

國立臺灣大學藝術史研究所

碩士論文

Graduate Institute of Art History

College of Liberal Arts

National Taiwan University

Master Thesis



吉祥圖的畫意——

「開泰圖」的成立與流變

Picture-Idea of Auspicious Images——

The Establishment and Transformation
of “Kai Tai Pictures”

胡蘆文

Lu-wen Hu

指導教授：石守謙 博士

Advisor: Shou-chien Shih, Ph.D.

中華民國 104 年 1 月

Jan, 2015

本論文係胡櫨文君於國立臺灣大學藝術史研究所碩士班期間完成之碩士論文，經論文考試委員審查及考試合格通過，特此證明。

This thesis is submitted to the Graduate Institute of Art History, National Taiwan University in partial fulfillment of the requirements for the Degree of Master of Arts.

口試委員：

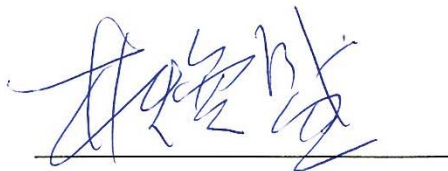


(指導教授)

石守謙
中央研究院歷史語言研究所特聘研究員
國立臺灣大學藝術史研究所
兼任教授



謝明良
國立臺灣大學藝術史研究所
專任特聘教授



林煥盛
國立雲林科技大學文化資產維護系
專任助理教授級專業技術人員

中華民國 104 年 1 月 27 日
January 27, 2015



謝辭

感謝神照著祂的憐憫，藉著重生的洗滌和聖靈的更新救了我們，使我們因祂的恩典得稱義並永遠的盼望。研究所這三年半，基督是我的喜樂與平安，每當我略感疲憊，總能因禱告、唱詩以及與聖徒的交通而得加力。神為愛祂的人所預備的，是人心未曾想到的，我信我讀研究所乃是出於神的主宰。願榮耀歸與祂。

這本論文得以完成，第一位要感謝的人是我的指導教授石守謙老師。在考進本所以前我便對老師的學術成就崇拜不已，能有幸在老師的指導下完成論文，可謂實現了大學時期的夢想。老師讓我明白了看畫的方式及其重要；無論是論文寫作或課堂討論，老師總是用準確的提問引導我思考，並直指許多我在研究或寫作上慣犯的錯誤，提點我應注意的材料與方向，使我收獲甚多。文章一改又改，老師也從未不耐；論文裡的諸多概念與成果都是仰賴石老師的明示、暗示才得寫出，靠我自己完全無法達到。能有老師如此，實為一大幸運。石老師提醒我們以「逼自己選擇艱困的道路」為志，這句話一直鼓勵著我。也因為親眼見證老師對學術的認真，讓我知道唯有努力不懈為成功的唯一途徑。感謝恩師的言教、身教。

我也要感謝論文口試委員謝明良老師以及林煥盛老師。謝老師在我論文寫作期間不斷地給予關懷與問候，並提醒我應注意哪些日文文獻，對日文程度甚差的我而言不啻為一大幫助。老師研究忙碌，竟能記住我的論文方向並願意不斷地協助只修過一門陶瓷課的我，每每讓我感動不已。這本論文許多的二手研究書目、出土報告也是由謝老師提供，短短的幾句謝辭，實述不盡我對老師的感謝。我結識林煥盛老師是因侯宗延學長的幫忙，林老師不僅在我寫作遇到困難時提供他專業角度的考量，不吝教導許多相關知識；林老師也熱情地招待我參觀其裝裱工作室，使我受寵若驚。林老師的專業使論文多處涉及織繡、裱褙的內容不致天馬行空，這方面的資料甚少見於書籍，若無林老師協助真的無法完成，謝謝老師。

此外，亦感謝本論文的大綱口試委員施靜菲老師、林聖智老師。施老師同時也是我的副修指導老師。研究所在學期間，施老師的關懷可謂無微不至。老師不僅讓我兼任助理、使我碩士生活衣食無缺，還時時請我們吃喝大小宴席，讓我們的藝術史生活倍感溫馨。施老師也提供豐富的伊朗、中國藝術交流之研究資料，並提醒研討交流時需注意的層面，感謝老師在這些資料、議題討論上的幫助。林聖智老師提醒我思考「開泰圖」在不同時期的畫意之變，且林老師在論綱提出時即已注意到《開泰圖》與元代藏傳佛教織、繡作品可能有關，雖我研究之末仍未能解決此問題，但對於此一觀察我深感認同，故在本文結語仍作為研究展望提出。以上論綱口試時期所提問題，對我論文寫作幫助甚鉅，感謝兩位老師。

本文涉及織、繡作品的專業知識甚多，實受益於國立故宮博物院張湘雯老師以及美國布朗大學黃逸芬老師。張湘雯老師在百忙中接受我唐突的拜訪，聆聽我的報告並給予我忠實、清楚的意見，使我對織、繡的技法以及特徵有更清楚的認識，謝謝張老師的傾囊相授。黃逸芬老師在其博士論文寫作期間撥空教導我許多刺繡基礎的知識，並親自帶領我到臺大圖書館指出重要藏書的位置。黃老師也陪我一同到大都會博物館，在寒冬中提點觀看原作的注意事宜，此份恩情我實在無以為報。兩位老師對素昧平生的我無私的付出以及關懷，我心感激不盡。

為寫論文我曾赴美國大都會博物館以及東京國立博物館。首先感謝大都會博物館亞洲部葉惠玲女士的招待與協助接洽，彭盈真學姊的聯繫，以及兩位在筆者至博物館期間的款待，與黃逸芬老師的陪同。另感謝 Ratti Textile Center 負責人 Eva 小姐處理提件事宜、提供精良的放大攝影設備，使我得以全心觀察作品。紐約之行同時感激〈建輝獎學金〉的補助以及兩位紐約的友人李明軒、陳筱涵大方的收留和接機、伴遊。另外，筆者於二〇一四年八月赴日本東京國立博物館《神品至寶》特展，承方令光學長以及林宛儒學姊相借精良的短焦鏡設備，以及楊雅琲學姊的款待；同時感激〈臺大文學院補助學生參與國際學術與教育活動獎學金〉的資助，以及東京早稻田大學召會兩週的住宿接待、接機。這兩次的旅遊特別要謝謝伍宗耀弟兄一家接送我到機場並給予我各方面的需用。沒有你們，我真的無法完成這些旅程。本論文的第三章曾於英國倫敦亞非學院報告，帶隊的盧慧紋老師對內容有數處的建言，亞非學院教授 Shane McCausland 以及博士生 Malcolm McNeill 在會議中的提問亦使筆者獲益良多。師長、學長姊、同儕的協助，都助論文得以順利完成。另感謝藝友會會長林女士提供英國行的住宿、機票經費。

我尚需感謝師大美術系的楊永源老師、白適銘老師，他們的教學啟發我對藝術史的興趣，沒有這兩位老師，我就不會念藝術史研究所。也感謝楊子萱，她多次依實作經驗與我一同思考這些織繡到底是怎麼做。此外張綺芸同學也協助論文中不少 Photoshop 的修圖，感謝妳。論文中翻譯的問題都是由我臺大翻譯研究所的室友李海琳與張平弟兄一家的無償協助，感激妳們。臺大藝史所、師大美術系、附中幫的諸多學長姊、同學以及學弟妹的支持實難以盡言，恐怕我只能一語帶過，妳們一路上的陪伴我都感銘在心。也感謝方令光學長伉儷在口考後特別致電關懷；景培、亮鈞各種高科技產品協助；哲瑛在論文寫作一路上的熱心幫忙。

我的家人一向非常尊重我的決定，無論是念研究所、出國考察都是沈重的經濟負擔，但他們從未多言，完全支持這一切。我為論文久不回家探望，他們也都能體諒。父親面對這些開銷永遠只怕我錢不夠用、未曾絲毫吝嗇，母親則在我需要之時陪我禱告、給我安慰、勉勵，兩個妹妹從未嫌棄這個不事生產的姊姊，反倒給我許多適時的關切。妳們值得得到我最多的愛。應當感謝之人太多，若全部寫出厚度應可超過論文本文。只能就此打住。願榮耀歸與神，直到永遠。

【摘要】



本文針對國立故宮博物院藏紗繡《開泰圖》進行研究，突破以往研究「吉祥圖」解讀圖文意涵、或用以研究庶民文化的框架，探究「開泰圖」的圖式發展。第一部分釐清《周易》的「泰」卦如何逐漸與「時序」結合成為年節吉祥用語，進而具象化成「圖」；並說明冬至慶祝使用的「數九圖」、「消寒詩圖」及「開泰圖」三者形式的差異。接著確立《開泰圖》與《迎春圖》（大都會博物館藏，紐約）為元代宮廷於十四世紀上半葉製作的聯屏作品，是「開泰圖」中年代最早的重要代表作。第二部分對「開泰圖」的成立與傳承、變化作深入研析。首先論證《開泰圖》、《迎春圖》是由「嬰戲」與「放牧」兩大傳統之圖式結合而成，在明代宮廷分別以畫軸、織品延續。「開泰圖」傳統主要的圖式包含「著蒙古裝的騎羊童子」、「山羊」以及松、竹、梅、山茶花等「冬日配景」，以樹下人物的形式呈現，此圖式傳統一方面反應吉祥圖象圖文相應與時序性強烈的兩項特質，一方面亦突顯元代「開泰圖」兼容庭園與野外空間於同一畫面的多元特色以及明代「開泰圖」畫軸明確區辨場景之差，兩代「開泰圖」圖式雖同，結合形式卻異。到了清代，高宗另命蘇州織造摹繡《開泰圖》，在此仿作過程中體現高宗理性、如真的指導原則。總結而論，對「開泰圖」的理解應不僅作歲時徵祥之想，「開泰圖」從蒙元帝國到大清盛世持續不墜，因應不同時代要求調整圖象形式與表現，是以「圖」亦有「畫意」之變也。

關鍵詞：吉祥圖、開泰圖、圖式、畫意、紗繡

Abstract



This thesis aims to explore the establishment and transformation of the gauze embroidery *Nine Goats Commencing the New Year* at the National Palace Museum in Taiwan. The scope of this thesis is unprecedented because it has created a new framework of applying the “pictorial mode” of the “picture of fortune” (*Kai Tai Tu*) as the main approach, different from other traditional methodologies such as studying “auspicious pictures” with regard to a series of illustrated transpositions or in the context of vulgar culture.

The first and second chapters illustrate how the *Tai* hexagram from the Chinese Classic of *Changes* (*Yi Jing*) has combined with the concept of “seasons” and become auspicious greetings, which have given rise to “pictures” embodying these auspicious expressions. The same chapters also clarify the formal differences of “counting the-nine pictures,” “dispersing-the-cold poetry pictures” and “picture of fortune.” In this vein, it is discovered that the two gauze embroideries, *Nine Goats Commencing the New Year* and the *Welcoming Spring* (Metropolitan Museum of Art, New York) are complementary, dating back to Yuan Dynasty in the first half of the 14th century. This artwork is the earliest representative work on the tradition of the “picture of fortune.”

In the third, fourth and fifth chapters, this thesis investigates the establishment, inheritance, and transformation of the “picture of fortune.” This thesis argues that the *Nine Goats Commencing the New Year* and the *Welcoming Spring* are the combination of the two traditional pictorial modes: “playing children paintings” and “herding paintings.” The pictorial mode of the “picture of fortune” was rendered on the hanging scrolls or textiles in the Ming court. The traditional pictorial mode of the “picture of fortune” include “children in Mongolian clothing,” “goats,” “winter objective views” (such as pine, bamboo, plum, camellias), and is formed as “figures under the tree.” The pictorial mode manifests two distinct characteristics: the correspondence of pictures and texts in the “auspicious pictures” and the strong sense of seasons. Moreover, the “picture of fortune” also show changes in itself in the Yuan and Ming Dynasty. In the Yuan Dynasty, gardens and fields in the “picture of fortune” were merged into one framework, showing its diversity, while in the Ming Dynasty, gardens and fields were separately juxtaposed on the hanging scrolls. Such a pictorial

mode is found similar in the two dynasties, but the way of its combination is contrary. In the Qing Dynasty, the Qianlong Emperor ordered that the Suzhou Textile Manufactory make facsimilies of the *Nine Goats Commencing the New Year*. This embodies how the Qianlong Emperor aspired to pursue rationality and reality.

In conclusion, we should not merely consider the “picture of fortune” as a means of giving auspicious greetings during the Chinese New Year. Instead, the prevalence of the pictorial mode from Yuan to mid-Qing dynasty demonstrates how the forms and patterns of the images in *pictures* are adapted, unveiling the changes of *Huayi* (Picture-Idea) in pictures.

Keywords: auspicious pictures, picture of fortune, pictorial mode, picture-idea, gauze embroidery

目次



口試委員會審定書	i
謝辭	ii
中文摘要	iv
英文摘要	v
目次	vii
緒論 吉祥圖的研究現況	1
一、吉祥圖象作為視覺研究的材料	2
二、以紗繡《開泰圖》作為中心的研究	4
第一章 「開泰」的典故與圖象使用脈絡	9
第一節 《開泰圖》的定名及其典故	9
一、著錄資料：《石渠寶笈續編》	9
二、高宗《九陽消寒圖》詩及「開泰」典故的追索	13
第二節 研究回顧：斷代與使用脈絡的探討	17
第三節 「開泰圖」、「數九圖」以及「消寒詩圖」的異同	23
一、染瓣待春：數九圖	24
二、欽若昊天：消寒詩圖	26
三、騎羊人物：開泰圖	32
第四節 小結：三種冬至節慶圖象及「開泰圖」的研究價值	34
第二章 《開泰圖》的媒材特徵與時代風格	37
第一節 《開泰圖》的媒材特徵	37
一、製作技法的重新判定	38
二、構圖與顏色安排	41
第二節 《開泰圖》與《迎春圖》的關係	43
一、殘損狀況與紗底用料	47
二、呈色效果	48
三、細部母題	51
第三節 《開泰圖》、《迎春圖》製作時代判斷	64
一、物象的時代訊息	65
二、圖象風格與結構分析	69

第四節 小結：《開泰圖》的製作者與製作年代.....	87
第三章 《開泰圖》的圖式起源探討.....	89
第一節 嬰戲圖的圖式傳統.....	92
一、 前身：家庭圖或歷史故事畫中的孩童形象.....	92
二、 唐代的孩童圖象.....	95
三、 宋代「嬰戲圖」的成立.....	99
四、 「嬰戲圖」傳統的出現及其與《開泰圖》之比較.....	112
第二節 放牧圖的圖式傳統.....	113
一、 放牧圖的相關主題傳統及表現.....	113
二、 「放牧圖」與《開泰圖》的比較.....	130
第三節 小結：《開泰圖》的圖式來源.....	131
第四章 明代「開泰圖」的特徵與發展.....	135
第一節 「開泰圖」畫軸分類與比較.....	136
一、 第一類：庭園中的騎羊童子.....	147
二、 第二類：丘壑間的騎羊童子.....	156
第二節 成為「吉祥圖樣」：幾種精簡後的表現形式.....	167
一、 三陽開泰圖.....	167
二、 綿羊太子紋錦.....	172
第三節 小結：「開泰圖」圖象的轉化與傳播.....	179
第五章 「開泰圖」在清宮的運用與改變.....	187
第一節 清代冬至慶祝的圖象運用.....	188
一、 冬至安掛：百子九九圖.....	188
二、 各按節令：宮廷用器的規範.....	191
第二節 清高宗的《開泰說》及其圖象搭配意涵.....	193
一、 《高宗御筆開泰說並仿明宣宗開泰圖》.....	194
二、 高宗《御筆三陽圖並書開泰說》.....	201
第三節 蘇州織造仿製《開泰圖》的選擇與調整.....	202
一、 兩件清仿本《開泰圖》與紗繡《開泰圖》圖象上之異同.....	208
二、 帝王的介入：清仿《開泰圖》的製作始末.....	215
三、 蘇匠仿為了弗殊？——清仿本《開泰圖》的品質檢視.....	222
第四節 小結：再製與仿造——「開泰」圖象在清宮的角色.....	224
結語 「開泰圖」傳統的總結及研究展望.....	227
一、 「開泰圖」傳統的發展脈絡.....	227

二、 蒙元的角色與影響.....	230
三、 探究「使用空間」的可能性.....	234
四、 餘論：祈福徵祥到敬授人時——宮廷中《開泰圖》的另一意義.....	235
引用書目.....	239
圖版出處.....	254



緒論 吉祥圖的研究現況



傳統中國習以圖象搭配節慶活動標誌時序遷移，平面圖象建立起三維空間，進而交織成圖象生機的使用脈絡。對中國人而言，這些圖象的存在好像無需再解釋，「年節用三陽開泰，上元節用五穀豐登，端陽節用艾葉靈符，七夕用鵲橋仙渡，萬壽用萬壽無疆，中秋節用丹桂飄香，九月九用重陽菊花之類。」¹ 無需考證、說明，哪些時間出現對應的圖象，猶如血輪一般已司空見慣而不必再測。難道我們便無法從吉祥圖象中找到可供研究的材料？事實上，已有不少學者致力於相關材料的發掘，並有一定的成果。學者 Craig Clunas 在探討明代視覺文化時，便特別例舉中國使用「四時花」圖樣作為季節標誌的獨特現象；² 另外，吉祥圖樣除了一般性的運用之外，亦可能因應特殊的使用者而產生不同的表現形式，其中隱含的文化訊息亦不容忽視。³ 依研究範疇而論，節期、月朔等循環儀式與經濟生活、精神文化關連的研究也列入民俗學的討論之中。⁴ 然而，民俗學所研究者乃是心理方面之事，而非工藝技術，⁵ 藝術史取向的吉祥圖象研究或許可與民俗學有所對話，但二者的研究取徑與目標有根本的差異。面對大量的視覺材料，我們的討論依然必須回到藝術史的關懷上。

¹ 此為高宗命令江西窯廠製造膳碗的指定花樣，詳內容見第五章敘述。中國第一歷史檔案館、香港中文大學文物館合編，《清宮內務府造辦處檔案總匯·11》（北京：人民出版社，2005），頁 599-600。

² Craig Clunas, *Empire of Great Brightness: Visual and Material Cultures of Ming China, 1368-1644* (Honolulu: University of Hawaii, 2007), pp. 25-28.

³ 此類研究如石守謙，〈雅俗的焦慮——文徵明、鍾馗與大眾文化〉，收入氏著，《從風格到畫意——反思中國美術史》（臺北：石頭出版社，2010），頁 243-268。此處以文徵明《寒林鍾馗》與一般鍾馗作品之差異，論述不同身分的文在使用圖象上的講究。

⁴ 後藤興善等著，王汝瀾譯，《民俗學入門》（北京：中國民間藝術出版社，1984），頁 33。但民俗學之研究方式主要在於觀察、採訪，更偏向鄉土研究，且主要著眼重大的歷史事件之外的歷史現象。而在民俗學研究中，歷史與社會的傾向是融合在一起的，見後藤興善等著，王汝瀾譯，〈民俗學的位置〉，收入氏著，《民俗學入門》，頁 113。民俗學的研究始於十九世紀中期英國，早期以傳承民間故事為主要職志（民間傳承，tradition populaire），爾後逐漸在歐洲各地勃興，並強調以明確資料說明習慣與風俗的發展，德國更將方言與工藝納入民俗學研究之中。民俗學（folklore）的研究史，見後藤興善著，王汝瀾譯，〈民俗學及民俗學的領域〉，收入氏著，《民俗學入門》，頁 91-107。

⁵ Charlotte Sophia Burne, *The Hand Book of Folklore* (Liechtenstein: Kraus Reprint, 1967), pp. 1-2. 中文翻譯見查·索·博爾尼著，程德祺等譯，《民俗學概論》（上海：上海文藝，1995），頁 1-2。

一、 吉祥圖象作為視覺研究的材料

「我們是否準備好以此取徑觀察——即在庶民視覺文化中，各種傳統元素的重組和轉化如何在集體願景的客觀表述方式中呈現？」⁶ 學者 Maggie Bickford 在其研究中提出此一問題。吉祥圖相關的母題提供隨處可見的視覺材料，Bickford 教授甚至認為此類圖象構成了中國藝術與文化中最廣泛的一面。然而，中國傳統缺少對吉祥圖樣的鑑賞與分類，⁷ 早期文字記錄零星散置，吉祥語句大多被視為與命理學相關的材料而不被藝術史研究重視。⁸ 爾後的研究者多著力於整理、分類並介紹這批圖象的文圖關係。直至大量考古材料的發掘出現，方使有紀年的吉祥圖得以作為物象材料用以研究使用者的自我意識，吉祥圖的研究逐漸與藝術史接軌，「吉祥圖如何作為文人典範之外區域或宮廷中的要角」開始成為一個可討論的議題。⁹ 近年來，學界興起一波對物質文化、文化研究的興趣，亦使學者對於階級、媒材與大眾文化的相關材料展開討論。其中，原本被認為屬於裝飾藝術的作品也逐漸受到重視。但相關的研究大多將吉祥圖用作解釋某種「文化現象」的材料引用，諸如學者 Crag Clunas 在討論大明視覺與物質文化時以大量的吉祥圖為例，論證明代好以數字作為「分類」的方式。¹⁰ 姑且不論這種作法到是否在

⁶ Maggie Bickford, "Three Rams and Three Friends: the Working Life of Chinese Auspicious Motifs," *Asia Major*, Volume XII, Part I (1999 [issued 2000]), pp. 127-128. 原文為 "But are we prepared to see this process of recombination and transformation of traditional elements at work in the impersonal expressions of collective aspirations in vulgar visual culture?"

⁷ 中國繪畫的分科，見 Lothar Ledderose, "Subject Matter in Early Chinese Painting Criticism," *Oriental Art* 19:1 (1973), pp. 69-83. 此文討論早期中國畫史分科的類別與排序所反應的畫論觀及品評要點，尤其重視人物畫在其中扮演的角色。

⁸ 吉祥圖與時序有關，探討「時間」則涉及對「未來」之預測，包含占星、祥瑞等，這些與時間、曆法相關的概念，在中國形成頗為複雜的文化，詳細的研究可見江曉原，《天學真原》（瀋陽：遼寧教育出版社，1995）。

⁹ 此段吉祥圖的研究史，見 Maggie Bickford, "Three Rams and Three Friends: the Working Life of Chinese Auspicious Motifs," pp. 129-131 的介紹。使用考古材料討論吉祥圖象之研究，目前最為成果豐碩的當數「花鳥畫」一類之研究，如 Ellen Johnston Laing, "Auspicious Motifs in Ninth- to Thirteenth-Century Chinese Tombs," *Ars Orientalis* 33 (2003), pp. 32-75; Ellen Johnston Laing 在使用考古材料時，特別說明墓室壁畫中所描繪的圖象涵示的吉祥意義，並且這些漢式的吉祥母題也出現於蒙古或契丹墓葬之中，且吉祥圖象有一定的空間配置，這些配置也成為源遠流長的傳統。然而，使用墓室花鳥壁畫的研究大多仍主要致力於探討其與北宋花鳥畫成為畫科的關連，此類討論的研究者並不強調花鳥作為「吉祥母題」的意識。相關研究可見陳韻如的整理，〈八至十一世紀的花鳥畫之變〉，收入顏娟英、石守謙編，《藝術史中的漢晉與唐宋之變》（臺北：石頭出版社，2014），頁 343-384。

¹⁰ Crag Clunas, "Pictures in the Chinese Encyclopaedia: Image, Category and Knowledge," in *Empire of Great Brightness: Visual and Material Cultures of Ming China, 1368-1644*, pp. 112-136. 諸如歲寒三友、十八羅漢、竹林七賢等，雖皆為明代以前便有的傳統，但 Clunas 認為到了明代，這些分類更能被見，顯示其更為重要。

明代特別強烈，抑或是屬於中國語言中根深蒂固的習慣，Clunas 的研究並非意在探討「吉祥圖」本身的意義，僅將此類圖象用以佐證其論述。如何善用此類作品作為研究主體而同時能夠與其他研究者保持對話，仍是吾人尚需思考的方向。無論如何，對吉祥圖樣的理解若僅停留在介紹性的說明或資料整理般的搜羅、分類，實虧負了這些數百年來累積的視覺材料。此外，吉祥圖也不一定僅是「庶民視覺文化」之表現，若將吉祥圖視為以不同的吉祥語意為設計關懷的各別圖象傳統，或許能從藝術史的角度思考這些吉祥圖象的研究價值。

相較於傳統繪畫集中使用絹、紙或壁面作為媒材，吉祥圖象的載體並不那麼單一，在繪畫、陶瓷、玉器、漆器乃至織品上皆可見到吉祥圖象。這樣的情況也產生了另一研究領域上的問題，諸如：「一件畫繡作品究竟屬於工藝或繪畫史的研究範疇？」跨媒材的藝術門類使這些不被文字記述、歸屬模稜兩可的作品遭到忽視。這一類包含森羅萬象不同典故、各有表現的圖象資料庫，尚要一一區分成不同的圖象主題來討論。

吉祥圖象的研究或可呈現某時空下的視覺文化、或可突顯階級之間因身分認同而來的使用差異，另外也可能作為研究民俗文化的取徑。然而，回歸藝術史研究的關懷，吉祥圖象除了圖象學的解讀之外，應包含圖象史研究的幾個考量。Crag Clunas 意識到中國藝術中圖 (picture) 與畫 (painting) 的分別，「圖」的製作與觀看在根本上便與「畫」有所差異。這是由於早期鑑賞由菁英階級掌握，文人將「畫」的討論分為業餘與職業二者，故討論中國傳統視覺藝術時，吾人對於「業餘」、「職業」之爭頗有意識。「業餘高於職業」的位階概念在近代研究中已逐漸動搖，西方學者對職業畫家討論的著作頗豐。然而，Clunas 注意到大量的「圖」似乎不在職業或業餘「畫」的討論範疇之內，這些在瓷器、漆器、版畫、家具甚至織品上的「圖」並未受到關注，西方繪畫的視覺、圖象的論述框架亦無法給予這些「圖」討論的位置。¹¹ 因而 Clunas《明代的圖像與視覺性》(*Picture and Visuality in Early Modern China*) 一書便致力於使用「圖」作為討論主軸，探討「圖」所反應之明代文化。然而，此一討論模式將「圖」與「畫」區分為二，在此概念下，「圖」似乎不如「畫」那般擁有傳統，在設計與安排上因而不具特定模式。這些「圖」或許只是應景需用，但值得思考的是，這其中會不會也有如「畫」一般的

¹¹Crag Clunas 對「圖」、「畫」之分，以及相關研究史回顧、西方理論的介紹見 Crag Clunas, *Picture and Visuality in Early Modern China* (Princeton N. J.: Princeton University Press, 1997), pp. 9-24.

意識？「畫」能與觀眾互動而產生形式有意義的組成，進而形成「畫意」，¹²「圖」能否亦然？

在探尋「圖」中「畫意」的研究意識之下，本文將對作為「吉祥圖」的紗繡《開泰圖》進行深入研究，針對「作品」出發探討圖象如何成立、流傳與變化等發展史的相關問題，諸如「圖象如何出現並傳承」、「作品顯示出的技術及其背後的工坊運作情況為何」、「作品的使用脈絡並在視覺藝術中的位置又如何」等。「開泰圖」在各時代不同的畫意將隨著章節推演展開。

在探討以上問題的同時，筆者注意到這些材料顯示了不同於傳統繪畫的三個層面。首先是關於「品質」一面，由於吉祥圖象無論是在宮廷或民間皆是循環製作的，可想見作品數量上大於精緻藝術，品質與表現則可能較差；工坊的角色以及品質反應的層級等，都必須一同列入考量。其次則是「跨媒材」的特性，吉祥圖很可能是特定空間或時間使用的圖象，「使用時序」與「空間性質」的不同，以及不同媒材承載之下製作技法相應的調整，都會反應在作品的表現上。此外，筆者希望能找到圖象製作者在「圖文」關係考量之外的設計因素。作為源自吉祥語的圖象，其在語意上的內涵是如何具象化，圖象設計者如何從文字需求出發並在考量各種可能後做出圖樣？設計者的選擇是什麼？這些選擇是否隱含某些藝術史上的意義？都是研究中討論的議題。

最後，受限於吉祥圖象往往不如藝術品受到收藏、保存，早期圖象留存甚少，相關文字僅見於筆記、小說中的隻字片語，官方對於節慶圖象使用的紀錄也僅零星片段，使得研究此類圖象的早期發展困難重重。文字與圖象資料的短缺也造成以偏概全的危機，如何在其中尋得平衡而得有效的研究成果，筆者仍在努力嘗試。未及參酌之處，留待未來改善。

二、以紗繡《開泰圖》作為中心的研究

歷史研究受限於材料，未得好的材料，再佳的研究方法都僅是紙上談兵。吉祥圖門類龐雜，品質亦參差不齊。其中，「三陽開泰」一類的作品留存尚豐，且不乏品質甚佳之作，本文研究的主要作品——現藏國立故宮博物院的紗繡《開泰圖》（圖 1-1，見頁 10）——亦是其中之一。一般民俗慶典使用的「三陽開泰圖」

¹²關於「畫意」，見石守謙，〈導論——從風格到畫意〉，《從風格到畫意——反思中國美術史》，頁 16-17。

表現往往十分簡易，以「三羊」形象呈現者最為普遍。¹³ 此類以三羊或羊作為主題的作品關聯性較少，較難使用繪畫史的角度討論。《開泰圖》則不然，此作的構圖複雜，且母題選擇與表現都更具特色；諸如畫面中央「華服童子騎乘口吐陽氣的山羊，肩挑梅花枝、上掛鳥籠」的形象便明顯與一般「三陽開泰」圖象有別，且深具辨識性。羊吐陽氣、載著身著龍紋服飾的「太子」，顯示除了「羊／陽」的用語之外，此圖尚有「太／泰」的諧音意圖，可見此軸刺繡作品的母題構成與「三陽開泰」這類圖像的傳統語意來源相同。值得注意的是，此件《開泰圖》長二一七·一公分，寬六四·一公分，比一般性的吉祥裝飾圖大得多。究竟是在何種需求之下產生此件巨作？它與同樣以「三陽開泰」為題旨的圖象之間關係為何？這些提問都將在後文有所闡述。

此篇論文將以《開泰圖》為中心，分兩個部分討論。第一部分針對《開泰圖》的圖象典故、使用脈絡以及風格特徵、製作年代等基本資料討論，第二部分則深入分析《開泰圖》的圖式來源以及此一圖象傳統的發展面貌，最後總結此作品作為「開泰圖」一類圖象傳統的典範所扮演的指導性意義。¹⁴

第一部分的討論由第一章與第二章構成，這部份的內容主要是對《開泰圖》的基本研究。第一章從《開泰圖》典故與使用脈絡兩面延伸，首先探討其作為吉祥圖的語意、命名與用典為何？其次，依據前輩學者的研究成果，思考在使用脈絡一面，有哪些圖象是與此《開泰圖》圖象同時搭配使用？這些以往都歸屬於「從冬至到春節」之間使用的吉祥圖象，在使用意義、圖象表現上又有哪些差異？本章的研究大多立基於前人學者的研究成果，從中整理出《開泰圖》的畫面意涵，以及概略的使用脈絡。惟以往的研究多將相關圖象視作一體討論，本文一面將著眼於以《開泰圖》為主體的討論，另外亦對相近使用時序之下的「數九圖」、「消寒詩圖」做出區辨，並探討此三種圖象傳統各自的表現概貌。

¹³野崎誠近，《吉祥圖案解題：支那風俗の一研究》（東京：ゆまに書房，2009），頁 663。中譯本見野崎誠近著，蔡易安編譯，《中國吉祥圖案》（杭州：浙江人民出版社，1997），頁 243；此外，早期「羊」與「祥」字通用，故鐘、鼎、彝器等紋樣上亦常見以羊作母題，但與「三陽開泰」一類圖象在語意與使用上並非同枝，故不贅述。野崎誠近引用之作為「三陽開泰」代表的圖象以三隻山羊為前景，後有流水、松樹、旭日，可作為最通俗可見的「三陽開泰」形象之一。另外，此類圖象也多見僅做出三羊形象者，見伍小東，《中國吉祥圖案》（南寧：廣西美術出版社，1993），頁 97 下所引用的剪紙圖象即為一例。

¹⁴由於本文將討論如「三陽開泰」、「九陽啟泰」一類同屬「開泰圖」的圖象傳統，故將以「開泰圖」一詞用以討論相關作品所形成的「圖象傳統」，而《開泰圖》則指藏於國立故宮博物院的「紗繡作品」。兩者以標點符號區別，概念並不相同。

第二章依據《開泰圖》的圖象以及材質上的線索進行分析，一方面釐清其與《迎春圖》（圖 1-2，見頁 12）二者的關係，另一面則嘗試判斷《開泰圖》確切的製作時間。本章回歸觀察《開泰圖》的基礎媒材，首先了解作品物質面呈現的狀況，以及《開泰圖》與《迎春圖》在製作技法上是否一致，進而論述兩者的關聯性。此外，藉由分析畫面結構與風格，判斷《開泰圖》的所屬年代，俾利往後之論述。

第二部分將深入研究《開泰圖》做為一種圖象傳統，其成立、發展的過程。此部份將分為三章討論，分別是本論文的三到五章。第三章主要探討《開泰圖》如何「成畫」？《開泰圖》的構圖複雜，又與一般畫史中所見的圖象不類，令人不禁懷疑此做是否可能受到外來文化影響？然而，其設計或許仍依循中國繪畫的某些傳統，故本章將分析《開泰圖》圖式組成的要素，並探究其圖象傳統的來源，為此作溯及其在中國畫史上的血親祖脈。

在了解《開泰圖》的圖式源頭後，第四章則以明代的相關畫軸、織品等作品，說明《開泰圖》的圖象傳統如何被截取並再創造。首先將討論作為吉祥圖象，相關的畫軸作品是如何製作？畫軸作品之上並未留存落款或題跋之類的文字資訊，研究者必須設法「按圖索驥」，探尋其製作時遺留的蛛絲馬跡，推敲作品如何設計並製作。其中，吉祥圖的製作往往不若高級藝術品那般講究，如何大量而迅速的描繪出每年節期循環所需的作品？這與傳統工坊畫稿、模件的使用有關，「模件」如何發揮作用？此種製作形式的限制又是什麼？都將是本章會涉及的議題。此外，《開泰圖》看似畫軸、實為刺繡的特徵也提供圖象如何跨越媒材創作的一些思考面向。畫軸與織品在使用相同的圖象傳統時是否產生不同的表現？不同媒材在選取圖象時，是否有不同的考量？筆者將嘗試從現存的作品回推以上問題的答案，論述《開泰圖》作為典範如何在明代被轉化並再製，並呈現其豐富的圖象能量。

第五章則使用清代宮廷的材料，聚焦於乾隆朝如何在節慶時運用「三陽開泰」圖象。一面從檔案記錄與現存日常用器等資料著手，揭示清宮一般性的使用情形；另一面則從高宗御製作品，探討皇帝如何在使用「三陽開泰」這類主題創作時顯示其獨特的意識。而在高宗心目中，能作為「三陽開泰」傳統的典範作品又是哪些？最後依據清代留存的活計檔案，重建高宗仿製《開泰圖》的脈絡與內涵。乾隆時期仿製《開泰圖》看似全盤照抄，卻表現出明顯不同的風格；除了風格有別，

一些局部細微的調整與改動是否顯示了不同時代的結構觀差異？圖象提供了豐富的資訊，只待研究者細細發掘。

總結而論，本文從紗繡《開泰圖》出發，探討「開泰圖」這一類圖象傳統的成立、發展與流變；以繪畫史的研究角度，分析紗繡《開泰圖》的圖象史及其作為典範，在圖象歷史中扮演的作用。或許這樣的研究方式仍有將龐雜的圖象系統簡化的風險，尤其是在「開泰圖」一類的圖象大多佚失、現在能見的作品很可能都是片面且在特殊脈絡下得以存續者的情況下，以小搏大，勢必招此風險。然而，此一嘗試希冀能藉由畫史的研究，闡述「吉祥圖」本身的藝術能量。最後，筆者以為，「吉祥圖」研究並不完全代表「庶民視覺文化」研究。現存早期「吉祥圖」作品多屬宮廷之作，本文所研究者，更可能是一批吉祥圖中的「貴族」。

「吉祥」的「祥」字本出於「羊」，是以早期的「羊」字引申有吉利之意。¹⁵能用「九陽啟泰」之類以「羊」為表現主題的作品作為探討「吉祥圖」之藝術史課題的主角，或能以此相得益彰、求得吉兆了吧。

¹⁵諸橋轍次編，《大漢和辭典·卷九》（東京：大修館書店，1958），頁 9403。





第一章 「開泰」的典故與圖象使用脈絡

本章將從紗繡《開泰圖》的基礎研究出發，首先條列《開泰圖》在清代宮廷的著錄，探討《石渠寶笈續編》、《石渠寶笈三編》等為其定名的依據；接著回顧學者的研究成果，並在此基礎上以文獻記載的資料說明類似的「開泰」、「消寒」與「數九」等圖象從元代到清代概略的使用脈絡，並區辨「開泰圖」圖象系統與「數九圖」、「消寒詩圖」之間的差異。

第一節 《開泰圖》的定名及其典故

一、著錄資料：《石渠寶笈續編》

根據圖錄介紹，國立故宮博物院藏《開泰圖》(圖 1-1) 為一幅在紗地上以戳紗加繡的手法滿佈而織成的大型紗繡作品，¹⁶ 製作方式十分繁複，無論是紗繡技術或是圖象設計的精細程度，均表現精湛，為一件品質甚佳的上乘之作。其名《開泰圖》乃依《石渠寶笈續編》而來，¹⁷ 見於清宮《石渠寶笈續編》中〈宋繡開泰圖〉條，¹⁸ 內容如下：

宋繡開泰圖一軸〔本幅〕縱六尺八寸。橫二尺。繡絲加繡童子騎羊。

二童子侍。計羊九。無名款。〔鑒藏寶璽〕八璽全。〔傳收印記〕臣懷堂口書畫印記。¹⁹

¹⁶ 秦孝儀，《刺繡特展圖錄》(臺北：國立故宮博物院，1992)，頁 128。

¹⁷ 見(清)張照等編，《秘殿珠林石渠寶笈續編·石渠寶笈(三)》(臺北：國立故宮博物院，1969)，頁 1707。

¹⁸ 此圖藏於重華宮，見(清)張照等編，《秘殿珠林石渠寶笈續編·石渠寶笈(三)》目錄。

¹⁹ (清)張照等編，《秘殿珠林石渠寶笈續編·石渠寶笈(三)》，頁 1707。從尺幅大小以及畫面內容來看，此條記錄為本文討論的紗繡《開泰圖》並無問題，不過畫面上的印鑑似乎與《刺繡特展》圖錄介紹有出入，據圖錄，本件除鑒藏寶璽外，應另有〈明善堂所見書畫印記〉，即怡親王弘曉(1722-1778)印，另有一印模糊不識。見秦孝儀，《刺繡特展圖錄》，頁 128。



【圖 1-1】傳宋人《開泰圖》國立故宮博物院，臺北

此段著錄提及《開泰圖》的材質為「縹絲加繡」，以下對此稍作檢視。一九七〇年故宮博物院出版的《國立故宮博物院寶物·刺繡》一書中即有紗繡《開泰圖》的彩色圖版，²⁰ 近期關於《開泰圖》最早的文字說明為前引刺繡展時所出版的圖錄，較詳細的內容摘引如下：「此件作品的裝裱形式為軸，媒材為紗本設色的紗繡，所謂的紗繡，指的是藉由在素紗織地上以各種色線用『一絲串』針法戳納花紋，²¹ 而織成作品上的圖象。」²² 這種紗繡的技術似乎並不常見，然圖錄簡介限於篇幅，未能對此技法的特殊性作更多討論。但其製作技法顯然並非「通經斷緯」而成的縹絲。另一方面，近來研究多認為此件《開泰圖》若非元代即為明代所作，絕非宋代。故為求行文方便，本文先以「紗繡《開泰圖》」稱之。²³

另外，美國紐約大都會博物館另藏一件與《開泰圖》在圖象上密切相關之紗繡作品，在早期介紹圖錄中命名為《迎春圖》（*Welcoming spring*，圖 1-2）。²⁴ 此件作品著錄於《石渠寶笈三編》，藏乾清宮之〈宋縹絲三陽開泰圖〉：

〔本幅〕縱六尺八寸。橫二尺。縹絲一殺纏飾鞍轡。童子牽之。一童子鞭羊群。

軸內鈐 高宗純皇帝寶璽。乾隆御覽之寶。〔鑒藏寶璽〕五璽全。²⁵

²⁰ 蔣復璁編，《國立故宮博物院寶物·刺繡》（東京：株式會社學習研究社，1970）。

²¹ 「一絲串」查無古籍資料，可能為較晚近的一種通俗說法。

²² 秦孝儀，《刺繡特展圖錄》，頁 128。

²³ 所謂的縹絲，最早出現於唐代，其特點是以非通梭的織法製造隨欲所作的效果；關於縹絲早期發展的介紹，可參照趙豐、屈志仁編，《中國絲綢藝術》（北京：外文出版社，2012），頁 298-304。宋代開始出現以類似繪畫的畫面表現之縹絲藝術，《石渠寶笈續編》的編定者或對此一時代風格有所認知，方認為此件繪畫性明顯的織繡作品為「宋代」的「縹絲」。唯此乃筆者推論，究竟高宗對織品的認識到如何的程度，並非本文重點，暫且擱置不論。

²⁴ 《迎春圖》為筆者根據大都會博物館圖錄 *When Silk was Gold: Central Asian and Chinese Textiles*，對此件作品之定名 *Welcoming spring* 翻譯而來。此外，筆者原未注意此件作品相關印鑑等問題，承國立故宮博物院張湘雯老師提醒，方重新檢視《石渠寶笈三編》等相關文獻，特此致謝。James C.Y. Watt and Anne E. Wardwell, *When Silk was Gold: Central Asian and Chinese Textiles* (New York: Metropolitan Museum of Art, 1997), p. 194.

²⁵ （清）張照等編，《秘殿珠林石渠寶笈三編·石渠寶笈（二）》，頁 668。



【圖 1-2】《迎春圖》
大都會博物館，紐約

「羴羴」指山羊，²⁶ 從上面的引述可以知道清宮收藏的此件作品包含「牽著飾有鞍轡公羊的童子」及「童子鞭趕羊群」這兩個母題，與大都會博物館藏《迎春圖》(*Welcoming spring*) 十分契合，且尺寸亦相符。²⁷ 此外，《迎春圖》上的印鑑與此記錄也相同，故此段文字描述者當為現藏大都會博物館的《迎春圖》。

這兩件作品在圖象風格、製作技法與使用媒材上皆十分近似，討論時經常需要將二者並提比較。根據清宮著錄，國立故宮博物院藏者名為《宋緙繡開泰圖》，大都會博物館藏者為《宋緙絲三陽開泰圖》，然而，這兩件作品皆未使用緙絲技法製作，且製作年代尚需釐清。若延引《開泰圖》與《三陽開泰圖》之稱呼，則容易混淆。為了筆者行文與讀者閱讀上的方便，本文將不採用《石渠寶笈三編》對現藏大都會博物館之《三陽開泰圖》的定名，而使用其英文圖錄中“*Welcoming spring*”一名直接翻譯為《迎春圖》。²⁸ 以下則就這兩件作品的定名的意涵更進一步介紹與考證。

²⁶ 羴，《說文解字》：「羴，夏羊牡曰羴。」羴，《集韻》：「羴、羴羴、山羊。」見諸橋轍次編，《大漢和辭典·卷九》，頁 9419、9448。

²⁷ 若以今之尺寸換算，現藏紐約大都會博物館《迎春圖》約為縱六尺四寸，橫一尺九寸。

²⁸ 考量「開泰」在語意上與「迎春」相符合，故採取直接再轉譯的方式定名。

二、高宗《九陽消寒圖》詩及「開泰」典故的追索

根據現存可靠的文字記錄，本文研究主要作品——《開泰圖》之名訂定的年代下限為清，現存的材料尚可提供一些清宮為《開泰圖》命名的脈絡，特別是清高宗對此名稱的看法。其中關鍵的作品為今國立故宮博物院和北京故宮博物院收藏的兩件大型緙繡，這兩件作品是乾隆時期依據《緙繡開泰圖》所製作，《石渠寶笈三編》分別將其命名為《緙絲九陽啟泰圖》與《仿宋緙絲九陽消寒圖》，²⁹《緙絲九陽啟泰圖》與《仿宋緙絲九陽消寒圖》的畫面表現與《開泰圖》近乎一致，可以確定三者之間的關係。清仿兩件作品的畫面構圖幾乎完摹自《開泰圖》，只是更加寬了畫幅，將邊緣裁切的樹石草木更向外「完整化」其形貌，諸如將原本被畫面邊緣裁斷的梅花樹加以延伸成完整的樹，使得空間更加開闊（《緙絲九陽啟泰圖》與《開泰圖》之構圖比對見圖1-3）。



【圖 1-3】《緙繡九陽啟泰圖》(左)與《緙繡九陽啟泰圖》與《開泰圖》疊圖(右)
國立故宮博物院，臺北（未依比例縮放）

²⁹分見（清）張照等編，《秘殿珠林石渠寶笈三編·石渠寶笈（二）》，頁 949；《秘殿珠林石渠寶笈三編·石渠寶笈（七）》，頁 3485。

其中，北京故宮博物院《仿宋緙絲九陽消寒圖》玉池的高宗御題即為理解清宮對此件作品之畫意解讀的判讀資料，其內容如下：

九羊意寓九陽乎，因有消寒數九圖。子半回春心可見，男三開泰義猶符。宋時創作真稱巧，蘇匠仿為了弗殊。漫說今人不如古，以云返樸卻慚吾。

辛丑嘉平（1782）御題。³⁰

高宗御題可以分為兩段，前半部說明《仿宋緙絲九陽消寒圖》在圖象安排上的寓意，包含了「九陽」與「開泰」二者；後半則對當朝巧工加以肯定。此段御製詩亦被學者 Maggie Bickford 用以作為相關文獻中最為重要的資料。³¹ 高宗的考證與理解當然有所依據，這裡提到的幾個詞語所牽涉的意涵很值得注意，首先是「九羊」是「九陽」諧音的圖象化，其次是「消寒數九圖」與「九陽」的關係，也就是「開泰」與「消寒數九圖」有何關連？³²「九陽消寒」或「三陽開泰」在中文使用語境之中都是朗朗上口的吉祥語。關於「開泰」一詞的使用與源流，《周易》卷二有言：「泰：小往大來，吉，亨。」³³ 這邊的陳述似乎無涉節氣。那麼，這樣的詞彙怎麼會成為今天我們習於用在春節的吉祥語呢？「泰卦」與季節的關係又是何時開始產生？朱熹（1130-1200）在《周易本義》解釋：

³⁰按，關於此件作品的記年，以往圖錄直接標為乾隆四十六年，即西元一七八一年，然而從其後「嘉平」二字來看，此圖當完成於乾隆辛丑年十二月，乾隆四十六年十一月十七日為西元一七八一年十二月三十一日，隔日起即為西元一七八二年，故臘月一定是西元一七八二年。見《中西曆對照查詢系統》<http://140.112.30.230/datemap/content.php?ChQueryText=清高宗乾隆46年12月&coreg=on>（檢索日期：2014/11/21，14:42）。

³¹Maggie Bickford, "Three Rams and Three Friends: the Working Life of Chinese Auspicious Motifs," pp. 127-158; "The Symbolic Seasonal Round in House and Palace: Counting the Nine in Traditional China," in., *House, Home, Family: Living and Being Chinese*, ed. Ronald Knapp (Honolulu: University of Hawaii, 2005), pp. 349-371. 在這兩篇論文中，Bickford 皆以此段御製詩為始追溯相關文獻以及解釋圖象意涵。

³²關於此一問題，Bickford 在其文章中亦有論述，二者皆是對於春天的企盼而產生的吉祥語，分別從陽生、陰滅兩個不同的語意而成。在 Bickford 的文章中則直接將二者視為一個相同的吉祥概念，並未深入探討較早期的源流及二者的差異。見 Maggie Bickford, "Three Rams and Three Friends: the Working Life of Chinese Auspicious Motifs," pp.142-143; "The Symbolic Seasonal Round in House and Palace: Counting the Nine in Traditional China," p.356.

³³鄧秉元，《周易義疏》（上海：上海古籍出版社，2011），頁 93。

泰，通也。為卦天地交而二氣通，故為泰。正月之卦也。小，謂陰。大，謂陽。言坤往居外，乾來居內。又自歸妹來，則六往居四，九來居三也。占者有陽剛之德，則吉而亨矣。³⁴



此處指「泰」是天地交通之意，並明言「泰」是正月之卦。如上文所述，至遲至南宋朱熹，已有將泰卦與正月連結的說法。《宋史》〈樂志〉紀錄紹興〈祇穀〉三首有「三陽肇新，萬物資始」之句，³⁵ 另有「四序伊始，三陽肇新」³⁶ 與「三陽交泰，日新惟良」³⁷ 等句，此乃一年之始的祭祀之樂，故這種將「泰」與一年起始連結的作法，在兩宋已經成為定式。

不過這種概念，並非宋代才出現，更早的論述中就可看到此種思想，這與「泰」卦的卦象甚有關連。所謂的「三陽」，實謂易卦之三陽爻，即「乾」卦，而「泰」卦的構成是坤上乾下，《周易疏義》言：「泰，通也。為卦天地交而二氣通，故為正月之卦也。」³⁸ 以一陰而為三陽之主，是坤與乾交替轉換的過渡。《禮記注疏》更為詳盡而清楚地說明了這樣的概念：

至十一月，陽之一爻始動地中，至十二月陽漸升，陽尚微，未能生物之極。正月三陽既上，成為乾卦，乾體在下；三陰為坤，坤體在上，乾為天，坤為地。今天居地下，故云『天氣下降』；地在天上，故云『地氣上騰』。³⁹

乾與坤、陰與陽、天與地的相對應關係，構成了「泰」的意涵，從乾坤到寒暖交替，三陽與正月的關係由是可見。這類的詞語一開始應該是用於討論節氣，較晚期的《四時氣候》記：「《歲時百問》云：『立春半月、三陽交泰、雪消為雨、雨

³⁴ (南宋)朱熹，《周易本義》，收入《閩刻珍本叢刊·第一冊·經部》(廈門：鷺江出版社，2009)，頁23。

³⁵ (元)脫脫等，《宋史》(北京：中華書局，1977)，冊10，頁3081。

³⁶ (元)脫脫等，《宋史》，冊10，頁3083。

³⁷ (元)脫脫等，《宋史》，冊10，頁3096。

³⁸ (明)陳汝繼，《周易疏義》，收入北京故宮博物院編，《故宮珍本叢刊·第003冊》(海口：海南出版社，2000)，卷1，頁47。

³⁹ (漢)鄭玄註，(唐)孔穎達疏，《禮記注疏》，收入北京神民出版社編，《閩刻珍本叢刊·第七冊》(北京：人民出版社、鷺江出版社，2009)，卷14，頁265。

降為水，故約雨水。』⁴⁰《歲時百問》今已亡佚，只能從後世零星引述的片段中一窺內容，雖其成書時間不詳，但至少在十四世紀晚期之前已經完成。⁴¹從以上的引述可見，「三陽開泰」一方面可用作說明由冬入春的天氣狀況，一面則衍伸作為吉祥用語，久之則演變成世俗歲首稱頌之辭。《翰墨全書》也使用「三陽開泰」、「三陽開序」、「三陽泰長」或「三陽肇始」作為正月的時令警聯，⁴²可見此類詞語確實是一年之始的吉祥話，且應甚早便成為年節使用的慣例，並有多種不同的構句形式。相對之下，所謂的「九陽消寒」或「九陽啟泰」似乎便沒有這樣淵遠的文字歷史。文獻中的「九陽」或解作天地之緣，或作為日出之處的代稱，⁴³亦有如《後漢書·仲長統傳》「沆瀣當餐，九陽代燭」句，注曰：「九陽、謂日也。」⁴⁴而「九」在中國傳統中有長久之意，如曹丕〈九日與鍾繇書〉：「九為陽數，而日月竝應。俗嘉其名，以為宜于長久，故以享宴高會。」⁴⁵只可推測，這樣的用語應該是後是引用「九陽」為日的概念，再作出近似於「三陽開泰」的詞句。Bickford 教授認為此種用語應是運用於口語與農曆之中，⁴⁶故相關文獻記載也較缺乏。

從使用脈絡來看，「三陽開泰」與「九陽消寒」所指涉的時間點略有不同。「九陽消寒」、「九陽啟泰」乃希冀多陽驅寒之意，用於冬至之後算起的「九九」八十一天，⁴⁷高宗詩中所提及的「消寒數九圖」也是用於冬至之後，與「三陽開泰」在正月使用的狀況略有不同。不過基本上，二者皆是期盼春日快快來到的吉祥用語，意涵相近，至於圖象使用上是否有所區別，本文將留待後面的章節討論，在

⁴⁰（明）李泰集解，《四時氣候四卷》，收入四庫全書存目叢書編纂委員會編，《四庫全書存目叢書》（臺南：莊嚴文化事業，1996），頁 164-28。

⁴¹此處以《四時氣候四卷》著者李泰為洪武三十年（1397）進士推論。

⁴²（宋）劉應李輯，《新編事文類聚翰墨全書一百三十四卷》，收入四庫全書存目叢書編纂委員會編，《四庫全書存目叢書》，卷 1，頁子 170-9-子 170-10，〈天時門·通序時警聯〉。

⁴³如（戰國）屈原，《楚辭·遠遊》「朝濯髮於湯谷兮，夕晞余身兮九陽。」注曰：「九陽，謂天地之涯。」另如（東漢）王逸，《楚辭·九思》〈遭厄〉：「躡天衢兮長驅，踵九陽兮戲蕩。」原注：「九陽，日出處也。」見黃靈庚，《楚辭集校（中）》（上海：上海古籍出版社，2009），頁 948-949；《楚辭集校（下）》，頁 1680-1681。

⁴⁴（宋）范曄撰、（唐）李賢注，《後漢書》，卷 49，頁 12，收入藝文印書館編，《四史》（臺北：藝文印書館，1955），頁 590。「九陽」見中國文化大學印行，《中文大辭典（一）》（臺北：中國文化大學出版部，1973），頁 512，432 條。

⁴⁵劉殿爵、陳方正、何志華編，《曹丕集逐字索引》（香港：中文大學，2000），頁 48。

⁴⁶Maggie Bickford, "Three Rams and Three Friends: the Working Life of Chinese Auspicious Motifs," p. 135.

⁴⁷以上吉祥意涵的解說，見簡松村，〈三羊開泰大吉祥〉，《故宮文物月刊》，94 期（1991），頁 17-19。另外，關於「數九」的傳統，Maggie Bickford 在 "The Symbolic Seasonal Round in House and Palace: Counting the Nine in Traditional China" 一文中也有較詳盡的陳述。

此先僅就基本的文意與文字的歷史做簡單的回顧。對《開泰圖》之名稱有基礎了解後，本文接下來欲介紹相關的學術討論，以利對研究現況有更明確的掌握。



第二節 研究回顧：斷代與使用脈絡的探討

除了圖錄介紹外幾乎找不到其他直接針對《開泰圖》討論的研究，雖然如此，學者在論及與其相關的作品時仍零星提到對於此件作品的看法。與《開泰圖》在圖象與媒材上關係密切者，其一是前文曾提及、現藏大都會博物館的《迎春圖》，另外尚有兩件分藏國立故宮博物院以及北京故宮博物院清代乾隆仿製《緙絲九陽啟泰圖》與《仿宋緙絲九陽消寒圖》。以下便就這些相關圖象的研究稍作回顧。

現今對大都會博物館藏《迎春圖》的討論主要集中在推測時代與製作技術兩方面；此外，在大都會博物館出版的兩本圖錄中皆論及了《迎春圖》與《開泰圖》的關係，認為二者的繡製技法相同且風格一致。在時代的部份，大都會博物館的研究主要依據圖象表現判斷。首先依據衣著服飾特徵，認為畫面主要描繪的童子所穿著乃蒙古服飾；另一方面因童子「騎羊」，而訓練孩童騎羊屬於蒙古傳統，故推論《迎春圖》的年代應當為蒙元時期。只是，圖錄推斷《迎春圖》亦可能是後仿之作。⁴⁸

分析畫面中的物象可以幫助研究者斷定作品的上限，卻無法說明時代下限的問題。意即縱使《開泰圖》描繪的對象為蒙元孩童，依然無法排除後代臨仿摹繪的可能。目前對蒙元服飾的研究仍然有限，沈從文對此方面議題有較全面且深入的研究。沈氏使用李嵩《貨郎圖》（圖 1-4，故宮博物院，北京）為例，比對元代孩童服裝與南宋的差異。此圖之中無論是貨郎或者孩童的角色皆未著靴，相較之下，傳宋蘇漢臣《貨郎圖》（圖 1-5，國立故宮博物院，臺北）的貨郎與孩童則皆著靴，同時傳宋蘇漢臣《貨郎圖》右下角孩童所帶的笠帽亦是元人常用之物，故

⁴⁸James C.Y. Watt and Anne E. Wardwell, *When Silk was Gold: Central Asian and Chinese Textiles*, pp.194-196; Joyce Denney, "Welcoming the New Year," *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, vol. LIII, no. 3 (1995), pp. 74-75.然而何以認為大都會博物館所藏《迎春圖》可能為後仿在圖錄簡短的文字中並未敘明。另外，Linda Komaroff 引用了此一定年，並認為《迎春圖》的空間表現與北方伊兒汗國的細密畫之空間描繪相似，關於此點，本文於第二章將詳細介紹。見 Linda Komaroff, "The Transmission and Dissemination of a New Visual Language," in *The Legacy of Genghis Khan: Courty Art and Culture in Western Asia, 1256-1353*, ed. Linda Komaroff and Stefano Carboni (New York: The Metropolitan Museum of Art, 2002), p. 183.

可推知此件傳蘇漢臣的《貨郎圖》不是南宋的作品，而是元朝人所作。⁴⁹ 雖沈氏對元代服飾有極大的了解，但如前所述，以物品作為判斷畫作年代的依據仍然有其侷限性，像此件傳蘇漢臣《貨郎圖》在後來的研究中即被認為是明代呂文英的作品。⁵⁰ 目前對蒙元孩童所著服飾之了解依然不足，沈氏的研究也僅能從片段的畫面證據搭配少數出土物件說明，尚難有更進一步的認識。可以說，蒙元時期孩童的裝束是否有獨特性，是否能夠作為時代判斷的標準？礙於文獻記錄的缺乏、文物出土的限制，這方面研究仍難有進境。



【圖 1-4】李嵩，《貨郎圖》 故宮博物院，北京

⁴⁹ 沈從文，《中國古代服飾研究》（臺北：南天書局，1988），頁 304。

⁵⁰ 此一看法主要是依據現藏於日本根津美術館與東京藝術大學有呂文英印的貨郎圖作品比較後而得，見 Richard M. Barnhart, *Painters of the great Ming: the Imperial Court and the Zhe School* (Dallas: Dallas Museum of Art, 1993), p. 17.



【圖 1-5】傳宋，蘇漢臣，《貨郎圖》 國立故宮博物院，臺北

另一方面，「騎羊」是否是一種專屬於蒙古訓練孩童的傳統？司馬遷《史記》記載匈奴「毋文書，以言語為約束。兒能騎羊，引弓射鳥鼠，少長則射狐兔；用為食。」⁵¹ 班固《漢書》卷九十四上，〈匈奴傳·第六十四上〉引用上文「無文書，以言語為約束，兒能騎羊，引弓射鳥鼠，少長則射狐兔，肉食。」⁵² 二者文字出入不大，爾後「訓練童子騎射」便成為漢人對北方民族的印象。例如蕭統《文選》便錄收王褒《四子講德論》：「夫匈奴者……兒能騎羊，走箭飛鏃。」⁵³ 樂史《太平寰宇記》論到匈奴：「其俗，隨逐水草畜牧而轉移。無文字，以言語為準，凡男生三五歲能騎羊，引弓射其鳥鼠以成性，長則射狐兔以充食。」⁵⁴ 其他文獻中仍然有不少近似的引述。

雖然如此，並非只有匈奴的孩童才會騎羊，早期文獻中亦有漢族孩童騎羊的文字記錄，諸如《世說新語》引《妬記》中所記載，關於東晉權臣王導（276-339）與其妻曹淑的故事。王導懼妻，瞞著曹淑在外納妾生子而被發現，這段故事恰巧提到王導妾所生的孩子騎羊：

後元會日，夫人於青踈臺中，望見兩三兒騎羊，皆端正可念。夫人遙見甚憐愛之，語婢：「汝出問是誰家兒？」給使不達旨，乃荅云：「是第四五等諸郎。」⁵⁵

這裡可以看到漢民族兒童騎羊的事例。另外，宋黃庭堅〈戲答張秘監饋羊詩〉也有「細肋柔毛飽臥沙，煩公遣騎送寒家；忍令無罪充庖宰，留與兒童駕小車。」⁵⁶ 從此兩段文獻可證明漢人孩童亦騎羊或以羊駕車玩樂。但整體來看，班固的記錄影響甚大，且在其後談及牧民風尚時幾乎大部分文字皆會加以引用；相較之下，《妬記》與黃庭堅的事例就不見加以引用者，可見訓練孩童「騎羊」確實是漢人對遊牧民族的一種刻板印象，也絕非用以表現「漢族孩童」形象的首選。但是，

⁵¹（漢）司馬遷，《史記》（上海：中華書局，1959），卷110，頁2879。

⁵²（漢）班固撰，（唐）顏師古注，《漢書》（北京：中華書局，1997），頁3743。

⁵³（南北朝）蕭統，《文選》（北京：上海古籍出版社，1986），卷51。此段《九家集注杜詩》亦有引用作杜甫〈留花門〉「高秋馬肥健，挾矢射漢月」句之注，見（宋）郭知達編，《九家集注杜詩》（臺北：台灣商務印書館，1973），卷3。

⁵⁴（宋）樂史，《太平寰宇記》（臺北：台灣商務印書館，1983），卷191，夷20，北狄3，〈匈奴下〉。

⁵⁵（南朝宋）劉義慶撰，（梁）劉孝標注，《世說新語彙校集注》（上海：上海古籍出版社，2002），頁687。

⁵⁶本文獻引自簡松村，〈三羊開泰大吉祥〉，頁17-19。

從這些文獻看來，以「孩童騎羊」界定漢與非漢民族，仍不是絕對可靠的憑據。

無論是依據服飾或外在活動來判斷年代，皆是在「畫面內容有實際對應物」的前提之下方能成立，在今日對於蒙元習俗尚未完全釐清、且無法排除其延續至晚期的情況下，似乎必須尋找更有效的斷代取徑。是以本文第二章希望能在前人研究的基礎上，持續努力嘗試作出更有效的年代判斷。

現存於世尚有兩件清宮依《開泰圖》摹製的緙絲作品，《緙絲九陽啟泰圖》藏於國立故宮博物院，《仿宋緙絲九陽消寒圖》藏於北京故宮博物院。⁵⁷ 北京本《仿宋緙絲九陽消寒圖》的相關研究可見前引學者 Maggie Bickford 的兩篇對中國吉祥圖象意涵探討之專文，這兩篇文章同時也是對《開泰圖》畫面內容的主題傳統討論最為深入、透徹者。

Bickford 教授在一九九九年發表的文章“Three Rams and Three Friends: the Working Life of Chinese Auspicious Motifs”中回顧了野崎誠近等強調諧音、圖象意涵等釋讀的早期研究，⁵⁸ 強調研究者應將吉祥圖象視作一種獨特的畫類討論並予以重視。其研究從北京故宮博物院《仿宋緙絲九陽消寒圖》上高宗御題出發，探討了「數九」的傳統與發展，從文獻與作品例證說明「九九圖」的使用脈絡與圖象意涵以及時令、卦象等如何透過吉祥寓意的諧音而圖象化。在此篇文章中著重於解釋圖文關係如何配合；包含「圖」如何象徵「文」，並進一步闡釋「圖」與「文」之間如何搭配而產生錦上添花之效。Bickford 認為「開泰」這類的吉祥圖象製作可追溯至宋代，到了後世逐漸混用、結合成新的吉祥圖樣。此研究強調吉祥圖的發展進程，解釋開泰圖的圖象傳統如何從《易經》的文字概念開始，逐漸結合「三陽」與「三友」、延用至乾隆乃至晚清，圖象的變化也體現了中國人視覺生活的歷史進程。⁵⁹ 這樣的觀察與整理使我們對於「開泰圖」傳統的早期發

⁵⁷關於高宗《仿宋緙絲九陽消寒圖》的研究可見張瓊〈乾隆仿宋緙絲書畫〉一文。文中介紹《開泰圖》與高宗《仿宋緙絲九陽消寒圖》的關係，並認為從繡製工藝、風格與用色來看，國立故宮博物院《開泰圖》更像是明代的作品。惟其並未細述判定的標準與比對對象，諸如何以判斷厚重與否，或者所謂「厚重」作為明代織繡作品在技術上可供辨識的風格特徵之依據為何？故此種看法仍有待再檢視。見張瓊，〈乾隆仿宋緙絲書畫〉，《故宮文物月刊》，313期(2009)，頁 64-69。另外，與北京故宮本高宗《仿宋緙絲九陽消寒圖》相關的介紹性研究可見陳娟娟，〈清乾隆緙絲加繡九陽消寒圖軸〉，收入氏著，《中國織繡服飾論集》(北京：紫禁城出版社，2005)，頁 167-169。關於引用國立故宮博物院本高宗《仿宋緙絲九陽消寒圖》者，可見簡松村，〈三羊開泰大吉祥〉，頁 4-25；惟本文僅將此件作品視作吉祥圖象介紹，並未深入探討其臨仿對象，故未述及其與院藏《三陽開泰圖》的關係。

⁵⁸野崎誠近《吉祥圖案解題：支那風俗の一研究》，中譯本可見蔡易安編譯，《中國吉祥圖案》。

⁵⁹Maggie Bickford, “Three Rams and Three Friends: the Working Life of Chinese Auspicious Motifs,”

展面貌有了更清晰的了解。Bickford 教授將「數九」及「開泰」這兩種類作品放在一個「九九消寒圖」的大概念下討論，並對此類主題的發展脈絡描述甚詳，其文章使用了現今大部分可見的相關作品，特別著重於討論圖象的吉祥意涵與此類傳統的承繼、發展。將「數九」傳統與「開泰」圖象的使用視為同一脈絡的民俗活動或許是在其對「吉祥圖」之定義的關懷下選擇的討論視角。「數九圖」與「開泰圖」在吉祥意涵上或許相通，但「開泰」圖象的使用和「數九」活動二者是否搭配進行卻難以論證。囿於文獻未紀錄細節，目前只能知道二者的使用與進行時間應當皆為「冬至之後到春天之間」，但仍未見文獻同時紀錄兩者，只有清高宗在其仿製緙絲上加的御題詩稍微將之連結。Bickford 教授的討論模式以視覺文化研究的角度切入，成績斐然，本論文則希望能更著重分析圖象傳統的發展，關於「開泰圖」與「數九圖」之文獻記錄的狀況以及二者的關係，將在下一小節進行更多的論述。

Bickford 教授一九九九年的文章較注重討論「開泰圖」這一類作品的歷史；其在二〇〇五年接續此文的討論脈絡，加強論述「數九圖」傳統的發展，並嘗試突顯這些作品同時具有宮廷特質又深入民間，強調宮廷內、外對此類圖象的吉祥意涵理解的相近之處。其一九九九年發表的文章較著重晚明「開泰圖」一類作品如何將抽象的吉祥概念圖象化，而二〇〇五年的研究則偏重說明「數九」的活動如何跨越階級並從元朝一直延用至民國初年。在“The Symbolic Seasonal Round in House and Palace: Counting the Nine in Traditional China”一文裡，Bickford 教授或許限於現存「數九圖」的視覺材料大多為晚清所留下，故更多討論「數九」活動在晚清宮廷與民間的發展；據她所整理，「數九」的活動在元代已發展出兩種形式，即作為祈願圖樣的「數九圖」，與以類似風景的具體化整合吉祥母題形象呈現之「開泰圖」。⁶⁰ Bickford 教授之所以認為此傳統民俗活動在元代發展出兩種圖象表現，主要是依據《開泰圖》與現藏國立故宮博物院之《元人戲嬰圖》的製作年代而定。⁶¹ 其圖版標示引用了大都會博物館圖錄定年，將《開泰圖》與

pp. 127-158.

⁶⁰Maggie Bickford 並未以「數九圖」與「開泰圖」作為區辨兩類圖象的名詞用法，此為筆者為行文方便而使用之名詞。然而，在其文章中依然有特別說明在同樣的吉祥意涵之下所發展出之兩種不同的圖象表現樣貌，見“The Symbolic Seasonal Round in House and Palace: Counting the Nine in Traditional China,” pp. 349-371.

⁶¹《元人戲嬰圖》圖版見秦孝儀，《故宮書畫圖錄（五）》（臺北：國立故宮博物院，1990），頁 205。

《迎春圖》的製作年代定為「元到明」，另因其在國立故宮博物院中發現為數極多傳為元、明的畫軸，二者畫面的表現十分類似，故推斷這些材料皆是元、明之作。⁶² 然而，這樣的定年有過於相信清宮著錄標示之作品年代的疑慮，應當還有再討論的空間。除了作品斷代的問題之外，對於這些作品的圖式樣貌以及圖象發展的早期階段如何出現，或者圖式在傳承中如何變化等問題則不屬於其論述的重點，故在文章裡較無著墨。其文章討論故宮藏《開泰圖》時著重於吉祥意義的釋讀，並未對媒材、畫面圖式以及其在此傳統中扮演的角色等做更多說明，並把畫面元素視作個別獨立的母題，而未在意涵象徵的脈絡之外言及其如何構成畫面，以及此種構成與中國圖象傳統之互動又有何關係等。是以本文期望能在其研究的基礎上，從畫面表現這一面更深入研究相關議題，對於「開泰圖」的形成及其流變有更進一步的探討。

第三節 「開泰圖」、「數九圖」以及「消寒詩圖」的異同

前引學者 Maggie Bickford 之研究提到刺繡以及版畫印刷品分別表現出兩種不同的「數九」形式；一為繡畫，此類型作品使人們對春天的企求具象化，二則為以類似制定計畫形式表現的「數九圖」或「九九消寒圖」，⁶³ 用八十一天的計畫等待春天的到來。兩種不同的圖式實各有不同的圖象傳統。在 Bickford 的討論中，「開泰圖」與「數九圖」被視為同樣在冬至到春節之間使用的吉祥圖象，將這兩個類型的作品視為同一種「九九消寒圖」的使用概念有其利弊，Bickford 教授的研究著重討論冬至慶典的整體面貌，而本文則欲著眼於其所謂第一類型「具象化表現」之作品的圖象發展討論，勢必要清楚區分同為冬至慶典圖象中不同形式表現者的差異。因此，本文接下來將先梳理相關的文獻記錄，並介紹這兩種圖象以及另一相關的「消寒詩圖」在表現與使用上的異同，以求對相關材料有更準確的判讀與掌握。

⁶²此一概念在 Maggie Bickford 一九九九年的文章中即已使用，其說明可見“Three Rams and Three Friends: the Working Life of Chinese Auspicious Motifs,” pp. 137-138, footnote 15.

⁶³Maggie Bickford, “The Symbolic Seasonal Round in House and Palace: Counting the Nine in Traditional China,” p. 358.

一、 染瓣待春：數九圖

依文獻可以推論「開泰圖」與「數九圖」或許都於冬至到春天這段期間做祈福之用，關於慶祝冬至（農曆 11 月 15 日），最早可見班固《漢書》：「冬至陽氣長，君道長，故賀」；北宋更是「俗諺有肥冬瘦年之語」的現象。⁶⁴《東京夢華錄》亦紀錄了「十一月冬至。京師最重此節。雖至貧者，一年之間，積累假借，至此日更易新衣，備辦飲食，享祀先祖。官放關撲，慶賀往來，一如年節。」⁶⁵ 可見冬至日在當時慶祝的盛況。不過，這些記錄似乎都未涉及圖象使用，到了元代才開始有較直接的文獻紀錄。⁶⁶ 元代楊允孚《灤京雜詠》記載了一段詩文：

試數窗間九九圖，餘寒消盡暖回初。梅花點遍無餘白，看到今朝是杏株。
冬至後貼梅花一枝於窗間，佳人曉妝，日以胭脂圖一圈，八十一圈既足變作杏花，即暖回矣。⁶⁷

這裡提到「冬至後貼梅花一枝於窗間」，每日以胭脂圖之，至八十一日後，梅花即成了杏花，天氣也回暖了。這個從冬至開始，逐日將梅花著色、為春天的到來倒數計日的作法，至遲在元代已成習俗。然而，由於文獻闕如，實難論證這個民俗傳統在中國確立的明確時間，目前只可見到元代以後發展的紀錄。元代民間有此習俗，宮廷也有使用梅花數九圖慶祝的慣例，《析津志輯佚》記「九九梅花填未徹，嚴宮闕，宰臣準備朝元節」之句，⁶⁸ 同書更提到元代「冬至日，太史院進曆，回回太史進曆，又近畫曆。後市中即有賣新曆者。宰相於至日，親率百辟恭賀，上位根前遞手帕、隨貢方物。士庶人家並行賀禮，饋遺填道，遇節物時令，

⁶⁴ 此段關於冬至的引文引自（北宋）孟元老著，嚴文儒註釋，侯迺慧校閱，《新譯東京夢華錄》（臺北：三民書局，2004），頁 294，【研析】。

⁶⁵ （北宋）孟元老著，嚴文儒註釋，侯迺慧校閱，《新譯東京夢華錄》，頁 293。

⁶⁶ 另外，元代慶祝冬至亦頗為甚大，《歲華紀麗譜》即紀錄當時分別於大慈寺、金繩寺早、晚宴的情景，見（元）費著，《歲華紀麗譜》，收入（元）陶宗儀輯，《說郛》（清順治三年兩浙督學周南、李際期宛委山堂刊本），頁 7a。

⁶⁷ （元）楊允孚，《灤京雜詠》，收入（清）鮑廷博校刊，《知不足齋叢書》（臺北：藝文印書館印行，1966），頁 3。本段文獻前述詩句，初引見 Maggie Bickford, “Three Rams and Three Friends: the Working Life of Chinese Auspicious Motifs,” p. 138.

⁶⁸ （元）熊夢祥，《析津志輯佚》（北京：北京古籍出版社，1983），〈歲紀〉，頁 224。

自然懽懽，太廟薦新：獐。」⁶⁹ 可見元廷有慶冬至之禮。「析津」指的便是北京，即元大都，而「灤京」則為元上都的別稱，這兩筆元代的資料恰巧分屬元都城與陪都，冬至以「數九圖」為慶的作法在元代應當有一定程度的流行。

明代文獻中可以找到不少「九九消寒圖」繪製的例子，與元代的作法十分相近，亦是於冬至之後，日畫梅花瓣等待春天到來。對於其形式樣貌以及搭配之慶祝活動的紀錄可見明劉侗（約 1594-1637）、于奕正撰《帝京景物略》卷二：

十一月冬至日，百官賀冬畢，吉服三日，具紅箋互拜，朱衣交於衢，一如元旦。民間不爾，惟婦制履舄，上其舅姑。日冬至，畫素梅一枝，為瓣八十有一，日染一瓣。瓣盡而九九出，則春深矣，曰《九九消寒圖》。有直作圈九叢、叢九圈者。刻而市之，附以九九之歌，述其寒燠之候，歌曰：「一九二九，相喚不出手；三九二十七，籬頭吹簫簞；四九三十六，夜眠如露宿；五九四十五，家家堆鹽虎；六九五十四，口中呶暖氣；七九六十三，行人把衣單；八九七十二，貓狗尋陰地；九九八十一，窮漢受罪畢。纔要伸腳睡，蚊蟲蠅蚤出。」⁷⁰

冬至慶祝的盛況在當時不下於元旦。此條記錄將「九九消寒圖」的樣貌與作用都做了十分詳盡的描述。「九九消寒圖」應當為朵朵盛開的梅花，其花瓣相加總共八十一瓣，可供著色，這點與楊允孚《灤京雜詠》的記載一致。搭配的歌謠也頗具市井俚俗之趣，描述人民從天氣寒冷到逐漸溫暖的一些情狀。

這類「數九圖」在清代發展的樣貌則因文字與圖象材料的留存而頗為清晰，前述學者 Maggie Bickford 的研究即已論述甚詳，以下對此類作品後期的使用脈絡再作補充。清代時，「數九圖」已經逐漸脫離原本「梅花枝」的樣貌，而以文字或者類似卦象的圖案呈現，⁷¹《清稗類鈔》〈時令類〉記「九九銷寒」：

宣宗御製詞，有「亭前垂柳珍重待春風」二句，句各九言，字各九畫，其後雙鈎之，裝潢成幅，曰《九九銷寒圖》，題「管城春色」四字於

⁶⁹（元）熊夢祥，《析津志輯佚》，〈歲紀〉，頁 223。

⁷⁰（明）劉侗、于奕正，《帝京景物略》，收入張智編，《中國風土志叢刊》（揚州：廣陵書社，2003），頁 169-170。

⁷¹見 Maggie Bickford 引圖，“The Symbolic Seasonal Round in House and Palace: Counting the Nine in Traditional China,” p. 367-368.

