

國文

寶身



出版說明

北京故宮博物院，是中國最重要、規模最宏大的博物館。其所藏歷代文物藝術品之富之精，世所共知。故宮的藏品，大部分為明、清兩代宮中收藏的歷代珍品；不少是流傳有緒，可上溯至北宋宮中舊藏。千年蓄積，非同凡響。另外小部分則為近幾十年所徵集，都是文物藝術品中的精粹。北京故宮博物院，實在是中國歷代文物藝術的寶庫。

近年，北京故宮博物院的藏品，多次在海外公開展出和在出版物中介紹，這使人們對中國傳統文物藝術的認識和興趣大大提高。但是人們能親臨故宮博物院的藏品實物的機會畢竟不多，所見也極有限。至於出版物，雖不乏介紹故宮博物院藏品的畫冊，但以書、畫或陶瓷等專題畫冊居多，且以收藏家和專家為主要對象。對於廣大的讀者，或過於專深，或過於精簡，皆不能滿足要求。為補此不足，本館遂與北京故宮博物院合作編繪出版這本名為《國寶》的大型畫冊。

《國寶》是由北京故宮博物院專家編撰，具權威性。畫冊內所介紹的百件歷代文物藝術珍品，是從故宮九十一萬件藏品中精選出來的。內中，首次印製公諸於世的有十一件；首次以彩版印製的有十九件；其中且有至今尚未公開展出過的。其它雖曾印製面世，而或用不同的角度、或就過去尚未公開的部位，或加局部特寫等進行攝製，一新耳目。所有照片皆由故宮攝影部精心拍攝。為保證印刷質量，特邀請製版和印刷師傅親赴故宮，用底片逐一校對原物，校正色調，體會原物的藝術感受，以求印刷效果逼真，能發揮原物的藝術感染力。

《國寶》的內容和編排，力求學術價值與普及性的欣賞價值兼顧，雅俗共賞。內分青銅器、書畫、瓷器、工藝美術和綉綉五大類。每類除有專文論述外，每件文物藝術品隨圖版都有數百到千餘字的說明。目的在使人認識這百件國寶；對中國傳統文物藝術的發展和特色，有概略的瞭解；掌握賞析各時期各類型文物藝術的方法和知識。圖版則盡可能以全圖、部分、局部等多種角度作立體而全面的表現。

- 8開本（35.5cm×26cm）
- 全書264頁，文字10萬
- 全部彩色印刷
- 圖片274幀，挿圖18幀
- 通版68頁，圖版218頁

國

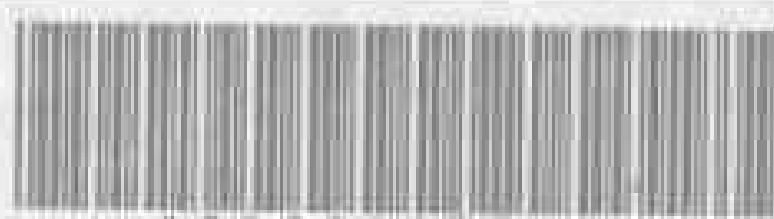
寶
貝



朱家潛主編

商務印書館香港分館出版

五倫 具



10100007508m

TREASURES OF CHINA

© 1983 The Commercial Press, Ltd.

First published October 1983

Chief Compiler: Zhu Jiajin
Executive Editor: Chan Man Hung
Arts Editor: Wan Yat Sha
Photographer: Hu Chui
Designer: Yau Pik Shan

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording and/or otherwise without the prior written permission of the publishers.

國寶

主編——朱家潛
責任編輯——陳萬雄
美術編輯——溫一沙
攝影——胡鍾
裝幀設計——尤碧珊
出版——商務印書館香港分館
 香港鯉魚涌芬尼街2號D五樓
印刷——中華商務聯合印刷(香港)有限公司
 香港九龍炮仗街75號
版次——1983年10月初版
 © 1983 商務印書館香港分館
 ISBN 962 07 5019 5

版權所有，不准以任何方式，在世界任何地區，以中文或任何文字翻印、仿製或轉載本書圖版和文字之一部份或全部。

出版前言

《國寶》是本館繼《紫禁城宮殿》（一九八二年）之後，與北京故宮博物院合作編輯的第二本大型畫冊。《紫禁城宮殿》的出版，荷蒙讀者的繆愛，感激之餘，更堅定了我們繼續出版高水準大型畫冊的信念。

雖然經過了無數的天災人禍，歷盡了幾許滄桑，但在中國的大地上，依然屹立着無數名勝古蹟和保存了大量的文物藝術的珍品。這些都是數千年來千萬人的心智結晶；也是中華民族創造了高度文明的歷史見證。在今天，我們不僅要妥善保護這些珍貴的文物藝術，更重要的是對之要有應有的認識和理解。只有這樣，才能在繼承優秀文化傳統的基礎上，對今後的中國和人類作出更大的貢獻。

《國寶》畫冊介紹的一百件珍品，是從北京故宮博物院所藏的九十一萬件藏品中精選出來的，可以說是寶中之寶。本館出版這部畫冊，目的是想在介紹和發揚中華民族優秀文化藝術上盡點微力。我們希望這部大型畫冊的出版，一方面可以供給學者研究和專家鑒賞；另一方面也可以滿足廣大讀者要求認識和理解中華民族傳統文物藝術的需要。因為只有在普及的基礎上，才能促進文化藝術欣賞水平的提高；而且這樣的提高才是堅實的，才有意義。所以，《國寶》這部大型畫冊的編輯出版，除力求文字、圖片、編排、設計和印刷等方面達到高水平外，也注重內容的深入淺出、雅俗共賞的原則。

最後，對北京故宮博物院的領導、參與撰寫的專家、藝術攝影師、及各有關單位的工作人員的鼎力合作，表示衷心的謝忱。

商務印書館香港分館

1983年·香港

中國地圖



中國故宮博物院鳥瞰圖





中國歷史年表



0 100 200 300 400 500 600 700 800 900 1000 1100 1200 1300 1400 1500 1600 1700 1800 1900 2000

公元

公元220—265
魏 公元220—265
蜀 公元221—263
吴 公元222—280

公元265—420
西晋 公元265—316
东晋 公元317—420

南北朝 公元420—589
北朝 公元386—581
北魏 公元386—534
东魏 公元534—550
西魏 公元535—557
北齐 公元550—577
北周 公元557—581
南朝 公元420—589
宋 公元420—479
齐 公元479—502
梁 公元502—557
陈 公元557—589

隋 公元581—618

唐 公元618—907

五代 公元907—960

宋 公元960—1279
北宋 公元960—1127
南宋 公元1127—1279

辽 公元916—1125

金 公元1115—1234

元 公元1271—1368

明 公元1368—1644

清 公元1644—1911

缺 页

目錄

出版前言	5
中國全圖	6
中國故宮博物院鳥瞰圖	6
中國歷史年表	8
文物圖錄	12
導言	14
一、青銅器	16
二、書畫	40
三、瓷器	156
四、工藝美術	190
五、織綉	228
後記	257
名詞索引	258

文物圖錄

1. 乳釘三耳簋 商 20
2. 醜亞方尊 商晚期 22
3. 醜亞方鬲 商晚期 22
4. 九象尊(友尊) 商 26
5. 四象觚(象紋觚) 商 26
6. 册方斝 商 30
7. 董臨簋 周初 32
8. 四虎鎛 西周 34
9. 師趮鬲 晚周 36
10. 螭梁盃 戰國 38
11. 石鼓 戰國 44
12. 張遷碑 漢 46
13. 伯遠帖 晉·王珣 48
14. 張翰思鱸帖 唐·歐陽詢 50
15. 自書詩卷 宋·蔡襄 52
16. 新歲展慶帖 宋·蘇軾 54
17. 詩送四十九姪帖 宋·黃庭堅 56
18. 苕溪詩 宋 米芾 58
19. 洛神賦圖 東晉·顧愷之 60
20. 列女仁智圖(部分) 東晉·顧愷之 64
21. 遊春圖 隋·展子虔 66
22. 步輦圖 唐·閻立本 68
23. 揮扇仕女圖 唐·周昉 70
24. 五牛圖卷 唐·韓滉 74
25. 韓熙載夜宴圖 五代·顧闳中 76
26. 高士圖 五代·衛賢 80
27. 瀟湘圖卷 五代·董源 82
28. 寫生珍禽圖 五代·黃筌 86
29. 窠石平遠圖 北宋·郭熙 90
30. 臨韋僂牧放圖 宋·李公麟 93
31. 漁村小雪圖 宋·王詵 96
32. 清明上河圖 北宋·張擇端 98
33. 水圖 南宋·馬遠 102
34. 大灘圖 宋·佚名 106
35. 搜山圖(部分) 宋·佚名 108
36. 秋郊飲馬圖 元·趙孟頫 112
37. 九峯雪霽圖軸 元·黃公望 114
38. 秋亭嘉樹圖軸 元·倪瓚 116
39. 夏日山居圖軸 元·王蒙 118
40. 三顧草廬圖軸 明·戴進 120
41. 仿黃公望富春山居圖卷 明·沈周 122
42. 綠陰清話圖 明·文徵明 126
43. 事茗圖 明·唐寅 128
44. 明妃出塞圖 明·仇英 130
45. 墨花九段卷 明·徐渭 132
46. 昇庵簪花圖 明·陳洪綬 134
47. 放鶴洲圖 明·項聖謨 136
48. 陶庵圖軸 清·弘仁 138
49. 仙源圖 清·石谿 140
50. 貓石圖 清·朱耷 142

51. 巨壑丹巖圖 清·石濤 144
52. 巖棲高士圖軸 清·王翬 147
53. 哨鹿圖 清·郎世寧 149
54. 蓼汀魚藻圖軸 清·惲壽平 152
55. 桃潭浴鴨圖 清·華岳 154
56. 青釉鬲 三國·吳 160
57. 黑釉藍斑腰鼓 唐 162
58. 定窑孩兒枕 宋 164
59. 青花釉裏紅蓋罐 元 166
60. 青花壓手杯 明 168
61. 成化鬥彩葡萄高足盃 明 169
62. 五彩鏤空雲鳳紋瓶 明 170
63. 達摩瓷塑立像 明 172
64. 五彩鸞蓮尊 清 174
65. 五彩百蝶瓶 清 176
66. 琺瑯彩雉鷄牡丹盤 清 178
67. 粉彩牡丹瓶 清 180
68. 粉彩鏤空轉心瓶 清 182
69. 仿古銅犧耳尊 清 186
70. 各色釉大瓶 清 188
71. 大聖遺音琴 唐 194
72. 剔紅梔子花圓盤 元·張成 196
73. 剔紅觀瀑圖八方盤 元·楊茂 196
74. 銀槎盃 元·朱碧山 198
75. 銅招絲琺瑯番蓮花大碗 明 200
76. 銅招絲琺瑯纏枝蓮觚 明 200
77. 紫檀荷式大椅 明 204
78. 黑光漆嵌螺鈿大案 明 206
79. 黑光漆嵌螺鈿盒 清 206
80. 匏製瓶 清 209
81. 犀角槎盃 清·尤通 210
82. 黃楊木雕對奕圖筆筒 清·吳之璠 210
83. 象牙雕漁樂圖筆筒 清·黃振效 210
84. 大禹治水圖玉山 清 214
85. 白玉桐陰仕女圖 清 218
86. 翠竹盆景 清 218
87. 碧玉仿古觥 清 221
88. 銅胎畫琺瑯花鳥瓶 清 222
89. 百寶嵌花果紫檀盒 清 224
90. 百寶嵌花卉漆掛屏 清 224
91. 毬路雙鳥紋錦袂袍 北宋 232
92. 青碧山水圖軸 南宋 234
93. 東方朔偷桃圖軸 元 236
94. 芙蓉鴛鴦圖軸 明 238
95. 宋元名蹟冊之一——洗馬圖 明 240
96. 盤條四季花卉宋式錦 明 242
97. 極樂世界圖軸 清 244
98. 九陽消寒圖軸 清 248
99. 孔雀羽彩綉袍 清 250
100. 三羊開泰圖 晚清 252

導言

故宮，原是明、清兩代的皇宮。宮殿建築本身，就是文化藝術史上的重要遺物。

一九一一年的辛亥革命推翻了清王朝。一九一四年在明、清故宮的前部成立了古物陳列所，後部宮殿仍由清遜帝溥儀居住。一九二四年溥儀出宮後，成立了清室善後委員會。一九二五年十月，後部成立故宮博物院。抗日戰爭勝利後，古物陳列所撤消，併入故宮博物院，開放至今。

故宮博物院現藏文物九十一萬餘件，大多數為明、清兩代宮中遺留的歷代藝術品；少數為近三十年來徵集到的。這些藝術品有歷代名畫、法書、碑帖、青銅器、陶瓷、織綉及其他工藝美術品。這部《國寶》畫冊，就是從故宮博物院現藏珍品中選出的，共一百件。其中一部分曾經公開陳列於歷代藝術館和各專館中，一部分尚未公開展出過。

中國歷代皇宮內都收藏有許多珍貴文物。《宣和書譜》、《宣和畫譜》、《宣和博古圖》是記載宋朝宣和內府收藏的書、畫、鼎、彝等珍品的目錄。《西清古鑑》、《西清續鑑》、《寧壽鑑古》、《石渠寶笈》（初、二、三編）、《秘殿珠林》（初、二、三編）、《天祿琳琅》和《四庫全書》總目等等是清乾隆時期由翰林官們編輯的宮中所藏古銅器、字畫、圖書的目錄。見於著錄中的很多古代文物，早已散失，現在只能從文獻中見到名稱而已。但也有不少寶物幾經聚散，歷盡滄桑，才保存到今天。例如石鼓，原來發現於陳倉的野地，共十鼓。唐朝韓愈為博士的時候，曾請求把石鼓移到太學，沒有得到允許。後來鄭餘慶把石鼓遷到鳳翔孔子廟。經過五代的兵亂，十鼓失散。到了宋朝，司馬池在鳳翔做官時，收集到九鼓，安置在府學。皇祐四年（1052年）十鼓才收齊。大觀二年（1108年），移到當時的京都開封。皇帝命以黃金填嵌石鼓的文字，先陳設在太學的辟雍，後來移到保和殿。金人破開封，把石鼓運到北方，安置在大興府學（即現在的北京）。元皇慶（1312—1313年）年間，移到文廟戟門內。明、清兩朝相繼把石鼓陳列於國子監、文廟大成門內。辛亥革命後仍在原處陳列，任人參觀。抗日戰爭時期，北京的部分古物南遷，石鼓也隨之運到南京，後經武漢運到四川。抗戰勝利後，又經原路運回北京故宮博物院保存至今。又如：晉王珣的《伯遠帖》，曾載於《宣和書譜》。清朝又載於《石渠寶笈》。隋展子虔的《遊春圖》、唐韓滉的《五牛圖》、五代顧闳中的《韓熙載夜宴圖》等等名畫，也都曾載在《宣和畫譜》中，到清朝又載在《石渠寶笈》中。這類法書名畫，從宋宣和內府失散出來，有些由私家收藏，有些曾經元、明內府徵集收藏。明隆慶年間，內府所藏唐、宋書畫有一部分作價歸成國公朱希忠、朱希孝兄弟所有。朱希忠於萬曆元年（1573年）死後，他所收藏的最精品歸張居正所有。萬曆十年（1582年）張居正死後，家被抄，這部分書畫又收回到宮中。又如本書所載的宋張擇端《清明上河圖》，曾經很多人收藏，明嘉靖時為權相嚴嵩所得。嚴嵩父子獲罪被抄家，很多法書名畫又都收入宮中，《清明上河圖》也是其中之一。但不久被太監馮保竊為己有。清乾隆時整理宮中舊藏的文物，有不少是明朝遺留下來的。乾隆酷愛

古代書畫及器物，注意收集。如大收藏家安儀周、梁清標、高士奇、畢沅等等收藏的法書名畫，通過多方面渠道，後來都收集到皇宮裏。《石渠寶笈》、《秘殿珠林》所載浩如煙海的書畫就是這樣收集起來的。

乾隆、嘉慶以後，宮中不甚欣賞重視古書畫，但仍繼續收藏。咸豐十年（1860年）及光緒二十六年（1900年）外國軍隊兩次入侵北京，圓明、清漪等園囿裏珍貴的文物不少遭到掠奪破壞。從辛亥革命後到一九二四年溥儀出宮前十三年間，宮中珍貴文物又散失不少。故宮博物院成立後，曾根據《石渠寶笈》核對尚存的書畫，編印過一本《故宮已佚書畫目錄》。一九四九年以後，故宮博物院按照這本目錄大力收購，多方徵集，已佚書畫絕大部分陸續收回，包括本書所刊載的晉、隋、唐、宋的法書名畫在內，其中《中秋帖》、《伯遠帖》、《五牛圖》等還是從香港用重金購回的。

除了上述幾經聚散，失而復得，終歸保存在故宮的珍貴文物外，未經顛沛流離，一直安穩地收藏在宮中的法書名畫仍佔大多數。至於傢具陳設器物等等屬於工藝美術領域的珍貴文物，始終未離開故宮的就更不勝數了。有的器物，從製成進呈以後就再沒有移動過。如本書所刊載的“大禹治水玉山”，於乾隆五十二年（1787年）八月安設在寧壽宮樂壽堂以後，到今天一直沒有挪動過絲毫位置。故宮藏玉除傳世古玉以外，現存清代的玉器也都是製成進呈以後一直保存在宮中，有的還是養心殿造辦處“玉作”製成的。本書所刊載的瓷胎“琺瑯彩雉雞牡丹盤”、“銅胎畫琺瑯花鳥瓶”、“象牙雕漁樂圖筆筒”、象牙“百寶嵌花卉漆掛屏”，是造辦處“琺瑯作”、“牙作”、“雜活作”製成，向皇帝進呈以後，也都一直貯藏在宮中。這類工藝品的數量是相當多的。瓷器，由江西景德鎮燒造瓷器處歷年進呈而遺留在宮中的就有十餘萬件。本書所載康熙、雍正、乾隆三朝的瓷器，就是從中選擇的。宮中還藏有江寧、蘇州、杭州三織造歷年進呈大量錦、緞、綾、羅、紗、綢、縐等整匹的織品和繅絲、刺綉的衣物，以及由養心殿造辦處設計交“織造”特製的作品。本書中選載的彩織重錦“極樂世界圖”軸、“孔雀羽彩綉袍”、繅絲加綉“九陽消寒圖”軸，就是從中選擇的。

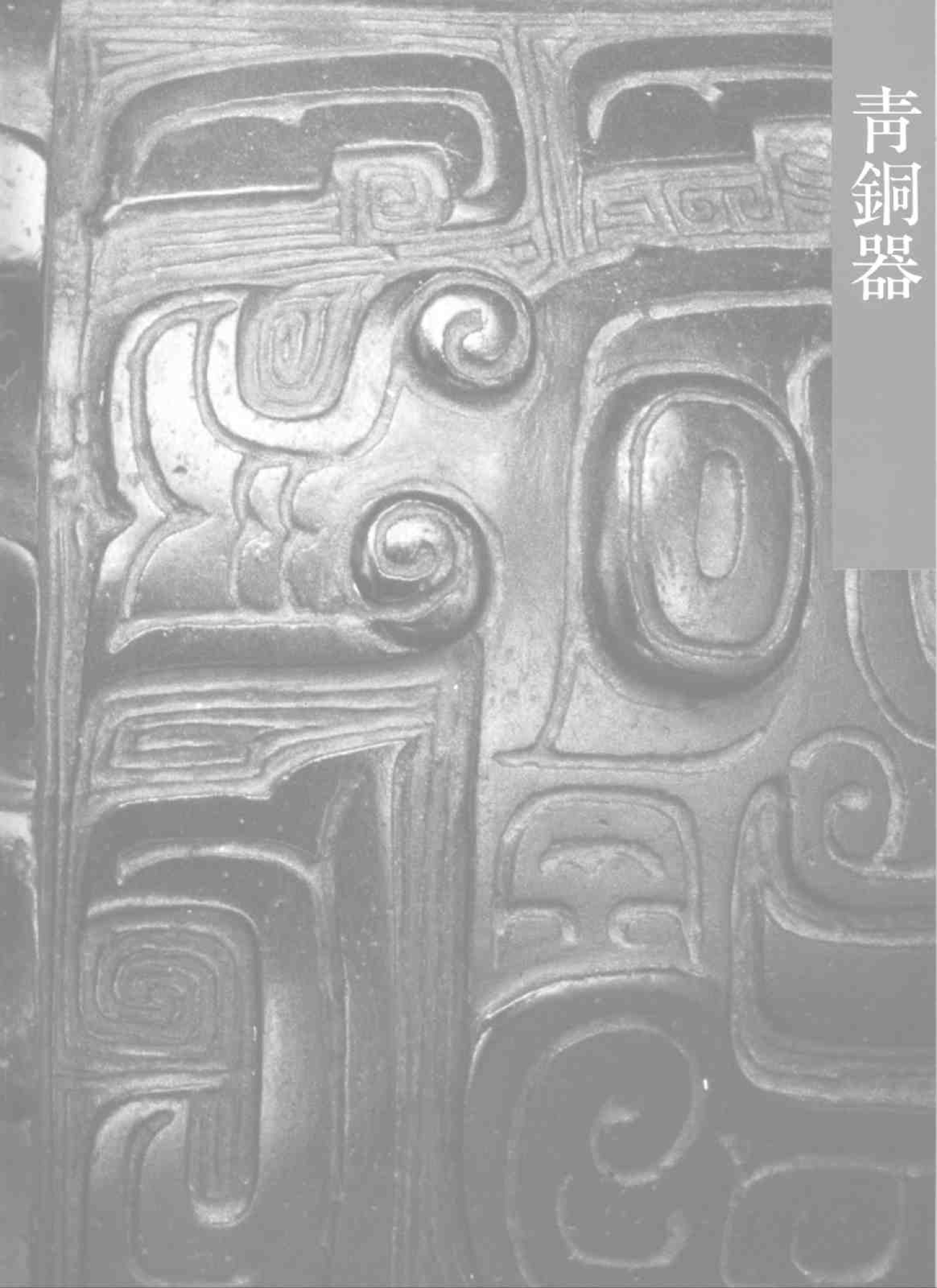
書冊載明代宮中遺留的工藝美術品，有永樂、成化、萬曆年款的瓷器；宣德、景泰年款的銅掐絲琺瑯器；萬曆年款的黑漆嵌螺鈿大書案等等。這些器物都是製成以後供使用的，經歷明、清兩代一直貯藏在宮中。

本書內容分為青銅器、書畫、瓷器、工藝美術品和織綉五類。每類每件各有解說。所選文物總數雖只百件，但自商、周以迄明、清，顯示着中國文化藝術的發展過程和成就。

一九八三年朱家潛識於北京故宮博物院



青銅器



青銅器

中國青銅器向以造型優美、紋飾華麗、種類繁多、製造精巧著稱，並以其獨特的藝術形式在世界藝術史上佔有極重要的地位。

青銅器種類繁多。所謂青銅器，廣義來說，是指所有用青銅製造的器具，除禮、樂器外，還有兵器、工具、車馬器及其它生活用品；狹義地說，也是一般的說法，只稱禮、樂器兩項而已。

本書所選的十件銅器中，鬲、簋是食器；尊、壺、罍、觚、盃是酒器；鈔是樂器。

中華民族的祖先很早就發現了銅，至遲是在新石器時代晚期就已開始使用青銅製品。

青銅製品和其它製品一樣，先出現的是一些小件工具和其它器物。一九七七年在甘肅東鄉縣林家的馬家窑文化遺址中，出土了中國年代最早的一件青銅製品——青銅刀（3000 B. C.）。一九七二年在河南省偃師縣二里頭文化遺址中，又發掘出大批的工具、兵器、裝飾品和四件青銅爵。這幾件青銅爵是目前所能見到的、中國最早使用合範鑄造的一批完整的青銅容器。

青銅器中的禮器、樂器主要是在各種祭祀和宴饗的禮儀場合下使用的。各級貴族必須使用和他們的地位相當的禮器和樂器，不能踰越，否則就是非禮。所謂“禮”，主要體現在許多具體的儀禮和典章制度中，而“禮”的一個重要組成部分是祭祀。當時的貴族都篤信天命，崇敬祖先，在祭祀祖先的活動中，屬於禮樂範圍的規模是極為龐大的，要殺殉奴隸和多種牲畜，所以禮器中的很大一部分是祭器。一九七五年在河南省安陽市婦好墓出土的四百餘件銅器中，竟有二百一十件是祭器。

青銅器的造型，反映了匠師們具有極高的藝術造詣。商中期至西周早期的風格，端莊，厚重，代表着中華民族的氣質。模仿鳥、獸等動物形態的器物和高浮雕的紋飾，更是生動活潑。周中期以後的器物，偏重於實用，比較樸素。春秋以後又出現了一些玲瓏剔透、體態優美的銅器。

青銅器的花紋裝飾，在商、周兩代，不僅保留和發展了新石器時代彩陶上用得較多的幾何紋，而且出現了以誇張形式或以幻想中的動物頭部為主體的獸面紋、龍鳳紋。又能將很多上古時代的神話傳說溶進花紋圖案中。到了春秋和戰國時期，風尚精細繁縟的構圖，一改商、周以來對稱、規整的風格。這時也出現了反映社會現實的圖像內容，諸如宴樂、攻戰、狩獵等，開漢代畫像石（磚）之先聲，對後代繪畫藝術的發展也產生了極大的影響。

銅器的花紋裝飾中，另一種形式是鑲嵌工藝的發展。早在二里頭文化中就出土過鑲嵌綠松石的器物。但早期的鑲嵌不外乎紅銅及綠松石之類。隨着採礦、熔煉、鑄造技術的發展，在器物上鑲嵌其它金屬以增加其價值的情形愈來愈多，尤其是以金銀絲鑲嵌於銅器上，使紋飾益發光彩奪目，絢麗多姿。

中國青銅器還有一個突出特點，是很多銅器上鑄有銘文。這些銘文字數或多或少，形態各異。銘文的出現始於商晚期，代表了氏族的徽號或圖騰，字數較少，主要是爲了識別，且以近似於圖形的文字居多。至商末才開始出現多達四、五十字的較長銘文，而內容日益豐富。有的是爲自己或祖先歌功頌德，有的是記載當時的重大事件，有的是記載土地交換的情況、訴訟的結果，有的是反映帝王諸侯對臣屬的册命和賞賜等，爲研究中國古代社會、文化、典章制度等提供了可靠的實物證據，以補充古文獻史料的不足。春秋以後，隨着社會的變革和生產的發展，文化比以前普及了。文字的記載轉移到石片、竹(木)簡、絲織品上，銅器銘文也就逐漸失去作爲記載歷史的主要功用，而日趨簡化。

中國青銅器不僅有着極爲珍貴的文物價值，而且每一件器物都是出色的藝術品。早在三千多年前的能工巧匠，就已熟悉並能靈活的運用藝術造型的技巧，創造出衆多的工藝美術傑作。這等器物，對稱平衡，節奏明快，質感強，體態飽滿，玲瓏精巧，紋飾與造型和諧一致，各方面的配合，達到高度的統一，給人以美的享受。試舉畫冊所選的醜亞方尊和師趺鬲爲例。方尊是一件祭祀重器，口徑較大，但在頸部用大弧度內收，腹部外鼓，顯得格外豐滿。下部採用高方圈足，給人以穩重的感覺。器身運用了八條扉棱，上至口沿，使人容易聯想到中國古建築上的飛檐斗拱的格局，很有氣魄，益發加重了莊嚴肅穆的感受。師趺鬲也是祭祀重器，却運用與方尊迥然不同的處理方法。首先是在鬲鼎這類器物中，使用了三點成面的原理，且以三巨大款足(對於袋形腹足的習慣稱謂)支撐豐滿的器身。兩足對稱的附耳，既實用又增加了美感。紋飾的運用上，能與造型配合，極和諧統一。如袋形腹紋用凸起的獸紋，更覺得飽滿，而內收的短頸則採用橫向拉長了的目形紋，使人既感覺到頸部的存在，又不會喧賓奪主，所以整體上仍然使人感到肅穆莊嚴，合乎祭祀重器的身份。

中國青銅器，不僅歷史悠久、民族風格獨特，而且具有鮮明的時代特色，具體表現了中國自商至春秋戰國時期社會高度的文化藝術水平。

1. 乳釘三耳簋

商（1600—1100 B.C.）

高19.1厘米

圈足高5厘米

口徑20.5厘米

足長25厘米

腹深13厘米

重6.940克

器名簋（音軌），是一種盛食器，約相當於現代的“飯碗”。

簋之制來源於陶器。陶簋原無耳，早期的銅簋也和陶簋一樣是無耳的。後來，由於用銅造的簋比較重，比較大，就加上了耳，實際就是把手，方便取用。古人宴饗時是席地而坐的，簋放在席上，用手到簋裏取食物，至今還有些少數民族保留着這種生活習慣，所以簋就需要造得大些。以後又出現了三耳簋、四耳簋、方座簋等多種形式。這時的耳當然不僅是起把手的作用了，還包含有造型裝飾的意義。

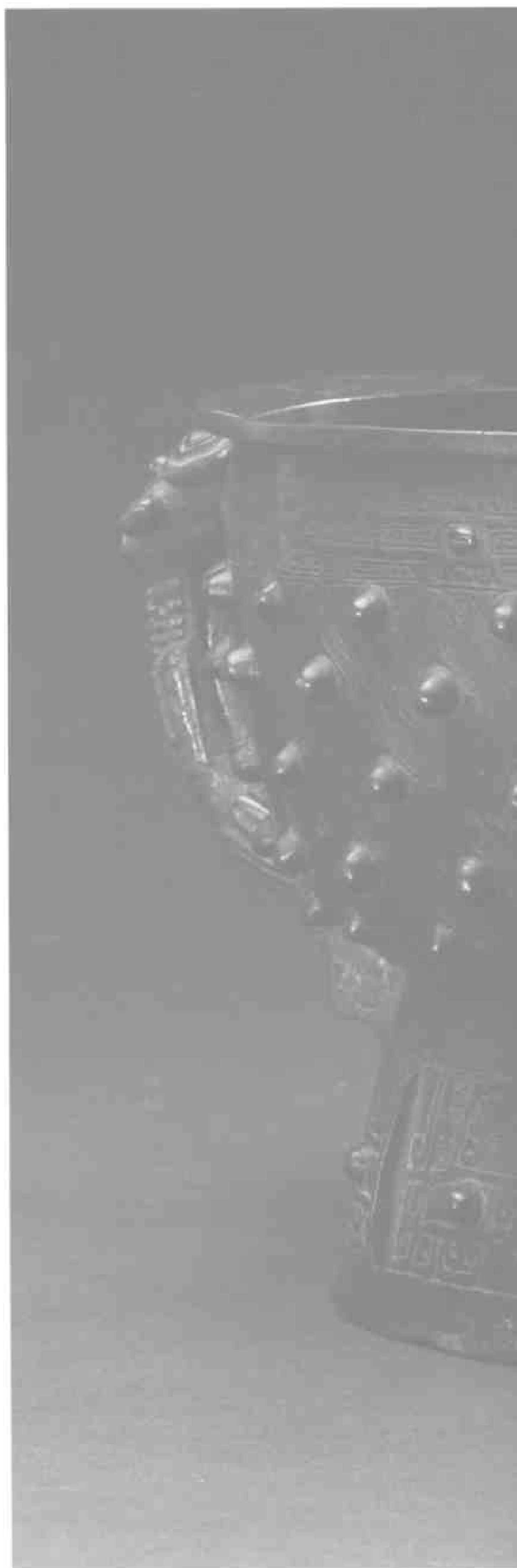
簋是盛裝黍、稷、稻、粱等食物的用具。古代的貴族，在舉行祭祀或宴饗時，往往準備多種飯食，需要同時使用幾隻簋，所以古文獻中記載用簋的情況，少則二隻，多達十二隻，一般都是成雙數的，如四隻、六隻、八隻等。

這件銅簋，侈口，深腹，高圈足；以回形紋為地，主紋採用斜方格乳釘紋及獸面紋、日形紋，這些都基本上保持了商代無耳簋的造型與紋飾特徵。所不同者是製造者裝飾了三個獸形耳，把口沿下及圈足上的紋飾分隔為三組相同的畫面，是這件簋的突出特點。回形紋，是一種出現較早的幾何紋飾，以連續回轉的條構成，舊稱雲紋（圓形）、雷紋（方形），或統稱雲雷紋。有時單獨使用在器物的頸部或足部，自商代晚期開始用作青銅器主體紋飾的地紋。日形紋，中間為一目形，左右有延長的尾，或許是以後出現的竊曲紋的原始形態。乳釘紋，以乳狀凸起為紋飾。乳釘位於斜方格的中心，周圍填滿回形紋，稱為斜方格乳釘紋。

有耳簋出現在商晚期，大多無垂珥（珥耳下部隆形飾）。有珥簋大約出現於商末周初，而盛行於周以後，所以本器時代的上限應為商末。但由於其斜方格乳釘紋裝飾，是商器的一種主要紋飾，至周代已較少見，故這件簋仍以定為商器比較適宜。

自有耳簋問世以來，雙耳簋最多，也最常見。呈十字形對稱佈局的四耳簋也時有發現，惟有三耳簋極為罕見。

這件三耳簋過去未曾著錄過，此係首次公開發表。





2. 醜亞方尊 3. 醜亞方壺

醜亞方尊

商晚期(1600—1100 B.C.)

高45.5厘米

口徑18厘米

口徑縱橫均為33.5厘米

足距縱橫均為22厘米

腹深33.6厘米

重21,500克

尊是盛酒器，也是酒器的共名。銅尊有兩種形制：一種侈口，體近圓筒狀。（也有方體圓口形者，但極少，應是此種尊的變體。）腹多微凸，下有四足，多出自商代晚期以後，中期以前則少見。另一種是大口廣肩型。侈口，束頸，廣肩，腹與肩相接處為最大徑，向下則漸收，高圈足。有方形和圓形兩類。最早見於商代中期，盛行於晚期，周初尚存，却已不多見。廣肩型尊體形比較高大，本器就屬於這種類型中方形尊。

壺是貯存液狀物體的容器。漢代以前，把壺定為尊的一種，稱為山壺或山尊。宋人為銅器定名時，因有的器物上有自名，稱為壺，故而把它單列為一類。壺的形制，似甕而小，似罐而小頸廣肩，最突出的特徵是下腹部正面有壺（音廬，就是把手），可以提起，使壺傾斜，對於倒出貯存的液體較為方便。壺也有方圓二形，而圓形多見，方形壺較少。

方尊通體飾花紋，肩部四角飾四象首，額上以二變龍為角，長鼻高舉，口邊伸出二巨大象牙。四面中

間亦飾四獸首，額上伸出二枝杈形冠，似為鹿首形。器身裝飾了八條扉棱，上端出於口沿外，更顯得雄偉。本器是採用分鑄法製成的。所謂分鑄法，是指器物不是一次鑄成的。基本鑄法有兩種：一種是先鑄好器物的某一部分，然後將這已鑄好的部分（或附件）嵌入器體範（模型）中，再澆鑄，使與器體合成一體。如銅簋的柱，大型銅方鼎的器壁等都是採用這種方法鑄成的。另一種是先鑄成器體，而在器體的相應部位預先鑄出凸起物或預留鑄出孔，然後將附件的陶範和泥芯附着在器上澆鑄，使附件與器體合在一起。如乳釘三耳簋的鬃和本器上的八個獸首，都採用這種方法。

方壺廣肩，口微斂，屋頂形蓋上立一四阿式鋳。全器共八條扉棱，肩部左右各有一獸首銜環，繫繩後即可將器物提起，也可以直接當作把手使用。正面腹下部有一獸首形壺。通體飾回形紋為地的雙龍獸面紋。要是傳說中的一種動物，似龍而一角，一足，多張口捲尾，一般稱夔紋，也作雙龍紋。獸面紋舊稱饗饗（讀：福鐵）紋，是一種誇張了的虎、牛、羊、猪等獸的正面頭像的紋飾，如方尊就是；另一種則是以二變龍紋相對組成獸面，本器即是。

醜亞方尊原有完全相同的一對，現藏故宮博物院的較完好，另一件是部殘損較重的現在臺北市故宮博物院。

方尊和方壺都有銘文九字。“醜亞”是一個氏族的名稱。目前已知有這一氏族徽號的銅器多達五、六十件以上。醜亞族當為商代的一個地位較高的大族，大概生活在以今山東省益都為中心的地區。

與本二器同銘的銅器，見諸於世的約近十件。銘文中“者姁”二字，據原故宮博物院副院長、著名學者唐蘭先生考定，就是諸后，也就指歷代先王。這組銅器既然是用以祭祀歷代先王及太子，說明這一氏族與殷王朝關係密切，或許就是殷商帝王之宗族後裔。一九七五年河南安陽五號墓出土了一大批銅器，據考證是商代武丁時的后，名叫婦好的墓。銅器中也有大型的尊壺多件，進一步證明這種大型祭祀重器非一般貴族所能鑄造。同時，由於銘文字數已由簡到繁，說明這兩件銅器應晚於婦好諸器，是商晚期的器物無疑。



醜亞者(諸)姁(后)呂
大(太)子頤(尊)彝





殷亞方鼎

商晚期 (1600-1100 B. C.)

鼎蓋高62.2厘米

鼎身37.6厘米

口徑橫16.9厘米

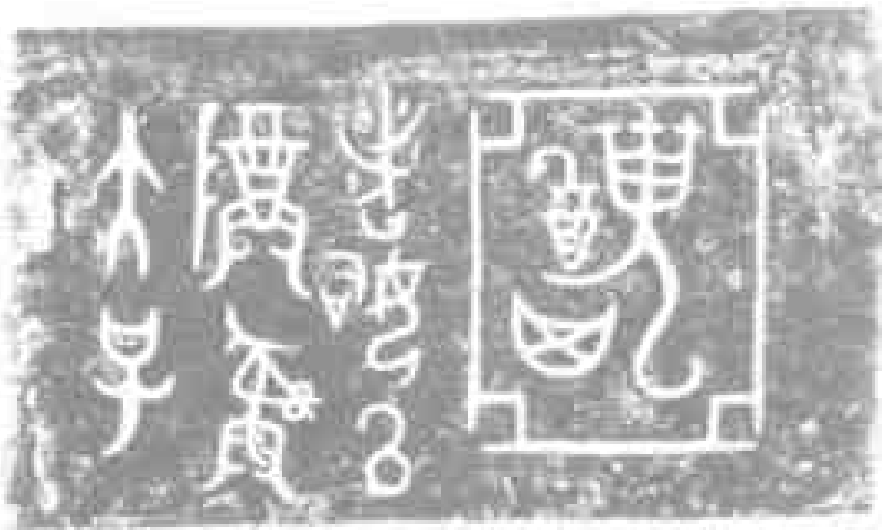
縱15.5厘米

足徑橫19.4厘米

縱16.4厘米

重20,800克

醜亞者(諸)姁(后)呂
大(太)子(陳)尊彝



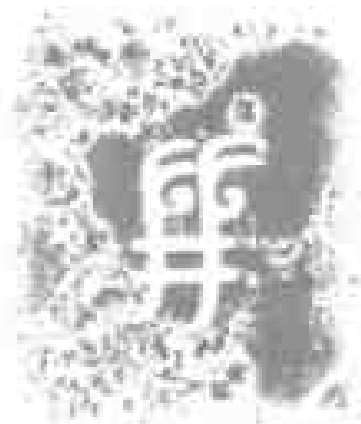
醜亞者(諸)姁(后)呂
大(太)子(陳)尊彝





4. 九象尊(友尊) 5. 四象觚(象紋觚)

九象尊(友尊)
商(1600-1100 B.C.)
高13.2厘米
口徑20.7厘米
最大腹徑18.7厘米
足徑15厘米
腹深10厘米
重2,700克

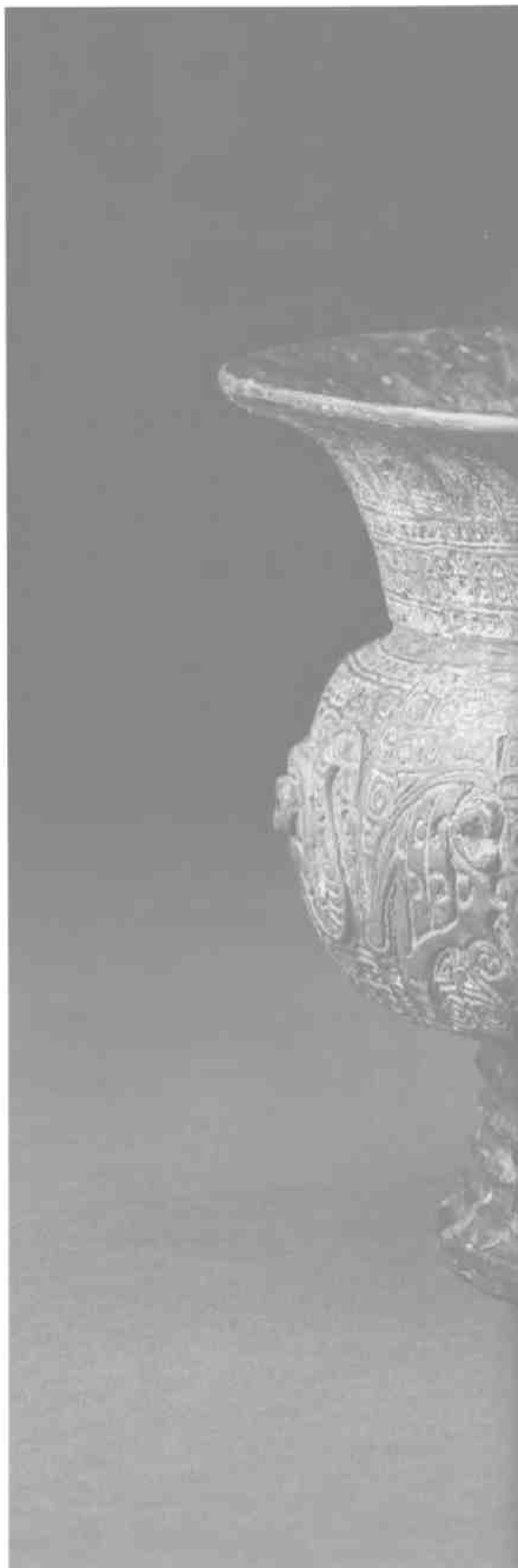


這兩件銅器約在四十年代於河南省安陽市殷墟遺址出土。四象觚存世三件，除本器未曾發表過外，另兩件一存美國古董商手中，另一件現藏瑞典首都斯德哥爾摩市遠東博物館。而九象尊却是國內外僅有之絕代珍品。

九象尊因器腹內有一銘文“友”字，故又稱爲“友尊”。“友”應是氏族徽號。本器造型奇異，既有別於大口廣肩尊，又不同於圓柱形尊，可能屬於大口廣肩型的一種特殊變體。此尊大口圓形，侈口，束頸，鼓腹，圈足上有三個十字形孔，範合縫於十字孔處，顯然是由三塊外範(模子)合鑄而成。腹部以回形紋爲地，上有九隻象形紋飾。頸部飾一道複合回形紋帶。口沿下飾一周由二十四隻蕉葉紋組成的紋飾，頸腹紋帶上下各飾一周圓頸紋(或稱作連珠紋)。最值得注意的是，圈足上飾瓦紋，這種紋飾以其與舊式房屋上瓦胎相似而得名，開創了後世瓦形紋飾的先例。瓦紋主要盛行於西周晚期至春秋時代。

觚(音姑)，是飲酒器。銅觚最早見於商中期，也是來源於陶器的。大汶口文化和龍山文化遺存中都出土過陶觚，型式均與銅觚相似。早期的觚一般也可分爲細頸體高型與粗頸體矮型二種。後者較實用；前者既細又高，用來飲酒不大方便，可能祇是作爲禮祭器而存在的。觚的型制西周時已漸漸減少至消失，可能與周代禁酒有關。

觚之器全無自名，故以其主體紋飾爲名，稱爲四





四象瓶（象紋瓶）
商（1600—1100B.C.）
高16厘米
口徑15.3厘米
足徑9.5厘米
腹深18.2厘米
重920克



象觚（也可稱為象紋觚）。本器侈口，口徑較大，體高，腰細，腹前後飾二獸面紋，高圈足上除象紋外，亦以回形紋為地，腹足紋飾上下也各有一周圓圈紋。

觚這種銅器在其造型上儘管是上大下小，但由於製造者的高度技巧，在結構上採用了寬邊喇叭口形的高圈足，使重心安排在器物的中下部。在花紋裝飾上，頸部多採用狹長形紋飾，如蕉葉紋等。而在足部則用獸面紋或垂鱗紋等紋飾，使整個器物的結構和紋飾巧妙地結合成一體，充分體現靜態的平衡與和諧。

這兩件銅器的主體紋飾均為象紋，長鼻上捲，象

牙與象耳顯明。尊上的九隻象和觚上的四隻象，似是象羣在行進移動中。製造者不是把象的形狀作抽象化的描繪，而是一種生動真實的形象的表現。

象現在是熱帶地區的動物。可是商周時代，中原地區確是有象存在的。據古文獻上說“商人服象”，殷墟侯家莊西北崗殷代大墓中曾發現過兩具象的遺骸，周以前的銅器上常以象的形狀作成裝飾附件，如象耳、象形足等，還有的製成象尊。大概，主要是因為氣候的改變，以及後來人口增多，生產發展，使象賴以生存的生態環境發生了變化，才逐漸南遷。



6. 冊方罍

商(1600-1100B.C.)
通柱高28.3厘米
口徑縱11厘米
橫13.3厘米
總寬16.9厘米
重3.120克

器名罍(音甲)，是一種既可盛酒又可加溫的酒器。這種銅器的銘文，一般字數很少，沒有自名。

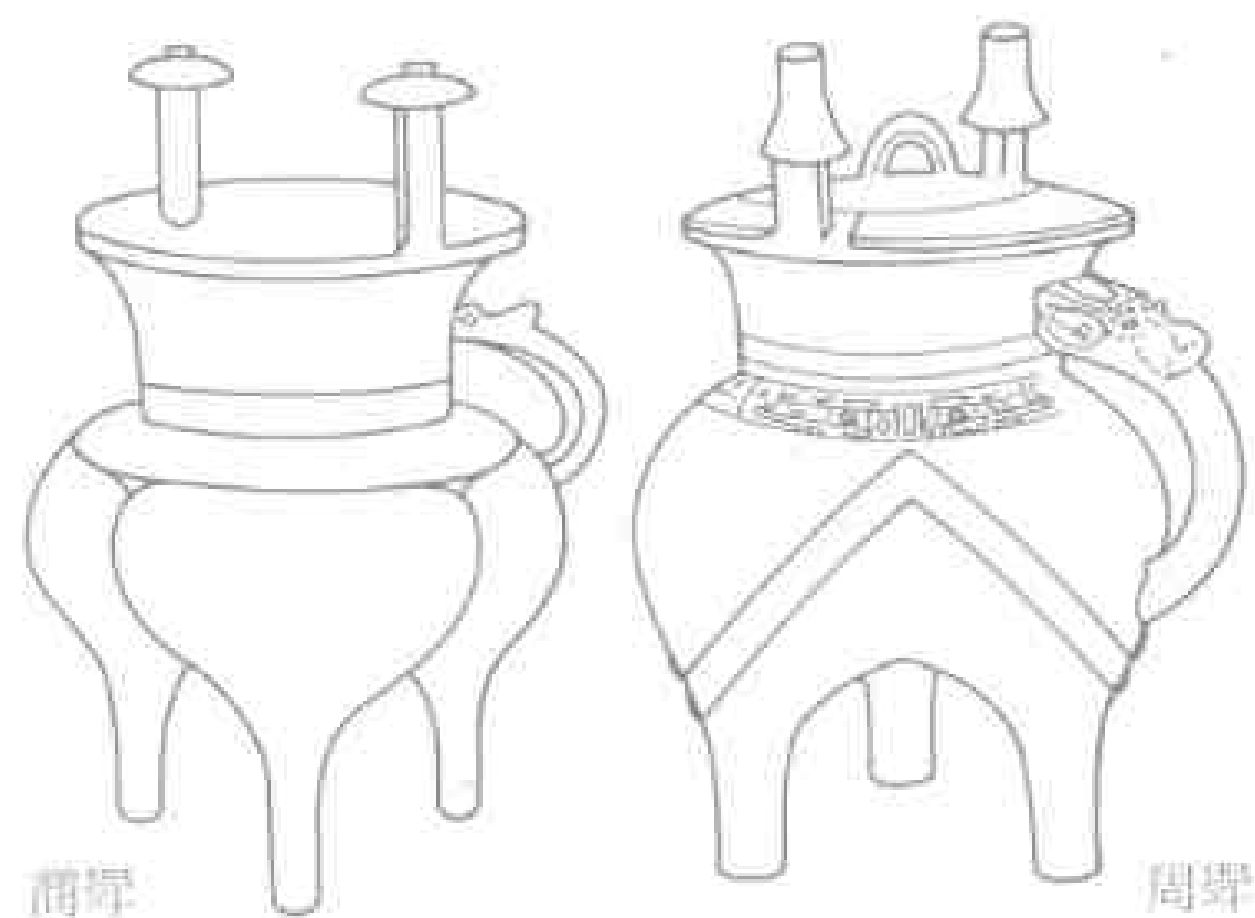
這件方罍，體方，有蓋，頸部略收，鼓腹，底微凸。腹一個有鑿，與鑿相鄰兩個口沿上立二方傘塔形柱，腹下四足外撇。蓋平而薄，正中有二鳥構成之拱形紐，二鳥相背而立，鳥頭向外，冠相連。蓋上飾二獸面紋，鑿上飾一獸首。腹部每面之主紋為一組大獸面紋，回形紋為地。腹上頸部及傘塔形柱上均飾三角紋，角尖向上，四足飾蕉葉形變紋。本器是一件裝飾華麗，造型優美的珍品。

本器銘文只有一“冊”字，鑄在器內底上。這種單一的銘文，大都是作器主人名或氏族徽號。

銅罍最早出現於商中期，亦源於陶罍。早期的銅罍多為圓形。商遷殷(安陽)後，銅器製造的多了，型式亦發生變化，出現了方罍。像本器這樣束頸鼓腹的四足罍大都出自安陽，且絕大多數已流散至國外。現為國內僅存，於一九七五年安陽婦好墓新出土的一件有蓋小方罍，與本器近似，據此，本器也應是商晚期

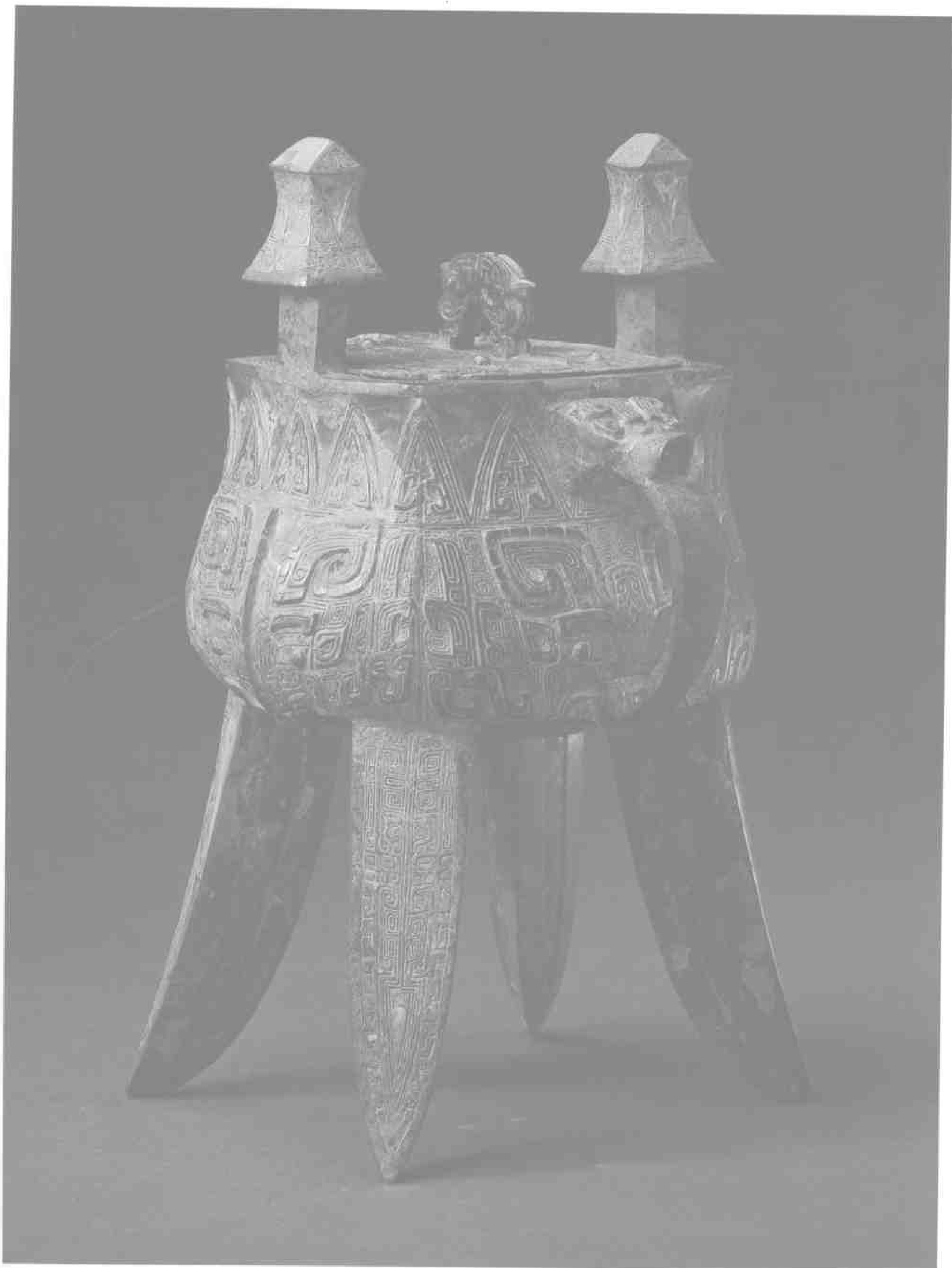
鑄造的。銅罍還有另一種型式，就是商晚期出現的分檔罍(附圖就是分檔罍的型式)。這種型式延續到西周初期還鑄造，以後就絕迹了。

青銅酒器商代之所以最盛行，因為商朝人嗜酒。王公貴族的生活風尚是日夜狂飲。尤其到了商代最後一個皇帝紂王，因“好酒在樂，嬖於婦人。”而亡國。西周初期的帝王，接受了商朝因酗酒而亡國的教訓，嚴厲禁酒。由於這個緣故，很多在商代盛行的酒器，到西周以後便逐漸消失了。



分檔罍的型式示意圖





7. 董臨簋

西周(1100 B.C.)

高16.1厘米

口徑21.1厘米

總寬33.5厘米

重3,660克



董臨作(作)父乙
寶頤(尊)彝

董臨作(作)父乙
寶頤(尊)彝

這件銅器腹內鑄有八個字的銘文“董臨作父乙寶頤彝”。根據銘文，這件簋是董臨爲了祭已死父親“父乙”而做的。商朝人的習俗，每天都要按既定次序祭各祖先。“父乙”是排在乙日祭祀的，也就是排在一旬中第三天祭的，但“寶頤彝”則是周代的用語。再從銘文的書法特點以及這件簋的形制和花紋來看，應定爲西周器。周初的書法特點，一般稱作波捺體，即字中有肥筆，首尾兩端出尖鋒，端嚴工整，典雅優美。“董臨”則可能是商代的一個遺民或貴族。

董臨簋屬雙耳簋。侈口，腹微鼓，圈足，附耳，是



傳世的“熟坑”。即曾經過酸洗、去銹和打磨等加工。腹前後飾兩組大獸面紋，無地紋。獸面紋的耳、目、口、鼻、角等略凸出於腹面，上面還飾有一層較淺的花紋。頸部和圈足也各有一道紋飾，用蟠曲的龍紋和圓渦形紋相間佈置，在頸部紋帶中間前後兩面各飾一小獸首，而圈足上就簡化成只剩一個鼻子的形象。顯然這個簋身是由四塊外範合鑄的，兩側的範縫為耳部所掩，前後的範縫就以獸面或鼻形的裝飾來掩蓋。

這件簋耳部的裝飾最為突出。一般簋耳，都只做成一種動物的形象。這裏卻把龍和鳥的形象結合在一

起。設計這件簋的兩千多年前的工藝師，巧妙地把這個略具圓形的把手上部做出一個龍頭，上面聳立地豎立兩個方角，在凸出的上唇下面，露着兩顆銳利的巨牙，帶着鱗的一段龍身和簋體結合起來。把手的其它部分則做成一隻鳥，鳥頭連接在龍的頰下，凸出的鳥喙像鉤子一樣向下彎曲，鳥身和兩翼略作弧形後掠，因而構成把手的下半部，鳥尾與簋體相結合，而把手下面，在長方形的耳上，則刻出鳥足和長長的羽毛。在一個簋耳上，出現這樣複雜、生動，又幾乎是獨立的圖雕，是極少看到的器物。



8. 四虎鎛

西周（1100—771 B.C.）

通鈕高44.3厘米

鈕高10.5厘米

總寬39.6厘米

簋間距27厘米

鼓間距20.4厘米

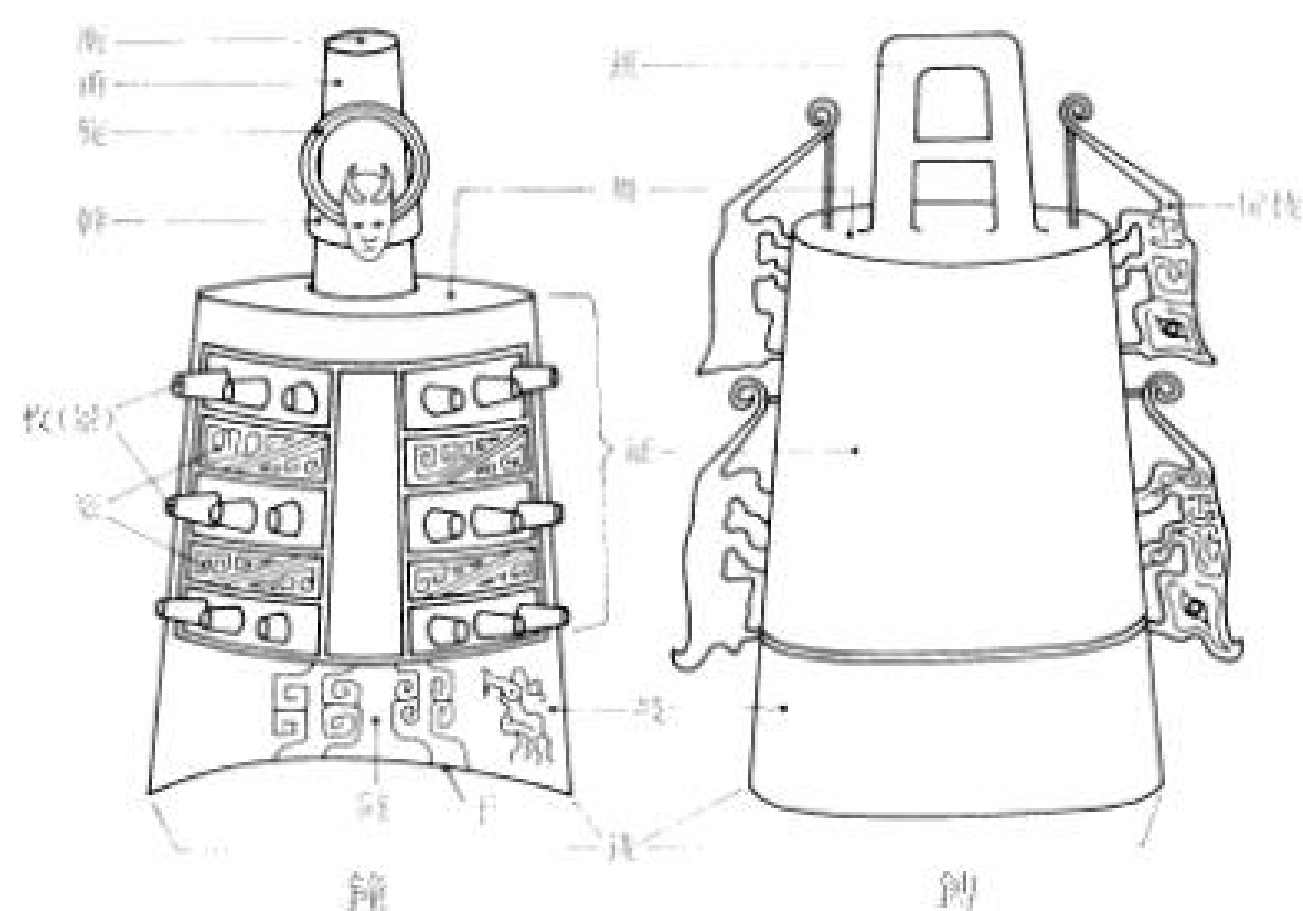
重16,000克

青銅樂器在青銅器中佔有相當的比重。如果說禮器代表當時社會森嚴的等級制度的話，那麼，樂器也具有同等的效用。使用樂器的多少同樣能反映出當時貴族地位的高低。按周代的禮制，天子用鐘四組，諸侯三組，卿大夫二組，士一組。進入春秋時代以後，就出現了孔子所見到的“樂壞禮崩”的局面。所以，我們所見到的鐘的數量，遠遠超出上述的等級制度的標準。

樂器和禮器一樣，隨着時代和地域的不同，也有很大變化和差異。商代有鐃無鐘，也有稱爲鉦的，是中國迄今所知道的最早出現的打擊樂器。河南安陽出土的這種樂器，形制體扁短闊，上大下小，口朝上有柄在下，中空可裝木把，編鐃一般較小，三五個一組；大鐃多單個出土，上飾獸面紋或象、虎等紋飾。春秋戰國時代的徐、楚、吳、越等地盛行一種稱爲句鑼的樂器，實際就是鉦鐃的變形。

鐃發展到西周，轉變爲鐘，初爲甬鐘。最早見於西周中葉，其形制如圖所示，就好像是倒懸的鉦鐃，懸於架上敲擊，多爲成組出現（即今謂“編鐘”）。每組三件以上，多至十餘件。春秋以後出現鈕鐘。湖北隨縣出土的曾侯編鐘有六十四件，分爲八組，每組數量有多有少。音色優美，音域寬廣，可用來演奏現代音樂，說明中國古代音樂藝術水平之高超。

鎛爲鐘的一個分支，與鐘小有差別。一般是以造型來區分，即下口呈橋形者爲鐘，平口者爲鎛。鎛的出現要晚於甬鐘，而早於鈕鐘。早期的鎛是單個使



鐘鎛各部名稱示意圖

用的。到春秋以後才出現了編鎛，如陝西省寶鷄市近來出土的秦公鎛，故宮博物院藏的蟠虺紋鎛，都是三件一組的編鎛。與一般鐘鎛相比，本器裝飾比較奇特。前後兩面鈕部各飾以一組大獸面，中間凸起一道鏤空的扉棱（已殘，似應爲一鳥）好像是獸面的鼻。獸面兩旁各有一條倒立的夔龍，獸面上下各有一以圓渦紋爲主體的條帶形紋飾。製作者還匠心獨具，在鎛身上飾有四隻張口捲尾、形態極爲生動的扁形立體虎，兩兩相對，構成鎛兩側的扉棱，使動與靜有機地結合，給人以一種美的享受。由此可見中國古代的民間藝術家，對於造型裝飾藝術研究之精深，構思之奇巧，已達到了相當高的水平。使這件銅器具備了文物和藝術品的雙重價值。

與本器相似的鎛有：1. 宋代《宣和博古圖錄》著錄的“周虎鐘”，今不知落於何處；2. 現存日本的“虎鐘”；3. 上海博物館藏“四虎鎛”。其中僅上海四虎鎛鈕部紋飾與另三器差異較大。



9. 師趁鬲

晚周（1000—771 B.C.）

通耳高50.8厘米

高至口沿42厘米

口徑47厘米

體積57.4噸米

重46.8噸

本器自名祭（音厚），是一種大型鬲。我們通常所說的鬲，就是指兩耳、三足圓腹的容器。但也有例外。如：扁足圓鼎，三足分裆鼎、代盤鼎、鬲柱鼎等，都是普通圓鼎的變體。商代中期至西周早期，還流行一種四足方鼎，著名的重達875公斤的“姁戊”（或釋“司叻戊”）大方鼎，就是這種形制的代表作。商代的鬲，立耳，袋形腹較深，足短，到商末周初體形已由高變低。西周後期至春秋前期，體形更矮，分裆已近於平底，但有一圈很寬的唇邊，且多無耳。但是這時也出現了一些袋形腹的鬲，可能屬於一種返祖現象吧？鼎之大者，往往有專名，如饗鼎、鼎升等。本器稱作祭，也可能是大型鬲的專名。不過鬲和鼎有分別，但功用很相似，同為煮食器，相當於現代的鍋。鬲和鼎在古時代可能同出一源，後來才分家。鬲這種器形到戰國晚期就消失了。

本器是傳世“熟坑”。侈口折沿，頸附耳，分裆袋形腹有扉，蹄狀足。全器紋飾以“鼓花”（即半存雕）為主，地飾回形紋，腹部飾六隻巨大的回首雙龍紋；造型上三附耳，蹄足。以及從銘文風格與內容等特徵來看，本器是西周晚期製作。

本器腹內壁鑄有銘文五行廿九字。銘文大意是：“在九月初庚寅這個吉祥的日子裏，師趁為其已故的父母鑄造了這件大鬲。願其子孫萬代永遠實用。”本器是師趁為其父母所鑄祭器，因此本器就稱為師趁鬲。

師趁鬲造型雄偉，是一件祭祀重器，飾有巨大獸形花紋，呈現出一種莊嚴肅穆的形象。本器是迄今所知銅鬲中最大也是最華麗的一件。



佳（惟）九月初吉庚寅
寅師趁作（作）文考
聖公文母聖姬
頤（尊）其萬年子
孫永實用





10. 螭梁盃

戰國（475-221 B.C.）

通高23.1厘米

總寬19.2厘米

重3,520克

盃（音和）是一種酒器，與今天使用的酒壺相類。從這類銅器的大小和腹下多具三足或四足來看，似是既可裝酒，又可以加溫的器皿。但也有一些圈足盃（或無足盃），則祇能裝酒而不能溫酒了。從出土情況來看，盃往往與盤同出，有人據此說它是水器，可能有一定道理。

盃的造型，早期的盃與晚期的盃有很大差別。

本器流為鳥首形，口微張作鳴狀，以扁圓形盃體為鳥腹，流的根部為鳥的後掠形雙翅和後收的雙爪。鳥首上卧一虎，作為鳥之冠。提梁為螭形，雙足分立於器肩，螭首前伸近鳥冠，尾下垂，身作弓形，隆起部分的兩側各由互相絞結的九條小螭鑲空而成，二足近身部各飾一對飛狀的短翼。盃直口微斂，有蓋，上有猴形鈕，頸套鏈環與樞內側相連，左上肢摟在後腿後作蹲坐狀，右肢扶着環鏈。盃腹下有三異獸形足，人面，鳥嘴，四爪，有尾。頭兩側二角下捲，身被鱗斑，裸露雙乳。二後爪並立，腿略前屈，二前爪各緊抓一蛇，蛇首貼於腹部上昂於乳下，蛇身纏繞異獸腹及肩部，尾下垂於腰側。中國古籍《山海經·中次八經》裏曾介紹一驪山之神，名蠶（音駝）罔，其狀如人面，羊角，虎爪，與此異獸特徵大略相合，疑此異獸即是蠶罔。

全器除圓形底為素面外，通體遍佈以粟紋為地的紋飾。器身花紋三層，中間為二寬弦紋（單線條的紋飾，較寬），上下二層，主紋為勾連雲紋（連續性的雲形紋），中層主紋由八組花紋組成，每組由一首二身的螭螭與二首一身的異鳥相纏繞組成，異鳥昂首垂尾，螭首向下，螭身繞異鳥一頭後回轉至首下。蓋沿由互相勾連的二十條雙頭螭螭（傳說中無角的龍）組成花紋帶，蓋頂一周寬弦紋內為細線勾勒的六片葉狀紋及三角紋。鳥形流頸部、異獸形足的身上纏繞之蛇均飾鱗紋。

銅盃造型奇特，裝飾繁縟，在戰國銅器中是較為突出的。特別是器身上既有寫實的鳥、虎、猴、蛇等動物形象，又加上一些想像中的神怪，充分顯示了戰國時期鑄造水平的先進與技藝之高超。這件銅盃可稱得起古代工藝美術品中的一件佳作。









書畫

中國繪畫和書法歷史悠久，源遠流長。僅從長沙楚墓出土的戰國帛畫來說，距今也有兩千餘年了。中國文字的發端，可以溯源到原始時代陶器上的刻劃符號，而把文字作為書法藝術的創作，也至少產生在春秋戰國時代。

戰國帛畫是用筆蘸墨畫出的綫條來塑造形象的，然後再敷以色彩。這種以綫描作為繪畫造型的基本手段，一直沿襲到今天，成為中國繪畫的一個特色。以後畫家們在追求用綫條表現客觀物像真實感的同時，也不斷地追求綫條運用的本身美感，因而產生出各種不同流派和風格。東晉顧愷之，是有作品可考的最早的一位知名大畫家。他的人物畫創作，代表了當時的最高水平。他最先提出“以形寫神”的理論，以後中國繪畫對“神”的表現的追求，由人物畫而發展到山水畫和花鳥畫。在這一要求下，中國繪畫既重視對自然的師法，同時又不為自然所役，其造型原則，始終是“妙在似與不似”之間。

隋、唐之間，是中國山水畫開始脫離作為人物畫的背景的地位，逐步走向獨立發展和成熟的時期。著名的畫家展子虔的《遊春圖》，是現存最早的一幅山水畫作品。它所取得的成就，既是六朝山水畫發展的總結，同時也是唐代山水畫的開端。李思訓、李昭道父子正是繼承了他的風格和技巧，而把具有唐代特點的金碧山水畫推向了新的創作高峯。

唐代的人物畫創作是中國繪畫史中人物畫創作的最繁榮興盛時期。最著名的畫家有閻立本、吳道子、張萱、周昉等。被稱為“畫聖”的吳道子的作品，到今天無法見到其真迹了；而代表了初唐人物肖像畫成就的閻立本的《步輦圖》和代表中唐風格的周昉《揮扇仕女圖》，我們都能看到。唐代的其它著名畫家如曹霸、韓幹、韓滉、韋偃等，以專門畫牛、馬等畜獸著名於世，說明繪畫發展分科越來越細。可信為韓滉的真迹，目今只有一件《五牛圖》。韋偃的原作可說是早已絕迹，但我們卻可以從宋代著名高手李公麟所臨摹他的《牧放圖》中想像其氣概。

人物畫在五代南唐也很興盛。在為皇家服務的翰林圖畫院裏，有顧闳中、王齊翰、周文矩、衛賢等名家。顧闳中的作品，在刻劃人物內心活動方面極為細膩，生動傳神，《韓熙載夜宴圖》是其代表傑作。衛賢的作品，至今只有《高士圖》一件，是海內孤本。

唐末五代是山水、花鳥畫飛躍發展變化時期。在山水畫中新出現的水墨畫法，逐步取代了金碧山水的畫法。山水畫家在“外師造化，中得心源”的創作思想指導下，深入到自然山水中觀察體驗，探索各種表現方法，努力創造意境。在中原地區的荆浩、關仝，以勾斫皴染的筆法，表現北方雄峻的山峯，裸露的岩石，氣勢雄渾壯美；南唐地區的董源、巨然，以披麻皴和點子皴，表現南方山水的草木葱蘢，烟雲變幻，優美抒情。他們的山水畫的創作方法和技法及其風格式樣，均成為後世的楷模。《瀟湘圖》可以說是上述山水畫所取得的成就的代表作品。

花鳥畫在唐末五代時期也同樣由於地區的不同而有兩種不同的風格。以黃筌為首的西蜀畫派，多取材於宮廷中的奇花異鳥，珍禽瑞獸，筆法工細，敷色妍麗，被譽為“黃家富貴”；南唐徐熙則多取材於農村中常見的蟲鳥花草，而畫法以突出墨綫為主，設色雅淡，被譽之為“徐熙野逸”。可惜的是，這兩位不同風格的花鳥畫開宗立派之祖的作品，難於一睹。徐熙的畫久已絕迹人間；而黃筌的作品僅有一件《寫生珍禽圖》。

宋代是皇家畫院最盛時期，許多著名的畫家，都被吸收入宮廷。北宋時代最有名氣的山水畫大師郭熙，就是直接奉宋神宗皇帝的徵詔入宮的。《窠石平遠圖》是他入宮以後的代表作。他在山水畫上的

貢獻除創作了大量的作品之外，還從事理論的探討。張擇端是宋徽宗時代的宮廷畫家，《清明上河圖》是一幅驚人的不朽之作。南宋的四大家李唐、劉松年、馬遠、夏圭，全都是宮廷畫家，他們的作品不但技巧熟練，而且很有新意，具有高度的概括性。馬遠的十二幅《水圖》，只畫出水紋的變化，就能表現出多種的意境，其技巧和功力，令人嘆賞。

北宋的中後期，由蘇軾、文同、米芾、李公麟、王詵等人，掀起了一股“文人畫”熱潮。他們創作的思想，更加重視繪畫中的“神”的表現，發展了水墨畫法中的寫意技巧。“文人畫”經過南宋的醞釀和實踐之後，到了元代則成爲了畫壇的主流。趙孟頫是元初士大夫畫家中最爲重要的一位。他一方面主張恢復古法，反對南宋晚期院畫的陳陳相因的積習；另一方面則托古改制提倡“文人畫”的創新。《秋郊飲馬圖》即是他師法唐人青綠畫法而具有文人氣質的一件代表作品。在趙孟頫的影響下，元代的山水畫出現了四大名家，黃公望的淺絳山水，渾厚圓潤，筆墨瀟灑，境界高曠。吳鎮、王蒙師法董源和巨然，筆力雄勁，墨氣濃厚，郁勃深秀。倪瓚則筆墨簡淡，境界超脫。他們各創造了自己的獨特風格面貌，達到了文人山水畫的新高峯。

明代的前半期，宮廷畫院的畫家與浙派畫家佔了畫壇主要地位，山水、花鳥、人物均以宋代畫院爲模範。浙派大師戴進是最有影響和最有成就的畫家，他的山水畫主要繼承馬、夏風格並參以元人筆法，雄健豪爽。明代中期以後，蘇州地區的繪畫創作特別活躍，沈周、文徵明、唐寅、仇英並稱爲“吳門四家”，名震江南。沈、文擅山水，上追董、巨，下法元代諸家，各成一格；唐、仇近師周臣，遠學李唐、劉松年等，山水之外，尤工人物。

水墨寫意的花鳥畫，經過長期的醞釀到明代中後期得到了突飛猛進的發展。沈周、唐寅、開拓於前，陳淳、徐渭繼起於後，更加發揮了水墨性能和寫意的特色。尤其是徐渭的大寫意，墨瀟淋漓，奔放狂縱，其影響直到今天。明末清初的畫壇，名家衆多，燦若羣星。人物畫中，陳洪綬是其中代表；山水畫中，石谿、石濤、王翬，堪稱一代巨匠，弘仁、項聖謨則別具風格，獨樹一幟；花鳥畫中，八大山人淋漓奇古，惲壽平典雅和平，都是一代大師。清代中期的華新羅和“揚州八怪”諸家的藝術，清新活潑，以嶄新的面目呈現在人們面前，直接開創了中國近現代繪畫畫風。

中國的書法和繪畫，主要工具同是筆和墨，也同樣是一種綫的藝術。歷朝以來，中國書家代不乏人，各有創造。在我國古代絢麗多彩的文化藝術中，繪畫和書法的關係最爲親密，所以在收藏中，“法書名畫”總是相聯在一起的。很早以來，先人就收集和珍藏繪畫和書法中的名家名作，把它們看作比黃金、珠玉還要珍貴。在唐代，像顧愷之的一件作品，被認爲是“希世之珍”而“不可論價”的。與他同時代畫家吳道子的一片屏風，“值金二萬”。歷代以來，除了皇室不遺餘力收藏古書畫外，還有許多私人收藏家，如宋代的米芾、明代的項元汴、清代的梁清標、安岐等等，都是以富於書畫收藏而著稱於世。清代乾隆皇帝的收集更爲大觀。他曾得到三件王氏一門的墨迹，專闢一室以貯之，名曰“三希堂”。有兩件今在故宮博物院，其一即本書所收的王珣《伯遠帖》。

歷代以來，無論公（皇室）與私，都十分重視古書畫的收藏，所以許多古代名家名作才能流傳至今，供我們欣賞。故宮博物院繼承了這一優良傳統，不遺餘力收集整理古代法書名畫及其它文物，論其數量與質量都是首屈一指的。本書印製的雖是從中精選出來的一小部分，但對於了解中國古代繪畫和法書，也是最具有代表性的作品。

11. 石鼓

戰國

秦獻公十一年(374B.C.)



石鼓是中國最古的石刻。在十塊巨石上刻了十首詩。十首詩的次序是：“吾車”、“汧墜”、“田車”、“鑿車”、“雷雨”、“作原”、“而師”、“馬薦”、“吾水”、“吳人”。用大篆寫成，共約五百多字。詩中記載的是周王派使者到秦，秦公和他一起到汧河一帶去遊獵的盛況。自公元七世紀初在陝西雍縣發現後，其書法受到了當時書法家虞世南、褚遂良、歐陽詢等人的推崇。唐、宋以來，杜甫、韋應物、韓愈、蘇軾都為石鼓作過詩。從歐陽修《集古錄》起，都把它作為石刻中的最重要的寶物。從中可以看出其時的銘刻、文學、文字、書法等發展過程。所以石鼓文無論在歷史考古、文學史、文字發展史，以及在書法藝

術史上都佔據着重要的地位，是一件極珍貴的重器。

石鼓文在書法史上的重要地位表現在它繼承了籀文的傳統，開創了小篆的先河。它是籀文發展到小篆的過渡，是小篆之祖。唐初蘇勗說：“虞褚歐陽共稱古妙”，張懷瓘《書斷》在談到大篆時說：“折直勁迅，有如鍾數，而端安旁逸，又婉潤焉。”就是指石鼓文的書法特點。石鼓文結字較為方整，大小勻稱，佈局緊密，筆法圓勁，不露鋒芒，歷來為學篆書者所共宗。

但是石鼓的好拓本很難得，唐代初年剛發現時原石就已有剝蝕。傳世的北宋拓本有四本。一是四明范氏天一閣藏，清末發現明安國十鼓齋中的三本，但安



國三本均流往日本。北宋末年石鼓原石被金人劫掠北上，金章宗時將石鼓“金封”，因而南宋不可能有拓本。入元以後直到明、清，其拓本文字損壞更多。故宮所藏拓本原為朱文鈞先生藏本，明中期拓。

這組國寶曾歷盡滄桑。唐初發現後，一直在原地風吹日曬，任人損毀，宋代才移入鳳翔府學。宋徽宗時收到汴京，先由蔡京放在辟雍，後入內府禮古閣。金人破汴京劫掠北上，安置在大興府學（即現在北京）。入元，石鼓放在國子學廡下，後又遷到另立的國子學大成門內左右，經過了六百多年。抗戰期間曾經南遷輾轉萬里，勝利後運回北京。現由北京故宮博物院闕書室保管。

12. 張遷碑

漢·中平三年(186 A. D.)
明代初年拓本

隸書開始於秦，盛行於漢，是一種很美觀的書體。它在篆書的基礎上加以損益，結體由圓變方，比起篆書不僅具有“規矩有則，用之簡易”的特點，而且特別適宜於毛筆書寫。其筆法的變化具有濃厚的裝飾趣味。因此在書法史上是重要的書體。其中《張遷碑》又被視為漢隸中雄強風格的典型之作。

《張遷碑》立於東漢靈帝中平三年(186年)，明代初年出土，原石在山東東平，現保存在山東泰安岱廟。碑文十六行，每行四十二字，碑額篆書“故漢穀城長蕩陰令張君表頌”。碑文內容記載了張遷的生平事跡及其為人。碑陰刻有捐款立碑人的姓名。

碑文書體端整樸茂，古厚雄強中時出矯健奇宕之姿，筆致剛勁挺拔，而又凝練典雅，富於變化。其用筆特點往往方折入筆，出以鋪毫，結體趨於方長，但字體的大、小、長、短、扁、方及筆畫的粗細互參，變化無窮。碑陰書體更加縱肆、自然。此碑與《衡方碑》及近年出土的《鮮於璜碑》相近，開闢了魏晉書風的先河。《張遷碑》可以說是東漢末年隸書的代表作之一，在書法史上有其重要的地位，因此自從出土以來，廣為人們重視並傳習。

《張遷碑》好拓本存世不多，而出土初拓本“東里潤色”四字完好者，所見唯此一本。此本拓工精良，墨色渾厚，字口清晰，是一件難得的銘拓珍品。

此拓本曾經寶熙等題簽，桂馥、郭紹高、陸士等跋六段，又褚逢春、王雲、汪大燮、翁同龢、劉廷琛、陳寶琛等人觀款。此拓本最後的收藏者是蕭山朱文鈞，一九五四年捐獻故宮博物院。



陳君
鼓子
尚書
晉

無其
仁部
伯人
思東
里潤
色君
天造
像器
隆其

13. 伯遠帖

晉·王珣(350—401A.D.)

