明初官方用器人物紋的意涵

謝玉珍*

提　要

相較於元代，明初器物上的人物似乎十分罕見，一般學者多歸因於洪武人物紋禁令。但此一認知似乎有待商榷，諸多案例顯示明初人物紋器物確實存在。

本文欲重新審視洪武禁令，藉由「詩意的解釋」、「古先帝王、后妃、聖賢人物故事」、「孝子順孫、神仙道扮、歡樂太平者」三方面來探討官方用器人物紋的文樣取材，來了解官方對人物紋的態度以及人物紋所以能存在的意涵，並略述官方用器文樣與明代畫院的關係。

關鍵詞：明初、官方用器、人物紋、禮制、教化

* 作者於文章交給季刊後不久，猝爾病逝。本人忝曾指導其碩士論文，遂於季刊評審會通過刊登此文之議後，秉筆依評審意見摘其論文原意略作刪修。讀者欲詳其論文全貌，請參考謝玉珍，〈明初官方用器的人物紋〉，東吳大學歷史學研究所碩士論文，2005。蔡玫芬後記。

一、前 言

《明太祖實錄》載洪武三年（1370）八月丁丑：

> 詔中書省申禁官民器服，不得用黃色為飾，及彩畫古先帝王、后妃、聖賢人物故事、日、月、龍、鳳、獅子、麒麟、犀、象之形，如舊有者，限百日內毀之。[1]

幾乎研究明初器物的學者都知道上述記錄，自洪武三年起，明太祖三令五申，禁止官民在器用服飾上使用「古先帝王、后妃、聖賢人物故事」的題材，並且飭令「如舊有者，限百日內毀之」。這種對人物紋的禁制，應也是器皿製作時的規範；因此學界通常相信在此禁令下，人物紋是不可能被允准出現在器皿上的。[2]

明初器物上的人物紋的確並不多見，然而實際上明初墓葬或明初器物上仍發現有人物紋，前者如洪武二十五年（1392）明初開國功臣沐英[3]墓葬中的「青花蕭何月下追韓信圖梅瓶」，[4]後者如永樂、宣德官窯瓷器和雕漆器的人物紋杯盤碗盞。學界歷來多以「元代的器物」和「詩意的解釋」等觀點來解讀上述物件。就沐英墓的梅瓶言，是一個明顯以「人物故事」爲紋飾的案例；學界通常將此器歸屬「元末」，以解釋其並非明代工匠干犯禁制的作品；然而這項出土資料縱使爲元代作品，擁有者難道不違反「如舊有者，限百日內毀之」的禁令嗎？至於永樂、宣德器的人物紋飾，筆者觀察其圖像內容，固然有的如筆記、圖錄所言，是

1 《明太祖實錄》，卷五五，洪武三年八月丁丑條，頁4上。

2 劉新園，〈景德鎮出土的明初與永樂官窯瓷器之研究〉，《景德鎮出土明初官窯瓷器》，頁37；陳階晉，〈故事的真相與意涵——試談元代工藝作品中的幾件人物圖像與當時的文學之間的關連（上）（下）〉，220期，頁22-34；221期，頁60-83。蔡和璧，〈由文獻看龍泉窯〉，頁103。

3 沐英（1345-1392），明太祖的養子，明史有傳，見張廷玉，《明史》，卷126，列傳14，〈沐英〉。

4 關於這件梅瓶的年代仍有爭議，部分學者認為是元代的，另有部分學者則認為是明代的。據張浦生指出「蕭何月下追韓信圖梅瓶」原是開國功臣沐英的陪葬之物。在1950年初盜墓賊將它從沐英墓盜出，賣予南京夫子廟古玩商陳新民。到三反五反雲起，陳氏交出梅瓶，由南京博物館收藏。1951年南京文管會和南京博物院共同調查沐英殘墓時，發現墓誌石及蓋、銅喇叭、鐵金山、銀山、石印、朝珠、玉飾以及哥釉貫耳瓶等隨葬品。前者現藏於南京市博物館，後者藏於南京博物院。參見張浦生、霍華，〈梅瓶三絕〉，頁78；張浦生、施加農，〈南京地區出土明初梅瓶淺說〉，頁126。另外據南京市博物館葛玲玲女士的回函指出：「王志敏於《文物》1959年4期〈近年來江蘇省出土文物〉一文中，曾記載『1950年春南京祖堂山麓明王以旂，出土青花人物故事梅瓶一件』，所指的應該是此件『蕭何月下追韓信圖梅瓶』，因為江蘇到目前為止沒有發現第二件青花人物梅瓶。為什麼王先生認為是王以旂墓，不得而知，因王先生去世多年，也無從調查。」有關「青花蕭何月下追韓信圖梅瓶」的相關資料，承蒙葛玲玲女士給予熱心指點，特此致謝。

在表達「輕羅小扇撲螢」的詩意[5]，但其中亦有明顯爲二十四孝之類題材者；顯示人物紋不單純僅有「詩意」的解釋，且也有帶「故事」的。而無論詩意的表現或故事的敘述，能不牴觸人物紋的禁令嗎？

本文目的，係在整理與探索明初器物上人物紋的種類與意涵，同時思索明初帝王一再申禁官民人等器服不得使用特定人物紋之用意何在？人物紋與禁制關係究竟如何？人物紋的使用是否有正面積極的意義？由於官方用器是瞭解官方態度的最佳依憑，因此本文擬透過辨析官方用器人物紋的文樣取材，以認識帝王對人物紋的態度以及所抑制或推廣的人物紋內容或類型。又由於官方用器的紋飾牽涉到官府頒出的式與樣，因此本文也將略述官方用器人物文樣與明初畫院的關係，期能更掌握明初人物紋的全貌。

又，本文所謂的「明初」，係斷代在明洪武至宣德時期（1368-1435）。一方面依據瓷器史的分期，一方面依據社會史的分期，兩者皆以明代正統以後，禮制鬆弛，服舍僭禮犯分的情況日多，裝飾風格改變。[6] 相對而言，洪武至宣德可謂是能夠堅守且衛護明初制度精神的時期，故視爲一體來談述。

二、明初的人物故事紋──分類與意涵

本文論述的官方用器，是指作爲朝廷祭祀、宴享、內外賞賜的用器，也包括專屬帝王、皇室貴戚的御用器。按：洪武二十六年定：「公侯一品二品，酒注、酒盞用金，餘用銀；三品至五品，酒注用銀，酒盞用金；六品至九品，酒注、酒

5 國立故宮博物院編輯委員會（廖寶秀），《明代宣德官窯菁華特展圖錄》；劉新園，《明宣德官窯蟋蟀罐》。

6 明代瓷器的製作一般分為早、中、晚三期，早期為洪武至宣德（1368-1435），中期為正統至正德（1436-1521），晚期為嘉靖至崇禎（1522-1644）。參見耿寶昌，《明清瓷器鑑定》，頁5-171；中國硅酸鹽學會編，《中國陶瓷史》，頁357-390。宣德以後的正統到景泰年間，一向被視為明代瓷器的「黑暗期」，目前尚未發現帶有此時期銘款的官窯器；對此議題進行研究的學者們認為，正統以後瓷器風格發展已有轉變。參見謝明良，〈十五世紀陶瓷及其有關問題〉，頁123-146+左6；劉毅，〈明代景德鎮瓷業“空白期”研究〉，頁55-61。至於社會史關於明代社會風氣與禮制風尚的奢簡變化，通常劃分自洪武至宣德為初期，正統至正德為中期，嘉靖至崇禎為末期；明初是「儉樸淳厚」、「貴賤有等」的嚴謹社會；明中期「渾厚之風少衰」，社會漸趨奢侈；到了明末，則是「華侈相高」、「僭越違式」的社會。參見徐泓，〈明代社會風氣的變遷──以江、浙地區為例〉，頁137-159。明中期是風俗由儉樸淳厚轉趨華侈的關鍵時刻。正統年間申禁奢僭的紀錄逐漸增多，服舍僭禮犯分的情況日益顯著，顯現從明太祖以來建立的秩序逐漸被打破，禮制逐漸鬆弛。參見林麗月，〈明代禁奢令初探〉，頁57-84。

盞具用銀，餘皆用磁、漆、木器，並不許用硃紅、描金、雕琢龍鳳文。」[7] 金、銀、瓷、漆、木等材質皆有官階品等的限制，瓷器、漆器經常聯文並提，在同品等的規範之列，且皆存在著人物題材，彼此或可相互印證補充。因此本文的「官方用器」將以明初官窯瓷器和雕漆器作爲論述的主軸。

明初官用瓷器和雕漆器皆存在人物題材。歷來對明代瓷器文樣的研究，多側重於構圖形式和時代風格分析，紋飾內容的討論則以植物、動物紋飾爲主；至於人物紋，多簡括以詩意的解釋、或是傳說與歷史故事。相對的，有關元代器物人物故事紋來源的研究較夥，學界大體認爲與元代的戲曲、小說發展有關，直接取自戲曲雜劇或有版畫可依循。[8] 明代人物題材文樣的圖像來源問題，雖然學界也認爲瓷器畫題與同時期的繪畫、版畫有關，且指出雲堂手 [9] 的畫題有取自《三國演義》中的「曹操追關羽」、「孔明彈琴」者，[10] 不過討論對象已爲明中期以後的民窯器，對於明初官窯瓷器的人物題材內容尚無太多著墨。至於明代雕漆器文樣的研究，則多以四季花卉、龍鳳紋和地紋（水波紋、格子紋等）爲主，[11] 人物紋未得到太多重視。[12] 部分博物館圖錄或學者文章中曾針對某些特定作品，作過零星討論，或有如官用瓷器一般，以詩意的解釋；[13] 或有認爲是傳說或歷史故

7 《明史》，卷六十八，〈器用之禁〉，頁1672。

8 相關論文參見藤岡了一，〈初期青花の二三〉，《世界陶磁全集11 元明青花篇》，頁182-189；齋藤菊太郎，〈元代染付考──十四世紀中葉の元青花と元曲（上）（下）〉，頁25-41；19期，頁59-74；矢部良明，《陶磁大系41 元の染付》；金澤陽，〈青花騎馬人物文壺畫題小考──元曲「破幽夢孤雁漢宮秋雜劇」との比較檢討──〉，頁111-121；金澤陽，〈「青花騎馬人物文壺畫題小考」補遺〉，頁17-19；陳階晉，前引文。

9 「雲堂手」，日本用語，通常指青花民窯器上帶有捲曲繁密雲形紋，多用於人物題材以作為空間區隔。其年代在考古出土文物的驗證下，今多視為十五世紀中葉正統、景泰、天順時的風尚。參見中澤富士雄、長谷川祥子，《元明の青花》，頁134。

10 金立言，〈明代磁器に見る人物文様の出典──出光美術館の館藏品から〉，頁1-10。該文對瓷器定年用早期說法為十五世紀前半。

11 相關文章參見F. Low-Beer, “Chinese Lacquer of the 15th Century,” 154-167；Jan Wirgin, “An Early 15th Century Lacquer Box,” pl. 7；岡田讓，《東洋漆芸史の研究》；吳鳳培，《中國古代雕漆錦地藝術之研究》；Regina Krahl, “Chinese Lacquer of the Yuan and Early Ming Dynasty,” 10-19.

12 關於雕漆器人物紋的議題，學界多關注南宋樣式雕漆器，明初人物紋的內容較少涉及。參見西岡康宏，〈『南宋樣式』彫漆──醉翁亭圖・赤壁賦圖──呂鋪造銘の作品をめぐいつて〉；Harry M. Garner, “The Export of Chinese Lacquer to Japan in the Yuan and Early Ming Dynasties,” 6-28.

13 吳鳳培，前引書，圖41；故宮博物院編，《故宮博物院藏雕漆》，圖63。

事。[14] 和官用瓷器存在著相同的難題。因此目前對於明初人物題材文樣的認識，普遍陷於意義流失的困惑，與當時社會脈絡關係也甚爲模糊。

就傳世陶瓷而言，明初永、宣官方用器中，除了幾件永樂仙道題材以及國立故宮博物院和土耳其托普卡普館藏的永樂胡人舞樂扁壺外，人物故事題材大多集中於宣德時期。這方面傳世器皿相當豐富，景德鎮窯址出土物和博物館圖錄迭有所見，亦爲本文闡述人物紋飾的重點。

就漆器言，《帝京景物略》：「國朝錫、木爲胎，永樂中，果園廠製，盒、盤、匣不一，……蕉段人物爲上。」[15] 說明永樂期間人物紋漆器品質最佳，也反映出人物紋漆器有一定數量的產製。永樂初年，中日間朝貢、賜贈頻繁；日本所留存當時國書中的記載，明廷多次以剔紅雕漆器作爲頒贈禮物，其中以永樂元年（1403）所贈的五十八件剔紅漆器數量最龐大，品式多樣。國書所載清單中，不僅羅列尺寸、形狀，並對每件剔紅器的裡外文樣都有頗爲詳盡的記述，有助於了解明初宮廷所用剔紅器的狀況。[16] 清單內有九件人物故事紋剔紅器，詳列如下表一。

這些人物故事紋雕漆器製作時間的下限在永樂元年（1403）。由於雕漆器的製作，耗時長久，多位學者認爲這批剔紅器很可能爲前一朝所製作，甚或直指爲洪武剔紅器；[17] 雖然目前並無法完全具體說明永樂剔紅器全爲洪武製作，但至少可以將其視爲明初的產物。既爲官方頒賜器用，應也在官方管理系統之下，並受

14 1972年李汝寬舉出三件明初人物紋雕漆，主要描述年款與構圖，也略提了一件永樂款剔紅長方盤描寫的內容與竹林七賢有關。另外，1992年美國大都會博物館《東洋漆器展》中有五件明初人物紋雕漆，將兩件剔紅剔黑山水人物紋漆盤與版畫進行比對，確認為三國志的故事，相關文章參見 Yu-Kuan Lee, *Oriental Lacquer Art*, pl. 114; James C.Y. Watt and Barbara Ford, *East Asian Lacquer: the Florence and Herbert Irving Collection*, pl. 26a, 26b.

15 （明）劉侗、于奕正，《帝京景物略》，卷四，〈城隍廟市〉，頁7-8。

16 《善鄰國寶記》，收錄於《續群書類從》，卷八百七十九，頁348；牧田諦亮，《策彥入明記の研究（上）》，頁333-341。

17 有關明初剔紅器產製年代的討論，Low-Beer歸納出一批十五世紀的剔紅器。Harry Garner曾揭示永樂年間給日本的國書，但認為剔紅器帶有永樂年款的是後加的。James C.Y. Watt以漆器的製作需要長時間的概念，說明永樂、宣德剔紅器為前一朝所製作的可能性。李經澤、胡世昌則較堅持永樂元年所餽贈日本的剔紅器為洪武剔紅器。相關論文參見Low-Beer and Manchen-Helfen, “Carved Red Lacquer of the Ming Period,” Low-Beer, 1950, ibid.; Harry M. Garner, 1970-73, ibid.; Harry M. Garner, “Two Chinese Carved Lacquer Boxes of the Fifteenth Century in the Freer Gallery of Art,” 41-50. 李經澤、胡世昌，〈洪武剔紅器初探〉，頁56-71；李經澤、胡世昌，〈洪武剔紅器再探〉，頁54-65。

官方禁令所約束；相信這些人物文樣亦當爲官方所許可。因此，將其一併視爲明初人物文樣的系統加以討論。

表一 永樂元年頒贈日本之人物故事紋剔紅器

盒	八角盒	頂刻人物故事、邊刻四季花、足刻回紋隔子金	徑15.3公分、高4.6公分
	圓香盒	頂刻人物故事、邊刻回紋	徑15.3公分、高5.7公分
臺盤	條環樣	頂刻人物故事、邊刻四季花、外刻香草	徑22.4公分、闊17.4公分、高2.8公分
		頂刻人物故事、邊刻四季花、外刻四季花	徑24.9公分、闊19.5公分、高3.2公分
		頂刻人物故事、邊刻四季花、外刻四季花毬紋	徑23.1公分、闊16.5公分、高2.8公分
	圓樣	裡刻人物故事毬紋、外刻四季花	徑20.2公分、高2.8公分
香疊	底蓋四疊	頂刻人物故事、邊刻四季花	徑11公分、高13.5公分
	底蓋三疊	頂刻人物故事、邊刻寶相花	徑12.4公分、高12.1公分
葵花樣鑑粧	鑑粧四屏	頂刻人物故事、邊刻四季花	徑27.3公分、高39公分

附註：此表格器物的尺寸乃參照李經澤、胡世昌〈洪武剔紅器初探〉一文，原始丈量尺寸如八角盒徑一尺三分高四寸九分。（製表日期：2005/1/26）

（一）人物紋與禁制關係

在歷代禁令中，有關申禁官民器服人物紋似首見於洪武禁令。如本文前言所引，洪武三年的禁令，「官民器服」不得「彩畫古先帝王、后妃、聖賢人物故事、日、月、龍、鳳、獅子、麒麟、犀、象之形」，是對「官民」申禁的旨令。明太祖多次重申此禁令，如洪武六年二月「詔禮部申禁天下，樂人毋得以古先聖帝、明王、忠臣、義士爲優戲，違者罪之。」[18] 同年四月再度重申：「除一品至五品酒盞用金，其餘器皿俱不得稜金、描金並雕刻龍鳳、粧飾金玉珠翠及硃紅、黃色，彩畫古先帝王、后妃、聖賢人物、宮禁故事，日、月、龍、鳳、獅子、麒麟、犀、象等形。御賜者許用，既弊不許托此再造。」[19] 仍是對品官與庶民的禁

18 《明太祖實錄》，卷七十九，洪武六年二月壬午條，頁2

19 《明太祖實錄》，卷八十一，頁3下，洪武六年夏四月癸巳條。

令，只是列出「御賜者許用」的但書。這項對特定人物的禁制也列入《大明會典》的規範中：「凡服色器皿房屋等項，並不許雕刻、刺繡古帝王、后妃、聖賢、人物故事，及日、月、龍、鳳、獅子、麒麟、犀、象等形，所以辨上下、定民志，至今遵守，不敢逾越。」，[20]是明代各朝都需遵行的規範。

明代服舍違式禁令十分嚴格，官民或工匠須遵守相關規定，不能僭越使用，否則嚴加懲辦。[21] 永樂七年，明成祖曾對禮部臣子說：「朝廷立法五十餘年，服式器皿皆有定制，比來臣民數有以越禮僭分罹刑憲者，此諭教未至也。即以舊定官民冠服器皿制度繪爲書冊，頒示中外諸色工匠，俾知遵守。」[22]《皇明條法事類纂》也記載此同一旨令，凡造作違式的工匠將處以凌遲死罪。[23] 可見成祖有意依循洪武祖制，並強化服式器皿制度，繪爲書冊，頒布中外；對於僭越的懲戒較洪武年間更爲嚴厲。