其端；南書房翰林日以陰晴風雪注之，自冬至始，日填一畫，凡八十
一日而畢事。⁷²

至此，以畫面加上題詩的「九九消寒圖」與以梅花花瓣構成的「數九圖」二者已經結合成為一種以「字」作為著色載體的新類別，這種圖象同時具備了「詩」的形式與「數九」的活動，在清代留下了不少的視覺材料，其中特別集中在十九世紀。不過，這種文字造型的數九圖和以圖象呈現的數九圖二者是同時並存的。有趣的是，梅花瓣形式的數九圖到了晚清甚至發展出在填圖時以不同的位置紀錄當日天氣的做法，見《清稗類鈔》「南書房翰林日以陰晴風雪注之」，及富察敦崇《燕京歲時記》：「《消寒圖》乃九格八十一圈。自冬至起，日塗一圈，上陰下晴，左風右雨，雪當中。按，《帝京景物略》：冬至日人家畫素梅一枝，為瓣八十有一，日染一瓣，瓣盡而九九出，則春深矣，曰九九消寒圖。此事予兒時曾為之，不謂與古暗合也。」⁷³ 富察敦崇稱之為《消寒圖》，不過看來以《消寒圖》數九的活動在當時也非年年必為之，甚至可能已經不再流行，富察敦崇便是以回憶兒時情況的語調來紀錄此事。可以確定的是，以「數九圖」作為冬至後的活動從元到清一直不墜，可謂相關節慶圖象使用脈絡中流傳最久且內容最為清晰者。

二、 欽若昊天：消寒詩圖

與劉侗活動時代相仿、萬曆年間的宦官劉若愚（1584-）以其在宮中見聞撰寫《酌中志》，其中即保存了明代宮廷慶祝冬至的寶貴文字記錄，詳細內容如下：

十一月，是月也，百官傳帶煖耳。冬至節，宮眷內臣皆穿陽生補子蟒衣，室中多畫綿羊引子畫貼。司禮監刷印〈九九消寒詩圖〉，每九詩四句，自「一九初寒纔是冬」起，至「日月星辰不住忙」止。皆瞽詞

⁷²（清）徐珂，《清稗類鈔》（北京：中華書局，2010），冊1，頁36。

⁷³王連海，〈皇帝的玩具〉，《紫禁城》，2014年2月，總229期，頁80-81。此文引（清）富察敦崇，《燕京歲時記》，其文中亦刊錄此類作品的圖象，可供參照。此書刻於光緒丙午年（1906），然而其引文未全，本文參考《燕京歲時記》（臺北：廣文書局，1969），頁59。此文之後附錄查嗣璣《蕭寒圖詩》：「學畫消寒九九圖，紅窗費盡好功夫，朝朝合墨番番數，莫到花朝得了無。」

俚語之類，非詞臣應制所作，又非御製，不知如何相傳耳。久遵而不改，近年多易以新式，詩句之圖二、三種，傳尚未廣。⁷⁴

從劉若愚的紀錄可以知道，明代宮廷慶祝冬至時會搭配「陽生補子」蟒衣之服裝轉換，同時掛上「綿羊引子畫貼」，並印製《九九消寒詩圖》，可說是以整體視覺圖象的轉換來具現時令的變化。《九九消寒詩圖》的樣貌為何？文獻僅說明上有詩句搭配，來源恐為民間，至於圖象的樣貌則未紀錄。或許與一件現存於陝西西安、明弘治元年（1488）七月上澣刻的《九九消寒之圖》相近（圖 1-6）。⁷⁵

此件作品上石年代早於劉若愚文獻百年有餘，由十幅山水樓閣圖圍繞一插有梅花枝的花瓶組成，並不像楊允孚等人記載的「數九圖」那般，這裡的梅花瓣顯然未達八十一之數，應非用以著色數九。細觀圍繞花瓶的十塊方格中的圖象，由左上方數來第二幅山水上題「一九」之詩，向下分別為「二九」、「三九」、「四九」則又在左上角，上排往右分別是「五九」、「六九」，右排第二幅到第四幅則分別題上「七九」到「九九」之詩，詩句內容漫漶難辨。中央下方畫幅並未題詩，從圖版上看，其應當描繪了三個人物與一隻山羊，山羊似有馱物，後方孩童手持旌旗，這也是這類圖象與「九九消寒」紀年最早的例證。在圖下方有永壽王朱誠淋（1476-1495 在位）跋：

九九消寒之圖，蓋取安靜以養微陽之意。然消息盈虛固有自然之數，而扶陽抑陰，聖人未嘗不致意焉？是以孔子傳彖則曰：「先王以至日閉關，商旅不行，後不省方。」誠以復為一陽之生，九為陽之數也。陽始生而不培養，則不能順天道矣！培養至於九九，則陽數極。君子之道長矣。故予誦法孔子體先王順天之意，遂命工繪圖。仍於一圖之上勉成一絕，以寓參贊造化之微旨。而疆致扶陽抑陰之深意，願與有志於順天道者呈一覽云。

大明弘治紀天歲戊申秋七月上澣之吉。

秦藩宗室青陽子跋。

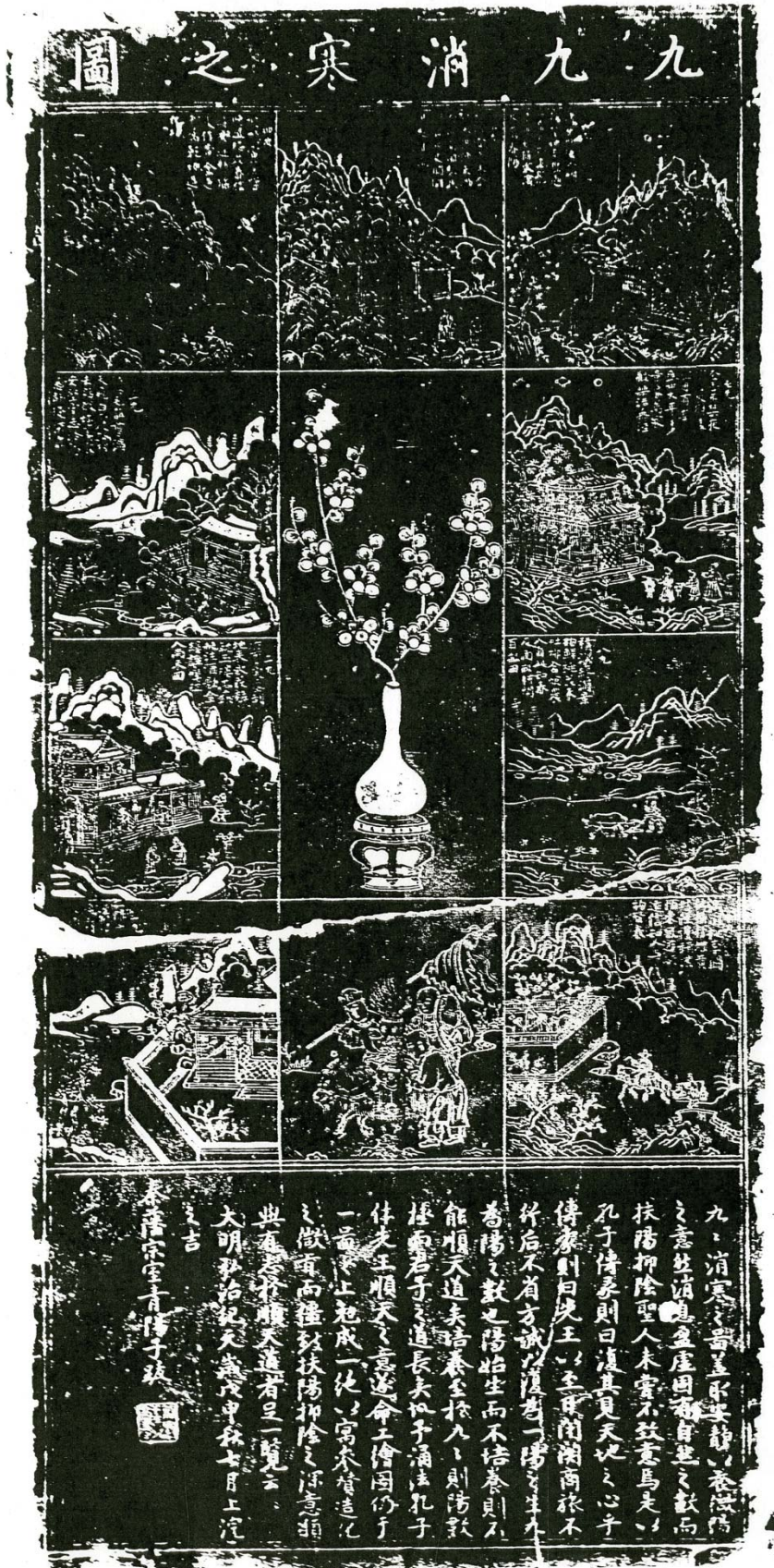
這段跋語一方面援引儒學之道說明「九九消寒圖」中隱含之「扶陽抑陰」的意義，

⁷⁴（明）劉若愚，楊羨生校點，《酌中志》，收入上海古籍出版社編，《明代筆記小說大觀》（上海：上海古籍出版社，2005），卷 20，頁 3066。

⁷⁵此件作品的拓片藏於北京圖書館，見北京圖書館善本部金石組編，《北京圖書館藏畫像拓本匯編·第十冊》（北京：書目文獻出版社，1993），頁 12。

說明這是順天道之舉，陽漸盛則「君子之道長矣。」而這幅作品之所以勘刻上石，則是朱誠淋體先王順天之意而命畫工所做，且圖中題詩也是其所作。由此作品可知，明代除了有傳承自元的「數九圖」，尚有此類未具數算作用，一面用以祈求「陽生」、另一面隱含儒家君道長概念的「九九消寒圖」。劉若愚所記載司禮監刷印的「九九消寒詩圖」應當與此件《九九消寒之圖》的性質更為相近，畢竟二者兼具了圖與詩的形式。劉若愚紀錄的「九九消寒詩圖」是否也具有儒家順天到之意，目前則無據可循，不過可以依據這兩項資料推測，這類的慶祝傳統在明代應當流傳甚久。

從圖象的組成來看，朱誠淋《九九消寒之圖》包含了三個重要元素：中央插有梅枝的花瓶、周圍的九格山水樓台景以及中央下方的騎羊人物。這三個元素恰巧將整個「九陽消寒」相關慶典的視覺元素做了緊密的連結。中央的梅枝花瓶可從圖象上證明這種「九陽詩圖」與「數九圖」關係之密切，雖其梅花並非八十一瓣，但母題及其佔據整幅圖中央位置的設計，可見此母題在「九九消寒圖」中之重要性。



【圖 1-6】明弘治元年（1488）《九九消寒圖並跋》縱 78 公分，橫 41 公分

拓本現藏北京圖書館 石於陝西西安



【圖 1-7】清乾隆九年（1744）董邦達《九陽消寒圖軸》
縱 116.2 公分，橫 69.3 公分 國立故宮博物院，臺北

而朱誠淋《九九消寒之圖》周圍的風景圖則很可能就是「消寒詩圖」的另一圖象傳統，雖現今留存材料有限，但一件乾隆朝董邦達《九陽消寒圖軸》的圖象以及其上的御題款識卻提供了有用的提示（圖 1-7，國立故宮博物院，臺北）。高宗御題的內容如下：「秘府舊傳消寒圖，按九陽之次，各系以詩。不知誰氏所作。今仿其意，命繪為圖，因各題斷句一首，亦欽若授時之意。乾隆甲子（1744）長至御識。」也就是說，此件《九陽消寒圖軸》是乾隆時期依據清宮舊傳的「消寒圖」所作。這件仿「秘府舊傳消寒圖」的掛軸中央呈現一條曲折河流向後延綿，形成具有景深的構圖，兩岸分別描繪了樓閣人物，看似一幅從高視點俯視鄉間景致的山水畫。細究各別景物，則能發現這件作品與朱誠淋《九九消寒之圖》密切的關係。

董邦達《九陽消寒圖軸》右下角描繪一屋舍於層疊山巒前，屋舍外則有小橋連於左方景致。在前景便置入較高的山巒，讓此景與整體畫面隔絕，同圖右側的陸面被水流分割為由前至後的五塊，僅有最後方再次描繪了高聳的山巒，左側也僅見中景處有一稍大石塊。這種突然置入山體的作法值得特別觀察，朱誠淋《九九消寒之圖》的「一九」恰巧便描繪了房屋、小橋與後方層巒；顯然，董邦達《九陽消寒圖軸》右下角的構圖便是從此而來，但原本在獨立的景致中不成問題的遠景，在此通幅裡卻顯得突兀。而董邦達本《九陽消寒圖軸》左下角描繪了一個由左方兩層的閣樓與右方單層草房組成的房舍，房前有二人拱手交拜。明本刻石的「二九」也是由兩層、單層房舍的構成作為主體房屋，前有二人拱手交拜。董邦達本此景之後，則是相對於明本刻石的「三九」的另一房舍構圖，兩本共同之處則在於皆描繪了一個在圍籬中的房舍。受限於刻石拓本圖版殘渙，無法一一比對為於刻石上方的三景，然而刻石右方從上而下依序可見三景。其一為一雙層華樓，前有數人手持燈籠，此景可對應於董邦達本之右側中央上方；其二為一農夫犁田，則可見於董邦達本後景中央；其三則是一人騎馬往左，後方童子挑擔隨行，畫面右側則是庭園圍牆一角，與董邦達本左側後景完全相符。如此看來，董邦達本的母本——即高宗御題中「秘府舊傳消寒圖」——與朱誠淋澣刻《九九消寒之圖》應同為一系。董邦達《九陽消寒圖軸》的題識署名此作於乾隆九年夏至而成，應當為農曆五月，朱誠淋則是於七月，雖時間不類，但兩件作品一強調順應天道則君子道長，另一強調的順從天道、將曆法頒佈於百姓，使之不誤農時，「順天」、「欽

若昊天」的概念也不謀而合，此當為「消寒詩圖」體系的共通特點。

朱誠淋《九九消寒之圖》第三個視覺母題則是與《開泰圖》最為相關的「人物騎羊」形象。此件材料證實，至遲在明朝，「數九圖」、「消寒詩圖」與「人物騎羊」三種主題便作為同樣的概念並置使用。三者雖在圖象內容方面可說分別是歲朝圖、山水與人物三種種類，但在「九九消寒」的大主題概念下，卻也可視為一個複雜的圖象使用體系，在不同的時空裡，分別又交互地使用。且這三者並不一定要以「冬至」這樣的時序作為連結，它們的連結便是「九陽消寒」這個抽象概念。這三類圖象裡最具特色、且現存作品最多的，便是「人物騎羊」，而其中最為精采的兩件作品便是《開泰圖》與《迎春圖》。究竟這種「人物騎羊」的樣貌如何出現並在吉祥文化的脈絡中發展、演變，將會是本文之後論述的重點。

三、 騎羊人物：開泰圖

若回到對劉若愚記錄的討論，其所謂「陽生補子」、「綿羊引子畫貼」之樣貌為何？會不會就是「人物騎羊」圖？從「綿羊引子畫貼」與「消寒詩圖」、「數九」的密切關係推論，或許「綿羊引子畫貼」便是以「人物騎羊」呈現。呂毖《明宮史》卷三紀錄了明代宮廷衣飾樣貌以及搭配著衣的時間，其〈鐸針〉條記：「冬至則陽生綿羊太子」，⁷⁶「鐸針」為明代官帽上的裝飾，同為冬至時間的「陽生」紋飾，其圖樣應當與劉若愚所記「陽生補子」上的形象相關。呂毖以「綿羊太子」稱之，不難想像此圖象的緣由；「綿羊」之「羊」與「陽」同音，「太子」的「太」字則與「泰」同音，二者即「三陽開泰」之具象化。「綿羊太子」想必與「三陽開泰」很有關連，其圖象勢必不脫這兩個母題了。也就是說，「陽生補子」的圖象內容很可能是以「綿羊太子」組成，而所謂「綿羊引子」畫貼為何，則無文字記錄，但應當與此類圖象所去不遠，甚至和《開泰圖》的形象或有關連。

今在國立故宮博物院藏了為數不少、傳宋人或元人所做的畫軸，從風格看來應當多為明代之作。內容畫山羊與身著華麗服飾的孩童，畫幅大小約長一公尺，寬六〇至七〇公分上下。從成畫時間以及畫面內容考量，這批畫軸很有可能就是明代宮廷所使用的「綿羊引子畫貼」。然而，要找到直接證據說明這批畫軸即「綿

⁷⁶「所謂鐸針者單一枝有鐸，居官帽中央者是也」，見（明）呂毖，《明宮史》，收入《四庫全書珍本》（臺北：臺灣商務印書館，1974，清文淵閣四庫全書），冊 111，卷 3，頁 7-8，〈鐸針〉。

羊引子畫貼」已幾乎不可能，從畫面元素考量「陽／羊」與「泰／太」的諧音，推論此批圖象使用了「羊」與「太子」的形象，已經足以說明其引涉了「三陽開泰」或「九陽開泰」的概念，以此判斷這類作品使用於冬季當不為過。而這批作品與紗繡《開泰圖》的圖式運用十分近似，二者的關係如何，在本論文後面章節將深入探討。

不過，無論是這些很可能是「綿羊引子畫貼」的作品或者是紗繡《開泰圖》，都不屬於「數九圖」，縱然使用的時序相仿，但二者的使用方式與圖象表現定然不同，若以研究圖象為旨，須對此有所意識。甚至所謂「九九消寒詩圖」亦非「數九圖」，從劉若愚的紀錄上看不出任何如楊允孚或劉侗、于奕正所載相似之「數」的動作。但也難以證明明代宮中就無此活動。Bickford 教授以「行事曆式」的「消寒數九圖」稱呼這類元代始見於文獻記載、冬至以填畫梅花瓣計時的時令活動的相關作品。⁷⁷ 在明代，民間出現了相對應的歌謠搭配此類圖象，同作為冬至時可從事的慶祝活動；而明代宮廷則可見印刷「九九消寒詩」的作品發送，並有搭配的服飾與繪畫。這也只是就文獻上的情況而論，由於民間習俗往往是口耳相傳，較少收納到正式文獻記錄之中，或許元、明的宮廷與民間在慶祝冬至時也無顯著區隔。劉若愚也特別提到〈九九消寒詩〉「皆瞽詞俚語之類，非詞臣應制所作，又非御製，不知如何相傳耳。」宮廷的這類慶祝可能便是源於民間，又或者是朱明王朝出身平民而遺存了元以來的民俗慶祝習慣也未可知。這種慶祝形式到了清代仍持續流傳，並且更發展出以填字數九或在數九時紀錄天氣等的不同面貌。當然，我們也無法排除這些清代文獻中紀錄的形式事實上在前代就已經存在的可能。

從這些回顧來看，「冬至」作為一個中國古代的重要節日，我們對其慶祝的面貌之認識仍然有限，元代以降關於「數九圖」之類的記載也不過寥寥數筆。必須注意的是，這樣的限制也可能造成某些以偏概全的推論，「數九圖」的使用是否有地域上或階層上的限制尚不能確定。這類「行事曆式」的圖象一面具有對春天的企盼，另一面也隱含了「君子道長」的這類正面意義。而從事這樣的活動時，似乎也是助長了正道的發展，所謂「安靜以養微陽也」。同樣的冬至數九活動，對於不同的從事者而言，也當有不同的意義。而這也是一個源遠流長、雅俗共賞

⁷⁷Maggie Bickford, "The Symbolic Seasonal Round in House and Palace: Counting the Nine in Traditional China," p. 358.

的傳統吸引人之處。



第四節 小結：三種冬至節慶圖象及「開泰圖」的研究價值

《開泰圖》與《迎春圖》僅清宮《石渠寶笈》著錄，文獻資料並不多。但從清代的文字回推，應當可確定兩者是使用於冬日的吉祥圖象。「開泰」的概念來自《周易》，起初作為卜卦的抽象概念，在宋代逐漸與「時序」結合而成正月之卦，進而衍伸出「三陽交泰」之類的吉祥語句。「三陽」相關的吉祥語多於正月使用，「九陽」者則較偏向冬至時使用，二者雖可細分，但亦經常混淆。可想見冬至日距離回暖時日尚多，故以「九陽啟泰」之類的吉祥語句求吉利；而元旦新正距離春天已近，故使用「三陽開泰」慶賀。而這些吉祥語是何時、又如何入畫？則留待後述。

目前與《開泰圖》有關的研究以探討冬至吉祥圖使用脈絡者最為突出，但這些零星論及兩件作品的文章仍未對製作年代做出更詳細的研究。同樣地，目前的研究亦未從作品的圖象面著手討論，使得《開泰圖》成為討論冬至吉祥圖時一個重要的引用作品，但對面對作品本身許多可討論的議題尚無太多著墨。以往《開泰圖》因作為冬至慶祝的吉祥圖象而與「數九圖」、「消寒詩圖」等混為一談，然而無論是劉若愚所書，或者現存的圖象資料都顯示，「數九圖」、「消寒詩圖」與「開泰圖」基本並不具相同樣貌，且根據筆者觀察，它們甚至各自擁有不同的畫意。筆者在前一節已梳理慶祝冬至時使用這些圖象的可能情況，「數九圖」是以行事曆的概念呈現，形式從元到清雖有不同，基本概念甚為一致，便是以倒數計時的方式等待冬去春來。「消寒詩圖」則蘊含了順從天道、頒曆於民的統治思想，可能以山水景致表現，但此種圖象留存不多。而「開泰圖」則是將吉祥語具象化的圖象，它的畫面表現更為複雜，內容也具有更多可討論的層次。

以往研究最為透徹的是「行事曆式」的「數九圖」，但在討論時也未涉及其與蒙元統治的關聯。元宮廷使用「九九梅花」之類的圖象慶祝冬至，至少在上都、大都皆有此一習俗。元世祖中統五年八月（1264）頒定的假日規定包含天壽、冬至、正元、寒食、立春、重午、立秋、重九等，⁷⁸ 這些假日安排顯示元代歲時活

⁷⁸黃時鑑點校，《通制條格》（杭州：浙江古籍出版社，1986），頁 269-270。

動基本依循漢地傳統習俗。⁷⁹ 蒙古人原無紀時曆法，其時曆概念是由漢人、契丹與女真影響而成。⁸⁰ 元廷使用數九圖慶祝冬至，應當是延續南宋的傳統。囿於文獻，南宋冬至慶典的圖象使用脈絡還未能釐清。從另一面來看，頒佈曆法、使用年號，都是統治必要的手段。統治者所治理者不僅僅是地理空間，「時間」亦是一個重要的因素。當蒙古人征服中原，他們也同時獲得掌控時曆的權力。

接下來，檢視相關研究對明代劉若愚記錄的討論，可發現以往研究並未意識到「消寒詩圖」可能牽涉到其他圖象傳統。不能否認的是，「消寒詩圖」的作品留存甚少，要全面了解其面貌幾乎已不可能，本文僅從片段材料中推測一二。接下來本文將聚焦探究「開泰圖」這一類型的圖象，即所謂「綿羊太子」的圖象傳統。從字面來看，「綿羊太子」應是具有「綿羊」、「太子」這兩種母題的圖象，據《酌中志》可知，明代冬至時可能將這類畫軸掛出，或穿著有這類紋飾的蟒衣應景。筆者以為，《開泰圖》正好具備了「羊」與「太子」這兩種母題，極可能與「綿羊太子」母題有關，而這種圖象應當是一種目前討論尚少的「開泰圖」圖象傳統。總結而論，本文欲以《開泰圖》、《迎春圖》作為相關論述的開端，探究這種「開泰圖」傳統的起源、發展與流變，並且釐清其使用的時代。一面希望能跳脫以往「吉祥圖」研究強調語意與圖象互動的框架，另一面也期望至終能以此回應更大的歷史提問。

⁷⁹ 元代的歲時活動簡述見史衛民，《元代社會生活史》（北京：中國社會科學出版社，1996），頁344-361。

⁸⁰ 史衛民，《元代社會生活史》，頁328。





第二章 《開泰圖》的媒材特徵與時代風格

本章將檢視《開泰圖》的媒材特質，並探究其與現藏大都會博物館之《迎春圖》的關連，最後依據物象及空間結構等線索，判斷《開泰圖》、《迎春圖》以及相關織繡作品的製作年代。

《開泰圖》是以紗為底刺繡而成的作品，這種製作方法在刺繡中是一種獨特的類別。⁸¹ 雖《開泰圖》依照繪畫的概念來建構其圖象樣貌，但它在材質面與一般繪畫作品的分別也不可忽略，且材質上的獨特性也提供了分析《開泰圖》與《迎春圖》二者關係的可能。歷來研究的學者都曾明言指出《開泰圖》與《迎春圖》在技法、風格上都十分相近，論證二者的關聯，必須直接觀察兩件作品的細部表現。可惜的是，礙於兩件作品分藏臺灣、美國，難以將二者並置進行更細緻的比較。若能夠確定《開泰圖》與《迎春圖》的關係，則可以新的視點理解兩件作品，分析圖象時更能準確掌握其構圖的整體概念，故本章將先從媒材與製作技法的兩面分析《開泰圖》與《迎春圖》二者的關聯。再者，以往研究對《開泰圖》與《迎春圖》的製作年代問題仍無定論，引用這兩件作品時，研究者大多以「元到明」標示。因筆者的研究從《開泰圖》出發，必須對此作品的年代有更確切的訂定，故本章的第二部分將延續對《開泰圖》媒材的討論，並加以分析其空間結構、風格特徵，期能推斷出《開泰圖》製作的時間，俾利於更深入之相關議題的討論。

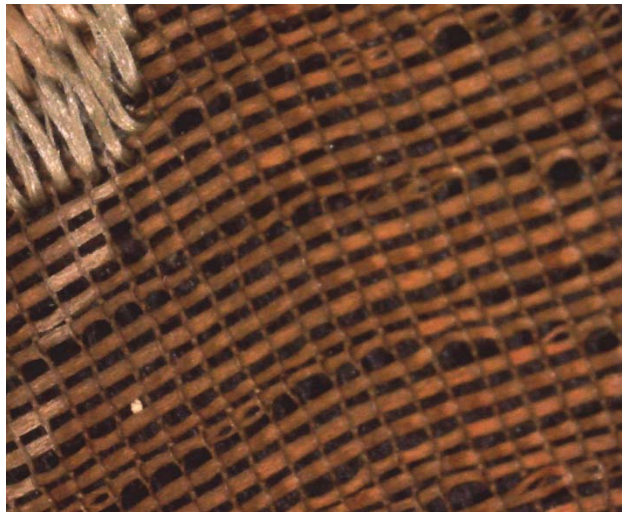
第一節 《開泰圖》的媒材特徵

為一件刺繡作品，關於《開泰圖》的製作技法、圖樣設計都因材質特性而有所獨特之處。以往將《開泰圖》視為通地戳紗加繡的作品，但實際上《開泰圖》與《迎春圖》可能是以其他的方式製成，本小節將探討此一技術問題。

⁸¹關於中國刺繡在研究上可用的出土材料、繡法主要發展之簡述，可參考北村哲郎，〈中國刺繡小史〉，收入北村哲郎、小笠原小枝，《中國刺繡》（京都：フジアート出版社，1973），頁 6-9。

一、製作技法的重新判定

從織品研究的角度來看，「紗」與綃、紗、縠、縠、縠、縠等均屬平紋素織物，概略而言，其差異在於厚薄疏密與不同的工藝處理，呈現大同小異的表面效應，所以出現不同名目。⁸²《周禮·天官》有「冢宰下：內司服，掌王后之六服，禕衣、揄狄、闕狄、鞠衣、展衣、緣衣，素沙」；⁸³「素沙」便說明王后六服所使用的織品用料種類，這也是現今最早相關記錄的文獻。一般較為常見的紗為平紋紗，⁸⁴尚有較為複雜的絞經紗，是由兩個經紗織入一緯紗而成，⁸⁵其結構為「紗羅梭羅組織」，又稱為「絞經組織」。⁸⁶紗的辨識方式在於其絞經組織的結構，以絞經與地經相互扭絞，又有絞經紗與平紋紗二者。⁸⁷經由電子放大鏡照相所見大都會博物館藏《迎春圖》的紗底，可以清楚看到經線起絞、緯線平行交織的結構（圖 2-1）。⁸⁸如前所述，絞經紗的製



【圖 2-1】《迎春圖》紗底結構（局部）

大都會博物館，紐約

⁸²關於「紗」字的由來，在早期「紗」又作「沙」，亦作「紮」，指有明顯均勻方孔的織物，或有一說指相距間留有「沙眼」者即謂「紗」，俗稱「方孔沙」。見王庄穆編，《中國絲綢辭典》（北京：中國科學技術出版社，1996），頁 251。早期的紗絲縷纖細，甚為輕薄，與今尼龍紗相彷彿，是絲織品中最為纖細稀疏的品種；武敏著，劉梁佑編，《中華古文物鑑藏系列·織繡》（臺北：幼獅文化事業公司，1992），頁 19。

⁸³（漢）鄭玄注，（唐）陸德明音義，《周禮一》（大田：學民文化社，1997），卷 1，頁 272-273。

⁸⁴平紋紗的織造方式見趙豐、屈志仁編，《中國絲綢藝術》，頁 400。

⁸⁵學者趙豐曾經簡介此種絞經紗的結構與製作方式，見趙豐編，《中國絲綢通史》（蘇州：蘇州大學出版社，2005），頁 420。

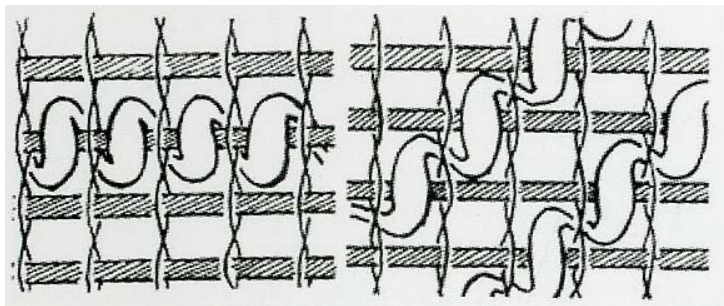
⁸⁶喬昭華編，《織品服飾、紙質文物保存專有名詞類編》（臺中：文建會文化資產總管理處籌備處，2010），頁 43。

⁸⁷紗與羅的區辨見趙豐，《中國絲綢藝術史》（北京：文物出版社，2005），頁 53。

⁸⁸由於無法取得《開泰圖》局部放大的圖象資料，此處僅以《迎春圖》的局部放大照片為例。此圖版為筆者至大都會博物館考察之資料照片，感謝大都會博物館亞洲部葉惠玲女士的招待與協助接洽，以及大都會博物館 Ratti 織品中心提供精良的放大攝影設備。另外，仰賴織品中心負責人 Eva 小姐處理提件事宜，以及黃逸芬學姊陪同並於寒冬中特地先行指點觀看作品的重點與秘訣，加上彭盈真學姊從中聯繫、並在筆者至博物館期間的款待，方使筆者能完成此觀察工作。同時感激建輝獎學金補助。另外，筆者於二〇一四年八月曾赴日本東京國立博物館《神品至寶》特展觀察《開泰圖》原件，承方令光學長以及林宛儒學姊相借精良的短焦鏡設

作成本較平紋紗高，且與平紋紗的差異也不那麼明顯，一般較少使用，故《迎春圖》與《開泰圖》以絞經紗為底，反應了對品質較高的要求與講究。

《開泰圖》的媒材在清代原被誤認為緯絲，然一般認知上的緯絲是用機器以「通經斷緯」之法製成，意即各色緯絲僅於圖案花紋需要處與經絲交織，經絲縱貫織品，其成品花紋正反面如一。⁸⁹ 而《開泰圖》在以往研究中被認為是「紗繡」，指以「紗」為底在其上加繡而成的作品，⁹⁰ 這點斷無疑問。不過，以往認為《開泰圖》是以通幅「戳紗」製成；「戳紗」是指用素紗作地，有規律地按照紗眼之經緯線用各色絲線一紗一針地戳納成圖案花樣。⁹¹ 現場觀察《開泰圖》與《迎春圖》的天空、地面以及部分草木，二者或與所謂「正一絲串繡」的樣貌確實有相近之處（圖 2-2）。⁹² 只是其為通幅滿繡，實在有些難以想像，且戳紗工藝會在表面形成四十五度的傾斜樣貌（圖 2-3），⁹³ 這點在《迎春圖》與《開泰圖》上皆未得見。筆者認為，清《石渠寶笈》會將《開泰圖》理解成緯絲，實因《開泰圖》的底材紗眼較小，戳納得十分細密，乍看之下與緯絲效果近似；另外尚有一個可能，就是其所謂的「緯絲」並不是現在普遍理解的「通經斷緯」之緯絲技術，而是另有所指。



【圖 2-2】正一絲串繡結構示意圖

備，以及楊雅琪學姊於的招待；同時感激臺大文學院補助學生參與國際學術與教育活動獎學金的幫助，以及東京早稻田大學召會兩週的住宿接待，特此致謝。

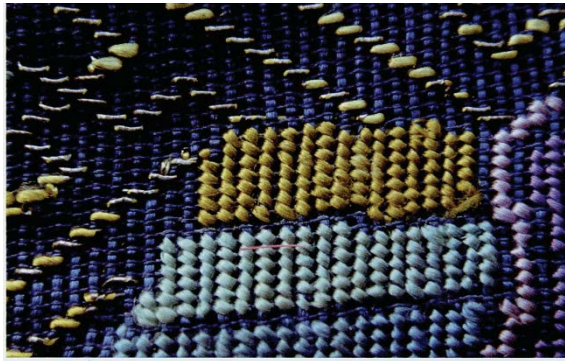
⁸⁹「緯絲」的簡介與編織結構圖可參考沈柔堅編，《中國美術辭典》（臺北：雄獅圖書，1989），頁 500。

⁹⁰紗與羅二者主要是依據絞經的形式之差異分辨，絞紗孔分部均勻，不顯條狀的稱紗組織；絞紗孔沿經向排列稱為直羅，延緯向排列稱為橫羅。詳見趙豐《中國絲綢藝術史》，頁 53。

⁹¹筆者以電子放大鏡觀察原件，本幅作品通件以此技法戳納而成，故言之工細。「戳紗」針路規律勻整，在古代稱為「納繡」，見沈柔堅編，《中國美術辭典》，頁 496。另外，納紗、戳紗、繡紗與織紗在技法上仍有區別，其差異在於戳紗為每行紗線皆穿越，納紗則是隔行穿越，織紗是以織布機妝花回緯織成，而繡紗則是以紗為面料刺繡，通常會在紗布後裱上棉紙。相關技巧之區辨見李雨來、李玉芳，《明清繡品》（上海：東華大學出版社，2012），頁 12-13。

⁹²「戳紗繡」起源甚早，據黃能馥、陳娟娟所言，此繡種秦漢便有，相關介紹與「戳紗」的不同表現，見黃能馥、陳娟娟，《古典技藝體系臻於頂峰——清代絲綢藝術》，收錄於趙豐、屈志仁編，《中國絲綢藝術》，頁 501。

⁹³戳紗是斜著四十五度角行針，每一針都要跨越一根經線和一根緯線。



【圖 2-3】戳紗工藝結構圖



【圖 2-4】「緯絲加繡」
經緯組織正面圖



【圖 2-5】「緯絲加繡」
經緯組織反面圖



【圖 2-6】《迎春圖》經緯組織正面圖



【圖 2-7】《迎春圖》經緯組織正面圖
紗底上之輪廓線殘跡



【圖 2-8】《迎春圖》經緯組織正面圖
繡線底部可見標示輪廓之絲線

一位中國的織繡品藏家李雨來於二〇一二年出版了《明清繡品》一書，根據其觀察推論，早期可能有一種織、繡同時使用的工藝技術，以絞經重緯組織插織花緯製成底色，留有紗布的位置再加上刺繡的紋樣（圖 2-4、圖 2-5），⁹⁴《迎春圖》局部放大的正面組織圖更接近垂直排列的紋理（圖 2-6），《開泰圖》的正面組織紋理也是如此，並非戳紗技巧應見到的四十五度角（圖 2-3）。根據李雨來的觀察，這種織繡技法必須在織出所需要的圖案時預留刺繡的位置，而《迎春圖》殘損處露出的紗底處處可以見到畫在其上的輪廓線（圖 2-7），這也可能是因為這類織成加繡的技法「先織出花紋、預留刺繡位置」的作法，必須標出織紋的位置而留下的痕跡。另外，《迎春圖》與《開泰圖》加繡時往往先繡出輪廓（圖 2-8），⁹⁵ 這種作法同樣可能是這兩件作品先織出大面積色塊、留下欲加繡之輪廓，然後再加繡的旁證。然而，要確認二者是否先以織的方式製作再行刺繡，還需要觀察作品背面，此一要求在兩件作品的裱褙狀況之下已不可能實踐。但筆者觀察李氏《明清繡品》一書中此類刺繡作品的局部放大圖，其樣貌與《開泰圖》、《迎春圖》頗為近似，且李氏談到此種製作方式因為整件作品以兩種技法製成，織、繡於同一平面，使作品看起來更為平整，⁹⁶ 這樣的特徵在《開泰圖》、《迎春圖》上亦十分明顯。因此筆者更傾向將這兩件作品理解成這一類的「縲絲加繡」，或者稱之為「織紗刺繡」，以避免與一般認知的縲絲技法混淆。李氏提及，這樣的作品因工序繁複，成本過高，傳世品甚少，僅在晚明作品中得見。究竟這一類的製作技術如何製作，以及此種技法開始出現的時間為何，仍有待更多材料論證。不過，《開泰圖》、《迎春圖》從使用絞經紗為底，到使用技法困難的「織紗刺繡」，再再反映其製作的高規格，依照此情況可判斷，這兩件作品很可能屬於宮廷層級的製作，而不是一般民間工場所為。

二、 構圖與顏色安排

不僅底材用料、製作工序講究，紗繡《開泰圖》在畫面安排與繡工的表現上亦獨具匠心。《開泰圖》畫面主要由兩段由右下向左上斜傾的坡岸構成，另在左下角可見面積較小的前景坡石。前方坡石平台上有一組童子，似做對語狀，一童

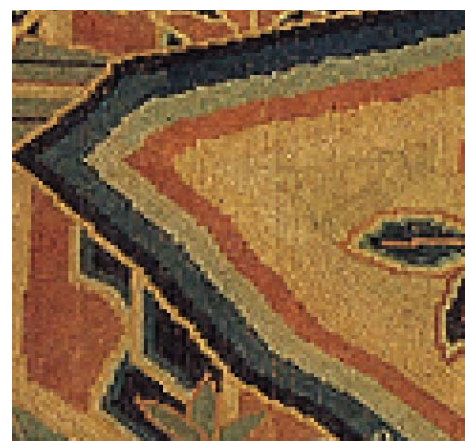
⁹⁴圖版與相關說明見李雨來、李玉芳，《明清繡品》，頁 17-18。

⁹⁵在《迎春圖》的局部放大圖中某些破損的繡線之下可見到作為輪廓標示的絲線露出，顯示在刺繡之前，工匠可能先繡出輪廓線，再依據輪廓繡內裡色線。

⁹⁶李雨來、李玉芳，《明清繡品》，頁 18。

子右手舉起、左手扶山羊，右側童子持滿開梅枝向左望。畫面中央一肩扛梅枝、身著華服並騎乘山羊的童子，梅枝上掛一鳥籠，此一形象很可能為「喜上眉梢」的圖象化，鳥籠中應該是喜鵲。山羊口吐「陽氣」，裊裊上升。後方石塊以誇張的形象向左傾，旁側梅花盛開，畫面左上是被橘色、藍色雲氣遮擋的松樹。這件作品還表現了「羊」的母題，共九隻不同姿態的羊，多以側面表現；其中較別出心裁之處在於前景特別安置了一隻背對觀者、左望的綿羊以及中景兩隻打鬧的山羊，比起側面出現的羊隻，這種姿態表現可解釋為圖象製造者特別的設計，旨在增加畫面可觀的趣味。

從配景的安排與表現來看，《開泰圖》以層疊的坡石間隔出不同的空間區段，不過這種間隔並未確實產生空間深遠的效果，原因有二，一為其在坡石平面處僅以同樣的土黃色填補，並無其他的筆觸或效果暗示向畫面內延伸的企圖，反之，大色塊的填補造成了一種平面的視覺效果；第二則是整個坡石的造型未提供空間暗示的設計，似乎只能在這層疊的造型上感覺到石塊的向上堆疊，而人物與羊群僅僅像是被放置在這樣的佈景之上，而非置於一個有深遠的空間之中。由此可見，製造空間幻象並非圖象設計者安置坡石的主要目的，那麼該如何解釋這層疊的坡石呢？為什麼設計者不將童子、羊群等安放在空曠的地面上，而是煞有其事地製作了如此繁複、卻又無法達到空間延伸效果的地面？既然「空間延伸」並非其設計訴求，或許透過這些層疊坡石表現「地面」的存在才是主要目的。那麼「地面」何以在圖象設計者眼中如此重要？若注意到《開泰圖》突出的設色表現，或許可以提出較合理的解釋。此件紗繡在所有坡石的邊緣皆以色線勾勒，其顏色由外至內分別先由一條米黃色細線界隔，接下來依次由較為粗的靛、青、淺藍、橘紅、土黃與米白共七層構成（圖 2-9），且岩石與坡面邊緣立壁的部分皆以不同的色塊堆疊而成（圖 2-10），雖使用的顏色僅限於橘紅、靛、青、米黃等，不過透過此一岩石坡塊的使用，畫面便充滿了各種顏色，地面顯得十分豐富。可推測設



【圖 2-9】(上)·【圖 2-10】(下)
《開泰圖》(局部)
國立故宮博物院，臺北

計者在製作草圖時即已預想了「顏色」在其中將扮演的角色，層疊的石塊與河流的界隔，一方面提供了前景與中景這兩個舞台，使畫面主次更有所發揮，更積極地藉由顏色豐富畫面表現，使原本即已滿佈羊隻、童子的畫面下半更加富麗堂皇。



【圖 2-11】(上)、【圖 2-12】(下)

《開泰圖》(局部)

國立故宮博物院，臺北

此幅作品的圖象設計者在畫面下半使用坡石製造了繽紛的視覺效果，在天空的部份同樣運用雲氣表現作了相似的處理。紗繡《開泰圖》的背景以盛開的梅花、團團松針滿垂籐蔓的松樹作為主要母題，在作為天空的部份則以藍色繡線滿繡。除此之外，更以延伸的雲氣填補了已經十分擁擠的空間，其雲氣以米白色線勾勒外型，並以橘紅、深藍兩色填補其中(圖 2-11)，用色與地面岩石的用色一致(圖 2-12)。

《開泰圖》的畫面物象與吉祥寓意指涉巧妙配合，並運用顏色使得畫面顯得喜氣而熱鬧，在有限的色彩運用之下呈現出節慶的氛圍，可見製作者對圖象語言、媒材特質的掌握，以及色彩配置拿捏的熟練。

第二節 《開泰圖》與《迎春圖》的關係

在對《開泰圖》的表現特徵有初步掌握後，接下來本文欲討論與《開泰圖》以及《迎春圖》兩者的關係。這兩件作品無論在刺繡技巧、風格、作品內容與尺幅都十分相近。究竟二者的近似是出於傳摹，或者兩件作品原為聯屏？這種可能性都必須回歸到對作品的分析上求解。在學者 James Watt 主編的圖錄 *When Silk was Gold: Central Asian and Chinese Textiles* 中即已提出這兩件作品風格相近的事實。⁹⁷ 另外，二者的尺寸亦十分相近，《開泰圖》長二一七·一公分，寬六四·

⁹⁷James C.Y. Watt and Anne E. Wardwell, *When Silk was Gold: Central Asian and Chinese Textiles*, pp. 194-196.

一公分，《迎春圖》長二一三·三公分，寬六三·五公分，在刺繡作品中算是十分龐大而罕見，這兩件作品的刺繡技法也是非常繁複而華麗。Maggie Bickford 教授按照畫面比例將《開泰圖》與大都會博物館《迎春圖》並置（圖 2-13），發現無論是畫幅上端的雲氣、畫心層疊岩塊的布局以及植被的種類等在圖象上恰巧能互相連接，故提出兩件作品原為同一件的可能。⁹⁸ 本節將以這兩件作品的關係為討論重點，透過細部比對，確立二者的關聯。兩件作品若原屬於一件或為聯屏，研究者或許就可以新的眼光來看紗繡《開泰圖》的布局與構圖，在圖象的討論上便不同於單件作品的視野。以下從兩件作品的使用媒材、保存狀況、呈色效果與個別細部製作方面，比較兩件作品的表現，並推論二者的關係。

⁹⁸此一觀察見 Maggie Bickford, “The Symbolic Seasonal Round in House and Palace: Counting the Nine in Traditional China,” p. 360. 惟其在文章中僅點出兩件作品為同一件，卻未在圖象之外論證二者相關連的證據。



【圖 2-13】《開泰圖》與《迎春圖》並置示意圖 按比例縮放



【圖 2-14】《迎春圖》(局部)
大都會博物館，紐約



【圖 2-15】《迎春圖》(局部)
大都會博物館，紐約



【圖 2-16】《迎春圖》(局部)
大都會博物館，紐約



【圖 2-17】《迎春圖》(局部)
大都會博物館，紐約

《迎春圖》、《開泰圖》除了按照顏色所需織成天、地與草木等圖樣之外，也因應不同的肌理需求來搭配不同的針法表現。諸如在羊毛的部份使用戧針手法製造毛的紋路，同時施以釘線繡在其上做出羊毛的圖樣（圖 2-14）。孩童的衣著亦使用了數種不同的針法，先以平針繡出服裝的基本顏色，再以細線釘線繡出服裝上的花紋，使紋路顯得更具線性表現，也在同一平面上製造了上、下不同的肌理與層次（圖 2-15）。此外，不僅是作為主要角色的人物與羊隻運用了多樣的針法處理，梅花與松樹的部份也同樣做了繁複的刺繡，諸如在花朵的表現上以戧針做出花瓣的漸層色彩，花蕊處也使用釘線繡表現之（圖 2-16）；松針則以平針繡出宛若被風吹動的波浪狀，且使用了綠色與米白色兩種色線，使得表現更為豐富（圖

2-17)。⁹⁹ 從這些繡法可以看出製作者對於不同的肌理、方向與效果往往盡其所能地運用變化的刺繡技法，以製造出更豐富的畫面效果。可以想見，由於每一個效果都涉及了獨特的刺繡技法，兩件作品若為同樣的作者所做，局部刺繡的表現理當相同；相對地，若由不同的製作者所做，在這些細節中便可反應差異，故以下將從這些物象透露的訊息深入觀察。

一、 殘損狀況與紗底用料

將紗繡《開泰圖》與大都會博物館《迎春圖》的畫面等比例縮小並置後，即可看到兩件作品的陸地、植被甚至雲氣皆可連接（圖 2-13）。不禁使人懷疑二者是否為同一件作品經裁切而成今日的樣貌，或原為聯屏、對幅？由於《開泰圖》現仍維持畫軸的形式，《迎春圖》則經過重裱，呈現現代框的裱褙形式。二者的狀態皆無法看到作品背面以及邊緣，故以難從裁切口處觀察作品的情況，但仍可從畫面上尋找一些可供推測二者關係的線索。

《開泰圖》與《迎春圖》的畫面因保存狀況不同而呈現些許差異。在《開泰圖》上近乎看不到破損的情形，只在少部分細節有繡線脫落的狀況。然而，《迎春圖》殘損情況則頗為嚴重；《迎春圖》的羊毛、石塊與人物等細節繡線脫落甚多，處處可見繡線脫落，尤其畫面右方的深藍色湖石繡線更是幾乎完全損壞，大面積呈深褐色的紗底展露出，經由電子放大所拍攝的照片可以見，原



【圖 2-18】《迎春圖》（局部）大都會博物館，紐約

本的紗底應是類似皮膚色，但露出的紗可能是暴露於空氣中受污染而變色（圖 2-18）。《開泰圖》則在部分松針殘損處可見到黑色底部，中央童子毛帽與領口、

⁹⁹刺繡的針法名詞使用，可見 I-Fen Huang, “Gender, Technical Innovation, and Gu Family Embroidery in Late-Ming Shanghai,” *East Asia, Science, Technology, and Medicine*, no. 36 (2012), pp. 77-130; 黃能馥、陳娟娟，〈古典技藝體系臻於頂峰——清代絲綢藝術〉，頁 497-505。

毛袖也有部分繡線脫落，中景前方靛青色山羊身上以及前景石塊上亦可見到色線脫落，然而相較於《迎春圖》，這些殘損或色線脫落的情形並不算嚴重。¹⁰⁰

透過放大鏡觀察《開泰圖》與《迎春圖》的殘損處基底紗以及紗底的織成結構的情況，可以確認兩件作品皆為以兩根經線以每隔一緯線一絞的形式交織而成，緯線較粗，紗眼甚細，底部所使用的紗在材料上是一致的，並無差別。

二、 呈色效果

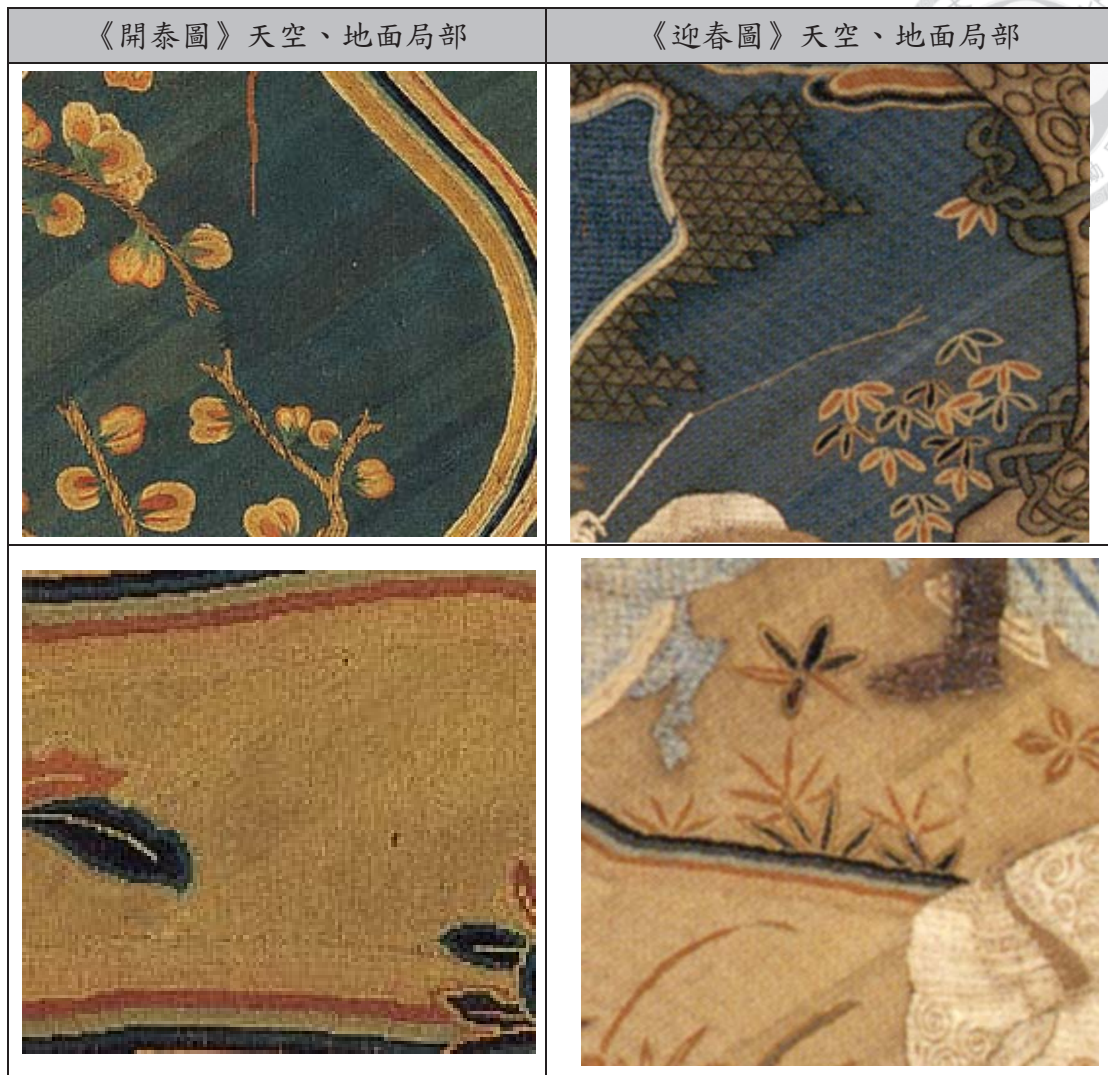
《開泰圖》與《迎春圖》在天空與地面大色塊的部分可明顯有一種由右上往左下排刷似的色澤效果，這種斜向排刷的顏色效果不僅僅出現於大色塊的部分，在整件作品織紗細部皆是如此，且這兩件紗繡作品竟有同樣的狀況（圖 2-19）。筆者檢視《開泰圖》與《迎春圖》，二者地面或天空的大面積色塊是以同樣顏色的色線織成，並未更換不同色線（圖 2-20），故可排除這種斜刷式的顏色效果為刺繡時作者刻意為之。既如此，究竟造成兩件作品產生同樣色澤效果的原因為何？

¹⁰¹ 二者的色刷效果之方向為傾斜狀，且只影響到織成地面，加繡的色線並沒有反應此種現象，¹⁰² 目前推論可能的成因是製作者在天空、地面與雲氣等色塊織完後便使用色刷刷出斜紋效果，爾後再繼續織成其他母題與輪廓線等，最後加繡山羊、人物等以刺繡表現的各別母題。因此僅有天空、地面與雲氣內部等處有斜紋呈色，其他部分可能是在處理完斜紋效果後再繼續完成的。

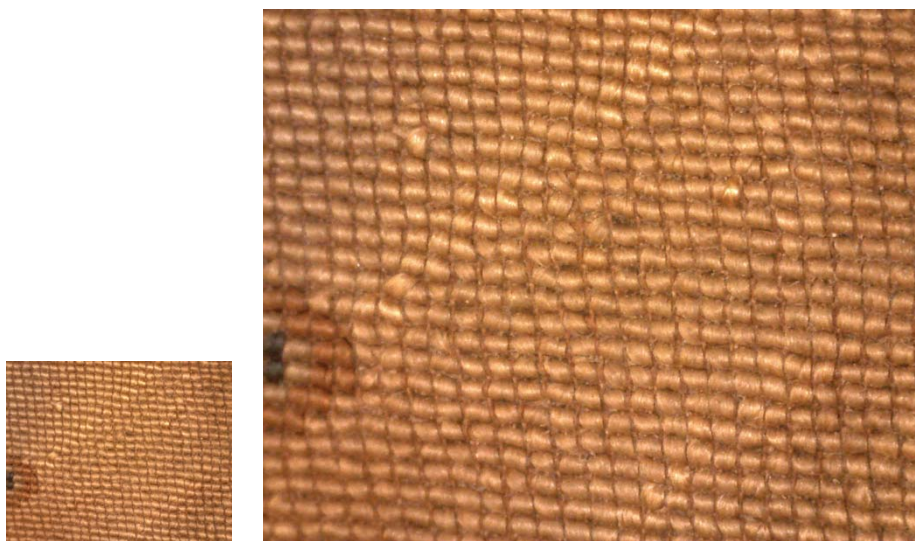
¹⁰⁰ 令人不解的是，在《開泰圖》早期出版的圖版上，畫面中央童子右手處有明顯色線掉落的狀況，但筆者二〇一四年觀察原件，此處的色線是完整未損的，造成這樣差異的原因筆者仍未能找到解答。

¹⁰¹ 若以傳統書畫裱褙形式考量，亦可能發生卷軸收藏捲起時因摩擦而掉色的情況，這種情況下摩擦掉色的情形通常與卷軸收起的方向垂直，以《開泰圖》與《迎春圖》為例，當為水平狀。摩擦掉色（crocking）的幾種可能狀況，見喬昭華編，《織品服飾、紙質文物保存專有名詞類編》，頁 64。

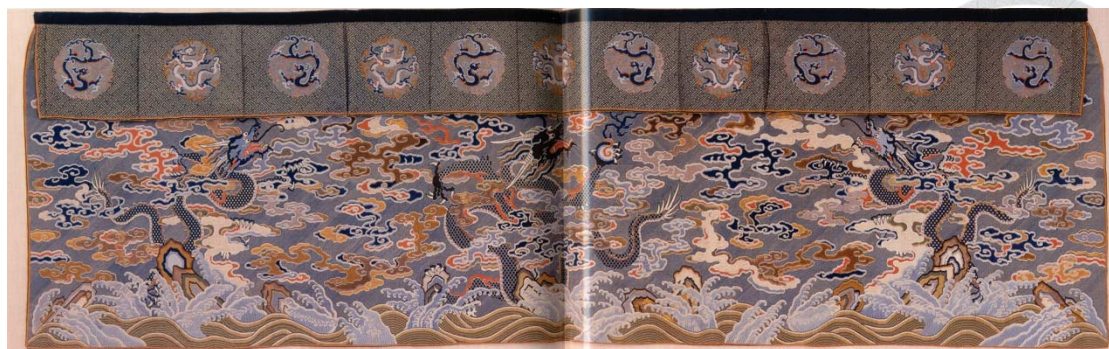
¹⁰² 筆者原以為此現象與黏著劑汙染（adhesive stain）有關，由於這兩件作品色澤的排刷效果為斜紋，故可排除其為卷軸收藏時掉色的可能。然而，承林煥盛老師提供寶貴的意見，認為從此件作品的媒材厚度考量，其裱褙時使用的黏著劑不太可能滲透繡品，故應當另有原因造成這種筆刷效果。關於所謂「黏著劑汙染」，見喬昭華編，《織品服飾、紙質文物保存專有名詞類編》，頁 62。另，感謝侯宗延學長協助聯絡，並教導筆者許多關於裝裱的問題，使筆者對於這方面的資料有更多認識。



【圖 2-19】《開泰圖》、《迎春圖》天空與地面局部顏色刷紋效果



【圖 2-20】《迎春圖》局部顏色刷紋效果處放大圖



【圖 2-21】明到清 波濤雲龍桌裙 Phoenix Art Museum

天空、地面刷出特殊的顏色效果很可能是為了製作氣候情境。《開泰圖》與《迎春圖》皆描繪冬天，工匠或許希望以此效果做出寒風的狀態。筆者在一件清代紗繡波濤雲龍桌裙上也看到相同的呈色效果（圖 2-21，Phoenix Art Museum）。此件作品的斜紋刷效果也侷限在天空，且色刷的方向時左時右，筆者推斷此即強調海面大風的情狀。與《開泰圖》、《迎春圖》意欲表現冬日寒風的手法相仿。《開泰圖》、《迎春圖》同樣的斜紋呈色，不僅說明《開泰圖》、《迎春圖》擁有相同的特殊效果，另一方面，這也可能為兩件作品製作程序一致而產生的結果。

三、 細部母題

欲論證《開泰圖》與《迎春圖》的關係，除了紗底結構、特殊效果等物證，尚可從細部刺繡技法判斷。刺繡涉及了不同針法的運用，同樣工坊雖也可能因為各別匠師的差異造成表現技法略有不同的情況，但大抵仍使用接近的技巧。以下將逐一比對《開泰圖》與《迎春圖》局部刺繡的技法形式，期能以此確認兩件作品的關聯性。

（一） 人物

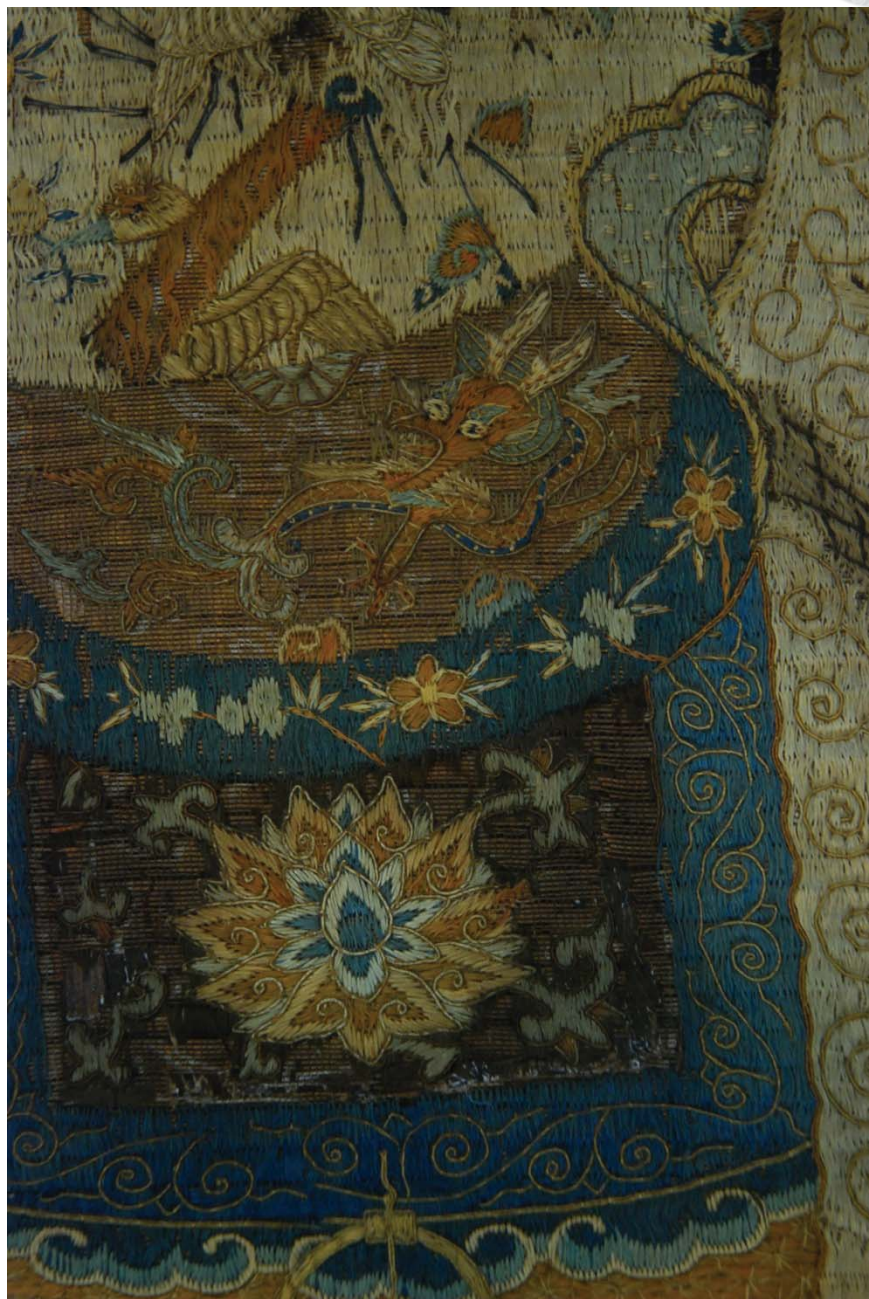
《開泰圖》與《迎春圖》在製作人物面部時，都先在臉部以平針繡出底色，再以淺米色線釘線繡出輪廓。除了《開泰圖》中央主要童子的面部底色是以傾斜地面四十五度角排列繡成，其他的童子都是以平行地面排列的方式繡出地面底色。不僅是輪廓，兩件作品在表現細部時，也慣以釘線繡的方式勾勒形體。

《開泰圖》童子眼部尚有加繡瞳孔，然而《迎春圖》的部分則殘損較嚴重，但從絲線留存的狀況來看，原本應當是繡有輪廓的（圖 2-22）。
兩件刺繡所表現的人物衣著



【圖 2-22】《迎春圖》（局部，童子眼部）
大都會博物館，紐約

也是以戧針先繡底色，再以釘線加繡紋樣與輪廓（圖 2-23）。不過，《開泰圖》中央童子身著五爪龍袍、《迎春圖》中央童子山羊騎座墊上則繡四爪龍。帽飾的部分，《迎春圖》兩童子的貂毛帽上皆用與肌膚相同的色線繡出頭顱的形狀，《開泰圖》童子的帽子則是以淺藍色鋪排而成。¹⁰³



【圖 2-23】《迎春圖》（局部）

大都會博物館，紐約

¹⁰³其中，《開泰圖》有下角一童子帽上出現一圓形黑色色塊，令人不解。筆者以為，這可能是要表達如明代「貨郎圖」中呈現童子戴貂毛帽的形貌，只因《開泰圖》的刺繡者並不知道草稿圖上表現的究竟為何，故改成此種設色。

若從人物的面部勾勒、衣著、帽飾等繡法來看，《開泰圖》與《迎春圖》的表現十分一致，無論是局部用色、刺繡技法，大都依照相同的技法概念製成。少數地方諸如帽頂以不同色線表現，但由於大部分細節上的刺繡技法相近，像是大面積的填色使用平針，輪廓使用釘線的整體概念基本上並無區別，故局部差異也可能是因二者畫幅較大，是由多人協力完成，因而造成。

（二）山羊

《開泰圖》與《迎春圖》中表現的羊隻數量頗多，從羊角與體型特徵來看，應當都是山羊而非綿羊。羊隻雖多，製作形式卻極為一致。底色繡法皆為以眼睛為中心，用同心圓的布排形式戥針繡出。輪廓線處以色線加繡，或者有在背部、腹部等加上色線平繡出另一個較寬的色帶強調輪廓效果。兩件作品中只有《迎春圖》前景中央小之的乳羊是以垂直於地面的色線戥針而成底色，為兩件作品中唯一特例（圖 2-24）。接下來以刺繡技法與使用顏色的特徵，對《開泰圖》與《迎春圖》的山羊做更詳盡的分析。



【圖 2-24】《迎春圖》（局部）

大都會博物館，紐約

《開泰圖》中羊隻加繡技法的差別可依據繡線使用的差異而區分為兩大類（表 1），第一類是純粹在同心圓式戥針底色後，便未再加繡其他裝飾者，以這種方式繡成者在《開泰圖》一共九隻山羊中佔了六隻（表 1《開泰圖》山羊編號 1-6），再依顏色可區分為四隻白色的山羊，以及棕黃色與靛青色各一隻。另外三隻羊則有較不同其他六者的表現。中景正中央童子所騎的羊隻與騎左方的山羊雖一為白、一為藍，但皆加繡了金色細線為飾，在底色色線每隔約零點五公釐處加繡一平行橫跨兩行底色色線的金線為飾。另外，中景右方淺藍色羊隻的底色是以混合藍、白兩色繡線的方式處理，是《開泰圖》中唯一混色繡成的山羊（表 1《開泰圖》山羊編號 7）。這三隻有特殊處理的山羊恰巧皆位於畫面中景，是《開泰圖》構圖中的視覺焦點，可以理解製作者何以做如此的特別處理；大抵上牠們都同前一類，一樣是使用同心圓方向戥針繡成底色並以排線方向依輪廓線繡出形體，但第二類的這三隻山羊加繡金線以表現羊毛，較第一類更為精緻複雜。




《迎春圖》的山羊則一共十一隻，羊隻的刺繡技法與《開泰圖》十分接近。大部分都是以眼睛為中心、呈同心圓狀撲排繡出山羊底色，且多數山羊並未以其他裝飾手法加繡，只有顏色上的差別，可把這種直接以同心圓方向繡成底色的山羊，歸於與《開泰圖》第一類相同技法的類別中（表 1《迎春圖》山羊編號 1-6）。有做特別處理的共有五隻山羊，其一為前景中央小隻的山羊，其以各色色線繡成，應當旨在表現山羊剛出生的狀態，並不在《開泰圖》山羊繡成的兩類技法之中，屬於《迎春圖》裡特殊的表現（圖 2-24）。《迎春圖》另外四隻有特殊表現的山羊幾乎皆位於中景。中央童子座騎以及其右上方的羊隻都是以釘線繡繡出卷雲狀的羊毛，繡工更顯精緻，《開泰圖》中未見此種表現，可另視為第三類（表 1《迎春圖》山羊編號 9-10）。《迎春圖》中央童子前方藍色人立的小山羊則是以藍、白色線混色繡成（表 1《迎春圖》山羊編號 7），巧合的是，《開泰圖》同樣相對位置的羊隻也是以此種技法繡成；另一側，《迎春圖》中景左下角靛青色山羊也是以摻金線的方式繡成（表 1《迎春圖》山羊編號 8），與《開泰圖》中景左側山羊的繡成技法也相同，都可比照《開泰圖》山羊第二類的繡成技法。

附表 1 《開泰圖》及《迎春圖》山羊刺繡技法整理




第一類表現：以眼睛為中心，使用同心圓方向戧針繡成底色；輪廓部分以排線方向依輪廓線繡出形體。

開泰圖			迎春圖		
相對位置編號	顏色	局部圖	相對位置編號	顏色	局部圖
1	白		1	白	
2	白		2	白	
3	白		3	棕黃	
4	白		4	棕黃	

5	棕黃		5	靛青	
6	靛青		6	靛青	

第二類表現：以眼睛為中心，使用同心圓方向戧針繡成底色；輪廓部分以排線方向依輪廓線繡出形體；加繡金線表現羊毛。

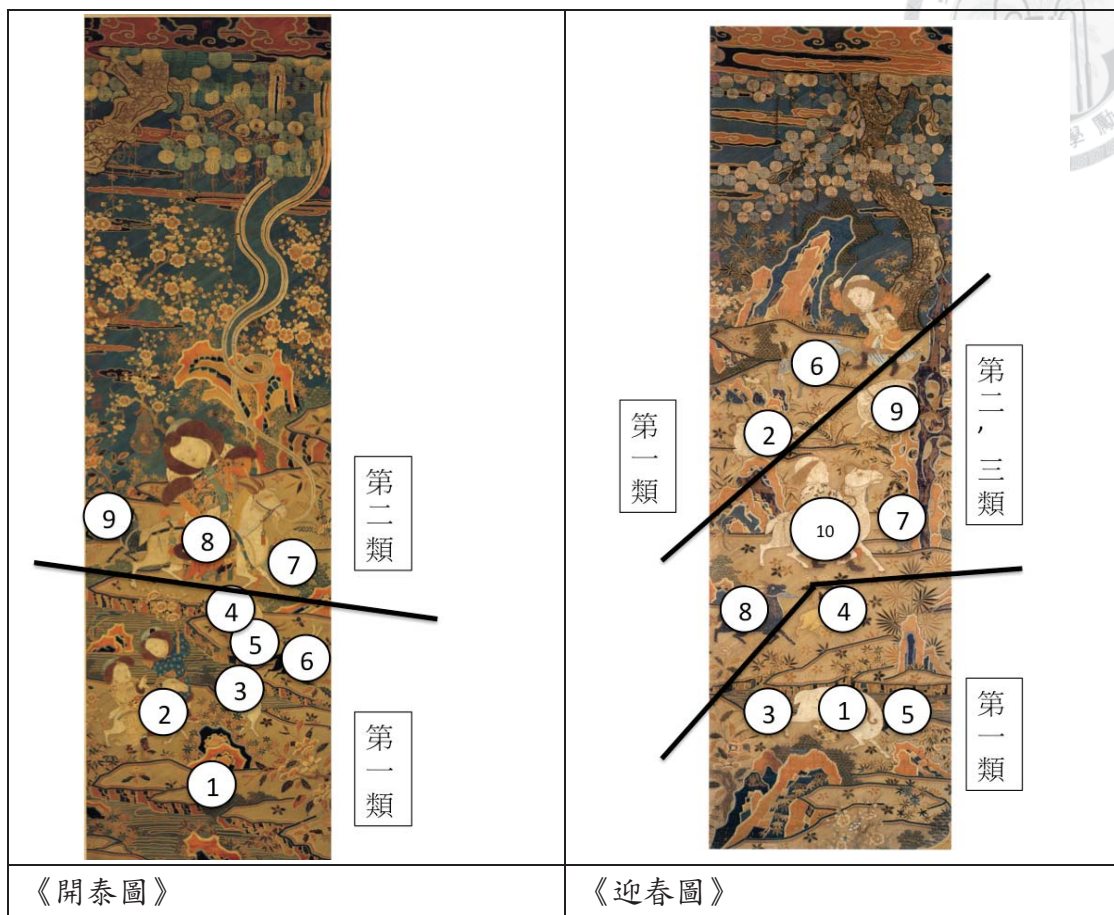
開泰圖			迎春圖		
相對位置編號	顏色	局部圖	相對位置編號	顏色	局部圖
7	藍白色混線		7	藍白色混線	
8	白		8	靛青	

9	靛青				
---	----	---	--	--	---

第三類表現：以眼睛為中心，使用同心圓方向戳針繡成底色或者直接以水平方向繡成底色；輪廓部分以排線方向依輪廓線繡出形體；以釘金繡繡出卷雲狀的羊毛。

開泰圖			迎春圖		
相對位置編號	顏色	局部圖	相對位置編號	顏色	局部圖
無			9	白	
			10	白	

相對位置示意圖：



《迎春圖》在羊身上加繡羊毛的作法在《開泰圖》上並未出現，如前所述，《開泰圖》中有特殊表現的山羊皆是以熒針繡出羊毛後加繡金色細毛線。但是，二者在細部的處理上仍有極為相同之處，諸如眼睛的部份都是先以平針繡出眼窩，並在眼瞼處加繡以另一個層次，最後加上深色繡線繡出眼珠的範圍以及輪廓。不過《開泰圖》保存較為完整，《迎春圖》的輪廓色線幾乎都已經脫落，必須借助電子放大照片方可看清殘存的繡線（圖 2-25）。細部處理所使用的技法一致，更加強支持兩者為同一工坊製作的假設。

從山羊的表現來看，《開泰圖》與《迎春圖》雖仍有少數差異，但在主要繡法是一樣的，且在選擇較繁複繡成羊隻時，兩件作品也持有的相同概念，即都是傾力於以更多樣的技法表現畫面構圖中央的三隻山羊。此外，山羊眼部的細節都有刻意加繡眼瞼的作法，這個細部處理在清宮仿製者上雖也可見，但用色、情狀卻大異其趣（圖 2-26），故可說明縱然是模仿，也不會出現完全一樣的處理樣貌，《開泰圖》與《迎春圖》細節處理技法的一致正說明兩者的關連性更勝於傳移摹寫或仿製。根據以上觀察，筆者以為，兩件作品在「山羊」表現的相似性上，同樣可證明二者是出於相同的製作者。



【圖 2-25】《迎春圖》（局部，右上側山羊眼睛）大都會博物館，紐約



【圖 2-26】《繡絲加繡九陽消寒圖軸》（局部，中央山羊眼睛）故宮博物院，北京

(三) 配景

《開泰圖》與《迎春圖》其他的配景包含了石塊、松、竹、梅、山茶花、靈芝、水紋與雲氣等等。這些母題雖顏色、造型不同，但刺繡的技法大致相近，故放在同一段落討論。



【圖 2-27】《迎春圖》(局部)
大都會博物館，紐約

首先，《開泰圖》與《迎春圖》湖石的大面積色塊都是以平行地面的方向戩針繡成，外輪廓則隨造型先以色線戩針繡出所需的形狀(圖 2-27)。而河堤坡岸的岩石則是以色線織紗完成，天空中的雲氣紋與河流的水紋也是直接以色線織紗繡成。另外，兩件作品勾勒地面輪廓的色線都是由外而內以米色、靛青、藍綠、淺藍、橘紅、米白、白七色構成(圖 2-28)，無論是《開泰圖》或《迎春圖》坡岸輪廓最內層的兩層色線幾乎難以辨識顏色差異，皆為米白色，但紋理仍可明顯看出有兩個層次。可能原本的顏色即較淡，時至今日已褪色。



《迎春圖》(局部)



《開泰圖》(局部)

【圖 2-28】《開泰圖》、《迎春圖》地面輪廓用色



【圖 2-29】《開泰圖》（局部，梅花）國立故宮博物院，臺北



【圖 2-30】《迎春圖》（局部，梅花）大都會博物館，紐約

梅花與山茶花的刺繡技法則較為複雜。《開泰圖》的梅花瓣自外而內分為四色戩針繡成，顏色有內淺外深，亦有外淺內深；自花心而出五瓣藍綠色葉狀裝飾分隔花瓣，兩個葉狀物間則以米色色線繡出三條花蕊，而花心則以不同色線釘線繡出格狀裝飾(圖 2-29)。《開泰圖》上梅花的花瓣與花心所配色線並不完全一致，但大概是以深淺不同的粉紅與藍綠、橘紅等色交互搭配使用；基本上所有梅花同一部位繡成的技法皆是相同的。《迎春圖》的梅花在刺繡技法的使用上與《開泰圖》完全一致(圖 2-30)，基本使用的顏色也相同。



【圖 2-31】《迎春圖》(局部，茶花花芯)
大都會博物館，紐約



【圖 2-32】《開泰圖》(局部，松針)
國立故宮博物院，臺北



【圖 2-33】《迎春圖》(局部，松針)
大都會博物館，紐約



【圖 2-34】《迎春圖》(局部，松針)
大都會博物館，紐約

另一常見的母題——山茶花，所使用的色線大抵與梅花相近，分別為自淺而深約四種的粉紅色，以及藍綠、米黃數色，花瓣處同樣以外淺內深或外深內淺的不同布排方式繡成，而山茶花的造型皆為側面，花瓣背面則以藍綠色繡成。花心則或以橘紅、或以藍綠釘線繡成格狀（圖 2-31）。《開泰圖》與《迎春圖》山茶花出現的位置恰可相連，兩件作品描繪的情狀也相通。此外，《開泰圖》與《迎春圖》作為配景的靈芝與地面上的花都是先以織紗做出梗幹，再刺繡繡出花體，二者此類母題的造型、顏色也大抵一致。

綜觀《開泰圖》與《迎春圖》的各別母題表現，僅有松針作法上有較明顯的差異。《開泰圖》的松針大部分呈現同心圓戩針繡成的樣貌(圖 2-32)，觀察原作，有某些松針的中央也是以垂直的針法製作，掛軸最上方數團松針則是以平行於地面的齊針繡成。《迎春圖》的松針則幾乎都以平行於地面的齊針繡成(圖 2-33)，或者也有以齊針繡循平行地面方向繡出同心圓形狀者(圖 2-34)。關於此一相異處，筆者認為並不影響前述兩件作品表現相同的觀察結果。由於《開泰圖》、《迎春圖》二者的製作很可能牽涉到一個刺繡團隊，不難推論這個工坊裡包含了許多刺繡匠師，大體上他們承襲了相同的手藝傳統，且在製作這兩件作品時，也使用了高度統一的材料與技法，而《開泰圖》與《迎春圖》在松針的表現上確實可見繡線方向的不同，但一來兩者仍然同樣使用戩針的作法，另一方面，《開泰圖》上依然可見與《迎春圖》松針具相同面貌的作法，而《迎春圖》上的松針繡成方向雖平行於地面，基本上仍可看到起針與收針的位置仍有同心圓的結構概念。此處繡線方向的差異，尚未能作為否定二者關係的例證。

綜合以上的討論，紗繡《開泰圖》或《迎春圖》的細節無論在用色、技法上都反應了高度的一致性，加上兩件作品圖象可以相接連的樣貌，筆者認為可確認兩件作品為同時、同工坊所作，至少為一雙聯屏作品。把兩件作品並置而觀，可想見製作者最初應當不僅是像高宗所言特意表現「九羊」，我們無法確知此作初成時是不是有更多幅聯屏的存在。遙想兩件作品放置一處所顯示的華貴氣息，冬至時分懸掛二者於堂內，其喜氣洋溢，不禁令人神往。從其製作尺幅與規制、品質推測，這很可能是一種高階級人士慶祝冬至的作法。

第三節 《開泰圖》、《迎春圖》製作時代判斷

《開泰圖》與《迎春圖》分別被《石渠寶笈續編》、《石渠寶笈三編》定為宋代的作品，從前文研究回顧可知，現在對這兩件作品定年的討論仍然較為簡短而片段，二者確實的製作時代未曾經專文研究討論。《When Silk was Gold》一書中簡短的介紹文字僅點出研究者考慮了畫幅中孩童的服裝以及訓練童子騎羊的風俗，藉此認定《迎春圖》的主要描繪對象應為蒙古人，故此二件作品的製作年代當屬元代（1279-1368）。¹⁰⁴ 不過，以上證據似乎無法成為這兩件作品斷代的確證，對於二者的製作時間學界仍然存在不同的看法。¹⁰⁵ 從前人的研究可以看出，對《開泰圖》年代的訂定大概有元或明兩種意見，因《開泰圖》與《迎春圖》缺乏作者名款或早期著錄之類的文字資料佐證，難從文字史料找到製作時代的線索。本節將透過畫面的比對分析，將年代的訂定縮短到更確切的範圍之內，從兩件作品畫面中呈現的物像、空間結構以及風格特徵方面，嘗試判斷兩件作品的製作年代。同時考量在兩件作品可能的製作年代之內有能力製作此種大幅刺繡作品的機構。以畫面表現、製作機構等多重訊息考量，耙梳《開泰》、《迎春》二圖可能製作的年代。



【圖 2-35】

元代帝半身像冊 元世祖
國立故宮博物院藏，臺北



【圖 2-36】《開泰圖》(局部)

國立故宮博物院，臺北

¹⁰⁴Joyce Denney 在另一簡短介紹中也引用此看法，見“Welcoming the New Year,” *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, vol. LIII, no. 3 (1995), p. 74.

