

澄心觀物—— 宋無款〈人物〉之研究

林莉娜
國立故宮博物院
書畫處

提 要

國立故宮博物院藏宋無款〈人物〉冊頁的主題內容涵括茶酒事、翰墨、插花、掛畫、琴棋，是北宋文人高雅休閒生活的最佳寫照。本篇論文針對畫中茗飲器用、小景畫屏、服飾、宣和裝裱、收藏印記等資料，佐以近年來考古發現宋、遼金、西夏墓室壁畫及陪葬物的出土材料，並徵引文獻史料與傳世可靠畫蹟為例，詳細比對考證宋代與其週邊文化之雙向交流。畫中所繪家具及各式器物形制豐富多元化，呈現出北宋格局，卻另有晉唐、五代風尚之遺存。全幅描寫貴族、文士好古博雅的品味，也反映了室內陳設精緻的審美情趣。而畫上同時鈐有宋徽宗、宋高宗幾方鑒藏御璽，是僅存少數北宋內府珍藏冊頁之佳例。

關鍵詞：茶事、家具陳設、小景畫、寫真、驚燕、宣和裝裱

一、研究回顧

一九九五年《宋代書畫冊頁名品特展》圖錄之中，發表了一篇介紹宋無款〈人物〉（故畫001261，收於〈歷代畫幅集冊〉第一開）的展件說明，文中談及有關畫屏、服飾、器用、裱褙、鈐印等多項要點，林柏亭認為此畫宜訂為宋徽宗（1082-1135）朝所作，而對於畫中寫真、掛軸裝裱部分，質疑北宋已有兩條平行下垂驚燕的可能性，建議針對此部分進一步探討。¹ 蔡玫芬則另就畫中器物造型特徵，仔細作一探討，文中討論包括：畫中蓮花式爐的造形應與漢及六朝的「炷爐」有關，為唐末至北宋間流行式樣；酒壺置放在木架中，架形如六朝之肩輿；後桌上漆紗罩籠內有盞杯及碗托，將宋代圈足盞托與六朝三足盤合為一體；畫前置有玻璃花器，鉢之足緣、口緣鑲嵌金扣器，為五代、北宋盛行之裝飾風氣；畫中主角穿著六朝意味的冠服；左邊榻上紅漆憑几，似受遼宋家具形式影響。總結來說，蔡玫芬認為圖中多件器物是六朝至北宋風格的複合體，帶有強烈的尚古、復古意圖，應是模仿前代或經想像而造出似古似今、不古不今的理想造形。但也可能是後代人因不熟悉宋代文物造形，而臨摹、誤解且變形的作品。² 關於〈人物〉肖像主角的真實身份，尚未有專文討論，以往學者研究指出可能是陶淵明（365-427）或是茶聖陸羽（733-804）的說法，而李霖燦由美國佛利爾博物館收藏天籟閣舊藏之宋人畫冊所載〈王羲之寫照圖〉，推測榻上人可能是王羲之（303-361或307-365）。³ 王耀庭則是建議畫中人物可能為宋徽宗本人；另外，也有從宋人文集不少寫真題贊，談到製作此類型的人物寫真像，正是文人圈之間互動關係的媒介，是否真如此，其中尚有研究餘地。⁴

二、研究動機與目的

〈人物〉描繪文士從事撫琴、啜茗、棋弈、觀畫、寫字等文藝活動，展現出

1 國立故宮博物院編輯委員會，《宋代書畫冊頁名品特展》，頁276-277。

2 同上註，頁278。

3 李霖燦，〈是一是二圖和宋人著色人物圖——故宮讀畫劄記之十五〉，頁37-39。關於此說法另可參考Li Lin-tsan, "The Double Portrait of Ch'ien-lung and Sung," 1-6. 林柏亭文中也指出天籟閣收藏畫中寫真掛軸增加了隔水的裱裝，顯露出宋以後臨摹之跡象。

4 關於此論述同註1，王耀庭，〈宋冊頁繪畫研究〉，頁30。陳韻如，〈文人的身分認同——談宋人人物冊〉，頁79-81。

宋代文人的生活美學和精神世界。此件冊頁巧妙地結合「小景山水」與「肖像寫真」兩種繪畫類型，畫面充滿豐富的視覺意象，且具備北宋院畫寫實創新的風格特色。畫中所繪不是畫家憑空想像，而是對同時代實際生活器物的如實模擬。本文嘗試由〈人物〉畫面各項物象著眼，佐以考古出土新材料，並徵引對照與之年代相近的文獻史料與傳世畫作，針對圖像尚未釐清的部分，再深入探析。根據以往學者的研究，似乎對於畫中擺設器物是茶具抑是酒具尚未有共識，而近年來出土宋代文物資料，以及遼代宣化墓室壁畫所描繪〈備茶〉、〈宴飲圖〉，都明確證實了畫中各色器物具體的時代特徵。〈人物〉畫裡畫外囊括了中國傳統書畫的三種裝裱形式（立軸、手卷、冊頁），透過審視小景畫屏及小立軸，筆者將進一步探析卷軸畫的發展過程。再者，作品之中兩張肖像並置，「畫中畫」所蘊藏的深義，值得我們再作思考。以下分別就各項單元：文房清玩與茗飲用器、室內起居陳設、冠帽與服飾、畫中人物、裝裱形制、收藏印記，依序詳析論述。此張冊頁篇幅雖小，但畫面諸多豐富細節頗耐人尋繹。本文僅從個人的觀點與理解出發，並歸納了多方面的研究心得與細審原作的審美經驗，闡述一己之淺見，期待以此就教於方家。

三、文房清玩

宋無款〈人物〉主人翁端坐於席面床榻上，身後有大立屏，榻上置一隱几，室內擺設呈封閉式「口」型，右方童僕雙手捧托執壺恭敬侍於旁。（圖1-1、1-2）床榻兩側設四張木桌、藤墩，榻旁桌上擺設硯墨、果盤（內放有櫻桃、柑橘、鮮桃之類果品）及杯碗，畫幅左下條桌則置盞頂漆盒、紗罩內置圈足杯。（圖1-3、1-4）右方拼連二桌上備有古琴、棋盤、棋盒、書函、卷軸幾件，其一包首簽題似為「口竹」；書衣左上側齊書口處貼有長簽，字蹟殘損，較難辨識，外皮未見裝訂線，應是包背裝。⁵（圖1-5）琴面弧度略呈橢圓狀，肩尾兩側上下楞角做圓角形，古琴「岳山（又稱琴橋）」唐圓宋方，此處所繪近於唐式，似為實物寫真。

〈人物〉描寫文士好古博雅，文房清趣的風尚，是文人書齋生活的最佳寫照。題材內容則包括茶酒、翰墨（試墨）、插花（山石盆景）、掛畫（文物陳

5 包背裝的書籍裝幀，乃將有字部分朝外對摺裝幀，並以厚硬紙將書背包裹起來。李致忠，《中國古代書籍史話》，頁150-152。

設)，忠實呈現文士精緻優雅的休閒文化。日人吉川幸次郎於《宋詩概說》書中指出：「宋人的眼光在注視外在世界時，……並不局限於能給特別印象的事物，……他們對日常生活注意觀察，……大量地、積極地用作詩的題材。」⁶仔細檢閱《全宋詩》與《全宋詞》，可以發現詩人對於人世濃厚的興趣，及生活事物的關切，多反映在其詩文筆記裡。宋代文人雅士多以收集法帖、名畫、筆墨紙硯、古琴為好尚，梅堯臣（1002-1060）〈再和潘歙州紙硯〉：「文房四寶出二郡，邇來賞愛君與予。予傳澄心古紙樣，君使製之精意餘。」及其為人熟知的詩句〈依韻和邵不疑以雨止烹茶觀畫聽琴之會〉：「彈琴閱古畫，煮茗仍有期。一夕風雨來，目喜農畝滋。」⁷句中所描寫的正是文人世界的適閒雅趣。與梅氏有深厚交情的北宋詩人歐陽修（1007-1072）對於古玩器物具有深厚的鑑賞力，而宋代詩人書畫家蘇軾（1037-1101）與書法家黃庭堅（1045-1105）亦有不少關於紙、筆、墨、硯、茶、香的詩文，反映出當時文人對於日常生活事物的講究。南宋吳自牧（1161-1237）《夢梁錄》〈四司六局筵會假貨〉其中述及：「燒香點茶、掛畫插花，四般閑事，不宜累家。若有失節者，是祇役人不精故耳。」所言正是宋代風行的時尚文化。⁸

宋人好古，陪葬物一如生前喜好，安徽省合肥馬紹庭夫妻墓室，（葬於政和八年，1118），出土毛筆、墨硯、漆器、瓷碗、圍棋等主人生前所用之物，提供了畫中「文房四寶」可靠的斷代比對資料。墓中兩枚宋墨，其中之一，形似紡織用的梭子，正與〈人物〉所繪相同。（圖2-1）據說宋代墨工愛製小墨，因大墨容易變形龜裂。出土古墨刻有「歙州黃山張穀男處厚墨」，檢閱元代陸友撰《墨史》書中記載，張處厚為宋熙寧、元豐年間（1068-1085）人，張氏祖孫三代都是安徽黟州（今黟縣）著名的墨工。⁹至於桌上方盒內所置硯臺的造型，則為宋代特有的「抄手硯」。（圖2-2）北宋硯臺大致承續唐代「箕形」與「風字」硯式的風格，一般來說，硯體形狀前窄後寬；但另有一種新型抄手硯，硯堂淺平，四周起邊垂直，墨池長方而深，硯體線條簡練方正，此類硯式體現了宋代文人所推崇素樸精緻的藝術美感。

6 吉川幸次郎，鄭清茂譯，《宋詩概說》，頁18。

7 （宋）梅堯臣，《宛陵集》（冊二），收錄於《四部備要》，卷三十六、四十六，頁1、5。

8 （宋）吳自牧，《夢梁錄》，收錄於《百部叢書集成》，第46冊，卷十九，頁13、14。畫中所顯示的宋人生活情趣，宋代官府貴家，有專人為筵席排當，擔任職務。

9 程如峰，〈合肥出土北宋「文房四寶」〉，頁118-123。

四、茗飲用器

〈人物〉畫中將茗飲、賞花、撫琴、吟詩各種活動相結合，主題涵括：茶酒、人、水、火、事、器六大項目，畫家刻意將文房用品與水火相關的茶酒用具分隔於畫面左右方。圖中茶具囊括：茶鍤或作釜（或作鈔，較釜小，宋代詩文中較常見此種稱呼），有柄及流的燒煮水的鍋；風爐，生火的爐子；湯瓶（又稱執壺、注子），泡茶的帶柄有流瓷瓶；茶碗，盛茶湯的杯碗。中國對茶的崇尚，始於唐，盛於宋，徽宗之時，更達到了全盛時期。¹⁰《大觀茶論》書成於大觀元年（1107），內容談到茶樹栽種、採製、烹試及鬥茶的風尚，保留北宋以來茶業和製茶技術發展的狀況，是繼蔡襄（1012-1067）《茶錄》之後最重要的茶學專論。¹¹唐代之時，多將碾細的茶末投入鍤內烹煮，水滾沸之後，以茶匙攪拌，再盛於碗中以供飲用，稱為「煎茶」。宋代茶道文化是在唐、五代的基礎上發展起來，茶釜到宋代已漸少使用，蘇廙（820-907）《十六湯品》書中談到當時流行的「點茶法」，即以茶鍤煮水，取適量茶末放入碗中，後持湯瓶以沸水沖點，同時以茶筴或茶匙在盞中擊拂湯花。宋初點茶盛行的同時，傳統的煎茶習尚也未曾式微，大致是依循茶人、茶品、時地之差異，可以選擇適合的烹煮方式。〈人物〉畫中侍童身體微向前傾，手中高舉壺注直接點湯入碗，動作姿態嫺熟。或因桌面沒有多餘的空間，其他相關的茶具及動作細節畫家並沒有完全忠實交代。

以「茶事」為題材的文學和藝術創作進入了宋人的世界裡，〈人物〉所繪正是當時喜好茗飲文化的寫照。北宋李觀（1009-1059）《吁江集》〈富國策〉文中有云：「茶非古也，源於江左，流於天下，浸滲於近代，君子小人靡不嗜也，富貴貧賤靡不用也。」¹²中國茶道融合儒、釋、道思想的精髓，透過砌茶、飲茶進而獲得精神的提昇和人格的完善。僧侶、道士、文人相聚，都以崇茶為樂，喜好在茗飲之中，吟詩彈琴、弈棋書畫，享受優閒高雅的生活。宋黃儒《品茶要錄》（約成於嘉祐二年前後，1057）序中曾謂：「自國初以來，士大夫沐浴膏澤，詠

10 關於北宋崇茶之風尚，有此說法：「茶之尚，蓋自唐人始，至本朝最盛；而本朝又至祐陵時，益窮極新出，而無以加矣。」詳見（宋）蔡條，《鐵圍山叢談》（二），收錄於《百部叢書集成》，第29冊，卷六，頁8。

11 按（宋）熊蕃《宣和北苑貢茶錄》稱：「至大觀初，今上親製茶論二十篇。」收錄於《叢書集成新編》，第47冊，頁720。以及程光裕，《宋代茶書考略》，頁415-444。

12 （宋）李觀撰，〈富國策〉，《吁江集》，收入景印文淵閣四庫全書，第1095冊，卷十六，頁126。

歌昇平之日久矣。夫體勢灑落神觀沖淡，惟茲茗飲為可喜。」¹³ 飲茶可以提神醒腦、啓發靈感，提昇精神層面的領悟，北宋文人由形式到內容對品茶進行粹煉，茶事由物質層次逐漸昇華到清靜空靈的精神層面。¹⁴ 茗飲至此已成為盛世之清尚，具有文化素養的皇室貴族、文人士大夫、僧侶乃至於平民百姓，皆以蓄茶為樂。¹⁵ 茶館成為市民休閒娛樂與社交活動的場所，店面裝飾講究，並懸掛書畫、插花，藉此以吸引顧客上門。徽宗朝院畫家張擇端〈清明上河圖〉，所繪汴河兩岸大街小巷中，便有不少鋪設桌凳的茶坊、酒肆形象。（圖3）

（一）茶銚、風爐

畫面風爐上方置有燒煮器——茶銚，鍋面加蓋，器肩腹側有短流和長柄，水燒開後，可以直接拿柄不燙手，安全又便利。河北曲陽出土五代白瓷煎茶具模型（圖4），這兩件配套縮小模型的煮茶道具，爐身筒形直壁，上有桃形孔及乳釘紋飾，下為喇叭形底座，爐上置有茶銚，由其造型功能來看，與〈人物〉圖中所繪類似。根據南宋羅大經（1196-1242）《鶴林玉露》的記載：「茶經以魚目、湧泉、連珠為煮水之節。然近世淪茶，鮮以鼎鍍，用瓶煮水，難以候視，則當以聲辨。」¹⁶ 唐、五代使用開口的鍋煮水，方便於觀察水沸的程度。茶銚、茶鍍在南宋已漸少使用，改用瓶煮水，因瓶口小，難以觀察到瓶中水沸的情況，只好靠聽水聲來判斷。¹⁷ 本院所藏傳唐閻立本〈畫蕭翼賺蘭亭圖〉卷中難得地刻劃出《茶經》，將茶末投入茶鍍水中煮飲的情景。¹⁸ 畫面描寫也與〈人物〉相近，燒水使用茶銚，是晚唐至宋初仍保留的煎茶習慣，約略同時也用湯瓶點茶。