紙本 行書

縱25.1厘米

橫17.2厘米

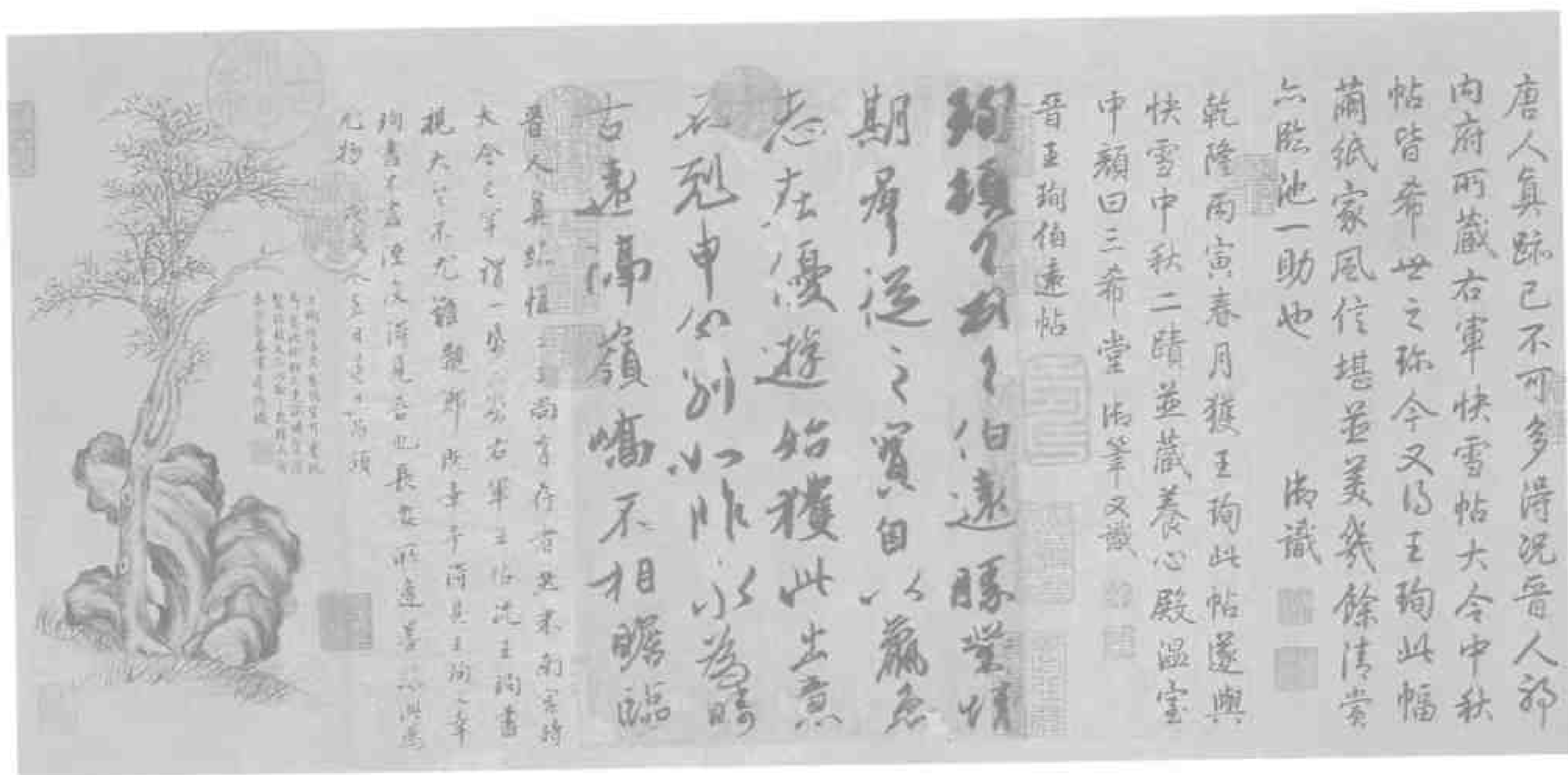
晉代書法繼承漢魏，名家輩出。不但諸體皆備，而且自出新裁，可以說是書法史上盛況空前的時代。其中以王羲之、王獻之等一門書法藝術成就最著，影響最大，為後世所宗法。但二王手書墨迹真本，世罕失傳。存世所謂二王書均係唐宋人摹本。惟一屬二王系統書法真本的只有王珣所書的《伯遠帖》，所以歷來都當作希世之珍。

王珣，王羲之從姪。幼從家學，饒有書名。

《伯遠帖》是王珣寫的一封信。五行共四十七字。其文云：“珣頓首頓首，伯遠勝業情期，羣從之寶。自以羸患，志在優遊。始獲此書，意不克申。分別如昨，永為時古。遠隔嶺嶠，不相瞻臨。”此帖筆法

削勁挺拔，鋒棱畢現，結體嚴謹，筆畫疏密有致，書勢略微向左方傾側，險峻而端肅，可以看出晉人書法的風度神韻。是研究晉代書法極可寶貴的墨迹原件。

此帖曾經北宋內府收藏，著錄於《宣和書譜》。明、清又經董其昌等人遞藏，《書畫記》、《平生狀觀》、《墨緣彙觀》有著錄。乾隆年間入內府，乾隆皇帝弘曆極為珍視，將此帖與王羲之《快雪時晴帖》、王獻之《中秋帖》藏於養心殿西暖閣，專門為此三件墨寶設《三希堂》，常常賞玩其中。清亡後由溥儀攜出故宮，復流落民間，一九四九年後，此帖與《中秋帖》流落香港，一九五一年底，國家以重金將兩件國寶收購回來。



晉王珣伯遠帖

狗填介公伯遠勝榮情

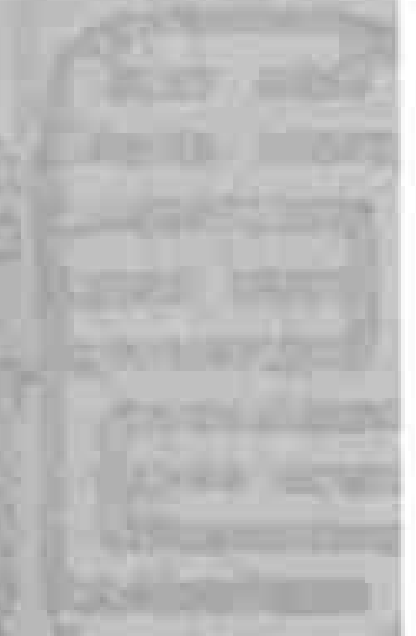
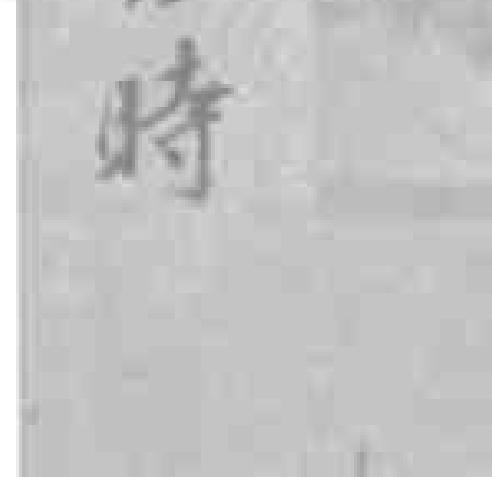
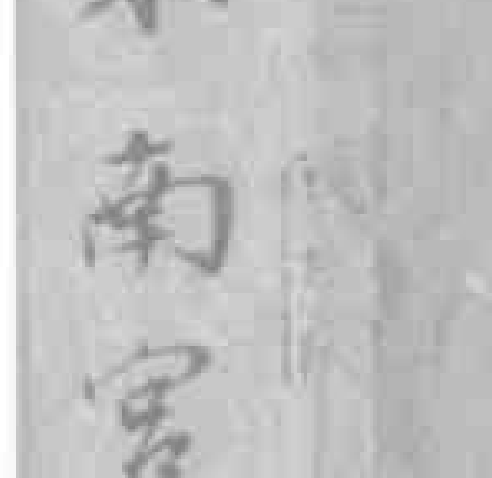
期身送之買自以羸志

志在優游始獲此出意

不烈申公別心作小為晴

古遠第嶺嘯不相瞻臨

晉人真跡惟王尚存者然米南宮時



14. 張翰思鱸帖

唐

歐陽詢 (557-641 A. D.)

紙本

縱25.5厘米

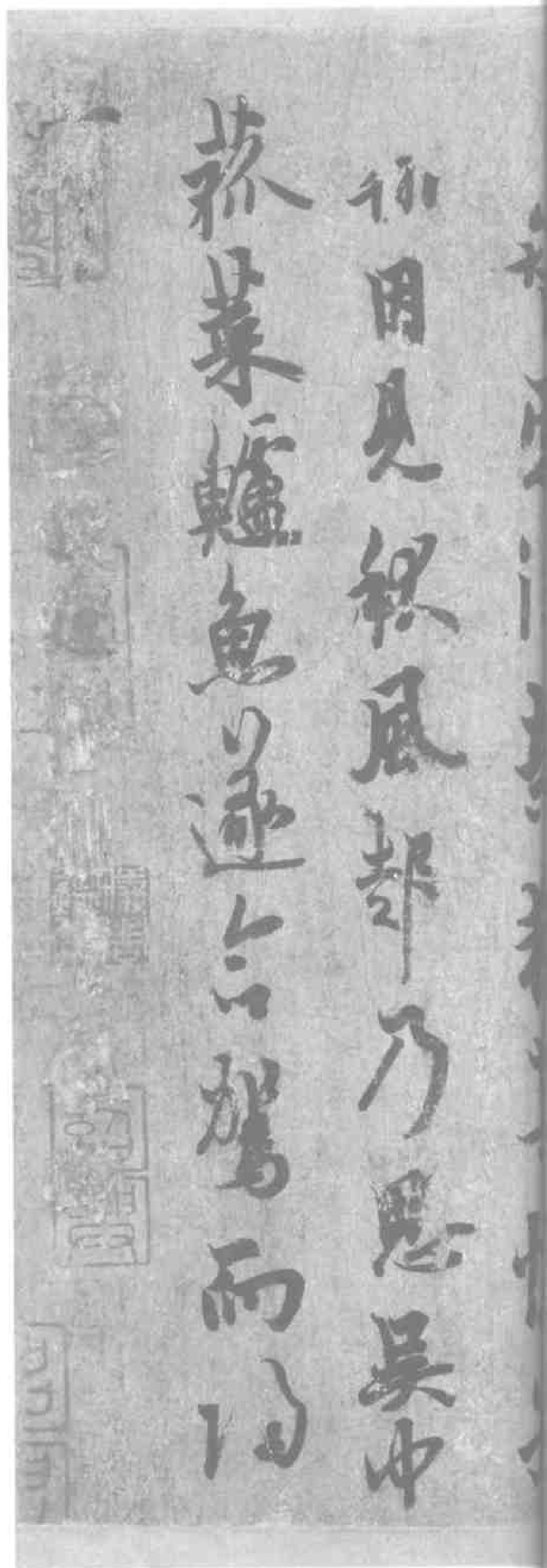
橫33厘米

歐陽詢字信本，潭州臨湘（今湖南長沙）人。他在隋代曾任太常博士，入唐官至太子率更令，弘文館學士，封渤海縣男，博通經史，是唐代大書法家。他的書法師法二王，自成面貌，人稱“歐體”，對後世影響很大。歐體以其結構嚴謹，書體方正，筆畫中時出隸意為特徵。他的書法是六朝書體到唐代之間的過渡，他開創了唐代楷書的先端，起承前啓後的作用。他與虞世南、褚遂良、薛稷並稱為唐初四大書家。碑刻有正書《九成宮醴泉銘》、《化度寺碑》、《虞恭公溫彥博碑》、《皇甫誕碑》等。存世行書墨迹有《卜商帖》、《夢奠帖》、《張翰思鱸帖》等。

《張翰思鱸帖》亦稱《季鷹帖》。行楷書十行，每行九至十一字不等。此帖是歐陽詢為張翰寫的小傳。字體修長嚴謹，筆力剛勁挺拔，風格平正中見險峻之勢，是歐書中的精品。

此帖本幅無名款，後紙有宋徽宗趙佶題一則：“唐太子率更令歐陽詢書張翰帖，筆法險勁猛銳長驅，智永亦復避鋒。鷓林嘗遣使求詢書，高祖聞而嘆曰，詢之書名遠播四夷。晚年筆力益剛勁，有執法廷爭之風，孤峯崛起，四面削成，非虛譽也。”

此帖曾經北宋宣和內府、南宋內府、清內府收藏，見於《宣和書譜》、《墨緣彙觀》、《大觀錄》等書著錄，清乾隆年間刻入《三希堂法帖》。是一件流傳有緒的書苑之珍。



張翰字季鷹吳郡人有
清才善屬文而縱任不拘
時人號之爲江東步兵其後
齊同郡顧榮曰天下紛紛
雖未已夫有四海之名者
非退良難爲本山林間人
無望於時子善以明防前

15. 自書詩卷

宋
蔡襄 (1012-1067 A. D.)
紙本 行書
縱28.2厘米
橫221.2厘米

在書法史上，蘇軾、黃庭堅、米芾、蔡襄被稱為宋代四大家。其實，蘇、黃、米之後原是蔡京，由於蔡京當權時禍國殃民，很受世人疾視，因此便以蔡襄來代替蔡京。

蔡襄在四家中年歲最長，字君謨，興化仙遊（今福建）人。他的書法取法晉、唐，隸、楷、飛白、行、草均工，尤以行、楷書著稱。對於鍾繇、王羲之及顏真卿書法的學習下過很深的功夫。他嚴守法度，仿王羲之能做到“形模骨肉，纖悉俱備，莫敢逾軼”。並且最得“唐人形似”。宋徽宗趙佶曾說：“蔡君謨書包藏法度，停蓄鋒銳，宋之魯公（顏真卿）也。”蘇軾也曾稱讚他的書法“天資既高，積學深至，心手相應，變化不窮，為宋朝第一”。不過他的書法在“出古入新”方面不及蘇、黃、米三家，但在北宋前期師

古風靡的時代，他能集唐名家之長“備衆體而後能自成一體”，其書法藝術的成就在書法史上還是比較突出的。

《自書詩卷》錄詩十一首，是皇祐二年（1050年）十一月，即他被召自福建還汴京北行途中所作。大約於皇祐三年四十歲時所書，是他中年趨於成熟時期的行書典型風格的代表作。運筆沉着圓潤，結體嚴謹穩健，書勢端麗遒勁。開始行中帶楷，逐漸流暢，變為行草，後來揮灑自如，變為草書。但整個風格瀟灑俊美中不失端重沖和。是書法藝術中的精品。

此卷後部宋、元諸名家題跋，曾經宋賈似道、清梁清標等收藏。《珊瑚網》、《吳氏書畫記》、《平生壯觀》、《石渠寶笈三編》等書著錄，也曾列入《秋碧堂帖》。



詩之三

南朝州羊傳備見備小能花

可笑夫桃耐雪風山室牆外見珠紅
為君持酒一相向生忘功伴寂寞同

李戴金士原辭

長河陸路未共造勢到香下方避旋
三世如士猶醉眠山前伴香天應恰
如成後原今流是見如何敢應易法
有起官者上其州類以香考于官年

鮑德純僧 居官

山僧九十五行是百年人莫古能長延
老盡酒見夫真生平持戒定老大有
精神非知不愛者那成故時前

鍾面銅州延年同

雙溪會溪新橋橫斜雜浮屠家
霄閣臥影陰山下峡深風力變石
隨滿聲瀉古劍整神龍商帆
朱牌馬壯毛轉對山翠色著驚
九河洲生秀香草樹自開在王郎
黃子必高文真振言願我久味梓
霜蟻別處把臨清休處是寫
書傳清華舞舞最驚浪款款
廟尚實甚難徐道晚齊聲外
連空野道是使遊人志願亦出酒

自漁梁歸至浙州天室有以

大宮屋空野迤車祥志行記坤
初一色畫夜名通明有物以遠白
望塵非管清只看流水在古嘉
祝山平遠室觀、把板北點、輕
玉橋天出銀湖海中生并控控
海態因信得透參了客墟可暇
暖官結、小能離首吹翻清春
凍初晴破曉晴更望多界嶺
南望不離情

補山真越門石橋石西出地際

可笑夫桃耐雪風山室

空野迤車祥志行

陳王也作奇鴻賦亦必

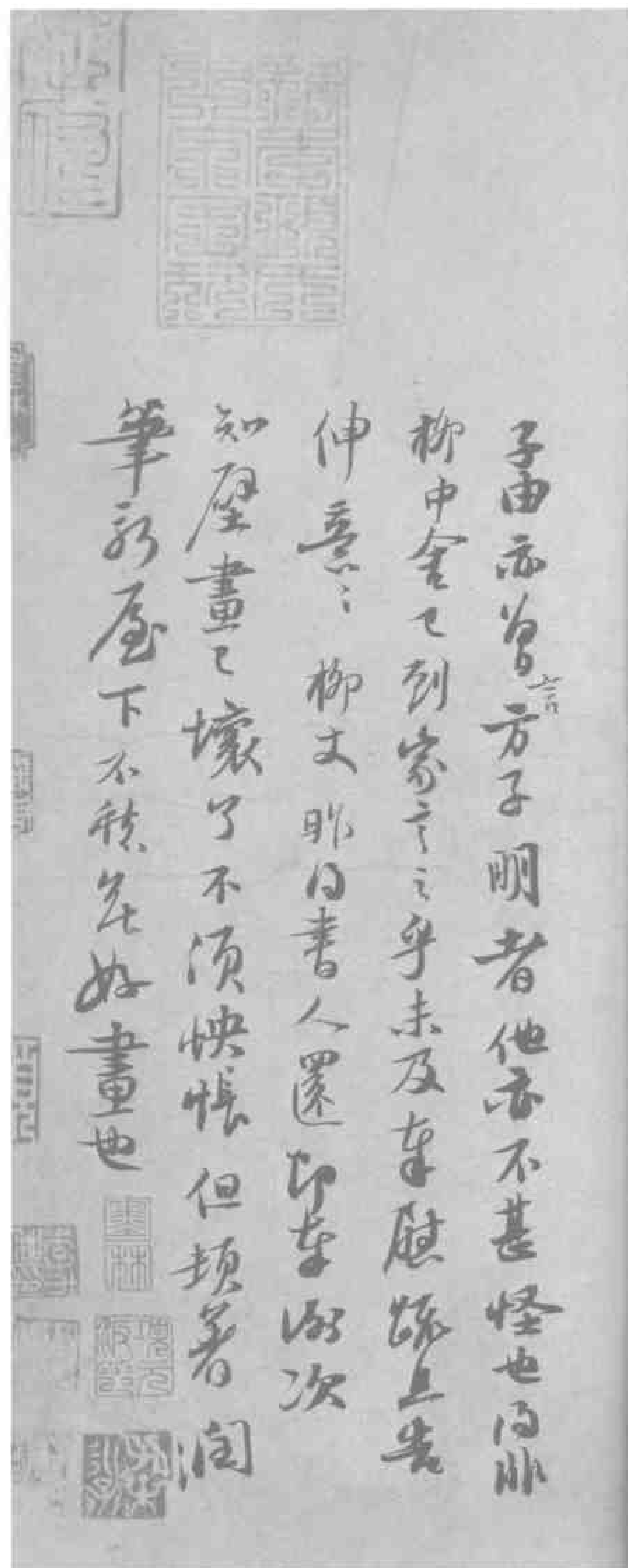
16. 新歲展慶帖

宋
蘇軾(1036-1101A, D.)
紙本·行書
縱39.2厘米
橫48.8厘米

蘇軾，字子瞻，一字仲和，號東坡居士，四川眉山。他是北宋大文學家、詩人兼著名書畫家。文學史上舊稱“唐宋八大家”之一。行楷書取法李邕、徐浩、顏真卿、楊凝式，並上溯“二王”與智永，吸收各家之長，創立新意，自成一體，與黃庭堅、米芾、蔡襄並稱為“宋四家”。黃庭堅稱蘇軾書為“本朝第一”。

《新歲展慶帖》是蘇軾行書佳作。用筆暢快淋漓，蒼勁靈秀。書體的筆畫比較豐腴，結字在險中求平穩，這是蘇軾的特點。唐代的書法，如顏真卿、柳公權等人，以方正、穩重和莊嚴而見長；到宋代蘇軾、黃庭堅、米芾等人，則是追求奇險、活潑和靈秀，因而創造了新意，形成了宋代的書風。《新歲展慶帖》可以說是這一新書風的代表作品。全篇十九行，二百十餘字，一氣呵成。雖是一封書信，並無半點草率或凝滯，筆隨意轉，自然天成。正如蘇軾自謂“書初無意於佳乃佳爾”。

此帖是蘇軾寫給好友季常（陳慥）的。其內容主要是約陳慥到黃州一會。從內容來看當書於元豐五年（1082年）農曆正月初二，當時蘇軾四十六歲，是他貶官黃州的第三年。元豐四年（1081年），蘇軾請得黃州城東營地數十畝並躬耕其中，在此構築新居，元豐五年正月初新居尚未落成，故蘇軾在信中寫道：“竊計上元（正月十五日）起造尚未畢工，軾亦自不出，無緣奉陪夜遊也。”望陳慥於正月末到黃州來會。由此可知蘇軾東坡雪堂大約竣工於是年正月下旬。此帖不僅是蘇軾書法佳作，也是研究他的生平及交遊的重要史料。



賦啓新歲未獲

展慶祝頌無窮稍清

起居何如也起造必有涯何日果可

入城昨日得以擇書過上元乃行訂

月未間到此

公亦以此時來亦何之竊計上元起造尚未

畢工耕亦自不出無倦在陪夜游也沙枋

畫一報且夕附陳隆妙喜次今先附扶老

亭有去此中有一鑄銅正欲佳

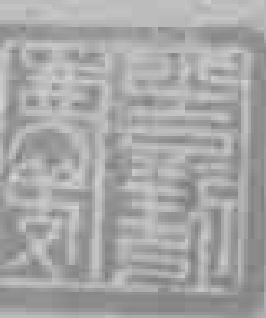
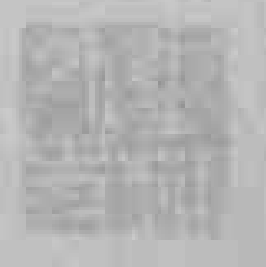
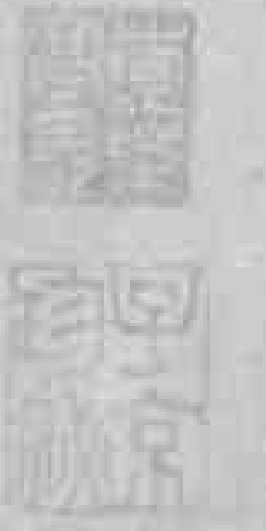
所收建州茶木曰子并惟試令依禮造者兼

適有閩中人便或令者過因往彼買一副也

乞輒付去人專云友護便納上住家更也

保重冗中也不謹

拜再啟



17. 詩送四十九姪帖

宋
黃庭堅 (1045-1105 A. D.)
紙本 大行楷書
縱35.2厘米
橫130.3厘米

在黃庭堅的大行楷書中，以《松風閣詩》、《詩送四十九姪帖》最能代表他的風格，因而引起學書者的廣泛重視。

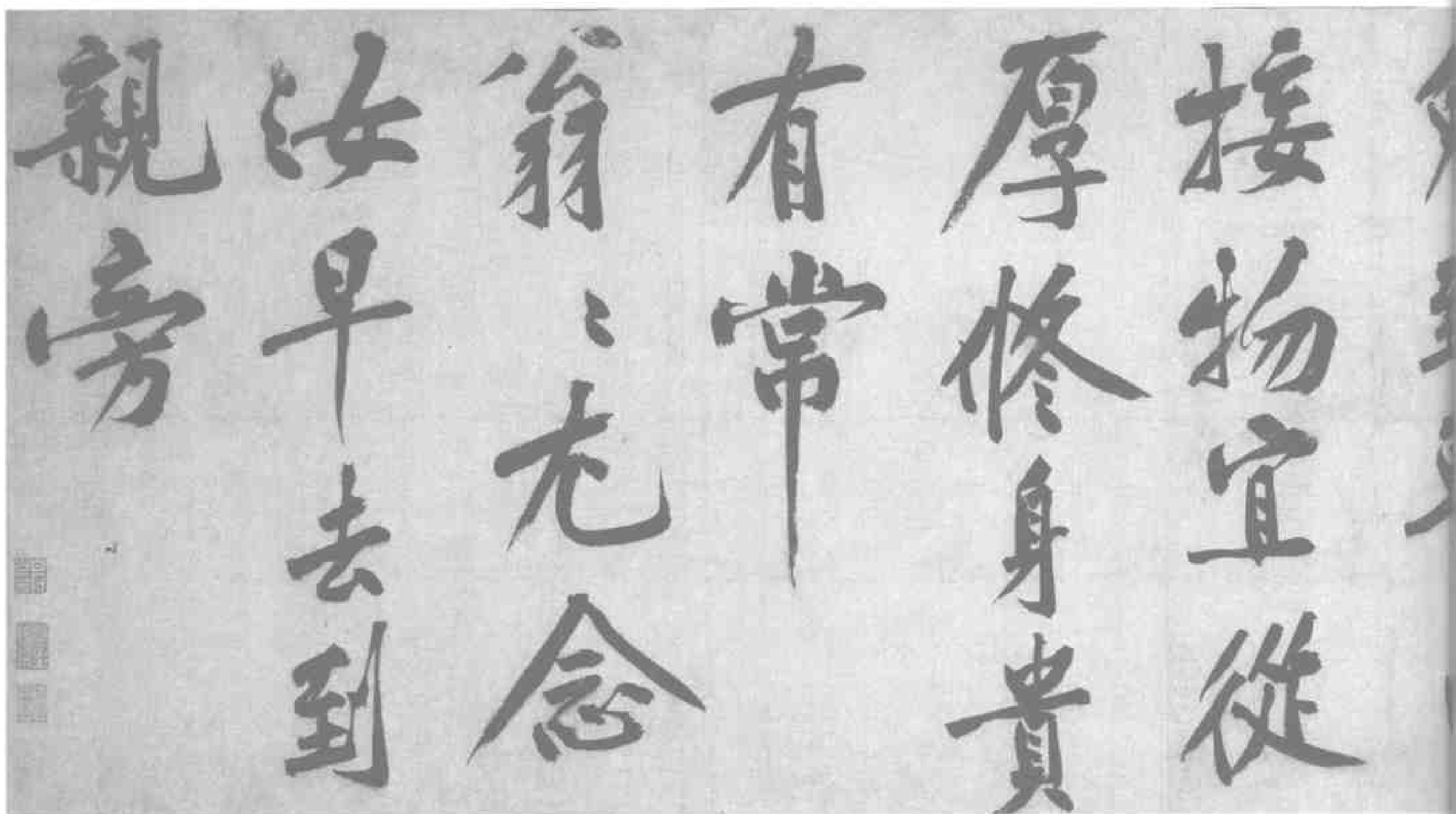
黃庭堅，字魯直，號山谷道人，涪翁，分寧（今江西修水）人。英宗治平四年（1067年）舉進士，紹聖初以修實錄不實的名被貶。徽宗即位後召還，又因文字招罪，再被貶。後死在宜州（今廣西宜山），卒年六十一歲，私諡文節先生。

黃庭堅是北宋著名詩人兼大書法家。他的詩文出於蘇軾門下，與蘇齊名，開江西詩派，兼擅行、草書，初以周越為師，後取法顏真卿、懷素，並受楊凝式的影響，尤得力於《瘞鶴銘》而自成一家。為“宋四家”之一。

《詩送四十九姪帖》內容表達了黃庭堅與其姪初

見又別，舉觴以“奮發”、“軒昂”共勉的情景。全篇十三行，四十六字，首書標題，後為五律一首。結字險側奇崛，筆法蒼老勁健，體勢挺拔、縱橫、舒展，浩然之氣溢於紙墨，給人以“快馬入陣”之感。這是黃庭堅在吸取《瘞鶴銘》、顏真卿、楊凝式等人書法的基礎上取精用弘，自創的一種新的書體。這種新書體最大特點體現在中宮斂結、長筆四展即所謂“輻射式”的結構上，如“奮發”“修”等字。突破了晉、唐楷書方正的外形，以其點畫借讓與誇張的手法，使中宮收斂處顯得堅實茂美，長筆伸展處風神俊逸。黃庭堅晚年行楷書均具有此種特點。

此帖見《石渠寶笈初編》著錄，是宋元寶翰冊中之一，曾刻入《三希堂法帖》第十三冊，是一件流傳有緒的書法珍品。



修身

奮發

詩送
九姪
有妹財相
見何堪舉
別觴共期
同奮發更

18. 苕溪詩

宋
米芾(1051-1107A. D.)
紙本
縱30.3厘米
橫189.5厘米

米芾(初作黻)號海岳外史，襄陽漫士等。原籍襄陽人，居潤州(今江蘇鎮江)，享年五十七歲。徽宗朝曾官至書畫學博士、禮部員外郎等。他是北宋末年最著名的大書畫家之一，與蘇軾、黃庭堅、蔡襄合稱為宋代四大家。在書法史上佔有重要地位，其影響及於宋、元、明、清以至現代。

米芾的書法繼承晉、唐傳統，特別對於“二王”(羲之、獻之)和歐陽詢、褚遂良書法的臨學下過很深的功夫，並能吸收諸家之長，融匯貫通，自立門戶。正如他自己所說：“壯歲未能立家，人謂吾書為‘集古字’，蓋取諸家之長總而成之。既老，始成家，人見之不知以何為祖也”。道出了他在繼承和創新問題上的必由之路。因此他能“每出新意於法度之中，而絕出筆墨畦徑之外”(孫觀語)。所以他的書法在當時就被評為“如快劍斫陣，強弩射千里，所當穿徹，書家筆勢亦窮於此”(黃庭堅語)。

《苕溪詩》是米芾中年書法代表作，書於元豐三年(1088年)八月，當時米芾三十八歲。從詩句內容得知，那時他在太湖一帶漫遊，經蘇州、無錫等處而舟行抵達吳興。此卷是在無錫將要出發去吳興之前寫的。行書五律詩六首，共三十四行，通篇一氣呵成，行氣疏朗中見嚴密，錯落參差而又渾然一體。書勢奇險中見穩重，雖結字多有傾側，但字字都能把握重心而“迫險得夷”。用筆秀勁中見蒼渾，筆筆不同，重輕不同，千變萬化，達到了“瘦不露骨”，“肥不剩肉”，天真、自然的最佳境界。可以說它是米芾書法藝術中的傑作，代表了米書的典型風格。

此卷為清內府原藏，溥儀出宮時携往長春，偽滿覆滅時散出。卷中“念我心功不厭”六字殘失，“載酒”二字半損，原有李東陽篆書大字引首和卷末項元汴題記均已失去。一九六三年故宮收得此卷，重裝時由本院鄒竹友先生根據未損時的照片將米書缺字補全。



過江東

仕倦成流落，遊頻惜轉蓬。

蓬熟未隨意，任涼至逐

緣東入境親，疎集他鄉

彼此同嗟，衣並食飽，但覺

愧梁鴻

旅舍緣交駐，浮家為興

來，句留荆水話襟，而卜

峯開過刺，如尋戴遊梁

定賦放漁歌，堪畫夏又

有魯公陪

密友從春，折紅薇，過夏

榮園，板硯自得，願我若舍

情漫有蘭，隨色穿，無石

對聲，却憐皎月，依

舊滿船行

元祐戊辰八月日作

元祐戊辰八月日作

將之茗溪戲作呈

諸友

襄陽漫仕家

松竹留因下夏溪山去為

秋久廣白雪詠更度采

菱謳縷會主鱸堆菜

圍金橘滿洲水宮無限

景載占謝公遊

將之茗溪戲作呈

諸友

襄陽漫仕家

松竹留因下夏溪山去為

秋久廣白雪詠更度采

菱謳縷會主鱸堆菜

圍金橘滿洲水宮無限

景載占謝公遊

半歲依倚竹三時看好

花懶傾惠泉酒點盡

盤源茶主席多同好群

峯伴不詳朝來還索社

簡便起故巢以差

諸君載酒不報而余以疾每釣望佳

清話而已沒信書劉李周三姓

好懶難辭友知窮望念

通貧非理古拙病覺養心切

小園能留客青冥不厭

19. 洛神賦圖

東晉
顧愷之（345—406 A. D.）
絹本 設色
縱27厘米
橫572厘米

顧愷之是中國繪畫史上第一位有作品可考的著名大畫家。他多才多藝，除擅長繪畫外，還工詩賦、書法，而且為人風趣、有大度，故一時譽為“才絕、畫絕、痴絕”。

顧愷之最善畫人物，兼及山水、禽獸，曾創作過不少道釋壁畫。他的畫法被稱為“密體”，特點是綫條“緊勁聯綿，循環超忽”，如“春蠶吐絲”，“春雲浮空，流水行地”，輕盈、流暢、優美、動情。

這卷《洛神賦圖》，雖為宋人摹本，但其畫法，仍然保持着顧氏原作的特點及六朝遺意。自宋以來，流傳有緒，是了解顧愷之藝術成就極為可貴的資料。

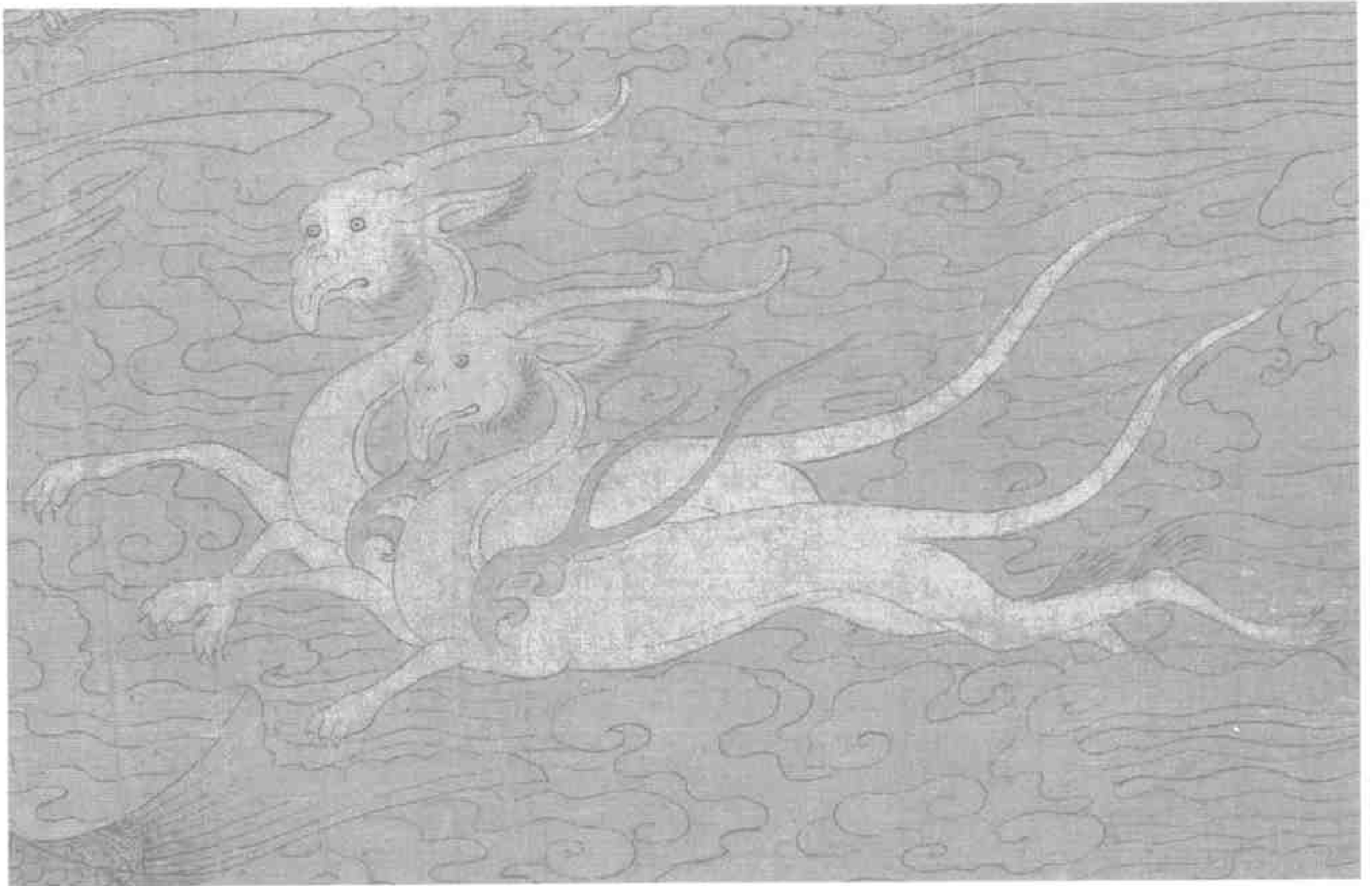
《洛神賦圖》卷，取材於三國曹植著名的《洛神賦》。原作運用神話寓言的手法，描寫詩人在洛水邊與洛水之神的邂逅，以寄托他對不能相結合的情人的傷懷和思念。顧愷之採用了手卷的形式，主要人物——洛神和曹植在畫中反覆出現，以一幅幅連續的畫面，展現了故事的全過程。整卷《洛神賦圖》不但非常準確而恰當地表達了原賦的內容，而且在藝術手法上，也

和原賦精神一致，通過畫面的形象，成功地表達了賦中思想感情。這是一種在文學作品的基礎上的再創造。

畫卷開首，描繪曹植在侍從簇擁下，來到洛水邊。遙遙望見他所苦戀的、美麗的洛水之神，出現在泛起微波的水面上。洛神梳着高高的雲髻，衣帶被風吹起，邁着輕盈的步履，回首反顧岸邊，似欲去還留，欲行還止。其形體刻劃的優美，恰如賦中的描寫，“襪纖得中，修短合度”；其動態情思，正是“步踟躕於山隅”的再現。洛神的周圍，水中盛開荷花，岸上是青松秋菊，天空有日月、游龍、鴻雁，這些都是賦中用以比喻洛神美麗的事物，顧愷之在畫中，一一描繪出來，使賞畫者及時聯想起賦中的句子；同時，也取得了畫面的裝飾效果，增添了故事的神話色彩和夢幻氣氛。此後按賦的敘述發展，洛神反覆地在畫中出現。最後，她駕着六龍雲車，消失在雲端。這一段的描寫很鋪張，富於想像；顧愷之的描繪也很精彩，雲與水相間相聯，各種神話中的動物形象奇異，賦色華麗，洛神坐在雲車之上，仍然反顧着後方，表現着依依不忍離別的神情。最後，畫而描繪曹植御舟去追趕洛神。繼之坐在岸邊秉燭待旦，以期洛神的再現，終竟無可奈何駕車歸去。

《洛神賦圖》在技巧技法和形象創造上，繼承了漢代的傳統，尤其是畫中那些神話中的形象，如太陽中有三足烏鴉，水中的游魚等，自然會令人聯想到西漢帛畫和漢代的墓室壁畫。但是《洛神賦圖》綫描的精細，造型的準確，通過人物間的相互關係和環境的渲染所表達的感情色彩，却又大大超過了漢代的繪畫水平。當然，表現在山水畫方面，“水不能容泛”，“樹如申臂布指”，不及後來的進步，代表着六朝的時代風格；而這一點，正使我們相信，它的原作是顧愷之所創造的。









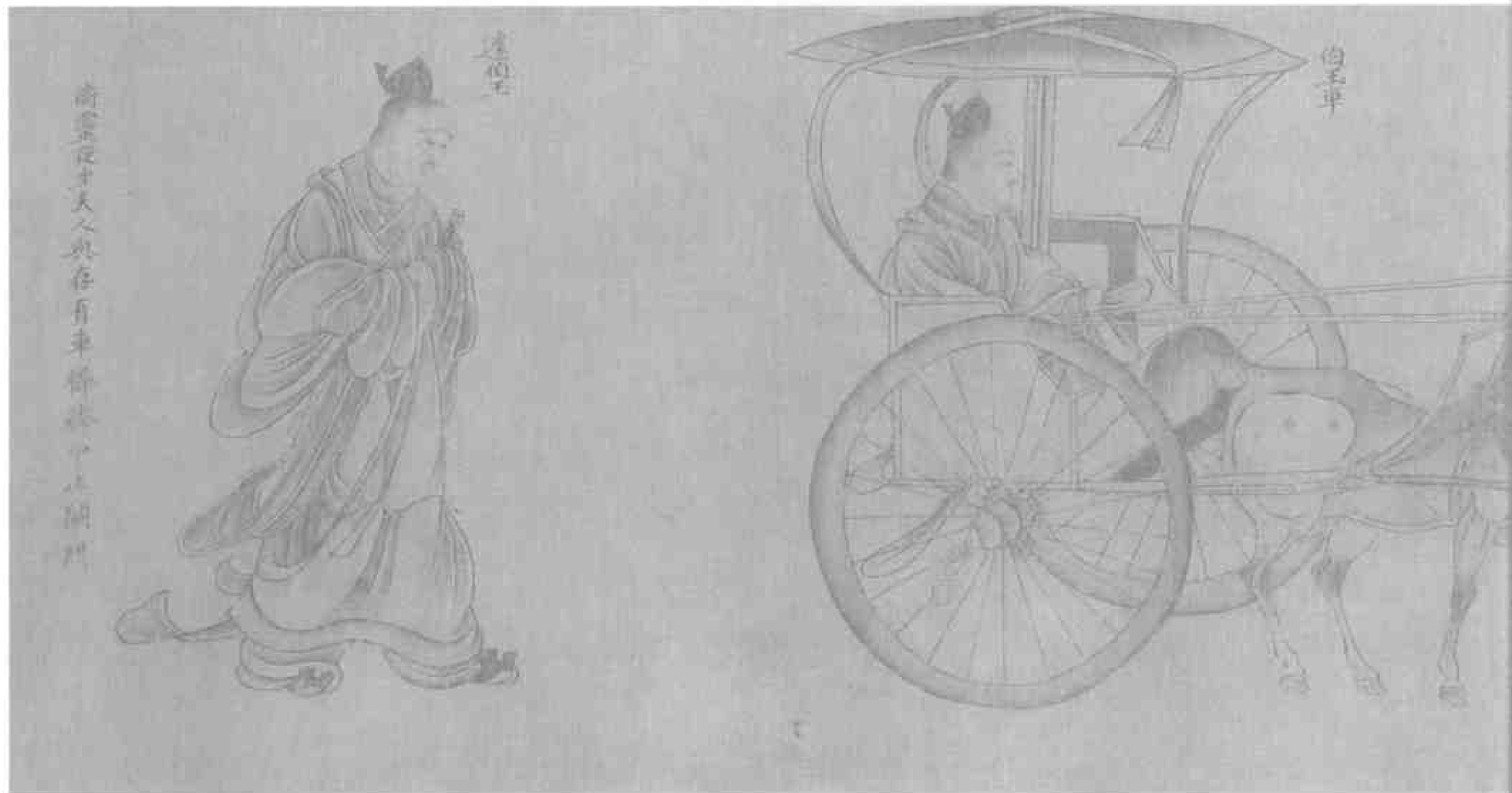
20. 列女仁智圖(部分)

東晉
顧愷之(345-406 A. D.)
絹本 設色
縱25.8厘米
橫479.3厘米

《列女仁智圖》是根據漢代劉向所撰《列女傳》而創作的。原稿向傳為顧愷之所作。《列女圖》這題材由來很古。在漢代畫像石和出土的北魏漆畫中，都可以見到。這卷《列女仁智圖》為宋人摹本，中有缺損。但此卷雖是摹本，依然保存着六朝時代風韻。而且，在一定程度上反映了顧愷之的藝術水平。

《列女仁智圖》上現存二十八個人物。列女有楚武王夫人鄧曼、許穆夫人、曹負羈妻、孫叔敖母、晉伯宗妻、衛靈公夫人、魯漆室女、晉羊叔姬等八名，按理還應有齊靈仲子和晉范氏母，因殘損不存。這些古代婦女之所以受到表彰，皆因她們的道德或才能卓識，可為其他婦女作為學習的榜樣。顧愷之在表現這一題材內容時，繼承了漢代的同類題材的平列構圖佈局法。除少數道具外，沒有任何背景，這一點更多地保存了“古法”。但是在人物的面像和姿態上，却加強了動勢和內心活動的刻劃；在人與人的關係上，加強了故事的內在聯系。如衛靈公夫人一段，就非常生動。衛

靈公和他的夫人南子夜坐，突然聽到關門外有車子的聲音，南子說這是伯玉來了，靈公問何以知之，南子答道：“君子不為冥冥墮行，伯玉，賢大夫也，是以知之。”等人進來一看，果然是蓬伯玉。畫中衛靈公坐於屏風內，身子向前傾斜，右手抬起，正是問話的姿態。南子一邊侍候，端正姿勢，正準備回答問題。從姿態的動勢和面部表情，可以看出她對自己的判斷充滿着信心。又如孫叔敖母一段，描寫孫叔敖殺死兩頭蛇自知必死，哭着向母親敘述，其神態有着孩子受了委屈的幼稚特點。其母則刻劃得不唯外表美麗，衣着華貴，而且面相慈祥、和善。這就把一個有身分和有賢德遠識的婦女，表現得十分充分。在中國古代繪畫理論中，顧愷之首先提出了“以形寫神”的觀點，在其著作中，總是反覆地強調人物畫表現人物的精神狀態和性格的重要性。在這一卷畫中，可以看到，在創作的實踐中，他也是在努力追求這一主張的體現，並且成績突出。



妻和且亡數諫伯宗厚託華羊
以免各殃伯宗過橋州黎奔荆



伯宗之妻和且亡數諫伯宗厚託華羊
以免各殃伯宗過橋州黎奔荆

愛公夫人

權公夫人



21. 遊春圖

隋(581-618 A.D.)

展子虔

絹本 青綠

縱43.0厘米

橫80.5厘米

展子虔，渤海（今山東陽信）人，生卒年不詳。歷任北齊、北周和隋。善畫道釋、人物、鞍馬，尤長畫宮觀臺閣和山水。是一位承前啓後、繼往開來的繪畫大師，與晉顧愷之、劉宋陸探微、梁張僧繇並稱為“顧、陸、張、展。”他的山水畫為初唐李思訓、李昭道的“金碧”山水開創了端緒；人物畫被視為“唐畫之祖”，在畫史上佔有突出的地位。

《遊春圖》曾經北宋宣和內府收藏，由徽宗趙佶題簽為《展子虔遊春圖》，後又經元、明、清諸名家的題跋遞藏或著錄。是一件流傳有緒的稀世之珍。在體現早期山水畫的形成和發展方面具有極為珍貴的藝術價值和歷史價值。

《遊春圖》是一幅描寫自然景色為主的青綠山水，表現人們春天出遊的情景。畫家在不大的絹幅上以妥善的經營、細勁的筆法和絢麗的色彩，畫出了青山疊翠、花木蓊蘢、波光粼粼的湖山佳境。湖心一艘高篷遊艇在碧波中遊弋，三位女子據船而坐，在欣賞湖山佳趣；一梢公從容不迫地搖櫓，船緩緩前進。湖邊數人，或乘遊騎或漫步山間小道，或袖手停於湖邊。畫家通過對各種自然景物和人物細微生動的描繪，成功的突出了“遊春”這一主題，使畫面洋溢著喧城活潑的氣氛，具有詩一般的境界，給人以強烈的藝術感染。

《遊春圖》的藝術表現手法，具有明顯的早期山水畫的特點。構圖已擺脫了魏晉以來“或水不容泛，或人大於山，率皆附以樹石映帶其地，列植之狀若伸臂布指”的佈景方式，而是以山水作為主體，人物作為點景的純山水畫的手法處理畫面。圖中各種物像的形態及互相關係、大小比例、遠近透視、前後層次以及空間關係等處理得都較妥貼。畫家把作為畫面重心的主要山巒、樹石、建築及人物活動安排在絹幅的右部偏上方，山勢隨着山脈的自然走向逐步往左展開，愈遠愈小，消失在水天之際；一潭湖水，隨着微風拂起魚鱗般的細浪向左上方延伸，愈遠愈淡，直與遙天冥然相連。為了使畫面更具穩定性，又在左下角佈置了一處山莊，加以承接，做到了首尾相應，開合有度，意境深遠，給人以“咫尺千里”之感。在筆墨技巧上，還保留了魏晉南北朝繪畫的某些遺風。如畫山石祇勾勒



烘色，而無斫和皴的運用；畫樹幹只用空勾界兩筆而不畫皮鱗；畫松葉不細寫松針，只以細綫勾出輪廓再以苔綠審點；山間花木多用鹿角枝而缺乏穿插、交錯和掩映等等。正如唐張彥遠所說：“揚（契丹）、展精意宮觀，漸變所附。尚猶狀石則務於雕透，如冰斷斧刃；繪樹則刷脈鏤葉”。這表明早期山水畫家雖已改變了前代的表現手法，將山水畫推向獨立的階段，但由於畫家對自然物像的觀察和藝術表現能力還受到藝術本身發展規律的制約，因此在筆墨技巧上很自然地顯現出早期山水畫的稚拙和古樸。然而，從《遊春圖》中也可以看出山水畫從它的幼年開始向青壯年時期轉

化的一些跡象，注意了物像的不同形質而採用不同的表現筆法。

在設色方面，也保留一些古雅樸拙的風格，但已經注意到各種色彩的合理使用。整個畫面古樸典雅，金碧輝映。明代鑑藏家詹景鳳曾說，此畫“始開青綠山水之源，似精而筆實草草，大抵涉於拙未入於巧，蓋創體而未大就”。山水畫後經唐李思訓父子及吳道子、王維等人的繼承和發展而日趨成熟，達到了“諸體皆備”的程度，歷經五代、宋、元、發展到高峯，這與早期山水畫家開闢的途徑是分不開的。



22. 步輦圖

唐
關立本（601—673 A. D.）
絹本 設色
縱38.5厘米
橫129.6厘米

關立本是一位以丹青馳譽的唐代宰相。他的繪畫，在初唐時期有着特殊的地位，是盛唐畫風的開創者，被評為“六法該備，萬象不失”，“位置經略，冠絕古今”。他善長人物畫，曾為當時皇宮畫過不少的畫。如：《秦府十八學士圖》、《凌煙閣功臣圖》、《異國來朝圖》等。可惜這些圖畫早已湮沒無存，幸而有《步輦圖》傳世，得以略窺關氏的藝術風格和成就。

《步輦圖》描繪的是貞觀十五年（641年）正月，唐太宗會見吐蕃（今西藏地區）贊普松贊干布派來迎娶文成公主的使者祿東贊的情景。文成公主遠嫁吐蕃，在中國多民族的國家中，表現了民族友好關係，是一件有歷史意義的大事。

畫的右方，唐太宗坐在由六位宮女擡着和扶着的“步輦”上，另有三個宮女掌着傘、扇。畫的左邊共有三人。紅衣虬髯者，可能是宮中的典禮官。白衣年少者或為譯員。二人中間則為祿東贊。

《步輦圖》最突出的是能生動而具體地表現了不同人物的不同身分，性格的不同精神氣質。典禮官沉着老練；譯員因地位低微顯得有些拘謹惶恐；其中，尤以唐太宗和來使祿東贊刻劃得最成功。

卷中的唐太宗李世民的形像，先用墨綫勾出輪廓，眉、鬚、髮都一根根描出，然後用色渲染。眼睛向前平視，表情莊重。衣紋用筆簡練沉着，渲染不多。整個形像魁武、英俊。關立本和唐太宗長期相處，對他比較了解；聯系歷史有關李世民的記載，可以看出畫家不僅描繪了李世民的外形特徵，也表現了他的氣質和風度。祿東贊身穿小圓花藏族服裝，拱手肅立。那寬闊的前額，有着深刻的皺紋。不但表現他遠道而來，僕僕風塵；也刻劃了他的民族的面貌特徵。他表情嚴肅、誠懇，既表現了他對唐太宗的崇敬，也刻劃出他自我意識到所肩負的使命感的重要。

此畫絹地重設色，用筆沉着，恰到好處地表現了這一莊重的場面。流利的鐵綫描，表現了綢緞衣裳的質量感。團花的描繪真實而華麗，也幫助祿東贊這一人物在畫面上的突出。





23. 揮扇仕女圖

唐（618-907 A. D.）

周昉

絹本 設色

縱33.7厘米

橫204.8厘米

周昉，字仲朗，京兆（今陝西西安）人。擅長於宗教壁畫、人物肖像畫和仕女畫。他畫的宗教壁畫，在當時被稱為“周家樣”。仕女題材的繪畫則繼承了張萱的傳統，所描繪的貴族婦女形象，體態豐腴，反映着唐人的審美趣味，《揮扇仕女圖》即代表這一風格的作品。

《揮扇仕女圖》，共畫有九個有身分的宮廷貴婦，另二個侍婢，兩個內監，計共十三人。她們或兩個、或三個為一組。這些婦女，穿着華貴的衣服，有內監和宮女們侍候，從物質生活來說，可謂身在“天堂”。然而她們却個個愁眉不展，百無聊賴，度日如年，從精神生活來說，却是極端貧乏的。畫家正是通過這些宮廷貴婦的羣像刻劃，揭示了這種矛盾，對這些婦女的不幸，寄予無限的同情。

為了揭示主題，作者對這批宮廷貴婦的形象刻劃極為生動傳神。細膩地通過面部和動態，以表現人物

內心的活動。例如卷首第一位坐在椅子上的婦女，她的身子好像一攤軟泥，那困倦慵懶的神態，似乎午睡猶未足。手中的小扇閒置不用，却教內監給她揮動着大扇。這一切既說明她身分的高貴，享受着人間的富貴尊榮，然而却是極度的精神空虛與苦悶。那位坐在刺繡棚架一端的婦女，右手持扇倚靠着棚架，左手抱着扇頭托着香腮，微彎着身子，低頭不語，雙眉緊鎖，顯然是陷入了極度的苦悶之中。宮廷婦女的刺繡，本來並不是為了生產，只不過借以消磨歲月，打發光陰，連這一點她都缺乏興趣，懶於拈針引綫。卷末兩個婦女的刻劃，更是神來之筆。其一只見背影，微仰着頭，隨意搖動着手中的小扇，這扇子也是她們用來消愁解悶的工具。這扇子的規勳，似乎體現出她將這宮中的一切已經看透，已經看慣，因而泰然處之的心境。所以畫家從背影去表現動作，顯得好像是那麼“瀟灑”，那麼“超脫”。與這個婦女形成鮮明對照的是那個倚靠着梧桐的婦女。她顯得那麼嫩弱，心緒十分焦燥不安，對目前的一切，她實在難以忍受了。畫史上記載，周昉曾與韓幹同時都為郭子儀的女婿趙縱畫了一張肖像，都畫得很像，一時難以分出優劣。後來郭子儀的女兒回來，郭子儀問她哪一幅好，她當然最熟悉自己的丈夫，便說周昉畫的不但形似，而且兼得神氣，這樣才判明了誰畫得更好了。我們從《揮扇仕女圖》中，完全可以體會到周昉當時為趙縱所畫的肖像，是如何的精彩了。









24. 五牛圖卷

唐·韓滉(723-787 A. D.)

紙本 設色

縱20.8厘米

橫139.8厘米

唐代是中國繪畫藝術空前繁榮的時代，在繼承晉、隋優秀傳統的基礎上，大胆創新，各種流派和風格應運而生，題材的廣泛和反映內容的深度，都達到了一個新的高峯，一時名家輩出。如閻立本的表现重大政治、歷史事件的人物、肖像畫；李思訓父子的“金碧”山水畫；王維的水墨山水畫；吳道子的人物佛像畫；張萱、周昉的宮廷仕女畫；曹霸、韓幹的馬；戴嵩、韓滉的牛；邊鸞的花鳥等等。但唐代傳世作品至今已很少。韓滉《五牛圖》卷是少數幾件唐代傳世紙絹畫作品真跡之一，也是現存最古的紙本中國畫，因而受到廣泛的重視。

韓滉，字太冲，長安（今陝西西安）人，宰相韓休之子。貞元初，官檢校左僕射同中書門下平章事、兩浙節度使等職。封晉國公。政治上主張國家統一，獎勵農耕。曾參予平定藩鎮叛亂。韓氏兼工書畫，草書得張旭草法，繪畫遠師宋（南朝）陸探微。其繪畫作品的主要內容，多為描繪農村生活為題材的風俗畫，寫

牛、羊、驢等尤佳。他的風俗畫在接觸生活的廣度和深度上，比之張萱、周昉所表现的綺羅人物絕然不同。他把選材重點從宮廷、豪門生活擴大到農村，這在中國風俗畫發展中是一大進步。

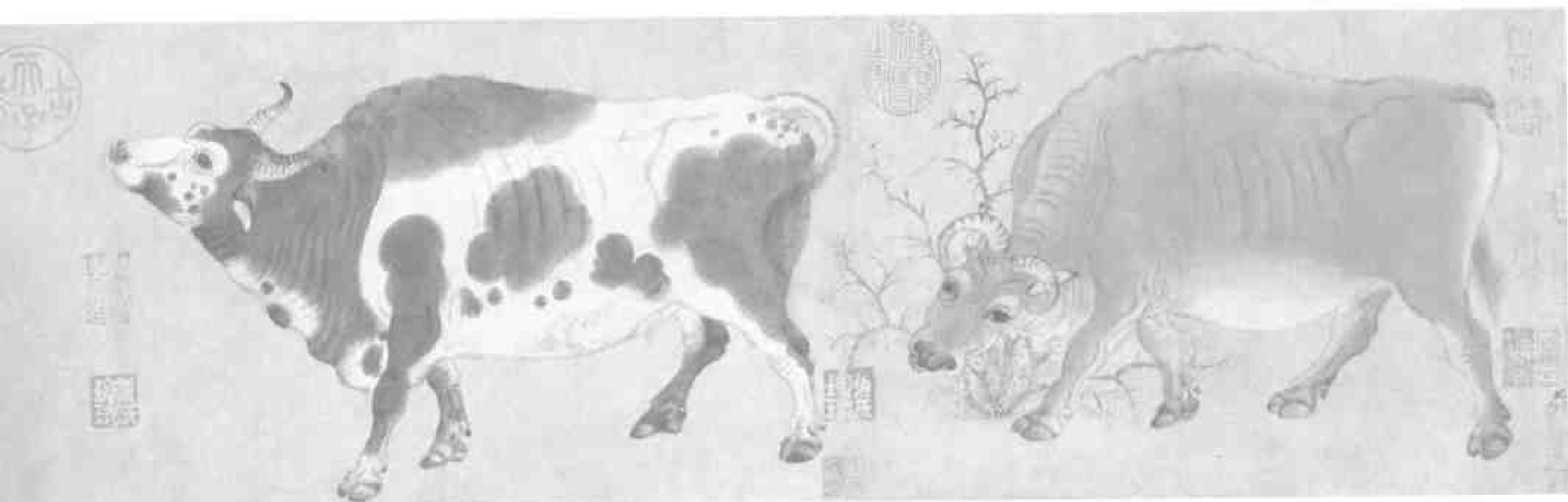
《五牛圖》畫在一幅窄而長的白麻紙上，五牛姿態各異，神形逼肖。畫家表现了牛的左右前後各面的形象以及常見的動態。用極為簡潔的近景構圖，除了一叢荊棘之外，不設任何背景。着重於突出牛的既倔强又温順的性格。其次在筆法上用粗壯雄健而富於變化的綫描以表现牛的骨骼和肌肉，只在牛頭生角處及牛尾用輕柔的筆法畫出根根細毛。以赭、黃、青、白等着重於表现五條牛毛色的不同。而且根據牛體的凹凸渾然深淺不同的顏色，有很强的立體感。顧愷之曾有“傳神寫照，正在阿睹中”，他指的是畫人像，“點睛”是牽動全局的關鍵。而韓滉把這一理論用於畫牛，他把牛眼適當的加以誇大，着意加以刻劃，五牛瞳全都爛爛有神，達到形神兼備的高度藝術境





界。給人以強烈的藝術感染。因此元代大畫家趙孟頫在後幅的題跋中稱“五牛圖神氣磊落，希世名筆也。”元孔克表在題跋中稱此圖“天機之妙宛若見之於東窳西德間，亦神矣哉！”明李日華在《六研齋筆記》中也譽此卷“神氣溢出如生，所以為千古絕跡也。”這些評論絕非過譽。韓滉之所以得到這樣的評價，不僅是技法高超，還因為他對牛的生活非常熟悉，才能得心應手的留下這樣的神品。

此圖曾經南宋內府收藏，元代初為趙伯昂藏，旋歸趙孟頫，後有趙氏三跋，延祐間歸元內府太子書房，至正間有孔克表題。明代為項元汴收藏，天啟四年歸汪珂玉不久又售出。清乾隆年間收入內府，尚有項元汴、世銑、金農及清高宗弘曆等跋。曾經《清河書畫舫》、《六研齋筆記》、《珊瑚網》、《大觀錄》、《石渠寶笈續編》著錄。一九〇〇年八國聯軍佔領北京時，此圖原藏西苑（即中南海）春耦齋，在動亂中輾轉流出海外，一九五〇年以後由國家以重金從香港收回。



25. 韓熙載夜宴圖

五代(907-960 A.D.)

顧闳中

絹本 設色

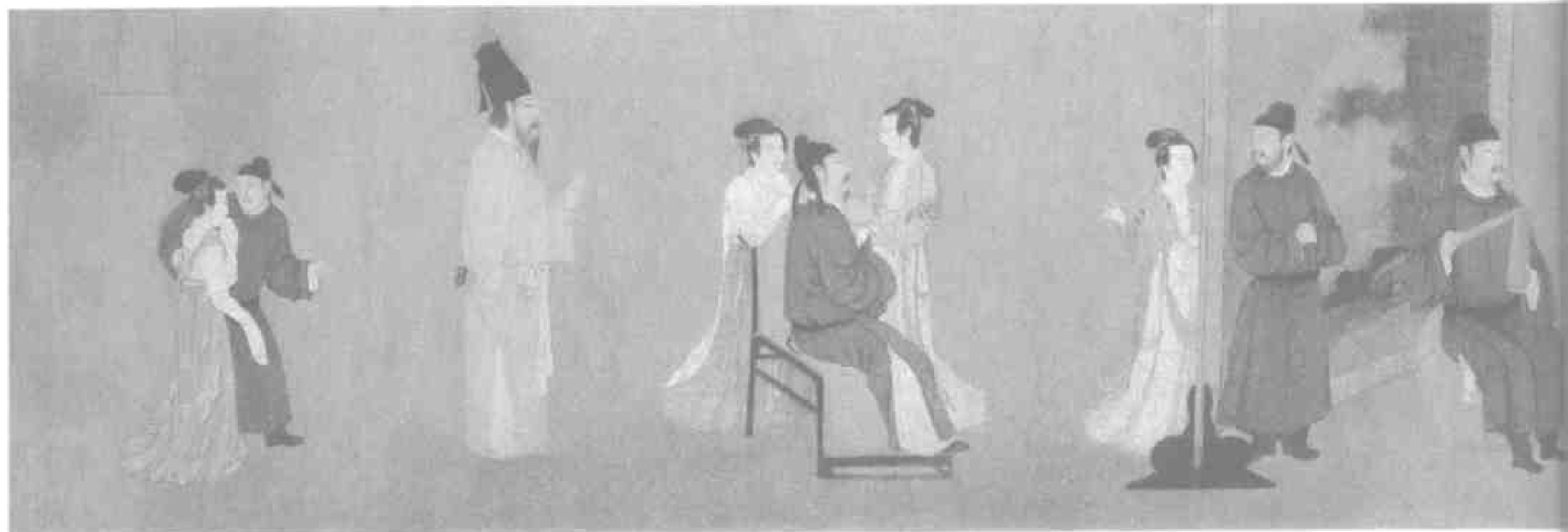
縱28.4厘米

橫335.5厘米

南唐中書舍人韓熙載是個很有才幹而不拘禮法的人，好聲色，家裏蓄養了許多歌舞伎，常邀集賓客，專為夜飲。後主李煜想了解這一情況，就派畫家顧闳中到他家中去窺探。顧氏通過目識心記，回來後畫了一張畫向後主交差，這便是傳世有名的《韓熙載夜宴圖》。

《韓熙載夜宴圖》採用了顧愷之《洛神賦圖》的表現手法，主人公韓熙載在畫中反覆出現五次，也就是通過五個場面來敘述夜宴的全過程。第一段“聽樂”，是全畫出場人物最多最全的一段。長髯戴高紗帽盤膝坐於榻上者即韓熙載。他微低着頭，手無力地置於膝。他在聽樂而不是全神貫注，顯得心事重重，這和坐在他身邊穿紅衣服的狀況成鮮明的對照。那繁年輕，姿

態瀟灑，既在聽樂，也在欣賞演奏者。熙載身前一正面和一側坐的兩個賓客，大約就是太常博士陳致雍和紫微朱銳。他們完全投入樂曲所創造的意境中。從他們那深鎖的雙眉和緊閉的嘴唇來判斷，演奏着的決不是一首輕快的消遣曲調。正彈琵琶的女子是教坊副使李家明的妹妹，與她相鄰而回首反顧的是李家明。李家明旁邊一個身材瘦小的少女名王屋山。王屋山善長跳六么舞，與李家明的妹妹最受熙載的寵愛。另外兩青年，一是熙載的門生舒雅。其他女子為歌舞伎。這段畫面的構圖安排，將演奏者置於一邊，聽眾集中於另一邊，突出地描寫一個“聽”字。刻劃出在聽同一首樂曲當中，不同身分地位和性格的不同心理反映。體現出畫家觀察生活的細緻及高超的造型手段。



第二段“觀舞”。韓熙載親自擊鼓為王屋山伴奏。耶榮仍然是那種沉醉於欣賞舞姿的神態。其他的人，或拍板，或擊掌，都在歡樂中。唯獨那個和尚，雙手抱於胸前，低頭不語若有所思。以他的身分在這樣的場面出現，已經是很不協調，何況這副嚴肅的表情。畫家把他描繪下來，是頗含深意而發人深思的。據記載，韓熙載有一個最好的和尚朋友叫德明。當李後主要請熙載出來為宰相時，德明曾問他何以躲避國家的命令？熙載回答說：“北方的勢力正在強大，一旦真主出來，江南就會棄甲不暇，我不能去當這個亡國宰相為千古笑端。”畫中很可能就是這位德明和尚。文獻沒有記載德明對韓熙載回答的反映，從畫中的形象來看，他顯然對韓熙載所過的生活方式是有所規勸的，面

對此情此景，他的沉思也許是在想到，南唐真的快要滅亡了。以後各段，分別是“休息”，畫韓熙載洗手休息；“清吹”，畫韓熙載坐聽眾妓吹奏；“送別”畫韓熙載賓客與諸妓調笑的情狀。作者採用分段敘述的佈局，段落之間，利用室內陳設之一的屏風作為間隔，又以人物顧盼作為聯系，使之既有分段又成為不可分割的整體，自然而又巧妙。整個畫面，用精細的鐵線描，筆力勁健，準確地塑造了各種物像的外形和質感。設色明麗，勻薄和厚重，錯綜變化，五光十色，恰到好處地表現出夜宴場景的豪華奢麗和歡樂氣氛。《韓熙載夜宴圖》在人物塑造和心理刻劃上，在綫描技巧、構圖佈局和設色上，都標誌着五代時期人物創作的最高水平。



熙載風流
為天官侍郎以
傾為詩論所銷
古畫世用







26. 高士圖

五代（907—960 A. D.）

衛賢

絹本 淡設色

縱135厘米

橫52.5厘米

衛賢，南唐宮廷畫院畫家，擅長畫樓臺殿宇、轎車水磨及人物山水等，初學尹繼昭，後師法吳道子。《高士圖》是衛賢流傳至今的唯一作品。

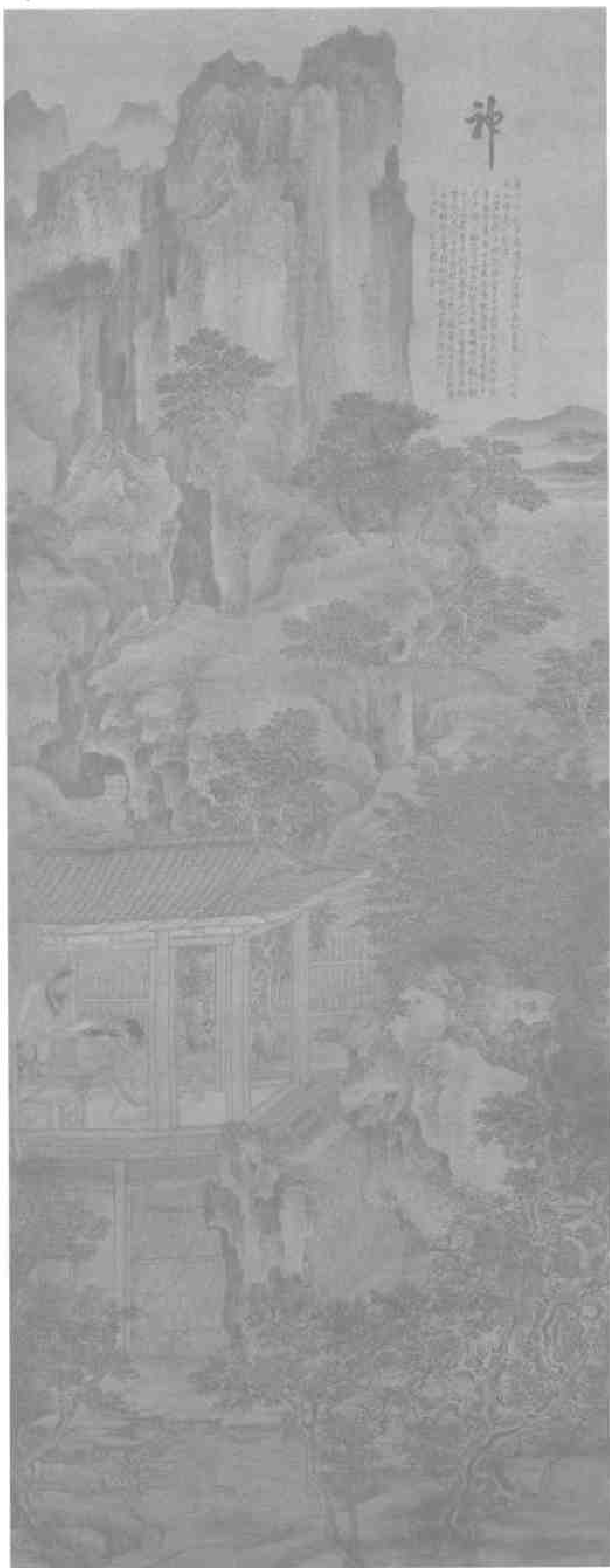
《高士圖》描繪的是東漢梁鴻與孟光的“相敬如賓，舉案齊眉”的故事。不過畫面內塑造孟光的形象並非如文獻所說的醜陋，當然也不是位美人，這是既不脫離史實而又符合人們審美意願的藝術處理。

這幅畫雖然以歷史人物故事為主題，但人物在畫中並不佔主要部位，而是以山水為主體。整個山峯樹石和房屋的佈置，繁澗嚴密。坡石、樹幹的皴法，帶有某些北方畫家如荆浩、關同的特點，衛賢原是長安

（今西安）人，受他們的影響是有可能的。

對衛賢畫的山水，《宣和畫譜》的作者曾批評“其為高崖巨石，則渾厚可取，而皴法不老，為林木雖勁挺，而枝梢不稱其本，論者少之。”拿這段話與《高士圖》中的山水樹石相比較，似乎批評過當。此畫中的房屋及其臺基和籬笆、柵欄，是界畫手法，非常精細合度，也代表了衛賢在繪畫中的擅長。關於這一點，孫承澤在《庚子消夏記》中說：“畫家言宮室人畫，須折算無差，乃為合作，束於繩矩，筆墨不可以逞，稍涉畦珍，便入庸匠，故自唐前不聞名家，至賢始工，今觀其畫信然。”





27. 瀟湘圖卷

五代
董源(? - 962 A.D.)
絹本 設色
縱50厘米
橫141.4厘米

董源，字叔遠，鍾陵（今江西進賢）人，五代南唐後院副使，人稱“董北苑”。他創造了具有獨特風格的“江南畫派”，為我國山水畫的發展開闢了新的蹊徑，對後代特別是元、明、清的影響極為深遠。在畫史上佔有極為重要的地位。

五代時期，中國山水畫的發展已進入成熟期。許多畫家在繼承唐代山水畫傳統的基礎上，通過深入觀察真山真水，創造了具有鮮明特色的山水畫作品。其代表性畫家有北方的荆浩及其弟子關仝；南方則有董源及其弟子巨然。荆、關以太行及關中一帶的山水為依據進行創作，善於以全景式的構圖描繪大山大水，巉岩陡壑，層巒疊嶂，表現了北方山水雄偉峻厚的氣勢。他們並根據北方山水少土多石的特點創造了“勾”、“皴”、“滌”、“點”並用的筆墨技法。其作品給

人以博大、雄厚的感覺。荆浩傳世作品《匡廬圖》、關仝傳世作品《關山行旅圖》即是其典型。董、巨則描繪南方山水，善於表現草木蔥蘢、秀潤多姿的江南湖山平遠景色。他們根據南方多土、多樹的特點，創造了細長的“披麻皴”或“點子皴”，其作品給人以“平淡天真”的感覺。董源的《夏山圖》、《夏景山口待渡圖》、《瀟湘圖卷》，巨然的《秋山問道圖》是他們的傳世代表作。

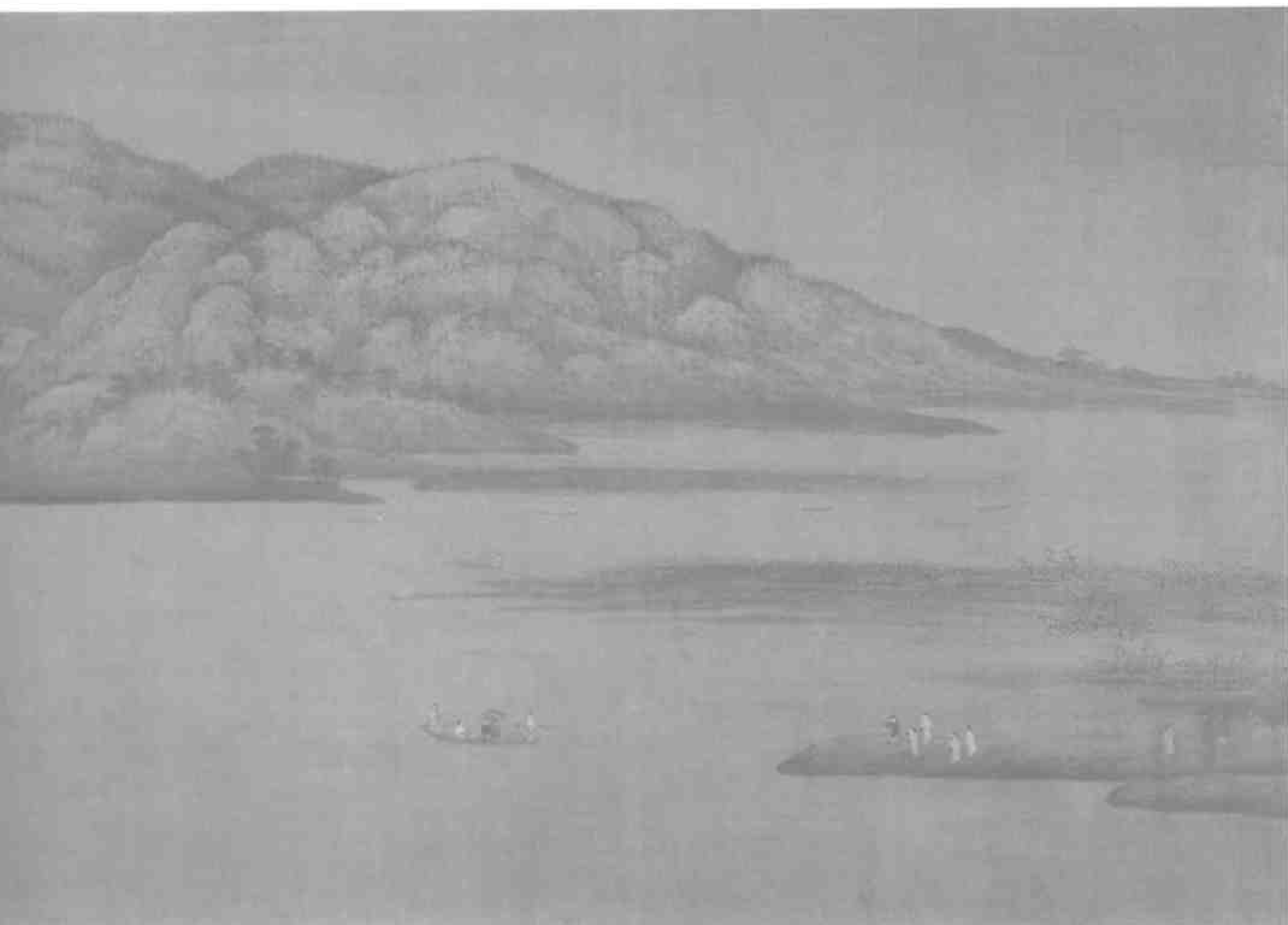
董源《瀟湘圖卷》，畫面上重山複嶺，林巒深蔚，煙水微茫，扁舟蕩漾；幾處沙磧平坡，其間蘆荻叢叢，水草簇簇，顯現出一片江南景色。畫中還有不少人物活動：江流一舟正在徐徐靠岸，舟中六人，身分各異；岸上有人迎接，前面是五人樂隊，面對來舟各奏笙管蕭瑟；後面平坡處女子三人，二人着紫衣佇立，一

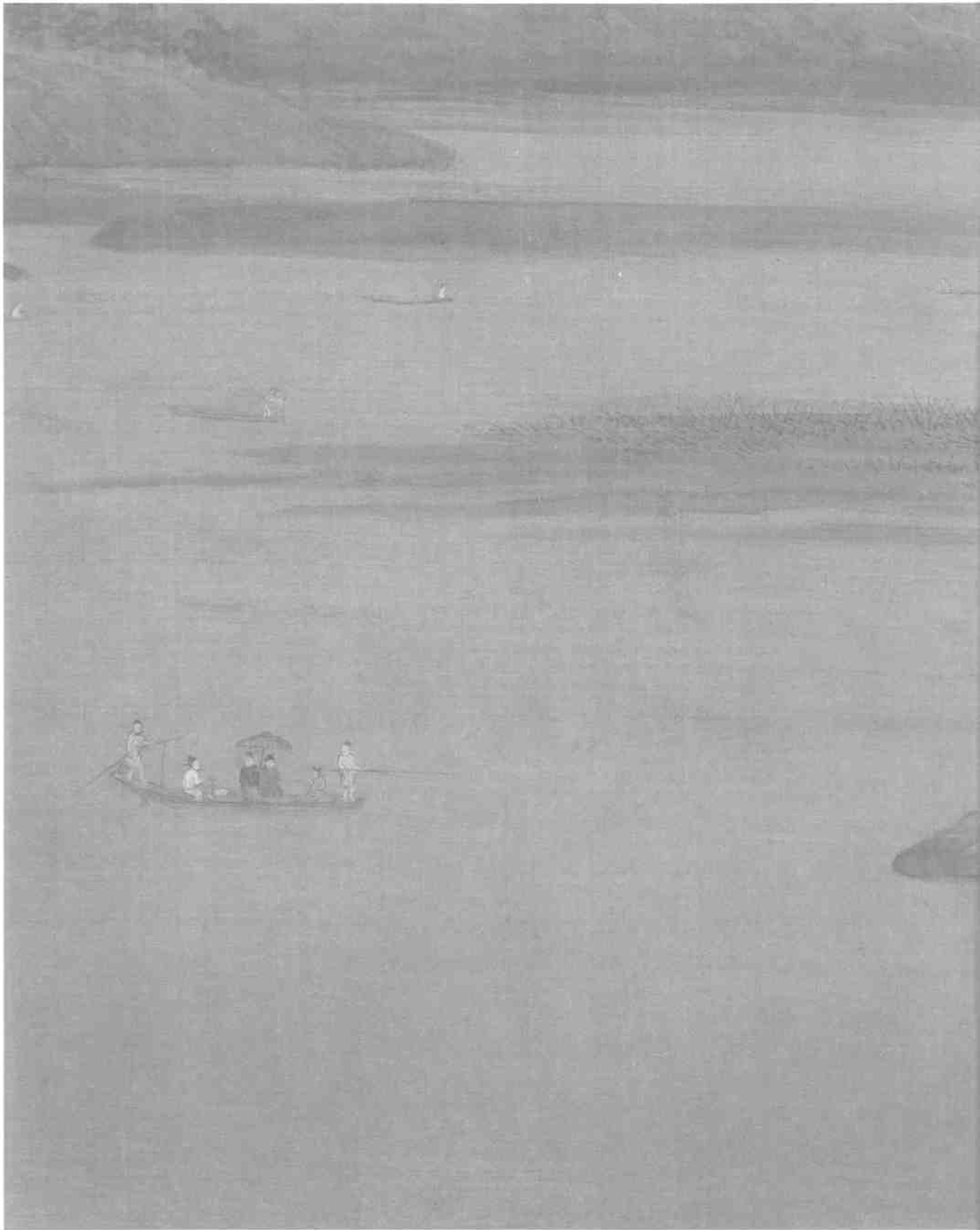




人攜篋回顧。遠處有漁艇數艘，往來於沙汀蘆渚間，對岸數人正在拉網捕魚，人物雖小但意態生動。這些都使畫而具有濃厚的生活氣息。此畫的內容，據明末董其昌在題跋中說，是根據“洞庭張樂地，瀟湘帝子遊”這兩句詩來畫的。構圖用平遠法，近水遠山，天真平淡中略有幽深之趣。畫山石以花青運墨，人物施以重彩，櫓頭及樹木多用“點子皴”法，坡岸山角多用“披麻皴”畫成，整個畫面顯現出一種奇古渾厚的氣氛。其遠近明晦處更是趣味無窮，畫家用他那高超技藝，恰當地表現了江南山川的容姿。而臨此畫，宛如置身於吳山楚水之中。

《瀟湘圖卷》輾轉流傳。清代入內府，溥儀出宮時帶往長春，抗戰勝利後流落民間。一九五二年以重價從香港收回，現藏於故宮博物院。







28. 寫生珍禽圖

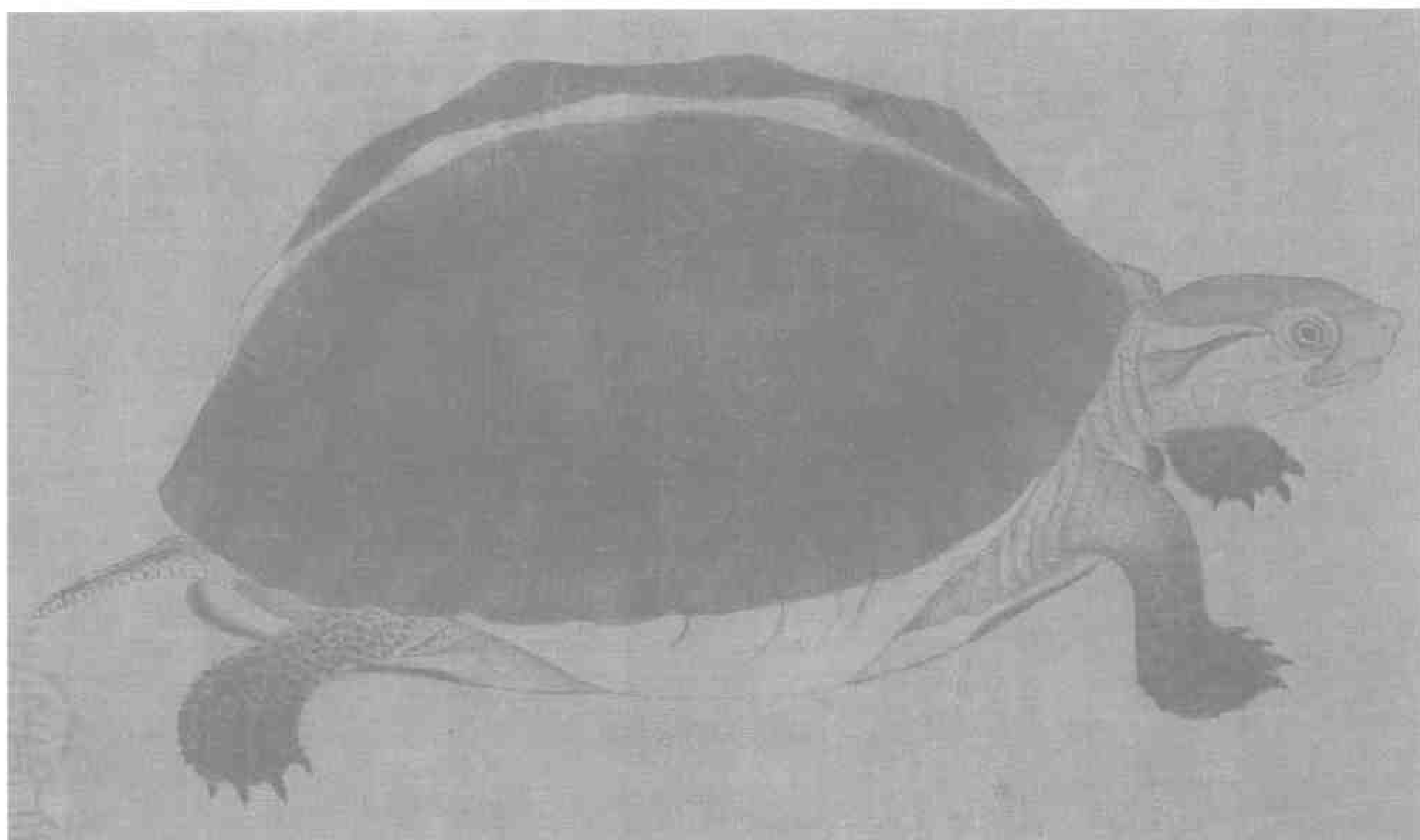
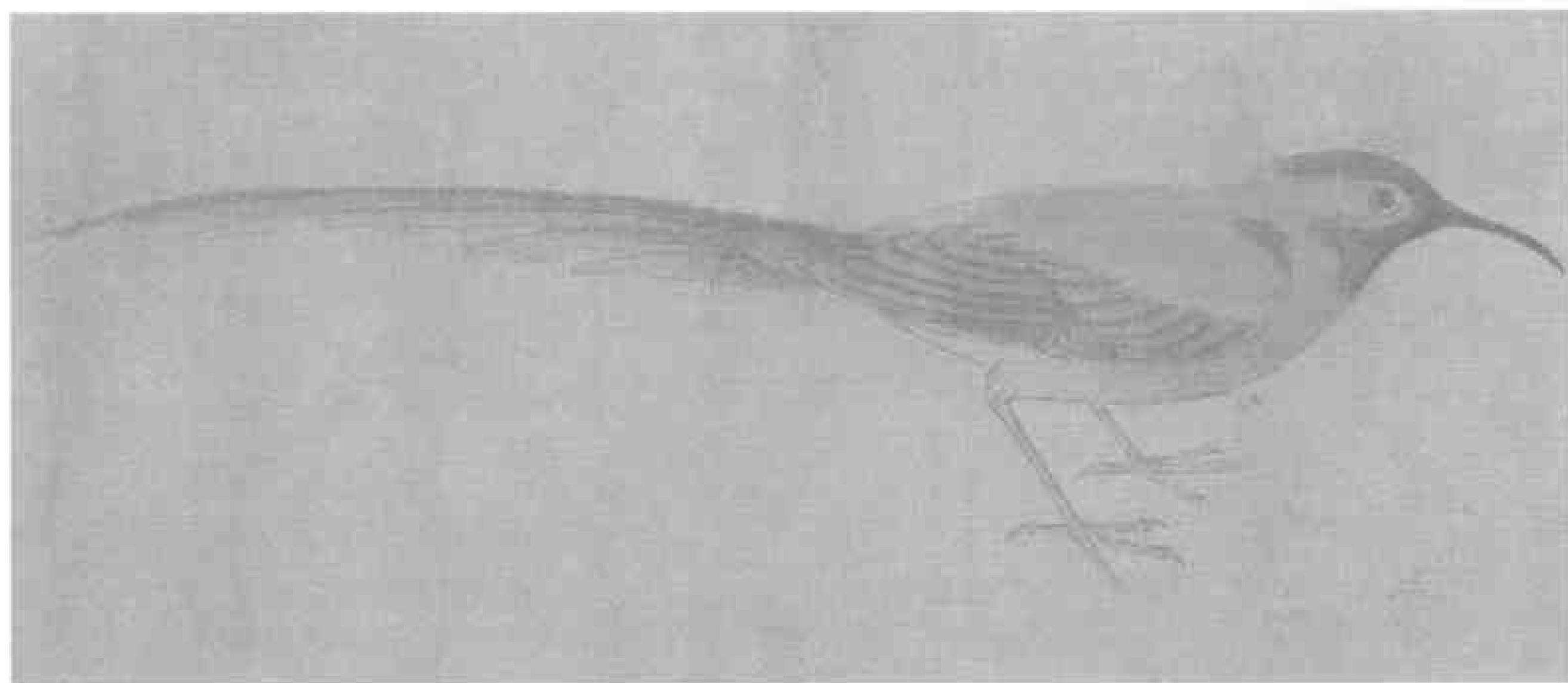
五代
黃筌（903？—965 A. D.）
絹本 設色
縱41.5厘米
橫70厘米

