

唐 韓幹 牧馬圖



韓幹，大梁人（河南開封），亦作長安或藍田人。天寶中（七四二—七五五），召入供奉。曾師曹霸。以畫馬聞名於世，唐張彥遠極為推崇。宋李公麟、元趙孟頫等畫馬名家，無不稱讚而師法之，故在畫史上有重要的地位。又韓氏亦善作人物畫及佛畫，然為畫馬所掩。

本幅畫一牧馬人騎白馬，牽一匹黑駿馬，並轡而行。上有宋徽宗（一〇八二—一一三二）題字：「韓幹真蹟，丁亥（一一〇七）御筆。」依徽宗之題，本幅作者應是韓幹（活動於八世紀中葉）。從畫風來看，牧馬人兩腮鬍鬚，體格高大肥壯，是為胡人相貌；馬匹亦雄健壯碩，屬來自西域之品種。在造形上，確實有唐代畫人馬的雄健肥壯特徵。這可比對陝西乾縣景靈二年（七一—）唐章懷太子墓壁畫，〈儀衛領班〉人物壯碩的氣息，〈狩獵〉中群馬都是短腿圓臀，兩相同馬種，



冊頁 絹本 設色
縱二七·五 橫二四·一公分
故畫〇二八九

因此本圖從人物與馬匹，具天寶中之御厰特徵並無疑義。但在線條的描繪上，與唐畫習見的恢宏圓勁風味頗為不同。本幅之線條較為細緻挺勁，衣紋部份有幾處方折之用筆，這種線條風格與李公麟（一〇四九—一一〇六）〈五馬圖〉之用筆甚為近似，因此對本幅之完成年代存有疑問。可是，為什麼善書畫的徽宗會題上「韓幹真蹟」？可能是這件原作收藏在北宋的宮中，因年久殘朽無法重回舊觀，皇帝命名家摹繪作為替代。雖無意中流露出「一點北宋時期的筆墨，仍是一件極為忠實的摹本，在徽宗時期已被視為等同真蹟。顧復《平生壯觀》記：「〈韓幹二駿圖〉絹高尺許長倍之，宣和六璽具全，有集賢院御畫墨印一方，此南唐李氏收藏用也。本身徽宗墨書『韓幹真蹟，丁亥御扎押』。後則康里夔寫李太白天馬二詩，甚真。向在廣陵江孟明所。」應是指此幅。

王耀庭

宋 馬麟 帝堯立像



軸 絹本 設色
縱二六·六 橫一〇·三公分
中書〇〇〇二五



馬麟（活動於十三世紀），先世河中人（今山西永濟），後遷居浙江錢塘。馬家世代為畫家，其祖父馬世榮為紹興畫院待詔，父親馬遠為光、寧兩朝畫院祇候，馬麟則任職寧、宗畫院。

此為馬麟所作一系列〈聖賢圖〉中的一張，上自伏羲下至孟子，共計十三幅。現今只

存五幅，分別為〈伏羲〉、〈堯〉、〈禹〉、〈湯〉、及〈武王〉。此五幅上面都有南宋理宗親書親製之贊文，合稱為「道統十三贊」。此件作品並沒有紀年，只有伏羲像上有贊有敘，並有款「臣馬麟畫」，其餘的只有四言八句的贊語於畫幅上端。根據贊語，原來應畫有從伏羲到孟子

共十三像，一般皆根據宋王應麟的《玉海》來訂年，認為「道統十三贊」成於淳祐元年（一二四一），近來經學者考證此應為紹定三年（一二三〇），而根據此贊所作的圖像，因此也很可能成立於此時。以時間看來，此作可以說是馬麟現存年代最早的作品，比起作於一二四六年的〈靜聽松風〉還要早十六年。

此幅作品由其特大的尺寸看來，為最正式的廟堂之作。馬麟以勁爽利落的線條、古典的橢圓開臉、抽象的空間，描繪一個類型化的聖君形象。此作連同同組其他聖賢圖像，應該視為皇帝作為道統護衛者的宣示，同時也是王者見賢思自我期許的提醒。這批作品在乾隆時與其他時期的帝王像及聖賢像一同併入「南薰殿圖像」中，作為乾隆展現「治教合一」的具體典範。

賴毓芝

宋 牟益 擣衣圖



卷 紙本 水墨
縱二七·一 橫四六·六 四公分
故書〇〇九九九

養蠶繅絲是中國獨有的發明，中國也是世界上最早利用蠶絲織製各種絲織物的地區，其源起年代，至少上溯五千年。因此屬傳統農業社會型態發展下的百姓，男耕女織向為勞動分工的主體。先民利用蠶絲製作織物時，為免生絹紉素表面上的絲膠影響到後製成品的質感，遂需在蠶絲挑織成織物前，經過一道脫膠的工序。秦漢以後，利用木杵在砧上反覆舂搗以脫絲膠的過程，稱之為「搗衣」；又舂搗脫膠後的熟絹，謂之「練」，故此過程也稱為「搗練」。

由於這是一種具有重覆性質的勞動工作，不需太耗眼力，加上婦女白天需操持家務，因而搗衣都在夜間就著月光、燭火下進行。同時為了過冬御寒所需，忙製冬衣的工作，也會趕在秋天完成。因此每當秋涼的夜晚，在清冷

月光、微弱燭影下，山村農舍所傳出急切的搗衣聲，總是替這秋寒時節添上淒涼之景，若是趕製冬衣的對象是離家征夫、出外遊子，更為此景引出無限的傷情。於是自西漢以來，引發文人在各類文學形式上吟咏不絕！其中以南朝宋謝惠連〈四〇七—四三三〉所寫的〈擣衣詩〉，曲盡「美人」（閨中婦）在砧杵聲中，揮汗為萬里外「君子」縫衣的哀情與相思！

原本只是製衣過程中的一段工序，引申出歷代文人感性且兼具不同內涵的詠嘆，同時也觸發了繪畫者創作的動機。曾在南宋理宗、度宗（一一二四—一二七四）時任職宮廷，擅畫人物、工寫篆書的牟益（一一七八—？，字德新，四川人），就成功的將謝惠連〈擣衣詩〉轉換成具象的圖畫，卷尾加上南宋董良史小

曉龍運玉升紀序相
 目吐高槐遠日頻望
 而後上奈鳴帝號謂
 新視弄性香到樹間
 東巡禮修宗鳳臺時
 相步大坡連登井銀
 履不可踏黃辰值忌
 展斯固、向者差題
 傳神控走年究似秋
 氣保佳人剛揮旌相
 取持寒承乃今重徽
 紅觀禁鎗須何常
 全至三壇金前八非
 甲戌寒余前一位
 李賢皇后忌辰進念前
 亂無情為其子息不
 自己歡辰是奉誰
 以表舊題不畫七
 易致因能街前館
 彌新用官舊情仍
 唐樹梅印年