對於服式制度的禮制規範，宣宗也在《五倫書》[24]〈君道〉十五之「正名」條祖述「太祖皇帝建國初，命中書省定官房舍服色等第」的本意，「中書其以房舍服色等第，明立禁條，頒布中外，俾各有所守，以正名分。」[25] 當時，漢王高煦叛變平息，其他諸藩，如寧王朱權，雖無背叛之心，但對皇權毫不尊重，宣宗重申太祖禮制之舉，「以正名分」，突顯諸藩君臣之別，冀望能恢復傳統禮教，更強化皇權的地位。[26] 此時對「其制過於御用器者」的僭分者的處分，十分嚴厲。[27] 這麼看來，洪武時期的對官民器服不得「彩畫古先帝王、后妃、聖賢人物

20 （明）李東陽奉敕編纂，《大明會典》，卷六十二，〈房屋器用等第〉，頁1。以下通稱《（萬曆）大明會典》。

21 《（萬曆）大明會典》，卷一百六十五，頁8。

22 《明太宗實錄》，卷九十，永樂七年夏四月甲午條，頁3-4。

23 （明）戴金奉敕編修，《皇明條法事類纂》，卷二十二，頁五四六，「製造人匠問罪例」：「查得永樂七年四月二十二日該行在禮部左給事中張益、同科給事中張信於奉天門節該欽奉太宗文皇帝聖旨：服飾器皿已有定制，如今又不一著行的，恁說與禮部，著他將那榜上式樣畫出來，但是匠人每給與他一個樣子，著他看作，有違了式做的，拿來凌遲了。」與前註實錄所載年月相同，應是同一指令。

24 《五倫書》共六十二卷，宣德中敕編未成，正統八年，英宗命翰林儒臣續編。正統十二年五月初二書成。計有總論一篇、君道二十二篇、臣道三十三篇、父道二篇、子道三篇、夫婦之道一篇、兄弟之道一篇、朋友之道二篇，共六十二篇。參見（明）朱瞻基（宣宗），《五倫書》，頁1-16。

25 《五倫書》，卷十六，〈君道・正名〉條，頁26-27。

26 趙令揚，〈明宣宗《五倫書》中對明太祖之評價〉，頁135。

27 如《明宣宗實錄》，卷六六，頁4下，宣德五年五月壬子內使韋宗盜官銅造鍍金器皿事。

故事、日、月、龍、鳳、獅子、麒麟、犀、象之形」的禁令，在永樂、宣德時依然嚴令遵守。

一般學者多以上述禁令解釋明初器物少見人物紋之理由。筆者曾經以明初貴族（包括封爲王侯的開國功臣）墓葬中的隨葬品爲例，觀察其中對服舍器用的禮制，大致遵行不悖；其隨葬物的形制、數量與喪葬制度的規範若合符節；可見太祖禮制確實有一定程度的遵循。不過，皇室貴族墓葬出現「日、月、龍、鳳、獅子、麒麟、犀、象」等文樣物件者不在少數，就理論言，應與其遵行喪葬禮制一樣，並未違背器服禁令。此適也印證前述洪武三年的禁令對象在約束「官民」，而非皇室貴族；所禁制的文樣確實能爲明初貴族所用。[28] 換句話說，上述禁令所約束的人物紋，並非不能出現於內廷與貴族用器中。

平西侯追封黔寧昭靖王的沐英墓所出土的「青花蕭何月下追韓信梅瓶」（圖1），即爲明初人物故事紋器物提供了存在的案例。沐英身分貴爲王侯，洪武二十五年過世，「葬用王者明器」，[29] 其使用青花人物瓶正適切反映出皇室貴戚的官方用器所可允許的常態，也因此，瓷器或雕漆器等供皇室貴族使用的御用器皿並非不能出現人物紋。而律令中「御賜者許用」，[30]「御賜者」是不在限制之列，許多學者已指出，明初墓葬中的梅瓶、大罐可能即爲賜葬之物，[31] 而沐英墓的梅瓶，或許也因「御賜」而得以使用。無論因列「官民」禁制之外，或因「御賜」，也無論其是否爲元代遺物，都說明明代初期御用器中是可能存在著人物紋飾器皿。

數次禁令中，明太祖申禁官民器服不得使用的人物紋包括：古先帝王、后妃、聖賢人物、忠臣、義士、宮禁故事等題材。其用意，一方面自洪武元年起，朝廷陸續致祭三皇、歷代帝王、歷代名臣，[32] 以及先師孔子 [33] 等。既然古先帝王、聖賢、名臣爲明初祭祀的對象，官民器服自然不能冒瀆隨意使用。一方面在於對這些對象的尊敬態度，如洪武六年於禁令中自行解釋，係因「胡元之俗，往往以

28 謝玉珍，〈明初官方器用、服飾文樣的限制——以明初貴族墓葬的隨葬品為例〉，頁107-108。

29 《明太祖實錄》，卷二百二十二，洪武二十五年冬十月己巳條，頁2。

30 同註19。

31 施靜菲，〈元代景德鎮青花瓷在國內市場中的角色和性質〉，頁158-164。

32 張廷玉修，《明史》，卷五十，〈禮志四〉，歷代帝王陵廟、三皇。

33 同前註，〈禮志四〉，聖師、至聖先師孔子廟祀。

先聖賢衣冠爲伶人笑侮之飾，以侑燕樂，甚爲瀆慢，故命禁之。」[34] 在明清律例也有類似的清晰解釋。如洪武三十年五月刊行的《大明律・般作雜劇》記載：

> 凡樂人般作雜劇戲人，不許粧扮歷代帝王、后妃、忠臣、烈士、先聖、先賢神像，違者杖一百。官民之家，容令粧扮者，與同罪。其神仙道扮及義夫節婦、孝子順孫，勸人為善，不在禁限。[35]

《大清律例》繼續將此律令載入，[36] 並加「按語」，這也爲洪武禁令的立意下了最佳的註解：

> 此言褻慢神像罪也。歷代帝王、后妃及先聖、先賢、忠臣、烈士之神像，皆官民所當敬奉瞻仰者，皆搬作雜劇用以為戲，則不敬甚矣。故違者樂人滿杖，官民容粧扮者同罪。其神仙道扮及義夫節婦、孝子順孫，事關風化，可以興起激勸人為善者，聽其粧扮，不在應禁之限。[37]

清楚言明以歷代帝王、后妃及先聖、先賢、忠臣、烈士之神像，皆官民所當敬奉瞻仰者，若搬作雜劇用以爲戲，則相當不敬，是以禁限官民使用；這種用於戲曲禁制的理由應與同樣題材用於器物的禁制理由相同；更值得留意的是，對於神仙道扮及義夫節婦、孝子順孫，事關風化，可以「興起激勸人爲善者」，則聽其粧扮，不在禁制之限。如此推想，官民器服飾有「神仙道扮及義夫節婦、孝子順孫」等勸人爲善之教化題材的人物紋，也應不在禁限之列。

由禁令頒布內容來看，規範的對象既爲官民人等，看似官民以上的階級不在禁限列，可爲所欲爲，其實不盡然。由明太祖懲治胡惟庸、藍玉等僭用龍鳳紋，可看出明太祖對服色器用文樣禮制規範施行的決心。[38] 再者，官方製器，無論瓷器或漆器，雖有專供御用的器皿，但如前所述，每年大量製作的器皿，也常是朝廷祭祀、宴享、內外賞賜的用器，稍有疏失便會使禁制的文樣爲臣屬僭用，因此本文所述的器皿，雖多爲官方作坊所造，其文樣應當多數仍屬官民可以使用的範疇。也就是說，明代官方制度中應有容納人物紋飾的機制。

---

34 《明太祖實錄》，卷七十九，洪武六年二月壬午條，頁2：「詔禮部申禁天下，樂人毋得以古先聖帝、明王、忠臣義士為優戲，違者罪之。先是胡元之俗，往往以先聖賢衣冠為伶人笑侮之飾，以侑燕樂，甚為瀆慢，故命禁之。」

35 山根幸夫題解，《（正德）大明會典》，卷一百四十二，頁3。

36 田濤、鄭秦點校，《大清律例》，卷三十四〈刑律・雜犯〉，頁539。

37 （清）黃恩彤撰，《大清律例按語》，清道光二十七年海山仙原刊本，卷二十六，〈刑律・雜犯〉。

38 《明太祖實錄》，卷二百四十三，洪武二十八年十一月乙亥條，頁2下-3上。

對此，以下透過明初官方用器人物紋的實際案例，辨析文樣取材種類內容，一方面用以證明人物紋在明初存在的狀況，另一方面，進一步了解官方對人物紋的態度以及人物紋所以能存在的意涵。

（二）人物紋的分類

筆者彙整有關明初人物紋官方用器，依紋飾情況列表如表二。

有關明初官方用器人物紋的類別，一方面有明清筆記記載且最爲人津津樂道的宣德以詩意入瓷；另一方面，有與禁令規範的「古先帝王、后妃、聖賢人物故事」題材，以及禁令允准官民器服可用的「孝子順孫、神仙道扮、太平歡樂者」等教化題材也出現於器物上。以下即以此三大分項來加以論述。

1. 詩意的解釋

輕羅小扇撲流螢

明初人物故事紋，在文獻與圖錄中往往只錄宣德的瓷器中有之，且多只提出詩意的解釋。如《硯山齋雜記》：「本朝宣德不獨款式端正，色澤細潤，即字畫亦精絕，嘗見一茶盞乃畫輕羅小扇撲螢，其人毫髮具備，儼然一幅李思訓畫也。」[39] 稱讚宣德景德鎮官窯瓷器款式、色澤，以及瓷繪圖樣宛如繪畫佳作。此處將瓷繪題材解釋爲「輕羅小扇撲螢」的詩景，幾乎已爲宣德瓷器的人物紋下了「詩意」的定義。相似的說法在明清筆記小說中多有記載，[40] 且多引此詩句，似乎是少數流入民間的人物紋官窯器。清人《南窯筆記》：「青窯雖出于永樂，而宣德爲盛，故青花有三種，龍鳳、人物、詩句，俱成宣窯一種。」[41] 更將人物和詩句分別成類。近代研究者多同意宣德瓷繪用唐宋詩意的觀點，相信因宣宗文學藝術造詣極深，「以詩入畫」；畫工爲了迎合其意，於是也以詩意畫入官窯瓷器。不過書題詩句者，迄今並未發現。[42] 國立故宮博物院所藏一件「宣德款青花『秋

39 （明）孫承澤，《硯山齋雜記》，卷四，〈窯器〉，頁19。

40 （明）徐應秋，《玉芝堂談薈》，卷二十八，頁32；（明）謝肇淛《五雜俎》，頁352；（清）許之衡，《飲流齋說瓷》，頁204。

41 （清）《南窯筆記》，頁316-317。

42 廖寶秀，前引書；劉新園，《明宣德官窯蟋蟀罐》；周華，〈從桂林博物館藏兩件青花梅瓶看宣德青花瓷畫的詩情畫意〉，頁68-73。

表二　明初人物紋官方用器

	題　　材	器　　物　　紋　　飾
古先帝王、聖賢人物故事	宋太祖*	永樂剔紅五老委角方盤（北京故宮博物院）
	三顧茅廬*	十五世紀三顧茅廬圖罐
	陶淵明*	明初剔紅游歸圖葵瓣式盤（北京故宮博物院）
	周敦頤	剔紅觀蓮圖（日本收藏）
	林和靖	剔紅孤山庭院圖盒、剔紅人物樓閣盒（北京故宮博物院）
	孟浩然*	永樂款攜琴訪友圖剔紅盒（國立故宮博物院）
	嚴陵釣叟*	剔紅釣叟圖兩撞委角方盒（北京故宮博物院）
	商山四皓*	剔紅對奕圖橢圓盤（日本收藏）
	伯牙、鍾子期	剔紅聽琴圖八角方盒（北京故宮博物院）、 剔紅人物圖橢圓盤（倫敦維多利亞・艾伯特博物館）
孝子順孫	曾參心痛	宣德款青花三友人物碟（國立故宮博物院）
	蔡順拾椹*	宣德款青花三友人物碟（國立故宮博物院）
	姜詩湧泉躍鯉*	宣德款青花庭園仕女碗（國立故宮博物院）
神仙道扮	八仙*	明永樂剔紅圓盒（Aberdeen City Art Gallery）
	漢鍾離、呂洞賓*	剔紅多層香盒（愛丁堡蘇格蘭國立博物館）、 剔紅問道圖兩撞方盒（北京故宮博物院）
	岳陽樓*	剔紅四賢圖委角方盤（Figgess收藏）
	黃鶴樓	剔紅黃鶴樓圖葵瓣式盤（北京故宮博物院）
	韓湘子*	明初剔紅屏風（德國Linden博物館）、 剔紅獻花圖菱式盤（北京故宮博物院）
	西王母*	剔紅祝壽菱花式盤、永樂無款青花仙人碗（國立故宮博物院）
	邊洞玄*	宣德款青花仙女碗（國立故宮博物院）
	毛女*	明宣德窯青花山水人物碗（國立故宮博物院）、 剔紅祝壽菱花式盤（日本東方漆藝研究所）
	廣成子*	十五世紀初官方剔紅圓盒（Freer Gallery of Art）
	王質*	永樂款剔紅人物圖圓盒（國立故宮博物院）
	劉晨、阮肇入天臺*	明初剔紅放鶴圖圓盒（國立故宮博物院）

＊代表有相關的小說或戲曲（製表日期：2007/4/28）

夕』詩意仕女碗」（圖2），碗外壁繪一仕女坐於亭臺前，身旁有三女侍，一人燒香，一人撲螢，一人捧物由室內走出。廖寶秀認爲此件所描繪內容是根據唐代杜牧〈秋夕〉：「銀燭秋光冷畫屏，輕羅小扇撲流螢。天階夜色涼如水，坐看牽牛織女星」的詩意而來，並指出此類器物係取詩意入圖，而不是在器上題詩作文。[43] 這件「宣德款青花『秋夕』詩意仕女碗」文樣表現，可以確證前人所談宣德官窯瓷器以詩入畫是確有其物的。

芭蕉葉上獨題詩

實際上，「秋夕」詩意之外，還有爲數不少的作品以其它唐宋詩意入畫的。國立故宮博物院一件「宣德款青花蕉葉題詩仕女碗」（圖3），繪庭園蕉葉湖石、花草、雲氣繚繞，一仕女立於蕉葉前，揮筆題詩，另有二女侍，一女侍手捧硯，一執扇撲蝶。[44] 此景構圖似爲唐韋應物《閑居寄諸弟》：「秋草生庭白露時，故園諸弟益相思，盡日高齋無一事，芭蕉葉上獨題詩」[45] 之寫照。

掬水月在手

上述兩個最爲常見的詩意題材外，[46] 國立故宮博物院所藏一件「宣德款青花仕女碗」（圖4），有八名仕女遊憩於庭園間，園中佈植芍藥、棕櫚、梧桐與湖石，二人一組，一主一僕，活動依序爲一組金盆掬水捧月回觀；一組坐望明月；其次一組折枝弄花插瓶狀；其後一組指點澆花狀。[47] 畫景重現唐代詩句、元明樂府詩意：「掬水月在手」、「愛月夜眠遲」、「弄（摘）花香滿衣」、「惜花春起早」而來。[48] 這數句文字也曾出現在常州博物館的明龍泉窯青瓷印花人物紋碗上的題

43 廖寶秀，前引書，圖146。

44 同上註，圖171。

45 （清）曹寅奉敕編，《全唐詩》第六冊，頁1919。

46 桂林博物館藏兩件青花梅瓶亦見描繪「撲流螢」和「蕉葉題詩」兩個詩意題材，參周華，前引文，頁68-73。

47 廖寶秀，前引書，圖144；劉芳如、張華芝編，《群芳譜——女性的形象與才藝》，頁46。

48 （明）謝承舉，〈掬水月在手畫屏〉：「院涼夜彩流金蟾，海空秋華開素匳，含情欲共嫦娥語，畫簾鉤上真珠簾，姮娥住老廣寒殿，金樹銀花四遮面，癡情苦思招不來，千古萬古誰能見，銅盆一掬太液清，金蟾墮水秋分明，兩輪上下互相蕩，團團似愛纖纖擎，……」參見《歷代題畫詩類》，卷五十九；畫屏描寫的情景正能貼合宣德官窯瓷器「掬水月在手」一景。另外，明人（不記名）樂府詩：「〈惜花春起早〉早起因花一夜狂風不住刮，恐傷薔薇架，怕損荼蘼掛，推枕離床榻自嗟呀，起整花叢，驚覺宿林雅露濕滲波涼更滑。〈愛月夜眠遲〉愛月登樓碾破，銀河碧漢流，皎潔明如晝，光射紗窗透，萬里楚天秋霧浮，收賞翫銀蟾，不覺三更後，斗轉星移尤未休。

銘。[49]

一行白鷺上青天

另外，1993年在景德鎮珠山出土的多件「宣德款青花白鷺黃鸝蟋蟀罐」（圖5），蟋蟀罐外壁畫柳葉輕垂，隨風飄逸，柳條下方有兩隻相互呼應的黃鸝，作鳴叫狀，汀渚上一行白鷺飛向天空，[50] 擷取杜甫詩「兩個黃鸝鳴翠柳，一行白鷺上青天」的詩意而來，一如南宋畫院於翎毛花鳥畫中隱含著詩意，[51] 這也正是明宣宗將詩意轉化爲瓷繪題材的一個明顯例證。[52] 官用瓷器和剔紅器的裝飾題材相通，北京故宮所藏一件永樂款「剔紅杜工部詩意盒」，描繪山水樓閣，房舍窗邊有一人凝視窗外景致，岸邊垂柳棲兩隻鳥，遠山外一行水鳥向上斜飛起。門前岸邊泊一小船，一老者與攜琴童子往房舍方向走去；全景也正是杜甫「兩個黃鸝鳴翠柳，一行白鷺上青天。窗含西嶺千秋雪，門泊東吳萬里船」的完整詩意。[53]

閒看兒童捉柳花

北京故宮另藏一件宣德款「剔紅人物樓閣盤」（圖6），刻劃亭臺樓閣，芭蕉抽葉，楊柳垂蔭，飛鳥啁啾，爲初夏的情景；屋內一人倚案而坐，悠閒注視庭院中仰空撲跳的兩孩童。[54] 國立故宮博物院一幅周臣（約1460-1535）的〈閒看兒童捉柳花〉軸 [55]（圖7）與剔紅器故事情境相仿，觀其畫意，明顯擷取南宋楊萬里（1127-1206）〈閒居初夏午睡起〉：「梅子留酸澀齒牙，芭蕉分綠上窗紗。日長

〈掬水月在手〉月色熒光滴露，梧桐夜涼淺淺，銀波漾高捧花臺放，盆內玉纖長弄蟾光，十指纔舒寶鑑來掌上，恰似嫦娥對鏡粧。〈摘花香滿衣〉花木芳菲萬紫千紅似錦堆，採了欄邊桂，又採籬邊瑞，竹籃手中提，喜忘歸衣蕩，花枝惹得馨香氣，急至回頭日墜西。」樂府內容描寫多能與宣德官窯瓷器的情景相合，參（明）《雍熙樂府》，卷六。