畫中別具設計巧思的風爐，上方為鏤空蓮瓣座爐體，下方爐身鑄成立體翻捲荷葉形，中有束腰，爐腹有火門通風口，爐底有掏灰口。（圖1-6）風爐大部分為鐵鍛鑄或陶土製成，上下可分移。以蓮花或荷葉樣式為造型的器物，流行於唐代

13 （宋）黃儒，〈總論〉，《品茶要錄》，收入景印文淵閣四庫全書，第844冊，頁631。

14 劉良佑，《凝香古趣——漢唐遼宋香具精華》。

15 （明）陶宗儀，《說郛》，收錄於《筆記小說大觀》，二十五編，卷九十三上，順治三年浙江委宛山堂本。

16 （南宋）羅大經撰，《鶴林玉露》，收錄於《百部叢書集成》，第14冊，卷三，頁2。

17 梁子，〈唐宮廷茶道〉，頁135-141。

18 此卷為無名款，畫家雖標為閻立本，但一般學者認為應是北宋摹本。關於煎茶請參考揚之水，〈兩宋之煎茶〉，頁438-452。

中葉、五代至宋、遼持續不曾間斷，蓮荷象徵純潔高貴，特別受到貴族文人的喜愛。封閉於唐咸通十五年（874）的陝西扶風縣法門寺地宮，出土了唐代皇室貴族茶會文物。¹⁹ 其中銀鍍金蓮花形香爐、蓮瓣型陶香爐，皆是爐身作仰蓮瓣形，爐座為覆荷葉形的器物，前者座身荷葉脈紋清晰。（圖5、6）二〇〇〇年河南寶豐清涼寺發掘的大批汝窯殘片器物之中，除了作為茶具的粉青釉蓮瓣茶盞托，另有一件上呈蓮花瓣形，下為仰蓮喇叭托座的青瓷薰爐，其外型特徵幾乎與〈人物〉風爐設計概念一致，目前所知相同造型的器物似乎只有此例。（圖7）依此，畫中所出現以仰蓮為托座的風爐，正反映出唐宋流行的樣式，而此式風爐則與佛教有密切關係。²⁰

有關汝窯器，北宋顧文薦《負暄雜錄》提及：「本朝以定州白磁器有芒不堪用，遂命汝州造青窯器。故河北唐、鄧、耀州悉有之，汝窯為魁。」²¹ 據說汝窯是專為徽宗所燒造，當時因定州白瓷有芒，故命汝州瓷工燒製全身滿釉的宮廷御用器。宣和六年（1124）出使高麗的徐競將他在都城停留月餘的心得寫成《宣和奉使高麗圖經》，書中針對該國的人物服飾、風俗民情作了詳細紀錄，稍晚於乾道三年（1167）由徐葢將其叔叔著作刻印刊行。在談及高麗所用瓷器書中〈器皿三·陶爐〉條說到：「狻猊出香，亦翡色也。上有蹲獸，下有仰蓮以承之，諸器惟此最精絕。」²² 「出香」是宋代對香爐的稱呼；接著又云：「其餘則越州古秘色，汝州新窯器，大概相類。」²³ 文中述及「汝州新窯器」稱其為新窯器，顯示汝窯產生與徐競奉派出使時間點相近，這是有關汝窯最早的文獻記載。若依現存文獻資料及寶豐清涼寺窯址出土物推論，²⁴ 汝窯全盛期是在哲宗元祐元年（1086）至徽宗崇寧五年（1106）之間。²⁴ 因燒造時間甚短，作品少而精，在南宋時期已

19 咸通十四年（873）唐懿宗（833-873在位）駕崩，唐僖宗（873-888在位）在皇家寺院法門寺裡，供奉物除法器之外，又加了茶具，以茶禮佛，此套茶具為僖宗御用真品，說明唐代宮廷茶風之盛。石興邦，《法門寺地宮珍寶》。

20 葉喆民，〈汝窯址發現經過與再考察記略〉，頁12-16。亦可參考同期孫新民，〈河南寶豐清涼寺汝窯址發掘的主要收穫〉，頁1-7。

21 （宋）顧文薦，〈窯器〉，《負暄雜錄》，卷十八，收錄於《筆記小說大觀》，二十五編，第一冊，頁330。

22 （宋）徐競，〈陶爐〉《宣和奉使高麗圖經》，收錄於《百部叢書集成》，第29冊，卷三十二，頁2。

23 河南省文物考古研究所，〈寶豐清涼寺汝窯遺址2000年發掘簡報〉，頁4-22。

24 陳萬里，〈汝窯的我見〉，頁142-145。另見於河南省文物研究所，〈寶豐清涼寺汝窯址的調查與發掘〉，頁1-14。

有「近尤難得」之說，而其精緻高雅的品味，具有皇家氣魄，終成為後世典範。²⁵ 畫中蓮瓣形風爐與宋人《宣和奉使高麗圖經》所說汝窯薰香爐有著相似外型，或可推測〈人物〉成畫年代亦是在北宋之際。²⁶

（二）執壺、碗托

童僕手拿瓷器執壺為盤口、長流束頸、溜肩、深腹，腹部刻有弦紋二圈，腹頸間安有扁平把手及彎流，此類執壺盛行於唐中期至於宋，用於烹茶盛水或點茶。（圖1-7）一般來說，茶瓶早期瓶身短圓，嘴短而直；五代之後，頸部加長，腹部加深，曲流加長。宋代執壺大腹小口，壺身修長，執與流位於瓶肩，流呈弓形或弧形，彎曲細長，更有利於「湯力緊而發速有節」。²⁷ 畫中所繪執壺與浙江省龍泉市墩頭村出土北宋初年燒造的龍泉青瓷注子相似，（圖8）此件執壺亦為盤口長頸、圓球腹，肩部有彎曲長流及曲柄，器身光素無紋，圈足外撇。²⁸ 宋代執壺可兼作酒器和茶具使用，〈人物〉畫中與壺其搭配的圓口直壁深腹朱漆杯碗，下有碗托，通體呈盤式，盤心凸起，下方飾有三足形圈足。²⁹

（三）盞頂匣盒、紗罩、盛具

瓶座旁邊桌上放有盞頂漆盒，此類盛物盒形制有方有長，層次有高有低，方便收納的備用匣盒。介於匣盒與紗罩之間，隱約露出金屬製匙杓（用以取茶末的點茶擊拂用具）的柄首。另外，紗罩內置有三足盤托及圈足杯，或許是作為酒具，器型則保留了六朝、唐代文化的餘韻。³⁰ 唐中宗第三子節愍太子李重俊，（約生於683-696，卒於707年）墓，位於陝西省富平縣南陵村，出土遺物中有白釉三足碟，尖圓唇，撇口，淺斜腹，底微內凹，三足微上捲，器表有冰裂紋，與

25 趙青雲主編，《宋代汝窯》，頁47。

26 王霞，〈汝窯蓮花形風爐源流考〉，頁103-106。

27 詳細論述可參考廖寶秀，《宋代喫茶法與茶器之研究》；廣州市文物考古研究所，《銖積寸累—廣州考古十年出土文物選萃》，頁216-217。

28 浙江省文物局編，《中國龍泉青瓷》，頁28。此件淡青釉執壺器高17.8公分，口徑7公分，足徑6.5公分，一九七六年龍泉縣茶丰墩頭村出土。可參閱朱伯謙，〈龍泉青瓷簡史〉，頁4-5。

29 應是茶碗，若以酒杯來說，似乎尺寸太大。同類型茶器可參考香港市政局與北京中國歷史博物館主辦，《中國古代茶具展》，圖版隋代青釉瓷杯，頁46-47；唐長沙窯青釉帶托瓷盞，頁60-61。

30 陝西省考古研究所，〈唐節愍太子墓發掘簡報〉，頁13-25。

畫中所繪類似。三足承盤另見於河南寶豐縣清涼寺汝窯址，出土器物外貌為敞口直壁平底淺盤，盤底呈三足蹄形。³¹（圖9）圓弧形紗罩的形象則出現於北京石景山八角村金代墓室〈點茶圖〉，此座夫婦合葬墓建於金熙宗皇統三年（1143），墓主人趙勵任職於秘書省校書郎，活動年代正好是徽宗時代。壁畫描繪侍吏手拿執壺往盞中倒茶，方桌上擺有勺匙茶具及盃頂方盒，旁有侍者手捧圓弧紗罩遮蓋著托盤，內置幾只茶盞。³²（圖10）宋徐競《宣和奉使高麗圖經》〈器皿三·食罩〉所云：「公會供饌，下承以盤，上施青罩。唯王與使副，加紅黃之飾，所以別精麤也。」³³指的大概是此種紗罩，而其功用則是防止灰塵掉入盞杯中。食罩與托盤的組合不見於唐代，最遲在宋、遼、金時期開始流行。

〈人物〉畫中使用的茶酒用具與擺設，與近年來陸續發掘出土的遼墓壁畫備宴場面題材相近。五代梁貞明二年（916），耶律阿保機統一塞北草原游牧部落，建國號遼，直到遼天祚帝二十五年（1125）為金所滅。此期北方契丹貴族生活與中原漢文化互動頻繁，彼此融合交流。北宋朱彧之父朱服曾出使遼國，宣和年間以其父生平見聞撰寫《萍洲可談》，內文所記土俗民風，軼聞瑣事，可為考證之資料。書中指出：「遼人嗜學中國……典章文物倣倣甚多。」、「先公使遼，遼人相見，其俗先點湯，後點茶。至宴會亦先水飲，然後品味以進。」³⁴北方因氣候因素不能種植茶樹，然境內胡漢各族對茗飲皆很熱衷，故而宋、遼雙方在邊境地區以物易物，宋以絲織品、茶葉、漆器等物品交換遼的牲畜。設茶、點湯的禮節盛行於宋朝，並流傳到北方的遼金。就連遼代墓室壁畫都紛紛仿效唐、宋雅緻的社會習尚，祈求現世生活享樂能夠延續到來世。³⁵近年出土北方燕遼地區漢人士族墓，經常可見到一系列繪有備茶酒、宴飲題材的壁畫，此類圖像正是主人優渥生活和社會地位的象徵。³⁶河北宣化第十號張匡正及第七號張文藻壁畫墓（葬於大安九年，1093），其中之〈備茶圖〉可以見到束腰仰蓮座風爐、茶碾、執

31 趙青雲主編，《宋代汝窯》，頁110-111、126、155、156。

32 王清林、周宇，〈石景山八角村金代趙勵墓壁畫中人物服飾〉，頁179-201。亦可參考〈石景山八角村金趙勵墓墓志與壁畫〉，收錄於北京遼金城垣博物館編，《北京遼金文物研究》，頁297-298。以及北京市文物局，《北京遼金史跡圖志》。

33 《宣和奉使高麗圖經》（三），〈食罩〉，收錄於《百部叢書集成》，第29冊，卷三十二，頁2。

34 （宋）朱彧《萍洲可談》收錄於《叢書集成新編》，第117冊，卷一，頁105；卷二，頁110。

35 李錫厚，〈宋遼金時期中原地區的民族融合〉，頁3-6。

36 張家口市宣化區文物保管所，〈河北宣化下八里遼金壁畫墓〉，頁1-19。李清泉，〈宣化遼墓壁畫中的備茶圖與備經圖〉，頁365-387。

壺、茶盞、盃頂箱盒的形象，顯示此時上層社會普遍流行飲茶的風尚。³⁷（圖11、12）而第四號韓師訓墓（葬於天慶元年，1111）壁畫內容表現的是主人生前日常誦經、抄經過程中，需要喝茶來潤喉提神，藉由備經、備茶的場面，描寫墓主人的修行生活。³⁸（圖13）以上幾幅墓室壁畫所見的茗飲方式多為點茶法，畫中屢見的方匣器皿，應是貯存茶葉之具，以免濕氣浸襲。³⁹

〈人物〉畫面前端桌子旁的方形四出頭木座架，內置有瓶口附蓋，外包著紅罩巾的帶蓋瓶。此瓶造型應為盤口、直頸圓肩，上腹鼓出，下腹逐漸收小，肩腹處刻劃有弦紋，其功能應是作為貯水、儲酒的容器。（圖1-8）宋、金以來常見的豐肩飽腹梅瓶，源自遼契丹人的日常儲水器——雞腿瓶，契丹人背負瓶子的場景曾出現於內蒙古克什克騰旗遼代墓室壁畫。⁴⁰長腹小口的北宋梅瓶器型帶有濃厚的北方草原文化色彩，又融合了中原漢文化風格，是一種獨具特色的樣式。（圖14）宣化一號張世卿墓（卒於天慶六年，1116）〈備宴圖〉，前方矮木架圓口插放三個酒甕，另外，七號張文藻墓〈童嬉圖〉、四號韓師訓墓〈宴樂圖〉（圖15、16）長條矮桌上亦置有三個梅瓶。⁴¹此類型瓶罐因體積較大，裝滿液體之後，頭重腳輕，不易放置，故底下多有木座承接。〈人物〉畫中瓶底被插放於圓槽內，木座上方的瓶身顯得稍短矮。而此方形四出頭朱漆瓶座，四邊鏤出壺門裝飾則與河南偃師出土北宋〈婦女剖魚〉畫像磚雕方型座外型略同，應是當時日常放置用具。⁴²（圖17）

五、室內起居陳設

（一）床榻、憑几

運用屏風與桌椅、墩凳的家具組合，以區隔室內環境，在五代已經出現，但當時仍受到使用低型家具習慣的影響，尺寸比例大小不一，直到宋代家具才有合

37 河北省文物研究所，《宣化遼墓》。

38 張帆，〈試談宣化遼墓中所見真容偶像〉，頁69-78。

39 廖寶秀，《宋代喫茶法與茶器之研究》，頁46-49。

40 蘇芳淑主編，《松漠風華——契丹藝術與文化》，頁318。

41 河北省文物研究所，《宣化遼墓壁畫》，圖版60。及王光堯，〈明代梅瓶的使用〉，頁49-53。

42 石志廉，〈北宋婦女畫像磚〉，頁87。

理比例的概念，品種也不斷增加。〈人物〉畫面集合了各種宋式家具類型，包括有床榻、足承、酒桌、憑几、藤墩、畫屏、置物架，而其質材大致可分朱漆與素木兩種。然而，〈人部〉畫面並未出現成套桌椅，而是使用早期室內陳設常見的床榻與小案、鼓墩之搭配。西元七至十世紀之時，生活起居習慣處於「席地平坐」到「垂足高坐」的變革期，當時普遍存在低型與高型家具並行的現象。爲了適應此種變化，以床榻爲例，床座已由低矮型床足改爲下設「壺門」（在床體下方界出的框格，任其透空）樣式。床榻高度的增加，使得與之搭配使用的几案、屏風，也有升高的趨勢。唐姚思廉《梁書·侯景傳》所謂：「床上常設胡床及筌蹄，著靴垂腳坐。」⁴³ 提到床榻上常另設憑几，此種室內陳設組合表明身份的尊貴。宋莊綽《雞肋編》〈唐有坐席遺風〉亦云：「古人坐席，故以伸足爲箕踞。今世坐榻，乃以垂足爲禮，蓋相反矣。」⁴⁴ 可見北宋日常生活習慣已由跪坐、盤坐，逐漸演變成垂足坐。

