

展覽緣起

緯絲，採通經斷緯方式製成織物；刺繡，以針線於織物等材料上刺出紋樣。緯繡書畫在東亞藝術中是別具特色的一門，中、日、韓都有。織品原本多半屬於實用或裝飾

性質，卻在六朝（二二〇～五八九）出現了有畫面構成的實例，而後更在宋代（九六〇～一二七九）發展出觀賞用的緯絲、刺繡書畫。此後歷代織工繡手潛心改良，技法上多所創發。明代賞鑑家對這類作品推

崇備至，讚其針線講究、設色精妙、光彩奪目，「佳者較畫更勝」。堪稱晚明生活大師的文震亨（一五八五～一六四五）甚至認為，收藏家「不可不蓄一二幅，以備畫中一種」。



天孫機杼

明清緯繡精萃特展

黃逸芬

今年九月下旬，國立故宮博物院於南部院區推出「天孫機杼——明清緯繡精萃」特展，本次精選院藏三十九件緯絲及刺繡作品，分前後兩期展出。展覽共分為三個單元：壽誕稱觴、歲朝博古、天機造化，包含人物、道釋、花鳥各類別，展現緯繡書畫多樣面貌。除了希望藉此呈現當時繡工繡手跨域思考、化尋常題材為其他材質難以企及效果的獨到匠心，也期待引領觀者透過織品觀察明清時期中國與西藏、朝鮮等亞洲其他地區之間的互動與交流。

〈顧繡八仙慶壽掛屏〉共計十二軸，每幅繡一名仙人，除了眾所週知的八仙以外，西池王母、南極仙翁、及和合二仙也囊括在內。(註一)構圖方式都是把仙人安置在畫面中央偏上，下方四分之一左右處以流雲橫互畫面，人物外圍則有渦狀雲氣環繞，大約自肩膀高度起，成U字形，畫面左、右上角也各有少許雲氣。整體構圖簡潔明晰，以仙人為焦點，四周雲氣把仙人襯托得更加突出，也豐富畫面。

儘管構圖不複雜，這套作品在細節上



圖3 明 顧繡八仙慶壽掛屏(二)和合二仙之合仙 軸 國立故宮博物院藏

壽誕稱觴

誕辰是人生大喜，八仙慶壽、東方朔偷桃，乃至大筆揮就的壽字向來是典型祝壽題材，第一單元展出的刺繡、絳絲作品選用這些人盡皆知的俗套，卻在製作上自出心裁，成就別緻生日賀禮。

八仙是許多人耳熟能詳的傳說，本次展出兩組八仙作品，一件為絳製，一套則是繡出，兩相對照，可藉以觀察各自工藝獨到之處。形制上，〈絳絲八仙拱壽〉(圖一)裏眾仙雲集一處，〈顧繡八仙慶壽掛屏〉則是每仙各占一屏，系列合觀氣勢恢宏。

卻是十分講究，配色細膩，變化多端。就拿雲氣來說，製作者為每一道雲悉心賦予不同色彩，甚至同一道雲當中，也並非一色到底。例如南極仙翁(圖二)這裏，鶴首下方的雲彩以藍色配上朱色，接著旁邊那道用粉紅佐以草綠，再過去則是藍色和粉紅組合，如此，色彩交替穿插，既有變化又彼此協調，而在這些繡成的雲氣外圍，

復以畫筆染上淡青色；下方流雲的外緣，則淺淺敷以朱紅。

此外，從許多小地方的處理也可看出這種對細節的講究。和合二仙之合仙(圖三)，頸項處隱約有兩道突起，在底下先墊上二條線，再進行繡製，以模擬該處的摺紋；仙人腳趾每根都清晰分明，指甲甚至另以水平走向的橫線繡出，以別於採縱



圖2 明 顧繡八仙慶壽掛屏(一)南極仙翁 局部 軸 國立故宮博物院藏

絳繡書畫製作費時耗工，「終歲方成」，彌足珍貴。本院承清宮遺緒，典藏兩百餘件，品質精美。早在二九三〇年代，故宮文物首次赴倫敦展出，就已包括這類作品。一九七〇年代，學研社會在國內和日本出版大型圖錄介紹。至於專題展覽方面，一九八〇年代曾舉辦絳絲特展和刺繡特展，此後少有專門展出。時至二十一世紀，先後有二〇〇九年「絳織風華：宋代絳絲花鳥展」以及二〇一五年「十指春風：