中國的花鳥畫，經唐代而成爲獨立畫科，到五代已成熟而且蓬勃發展。這期間，黃筌可說是一個劃時代的人物，他的花鳥畫，是這時代新水平的代表。

黃筌，字要叔，四川成都人，五代時西蜀王、孟兩家宮廷中重要畫家。他的畫能廣收博採，集衆所長。“花竹師滕昌祐，鳥雀師刁光胤，山水師李昇，鶴師薛稷，龍師孫遇，然其所學，筆意豪騰，脫去格律，過諸公爲多。”他作畫態度謹嚴，“所畫，不妄下筆”，並且善於構思。他的花鳥畫的內容，多數是宮廷苑囿

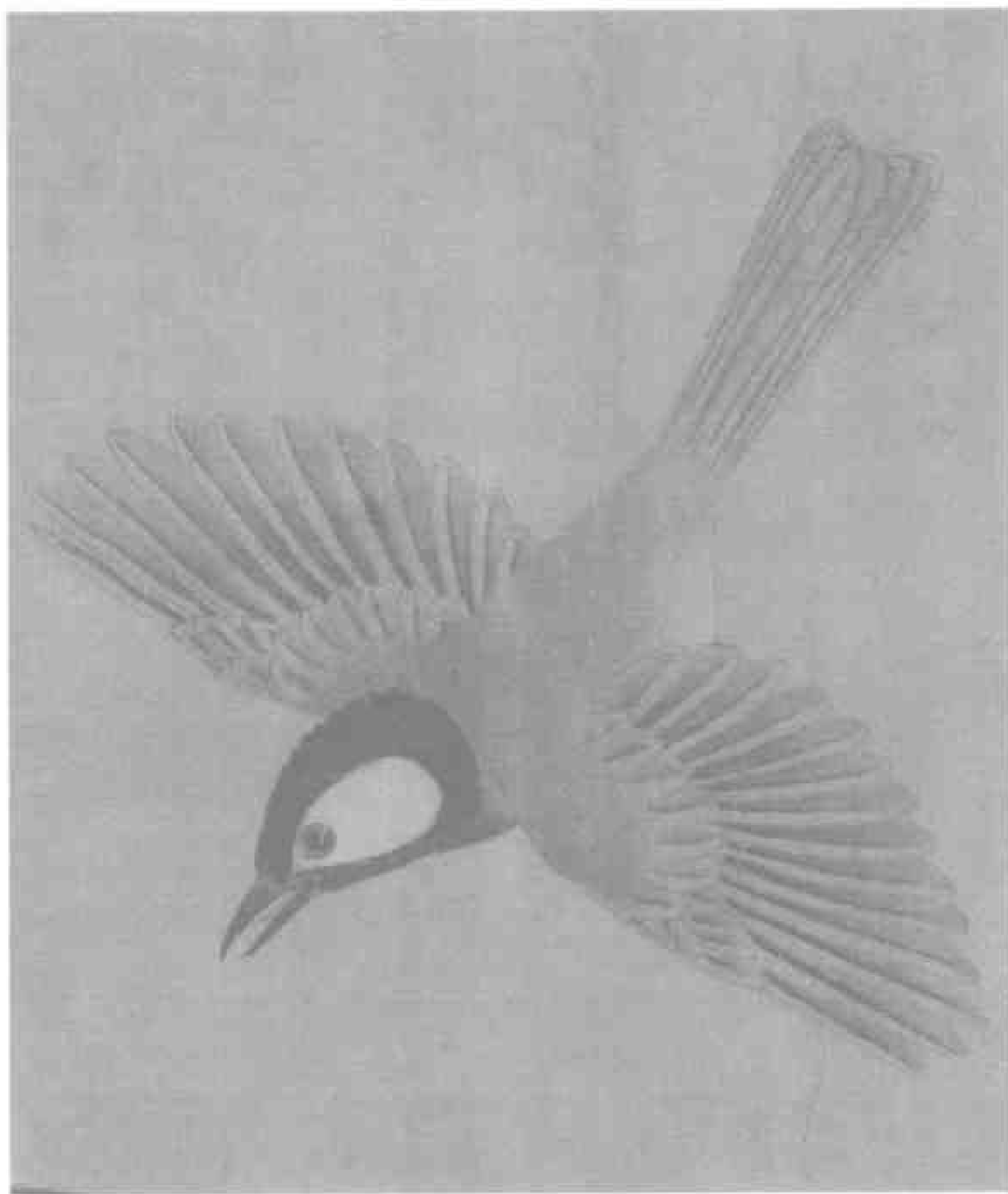
中的珍禽、瑞鳥、奇花、怪石，所畫各種禽鳥形象，生動而真實。畫法勾勒精細，設色濃麗，與同時期在南唐的另一花鳥畫家徐熙的作品，從題材內容到技法風格，形成了鮮明的對照，被評爲“黃家富貴，徐熙野逸”。這兩種風格，一直影響着以後的中國花鳥畫的發展。

《寫生珍禽圖》是目今存世的惟一可信的黃筌作品。畫面上共畫有十隻品種、動態不同的鳥，兩隻龜，十二隻昆蟲。牠們均勻地散佈於絹素上，互相之間，沒

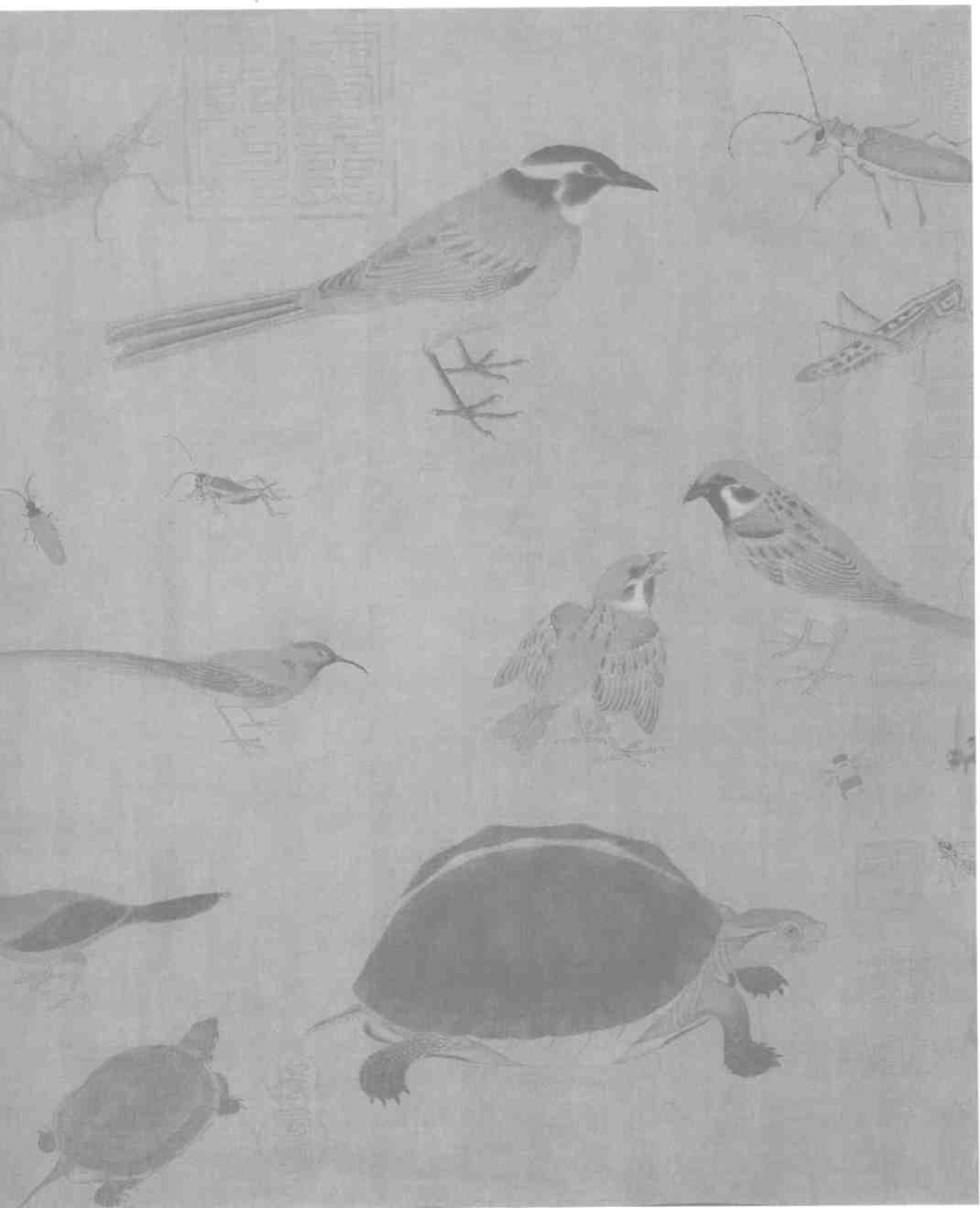


有情節和構思上的內在聯系。可能是一幅畫稿，或者是作者收集的創作素材。其畫法都是細筆淡墨先勾勒輪廓，然後再用色彩(包括淡墨)渲染，層次很多，很細緻，設色華麗，基本蓋住墨跡。其風格特點是用筆工穩精細，重在賦色。蟬和蜜蜂翅膀畫得透明，蟲子前面兩根觸鬚細而有彈性，而展翅的麻雀和飛動的蜜蜂尤為精細。龜鳥、昆蟲的造型，十分準確。不但畫出了牠們的不同體態特徵，而且還表現了牠們處在不同位置的角度變化，因而非常真實生動。畫史上記載

黃筌的花鳥作品，在逼真這一點上，有着許多傳說。例如他在孟蜀宮中畫了六隻仙鶴而招來了真鶴立於畫側，使得蜀主非常嘆賞，將殿改名為“六鶴殿”。又在八卦殿畫上四時花鳥，真鷹見到畫中野雉，連連舉臂，要去捕捉，為此蜀主遂命翰林學士歐陽炯作記。如此等等，無非是要說明黃筌筆下的各種禽鳥所達到的真實程度，反映了這一時期畫家在花鳥畫上的主要追求所在。從《寫生珍禽圖》來看，恰好表現了這種寫實的追求和所達到的最高藝術水平。





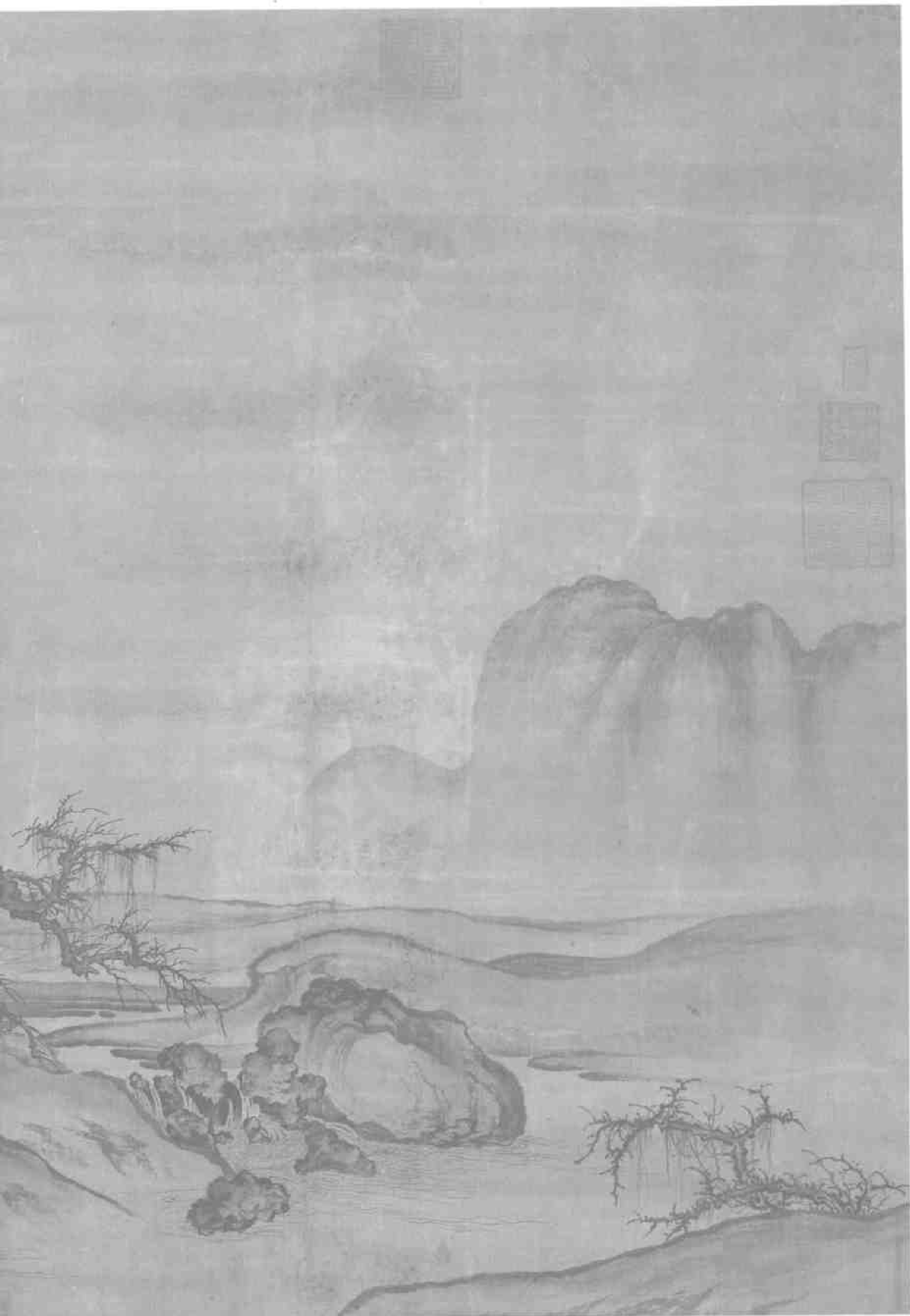


29. 窠石平遠圖

北宋·熙寧·元豐間(1068—
1085A, D.)·郭熙
絹本 墨筆
縱120.8厘米
橫167.7厘米

元豐元年承襲鹿書





郭熙被譽為是李成、范寬之後“獨步一時”的山水畫大師。同時，他還是一個美術理論家，由他兒子郭思記錄整理的《林泉高致》，就是中國第一部完整而系統地闡述山水畫創作規律的著作。

現今能見到的郭熙作品並不多，真正可信的不過六、七幅。《窠石平遠圖》即是其中署有年款的一幅，創作於元豐戊午年（1078年），是他晚年的傑作，也是欣賞他的作品和理解他的美術理論的絕佳作品。

《窠石平遠圖》畫面近景，溪水清淺，岸邊岩石裸露。石上雜樹一叢，枝幹蟠曲，有的葉落殆盡，有的畫出老葉，用淡墨渲染。遠處，寒煙蒼翠，荒原莽莽，羣山橫列如屏障，天空清曠無塵，是一派深秋的景象。在郭熙的山水畫理論中，主張深入真山實水作觀察體驗為創作的先決條件。在深入實際體察時，他採用了對比的觀察方法。在《林泉高致》中，有許多文字談到各地山水的特點和差異：同一地點的山水在不同季節、氣候下的變化；同一季節的山水在早晚、陰晴、風雨等不同情況下的區別；同一情況下的山水在不同的角度和距離下的不同姿態，等等。通過這樣仔細深入的對比，去捕捉自然山水可視形象的微妙變化，使自己作品的內容豐富充實，構圖形象變化多端，感情表達生動細膩，達到情景交融，神形兼備的境界。

《窠石平遠圖》畫的是北方的深秋。從對比觀察中，他體會到“西北之山多渾厚”，“其山多堆阜，盤礴而連延，不斷於千里之外，介丘有頂而迤邐，拔萃於四達之野。”畫中的窠石和遠山，正體現了這些特點。窠石用卷雲皴法，以表現北方山水的渾厚和盤礴，是郭熙的創造。而秋天，他的感受是“秋山明淨而如粧”，“秋山明淨搖落人蕭蕭”，畫中沒有蕭瑟和悲涼，從構圖的氣勢，用筆的利爽，給人以肅穆、莊重、清神的美感。特別是曲折的溪水，明澈澄鮮，不激不怒，且清且淺，與歷歷的窠石相聯系，給人以“水落石出”的感覺。這一深秋景色富於神韻，是一般畫家難以察覺和表現得出的。

中國山水畫的取景構圖的“三遠”法則，是郭熙



首先總結出來的。“三遠”即高遠、深遠和平遠。《窠石平遠圖》標明了所採用的是“平遠”法。郭熙解釋說“自近山而望遠山，謂之平遠”。畫中取景，視平綫在下部約三分之一處，平視中使景物集中。自前景透過中景而望遠景，層次分明，表現出縱深的空間距離，畫面雖着墨不多，但境界闊大，氣勢雄壯，因而給人精神以振奮。

郭熙，字淳夫，河南溫縣人。早年似是一個職業道士。沒有正式從師學畫，靠自己苦心學習鑽研，終成一個傑出的畫家。曾為御書院藝學，後提升為“翰林待詔直長”的書院最高地位。生卒不詳，創作活動旺盛時代是宋神宗在位的熙寧、元豐間。他創作態度非常嚴肅認真，他的畫直到晚年，不但毫無習氣，反愈見精神。

30. 臨韋偃牧放圖

宋
李公麟 (1049-1106 A. D.)
絹本 設色
縱46.2厘米
橫429.8厘米

馬是中國古代重要的征戰、交通、耕作的工具；畫馬是傳統繪畫的重要題材。漢、唐兩代由於注重耕戰和馬政，畫鞍馬特別盛行。唐以來畫馬名家很多，最著名的畫家有曹霸、韓幹、韋偃等人。宋代以馬為題材的繪畫逐漸減少，其中以李公麟畫馬成就最高。

李公麟，字伯時，號龍眠居士，安徽舒城人。以善“白描”畫法著稱，是北宋末年極有影響的大家。他擅長畫人物、佛像，也能畫山水花鳥，尤好畫馬。史載，李公麟初學畫馬時學韓幹而略有增損。他也廣泛吸收前人長處，“凡古今名畫，得之必臨摹蓄其副本”。並且以真馬為師。他熟悉馬的生活，“每欲畫必親羣馬”。蘇軾曾有“龍眠胸中有千驪，不惟畫肉兼畫骨”來稱讚他能綜合曹霸、韓幹二家之長，發展了傳統的畫馬藝術。在朝中為官時，“每過天驛縱觀，圖馬終日不去，幾與俱化。”以至御廄園人怕李公麟把馬的精神奪走，而懇求他不要對馬作畫。

《牧放圖》是唐代畫馬名家韋偃所作，描繪當時牧場放馬的盛況。李公麟奉勅臨摹了這件作品。此圖為長卷。全卷共有一百四十三人，一千二百八十六匹馬，場面浩大，氣魄宏偉。畫面從右向左展開，在平原、坡陀、溪水、樹石之間牧人驅趕馬羣，或奔馳，或

跳躍，或緩行，或尋食，或就飲，或嬉戲，或吻啄，或伏臥，或滾塵。牧人有騎馬前進的，有徒步的，依樹休息的；或衣冠整齊，或赤足敞懷，極自然生動。

此卷構圖疏密相兼。主要人物、馬匹多集中於前半部，後半部逐漸疏朗。結構上的最大特點是恰當地運用層層土丘為背景，把羣馬有條不紊地安排其間，顯得繁而不亂，密中有疏。而且適當地注意了遠近大小的比例關係，做到了層次分明，虛實相生。圖中人物馬匹以墨綫勾勒，坡陀樹石勾括後，略加皴擦烘點，筆法挺勁，工而不板。設色也變化多端，各種顏色的搭配使用，顯得色彩極為豐富而清雅。總之，像這樣龐大場面，複雜而富於變化的佈局結構，若非技藝高超，運思縝密，很難收到如此完美的藝術效果。韋偃真跡早已不傳，從此圖可以窺見韋偃原作《牧放圖》的規模。同時也看出李公麟臨摹本的高深的藝術造詣。畫家在臨摹此圖時實際上是藝術的再創造。

此圖曾經宋宣和內府、紹興內府、明內府、清內府收藏；也經南宋賈似道、明孫承澤、清梁清標等私人的收藏。後幅有明太祖朱元璋題跋，又清高宗弘曆題於本幅及隔水。《庚子消夏記》、《石渠隨筆》、《石渠寶笈續編》等書有著錄。





31. 漁村小雪圖

宋
王詵(1037-? A.D.)
絹本 設色
縱44.5厘米
橫219.5厘米

山水畫在北宋時期已發展到了一個新的高峯，表現技巧日趨成熟，一時名家輩出。最著名的開派畫家有李成、范寬、郭熙等。王詵在師法李、郭的基礎上，並廣泛吸收唐、宋諸名家之長，獨自成家。

王詵字晉卿，山西太原人，為英宗時駙馬。詩詞、琴、棋、書、畫無不精通，與蘇軾、黃庭堅、米芾等人相友善。王安石變法時，因他與“元祐黨人”有牽連而被貶，後憂鬱而死。他生前大量收集古今法畫名畫，藏於“寶繪堂”。他有較好的條件借鑑諸家名蹟，加之深厚的文學修養和對生活的體驗，他在山水畫方面藝術造詣之深非一般畫家所能比擬。正如《宣和畫譜》

所說，他“寫煙江遠嶺，柳溪漁浦，晴嵐絕調，寒林幽谷，桃溪草村，皆詞人墨卿難狀之景，而詵落筆思澱，遂將到古人超軼處”。現存於世的王詵山水畫作品除《漁村小雪圖》外，尚有《煙江疊嶂圖》和《瀟山圖》，三件作品風格各不相同，以《漁村小雪圖》最能代表王詵的藝術水平和特點。

《漁村小雪圖》是一幅以漁民生活為題材的雪景山水畫卷。幅中奇峯秀嶺，巖岩陡壑，險崖絕澗，崗阜平灘，清溪曲港，沙渚汀灣，飛瀑流泉。其間佈設虬松翠柏，老樹枯藤，疏柳喬柯，古寺漁村，及舟楫、木橋、城關。數漁父或張網於水中，或撒罾於坡岸，或



垂釣於舟首，或對坐於船中。山坡小道上有人策杖携琴尋幽，羣羣水鳥振翅飛翔於煙波林木之間。景色優美，人物生動，整個畫面充溢着濃厚的生活情趣。畫面景物籠罩在薄雲輕霧之中，一派初冬季節的蕭索氣氛，面對此圖，頓覺凜凜寒意，其趣無窮。

此圖成功地運用了“深遠”構圖法，把近景、中景、遠景有機地加以結合，有條不紊地處理畫面各種景物。遠近、大小比例關係大致都與自然形態相吻合。佈勢奇巧，開合有度，結構嚴謹而又虛實相生。給人以“咫尺千里”之感。筆墨設色也頗具特色，筆法精練，墨色清潤，整個畫面以墨筆勾皴和水墨暈染為主，

又在山石、樹木及蘆荻頂端敷粉描金，表現了小雪後的漁村寒意之中尚有陽光的浮動。水天之際以水墨加螺青烘染，表現了寒溪的清澈和天色的空濛，顯然一種江天寥廓似晴非晴之意。作者將李成、郭熙的水墨山水畫法與唐李思訓的金碧山水畫法加以結合，這在當時無疑是一種新的創造，所以當時人們對他有“不今不古，自成一派”之評。

此圖曾經宋宣和內府和清內府收藏。《宣和畫譜》、《大觀錄》、《石渠寶笈初編》有著錄。溥儀後携出宮，流落在長春。1950年惠孝同先生購得，後捐贈給故宮博物院。



32. 清明上河圖

北宋·政和·宣和年間

(1111-1125 A.D.)

張擇端

絹本 淡設色

縱24.8厘米

橫528.7厘米

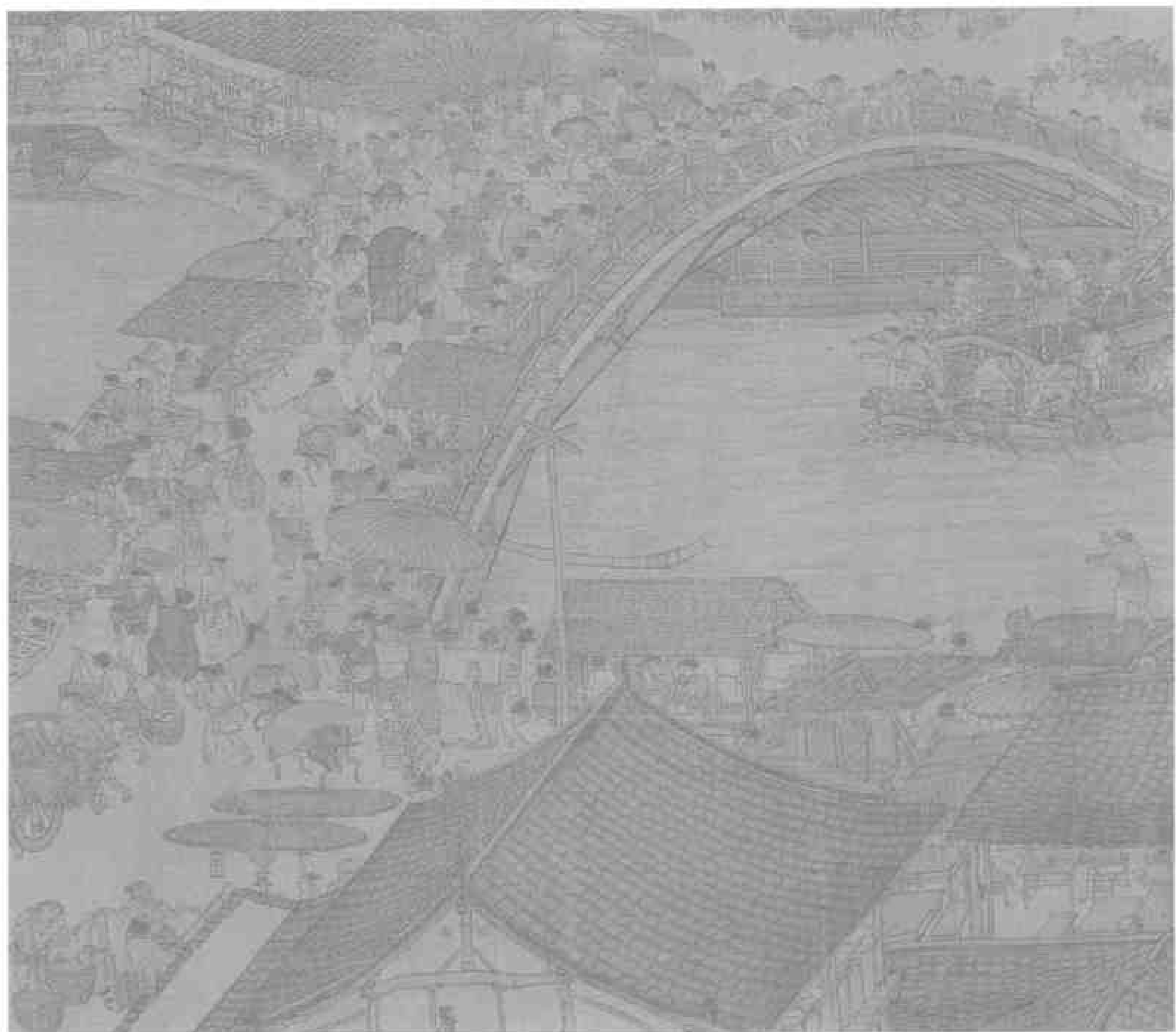
張擇端的《清明上河圖》，以獨特的風格，高度概括的技術，真實生動地描寫社會生活等方面，在畫史上贏得了崇高的地位，成為舉世聞名的不朽傑作。

張擇端，字正道，東武（今山東諸城）人。宋徽宗趙佶時期的畫院待詔，善畫市橋、郭徑、舟車等，作品有《西湖爭標圖》、《清明上河圖》，都為時人選為神品。

《清明上河圖》描繪的是清明時節北宋都城汴京（今河南開封）東角子門內外和汴河兩岸的繁華熱鬧景象。全畫可分為三段：首段寫市郊景色，疏林薄霧，茅櫟低伏，阡陌縱橫，楊柳新綠；其間人物往來，有進城送炭的毛驢小隊，有出城的旅人，以及掃墓歸來的輜乘等。畫出了特定時間內特有的風俗，直接點醒了題目。中段以上土橋為中心，另畫汴河及兩岸風光。汴河是宋代的國家漕運樞紐。從畫面上那滿載貨物的巨大漕船，一艘緊接一艘。碼頭上裝卸貨物，繁忙而緊張，正是汴河所擔負的重任的形象寫照。中間那座

規模宏敞、狀如飛虹的木結構橋樑，概稱“虹橋”，正名“上土橋”。橋上車馬來往如梭，商販密集，行人熙攘。橋下一艘漕船正放倒桅桿欲穿過橋孔，船工們的緊張工作吸引了許多羣衆圍觀。畫家在這一水陸交通的匯合點，安插了許多戲劇性衝突情節，使人看來饒有興味。後段描寫的是市區街道。其中心有一座高大的城門樓，名叫東角子門，位於汴京內城東南。門外第一座橋便是上土橋。城門兩側，街衢交錯，房屋鱗次櫛比。有各種商店，大店門首遍札結着彩樓歡門；小的鋪子，僅祇是一個敞棚。此外還有公廨寺觀等。街上行人，摩肩接踵，車馬駝駝，絡繹不絕。行人中有紳士、官吏、僕役、販夫、走卒、車橋夫、作坊工人、說書藝人、理髮師、醫生、看相算命者、貴家婦女、行脚僧人、頑皮兒童，甚至還有乞丐。他們的衣冠，有著等級，同在街上，而忙閒不一，苦樂不均。城中交通運載工具，有轎子、駝隊、牛、馬、驢車、人力車等。車子有串車、太平車、平頭車等諸種名目。全卷

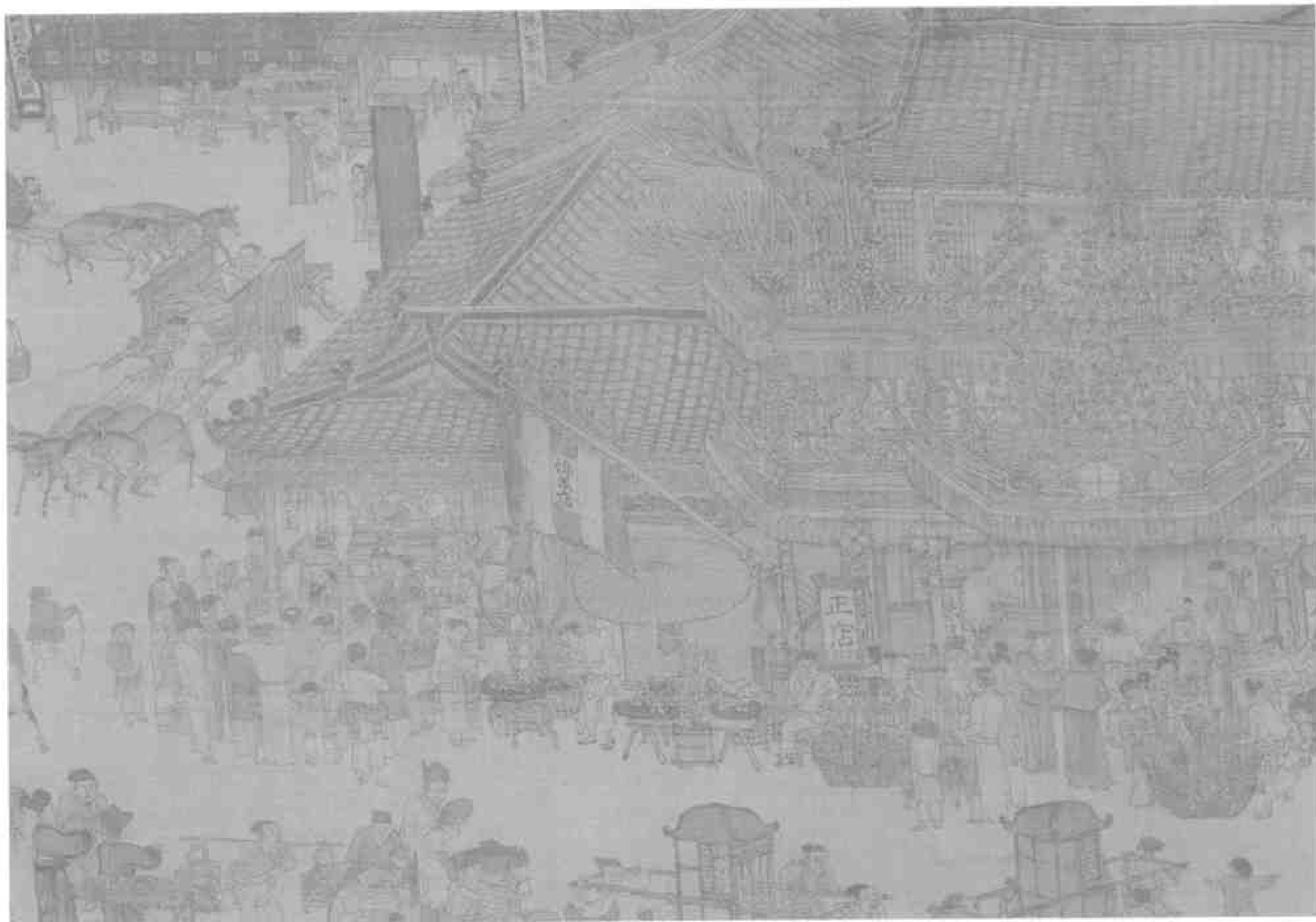
翰林張擇端字正道東武人也勿謂書畫
學於京師後習繪事本工界畫嘗於
汴京市橋郭外見成寔感也樓向氏評論
圖畫記云西湖爭標圖上河圖皆
神品識者宜寶之大定丙午清明日燕
山張著跋





畫面，內容豐富生動，集中概括地再現了十二世紀北宋全盛時期都城汴京的生活面貌。

此畫用筆兼工帶寫，非常老練。設色淡雅，不同一般的界畫，即所謂“別成家數”。構圖採用鳥瞰式全景法，真實而又集中概括地描繪了當時汴京東南城角這典型的區域。作者用傳統的手卷形式，採取“散點透視法”來組織畫面。畫面長而不沉，繁而不亂，嚴密緊湊，如一氣呵成。畫中所攝取的景物，大至寂靜的原野，浩瀚的河流，高聳的城郭；小到舟車裏的人物，攤販上的陳設貨物，市招上的文字，絲毫不失。在多達五百餘個人物的畫面中，穿插各種情節，組織得有條不紊，同時又具有情趣。作者善於觀察生活，同時也善於從生活中發掘那些富於詩意、富於戲劇的矛盾衝突，並將它化為藝術形象，其概括和組織才能是令人驚異的。整個畫面步步變化，使觀者目不暇接，而且每看每異，都有新的感受和發現，覺得畫幅後面，還有更加廣闊的天地，畫有盡而意無窮。







33. 水圖

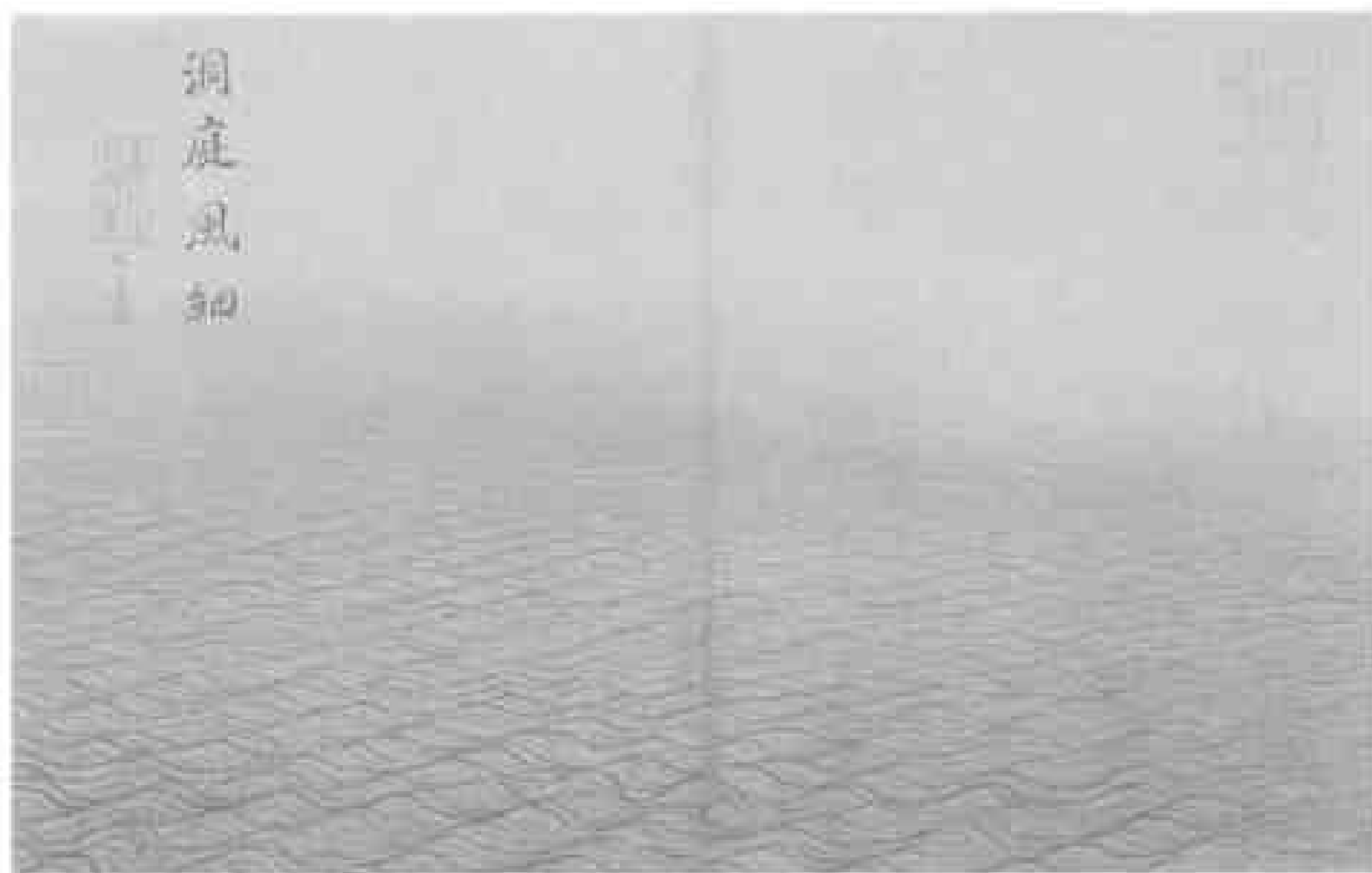
南宋
馬遠 (1190-1224 A. D.)
絹本 淡設色
共十二段
每段縱26.8厘米
橫41.6厘米

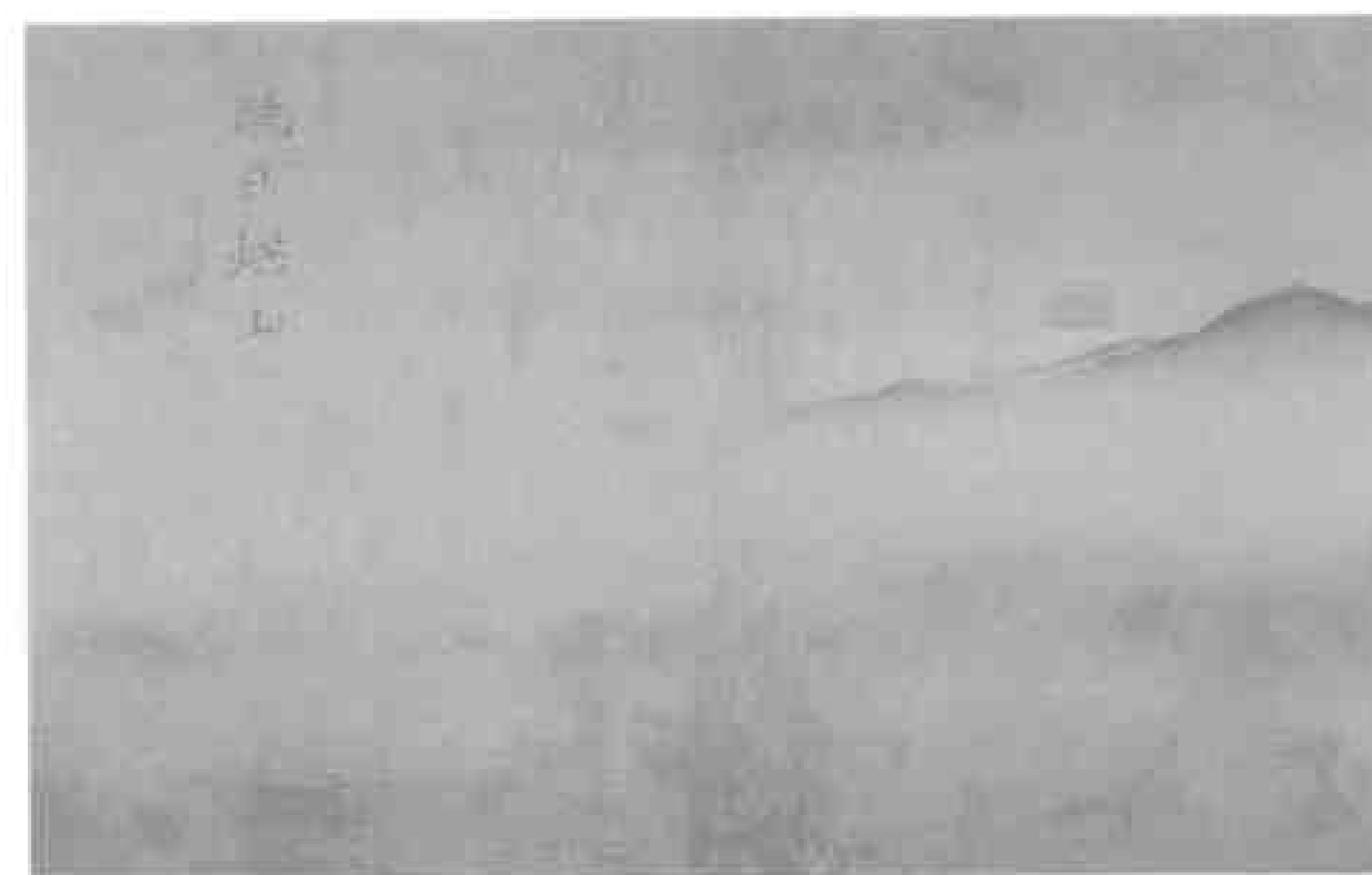
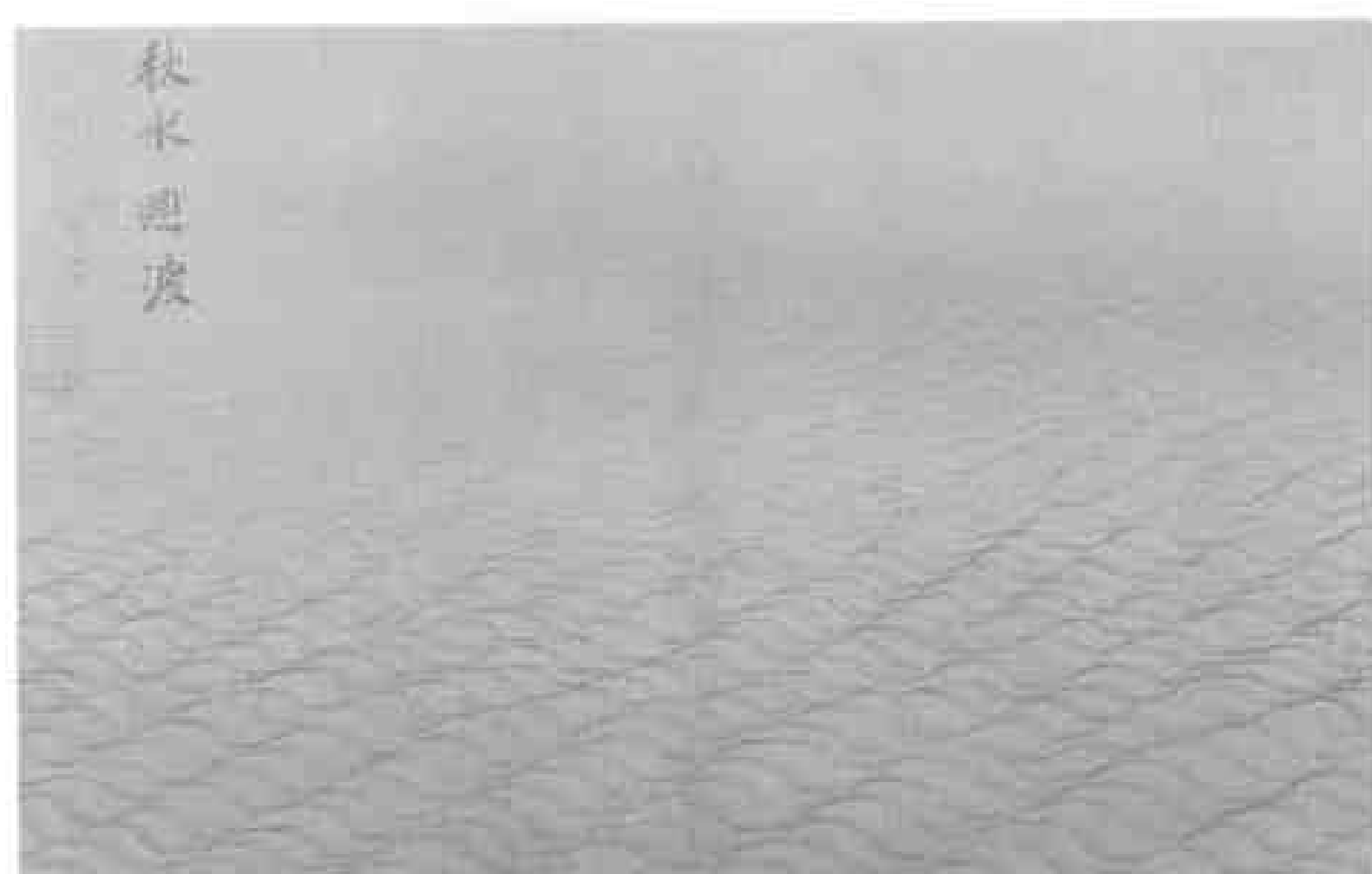
山水畫在南宋時期是一大變化。畫家以強烈而集中的藝術形象表現單純而完整的意境，突破了“全景式”的構圖，創造出新的構圖技巧。筆墨較前更為放縱潑辣，形成了南宋的時代特點。其間李唐、劉松年、馬遠、夏圭是突出的代表，譽為“南宋四大家”。

馬遠，字遙父，祖籍山西永濟。任南宋光宗、寧宗朝的畫院待詔。他出身繪畫世家，又兼收李唐等人技法，形成自己的風格，以擅長山水、人物、花鳥而“獨步畫院”。在山水畫方面，筆法好作大斧劈皴；構圖取景，好以邊角和一角之樹石為主體來概括全景，簡煉而集中，形式十分新穎，人稱他為“馬一角”。他在畫院裏創造的作品，不少有寧宗趙擴或皇后楊氏的題字。這一卷《水圖》就是有楊氏題字的馬遠作品之一。

《水圖》共有十二段。除第一段因殘缺半幅而無圖名外，其餘圖名分別是：“洞庭風細”、“層波疊浪”、“寒塘清淺”、“長江萬頃”、“黃河逆流”、“秋水迴波”、“雲山滄海”、“湖光熾灩”、“雲舒浪卷”、“曉日烘山”、“細浪漂漂”。這十二段

作品，專門畫水，除個別幅有極少岩岸之外，其它沒有任何別的景色，完全通過對水的不同姿態的描寫，表現出種種不同的意境。作者對水觀察的細緻入微，以及創造出來的形態美感和筆墨技能，都令人驚嘆不已。如“洞庭風細”，波浪如鱗，不激不怒，近大遠小以至於水天一色，彷彿覺得微風習習，輕輕掠過了那開闊的湖面，使人心曠神怡，前呼皆忘。“層層疊浪”是以顫抖的筆法，描寫浪濤的起落，彷彿其下有蛟龍鼓伏。那洶湧澎湃的氣勢，使人精神振奮而感到豪壯。“湖光熾灩”一幅，畫家以輕快流暢的筆法，畫出水波的跳動，浪峯無規則的排列，顯然受到亂風的吹蕩，即使畫家不染上紅色，也使觀者感到陽光明媚，不由人不想起“湖光熾灩晴偏好”的杭州西湖景象來。“雲舒浪卷”一幅，却又是另外一番境界。畫家以凝澀的筆觸，畫出一個浪頭，它彷彿咆哮着要騰空而起，天空中黑雲滾動，與水相接，更增加有如斷鋒陷陣的氣概。畫面雖小，而氣魄宏大壯觀。其它各幅，都各有不同的筆法特點和意境，就留待讀者自己體會。

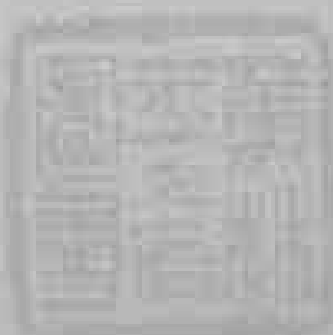




層波疊浪

王宗界
繪

陽大兩府





34. 大傩圖

宋(960-1279A.D.)

佚名

絹本 設色

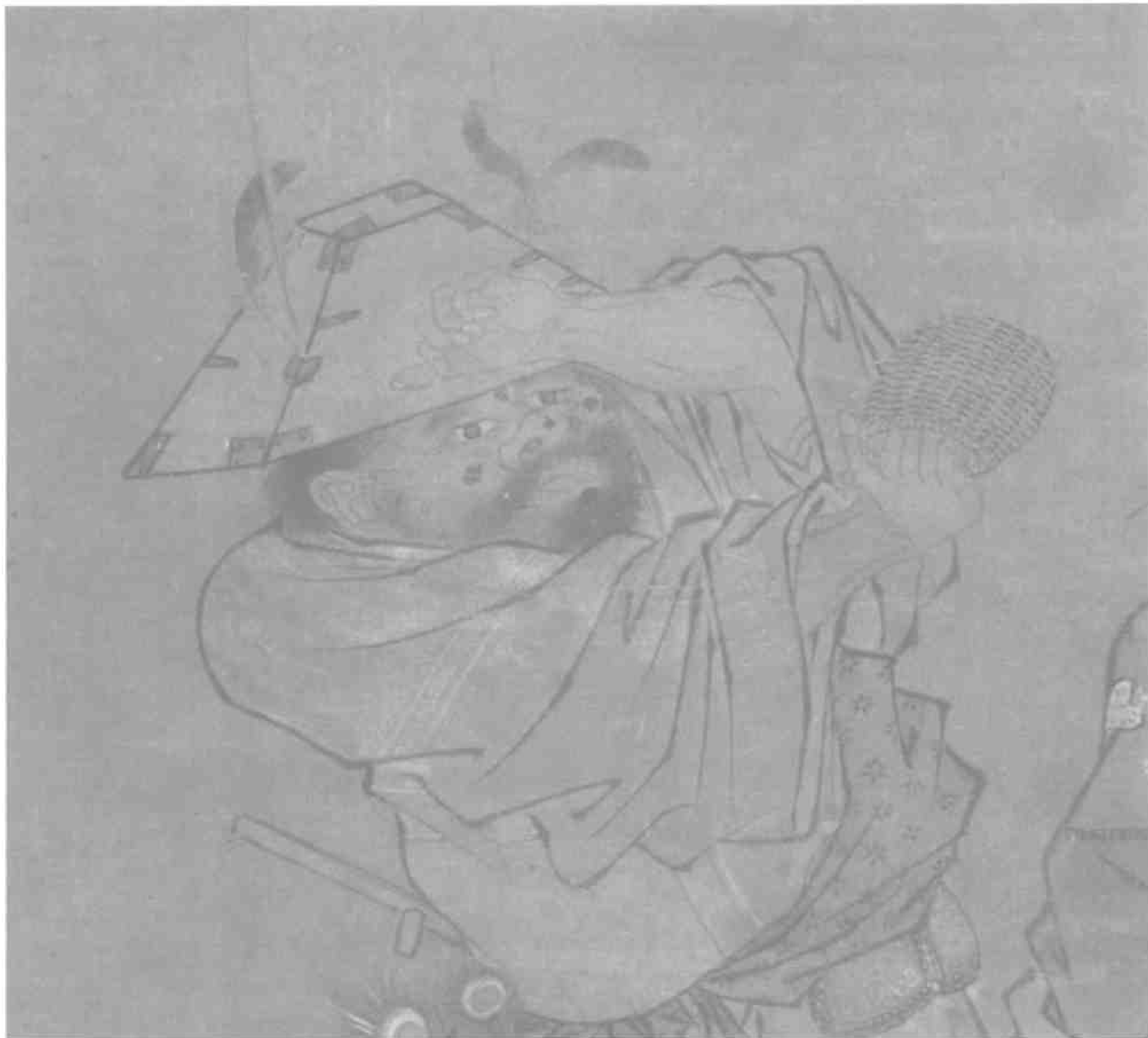
縱67.4厘米

橫59.2厘米

描寫民間風俗習慣的繪畫，宋代特別發展，《大傩圖》就是一幅風俗畫。畫面上共畫有十二個人。他們都穿着奇異的服裝，戴着各式的帽子和插着花枝。帽子的式樣毫不重複，除了笄笠、巾和冠之外，有的是帶着犄角的獸頭，有的是農家場院器具斗、籬、箕之屬。他們的手中或身上攜拿着鼓、鈴、檀板等樂器，或為扇、篋、帚等用具，或為花枝、瓜之屬。所有人的面部都化了粧，可能戴的是假面具。十二個人團團圍住，手舞足蹈，充滿着歡樂的氣氛。舊題《大傩圖》。

傩(nuò,音那)，是一種古老的驅除瘟疫的民間習俗。《論語》中就有“鄉人傩”的記載。《後漢書》

記載：“先臘一日，大傩，選中黃門子弟，十歲以上十二歲以下百二十人為傩子。”唐代《樂府雜錄》中描寫說：“用四方相，戴冠及面具，黃金為四目，衣熊裘，持戈揚盾，口作傩傩之聲，似除也。傩子五百，小兒為之，朱襪青襦，戴面具，晦日於紫宸殿前傩，張宮懸樂。”這些描述與畫上的情況基本相似。當然到了宋代，傩時的具體情形和細節，又會有許多的發展變化。從畫面情形來看，其中增加了許多農具，可見這種古老的習俗，到了宋代除了驅除邪祟之外，還有祈求豐收的意味，同時也是一種民間娛樂活動。所以此幅畫，從藝術到內容，都值得珍視。





35. 搜山圖(部分)

宋(960-1279 A. D.)

佚名

絹本 設色

縱53.3厘米

橫533厘米

《搜山圖》表現的是民間傳說二郎神搜山降魔的故事，所以也稱爲《二郎神搜山圖》。二郎神的故事在民間廣泛流傳，在許多文藝作品中也有反映。元代有《二郎神醉射鎖魔鏡》的雜劇，描寫二郎神與九首牛魔王、哪吒及金睛百眼鬼比試高低，最後拿住二洞妖魔。據記載，最早有北宋畫家高益畫的《鬼神搜山圖》，受到皇帝的重視。以後明、清兩代，不斷有傳本出現。

這一卷《搜山圖》是南宋末或元初人的手迹。人物用工筆重彩，衣紋用鐵線描，剛勁有力，形象刻劃生動傳神，非凡手可及。山石樹木皴法豪縱，風格近乎南宋劉松年。與同一題材的各種不同本子比較，此卷是個殘本，其中缺少主神即二郎神部分，但是其繪畫技巧却高出其它各本。圖中描繪神兵神將們耀武揚威地搜索山林中各種魔怪。魔怪們均是各種野獸變的，有虎、熊、豕、猴、狐狸、山羊、獐、兔、蜥蜴、蛇及樹精木魅等。這些妖怪，或是原形，或化爲女子，他們都在神將們追逐下，倉惶逃命，或藏匿山洞，或拒絕受擒。而那些神將們則手持刀槍劍戟、縱鷹放犬，前堵後截，使妖怪無處逃身。本來，二郎神是作爲正面人物來歌頌的，然而看了此卷之後，却得到了一個相反的印象，那些神兵神將，一個個兇神惡煞，使人們憎惡，而那些妖怪們却面目和善，那種驚怖逃生的內心刻劃，使人們同情。不知作者是有意還是無意，使觀者自然地就會聯想到，當時社會那些官兵對老百姓的欺壓情形。









36. 秋郊飲馬圖

元
趙孟頫 (1254—1322 A. D.)
絹本 青綠
縱23.6厘米
橫59厘米

趙孟頫，字子昂，號松雪，浙江吳興人，是元代初年最有影響的大書畫家。他是趙宋宗室，宋亡時閑居家中，以布衣文人著名於時。三十四歲時奉元世祖忽必烈之召出仕元朝，受到元朝皇帝的優厚待遇。

趙孟頫博學多才，詩詞、書畫、音樂造詣均深。他的繪畫繼承晉、唐、五代、北宋的優秀傳統，博採衆家之長，形成了獨特面貌。題材廣泛，風格多樣，山水、人物、佛像、鞍馬、竹石、花鳥均“悉造其微，窮其天趣”。在元代畫史上起了繼往開來的作用。

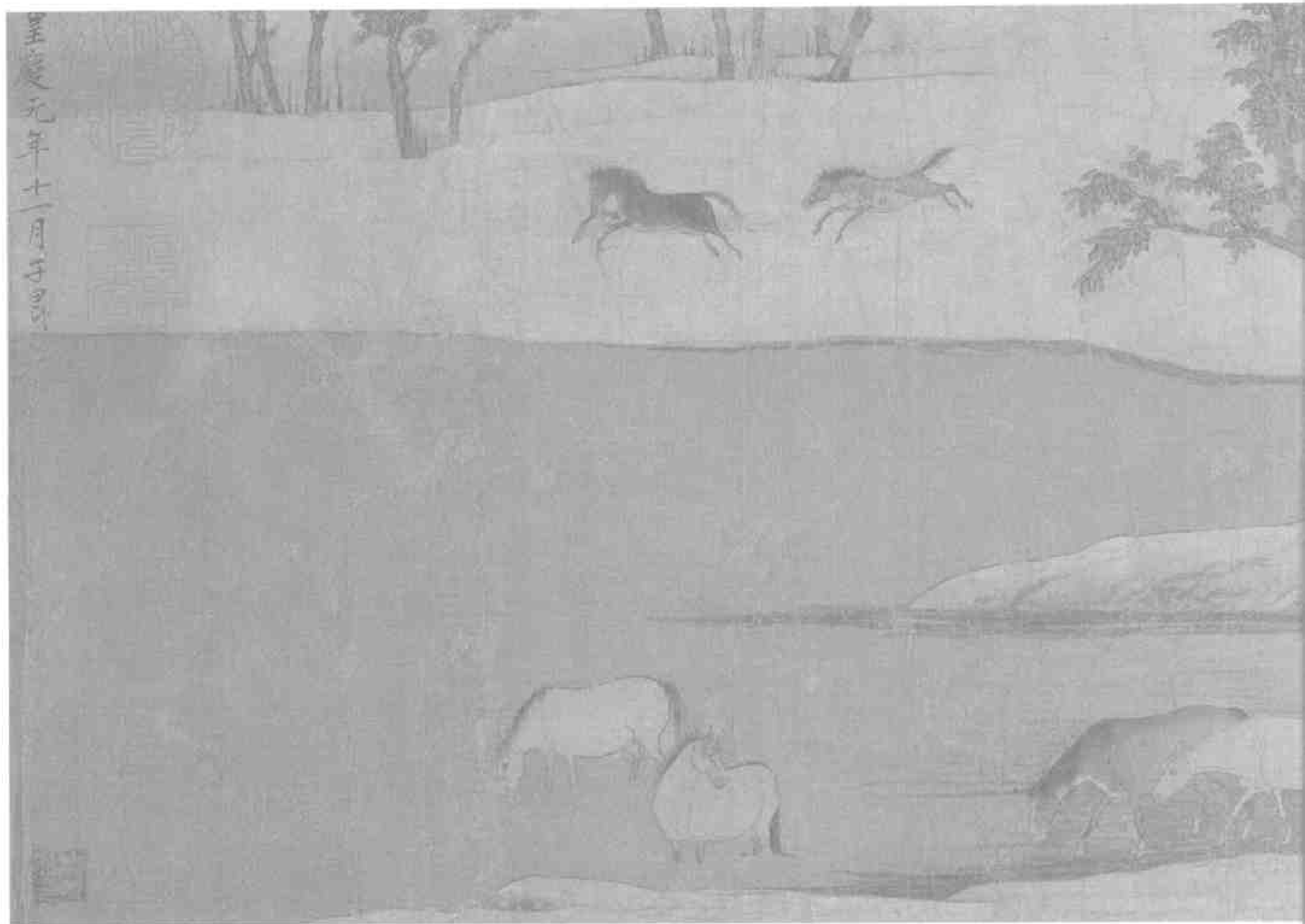
趙孟頫一生畫鞍馬很多，現存於世的主要有《人馬圖》、《人騎圖》、《浴馬圖》、《秋郊飲馬圖》等。

《秋郊飲馬圖》是趙孟頫在五十九歲時所畫。描繪秋天郊外放牧的情景。圖中野水長堤，綠坡清溪與秋林疏樹，丹楓紅葉相映成趣。一紅衣人跨馬腕纏執鞭，驅十數匹駿馬來到溪邊，馬的神態各不相同：或奔騰

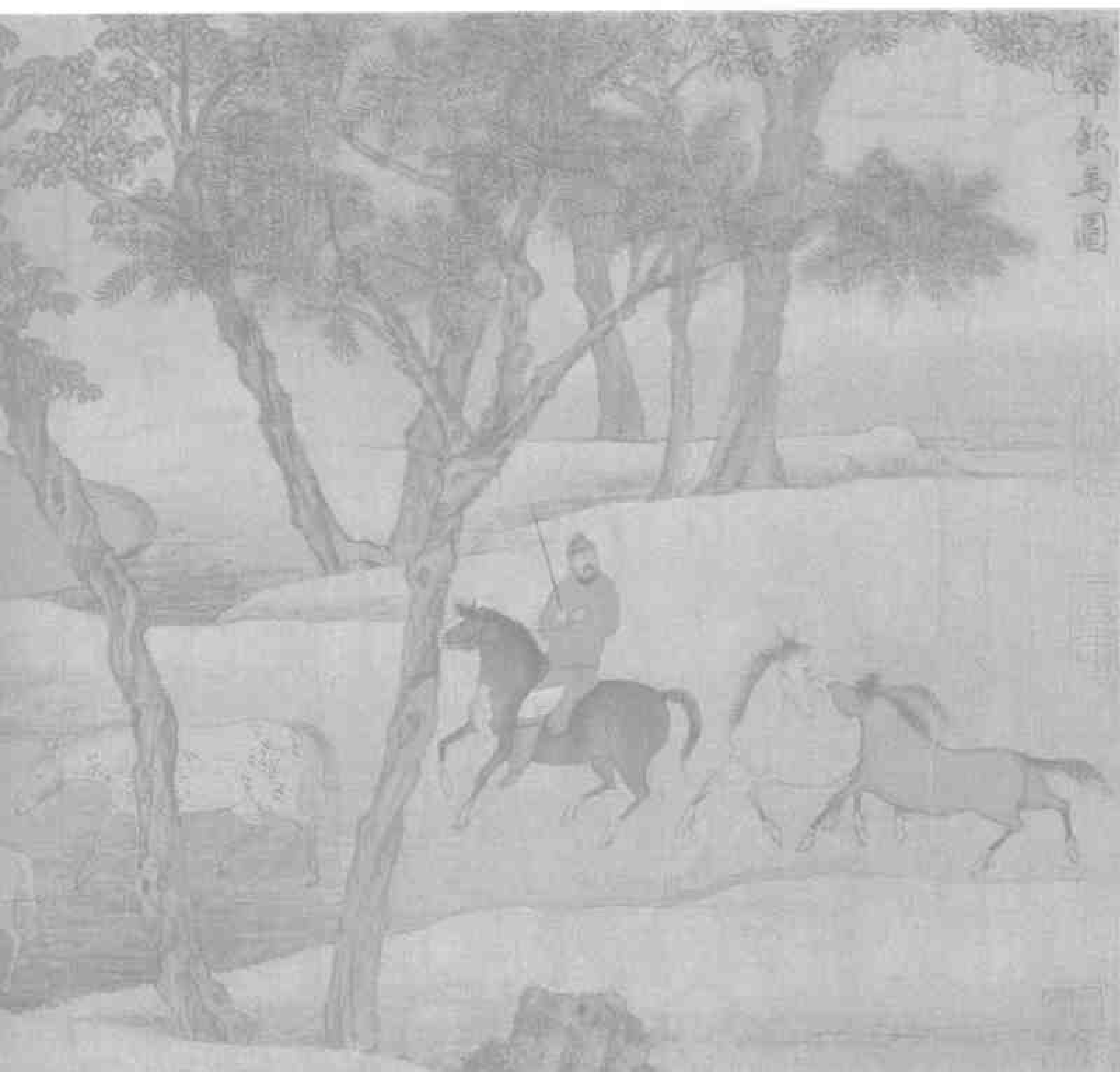
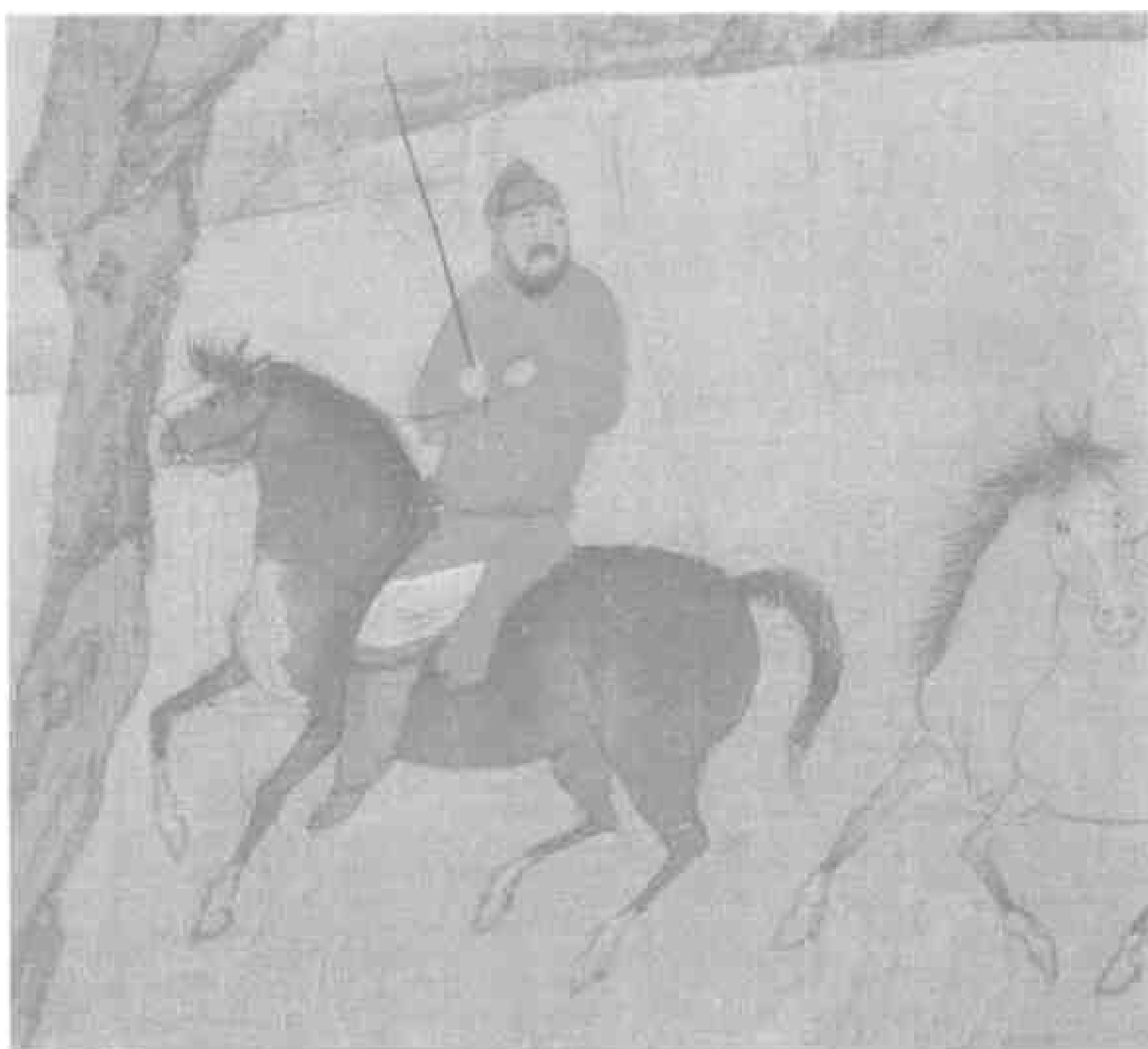
追逐，或踏步緩行，或低首就飲，或回首顧盼，或引領長嘶。雖人馬不大，却極為真實生動。

此圖恰當地利用有限的絹幅，以中景露地不露天及右開式構圖，把平視、仰視、俯視三種造景方式有機地結合；靈活地處理畫面景物，恰當地安排畫面藏與露的關係。畫家把主要林木、坡石、人馬畫在右部起手處，人馬由右往左走向，把來處藏於畫外；左上方只露稀疏的樹幹，把樹梢及遠山遠水藏於畫外；左下方是一潭清溪，隔溪堤岸依溪向左延伸適可而止。通過對岸二馬的奔馳追逐，點出境外尚有無限景物，畫似盡而意猶未竟，既突出主題，又給人回味的餘地。

此圖的筆墨設色，表明了畫家既師法唐人傳統，又有他自己的特色。他純熟地將書法應用於繪畫之中。人馬錢描用較為工細的筆法，猶如篆籀，古樸謹嚴而中蘊清新俊逸。樹石、坡陀、砂磧用行草筆法，勾、皴、



擦、破、染並用，蒼勁中含清潤。背景用傳統的青綠畫法，根據物體的不同，或朱填楓葉，或綠染坡堤，意味着尚未進入深秋，嚴霜還沒有奪去小草的生命。用白、紅、黃、橙諸色畫出駿馬顏色各異。設色豐富濃郁又清麗明快，且色不掩筆。從此圖可以看出畫家成功地把青綠山水與水墨山水，唐人鞍馬與宋人鞍馬，畫工的熟練技巧與士大夫的精神氣質滲透一爐。如果說他四十三歲畫的《人馬圖》和《人騎圖》尚未脫離唐、宋傳統，而《秋郊飲馬圖》則明顯地已經形成了自己的風格，代表了他晚年鞍馬的典型風貌，稱得上是一幅形神兼備，妙逸並具，風格高雅的藝術珍品。所以當時著名鑒賞家柯九思推崇它與韋偃《暮江五馬圖》，姜寬《小馬圖》“氣韻相望”，“其林木活動，筆意飛舞，設色無一點塵俗氣”。趙孟頫自己也曾聲稱他畫鞍馬與宋代畫馬名家李公麟“並驅”。



37. 九峯雪霽圖軸

元
黃公望（1269—1354 A. D.）
絹本 水墨
縱116.4厘米
橫54.8厘米

元代山水畫的代表性畫家除趙孟頫外，以黃公望、王蒙、吳鎮、倪瓚最為突出，稱為“元四家”。四家在趙孟頫繪畫實踐與理論的影響下，充分發揮了筆墨技巧，形成了“文人畫”為主流的水墨山水畫派。其最大特色是把筆墨趣味在繪畫中的作用提到了一個新的高度，豐富了中國畫的表現技法。對明、清兩代畫壇的影響極大。黃公望被推崇為“元四家”之首。

黃公望本姓陸，名堅，江蘇常熟人，出繼永嘉

（今浙江）黃氏為子，因改姓名，字子久，號一峯、大痴道人等。做過中臺察院掾。曾坐過牢，出獄後入“全真教”，往來於杭州、松江等地賣卜。工書法，善散曲通音律，最精於山水畫，常隨身攜帶筆墨，在虞山三泖、富春等處領略自然勝景，隨時模記。其水墨畫有“峯巒渾厚，草木華滋”之評。設色多用淺絳。他還總結前人及自己的創作實踐經驗，寫有《畫山水訣》一文。

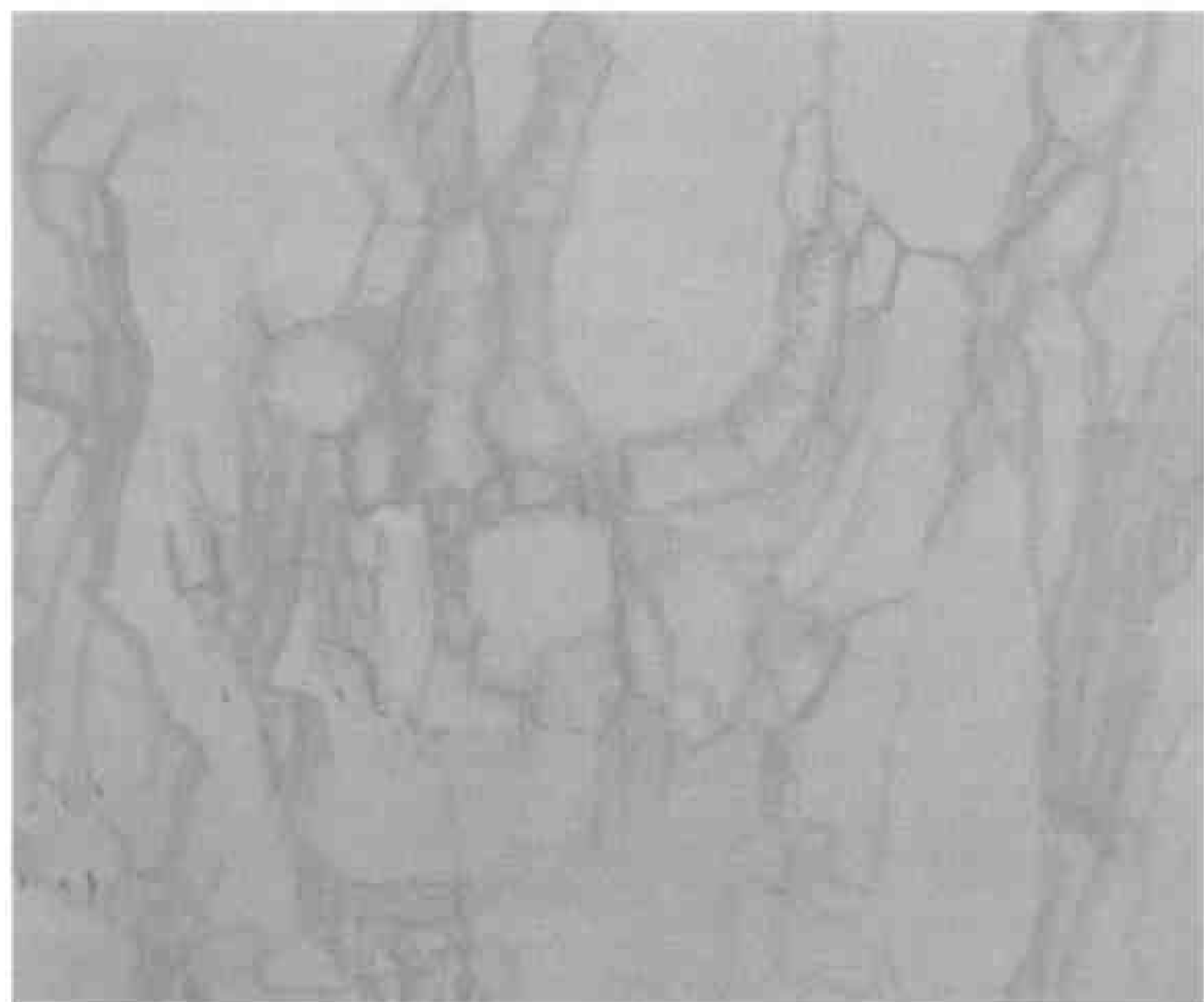
《九峯雪霽圖》是黃公望雪景山水傑作。圖中奇峯秀拔，丘壑幽深，枯樹、草堂都籠罩着皚皚白雪。觀此圖，頓覺凜凜寒意，如置身於冰雪中。

此圖章法嚴謹，險中見穩；結構縝密，虛實相生。採用高遠深遠相結合的構圖方法，表現出九峯高聳和巖谷的深邃。畫家把九峯畫在正中，左右斷崖，崗阜下面的坡陀相拱，後以羣峯相伴，達到了主次分明又脈絡相連的效果。山角下溪澗自然延伸和山頂上渺漠的天空，使得畫面增強了空間感，避免了擁塞，做到了實處更實，虛處更虛。

此圖用筆也極為精湛凝煉，樹木房屋多用篆籀筆法，圓健而勁挺，山石多用草書筆法，疏秀清潤中含蒼茫渾厚，做到了筆無虛發，逸趣無窮。

此圖畫法是在一幅素絹上，用筆墨輕輕勾出景物的輪廓，並用深淺不同的墨色皴、擦、點、捺，或以很淡的墨色暈染山石，以加強山石的層次和立體感，再用破筆暈染天地，於是未染墨色的絹地便呈現出晶瑩潔白的雪景。這就是黃公望的名言“冬景借地以為雪”的畫法。《九峯雪霽圖》採用這種畫法而達到極佳的境界。他存世的另外兩本雪景山水《快雪時晴圖》（故宮博物院藏）、《剡溪訪戴圖》（雲南省博物館藏），也是用的這種畫法，收到了同樣好的效果。

此圖右上方自題云：“至正九年春正月，為彥功作雪山，次春雪大作，凡兩三次直至畢工方止，亦奇事也。大痴道人，時年八十有一，書此以記歲月云。”知此圖作於一三四九年，是畫給元代著名文人班惟志的。





38. 秋亭嘉樹圖軸

元
倪瓚 (1301—1374 A. D.)
紙本 墨筆
縱134厘米(包括詩塘)
橫31.3厘米

在“元四家”山水畫中，倪瓚以“幽淡簡勁”的畫風而著稱。元以後的許多文人畫家和評論家把他的繪畫視為“逸品”，加以師法和推崇。他在畫史上的地位，與元代黃公望、吳鎮、王蒙並列。當時江南文士家以有無懸掛倪畫而分雅俗。

倪瓚字元鎮，號雲林、幼霞等，江蘇吳錫人。其家為當地豪富，雄於資財，喜與名士往來。因元末社會動蕩，賣去田廬，散其家資，浪遊於五湖三泖間，寄居村舍、寺廟，因而有“倪迂”之稱。工詩、畫，擅長畫山水竹石，多以水墨為之。山水畫初宗董源，後參荆浩、關仝法創用“折帶皴”，寫山石、樹木則兼師李成，所作大都取材於太湖一帶的景色。好作疏林坡岸，淺水遙嶺之景。意境幽簡蕭瑟，簡中寓繁，似嚴實蒼的風格，給文人水墨山水畫以新的發展。他畫墨竹自稱“逸筆草草，不求形似”以“聊寄胸中逸氣”。他存世繪畫代表作品主要有《水竹居圖》、《安處齋圖》、《漁莊秋霽圖》、《江岸望山圖》、《贈周伯昂溪山圖》、《幽澗寒松圖》、《梧竹秀石圖》、《竹

枝圖》、《春山圖》及《秋亭嘉樹圖》等。

《秋亭嘉樹圖》是倪瓚晚歲之作。幅中近岸坡陀平坂間畫嘉樹三株，木葉凋零，樹下茅亭一座，修竹數竿。對岸畫遙嶺遠山，中間是廣闊的湖面，湖心有隱隱淺灘。整個畫面表現了深秋季節的蕭索氣氛。結合畫幅自題詩，明顯地反映了畫家避俗避世、浪跡江湖、寄情山水的思想感情。而且還帶有幾分禪意。

此畫以平遠兩段式構圖，把近景放在畫幅最下端，中間留下大段空白，而把遠山提到中上方，顯得意境特別清遠。他的許多傳世作品都採用這種方法，如《江岸望山圖》、《贈周伯昂溪山圖》、《紫芝山房圖》等，有的作品甚至把遠山提高到了畫幅頂端，如《漁莊秋霽圖》等。這種構圖法是倪瓚的創作。

此畫筆墨勁健蒼潤，山石“披瀝”、“折帶”兩種皴法並用，枯筆乾擦與濕墨渾染並用，並以焦墨畫苔點及樹葉，使得畫面層次分明，濃淡適中。正像明代吳寬在詩塘題跋所說，此圖是倪瓚“得意筆也”。明朱果在詩塘題跋中也讚賞不已。



39. 夏日山居圖軸

元
王蒙 (1308-1385 A. D.)
紙本 水墨
縱118.1厘米
橫36.2厘米



王蒙為元代四大家之一，畫風別具一格。他比黃公望、吳鎮、倪瓚年歲都少，但藝術成就並不亞於三家。其水墨山水畫在元以後被奉為範本，廣泛傳模，影響至今不絕。

王蒙，字叔明，號黃鶴山樵，自稱香光居士。浙江吳興人，趙孟頫的外孫。元末明初曾任過官。明洪武年間因胡惟庸案受株連，冤死獄中。

王蒙的繪畫早年受外家影響，又泛學唐、宋名家。山水以王維、董源、巨然為宗，跳出趙孟頫風範，自成面貌。常用“解索皴”、“牛毛皴”並兼用“數家皴”法。多用枯筆，渴墨皴點。所畫山水蒼茫深秀，縱逸多姿。其內容大都是“山居”、“隱居”之類。傳世作品最著名者有《葛稚川移居圖》、《夏山高隱圖》、《青卞隱居圖》、《林泉清集圖》、《太白山圖》、《丹山瀛海圖》、《夏日山居圖》等。

《夏日山居圖》畫的是隱士理想的幽居處所。圖中奇峯秀嶺，登嶽重巒，山間長松繁茂，翠柏森森，汀溪曲迴，山徑蜿蜒。一所村塢隱現於山脚崖畔嘉樹林蔭之間，環境寧靜清謐。此圖筆法嚴謹，通而不塞，結構縝密，繁而不亂。左邊的山峯高聳，以右邊的溪澗汀渚和丘陵崗阜來做反襯，這樣就突出了主峯的奇險，避免了畫面的擁塞，使境界開闊。此圖筆墨非常精練，山石皴法，有細皴，有渾染，山間林木分別遠近大小，或精勾或漫點，筆法蒼逸，墨色清潤，整個畫面陰陽向背，層次分明。可以看出王蒙在運用筆墨技巧的高度成就。此圖畫法是王蒙晚年山水畫的代表性的風格，與《林泉清集圖》、《青卞隱居圖》等畫法相近。也是他傳世山水畫作品中不可多得的精品。

本幅右上方王蒙小楷自題三行：“夏日山居，戊申二月，黃鶴山人王叔明為同安高士畫於青村陶氏之嘉樹軒。”可知此圖作於明洪武元年（1368年）時王蒙六十一歲。



40. 三顧草廬圖軸

明
戴進 (1388—1462 A. D.)
絹本 設色
縱172.2厘米
橫107厘米

戴進是明代前期重要畫家。在追蹤南宋李唐、劉松年、馬遠、夏圭等山水畫風的諸畫家中，他的成就比較突出，能自成面貌，開畫史上的“浙派”。戴進用筆，比馬遠更加放縱。這種放縱的筆墨和表現在畫面上的強烈的動感，是戴進對馬遠傳統的發展，也是“浙派”畫風的重要特色。戴進之後的吳偉就更加突出地發展了這一特色而開創了“江夏派”。

戴進，字文進，號靜庵，錢塘（浙江杭州）人。初為金銀首飾製作工匠，後改學繪畫。宣宗時曾入值仁智殿。因畫《秋江獨釣圖》，釣者着紅袍而觸犯皇帝，被逐。放歸後，長期生活在民間以賣畫為生。各種題材無所不精，尤擅長山水人物，用筆豪放，設色沉厚。

戴進傳世繪畫作品較多，既有山水，也有人物、花卉。《三顧草廬圖》是他山水人物故事畫代表作之一。此幅以三國故事為題材，描繪劉備帶同關羽、張

飛到隆中敦請諸葛亮出山的情景。幅中峻嶺奇險，絕壁陡峭，飛瀑流泉，山間蒼松盤虺，翠柏秀拔，山坳中脩竹茂密，山草茸茸。柴扉敞開，茅廬隱現於山崖竹林中。門首四人，劉備躬身向一童子施禮，關、張站立備後似在交談，童子以手示，請客人進廬。

茅廬中諸葛亮身着鶴氅，手執羽扇，正襟危坐，正在恭候客人的到來。整個畫面情景交織，人物畫得栩栩如生。劉備的和藹謙恭，關羽的英武通達，張飛的猛悍坦率，諸葛亮的智慧超脫，童子的幼年謹慎的性格特徵，都刻劃得較符合歷史故事的內容情節。

此圖構圖和筆墨設色，基本上沿用馬遠、夏圭的畫法。採用近景高遠左開一角景畫法，山石用大“斧劈”皴，人物衣紋用“戴頭”描筆法。豪放剛健，墨色沉厚清潤，代表了戴進繼承馬、夏的傳統的典型風格。也是戴進山水人物故事畫中不可多得的精品。





41. 仿黃公望富春山居圖卷

明
沈周 (1427-1509 A. D.)
紙本 設色
縱36.8厘米
橫855厘米

明中葉，在蘇州地區，出現了新的畫派“吳門派”。此派創始於沈周，形成於文徵明。“吳門派”的出現、形成和發展，逐漸取代了明代宮廷院體和“浙派”繪畫的地位，“吳門派”繪畫最大特點，是恢復和發展了注重筆墨的書法韻味這一傳統，反映了文人士大夫的情趣和愛好，推動了文人畫的進一步發展。

沈周，字啟南，號石田，長洲（今江蘇蘇州）人。出身於世家。詩、文、書、畫無所不工。他常以詩文交結權貴，本人却過着超然在野的生活。他的書法學習宋代黃庭堅，筆法蒼勁挺健；繪畫除授業於當代名家外，則從多方面摹習古人，尤其對師法董源、巨然以及元代黃、王、吳、倪四大家有較深的造詣。他曾遊歷太湖流域各地，接受大自然的啟迪。在繼承傳統的基礎上變化出入於諸名家法度，形成自己的獨特風格。尤其是晚年善於用粗筆中鋒，筆力圓潤挺健，設色厚重凝練，風韻雄渾蒼勁，為“吳門派”山水畫的形成和發展奠定了基礎。他還擅長花卉雜畫，寫意兼工，亦頗有意致，且為白陽山人陳淳的寫意花卉開創了先河。沈周一生創作了大量繪畫作品，至今仍有不少精品存世，《仿黃公望富春山居圖》卷就是其中之一。

《富春山居圖》卷（現藏臺灣省），是黃公望歷數年才完成的生平傑作。曾經沈周珍藏，沈周請人題跋時，遂被其子藏匿。其子的後人拿出售賣，沈周因無力購回復歸己有，常常思念不忘，便根據自己的記憶背臨了一本，就是這卷《仿黃公望富春山居圖》卷。

仿本既然是背臨，就不可能完全忠於原作。正如沈周自題所云：“思之不忘，適以意貌之，物遠失真，臨紙惘然”。沈周仿本在佈局上除了尾部增加了一段山巒平岡樹石外，與原作大致相仿，但局部結構也略有分別，筆墨却完全不同，且着了色彩，純屬於沈周自家面貌。實際是沈周根據黃氏《富春山居圖》的規模進行了藝術的再創造。畫家在八百五十五厘米的巨幅上畫出了層疊起伏的山巒，遼闊浩渺的江天，依勢又佈置了岡阜平灘，汀渚港汊，樓閣亭榭，平橋曲徑，農舍漁舟。所畫人物不多，三五幽人策杖於小橋、山徑，二三漁父垂釣於舟中，還有一人在水邊茅亭觀鵜。整個畫面充分表現了富春江兩岸明媚秀麗的景色。

沈周仿作此圖時是六十歲，對於這位長壽的畫家來說這是他的中晚年時期，也是他繪畫生涯的最盛期的作品。其時沈周自家風格已經形成，因此此圖在筆墨設色方面具有沈周繪畫成熟時期的面貌。畫面從起手到收尾，樹、石、建築、人物多用禿筆中鋒，山石多用長短相兼的“披麻皴”，坡岸處偶亦用側鋒皴、擦。用臥筆畫苔點樹葉，乾濕濃淡都掌握得恰到好處。在水墨畫基礎上又審施丹青。根據景物的遠近形質不同或薄以花青或敷以淡赭，天空與江水多留下空白，不施墨色，整個畫面筆力圓渾蒼健，設色沉厚凝練，氣勢博大，不愧為開派名家的大手筆。所以董其昌在題跋中稱此圖“信可方駕古人而又過之”。此言並非過譽。







大觀前此後山水殆失迹地設平生不見多
 居作概凡三年始成筆世苦年富與
 巨然亂其自識也喜惜比卷嘗為小
 歲日請題予人遂為其子乾沒其子後不
 能有心他人余貧又不能為其以後之
 徒亦於忘耳即其思之不忘也以此
 物遺去其紙紙同然
 或化丁未中秋日長洲沈月誠



42. 綠陰清話圖

明

文徵明 (1470—1559 A. D.)