畫中主人翁所坐之壺門式床榻，置於堂室正中央，下有木框承托，床榻高度增加，腳下承足的矮踏，宋名之踏床，或名腳床子、踏床。（圖1-9）箱形榻體下方由兩片面板邊框組成實體方腿，邊緣與腿足雕作如意雲頭狀，這是隋唐時期「須彌座」的進一步產物。坐榻正面曲足間共鏤出六個壺門開光，腿足不著地，足下所襯木框通稱「托泥」。因木頭接觸地面之處容易受潮，經常磨擦較易腐朽，裝上托泥方便更換。此外，四腿固定於一個底座上，也較不容易變形。

中央人物右側榻上置有作爲輔助支撐身體的朱漆憑几（又稱隱几），几體狹長平直，兩端向上彎曲，下方安有拱狀曲足，形制簡練雅緻。隱几是坐時可供憑倚稍作休息，又有「懶架」之別稱。陸游（1125-1210）〈池亭夏晝〉詩云：「懶架書橫夢未殘」，⁴⁵ 當時是作爲文士小憩臥讀的枕頭或擱足用具。江蘇淮安楊廟鎮出土一件黑漆几，几面平直，兩端微翹，與畫中几型相同。而根據墓中陪葬漆器的年款，墓葬年代應在北宋端拱二年（989）至宣和二年（1120）之間。⁴⁶（圖18）宋初對於房舍及器用家具等級均有定制，《宋史·輿服志》有云：「景祐三年

43 （唐）姚思廉，〈侯景傳〉，《梁書》（二），收錄於《四部備要》，〈史部〉，卷五六，頁15。

44 （宋）莊綽，《雞肋編》，收錄於《唐宋史料筆記叢刊》，卷下，頁126。

45 （宋）陸游，《劍南詩稿》，收入景印文淵閣四庫全書，第1162-1163冊，卷七十六，頁22。

46 羅宗真，〈淮安宋墓出土的漆器〉，頁45-53。亦可參考揚之水，〈隱几與養和〉，頁347。

(1036) ……凡器用毋得表裡朱漆、金漆，下毋得襯朱。非三品以上官及宗室、戚里之家，毋得用金稜器，其用銀者毋得塗金。……宗室戚里茶檐、食合，毋得以緋紅蓋覆。」⁴⁷ 各項禁令規定，均需嚴格遵行，不許僭越。畫中圈足杯、憑几、方形置架皆以朱漆髹飾，此外，前端架內瓶罐也以紅巾包裹，皆反映出主角尊貴皇室、達官貴人之身分。

〈人物〉左手舉握著卷軸，右手執筆，表情凝神專注，正欲提筆構思文句。坐具的造型也會影響到寫字的方式，唐宋之際，紙已從拿於手中變成平鋪於桌面，執筆的手由「舉腕」變為「平腕」。畫中人物執筆法屬於早期使用床榻席坐的書寫方式，俗稱「單鉤法」，即以大拇指、食指相對執筆管，中指在下面抵住，筆握於食指與中指之間。因為運筆幅度小，比較適合書寫小字。（圖1-10）一九九八年河南新密市平陽鎮發掘了一座北宋壁畫墓（墓中出土大觀二年賣地券），西北壁面繪有〈書寫圖〉，女主人坐於靠背椅，旁置屏風、直腿桌。左臂搭有卷軸，右手執筆，正在書寫，面前跪一隨侍雙手捧硯，即是單鉤寫字法的另一例。⁴⁸（圖19）宋代文房用器豐富，為適應文人生活習尚和使用要求，當時室內陳設除了床榻、几案，桌椅的組合更提供了各種文房器物陳設最佳的環境條件。

（二）花腿桌、藤墩

宋代桌椅家具的美感，主要在其腿足的特殊裝飾。〈人物〉畫面共擺設有條桌三張，桌面板心四周皆起線腳，曲齒花腿足正側面多加橫棖，腿足與棖交接處設有雲狀牙子以加固，整體造型曲線優美流暢。（圖1-11）因其桌腿花樣多，故以「花腿桌」概括稱之。四面設有橫棖的桌子，坐時雙腿伸縮不便，此種現象也反映了當時桌椅結構尚未定型，穩固性不夠，因而設計較不符合人體工學。〈人物〉桌子與唐末、五代曲陽縣出土王處直壁畫（約五代後唐同光二年，924）東耳室北壁壁畫〈侍女童子圖〉，及十世紀遼寧葉茂臺墓室木桌實物近似。⁴⁹ 王處直墓室壁畫桌子側面連接兩足的棖子交接處與桌腳足端，飾有雲頭牙腳，其形制與

47 (元)脫脫等撰，《新校本宋史》，卷一五三，志一百六，〈輿服五〉，頁3575-3576。

48 鄭州市文物考古研究所編著，〈新密宋代壁畫墓〉，頁44-45。

49 圖版見河北省文物研究所，〈五代王處直墓〉。以及Xiao-neng Yang and Principal Author, *New Perspectives on China's Past, Chinese Archaeology in the Twentieth Century*, Vol. 2, Plate 135b.

風格反映出晚唐、五代家具的特點。⁵⁰（圖20、21）宋代家具陳設多以隨宜安排為常，室內室外，可依所需而縱橫佈置。當人數、物品較多時，可隨意拼合，使用自由靈活。南宋黃伯思所撰《燕几圖》（紹熙五年，1194）序文談到擺設桌案之制：「而几之制以成縱橫離合，變態無窮，率視夫賓朋多寡，杯盤豐約，以為廣狹之則。」⁵¹文中依圖設席，巧妙運用寬窄不同的桌子，拼排各種不同組合配置，畫中家具擺法則與書中二十四體之中的「一始、二象」圖式相同。（圖22）而書中對於坐椅的部分卻隻字未提，可知北宋之時，使用成套桌椅搭配尚未定型，坐榻、交椅（胡床）、凳墩仍是室內主要的坐臥具。

至於中央人物右前方桌案旁，另備置的圓鼓形籐墩，坐面鋪有狨毛暖墊。（圖1-12）狨似猴而大，其毛長色黃赤，可作鞍褥。北宋蔡條《鐵圍山叢談》亦有提到：「諸王不施狨坐，宣和末亦賜之。」卷二又曰：「國朝之制，待制、中書舍人以上皆坐狨。」⁵²一般而言，狨座即是皇室及大官之暖座，佈置於室內休憩之所可以隨時地移易。北京故宮宋徽宗〈聽琴圖〉畫中徽宗及前方官員所坐湖石上皆鋪設狨毛墊，畫法與〈人物〉大體相類，皆為身分尊貴的坐具。（圖23-1、23-2）

（三）花石盆景

牡丹為花中之王，前景中間疊石臺上置有牡丹盆花，牡丹與湖石的結合寓意「富貴長壽」。（圖1-13）盆中折枝牡丹花瓣白粉敷色已稍許脫落，容器腹部外壁隱約可見凸稜線紋，口沿及底座圈足壁均以泥金鈎描卷草紋，採局部鑲金鏤刻，兩側環耳把手亦有鑲金，此種工藝宋代名之「塗金或金花」，《舊唐書》、王安石《臨川文集》等古籍文獻中稱之「金花銀器」。一九九三年四川彭州磚砌窖藏內共出土金銀器三百五十多件，這批金銀器紋飾造型精美，不是民間所作，而與「後苑造作所」的供遼器物有關聯，製作年代應為南宋中期，少數則為北宋中、晚期到南宋早期。其中一套〈蓮蓋象紐銀執壺〉和〈雙耳蓮紋銀溫碗〉造型特殊罕

50 相同形式的花腿桌，見於河南登封北宋紹聖四年（1097）李守貴墓室西南壁〈備宴圖〉所繪桌子。鄭州市文物考古研究所，〈河南登封黑山溝宋代壁畫墓〉，頁60-66。亦可參考鄭州市文物考古研究所編著，〈登封宋代壁畫墓〉，頁96。

51 （宋）黃長睿撰，《燕几圖》，收於《叢書集成新編》，第48冊，一卷，頁407。

52 同註10，蔡條，《鐵圍山叢談》（一），卷一，頁十七；卷二，頁20。

見，其溫碗與〈人物〉花器之器身、器足、器耳外型特徵相當接近。（圖24-1、24-2）皆是侈口弧腹，高圈足，腹部附有半環形雙耳，口沿及足部刻飾纏枝卷草紋一周。此件彭州北宋銀器的器形、紋飾及製作工藝，仍有沿襲唐代的特徵，執壺與溫碗搭配顯示出宋文化因素。⁵³

南宋周密（1232-1298）《武林舊事》詳細記錄了當時宮苑賞花佈置排當：「禁中賞花非一，先期後苑及修內司分任排辦……皆以花石爲臺……間列碾玉、水晶、金壺及大食玻璃、官窯等瓶，各簪奇品，如姚魏、御衣黃、照殿紅之類幾千朵……」⁵⁴ 安放於花架上的是水晶及天青汝窯、金瓶，此類質材不但能襯托牡丹的稀奇珍貴，也突顯宮廷用器的奢華富貴。本院收藏有徽宗親筆〈書牡丹詩帖〉（宋代墨寶冊第一幅）首句云：「牡丹一本，同幹二花，其紅深淺不同。……豔麗尊榮，皆冠一時之妙，造化密移如此。」（圖25）所詠牡丹植栽同株開出「疊羅紅」、「勝雲紅」兩種顏色深淺不同，從而讚嘆自然造化之美妙，恰可與〈人物〉盆花造景互相對照。

（四）小景畫屏

運用各式屏風與桌椅、墩凳的配套家具組合，來加強室內環境區隔作用，在五代已經出現。一般廳堂正面中央置有屏風，尺寸則取決於房間的大小，而室內常擺設有桌椅、杌凳，爲了設宴等特殊場合要求，家具陳設佈置也會有若干變化。五代南唐翰林待詔王齊翰〈勘書圖〉（圖26）、周文矩〈重屏會棋圖〉、顧闳中〈韓熙載夜宴圖〉三件作品畫面都擺置有大型屏風，樣式雖有不同，然皆以山水爲裝飾母題。此種以屏風爲背景的空間陳設，與席地而坐時床榻上方裝飾的屏風，功能上顯然已有不同。〈人物〉亦設巨屏於中央，畫屏配有烏漆墩座，用以加強站牙，抵夾立柱，增加屏座承重能力。大型屏風除了遮避擋風之外，尚有區隔室內空間的作用，因不方便移動，擺設位置較爲固定。屏心描繪「汀渚水鳥」小景，近景紅蓼水草，鴛鴦與鴨鳧游嬉，蘆葦、蜀葵點綴於坡岸，遠景繪有竹林，天上雙雁飛翔。（圖1-14）「小景」一詞，最早出現於宋郭若虛《圖畫見聞

53 宋真宗咸平三年（1000）所設官府手工藝機構「後苑造作所」，除負責製作宮中皇室所用之器，每年貢奉遼和金的北朝貢物也歸其製造。可參考成都市文物考古研究所、彭州市博物館，《四川彭州宋代金銀器窖藏》，頁118-122、193、241。

54 （宋）周密，〈賞花〉，《武林舊事》，《百部叢書集成》，第29冊，卷二，頁21、22。

誌》，當述及著名詩僧與畫僧惠崇（約965-1017）之畫風則云：「建陽僧惠崇，工畫鵝雁鷺鷥，尤工小景。善爲寒汀遠渚，蕭灑虛曠之象，人所難到也。」⁵⁵ 梁師閔〈蘆汀密雪圖〉（圖27）及本院收藏惠崇〈秋浦雙鴛〉（歷朝畫幅集冊第二開）（圖28），均描寫幽靜清麗的江南景色，湖岸點綴著鳧鴨、蘆雁等水禽，與〈人物〉畫屏主題內容雷同。徽宗時期內府收藏目錄《宣和畫譜》（宣和二年序）「小景」被附於「墨竹門」，〈敘論〉提到：「布景致思，不盈咫尺而萬里可論，則又豈俗工所能到哉。畫墨竹與夫小景，自五代至本朝，才得十二人。」⁵⁶ 文中並列舉了駙馬都尉李瑋、宗室趙令穰、武臣梁師閔等，擅長小景的畫家爲例。關於趙令穰（活動於1070-1100）有云：「畫陂湖林樾煙雲鳧雁之趣，荒遠閒暇，亦自有得意處，雅爲流輩之所貴重。」⁵⁷ 徽宗早年於哲宗紹聖、元符（1095-1100）年間，與王詵（約1048-1104尙在）、趙令穰等人來往頻繁。《鐵圍山叢談》卷一〈蔡條〉條亦說：「國朝諸王弟多嗜富貴，獨祐陵在藩時，玩好不凡。所事者惟筆研丹青，圖史射御而已。……初與王晉卿詵、宗室大年令穰往來，二人者皆喜作文詞妙圖畫……」⁵⁸ 小景畫科擅長於營造空間距離及取景造境，不同於五代宮廷畫院流行的「鋪殿花」畫屏，後者多以工筆重彩裝飾性爲主。小景山水著重畫外情韻的作品，受到蘇軾、米芾等文人畫家的喜愛，並與貴族、士大夫所倡導「詩畫合一」美學觀，及徽宗皇帝的審美理念相同。〈人物〉畫屏營造出野水空闊、煙霧迷濛的空間感，幾撇水面波紋，蘆葦之中鳥禽翔集，提供了江南山水的最佳例證。此類小景山水亦呈現出由「全景」山水，逐漸轉變爲「邊角」山水的過渡階段。⁵⁹

六、冠帽與服飾

以上所述，乃針對佈景陳設與器物造型的探討，初步推斷〈人物〉成畫年代應在北宋時期。以下擬從衣冠服飾特徵，對照與之時代約略相當的文獻，希望可

55 (宋)郭若虛，《圖畫見聞誌》（書約成於1074年），收錄於于安瀾編，《畫史叢書》，第一冊，卷六，頁61。

56 不著撰人，〈墨竹敘論〉，《宣和畫譜》，收錄於《畫史叢書》，第二冊，頁247。

57 同上，《宣和畫譜》，卷二十，頁250。

58 同註10，蔡條，《鐵圍山叢談》，卷一，頁7。

59 廖堯震，〈煙江疊嶂圖與小景畫的流行〉，頁51-67。

更爲具體探究畫中主角的身分。《宋史·輿服志》關於士人服制有此記載：「圓袂方領，曲裾黑緣。大帶、緇冠、幅巾、黑履。士大夫家冠婚、祭祀、宴居、交際服之。」⁶⁰〈人物〉身著白色大袖交領右衽袍，外束以裳，領子、袖口及袍緣均綴黑邊，並在腰間束長帶，與《輿服志》所云大致相符，宋時文人儒士多著此服。畫家運用勻稱流暢線條來表現衣物飄柔的質感，而在袍服、掛褲、衣帶邊緣轉折處，則另以白或朱色線加描，來強調衣服凹凸褶痕質感。按江兆申先生的看法，衣紋線條用筆與韓幹（活動於八世紀）〈牧馬圖〉頗爲近似，應是徽宗朝之作。⁶¹（圖29）