圖1 傳宋 絳絲八仙拱壽 軸 國立故宮博物院藏

絳繡與繪畫的花鳥世界」等特展。這些近年舉辦的絳繡展覽多半關注傳稱為宋代的早期作品，而且以花鳥為主；本次特展則改以晚期為焦點，並納入人物、道釋等其他類別作品。這些晚期絳繡之作，面貌雖異，但精采不減，觀眾正可藉此認識院藏絳絲、刺繡此時期其他面向的發展。展覽期間恰逢院慶及新春，依合時序，以三單元展現絳繡書畫多樣面貌。除了介紹顧繡、粵繡等中國晚期重要刺繡流派及宮廷絳絲作坊作品，並且首度展出新增加典藏，呈現明初刺繡風貌。

絳絲、刺繡原本分屬不同工藝，到了明、清時期，不但已經各自發展出純熟技藝可堪摹擬、融合或超越書畫，某些作品甚至將繡、繡、畫三種媒材的技法熔於一爐。這次展覽遴選院藏精華，希望藉此呈現當時繡工繡手跨域思考、化尋常題材為其他材質難以企及效果的獨到匠心。而另一方面，從文化史來看，這些作品也體現了明清時期中國與西藏、朝鮮等亞洲其他地區之間的互動與交流。



圖7 清 繡絲大壽字 軸 國立故宮博物院藏



圖6 明 繡絲仙桃圖 軸 國立故宮博物院藏



圖5 明 吳圻 繡絲沈周蟠桃仙 軸 國立故宮博物院藏



圖4 明 顧繡八仙慶壽掛屏(五)李鐵拐 局部 軸 國立故宮博物院藏

向繡成的腳掌。李鐵拐(圖四)胸口也是以不同方向的繡線具體表現肋骨當中凹陷處，而雙眼眼白之外，甚至在眼角染上了淡青色。南極仙翁這一幅裏，造型上則是偏好圓弧，仙鶴頸項、雙翼內緣和外圍各自連成曲度不同的圓弧，就連鶴爪末端的尖角，也兩兩相對共同組成小半圓形。仙翁衣袍、雙袖、飄帶同樣由一連串圓弧組成；額頭上三道皺紋作新月狀，眼尾特意延長，和眼睛連成S形，上下再各以圓

孤框圍，所有的主要線條幾乎全以圓弧構成。

明吳圻〈繡絲沈周蟠桃仙〉(圖五)和明〈繡絲仙桃圖〉(圖六)這兩件作品都是圍繞著東方朔偷桃的典故而來。東方朔(?~西元前九三)，漢代文豪，以機智詼諧著稱，《漢書》說他是「滑稽之雄」。偷桃傳說正史並無記載，但卻深入人心，廣為流傳。(註二)明代盛行圖寫該傳說，單是以此題材創作的繡絲畫就有好幾幅，

北京故宮博物院、上海博物館、大都會博物館都有類似之作(註三)，其中尤以大都會博物館藏品和院藏此作最接近。製作者運用平繡、木梳戲等技法，把東方朔從仙界偷去仙桃之後，一面快步疾走，一面又忍不住回頭張望的心態和樣貌表現得唯妙唯肖，意趣盎然。明〈繡絲仙桃圖〉物象造型優美，桃葉翻飛，桃實飽滿，通幅繡織而成，全無筆墨點染，是繡絲工藝本貌的精到佳例。作品詩塘上有許多題識，一眾文人賦詠唱和。「萬縷千絲組織工，仙桃結子似丹紅。一絲一縷千萬壽，妙合天機造化中」，沈周所題詩句，正生動道出繡織工藝絕妙之處。