楷書寫此詩，通卷成就了詩畫合一的藝術表現形式。

畫中純以水墨線條描畫了三十二位各具不同形態的婦女，在槐樹葉已落，又有蟋蟀藏身花間、秋蟬聲鳴的早



秋涼夜裡，共同於淒冷的庭院燭光下，藉由畫卷往左開展的形式，將工作程序一步步推演出來，從捧持布練、整理、搗練、剪裁、縫製，直到封箱。不同於其他人物畫中，不刻意描繪人物面部表情的表現手法，畫中搗衣女抬手揮輕汗，並且「顰眉黯如啼」，充份展露憂思情懷。對搗衣詩文中秋景、夕幕、汗染、哀杵皆作了生動具體的詮釋。雖然畫中人物採取唐代女性豐腴的形象出現，並且是以集體合作方式，在監督者觀看下呈現出勞動場景，非如詩中自比閨婦的獨白，畫家藉由手中筆闡述了個人新意，一如拖尾自識「寓目者毋徒議筆墨之工拙」耳！

本卷除有歷代文人跋語，對搗衣各述感懷外，更有乾隆三次題識。當乾隆十三年孝賢皇后過世後，乾隆每每「披圖觸緒」，由畫中搗衣婦，追念昔時孝賢皇后的親蠶禮，悲懷悼傷之情，為此卷增添了另類歷史遺緒。

張華芝

宋人 冬日嬰戲圖

嬰戲圖，係以嬰孩形象及遊戲神態作為表現主題的藝術作品，中國畫史上，起源甚為久遠，南朝梁江僧寶《小兒戲鵝圖》為最早見於文字著錄的嬰戲畫作（見《歷代名畫記》），北宋中期時，因畫者強調生活意趣的品味與傾向，

帶動嬰戲題材的蓬勃發展，度藏本院的作品《宋人冬日嬰戲》圖，堪稱此類畫作之代表。

《宋人冬日嬰戲》圖未繫作者款印，舊簽題標為宋人，畫幅雖鈐有乾隆、宣統皇帝的收藏印鑑與清內府印記，卻未



軸 絹本 設色
本幅 縱一九六·二 橫一〇七·一公分
故畫〇〇〇一九〇

著錄於石渠寶笈初編中。此圖描繪冬日裡，蠟梅、山茶與脩竹盛開於太湖石旁，姐弟倆戲耍於庭院中。畫作中人物婉媚清麗，女孩梳著飾以彩帶垂珠的髮髻，手持方格錦旗，另一滿頭為髻的小兒，扯動紅繩繫牽的孔雀尾翎，逗弄著小狸奴，二人神情專注愉悅，身體左右擺動，和前方跳躍的狸貓相呼應，貓瞳豎斂如綻，婉喻冬陽耀眼，通幅蘊泛溫暖的氣氛並展現和煦明麗的基調。

人物體態造型比例正確，畫者依人物輪廓線層層鈎勒暈染，工筆設色畫風與北宋末年畫院追求形似法度、妍麗典雅呈一致性之發展。畫中嬰孩神態栩栩如生，筆墨風格和《蘇漢臣秋庭戲嬰》圖極其神似，應出於同一人之手，且二作在畫幅尺寸及絲絹質地等方面，大抵相符，或為四季嬰戲圖組中之兩幅，時人張掛寓意「早生貴子」的祝福，惟並存之「春」「夏」二圖已佚失。

鄭淑方

宋人

秋塘雙雁

軸 絹本 設色
縱一七〇 橫一六七公分
故畫〇三七四八



本幅名為〈秋塘雙雁〉，所畫實為鵝，鵝屬雁形目，鴨科，鵝屬。據百科全書所載，鵝被認為是人類馴化的第一種家禽，源自野生的鴻雁或灰雁。達爾文《動物和植物在家養下的變異》一書記述鵝在古希臘時代已被家養，甚有根據。古埃及壁畫上的資料，認為公元前二〇〇〇年左右便已成

功馴化家鵝的說法。鵝為生活中常見的家禽，以其為繪畫題材，不但是生活面的展現，也可表徵雁的特質，屬宋人擅長描繪的自然情景題材。

畫中雙鵝分在畫幅左右，水草、枯荷向兩側延伸，形成圓弧狀，將雙鵝圍在其中；另翠鳥亦成雙，右側的鵝引頸望著振翅高飛的翠鳥，左側鵝後方另一停棲在蓮莖上的翠鳥也同時仰望，四禽再形成一圓弧。此皆寓意成雙成對、圓滿和諧，有著慶賀新婚的吉祥意味。舊婚俗並因雁之信、禮、節、智四德中，飛則有序、尊鳴後和之「禮」和失偶不再配之「節」二德，以雁為訂婚禮物，男方送女方雄鵝一隻，女方則回贈以雁。然本幅一改喜慶熱鬧的場景，卻襯以秋塘枯荷的蕭瑟，或謂為兼顧畫境，寄情於自然野趣中，不露痕跡，或也解釋為意在比喻患難見真情的堅貞。

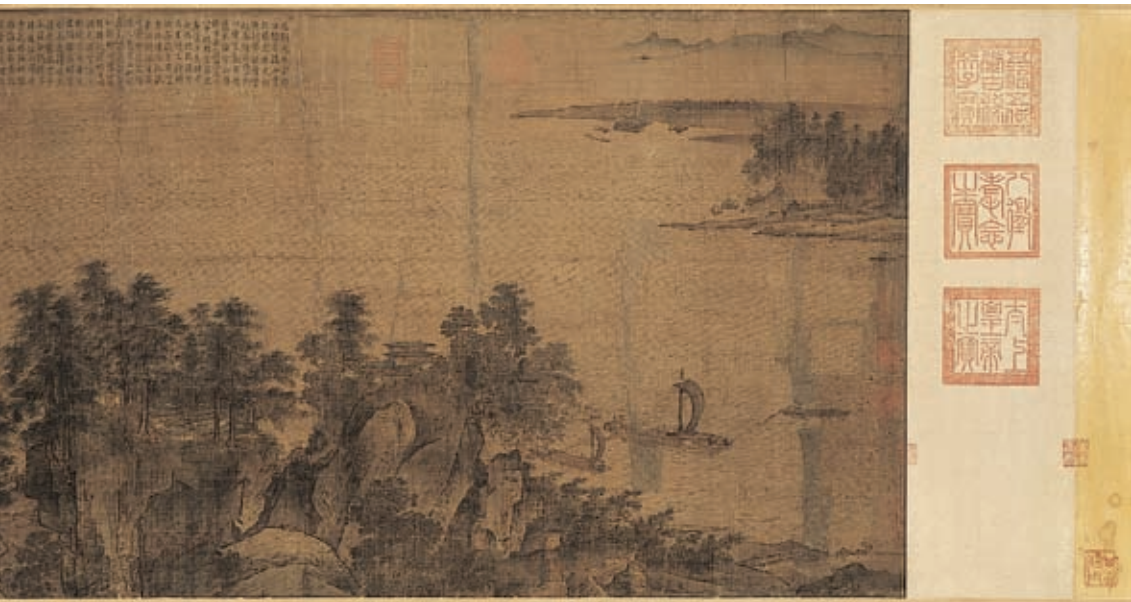
這種主題景物分置兩側，

中間空曠的構圖方式，出現在北宋（九六〇—一一二七）末年，美國普林斯頓大學博物館所藏李公年（活動於十一至十二世紀間）的〈冬景山水〉是一例；國立故宮博物院藏趙令穰（約活動於一〇七〇—一一〇〇）的〈橙黃橘綠〉雖是冊頁，也有此特色。這應和北宋後期文人參與繪畫者日多，而其對雅逸清疏意境的偏好有關。