紙本 墨筆

縱131.8厘米

橫32厘米



明代中期畫壇，沈周之外，文徵明是成就最突出、影響最大的文人畫家。可以說沈周是“吳門派”畫風的奠基者，文徵明則是形成“吳門派”畫風的主將。

文徵明，原名壁，字徵明，後以字行，改字徵仲，號衡山。長洲（今江蘇蘇州）人。出身仕宦之家，早年學文於吳寬，學書於李應禎，學畫於沈周。詩、文、書、畫同名一時。繪畫方面與沈周、唐寅、仇英並稱為“吳門四家”。擅長畫山水、人物、蘭草、竹石等。他的山水除師法沈周外，又對宋、元名蹟悉心研習，在繼承傳統的基礎上能獨具面貌。而且風格多樣，無論是青綠、水墨，粗放、精細都具功力。用筆勁健細密，墨色清潤淡雅，風格纖細秀逸。其創作題材多表現文人雅士的閒情逸趣。他長期生活在工商業較為發達、文人薈萃的蘇州，交往名流，與他們詩文書畫來往，一時成為“風雅”之士的中心人物。他的子孫弟子數十人，均從事書畫創作，成為“吳門派”的中堅



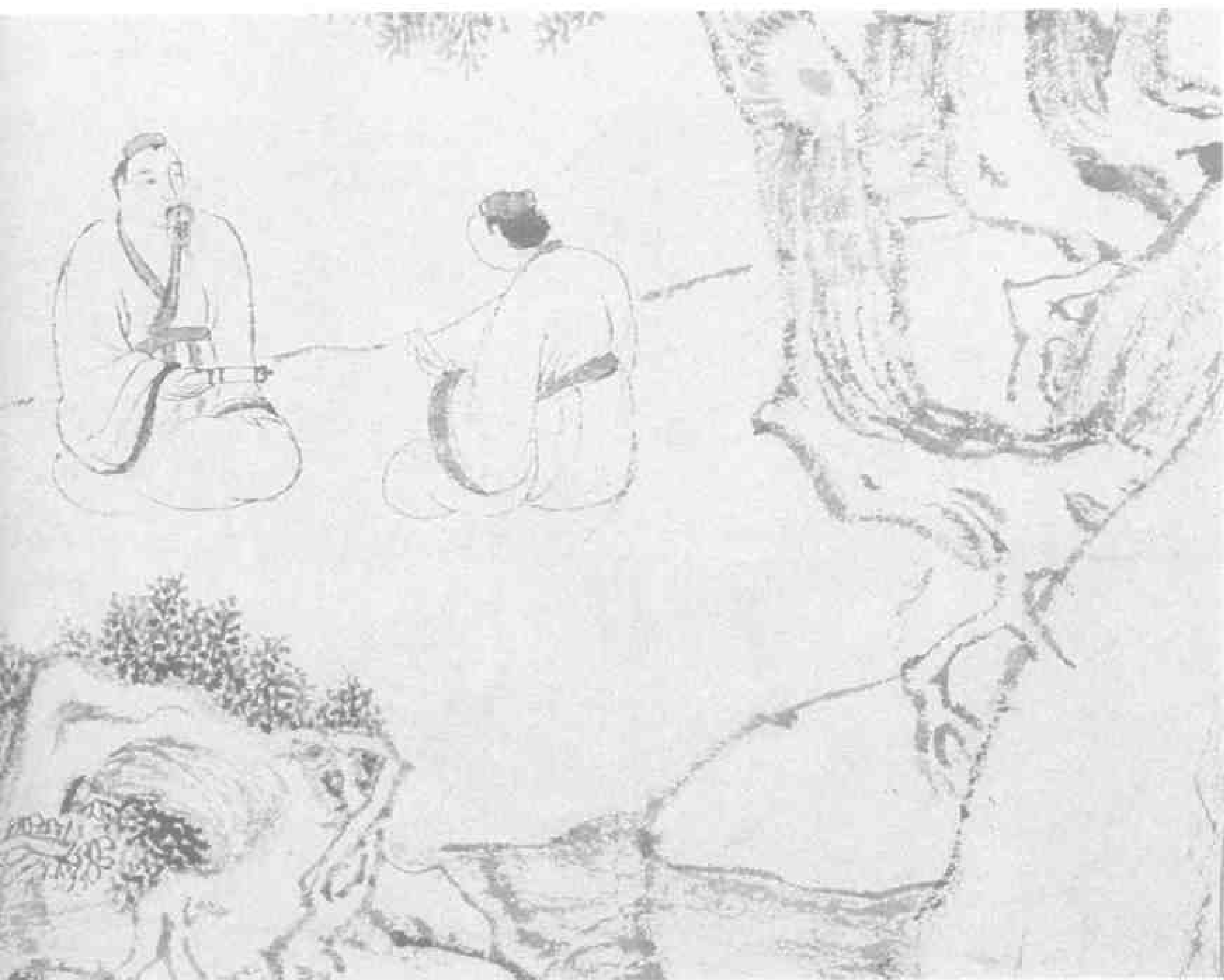
和後勁。

文徵明勤於創作，由於他長壽，一生中留下了大量作品，他的繪畫精品存世者就很多。《綠陰清話圖》是他晚年水墨山水畫代表作之一。

此圖是窄而長的立幅，畫家以巧妙的構思，巖密的經營和細勁的筆墨描繪出盛夏季節的山林景色。圖中山嶺纏繞，岩崖險峻，長松挺秀，翠柏森森，飛瀑倒瀉，疊泉涌流。在山水樹石之間，小橋橫跨溪澗，沿着盤環的山徑有水閣草堂和茅屋村舍，還有寺觀一所，屋頂隱隱可見。畫面充滿了清幽靜謐的氣氛。圖中三人，一童子携琴過橋，池旁樹陰之下的平坡對坐兩位文人，一人手中握軸，一人正在雙手展卷，似在朗讀卷中的詩文，或賞玩畫畫。人物雖小，但使觀者一眼就可看出他們的身分。圖中作者自題詩：“碧梧鳴鳳澗草香，綠陰滿地話偏長。長安車馬塵吹面，誰識空山五月涼。”詩的內容是畫家厭惡官場，寄情山水，避俗自

逸的思想感情的表露，反映了當時一部分在野文人的生活思想情趣。

此圖在表現技巧上用高遠構圖法並根據窄長立幅的特點採用縱向散點透視，前後數層景物盡收於圖，使得畫面境界縱深，山勢高聳，但又不一覽無餘。通過對天空、池水、平坡、山徑以及山石突兀處的留白不斂或少斂，使得畫面結構複雜嚴謹中又疏秀虛靈。畫家還巧妙地利用山勢的延伸，樹石、崖坡、曲徑等的掩映把觀者的視線逐步引入層層幽境。使觀者忽而如置身於深山峽谷，忽而如登臨高嶺雲表，忽而如漫遊於溪畔、泉邊。此圖筆墨極為精細勁健，山石樹幹多用枯筆乾擦，松針細寫，柏葉精點，紋理清晰，層次分明，細而不纖弱，繁密而不雜亂，勾、皴、點、染、捺等，筆筆都交待得十分清楚，真正做到了筆不虛發，墨不妄施，筆筆恰到好處的藝術佳境。而對此圖，不能不對文徵明的繪畫藝術造詣感到由衷的欽佩。



43. 事茗圖

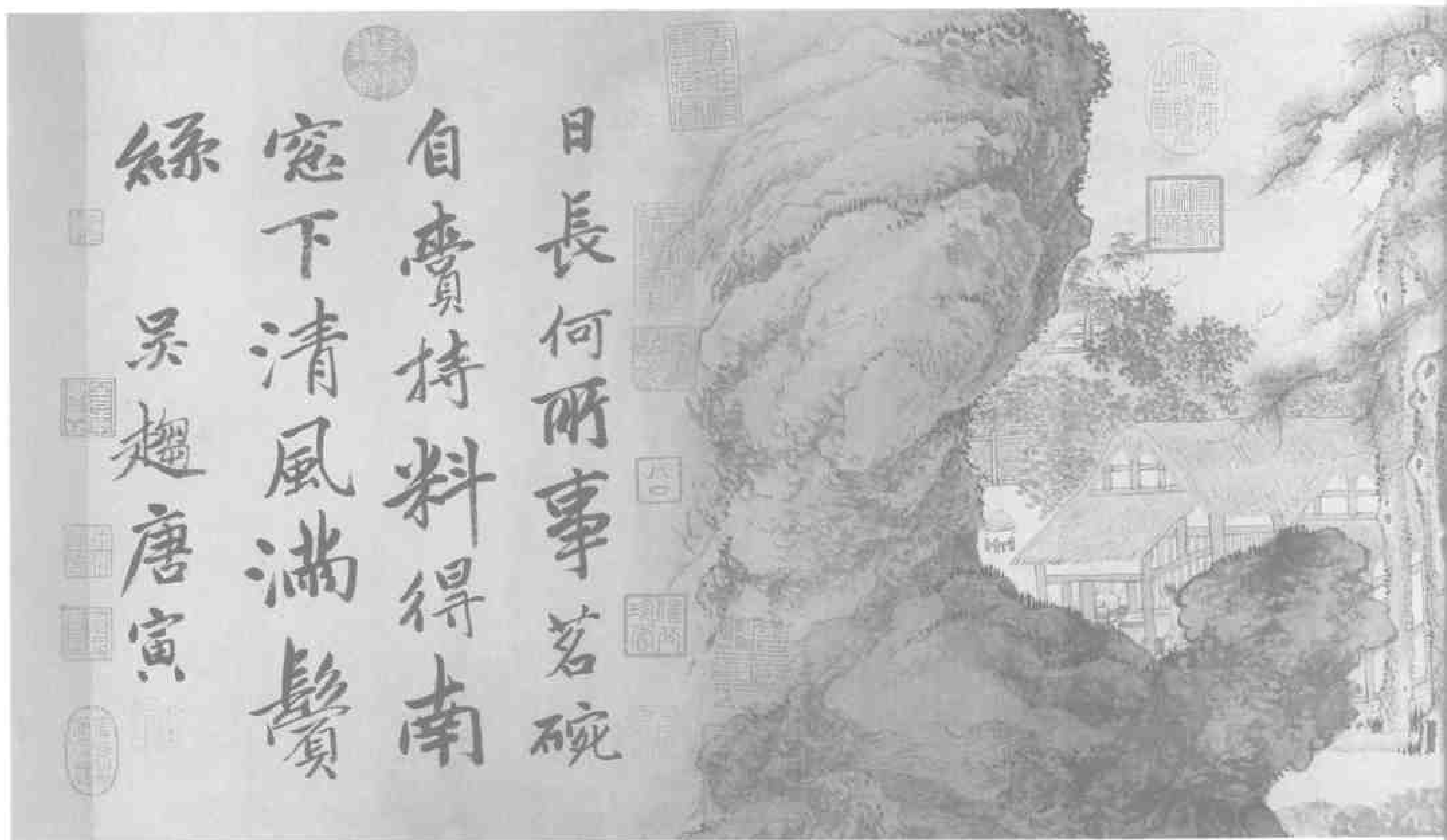
明
唐寅 (1470-1523 A. D.)
紙本 設色
縱31.1厘米
橫105.8厘米

唐寅，字伯虎，一字子畏，號六如居士、桃花庵主等，江南蘇州人。少時以文學聞名鄉里，與文徵明、祝允明、張靈、徐禎卿等，稱爲“吳中俊秀”，風流自賞。後無辜受科舉舞弊案牽連，被取消終身的考試資格。從此專事詩文書畫創作，優遊林下，玩世不恭，終其一生。

唐寅早年曾從同郡老畫師周臣學畫，不久他的技藝就超過了老師，名聲遠揚。他的畫既有傳統，又有創造，清新秀逸，風流瀟灑，富有書卷氣。山水樹石，取法李唐，而不在全似，善師法古人。創作中，他是一個全才，山水、人物、花鳥，皆精絕，爲“吳門四家”之一。

《事茗圖》是一幅不可多得的唐寅作品。近處山崖陡立，巨石箕踞。山崖巨石間，溪流曲折，翻浪潺

洄。岸邊茅屋數椽，屋前雙松挺立，蒼翠凌雲。屋後綠竹成蔭，迴環掩映。遠處煙靄之中，峯巒秀起，山間飛瀑鳴澗，山下泉水潺湲。整個景物的佈置，井然有序，層次分明，清幽舒暢，雅靜宜人。在茅屋正廳，倚牆書籍畫軸滿架，一人正對案讀書，案上置壺盞。後廳側室內，童子在京茶。屋外有板橋橫過小溪，一人策杖來訪，身後童子抱琴相隨。畫後餘紙有行書五絕一首，詩意與畫境相結合，所表現的正是當時士大夫們“不求仕進”、“優遊林下”的理想生活情趣，是一幅主題鮮明的創作。在畫法上，用筆瘦勁，沉着活潑。人物雖着墨不多，而神態生動。松樹和山石的造型及皴法，明顯受到北宋時代李成和郭熙的影響，可見他對前人經驗的繼承，不限於李唐。但具有這種筆法特點的作品，在唐寅的衆多作品中，並不常見。





44. 明妃出塞圖

明
仇英(?-1552? A. D.)
紙本 設色
縱41厘米
橫34厘米

仇英，字實父，號十洲，原籍江蘇太倉，寓居蘇州。據說仇英早年曾當過漆工，到蘇州後為名畫師周臣收為弟子，遂以繪畫作終身職業。他曾在大收藏家項元汴家長期從事臨摹複製和修補古畫的工作。所複製的古畫，往往可以亂真。由於他的天份和勤奮努力，加上臨摹和觀賞了大量的古代名畫真迹，所以他的創作，於山水、人物、花鳥、樓台等各種畫科，無不擅長；工筆、寫意、設色、白描等各種畫法，都絕妙。

尤其他畫的婦女形象，為一代典型。在當時和後代，極為鑒賞家所推重。他以微賤的出身，在生前就能享有大名，並與沈周、文徵明、唐寅並列，稱為“吳門四家”，完全是由於他有着非凡的繪畫天才與成就。

《明妃出塞圖》是仇英所作的十開《人物故事》冊中之一幅。內容是關於王昭君的故事。工筆重彩，用綫極為工細，人物形象的塑造，十分優美，可說是仇英的代表作品。





45. 墨花九段卷

明
徐渭 (1521-1593 A. D.)
紙本 墨筆
縱46.6厘米
橫622.2厘米

白石老人題畫詩云：“青藤雪個遠凡胎，翁老當年別有才，我願九泉爲走狗，三家門下轉輪來。”老人最崇拜的這三位中國寫意畫大師，頭一名便是徐渭。

徐渭字文長，號青藤、天池，別署田水月等，浙江山陰（今紹興）人。一生遭際坎坷，離奇曲折，是悲劇性的人物。他在文學、戲劇、詩歌、書法、繪畫等方面的輝煌成就，在死後才爲人所發現和重視，並且愈到後代，愈顯光芒。

徐渭繪畫的傑出貢獻，是在繼承沈周、陳淳的基礎上，將中國水墨寫意畫推向了一個新的高峯。他的畫風豪爽瀟灑，簡潔洗練，運筆走墨，自由奔放，不拘於一枝一葉的形似，而着重於“意”的表現。將自己的思想感情直接從筆端流露出，因而給人以沉着痛快、酣暢淋漓、一瀉千里、毫無阻礙的美感享受，《墨花九段卷》正是這一風格的典型代表作。全卷共

分九段，每段有一主體花卉，再次以竹、石、草爲襯托。九種主要花木依次爲：牡丹、荷花、秋菊、水仙、梅花、葡萄、芭蕉、蘭花、修竹。筆致老勁，墨色蒼潤，揮灑自如，隨意佈置，可謂達到爐火純青的地步。每段又題以詩句，借物抒懷，表達了他的思想。其所畫葡萄，如寫草書，藤蔓糾結，似龍蛇起舞。題詩云：“昨歲中秋月倍圓，海南蚌母不成眠，明珠一夜無人管，迸向誰家墜上懸。”顯然是作者自感“托足無門”的心情寫照。在一塊奇石下，叢菊盛開，夾以勁利的小竹，題句云：“西風昨夜太顛狂，吹損東籬淺淡粧，那得似余溪澗上，一生偏耐九秋霜。”表現出他不甘屈服的精神。此卷作於明萬曆壬辰（1592年）冬，離徐渭死前僅數月，是他極晚的作品。從畫和題詩來看，這位老人臨終了，還是那麼倔強不屈，始終保持他那充沛旺盛的藝術生命活力。



脩蛇有尾頻年墜山鳳為翎
 幾日成輸與寒稍三十尺春來正
 用一雷籟



洛陽顏色不真都何用
 眼結染白好倚淇園一
 子珊十隊裏出珊瑚

辨之在香滿鏡湖孫彥人
 月的孤室徐一長徐與手如拾
 先生畫圖

西風昨夜不懸燈以換東窗淡淡
 金風拂之生偏似秋霜



昨夜月佳圓海雨
 世不成時時時
 向誰家望之

辨羊兩枚意一幅畫意留
 余今老手畫題亦何名當
 幸正石

漢子蕭種抱去
 天六傳其
 五二發



46. 昇庵簪花圖

明
陳洪綬 (1598—1652 A. D.)
紙本 設色
縱143.5厘米
橫61.5厘米



陳洪綬，字章侯，號老蓮，浙江諸暨人。明末諸生，崇禎時以善長繪事被召入禁中為舍人，使臨歷代帝王圖像。明亡入寺為僧，號悔遲。自幼喜好書畫，從藍瑛學習，於山水、花鳥、人物無所不精，尤以人物為世所稱。所畫人物軀幹偉岸，造型多誇張變形；而綫條細勁清圓，富於裝飾趣味。這種風格是在李公麟、周昉等用筆基礎上的發展變化，在明末清初人物畫中獨樹一幟。曾創作有《水滸葉子》、《西廂記》插圖等，於中國傳統版畫也作出了特殊貢獻。

《昇菴簪花圖》畫的是楊慎的故事。楊慎（1488—1559年），字用修，號昇菴，四川新都人。曾以殿試第一名受翰林院修撰，嘉靖時起充經筵講官。因議大禮哭諫宮門，使嘉靖皇帝震怒，被貶謫到雲南。從三十七歲時起，到七十二歲時病死齋所止，一直過着被流放的生活，其心情鬱悶可想而知。據記載：“用修在瀘州，嘗醉，胡粉傅面，作雙丫髻插花，門生舁之，請伎捧觴，遊行城市，了不為忤。”畫面所畫的就是楊慎的這一怪誕生活行徑，不過沒有畫他由門生抬着遊行街市的形象。畫中楊慎體態豐滿，身着寬袍大袖，頭戴五色花枝，昂首鼓腹，兩手垂肩，雙眸下視，小步遲遲，狀貌似歌似吟，似醉非醉，把這位失意文人放浪形骸、玩世不恭的精神行貌表現得淋漓盡致。楊慎身後，有兩個捧盃持扇身體瘦弱的女子，其形體與精神狀態，和楊慎成鮮明對比。背景簡潔，近處有山石和野花，把人物推向適中的距離，而以一株彎曲的楓樹來襯托主要人物。楓樹幹老枝殘，然而却紅葉爛漫，既能經風霜，又保持着頑強的生命，這與楊慎的精神頗有些相似。整個作品的思想主題，表達了畫家對楊慎遭到不平的政治待遇所寄予的無限同情，反映出對朝廷放逐這樣一位有才能的文臣的不滿，同時，也讚賞了楊慎的消極反抗的玩世生活態度。



47. 放鶴洲圖

明
項聖謨 (1597-1685 A. D.)
紙本 設色
縱65.5厘米
橫53.7厘米



項聖謨出身於書畫世家，自少習書畫而淡於仕途。清軍入關，國破家亡，使項聖謨悲痛欲絕。他創作了大量的詩畫，寄懷故國之思，以示不甘屈服於清王朝。

項聖謨的畫風，獨樹一幟，於明末清初畫家林立之中，他既不同於松江、太倉的董其昌、王時敏、王鑑等人，也不同於南京地區的諸大家，與他所在的浙江地區藍瑛的風格也迥異。他的畫沒有直接的師承，是領略古人的。這與他的家庭富於收藏有關。所以前人評價他的畫“取法於宋，而取韻於元”。即是從宋人那裏學習到謹嚴的章法和周密的用筆，又從元人那裏吸取精神素質來豐富畫中的逸趣。所以董其昌認為項聖謨的畫是“士氣作家俱備”。更難能可貴的是，他堅持自己的作品在於反映現世，表現時代。與同時代的許多畫家視書畫為玩賞之樂，大為不同。

《放鶴洲圖》是項聖謨的一幅實景寫生畫。放鶴洲在嘉興鴛鴦湖畔。是唐代表休（字公美）的別業舊址，久已荒廢，明末朱葵石加以修葺整理，成為一處園林。清順治十年癸巳（公元1653年）朱氏邀請項聖謨到此賞景，泛舟吟詩，之後便創作了這幅畫。

畫面繪的是放鶴洲秋天的景色。筆法細膩，設色雅逸，佈置平淡天真。近處平湖港汊，沃野田疇，岸邊雜樹叢生。遠處村莊低伏，城郭隱現。田埂上，人們勞作後歡樂地歸來；河港中，婦女忙着採菱，充滿着濃郁的生活情趣。一切使人看來既平凡而親切。作者所要表現的“林泉之樂”，恰恰是在這種平易之中，沒有斧鑿痕跡，可謂達到妙奪造化，獨會生機的境地。

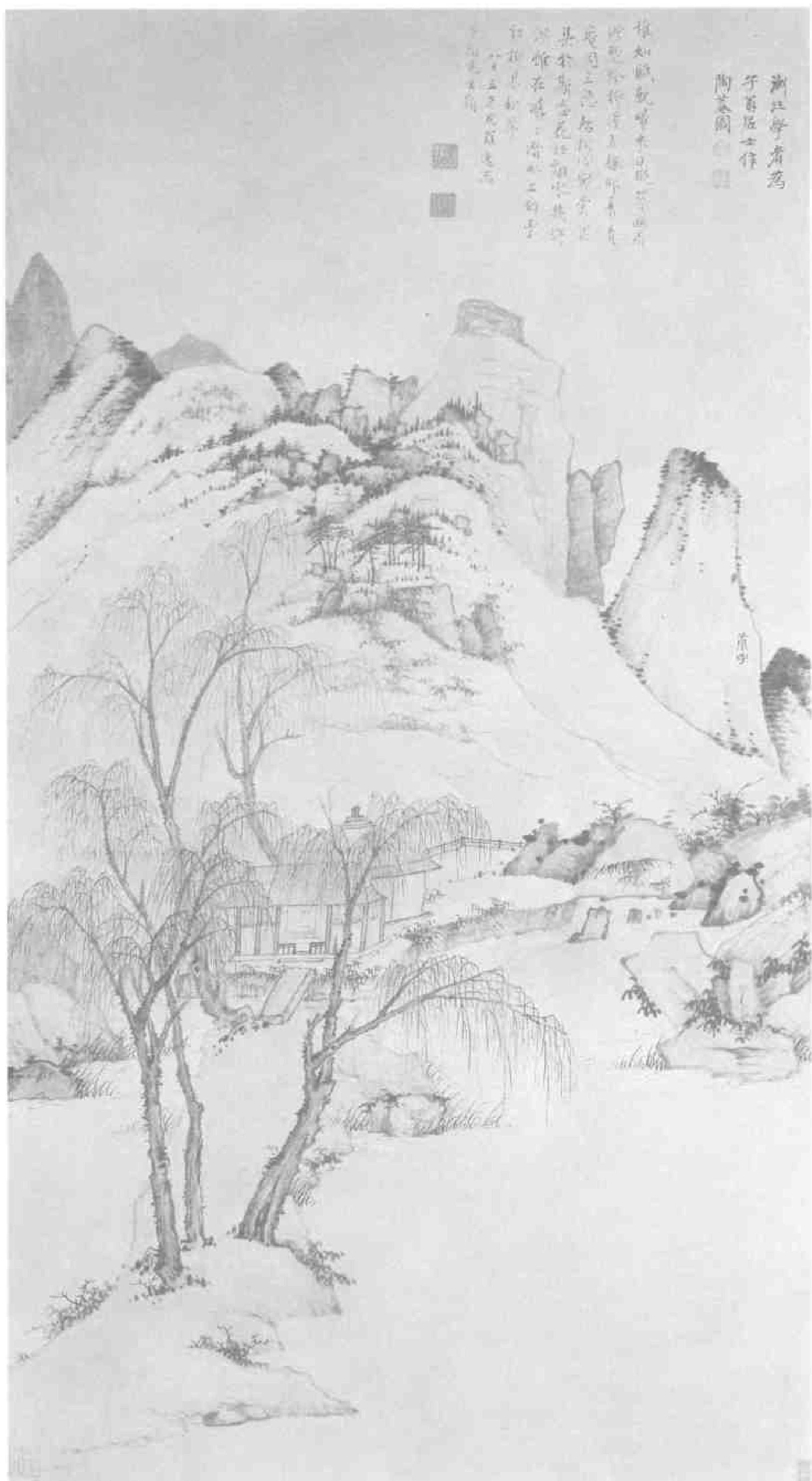
蕪湖縣志

此湖有舊碑
碑文其刻字
或龍門或在
古水宮其湖
叶尾廢之
又墓在後亦
以這一湖將
四十年茫石
湖山盤湖今
不在此月如
寺并流有記
別錄其碑是
湖以記其佳
林泉之景不
述其美
空山後在日
志于湖堂堂
項全其



48. 陶庵圖軸

明
弘仁(1610-1664 A. D.)
紙本 墨筆
縱109厘米
橫58.4厘米



清代初年，除了以“四王”為代表的正統派文人山水畫家之外，“四僧”山水畫是最富創造性的。他們是弘仁、髡殘、八大山人和石澐。四僧大都是前明的遺民，不滿於清朝的統治而隱居山野，寄情於山水。由於他們都經歷了明、清之際“天崩地解”的時代，思想上受到了很大的衝擊，因而在藝術上也有明顯的反映。他們的繪畫藝術在畫壇上地位重要，其影響所及直至現代。

四僧中以弘仁最為年長，他本姓江名穎，安徽歙縣人。弘仁是他的法名，自號灞江上人，死後人稱“梅花古衲”。他的繪畫早年學孫無言，亦師宋、元，在藝術上受元代倪瓚的影響尤深。筆墨瘦勁簡潔，風格冷峭秀逸，筆墨形象具有倪瓚凝練的特點。但由於他居住黃山，並常來往於雁蕩、黃山白岳間，所以他的山水畫作品多是表現層岩陡壑、奇險秀麗、老樹虬松、千姿百態的黃山白岳真景，與倪瓚作品所表現的疏林遠山、平淡秀逸的太湖景色迥然不同。畫風獨具，成為“新安畫派”或“黃山畫派”的代表人物。

《陶庵圖》是弘仁晚年之作，畫於清順治十七年（1660年）是畫給子翁居士的。“陶庵”是子翁的室路即子翁幽居之所。幅中畫垂柳五株，翠竹叢叢，柳

蔭下草堂一幢。涼亭一座，堂前池水一泓，池中土堤，堤上單板石橋，從土堤穿欄行過石橋，可至堂中。堂後山巒起伏，秀巒疊翠，山下泉水流入池中彷彿潺潺有聲，山上松石喬柯疏疏落落，池中拳石墩墩蒲草簇簇，池邊柳樹扶疏。整個畫面表現了一種寧靜清幽，是一處幽居的佳境。臨圖，如置身於水村山郭之中。

此畫在構圖上採用中景高遠法，以左開右合的格局，將大部分景物安排在畫幅的左半部，右邊祇以高低不同的三兩山峯及坡石水草襯托，把遠景留在畫外，大片池水與天空的留白，清曠中不失嚴謹，給人以太高水闊山秀亭幽之感。

此圖筆墨清勁古雅，沉着穩靜，用筆以枯筆為主，多用“披麻皴”，偶亦用“擔帶皴”法，以臥筆點苔。雖全用水墨畫成，但畫家極為熟悉筆墨本身所包含的各種色調，以筆墨濃、淡、潤、燥表現出各種物體在畫面中的層次關係。表明弘仁不僅有極深的功力，而且不拘泥於古法，在傳統山水畫的技法的基礎上，把自然景物當作他繪畫創作之源。因此他的作品既不背傳統山水畫之法，又合自然景物之理，《陶庵圖》代表了弘仁晚年山水畫藝術的基本特色。是一幅不可多得的佳作。



49. 仙源圖

清
石瑤 (1612-1674? A. D.)
紙本 設色
縱84厘米
橫42.8厘米



石谿，俗姓劉，武陵（今湖南常德）人。出家為僧後法名晁殘，號石谿等。他是一個具有強烈民族思想感情的和尚畫家。清兵南下時，曾參與抵抗運動，失敗後逃入桃源深山，過着異常艱苦的生活。後雲遊四方，來到南京定居。先後掛錫報恩寺、棲霞寺、天龍古院，最後落腳牛首祖堂山幽棲寺。他為人性格鯁直，寡交遊，所與往還者，盡是明代遺民。由於他的愛國熱情始終不衰，在遺民中威望很高，受人敬重。

在明末清初的畫壇上，晁殘先是與青溪道人程正揆齊名，稱為“二谿”。畫家龔賢曾比較“二谿”的藝術，認為石谿的畫“粗服亂頭”好似王鐸的書法；青谿的畫“冰肌玉骨”好似董其昌的書法。在書法上首先應當推崇的是王、董二人，而在畫法上則應當是“二谿”了。後石谿崛起畫壇，為一代大師，於是“二石”並稱。而石谿本人也非常崇敬石谿。

所謂“粗服亂頭”，是比喻不事修飾雕琢，任其純樸自然的藝術風格。石谿的山水畫創作，學習了元代王蒙、黃公望的筆法和章法而加以變化。他的章法特點是非常繁密複雜，構圖妥貼平穩，不以新奇出勝，而以渾厚嚴謹見長；筆法蒼勁、凝重，欲去還留，欲收還放，如綿裏鐵，似錐畫沙。所以欣賞石谿的山水畫，如讀蘇東坡的“大江東去”，雄壯、豪邁、深沉、痛快，有一萬千里之勢。其畫面高山鉅壑，疊嶂層巒，煙雲氤氳，草木蒼鬱，雄渾壯闊，氣象萬千。所以評論家張庚認為，他的作品“奧境奇闢，頓逸幽深，引人入勝”，並慨嘆“此種筆法不見於世久矣！”

《仙源圖》作於順治十八年（1661年），時石谿年五十歲，正是他藝術創作精力最旺盛時期。畫名“仙源”是摘錄自他畫中題詩的頭兩個字而命名，其實他畫的並非仙境，而是黃山風景的概括描寫。畫面近處樹色蒼蒼，遠處崇山巒峙，中間煙雲繚繞，隱約中露出琳宮梵宇。筆法蒼老粗豪，墨與色渾然一體。畫前還有一條小溪，一人正划船欲出，根據畫中題詩有句云：“我今一棹歸何處，萬壑蒼煙一泓玉。”顯然是石谿自己的寫照。詩中表達了他對山水的無限熱愛，而畫面所體現的祖國山河無限壯麗的美景，正是他寄托“老去不能亡故物，雲山猶向畫中尋”的民族思想感情。



50. 貓石圖

清

朱耷 (1626-1705 A.D.)

紙本 水墨

縱34厘米

橫218厘米

朱耷，名統瑩，明宗室後裔。明亡後出家為僧。五十九歲開始在書畫作品上簽名“八大山人”，自此“八大山人”之名盛行於世，卒年八十歲。

國破家亡之悲痛，高壓政策下的迫害，使八大山人經常佯裝瘋顛於市上。然而所作書畫，却異常冷靜。其山水，筆法源出於明末董其昌，意境荒寒蕭瑟，淒涼滿目，曾有題句云：“一峯還寫宋山河”，寄意深遠。所簽署“八大山人”四字，筆畫勾連，猛然視之，既似“哭之”，又似“笑之”，可謂“哭笑不得”，滿腔悲憤的家國之痛，由此可知一二。

八大山人最擅長的是潑墨淋漓的水墨寫意花鳥畫。筆致瀟灑，作風潑辣。在掌握生宣紙的性能和控制水

分而發揮水墨寫意特長上，是在繼承陳淳、徐渭的基礎上有進一步的發展創造。其筆墨圓渾、滋潤、厚實、精煉簡括而富於變化，使後學追隨者難以企及。其魚鳥造型多誇張，題句多冷澀難解。可見其人孤傲不羈、倔強不屈的性格。

《貓石圖》作於清康熙三十五年（1696年），時年七十一歲。畫面開首寫玉簪一枝，接着畫荷花、荷葉，再畫岩岸塊石，有蘭花數莖，石上臥一花貓，閉目俯伏，寥寥數筆，其顧爾慵懶的神態可掬。末尾寫茶花一枝。整個畫面所畫各種事物，極為概括簡略，用筆幾乎可數，然而却無空闊疏簡之感。無論花石，還是睡貓，均生動有趣，堪稱八大山人的佳作。





笑字日夏子丙



51. 巨壑丹巖圖

清

石濤 (1642-1707 A. D.)

紙本 淡着色

縱104.5厘米

橫165.2厘米



此道離心離
漸別無緣
唯憑一味
筆墨禪時

拈放活心為人間

宮紙不多得內府收

藏三百年朝承興發

長至前狂濤火點生雲

煙之曳起處隨波瀾樹

頭樹底堆成園崩去狂

壑走天平飛泉錯落

高巖寒攀之不可極理

之徒眼酸秋高水落石

頭出漁翁束手謝

書開丹壑倒影

澄巨壑洗耳

堂懸一破顏

過天地吾廬呈

叔翁先生大士博味

清湘瞎尊者原濟識



非癡詐夢豈非
顛別有關心別
有傳一夜西
風解脫盡
萬峰青插
碧中天即

石壽，本姓朱，明室後裔。清兵過江，南明滅亡時，年幼的石壽為人携走逃匿，後削髮為僧，法名原濟，字石壽，別號苦瓜和尚。晚年定居揚州，以賣畫為生。

石壽是山水畫大師，不但有豐富的創作經驗，而且有自己的創作理論。著有《苦瓜和尚畫語錄》。主張深入自然山水中去“搜盡奇峯打草稿”，反對死守前人成法，重視自己的創造。因此，他的山水畫，用筆輕快流暢，揮酒自如，不為法縛，無所拘束；章法新奇險巧，富於變化，氣勢開張，景象郁勃。與同時代稍長的另一山水畫大師石谿並稱“二石”。秦祖永比較他們的作品不同風格說“清湘老人道（原濟），筆意縱姿，脫盡畫家窠臼，與石谿師相伯仲，蓋石谿沉着痛快，以謹嚴勝；石壽排界縱橫，以奔放勝。”從這幅《巨壑丹巖圖》，我們可以看到石壽的這些風格

特色。

《巨壑丹巖圖》近處蒼崖斜出，極為峻峻。崖上長松雜樹，苔草繁茂。稍後山間，有飛泉數重。遠處林木蒼鬱，青峯插天。中間有水灣，一人坐船頭垂釣，童子在船尾烹茶。整個畫面，煙雲瀰漫，莽莽蒼蒼，淋漓磅礴。其上有石壽自作長詩七古一首，從詩中更可體會到當時石壽創作此畫時那種解衣磅礴的激情。其詩云：“非癡非夢豈非顛，別有關心別有傳。一夜西風解脫盡，萬峯青插碧雲天。即是此心理此道，離心離道別無緣。唯憑一味筆墨禪，時時拈放活心焉。人間宮紙不多得，內府收藏三百年。朝來興發長至前，狂壽大點生雲煙。煙雲起處隨波瀾，樹頭樹底堆成團。崩空狂壑走天半，飛泉錯落高巖寒。攀之不可極，望之徒眼酸。秋高水落石頭出，漁翁束手謝書閑。丹壑倒影澄巨壑，洗耳堂懸一破顏。”



52. 巖棲高士圖軸

清
王翬（1632—1717 A. D.）
紙本
縱122.7厘米
橫31.5厘米

清初畫壇上出現了以王時敏、王鑑、王翬、王原祁、吳歷、惲壽平六大家為代表的山水畫派，合稱“四王吳惲”。其中王翬在山水畫方面功力最深，成就也最為突出。

王翬，字石谷，號耕煙散人，烏目山人、劍門樵客、清暉主人等，江蘇常熟人。擅長畫山水，偶亦畫花鳥。先後師王鑑、王時敏。二王時出家藏名畫供其臨習，他還隨時敏遍遊大江南北，觀摹著名收藏家所藏宋、元秘本，廣泛吸收諸家技法之長，冶為一爐，形成自家風格。自從董其昌提出“南、北宗”的理論，把歷代畫家分成“南宗”與“北宗”兩大派以來，輿南貶北的風氣籠罩了明末清初畫壇。二王是董其昌這一理論的積極擁護者和實行者。而王翬能突破這種理論的藩籬，在藝術實踐中排除門戶之見，綜合南北之長。正如他自己所說：“以元人筆墨，運宋人氣韻”。這是他有選擇地學習傳統山水畫法的經驗總結，也是他在山水畫方面獨步一時的重要原因。

王翬六十歲時，奉康熙皇帝詔到北京，任繪製《康熙南巡圖》的主筆。歷經六年，完成了總長約半華里的歷史畫卷。自此，更聲震南北。四方求售者接踵而來，追隨者衆多，為“虞山派”之開山祖，死後有“畫聖”之稱。但他七十歲以後的繪畫多為應酬之作。

《巖棲高士圖》作於康熙十一年（1672年）十月，時王翬四十一歲。本幅上方王翬自題七絕一首，並贊重光、惲壽平題和。從贊、惲二題中知此圖作於毗陵（今江蘇武進縣）舟次。時三人聚首毗陵，研討繪事達四十餘日，建立了深厚的友誼，嘗以詩、書、畫互贈，被稱為當時藝壇勝事。此圖就是王翬畫贈重光的。圖中峯巒秀拔，巖壑幽深，山間雙松並茂，喬柯疏落，登登山泉湧出夾谷，流入平靜的湖中。夾谷間依山佈置閣、榭數幢，或半隱於崖畔，或高架於流泉之上。崖壁下有石階磴道或可通入幽處。近岸平坡松蔭之下，一人仰坐，正在觀賞湖光山色。畫面展現了一幅寧靜清幽的境界，結合圖中詩題內容，可以體會到贊、惲、王寄興山水的“幽情逸趣”。

此圖採取高遠構圖法，表現出高山大嶺的氣勢。



結構嚴謹而不擁塞，中部的一潭湖水和天空的留白，使得畫面具有很強的空間感。沖天的長松又把近坡與遠山加以連接，增強了畫面的整體感。畫家不拘泥一種筆法，如山石的皴法，斧劈、披麻、摺帶諸皴並用，枯、濕、濃、淡兼施，使得畫面富於層次感和立體感。由此更可以看出畫家傳統功力的深厚。代表了畫家中年時期典型的風格，是中年山水畫中的精品。

此圖曾收入清內府，有乾隆、嘉慶諸璽，曾著錄於《石渠寶笈》。



53. 哨鹿圖

清
郎世寧(1688-1766 A. D.)
絹本 着色
縱267.5厘米
橫319厘米

郎世寧(Giuseppe Castiglione)生於意大利米蘭，康熙五十四年(1715年)時二十七歲來中國傳教到北京，召入內廷，在畫院處當差。卒於中國，享年七十八歲。葬於北京西郊石門教堂，建碑，刻御製文。贈工部侍郎。郎世寧的後半生五十餘年在皇帝的左右作畫，他適當地改變歐洲畫法，不用投影，減弱明暗對比，保留立體效果和應用焦點透視法等。並和中國畫家合筆作畫，使中西畫法逐漸融為一體，創造了一個新的畫法。他作品傳世的有人物、鳥獸、花卉的大小畫幅、卷、冊、軸，樣樣俱全。多數作品是反映皇帝的政治、文化藝術等各方面生活。尤其有不少是表現有關民族團結和多民族國家的統一鞏固政治活動的圖畫，更是重要。《哨鹿圖》就是其中之一。

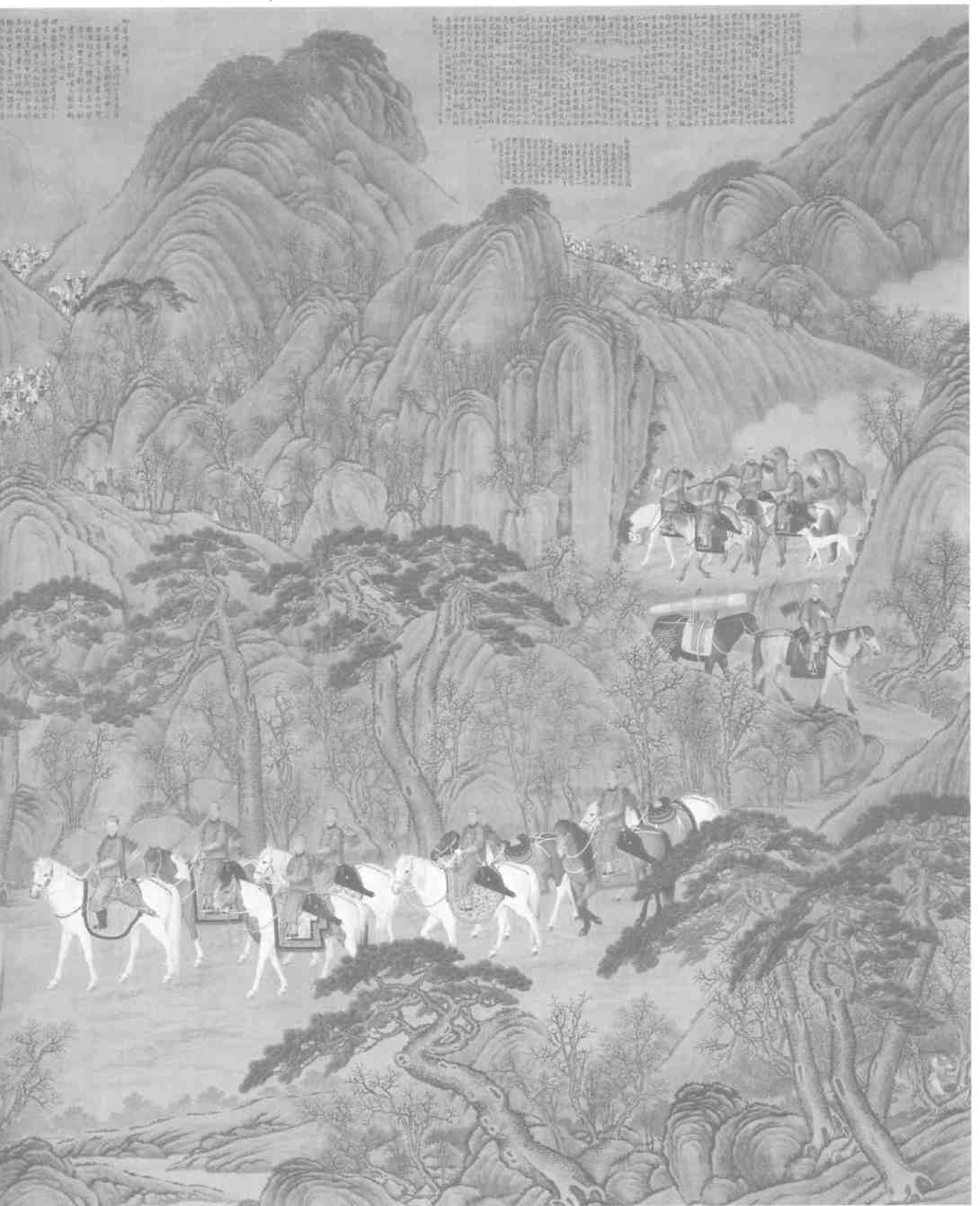
《哨鹿圖》的內容是乾隆六年(1741年)，皇帝到木蘭行圍(即打獵)的實況記錄。畫面最前行列的第三人，佩帶紅錦“撒袋”(即裝弓的袋)騎白馬的就是乾隆皇帝，這一年他三十歲。乾隆三十九年(1774年)，他曾為這幅畫作了一首賦。在《御製題寫照哨鹿圖》中說這幅是辛酉年(即六年)他第一次到木蘭行圍，命郎世寧畫的。當時扈從的大臣們，比他年長的有來保等，還有很多人。比他年少的傅恒等，共有十二人，而今天這些人都已死了，所以很有感慨。按來保在乾隆六年時，是總管內務府大臣。傅恒在六年時是御前侍

衛。來保於乾隆三十九年(1764年)卒，是武英殿大學士。傅恒後來官居保和殿大學士，封忠勇公。前行列中沒有鬍子的一人可能是傅恒，至於來保就無法指出了。

木蘭在熱河北部。這個地方周圍一千三百里，南北二百里，東西三百里，是一個原始森林的山岳地帶。獸類很多，鹿尤其多。從康熙四十八年(1709年)建造避暑山莊行宮，到嘉慶二十五年(1820年)，皇帝每年(其間也有間斷)率領王公大臣、八旗護軍，內外蒙古和北方各少數民族到木蘭行圍四十餘日。哨鹿是預先命人吹號角仿效鹿鳴，可以引來很多鹿。在行圍期間，哨鹿是活動之一。這幅畫是描繪行圍的全體行列剛剛進入木蘭山區的景象。乾隆和近景的一些主要人物，都具有西法肖像畫的特點。可以看出是寫生的作品，衣物馬匹刻劃精細入微，立體的質感很強，但明暗的反差相當柔和，與純粹中國畫法的背景山樹統一和諧。大隊人馬在行進中的氣氛生動逼真，由於逼近人物的比例適中就更增加了畫面的深遠。乾隆皇帝和領侍衛內大臣，御前侍衛等一行近景人物，當然是郎世寧畫的。但這樣大畫不可能一人完成，當時畫院常有通力合作的畫。這幅畫也不例外必定有中國畫家以及法國畫家王致誠等人在內，是一幅中西畫家合作的巨畫。







54. 蓼汀魚藻圖軸

清
傅壽平(1633-1690 A. D.)
紙本 設色
縱135厘米
橫62.6厘米

傅壽平，初名格，字壽平，後以字行，更字正叔，號南田，別號東園生、白雲外史等，江蘇常州武進縣人。擅長畫山水花卉。山水風格超逸，小品尤佳。其靈秀之氣非一般畫家所能及。他的花卉畫比之山水畫成就更為突出。他繼承和發展了北宋徐崇嗣的“沒骨花”法，並吸收明代畫家沈周、文徵明、唐寅、陳淳等人花卉畫法的長處，加之他自己對各種花草的仔細觀察和體會，創造了一種筆墨秀逸、設色明淨、格調清雅的“柳體”花卉畫風。在清初畫壇上別開生面，一洗時習，使得明代末年以來佔據畫壇的“勾花點葉派”末流幾乎為之一掃。他所開闢的花卉畫新途徑，被稱為“寫生正派”，其影響遍及大江南北，歷經康、雍、乾三朝而不衰。遂有“常州派”之目。

傅體“沒骨花”法的特點是畫花卉不用墨線勾勒，全以彩色揮灑點染，表現出各種花卉的陰陽向背，使其

更合乎於自然形態。這種畫法被稱為“寫生之極致”。

《蓼汀魚藻圖》是傅壽平晚年花卉代表作。圖中清池一泓，游魚三尾，水底荇藻隱約迷離，似乎在隨着水底暗流浮動旋轉。近水坡岸秀石玲瓏剔透，石後竹枝吐翠，蘆荻花黃，兩枝盛開的紅蓼低垂水邊，與池水魚藻相掩映。左上方自題云“青山園池蓼花汀上得此景”。說明此圖是作者在對自然景物深入觀察的基礎上構思創作的。因此能盡得造化之趣，把畫面描繪得富有濃厚的生活情趣。此圖全以色彩點染而成，不假勾勒。石以花青為主調，略加淡墨渲染。竹、蘆、蓼葉、荇藻均用濃淡不同的花青，每葉一筆，紙蓼葉以深色畫葉筋，蘆花與蓼花分別以淡赭、淡紅二色點成。游魚以濃淡相間的墨色寥寥數筆，便曲盡其態。筆不虛發，色不妄敷，靈變不滯。整個畫面秀潔澹雅，靈氣四溢，清新可愛，這是壽平“沒骨花”法的典型之作。



青山園池華花可上
情味

白雲山房主人
蘇東坡詩
蘇東坡詩



55. 桃潭浴鴨圖

清
華岳（1682—1756 A. D.）
紙本 設色
縱271.5厘米
橫137厘米

清代中期的揚州地區，經濟繁榮，交通便利，文化生活活躍，因而吸引了很多畫家。

華岳，字秋岳，號新羅山人，福建汀州人。年青時離家居杭州，後寓揚州，以賣畫為生。他貧而好學，天分極高，才華橫溢。除繪畫外，還善詩詞，有《離垢集》傳世。為人平生不慕榮利，以技為穩。由於他起自民間，據說早年曾為祠廟畫過壁畫。後來讀書求學，成為文人。所以他的繪畫藝術，既有着民間繪畫那種純真、質樸、通俗的特點；同時又具有文人畫的雅緻、詩情、深幽的長處。在當時的畫壇上，既受到一般市民們的歡迎，又贏得了社會高層人士的讚賞。

當繪畫分科越來越細的明、清時代，華岳是一個不可多得的全才。他的人物畫，不僅造型生動準確，而且構思佈局奇巧妙絕。山水畫清新秀逸，筆致灑脫。

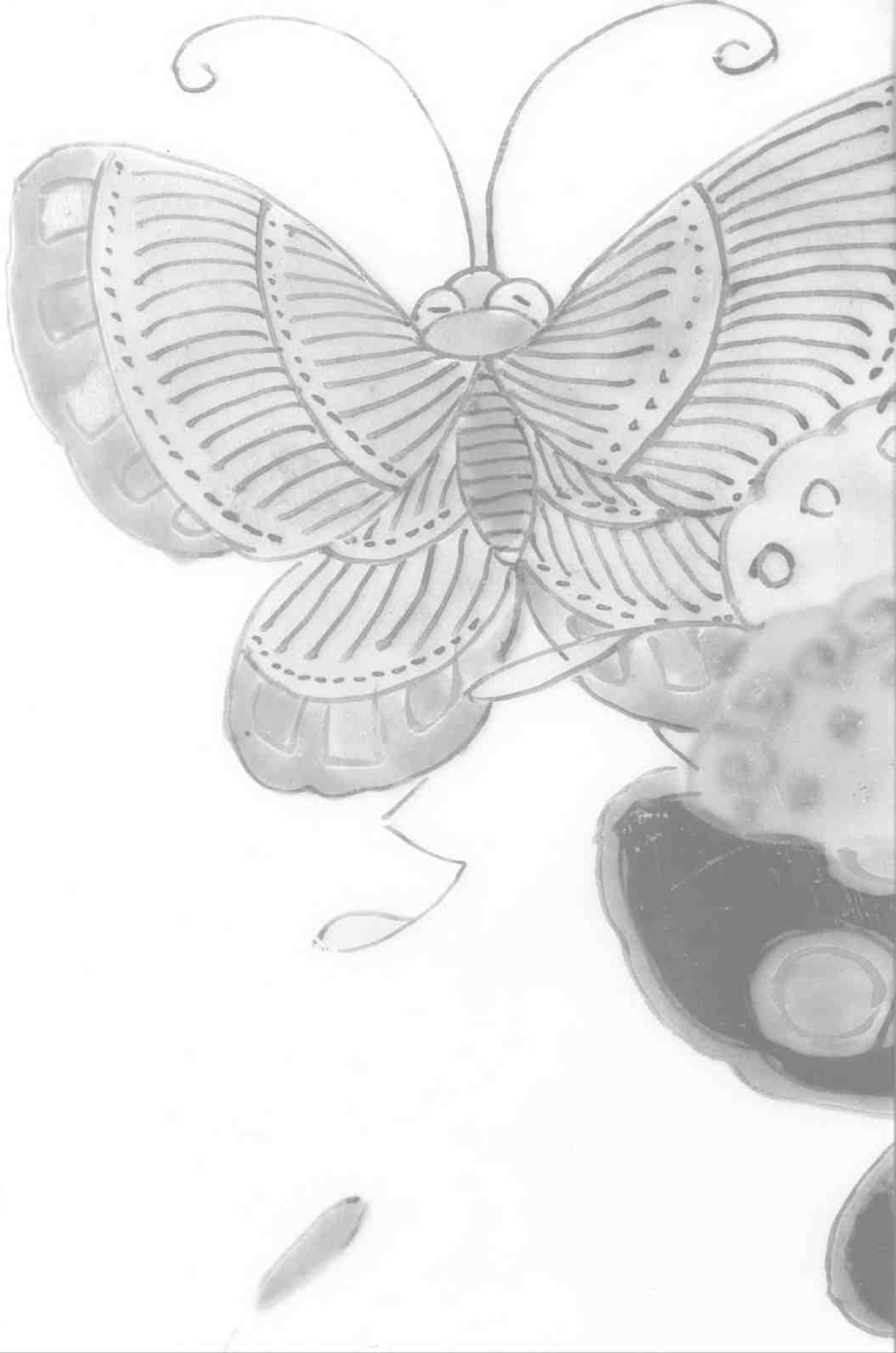
花鳥尤所擅長，兼工帶寫，所創造的形象活潑可愛，富有人的性格情調，生趣盎然。《桃潭浴鴨圖》是他得意之作，花鳥畫中的精品。

這幅畫創作於清乾隆七年（1742年），其時華岳年六十一歲，正是他藝術成熟之後愈見爐火純青的時候。畫的上部畫着盛開的桃花和倒垂的柳枝。桃花用沒骨法隨意點染，深淺相間，繁密灼燦，遠視如噴火蒸霞一般，燦爛奪目。其下畫池塘，碎石細草，水波蕩漾。中間有一隻鴨在嬉水游泳。鴨子用小筆寫意，非常生動活潑。十分有趣的是，鴨子似乎是在繞着垂到水中的柳絲嬉游。通過這一細節的描寫，不但情趣頓生，而且使整個畫面上下貫通，聯為一氣。華岳就是這樣一位善於觀察生活，並善於把握這種生活的細節化為藝術的形象的大畫家。





偃素循墨林與非激洞覽
 幽叩紗弄琅趣埋神可感劇靜
 汲動根披輝整掬圃洪桃其屈
 盤培輝手鬱簇布護靡間珠麗
 茶欲捧飲相沈沈清洲觀象猶
 激澗鏡碧翠怡情美培亦支提晴
 烟遠深溫幽照薄可吟其會榮優
 明餘禁德翁卷
 壬戌小春寓步明報堂
 新蘇筆畫并題



瓷器



瓷器

中國是世界聞名的陶瓷古國，夙有“瓷國”之稱。

早在一千八百年前的東漢時期，浙江上虞已燒出成熟的青瓷。這種瓷器以鐵為着色劑經高溫燒成，色如碧玉、光似海天。在悠久的瓷器燒造歷史中，以青瓷燒造延續的時間最長。六朝時期，是浙江地區青瓷的發展階段，瓷窯廣佈，瓷器質量提高。如紹興出土的吳永安三年“青釉罍”，是一件富於裝飾意趣的早期青瓷代表作品。南北朝時，由於佛教的傳入影響，青瓷紋飾出現了蓮瓣紋、忍冬紋等具有外來文化因素的紋飾，經過長期的吸收融合，逐漸發展變化，後來成為中國的民族形式。

隋、唐、五代是中國社會的重大發展時期，出現了繼漢代而興起的經濟、文化高潮。表現在陶瓷工藝方面也取得了輝煌的成就。白瓷經隋代的發展到唐代而成熟，形成了唐代瓷業“南青北白”的局面。唐代瓷業，南方各窯仍以繼續燒造青瓷為主，出現了如唐人陸羽在《茶經》中所稱述的諸如越州、鼎州、婺州、岳州、壽州、洪州等名窯。唐代白瓷以北方邢窯最有名，其它產地還有河北曲陽、河南鞏縣、密縣等處。負有盛名的三彩陶器，以及紋胎、花釉、釉下彩等新興品種的出現，使陶瓷裝飾藝術別開生面。唐代陶瓷的裝飾特點在於向多樣化發展，色彩絢爛的唐三彩，是利用釉質流動的性能製作而成的鉛釉陶器。湖南長沙窯釉下彩的發明，首創了在胎上畫彩，然後上釉燒成。它是繪畫藝術與陶瓷工藝相結合的產物，成為宋代磁州窯釉下彩繪以及後來的青花、釉裏紅的先導。在唐代陶瓷品目繁多的造型、釉色之中，河南一帶的花釉裝飾別具一格。魯山窯花瓷拍鼓，以其在黑釉上潑出大塊藍斑，利用釉的流動使之呈現類似窯變的藝術效果。唐、五代陶瓷業的發展為宋代瓷業的繁榮提供了良好條件。

入宋以後，官營、民營陶瓷業同時發展。到北宋中期，陶瓷工藝進入鼎盛階段，出現了定、汝、官、哥、鈞五大名窯。其中定窯創立較早，始燒於唐代。汝、官、哥、鈞各窯以造型和釉色作為美化瓷器的手段，惟定窯運用刻花、劃花、印花紋樣裝飾。畫冊內的定窯“孩兒枕”即是一件形象生動的雕塑藝術品。北宋民窯中河北磁州窯最有代表性，產品以濃郁的民間色彩見稱。它的白釉劃花、白釉剔花、白釉釉下黑彩等品種有着深遠的影響，形成了獨特的民窯體系。宋代名窯、名瓷層出不窮，鈞瓷的銅紅窯變色釉，汝瓷的釉如堆脂，景德鎮青白瓷的色質如玉，龍泉青瓷釉色的青翠，官窯、哥窯的冰裂紋片，耀瓷的犀利刻花，都成為後世陶瓷業追求仿效的典範。

元代製瓷工藝在陶瓷史上佔有極為重要的地位。最為突出的成就是景德鎮創燒了青花和釉裏紅，以及銅紅、鈷藍等高溫顏色釉的燒成。青花瓷器具有清新素雅的特色，這一品種始終佔據景德鎮瓷業生產的主流。一九六四年河北省保定出土的元代“青花釉裏紅蓋罐”集中地反映了這一時期的製瓷技藝水平。

明代製瓷工藝在繼承傳統的基礎上，進入了以彩瓷為主的黃金時期。景德鎮處於全國瓷業中心的地位，所謂“至精至美之瓷，皆出於景德鎮”。這裏設置的御窯廠所燒造的官窯器專供宮廷使用，並提供朝廷對內、對外賞賜與交換的需要。除官窯外，民營瓷窯星羅棋佈，以大量燒造日用瓷為主，也生產極

精緻的細瓷。此時期創新的高溫色釉有永樂甜白、宣德寶石紅、霽藍、弘治嬌黃、正德孔雀綠等，為豐富傳統的單色釉做出了貢獻。作為代表這一時期裝飾藝術水平的應屬彩瓷，如永樂、宣德時的青花、宣德釉裏紅、成化鬥彩、萬曆五彩，都為後世所推崇。本書所選載的永樂“青花壓手杯”、成化“鬥彩葡萄高足盃”是見於著錄的官窑名器，萬曆“五彩鏤空雲鳳紋瓶”則是運用鏤雕、彩繪於一器的傑出作品。明代的民營陶瓷業遍及河北、河南、山西、甘肅、江蘇、江西、廣東、廣西、福建、浙江各地。其中江蘇宜興的紫砂器、山西的法華器，福建德化的白瓷都具有特殊的成就。本書內的何朝宗“達摩瓷塑立像”就是德化白瓷的優秀代表作。

清代陶瓷工藝又有更大的發展。清代前期的康熙、雍正、乾隆三朝的製瓷水平達到了歷史高峯。其裝飾之華麗，工藝之精湛，品種之豐富，皆超越前朝，景德鎮製瓷業達到了空前的繁榮。顏色釉方面不僅承襲明代取得的成就，而且有不少創新品種。紅釉品種中康熙朝有郎窑紅、霽紅、豇豆紅，雍正朝盛行有胭脂水、珊瑚紅；藍釉中有天藍、酒藍、霽藍；另外尚有茶葉末、蟹甲青、瓜皮綠、孔雀綠、松石綠、茄皮紫、烏金釉等繁多種類。彩瓷中除青花、釉裏紅、鬥彩等傳統品種外，粉彩、琺瑯彩、素三彩、黑彩等，進一步豐富了彩瓷的裝飾範圍。在仿製歷代名瓷以及仿銅、仿漆、仿竹、仿木、仿玉、仿翠，以及脫胎、玲瓏、轉心、轉頸等特殊工藝製品，表明了燒造瓷器技術的全面成熟。本書選載的康熙“五彩鸞蓮尊”、雍正“琺瑯彩雉鷄牡丹罍”、乾隆“各色釉大瓶”等器，即是最精彩的產品。

瓷器是中國的偉大發明創造，它是科學和藝術的綜合產物，不僅是具有經濟價值的物質產品，而且成為人類所共同享有的精神財富。中國陶瓷的發展歷史源遠流長。從目前所發現最早的河南新鄭裴李崗、河北武安磁山文化遺址出土的陶器算起，至今約有八千年。在迄今為止得知創燒成原始青瓷的商代中期，到出現瓷器的東漢，其間竟經歷大約兩千年。陶與瓷既具有利用粘土的可塑和經火煅燒變得堅硬的共性，然而在漫長的演進過程中，由於原料的揀選、窑爐結構及燒成條件的改善，釉料的配製與施用種種條件的不同，使之瓷器脫穎而出。

在人類物質文明史上，陶器是人類將美的感受運用於造型的藝術創造，是最早產生的工藝品之一。古代文明長期發展而後出現的青銅器、漆器……的工藝製作、造型藝術方面，都顯露出同陶器的關係。

瓷器的特有品質——強度、耐火度的提高；胎質吸水率、透氣率的降低以及光亮的外表，表明了瓷與陶質的差異。瓷器不僅滿足人們的物質需要，也滿足了人們的審美要求。它以廣泛的藝術題材，表現出現實生活以及自然界中一切美好的事物，以豐富的藝術手法創作出優美的造型，運用各種手段而達到裝飾的目的，令人們在鑒賞之中陶冶美的情操。

中國陶瓷歷史悠久，歷代名瓷名窑層出不窮，並且有着鮮明的時代風格。原始社會陶器的渾厚質樸；漢、唐時期陶瓷的雍容博大；宋、元瓷器的精美典雅；明、清製品的華麗工巧。中國陶瓷藝術所取得的輝煌成就，永遠在世界藝術之林放射着奇光異彩！

56. 青釉鬶

三國
吳·永安三年（260 A. D.）
高46.4厘米
底徑16厘米
腹徑29.1厘米

“青釉鬶”，又稱“青釉穀倉”，是二十世紀三十年代後期在浙江省紹興出土的殉葬明器。

位處杭州灣的紹興、上虞、餘姚、寧波一帶，是春秋戰國時期越國古地。這一地區在古代有長期燒造陶器、原始青瓷的傳統。東漢晚期上虞創製了成熟的青釉瓷器，成為我國青瓷的重要發源地，即後人所稱的“越瓷”。自此直到唐、宋，“青瓷”在中國陶瓷發展史中始終居於主流地位。

三國時代，越瓷產業發展迅速，瓷窯密集。這一時期的產品除壺、罐、碗、鉢、虎子等日用器皿外，還燒造穀倉、甗、碓、磨、米篩、豬欄、羊圈、狗圈、鷄籠等殉葬用的明器。永安三年“青釉鬶”是有確切紀年的一件珍貴文物。

此器物胎質呈灰色，全身施青釉，釉色深綠純淨。鬶體的上部堆貼有門樓和四層樓閣。倉口簇擁着引頸展翅的小鳥。樓閣周圍八名侍僕側立，各執不同的樂器，在聚精會神地演奏。每間廂口臥伏看守廂的家犬。鬶倉的腹部堆貼有奔跑的狗、懶臥的豬、佇立的鹿、

總行的龜以及游動的魚等，其間還夾雜着劃畫的狗、魚、鹿等圖案，似是匠師堆塑各種動物形象之前擬初步安排的部位。另見有刻劃的“飛”、“鹿”、“五種”等字。穀倉的正面堆塑龜趺碑銘，上刻：“永安三年時，富且洋（祥），宜公卿，多子孫，壽命長，千意（德）萬歲未見英（殃）。”等二十四字。字體刻在小碑上，外面罩釉。穀倉上所塑人物、鳥獸皆生動多姿，反映出豐收興旺的情景，象徵士族家門的富有和權勢。這一作品充分表現了匠師的巧妙構思，是件標誌技藝成熟的青瓷代表作。

三國時期的穀倉是由漢代的五聯罐演變而來。原為在橢圓形的罐體深腹上做五個盤口壺形小罐，中間的罐體高大，周圍的四罐矮小。逐漸變化中罐成為大口，四罐漸漸縮小，變成不引人注目的次要附件。

這件“青釉鬶”的造型裝飾形式豐富多樣，而又毫無瑣碎繁雜的感覺。這種具有時代風格的穀倉，不僅是反映出高超藝術造詣的工藝品，而且是研究古代建築、社會習俗、貯藏穀物方式的重要實物資料。





57. 黑釉藍斑腰鼓

唐(618-907 A. D.)
河南省魯山窑
鼓長59厘米
鼓腔口徑22.2厘米

“黑釉藍斑腰鼓”是唐代瓷器的傳世精品，距今已有千餘年的歷史。器型製作十分規整，綫條流暢柔和，給人以端莊凝重之感。特別是採用了花釉裝飾，在如漆似墨的黑釉上，潑灑出藍色斑紋，呈現出水墨渾融的色調，作為裝飾樂器，收到了有聲有色的藝術效果。

在中外文化交流中，音樂是一個不可忽視的組成部分。歷史上許多來自西域或北方少數民族的樂曲和樂器，大大豐富了中原地區的音樂形式和內容。相傳秦始皇擊“缶”。“缶”本是瓦器，所以盛酒漿，古代用為樂器，“鼓以節歌”。擊“缶”為樂，已開唐人“擊甌”之先聲。然而，這種稱之為“橫首織甌”

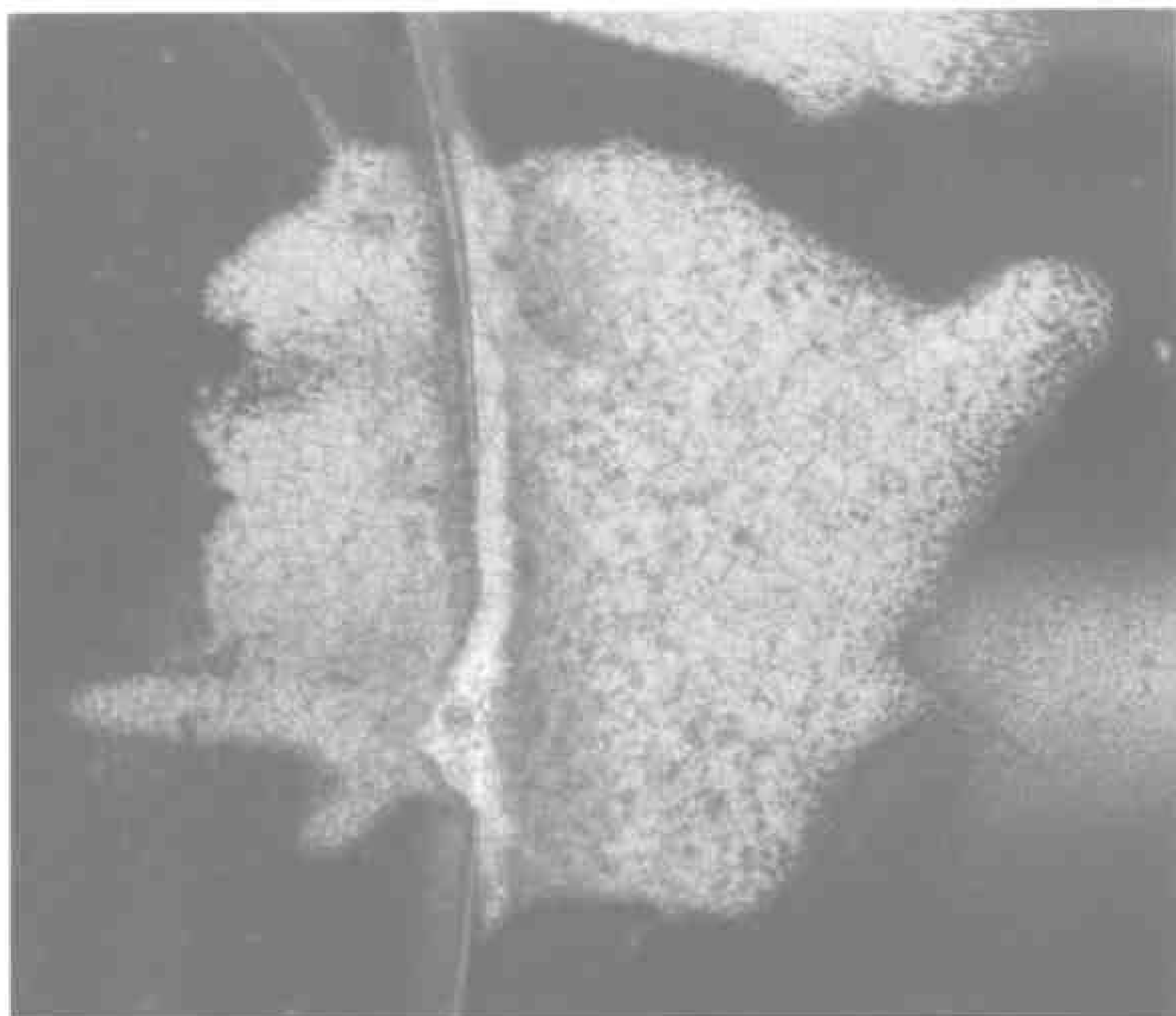
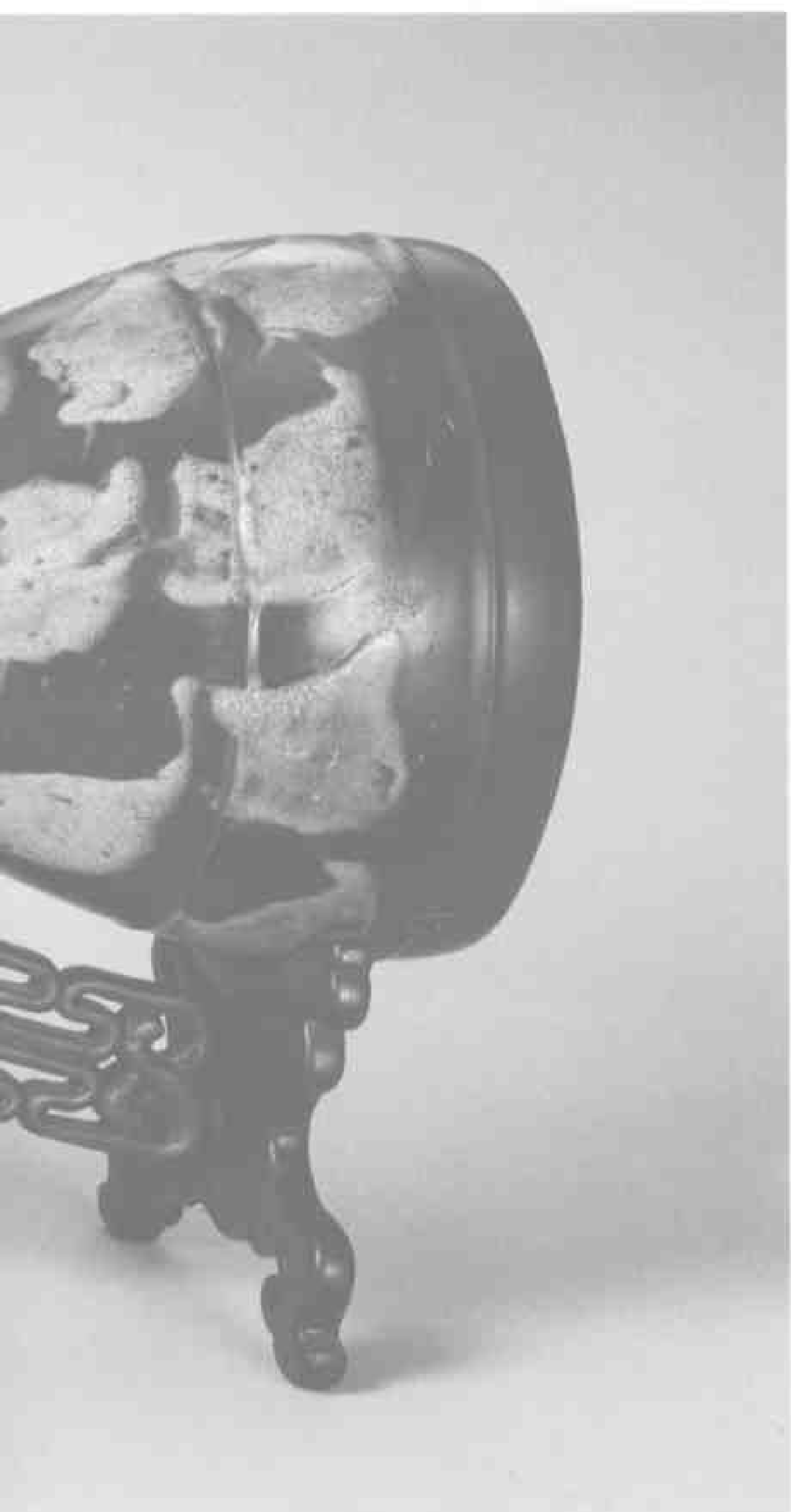
的長形腰鼓，並非所擊之甌，亦不是古代“以瓦為框”作鼓的傳統形式，它是來自西域的樂器之一。演奏的腰鼓需將兩面鼓皮用皮條拴繫在鼓腔上，鼓皮的圓面大於鼓腔口徑，皮上有穿孔以繫繩環，皮條從環中往復交叉拴結，鼓面便固定綳緊。可以想像，演奏時瓷質鼓腔發出的共鳴聲響會是多麼清脆悅耳。

在敦煌和雲岡石窟的壁畫中，有不少自北魏至唐代的伎樂畫面。其中可以看到樂伎拍擊腰鼓的生動形象。北魏伎樂演奏時，多為置腰鼓在長案上雙手拍擊。唐代演奏的一種是樂伎或跪或坐，腰鼓放在腿上，雙手拍擊。擊鼓人的位置常排列在樂隊前面，而且在帽子或衣袖上飾以標記。司鼓者以鼓點統一節拍指揮演奏



的地位，直到現代戲曲樂隊中也未改變。另外一種演奏是樂伎將腰鼓挎在胸前，邊擊邊舞，這又同今天朝鮮族挂挎“長鼓”的舞蹈很相像。在廣西少數民族使用的樂器中，至今仍可見到類似式樣的陶質鼓腔的腰鼓。

從這件花瓷腰鼓的裝飾藝術可以看出，唐代花釉瓷器擺脫了單色釉的局限，在黑釉或褐釉上澆以大塊藍斑或灰白色斑紋，利用釉的流動，使之出現煙雲變幻的美感。根據器物釉色和鼓身有凸起弦紋等特徵，以及目前的研究調查，已可證實唐代南卓《羯鼓錄》關於腰鼓的“不是青州石末，即是魯山花瓷”的記載的可靠性，確係魯山窑燒造。



58. 定窑孩兒枕

宋(960-1279 A. D.)
高18.3厘米
長30厘米
寬11.8厘米

宋代是瓷業發展史上的一個繁榮時期，當時各地出現了許多具有不同風格特色的名窯。其中北方瓷窯以定窑最為著名。定器一度作為北宋的宮廷用瓷。定窑白瓷對後代瓷器有很大影響。

定窑古遺址在今河北省曲陽縣澗磁村、燕山村一帶，曲陽宋屬定州，指地而名，故稱“定窑”。

定窑燒造年代的上限早至唐代，盛於五代及北宋，終止於元。定器之中白瓷最負盛名，另有紫定(醬釉)、黑定(黑釉)、綠定(綠釉)，更為罕見。白釉裝飾採用刻花、劃花和印花。刻劃花是以竹質或骨質的圓體斜面工具和梳篦狀工具逐件進行手工刻劃。刻花紋樣以呈現出有斜度的“刀痕”凹綫組成，梳篦狀工具

劃出了一組組廻轉流利的綫紋，以流暢、洗練的綫條表現出優美生動的畫面。印花則是提高產品工效以及紋樣同一化工藝的進步，紋飾常見在碗、盤裏部。製作時將坯件置於事先刻好花紋的陶範上整形拍印，其紋飾多以工整繁密細膩取勝。“定器有芒”，是定窑產品的重要特點，由於盤、碗之類採用底足朝上的“覆燒”方法，因此出現口部無釉，故而盤碗以銅、金、銀鑲口，亦謂之“金裝定器”，“銀器”。

定窑傳世精品之中，孩兒枕堪稱孤品。瓷枕早在隋代已經出現，唐、宋時期各瓷窯都有燒造。南宋女詞人李清照所作《醉花陰》有：“玉枕紗廚”詞句，玉枕所指即為青白如玉的“青白瓷”枕。枕的式樣有長





方、腰圓、雲頭、花瓣、鸞心、八方、銀錠多種，也有塑成虎形、龍形、嬰孩、卧女狀。定甯孩兒枕不僅是生活器具，而且是一件精美絕倫的瓷塑藝術品。

孩兒枕胎體厚重，通體施乳白色釉。胖孩兒俯伏卧於榻上，兩隻手臂搭放在頭下，右手拿一織帶綉球。身穿長袍，上套坎肩，衣服上團花依稀可辨。拳腿交叉，足踏軟靴，神態自然生動，二目炯炯有光采，笑容可掬，顯示出天真可愛的神情。下承以長圓形的床榻，周圍以浮雕花紋裝飾。整個瓷塑手法細膩入微，在塑造形體的同時，注重綫條的運用。面部輪廓的柔和、衣着形體綫條的流暢、飽滿，生動地表現了孩兒形象的姿態和特徵，凝聚了匠師藝術創造上的真、善、美。



59. 青花釉裏紅蓋罐

元(1271-1368A. D.)