除了八仙和東方朔典故以外，「壽」字也是傳統常見的祝壽方式。乾隆朝(一七三五~一七九六)〈繡絲大壽字〉(圖七)，在朱紅壽字每一筆畫當中繡織出玉蘭、水仙、牡丹、紫藤、綉球、海棠、梅、桃等各色花卉，配以修竹、靈芝，出人意表又耐人尋味。這件作品單是畫心本身就兩公尺有餘，加上裝裱高達四公尺半，是這次展出作品中最大的一件，可以想見，當年張掛宮中，定是氣勢不凡。此時繡織技術極為成熟，不但足以承做這般鴻幅巨

一件〈廣繡花鳥博古圖插屏〉，屏風當中作花鳥圖，外圍則環以一圈博古紋樣，為晚清知名廣東繡莊彩元號所作，可以想見當時受歡迎的程度。（註五）只不過，院藏〈粵繡博古圖屏〉裏，眾多物品各自分離，每一件細細刻畫，展現細膩清雅的文人趣味；而清代的大多數繡繡卻是把幾種物品

成批聚集一處，裝飾意趣更強，可以窺見此類原為文人品味母題大眾化之後的新表現。以院藏清乾隆〈絳絲博古書幌〉來說，就接近這種表現，書幌上三四種物品聚攏一起，前後搭配擺放，框圍進各式不同造型開光裏，開光外再以其它母題裝飾。除了強調文人意趣之外，博古題材也

和歲朝清供結合而發展成另一個類別。歲朝圖裡常見青銅器或瓷器插上冬盡春來時節花卉，如水仙、蠟梅之類，再搭配爆竹、如意等物，象徵新歲伊始，妝點出年節氣息。院藏兩幅清乾隆〈絳絲歲朝圖〉（圖十二、十三）正是此類作品代表，和當時畫作構圖十分相近。



圖11 明 粵繡博古圖屏（八）軸
國立故宮博物院藏



圖10 明 粵繡博古圖屏（七）軸
國立故宮博物院藏



圖9 明 粵繡博古圖屏（三）軸
國立故宮博物院藏



圖8 明 粵繡博古圖屏（二）軸
國立故宮博物院藏

製，絳絲添染加繪也融合無礙。繡工此時掌握了各式技巧，能夠以絳絲細膩表現種種物象，就連花瓣吹彈可破的柔嫩質感也能表現得恰如其分。但製作者並不以此為限，更進一步以筆墨丹青點染花蕊、苔點等處，枝幹明暗，暈色過渡益發自然，整體效果更加渾然天成而別具韻味。

歲朝博古

明代賞鑑文化興盛，不僅畫作中常描繪文人賞古、玩古情景，各式古物和文人案頭清玩也是繪畫及工藝刻畫的對象。

院藏〈粵繡博古圖屏〉系列正是在此般情境中產生的作品，全系列共八件，本次展出四件（圖八~十一）。每一幅以絲

線巧妙模擬各色物品和花卉，從仿古銅器、玉杯瓷瓶、書畫卷軸到雲石几案，不一而足，樣樣精緻清雅，值得細細欣賞。博古題材歷久不衰，有清一代，大自地毯、桌巾、椅蓋、衣料，小到袖套，各式織繡上處處可見博古圖案裝飾。（註四）有時候也合併其他母題，北京故宮博物院便收藏有

而在朝鮮，博古題材又演繹出另一番風貌。除了有近似歲朝圖的「器皿折枝圖」，還有「冊架圖」一類，自十八世紀下半葉開始蓬勃發展，從皇室到民間，處處可見，蔚為風氣。(註六)有些運用 trompe