（一）袍服

人物所著服式由上衣和下裳組成，身著交領斜襟，成裙大袖，外束以裳，領子、袖口、袍緣均綴黑邊，前有兩條長絲條繫於腰，垂直而下。（圖1-15）宋寧宗（1195-1224在位）時人羅大經《鶴林玉露》記載：「上衣下裳，衣用黃白青皆可。直領，兩帶結之，緣以皂，如道服，長與膝齊。」⁶²文中所言，可從〈人物〉畫中找到印證。宋代文人居士喜愛穿著道服，因其寬大飄逸，不受禮制約束，方便又舒適。北宋王禹偁（954-1001）《小畜集》即有〈道服〉詩云：「褚冠布褐皂紗巾。」又范仲淹（989-1052）楷書〈道服贊〉云：「道家者流，衣裳楚楚。君子服之，逍遙是與。」（圖30）徽宗朝提舉李之儀《姑溪居士前集》爲人作畫像贊，有〈道服贊〉亦云：「濃眉深眼出塵之相，幅巾燕服經世之狀。」⁶³燕服乃文人燕居時所服，燕服與道服之間的淵源關係，另一例爲美國波士頓美術館收藏元無款〈吳全節十四像並贊〉。畫卷主角——他身著白色交領大袖衣裳，衣緣四周鑲以黑邊，腰束絲縑長垂及地，正與〈人物〉主角裝扮若相彷彿。⁶⁴吳全節（1268-1346）曾入京覲見元世祖，並受到元初幾位皇帝的榮遇。⁶⁵〈人物〉畫

60 （元）脫脫等撰，《新校本宋史》，卷一百五十三，志一百六，〈輿服〉五，頁3578。

61 國立故宮博物院編，《故宮宋畫精華》，中卷，頁7。

62 （宋）羅大經，《鶴林玉露》（三），卷八，《百部叢書集成》第14冊，頁9。

63 （宋）李之儀，〈道服贊〉，《姑溪居士前集》卷十二，收錄於《叢書集成新編》，第62冊，頁208。

64 板倉聖哲，〈張雨題倪瓚像與元末江南文人圈〉，頁204-205。

65 吳同、金櫻，《波士頓美術館中國古畫精品圖錄—唐至元代》，頁125。

中主角所著衣袍、蓮花冠，符合南北宋之間的道服形制，主角不以官服入畫，而改以道士現身，似乎是一種自我認同的表態。

（二）冠與幅巾

畫中主角頭頂著蓮瓣形束髮冠，外裹著皂紗巾。戴冠本是道家裝束，文士所戴冠形制或許是如北宋宗室趙令時（1064-1134）《侯鯖集》所云：「宣和五六年間，上方織綾，謂之遍地桃，又急地綾漆冠子，作二桃樣，謂之並桃，天下效之。」⁶⁶此書對於當時生活器用深入考察，有極高的文學史料價值。西夏黑水城（今屬內蒙古自治區額濟納旗）出土十二世紀〈面相圖〉殘件（圖31），男士所戴帽冠與〈人物〉雷同。以墨線描繪的貴人半身像，臉部不同部位皆以西夏文題記數行，內容有關傳統命相術理論。⁶⁷北宋劉道醇《宋朝名畫評》（約成於嘉祐年間1056-1063）〈牟谷〉條云：「深相術，故於丹青尤長寫貌。」沙門〈元霽〉條亦云：「通古人相法，遂能寫真。」⁶⁸稱讚他們擅長於寫貌，筆能奪真。一般來說，肖像畫都是根據面相學畫成的，創作時都有「粉本」作為參考。⁶⁹民間職業畫工多以當時著名畫家作為範本，而〈面相圖〉線描抄本與〈人物〉臉部輪廓、髮冠的相似程度，說明了西夏黑水城出土文物與中原文化之間的交流影響。類似的髮冠也可以不同質材做成，吳縣金山天平出土乾隆朝大收藏家畢沅（1730-1797）墓中陪葬宋代〈白玉蓮瓣縮髮冠〉，冠形似盛開荷花，雕成重疊花瓣，是官員退朝燕居時使用，而其造型幾乎與〈人物〉所戴蓮花冠雷同，此類白玉蓮花冠據說乃承五代之餘緒。⁷⁰（圖32）

人物頭部外裹皂紗，兩條闊長垂帶自然搭於胸前，兩角於腦後打結。以薄質羅紗作為包裹巾，似乎是從唐代幞頭轉變而來。元代俞琰《席上腐談》即云：「幞頭起于周武帝，以幅巾裹首，故曰幞頭。……唐人添四帶，以兩腳垂前，兩

66 (宋) 趙令時，《侯鯖錄》(二)，收錄於《百部叢書集成》，第19冊，卷六，頁1。

67 許洋主譯，《絲路上消失的王國——西夏黑水城的佛教藝術》。所有黑水城文物都是俄國旅行家兼探險家科茲洛夫，於1907至1909年在中亞探險時所發現的，後來被保存於冬宮博物館。

68 (宋) 劉道醇，《宋朝名畫評》，收錄於《美術叢書》26冊，卷一，頁139、140-141。

69 所謂粉本，即是以針依照輪廓線刺小洞的畫稿，再將粉末敷入洞中，後可依粉點複製畫作。

70 周錫保，《中國古代服飾史》，頁247、265、313-314。殷志強，〈乾隆庚辰科狀元畢沅及妻妾墓出土玉器〉，頁370-371。《舊五代史》提到前蜀王衍（919-924在位）奉道，「天子親簪白玉冠，」此為王衍自戴白玉蓮冠之實錄。

腳垂後。宋又橫兩角，以鐵線張之，庶免。」⁷¹可見到了宋代，幘頭已脫離頭巾成爲文武官員通用冠帽。另一方面，「幅巾」一般文士普遍流行幅巾裹頭，以此爲雅尚。幅巾是用黑縉六尺許裹頭，在髻二旁各綴一帶，自巾外過頭頂後，相結而垂之。⁷²龔明之（1090-1186）《中吳紀聞》書中對此形式的〈結帶巾〉有此描述：「宣和初，予在上庠，俄有旨令士人結帶巾，否則以違制論。……新行條制，不得向後長垂，與胡服相類。法甚嚴，人甚畏，便縫闊大帶向前面繫。」⁷³可知宣和初年，徽宗親自頒布新制，命令士人繫結帶巾，否則以違反聖旨論處，又嚴格規定巾帶不得向後拖垂。

到了南宋，戴巾風氣更爲普遍，趙彥衛《雲麓漫鈔》有此云：「高宗即位初，隆祐送小冠，曰『此祖宗間燕之所服也』。蓋國朝帽而不巾，燕居雖披襖亦帽，否則小冠。宣政間人君始巾。」⁷⁴亦誠如史繩祖《學齋佔畢》（成於淳祐十年1250）〈飲食衣服今皆變古〉所說：「古者有冠而無巾……近代反以巾爲禮，而戴冠不巾者爲非禮。」⁷⁵當時服飾處於不斷變化創新的過渡期，受到北方少數民族交流影響，新奇的冠帽、衣裳乃至於鞋履，皆具有鮮明時代特色。北宋服飾生活禮儀均按照古制禮儀釐定，作爲官民生活與行爲的準則，等級制度分明。但是宋初實施的嚴格服飾制度，到了南北宋之間，士庶人逐漸已不恪守成規。⁷⁶

七、畫中人物

（一）構圖形式

〈人物〉主人翁面龐豐腴圓潤，蓄小髭鬚、短髯，臉部以勻細墨線勾勒出五官輪廓，在衣紋鉤描上，流暢的線條繪法近似李公麟（1049-1106）白描法。然而在臉部包括眼睛、鼻樑、下巴及嘴部等處，沿著墨線邊緣略施敷色效果，以突

71 （宋）俞琰撰，《席上腐談》，卷上，收錄於《筆記小說大觀》，《說郛》，卷七十五、二十四，二十五編，第二冊，頁1099-1100。

72 周錫保，《中國古代服飾史》，頁265。

73 （宋）龔明之，《中吳紀聞》（一）收錄於《百部叢書集成》，第29冊，卷六，頁18。

74 孫機，《明代的束髮冠、狄髻與頭面》，頁62。

75 （南宋）史繩祖，《飲食衣服今皆變古》，《學齋佔畢》，收於《叢書集成新編》，十二冊，卷二，頁297。

76 朱瑞熙等著，《遼宋西夏金社會生活史》。

顯五官的真實立體感。畫中所描繪的主角應不是特定一個人，而是一種理想化文士的標準相貌。若欲解讀其中圖像意涵，或可由其坐姿略窺端倪。文士左腳向外屈伸自然下垂，右腳脫履舉放於榻上，腳心朝上露出衣袍之外。法國吉美博物館敦煌千佛洞〈水月觀音〉，畫成於五代後晉出帝天福八年（943），菩薩端坐於蓮臺之上，其下半身呈左足半垂，右足豎膝與左足相交，此種坐姿通稱「半結跏趺坐」（或遊戲坐、如意坐）。「水月觀音」的形象最早出現於西元八、九世紀，而盛行於十至十三世紀。朱景玄（活動於806-846）《唐朝名畫錄》〈周昉〉條有云：「今上都有畫水月觀音自在菩薩」。張彥遠《歷代名畫記》（成書於847年）亦提及周昉始創「水月之體」，其中〈勝光寺〉條云：「塔東南院，周昉畫水月觀自在菩薩，掩障菩薩，圓光及竹，並是劉整成色。」⁷⁷ 五代、北宋年間，水月觀音以半跏坐於蓮花池中的岩石上，背景有竹林或棕櫚的形象，已逐漸發展成一種固定模式。此種隨意自在的坐姿，反映出個人悠閑自得，超脫於世俗的內心境界，正是禪宗祖師及文人喜愛的形式。⁷⁸ 畫家選擇此種放逸無拘，瀟灑自如的遊戲坐式，背後繪製有湖光水色的小景畫屏，彷彿主角正在參禪，領悟萬物造化之理。另一張黑水城出土十二世紀帛畫〈水月觀音〉，（圖33）觀音表情莊嚴凝神，背後祥雲竹林圍繞，旁植牡丹，另有柳枝淨瓶、透明花器、湖石擺設，靜物擺設與佈景皆與〈人物〉有雷同之處。⁷⁹ 根據俄羅斯學者Maria L. Rudova的研究顯示，黑水城遺址發現具有中國風格的宗教佛畫，其技法實際上也是學自中國畫家。⁸⁰

〈人物〉主角被安排於畫幅中央，正前方有湖石盆景，侍童躬身側立於旁，此種構圖可能源自佛畫的模式。北宋之時，佛寺普遍刊印版畫勸導眾生禮佛，兼及宣傳教義，再加上皇室的提倡和示範，為當時佛教版畫的刊刻與發展，提供了良好的環境。⁸¹ 日本京都清涼寺雕印於北宋雍熙元年（984）〈彌勒菩薩像〉，上端

77 (唐)張彥遠，《歷代名畫記》，收錄於于安瀾編《畫史叢書》，第一冊，卷三，頁46。

78 于君方，〈觀音新形象在中國的發展〉，檢索自期刊電子版<http://www.gaya.org.tw/magazine/2005/43/main2.htm>。松本榮一，〈水月觀音考〉，頁388-395。

79 黑水城位於居延海邊，過去是西夏都城，1908年俄國探險家科茲洛夫到達此地，並將古城遺址內發掘的一些文物運往聖彼得堡冬宮博物館。

80 同註67，Maria L. Rudova, *Lost Empire of the Silk Road - Buddhist Art from Khara Khoto (X-XII Century)*, 89。〈來自黑水城的中國風格繪畫〉，頁66、89。

81 鄭振鐸，〈中國古代木刻畫史略〉，《中國古代木刻畫選集》第九冊，頁9。

題有「越州僧知禮雕」及「待詔高文進畫」，是由天臺名僧知禮依據高文進繪稿所刻印的。⁸² 此張版畫前端疊塊狀方稜湖石以及圖式配置，都與〈人物〉相近。高文進是五代著名畫家，後蜀亡後轉往汴京，宋太宗時被授與翰林待詔，至道元年（995）大相國寺重修及大中祥符元年（1008）玉清昭應宮建造之時，他是壁畫主要監督者。高氏亦曾參與繪製帝后肖像，身為宮廷畫家同時也為佛畫工坊設計繪稿，「畫院學者咸宗之」，進而也提升了當時佛畫藝術的技巧水準。⁸³

（二）寫真傳神

〈人物〉冊頁於乾隆皇太子時期進入清宮內府，乾隆對於此畫甚感興趣，令宮廷畫家仿繪構圖布局類似的「貼落」（貼在宮殿牆壁的畫作）數張，取名為〈一是二圖〉（圖34），而畫中身著幅巾道袍的主角，則由乾隆皇帝臉像取代。這些畫作傳達出乾隆皇帝嚮往著文人雅逸生活，而圍繞其身旁的則改換成清宮珍藏的各色器物，故而，此畫又名〈弘曆鑒古圖〉。⁸⁴ 〈一是二圖〉畫上有乾隆御題詩云：「一是二，不即不離；儒可墨可，何慮何思。」應是援引唐代詩僧皎然《杼山集》〈王安吉寫真讚〉：「當獨立處，似不言時，如嘖如顧，何慮何思。披影相對，真身是誰？」⁸⁵ 寄情於田園山水，茶道詩歌，喜與道士來往，皎然也是陸羽的知己。其著名詩文〈飲茶歌誚崔石使君〉：「一飲滌昏寐……再飲清我神……三飲便得道……孰知茶道全爾真，唯有丹丘得如此。」詩中以道教仙人丹丘子自比，提到「茶道」一詞，將飲茶與道家修養，羽化成仙相比。唐代禪僧常有題讚詩文創作，北宋文人也參禪，是否正是宋無款〈人物〉創作題材的來源？

所謂「真像」、「真容」就是人物肖像，即主題為寫真的繪畫。據說掛軸最初源自佛教的「圖繪供養」，佛教寺院一般都有製作住持寫真像的習慣，懸掛半身小像於坐者身旁，表示一種威儀。以寫真主題的作品，在禪門儀式或參禪悟道

82 一九九五年在木雕釋迦像胎內發現四張版畫，此佛像是京都東大寺高僧大周然（?-1106）入宋，於雍熙二年（985）在浙江臺州請人雕刻攜回。周心慧，《中國古版畫通史》，頁54-55。