49 此龍泉窯碗腹部模印四仕女圖，間以「異花春起早」、「春花香滿衣」、「掬水月在手」、「愛月夜遲眠」四詩句紋。見楊玉敏，〈常州博物館藏龍泉窯瓷器研究〉，頁88。

50 炎黃藝術館，《景德鎮出土元明官窯瓷器》，圖179。

51 劉芳如，〈詩情與畫意──選介宋代翎毛冊頁〉，頁121-131。

52 劉新園，《明宣德官窯蟋蟀罐》，1995。

53 故宮博物院編，《故宮博物院藏雕漆》，圖63。

54 同上註，圖58。

55 周臣〈閒看兒童捉柳花〉未繫年，成作時間大約在正德年間（1510）頃，屬周臣中期作品。明著錄中記載戴進也繪有〈閒看兒童捉柳花〉，目前未見其跡，相關圖錄參見國立故宮博物院編輯委員會編輯，《明代中葉人物畫四家特展──杜堇、周臣、唐寅、仇英》，圖2；Wen C. Fong, et., *Possessing the Past: Treasures from the National Palace Museum, Taipei*, 384；詹景鳳，《畫論》。

睡起無情思，閒看兒童捉柳花」的詩意。[56] 從日本東京國立博物館館所藏一件十七世紀「青花『初夏睡起圖』盤」可以得到另項印證，此盤內文樣與「剔紅人物樓閣盤」相同，構圖恰左右相反，文樣左邊題記前述四句詩，落款「初夏睡起，楊誠齋題」，[57] 足以說明此文樣正是楊萬里詩意的表現。國立故宮博物院另有一件舊題爲「宣德款青花仕女嬰戲圖碗」，亦有著相近的文樣，以往被視爲母子庭園悠閒休憩的情景，[58] 但觀其情境的經營，庭園芭蕉抽葉，亭子內的仕女持扇搧涼，注視著柳樹下捉弄柳花的兩兒童，彷彿楊萬里詩意的再現，因此此件宣德官窯瓷器也是擷取詩意而來。

把酒問月

日本私人收藏一件明初剔紅器，[59] 刻劃亭臺樓閣，天際高掛一輪明月，庭園中，一高士面對湖石牡丹而坐，一童子隨侍在後，高士舉杯向明月，與北京故宮明杜堇《古賢詩意圖卷》中的《把酒問月》情景相仿，是李白《把酒問月》：「青天月，來幾時，我今停杯一問之」的詩意寫照。

高燒銀燭照紅粧

國立故宮博物院一件「宣德款青花三友仕女秉燭夜遊圖盤」，[60] 描繪明月高懸的夜晚，庭院中一仕女秉燭而行，回首望身後另一女侍攙扶著的貴婦，貴婦長袖搭在女侍肩上，宛如虛弱無法自持。清代朱琰《陶說》：「畫法如成窯酒器，高燒銀燭照紅粧，一美人持燭照海棠也。……」[61] 如朱琰所述，此一題材通常被視爲引蘇軾〈海棠詩〉的詩意入景：「東風嫋嫋泛崇光，香霧空濛月轉廊；只恐夜深花睡去，高燒銀燭照紅粧。」[62] 月景庭廊雖然相似，不過宋代《海棠譜》記東坡海棠詩的出典實源於《太眞外傳》：「上皇登沈香亭召太眞妃，于時卯醉未醒，命力士使侍兒扶抑而至，妃子醉顏殘粧鬢亂釵橫，不能再拜，上皇曰，妃子

56 仇英的《人物故事冊》裡，也有一開畫〈捉柳花〉，故事情境彷彿，參見劉芳如，〈明中葉人物畫四家（二）周臣〉，頁102-103。

57 相賀徹夫編，《世界陶磁全集14──明》，圖117，頁116。

58 廖寶秀，前引書，圖150，頁354。

59 Lee Yu-Kuan, *Oriental Lacquer Art*, pl. 108.

60 廖寶秀，前引書，圖172。此一題材亦見於宣德官窯瓷器中的高足碗、高足杯等器形的紋飾。

61 （清）朱琰，《陶說》，頁34-35。

62 廖寶秀認為此景即蘇軾〈海棠詩〉，參見國立故宮博物院編委會，《文學名著與美術特展》，頁183，圖51-53。

醉是海棠未足耳。」[63] 所描述的正與宣德瓷盤景致相似，仕女攙扶嬌弱無力的貴妃，以海棠喻貴妃，明皇恐其睡去，這才是東坡海棠詩的詩意，朱琰所述或有誤傳處。元明戲曲中有關唐明皇與楊貴妃的曲目，數見於明初寧王朱權（1378-1448）的《太和正音譜》中，[64] 因此海棠詩的詩題入瓷畫，或許也與當時戲曲題材流佈有關，人物景緻較詩句更見故事性。

2. 古先帝王、后妃、聖賢人物故事

沐英墓隨葬「蕭何月下追韓信」人物故事紋的瓷器案例之外，官方用器中也有器物文樣牽涉到古先帝王、后妃、聖賢人物故事等禁制的題材。這些禁制的人物圖象裡，「古先帝王」與「先聖」的定義是比較明確的。在明代國家祭典中，設有帝王廟祭祀古先帝王，從三皇五帝到歷代創業之君王，共五室十七帝，有圖繪或塑像；而「歷代名臣始終全節者三十七人從祀兩廡」。[65] 這三十七人包括自夏、商至宋、元的輔國功臣，應是不許優伶戲侮的對象，蕭何名列其中。至於「先聖」，即爲孔子，文廟祀之，有四配、十哲、先賢、先儒等九十一人從祀。[66] 這應當是明代法定「聖賢」的範疇。實則歷代名臣或先賢的定義，在明代仍各有些微的差異，如弘治十一年由宗室重刻的《歷代古人像讚》收錄一七五人的古人圖像；[67] 崇禎間的《聖賢像傳》，則收聖賢一二一人。[68] 而國立故宮博物院所藏南薰殿《聖君賢臣全身像》四十六圖，孫武子、鬼谷子、蕭何、韓信並列；[69]《歷代聖賢半身像》，六十二幅，繪賢相、良將、名儒、文士等；[70] 此二畫冊圖繪筆跡類明代作品，可知所謂「歷代帝王聖賢」並無一定不變的序列，但總以歷史人物

63 （宋）陳思，《海棠譜》，卷下，頁三。

64 （明）朱權，《太和正音譜》，頁39-72，收錄有（元）岳伯川，《夢斷楊貴妃》及明初《明皇村院會佳期》等曲目。

65 張廷玉，《明史》，卷五十，〈禮四・歷代帝王陵廟〉。這從祀者幾經討論去取，確定三十七人為風后、力牧、皐陶、夔龍、伯夷、伯益、伊尹、傅說、周公旦、召公奭、太公望、召虎、方叔、張良、蕭何、曹參、陳平、周勃、鄧禹、馮異、諸葛亮、房元齡、杜如晦、李靖、郭子儀、李晟、曹彬、潘美、韓世忠、岳飛、張浚、木華黎、博爾忽、博爾朮、赤老溫、伯顏等。

66 同上書，卷五十，〈禮四・先師孔子〉。從祀的先儒包括左邱明、公羊高、穀梁赤、伏勝、高堂生、孔安國、毛萇、董仲舒、后蒼、杜子春、王通、韓愈、胡瑗、周敦頤、程顥、歐陽修、邵雍、張載、司馬光、程頤、楊時、胡安國、朱熹、張栻、陸九淵、呂祖謙、蔡沈、真德秀、許衡等。

67 郭磐、廖東編，《中國歷代人物像傳》，第一冊。

68 同上註。

69 所列圖像人名，見《故宮書畫錄》，頁63-64。

70 同上註，頁64-66。

行爲可宗法者爲主。以下分述以這些歷史人物爲題的紋飾：

雪夜訪普

北京故宮所藏一幅劉俊的〈雪夜訪普〉軸[71]（圖8），此圖取材於北宋趙匡胤雪夜訪趙普，共商統一大業的歷史故事。作品按照史實鋪陳，趙匡胤正坐閣內，趙普拱手施禮，兩人侃侃而談，趙普妻門側恭立，手托杯盤侍候，座前置放菜餚，門檻安置炭盆，並溫酒燒肉，與《宋史・趙普傳》：「設重裀地坐堂中，熾炭燒肉，普妻行酒」一一吻合，有四位侍衛門外等候。北京故宮館藏一件明永樂款「剔紅五老圖委角盤」[72]（圖9），與〈雪夜訪普〉軸有相彷彿的情景，應表現同一題材，閣內兩人對坐飲宴，正坐者爲「趙匡胤」，側身而坐的是「趙普」，門側恭立，手持酒壺侍候的女子爲「趙普妻」，另有三位隨從在閣外等候。明初羅貫中《宋太祖龍虎風雲會》，即描繪此一歷史故事劇。[73] 雖然明太祖將趙普從歷代帝王廟的從祀名單中除名，[74] 但宋太祖爲宋代創業帝王，此訪賢故事應非一般官民所能使用。

嚴子陵垂釣

北京故宮所藏一件明宣德「剔紅垂釣兩撞委角方盒」（圖10），刻劃東漢嚴光事蹟。《後漢書・嚴光傳》記載：嚴名光，餘姚人。與光武同遊學。光武即位乃變名姓，隱身不見。令物色訪之。後齊國上言，有一男子披羊裘釣澤中。帝疑爲光，乃遣使聘之。論道故舊，因共偃臥。除諫議大夫，不屈。歸耕於富春山。後人名其釣處爲嚴陵瀨云。[75] 元代本此故事有《嚴子陵垂釣七里灘》雜劇，此件明初剔紅委角方盒文樣爲月下老者岸邊垂釣圖，雖無更確切的符號性特徵，但圖像與〈富春垂釣〉隱約相似，[76] 似援引嚴子陵雜劇而來。嚴光，名列南薰殿《歷代聖賢半身像》[77] 及弘治十一年的《歷代古人像讚》。[78]《酌中志》載明代御用監武

71 單國強，《明代繪畫史》，頁9-10。

72 故宮博物院，《故宮博物院藏雕漆》，圖59。

73 （明）羅貫中《宋太祖龍虎風雲會》，頁1-62。

74 《明史》，卷五十，〈禮四・歷代帝王陵廟〉，太祖以「趙普負太祖，不忠，不可從祀」。

75 范曄，《後漢書》（北京：中華書局），卷八十三，〈嚴光傳〉，頁2763-2764。

76 《鍥注釋增補書言魚倉故事》，頁542。

77 國立故宮博物院，《故宮書畫錄》，頁65。

78 明宗室天然重刻本，《歷代古人像讚》，頁124。

英殿畫士，平日爲宮廷畫裝飾畫，「或將三月韶光、富春山子陵居等詞曲，選整套者分編題目，畫成圍屏，按節令安設。」[79] 可見嚴子陵故事在明宮廷內十分普遍，雖在聖賢人物之列，但宮廷中以戲曲題材視之，依情節分段圖繪。

商山四皓

日本私人收藏一件明永樂「剔紅對奕圖橢圓盤」[80]，是描繪商山四皓故事。盤心描繪山石樓閣，松樹旁生的場景，屋外松樹下，二老者對奕，中間有一老者旁觀，另一老者持杖前來，亭內有一童子烹茶。萬曆間所編《大備對宗》中一幅〈四皓隱商山〉版畫，[81] 與「剔紅對奕圖橢圓盤」文樣相似，在山石松樹下，二老者對奕，居中一老者旁觀，另一老者持杖前來，前有一童子執扇烹茶的情景。四位老者爲東園公、角里先生、綺里季、夏黃公四人，「皆修道潔已，非義不動」，爲避秦亂而隱居於商山，年皆八十有餘，鬚眉皓白，時稱「商山四皓」。四人不爲世俗名利所動，雖然漢高祖雄才大略，欲招致，但終不得。[82] 明初朱有燉《福祿壽仙官慶會》劇中門神神荼也描繪他們觀賞瑤池蟠桃會盛況，除了數唱八仙名籍，還穿插了商山老下圍碁的情節，[83] 商山四皓也成爲瑤池蟠桃會雜劇中的角色。

孟浩然踏雪尋梅

北京故宮所藏一件永樂款「攜琴訪友圖剔紅盒」[84]（圖11），蓋面刻劃山水樓閣，曲欄庭院，數株梅花於庭院，樓閣中有二人對坐飲宴，庭院中一持杖老者回首與另一老者對話，一童子捧琴相隨。朱有燉《孟浩然踏雪尋梅》，寫孟浩然與李白、賈島、羅隱爲友，孟浩然約賈島、羅隱到郊外踏雪尋梅，賈、羅未去，孟浩然獨自前往荒村尋梅，並移植數株梅花於庭院，邀李、賈、羅同往觀賞。席間李白誇牡丹姿色，孟浩然贊梅花清奇，各作詩吟詠。[85] 劇情鋪排與「攜琴訪友圖

79 （明）劉若愚，《酌中志》，頁108。

80 此碟底近左處，刀刻填金「大明宣德年製」，蓋在被塗掩的永樂款上。朱家溍，《中國漆器全集5——明》，圖21。

81 周蕪、周路、周亮，《建安古版畫》，頁327。所引為日本內閣文庫所藏（明）張士俊編，《大備對宗》，萬曆二十八年建陽書肆萃慶堂余氏刻本，共十九卷，每卷卷首有圖，作單頁整頁式。

82 （明）梁潛，《泊菴集》，卷十三，〈商山四皓贊〉，頁1-2。

83 （明）朱有燉，《福祿壽仙官慶會》。

84 《中國美術全集——工藝美術編3——漆器》，圖115。

85 （明）朱有燉，《孟浩然踏雪尋梅》，收錄於《奢摩他室曲叢》雜劇之屬《誠齋樂府》，據宣德憲藩本校印。

剔紅盒」文樣相似，畫面中「植庭院的數株梅花」意味「孟浩然荒村尋梅，移植於庭院的數株梅花」，樓閣中有二人對坐飲宴者，爲受邀的「賈島、羅隱」，庭院中對話二老者爲「孟浩然、李白」，推測執杖者爲孟浩然，二人爲牡丹、梅花，各作詩吟詠。由此可知，此器似刻劃朱有燉《孟浩然踏雪尋梅》。

陶淵明東籬賞菊

北京故宮所藏一件明永樂「剔紅游歸圖葵瓣式盤」[86]（圖12），盤面刻亭臺樓閣，松樹下一老者戴漉酒巾、披氅、曳杖，一僕童捧瓶菊隨侍，另一僕童抱古琴相隨。此器與元任氏墓葬中出土一件「東籬採菊剔紅盒」[87]和日本收藏一件〈螺鈿樓閣人物圖菱花盒〉[88]有近似的文樣，顯然是源自陶淵明採籬菊東下的典故。松樹下的主人翁頭戴漉酒巾、披氅、持手杖爲常見的標記，時而持菊或觀菊，都是構成陶淵明形象的共同特徵。[89]陶淵明是高士的象徵，愛松、賞菊、喜柳，又常撫松自娛，花樹因人而雅，久之約定俗成，寄懷於物，東籬黃菊，東園青松，門前青柳，無不一一聯想到陶淵明。[90]元雜劇尚仲賢《陶淵明歸去來兮》和明代佚名《陶淵明東離賞菊》劇，均寫陶淵明的故事。

林和靖觀梅

國立故宮博物院所藏一件宣德款「剔紅山水人物盒」[91]（圖13），蓋面描繪山水樓閣，一老者拄杖立於庭園欄杆前，觀老梅樹，身前有一仙鶴正啄地覓食。北京故宮所藏明永樂「剔紅孤山庭院圖盒」[92]和永樂款「剔紅人物樓閣盒」，[93]亦有構圖類似的文樣，是描繪林和靖梅妻鶴子故事。林逋（和靖）爲北宋詩人，隱逸

86 故宮博物院，《故宮博物院藏雕漆》，圖54。

87 《中國美術全集——工藝美術編3——漆器》，圖110。

88 《世界美術大全集——東洋篇7——元》，圖179。

89 宋梁楷〈東籬高士圖〉、宋李公麟〈歸去來兮圖〉、元趙孟頫〈畫淵明歸去來兮圖〉以及明唐寅〈採菊圖〉等皆頭戴漉酒巾、披氅、曳杖表現陶淵明的形象，其中〈東籬高士圖〉、〈採菊圖〉更添加持菊的意象。參見國立故宮博物院編輯委員會，《淵明逸致特展圖錄》，圖1、圖2、圖13、圖14。

90 王耀庭，〈淵明逸致的形象〉，頁20-21。

91 石守謙、葛婉章主編，《大汗的世紀：蒙元時代的多元文化與藝術》，圖VI-75，器物處，〈故宮文物赴德展〉，頁11。

92 故宮博物院，《故宮博物院藏雕漆》，圖68。

93 同上註，圖69。

於西湖之孤山，以重梅養鶴自娛，留下八首詠梅詩，將梅花置於月下、水旁，使水、月、梅、鶴共同層加爲林和靖的意象。[94]

周敦頤愛蓮

北京故宮博物院收藏一件「剔紅賞蓮圖盒」，蓋內有乾隆詩一首：「漆已十人諫，雕寧三代知。增華驚後世，返僕在斯時。花對濂溪老，圖成君子辭，設雲工執意，道古意猶宜。」[95] 器面刻畫滿池蓮塘，樓閣佇立蓮塘之中，一士人手持羽扇，斜倚欄杆觀蓮，與明院畫畫家周文靖（1426-63）的〈茂叔愛蓮圖〉（國立故宮博物院藏）有著相似的構圖，是描繪周敦頤〈愛蓮說〉的典故。此圖雖以文學著作爲題，但周敦頤的理學家成就，名列孔廟從祀的先儒之列。

三顧茅廬

美國大都會博物館藏Herbert Irving捐贈的明初剔紅山水人物圖圓盤，描繪三顧茅廬，劉備至隆中拜訪諸葛亮的故事情景：在群山繚繞的山坡上，有著一間茅廬，四面修竹，諸葛亮身居其中，柴門外劉備正拱手詢問侍童，身後站著關羽、張飛。論者認爲此器與內閣文庫本元至治《全相三國志平話》版畫以及明初羅貫中《三國演義》有著類似的情節，交代造訪的過程與人物形象。[96] 1994年香港佳士得拍賣一件青花人物罐，有著相似的文樣佈局，拍賣目錄上定名爲「元青花三顧茅廬罐」，[97] 其肩部描繪牡丹、菊花、山茶花、石榴等四季纏枝花卉，與洪武瓷纏枝四季花表現似有延續關係，而三國故事也從元代延續至明。

3. 孝子順孫、神仙道扮、歡樂太平者

在彙整明初人物故事文樣可以發現，禁令允准官民器服可用的「神仙道扮、孝子順孫、歡樂太平者」等人物教化題材，也出現於明初官方用器之中。以下就「孝子順孫、神仙道扮、歡樂太平者」分述之。

(1) 孝子順孫

朱權的《太和正音譜》記載了不少古今孝子義行的雜劇曲目，有〈田眞泣

94 歐純純，〈林和靖詠梅詩對後世相關詩題創作的影響〉，頁90-106。

95 朱家溍，《中國漆器全集5──明》，圖32。

96 James C. Y. Watt and B. B. Ford, *ibid*., pl. 26a.

97 朱裕平，《元代青花瓷》，頁106，圖21。

樹〉、〈陸績懷橘〉、〈蔡順分椹〉、〈楊香跨虎〉圪等，這類故事似早已爲宮廷皇室所熟悉，[98] 或許當時亦有話本版畫流傳，且隨著明洪武以來《全相二十四孝詩選》[99] 等版畫的刊刻流通，提供了官窯瓷器畫師作畫的稿本，將二十四孝題材轉化爲明初官窯瓷器文樣。