通高42.3厘米

口徑15.2厘米

足徑18.5厘米



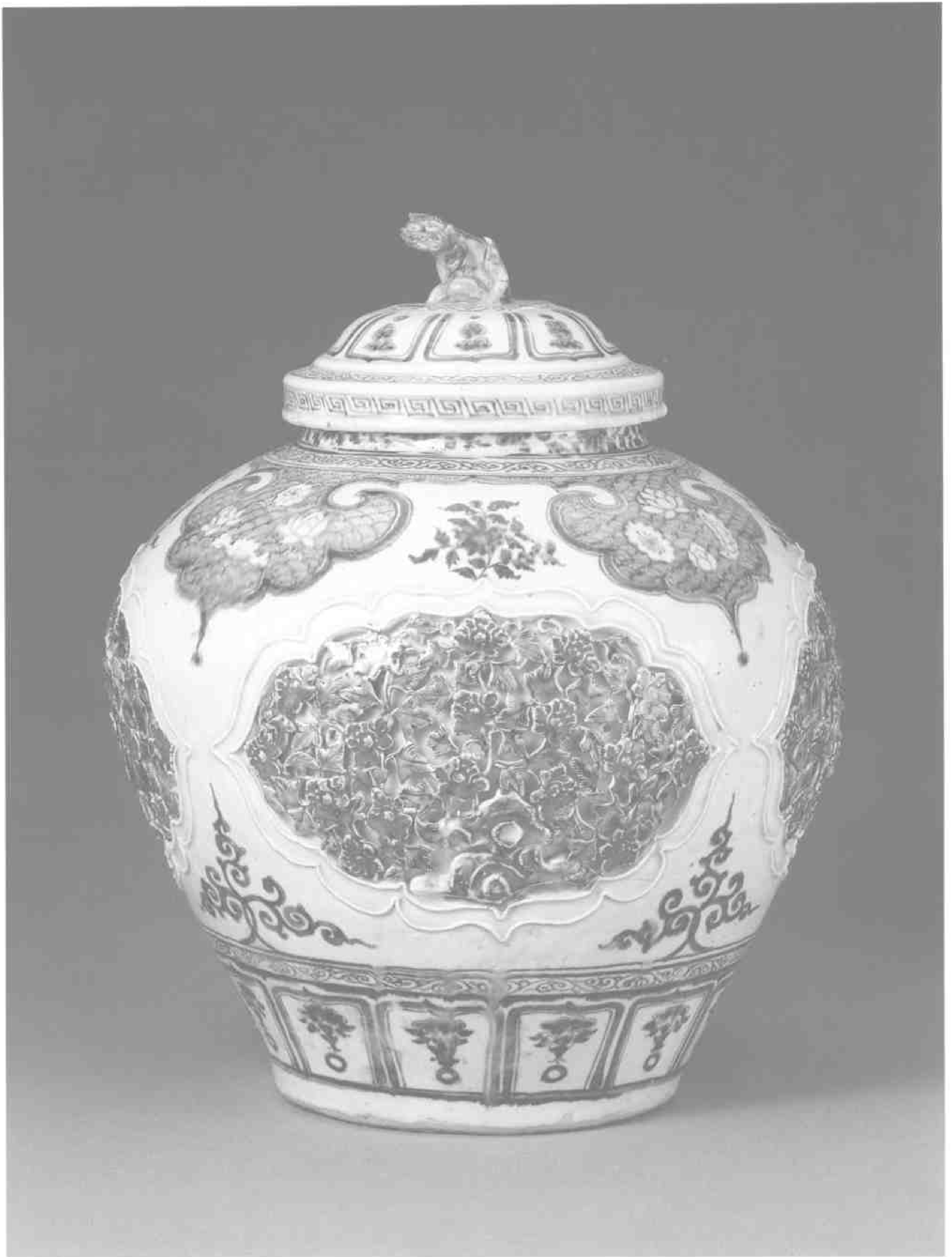
青花瓷器是中國具有優秀傳統的產品。元代景德鎮生產的青花瓷器，當時行銷國內和亞洲的許多國家，製作上已達到十分純熟的地步。與“青花”同屬“釉下彩”的新興品種——“釉裏紅”以及紅釉、藍釉的問世，為後世彩瓷和各種色釉的進一步發展，奠定了基礎。

元代“青花釉裏紅蓋罐”傳世稀少。此罐係一九六四年在保定出土窖藏十一件元瓷中的兩件蓋罐之一。罐類一般用作盛器，像這樣技藝精湛的瓷器，不僅可以實用，而且可供觀賞。

“青花”是使用黏礦物作彩料，先在坯件上着色繪畫，後罩以透明釉汁，經高溫一次燒成的白地藍花瓷器。顏色鮮艷，釉下紋飾經久不變，具有明淨、素雅之美。作為與“彩”不同觀念的色釉品種——紅釉和藍釉，則是含銅或含鈷而呈現不同顏色的釉料。因銅紅釉的燒成技術難於掌握，元代紅釉絕佳作品甚為少見。元瓷一般胎骨厚重，器形大，顯出雄壯渾厚的氣勢。這是與製胎原料的進步，燒成溫度的提高分不開的。因此減少了器物變形，在製瓷工藝上有所創新。這件蓋罐不僅器形大，而且彩、釉皆精，出土時又保存得如此完好無損，實為可貴。

元“青花釉裏紅蓋罐”形體飽滿，製作精緻。瓷罐腹部突出部位作菱形開光主體紋飾，開光內鑲雕四季花卉，並以兩道串珠紋作輪廓，增強了開光內洞石、花卉的立體感。山石、花朶呈紅色，葉為藍色，紅藍相映，表現了四季花色滿園的美景。罐體上下繪有纏枝花、卷草及蓮瓣花紋。四象垂雲飾於肩部。其間繪有蓮花盛開於海水底紋之上。整個器物在裝飾技藝上達到了主次分明、渾然一體的藝術效果。蓋頂輔以蹲形獅鈕，使這件瓷器更加完美並富有感染力。

近三十年來，在北京元大都遺址，河北保定、江蘇金壇、江西高安等地窖藏，以及湖南常德、江西波陽元墓和南京明初墓，陸續出土元代瓷器。其中精良之品除河北保定所出土者外，近年以江西高安窖藏出土青花、釉裏紅瓷器最為精彩。早年曾有與此罐相類似的兩件流散到國外，一件現藏英國大維德基金會，一件現藏日本，但是均缺蓋，就不能與此器相比了。



60. 青花壓手杯

明·永樂(1403-1424 A.D.)

高5.1厘米

口徑9.1厘米

足徑3.9厘米

尺寸放大

明代永樂“青花壓手杯”是故宮珍藏的名杯，至今已有一百餘年歷史。

永樂朝青花瓷器寫有款識的極為罕見，傳世品中迄今僅見“青花壓手杯”有款。明代谷應物《博物要覽》：“永樂年造壓手杯，坦口折腰，沙足溜底，中心畫有雙獅滾球，球內篆書大明永樂年製六字或四字，細若粒米，此為上品。鴛鴦心者次之，花心者又其次也。杯外青花深翠，式樣精妙，傳世已久，價亦甚高。”云云，與此杯完全一致。此杯也即文獻所指“杯心畫有雙獅滾球”，球的中間寫有“永樂年製”四字篆款的上品壓手杯。故宮藏品中尚有杯心花朵中央篆“永樂年製”款識壓手杯二件，堪稱永樂青花杯三絕。

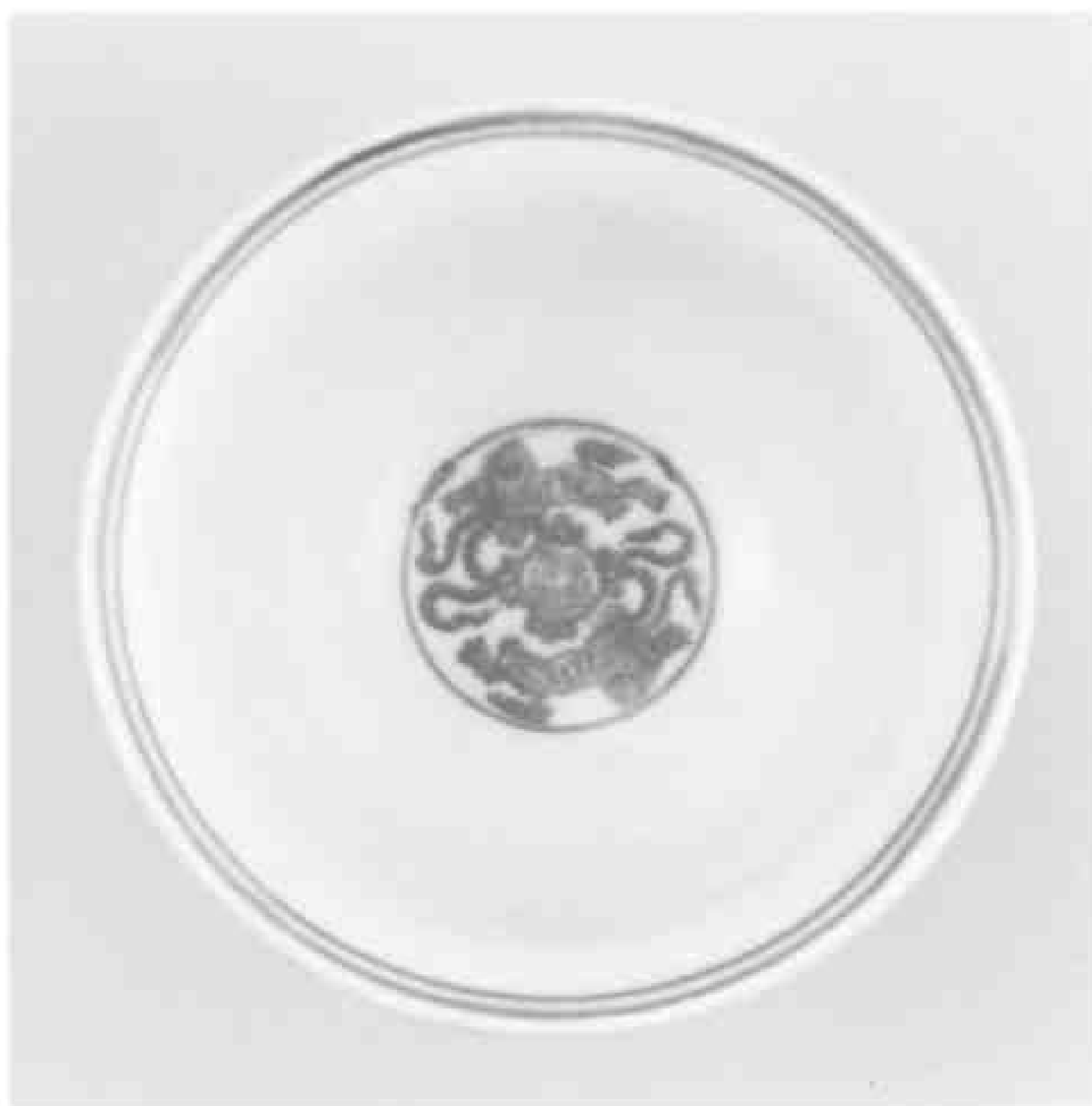
壓手杯又叫抑手杯。杯敞口微撇，器腹下部漸收，圈足。杯的胎體厚重，口沿約厚1.5毫米，其下器壁漸次增厚，杯的底心厚度5.5毫米，足底修飾平整，造型完美。杯的口沿外撇，口面尺寸適度，“手把之，其口正壓手”，因而得名。

中國歷代茶具，從“茶托子”到各式盃、盞，以至清代茶具的盞碗、茗盞，品類繁多，形制各異，均出於所處時代飲茶風尚的需要。唐代飲茶盛行，惟《茶

經》中記載當時生產的青瓷茶盃，就有越、鼎、婺、岳、壽、洪六州名瓷。宋代飲半發酵的膏茶，且盛行“鬥茶”之風。茶末經沸水點注，茶湯泛起一層白沫，為了使顏色分明便於品評，黑釉茶具“兔毫盞”、“鸞鵲盞”應運而生。明代茶葉是炒青製法，飲的是芽茶，飲法同現代大體相同。茶沖泡後是綠色，茶杯遂多施白釉。壓手杯胎質潔白細膩，釉色白中泛青，瑩潤光潔，自然是上乘之品。

“青花壓手杯”青花色澤深翠濃艷，有凝聚斑點。器的內外均繪紋飾。口沿外單邊綫、雙邊綫各一圈，其間繪點狀梅花二十六朵。杯的主體紋飾繪纏枝蓮八朵。腹下、足邊分別描有雙綫，圈足邊繪捲枝忍冬紋。器的裏口有雙綫一周，杯底圈綫內繪雙獅滾球，球體中篆款“永樂年製”。（花心式惟內底圈綫裏繪五瓣形團花，中心篆四字款。）字體結構嚴謹，蒼勁渾厚。壓手杯書寫永樂年款為明代御器廠燒製有款官瓷瓷器的開始。

“青花壓手杯”在萬曆朝已十分名貴，歷代均有摹製，但從未見到亂真之贗品，足見其製作之精，其價值之高。



61. 成化鬥彩葡萄高足盃

明（1368-1644 A. D.）

高6.7厘米

口徑7.9厘米

足徑3.6厘米

尺寸原大

成化官窑彩瓷為明代釉上彩瓷器之冠。文獻中對於明瓷評價有“首成化、次宣德、次永樂、次嘉靖”的記載。負有盛名的成化“鬥彩”，胎質潔白，釉色瑩潤，造型靈巧，彩色艷麗。

成化“鬥彩”，指的是明代文獻所稱成化五彩或青花間裝五色瓷器，五彩亦即多彩之意。“鬥彩”一名始見於清代康熙、雍正間成書的《南窗筆記》。成化窑器有填彩，青花加彩、青花五彩、青花點彩以及三彩、五彩諸類。其中除三彩、五彩屬單純釉上彩之外，其它幾種均以釉下青花的藍色與釉上紅、黃、紫、綠等深淺不同的顏色，相互配合組成畫面紋飾，具有釉上釉下色彩鬥妍爭艷的意思，故名“鬥彩”，亦有“逗彩”之稱。

成化鬥彩瓷器製作精美，是明、清彩瓷中名貴品種之一。傳世品多為小件盃、盤。故宮博物院所藏以酒盃為多。據清初《高江村集》記載，成化鬥彩酒盃有：高燒銀燭照紅粧、龍舟、鞦韆、錦灰堆、高士、娃娃、葡萄和鸚鵡數種，其中除照紅粧、龍舟、鞦韆三種外，其餘故宮博物院均有收藏。

成化鬥彩還有高足盃式樣。據雍正七年宮中檔案記載，由圓明園送回的高足盃有鸚鵡摘桃、西番蓮、寶蓮、蓮花荷葉、鴛鴦和八如意等名稱，都名為成化

五彩，稱高足盃為高足圓。明成化“鬥彩葡萄高足盃”即屬於這類珍品。

“高足盃”，敞口，弧腹，沿微外撇，盃足中空呈喇叭狀。盃形靈秀，可用手掣高足，故又有“把盃”之稱。盃身環繞彩繪葡萄藤枝，畫匠先在坯胎上以青花勾出花紋輪廓，施罩透明釉入窑裝窯後，在葉子、葡萄的輪廓上填以濃淡不同的紫色，藤枝繪成紫色，蔓鬚繪以黃色，復入彩爐烘燒。燒成後，透過色彩可見釉下青花的紋樣，枝葉藤蔓真實自然，黑紫色的果實粒粒閃爍光澤，生動地表現出葡萄成熟時所具有的質感。盃足底邊一周無釉，亮釉處自右向左書“大明成化年製”六字楷書，用筆遒勁藏鋒，是當時流行的書法風尚。

成化鬥彩因其製作精美成為一代名瓷，嘉靖、萬曆時期聲價已經甚高，繼之歷朝均有仿燒，以晚明仿品最佳，但胎骨、釉色都不如原作。尤其是款識，更容易鑒別。

“鬥彩”始於成化，它是在青花和釉上彩的基礎上發展起來的，一說它受景泰年間招蘇瑛瑯啓發所致。景泰藍工藝是在銅胎上掐絲，後填以彩料燒製。鬥彩則為在青花雙勾線內填繪色彩，可能會有這樣的影響，其它工藝品之中相互借鑒的現象也是有的。



62. 五彩鏤空雲鳳紋瓶

明·萬曆(1573—1619 A.D.)
高49.8厘米
口徑15.2厘米
足徑17.2厘米

明代彩瓷在中國陶瓷發展的歷史上翻開了嶄新的一頁。成化“鬥彩”和萬曆“五彩”同為名馳中外的珍貴名品。

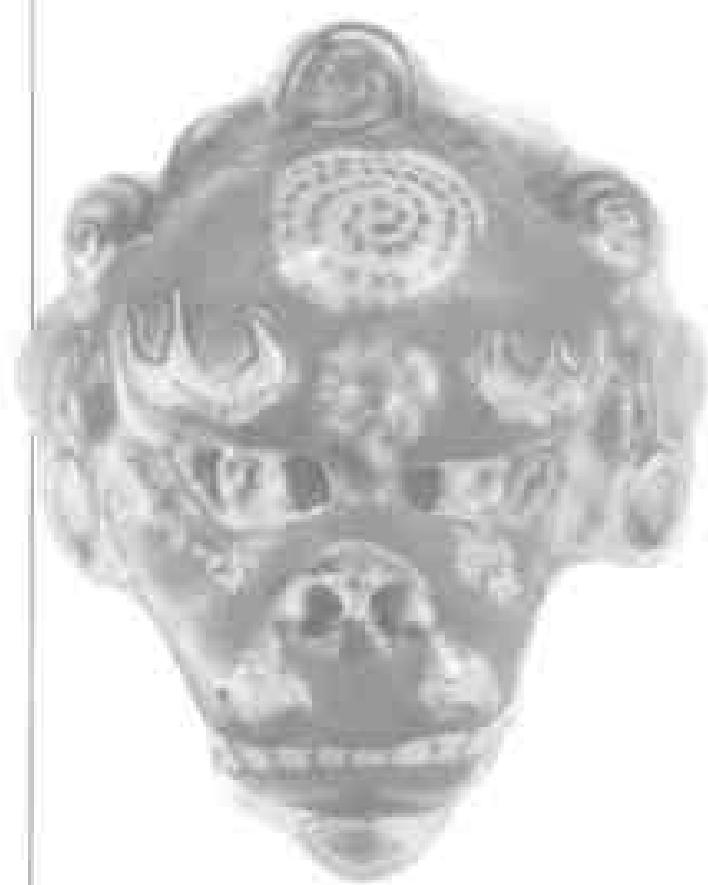
瓷器上繪畫裝飾，歷經唐、宋、元各代。到明代永樂、宣德時期，釉下彩“青花”作畫已經十分純熟。明代瓷器彩繪，經洪武紅彩、宣德青花紅彩、成化鬥彩、正德素三彩的藝術實踐，直至嘉靖、萬曆時期的五彩，反映出明代彩瓷取得的成就，從而為清代彩瓷的進一步發展打下了基礎。

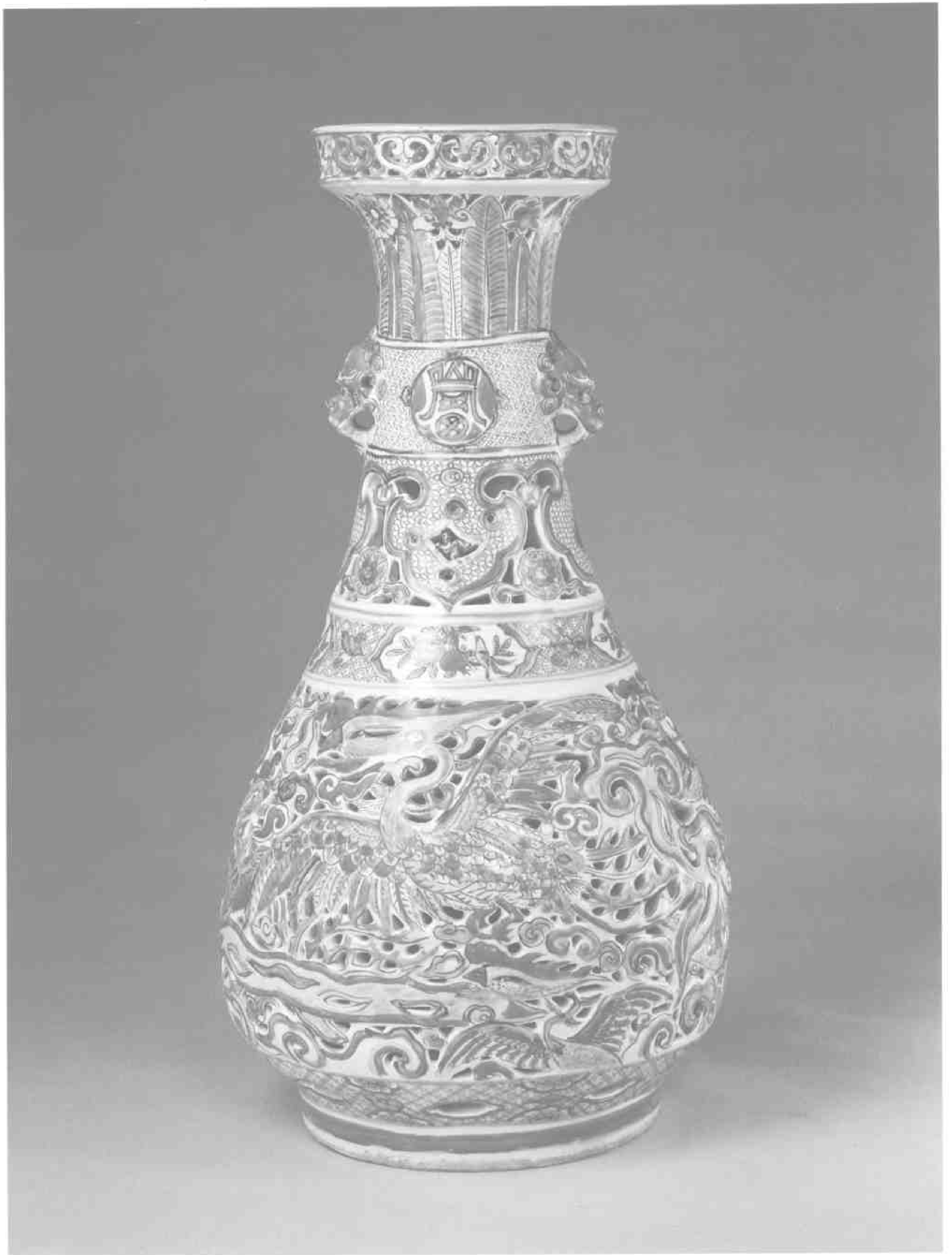
瓷器彩繪，素有“青花兩瓶，五彩華貴”之說。具有典型特色的萬曆五彩，主要是釉下彩青花和釉上施以多種色彩相結合的青花五彩瓷器。當時尚未出現釉上藍彩，故以青花的藍色作為畫面的一種顏色，同釉上的紅、綠、黃、紫、褐構成豐富的色彩。作為皇家御用陳設的“鏤空雲鳳紋瓶”，不僅成功地運用彩繪，而且熟練地運用鏤雕技法，使圖案增強了立體感。在裝飾意圖上收到“錦上添花”的藝術效果，代表了這一時期景德鎮製瓷業的高超水平。

“鏤空雲鳳紋瓶”，併用彩繪、鏤雕裝飾方法，通體紋飾繁縟繁密，自上而下有八層之多。在施繪彩

料中使用紅、黃、綠、茄紫、孔雀藍、褐諸色，硃紅色尤為顯眼。紋飾以褐赤色彩細線描勾，使圖案愈見清晰。濃艷的色彩給人以歡樂的感覺。瓶腹部鏤雕九隻鳳鳥飛翔於彩雲間，構成了器物的主體紋飾。瓶口鏤成如意頭圖案。瓶頸上部描繪蕉葉紋一圈，其上並鏤空蝶、花。頸部兩側雕塑一對獅“耳”，在獅地上二圓形開光內青花篆書“壽”字。其下部一層鏤雕垂雲四朵，並輔以錢紋作地，以鏤空棠花襯托。肩部飾一周萬字錦地。其間描繪四菱開光，光內繪有鳥雀、折枝花果，畫面各異。瓶腹雲鳳紋之下繪錢紋錦地，間飾八寶、棠花。近足部以硃紅色料繪以粗邊綫，使器物畫面，色調增加了穩重的感覺。整個器物造型古樸，構圖嚴謹，色彩絢麗，鏤雕剔透，是一件富麗堂皇的藝術品。

“鏤空雲鳳紋瓶”生動地刻劃了飛鳳、祥雲的景色。以龍鳳圖案作為裝飾題材是中華民族的文化傳統，在陶瓷文物上鳳的形象屢見不鮮，如唐代“青釉鳳首龍柄壺”、元代磁州窑“雙鳳紋罐”、元“青花龍鳳紋扁壺”等，都是陶瓷工藝中出類拔萃的器物。萬曆“五彩鏤空雲鳳紋瓶”，堪稱後來居上的珍品。





63. 達摩瓷塑立像

明（1368—1644 A. D.）

福建省德化窑

高43厘米



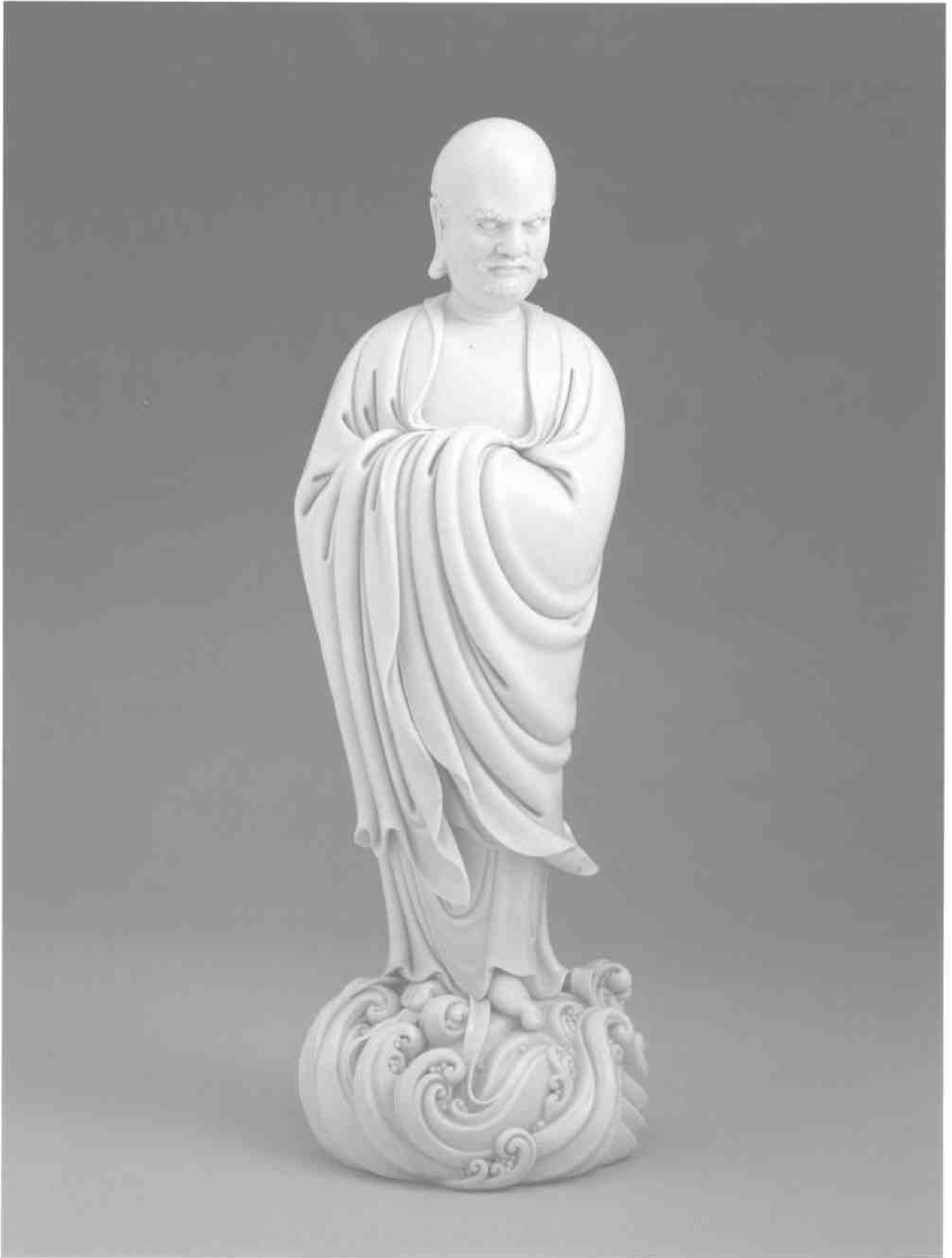
明代德化窑白瓷，質地、釉色及造型都堪與歷代名窑媲美。宋代已有燒造，到明代獨樹一幟，以瓷塑最負盛名，尤其何朝宗的作品更被人們視若珍璧。

何朝宗瓷塑大都取材於道釋人物，如釋迦牟尼、觀音、彌勒、達摩、呂洞賓等。其中觀音大士最多，達摩較少。故宮博物院藏何朝宗印款達摩立像，便是一件傳世絕佳之作。

達摩全名菩提達摩（Bodhidharma），南天竺（印度）人。梁朝普通元年（520年）經海路到廣州，應邀赴建業（南京）與梁武帝面談，話不投機，遂渡江去北魏洛陽。後住嵩山少林寺，在少室山石洞中面壁趺坐九年。其間得弟子慧可，傳法謁曰：“吾本來茲土，傳法救迷情，一華開五葉，結果自然成。”並授之四卷《楞伽經》。慧可師承心法，使佛教的這一宗派——禪宗廣為流傳，故禪宗又稱達摩宗。達摩於梁大通二年（528年）十月五日圓寂，葬熊耳山。

在不少關於達摩的石刻、繪畫、雕塑題材中，多取自他的“渡海”、“一葦渡江”、“面壁”等神化了的傳奇故事。達摩瓷塑立像正是這樣一件氣韻生動的作品。瓷塑達摩臉部表情緘默深思，二目注視海嶼，衣紋起伏、飄逸，赤足立於波濤之上，刻劃出飄洋過海而來的姿態，莊嚴肅穆，內含濟世的感情。

何朝宗是德化著名瓷塑家。傳說他一生中僅做了四十餘件瓷塑，都是精心之作。這件達摩像胎骨厚重潔白，細膩堅實，通體白釉，純淨整潤，釉面有被稱之為“寶光”的色澤，呈“象牙白”色相。從塑像精緻的細部分析，說明瓷土、釉料皆經過澆淘、精鍊而成。德化窑白瓷胎骨釉色各異，素有“象牙白”、“豬油白”、“乳白”等等名目，流傳歐洲後，法國人又有“鵝絨白”、“中國白”之稱。“象牙白”是明代德化窑產品的特點。何朝宗瓷塑為德化瓷之典型，何朝宗又名何來，因此德化窑“象牙白”有“何來色”之別稱。



64. 五彩鸞蓮尊

清·康熙(1662—1722 A. D.)
高45.4厘米
口徑22.9厘米
足徑15厘米

清代康熙、雍正、乾隆三朝，是中國製瓷工藝史上的鼎盛時期。康熙五彩在清代彩瓷中的地位尤為煥赫。它在明代五彩的基礎上，以器物造型、施用色彩、紋飾題材以及繪畫技法等各個方面，都有所創新和提高。

康熙五彩的重大突破是釉上藍彩、黑彩以及金彩的運用。從而釉上藍彩取代了嘉靖、萬曆五彩中以釉下青花作為畫面藍色的施彩需要，使釉上彩繪的色調更加和諧，濃艷處有過於青花。黑彩施繪於瓷器上猶如墨筆書畫，是瓷繪中不可缺少的顏色。金彩裝飾在唐、宋、元時已用於陶瓷器之上，但多以粘貼金箔的方法。康熙金彩則用筆蘸金粉描繪，使得畫面的筆觸技法運用一致。金彩以其獨具的裝飾特色，增加富麗堂皇的藝術效果，是製瓷工藝的一項重要發展。

康熙“五彩鸞蓮尊”，口部與腹部尺寸相當，因其形似鳳尾，故亦稱“鳳尾尊”。尊體莊重秀麗，口沿外撇，頸部細長，肩豐滿，腹鼓圓，下腹逐漸內收，近足部微微外撇，圈足。整個形體線條豐滿、流暢，輪廓勾勒成美的曲綫。康熙朝瓶尊種類很多，其中“鳳尾”“棒錘”等大型器物皆出自民窯燒造。這

件造型優美，色彩金碧輝煌的鸞蓮尊，足以作為康熙五彩的典型代表作品。

“鸞蓮尊”通體描繪了以荷花、鸞鷲為題材的荷塘景色。畫面分作頸部、腹部上下二層，構圖豐富緊湊，內容基本相同，其間以一周回紋圖案相隔。尊體上下與頸、腹相交處各飾一道水波紋，從邊飾圖案的設計，也可看出匠師為了表現水塘環境的縝密用心。畫工運用寫實的手法，彩筆之下，嫩綠的新葉、枯黃的殘荷葉筋清晰可辨。紅色、紫色、金色的蓮花，亭亭如蓋，姿態無一雷同，設色濃麗而不妖艷。塘中水草、荻葦叢生，浮萍隨波逐流。水塘裏彩蝶紛飛，翠鳥攀在壓彎的荷梗上，相互顧盼。一隻佇立的鸞鷲正在引頸覓食，另一隻飛出水面，姿態十分生動。整個畫面表現了靜中有動的意境。

蓮花在人們心目中素來賦予她以“出污泥而不染”“亭亭玉立”的秉性。在《詩經》裏一首描寫愛情的詩歌——《陳風·澤陂》篇中，還把荷花作為女性美加以讚頌。以荷花作為瓷器彩繪的題材比較常見。這件康熙“五彩鸞蓮尊”無論在製瓷工藝、或是繪畫技法上，都堪稱為上乘之品。





65. 五彩百蝶瓶

清·康熙(1662-1722 A. D.)

高44厘米

口徑12厘米

足徑13厘米

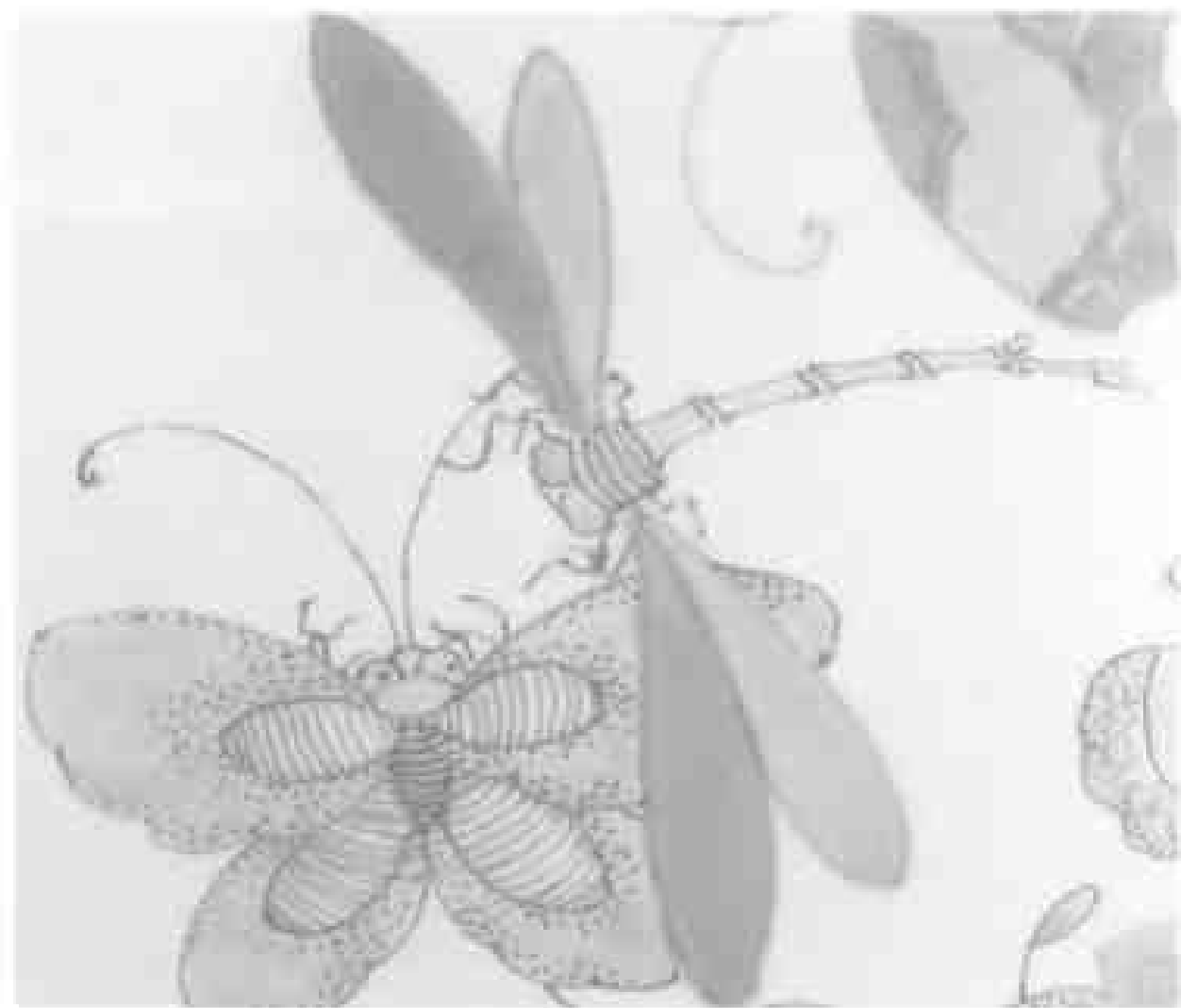
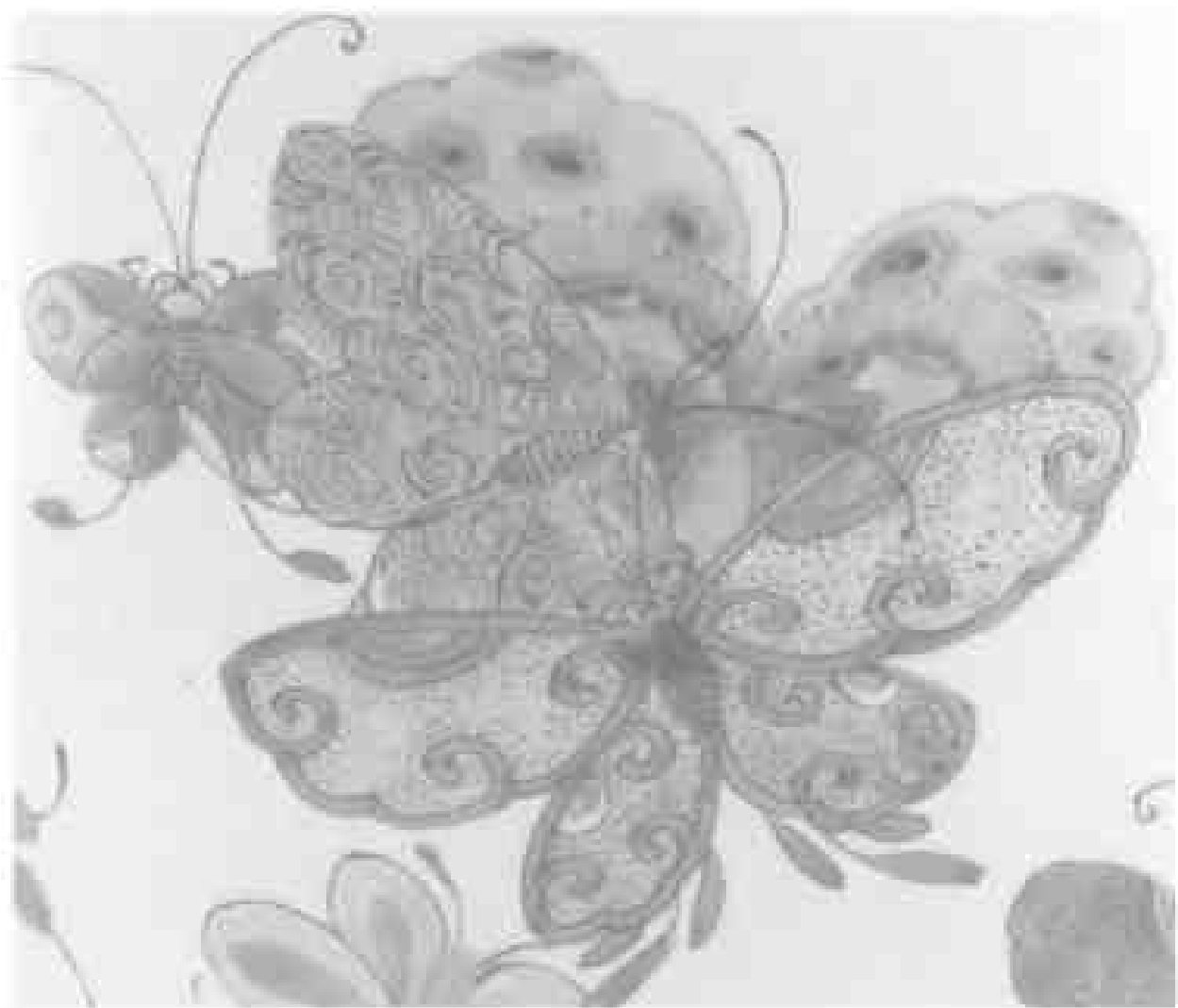
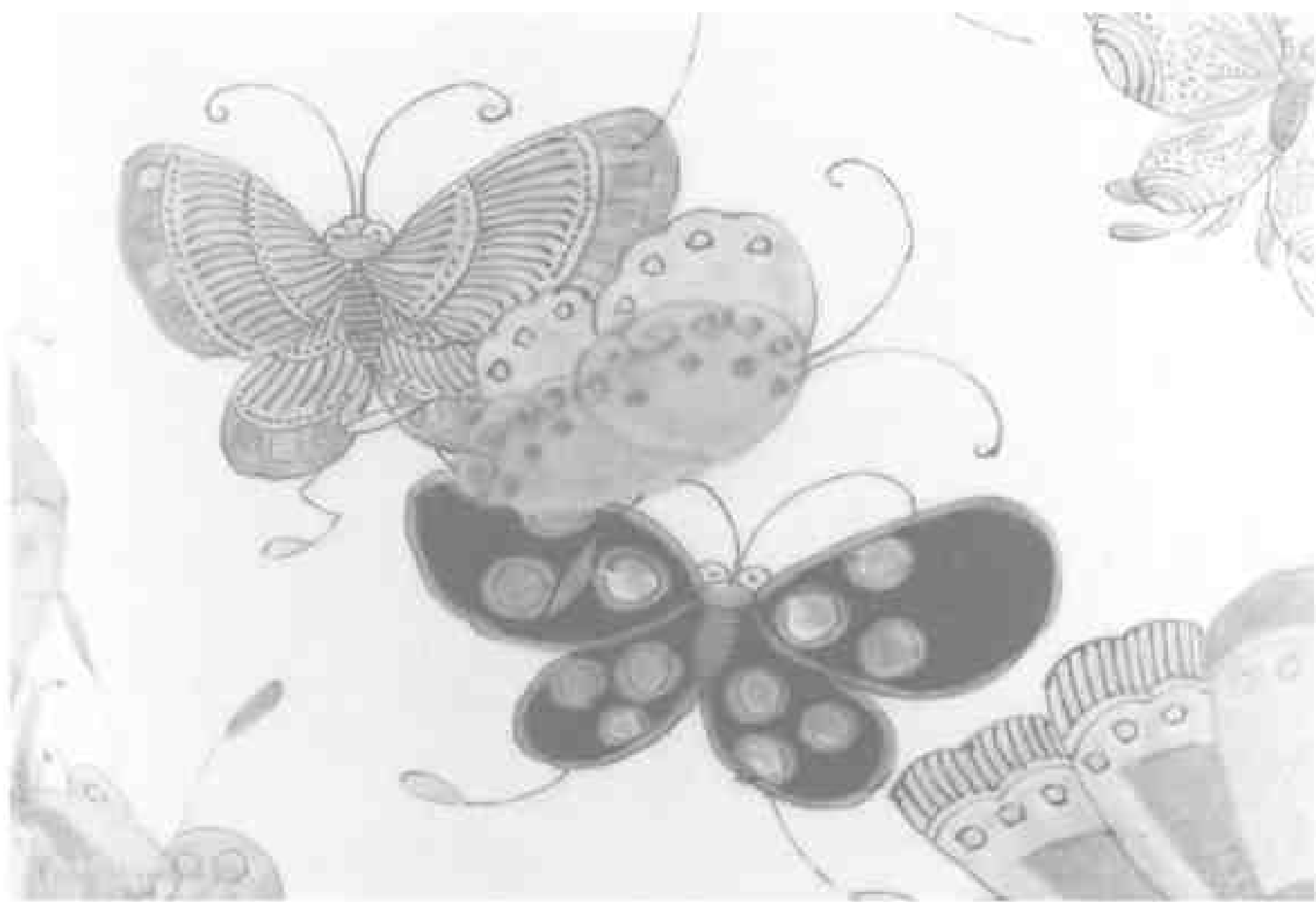
康熙五彩在清代瓷繪中獨具風格，素有“康彩恢奇”、“康熙彩硬”的評語。康熙五彩瓷器色彩濃艷深厚，光澤透澈明亮。繪彩技法是單線平塗，同後來具有柔和感的雍正粉彩不同。由於五彩燒成的溫度較粉彩略高，色彩給人以強烈、堅硬的感覺，因而又有“硬彩”之稱。景德鎮製瓷業所稱“古彩”，亦即指仿燒的這種彩瓷。

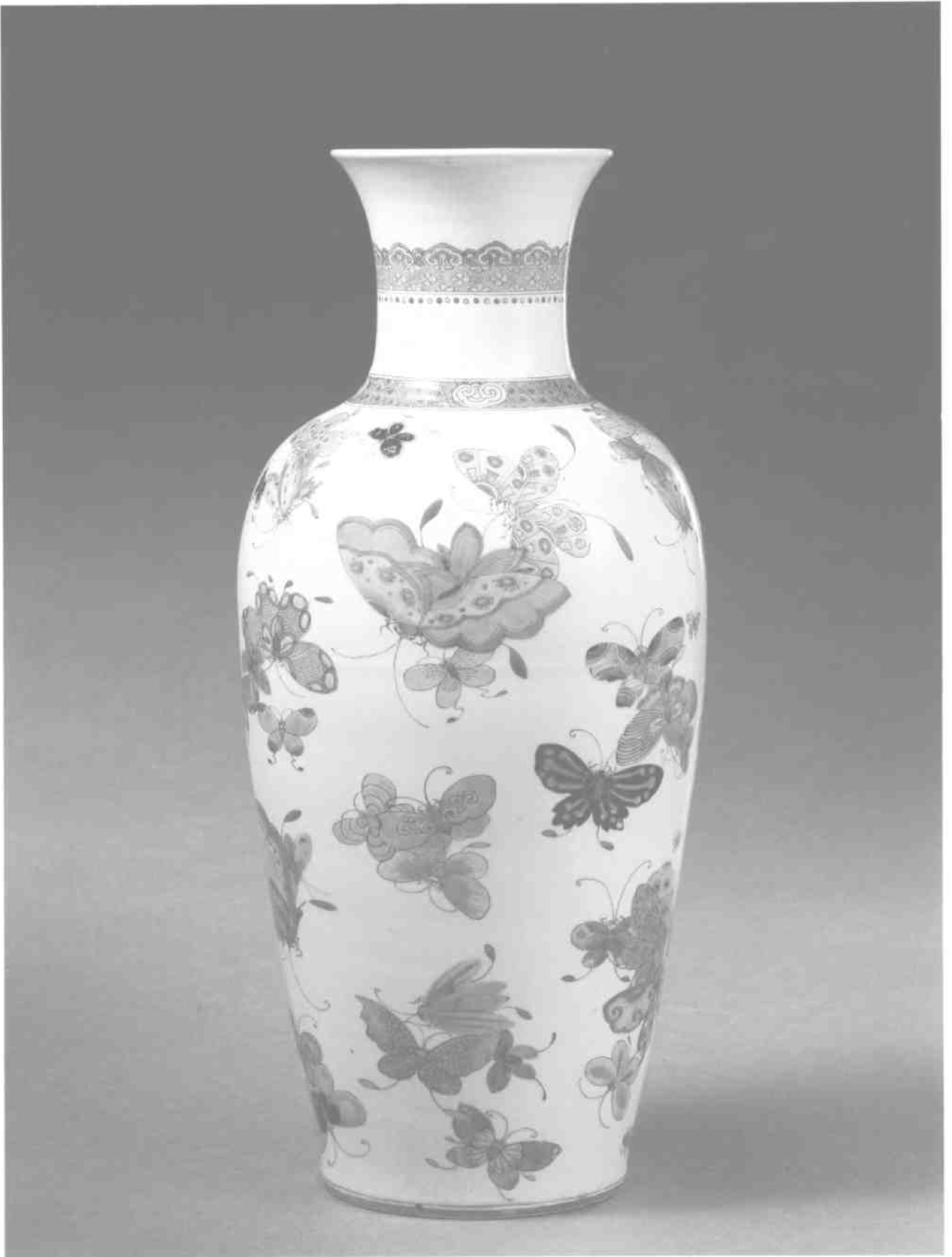
清代官窑器是由設置在景德鎮的御廠操辦。採取“官搭民燒”的形式。這種辦法即為官窑器多數配給予民窑的“色書戶”中搭燒，佔用其最好的窑位，以確保官窑器的成品質量。這一方式自康熙十九年（1680年）之後已成爲定制。但是，從傳世的康熙五彩瓷器看，御廠製品反而不如民窑。官窑五彩大多是盤、碗小件器皿，而民窑所燒造的瓶尊之類，不僅器形大，而且彩色艷麗，圖案生動活潑。《陶雅》評述康熙五

彩時道：“明明官窑，而畫稿了無意味；明明客貨，則筆意上工細絕倫。”這裏所云“客貨”即爲民窑燒造的器物。因此，鑒賞家不以康熙“官窑”、“民窑”的稱謂而論短長。

康熙瓶尊造型豐富多樣，“鳳尾尊”、“捧鍾瓶”、“玉壺春”、“梅瓶”、“觀音瓶”等式樣都有繪繪五彩的。“百蝶瓶”繪畫精工、形體秀美，是一件標誌技藝成熟的作品。

康熙“五彩百蝶瓶”，器形口部微侈，短頸，豐肩，肩部以下逐漸內斂，圈足，內底無款識。瓶頸部飾二周雲頭錦地紋，瓶身通體描繪翩翩飛舞的彩蝶，其間伴以蜻蜓。畫面以寫生的筆意集中了不同種類的蝴蝶，形象逼真，千姿百態。以蝴蝶紋裝飾瓷器，五代時越窑已有劃畫對蝶的器物。裝飾題材取自百子、百龍、百花、百鳥、百蝶者亦屢見不鮮，都無外乎寓吉慶祥瑞的意思。宋人繪畫有以貓、蝶、牡丹的“老鸞富貴”圖，表達了人們祈祝“富貴綿長”的心理。康熙“五彩百蝶瓶”以其斑斕的色彩、流暢的畫風描繪了喜聞樂見的圖畫。施彩有紅、黃、藍、褐、紫、黑、綠等多種顏色。綠彩之中的水綠色是康熙五彩所具有的特點之一。瓶體上彩繪的各種蝴蝶用色十分豐富，有的在翅膀的紅色斑紋上點以熠熠發光的金彩，有的在綠色翅膀上點綴黑彩魚子紋，還有的採用青花加彩或施繪雅緻悅目的藍彩，使畫面呈現出五彩繽紛的色澤。在裝飾技藝的運用上表現了粗中有細的造詣，於自然中見匠心。康熙五彩以加黑彩、金彩者爲上品，“百蝶瓶”從施彩到繪畫無不顯示出康熙五彩的特徵。





66. 琺瑯彩雉鷄牡丹盃

清·雍正(1723-1735A.D.)

高6.6厘米

口徑14.5厘米

足徑6厘米

尺寸原大

琺瑯彩瓷器是清代康、雍、乾時期的製瓷精品。康熙末年開始燒製，雍正朝製作日趨精美，乾隆時期更加工巧精細，達到登峯造極境地。乾隆時期，清代宮中收藏琺瑯彩瓷器集中存放在端凝殿，據檔案記載有四百餘件。“琺瑯彩雉鷄牡丹盃”是其中之精品。

琺瑯彩瓷是先由景德鎮製成細薄潔白的半脫胎素瓷，運送到北京之後，由內務府造辦處畫師工匠繪彩，再入爐烘燒而成。當時，造辦處集中了全國各地的能工巧匠，專門為皇帝製作實用和賞玩器物，內分各類器作，琺瑯就是其中之一。然而琺瑯彩瓷器的正式名稱應為“套胎畫琺瑯”。清代檔案以及宮藏琺瑯彩瓷器的原盛匣標識上均如此記錄。由於它的燒製精細，產品很少，是只供皇帝賞玩的專用品，只有少數賞給蒙藏王公和達賴、班禪。

琺瑯彩瓷器，又有“古月軒”之俗稱。由於“古月軒”的名聲在鑒賞家、古玩商、市肆之中廣為流傳，

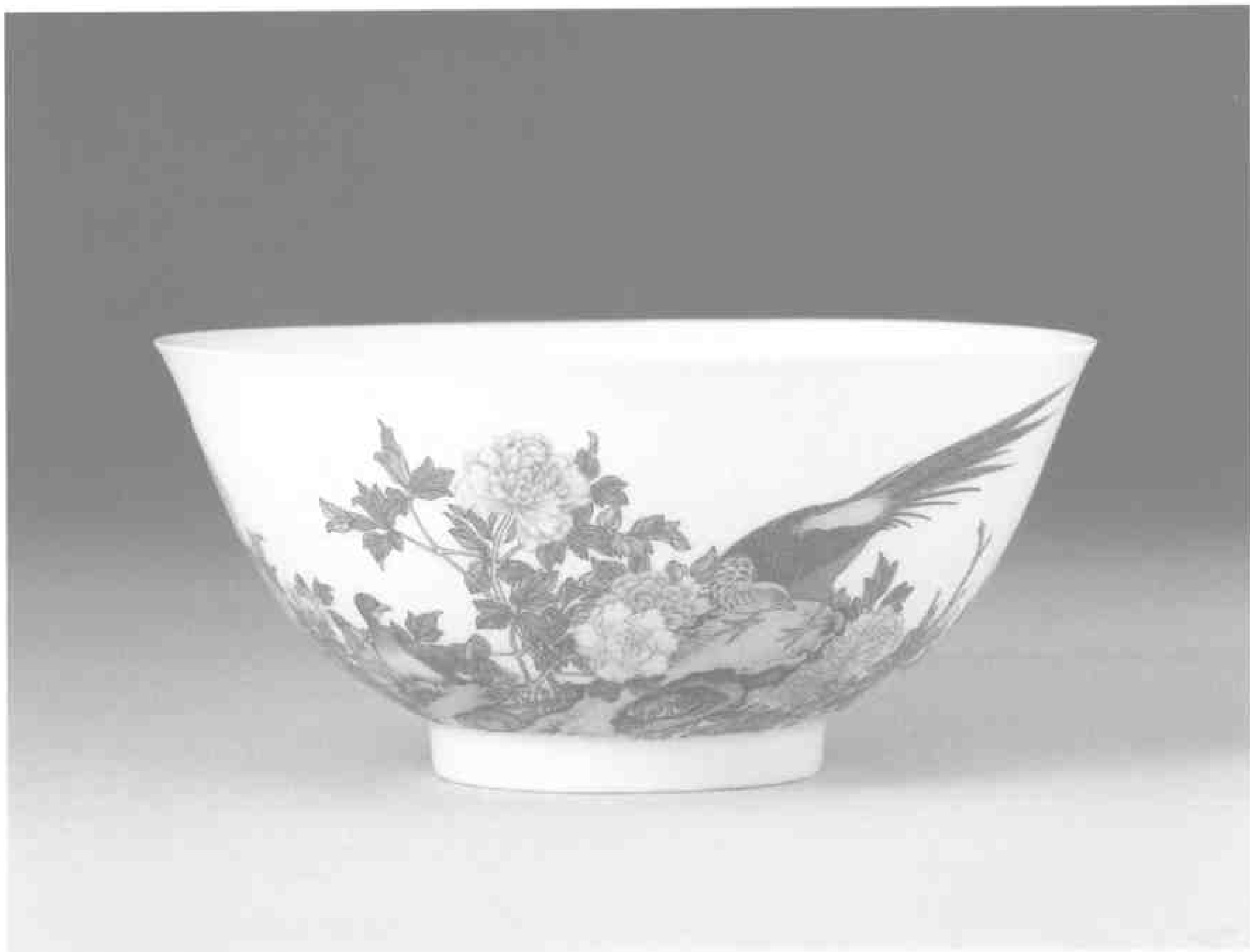
更使琺瑯彩瓷器身價倍增。

琺瑯彩是一種特殊的凝厚彩料，施繪在瓷器上，微微凸起。開始使用時尚需進口，雍正朝已可以自己燒製二十餘種彩料。以這件“雉鷄牡丹盃”可以看出，其色澤豐富艷麗，其製作精美絕倫。

這一“雉鷄牡丹盃”胎骨極薄，近於“脫胎”。瓷質潔白，瑩潤似玉。整個畫面用粉紅、紫紅、藕荷、淡黃、藤黃、杏黃、藍、綠、赭等十多種彩料精心繪製，描畫出在盛開的牡丹花叢中雄雌二雉嬉戲的生動情景。盃的另一面以墨料題“嫩蕊包金粉，重葩結繡雲”五言詩句，字體運筆瀟灑圓潤；上有“佳麗”、下有“金成”“旭映”個脂水篆體陽文款。底心有藍料雙方欄“雍正年製”款識。

琺瑯彩瓷器傳世品皆為清代“盛世”康、雍、乾三朝所作，此後製瓷業每況愈下，琺瑯彩瓷器隨之消聲匿迹。民國時期，北京瓷莊曾在景德鎮仿燒琺瑯彩瓷，但質量低劣，無法與之相比。





67. 粉彩牡丹瓶

清·雍正(1723—1735A.D.)

高27.5厘米

口徑6.3厘米

足徑8.6厘米



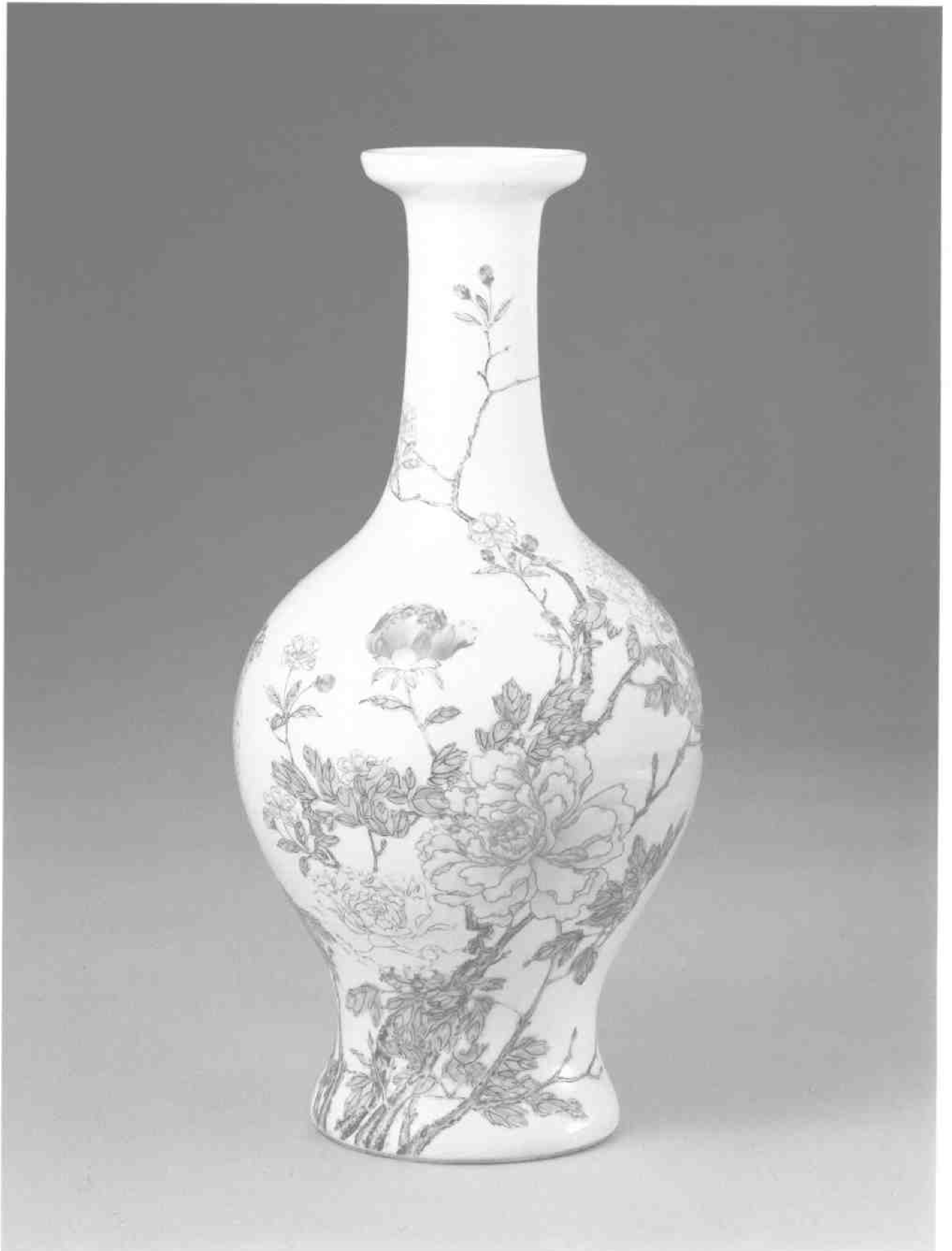
雍正粉彩是清代彩瓷中的又一名品。粉彩開始於康熙時期，是釉上彩的新品種，它以其溫潤柔麗、淡雅宜人的風韻博得美譽。

雍正粉彩的特點是在畫面彩繪部位用玻璃白粉打底，然後再施彩渲染作畫，從而產生濃淡不同、陰陽分明的藝術效果。或將玻璃白粉質摻於彩料之中，使之每種彩料調配成深淺不同的顏色。粉質玻璃白亦可作為白色單獨使用。因而在色料的表現力方面，粉彩更為豐富，有的彩繪器物用色多達近二十種。由於粉彩顏料中含有粉質，其燒成溫度較五彩低，色彩柔和，又稱為“軟彩”。

粉彩的料同琺瑯彩料的化學成分中均引入了鉀元素，因此可以認為瓷胎畫琺瑯與粉彩所用彩料相類。粉彩是熟練的手工製瓷技能和精細的彩繪技巧相結合的產物。首先需要燒製薄胎體透、釉面無疵的白瓷，施彩繪畫後復入彩爐烘燒，其工藝程序與瓷胎畫琺瑯相同。雍正時期的粉彩瓷生產之所以躍居釉上彩瓷之首位，是同雍正六年二月自製“琺瑯彩”料的燒成有直接關係。當時不僅景德鎮御窯廠燒製，而且景德鎮各民窯也大量生產粉彩瓷器。但民窯製品的器形、瓷質、釉色以及繪畫技藝都較粗劣，遠遠趕不上御製粉彩精妙。

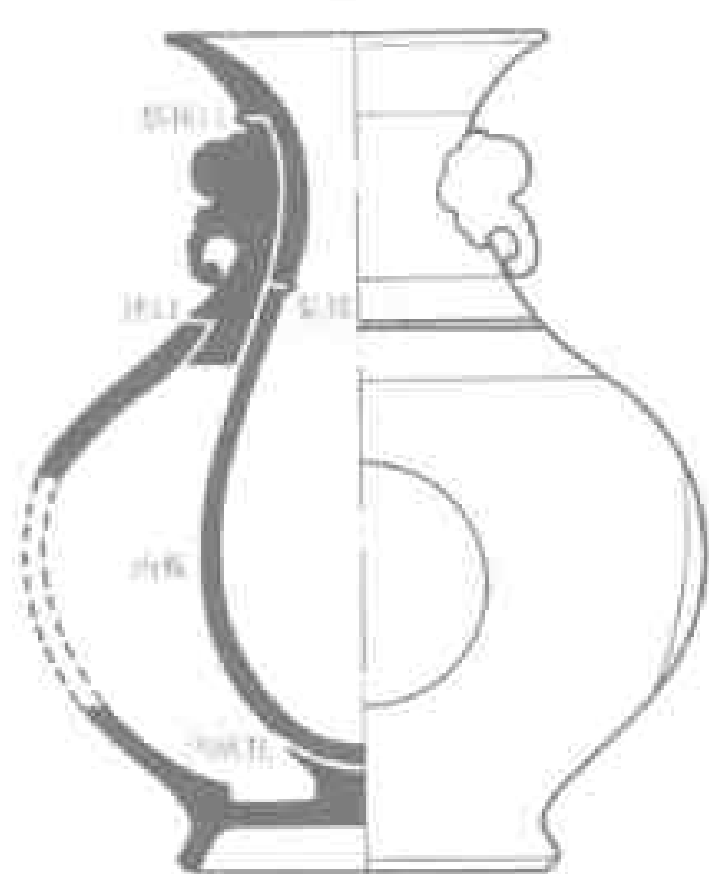
“粉彩牡丹瓶”是一件色彩潔潤秀麗的藝術品。瓶體造型美觀，瓷胎潔白，釉面瑩潤。盤口、瘦頸、腹部鼓圓，下腹內收，至足部外撇，圈足。底有青花“大清雍正年製”六字楷書款。瓶身以爭妍盛開的牡丹為主題，色彩鮮艷。從畫面的操筆，設色運用自如，花朵枝葉的勾勒渲染，都能說明畫師的藝術成就。這一時期的粉彩的表現手法，由於有些畫家為瓷器繪彩提供畫稿，因而使之具有淡雅宜人的格調。

雍正粉彩不僅有白地繪彩，也有珊瑚地、淡綠地、靛地、黑地、木理紋開光粉彩和粉彩描金等品種，裝飾技法雖各有千秋，但就繪畫效果而言，莫過於白地彩繪更能體現瓷器與畫畫相結合的風格。



68. 粉彩鏤空轉心瓶

清·乾隆(1736-1795A, D, J)
高41.5厘米
口徑19.5厘米
足高21.2厘米



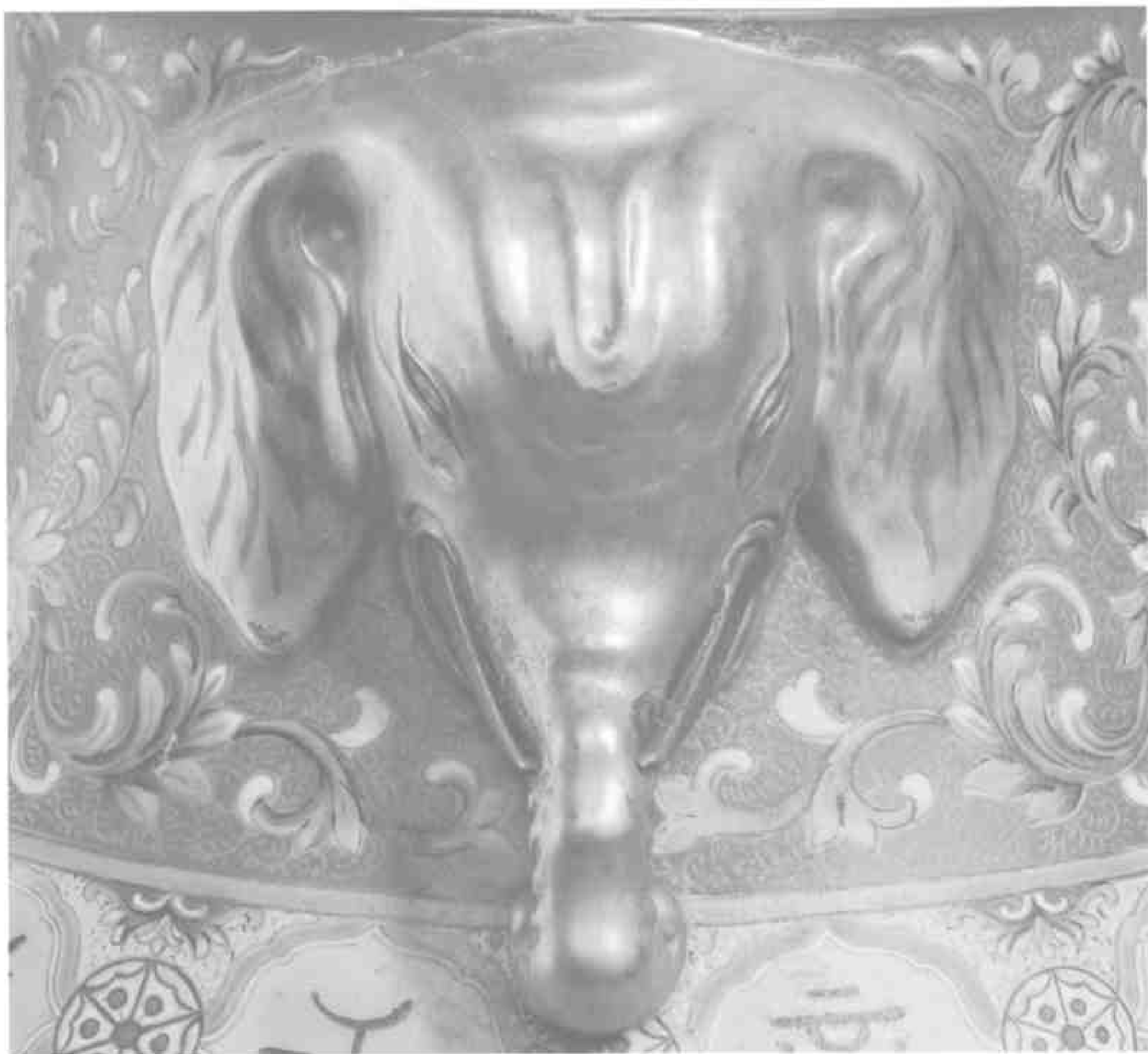
轉心瓶結構示意圖

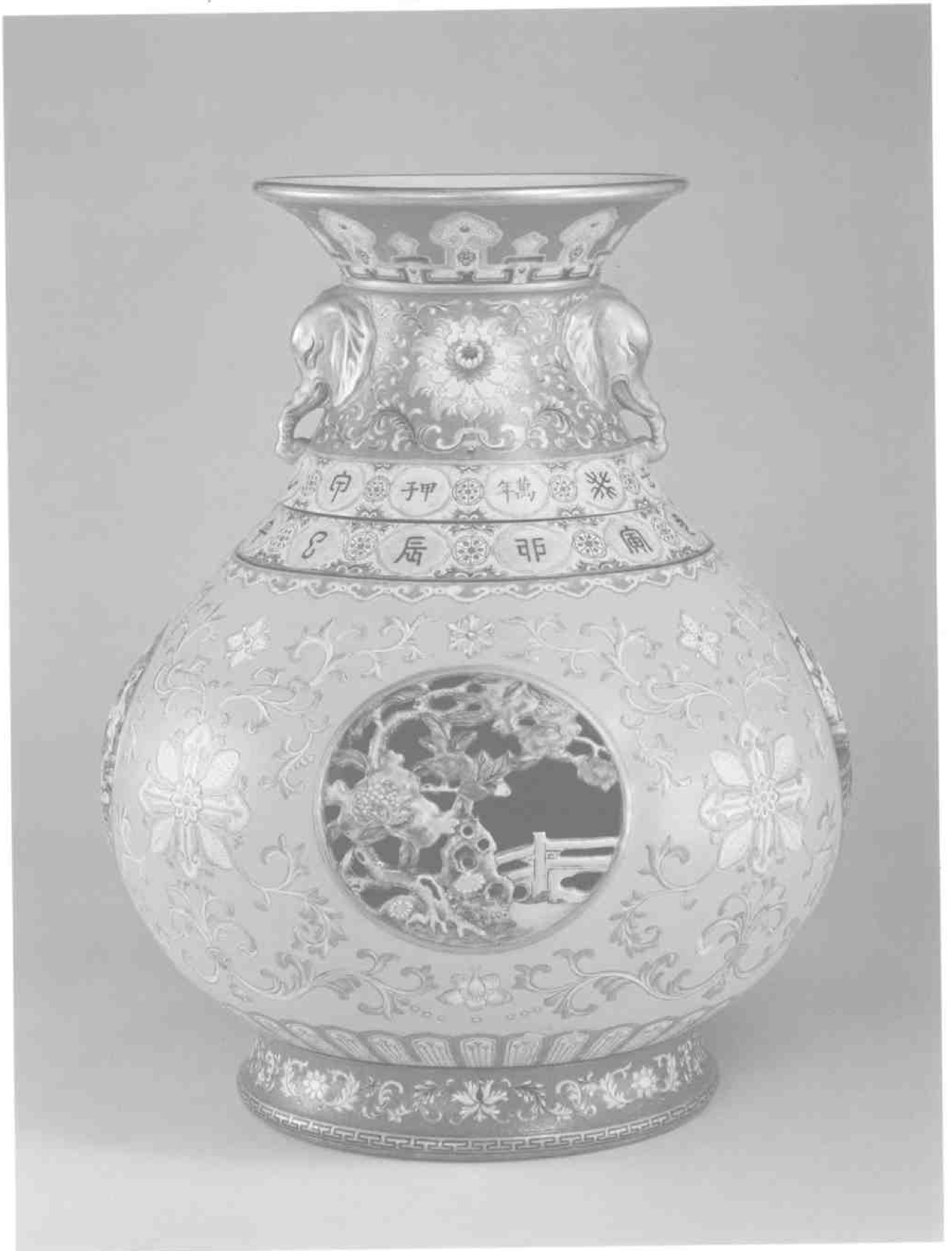
清代前期的康、雍、乾三朝，攀登了製瓷工藝的歷史高峯。乾隆時期由於乾隆帝弘曆本人對於燒製瓷器刻意求精，加之當時官窯所具備的雄厚的人力、物質條件及較高的製瓷技藝，湧現出品日繁多的新品種以及精彩製品。

鏤空轉心瓷瓶是乾隆時期的獨特產品，製作技術難度很大，傳世品甚少。這件“粉彩鏤空轉心瓶”形體飽滿端莊。頸、腹不同常瓶，可以旋轉。瓶的頸部飾雙象耳，腹部鏤空四圓開光，瓶體裏套裝一個可以轉動的內瓶，其外壁繪有嬰戲圖，旋轉時透過鏤空開光可以看到內瓶上的不同畫面，猶如走馬燈的構造。轉心瓶在設計上更具微妙之處，在它可轉的頸部與固定瓶體上端分別標寫“天干”、“地支”，這樣在轉動頸部時又可作為中國傳統“干支”紀年的萬年曆。轉心瓶的彩飾，口部以及象耳的金彩有赤金的質感，瓶體在不同色地上以琺瑯彩料描繪了花卉圖案。四圓

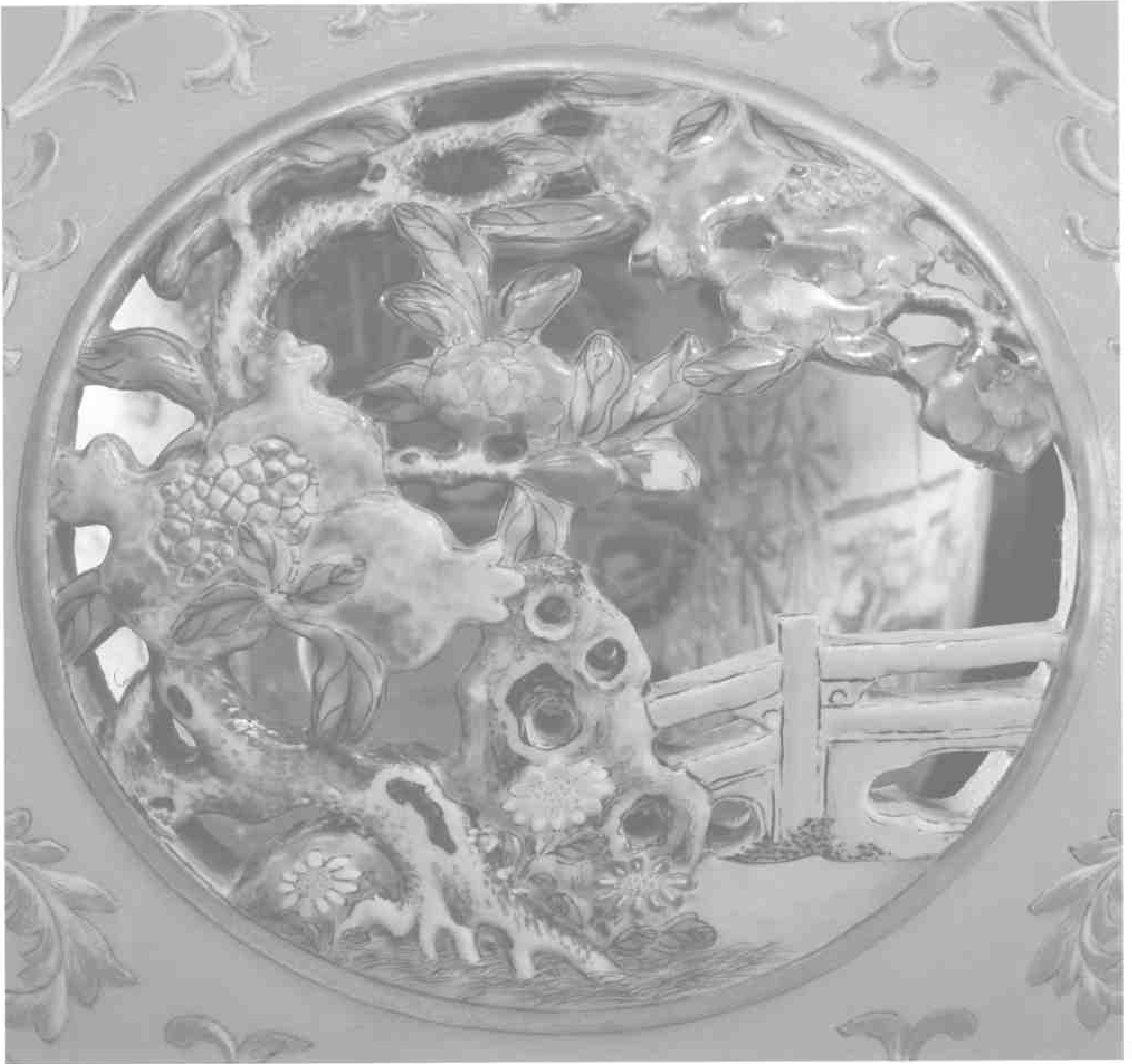
開光各以春、夏、秋、冬園林景致為題材，鏤雕的花卉、山石以粉彩描繪。瓶裏飾松石綠釉，足底書青花六字篆款。

鏤空套瓶在宋代龍泉窯已有燒造，但不及乾隆時期製品精巧。至於轉心、轉頸式樣，則要求更高的燒製水平才能做到。轉心瓶的製作程序，首先把外瓶頸部、腹部、底部與內瓶腹部分四個單件燒成。外瓶的內底心做成凸起的鷄心鈕，內瓶底心做成與鈕相配的鷄心槽。組裝時將內瓶置於外瓶底部之上，使之鷄心鈕凹凸吻合，再將外瓶腹套裝內瓶並穩在外瓶底座上，最後套放瓶頸。除旋轉部位外，外瓶腹、底之間，外瓶頸裏與內瓶肩部均用特製粘劑粘牢，再修飾接痕，一件天衣無縫的作品即告成功。轉心瓶式樣各異，其結構大小不同。但在燒製過程中均要求內、外瓶體設計尺寸適度，鏤雕彩繪精細，且組合瓶體的各部燒成後要求不變形，足見工藝技術的高超水平。









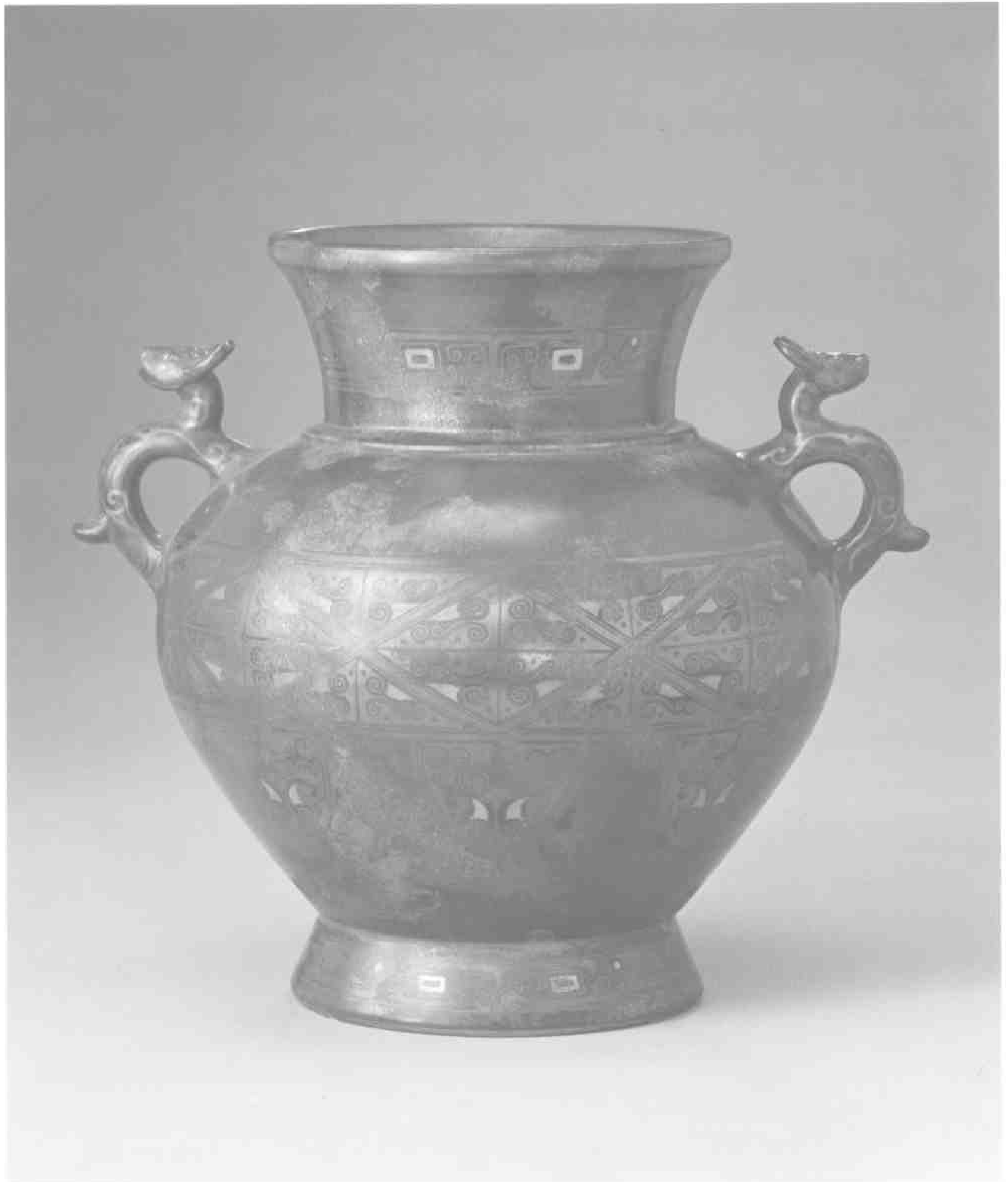
69. 仿古銅犧耳尊

清·乾隆(1736-1795 A. D.)

