

# 國立故宮博物院藏緙繡〈開泰圖〉 及相關作品研究

胡櫨文  
國立故宮博物院器物處

## 提 要

「開泰圖」是由騎羊富貴小兒與羊群組成的冬至節慶吉祥圖樣，以往研究多關注其諧音指事的圖象意義或庶民傾向，忽略作品的藝術特質。本文以國立故宮博物院藏緙繡〈開泰圖〉為中心，聯結相關作品，從材質、製作及贊助者的角度切入，分析這些作品在文化史上的價值。

首先，經由觀察織造特徵論證〈開泰圖〉與大都會博物館〈迎春圖〉的關係，並根據風格與結構分析對兩件作品定年提出看法。其次，藉整理相關畫軸的空間處理形式，審視以〈開泰圖〉為代表所形成之傳統圖式的變化，並解讀其歷史意義。最終舉清仿〈開泰圖〉作品調整局部圖象之例，印證學者對乾隆皇帝（1711-1799；1735-1796 在位）畫院指導原則的研究成果。透過聚焦「開泰」相關作品的畫面結構與技法表現，期以更正確解讀宮廷製作的開泰圖在元、明、清三朝畫意的轉變。

**關鍵詞：**開泰圖、吉祥圖、緙繡、圖式、乾隆皇帝

## 一、前言

「開泰圖」是指由吉祥語「三陽／九陽開泰」衍生而出的圖象之一。<sup>1</sup> 這類圖象的主角為騎羊華服小兒，常肩挑梅枝，上掛喜鵲籠，是謂「喜上眉（梅）梢」；坐騎山羊口吐雲氣，即「陽（羊）生（升）」；<sup>2</sup> 小兒衣飾龍紋（圖 1b），說明其身分為「太（泰）子」；多伴以為數 3、9 或 81 的山羊群。重要作品包括國立故宮博物院藏原題〈宋緯繡開泰圖〉（圖 1，為求行文與閱讀之便，本文以〈開泰圖〉簡稱）及大都會博物館之〈迎春圖〉（圖 2，筆者譯名，該館圖錄原名 *Welcoming Spring*）。<sup>3</sup> 本文將先探討二幅織繡的關係，提出斷代意見，並分析其組成圖式，續談傳世多件繼承此傳統之作品的類型，比較其與祖型的異同，再論乾隆皇帝仿製的文史意義。

《周易》「泰」卦以「坤上乾下」的樣貌構成，具「小往大來」之意。<sup>4</sup> 古認為陰曆十一月至正月間陽氣漸升，至正月三陽既上，則坤、乾交替，形成泰卦之象，故有「三陽開泰」之語。以季節變化類比陰陽轉換的說法至遲於漢代（前 202-220）已出現。<sup>5</sup> 南宋（1127-1279）文獻稱「泰」為「正月之卦」，<sup>6</sup> 宋元之際，「三陽開泰」相關詞彙出現，如《翰墨全書》即以「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，<sup>7</sup> 這類用語明代以後仍見。<sup>8</sup>

1 傳統冬至使用圖象可分三類，包括具計日功能的「數九圖」、山水形式的「消寒詩圖」及本文關注的騎羊人物圖。詳參胡楹文，〈消寒開泰——冬至圖象的使用脈絡〉，《故宮文物月刊》，395 期（2016.2），頁 106-108。

2 徐文躍，〈一線初添日漸長——明清宮廷冬至風俗中的陽生、綿羊太子紋樣〉，《紫禁城》，2018 年 12 期，頁 148。

3 James C.Y. Watt and Anne E. Wardwell, *When Silk was Gold: Central Asian and Chinese Textiles* (New York: Metropolitan Museum of Art, 1997), 194.

4 鄧秉元，《周易義疏》（上海：上海古籍出版社，2011），頁 93。

5 「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』。」（漢）鄭玄注，（唐）孔穎達疏，《禮記注疏》，收入《閩刻珍本叢刊》（北京：人民出版社、廈門：鷺江出版社，2009，據明嘉靖間福建李元陽刻《十三經注疏》本影印），冊 7，卷 14，頁 265。

6 （南宋）朱熹，《周易本義》，收入《閩刻珍本叢刊》（據南宋咸淳元年吳革刻本影印），冊 1，頁 23。

7 （宋-元）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》（臺南：莊嚴文化事業，1995，據北京圖書館藏明初刻本影印），卷 1，〈天時門·通序時警聯〉，頁子 170-9- 子 170-10。

8 如《四時氣候集解》記：「《歲時百問》云：『立春半月、三陽交泰、雪消為雨、雨降為水，故約雨水。』」《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。其成書時間不詳，以《四時氣候集解》著者李泰為洪武三十年（1397）進士推算，至遲於十四世紀晚期已成書。（明）李泰，《四時氣候集解·四卷》，收入《四庫全書存目叢書》（據北京大學圖書館藏明

不過，「三陽」源自《周易》，在早期未與「九陽」混用。「九九消寒」的說法至明弘治年間（1488-1505）方出現，<sup>9</sup>將「九陽消寒」與童子騎羊圖象連結，則晚至乾隆時期（1736-1795）。<sup>10</sup>學者 Maggie Bickford 認為，「九陽消寒／啟泰」的說法很可能始於更早以前，只是多僅用於口語或農曆，缺少文獻記錄。<sup>11</sup>可以想見，「九」為陽的極數，用以代稱日，<sup>12</sup>進而出現「九陽」取代「三陽」的說法。同時，明清之際流行「九九消寒圖」，結合時令計日與吉祥詞彙亦可能促成新用語產生。

Maggie Bickford 曾撰兩篇文章討論「開泰」相關作品，其一強調作品跨越時間與階級的普遍性與將文字化作圖象的創造力；<sup>13</sup>另一篇文章則聚焦明、清宮廷「數九圖」及「開泰圖」使用脈絡的延續性。<sup>14</sup>她從北京故宮博物院藏〈仿宋緯絲九陽消寒圖〉上乾隆御題出發，探討「數九」的傳統與發展。主要貢獻包含解讀「開泰圖」中「圖」如何象徵「文」，釐清「圖」與「圖」之間搭配關係產生的錦上添花之效，並推論這類圖象多用於冬至後到春天之間。<sup>15</sup>據 Bickford 整理，「數九」活動在元代已發展出作為祈願圖樣的「數九圖」與具象化整合吉祥母題形式的「開泰圖」。<sup>16</sup>因「數九圖」與「開泰圖」的吉祥意涵相通，並於每年同一時段使

刻居家必備本影印），頁 164-28。

- 9 〈九九消寒圖〉拓本自題「九九消寒之圖」，下有「大明弘治紀元歲戊申（1488）秋七月上浣之吉」，是筆者所見可信有紀年最早的材料。拓本收錄於北京圖書館善本部金石組編，《北京圖書館藏畫像拓本匯編》（北京：書目文獻出版社，1993），冊 10，頁 12。明、清「九九消寒圖」流行狀況及使用方式，詳見胡櫨文，〈消寒開泰——冬至圖象的使用脈絡〉，頁 115-119。
- 10 首見於乾隆年間〈仿宋緯絲九陽消寒圖〉上題御製詩，詳參後文。
- 11 Maggie Bickford, "Three Rams and Three Friends: the Working Life of Chinese Auspicious Motifs," *Asia Major*, Volume XII, Part I (1999 [issued 2000]): 135.
- 12 「九陽，謂日也」，見（宋）范曄，（唐）李賢注，《後漢書》，收入《四史》（臺北：藝文印書館，1955），卷 49，頁 12。
- 13 Maggie Bickford, "Three Rams and Three Friends: the Working Life of Chinese Auspicious Motifs," 127-158.
- 14 Maggie Bickford, "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), 349-371.
- 15 Maggie Bickford, "The Symbolic Seasonal Round in House and Palace: Counting the Nine in Traditional China," 349-371.
- 16 筆者為行文方便而稱兩類圖象為「數九圖」、「開泰圖」，Maggie Bickford 未區辨兩類圖象，但其文章曾說明同樣吉祥意涵發展出兩種不同圖象的表現樣貌，見 Maggie Bickford, "The Symbolic Seasonal Round in House and Palace: Counting the Nine in Traditional China," 358. 此外，其研究認為「開泰圖」始於元代，乃引用以往圖錄對國立故宮博物院藏傳〈宋緯繡開泰圖〉、傳元人〈嬰戲圖〉以及紐約大都會博物館藏〈迎春圖〉定年的看法，未做更多解釋。見 Maggie Bickford, "Three Rams and Three Friends: the Working Life of Chinese Auspicious Motifs," 136-137.

用，故其將「數九圖」、「開泰圖」放在「九九消寒圖」的大架構下討論，<sup>17</sup>但她未依據圖象差異區辨二者，突顯其研究較不重畫面表現的缺憾。

Bickford 將吉祥圖視作庶民文化的代表，認為這類圖象源自早期中國命理學方術或陰陽的概念，<sup>18</sup>此一研究取徑與學術史有很大的關係。因吉祥圖不具「成教化、助人倫」之效，<sup>19</sup>更未表達製作者的自我，故始終不為傳統畫史討論。<sup>20</sup>至二十世紀前半葉，日本學者野崎誠近著手整理中國吉祥圖象，並出版《吉祥圖案解題：支那風俗の一研究》一書。<sup>21</sup>該書以圖出發，並附上說明，內容囊括吉祥圖的象徵意義、應用層面等。他的研究很可能受民俗學在日本興起的影響。<sup>22</sup>二十世紀，庶民文化研究勃興，<sup>23</sup>Bickford 在此學潮下運用吉祥圖討論無可厚非，通俗的吉祥圖對探討缺乏文獻的民間文化或有幫助，<sup>24</sup>但傳世作品多出於宮廷收藏的事實，往往使討論陷入矛盾。相較之下，李霖燦將吉祥圖歸為風俗畫的做法，更符合傳統畫史脈絡。<sup>25</sup>近年來，同樣研究庶民文化的學者王爾敏便刻意把與開泰有關之冬至數九習俗歸類為「富貴官宦之家」的「講究」，將其自「民間共識」的討論排除，<sup>26</sup>突顯以庶民文化研究論述「開泰圖」恐已不合時宜。不同於一般吉祥圖格式化的圖案表現，「開泰圖」相關作品類似繪畫的特點提供研究者更多元

17 事實上，相關的圖象尚包括明代出現、以山水搭配呈現的「消寒圖」，見胡蘊文，〈消寒開泰——冬至圖象的使用脈絡〉，頁 106-108。

18 Maggie Bickford, "Three Rams and Three Friends: the Working Life of Chinese Auspicious Motifs," 128-129.

19 (唐)張彥遠，《歷代名畫記》，收入《美術叢刊》(臺北：國立編譯館，1986)，冊 2，頁 1。

20 早期西方亦輕忽裝飾藝術的重要，Rawson 教授對此有一系列的回顧，並在其著作中說明裝飾在藝術史上的意義，Jessica Rawson, *Chinese Ornament: The Lotus and the Dragon* (London: British Museum Publication, 1984), 16-32.

21 野崎誠近，《吉祥圖案解題：支那風俗の一研究》(東京：平凡社，1940)。

22 1930 年代，日本受西方學術潮流影響，開始關注民俗學研究。蔡文高，〈日本民俗學百年要略〉，收入周星編，《民俗學的歷史、理論與方法》(北京：商務印書館，2006)，上冊，頁 229-243。野崎誠近雖未明言其受民俗學影響，但在該書自序、凡例與緒言中，再再透露以吉祥圖象研究中國「國民性」的企圖。筆者所見日文珍本並未收錄野崎氏自序、凡例與緒言，相關內容，參野崎誠近著，古亭書屋編譯，《中國吉祥圖案》(臺北：眾文圖書，1979)。該書翻譯成中文後，分別在臺灣、中國大陸等地出版，如野崎誠近著，古亭書屋編譯，《中國吉祥圖案》；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)。

23 二十世紀晚期，西方庶民研究逐漸擴及歷史、文學及人類學。陳義華，《後殖民知識界的起義——庶民學派研究》(北京：中央編譯出版社，2009)，頁 1-11。

24 吉祥母題直接連結文字且專屬於漢民族的特性，對於討論不具文字的考古材料亦極方便，Ellen Laing 便分析蒙古或契丹墓葬中漢式吉祥母題的空間配置，以說明不同文化的交流互動，是運用吉祥圖於藝術史研究範疇極佳的案例。Ellen Johnston Laing, "Auspicious Motifs in Ninth- to Thirteenth-Century Chinese Tombs," *Ars Orientalis*, Vol. 33 (2003): 32-75.

25 李霖燦，《中國風俗畫欣賞》(臺北：秋雨印刷，1989)，頁 31。

26 王爾敏，《明清時代庶民文化的生活》(臺北：中央研究院近代史研究所，2006)，頁 35。

的探究空間；本文期以繪畫史研究的形式切入，進一步解答工匠製作、贊助者要求等議題。

## 二、兩件早期緯繡作品

〈開泰圖〉與〈迎春圖〉均為清宮舊藏，原題分別為〈宋緯繡開泰圖〉及〈宋緯絲三陽開泰圖〉。<sup>27</sup> 雖稱「緯絲」，但觀察兩件作品細部織造結構，可知其並非以「通經斷緯」法所製的織品。<sup>28</sup> 以往圖錄簡介稱〈宋緯繡開泰圖〉為「通幅戳紗」，<sup>29</sup> 應是察覺其與一般緯絲不同。從品作破損處觀察可知底材的確為紗（圖 3a，〈迎春圖〉亦同，見圖 3b），<sup>30</sup> 然筆者觀察〈開泰圖〉與〈迎春圖〉原件細部，皆未見「戳紗」戳納應有的 45 度斜角（圖 4），<sup>31</sup> 反倒與所謂「緯絲加繡」織成作品表面結構近似（圖 5）——此技法是以絞經重緯插織花緯成底，局部組織接近垂直排列，<sup>32</sup> 和傳統通經斷緯的「緯絲」結構不同。〈開泰圖〉、〈迎春圖〉的表面呈垂直排列（圖 3c、圖 3d），清宮使用「緯」定名，或取其織造之意。<sup>33</sup> 本文雖沿用清宮舊名「緯繡」，但仍須注意技法上的差異。

### （一）兩者關係

- 
- 27 (清)張照等編,《秘殿珠林石渠寶笈續編·石渠寶笈》(臺北:國立故宮博物院,1969),冊3,頁1707;《秘殿珠林石渠寶笈三編·石渠寶笈》,冊2,頁668。
- 28 公認的緯絲技法,參陳娟娟,〈緯絲〉,收入氏著,《中國織繡服飾論集》(北京:紫禁城出版社,2005),頁139-150。
- 29 國立故宮博物院編輯委員會編,《刺繡特展圖錄》(臺北:國立故宮博物院,1992),頁128。
- 30 紗的辨識方式在於其絞經組織結構,分絞經紗與平紋紗。紗與羅的區辨詳趙豐,《中國絲綢藝術史》(北京:文物出版社,2005),頁53。「紗」與綃、縠、縠、縠、縠等均屬平紋素織物,概略而言,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果,所以出現不同名目。早期「紗」又作「沙」,亦作「縠」,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」。以上參王庄穆編,《中國絲綢辭典》(北京:中國科學技術出版社,1996),頁251。另外,《周禮》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」;「素沙」為王后六服所使用的織品用料種類,這是最早的相關記錄,見(漢)鄭玄注,(唐)陸德明音義,《周禮》(大田:學民文化社,1997),卷1,〈天官〉,頁272-273。早期的紗絲縷織細,甚為輕薄,與今尼龍紗相彷彿,是絲織品中最為織細稀疏的品種;參武敏著,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。
- 31 戳紗的技法及細節詳參李雨來、李玉芳,《明清繡品》(上海:東華大學出版社,2012),頁12-13。
- 32 雖稱「緯絲加繡」,但這類絞經重緯的做法事實上並非傳統的緯絲,目前筆者亦未找到類似織物,名稱尚待研議,稱「緯絲加繡」應是《明清繡品》作者採取折衷的說法,參李雨來、李玉芳,《明清繡品》,頁17-18。
- 33 感謝匿名審稿人惠賜寶貴材料,並給予諸多建議。本文原擬稱〈開泰圖〉、〈迎春圖〉為「紗繡」,然此稱呼無法說明兩幅作品織造加繡的特徵,故定稿改採清宮定名。

Maggie Bickford 按照畫面比例將緙繡〈開泰圖〉與大都會博物館〈迎春圖〉並置，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均能互相接合，從而認為兩件作品原為同一件。<sup>34</sup> 透過放大鏡觀察，〈開泰圖〉與〈迎春圖〉殘損處基底紗以及紗底織成結構均為兩經線以每隔一緯一絞的形式交織而成，緯線較粗，紗眼甚細，紗材並無二致。另外，兩件作品天空與地面大面積的色塊皆呈現斜向排刷的效果。這種斜向排刷的顏色效果不僅出現於大色塊的部分，整件作品緙織細部均如此（圖 6）。〈開泰圖〉與〈迎春圖〉地面或天空的大面積色塊是以同樣色線織成（圖 7），可排除刻意織造斜刷式顏色效果的可能。又兩件作品的排刷效果為斜紋，非卷軸收藏掉色；另考量底材厚度，裱褙時使用的黏著劑不可能滲透繡品，故亦非黏著劑汙染（adhesive stain）。<sup>35</sup> 筆者在一件清代〈紗繡波濤雲龍桌裙〉上恰見相同的效果（圖 8）。此件作品的斜刷呈色侷限於天空，且方向時左時右，應為匠人為表現海上大風情狀所繪。〈開泰圖〉、〈迎春圖〉意欲表現冬日寒風，由此可知，天空、地面刷出特殊的排刷效果是為了營造氣候情境。排刷染色手法再次驗證了二者製作工藝的一致性。

刺繡細節也是說明〈開泰圖〉與〈迎春圖〉關係的途徑。刺繡涉及針法的運用，同樣工坊雖可能因匠師不同而造成表現略有差異，但大抵仍會使用相近技法。〈開泰圖〉與〈迎春圖〉繡製人物面部時，均先於臉部以直針繡底色，<sup>36</sup> 再以淺米色線釘線繡輪廓（圖 9）。<sup>37</sup> 除了〈開泰圖〉中央主要童子的面部底色是以傾斜地面 45 度角排列繡成，其餘童子都是以平行地面排列的方式繡出地色。不僅輪廓，兩件作品在表現細部時，亦慣以釘線繡的方式勾勒造形。「大面積填色使用直針，輪廓使用釘線」的整體概念基本上相通。