¹⁰⁵如英國學者柯律格 (Craig Clunas) 在研究明代視覺文化時即將《迎春圖》的年代定為十四到十五世紀，見 Craig Clunas, *Empire of Great Brightness: Visual and Material Culture of Ming China, 1368-1644*, p.121. 北京故宮張瓊亦認為《開泰圖》更可能屬於明代，見張瓊，〈乾隆仿宋繡絲書畫〉，頁 64-69。另外，在國立故宮博物院赴日展圖錄中，則將《開泰圖》的年代標為元代（十三至十四世紀），見國立故宮博物院編，〈臺北 國立故宮博物院·神品至寶〉（臺北：國立故宮博物院，2014），頁 222-223。圖版說明見頁 356，此處說明主要講解本圖的吉祥語意、刺繡手法，並註明傳收印記，並未涉及定年考量的議題。

一、物象的時代訊息

首先從細節的物象表現來看《開泰圖》。與元代帝后像（圖 2-35）比較，《開泰圖》中呈現的孩童臉相較偏向蒙古的樣貌，而非漢式傳統的嬰孩臉相（圖 2-36）。再比較宋代同樣表現冬景孩童的《冬日嬰戲圖》，《冬日嬰戲圖》的兩個孩童皆著漢裝，與紗繡《開泰圖》所描繪的孩童之服裝有所不同。南宋的作品《胡笳十八拍》上可以看到遼、金的孩童服飾多為窄袖，與本件作品華麗而厚重的形式並不一致。根據學者沈從文對中國服飾的介紹，《開泰圖》中央騎羊童子身上所穿著的便是蒙元服飾「銀鼠裘」；¹⁰⁶ 同時三名童子皆頭戴劉若愚《酌中志》所謂「唐朝帽」：

唐朝帽，此古制，如畫上綿羊太子所戴者，貂鼠皮為之，凡冬月隨駕出獵帶之，耳不寒。¹⁰⁷

劉若愚所指之「綿羊太子」和《開泰圖》上身著龍紋裝飾衣袍並騎在山羊上的童子很可能是相同的母題。文獻記錄顯示當時認為這些童子所戴之帽為古帽，但究竟其淵源為何，僅靠文獻所透露的資訊亦無法清楚說明。只能說這些細節與明以前的圖象或許有著某種關連。然而，要以服裝來判斷時代尚需要更明確的圖象證據，現階段仍難有突破。

《開泰圖》的童子服裝看似以明代才普遍的補子為裝飾，¹⁰⁸ 且紋樣與明代關連密切。《開泰圖》騎羊童子「銀鼠裘」內穿著的紅衣上在兩袖上方、前胸明顯補上的波濤龍紋，袖上的裝飾以金線框邊，最接近手肘底部為波濤，其上有寶相花等，胸前飾有龍紋，靠近腰部飾以波濤，中央則可見兩層疊起的岩塊（圖 2-37）。

¹⁰⁶或稱鯉子衣，領袖用紫貂或玄狐緣邊，見沈從文，《中國古代服飾研究》，頁 392。（元）熊夢祥，《析津志輯佚》記元代冬月有「銀貂青鼠裘新製」一語，應當只同樣的服飾，見《析津志輯佚》，〈歲紀〉，頁 223。

¹⁰⁷（明）劉若愚，楊羨生校點，《酌中志》，卷 19，頁 3057。

¹⁰⁸《明史·輿服三》即記載了洪武二十四年定個品服制。（清）梁紹壬，《兩般秋雨盦隨筆》：「品級補子定于洪武，行于嘉靖，仍用至今。」見《兩般秋雨盦隨筆·上冊》（臺北：台灣商務印書館，1976），卷 3，頁 8。



【圖 2-37】《開泰圖》(局部，中央童子)

國立故宮博物院，臺北

這樣的裝飾圖樣結構，恰與定陵出土《織金壽字雲間通袖龍襪妝花緞袍》有若干相符之處，尤其是以金線界隔袖上裝飾單元，底部飾以波濤紋飾，且二者的波濤紋皆以內捲小浪頭為飾，曾疊數浪頭而成。同時在胸前龍紋下方，《織金壽字雲間通袖龍襪妝花緞袍》同樣呈現了波濤，中央置以兩石塊，石塊旁亦有浪花作濺起貌(圖 2-38)。這樣的裝飾結構是明代皇家衣袍上常見的「過肩龍」形貌，

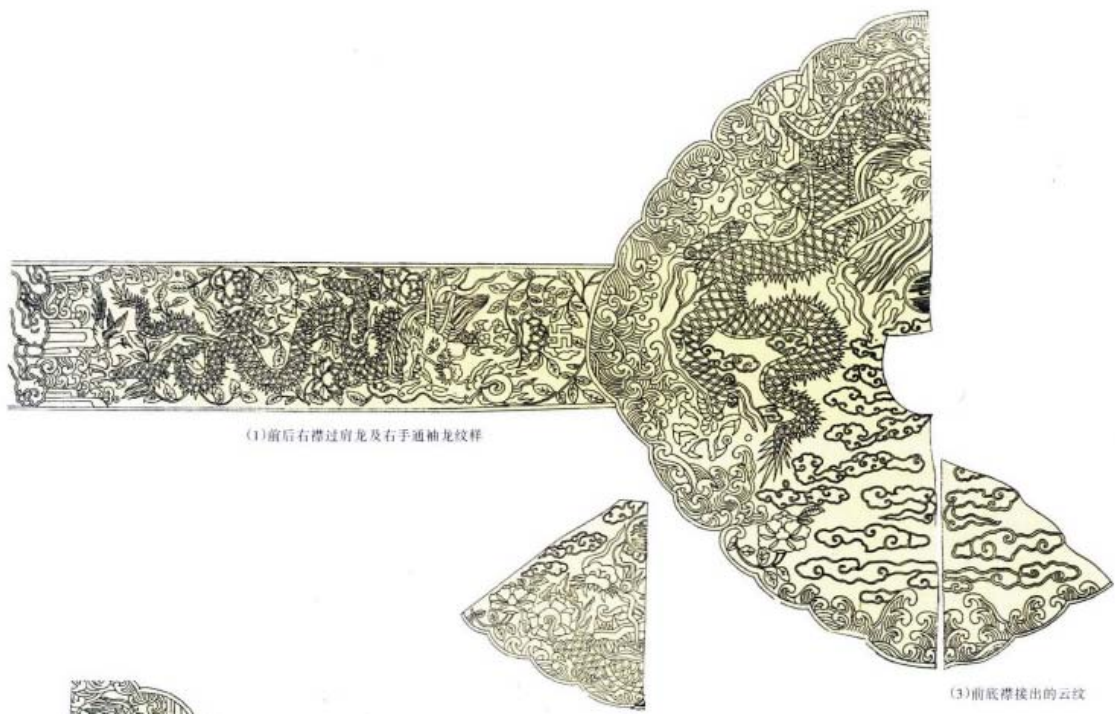
通常在左右手處也會表現通繡龍紋樣（圖 2-39）。¹⁰⁹ 且其裙擺作百摺貌，《開泰圖》騎羊童子的紅色裙擺亦有此一表現。另在定陵出土《百子衣》上有一蹴鞠孩童（圖 2-40），其裝束與《開泰圖》中童子所穿著者更為近似，Bartholomew 在其研究中指出，蹴鞠的活動經常在冬日舉行，¹¹⁰ 此一圖象應為明代孩童冬日的樣貌。相較元代《緯絲大威德金剛曼荼羅唐卡》中元文宗、明宗夫婦的服飾皆是以類似織金的形式表現紋飾（圖 2-41），二者服裝裝飾上即有差異。綜合上述，《開泰圖》似乎與明代的服飾樣貌更為貼近。但明代諸多帝王像亦描繪了與《緯絲大威德金剛曼荼羅唐卡》中元文宗、明宗夫婦相同服裝風格，明代帝王也以織金作為服裝裝飾。要明確切割元、明服制，受限於今日對元代服飾的了解不如明代清晰，仍有限制，無法直接依此排除《開泰圖》在元代製作的可能性。



【圖 2-38】明萬曆《織金壽字雲間通袖龍襪妝花緞袍》（複製品）
定陵博物館，北京

¹⁰⁹此種衣袍設計無論傳世品或出土皆能見到，黃能馥、陳娟娟，《中國絲綢科技藝術七千年》，頁 300-304。

¹¹⁰Terese Tse Bartholomew, "One Hundred Children: From Boys at Play to Icons of Good Fortune," in *Children in Chinese Art*, ed. Ann Barrott Wicks (Honolulu: University of Hawaii, 2002), p. 64.



【圖 2-39】織金妝花紗過肩通袖龍爛袍各部位龍紋紋樣
據定陵出土物繪製



【圖 2-40】定陵百子衣線描圖（局部）



【圖 2-41】《緙絲大威德金剛曼荼羅唐卡》
（局部）大都會博物館，紐約

除了圖象上的線索，另一個部分是文物所表現的材質特性，從技法近似的織品來看，或許也有提供斷代線索的可能。筆者整理了出土織品的元、明墓葬資料，擬從這些出土品所使用的技術上找尋與《開泰圖》近似者，尤其著眼於是否使用「紗繡」的製作技法。一方面，織紗的技法本身在明清甚為流行，¹¹¹ 但考古材料有限，目前也無法證明元代相關媒材使用的情況如何。¹¹² 雖然元代墓葬如李裕庵墓亦可以看到以紗為地加繡紋樣的作品出土，不過像《開泰圖》這樣在紗地上滿繡的作品，無論是元、明的墓葬皆未得見，一方面也是墓葬出土者多為死者衣物，並非以藝術作品為導向的畫繡，¹¹³ 或許較難直接比對。

總括而言，物象的比對受限於材料，往往只能判斷出現年代的下限，無法確立作品的上限，雖然諸如補子的使用是流行於明代，但依然無法斷言在此之前並無這樣的作法。目前只能從定陵的出土物確定《開泰圖》並不會晚過萬曆，然而，真正判斷圖象的出現年代，還是需要依據對圖象結構構成的分析，方有解決的可能。

二、 圖象風格與結構分析

（一）《開泰圖》的空間結構

中國絲綢藝術起源甚早，各代的制度、技術與流行的品類各有不同，亦有不同的藝術風格。絲織品保存不易，因而缺乏標準作品導致判斷時代的工作滯礙難行。相較之下，中國繪畫的研究則較為成熟，對於斷代的方式也因前輩學者的努力而已經有了深厚的基礎，是以本節將藉由觀察畫面結構，分析《開泰圖》、《迎春圖》的畫面所呈現的時間訊息。

目前較為可行之判定中國繪畫年代的方式仍然是以畫面的結構分析為主。學者方聞建立了中國山水畫的表現結構，其理論主要將整個中國山水結構分為三個階段。第一階段大約開始於公元七〇〇年持續至一〇五〇年，此一時期的畫面由

¹¹¹ 武敏著，劉梁佑編，《中華古文物鑑藏系列·織繡》，頁 231。

¹¹² 另一方面，張瓊曾在文章中指出，從繡製工藝、風格與用色來看，故宮博物院的紗繡《開泰圖》更像是明代的作品，尤其是其厚重的特質反應了明代織品的風格，但這樣的說法，在介紹明代織繡作品的書籍資料上都未見，尚非普遍接受可作為斷代的特徵。見張瓊，〈乾隆仿宋緯絲書畫〉，頁 64-69。

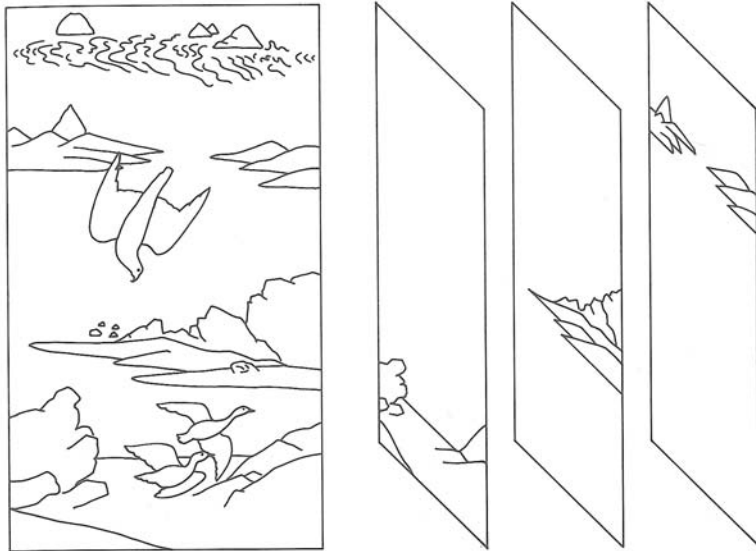
¹¹³ 所謂繡畫，一般指刺繡為畫；而畫繡是指一種半繡半畫的織品，有的只繡一小部分，大部分為繪畫；亦有大部分為繡製，小部分為繪畫。見吳山編，《中國工藝美術辭典》（臺北：雄獅圖書公司，1991），頁 524-525，「繡畫」與「畫繡」條。

各自獨立的單元母題正面遞增，單元之間並無連續的關係；第二階段則大約是一〇五〇年到一二五〇年，開始大量運用墨染，單元間以平行的垂直面在空間中張開，山體雖互不相關卻藉由煙雲而給人統一的視覺印象；最後階段則是從一二五〇年到一四〇〇年左右，此一時期的山水已經被視作整體，地面實際延伸並連接各山水要素。這三個時期的發展概念可用三件代表的作品表示（圖 2-42）。¹¹⁴

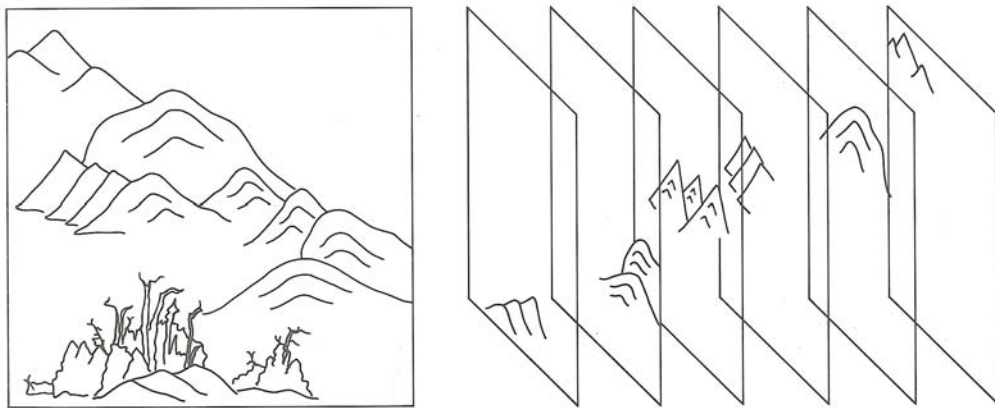
當然，仍不能忽略《開泰圖》、《迎春圖》作為刺繡作品可能使用早期稿樣而造成判定上混淆的情況。且《開泰圖》與《迎春圖》所描繪者並非山水，在兩件作品中最具特色者應該是其層疊的地塊，此一特徵將在後文詳述。

在此之前，筆者欲運用方聞山水結構分析的架構與其他相關織繡作品一併比較，考量此一理論在判斷織品年代的適切性，並依此提出《開泰圖》、《迎春圖》製作的概略年代。由於現存早期的繡畫較少，此一小節筆者欲分析幾件年代上較有共識的織繡作品，嘗試以空間結構分析的方式解釋其年代斷定的標準，並以此研究方法說明對《開泰圖》定年的意見。本節運用的作品包括現藏國立故宮博物院的《仙山樓閣圖》（圖 2-43，頁 70）以及北京故宮博物院《瑤池集慶》（圖 2-48，頁 74），以這兩件作品分別代表宋代以及明代之表準與《開泰圖》、《迎春圖》交互比較，以期增強討論的信度。同時，本節亦將現藏國立故宮博物院數件刺繡技法、母題表現與《開泰圖》頗為相近的織繡作品加入比對之中，以期對這批相關作品有初步年代上的判斷。

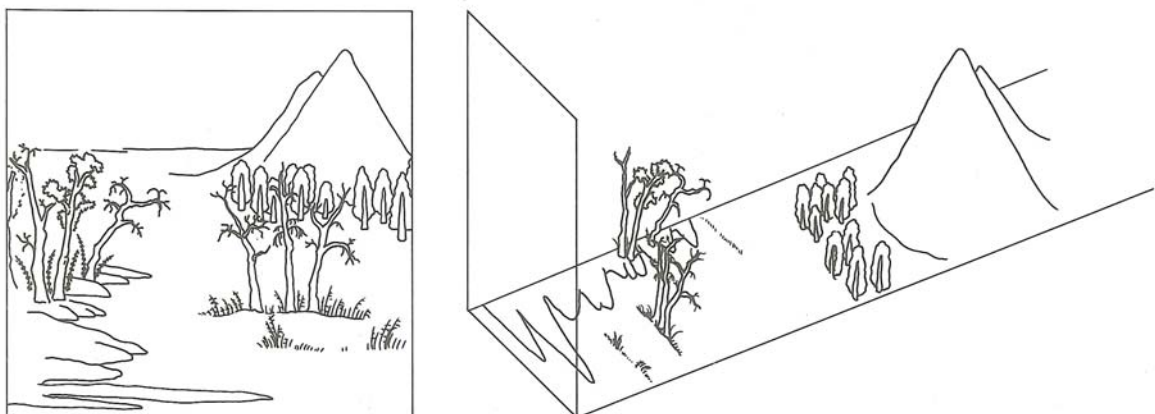
¹¹⁴Wen C. Fong, *Images of the Mind: Selection from the Edward L. Elliott Family and John B. Elliott Collection of Chinese Calligraphy and Painting at the Art Museum, Princeton University* (Princeton: Princeton University Press, 1984), pp. 20-22. 中譯本見方聞著，李維琨譯，《心印——中國書畫格與結構分析研究》（西安：陝西人民美術出版社，2006），頁 21-23。



Figs. 13a, b. Diagrams of *Hawk and Ducks*, fig. 18, showing additive mountain motifs receding in three separate stages



Figs. 14a, b. Diagrams of Li-sheng, *Dream Journey through the Hsiao and Hsiang Rivers*, fig. 53, showing overlapping mountain motifs receding in a continuous sequence



Figs. 15a, b. Diagrams of Chao Meng-fu, *Autumn Colors on the Ch'iao and Hua Mountains*, fig. 66, showing landscape elements arranged along a continuously receding ground plane

【圖 2-42】方聞空間結構示意圖

目前較可信的早期作品當屬國立故宮博物院藏《鏤繪集錦》中標為宋代的《仙山樓閣圖》(圖 2-43)。此冊緞絲緞製一正面建築於群山間，與早期繪畫常見的建築表現諸如《草堂十志》圖中建築的正面樣貌十分相近(圖 2-44)；亦有研究將之與徽宗《瑞鶴圖》相比，認為二者同具對襯構圖，且吉祥符號接近。¹¹⁵ 從空間結構來看，《仙山樓閣圖》的山體雖彼此疊壓，卻未顯示出山體間之空間而造成空間延伸的效果，縱使後方有數層遠山，也因前後山體以平面色塊表現無法營造出立體感與兩山間深遠的視覺效果，使得遠山似乎只是漂浮在天空上。這樣的空間結構與方聞結構分析之第二時期的樣貌較為接近，故可推測此件作品完成的時間應該在一〇五〇年到一二五〇年左右。



【圖 2-43】宋《仙山樓閣圖》國立故宮博物院，臺北

¹¹⁵ 見 Tseng Yu-Ho Ecke, "Emperor Hui Tsung, The Artist: 1082-1136" (PhD diss., New York University, 1972), pp. 182-183. 往後的研究也經常將這兩件作品相比，諸如 James C. Y. Watt, "Antiquarianism and Naturalism," in *Possessing the Past: Treasures from the National Palace Museum Taipei*, Wen C. Fong, James C. Y. Watt et al. (New York: Metropolitan Museum of Art, 1996), p.249; 此篇文章更強調兩件作品祥瑞意義的相近。另在 *When Silk was Gold: Central Asian and Chinese Textiles* 一書中，亦將此作的年代標示為北宋，見 *When Silk was Gold: Central Asian and Chinese Textiles*, p.57, fig. 14.



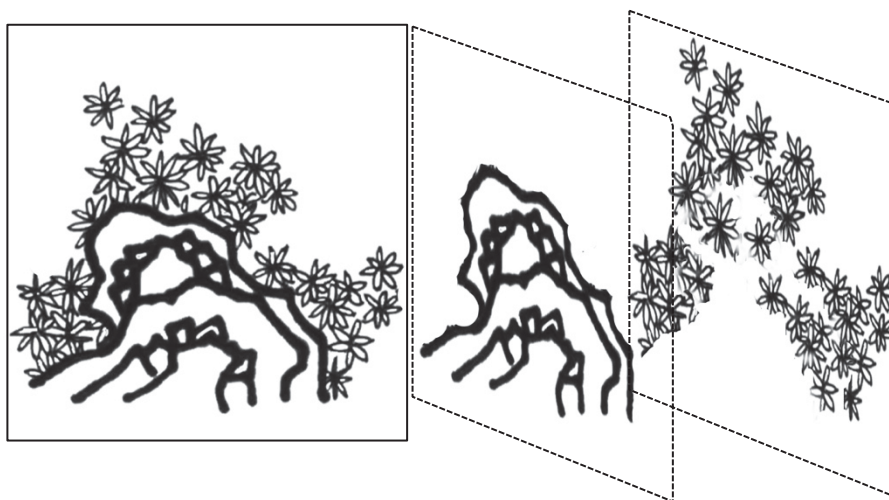
【圖 2-44】《草堂十志》(局部) 國立故宮博物院，臺北

《仙山樓閣圖》在山體描繪與雲氣使用上和《開泰圖》有某些相近之處。二者都是以多層的色線勾勒山石輪廓，並以橘紅、靛青等作雲氣。其中，更值得注意的是在空間結組上顯示的概念。從細節表現更進一步分析《仙山樓閣圖》的表現，本幅作品前面的山體以不同的色線勾勒，山與山之間或有花樹、雲氣夾雜，然而，仔細觀察這些花樹，便可以看到花樹是嵌入山體中，未造成空間前後的錯覺；後方的房屋也是以此概念嵌入山體，使得山體、花樹與樓閣間僅僅是以前後疊壓放置而形成一種空間前後關係，顯示了一種較早期的山水結構觀。更明顯的例子是中央主體建築兩旁布排的雲氣與疊壓樹叢和後方房舍的關係，畫面中央樓閣兩側皆可看到疊壓於樹叢前的雲氣，樹叢又疊壓在後方房頂上，觀者可以透過疊壓關係理解物體的前後位置，然而卻無法藉此獲知房屋、雲氣、樹叢與後方樓閣間各自的真實距離為何。這樣的空間結構在《仙山樓閣》上十分顯著，藉繪畫結構分析對織品年代做出判斷，應當是一可行的取徑。

而《開泰圖》的局部表現也透露出與《仙山樓閣》同樣的空間結構。雖然在整體坡岸上《開泰圖》似乎顯示了一種往後延伸的概念，然而，仔細觀察卻可以

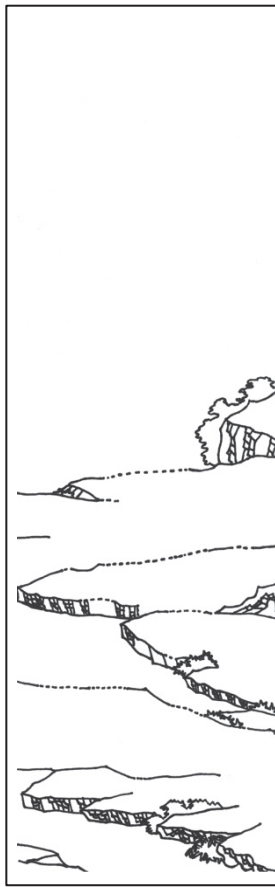
看出《開泰圖》處理空間時仍然以疊壓的形式來表現前後關係。

先從較明顯的細部如石塊與草木的關係觀察，《開泰圖》常見在石塊後方放置花草的作法，以此手法顯示石塊後有的前後關係，這種作法並無營造出確實的空間感，只能說明相對應的前後位置；換言之，我們無法透過石塊後方的草木來推測石塊與花草實際的距離為何，也無法圖象上獲得其體量所佔據的空間資訊，但可感受到二者間有實際地面連接，如同方聞分析表現結構的第二期，石塊與花草事實上是如紙牌般前後陳列（圖 2-45）。

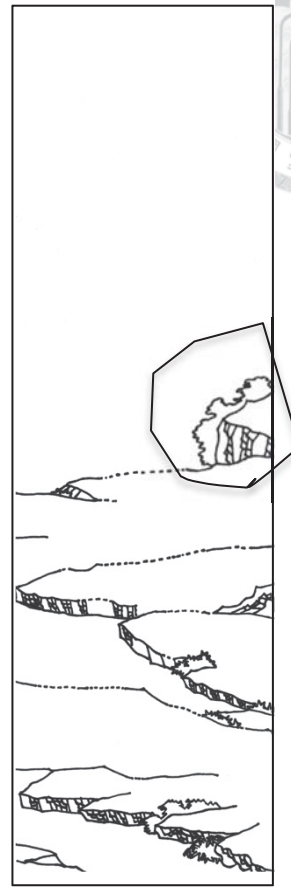


【圖 2-45】《開泰圖》（局部）國立故宮博物院，臺北

以相同的概念分析整體畫面的空間結構，《開泰圖》以兩道水流將坡石區隔成岸，因而形成前方坡岸地面由右下向左上的走勢，主角所在的地面則被區分為三大塊，面積由下而上增大，並在後方又置入一個看得到較多側面的平台（圖 2-46）。《開泰圖》的作者試圖描繪一個平臺坡岸作為主角的登場舞台，然而卻只能夠以遞增的手法堆疊地面以顯示前後，無法營造出向內延伸的空間感，這也是造成最後方三角狀岩石平臺露出較多側面坡石的原因。不過，遠方平臺露出更多側面或許是圖象設計者不得已而為之，它並不意在表示後面的地面更高（圖 2-47 後方圈起處）；若以現代西方的透視概念來理解，《開泰圖》的地面會類似立起在觀者面前，而不是成功延伸到畫面之內、營造出一個虛擬的三度空間幻象，這種現象在前景坡岸尤為明顯。



【圖 2-46】《開泰圖》空間示意圖



【圖 2-47】《開泰圖》空間示意圖

然而，觀者與畫者都能理解，整個地面在概念上是平整的，它使用的是中國空間處理的慣用手法。《開泰圖》的空間以水岸相隔來看可以分成前、中、後三大部分，又以層疊的地面構築出空間關係，並在空間中置入個別母題如童子、羊、石塊、草木等，這些個別母題又以其與地面接觸的位置標明前後，展現了一個極其複雜的前後位置，透過大量的堆疊造成前後錯落的對應關係。綜觀其地面的表現，可以看出作畫者對於地面描繪的用心。將《開泰圖》與《迎春圖》並列（圖 2-13，頁 45），兩件作品前景顯示了圖象設計者試圖描繪出一個向後延伸地面，然而在無法使用皴染等更細緻表現的限制之下，要做出往畫面內深入的效果就更加困難了。兩件作品的前景以一株山茶花填補地面，同時也緩和山茶花後方地面看似「直立」而起的狀態。會造成地面如立起一般的視覺效果實因《開泰圖》與《迎春圖》使用了多視點的構圖方式，其山羊與人物、樹石幾乎皆是從「正側面」

的角度描寫所能得到的形象，但是，在整體地面所囊括的視野中，不可能由前至後皆呈現物象的同一視角，意即以一般視覺經驗而論，前景與後景所見的物象應該因距離的關係而產生不同角度的調整。而兩圖的羊隻與人物不僅視角一致，連物象大小也並未見因遠近而有所調整。或許尚可推論織繡作品對空間表現的要求並不如繪畫，但《開泰圖》與《迎春圖》層疊的地塊，卻又透露出明顯欲處理地面的意識。



【圖 2-48】明《瑤池集慶》故宮博物院，北京

在這方面，北京故宮博物院藏《瑤池集慶》則顯示了一種比較成熟的空間概念。同樣企圖表現向後延伸的坡岸，《瑤池集慶》以一種簡單而有效的形式使地面更具往後延伸之感。以其中央的石塊為例，《瑤池集慶》同時使用了較前方坡石往上的輪廓，搭配石塊不斷堆疊的效果，以及再更後方層疊向上的平台坡岸，使得主體平台坡石顯示出向後延伸的空間概念，而並非一個不斷向上堆疊的前後關係（圖 2-48）。且《瑤池集慶》顯示了一種更為複雜的空間設計概念，在平台坡石的左右兩方，分別有層疊向上走向的岩塊交錯配置，使得空間得以不斷推行。雖然在此件作品的前方與側景仍可見到簡單堆疊的石塊空間處理方式，然而，主體平台的延伸已經顯示出晚期空間結構的概念。故筆者認為可將《瑤池集慶》視做更晚期的表現。

另一方面，《瑤池集慶》在針法運用上也顯示了明代較常見的針法樣貌，¹¹⁶ 當屬明代作品。

¹¹⁶此點見楊伯達編，《故宮文物大典（四）》（北京：紫禁城出版社，1994），頁 1678。

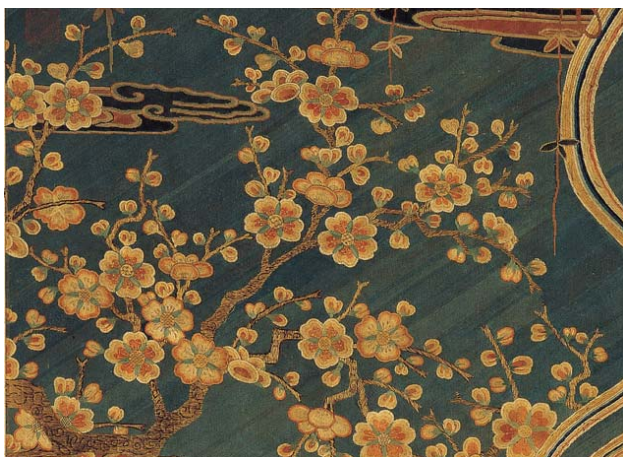
與《開泰圖》在製作技法上十分相近的《倫敘圖》前景坡石也反應了一種嵌入式的空間結構。此件作品在主景的石塊上雖已堆疊的形式企圖製作出可提供兩隻仙鶴站立的前後空間，但基本上層疊的石塊僅僅顯示了簡單的前後概念，鶴的前後也是仰賴圖象的堆疊形成空間效果，並非真正製作出往內延伸的空間，可見此件作品同樣反應了早期的空間結構（圖 2-49）。而《倫敘圖》中花與葉的關聯同樣是以堆疊的方式形成前後，雖然畫面的設計者試圖透過不同姿態的葉子表現更為複雜美觀的花草樣貌，然而其舒展的葉面並無空間指涉，雖各有姿態卻未見能夠形成空間衍伸的暗示。這點在《開泰圖》上較為複雜的梅花樹枝上也同樣可見。《開泰圖》的花草除了地面上較為格式的重複單位外，尚有複雜的梅花表現。從其梅花的樣貌可以看出作者極盡



【圖 2-49】《宋繡倫敘圖》（局部）
國立故宮博物院，臺北

所能的描繪了各式各樣不同角度與形狀、大小的梅花與花苞，前景的山茶花同樣搭配葉子表現。但這些舒展的花枝並未能營造空間效果，與石塊表現相同，梅花枝子與梅花之間也是透過壓疊來顯示前後，並非透過某個姿態的描寫指涉向後推進的空間結構（圖 2-50）。值得注意的是，與《開泰圖》有著極為相似的用色與裝飾單位的幾件所謂《宋繡盆菊詩意簾》卻顯示了一種更為複雜的花草空間結構概念。從局部圖象可以看到，《盆菊詩意簾》在一個簡單的枝幹上便描繪了前方與後方的葉片，透過葉片與主要枝幹相連位置的暗示，《盆菊詩意簾》已經有能力描寫出葉片環繞枝幹的立體空間，且從細部枝葉疊壓的狀況來看，《盆菊詩意

簾》的作者顯示了一種清楚的空間意識，主枝幹上的葉片總是能夠疊壓在副枝幹上，巧妙地說明了二者前後地關係（圖 2-51）。從這部份來看，雖《盆菊詩意簾》的表現較為單一而重複，然而在葉面表現的結構觀上似乎便超乎《開泰圖》與《倫敘圖》的時代。



【圖 2-50】《開泰圖》（局部）
國立故宮博物院，臺北



【圖 2-51】《宋繡盆菊詩意簾》（局部）國立故
宮博物院，臺北



【圖 2-52】《迎春圖》（局部，中景左側）
大都會博物館，紐約



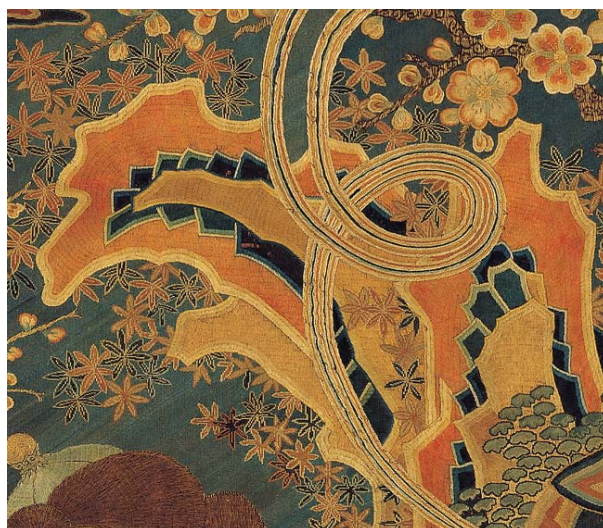
【圖 2-53】《開泰圖》（局部，前景中央）
國立故宮博物院，臺北

另一方面，《開泰圖》、《迎春圖》的石塊構成結構與這些《盆菊詩意簾》也有差異。《開泰圖》、《迎春圖》的石塊構成本身也略有不盡相同之處，《迎春圖》中也有與《開泰圖》較相近的一種，即分別以前、中、後各三到四個層次構成一塊石頭者（圖 2-52）。這種石塊的前方往往是一個較小面積的石塊，第二個層次則以小塊面的色塊環繞前方石塊的輪廓而成，後方再加入一個更大色塊的石形包

圍，使三個層次的塊面形成一個石塊單位。《開泰圖》中大部分的石頭都是如此構成（圖 2-53），並且《開泰圖》在石塊結構上展現非常高的一致性，都是以此種概念形成一個個石塊單位，通幅未見例外，其差異只是在配色偶有不同。

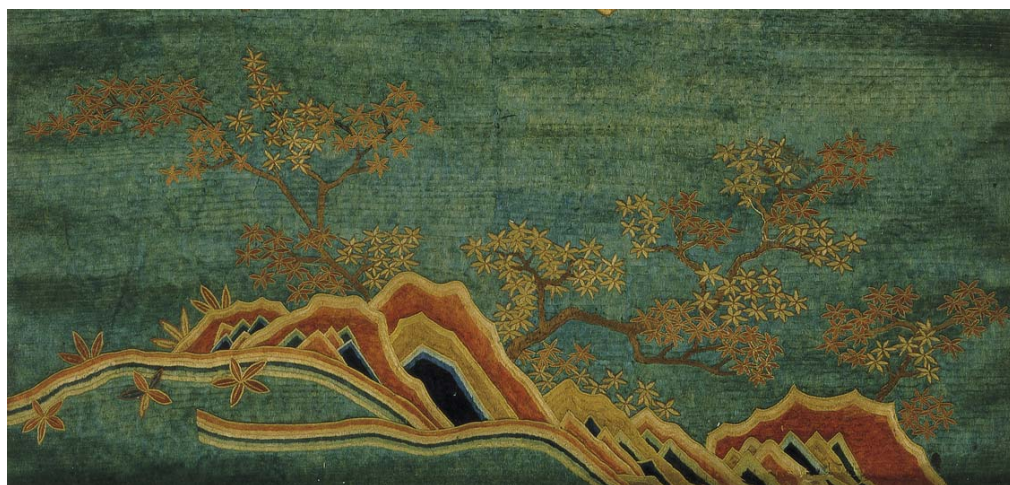
分析《開泰圖》石塊的用色，可把黃、紅這兩種暖色分為較淺色的一類，靛青則為寒色且較深的顏色，即可看出其配色概念大概有兩種，其一是中層之小石塊以穿雜的顏色組成，然前、後方的大面積石塊塊面則皆使用暖色，圖 2-53 前方石塊即為此種樣貌，這種樣貌也可見到中層小石塊偏向用寒色者，如圖 2-54；另一種則是前、後分別用寒色或暖色的相對色，中間層次則錯雜安排，圖 2-53 後方的石塊就是前為暖色、後為深色者，圖 2-52 也是偏向此類用色概念。此處的分析旨在進一步比較這兩件作品配色結構與《盆菊詩意簾》在石塊構成的異同。國立故宮博物院藏的其中一件《盆菊詩意簾》下方恰巧有一角樹石配景（圖 2-55），此景在堆疊石塊時，前方其多以三角狀重疊錯置，再以一具有輪廓線的大色塊將這些堆疊的小塊面攏成一個石塊單位；或者是以三層的顏色直接形成一個石塊單位。可以看見其在組成石塊時並未意識到前、中、後的層次，此外，整件作品的石塊數量雖少，卻也呈現了兩種不同的構成形式。可以說《盆菊詩意簾》已不受到石塊前、中、後結構概念的限制，在描寫石塊時，設計者可自由挪動大小石塊，形成以美觀為標準的設計。

除了對石塊成組的搭配有不同的結構概念，《開泰圖》與《盆菊詩意簾》在表現地面時也顯示了截然不同的設計。《開泰圖》與《迎春圖》的地面輪廓對前後層次是有意識的，以《迎春圖》前景為例（圖 2-56），最前方的坡面似乎試圖製作向後延伸的坡面，然而作者無法銜接前後空間，故在二者間以草葉遮擋；後方坡台之後是三塊岩石、再後方則是一個平地。然而，《盆菊詩意簾》前方的兩條坡石輪廓線則以誇張的弧度為之，雖其疊壓在後方石塊之上，使石坡、石塊與後方樹木似乎分別為前、中、後的關係，但卻因為在描寫上並無區別前後關係的意識，而使得三者幾乎融為一塊，可以推斷「表現空間」並非這件作品的主要目的，《盆菊詩意簾》前景地面僅是畫面中的一個裝飾母題。總結以上的討論，《盆菊詩意簾》雖在描寫石塊時所用的顏色與《開泰圖》、《迎春圖》幾乎毫無差異，但可以確定其結構觀與這兩件作品是截然不同的。加上前述《盆菊詩意簾》描繪葉片的空間概念之透露，使筆者推論這幾件《盆菊詩意簾》當為更晚期的作品。



【圖 2-54】《開泰圖》（局部，遠景右側）

國立故宮博物院，臺北



【圖 2-55】《宋繡盆菊詩意簾》（局部）國立故宮博物院，臺北



【圖 2-56】《迎春圖》（局部，前景）大都會博物館，紐約

（二） 伊朗現存細密畫的比對

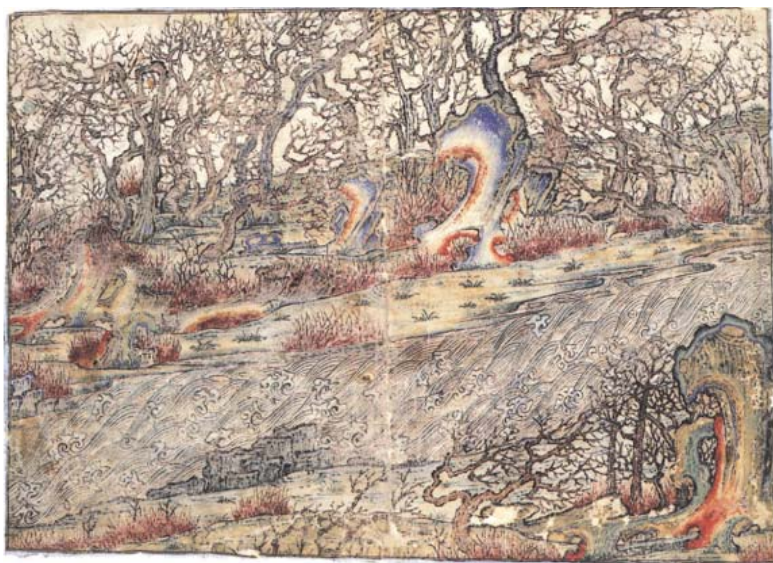
運用方聞結構分析似乎只能推論《開泰圖》與《迎春圖》對地面延伸已有頗為顯著的興趣，這點使其年代將晚於一二五〇年。接下來必須思考的是，如何辨明其屬於元代或者明代？Linda Komaroff 在其西亞與中國藝術交流的研究中曾以《迎春圖》為例，說明中國絲綢藝術與伊兒汗國細密畫的密切關係。尤其《迎春圖》層疊成塊的地面構成手法與其所力舉的細密畫甚為相像，Linda Komaroff 以此推測伊兒汗國的細密畫應是受中國的影響。¹¹⁷ 現藏伊斯坦堡、英美與歐洲之十三世紀晚期到十四世紀早期的中亞插畫不僅在構圖結構上與《迎春圖》、《開泰圖》相近，在裝飾概念上亦有雷同之處，像是在表現地面空間時慣以層疊分割的方式為之、地面常以散置的草葉作植形成一種裝飾效果，造型上也多有強烈的扭曲，並也有豐富的用色（圖 2-57）。究竟中國與伊朗二者究竟如何彼此影響？傳播的媒介和路徑為何？現已很難從零星的作品中找到確切答案，但這些線索至少顯示十三世紀晚期到十四世紀早期類似的空間表現形式確實存在於蒙元的境內，而這種空間表現與裝飾概念的遺存，也正是推論《迎春圖》、《開泰圖》圖象形成時代的視覺證據。



【圖 2-57】約一三三〇年代《列王記》插圖 薩克勒畫廊，華盛頓

¹¹⁷Linda Komaroff, "The Transmission and Dissemination of a New Visual Language," in *The Legacy of Genghis Khan: Courtly Art and Culture in Western Asia, 1256-1353*, ed. Linda Komaroff and Stefano Carboni, pp. 169-195. 另有學者提出十四、十五世紀之細密畫出現中國風格，或與歐洲對中國風之喜愛有關，見 Basil Gray, "Chinese Influence in Persian Painting: 14th and 15th Centuries," *Colloquies on Art & Archaeology in Asia*, No. 3 (1972), pp. 11-19.

首先需對這批西亞的材料略作簡介。伊朗現存的細密畫作品多是對以下幾本著作的插圖，包含由拉施德丁（Rashid al-Din）約於一三〇〇到一三一〇年間所著之《史集》（Jami' al-tawarikh）、波斯詩人菲爾多西（Ferdowsi）在西元九七七年到一〇一〇年間所著《列王記》（The Great Mongol Shahnama），以及約完成於一二六〇年的《世界征服者之史》（Tarikh-I Jahan-gusha）等。這些細密畫分散收藏於倫敦大英圖書館（The British Library, London）、國立普魯士文化藏品圖書館東方部（Staatsbibliothek zu Berlin—Preussischer Kulturbesitz）¹¹⁸ 以及伊斯坦堡的炮門宮博物館（Topkapi Palace Library, Istanbul）¹¹⁹ 等地。細密畫在伊兒汗國時期（1256-1353）發展出極為豐富的面貌，學者普遍認為其風格是來自歐洲與遠東，之所以在此一時期有所精進，學界推論可能與貿易、政治以及對圖繪的新興需求有關。然而，這些插圖有的甚至是成書後數世紀所做，且即使描繪同一本書，亦可能是多名畫工合作完成，或有不同版本；另外像是炮門宮收藏的數卷細



【圖 2-58】風景插圖細密畫 柏林國家圖書館

密畫則是從不同的書本剪輯而成，原本的樣貌已難以復原。¹²⁰ 不過有些細密畫因年代較為明確，可供作本節比對討論。

著名的伊朗細密畫《列王記》大約製作於一三三〇年代左右，在《列王記》的插圖裡經常可以看到石塊歪曲的表現（圖 2-58），或誇張的扭轉、變

¹¹⁸ 其中最主要的是編碼 Diez fols. A.70-73 的材料。

¹¹⁹ 在伊朗藏的這批細密畫中，最具中國風格影響的主要為編號 H.2152、H.2153、H.2160 的三者。此批材料包含土耳其、波斯與中國繪畫，中國、歐洲版畫，以及歐洲的素描，另亦囊括波斯、阿拉伯與土耳其零碎的文本與書法，見 Toh Sugimura, *The Encounter of Persia with China: Research into Cultural Contacts Based on Fifteenth Century Persian Pictorial Materials*, in *Senri Ethnological Studies*, no. 18 (1986), p. 5. Toh Sugimura 比對出此批細密畫與中國繪畫之確切圖象關連，對十五世紀伊朗細密畫交流研究可謂最為透徹深入。

¹²⁰ 關於細密畫描繪的主題、風格與現今收藏狀況，見 Robert Hillenbrand, "The Arts of the Book in Ilkhanid Iran," in *The Legacy of Genghis Khan: Courtly Art and Culture in Western Asia, 1256-1353*, ed. Linda Komaroff and Stefano Carboni, pp.135-167.

形的物象，如描寫激烈的戰事時配景的樹木也隨著人物動態歪斜（圖 2-59）。這種誇張的變形在中國繪畫中比較少見，而《開泰圖》後方岩石卻也呈現出明顯向左扭曲的形狀，似乎恰巧與中央童子姿態呼應，只是《開泰圖》的表現仍顯得較為內斂。變形的表現手法也可以解釋成為增加視覺趣味而有的經營，但或許與十三世紀末到十四世紀初的風格表現有關。另外，《開泰圖》的布局較滿（圖 2-60），若解釋成對裝飾性的追求則失之於無法從中國繡畫傳統中找到表現相近的作品，但與《列王記》的插圖比較，便可發現這些細密畫都是以極其滿佈的布局構成，或許這也是十四世紀初期的風格表現。



【圖 2-59】《列王記》插圖 哈佛藝術博物館，劍橋



【圖 2-60】《列王記》插圖 薩克勒畫廊，華盛頓

Linda Komaroff 所言之地面層疊的作法在許多十四世紀早期的細密畫中都可見到，這些作品同樣體現了描繪地面的高度興趣。國立普魯士文化藏品圖書館東方部所藏一件十四世紀早期的出行圖便以線條勾勒地面，且在其上裝飾花草（圖 2-61）；同屬十四世紀早期的一個加冕場景亦以線條勾勒出層疊的地面（圖 2-62）。十四世紀早期的細密畫對「地面」的興趣似乎較晚期細密畫更為顯著，一三三〇年代的《列王記》插圖也體現此一現象，此時期的細密畫將地面分割成塊，甚至在不同的塊面上塗以不同的顏色，整個地面因而顯出層疊的效果（圖 2-63）。整體而言，《開泰圖》與《迎春圖》對物象的掌握似乎具有更高的技巧，這些伊兒汗國時期的細密畫時而「人大於山」，比例不當（圖 2-64），但其普遍反應了一致的地面結構，這點卻為《開泰圖》與《迎春圖》的斷代提供了重要的線索。

細密畫強烈的顏色表現使得許多研究者認為其表現源頭應該是中國輸入的絲綢作品，¹²¹ 暫且不論孰先孰後的問題，細密畫與中國絲織品表現關係密切在前輩學者的觀察中已多有論述。雖在中國藝術傳統的脈絡之下，無論是從繪畫或織品藝術來看，都很難找到可以與《開泰圖》相互對應的視覺表現，其獨特的空間與用色、誇張的變形與滿佈的布排顯示出一種不同一般的獨特風格，比較細密畫的表現則可以找到一些相通的風格特性。不過，以對物象掌握的準確程度以及製作的品質而論，《開泰圖》基本上仍較這些細密畫更為精緻而準確，仍不能忽視此圖製作者在技巧掌握上的成就。



【圖 2-61】

十四世紀 皇家出行圖

國立普魯士文化藏品圖書館

¹²¹Linda Komaroff, "The Transmission and Dissemination of a New Visual Language," in *The Legacy of Genghis Khan: Courtly Art and Culture in Western Asia, 1256-1353*, ed. Linda Komaroff and Stefano Carboni, pp. 169-195.



【圖 2-62】十四世紀 加冕圖
國立普魯士文化藏品圖書館



【圖 2-63】1330 年 《列王記》插圖
The Trustees of the Chester Beatty
Library, Dublin



【圖 2-64】1335 年 Diez Albums 國立普魯士文化藏品圖書館

對地面的興趣在中國似乎是自元代突然而起，何以在一二五〇年後山水開始被視作整體、地面實際延伸並連接各山水要素，似乎尚未能得到答案。視覺作品確實反應了此種現象，堆疊地面在早期繪畫中似乎較為少見，筆者偶見上海縣朱行鄉閔行朱行南宋嘉定七年(1214)承信郎張瑋墓的磚雕如意仙道有類似的表現。¹²² 此件磚雕表現一仙人執如意立於樹下，身後有鶴，雲氣飛騰，地面的部份則雕出條狀層疊的結構，與前述層疊地面頗有近似之處（圖 2-65）。類似圖象筆者所見仍有限，然中國於元代開始出現對地面的興趣之前，應當有類似的圖象發展脈絡，此一磚雕或可提供較早期對地面關懷興趣的視覺材料。該如何解讀有待未來整理、研究。



【圖 2-65】1214 年 磚雕如意仙道插屏
閔行朱行南宋嘉定七年張瑋墓出土

¹²²此圖版乃因臺大藝術史研究所謝明良師相借何繼英編，《上海唐宋元墓》（北京：科學出版社，2014）一書，使筆者偶然得見。謝師主動借書，方得有此收穫，註記於此，以表感謝之意。

以上所例舉之十四世紀初期的細密畫一方面表現出對地面結構高度的興趣，另一面又體現與《開泰圖》類似的用色風格及物象設計的特色。是以筆者認為，《開泰圖》與《迎春圖》的製作年代當與這些現存伊朗伊兒汗國時期的細密畫相當。由此可斷定其為十四世紀初的作品。

從以上的觀察可以確定，依據方聞結構分析的方式歸納，紗繡《開泰圖》與《迎春圖》的圖象出現年代當一二五〇年之後。不過，仍然需考量刺繡作品稿樣流傳的可能性，若將《開泰圖》與明晚期墓葬如定陵中的文物比較，定陵的作品則顯示了更為格式化的風格。從這一點來看，《開泰圖》的年代當不會晚至此一時期。然而，以「物」的比對判斷年代因考古材料有限，較難做出完全而有力的判斷。故筆者另從風格一面尋找相似的作品；其中由於《開泰圖》在物象表現與空間布排等風格特徵上與現存伊兒汗國時期的細密畫表現近似，而這些作品大多製作於十三世紀晚期到十四世紀初期，可視為年代上比較可信的座標。綜合以上討論，考量《開泰圖》涉及與伊兒汗國細密畫相似的風格特質，加上《開泰圖》的空間結構顯示之因素，或許將《開泰圖》的製作年代限定在蒙元統治的一二五〇年到一三五〇年間更為恰當。

第四節 小結：《開泰圖》的製作者與製作年代

總結本章關於《開泰圖》所呈現之資訊，可以分為兩個部分討論，第一是作品「物」的層面顯示的製作、用料與技法，此議題一方面可顯示《開泰圖》的製作層級，另一方面則可與《迎春圖》相比較，並歸納二者的關係。另一部分則是關於《開泰圖》與《迎春圖》的製作年代，這部份的討論還是回歸到圖象的結構與風格兩個層面探討。

首先，在《開泰圖》「物」的層面之討論上，先從《開泰圖》的用料與製作手法來看，《開泰圖》以絞經重緯的方式插織成底色，並加以刺繡圖樣，透過多樣的設色，達到富麗堂皇的效果。其製作手續頗為繁複，第一，它使用的基底紗料是較昂貴的種類，底色織成的手法也非常費工，圖樣刺繡更是細緻。可以說從用料到作工都顯示這件作品的講究。另外，考量其與《迎春圖》的關係，二者無論是畫幅大小、圖象配置與細部製作手法都顯示相同的效果，可確定兩件作品為同一作坊、同一時期所作。從構圖看，《開泰圖》左下角尚有一小塊陸地，右上

方的松樹樹幹裁切也頗為突兀；從圖象意涵來看，兩件作品羊隻的數量相加為二十，也未達到「九陽啟泰」的意義，是以仍無法排除原本為更多聯屏的可能。無論如何，可以確定的是這兩件作品原為一件。可以想見，會需要使用到如此龐大的作品作為冬至吉慶之用的贊助者並不多，且有能力製造此種作品的贊助者更寥寥可數，另外，元代禁止民間製作五爪龍，¹²³ 而《開泰圖》上卻有此母題，種種跡象皆指出其可能為「宮廷製作」。

依據《開泰圖》、《迎春圖》的空間結構，可看出兩者的時代約於方聞結構分析的第三期，即約一二五〇年之後，加上其風格與伊朗細密畫相近，可推測二者應當是於十四世紀前半葉所作。除了以上的線索之外，或許也可從製作機構或贊助者的方向推測其製作資訊。據趙豐的研究，元代最能代表刺繡製作水平的就是官府製品。元代官營絲綢生產機構分為兩大類，第一類為工部與將作院。工部「掌天下營造百工」，將作院於至元三十年（1293）始設，其異樣局總管府則進行「織造刺繡緞匹紗羅」的工作。第二類絲綢作坊由蒙古貴族統領，以為皇后所設的中政院、為太子所設的儲政院以及為太后所設的徽政院編制最龐大。¹²⁴ 這些機構大約都在十三世紀九〇年代設置。除了官府機構設置的線索，另外可依據目前存留作品推論元代製作此種規模作品的可能性。現存最著名的元代宮廷織造代表作即大都會博物館藏《緙絲大威德金剛曼荼羅唐卡》。此件作品高二四五·五公分，寬二〇九公分，表現了高超的緙絲技巧，其上元文宗（1304-1332，1328-1329、1329-1332 在位）與元明宗（1300-1329，1329 在位）夫婦坐像表現更為精湛。¹²⁵ 以元代宮廷織造水平，要製作出如《開泰圖》、《迎春圖》的聯屏斷無問題，且從機構的設立以及現存作品的情況看，筆者以為，《開泰圖》與《迎春圖》應該在西元一二九〇到一三五〇年間製作，特別是元文宗製作《緙絲大威德金剛曼荼羅唐卡》的這段時間，即一三三〇年代製作的可能性更大。

¹²³ 趙豐編，《中國絲綢通史》，頁 336-337 整理之「元代絲綢禁限一覽表」。在至元七年即已頒佈民間禁造日、月、龍、鳳等。

¹²⁴ 以上介紹見趙豐、屈志仁編，《中國絲綢藝術》，頁 342。

¹²⁵ 關於此作的簡介，見 James C.Y. Watt and Anne E. Wardwell, *When Silk was Gold: Central Asian and Chinese Textiles*, pp.95-99.

第三章 《開泰圖》的圖式起源探討



本章將從繪畫史研究中使用圖象傳統製作作品的關懷切入，探討《開泰圖》設計時所運用的圖式根據，以此說明《開泰圖》與中國圖象作品的互動關係。在中國的視覺藝術中，圖象往往並非由創作者直接憑想像或寫生而來，更常見的情況是創作者在對其創作主題的傳統脈絡有一定程度了解後，選擇了承載其所企圖表現之意境或主題的形式，並且經由自身詮釋而形成一件作品。故若要真正了解單一作品之立意，便不能不將其置於相同主題的圖式傳統下來觀察，否則將無法確切認識作品在時間縱向的真實位置與意義。

因此，討論中國繪畫作品時，「傳統」的地位至關重要。中國畫師在作畫時大都不取法自然或生活，更常見的情況是承襲了古畫的母題和畫面組成作品。這不是指中國畫家就完全依循傳統而沒有自身創意，此處的意思是，作畫者在創作時，往往是在對繪畫傳統有一定認識的狀態之下發揮自身最大的能力而表現其所希望製作的效果，也唯有如此使用適當的形式，以及那些源自於繪畫傳統的圖象語彙，畫家所完成的「作品」才能達成有效和觀畫者溝通的目的。不同母題元素的結合形成了不同的圖象傳統，這些傳統各自在其圖象語彙之下傳遞作畫者所意圖表達的內容。各個圖象傳統的內容之類型或許可分為「大師傳統」與「主題傳統」二者，因此，在中國繪畫中，「追求形似」並非最終關懷，母題有意義的結合才是完整呈現的要點，而這個結合的成果便形成了作品的「畫意」。¹²⁶《開泰圖》為一種源自「九陽開泰」吉祥語彙的主題傳統，作為「吉祥圖」，它是否也具備如「畫」一般的製作考量？其母題是否也是循傳統形式，別具意義佈排而成？

依照中國傳統繪畫製作的慣例，《開泰圖》或《迎春圖》這般篇幅巨大的作品往往是由工坊依照稿樣製作而成。稿樣的設計通常遵循了傳統圖象格套——吾人稱之為「圖式」。「圖式」是指在同一「傳統」之下慣用的構成元素，立基於長久視覺圖象經驗的累積，至終形成一種物象結組的固定模式。在中國畫史中，活用既有「圖式」創作是普遍的現象。大部分作品皆非經由作者憑空想像或者觀察

¹²⁶關於畫意的意涵以及圖象傳統的類型，見石守謙，〈導論——從風格到畫意〉，《從風格到畫意——反思中國美術史》，頁 16-19。

自然造物而得，訓練有素的畫家會根據其長久、紮實的繪畫學習累積之圖象資料庫形塑成可使觀者一目了然其畫意的作品。不同時代、各地方作坊的風格可能迥異，但運用「圖式」得以將作品串聯成龐大的系統，並構築出相通的圖象意涵。¹²⁷ 不同「圖象傳統」的「圖式」所包含之內容便不相同，除了各別母題，也可見到包含某種構圖形式的圖式，端看各別圖象傳統的狀況。雖然《開泰圖》在中國畫史上屬於較為少見之以刺繡製作的例子，但在圖象設計的情況上，當不脫此常態。可推論此件作品的圖象應該來自於某個或多個更為源遠流長的圖象系統，換言之，它必然引用了某傳統的「圖式」。欲釐清其依從的「圖式」根源，首先需要對作品本身的圖象特徵有準確的掌握，此外，全面而完整地理解相關的圖式傳統也是必須的。唯有如此方有可能正確判讀《開泰圖》的圖式起源，並藉此進一步評析其在中國畫史上的定位。

回到《開泰圖》的討論上。《開泰圖》的製作工程龐大，應是由一個頗具規模的工坊完成。如何使工坊的工作順利完成？「底稿」或「樣稿」往往扮演重要的角色。《開泰圖》便很可能使用了底稿，其設計者應當對相關的圖象語彙有所認識。而《開泰圖》的圖象設計究竟源自於哪種圖式傳統便是本章希望能夠解決的問題。若以《開泰圖》作為織繡作品的這個關懷來看，織品以嬰兒作為母題至少在宋代應該就已出現，不過樣貌與《開泰圖》差異懸殊。諸如大都會博物館藏一件標為



【圖 3-1】明《持蓮童子紗繡》
大都會博物館，紐約

【圖 3-2】西夏《方勝嬰戲印花絹》
銀川市拜寺口雙塔出土



¹²⁷ 運用圖式使圖象能以超越時空障礙傳播並延續，石守謙教授討論瀟湘意象在東亞傳播時即使用圖式的概念作為論述要點，見石守謙，〈勝景的化身——瀟湘八景山水畫與東亞的風景觀看〉，收入氏著，《移動的桃花源——東亞世界中的山水畫》（臺北：允晨文化，2012），頁 91-188。

宋或明的《持蓮童子紗繡》垂掛所表現的化生形象（圖 3-1）；或銀川市拜寺口雙塔出土的一件西夏《方勝嬰戲牡丹紋印花絹》（圖 3-2），其嬰兒手持卷草、身著肚兜，是典型漢式嬰孩的樣貌。¹²⁸ 無論是《持蓮童子紗繡》或《方勝嬰戲牡丹紋印花絹》，童子與植物紋相應出現的作法在織品上似乎頗為常見，或許是設計連續紋樣時有其裝飾美感的需求，也可能有「求子」的吉祥隱喻。這些作品無論是畫面呈現形式或設計概念都與《開泰圖》截然不同。在第一章的討論中曾經述及《開泰圖》、《迎春圖》二者風格面貌與西亞伊兒汗國的作品相近，此中聯繫不免令人懷疑，難道《開泰圖》所體現的是「外來影響」？筆者以為，探討《開泰圖》圖象構成的源頭，是解決此提問的門徑。若回到中國傳統繪畫的脈絡下，是否能尋得《開泰圖》與《迎春圖》構成元素的蛛絲馬跡呢？風格或用色概念可能體現蒙元帝國的共通樣貌，這種特徵究竟是從中國影響到西亞，或從西亞傳入中國，實需另闢專論探究。筆者欲檢視《開泰圖》與《迎春圖》二者的圖象樣貌，釐清其中母題組成的結構，並探討二者與中國視覺藝術傳統的關聯。

本論文主要的研究對象——《開泰圖》——傾向一種「主題傳統」。若以主題傳統的角度探討紗繡《開泰圖》的圖式樣貌，可分從兩個方向來整理。首先，因《開泰圖》的母題元素包含「童子」而可將之與嬰戲圖連結；另一方面，畫面中「羊」的部份則與動物畫有關。這二者如何結合進而產生的象徵意涵，則與吉祥圖製作概念與需求相關。這些問題的討論將牽涉「三陽開泰」作為吉祥圖主題、進而成為一種繪畫傳統之前所依據的「圖式」來源為何。

最後，《開泰圖》生動地描繪了三個童子，特別是中央童子形象突出，不禁讓人懷疑圖樣的作者是否是暗示了某個真正存在的人物，就如同大都會博物館藏著名的《緋絲大威德金剛曼荼羅唐卡》呈現了元文宗的形像一般。¹²⁹ 然而，筆者並不認為《開泰圖》是在此概念下所作。《大威德金剛曼荼羅唐卡》的元文宗帝后等人物是在佛教藝術之「供養人」的概念下所製作，這在中國藝術中屬於比

¹²⁸此類母題作為織紋在中國一直流傳，可見到的作品仍多。大都會博物館藏傳宋代紗繡 *Vertical Pendant with Boys in a Lotus Scroll* (Accession Number 1987.291) 亦是一例，筆者曾於博物館內觀察此件作品，雖同為紗繡，但繡地使用的色線較為複雜，不似《迎春圖》、《開泰圖》僅以單一色線為之，此作是以數種相近的顏色繡成同一色塊。另外，漢式服裝童子持蓮花捲草紋之母題到了明、清依然存在，定陵亦有出土品可證，圖版可見趙豐，《中國絲綢藝術史》，頁 187，圖 9-18。

¹²⁹關於《大威德金剛曼荼羅唐卡》的研究說明，見 James C.Y. Watt and Anne E. Wardwell, *When Silk was Gold: Central Asian and Chinese Textiles*, pp. 95-99.

較特定的案例。從《開泰圖》配景與「九陽啟泰」之吉祥語彙的密切配合，到使用諸如「童子肩扛掛著喜鵲籠的梅枝」、「羊九」與「歲寒三友」這樣特定且具有吉祥雙關語的元素來看，此作品作為「吉祥圖」的特徵十分明顯。既如此，《開泰圖》便是作為配合節氣使用的「吉祥圖象」，既非供養祈願，亦無跡象顯示其為某確實發生之事件的圖象紀錄，故應當不具有此種指涉實際人物的圖象需求。換言之，其描繪的是一種透過想像、設計而成的景致，並非對照某個真實場景寫生而成。¹³⁰ 既推斷《開泰圖》應該不屬於描繪了某個真實存在的場景，那麼，《開泰圖》的圖象是如何設計的？以下便從「圖式」使用的概念著手，逐一探究。

第一節 嬰戲圖的圖式傳統

紗繡《開泰圖》的面畫中描寫了三個童子，故若要溯其傳統，吾人自然會將之與「嬰戲圖」的圖象傳統連結。是以本節將先從各別學者的研究中整理並回顧嬰戲圖傳統之發展脈絡，並以此為基礎，進行更進一步的比對分析《開泰圖》與「嬰戲圖」圖式傳統的關係。「嬰戲圖」在中國傳統中出現得甚早，其中包含了幾種發展形式；大致可分為家庭圖象、宗教畫、風俗畫等數種類型，¹³¹ 其圖象除了中國自身的傳統發展外，亦包含外來影響。¹³² 以下將逐一回顧嬰戲圖圖象發展的歷史，並分析其圖式樣貌，作為比對《開泰圖》圖式來源的依據。

一、 前身：家庭圖或歷史故事畫中的孩童形象

孩童至遲在漢代（206 BC- 219 AD）便已經進入繪畫表現之中。除了各別鑑誠主題故事主人翁年紀較小的敘事需求外，¹³³ 早期作品描繪「家庭」之概念時

¹³⁰ 本章曾於二〇一四年一〇月十三日於倫敦大學亞非學院簡報，承 Shane McCausland 教授以及帶隊老師盧慧紋教授提出「是否有實指人物」的問題，筆者於會議前未曾思考此種可能，因兩位教授的提問而得啟發，方能做出此段回應，特此致謝。

¹³¹ 對嬰戲圖圖式的整體研究回顧，見陳韻如在〈〈秋庭嬰戲〉與〈冬日嬰戲〉雙幅〉中的整理，收錄於《故宮文物月刊》，337期（2011），頁90-97。另外，以嬰戲圖說明兒童史者可見畏冬，《中國古代兒童題材繪畫》（北京：紫禁城出版社，1988），唯此書旨在重建中國孩童的生活概貌，對於作品之年代考證與圖象方面的討論較少，故不在文中引用。

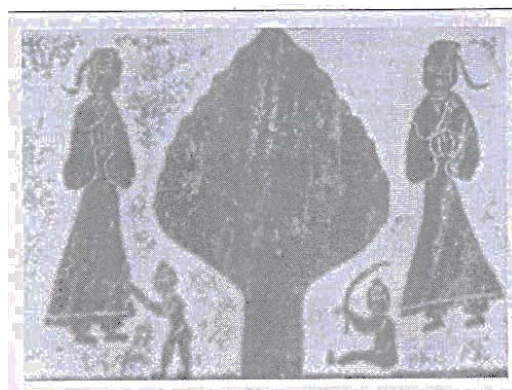
¹³² 童文娥在其論文中指出中國傳統與外來影響二者的差異，見童文娥，〈李嵩「嬰戲貨郎圖」的研究〉（國立臺灣大學藝術史研究所碩士論文，2006），頁45。

¹³³ 這類的圖象如「周公輔成王」中的成王、「孔子見老子」中所描寫的項橐，另外，在早期墓出土的畫像石尚也可見到以孩童形象描繪早夭的墓主，見童文娥，〈李嵩「嬰戲貨郎圖」的研究〉，頁46-47。另外，其論文中例舉的諸多孝子圖之童子形象，亦屬於此種因應敘事需求而見的孩

經常可看到孩童形象的使用，諸如描繪伏羲與女媧傳說時在二者中間繪製一孩童（圖 3-3），或者綏德賀家溝出土之《母子圖》、《牛耕圖》之生活場景時配置孩童的角色（圖 3-4），¹³⁴ 以及朱明故事時增加孩童形象強調家庭之「私愛」的案例。¹³⁵ 之後傳顧愷之《女史箴圖》（圖 3-5）的「家庭」一段也是與親情相關的主題類型，這類的家庭圖象實為早期家庭概念的呈現，孩童形象、樣貌的表現並非主要旨趣，構成「家庭」的概念才是「孩童」存在的目的。可以說，孩童是說明這個圖象表現「家庭」的必要母題；孩童並非此類型「家庭畫」中的主角，將這些作品歸於「家庭圖」一類的視覺圖象傳統脈絡來討論較為合宜。



【圖 3-3】漢（二世紀）《伏羲與女媧》
武梁祠



【圖 3-4】東漢《母子圖》
綏德賀家溝出土



【圖 3-5】《女史箴圖》（局部）大英博物館

童形象，見〈李嵩「嬰戲貨郎圖」的研究〉，頁 49-54 中數例孝子圖象。

¹³⁴ 綏德賀家溝畫像石之圖象可見童文娥，〈李嵩「嬰戲貨郎圖」的研究〉，頁 48，圖 62、63。

¹³⁵ 伏羲與女媧之畫像石以及朱明故事畫像石二者的圖象見 Ann Barrott Wicks, "Family Pictures," fig. 7.1-7.2; 本文討論了家庭圖象在中國藝術史中的整體發展樣貌及此畫類在中國傳統儒家思想下的意涵，收錄於 *Children in Chinese Art*, pp. 159-178.

然而，家庭圖中的孩童形象依舊提供了一些嬰戲圖起源的模型，從《女史箴圖》家庭一景便可以窺見「孩童」在這樣的圖象傳統中所扮演的角色。此景透過人物大小、位置排放以及其所從事的活動，顯示出中國儒家傳統對各別家庭角色的期許。諸如父親與妻、妾的相對應位置表現出其家庭角色尊卑的關係，後方人物群組的活動說明「教育」在古代家庭中扮演不可或缺的角色，再來就是前方引人注目的「孩童」，此景中除了後方受教育的孩童外，其他三個個孩童角色分別放置於左前方姬妾懷中與這個以三角形構圖配置的家庭景中央，中央上方的孩童因梳頭而蹙眉，面部勾勒用筆細膩，表情生動而引人注目。可以說，在這樣的場景中，畫者別具匠心地處理了孩童的姿態與面部表情，並非僅僅為了表現「家庭」而置入兒童。在描繪時，作者顯然非常用心地思考如何安排，甚至從其位置來看，畫者很可能認為這個小孩是一個家庭中最能夠有表現的角色。從這樣來看，雖然將此種圖象直接視為「嬰戲圖」的圖式起源仍不太妥當——畢竟其重點在於「家庭」，畫面中其他成員的存在是必須的。但從《女史箴圖》這一家庭景中對孩童形象表現之重視以及其精采的表現，將這種孩童形象視作嬰戲主題的先驅應不為過。諸如朱然墓出土的漆盤上便描繪了童子對棍戲耍的圖樣（圖 3-6），或者在裝飾中以「童子戲魚」作為連續紋樣（圖 3-7）。這類早期的吉祥紋樣可能與「求子」概念有關。¹³⁶



【圖 3-6】三國 童子對棍圖漆盤
安徽省馬鞍山朱然墓出土



【圖 3-7】三國 季札掛劍圖漆盤線描圖(局部)
安徽省馬鞍山朱然墓出土

¹³⁶類似的圖象至唐代器物上仍可見到，諸如今藏日本宮內廳三之九尚藏館一件《木畫唐子圍華文箱》上便可見兩童子立於蓮花之上，圖版見世界美術大全集編輯委員會編，《世界美術大全集·東洋編4》（東京：小學館，1997），頁 247，圖 211、212。

二、 唐代的孩童圖象

唐代（618-906）同樣可持續見到孩童入畫之例，且此一時期的孩童不再只是因應敘事需求而出現，或僅為附屬於「家庭主題」之下的母題，而是逐漸在畫面中扮演較為重要的角色，並開始因著某些畫意上的需要發展出獨特的表現。其中，較為重要的有與仕女畫關係密切的「子女畫」以及作為宗教信仰的「化生」形象。以下從相關研究出發，簡述這兩種畫題下孩童形象的表現。

（一）子女畫

孩童與仕女在早期「家庭圖」中便一起出現，到了唐代，這兩個母題元素從家庭中獨立出來，並且，在唐代出現了幾位重要的「子女畫」畫家，如張萱、周昉、周文矩等。張彥遠《歷代名畫記》（約



【圖 3-8】《宮中圖》（局部）

克利夫蘭美術館

847-859) 記張萱「好畫婦女嬰兒」,¹³⁷ 可惜文字中未描述畫面內容。然而，徽宗畫院的《摹張萱搗練圖》與《摹張萱虢國夫人遊春圖》應皆為有根據的摹本，可用作為相關視覺材料。這裡所描繪者皆為女性生活場景，孩童的形象在其中或許增添了一些畫面趣味，不過從整體來看，「孩童」還是一個表現女性生活中附加的母題，其作用與在家庭圖中的概念類似。現存的圖象資料尚有周文矩（約 907-975）的《宮中圖》。《宮中圖》旨在描繪女性宮中生活的典型，如女眷教導孩童學步（圖 3-8）等，與之前《女史箴圖》強調家庭中孩童受教育的機能在概念上便頗為一致。學者方聞討論《宮女浴嬰圖》（圖 3-9）時也認為這類作品便是著力於描繪家庭

¹³⁷ (唐) 張彥遠，《歷代名畫記》，收入盧輔聖編，《中國書畫全書·一》（上海：上海書畫出版，1993），卷 9，頁 154。

養育的一面，¹³⁸《宮女浴嬰圖》在表現女性養育後代的企圖上更為顯著，畫面中的四組女性各自或替孩童洗澡、或與孩童玩樂、或為孩童著衣等等，「孩童」應當如何受到照顧成為畫面的主要關懷，這點應當無庸置疑。



【圖 3-9】十二世紀初 傳周昉《宮女浴嬰圖》大都會博物館，紐約



【圖 3-10】八世紀《弈棋仕女圖》屏風（局部）阿斯塔那墓葬出土

¹³⁸Wen Fong, *Beyond Representation: Chinese Painting and Calligraphy, 8th-14th Century* (New York: Metropolitan Museum of Art; New Haven: Yale University Press, 1992), pp. 21-26.