l'oeil 技法營造幻覺，視覺表現上與本次展出的中國刺繡形成鮮明對比，但卻見證大航海時代以來，歐洲、中國、朝鮮之間輾轉交流及觸發的文化新貌。

天機造化

本院新入藏一批藏傳佛教及道教刺繡，涵蓋多聞天王、文殊菩薩、道教列仙等，色彩明艷，精采絕倫。緯絲、刺繡發展過程中，已知最早有畫面構成的實例本就是



圖12 清 乾隆 絳絲歲朝圖(一) 軸 國立故宮博物院藏



圖13 清 乾隆 絳絲歲朝圖(二) 軸 國立故宮博物院藏

出於宗教需要而製作，之後才出現更接近一般書畫形式的作品。這批展件承繼了早期傳統，惟技法更加繁複，可以據此窺見織繡書畫早期樣貌。

本次展出的藏傳佛教繡幅共有四件(圖

十四~十七)。一九八〇至一九九〇年代，西藏寺院流出一批類似作品，而後輾轉至各地收藏，一九九五年香港舉辦之「錦繡羅衣巧天工」大展會展出這類繡作共八件。

(註七)各物象絕大多數先以釘金繡繡出輪

廓，用各色絲線於其內滿繡，某些部位甚至是在滿繡絲線上再以釘金繡或釘線繡表現細節，如瓔珞寶珠及人物眉眼。繡工十分細膩，擱和針施用純熟，暈色過渡自然。

以明〈文殊菩薩座像繡幅〉為例，此幅於



圖18 明 刺繡天神出巡圖 國立故宮博物院藏

藍緞地上以金線和五彩絲線刺繡，長方形幅面從上而下分為三段，依序為寶蓋、文殊菩薩、纏枝蓮花，邊緣及分隔框皆以盤金繡繡纏枝藤蔓。文殊菩薩居畫幅中央，右手持智慧劍，正面結跏趺坐於蓮座之上，頭頸微向左傾。蓮座兩旁有寶瓶，瓶中生出蓮花祥雲，把文殊從周邊到頭頂整個框

圍起來。文殊上方另有寶蓋，也是祥雲環繞周匝。畫幅最下方段落則是五彩山石當中生出一蓮花，並有另外四朵纏枝蓮花，其上分別承托須彌山、法螺及佛塔。「錦繡羅衣巧天工」所展出八件大多屬於同一系列，本繡幅尺寸較大，屬於另一系列。（註八）

關於這批繡品的年代，早年曾定為元代（如一九九五年之展覽圖錄）（註九），某些破十四測試甚至定為宋代，但後來學界多半認為是明初之作，尤其和永樂年間製作最為接近，裝飾紋樣的細節及風格和十四世紀到十五世紀初的尼泊爾及西藏繪畫裡的表現相近，推測很可能也是出自明