83 同註55，《圖畫見聞誌》，〈慈氏像〉條下有以下記載：「景祐中，有畫僧曾於市中見舊功德一幅，看之，乃是慈氏菩薩像。…執香爐者，實章聖御像也，捧花盤者，章憲明肅皇太后真容也。此功德乃高文進所畫。」卷六，頁84-85。

84 同註1，林柏亭，〈小景與宋汀渚水鳥畫之關係〉，頁62-72。

85 釋皎然撰，〈王安吉寫真讚〉，《杼山集》，卷八，頁24。

上有其宗教性的需求。政和之時，禪僧圓悟克勤（1063-1135）為禪宗祖師像以及自像所題的《圓悟佛果禪師語錄》寫真求讚文：「道不在丹青，禪不在面目；強自貌將來，讚之作何狀？」等語句。⁸⁶克勤直接從肖像談到了自己，藉著畫像弘揚一己之禪風，「真像」創作是物象的再現行為，見其像就如見本人。宋初宗廟亦供奉有「真像」，宋真宗祥符七年（1014）南京（河南商邱）新修鴻慶宮成，「仍奉安太祖、太宗像」，這是宋代宗廟供奉先帝御容的最早記載。另外，在〈保和殿曲燕延福宮曲燕二記〉：「雅燕酒酣添逸興，玉真軒內見看安妃。」⁸⁷亦提到徽宗寵妃的肖像被懸掛於保和殿西南廡玉真軒，此軒是安妃的妝閣，可知當時宮中有懸掛帝后畫像的習慣。大約在北宋中、晚期，肖像畫單獨作為專門畫科業已出現。《圖畫見聞誌》〈人物門〉列有〈獨工傳寫〉條，鄧椿《畫繼》依主題分類已有〈人物傳寫〉，其中提到宣和間畫院待詔：「朱漸，京師人。宣和間寫六殿御容。俗云『未滿三十歲，不可令朱待詔寫真。』恐其奪盡精神也。」⁸⁸

畫屏上方懸掛著小立軸，面部朝向主人翁，透過畫框目光向下觀看。其服裝款式與前景人物若相彷彿，又另加披寬長白袍於外。畫家創作此件冊頁之時，是否想利用肖像與本人之間存在的虛實關係，來述說寫真像以外的故事。令人費解的是，小景畫屏上方為何懸掛一張相同的肖像畫？審視兩個畫中人像，畫家表現一人之兩面，將之左右並列，所欲傳達的「弦外之音」為何？坐像與掛軸半身像之間的微妙關係，實有必要進一步來探討。美國班宗華教授（Richard Barnhart）於其著作中談到以下的觀點：「將著名的大人物、朋友或親戚，甚至自己扮成歷史、宗教或風俗畫中的人物，在宋代顯然是一個普遍的行為。」⁸⁹此種解釋或可說明「身外身」的相互關聯性。畫屏人物轉身雙眸向外凝視，他的目光引導我們注視畫中主角，本像與小像，本人與分身，同時出現於一件作品之中。唐宋流行在寺院或為高僧及顯貴者寫真的習俗，生則繪其像謂之「傳神」，這種畫像有時也在眾人面前懸掛，以顯示一種威儀。⁹⁰屏風上小像作為主角的「像」或「影」，

86 嚴雅美，〈試論宋元禪宗繪畫〉，《中華佛學研究》，2000年第四期，頁222-224。

87 （宋）蔡京，〈保和殿曲燕延福宮曲燕二記〉，見（宋）王明清，《揮塵錄·餘話》，收錄於《筆記小說大觀》，十五編，第四冊，卷一，頁13-14。

88 （宋）鄧椿，〈人物傳寫〉，《畫繼》收錄於于安瀾編《畫史叢書》，第一冊，卷六，頁46。

89 Richard M. Barnhart, "Li Kung-lin's Hsiao-ching t'u, Illustrations of the Classic of Filial Piety," 117.

90 （日）國際交流美術史研究會編，《國際交流美術史研究第6回——肖像》，Wai-kam Ho, "Developments of Chinese portrait painting as seen from the face-orientation of the subjects," 133.

主體的「我」以及客體的「我」，立軸畫中人的存在增加了視覺的辯術。圖中兩個正反影像，沿著水平線左右排列，此種相互呼應的形式，類似於「鏡像」，讓人聯想到由外而內的空間轉移，畫家企圖以新的表現手法，增加畫面二度平面表現的複雜性。⁹¹ 抑或畫家最初的構思，只是想追求一種空間視覺的變化。〈人物〉冊頁本身的裱綾邊框，畫裡的座屏方框作為場景區隔，懸掛小立軸的藍色裱邊，層層深入，多重時空構成了空間的分割，更增加了畫面可讀性。

八、裝裱形制

美術史研究方法是可以多種並存的，以上試圖運用文本資料、考古出土新材料，就器物風格分析，下面擬從卷軸畫裝裱形式，來探討此張冊頁可能之創作時間點。〈人物〉畫面中央設單幅大畫屏於床側，隋唐之際，準備張貼於屏風製作的繪畫，又稱「畫障」或「障子」。白居易《白香山詩集》〈題岳陽樓〉詩中描述：「此地惟堪圖畫障，華堂張與貴人看。」《歷代名畫記》記載：「屏風一片，值金二萬，次者售一萬五千。」句下自註：「自隋以前，多畫屏風，未知有畫障，故以屏風為準也。」⁹² 關於畫障的形象，唐高宗時人張文成《遊仙窟》小說裡有清楚地描寫：「屏風十二扇，畫障五三張，兩頭安綵幔，四角垂香囊。」⁹³ 屏風畫障是唐代主要的畫種，採用絹帛或紙等質材製作，使用久了，因陳舊破損，屏面即需要更換修補。屏障拆下的單幅畫心裱成屏軸，稱作「單條」，又稱「條幅」，加上軸頭則為「立軸」。換而言之，垂掛式立軸格式起源於屏風畫，掛軸的出現稍晚於手卷與屏障。五代、宋初室內家具擺設多以臨時、隨所宜安放為常，似乎尚未形成在牆上固定掛畫的習尚。宋代中期以後，家具形制多元化的發展，畫障不僅可張貼於屏風，也常裝裱成獨立掛軸，懸於室內作為觀賞或裝飾之物。宋陳騭《南宋館閣錄》述及：「秘閣五間，閣後道山堂五間，九架。」關於室內佈置，注云：「目前有綠漆隔三十扇，冬設夏除。內設有照壁山水絹圖一，又軟背山水圖一，有會集則設之。」⁹⁴ 文中提到有集會才懸掛的山水軟障，應是

91 巫鴻著，鄭岩、王睿編譯，《禮儀中的美術——巫鴻中國古代美術史文編》，頁672-696。

92 (唐)張彥遠，〈論名價品第〉，《歷代名畫記》，收錄於于安瀾編《歷史叢書》，第一冊，卷二，頁26。

93 (唐)張文成，《遊仙窟》，國立政治大學古典小說研究中心主編，《明清善本小說叢刊初編》，第二輯，頁49-50。

94 (宋)陳騭，《南宋館閣錄》，《叢書集成續編》，53冊，卷二，〈省舍〉，頁591。

未曾裝於屏風骨架上的卷軸畫，即後來的立軸。〈人物〉畫障與小掛軸的結合，清楚地展示了隨著畫軸的流行，它逐漸由屏風畫獨立出來，成為可單獨隨處懸掛，又方便收儲的立軸形式的實際情況。⁹⁵

《歷代名畫記》〈論鑒識收藏購求閱玩〉有云：「置一平安床褥，拂拭舒展觀之。大卷軸宜造一架，觀則懸之。」⁹⁶說明了手卷與立軸的展示觀看方法。大卷軸指的就是早期的掛軸，唐代的掛軸可以看作是將手卷豎掛展示，結合卷軸與屏風的優點，只是幅面稍短而已。⁹⁷唐、五代時期，掛軸的裝潢形制大致是畫心兩側沒有套邊，也未鑲裱，整幅畫面上下沒有隔水，但已裝有天杆、地軸和軸頭，而天、地、頭的寬窄則由畫心長短而定。由唐末至宣和年間日臻完備的中國書畫裝裱方式，徽宗朝流行的官樣書畫裝裱形制，一般稱之為「宣和裝」。〈人物〉正為研究此種形制的重要例證。北宋內府裝裱歷經了各代輾轉流傳，而宣和裝的書畫作品，當時或因狀況不佳被拆裝重裱，即使在南宋多已失去原裝形制，只有少數作品存留原裱裝。⁹⁸宋室南渡之後，高宗命令畢良史由北方樞場（宋金接界地點設置的互市市場），搜求北宋散佚書畫。⁹⁹紹興十六年（1146）又制定獻書推賞之格，於是四方爭先奉上無虛日。周密《齊東野語》〈紹興御府書畫式〉有云：「當干戈俶擾之際，訪求法書名畫，不遺餘力。……故紹興內府所藏，不減宣、政。惜乎鑒定諸人……人品不高，目力苦短。凡經前輩品題者，盡皆拆去。故今御府所藏，多無題識，其源委授受，歲月改訂，邈不可求。」¹⁰⁰據周密書中所記，對於南渡後所收集的書畫名蹟均依「紹興御府書畫式」進行裝裱修復，重裱前多先除去前人題識，當時就連徽宗御題亦不能倖免。¹⁰¹檢驗〈人物〉本幅左右邊緣，原裱綾顯然也被裁切過，再拼配另紙黏貼而成，故而現僅存御府收藏半印。宣和內府的裝潢格式到紹興之時，又有增減，〈人物〉正為「裝裱裁制各有

95 有關裝裱發展史可參考王以坤，《書畫裝潢沿革考》。張朋川，〈從敦煌寫經和壁畫看中國卷軸書畫格式的起源和形成〉，頁52-60。以及揚子水，〈行障與掛軸〉，頁65-72。

96 （唐）張彥遠，《歷代名畫記》，卷二，頁28。

97 王以坤，《書畫裝潢沿革考》，頁20-21。

98 （日）國際交流美術史研究會編，Richard Barnhart, “Wang Shen and Late Northern Sung Landscape Painting,” 61-64.

99 （清）厲鶚，《南宋院畫錄》序，于安瀾主編，《畫史叢書》，第四冊，頁7。

100 周密，〈紹興御府書畫式〉，《齊東野語》，《唐宋史料筆記叢刊》，卷六，頁93。

101 同註100，卷六，頁100。「應古畫如有宣和御書題名，并行拆去不用。別令曹勛等定驗，別行謄名作畫目進呈取旨。」

尺度，印識標題具有成式」的宋代內府裝幀，提供了難得的例證。

陶宗儀《南村輟耕錄》談到北宋裝裱有云：「宋御府所藏，青紫大綾爲褙，文錦爲帶，玉及水晶、檀香爲軸。」¹⁰²〈人物〉畫屏懸掛的小立軸，以簡潔莊重的單色褙法，畫心上下兩端邊緣均未鑲邊，即爲徽宗新創「宣和裝」。（圖1-16）畫面天杆中央繫以絲帶，垂下的飄帶觸及天頭底線，又稱綬帶或經帶（俗稱驚燕），看似將畫面分成三等分。或因其四邊鑲褙僅有一色顯得單調，故加兩條活動的驚燕垂掛於前以求變化，並未縫貼固定於天頭上。立軸在張掛過程中，驚燕帶隨風飄動，能夠趕走鳥蟲，保護畫面免遭污染。後來驚燕形式逐漸產生改變，才被固定黏於天綾之上，成爲純裝飾的部件。¹⁰³

驚燕乃是宣和裝的表徵之一，此種簡單傳統裝裱形式，原爲唐代中原民間裝裱格式，然而北方佛教儀式中懸掛的唐卡卷軸畫，仍可見其遺風。甘肅額濟納河流域十二至十三世紀西夏黑水城唐卡畫〈猶勃〉（圖35），原褙天頭上方縫有兩條絲質飄帶，有人認爲是捲收時用來纏紮唐卡的。唐卡飄帶頂端呈箭頭狀，藏語稱之「鳥嘴」，驚燕帶尖頭亦似鳥嘴形，顯示著兩者造型概念應是同源。¹⁰⁴甘肅黑水城出土金代（1115-1234）〈四美人圖〉木刻畫，爲女真國土內之平陽府，製作年代約在承安年間（約1200年）。尺寸仿照宣和式掛軸裝裱樣式，畫心呈長方形，四周邊框仿織繡鳳凰花紋裝飾，上下褙綾、隔水長度大致相同，頂端雕有兩條飄垂物，應是驚燕無疑。¹⁰⁵（圖36）另一件河南偃師酒流溝出土雜劇六塊磚雕，其中之一雕有頭戴簪花幞頭，身穿圓領長袍男士，手中拿著一張立軸，繪有半輪新月和樹枝，上方亦縫著驚燕，而此件磚雕是出自北宋末期的墓室。¹⁰⁶（圖37）在年代久遠織物不易保存情況下，上述繪畫形象都爲研究宣和裝裱，提供了重要的參考資料。

102（明）陶宗儀，《南村輟耕錄》，卷二十三，頁1。

103 萬董強，〈淺談古代書畫裝裱技藝及“宣和式”裝裱〉，頁132-133。

104 謝繼勝，〈漢幡與唐卡的形制〉，《西夏藏傳繪畫—黑水城出土西夏唐卡研究》，第四章，第二節，頁297-304。

105 潘元石，〈現存最早的兩幅中國年畫〉，頁8。

106 徐蘋芳，〈宋元墓中的雜劇雕刻〉，《中國歷史考古學論叢》，頁486、496-510。

九、收藏印記

宋無款〈人物〉本幅縱29公分，橫27.8公分，原畫應為方幅，畫面右方邊緣已被裁切約1.2公分。畫上同時鈐有宋徽宗、高宗印璽，其中「政和」（2.7×1及2.7×0.8公分）長方半印位於本幅與後隔水接縫處，接近畫幅左上方邊沿；「宣和」（2.5×1.2公分）半印及「紹興」（1.5×2.3公分）長方連珠印，鈐於接近畫幅左下方邊沿。（圖38、39）「政和、宣和」二印邊框在重新裝裱時皆被裁切少許，而「紹興」印則基本完整，僅有部分邊框稍被裁切。此外，冊頁右上方幅末邊沿有「乾卦」（直徑2.5公分，2.8×3公分），目前僅殘存左圓弧邊框及內部三道橫線；（圖40）右方中央「□□圖書」（2.8×1.5公分）半印；（圖41）此外，畫面右下方邊角依稀可見朱色方框，經丈量其尺寸為？×4.1公分，重裝時大部份印文已被裁切，無法辨識原印文，然由其印色來看，應是方宋印。