唐代仕女圖除了可能作為類似鑑誡之用的功能，或者強調家庭的養育層面等作用之外，白適銘更從畫面的象徵意義與政治用途一面論述這類仕女畫另一層面的畫意。白氏在其研究中指出，張彥遠《歷代名畫記》紀錄的「子女畫」便是以孩童、嬰兒入畫，其內容很可能與「士女畫」極為類似，有時甚至有相互重疊之處。不僅是《歷代名畫記》紀錄了這種畫類，彥棕《後畫錄》、朱景玄《唐朝名畫錄》以及《新唐書》、《舊唐書》等皆有相關的條目記載，實物則可對應阿斯塔那墓葬出土《弈棋仕女圖》屏風（圖 3-10）。¹³⁹

然而，這些作品與早期的仕女或烈女圖有著本質上的差異，早期的仕女畫或烈女圖皆涵示了鑑誡的作用，這點無論在文獻或圖象資料中皆可驗證。到了八世紀，這種鑑誡的概念逐漸淡去，取而代之的便是如《弈棋仕女圖》屏風中所描繪之當代女子結合孩童及寵物母題的圖象。此件作品的孩童呈現正在遛狗玩樂的姿態，據考證這種狗即為初唐以來引自拂菻國的「拂菻狗」，為唐朝貴族與上層階級喜愛的寵物。此類「子、女、犬」的形式在其後圖式化，進而成為「子女畫」固定的圖象組合；¹⁴⁰ 且《簪花仕女圖》與《宮女浴嬰圖》都有「拂菻狗」的母題，日本正倉院藏「人勝」亦以孩童與小狗為組成（圖 3-11），說此為一種圖式當不為過。當「嬰孩」出現在畫面中時，「遊戲」成為一個可選擇的表現狀態，結合因應畫意所需而出現的「犬」，則形成了「子女畫」中另一典型圖式。這種配置到後世嬰戲圖中，則演變成常見的嬰孩與小動物遊戲的樣貌。

「象徵盛世的富裕」與「吉祥祈福」二者或許並不衝突，唐代的「子女畫」

¹³⁹「子女畫」可能是從「烈女圖」傳統脫胎而來，關於此一研究，以及前述《歷代名畫記》、《後畫錄》、《唐朝名畫錄》、《新唐書》與《舊唐書》等相關文獻的整理，見白適銘，〈盛世文化表象——盛唐時期“子女畫”之出現及其美術史意義之解讀〉，《藝術史研究》，輯 9（2007），頁 1-62。

¹⁴⁰本段論述見白適銘，〈盛世文化表象——盛唐時期“子女畫”之出現及其美術史意義之解讀〉，頁 16-26。不過，白氏的研究旨在討論這種「子女畫」除了鑑誡之外的其他可能意涵，其從日本國家珍寶帳記載此類圖象也被統治者用於賞賜以及回贈來朝外國使節的使用脈絡考量，加上正倉院藏的兩枚聖武天皇時期（724-748）具有祈福意涵的「人勝」推斷，這種「子女畫」最重要的功能在於祈福，且統治者可通過頒贈「人勝」傳達繁華盛世的印象，製造大唐國家威權意象。在國與國的交流間可能使用此種圖象企圖達到宣揚國威的政治目的，而在一般平民百姓間則以此類圖象作為祈福、贈與之用。另一方面，八世紀二、三〇年代的《仕女狩獵文八曲把杯》上可以見到「子女畫」與「狩獵圖」紋樣交互運用的組合，在唐代工藝製作中少見將不同紋樣混用的情形；故其應可推測為同時宣揚盛世並顯示武力的一種圖象表達。見白適銘，〈盛世文化表象——盛唐時期“子女畫”之出現及其美術史意義之解讀〉，頁 26-42。從白氏文章中的引文來看，此時期的祈願主要可能還是聚焦在富庶生活的層面，「子女畫」的孩童是以表現盛世為目的，可以說是一種理想的孩童形象。其中，正倉願藏人勝之詩文為「令辰佳節、福慶惟新、燮和萬載、壽保千春。」見白適銘，〈盛世文化表象——盛唐時期“子女畫”之出現及其美術史意義之解讀〉，頁 41。

或許就包含了多層次的畫意，隨觀者的不同、使用場合的差異而可以有不同的解讀意義。此一時期的「嬰孩」尚未脫離早期形貌，必須與女子等母題並存，但孩童結合了小狗，做成了嬉戲的情狀，也是一種「嬰戲圖」的前身。



【圖 3-11】八世紀《人勝》正倉院藏

（二）佛教主題下的嬰兒形象

唐代留存至今的孩童圖象尚有一部分是與宗教信仰較有關連者。透過文獻和出土文物的研究可推知唐代中元節有製作「化生塑像」的習俗，這類的塑像呈現孩童的樣貌，主要用以祈求得子女能有巧容佳形；屬宗教信仰方面童子形象的呈現。¹⁴¹ 雖然同樣是對生育子女的期盼，但此種信仰所求更加入一種對子女能夠擁有美麗外表的期望，故以化生形象為之；除了因應宗教信仰而製成塑像，此形象同時也見於出土文物的裝飾圖案中，根據《夢梁錄》與《東京夢華錄》等可知，「化生」的基本樣貌必須是「童子執荷葉」，如唐代長沙銅官窯址出土的一個童子執蓮文壺所描繪者即為典型的例子（圖 3-12）。到了兩宋，尚有孩童手執荷葉模仿化生樣貌的例子，¹⁴² 此習俗至元代仍存。¹⁴³ 不過這種形象看來與「嬰戲圖」

¹⁴¹ 以上唐代習俗的考證與研究見楊琳，〈化生與摩侯羅的源流〉，《中國歷史文物》，2009 年 2 期，頁 21-33，圖引自圖 2。另外，關於化生（或摩侯羅）的形象之辯證，見文章頁 31 的相關引文。此外，Ellen Laing 也對這種童子執蓮圖的圖象意涵做過討論，見 Ellen Johnston Laing, "Auspicious Images of Children in China: Ninth to Thirteenth Century," *Orientalism* 27:1 (January 1996), pp. 47-52. 此篇文章對化生、浴嬰等作較通論式的回顧，特別介紹這些圖象的吉祥意涵。

¹⁴² 傅芸子，〈宋元時代的「磨喝樂」之一考察〉，《支那佛教史學》，2 卷 4 號（1938.12），頁 3。本文闡述「磨喝樂」的用途、性別，並考證其在佛經中的原貌，及由印度入中原後的變化，對

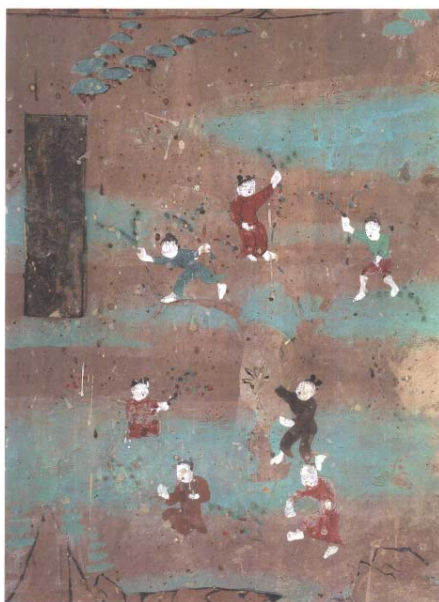
主題或《開泰圖》關係不大，並不在本文主要關懷圖象之列。

另一方面，佛教內容的童子形象尚有善財童子，相對於「化生」信仰內容的本身涉及求子，作為佛、道教信仰插圖的童子圖象往往因應於敘事需求者多，較不能將之視為嬰戲圖成立的早期案例。敦煌石窟尚有數例可供參考的圖象，《敦煌石窟全集》整理了「佛殿裡的嬰戲圖」作為出版章次之一。¹⁴⁴ 所挑選者不少為上述化生或善財童子等，但也有與「嬰戲圖」關係較近者，如莫高一一二窟《群童採花》（圖 3-13）一景便與《撲棗圖》（圖 3-14，國立故宮博物院）頗有近似之處。不過，這些壁畫縱使以孩童嬉戲為主題，其主要仍是作為敘事的插圖，不少孩童作光頭裸體之像，看不出它們具有承自家庭圖以降的勸戒意涵，孩童在畫面中的作用顯然與前述脈絡迥異，故本文便不再贅述其發展，僅於此概略簡介。



【圖 3-12】《童子執蓮文壺》

湖南長沙銅官窯



【圖 3-13】中唐 莫高 112 窟

群童採花



【圖 3-14】明 《撲棗圖》

國立故宮博物院，臺北

三、 宋代「嬰戲圖」的成立

探討繪畫主題何時「成立」，首先必須釐清判斷的標準。我們該以哪一種判斷標準評定「嬰戲」作為一種繪畫主題成立的確切時間？參考其他畫科的相關研究，可得更多啟發。以山水畫成立的議題來說，研究者便從「概念的出現」、「形

此信仰的由來、轉變闡述清晰。本文承謝明良教授提供，特此致謝。

¹⁴³（元）周密，《乾淳歲時記》有言「小兒女多衣荷葉半臂，手持荷葉效擊摩睺羅，大抵皆原舊俗也。」收入（元）陶宗儀輯，《說郛》，頁 18b。

¹⁴⁴譚蟬雪編，《敦煌石窟全集·25·民俗畫卷》（香港：商務印書館，1999），頁 90-102。

式的成熟」以及「畫科正式分類的普遍接受度」等不同的角度判斷其「成立」的時間，都不無道理，究竟到達哪一階段才算作畫科的「成立」，實為見仁見智的問題。¹⁴⁵ 近年來，研究者以「變」的概念探討畫科的變化，此取徑不啻提供了兼具形式與概念的研究角度。從詞彙出現到概念完善乃至繪畫形式成熟，往往是一段漫長的歷史過程，此種現象在花鳥題材上更為顯著。「花鳥」一詞出現得甚早，但早期「花鳥」的概念卻未若「山水」明確，直至北宋中期花鳥才與山水被置於同等地位討論。陳韻如研究花鳥畫之變時以「畫面單元」的構成意識作為界定花鳥畫成立時間的標準。早期花鳥可能僅是庭園配景而不具「隨物造景」的能力，故以畫家是否有意識地在畫面上經營「畫面單元」作為判斷，方能釐清花鳥題材是否成為畫畫作品的主题。¹⁴⁶ 筆者以為此一方式頗具效力，參考學者研究的架構，再回到「嬰戲圖」的討論上便可知，「嬰戲」作為繪畫門類，不若山水、花鳥那般普遍且具有完善的文字論述留存，在討論時又另有侷限。而陳氏以經營畫面單元之意識作為判斷準則的取徑，回到觀察作品的基礎，也使畫科成立之討論不受文獻記錄的轄制，符合筆者探討「嬰戲圖」成立之需要。是以本文希望將討論聚焦在作品的創作意識上，可說是以「形式的成熟」作為成立的標準。

（一）「嬰戲」的理想與宋代嬰戲圖的畫意

唐代以前的童子形象無論是出現於家庭或宗教主題的敘事需求，或對求得子女的期盼，其主要的用意皆在於鑑誡與宗教。到了宋代，這樣的情形開始有所轉變。一方面，家庭圖、仕女與嬰兒一同出現的子女畫與宗教畫中的孩童仍然存在，諸如持續表現家庭場景的《孝經圖》即為一例。另一方面，《宣和畫譜》、《畫繼》之中對前朝「嬰戲圖」或善畫嬰兒之畫家的解說也是今天可以參考的資料。此外，以孩童形象為主體之「嬰戲圖」、「貨郎圖」與「童子放牧題材」的出現，突顯了孩童入畫不僅已成為專門的題材，且也衍伸出不同主題的傳統。

十二世紀鄧椿（1127-1189）《畫繼》中記載劉宗道與杜孩兒二人皆是畫孩童的高手，其內容如下：

¹⁴⁵ 相關研究的評述見石守謙，〈山水之史——由畫家與觀眾互動角度考察中國山水畫至13世紀的發展〉，收入顏娟英編，《中國史新論——美術考古分冊》（臺北：聯經出版社，2010），頁383-384，另見其註6條列的代表研究。

¹⁴⁶ 陳韻如，〈八至十一世紀的花鳥畫之變〉，收入顏娟英、石守謙編，《藝術史中的漢晉與唐宋之變》，頁343-345。

劉宗道，京師人。作照盆孩兒，以水指影，影亦相指。形影自分，每作一扇必畫數百本然後出貨，即日流布，實恐他人傳模之先也。

杜孩兒，京師人。在政和間其筆盛行而不遭遇，流落輦下，畫院眾工必轉求之，以應宮禁之須。¹⁴⁷

二人所畫孩童在當時受歡迎的盛況在文獻中表露無遺，可惜並無作品流傳，行文中也未對畫面多加描述，且二人的詳細生卒、活動資料不詳，故現在相關討論也較少。從繪畫門類來看，二人依然被歸在「人物傳寫」之下，我們尚不能將「嬰戲」視為「畫科」，但以嬰兒作為表現主體的圖象已經出現，並無疑義。劉宗道畫的是「照盆孩兒」，杜孩兒所繪為何並不清楚，兩人所畫的嬰孩是否涉及「遊戲」的活動亦無從得知。

《宣和畫譜》並未記下「嬰戲」或「戲嬰」之類的詞彙，但多少留下一些對於孩童作為畫面母題的品評，或可視為宋人對描繪孩童之要求的某些面向，諸如在討論張萱時談到其：

又能寫嬰兒，此尤為難，蓋嬰兒形貌態度自是一家，要于大小歲數間定其面目髻稚。世之畫者不失之于身小兒面壯則失之于似婦人，又貴賤氣調與骨法尤須各別。杜甫詩有「小兒五歲氣食牛，滿堂賓客皆回頭」，此豈可以常兒比也？畫者宜于此致思焉。¹⁴⁸

從這段文字來看，《宣和畫譜》認為張萱的嬰兒勝在對形貌、歲數的準確掌握與搭配，觀者能根據「面目髻稚」判斷歲數，人物表現不會有身形比例或神態表情上的不和諧，此種評論看似是在對基本形貌掌握的要求下而生。最末句「又貴賤氣調與骨法尤須各別」，特別強調的是區分貴賤、氣調與體法，這似乎就與孩童本身的社會位置，或其在理想上應該有的情狀有關了。末段以杜甫詩《徐卿二子歌》為例，此處所引「小兒五歲氣食牛」，是形容其氣勢之盛，所謂「虎豹之駒未成文，而有食牛之氣；鴻鵠之鷂，羽翼未全，而有四海之心；賢者之生亦然」

¹⁴⁷ (宋) 鄧椿，《畫繼》，收入盧輔聖編，《中國書畫全書·二》，頁 716。

¹⁴⁸ (宋) 官修，《宣和畫譜》，收入盧輔聖編，《中國書畫全書·二》，卷 5，頁 77。

也。¹⁴⁹「食牛之氣」是與「四海之心」相對，而這種「氣」的要求是如何體現？北宋《摹張萱搗練圖》與《虢國夫人遊春圖》或許便是《宣和畫譜》品評的依據。恰巧這兩件作品都是對後宮或貴族仕女生活的描繪，這邊的孩童主要有《搗練圖》中執扇的女童（圖 3-15）、穿梭於婦女間彎腰側身舉手的女童（圖 3-16）以及《虢國夫人遊春圖》中被抱在懷中的女童（圖 3-17）。最具動態者當為《搗練圖》中做彎腰舉手之姿的女童了，此處顯示了女童天真調皮的趣味，然而從其姿態與面部表情來看，雖主要旨在表現女童在眾多工作的宮女間無事忙的情狀，但仍顯示了一種內斂的態度，女童在薰染的布料下方舉手的姿態不像是意在破壞大人正在進行的工作，其步伐、情狀並沒有干涉到畫面裡忙碌的宮女，只是歪著身子從薰衣的布料之下走過，基本上還是符合禮法。而《虢國夫人遊春圖》雖描繪一個進行中的隊伍，但無論婦女或孩童都保持著一種端坐的姿勢，馬的步伐也顯示隊伍前進的速度可能不快，這樣的孩童也體現了高度理想化的姿態。這些特徵應當符合徽宗朝對「嬰戲圖」的鑑賞標準。¹⁵⁰ 從作品表現推斷，所謂「氣」的要求不是指虎豹之兇殘，強調的是做為高層貴族當有的度量與氣質，必須與世俗尋常孩童有所區分，方符合《宣和畫譜》對嬰孩圖象的鑑賞標準。



【圖 3-15】《摹張萱搗練圖》
（局部）波士頓博物館

¹⁴⁹（戰國）屍佼，《屍子》，收入商務印書館編，《叢書集成初編》（北京：中華書局，1991），冊 580，卷下，頁 48。

¹⁵⁰關於北宋畫院作品對於教化的要求及其意義更深入並廣泛的研究參見陳韻如，〈畫亦藝也：重估宋徽宗朝的繪畫活動〉（臺北：國立臺灣大學藝術史研究所博士論文，2009）。



【圖 3-16】北宋《摹張萱搗練圖》(局部)
波士頓博物館



【圖 3-17】北宋《虢國夫人遊春圖》(局部)
遼寧省博物館，瀋陽

然而，《宣和畫譜》所記載的人物畫家中能畫嬰兒的僅張萱一例，北宋嬰戲圖的面貌還有賴文獻資料之外的佐證。論「嬰戲圖」最著名的大師，不能不提宋代的蘇漢臣，現藏國立故宮博物院《秋庭戲嬰圖》（圖 3-18）被認為應是蘇漢臣的代表之作，¹⁵¹ 替研究宋代「嬰戲圖」提供了可靠的線索。《秋庭戲嬰圖》並無簽款，且蘇漢臣在《宋史》無傳，然而以往學者研究已對二者的關係有了頗多突破。首先，關於蘇漢臣生卒年代考證以劉芳如所做最為透徹，據其論述，蘇漢臣大約活動於十一世紀末至十二世紀中期，時間橫跨南、北兩宋，可視之為兩宋過渡間嬰戲圖畫風之代表。¹⁵² 學者 James Cahill 認為，南宋人物畫傾向描繪宮廷生活，包含仕女、孩童以及文人雅集等，這些圖繪的活動包含季節性的飲宴或賞月等活動，而重視表現「季節」也成為南宋繪畫的一大特徵。或許便是因為上述因，James Cahill 將《冬日嬰戲圖》（圖 3-19，國立故宮博物院藏）歸屬於南宋的作品。¹⁵³ 若從畫面意涵的角度考量，或許能對《秋庭戲嬰圖》與《冬日嬰戲圖》的斷代另闢蹊徑。陳韻如分析《秋庭戲嬰圖》對幅時提出，《秋庭戲嬰圖》二童專注於遊戲，《冬日嬰戲圖》的女童一面望向小貓，一面護著男童，二者嬰孩姿勢與李嵩《貨郎圖》爭先恐後的模樣差距甚遠。縱使並無大人在側，孩童的舉止仍十分得體，畫中融洽的氣氛流露教化得宜的和諧情調。¹⁵⁴ 筆者以為，相較於強調生活宴樂，《秋庭戲嬰圖》與《冬日嬰戲圖》的教化意味更為濃厚，此一畫意搭配上畫軸中對孩童與玩具描繪講究的細膩風格，以及畫面本身製作的品質，或許可推論兩件作品皆為北宋徽宗畫院所繪；而二者的風格與畫旨正符合陳韻如在其博士論文中所說明的徽宗朝繪畫要求。¹⁵⁵ 由此觀察來看，「嬰戲圖」是在頗具修養化育的氛圍之下成立，畫面本身即有此目標。這個最早的畫意與當時的文化情況息息相關，也說明徽宗朝文治政策的觀念亦擴及孩童。元、明之後的嬰戲圖仍可見以讀書或扮演文人為戲的孩童，這類的遊戲品項或許還是和教化的畫意有

¹⁵¹ 雖如學者 Richard Barnhart 與 Catherune Barnhart 合著之文“Images of Children in Song Painting and Poetry”中對此作是否卻完全為蘇漢臣親筆所繪仍有質疑，但筆者傾向將之視為蘇漢臣風格的代表。“Images of Children in Song Painting and Poetry”一文收入 *Children in Chinese Art*, ed. Ann Barrott Wicks, pp. 31-56.

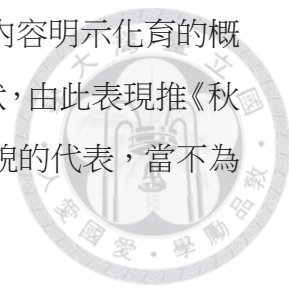
¹⁵² 蘇漢臣生卒時間推斷及略傳見劉芳如，〈蘇漢臣嬰戲圖考之一〉，《故宮文物月刊》，205 期（2000），頁 13-15。

¹⁵³ James Cahill, “The Imperial Painting Academy,” in *Possessing the Past: Treasures from the National Palace Museum Taipei*, Wen C. Fong, James C. Y. Watt et al., p. 174.

¹⁵⁴ 陳韻如，〈〈秋庭戲嬰〉與〈冬日嬰戲〉雙幅〉，頁 95-96。

¹⁵⁵ 陳韻如，〈畫亦藝也：重估宋徽宗朝的繪畫活動〉。

些許關連。但蘇漢臣的表現方式基本更為含蓄，他不以遊戲的內容明示化育的概念，而透過孩童姿態、情狀等引導觀者了解理想孩童應有的情狀，由此表現推《秋庭戲嬰圖》與《冬日嬰戲圖》為「嬰戲圖」這類圖象傳統之樣貌的代表，當不為過。二者同時在嬰戲傳統圖象中扮演確立與典範的角色。



【圖 3-18】蘇漢臣《秋庭戲嬰圖》
國立故宮博物院，臺北



【圖 3-19】蘇漢臣《冬日嬰戲圖》
國立故宮博物院，臺北

學者 Richard Barnhart 在討論《秋庭戲嬰圖》時亦將這件作品視為目前最早且最可信者。此外，其論述中更涉及本文所關心的另一議題，即「嬰戲圖」的成立與否之判斷。Richard Barnhart 特別說明在此一作品之中，「孩童」已從原本成人的世界中分別而出獨立存在，原本仕女或家庭的鑑戒意涵已然消失。換言之，「孩童獨立成畫」可謂此一時期重要的藝術進展，此一畫作的作用已明顯不同於前代。¹⁵⁶ 從「孩童」所具的獨立特性可知，在《秋庭戲嬰圖》中孩童已成主要表現對象，故接下來的討論將會把此件作品視為「嬰戲圖」成立的代表之作。

既已訂定「嬰戲圖」成立的代表作品，接下來將要討論的便是「嬰戲圖」所代表之「圖式」。顧名思義，「孩童」與「遊戲」應當是「嬰戲圖」中必須具備的母題。《圖繪寶鑑》記蘇漢臣「工畫，道釋人物臻妙，尤善嬰兒。」¹⁵⁷ 此段文字談到畫者善做嬰兒，而未見「戲」的記載。畫史的紀錄大多晚至元代以後方出現「嬰戲」或「戲嬰」，宋代資料更是鳳毛麟角，南宋末陳深（1260-1344）《寧極齋稿》有題《戲嬰圖》，其內容為：「祕矣宮中戲，人間那得窺？開圖付一笑，能不類兒嬉。」¹⁵⁸ 所謂「宮中戲」或許便是指嬰戲圖的宮廷特質，另一方面是否能猜想「宮廷」場景為「嬰戲圖」描繪的地點？與其從文字推敲，不如直接從視覺材料中找尋相關線索。

陳韻如曾分析《秋庭戲嬰圖》（圖 3-18）及其對幅《冬日嬰戲圖》（圖 3-19）的圖式，認為二者是由「樹下人物」傳統與「庭園」場景構成。圖象中孩童表現出教養和諧的情調，不同於一般嬰戲圖傳統強調嬰孩頑皮可愛的樣貌，這樣的安排極可能別具教化意涵。¹⁵⁹ 檢視兩件作品，《秋庭戲嬰圖》雖沒有「樹」做為配景，但高聳的芙蓉花確實顯示「樹下人物」的構成形式。《冬日嬰戲圖》的竹、梅亦表現了此種概念。此外，《秋庭戲嬰圖》或《冬日嬰戲圖》配景的石塊顯然皆有特別的描寫。《秋庭戲嬰圖》右側的石塊高聳且筆直，《冬日嬰戲圖》左後方岩石向右傾出，石塊表面描繪了凹凸、平滑等變化的質感。無論姿態或形貌，都

¹⁵⁶Richard Barnhart and Catherine Barnhart, "Images of Children in Song Painting and Poetry," in *Children in Chinese Art*, ed. Ann Barrott Wicks, p. 36. 此處特別指出宋代對「人物畫」的高度興趣，特別是在視覺藝術中經常表現獨立的人物，如孩童、女人、窮人以及外來民族，此應為當時的社會、文化與藝術表現的一大特色。

¹⁵⁷（元）夏文彥，《圖繪寶鑑》，收入盧輔聖編，《中國書畫全書·二》，卷4，頁878。

¹⁵⁸（宋）陳深，《寧極齋稿》（臺北：台灣商務印書館，1972，四庫全書珍本三集，冊975），頁28。

¹⁵⁹陳韻如，〈〈秋庭戲嬰〉與〈冬日嬰戲〉雙幅〉，頁95-96。

說出兩件作品的配景是庭園中的湖石。這兩件作品的植被也都盛開而華美，「湖石」加上兩件作品講究的花卉，使蘇漢臣的嬰戲圖呈現出一個在美麗庭園一角發生的場景。可說「樹下人物」與「庭院構圖」二者便是這兩件嬰戲圖裡重要的圖式特徵。

除了場景的構成形式之外，兩件作品中的「孩童」與「遊戲」亦不可忽略。《秋庭戲嬰圖》的一對姊弟正在「推棗磨」，而姊弟身後黑漆圓凳上擺設的物件則是與佛教有關的童玩；《冬日嬰戲圖》裡的姊弟則各自持五色旗與紅線逗弄貓咪玩耍。¹⁶⁰ 遊戲類別雖異，不過，「遊戲」是「嬰戲圖」主題下的作品中絕對是不可或缺的活動。雖說《秋庭戲嬰圖》與《冬日嬰戲圖》雙幅的孩童是在「遊戲」，但觀察兩件作品的孩童，可以看出畫者所要強調的並不是孩童調皮搗蛋的一面。觀察畫面，確實可察覺兩件作品的「戲」並非嬉鬧，而是閑靜得宜的和樂景致。這種融洽的意味與世俗孩童遊戲大異其趣，可能就是陳深所謂人間不得窺的「宮中戲」了吧？

從上述討論可歸結「嬰戲圖」基本的圖式包含了「孩童」母題與「遊戲」活動的結合，在配置上則多以「樹下人物」的「庭園」景呈現。宋代以降的「嬰戲圖」都是以庭院作為背景描繪，這或許與其可能的起源——「家庭圖」乃至「仕女圖」發展的情況密切相關；這是一個在家庭之「內」發生的故事。除了蘇漢臣所描繪較為典型的嬰戲圖外，宋代還出現幾種相關的圖象，在下面的部分則略為介紹這些圖象的樣貌。

¹⁶⁰關於遊戲的種類，可參見 Richard Barnhart and Catherine Barnhart, “Images of Children in Song Painting and Poetry,” in *Children in Chinese Art*, ed. Ann Barrott Wicks, p.36.



【圖 3-20】宋 定窯 嬰戲盤 國立故宮博物院，臺北



【圖 3-21】南宋 李嵩《市擔嬰戲圖》國立故宮博物院，臺北

(二) 宋代「嬰戲圖」的其他表現

相較於宋代之前的作品，「孩童遊戲」可能出現在家庭圖的一角，也做為仕女畫裡搭配的母題，或偶在佛教畫中用以表現俗世情狀，但基本上此一母題還未具有自身獨特的畫意。這些孩童形象往往做為解釋某一大概念的配置而存在。宋代嬰戲題材蓬勃發展不僅顯示在繪畫藝術，陶瓷燒造亦以孩童嬉戲的主題做為表現。無論是定窯、磁州窯都可以看到相關例子。幾件著名的磁州窯枕便以孩童遊戲題材做為描繪主題；¹⁶¹ 此外，一件北宋定窯「嬰戲盤」的表現亦值得注意。此盤刻畫兩童子在庭園中遊戲的情景，與繪畫中「嬰戲圖」的關係更為密切（圖 3-20，國立故宮博物院，臺北）。孩童遊戲至遲在北宋已然成為一個固定的繪畫主題，且成為跨越媒材的表現題材，可說此例為「嬰戲圖」在此一時期確定成立的又一旁證。

不可忽視的是，宋代同樣以「孩童」做為母題的其他繪畫種類也頗為蓬勃發展，包含了「貨郎圖」、「牧牛圖」等。南宋時期興起的「貨郎圖」更是與「嬰戲圖」淵源頗深，此類作品除了同時擁有「孩童」與「遊戲」的元素，同時還包含了做為主角之一的「貨郎」及與之一同出現、琳琅滿目的「貨物」。然而，依據本文以「圖式」關懷為主的討論脈絡，「貨郎圖」與「嬰戲圖」又有根本的不同。二者所指涉的「童子」基本有著明顯的差異，前述《秋庭戲嬰圖》的童子為理想化的孩童形象，雖在嬉戲，但基本並不旨在表現孩童調皮搗蛋的情狀。「貨郎圖」裡所呈現的是更為世俗化的情景，孩童、婦女形象樸質，更有衣著不整者。《市擔嬰戲圖》裡描繪婦女哺乳以及嬰兒一面吃奶、一面伸手探向貨物，與孩童試圖攀爬貨架的畫面趣味（圖 3-21，國立故宮博物院，臺北），大異於《秋庭戲嬰圖》姊弟服飾講究地在庭園中推棗磨之景。雖同樣表現了「嬰戲」，但本文所論「嬰戲圖」與「貨郎圖」二者在畫意上有著根本的不同。的確，嬰戲相關題材在北宋末以來即以多樣的面貌發展，但未免行文過於雜亂，本文不再詳述「貨郎圖」的表現。¹⁶²

南宋之後，另一種從「嬰戲圖」擴大而成的繪畫種類逐漸成熟，即「百子圖」。

¹⁶¹相關圖象可參考 Allen Johnston Laing, "Auspicious Images of Children in China: Ninth to Thirteenth Century," fig. 9; fig. 10; fig. 11; fig. 12. 從這些例子可看出「嬰戲」已成為磁州窯表現的重要主題門類之一。

¹⁶²貨郎圖的相關研究可參考松田智惠子，〈貨郎圖考——中國風俗畫の成立と變遷に関する試論——〉，《古美術》，93 期（1990），頁 94-106。

這類圖象描繪百子在庭園內嬉戲，遊戲種類龐雜。唐代有《孩兒詩》記載了種類多樣的遊戲品項，這些記錄與「百子圖」中所描繪的孩童遊戲有頗多相合之處。¹⁶³ 依據現存作品，克利夫蘭美術館一件《百子圖》冊頁便在約三十平方公分的畫面中滿繪百子於庭園中嬉戲的圖象（圖 3-22）。孩童的「遊戲」儼然是「百子圖」中最「可觀」之處。這裡不再強調理想孩童文質彬彬的情狀，繁多的遊戲種類使觀者著眼於觀察畫面細節，可以說「百子圖」是將「遊戲」的元素擴展後而形成的另一種嶄新的表現，或為「嬰戲圖」在宋末的一「變」也。「百子圖」在元明依然持續，形式擴及手卷、立軸，媒材更橫跨繪畫、織品、漆器等，成為頗受歡迎的圖象傳統。



【圖 3-22】南宋《百子圖》冊頁 克利夫蘭美術館

¹⁶³楊之水便從《孩兒詩》的遊戲內容與題材出發，尋找相關的視覺材料應證，並認為這類「百子圖」在明代得以「集大成」，見楊之水，〈從孩兒詩到百子圖〉，《文物》，2003年12期，頁56-66。楊氏所謂「集大成」是以母題延用的多樣為標準，此種圖象如何出現及其發展的樣貌為何，在其研究中並未多做著墨。

上述「貨郎圖」與「百子圖」在圖式上仍具有使用「孩童」與「遊戲」的共通性。「貨郎圖」加入「貨郎」並除去強調「庭園」的特徵，表現的「孩童」也顯得較為世俗化。「百子圖」則是增加「孩童」與「遊戲」的組合數量，使畫面的教化意味降低，「多子」的畫意使此類圖象做為吉祥圖的一門類而頗受歡迎。這兩種圖象傳統都是與「嬰戲」傳統相關的變化，嚴格定義「嬰戲圖」則應以圖式最為精要，如《秋庭戲嬰圖》一類的圖象為準則。依據以上對「嬰戲圖」圖式的了解，比較本文研究主題《開泰圖》，可以看到二者密切的關係。同樣描繪冬天景緻中的童子，《開泰圖》與「嬰戲圖」之代表作《冬日嬰戲圖》的配景皆選擇了竹、梅與山茶花的母題，可以視為對於表現「冬天」的一種具有季節性的組成概念。除了花竹樹木，三者皆配上了湖石的景象，若把《迎春圖》一起列入考量，其右方明顯為「湖石」，而非一般曠野所能見到的石頭，這說明這是一個「庭院」。《開泰圖》與「嬰戲」傳統表現的「場景」是相同的，也因《開泰圖》左上方松樹可確定其具有「樹下人物」的形式。加上《開泰圖》有「孩童」，便只剩下「遊戲」的圖式有待商榷。有趣的是，《秋庭戲嬰圖》的對幅作品《冬日嬰戲圖》也是描寫冬天，但孩童的衣著裝扮基本上和《秋庭戲嬰圖》並無厚薄的差異。相較之下，《開泰圖》中童子身著銀鼠裘、頭戴貂鼠皮帽，就更顯冬寒了。究竟這樣的衣著是不是別有意義並非本結論旨，畢竟這也可能牽涉到創作年代的差異，至少《開泰圖》與《秋庭嬰戲圖》所描繪的童子都有「衣著講究」的特徵，可以推測這幾件作品描寫的孩童都是在一定的社會位階之上。

但除了以上圖式的「相同」，《開泰圖》與「嬰戲圖」傳統最大的差異更值得注意，便是《開泰圖》少了對關鍵活動的描寫——遊戲。這個主要的差異，也是《開泰圖》難以歸類的原因，《開泰圖》描繪的童子或許正在一個華麗的庭園中遊走，但看起來又似乎又不像正在「遊戲」，正中央童子「騎羊」以及下方童子與羊並走對語的動作，看起來又不那麼像在「遊戲」。「嬰戲」主題之下的遊戲類別雖然龐雜，但卻不包括「騎羊」一項。「嬰戲圖」裡的孩童在畫面中可能「騎竹馬」、「拉玩具車」甚至「騎麒麟」，¹⁶⁴ 卻從未「騎羊」。故《開泰圖》中呈現「孩童騎羊」的情景，必定是來自另一套圖象系統之中，其面貌如何，則為下一

¹⁶⁴這些遊戲不僅出現於繪畫，陶瓷、織品上亦可見到，諸如磁州窯枕上的圖繪或百子衣上所繡製者。見楊之水，〈從孩兒詩到百子圖〉，頁 59-60；Terese Tse Bartholomew, "One Hundred Children: From Boys at Play to Icons of Good Fortune," pp. 62-63, fig. 3.4, fig. 3.5; p.71, fig. 3.19; p.82, fig. 3.29.

節探討的重點。



四、「嬰戲圖」傳統的出現及其與《開泰圖》之比較

在此筆者欲先回到討論嬰戲傳統時經常提起、關於「為何兒童畫題材會在兩宋時期興起？」的提問之上，這個問題至今仍爭論不休。有人認為這很可能與宗教信仰有關，然而，從本文回顧的研究來看，摩侯羅與化生的信仰與習俗自唐代便有，且兩宋出現的嬰戲圖、貨郎圖或歸牧題材的兒童畫與摩侯羅手持荷葉的形象並不相同，以此難以從宗教信仰的角度說明兩宋嬰戲圖興起的原因。¹⁶⁵ 觀察現存宋代「嬰戲圖」的圖象，最具代表性者當為蘇漢臣的《秋庭戲嬰圖》與《冬日嬰戲圖》雙幅，二者所體現的教化概念又與《宣和畫譜》中對張萱嬰兒圖品評的標準相近，故筆者同意陳韻如在其研究中所提出的結果，在宋代「嬰戲圖」之中，宣傳教化應當才是最主要的功能。¹⁶⁶ 其來源可以從圖象表現中窺知，無論是「樹下人物」或「庭園」都指向「家庭」與「內」的觀念，從漢代以來孩童入畫便與家庭、女性主題的畫作關係密切，依此推斷，宋代表現之極具教化意義的「嬰戲」作品仍然承接了從家庭圖到仕女圖主題中對於家庭角色功能的要求，只是到了宋代，已經從早期要求家庭提供子女教育或女性養育孩童的概念，轉換到以畫面提示孩童應有的理想情狀，孩童不僅在畫面中所佔的位置更多，在畫意上也更具是從孩童本身出發，從這個角度理解「嬰戲圖」的起源，當更為妥當。而《貨郎圖》與磁州窯所描繪的嬰戲，作用又不同於此類「嬰戲圖」，其興起應當有自身時代脈絡所造成的原因，不是本文能解決的範疇。

以這樣的關懷來看《開泰圖》與「嬰戲圖」傳統的關係，便能明確指出《開泰圖》圖象設計的歷史脈絡。確實可以從《開泰圖》的畫面上看到與「嬰戲圖」相同的圖式，然而，《開泰圖》增加了一些「嬰戲圖」中未見的圖式也值得注意，諸如成塊的地面結構、溪流以及作為次要主角的「羊群」，這其中只有「羊」的出現和此圖主題「九陽開泰」有關，溪流與地面的描繪則是作圖者的巧思。這種構圖安排，應當是作圖者在將「羊群」之母題置入時的直覺反應。然而，筆者認

¹⁶⁵童文娥提出此題材興起可能與民間習俗以「五男二女花樣」祝福產婦順產有關；然而，從圖象上來看，兩宋繪畫作品中恰巧為「五男二女」者並不多，以此習俗仍無法說明孩童入畫興起的現象。童文娥，〈李嵩「嬰戲貨郎圖」的研究〉，頁 71。

¹⁶⁶陳韻如，〈〈秋庭嬰戲〉與〈冬日嬰戲〉雙幅〉，頁 90-97。

為，這種看似「直覺式」而不需加以驗證的作法，事實上隱含了圖象設計者對於其所處時空之文化脈絡的理解。《開泰圖》與《迎春圖》是經由職業的創作者設計，這點無論從其風格與技法來看都無庸置疑。職業畫家不斷承襲傳統繪畫的樣貌而加以活用，便是中國繪畫內在的血親脈絡。而《開泰圖》的圖象設計並不單純只是承繼了前述「嬰戲圖」傳統而已，以孩童「牧羊」的活動來考量，這個活動與嬰戲圖傳統所要求的「遊戲」必有出入。合理以此推測《開泰圖》或許與「放牧圖」的圖象系統有關係。在接下來的章節，筆者欲延續此推論，分析並找尋《開泰圖》成畫的主要圖象依據。

第二節 放牧圖的圖式傳統

《開泰圖》增加了一些「嬰戲圖」中未見的圖式，諸如成塊的地面結構、溪流以及羊群，這些母題提供了另一個找尋《開泰圖》圖象源頭的線索，便是和「騎羊」形象相關的「放牧圖」傳統。「放牧圖」的形貌也有許多不同的分支，諸如「牧馬」、「牧牛」乃至「牧羊」等，都可以區辨出更細緻意涵上的差異。本節主要針對「牧羊圖」的圖式特徵進行分析，並輔以其他相關圖象，以求藉此找出《開泰圖》的圖式所依據之另一個圖象傳統的確實樣貌。

一、 放牧圖的相關主題傳統及表現

由於現存放牧圖中與《開泰圖》直接相關的「牧羊圖」數量十分有限，直接討論「牧羊圖」圖式將只能使用非代表性的作品。故本文將使用「牧馬」與「牧牛」的圖象傳統加以比對並補充，以說明「放牧圖」的圖式樣貌。在本節中，首先將介紹與「牧羊」有關的故事傳統及其成畫的樣貌，接著援引牧馬、牧牛圖之作品，檢視放牧圖普遍的圖象組成形式，最終回到「牧羊圖」的討論，總結「放牧圖」傳統的圖式，以比較《開泰圖》、《迎春圖》與「放牧圖」的關係。

（一）牧羊相關的繪畫主題及其表現概述

《開泰圖》的圖象設計是從「九陽開泰」的諧音考量，「陽」與「羊」同音，故「羊」的母題在畫面中佔了極大的比例。「泰」諧音「太」，《開泰圖》中央的童子身著龍袍，是為「太子」。將「孩童」與「羊」這兩個母題連接，僅使用「嬰戲圖」主題中的圖式資料似乎無法完成，故圖象的設計者轉向了另一個圖式系統——「放牧」。放牧圖的表現樣貌較為多元，諸如牧馬、牧牛的圖象便有各自的寓意系統，而「牧羊圖」則是目前較少討論的主題。若要探討「牧羊」成畫的意涵，還是需要回到早期文本的探究上。「牧羊」的主題在文字記錄上甚多，¹⁶⁷ 入畫者則有限，其一為帶有神幻色彩的黃初平牧羊故事，另一個則是與盡忠報國有關，即在歷史上著名之蘇武牧羊的事蹟。黃初平牧羊的傳說見《神仙傳》，¹⁶⁸《宣和畫譜》卷一記載內府藏顧愷之《黃初平牧羊圖一》，可惜現今已未見作品，且相關文獻也缺少對畫面的紀錄，故難以討論此主題作品表現的樣貌。¹⁶⁹ 相較之下，蘇武牧羊則是與「牧羊圖」相關而現存作品較多的主題傳統。關於蘇武牧羊的故事見於《漢書》。漢武帝遣蘇武至匈奴為使，但蘇武為虞常等謀反所累，不願降匈奴而被囚，後被流放塞北牧羊十九年，蘇武歸漢時，李陵來送行，宴請蘇武。¹⁷⁰ 描繪「蘇武牧羊」故事者常以「蘇李別意」的場景作為畫面表現的主題，此景一方面可表現蘇武牧羊的艱辛，另一面也可以透過投降匈奴的李陵，突顯這兩個不同選擇下人物，更具戲劇張力。¹⁷¹

¹⁶⁷關於「羊」在文本上紀錄的意義，諸橋轍次氏《十二支物語》有詳實的搜羅，本節諸多典故的引用，亦是筆者在閱讀此書後，搜尋相關典故而成；原文見諸橋轍次，《十二支物語》（東京：大修館書店，1968），頁142-159。另外，南方熊楠《十二支考》亦搜羅關於「羊」的民俗、傳說與典故，層面涉及中國、日本甚至歐洲的資料，筆者藉以補充相關古籍記錄，特註於此。原書見南方熊楠，《十二支考（下）》（東京：岩波書店，1994），頁5-21。筆者蒙臺大藝術史所謝明良教授提醒需加以參考此兩筆日文資料，方得加以使用。謝師對學生論文之關心與勉勵，使筆者獲益良多，特此致謝。

¹⁶⁸（東晉）葛洪，《神仙傳》（湖南：藝文書局校刊本，1894），卷2，頁1-2。

¹⁶⁹現藏國立故宮博物院《名繪萃珍冊》中有一件籤標「劉松年金華咤石」，畫一樹下人物於溪流旁，有羊數隻，然而，此件作品從圖版看來雖使用斧劈皴，但將主要人物置於畫面中央的作法並非南宋典型樣貌，加上相關資料尚不清楚，故不在此引以討論，圖見何傳馨編，《故宮書畫圖錄（二十九）》（臺北：國立故宮博物院，2010），頁149，圖2。

¹⁷⁰蘇武生平事蹟見（漢）班固著，（唐）顏師古注，《漢書》，頁2459-2470。

¹⁷¹關於此主題的另外一種表現方式，則可見於北宋徽宗畫學考試的一個軼聞。傳說某次畫學考試以「蝴蝶夢中家萬里」為題，而畫師便畫蘇武牧羊假寐，雙蝶飛揚其上，遂魁。然而，這段文字只見於明人著錄，且對畫師姓名的記錄南轅北轍，應只是傳說。見（明）周楊慎編，《全蜀藝文志（下）》（北京：線裝書局，2003），頁1271；此處記為畫家王道亨之事蹟，然（明）朱謀壘《畫史會要》則記為戰德淳，此書收入盧輔聖編，《中國書畫全書·四》，卷2，頁533。

現存有傳五代南唐周文矩《蘇李別意卷》(圖 3-23)與傳宋陳居中《蘇李別意圖卷》(圖 3-24)等便是可使用的視覺材料。傳周文矩《蘇李別意卷》左方層疊的石塊顯示早期空間堆疊的作畫結構,然而馬匹與人物等皆呈現一種細膩的風格,繪者且能處理馬匹與馬伕複雜的前後關係,且馬伕執傘的形象與遼墓壁畫中出行隊伍裡的人物造型十分一致(圖 3-25),或可推論此為兩宋間一個有根據的摹本。傳陳居中《蘇李別意圖卷》的空間表現手法則更為成熟,雖也是以土坡將畫面區分為左右兩塊,在右側的空間內,又以緩丘、主角人物、馬伕等製造了一個看似深入的空間。然而,繪者都是以留白的方式交代空間之間的銜接,這種空間表現應為元代以前的作法,且左方馬伕窄袖的衣著與南宋《胡笳十八拍》中描繪的匈奴人相同(圖 3-26),筆者認為可將其視為南宋時的作品,至於作者是否為陳居中,則有待更多風格筆墨的鑑定。



【圖 3-23】

傳周文矩《蘇李別意圖》
國立故宮博物院，臺北



【圖 3-24】傳陳居中《蘇李別意圖卷》

國立故宮博物院，臺北



【圖 3-25】遼天慶六年（1116）出行圖
河北省宣化縣夏八里張世卿墓前室西壁



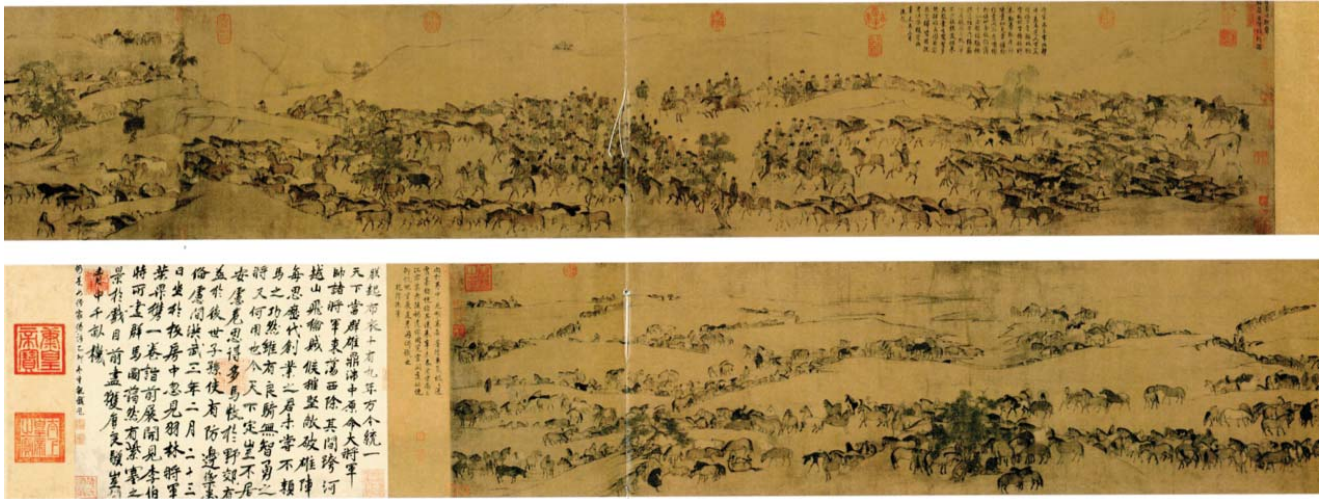
【圖 3-26】南宋《胡笳十八拍》
（局部） 波士頓博物館

這兩件作品著意於表現蘇武與李陵別離之景。傳周文矩《蘇李別意卷》以層疊的土丘將畫面切割成兩個部分，右方大石前描繪蘇李二人執手話別，旁有一組等待起行的馬隊，由馬匹與馬伕、執傘者組成。左方坡石間散置羊隻，其中站著一個瑟縮的牧羊人，以其姿態顯示天氣的寒冷，坡石間散生矮樹，呈現出塞外土地貧瘠的樣貌。傳陳居中《蘇李別意圖卷》的構圖與傳周文矩本十分近似，畫面以土坡區分成兩個空間，右方前景是蘇李二人，中景則是馬隊，在這兩個群體旁則散落數群山羊，並也可見槁枯的矮木生長於緩丘之間；左側空間則描繪一個騎馬右望的人物，左側則是另一匹低頭的白馬。可以說，「蘇李別意」的故事主要便是由主角二人與馬隊、群羊在荒蕪的緩丘間所構成。

在蘇武牧羊之故事主題的典範下，往往更強調表現「漠北」的意象，畫面的背景表現了緩丘與矮木，藉由層層疊起卻未覆蓋植被的土地，呈現一種蠻荒貧瘠的印象。是否因為蘇武故事發生在遙遠的塞北，故畫者有此安排？筆者認為，並不能夠如此直接推斷。傳周文矩《蘇李別意卷》強調塞北的寒冷是經由牧羊人的姿態而來，傳陳居中《蘇李別意圖卷》則較看不到這種企圖。參考其他放牧相關的圖象特徵，或許能提供解決的門徑。

（二）「牧馬圖」的表現

現存與「放牧」相關的作品大多屬於「牧馬圖」、「牧牛圖」之類，「牧馬圖」中最重要者應屬於北宋李公麟《臨韋偃放牧圖》（圖 3-27）。在這幅關於牧馬的巨作裡，百馬遍佈於緩丘之間，顯示一種壯闊的場面；群馬之間以山丘相隔，遠景尚可見到水源（圖 3-28）。若以「水源」的有無作為觀察點，可看到年代約為八世紀的新疆阿斯塔納墓壁畫中馬伏與馬亦是站在水邊（圖 3-29）。另外，傳唐人《百馬圖》也是一個例子。《百馬圖》卷首也可見到水岸（圖 3-30），在與水面相連的坡石之後，則便未對背景多加描繪，僅於畫面中致力表現姿態各異的馬匹。從畫者將這些馬匹以上、中、下三層分別放置，使其不致於受到遮擋，便可確知作者希望觀者能夠看到每匹馬完整的姿態，筆者推測這是一種可供傳習的畫稿。值得注意的是，這幾件放牧圖似乎並未表現「草場」，它們背景的土丘看起來就如蘇李別意圖一般貧瘠，或許我們不應以「草木」的有無判斷畫面場景是否適合牧放。不同於蘇李別意主題，這些作品都描寫了「水源」。基本上，中國繪畫之中並無描繪「草地」的作法，水源即為表現牧場的重要母題。



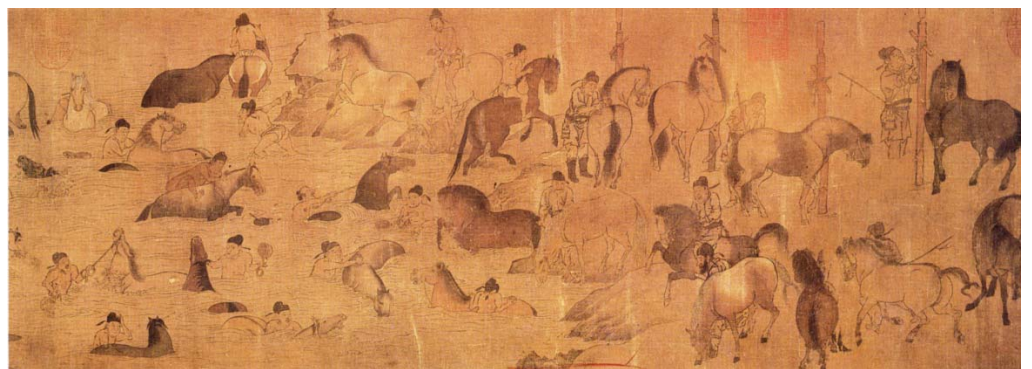
【圖 3-27】北宋李公麟《臨韋偃放牧圖》故宮博物院，北京



【圖 3-28】北宋 李公麟《臨韋偃放牧圖》(局部) 故宮博物院，北京



【圖 3-29】新疆阿斯塔納墓壁畫
吐魯番阿斯塔那一一八號墓出土
新疆維吾爾自治區博物館藏



【圖 3-30】傳韓幹《百馬圖》(局部)
故宮博物院，北京

除對場域有描繪水源的要求外，放牧圖為求變化，牲畜的姿態也成為一個重要的表現，其中更出現一些常見的組成模式。前述《百馬圖》便呈現了各式各樣不同的姿態，其中如打滾或相鬥這兩種較具有獨特性的作法（圖 3-31），便經常出現於不同的作品之中。諸如《臨韋偃放牧圖》就可見到打滾的馬匹（圖 3-32），《明皇幸蜀圖》、《洛神賦圖》也可見到姿態相同的表現（圖 3-33、圖 3-34），可說這些「姿態」在往後放牧圖中也成為一種圖式。¹⁷² 另外，羊圖中也可見到描寫羊隻相鬥的情景，如北京故宮博物院藏《四羊圖》即為一例（圖 3-35）；紗繡《開泰圖》前景的兩隻山羊便是援用了「放牧圖」中常見的姿態（圖 3-36）。這些組合並不一定出現在每一件屬於「放牧圖」的作品中，但當創作者描繪牲畜時，卻也經常引用這幾種獨特的姿勢。

事實上，這種現象肇因於創作者學習時使用的畫稿便包含了這些表現形式，當這些受到傳統繪畫訓練的作畫者準備表現牲畜時，便自然地使用了以往曾經描摹過的形象，使不同時代、作者所繪的作品，牲畜卻出現類似的動作。《開泰圖》、《迎春圖》大部分的山羊都呈現側面行走之姿，將兩件作品並置（圖 2-13，見頁 43），最具趣味的設計莫過於中景兩隻山羊打鬥、右側山羊觀望，甚至在《迎春圖》還延續此一情節，《迎春圖》中央黃色山羊回頭，應當是呼應《開泰圖》山羊打鬥的母題。《四羊圖》亦描繪了兩隻山羊打鬥、兩隻山羊圍觀的場景。這個打鬥的姿態不僅僅是一個特別的動作，更可以在畫面中形成一個具有趣味的插曲，《四羊圖》甚至將這樣的組合作為畫面中最主要的情節。山羊打鬥本身為一個固定成組的模式，而其他羊隻的觀望則是由這個模式衍伸而出的表現，打鬥與回望的姿態便又成為一個更大的圖式單位。這便是《開泰圖》、《迎春圖》引用「放牧圖」圖式的例證。

¹⁷²以上圖式之觀察為石守謙師於「中國後期繪畫史的重要課題」中討論中國傳統馬圖時指出之特徵，此處加以引用，然此論述尚無正式出版，故僅以此說明。石師並特別指點《開泰圖》所包含圖式不僅為母題、場景，應注意此類牲畜姿態之表現，令學生獲益良多，僅於此說明，以表感謝老師教誨之意。



【圖 3-31】傳韓幹《百馬圖》(局部)
故宮博物院，北京



【圖 3-32】北宋 李公麟《臨韋偃放牧圖》
(局部) 故宮博物院，北京



【圖 3-33】北宋《明皇幸蜀圖》(局部)
國立故宮博物院，臺北



【圖 3-34】南宋《洛神賦圖》(局部)
故宮博物院，北京



【圖 3-35】傳陳居中《四羊圖》
故宮博物院，北京



【圖 3-36】元 紗繡《開泰圖》(局部)
國立故宮博物院，臺北

(三) 「牧牛圖」的表現

在「放牧圖」的系統之中不僅包含了「牧馬」，「牧牛」也是經常可見的主題。祁序《江山放牧圖》便是此系統下的重要參考作品（圖 3-37）。《江山放牧圖》所「牧」者是牛，畫面由右至左被水面區分成前、中、後三景，整體視角與李公麟《臨韋偃放牧圖》較接近，從更高的視角描寫了廣闊的景致。此件作品更加強了水域在畫面中的比例，牧童與牛隻錯落於水域江渚之間，前景兩牧童於牛背上相對吹笛，中景一牧童放著風箏，蟹爪狀的樹枝與石塊上的雲頭皴說明畫者使用了李郭風格——此一風格向來被認為與帝國理想山水的政治隱喻有關。由這些理想化的牧童與畫面所使用的風格來看，《江山放牧圖》當意在表現在賢君統治下的理想景緻。



(局部) 牧童放風箏



(局部) 牧童吹笛

【圖 3-37】祁序《江山放牧圖》故宮博物院，北京

這種作法和「牧馬圖」所具的寓意較為接近，一般「牧牛圖」較少見以帝國理想山水概念作為表現旨趣者。早期將「牧馬」與「治理天下」的概念連結。此一典故出於《莊子》雜篇，卷八中〈徐無鬼〉裡的這一段故事，這段故事記載黃帝在拜訪具茨山大隗的途中迷路，向牧馬童子問道，小童竟能知具茨山與大隗，黃帝便轉而向牧童問治理天下之法。這是一個很突兀的提問，牧馬童子原以為此非自己份內之事，而有所推托不願回答。不過，至終仍提出治理天下就如牧馬，主要秘訣便是除去對馬有害者而已。因此，好的統治者便如同擅長牧馬之人一樣，「牧馬」的意義與概念自此塑造成熟。¹⁷³ 唐代韓愈《馬說》「世有伯樂，然後有千里馬。」這更成為中國文學中非常常見的概念，後世將此援引做為良政與人才啟用的比喻。這裡就牽涉到了「人才」以及能夠辨識之的「伯樂」。

在這樣的文化形象下，「牧馬圖」便成為隱喻政府與人才運用的圖象語彙。採取廣袤的視野描寫這類放牧主題，更能符合此類主題比附聖王治世的需求。「牧羊」則無此概念，甚至在《列子》中更出現了另一個截然不同於《莊子》雜篇的論調，以童子牧羊為例，認為堯、舜能治理天下，但可能連一隻羊都無法掌控；小童能夠牧羊，但絕對不能治理天下。說明「治大者不治細」的原則。二者在楊朱的眼中看是截然無關的。¹⁷⁴ 此處我們無需爭論究竟是孰是孰非，只需要清楚，「牧羊」基本上不同於「牧馬」，較不會與治理天下的大概念相連，從藝術史的角度考慮，或許這也是牧羊圖之所以未見較大型作品的原因。¹⁷⁵

¹⁷³ (周)莊周撰，(晉)郭象注，(唐)陸德明音義，《南華真經》，收錄中國子學名著集成編印基金會編，《中國子學名著集成·珍本初編·道家子部·54》(臺北：中國子學名著集成編印基金會，1978)，頁444-446。

¹⁷⁴ (周)列禦寇著，(晉)張湛注，《列子》，收錄於世界書局編，《四庫全書薈要》(臺北：世界書局，1986)，卷7，頁11-12。

¹⁷⁵ 以類似於牧馬或牧牛圖之樣貌表現「牧羊」主題者，僅可從少數冊頁上看到，諸如一件標為「畫寒山牧羝」的作品，即描繪了較大量的羊於山坳間的情景；另一件在《唐宋元明集繪》標為李迪的冊頁，則描繪了群羊在溪水旁樹林之下的情狀。不過這種狀況比較少見，且難從現有材料判斷此件作品是否確有所本，故難以進一步論述。圖版見何傳馨編，《故宮書畫圖錄(二十九)》，頁251，圖11；《故宮書畫圖錄(二十八)》，頁194，圖15。

如前所述，雖有像《江山放牧圖》那般以理想山水作為表現的作品存在，但大體上，相對於「馬圖」對於柏樂的隱喻，「牛圖」則是一種隱逸出世的概念。¹⁷⁶ 李迪應該是最能夠代表南宋此種題材發展的畫家，其現存代表作品有大和文華館藏的兩件《雪中歸牧》（圖 3-38、圖 3-39）以及國立故宮博物院的《風雨歸牧》（圖 3-40）。兩件作品都選擇了較為特殊的天氣來表現歸牧，雪中的牧童看似瑟縮在牛背上，而風雨中的牧童同樣緊張地抓緊草帽，這種季節或氣候性強烈的特質在南宋



【圖 3-38】南宋 李迪《雪中歸牧》
大和文華館，奈良

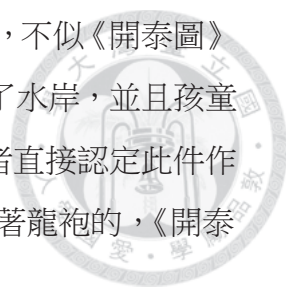
院畫中似乎並不突兀。這幾件作品都是描繪牧童歸去的場景，無論「歸去」的方向為何，恰巧三件作品都是在行徑路線的反方向放置大樹，而中景置入水岸的作法也非常相似。國立故宮博物院另外藏有幾件扇面畫，其中三件構圖、形貌近乎完全一致，舊題為李嵩《秋林放牧圖》（圖 3-41、圖 3-42、圖 3-43）。¹⁷⁷ 扇面前景左側是水域，並有兩牧童騎在水中行走的牛背上，右側坡岸上有樹叢與一隻飲水的小牛，遠景則為一抹山色。

總結而論，「牧牛圖」與「牧馬圖」二者配景選擇大體都包含了江渚、水域，不過，相較於牧馬圖因其政治隱喻而往往以壯闊的形式為之，牧牛圖則更突顯一

¹⁷⁶對「牧牛圖」或「歸牧圖」興起之研究最為透徹的應為 Scarlett Ju-Yu Jang。其研究追溯了牛圖的起源與整體發展脈絡，關於牧牛圖的出現及其在文化史上的意義，參見 Scarlett Ju-Yu Jang, "Ox-Herding Painting in the Sung Dynasty," *Artibus Asiae*, Vol. 52, No. 1/2(1992), pp. 54-93.

¹⁷⁷從落款來看，這三件冊頁斷然非李嵩手筆，見王耀庭，〈宋畫款識型態探考〉，頁 78 的討論。然而本文欲從畫稿之流傳的角度來看，縱然這件作品應當屬於偽托之作，依然傳抄，且從今天留存的數量來看，應當還有一定的數量。因此，筆者亦認為其可作為一種「圖式」流傳的案例作為參考，作偽者同樣也在繪畫學習的過程中承繼中國傳統繪畫的圖象資料庫並加以運用，且這些冊頁更可能成為一種傳移摹寫的媒介，成為習畫的稿樣而影響此類繪畫圖式的流傳。類似構圖尚可見於北京故宮一無款冊頁，中國美術全集編輯委員會編，《中國美術全集 5》（北京：人民出版社，2006），頁 75。

種恬靜自適的鄉間情懷。¹⁷⁸ 在牧牛圖中表現的童子皆衣著簡樸，不似《開泰圖》中三個身著華服的孩童，這也是《開泰圖》雖然在庭園中加入了水岸，並且孩童騎乘羊之或與羊並走形成了類似「放牧」的表現，卻不會讓觀者直接認定此件作品意在描繪「放牧」的另一個原因——「牧童」是絕對不會身著龍袍的，《開泰圖》裡的童子所穿著的衣裳實在太過講究了。



【圖 3-39】南宋 李迪《雪中歸牧》
大和文華館，奈良



【圖 3-40】南宋 李迪《風雨歸牧》
國立故宮博物院，臺北



【圖 3-41】傳李嵩《秋林放牧圖》
國立故宮博物院，臺北

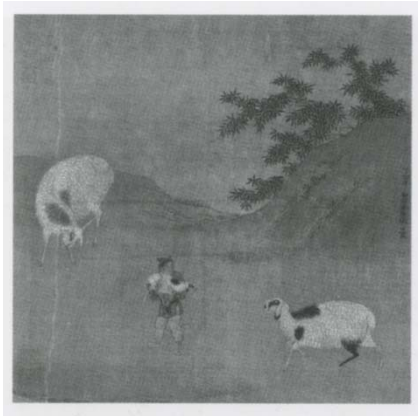


【圖 3-42】《宋元名繪冊》
國立故宮博物院，臺北

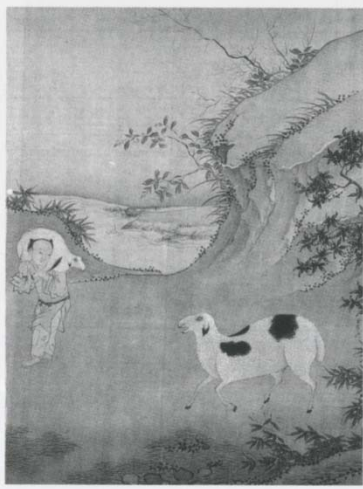


【圖 3-43】《夕陽歸犢》
國立故宮博物院，臺北

¹⁷⁸亦有「牧牛圖」選擇以較荒蕪的緩丘表現背景的例子，國立故宮博物院藏《紈扇畫冊》中《秋林牧事》即為一例。見何傳馨編，《故宮書畫圖錄（二十九）》，頁 245，圖 11。



【圖 3-44】《歷代集繪》第九冊
國立故宮博物院，臺北



【圖 3-45】《宋元明集繪》第五冊
國立故宮博物院，臺北



【圖 3-46】《宋元拾萃》第六冊
國立故宮博物院，臺北



【圖 3-47】傳劉松年《秋林縱牧圖》
國立故宮博物院，臺北

(四) 「牧羊圖」現存作品與圖式分析

現存的「牧羊圖」無論是數量或品質都遠低於「牧馬圖」或「牧牛圖」。若要考量「牧羊圖」圖式的發展，還有幾件小型的冊頁可供參照，這幾幅作品描繪童子牧羊的場景，其中大致仍可以見到以水岸、牧童與羊隻的母題構成，牧童的姿態在其中各異，或有抱著羊隻者（圖 3-44），¹⁷⁹ 或有馱羊者（圖 3-45），更有爬樹的牧童（圖 3-46）。這些冊頁對人與羊隻身形大小比例的拿捏較不準確，有時看起來羊隻過為巨大，且筆墨運用也較粗糙，似乎並非一流畫家所作；且斷代大都依照清宮標示，真正的成畫年代令人懷疑，尚無法作為有力的圖象材料，只能說以「牧童」、「羊群」與「水岸」組合的圖式確實經常可見。¹⁸⁰

另外一件可供參考的作品是現藏國立故宮博物院舊題劉松年《秋林縱牧圖》（圖 3-47）。南宋劉松年現存較可信的作品有國立故宮博物院《羅漢圖》三軸（圖 3-48），以及北京故宮博物院藏《四景山水圖》（圖 3-49）。《羅漢圖》三軸顯示劉松年對人物型態的高度掌握，羅漢的臉部使用層次豐富的墨染製作出肌肉變化，身上的袈裟看似簡樸，實則以極細膩的花紋裝飾。背景的樹石、屏風更是講究，體現了宮廷最高層級的視覺要求。《四景山水圖》裡的山水樹石表現了典型的南宋風格，石塊上的斧劈皴顯示出畫者對這類技法的熟練。畫者以不同濃淡的層次，製作出石塊複雜的切面，而錯落景緻中的房舍也描繪精美，可見劉松年所作繪畫的講究及其技藝精湛。回頭來看《秋林縱牧圖》，此件作品的人物並未如《羅漢圖》那樣以墨染表現臉貌，兩牧童都僅以簡單輪廓線勾勒、填色繪成。水岸坡石則以波折的輪廓構成，與馬夏一派的斧劈皴作法截然不同，可以斷言此非劉松年之作，恐為後世托名的作品。

¹⁷⁹ 此件作品王耀庭曾在文章中略有提及，其款署「丁卯年御前祇應張仲畫」，王氏認為，書寫格式尚符合南宋以降的標準，見王耀庭，〈宋畫款識型態探考〉，《故宮學術季刊》，31 卷 4 期（2014 夏），頁 60。

¹⁸⁰ 另外還有以非漢民族作為人物形象的冊頁，見何傳馨編，《故宮書畫圖錄（二十九）》，頁 245，圖 12。



【圖 3-48】南宋 劉松年《羅漢圖》 國立故宮博物院，臺北



【圖 3-49】南宋 劉松年《四景山水圖》 故宮博物院，北京



【圖 3-50】《寒林牧羊圖》
弗利爾美術館，華盛頓

《秋林縱牧圖》以溪流將地面切割成前、後兩塊，前岸上有四隻羊，分兩群而立，後岸則描寫了帶有籐蔓的兩株樹以及樹下兩牧童；水岸旁生有水生植物，溪流蜿蜒向左上斜出，此和牧馬圖或蘇武牧羊圖不同之處在於更強調水源。整體而言，《秋林縱牧圖》的構圖樣貌和《開泰圖》頗為近似，二者皆以溪水隔開地面。此外，以立面坡石而非沙渚表現水岸的作法在放牧圖裡較為少見。同樣場景者尚有弗利爾美術館（Freer and Sackler Galleries）的《寒林牧羊圖》（圖 3-50），羊群、層疊的坡岸與溪流，加上低矮的植被，這些母題也就是構成「放牧圖」圖式的元素。值得注意的是，無論是《秋林縱牧圖》或前述數件小型冊頁的「牧童」大部分都身著簡單布衣、草帽，甚至光腳，呈現「鄉下孩童」的印象。這種狀況在「牧牛圖」裡可以見到更多案例。¹⁸¹ 這與「嬰戲圖」傳統穿著講究的孩童有著極大觀感的差別。《開泰圖》在這方面則接近「嬰戲」的情調，畫中童子穿著與「牧童」不類。

¹⁸¹ 相關的例子可見 Scarlett Ju-Yu Jang 所整理，見其文“Ox-Herding Painting in the Sung Dynasty,” pp. 54-93.



二、「放牧圖」與《開泰圖》的比較

從以上的分析中可以看出「放牧圖」的幾個特徵：除了具備「牧人」與「牲畜」外，放牧圖經常透過描繪不同姿態的牲畜，以增添畫面的趣味，而其姿態也具固定的模組形式而成為圖式的一環。在配景方面，雖可能有視角狹隘或寬廣的不同作法，但大部分都是以平緩的土丘或坡石作為放牧空間，且「水源」也是一個重要的母題——無論是牧馬、牧牛或牧羊，大部分皆可在畫面上見到溪流或河水，這種「水岸」的構成也是放牧圖中較顯著的圖式。若說「嬰戲圖」主要由「孩童」與「遊戲」組成，並以庭園場景呈現，那「放牧圖」則是以「牧童」與「牧放」組成，其背景為水岸。《開泰圖》的童子與山羊的關係是否為「牧」似乎較難界定，但《迎春圖》的表現加強了「九陽開泰」主題與「放牧圖」系統的關聯。《迎春圖》畫面右上方描繪「一童子鞭羊群」（圖 3-51），此姿態顯然是放牧。故此可確立《開泰圖》與「放牧」傳統的關聯。



【圖 3-51】《迎春圖》（局部）
大都會博物館，紐約

在中國繪畫史中，「放牧圖」的傳統可以因其內容切割出不同的層次，牧馬與牧牛更有其深層的隱喻意義，像是「牧馬」可能與「統治天下」的概念相連，而「牧牛」則常暗示一種隱逸思想。相較之下，「牧羊」的意義就比較模糊。然而，在圖式運用上，同為處理「放牧」題材，「牧馬圖」更常運用水岸場景表現人與馬的關係，「浴馬」也就成為可描寫的主題，故河流通常置於畫面之中成為敘事的重要部分；「牧牛圖」則較常把水岸視作引起鄉村情調的母題，而不以溪或河切割畫面，不過也可以見到描寫牧童為了替牛消暑而乘牛入河；「牧羊圖」雖未見「浴羊」的描寫，但卻仍以水岸做為畫面呈現共有的場景。儘管有以上各別的差異，「放牧圖」的背景往往表現荒蕪的山丘與水岸，《開泰圖》的庭園中出現水域，地面呈現塊狀分割，便與「放牧圖」的圖式很有關係。另一方面，數量

頗多的「山羊」也成了支持《開泰圖》與「放牧」圖象系統關連的母題。「嬰戲圖」裡偶爾出現的寵物頂多兩、三隻，不會有如《開泰圖》的表現。但《開泰圖》的背景之中描繪了「放牧圖」決不可能見到的太湖石，不僅如此，一般的「放牧圖」也少見刻意表現繁茂花草，且「放牧圖」中的圉人或牧童大多穿著樸實，實難將《開泰圖》中身著華服的童子與這些牧童相連結。這種華麗的氣息也能解釋成是作者為了因應《開泰圖》作為「吉祥圖」而產生的風格。但從以上的圖象資訊可知，《開泰圖》是結合了「放牧」與「嬰戲」兩大傳統的圖式而成的新圖象傳統。

究竟《開泰圖》的設計者如何構成了此件作品的視覺元素？《開泰圖》具備了「放牧圖」傳統必須包含的「牧人」與「牲畜」角色，加上「水岸」、「緩丘」配景。而《開泰圖》當然不會有如同馬圖的政治隱喻，或者牛圖的隱逸思想，因其描繪的對象為「羊」。在藝術家思考如何結合「羊」與「太子」時，取用「放牧圖」的傳統確實是最為直接的作法，當「羊」與「童子」結合時，自然就必須是在一個有水域的場景中了。這個「水岸」並不是出於「三陽開泰」或「九陽消寒」的吉祥雙關語境需求，也不是「綿羊太子」寓意中必須包含的元素，而是純粹出於圖象語彙傳統的要求。當童子以及山羊一同出現的時候，溪流、緩丘就是不得不加入的配置，因為這是一種「放牧圖」基本的組成。筆者以為，這也是《開泰圖》表現兩道溪流於畫面中的重要原因，一個完全出於製作者對藝術圖象資料庫理解下的配景。

第三節 小結：《開泰圖》的圖式來源

《開泰圖》是一件「吉祥圖」，不同於一般主題，吉祥圖象往往具有涉及文字或習俗傳統的「象徵意涵」與因應使用脈絡而產生的「季節性」或「時效性」。以往學者對這種圖象資料的分類與討論多著眼於「吉祥圖」如何將文字圖象化或這些圖象的使用脈絡。日本學者野崎誠近認為吉祥圖象的研究可作為探討中國民族性的資料，故致力於蒐集圖象題材上與探討圖象意涵；¹⁸² 近期的相關研究則

¹⁸²野崎誠近，〈續言〉，《吉祥圖案解題：支那風俗の一研究》，頁 51-56。本書收錄吉祥圖樣，並依次介紹圖象象徵意涵與概念出處，為一詳盡解說之研究。

多加入使用脈絡的討論。¹⁸³《開泰圖》的畫面體現了做為「吉祥圖」的特點，結合「象徵意涵」與「季節性」的需要，《開泰圖》的配景選擇了松樹、竹、梅花，應有「歲寒三友」之意。學者 Maggie Bickford 的研究格外強調《開泰圖》所包含的其他吉祥象徵意義，她認為湖石象徵了長壽，口吐陽氣的山羊又加深吉祥意涵，此外，歲寒三友更具萬象更新及長壽之意。¹⁸⁴ 雖筆者對於湖石是否象徵「長壽」仍存疑，但基本上「歲寒三友」在「開泰圖」傳統之中確實佔有一席之地。爾後的相關作品大多具備松、竹、梅，甚至有很大的比例使用了「山茶花」做為配景。山茶花被做為春消息的象徵，¹⁸⁵ 配於冬景頗有祈春之意。在思考《開泰圖》所代表之傳統所運用的圖式時，除了上述「嬰戲」、「放牧」的脈絡外，因應吉祥圖時序性需求而生的「歲寒三友」與「山茶花」亦不可忽視。

除了作為「圖」而有的符號意義之外，《開泰圖》、《迎春圖》更具備中國繪畫所特有的「圖式」。《開泰圖》為了圖象化「九陽開泰」，在決定使用「陽」與「羊」、「泰子」與「太子」的諧音轉換，接著，為結合「太子」與「羊」這兩個畫面主題，而運用了「嬰戲」及「放牧」的圖式傳統。顯然，僅僅畫出「孩童放牧」並不能達到圖象設計者所欲傳達的訊息，「牧童」雖是「孩童」，畢竟還是不符合「太子」的身分。既為「太子」，則必須在庭院內——這恰巧符合「嬰戲圖」的圖式內容，且庭院中的景致不僅表現出華麗的氣息，更能置入搭配時序所需的繁花盛草，這樣的效果也是作為吉祥圖的《開泰圖》意欲追求的。這也是《開泰圖》之所以選擇「嬰戲圖」與「放牧圖」這兩類圖式傳統加以運用的原因。《開泰圖》中央童子肩扛喜鵲梅枝、騎羊回首的姿態與放牧中的童子並不相類，反倒更像是遊走庭園之間的官宦子弟；前景兩個對語的童子似乎也未如「牧童」給人的樸實印象。總和而論，這裡的童子更接近「嬰戲圖」裡理想化的孩童，而非鄉間牧童。而童子與羊群在這個庭院與水岸構成的空間裡，透過別具意義的松、竹、梅與山茶花，一方面暗示季節時序，另一方面則是以層層的雙關以及諧音，堆疊

¹⁸³ 相關的研究如 Schuyler Cammann, "Ming Festival Symbols," *Archives of the Chinese Art Society of America* 7 (1953), pp. 66-70; 宮崎法子,〈中國花鳥畫の意味——藻魚圖、蓮池水禽圖、草虫圖の寓意と受容を中心に〉,《美術研究》, 363期(1996.3), 頁 265-281, 第 364期(1996.7), 頁 324-346; 東京國立博物館編,《吉祥: 中國美術にこめられた意味》(東京: 東京國立博物館, 1998)。

¹⁸⁴ Maggie Bickford, "Three Rams and Three Friends: the Working Life of Chinese Auspicious Motifs," p. 144.