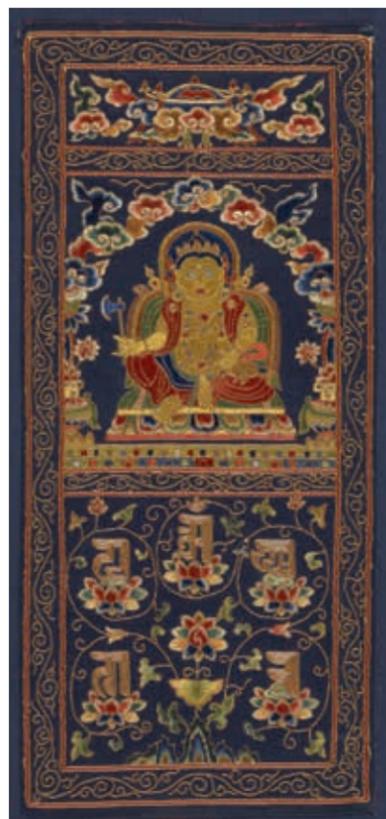


圖15 明 財神佛座像繡幅 國立故宮博物院藏

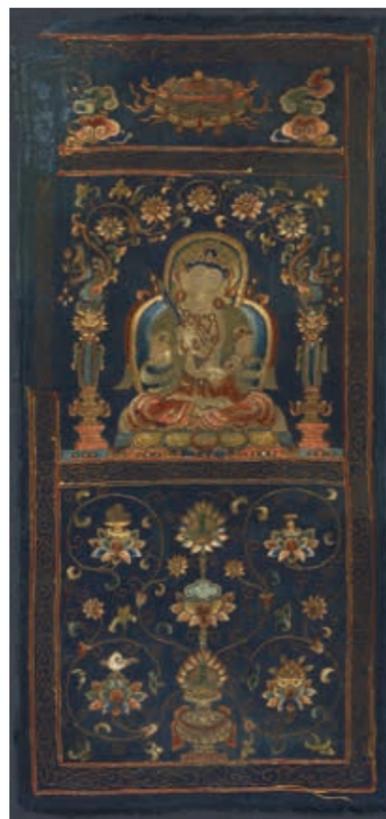


圖14 明 文殊菩薩座像繡幅 國立故宮博物院藏

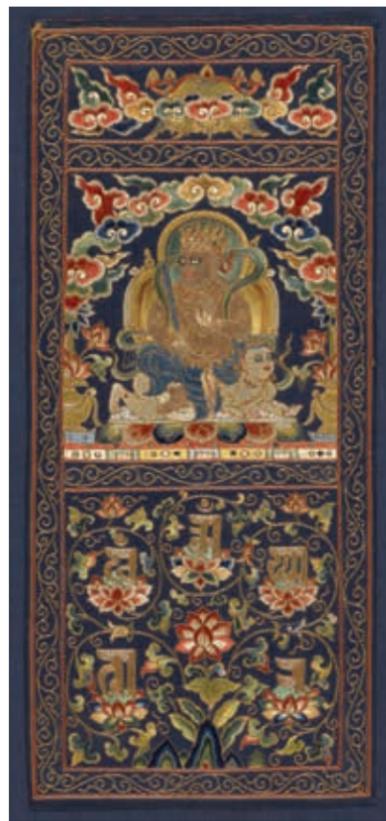


圖17 明 世界之神刺繡片幅 國立故宮博物院藏

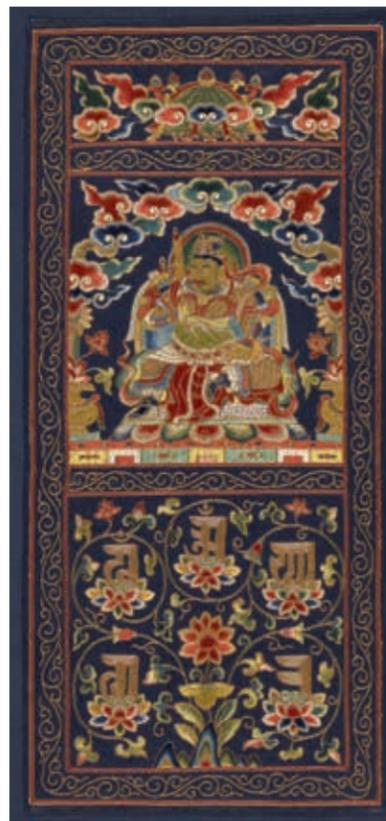


圖16 明 多聞天座像刺繡片幅 國立故宮博物院藏

羅漢獨自修行的樣貌，這套冊頁基本上依此模式，但卻又稍加變化，呈現了羅漢與其他人物的互動。以羅漢七為例，羅漢正伸出手來點化孩童頂上，似乎在為童子祈福。這個稿本在當時看來頗受歡迎，傳世尚有幾套相關的羅漢冊頁。（註十四）從製作方面來看，〈繡佛齋羅漢〉針法不算複雜，絕大部分塊面以繡和針繡出，線條用滾針、接針（如眉毛、衣紋輪廓之類），只在重

點細節加以變化，比方以松針表現松樹針葉和小草，或用網紋繡摹擬衣服、座墊上的裝飾紋樣，看來好像是為了方便加快製作速度，以配合廣大市場需求。雖說如此，繡手卻又不忘在羅漢眼眶上下、額頭等處施以淡粉色，讓人物膚色整體自然調和；也在已經繡成的羅漢頭頂、腦勺、下巴周圍再用筆施以深淺不同的灰青色，並點出鬚渣、髮根，對細節的講究可見一斑。

羅漢之外，本次還展出另一套冊頁，〈繡黃筓畫花鳥〉（圖二十、二十一），雖然傳稱為宋繡，實際上應屬顧繡系統，和許多已知顧繡作品關係密切，不但構圖、母題相近，風格也基本相同。院藏這套冊頁的〈槐樹臥鹿〉一開和遼寧省博物館藏〈花鳥冊〉的仙鹿類似，都著意於韓希孟名作〈宋元名蹟方冊〉中的〈百鹿圖〉；〈蓮蟹／紅流草〉這一開則是和遼寧省博