關於北宋御府璽印種類《金史》著錄詳盡：「金克遼宋所得寶玉，及本朝所製，今并載焉。……獲於宋者……外有宋內府圖書印三十八，內府圖書之印一、御書三、御筆一、御畫一……大觀中秘一、大觀寶篆一、政和一、宣和三、宣和御覽一、宣和中秘一、宣和殿制一、宣和大寶一、宣和書寶二、宣和畫寶一……」¹⁰⁷ 徽宗內府書畫鑑藏印包括：「御書」葫蘆印、「雙龍」肖形圓或方印、「宣和」連珠印、「政和」連珠印、「政和」、「宣和」長方印、「內府圖書之印」九疊文大方印，以上通稱為「宣和七璽」。¹⁰⁸ 除「內府圖書之印」大印，其餘大都是作為騎縫印使用，一半鈐於黃絹，一半鈐於本幅。梁師閔〈蘆汀密雪圖〉前隔水有徽宗御題「梁師閔蘆汀密雪」七字，是現存「宣和七璽」格式僅有的稀世珍品。¹⁰⁹ 另如黃居寀（約933-993以後）〈山鷓棘雀圖〉（圖42）畫上本幅下方左右鈐有「宣和、政和」騎縫印，黃絹裱頭橫籤上有「雙龍」一璽，應是由橫卷改成立軸。據周密《雲煙過眼錄》所載「紹興」收藏印的使用情況：「高宗御府手卷，畫前上自引首，縫間用乾卦圓印，其下用希世藏方印。畫卷盡處之下，用紹興二字印。墨蹟不用卷上合縫卦印，止用其下希世藏小印，其後仍用紹興小

107 (元) 脫脫撰，〈陳設寶玉〉，《新校本金史並附編七種》(二)，卷三十一，志第十二，頁764。

108 徐邦達，《徐邦達論古書畫匯集，壹、古書畫鑒定概論》，頁35-37。

109 此卷曾經著錄於《宣和畫譜》之中，前隔水有徽宗御筆題寫畫名，並鈐「宣和、政和、大觀」等璽印。

璽。」¹¹⁰ 畫面左下角鈐有「紹興」連珠印，右上接縫處殘留的圓框半印，或許是「乾卦」印。¹¹¹

〈人物〉冊頁曾於清初進入私人收藏，畫上鈐有「王永寧印」（2×1.5公分）收藏印，（圖43）所有者王永寧（?-1673之前）字長安，太原人，為吳三桂之女婿。康熙之時拙政園曾歸其所有，清兵進入蘇州之後，此園為鎮將所佔。康熙三年（1664）改為兵備道行館，又歸還大學士陳之遴，後因賄賂罪全家被發配到遼寧，最後死在戍任上，拙政園乃發還陳之遴之子。陳氏因家道中落，或許將收藏轉歸於王永寧。¹¹² 王氏活動於十七世紀初期，約卒於康熙十二年（1673）之前。《秘殿珠林》卷十六著錄元趙孟頫〈書道德經上下二卷合卷〉，卷外有明代書法家邢侗（1551-1612）簽題：「元趙松雪楷書道德經真蹟，瞻近堂重裝珍藏。」並鈐「長安」小印。此件書法作品於王永寧手上重裱，從題簽者卒年推算，王氏出生於十六世紀末。王永寧的私人收藏印尚有：長安（1×1公分）、太原（1.3×1公分）、王永寧印（2×2公分）、永寧、王永寧（1×1公分）王長安父（2×2公分），這些印章亦見於本院收藏唐玄宗〈鶴翎頌〉（上有政和、宣和印）、顏真卿〈祭姪文稿〉¹¹³、米友仁〈瀟湘圖〉、倪瓚〈小山竹樹〉（集古圖繪冊第五幅）、元無款〈做米氏雲山〉、吳鎮〈雙松圖〉、陳惟允〈詩意圖〉等作品上，而北京故宮名蹟五代楊凝式〈神仙起居法〉，也曾屬王永寧所有。¹¹⁴

此外，〈人物〉另鈐有「樂善堂圖書記、石渠寶笈、乾隆御覽之寶、重華宮鑑藏寶、嘉慶御覽之寶」幾方清宮鑑藏印，「樂善堂」是乾隆皇子時期讀書寫作之處。¹¹⁵ 而「重華宮」乃是「皇上龍潛時舊邸也，宮之前曰重華門，門內為崇敬

110 穆隸，〈歐陽詢夢奠帖中御府法書印記考——兼及紹興御府書畫式典型案例剖析〉，頁18-32。

111 牛克誠，〈宣和御府印格式研究〉，頁53-76。

112 王氏大興土木，易置丘壑，窮極侈麗。康熙十二年吳三桂舉兵反清兵敗，王氏懼而先死，家產籍沒，拙政園被充公，沒為官產，再次衰落。

113 徐邦達，〈顏真卿〉，頁85-93。作者按語：「此帖見《宣和書譜》著錄，今瘦金書標題及印璽，都已割去，據後張安跋云『前宋名重當時，宣和嘗收，後為庸工剪去印記，今於歲字傍猶有天水圓印痕蹟。』現在連這些痕跡都已看不出來了。」頁90。

114 經王永寧收藏之書畫另見於《石渠寶笈》卷三，〈宋名賢寶翰〉、卷二十六，宋馬和之〈荷亭納爽圖〉、卷二十二，〈歷代名繪〉〈宋徽宗書韓滉文苑圖〉、卷二十八，元趙孟頫〈遺墨一冊〉、卷四十二，宋米友仁〈瀟湘圖〉；《秘殿珠林》卷十六，元趙孟頫〈書道德經上下二卷〉。

115 「雍正四年（1726）皇上讀書於此，顏曰樂善堂，旋移居長春仙館。」（清）于敏中等編，〈國朝宮室〉八，《欽定日下舊聞考》，收入景印文淵閣四庫全書，第497-499冊，卷八十一，頁13。

殿，殿內匾曰樂善堂，皇上潛邸時書也。」¹¹⁶雍正十一年（1733）弘曆被封為「和碩寶親王」，住所賜名樂善堂，登基之後，此處升格重華宮。乾隆帝常在此殿內舉行重大筵宴、雅集活動，殿中庋藏著他所珍愛的書畫作品。〈人物〉畫上同時鈐有宋徽宗、宋高宗的內府收藏印，後流散出宮中。康熙年間為王永寧所有，後才再度進入清內府收藏。

十、小 結

〈人物〉描寫茶酒事、翰墨、插花、掛畫，除了備飲器皿，另有花石盆景、筆墨紙硯、琴棋書畫、圖籍，次第列於其間。畫中主人翁留連於丹青翰墨之間，從容品察觀照外物，透過此冊可看到宋人對古物的興趣與收藏鑒賞的品味。此圖正是宋代皇室貴族、文人士大夫燕居生活的最佳寫照，也是當時流行文化的反射。宋代淪茗文化的興盛帶動了各類藝術形式的發展，並與詩歌、書畫、賞花等高雅藝文活動相結合。宋代詩人亦將其盎然的雅趣與情致，發揮在其創作有關詠物的詩文之中，運用文學作品表現對於人生美好事物由衷的讚美。

北宋高足家具品類衆多，在此件冊頁中可以看到當時家具組合陳設的多樣性。畫面擺設畫屏、家具、風爐、梅瓶諸器物，以家具陳列為題材的構圖，唐、五代以來繪畫作品中常見，而備宴主題又與宋人精緻茗飲休閒文化以及近年來出土許多遼代墓室壁畫有密切淵源關係。畫中器物造型風格包涵不同時空之下產生的多元文化意象，有刻意仿古又有求新的成份，而畫家筆下創造出喜愛美好事物共通的時代美感，正是宋代文人理想世界的寫照。宋代社會生活習俗和禮儀規範受到儒家和程朱理學影響，使用的器物表面雖透露出恢復古制「復古」的遺韻，實際的內涵卻是欲追求豐富的創新變化。

文士採取了放逸無拘，瀟灑自如，彷彿水月觀音之坐姿，透過賞玩身旁擺設的各類文物，細細品味人生。而其頭戴蓮花冠，身著道服，則近似於居士靜坐修鍊。主人公在優雅的環境中細細品嚼，領悟自然萬物之理，從中得以參透天地之玄，修真養性，精神心靈亦得到滿足。¹¹⁷ 雙重影像，真實與虛構空間，畫面視覺

¹¹⁶ 同上註，卷十六，頁1。

¹¹⁷ 衣若芬，〈北宋題人像畫詩析論〉，頁144-154。

意象的豐富性，正如同宋王安石（1021-1086）〈傳神自贊〉所云：「我與丹青兩幻身，世間流轉會成塵；但知此物非他物，莫問今人猶昔人。」畫中人物在日常生活中悟出生命宇宙觀，從觀物中悟得道，參透物我之真幻，期許能於萬物變異中求得安身立命。〈人物〉正是文人士大夫精神風貌的最佳寫照，透過觀看肖像來敘述個人的自我認知，而我們藉由觀賞畫中的人物，似乎也看到了宋代精緻物質文化的縮影。

引用書目

一、傳統文獻

- (唐)姚思廉，《梁書》，收入《四部備要》，臺北：臺灣中華書局，1965。
- (唐)張彥遠，《歷代名畫記》，收入《畫史叢書》，上海：上海人民美術出版社，1962，第1冊。
- (唐)張文成，《遊仙窟》，收入國立政治大學古典小說研究中心編，《明清善本小說叢刊初編》，臺北：天一出版社，1985，第二輯。
- (唐)釋皎然撰，〈王安吉寫真讚〉，《杼山集》，臺北：國立故宮博物院圖書館影印，1992，收錄於毛氏原本，《唐三高僧詩》，因樹樓藏版。
- (宋)不著撰人，《宣和畫譜》，收入《畫史叢書》，上海：上海人民美術出版社，1963，第2冊。
- (宋)王明清，《揮塵錄·餘話》，收入《筆記小說大觀》，十五編，第四冊，臺北：新興書局，1976。
- (宋)史繩祖，《學齋佔畢》，收入《叢書集成新編》，臺北：新文豐書局，1985，十二冊。
- (宋)朱彥，《萍洲可談》，收入《叢書集成新編》，臺北：新文豐出版社，1985，第117冊。
- (宋)李之儀，《姑溪居士前集》，收入《叢書集成新編》，臺北：新文豐出版公司，1985，第62冊。
- (宋)李觀撰，《盱江集》，收入《景印文淵閣四庫全書》，臺北：臺灣商務印書館，1986，第1095冊。
- (宋)吳自牧，《夢梁錄》，收入《百部叢書集成》，板橋：藝文書局，1965，第46冊。
- (宋)周密，《齊東野語》，收入《唐宋史料筆記叢刊》，北京：中華書局，1983。(宋)周密，《武林舊事》，收入《百部叢書集成》，板橋：藝文書局，1966，第29冊。
- (宋)俞琰，《席上腐談》，收入《筆記小說大觀》，二十五編，第二冊，《說郛》，臺北：新興書局，1978。
- (宋)徐競，《宣和奉使高麗圖經》，收入《百部叢書集成》，板橋：藝文書局，1966，第29冊。
- (宋)莊綽，《雞肋編》，收入《唐宋史料筆記叢刊》，北京：中華書局，1983。
- (宋)陸游，《劍南詩稿》，收入景印文淵閣四庫全書，第1162-1163冊，臺北：臺灣商務印書館，1983-1986。

- (宋) 黃長睿, 《燕几圖》, 收入《叢書集成新編》, 臺北: 新文豐出版社, 1966, 第48冊。
- (宋) 郭若虛, 《圖畫見聞誌》, 收入于安瀾編《畫史叢書》, 上海: 上海人民美術出版社, 1963, 第1冊。
- (宋) 黃儒, 《品茶要錄》, 收入景印文淵閣四庫全書, 第844冊, 臺北: 臺灣商務印書館, 1986。
- (宋) 陳騏, 《南宋館閣錄》, 收入《叢書集成續編》, 臺北, 新文豐書局, 1989, 第53冊。
- (宋) 梅堯臣, 《宛陵集》, 收入《四部備要》, 臺北: 臺灣中華書局, 1966。
- (宋) 鄧椿, 《畫繼》, 收入于安瀾編《畫史叢書》, 上海: 上海人民美術出版社, 1963, 第1冊。
- (宋) 趙令時, 《侯鯖錄》, 收入《百部叢書集成》, 臺北: 藝文印書館, 1966, 第19冊。
- (宋) 熊蕃, 《宣和北苑貢茶錄》收入《叢書集成新編》, 臺北: 新文豐出版社, 1985, 第47冊。
- (宋) 蔡條, 《鐵圍山叢談》, 收入《百部叢書集成》, 板橋: 藝文書局, 1966, 第29冊。
- (宋) 劉道醇, 《宋朝名畫評》, 收入《美術叢書》26冊, 臺北: 藝文印書館, 1975。
- (宋) 羅大經, 《鶴林玉露》, 收入《百部叢書集成》, 板橋: 藝文書局, 1966, 第14冊。
- (宋) 顧文薦, 《負暄雜錄》, 收入《筆記小說大觀》, 臺北: 新興書局, 1976, 二十五編, 第1冊。
- (宋) 龔明之, 《中吳紀聞》, 收入《百部叢書集成》, 臺北: 藝文印書館, 1966, 第29冊。
- (元) 脫脫等撰, 《新校本宋史》, 臺北: 鼎文書局, 1983。
- (元) 脫脫等撰, 《新校本金史》, 臺北: 鼎文書局, 1983。
- (明) 陶宗儀, 《南村輟耕錄》, 臺北: 臺灣商務書局, 1966。
- (明) 陶宗儀, 《說郛》, 收入《筆記小說大觀》, 二十五編, 臺北: 新興書局, 1979 (順治三年浙江委宛山堂本)。
- (清) 于敏中等編, 《欽定日下舊聞考》, 收入景印文淵閣四庫全書, 第497-499冊, 臺北: 臺灣商務印書館, 1983-1986。
- (清) 厲鶚, 《南宋院畫錄》, 收入于安瀾主編, 《畫史叢書》, 上海: 上海人民美術出版社, 1963, 第4冊。

二、近代論著

- 于君方, 〈觀音新形象在中國的發展〉, 《香光莊嚴》, 1995年43期, 檢索自期刊電子版 <http://www.gaya.org.tw/magazine/2005/43/main2.htm>。