曾參心痛

國立故宮博物院所藏一件「宣德款青花三友人物碟」（圖14），[100] 碟外壁描繪有一老一少兩人，屋外右側一老婦一手持杖，一手指向跪地作揖的男子，男子旁置一擔柴。該院圖錄僅以爲描繪的是歷史人物故事，卻未對此內容作進一步詮釋。筆者對照洪武年間閩建書林刊本的木刻版畫《全相二十四孝詩選》，[101] 其中一則〈曾參〉（圖15），描繪一老一少的人物故事：屋外右側一老婦單手持杖，另手前指，指向跪地的男子，男子背後置一擔柴。整幅版畫的構圖、人物相關位置、動作表情，都與此宣德官窯青花瓷碟的人物紋飾相似，幾乎如出一轍。說明此紋飾乃是描寫二十四孝〈曾參心痛〉故事。《全相二十四孝詩選》記：

〈曾參〉

母指纔方嚙，兒痛心不禁。肩薪歸未晚，骨肉至情深。

曾子，名參，字子輿。其母一日有親客至，家貧無具，母嚙其指，參採薪山中，忽心痛，即負薪歸。跪母問其故，母乃云糧無，嘗初求薪，有客卒至，母望不歸，乃噬指，即心痛，棄薪馳歸，跪母問其故。母曰：「有急客來，吾噬指，以悟汝耳。」

曾參上山砍柴，適逢家中有親客到訪，因家貧無法招待親客，曾母一時心急，不知所措，因而咬破手指，母子連心，曾參有所感應而心痛不已，匆忙歸家，探視母親情況。

宣德官窯瓷器描繪慌張無措的老母親「一隻手指指出」，象徵「咬破的手指」；又以表情凝重的男子「背後置一擔柴」，象徵曾參「上山砍柴」因心痛不

98 （明）朱權，《太和正音譜》，頁39-72。

99 （元）郭居敬編，《全相二十四孝詩選》，明洪武年間閩建書林刊本，錄詩二十四首，圖二十四幅，以上圖下文，圖文並置的方式展演二十四孝故事。

100 廖寶秀，前引書，圖175，頁404。

101（元）郭居敬編，《全相二十四孝詩選》，頁121。

已而「棄薪馳歸」心急如焚的情景。其實，曾參孝子故事出現相當頻繁，早在東漢晚期的山東嘉祥武梁祠石室畫像磚中就已出現此一題材。[102] 又如在宋代嘉定四年西室石壁浮雕、[103] 北宋樂重進畫像石棺孝子圖、[104] 平陽金墓磚雕、[105] 山西屯留村金代壁畫墓、[106] 山西省聞喜縣金代磚雕、壁畫墓 [107] 和元代宋德方墓石槨 [108] 等，或以壁畫、磚雕，或以線刻方式，呈現〈曾參心痛〉，均爲曾參身旁置一擔柴，奔向曾母面前的情景，圖景均與「宣德款青花三友人物碟」類似。

蔡順拾椹

國立故宮博物院所藏「宣德款青花三友人物碟」（圖16），[109] 外壁描繪山水人物：遠山渲染層疊，近景兩古松曲折延展，坡腳花木錯落；兩側花木將觀者視線牽引至人物場景。畫面中四人，一將士正坐當中，二侍衛側立，右側侍衛執矛，左側侍衛持刀；將士手指跪地作揖的男子，作質問神情，男子面前置一提籃。圖片說明只稱這是描繪歷史人物故事，但並未對此故事內容作進一步詮釋。[110]

嘉靖十一年（1542）刊本的《校正日記大全》上有一則〈拾桑奉親〉版畫，採取上圖下文，闡釋蔡順拾桑奉親故事，[111] 文中寫道：

> 拾桑奉親
>
> 後漢蔡順字君仲，汝南人。王莽末天下大亂，順拾椹，椹桑實也，赤黑二器盛之。赤眉見而問之，順曰：黑者奉母，赤者自食；黑者甜，赤者酸。賊知其孝，乃遺米一斗、蹄一隻。

102 Hung Wu, *Monumentality in Early Chinese Art and Architecture*, pl. 4-38.

103 廖奔，〈廣元南宋墓雜劇、大曲石刻考〉，圖7。

104 李獻奇、王麗玲，〈河南洛寧北宋樂重進畫像石棺〉，頁30-39。

105 崔元和等編，《平陽金墓磚雕》，圖266。

106 考古報告無附圖，僅文字敘述：曾參圖──畫面有二人，左側立一老婦人，右手拄龍頭拐杖，左手指向右側站立之男子，男子前面放乾柴一擔，畫上題「曾參」二字。參王進先、楊林中，〈山西屯留村金代壁畫墓〉，頁49-50。

107 山西省考古研究所、山西省聞喜縣博物館，〈山西省聞喜縣金代磚雕、壁畫墓〉，頁45，圖版捌-2。

108 山西省文物管理委員會、山西考古研究所，〈山西芮城永樂宮舊址宋德方、潘德沖和“呂祖”墓發掘簡報〉，圖版捌。

109 廖寶秀，前引書，圖174。

110 同上註，圖174，頁402。

111 建安虞韶輯，熊大木校注，《校正日記大全》，以上圖下文，圖文並置方式繪蔡順拾椹奉親的故事。收入周蕪、周路、周亮，《建安古版畫》，頁58。

畫面中（圖17），赤眉首領正襟危坐，一侍衛持刀側立，赤眉首領右手指向跪地作揖的蔡順，作質問狀；蔡順身旁置一提籃。整體人物神態、表情以及動作，與此件宣德官窯瓷碟紋飾相仿，應爲同一故事。蔡順身旁置一提籃，爲辨識關鍵，象徵「盛裝桑椹之籃」，用以奉養母親。宣德官窯瓷器將人物置於山脈綿延層疊，草木扶疏的自然山林中，說明故事情節發生於蔡順摘採桑椹途中遇赤眉的場景，較版畫的情節交代更爲清晰鮮明；且描繪典雅細緻，人物以小筆點描生動，與山水花木同以通景方式呈現，彷彿如長卷繪畫般。與〈曾參心痛〉情況相似，遼、金、元墓葬中屢見此圖的圖繪，如：山西屯留村金代壁畫墓、[112] 山西省稷山馬村4號墓、[113] 元代宋德方墓石槨 [114] 等，均有〈蔡順拾椹〉故事，構圖亦頗爲相近。

有關蔡順拾椹的雜劇，亦收入《錄鬼簿續編》，簡名《蔡順拾椹》。另《太和正音譜》、《元曲選目》中並著錄簡名。[115] 是元、明通行的戲曲。

姜詩湧泉躍鯉

國立故宮博物院所藏「宣德款青花庭園仕女碗」（圖18），[116] 外壁繪庭院中兩女子面對面站立，似話家常。另一側，屋頂及樹木四周雲氣繚繞，屋內兩女子執扇對坐，一男童持盤，拾階而上，欲入屋內。屋外竹林成蔭，汩汩湧泉並躍出鯉魚。兩岸故宮官窯瓷器收藏中多件飾有此一文樣，舊稱「水榭涼亭」或「亭榭納涼」，[117] 然其故事眞相究竟爲何？

根據元代郭居敬《全相二十孝詩選》〈姜詩〉云：

> 舍側井泉水，一朝雙鯉魚，子能知母，婦更孝於姑。
>
> 後漢姜詩字仕通，廣□人，事母至孝，心極孝順，妻龐氏奉氏尤謹，其母好飲江水，水去舍六七里，妻常附流而汲。姑嗜魚膾，又不能獨食，

112 考古報告無附圖，僅文字敘述：蔡順圖──畫面繪二人，左側一男子拱手作揖，右側一老者坐於椅上，椅子旁置一竹籃，畫上題「蔡順」二字。參王進先、楊林中，〈山西屯留村金代壁畫墓〉，頁49-50。

113 崔元和等編，《平陽金墓磚雕》，圖266。

114 山西省文物管理委員會、山西考古研究所，〈山西芮城永樂宮舊址宋德方、潘德沖和“呂祖”墓發掘簡報〉，圖版捌。

115 李修生主編，《古本戲曲總目提要》，頁140。

116 廖寶秀，前引書，圖149。

117 同上註，頁352。

> 夫婦常力作供膾，呼鄰母共之，舍側忽有湧泉，味如江水，每旦躍出雙鯉，常供二母之膳。後人云：姜詩夫婦孝通神，遠汲江流歸老親，誠異事，每朝況復雙鯉，泉湧生魚。[118]

「庭院中兩女子似話家常」乃是姜詩母親嗜魚鱠，因不能獨食，於是招鄰母共享。「屋內兩女子執扇對坐，有一男童持盤，拾階而上，欲入屋內」，與《全相二十孝詩選》情節略有不同：瓷器非繪姜詩夫婦力作鱠，取而代之的，是幼童形象的姜詩捧食魚鱠，供姜詩母與鄰母享用；因姜詩事母至孝而感通天神，於是屋側忽有湧泉躍鯉。又根據《孝經緯》記載：「孝悌之至通于神明，則鳳皇巢。」[119] 從描繪長尾鳳鳥出現於竹林上，象徵孝悌之至已通於神明。有關將孝子由成年男子轉化爲幼兒孝養形象，可能從金代以降逐漸被強調而落實下來，[120] 宣德官窯瓷器將孝子轉化爲幼兒孝養的形象，正如朱申鑿[121]〈書二十四孝圖後〉所言「孩提之孝，出於天性之自然」，[122] 藉由幼童形象的表現，用以強化姜詩孝子形象。

姜詩湧泉躍鯉的典故，源出於《後漢書》列女傳。[123] 原本描寫姜詩妻龐氏對姑母無怨無悔盡孝的故事。隨著時代演變，故事從原本彰顯龐氏妻子的角色，到夫婦共同侍奉老母，發展到後來越來越強調姜詩孝子的形象。[124] 宋、金、元以來的墓室壁畫、畫像（石）磚、版畫等，有關姜詩湧泉躍鯉的圖像描繪、故事情節安排略有不同，反映出或因地區、時代推移的因素，所詮釋的角度不同，也反映出故事情節轉變的梗概。在金代墓葬中，側重表現龐氏汲水事親的圖像。如金大定六年山西長治市故漳的墓室壁畫，繪龐氏挑擔取江水的情景；[125] 明昌六年山西長治市的墓室，則繪婦人汲水，水面忽湧出兩尾魚的情景；[126] 兩者皆著重龐氏孝

118 國立故宮博物院院藏《全相二十孝詩選》一卷，題為（元）郭居敬撰，為日本慶長六年鈔本，相當於明萬曆年間。

119 （清）黃奭輯，《孝經緯》，頁3。

120 王進先、楊林中，〈山西屯留村金代壁畫墓〉，圖16、19、20。

121 《明史》，卷一百一，諸王世表二，〈蜀王〉，頁2645：「惠王申鑿定庶三子……成化八年進封，弘治六年薨。」

122 （明）朱申鑿，《惠園睿製集》，據日本內閣文庫藏明弘治14年（序）刊本攝製，卷十，〈雜著〉。

123 《後漢書》，卷八十四，〈列女傳〉，頁2783。

124 大澤顯浩，〈姜詩──出妻の物語とその變容 ─〉，頁104-140；大澤顯浩，〈明代出版文化中「二十四孝」──論孝子形象的建立與發展〉，頁11-33。

125 長治市博物館，〈山西長治市故漳紀年墓葬〉，頁737-743。

126 長治市博物館，王進先、朱曉芳〈山西長治市昌金墓〉，頁76-85。

親的形象。北宋的畫像石棺則側重姜詩夫婦共同侍奉老母情節，如洛陽孟津北宋張君墓畫像石棺描繪姜詩夫妻面對老母躬身而立。[127] 河南洛寧的北宋樂重進畫像石棺上，題榜〈姜詩〉，右側爲姜詩母，端坐於鼓座上，左手持杖，手指向拱手而立的姜詩妻，姜詩立於妻旁，夫妻足下湧泉。[128] 由姜詩夫妻足下湧泉，暗示「湧泉躍鯉」以供其母魚膾享用的情形。此故事延續到明清，例如：洪武年間刊刻《全相二十四孝詩選》〈姜詩〉、[129]《閨範》〈龐氏感泉〉[130]（圖19）及清初刊刻教化類版畫〈湧泉躍鯉〉[131]（圖20）皆展演姜詩故事，又以清初刊刻〈湧泉躍鯉〉較類似宣德官窯瓷器，畫面三人，姜詩母端坐其中，姜詩妻端水正欲從屋內走出，在屋側忽有湧泉躍鯉，姜詩雙手捧鯉，欲端與其母享用。明初雜劇陳羆齋《姜詩躍鯉記》，即改編《後漢書・列女傳》姜詩妻躍鯉事而來。[132]

(2) 神仙道扮

邯鄲道省悟黃粱夢

北京故宮一件明宣德「剔紅問道兩撞方盒」，[133] 盒面刻劃呂洞賓、漢鍾離松下對坐問道的情景，天際仙鶴飛翔，右側漢鍾離以樹葉爲衣，頭綁丫髻，身軀肥胖，袒腹，屈膝而坐，手指向呂洞賓，作訓示狀；左側呂洞賓身著道袍，頭戴華陽巾，身背長劍，拱手仔細聆聽說道貌，呂洞賓身有一侍者從山洞走出。愛丁堡蘇格蘭國立博物館館藏一件宣德款剔紅多層香盒有類似文樣。[134] 永樂宮壁畫〈漢鍾離度呂洞賓〉[135]，描繪呂洞賓、漢鍾離二人松樹下對坐的情景，右爲漢鍾離，左爲呂洞賓，畫中透過呂洞賓低頭聆聽和叉手的動作，傳達其恭謹的神態，而漢

127 黃明蘭、言大中，〈洛陽北宋張君墓畫像石棺〉，頁79-81。

128 漢代畫像磚或畫像石常以題榜的方式來標示特定人物或故事內容，北宋石棺的題榜標示方式可能來自於畫像磚對歷史人物故事的標示習慣。參李獻奇、王麗玲，〈河南洛寧北宋樂重進畫像石棺〉，頁30-39。

129 目前所存洪武年間刊刻的《全相二十四孝詩選》只能見到大舜、漢文帝、閔損和曾參四個孝子故事，據此可以確認一件「宣德款青花三友人物碟」上所描繪為曾參心痛的故事。而有關《全相二十四孝詩選》中其他的故事題材可能遺失或尚未公開印行，參見鄭振鐸，《中國古代木刻畫選集》。

130（明）呂坤，《閨範》，卷三，頁21。

131 劉昕編，《中國古版畫》第4冊，人物卷：教化類，頁277。

132 莊一拂編著，《古典戲曲存目彙考》，卷三，頁111；（明）陳羆齋，《姜詩躍鯉記》。

133 故宮博物院，《故宮博物院藏雕漆》，圖92。

134 Hu Shih-chang, *Chinese Lacquer*, No. 10.

135 金維諾主編，《永樂宮壁畫全集》，圖230；T.C. Lai, *The Eight Immortals*, 24.

鍾離袒腹、屈膝而坐，以一種自由豁達超脫的神情，向呂洞賓講道。[136] 無論是人物位置佈局、表情神態，皆與此件香盒頗爲雷同，如出一轍。元馬致遠等的《邯鄲省悟黃粱夢》，劇寫黃粱一夢，漢鍾離度脫呂洞賓事。[137] 上述幾件剔紅器即是描繪呂洞賓問道於漢鍾離，漢鍾離度脫呂洞賓故事。

呂洞賓三醉岳陽樓

Figgess私人收藏一件明初「剔紅四賢圖委角方盤」，[138] 刻劃山水樓閣，遠處山巒平遠交疊，兩隻鶴翱翔天際，樓閣爲山石樹林包圍，樓閣兩層，有老柳樹、老梅樹旁生。樓上兩人對飲，樓下右側房舍有兩人，左側房舍有一人攜琴。屋外有兩位官人騎馬前來，隨行一僕人擔竹簍和酒瓶之類。比對北京故宮所藏一件明中期「剔紅岳陽樓圖方盒」[139]（圖21）發現兩者刻著類似文樣，藉由樓閣上匾額刻著「岳陽樓」的字眼與柳樹上懸掛著「洞庭春」的旗幟得到了暗示，推想此故事背景發生於洞庭湖畔岳陽樓，或與岳陽樓爲素材的故事有關。

有關「岳陽樓」的故事，有元馬致遠《呂洞賓三醉岳陽樓》（省稱《岳陽樓》）一劇，劇寫呂洞賓於岳陽樓度脫梅柳二精的故事。劇情鋪陳與剔紅器吻合，樓閣旁生老柳、老梅二樹，意味「柳、梅二精」，樓下右側房舍兩人，爲「柳、梅二精」托生的人形，在岳陽樓前賣茶；樓上對飲者，其中一人爲呂洞賓，暗示呂洞賓將會「醉臥岳陽樓」；八仙扮官人、祗侯等身分出現。屋外騎馬前來的兩位官人，即是八仙所扮的官人、祗侯。應是取材《呂洞賓三醉岳陽樓》，將劇情重現在器物文樣上。這類題材在明代不在少數，丹麥遠東古物博物館一件十五世紀初的「剔紅樓閣人物圖香盒」，[140] 有著類似文樣，構圖則較爲簡略，因爲景深不夠，樓下右邊房舍隱入山石之中，因而無法得見；原騎馬而至的兩官人，也只剩一人，構圖較Figgess的剔紅方盤簡化。另外，北京右安門外明中期萬貴墓中曾發現一件「鏨花人物樓閣圖八方盤」，[141] 也以《岳陽樓》爲題材。這類明初戲曲中

136 李松，〈純陽殿、重陽殿壁畫的藝術成就〉，頁6。

137 劇本本事最早源自小說《枕中記》，寫呂翁度脫盧生事。金元全真教典籍《純陽帝君妙通記》、《歷代真仙體道通鑒》等書則把「黃粱一夢」作漢鍾離度脫呂洞賓事。

138 Sir Harry Garner, *Chinese Lacquer*, pl. 31. 《中國の漆工芸──開館10周年紀念特別展》，pl. 47。李經澤，〈略談明漆器宣德款真偽〉，pl. 3a。

139 故宮博物院，《故宮博物院藏雕漆》，圖149-151。

140 Jan Wirgin, “Some Chinese Carved Lacquer of the Yuan and Ming Period,” pl. 47.

141 首都博物館編，《首都博物館──二十週年紀念館藏文物擷英》，頁110-111。

相當盛行的題材，在明代器物中也很普遍，顯然深受喜愛。

黃鶴樓

北京故宮藏有一件永樂針劃款「剔紅黃鶴樓圖葵瓣式盤」[142]（圖22），刻劃山水樓閣，天際間仙人跨鶴騰空而去，樓閣間，衆人仰頭目視，上下均有人作揖跪拜。上海博物館藏一幅明院畫家安政文〈黃鶴樓圖〉（23），也同樣描繪山水樓閣，天際間仙人乘鶴飛去，在亭臺樓閣間，衆人仰頭目視，上下均有人作揖跪拜的情景。另，國立故宮博物院所藏一幅標爲傳宋人的十五世紀〈黃鶴樓圖〉[143]（圖24）構圖與此相仿，描繪傳神，與此件剔紅器表現極相似，充分表現人們對乘鶴仙人的崇敬之意，顯露此仙人故事的精髓。就構圖與時代風格而言，兩畫與剔紅器相近，推測爲同時代之作品，故有相類似的畫樣。