另一有趣之事為國立故宮博物院舊傳宋徽宗（一一〇〇—一一二五在位）〈紅蓼白鵝〉和崔白（活動於十一世紀後半）〈蘆花義愛〉兩幅作品，其構圖分別摹寫自本幅的左半和右半。但若比較三者的技法，本幅不論用色、筆法均較潤澤、流暢多變化；此二者則較為規律、制式化，不若本幅生動，均為明代之仿作。這顯示〈秋塘雙雁〉原蹟曾出現於明代，並受到喜愛而成為臨仿的對象。

譚怡令

宋 李唐 江山小景



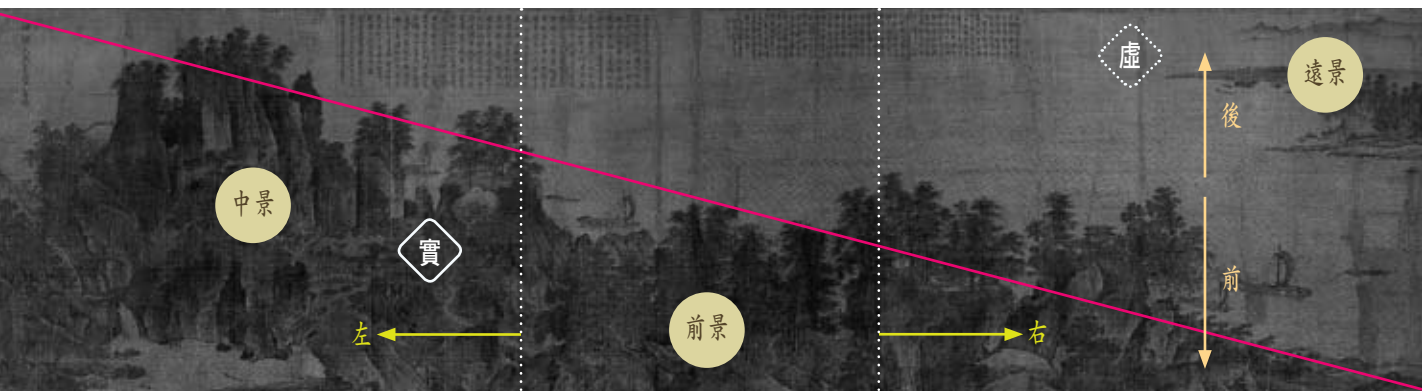
李唐（約一〇四九—一一三〇後，另一說約一〇七〇—一一五〇後）字晞古，河陽（今河南孟縣）人。北宋徽宗朝曾補入宣和畫院，靖康之難後，隨宋室南渡流亡臨安，復為畫院待詔，賜金帶，時已年近八十。擅畫山水，筆墨峭勁，與劉松年、馬遠、夏珪合稱「南宋四家」，是一跨越南北宋之變局的關鍵人物。

本幅繪江煙浩瀚，波水粼粼，舟帆行進江面；巒峰參差聳立，樹木茂密，界畫樓觀或隱或現，並有崎嶇小徑，隨山勢起落連貫其間。在構圖佈局上，畫家以幅中段位置為樞軸，往左右延伸發展，前景可見主樹四五株，樹身欹斜立於巨石之上。幅末為畫面之中景部分，主峰高聳矗立，並安置茅舍、瀑泉、深潭穿插其間。整個畫幅的前半段則可視為遠景，由鄰近中段的巨巖樓觀部

分往右上角江岸遠峰處延伸而去。視點上既有左右延伸的移動，亦呈前後平衡的變化，豐富又有整體感。此外，審視全幅，圖中所繪山石谿壑、林木寺院大致集結於對角斜線之左半，而另外半邊則是遼闊江水直接天際；畫家當是以山樹為「實」，以水喻「虛」，這種斜式半邊的佈局虛實相應，可視為南宋馬、夏派的半邊或對角線構圖形成之前的一種過渡風格。

此圖雖屬青綠山水，但仍以墨筆勾勒為主，然後施以青綠為輔，是結合水墨和青綠的「小青綠」法，筆墨情趣與李唐另幅〈萬壑松風〉一脈相承。畫中山石以細勁、濃重的墨線勾勒輪廓，然後以斧劈法皴擦石面，再以青綠、赭石薄罩設色；林木枝幹挺勁，先以水墨勾勒，再以汁綠點染，然後施以石青石綠等重色，

卷 絹本 設色
縱四九·七 橫一八六·七公分
故書〇〇九九一



層次變化豐富；點苔方面則墨和泥金兼施，令原本深黑的巖壁頓然顯得鮮活亮麗。有別於北宋典型密峰層疊、以「山」為主的屏障式巨幅，此圖繪江面浩渺的「水」明顯增多，水紋以尖細筆觸勾繪兩筆畫成，越遠越淡，直至畫幅上方與天際相連。整體筆墨結構，嚴謹壯麗仍具北宋餘韻，而畫江水遼闊、浩蕩格局，已啟南宋法門。

幅內未見作者款印。原或為南宋內府舊藏，元際曾為大長公主祥哥剌吉（約一二八三—一三三一）所有，明代歷經朱希孝（一五一八—一七四）、韓世能（一五二八—九八）、董其昌（一五五五—一六三六）之手，今之「江山小景」品名及作者「李唐」之認定，即從董氏題跋所言。清初曾為程正揆（一六〇四—一七六）及宋荦（一六三四—一七一三）收藏，其後入乾隆內府並編錄於《石渠寶笈續編》。

陳階晉

宋 夏圭 溪山清遠



夏圭，生卒年不詳，字禹玉，浙江錢塘人。寧宗朝（一一九五—一二二四在位），任職畫院待詔，並賜金帶。善畫山水、人物。與李唐（約一〇四九—一一三〇後）、劉松年（活動於一一七四—一一九四）和馬遠（活動於一一九〇—一二二四）並稱南宋四大家。夏圭和馬遠皆師李唐，二人的構圖佈局趨於單純化，且筆墨簡練，繪畫風格相近，故當時合稱「馬夏」。