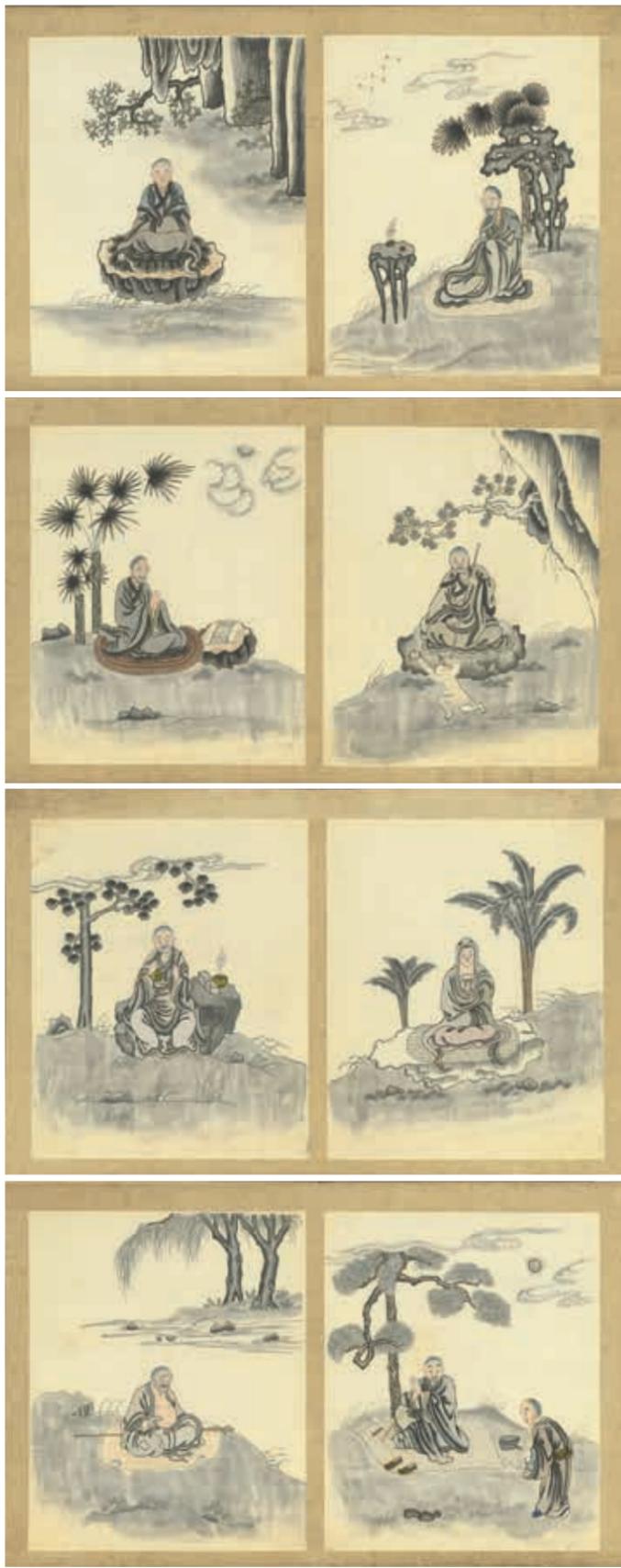


圖19 清 繡佛齋羅漢冊 國立故宮博物院藏



初宮廷作坊，用作國禮（註十），是重要的明初上乘之作。
至於本次展出的道教題材之作〈刺繡天神出巡圖〉（圖十八），現在僅為殘片，從畫面及形式推測，原本應該是道士所著法衣的一部分，繡片當中或為玉皇，周圍以四天師和四聖分列兩旁，底下則是青龍白虎。（註十一）道士身上所著法衣背面往往通幅裝飾以各類圖案，尤其以中心處為