此外，分析局部細節如何配置於整體，亦可論證兩者裝飾的內在結構是否一致。〈開泰圖〉、〈迎春圖〉大部分山羊均以眼睛為中心，同心圓排布戧針繡出底色。<sup>38</sup> 輪廓線處以色線加繡，或有在背部、腹部等加上色線纏針繡出另一個較寬的

34 Maggie Bickford, "The Symbolic Seasonal Round in House and Palace: Counting the Nine in Traditional China," 360.

35 承國立雲林科技大學文化資產維護系林煥盛老師提供寶貴的專業意見，謹申謝忱。

36 直針繡即以垂直線、單一色按紋樣造形，平行排比排繡出圖樣的技法。朱鳳，《中國刺繡技法研究》（上海：人民美術出版社，1957），頁 17。

37 釘線繡指平放細色線後，再間隔以絲線短針紮上。朱鳳，《中國刺繡技法研究》，頁 22。

38 戧針，又作搶針，指以短直針依造形勻接分層繡出紋樣，由直針發展而成，差異在於非平行排列；針口整齊，批次繡線針腳留有一絲縫隙，稱做水路。朱鳳，《中國刺繡技法研究》，頁 21-22。

色帶突出造形者。<sup>39</sup> 只有〈迎春圖〉前景中央之乳羊是以垂直於地面的色線直針繡底色，為兩幅作品中唯一特例（圖 10）。〈開泰圖〉中羊隻加繡技法可依繡線使用差異區分為兩大類（表一），第一類是同心圓式戩針底色，未加繡其他裝飾者（表一〈開泰圖〉山羊編號 1 至 6）；第二類是正中央童子所騎山羊與其左右 1 白、1 藍共 3 隻山羊。這 3 隻山羊同樣使用同心圓戩針繡成底色，並依輪廓纏針繡出形體，但在底色上以每隔約 0.5 公釐處加繡一平行橫跨兩行底色色線的金線為飾，以表現羊毛，較第一類更為精緻複雜。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（表一〈開泰圖〉山羊編號 7）。這 3 隻特殊形式繡成的山羊皆位於畫面中景，為全幅作品的視覺焦點。

〈迎春圖〉的山羊共 11 隻，大部分同樣以眼睛為中心、呈同心圓狀繡羊毛底色。其中 6 隻山羊未以其他技法加繡，與〈開泰圖〉第一類山羊刺繡技法相近。特別技法繡成的山羊共 5 隻，其一為前景中央白羊下方以各色線直針繡成的小山羊，表現剛出生雜色之狀。另外 4 者皆位於中景，包括中央童子坐騎以及其右上方的羊隻，均以釘線繡出卷雲狀羊毛。〈開泰圖〉中未見此種表現，可歸為第三類（表一〈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（表一〈迎春圖〉山羊編號 7），〈開泰圖〉相對位置的羊隻也是以此種技法繡製。〈迎春圖〉中景左下角靛青色山羊以摻金線繡成（表一〈迎春圖〉山羊編號 8），與〈開泰圖〉中景左側的山羊相同。

〈開泰圖〉與〈迎春圖〉山羊的刺繡細節雖有些許差異，但主要繡法與組成結構一致，較繁複手法繡成的羊隻均位於畫面中央（表二）。此外，兩幅緯繡湖石、梅花、山茶花等配景刺繡技法也彼此相通（圖 11），諸多細節皆顯示 Maggie Bickford 推論屬實，這兩件作品為連屏。

## （二）時代歸屬

大都會博物館圖錄介紹〈迎春圖〉與〈開泰圖〉時，依據二者均描繪穿著蒙古服飾的童子，且訓練孩童騎羊屬蒙古傳統，故判斷〈迎春圖〉的製作年代為蒙元時期。<sup>40</sup> 檢視宋元可靠材料的童子服裝形制，宋代〈冬日嬰戲圖〉中孩童皆著

39 纏針是用斜行線條纏繞形體繡成，針跡方向一致。朱鳳，《中國刺繡技法研究》，頁 17-18。

40 James C.Y. Watt and Anne E. Wardwell, *When Silk was Gold: Central Asian and Chinese Textiles*, 194-196; 圖錄中認為〈迎春圖〉可能是後仿之作，然並未說明原因。

漢裝（圖 12），<sup>41</sup> 南宋〈胡笳十八拍〉上遼、金的孩童服飾為窄袖（圖 13），<sup>42</sup> 與本件作品華麗而厚重的裝束確實不同。沈從文認為，〈開泰圖〉騎羊童子身上穿著極可能是蒙元服飾「銀鼠裘」；<sup>43</sup> 而童子頭戴者，或為明劉若愚《酌中志》所載「唐朝帽」，<sup>44</sup> 顯示其可能早於明。但這類帽亦可能是明戲曲之「狐帽」；<sup>45</sup> 必須注意的是，以上相關文獻多著於明。姑且不論現今學界對蒙元童子服裝的了解仍十分有限，<sup>46</sup> 考量描繪對象不一定是當代人物，「騎羊」亦非專屬蒙古孩童的活動，<sup>47</sup> 縱然以上兩點成立，尚有後人追繪的可能。凡此種種，使我們不得不採取傳統藝術史風格分析的形式討論。〈開泰圖〉、〈迎春圖〉人物臉相開面較廣，面部豐腴，五官集中，風格與〈元代帝后像〉（圖 14）頗為相近。<sup>48</sup> 但依然不足以論證其製作年代。無論是繪畫或織品，很難找到可以與〈開泰圖〉相互對應的視覺材料，其獨特的空間與用色、誇張變形的湖石與擁擠的構圖，頗不同一般中

41 Cahill 認為此作作於南宋，但陳韻如研究發現，該作與〈秋庭戲嬰〉關係密切，且畫意貼近北宋畫院作品，應可視作蘇漢臣繪畫的代表。James Cahill, "The Imperial Painting Academy," in *Possessing the Past: Treasures from the National Palace Museum Taipei*, ed. Wen C. Fong et al. (New York: The Metropolitan Museum of Art, 1996), 174. 陳韻如，〈〈秋庭戲嬰〉與〈冬日嬰戲〉雙幅〉，《故宮文物月刊》，337 期（2011.4），頁 90-97。

42 與此作有關者為傳陳居中〈文姬歸漢圖〉，見賴毓芝，〈想像異國——傳陳居中〈文姬歸漢圖〉研究〉，《故宮學術季刊》，25 卷 1 期（2007 秋），頁 15-88。這類作品描繪的外族服飾，在遼墓出土壁畫亦可見，參小川裕充，〈遼の絵画〉，收入嶋田英誠、中澤富士編，《世界美術大全集東洋編・6・南宋・金》（東京：小學館，2000），頁 127-136。

43 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》（臺北：南天書局，1988），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，當指同類服飾，見（元）熊夢祥，《析津志輯佚》（北京：北京古籍出版社，1983），〈歲紀〉，頁 223。

44 劉氏描述唐朝帽：「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。」是否真源自唐已不可考。（明）劉若愚，楊義生校點，《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 19，頁 3057。

45 或作「胡帽」。陳琳曾據明代〈慶豐年五鬼鬧鍾馗〉劇本對綿羊太子之描述：「狐帽、膝襪曳撒、比甲、鬧妝茄帶、梅枝鶻籠」定義國立故宮博物院藏〈元人戲嬰圖〉所繪物品名稱，並進行詳盡考證，惜未能找出完全相符的考古材料。陳琳，〈臺北故宮藏〈元人戲嬰圖〉及相關題材繪畫斷代研究〉（北京：中央美術學院碩士論文，2010），頁 3-8、24-26。

46 沈從文論及蒙元孩童服飾時使用傳蘇漢臣〈貨郎圖〉（國立故宮博物院藏）為據，然其後學者比對現藏日本根津美術館與東京藝術大學呂文英印〈貨郎圖〉，認定該作為明代呂氏所繪，現已為學界共識。見沈從文，《中國古代服飾研究》，頁 304；Richard M. Barnhart, *Painters of the great Ming: the Imperial Court and the Zhe School* (Dallas: Dallas Museum of Art, 1993), 17.

47 《史記》記載匈奴「兒能騎羊，引弓射鳥鼠，少長則射狐兔；用為食。」後人多加以引用，進而形成匈奴兒騎羊的印象；但在《世說新語》中亦可見漢族孩童騎羊之事，難依此判定人物身分。以上文獻分見（漢）司馬遷，《史記》（上海：中華書局，1959），卷 110，頁 2879；（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。

48 〈元代帝后像〉的研究回顧及其文史意義，參陳韻如，〈再論元代帝后像〉，《故宮文物月刊》，359 期（2013.2），頁 32-45。

國傳統視覺藝術，反倒與伊兒汗國細密畫的表現相通。<sup>49</sup> Linda Komaroff 在研究西亞與中國藝術交流時曾以〈迎春圖〉為例，說明中國絲綢藝術與伊兒汗國細密畫的交流；尤其〈迎春圖〉層疊成塊的地面與其所例舉的細密畫甚為相像，Komaroff 以此論證中國絲綢藝術對伊兒汗國細密畫的影響。<sup>50</sup> 這些細密畫不僅構圖與〈迎春圖〉、〈開泰圖〉相近，裝飾概念亦有雷同之處，如地面散置草葉、物像造形強烈扭曲等，風格獨樹一幟。現已難從零星作品重建中國與伊朗藝術交流的媒介和路徑，此議題亦非本文能力所及。諸多作品顯示，十三世紀後中國裝飾藝術隨蒙古人的征服而使近東地區藝術風格發生變化，<sup>51</sup> 二者的藝術交流為〈迎春圖〉、〈開泰圖〉斷代提供視覺比對可靠的材料。

許多十四世紀早期的細密畫皆出現 Linda Komaroff 所言地面層疊的結構，國立普魯士文化藏品圖書館東方部藏〈出行圖〉便以線條勾勒地面，且在其上裝飾花草（圖 15），<sup>52</sup> 同屬十四世紀早期的一個加冕場景亦以線條勾勒出層疊地面（圖 16）。<sup>53</sup> 這些圖象體現十四世紀早期細密畫對表現「地面」的高度興趣，較晚期的細密畫則不再出現這樣的狀況。一個時代確切的可靠案例是 1330 年代繪製的〈列王記〉插圖，此件作品不僅將地面分割成塊，不同的塊面甚至以不同顏色裝飾，顯出更強烈的區隔效果（圖 17）。<sup>54</sup> 〈開泰圖〉、〈迎春圖〉刻意將地面層層區隔，體現圖象設計者對地面的意識，與前述細密畫表現近似。

上海縣朱行鄉閔行朱行南宋嘉定七年（1214）承信郎張肆墓的〈磚雕如意仙道〉同樣有堆疊的地面。此件磚雕表現仙人執如意立於樹下，身後有鶴，雲氣飛

49 伊兒汗國的細密畫現多藏於伊斯坦堡、英美與歐洲，繪製時間約為十三世紀晚期到十四世紀早期，相關簡介參 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 et al. (New York: The Metropolitan Museum of Art, 2002), 135-136.

50 Linda 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*, 169-195. 另有學者提出十四、十五世紀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): 11-19.

51 更多作品案例參 Jessica Rawson, "Chinese Motifs in Iranian and Turkish Art," in *Chinese Ornament-The Lotus and the Dragon*, 145-198.

52 此圖詳細說明見 Linda Komaroff and Stefano Carboni, *The Legacy of Genghis Khan: Courtly Art and Culture in Western Asia*, 1256-1353, cat. 23, 250.

53 Linda Komaroff and Stefano Carboni, *The Legacy of Genghis Khan: Courtly Art and Culture in Western Asia*, 1256-1353, cat. 19, 249.

54 Linda Komaroff and Stefano Carboni, *The Legacy of Genghis Khan: Courtly Art and Culture in Western Asia*, 1256-1353, cat. 47, 255.

騰，地面以條狀層疊結構雕飾（圖 18），或可作為堆疊地面表現手法出現的時間上限。另外，參照學者方聞藉分析中國山水結構提出不同時代作品對於空間組合方式不同的變革與演繹理論，也可驗證兩幅緙繡作品的定年。方氏認為中國山水畫依空間處理的方式可分為三個階段：西元 700 至 1050 年以分離、後退的山石母題構成，1050 至 1250 年則以連續重疊的方式處理，1250 年後到 1400 年間發展出沿地面安置山水元素的架構。其中，元以後重大的變革在於將山水視作整體環境構圖，從而產生描繪地面的興趣。<sup>55</sup>單看〈開泰圖〉或〈迎春圖〉的地面，頗似方氏第二階段山水將各別獨立的立面疊積而構成空間，但若將〈開泰圖〉、〈迎春圖〉並置，地面連續延伸的效果即出現。由此推論，緙繡〈開泰圖〉與〈迎春圖〉當為 1250 年後製作更合理，此亦符合前述伊兒汗國細密畫繪製的時間；兩相參照，可視為兩幅緙繡年代上比較可靠的座標。

另一方面，製作機構或贊助方向亦可作為推測的依據。〈開泰圖〉、〈迎春圖〉以絞經重緯的方式插織成底並加以刺繡圖樣，製作手續繁複。第一，它使用的基底紗料是昂貴的媒材，底色織成的手法費工，刺繡細緻，無論用料或織繡均臻上乘。第二，二者相加篇幅約為 2 公尺平方，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；綜合圖象意涵考量，兩件作品羊隻的數量相加為 20，未達到「九陽開泰」之意，<sup>56</sup>無法排除原本為更多連屏的可能。<sup>57</sup>有財力及能力製作規模如此龐大作品為冬至吉慶裝飾的贊助者寥寥可數；此外，南宋後各朝均有禁民間製作五爪龍的禁令，<sup>58</sup>〈開泰圖〉上有此母題（圖 1b），或可作為此作可能為「宮廷製作」的旁證。據趙豐研究，最能代表元代刺繡製作水平者為官府製品。元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」，而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

55 Wen 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), 20-22. 中譯本見方聞，李維琨譯，《心印——中國書畫風格與結構分析研究》（西安：陝西人民美術出版社，2006），頁 21-23。

56 為了符合「九陽」或「三陽」開泰的文意，通常山羊的數量必須為 3 或 9 的倍數；傳世作品包括 3、9 或 81 隻羊的配置。

57 Maggie Bickford 認為〈開泰圖〉原位於中央、〈迎春圖〉位於右側。Maggie Bickford, "The Symbolic Seasonal Round in House and Palace: Counting the Nine in Traditional China," 360.

58 感謝匿名審稿人提醒各朝均有此令。此外，趙豐整理「元代絲綢禁限一覽表」，至元七年（1270）即頒佈民間禁造日、月、龍、鳳等。趙豐，《中國絲綢通史》（蘇州：蘇州大學出版社，2005），頁 336-337。

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大。<sup>59</sup> 這些機構大約在十三世紀九〇年代設置。除了以上官府機構設置時間的線索外，傳世作品亦提供元代製作大規模作品能力的證明。著名的元代宮廷織造代表為大都會博物館藏〈緯絲大威德金剛曼荼羅唐卡〉，此件作品高 245.5 公分，寬 209 公分，體現了高超的緯絲技巧，其上元文宗（1304-1332，1328-1329、1329-1332 在位）與元明宗（1300-1329，1329 在位）夫婦坐像表現精湛（圖 19）。<sup>60</sup> 以其推估元代宮廷織造水平，可知對蒙元皇室作坊而言，製作如〈開泰圖〉、〈迎春圖〉的連屏斷無問題。綜合考量作品風格、圖象結構與產造機構以及可能的贊助者，並參考傳世同等級作品，筆者以為，〈開泰圖〉與〈迎春圖〉的織造時間區段在西元 1290 到 1350 年間，其中特別以元文宗製作〈緯絲大威德金剛曼荼羅唐卡〉的時間——同時亦為前引細密畫〈列王記〉繪製之 1330 年代的可能性最大。

### （三）圖式來源

〈開泰圖〉與〈迎春圖〉內容屬吉祥圖，但形式上卻更接近繪畫。<sup>61</sup> 雖織繡人物、動植物或山石雲氣等細節與筆墨渲染相距甚遠，導致物像用色、造形與繪畫有所不同，<sup>62</sup> 但在起稿時，織繡匠人極可能參考已存在的圖象資料庫構思。假設設計稿樣的匠人如同繪畫使用「約定俗成」的模式安排圖象，<sup>63</sup> 借用淵遠流長的繪畫構圖傳統，接下來我們必須思考，「九陽開泰」的製作所本為何？〈開泰圖〉、〈迎春圖〉以「陽／羊」與「泰子／太子」兩種諧音組成，為了將「羊」與「太子」這兩

59 以上介紹見趙豐、屈志仁編，《中國絲綢藝術》，頁 342。

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

61 因中國早期鑑賞由菁英階級掌握，「圖」、「畫」二者觀看與製作概念有極大差異。Crag Clunas 注意到大量的「圖」被屏除於職業與業餘繪畫的討論範疇之外，這些在瓷器、漆器、版畫、家具與織品上的「圖」，不僅在中國傳統畫史中未佔一席之地，且在西方視覺、圖象之論述框架下亦無法給予其適切的討論位置；因此，Clunas 使用「圖」作為討論主軸，嘗試將「圖」納入論述，探尋其文化價值。Crag Clunas, *Picture and Visuality in Early Modern China* (Princeton N. J.: Princeton University Press, 1997), 9-24.