¹⁸⁵ 范成大〈十一月十日海雲賞山茶〉即言「門巷歡呼十里村，臘前風物已知春」，見(南宋)范成大,《石湖詩集》(北京: 商務印書館, 2006, 文津閣四庫全書, 冊 1164), 卷 17, 頁 128。

出一個極具視覺效果的吉祥圖象。

另一方面，《開泰圖》與《迎春圖》的空間呈現了一種「複合式」的理解。無論是湖石或松、竹、梅與山茶花，都暗示了這是庭院之內的景象；然而，地面層疊分割加上水流流過其間，則讓觀者感覺此地是野外空間。這也是為何《開泰圖》的空間表現看起來與傳統繪畫似乎並不那麼相似的原因。總結而論，《開泰圖》整體的安排與「嬰戲圖」傳統有諸多符應之處，諸如運用「孩童」以及「庭園」景緻，加上童子在其間遊走的模樣，亦有幾分「遊戲」的態度；使觀者第一眼便很容易意識到這是「嬰戲圖」傳統下的一種變體。然而，在傳統嬰戲圖裡，童子縱使以「騎木馬」形象玩樂，亦未見到類似《開泰圖》中以水岸、山丘與樹石草木為背景的畫面表現。根據本章的分析，使《開泰圖》看起來不那麼像是典型「嬰戲圖」的原因，是由於「九陽開泰」這個雙關語諧音上的需求，即「陽／羊」以及「泰子／太子」。為了將「羊」與「太子」這兩個重要元素置入，創作者在構組畫面時不得不做出調配。太子除了衣著華麗，在庭園之內也是一個表現，加入喜鵲與梅枝，更添「喜上眉梢」的諧音寓意。¹⁸⁶ 而「九羊」的存在則使畫面配景必須另外有所考量。如前所述，「嬰戲圖」傳統下的孩童可以騎木馬，卻很少與這樣數量龐大的羊隻一同出現；但出於吉祥語意的需要，畫者不得不加入「山羊」的母題，畫者顯然無法接受只把羊群置入一個庭院空間的作法，應運而生的，就是在山羊加入後必須一併繪製的「水岸溪流」與「緩丘地塊」了。這個在吉祥語意上可有可無的溪流，並沒有如「喜上眉梢」的視覺符號作用，最多只能說「溪流」、「緩丘」或許能增加畫面的豐富感；然而，從畫史或圖象傳統的角度看，更可能是畫面設計者在加入山羊時，便理所當然地套用了放牧圖圖式的樣貌，這可能是源自於其長久專業訓練的結果——有「童子」與「羊」，自然便有水岸坡石。《開泰圖》的地面結構呈現如同平台般的樣貌，也與「放牧圖」中常見緩丘或石塊的地面結組有關。若說「樹下人物」和「庭園」的配置是跟著遊走的「太子」而出現，是源自於「嬰戲圖」傳統的圖象語彙，那麼「水、岸」就是與「山羊」合併出現的另一個來自「放牧圖」傳統之配景。《開泰圖》及《迎春

¹⁸⁶南宋磁州窯枕上便可以看到孩童捕捉喜鵲的形象，一件傳劉松年的畫軸上也可以看到牧牛孩童爬樹捕捉喜鵲的情景，前引二圖見 Ellen Johnston Laing, "Auspicious Images of Children in China: Ninth to Thirteenth Century," p. 50, fig. 8-9. Ellen Laing 認為此種作品與生子、得子之樂相關，不過筆者認為，這種捕捉喜鵲的形象或許是種純粹對幸運的祈求。然而這類圖象是「捕捉喜鵲」，《開泰圖》的童子肩扛掛喜鵲籠的梅枝，更明確地圖象化「喜上梅梢」之概念。何以「喜鵲」與「孩童」或「放牧圖」產生關連，仍有待考證。

圖》的圖象證實元代宮廷之中有畫工能以掌握傳統中國的繪畫樣式，筆者以為，這兩件作品的圖象設計很可能便是經由南宋遺留的畫匠所完成。

不同於典型的「放牧圖」，為顯示「太子」的身分，《開泰圖》除去歸牧系統的恬淡，卻更靠向宮廷嬰戲圖華麗的氣息，加上此件作品作為「吉祥圖」的需要，使用更多充滿吉祥暗示的元素，其配景不只點明了季節，更道出設計者如何巧妙結合兩種不同的傳統圖式，以應付「九陽開泰」這樣抽象的吉祥概念。圖式、母題乃至整體配置，這件看似不同於中國一般傳統繪畫的刺繡作品，卻也呈現了對整個中國傳統繪畫之圖象資料庫相當程度的理解，「吉祥圖」在此亦具備了繪畫所有的構成模式了。《開泰圖》、《迎春圖》承襲「嬰戲」與「放牧」這兩個中國圖繪傳統而出，那麼，它們是否又形成一個「開泰圖」的圖象傳統呢？下一章便將從此提問出發，探究「開泰圖」傳統的面貌。

第四章 明代「開泰圖」的特徵與發展



國立故宮博物院現藏一批傳宋人或元人所作、以「吉祥開泰」、「九九陽春」或「戲嬰圖」為名的畫軸。這些畫軸同樣是以蒙元童子形象為主角，加上羊隻、歲寒三友配置而成。相同母題成組出現，顯示這批畫軸與「開泰主題」有關；然而這些畫軸又可區分成數種不同樣貌，各自有別。前一章探尋了《開泰圖》依據的圖式來源，本章則想持續圖式的討論，從這些時代晚於《開泰圖》的相關作品中，分析這個新興的「開泰圖」圖象傳統自身的圖式，另外也從製作層面考量相關作品繪製的操作手法。首先，「圖式」既是圖象傳統固定的模組型態，要討論圖式，便需要立基在對同一傳統更多方的了解之上，單就一件作品無法說明整個圖象傳統的圖式。故本章將從分析繪畫、織品等不同媒材的「開泰圖」相關作品出發，探討「開泰圖」作為一種圖象傳統的圖式樣貌。

《開泰圖》與《迎春圖》所運用來自嬰戲與放牧圖傳統的「圖式」，是傳統繪畫體系中母題元素組合的形式，與雷德侯在研究《地獄十王圖》時使用的「模件」(module)一辭在概念上又有所不同。¹⁸⁷「模件」的概念是指一種零件化組裝物體的生產體系，若說「圖式」是對特定傳統母題組成的繼承與運用，那麼「模件」則是在一固定圖式下，進一步將這些母題作成「模具」搬用，利於組織生產、大小調整。運用「模件」作畫，或許會因削減畫者自由運用的可能而限制作品發展，¹⁸⁸但運用模件使創作更加迅速是不可否認的事實，且具雷德侯研究結果顯示，運用模件更使中國藝術創作變換無窮。一般圖象傳統發展的歷程必須到達某種程度，畫面的構成已然固定，才能開始使用「模件」加以「量產」；使用「模件」作畫，能夠讓技法較差而無法獨立完成作品的畫師畫出一定程度的作品。《開泰圖》與《迎春圖》是同一工坊製作的連屏，但基本上二者只是使用了相同的「圖式」，縱使主題、風格極其一致，但諸如地面上相同種類的花草、遍佈畫面的羊隻，也各有姿態，看不出使用「模件」複製母題的跡象。若把《開泰圖》與《迎春圖》視為現存最早的、慶祝冬至使用之「開泰主題」的圖象，那麼接下來的時

¹⁸⁷ Lothar Ledderose, "The Bureaucracy of Hell," in *Ten Thousand Things* (Princeton: Princeton University Press, 1998), pp. 163-185.

¹⁸⁸ 「模件」的定義以及使用「模件」的限制，見 Lothar Ledderose, *Ten Thousand Things*, pp.1-2, 6.

代，這個圖象傳統又是如何發展與轉變，甚至成為一個可以用「模件」構組的繪畫主題？這便是本章將要討論的內容。

工坊畫軸的製作也可能使用了「稿樣」或「粉本」，這兩個詞彙在以下討論也將分別出現，在此釐清二者的差別。「稿樣」的形式有數種，有些稿樣紀錄了各別母題以作為最終畫作使用之元素，也有稿樣已是初步的圖稿，無論形貌為何，稿樣都是透過臨寫而傳播。「粉本」則是穿有孔的畫本。粉本延著輪廓線在表面穿孔，使畫者能夠使用粉袋撲粉而使放在粉本下的底紙沾上輪廓，以此供臨摹者製作圖畫。¹⁸⁹ 幾乎所有的習畫者都是運用這些材料入門，而工作坊也使用它們製作圖象。有時也可見稿樣或粉本上各自的母題在不同的作品上被挪置的狀況，《十王圖》的「模件」基本上便是出自於畫者對稿樣、粉本運用的結果。若使用粉本，更能縮短畫者打草稿的時間，使作品快速完成。本節擬分析「開泰圖」圖象的組成元素，並探討「模件」在其製作中扮演的角色，以此關懷理解這些作品彼此的關聯，至終將探討構成「開泰圖」傳統圖式的元素。

第一節 「開泰圖」畫軸分類與比較

前章統整《開泰圖》所包含的構成元素可從兩方面總結，第一，在母題方面，有做為主題的「童子」、「山羊」，以及配景「湖石」、「坡岸」、「松」、「竹」、「梅」與「山茶花」等。第二，在構成的形式上，《開泰圖》除了運用「庭園空間」、「樹下人物」，尚使用了「放牧圖」中常見的「水岸」。前述收藏於國立故宮博物院的「吉祥開泰圖」、「九九陽春圖」（見附表 2）雖在構圖上可區分為數種不同的樣式，但使用的母題基本是一致的。它們的畫面中都包含了身著銀鼠裘並持梅花滿開枝子的「童子」、「群羊」以及「歲寒三友」的配景，並且以「樹下人物」的形式呈現。換言之，這些圖象基本擁有相同的組成，這個組成和《開泰圖》頗有相通之處；而兩者間的相通很可能就是某種固定的模組形式，即「開泰圖」系統自身的「圖式」。很可惜，由於這些與《開泰圖》相關的畫軸製作品質較為粗糙又

¹⁸⁹ 畫家使用粉本、畫稿等製作並傳承繪畫圖象，也以舊範本傳授畫業，見 James Cahill, *The Painter's Practice: How Artists Lived and Worked in Traditional China* (New York: Columbia University Press, 1994), pp. 88-95. 中譯本見高居翰著，楊賢宗、馬琳、鄧偉權譯，《畫家生涯：傳統中國畫家的生活與工作》（北京：三聯書局，2012），頁 99-116。

未出版彩色圖版，故此一題材的畫軸較未引起注意。本章便從這批繪畫作品開始，討論「開泰圖」傳統的延續與發展。

若將這些畫軸以空間構成形式先區分，可分為以「庭園」為表現空間的第一類與以「丘壑」為活動舞台的第二類。這兩類作品之中，又可各自細分為 A、B 兩種不同的構圖方式。第一類的 A 型的作品與《開泰圖》相同，以「湖石」顯示庭園空間。第一類 B 型的作品則是以「欄杆」做為說明空間的母題。第二類 A、B 兩型的作品則使用不同的形式表現野外丘壑，A 型以層疊的緩丘做為近景，在遠景處安排溪流；B 型則使用一河兩岸的形式處理。簡易的表示如下：¹⁹⁰

共同母題	共同表現形式	類	型	空間構成形式
華服童子 山羊 松、竹、梅 山茶花	樹下	一	A	湖石
			B	欄杆
	人物	二	A	緩丘遠流
			B	一河兩岸

這些畫軸的共同表現母題及形式與「開泰圖」傳統的圖式很有關係。上表的左側兩欄所顯示的便是與《開泰圖》相同的元素與模組方式，而右側的不同表現則是在「開泰圖」圖式之下可以自由安排的變動因子，即空間場域。畫者可運用相同的圖式，再選擇「庭園」或「丘壑」做畫面的空間場域。表現的方式又可另做進一步的詮釋，諸如以「湖石」描繪庭園，或用「欄杆」表現，端看畫者的取捨，以下篇幅會做更詳盡的解說。

在開始討論之前，必須先解決這些畫軸製作年代的問題。現在對此批畫軸的定年仍頗模糊，多認定是明代之後。概略來看，這些畫軸上的主要童子都是內著紅衣，外加銀鼠裘披掛，著靴。紅衣上皆以泥金描繪花紋，與《宣宗射獵圖》（圖 4-1）、《湖畔涉獵圖》（圖 4-2）中的主角相同，以此看得出它們與明代的關係。

¹⁹⁰葉嫻慧曾對這些作品做過分類，主要討論畫軸中的童子與羊隻數量及其吉祥意涵；其在研究中以童子與羊的數量作為分類依據。惟筆者著重分析此批畫軸的圖式，雖同樣分為四類，但強調同類作品中母題元素的組成形式之差異，與葉氏所欲討論者有所區別。葉氏原本的分類，見〈明代《九九消寒圖》與《百子衣》之嬰戲圖像研究〉（國立臺北藝術大學美術史研究所中國美術史組碩士論文，2004），頁 46-51，附表 1。

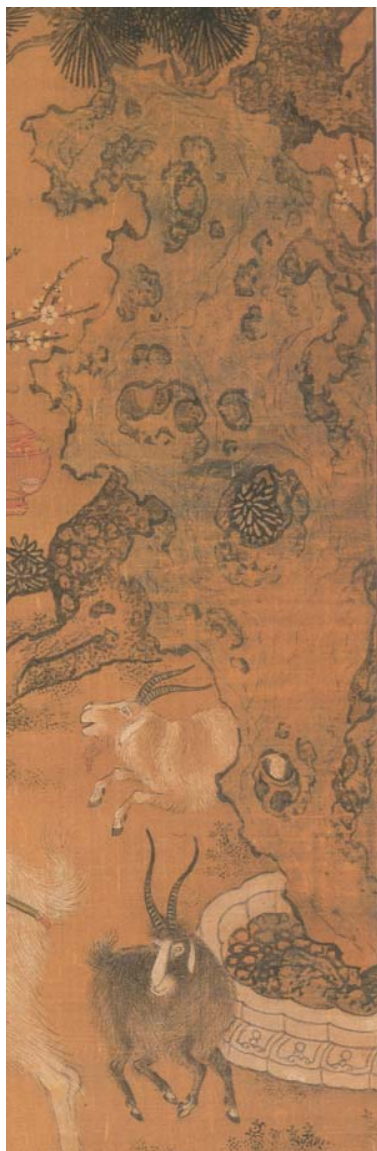


【圖 4-1】明《宣宗射獵圖》
故宮博物院，北京



【圖 4-2】明《湖畔涉獵圖》
故宮博物院，北京

若以所謂《元人戲嬰圖》為例，此畫軸中所呈現的石花檯（圖 4-3）便與明代現存的宮庭園圖象，如《明憲宗元宵行樂圖》（圖 4-4）與呂文英《貨郎圖》（圖 4-5）所描繪者的形制十分接近。若從風格表現來看，可見到此畫軸的石塊除了勾勒湖石輪廓外，亦用淡墨細筆皴出肌理（圖 4-3），這種皴法並不是南宋常見的斧劈皴，而是以細而長的型態依石塊形狀而成，用以表現岩石表面的稜線，和更早期諸如宋代《折檻圖》（圖 4-6）、《卻坐圖》（圖 4-7）以短皴皴出石塊表面的作法差異甚大，但和明代的繪畫作品如呂紀、呂文英《竹園壽集圖》（1499，圖 4-8）與《十八學士圖》（圖 4-9）等之石塊上的皴法十分相像。以此推論，無論是物質或風格，此件作品與明代的關係皆甚明顯，當為明代所繪的畫軸。從其母題與《開泰圖》、《迎春圖》之主要構成——童子、羊群、歲寒三友等之相近，加上或為「庭園」或為「丘壑」空間配置，可以看出這批畫軸與《開泰圖》、《迎春圖》關係密切，應是同屬於「開泰圖傳統」之下的作品。筆者以為，其便是劉若愚《酌中志》中「綿羊引子畫貼」的幾個樣貌。



【圖 4-3】傳《元人戲嬰圖》
（局部，石花台）國立故宮博物院，臺北



【圖 4-4】《明憲宗元宵行樂圖》
（局部）中國歷史博物館，北京



【圖 4-5】呂文英《貨郎圖》
東京藝術大學



【圖 4-6】宋《折檻圖》（局部）
國立故宮博物院，臺北



【圖 4-7】宋《卻坐圖》（局部）
國立故宮博物院，臺北



【圖 4-8】1499 年，呂紀、呂文英
《竹園壽集圖》故宮博物院，北京





【圖 4-9】《明人十八學士圖》，琴
（局部）國立故宮博物院，臺北



本章的第一節希望能夠針對這幾類的畫軸分別討論以下問題。第一，這些畫軸如何基於相同的「圖式」，再使用不同的形式構成作品？第二，在圖象製作的層面，不同的類型是否運用相同的「模件」？第三，同一類型的作品雖看似極為相似，但細部表現仍有差異，這些細部的異同為何？我們又能從中獲得哪些資訊？欲解決第一個問題，需了解這四組不同類型的畫軸所使用的共同元素，歸納出屬於「開泰圖」的圖式傳統，以此了解傳統繪畫如何在運用相同圖式的情況下依然維持豐富的圖象設計能力。第二個問題則可使我們知道這幾類畫軸製作所使用的方式，以及在執行上的困難，同時亦藉此釐清它們彼此的關係。第三個問題則能從細節說明作品製作的品質差異。最後，本節希望能一面了解這些畫軸與《開泰圖》的圖象關係，確立「開泰圖」傳統的樣貌；另一面回歸到製作面的理解，說明畫家如何在能力有限的情況下繪製龐大而複雜的圖象。藉以上討論，對這批明代畫軸在藝術史上的位置有更進一步的闡述，不僅解決它們「何時製作」的問題，亦研究其「如何製作」，並推測它們的使用脈絡。在章節開始前，表 2 為相關畫軸的整理、分類、圖象與著錄資料。

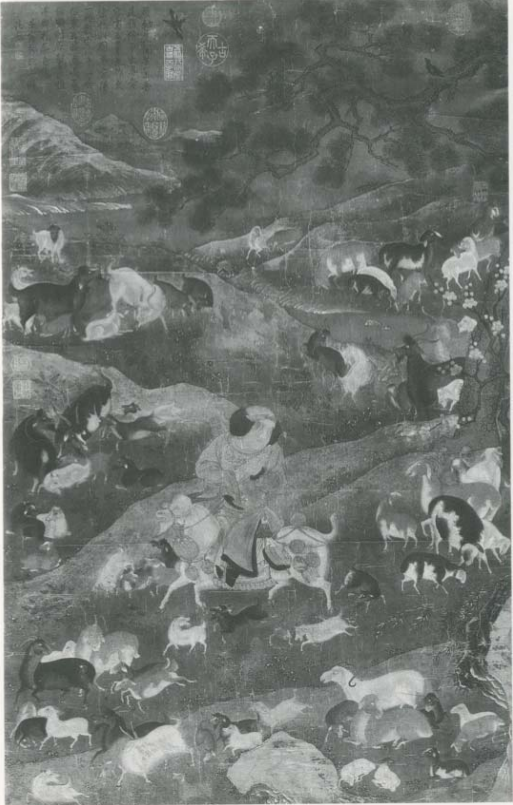

表 2 國立故宮博物院藏開泰圖畫軸整理




圖號	類型編號	作品名稱 / 故宮文物編號	大小 (cm) / 形式	著錄、用印資料	圖象 (取自國立故宮博物院書畫檢索資料網站)
1	一 A	元人戲嬰圖 / 故畫 000364	90.4x56.1 / 絹本設色畫	<p>鑑藏寶璽 嘉慶御覽之寶。收傳印記 周臣之印。東邨。子京所藏。竹窗。□□□齋鑑藏。另一押印不辨。</p> <p>故宮書畫錄(卷五), 第三冊, 頁 262。</p> <p>故宮書畫圖錄, 第五冊, 頁 205-206。</p>	
2		元人九九消寒圖 / 故畫 002107	85.9x52.6 / 絹本設色畫	<p>鑑藏寶璽 五璽全。</p> <p>故宮書畫錄(卷八), 第四冊, 頁 74。</p> <p>故宮書畫圖錄, 第五冊, 頁 369-370。</p>	

3	一 A	宋人山 羊圖 / 故畫 000215	76.1x5 1 / 絹 本設色 畫	鑑藏寶璽 五璽全。嘉 慶御覽之寶。宣統御 覽之寶。 故宮書畫錄(卷五), 第三冊,頁 174。 故宮書畫圖錄,第三 冊,頁 111-112。	
4		宋錢選 三陽開 泰軸	122.4x 49.9 / 紙本	鑑藏寶璽 周甲延禧 之寶。五璽全。寶笈 三編。宣統御覽之 寶。 故宮書畫圖錄,第二 冊,頁 241-242。	

5	一 B	宋人九 九陽春 / 故畫 001918	97.3x6 6.8 / 絹本設 色畫	鑑藏寶璽 五璽 全。嘉慶御覽之 寶。宣統御覽之 寶。 故宮書畫錄(卷 八), 第四冊, 頁 62。 故宮書畫圖 錄, 第三冊, 頁 253-254。	
6		宋人吉 羊開泰 圖 / 故 畫 001891	95.4x6 7.4 / 絹本設 色畫	鑑藏寶璽 乾隆 御覽之寶。五璽 全。寶笈三編。 宣統御覽之寶。 收傳印記 詒晉 齋印。 故宮書畫錄(卷 八), 第四冊, 頁 59。 故宮書畫圖 錄, 第三冊, 頁 235-236。	

7	二 A	宋人九陽消寒圖	110.8x71.6 / 絹本設色畫	鑑藏寶璽 七璽全。五福五代堂古稀天子寶。八徵耄念之寶。五福五代堂寶。太上皇帝之寶。古稀天子。宣統御覽之寶。	
8		宋人九陽消寒圖 / 故畫 001899	141.3x77.4 / 絹本設色畫	鑑藏寶璽 八璽全。嘉慶御覽之寶。宣統御覽之寶。 石渠寶笈續編（乾清宮），第一冊，頁 334。 故宮書畫錄（卷八），第四冊，頁 62。 故宮書畫圖錄，第三冊，頁 251-252。	

9	二 A	宋蘇漢臣開泰圖 / 故畫 000091	99x67.5 / 絹本設色畫	<p>鑑藏寶璽 乾隆御覽之寶。乾隆鑑賞。五璽全。寶笈三編。宣統御覽之寶。傳收印記 神。品。安儀周家珍藏。商丘宋犖審定真跡。宋犖鑒定。牧仲心賞。子孫其永寶用。</p> <p>石渠寶笈三編（乾清宮），第一冊，頁 497。</p> <p>故宮書畫錄（卷五），第三冊，頁 81。</p> <p>故宮書畫圖錄，第二冊，頁 75-76。</p>	
10		元人百祥衍慶 / 故畫 002057	102.9x65 / 絹本設色畫	<p>鑑藏寶璽 嘉慶御覽之寶。嘉慶鑑賞。石渠寶笈。三希堂精鑑璽。宜子孫。寶笈三編。宣統御覽之寶。</p> <p>石渠寶笈三編（延春閣），第四冊，頁 1691。</p> <p>故宮書畫錄（卷八），第四冊，頁 71。</p> <p>故宮書畫圖錄，第五冊，頁 263-264。</p>	

11	二 B	宋人畫 吉祥開 泰圖 / 故畫 001930	142.8x 86.2 / 絹本設 色畫	<p>鑑藏寶璽 五璽全。寶笈三編。宣統御覽之寶。</p> <p>石渠寶笈三編（延春閣），第五冊，頁 1543。</p> <p>故宮書畫錄（卷八），第四冊，頁 63。</p> <p>故宮書畫圖錄，第三冊，頁 315-316。</p>	
12		元陳仲 仁百祥 圖 / 故 畫 000236	122.2x 84.3 / 絹本設 色畫	<p>鑑藏寶璽 嘉慶御覽之寶。宣統御覽之寶。</p> <p>傳收印記 南昌袁氏家藏珍玩子孫永保。 □□□□氏圖書之印。</p> <p>故宮書畫錄（卷五），第三冊，頁 173。</p> <p>故宮書畫圖錄，第五冊，頁 113-114。</p>	

一、 第一類：庭園中的騎羊童子

(一) A 型

第一類 A 型的畫軸以一騎羊、肩扛掛鳥籠梅枝的童子為主角，似從畫面旁側走出。配景有湖石、松樹。湖石置於畫面右側，松樹、梅樹在石塊後往畫心探出，形成樹下人物的構圖。前景有九隻顏色不一的山羊，或走或立，亦有相鬥者。



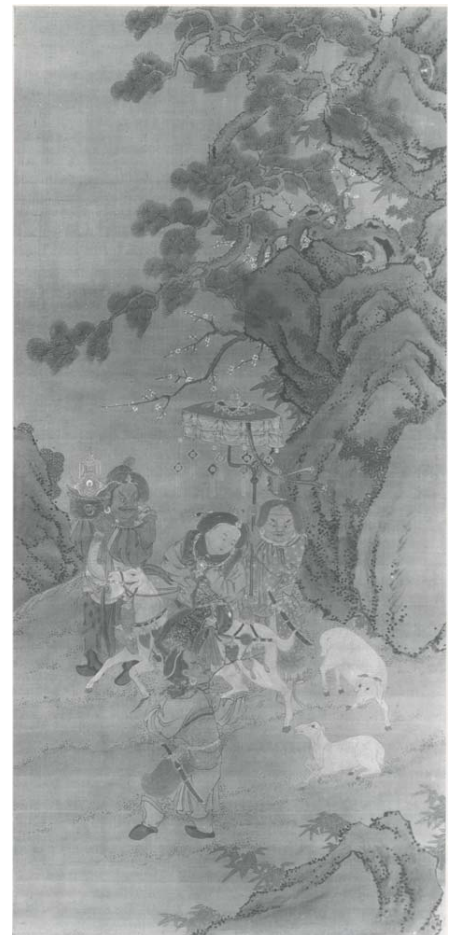
【圖 4-10】《嬰戲圖》(局部) 與紗繡《開泰圖》(局部)

國立故宮博物院，臺北

這類畫軸中以《嬰戲圖》(表 2 圖 1) 的主角與《開泰圖》中央童子的姿態最為一致，皆是騎羊回首、身著紅衣與銀鼠裘外掛、著靴戴貂鼠毛帽，且肩扛掛著鳥籠的梅花枝(圖 4-10)。此外，《元人九九消寒圖》(表 2 圖 2)、《宋人山羊圖》(表 2 圖 3)，另有一件稱為《宋錢選三陽開泰》(表 2 圖 4) 與一件傳《元人畫冬景戲嬰圖》(圖 4-11)，亦為此系統之下的作品。這幾件作品都有「九隻羊」，抑或改成「三羊」，但應當都是描繪「開泰」主題的畫作。觀察畫面表現，不難看出這些作品的製作時間都不可能如其標示的那麼早，且其品質粗糙，皆非名家手筆。

這些畫軸的地平線都較低，主角因而看起來更接近觀者。圖畫中只有前景，右側繪湖石或巨石，石塊後方松樹蒼蒼，花卉、草木點綴四圍，使得整體空間呈現「庭園內」的景致，特別是《嬰戲圖》中呈現的石花台，更明確指出其場景為「庭園」，不若紗繡《開泰圖》那般同時具有庭園與野外的兩種空間元素，這種空間的明確性也是此類型作品與《開泰圖》最大的不同。

第一類 A 型畫軸的基本構圖相仿，那麼，這些畫軸在

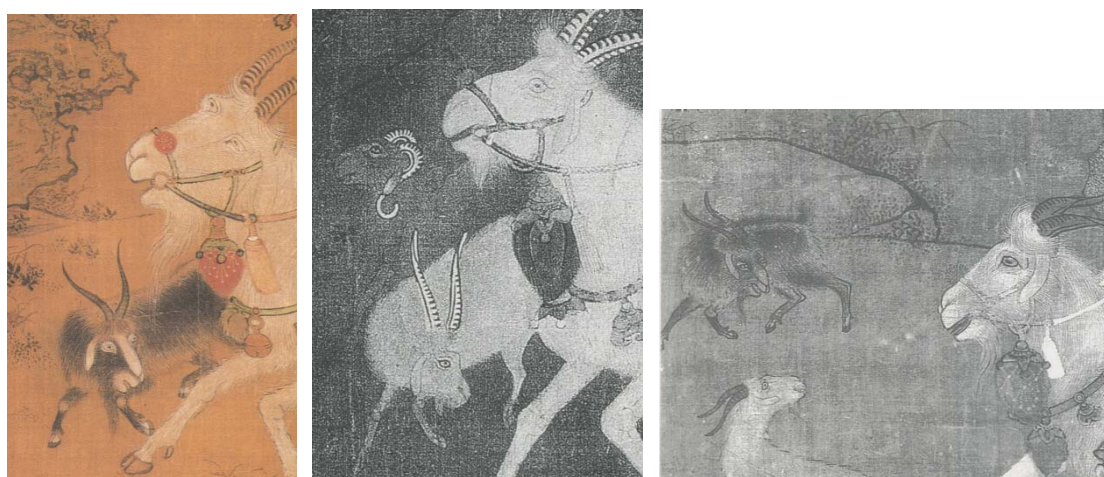


【圖 4-11】

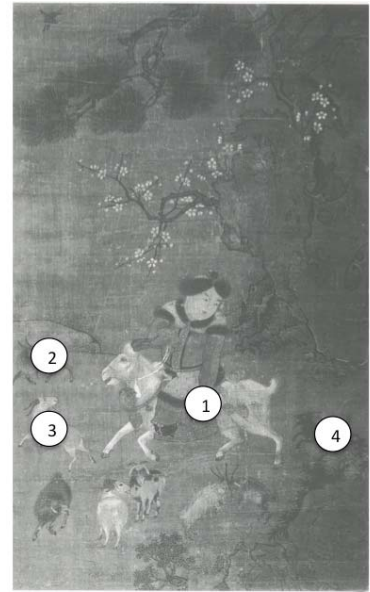
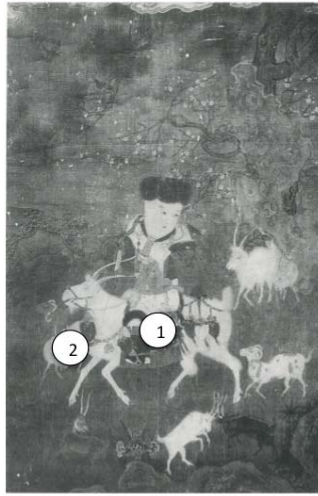
傳《元人畫冬景戲嬰圖》

國立故宮博物院，臺北

細節表現上是否有明確的關係，就如學者雷德侯研究的《十王圖》一般，使用相類的模件？觀察細節可知，傳《元人九九消寒圖》（表 2 圖 2）與傳《宋人山羊圖》（表 2 圖 3）無論是構圖或細節都和前述《嬰戲圖》（表 2 圖 1）有明顯關連。三件作品中央羊隻的四肢姿勢相同，且在中央騎羊童子前方都有一隻向後回望的小山羊，只是在傳《元人九九消寒圖》中，這隻小山羊的位置被移到了較高的地方（見圖 4-12 三件作品局部比對）。進一步比對則可看到這三件作品的羊隻姿態互有對應，將《嬰戲圖》的羊隻標號，並在傳《元人九九消寒圖》、傳《宋人山羊圖》姿態相對應的山羊上標註同樣數字，則如圖 4-13 所呈現。《嬰戲圖》與傳《元人九九消寒圖》之山羊姿態重複者較多，雖顏色有異，且在畫面中的相對位置也不同，但基本上便是使用了相同的「模件」所畫成。傳《元人九九消寒圖》與傳《宋人山羊圖》畫面右下方又另多出一組以角相攻的山羊，亦是同樣的「模件」。此外，三件作品的松樹枝上都出現一對鵲鳥，一隻立於樹梢，另一飛向前者，鵲鳥在三件畫軸作品中的相對位置也類似。把《嬰戲圖》、《元人九九消寒圖》與《宋人山羊圖》等比例縮放並置，便可發現三件作品的各個母題大小其實頗為相近（圖 4-14）。但各別母題的形象卻無法完全疊合，細部位置的表現仍有差異。故三件畫軸雖使用了同樣的「模件」，但並非使用同一粉本，更可能是在同一個稿樣流傳之下製作出的圖象。



【圖 4-12】《嬰戲圖》、《元人九九消寒圖》、《宋人山羊圖》局部比對圖



【圖 4-13】《嬰戲圖》、《宋人山羊圖》、《元人九九消寒圖》山羊姿態對應圖



【圖 4-14】《嬰戲圖》、《元人九九消寒圖》、《宋人山羊圖》
等比例縮放示意圖

在這一類的畫軸裡可看到各別畫師對物象掌握程度明顯的差異。《嬰戲圖》的形象掌握較為準確，而傳《宋人山羊圖》的羊隻則變形嚴重，且物件多已難以辨識，只得其形之概略而未能清楚描繪，諸如鳥籠便是一例，它的結構已然不似一般所見者。¹⁹¹ 但此作上有雲氣，畫面前方繪有靈芝，這些看似怪異的母題，事

¹⁹¹ 葉嫻慧在標示此作母題時即註明「枝梢末端所掛之物不明」，然觀察圖版可見此掛物中描繪禽

實上又和紗繡《開泰圖》有關，由此推論傳《宋人山羊圖》或許承襲了另一個母題元素更為豐富的版本。

傳《元人九九消寒圖》則與傳《宋人山羊圖》同樣多了人立互鬥的山羊，但騎羊童子的姿態卻略有調整；《嬰戲圖》（表 2 圖 1）中央童子右手抬起持梅枝尾端，肩扛梅枝上掛鳥籠，左手略為抬起，持韁繩；傳《宋人山羊圖》（表 2 圖 3）中央童子姿態與《嬰戲圖》基本相同，只是梅枝上鳥籠形狀怪異，但圖版細部仍可見到籠內畫了一隻鳥禽。傳《元人九九消寒圖》騎羊童子姿態雖也是右手抬起，但卻是為持韁繩而非梅枝，左手垂下（表 2 圖 2）。這個情狀與《開泰圖》騎羊童子不同，當為一種新的發展樣貌，這種姿態也與下文將討論之第二類 A 型的圖象有密切關連，應當可視為新的騎羊童子「模件」。

前已提及，這一類作品還有一些延伸的變體，即傳《宋錢選三陽開泰》（表 2 圖 4）與一件傳《元人畫冬景戲嬰圖》（圖 4-11）。傳《宋錢選三陽開泰》的童子雖亦持梅枝鳥籠，但身上所穿著的衣物卻與眾不同，畫家以細線描繪的毛質衣料，而未具有「銀鼠裘」白底鼠釘狀的特徵，或許畫者不知道此類服飾的形制，故畫出了不符合既有樣式的衣著。傳《元人畫冬景戲嬰圖》的衣著表現更為怪異，但從羊的配飾與整體構圖來看，這件作品還是承襲了「開泰圖傳統」中此一類型的表現，只是在此，圖象已然不具有「開泰」的意義，而成為一種「冬景」的意象。兩件作品承繼了構圖形式，卻非直接傳承此一圖象系統的模件，而是依據這一類的圖象，製作出符合其需求的圖畫，當為更晚期的作品，或許已是清代之作。

總結第一類 A 型畫軸的構成母題，包含騎羊的蒙服童子、山羊與松竹梅配景等，以「樹下人物」的形式構成庭園一角。此類作品顯示了「稿樣」在製作上的作用，畫者使用這些稿樣的「模件」描繪出畫面。雖使用相關的稿樣，但仍能看出作品精粗之分，「模件」有相同的姿態，卻因畫者不同而造成形貌或比例不一。另外，這類型的作品可能因為與嬰戲圖圖式甚為接近，而被誤認為嬰戲的作品，甚至成為代表冬日嬰戲的圖象。此種挪用基本削減了作品作為「開泰圖」的意涵，但從童子獨特的服制仍能辨識它們與「開泰圖」圖象傳統的關係。

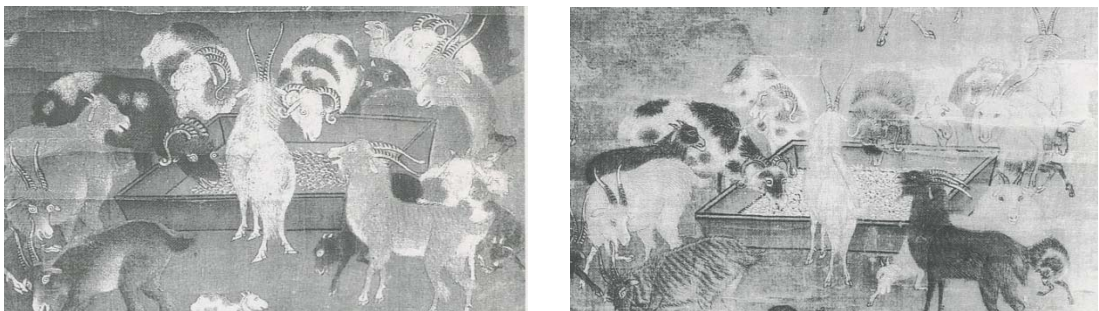
鳥，當為鳥籠。見〈明代《九九消寒圖》與《百子衣》之嬰戲圖像研究〉，頁 101，附表 1。

(二) B 型

第一類 B 型的畫軸以欄杆將畫面分為前後兩段。前段庭院中一孩童倚梅樹而立，身邊一童子持梅枝。畫面中央有圍欄界隔內外，圍欄的右側有一圓柱。圍欄之外隔著水域，對岸有樹石與山羊。畫面中共有山羊八十一隻，散佈於庭園內外。這類畫軸現存兩件，分別為傳《宋人九九陽春圖》(表 2 圖 5) 以及傳《宋人吉羊開泰圖》(表 2 圖 6)，兩件作品雖然都標示為宋人所做，但從畫面欄杆後尚有河水分隔前後景的設計看，顯然二者的構圖具元代一河兩岸之概念，故筆者以為此二圖定然是元代以後的作品。其童子服制與前述第一類 A 型畫軸亦頗為相像，是以絕非宋人所做。

二者構圖與紗繡《開泰圖》最大的不同在於其加入欄杆與紅柱，使之橫切過畫面，畫面空間因而分割成內、外二者。前景有梅樹、竹與山茶花；欄杆外有水域，對岸仍有羊群。前景兩名童子，中央童子一手倚著梅樹，一手持鞭，身後有一隻較大的山羊，旁側另一童子扶著置於梅樹上的梅花瓶，瓶當象徵「平安」之意。傳《宋人九九陽春圖》在衣服上以泥金加繪花紋，梅花花瓣以白粉暈染翻折姿態，描繪較精緻；傳《宋人吉羊開泰圖》的表現則較簡單，並未以泥金表現衣服上的紋飾，梅花直接以白粉撲底，並未暈以濃淡，且主要人物的表情生硬，眼神因眼珠位置不一而渙散，可見畫者能力不佳。

這兩件畫軸基本已經脫離《開泰圖》與《迎春圖》原本的構圖形式，欄杆與紅柱的加入，使畫面作為「內部空間」的企圖更為明顯。這個安排也產生對應的新母題，像是所有畫軸之中，僅第一類 B 型出現群羊立於飼料盒旁吃草的景象(圖 4-15)，說明在庭園中豢養山羊與在野外放牧終究有所差異。兩件作品羊隻毛色雖異，但相對位置的山羊大部分具有同樣姿態，此點值得注意。



【圖 4-15】傳《宋人九九陽春圖》(左)、傳《宋人吉羊開泰圖》(右)局部

此類型畫軸的構圖雖為庭園，但仔細觀察可以發現，其並不是使用最典型的庭園構圖表現。這點可從兩點看出，第一，從宋代以降，諸如徽宗《文會圖》（圖 4-16），或前引《折檻圖》（圖 4-17）、《卻坐圖》（圖 4-18），乃至明代的《十八學士圖》（圖 4-19）等，在表現庭園空間時確實使用欄杆，但少見圓柱。另外，一般此類作品著重描繪前景，不會細寫欄杆外的遠景，傳《宋人九九陽春圖》及傳《宋人吉羊開泰圖》則對外側的河岸、山羊都有所交代。雖使用了欄杆而加強作為庭園的即視感，但或許因為此種構圖是從《開泰圖》、《迎春圖》那樣的祖型轉化而來，二者與庭園圖式的差異依然存在。此類構圖在加入強調「庭園」的欄杆、廊柱等新元素時，也描繪如圖 4-15 的畜牧元素，這些新母題即為在原有圖式之下調整後的結果。



【圖 4-16】宋徽宗《文會圖》
國立故宮博物院，臺北



【圖 4-17】《折檻圖》
國立故宮博物院，臺北

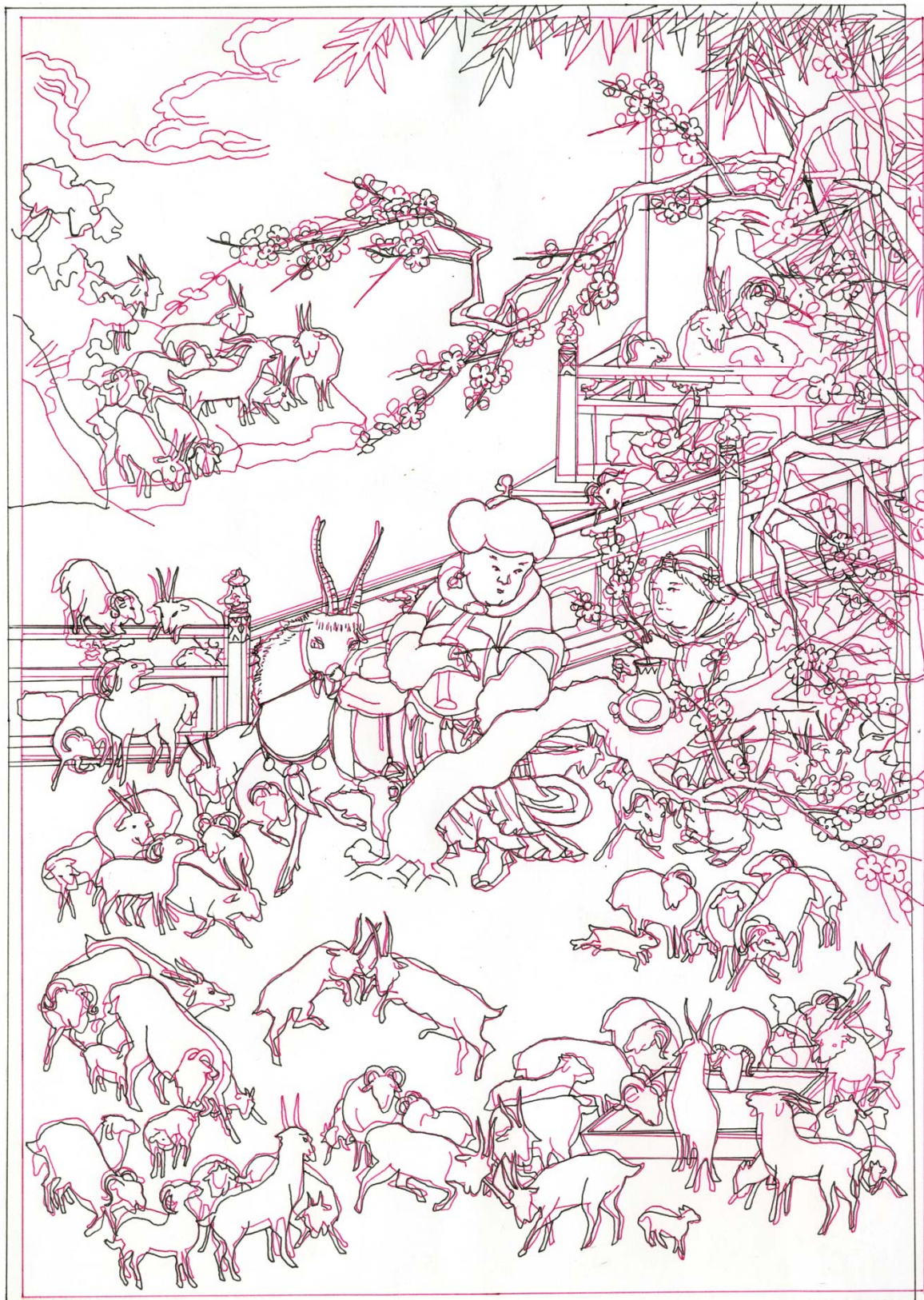


【圖 4-18】《卻坐圖》
國立故宮博物院，臺北



【圖 4-19】《十八學士圖》
國立故宮博物院，臺北

另一個值得注意的是這兩件傳《宋人九九陽春圖》與傳《宋人吉羊開泰圖》高度的相似性。兩者畫幅尺寸相當，傳《宋人九九陽春圖》為長九十七·三、寬六十六·八公分，傳《宋人吉羊開泰圖》長九十五·四公分，寬六十七·四公分；並且兩件作品畫面上物象的輪廓幾乎完全，如圖 4-15 中呈現，相同位置的山羊雖多以不同毛色呈現，但比對之後可見二者使用了相同的姿態。兩件作品欄杆的角度、形制也高度相似，甚至連梅花樹枝的分枝狀況也完全一樣，中央主要梅樹右側枝幹也同樣出現突然消失的情形，連物象描繪錯誤的情況也一致。若將兩件作品的圖象疊合，則可見到二者的高度一致性（圖 4-20）。由此推斷，兩件作品不僅使用了相同對應的模件，且二者很可能使用了同一套粉本。



【圖 4-20】傳《宋人九九陽春圖》(黑線)、
傳《宋人吉羊開泰圖》(紅線)線描疊合圖

傳《宋人九九陽春圖》在某些部分加入更多細節，諸如前述服裝上的紋飾，另有中景的湖石等；而傳《宋人吉羊開泰圖》的表現則較為簡單，但此畫軸的天空處卻多了雲氣，且梅花枝幹的結構較為複雜，同為畫面右上角的梅花枝，傳《宋人吉羊開泰圖》分為兩條枝子交錯而成，傳《宋人九九陽春圖》則是簡化成一條枝子（圖 4-21）。但仍難辨別這兩件畫軸是否有先後關係。可推測傳《宋人吉羊開泰圖》所使用的粉本更為清晰，像是交錯的梅花枝以及雲氣在傳《宋人九九陽春圖》依據之粉本上已然簡化或消失。



《宋人九九陽春圖》局部

《宋人吉羊開泰圖》局部

【圖 4-21】傳《宋人九九陽春圖》、傳《宋人吉羊開泰圖》局部比較圖

這兩件作品顯示使用粉本作畫的一些現象，諸如使用粉本時，畫者可在細節上力求表現；像傳《宋人九九陽春圖》便更細膩地描繪了金色紋樣，這種作法造成的差異可以將之視為畫者的個人增趣，也是一種工筆技法的表現。細緻與否在乎畫者個人表現，較無法作為時代差異的解讀。而粉本細節的多寡，則可顯示出畫軸與「母本」的距離。若此假設成立，那麼傳《宋人吉羊開泰圖》可能運用了更早的粉本，但細部的用筆、設色，傳《宋人九九陽春圖》的表現更為細膩。基本上，這兩件作品的差異並不顯著，更可能是在相近的時期完成，因各別匠師表現有別造成圖象精粗之別。總結而論，兩件作品的品質都遠不及《開泰圖》精良，當數二、三流之畫匠所為。

回歸「開泰圖」傳統之圖式的討論，此類畫軸依然包含了「蒙服童子」與「山羊」，配景也可見竹、梅。另外，主要童子斜倚梅樹，仍顯示了「樹下人物」的構成。雖形貌乍看與第一類 A 型不同，但從圖式的概念看，二者的組成仍是一樣的。



二、 第二類：丘壑間的騎羊童子

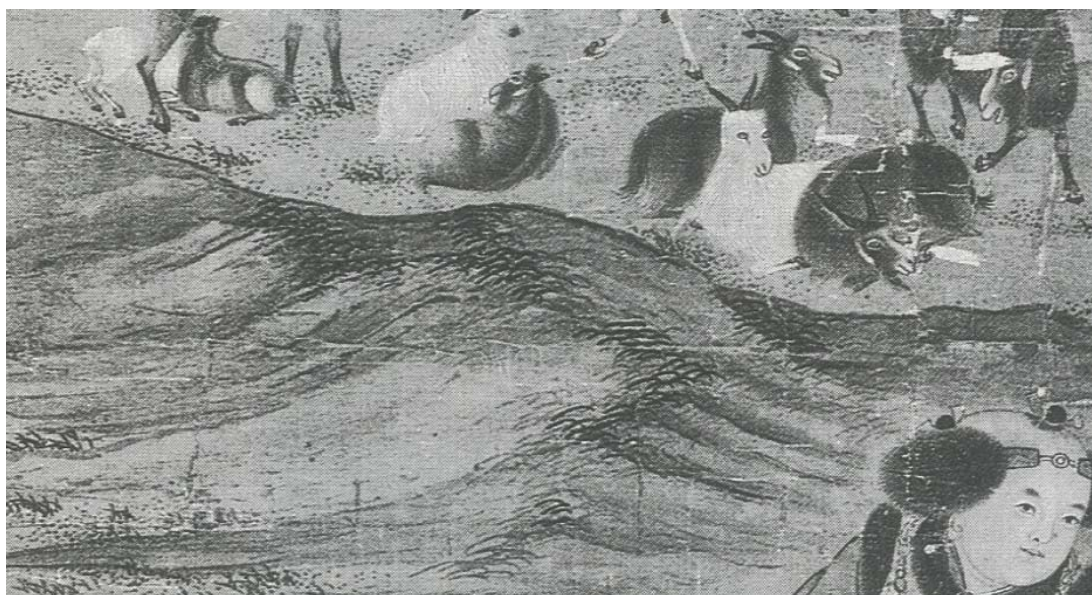
(一) A 型

第一類畫軸以湖石或欄杆作為提示空間元素的母題，第二類畫軸則以緩丘與溪流闡明其敘事地點。第二類 A 型的作品描繪一個回望狀的騎羊童子行走於具有景深且滿佈山羊的緩丘間，遠方有溪流，羊八十一隻。畫面旁側有一遮頂的松樹，亦有幾張作品同時畫了梅花樹。旁側大樹讓畫面以「樹下人物」的形式呈現，「蒙裝童子」、「山羊」、松、竹、梅與「樹下人物」的配置形式，顯示第二類 A 型的作品依然具備與《開泰圖》及第一類畫軸相同的「圖式」。

筆者現所見第二類 A 型的畫軸共有四件，兩件同樣名為《宋人九陽消寒圖》（表 2 圖 7、表 2 圖 8），另兩件為《宋蘇漢臣開泰圖》（表 2 圖 9）、《元人百祥衍慶》（表 2 圖 10）。這四件作品仍有「騎羊童子」的母題元素，且姿態與紗繡《開泰圖》還算相近，但皆未見「喜上梅梢」的主題；仍以「松、竹、梅」作為配景，但竹與梅二者佔畫面的比例較小，僅「松樹」是一眼能見的。另外，「湖石」消失，松樹旁也沒有圍繞的石檯，取而代之的是層疊的緩丘與川流其間的小溪，暗示「庭園」空間的母題削弱，緩丘與小溪使得畫面舞台來到「戶外」。這一類畫軸的四件作品的松樹或梅樹枝上，都可以看到明顯的禽鳥母題，和前一類 A 型的畫軸一樣，分別描繪了一隻停在樹梢上與一隻正在飛來的鵲鳥。這些類似的表現顯示出兩類畫軸間明確的關聯。

此外，第二類 A 型的畫軸依照童子的衣著、姿態可以分成兩種，傳《宋蘇漢臣開泰圖》、傳《元人百祥衍慶》兩件作品的童子帽飾上的綁帶較長，且手持金鞭，可為第一組（表 2 圖 9、圖 10）。兩件傳《宋人九陽消寒圖》的中央童子帽上則僅聯繫貂毛處有綁帶，且兩件作品的童子皆雙手持韁繩，右手被袖袍遮擋，左手則拳狀握繩，姿勢一致，可為第二組（表 2 圖 7、圖 8）。第一組童子的姿勢與前所討論所謂《嬰戲圖》（表 2 圖 1）一類，或者紗繡《開泰圖》有相近之處；原本持梅枝的手改持韁繩或鞭，而第二組傳《宋人九陽消寒圖》一類則將原《嬰戲圖》持韁繩的左手畫成握拳狀。或許是描繪時代的先後造成以上差異，若從空間表現來看第二類 A 型的這兩組圖象，第二組《宋人九陽消寒圖》在描寫空間的時候更具體表現向內延伸的企圖，主要童子被放置於一個明顯的窪地中，後方緩丘間隔出前景與中景，第一組（表 2 圖 9、圖 10）的作品後側緩丘顯得平面而

像是立起一般。第二組的兩件作品雖展現出更成熟的空間結構，二者卻也有程度上的差異。表 2 圖 8 中景山丘以皴擦表現了稜線兩側的坡面（圖 4-22），且遠處水流以土坡遮擋，形成水流向土坡後方流去之感（圖 4-23），這與表 2 圖 7 遠景直接留下山丘外的空白作為水面的表現仍有所差別（圖 4-24）。圖 8 《宋人九陽消寒圖》在空間上成熟的表現與松樹樹幹細膩高光的處理，應當屬於更晚期的作品，圖 7 的時代則可能稍早。但基本這兩件作品的時代是比較接近的。



【圖 4-22】《宋人九陽消寒圖》（表 2 圖 8 局部）國立故宮博物院，臺北



【圖 4-23】《宋人九陽消寒圖》（表 2 圖 8 局部）國立故宮博物院，臺北



【圖 4-24】《宋人九陽消寒圖》（表 2 圖 7 局部）國立故宮博物院，臺北

第一組的傳《宋蘇漢臣開泰圖》、傳《元人百祥衍慶》在空間表現上比較簡易，傳《宋蘇漢臣開泰圖》只是以墨線勾勒出遠方水流，遠景的山羊夾在土坡之間，如同直接嵌入山間，未表現空間距離。傳《元人百祥衍慶》畫面後方中央直接描繪了坡岸間的河流，因為描寫水面的視點較高，站在今日透視概念之下觀之，則覺得水面與中央童子後方的地面好像立起一般，並無延伸之感。這兩件作品的空間概念都顯示了較不成熟的樣貌。不過，是否能依此作為斷代的憑證，筆者以為還需要考量到此批作品摹寫的狀況，尚難直接認定此為早期作品，亦可能僅是晚期的工坊沿用了早期稿樣製成。

「童子騎羊」可以說是「開泰圖」圖象傳統中最難掌握的母題，妥善處理人物與羊的關係牽涉到對二者結構與比例的充分認識，對創作者而言不啻為一項技巧的考驗。表 2 包含這項母題的畫軸一共七件，可說沒有一件中央童子所騎之山羊比例協調正確。《嬰戲圖》已是其中對此處理較佳之作，相較於周圍描繪的八隻山羊，中央山羊的頸部比例短而頭部偏小，且後半身也為了因應童子騎乘而拉長，可見畫者縱有能力處理獨立的山羊，也無法配合童子騎乘而調整中央山羊的比例（表 2 圖 1）。這點在兩件傳《宋人九陽消寒圖》（表 2 圖 7、圖 8）與傳《宋蘇漢臣開泰圖》（表 2 圖 9）、傳《元人百祥衍慶》（表 2 圖 10）這些作品上也可看見。傳《宋蘇漢臣開泰圖》與傳《元人百祥衍慶》周圍八十隻山羊大部分身形樣貌皆頗和諧，但中央山羊的頸部卻顯得短促，使頭部乍看之下似乎太小；兩件

傳《宋人九陽消寒圖》則較無此問題，但對山羊身長仍無法掌握得當，表 2 圖 7 的中央山羊因頸部加粗、後退並配合後半身前縮，使山羊看似較為肥短，頭部比例仍偏小；表 2 圖 8 中央的山羊則如大部分作品，同樣有頸部過短、頭部比例偏小的問題。縱觀這批「騎羊童子」母題中山羊的表現，同樣都有頸部過短、頭部比例偏小的狀況，紗繡《開泰圖》中央「騎羊童子」的山羊後半身亦有略為拉長的處理，但頸部與頭部的比例則有調整，故不致於顯得不協調。值得注意的是，這些畫軸上的中央山羊姿態竟高度一致，除了都是向畫面左方行進，四肢的姿態也都一樣，且山羊上前設攀胸、杏葉，後有鞦、雲珠的樣貌也相同；加上同樣前述比例不協調之問題（圖 4-25），此一「模件」存在的可能甚高，且跨越不同的構圖使用相同「模件」。若按畫面比例縮放，兩類型作品的「騎羊童子」之大小相去並不遠，故此推論應當並不為過。



《嬰戲圖》



《元人九九消寒圖》



《宋人山羊圖》



《宋人九陽消寒圖》



《宋人九陽消寒圖》



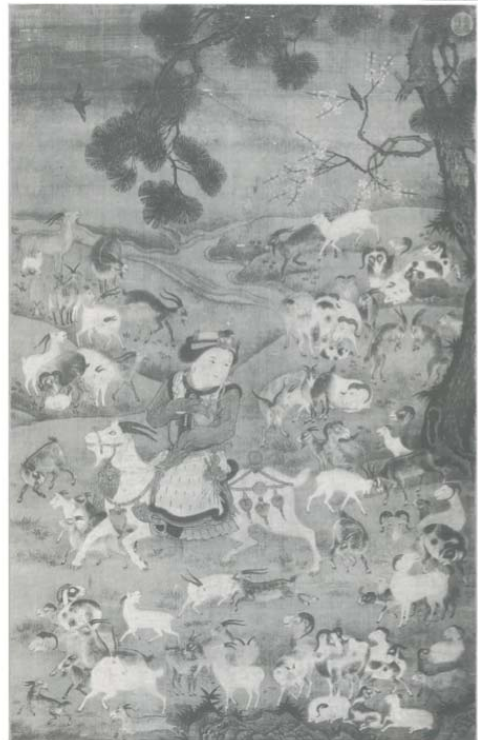
《宋蘇漢臣開泰圖》



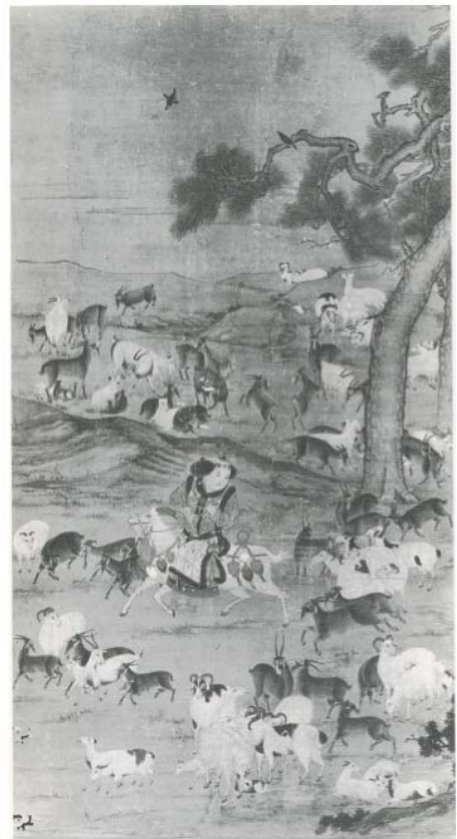
《元人百祥衍慶》

【圖 4-25】表 2 第一類 A 型及
第二類 A 型畫軸
中央山羊比較圖

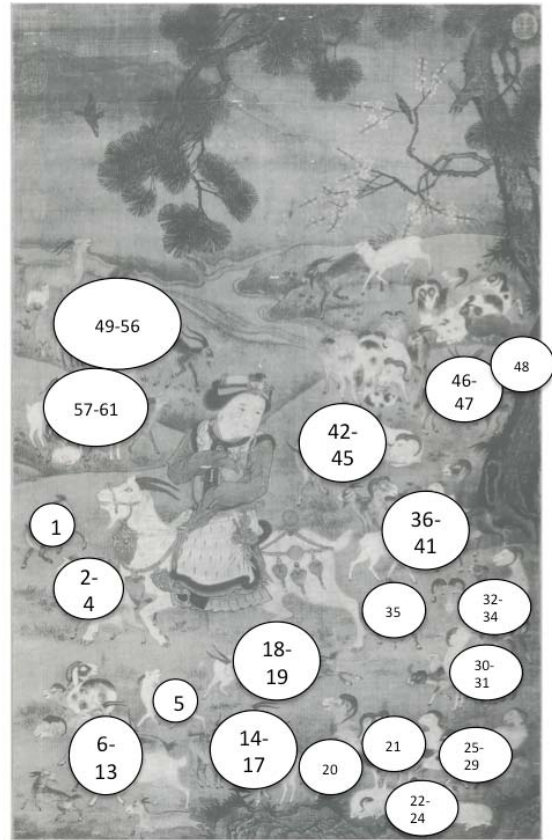
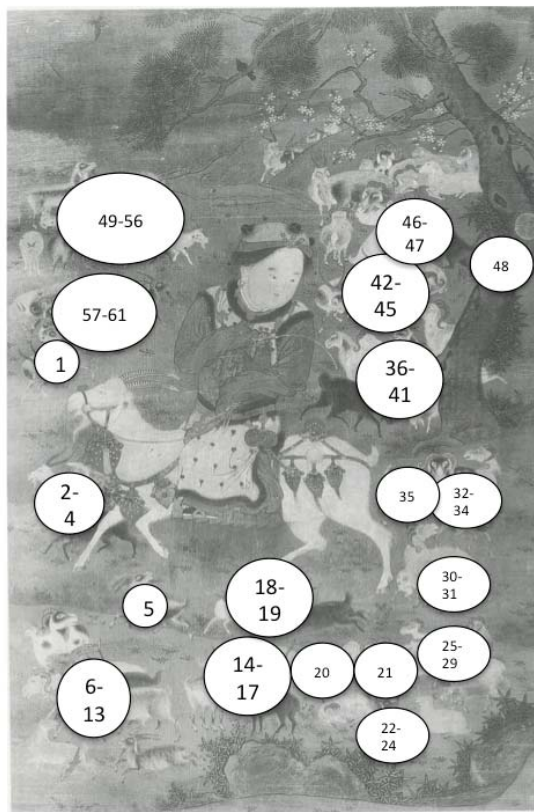
畫「八十一隻山羊」或許和冬至後必須過九九八十一日方能回暖的習俗有關，這點與「消寒數九圖」必須畫有八十一瓣的梅花有相同的概念。而畫者又是如何畫出複雜的「八十一隻羊」？這些畫軸顯示了次級的畫面品質，對於技法掌握較差的畫師而言，要製作如此龐大的構圖應當十分困難。不可忽略的是這些作品的畫幅大小，傳《宋蘇漢臣開泰圖》及傳《元人百祥衍慶》按照等比例縮放後，樣貌如圖 4-26。中央童子與山羊的大小差異明顯，但周圍羊群的大小卻十分近似，這也是傳《宋蘇漢臣開泰圖》中央童子比例特別巨大的原因。另外，兩件傳《宋人九陽消寒圖》無論是中央童子或群羊的大小皆甚一致（圖 4-27）。仔細比對傳《宋蘇漢臣開泰圖》與傳《元人百祥衍慶》周圍羊群，使用「模件」作畫的情形十分明顯。羊群以不同的群組為單位，分布於畫面中，兩件作品中姿態可尋得對應的山羊高達六十餘隻（圖 4-28），但這些羊群與中央騎羊童子的相對位置又略有差異。由此可推論，畫家是運用「模件」並調整其在畫面中的位置，加上佈景，便畫出複雜的「八十一隻羊」構圖。兩件傳《宋人九陽消寒圖》的「模件」相似度並未如傳《宋蘇漢臣開泰圖》與傳《元人百祥衍慶》高，但在畫面相對應的位置仍可找到同樣姿態的山羊，諸如二者中景左上方就有姿態相同的一對山羊（圖 4-29）。不難想像，要畫出具有「八十一隻山羊」的複雜圖象，對於能力有限的畫家而言應當困難重重。然而，這幾件技法略顯平庸的作品卻得以達成此任務，「模件」的運用功不可沒。



【圖 4-26】傳《宋蘇漢臣開泰圖》及傳《元人百祥衍慶》等比例縮放示意圖



【圖 4-27】《宋人九陽消寒圖》等比例縮放示意圖



【圖 4-28】傳《宋蘇漢臣開泰圖》及傳《元人百祥衍慶》相同模件羊隻比對圖



【圖 4-29】《宋人九陽消寒圖》中相似姿態羊隻局部

(二) B 型

第二類 B 型的作品以中央傍松樹站立的童子為中心，旁邊有另一牽羊、持梅花枝的童子。週圍羊群環繞，中景隔著河岸，遠景有梅花、羊群，或有在遠景描繪一童子持鞭趕羊者。這一組畫軸目前只見兩件，分別是傳《宋人畫吉祥開泰圖》（表 2 圖 11）以及傳《元陳仲仁百祥圖》（表 2 圖 12）。¹⁹² 兩件作品同樣描繪一個身著銀鼠裘的童子立於畫面前景偏右側，腰間配劍，左手下壓，右手指向畫面左上方。童子身後有一棵蜿蜒敲側的松樹，前方左右分別有另外兩個比例較小的童子，右者一手牽羊、一手持梅花枝，左者則似在餵養山羊，並作回望貌。畫面中央上方有河流流過，對岸有梅樹、竹子，傳《宋人畫吉祥開泰圖》更繪有一童子於對岸持鞭趕羊（圖 4-30）。傳《元陳仲仁百祥圖》使用泥金勾勒服飾花紋，而傳《宋人畫吉祥開泰圖》則無，兩件作品細緻程度略有差異。



【圖 4-30】傳《宋人畫吉祥開泰圖》（局部） 國立故宮博物院，臺北

這兩件作品構成的母題，包含著蒙古服裝的童子、群羊、與作為配景的松、竹、梅，都與紗繡《開泰圖》、《迎春圖》有關。另外，傳《宋人畫吉祥開泰圖》後方持鞭趕羊的童子形象，和《迎春圖》畫面右上角的趕羊童子亦屬於同樣的母題。在空間安排上，這組畫軸描繪河流時，加寬其在畫面中的比例，使視角更廣，

¹⁹²關於陳仲仁的紀錄可見（元）夏文彥，《圖繪寶鑒》，卷 5，頁 7b：「陳仲仁，江右人。官至陽城主簿。善山水、人物、花鳥，為湖州安定書院山長，曰與趙文敏論畫法，文敏多所不及。後見其寫生花鳥，含豪命思追配古人，嘆曰，雖黃筌復生亦復爾耳！其見重如此。」收入西川寧、長澤規矩也編，《和刻本書畫集成·第四輯》（東京：汲古書院，1976）。陳仲仁今存作品甚少，但此件作品從品質上看當非一流畫家所為，故當為託名之作。

雖有松、竹、梅作為配景，但不加繪湖石，使人感覺這是一個戶外場景。整體構圖雖如同元代一河兩岸的安排，但前景的陸面加廣，遠景也顯得較接近觀者，且兩岸之上散佈山羊，導致畫面顯得擁擠，不若典型一河兩岸構圖中河面比例較高、遠景只作山巒的安排。不僅一河兩岸的形式透露這兩件作品與元代的關係，傳《宋人畫吉祥開泰圖》遠景的山丘延綿向後，較符合元代之後的空間結構觀，故兩件作品當非宋畫，更可能是元代以後的作品。畫中童子層疊飄逸的服飾形制以及使用鮮豔色彩搭配的作法，加上略微格式化的人物開面，這些表現風格與明代商喜《關羽擒將圖》(圖 4-31)頗為近似，筆者以為這些作品當在十五世紀早期所作。事實上，表 2 所列之畫軸作品幾乎都具有與《關羽擒將圖》近似的描繪風格，大部分作品都運用了高彩度的設色，且著意表現人物衣帶飄動，層層衣物造成視覺上更為豐富的效果，雖表 2 的畫軸描繪技巧皆不如《關羽擒將圖》，但反應的時代風格顯示兩者應當為近似時期的作品。



【圖 4-31】商喜《關羽擒將圖》卷 故宮博物院，北京

回到關於第二類 B 型畫軸的討論，這類畫幅的設計依然是在《開泰圖》、《迎春圖》這種圖象祖型之下修改而成。視角較低，前景三童子造成的三角構圖也點出畫面的主要舞台位置。但這種作法使畫面切割為前、後兩塊，散置的山羊也打亂視覺焦點，使得全圖較缺乏構圖的統調。從物象比例一面來看，傳《宋人畫吉祥開泰圖》和傳《元陳仲仁百祥圖》的山羊和人物相比顯得過小，畫者對於人與羊的比例仍無法妥善掌握。在傳《元陳仲仁百祥圖》的畫面中，與童子身形比較，大部分山羊便顯得過小；若觀察此件畫軸山羊的位置，可見到多數山羊被安排在遠景處，或者如前景右下方以石塊遮擋羊身，似乎可看出畫者避免表現完整或較佔畫面比例的山羊（表 2 圖 12）。前景三組比例較大的山羊，由上而下分別為一組正在打鬥的山羊、一組正在接受小童餵養的羊以及下方一組望向中央的山羊，無獨有偶地，這三組羊都是來自「模件」，比對傳《宋人畫吉祥開泰圖》，皆可發現相同的組成（圖 4-32）。以此推論，畫者可能較不擅長掌握羊的比例與姿態，但借助於「模件」，至少可達到一定的水平要求。



《元陳仲仁百祥圖》局部

《宋人畫吉祥開泰圖》局部

【圖 4-32】傳《元陳仲仁百祥圖》、傳《宋人畫吉祥開泰圖》局部比較圖

第二節 成為「吉祥圖樣」：幾種精簡後的表現形式

紗繡《開泰圖》基本上呈現了「開泰圖」圖象傳統中最為困難的幾個表現方式。首先，「騎羊人物」本身便是一個難以掌握的母題，並非所有畫師都能妥善處理人物與山羊的比例；而為數眾多的山羊群則考驗了畫師對這種母題的認識程度；如何「經營位置」又是在各別母題圖繪之外的另一難題。《開泰圖》對物象比例的拿捏說明其設計者水準之上的描繪能力；放大主要童子比例使畫面視覺焦點得以突顯，但基本上人物與山羊的比例並不至於顯得怪異。九隻山羊以類似 S 型的位置排列，讓畫面不致顯得凌亂（圖 4-33）。這樣高程度的能力要求，卻也造成「開泰圖」這類圖象傳統流傳上的某些困境，前一小節的四類畫軸就顯示了描繪此一傳統圖象的高門檻而使畫面表現素質低落。如何簡化、截取出容易表現的母題並加以運用，便是另一個處理「開泰圖」主題傳統的取徑。在這一個小節，筆者將討論兩種「開泰圖傳統」下的圖象表現樣貌。



【圖 4-33】

《開泰圖》

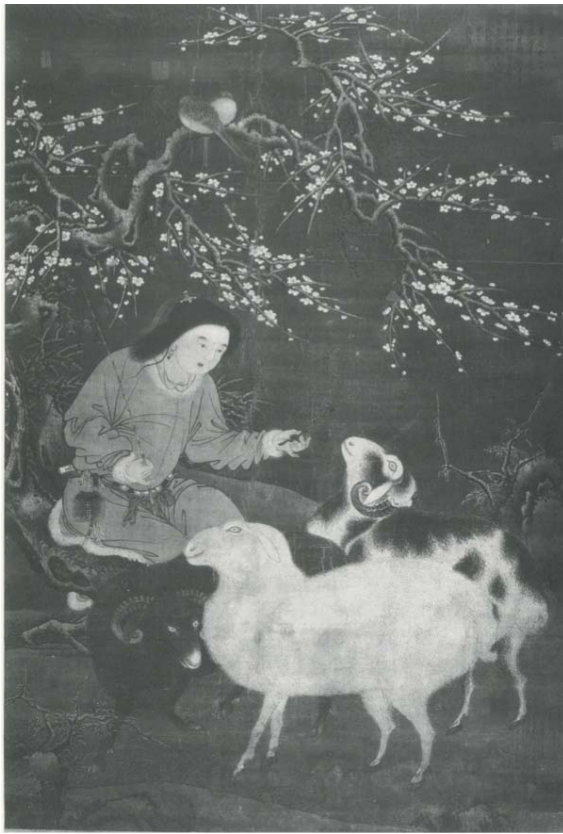
構圖示意圖

一、 三陽開泰圖

在畫面中描繪「九隻」或「八十一隻」山羊對做畫者而言不啻是一挑戰，其中牽涉到的能力包含了需要設計出多樣的姿態，以及必須考量複雜的構圖。從畫面的需求來講，畫上九隻羊和俗語「九陽」的諧音有關，而八十一隻羊則來自「九九」的概念。但在吉祥語傳統中尚有「三陽開泰」的詞彙，這也提供一個簡化畫面可運用的語彙。明代紀錄冬至慶典使用消寒圖的文獻僅前引劉若愚一條，但從常理推斷，民俗慶典活動基本上並無定制，官方文字亦未對此加以規範，這類活動因而更具變動性。就實行面而言，「三陽開泰」更易於構思，這類圖象也大量出現在現存作品上。以下就幾件形制較大的畫軸作簡略介紹。

(一) 人物牧羊形式

國立故宮博物院現藏三件同樣標為《元人三陽開泰圖》的畫軸，從風格上看，它們更可能是晚明的作品。這三件作品又以兩種形式構成，第一種形式呈現了樹下人物牧羊的情狀，此類作品現有兩件；一件的畫面表現放牧者荷竹筐坐於梅花樹下，前有三隻山羊，樹上一對禽鳥，牧羊人似為青年，戴毛帽（圖 4-34）；另一件作品則畫人物於柳樹下牧三羊，人物著冬衣，戴毛帽，手持梅枝（圖 4-35）。此類圖象使用冬衣人物、梅花、三羊，人物姿態顯示明確的「放牧」意象，作為一種「三陽開泰」表現形式。



【圖 4-34】傳《元人三陽開泰圖》
國立故宮博物院，臺北



【圖 4-35】傳《元人三陽開泰圖》
國立故宮博物院，臺北

第二種人物牧羊形式的「三羊開泰圖」選擇以「騎羊童子」為表現對象，且童子手持梅花枝，只是山羊僅有三隻（圖 4-36）。相較於以往畫軸著力於描寫服裝細節與配飾，這件《三陽開泰圖》的作者僅簡練地勾勒出衣折，並以整齊的筆觸描繪羊毛等細節，物象比例與結構皆展現了一定的描寫能力。此種圖象現存數量較少，或許也是因為畫者必須具備更高的繪畫能力才能夠描寫而降低了畫師選擇此類型態作表現的意願。此外，尚有一件標為《宋蘇漢臣戲嬰圖》的作品，在概念上也是選擇了「騎羊人物」（圖 4-37），人物肩挑鳥籠的模樣與「開泰圖」中綿羊太子的典範形象頗有契合之處。然而，其孩童著漢式服裝，且山羊只有兩隻，加上未見梅花等具有季節指涉意涵的母題，已然喪失「三陽開泰」的意義，被標為「嬰戲圖」也無可厚非。以紗繡《開泰圖》為代表的「開泰圖」意象之中，某些母題是可以調動、換置或省略的，然而，童子的服飾風格、「羊」的數量所代表的語意以及配景的季節特徵，仍然是不能除去的關鍵母題。這也是我們判斷作品屬於「三陽開泰」或僅是一般「放牧圖」的重要依據，這些判斷的準則正是「開泰圖」圖象典範的具體元素。



【圖 4-36】傳《元人三陽開泰圖》
國立故宮博物院，臺北



【圖 4-37】傳《宋蘇漢臣戲嬰圖》
國立故宮博物院，臺北

（二）三羊圖

因「開泰圖」牽涉到的主要母題，無論是人物或山羊，皆非一般業餘畫家能輕易掌握的，「羊」這個母題向來也未得菁英階級的歌詠而不受文人青睞，無論是現存明代的四類不同形貌的畫軸或者前述「人物牧羊」的圖象，大抵都出於專業畫家之手。不過，國立故宮博物院今存兩件出自明代帝王、與「陽」字相關的圖畫，一為《明宣宗畫三陽開泰圖軸》（圖 4-38），另一則是所謂《明憲宗冬至一陽圖》（圖 4-39）。《明憲宗冬至一陽圖》與同樣歸為憲宗名下《畫達摩》的款、印甚至繪製的時間皆一致（圖 4-40），《冬至一陽圖》的畫面右側有數塊看起來像是補上的方形區域，究竟何以如此、兩件作品是否確實屬於憲宗朝所繪？筆者未見原作，仍難判斷。現僅從兩件作品與「開泰圖」典範關係的角度考量。在圖象表現方面，《冬至一陽圖》與紗繡《開泰圖》的關係較不明顯，《明宣宗畫三陽開泰圖軸》仍可見到幾個關鍵的母題——羊、竹、茶花與奇石。三隻羊基本上是吉祥語意需求之下產生的母題，竹與茶花點出季節，奇石則作為有變化之配景的表現。這些母題與紗繡《開泰圖》的重疊，或可視為一種圖式在流傳過程中被截取的發展變化，但此種形貌的繪畫作品似乎也流傳有限。另外可見一件傳《元人三陽開泰圖》，描繪三隻羊，一大兩小，小羊跪乳，後有竹、梅以及石（圖 4-41）。人物退出畫面，僅剩三羊，而無獨有偶地，《明宣宗畫三陽開泰圖軸》與《元人三陽開泰圖》都選擇了一大羊、兩小羊的構圖形式，強化此一主題在孝道象徵層面的意涵表達。



【圖 4-38】1427 年《明宣宗畫三陽開泰圖軸》國立故宮博物院，臺北



【圖 4-39】《明憲宗冬至一陽圖》國立故宮博物院，臺北



【圖 4-40】明憲宗《畫達摩》國立故宮博物院，臺北



【圖 4-41】傳《元人三陽開泰圖》國立故宮博物院，臺北

二、 綿羊太子紋錦

紗繡《開泰圖》中央描寫一隻口吐「陽氣」的山羊，這種山羊形象在定陵的織品上也可見到（圖 4-42），學者 Maggie Bickford 亦曾引用數件作為封套之類的織品，皆以口吐陽氣的山羊搭配梅花作為連續紋樣，¹⁹³ 此吉祥圖樣很可能是擷取自《開泰圖》一類圖象而成。動物口吐雲氣的形象在南宋已可見，應為吉祥圖象中一種經常使用的裝飾手法，在南宋墓即已出土類似的圖象表現（圖 4-43）。¹⁹⁴ 此作表現的是「福」與「祿（鹿）」之結合，《開泰圖》圖象設計時應參照了近似的吉祥圖樣。



【圖 4-42】明末 絨線繡三羊開泰緞膝襪 明定陵出土



（圖樣線描）

【圖 4-43】南宋 銀瓜稜盒
寶山南宋譚思通夫人鄒氏墓，上海

¹⁹³Maggie Bickford, "The Symbolic Seasonal Round in House and Palace: Counting the Nine in Traditional China," p. 361, fig. 15.11, fig. 15.12.