- 中國美術全集編輯委員會，《中國美術全集》繪畫編3兩宋繪畫上，北京：文物出版社，1988。
- 中國畫經典叢書編輯組，《中國人物畫經典·五代卷》，北京：文物出版社，2005。
- 牛克誠，〈宣和御府印格式研究〉，《故宮博物院院刊》，2005年第一期，頁53-76。
- 王以坤，《書畫裝潢沿革考》，北京：紫禁城出版社，1993，頁20-21。
- 王光堯，〈明代梅瓶的使用〉，《南方文物》，2000年第4期，頁49-53。
- 王紅編，《榮寶齋畫譜·古代編12·（宋）張擇端繪清明上河圖》，北京：榮寶齋出版社，1997。
- 王清林、周宇，〈石景山八角村金趙勵墓墓志與壁畫〉，《北京文物與考古》，北京：北京燕山出版社，2002，第5輯，頁179-201。
- 王霞，〈汝窯蓮花形香爐源流考〉，《考古與文物》，2007年第1期，頁103-106。
- 石志廉，〈北宋婦女畫像磚〉，《文物》，1979年第3期，頁87。
- 石興邦，《法門寺地宮珍寶》，西安：陝西人民出版社，1989。
- 北京市文物局，《北京遼金史跡圖志》，北京：北京燕山出版社，2003。
- 北京遼金城垣博物館編，《北京遼金文物研究》，北京：燕山出版社，2005，頁297-298。
- 朱伯謙，〈龍泉青瓷簡史〉，收入於浙江省輕工業廠編，《龍泉青瓷研究》，北京：文物出版社，1989，頁1-37。
- 朱瑞熙等著，《遼宋西夏金社會生活史》，北京：中國社會科學出版社，1998。
- 成都市文物考古研究所、彭州市博物館，《四川彭州宋代金銀器窖藏》，北京：科學出版社，2003。
- 衣若芬，〈北宋題人像畫詩析論〉，《觀看、敘述、審美——唐宋題畫文學論集》，臺北：中研院中國文哲研究所，2004，頁140-191。
- 李霖燦，〈是一是二圖和宋人著色人物圖——故宮讀畫劄記之十五〉，《大陸雜誌》，第39卷第1期，1969年7月，頁37-39。
- 李致忠，《中國古代書籍史話》，臺北：臺灣商務印書館，1994。
- 李清泉，〈宣化遼墓壁畫中的備茶圖與備經圖〉，《藝術史研究》，廣州：中山大學出版社，2002，第4輯，頁365-387。
- 李錫厚，〈宋遼金時期中原地區的民族融合〉，《宋遼金元史》，2006年第1期，頁3-6。
- 巫鴻著，鄭岩、王睿編譯，《禮儀中的美術——巫鴻中國古代美術史文編》，北京：三聯書局，2005。

- 河南省文物考古研究所，〈寶豐清涼寺汝窯址的調查與發掘〉，《文物》，1989年第11期，頁1-14。
- 河南省文物考古研究所，《五代王處直墓》，北京：文物出版社，1998。
- 河南省文物考古研究所，〈寶豐清涼寺汝窯遺址2000年發掘簡報〉，《文物》，2001年第11期，頁4-22。
- 河南省文物考古研究所，《宣化遼墓壁畫》，北京：文物出版社，2001。
- 河南考古研究所孫新民等，《河南古代瓷窯》，臺北：史博館，2002。
- 林柏亭，〈小景與宋汀渚水鳥畫之關係〉，收入國立故宮博物院編輯委員會，《宋代書畫冊頁名品特展》，臺北：國立故宮博物院，1995，頁62-72。
- 周心慧，《中國古版畫通史》，北京：學苑出版社，2000。
- 河北省文物研究所，《宣化遼墓》，北京：文物出版社，2001。
- 周錫保，《中國古代服飾史》，北京：中國戲劇出版社，1984。
- 香港市政局與北京中國歷史博物館主辦，《中國古代茶具展》，香港：香港市政局，1994。
- 浙江省文物局編，《中國龍泉青瓷》，杭州：浙江攝影出版社，1998。
- 徐蘋芳，〈宋元墓中的雜劇雕刻〉，《中國歷史考古學論叢》，臺北：允晨文化公司，1995，頁496-510。
- 徐邦達，《徐邦達論古書畫匯集，壹、古書畫鑒定概論》上海：上海人民出版社，2000。
- 徐邦達，〈顏真卿〉，《古書畫過眼要錄·晉隋唐五代宋書法》壹，北京：紫禁城出版社，2005，頁85-93。
- 陝西省考古研究所，〈唐節愍太子墓發掘簡報〉，《考古與文物》，2004年第4期，頁13-25。
- 國立故宮博物院編，《故宮宋畫精華》，臺北：國立故宮博物院，1975-1976。
- 梁子，〈唐宮廷茶道〉，《中國唐宋茶道》，西安：陝西人民出版社，1994，第五章，頁135-141。
- 許洋主譯，《絲路上消失的王國——西夏黑水城的佛教藝術》，臺北：國立歷史博物館，1996。
- 許洋主譯，Maria L. Rudova，〈來自黑水城的中國風格繪畫〉，收入《絲路上消失的王國——西夏黑水城的佛教藝術》，臺北：國立歷史博物館，1996，頁89-102。
- 陳萬里，〈汝窯的我見〉，收入《陳萬里陶瓷考古文集》，北京：紫禁城出版社，1990，頁142-145。
- 孫新民，〈河南寶豐清涼寺汝窯址發掘的主要收穫〉，《南方文物》，2000年第4期，頁1-7。

- 孫機，〈明代的束髮冠、狄髻與頭面〉，《文物》，2001年第7期，頁62-83。
- 陳韻如，〈文人的身分認同——談宋人人物冊〉，《故宮文物月刊》，2006年3月，276期，頁79-81。
- 程光裕，〈宋代茶書考略〉，《宋史研究集》，臺北：國立編譯館中華叢書編審委員會，1958，第八輯，頁415-444。
- 程如峰，〈合肥出土北宋「文房四寶」〉，《故宮文物月刊》，第213期，2000年12月，頁118-123。
- 張家口市宣化區文物保管所，〈河北宣化下八里遼金壁畫墓〉，《文物》，1990年第10期，頁1-19。
- 張朋川，〈從敦煌寫經和壁畫看中國卷軸書畫格式的起源和形成〉，《文物》，2000年第8期，頁52-60。
- 張帆，〈試談宣化遼墓中所見真容偶像〉，《中國歷史文物》，2005年第1期，頁69-78。
- 揚之水，〈隱几與養和〉，《古詩文名物新證》（二），北京：紫禁城出版社，2004，頁336-353。
- 揚之水，〈兩宋之煎茶〉，《古詩文名物新證》（二），北京：紫禁城出版社，2004，頁438-469。
- 揚子水，〈行障與掛軸〉，《中國歷史文物》，2005年第5期，頁65-72。
- 萬董強，〈淺談古代書畫裝裱技藝及“宣和式”裝裱〉，《東南文化》，1996年第4期，總第114期，頁132-133。
- 殷志強，〈乾隆庚辰科狀元畢沅及妻妾墓出土玉器〉，《中國隋唐至清代玉器學術研討會論文集》，頁370-371。
- 葉喆民，〈汝窯址發現經過與再考察記略〉，《南方文物》，2000年第4期，頁12-16。
- 廖寶秀，《宋代喫茶法與茶器之研究》，臺北：國立故宮博物院，1996。
- 廖堯震，〈煙江疊嶂圖與小景畫的流行〉，《王詵青綠本煙江疊嶂圖和漁村小雪圖研究》，臺北：國立臺灣大學藝術史研究所碩士論文，2002，頁51-67。
- 趙青雲主編，《宋代汝窯》，鄭州：河南美術出版社，2003。
- 廣州市文物考古研究所，《銖積寸累——廣州考古十年出土文物選萃》，北京：文物出版社，2005。
- 劉良佑，《凝香古趣——漢唐遼宋香具精萃》，臺北：雲中居古玩，2004。
- 鄭振鐸，《中國古代木刻畫選集》，第九冊，北京：北京人民美術出版社，1985。

- 鄭州市文物考古研究所，〈河南登封黑山溝宋代壁畫墓〉，《文物》，2001年第10期，頁60-66。
- 鄭州市文物考古研究所，〈新密宋代壁畫墓〉，《鄭州宋金壁畫墓》，北京：科學出版社，2005，頁31-54。
- 潘元石，〈現存最早的兩幅中國年畫〉，《國立歷史博物館館刊》，第4卷第4期，1994年10月，頁6-14。
- 澳門藝術博物館編，《海國波瀾——清代宮廷西洋傳教士畫師繪畫流派精選》，澳門：澳門藝術博物館出版，2002。
- 謝繼勝，〈漢幡與唐卡的形制〉，《西夏藏傳繪畫——黑水城出土西夏唐卡研究》，石家莊市：河北教育出版社，2001，頁297-311。
- 穆隸，〈歐陽詢夢奠帖中御府法書印記考——兼及紹興御府書畫式典型案例剖〉，《中國文物世界》，第180期，2000年8月，頁18-32。
- 羅宗真，〈淮安宋墓出土的漆器〉，《文物》，1963年第5期，頁45-53。
- 嚴雅美，〈試論宋元禪宗繪畫〉，《中華佛學研究》，2000年第4期，頁207-260。
- 蘇芳淑主編，《松漠風華——契丹藝術與文化》，香港：香港中文大學文物館，2004。
- 吉川幸次郎，鄭清茂譯，《宋詩概說》，臺北，聯經出版社，1980。
- 松本榮一，〈水月觀音考〉，刊載《百年記念國華論考精選》，東京：朝日新聞社，1989，上冊，頁388-395。
- 吳同、金櫻，《波士頓美術館中國古畫精品圖錄——唐至元代》，波士頓：美國波士頓博物館；東京，大塚巧藝社，1999。
- 板倉聖哲，〈張雨題倪瓚像與元末江南文人圈〉，《區域與網路——近千年來中國美術史研究國際學討論文集》，臺北：國立臺灣大學藝術史研究所，2001，頁193-221。
- 新潟縣立近代美術館，《中國の正倉院 法門寺地下宮殿の秘寶「唐皇帝からの贈り物」展圖錄》，新潟：新潟縣立近代美術館，1999。
- Barnhart, Richard M. "Li Kung-lin's Hsiao-ching t'u, Illustrations of the Classic of Filial Piety." Ph.D. diss., Princeton University, 1967.
- _____. "Wang Shen and Late Northern Sung Landscape Painting." 收入國際交流美術史研究會編，《國際交流美術史研究第2回——アジアにおける山水表現について》，日本京都：國際交流美術史研究會（京都大學文學部美學美術史學研究室），1984，頁61-70。

- Ho, Wai-kam. "Developments of Chinese portrait painting as seen from the face-orientation of the subjects." 收入國際交流美術史研究會編，《國際交流美術史研究第6回——肖像》，京都：國際交流美術史研究會（京都大學文學部美學美術史學研究室），1990，頁131-136。
- Li, Lin-tsan. "The Double Portrait of Chi'ien-lung and Sung." *National Palace Museum Bulletin*. vol.6, no.5 (Nov.-Dec.1972): 1-6.
- Yang, Xiao-neng and Principal Author. *New Perspectives on China's Past, Chinese Archaeology in the Twentieth Century*. Vol.2. New Haven: Yale University Press, The Nelson-Atkins Museum of Art, 2004.

Settling the Mind and Observing Things: An Anonymous Sung Dynasty Album of Literati Portraits

Lin Li-na

Department of Painting and Calligraphy
National Palace Museum

Abstract

The holdings of the National Palace Museum include an anonymous Sung period album leaf bearing the simple title “Human Figures” (*Jen-wu*). The album leaf offers a realistic portrayal of the elegant lifestyle of the Northern Sung scholar-official, depicting literati participating in tea and wine drinking parties, writing calligraphy and painting, flower-arranging, hanging paintings, strumming zithers, and playing chess. The present essay explores the evidence of interaction between the Sung dynasty and its neighbors that can be derived by comparing the tea wares, screen paintings, garments, mounting, seals, and other details of the album leaf with mural paintings and funerary goods recovered from Sung, Liao, Chin, and Hsi-hsia tombs, supplemented with evidence from textual records and reliably attributable paintings. The paintings feature a diverse variety of furniture and other objects which reflect Northern Sung style while simultaneously preserving formal vestiges of the Chin, T’ang, and Five Dynasties. The album leaf portrays the elegant, archaic taste of aristocrats and literati, and reflects the aesthetics of refined interior design. The album leaf also bears the seals of the Sung emperors Hui-tsung and Kao-tsung, and is thus one of the few extant painting albums to have once belonged to the Northern Sung imperial household. (Translated by Jeffrey Moser)

Keywords: Tea culture, interior design, paintings of intimate scenes, realism, mounting ribbons, court mounting of the Hsüan-ho reign (1119-1125)