62 此點承匿名審稿人提醒，特申謝忱。

63 Clunas 引用何惠鑒研究「約定俗成」的概念解釋製作「圖」的模式，實與中國繪畫史研究的「圖式」相近。石守謙院士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，是為圖式使圖象超越時空障礙傳播並延續的實例，本文所欲討論的圖象關係與其概念類似，不同於方開在〈重探兩件董元之作——早期中國巨幅山水的範式〉文末所討論之「圖式」。參 Crag Clunas, *Picture and Visuality in Early Modern China*, 45；石守謙，〈勝景的化身——瀟湘入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；方開，〈重探兩件董元之作——早期中國巨幅山水的範式〉，《故宮學術季刊》，30 卷 4 期（2013 夏），頁 18-20。

個重要元素置入，創作者構組畫面時面臨的第一道難題即為如何表達人物身份——太子與牧童的區別，勢必造成設計上的兩難。取用傳統嬰戲描繪富貴小兒的構圖形式，加入羊群將顯得突兀；改採放牧的圖式恐使熟悉圖象語彙的觀者誤判主角「太子」為一般牧童。對於中國重視傳統圖象語彙的藝術生態而言，這不是簡單讓牧童穿上華服就能解決的問題。

並沒有文獻可資說明〈開泰圖〉與〈迎春圖〉創作者的考量，所幸畫面本身透露不少訊息足使我們回推創作理念。〈迎春圖〉畫面中央右側有一滿布孔洞的石頭。這類姿態獨特的石塊並非野外隨處可見，反與中國園林中常見的太湖石近似；安置此石，暗示所在環境為「庭園」。而〈開泰圖〉及〈迎春圖〉單頂的松樹顯然為「樹下人物」構圖。陳韻如曾分析〈秋庭戲嬰圖〉（圖 20）及其對幅〈冬日嬰戲圖〉（圖 12），認為二者是由「樹下人物」傳統與「庭園」場景構成。<sup>64</sup> 由此可知，〈開泰圖〉與〈迎春圖〉的形式承繼自嬰戲圖傳統。但嬰戲圖的圖式並不包括溪流這項元素。熟稔傳統嬰戲圖的觀眾，或能覺察〈開泰圖〉與〈迎春圖〉層層堆疊的地塊及貫穿其中的溪流與其中庭園湖石隱隱形成的衝突感。這樣的安排不若太子肩上梅枝掛的喜鵲籠有「喜上眉梢」的符號意涵，它更可能是源自某個中國傳統圖式的要求。筆者曾另文分析兩件繡織作品的圖式來源，加入溪流實為因應眾多「山羊」母題，運用放牧圖傳統的結果。<sup>65</sup> 總結而論，〈開泰圖〉與〈迎春圖〉的空間是複合式的，這兩件作品一面以湖石、松、竹、梅與山茶花等營造富家子弟所處的庭院空間；另一方面，地面層疊分割加上水流則引領觀者「讀」出曠野景致，合理化羊群的存在。〈開泰圖〉及〈迎春圖〉看似迥異中國傳統繪畫的風格，實則為構圖者對中國傳統繪畫圖象資料庫靈活運用，組合變化的結果。

#### （四）小結

依據底材特徵、繡織細節、繡工技法，本文確立〈開泰圖〉、〈迎春圖〉為同一時代、同作坊織造。藉由比對兩幅繡織與伊兒汗國細密畫的風格，及傳世、考古材料佐證時代座標，再加上尺幅、規制縮小了可能贊助者身分的範圍，總結而論，兩件繡織的製作時間為西元 1330 年左右，其服務對象極可能是蒙元皇室，作品圖式源自嬰戲圖與放牧圖兩大傳統。或許可說兩幅繡織是蒙元皇室不拘泥傳統圖式，接

64 陳韻如，〈〈秋庭戲嬰〉與〈冬日嬰戲〉雙幅〉，頁 95-96。

65 嬰戲圖及放牧圖傳統在中國的發展，及〈開泰圖〉、〈迎春圖〉採合二者的視覺證據，詳見 Luwen Hu, "From Grassland to Garden- On the Embroidery Nine Goats Heralding the New York," *Orientalisms*, Vol. 50 No. 5 (2019.9/10): 120-129.

受藝匠揉合、變化的視覺證據。下節將延續「開泰圖」圖式的討論，將對象擴及同主題的繪畫，探究此一主題的圖式傳承及變化。

### 三、「開泰」相關畫軸的圖式傳承與轉變

國立故宮博物院藏一批傳宋或元人所作，舊名「吉祥開泰」、「九九陽春」或「戲嬰圖」的畫軸（表三）。這些畫軸同樣是以著蒙元服飾的童子為主角，搭配羊群、歲寒三友，構成元素顯與「開泰」主題有關。雖品質參差，但仍有助本文討論「開泰」圖式的發展。

這批作品均有清宮收藏印鑑（詳見表三「用印資料」），多至遲於乾隆時期即已入藏，僅3件鈐嘉慶傳收印。一般認為這些作品是明末匠人所繪，款為後加。<sup>66</sup>囿於篇幅實難一一細究其製作年代，本文略從畫面的幾個物像特徵說明。中央童子內著紅衣、外加銀鼠裘、著靴，紅衣上以泥金描繪花紋，與〈宣宗射獵圖〉（圖21）、〈湖畔涉獵圖〉（圖22）中的主角雷同。以所謂〈元人戲嬰圖〉為例，此畫軸中所呈現的石花檯（圖23）與明代現存的宮庭庭園圖象，如〈明憲宗元宵行樂圖〉（圖24）與呂文英（1421-1505）〈貨郎圖〉（圖25）所描繪者的形制十分接近。除了衣著形制、物像表現，某些描繪細節也透露出這批作品的時代特徵。〈元人戲嬰圖〉的石塊除了勾勒湖石輪廓外，亦用淡墨細筆皴出肌理（圖23），以細長淡墨依石塊形狀描繪岩石表面稜線的皴法，在明代作品如呂紀（約1429-1505）、呂文英〈竹園壽集圖〉（圖26）或明人〈十八學士圖〉（圖27）畫面局部均可得見。無論是物質或風格皆顯示這些畫軸與明代作品的關係，<sup>67</sup>本文基本接受學界對這批作品為明末匠人繪製的初步看法，但詳細的狀況，仍待分析各別畫面細節辨明。

#### （一）「開泰圖」畫軸分類

以圖式而論，相對〈開泰圖〉、〈迎春圖〉複合庭園與放牧空間，「開泰」主題的繪畫作品則清楚區辨庭園／放牧：依構圖形式可將這些畫軸分為以「庭園」為主的第一類，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。第一類A型的作品與〈開泰圖〉相同，以「湖石」顯示庭

66 朱家潛，〈清代院畫漫談〉，《故宮博物院院刊》，2001年5期，頁1。

67 陳琳曾針對〈元人戲嬰圖〉人物衣著進行詳盡比對，認為此作為明代宮廷繪畫，但不排除參照元代母本的可能。陳琳，〈臺北故宮藏《元人戲嬰圖》及相關題材繪畫斷代研究〉，頁3-17。

園；第一類 B 型的作品則是借用「欄杆」作為說明空間的母題。第二類 A 型以層疊的緩丘做為近景，在遠景處安排溪流；B 型則使用溪流隔開前後景的形式處理。概略表示如下：<sup>68</sup>

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

上表左側兩欄是這些畫軸與〈開泰圖〉相同的元素與模組方式，右側的「類」、「型」及「空間構成形式」則是變動因子。畫師在作畫時，先選擇「庭園」或「丘壑」以做為畫面空間，形成兩大類的作品。接著，進一步選擇以「湖石」描繪庭園或用「欄杆」區隔空間，形成同「類」不同「型」的作品。這些作品一方面透過同樣圖式傳達吉祥語意，另一面又因彈性的調配而不顯呆板，以下逐一簡介這些畫軸的面貌。

### 1. 第一類 A 型

第一類 A 型的畫軸以肩扛梅枝鵲籠的騎羊童子為主角，從畫面旁側往內行進。配景有湖石、松樹，松樹左方有喜鵲。湖石置於畫面右側，松、梅在石塊後向畫心探出，形成樹下人物的構圖。前景有 9 隻顏色不一的山羊，或走或立，亦有相鬥者（表三圖 1- 表三圖 4）。這些畫軸的地平線較低，主角因此看起來更接近觀者；圖畫只有前景，右側繪湖石或巨石，石塊後方松樹蓊蓊，花卉、草木點綴四圍，整體呈現「庭園內」的景致。特別是〈戲嬰圖〉（表三圖 1）的石花台更明確指出「庭園」場景，不若緝繡〈開泰圖〉聯幅那般同時具備庭園與野外兩種空間元素。

第一類 A 型畫軸的構成母題，包含騎羊童子、山羊與松竹梅配景，以「樹下人物」的形式構成庭園一角。這類型的作品因與嬰戲圖圖式甚為接近，常被誤認為

68 葉嫻慧討論此批畫軸中的童子與羊隻數量及其吉祥寓意，並以童子與羊的數量作為分類依據。惟筆者著重分析畫軸圖式，雖同樣分為 4 類，但強調同類作品中母題元素組成形式之差異，與葉氏不同。葉嫻慧，〈明代〈九九消寒圖〉與〈百子衣〉之嬰戲圖象研究〉（臺北：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。

嬰戲的作品，甚至成為代表冬日戲嬰的圖象；<sup>69</sup> 換言之，此種向嬰戲傳統圖式靠攏的做法大大削減了作品「開泰圖」的畫意，但童子獨特的服制與山羊、樹下人物等配置，仍能顯示它們與〈開泰圖〉的關係。

## 2. 第一類 B 型

國立故宮博物院藏第一類 B 型的畫軸共 2 件，分別為傳〈宋人九九陽春圖〉（表三圖 5）以及傳〈宋人吉羊開泰圖〉（表三圖 6），疊放二者的等比例線描圖可見兩件作品實按同一粉本繪製而成（圖 28）。畫面以欄杆分為前後兩段：前段庭院中一孩童倚梅樹而立，身邊一童子持梅枝。中央圍欄界隔內外，右側有一圓柱。圍欄外一水之隔，對岸有樹石與山羊。散佈於庭園內外山羊共 81 隻。此類畫軸依然包含了「華服童子」與「山羊」，配景也見竹、梅。另外，中央童子倚倚梅樹，仍為「樹下人物」。雖形貌乍看與第一類 A 型不同，但二者圖式的組成概念相同。

傳〈宋人九九陽春圖〉童子衣服以泥金繪花紋，細節豐富具體，梅花花瓣有白粉暈染翻折姿態；傳〈宋人吉羊開泰圖〉童子衣著紋飾潦草，梅花白粉撲底，未暈以濃淡，主要人物的表情生硬，眼神因眼珠位置不一而渙散，二作繪者能力高下，可見一斑。這類畫軸基本已經脫離〈開泰圖〉與〈迎春圖〉原本的構圖形式，欄杆與紅柱的加入，使畫面更明顯為「內部空間」。其構圖雖為庭園，但可從兩點看出並非典型：第一，典型庭園景作品如宋徽宗〈文會圖〉（圖 29）、南宋〈折檻圖〉（圖 30）雖繪欄杆，但未見圓柱；第二，一般此類作品著重描繪前景，罕見細寫欄杆外遠景。傳〈宋人九九陽春圖〉及傳〈宋人吉羊開泰圖〉則對外側河岸、山羊均有交代。在庭園中豢養山羊與在野外放牧不同，這也使之產生對應的新母題，像是描繪群羊立於飼料盒旁吃草即為匠人因應所需的調整。

## 3. 第二類 A 型

國立故宮博物院藏此類型畫軸共 4 件，2 件同樣名為〈宋人九陽消寒圖〉（表三圖 7、表三圖 8），另 2 件為〈宋蘇漢臣開泰圖〉（表三圖 9）、〈元人百祥衍慶〉（表三圖 10），蘇漢臣當為托名。此類型作品加強野外放牧的意象，描繪騎羊童子作回望狀行於滿佈山羊的緩丘間，遠方有溪流，羊共 81 隻，姿態繁復。畫面旁一松樹遮頂，其中數件另繪梅花枝。這 4 件作品有「騎羊童子」的元素，姿態與緙繡

69 如國立故宮博物院藏傳〈元人畫冬景戲嬰圖〉即為一例，然此圖應為明清之後的作品。圖見國立故宮博物院編輯委員會編，《故宮書畫圖錄》（臺北：國立故宮博物院，1989），冊 5，頁 343-344。

〈開泰圖〉相近，但未見「喜上眉梢」。竹與梅佔畫面較小比例，湖石消失，松樹亦無石臺圍繞，取而代之的是層疊的緩丘與小溪，暗示庭園空間的母題削弱，畫面來到「戶外」。此類畫軸的松樹或梅枝上均描繪 1 隻停在樹梢及 1 隻正飛來的鵲鳥，為其與第一類 A 型畫軸圖式上的關聯。

第二類 A 型的畫軸依照童子的衣著、姿態又可細分成兩組，第 1 組為傳〈宋蘇漢臣開泰圖〉、傳〈元人百祥衍慶〉，2 件作品童子帽飾上的綁帶較長，手持金鞭（表三圖 9、圖 10）。第 2 組為 2 件同名的傳〈宋人九陽消寒圖〉，中央童子帽上僅聯繫貂毛處有綁帶，童子皆雙手持韁繩，右手被袖袍遮擋，左手拳狀握繩（表三圖 7、圖 8）。第 1 組童子的姿勢與前所討論之〈戲嬰圖〉（表三圖 1）一類，或者繙繡〈開泰圖〉相近，乃將原本持梅枝的手改持韁繩或鞭。第 2 組傳〈宋人九陽消寒圖〉則改原〈戲嬰圖〉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這 2 組圖象差異，這點可再從 2 組圖象不同的空間表現得到印證。第 2 組〈宋人九陽消寒圖〉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 1 組（表三圖 9、圖 10）的作品後側緩丘顯得平面如同立起一般。換言之，第 2 組作品展現出更成熟的空間表現能力，應為晚出之作。但第 2 組的 2 件作品也有製作水平的差異。表三圖 8 中景山丘以皴擦表現了稜線兩側的坡面，且遠處水流以土坡遮擋，形成水流向土坡後方逝去之感，與表三圖 7 遠景直接留下山丘外的空白作為水面仍有精粗之別。表三圖 8〈宋人九陽消寒圖〉熟練地處理空間，並以細膩的高光表現松樹樹幹，反應出更晚期作品的特質；但基本上，這 2 件作品的製作時代仍較接近，應比第 1 組的圖象更晚。

#### 4. 第二類 B 型

第二類 B 型的作品只有 2 件，分別是傳〈宋人畫吉祥開泰圖〉（表三圖 11）以及傳〈元陳仲仁百祥圖〉（表三圖 12）。<sup>70</sup> 以立於畫面前景右側傍松樹而立的銀鼠裘童子為中心，腰間配劍，左手下壓，右手指向畫面左上方。旁邊有另一牽羊、持梅枝的童子。童子身後有一棵蜿蜒敬側的松樹，前方左右分別有另外 2 個身形比例較小的童子，立於右者一手牽羊、一手持梅花枝，左者似在餵食山羊，作回望貌。周

70（元）夏文彥，《圖繪寶鑒》：「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》（東京：汲古書院，1976，據承應元年後印本影印），輯 4，卷 5，頁 7b。陳仲仁今存作品甚稀，但此作品質不佳，當為托名。

圍羊群環繞，畫面中央上方河流流過，對岸有梅、竹，傳〈宋人畫吉祥開泰圖〉更繪一童子於對岸持鞭趕羊（表三圖 11），和〈迎春圖〉畫面右上角的趕羊童子相似。

傳〈宋人畫吉祥開泰圖〉遠景的山丘延綿向畫面內退後，符合元代之後的空間結構觀，<sup>71</sup> 故 2 件作品更可能是元代以後所繪。畫中童子使用鮮豔色彩搭配層疊飄逸的服飾，宛若戲臺上的人物，加上略顯格式化的開面，與明代商喜〈關羽擒將圖〉（圖 31）的風格相近，雖不如〈關羽擒將圖〉精緻，但顯示同一時代的圖繪樣式，是以這些作品或為十五世紀早期所作。由於第二類 B 型畫軸增加了河流在畫面中的比例，使視角較其他類型畫軸更廣。

## （二）織物與考古出土的綿羊太子紋

騎羊童子的形象不僅在「開泰圖」數類的畫軸中一再出現，更成為連續紋樣。Maggie Bickford 曾介紹一件現藏於倫敦的〈綿羊太子紋錦〉（圖 32），與現存日本的〈茶地九陽消寒文錦〉殘片圖樣完全一致（圖 33）。<sup>72</sup> 此外，北京故宮博物院藏亦藏有明代〈太子綿羊紋錦〉（圖 34），<sup>73</sup> 同樣也是使用「童子騎羊」連續紋樣織成；該院另有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 35）、<sup>74</sup> 〈綿羊太子紋錦〉（圖 36）。這類作品甚至遠渡日本——加賀藩藩主前田家收藏的〈人形手紬地金襴〉與前述封套紋飾完全一致（圖 37）。〈人形手紬地金襴〉以網地金線織出，為「名物裂」中少見以人物造形紋樣呈現的作品，其在日本的使用脈絡有別於中國。<sup>75</sup>

71 Wen 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*, 20-22.

72 Maggie Bickford, "The Symbolic Seasonal Round in House and Palace: Counting the Nine in Traditional China," 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，下行則是右行前瞻；前述私人藏〈綿羊太子紋錦〉出版品的截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有差異。二者是否為同件布料裁切成兩塊，尚待目驗方能論斷。

73 趙豐、屈志仁編，《中國絲綢藝術》，頁 434。

74 陳娟娟，〈明代的絲綢藝術〉，頁 47。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。

75 守田公夫，《名物裂》（京都：淡交新社，1966），頁 40。彩圖見同書圖版 18。所謂「名物裂」是指鎌倉時代（1192-1333）到江戶時代（1603-1867）輸入日本之高級織物。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（1336-1573），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。稱為「名物」必須具備一定條件，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，品目甚多，但名物裂仍以金襴與緞為主。相關研究見守

晚明宦官劉若愚（1584-?）《酌中志》曾言：「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。」<sup>76</sup> 大多學者認為前述織品和其所記的「陽生補子」有關，常以此類作品作為插圖。<sup>77</sup> 惟「陽生補子」並不在正式服制紋樣之列，屬於應景的時令花式。前引作品多為殘片或經套，未見方補形式的「綿羊太子」，雖此種圖象或許與「陽生補子」有關，但並非劉氏所載「陽生補子」。反倒是劉氏所言室中掛「綿羊引子」畫貼很可能為前節所述的畫軸。

研究指出，《大藏經》於明正統到萬曆年間（1436-1620）數次刊印，並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，至今許多封套、經匣仍保存完好，<sup>78</sup> 為綿羊太子織品中定年明確者。此外，北京西郊董四墓村明熹宗裕妃張氏墓園出土〈累絲嵌寶石綿羊太子紋金簪〉一對，<sup>79</sup> 據考古出土報告，熹宗裕妃張氏生於萬曆丙午（1606），天啟三年（1623）封妃，該墓建於崇禎四年（1631）。<sup>80</sup> 《大藏經》用〈綿羊太子紋錦〉及考古出土金簪證明此主題於明末流行，爾後相關織物甚至遠渡重洋，成為日本江戶時代藩主的收藏。

### （三）小結

比起早期繡繡〈開泰圖〉及〈迎春圖〉複合不同空間的做法，4類型的畫軸顯示區辨「庭園」或「曠野」兩種空間的企圖。為何這些圖象的繪者採取不同於〈開泰圖〉、〈迎春圖〉的空間表現形式？當然，織繡和繪畫稿樣不屬同一體系，無法排除繪製織繡樣的匠人與繪製畫稿匠人所受養成教育的不同造成以上差異，但也可能是贊助者要求不同所致；或可大膽猜測，這樣的表現是畫軸贊助者向傳統圖式靠攏