此幀為一高頭大卷，由十張紙接成，無款，卷後陳川洪



卷 紙本 水墨
縱四六·五 橫八八九·二公分
中書〇〇〇〇九

武戊午年（一三七八）的長跋中，有「吳生持夏圭溪山清遠圖來請詩」一語，因而定名。全卷畫溪山叢樹，江岸峭崖，漁舟客艇，竹籬茅舍，樓閣橋鈞，行人對話，景物繁多，令人目不暇給。幅中畫家運用仰視、平視以及俯視等不同的角度取景，使得江村叢樹、煙波浩渺，以及層巒險峰等，在各個獨立的段落裡，形成了特有的空間結構；同時彼此間又前後映照，形成了虛實、疏密、遠近、開合的視覺對比。這樣的構圖方式使這一溪山無盡的長卷，好似一首無聲的山水交響樂。

舊載，夏圭「醞釀墨色，麗如染傅，筆法蒼老，墨汁淋漓。」此卷頗能傳其神。全幅的表現手法概括簡練，以肯定且挺勁犀利的墨線迅速地鉤寫樹幹的輪廓，並用濃淡乾濕不

奇峯區心典淨
雲帆千里日羅
窮深極剎去
名氏榜法任營
孰解同
丁亥仲夏月
海龍



同的墨點來點葉，使得畫中的樹木鬱鬱蔥蔥。以簡筆畫點景人物，台閣建築不用界尺，信手而成。在畫山石部份，夏圭先以枯筆渴墨鉤畫石壁輪廓，並以側鋒筆法皴寫坡石，除了小斧劈外，他兼用化繁為簡的大斧劈皴，不但充分表現岩石堅硬的質感，同時也展現了勁健縱放的筆趣。此外，他畫山石時又常以夾雜著大量水分的筆墨迅疾擦染，在質地堅硬的熟紙上造成了水墨交融、淋漓暢快的特殊效果。古人嘗言：「得筆法易，得墨法難；得墨法易，得水法難。」夏氏此卷誠可謂兼得筆法、墨法和水法三者之妙。

全卷近景景物輪廓明晰，遠景山巒的稜線僅以淡毫輕墨寥寥數筆寫之，將廣闊曠遠的空間一表無遺。而幅間大量的留白，更營造出一種空靈悠遠的意境。

李玉珉

〈桑枝黃鳥〉是花鳥畫中「折枝」式的作品。顧名思義，「折枝」如以樹木為例，就是僅見單枝或局部，不見全株的構圖方式，有著攝影時特寫鏡頭的效果，故出現在畫幅中的景物多較單純，如本幅便只有黃鸝和桑枝一段。這般簡潔的畫面，應可能有單調之



虞，實際上卻並未如此，原因何在？在於其用色、筆法和構思中。紫紅色的桑椹，有褐幹、綠葉的襯托；黃鸝身上的黃和黑是色相對比色系，而紫和黃色系屬補色對比色系，醒目的搭配讓畫面活潑了起來。宋代繪畫重視寫生，寫生要得生意，觀察的功夫自不可少，不但需了解描繪對象外在如型態和色彩上的變化，也要認識其習性和環境因素等。當用筆法來表現時，鳥羽為減少飛行時的阻力而平滑，故多採用勻整的線條，鈎畫輪廓時流暢，絲毛的筆觸細挺；桑樹不平整的枝幹以提頓來表現，鋸齒狀的葉緣則多轉折。有了這些細微的變化，便當然不致單調。尤其又掌握了黃鸝站立枝頭，正仰首要吞食桑椹的一剎那，更添加了生動感和趣味性。

黃鸝，又名倉庚，其外型亮麗，鳴聲悅耳，歷來都受到人們的注意，出現在各典籍和詩詞中。《詩經》〈邶風·凱風〉曰：「睆睆黃鳥，載好其

音。」其繁殖期在春暮夏初之際，為求偶更努力展現歌聲，逢此萬物萌發的季節，黃鸝的鳴聲因而成為生行的象徵。漢許慎《說文解字》中記載：「倉庚，鳴則蠶生。」明李時珍的《本草綱目》也說：「黃鶯，立春後即鳴，麥黃甚熟時尤甚，其音圓滑如織機聲，乃應節趨時之鳥也。」而其中的「甚」就是桑椹的果實，恰與本幅的題材相合，足證宋人之致力於對生態和時令的觀察。

幅中枝幹的用筆，接近宋徽宗（一一〇〇—一一二五在位）在國立故宮博物院的〈蠟梅山禽〉和美國波士頓美術館藏的〈五色鸚鵡〉；畫鳥的部分則與國立故宮博物院徽宗宣和時期的宋人〈梅竹聚禽〉雷同，故本幅的創作年代應也在此一時期。但相較之下，本幅畫面的安排有些局促，黃鸝的身長佔幅長的三分之二，頭部幾乎頂到畫緣，顯得留白較少，應是曾經裁切所致。

譚怡令

冊頁 絹本 設色
縱二〇·一 橫二五·三公分
故書〇三四九八一五

元人 應真像

應真是阿羅漢的舊譯，意為應受人天供養的真人。阿羅漢梵語為 Arhat，又稱羅漢，是小乘佛教修證的最高果位。



到達這個果位的人，六根清淨，斷絕一切無明煩惱，永離輪迴，得大解脫。隨著大乘佛教的興起，在菩薩救世思想的刺激下，羅漢逐漸具備度化眾生、普救世人的特質。七世紀時玄奘（六〇〇—六六四）所譯的《法住記》，不但詳細記載著十六羅漢的名號、眷屬和住處等，同時更反覆闡述羅漢不入涅槃，常住世間，顯揚佛法，利樂眾生的特色，奠定了中國羅漢信仰發展的基礎。八、九世紀以來，羅漢信仰日漸興盛。到了唐末、五代之際，除了十六羅漢外，更出現了十八羅漢、五百羅漢的信仰。隨著羅漢信仰的普遍流行，各式各樣的羅漢畫也應運而生。由於佛教經論並未記述羅漢圖像的特徵，因此中國佛釋畫家得以充分的發揮想像力，創造出無以計數千姿百態的羅漢作品。

這兩軸〈應真像〉為一對幅，每軸各繪應真九人，侍者二人，皆面向中央，顯示原

來中間應有一軸主尊。兩幅背景以水墨渲染，雲層翻湧，羅漢們乘雲臨風而來，神氣十足。畫中的羅漢或仰頭凝視天際騰龍，或低頭撫獅，或回身捻香，或倚童而立，或抵唇冥想，或張口誦經，姿態無一相同。同時，他們的年齡有別，形貌各異，有些羅漢深目虬髯，濃眉隆鼻，膚色黝黑，胡貌梵相；有的則眉清目秀，膚色白淨，溫文儒雅，狀若中國高僧。他們的開面栩栩如生，在神聖的宗教氣氛中，平添了不少人的趣味。

全作設色古雅，人物輪廓以細筆鉤勒，有些並以墨或赭暈染，增加人物的立體感。衣紋用筆變化多端，線條流利適勁，時而層疊綿密，有若曹衣出水；時而轉折頓錯，雄強灑脫；沉著中又見活潑。羅漢袈裟的紋飾描繪仔細，一絲不苟。透過羅漢的頭光，還能看見後方羅漢的衣紋和袈裟紋飾，層次分明，更見畫家功力。