高22.2厘米

口徑13.2厘米

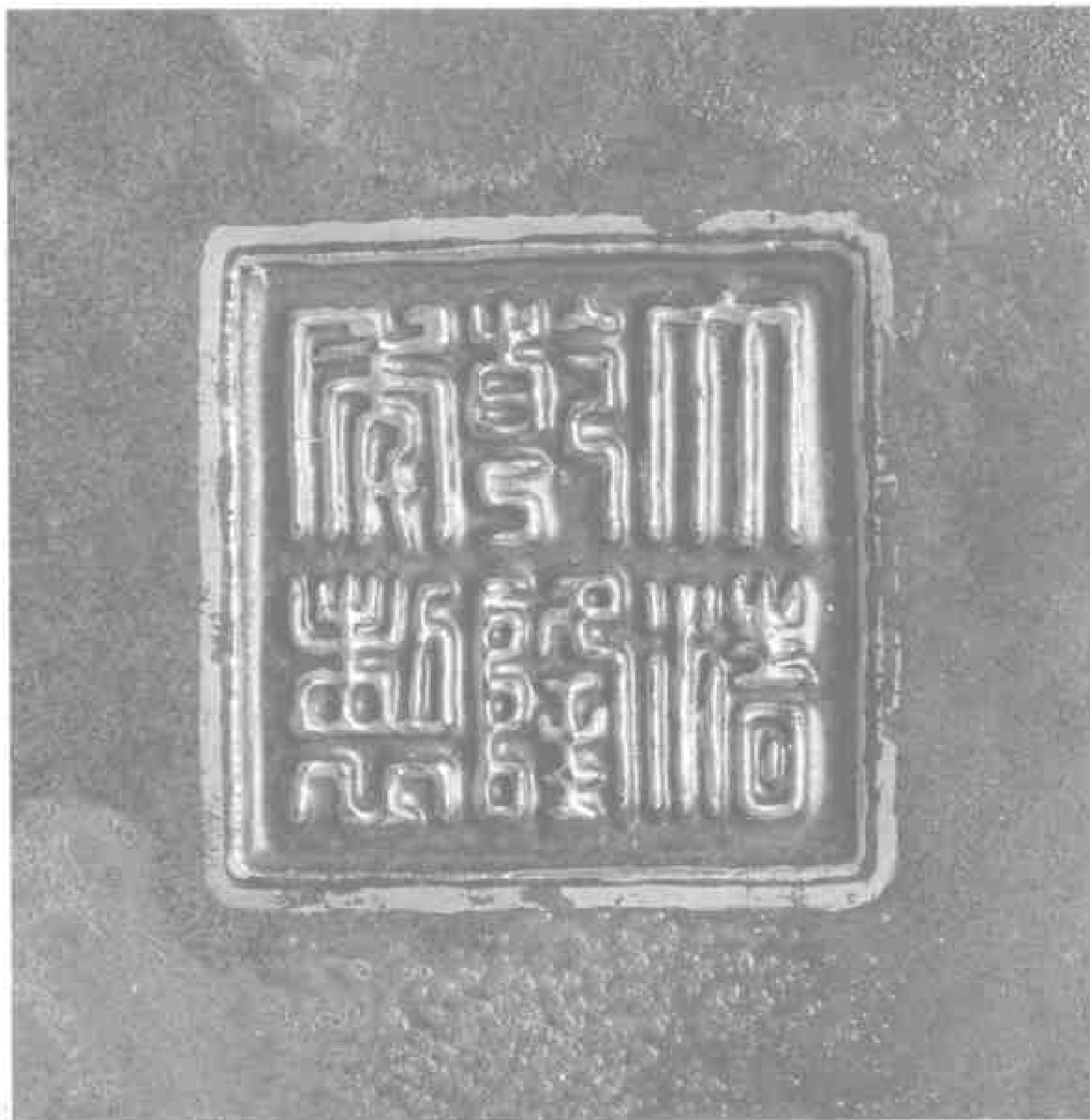
足徑11.7厘米



乾隆時期的製瓷工藝，在於大量燒製彩瓷和單色釉諸類品種，並突出發展了特種製瓷工藝。當時的仿古器、仿外國瓷、以及仿漆、仿竹木器、仿銅器、仿珊瑚、仿翠、仿玉等等工藝品，無所不有。仿品不僅可以準確地表達出各類工藝品原物的色澤、質感，而且仿品的造型也與原器無二。“仿古銅犧耳尊”就是見於清·唐英《陶成圖畫卷》的一件傳世珍玩。

景德鎮御窯廠的督窯官吏在康熙時有臧應選、邵廷樞、劉源等人，雍正朝有年希堯。他們督造的官窯因此分別有“臧窯”、“邵窯”、“年窯”之稱。世稱著名的“唐窯”是指乾隆二年至十九年（1737—1754年）督窯官唐英督理御窯廠窯務所製瓷器而言。唐英於雍正六年（1728年）到景德鎮御窯廠協理窯務。“唐窯”瓷器在仿古、創新方面有獨到之處。傳世的“唐窯”製品是不可多得的珍品。“唐窯”的卓越成就固然是在總結前人經驗的基礎上，通過集體勞動，積累集體智慧的結果。但作為御窯廠窯務的組織領導者——唐英，確作出了重要的貢獻，成為中國製瓷工藝史上一位傑出的理論和實踐相結合的人材。他不僅是製瓷專家，又具備很好的文學、藝術修養，能自行出樣。他所寫的《陶人心語》、《陶成紀事》以及所編纂的《陶治圖說》均為研究製瓷工藝史的重要資料。

《陶成圖畫卷》中的“仿古銅犧耳尊”，是“唐窯”的精心代表作之一。尊體古樸典雅，器形仿戰國鎏金銀銅尊，整個器物的色澤、金銀鑲嵌紋飾和鏽斑都仿古銅器。仿製品所飾茶葉末釉，充分體現出古銅器所具有的沉着色調。茶葉末釉屬古代鐵結晶釉的範疇。釉面呈半無光狀態，在暗綠的底色中閃爍着自然的黃色星點。唐、宋時期已見有這類釉色，明代更不乏其例。清代“臧窯”有“蛇皮綠”、“鱗魚黃”等品種，雍正、乾隆時期這類製品稱之為“蟹殼青”、“茶葉末”，並被列為當時官窯的秘釉。這件“仿古銅犧耳尊”就是這類釉色的精品。



70. 各色釉大瓶

清·乾隆(1736—1795 A、D.)
高86.4厘米
口径27.4厘米
足徑33厘米

清代景德鎮御廠官窯器各種色釉名目繁多。“各色釉大瓶”集合了高溫、低溫色釉以及釉上、釉下彩繪於一器，是一件標誌着高超製瓷技藝的代表作品。

“各色釉大瓶”是目前故宮博物院所陳列的陶瓷中形體最高大的一件。器高近90厘米。造型莊重，洗口，雙耳，瓶腹飽滿。自口部至器底各種釉、彩裝飾達十餘種之多。瓶口沿以金彩描畫，以下諸層順序為紫地、綠地琺瑯彩各一周，分別繪有花卉圖案，紫地之上尚有似針撥軌道紋樣。其下仿汝窑釉一道，在天藍色釉面上呈現魚子紋細小開片。頸部青花繪飾纏枝花卉，雙耳飾金彩。又下為松石綠釉一道。再下為仿鈞釉，釉面呈現出交織斑斕的窑變色彩。以下是鬥彩花紋一周，下為粉青釉，上面並模印皮球花圖案。各層釉色之間有的描以金彩一道，使各釉色品種鮮明突出，亦更富有裝飾美。瓶腹以藍釉描金為地，其上有十二幅長方開光，分別彩繪不同畫面，構成器物的主體紋飾。下部一層仿哥窑釉。又為青花紋飾一周。再下為畫有花瓣紋的淡綠釉。其下為紫金釉描有金彩回紋一道。近足部為仿官釉，在灰藍色釉面上點綴木色紋片。足邊以描金羊肝色釉一圈裝飾。自上而下各道色釉、彩繪無一瑕疵，反映出工藝成就的卓越、全面。

乾隆時期，釉下、釉上彩瓷的燒造技藝已十分成

熟，青花、鬥彩、琺瑯彩、粉彩、金彩等都已達到爐火純青的地步。高溫或低溫的各種色釉——粉青、松石綠、靛藍、紫金釉的燒成也掌握得恰到好處。尤其是仿燒宋代汝、官、哥、鈞諸名窑釉色，竟可仿汝超汝、仿鈞超鈞，達到有過之而無不及的程度。汝、官、哥窑器都以釉面“開片”見長，但釉色、紋片又各不相同。汝器開片碎小。官窑紋片與釉色一致。哥窑紋片顏色是大深、小淺兩種交織組成。“開片”的變化本無規律可尋，但是匠師可以準確無誤地“表現”出各個名窑的特徵，足見其得心應手的造詣。仿鈞釉更能把“窑變”釉色遂心所欲地表現出來。如此精湛的工藝製品，只有在全面掌握胎質、釉料、彩繪、燒成等各項製作技術條件下才能燒造出來。

大瓶的十二幅開光畫面十分精緻，選材多取諸詩字義、祈頌吉祥的傳統內容。六幅寫實畫面分別為繪有三羊的“三陽開泰”；童子擊磬、烹茶圖畫的“吉慶有餘”；畫鸞鳳牡丹的“丹鳳朝陽”；畫馱有寶瓶大象的“太平有象”以及“庭園景”、“博古圖”。六幅圖畫間以“萬”、“福”、“如意”和象徵祥瑞的仙草、靈芝以及其它花卉的圖案。大瓶以衆多的畫面配合層次繁密的各類釉色，給人以目無暇接、琳琅滿目的藝術效果。







工藝美術



工藝 美術

工藝是隨着人的生活需要從無到有，由簡而繁。凡製造一切器物都包括工藝的過程。遠在石器時代已經如此。人們在實際使用的要求之外，還希望美觀。於是在選擇原料時要質美，製造時要造型美、光澤美，再增加裝飾花紋，這樣就產生了工藝美術。隨着人的衣、食、住、行的需要，一切器物和工具，逐漸進化分工。從文獻上知道商、周時代已經有國家設官管理的土工、金工、木工、草工、石工、革工等等分工製造的記載。

商、周以下，歷代都有規模龐大的官辦工藝。如漢代的尚方署、唐代的少府監、宋代的文思院、明代的御用監所屬各局廠、清代的養心殿造辦處等，各個時代都有不同的分工行業。從傳世的和出土的實物，可以看出各個時代有各個時代的製造風格。從漢、唐到明、清，除官方的手工藝製造以外，還有民間的作坊和個人手工藝者，以及業餘某種美術工藝的愛好者，都各有精緻的作品傳世。至於他們之間的關係是相互影響的。例如：本書所載“剔紅榭子花圓盤”的作者張成是元代民間一位漆器製造者。他的兒子張德剛，繼承父業，明永樂年間他的作品在日本、琉球都很著名。皇帝召他到北京營繕所領導製作，從傳世的有張德剛款的漆器和永樂、宣德年款的漆器可以看出這一時期的漆器就是繼承了張成一派的。漆胎厚潤，刀法明快，磨工大於雕工的風格；而且又擴大了製作器皿範圍，增多了作法品種，新穎美觀。

明初，南京官方設廠製造掐絲琺瑯器，由雲南人擔任製造。到了景泰年間北京製造掐絲琺瑯器的數量和質量都大為提高，各種器皿釉色鮮明堅實，掐絲勻密，在原來基礎上有很大發展，出現了“景泰藍”這一名稱，代表着官方工藝的標準。還有本書所載大明萬曆年製的“黑光漆嵌螺鈿大案”，是明代“御用監”製造的。案面上的五龍圖案和面底的年款都是“御用監”的特徵。明代的工藝美術品，民間和官方的相互影響，從漆器、景泰藍、傢具三個行業作品的歷史面貌，可以說明總的發展規律。此外，如元代製銀器的朱碧山，明、清之際雕刻犀角的尤通，都不是工匠。這類型作者的特點是技術高，文化水平也高，愛好某一項工藝美術成爲癖好，常常出現立意清新的作品，產生很大的影響。

清代的工藝美術家，如本書所載“黃楊木雕對奔圖筆筒”的作者吳之璠，是民間的刻竹名家。他所繼承明代嘉定派的刻竹，在清初雕刻藝術領域裏影響很大。書冊所載黃振效的“象牙雕漁樂圖筆筒”，

是完全用嘉定派刻竹的方法。他是廣東人，但作品和廣東牙匠的風格截然不同。廣東雕刻象牙的行業是很旺盛的，作品多是寶塔、龍舟、多層透雕可轉動的球等，以玲瓏剔透取勝。在養心殿造辦處“牙作”的工匠多來自廣東。雍正九年（1731年）嘉定派刻竹名家封始岐被召入造辦處在“牙作”當差。他的象牙雕刻沒有龍舟牙球一類的作品，給象牙雕刻樹立了清逸俊雅的新風。乾隆初年又命封岐（在造辦處的名字）試做雕漆器。乾隆時代的雕漆器，刀法不藏鋒，稜綫清楚有力，運刀如筆，不見磨工的風格，成為乾隆時代雕漆的特徵。

造辦處“玉作”，雍正年間選進的玉匠胡德成、鄒學文、鮑友信、王斌、陳宜嘉、姚漢文、姚宗江等，當時叫作南匠。這些南匠是“玉作”的主要作者。如鄒學文、姚宗江製玉之外還是古玉鑑定家，姚的祖、父都是玉匠。明、清以來蘇州專諸巷是高手玉匠集中的地方。乾隆年間造辦處“玉作”的主要玉匠倪秉南、張象賢、張君光、賈文運、張德紹、蔣均德、顧觀光、金振寰等，都是從蘇州選進的。他們擔任一般的製造和修理。遇有大件製作，需用更多的人，如畫冊所載“大禹治水玉山”，就是由“玉作”的玉匠完成打坯的工序，然後交兩淮鹽政在揚州僱用許多蘇揚的玉匠集體製造。

造辦處“琺瑯作”，製作銅胎、磁胎、玻璃胎、宜興胎等四種胎骨的畫琺瑯，也是多方面通力合作的。“琺瑯作”的宋七格、鄧八格是煉製琺瑯料和完成燒造的。胡大有是吹釉的。繪畫的宋三吉、周岳、吳士琦是江西畫磁器的人。張琦、鄭麗南是廣東的畫琺瑯匠。林朝樞，廣東人，是畫家郎世寧的徒弟。賀金昆、湯振基、戴恒、鄒文玉、張維奇、郎世寧是畫院處的畫家。寫欸人徐同正是武英殿修書處的寫字人。在琺瑯彩磁器上寫詩句的武英殿待詔戴臨，是有名的書家。磁胎是由江西燒造磁器處的年希堯負責，燒造脫胎填白磁器。紫砂胎、白沙胎是宜興燒造的。玻璃胎是由造辦處玻璃廠燒造的。每一件成品主要經過這樣多方面的人才，共同創作。造辦處二十四個“作”的成品，在不同程度上都需要合作。以上四個“作”的情況，可以代表着造辦處的特點。

總之在雍正朝，由怡親王允祥領導下的海望、唐英、沈煥等，都是富有設計才能的人。又有許多畫家擔任畫樣。而雍正、乾隆自己也常常提出具體規格要求，所以才能出現極為精緻的成品。

71. 大聖遺音琴

唐·至德元年(756A. D.)

通長120厘米

肩寬29.5厘米

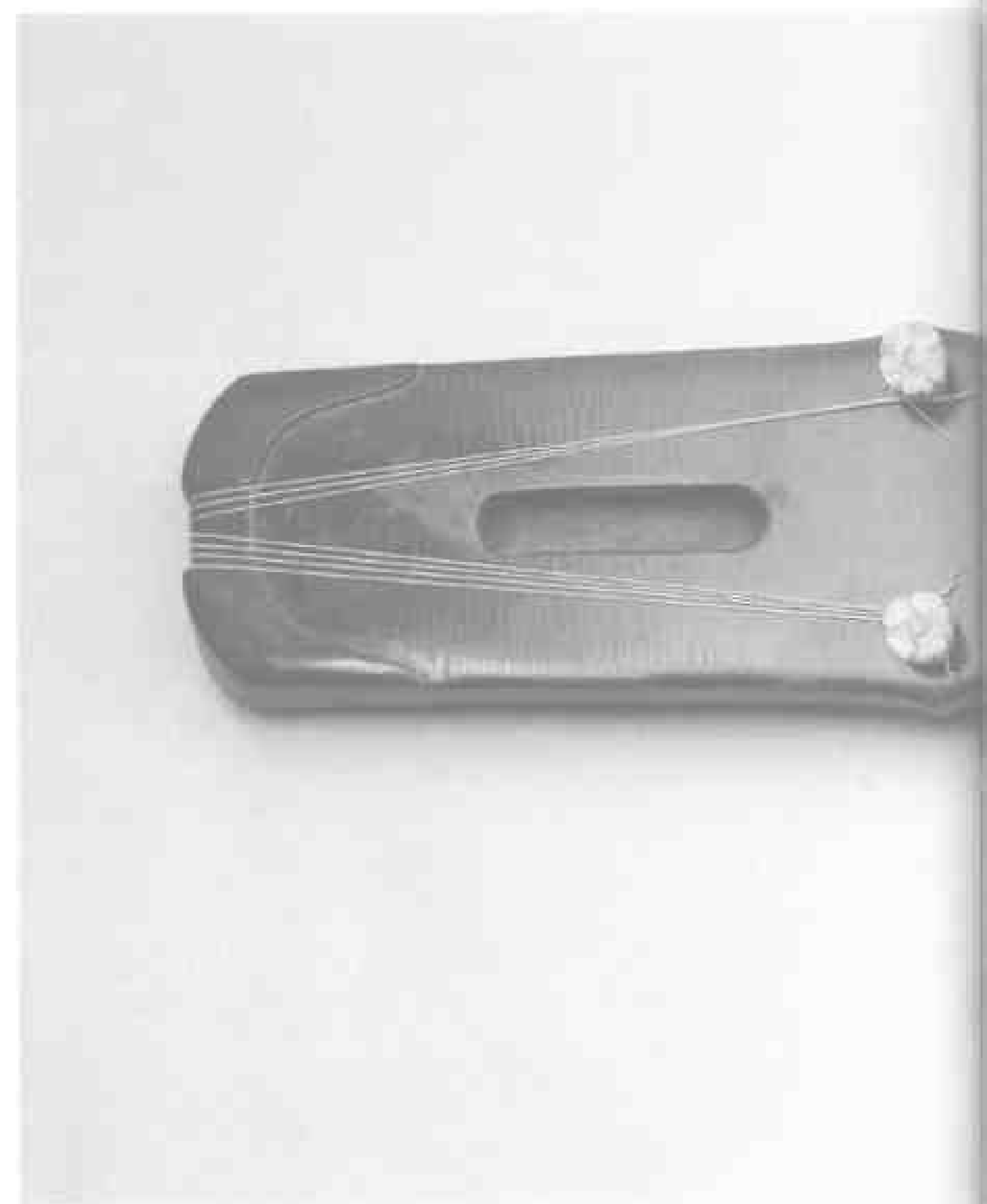
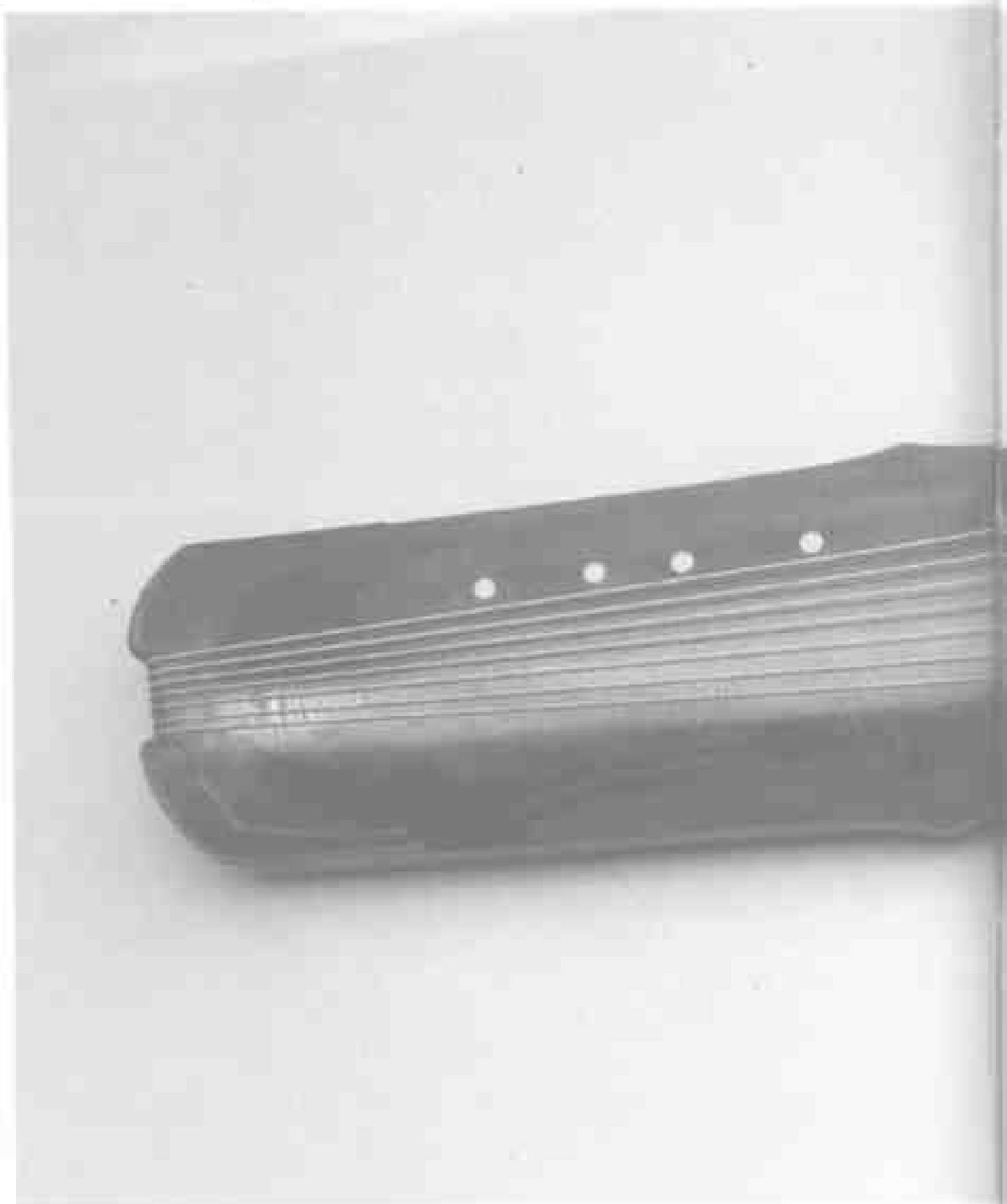
尾寬13.4厘米

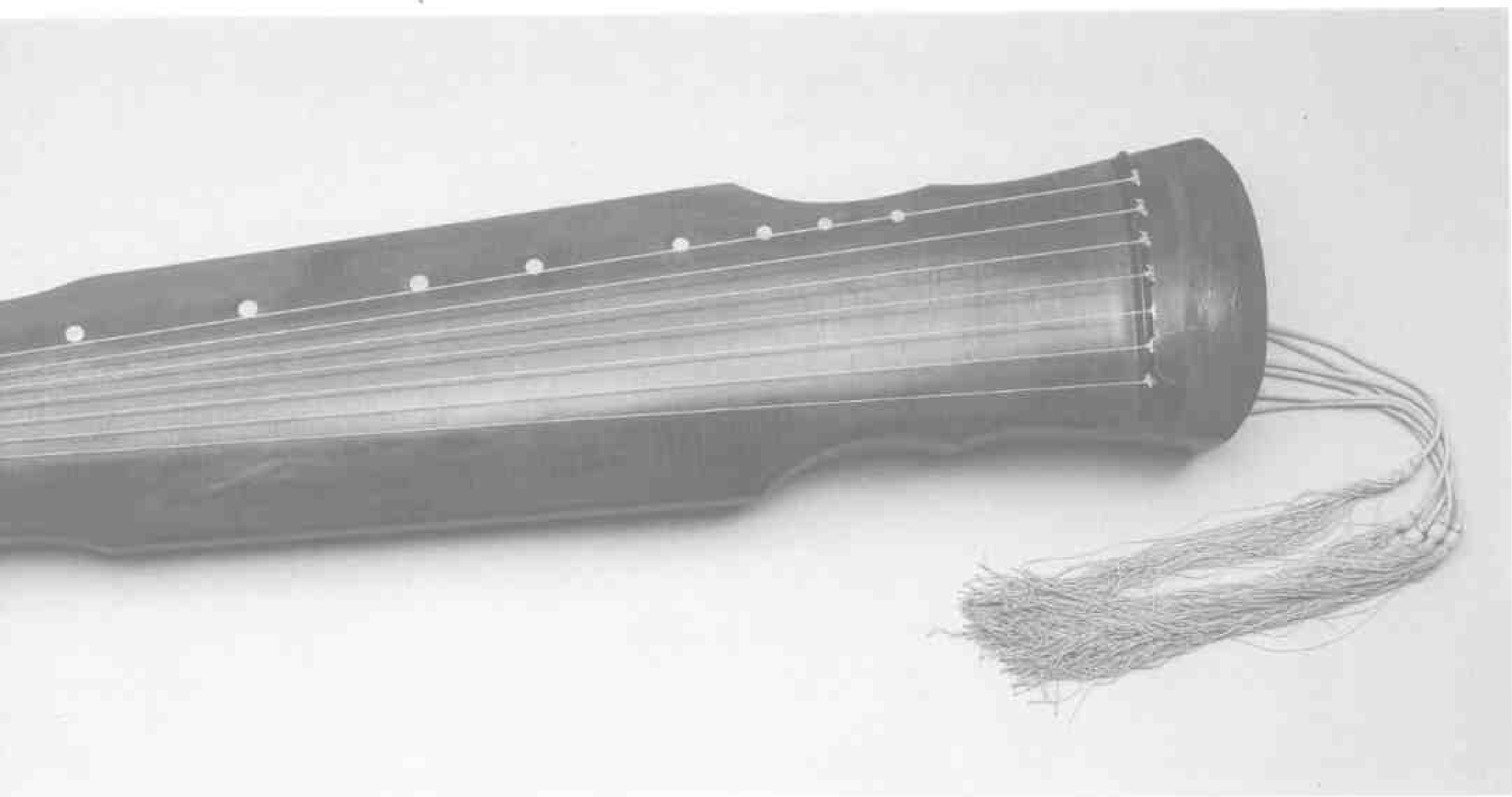
厚5厘米

底厚1厘米

“大聖遺音琴”，桐木製，栗殼色漆與黑漆相間，局部略有硃漆飾補。金徽玉軫，形制渾厚，圓形龍池，橢圓形鳳沼，琴背題名，大印及銘文都是製琴時鐫刻的。腹款硃漆書“至德丙申”四字在池的旁邊。製琴的時間，正當安祿山叛變，唐明皇入蜀，太子在靈武即位改元至德的時候。此琴造型優美，色彩璀璨古樸，是琴中之寶。

“大聖遺音琴”，原藏於養心殿南庫。養心殿是清代皇帝的寢宮。南庫是收藏貴重物品的庫，說明當時確是把它看得很重的。南庫雖是皇帝的珍品庫，但溥儀出宮後，清室善後委員會入宮點查時，南庫已因年久失修，尾漏處泥水淋漓正中琴面，不知已過多少歲月，長期泥水滯留，琴面上凝結了一層堅厚的水鏽。琴色灰白，已破敗不堪了。於是就其原狀另外入庫保存。一九四七年經故宮博物院的編纂王世襄鑑定為唐琴珍品。一九四九年徵得原故宮博物院院長馬衡的同意，延請著名古琴家管平湖來院修理。經歷數月，一層水鏽徹底清除乾淨，原來漆面居然絲毫無損，並照原樣重新安排了紫槽岳山（琴上的一個部件名稱）。雖然經過若干歲月的泥水浸蝕，但琴面龍角漆胎仍堅固異常，千年古琴所以能流傳後世，確因其製造精良。“大聖遺音琴”經此次修整，神采照人，恢復了應有的面貌。修整完好以後曾經管平湖試彈，琴音清曠鏗透。明、清以來的琴書中總結出古人認為最好的琴音具有：奇、透、潤、靜、圓、勻、清、芳九個特點，稱為“九德”，古人說具備“九德”的琴是罕見的。據現代古琴家鄭珉中鑑定，“大聖遺音琴”屬於“九德”兼全的，也就是說能給人以完美悅耳的音響效果。傳世的唐琴有五張，故宮博物院藏有“九霄環佩琴”、“飛泉琴”和“大聖遺音琴”。





72. 剔紅梔子花圓盤 73. 剔紅觀瀑圖八方盤

剔紅梔子花圓盤

元（1271-1368 A. D.）

素成

直徑16.5厘米

高2.8厘米

剔紅觀瀑圖八方盤

元（1271-1368 A. D.）

楊茂

直徑17.8厘米

高2.6厘米

剔紅，是雕漆工藝中的一個品種。它是用籠罩漆調色，在器物胎骨上層層積累到一個相當厚度，然後用刀雕出花紋。凡是紅色漆雕的器物，叫作剔紅器。據有關漆器文獻記載：唐代的剔紅器，花紋和地子都是紅色，而且在一個平面上，沒有高低之分。還有一種花紋和地子異色，高低也有差別的，叫作陷地黃錦剔紅器。宋、元的剔紅器，刀鋒不顯露，凸起的花紋都很圓滑。

唐、宋的剔紅器，未見實物傳世。這裏所介紹的這兩件元代剔紅的風格，與文獻記載宋、元剔紅器特

花葉佈滿，不雕錦地。筋脈舒捲有力，渾厚圓潤，生動撲實。這種富有生命力的效果，絕不是僅僅抄襲花卉繪畫或其他雕刻品可以達到的，可以看出作者是熟練的掌握了雕漆的一切表現手段和熟悉漆的性能優點；又經常能觀察事物，將自然界發現新鮮活潑的形象，立時選擇過來，集中表現在作品上，才有這樣的效果。

楊茂造“剔紅觀瀑圖八方盤”，中間八方開光雕松軒。軒右一老人臨曲檻，眺望對山瀑泉，軒內外童子各一人。天空、地面和水，用三種不同花紋鑲地雕

承了張成、楊茂一派，而且種類大大的豐富起來。作品色澤悅目，漆質細膩，能在造型渾厚的器皿上雕出活潑生動的形象。自張、楊到明初，技法的主要特點是刀法明快，磨工大於雕工。大體上說，永樂、宣德可劃為一個時期。不過宣德的某些作品，漆漸減薄，而地漸疏，已開始有自己的風格。到嘉靖時代變化很大，雕法由藏鋒圓潤轉向刀痕外露；到萬曆而再變，佈局非常繁密而纖細，是其特色。

元代及明初的雕漆，以花卉為題材的，如梔子花、茶花、菊花、牡丹、玉簪等等無不花葉密佈，沒有錦地（即花下空白雕錦紋）。山水人物則有錦地，但錦紋較大較粗。總的說來，嘉靖時的雕漆錦地比永樂、宣德時的錦地細的多，萬曆時的錦地又比嘉靖時的錦

地更細，並且不論花卉、山水、人物、禽獸等等都有錦地。錦地由粗而細，也是明代雕漆演變發展的規律之一。以上都是指官家製造的雕漆而言。還有一種構圖比較粗獷，刀法快利，顯露刀痕的風格，都是沒有年款的，民間氣息比較濃厚。與官家製造的相比，雖有文野之分，粗細之別，但樸實豪放，藝術價值並不低。

清代雕漆重刻工而輕磨工，到乾隆更加精巧。北京和揚州這兩個地區到現在還大量製造。除一般產品外，比較精細的作品往往較多的繼承了乾隆時期一般的風格，花紋多，層次多，刻工細，成為主要的追求目標。而沒有從元、明作品中，如本書冊所載張成、楊茂的作品吸取優點。



74. 銀槎盃

元 (1271-1368 A. D.)

朱碧山

高18厘米

長20厘米



朱碧山，浙江嘉興人，以善製精妙的銀器而負盛名。元代名人柯九思、虞集、揭傒斯、杜本等，都曾請他製銀盃，或為他的作品題句。其後的陶南村、陳眉公、朱竹垞、王漁洋、高江村等明、清諸名家，對他的作品，都以詩文詠讚不絕。

銀酒器傳世最早的實物是戰國時期(公元前475—221年)楚國銀盃(音宜)(現藏故宮博物院)。南北朝時，也有銀酒器的記載。到唐代，銀製的用具更加豐富，並有雕刻紋飾的酒盃。乘槎形的酒盃是一件具有詩意的藝術形式。宋以前未見有槎形盃傳世，只盛行於元、明兩代。

朱碧山所製銀器，據前人的記載，品種和數量是相當多的。朱碧山製的這件龍槎，原陳設在紫禁城內重華宮。在元代是酒器，到了清代已經把它作為古藝術品看待，不再當實用的酒器，升格為陳設品了。

龍槎是白銀鑄成以後再施雕刻的。盃上仙人的頭、手、腹等部分是鑄成後焊接上去的，但渾然無痕，如一體鑄成。槎身作老樹槎樁之狀，一仙人倚槎而坐，

手中執卷。槎尾刻“龍槎”二字，盃口下刻“貯玉液而自暢，泛銀漢以凌虛，杜本題”行楷十五字。槎腹刻“百世狂李白，一醉老劉伶，知得酒中趣，方留世上名”楷書二十字。槎後刻“至正乙酉，潤塘朱碧山造於東吳長春堂中，子孫保之。”楷書二十一字。鈐“華玉”章一。

槎盃的造型是從仙人乘舟凌空到了天河的神話故事而來。槎的意思就是樹槎。人們設想，也可以說是藝術構思，仙人乘的舟，一定不同於凡人。所以就設想出一個樹槎形的獨木舟來。也有人附會漢朝張騫尋找黃河之源，說張騫乘槎上天河，這又是神話中的神話了。這件槎盃的題句“貯玉液而自暢”就是說此槎是盛酒自己享受，“泛銀漢以凌虛”就是指上述仙人乘槎飄到天河的神話故事。

這件銀槎盃是一件富有傳統繪畫與雕塑特點的工藝品。由此不僅見到朱碧山的藝術修養，也標誌着元代鑄銀工藝的高度技術水平，是工藝美術史上的重要作品之一。



75. 銅招絲琺瑯番蓮花大碗 76. 銅招絲琺瑯纏枝蓮觚

銅招絲琺瑯番蓮花大碗
明·宣德(1427-1434 A, D.)
口徑26.6厘米
高13.7厘米
足徑13厘米
尺寸放大





銅招絲琺瑯纏枝蓮觚

明·景泰(1450-1456 A. D.)

口徑7.9厘米

高14.5厘米

尺寸原大

銅招絲琺瑯這種工藝美術品，在明代景泰年間大量製造，所以又名“景泰藍”。早在元朝已經出現這種工藝。元人《吳淵穎詩集》中有詠“大食瓶”詩一首，具體描述了大食瓶的質地、尺寸、色彩、花樣，胎盤的光滑清堅，可以看出“大食瓶”就是銅招絲琺瑯瓶。詩中並明確的說這是從波斯（即現在阿富汗、伊朗等地區）來的物品。吳淵穎卒於元至元六年（1341年），這首詩說明這項工藝當時在中國還是一個新工藝。明朝初年曹明仲的《格古要論》裏面，敘述燒造瓷器的窑別，曾說到“大食瓶”，是以銅作身，用藥燒成五色花；又說雲南人在南京，有以此為業的，製造瓶、盒、香爐、酒盞等。皇宮內製造的，更細潤可愛等語。從傳世的實物來看，有年款的銅招絲琺瑯器，還未發現更早於宣德年製的。宣德年距離吳淵穎已近百年，這項工藝的製造技術已逐漸達到成熟的階段。

故宮博物院藏品中有“大明宣德年製”六字款和“宣德年製”四字款的銅招絲琺瑯器。器上的銅鍍金裝飾和當時一般銅鍍金器的裝飾相類。器物類型有：爐、瓶、盒、盤、盞等等。釉料色彩多藍地，在銅招絲花紋輪廓內有紅、黃、白、綠等花色。也有以白色為主的，如畫冊刊載的“番蓮花大碗”：白色地，上有紅、黃、藍、綠等色大花數朵，圖案簡練，色調鮮明，花朵飽滿，枝蔓舒捲有力，是宣德時期比較突出的製品。這時期的仿古銅觚、尊等器和仿瓷形體的器皿居多。其中盈尺的重器，釉料堅實，鑲銅渾厚，鍍金燦爛悅目。

到了景泰年間這項工藝更為繁榮，產品有高與人齊的大觚，高約二、三尺的尊、甕、壺、鼎等仿古銅器的器物。從體積尺寸來看，製造技術又進了一步。在瓶、盤、爐、花插、炭盆、面盆、花盆、薰爐、燈、蠟臺、盒等等器物上又出現了許多新花樣。這時期的釉料與宣德時代相同的顏色有：天藍（淡藍色）、寶藍（青金石色）、紅（鷄血石色）、淺綠（草綠色）、深綠（菜玉色，有半透明的質感）、白（車渠色）。宣德釉，光彩少遜於景泰。新出現的、為宣德時代所未有的釉料有：葡萄紫（紫晶色，有玻璃質感）、紫紅

（玫瑰色）、翠藍（在天藍和寶藍之間而色亮）。如本畫冊刊載的景泰款“纏枝蓮觚”，色彩奪目，光亮如有一層玻璃釉，器不大而體重，並且招絲勻實，磨光細潤等等都是在宣德時代基礎上的又一步提高。“景泰藍”這個名詞也隨着而著稱於世。

景泰以後，有款識的器物，傳世不多。故宮藏品中有嘉靖款的盤、“大明萬曆年造”寶藍色地五色雙龍，鼎式四足爐。爐蓋不用銅鍍金鏤空，而用琺瑯鏤空，是這個時期的新作法。還有燭盤，淡青色地，只有黃、紅、白色花苞。還有紅、白、赭諸色花蝶爐，是這一時期的新圖案花紋。赭色和淡青色是這個時期的新釉料。

明代銅招絲琺瑯器，無年款的傳世很多，也都是景泰以後的產品，其中有不少出色的。例如故宮藏品中有瓜形燈座，與真實的大南瓜尺寸相若，下有銅鍍金枝蔓作足，上有銅鍍金葉蔓以承燈頸，瓜色在黃綠之間，綠葉黃斑，似畫筆烘染。景泰款諸器中尚未見有此種作法。還有些器物，形式仿古銅而紋飾用花鳥，都是前所未有的。在無款器物中有些胎骨輕薄，釉料帶暗，但也是明代的製品。

清代初期，武英殿造辦處設有“琺瑯作”，後併入養心殿造辦處。從故宮藏品來看，康熙時代的銅招絲琺瑯，無大發展，但胎骨厚重，釉料堅實，保持了明代官款器物的水平，而釉色不鮮明，有康熙年款的很少。到了乾隆時期，這項工藝和雕漆、織綉，百寶嵌等各種工藝美術品同時出現了空前的繁榮。首先是製造範圍的擴大。除繼承以往的品種以外，大至丈許的屏風、桌椅、床榻、楹聯、插屏、掛屏，小至筆床、酒具、硯匣、卷簽、書畫軸頭等都有，室內陳設和用具無所不備。宮中和避暑山莊的廟宇內還有高與樓齊的琺瑯塔。這時期的製造技術方面，出現了粉紅和黑色的新釉料，但明代呈半透明紫晶光澤的葡萄紫色，變成灰紫色。明代如車渠（一種礦物名稱）純白的釉料，到此時變灰白，其他釉料亦缺乏玻璃感。但胎骨厚重不減於明代，鍍金技術超過以前，招絲細密、金碧輝煌的評語還是當之無愧的。



77. 紫檀荷式大椅

明(1368-1644 A. D.)

高115厘米

寬84厘米

古代席地而坐，沒有椅子。床是卧具，也是坐具。五代畫家顧闳中畫的《韓熙載夜宴圖》中已經有椅子和綉墩。到了宋朝，椅子已漸漸流行。而且椅子名稱很多，有“金交椅”、“銀交椅”、“白木御椅子”、“檀香椅子”、“竹椅子”、“黃羅珠登椅子”等等。

南宋前期，椅子雖然已經相當普遍，但可能只限於士大夫家廳堂裏會客用。至於內室起居還習慣於坐床。宋、元時代椅子名目雖多，還沒有用紫檀木製作傢具。到了明代，紫檀木才開始盛行。紫檀椅子，也有很多類型。這件“紫檀荷式大椅”，屬於單獨陳設類型的傢具。沒有成對的，可姑且稱之為床式椅。這種椅子在皇宮中可以和屏風、宮扇在一起，設在屋宇明間的正中，成為便殿寶座的形式。在住宅或花園中，可以設在大書案的後面，當作寫字看書用的，或設在面窗對景的地方。總之這種大椅在室內是有固定位置的，不輕易挪動。明朝人所謂“仙椅”、“禪椅”，都是為默坐凝神，可以盤足後靠。椅背上有一寬厚的橫木，作枕頭用的。這種椅和本畫冊所載的，都是同樣用途。

“紫檀荷式大椅”的製造，除座面是光素的以外，荷花荷葉佈滿整體。背上枕頭處很巧妙的是一柄荷葉，整體的做工光滑圓潤。凡傢具上雕刻花紋，都是經過高度圖案化的，而這件紫檀大椅上面的荷花、荷葉、梗、藕，自上而下，是以花葉的自然形態佈滿整體，很像元、明時代雕漆花卉盒盤一類的手法。在傳世的明代傢具中僅此一件。不僅雕飾上有如上的優點和特點，更主要的是：取材厚重，木質精美，造型圓渾，舒適耐用。符合傢具藝術的最佳標準。





78. 黑光漆嵌螺鈿大案 79. 黑光漆嵌螺鈿盒

黑光漆嵌螺鈿大案
明·萬曆(1573-1619 A. D.)
高87厘米
橫長197厘米
寬53厘米



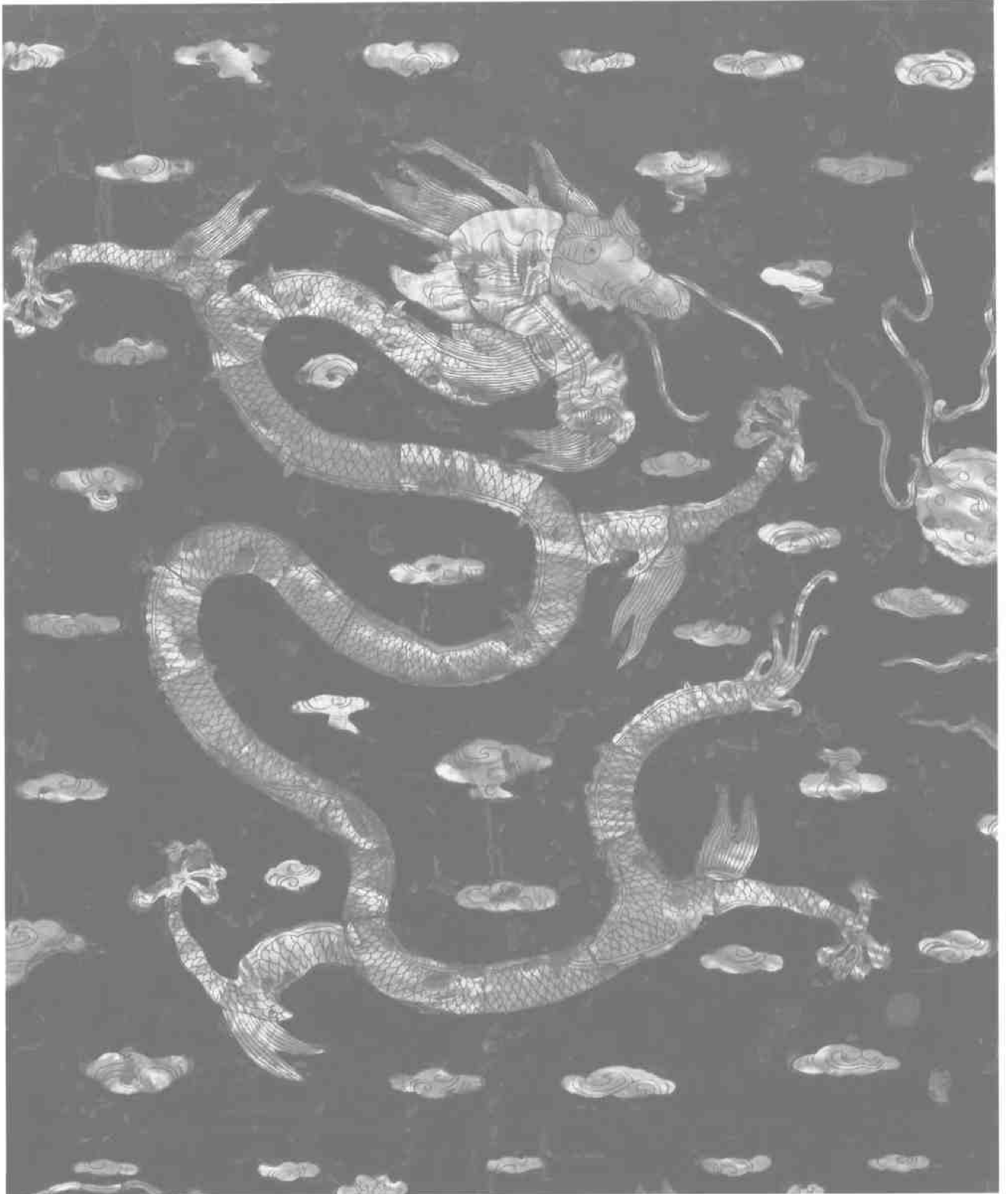
螺鈿，就是在漆器上嵌蛤蚌殼作為裝飾。一九六四年在洛陽龐家溝西周墓出土的鏤嵌蚌泡的朱黑兩色漆器托，是現在已經發現的最早的實物。到了唐代的漆背嵌螺鈿鏡，更是這項工藝比較成熟的器物。元至明初是螺鈿工藝的大發展時期。元大都出土的嵌螺鈿廣寒宮圓形殘器，是平脫薄螺鈿的做法，十分精緻。這是唐、宋以來，從鏤嵌較厚的螺鈿的方法上，又開創了嵌薄螺鈿的方法。厚螺鈿有潔白如玉的，有微黃作牙色的。薄螺鈿有青色閃綠光，有淡青色閃紅光的，有深青色閃藍光的。嵌薄螺鈿是在花紋畫面的不同部位，採用不同色澤的螺鈿，鑲在漆器上，使它起到近似設色的效果。這件“黑光漆嵌螺鈿大案”，屬於厚螺鈿的做法，又稱硬螺鈿；“黑光漆嵌螺鈿盒”，屬於薄螺鈿，又稱軟螺鈿。

“黑光漆嵌螺鈿大案”，平頭式，四足縮進安裝，不是位在四角，這是明代流行的一種最普遍的形式。案面嵌螺鈿五龍，通體電紋，“大明萬曆年製”款在

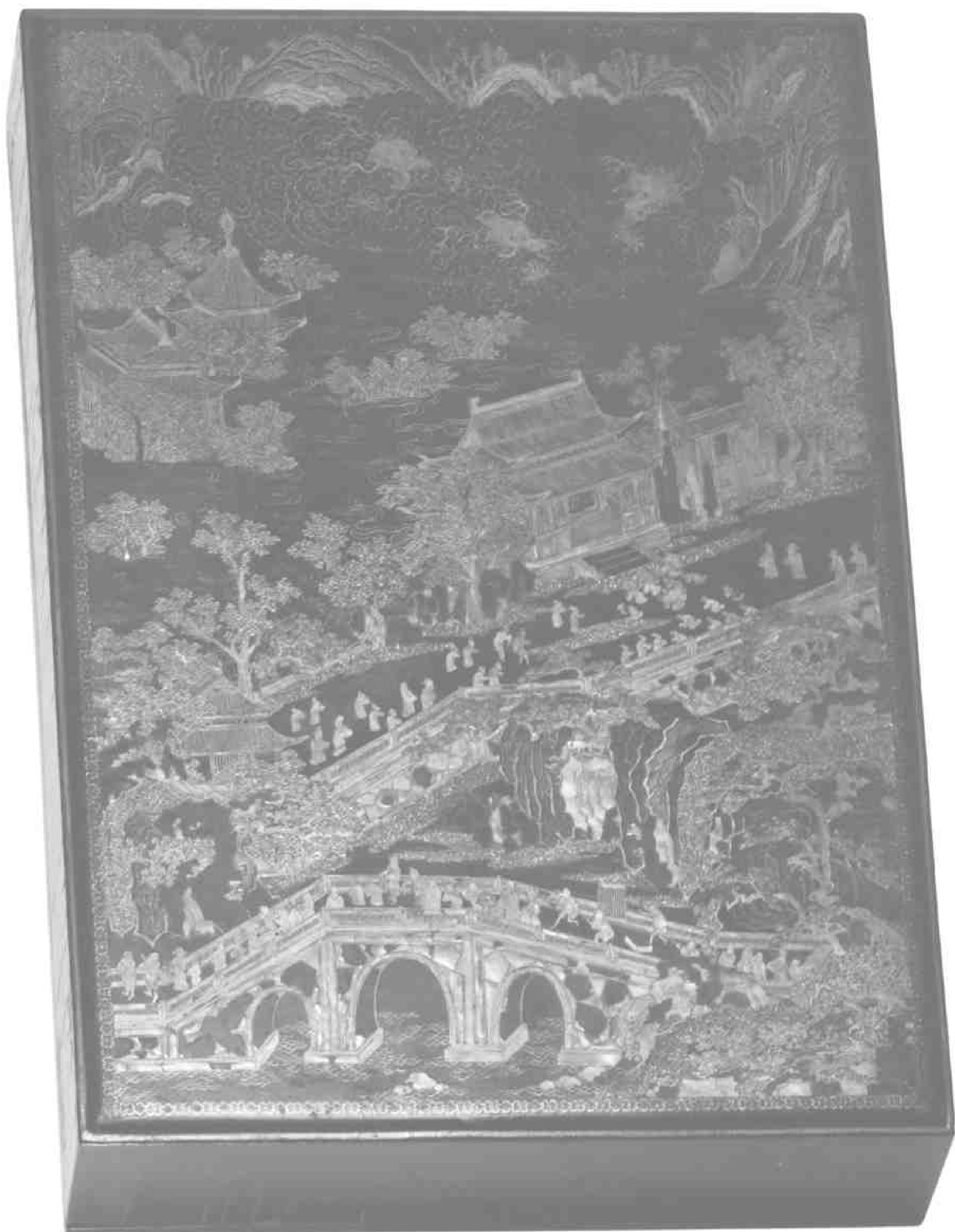
案面下。故宮博物藏品中，有萬曆年款的大案只此一件，這是明代“御用監”的製品。

“黑光漆嵌螺鈿盒”，長方形，盒面嵌薄螺鈿間描金“藏寶圖”。畫面下半部為三孔大石橋，用不同色的螺鈿嵌成“虎皮石”砌橋的做法。橋上有二十七人，其中有驅象的，牽獅子的，曳駱駝的，有二人抬一大木籠的，手中捧珊瑚明珠的。內有高冠勾鼻虬髯的人。石橋盡端與欄杆相接，欄杆外，下臨調整，內為平道，行人絡繹成行。道路斜上，直通大殿，殿外在地上叩拜的十七人，左右有人侍立。殿後還有重重的宮闕，天空用金勾出流雲及卷雲紋，雲間露三龍頭用螺鈿嵌成。殿上部為峯巒叢樹，山頂用金作皴，也有以渾金作山，留出綫條，作為輪廓。山巒佈滿石樹。山石用螺鈿片或螺鈿沙嵌成，也有用赭色漆略微堆起，上面描金的。從漆質、形制及圖案來看，當是清康熙時代所製。這是軟螺鈿加描金的做法，效果是色彩艷麗的工筆金碧山水畫都難以比擬的精品。





黑光漆嵌螺鈿盒
清(1644-1911 A. D.)
高6.8厘米
長40厘米
寬34.1厘米



80. 匏製瓶

清·康熙(1662-1722 A. D.)

高23.8厘米

口徑4.3厘米

足徑6.8厘米

尺寸放大



匏(音 pao)器，又名葫蘆器，是中國特有的一種人工與天然相結合的工藝美術品。這種工藝是把初生的嫩匏納入模範中，使它長成各式各樣的器物。天然果實的形態方圓悉隨人意，不施雕琢而花紋款識勝過雕琢，宛若天成。

中國匏器這種工藝美術品歷史悠久。日本法隆寺原藏有來自中國的“唐八臣瓢”，器形似蓋罐，圖像為人物三組。據文獻記載，在明代有花紋和文字的匏器已是民間常見的一種工藝美術品。

清代宮中匏製匏器，始於康熙時期。故宮的藏品有年款的匏器尚未見到有早於康熙的。乾隆十二年丁卯(1747年)，御製《詠壺蘆器》詩，序中說：康熙時命奉宸院種植葫蘆，把不同器形的模子套在嫩葫蘆上面，等待葫蘆長大成熟，就可以做成想要做的碗、盃、盆、盒形匏器。乾隆還有詩詠康熙的一個葫蘆碗。詩裏面提到康熙在西苑(即中南北三海)豐澤園，曾經種植葫蘆。這裏是康熙親自選擇優良稻種的試驗田，並且說所詠的這個葫蘆碗，底有“康熙御製”的款識，色澤古穆，已是百年(距離乾隆題詩的時間)的物品了。

葫蘆器的製造，雖然用雕成的木模，包在嫩葫蘆上等待它漸長漸滿，天然長成，但千百件中僅成一、二完好的，很難得。所以葫蘆器精品還是非常珍貴的。

康熙時的匏製盤碗，有相當多是光素的，通體只有弦文三道，黑漆裏，足內有“康熙賞玩”楷書款。它們可能是早期初試匏製時的製品。後來的“六瓣碗”、“纏枝蓮壽字盒”、“八方筆筒”上面模印唐人五言流水詩等器就和初期製品不同了。造型和紋飾都很妍美。這裏介紹的蒜頭瓶就是這類面貌。瓶肩有仰俯雲紋，腹有蓮紋，由於瓶身分瓣，顯得花紋格外突出，而且色如蒸梨，瑩澈照人，是匏器中的珍品。

81. 犀角槎盃 82. 黃楊木雕對奕圖筆筒 83. 象牙雕漁樂圖筆筒

犀角槎盃

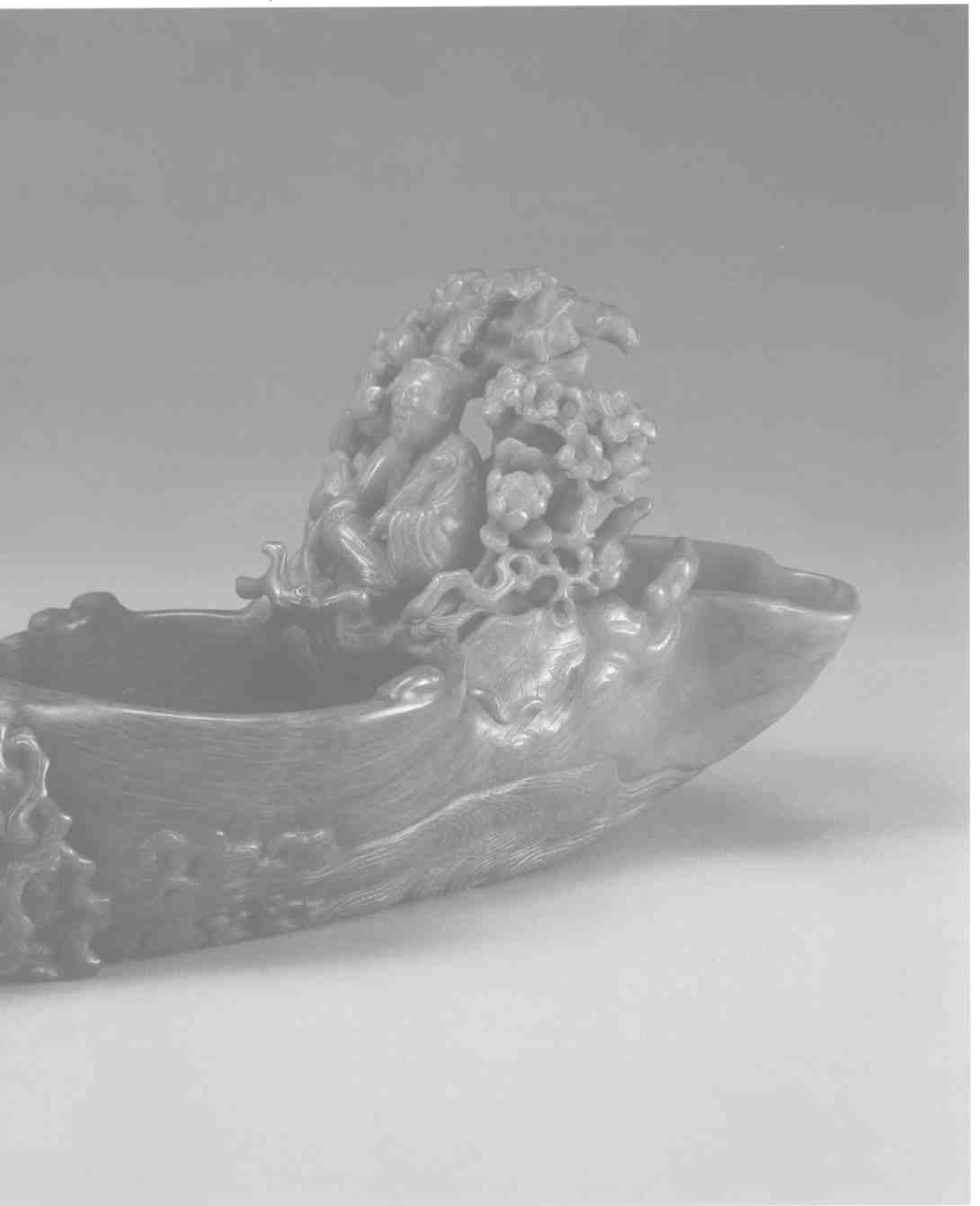
清(1644-1911A, D.)

无通

長27厘米

寬11.7厘米





黃楊木雕對奕圖筆筒
清（1644-1911A, D.）

吳之璠

高17.8厘米

口徑13.5厘米

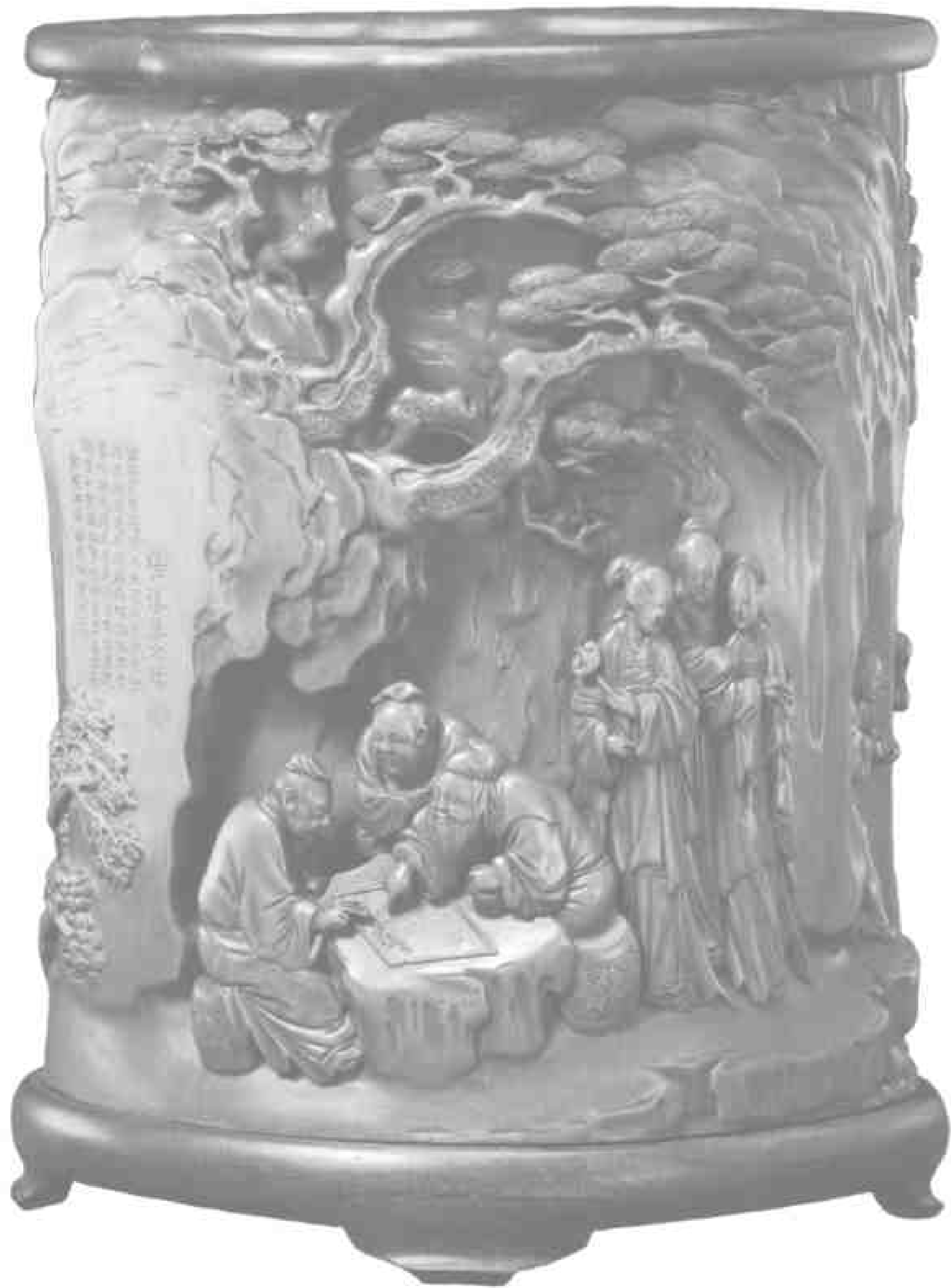
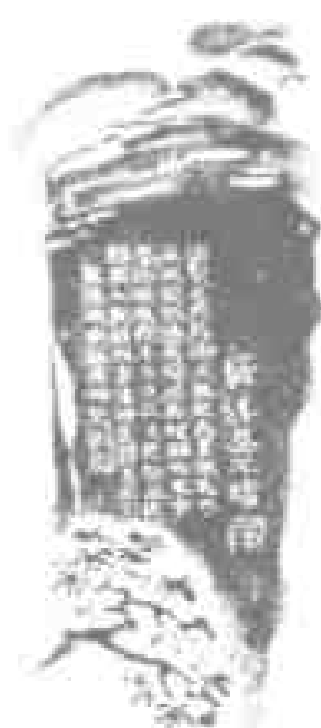
雕刻藝術，自宋朝以後有個新的風尚，就是牙、角、竹、木、金、石等材料雕刻的小型器物，當作几案上可與文房四寶一起陳設的清供。元、明兩代這類工藝美術品異彩紛呈，燦然奪目。清代又有許多名家，出現了不少精心的作品。這裏刊載的“犀角槎盃”、“黃楊木雕對奕圖筆筒”和“象牙雕漁樂圖筆筒”，就代表着明末到清前期的精品。

犀牛的角，是非常珍貴的藥材，再經名手雕成酒盃就更可貴了。這件槎盃的作者尤通，生於明朝末年，江南無錫人，是一位善於雕刻犀角、象牙、玉石玩器的名手。少年時期，他的親戚家有一個寶愛的犀角盃，被他父親借來賞玩。正值尤通家有一枝新犀牛角，於是就仿製了一個犀盃，款式、紋飾都與原物相同。但因為新的犀牛角顏色和舊犀盃不同，他搗爛仙花的汁，按照染紅指甲的方法把新仿製的犀盃染成舊犀盃的色

澤，拿給他的親戚看，物主也不能辨認是否原物，足見尤通少年時的技藝已經很高明。所以人稱他為尤犀盃。後來到了清朝康熙年間，他被徵召入宮內，為皇帝製作器物。年老回家以後說，在宮內曾在一個比桂圓還小的珠玉上刻赤壁賦。說明他老年的技藝更精進了。

這件槎盃是他的代表作之一。槎的解釋已見前面朱碧山製銀槎一文。這件槎盃和朱碧山所製是一個題材，但槎的式樣、仙人的神態等等都不同。就如畫家們同畫一題材，而各有不同的表現方法就有不同的面貌是一個道理。相同的是它們的用途都是喝酒的盃。

“對奕圖筆筒”的作者吳之璠字魯珍，別號東海道人，是清代刻竹名家之一。明以前沒有專以刻竹著名的，自明中期以後，有嘉定人的三朱（朱松鄰、朱小松、朱三松），金陵人的李、濮（李耀、濮澄），都



是刻竹名家。所謂嘉定、金陵兩派就是指他們而言。吳之璠，就是朱三松以後嘉定派第一名手。他刻竹年款多在康熙前期，也就是他創作最旺盛的時期。這件筆筒是黃楊木雕，但刻法與竹筆筒無異。刻竹的方法有兩大類：一類為竹面雕刻，如筆筒、扇骨、臂攔等；一類為立體圓雕，如用竹根刻成立體形象及器物。竹面雕刻中有陰文、陽文之分。陰文、陽文中又各有若干具體不同的刻法。如這件筆筒，是屬於陽文的高浮雕。對弈圖的題材，是晉朝的太傅謝安與客下棋。這個畫面謝安的身旁是一個觀局者，身後有幾個侍者，對面是下棋的客，是一幅近景。為了人、樹、山石等格外凸出，所以高處要更高，低處就必須更低，這就是學三朱的方法深淺多層。高凸處接近立體圓雕的意思。對弈的客人注視着棋盤，而謝安和觀局者正向客人有所詢問，更表現出棋高一着，伸手就要勝幾着棋

的神態。另一面是飛騎報捷的人員，手持紅旗，侍女們則互相竊說，彼此呼應。非常生動。署款“槎溪吳之璠”。有乾隆御題詩一首。

“象牙雕漁樂圖筆筒”的作者黃振效，是廣東的名手。由當地督撫保薦，被召入養心殿造辦處。這件筆筒署款“小臣黃振效恭製”年月是乾隆戊午，即乾隆三年（1738年）。他於乾隆四年（1739年）正式在“牙作”當差。這件筆筒可能是初到造辦處呈覽供審查的樣品。黃振效雖然是廣東人，但他的作品却不是廣東象牙的風格，而完全是嘉定派竹刻的高浮雕方法。刻劃了傍山靠水的漁家樂圖景。構圖採取壁立山崖的三面，一面是水中一舟將從蘊蘊中撐出來，一舟前行岸上刻乾隆御題詩一首。一面為岸上松蔭下五人聚飲。一面為松坡。署款在坡下。這種高浮雕已接近立體圓雕，物像極為生動，是牙雕器物中的上品。



象牙雕漁樂圖筆筒
清·乾隆三年(1738A. D.)
黃振效
高12厘米
口徑9.9厘米

84. 大禹治水圖玉山

清

乾隆五十二年(1787A. D.)

高224厘米

寬96厘米

重約5,330公斤

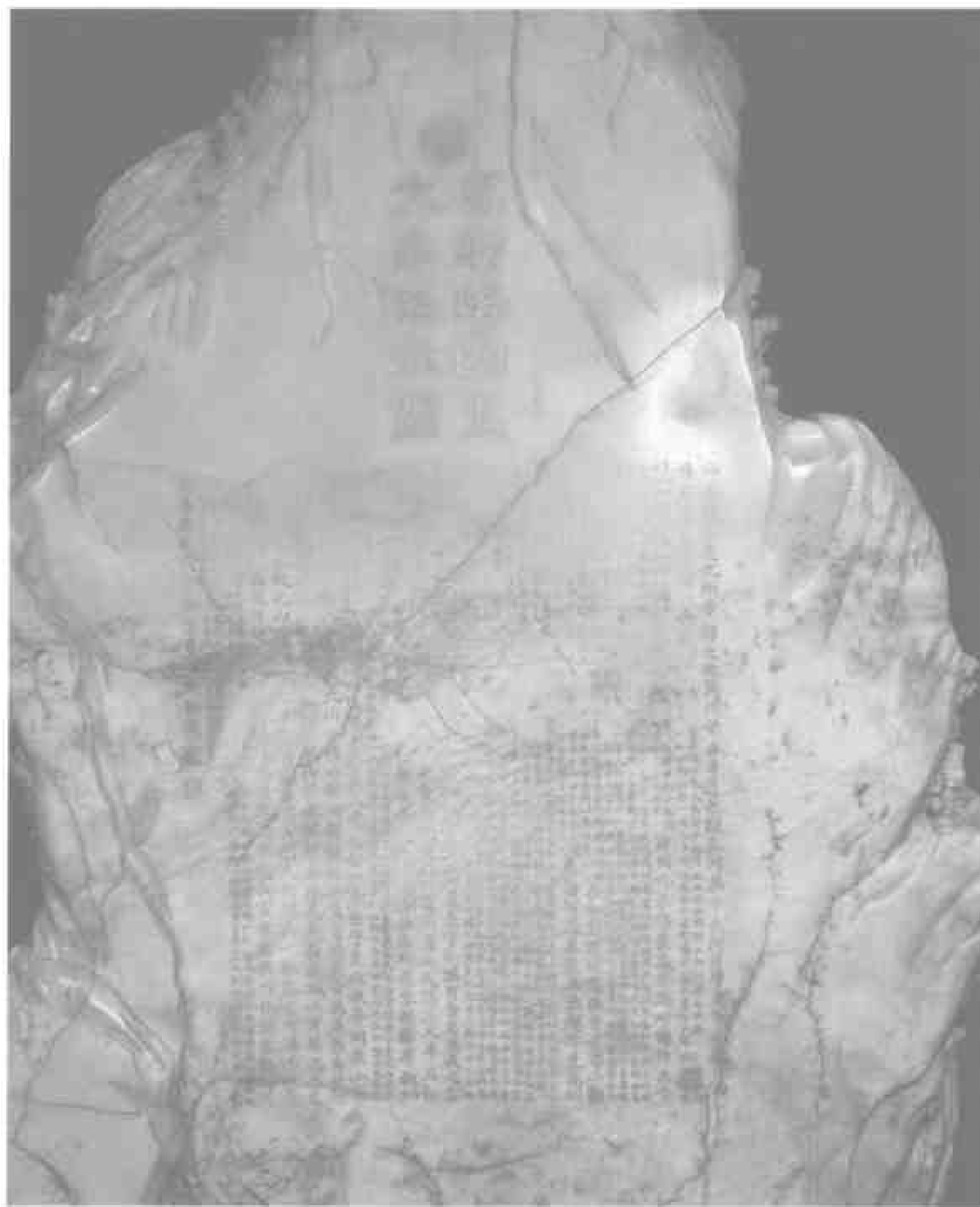


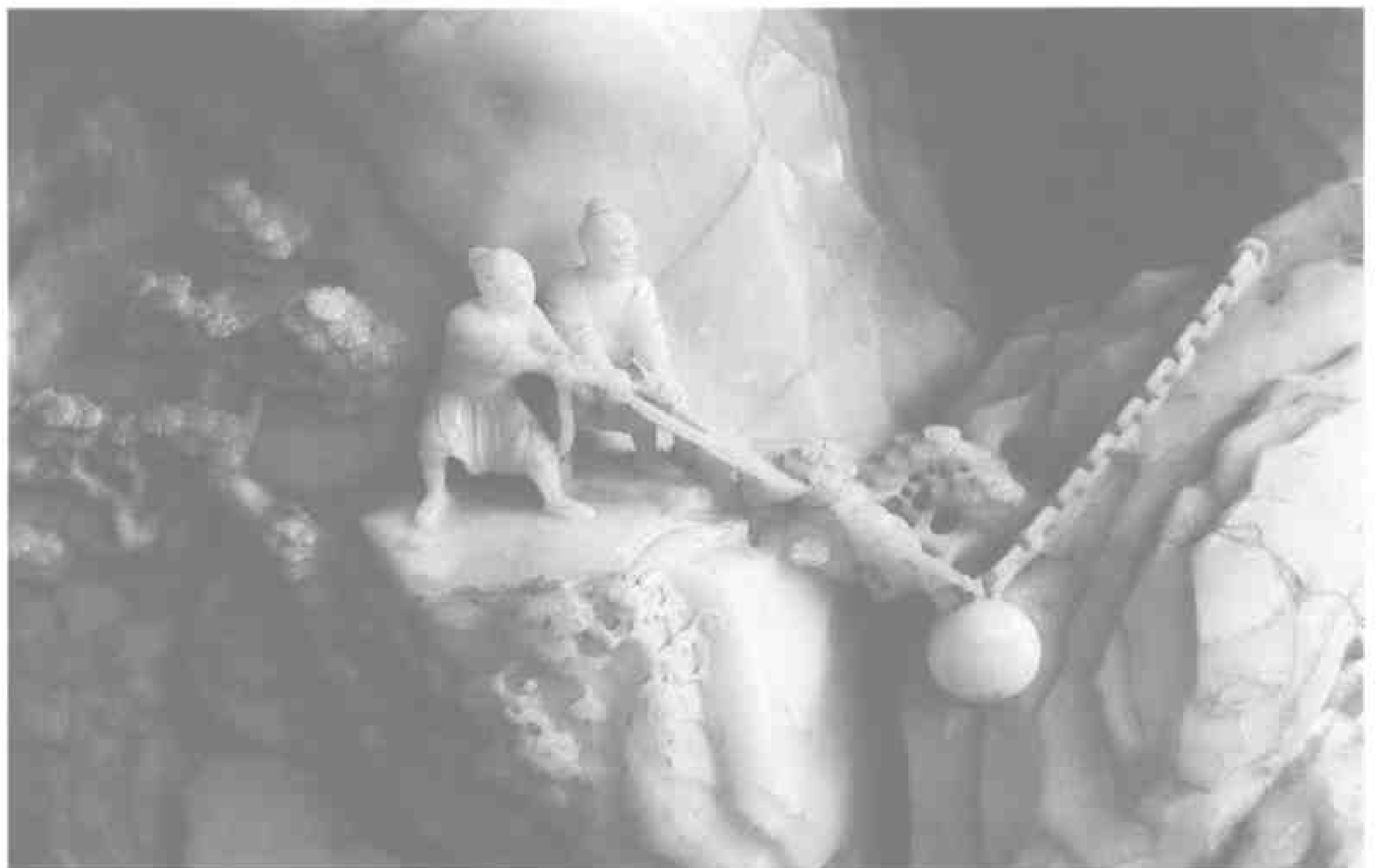
“大禹治水圖玉山”，用密勒塔山青白玉製成，下面承以銅條金絲、燒古色山形座。玉山雕刻着崇山峻嶺、古木叢立、洞壑溪澗作背景；大禹在正面山腰上親自勞作。追隨他的民衆，有人用錘打，有人用鎬刨，有人用槓桿捶擊，鑿石開山，使水就下。這幅生動活潑表現大禹治水偉大的勞動圖景，是按着玉材天然形勢，給予艱巨的藝術加工而造成的，堪稱希世珍寶。

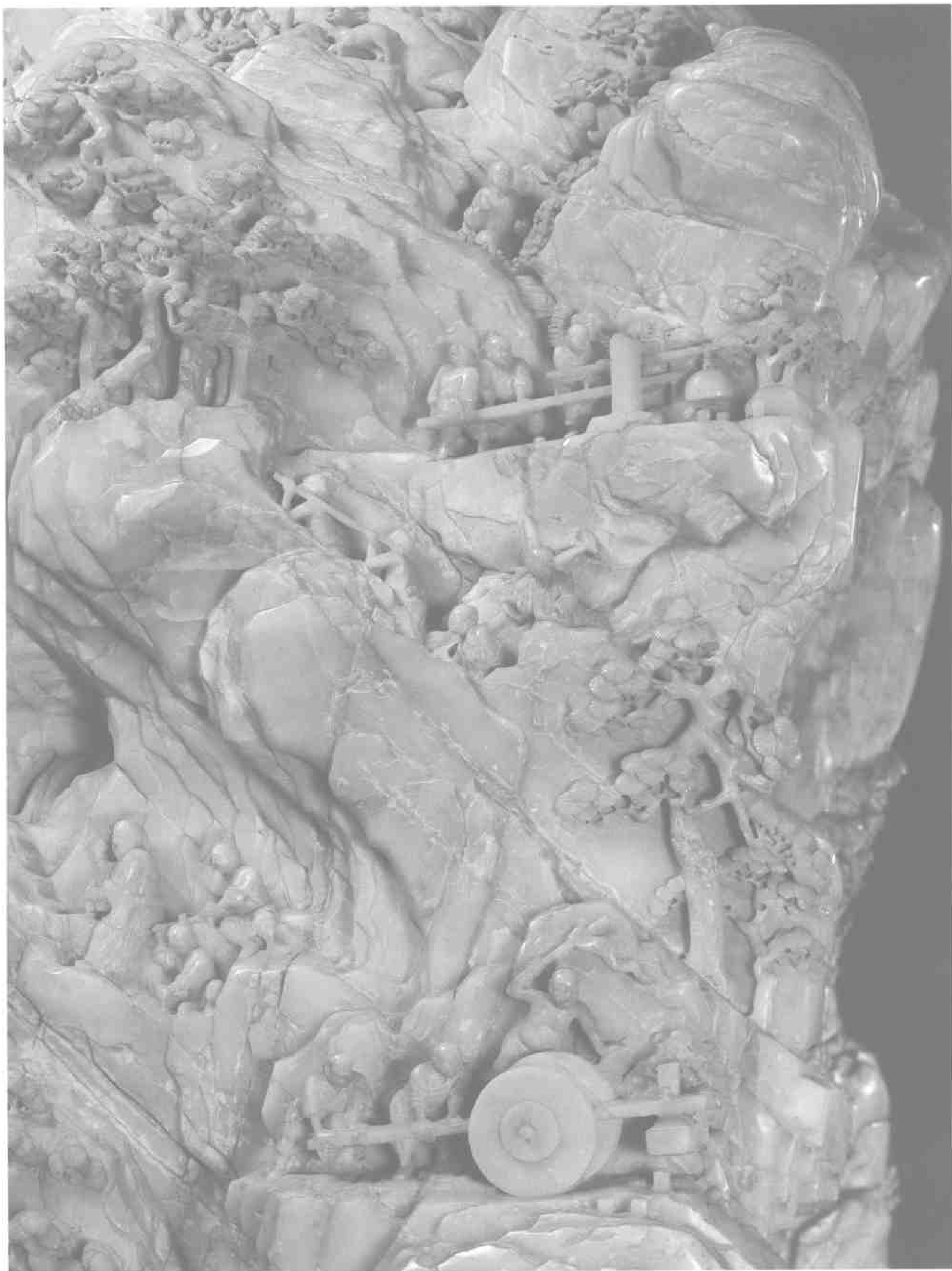
玉山背面刻有乾隆五十三年（1788年）正月《題密勒塔山玉大禹治水圖》御製詩。大意是歌頌大禹治水，四年之間走遍全國，開山鑿石，疏通江河，使洪水就範不致為災，大禹的功績是萬古不朽的。這樣一塊像山峯似的大玉材，如果製造彝鼎一類的器物，那就大材小用了。宮中所藏《宋人畫大禹治水圖軸》，是一幅名畫。把它體現在大玉山上，那將是永遠不會損壞的紀念物。也只有“功德垂萬古”的聖跡刻在這樣大玉上纔相稱。現在玉山已製成，自從採玉開始，十年之久，耗費許多人力物力。又告誡子孫，如果僅僅爲了追求珍玩，今後絕不允許再做這樣的事。從詩中也知道製造玉山的本末和目的。據前人記述，從新疆運大玉到北京需要製作軸長三丈五尺的特大專車。車上有銅把，前用一百多匹馬拉車，後用千名夫役扶把推運。逢山開路，遇水架橋，冬季則澆水結冰路面拽運，日行五至六里。據此計算自和闐至北京一萬一千一百里，需時三年纔能運到。玉料運到北京以後，乾隆皇帝選用《石渠寶笈》著錄的《宋人畫大禹治水圖軸》爲稿本，將原圖發交內務府大臣舒文，著賈銓照圖式樣在玉上臨畫。乾隆四十六年（1781年）二月二十七日，撥得玉山蠟樣及畫得正背左右畫樣四張。同年五月初七日，乾隆批准蠟樣和畫樣，由運河把大玉載往揚州，交兩淮鹽政圖明阿選玉匠照樣製造。後來因恐蠟樣日久溶化，又照樣刻成木樣。自乾隆四十六年九月在揚州開工，到乾隆五十二年（1787年）六月完成，歷時七年零八個月。同年玉山由運河運到北京。九月間安設在寧壽宮樂壽堂。乾隆五十三年正月二十五日，命造辦處如意館的刻玉匠把御題詩刻在玉山的背面。

“大禹治水圖玉山”，所用的工時和造價，已無

精確的資料可據。但根據另一件玉山，“秋山行旅圖”的製造資料可以推斷大約的數字。“大禹治水圖玉山”，約大於“秋山行旅圖玉山”四倍。根據“秋山行旅圖玉山”的工時和造價，估計“大禹治水圖玉山”從打坯到製造完成，不包括刻字工時，不包括在山上開採玉料，不包括從新疆運到北京，從北京運到揚州，再運回北京，一系列的運費都不計算在內，只計製造，大約工程量爲十五萬個工作日，需白銀一萬五千餘兩。按當時物價，可折合大米一萬六千担（一担約合六十公斤）。如果開採運輸的工時和銀兩加在一起，將若干倍於此數。“大禹治水圖玉山”的製成，在玉器工藝美術史上是一次偉大的創舉，顯示了中國各族人民的才能智慧。







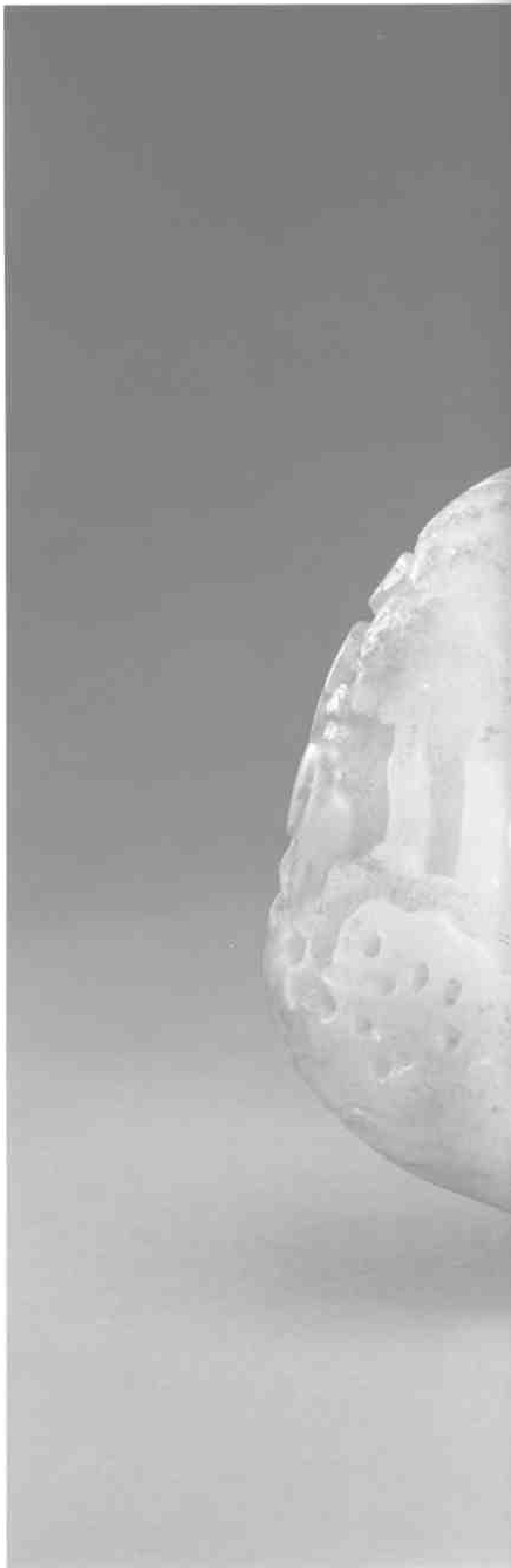
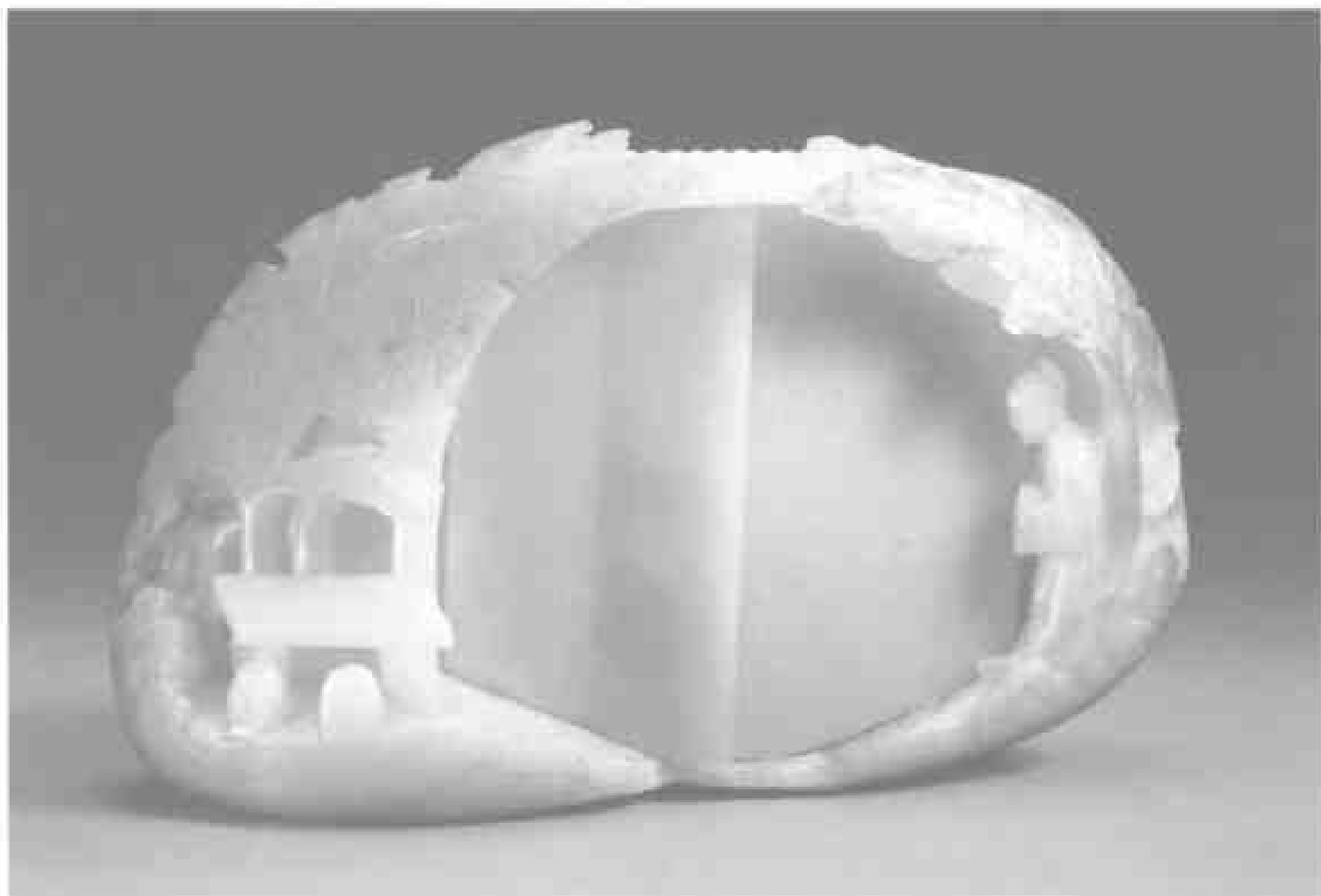
85. 白玉桐陰仕女圖 86. 翠竹盆景

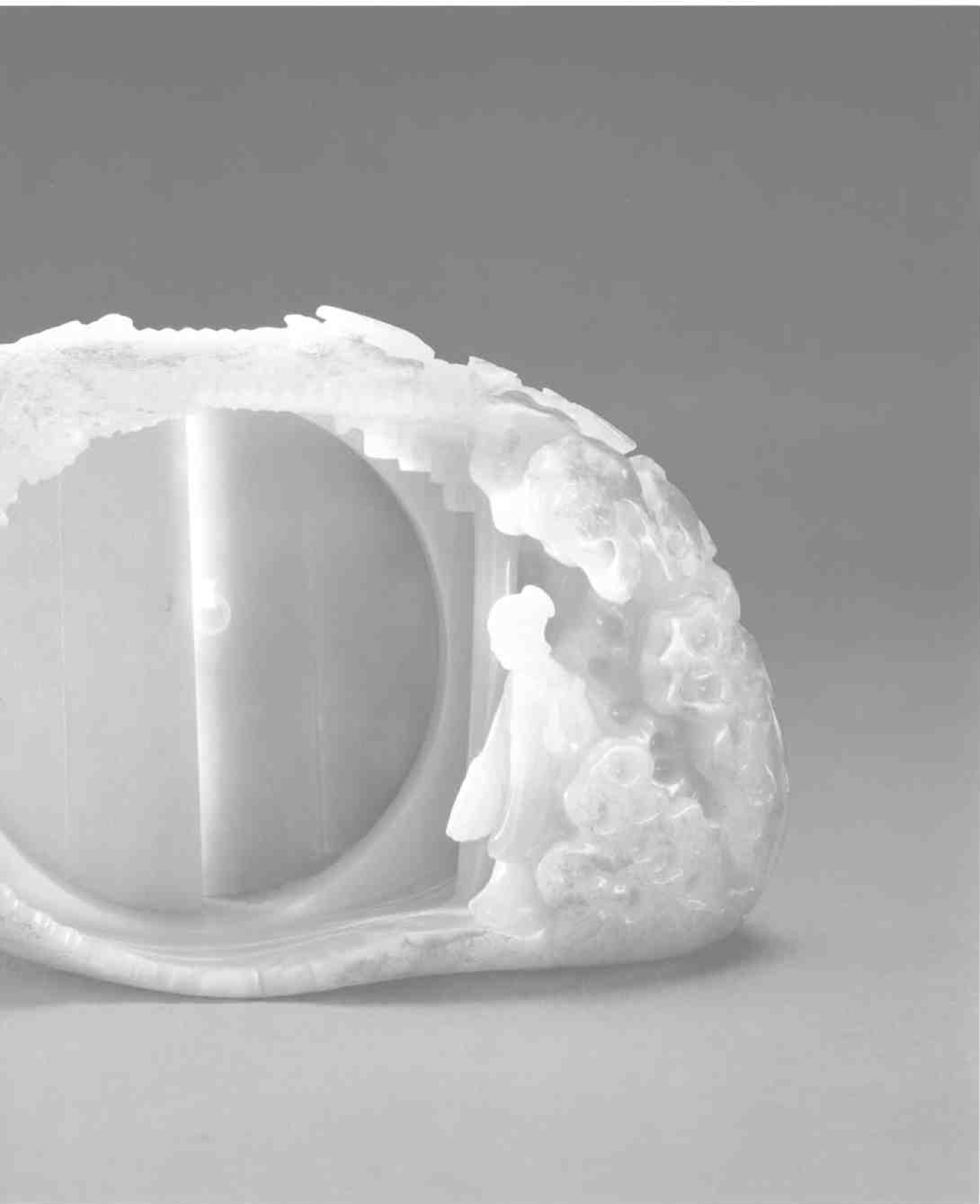
白玉桐陰仕女圖
清（1644—1911 A. D.）
高15.5厘米
長25厘米
寬10.8厘米

“白玉桐陰仕女圖”，是用一塊玉子，就其天然形體琢成的。底有乾隆御製詩一首，並序。序中敘述，這是一塊做玉碗取坯後剩下的廢材，取其玉質溫潤，在造辦處當差的蘇州玉匠利用廢材，精心設計製造的一個玉山子。在中間琢成一個洞門，四扇屏門，中間半掩，門外一人拈花，門內一人捧盒，內外相望。用玉子表面赭色的皮部做桐、蕉、山石。用潔白部分做石桌、石几。是一件巧作的精品。

清代養心殿造辦處的“玉作”、“雜活作”、“牙作”、“鑲絲作”、“鑲（音減）金作”合製的盆景，有許多從設計、選料、製造上說，都堪稱是上乘的精品。這些盆景是雍正年（1727年）以來，造辦處特有的。造辦處主要的總設計人是從內務府員外郎出身後來做到內大臣的海望。當然每個製作環節還有許多設計者，同時也是作者。造辦處所製盆景或瓶花，章法是畫意的經營，色調是顯示其選料的質美。譬如造一棵鳳仙花盆景，用牛角做梗，把充滿水分、半透明的露出纖維筋脈的鳳仙花梗特點表現無遺。製做盆景的名手是在造辦處當差的蘇州能人施天章。

這件盆景，主要是“玉作”和“鑲絲作”合製。由“鑲絲作”製銅鑲花鍍金盆，“玉作”製翠竹。景的內容是一叢經過砍伐的老竹，從根部又生出嫩葉。粗壯的竹根，充分表現翡翠的質美。章法疏朗有致。配上銅鍍金盆，上下金碧相映，是一件鮮明而又脫俗的案頭清供。





翠竹盆景

清（1644—1911A. D.）

通高25厘米

盆高6厘米

足距3×4厘米



87. 碧玉仿古觥

清·乾隆(1736—1795 A. D.)