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20冊（1970），頁24-35。

76（明）劉若愚，楊義生校點，《酌中志》，卷20，頁3066。「綿羊引子畫貼」的樣貌雖未見文字記載，但《明宮史》言「鐸針」，有「冬至則陽生綿羊太子」等語，再次連結「綿羊太子」與「綿羊引子」畫貼。（明）呂毖校，《明宮史》，收入《景印文淵閣四庫全書》（臺北：臺灣商務，1983-86，據國立故宮博物院藏清乾隆四十七年文淵閣本影印），冊651，卷3，頁646。

77 如趙豐、屈志仁編，《中國絲綢藝術》，頁434。這是介紹明代方補較為簡易的形式，許多研究也直接引用。基本上二者應有關聯，不過，真正的「陽生補子」樣貌尚不明確。感謝匿名審稿人提供《燕臺筆錄》引《燕史》：「……冬至節穿陽生補子蟒衣……」傳世亦有蟒紋與羊組成之方補。《燕史》為劉若愚著，北京國家圖書館藏明末清初鈔本，惟筆者尚無機會閱讀比對。引文參（清）項維貞，《燕臺筆錄》，收入《筆記小說大觀》（臺北：新興書局，1975，據清刊本影印），6編，冊7，頁4333。

78 趙豐、屈志仁編，《中國絲綢藝術》，頁384。

79 圖見徐文躍，〈一線初添日漸長——明清宮廷冬至風俗中的陽生、綿羊太子紋樣〉，頁154。

80 考古研究所通訊組，〈北京西郊董四墓村明墓發掘記——第一號墓〉，《文物參考資料》，1952年2期，頁86-87。

的體現。

分析畫面可知，「開泰」主題畫軸描繪 9 甚或 81 隻山羊而姿態不重複，實非藝匠創意巧思，而是使用粉本的結果。這些作品的品質顯非一流，其繪者恐怕難以勝任創作大量姿態各異羊隻的工作。然而，使用粉本、模件大大減輕畫匠設計的重擔。運用粉本或模件的案例在中國畫史上，特別是職業畫家身上頗為常見。Lothar Ledderose 曾研究十三世紀寧波畫坊〈十王圖〉以近似元素構成畫面的創作手法，此模式的優點在於能夠合理化繪製過程，並提供成套的畫面讓贊助者選購；<sup>81</sup> 或許這些「開泰」畫軸出自類似寧波畫坊的繪畫工作室。但比起諸如〈十王圖〉這類外銷畫，大部分「開泰圖」畫軸品質粗糙，筆力孱弱，斷非出自十三世紀的寧波畫坊，我們只能確定這些「開泰圖」是運用類似〈十王圖〉模件製畫流程繪成。考慮開泰畫軸可能為劉若愚所言明宮廷「綿羊引子畫貼」，加上研究顯示，明初宮廷繪畫喜好南宋院畫與寧波畫坊結合的平民品味；<sup>82</sup> 此外，織品與考古器物亦證實與畫軸相關的綿羊太子紋於明末宮廷有一定程度的流行；以上種種，應可使我們得出前述 4 類畫軸至少有部份作品是出自明宮廷的結論，亦可能是由民間作坊繪製，再供奉入宮使用。

值得注意的是，王耀庭討論明宮廷吉祥畫時，曾依據劉若愚記載：「御用武英殿畫士，所畫錦盆堆……畫成圍屏，按節令安設。總皆祖宗原因，聖子神孫生於宮壺之中，長于阿保之手，所以製此種種，無非廣見識，博聰明，順天時，恤民隱之意也……」將明代宮廷諧音象徵指事圖繪與內府懸掛繪畫連結，認為這類看似通俗的圖象亦有「文以載道」的功能。<sup>83</sup> 雖劉若愚此處所言為貨郎、盆景花之類，但依其文意，明宮廷宣稱懸掛通俗繪畫有使貴胄子孫「廣見識，博聰明，順天時，恤民隱」的教化立意，縱然可能只是未具實際效果的政治修辭，仍有助我們認識皇室賦予這些吉祥圖「成教化、助人倫」使命的企圖。

81 Lothar Ledderose, *The Thousand Things* (Princeton: Princeton University Press, 2000), 175.

82 石守謙，〈明代繪畫中的帝王品味〉，《文史哲學報》，40 期（1993.6），頁 235-236。

83 王耀庭，〈裝飾性與吉祥意——試說明代宮廷花鳥畫風一隅〉，《故宮文物月刊》，146 期（1995.5），頁 51。

## 四、乾隆時期的仿作

清乾隆皇帝曾仿〈開泰圖〉製作數件大幅的緙繡作品。其仿作或許隱含祈求冬去春來的畫意，同時加入乾隆皇帝與前朝爭勝或集大成的企圖。以下將分別從兩個方面談乾隆皇帝此時期的仿作。

### （一）作品比對：仿緙繡〈開泰圖〉與原作的差異

乾隆皇帝仿緙繡〈開泰圖〉，一件現藏北京故宮博物院（圖 38），上題御製詩；另一則藏於國立故宮博物院（圖 39），並未題詩。<sup>84</sup> 這兩件緙繡作品的構圖與用色近乎完全仿自〈開泰圖〉，但無論是底部緙絲方式或細部繡工均與原作有極大差異。不同於〈開泰圖〉底為絞經重緯插織花緯織造，仿作均以通經斷緯緙絲而成。清宮仿作的織造技法與〈開泰圖〉、〈迎春圖〉不同，或許是因〈開泰圖〉織造技術較罕見，清工匠人不熟悉，故採緙絲。此外，〈緙絲九陽啟泰圖〉湖石與天地一樣以緙絲製成，〈開泰圖〉湖石卻是繡成。人物表現方面，〈開泰圖〉鼻、唇、臉、耳輪廓用釘線繡（圖 40），〈緙絲九陽啟泰圖〉卻巧妙運用整齊的針腳露出繡地作為分界，不另加線條框出形體（圖 41）。這種技法使人物形象與現實視覺經驗所見更為近似，形成較為自然的效果。〈緙絲九陽啟泰圖〉甚至運用筆墨擦染，使物像肌理與顏色層次比織品更細膩（圖 42）。

除了織繡技法相異，清仿〈開泰圖〉畫面有些許調整。首先是紋飾設計的變化。兩件清仿作品畫面上方的雲氣紋寬度增厚，且在每單位的雲氣內增加一旋雲頭，雲紋結構複雜化，產生更華麗的視覺效果（表四圖 1）；中央童子衣衫上原表現「銀鼠裘」的線狀雲頭紋亦皆改為雙勾雲頭紋（表四圖 2）。明清以來雲紋漸趨繁複，清仿本的雲紋印證此一趨勢。此外，不同於〈開泰圖〉僅以線性裝飾表現籐蔓與樹皮紋理，〈緙絲九陽啟泰圖〉與〈仿宋緙絲九陽消寒圖〉則以緙絲製作出松樹底色，再以筆墨皴擦樹幹表面肌理，並繪出輪廓（表四圖 3）。

清仿本亦有幾處輪廓變化。兩幅仿本描寫的松樹枝並不完全依照〈開泰圖〉；清仿本在主要與次要枝條之外，增加了許多細小樹梢連接松葉，與〈開泰圖〉直接以松葉遮擋枝條的作法不同（表四圖 4），顯示清宮作者對松樹枝、葉的相互關係更強的意識。前景執梅花枝童子的肢體表現也可見到這種清楚交代物像關係的概

84 兩件作品著錄分別見（清）張照等編，《秘殿珠林石渠寶笈三編·石渠寶笈》，冊 7，頁 3485；（清）張照等編，《秘殿珠林石渠寶笈三編·石渠寶笈》，冊 2，頁 949。

念。此童子面向觀者，雙手持梅花枝；相對緙繡〈開泰圖〉的童子雙手皆為衣袖遮擋，童子隔著袖袍抓住梅枝，清仿本則將左手露出，呈現持梅的手部動作（表四圖 5）。清仿本同時有說明山羊四肢的企圖：中景打鬥的白羊增繡了前腳（表四圖 6），前景中央白羊則加上後腿（表四圖 7）。另一方面，清仿兩幅緙繡的細節亦體現清宮的空間觀。中央鳥籠上的門框造形由原本〈開泰圖〉向右下方傾斜改成向上轉圓的形狀（表四圖 8）。右上走向的門框與鳥籠右側的柵欄圈架平行，較符合一般視覺經驗；但這兩件清仿緙繡並未運用西方透視概念，只是捨棄緙繡〈開泰圖〉多視點的取景方式，改採更一致的視角表現物像。山羊面部同樣可見此一概念，元本〈開泰圖〉中央山羊的羊角與耳朵明顯是「半側面」的形狀，但山羊的眼睛卻以正側面的角度繪成，顯見中央山羊的頭部是結合兩種視角而成。清仿兩本藉由增加後側的眼珠並拉高後方的山羊耳朵使山羊面部統一以「半側面」的視角呈現（表四圖 9）。同時，緙繡〈開泰圖〉中央山羊的後半部身體有些拉長，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。明代的數軸繪畫裡也可見到拉長山羊身形的作法（見表三圖 1 至圖 7）；然而清宮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（表四圖 10）。

清宮仿製〈開泰圖〉時增加了畫幅寬度，使其必須添補原本緙繡〈開泰圖〉所沒有的景物；這些增添的母題中，以石塊最能突顯仿本與原作之間的結構觀差異。〈開泰圖〉與〈迎春圖〉的石塊大體以「前、中、後」3 個層次構成，每塊石頭最前方為一石面，其後以碎石表現第二層，後方再放置更大的石塊；通常以三到四個層次組成（圖 43）。〈開泰圖〉與〈迎春圖〉的小碎石通常是做為界隔前、後兩個大塊面石頭之用，故多如飾帶般延著中央石塊的輪廓形成圈狀排列。但北京故宮藏清仿本〈仿宋緙絲九陽消寒圖〉背景增添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，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（圖 44）；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。國立故宮博物院的清仿本上更將外側紅色石塊的輪廓線連接至對面，形成另一個中間層次的石塊（圖 45），打破〈開泰圖〉原本由低至高的「前、中、後」排布規則。兩件清仿本畫面右方地面上新添的石塊亦同：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 46、圖 47）。清代的仿製者不使用前後堆疊的方式營造空間，他們關注的是如何使用類似

風格做出相同母題，或許未意識結構上的差異；此亦說明原圖與追仿作品間時代差距造成的結構觀變化。

總結而論，清宮在仿製〈開泰圖〉時體現了幾個較明顯的更動。首先，仿本的繡繡與暈染細節，體現製作上向真實靠攏的旨趣。其紋飾突顯清宮好以更繁複的形式表現；松樹枝幹筆墨皴擦亦為新的要求。其次，清本對物像連接結構完整交代的企圖同時可在松枝與羊隻四肢增補的調整上得見。第三，諸多細節顯示清仿本不同以往的空間概念，無論是鳥籠局部或羊隻面部所反映的視點調整，與配景新增補的石塊結構，均說明清代仿製的工匠傾向採取單一視點，不再以前後堆疊營造空間的內在概念。

## （二）仿作始末：乾隆皇帝的指導

幸運的是，乾隆皇帝仿製〈開泰圖〉的過程以文字形式詳盡記載並流傳至今，讓我們得知以上改動有部份與清乾隆皇帝的直接指導有關，包含羊身比例以及增補山羊四肢，乃至增繪松枝等。《造辦處各作成做活計清檔》（以下簡稱《活計檔》）乾隆四十三年（1778）十月〈行文〉內容如下：

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。<sup>85</sup>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。<sup>86</sup>

這段文字資料紀錄乾隆皇帝將〈開泰圖〉交付蘇州織造並明確指示如何更改，包含尺幅的調整及數項應改進之處。<sup>87</sup>「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」；<sup>88</sup>而上邊大松樹的「應改之處」當包括樹幹枝

85 此處小字依原文字體大小呈現，另「續」及後文「開太圖」之「太」字乃按原文抄錄，原為訛字。

86 《清宮內務府造辦處檔案總匯》，冊41，乾隆四十三年十月初五日〈行文〉，頁415-416。

87 關於尺幅，北京故宮博物院的仿本縱213公分，橫119公分，國立故宮博物院本則縱218公分，橫111.7公分，加寬的作法使畫面幾乎比〈開泰圖〉擴大一倍。

88 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。

條輪廓。乾隆皇帝的要求都涉及了必須變更「原樣」——〈開泰圖〉之輪廓的部分，這幾個缺點需「往好裡改」，皇帝毫不諱言地指出比例不正確、形象不夠完整等問題。「中間大羊身腰長了」是元、明諸「開泰圖」中皆然的現象。並非其獨具慧眼得以辨識，而是清人與元、明宮廷的觀看者對結構要求不同所造成的差異；幾處文字所涉及的改動顯示乾隆皇帝的要求是朝著使物像更為合理的目標邁進。

乾隆四十三年十月降旨仿做，至乾隆四十六年（1781）一月二十五日蘇州才將〈緙絲開泰圖〉掛軸一軸送到、呈覽，<sup>89</sup> 整整花費兩年多的時間。除了四十三年紀錄製作此軸的〈行文〉，乾隆四十六年一月二十五日〈記事錄〉亦記載蘇州送到「緙絲〈開泰圖〉掛軸一軸，隨原樣一軸。」與四十三年之記錄呼應；後奉旨「題詩緙絲〈開泰圖〉交如意館裱掛軸、做樣，〈開泰圖〉交養心殿。」<sup>90</sup> 此處〈開泰圖〉為有「題詩」者，應為現藏北京故宮博物院的〈仿宋緙絲九陽消寒圖〉，但是此本上御題落款卻為「辛丑嘉平」，即乾隆四十六年十二月，或許此軸於乾隆四十六年正月即已題上「辛丑嘉平」。此外，檔案中乾隆四十六年蘇州製作的「緙繡開泰圖」並不止這一件，同年九月十一日的〈信帖〉中另記一幅當月初五由蘇州織造全德送到的「緙繡〈開泰圖〉掛軸」一幅，僅紀錄名稱，未多說明，同樣交如意館裱褙。<sup>91</sup> 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。」<sup>92</sup> 說明當時宮中已存有稿樣，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「做樣」。<sup>93</sup> 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，<sup>94</sup> 這次僅費時三個月便完成。以上文字紀錄了至少3次的仿作，<sup>95</sup> 其中，乾隆四十七年正月特別說明有「題詩」，後繼兩本

89 《清宮內務府造辦處檔案總匯》，冊41，乾隆四十三年十月初五日〈行文〉，頁415-416；冊44，乾隆四十六年一月二十五日〈記事錄〉，頁543。

90 《清宮內務府造辦處檔案總匯》，冊44，乾隆四十六年一月二十五日〈記事錄〉，頁543。

91 《清宮內務府造辦處檔案總匯》，冊44，乾隆四十六年九月十一日〈信帖〉，頁816。

92 《清宮內務府造辦處檔案總匯》，冊44，乾隆四十六年九月十一日〈信帖〉，頁817。

93 《清宮內務府造辦處檔案總匯》，冊44，乾隆四十六年一月二十五日〈記事錄〉，頁543。

94 《清宮內務府造辦處檔案總匯》，冊44，乾隆四十六年九月十一日〈信帖〉，頁817。關於此軸，在《清宮內務府造辦處檔案總匯》，冊45，乾隆四十七年十一月二十八日，頁488，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，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。

95 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畫面；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。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，北京故宮〈仿宋緙絲九陽消寒圖〉與國立

則難確認有否題詩。不過，可確定這 3 本清仿〈開泰圖〉都是由蘇州織造緯繡而成，且其圖象根據即〈開泰圖〉。

清仿本緯繡〈九陽消寒（啟泰）圖〉頗為巨大，懸掛於室內至少需佔據高近 3 公尺的壁面，緯做多幅仿本顯示在不同宮室懸掛同樣巨幅作品的需求；由此推論，〈開泰圖〉在清宮受到乾隆皇帝青睞。《石渠寶笈》紀錄之清仿二本，有御製詩者儲於寧壽宮，另一本則置於乾清宮，與〈迎春圖〉同；<sup>96</sup> 緯繡〈開泰圖〉原收於重華宮，<sup>97</sup> 就「乾隆皇帝」的角色來看這些宮室的使用性質，重華宮乃其為皇子時居住之地，<sup>98</sup> 乾清宮為其處理政務之所，寧壽宮則是退位後的太上皇宮殿。<sup>99</sup> 此三處皆掛巨幅「開泰圖」，應非巧合。說明這類圖象仍是帝王生活中不可缺少的裝飾。

### （三）小結

乾隆皇帝曾撰〈開泰說〉並繕寫於許多作品上；仿作〈開泰圖〉雖未書御製〈開泰說〉，但仍為乾隆皇帝雅好「開泰」主題的一個明證。其仿製緯繡〈開泰圖〉的心態可從北京故宮藏清仿〈宋緯絲九陽消寒圖〉乾隆御題推敲：「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，蘇匠做為了弗殊。謾說今人不如古，以云返樸卻慚吾。」此詩明言乾隆皇帝選擇〈開泰圖〉，因其同時符合「九陽」及「三陽（男三）開泰」的寓意。雖然他誤判〈開泰圖〉為宋作，但這不影響我們解讀御製詩含義。「蘇匠做為了弗殊」道出乾隆皇帝的自信——但他的自信何來？比對北京故宮清仿〈宋緯絲九陽消寒圖〉、國立故宮博物院〈仿宋緯絲九陽消寒圖〉及〈開泰圖〉三幅的梅花局部繡工，〈開泰圖〉的花瓣自外而內分為四層，花心以釘線繡（圖 48），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；花心也未如〈開泰圖〉釘線繡處理，

故宮博物院〈緯絲九陽啟泰圖〉的門框則皆為咖啡色，且鵲鳥腹部同為白色；因此，這個局部圖很可能是另一件藏於北京故宮博物院的清仿作品，且畫面與〈仿宋緯絲九陽消寒圖〉幾乎一致，細節與〈開泰圖〉更為接近，可惜查無相關資訊。圖見單國強編，《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。

96（清）張照等編，《秘殿珠林石渠寶笈三編·石渠寶笈》，冊 7，頁 3485；《秘殿珠林石渠寶笈三編·石渠寶笈》，冊 2，頁 949；《秘殿珠林石渠寶笈三編·石渠寶笈》，冊 2，頁 668。