¹⁹⁴此圖版承謝明良師於論文口試時提供，特此感謝。原圖出於何繼英編，《上海唐宋元墓》，彩圖圖版 36，線描圖見同書頁 67。此銀瓜稜盒出土於寶山南宋譚思通夫人鄒氏墓，於 1959 年發掘。

採用《開泰圖》局部母題作成連續紋樣並非只有定陵一例，《開泰圖》上最具辨識性的圖象——中央的「騎羊童子」——「身著貂毛製外袍、龍紋補衣、肩挑掛鳥籠的梅枝，騎在鞍配齊全的山羊上回望」，這個形象在前一節「開泰圖」數類的畫軸中一再出現。明代也有為數不少的織品將此母題作連續紋樣的設計，現多標為「綿羊太子紋錦」，像是 Maggie Bickford 在其文章裡曾經使用現藏於倫敦的一件《綿羊太子紋錦》(圖 4-44)，從彩色圖版上看，此件作品與現藏日本的一件《茶地九陽消寒文錦》殘片之圖樣完全一致(圖 4-45)。¹⁹⁵ 此外，陳娟娟在其文章中也報導了北京故宮博物院藏以綿羊太子紋為裝飾之明刊印《大藏經》封面《太子綿羊經皮子》(圖 4-46)。¹⁹⁶ 北京故宮另藏明代《太子綿羊紋錦》(圖 4-47)，¹⁹⁷ 同樣也是使用「童子騎羊」的連續紋樣織成，惟這些作品詳細的情況尚未見出版。可以確定的是，此種來自「開泰圖」傳統的人物騎羊圖象已然定型化、格式化。上述作品之中，最能夠提供製作時間資訊的是現藏北京故宮博物院的明刊本《大藏經》裱封絲綢，《大藏經》在明正統到萬曆年間(1436-1620)數次刊印，刊印後以內府所藏絲綢剪開作為佛經封面及經匣裱封，分送至全國寺廟，許多至今仍保存完好。¹⁹⁸ 由此可推知，北京故宮博物院現藏作為明本《大藏經》封面的《綿羊太子紋錦》至遲為十七世紀早期的作品(圖 4-48)。¹⁹⁹

¹⁹⁵Maggie Bickford, "The Symbolic Seasonal Round in House and Palace: Counting the Nine in Traditional China," p. 361, fig. 15.10.《茶地九陽消寒文錦》殘片僅剩兩行紋樣，上行是向左行回望的騎羊童子，下行則是右行前望；前述私人藏《綿羊太子紋錦》出版品的擷取片段則是上行童子做右行回望之姿、下行童子則向左行、望前方，除此之外，兩者在局部配色上仍看得出差異。而二者是否為同件布料裁切成兩塊，還需要見過兩件作品方能論斷。

¹⁹⁶陳娟娟，〈明代的絲綢藝術〉，《中國織繡服飾論集》，頁 47。筆者另在圖錄中找到當為此兩件作品的彩圖，見高春明，《錦繡文章：中國傳統織繡紋樣》(上海：上海書畫出版，2005)，頁 369。

¹⁹⁷趙豐、屈志仁編，《中國絲綢藝術》，頁 434。

¹⁹⁸關於明刊刻《大藏經》及封裱、送至全國寺院的資訊，見趙豐、屈志仁編，《中國絲綢藝術》，頁 384。

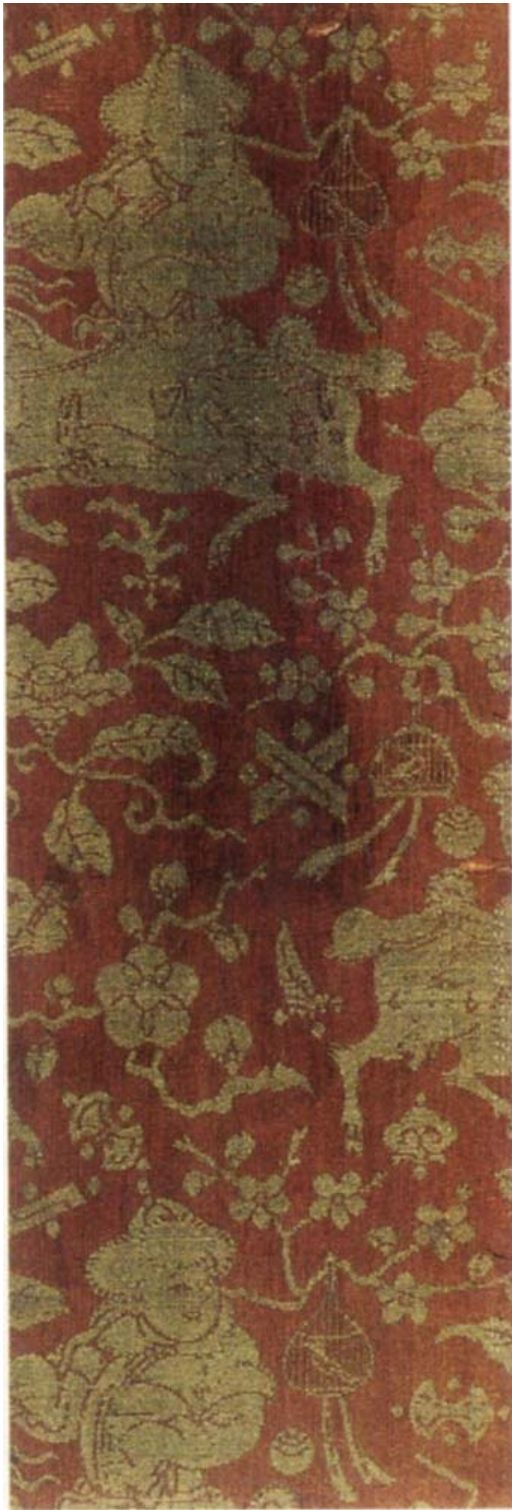
¹⁹⁹本段織品的命名皆按照引用之圖版原書的名稱，俾利讀者區辨及查找原圖。另外，圖 4-45 與圖 4-47 雖同藏於北京故宮博物院且樣貌類似，但出於不同書籍，二者局部母題仍有差異，如圖 4-45 童子頭的上方可見銀錠紋，圖 4-47 則無，故二者或許並非同件作品，由於筆者未能取得更進一步資料，尚難判斷；此處先將兩圖版同引，以供參考。



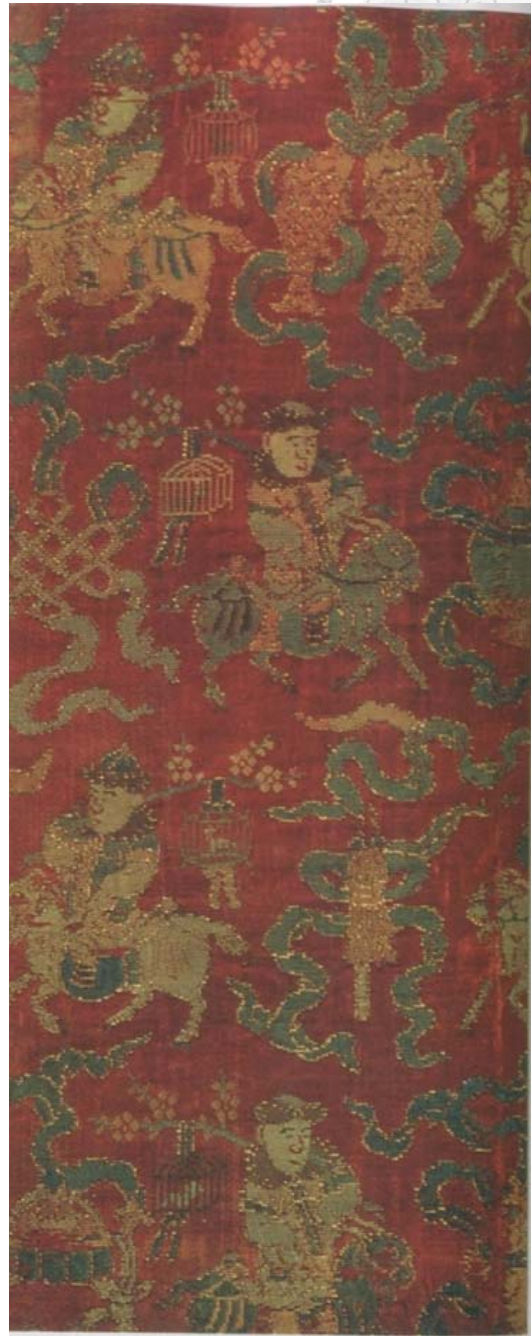
【圖 4-44】明《綿羊太子紋錦》(局部) 倫敦私人藏



【圖 4-45】明《茶地九陽消寒文錦》 平山郁夫シルクロード美術館，北杜



【圖 4-46】明《太子綿羊經皮子》
(局部) 故宮博物院，北京



【圖 4-47】《綿羊太子紋錦》(局部)
故宮博物院，北京



【圖 4-48】《明刊本大藏經綿羊太子紋封套》 故宮博物院，北京



【圖 4-49】《人形手紬地金欄》前田育德會，東京

關於這種圖象的意義，前述學者已有不少討論，大多仍認為和劉若愚《酌中志》所記的冬至慶典搭配使用之圖像有關，²⁰⁰ 有時會在引述「陽生補子」以此類作品為插圖以資說明。²⁰¹「陽生補子」並不在正式服制紋樣之列，僅見記於劉若愚紀錄，屬於應景的時令花式。現所見「綿羊太子紋錦」之類的作品都未見以方補形式呈現者，大多還是殘片或經套，而非一「騎羊童子」單獨母題之構圖，雖此種圖象作為「陽生補子」的可能性甚高，但現今並無「陽生補子」實物留存。

「綿羊太子」紋樣被用作《大藏經》封套使用也可反應出「童子騎羊」的形象可能已逐漸脫離「冬至」的節氣脈絡而進入更廣的使用層面。無論是《大藏經》封套或《綿羊太子紋錦》、《茶地九陽消寒文錦》及北京故宮博物院的《太子綿羊紋錦》，其上的「綿羊太子紋」都與「八吉文」搭配使用。「八吉文」即「雙魚文」、「盤長紋」、「寶傘紋」等，「八吉」紋樣原用在佛教場，到了明代，這種紋樣也廣泛用於一般民間的衣裙、帳幔、桌圍等之上，成為頗為普遍的吉祥紋飾。「開泰圖」的「綿羊太子」原本專屬於冬至的節氣慶祝圖樣母題，具有時令特質，這個特質也反應在紋樣母題中，這些織物紋仍伴隨使用梅花與茶花便是最顯著的例子。但搭配「八吉文」的作法顯示，這些圖樣可能不再如同原本那般具有鮮明的時序性，而是成為一種較為籠統的吉祥符號。時人或許仍能意識到這些織品的紋樣來自於冬至慶典，但在使用上卻也不限於由冬轉春的時節。可以說，「綿羊太子」紋樣設計是從紗繡《開泰圖》原本的典範傳統中取用母題製作而成，並轉換為概念上較廣的吉祥圖樣。

織品作為裱封、經面等，或許也提升了傳播的便利性，讓「綿羊太子」紋樣飄洋過海。今在日本可見到零星「綿羊太子紋錦」收藏的報導，其中包括一件應當為加賀藩藩主前田家收藏的《人形手紬地金襴》(圖 4-49)。此件作品以絹地金線織出，為「名物裂」中少見以人物造型紋樣呈現的作品，茶人稱之為「人形手」。²⁰² 所謂「名物裂」是指鎌倉到江戶時期輸入日本之高級織物。從鎌倉時期開始，舶來織品便成為品茶重要的配件，茶人、貴族對來自中國的「遠物」甚是喜愛，特別是金銀錦繡——即所謂「金襴」、「銀襴」。這個現象一直延續到室町時代，

²⁰⁰同前引(明)劉若愚，楊羨生校點，《酌中志》，卷 20，頁 3066。

²⁰¹如趙豐、屈志仁編，《中國絲綢藝術》，頁 434。這是在介紹明代方補較為簡易的形式，許多研究中也直接引用。基本上，二者關連應當十分密切，不過，真正的「陽生補子」目前可能尚未有確切的圖象出版，這些綿羊太子紋樣大多還是留存在錦、綢等殘片上，不類一般方補的形制。

²⁰²守田公夫，《名物裂》(京都：淡交新社，1966)，頁 40。彩圖見同書圖版十八。

並逐漸出現一批被選為「名物」的作品，包含了書畫、茶器、香爐等。²⁰³ 稱為「名物」必須有一定的條件，而染織類的作品則稱「名物裂」，文化元年（1804）出版的《和漢錦繡一覽》所見的種類有金襴、銀襴、緞子、縞織物、印金、金紗等等，相關的品目甚多，但名物裂仍以金襴與緞為主。²⁰⁴ 雖未見到關於此件藏於東京都前田育德會的《人形手紬地金襴》之著錄或收藏訊息的出版，然而，將此作品與北京故宮博物院藏明刊本《大藏經》封面比對，便可發覺二者紋飾完全一致（圖 4-48、圖 4-49）。²⁰⁵ 雖難以斷定《人形手紬地金襴》傳入日本的確切時間，但根據其與《大藏經》封面的《綿羊太子紋錦》紋樣配置的高度一致性，判斷此為明代正統至萬曆年間的織物，當無疑義。而此件《人形手紬地金襴》是否是以經面封裱的形式傳入日本，也有待更深入考察研究。「綿羊太子」紋樣傳入日本，並作為茶道的名物而流傳，甚至今日仍可見到這類的紋樣織物作為禮品包裝等用途在日本販賣。此處必須考量傳入日本之「綿羊太子」紋樣的製作品質。前一節所述之可能是明代「綿羊引子畫貼」的第一類與第二類畫軸在描繪時都出現了羊隻形狀怪異的情形，這些「綿羊太子紋」中，除藏北京故宮的其中一件人物與山羊造型簡單（圖 4-47），其他件作品無論人物、羊隻比例拿捏或造型細緻程度皆頗為精良。這批織品都使用織金，顯示一定程度的品質講究，從幾件出版有尺寸者推論，單一個「騎羊人物」母題可能都有長、寬十五公分左右的大小。在「開泰圖」的圖象傳統中，從作為刺繡的《開泰圖》、《迎春圖》，到這些明代的「綿羊太子紋」織品，織、繡作為媒材且表現精湛，也是此典範形象流傳上重要的現象。

²⁰³這方面的研究見守田公夫，〈遠物愛好〉，收入氏著，《名物裂の成立》，《奈良國立文化財研究所學報·第二十冊》（1970），頁 24-35。

²⁰⁴守田公夫，〈名物の裂種類〉，收入氏著，《名物裂の成立》，頁 36。

²⁰⁵可惜兩件作品之尺幅大小是否相仿，尚無日本方面資料可供查證。



第三節 小結：「開泰圖」圖象的轉化與傳播

「圖式」立基於長久視覺圖象傳統累積而形成一種物象結組的固定模式，紗繡《開泰圖》的成立運用了「嬰戲」與「放牧」兩大傳統的圖式，而自《開泰圖》以降，明代的畫軸基本體現了一個屬於「開泰圖」傳統的圖式——由「蒙服童子」與「山羊」組成，場景配置松、竹、梅以及山茶花等，以樹下人物的形式構成。這個畫面上的圖式援引至織品紋樣後依然保持類似的配置。

可從兩個面向總結本章第一節討論之四類型的畫軸所反應的現象；第一是關於它們如何延續並轉化「開泰圖」圖象傳統的面貌。若將紗繡《開泰圖》、《迎春圖》視為「開泰圖」圖象傳統的典範形貌，那麼這四類畫軸便是承繼並調整後的表現。回歸「繪畫」作為媒材，可以看見這四種圖象對於場景的空間性質有更明確的定義。第一類屬於「庭園內」，第二類則屬於「野外」。可以推測，這四類畫軸的設計者無法接受如《開泰圖》那般模稜兩可的空間表現型態，故在設計時便做出明確的選擇，這便是明代「開泰圖」在畫者與觀者互動之後產生的結果，可謂「開泰圖」畫意之一變。當設計者選擇「庭園」時，或如第一類 A 型畫軸將視野縮小，突顯湖石、增設石花台等；或如第一類 B 型畫軸增加欄杆、圓柱以及飼料盒等母題。選擇表現「荒漠」場景則如第二類 A 型畫軸增加畫面向後延伸的緩丘、溪流，或若第二類 B 型畫軸加寬水域，形成一河兩岸的景致。第二類畫軸不再描繪太湖石，也將視角拉高，使整體空間更為遼闊。原本紗繡《開泰圖》與《迎春圖》滿佈而看似「庭園內有溪流」的空間，被清楚界定成兩種樣式，並且至此發展成四種不同的表現。換言之，在明代「開泰圖」圖象傳統的「圖式」基本不包含「場景」的層面，「開泰圖」可以描繪庭園，也可以描繪丘壑牧場，只要畫面中有主要人物以及山羊，加上具時序指標的植被，以樹下人物的形式呈現，基本便構成可辨識為「開泰圖」的畫面。

而紗繡《開泰圖》中極具辨識性的「騎羊童子」形象，在本章討論的四類畫軸裡已逐漸消失。雖第一、二類中 A 型的畫軸同樣使用了「騎羊童子」作為表現母題，但這些作品裡顯示了相當程度「比例掌握不當」的問題。可以推測，「騎羊童子」作為繪畫母題所需的技法門檻甚高，畫師因能力不足而無法表現得當，縱使借助粉本、稿樣，似乎也無法解決此問題；甚至，流傳的粉本或稿樣很可能

便是一個比例不當的圖象，造成此一母題在畫軸中皆無精采的表現。此「騎羊童子」的典範形象在繪畫範疇中逐漸消失，也很可能是其複雜形象難以傳摹，加上此種圖象傳統並未引起一流畫師注意，故逐漸衰退。

此四類畫軸反應的第二個現象是關於圖象製作的操作面問題，即「粉本」與「稿樣」如何運用於繪畫之中。本節探討了四類畫軸對粉本或稿樣不同程度的倚賴，第一類 A 型畫軸較可能是依靠稿樣而傳摹，第一類 B 型與第二類 A、B 兩型的畫軸則或多或少地使用了粉本。原因無他，後三類畫軸同樣面臨的困難是「如何在畫面中表現大量的山羊？」姿態互異的山羊考驗畫者對此一母題圖象資料庫的了解。然而，粉本提供了各樣的「模件」，讓畫者能輕易掌握形象，也使不具成熟技法掌握的畫師有辦法描寫複雜的畫面，這可說是「模件」的便捷之處。但另一面來講，這樣的作法除了雷德侯在其研究中提出之「削減自由運用」的限制之外，在「開泰圖」傳統上更能看到另一項顯而易見的缺失，即「經營位置」的問題。畫家能任意挪移模件，卻無法構築出具有視覺焦點的畫面，特別是在必須組構為數八十一隻的山羊於畫面上，此挑戰讓作品不免顯得凌亂。並且，在使用模件時，囿於畫家能力而未能調整模件之間比例，造成圖象比例的不協調。在這幾類畫軸作品中都可以看到人物與羊群間怪異的比例，即是模件使用僵化下的結果。雖皆出自畫匠之手，這些畫軸仍體現模件使用時因應各別畫師能力差異而產生細的精、粗之差。有的作品顯示了畫者裝飾細節的描寫能力，有些則僅寥寥數筆勾勒，未多加經營；不同畫師的能力便反應在這些細節處理的能力上。使用「模件」或有助於圖繪傳統的延續，從《開泰圖》作為典範形象的角度來看，無疑增益其傳播，但「模件」使得不具有足夠能力的畫師能投入製作，其對技法掌握的限制也降低作品品質。

本章所使用的作品皆為明代以後的視覺材料，這些畫軸或織品反映了一些「開泰圖」圖象共同使用的母題元素，這些母題元素大多也出現在紗繡《開泰圖》、《迎春圖》之中，故可將這兩件刺繡作品視為同類視覺作品的典範形象代表作。而第二節所討論的兩種轉變後的圖象——「三陽開泰」一類的畫軸，包含「人物牧羊形式」以及「三羊圖」形式者；以及「綿羊太子紋錦」——這兩種形式之呈現牽涉了製作者運用典範形象時選擇與轉化的一些議題。我們不但可從操作技巧的角度切入來理解畫面元素選擇的背後意義，另外，一些重複受到選擇或青睞的母題也值得關注，它們便是「開泰圖」傳統中最具辨識性的母題。依據第一節的

討論可知，「九陽開泰」的圖象必須包含兩個主要母題——「騎羊童子」以及為數甚巨的「山羊」，這兩個母題對畫者的畫技而言無疑是個艱鉅的考驗，一般的畫師很容易畫出比例失調的人物與山羊。這也造成往後作品逐漸截取部分的典範形象作為表現對象，出現了只有「綿羊太子」或只有「三陽開泰」之母題的作品，亦有保持人物與山羊、但不再以「騎羊」的姿態表現，並縮減山羊數量者。這些調整與適應，使得「開泰圖」傳統得以不同的面貌延續，原有的典範形象被分解成數種樣式，也讓明代之後的人們逐漸淡忘這些母題的初始意義，「開泰圖」圖象傳統因而在語境上有更寬鬆的解釋，成為一種普遍性的「吉祥」印象。

回到討論「開泰圖傳統」之特徵的關懷之下，若《開泰圖》、《迎春圖》是置於整個「開泰圖傳統」中心位置的作品，那麼，繪畫上與之構成元素重複性較高、且形象上更為接近的，便是明代傳移的四類型畫軸；織品則是成為「綿羊太子」紋樣後的表現。但無論是附表 2 所列的畫軸，或各式「綿羊太子紋錦」，這兩者基本上與中心的典範形象都十分接近，它們同樣表現了著蒙古裝的「太子」以及鞍轡華麗的山羊這兩種形式上較為特殊且深具辨識性與代表性的母題。

此處或許尚需進一步看這樣的母題是否反映了某些時代性的特徵，特別是所謂的「蒙古裝」是否確實具有寫真的意味？《迎春圖》圖中童子著蒙古服的說法源自於大都會博物館的圖錄簡介，²⁰⁶ 雖本文第二章對此說已略作檢視，認為童子穿著是否為元代具單一時代性的服飾尚無法得證，難以作為斷代的依據。且從文字材料的記敘上看，這種服裝的形象可能是一種對唐代風俗的想像，如第二章引用之劉若愚《酌中志》所言「唐朝帽，此古制，如畫上綿羊太子所戴者，貂鼠皮為之，凡冬月隨駕出獵帶之，耳不寒。」²⁰⁷ 明代的宦官所謂的「唐制」恐怕不太可信；更可能的情況是明朝的人或許也不自知地處於一個更近的服飾制度的影響之下，筆者推論或許這便是屬於元代的服裝形式。

究竟《開泰圖》中獨特的童子穿著是否為元代所遺留？尋找相關視覺材料，明代的幾件浙派風格之貨郎圖中呈現了類似的孩童形象（圖 4-50、圖 4-51），這類形象在早期如李嵩傳世諸本《貨郎圖》中均未出現，筆者判斷這種形象或許是在元代之後方進入「貨郎圖」圖象系統的新造型，而「浙派風格」又讓人將之與

²⁰⁶James C.Y. Watt and Anne E. Wardwell, *When Silk was Gold: Central Asian and Chinese Textiles*, p. 194.

²⁰⁷（明）劉若愚，楊羨生校點，《酌中志》，卷 19，頁 3057。

明宮廷做聯繫，這些貨郎圖很可能是明代浙派的作品。除了「貨郎圖」一類的作品外，國立故宮博物院傳宋郭思《戲羊圖》（圖 4-52）中，主角亦著類似銀鼠裘之裙擺。據學者對其服制的考證，明代僅皇室成員能著五爪龍紋衣，故此件作品描繪的對象很可能為皇帝或其親屬；²⁰⁸ 定陵出土的《百子衣》也可看到此種服制（參考第二章圖 2-40 百子衣線描圖，頁 68）。回顧冬日的孩童裝束，可見到縱然如同為描繪冬季的《冬日嬰戲圖》，其上孩童所穿著的服飾也與上引諸圖不類（圖 4-53），可推測這樣的服飾並非漢式。另一方面，遼、金孩童服裝從幾件《胡笳十八拍》的片段裡也可得見（圖 4-54），這類衣服同為窄袖，但未見領口與袖口的貂鼠毛裝飾，這種裝飾僅件於劉貫道《元世祖出獵圖》中央世祖袍服（圖 4-55），可以此推論其與元代的關係。可惜，元代孩童的冬日形象未以圖象形式流傳，考證困難。但從《開泰圖》、《迎春圖》推斷，此類服制應當始自元代，服飾在明代宮廷內的孩童延續了此種冬日著裝的形式。



【圖 4-50】傳宋人《貨郎圖》
國立故宮博物院，臺北



【圖 4-51】傳宋蘇漢臣《貨郎圖》
國立故宮博物院，臺北

²⁰⁸ 經學者研究推論此圖應為明浙派畫家的作品，尤其是在石塊表現的部份應當是由朱端（約活動於正德[1506-1521]年間）補景；且此件作品孩童的服飾據說與定陵出土物十分一致。陳階晉、賴毓芝編，《追索浙派》（臺北：國立故宮博物院，2008），頁 181。



【圖 4-52】傳郭思《戲羊圖》
國立故宮博物院，臺北



【圖 4-53】蘇漢臣《冬日嬰戲圖》(局部)
國立故宮博物院，臺北



【圖 4-54】南宋《胡笳十八拍》(局部)
波士頓博物館



【圖 4-55】元 劉貫道 《元世祖出獵圖》(局部)
國立故宮博物院，臺北

至終，回到歷史脈絡思考，明代四類畫軸的作用究竟為何？它們的共通點是「蒙裝童子」與「山羊」這兩大母題，作為主角的童子雖姿態略有調整，但服裝皆甚相近。這也是此批畫軸與「開泰圖」傳統最為接近之處，「蒙裝童子」與「山羊」似乎是《開泰圖》與《迎春圖》所創立之最具辨識性的典範形象。《開泰圖》、《迎春圖》作為慶祝冬至的圖象，雖只能從明代劉若愚的記載回推，但畫面母題的吉祥語意本身便足以為證。本章前半部討論的四類畫軸作為慶祝冬至、「消寒開泰」的圖象，亦當無疑義。劉若愚《酌中志》紀錄「十一月...冬至節，宮眷內臣皆穿陽生補子蟒衣，室中多畫綿羊引子畫貼。」²⁰⁹「綿羊引子畫貼」的樣貌雖未見文字記載，但這四類畫軸風格上與明代關係密切，且使用模件作畫，暗示了這類型畫軸的需求量甚大，依其用量推論它們是節慶使用圖象，那麼這些畫軸或許是倖存至今的「綿羊引子畫貼」了。

此處另有一個必須提出的要點，雖上述明代材料多集中於宮廷，不過，仍不能以此斷定這類「開泰圖」圖象只使用於上層階級。民俗文化的傳統很可能缺乏文字承載以及物質流傳，以材料缺乏而斷定這些圖象不存在於民間，還太過武斷。像是明雜劇《鬧鐘馗》即在一場新年的盛宴中提到了一段「外扮三陽真君領三箇綿羊太子上」之場景，²¹⁰ 雖屬孤例，但或許這種圖象在明代普遍可見亦未可知。

此外，不容忽視的是這些「開泰圖」題材跨越材質的表現。在精緻藝術的範疇裡，我們往往先入為主地有「繪畫高於工藝」的印象。然而，在「開泰圖」的傳統裡，顯而易見地，織品的品質一直高於繪畫。無論是紗繡《開泰圖》或後來的大藏經封套，都是以上等的載體製作，從繡工或織工也透露製作者應當為當時一流的匠師。同一圖象傳統之下繪畫的處境卻大相逕庭。現存「開泰圖」傳統之下的畫軸表現都較為粗糙，前述討論也曾提到，它們絕非一流畫師所做。顯示這個圖象傳統在「繪畫」的範疇不受重視。造成這種現象的原因或許要回到對整個中國繪畫品鑒概念的討論上來尋找。凡能入畫的主題往往都有其重要的畫意，就如前章討論「嬰戲」或「放牧」圖，在畫面的主題之外，這些傳統皆各自擁有更高層次的象徵意涵與圖繪目的。無論是道德規諫、教化或政治隱喻，中國繪畫傳統總是能在這些更高層次的概念中找到自身的位置，即其「分類」。但就如 Maggie

²⁰⁹ (明) 劉若愚，楊羨生校點，《酌中志》，卷 20，頁 3066。

²¹⁰ 闕名，〈鬧鐘馗〉，收入(元)王實甫等著，《孤本元明雜劇·十》(臺北：台灣商務印書館，1977)，頁 9。

Bickford 提出的，「吉祥圖」並不在這個分類概念之中。原因無他，一般的吉祥圖基本上不會具有更高層的畫意，而這就大大削弱了吉祥意涵的圖象主題在繪畫中受到重視的可能。相較之下，織品並不具有論述上的限制，或許也是其實用性色彩更強，讓具有時效性、年復一年的必須用圖樣成為此工藝門類致力表現的對象。造成「開泰圖」圖象傳統在織繡表現遠勝繪畫的原因牽涉層面頗為複雜，這或許便是「吉祥圖象」在整個視覺系統上所具有的獨特媒材表現。

《開泰圖》代表了早期的「開泰圖」圖象傳統，在明代的承繼之下發展成數種不同的樣貌。接續前章對圖式的討論，可以看到明代諸多的圖象已在結構上有所轉變，繪畫的部份包含了取用放牧圖空間形式以及偏向庭園景致的表現形式兩類。也出現簡化成「三羊」的作法，強調「羊」與「孝道」之人文教化精神的變體。同時，「開泰圖」的傳統在明代織品的媒材表現上也變作紋樣形式，《綿羊太子紋錦》等圖樣化的作品，顯示此圖象傳統的元素僅剩中央騎羊、肩扛喜鵲梅枝的童子加上梅花、茶花，此一紋樣實為《開泰圖》經過精簡、選煉後的結果。「騎羊」的意義在《漢書》裡或許還有特定的「草原民族」意義，²¹¹ 且這種「草原民族」形象被後世不斷引用。然而在元明之際，中國最傳統的節慶中所使用的圖象上卻出現了這樣騎綿羊、著有著蒙古服特徵的服裝之孩童形象，且從著錄中似乎已經找不到認為這種形象與草原民族有關的文字描述了。或許這樣的圖象也證明了明代在服裝形式上也不得避免地承繼了蒙元。而一直以來作為重要節慶的冬至，至遲在元代發展出了完整的典範樣貌，到了明代則分別有了如此多樣面貌的發展，甚至諸如《綿羊太子紋錦》遠渡日本之例，其傳播已不僅限於中國境內。「騎羊童子」在此已作為普遍性更高的吉祥圖，並以「人形手」之名在一個截然不同的文化脈絡下受到觀賞、運用。典範之所以延續，實仰賴不斷繼承、轉化與傳播所提供的藝術能量。而《開泰圖》所創造的形象是否持續沿用，則待下一章探究。

²¹¹ 見第一章註 52 引（漢）班固撰，（唐）顏師古注，《漢書》，頁 3743。



第五章 「開泰圖」在清宮的運用與改變

明代的畫軸與織品紋樣顯示在當時《開泰圖》的圖式仍被運用，相較之下，無論是「騎羊童子」或「華服童子牧羊」的表現在清代資料中則較未得見。但另一方面，清代又是「三陽開泰」相關主題的圖象與文字記錄留存最豐富的朝代，特別是以「三隻羊」作吉祥圖樣的研究材料更是豐富。無論是民間或宮廷，這類用於節慶的吉祥圖繪一直不可或缺，與《開泰圖》有直接關係的圖象看似消逝，但與其吉祥意涵相同的圖象仍普遍使用於各階層。今日可見清代的冬至慶祝活動圖象，以「數九圖」最多，目前關於清代冬至圖象運用的研究也以學者 Maggie Bickford 對「數九圖」的研究較突出。其研究說明無論宮廷、民間皆使用「數九圖」慶祝冬至，這些圖象大多是以「填字」數九。此外，清代「數九圖」也出現一些變化，諸如與「求子」的吉祥意涵連結，產生一種祈願圖象系統。就宮廷一面，Bickford 的研究特別指出此類傳統是清宮對於明代宮廷的延續，這樣的習俗似乎是不分文人或世俗、宮廷與民間的。²¹² 傳統中國普遍使用吉祥圖象慶祝冬至與年節，Bickford 強調的是此現象雅俗皆然的一面，但從另一個角度來講，節慶活動的圖象運用還是會因階級不同而有品質或作法上的差別。除了一般性的慶祝、祈福之外，現存的資料中尚有一些涉及了特殊選擇或形式的作品，從中或能窺知一些「三陽開泰」圖象傳統在一般性的節慶活動之外的使用脈絡。

當然，祈福、求吉利仍是這些圖象的主要意義，但除此之外，是否有更多待發掘的使用脈絡，這些材料又能提供哪些歷史訊息？無論是宮廷或民間，慶祝年節時使用吉祥圖樣「三陽開泰」是非常平常的；就另一面講，不同身分階層的使用者依然可能在一般性的圖象使用中增添一些非比尋常的作法。清代眾多的皇帝中，清高宗弘曆（1711-1799）似乎又更那麼的不同一般，特別是在藝術史的討論之中，清高宗的作為更引起許多的關注與討論。高宗在藝術上扮演的角色十分突出，從藝術贊助的角度來看，他應當是中國藝術史上收藏品最豐富的藏家。研究者可透過清宮檔案、御製詩等了解高宗弘曆如何繼承、轉化並延續典範，達到其「集大成」的理想。

²¹²Maggie Bickford, "The Symbolic Seasonal Round in House and Palace: Counting the Nine in Traditional China," pp. 349-371.

近年來，雖有學者對於康、雍、乾盛世是否如表面所見那般豐饒富庶、太平輝煌提出質疑，²¹³ 然而這似乎則是因切入角度差異而產生的不同歷史解釋問題。

²¹⁴ 乾隆朝在藝術上表現突出倒是無法否認的，此成就或許可歸因於皇帝的個人興趣，當高宗運用某個圖象傳統並加以吟詠、再製時，除了可能的政治企圖之外，是否有其他可供我們思索的討論面向？筆者將回歸分析作品本身表現的研究途徑，了解圖象在藝術表現中如何發揮典範作用。此外，清宮《各作成辦活計清檔》的公開使相關資料亦趨豐富，研究者除了從畫面找尋製作圖象時所體現對於「圖象傳統」的運用及「當代視覺系統」二者的互動外，同時亦可從文字中尋求印證。

本章將以乾隆朝「三陽開泰」主題的圖象作品為主要研究對象，此一主題的圖象一方面可作為宮廷視覺生活中的一環，另外，高宗弘曆身為以董其昌「集大成」理念作為指導原則的皇帝，收藏規模可謂前無古人、後無來者，他幾乎擁有本論文前章所提及的每一件作品，同時收藏了《開泰圖》與《迎春圖》、並對《開泰圖》加以仿製。在這樣的條件下，高宗的作為為何？他在此一視覺傳統中扮演的角色又是什麼？這些問題是本章預定討論的重點。

第一節 清代冬至慶祝的圖象運用

一、 冬至安掛：百子九九圖

無論明清，宮廷的冬至慶典都有一定的規模。雖冬至為漢族的傳統節日，但清國延用前代習俗。冬至日，皇帝親臨南郊圜丘行祭天大禮；還宮後在太和殿舉行「冬至大朝賀」，儀式與元旦大朝賀同。當日皇族亦配戴三陽開泰荷包，儀典服制一應俱全。²¹⁵ 根據《各作成辦活計清檔》記，清宮除了於每年十一、二月製作年節相應的年畫，另有數例與冬至慶典相關的活計，其中包含了扇、玉器與織品等門類。乾隆二十六年（1761）一月的紀錄如下：

於七月初二日郎中白世秀、員外郎寅著為成做收什

²¹³ 戴逸編，《十八世紀的中國與世界》（瀋陽：遼海出版社，1999）。

²¹⁴ 杜正勝，〈關於「乾隆盛世」的另一視野〉，收入石守謙、馮明珠編，《乾隆皇帝的文化大業》（臺北：國立故宮博物院，2002），頁 209-216。

²¹⁵ 史仲文、胡曉林編，《中國全史·第 18 卷·中國清代習俗史》（北京：人民出版社，1994），頁 43-44。

養心殿等處年節安掛堆紗銀花春屏彩勝十四扇、門神六十一副、九九圖三扇、畫門神四十副、單一扇對子一百十五副，寫摺片持進交太監胡世傑具奏。奉旨將堆紗銀花春屏彩勝十四扇、門神六十一副、九九圖三扇、畫門神四十副、單一扇南邊做的秀氣著，俱交織造安寧照尺寸再往細緻裡做。九九圖趕冬至以前送到，春屏門神趕年底安掛以前送到。其對子一百十五副將字起下認看，如是張照寫的，著于敏中照舊字樣做寫，梁詩正字另著梁詩正寫。俱另換新邊，欽此。

於十一月二十七日蘇州送到：

堆綾百子九九圖三扇，持進交太監胡世傑呈進訖。

於十二月二十三日將春屏彩勝並門神對子持進掛訖。²¹⁶

此段文獻所紀錄的皆為年節需用之物，諸如春節屏風與門神；其中，「畫門神」與「單一扇對子」需要的數量最多，而「九九圖三扇」必須「趕冬至以前送到」，春屏門神則是年底安掛，說明使用這類圖象是有時序性的，且從檔案看，掛九九圖應是定例。²¹⁷ 同年十一月二十七日蘇州送到了堆綾百子九九圖三扇，按乾隆二十六年（1761）陰曆十一月二十七日即陽曆十二月二十二日，²¹⁸ 故此三扇九九圖是於冬至當日送達皇宮。標為「堆綾百子九九圖」，可見此一「九九圖」與本文前面幾章討論過圖象可能都不相同，並非「數九圖」、「開泰圖」或「消寒詩圖」之類，而是與「百子圖」結合的新樣貌。

因文獻記錄的缺乏，已難考證「九九圖」與「百子圖」最初結合的時間。明定陵孝靖皇后《百子衣》裡可以見到與《開泰圖》的中央童子或諸多「開泰圖」畫軸中所描繪孩童衣著樣貌十分相近的表現，但《百子衣》的構圖與南宋以降「百子嬰戲」之類的作品更為接近，無法以其直接說明「百子圖」和「九九消寒」、「三陽開泰」之類圖象的關係。回顧「百子圖」的傳統，「百子」概念始自周文王，然「百子圖」也不一定侷限描繪文王故事。目前所見最早描繪「文王百子圖」的文字記錄為《繪事備考》卷六所載南宋徐世榮的一個條目，而「百子圖」的部分

²¹⁶ 中國第一歷史檔案館、香港中文大學文物館合編，《清宮內務府造辦處檔案總匯·26》，頁 235。
畫底線處為筆者標示。

²¹⁷ 中國第一歷史檔案館、香港中文大學文物館合編，《清宮內務府造辦處檔案總匯·45》，頁 416，
「太監常寧傳旨：『養性殿東暖閣正寶座東邊夾道內，照養心殿年例安掛錦邊璧子九九圖掛屏，一樣交蘇州成做一件安掛，欽此。』」可見安掛此類圖象為定例。

²¹⁸ 《中西曆對照查詢系統》<http://140.112.30.230/datemap/content.php?ChQueryText=清高宗乾隆26年11月&coreg=on>（檢索日期：2014/3/18，15:30）。

則可從宋代詩人的詩句中零星得見。²¹⁹ 這些文句對畫面描寫不多，對於「百子圖」的樣貌或畫意討論助益不大，但我們從中可知，至遲到北宋後，這類圖象已然入畫，並成為一種經常表現的繪畫種類。前面的章節已討論過，從圖象一面來看，「百子圖」源自「嬰戲圖」，強調「多子多孫」的吉祥概念。在元明之後的百子圖除了使用「嬰孩」、「遊戲」與「庭園」做為主要圖式，更在庭園景致的部份加入樓閣，圖象表現更為複雜。²²⁰

文獻資料難以論證「百子圖」與「九九圖」的關係，但參照一些現存的清宮作品如百子圖帳料、門簾，或許能推測其概略的樣貌。這類作品單就有公開發表者已為數頗豐，大部分以正紅色為底（圖 5-1），或許其中有些便是造辦處檔案中所言「堆綾百子九九圖」。不過，這類文物亦有可能是喜慶用的「百子帳」。「百子帳」是自宋代以降婚禮中使用百子圖象裝飾之寢具，使用「百子帳」的婚禮習俗，最早可見文字記錄時間為兩宋之際，直延續至清代不衰。²²¹ 某些清代「百子圖」的織繡作品搭配「囍」



【圖 5-1】清初《紅地緯絲百子圖帳料》
故宮博物院，北京

字裝飾，當為婚禮用之「百子帳」（圖 5-2）。雖然無法確定「堆綾百子九九圖」的樣貌，但可以說，至遲在清代，宮廷裡已使用「百子圖」作為冬至慶祝活動的

²¹⁹與「文王百子圖」有關的紀錄見（清）王毓賢，《繪事備考》（臺北：台灣商務印書館，1971，四庫全書珍本二集，冊 204），卷 6，頁 53，記「徐世榮善界畫，兼善寫嬰兒，畫之傳世者文王百子圖一」。另記有「百子圖」的詩句可見（宋）姜特立，《梅山續藁》（四庫全書珍本二集，冊 295），卷 6，頁 10，〈送枕屏竹爐與劉公達致政道室〉，「不畫椒房百子圖」句。以上文字對畫面描述不多，較難作更深入討論。只可概略推測至宋之後百子圖開使出現。「百子圖」與「百子」相關文獻，亦可見葉嫻慧，〈明代《九九消寒圖》與《百子衣》之嬰戲圖像研究〉，頁 57-63 之整理。

²²⁰這類作品可見 Wen C. Fong, *Beyond Representation: Chinese Painting and Calligraphy 8th-14th Century* (New York: Metropolitan Museum of Art), pp. 296-297, pl. 64, fig.132. *Painters of the great Ming: the Imperial Court and the Zhe School*, pp.93-94, fig.41; p.118, fig. 39. 以上作品都是在庭園樓閣中描繪孩童遊戲，值得注意的是，「樹下人物」仍是其構成的主要形式。

²²¹此方面的文獻資料，見葉嫻慧，〈明代《九九消寒圖》與《百子衣》之嬰戲圖像研究〉，頁 63-67。

圖象。若假設像《紅地緙絲百子圖帳料》這類的作品即為「九九圖」與「百子圖」傳統結合而成的「百子九九圖」之形貌，則這類圖象與早期「百子圖」頗為相符，皆是以多組遊戲童子作為畫面單元構成。仔細觀察，這些成組的童子尚保存了「樹下人物」的形式，畫面雖以山水為背景，但亭台樓閣依然顯露出「庭園」的概念。以上種種跡象顯示這類圖象與早期「嬰戲圖」圖式的密切關係。然而，「百子圖」強化了童子數量，具有更強的「祈子」企圖，這是其與早期「嬰戲圖」畫意上最大的差異。



【圖 5-2】清光緒
《紅緙繡五彩百子圖墊料》
故宮博物院，北京

晚期以「百子圖」作為「九九圖」的一種表現形式在學者 Maggie Bickford 的研究中即已提出。其研究例舉了十九世紀晚期的「九九消寒圖」，此圖以嬰兒形象作為裝飾，且圖上書寫的詩句中有「蓮生貴子亦如意」之句。Bickford 教授認為此種祈求生子的圖文並非隨意結合吉祥語彙，而是一種系統化的祈願，「消寒」與「求子」皆牽涉了「永久」、「陽生」的概念，且「如意」又可與「九如」連結；²²²「生子」與「九九圖」在「生生不息」的概念上能以連結，而此種連結在清代也以圖象的形式呈現，形成冬至慶祝之吉祥圖樣，也讓原本僅是祈求春暖花開的圖象具備了更多層次的意涵。

二、 各按節令：宮廷用器的規範

清宮對節令的講究不僅呈現在平面的視覺圖象之中，生活器用亦依照時序承載一般性吉祥圖象。高宗便希望御窯廠能夠「各按時令分別吉祥花樣」製作御用器皿，²²³ 其交代製作的紀錄如下：

²²² Maggie Bickford, "The Symbolic Seasonal Round in House and Palace: Counting the Nine in Traditional China," pp. 353, fig. 15.2.

²²³ 余佩瑾，〈清乾隆窯金彩三陽開泰瓶〉，收入石守謙、馮明珠編，《乾隆皇帝的文化大業》，頁 183，註 1 引用之乾隆八年《各作成做活計清檔》此句。

十二月〈江西〉初九日，七品首領薩木哈來說太監胡士傑交御用青花膳碗一件。傳旨：「著交唐英燒造，其碗大小、厚薄、深淺、款式俱照此膳碗，外面俱燒五彩、各色地杖花樣，各按時令分別吉祥花樣，碗內仍照外面花樣，俱要青花白地。年節用三陽開泰，上元節用五穀豐登，端陽節用艾葉靈符，七夕用鵲橋仙渡，萬壽用萬壽無疆，中秋節用丹桂飄香，九月九用重陽菊花之類，尋常賞花用萬花獻瑞，俱按時令花樣燒造五彩，要各色地杖，每十件地杖要一色，按節每樣先燒造十件，欽此。」²²⁴

此處聖旨強調「按照時令」燒造不同花樣的吉祥圖樣，並且一一點出各節慶的圖樣主題，這些主題名稱看來與民間慶典所用並無二致。乾隆朝不僅在瓷器上描繪吉祥花樣

(圖 5-3)，更使用像生瓷燒造「三陽開泰」一類的作品(圖 5-4)，²²⁵ 檔案中也可看到正月時交「三陽開泰元水盛」、「白玉三羊」、「九九圖掛屏」、「三陽開泰紙樣」等等的紀錄。

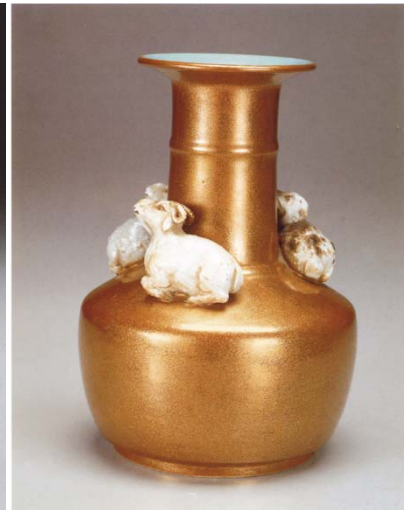
²²⁶ 事實上，這樣的習慣不僅在乾隆

一朝，舉例來說，清仁宗便於元旦使用數個有「三陽開泰」圖象與吉祥語的盛器食用餃子；皇帝元旦食用餃子是清太祖以來的定例，²²⁷ 其規制自然有別一般，記錄特別提到「三陽開泰碗」，可見宮廷對此種例行性場合使用的器物有一定講究。「三陽開泰」相關圖象不僅經常出現於冬至的慶祝場域，這類圖象更常使用於元旦。慶祝冬至一如年節，從南宋以降似乎一直如此。



【圖 5-3】清乾隆
《青花三陽開泰瓶》

國立故宮博物院，臺北



【圖 5-4】清乾隆
《金彩三陽開泰瓶》

國立故宮博物院，臺北

²²⁴ 中國第一歷史檔案館、香港中文大學文物館合編，《清宮內務府造辦處檔案總匯·11》，頁 599-600。

²²⁵ 余佩瑾，〈清乾隆窯金彩三陽開泰瓶〉，收入石守謙、馮明珠編，《乾隆皇帝的文化大業》，頁 183。

²²⁶ 中國第一歷史檔案館、香港中文大學文物館合編，《清宮內務府造辦處檔案總匯·35》，頁 92；《清宮內務府造辦處檔案總匯·45》，頁 416；《清宮內務府造辦處檔案總匯·9》，頁 290。

²²⁷ 關於此一節慶活動的由來與相關檔案引用之研究，見苑洪琪，〈論乾隆時期清宮節慶活動〉，收入清代宮史研究會編，《清代宮史探微——第一屆清代宮史學術討論會論文集》（北京：紫禁城出版社，1991），頁 369-383。

清代宮廷因應慶典使用吉祥圖象以作祈福，不僅遍及生活食、衣、住，亦將不同吉祥主題結合成新圖樣。此外另有在純粹吉祥意義之外的相關活動，使清宮的年節氣氛除了與民間相近，更增添文人氣息，此即下一節將要討論的另一個與「開泰」意涵相關的活動。



第二節 清高宗的《開泰說》及其圖象搭配意涵

在冬至以「九陽」為代表的「九九圖」慶賀為多，而「三陽開泰」一類的吉祥語則多用於元旦。清代帝王在元旦時固定先行「明窗開筆儀」，緊接有堂子祭天、大朝賀、皇太后朝賀與皇帝內廷受賀等活動；²²⁸ 而高宗則會固定撰寫元旦開筆詩。²²⁹ 乾隆三十七年（1772）元旦，高宗除了開筆詩外，特別寫了一篇《開泰說》，內容如下：

陽交三而成泰，此劉琨、柳宗元等開泰之說，所由昉乎。泰者通也，又安也。小往大來，內陽外陰，與夫任下事上。君子小人之義，註易家論之詳矣。余以為泰在九來居三，泰之九三，即乾之九三也。乾之九三曰，君子終日乾乾，夕惕若，蓋必有此乾乾惕厲，然後能安而弗危，通而弗塞，以常保其泰也。故本爻即曰：「无平不陂，无往不復。」使無乾惕之意，則平者陂，而往者復矣。又繼之曰：「艱貞无咎。」益深切而著明，蓋艱貞即乾惕也。必乾乾以知其艱，惕若以守其貞，然後得无咎兩爻，呼吸相通，無不於慄慄危懼，三致勗焉。元聖訓後世之意篤矣，凡觀象玩占者，皆當以是。為棘而有撫世御民之責之人，尤不可不凜淵冰而戒盛滿，祛安逸而謹思慮，庶幾恆守其泰，而不至於失其道，以流入於否。後世賢臣，持盈保泰。憂盛危明之說，胥不外乎是爾。²³⁰

高宗特地撰寫《開泰說》的真正原因已難追索，單就文章看，此文提到「開泰」

²²⁸ 史仲文、胡曉林編，《中國全史·第18卷·中國清代習俗史》，頁30-33。「明窗開筆」始自雍正，以後各代清帝奉行不輟。

²²⁹ 此制自乾隆九年始，相關材料可見清仁宗〈元旦試筆〉詩詩注，見侯怡利，〈屠蘇酒——皇帝新春的第一杯酒〉，收入何傳馨編，《屠蘇酒——皇帝新春的第一杯酒》（臺北：國立故宮博物院，2014），頁9，圖1。本文論述元旦試筆的相關定制，包含書寫舊俗、飲用器之講究，今日飲屠蘇之俗僅在日本持續。

²³⁰（清）高宗，《御製文二集》，收入清代詩文集彙編編輯委員會編，《清代詩文集彙編·330》（上海：上海古籍出版社，2010），卷5，頁315，〈開泰說〉。

的說法源自於劉琨、柳宗元，²³¹ 其意義可延伸為君子、小人的比喻，從而論及《易經》裡「九三」，「君子終日乾乾，夕惕若。」唯有堅強不已、時常內省，時常憂懼，方能保持安通，不致出錯。可以見到高宗自勉的意味。此《開泰說》多次見於高宗品題「三陽開泰」一類作品的題跋之中，以下將就相關作品逐一介紹。

一、《高宗御筆開泰說並仿明宣宗開泰圖》

乾隆三十七年的元旦，皇帝不僅完成這篇頗具憂患思維的《開泰說》，同時將之書寫於現題為《高宗御筆開泰說並仿明宣宗開泰圖》的作品上（圖 5-5），並說明「壬辰新春成《開泰說》一篇，既書牋裝卷弃之。幾暇復倣明宣宗《開泰圖》。花石則命鄒一桂補之。仍錄說於幀端。養心殿明窓御筆。」何以此年高宗有此興致，特別做了這些活動？趙琰哲研究高宗《仿明宣宗開泰圖》時提到，「事實上，乾隆三十七年新春確有其特殊之處。以中國傳統歲時節令來說，大年初一是新年第一天，而立春是二十四節氣的第一個節氣。如果大年初一恰逢立春，則名之『歲朝春』。『歲朝春』十分難得，民諺有『百年難遇歲朝春』之說……這樣百年難遇的『歲朝春』在乾隆帝在位時期恰巧遇到一次，即乾隆三十七年。」²³² 這樣的說法不失為一個可能。

²³¹ 此處應只是高宗特別標示兩者，事實上，劉琨與柳宗元並未見關於《易經》方面的論著，二人僅曾經引用「開泰」之詞於詩文中。見（西晉）劉琨《勸進表》，收入（梁）蕭統編，《文選》（北京：中華書局，1977），卷 37，頁 529，「不勝犬馬憂國之情，遲睹人神開泰之路」句。柳宗元《為裴中丞上裴相賀破東平狀》，收入（清）董誥等編，《欽定全唐文·第六部》（清嘉慶 19 年版），卷 572，「自致誅夷，以成開泰」句。

²³² 趙琰哲，〈節令、災異與祈福——清乾隆朝《三陽開泰圖》仿古繪畫的趣味與意涵〉，《美術研究》，2014 年 1 期，頁 27。不僅如此，趙氏同時提出乾隆三十六年（1771）水患，認為此亦是高宗作《仿明宣宗開泰圖》與《開泰說》的動機；此後弘曆分別在乾隆三十九年（1774）、四十四年（1779）、五十二年（1787）以及五十六年（1791）數次新春正月時，於《元人三陽開泰圖》或《趙庸三陽開泰圖》的題識中提起此次著《開泰說》之事，而這幾年的前一年都恰有程度不等的水患。見趙琰哲，〈節令、災異與祈福——清乾隆朝《三陽開泰圖》仿古繪畫的趣味與意涵〉，頁 28-30。檢視這幾次水患，乾隆三十六年、四十三年與五十一年之災害頗為嚴重，但乾隆三十八年與乾隆五十五年的水患則僅是黃河盛漲，災害大小的比例不均。乾隆年間水患甚多，參照《清史稿》〈高宗本紀〉即知，單就乾隆三十七年之後到五十六年近二十年之間，此處未提及而高宗本紀中有水患與賑災記錄的年份即有十年之多，十九年內僅五年未見水患；其中，不乏比前述更嚴重的例子；如乾隆四十七年（1782）黃河氾濫，決口難堵，高宗特命阿彌達「恭祭河源」。因現存文獻中並無直接說明水患與《開泰說》之書寫的關聯，故斷言二者的因果關係。乾隆三十七至五十六年本紀的紀錄，見趙爾巽等撰，《清史稿·三》（北京：中華書局，1976），本紀十三-十五，頁 490-552。阿彌達事見《清史稿·三四》，列傳 70，頁 10181-10182。關於「百年難遇歲朝春」之諺，亦見（清）徐珂，《清稗類鈔》記載，見冊 1，頁 19。



【圖 5-5】乾隆三十七年《高宗御筆開泰說並仿明宣宗開泰圖》

國立故宮博物院，臺北



【圖 5-6】乾隆五十年《三陽開泰圖卷》故宮博物院，北京



【圖 5-7】趙孟頫《二羊圖》弗利爾美術館，華盛頓



【圖 5-8】《郎世寧畫開泰圖》

國立故宮博物院，臺北



【圖 5-9】《明宣宗畫三陽開泰圖》

國立故宮博物院，臺北

高宗《開泰說》不僅書題於此《仿明宣宗開泰圖》，同時也書寫於摺扇，並見刻於玉器之上。²³³ 甚至於乾隆五十年（1785）元旦又再次書寫於《三陽圖卷》後跋（圖 5-6），此卷題「因一仿子昂法，併書向作《開泰說》，以迓新韶。乾隆乙巳（1785）新正御筆。」係仿趙孟頫《二羊圖》而成（圖 5-7）。²³⁴ 乾隆「五十年春正月辛亥朔，上以五十年國慶，頒詔覃恩有差。」²³⁵ 此次元旦可說是賞賚有加、擴大慶祝，或許又是另一個讓高宗皇帝雅興再起的年頭。不過，仿趙本《三陽圖卷》的製作可能又和高宗入藏《二羊圖》之時間有關，趙孟頫《二羊圖》上有乾隆甲辰（1784）正月御題，其仿本在隔一年新正出現，時間上頗為接近。總而言之，這些與「開泰」有關的作品都是在一年之始的氛圍中供高宗品題，甚至成為元旦皇帝例行吉儀的一部分。

²³³ 見《清王際華書乾隆御製開泰說成扇》，國立故宮博物院藏，文物統一編號：故扇 000765N；玉器有玉擺架，見《營口市博物館館藏文物圖集》（營口：營口市博物館，2005），頁 151。

²³⁴ 此作見《石渠寶笈續編》著錄《御筆三陽圖並書開泰說》，見（清）張照等編，《秘殿珠林石渠寶笈續編·石渠寶笈（七）》，頁 3915。

²³⁵ 趙爾巽等撰，《清史稿·三》，本紀十四，頁 530。

高宗在著《開泰說》後又數次於元旦御製詩中提及此事，如乾隆三十九年（1774）《題元人三陽開泰圖》「開泰曾拈說，益懷乾惕長」、乾隆四十三年（1779）《題趙雍三陽開泰圖》「竭思曾著《開泰說》」、乾隆五十二年（1787）《題元人三陽開泰圖》「乾九三為泰九三，因之開泰有名談」、乾隆五十六年（1791）「壬辰曾著說，闡義敬無違」；²³⁶ 似乎經由詩作不斷宣稱警惕自厲的天子形象。

回到畫面來看，《仿明宣宗開泰圖》的畫面明顯摹自乾隆十一年（1746）孟春《郎世寧畫開泰圖》（圖 5-8），²³⁷ 但高宗卻自題此作仿自明宣宗《開泰圖》，所指應為現藏國立故宮博物院《明宣宗畫三陽開泰圖》；乾隆五十年的《三陽開泰圖卷》則來自趙孟頫《二羊圖》。五十年本的《三陽開泰圖卷》仿自趙孟頫《二羊圖》加以增補當無疑義，但《仿明宣宗開泰圖》與國立故宮博物院藏《明宣宗畫三陽開泰圖》（圖 5-9）的關係就較難確認了。兩件作品同樣有一大羊、兩小羊，大羊配戴簡單轡頭，左上方有石塊，構圖有幾分相近，但要說承繼關係，卻又不那麼明確。《郎世寧畫開泰圖》後方小羊跪乳的母題典出《春秋繁露》「羔食於其母必跪而受之，類知禮者；故羊之為言猶祥。」²³⁸ 強調「羊」的「知禮」。《郎世寧畫開泰圖》完成於乾隆十一年（1746），《高宗御筆開泰說並仿明宣宗開泰圖》則在乾隆三十七年繪製（1772），郎世寧於一七六六年過世，此作斷不可能出於郎氏之筆。邱士華曾研究郎世寧《青羊》，並從《內務府造辦處各作成活計清檔》的資料中證實其為畫舫齋貼落，其文章亦論述高宗刻意訓練畫家學習郎世寧作品，以期「集大成」的情況，²³⁹ 由時間點推論，《仿明宣宗開泰圖》或許又是一件由郎氏弟子操刀之作。

²³⁶ 以上數例見趙琰哲，〈節令、災異與祈福——清乾隆朝《三陽開泰圖》仿古繪畫的趣味與意涵〉，頁 30，註腳 32 之整理，原文引自《御製詩四集》及《御製詩五集》。

²³⁷ 此軸完成於乾隆十一年，是年正月高宗以「紀年開霽，命減刑。」見趙爾巽等撰，《清史稿·三》，本紀 11，頁 387。但翻閱《各作成做活計清檔》，查無特別製作此做之命，故無法得知高宗製作此類作品的原因，或許儘是元旦應景之作。

²³⁸（漢）董仲舒，《春秋繁露》（臺北：臺灣商務印書館，1965），卷 16，頁 83。

²³⁹ 邱士華，〈清高宗「集大成」訓練課程——複製〈青羊〉〉，《故宮文物月刊》，268 期（2005），頁 24-35。



【圖 5-10】《郎世寧畫開泰圖》(局部)
國立故宮博物院，臺北



【圖 5-11】《高宗御筆開泰說並仿明宣宗開泰圖》(局部)
國立故宮博物院，臺北

觀察《郎世寧畫開泰圖》及《高宗御筆開泰說並仿明宣宗開泰圖》的細節，不難看出兩者筆墨、線條、暈染在細節上都有些許不同。《郎世寧畫開泰圖》以細膩暈染的層次表現羊毛，以母羊的面部為例，其眼角、眼瞼等轉折都因多層次的墨染而顯出柔和的調性(圖 5-10)。相較之下，《高宗御筆開泰說並仿明宣宗開泰圖》雖也描繪了眼部結構的起伏，但墨染的層次較少，缺乏中間調的暈染，因此明暗的對比也更顯著，造成較為銳利的視覺效果(圖 5-11)。同樣的情形也可在細部肌肉的表現上看到，《郎世寧畫開泰圖》山羊面部毛髮是使用毛筆細緻勾勒，筆墨的線性並不強烈，郎世寧使用了淺而多層的墨色，畫出山羊面部肌肉的明暗起伏(圖 5-10)；而《高宗御筆開泰說並仿明宣宗開泰圖》山羊面部的起伏以毛色的濃淡直接劃分成數層，呈現更顯著之「筆」的痕跡(圖 5-11)。

以上的差異表明，《高宗御筆開泰說並仿明宣宗開泰圖》的山羊雖然幾乎複製了《郎世寧畫開泰圖》的情狀，但仍然與郎世寧有距離。一般學習西洋明暗法的畫者最容易犯的錯誤便是在關注「局部明暗」時忽略將之與「整體明暗」比較，因而描繪出過度誇張的明暗對比，《高宗御筆開泰說並仿明宣宗開泰圖》的山羊局部也反應出這個狀況。就前述山羊的面部明暗表現而論，郎世寧本的山羊面部只有眼睛是以濃墨繪成，其他部分最深的僅眼皮皺折之處；高宗仿本則在眼窩的陰影與眼角都使用了更濃重的色彩，這樣的作法雖加強了局部的明暗對比，確也

造成寫實性降低、圖繪性提高的效果。或許因為臨摹作品時必須一步步完成局部，故畫者忽略整體明暗的比較，高宗本的作者對型態的掌握與用筆的熟練，顯示出其應當為宮廷中能力頗佳的一位畫師，只是對於西方明暗法的掌握確仍有未逮。然而，《仿明宣宗開泰圖》仍顯示了訓練有素的畫院品質，若參照高宗御筆《畫瓶梅》（作於乾隆丁亥，即乾隆三十二年，1767，圖 5-12）或其於《快雪時晴帖》後所繪《寫雲林意圖》（乾隆十一年，1746，圖 5-13），這兩件作品用筆較柔和，並無銳利的提按轉折，也並未見起筆與收筆的習慣，《高宗御筆開泰說並仿明宣宗開泰圖》的線條雖然細膩，但大抵仍以粗細相等的線描作為輪廓，《畫瓶梅》則顯示高宗的線條經常時有波折，應無法如《仿明宣宗開泰圖》那般穩定地運筆。故所謂御筆仿宣宗畫，顯然是畫院畫家所為，或者高宗先畫，畫院畫家補筆，²⁴⁰但從圖版上也看不出有這類的痕跡，有待觀察原件方能下定論。



【圖 5-12】《清高宗御筆畫瓶梅》
國立故宮博物院，臺北



【圖 5-13】《清高宗寫雲林意圖》
國立故宮博物院，臺北

清高宗《開泰說》的文本撰寫似乎試圖為「開泰圖」圖象傳統設立新的典範，除了高宗自己不斷地重複書寫、製作之外，同年錢維城〈壬辰春帖子三首〉「深宮保泰心」句，註曰「御製《開泰說》，以乾之「九三」釋泰之「九三」，以乾惕即艱貞為保泰之要道，天道人事，盡備於此。」²⁴¹ 高宗《開泰說》應當是有所宣傳，朝中近臣亦有所聞，且對此文著重在文意釋讀。但相關的紀錄並不多，顯示《開泰說》仍未廣泛流傳成為新興典範。

²⁴⁰ 這樣的情況在乾隆朝應頗常見，乾隆十年就見到高宗傳余省「收拾」御製詩題畫，見中國第一歷史檔案館、香港中文大學文物館合編，《清宮內務府造辦處檔案總匯·13》，頁 236。

²⁴¹ (清)錢維城，〈壬辰春帖子三首〉，收入氏著，《錢文敏公全集·茶山詩鈔》(上海：上海古籍出版社，2002，續修四庫全書，冊 1142)，頁 640。

二、高宗《御筆三陽圖並書開泰說》

本節討論的作品同樣是在「三陽開泰」圖象傳統之下，但若與《開泰圖》的形式與使用脈絡比較，在構圖方面僅止於「三羊」的形式，使用脈絡的部份則是在元旦使用，二者並不相類。高宗御製《開泰說》成為「開泰圖」傳統的另一個新的表現主題，在元旦時反覆重製，高宗在不同時期將《開泰說》書寫於其收藏的「三羊」母題作品上，《開泰說》一文因而成為高宗元旦時吟詠、書寫乃至朝臣抄錄的文字。而搭配《開泰說》出現的圖象之源頭——《明宣宗畫三陽開泰圖》與趙孟頫《二羊圖》——也是經過挑選的典範。中國歷來在丹青藝事能有所成就又不致敗亡的君主，大概僅明宣宗略能符合，高宗選擇其作為追仿對象尚可理解。²⁴² 而趙子昂是自明代以來公認的大師，高宗對其更是推崇不已，《二羊圖》上鈐印甚多且有御題，足見高宗對此作的珍愛。²⁴³ 乾隆五十年所繪《御筆三陽圖並書開泰說》的筆力較弱，表現遠不及趙孟頫原作《二羊圖》精采，顯示作者應非專業畫家，更可能是高宗本人親筆。

《二羊圖》上高宗御題「子昂常畫馬，仲信卻求羊。三百群辭富，一雙性具良。通靈無不妙，拔萃有誰方。跪乳畜中獨，伊人寓意長。甲辰新正月，御題。」高宗特別提及羊的跪乳行為在畜類之中未見，並稱讚此作表現的靈妙。同樣觀看《二羊圖》，明代文人念茲在茲的是「蘇卿牧雪寒」，每每在題跋中認定二羊是暗示蘇武牧羊故事；²⁴⁴ 高宗卻將之增添一羊、加書《開泰說》於其後而成「三陽開泰」之意。同觀子昂二羊，解讀差異之巨，令人莞爾。此現象一方面肇因於觀者身分的不同。在明代文人跋語的這方面，由於中國圖繪傳統中「牧羊」題材僅蘇武故事較為突出，故明初文人對「羊」作為繪畫母題便直接加以連結，另一方面，這樣的解讀或許肇因自身情感的投射作用。究竟原因為何，不易區辨，甚至上述兩個原因皆產生作用。明代文人在《二羊圖》上的跋語顯示，單僅以「羊」

²⁴²趙琰哲，〈節令、災異與祈福——清乾隆朝《三陽開泰圖》仿古繪畫的趣味與意涵〉，頁 26。

²⁴³以往研究者多討論此作品上鈐印所代表的收藏意義，如 Gerald Holzwarth, “The Qianlong Emperor as Art Patron and the Formation of the Collections of the Palace Museum, Beijing,” in *China: The Three Emperors 1662-1795*, ed. Evelyn S. Rawski and Jessica Rawson (London: Royal Academy of Arts, 2005), pp. 41-53. 另也有認為高宗鈐印破壞畫面者，如李鑄晉，〈趙孟頫二羊圖卷〉，收入氏著，《鵲華秋色：趙孟頫的生平與畫藝》（北京：三聯書店，2008），頁 237。本文並對《二羊圖》之研究進行詳細回顧，以往學界多著眼討論此作的寫實特色，李氏則將《二羊圖》的創作與趙孟頫的生涯及當時政治情勢連結討論，認為此作有影射蘇武牧羊之意。

²⁴⁴見學者李鑄晉對此作跋語的釋讀與報導，見〈趙孟頫二羊圖卷〉，頁 231-234。

作為母題，的確能使傳統觀者將畫面連於蘇武牧羊故事，而形成堅忍愛國的畫意解讀。而高宗弘曆的部份，則可想見高宗對於「羊」作為畫面母題的理解是直接連結於吉祥圖象的。從其選在新正月御題《二羊圖》，到次年的再創作，無論趙孟頫作《二羊圖》的原意為何，高宗已然賦予此作新的意義。「羊」作為畫面母題還是有一定程度解釋上的限制。無論是蘇武牧羊或三陽開泰，基本上並不脫離原本圖式傳統的幾個可能解讀。

相較明初文人理解下的《二羊圖》，高宗所作的「三陽開泰」圖象看似頗悖文人行徑。然而，高宗選擇明宣宗或趙孟頫的作品作為追仿對象，並再再重申《開泰說》的內涵，顯示高宗所為亦並非僅追求一般性的吉祥圖樣。不過，高宗的解讀與製作似乎不被相關研究者重視，《二羊圖》作為元代文人畫的代表作之一，討論的重點聚焦於描繪技法的精湛，以及其隱含意義與創作者之際遇的關係，或許此典範作品的轉換以及重釋亦值得關注。高宗鈐印、題詩並以《二羊圖》為本的再行創作行徑雖然乍看或許有些「俗」，但從另一面考量，高宗不可能不知道「蘇武牧羊」，但在面對「羊」作為畫面主題時，他還是直接想起內府所藏諸多題為「吉祥圖」之類的圖象。這樣的再創作顯出清高宗試圖在通俗的年節圖象製作中加入其對帝王與文人認同的企圖，彰顯其不同於一般大眾的認知意識。年節時膳碗可用通俗的「三陽開泰」裝飾，但御製畫當然要以明君、文人為標竿，並不忘宣稱自身為人君的憂盛危明意識。

回頭檢視清宮作品則不禁令人懷疑，以《開泰圖》為中心的圖象傳統典範是否在晚期已然消逝？清代「綿羊太子」之類的騎羊圖象幾乎不復出現，冬至與元旦僅採用「數九圖」或「三陽開泰」作為慶祝圖象，要如何理解《開泰圖》一脈的圖象傳統在清代的景況？清宮冬至慶典是否又有新的圖象以供使用？以上問題將在下一節逐一討論。

第三節 蘇州織造仿製《開泰圖》的選擇與調整

紗繡《開泰圖》曾經收藏於清宮，並由高宗弘曆仿製，目前見於發表者即有兩件，一件藏於北京故宮博物院（圖 5-14），上題御製詩；另一則藏國立故宮博物院（圖 5-15），並未題詩。兩件作品的大小相仿，樣貌相近，僅人物面部情狀略有差異，並作品皆為《秘殿珠林石渠寶笈三編》所記，北京故宮藏本著錄如下：

仿宋縑絲九陽消寒圖

〔本幅〕縱六尺六寸。橫三尺。縑絲梅石松竹。群羊寢訛其下。一童子乘羖羝。攜雀籠掛梅枝上。又二童子作對語狀。

〔玉池〕高宗純皇帝御題行書。

九羊意寓九陽乎。因有消寒數九圖。子半回春心可見。男三開泰義猶符。宋時創作真稱巧。蘇匠倣為了弗殊。謾說今人不如古。以云返樸卻慚吾。辛丑嘉平。御題。鈐寶二。古稀天子之寶。猶日孜孜。

〔鑒藏寶璽〕寶笈三編。石渠寶笈所藏。²⁴⁵



另外，臺北故宮藏本著錄如下：

縑絲九陽啟泰圖

〔本幅〕縱六尺五寸六分。橫三尺四寸七分。縑絲繡線松竹梅。嬰兒三。羊九。

軸內分鈐 高宗純皇帝寶璽 五福五代堂古稀天子寶。乾隆御覽之寶。

乾隆鑑賞。〔鑒藏寶璽〕五璽全。寶笈三編。²⁴⁶

北京本《仿宋縑絲九陽消寒圖》的描述特別點出中央童子騎羊、肩挑雀籠梅枝的形象，國立故宮博物院本的《縑絲九陽啟泰圖》的紀錄則十分簡單扼要，只將畫面呈現之主要母題的數量作簡單紀錄而已。可見清宮對兩本重視程度有所不同，這也和作品上「御題」的有無有很大的關係。

北京故宮本玉池高宗所題「嘉平」乃指臘月，乾隆四十六年臘月所逢的節氣僅有「大寒」與「立春」，故可知此軸意不在慶冬至。所謂「蘇匠」當是指蘇州織造局的匠人，此點待後文詳述。高宗御製詩也透漏了選擇《開泰圖》仿製而非《迎春圖》的理由——《開泰圖》上恰有「九羊」與「男三」，更符合高宗對吉祥語彙的要求。雖「綿羊太子」的形象最能直接代表出整個「九陽消寒」圖式的精華，但清高宗御製詩與《石渠寶笈》著錄中皆隻字未提「綿羊太子」，或許到了清宮對「綿羊太子」作為《開泰圖》之母題的認識已消失，但其作為「九陽消寒」的意涵仍存在。「綿羊太子」或「陽生補子」之類的語句僅在劉若愚的記載

²⁴⁵ (清)張照等編，《秘殿珠林石渠寶笈三編·石渠寶笈(七)》，頁3485。

²⁴⁶ (清)張照等編，《秘殿珠林石渠寶笈三編·石渠寶笈(二)》，頁949。

中出現，而清初相關的文字恐怕已失傳，圖象則持續留存。《石渠寶笈》續編或三編收錄明代相關作品時，亦皆以「開泰圖」、「吉祥圖」或「百祥圖」命名。在此時這類圖象當為冬天求吉利之用，卻不侷限於冬至當日掛出。



















【圖 5-14】清乾隆《仿宋縵絲九陽消寒圖》故宮博物院，北京


















【圖 5-15】清乾隆《縵絲九陽啟泰圖》國立故宮博物院，臺北

表 3 《開泰圖》與乾隆仿二本比對圖

比對圖編號	《開泰圖》 國立故宮博物院藏	《緙絲九陽啟泰圖》 國立故宮博物院藏	《仿宋緙絲九陽消寒圖》 北京故宮博物院藏
1			
2			
3			
4			
5			

6			
7			
8			
9			

10			
11			
12			
13			
14			

一、 兩件清仿本《開泰圖》與紗繡《開泰圖》圖象上之異同

從御製詩的語句推敲，高宗對於《開泰圖》的仿製更傾向技術層面的超越與集大成。而其製作的成果如何？這兩件繡作品的某些細節用色反應二者對《開泰圖》近乎亦步亦趨的模仿；諸如《開泰圖》中央石塊旁配置的層疊寶藍色石塊中突兀地出現一塊使用黃土色線繡成的小石，在《繡絲九陽啟泰圖》與《仿宋繡絲九陽消寒圖》的相對位置上，同樣可以見到寶藍石塊之中突然夾雜土黃小石的表現。除此之外，三件作品斜坡的石塊也都相對而置，用色、輪廓皆同，包含一些特殊用色之處也都依照《開泰圖》為本（見附表 3 之比對圖 1、圖 2）。雖在諸多局部顯示兩件清仿繡與《開泰圖》高度的一致性，但細究畫面仍可見一些調整。以下將比較《開泰圖》與清宮兩件仿本的差異，並分析在臨仿的過程中產生修改的可能原因。

（一）畫幅加寬及新添補景

兩件清宮製作的繡《九陽消寒（啟泰）圖》之構圖輪廓明顯來自《開泰圖》，僅將尺幅加寬。這種加寬的現象在清宮仿製古畫中還算常見，國立故宮博物院就藏有數件有相同狀況的作品；一件是仿自傳《宋劉松年琴書樂志圖》（圖 5-16）的《高宗薰風琴韶圖》（圖 5-17）。雖《高宗薰風琴韶圖》在畫面上略有調動，基本的構圖樣貌仍來自傳《宋劉松年琴書樂志圖》。《高宗薰風琴韶圖》加寬了畫幅，使得原本侷促的立軸構圖多出兩側空間，右側樹木的形體因而更為完整。另一件則是仿自《丁雲鵬掃象圖》（圖 5-18）的丁觀鵬《高宗洗象圖》（圖 5-19），這件作品同樣加寬了兩側空間，並對前方與後方溪流空間稍作調整，透過改變地面形狀並加強明暗，使丁雲鵬原本較為平面的坡岸空間更具空間感。既然加寬篇幅是乾隆朝仿畫常見的現象，那麼兩件仿自《開泰圖》的繡除此之外又在畫面上做了哪些調整？



【圖 5-16】傳《宋劉松年琴書樂志圖》
國立故宮博物院，臺北



【圖 5-17】清《高宗薰風琴韶圖》
國立故宮博物院，臺北



【圖 5-18】明《丁雲鵬掃象圖》
國立故宮博物院，臺北



【圖 5-19】丁觀鵬《高宗洗象圖》
國立故宮博物院，臺北

畫幅加寬使國立故宮本《緋絲九陽啟泰圖》與北京故宮本《仿宋緋絲九陽消寒圖》必須添補原本紗繡《開泰圖》所沒有的景物，包含畫面左右兩側的梅花、茶花與松樹等，且後方地面也因而多出一塊。這些新增的畫面細節在設計概念上和《開泰圖》的異同便值得觀察。

清本的兩件作品在背景中添入石塊以補景，此處石塊的結構便不似《開泰圖》與《迎春圖》石塊那般以前、中、後各三到四層層次組成。《開泰圖》與《迎春圖》的小碎石通常用以界隔兩個大塊面石頭，故多如飾帶般延著中央石塊的輪廓形成圈狀排列。北京故宮清仿本背景增添之石塊的藍色碎石卻未如飾帶依附於前面粉紅色石塊與中央茶色石塊的輪廓邊，且最外圍的紅色石塊亦非僅包覆於前面小石塊之後，而是在左側形成一個迴旋向內的輪廓，連及內部藍色碎石，使得此一石塊的在概念上並非僅是立於後方的大石，而成為有曲折的塊面（圖 5-20），這種輪廓表現使清仿本的背景石塊不具有明顯的「前、中、後」分層概念。在國立故宮本的清本仿作上更將此輪廓線連接至對面石塊，形成另一個中間層次的石塊（圖 5-21），打破《開泰圖》原本由低至高的「前、中、後」布排規則。這樣的石塊構成形式在《開泰圖》以及《迎春圖》上都未見。