圖1-1 宋無款〈人物〉 國立故宮博物院藏



圖1-2 榻與隱几

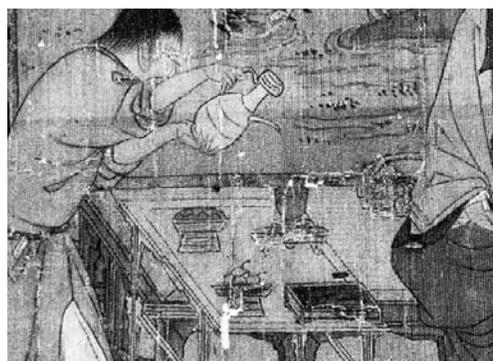


圖1-3 硯墨、果盤、杯碗

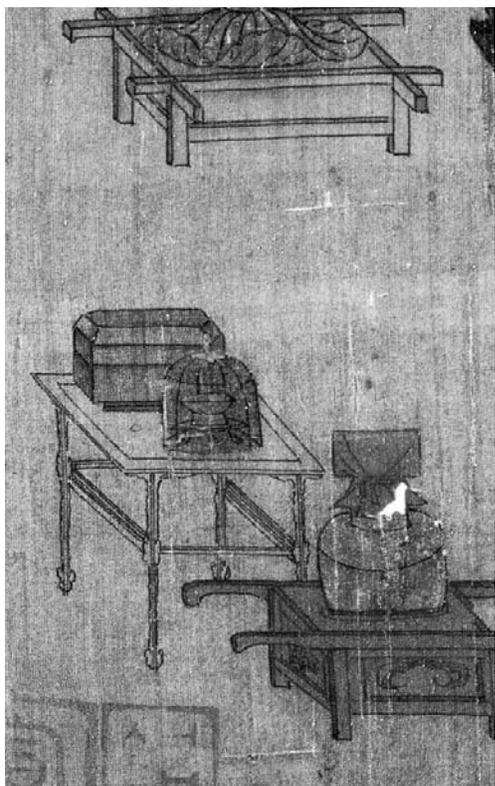


圖1-4 蓋頂漆盒、紗罩、圈足杯

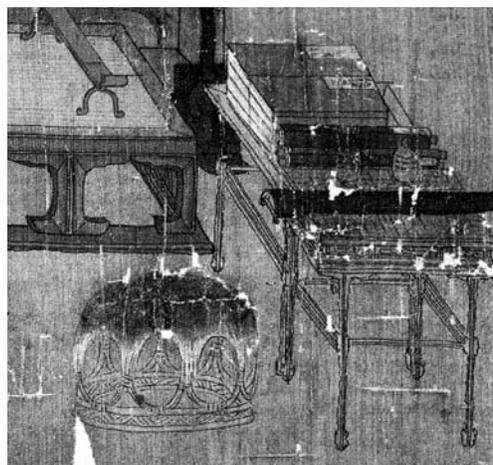


圖1-5 古琴、棋盤、棋盒、書函、卷軸畫

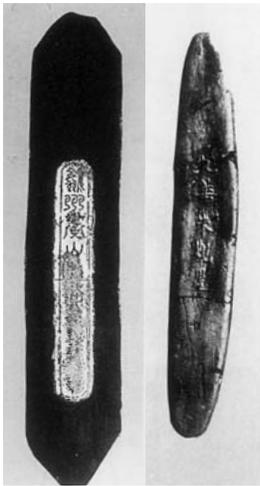


圖2-1 北宋馬紹庭夫妻墓古墨 摘自程如峰，〈合肥出土北京「文房四寶」〉



圖4 五代白瓷帶座風爐 摘自《古詩文名物新證》



圖5 唐銀鍍金蓮花形香爐 陝西扶風法門寺藏 摘自《中國的正倉院法門寺地下宮殿の秘寶「唐皇帝からの贈り物」展圖録》

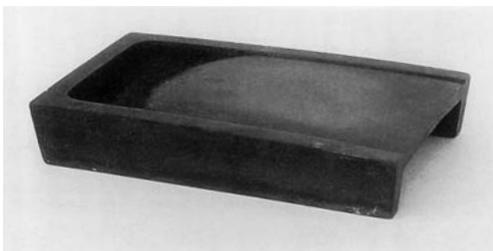


圖2-2 北宋馬紹庭夫妻墓抄手硯 摘自程如峰，〈合肥出土北京「文房四寶」〉

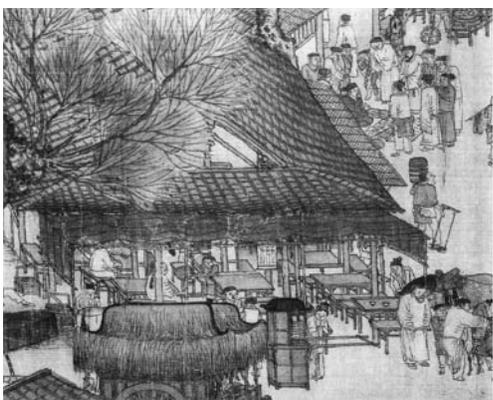


圖3 北宋張擇端〈清明上河圖〉局部 北京 故宮博物院藏 摘自《榮寶齋畫譜》古代編12

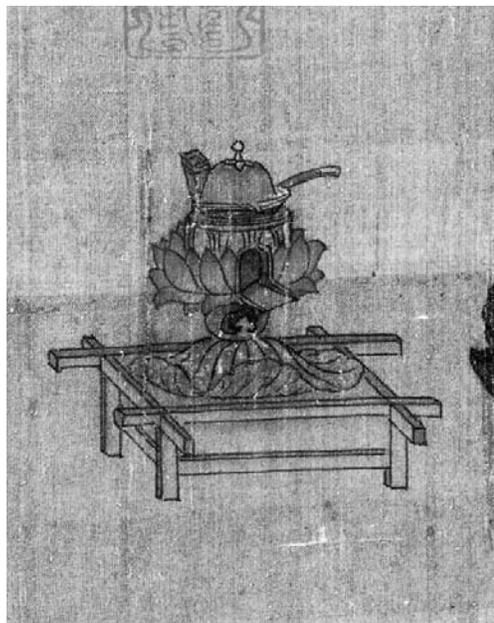


圖1-6 蓮瓣座風爐及木座架

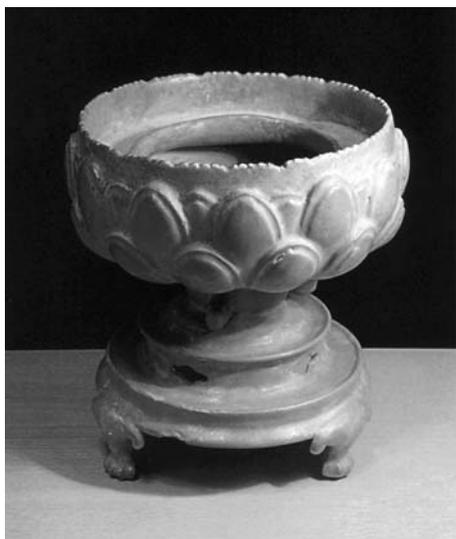


圖6 唐蓮瓣形陶香爐 陝西扶風法門寺藏



圖7 蓮瓣形薰香爐 寶豐清涼寺汝窯遺址出土
摘自《河南古代瓷窯》

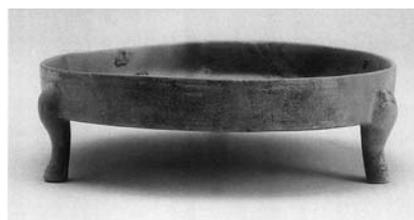


圖9 三足承盤 寶豐清涼寺汝窯遺址出土
河南文物考古研究所藏
摘自《河南古代瓷窯》

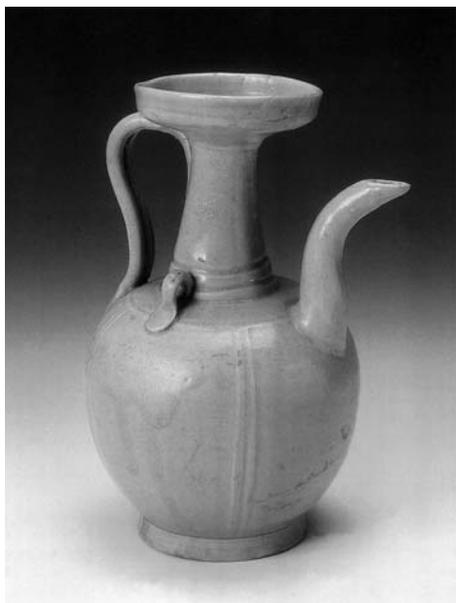


圖8 北宋青瓷執壺 浙江麗水
龍泉青瓷博物館藏
摘自《中國龍泉青瓷》

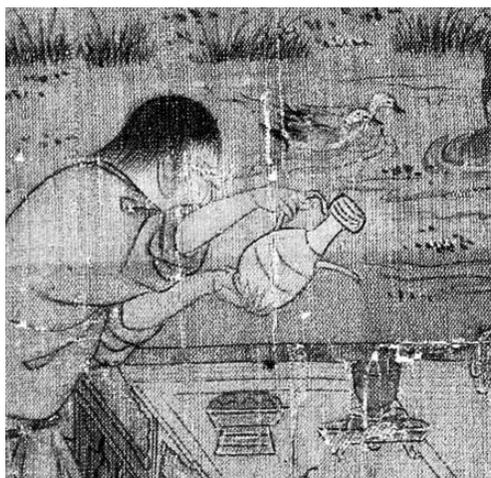


圖1-7 執壺



圖10 石景山金代趙勵墓〈點茶圖〉
摘自《北京遼金史跡圖志》上



圖11 遼宣化張匡正墓〈備茶圖〉
摘自《宣化遼墓》下



圖12 遼宣化張文藻墓〈備茶圖〉
摘自《宣化遼墓》下



圖13 遼宣化韓師訓墓〈備茶圖〉
摘自《宣化遼墓》下



圖14 宋元豐款青瓷梅瓶
國立故宮博物院藏

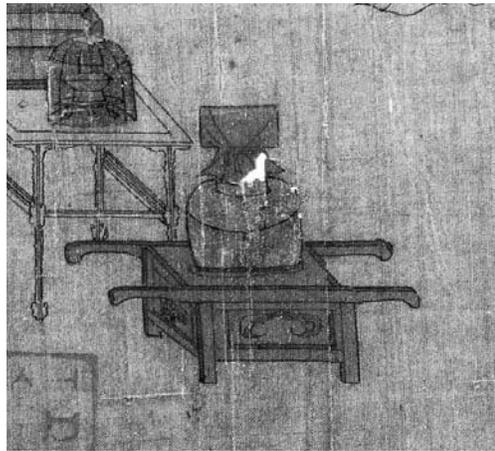


圖1-8 帶蓋瓶與朱漆木座架



圖15 遼宣化張世卿墓〈備宴圖〉
摘自《宣化遼墓》下



圖16 遼宣化韓師訓墓〈宴樂圖〉
摘自《宣化遼墓》下



圖1-9 「壺門」榻及踏足



圖17 北宋〈婦女剖魚〉磚雕
北京 中國國家博物館藏



圖18 江蘇淮安北宋黑漆几
摘自《古詩文名物新證》



圖1-10 「單鈎」書寫方式



圖19 河南新密市平陽〈書寫圖〉墓室畫
摘自《鄭州宋金壁畫墓》



圖20 五代河北曲陽王處直墓室壁畫
摘自《五代王處直墓》

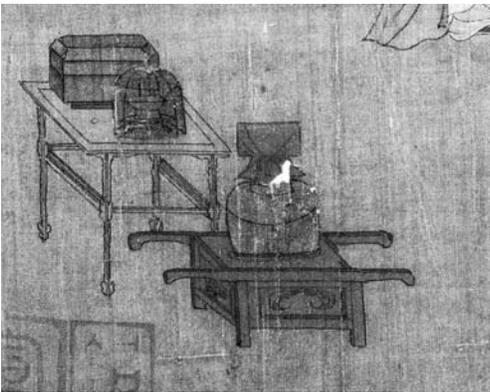


圖1-11 花腿桌

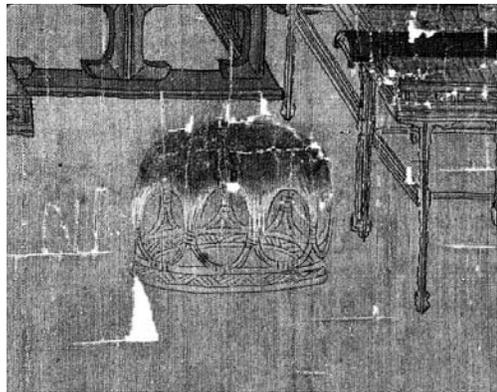


圖1-12 猊毛暖墊



圖21 遼代遼寧葉茂臺墓室陪葬家具

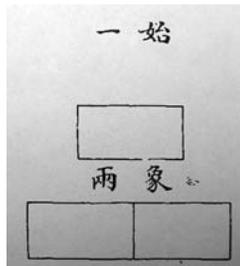


圖22 南宋黃伯思撰《燕几圖》插圖



圖1-13 牡丹花及金銀花器



圖23-1 宋徽宗〈聽琴圖〉
北京 故宮博物院藏



圖23-2 宋徽宗〈聽琴圖〉 局部



圖24-1 宋〈蓮蓋象紐銀執壺〉
四川彭州市博物館藏
摘自《四川彭州宋代金銀器窯藏》



圖24-2 宋〈雙耳蓮紋銀温碗〉
四川彭州市博物館藏
摘自《四川彭州宋代金銀器窯藏》



圖25 宋徽宗〈書牡丹詩帖〉 國立故宮博物院藏

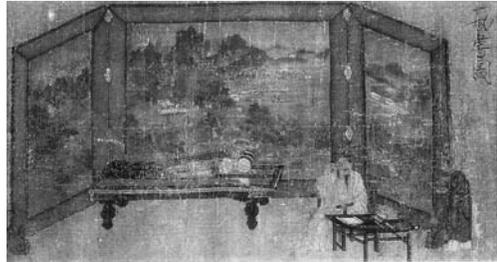


圖26 五代王齊翰〈勘書圖〉 南京大學收藏 摘自《中國人物畫經典·五代卷》



圖27 宋梁師閔〈蘆汀密雪圖〉 北京 故宮博物院藏 摘自《中國美術全集》繪畫編3兩宋繪畫上



圖1-14 小景山水



圖28 宋惠崇〈秋浦雙鴛〉 國立故宮博物院藏



圖29 唐韓幹〈牧馬圖〉 國立故宮博物院藏



圖1-15 頭冠服飾穿著



圖30 宋范仲淹〈道服贊〉
北京 故宮博物院藏



圖31 西夏黑水城〈面相圖〉 聖彼得堡
俄國科學院東方學研究所 冬宮博物館藏
摘自《絲路上消失的王國——西夏黑水城的
佛教藝術》



圖32 北宋白玉蓮瓣冠 南京博物院藏



圖33 西夏黑水城〈水月觀音〉
聖彼得堡 冬宮博物館藏
摘自《絲路上消失的王國—
西夏黑水城的佛教藝術》



圖34 清無款〈一是一是二圖〉
北京 故宮博物院藏
摘自《海國波瀾—清代宮廷西洋傳教士
畫師繪畫流派精選》



圖1-16 「宣和裝」



圖35 西夏黑水城唐卡〈猶勃〉
聖彼得堡 冬宮博物館藏
摘自《絲路上消失的王國—西夏黑水城的
佛教藝術》



圖36 金〈四美人圖〉
聖彼得堡 冬宮博物館藏

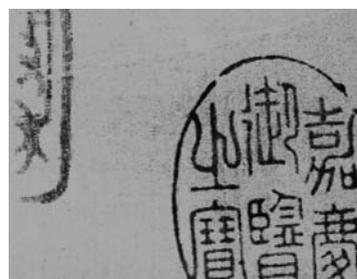


圖38 宋無款〈人物〉
「政和」半印



圖39 宋無款〈人物〉
「宣和」半印、「紹興」



圖37 宋河南偃師雜劇磚雕 北京 中國國家博物館藏
摘自《中國歷史考古學論叢》

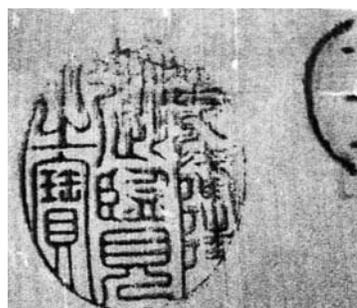


圖40 宋無款〈人物〉
「乾卦」半印



圖42 五代黃居寀〈山鷓棘雀圖〉
國立故宮博物院藏

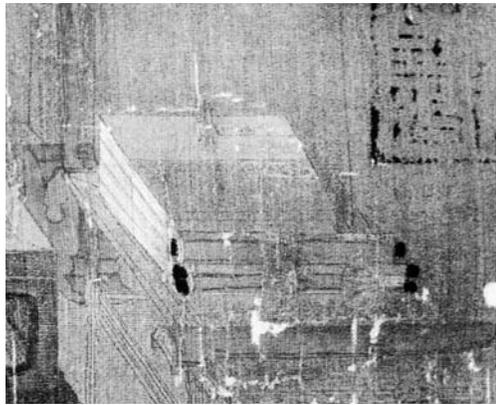


圖41 宋無款〈人物〉「圖書」半印

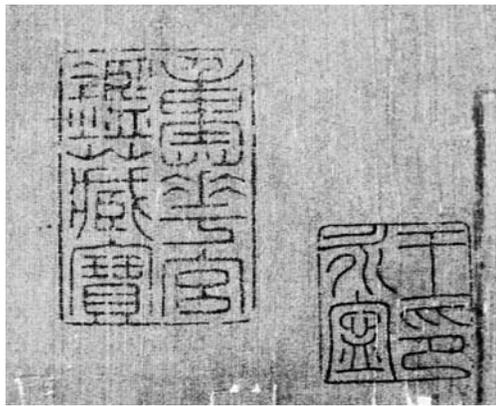


圖43 宋無款〈人物〉王永寧印