李玉珉

軸 絹本 設色
皆縱一五七·六 橫七九·六公分
故畫〇三五二 故畫〇三五三

元 吳鎮 墨竹譜

冊頁 紙本 水墨
前副頁二開 第一幅 縱三八 橫五三·一公分 第二幅 縱三八 橫五一·一公分
本幅二十一開 前兩幅 縱四一·一 橫五一·五公分 餘二十幅 縱四〇·三 橫五二公分
故書〇一二一九

吳鎮，生於至元十七（一二八〇）年，卒於至正十四（一三五四）年，字仲

圭，號梅花道人，暮年修持佛事甚勤，又自署梅沙彌，浙江嘉興魏塘人。吳鎮工詩文詞



折枝竹



懸崖竹

翰，水墨山水追擬董巨，墨竹師法李衍（一二四五—一三二〇）、文同（一〇一八—一〇七九）與蘇軾（一〇三六—一一〇一），惟於元時，隱居自適，少與文士縉紳交遊，畫名鮮為人知，經明沈周（一四二七—一五〇九）與文徵明（一四七〇—一五五九）等推崇，畫譽漸響，後人將之與黃公望（一二六九—一三五四）、倪瓚（一三〇一—一三七四）、王蒙（約一二三八—一三八五）等並列元四家。

「墨竹譜」係元至正十（一三五〇）年間，畫與佛奴之作（舊說佛奴為吳鎮子，新說為吳鎮孫輩族裔），時年七十有一。歷代遞藏於項元汴（一五二五—一五七二）、李肇亨（一五九二—一六六四）、宋縉（一六三四—一七二三）



雪竹



風雨竹

及勵宗萬（一七〇五—一七五九）等府中，著錄於石渠寶笈續編。

此作前副頁二開，題有隸書「萬玉藪」三字，為明弘

治（一四八八—一五〇五）年間華亭貢生王一鵬所書；本幅二十二開，前二幅行書蘇軾題詞「文與可畫篔簹谷偃竹記」，闡述「成竹于胸」、「意在筆

前」及「畫超象外」等若干作畫理念，後二十幀畫不同形態的墨竹，如折枝竹（見圖譜十）、雪竹（見圖譜二十）、風雨竹（見圖譜三）及懸崖竹（見圖譜八）等構圖，分別以上揚、下垂與立竿的竹葉和長於土坡上的嫩竹作為表現題材，取景變化豐富，諸態悉備，源自於對宋元墨竹大師的追思摹擬，如第二幅擬文同、第三幅仿蘇軾、第十九幅追擬李衍，畫作皆題有相關詩文相輝映。

吳鎮嘗自言初學畫竹於二十歲左右，早年忠勤於古人墨跡的臨仿，中晚期之後以超乎表象的內蘊，表現竹石雜卉，夏文彥在《圖繪寶鑑》中以「故極率略」稱之。全作以溫潤筆法描繪竹幹勁挺且富彈性的特質，以優美的弧線和分枝佈葉呈現律動感，此非畫者心嫻手熟，不可得竹之真性情，可說是吳鎮畫竹思想與藝術表現的薈萃。

鄭淑方



卷 絹本 設色
縱九二·一 橫二六〇·一 三公分
中書〇〇〇〇五四

明人畫〈出警圖〉與〈入蹕圖〉是故宮典藏的畫作中，最長的兩幅畫卷。〈出警圖〉約有二十六公尺長，而〈入蹕圖〉約三十公尺長。古代皇帝出巡稱「出警」，返抵京城稱「入蹕」，這也是這兩幅長卷命名的由來。此兩卷中所繪儀仗隊伍場面浩大威武，人物服飾精細入微，筆法工細，設色妍麗，正是明代院畫家合筆精心傑作。

〈出警圖〉的開端畫的是城闕崇坊，皇帝出紫禁城，文武百官送行於德勝門箭樓外。其次是皇帝出行時使用的車駕排列——鹵簿儀仗全備，羽林軍士，執兵護衛，前後導從，次序井然。卷尾繪有天壽山明皇陵入口處的石牌坊、大紅門、長陵神功聖德碑亭、櫺星門及五孔橋，乃是河北昌平縣陵寢區，畫家將整個皇家掃墓隊伍及謁陵過程，詳實地紀錄下來。

全卷最精彩的段落，著重在表現「大駕鹵簿」的排場。儀仗隊伍之中執龍旗、皂纛，佩弓、執又侍衛編隊佔據了大部分畫面，隨扈文武官員與「大樂鹵簿」行列緊跟在兵馬隊伍之後。皇家樂師們拿著銅角、鎖吶、杖鼓、鈸鑼、笛、拍板等不同樂器，共同吹奏著一種「馬上樂」。〈出警圖〉卷中部分儀仗御馬分左右行，前部由大樂導迎，轎輦俱行中央。此外，尚可見金輿、大輅，二十八人抬行的金輦、紅漆大轎及玉輦隨行。全卷中央描繪明



神宗萬曆皇帝（一五三六一—一六二〇）騎馬，著對襟繡龍紋金甲，戴鳳翅盔，插白翎紅纓，腰佩弓箭，身旁有公侯、武士護駕。愈接近皇帝坐騎的段落，隊伍儀仗威嚴，旌節有序。

畫面點綴著山路逶迤，樹叢郁蔥，紅桃綠柳，上下布以山坡及茂盛的柳、松、梅樹，作為活動進行的場景布置。畫家鉅細靡遺地鋪陳這支龐大的皇家謁陵隊伍，由陸路出發的整個過程。據史料記載，〈出警圖〉中畫有物一千零九十九名，馬匹七百八十五匹。各式車輿、轎輦種類繁多，各樣交通工具不勝枚舉。整幅畫作場面宏偉，無論人物、轎輦、殿宇、鞍馬、馱獸，大小比例、遠近距離皆極合理，可說是集合各類畫科之大成，是繪畫作品中少見的超級鉅作。