主要設計，多半飾以道教列仙。不少博物館也有這類絳衣，各件圖案有別，但原本多是全件色彩鮮豔、裝飾豐富。（註十二）
〈繡佛齋羅漢〉（圖十九）雖然也是宗教題材，卻和前面介紹的藏傳佛教繡幅判然有別。這套冊頁配色十分淡雅，乍看之下似乎全用墨線繡成，細審才發現，其實用了許多較暗濁的中間色繡製，細節以淡色淺淺敷染，腰帶、嘴唇等少數地方再

以較鮮豔的顏色提點；加上人物造型甜美，流露通俗化文人趣味。羅漢畫傳統源遠流長，圖寫者代不乏人，並且有數種普遍流傳的圖式（註十三），這些圖式在明清時期也常以刺繡製作，兩大系統各有例子。本次展出的〈繡佛齋羅漢〉不作貫休系統那般強調深目大鼻的胡貌梵像，而是展現世間相。有意思的是，十六（或十八）羅漢若是採單幅形式者，多半一幅一羅漢，描繪

物館藏的〈稻熟蟹肥〉構圖非常接近；其它還有數開也彼此極為類似。顧繡在清代極為盛行，以顧繡名號行世者不勝枚舉，作坊往往依據共通稿本繡製作品。院藏〈佛齋羅漢〉也是如此，北京故宮博物院、遼寧省博物館、南京博物院等地都收藏有類似作品，冊中各有數開和本院藏品頗為近似，但又並非全冊相同。由此看來，製

作者可能運用了子模配套組合，因而出現一套套既有關聯卻又面貌略異的作品。

明清作坊運用子模的方式還不止此。回到文章開頭介紹的八仙慶壽掛屏，八仙慶壽題材在表現上自由度甚高，除了像院藏作品這般，每軸各繡一名仙人，組成豪華氣派的系列聯屏；也可以把列位仙家聚集於同一幅作品裡，一網打盡，以較經濟

的方式一次滿足消費者收購八仙的需求（如南京博物院〈南極呈祥圖〉）；甚至可以針對「祝壽」需要，只挑取最符合此意涵的「壽星」入繡（如蘇州博物館〈山水三壽圖〉），為財力有限的買家提供實惠選擇。換句話說，作坊運用子模的手法其實包含了兩個層次：一是在等級相同、數量相當的情形下，利用子模組裝出豐富多變



圖20 傳宋 繡黃荃畫花鳥（一）雙粟蝴蝶 冊 國立故宮博物院藏



圖21 傳宋 繡黃荃畫花鳥（一）蓮蟹／紅流草 冊 國立故宮博物院藏

的內容；二則是因應顧客的實際需求，在數量上增革損益，製作各種等級的產品，以供不同財力的買主選擇。無論何種模式，這些都恰恰見證了明清時期因高度商業化所引發的刺繡製作變化。作坊因應不同顧客需求，發展出客製化的生產策略。

明清時期工藝發展成熟，緯絲、刺繡都銳意求變，突破原本媒材屬性，融合不同技法。本次特展既有顯現緯絲本貌之作，也有乾隆朝數件添染加繪的作品；刺繡方面，則是既以宗教繡幅提示刺繡原初風貌，又用晚明以降各式繡品展現畫繡融合的嶄