歷來對黃鶴樓的傳說，屢見不鮮，一說古代傳說有仙人子安嘗乘鶴過此。[144]另有一說，蜀費文禕嘗駕黃鶴憩此。[145]學者曾引梁任昉《述異記》認爲此件「剔紅黃鶴樓圖葵瓣式盤」描繪荀懷駕鶴成仙故事。[146]黃鶴樓仙蹤本是費文禕和荀懷事蹟，至宋以後被移接到呂洞賓身上，使乘黃鶴升天與呂洞賓勾連在一起。該說呂洞賓以爲歷經江州，登南昌黃鶴樓，升天而去。[147]明吳元泰《八仙東遊記》，描繪呂洞賓遊黃鶴樓的情節，更顯傳神與戲劇性，鎔鑄歷來對黃鶴樓的傳說，使呂洞賓於黃鶴樓跨鶴升天情景，更爲鮮活生動。[148]實際上，畫面中乘鶴仙人身著道袍，頭戴華陽巾，形象類似呂洞賓，推想似屬宋以後傳闡較少的呂洞賓以「黃鶴」爲駕，雲遊天上人間之事蹟。

142 故宮博物院，《故宮博物院藏雕漆》，圖56。

143 此幅以樓閣為主，是一幅工整的界畫，山水配景中規中矩，顏色鮮麗而不失雅致，雖標為宋人《黃鶴樓圖》，就時代風格論當非宋。畫面中，仙山樓閣，遠山交疊，以大片皴染繪山石，水域之濱，多層樓閣聳立平臺上，從構圖和筆法來看，可能為當時畫院所為。見國立故宮博物院編輯委員會編輯，《長生的世界：道教繪畫特展圖錄》，圖8說明，頁69。

144（梁）蕭子顯，《南齊書》，卷十五，〈州郡志下〉，頁276。

145（宋）樂史，《太平寰宇記》，卷一一二，頁7-8。

146 故宮博物院，《故宮博物院藏雕漆》，圖56。

147《古今事文類聚》：「唐圖經何自而為恁說，謂費文禕仙去駕鶴來憩於此。閻伯珪記中乃實其事。而或者又引梁任昉記所謂駕鶴之實乃荀淑偉，非文禕也。此皆因黃鶴之名，而世之喜事者妄為之說，後來者既不之察，又從緣之。樓之旁有石照亭，不知何妄男子題詩窗間，遂相傳曰仙人呂洞賓所書也。」又《廣陽雜記》：「黃鶴樓中層層奉純陽像，黃鶴仙蹤，乃費文禕事，與呂洞賓完全無涉。圵蓋費文禕無人知，洞賓則名喧天壤之故。」參見（宋）祝穆，《古今事文類聚》續編，卷七，頁26-27；（清）劉獻廷，《廣陽雜記》，卷四，頁176。

148（明）吳元泰，《全像上洞八仙傳》，萬曆年間余象斗刊本，頁54-56。

韓湘子三度韓退之

德國Linden博物館館藏一件明初剔紅屏風，[149] 刻劃庭院、欄杆、湖石、芭蕉景緻，林木蒼鬱，鶴飛舞於天際間，畫面中有七人，樓閣間一官人正坐，兩旁各有一位侍者侍宴，庭園正中，一年輕男子頭綁雙髻，肩披樹葉，腰間著獸皮，手持金盆，面前有一盆牡丹花，盆花旁尚有一酒瓶。男子身旁有兩位老者圍觀，一童持琴而立，內容爲韓湘子以「造酒開花」二度韓退之的情節，日本內閣文庫藏明吳元泰《全像上洞八仙傳》的一幅〈湘子造酒開花〉版畫，[150] 描繪一韓愈坐於桌案，身旁一人手持酒壺，韓湘子頭綁雙髻，案前擺放狀如牡丹之盆花，於情節鋪陳與明初剔紅屏風有某種程度類似，屏風刻畫樓閣間正坐的官人爲「韓愈」，頭綁雙髻的年輕男子爲「韓湘子」，韓湘子身旁的兩位老者爲參加壽宴之友人，而韓湘子手持「金盆」面前擺放「似牡丹的盆花」與「酒瓶」爲辨識關鍵，暗示韓湘子將使「解造逡巡酒，能開頃刻花」的情景。漆器中雙髻男子，肩披樹葉，腰間著獸皮，皆表示非常人，賞花情節應即版畫〈湘子造酒開花〉。另外，北京故宮所藏一件明永樂「剔紅獻花圖菱式盤」[151] 也可發現同樣的題材，可知此二器皆描繪《韓湘子三度韓退之》的故事。

唐、宋文獻均記載韓湘子度韓退之故事，多僅記韓湘子對韓愈以詩言其本事或加述能開頃刻花的本事，未有表演解造逡巡酒的情節。[152] 關於剔紅器上「爲韓愈祝壽」與眾人圍觀「解造逡巡酒，能開頃刻花」的情節則要至明吳元泰《八仙東遊記・湘子造酒開花》以及《韓湘子昇仙記》才出現，顯然此一情節與當時的雜劇和小說故事的發展有關。

群仙慶壽蟠桃會

國立故宮博物院所藏一件「永樂無款青花仙人碗」[153]（圖25），描繪山林雲氣繚繞，蟠桃樹下西王母正坐，兩側玉女手持羽扇。二女仙向西王母朝迎面走

149 Klaus J. Brandt, *Chineische Lackarbeiten*, pl. 29.

150（明）吳元泰，《全像上洞八仙傳》，頁133-136。

151 此器雖舊題「獻花圖」，但並非獻花給亭內正坐之人，實為描繪韓湘子「解造逡巡酒，能開頃刻花」，眾人圍觀的情節。參見故宮博物院，《故宮博物院藏雕漆》，圖61。

152 有關唐、宋文獻記載韓湘子度韓退之故事可參見：李修生主編，《古本戲曲總目提要》，頁248；（唐）段成式，《酉陽雜俎》，卷十九，頁4-5；（唐）韓若雲，《韓仙傳》，頁610-615；（宋）劉斧，《青瑣高議》前集，卷九，〈湘子作詩識文公〉，頁92-94。

153 國立故宮博物院編輯委員會編，《明代初年瓷器特展目錄》，圖21。

來，後面一女仙手捧壽桃之類，向西王母作獻壽貌。在人物當中還穿插出現了仙鶴、麋鹿、凰三種靈獸。故事情節類似朱有燉《群仙慶壽蟠桃會》（宣德四年），描寫瑤池蟠桃會眾仙向西王母慶賞祝壽題材。[154]

此外，日本東方漆藝研究所藏有一件明初「剔紅祝壽菱花式盤」，[155] 也爲王母祝壽的題材，山水花木間，雲氣繚繞，松樹茂密厚實，蟠桃樹結實纍纍，西王母兩側玉女手持羽扇，二女仙向西王母迎面走，伴隨鹿、鶴，左側女仙腰繫藤蔓，身背傘狀物，垂掛葫蘆，背負藥簍，滿盛靈芝，手持靈龜；右側女仙，左手持雲母，右手持藥鏟，背負藥簍，滿盛瑞草，二女仙向西王母獻壽貌。國立故宮博物院館藏一件「明宣德窯青花山水人物碗」[156]（圖26），描繪四位採芝女仙，模樣與「剔紅祝壽菱花式盤」二女仙相似，以樹葉、瑤草爲衣，身背傘狀物，背負藥簍，滿盛靈芝、瑞草，有一鹿、一鶴相隨。國立故宮博物院館藏一幅明代浙派畫家〈採芝仙〉[157]（圖27）以及國立故宮博物院館藏一幅十四、十五世紀〈畫調鶴採花仙〉皆描繪同一女仙。[158] 關於此女仙的眞實身分，舊說此爲神農氏 [159] 或被認爲是「麻姑」。[160] 形象與神農氏通常手持稻禾，且爲男子非女仙不符。也與《三才圖會・麻姑仙人》版畫中，麻姑年輕貌美，指甲修長如鳥爪，衣服上花紋奇特美麗的模樣不符。[161]

此女仙並非「神農氏」，也非「麻姑」，而是所謂的「毛女」。一說毛女名玉

154（明）朱有燉，《蟠桃會》，頁8：「〔隔尾〕九天閶闔開黃道，千盤金歲獻壽桃，玉女金童恰來到，輕裾霧綃，高冠鳳翹，看五色雲霞洞天曉。〔末云〕初春天氣，陽和時節，正是慶壽之期。……〔感皇恩〕玉節飄飄，翠蓋岧嶢，列朱衣，明玉珮，擁金貂，雲迎金母，籙受三茅，引玄龜，攜白鹿，舞黃鶴。」

155 朱家溍，《中國漆器全集5──明》，圖3。

156 國立故宮博物院・中央博物院聯合管理處編印，《故宮瓷器錄》，頁133。

157 舊題五代南唐王齊翰〈採芝仙〉，此幅為浙派畫間喜作之題材，五代無此風格，題名有誤。參《長生的世界：道教繪畫特展圖錄》，頁75，圖17。

158 原題宋人〈畫調鶴採花仙〉，繪峭壁間一女仙結草為衣，手持鏟，有一鶴相隨。另一女仙以樹葉為裳，雙手攀花欲折。畫中女仙裝扮與明初官用器相似，從畫山石輪廓及斧劈法，用筆剛猛厚重，且佈局虛實緊湊，時代尚不及宋，屬十四、十五世紀之際，和明初官方用器時間相當。參見《長生的世界：道教繪畫特展圖錄》，圖16。

159 山西省應縣木塔內曾發現一幅〈採藥圖〉，舊說此為神農氏。參金濤等人編輯，《中國人物畫全集（上）》，頁196。

160 波士頓美術館館藏一幅元陳月溪〈麻姑仙鶴圖〉，女仙模樣與明初官方用器的女仙相似，被認為是「麻姑」。參楊振國主編，《海外藏中國歷代名畫（4）》，圖150。

161（明）王圻，《三才圖會》，人物卷十一，〈麻姑仙人〉，頁12。《神仙傳》也有相同的記載，參葛洪，《神仙傳》，卷三，頁7-12。

姜，是宮人，秦時逃入山中，或遍體生毛，或結草爲衣。[162] 這樣的仙人題材也曾入畫，如《珊瑚網》：

> 余有宋人作毛女四幅，識之者曰此亦錢舜舉筆也。女形甚偉貌多豐艷，或披翠羽，或遮錦褌，或編瑤草，或掛瓊葉，五彩爛然。有絡鞮者，有靴角者，有兩兩喘駢趾者。手各有執，為鏟、為筐、為畫卷、為雲母；肩各有負，為琴、為扇、為書帙、為藥物、為花果；又各有所隨，為鶴、為鹿、為猿、為狸，逸致洒洒焉。[163]

文中描述四幅畫中的毛女身著瑤草、瓊葉，手持鏟、雲母，肩負藥物、花果，伴隨鶴、鹿，形象與前述明初漆器、瓷器相似。明以前之筆記小說只載毛女其人，並未與西王母勾連，至明初雜劇見及毛女形象和西王母形象勾連一起，毛女手捧靈龜或獻上在仙山野壑間所摘採靈芝、瑞草和雲母，以祝王母長壽延年。又如朱有燉《瑤池會八仙慶壽》中，即有場毛女開門介紹，[164] 其後，並由八仙李鐵拐引毛女同赴瑤池會，向王母祝壽的橋段。

瑤池會八仙祝壽

Aberdeen City Art Gallery館藏一件明永樂剔紅圓盒，[165] 同樣表現神仙祝壽題材，刻劃描寫瑤池蟠桃成熟，西王母邀請八仙、福祿壽三仙赴蟠桃會的情景。畫面中，松柏枝葉茂盛，天際間仙鶴翱翔，湖石間靈芝瑞草叢生，李鐵拐、呂洞賓、漢鍾離、藍采和、曹國舅等依序至蟠桃會，左側有韓湘子、何仙姑和張果老等陸續步出洞天，毛女銜花鹿隨行並捧靈龜祝壽，福祿壽三仙分別端坐於庭園中，桌案上備有金盆盛蟠桃，並有仙童執壺端杯盤侍宴，與朱有燉《瑤池會八仙祝壽》：「金鑾寶殿設瓊餚，群仙慶賞宴蟠桃，靈芝瑞草銜花鹿，檜柏青松朱頂鶴」[166] 的情境相彷，劇寫西王母邀上洞八仙、香山九老和福祿壽三仙參加蟠桃會，並取蟠桃爲聖主祝壽。八仙祝壽的題材已見元戲曲，而在元代螺鈿漆器也有這樣的文樣被確認出來（元・螺鈿八仙祝壽紋八角大盒子）。[167] 元雜劇八仙事蹟

162（宋）謝翱《晞髮集》，卷二，頁3-4；不著撰人，《紺珠集》，卷二，頁29。
163（明）汪砢玉，《珊瑚網》，卷三十一，頁20-21。
164（明）朱有燉，《瑤池會八仙慶壽》，頁1506。
165 Derek Clifford, *Chinese Carved Lacquer*, pl. 34.
166（明）朱有燉，《瑤池會八仙慶壽》，頁1520。
167 根津美術館，《明代繪畫と雪舟》，圖15，頁142-143板倉聖哲之圖版說明。

八仙大抵單獨行動，如《鍾離權度呂洞賓》、《呂洞賓度鐵拐李》、《鍾離權度藍采和》等，至朱有燉《瑤池會八仙祝壽》，八仙似始正面出現，[168] 外貌舉止多可與明剔紅器八仙人物扣合，此一文樣出現可能與當時的雜劇發展有關。

吹簫引鳳

國立故宮博物院所藏一件「宣德款青花吹簫引鳳仕女圖碗」[169]（圖28），外壁畫仙山樓閣，雲氣繚繞，林木蒼鬱，樓閣內一人吹簫，迎面一女仙乘鳳凌雲而至，此題材又稱爲「吹簫引鳳圖」，描繪蕭史與弄玉吹簫引鳳的故事。[170] 明雜劇《秦樓蕭引鳳》劇情與此相似，同樣描寫蕭史、弄玉吹簫引鳳的故事。[171]

駕鹿乘輦

國立故宮博物院一件「宣德款青花仕女夜遊圖碗」[172]（圖29），外壁畫山水亭林樓閣，一女子在閣前乘鹿輦，三婢女隨侍，一人執燈籠前導，一人前引帶路，一人捧琴與輦內女子作回話狀。國立故宮博物院另有一件紋飾相同，並加湖石與靈芝作林園景物者。不過，山水樓閣雲氣繚繞，林園叢生靈芝的情景，似象徵瀛洲仙境，此境中所出現的女子應非普通一般人，可能爲女仙之屬。有一說，玉女爲太華神女，乘車而來。宣德官窯瓷器描繪的女仙正是乘車而來，所乘者爲鹿輦。《格致鏡原》：「《靈寶五符》序，北方有夜光，玉女服雲林之翠羅，駕鹿輦於天河。」[173] 由此可知駕鹿輦者爲玉女，故事場景發生於天河之際。

軒轅問道

美國華盛頓Freer Gallery of Art館藏一件十五世紀初剔紅圓盒，[174] 蓋面刻劃黃帝軒轅至崆峒山向廣成子問道的故事。天際間仙鶴飛舞，山石間靈芝叢生，廣

168 徐子方，《明雜劇研究》，頁172-173。

169 廖寶秀，前引書，圖148。

170《列仙傳》：「蕭史者，秦穆公時人也，善吹簫，能致孔雀、白鶴於庭。穆公有字女弄玉，好之，公遂以女妻焉，日教弄玉作鳳鳴，居數年，吹似鳳聲，鳳凰來致其屋，公為作鳳臺，夫婦止其上，不下數年，一旦皆隨鳳凰飛去。」參見（漢）劉向，《列仙傳》，卷十，頁10。

171 徐子方，《明雜劇研究》，頁633；傅惜華《明代雜劇全目》、莊一拂《古典戲曲存目匯考・元明闕名作品》皆著錄，謂明天啟間刻本《花鳥爭奇》卷一收有此劇。

172 廖寶秀，前引書，圖145。

173（清）陳元龍，《格致鏡原》，卷二十九，〈輦〉。

174 Derek Clifford, 1992 *ibid*., pl. 33; *Lacquer – An International History and Collector's Guide*, 39.

成子、黃帝對坐於庭園，廣成子手持如意，向黃帝說道，身旁有四僕捧物侍宴。紐約Mr. and Mrs. John D. Rockefeller 3rd收藏一件十五世紀初剔紅菱花盤，[175] 有著相似的文樣。此一情境也見於明畫院畫家石銳〈軒轅問道圖〉[176]（圖30），在古松老樹掩映下，黃帝軒轅與廣成子對坐論道。二人身後侍者十八人，或持杖而立，或端茶相侍，又或備飲宴而忙，氣氛肅穆，構圖疏朗。《三才圖會・廣成子》（圖31）版畫繪廣成子手持如意，軒轅恭敬拱手向廣成子問道貌，與剔紅器二人的形象大致吻合。關於廣成子事蹟早見於晉葛洪《神仙傳・廣成子》，只言及黃帝向廣成子問道內容，[177] 隨侍僕人侍宴情景似始見於石銳《軒轅問道圖》和明初剔紅器。明朝教坊編演《廣成子祝壽齊天壽》，此劇作者已佚，爲「萬壽日內廷供奉之劇」，劇情與剔紅器相似，劇寫黃帝問道於廣成子事。[178]

劉阮入天臺

國立故宮博物院所藏一件明初「剔紅劉阮入天臺圖圓盒」，舊題爲「剔紅放鶴圓盒」（圖32）[179]，實爲刻劃劉晨、阮肇入天臺遇仙女的故事。敘東漢年間有劉晨、阮肇二人一起入天臺採藥，迷路不得返，經十三日飢渴甚，忽見溪水上漂來一杯子，內有胡麻飯，以爲上流有村居人家，於是過橋出大溪，遇二女仙，邀其還家。留居半年，氣候草木常似春，百鳥啼呴，歸思更切，經女仙指示還路歸鄉邑，已過七世矣。[180] 畫面中，右側劉、阮兩人，過橋至溪邊，一人手持藥鏟，一人手持胡麻飯，有一童子引導二人走向前面山洞，石門半開，山洞有一女子正探頭觀望。草木蔥鬱長青似春，天際飛鳥啁啾輕啼，庭院中有一鶴飛舞，柳樹後方有一鹿食芝，彷彿身處仙境。此器和1966年上海寶山縣顧村鎮明萬曆朱守城夫婦合葬墓中出土的一件明嘉定竹雕名家朱纓（小松）名款「劉阮入天臺香薰」（圖33），同樣刻劃石門半開，山洞有一女子正探頭觀望，且庭院中有一鹿和一仙鶴，樹下靈芝旁生的情景，由洞門門楣部分浮雕「天臺」二字，可知所刻劃的是