97 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 383。

98 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。

99 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。以上論點承筆者就讀國立臺灣大學藝術史研究所時的學姊林宛瑩提點，敬申謝忱。

僅只繡出格狀（圖 49）。國立故宮博物院藏清仿本同樣僅以白色線繡三層，花心為格狀（圖 50）。依據作品推論，或許工藝的精緻度還不是他認為最突出的成就。末句「謾說今人不如古，以云返樸卻慚吾。」揭示「返樸」是乾隆皇帝最滿意之處。「返樸」意指還其本質，參照乾隆皇帝《活計檔》指示大多著重於物像調整的記載，我們可歸結其認為清仿本緙繡的成就即在於經由調整局部，使比例與姿態更具「合理性」。此一指導原則不僅體現在帝王明確指出的造形變動上，除去邊框效果的刺繡細節與暈染手法也隱隱道出工匠對此原則的心領神會。「往好裡改」的「好」實際如何執行，只能由匠人揣摩，調整形體、加入筆墨等手段使匠人能以完美達到乾隆皇帝的目標。

緙繡〈開泰圖〉的仿製並非死板複製，經由分析畫面與文獻，可以得出乾隆皇帝欲使仿作更符合視覺經驗的內在概念，這點亦可印證以往學者研究歸納乾隆皇帝對藝術「理性」與「如真」指導原則之成果。<sup>100</sup> 皇帝是提出問題的觀者，解決方案的擬定與實踐仰賴調整稿樣的藝匠，〈仿宋緙絲九陽消寒圖〉與〈緙絲九陽啟泰圖〉是調整後的結果。顯然乾隆皇帝對結果頗為滿意，否則也不會在〈仿宋緙絲九陽消寒圖〉上題「蘇匠做為了弗殊，謾說今人不如古」之句，此一發表亦透露乾隆皇帝的自負心態。作品樣貌並非偶然，而是帝王有意識調整、改「好」之後的呈現。

## 五、結語

本文所討論的作品包括〈開泰圖〉、〈迎春圖〉、諸多「開泰」畫軸、明代織錦或考古紋樣的「綿羊太子」，及乾隆皇帝仿製的數件緙繡，大都是宮廷生活使用的吉祥圖象。學者王爾敏認為日曆式的「數九圖」是「富貴官宦之家」的「講究」；<sup>101</sup> 或許可進一步說，畫軸式的開泰圖又更是宮廷的「講究」。

緙繡〈開泰圖〉與〈迎春圖〉為「開泰圖」傳統的典範形像。<sup>102</sup> 比對二幅作品

100 學者石守謙以乾隆皇帝命丁觀鵬〈仿洛神賦圖卷〉為例，分析其卷改動眾神形象及雲車，旨在符合乾隆皇帝以「如真」與「理性」作為宮廷繪畫的指導原則。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》（臺北：石頭出版股份有限公司，2010），頁 67-88。

101 王爾敏，《明清時代庶民文化生活》，頁 35。

102 關於「典範」的概念，與承繼傳統加以演變有一定關係，相關研究參 Wen C. Fong, "Introduction: The Great Tradition," in *Images of the mind: selections from the Edward L. Elliot Family and John B. Elliot collections of Chinese calligraphy and painting at the Art Museum, Princeton*

與伊兒汗國細密畫風格，參照學者方聞結構分析理論，並考量兩幅作品底材用網狀紗，<sup>103</sup>用料高級，篇幅宏大，製作機構與贊助人應為皇室，交互參照以上資訊，得出兩件作品應製於 1330 年代的結論。構圖混合傳統嬰戲與放牧圖式，或能解讀成蒙元對中國傳統繪畫圖式的要求較為鬆動的體現。相較之下，明代宮廷使用的「開泰圖」畫軸區辨嬰戲或放牧的不同空間，則又回歸傳統圖式。明代宮廷畫軸的作者可能來自南方，他們的畫面設計包含源自嬰戲圖傳統而偏向室內庭園的景致，或源自放牧圖傳統而突顯塞外風光二類。畫軸與兩件緙繡的空間表現差異顯示元、明兩代宮廷繪畫使用傳統圖式的不同態度：蒙元皇室可接受混用圖式，而明宮廷則向傳統圖式靠攏。其後清宮仿製〈開泰圖〉的數量雖少，卻提供一個圖文對照的寶貴案例，讓我們了解乾隆皇帝對於宮廷藝術的要求及工匠實踐的真實樣貌，印證以往學者所言乾隆皇帝理性、如真的藝術指導原則。

明代宦官劉若愚記載陽生補子蟒衣由宮眷內臣所穿，乾隆皇帝收藏〈開泰圖〉及其仿製品的擺放位置——寧壽宮、乾清宮、重華宮——亦與帝王生活起居關係密切。誠如劉氏的文字所載，皇室可能企圖宣稱這些懸於內廷的通俗吉祥畫有其教化意義，但實際上，我們很難評估吉祥畫在教化上的作用；同時，這些圖象縱然描寫了「太子」這個帝王家重要的角色，但我們恐怕不能將之作過多的政治解讀。與其嘗試賦予它們遠大的政治任務，不如將其視作為皇室生活服務的藝術。歐立德 (Mark C. Elliott) 在其著作《皇帝亦凡人——乾隆·世界史中的滿州皇帝》一書結尾時，以乾隆皇帝重建重華宮一事總結帝王身為人的一面。<sup>104</sup> 緙繡〈開泰圖〉藏於重華宮的事實更加增毋須朝政治方向考慮相關作品畫意的信心。乾隆皇帝要求唐英 (1682-1756) 按時令燒造不同吉祥花樣裝飾膳碗時言：<sup>105</sup>「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。」<sup>106</sup>「九九消寒」之流雖不復見，〈仿宋緙絲九陽消寒圖〉上的御製詩亦對「冬至」隻字未提，但傳〈宋人九陽消寒圖〉上乾隆御題「一始數完八十一，長征寒盡曉春長。」可見乾隆皇帝知道這類圖象的數

*University*, 7-9.

103「網狀紗」見陳韻如，《公主的雅集——蒙元皇室與書畫鑑藏文化特展》（臺北：國立故宮博物院，2016），頁 299

104 歐立德 (Mark C. Elliott)，青石譯，《皇帝亦凡人——乾隆·世界史中的滿州皇帝 (Emperor Qianlong: Son of Heaven, Man of the World)》（新北：八旗文化，2015），頁 315-316。

105 乾隆時期畫琺瑯新風格產生與唐英督陶的歷史事實，詳參余佩瑾，〈唐英與雍乾之際官窯的關係——以清宮琺瑯彩瓷的繪製與燒造為例〉，《故宮學術季刊》，24 卷 1 期（2006 秋），頁 1-44。

106《清宮內務府造辦處檔案總匯》，冊 11，乾隆八年十二月初九日〈江西〉，頁 599-600。

九之意。一直到晚清，類似概念的記載又復出現。<sup>107</sup> 盛清時期民間是否流行以相關圖象慶祝冬至？這類習俗如何流傳至晚清？欲討論民間的情況，實需民間的文字或圖象佐證，已非本文能力所及。無論如何，以繪畫史的取徑分析「開泰圖」在元、明、清三朝的流傳與變化，縱使範圍侷限於宮廷，仍使我們得以重新認識這些作品的藝術價值與文化史意義。它們不僅深具吉祥期許，更是吉祥圖樣運用繪畫圖式製作的精彩範例。

[後記] 本文依據筆者 2015 年國立臺灣大學藝術史研究所碩士論文〈吉祥圖的畫意——「開泰圖」的成立與流變〉部份內容改寫而成。碩士論文撰寫期間承中央研究院歷史語言研究所石守謙教授悉心指導，並蒙紐約大都會博物館葉惠玲女士及該館 Antonio Ratti Textile Center 負責人 Eva Labson 女士大力幫助，得以近距離觀察〈迎春圖〉並拍攝局部影像，修改期間受益於三位匿名審稿人提供寶貴意見，在此敬申謝忱。惟一切文責仍由筆者承擔。

---

107 如晚清筆記小說《清稗類鈔》〈時令類〉記〈九九銷寒圖〉：「『亭前垂柳珍重待春風』二句，句各九言，字各九畫，其後雙鉤之，裝潢成幅，曰〈九九銷寒圖〉，題『管城春色』四字於其端。」光緒年間《燕京歲時記》亦有類似圖象。(清)徐珂，《清稗類鈔》(北京：中華書局，2010)，冊 1，頁 36；(清)富察敦崇，《燕京歲時記》(臺北：廣文書局，1969)，頁 59。

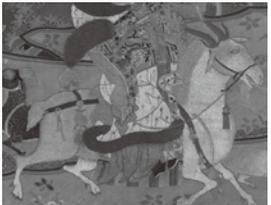
表一〈開泰圖〉及〈迎春圖〉山羊刺繡技法整理

第一類表現：以眼睛為中心，使用同心圓方向餞針繡成底色；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	淺藍	
---	----	---	---	----	--

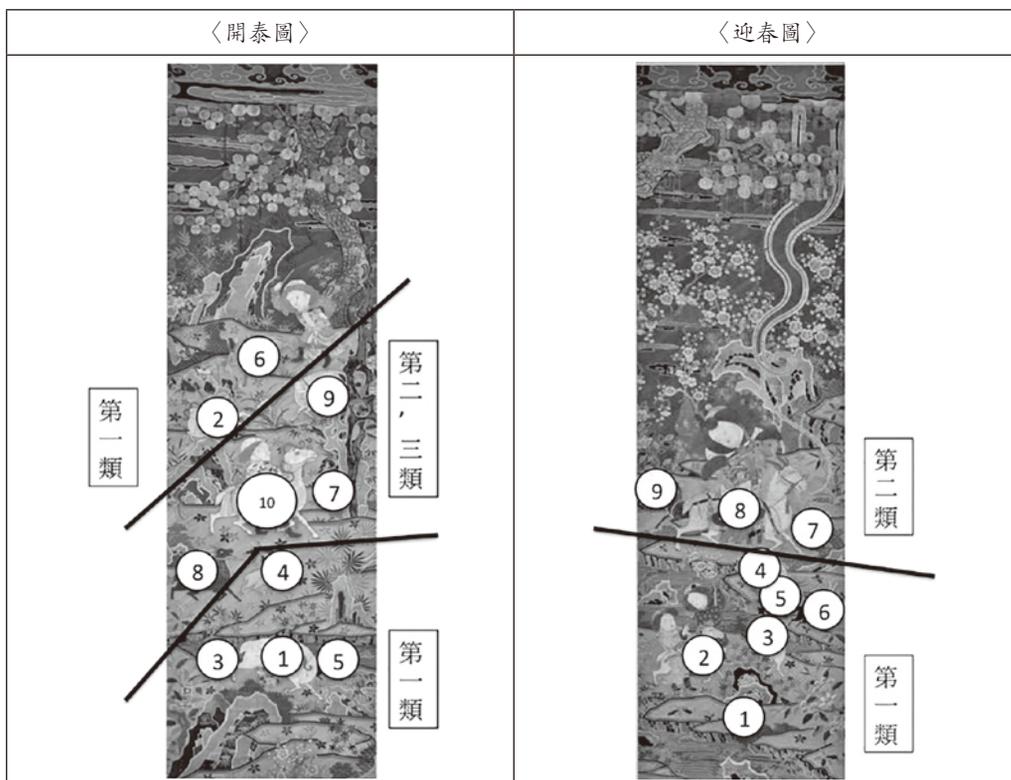
第二類表現：以眼睛為中心，使用同心圓方向戳針繡成底色；輪廓部分以排線方向依輪廓線繡出形體；加繡金線表現羊毛。

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，使用同心圓方向戧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	

表二 表一羊隻對應位置示意圖

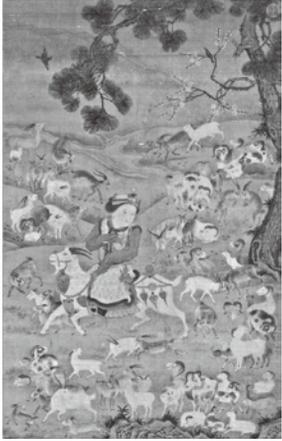


表三 國立故宮博物院藏開泰圖畫軸整理

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
1	一 A	元人戲嬰圖／故畫 000364	90.4x56.1／絹本設色畫	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。 故宮書畫錄 (卷五)，第三冊，頁 262。 故宮書畫圖錄，第五冊，頁 205-206。	
2	一 A	元人九九消寒圖／故畫 002107	85.9x52.6／絹本設色畫	鑑藏寶璽 五璽全。 故宮書畫錄 (卷八)，第四冊，頁 74。 故宮書畫圖錄，第五冊，頁 369-370。	
3	一 A	宋人山羊圖／故畫 000215	76.1x51／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。	

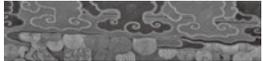
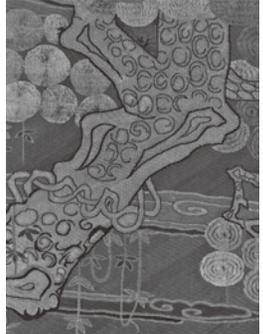
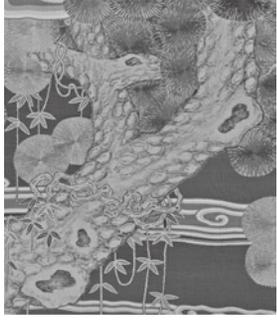
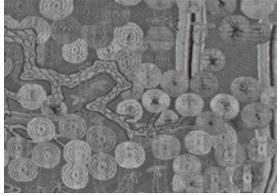
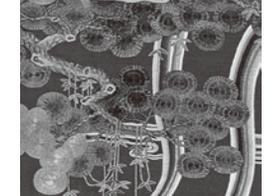
4	一 A	宋錢選三陽開泰軸 / 故畫 001862	122.4x49.9 / 紙本	鑑藏寶璽周甲延禧之寶。五璽全。寶笈三編。宣統御覽之寶。故宮書畫圖錄，第二冊，頁 241-242。	 <p>The image shows a vertical calligraphy scroll at the top with the text: 新韶和暢 啓三陽開 泰裏區遍 熾昌經正 民興順舊 軌昇平遠 通慶年康. Below the calligraphy is a painting of a scholar in traditional attire sitting on a rock, with a dog lying beside him. The background features a large, gnarled tree.</p>
5	一 B	宋人九九陽春 / 故畫 001918	97.3x66.8 / 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。	 <p>The image shows a painting of a scholar in traditional attire sitting on a rock, surrounded by a large group of dogs. The background features a large, gnarled tree.</p>

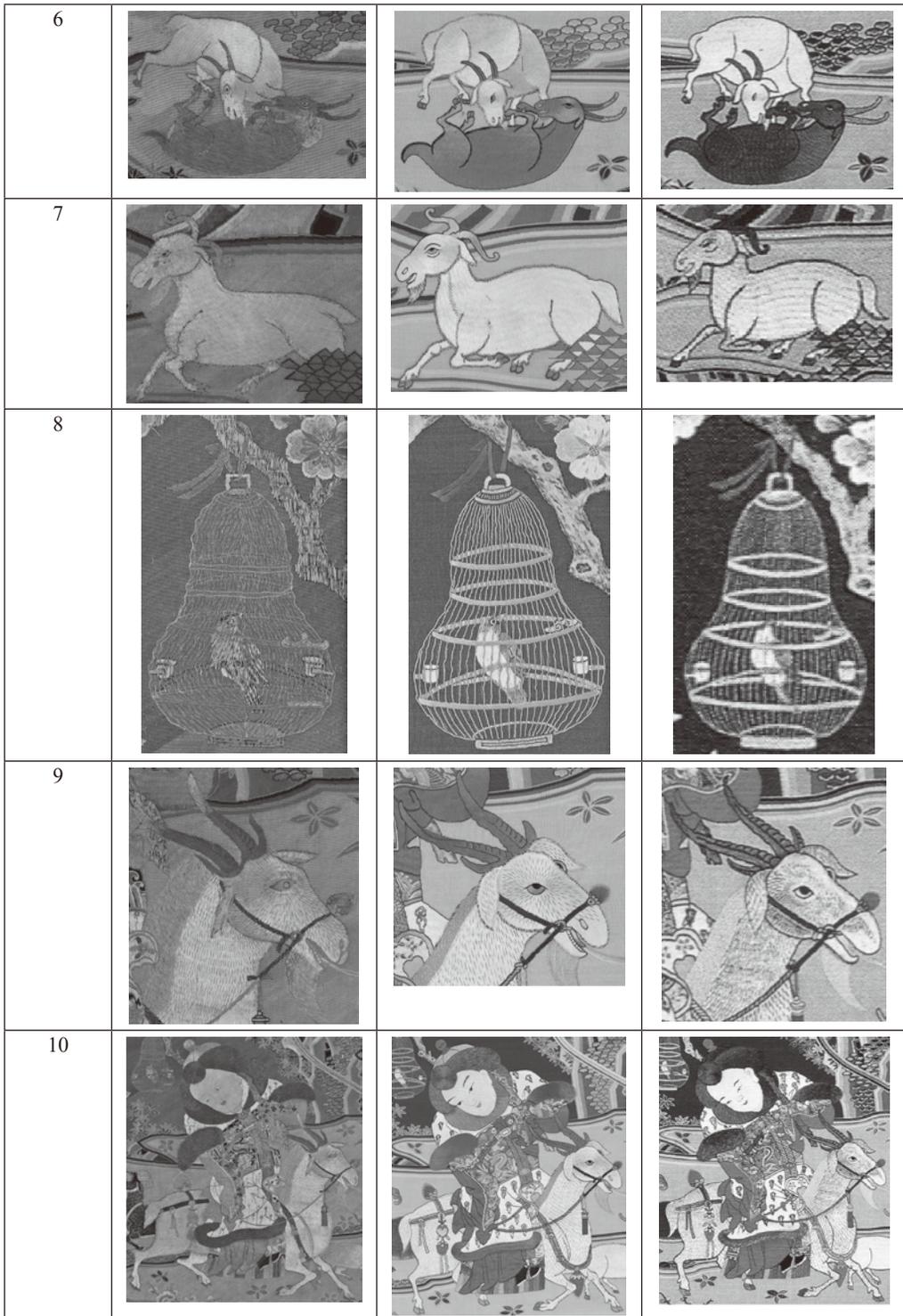
6	一 B	宋人吉羊開泰圖 / 故畫 001891	95.4x67.4 / 絹本設色畫	鑑藏寶璽 乾隆御覽之寶。五璽全。寶笈三編。宣統御覽之寶。收傳印記 詒晉齋印。故宮書畫錄(卷八), 第四冊, 頁 59。故宮書畫圖錄, 第三冊, 頁 235-236。	
7	二 A	宋人九陽消寒圖 / 故畫 001919	110.8x71.6 / 絹本設色畫	鑑藏寶璽 七璽全。五福五代堂古稀天子寶。八徵耄念之寶。五福五代堂寶。太上皇帝之寶。古稀天子。宣統御覽之寶。	
8	二 A	宋人九陽消寒圖 / 故畫 001899	141.3x77.4 / 絹本設色畫	鑑藏寶璽 八璽全。嘉慶御覽之寶。宣統御覽之寶。石渠寶笈續編(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。</p> <p>傳收印記神。品。安儀周家珍藏。商丘宋華審定真跡。宋華鑒定。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	二 A	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	142.8x86.2 / 絹本設色畫	鑑藏寶璽 五璽全。 寶笈三編。宣統御覽之寶。 石渠寶笈三編（延春閣），第五冊，頁 1543。 故宮書畫錄（卷八），第四冊，頁 63。 故宮書畫圖錄，第三冊，頁 315-316。	
12	二 B	元陳仲仁百祥圖 / 故畫 000236	122.2x84.3 / 絹本設色畫	鑑藏寶璽 嘉慶御覽之寶。宣統御覽之寶。 傳收印記 南昌袁氏家藏珍玩子孫永保。□□□□氏圖書之印。 故宮書畫錄（卷五），第三冊，頁 173。 故宮書畫圖錄，第五冊，頁 113-114。	