從石塊輪廓的細微差異可以得知，清仿本的繡在設計石塊樣貌時基本上並不是基於「前、中、後」的架構觀，而是在一種自由形塑的概念下以相仿的顏色製作新的石塊形貌。兩件清仿本畫面右方地面上的新添的石塊也出現一樣的情形，茶色石塊左側出現了中間層次的紅色石塊，藍色碎石依然不再作為前方大塊面輪廓旁的裝飾，而是錯落於塊面之間（圖 5-22、圖 5-23）。清代的仿製者不再需要使用前後堆疊的方式營造空間感，此時的創作者已然具備更複雜的空間概念，是以其創作僅需以美觀作為指導，而無需恪守以往的前後結構。在設計新的石塊時，清代的匠師關注的是如何使用類似風格做出相同母題，而結構上的差異也說明原圖與追仿的作品間時代的差距。



【圖 5-20】清乾隆《仿宋緙絲九陽消寒圖》
(局部) 故宮博物院，北京



【圖 5-21】清乾隆《緙絲九陽啟泰圖》
(局部) 國立故宮博物院，臺北



【圖 5-22】清乾隆《仿宋緙絲九陽消寒圖》
(局部) 故宮博物院，北京



【圖 5-23】清乾隆《緙絲九陽啟泰圖》
(局部) 國立故宮博物院，臺北

（二）局部圖象的改動

除了清本自行設計的新畫面，清宮仿製《開泰圖》時所作的一些改動亦透露其時代對某些特定圖象的概念與要求。諸如兩件仿製作品畫面上方的雲氣便明顯不同於《開泰圖》原本的雲氣紋；²⁴⁷《緯絲九陽啟泰圖》與《仿宋緯絲九陽消寒圖》上方的雲氣紋輪廓寬度增厚，且在每單位的雲氣內增加一旋雲頭，雲紋結構複雜化並產生更華麗的視覺效果（表 3 圖 3，頁 205）。另一個雲紋的改動則在中央童子的衣紋上，《開泰圖》中央童子上的「銀鼠裘」在元、明時期不少作品上都可得見，以往這些作品皆是以白地上加線狀雲頭紋表現「銀鼠裘」，但清仿兩本皆將原線狀的雲頭改為雙勾雲頭紋（表 3 圖 4）。明清以來雲紋逐漸出現更繁複的設計，兩件清宮仿本的設計體現了雲紋此一趨向的設計概念。

雲紋的改變尚屬不同時代平面設計喜好逐漸轉變而產生的差異。清宮仿製《開泰圖》時，也對其中數件母題的表現形式做了些微改動，例如兩件清仿本的松樹樹幹便增繡細部皴線而顯得更具立體感。《開泰圖》的松樹樹幹除了底色茶色之外，僅以線性的裝飾表現籐蔓與樹皮紋理，而《緯絲九陽啟泰圖》與《仿宋緯絲九陽消寒圖》的松樹樹幹則以層層線條製作出松樹表面橢圓狀肌理，並刻意以高光處理（表 3 圖 5），顯示新的時代風格。此外，兩件仿本在相對應位置所描寫的樹枝也不一定依照《開泰圖》的形狀。清宮仿本更在意松枝與松葉連接的關係，在主要與次要枝條之外，又增加了許多更細小的樹梢以連接松葉，清楚交代了松枝末梢的形狀，不採取《開泰圖》直接以松葉遮擋枝條的作法，顯示清宮仿作的作者對於松樹枝、葉的相互關係有更強的意識，認為有必要進一步交代二者關係，故將原本形貌加以調整成符合其結構概念的狀態（表 3 圖 6）。

這種更清楚交代物象關係的作法，在前景右方執梅花童子的身上也可看見，此童子面向觀者，雙手持梅花枝。紗繡《開泰圖》的童子雙手都為衣袖遮擋，童子隔著袖袍抓住梅枝；而清仿本則將左手露出，呈現了「手持梅枝」的手部動作（表 3 圖 7）。此童子的手肘又增加補子，或可解釋成追求更華麗裝飾的作法，在《開泰圖》原本衣著之外增加補子的手法在清仿兩本的前景兩個童子身上都可

²⁴⁷雲紋結構的差異在各朝代有明顯的不同，概略的簡介可參考徐雯，〈雲紋的演繹與發展——中國傳統裝飾研究片段〉，《飾》，2000 年 1 期，頁 12-14。不過，要以雲氣紋斷代仍有一定程度的困難，雲紋雖代有演變，但其演變是可累積的，後代的作品仍可能使用與前期作品完全一致的紋樣，故至多僅能以雲紋斷定時代上限。

見到。以上改動顯示清仿本將各別母題細節更加具體化的企圖，可視為清代對於早期圖象增補的原則，將物象更具體、清晰地呈現並釐清細節之間的關聯，或許也是清宮「集大成」指導下美化作品的必經之路。

此外，清宮本的兩件緙繡作品在局部的輪廓上也做了某些調動，諸如鳥籠上的門框由藍色改為茶色，造型也從原本向右下方傾斜改成為向上轉圓的形狀（表 3 圖 8）。此一改動雖甚微小，但卻也透露出清代本作者對空間表現的意識，往右上的走向與整個鳥籠右側的柵欄圈架平行，較符合一般人的視覺經驗。但並不表示這兩件清代的作品是以西方透視概念製成，清本緙繡基本上看不出空間透視的設計，但比起紗繡《開泰圖》，二者對物象的採取了一致的視角，較不會以多視點的方式呈現同一物體。另一個例子是中央山羊的面部，元代本《開泰圖》中央山羊的羊角與耳朵明顯是「半側面」的形狀，但山羊的眼睛純粹以「正側面」的角度繪成，顯見中央山羊的頭部是以兩種視角結合而成。清仿本的兩件作品則改動了此樣貌，透過增加後側的眼珠並拉高後方的山羊耳朵，統一以「半側面」的視角呈現（表 3 圖 9）。元代《開泰圖》的作者可能並不覺得以兩種視點結合而成的物象有任何違和之處，但對於清代的追仿者而言，這種呈現形式必須改動。

另外，清仿本的作者解決了一個「開泰圖」圖象傳統中一直困擾著製圖者的問題——即表現「騎乘山羊」時，「山羊」與「人物」二者交錯的關係所造成的比例失調現象。紗繡《開泰圖》中央山羊的比例雖仍掌握得當不致怪異，但其後半部身體仍有些許拉長，這或許是因為要將山羊四肢——特別是後腳的形狀——完整描繪而產生的結果。前章明代的數軸繪畫裡也可見到明顯拉長山羊身形的作法（見表 2 圖 1 至圖 7）；然而清宮兩本的中央山羊皆縮短了後半身比例，使得山羊後腳部分為泥障所遮擋，只露出關節與蹄（表 3 圖 10）。此調整顯示清本稿樣的製作人察覺了羊隻身形比例的問題並加以改進，且清代的作者已經不再執意於維持山羊後半部身體的完整性，山羊的腳被遮擋在此時已是個可接受的表現方式。雖看得出清仿本在設計時亦有說明山羊四肢的企圖，如在中景打鬥的白羊便增繡了前腳（表 3 圖 11），前景中央白羊則加上後腿（表 3 圖 12），但中央山羊的例子顯示，圖象設計者對羊身比例拿捏的重視勝過完整呈現四肢之要求。

總結而論，清宮在仿製《開泰圖》時體現了幾個較明顯的差異。首先，清本依循《開泰圖》的風格加以增補兩旁配景時雖使用了相同的色系與類似的形象，卻與《開泰圖》的結構概念有所不同，這點在新增補的石塊上可窺知。清本的作

者不再恪守前、後的區分概念，說明二者的時代距離導致結構觀的差異，至終形成不同的結構設計。其次，清仿本的紋飾也突顯不同時代紋飾風格的特徵，雲紋即是一例。無論是作為背景的雲氣或童子衣上紋飾，清仿本都改以更繁複的形式表現。而松樹枝幹高光法的使用也體現了新的時代風格要求。第三，清本對物象連接結構完整交代的關懷同時可在松枝與羊隻四肢增補的調整上得見。並且，清代對空間的概念也有所不同，無論是鳥籠的局部、羊隻面部都可說明此一情形。

江蘇織造局在仿製《開泰圖》時，一方面必須面對原樣，另一方面又要加以調整，工匠如何拿捏改動的幅度？這個問題與乾隆朝對於各作成的掌握與調度等有直接的關係。清建國以後，除了在北京設置織染局，又在江寧、蘇州、杭州三處設立織造衙門，通稱江南三織造。²⁴⁸ 從乾隆朝三處織造活計單看，高宗對御用織品要求非常嚴格，且指示甚為具體，更勝清代諸帝。²⁴⁹ 此外，清高宗對三織造擅長項目的了解也反應在其調度與工作分派上，諸如乾隆十六年（1751）四月二十日欽派紅青實地團龍掛面二件、紅青芝麻地四團龍掛面一件，傳旨：「著海望將紗褂撥回，傳與安寧（蘇州織造監督）知之，上用衣服地杖江寧作得好，嗣後寧綢、紗、緞據在江寧織作，在蘇州繡作。欽此。」²⁵⁰ 可見高宗對分工與指派都會提出意見。江南三織造中，又以蘇州織造局規模最大，²⁵¹ 且其與宮廷關係密切。蘇州工匠長期做成宮中活計，其紙樣與木樣皆來自宮廷，曾有「蘇州樣，廣州匠」的諺語，²⁵² 故可以將這些蘇州織造製作的作品視為乾隆朝的宮廷作品之代表。清高宗對織造掌控嚴密，那麼，以上觀察而見諸多存在於清仿二本與紗繡《開泰圖》之間的差距，是否來自高宗的意願？

²⁴⁸ 韋慶遠，〈江南三織造與清代前期政治〉，收入氏著，《明清史新析》（北京：中國社會出版社，2006），頁 389-390。江南三織造承擔了上用、內用與官用的需求，且有清一朝，不同皇帝在位時，亦反映出不同的政治情勢與風格，關於清代織造制度章程、運作情況，見韋慶遠，〈江南三織造與清代前期政治〉，頁 389-411。

²⁴⁹ 韋慶遠，〈江南三織造與清代前期政治〉，頁 399。

²⁵⁰ 轉引自楊伯達，〈勝極至衰的乾隆朝美術〉，收入氏著，《楊伯達論藝術文物》（北京：科學出版社，2007），頁 444。原文刊載於《收藏》，2005 年 11 期。

²⁵¹ 關於蘇州織造局的規模、制度等，見賴惠敏，〈寡人好貨：乾隆帝與姑蘇繁華〉，《中央研究院近代史研究所集刊》，50 期（2005），頁 185-233。

²⁵² 前引俗諺轉引自賴惠敏，〈寡人好貨：乾隆帝與姑蘇繁華〉一文，原文出於《嶺南叢述》，見賴文頁 205，註 67。

二、 帝王的介入：清仿《開泰圖》的製作始末

事實上，前所陳述的改變，包含羊身比例以及增補山羊四肢，乃至松枝的改動，都與清高宗弘曆有直接的關係。《各作成辦活計清檔》乾隆四十三年（1778）十月〈行文〉提供了甚為清楚的資訊，內容原文如下：

初五日員外郎四德五德來說太監榮世泰交《宋緙絲開泰圖》掛軸一軸 係養心殿續入石渠寶續上等。²⁵³ 傳旨交蘇州織造舒文照樣緙做一幅，高裡下照舊，寬裡下兩邊個放七寸五分，其中間大羊身腰長了，並所有羊腿不像之處著改正，上邊大松樹本亦有應改之處，往好裡改。緙得時連原樣一併送來托裱掛軸一軸，欽此。

於四十六年正月二十五日將蘇州送到緙系開太圖掛軸一軸隨原樣呈進訖。²⁵⁴

此段文字資料詳細紀錄清仿兩本緙繡的製作始末，高宗除了將《開泰圖》原圖交付蘇州織造，另外還明確對如何更改做出指示，包含「高裡下照舊，寬裡下兩邊個放七寸五分」的尺幅調整，北京故宮博物院的仿本縱二一三公分，橫一一九公分，國立故宮博物院本則縱二一八公分，橫一一一·七公分，加寬的作法使畫面幾乎比《開泰圖》擴大一倍。²⁵⁵ 高宗在旨意中更說明：「中間大羊身腰長了，並所有羊腿不像之處著改正，上邊大松樹本亦有應改之處，往好裡改。」²⁵⁶ 此處高宗一點出必須改進之處，意見甚是精確具體，從現存畫面來看，工匠的調整也十分到位。「腰身長了」，故縮短之以合比例；「羊腿不像之處」則很可能是以增補四肢「改正」；²⁵⁷ 而上邊大松樹的「應改之處」應當包含了樹幹表面與松枝

²⁵³ 此處小字為原文處小字，另「續」及後文「開太圖」之「太」字乃按原文抄錄，可能是訛字。

²⁵⁴ 中國第一歷史檔案館、香港中文大學文物館合編，《清宮內務府造辦處檔案總匯·41》，頁415-416。

²⁵⁵ 但也並非所有調整畫幅的作法都是出於高宗聖旨，丁觀鵬畫《掃象圖》的旨意中便無相關指示，參照中國第一歷史檔案館、香港中文大學文物館合編，《清宮內務府造辦處檔案總匯·14》，頁418。

²⁵⁶ 關於此段行文，筆者初見於賴惠敏，〈寡人好貨：乾隆帝與姑蘇繁華〉，頁205之引用，後翻查《清宮內務府造辦處檔案總匯》，方得印證筆者對畫面觀察的推論。前輩學者翻查檔案之功，筆者不敢掠人之美，特此說明註記。

²⁵⁷ 觀察清仿本，山羊腿局部的輪廓與《開泰圖》並無太大差異，故筆者推論此處「不像」應當並非指羊蹄或關節等表現，而是幾處山羊四肢因前方有物遮擋而在《開泰圖》中顯得看似「消失」的情形。

枝條輪廓。高宗要求的改動都涉及了必須更變「原樣」——《開泰圖》之輪廓的部分，可以想見工匠接旨仿製，可能意在盡量與原圖相近，但高宗一開始便不希望看到工匠亦步亦趨的模仿《開泰圖》原貌，於是下旨時直接指出幾個必須加以改正的要點。這幾個「缺點」需「往好裡改」，高宗毫不諱言地說出他的批評，比例不正確、形象不夠完整，然而，「中間大羊身腰長了」是在明代諸多「開泰圖」中皆然的現象（參見圖 4-25，頁 159），並非只有清高宗獨具慧眼得以辨識，而是清代皇帝與元、明宮廷的觀看者對「視覺經驗」的不同體認所造成的差異。從幾處文字涉及的改動來看，顯然高宗的要求是朝向使物象更為合理、如真的目標邁進。清高宗是提出問題的觀者，解決方案的擬定與實踐還是仰賴調整稿樣的畫匠，今日所見的《仿宋縹絲九陽消寒圖》與《縹絲九陽啟泰圖》則是調整後的結果。顯然高宗對這樣的調整頗為滿意，否則也不會有「蘇匠倣為了弗殊，謾說今人不如古」的發表，當然，此一發表背後真正的原因是因有清高宗親自指導；作品的樣貌並非偶然，而是有意識調整之後的呈現。這中間的調整與製作也不是件容易的事，從四十三年十月高宗的旨意發出，一直到乾隆四十六年（1781）一月二十五日蘇州才將《縹絲開泰圖》掛軸一軸送到、呈覽，²⁵⁸ 中間整整花費兩年多的時間製作。此一仿作的案例體現清高宗以「理性」與「如真」作為宮廷藝術指導原則之實。²⁵⁹

除了四十三年紀錄製作此軸的行文，乾隆四十六年（1781）一月二十五日〈記事錄〉亦記載蘇州送到「縹絲《開泰圖》掛軸一軸，隨原樣一軸。」與四十三年之記錄呼應。後面奉旨「題詩縹絲《開泰圖》交如意館裱掛軸、做樣，《開泰圖》交養心殿。」²⁶⁰ 此處《開泰圖》為有「題詩」者，或應為現藏北京故宮博物院的《仿宋縹絲九陽消寒圖》，但是此本上御題落款卻為「辛丑嘉平」，意指乾隆四十六年十二月，若四十六年正月即已題上「辛丑嘉平」，實不合理。究竟何以如此？筆者還未能找到明確的答案。檔案中所記乾隆四十六年蘇州製作的「縹繡開泰圖」並不只這一件，同年九月十一日的〈信帖〉中另記了一幅由當月初五由蘇

²⁵⁸ 見前引中國第一歷史檔案館、香港中文大學文物館合編，《清宮內務府造辦處檔案總匯·44》，頁 543。

²⁵⁹ 清高宗以「如真」與「理性」作為宮廷繪畫的指導原則並非筆者發現，以往研究已多有提出。石守謙師對清高宗命丁觀鵬仿《洛神賦圖卷》之研究即為一例。丁觀鵬仿《洛神賦圖卷》改動眾神形象以及雲車，便顯示乾隆帝對《洛神賦》的詮釋架構，見石守謙，〈洛神賦圖——一個傳統的形塑與發展〉，收入氏著，《從風格到畫意——反思中國美術史》，頁 67-88。

²⁶⁰ 中國第一歷史檔案館、香港中文大學文物館合編，《清宮內務府造辦處檔案總匯·44》，頁 543。

州織造全德送到的「緙繡《開泰圖》掛軸」一幅，此幅僅紀錄名稱，未多說明，同樣交如意館裱褙；²⁶¹ 在此幅掛軸送到同日，太監鄂魯里傳旨「將緙繡《開泰圖》掛軸著蘇州照樣再緙繡一軸，欽此。」²⁶² 此處所謂「再照樣緙繡一軸」顯示當時宮中應當已另行製作稿樣，畢竟當年正月「題詩緙絲《開泰圖》」送到時，皇帝即命令交如意館「裱掛軸、做樣」。²⁶³ 乾隆四十七年十一月二十八日此軸新的緙繡《開泰圖》送到，並交啟祥宮。²⁶⁴ 這次的工快得多，僅費時近三個月便完成此作。以上相關紀錄顯示了至少三次的仿作，其中僅乾隆四十七年正月特別紀錄有「題詩」，後繼兩本則難以確認。不過，從前後記錄可確定的是，這三本《開泰圖》都是由蘇州織造緙繡而成，且其圖象根據是所謂《宋緙絲開泰圖》——即元代的紗繡《開泰圖》。清仿本緙繡《九陽消寒（啟泰）圖》頗為巨大，懸掛於室內至少佔據高近三公尺的壁面，而這幾段記錄顯示在不同宮室懸掛同樣巨幅作品的的需求。由此推論，《開泰圖》在清宮仍受到高宗青睞。

檔案記錄乾隆朝仿製的作品即有三件，依據現已公布的材料，或許尚有一件作品可供論證。《故宮博物院藏文物珍品全集》出版了北京故宮博物院藏《仿宋緙絲九陽消寒圖》，此圖旁檢附了應為其細部圖的局部畫面（圖 5-24）。然而，仔細比對此一局部與書中《仿宋緙絲九陽消寒圖》全圖便可發現兩者顯然並非同一件作品。這個局部放大圖的鳥籠、銀鼠裘紋飾、喜鵲等與北京故宮博物院藏、上有高宗御題《仿宋緙絲九陽消寒圖》的細節有所不同。此局部圖鳥籠上的門框是藍色，且裡面的鵲鳥腹部為咖啡色（圖 5-25），北京故宮本《仿宋緙絲九陽消寒圖》與國立故宮本《緙絲九陽啟泰圖》的門框則皆為咖啡色，且鵲鳥腹部同為白色（圖 5-26、圖 5-27）；因此，這個局部圖很可能是另一件藏於北京故宮博物院的近似作品，且整體風格與《仿宋緙絲九陽消寒圖》幾乎一致，當同為清仿本，可惜查無相關資訊，僅能就現有畫面繼續討論。

這邊必須注意的是此一清仿本局部與《開泰圖》的關係。如前所述，此局部

²⁶¹ 中國第一歷史檔案館、香港中文大學文物館合編，《清宮內務府造辦處檔案總匯·44》，頁 816。

²⁶² 中國第一歷史檔案館、香港中文大學文物館合編，《清宮內務府造辦處檔案總匯·44》，頁 817。

²⁶³ 中國第一歷史檔案館、香港中文大學文物館合編，《清宮內務府造辦處檔案總匯·44》，頁 543。

²⁶⁴ 中國第一歷史檔案館、香港中文大學文物館合編，《清宮內務府造辦處檔案總匯·44》，頁 817。

關於此軸，在《清宮內務府造辦處檔案總匯·45》，頁 488，乾隆四十七年十一月二十八日，亦重複紀錄，但除旨「交啟祥宮裱掛軸」，並無其他敘述。掛軸或交如意館，或交啟祥宮，實與乾隆時期皇帝長期駐蹕圓明園有關，因如意館為圓明園中房舍，當初春帝幸圓明園時，原於紫禁城啟祥宮內人員即至如意館；見嵇若昕，〈乾隆時期的如意館〉，《故宮學術季刊》，23 卷 3 期（2006 春），頁 127-152。

圖的鳥籠門框與鵲鳥腹部顏色明顯不同於清代兩件乾隆仿作；事實上，其設色完全與《開泰圖》一致（圖 5-28）。在這張局部圖裡，中央騎羊童子衣紋也有兩點與乾隆朝仿的兩件緙繡不同：其一是「銀鼠裘」上的雲紋，紗繡《開泰圖》原為單線描雲頭，北京故宮與國立故宮的清仿本則是雙勾雲頭，但此局部圖片上的雲頭卻非清本的雙勾雲頭，而是與開泰圖相同的單線雲頭（圖 5-24）。其二是童子左臂上的補子花樣，《開泰圖》補子花樣的排序由中央至左臂原為鳳凰、半雲頭、花（圖 5-29），此局部圖亦完全相同（圖 5-30）；然北京故宮本與國立故宮本的左臂補子紋樣中央部分同樣為鳳凰、雲紋，但其後去除了原本的五瓣花，改繡岩石波濤紋（圖 5-31、圖 5-32）。另外，局部圖裡中央山羊的眼睛並未如兩件已知清宮仿本那樣於對側增添一眼，而是和《開泰圖》一般，只有單眼，且眼部的表現也如《開泰圖》，是以米色為底，且繡有上下眼線（圖 5-33）。²⁶⁵ 局部圖羊隻使用米色作為眼睛底色並繡上黑色上下眼線的作法顯然與《開泰圖》的表現更為一致。北京故宮本《仿宋緙絲九陽消寒圖》與國立故宮本《緙絲九陽啟泰圖》的山羊則都眼睛上吊，且未繡眼線，當為改動後的結果。但此局部圖也非完全仿照《開泰圖》，其畫面中央山羊後半身比例已然調整，與兩本清仿本相同，且前方打鬥白山羊也增補前腳，顯然此本仿作與乾隆仿兩本的關係亦甚密切。惜未能見全圖，尚無法做全面性的分析。筆者推論，此件局部圖當為乾隆朝的另一仿本，且樣貌可能更接近《開泰圖》，今常見的兩本清本是又做了更多調整後的作品；《石渠寶笈》雖未見著錄，然《各作成辦活計清檔》中的紀錄卻可供佐證。只是《各作成辦活計清檔》的描述甚為有限，且北京故宮博物院是否另有未報導的版本亦未確認，故仍難直接依檔案對應現存作品。

可以確認的是，高宗命江蘇織造製作紗繡《開泰圖》的仿本時直接給予工匠圖象調動的指示，且對結果頗為滿意。製作數件仿本或許是為了因應不同宮室擺放之需。《石渠寶笈》紀錄之清仿二本，有御製詩者藏於寧壽宮，另一本則藏於乾清宮，與《迎春圖》同；²⁶⁶ 紗繡《開泰圖》原藏於重華宮，²⁶⁷ 據《國朝宮史續編》，自高宗皇帝乾隆八年（1743）起，即在重華宮行正月初告，召集內廷大

²⁶⁵關於《開泰圖》山羊的上下眼線，於圖版上無法清楚看見，然觀察原件則可明顯看到；可參照本文第二章，圖 2-25，本文頁 59，《迎春圖》局部放大圖。

²⁶⁶（清）張照等編，《秘殿珠林石渠寶笈三編·石渠寶笈（七）》，頁 3485；《秘殿珠林石渠寶笈三編·石渠寶笈（二）》，頁 949；《秘殿珠林石渠寶笈三編·石渠寶笈（二）》，頁 668。

²⁶⁷據陳設檔案，趙孟頫《二羊圖》亦藏重華宮，見北京故宮博物院編，《故宮博物院藏清宮陳設檔案》（北京：故宮出版社，2013），冊 14，頁 380、383。

學士、翰林等人到重華宮賜茶宴聯句。並以三清茶為飲；²⁶⁸《清稗類鈔》亦記〈高宗賜王大臣曲宴〉：「乾隆中，元旦後三日，欽點王大臣之能詩者，曲宴於重華宮，演劇賜茶，命仿柏梁體聯句，以紀其盛。復當席御製詩二章，命諸臣和之，歲以為常。」²⁶⁹ 紗繡《開泰圖》的收藏與重華宮的性質是否有關，或可再加以考慮。



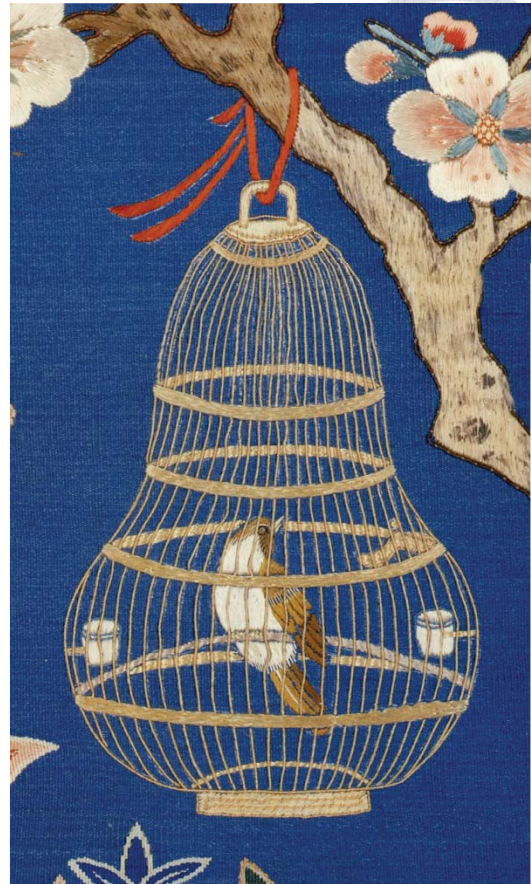
【圖 5-24】清乾隆《仿宋繡九陽消寒圖》（《故宮博物院藏文物珍品全集》局部）
故宮博物院，北京

²⁶⁸ 後來，嘉慶帝將重華宮茶宴聯句作為祖宗家法，在每年正月初二至初十期間舉辦。道光年間仍然時有舉辦，到咸豐以後才終止。（清）慶桂等編，《國朝宮史續編》（上海：上海古籍出版社，1995，續修四庫全書，冊 825），頁 302。

²⁶⁹ （清）徐珂，《清稗類鈔》，冊 1，頁 304。



【圖 5-25】《故宮博物院藏文物珍品全集》局部圖



【圖 5-26】清乾隆《仿宋緙絲九陽消寒圖》(局部) 故宮博物院，北京



【圖 5-27】清乾隆《緙絲九陽啟泰圖》(局部) 國立故宮博物院，臺北



【圖 5-28】《開泰圖》(局部) 國立故宮博物院，臺北



【圖 5-29】《開泰圖》(局部)
國立故宮博物院，臺北



【圖 5-30】《故宮博物院藏文物珍品全集》局部圖



【圖 5-31】清乾隆《仿宋緙絲九陽消寒圖》(局部) 故宮博物院，北京



【圖 5-32】清乾隆《緙絲九陽啟泰圖》(局部) 國立故宮博物院，臺北



【圖 5-33】《故宮博物院藏文物珍品全集》局部圖

三、蘇匠仿為了弗殊？——清仿本《開泰圖》的品質檢視

今所見清仿本的修改一方面是結構與輪廓的調整，另一方面則是細節裝飾的改動；前者凸顯不同時代的結構概念差異，後者則造就了不同的風格品貌。北京清宮仿本高宗御題認為《開泰圖》表現精巧，但蘇州織造所作的作品並不輸之，其說法倒不似有貶抑，甚至末句提及未必今不如古，就「返樸」一事高宗似乎頗有信心。所謂的返樸意指還其本質，高宗能發此言，或許與其達到「如真」的自信心有關。從御題詩來看，可說高宗對此作頗滿意。檢視作品品質，筆者以為清宮繡也並不一定真正超越了《開泰圖》，在某些方面，清仿本仍顯出力有未逮。觀察北京故宮本梅花的局部繡工並與《開泰圖》比較，《開泰圖》的梅花花瓣自外而內分為四層，且五瓣藍綠色葉狀裝飾以兩層戧針繡出（圖 5-34），北京故宮清仿本的花瓣僅有三層設色，且葉狀裝飾僅以平針自花心向外做出；花心也未見如《開泰圖》那樣釘線繡處理，僅只繡出格狀（圖 5-35）。另外，清仿本有些山羊的身體結構也有些不知其所以，如在《開泰圖》中使用了類似前、後區隔的方式表現前景背對觀者的山羊所呈現的特殊姿態；清仿本捨棄了此一作法，卻又無法做出身體的空間感，反倒顯得羊身扭曲（表 3 圖 13）。另一個清仿本上可見的情況則是簡化。《開泰圖》中景向後望的藍色山羊原本在頸部有一條暗示身體動向的輪廓線，清仿的兩本，一則除去了此一輪廓，一則改以黑色線條為之（表 3 圖 14）；《開泰圖》原本的作法使得「回望」扭轉的姿態得加強，除去此細節則反倒失去表現力。



【圖 5-34】《開泰圖》(局部) 國立故宮博物院，臺北



【圖 5-35】清乾隆《仿宋繡絲九陽消寒圖》(局部) 故宮博物院，北京

總括而論，清仿本緙繡製作了一個廣大的畫面，並經由調整局部將比例與型態達到更具「合理性」的如真境界，許多改動也顯示其企圖製造華麗的視覺效果。但在這恢宏的表面之下，蘇州織造工匠刺繡的細緻程度仍未及《開泰圖》，在對物象做出改動時，也不見得能完全掌握得當。乾隆九年（1744）皇帝曾下諭規定，「凡欽派三織造承做的活計，均應建立質量檢查制度，成品送到後，應分別由管理內物府事務的怡親王弘曉和員外郎白世秀驗看，特別重要的，還應『持進呈覽』，即由他本人親自閱看評定。」如此監控，加上高宗時不時「一問一催一查」，²⁷⁰使整體製作維持一定的效率與水準，可以說高宗對造辦嚴密掌握使清宮得以製作出規制宏偉如仿《開泰圖》這般的作品。若以《九陽消寒（啟泰）圖》為例檢視成效，清宮的仿本製作基本能夠達到對造型比例、物象型態掌握的要求，且在風格上也能符合宮廷華貴的氣息。但是局部的細緻程度依然透露出大規模製作加上很可能必須同時完成數件作品的壓力，使工匠不採取與原本相同的精密繡法，而改採更迅速的作法。

高宗首先以吉祥語意考量選擇了《開泰圖》作為模仿對象，並且複製數件巨幅的緙繡放置於不同宮殿之中；紗繡《開泰圖》在清宮的脈絡下依然是作為冬日吉祥圖象的重要典範。高宗的指導僅改動了部分的圖象細節，卻體現了作為清代觀者的重要結構概念。另外，高宗的題詩並未顯露《開泰說》中作為君王的自惕，而是強調製作技法上的成就，顯見紗繡《開泰圖》與《明宣宗畫三陽開泰圖》或趙孟頫《二羊圖》兩類作品所承載的典範性質之異；前者是作為節慶慶祝之用的工藝作品，高宗對此類圖象的要求是精巧的良工匠意；後者則是作為明君、文人的典範，其重點更在《開泰說》語句與書寫。同樣的冬日節期、同樣以「羊」為母題的視覺材料，呈現了兩種不同的需求。圖象一面承載了吉祥語意，另一面也承載源遠流長的文化傳統，供不同的需要選擇、運用。

第四節 小結：再製與仿造——「開泰」圖象在清宮的角色

中國王朝有不少是由非漢民族所建立，這些王朝的文化傾向一直是史學研究重要的議題。在研究時或可依據創建的形式將非漢民族的統治分為兩類，一為由某一族征服另一族而成立的征服王朝（*dynasties of conquest*），另一則是以和

²⁷⁰韋慶遠，〈江南三織造與清代前期政治〉，頁 400-401。

平滲透的方式建立的滲透王朝 (dynasties of infiltration)；其中，「征服王朝」包含了遼、金、元、清等，「滲透王朝」則指如五胡十六國的諸王朝。²⁷¹ 研究者從經濟型態、社會結構、婚姻關係、禮儀制度、軍事組織等不同層面探討這些非漢民族與漢族的異同及互動。清史研究也不乏「漢化」或「滿州中心」的爭論。²⁷² 此類研究的核心在於探究清國統治成功的因素，更強調政策面的討論。²⁷³ 滿清崛起初期曾一再研究中國的政治權術，亦對中國歷代史料進行翻譯，他們特別選擇了遼、金、元三代的歷史譯成滿文，²⁷⁴ 當以之為前車之鑑。切分滿、漢文化的研究策略今日已不復為主流，研究二者的互動方為了解歷史面貌的門徑。且女真族群受漢文化影響的歷程早在入關前即已開始，²⁷⁵ 兩民族的互動關係實仰賴更多方材料的發掘，方能使討論更為全面。本文所研究者僅是節氣慶祝圖象運用，欲回應此一大議題雖顯過於以小搏大，但仍希望提供一些思考的方向。慶祝「冬至」一直屬於漢族獨特的節氣活動，然而清廷對「三陽開泰」之類的圖象使用並未顯排拒，高宗的指示更顯示這些圖象在清宮慶典中已成定制。且諸如「九九百子圖」一類作品，不僅是節慶圖象，更有祈子的雙重吉祥意義。清宮製作「百子帳」也說明清代婚慶沿襲了自宋以來的漢民族視覺材料。這中間還可能牽涉關於工匠繼承等多面的問題，無論如何，在節慶圖象使用的層面，清國統治者似乎頗能接受這些吉祥紋樣。

清高宗在清代「開泰圖」圖象傳統的發展上扮演了極重要的角色，他一方面加入創作的行列，一方面也掌控《開泰圖》的再製。《開泰說》的書寫成為每年

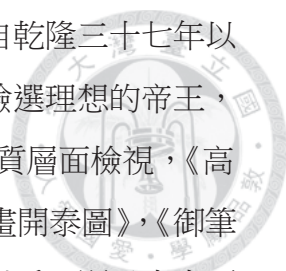
²⁷¹學者 Karl A. Wittfogel 與 Chia-shêng Fêng 將中國王朝分為兩大類，其一為典型的中國朝代，其二則為征服王朝。詳細討論見 Karl A. Wittfogel and Chia-shêng Fêng, *History of Chinese Society: Liao (907-1125)* (New York: Distributed by the Macmillan, 1949), pp. 24-25.

²⁷²其中以何秉棟與羅友枝 (Evelyn S. Rawski) 二人的討論最為著名，見 Ping-ti Ho, "The Significance of the Ch'ing Period in Chinese History," *The Journal of Asian Studies*, Vol. 26, No. 2 (Feb., 1967), pp. 189-195; Evelyn S. Rawski, "Presidential Address: Reenvisioning the Qing: The Significance of the Qing Period in Chinese History," *The Journal Asian Studies*, Vol. 55, No. 4 (Nov., 1996), pp. 829-850; Ping-ti Ho, "In Defense of Sinicization: A Rebuttal of Evelyn Rawski's 'Reenvisioning the Qing'," *The Journal Asian Studies*, Vol. 57, No. 1 (Feb., 1998), pp. 123-155.

²⁷³清史學者認為女真人處理族群問題得當是其得以成功統治的原因之一，早期認為清初政策「悉仿明制」，見蕭一山，《清代通史·上》(臺北：台灣商務印書館，1962)，頁 50；然而，滿清的政策並非全仿明制，詳細的討論見陳捷先，〈從清初中央建制看滿州漢化〉，收入氏著，《清史論集》(臺北：東大圖書，1997)，頁 119-135。

²⁷⁴Karl A. Wittfogel and Chia-shêng Fêng, *History of Chinese Society: Liao (907-1125)*, p. 3; 此段文字註解引《大清世祖章皇帝實錄》以及 Hans Conon von der Gabelentz, *Geschichte der Grossen Liao* (St. Petersburg: Kaiserl. Akad. D. Wiss, 1877).

²⁷⁵此點可見 Pie Huang, *Reorienting the Manchus: A Study of Sinicization, 1583-1795* (Ithaca, N. Y.: East Asia Program, Cornell University, 2011). 本書對滿漢互動之議題進行廣泛的搜羅與研究，亦使用韓文資料，可作為了解現階段相關討論的基礎。



元旦經常的活動，無論是御令再次抄寫或者於題畫詩中重申，自乾隆三十七年以後，此一活動便屢屢出現於元旦慶典中。配合繪畫，高宗一面檢選理想的帝王，一面重製文人典範，展現其莫大的自信與企圖。然而，退回品質層面檢視，《高宗御筆開泰說並仿明宣宗開泰圖》的描繪技巧已不及《郎世寧畫開泰圖》，《御筆三陽圖並書開泰說》更顯得筆力孱弱。高宗對這類作品的追仿似乎只顯示出表面形式的要求。但在面對織繡作品時，高宗又表現出在技巧上超越的企圖。蘇州織造的仿製在嚴密的管理之下微調圖象，一面突顯當代結構觀的特點，同時更體現出乾隆帝對視覺藝術的指導原則。紗繡《開泰圖》的仿製不僅是因應宮廷吉祥圖象的需要，清宮的「照樣製作」並不是死板的完全複製，高宗明確的指導語使織造能以之加以調整，最終仿製的作品不僅具有時代風格、結構觀念，並且符合清宮藝術以理性如真為目標的指導原則。重製作品的文字紀錄與圖象成果實為清代宮廷藝術與早期藝術交流、對話過程的真實呈現。

結語 「開泰圖」傳統的總結及研究展望

本文第一到二章探討《開泰圖》的圖象典故、使用脈絡、風格特徵與製作年代，一面耙梳「泰」如何從「卦象」演變成與節氣搭配使用的吉祥語，另一面了解《開泰圖》的表現、製作年代與畫意等相關問題，並將之與使用脈絡相近的圖象比較，深入剖析「開泰」相關圖象運用的歷史概況。三到五章分析《開泰圖》圖象確立、圖式形成與發展、轉化的狀況，深究此一圖象傳統縱向傳承的面貌。最後，筆者欲在此總結《開泰圖》在「開泰圖」圖象傳統中所扮演的指導性意義，並且提出尚未解決的某些相關議題作為展望，期待未來能對這些問題再有突破。

一、「開泰圖」傳統的發展脈絡

以往對吉祥圖象的討論多致力於說明設計者如何透過巧思表現出吉祥語的意涵，似乎忽略中國圖象製作之中「傳統」所扮演的角色。這實與其身為「圖」有密切的關係，「圖」與「畫」在論述上確實有著不同的位置。然而，回歸製作層面考量，「圖」與「畫」的製作者不一定受到兩套截然不同的教育，二者甚至可能是由相同作者繪成。²⁷⁶ 這也就讓吾人得以運用討論「畫」的取徑看待「圖」，「圖」與「畫」的界線在視覺材料一面也就消弭無蹤了。

原本《易經》中抽象的「卦」在逐漸與「時序」結合後形成新的語意；這個語意上的概念又由《開泰圖》與《迎春圖》這類圖象具象化。以往研究著眼於《開泰圖》的創作者如何將其他吉祥語彙——諸如「喜上眉梢」——一併納入畫面而形成「複合式」的吉祥圖；並論述後世如何反覆、壓縮圖象中的重點元素而成新的織繡作品；²⁷⁷ 本文跳脫此一圖象學取徑，討論圖象形成仰賴的「傳統」如何在「開泰圖」的成立中發揮作用。第一章介紹元、明冬至慶祝使用的圖象分別有「數九圖」、「消寒詩圖」以及「開泰圖」三類。相較於文獻記錄最早、延用至晚清而不墜的「數九圖」和似乎僅見宮廷或貴族使用、但不一定於冬日出現的「消

²⁷⁶ 就如在清代宮廷中經常可見皇帝命令畫師協助繪製年節需用圖象或器物圖樣，此種情況在傳統中國應當並非罕例。

²⁷⁷ Maggie Bickford, "The Symbolic Seasonal Round in House and Palace: Counting the Nine in Traditional China," pp. 359-361.

寒詩圖」，「開泰圖」傳統的圖象顯示出更複雜的情況。其主要圖象表現方式有二，一是以紗繡《開泰圖》、《迎春圖》為代表，明、清皆持續仿製，使用「騎羊童子」為主要表現母題者；二為僅以「三羊」作為畫面主角者。這樣的現象也可能是因「九陽啟泰」或「三陽開泰」之類用語不同所造成。從藝術表現的角度來看，前者「騎羊童子」的圖象更具區辨性，能夠提供較多追溯圖象傳承的討論材料，而《開泰圖》在其中扮演至關重要的角色。

《開泰圖》與大都會博物館藏《迎春圖》為同一組作品，它們皆創作於約西元一二九〇到一三五〇年間。《開泰圖》、《迎春圖》能成功結合「嬰戲」與「放牧」兩種截然不同的圖式傳統，立基於創作者對圖繪傳統之認識，同時，「傳統」本身的包容性亦使創作者能以取用、結合、調整並融入時代風格，因而使作品得以完成。若說加入「歲寒三友」或「喜上眉梢」是增添畫面可賞玩的綴飾，那麼，形塑畫面則取決於圖象資料庫——即能以和觀者溝通的「圖象語彙」；唯有妥貼地運用這些圖象，方可成功構成能與觀者對話的「圖象語境」，畫面才顯得有意義。藝匠的巧思不僅是將多重的吉祥語具象化並結合，在將吉祥語彙圖象化時活用既有圖式，更是不可忽略的重要成就。

《開泰圖》是在元代「開泰」圖象確立後留存至今之作品的重要代表，到了明代，其畫面中的母題元素為畫軸、織品等繼承。明代四種不同構圖形式的畫軸運用《開泰圖》已有的母題加以變化，或增強「水岸坡石」在畫面的比例、或傾向「庭園」的意象，各有選擇，這或許與明朝對圖象要求的概念有關。而這些畫軸大抵並不脫離《開泰圖》聯屏原有的組成，可說此時已形成屬於「開泰圖」的圖式。這批明代的畫軸將出自《開泰圖》、《迎春圖》聯屏的母題重新設計並「模件化」，運用稿本以迅速製作，因作為每年節慶活動的需用而年年重製，對品質的要求相對減低，作品甚至呈現畫面雜亂、物象變形之狀，顯示畫者力有未逮。而此繪畫種類終因缺乏能手與表現而失去創作能量、漸形衰落。

明代的織品則顯示另一種對《開泰圖》的運用，它們僅截取部分母題作為重複紋樣的設計元素。當織品紋樣的設計者只能選擇單一母題創作時，他們非常敏銳地選擇了「綿羊太子」或「口吐陽氣的山羊」這兩種在開泰圖傳統中辨識性最高的母題。當然，羊隻的數量也不容忽略，無論是「九九八十一」、「九羊」或「三羊」，開泰圖傳統在構圖時往往刻意經營以求更符合吉祥語意需求，僅以「三羊」構成圖象的作法更成為開泰圖之中最為普遍的表現形式。在區辨晚期「牧羊」作

品中是否具有「三陽開泰」意涵時，「綿羊太子」牧童華麗的穿著更是將開泰圖與一般放牧作品區隔的指標。但此一母題在清代中、晚期已幾不復見，原因為何尚未能知。

此外，在開泰圖傳統中「織品」一直扮演重要的角色，媒材為刺繡的《開泰圖》、《迎春圖》作為早期最重要的代表作品，明代也以織金作為媒材而維持一定的製作水平。織品的可攜帶特質也使如「綿羊太子」經套得以遠渡至日本並進入另一套圖象使用系統中，以「名物裂」之姿發展出新的使用意義。此案例可作為「開泰圖」傳統之下仰賴不同媒材得以擴張的一個補充。而為何在明代留存的「開泰圖」相關圖象中，織造作品普遍較繪畫的品質更精良？這中間是否反應了兩種媒材面對吉祥圖樣製作的不同態度？在研究不同媒材的材質特性或位階概念，諸如繪畫與工藝如何因應圖象種類而產生表現差異之議題時，「開泰圖」圖象傳統在明代的此一現象仍有更多討論的可能性。

清代保存大量以「三羊」作為主角的「三陽開泰」圖樣，早期「開泰圖」系統中的「三羊圖」應當也佔了相當比例，數量甚至可能超以《開泰圖》圖式為依歸的圖象，這又或許是因《開泰圖》圖式系統之下的作品顯示更繁複的製作要求而具有一定品質，被保存下來的機率因而提高，不得而知。但清代幾不復見傳承自《開泰圖》的圖象是顯著的事實。清高宗在追仿明君、文人的意識下以御筆《開泰說》貫串了元旦的御製創作，雖然這樣的選擇看似深受私人品味影響，卻也反映出高宗選擇典範的標準以及重製典範的方向。高宗不僅重製心中的典範，並且意欲增添典範的內容，使自身得以成為新典範。詞臣的書寫附和參與了此一形塑過程，但這終究只是當時最高權力團體眾多活動中極小的一部分，新典範並未因而成立，元旦的「開泰」相關題詠活動也稱不上浩大。

在清宮，《開泰圖》與《迎春圖》不是並排陳設，高宗很可能沒發現二者圖象相連，他依據自身對吉祥語境的理解選擇《開泰圖》並命蘇州織造模仿。高宗詳實的指導語句涵示了其觀看的概念與爭勝的心理，蘇州織造的圖象改動更是清宮仿作的一個重要案例，呈現皇帝與工匠間經由旨意完成作品的完整面貌。清宮仿作或許恢宏有餘、細膩不足，但確實使此一圖象在盛清得以短暫地再次閃爍，並顯示清宮藝術以理性作為指導原則的特徵。

總結而論，無論明、清的追仿，都說明《開泰圖》所代表之元代確立的「開泰圖」圖象傳統在不同層面的影響力，此圖象讓相關的創作選擇其圖式系統的母

題加以截取、轉化而成為新作品，元代兼容並蓄、明代回歸傳統乃至清代理性如真，不同時代的面貌顯示「開泰圖」畫意的流轉。其引人注目之處不僅在於巧妙地運用諧音幻化出畫面，作為「吉祥圖」的「開泰圖」亦具有「畫」的特徵，其畫面安排、結組以及圖象流傳時的變化，再再顯示「圖」、「畫」的分野並未若吾人所想像那般確切。

至終，筆者欲對研究的侷限做些許交代。學者 Maggie Bickford 研究「吉祥圖」之初將此議題視作了解「庶民視覺文化」的途徑，認為「吉祥圖」是一種實用藝術（*practical art*），強調此種藝術使用雅俗皆然的一面。²⁷⁸ 在其較晚的研究中，她把「吉祥圖」歸類為相對於文人的庶民（*vulgar*）題材，並運用了明、清宮廷遺留的材料，探討兩朝皇宮內「數九圖」的延續，又再次論證了這類「庶民文化」如何跨越階級在宮廷出現。²⁷⁹ 然本文所討論之圖象自元至清幾乎皆是宮廷遺存之作，這或許是由於中國改朝換代時對前朝收藏繼承的習慣，而使宮中作品更有保存機會；亦可能是因在「開泰圖」圖象系統之下，以紗繡《開泰圖》、《迎春圖》這類圖式傳統為重心的圖象，相較於簡單的「三羊」表現往往耗費更高的人力、物力創作，作為宮中節慶之用，有一定身分或層級上的區別。不過，民間材料的散佚使我們難以對使用階級有更深入的研究，以上說法只是依據片段材料的推測，究竟此一圖象的運用是否有階級之分？仍有待更多材料的補充方能論證。

二、 蒙元的角色與影響

元紗繡《開泰圖》與《迎春圖》原本為一對聯屏，我們可以遙想這兩件作品並排，單畫幅即長兩公尺多、寬近兩公尺的模樣。若按照掛軸懸掛於牆面的習慣，將《開泰圖》中央孩童置於約一·五公尺的高度，觀者會因畫幅高度而幾乎無法看清楚畫軸上方的松樹樹葉。這使筆者不禁想問，《開泰圖》的使用者為何會在冬至到春節之間需要兩幅加起來近四平方公尺的刺繡作品？懸掛這兩件作品的空間也必超過一定的大小方不致顯得壅塞，擁有此空間條件的建築亦非一般。另外，《開泰圖》和《迎春圖》從設計到繡成，耗費的時間與人力也值得考量。依

²⁷⁸Maggie Bickford, "Three Rams and Three Friends: the Working Life of Chinese Auspicious Motifs," pp. 127-128; 144; 155.

²⁷⁹Maggie Bickford, "The Symbolic Seasonal Round in House and Palace: Counting the Nine in Traditional China," p. 350.

清代資料回推《開泰圖》與《迎春圖》的製作情形，兩件作品局部的繡工遠遠較清代仿製的諸作精細，然而，江蘇織造第一次奉旨製作尚費時兩年三個多月的時間完工，²⁸⁰ 後遵照稿樣重製也花費近三個月方完成。²⁸¹《開泰圖》、《迎春圖》二者若屬原創，當耗費更長的時間設計、製作。筆者已在本文第二章結語推論其當為元代宮廷所製，因兩件作品的製作者運用「嬰戲」與「放牧」兩個圖象傳統作為圖式來源，體現其對傳統圖象掌握的能力，相較於明代諸畫軸，《開泰圖》與《迎春圖》的作者顯然更能精準描寫物象，依作品的需求、製作品質與工匠各面顯示的水平，配合元廷制度與現存作品比對，宮廷或官方製作的可能性更大。蒙元除了有官營織造可製作此類型的作品，亦可能掌握了具有設計這類圖象的中國傳統畫師，以及來自回回的技藝。

蒙元手工藝的表現原本並不算太突出，直至滅回回之後方取得回回「百工技藝」，學者趙豐在討論元代絲綢藝術時即認為其結合了蒙古族的好尚、伊斯蘭藝術的晶華與中國絲織傳統。²⁸²《開泰圖》由蒙元宮廷製作顯示元代宮廷織造承襲了來自南宋的中國傳統，這點不僅可從「技術」一面察得，另外，《開泰圖》、《迎春圖》畫面顯示了其設計者對中國繪畫傳統高度的掌握，亦證實元代宮廷作坊中必然存在從南宋遺留下來的畫匠。當然，波斯匠人在其中也可能發揮作用，《開泰圖》、《迎春圖》有別以往傳統的風格很可能便是受到這方面的影響。²⁸³ 前文分析《開泰圖》與《迎春圖》的圖象源自中國兩大圖繪傳統，但在風格上又與傳統迥異；其豐富的用色或許是受波斯細密畫的影響，另外又可能與元代宮廷盛行的唐卡、曼荼羅一類織、繡作品製作有關。無論是前已提過的《緙絲大威德金剛曼荼羅唐卡》（圖 6-1），或現藏克利夫蘭美術館西夏時期的唐卡（圖 6-2），它們呈現了類似的用色——大量使用橘、土黃、紅、藍、靛青、綠、米黃，滿佈於作品的每個角落，這種現象是否為一特定的用色風格？若如此，是否能將蒙元藏傳佛教信仰的因素考慮到《開泰圖》的製作中？此一提問筆者尚未能解答，有待未來更多觀察與研究。

²⁸⁰ 中國第一歷史檔案館、香港中文大學文物館合編，《清宮內務府造辦處檔案總匯·41》，頁 415-416。

²⁸¹ 見前引中國第一歷史檔案館、香港中文大學文物館合編，《清宮內務府造辦處檔案總匯·44》，頁 817；《清宮內務府造辦處檔案總匯·45》，頁 488，乾隆四十七年十一月二十八日。

²⁸² 趙豐編，《中國絲綢通史》，頁 330。

²⁸³ 關於波斯匠人如何在蒙元織物中發揮作用，可參考 James C.Y. Watt and Anne E. Wardwell, *When Silk was Gold: Central Asian and Chinese Textiles*, pp. 131-141.

相較其他朝代，我們對於元代宮廷視覺藝術之了解仍甚有限。《開泰圖》、《迎春圖》的圖象設計除了承襲中國繪畫傳統，應當也同時反應了蒙古好尚。畢竟「童子騎羊」頗具草原民族特色，選用此一母題表現「九陽開泰」是否可能涉及了蒙元宮廷品味？若與南宋宮廷的藝術表現比較，則不難想像對相同題材，南宋可能的圖象設計應當會產生極不同的結果。南宋宮廷遺存為數不少的扇面、冊頁，風格典雅而細膩，或許會用更偏向嬰戲的圖式表現九陽開泰吧。《開泰圖》除了人物開面、服飾與蒙元宮廷相類，圖象設計者選擇「放牧圖」傳統，除了吉祥語彙「陽」的諧音考量，「蒙元」在其中也必扮演重要的角色。劉貫道《畫元世祖出獵圖》同為騎射主題，這類更偏向草原民族的題材的表現方式，是否更得蒙元統治者喜愛？此外，《開泰圖》、《迎春圖》顯然具有別於《秋庭戲嬰圖》之類的旨趣，這兩件巨大而精緻的刺繡不僅會讓觀者驚嘆它們的驚人的尺幅，同時也吸引觀者湊上去細看刺繡繁複的表現。「刺繡」顯見的精工，亦是作品重要的可觀之處。以往研究已多方說明蒙元對金銀器、陶瓷、織繡、佛教藝術等愛好更勝繪畫，除了媒材與中原傳統王朝有所差異，題材與圖象設計的選擇應當是另一個可思考的面向。元代宮廷界畫的研究已不啻為一成功的例子，「炫目」的畫意經由界畫的複雜結構達成，²⁸⁴《開泰圖》與《迎春圖》亦是藉由媒材展現工藝技法而達到另一種「炫目」效果，可謂是蒙元宮廷品味的另一呈現型態。

²⁸⁴陳韻如，〈「界畫」在宋元時期的轉折：以王振鵬的界畫為例〉，《國立臺灣大學美術史研究集刊》，26期（2009），頁135-192。



【圖 6-1】元（1330-1332）《緙絲大威德金剛曼荼羅唐卡》 大都會博物館，紐約



【圖 6-2】西夏（十三世紀早期）《軍荼利明王唐卡》 克利夫蘭美術館



三、 探究「使用空間」的可能性

在本文的末了，筆者希望能藉由清宮資料提出另一研究的方向，即吉祥圖使用的空間討論之可能。這方面的材料以清代宮廷著錄較為清晰，目前可知清代宮廷使用之《開泰圖》相關作品的位置共有四件作品，牽涉三個宮室。首先是清仿未題御製詩的國立故宮本《緙絲九陽啟泰圖》與《迎春圖》，二者皆藏於乾清宮。²⁸⁵ 雖無法確切知道這兩件作品在清代置於乾清宮何處，但至少可概略了解此宮室的性質。乾清宮原為皇帝寢宮，自清世宗移住養心殿居住後，乾清宮即改作皇帝召見廷臣、處理政務、批閱奏章、舉辦宴筵的場所。²⁸⁶ 乾清宮懋勤殿一方面用以收藏史書，另外，在每年冬至懸掛「九九消寒圖」，上書「亭前垂柳珍重待春風」九字，由翰林值班大臣每日填寫，八十一日完成。²⁸⁷《緙絲九陽啟泰圖》、《迎春圖》藏於乾清宮，與懋勤殿的「九九消寒圖」或許有關。而另一件清仿有御製詩之《仿宋緙絲九陽消寒圖》藏於寧壽宮。寧壽宮明代時為太后宮區，康熙二十八年（1689）為太后興建，乾隆三十七年（1772年）為自己退休擴建，²⁸⁸ 這一年恰巧又是《仿宋緙絲九陽消寒圖》題詩之年，此作的仿製與擴建寧壽宮是否有關？檔案中並未明言，不無可能。²⁸⁹ 依據《故宮博物院藏清宮陳設檔案》，紗繡《開泰圖》收藏於重華宮區的葆中殿，²⁹⁰ 本文第五章已述及自乾隆八年（1743）起即在重華宮行正月初告，並舉行三清茶宴。²⁹¹ 另一個清宮與「三陽開泰」圖象關係密切的宮室為皇帝元旦「明窗開筆」典禮的舉行地——養心殿，也就是清世宗之後清諸帝的寢殿。高宗數次御題《開泰說》都是在此處進行。這些宮室的共同特徵是「內廷」，與皇室起居生活關係較為密切。另外，乾清宮與重華宮在

²⁸⁵（清）張照等編，《秘殿珠林石渠寶笈三編·石渠寶笈（七）》，頁 3485；《秘殿珠林石渠寶笈三編·石渠寶笈（二）》，頁 949；《秘殿珠林石渠寶笈三編·石渠寶笈（二）》，頁 668。

²⁸⁶故宮博物院編，《故宮博物院藏清宮陳設檔案》（北京：故宮博物院，2013），目錄、索引冊，頁 16。

²⁸⁷趙廣超，《大紫禁城——王者的軸線》（北京：紫禁城出版社，2008），頁 114。

²⁸⁸趙廣超，《大紫禁城——王者的軸線》，頁 131。

²⁸⁹另一寧壽宮內與此一圖象可能相關的空間為三友軒，其以江南私園裝飾手法建成，裝修圖案全用松竹梅，于倬雲編，《紫禁城宮殿》（臺北：台灣商務印書館，1988），頁 150-151。

²⁹⁰葆中殿為重華宮區前院東配殿，故宮博物院編，《故宮博物院藏清宮陳設檔案》，第十五冊，頁 383。據陳設檔案，趙孟頫《二羊圖》亦藏重華宮，但其藏於翠雲館，見北京故宮博物院編，《故宮博物院藏清宮陳設檔案》，第十五冊，頁 380。

²⁹¹後來，嘉慶帝將重華宮茶宴聯句視作祖宗家法，在每年正月初二至初十期間舉辦。道光年間仍然時有舉辦，到咸豐以後才終止。（清）慶桂等編，《國朝宮史續編》，頁 302。

正月分別舉辦慶祝活動也值得注意，這類宮室的陳設當與其空間使用性質有關。而就「乾隆帝」的角色來看，重華宮為弘曆為皇子時居住之地，²⁹² 乾清宮為其處理政務之所，寧壽宮為乾隆帝退位後太上皇宮殿。²⁹³ 高宗使用《開泰圖》相關圖象與其空間脈絡的問題，尚需搭配相關吉祥圖畫或歲朝圖等討論，非本文能力所及，當留待往後持續探究。

推測元代宮廷的使用脈絡，《開泰圖》與《迎春圖》若以聯屏甚至多屏的形式懸掛，它們或許也是置於內廷的位置。《析津志輯佚》記載不少節日使用織品佈置宮殿的例子，諸如正月點舉垂掛珠簾，以金繡紋錦等使殿望之若「錦雲繡谷」；或貂鼠局用白銀鼠染作五色毛作端午賽關王畫軸；或有以可能為畫的七夕牽牛織女圖掛置之例。²⁹⁴ 然佈置的宮室為何並不清楚，只能從《析津志輯佚》推測，朝臣所見者應為與清代乾清宮類似性質內廷空間，這些宮室作為歲時受賀、舉辦宴筵的空間，一面屬於皇帝的「私」領域，一面也有某種程度的公開性。諸如元大都宮城中大明殿為皇帝登極、正旦、壽節會朝之正衙，²⁹⁵ 統治階層如何佈置這類的空間，又在此舉辦哪些活動，視覺圖象在整個運作的過程中扮演何種角色？在本文的討論中，尚無法對以上問題做出突破，但仍感吉祥圖研究之重點需從「時間」到「空間」。宮廷對大型吉祥圖象的製作需求，應當與歲時朝賀有所關連，此類陳設的畫意當置於此脈絡下理解方能完全。一直以來，討論歲時吉祥圖象皆把重點聚焦於使用的時序特質，本文亦不斷強調「開泰圖」作為冬至到初春徵祥之象是如何年復一年在相同的時間中被使用，是否能更進一步認識此種圖象的使用脈絡？理解歲時圖象與統治階層的關係，「空間」的討論不可或缺，檔案資料的公布將使此研究方向能逐步實現。

四、 餘論：祈福徵祥到敬授人時——宮廷中《開泰圖》的另一意義

慶祝冬至是一個漢民族的活動，但元代宮廷卻為此作了《開泰圖》、《迎春圖》這樣的聯屏，這中間是否牽涉了跨越民族的文化交流議題？爾後明代宮廷的持續創作與清宮仿製，又可作為圖象跨越時代、族群影響力的另一案例。若從元史研究的角度來看，早期對文化交流議題的研究大多強調漢民族如何影響外來統治者，

²⁹² 故宮博物院編，《故宮博物院藏清宮陳設檔案》，目錄、索引冊，頁 22。

²⁹³ 故宮博物院編，《故宮博物院藏清宮陳設檔案》，目錄、索引冊，頁 23。

²⁹⁴ (元)熊夢祥，《析津志輯佚》，〈歲紀〉，頁 215；219；220。

²⁹⁵ 關於元大都宮城的概略樣貌，可參考史衛民，《元代社會生活史》，頁 169-176。

296 而後逐漸開始反思漢民族受草原游牧民族影響的面向。²⁹⁷ 而最為普遍接受並討論的理論則是學者魏復古 (Karl A. Wittfogel) 與馮家升二人在研究遼史時所提出、取自人類學的「涵化」(acculturation) 概念, 此理論取代原本「同化」(assimilation) 討論的框架;²⁹⁸ 蕭啟慶運用此一取徑, 認為過去學者低估元朝蒙古人受漢文化影響的程度, 二族的生活已顯交融之勢。其研究回應學者「漢化為蒙古菁英之現象, 而蒙古化則只限於漢族非菁英」的看法, 認為蒙古的上層菁英也有漢化深淺的不同情形, 且終元一代, 蒙古人並未放棄其原有的族群認同。²⁹⁹ 元代宮廷貴族慶祝冬至, 是否能以跨民族的議題看待此一現象? 筆者以為, 仍要將此問題置於中國歷來的統治策略考量。

頒佈曆法、年號以鞏固統治是中國長久以來普遍的作法,³⁰⁰ 無論是元或清, 都承繼漢民族的節期月朔, 本文第一章之末引元世祖中統五年 (1264) 所頒定的假日顯示元代歲時活動基本依循漢地傳統習俗,³⁰¹ 他們一面征服了地理空間, 另一面也接收了前一政權對「時間」的控制權。但基本上, 各政權多僅沿用前俗,

²⁹⁶ 此研究取向與當時中國的大歷史脈絡有關, 強調非漢民族對中國漢民族的學習有重新建立民族自信心的企圖, 見陳桓, 《西域人華化考》(上海: 上海古籍出版社, 2000)。另一方面, Henry Serruys 亦撰文回應《元西域人華化考》, 認為蒙古人或非漢族群並未如其所述的急於「華化」, 相對地, 漢人反而對於非漢民族制度、衣著、語言乃至葬俗、婚俗等都有一定程度的接納, 見 Henry Serruys, "Remains of Mongol Customs in China during the Early Ming Period," *Monumenta Serica* XVI (1957), pp. 137-190。然而, Serruys 的研究仍多為消極性之材料運用, 諸如多以禁令論證「元俗」或「胡俗」在中原地區有所遺留, 如何積極地證明蒙元對中原民族的影響, 仍待更明確的說明。另外, 羽田亨在其研究中亦認為元朝奉行蒙古主義, 並未出現崇慕漢文化的現象。見羽田亨, 〈元朝の漢文明に對する態度〉, 收入氏著, 《羽田博士史學論文集·上卷·歷史篇》(京都: 東洋史研究會, 1957), 頁 670-696。惟此議題並非本文論旨, 故在此不多贅論。

²⁹⁷ 在 Herbert Franke 與 Denis Twitchett 編寫 *The Cambridge History of China* 時即已意識到此一問題, 見 *The Cambridge History of China: Alien regimes and Border States, 907-1368* (New York: Cambridge University Press, 1998)。中譯本可參考傅海波、崔瑞德編著, 史衛民等譯, 《劍橋中國史·遼西夏金元史》(北京: 中國社會科學出版社, 1998)。

²⁹⁸ 原文見 Karl A. Wittfogel and Chia-shêng Fêng, *History of Chinese Society: Liao (907-1125)*, pp. 5-6。Wittfogel 在本文提出以美國人類學者 Linton Redfield 與 Herskovits 的文化變容理論 (acculturation) 作為探討征服王朝與中國社會關係的工具。此說曾引起一系列的討論, 可參考鄭欽仁、李明仁編譯, 《征服王朝論文集》(板橋: 稻鄉出版社, 1999) 對相關論文的整理與翻譯。日本方面的討論見《シルクロード——特集·中國征服王朝》, 6卷2號 (1980), 特別是村上正二〈征服王朝論〉與護雅夫〈再び征服王朝について〉二文深入的批判與反思。

²⁹⁹ 蕭啟慶, 〈論元代蒙古人之漢化〉, 收入氏著《內北國而外中國——蒙元史研究·下冊》(北京: 中華書局, 2007), 頁 670-705, 原文刊於《臺灣大學歷史學系學報》, 17期 (1992), 頁 243-271。

³⁰⁰ 頒佈或接受正朔亦是政權認同的標誌。見韋兵, 〈競爭與認同: 從曆日頒賜、曆法之爭看宋與周邊民族政權的關係〉, 《民族研究》, 2008 第 5 期, 頁 74-82。而曆法的政治文化功能, 見江曉原, 《天學真原》, 頁 26-106, 論天學與王權的關係, 以及頁 109-224 述及天學的性質, 包含曆法與占星的關係、曆書在其中的文化功能等, 以及古代占星與政治運作, 如廢立、謀反、議政、政策與葬俗等的關係。

³⁰¹ 黃時鑑點校, 《通制條格》, 頁 269-270; 此為本書卷二十二, 〈假寧·給假〉之下記錄。

大多並未做出改動，故此現象在歷史討論上並不熱絡。學者 Clunas 曾特別提及明代開始將「年號」書寫於器物，認為此現象是政權使其「時間」在視覺文化中更具能見度的作法。³⁰² 姑且不論此作法是否使實質提昇人民對執政者時間統治的意識，視覺材料描繪四時、歲朝乃至年節圖象，與運用年號、頒佈時曆等統治手法的討論是否能相輔相成？似乎只有祥瑞圖象能以政治企圖角度討論，³⁰³ 一般性的祈福圖則不在此列。的確看不出政權在節氣慶典圖象本身中扮演的角色，然而，蒙元與女真建立的王朝都慶祝「冬至」，且為此作圖，難道這不是一個獨特的現象？何以這兩個非漢政權如此理所當然地接受了一個為農業服務的節氣慶典？古代曆法之中唯一與農業生產有關的就是二十四節氣，³⁰⁴ 當然，二政權是為統治之便直接沿用，但宮廷內外慶祝此習俗，與政權掌管「時間」、訂立「節期」不無關係。蒙元慶祝冬至，乃至「開泰圖」的傳統在此時期確立，實為傳統中國的統治策略影響下產生的結果。從此一角度來看，《開泰圖》、《迎春圖》反倒與「庶民視覺文化」無涉，它是蒙元統治漢文化「時間」的一個視覺證據。

朱元璋開國之後，以上追宋代正統為口號，看似屏棄蒙元的各樣規制。近來學者亦致力於尋找蒙元對明代的影響。³⁰⁵ 圖象傳統的延續，或許可提供此提問回答的另一可能。《開泰圖》的圖象傳統顯示了元、明在藝術創作上密切的關係，不僅是二者孩童服飾的相近反應了兩朝童子冬日所穿應當有承繼關係，其圖象設計體現中國視覺藝術中「傳統」所扮演的作用。相較西方繪畫追求永恆價值而奉寫實為圭臬的終極關懷，中國則是在傳統之下容許一定程度的變化而成百代之藝術。不了解傳統，根本無法討論中國的繪畫作品，³⁰⁶ 傳統的力量似乎能以跨越

³⁰²Crag Clunas, *Empire of Great Brightness: Visual and Material Cultures of Ming China, 1368-1644*, pp.21-22.