高18.7厘米

口寬7.4厘米

足距7.7×4.2厘米

清代養心殿造辦處“玉作”製造的範圍，以玉為主，同時包括一切需要砮工製造的物料，如瑪瑙、碧璽、翡翠等；天然的礦物和經過燒煉的各色玻璃料，都包括在內。當時的許多城市也有玉匠，如蘇州、揚州和回部地區均是高手集中地。所製造的玉器成為流通市場的高級商品。因商業競爭以致爭奇鬥勝。由於體商競出高價購買，乾隆時期揚州市場上曾出現大量玲瓏剔透的玉器。當時的鑄政和織造把這種玉器作貢品，遭到乾隆皇帝的申斥。乾隆五十九年（1794年）八月十四日，曾有一道諭旨給揚州鹽政和蘇州織造，大意是說此後務須嚴行禁止不准再鑄雕這類玉器。因為凡

是容器，鑿空之後沒什麼用處，即使不是容器，通體玲瓏則玉質的美完全消失了。甚至回部地區也效尤相習成風，致使完整玉料都成廢器。

這道諭旨很切中當時玉器製造的時病。這裏所介紹的碧玉觥（音公）是養心殿造辦處造的所謂杜奇歸樸的器物，是屬於糾正時病的器物。碧玉觥是仿古銅器的饗饗紋觥，玉質的黑綠色很自然的呈現着青銅銹斑的色澤，是造辦處的精品。當時造辦處的工藝者，都是命各地方選送的高手，待遇優厚，在製造時又有素養很高的專家設計。所以造辦處製造的器物都是工精質良，在工藝美術史上佔很重要的地位。



88. 銅胎畫琺瑯花鳥瓶

清·乾隆(1736-1795 A. D.)
高21.8厘米
口徑3.5厘米
腹徑13.3厘米
足徑7.9厘米

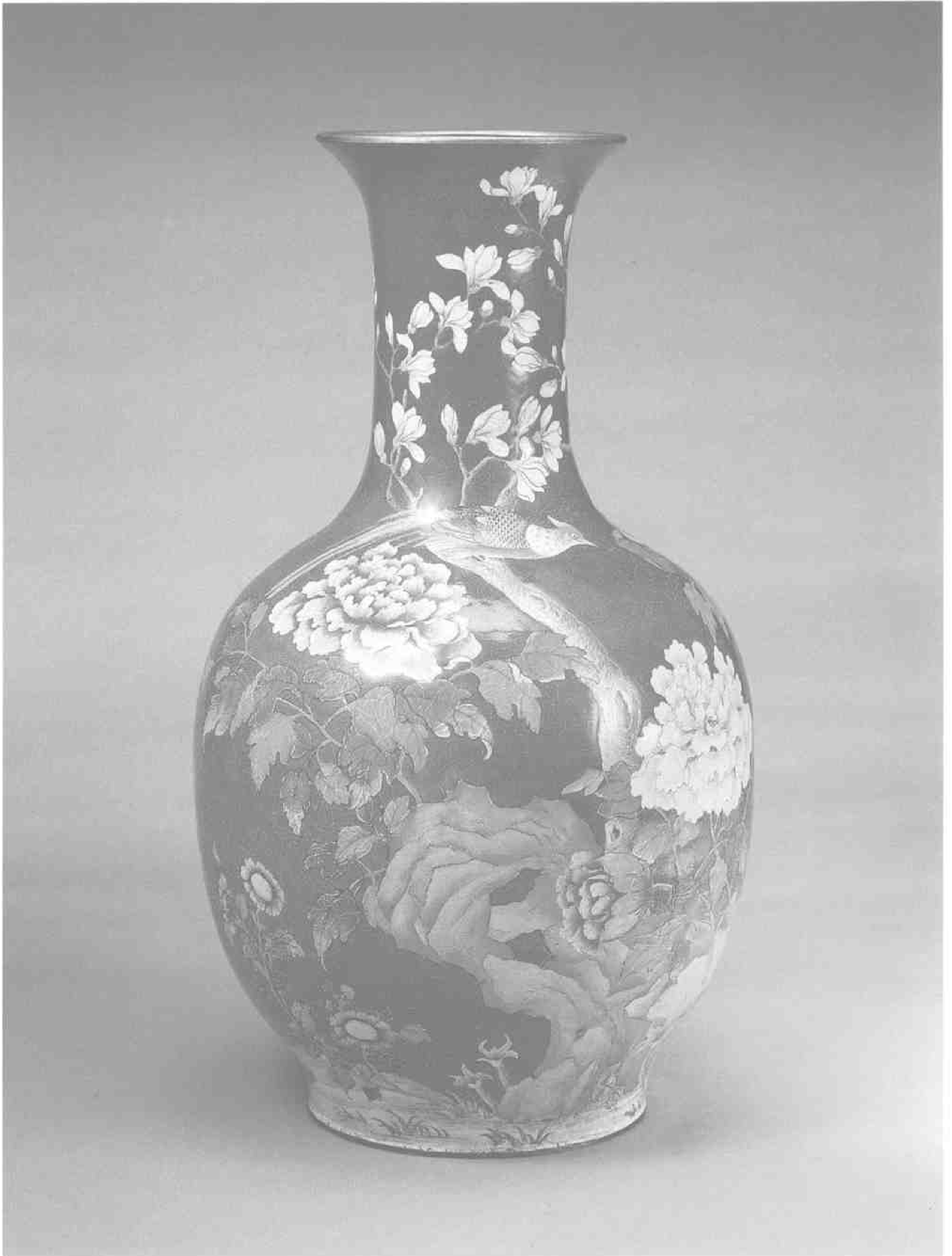
銅胎畫琺瑯，這一工藝美術品種，在清代康熙、雍正、乾隆三朝空前的發展提高。雍正年間，養心殿造辦處，從原來採用西洋料發展為自己燒煉琺瑯料九種，是當時西洋料所沒有的顏色品種。後來又新增九種，連同原有的西洋料十八種，共有三十六種顏色的琺瑯料。

當時銅胎畫琺瑯器的製造地點，有廣東、揚州和北京。北京在當時還沒有民間的作坊（康熙到乾隆時期），只是養心殿造辦處有“琺瑯作”。這個“琺瑯作”內的人員，除從廣東、江南挑選優秀工匠以外，還有江西燒造瓷器處送來的工匠，另外還有畫院處的畫家。所以這個品種在康、雍、乾三朝呈現着非常繁榮的景象。

康熙款的釉質，細膩溫潤而不以光亮取勝。有白

釉地繪蹀躞的工筆花鳥小瓶；有黃釉地圖案化的花卉盤、盃、花籃等等；還有一道釉的器物。雍正時期除原有的瓶、罐、盤、碗等等之外，新的品種有冠架、鼻烟壺等等；新的花色有黑地、百花和皮球花等等。到乾隆時期，製造範圍擴大，宮內陳設裝飾和使用器物大至屏風，小至烟壺無所不備，裝飾性非常強。又吸取了瓷器、漆器、織綉，銅器的圖案組織而出現許多新內容。釉色和花紋繼承以往的優點以外，盛行錦地開光人物、山水、花卉等等，並有胭脂水或青花的山水，描繪生動精細，其錦地在一個器物上常有幾套幾層不同組織的花紋。釉色有無光而細膩如凝脂的，有含玻璃質感的。這件花瓶，就是屬於玻璃質感的，瓶面上有一層堅脆的清光，籠罩着絢麗的花卉。造型穩重，是大型銅胎畫琺瑯瓶類中的珍品。





89. 百寶嵌花果紫檀盒 90. 百寶嵌花卉漆掛屏

百寶嵌花果紫檀盒
清·乾隆(1736—1795 A. D.)
高6厘米
口徑22×27.5厘米

百寶嵌，這種工藝由來已久。據文獻記載，漢朝已有之。如這裏刊載的二件百寶嵌的做法則始於明朝。其法以金、銀、寶石、珍珠、珊瑚、碧玉、翡翠、水晶、瑪瑙、玳瑁、車渠、青金石、綠松石、螺鈿、象牙、蜜蠟、沉香等物作原料，雕成山水、人物、樹木、樓臺、花卉、翎毛，嵌在漆、紫檀或花梨等器物上。大而屏風、桌、椅、窗櫺、書架，小則筆床、茶具、硯匣、書箱都有這種做法。這種做法始於明嘉靖時的周柱。周柱一說名叫周蠡。人們稱這種做法為“周製”，等於說“周製”和“百寶嵌”兩個語彙是一個含意。乾隆時以王國琛，盧映之的技藝最精。

這裏的“百寶嵌花卉漆掛屏”和“紫檀木百寶嵌花果盒”都是乾隆時代的百寶嵌精品。百寶嵌的嵌物，有微凸如浮雕的，有表面齊平不見起伏的。這一對掛屏和紫檀盒的做法都屬於前者。掛屏一對，象牙嵌花包鑲邊框，本幅天藍色漆板，所嵌花卉一為白梅，一為紅梅。樹的枝幹都是鸚鵡木嵌，取其木紋天然是紋綠狀，酷似樹皮，白玉做白梅，紅碧璽做紅梅。白梅樹

下有紅瑪瑙做的山茶花，碧玉做葉。紅梅樹下有碧玉做的蘭葉，青玉做的蘭花，紅寶石做蕊。孔雀石做地，墨玉做石，其中以碧璽的經濟價值最高，每一方寸當時即以千兩銀計值。從章法來看，完全是兩幅花卉的畫。製造本來也是根據畫稿，但效果却和繪畫作用不同。從室內裝飾角度來看，如果室內是華麗濃艷的陳設，則牆上掛紙絹繪畫就顯得薄弱；不如百寶嵌的畫面，再加象牙嵌花邊框的掛屏，才和其他陳設協調一致。

“百寶嵌花果紫檀盒”，長方圓角式，金星紫檀木。盒面上嵌藕、蓮蓬、茨菇、白菊、黃菊、芙蓉、蘭花等等花果一簇。稿本當然仍是繪畫，但效果也不同於繪畫。從嵌的選料也說明製作手法的高妙。藕身用白玉，但露孔處的剖面用螺鈿，雖然同是白色，而螺鈿的亮度和白玉不同，這就顯出藕身有皮色，剖面則白亮有水意。再有同是綠色，蓮蓬用碧玉，而菊葉用孔雀石，又出現不同的效果。蘭花用青玉，紅果用紅瑪瑙，各有其質美。是百寶嵌中的珍品。





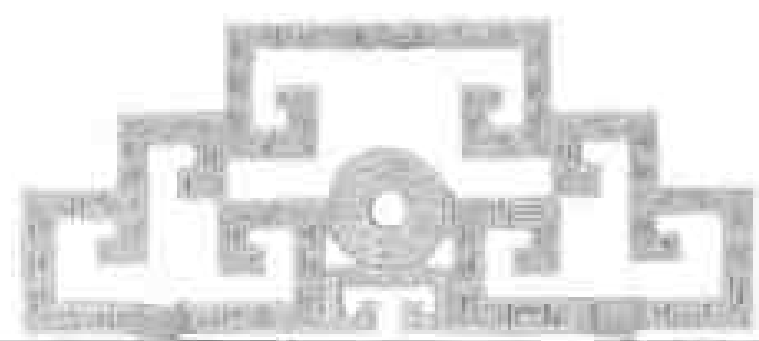
百寶嵌花卉漆掛屏

清·乾隆(1736-1795 A. D.)

高98厘米

寬64.5厘米







織
綉



織綉

中國是絲綢的發源地。距今五千多年的原始時期，就開始利用蠶絲。考古工作者先後在山西、河北、河南、遼寧、江蘇、浙江餘姚等新石器時代遺址，發現過蠶繭、陶蠶蛹、石蠶蛹、黑陶蠶紋裝飾、骨器蠶紋裝飾等史蹟。一九五八年在浙江吳興錢山漾新石器時代遺址發現了經緯密度每厘米達48根的絲絹，這都表明了中國絲綢歷史源遠流長。

瑞典遠東古物博物館保存的從河南安陽出土帶有回紋綺痕迹的商代銅鉞和故宮博物院保存的帶有雷紋綺殘痕的商代青玉戈，更可證明商代已經揭開絲綢織花的序幕。到了周代，朝廷已對絲綢手工業設立專官和專業作坊進行管理和生產，當時織錦和刺綉已經具有較高的工藝水平。公元前七七〇至公元前二二一年的春秋戰國時期，中國兗、青、徐、揚、荆、豫等州都有絲綢的特產。絲綢的品種已有帛、縵、縹、素、縞、紬、紗、縠、縵、組、綺、綉、羅等等。高級的絲綢已成為諸侯朝見天子以及諸侯間互聘、會盟必用的禮品。在湖南長沙烈士公園、左家塘、河南信陽長臺關和湖北荊州八嶺山等地戰國楚墓出土的錦綉，有的被貼裱在棺木上作裝飾，有的用來做被褥衣服，有的成匹地用來殉葬。荊州八嶺山出土的戰國織錦，織法精細，配色清雅，錦面龍鳳圖案穿插重疊，非常美麗。長沙左家塘出土的戰國織錦，花紋格式多變，工藝上已採用牽彩條及增牽特殊掛經等各種方法。長沙烈士公園和荊州八嶺山出土的戰國刺綉的圖案，龍游鳳舞，猛虎瑞獸，活躍於穿枝花草之中。這些圖案的形式及題材內容，還與六十年代在蘇聯巴澤雷克公元前五世紀時期游牧民族部落貴族墓中出土的中國絲綢地鳳鳥穿花紋刺綉鞍褥面紋樣近似。中國絲綢在先秦時期，已由秦國運往北方，與北方游牧民族交換戰馬。通過巴澤雷克出土的中國絲綢刺綉，更足以說明中國絲綢刺綉，在公元前五世紀時已經通過北方草原運銷到歐洲地區。

公元前一三八年，張騫出使西域，開通了從中國通往西域的南北兩條大路。中國的絲綢就源源不斷的運到歐洲，為東西方物質文化的交流作出了巨大的貢獻。從此中國就被譽稱為“絲綢之國”。由中國西北通往西域的道路，也被歷史學家稱為“絲綢之路”。

漢、唐以來，中國的絲綢品種不斷豐富，工藝技巧不斷提高。例如漢代的起絨錦，在織物表面織有由經緯織出來的絨圈形浮雕狀的花紋。漢代的經錦，以多組彩色經絲起花，能織出構圖十分複雜，色彩莊重富麗，帶有吉祥含意銘文的山脈、雲氣、動物圖案。唐代創造了緯絲起斜紋花的綾、錦、雙面平紋錦、印經綢、夾纈、蠟纈、紅綾毯及緯絲等新品種。紋樣構圖宏偉，形象豐滿，色彩鮮麗。

宋代織錦，將花紋組織與地紋組織分開，並開始運用小梭管挖織局部彩花的新技術，使得錦緞紋地清晰，花紋色彩更加富麗。當時還創造了具有寫生風格花式的“宋錦”。例如：如意牡丹紋錦、宜男百花紋錦、穿花鳳紋錦、百花攆龍紋錦、大百花孔雀紋錦、天下樂錦等，都是形象寫實、生動的宋錦典型紋樣。宋代織錦圖案向來以典雅優美而稱著，寫生風格的圖案，多為後代織錦所仿效。明、清時期蘇州所織著名的“宋式錦”，就是在這個傳統的基礎上發展起來的。宋代的刺綉和緯絲技藝已發展到能夠仿製畫院工筆繪畫，並足以亂真的高超水平，而且比畫更有質感和光澤。史稱宋綉針路多變，用線細於髮絲。宋代緯絲則出現了像朱克柔、沈子蕃、吳煦等著名藝人。元代是金銀線織物高度發展的時期。元代統治者最喜歡的“納石失”，就是文質富麗的織金錦。明、清兩代在江南三織造所在地區南京、蘇州、杭州

生產的高級絲綢如各種織金錦、妝花錦、織金妝花錦、重錦、宋式錦、匣錦、閃緞、織金緞、暗花緞、兩色緞、妝花緞、加金妝花緞、遍地金妝花緞、孔雀羽織金妝花緞等等，花色品種更是多不勝數。

緞是宋、元時期新出現的品種。明、清時期在緞組織地上提花的技術有高度發展。明代生產多為五枚緞。明末新創，到清乾隆時期大量生產的入絲緞，緞面瑩潔光亮，質地柔軟，美觀實用。在此基礎上再以數種甚至數十種不同顏色的小管梭，用“挖花”技術織出絢麗多彩的花紋，這種織物就是妝花緞。並可按服裝款式、床椅鋪墊、或幔帳等成品的形式規格，生產“織成”料。有的更在原料中加入片金、片銀、捻金線、捻銀線、孔雀羽線等，使織品更加高貴豪華。

明、清時期的繅絲，常常製織複雜的巨幅作品。織工細巧，餞色技法也有更多的變化。為了藝術效果更加逼真，有時也在某些主體花紋上加綉，或局部用彩筆加繪。刺綉自明代以來，在一些大城市出現了商品性生產的綉畫。崇禎（公元1628—1644年）時上海露香園韓希孟摹綉名人書畫，以精巧著名，稱為“顧綉”。和顧綉特點成對比的山東“魯綉”（俗稱衣線綉），常在暗花綾緞上用雙股捻合的花線綉花，有厚重樸實的感覺。北方還流行用衣線在紗地上滿地納綉的“洒綉”和用釘綉法綉花的“緝綉”及用捻金捻銀綉盤釘綉花的“平金綉”。這三種綉法在北京定陵出土的文物中有大量發現。

清代大部分宮廷御用和上用的刺綉品，均由宮廷如意館畫工繪製花樣，發送江南三織造管轄的織綉作坊照樣綉製，無不工整精美。同時在民間先後出現了以商品生產為目的的地方綉。最著名的地方綉，有以北京為中心的“京綉”，和以蘇州、成都、廣州、長沙為中心的“蘇綉”、“蜀綉”、“粵綉”、“湘綉”，它們各具地方藝術的特色。後來蘇、蜀、粵、湘四種地方綉，稱為“四大名綉”。

京綉，圖案結構嚴謹，裝飾華麗。綉種多樣，包括戳紗綉、鋪絨綉、釘線綉、網綉、平金綉、堆綉、穿珠綉，十字挑花等等。

蘇綉，繼承和發揚了宋代綉畫的傳統，講究以針代筆，突出針法效果。綉工細密不露針迹，絲理圓轉自如，綉面平服。配色採用同類色或含灰對比的退量方法，色彩沉靜雅潔。並發展了一次綉作過程中完成雙面圖案的“雙面綉”的技藝，而且針法、色彩都相同。

蜀綉，是在當地的民間綉的技藝基礎上吸收明代顧綉藝術的長處，而發展成為著名的商品綉產區。綉品以厚重工整，色彩鮮麗，又有針工的裝飾見稱。

粵綉，又稱廣綉。構圖豐滿，形象逼真。施針簡快，針線重迭隆起。配色鮮麗明朗，光澤炫目，並常用孔雀羽線，捻金線配合綉花。生動活潑。

湘綉，擘絲細，所擘之絲，用英仁溶液蒸後裹竹紙揩拭，以防絲絨起毛，故光細勝於髮絲。這種綉品，當時稱為“羊毛細綉”。湘綉設色素淨，要求適合物像本色。針法吸取蘇綉的特點，渲染陰陽濃淡，暈色如畫。

中國織綉源遠流長，閃爍着東方文化藝術的光芒。故宮博物院收藏的傳統織綉珍品非常豐富，收入本畫冊的這十件織綉，是包括了織綉工藝各門類中的極精品，有的還是舉世無雙的藝術珍寶。

91. 毬路雙鳥紋錦袂袍

北宋(960-1127A. D.)

彩織

身長138厘米

通袖長194厘米

袖口寬15厘米

下擺大81厘米

錦是中國著名的高級絲織傳統品種。它的歷史可追溯到西周時期(公元前十一至八世紀)。據考古發現,從西周到唐朝以前的錦,都是用經絲顯出花紋的,稱為“經錦”;唐代初年始見有由緯絲顯現花紋的“緯錦”。以後緯錦就逐漸取代經錦。

這件用緯錦製作的袂袍,是在古代“絲綢之路”途徑的新疆維吾爾自治區阿拉爾木乃伊墓出土的。錦袍為半掩襟,交領,窄袖;後身開衩,高於臀部。全袍以毬路雙鳥紋錦作面料,用素綢作裏,鸞鶴團花錦鑲領邊,袖口鑲接一段雙雀欄杆錦袖頭。領、袖、襟

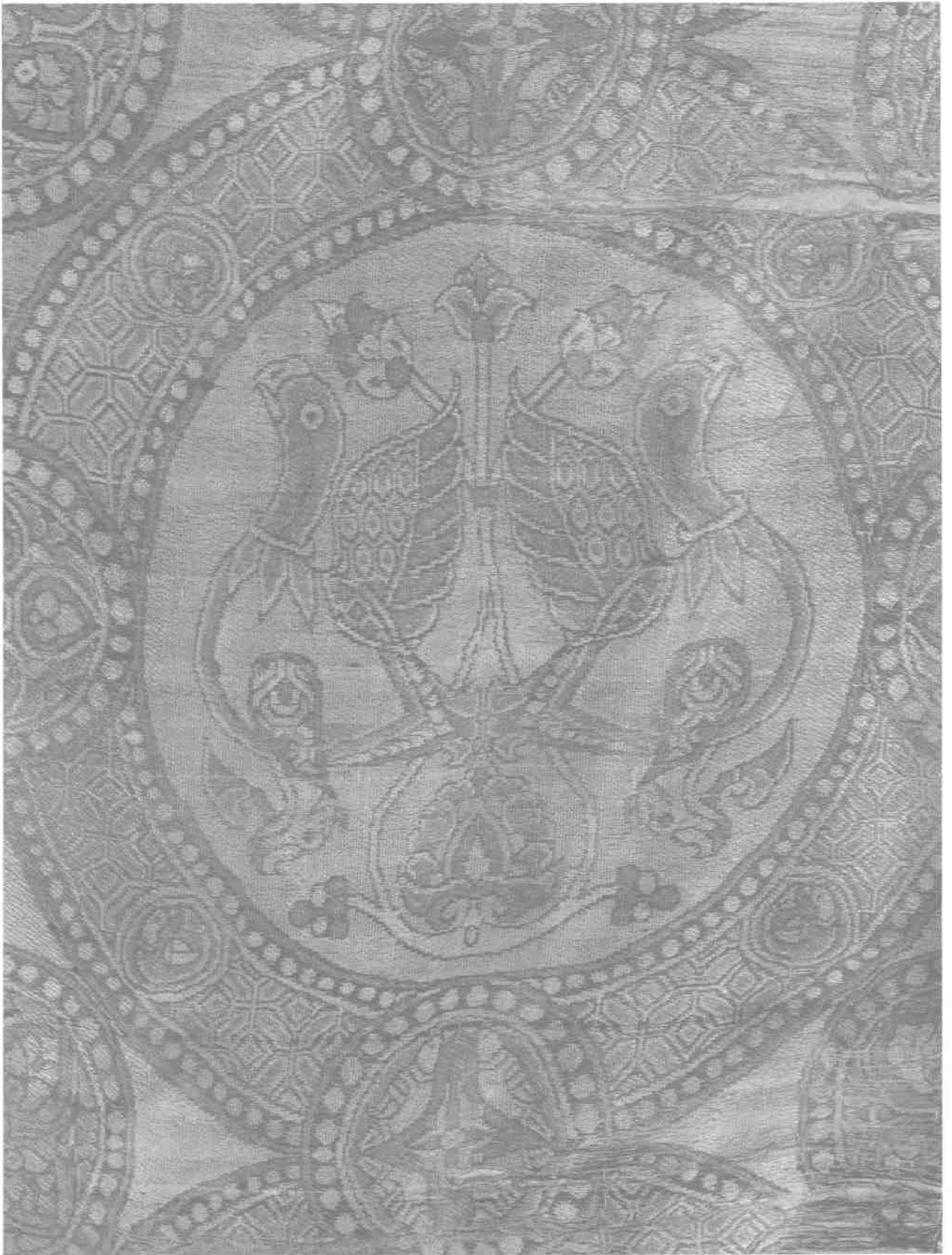


的外緣,鑲着羊皮“出風”,出土時羊皮已殘留無幾。

所用錦地面料毬路雙鳥紋錦,經絲為黃色,緯絲有淡黃、黑、黃綠、白四色。由緯絲顯花,基本組織是三枚緯面斜紋。花紋的骨格是圓形的交切與重疊。這種格式是宋代絲綢圖案中流行的式樣,稱作毬路紋。在毬路紋的圓圖中,填充背向對稱的雙鳥。鳥的姿態舉翅昂首,似在奮翼起飛,背靠直立的花樹。圓圖的周邊,飾以幾何連錢紋和古波斯式的連珠紋。在圓圖的交切處和空隙部位裝飾的連珠四葉和四鳥紋團花,也都帶有波斯風格的影響,融合了中西方的裝飾特色。袍領用的鸞鶴團花錦花紋,鸞鶴在圓形中間迴旋穿花飛翔,團花外圍以四面對稱組合的花葉佈地,是中國唐、宋間流行的圖案格式。兩袖口縫接的雙雀欄杆紋錦,也是唐以來工藝裝飾花紋中常見的式樣。

這件錦袂袍出土時穿在一個身高1.9米,頭部蒙着白絹的男性木乃伊身上。死者是維吾爾哥薩克族的一名武將。從袍長和木乃伊身長的比例看,袂袍比木乃伊身長短62厘米,與唐以來“胡人節”服制比例相合。在唐閻立本《步輦圖》所繪西域來使身上,可以看見和這件袂袍式樣及圖案格式十分近似的服裝圖像。

中國古代生產銷往西方的絲綢,常常選取符合西域人習慣穿用的花紋。例如新疆吐魯番阿斯塔那出土的北朝時期的“胡王錦”,在連珠紋中織着胡王牽駱駝;唐代有在連珠紋中織着兩個胡人圍着酒壺飲酒的“醉佛林錦”,都能說明這個情況。通過經濟的交往,西方藝術,也給中國的民族藝術帶來了影響。這件毬路雙鳥紋錦袂袍,正是中西經濟文化交流的象徵。宋代的織錦衣物留存至今的很稀少,這件錦袍能夠保存得這樣完好,對研究宋代織錦技術、裝飾花紋和兄弟民族的服裝樣式提供了珍貴的實物資料。



92. 青碧山水圖軸

南宋（1127—1279 A. D.）

沈子蕃織款

絳絲

高88.5厘米

寬37厘米

絳絲是著名的絲織藝術品。宋以來的著錄中，也有寫成“克絲”、“尅絲”、“刻絲”的，其含意相同。絳絲從質地分析，既不同於織錦，也不同於刺繡。刺繡是在某一顏色的絲織品上，用绣花針穿引花綫，綉出高於絲織品表面的花紋。絳絲的花紋與底紋完全平齊。絳絲雖然和織錦都是經緯交組出花紋，但織錦用複雜的變化組織來織花，織物表面花紋清楚，反面有浮絲掩蓋，花紋雜亂不清，織物厚實。絳絲用單層平紋組織織花，織物正反兩面組織相同，花紋、顏色也完全相同，花紋邊界有刻裂現象，織物勻薄。

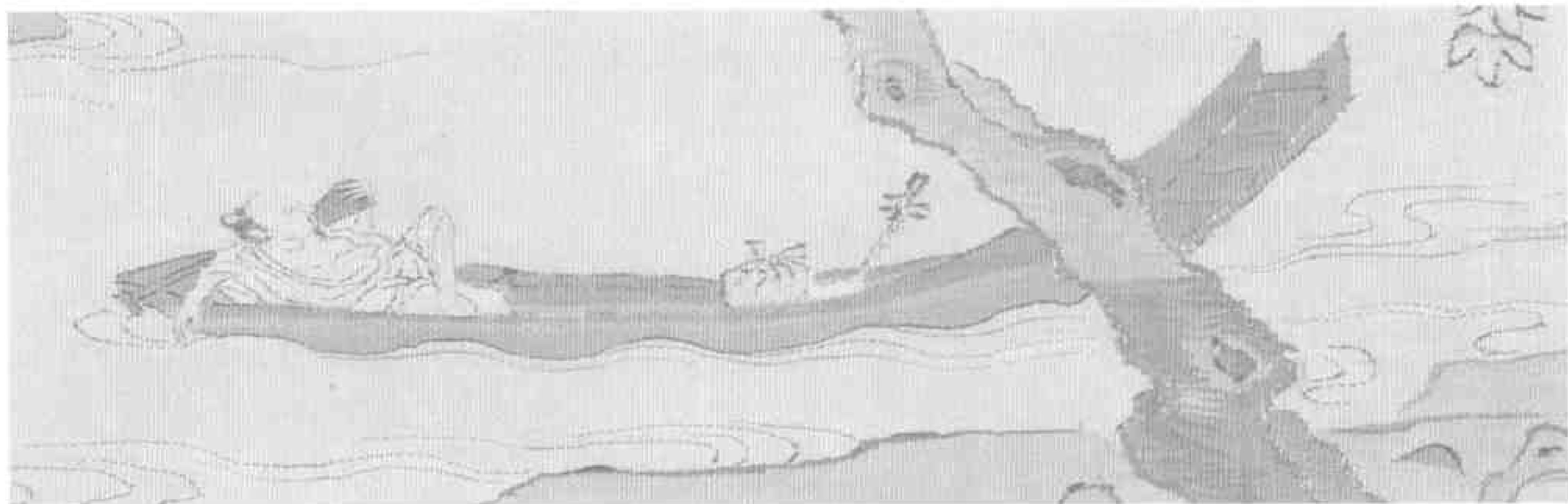
織錦和絳絲無論花紋、題材和形式設計都有不同的要求。織錦多實用品，花紋佈局，一般是以一個花紋單位向四方連續擴展。也有一些是按成品的形狀和裁剪方法分佈花紋，連接成一匹匹料的。織造時，預先由專門編織“花本”的“挑花匠”按設計花樣編成“花本”。將“花本”裝到織機的“提花樓子”上，由“挑花匠”坐在樓子上按順序拉動經綫，再由“織匠”配合着投梭織緯，就能自動織出花紋。而絳絲不用“花本”，主要由織工照着畫稿在很簡單的織具上從心所欲地用雙手緯織成花紋。無論尺寸的大小，顏色的繁複，書法、繪畫、掛屏、圍屏、服裝、鋪墊、椅披、宮扇、荷包等各類型的東西都可以絳織。

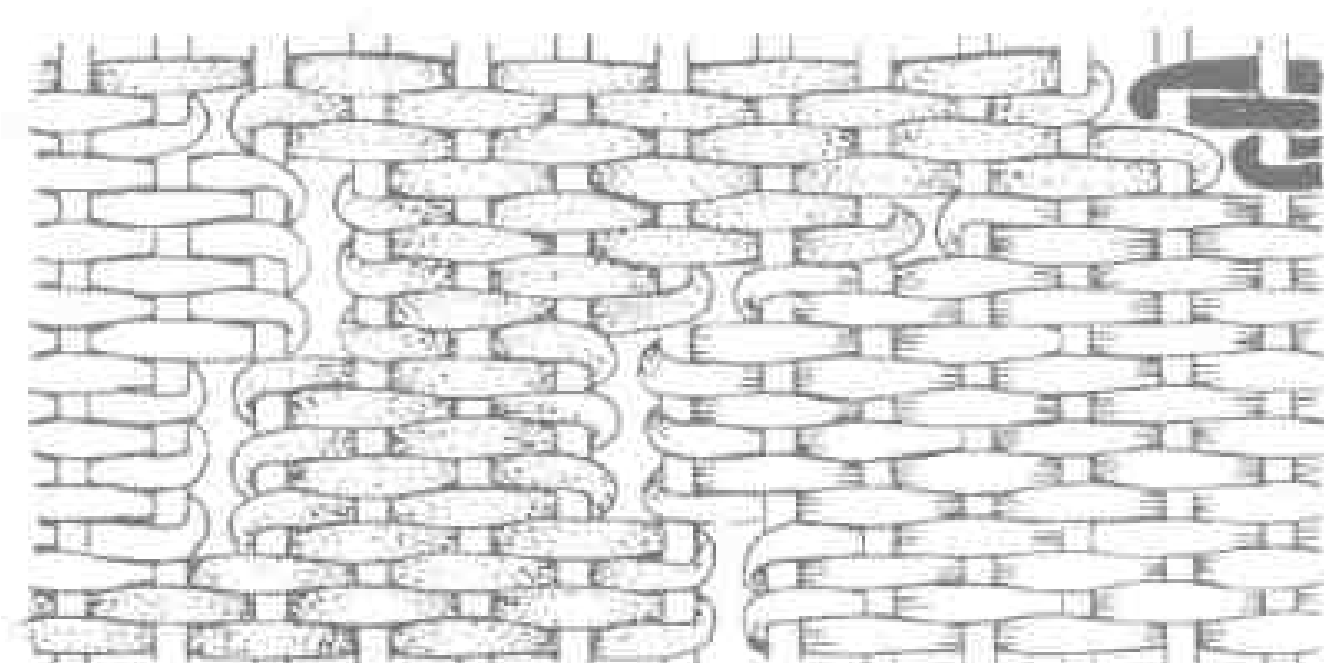
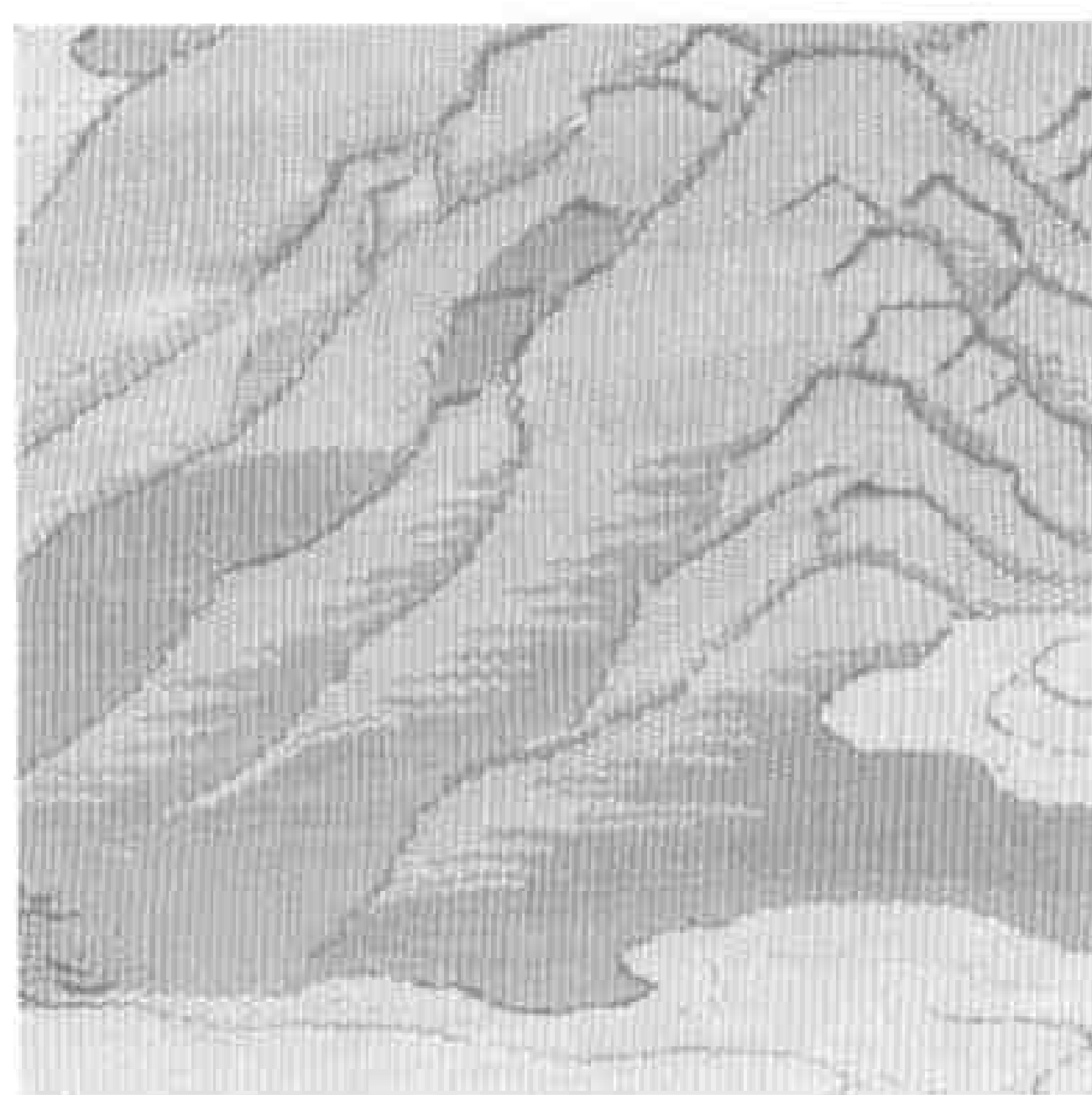
絳絲所用的是普通輕便的平紋木機。絳織時，先在織機上裝上經綫，穿好平紋綜片和竹筘；再在經綫下面挾上圖樣，織工透過經綫可以看清圖樣中的花形和顏色，用毛筆將花紋輪廓描到經綫上，按花紋輪廓，以各色彩絲小梭子分塊逐步緯織成表面平織的花紋。

這種工藝，不像普通織物可以用大梭通幅到頭的織造，而是要按花紋輪廓和顏色交接的邊界不斷換梭，所以非具有高度熟練的技巧和藝術造詣的織工不能勝任。由於絳絲不用通梭，人們都稱這種織法為“通經斷緯”。日本則稱作“綴織”。通經斷緯形成花紋邊界的刻裂效果，使絳絲的織紋如扇彩，顯現出特殊的裝飾趣味。

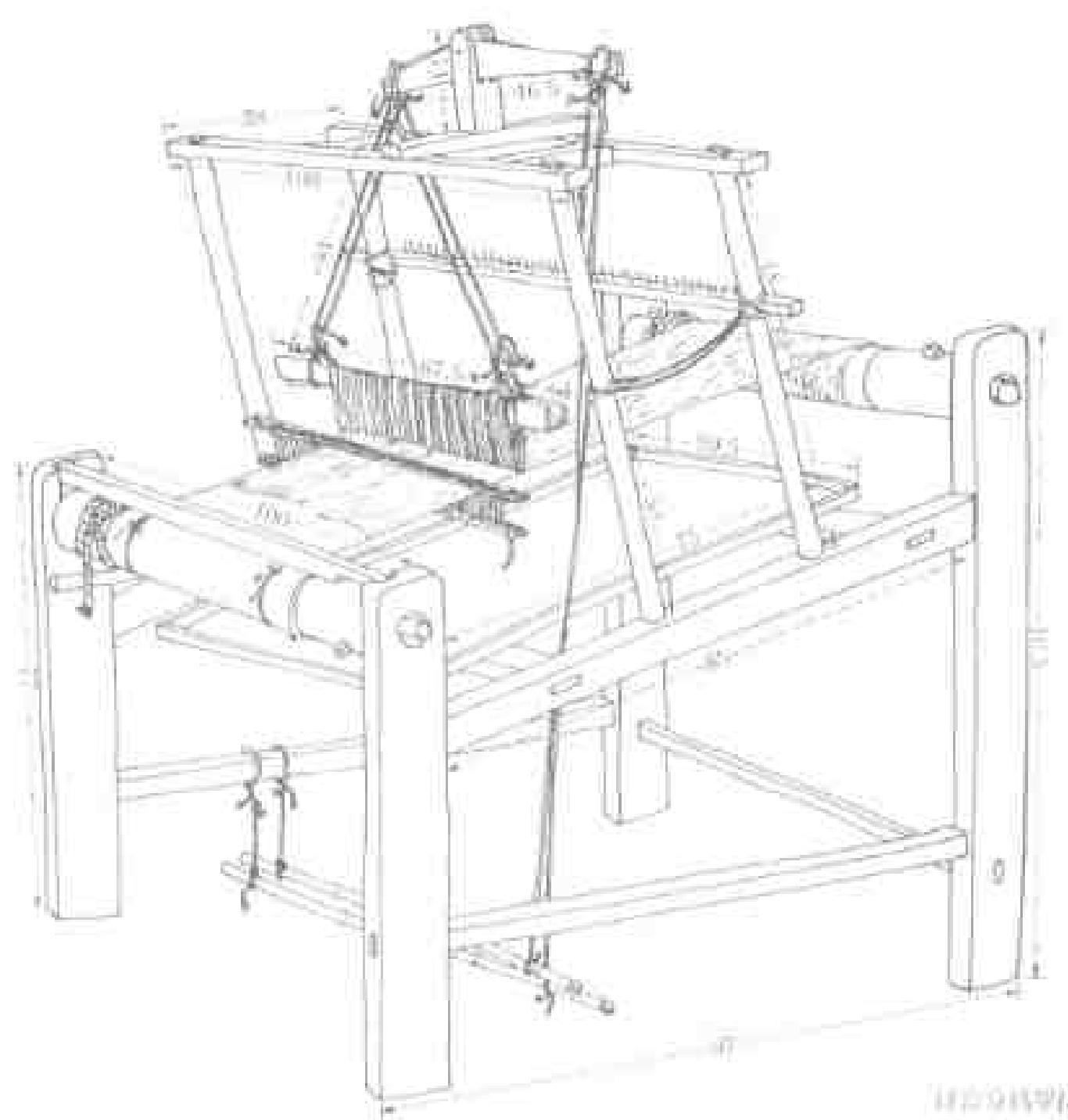
通經斷緯的織法，在新疆出土漢及南北朝時的毛織品中已出現。唐代的通經斷緯織法的絲織品，即為絳絲。北宋時北方貴族婦女已用絳絲製衣服和被面。

沈子蕃絳絲《青碧山水圖》軸採用了“滲和戩”、“長短戩”、“構緯”、“平緯”、“子母經”等方法。“滲和戩”是表現色彩由深到淺過渡的一種方法，其特點是深淺兩色的交替不絕對平均，並且是在色彩由上向下或由下向上縱向變化其深淺時使用。本幅山紋就是用“滲和戩”法緯成的。“長短戩”是利用織梭伸展的長短變化，使深淺兩種緯絲互相穿插，在兩色相互穿插的地方顯出暈色的效果。本幅“長短戩”緯法也見於山紋。“構緯”是在紋樣邊緣以另一顏色的絲綫構緯出勾邊綫，使花紋界劃清楚。本幅所有的輪廓勾邊綫都是用“構緯法”織出的。“平緯”用於所有的平塗色塊。“子母經”用於緯織文字和圖章。此外，在山、雲、水等處局部還以淡彩渲染，使景物陰陽遠近，層次分明。這件絳絲運梭如運筆，不失分毫，綫條勾勒有力，設色明麗天成。它再現了江南大自然空靈開曠的情趣，又具有筆墨山水畫所不能具有的工藝質感之美。是沈氏絳絲山水畫的代表作之一，是珍貴的文物。





稀絲緞織物製圖



絲絲織機繪製圖

93. 東方朔偷桃圖軸

元代（1271—1368 A. D.）

絲綉

青地五彩織成

高58.5厘米

寬31.5厘米

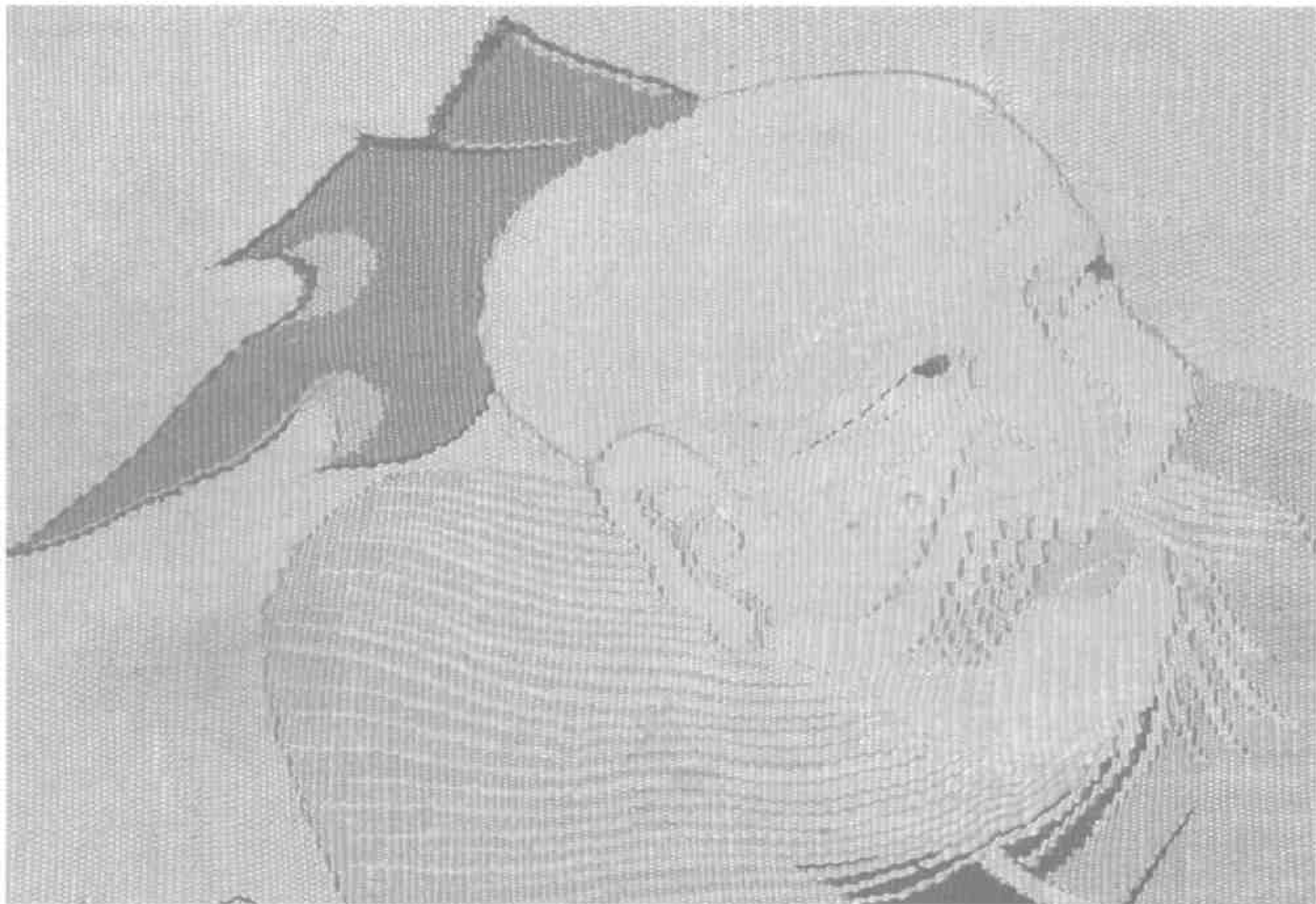
絲綉《東方朔偷桃圖》軸，是一件以宋代繪畫為稿本的精品。畫面內容是西漢武帝時，以詼諧滑稽聞名的文人東方朔，得道成仙之後在天上碰到西王母設蟠桃盛會，就大胆進去偷吃了蟠桃，被仙吏擒獲，請西王母發落。因他申辯語言滑稽，逗得西王母開心。後來西王母賜他瓊漿玉液，痛飲而歸的神話故事。因這個故事非常有趣，富戲劇性，又有吉慶長壽的含意，人們一直樂於用之作美術品和工藝美術品的題材。

這件絲綉圖軸，畫面上絲織着從彩雲中露出來的結滿仙桃的桃枝，彩雲把天宮的地點環境巧妙的表現出來。畫而下絲織着靈芝、水仙、竹子和壽石，隱寓“靈仙祝壽”的吉祥語。畫面正中絲織着手捧仙桃，一邊奔走，一邊回頭偷看的東方朔，把“偷”的心理狀態活生生地刻劃出來。

這件絲綉的畫面設計，採用填色、勾線、三色互相參差換彩等方法，發揮了絲綉工藝製作的特點。色彩配置鮮明而素靜。在淺米色地上，以石青、寶藍、

淺藍、月白為主色，稍配水粉、瓦灰，十分和諧。在近景靈芝草的莖部，採用石青、駝色相捻合的“合色線”，也是一種新的創舉。敷色方法，完全採用塊面平塗。在山石、衣服袖子及人物鬚鬢處，三色相遇時，則用絲綉工藝特有的染色過渡（即用不同色的小梭子交錯使用，使色彩自然過渡）。主要用“長短織”的調色方法，使深色線與淺色線相互穿插，出現“空間調合”的暈色效果。再在花紋邊緣，以石青色的絲線構織出勾邊線。這起着調和色階，又使花紋界劃清楚的作用。這種織法使整幅畫面，具有很強的質感和鮮明的裝飾效果。

元代流傳下來的織綉文物為數不多。以人物故事為主題的絲綉圖軸為數更少。《東方朔偷桃圖》軸，是故宮博物院收藏的元代絲綉品中工藝水平最高的一件珍貴文物。《秘殿珠林》有著錄。本幅上鈐“乾隆御覽之寶”、“乾隆鑒賞”、“秘殿珠林”、“三希堂精鑒璽”、“宜子孫”諸璽。





94. 芙蓉鴛鴦圖軸

明(1368—1644 A. D.)

淺玉色暗花緞地

五彩雙股合捻的衣線綉花

高140厘米

寬51厘米

這是一幅以芙蓉鴛鴦為主題的觀賞性刺綉立軸。產於中國刺綉的傳統產地山東。山東古屬魯國，在公元前五世紀，這一帶地方桑麻遍地，已經是著名的絲綢產地。當地的婦女，心靈手巧，普遍會刺綉精美的花紋。後來山東地區的刺綉就叫做“魯綉”。元、明時期，魯綉使用的綉線是用雙股絲合捻起來的絲線，這種線叫“衣線”。用“衣線”綉成的作品，也有人叫它為“衣線綉”。“魯綉”常以暗花緞、緞作為刺綉底料，用線粗，針腳長，絲理疏朗，堅固耐用，具有蒼勁有力，爽闊豪放的獨特風格。

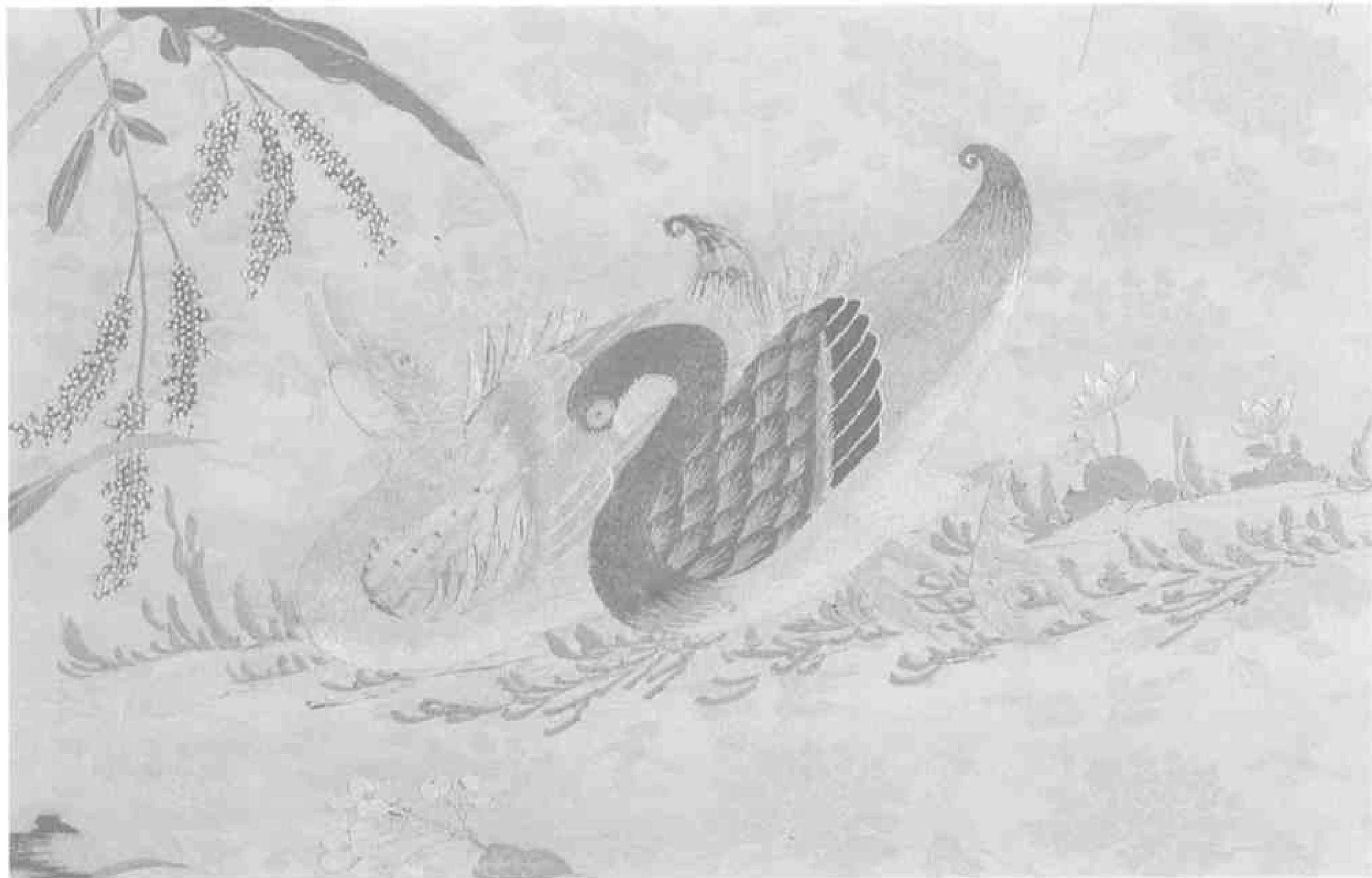
這件含意吉祥的綉品，多在祝賀婚禮時張掛或作為禮品贈送。鴛鴦是雌雄偶居不離的匹鳥。芙蓉古代被當作貞潔的象徵。把芙蓉和鴛鴦綉在一起，寓意愛情的堅貞和高潔。

《芙蓉鴛鴦圖》軸的構圖，鴛鴦鳥在畫面正中偏下的位置親昵地浮游。上半部滿佈五枝芙蓉花。鴛鴦和芙蓉佔有綉面的主要地位，突出了主題。綉軸在左側及下方填補蘆葦、紅蓼、秋海棠、山石、荷花、小草等，

點綴出秋天的意境。綉面上沒有大面積的堆鋪，這能使綉品節用工料，而綉面則疏朗舒展，活潑豐滿。

這幅綉軸用淺玉色折枝牡丹、月季暗花緞為底料，以較粗的雙股合捻的衣線綉花，花紋蒼勁有力，富於立體感。加以採用藍綠、灰綠、灰藍、暗紅、月白等濃鬱沉着的色線，使綉面氣質渾厚，與江南閩閩綉用細絲淡彩的風格恰恰形成鮮明的對照。這是北方及東北地區民間刺綉所具有的樸素鏗壯的特點。

根據不同的花紋影像施針是這件綉品的成功之處。如用長短參差的“撒和針”綉製芙蓉花、葉、石和鴛鴦；用線條繞成粒狀小圓的“打子針”綉紅蓼凸起的粟粒狀花；用起針落針都在花紋邊緣、線條平行排列的“繡針”綉蘆葦及紅蓼葉子；用針線穿繞成長約3厘米的瓣子形線條的“瓣子股針”綉蘆花、小草和葉。這就使針工和絲理呈現出物像的質感，更加使形象真實生動，突破了繪畫的平面效果，顯現出浮雕狀的立體感，表現了刺綉工藝的裝飾趣味。這件綉品，堪稱傳世衣綉中的珍品。





95. 宋元名蹟冊之一——洗馬圖

明·崇禎七年(1634 A. D.)

韓希孟

顧綉

白綾地

彩綉

高33.4厘米

寬24.5厘米



中國刺綉歷史悠久。據文獻記載，最早起源於史前時期的舜舜時代。考古學家也發現了西周（公元前十一至公元前八世紀）時期的刺綉實物。南北朝時期已出現大幅的刺綉佛像。宋代以刺綉摹製名人畫畫，把刺綉藝術推進到一個新領域。明代中葉上海顧家的“顧綉”就是繼宋代綉畫的基礎上發展而來的閩閩綉。

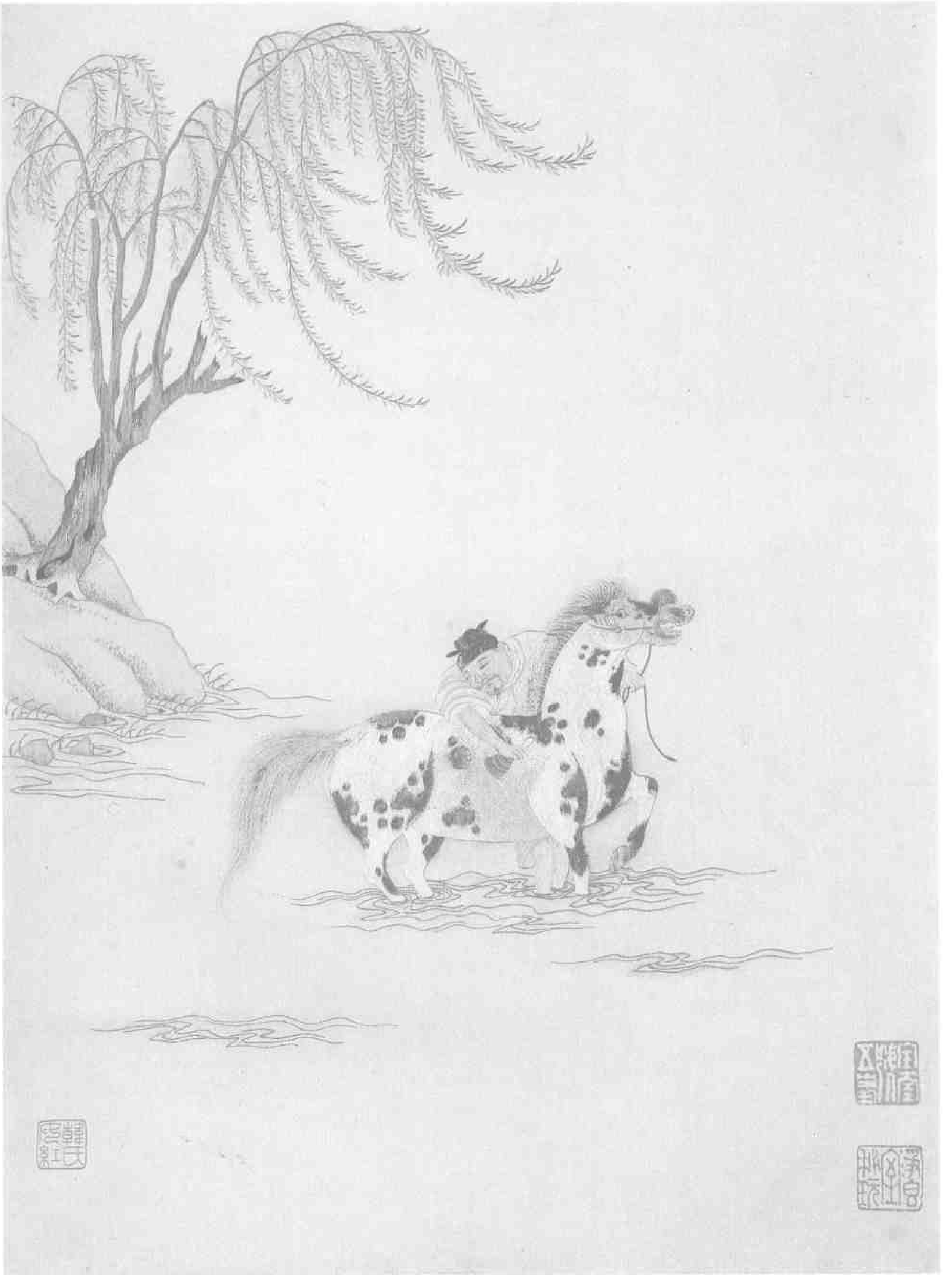
韓希孟是十七世紀中葉著名的刺綉藝術家。他夫家顧氏以閩閩刺綉而聞名。世以顧氏居所露香園，稱其家刺綉為“露香園顧綉”，或稱“顧氏露香園綉”，或簡稱“露香園綉”及“顧綉”。“顧綉”自嘉靖年間進士顧名世的長子顧漚海之妻繆氏開端，至名世次孫媳韓希孟時綉品最為珍貴著名，被稱為“韓媛綉”。在這之前顧家綉品多為家藏玩賞或饋贈親友之用。自名世死後顧氏家道中落，生活倚賴女眷的刺綉維持，於是顧綉從家庭女紅向商品綉過渡。由於顧綉的聞名，行銷暢通，清代晚期蘇、滬等地經銷刺綉的商店多以“顧綉”或“顧綉莊”冠其牌名。把當時蘇綉和顧綉混為一談，甚至把蘇綉稱為顧綉。實際這兩種綉類各有不同的藝術特點。

韓希孟綉的《宋元名蹟冊》，是傳世顧綉中的代表

作。綉畫冊上有董其昌題贊，其夫顧壽潛的題跋。畫冊共八幅，《洗馬圖》是第一幅。

這幅綉《洗馬圖》，是以細於髮的蠶絲，織甚於毫的綉針，根據畫面不同的景物，選用多種色絲，採用長短綉條參差排列、針針相嵌、整齊平鋪的“撒和針”為主的多種針法，一絲不苟地綉出了原作的筆墨情趣，從而豐富了物像的質感。在局部山坡上，韓希孟還巧妙地施加了淡彩暈染，以畫補綉，使更具神韻。顧綉轉為商品後，這種以染補綉的方法就成為顧綉的特點之一，故有人也稱顧綉為“畫綉”。但繪畫畢竟是以筆墨在絹紙上揮筆，而刺綉則運用絲線的色彩，針法的疏密、輕重、逆順，以絲理的走向和絲綉的排列來表現物像的質感。既能把筆墨之趣摹綉得與畫一般，又能顯示出獨特的工藝之巧。

顧綉最大的特點就是用錢代筆，以摹真為能事。據記載，韓氏之摹臨宋元名蹟，綉作方冊，置精運巧，窮數年之心力經營，在風冥雨晦的時候，不敢從事。只在天晴日霽、鳥悅花芬的時刻，才攝取眼前景色，刺入吳綾。夫畫家董其昌對此，讚嘆不已，說非人力所能成。



96. 盤條四季花卉宋式錦

明(1368-1644 A. D.)

蘇州生產
長140厘米
寬32厘米

蘇州在明代是江南織造所在地，為當時著名的絲織生產中心。蘇州生產的宋式錦，以圖案色澤摹仿宋代風格的優美秀麗而聞名。

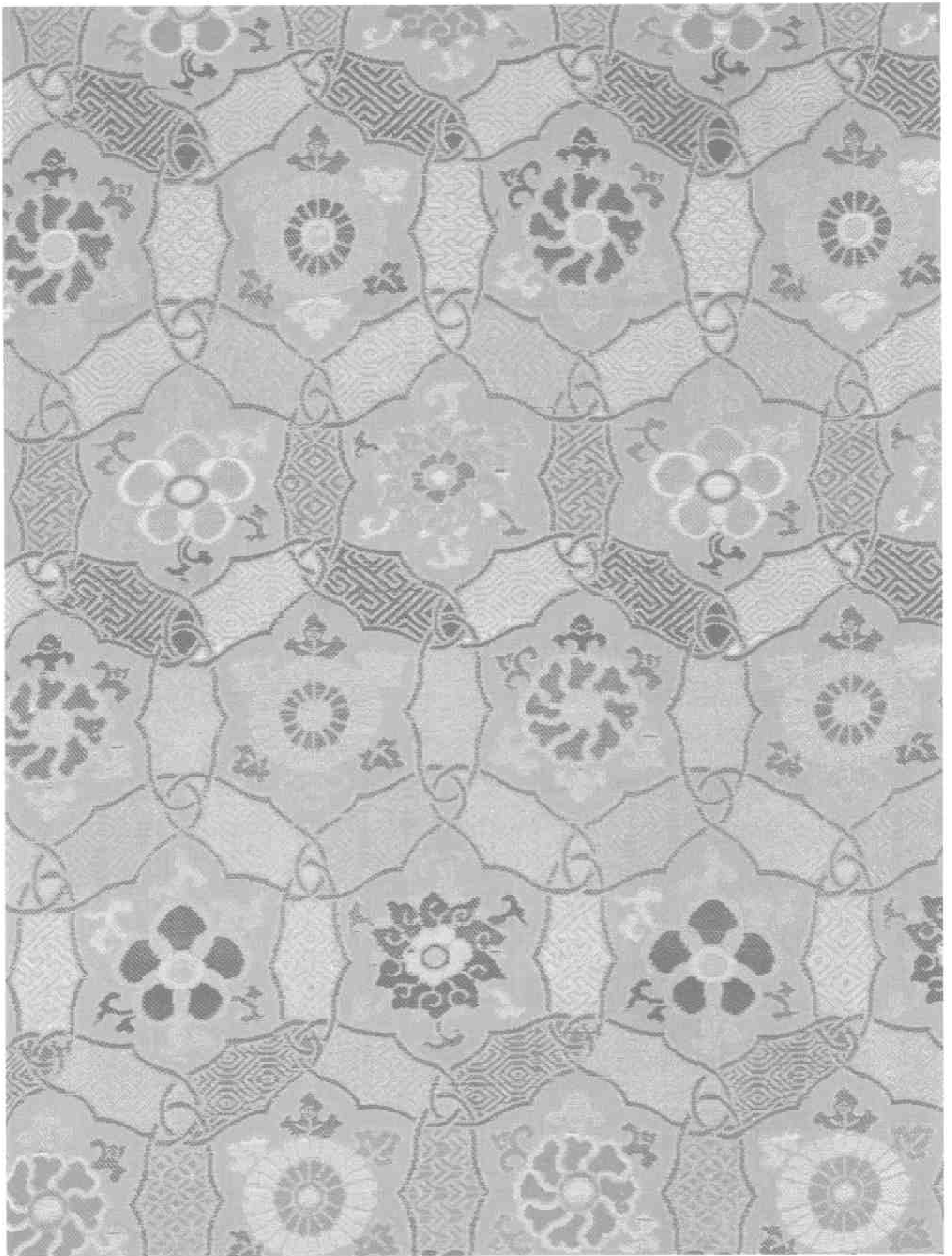
“盤條”紋是一種大、中型幾何花紋的名稱。在唐代就生產“盤條”花紋的“綾綾”，當時“盤條”紋綾為珍貴的絲織產品。這件明代“盤條四季花卉宋式錦”，是唐、宋幾何骨架內填以自然形的傳統花式基礎上發展而來的。如圖所示，錦紋以同心圓斜差作為圖案骨架。同心圓的外圍缺刻成六出形，與相鄰的花紋重疊交切，構成六出形外層的幾何紋裝飾區。區內嵌以連錢、鎖子、龜背、萬字曲水、雙矩、菱格等細小的幾何紋。這些幾何紋都有吉祥的含意，如連錢象徵富裕；鎖子、龜背象徵長命；萬字曲水、雙矩、菱格象徵萬事順利或長命不斷等等。它們都是唐、宋以來一直流行的傳統花紋。在各個同心圓的中心部位，



分別填充梅花、水仙、牡丹花等花紋，這也是宋以來流傳的裝飾模式。把不同季節的花卉與抽象化、理想化的幾何紋組合成一個畫面，這種設計構思，是非常巧妙的。這件宋式錦花紋的造型簡練規整。色彩則在桔黃地子上，配置大紅、墨綠、明黃、石青等色的花紋。色彩處理上採用淡色相間，金線勾邊的方法，即在花紋的邊緣都鑲上一層淡色，外面再勾上金線，以緩衝對比關係、統一主調，達到了富麗和諧的效果。

織錦是絲織品中最高級的品種。古時把錦字寫成“綉”字，或“錦”字，都是表示它織作費功，其價如金，故字從絲從金或從帛從金。從公元前八世紀以來，中國的錦就是先把絲精煉，染好色後，再用來上機織造，這種織法現在稱為“熟織品”，是織造高檔絲織品的工藝方法。古時織錦有以經絲顯現花紋的“經錦”和以緯絲顯現花紋的“緯錦”兩類。“經錦”是早期的品種，一般為平紋變化組織的織品；“緯錦”始於初唐，一般為斜紋變化組織的織品。這件宋式錦的組織，是以“三枚緯向斜紋”顯現花紋，以“三枚經向斜紋”織成地紋。經絲分一組專織地紋的“地經”和一組專織花緯的“特經”。地經可用“綜梳”控制提沉運動，特經專由“花本”控制提沉，就能自動織出花紋。這種工藝設計可以提高生產效率，使錦面花紋清晰突出。是明代蘇州絲織技術上的一種進步發展。按花色要求，生產這件宋式錦花紋需配置六把梭子織緯，其中以三把梭織長緯（一般多用來織錦紋的幾何骨架，花卉的枝幹和紋樣的勾邊線），另外三把梭每織到三至四厘米長的距離之後，就換三把其它色的梭子再織；這樣，實際上是用六把梭子，織出了十六種不同顏色的花紋，而且織物不致過厚。這分段換色的三把梭子，叫作“短跑梭”，用來織錦面上的主體花紋。使用短跑梭分段換色的配色方法，叫做“活色”。這種工藝，在現代化的紡織生產中也一直在繼續保留使用。

“盤條四季花卉宋式錦”，花紋完整，色彩和諧，含意吉祥，織工精巧，質地勻細柔軟；適合做服料、被面、襪帳、熱面等多種用途，是蘇州生產的明代宋式錦中的代表作。



97. 極樂世界圖軸

清·乾隆(1736—1795A. D.)