175 Sherman E. Lee, *A History of Far Eastern Art*, pl. 629.
176 中國古代書畫鑒定組，《中國繪畫史全集—明1》，圖115。
177（晉）葛洪《神仙傳》，卷一，〈廣成子〉，頁1。
178 明朝教坊編演，《廣成子祝壽齊天壽》。
179 國立故宮博物院編，《故宮漆器特展目錄》，圖28。
180（宋）李昉等編，《太平廣記》，卷六十一，〈天臺二女〉，頁11。

「劉、阮入天臺」的故事。[181]《三才圖會・劉晨》[182]（圖34）繪一人手持藥鏟，一人手藥籃，欲從溪邊過橋，也與剔紅器左側二人的形象大致吻合。元馬致遠《劉阮誤入桃源洞》（今僅存殘曲）、[183]明初宮廷劇作家王子一《劉晨、阮肇誤入桃源》以及劉義慶《幽明錄》均敘類似的題材。[184]

王質觀棋

國立故宮博物院所藏一件永樂款「剔紅人物圖圓盒」[185]（圖35），刻劃山石樓閣，房舍外有二老在樹下對奕，右側有一叟持杖，腰繫斧頭，觀二老對奕，身旁置一擔柴，一童子端盤從屋舍走出。《三才圖會・王質》（圖36）版畫的圖像與「剔紅人物圖圓盒」頗爲相似，描繪二老於山洞石室內對奕，居中者王質持杖，腰繫斧頭，觀二老對奕的情景。如版畫所敘，內容描寫晉朝樵夫王質入山中，見仙人對奕，乃置斧觀棋，當要他回家時，他發現他的斧頭已爛，當質歸家已過數百年，親戚故舊已不在人世，返回山中得道。[186]

有關王質戲曲，未見著錄，出現應不晚於元時期，《九宮正始》引註：「(《王質》) 元傳奇。」《宋元戲文輯佚》本，存殘曲兩隻。《寶文堂書目》有元、明無名氏《爛柯山王質觀棋》雜劇，專以觀棋爛柯爲題材。[187]另外，明朝教坊編演的《賀昇平群仙祝壽》，王質自報家門的橋段，也述及觀棋爛柯事，[188]此劇寫王質和群仙祝壽情景，說明王質已成爲明初祝壽劇要角之一。另外，解縉《題觀奕圖》記載：「去年曾到爛柯山，看著殘棋不肯還，自是太平舒化日，神仙都只在人間。」[189]王質觀棋象徵的是，太平日神仙都只在人間。說明這件永樂剔紅器除了是仙道題材外，也是「太平歡樂」的題材。

181 安奇，〈朱小松「劉阮入天臺」竹雕香薰〉，頁91-92；上海市文物管理委員會，〈上海寶山明朱守城夫婦合葬墓〉，頁61-68。

182 (明) 王圻，《三才圖會》，人物卷十，〈劉晨〉，頁42。

183 莊一拂編著，《古典戲曲存目彙考》，卷四，頁204。

184 同上註，卷六，頁372；(明) 王子一，《劉晨、阮肇誤入桃源》，頁63-110。

185 國立故宮博物院編，《雕漆器的故事》，頁22。

186 (明) 王圻，《三才圖會》，人物卷十一，〈王質〉，頁27。

187 莊一拂編著，《古典戲曲存目彙考》，頁21。

188 明朝教坊編演，《賀昇平群仙祝壽》，頁15-16。

189 (明) 解縉，《文毅集》，卷六，頁19。

（三）人物紋的使用意涵

上述諸多的案例顯示明初人物紋器物確實存在。詩意的解釋、古先帝王、后妃、聖賢人物故事題材、孝子順孫、神仙道扮、太平歡樂者的題材等，都有相當數量的存在，其意涵或可推測如下：

1. 詩意的解釋與詩畫題材

宣宗朝「以詩入畫」的詩畫人物題材，可能與帝王積極推動文藝有直接關係，當時無論繪畫、書法、瓷器、漆器、銅器、琺瑯器等美術工藝都極有成就。宣德畫院系統似意欲恢復北宋徽宗宣和畫院的盛況，有意模仿宋畫院以詩文入畫的傳統。[190] 明晚期《七修類稿》中，記明英宗召集天下畫工至京師，試以詩題：「萬綠枝頭紅一點，動人春色不須多。」當時與試者有浙派名家戴進。[191] 所記雖僅英宗朝事，但也說明明代前期有以詩題入畫題之舉，應在襲仿宋代畫院取士的雅事。宣德器物豐富多樣的詩意作品，或許正可以窺明初畫院此種以詩入畫的現象。

本文所輯明初器物以詩意人物爲圖樣的文學性解釋，分別採擷唐宋詩人李白、杜甫、杜牧、韋應物、蘇軾、楊萬里等的作品爲題材，這些作品多爲普遍傳頌的名作，然其用於官方器物究竟是否刻意挑選？且其不論原作抒情對象爲何人，在瓷器上卻多以宮裝女子身處樓閣庭院的形象來表現，是否也有內府使用場合的思慮？由於明代內廷資料尚不夠充分，但這仍引人興味可繼續探索。

2. 政治意涵與古先帝王、后妃、聖賢人物故事

明代禁令中，官民器服不得使用「古先帝王、后妃、聖賢人物故事」的文樣，本文所舉人物故事中，舉凡雪夜訪普、嚴陵釣叟、商山四皓、陶淵明、周敦頤、孟浩然、林和靖等歷史人物題材卻皆出現於官方用器之中。

若將官方用器的題材與同時的宮廷繪畫相互對照，會發現相似或相近的題材也同樣可見於明代宮廷畫家作品中。宮廷畫作中，從不同的側度來塑造衆多歷史人物的形象，通過對趙匡胤等歷史人物的「史實規鑒」，來彰顯知人善任的君

190 林莉娜，〈明宣宗之生平藝術與其書畫藝術〉，頁72-75；林莉娜，〈詩情畫意——中國繪畫之特殊藝術形式〉，頁103。

191（明）郎瑛，《七修類稿》，卷四三，〈萬綠枝頭紅一點〉條。

主，才德兼備的賢士。另一方面，陶淵明、嚴陵釣叟等題材則充分體現皇帝招隱訪賢的用意。[192]

明初帝王對此類人物畫的繪製的關心和參與是一個值得注意的問題。以帝王御容的畫像爲例，肖像畫雖以肖似眞人爲首要條件，但因牽涉到禮儀祭祀功能，作爲畫主的帝王常積極表達對其製作上的意見，如太祖即不以肖似爲滿足，而必須再加「穆穆之容」。[193] 再就古聖賢圖像言，洪武朝畫院王仲玉有《陶淵明像》，周位亦有《淵明逸致》，皆同以歷史人物陶淵明肖像爲題。[194] 周位在當時爲太祖所賞識的畫家，[195] 與周位同朝的畫家趙原卻於洪武初獲罪，理由乃是〈歷代功臣圖〉不稱旨。[196] 而洪武之初太祖即有意將歷代功臣作爲祭祀的對象，[197] 其圖繪的用途可能在此，形象的呈現自不容大意。這種祭祀或禮儀用途的需求，或許也使帝王、后妃、聖賢等歷史人物題材，成爲禮制規範禁限的的圖像，官民器服不能隨意冒瀆使用。

宮廷畫家因作畫失旨而獲罪，多少也反映出明太祖對於人物畫的重視與嚴厲要求。宣宗朝擅人物畫的宮廷畫家較多，著名有謝環、倪端、商喜、李在、馬軾、夏昶、郭文通、周文靖等人；宣宗本人也擅人物畫，曾繪〈武侯高臥圖〉賜與平江伯陳瑄。明筆記多記載戴進因向宣宗進呈秋江獨釣圖、屈原投江、七賢過關等人物圖不稱旨而被斥的情事，反映出宣宗對這一類題材的重視。據此可知，這類歷代帝王、聖賢、能臣題材多爲承帝王旨意而作，宮廷中確有此類畫作的存在與需求，且帝王對於人物圖像有著相當程度的主宰權，對宮廷畫家的規範要求極爲嚴厲，稍有應對失旨，即會遭受被斥甚至被處死的命運。

因此，明初宮廷院畫家所作人物肖像畫和歷史故事畫，都因當時政治需求而產生，是爲政治服務，藉助歷史故事，以示鑑誡。[198] 畫作題材中也常充分體現隱

192 單國強，〈明代宮廷繪畫概述〉，頁52-79。

193 石守謙，〈明代繪畫中的帝王品味〉，頁233-234。

194 單國強，〈明代宮廷繪畫概述〉，頁55。

195（明）徐沁，《明畫錄》，頁38-39。

196 同上註，頁38。

197《（萬曆）大明會典》，卷九十一，頁1-2。

198 Song Hou-mei, “Liu Jun, the Great Master of Figure Painting in the Ming Court,” 65-78；單國強，〈明代宮廷繪畫概述〉，頁52。

賢的揄揚和招隱訪賢的用心。以宣德朝宮廷畫家倪端爲例，他曾畫過多幅隱賢圖，據李日華《味水軒日記》記載，有〈嚴陵釣叟圖〉、〈南陽臥龍圖〉。[199] 本文所輯宣德剔紅盒即有類似「嚴陵釣叟」主題者。戴進於仁智殿呈畫〈秋江獨釣圖〉，畫紅袍者垂釣於江邊，[200] 正與剔紅釣叟圖盒穿紅袍釣叟垂釣於江邊的情景符合，或許可以將之視爲仁智殿畫家承旨畫此文樣的狀況。無論戴進因此畫不爲帝王所喜而被排拒的說法是否事實，但帝王對歷史人物畫的敏感和操控，則始終如一。

研究明代宮廷繪畫者往往將繪畫題材分爲三類：前朝知人善任的明君、勇武忠貞的將臣、高風亮節的隱賢。[201] 上述器物得歷史人物故事文樣中，如雪夜訪普、三顧茅廬，屬「知人善任的明君」類，嚴子陵垂釣、商山四皓、孟浩然踏雪尋梅、陶淵明東籬賞菊、林和靖觀梅、周敦頤愛蓮，則都屬於「高風亮節的隱賢」類；雖然故事涉及帝王與先賢，但都在歌頌他們君臣有道、隱逸守節的德操，與明初禁止褻慢的原意，並無抵觸；也因此，這些題材也同樣爲雜劇的曲目或宮廷畫家的畫題。

3. 道德教化與孝子順孫、神仙道扮、歡樂太平圖案

(1) 孝道的提倡與孝子順孫圖案

孝子故事題材諸如〈曾參心痛〉、〈蔡順拾椹〉、〈姜詩湧泉躍鯉〉等，可見及於國立故宮博物院館藏的幾件宣德款官窯瓷器上，其孝子順孫圖案的使用似與孝道的提倡有關。《明太祖實錄》兩則詔命，一則爲「太廟器皿，舊制以金塗銀者，俱易以金。」[202] 另一則爲：

> 上命畫古孝行及其身所經歷艱難起家戰伐之事，為圖以示子孫。謂侍臣曰：「朕家本業農，祖、父皆長者世承忠厚，積善餘慶，以及於朕。今圖此者，使後世觀之，知王業艱難也。」……上曰：「富貴易驕，艱難易忽，久遠易忘，後世子孫生長深宮，惟見富貴，習於奢侈，不知祖宗積累之難，故示之以此，使朝夕覽觀，庶有所警也。」[203]

199（明）李日華，《味水軒日記》，卷五，萬曆四十一年九月十三日，頁340-341。

200（明）李開先，《中麓畫品》，頁62-63。

201 此分類參見單國強，〈明代宮廷繪畫概述〉，《古書畫論集》，頁52-79。

202《明太祖實錄》，卷三十一，洪武元年三月戊申條，頁7。

203 同上註。

藉由在太廟繪製古代孝行和以往親身所經歷艱難起家戰伐之事，目的在於用來教化訓示子孫，明代本以起於平民農家，素來重視孝道，但由於後世子孫生長深宮，只見富貴而習於奢侈，卻不知祖宗積累之難，繪製此類主題，後代子孫能夠體會王業開創之艱難，也使其可以朝夕覽觀，有所警惕。在《明太宗寶訓》也記載此事，[204] 太宗承繼太祖之用心，亦將此類主題繪製成圖。宣宗的《五倫書・君道》亦記載此事，[205] 宣德官窯瓷器的二十四孝文樣正反映出宣宗承繼太祖教化的用心。

況且，明初刻本的《洪武禮制》記述洪武年間有關祭器的使用，祭器籩、豆、簠、簋、鉶是以瓷質盤、碟、碗代替，[206]《大明會典》祭祀太廟、社稷等配享圖例中，也皆以盤、碟、碗代替籩、豆、簠、簋、鉶，值得留意的是，國立故宮博物院所藏繪有孝子故事文樣的宣德官窯瓷器正是瓷碟，其功能可能和洪武時期太廟描繪「古孝行及其身所經歷艱難起家戰伐之事」等圖畫的用意相同，作爲太廟祭器之用，讓皇太子等後代子孫參與太廟祭典時，能夠觀看此類人物故事文樣，知悉王業開創之艱難，以達到教化訓示子孫的目的。

(2) 慶壽吉祥與神仙道扮、太平歡樂圖案

在官方用器中，屢屢見及神仙道扮、太平歡樂圖案，這類型文樣也多與當時的雜劇戲曲有關，其中帶有慶壽吉祥的意涵。

朱有燉於《八仙慶壽》自序曾言，元明以來在壽筵上伶人多演神仙傳奇，認爲如《韓湘子度韓退之》、《呂洞賓岳陽樓》、《藍采和心猿意馬》等，「其中未必言詞盡善也」，因而創作《蟠桃會》、《八仙慶壽》，爲慶壽佐樽而作，取人人祝壽之意。[207] 另外，從朱有燉文意推敲，至少在創作《蟠桃會》、《八仙慶壽》以前，《韓湘子度韓退之》、《呂洞賓岳陽樓》、《藍采和心猿意馬》三部雜劇都曾作爲壽筵曲目。既然，此類題材專供明內廷慶壽供奉之用，推想描繪或雕飾神仙道扮者，也可能專供此節令場合之用。前述明初器物之Figgess私人收藏的明初〈剔紅四賢圖委角方盤〉以及德國Linden博物館藏的明初剔紅屏風、北京故宮所

204《明太宗實訓》，卷四，頁263。

205（明）朱瞻基（宣宗），《五倫書》，卷六，頁16-17。

206（明）不著撰人，《洪武禮制》，明初刊本。

207（明）朱有燉，《八仙慶壽》，收錄於《奢摩他室曲叢》雜劇之屬《誠齋樂府》，據宣德憲藩本校印。

藏的明永樂〈剔紅獻花圖菱式盤〉皆屬之。

《大明會典・大宴樂》記載萬壽節的飲宴上「雕盤」盛壽桃的情景，[208] 其中所指的「雕盤」，剔紅器或許是其中的可能之一，尤其紅色漆器正切迎合喜慶宴會，如此讓人聯想日本東方漆藝研究所館藏明初〈剔紅祝壽菱花式盤〉刻劃毛女祝壽西王母的文樣，此類題材既爲內廷在萬壽節爲慶壽而作，或也正適萬壽節的飲宴之用。

如《瑤池會八仙慶壽》、《群仙慶壽蟠桃會》、《廣成子祝壽齊天壽》、《福祿壽仙官慶會》、《賀昇平群仙祝壽》這批雜劇專供明萬壽節內廷慶壽供奉之用，象徵「長壽」的西王母和三千年結實蟠桃爲主要焦點。以瑤池蟠桃會以及群仙向西王母祝壽幾乎成爲慶壽劇中主要的場景，八仙、毛女、玉女、邊洞玄、太上老君等爲經常出現的角色，塑造著熱鬧、太平歡樂的氣氛。這樣的文樣正能迎合明初宮廷所需。

解縉《題觀奕圖》：「去年曾到爛柯山，看著殘棋不肯還，自是太平舒化日，神仙都只在人間。」[209] 永樂時期，而王質也在《賀昇平群仙祝壽》裡列入慶壽劇中，「剔紅人物圖圓盒」的王質故事，產製於永樂年間，正是「太平歡樂」的題材，王質觀棋象徵著太平日神仙都只在人間的意象。

明初二十四孝的孝子順孫、八仙與其相關仙侶的神仙道扮與表現太平歡樂的題材都在其規範之中，是爲官方所認同的，官方或希望藉著此類具有「道德教化」的題材，經由器物上人物姿態來傳達故事的眞意，透過相關人物特質的的格言或行徑，突顯其德性道德的風範，闡示教化義理，以達孝悌、節義、勸人爲善的教化目的。

4. 戲曲題材與禁制

透過解讀明初官方用器時不難發現，器物上人物故事紋多取材於雜劇，據《萬曆野獲編》記載：

> 本朝瓷器，用白地青花，間裝五色，為古今之冠，如宣窯品最貴，近

208《(萬曆）大明會典》，卷七十三，頁25：「春滿雕盤獻玉桃，葭管動，日輪高，熹微霽色，遙映袞龍袍。」

209（明）解縉，《文毅集》，卷六，頁19。

> 日又貴成窯，出宣窯之上，蓋兩朝天縱，留意猜掙歜，宜其精工如此，然花樣皆作八吉祥、一串金、西番蓮、以至鬥雞、百鳥及人物故事……。[210]

即清楚點出宣、成二窯與雜劇（曲藝）的關係。宣德官窯瓷器確實發現了《瑤池會八仙慶壽》、《群仙慶壽蟠桃會》、《秦樓蕭引鳳》等雜劇題材，印證了宣德官瓷窯擷取雜劇題材作爲文樣的情況。以雜劇題材作爲文樣，並非宣德官窯瓷器特有的，將其概念置於明初官方用器中也同樣適用。此一現象可能與明代帝王皇室貴戚的對於戲曲雜劇的重視有關。

根據曾永義的研究論述指出明代十六帝中，除了英宗外，大抵喜好戲劇，其中太祖、成祖律令在「寓教於樂」的前提下，使戲劇有長足發展。[211] 明初太祖的宮廷中便有雜劇，不僅設置教坊司，又在內廷設置鐘鼓司，「掌管出朝鐘鼓及內樂傳奇、過錦、打稻諸雜戲」，[212] 教坊司與鐘鼓司內有專職演出和創作之人。明太祖相當喜好《琵琶記》，曾「日令優人進演」。同時，「殿中韶樂，其詞出於教坊俳優，……皆用樂府、小令、雜劇爲娛戲。」顯然，雜劇的創作與演出，已不再具有元代世俗勾欄的商業性質，而轉變爲宮廷化。[213] 明初雜劇甚及全國諸藩王，藩王朱權和朱有燉等人致力於戲曲創作，且「洪武初年親王之國，必以詞曲一千七百本賜之，」[214] 除了劇本外，建文和宣德年間還「賜諸王樂戶」。

明初官方用器發展的時代，正是雜劇由元代世俗勾欄的商業性質，而轉變爲貴族化、文士化的關鍵時期，[215] 在明初受到帝王皇室貴戚高度的重視；透過官方對戲曲的態度，明初官方用器將雜劇題材轉寫成器物文樣的現象也就不難理解。