表四 《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			



## 引用書目

### 傳統文獻

- (漢) 司馬遷,《史記》上海:中華書局,1959。
- (漢) 鄭玄注,(唐) 陸德明音義,《周禮》,大田:學民文化社,1997。
- (漢) 鄭玄注,(唐) 孔穎達疏,《禮記注疏》,收入《閩刻珍本叢刊》,冊7,北京:人民出版社、廈門:鷺江出版社,2009,據明嘉靖間福建李元陽刻《十三經注疏》本影印。
- (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。
- (唐) 張彥遠,《歷代名畫記》,收入《美術叢刊》,冊2,臺北:國立編譯館,1986。
- (宋) 范曄,(唐) 李賢注,《後漢書》,收入《四史》,臺北:藝文印書館,1955。
- (南宋) 朱熹,《周易本義》,收入《閩刻珍本叢刊》,冊1,北京:人民出版社、廈門:鷺江出版社,2009,據南宋咸淳元年吳革刊本影印。
- (宋-元) 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》,臺南:莊嚴文化事業,1995,據北京圖書館藏明刻本影印。
- (元) 夏文彥,《圖繪寶鑒》,收入西川寧、長澤規矩也編,《和刻本書畫集成》,輯4,東京:汲古書院,1976,據承應元年後印本影印。
- (元) 熊夢祥,《析津志輯佚》,北京:北京古籍出版社,1983。
- (明) 呂毖校,《明宮史》,收入《景印文淵閣四庫全書》,冊651,臺北:臺灣商務,1983-86,據國立故宮博物院藏清乾隆四十七年文淵閣本影印。
- (明) 李泰,《四時氣候·四卷》,收入《四庫全書存目叢書》,據北京大學圖書館藏明刻居家必備本影印。
- (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) 徐珂,《清稗類鈔》,北京:中華書局,2010。
- (清) 張照等編,《秘殿珠林石渠寶笈》、《秘殿珠林石渠寶笈續編·石渠寶笈》、《秘殿珠林石渠寶笈三編·石渠寶笈》,臺北:國立故宮博物院,1969。
- (清) 富察敦崇,《燕京歲時記》,臺北:廣文書局,1969。
- (清) 項維貞,《燕臺筆錄》,臺北:新興書局,1975,據清刊本影印。
- 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。

## 近代論著

- 方聞，〈重探兩件董元之作——早期中國巨幅山水的範式〉，《故宮學術季刊》，30卷4期，2013年夏季，頁1-42。
- 方聞，李維琨譯，《心印——中國書畫風格與結構分析研究》，西安：陝西人民美術出版社，2006。
- 王庄穆編，《中國絲綢辭典》，北京：中國科學技術出版社，1996。
- 王爾敏，《明清時代庶民文化生活》，臺北：中央研究院近代史研究所，2006。
- 王耀庭，〈裝飾性與吉祥意——試說明代宮廷花鳥畫風一隅〉，《故宮文物月刊》，146期，1995年5月，頁32-52。
- 北京圖書館善本部金石組編，《北京圖書館藏畫像拓本匯編》，北京：書目文獻出版社，1993。
- 石守謙，〈明代繪畫中的帝王品味〉，《文史哲學報》，40期，1993年6月，頁225-291。
- 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》，臺北：石頭出版股份有限公司，2010，頁67-88。
- 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。
- 朱家潛，〈清代院畫漫談〉，《故宮博物院院刊》，2001年5期，頁1-6。
- 朱鳳，《中國刺繡技法研究》，上海：人民美術出版社，1957。
- 考古研究所通訊組，〈北京西郊董四墓村明墓發掘記——第一號墓〉，《文物參考資料》，1952年2期，頁78-87。
- 余佩瑾，〈唐英與雍乾之際官窯的關係——以清宮琺瑯彩瓷的繪製與燒造為例〉，《故宮學術季刊》，24卷1期，2006年秋季，頁1-44。
- 李雨來、李玉芳，《明清繡品》，上海：東華大學出版社，2012。
- 李霖燦，《中國風俗畫欣賞》，臺北：秋雨印刷，1989。
- 沈從文，《中國古代服飾研究》，臺北：南天書局，1988。
- 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。
- 胡櫨文，〈消寒開泰——冬至圖象的使用脈絡〉，《故宮文物月刊》，395期，2016年2月，頁106-119。
- 徐文躍，〈一線初添日漸長——明清宮廷冬至風俗中的陽生、綿羊太子紋樣〉，《紫禁城》，2018年12期，頁146-156。
- 高春明，《錦繡文章：中國傳統織繡紋樣》，上海：上海書畫出版，2005。
- 國立故宮博物院編輯委員會編，《故宮書畫圖錄》，臺北：國立故宮博物院，1989。
- 國立故宮博物院編輯委員會編，《刺繡特展圖錄》，臺北：國立故宮博物院，1992。

- 野崎誠近，古亭書屋編譯，《中國吉祥圖案》，臺北：眾文圖書，1979。
- 野崎誠近，蔡易安編譯，《中國吉祥圖案》，杭州：浙江人民出版社，1997。
- 陳娟娟，〈明代的絲綢藝術〉、〈緯絲〉，收入氏著，《中國織繡服飾論集》，北京：紫禁城出版社，2005，頁 23-76、頁 139-150。
- 陳琳，〈臺北故宮藏《元人戲嬰圖》及相關題材繪畫斷代研究〉，北京：中央美術學院碩士論文，2010。
- 陳義華，《後殖民知識界的起義——庶民學派研究》，北京：中央編譯出版社，2009。
- 陳韻如，〈〈秋庭戲嬰〉與〈冬日嬰戲〉雙幅〉，《故宮文物月刊》，337 期，2011 年 4 月，頁 90-97。
- 陳韻如，〈再論元代帝后像〉，《故宮文物月刊》，359 期，2013 年 2 月，頁 32-45。
- 陳韻如，《公主的雅集——蒙元皇室與書畫鑑藏文化特展》，臺北：國立故宮博物院，2016。
- 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。
- 嵇若昕，〈乾隆時期的如意館〉，《故宮學術季刊》，23 卷 3 期，2006 年春季，頁 127-152。
- 葉櫻慧，〈明代〈九九消寒圖〉與〈百子衣〉之嬰戲圖象研究〉，臺北：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。
- 趙豐，《中國絲綢通史》，蘇州：蘇州大學出版社，2005。
- 趙豐，《中國絲綢藝術史》，北京：文物出版社，2005。
- 趙豐、屈志仁編，《中國絲綢藝術》，北京：外文出版社，2012。
- 歐立德 (Mark C. Elliott)，青石譯，《皇帝亦凡人——乾隆·世界史中的滿州皇帝 (Emperor Qianlong: Son of Heaven, Man of the World)》，新北：八旗文化，2015。
- 蔡文高，〈日本民俗學百年要略〉，收入周星編，《民俗學的歷史、理論與方法》，北京：商務印書館，2006，上冊，頁 229-243。
- 鄧秉元，《周易義疏》，上海：上海古籍出版社，2011。
- 賴毓芝，〈想像異國——傳陳居中〈文姬歸漢圖〉研究〉，《故宮學術季刊》，25 卷 1 期，2007 年秋季，頁 15-88。
- 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 20 冊，1970，頁 24-35。
- 守田公夫，《名物裂》，京都：淡交新社，1966。
- 小川裕充，〈遼の繪画〉，收入嶋田英誠、中澤富士編，《世界美術大全集東洋編・6・南宋・金》，東京：小學館，2000，頁 127-136。
- 野崎誠近，《吉祥圖案解題：支那風俗の一研究》，東京：平凡社，1940。
- Barnhart, Richard M.. *Painters of the great Ming: the Imperial Court and the Zhe School*. Dallas: Dallas Museum of Art, 1993.

- Bickford, Maggie. "The Symbolic Seasonal Round in House and Palace: Counting the Nine in Traditional China." In *House, Home, Family: Living and Being Chinese*. Honolulu: University of Hawaii, 2005, edited by Ronald Knapp, 349-371.
- Bickford, Maggie. "Three Rams and Three Friends: the Working Life of Chinese Auspicious Motifs." *Asia Major*, Volume XII, Part I (1999 [issued 2000]): 127-158.
- Cahill, James. "The Imperial Painting Academy." In *Possessing the Past: Treasures from the National Palace Museum Taipei*, edited by Wen C. Fong and James C. Y. Watt, 159-199. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1996.
- Clunas, Crag. *Picture and Visuality in Early Modern China*. Princeton N. J.: Princeton University Press, 1997.
- Fong, Wen C.. *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.
- Gray, Basil. "Chinese Influence in Persian Painting: 14<sup>th</sup> and 15<sup>th</sup> Centuries." *Colloquies on Art & Archaeology in Asia*, No. 3 (1972): 11-19.
- Hillenbrand, Robert. "The Arts of the Book in Ilkhanid Iran." In *The Legacy of Genghis Khan: Courtly Art and Culture in Western Asia, 1256-1353*, edited by Linda Komaroff and Stefano Carboni, 135-167. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2002.
- Hu, Luwen. "From Grassland to Garden- On the Embroidery Nine Goats Heralding the New York." *Orientalis*, Vol. 50 No. 5 (2019.9/10): 120-129.
- Komaroff, Linda and Stefano Carboni. *The Legacy of Genghis Khan: Courtly Art and Culture in Western Asia, 1256-1353*.
- Komaroff, Linda. "The Transmission and Dissemination of a New Visual Language." In *The Legacy of Genghis Khan: Courtly Art and Culture in Western Asia, 1256-1353*. 169-195.
- Laing, Ellen Johnston. "Auspicious Motifs in Ninth- to Thirteenth-Century Chinese Tombs." *Ars Orientalis*, Vol. 33 (2003): 32-75.
- Ledderose, Lothar. *The Thousand Things*. Princeton: Princeton University Press, 2000.
- Rawson, Jessica. *Chinese Ornament: The Lotus and the Dragon*. London: British Museum Publication, 1984.
- Watt, James C.Y. and Anne E. Wardwell. *When Silk was Gold: Central Asian and Chinese Textiles*. New York: Metropolitan Museum of Art, 1997.

## 圖版出處

- 圖 1 佚名，〈開泰圖〉（傳宋人〈緙繡開泰圖〉），國立故宮博物院藏。
- 圖 2 佚名，〈迎春圖〉，紐約大都會博物館藏。圖版取自 James C.Y. Watt and Anne E. Wardwell, *When Silk was Gold: Central Asian and Chinese Textiles*, New York: Metropolitan Museum of Art, 1997, 195.
- 圖 3 〈開泰圖〉及〈迎春圖〉經緯組織正面圖。a.c. 〈開泰圖〉，局部，國立故宮博物院藏；b.d. 〈迎春圖〉，局部，紐約大都會博物館藏，筆者拍攝於 2014 年 1 月 6 日。
- 圖 4 戳紗工藝結構範例。圖版取自李雨來、李玉芳，《明清繡品》，上海：東華大學出版社，2012，頁 13。
- 圖 5 「緙絲加繡」經緯組織正面圖。圖版取自李雨來、李玉芳，《明清繡品》，頁 17-18。
- 圖 6 〈開泰圖〉及〈迎春圖〉局部比較。a. 〈開泰圖〉，局部，國立故宮博物院藏；b. 〈迎春圖〉，局部，紐約大都會博物館藏。筆者拍攝於 2014 年 1 月 6 日。
- 圖 7 〈開泰圖〉及〈迎春圖〉局部比較。a. 〈開泰圖〉，局部，國立故宮博物院藏；b. 〈迎春圖〉，局部，紐約大都會博物館藏。筆者拍攝於 2014 年 1 月 6 日。
- 圖 8 佚名，〈波濤雲龍桌裙〉，Phoenix Art Museum 藏。圖版取自 Claudia Brown, *Weaving China's Past: the Amy S. Clauge Collection of Chinese Textiles*, Phoenix AZ: Phoenix Art Museum, 2000, 130-132.
- 圖 9 〈開泰圖〉及〈迎春圖〉局部比較，a. 〈開泰圖〉，局部，國立故宮博物院藏；b. 〈迎春圖〉，局部，紐約大都會博物館藏。筆者拍攝於 2014 年 1 月 6 日。
- 圖 10 〈迎春圖〉，局部，紐約大都會博物館藏。筆者拍攝於 2014 年 1 月 6 日。
- 圖 11 〈開泰圖〉及〈迎春圖〉局部比較。a.c.e. 〈開泰圖〉，局部，國立故宮博物院藏；b.d.f. 〈迎春圖〉，局部，紐約大都會博物館藏。筆者拍攝於 2014 年 1 月 6 日。
- 圖 12 蘇漢臣，〈冬日嬰戲圖〉，國立故宮博物院藏。
- 圖 13 佚名，〈胡笳十八拍〉，第十三拍局部，國立故宮博物院藏。
- 圖 14 佚名，〈元代帝半身像冊·元世祖〉，國立故宮博物院藏。
- 圖 15 〈皇家出行圖〉，國立普魯士文化藏品圖書館藏。圖版取自 Linda Komaroff and Stefano Carboni, *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 16 〈加冕圖〉，國立普魯士文化藏品圖書館。圖版取自 Linda Komaroff and Stefano Carboni ed., *The Legacy of Genghis Khan: Courtly Art and Culture in Western Asia, 1256-1353*, fig. 84.
- 圖 17 《列王記》插圖，The Trustees of the Chester Beatty Library, Dublin. 圖版取自 Linda Komaroff and Stefano Carboni, *The Legacy of Genghis Khan: Courtly Art and Culture in Western Asia, 1256-1353*, fig. 131.

- 圖 18 磚雕如意仙道插屏，閔行朱行南宋嘉定七年張瑄墓出土。圖版取自何繼英編，《上海唐宋元墓》，北京：科學出版社，2014，彩圖圖版 27。
- 圖 19 〈緯絲大威德金剛曼荼羅唐卡〉，紐約大都會博物館藏。圖版取自 James C.Y. Watt and Anne E. Wardwell, *When Silk was Gold: Central Asian and Chinese Textiles*, 97.
- 圖 20 蘇漢臣，〈秋庭戲嬰圖〉，國立故宮博物院藏。
- 圖 21 佚名，〈宣宗射獵圖〉，局部，北京故宮博物院藏。圖版取自 Craig Clunas and Jessica Harrison-Hall, *Ming: 50 Years that Changed China*, London: British Museum Press, 2014, fig. 120.
- 圖 22 〈湖畔涉獵圖〉，局部，北京故宮博物院藏。圖版取自 Craig Clunas and Jessica Harrison-Hall, *Ming: 50 Years that Changed China*, fig. 124.
- 圖 23 傳〈元人戲嬰圖〉，局部，國立故宮博物院藏。
- 圖 24 佚名，〈明憲宗元宵行樂圖〉，局部，中國歷史博物館藏。圖版取自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 25 呂文英，〈貨郎圖〉，東京藝術大學藏。圖版取自 Richard Barnhart, *Painters of the Great Ming: The Imperial Court and the Zhe School*, Dallas: Dallas Museum of Art, 1993, 112, cat. 36b.
- 圖 26 呂紀、呂文英，〈竹園壽集圖〉，局部，北京故宮博物院藏。圖版取自 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 27 佚名，〈明人十八學士圖〉，局部，國立故宮博物院藏。
- 圖 28 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，筆者自繪。
- 圖 29 宋徽宗，〈文會圖〉，國立故宮博物院藏。
- 圖 30 佚名，〈折檻圖〉，國立故宮博物院藏。
- 圖 31 商喜，〈關羽擒將圖〉卷，北京故宮博物院藏。圖版取自故宮博物院編，《明代宮廷書畫珍賞》，北京：紫禁城出版社，2009，頁 138，圖 14。
- 圖 32 〈綿羊太子紋錦〉，局部，倫敦私人藏。圖版取自高春明，《錦繡文章：中國傳統織繡紋樣》，上海：上海書畫出版，2005，頁 369。
- 圖 33 〈茶地九陽消寒文錦〉，平山郁夫シルクロード美術館藏。圖版取自田邊勝美編，《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 34 〈綿羊太子紋錦〉，局部，北京故宮博物院藏。圖版取自趙豐、屈志仁編《中國絲綢藝術》，北京：外文出版社，2012，頁 434，圖 8-62。

- 圖 35 〈太子綿羊經皮子〉，局部，北京故宮博物院藏。圖版取自趙豐，《中國絲綢藝術史》，北京：文物出版社，2005，彩版 21d。
- 圖 36 〈明刊本大藏經綿羊太子紋封套〉，局部，北京故宮博物院藏。圖版取自高春明，《錦繡文章：中國傳統織繡紋樣》，頁 369。
- 圖 37 〈人形手紬地金襴〉，局部，東京前田育德會藏。圖版取自守田公夫，《名物裂》，京都：淡交新社，1966，圖版 18。
- 圖 38 清，〈仿宋縹絲九陽消寒圖〉，北京故宮博物院藏。圖版取自單國強編，《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 39 清，〈縹絲九陽啟泰圖〉，國立故宮博物院藏。
- 圖 40 〈開泰圖〉，局部，國立故宮博物院藏。
- 圖 41 清，〈縹絲九陽啟泰圖〉，局部，國立故宮博物院藏。
- 圖 42 清，〈縹絲九陽啟泰圖〉，局部，國立故宮博物院藏。
- 圖 43 〈開泰圖〉石塊結構示意圖。筆者自繪。
- 圖 44 清，〈仿宋縹絲九陽消寒圖〉，局部，北京故宮博物院藏。圖版取自單國強編，《織繡書畫——故宮博物院藏文物珍品全集》，頁 228。
- 圖 45 清，〈縹絲九陽啟泰圖〉，局部，國立故宮博物院藏。
- 圖 46 清，〈仿宋縹絲九陽消寒圖〉，局部，北京故宮博物院藏。圖版取自單國強編，《織繡書畫——故宮博物院藏文物珍品全集》，頁 228。
- 圖 47 清，〈縹絲九陽啟泰圖〉，局部，國立故宮博物院藏。
- 圖 48 〈開泰圖〉，局部，國立故宮博物院藏。
- 圖 49 清，〈仿宋縹絲九陽消寒圖〉，局部，北京故宮博物院藏。圖版取自單國強編，《織繡書畫——故宮博物院藏文物珍品全集》，頁 228。
- 圖 50 清，〈縹絲九陽啟泰圖〉，局部，國立故宮博物院藏。

## The Embroidered *Welcoming Spring* in the National Palace Museum Collection and Research on Related Works

Hu, Lu-wen

Department of Antiquities

National Palace Museum

### Abstract

Images of “Welcoming Spring” represent an auspicious subject associated with the season of winter and involve a child of wealthy background riding on a sheep with other sheep or goats in the scene. In the past, scholars focused mostly on the play of words to elucidate the meaning of the imagery and on connotations with folk culture, thereby often overlooking its artistic qualities. The present study is centered on the embroidered *Welcoming Spring* in the collection of the National Palace Museum, connecting it with other works and analyzing it from various angles, including materials, production, and patronage, to determine its value in cultural history.