五彩織成錦

高448厘米

寬196.5厘米

彩織《極樂世界圖》軸，是一幅根據佛教經變故事畫用彩色絲織成的。內容出自“西方淨土變”。

敦煌莫高窟的唐代壁畫，不少是以“西方淨土變”為題材的。例如初唐二百二十窟，盛唐一百七十二窟、二百一十七窟，中唐一百一十二窟，晚唐一百五十四窟及榆林千佛洞二十五窟都有“西方淨土變”。彩織《極樂世界圖》以豐富的想像力形象地描繪西方佛國的種種情景。它的構圖與盛唐以來的“西方淨土變”畫一樣，採取佛祖阿彌陀佛為中心的對稱形。在阿彌陀佛佛像前面稍下的位置，左右各有一菩薩。這一佛兩菩薩，織在畫面中心，顯示畫面的穩定感。圍繞着一佛兩菩薩，還對稱地織有許多菩薩、天王、金剛、羅漢、比丘和伎樂。在祥雲繚繞、宏大莊嚴的宮殿場景中安排了二百七十八個神態不同的人物，並配有寶池、樹石、奇花異鳥。在畫幅下面，畫的是七寶池，八功德水、荷葉和九朵蓮花。

這幅《極樂世界圖》的原稿是清乾隆時期畫家丁觀鵬所作。他擅長畫人物山水，功力深厚，具經營複雜場面構圖的能力。這一幅《極樂世界圖》繼承了唐以來的宗教畫的傳統畫法，把佛教理想中西方佛國的宏偉、莊嚴、繁華、富麗的景象，表現得極為得體。

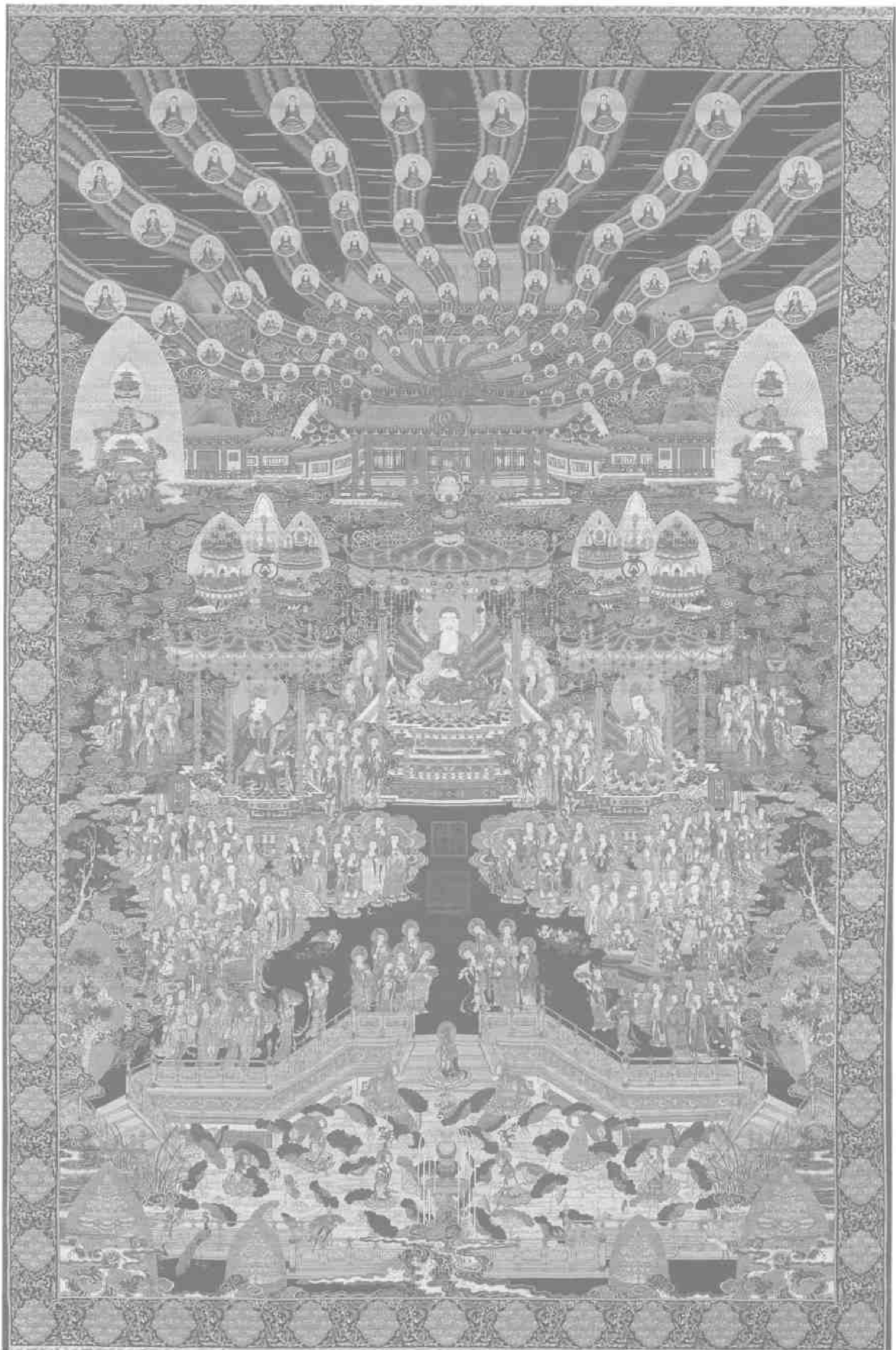
彩織《極樂世界圖》軸，從本幅到裝池的上下邊和綬帶部分，均為通幅貫梭織成。全幅用十九種不同顏色的彩色緯絲同時織製。在石青地上以紅、藍、綠、

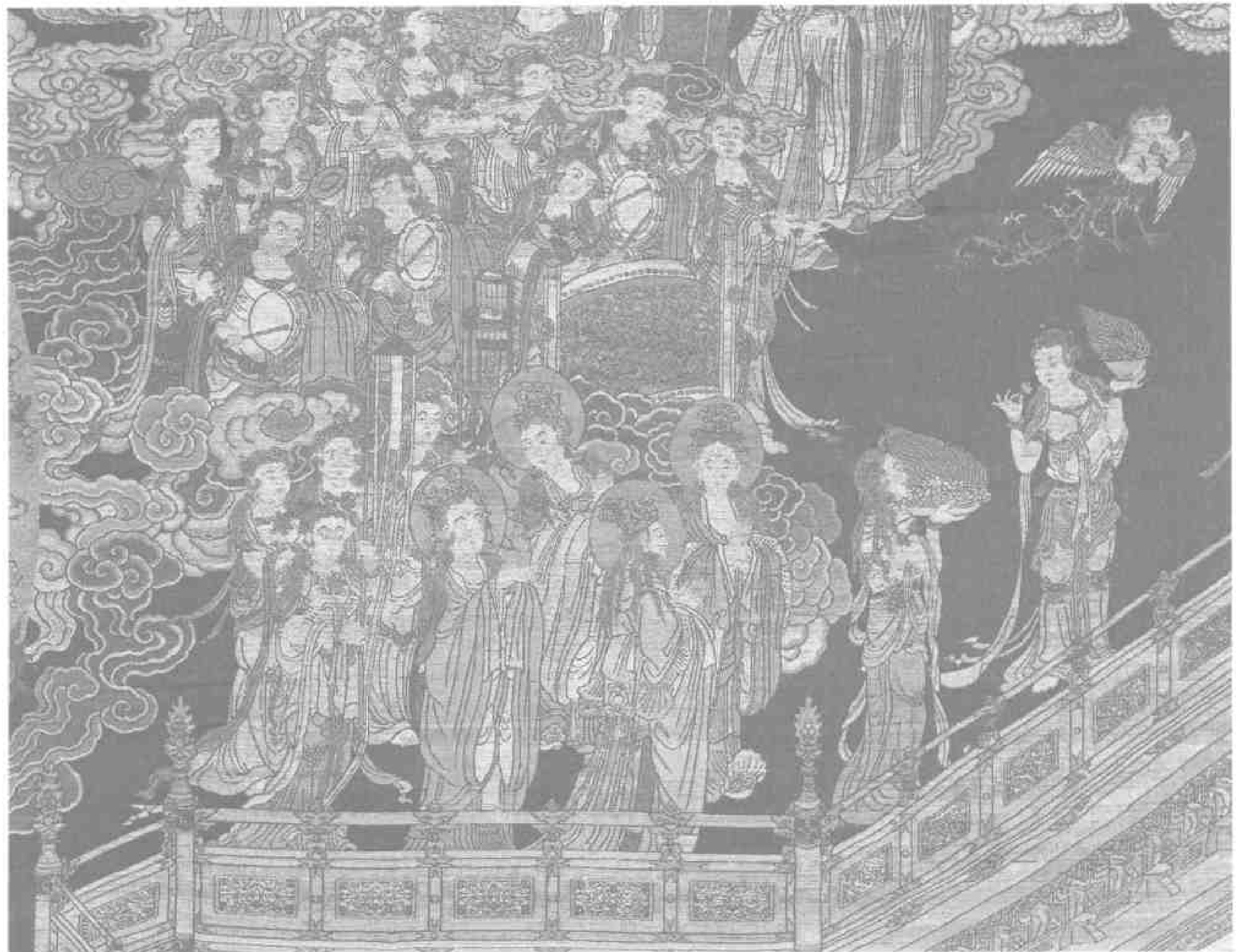
橙、水紅、香色為主色，形成青藍基調上的鮮明對比。在對比色相接的地方，採用淺色相間，墨綫勾邊，三層退暈或四層退暈等方法，外淺內深，逐層過渡，使對比的強度緩和。退暈色一般取同類色的明度變化。例如以木紅、粉紅配水紅；以深藍、月白配玉白；以葵黃、香色配米黃等等。再在人物頭部、建築裝飾等重点部位，用赤金和黃金兩種捻金綫點綴，使主題更加突出。繁華富麗的主體紋樣與深邃幽靜的底色，使世俗的氣息與神移的幻覺交織，既有現實生活的縮影，又有精神上所追求的境界。

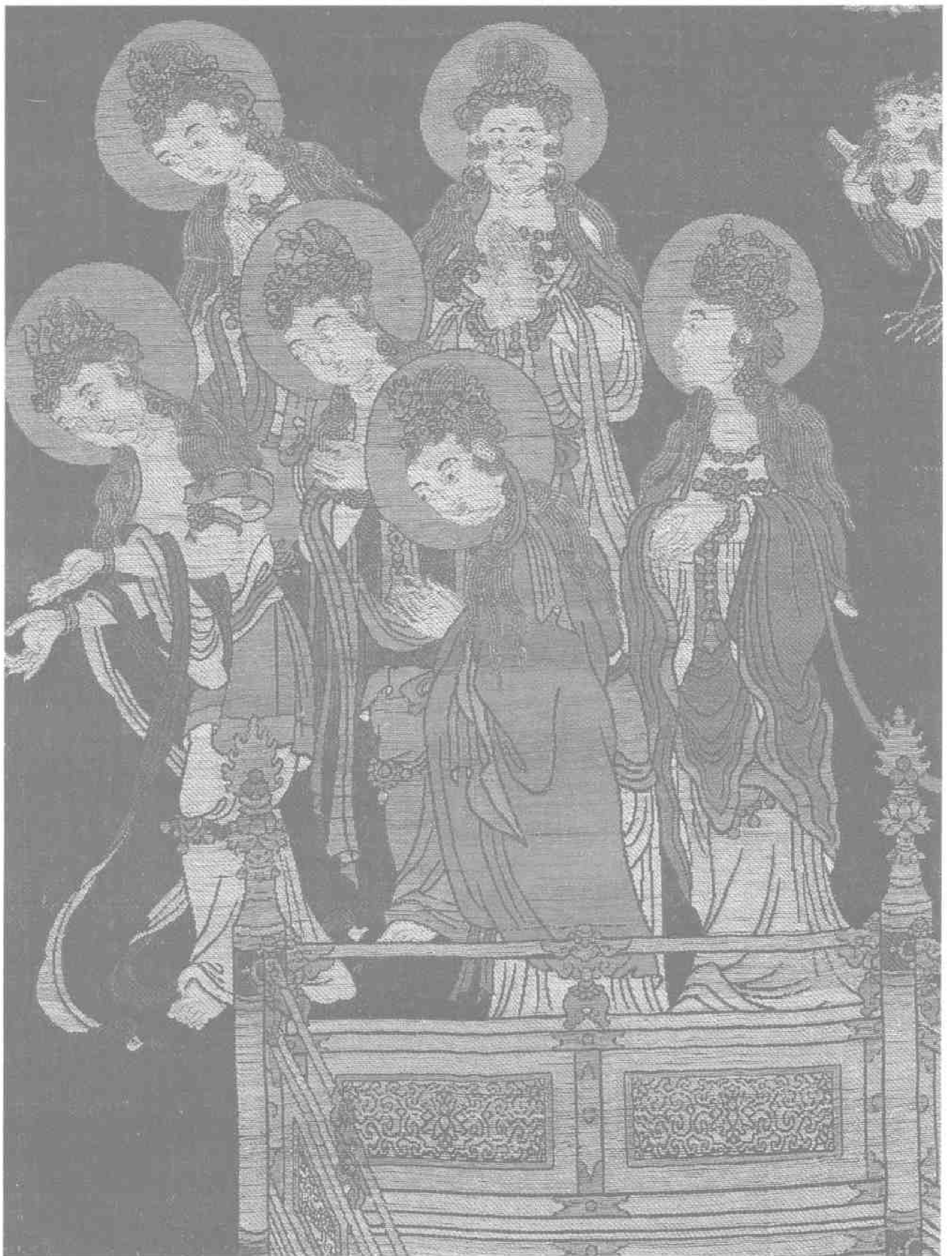
製作這樣內容複雜，形象豐富、色彩多變、結構嚴謹的巨幅繪畫性的織成彩錦，工藝技術上的難度是很大的。這件織成彩錦圖軸需要有精通畫理的“挑花”工人挑製“花本”，由“機工”裝配專用織機上的提花裝置，再由“挽花”工人與織工配合製作。織作時又因幅度太寬，不能由織工一人單獨操作，而需幾個工人並排坐着互相傳梭接梭，其技術水平確乎是出類拔萃的。據記載，蘇州在明宣德年間就織造過這類畫軸。彩織《極樂世界圖》軸，從成品特點分析，是清代蘇州織造府管轄下的“高手”和“巧匠”的精心傑作。

《極樂世界圖》軸在清代原藏乾清宮。本幅鈐有“鑒藏寶璽”、“五福五代堂”、“古稀天子寶”、“八徵耄念之寶”等八璽。見《秘殿珠林》續編著錄。現仍藏故宮博物院，舉世僅此一幅。









98. 九陽消寒圖軸

清·乾隆(1736—1795 A. D.)

五彩絳絲加綉

蘇州製作

高213厘米

寬119厘米

五彩絳絲加綉《九陽消寒圖》軸，是清代宮中新正前後懸掛的裝飾圖軸。按中國曆法，從冬至第二天起算，歷八十一天稱為“九九”，是一年中的寒冷時節。這幅《九陽消寒圖》軸，用九隻羊隱喻九陽，三個太子隱喻三泰，再以青松、梅花、茶花、月季表示臘盡春回的景象。圖軸裝璜玉池中乾隆御書七言律詩：“九羊隱寓九陽乎？因有消寒數九圖；子半迴春心可見，男三開泰義猶符。宋時縣作質稱巧，蘇匠做爲了弗殊。謾說今人不如古，以云返樸却慙吾。”

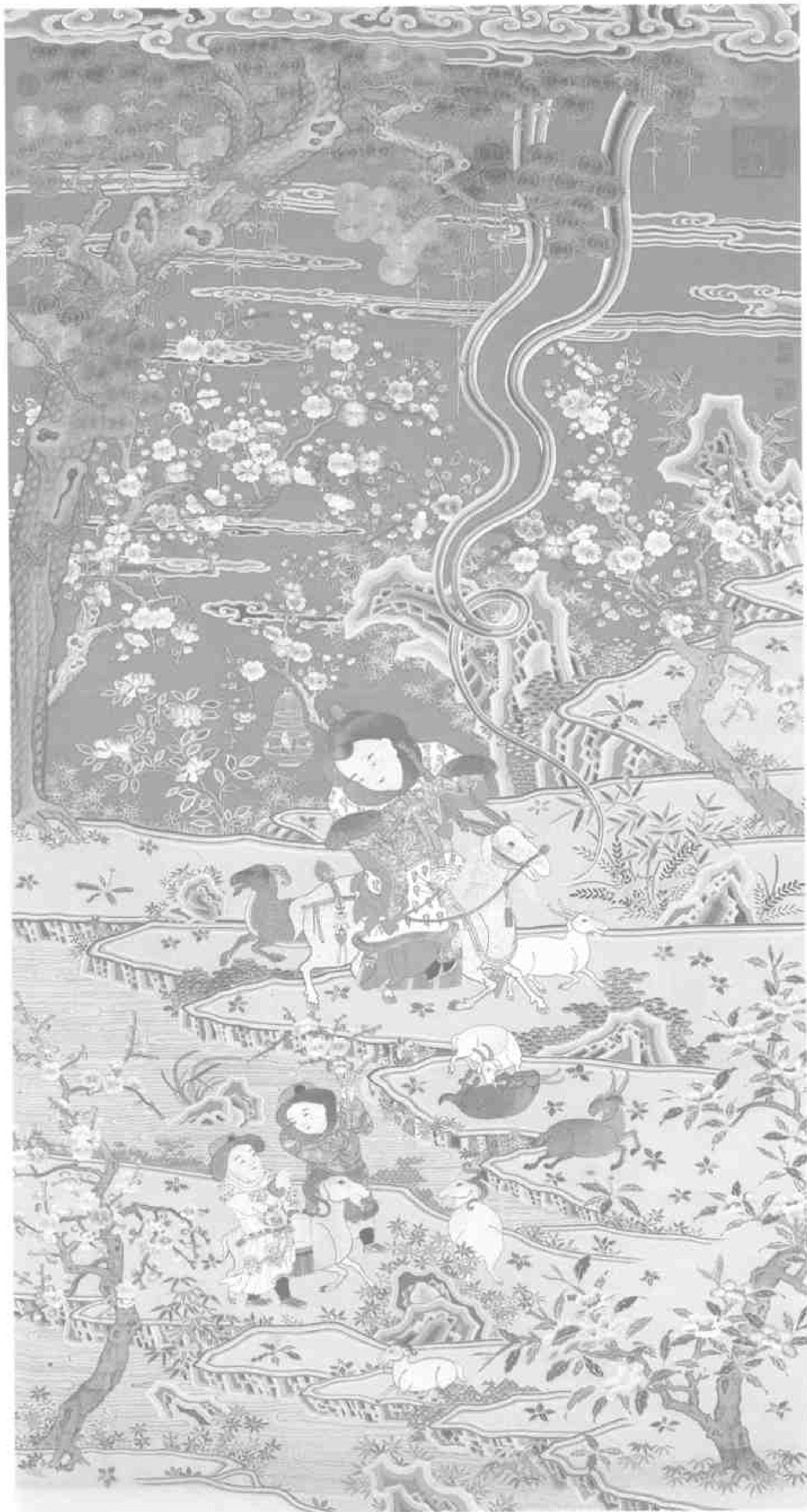
這幅圖軸的底色和襯景是絳絲。主景人物、動物是絳絲上加綉的。圖軸上半幅以深藍色作天空，襯托出五彩祥雲和青松、梅樹、山石。下半幅以淺秋香色作路石表面和水面，襯托出九羊三太子和花樹。上半幅蔚藍的天空和下半幅明媚的地面色彩相映，顯現出春日載陽的意境。染色方法，主要是按塊面平塗，並以由深到淺四個色階層次的四散過渡等便於絳絲工藝製作的手法。又在花朵部分，用蘇綉傳統的“套針”和“搶針”綉出暈染效果。在幾處樹幹上，採用絳絲加繪或刺綉加繪的辦法，描畫出樹皮的質感。在地面路石的邊界上，用八道彩色的暈條作爲包邊綉，使畫

面呈現出富麗的裝飾效果。

這幅圖軸在工藝製作上綜合運用了絳絲、刺綉和局部加繪等手段。大面積的天空、彩雲、地石、水池和一些花葉、小草運用了“平絳”、“勾絳”、“結絳”等絳絲方法。人物、羊、花朵、松針採用了“套針”、“搶針”、“施毛針”、“齊針”、“釘錢”、“釘金”、“網絳”、“葉針”、“打子”、“松針”等多種綉法，其中以套針和搶針爲主。蘇綉的針法很多，其基本原理，都是順着花紋形體的結構，變化用針，使絳理排列的方向、疏密、長短、曲直、聚散等等都用來充分表現物像的真實感。這是蘇州刺綉的傳統特點。而這件圖軸上的梅樹、茶樹、松樹、樹幹則在絳絲或刺綉的地上以墨筆加染。將三種方法綜合運用，製作大件織綉工藝珍品，是清代織綉工匠的新創。

本幅見《石渠寶笈》三編著錄，原藏寧壽宮。鈐“三希堂精鑒璽”、“宜子孫”、“嘉慶御覽之寶”、“嘉慶鑒賞”、“石渠寶笈三編”諸璽。玉池款署“辛丑嘉平御題”，鈐“古稀天子之寶”、“猶日孜孜”二璽。





99. 孔雀羽彩綉袍

身長143厘米
肩袖長216厘米
胸圍134厘米
下擺大124厘米
袖口18厘米

這件袂袍款式為圓領、右襟、大襟、馬蹄袖、左右開裾直身袍。以藍色緞作面料，全身以孔雀羽綉、米珠、珊瑚珠、捻金綉、捻銀綉、龍抱柱綉、五彩絨絲等高貴原料綉成花紋。花紋分佈嚴密有序：在前胸和後背及兩肩各綉正龍一；前後襟綉行龍四；底襟綉行龍一，共綉龍九。龍是封建皇族專用的服飾紋樣。對照清代宮廷中帝王冠服格式所規定，此袍應為“吉服”。九是最大的極數，都是皇族最高地位的象徵。繪龍要畫出“三亭九似”。所謂三亭，即脖亭、尾亭、臍亭，這三個地方要畫得稍細，有曲折變化；所謂九似，即角似鹿、頭似駝、眼似鬼、項似蛇、腹似蜃、鱗似魚、爪似鷹、掌似虎、耳似牛。此外在兩袖頭綉小正龍各一，領袖小正龍二，行龍四。九條大龍是這件袂袍的主要裝飾。圍繞着龍紋的主要裝飾，間以各種吉祥含意的副裝飾紋。如五色彩雲、蝙蝠（寓意洪福齊天）等。八種佛教的法器，輪、螺、傘、蓋、花、罐、魚、腸，通稱八吉祥。八仙人持八件器物，漁鼓、寶劍、花籃、扇、笛、荷花、葫蘆、板。以漁鼓代表張果老，寶劍代表呂洞賓，花籃代表藍采和，扇代表

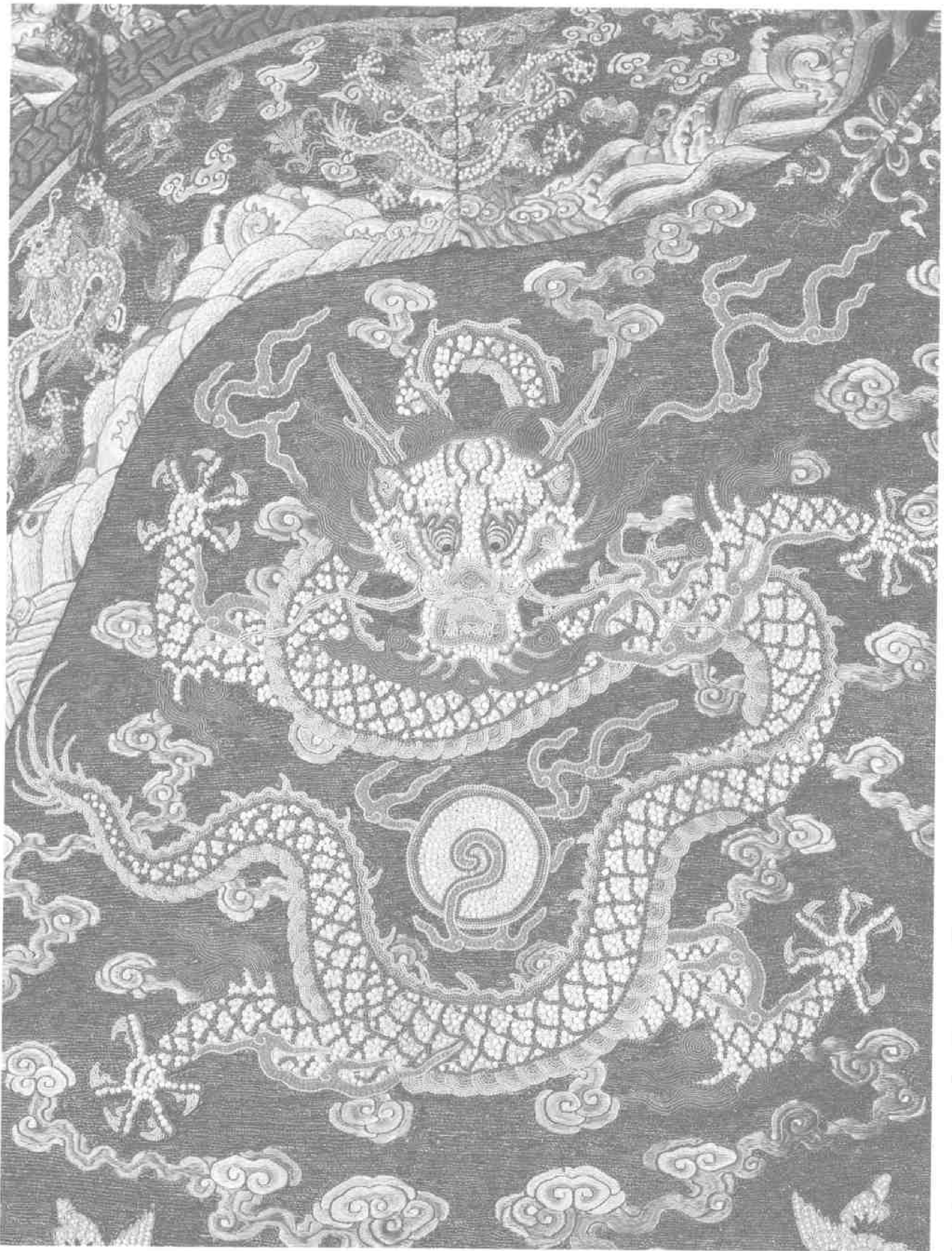


鍾離權，笛代表傅湘子，荷花代表何仙姑，葫蘆代表李鐵拐，板代表曹國舅，這八樣器物合稱暗八仙。折枝桃、石榴和佛手寓意長壽、多子、多福，合稱三多。折枝竹、靈芝與仙鶴，寓意靈仙祝壽。在前後襟下幅部位，綉有平列式的潮水和直立式的水紋以及壽山紋，寓意壽山福海。中間散織象徵財富的金錠、銀錠、珍珠、犀角、如意、方勝、珊瑚、金錢、合稱八寶。另有折枝荷花、蝙蝠等。這些裝飾花紋中的龍、鶴、蝠都是用米珠、珊瑚珠串聯釘綉全身的，並以狀如串米珠的“龍抱柱綉”綉製龍的腹、鱗、角、口、尾，以捻金綉和捻銀綉綉製龍鬚；以各色彩絨綉製其他花紋；再以孔雀翎羽和絲綉捻合而成的孔雀羽綉盤釘所有花紋空隙的地方，形成以翠綠為主調，五彩繽紛、豪華富麗而具有高貴質感美的色澤效果。這件袂袍，按制度雖是親王穿用的五爪蟒袍，比起皇帝正規服用的十二章九龍紋的“吉服”袍，在技術加工上更為獨出心裁。

袂袍在工藝技術上繼承了中國傳統刺綉的高度成就。孔雀羽用於織物，出現很早，在南北朝時代已有記載。明代定陵出土萬曆皇帝所穿的龍袍，有幾件也都是用孔雀羽線織綉龍紋的。清代《紅樓夢》描寫晴雯為賈寶玉織補孔雀金裘，也是孔雀羽線製成的衣服。現在這件袍大面積的用孔雀羽鋪地，是孔雀羽工藝上的一種發展，這種工藝，稱為“鋪翠”。

袂袍所用的串珠綉是在古代製作以珍珠為飾的衣服、珠履、珠簾等技藝基礎上發展起來的。據記載，南北朝梁武帝時，曾造五色綉裙加朱繩珍珠為飾。《明宮史》記載萬曆三十二年冬（1596年），宮中曾發生失去一件珍珠袍而造成冤獄事件，都足以說明它的價值貴。

此外，綉製這件袂袍所使用的釘綉、套針、齊針、打子、滾針、釘金銀線等等針法也是傳統技藝的綜合反映。它用針嚴整平齊，配色潔靜高雅，在運用紅、黃、藍、綠、茄紫五種色相的彩絨時，一方面採用色度比較柔和的顏色，一方面採用由深到淺三暈過渡的方法，再加以金、銀線勾邊，使色彩效果華麗、典雅，充分表現了蘇綉的藝術特色，稱得起是清代蘇綉袍服中的典型傑作。



100. 三羊開泰圖

晚清（1800—1911A. D.）

蘇綉

米色緞地

五彩綉

廣東生產

高67厘米

寬52厘米

“三羊開泰”，隱喻吉兆。圖案上，一般都畫太陽、三羊。以太、泰同音，陽、羊同音，寓意“三羊開泰”。這件《三羊開泰圖》上左角綉着太陽，正中綉着三隻羊；再在四周點綴一些飛禽和樹、石、花草、蝴蝶，使畫面嚴謹豐滿，生動活潑。在色彩配置方面，以米色緞作綉底；山石和羊選用沉香、古銅、駝色、淡駝等色為主調，再以石青、藍、湖色、黃綠、灰、白、大紅等色作點綴，達到靜中有動，艷麗多彩的效果。

這件廣綉以“辮子股”、“酒插針”（近似蘇綉的撒和針），“扭針”（蘇綉稱滾針），“齊針”、“風車針”（類似蘇綉的松針），“滲碎針”、“刻鱗針”、“勒針”（蘇綉稱為紫針），“打子針”等九種針法綉製。其中“酒插針”、“滲碎針”、“扭針”為主要針法。與蘇綉針針重疊、不漏針眼的套針

和綫條排列均齊、層層銜接的“搶針”為主是不同的。

“辮子股針”是中國最古的普遍使用的傳統針法。唐、宋以來為使絲理和刺綉花樣的物像結合，創造了多種多樣的針法。

這幅廣綉利用“辮子股針”圓環圓轉而且凸起的絲理來表現羊身上的毛，巧妙地把羊毛的質感表現得很逼真，這是繪畫手段絕不能達到的效果。山石用“酒插針”的長短參差、錯落變色的絲理，根據山石的塊面，分區配以沉香色、駝色、淡駝、灰色、湖色、駝黃色、白色等色塊，表現了山石的明暗立體關係；再以石青“鐵梗綫”釘邊，使山石界劃清楚醒目。樹幹部分用“酒插針”外，又配以從花紋外緣起落、絲理排列均勻的“齊針”，表現出樹幹的質感。為了表現鳥的嘴、爪、背、腹、翅等不同的形象特徵，往往在一隻小鳥身上使用“勒針”、“刻鱗針”、“扭針”、

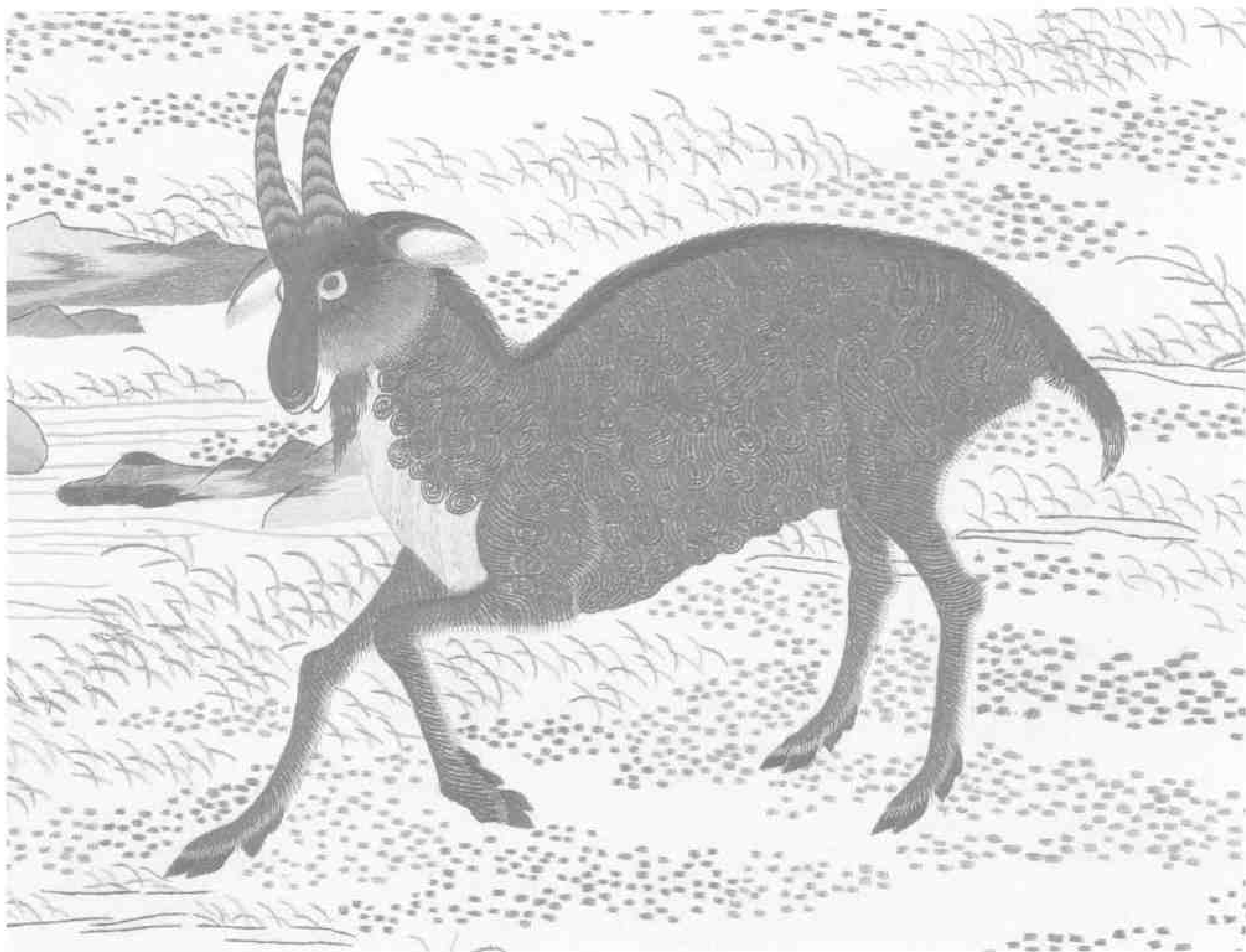


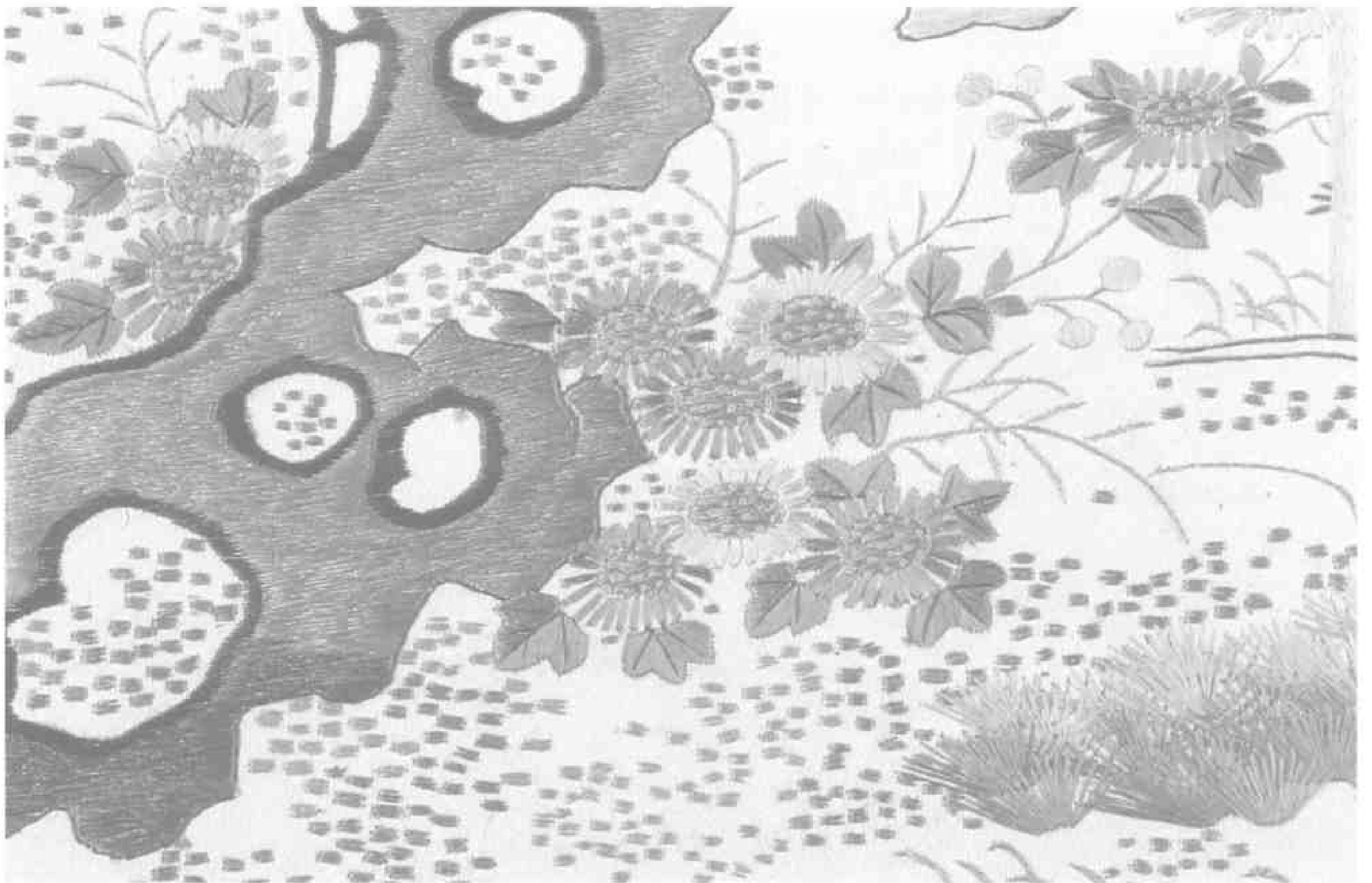


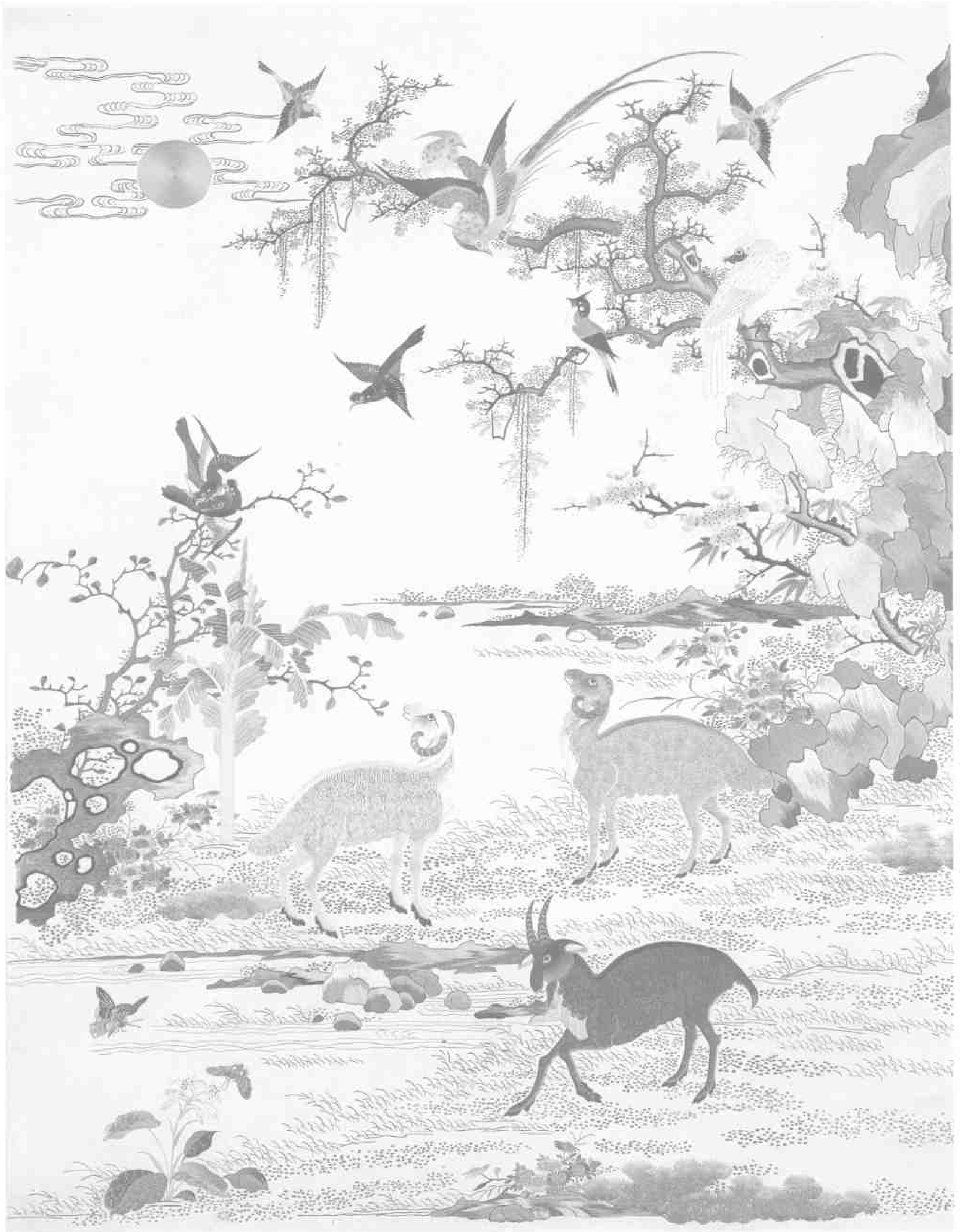
“葉針”、“酒插針”、“梳針”等多種針法。其它例如以“扭針”綉太陽、雲、水、草，以“風車針”綉松樹葉，以“打子針”綉凸起的花蕊等等，使線理與物像渾然結合。針綫的起落，用力的輕重，線理的排列和走向，都用來表現物像的真實感。刺綉藝術的這種特色，是其它藝術作品難以比擬的。

此件綉品，配色鮮麗，艷而不媚；針腳平齊，線路分明；疏密有致，平坦伏貼，堪稱廣綉中的珍品。

廣綉是清代著名的地方綉之一，與蜀綉、蘇綉、湘綉合稱清代四大名綉。廣綉歷史悠久，唐朝廣東南海人盧眉娘，就是一位著名的刺綉能手。廣綉鋪針細於毫芒，又以馬尾毛線絨作勒綫，花紋輪廓自然工整；色澤異常艷麗。廣綉的題材以鳥、獸、花卉、博古為主，如“百鳥朝鳳”、“丹鳳朝陽”、“孔雀開屏”、“三羊開泰”等題材的構圖最為常見。







缺 页

後記

這本《國寶》大型畫冊，是一九八三年二月由故宮博物院與商務印書館香港分館商定編印的。畫冊內的文物都是故宮博物院所藏的精品。

本畫冊主編由北京歷史學會理事、故宮博物院研究員朱家潛先生擔任。院出版工作委員會副主任、《故宮博物院院刊》及《紫禁城》雙月刊總編輯劉北汜先生和出版工作委員會副主任兼院辦公室主任吳空先生協助主編工作，設計成書。研究室唐復年、楊臣彬、楊新、李毅華先生和陳娟娟女士參加編寫。胡鍾先生攝製照片。周蘇琴女士組織拍攝文物和蒐集資料工作。故宮博物院研究室、陳列部、保管部和羣衆工作部的一些同志也分擔了部分工作。

全書共分五輯。第一輯“青銅器”概說及每件文物的文字說明由唐復年先生撰寫；第二輯“書畫”概說由楊新撰寫，其中法書文字說明及繪畫作品中的21、24、27、30、31、36、37、38、39、40、41、42、48、52及54圖的文字說明由楊臣彬先生撰寫，其餘繪畫作品的文字說明由楊新先生撰寫；第三輯“瓷器”、第四輯“工藝美術”及第五輯“織綉”的概說及每件文物的文字說明分別由李毅華先生、朱家潛先生及陳娟娟女士撰寫。

商務印書館香港分館的陳萬雄先生、溫一沙先生和尤碧珊女士，在本畫冊的編輯過程中，從內容、攝影到編排設計，提供了不少有益的建議和協助，才使本畫冊得以較快編成。所有裝幀設計、出版發行均由商務印書館香港分館擔任。

畫冊題名《國寶》二字，是從漢《張遷碑》碑陰選集而成。封面包頁為元代朱碧山製銀槎。封底圖案為戰國時玉璧。

北京故宮博物院

一九八三年六月十六日

凡例

- 一、本索引所收詞類範圍，以能滿足讀者查閱有關內容的主要專有名詞為限。
- 二、本索引的排列方法，以所收名詞第一字的筆畫數目作順序；同一筆畫內的，以起首筆畫分次編排，順序如下：“一”、“丨”、“丿”、“㇇”、“㇏”、“㇑”、“㇒”。又如果第一字相同則以第二字為準，如此類推。
- 三、凡人名的“字”、“號”均以括號括置於其名之後，不另他錄。
- 四、本索引所錄名詞，如果在文內使用時，字數前後略有差異而旨意不變，則取錄最詳盡者。
- 五、索引內，凡技術性、專業性名詞和主要器物名稱，以“”括起；書名、畫名則以《》括起。

二畫

丁觀鵬 244
 “二日” 48 50 54 58
 二方傘塔形柱 30
 “二石” 141 146
 二里頭文化 18 19
 《二郎神搜山圖》 108
 《二郎神醉射猿猴圖》 108
 二尊張紋 38
 卍字桃花 231

丨

《卜商帖》 50

丿

八大山人 參攷“朱在”
 八景殿 87
 “八徵耄念之寶” 244
 人物佛像畫 74
 《人物故事》 130
 人物肖像畫 42 70
 人物畫 42 43 66 74 80
 93 102 112 120
 126 128 130 135
 149 244
 《人馬圖》 112 113
 《人騎圖》 112 113
 人絲綉 231

㇇

《九成宮醴泉銘》 50
 《九峯宮齊圖》 114
 九象尊（友尊） 26 36
 “九陽酒壺圖” 15 248
 “九宮環佩琴” 194
 刁光胤 86

三畫

一

三年畫 20
 “三朱” 212 213
 “三羊開泰圖” 252
 三足分鬚鼎 36
 三角紋 30 38
 “三希堂” 43
 《三希堂法帖》 50 56
 “三希堂精鑑堂” 236 248
 “三教經向斜紋” 242
 “三教緯向斜紋” 232 242
 三彩 169
 三彩陶器 158
 三足 60 160
 “三遠”法則 92
 《三顧草堂圖》 120
 大口廣肩型 22 26
 大口廣肩尊 26

大百花孔雀紋錦 230
 大成門 14 45
 大行楷書 56
 大汶口文化 26
 大禹 215
 “大禹治水玉山” 15 193
 214 215
 “大斧劈皴” 102 120
 大食瓶 202
 大通 172
 “大聖造言琴” 194
 大德道人 14
 大德德基金會 166
 大寫意 43
 大篆 44
 大興學府 14 45
 《大觀圖》 106
 大觀 14
 《大觀錄》 50 75 97
 王邵侍郎 149
 王筆 131
 王支 182

丨

上海博物館 34
 《小馬圖》 114
 小椽管挖線局部彩花 230
 小楷 118
 小頭威后 22
 小篆 44
 山水畫 42 43 60 66 67
 80 82 96 102 112
 114 116 118 120
 126 130 135 139
 141 146 147 152
 234 244
 《山海經》 38
 山尊 22
 山爵 22

㇏

“子母經” 234
 子翁居士 139

四畫

一

《五牛圖》 14 15 42 74
 75
 五代 14 42 67 76 77 82
 86 112 158 164 204
 五代韻 231
 五彩 169 170 174 176
 180
 “五彩百蝶瓶” 179
 五彩織錦 250
 五彩綉 254
 五彩緙緙加綉 248

“五彩鑲宮天鳳紋瓶” 159
 170
 “五彩鸞蓮尊” 159 174
 “五福五代堂” 244
 五聯罐 160
 元 14 43 52 58 66 67
 75 82 112 114 116
 118 126 136 139 141
 147 158 159 164 166
 170 174 196—198 202
 204 206 212 230 231
 236 238

元內府 14 75
 “元四家” 114 116 118
 元世祖忽必烈 112 172

元祐堂 96

元豐 54 58 90 92

友尊 參攷“九象尊”

“天下樂歸” 230

“天下” 182

天敵 75

《天祿琳瑯》 14

天龍古院 141

太子書房 75

太子率更令 50

《太子山圖》 118

太常博士 50 76

太學 14

尤通 192 202 210

尤厚畫 212

瓦文 26

瓦形紋 26

木理紋開光粉彩 180

“牙作” 15 193 213 218

王安石 96

王世襄 194

王珣 76 77

王昭君 130

王屋山 76 77

王致誠 149

王時敏 136 147

王原祁 147

王國榮 224

王雲 46

王斌 193

王羲之（字伯喈） 43 96

王蒙（字叔明，號黃鶴山樵、香光居士） 43 114 118 141

王維 67 74 118

王漁洋 198

王齊翰 42

王翬（字石谷，號耕煙散人、烏目山人、清暉主人、劍門樵客）

43 147

王羲之 48 52

王獻之 48

王澤 141

王鑑 136 147

中平 46 66
《中秋帖》 15 48
中書舍人 76
“中國白” 172
“中景高遠法” 139
中書察院掾 114
內務府大臣 215
內務府員外郎 218
少府監 192
《水竹居圖》 116
水波紋 174
《水圖》 43 102
《水滸集子》 135
水墨山水畫 74 97 113
118 127
水墨畫 42 43 114 116
122 126 132 139
水墨寫意花鳥畫 43 142
日本 34 44 166 192 209
234
ノ
《丹山瀛圖》 118
文乙 32
分編 30 36
分編學 30
《分編學的型式示意圖》 30
分編法 22
“勾” 67 68 82 112 114
118 127 169
“勾花點葉版” 152
“勾斷裝染” 42
勾連雲紋 38
“勾裝” 42 97
勾線 86 248
允祥 193
《化度寺碑》 50
仇英(字實父,號十洲)
43 126 130
“牛毛皴” 118
、
六么舞 76
六出形 242
六通居士 128
《六研齋筆記》 75
六朝 42 50 158
六朝殿 87
文人山水畫 43 116 139
文人畫 43 114 122 126
154
文成公主 68
文同 43
文思院 192
文節先生 56
文徵明(原名文璧,字徵明,改字
徵中,號衡山) 43 122

126—128
130 152
方紋 20
方座簋 20
方壺 30
方尊 19 22
方盤 22
フ
孔子 34
孔克表 75
孔雀綠 139
“孔雀羽彩綉袍” 15 250
孔雀羽線 231 250
孔雀羽織金妝花殿 231
尹繼昭 80
巴澤雷克 230
五畫
一
世鈔 75
“古服” 250
《平生壯觀》 48 52
“平列構圖佈局法” 64
“平金綉” 231
平紋木機 234
“平薄螺鈿法” 206
“平遠法” 82 83 92
“平遠兩段式” 116
“平線” 234 248
“古月軒” 178
古物陳列所 14
古彩 176
“古稱天子之寶” 244 248
巨然 42 43 82 118 122
《巨然丹崖圖》 144 146
“打子針” 238 248 250
252 253
打擊樂器 34
《石渠論筆》 93
《石渠寶笈》 14 15 148
215 248
《石渠寶笈(編)》 14 52 248
《石渠寶笈(初編)》 56 97
《石渠寶笈(續編)》 14 75 93
“石鼓” 14 44 45
石器時代 192
石籟(原姓劉,法號堯幾)
43 139 140 141 146
石詩(法名原濟,號苦瓜和尚,石
詩) 14 43 139 144 146
“玉作” 15 193 218 221
“玉壺春” 176
正德素三彩 170
|
北宋 參攷“宋”
北周 66
北宋 147

北齊 66
北魏 64 162 172
“四大名橋” 231 252
“四王” 139
“四王吳揮” 147
四耳簋 20
四足方鼎 36
四足方盤 30
四虎鋪 34
四虎鋪鈕 34
四明范氏天一閣 44
《四庫全書》 14
四象幅 26 28 29
“四冊” 139
“田車” 44
“日彩紋” 20
ノ
冊方平 30
印花 158 164
印經洞 230
仕女畫 70 74
仙椅 204
《仙源圖》 140 141
代盤鼎 36
句鑪 34
白木御椅子 204
“白玉剔陰仕女圖” 218
白石老人 132
白地繪彩 180
白沙胎 193
白瓷 158 159 164 172
180
“白描” 93 130
白釉剔花 158
白釉釉下黑彩 158
白釉剔花 158
“瓜皮綠” 159
片金 231
片銀 231
、
主體紋飾 20 168 188 244
半脫胎素瓷 178
水樂 15 159 168—170
192 196 197
水樂甜白 158
水清 168
正德孔雀綠 159
正德素三彩 170
フ
加金粧花殿 231
司馬池 14 34
“司母戊” 36
弘仁 43 138 139
弘文館學士 50
弘治嬌黃 159

六畫

一
《列女仁智圖》 64
《列女傳》 64
至正 75 198
至德 194
正德孔雀綠 159
“地衣” 182
地經 242
有耳簋 20
有耳盤 20
成化 15 169
成化五彩 169
成化鬥彩 159 169 170 188
百花繡龍紋錦 230
百寶嵌 202 224
“百寶嵌花卉漆掛屏” 224
226
“百寶嵌花果紫檀盒” 224
“面飾” 44
西蜀 參攷“蜀”
西苑 75 209
西城 162 230
《西清古鑑》 14
《西清雜錄》 14
《西廂記》 135
《西湖爭標圖》 98
西蜀畫派 42
西院閣 48
西漢 參攷“漢”
《匡廬圖》 82
|
光緒 15
回形紋 20 22 26 29 30
36 174 230
吐蕃 68
ノ
《仿黃公望富春山居圖》 122
“仿古銅捧耳尊” 186 187
伊州 202
全真教 114
全景式 82 99 102
合色線 236
年希堯 187 193
“年窗” 187 193
如意牡丹錦 230
如意圖 215
如意錦 231
朱三松 212
朱小松 212 213
朱元璋 參攷“明太祖朱元璋”
朱文鈞 46
朱竹垞 198
朱克柔 230
朱希忠 14

朱希孝 14
朱松鄰 212
朱果 116
朱存(一名統鑾,別署八大山人)
142
朱家治 15
朱葵石 136
朱碧山 192 198 212
朱銳 76
行草 52 112
行書 48 50 52 54 56 58
行楷 54 198
《白鳥詩》 52
《竹枝詞》 116
《竹椅子》 204
“各色釉大瓶” 159 188
、
安岐 43
《安處齋圖》 116
安國十鼓齋 44
安陽 參攷“殷墟”
安祿山 194
安儀周 44
江西詩派 56
江西製造瓷器處 192 222
《江岸望山圖》 116
江南畫派 82
江南織造所 230 240
“江夏派” 120
江翰 139
“汝窑” 158 159 188
“羊毛細綉” 231
“衣線”(雙股絲合捻線) 238
衣線綉 231 238
朱昂(號海岳外史,襄陽漫士)
43 52 54 58 96
朱珠 250
冰裂紋片 158
七畫
一
兩色殿 231
兩浙節度使 74
兩淮鹽政 193 215
“古木” 44
“古車” 44
李日華 75
李公麟(字伯時,號龍眠居士)
42 43 93 113 135
李世民 參攷“唐太宗李世民”
李白 198
李成 42 96 97 116 128
李東陽 58
李昇 86
李思訓 42 66 67 74 97
李昭道 42 66

李德 54
李唐 43 102 120 128
李家明 76
李清照 164
李煜(南唐後主) 76 77
李應麟 126
李燾 212
杜本 198
杜甫 44
東頭鼓版 30
“折帶裝” 116
“担針” 252 255
《奉天賦》 212
回鑲 231
“那密” 158
御手杯 168

|
串珠紋 166
“吳人” 44
吳士琦 193
吳之璠(字魯珍,號東海道人) 192 212 213
“吳中俊秀” 128
《吳氏書畫記》 52
“吳永安三年青釉碗” 158
“吳門四家” 43 126 128 130
“吳門派” 122 126
吳偉 120
吳潤穎 202
《吳潤穎詩集》 202
吳道子 42 43 67 74 80
吳璵 230
吳寬 116 126
吳歷 147
吳璣 43 114 118
肖像畫 74
《步辇圖》 42 68 232

/
“何來色” 172
何朝宗 159 172
“作原” 44
《伯遠帖》 14 15 43 48
谷應物 168
兵器 18
无管中鋒 122

、
宋 14 15 22 34 42-45 48 50 52 54 56 58 60 64 66 67 75 90 93 96 98 99 102 106 108 112 118 120 126 128 136 139 147 152 158-160 164 170 172 174 176 182 187 192

196 204 206 212 230
-232 236 240 253
宋巨格 193
《宋人畫大禹治水圖》軸 215
宋三吉 193
“宋四家” 52 54 56 58
宋內府 48 50 66 75 93
“宋式鐘” 230 231 242
宋神宗 42 92
宋徽宗趙佶 42 45 50 52 56 58 66 98
《快雪時晴帖》 48
《快雪時晴圖》 114
汪大燮 46
汪珂玉 75
沒骨花 154
“沒骨法” 152
沈子蕃 230 234 240
沈周(字啟南,號石田) 43 122 126 130 132 152
沈翰 193

→
忍冬紋 158
甬鐘 34

∠
散花鋪 231
散花緞 231

八 畫
一
刺綉 15 70 230 231 234 238 240 248
《林泉高致》 92
《林泉清集圖》 118
林朝暉 193
宋保 149
松石綠 159 188
《松風圖詩》 56
“松針” 248 252
松贊干布 68
東方朔 236
《東方朔偷桃圖》軸 236
東平 46
東角子門 98
東武 98
東坡居士 54
東坡雪堂 54
東漢 參攷“漢”
“披麻裝” 42 82 83 116 122 139 148
花本 234 242 244
花鳥畫 42 43 86 102 112 126 128 130 135 147

花瓣紋 188
“芙蓉鸞鳥圖”軸 238
《青玉隱居圖》 118
青白瓷 158
青花 158 159 166 169 170 174 188
青花加彩 169
青花瓷 158 159 166 168
青花紋 188
“青花釉裏紅蓋罐” 158 166
青花點彩 169
青花龍紋扁壺 170
“青花壓手杯” 159 168
青瓷 158-160 168 222
青釉瓷器 160
“青釉鳳首龍柄壺” 170
“青釉穀倉” 160
“青釉罍” 160
“青碧山水圖”軸 234
青銅刀 18
青銅器 14 15 18-20 30 34 159
青銅爵 18
青徽畫法 13 113 126
《長江萬頃》 102
長春宮 198
“長短儀” 234 236
武英殿大學士 149
武英殿修書處 193
武英殿待詔 193
武英殿造辦處 202
武帝 236
《事茗圖》 128

|
尚方署 192
明 14 15 43-46 48 58 66 75 82 83 93 108 116 118 120 122 126 128 132-136 139-142 146 154 158 159 168 170 172 174 192 193 196-198 200 202 204 206 212 224 230 231 238 340 242 244 250
明太祖朱元璋 93
明內府 14 93
《明妃出塞圖》 130
《明宮史》 250
《昇菴齊花園》 134 135
典禮官 68
虎鐘 34

/
乳白 172
“乳釘三耳罐” 20 22
乳釘紋 20
明 15 18 20 26 29 30

34 36 44 192 206 230 232 240
周文矩 42
周臣 43 128 130
周虎鐘 34
周昉(字仲剛) 42 70 74 135
周昉 193
周柱 222
“周家樣” 70
周德 56
周學 30
周壽 224
《季鴛帖》 50
《牧放圖》 42 93
“符號”裝 120 148
帛畫 42 60
舍人 135
金交椅 204
金彩 174 176 188
金陵派 213
金農 75
“金裝定器” 164
“金碧山水” 42 66 74 97 206
金章宗 45
金振寰 193
彼得大帝 198
延福 75

、
京綉 231
刻竹 192 193 212 213
刺花 158 164
繡麟針 242 255
“定密” 158 164
“定密孩兒枕” 158 165 168
定陵 231
宗教畫 243
宗教壁畫 70
官密 158 159 168 176 182 187 188
宜男百花紋鐘 230
宜興胎 193
法書 14 15 43
法國 172
法華器 159
法隆寺 209
“戒菸體” 32
活字 56
《牧笛洲圖》 136
“空鈎” 67
“近景構圖” 74
印學 14
《庚子消夏記》 80 93
孟光 80

阿富汗 202
範全齋 168

九 畫

一
南大竺 172
南北朝 66 158 198 250
南阮 193
南宋 參攷“宋”
南宋內府 50
“南宋四大家” 102
南宋 147
南唐 42 76 82
“南唐四大家” 102
《南宮筆記》 169
南朝 74
貝始岐(一名貝岐) 193 195
咸豐 15 198
胡人吹 193
“胡王錦” 232
胡惟庸 118
胡德成 193
《春山圖》 75 116
春秋 參攷“春秋戰國”
春秋戰國 19 26 34 36 38 42 44 160 187 198 230
存稿齋 75
柯九思 113
柳公權 54
故宮 參攷“故宮博物院”
《故宮已佚書畫目錄》 15
故宮博物院 14 15 22 34 43 45 46 48 58 82 97 114 168 169 172 188 194 198 202 206 209 230 231 236 244
政和 98
“桃花” 244
桃花紅 234
“桃花” 231
拱形銀 30
“新” 67
“玲瓏” 159
“珊瑚地” 180
“珊瑚紅” 159
“珊瑚珠” 250
“珊瑚刺” 52 75
“玻璃胎” 193
英宗 56 96
英國 166 198
范寬 92 96
《苕溪詩》 58
《苦瓜和尚畫語錄》 146

“苦綠審點” 67
茄皮紫 159
厚螺鈿 206
“唇筆” 122 139
|
貞元 68 74
貞觀 68
/
嗣棲寺 141
《嗣調寒松圖》 116
保和殿 14
保和殿大學士 149
“新皮大罪” 36
姚宗光 193
姚漢文 193
後院講使 82
《後漢書》 106
扁足圓鼎 36
《皇面蓋碑》 50
皇祐 14 52
皇家書院 42
《秋山行旅圖》 215
《秋山問道圖》 82
《秋水勉戒》 102
《秋江獨釣圖》 120
《秋郊飲馬圖》 43 112 113
《秋亭嘉樹圖》 116
《秋碧堂帖》 52
重華宮 198
重錦 231
“風車針” 252 253
紅綫毯 230
《紅樓夢》 250
、
冠架 222
宣和 98
宣和内府 14 50 66 93 97
《宣和書譜》 14 48 50 97
《宣和畫譜》 14 80 96 97
《宣和博古圖錄》 14 34
宣德 15 159 169 170 192
196 197 200 202
244
宣德青花紅彩 170
宣德釉裏紅 159
宣德寶石紅 158
“酒話針” 252 253
“酒錢綉” 231
酒盤 159
《洞庭風細》 102
活色 242
《洗馬圖》 240
洪武 118
洪武紅彩 170
“洞殿” 44

洛神 60
《洛神賦》 60
《洛神賦圖》 60 76
施天章 218
“施毛針” 248
祝允明 128
穿花紋錦 230
“穿珠綉” 231
郎世寧 149 193
郎廷樞 187
“郎富” 187
郎容紅 159
郎榮 76 77
美國 26
“榮” 113 118 127 152
、
飛白 52
飛泉琴 194
飛龍斗拱 19
章佩 42 93 113
章應物 44
孩兒枕 參攷“定窑孩兒枕”
十 畫
一
原始社會 42 159 230
“哥密” 158 188
《夏山圖》 82
《夏山高隱圖》 118
《夏日山居圖》 118
夏圭 43 102 120
《夏景山行待渡圖》 82
“筆臨” 32
筆臨寫 32
晉 14 15 22 40 48 52
56 58 60 66 74 112
213
“破” 113
“破墨” 114
“秦公鐘” 34
秦始皇 162
《秦府十八學士圖》 68
秦祖承 146
秦獻公 44
班惟志 114
班禪 178
素三彩 159
斑豆紅 159
起絨錦 230
扇 18 36
扇鼎 19 36
“馬一角” 102
馬家窑文化 18
馬遠(字遙父) 43 102 106
120
馬衡 194

馬薦 44
《桃源浴鴨圖》 154
柱腹 46
《格古要論》 202
秦 44 46 230
草書 14 52 56 74 158
《茶經》 158 168
茶葉末 159
鬥彩 159 169 188
“鬥彩葡萄紋高足盃” 159
169
|
“剔紅” 196
“剔紅柘子花圓盤” 192 196
“剔紅觀瀑圖八方盤” 196
《哨鹿圖》 149
閃綉 231
畢沅 15
/
“倪迂” 116
倪秉南 193
倪瓚(字元鎮,號雲林、幼霞)
43 114
師趁 36
師越南 19 36
徐 34
徐同正 193
徐浩 54
徐崇嗣 152
徐渭(字文長,號青藤、天池、田
水月) 43 132 142
徐祖暉 128
徐熙 42 86
“徐熙野逸” 82 86
胭脂水 159 178 222
殷墟 18 22 26 29 30
34 230
特經 242
烏金釉 159
《秘殿珠林》 14 15 236
244
盞 18 38
澀 168 169 178 202 222
“納石失” 230
翁同龢 46
“釘金” 248
“釘線綉” 231 248 250
《鬼神搜山圖》 108
、
瓷胎 180 193
瓷胎畫琺瑯 178 180
“瓷胎畫琺瑯彩鴉牡丹器”
15 159 178
瓷國 158
瓷器 14 15 158 159 164

166 168 170 174
176 178 180 193
《浚縣開功田圖》 68
《刻溪訪戴圖》 114
唐 14 15 42-44 48 50
52 56 58 66-68 70
74 82 86 93 97 106
112 113 118 136 158
-160 162 164 168 170
174 187 192 194 196
206 230 232 242 244
252
“唐八景圖” 209
“唐三彩” 158
唐太宗李治 68
“唐宋八大家” 54
“唐初四大書家” 50
唐明皇 194
唐英 187 193
“唐密” 187
唐寅(字伯虎,字畏,號六如居士、
桃花庵主) 43 126 128
130 152
唐蘭 22
宮廷畫家 43 80
宰相 68 74 77
浙派 43 120 122
流雲紋 206
《浴馬圖》 112
酒器 18 30 38
瓶 222
粉彩 159 180 182 188
“粉彩牡丹瓶” 180
粉彩描金 180
“粉彩鏤空轉心瓶” 182
高士奇 15
《高士圖》 42 80
高江村 198
《高江村集》 169
高足盃 169
高益 108
“高浮雕” 18 213
“高遠法” 92 114 127 147
“高遠左間一角景法” 120
梅暹 135
海寧 93 218
、
孫叔敖 64
孫承澤 80 93
孫無言 139
孫遇 86
孫觀 58
展子虔 14 42 66
《展子虔遊春圖》 14 42
66 67
《書畫記》 48
書畫學博士 58

《古斷》 44

十一 畫

一
乾清宮 243 244
乾隆 參攷“清高宗弘曆”
“乾隆御覽之寶” 236
“乾隆鑑賞” 236 237
“炮製瓶” 209
葵插 230
套針 248 250 252
曹明仲 202
曹植 60
曹霸 42 74 93
《梧竹秀石圖》 116
教坊副使 76
“紫針” 248 252 253
軟彩 180
軟螺鈿 206
連珠紋 26 232
豆彩 169
“勒針” 252 253
勒線 250
“堆綉” 231
“梅花古納” 139
梅瓶 176
“棒” 114 127
捻金線 231 243 250
捻銀線 231 250
捲枝忍冬紋 168
捲草 166
捲雲紋 206
捲雲披法 92
招絲漆器 192
琉球 192
|
國子監 14
國子學 45
圈足盃 38
常州派 152
崇禎 135 231 240
《異國來朝圖》 68
蛇皮藤 187
/
“側鋒披” 122
婦好墓 18 22 30
脫胎 159 178
脫胎黑白瓷器 193
豬油白 172
毯路紋 232
“毯路雙鳥紋錦袂袍” 232
斜方格乳釘紋 20
祭器 18 26
鉢 160
首重光 147

《細浪漂漂》 102
 細腰體高型 26
 紹聖 56
 紹興內府 93
 粵綉 231
 彩瓷 159 166 169 170
 174 180 187
 彩絨綉 250
 彩陶 18
 彩繪 159 170 174 188
 彩織 15 232 244
 造辦處 15 178 193 215
 218 221
 魚子紋 188
 御用監 192 206
 御書院藝學 92
 、
 康熙 15 142 147 149 152
 159 169 174 176 178
 180 182 187 206 209
 212 213
 康熙五彩 174 176
 《康熙南巡圖》 147
 商 15 18—20 22 24 26
 28—30 36 159 192
 230
 商學 30
 密勒塔山 215
 密體 60
 清 14 43—45 48 52 58
 66 93 108 113 135
 136 138—142 144 147
 149 152 154 159 169
 170 174 176 178 180
 182 187 188 192—194
 198 206 209 210 212
 214 218 221 222 226
 230 231 244 248 250
 252
 清內府 50 58 83 93 97
 148
 《清明上河圖》 14 42 98
 《清河書畫勛》 75
 清室善後委員會 14 194
 清高宗弘曆(乾隆)
 14 15 43 48 50
 75 93 148 149
 152 154 159 174
 178 182 186—188
 193 194 197 202
 209 213—215 218
 221 222 224 226
 231 244 248 250
 清鈞閣 15
 “深遠法” 92 97 114
 淡綠地 180
 梁 66 172
 梁清標 15 43 52 93

梁鴻 80
 雷變 158 188
 粗腰體矮型 26
 郭子儀 70
 郭思 92
 郭紹高 46
 高熙(字淳夫) 42 90 92
 96 97 128
 、
 《陶人心語》 187
 《陶成紀事》 187
 《陶成圖畫卷》 187
 《陶治圖說》 187
 陶南村 198
 陶器 14 158 159 170 174
 188
 《陶庵圖軸》 138 139
 《陶雅》 176
 陶學 30
 陶瓶 20 26
 陶器 20 26 202
 張成 192 196 197
 張旭 74
 張君光 193
 張片正 14
 張庚 141
 張彥遠 67
 張飛 120
 張琦 193
 張堂 42 70 74
 張耐蘇 66
 張象賢 193
 張維奇 193
 張遷 46
 《張遷碑》 46
 張德紹 193
 張德剛 192
 張擇端(字正道) 14 43 98
 張翰 50
 《張翰思鱸帖》 50
 張懷瓘 44
 張衡 198 230
 張靈 128
 “通經斷緯” 234
 通幅貫梭 244
 陳宜嘉 193
 《陳風·澤陂》 174
 陳洪綬(字草侯,號老蓮)
 43 134 135
 陳眉公 198
 陳致雍 76
 陳淳(號白陽山人) 43 122
 132 142 152
 陳鎰(字季常) 54 56
 陳寶琛 46
 陸上 46
 陸羽 158
 陸探微 66 74

十二 畫

一
 髹殘 參攷“石胎”
 《博物要覽》 168
 報恩寺 141
 朝鮮族 163
 惠孝同 97
 斯德哥爾摩 26
 “極樂世界圖” 15 244
 棲霞寺 141
 “棟鐘瓶” 174 176
 散點透視法 99 127
 “揚州八怪” 43
 提花襪子 234
 提樞 38
 《揮扇仕女圖》 42 76
 《搜山圖》 108
 描金 97 188 206
 硬彩 176
 硬螺鈿 206
 華富(字秋岳,號新羅山人) 154
 華新羅 43
 菩提達摩 172
 棠紋 38
 越 34
 “越窗” 160 176
 《雲山滄海》 102
 雲南省博物館 114
 雲紋 20
 雲崗石窟 162
 《雲舒浪卷》 102
 項元汴 43 58 75 130
 項聖謨 43 136
 黃山畫派 139
 黃公望(本名陸堅,字子文,號一峯、大痴道人) 43 114 118
 122 141
 《黃河逆流》 102
 黃振效 192 213
 “黃家富貴” 42 86
 黃庭堅(字魯直,號涪翁,山谷道人) 52 54 56 58 96 122
 黃奎(字要叔) 42 86 87
 “黃楊木雕對空圓筆筒” 192
 210 212
 黃羅珠登椅子 204
 “瑛卿作” 15 178 193
 202 222
 瑛卿彩 159 180 182 188
 222
 瑛卿彩瓷器 178 193
 “瑛卿彩雄雞牡丹說” 198
 瑛卿塔 202
 荆浩 42 80 82 116
 嵌螺鈿廣寒宮圓形殘器 206

罕 18 30
 《紫芝山房圖》 116
 紫砂胎 193
 紫砂器 159
 紫禁城 198
 紫柏木 204
 “紫柏木百寶嵌花果盒” 224
 “紫柏木雕荷式大椅” 204
 開片 188
 開光 166 188
 開光主體紋飾 166
 開派 96 122
 “黑光漆嵌螺鈿大案”
 15 192 206
 “黑光漆嵌螺鈿盒” 206
 黑彩 159 168 174 176
 “黑釉藍斑鼓鼓” 162
 景泰 15 169 192 202
 景泰款轉枝蓮瓶 參攷“銅柄錫
 瑛卿轉枝蓮瓶”
 景泰藍 169 192 202
 景德鎮 15 158 159 166
 169 170 176 178
 180 187 188 202
 、
 屏棧 19 22 34
 猴形鈕 38
 “獅日夜夜” 248
 幾何紋 18 20 242
 幾何連錢紋 232
 《集古錄》 44
 “焦黑透視法” 149
 無耳簋 20
 無足盃 38
 舒文 215
 舒雅 76
 絲綢之因 230
 絲綢之路 230 232
 絲綢地鳳鳥穿花紋刺綉鞍褥面紋
 230
 絲綢刺綉 230
 絨面形浮雕狀花紋 230
 “結綉” 248
 紋胎 158
 袖下彩 158 166 170 174
 188
 袖下青花 169 170 174
 袖上彩 169 170 174 180
 188
 袖上藍彩 174
 袖夾紅 158 166
 “短跑棧” 242
 甌 18 26 29 202
 “解索鼓” 118
 象牙白 172
 “象牙雕魚樂圓筆筒” 15
 192 210 212 213

象紋 29
 象紋瓶 26 28 29
 象紋尊 26
 象尊 29
 “鈞宮” 158 188
 鉅鐘 34
 順治 136 141
 程正揆(號青溪道人) 141
 傅恒 149
 、
 尊 18 22 26 29 174
 202
 《富春山居圖》 122
 《寒塘清淺》 102
 鍾壽平(字正叔,號南田、東園生、
 白雲外史) 43 147 152
 鍾體 152
 《湖光激盪》 102
 湯振業 193
 湘綉 231 252
 曾侯編鐘 34
 敦煌(莫高窟) 162 244
 馮保 14
 “蓮” 82 118
 、
 犀利劍花 158
 犀利棧杯 210 212
 《嵩山水訣》 114
 畫院待詔 102
 “畫聖” 42 147
 畫綉 240
 畫像磚 18
 寶金昆 193
 隋 14 15 42 50 66 74
 158
 降壇 14
 、
 “鼓” 67 82 112 114
 118 127
 “鼓法” 80 108 116 118
 128 148
 “鼓探熨點” 93
 十三 畫
 一
 楚 34
 《楞伽經》 172
 榆林千佛洞 243
 楊茂 196 197
 楊慎(字用修,號昇菴) 135
 楊凝式 54 56
 “搶針” 248 254
 碗 20 160 164 176 218
 222

萬曆 14 15 132 168—170
174 197 192 202
206 250
萬曆五彩 159 170
《葛稚川移居圖》 118
“董北苑” 82
董其昌 48 83 122 136
141 142 147 240
賈文運 193
賈似道 93 52
賈鈴 215
達賴 178
達摩 172
達摩宗 172
“達摩瓷塑立像” 159 172
雷紋 20 230
鼓花(半浮雕) 36
填彩 169 234
靛藍 22
“靛藍方尊” 19 22
“靛藍方壺” 22 24
瑞典 26 230
蒸 168
]
圓明園 15 169 198
圓柱形尊 26
圓紋 20
圓渦紋 33 34
圓圈紋 26 29
圓鼎 36
暗花緞 231
蜀綉 231 252
鼎 14 36 202
鼎升 36
虞山派 147
虞世南 44 50
《虞恭公溫彥博碑》 50 147
虞集 198
/
鳳翔府學 45
鳳尾尊 174 176
經錦 230 232 242
經筵講 135
鄭文玉 193
鄭學文 193
遍地金妝花緞 231
詹景鳳 67
鉦 34
“鉦器” 64
鉛釉陶器 158
、
《遊春圖》 參攷《吳子虔遊春圖》
意大利 149
溥儀 14 15 48 58 83
97 194

新石器時代 18 230 239
新安畫派 139
《新歲展慶帖》 54
《煙江疊嶂圖》 96
熾觀殿 178
《窰石平遠圖》 42 90 92
《詩經》 174
《詩送四十九姪帖》 56
雍正 15 152 159 169 174
178 180 182 187
193 218 222
雍正粉彩 176 180
普通 172
祿東贊 68
十四畫
一
《夢奠帖》 50
嘉定派 192 193 213
嘉靖 14 15 135 169 170
174 197 202 224
240
嘉慶 15 148 149
“嘉慶御覽之寶” 248
“嘉慶鑑賞” 248
臺北市故宮博物院 22 198
“構絳” 234
楷書 50 52 56 169 180
198
熙寧 90 92
磁山文化 159
磁州窑 158 170
碑帖 14
碧玉仿古觥 221
碧瑤 224
趙伯昂 75
趙佶 參攷“宋徽宗趙佶”
趙孟頫(字子昂,號松雪) 43
75 112 113 114 118
趙縱 70
趙擴 參攷“寧宗”
遼東古物博物館 26 230
摺帶紋 139 148
]
圓明阿 215
圓鏡 19
裴休(字公美) 136
裴李崗文化 15
裴寬 113
/
戲色 231
“戲色過渡” 236
“錢描” 42 74 77 112
“綜統” 242
“綉綉” 231 248

銅胎 193
銅胎畫琺瑯 202 222
“銅胎畫琺瑯花鳥瓶” 15 222
銅絨 230
銅盃 38
“銅招絲琺瑯瓶” 176 202
銅招絲琺瑯器 15 202
“銅招絲琺瑯簪蓮花大碗” 200
“銅招絲琺瑯枝蓮瓶”
200 202
銅罇 36
銅尊 22
銅琴 22 30
銅瓶 26 202
銅簫 20
銘文 19 22 26 30 32
36 230
銀交椅 204
銀器 198
“銀鏡盃” 198 212
易學 222
管平湖 194
、
漆畫 64
漆器 159 192 193 206
222
《漁村小雪圖》 31 96
《漁村秋霽圖》 116
“漆和紙” 234
“漆的針” 252 253
“漆針” 250 252
浙江上人 139
漢 18 22 46 60 64 80
93 158—160 192 198
224 230
“齊針” 248 250 252 253
寧宗(趙擴) 102
寧壽宮 15 215 248
《寧壽宮古》 14
、
劃花 158 164
翠竹盆景 218 220
十五畫
一
歐洲 172
歐陽修 44
歐陽炯 87
歐陽詢(字信本) 44 50 58
歐體 50
慧可 172
蔡京 45 52
蔡襄(字君謨) 52 54 58
《夢汀魚藻圖》 152
轉均德 193

“咸寧” 187
咸應運 187
《醉花蔞》 164
“醉佛林錦” 232
蓮花紋 164
蓬雲紋 38
蓮瓣紋 158 166
擊 22 30
|
墨地 180
《墨花九段卷》 132
《墨綠龍觀》 48 50
、
德化窑 159 172
德明 76
衡賢 42 80 82
衡靈公 64
盤口瓶 86
魯山窑 158 162 163 183
魯綉 231 238
《樂府雜錄》 106
樂壽堂 15 18 34
樂器 15 18 34 160 162
163 215
唐古園 45
盤 164 172 176 202 222
盤纏紋 242
“盤纏四季花卉宋式錦” 242
“鋪針” 254
“鋪絨綉” 231
鋪翠 250
綉絲 15 230 231 234 236
240 248
“綉絲加綉” 15 248
《綉絲組織繪製圖》 235
《綉絲織機繪製圖》 235
綉織 236
綠松石 19 224
《綠陰清話圖》 126 127
編鐘 34
編鏡 34
編鐃 34
“緝線綉” 231
“緝織” 234
緯絲起斜紋花 230
綺錦 232 242
劉向 64
劉伶 198
劉廷傑 46
劉松年 43 102 108 120
劉備 120
劉源 187
、
廣行型砂 22
廣綉 251 252

審熟 67
熟坑 33 36
熟織品 242
《熟坑銘》 56
《熟坑錄》 163
鄭竹友 58
鄭珉中 194
鄭餘慶 14
《論語》 106
長心殿 15 48 194
長心殿遺址 15 192 193
202 213 218 221 222
、
《層波登浪》 102
鄧八格 193
鄧曼 64
十六畫
一
蕉葉形變紋 30
蕉葉紋 26 29
《春江五馬圖》 113
蕭山 46
翰林 14
翰林待詔直長 92
翰林院修撰 135
翰林圖書院 42
翰林學士 87
輻射式 56
歷代帝王圖像 135
|
盧映之 224
盧眉娘 252
閻立本 42 68 74 232
《晚日烘山》 102
戰國 參攷“春秋戰國”
/
《衡方碑》 46
篆書 46 58 168 170 178
182
篆籀 112 114
《籀文》 142
錯金銀銅尊 187
鮑友信 193
獨柱鼎 36
錢紋 170
雕漆 192 196 197 202
、
諸城 98
諸葛亮 120
龍抱柱錢 250
龍泉窑 158 182
龍泉鎮 158 182

“盤車” 44

鐵使錢 255
 鐵後描 66 77 108
 “鷄心鈕” 182
 “鷄心槽” 182
 顧氏露香園綉 242
 顧名世 240
 顧綉 231 240
 顧綉莊 240
 顧勳中 14 42 74 204
 顧澍海 240
 顧愷之 42 43 60 64 66
 74 76
 顧壽潛 240
 顧觀光 193

二十二 畫

雙雲紋 22
 雙雲紋航 221

鱗魚黃 187
 鐘鼎 36
 鐘枝花 166 188
 “鐘針” 238

船槳 168

二十三 畫

《巖棲高士圖》 147

鱗紋 38

藕曲紋 20

二十四 畫

齊紅 159
 齊藍 158 159
 靈芝 46

罐 22 160 166 222

蠶剛 38

二十五 畫

觀音瓶 176

寶書 68
 鏤空套瓶 182
 鏤空轉心瓶 參攷“粉彩鏤空
 轉心瓶”
 鏤雕 159 166 170 182
 邊鸞 74

懷素 56
 《蕙山圖》 96
 《離垢集》 154

二十 畫

蘇州織造府 244
 蘇島 44
 蘇綉 231 240 248 250
 252
 蘇軾(字子瞻、仲和、號東坡)
 43 44 48 52 56 58
 93 96 141 248

嚴嵩 14
 確亮 158

彝 14
 釋迦牟尼 172
 鐘 34

《鐘鐃各部名稱示意圖》 34

《瀟湘圖》 卷 42 82 83
 “辮子股” 252
 “辮子股針” 238 254

寶光 172
 “寶慶彝” 32
 寶照 46
 “寶禮堂” 96
 嬰紋 22
 雙龍紋 22 66
 雙龍獸面紋 22

二十一 畫

露香園 231 240
 露香園綉 231 240
 露香園顧綉 240

帶 18 22 202
 “帶絲作” 218
 蠟顧 230

《臨章候牧放圖》 93
 轉心 159 182
 轉心瓶 182
 《轉心瓶結構示意圖》 30
 轉頭 159 182
 “撒和針” 238 240 252

蟠池紋綉 34
 蟠螭 38
 豐澤園 209
 《趙密勒塔山王天禹治水圖》
 215

饒首 46 66
 緞金妝花錦 231
 緞金錦 230 231
 緞金緞 231
 緞綉 14 15 202 222 230
 緞錦 230 234 240 242
 蟹甲青 159
 蟹殼青 187
 鈔 18 34
 雙耳簪 20 32
 雙面綉 231
 雙鳳紋罐 170
 鵝絨白 172

鄭麗南 193
 “雜活作” 15 218
 顏真卿 52 54 56

“撒紗綉” 231

黃地 180

十九 畫

藍瑛 135 136
 藍緞地 250

獸面紋 18 20 22 29 30
 33 34 36

羅勃脫 198
 《徽州的品溪山圖》 116
 《關山行旅圖》 82
 關河 42 80 82 116

關羽 120

蕭文 44

龍紋 10 33 206
 龍綉 198
 龍鳳紋 18
 禪宗 172
 “禪椅” 204

十七 畫

順手杯 168
 戴恒 193
 戴進(字文進,號靜庵) 43 120
 戴嵩 74
 戴臨 193
 檀香椅子 204
 薄螺鈿 206
 伴履 50 86
 傅希孟 231 240
 “韓媛綉” 240
 韓幹 42 70 74 93
 韓愈 14 44
 韓滉(字太沖) 14 42 74 75
 韓熙載 76 77
 《韓熙載夜宴圖》 14 42 76
 77 204
 “燕” 113 114 127
 隸書 46 52
 《雷雨》 44

螺青烘染 97
 螺鈿 206 224
 綉形 38
 綉梁孟 38
 “燕” 82 114 118 127
 152
 “燕子被” 42 82 83

簾 18 20 32 33
 總管內務府大臣 149
 穆氏 240
 《鮮于璠碑》 46
 鍾繇 52

謝安 213
 禮器 18 26 34
 禮部員外郎 58
 裁證 212

避暑山莊 149 198 202 222

十八 畫

《職貢圖》 206



主編簡歷

朱家潛先生，字季黃，浙江蕭山人，生於一九一四年，畢業於輔仁大學國文系。現為北京故宮博物院研究員，並擔任北京歷史學會理事、京劇史學會理事、美術工藝總公司顧問等職務。

朱家潛先生於一九四三年到北京故宮博物院工作，直到現在，前後達四十年。其間，除從事學術研究外，曾主持和關設一些陳列館工作；負責太和殿等重要宮殿的古跡和文物佈置工作；也參與過故宮書畫鑑定、文物徵集以及古籍整理等工作。

朱家潛先生，學識廣博，舉凡圖書、園林建築、工藝美術，皆所擅長；對明清史和戲曲也有深入研究。著有《春秋左傳釋微》、《碑帖淺說》、《清代琺瑯彩製造》、《元明雕漆概說》等論文。多發表於《文物》和《故宮博物院院刊》等刊物上。他的《中國古代藝術概說》、《明清椅凳及其陳設格式》等論著曾為外國著名書刊所譯載。

封面：元代朱碧山製“銀槎盃”（高18厘米，長20厘米）；“蘭賞”兩字選集自漢《張遷碑》。

封底：戰國“白玉龍鳳紋瑗”（直徑11.4厘米）。