林莉娜

明邊文進三友百禽圖

軸 絹本 設色
縱一·三 橫七·八·一公分
故書〇〇〇三九七

邊景昭（約活動於

一三五六一—一四二八之間），

又字文進，福建沙縣人。畫上

多以「隴西」自稱，蓋其祖籍

為甘肅隴西縣。明徐有貞《武

功集》卷五〈題張子俊山水

圖〉詩云：「先皇」成祖（

在御求名畫，畫院人人起聲

價。」永樂皇帝（一四〇三—

一四二四在位）曾有設立畫院

的構想，卻因五度親征漠北，

未能專心於畫院的建設。于慎

行（一五四五—一六〇七）

《穀城山房筆塵》有言：「宋

徽宗立書、畫學，書學即今文

華直殿中書，畫學即今武英待

詔諸臣。然彼時以此立學，時

有考校。」雖皆未提及明代畫

院之名，卻以文華、武英殿與

宋代翰林書畫院作比較。

何良俊《四友齋畫論》

（書成於一五七三年）提及：

「我朝特設仁智殿以處畫士，

一時在院中者，人物則蔣子

成，翎毛則隴西之邊景昭，山

水則商喜、石銳、練川馬軾、

李在、倪端：」明初書家、畫

匠被徵召入宮，擔任美化宮廷

及寺觀等任務，隸屬於司禮

監、御用監，受太監管理，職

稱則依服務殿名而定，活動場

所大多提及文華、武英、仁智

殿，此三殿代行畫院職責，有

畫院之實，無畫院之名。

邊文進於永樂初期，即被

召入宮中服務，最初任職於工

部文思院，後授武英殿待詔。

宣德初年，七十歲高齡的邊氏

卻因受賄推薦陸悅及劉珪之

事，革其冠帶，被貶為庶民。

晚年邊氏返於鄉，子邊楚芳仍

「占籍錦衣」，承襲其業。

花鳥畫作為華麗祥瑞之象

徵，又有其裝飾宮殿之實際功

能。邊氏宗法五代黃筌（約西

元十世紀）之工筆寫生，又承

襲宋代院體花鳥「勾勒填彩」

的傳統，開創出明代「院體」

花鳥風格。此張〈三友百禽

圖〉畫面以松、竹、梅為背景

裝飾，象徵儒家君子的節操並

有祝壽之意。而飛禽如喜鵲、

鸚鵡、白頭翁、麻雀等，常被

賦與喜氣、威儀、爵位等吉祥

寓意。畫中共繪各式鳥類一百

隻，正如同百官朝拜天子，所

謂順承天意之象。美國克利夫

蘭藝術博物館收藏之〈百鳥三

友圖〉，構圖幾乎與此張相

近，畫中亦繪有鳥雀穿梭於松

梅枝幹間，或飛或息，或鳴或

嬉，各盡其態，頗有生趣。邊

氏花鳥構圖形式繁富，畫風工

緻富有裝飾性，刻意強調自然

野趣，呈現出明代皇室平民化

的品味。但因較不重視細部觀



察，所繪景物不免有制式化的傾向。

畫上款識云：「永樂癸巳（一四一三）秋七月，隴西

邊景昭寫三友百禽圖于長安官舍。」並鈐四印：湘府殿賜。

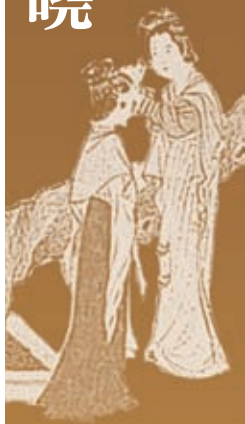
怡情動植。邊氏文進。多識於草木鳥獸。畫上所鈐「湘府

殿賜」，湘府指的是明太祖第十二子湘獻王朱柏，邊氏曾服

務於湘王府，後藉由其推薦入宮供奉。

林莉娜

明 仇英 漢宮春曉



卷 絹本 設色
縱三〇·六 橫五七·四 一分
故畫〇〇一〇三八



仇英，字實父，號十洲，又號十洲仙史，原籍江蘇太倉，後移家蘇州。依著錄記載，仇英幼時可能在江西饒州作過陶瓷繪工，亦嘗為漆匠，並為人彩繪建築物，後學於周臣，其畫風精細，設色雅致，深為文徵明所讚賞，因而與蘇州文士多所往來。仇英曾經館餼於秀水收藏家項元汴家達五年之久（一五四五—一五五〇），而此幅〈漢宮春曉〉之本幅托尾部分有項元汴所寫之「子孫永寶，價值兩百金」九字，因此此幅畫應是受項元汴委託所作。到底兩百金，是一個什麼樣的價錢呢？在此，「金」有可能只是指銀兩，而以明代米價作為基準，就經濟史學者的統計研究，嘉靖年間每公石的米約值〇·五八四銀兩，也就是兩百金大約可以買三四二·四公石的米。而當時最高的正一品官，其官俸以米價計而以寶鈔折支，如果依成化七年制，由於寶鈔貶值，一個月的月俸折合米價也不過二一·〇二公石的米，所以仇英這幅作品的價錢需要一個國家最高級官員工作至少十六個月以上才足以支付。

【關於明代物價部分的換算，請見彭信威，《中國貨幣史》（上海：上海人民出版社，一九九五），頁六七三、七〇四、七一一。】

如果項元汴在此的「兩百金」真的指黃金，則根據《明會典》，嘉靖九年黃金一兩可換得六兩銀兩，那這幅作品更值高達九十六個月的



一品官官俸。值得注意的是，當時項元汴購買文徵明〈袁安臥雪〉不過花費十六銀兩，可見〈漢宮春曉〉之價值不斐。

為何仇英的作品如此價昂呢？其特色究竟為何呢？檢視作品，越過薄霧中隱現的秋千、大門深鎖的高大宮牆與護城河，仇英為我們開展出一幅佳麗充斥的華麗後宮。最引人注意的為畫幅的中段描繪一畫師正在為嬪妃畫像，因此學者通常以為此作可能描繪漢元帝（西元前四八—三三在位）時畫師王延壽受命為後宮嬪妃畫像，故意醜化王昭君，導致昭君出塞和親匈奴的故事。然而，圖中畫師手中的肖像並未見故意醜化的表現，因此是否真為描繪此故事，仍有討論的空間。圖中最引人注目的應該是仇英如何極盡能耐地想像後宮嬪妃所能從事的各式各樣活動，有音樂、有舞蹈、蒔花、簪花、梳妝、閒聊、閱讀、觀魚、下棋、刺繡、撲蝶、熨布等等，很多動作的設計，除了仇英的獨創外，也有一些古典的根據，例如舞蹈的部分讓人想起顧閔中的〈韓熙載夜宴圖〉，而熨布的部分又讓人想起張萱的〈搗練圖〉等等。尤其，仔細看不管是建築門楣、圓柱上都以金彩描繪上各種花紋與細節，而嬪妃的動作不僅各各不同，所著衣物的花紋更是每有變化。而其橢圓古典的開臉與優雅的設色，更回應宋代宮廷人物畫的古典與貴族氣質。也許正是這種結合工匠般一絲不苟的繁複細節與古典風格的疊合，使得仇英幾乎成為當時畫價最高的畫家，甚至超越畫壇領袖文徵明。 賴毓芝

明文徵明 關山積雪圖



卷紙本 設色
縱二五·三 橫四四·五·二公分
故畫〇一〇四〇

文徵明（一四七〇—一五五九），初名璧，後以字行，更字徵仲，號衡山居士，私謚貞獻先生。江蘇蘇州人。工詩善書畫，與沈周、唐寅、仇英合稱「明四大家」。五十四歲到北京任翰林待詔，後來厭倦京師生活，於是歸返故里，專致藝事，深受時人推重，從學者甚眾，為明代蘇州畫壇的領袖。