First of all, examination of features related to the weaving techniques testifies to the relationship between the National Palace Museum *Welcoming Spring* and an embroidery of the same title in the Metropolitan Museum of Art. Furthermore, analysis of the style and structure of these two works allows for a tentative dating of the two. Then, after organizing various related works based on how the space therein is treated, it appears that *Welcoming Spring* represents a transformation of traditional schema associated with this theme, the historical significance of which is explained in the study. Finally, the details in Qing dynasty imitations of this theme verify what researchers had postulated, that court painters were basically under the direction of the Qianlong emperor (1711-1799; reigned 1735–1796). Thus, by concentrating on the technical expression and visual structure of related *Welcoming Spring* works, it is hoped that a more accurate assessment of transformations in this subject in the Yuan, Ming, and Qing dynasties can be made.

**Keywords:** *Welcoming Spring*, auspicious images, embroidery, schema, Qianlong emperor

(Translated by Donald E. Brix)



圖1 佚名 開泰圖 14世紀初 國立故宮博物院藏



圖2 佚名 迎春圖 14世紀初 紐約大都會博物館藏

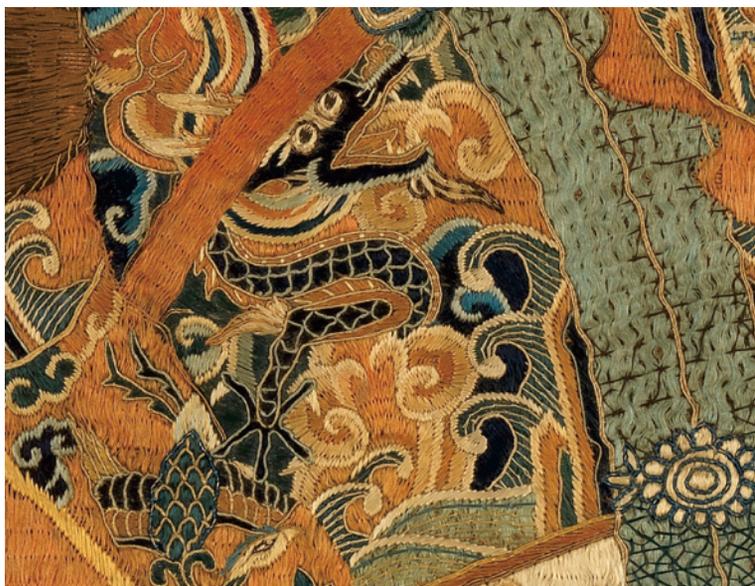
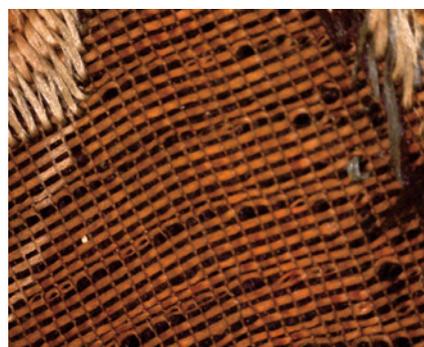


圖 1b 傳宋人 開泰圖 局部 14 世紀初 國立故宮博物院藏



a 開泰圖 局部



b 迎春圖 局部



c 開泰圖 局部



d 迎春圖 局部

圖 3 開泰圖及迎春圖局部

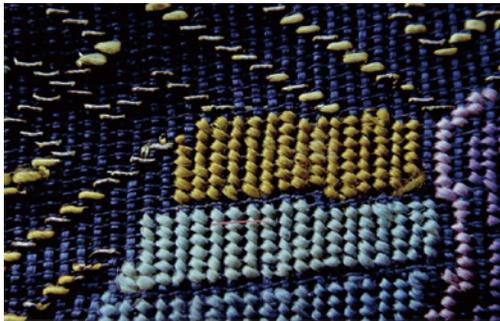


圖 4 戳紗工藝結構範例



圖 5 「緋絲加繡」 經緯組織正面圖



a 開泰圖 局部

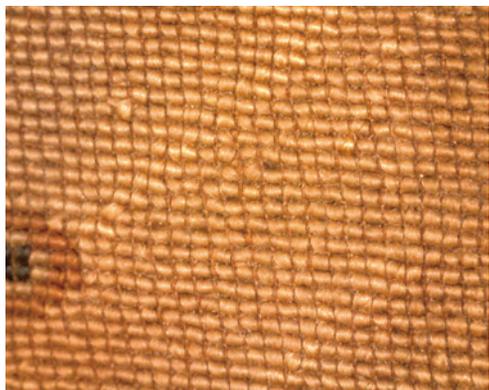


b 迎春圖 局部

圖 6 開泰圖及迎春圖局部比較



a 開泰圖 局部



b 迎春圖 局部

圖 7 開泰圖及迎春圖局部比較

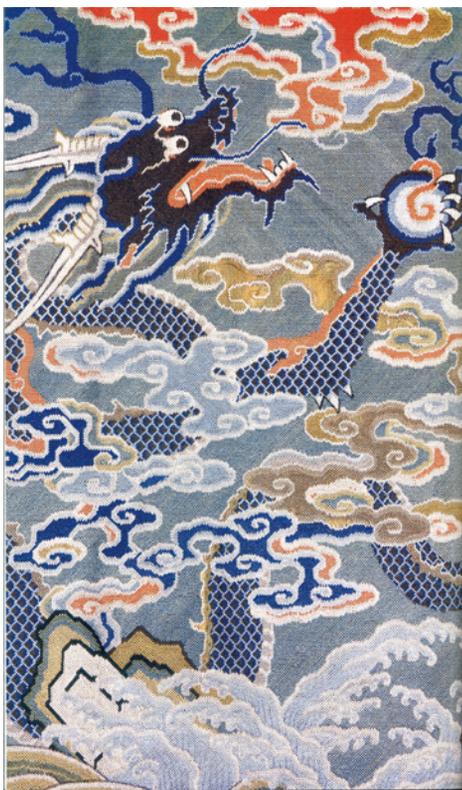


圖 8 元 明到清 波濤雲龍桌裙  
Phoenix Art Museum 藏



a 開泰圖 局部



b 迎春圖 局部

圖 9 開泰圖及迎春圖局部比較

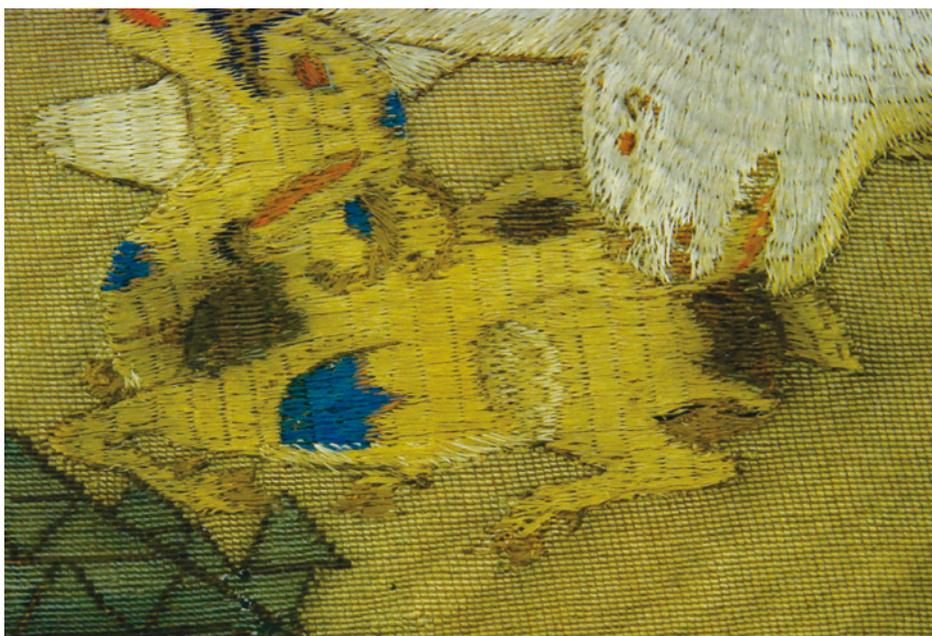
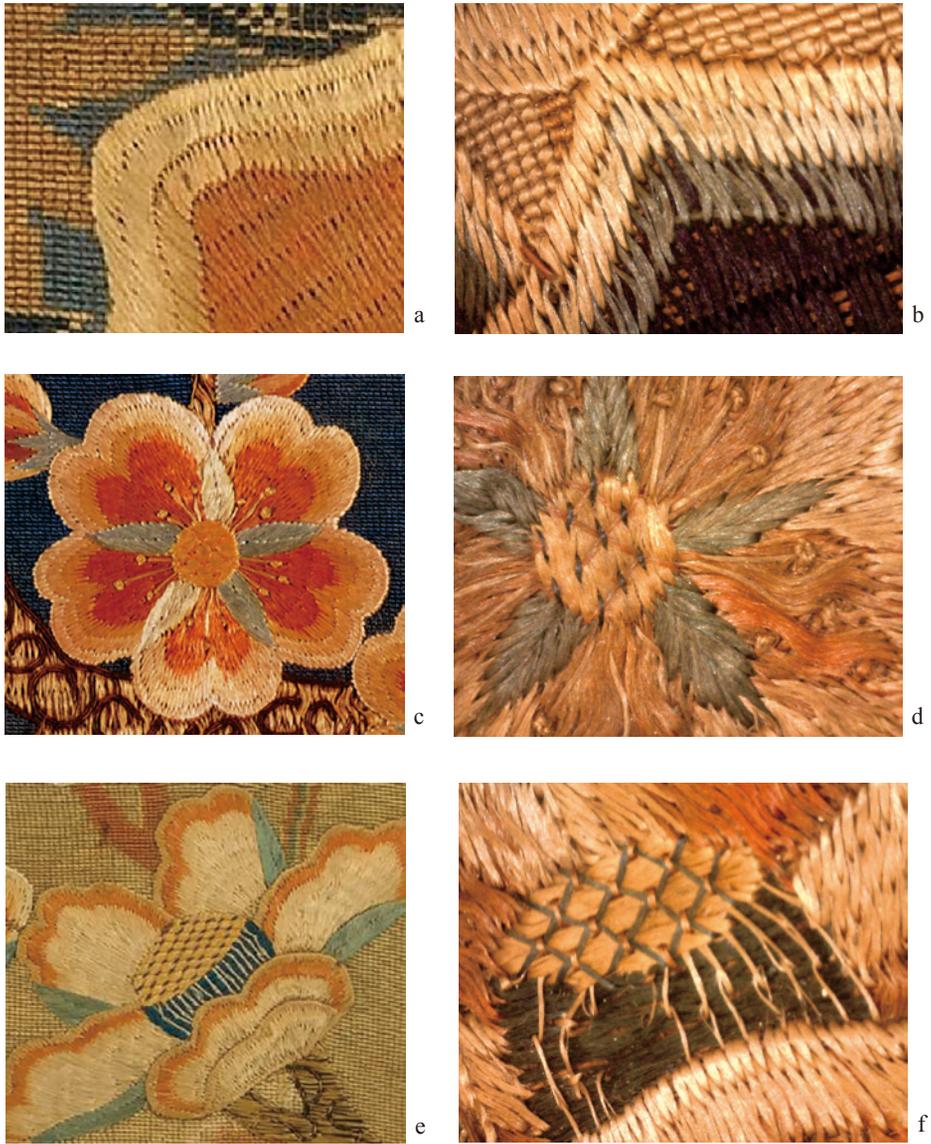