明初的政治氛圍森嚴，面對官民上下對雜劇高度興趣的風氣，官方遂對雜劇戲人的扮相格外關切。如前所述，洪武六年二月曾下詔令禁止元代以來，以古先帝、明王、忠臣義士作爲優戲題材的習氣。這樣的禁令顯然與洪武三年八月禁止服色、器皿、房屋等項不許裝飾古先帝王、后妃、聖賢人物故事的禁令有關。

210（明）沈德符，《萬曆野獲編》，卷二十六，〈玩具〉，頁653。

211 曾永義，〈明代帝王與戲曲〉，頁1-23。

212《明史》，卷七十四，〈職官三〉，頁1820。

213 徐子方，《明雜劇研究》，頁1-10。

214（明）李開先，《李開先集》（上），頁370。

215 曾永義，前引文，頁21。

根據顧起元《客座贅語・國初榜文》云：

> 永樂九年七月初一日，該刑科署都給事中曹潤等奏乞敕下法司：今後人民倡優粧扮雜劇，除依律神仙道扮、義夫節婦、孝子順孫、勸人為善及歡樂太平者不禁外，但有褻瀆帝王聖賢之詞曲、駕頭雜劇，非律所該載者，敢有收藏傳誦印賣，一時拿送法司究治。奉旨：「但這等詞曲，初榜後，限他五日都要乾淨將赴官燒毀了，敢有收藏者，全家殺了。」此等事，國初法度之嚴如此，祖訓所謂頓挫奸頑者。後一切遵行律誥，湯網恢恢矣。[216]

從成祖時的國初榜文規定看來，依循大明律令規定，「神仙道扮、義夫節婦、孝子順孫、勸人爲善」，以及「歡樂太平者」，是被官方所認可的，都不在禁止之列；所禁止的是「褻瀆帝王聖賢」者。也就是說，成祖依循太祖對戲曲的態度，刑罰更爲嚴厲，乃由於太祖、成祖爲了建立統治者的權威，不許優伶褻瀆尊嚴，其目的更在嚴防透過戲曲來反諷政局。因此一方面開放戲曲成爲宣揚道德的手段，一方面則限制褻瀆，嚴格禁止官民器用服色飾有古先帝王、后妃、聖賢人物故事。

事實上，前文所述明初器物上的人物紋意涵，幾乎都指出有戲曲故事與之呼應，神仙道扮、太平歡樂等題材與慶壽吉祥的戲曲曲目、裝扮、動作相似；聖賢故事類，如雪夜訪普、嚴子陵垂釣、商山四皓、踏雪尋梅、淵明賞菊等，都曾出現在戲曲曲目中；至於詩意解釋的畫題，如蘇軾海棠詩也鋪陳著戲曲故事的情節。器物的人物紋飾與戲曲關係的密切，由此可見。

三、官方用器文樣與畫院關係

由洪武禁令多次明令規範特定文樣的使用，透露明太祖對文樣要求的重視，將文樣置於禮制規範的前題下，明朝廷是否參與涉入官方用器紋飾制樣，是值得注意與思考。

明初官方文獻一再顯示朝廷對器物「定奪樣制」[217]、「關出式樣」[218]的要

216（明）顧起元，《客座贅語》，卷十，〈國初榜文〉，頁347-348。

217《（萬曆）大明會典》，卷一百九十四，頁1-2。

218 同上註，卷一百九十四，頁3-4。

求；前述永樂七年令禮部將服飾器皿定制的式樣畫出來，「匠人每給與他一個樣子，著他看做。」[219] 說明畫樣與工匠製器的密切關係。直到英宗時還確切說明禁止拿「官樣」瓷器餽贈官員或販賣。[220] 由於有固定的「樣」，所以明初的器物，同一器類帶有同一文樣的，屢見不鮮；傳世品和出土物也出現相同文樣；即便是不同器類，也經常出現同一文樣；[221] 想必當時爲了大量製造，有所謂的「畫樣」參照。這種現象不僅出現於官用瓷器，在雕漆器上也涉及同一樣制的現象。Harry Garner曾指出兩件現今分屬不同收藏者的十五世紀剔紅人物紋（即前述軒轅問道圖）漆盒和漆盤，二者文樣相同，人物故事紋構圖中皆以松樹、亭臺樓閣和人物配置，清楚顯示其樣式來自相同的來源；他認爲十五世紀雕漆的結構秩序井然，是管理嚴密下的產物，因此這不斷出現的文樣必定有賴於頒布給工匠的樣式，他推測應與內府御用監有著密切關係。[222]

至於明初官用瓷器的畫稿來源，明人王士性《廣志繹》記載宣、成二窯「皆爲當時殿中畫院人畫也」，[223] 認爲宣德、成化兩朝畫院畫家曾參與瓷器畫樣的製作。[224] 明代不似宋代有名爲「畫院」的機構存在，但洪武、永樂、宣德時宮廷中皆有從事繪畫的畫家和畫工，以奉御繪製宮廷需求的圖樣，他們彩繪宮殿，也繪製皇帝「御容」、功臣像、受諫圖等。其任官由中書舍人、武英殿待詔、仁智殿待詔，到錦衣衛不等。[225]

從器物製作單位來看，御用監造辦御前所用什物的製作，如螺鈿、填漆、雕漆等漆器盤匣、扇柄、圍屏、擺設等。[226] 供職繪事於御用監的畫家如倪端等

219（明）戴金編，《皇明條法事類纂》，卷二十二，頁546。永樂七年四月二十二日。

220《明英宗實錄》，卷四十九，正統三年十二月丙寅條，頁4下。

221 廖寶秀曾以傳世宣德官窯——包括海外公私博物館所藏，以及景德鎮明御窯遺址出土的瓷片進行排比，論證宣德官窯器的豐富特色——豐富器型、釉彩、一元多式的豐富技法——及同一器型，多種釉彩裝飾；同一紋飾，多種器型，以及豐富的成形工藝、款識佈局和紋飾。有關宣德官窯器豐富性可參見廖寶秀文之圖版範例。廖寶秀，〈宣德官窯器豐富性之研究（上）、（下）〉，16卷1期，頁87-154+左5-6；16卷2期，頁109-172+左5-6。

222 Harry M. Garner, “Two Chinese Carved Lacquer Boxes of the Fifteenth Century in the Freer Gallery of Art.” 41-50.

223（明）王士性，《廣志繹》，卷四，〈江南諸省〉，頁83-84。

224 劉新園，前引書，1995。

225 陳芳妹，《戴進研究》，頁19-25，〈明初畫院的特質〉。文中引邱濬詩：「仁智殿前開畫院，歲費鵝溪千匹絹。」說明仁智殿設有明人自言的「畫院」，但其實畫工所聚，仁智殿僅為其中一端而已。

226（明）劉若愚，《酌中志》，卷十六，〈內府衙門執掌〉，頁103。

人，[227] 極可能曾參與漆器的畫樣製作。又，宣德八年燒造瓷器四十四萬三千五百件，係由尚膳監題准，而工部差其官員，「關出該監式樣，往饒州燒造各樣瓷器」；[228] 由於尚膳監的職掌裡包括給付「文華、武英殿中書畫士桌兒銀兩」，[229] 可能文華、武英殿書畫士便參與了尚膳監「式樣」的製作。武英殿畫士屬御用監，平日畫宮廷的裝飾畫，「或將三月韶光、富春山子陵居等詞曲，選整套者分編題目，畫成圍屏，按節令安設。」[230] 此中可見東漢嚴光事蹟是詞曲，也是宮廷繪畫的題材，若尚膳監瓷器取爲器皿圖樣，似乎也是尋常。此外，永宣時期曾經徵召浙江嘉興著名漆工張德剛、包亮，前後授官爲工部營繕所副，該機構應與雕漆器製作關係密切；[231] 以宮廷畫家郭文通爲例，永樂初供奉御用監達十年之久，再擢至營繕所丞，仁宗時升翰林閤門使，宣德改食錦衣衛鎮撫錄；[232] 這位畫家或許與器皿造作圖樣的關係亦深。

宣德時期，畫院獲得重大的發展，這一方面是宣宗本人精於繪事，「凡山水人物花竹翎毛，無不臻妙。」[233] 傳世畫作多可稱述。他擴大羅致更多才藝之畫家，並分別授與職位，著名者有謝環、商喜、倪端、石銳、李在、周文靖等人。所企圖模仿的應是宋代畫院的規模。可能也嘗試以詩題入畫取士，[234] 這或許是明代器物有詩畫題材的背景因素。

既然宮廷畫樣可能由當時殿中畫院人所畫，因此在畫題與繪畫構圖上亦可看出其中可能關係。詩意圖境之外，前已述及，明代宮廷畫家人物畫題材可分爲前朝知人善任的明君、勇武忠貞的將臣、高風亮節的隱賢等三類；[235] 本文列述器物文樣，尤其在「古先帝王、后妃、聖賢人物故事」類中，亦可歸併爲此三種類型，且其畫題亦多有院畫家所繪相類的傳世作品，諸如「雪夜訪普」、「陶淵明

227（明）徐沁，《明畫錄》，頁19，言倪端「宣德中入畫院，道釋經妙入神。」《明英宗實錄》卷二六七，景泰十年六月庚子條載：「命張靖為正千戶，倪端、周全為百戶。靖等以匠役供繪事於御用監，至是官之，供事如故。」故知倪端在宣德時應也在御用監為繪事。

228《（萬曆）大明會典》，卷一九四，〈工部十四・陶器〉，頁3。

229《酌中志》，卷十六，〈內府衙門執掌〉，頁104。

230 同上註，頁108。

231 蔡玫芬，〈永樂漆盒〉，頁19-23。

232 林莉娜，〈明代宮廷繪畫機構制度考〉，頁75-95。

233（明）姜紹書，《無聲詩史》，卷一，頁一。

234（明）郎瑛，《七修類稿》，卷四三，〈萬綠枝頭紅一點〉條。

235 單國強，〈明代宮廷繪畫概述〉，頁52-79。

東籬賞菊」、「嚴陵釣叟」、「商山四皓」、「周敦頤愛蓮」等，兩者所關心的主題若合符節。

至於器物文樣構圖與同時其繪畫構圖的關係，近年來備受學者關注。早在1980年代莊申即提出明初官窯瓷器文樣與當時繪畫風氣相關；他舉出四件藏於伊朗阿得比爾寺的明初青花山水盤，盤心山水三重石岸交錯互組而成的構圖，他認爲類似十五世紀明代畫家戴進、沈周等人的交錯式構圖；亦即這樣的交錯式佈局，於十五世紀前半期，頗爲陶匠與畫家所樂用。[236]

以構圖表現而言，官方用器經常採取邊角式構圖，亭臺樓閣近景置於畫面一角，空出一片廣闊水域，遠山交疊，平遠綿延，於水濱之邊，高低錯落的亭臺樓閣座落其間，並圍以欄杆，前景以大塊山石叢林圍繞的景緻，雕漆尤其如此。這樣的構圖與當時繪畫以自然山水搭配亭臺樓閣的工整界畫，是明代畫院畫家慣用的技法；[237] 如石銳、安政文等院畫家即工於界畫樓臺。[238] 前述北京故宮所藏的永樂「剔紅黃鶴樓圖葵瓣式盤」整體構圖與上海博物館藏安政文〈黃鶴樓圖〉以及國立故宮博物院所藏明院畫家的〈黃鶴樓圖〉相仿，充分體現了以自然山水搭配亭臺樓閣的界畫形式。以明院畫家作品的整體構圖而言，亦多採取邊角式佈局，側重近景描繪，遠景山巒則以大片皴染，視點位置和觀者對象的距離曖昧，中景與近景、遠景的連續性不明顯，常以拖枝延展樹木和留白煙霧以爲區隔，前後遠近景深較淺，顯得較平面；這種情形於李在、周文靖、倪端等人的畫作中均可見到，日本學者鈴木敬於探討明初宣德畫院作品構圖表現時，即曾多次舉證李在、周文靖等院畫作品有平板性的現象。[239] 器物文樣，雕漆器無論遠中近景都在同一器面呈現，青花繪圖無論遠近都用同等清晰的青料，其畫景平板性的必然現象，恰與宮廷繪畫相似。

細觀之，水域、庭園、樓閣、欄杆成爲官方用器構圖的固定模式，慣將故事人物置於庭園或樓閣中，焦點放在前景人物的活動，以人物相關位置、動作姿

236 莊申，〈明代中國青花瓷上之飾紋——兩種紋飾之研究〉，頁483-494。

237 林莉娜，《宮室樓閣之美：界畫特展》，頁109-110，圖18、圖19。

238 （明）徐沁，《明畫錄》，〈宮室〉，頁三十六：「石銳，字以明，明錢塘人。宣德間待詔仁智殿，畫仿盛子昭，工於界畫樓臺，玲瓏窈窕，備極華整，加以金碧山水傅色，鮮明絢爛奪目，兼善人物。」

239 鈴木敬，《明代繪畫史研究・浙派》，頁137-148。

態，彰顯故事及細節的描寫。倘若與明宮廷畫家作品相對照，不難發現此一構圖特色也慣見於同時期繪畫，[240] 再次顯現官方用器文樣繪製與明院畫家的密切關係。以官用瓷器言，將原本墓室壁畫、石棺雕刻或版畫的平面構圖，轉換置瓷器器面的立體舞臺上，將故事人物置於庭園或樓閣間，於背景添加山水草木，透過碗、碟外壁爲環狀器面，有如戲曲舞臺效果，以通景連續性手法鋪陳故事情節，便於觀者可以環轉觀賞方式。表現手法似乎比墓室壁畫、畫像石磚、石棺雕刻或版畫的平面構圖，更爲鮮活生動，佈局較具故事性，結構似乎更爲緊湊。雖將不同時空情境置於同一畫面，藉由穿插松、柏、芭蕉、竹石作爲場景間的區隔，也能使觀者透過圖像清楚掌握整個故事情節發展脈絡。相對的，戲曲和傳奇小說流行的結果，使繪畫吸收了舞臺的戲曲效果──包括舞臺式佈局、戲劇化的動作或複雜的故事情節，這是明代畫院和浙派畫家的一項重要表現手法；[241] 如商喜〈關羽擒將圖〉即是戲曲題材再呈現，這種情況也表現在當時官方用器之中。

此外，庭園以植物與湖石配置點景的作法，常見於明初官方用器，作爲配景的松、柏、芭蕉、竹石，其筆法的運用與結構，如松柏托枝延展，湖石勾邊再以濃淡墨皴染，幾乎與當時繪畫如出一轍，其穿插的景緻，也能與畫院作品如謝環〈杏園雅集圖〉相通。[242]

總之，無論器物畫樣的來源、宮廷畫家的職位隸屬、宮廷繪畫與器物的畫題、構圖的相似等等，都說明器物上的人物紋飾與宮廷繪畫應有相當密切的關聯。明初畫家往往因人物畫不稱旨而遭致罪遣，這也說明器物上的圖樣必須受禁令規範；換句話說，傳世器物上的人物畫都在相當程度上合於法令的限制。

明畫家或工匠將話本版畫插圖的特色運用到器物表面，有的藉由隨行的動物來輔助辨識故事中的人物角色，如毛女以樹葉、瑤草爲衣，身背傘狀物，背負藥簍，滿盛靈芝、瑞草，並有「鹿」、「鶴」相隨。有的則透過人物的相貌姿態與佩帶的器物來傳達故事精髓，如「二十四孝」宣德官窯瓷器以描繪慌張無措的老母親「一隻手指指出」，象徵「咬破的手指」，又以表情凝重的男子「背後置一擔

240 林莉娜，〈明代永樂宣德時期之宮廷繪畫〉，頁56-87。

241 高木森，〈文人畫綜合主義的形成及其理論〉，頁31。

242 王耀庭，〈庭園寫生的明清時代文飾──中國歷代文飾考　壬篇（下）〉，頁60-61；吳誦芬，〈謝環杏園雅集圖研究〉。

柴」，象徵曾參「上山砍柴」因心痛不已而「棄薪馳歸」心急如焚的情景，蔡順身旁置一「提籃」，象徵「盛裝桑椹之籃」。又如八仙人物也皆有顯而易見的特徵：呂洞賓身著道袍，頭戴「華陽巾」，身背「長劍」；漢鍾離以樹葉爲衣，「頭綁丫髻」，身軀肥胖，袒腹，持「芭蕉扇」；李鐵拐持「鐵拐」，腰繫「葫蘆」；韓湘子頭綁雙髻，肩披樹葉，腰間著獸皮，並手持「花籃」；曹國舅官吏打扮，朝靴朝服，頭戴官冠，手持「笏板」；藍采和吹「笛子」；何仙姑手持「爪籬」（或蓮花）；張果老手持「道情筒」。另外，王質腰繫「斧頭」，觀二老對奕，身旁置「一擔柴」；以及陶淵明頭戴「漉酒巾」，披「氅」，持「手杖」以及持「菊花」等都是構成形象的具體特徵。除此之外，水、月、梅、鶴等意象都是構成林和靖形象共同特徵的符號，也成了辨析林和靖圖像的依據。

四、結　論

綜合上文對明初官方用器人物紋諸多作品的彙整與畫題內容的解讀，得以證明人物紋在明初確實存在的狀況。雖然人物紋多出現在永樂漆器（或許包括洪武朝作品）與宣德瓷器上，其基本內涵並未違背洪武禁令。

而重新審視洪武禁令的面向，其禁制對象主要在一般官民，因此部分特定的人物紋如「古先帝王、后妃、聖賢人物故事」，可能與日、月、龍、鳳紋般，僅有皇室貴族能夠擁有。但官方作坊大量產製的瓷器與漆器，除御用器外，亦爲朝廷祭祀、宴享、內外賞賜的用器，因此多數文樣並不在禁制範圍內。故不能因洪武三年的禁令，便認爲明初的人物紋不曾存在。

本文所列人物故事紋飾型態大抵包括爲三類，其第一類如明人筆記所言有以「輕羅小扇撲流螢」等唐宋詩意入瓷面圖繪題材者，且的確以宣德官窯瓷器最常見，然永、宣雕漆器亦有之。這種詩意閒趣的作品，多與禁制無涉。其第三類「孝子順孫、神仙道扮、歡樂太平者」等故事題材，是可以勸人爲善的教化題材，洪武間已聲明其不在禁限。至於第二類「古先帝王、后妃、聖賢人物故事」等，原爲禁限類別，器用上所見不多；但若分析其故事重點，雖是帝王聖賢題材，但多屬招隱、閒逸的內容，與避免狎侮不敬的禁制本意並不衝突。

明初社會風氣嚴謹，以人物故事紋作爲禮制、教化一環，相信當時應有相當數量的產製；令人好奇的是，目前被定爲元青花者，同樣也存著不少歷史故事，

也常是招隱、禮賢的題材。這些所謂的元青花，多爲傳世器，少見紀年資料；其製作的年代與用意，及其與明代人物紋瓷器的關係，均猶待進一步思索。

此外，這些明初官方用器的文樣，其圖像具有故事性，且以符號性的動作和裝扮做爲人物故事的特徵，這與舞臺戲曲的取向相似。而透過戲曲的曲目、劇情並比對版畫，得見上述三類人物紋與戲曲故事關係密切。而人物圖景的構圖表現與明初畫院繪畫相似，或許可推想當時畫院畫家曾參與器物畫樣的製作；至於人員如何流通、制度細節上如何運作，都尚待繼續探索。