此卷畫茫茫冬景，峯巒互連，羣山飛雪，江面遼闊復遠，冷寂蕭然。松柏挺屈岸旁，山崖陡峭，頂面漬染成雪，間出紅葉；江畔茅舍數間，皚皚白雪覆蓋屋頂，雪江冰結，有朱衣行旅者騎驢涉冰橫渡。

文徵明畫出沈周之門，卻不專習師法，亦上探宋元諸家之精奧，水墨之外亦擅青綠設色，乃學南宋趙伯駒（一一二四—八二二），畫以細

緻精工為尚，粗豪之筆亦甚可觀。此幅〈關山積雪圖〉屬於細緻秀潤一類。層層積雪，以淡墨烘染而出，遠山不作皴筆，樹木、人物、屋宇等處則用青、用綠並施以淡彩，筆墨蘊藉含蓄，文雅典麗精謹，可謂文氏得力傑作。院藏另有傳〈文徵明雪山圖〉一卷，構圖相同，然用筆板滯，遠遜此卷，當是後學者仿〈關山積雪圖〉之摹本。

此作完成於嘉靖十一年（一五三二年）壬辰冬十月，時文徵明六十三歲。據畫後題跋所云，原為嘉靖戊子（一五二八）冬，與王寵（一四九四—一五三三年）同寓吳縣上方山治平寺之楞伽僧舍，雪飛近尺，寵因出佳紙索畫，徵明乘興濡毫，一時不能完成。嗣後携歸，或作或輟，經過五年間時方始完成。

王寵字履仁，又字履吉。

其父王貞，雅好收藏古器物書畫，並與文徵明等雅士時相往來，交情甚篤，故王寵於幼時即深受薰陶，「履仁」即得自文氏所名。他博學多才，工篆刻，善山水，其詩文在當時聲譽頗隆，尤以書名噪一時，與祝允明、文徵明同被譽為「吳中三家」。文徵明雖與他相差二十餘歲，極是欣賞其才華，兩人留下不少詩畫唱酬作品，此為代表佳作之一。卷後見陸師道（一五一—一七四）跋云：「衡翁與王履吉為忘年交，意氣相投，……每同寓僧寮道院，必淡月連旬，非砥志人品，則托趣筆墨……」由此亦可知兩人友誼真摯，交情匪淺。然而王寵英才早逝，得壽僅四十歲，卒於嘉靖十二年（一五三三）四月下旬，亦即此畫完成的半年之後。

陳階晉



明 徐渭 花竹

軸 紙本 水墨
縱三三·七六 橫一〇三·五公分
故書〇〇九一〇

徐渭（一五二一—一五九三）的一生充滿悲劇性，個性強烈獨特，可能是中國藝術史上生平經歷最為曲折起伏、行跡也最為狂怪的畫家之一。他兼長詩文書畫，也是明代重要的戲曲作家。畫作以花卉蔬果題材最為聞名，其風格在精神上承續沈周、陳淳等人的水墨寫意畫風，表現得更為狂放恣肆，與當時盛行的吳派之平淡秀雅畫風有所不同，自成一家，在當時並未如其書法及詩文受人重視，或許也因為如此，他對自己的評價是書第一、詩第二、文第三、畫第四。

畫家最具特色的作品，是將多種並非於同時盛開的花卉彙集於一圖的雜花題材，以縱逸水墨揮灑而成。他曾於作品中題下：「老夫遊戲墨淋漓，花草都將雜四時。」傳世尤多以折枝形式表現的長卷，本件作品亦屬此題材，但改以超過三公尺高的巨大畫軸形式，以水墨圖繪竹石與花卉。畫中出現的梅、荷、菊、芙蓉、牡丹、水仙等十六種花卉，乃是在一年之中的不同季節綻放，畫家卻不顧現實生態，將它們組織成恍若自然一角的完整構圖。由於立軸形式的畫面需有統合性，在描繪個別物象時也就無法像繪作長卷時隨興。根據他自己的題款，是應他人之請而納十六種花於一幅，又因憶及徐

陵的雜曲，將之戲擬為十六花姨。美國費城藝術博物館也藏有一件構圖左右相反、題材相同、尺寸亦相若的巨幅畫作。

畫中以微細的墨色變化與多樣的技法描摹物象，用大筆刷出石面，水墨疊染痕跡歷歷可見；雙鉤白描畫竹，畫花葉則加入沒骨技法，濃淡點染。筆法快速酣暢，如同草書飛舞，時見暈染與水墨流動，墨調的層次變化多端，畫面活潑熱鬧而有生意。對畫家而言，不但可以自由組合四時花卉，筆情墨趣的表現顯然也比精細描繪個別景物更為重要。

馬孟晶



明 呂紀 秋鷺芙蓉

呂紀為明代中期著名的宮廷花鳥畫家，其畫風初學明初邊文進（活動於一四〇三—一四二八）承襲宋代院畫工整細緻的風格，再融合臨賞歷代名家作品的心得，建立自己結合工整與放逸的面貌。然身為宮廷畫家，自不免應帝王、宮

廷的喜好和需求作畫，故其傳世之作品頗多樣化，或富麗精細、具裝飾性，或表現其最擅長掌握的自然情境，且亦有兼得之時。如本幅雖屬前一系列，芙蓉花葉和鷺鷥的明亮，有著受光的感覺，襯以較暗的柳葉、殘荷等，更覺

軸 絹本 設色
縱一九二·六 橫一一·九公分
故畫〇〇八八八



醒目；筆法以工細為主，畫鳥勻整，畫花葉等多轉折起伏，樹石、坡地則有寫意的趣味。所描繪的並非秋日的寂寥，而是盎然的生意，芙蓉盛開，微風輕拂柳葉，白鷺悠然其間，透露著一份秋高氣爽時節特有的明媚清朗氛圍，確是宮中的應景佳作。尤其鷺鷥的「鷺」和「路」同音；「芙蓉花」的「蓉花」和「榮華」諧音，具有「一路榮華」和「路路榮華」的吉祥意義，也符合宮廷的取向。

而關於呂紀「工執藝事以諫」的記載，亦表現於此。幅中三隻鷺鷥，因同音象徵「三思」，有「三思而後行」的勸諫意味。另鷺鷥在唐杜牧「晚晴賦」中云：「白鷺潛來兮，邈風標之公子。」遂有「風標公子」別名，代表丰神俊秀之士，可能有隱喻帝王或謂宮中多此士的含意。作者能以賞心悅目、不著痕跡的方式，來達到規諫或比喻的目的，不但展現其巧思，也為其畫作憑添特色。

譚怡令

清 恽壽平 摹古冊



第三幅牡丹

恽壽平（一六三二—一六九〇）初名格，字壽平，後以字行，又字正叔，號南田，別號雲溪外史，武進（今江蘇常州）人。少小時家貧，不應科舉，賣畫為生。他天資敏慧，八歲有蓮花詩；書法學褚遂良，飄逸可愛；畫筆生動，時稱「三絕」。恽氏初善山水，及見王翬畫，自己認為無法勝過他，就說：「是道讓兄獨步，格妄恥為天下第二手。」於是學習宋代徐崇嗣的花卉「沒骨畫法」，有「常州派」之稱。偶爾畫山水，小幅雅秀，深得元人冷澹幽雋之致，然筆力較弱，不善大幅。