³⁰³這類圖象研究最透徹者莫過於對宋代徽宗一朝祥瑞圖之討論，如 Peter K. Bol, “Whither the Emperor? Emperor Huizong, the New Policies, and the Tang-Song Transition,” *Journal of Sung-Yuan Studies* 31(2001), pp.103-134; Peter C. Sturman, “Cranes Above Kaifeng: The Auspicious Image at the Court of Huizong,” *Ars Orientalis*, Vol. 20(1990), pp. 33-68; 板倉聖哲，〈皇帝の眼差し——徽宗「瑞鶴図巻」をめぐる〉，收錄於伊原弘編，《アジア遊学・特集：徽宗とその時代》（東京：勉誠出版，2004），頁 128-139。

³⁰⁴江曉原，《天學真原》，頁 116-117。

³⁰⁵如 Morris Rossabi, “Notes on Mongol Influences on the Ming,” in *Eurasian Influences on Yuan China* (Singapore: Institute of Southeast Asian Studies, 2013), pp. 200-223. 另外，據 Henry Serruys 研究，蒙元在服裝、婚俗等方面確實影響到洪武時期，見 Henry Serruys, “Remains of Mongol Customs in China during the Early Ming,” pp. 138-190. 從考古實物與圖象證據看，元代諸多服裝形式流傳至明應無爭議，見羅璋，〈圖像和文獻史料對比視野下的明代之蒙元服飾遺存研究〉，《いけしもの》，8 期（2010.2），頁 1-27。

³⁰⁶中國傳統在繪畫史上發揮的重大作用，見 Wen C. Fong, “Introduction: The Great Tradition,” in

政治朝代的限制。然而，這樣的傳統並非一成不變，反之，「開泰圖」的圖象顯示了在一定架構下不斷變化的強烈創造力，這也是藝術所以得以延續不綴之理。

「嬰戲」與「放牧」，《開泰圖》運用了兩個淵遠流長的圖式傳統，又自成一格持續發展。作為一個圖象傳統，牠的生命在整個中國藝術史中並不算長，卻也有其重要性。《開泰圖》、《迎春圖》作為「開泰圖」傳統確立留存至今最早的圖象作品，為此一圖象傳統中最精采可觀的代表作品。而其所承載的圖象也在明、清以不同的媒材、樣貌持續發展。蒙元宮廷製作此圖，乃其掌控「時序」統治權的一個圖象證明，無論是媒材選擇、圖象設計，《開泰圖》呈現了蒙元統治者藝術品味的要求。明、清的延續，也體現「節令」在中國統治中不可或缺的位置。元代年復一年的數九、明代司禮監印製消寒詩圖、清代翰林值班大臣填寫九九消寒圖，「開泰圖」伴隨這些活動成為宮廷圖象製作的一環，不僅是一種對春暖花開的期盼，也是標誌時序不可或缺的定例。宮廷慶祝節氣月朔，雖不若天學可使企圖奪取政權者掌握通天手段而享有天命，或如欽天監「頒告朔於邦國」具有重大意義，³⁰⁷ 但卻隱含統治者代代相繼的時序概念，慶祝重大節日顯示新政權接手舊政權曆法統治權，我們或許不應以為與庶民祈福的角度等同而觀，這不僅僅是祈福徵祥，更是「欽若昊天、敬授人時」統治概念下的明證。³⁰⁸ 宮廷內節慶活動如何搭配具有時序意義歲朝、月令圖象運用？不難想像，這類作品當因其獨特的使用脈絡而別具畫意，「時序圖象之獨特性」將會是未來研究此類作品的另一研究可能。跳脫「圖」的限制，吾人對中國傳統「時間」與圖象關係當有更深入的掌握。

【全文完】

Images of the Mind: Selection from the Edward L. Elliott Family and John B. Elliott Collection of Chinese Calligraphy and Painting at the Art Museum, Princeton University, pp. 2-19. 中譯本見方聞著，李維琨譯，〈偉大的傳統〉，收入氏著，《心印——中國書畫風格與結構分析研究》，頁 1-20。

³⁰⁷ 江曉原，《天學真原》，頁 93-101。

³⁰⁸ (唐) 孔穎達等撰，《尚書》(北京：中華書局，1998)，頁 3。原句為「欽若昊天，曆象日、月、星、辰，敬授人時。」



引用書目

傳統文獻

- (周)列禦寇著，(晉)張湛注，《列子》，收錄於世界書局編，《四庫全書薈要》，臺北：世界書局，1986。
- (周)莊周撰，(晉)郭象注，(唐)陸德明音義，《南華真經》，收錄中國子學名著集成編印基金會編，《中國子學名著集成·珍本初編·道家子部·54》，臺北：中國子學名著集成編印基金會，1978。
- (戰國)屍佼，《屍子》，收入商務印書館編，《叢書集成初編》，北京：中華書局，1991，冊 580。
- (漢)司馬遷，《史記》，上海：中華書局，1959。
- (漢)班固撰，(唐)顏師古注，《漢書》，北京：中華書局，1997。
- (漢)董仲舒，《春秋繁露》，臺北：臺灣商務印書館，1965。
- (漢)鄭玄注，(唐)陸德明音義，《周禮一》，大田：學民文化社，1997。
- (漢)鄭玄註，(唐)孔穎達疏，《禮記注疏》，收入北京神民出版社編，《閩刻珍本叢刊·第七冊》，北京：人民出版社、鷺江出版社，2009。
- (西晉)劉琨，《勸進表》，收入(梁)蕭統編，《文選》，北京：中華書局，1977。
- (東晉)葛洪，《神僊傳》，湖南：藝文書局校刊本，1894。
- (南朝宋)劉義慶撰，(梁)劉孝標注，《世說新語彙校集注》，上海：上海古籍出版社，2002。
- (南北朝)蕭統，《文選》，北京：上海古籍出版社，1986。
- (唐)柳宗元，《為裴中丞上裴相賀破東平狀》，收入(清)董誥等編，《欽定全唐文·第六部》，清嘉慶 19 年版。
- (唐)張彥遠，《歷代名畫記》，收入盧輔聖編，《中國書畫全書·一》，上海：上海書畫出版，1993。
- (宋)朱熹，《周易本義》，收入《閩刻珍本叢刊·第一冊·經部》，廈門：鷺江出版社，2009。
- (宋)孟元老著，嚴文儒註釋，侯迺慧校閱，《新譯東京夢華錄》，臺北：三民書局，2004。
- (宋)官修，《宣和畫譜》，收入盧輔聖編，《中國書畫全書·二》。
- (宋)姜特立，《梅山續藁》，四庫全書珍本二集，冊 295。

- (宋) 范成大,《石湖詩集》,北京:商務印書館,2006,文津閣四庫全書,冊 1164。
- (宋) 范曄撰、(唐) 李賢注,《後漢書》,收入藝文印書館編,《四史》,臺北:藝文印書館,1955。
- (宋) 郭知達編,《九家集注杜詩》,臺北:台灣商務印書館,1973。
- (宋) 陳深,《寧極齋稿》,臺北:台灣商務印書館,1972,四庫全書珍本三集,冊 975。
- (宋) 劉應李輯,《新編事文類聚翰墨全書一百三十四卷》,收入四庫全書存目叢書編纂委員會編,《四庫全書存目叢書》。
- (宋) 樂史,《太平寰宇記》,臺北:臺灣商務印書館,1983。
- (宋) 鄧椿,《畫繼》,收入盧輔聖編,《中國書畫全書·二》。
- (元) 周密,《乾淳歲時記》,收入(元)陶宗儀輯,《說郛》,清順治三年兩浙督學周南、李際期宛委山堂刊本。
- (元) 夏文彥,《圖繪寶鑑》,收入盧輔聖編,《中國書畫全書·二》。
- (元) 脫脫等,《宋史》,北京:中華書局,1977,冊 10。
- (元) 費著,《歲華紀麗譜》,收入(元)陶宗儀輯,《說郛》。
- (元) 楊允孚,《灤京雜詠》,收入(清)鮑廷博校刊,《知不足齋叢書》,臺北:藝文印書館印行,1966。
- (元) 熊夢祥,《析津志輯佚》,北京:北京古籍出版社,1983。
- (元) 闕名,〈鬧鍾馗〉,收入(元)王實甫等著,《孤本元明雜劇·十》,臺北:台灣商務印書館,1977。
- (明) 朱謀瑩《畫史會要》,收入盧輔聖編,《中國書畫全書·四》。
- (明) 呂毖,《明宮史》,收入《四庫全書珍本》,臺北:臺灣商務印書館,1974,清文淵閣四庫全書,冊 111。
- (明) 李泰集解,《四時氣候四卷》,收入四庫全書存目叢書編纂委員會編,《四庫全書存目叢書》,臺南:莊嚴文化事業,1996。
- (明) 周楊慎編,《全蜀藝文志(下)》,北京:線裝書局,2003。
- (明) 陳汝繼,《周義疏義》,收入北京故宮博物院編,《故宮珍本叢刊·第 003 冊》,海口:海南出版社,2000。
- (明) 劉侗、于奕正,《帝京景物略》,收入張智主編,《中國風土志叢刊》,揚州:廣陵書社,2003。
- (明) 劉若愚,楊羨生校點,《酌中志》,收入上海古籍出版社編,《明代筆記小說大觀》,上海:上海古籍出版社,2005。
- (清) 王毓賢,《繪事備考》,臺北:台灣商務印書館,1971,四庫全書珍本二集,

冊 204。

- (清) 徐珂，《清稗類鈔》，北京：中華書局，2010。
- (清) 高宗，《御製文二集》，收入清代詩文集彙編編輯委員會編，《清代詩文集彙編·330》，上海：上海古籍出版社，2010。
- (清) 張照等編，《秘殿珠林石渠寶笈續編·石渠寶笈(三)》，臺北：國立故宮博物院，1969。
- (清) 梁紹壬，《兩般秋雨盦隨筆·上冊》，臺北：台灣商務印書館，1976。
- (清) 富察敦崇，《燕京歲時記》，臺北：廣文書局，1969，頁 59。
- (清) 慶桂等編，《國朝宮史續編》，上海：上海古籍出版社，1995，續修四庫全書，冊 825。
- (清) 錢維城，《錢文敏公全集·茶山詩鈔》，上海：上海古籍出版社，2002，續修四庫全書，冊 1142。
- (唐) 孔穎達等撰，《尚書》，北京：中華書局，1998。
- 中國第一歷史檔案館、香港中文大學文物館合編，《清宮內務府造辦處檔案總匯》，北京：人民出版社，2005。
- 北京故宮博物院編，《故宮博物院藏清宮陳設檔案》，北京：故宮出版社，2013。

近人論著

于倬雲編

1988 《紫禁城宮殿》，臺北：台灣商務印書館。

中國文化大學印行

1973 《中文大辭典(一)》，臺北：中國文化大學出版部。

中國美術全集編輯委員會編

2006 《中國美術全集》，北京：人民出版社，2006。

王庄穆編

1996 《中國絲綢辭典》，北京：中國科學技術出版社。

王連海

2014 〈皇帝的玩具〉，《紫禁城》，2014年2月，總229期，頁80-81。

王耀庭

2014 〈宋畫款識型態探考〉，《故宮學術季刊》，31卷4期，夏，頁47-119。

王耀庭、許郭璜、陳階晉編

2001 《故宮書畫菁華特輯》，臺北：國立故宮博物院。



世界美術大全集編輯委員會編

1997 《世界美術大全集·東洋編》，東京：小學館，1997。

北京市昌平區十三陵特區辦事處編

2006 《定陵出土文物圖典》，北京：北京美術攝影出版社。

北京圖書館善本部金石組編

1993 《北京圖書館藏畫像拓本匯編·第十冊》，北京：書目文獻出版社。

史仲文、胡曉林編

1994 《中國全史·第18卷·中國清代習俗史》，北京：人民出版社。

白適銘

2007 〈盛世文化表象——盛唐時期“子女畫”之出現及其美術史意義之解讀〉，《藝術史研究》，輯9，頁1-62。

石守謙

2010 〈對中國美術史研究中再現論述模式的省思〉，收入氏著，《從風格到畫意——反思中國美術史》，臺北：石頭出版社，頁35-51。

2010 〈雅俗的焦慮——文徵明、鍾馗與大眾文化〉，收入氏著，《從風格到畫意——反思中國美術史》，頁243-268。

2010 〈洛神賦圖——一個傳統的形塑與發展〉，收入氏著，《從風格到畫意——反思中國美術史》，頁67-88。

2010 〈山水之史——由畫家與觀眾互動角度考察中國山水畫至13世紀的發展〉，收入顏娟英編，《中國史新論——美術考古分冊》，臺北：聯經出版社，頁379-475。

2012 〈勝景的化身——瀟湘八景山水畫與東亞的風景觀看〉，收入氏著，《移動的桃花源——東亞世界中的山水畫》，臺北：允晨文化，頁91-188。

石守謙、葛婉章編

2001 《大汗的世紀：蒙元時代的多元文化與藝術》，臺北：國立故宮博物院。

外藏中國歷代名畫編輯委員會編

1998 《海外收藏中國歷代名畫1》，長沙：湖南美術出版社。

伍小東

1993 《中國吉祥圖案》，南寧：廣西美術出版社。


江曉原

1995 《天學真原》，瀋陽：遼寧教育出版社。

何傳馨編

2010 《文藝紹興：南宋藝術與文化·書畫卷》，臺北：國立故宮博物院。

2011 《故宮藏畫大系》，臺北：國立故宮博物院，2011。

- 
- 2013 《十全乾隆：清高宗的藝術品味》，臺北：國立故宮博物院，2013。
- 何繼英編
- 2014 《上海唐宋元墓》，北京：科學出版社。
- 余佩瑾
- 2002 〈清乾隆窯金彩三陽開泰瓶〉，收入石守謙、馮明珠編，《乾隆皇帝的文化大業》，臺北：國立故宮博物院，頁 183。
- 吳山編
- 1991 《中國工藝美術辭典》，臺北：雄獅圖書公司。
- 李雨來、李玉芳
- 2012 《明清繡品》，上海：東華大學出版社。
- 李鑄晉
- 2008 〈趙孟頫二羊圖卷〉，收入氏著，《鵲華秋色：趙孟頫的生平與畫藝》，北京：三聯書店，頁 225-288。
- 杜正勝
- 2002 〈關於「乾隆盛世」的另一視野〉，收入石守謙、馮明珠編，《乾隆皇帝的文化大業》，頁 209-216。
- 沈柔堅編
- 1989 《中國美術辭典》，臺北：雄獅圖書。
- 沈從文
- 1988 《中國古代服飾研究》，臺北：南天書局。
- 宗鳳英編
- 2005 《明清織繡》，香港：香港印書出版。
- 林莉娜編
- 2008 《京華歲朝》，臺北：國立故宮博物院。
- 2012 《文人雅事——明人十八學士圖》，臺北：國立故宮博物院。
- 武敏著，劉梁佑編
- 1992 《中華古文物鑑藏系列·織繡》，臺北：幼獅文化事業公司。
- 河北省文物研究所編
- 2001 《宣化遼墓壁畫》，北京：文物出版社，2001。
- 邱士華
- 2005 〈清高宗「集大成」訓練課程——複製〈青羊〉〉，《故宮文物月刊》，268期，頁 24-35。
- 侯怡利
- 2014 〈屠蘇酒——皇帝新春的第一杯酒〉，收入何傳馨編，《屠蘇酒——皇帝

新春的第一杯酒》，臺北：國立故宮博物院，頁 9-25。

故宮博物院編

2006 《經綸無盡——故宮藏織繡書畫》，北京：紫禁城出版社。

2008 《故宮博物院藏品大系·繪畫編》，北京：紫禁城出版社。

畏冬

1988 《中國古代兒童題材繪畫》，北京：紫禁城出版社。

苑洪琪

1991 〈論乾隆時期清宮節慶活動〉，收入清代宮史研究會主編，《清代宮史探微——第一屆清代宮史學術討論會論文集》，北京：紫禁城出版社，頁 369-383。

韋兵

2008 〈競爭與認同：從曆日頒賜、曆法之爭看宋與周邊民族政權的關係〉，《民族研究》，2008 第 5 期，頁 74-82。

韋慶遠

2006 〈江南三織造與清代前期政治〉，收入氏著，《明清史新析》，北京：中國社會出版社，頁 389-411。

徐文杰

2012 〈三國時期朱然墓漆器藝術探析〉，蘇州大學設計藝術學碩士論文。

徐雯

2000 〈雲紋的演繹與發展——中國傳統裝飾研究片段〉，《飾》，2000 年 1 期，頁 12-14。

秦孝儀

1992 《刺繡特展圖錄》，臺北：國立故宮博物院。

高春明

2005 《錦繡文章：中國傳統織繡紋樣》，上海：上海書畫出版。

國立故宮博物院編輯委員會編

1989- 《故宮書畫圖錄》，臺北：國立故宮博物院。

國立故宮博物院編

2014 《臺北·國立故宮博物院·神品至寶》，臺北：國立故宮博物院。

張瓊

2009 〈乾隆仿宋緙絲書畫〉，《故宮文物月刊》，313 期，頁 64-69。

陳娟娟

2005 〈清乾隆緙絲加繡九陽消寒圖軸〉，收入氏著，《中國織繡服飾論集》，北京：紫禁城出版社，頁 167-169。





陳桓

2000 《西域人華化考》，上海：上海古籍出版社。

陳捷先

1997 〈從清初中央建制看滿州漢化〉，收入氏著，《清史論集》，臺北：東大圖書，頁 119-135。

陳階晉、賴毓芝編

2008 《追索浙派》，臺北：國立故宮博物院。

陳韻如

2009 〈「界畫」在宋元時期的轉折：以王振鵬的界畫為例〉，《國立臺灣大學美術史研究集刊》，26 期，頁 135-192。

2009 〈畫亦藝也：重估宋徽宗朝的繪畫活動〉，臺北：國立臺灣大學藝術史研究所博士論文。

2011 〈〈秋庭嬰戲〉與〈冬日嬰戲〉雙幅〉，《故宮文物月刊》，337 期，頁 90-97。

2014 〈八至十一世紀的花鳥畫之變〉，收入顏娟英、石守謙主編，《藝術史中的漢晉與唐宋之變》，臺北：石頭出版社，頁 343-384。

喬昭華編

2010 《織品服飾、紙質文物保存專有名詞類編》，臺中：文建會文化資產總管理處籌備處。

單國強編

2005 《織繡書畫——故宮博物院藏文物珍品全集》，香港：商務印書館，2005。

嵇若昕

2006 〈乾隆時期的如意館〉，《故宮學術季刊》，23 卷 3 期，春，頁 127-152。

童文娥

2006 〈李嵩「嬰戲貨郎圖」的研究〉，國立臺灣大學藝術史研究所碩士論文。

童文娥編

2007 《緙絲風華——宋代緙絲花鳥展圖錄》，臺北：國立故宮博物院。

黃時鑑點校

1986 《通制條格》，杭州：浙江古籍出版社。

黃能馥、陳娟娟

2002 《中國絲綢科技藝術七千年》，北京：中國紡織。

黃靈庚

2009 《楚辭集校》，上海：上海古籍出版社。

楊之水

2003 〈從孩兒詩到百子圖〉，《文物》，2003 年 12 期，頁 56-66。



- 楊伯達
2007 《楊伯達論藝術文物》，北京：科學出版社。
- 楊伯達編
1994 《故宮文物大典（四）》，北京：紫禁城出版社。
- 楊琳
2009 〈化生與摩侯羅的源流〉，《中國歷史文物》，2009年2期，頁21-33。
- 葉嫻慧
2004 〈明代《九九消寒圖》與《百子衣》之嬰戲圖像研究〉，國立臺北藝術大學美術史研究所中國美術史組碩士論文。
- 趙琰哲
2014 〈節令、災異與祈福——清乾隆朝《三陽開泰圖》仿古繪畫的趣味與意涵〉，《美術研究》，2014年1期，頁25-30。
- 趙廣超
2008 《大紫禁城——王者的軸線》，北京：紫禁城出版社。
- 趙爾巽等撰
1976 《清史稿》，北京：中華書局。
- 趙豐
2005 《中國絲綢藝術史》，北京：文物出版社。
2005 《中國絲綢通史》，蘇州：蘇州大學出版社。
- 趙豐、屈志仁編
2012 《中國絲綢藝術》，北京：外文出版社。
- 劉芳如
2000 〈蘇漢臣嬰戲圖考之一〉，《故宮文物月刊》，205期，頁4-17。
2000 〈蘇漢臣嬰戲圖考之二〉，《故宮文物月刊》，206期，頁68-82。
2000 〈蘇漢臣嬰戲圖考之三〉，《故宮文物月刊》，207期，頁16-29。
- 劉芳如、葛婉章編
1990 《嬰戲圖》，臺北：國立故宮博物院。
- 劉殿爵、陳方正、何志華編
2000 《曹丕集逐字索引》，香港：中文大學。
- 蔣復璁編
1970 《國立故宮博物院寶物·刺繡》，東京：株式會社學習研究社。
- 鄧秉元
2011 《周易義疏》，上海：上海古籍出版社。



鄭欽仁、李明仁編譯

1999 《征服王朝論文集》，板橋：稻鄉出版社。

蕭一山

1962 《清代通史·上》，臺北：台灣商務印書館。

蕭啟慶

2007 〈論元代蒙古人之漢化〉，收入氏著《內北國而外中國——蒙元史研究·下冊》，北京：中華書局，頁 670-705。原文刊於《臺灣大學歷史學系學報》，17 期，1992，頁 243-271。

賴惠敏

2005 〈寡人好貨：乾隆帝與姑蘇繁華〉，《中央研究院近代史研究所集刊》，50 期，頁 185-233。

戴逸編

1999 《十八世紀的中國與世界》，瀋陽：遼海出版社，1999。

營口市博物館編

2005 《營口市博物館館藏文物圖集》，營口：營口市博物館。

簡松村

1991 〈三羊開泰大吉祥〉，《故宮文物月刊》，94 期，頁 6-25。

譚蟬雪編

1999 《敦煌石窟全集·25·民俗畫卷》，香港：商務印書館。

北村哲郎

1973 〈中國刺繡小史〉，收入北村哲郎、小笠原小枝，《中國刺繡》，京都：フジアート出版社，頁 6-9。

田邊勝美編

2002 《ガンダーラとシルクロードの美術：平山郁夫コレクション》，東京：朝日新聞社。

守田公夫

1966 《名物裂》，京都：淡交新社。

1970 《名物裂の成立》，《奈良國立文化財研究所學報·第二十冊》，1970。

羽田亨

1957 〈元朝の漢文明に對する態度〉，收入氏著，《羽田博士史學論文集·上卷·歷史篇》，京都：東洋史研究會，頁 670-696。

東京國立博物館編

1998 《吉祥：中國美術にこめられた意味》，東京：東京國立博物館。



松田智恵子

1990 〈貨郎図考——中國風俗画の成立と変遷に関する試論——〉，《古美術》，93期，頁94-106。

南方熊楠

1994 《十二支考（下）》，東京：岩波書店。

後藤興善等著，王汝瀾譯

1984 《民俗學入門》，北京：中國民間藝術出版社。

宮崎法子

1996 〈中國花鳥畫の意味——藻魚圖、蓮池水禽圖、草虫圖の寓意と受容を中心に〉，《美術研究》，363期，頁265-281；第364期，頁324-346。

野崎誠近

2009 《吉祥図案解題：支那風俗の一研究》，東京：ゆまに書房。中譯本見野崎誠近著，蔡易安編譯，《中國吉祥圖案》，杭州：浙江人民出版社，1997。

傅芸子

1938 〈宋元時代的「磨喝樂」之一考察〉，《支那佛教史學》，2卷4號，頁1-8。

諸橋轍次

1968 《十二支物語》，東京：大修館書店。

諸橋轍次編

1958 《大漢和辭典・卷九》，東京：大修館書店。

羅璋

2010 〈圖像和文獻史料對比視野下的明代之蒙元服飾遺存研究〉，《이계시물을》，8期，頁1-27。

Barnhart, Richard and Catherine Barnhart

2002 “Images of Children in Song Painting and Poetry,” in *Children in Chinese Art*, ed. Ann Barrott Wicks, pp. 31-56.

Barnhart, Richard M.

1993 *Painters of the great Ming: the Imperial Court and the Zhe School*, Dallas: Dallas Museum of Art.

Bartholomew, Terese Tse

2002 “One Hundred Children: From Boys at Play to Icons of Good Fortune,” in *Children in Chinese Art*, ed. Ann Barrott Wicks, Honolulu: University of Hawaii, pp. 57-83.

Bickford, Maggie

- 1999 [issued 2000] “Three Rams and Three Friends: the Working Life of Chinese Auspicious Motifs,” *Asia Major*, Volume XII, Part I, pp. 127-158.
- 2005 “The Symbolic Seasonal Round in House and Palace: Counting the Nine in Traditional China,” in *House, Home, Family: Living and Being Chinese*, ed. Ronald Knapp, Honolulu: University of Hawaii, pp. 349-371.

Brown, Claudia

- 2000 *Weaving China's Past: the Amy S. Clauge Collection of Chinese Textiles*, Phoenix AZ: Phoenix Art Museum.

Burne, Charlotte Sophia

- 1967 *The Hand Book of Folklore*, Liechtenstein: Kraus Reprint. 中文翻譯見查·索·博爾尼著，程德祺等譯，《民俗學概論》，上海：上海文藝，1995。

Cahill, James

- 1994 *The Painter's Practice: How Artists Lived and Worked in Traditional China*, New York: Columbia University Press. 中譯本見高居翰著，楊賢宗、馬琳、鄧偉權譯，《畫家生涯：傳統中國畫家的生活與工作》，北京：三聯書局，2012。

Cammann, Schuyler

- 1953 “Ming Festival Symbols,” *Archives of the Chinese Art Society of America* 7, pp. 66-70.

Clunas, Crag

- 2007 *Empire of Great Brightness: Visual and Material Cultures of Ming China, 1368-1644*, Honolulu: University of Hawaii.

Clunas, Craig and Jessica Harrison-Hall

- 2014 *Ming: 50 Years that Changed China*, London: British Museum Press.

Conon, Hans von der Gabelentz

- 1877 *Geschichte der Grossen Liao*, St. Petersburg: Kaiserl. Akad. D. Wiss.

Denney, Joyce

- 1995 “Welcoming the New Year,” *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, vol. LIII, no. 3, pp. 74-75.

Ecke, Tseng Yu-Ho

- 1972 “Emperor Hui Tsung, The Artist: 1082-1136.” PhD diss., New York University.

Edwards, Richard

1967 "Li Ti," *Freer Gallery of Art Occasional Papers*.

Fong, Wen C.

1992 *Beyond Representation: Chinese Painting and Calligraphy 8th-14th Century*, New York: Metropolitan Museum of Art. 中譯本見方聞著，李維琨譯，《超越再現：八世紀至十四世紀中國書畫》，杭州：浙江大學出版社，2011。

1984 *Images of the Mind: Selection from the Edward L. Elliott Family and John B. Elliott Collection of Chinese Calligraphy and Painting at the Art Museum, Princeton University*, Princeton: Princeton University Press, pp. 20-22. 中譯本見方聞著，李維琨譯，《心印——中國書畫格與結構分析研究》，西安：陝西人民美術出版社，2006。

Franke, Herbert and Denis Twitchett

1998 *The Cambridge History of China: Alien regimes and Border States, 907-1368*, New York: Cambridge University Press. 中譯本可參考傅海波、崔瑞德編著，史衛民等譯，《劍橋中國史·遼西夏金元史》，北京：中國社會科學出版社，1998。

Gray, Basil

1972 "Chinese Influence in Persian Painting: 14th and 15th Centuries," *Colloquies on Art & Archaeology in Asia*, No. 3, pp. 11-19.

He, Li and Michael Knight

2008 *Power and Glory: Court Art of China's Ming Dynasty*, San Francisco, Calif.: Asian Art Museum, Chong-Moon Lee Center for Asian Art and Culture.

Hillenbrand, Robert

2002 "The Arts of the Book in Ilkhanid Iran," in *The Legacy of Genghis Khan: Courtly Art and Culture in Western Asia, 1256-1353*, ed. Linda Komaroff and Stefano Carboni, New York: The Metropolitan Museum of Art, pp.135-167.

Ho, Ping-ti

1976 "The Significance of the Ch'ing Period in Chinese History," *The Journal of Asian Studies*, Vol. 26, No. 2, Feb., pp. 189-195.

1998 "In Defense of Sinicization: A Rebuttal of Evelyn Rawski's 'Reenvisioning the Qing'," *The Journal Asian Studies*, Vol. 57, No. 1, Feb., pp. 123-155.

Holzwarth, Gerald

- 2005 “The Qianlong Emperor as Art Patron and the Formation of the Collections of the Palace Museum, Beijing,” in *China: The Three Emperors 1662-1795*, ed. Evelyn S. Rawski and Jessica Rawson, London: Royal Academy of Arts, pp. 41-53.

Huang, I-Fen

- 2012 “Gender, Technical Innovation, and Gu Family Embroidery in Late-Ming Shanghai,” *East Asia, Science, Technology, and Medicine*, no. 36, pp. 77-130.

Huang, Pie

- 2011 *Reorienting the Manchus: A Study of Sinicization, 1583-1795*, Ithaca, N. Y.: East Asia Program, Cornell University.

Jang, Scarlett Ju-Yu

- 1992 “Ox-Herding Painting in the Sung Dynasty,” *Artibus Asiae*, Vol. 52, No. 1/2, pp. 54-93.

Komaroff, Linda

- 2002 “The Transmission and Dissemination of a New Visual Language,” in *The Legacy of Genghis Khan: Courtly Art and Culture in Western Asia, 1256-1353*, ed. Linda Komaroff and Stefano Carboni, pp. 169-195.

Komaroff, Linda and Stefano Carboni ed.

- 2002 *The Legacy of Genghis Khan: Courtly Art and Culture in Western Asia, 1256-1353*, New York: The Metropolitan Museum of Art.

Laing, Ellen Johnston

- 1996 “Auspicious Images of Children in China: Ninth to Thirteenth Century,” *Orientalis* 27:1, January, pp. 47-52.
- 2003 “Auspicious Motifs in Ninth- to Thirteenth- Century Chinese Tombs,” *Ars Orientalis* 33, 2003, pp. 32-75.

Ledderose, Lothar

- 1973 “Subject Matter in Early Chinese Painting Criticism,” *Oriental Art* 19:1, pp. 69-83.
- 1998 “The Bureaucracy of Hell,” in *Ten Thousand Things*, Princeton: Princeton University Press, pp. 163-185.

McCausland, Shane

- 2003 *Frist Masterpiece of Chinese Painting: The Admonitions Scroll*, London:

British Museum Press.

Rawski, Evelyn S.

- 1996 “Presidential Address: Reenvisioning the Qing: The Significance of the Qing Period in Chinese History,” *The Journal Asian Studies*, Vol. 55, No. 4, Nov., pp. 829-850.

Ricketts, Robert

- 1975 *The Silk Road and the Shoso-in*, New York: Weatherhill.

Rossabi, Morris

- 2013 “Notes on Mongol Influences on the Ming,” in *Eurasian Influences on Yuan China*, Singapore: Institute of Southeast Asian Studies, pp. 200-223.

Serruys, Henry

- 1957 “Remains of Mongol Customs in China during the Early Ming Period,” *Monumenta Serica* XVI, pp. 137-190.

Sugimura, Toh

- 1986 *The Encounter of Persia with China: Research into Cultural Contacts Based on Fifteenth Century Persian Pictorial Materials*, in *Senri Ethnological Studies*, no. 18.

Watt, James C. Y.

- 1996 “Antiquarianism and Naturalism,” in *Possessing the Past: Treasures from the National Palace Museum Taipei*, Wen C. Fong, James C. Y. Watt et al., New York: Metropolitan Museum of Art, pp. 219-255.

Watt, James C.Y. and Anne E. Wardwell

- 1997 *When Silk was Gold: Central Asian and Chinese Textiles*, New York: Metropolitan Museum of Art.

Wicks, Ann Barrott

- 2002 “Family Pictures,” in *Children in Chinese Art*, ed. Ann Barrott Wicks, pp. 159-178.

Wittfogel, Karl A. and Chia-shêng Fêng

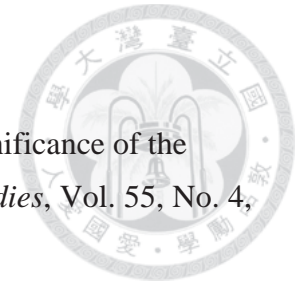
- 1949 *History of Chinese Society: Liao (907-1125)*, New York: Distributed by the Macmillan.

Wu, Hung

- 1989 *The Wu Liang Shrine: The Ideology of Early Chinese Pictorial Art*, Stanford: Stanford University Press.

《中西曆對照查詢系統》

<http://140.112.30.230/datemap/content.php?ChQueryText=清高宗乾隆46年12>



月&coreg=on，檢索日期：2014/11/21，14:42。

《中西曆對照查詢系統》

<http://140.112.30.230/datemap/content.php?ChQueryText=清高宗乾隆26年11>

月&coreg=on，檢索日期：2014/3/18，15:30。

Metropolitan Museum of Art's website.

“Vertical Pendant with Boys in a Lotus Scroll” Accessed December 07, 2013,

10:00.<http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/4>

2117.





圖版出處

第一章

- 圖 1-1 佚名，《開泰圖》（傳宋人《緙繡開泰圖》），十四世紀初，紗繡立軸，縱 217.1 公分，橫 64.1 公分，國立故宮博物院，臺北。蔣復璁編，《國立故宮博物院寶物·刺繡》（東京：株式會社學習研究社，1970），彩色圖版 19-21，頁 13。
- 圖 1-2 佚名，《迎春圖》，十四世紀初，紗繡立軸，縱 213.3 公分，橫 63.5 公分，大都會博物館，紐約。James C.Y. Watt and Anne E. Wardwell, *When Silk was Gold; Central Asian and Chinese Textiles* (New York: Metropolitan Museum of Art, 1997), p. 195.
- 圖 1-3 佚名，《緙繡九陽啟泰圖》，十八世紀乾隆時期，絹本立軸，國立故宮博物院，臺北。林莉娜編，《京華歲朝》（臺北：國立故宮博物院，2008），頁 42。
- 圖 1-4 李嵩，《貨郎圖》，南宋，絹本設色，縱 25.5 公分，橫 70.4 公分，故宮博物院，北京。沈從文，《中國古代服飾研究》（臺北：南天書局，1988），頁 302-303，圖一一九。
- 圖 1-5 蘇漢臣，《貨郎圖》，約十五世紀末，絹本設色，縱 159.2 公分，橫 97 公分，國立故宮博物院，臺北。陳階晉、賴毓芝主編，《追索浙派》（臺北：國立故宮博物院，2008），頁 104，圖 III-11。
- 圖 1-6 朱誠淋，《九九消寒圖並跋》，明弘治元年（1488），拓本，縱 78 公分，橫 41 公分，拓本現藏北京圖書館，石於陝西西安。《北京圖書館藏畫像拓本匯編·第十冊》（北京：書目文獻出版社，1993），頁 12。
- 圖 1-7 董邦達，《九陽消寒圖軸》，清乾隆九年（1744），紙本，縱 116.2 公分，橫 69.3 公分，國立故宮博物院，臺北。王耀庭編，《故宮書畫圖錄（十二）》（臺北：國立故宮博物院，1989），頁 119-120。

第二章

- 圖 2-1 《迎春圖》紗底結構（局部），佚名，《迎春圖》，十四世紀初，紗繡立軸，原幅縱 213.3 公分，橫 63.5 公分，大都會博物館，紐約。筆者拍攝於 2014/01/06。
- 圖 2-2 正一絲串繡結構示意圖，正一絲串繡結構示意圖，趙豐、屈志仁主編，《中國絲綢藝術》（北京：外文出版社，2012），頁 501。
- 圖 2-3 戳紗工藝結構圖，李雨來、李玉芳，《明清繡品》（上海：東華大學出版社，2012），頁 13。
- 圖 2-4 「縹絲加繡」經緯組織正面圖，李雨來、李玉芳，《明清繡品》（上海：東華大學出版社，2012），頁 17-18。
- 圖 2-5 「縹絲加繡」經緯組織反面圖，李雨來、李玉芳，《明清繡品》（上海：東華大學出版社，2012），頁 17-18。
- 圖 2-6 《迎春圖》經緯組織正面圖，佚名，《迎春圖》，十四世紀初，紗繡立軸，原幅縱 213.3 公分，橫 63.5 公分，大都會博物館，紐約。筆者拍攝於 2014/01/06。
- 圖 2-7 《迎春圖》經緯組織正面圖（紗底上之輪廓線殘跡），佚名，《迎春圖》，十四世紀初，紗繡立軸，原幅縱 213.3 公分，橫 63.5 公分，大都會博物館，紐約。筆者拍攝於 2014/01/06。
- 圖 2-8 《迎春圖》經緯組織正面圖，佚名，《迎春圖》，十四世紀初，紗繡立軸，原幅縱 213.3 公分，橫 63.5 公分，大都會博物館，紐約。筆者拍攝於 2014/01/06。
- 圖 2-9 佚名，《開泰圖》（局部），十四世紀初，紗繡立軸，原幅縱 217.1 公分，橫 64.1 公分，國立故宮博物院，臺北。蔣復璁主編，《國立故宮博物院寶物·刺繡》（東京：株式會社學習研究社，1970），彩色圖版 19-21，頁 13。
- 圖 2-10 佚名，《開泰圖》（局部），十四世紀初，紗繡立軸，原幅縱 217.1 公分，橫 64.1 公分，國立故宮博物院，臺北。蔣復璁主編，《國立故宮博物院寶物·刺繡》（東京：株式會社學習研究社，1970），彩色圖版 19-21，頁 13。
- 圖 2-11 佚名，《開泰圖》（局部），十四世紀初，紗繡立軸，原幅縱 217.1 公分，橫 64.1 公分，國立故宮博物院，臺北。蔣復璁主編，《國立故宮博物院寶物·刺繡》（東京：株式會社學習研究社，1970），彩色圖版 19-21，頁 13。

- 圖 2-12 佚名，《開泰圖》(局部)，十四世紀初，紗繡立軸，原幅縱 217.1 公分，橫 64.1 公分，國立故宮博物院，臺北。蔣復璁主編，《國立故宮博物院寶物·刺繡》(東京：株式會社學習研究社，1970)，彩色圖版 19-21，頁 13。
- 圖 2-13 《開泰圖》與《迎春圖》並置示意圖，按比例縮放，筆者製。
- 圖 2-14 《迎春圖》經緯組織正面圖，佚名，《迎春圖》，十四世紀初，紗繡立軸，原幅縱 213.3 公分，橫 63.5 公分，大都會博物館，紐約。筆者拍攝於 2014/01/06。
- 圖 2-15 《迎春圖》經緯組織正面圖，佚名，《迎春圖》，十四世紀初，紗繡立軸，原幅縱 213.3 公分，橫 63.5 公分，大都會博物館，紐約。筆者拍攝於 2014/01/06。
- 圖 2-16 《迎春圖》經緯組織正面圖，佚名，《迎春圖》，十四世紀初，紗繡立軸，原幅縱 213.3 公分，橫 63.5 公分，大都會博物館，紐約。筆者拍攝於 2014/01/06。
- 圖 2-17 《迎春圖》經緯組織正面圖，佚名，《迎春圖》，十四世紀初，紗繡立軸，原幅縱 213.3 公分，橫 63.5 公分，大都會博物館，紐約。筆者拍攝於 2014/01/06。
- 圖 2-18 《迎春圖》經緯組織正面圖，佚名，《迎春圖》，十四世紀初，紗繡立軸，原幅縱 213.3 公分，橫 63.5 公分，大都會博物館，紐約。筆者拍攝於 2014/01/06。
- 圖 2-19 《開泰圖》、《迎春圖》天空與地面局部顏色刷紋效果比對圖，筆者製。
- 圖 2-20 《迎春圖》局部顏色刷紋效果處放大圖，佚名，《迎春圖》，十四世紀初，紗繡立軸，原幅縱 213.3 公分，橫 63.5 公分，大都會博物館，紐約。筆者拍攝於 2014/01/06。
- 圖 2-21 《波濤雲龍桌裙》，佚名，明到清，紗繡，縱 256.5 公分，橫 79 公分，Phoenix Art Museum. Claudia Brown, *Weaving China's Past: the Amy S. Clauge Collection of Chinese Textiles* (Phoenix AZ: Phoenix Art Museum, 2000), pp. 130-132.
- 圖 2-22 《迎春圖》(局部，童子眼部)，佚名，《迎春圖》，十四世紀初，紗繡立軸，原幅縱 213.3 公分，橫 63.5 公分，大都會博物館，紐約。筆者拍攝於 2014/01/06。
- 圖 2-23 《迎春圖》(局部)，佚名，《迎春圖》，十四世紀初，紗繡立軸，原幅縱 213.3 公分，橫 63.5 公分，大都會博物館，紐約。筆者拍攝於 2014/01/06。
- 圖 2-24 《迎春圖》(局部)，佚名，《迎春圖》，十四世紀初，紗繡立軸，原幅縱

- 213.3 公分,橫 63.5 公分,大都會博物館,紐約。筆者拍攝於 2014/01/06。
- 圖 2-25 《迎春圖》(局部),佚名,《迎春圖》,十四世紀初,紗繡立軸,原幅縱 213.3 公分,橫 63.5 公分,大都會博物館,紐約。筆者拍攝於 2014/01/06。
- 圖 2-26 《緙絲加繡九陽消寒圖軸》(局部,中央山羊眼睛),清乾隆,原幅縱 213 公分,橫 119 公分,故宮博物院,北京。單國強編,《織繡書畫——故宮博物院藏文物珍品全集》(香港:商務印書館,2005),頁 228。
- 圖 2-27 《迎春圖》(局部),佚名,《迎春圖》,十四世紀初,紗繡立軸,原幅縱 213.3 公分,橫 63.5 公分,大都會博物館,紐約。筆者拍攝於 2014/01/06。
- 圖 2-28 《開泰圖》、《迎春圖》地面輪廓用色,佚名,《迎春圖》,十四世紀初,紗繡立軸,縱 213.3 公分,橫 63.5 公分,大都會博物館,紐約。James C.Y. Watt and Anne E. Wardwell, *When Silk was Gold; Central Asian and Chinese Textiles* (New York: Metropolitan Museum of Art, 1997), p.195.
- 佚名,《開泰圖》,十四世紀初,紗繡立軸,縱 217.1 公分,橫 64.1 公分,國立故宮博物院,臺北。蔣復璁編,《國立故宮博物院寶物·刺繡》(東京:株式會社學習研究社,1970),彩色圖版 19-21,頁 13。
- 圖 2-29 《開泰圖》(局部,梅花),十四世紀初,紗繡立軸,原幅縱 217.1 公分,橫 64.1 公分,國立故宮博物院,臺北。蔣復璁編,《國立故宮博物院寶物·刺繡》(東京:株式會社學習研究社,1970),彩色圖版 19-21,頁 13。
- 圖 2-30 《迎春圖》(局部,梅花),佚名,《迎春圖》,十四世紀初,紗繡立軸,原幅縱 213.3 公分,橫 63.5 公分,大都會博物館,紐約。筆者拍攝於 2014/01/06。
- 圖 2-31 《迎春圖》(局部,茶花花蕊),佚名,《迎春圖》,十四世紀初,紗繡立軸,原幅縱 213.3 公分,橫 63.5 公分,大都會博物館,紐約。筆者拍攝於 2014/01/06。
- 圖 2-32 《開泰圖》(局部,松針),十四世紀初,紗繡立軸,原幅縱 217.1 公分,橫 64.1 公分,國立故宮博物院,臺北。蔣復璁編,《國立故宮博物院寶物·刺繡》(東京:株式會社學習研究社,1970),彩色圖版 19-21,頁 13。
- 圖 2-33 《迎春圖》(局部,松針),佚名,《迎春圖》,十四世紀初,紗繡立軸,原幅縱 213.3 公分,橫 63.5 公分,大都會博物館,紐約。筆者拍攝於 2014/01/06。
- 圖 2-34 《迎春圖》(局部,松針),佚名,《迎春圖》,十四世紀初,紗繡立軸,原幅縱 213.3 公分,橫 63.5 公分,大都會博物館,紐約。筆者拍攝於

2014/01/06。

- 圖 2-35 佚名，《元代帝半身像冊·元世祖》，絹本設色，縱 59.2 公分，橫 47.4 公分，國立故宮博物院藏，臺北。石守謙、葛婉章編，《大汗的世紀：蒙元時代的多元文化與藝術》（臺北：國立故宮博物院，2001），頁 288。
- 圖 2-36 《開泰圖》（局部，梅花），十四世紀初，紗繡立軸，原幅縱 217.1 公分，橫 64.1 公分，國立故宮博物院，臺北。蔣復璁編，《國立故宮博物院寶物·刺繡》（東京：株式會社學習研究社，1970），彩色圖版 19-21，頁 13。
- 圖 2-37 《開泰圖》（局部，中央童子），十四世紀初，紗繡立軸，原幅縱 217.1 公分，橫 64.1 公分，國立故宮博物院，臺北。蔣復璁編，《國立故宮博物院寶物·刺繡》（東京：株式會社學習研究社，1970），彩色圖版 19-21，頁 13。
- 圖 2-38 明萬曆，《織金壽字雲間通袖龍襪妝花緞袍》（南京雲錦研究所複製），定陵博物館，北京。趙豐、屈志仁編，《中國絲綢藝術》（北京：北京外文出版社，2012），圖 8-58bc，頁 431。
- 圖 2-39 織金妝花紗過肩通袖龍襪袍各部位龍紋紋樣，據定陵出土物繪製。黃能馥、陳娟娟，《中國絲綢科技藝術七千年》（北京：中國紡織，2002），圖 8-169，頁 304。
- 圖 2-40 定陵百子衣線描圖。Terese Tse Bartholomew, "One Hundred Children: From Boys at Play to Icons of Good Fortune," in Ann Barrott Wicks ed., *Children in Chinese Art* (Honolulu: University of Hawaii, 2002), p. 64.
- 圖 2-41 《緙絲大威德金剛曼荼羅唐卡》，大都會博物館，紐約。James C.Y. Watt and Anne E. Wardwell, *When Silk was Gold; Central Asian and Chinese Textiles* (New York: Metropolitan Museum of Art, 1997), p. 25.
- 圖 2-42 方聞空間結構示意圖。Wen C. Fong, *Images of the mind: selections from the Edward L. Elliott family and John B. Elliott collections of Chinese calligraphy and painting at the Art Museum, Princeton University* (Princeton, N.J.: Art Museum, Princeton University, 1984), p. 21.
- 圖 2-43 《仙山樓閣圖》，收入《鏤繪集錦》冊，絹本，縱 40.8 公分，橫 25.5 公分，國立故宮博物院，臺北。童文娥編，《緙絲風華——宋代緙絲花鳥展圖錄》（臺北：國立故宮博物院，2007），頁 89。
- 圖 2-44 盧鴻，《草堂十志》，紙本，縱 600 公分，橫 29.4 公分，國立故宮博物院，臺北。秦孝儀編，《故宮書畫圖錄（十五）》，（臺北：國立故宮博物院，1995），頁 39-48。

- 圖 2-45 《開泰圖》(局部)線描示意圖,十四世紀初,筆者製圖,張綺芸協助 Photoshop 修圖。
- 圖 2-46 《開泰圖》空間示意圖,十四世紀初,筆者製圖,張綺芸協助 Photoshop 修圖。
- 圖 2-47 《開泰圖》空間示意圖,十四世紀初,筆者製圖,張綺芸協助 Photoshop 修圖。
- 圖 2-48 佚名,《瑤池集慶》,緞絲立軸,縱 260.3 公分,橫 205 公分,故宮博物院藏,北京。楊伯達編,《故宮文物大典(四)》(北京:紫禁城出版社,1994),頁 1679。
- 圖 2-49 《宋繡倫敘圖》(局部),紗繡立軸,縱 116.3 公分,橫 62.3 公分,國立故宮博物院,臺北。蔣復璁編,《國立故宮博物院寶物·刺繡》(東京:株式會社學習研究社,1970),圖 4,頁 10。
- 圖 2-50 《開泰圖》(局部),十四世紀初,紗繡立軸,原幅縱 217.1 公分,橫 64.1 公分,國立故宮博物院,臺北。蔣復璁編,《國立故宮博物院寶物·刺繡》(東京:株式會社學習研究社,1970),彩色圖版 19-21,頁 13。
- 圖 2-51 《宋繡盆菊詩意簾》(局部),紗繡立軸,縱 220 公分,橫 64.8 公分,國立故宮博物院,臺北。蔣復璁編,《國立故宮博物院寶物·刺繡》(東京:株式會社學習研究社,1970),圖 2。
- 圖 2-52 《迎春圖》(局部,中景左側),十四世紀初,紗繡立軸,原幅縱 213.3 公分,橫 63.5 公分,大都會博物館,紐約。筆者拍攝於 2014/01/06。
- 圖 2-53 《開泰圖》(局部,前景中央),十四世紀初,紗繡立軸,原幅縱 217.1 公分,橫 64.1 公分,國立故宮博物院,臺北。蔣復璁編,《國立故宮博物院寶物·刺繡》(東京:株式會社學習研究社,1970),彩色圖版 19-21,頁 13。
- 圖 2-54 《開泰圖》(局部,遠景右側,十四世紀初,紗繡立軸,原幅縱 217.1 公分,橫 64.1 公分,國立故宮博物院,臺北。蔣復璁編,《國立故宮博物院寶物·刺繡》(東京:株式會社學習研究社,1970),彩色圖版 19-21,頁 13。
- 圖 2-55 《宋繡盆菊詩意簾》(局部),紗繡立軸,縱 220 公分,橫 64.8 公分,國立故宮博物院,臺北。蔣復璁編,《國立故宮博物院寶物·刺繡》(東京:株式會社學習研究社,1970),圖 2。
- 圖 2-56 《迎春圖》(局部,前景),佚名,《迎春圖》,十四世紀初,紗繡立軸,原幅縱 213.3 公分,橫 63.5 公分,大都會博物館,紐約。筆者拍攝於 2014/01/06。

- 圖 2-57 《列王記》插圖，約一三三〇年代，薩克勒畫廊，華盛頓。Linda Komaroff and Stefano Carboni ed., *The Legacy of Genghis Khan: Courtly Art and Culture in Western Asia, 1256-1353* (New York: The Metropolitan Museum of Art, 2002), fig. 163.
- 圖 2-58 風景插圖細密畫，柏林國家圖書館。Linda Komaroff and Stefano Carboni ed., *The Legacy of Genghis Khan: Courtly Art and Culture in Western Asia, 1256-1353* (New York: The Metropolitan Museum of Art, 2002), fig. 168.
- 圖 2-59 《列王記》插圖，哈佛藝術博物館，劍橋。Linda Komaroff and Stefano Carboni ed., *The Legacy of Genghis Khan: Courtly Art and Culture in Western Asia, 1256-1353* (New York: The Metropolitan Museum of Art, 2002), fig. 188.
- 圖 2-60 《列王記》插圖，薩克勒畫廊，華盛頓。Linda Komaroff and Stefano Carboni ed., *The Legacy of Genghis Khan: Courtly Art and Culture in Western Asia, 1256-1353* (New York: The Metropolitan Museum of Art, 2002), fig. 190.
- 圖 2-61 皇家出行圖，十四世紀，國立普魯士文化藏品圖書館。Linda Komaroff and Stefano Carboni ed., *The Legacy of Genghis Khan: Courtly Art and Culture in Western Asia, 1256-1353* (New York: The Metropolitan Museum of Art, 2002), fig. 68.
- 圖 2-62 加冕圖，十四世紀，國立普魯士文化藏品圖書館。Linda Komaroff and Stefano Carboni ed., *The Legacy of Genghis Khan: Courtly Art and Culture in Western Asia, 1256-1353* (New York: The Metropolitan Museum of Art, 2002), fig. 84.
- 圖 2-63 《列王記》插圖，1330 年，The Trustees of the Chester Beatty Library, Dublin. Linda Komaroff and Stefano Carboni ed., *The Legacy of Genghis Khan: Courtly Art and Culture in Western Asia, 1256-1353* (New York: The Metropolitan Museum of Art, 2002), fig. 131.
- 圖 2-64 Diez Albums，1335 年，國立普魯士文化藏品圖書館。Linda Komaroff and Stefano Carboni ed., *The Legacy of Genghis Khan: Courtly Art and Culture in Western Asia, 1256-1353* (New York: The Metropolitan Museum of Art, 2002), fig. 180.
- 圖 2-65 磚雕如意仙道插屏，1214 年，閔行朱行南宋嘉定七年張瑋墓出土。何繼英編，《上海唐宋元墓》（北京：科學出版社，2014），彩圖圖版 27。

第三章

- 圖 3-1 《持蓮童子紗繡》(Vertical Pendant with Boys in a Lotus Scroll), 明, 紗繡, 縱 118.1 公分, 橫 27.9 公分, 大都會博物館, 紐約。Accession Number 1987.291, copy from Metropolitan Museum of Art's website, accessed December 07, 2013, 10:00.
<http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/42117>.
- 圖 3-2 《方勝嬰戲印花絹》, 西夏, 銀穿市拜寺口雙塔出土, 原縱 84.2 公分, 橫 29.4 公分, 圖象經、緯向均 21 公分。趙豐、屈志仁編, 《中國絲綢藝術》(北京: 北京外文出版社, 2012), 圖 6-43, 頁 317。
- 圖 3-3 《伏羲與女媧》, 二世紀, 武梁祠。Wu Hung, *The Wu Liang Shrine: The Ideology of Early Chinese Pictorial Art* (Stanford: Stanford University Press, 1989), p. 246.
- 圖 3-4 《母子圖》, 綏德賀家溝出土。李林、康蘭英、趙力光編, 《陝北漢代畫像石》(西安: 陝西人民出版社, 1995), 頁 179。
- 圖 3-5 《女史箴圖》, 大英博物館, 倫敦。Shane McCausland, *Frist Masterpiece of Chinese Painting: The Admonitions Scroll* (London: British Museum Press, 2003), pp.72-73.
- 圖 3-6 童子對棍圖漆盤, 三國, 安徽省馬鞍山朱然墓出土。徐文杰, 〈三國時期朱然墓漆器藝術探析〉(蘇州大學設計藝術學碩士論文, 2012), 頁 39, 圖 3.24。
- 圖 3-7 季札掛劍圖漆盤線描圖(局部), 三國, 安徽省馬鞍山朱然墓出土。徐文杰, 〈三國時期朱然墓漆器藝術探析〉(蘇州大學設計藝術學碩士論文, 2012), 頁 39, 圖 3.25。
- 圖 3-8 傳周文矩, 《宮中圖》, 克利夫蘭美術館。檢索:
<http://image.wangchao.net.cn/baike/1268871503337.jpg>。
- 圖 3-9 傳周昉, 《宮女浴嬰圖》, 十二世紀初, 縱 30.4 公分, 橫 48.5 公分, 大都會博物館, 紐約。方聞著, 李維琨譯, 《超越再現: 八世紀至十四世紀中國書畫》(杭州: 浙江大學出版社, 2011), 頁 16-17。
- 圖 3-10 《弈棋仕女圖》屏風, 八世紀, 縱 63 公分, 阿斯塔那墓葬出土, 新疆維吾爾自治區博物館。中國美術全集編輯委員會編, 《中國美術全集 3》(北京: 人民出版社, 2006), 頁 23。
- 圖 3-11 人勝, 八世紀, 正倉院。Robert Ricketts, *The Silk Road and the Shoso-in* (New York: Weatherhill, 1975), pl. 30.

- 圖 3-12 《童子執蓮文壺》，唐代，湖南長沙銅官窯。長沙窯課題組編，《長沙窯》（北京：紫禁城出版社，1996），彩圖 57。
- 圖 3-13 群童採花，中唐，敦煌莫高窟 112 窟，西龕西壁。譚蟬雪編，《敦煌石窟全集·25·民俗畫卷》（香港：商務印書館，1999），圖 81，頁 91。
- 圖 3-14 佚名，《撲棗圖》，明，國立故宮博物院，臺北。劉芳如、葛婉章編，《嬰戲圖》（臺北：國立故宮博物院，1990），頁 72。
- 圖 3-15 張萱，《摹張萱搗練圖》，北宋摹本，縱 37 公分，橫 147 公分，波士頓博物館。世界美術大全集編輯委員會編，《世界美術大全集·東洋編 5》（東京：小學館，1997），頁 22-23。
- 圖 3-16 張萱，《摹張萱搗練圖》，北宋摹本，縱 37 公分，橫 147 公分，波士頓博物館。世界美術大全集編輯委員會編，《世界美術大全集·東洋編 5》（東京：小學館，1997），頁 22-23。
- 圖 3-17 張萱，《虢國夫人遊春圖》，北宋摹本，縱 52 公分，橫 148 公分，遼寧省博物館，瀋陽。中國美術全集編輯委員會編，《中國美術全集 3》（北京：人民出版社，2006），頁 44-45。
- 圖 3-18 蘇漢臣，《秋庭戲嬰圖》，十二世紀，絹本設色，縱 197.5 公分，橫 108.7 公分，國立故宮博物院，臺北。何傳馨編，《故宮藏畫大系（二）》（臺北：國立故宮博物院，2011），頁 44。
- 圖 3-19 蘇漢臣，《冬日嬰戲圖》，十二世紀，絹本設色，縱 196.2 公分，橫 107.1 公分，國立故宮博物院，臺北。何傳馨編，《故宮藏畫大系（二）》（臺北：國立故宮博物院，2011），頁 130。
- 圖 3-20 嬰戲盤，宋，定窯，國立故宮博物院，臺北。Wen C. Fong, James C. Y. Watt et al, *Possessing the Past: Treasures from the National Palace Museum Taipei* (New York: Metropolitan Museum of Art, 1996), p. 237.
- 圖 3-21 李嵩，《市擔嬰戲圖》，南宋，縱 25.8 公分，橫 27.6 公分國立故宮博物院，臺北。Wen C. Fong, James C. Y. Watt et al, *Possessing the Past: Treasures from the National Palace Museum Taipei* (New York: Metropolitan Museum of Art, 1996), p. 181.
- 圖 3-22 佚名，《百子圖》冊頁，南宋，絹本設色，縱 28.8 公分，橫 31.3 公分，克利夫蘭美術館。方聞著，李維琨譯，《超越再現：八世紀至十四世紀中國書畫》（杭州：浙江大學出版社，2011），頁 240。
- 圖 3-23 傳周文矩，《蘇李別意圖》，國立故宮博物院，臺北。王耀庭編，《故宮書畫圖錄（十六）》（臺北：國立故宮博物院，1989），頁 319-322。
- 圖 3-24 傳陳居中，《蘇李別意圖卷》，國立故宮博物院，臺北。秦孝儀編，《故

- 宮書畫圖錄(六)》(臺北:國立故宮博物院,1997),頁319-321。
- 圖 3-25 河北省宣化縣夏八里張世卿墓前室西壁,遼天慶六年(1116)。河北省文物研究所編,《宣化遼墓壁畫》(北京:文物出版社,2001),圖55。
- 圖 3-26 《胡笳十八拍》,波士頓博物館。吳同著,金櫻譯,《波士頓博物館藏中國古畫精品圖錄(唐至元代)》(東京:大塚巧藝社,1999),頁108。
- 圖 3-27 李公麟,《臨韋偃放牧圖》,北宋,縱46.2公分,橫429.8公分,故宮博物院,北京。故宮博物院編,《故宮博物院藏品大系·繪畫編2宋》(北京:紫禁城出版社,2008),頁62-77。
- 圖 3-29 新疆阿斯塔納墓壁畫,縱53.5公分,橫22.3公分,吐魯番阿斯塔那一一八號墓出土新疆維吾爾自治區博物館藏。中國美術全集編輯委員會編,《中國美術全集3》(北京:人民出版社,2006),頁25。
- 圖 3-30 傅韓幹,《百馬圖》(局部),絹本設色,縱26.7公分,橫303.1公分,故宮博物院,北京。中國美術全集編輯委員會編,《中國美術全集3》(北京:人民出版社,2006),頁74。
- 圖 3-31 傅韓幹,《百馬圖》(局部),絹本設色,縱26.7公分,橫303.1公分,故宮博物院,北京。中國美術全集編輯委員會編,《中國美術全集3》(北京:人民出版社,2006),頁74。
- 圖 3-32 李公麟,《臨韋偃放牧圖》,北宋,縱46.2公分,橫429.8公分,故宮博物院,北京。故宮博物院編,《故宮博物院藏品大系·繪畫編2宋》(北京:紫禁城出版社,2008),頁62-77。
- 圖 3-33 佚名,《明皇幸蜀圖》,國立故宮博物院,臺北。何傳馨編,《故宮藏畫大系(一)》(臺北:國立故宮博物院,2011),頁28-29
- 圖 3-34 佚名,《洛神賦圖》,南宋,絹本設色,縱51.2公分,橫1157公分,故宮博物院,北京。故宮博物院編,《故宮博物院藏品大系·繪畫編3宋》(北京:紫禁城出版社,2008),頁128-135。
- 圖 3-35 傅陳居中,《四羊圖》,南宋,絹本設色,縱22.5公分,橫24公分,故宮博物院,北京。故宮博物院編,《故宮博物院藏品大系·繪畫編2宋》(北京:紫禁城出版社,2008),頁104-105。
- 圖 3-36 佚名,《開泰圖》(局部),十四世紀初,紗繡立軸,原幅縱217.1公分,橫64.1公分,國立故宮博物院,臺北。蔣復璁主編,《國立故宮博物院寶物·刺繡》(東京:株式會社學習研究社,1970),彩色圖版19-21,頁13。
- 圖 3-37 祁序,《江山放牧圖》,絹本設色,縱47.3公分,橫115.6公分,故宮博物院,北京。中國美術全集編輯委員會編,《中國美術全集4》(北京:

人民出版社，2006），頁 16-17。

- 圖 3-38 李迪，《雪中歸牧》，大和文華館，奈良。海外藏中國歷代名畫編輯委員會編，《海外收藏中國歷代名畫 1》（長沙：湖南美術出版社，1998），頁 52。
- 圖 3-39 李迪，《雪中歸牧》，大和文華館，奈良。Richard Edwards, "Li Ti," *Freer Gallery of Art Occasional Papers* (1967), plate 18.
- 圖 3-40 李迪，《風雨歸牧》，十二世紀末，絹本設色，縱 120.7 公分，橫 102.8 公分，國立故宮博物院，臺北。何傳馨編，《故宮藏畫大系（一）》（臺北：國立故宮博物院，2011），頁 132。
- 圖 3-41 傳李嵩，《秋林放牧圖》，《名繪薈萃》冊，縱 21.5 公分，橫 25.2 公分，國立故宮博物院，臺北。何傳馨編，《故宮書畫圖錄（二十九）》（臺北：國立故宮博物院，1989），頁 184-191。
- 圖 3-42 佚名，《宋元名繪》冊，縱 22.5 公分，橫 23.5 公分，國立故宮博物院，臺北。何傳馨編，《故宮書畫圖錄（二十八）》（臺北：國立故宮博物院，1989），頁 239。
- 圖 3-43 佚名，《夕陽歸犢》，《紈扇集錦》冊，縱 22.4 公分，橫 22.4 公分，國立故宮博物院，臺北。何傳馨編，《故宮書畫圖錄（二十九）》（臺北：國立故宮博物院，1989），頁 248-253。
- 圖 3-44 傳張仲，《牧羊圖》，《歷代集繪》第九冊，國立故宮博物院，臺北。何傳馨編，《故宮書畫圖錄（二十八）》（臺北：國立故宮博物院，1989），頁 356-363。
- 圖 3-45 傳李迪，《牧羊圖》，《宋元明集繪》第五冊，國立故宮博物院，臺北。何傳馨編，《故宮書畫圖錄（二十八）》，臺北：國立故宮博物院，1989，頁 328-331。
- 圖 3-46 佚名，《宋人畫柳蔭散牧》，《宋元拾萃》第六冊，縱 24.5 公分，橫 21.8 公分，國立故宮博物院，臺北。何傳馨編，《故宮書畫圖錄（二十八）》（臺北：國立故宮博物院，1989），頁 244。
- 圖 3-47 傳劉松年，《秋林縱牧圖》，國立故宮博物院，臺北。劉芳如、葛婉章編，《嬰戲圖》（臺北：國立故宮博物院，1990），頁 84。
- 圖 3-48 劉松年，《羅漢圖》，國立故宮博物院，臺北。石守謙、葛婉章主編，《大汗的世紀：蒙元時代的多元文化與藝術》，臺北：國立故宮博物院，2001，頁 290-291。
- 圖 3-49 劉松年，《四景山水圖》，絹本設色，每幅縱 41.3 公分，橫 67.9-69.5 公分，故宮博物院，北京。中國美術全集編輯委員會編，《中國美術全集

5》(北京：人民出版社，2006)，頁 80-81。

圖 3-50 佚名，《寒林牧羊圖》，元，弗利爾美術館，華盛頓。檢索：
<http://www.asia.si.edu/SongYuan/F1970.33/F1970.33.asp>。

圖 3-51 佚名，《迎春圖》，十三世紀末，紗繡立軸，縱 213.3 公分，橫 63.5 公分，
大都會博物館，紐約。筆者拍攝於 2014/01/06。



第四章

- 圖 4-1 《宣宗射獵圖》，明，縱 29.5 公分，橫 34.6 公分，故宮博物院，北京。Craig Clunas and Jessica Harrison-Hall, *Ming: 50 Years that Changed China* (London: British Museum Press, 2014), fig. 120.
- 圖 4-2 《湖畔涉獵圖》，明，縱 107 公分，橫 123.5 公分，故宮博物院，北京。Craig Clunas and Jessica Harrison-Hall, *Ming: 50 Years that Changed China* (London: British Museum Press, 2014), fig. 124.
- 圖 4-3 傳《元人戲嬰圖》，國立故宮博物院，臺北。秦孝儀編，《故宮書畫圖錄（五）》（臺北：國立故宮博物院，1990），頁 205。
- 圖 4-4 佚名，《明憲宗元宵行樂圖》，明，絹本設色，縱 37 公分，橫 624 公分，中國歷史博物館，北京。中國美術全集編輯委員會編，《中國美術全集 7》（北京：人民出版社，2006），頁 105。
- 圖 4-5 呂文英，《貨郎圖》，十五世紀末，絹本設色，縱 161.2 公分，橫 91.8 公分，東京藝術大學，東京。Richard Barnhart, *Painters of the Great Ming: The Imperial Court and the Zhe School* (Dallas: Dallas Museum of Art, 1993), p.112, cat. 36b.
- 圖 4-6 佚名，《折檻圖》，宋，國立故宮博物院，臺北。何傳馨編，《故宮藏畫大系（二）》（臺北：國立故宮博物院，2011），頁 129。
- 圖 4-7 佚名，《卻坐圖》，宋，國立故宮博物院，臺北。何傳馨編，《故宮藏畫大系（二）》（臺北：國立故宮博物院，2011），頁 128。
- 圖 4-8 呂紀、呂文英，《竹園壽集圖》，1499 年，縱 33.8 公分，橫 395.4 公分，故宮博物院，北京。Li He and Michael Knight, *Power and Glory: Court Art of China's Ming Dynasty* (San Francisco, Calif.: Asian Art Museum, Chong-Moon Lee Center for Asian Art and Culture, 2008), fig. 124.
- 圖 4-9 佚名，《明人十八學士圖》，絹本設色，縱 173.3 公分，橫 102.9 公分，國立故宮博物院，臺北。林莉娜編，《文人雅事——明人十八學士圖》（臺北：國立故宮博物院，2012），頁 13。
- 圖 4-10 《嬰戲圖》（局部）與紗繡《開泰圖》（局部），國立故宮博物院，臺北。秦孝儀編，《故宮書畫圖錄（五）》（臺北：國立故宮博物院，1990），頁 205；佚名，《開泰圖》（傳宋人《緙繡開泰圖》），十四世紀初，紗繡立軸，縱 217.1 公分，橫 64.1 公分，國立故宮博物院，臺北。蔣復璁編，《國立故宮博物院寶物·刺繡》（東京：株式會社學習研究社，1970），彩色圖版 19-21，頁 13。

- 圖 4-11 傳《元人畫冬景戲嬰圖》，絹本設色，縱 126.5 公分，橫 60.8 公分，國立故宮博物院，臺北。王耀庭編，《故宮書畫圖錄（五）》（臺北：國立故宮博物院，1989），頁 343-344。
- 圖 4-12 《嬰戲圖》、《元人九九消寒圖》、《宋人山羊圖》局部比對圖。出處詳見表 2，頁 141-146。
- 圖 4-13 《嬰戲圖》、《宋人山羊圖》、《元人九九消寒圖》山羊姿態對應圖。出處詳見表 2，頁 141-146。
- 圖 4-14 《嬰戲圖》、《元人九九消寒圖》、《宋人山羊圖》等比例縮放示意圖。出處詳見表 2，頁 141-146。
- 圖 4-15 傳《宋人九九陽春圖》（左）、傳《宋人吉羊開泰圖》（右）局部。出處詳見表 2，頁 141-146。
- 圖 4-16 宋徽宗，《文會圖》，國立故宮博物院，臺北。何傳馨編，《故宮藏畫大系（一）》（臺北：國立故宮博物院，2011），頁 127。
- 圖 4-17 佚名，《折檻圖》，宋，國立故宮博物院，臺北。何傳馨編，《故宮藏畫大系（二）》（臺北：國立故宮博物院，2011），頁 129。
- 圖 4-18 佚名，《卻坐圖》，宋，國立故宮博物院，臺北。何傳馨編，《故宮藏畫大系（二）》（臺北：國立故宮博物院，2011），頁 128。
- 圖 4-19 佚名，《明人十八學士圖》，絹本設色，縱 173.3 公分，橫 102.9 公分，國立故宮博物院，臺北。林莉娜編，《文人雅事——明人十八學士圖》（臺北：國立故宮博物院，2012），頁 31。
- 圖 4-20 傳《宋人九九陽春圖》（黑線）、傳《宋人吉羊開泰圖》（紅線）線描疊合圖。筆者繪製。
- 圖 4-21 傳《宋人九九陽春圖》、傳《宋人吉羊開泰圖》局部比較圖。出處詳見表 2，頁 141-146。
- 圖 4-22 《宋人九陽消寒圖》（表 2 圖 8 局部）國立故宮博物院，臺北。出處詳見表 2，頁 141-146。
- 圖 4-23 《宋人九陽消寒圖》（表 2 圖 8 局部）國立故宮博物院，臺北。出處詳見表 2，頁 141-146。
- 圖 4-24 《宋人九陽消寒圖》（表 2 圖 7 局部）國立故宮博物院，臺北。出處詳見表 2，頁 141-146。
- 圖 4-25 表 2 第一類 A 型及第二類 A 型畫軸中央山羊比較圖。出處詳見表 2，頁 141-146。
- 圖 4-26 傳《宋蘇漢臣開泰圖》及傳《元人百祥衍慶》等比例縮放示意圖。出處詳見表 2，頁 141-146。

- 圖 4-27 《宋人九陽消寒圖》等比例縮放示意圖。出處詳見表 2，頁 141-146。
- 圖 4-28 傳《宋蘇漢臣開泰圖》及傳《元人百祥衍慶》相同模件羊隻比對圖。出處詳見表 2，頁 141-146。
- 圖 4-29 《宋人九陽消寒圖》中相似姿態羊隻局部。出處詳見表 2，頁 141-146。
- 圖 4-30 傳《宋人畫吉祥開泰圖》(局部)，國立故宮博物院，臺北。出處詳見表 2，頁 141-146。
- 圖 4-31 商喜《關羽擒將圖》卷，絹本設色，縱 200 公分，橫 237 公分，故宮博物院，北京。故宮博物院編，《明代宮廷書畫珍賞》，北京：紫禁城出版社，2009，頁 138，圖一四。
- 圖 4-32 傳《元陳仲仁百祥圖》、傳《宋人畫吉祥開泰圖》局部比較圖出處詳見表 2，頁 141-146。
- 圖 4-33 《開泰圖》構圖示意圖，筆者繪製。
- 圖 4-34 傳《元人三陽開泰圖》，絹本，縱 176.1 公分，橫 117.3 公分，國立故宮博物院，臺北。秦孝儀編，《故宮書畫圖錄(五)》(臺北：國立故宮博物院，1990)，頁 211。
- 圖 4-35 傳《元人三陽開泰圖》，紙本，縱 169.2 公分，橫 90.7 公分，國立故宮博物院，臺北。秦孝儀編，《故宮書畫圖錄(五)》(臺北：國立故宮博物院，1990)，頁 373。
- 圖 4-36 傳《元人三陽開泰圖》，縱 104.8 公分，橫 56.3 公分，國立故宮博物院，臺北。秦孝儀編，《故宮書畫圖錄(五)》(臺北：國立故宮博物院，1990)，頁 269。
- 圖 4-37 傳《宋蘇漢臣戲嬰圖》，縱 98.4 公分，橫 53.4 公分，國立故宮博物院，臺北。秦孝儀編，《故宮書畫圖錄(二)》(臺北：國立故宮博物院，1990)，頁 79。
- 圖 4-38 明宣宗，《明宣宗畫三陽開泰圖軸》，1427 年，紙本設色，縱 211.6 公分，橫 142.5 公分，國立故宮博物院，臺北。秦孝儀編，《故宮書畫圖錄(六)》(臺北：國立故宮博物院，1991)，頁 145。
- 圖 4-39 明憲宗，《明憲宗冬至一陽圖》，紙本，縱 75.7 公分，橫 42.1 公分，國立故宮博物院，臺北。秦孝儀編，《故宮書畫圖錄(六)》(臺北：國立故宮博物院，1991)，頁 299。
- 圖 4-40 明憲宗，《畫達摩》，紙本，縱 76.8 公分，橫 47.4 公分，國立故宮博物院，臺北。秦孝儀編，《故宮書畫圖錄(六)》(臺北：國立故宮博物院，1991)，頁 297。
- 圖 4-41 傳《元人三陽開泰圖》，絹本，縱 163.5 公分，橫 100 公分，國立故宮

博物院，臺北。秦孝儀編，《故宮書畫圖錄（五）》（臺北：國立故宮博物院，1990），頁 267。

- 圖 4-42 絨線繡三羊開泰緞膝襪，明定陵出土。北京市昌平區十三陵特區辦事處編，《定陵出土文物圖典》（北京：北京美術攝影出版社，2006），圖 469。
- 圖 4-43 銀瓜稜盒，何繼英編，《上海唐宋元墓》（北京：科學出版社，2014），彩圖圖版 36，線描圖見同書頁 67。
- 圖 4-44 《綿羊太子紋錦》（局部），明，倫敦私人藏。高春明，《錦繡文章：中國傳統織繡紋樣》（上海：上海書畫出版，2005），頁 369。
- 圖 4-45 《茶地九陽消寒文錦》，明，縱 38.5 公分，橫 61.5 公分，平山郁夫シルクロード美術館，北杜。田邊勝美編，《ガンダーラとシルクロードの美術：平山郁夫コレクション》（東京：朝日新聞社，2002），圖 28。
- 圖 4-46 《太子綿羊經皮子》（局部），明，故宮博物院，北京。《中國絲綢藝術史》（北京：文物出版社，2002），彩版 21d。
- 圖 4-47 《綿羊太子紋錦》（局部），明，故宮博物院，北京。趙豐、屈志仁編《中國絲綢藝術》（北京：外文出版社，2012），頁 434，圖 8-62。
- 圖 4-48 《明刊本大藏經綿羊太子紋封套》，明，故宮博物院，北京。高春明，《錦繡文章：中國傳統織繡紋樣》（上海：上海書畫出版，2005），頁 369。
- 圖 4-49 《人形手紬地金襴》，綢地織金，明，前田育德會，東京。守田公夫，《名物裂》（京都：淡交新社，1966），圖版十八。
- 圖 4-50 傳宋人，《貨郎圖》，絹本設色，縱 105.5 公分，橫 55.6 公分，國立故宮博物院，臺北。陳階晉、賴毓芝編，《追索浙派》（臺北：國立故宮博物院，2008），圖 III-13。
- 圖 4-51 傳蘇漢臣，《貨郎圖》，絹本設色，縱 159.2 公分，橫 97 公分，國立故宮博物院，臺北。陳階晉、賴毓芝編，《追索浙派》（臺北：國立故宮博物院，2008），圖 III-11。
- 圖 4-52 傳郭思《戲羊圖》，絹本設色，縱 198 公分，橫 102.9 公分，國立故宮博物院，臺北。陳階晉、賴毓芝編，《追索浙派》（臺北：國立故宮博物院，2008），圖 III-21。
- 圖 4-53 蘇漢臣，《冬日嬰戲圖》，十二世紀，絹本設色，縱 196.2 公分，橫 107.1 公分，國立故宮博物院，臺北。何傳馨編，《故宮藏畫大系（二）》（臺北：國立故宮博物院，2011），頁 130。
- 圖 4-54 南宋《胡笳十八拍》（局部），波士頓博物館。吳同著，金櫻譯，《波士頓博物館藏中國古畫精品圖錄（唐至元代）》（東京：大塚巧藝社，1999），頁 108。

圖 4-55 劉貫道，《元世祖出獵圖》(局部)，縱 182.9 公分，橫 104.1 公分，國立故宮博物院，臺北。石守謙、葛婉章編，《大汗的世紀：蒙元時代的多元文化與藝術》(臺北：國立故宮博物院，2001)，頁 26-27。



第五章

- 圖 5-1 《紅地緋絲百子圖帳料》，清初，縱 178 公分，橫 170 公分，故宮博物院，北京。宗鳳英編，《明清織繡》（香港：香港印書出版，2005），圖 34。
- 圖 5-2 《紅緞繡五彩百子圖墊料》，清光緒，縱 116 公分，橫 97.5 公分，故宮博物院，北京。宗鳳英編，《明清織繡》（香港：香港印書出版，2005），圖 252。
- 圖 5-3 《青花三陽開泰瓶》，清乾隆，國立故宮博物院，臺北。余佩瑾編，《福壽康寧吉祥圖案瓷器特展圖錄》（臺北：國立故宮博物院，1995），頁 157。
- 圖 5-4 《金彩三陽開泰瓶》，清乾隆，國立故宮博物院，臺北。馮明珠編，《乾隆皇帝的文化大業》（臺北：國立故宮博物院，2002），圖 V-19，頁 183。
- 圖 5-5 《高宗御筆開泰說並仿明宣宗開泰圖》，乾隆三十七年，縱 127.7 公分，橫 63 公分，國立故宮博物院，臺北。秦孝儀編，《故宮書畫圖錄（十一）》（臺北：國立故宮博物院，1993），頁 91。
- 圖 5-6 《三陽開泰圖卷》，乾隆五十年，故宮博物院，北京。檢索：
<http://pic.5tu.cn/uploads/allimg/1411/031425104960.jpg>。
- 圖 5-7 趙孟頫，《二羊圖》，紙本水墨，縱 25.2 公分，橫 48.4 公分，弗利爾美術館，華盛頓。世界美術大全集編輯委員會編，《世界美術大全集·東洋編 7》（東京：小學館，1997），頁 118。
- 圖 5-8 《郎世寧畫開泰圖》，1746 年，縱 228.5 公分，橫 128.3 公分，國立故宮博物院，臺北。秦孝儀編，《故宮書畫圖錄（十四）》（臺北：國立故宮博物院，1994），頁 21。
- 圖 5-9 明宣宗，《明宣宗畫三陽開泰圖軸》，1427 年，紙本設色，縱 211.6 公分，橫 142.5 公分，國立故宮博物院，臺北。秦孝儀編，《故宮書畫圖錄（六）》（臺北：國立故宮博物院，1991），頁 145。
- 圖 5-10 《郎世寧畫開泰圖》（局部），1746 年，縱 228.5 公分，橫 128.3 公分，國立故宮博物院，臺北。秦孝儀編，《故宮書畫圖錄（十四）》（臺北：國立故宮博物院，1994），頁 21。
- 圖 5-11 《高宗御筆開泰說並仿明宣宗開泰圖》（局部），乾隆三十七年，縱 127.7 公分，橫 63 公分，國立故宮博物院，臺北。秦孝儀編，《故宮書畫圖錄（十一）》（臺北：國立故宮博物院，1993），頁 91。
- 圖 5-12 愛新覺羅弘曆，《清高宗御筆畫瓶梅》，1767 年，紙本水墨，縱 11.5 公

- 分，橫 32.8 公分，國立故宮博物院，臺北。馮明珠編，《乾隆皇帝的文化大業》（臺北：國立故宮博物院，2002），圖 I-10，頁 30。
- 圖 5-13 愛新覺羅弘曆，《清高宗御筆畫瓶梅》，1746 年，紙本水墨，國立故宮博物院，臺北。馮明珠編，《乾隆皇帝的文化大業》（臺北：國立故宮博物院，2002），圖 I-12，頁 32。
- 圖 5-14 《仿宋緙絲九陽消寒圖》，清乾隆，縱 213 公分，橫 119 公分，故宮博物院，北京。單國強編，《織繡書畫——故宮博物院藏文物珍品全集》（香港：商務印書館，2005），頁 228。
- 圖 5-15 《緙絲九陽啟泰圖》，清乾隆，縱 218 公分，橫 111.7 公分，國立故宮博物院，臺北。國立故宮博物院 2015 年大月曆，一月圖版。
- 圖 5-16 傳《宋劉松年琴書樂志圖》，縱 136.4 公分，橫 47.5 公分，國立故宮博物院，臺北。何傳馨編，《十全乾隆：清高宗的藝術品味》（臺北：國立故宮博物院，2013），頁 334。
- 圖 5-17 清《高宗薰風琴韶圖》，清乾隆，縱 149.5 公分，橫 77 公分，國立故宮博物院，臺北。何傳馨編，《十全乾隆：清高宗的藝術品味》（臺北：國立故宮博物院，2013），頁 335。
- 圖 5-18 《丁雲鵬掃象圖》，明，國立故宮博物院，臺北。何傳馨編，《十全乾隆：清高宗的藝術品味》（臺北：國立故宮博物院，2013），頁 336。
- 圖 5-19 丁觀鵬，《高宗洗象圖》，清乾隆，縱 132.3 公分，橫 62.5 公分，國立故宮博物院，臺北。何傳馨編，《十全乾隆：清高宗的藝術品味》（臺北：國立故宮博物院，2013），頁 337。
- 圖 5-20 《仿宋緙絲九陽消寒圖》（局部），清乾隆，縱 213 公分，橫 119 公分，故宮博物院，北京。單國強編，《織繡書畫——故宮博物院藏文物珍品全集》（香港：商務印書館，2005），頁 228。
- 圖 5-21 《緙絲九陽啟泰圖》，清乾隆，縱 218 公分，橫 111.7 公分，國立故宮博物院，臺北。國立故宮博物院 2015 年大月曆，一月圖版。
- 圖 5-22 《仿宋緙絲九陽消寒圖》（局部），清乾隆，縱 213 公分，橫 119 公分，故宮博物院，北京。單國強編，《織繡書畫——故宮博物院藏文物珍品全集》（香港：商務印書館，2005），頁 228。
- 圖 5-23 《緙絲九陽啟泰圖》，清乾隆，縱 218 公分，橫 111.7 公分，國立故宮博物院，臺北。國立故宮博物院 2015 年大月曆，一月圖版。
- 圖 5-24 《仿宋緙絲九陽消寒圖》（局部），清乾隆，縱 213 公分，橫 119 公分，故宮博物院，北京。單國強編，《織繡書畫——故宮博物院藏文物珍品全集》（香港：商務印書館，2005），頁 229。

- 圖 5-25 《仿宋縹絲九陽消寒圖》(局部)，清乾隆，縱 213 公分，橫 119 公分，故宮博物院，北京。單國強編，《織繡書畫——故宮博物院藏文物珍品全集》(香港：商務印書館，2005)，頁 229。
- 圖 5-26 《仿宋縹絲九陽消寒圖》(局部)，清乾隆，縱 213 公分，橫 119 公分，故宮博物院，北京。單國強編，《織繡書畫——故宮博物院藏文物珍品全集》(香港：商務印書館，2005)，頁 228。
- 圖 5-27 《縹絲九陽啟泰圖》，清乾隆，縱 218 公分，橫 111.7 公分，國立故宮博物院，臺北。國立故宮博物院 2015 年大月曆，一月圖版。
- 圖 5-28 佚名，《開泰圖》(傳宋人《縹繡開泰圖》)，十四世紀初，紗繡立軸，縱 217.1 公分，橫 64.1 公分，國立故宮博物院，臺北。蔣復璁編，《國立故宮博物院寶物·刺繡》(東京：株式會社學習研究社，1970)，彩色圖版 19-21，頁 13。
- 圖 5-29 佚名，《開泰圖》(傳宋人《縹繡開泰圖》)，十四世紀初，紗繡立軸，縱 217.1 公分，橫 64.1 公分，國立故宮博物院，臺北。蔣復璁編，《國立故宮博物院寶物·刺繡》(東京：株式會社學習研究社，1970)，彩色圖版 19-21，頁 13。
- 圖 5-30 《仿宋縹絲九陽消寒圖》(局部)，清乾隆，縱 213 公分，橫 119 公分，故宮博物院，北京。單國強編，《織繡書畫——故宮博物院藏文物珍品全集》(香港：商務印書館，2005)，頁 229。
- 圖 5-31 《仿宋縹絲九陽消寒圖》(局部)，清乾隆，縱 213 公分，橫 119 公分，故宮博物院，北京。單國強編，《織繡書畫——故宮博物院藏文物珍品全集》(香港：商務印書館，2005)，頁 228。
- 圖 5-32 《縹絲九陽啟泰圖》，清乾隆，縱 218 公分，橫 111.7 公分，國立故宮博物院，臺北。國立故宮博物院 2015 年大月曆，一月圖版。
- 圖 5-33 《仿宋縹絲九陽消寒圖》(局部)，清乾隆，縱 213 公分，橫 119 公分，故宮博物院，北京。單國強編，《織繡書畫——故宮博物院藏文物珍品全集》(香港：商務印書館，2005)，頁 229。
- 圖 5-34 佚名，《開泰圖》(傳宋人《縹繡開泰圖》)，十四世紀初，紗繡立軸，縱 217.1 公分，橫 64.1 公分，國立故宮博物院，臺北。蔣復璁編，《國立故宮博物院寶物·刺繡》(東京：株式會社學習研究社，1970)，彩色圖版 19-21，頁 13。
- 圖 5-35 《仿宋縹絲九陽消寒圖》(局部)，清乾隆，縱 213 公分，橫 119 公分，故宮博物院，北京。故宮博物院編，《經綸無盡——故宮藏織繡書畫》(北京：紫禁城出版社，2006)，頁 228。

結語

圖 6-1 《緋絲大威德金剛曼荼羅唐卡》，元（1330-1332），縱 245.5 公分，橫 209 公分，大都會博物館，紐約。James C.Y. Watt and Anne E. Wardwell, *When Silk was Gold: Central Asian and Chinese Textiles* (New York: Metropolitan Museum of Art, 1997), p. 97.

圖 6-2 《軍荼利明王唐卡》，西夏（十三世紀早期），克利夫蘭美術館。James C.Y. Watt and Anne E. Wardwell, *When Silk was Gold: Central Asian and Chinese Textiles* (New York: Metropolitan Museum of Art, 1997), p. 91.