圖 10 迎春圖 局部



開泰圖 局部

迎春圖 局部

圖 11 開泰圖及迎春圖局部比較



圖 12 宋 蘇漢臣 冬日嬰戲圖 12世紀  
國立故宮博物院藏



圖 13 南宋 佚名 胡笳十八拍 第十三拍 局部 國  
立故宮博物院藏



圖 14 元 佚名 元代帝半身像冊  
元世祖 國立故宮博物院藏



圖 15 皇家出行圖 14世紀 國立普魯士文化  
藏品圖書館藏

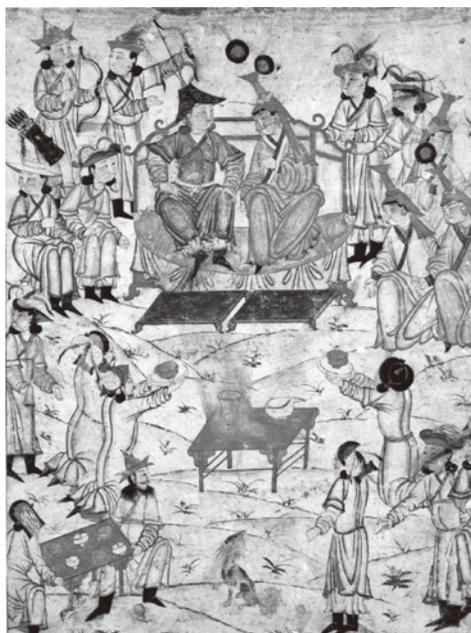


圖 16 加冕圖 14世紀 國立普魯士文化藏  
品圖書館藏

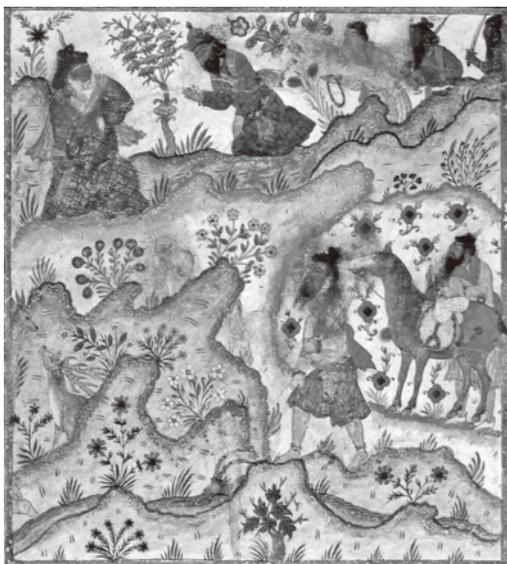


圖 17 《列王記》插圖 1330年 The Trustees  
of the Chester Beatty Library, Dublin



圖 18 磚雕如意仙道插屏 閔行朱行南宋嘉  
定七年(1214) 張埭墓出土



圖 19 元 佚名 緯絲大威德金剛曼荼羅唐卡 紐約大都會博物館藏



圖 20 宋 蘇漢臣 秋庭戲嬰圖 12世紀 國立故宮博物院藏



圖 21 明 佚名 宣宗射獵圖 局部  
北京故宮博物院藏

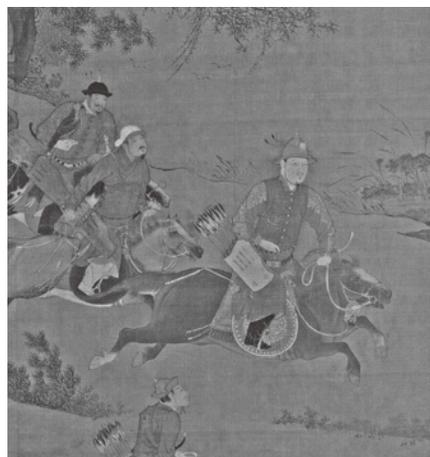


圖 22 明 佚名 湖畔涉獵圖 局部  
北京故宮博物院藏



圖 23 傳 元人戲嬰圖 石花台局部  
國立故宮博物院藏



圖 24 明 佚名 明憲宗元宵行樂圖  
局部 中國歷史博物館藏



圖 25 明 呂文英 貨郎圖 15 世紀  
末 東京藝術大學藏



圖 26 明 呂紀、呂文英 竹園壽集  
圖 局部 1499 年 北京故宮  
博物院藏



圖 27 明 佚名 十八學士圖 琴 局部 國立故宮  
博物院藏

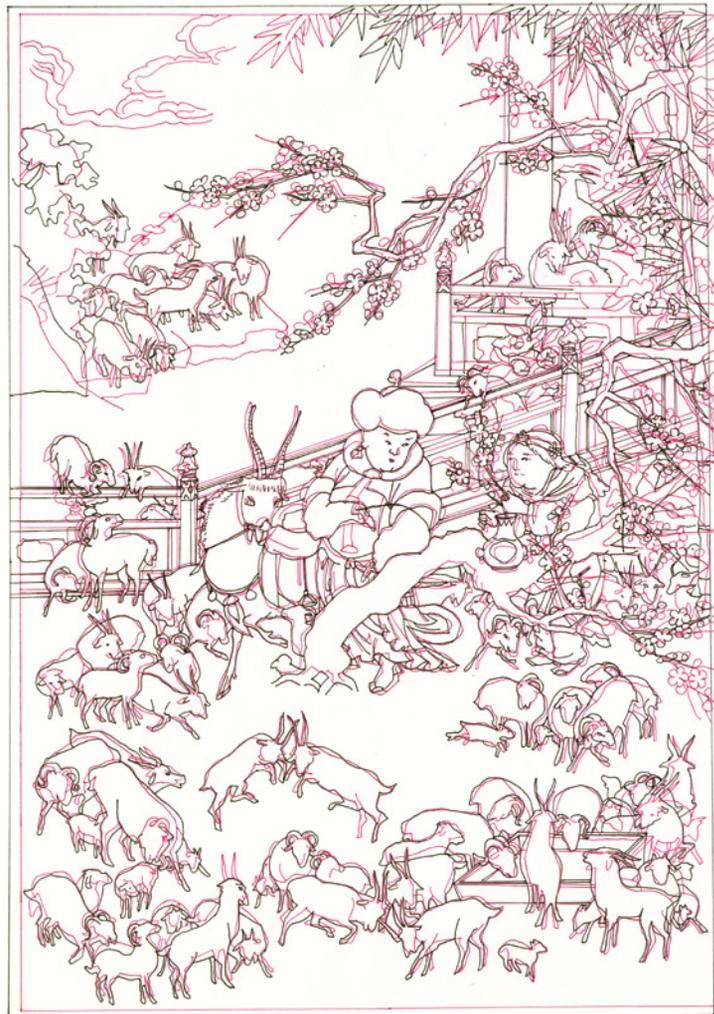


圖 28 傳宋人九九陽春圖（黑線）、傳宋人吉羊開泰圖（紅線）線描疊合圖



圖 29 宋 徽宗 文會圖 國立故宮博物院藏



圖 30 宋 佚名 折檻圖 國立故宮博物院藏



圖 31 明 商喜 關羽擒將圖 北京故宮博物院藏

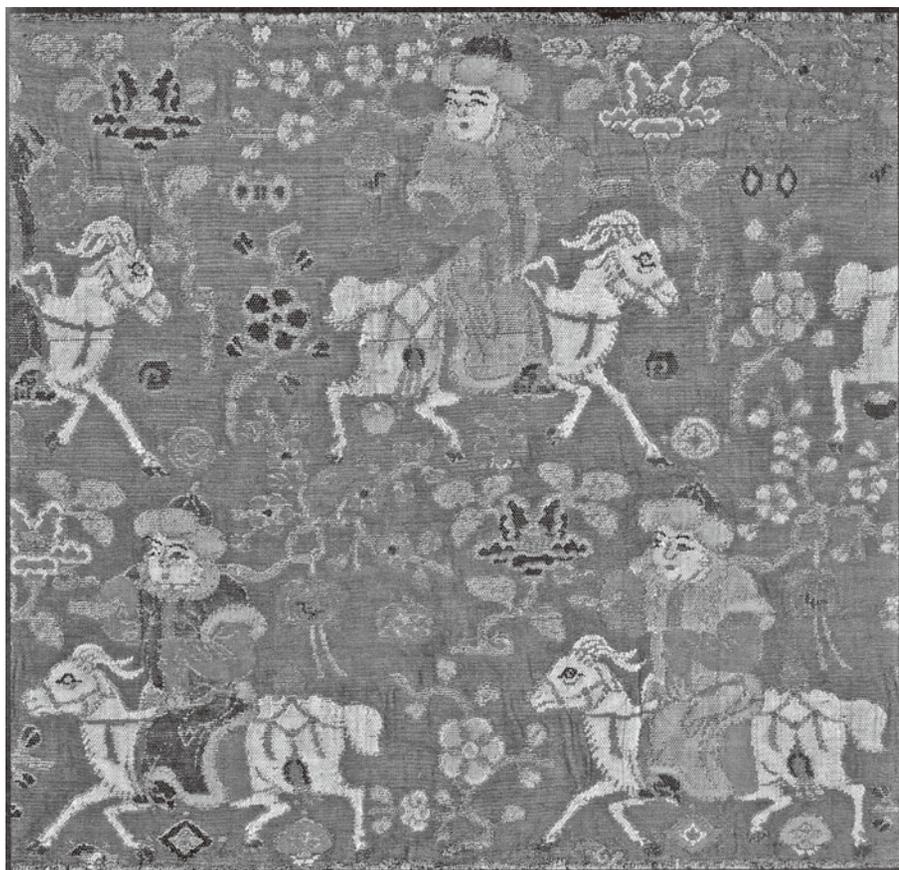


圖 32 明 綿羊太子紋錦 局部 倫敦私人藏

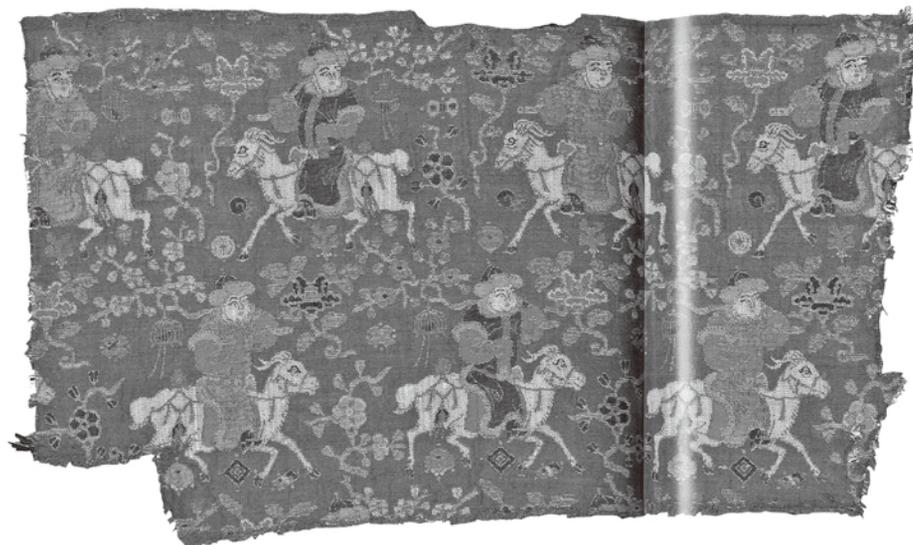


圖 33 明 茶地九陽消寒文錦 平山郁夫シルクロード美術館藏

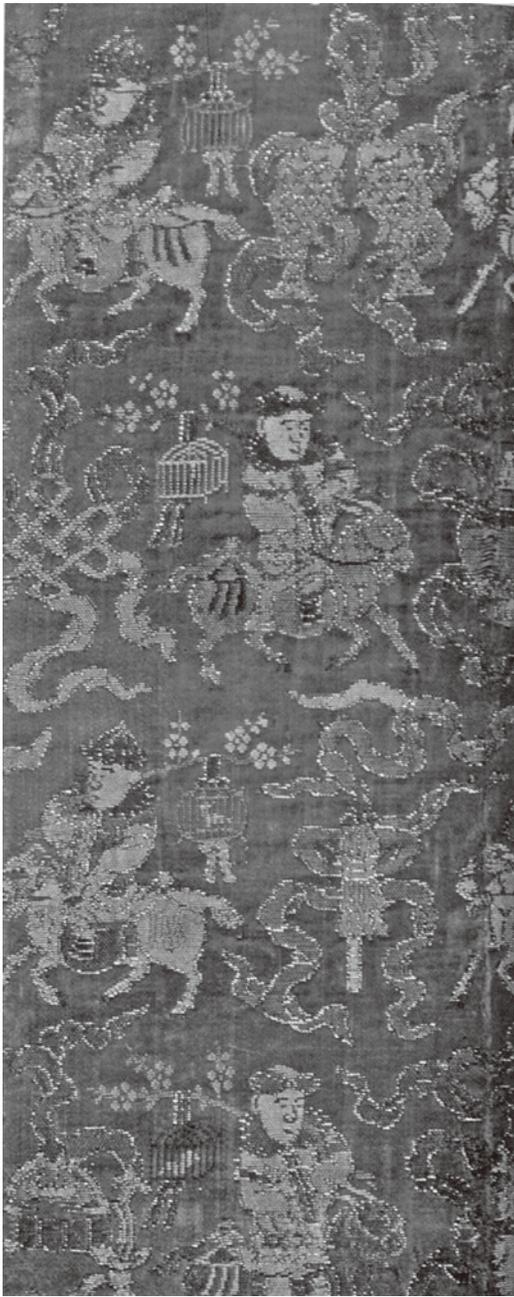


圖 34 綿羊太子紋錦 局部 北京故宮博物院藏



圖 35 明 太子綿羊經皮子 局部 北京故宮博物院藏



圖 36 明刊本大藏經綿羊太子紋封套 局部 北京故宮博物院藏

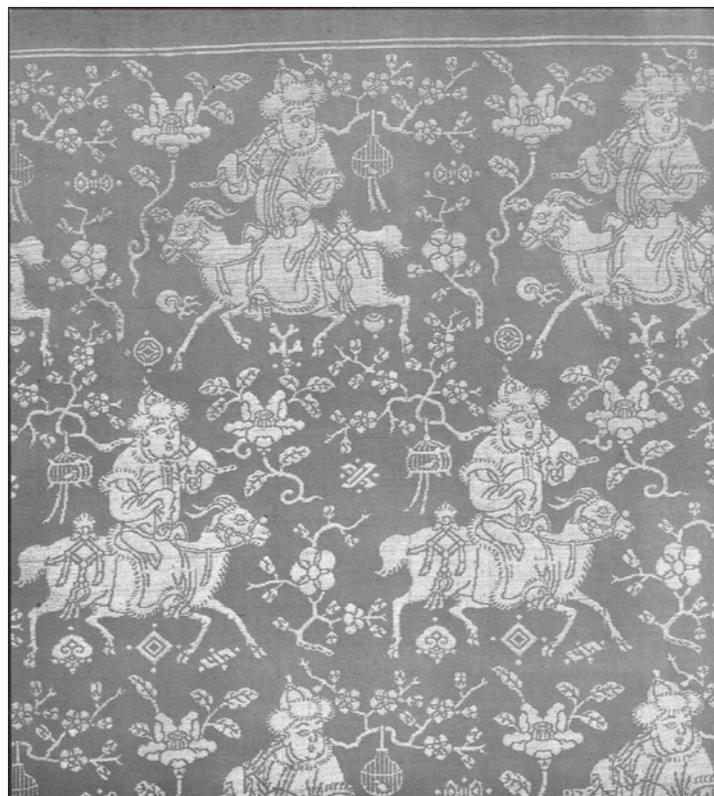


圖 37 人形手紬地金襴 局部 東京前田育德會藏

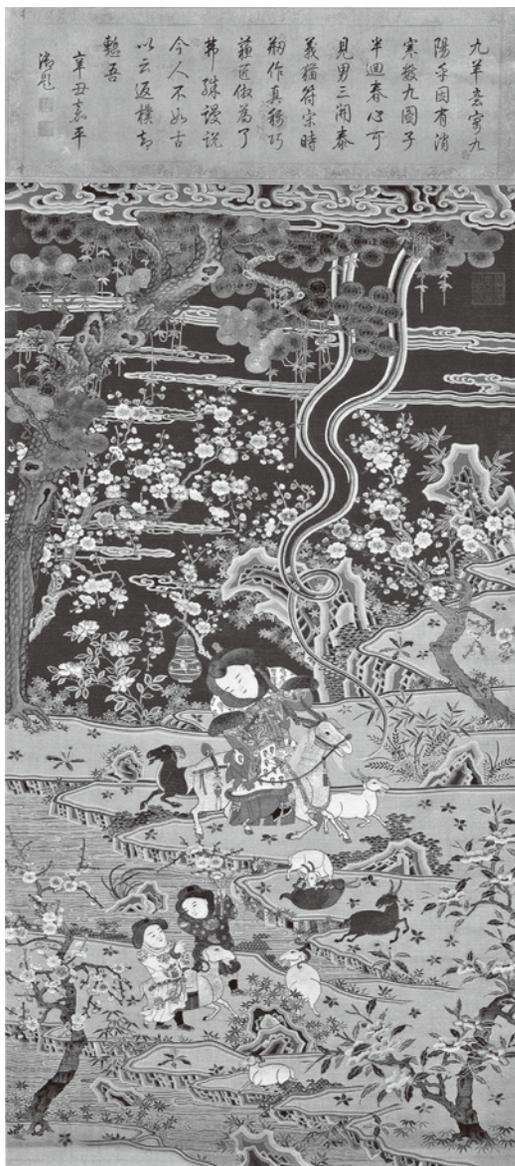


圖 38 清 乾隆 仿宋緞絲九陽消寒圖 北京故宮博物院藏



圖 39 清 乾隆 緞絲九陽啟泰圖 國立故宮博物院藏

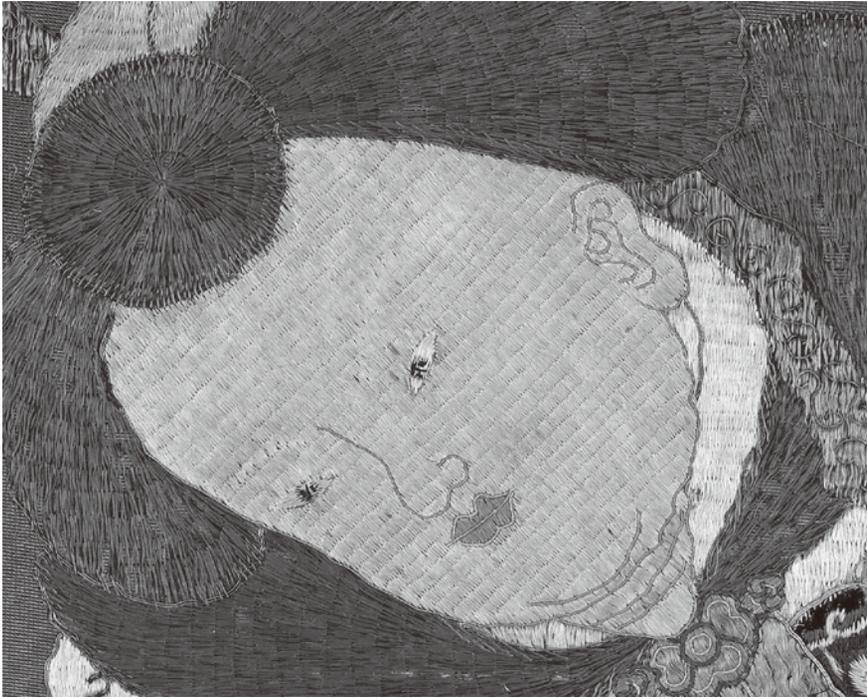


圖 40 開泰圖 局部 國立故宮博物院藏



圖 41 清 乾隆 絳絲九陽啟泰圖 局部 國立故宮博物院藏



圖 44 清 乾隆 緙絲九陽啟泰圖 局部 國立故宮博物院藏

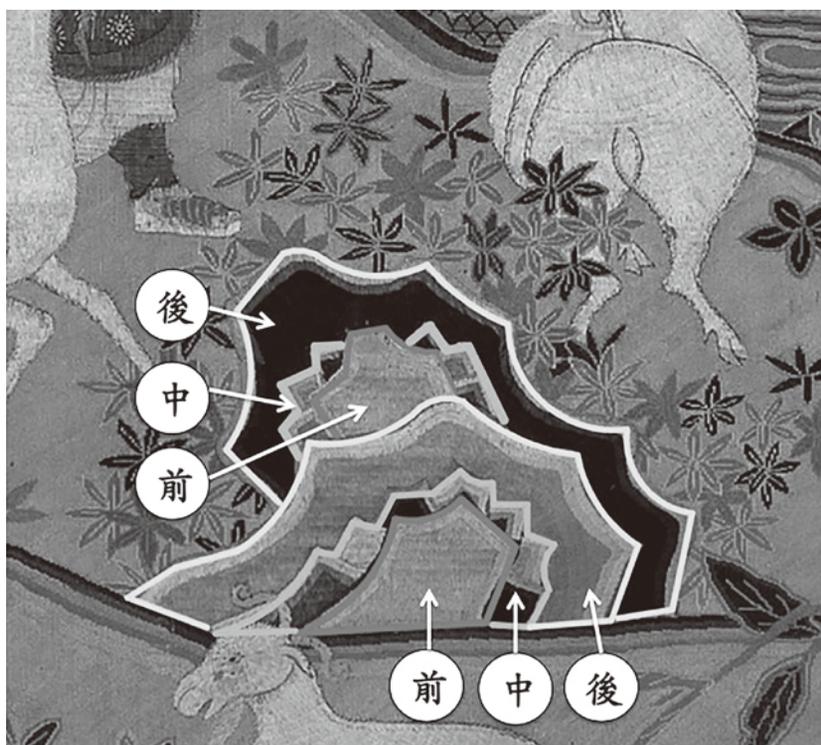


圖 43 開泰圖石塊結構示意圖



圖 44 清 乾隆 仿宋繡絲九陽消寒圖 局部 北京故宮博物院藏



圖 45 清 乾隆 繡絲九陽啟泰圖 局部 國立故宮博物院藏



圖 46 清 乾隆 仿宋繡絲九陽消寒圖 局部 北京故宮博物院藏



圖 47 清 乾隆 繡絲九陽啟泰圖 局部 國立故宮博物院藏

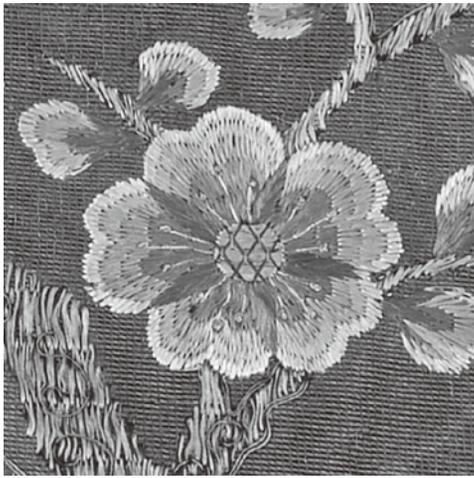


圖 48 開泰圖 局部 國立故宮博物院藏



圖 49 清 乾隆 仿宋緯絲九陽消寒圖 局部  
北京故宮博物院藏



圖 50 清 乾隆 緯絲九陽啟泰圖 局部 國立故宮博物院藏