新姿態。期待觀眾藉由本特展真切領略這批可謂當時複合媒材作品的創新意趣；而在觀展之餘，也能對當時的社經轉變、文化交流有更進一步的認識。

作者任職於本院南院處

註釋

1. 關於八仙群體組合的發展情形，參見陳月琴，〈八仙群體的演化發展及其形成〉（續完），《中國道教》，一九九二年第二期，頁二六一—三一一。
2. 參見吳德修，〈新刻出相首釋點板東方朔偷桃記〉，上海：商務印書館，一九五五。李江峰，〈從滑稽之雄到偷桃大仙：古代小說戲曲中的東方朔〉，《蘭州交通大學學報》第二八卷第二期，二〇〇九，頁一四—一八。
3. 北京故宮藏品分析可參考陳娟娟，〈元緯絲《東方朔偷桃圖》軸〉，收在氏著，〈中國織繡服飾論集〉，北京：紫禁城出版社，二〇〇五，頁一六三及〈織繡藝術中的桃與桃花〉，同書，頁二八九—二九三，圖版見單國強主編，〈織繡書畫〉，香港：商務印書館，二〇〇五，頁一五一。大都會博物館藏品見 Jean Mailey, *Chinese Silk Tapestry: K'o-ssu*, New York: China Institute in America, 1971, p. 29.
4. 地毯上的博古母題，已有研究者詳加討論，相關實例及分析見 Michael Franses and Rupert Waterhouse eds., *Lon-dogs, Hundred Antiques: Classical Chinese Carpets I*, London: Textile & Art Publications Ltd., 2000, pp. 57-83。卓巴回參著 Verily Wilson, *Chinese Textiles*, London: V & A Publications, 2005, p. 42。椅蓋見同書 p. 43。衣料則見宗鳳英主編，〈明清織繡〉，香港：商務印書館，二〇〇五，頁二二八，袖套參見 Barry Till, *Silk Splendour: Textiles of Late Imperial*

5. 該插屏圖版見單國強主編，〈織繡書畫〉，頁五六。
6. 近年該主題有關研究，展覽日益增多，參見：Songlim Kim, "Chaekeori: Multi-Dimensional Messages in Late Joseon Korea," *Archives of Asian Art*, vol. 64, No. 1, 2014: 3-32.
7. 參考：香港市政局，〈錦繡羅衣巧手工〉，香港：香港藝術館，一九九五。Valrae Reynolds, "The Silk Road: From China to Tibet-and Back," *Orientalia* Vol. 26, No. 5, 1995: 50-57; Valrae Reynolds, "Fabric Images and Their Special Role," in Pratapaditya Pal ed., *On the Path to Void: Buddhist Art of the Tibetan Realm*, Marg Publications, 1996, pp. 244-257; Michael Hens, "The Woven Image: Tibeto-Chinese Textile Thangkas of the Yuan and Early Ming Dynasties," *Orientalia* Vol. 28, No. 10, 1997: 26-39; James C. Y. Watt and Anne E. Wardwell, *When Silk was Gold: Central Asian and Chinese Textiles*, New York: The Metropolitan Museum of Art, 1997, p. 63; pp. 207-209; Anne Wardwell, "Important Asian Textiles Recently Acquired by the Cleveland Museum of Art," *Oriental Art* 38, winter 1992-93, pp. 244-251.
8. 克利夫蘭博物館和印第安那波里斯博物館另藏兩件尺寸相近，有研究者推測，這三件以外，可能還有十三件菩薩母題者共組成一套十六幅。
9. Indianapolis Museum of Art 所藏文殊繡幅早年便遭推

10. Valrae Reynolds, "Luxury Textiles in Tibet," in Jane Singer & Philip Denwood eds., *Tibetan Art: Towards a Definition of Style*, London: Laurence King Publishing, an imprint of Calmann & King Ltd., 1997, p. 114.
11. 本件承 University of Florida 王國教授提供意見，謹申謝忱。
12. 例如芝加哥 Art Institute of Chicago 藏品，參見 *Clothed to Rule the Universe: Ming and Qing Dynasty Textiles at the Art Institute of Chicago*, The Art Institute of Chicago, 2000, pp. 43, 67-69; Claudia Brown ed., *Weaving China's Past: The Amy S. Clague Collection of Chinese Textiles*, Phoenix Art Museum, 2000, pp. 133-135; John Vollmer, *Silks for Thrones and Altars: Chinese Costumes and Textiles*, Myrna Myers, 2003, pp. 118-119.
13. Richard K. Kent, "Depictions of the Guardians of the Law: Lohan Painting in China," in Marsha Weidner ed., *Later Days of the Law: Images of Chinese Buddhism, 850-1850*, Lawrence, K.S.: Spencer Museum of Art, University of Kansas, 1994, pp. 183-213.
14. 北京故宮博物院所藏羅漢冊見宗鳳英主編，〈明清織繡〉，香港：商務印書館，二〇〇五，頁一五八—一六四。