本冊畫第一幅作金萱花，款仿趙孟頫。第二幅畫雁來紅。第三幅畫牡丹，學徐崇嗣設色。第四幅畫碧桃花，臨宋人本。第五幅畫茶花。第六幅畫百合。第七幅畫水仙。第八幅畫玉簪，模唐解元本。第九幅畫石竹等。第十幅畫菊花。本冊畫法為「沒骨法」，是一種不用墨筆線條來勾勒輪廓，直接用墨或色彩繪畫物象的畫法。相傳為北宋徐崇嗣所創，此後畫者極少，清初恽壽平是復興此畫法的大師，影響甚大。這種畫法一般可分為兩種表現方式，一種較細緻，簡略了輪廓的墨線，靠色彩層層加染而成；另一種畫法略為疏放，稍帶「寫意」的筆意，以色彩點染，一次完成。

本冊後有康熙甲寅（十三年：一六七四）四月方亨咸跋，對畫之贊歎：「文人之筆，秀潤朗澈，非居家父子所能及也。至位置手韻，豈蜀人士企望哉，……」認為恽氏此冊，超越古人。這是揄揚之言，但「秀潤朗澈」正點出南田此冊畫風的特徵。

對花卉畫，色彩的運用是極其重要的。恽氏對明代宮廷

本幅十幅 紙本 第六、七、十幅水墨餘設色
均縱二六·二 橫三三·二公分
故畫〇二一九五



第六幅百合



第七幅水仙

畫的濃麗時俗，頗思矯正，望能去脂粉之態，復還本色。因此，他很自豪地說：「沒骨牡丹，起於徐崇嗣，數百年其法無傳，余為古人重開生面，欲使後人知崇尚也。」從本冊的牡丹，設色，豔光四射而不落時俗，確實是一代高手。畫花

并注重寫生，憚氏此冊，也的確是如此。一花一枝一葉的穿插，必是合乎生態。在寫意畫高漲的崇尚下，憚氏對前輩大家提出批評：「曾見白陽（陳淳）、包山（陸治）寫生，皆以不似為妙。余則不然，惟極能似，乃稱與花傳神。」本冊

所畫，確實能不肯離真實，且能掌握花的婀娜多姿，工整中也不失瀟灑的筆調，襯托出花葉的高雅明麗，營造每幅都是優美空靈。這種為花傳神，在摹古的風氣下，借古而建立自己的寫生沒骨畫，影響後世及於今日。

王耀庭

清 傳繁 寫生冊

冊頁 紙本 水墨
縱二四·五 橫三一·五公分
故畫〇〇二〇三三



西瓜



白菜

哭笑無常，也曾於門上書一「啞」字後，就此不發一言。性情孤介狂怪，或因其身份特殊，一生雖避居江西，際遇卻跌宕起伏，深富傳奇色彩。他先後使用過多個名號，到晚年多署八大山人之名，也以此廣為人知。

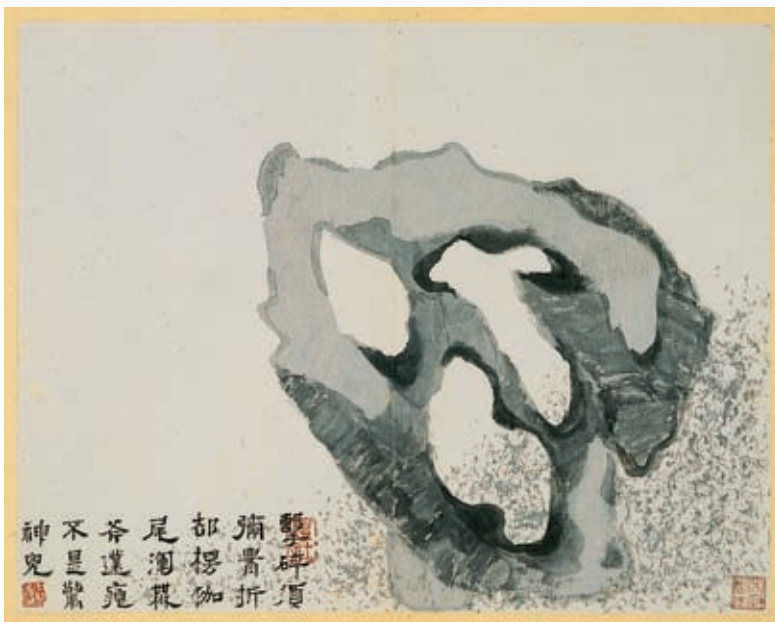
八大山人人工詩，善畫山水、花鳥，也長於書法、篆刻，尤其以水墨寫意花鳥最為人津津樂道。他的畫上常題有用典幽僻、意義艱澀難解的詩句，就連落款花押都自出一格，變化多端，引發後人無數討論猜測，可見其個性好奇、不與人同。他的花鳥作品雖可溯源到明代吳派的沈周、周之冕、或以水墨寫意著稱的陳淳、徐渭，卻充滿個人獨特的風格，描繪物象的視角與眾不同，畫面布局留白甚多，刻意經營虛實黑白對比的張力與奇趣；造型簡化、筆墨簡約，但墨調在濃淡枯潤間變化十分複

朱耷（一六二六—一七〇五）為明代宗室弋陽王之後，世居江西南昌。明亡時尚未及弱冠之年，以舊王孫的身份遭

逢國破家亡之痛，不得不遁匿於奉新山中，隨後於一六四八年薙髮為僧，法號傳繁。出家多年之後忽然發狂、還俗、



石榴



湖石

雜，具有流動的韻律感。所繪禽鳥常帶有擬人化的表情，隱然傳達出動盪不安的情緒。

本件作品全冊共有十五

開，其中十二開畫作是以折枝花卉、蔬果松石為題材，另有三開題字，末幅並有己亥十二月之紀年，應作於順治十六年

（一六五九—一六〇），是目前所知八大最早的紀年作品，由此可以得窺他出家時期的風格，因此格外珍貴。

也因為是早期之作，幅中的用筆較為生澀不肯定，墨色的變化也不若成熟作品的豐富。但取景已有敬側的傾向，如〈水仙〉、〈白菜〉，皆從下方繪其一角，對觀者而言，物象便令人覺得較不穩定，畫面的留白也較多，對於構圖上的黑白對比與虛實對應顯然極為留意布置，這是貫串八大畫作的特色，在此作品中即已見端倪。〈湖石〉描繪石面之陰陽向背，墨色對比突兀，周圍的雜草則以亂筆皴點，皆非水墨畫中習用的技法，反而類似版畫中的平塗渲染效果，尤其與晚明彩色套印的《十竹齋書畫譜》中對奇石的描繪非常接近。全冊共題有十首詩，夾雜禪意與俗語，也已可見隱晦曲折的特點。

馬孟晶