總之，明代器物裝飾以花果草木蟲魚爲最常見，或許有其避開禁制的考量，但其實，以人物紋爲飾者，無論詩意或人物故事，只要不涉及冒瀆狎侮，應當還有許多存在的空間。

引用書目

一、傳統文獻

（漢）劉向，《列仙傳》，收錄於《叢書集成新編》100，臺北：新文豐出版社，1985。

（晉）葛洪，《神仙傳》，收錄於景印文淵閣四庫全書本，冊1059，臺北：臺灣商務書局，1986。

（南朝宋）范曄，《後漢書》。

（南朝梁）蕭子顯，《南齊書》，臺北：鼎文出版社，1990。

（唐）段成式，《酉陽雜俎》，收錄於景印文淵閣四庫全書本，冊1047，臺北：臺灣商務書局，1986。

（唐）韓若雲，《韓仙傳》，收錄於《叢書集成新編》102，臺北：新文豐出版社，1985。

（宋）李昉等編，《太平廣記》，收錄於景印文淵閣四庫全書本，冊1043，臺北：臺灣商務書局，1986。

（宋）祝穆，《古今事文類聚》續編，收錄於景印文淵閣四庫全書本，冊927，臺北：臺灣商務書局，1986。

（宋）陳思，《海棠譜》，收錄於景印文淵閣四庫全書本，冊845，臺北：臺灣商務書局，1986。

（宋）劉斧，《青瑣高議》前集，收錄於四庫全書存目叢書本，臺南：莊嚴出版社，1995。

（宋）樂史，《太平寰宇記》，收錄於景印文淵閣四庫全書本，冊469，臺北：臺灣商務書局，1986。

（宋）謝翺《晞髮集》，收錄於景印文淵閣四庫全書本，冊1188，臺北：臺灣商務書局，1986。

（元）郭居敬編纂，《全相二十四孝詩選》，收錄於周心慧，《中國古版畫通史》，北京：學苑出版社，2000。

《明太祖實錄》，臺北：中央研究院歷史語言研究所，1966。

《明英宗實錄》，臺北：中央研究院歷史語言研究所，1966。

（明）劉若愚，《酌中志》。

（明）《雍熙樂府》，收錄於四庫全書存目叢書本，臺北：莊嚴出版社，1997。

（明）不著撰人，《洪武禮制》，明初刊本，臺北：國立故宮博物院藏。

（明）王士性，《廣志繹》，北京：中華書局，1997。

（明）王圻，《三才圖會》，臺北：成文出版社，1970。

（明）朱申鑿，《惠園睿製集》，東京：內閣文庫，1980，據日本內閣文庫藏明弘治14年（序）刊本攝製。

（明）朱有燉，《八仙慶壽》，收錄於《奢摩他室曲叢》雜劇之屬《誠齋樂府》，據宣德憲藩本校印。

（明）朱有燉，《孟浩然踏雪尋梅》，收錄於《奢摩他室曲叢》雜劇之屬《誠齋樂府》，據宣德憲藩本校印。

（明）朱有燉，《瑤池會八仙慶壽》，收錄於楊家駱編，《全明雜劇》4，臺北：鼎文出版社，1979。

（明）朱有燉，《福祿壽仙官慶會》，收錄於《奢摩他室曲叢》雜劇之屬《誠齋樂府》，據宣德憲藩本校印。

（明）朱瞻基（宣宗），《五倫書》，收錄於續修四庫全書本，上海：上海古籍，據首都圖書館明正統十二年內府刻本影印。

（明）朱權，《太和正音譜》，臺北：學海出版社，1980。

（明）吳元泰，《全像上洞八仙傳》，收錄於《古本小說叢刊》第三十九輯，北京：中華書局，1987，萬曆年間余象斗刊本。

（明）呂坤，《閨範》，收錄於《中國古代版畫叢刊二編》，上海：上海古籍出版社，1994。

（明）李日華，《味水軒日記》，上海：上海遠東出版社，1996。

（明）李東陽奉敕編纂，《大明會典》，臺北：東南書報社，1964，景印萬曆十五年司禮監刊本。

（明）李開先，《中麓畫品》，收錄於《美術叢書》二集第十輯，臺北：廣文出版社，年不詳。

（明）李開先，《李開先集》（上）北京：中華書局，1959。

（明）沈德符，《萬曆野獲編》，北京：中華書局，1959。

（明）汪砢玉，《珊瑚網》，收錄於景印文淵閣四庫全書本，冊818，臺北：臺灣商務書局，1986。

（明）姜紹書，《無聲詩史》，臺北：新文豐出版社，19789。

（明）郎瑛，《七修類稿》，臺北：新興書局，1983。

（明）孫承澤，《硯山齋雜記》，收錄於景印文淵閣四庫全書本，冊872，臺北：臺灣商務書局，1986。

（明）徐沁，《明畫錄》，收錄於《美術叢書》三集第七輯，臺北：藝文印書館，1947。

（明）徐應秋，《玉芝堂談薈》，收錄於景印文淵閣四庫全書本，冊883，臺北：臺灣商務書局，1986。

（明）張士俊編，《大備對宗》，萬曆二十八年建陽書肆萃慶堂余氏刻本，日本內閣文庫藏。

（明）梁潛，《泊菴集》，收錄於景印文淵閣四庫全書本，冊1237，臺北：臺灣商務書局，1986。

（明）陳羆齋，《姜詩躍鯉記》，臺北：天一出版社，1985。

（明）解縉，《文毅集》，收錄於《四庫全書珍本四集》。

（明）劉侗、于奕正，《帝京景物略》，臺北：廣文出版社，1969。

（明）劉若愚，《酌中志》，北京：北京上海古籍，2000。

（明）戴金奉敕編修，《皇明條法事類纂》，東京：古典研究會，1966。

（明）謝承舉，〈掬水月在手畫屏〉，《歷代題畫詩類》。

（明）謝肇淛《五雜俎》，北京：中華書局，1959。

（明）羅貫中《宋太祖龍虎風雲會》，收錄於楊家駱編，《全明雜劇》2，臺北：鼎文出版社，1979。

（明）顧起元，《客座贅語》，北京：中華書局，1987。

（明）明朝教坊編演，《賀昇平群仙祝壽》，收錄於脈望館鈔本古今雜劇，《古本戲曲叢刊》，四集十一函，上海：上海商務，1985，頁15-16。

（明）明朝教坊編演，《廣成子祝壽齊天壽》，收錄於脈望館鈔本古今雜劇，《古本戲曲叢刊》，四集十一函，上海：上海商務，1985。

（清）《南窯筆記》，收錄於《美術叢書》二集第七輯，臺北：廣文出版社，1965-1971。

（清）朱琰，《陶說》，收錄於《美術叢書》三集七輯，臺北：廣文出版社，1965-1971。

（清）曹寅奉敕編，《全唐詩》第六冊，北京：中華書局，1960。

（清）許之衡，《飲流齋說瓷》，收錄於《美術叢書》三集第六輯，臺北：廣文出版社，1965-1971。

（清）陳元龍，《格致鏡原》，收錄於景印文淵閣四庫全書本，冊1032，臺北：臺灣商務書局，1986。

（清）黃恩彤撰，《大清律例按語》，清道光二十七年海山仙原刊本。

（清）黃奭輯，《孝經緯》，收錄於《叢書集成三編》，臺北：藝文印書館，1973。

（清）劉獻廷，《廣陽雜記》。

（清）張廷玉，《明史》，臺北 : 鼎文書局，1982。

不著撰人，《紺珠集》，收錄於景印文淵閣四庫全書本，冊872，臺北：臺灣商務書局，1986。

（日）釋周鳳，《善鄰國寶記》，收錄於《續群書類從》。

（日）山根幸夫題解，《（正德）大明會典》，東京：汲古書院，1989。

二、近代論著

上海市文物管理委員會，〈上海寶山明朱守城夫婦合葬墓〉，《文物》1992年5期，頁61-68。

山西省文物管理委員會、山西考古研究所，〈山西芮城永樂宮舊址宋德方、潘德沖和“呂祖”墓發掘簡報〉，《考古》，1960年8期，頁22-25。

山西省考古研究所、山西省聞喜縣博物館，〈山西省聞喜縣金代磚雕、壁畫墓〉，《文物》，1986-12，頁36-46。

中國古代書畫鑒定組，《中國繪畫史全集──明1》，杭州市：浙江人民出版社，2000。

中國美術全集編輯委員會，《中國美術全集──工藝美術編3──漆器》，臺北：錦繡出版社，1989。

中國硅酸鹽學會編，《中國陶瓷史》，北京：文物出版社，1982。

王進先、楊林中，〈山西屯留村金代壁畫墓〉，《文物》，2003年3期，頁49-50。

王耀庭，〈庭園寫生的明清時代文飾──中國歷代文飾考　壬篇（下）〉，《故宮文物月刊》，第6卷第6期，1988年9月，頁58-69。

王耀庭，〈淵明逸致的形象〉，《故宮文物月刊》，第6卷第6期，1988年9月，頁18-37。

田濤、鄭秦點校，《大清律例》，北京：法律出版社，1998。

石守謙，〈明代繪畫中的帝王品味〉，《文史哲學報》，40期，1993年，頁225-291。

石守謙、葛婉章主編，《大汗的世紀：蒙元時代的多元文化與藝術》，臺北：國立故宮博物院，2001。

安奇，〈朱小松「劉阮入天臺」竹雕香薰〉，《文物》，1980年4期，頁91-92。

朱家溍，《中國漆器全集5──明》，福建：福建美術出版社，1995。

朱裕平，《元代青花瓷》，上海：文匯出版社，2000。

吳誦芬，〈謝環杏園雅集圖研究〉，國立臺北藝術大學美術史研究所，2002年6月。

吳鳳培，《中國古代雕漆錦地藝術之研究》，臺北：國立故宮博物院，1982。

李松，〈純陽殿、重陽殿壁畫的藝術成就〉，《永樂宮壁畫全集》，天津：天津人民美術出版社，1997，頁6。

李修生主編，《古本戲曲總目提要》，北京：文化藝術出版社，1997。

李經澤、胡世昌，〈洪武剔紅器再探〉，《故宮文物月刊》，21卷9期，2003年12月，頁54-65。

李獻奇、王麗玲，〈河南洛寧北宋樂重進畫像石棺〉，《文物》，1993年5月，頁30-39。

李經澤、胡世昌，〈洪武剔紅器初探〉，《故宮文物月刊》，19卷4期，2001年7月，頁56-71。

李經澤，〈略談明漆器宣德款眞僞〉，《故宮文物月刊》，第22卷1期，2004年4月，頁50-61。

周華，〈從桂林博物館藏兩件青花梅瓶看宣德青花瓷畫的詩情畫意〉，《中國古陶瓷研究》第六輯，北京：紫禁城出版社，2000，頁68-73。

周蕪、周路、周亮，〈鍥注釋增補書言魚倉故事〉，收錄於《日本藏中國古版畫珍品》，南京市：江蘇美術出版社，1999。

周蕪、周路、周亮，《建安古版畫》，福建：福建美術出版社，1999，頁327。

郭磐、廖東編，《歷代古人像讚》明宗室天然重刻本，《中國歷代人物像傳》第一冊，濟南市：齊魯書社，2002。

林莉娜，〈詩情畫意──中國繪畫之特殊藝術形式〉，《故宮文物月刊》，6卷6期，1988年9月，頁100-107。

林莉娜，〈明宣宗之生平藝術與其書畫藝術〉，《故宮文物月刊》，12卷4期，1993年7月，頁72-75。

林莉娜，〈明代永樂宣德時期之宮廷繪畫〉，《故宮文物月刊》，12卷5期，1994年8月，頁56-87。

林莉娜，〈明代宮廷繪畫機構制度考〉，《故宮學術季刊》，13卷1期，1995年3月，頁75-95。

林莉娜，《宮室樓閣之美：界畫特展》，臺北：國立故宮博物院，2000。

林麗月，〈明代禁奢令初探〉，《師大歷史學報》，第22期，1994年6月，頁57-84。

炎黃藝術館，《景德鎮出土元明官窯瓷器》，北京：文物出版社，1999。

金維諾主編，《永樂宮壁畫全集》，天津：天津人民美術出版社，1997。

金濤等人編輯，《中國人物畫全集（上）》，北京：京華出版社，2001。

長治市博物館 王進先、朱曉芳，〈山西長治市昌金墓〉，《文物》，1990年5期，頁76-85。

長治市博物館，〈山西長治市故漳紀年墓葬〉，《考古》，1984年8期，頁737-743。

建安虞韶輯，熊大木校注，《校正日記大全》（明嘉靖十一年（1542）刊本），收入周蕪、周路、周亮，《建安古版畫》，福建：福建美術出版社，1999，頁58。

故宮博物院編，《故宮博物院藏雕漆》，北京：文物出版社，1985。

施靜菲，〈元代景德鎮青花瓷在國內市場中的角色和性質〉，《臺灣大學美術史集刊》，2000年8期，頁158-164。

首都博物館編，《首都博物館──二十週年紀念館藏文物擷英》，南京：首都博物館，2001。

徐子方，《明雜劇研究》，臺北：文津出版社，1998。

徐泓，〈明代社會風氣的變遷──以江、浙地區爲例〉，《第二屆國際漢學會議論文集──明清與近代史組》，臺北：中央研究院，1989，頁137-159。

耿寶昌，《明清瓷器鑑定》，北京：紫禁城出版社，1993。

高木森，〈文人畫綜合主義的形成及其理論〉，《故宮文物月刊》，第4卷4期，1986年7月，頁30-38。

國立故宮、中央博物院聯合管理處編印，《故宮瓷器錄》，臺北：國立故宮博物院，1962。

國立故宮博物院，《故宮書畫錄》，臺北：國立故宮博物院，1956。

國立故宮博物院編，《故宮漆器特展目錄》，臺北：國立故宮博物院，1981。

國立故宮博物院編輯委員會編，《明代初年瓷器特展目錄》，臺北：國立故宮博物院，1990。

國立故宮博物院編輯委員會編輯，《長生的世界：道教繪畫特展圖錄》，臺北：國立故宮博物院，1996。

國立故宮博物院編，《雕漆器的故事》，臺北：國立故宮博物院，1998。

國立故宮博物院編輯委員會（廖寶秀），《明代宣德官窯菁華特展圖錄》，臺北：國立故宮博物院，1998。

國立故宮博物院編輯委員會，《淵明逸致特展圖錄》，臺北：國立故宮博物院，1998。

國立故宮博物院編輯委員會編輯，《明代中葉人物畫四家特展──杜堇、周臣、唐寅、仇英》，臺北：國立故宮博物院，2000。

國立故宮博物院編委會，《文學名著與美術特展》，臺北：國立故宮博物院，2001。

崔元和等編，《平陽金墓磚雕》，北京：山西人民出版社，1999。

張浦生、施加農，〈南京地區出土明初梅瓶淺說〉，《中國古陶瓷研究》第六輯，北京：紫禁城出版社，2000。

張浦生、霍華，〈梅瓶三絕〉，《東南文化》，2000年4期，頁78-80。

莊一拂編著，《古典戲曲存目彙考》，臺北：木鐸出版社，1986。

莊申，〈明代中國青花瓷上之飾紋──兩種紋飾之研究〉，《中央研究院國際漢學會議論文集──藝術組》，臺北：中央研究院，1981，頁483-494。

郭磐、廖東編，《中國歷代人物像傳》，濟南：齊魯書社，2002。

陳芳妹，〈明初畫院的特質〉，《戴進研究》，臺北：國立故宮博物院，1981，頁19-25。

陳階晉，〈故事的眞相與意涵──試談元代工藝作品中的幾件人物圖像與當時的文學之間的關連（上）（下）〉，《故宮文物月刊》，220、221期，2001年7、8月，頁22-34、60-83。

單國強，《明代繪畫史》，北京：人民出版社，2000。

單國強，〈明代宮廷繪畫概述〉，《古書畫論集》，北京：紫禁城，2002，頁52-79。

曾永義，〈明代帝王與戲曲〉，《國立臺灣大學文史哲學報》，第40期，1993年，頁1-23。

黃明蘭、言大中，〈洛陽北宋張君墓畫像石棺〉，《文物》，1984年7期，頁79-81。

楊玉敏，〈常州博物館藏龍泉窯瓷器研究〉，《東南文化》，2002年7期，頁86-88。

楊振國主編，《海外藏中國歷代名畫（4）》，湖南：湖南美術出版社，1998。

詹景鳳，《畫論》，收錄於《美術叢書》，臺北：藝文印書館，1947。

廖奔，〈廣元南宋墓雜劇、大曲石刻考〉，《文物》，1986年12月，頁25-35。

廖寶秀，〈宣德官窯器豐富性之研究（上）、（下）〉，《故宮學術季刊》，16卷1、2期，1998年秋、冬季，頁87-154、109-172。

趙令揚，〈明宣宗《五倫書》中對明太祖之評價〉，《明史研究》第四輯，1994，頁135。

劉昕編，《中國古版畫》第4冊，人物卷：教化類，長沙：湖南美術，1998。

劉芳如，〈詩情與畫意──選介宋代翎毛冊頁〉，《故宮文物月刊》，2卷7期，1984年12月，頁121-131。

劉芳如，〈明中葉人物畫四家（二）周臣〉，《故宮文物月刊》，第18卷6期，2000年9月，頁98-109。

劉芳如、張華芝編，《群芳譜──女性的形象與才藝》，臺北：國立故宮博物院，2003。

劉新園，《明宣德官窯蟋蟀罐》，臺北：藝術家出版社，1995。

劉新園，〈景德鎮出土的明初與永樂官窯瓷器之研究〉，《景德鎮出土明初官窯瓷器》，臺北：鴻禧美術館，1996，頁37。

劉毅，〈明代景德鎮瓷業“空白期”研究〉，《南方文物》，1994年3期，頁55-61。

歐純純，〈林和靖詠梅詩對後世相關詩題創作的影響〉，《東海大學文學院學報》，44卷，2003年7月，頁90-106。

蔡和璧，〈由文獻看龍泉窯〉，《和泉市久保物記念美術館久保物文化財團東洋美術研究所紀要》，第10期，頁103。

蔡玫芬，〈永樂漆盒〉，《故宮文物月刊》，3卷10期，1986年1月，頁19-23。

鄭振鐸，《中國古代木刻畫選集》，北京：人民出版社，1985。

器物處，〈故宮文物赴德展〉，《故宮文物月刊》，第21卷第9期，2003年12月，頁4-41。

謝玉珍，〈明初官方用器的人物紋〉，東吳大學歷史學研究所碩士論文，2005。

謝玉珍，〈明初官方器用、服飾文樣的限制──以明初貴族墓葬的隨葬品爲例〉，《明代研究》第9期，2006年12月，頁101-130。

謝明良，〈十五世紀陶瓷及其有關問題〉，《故宮學術季刊》，17卷2期，1999年冬季，頁123-146。

《中國の漆工芸──開館10周年紀念特別展》，東京：涉谷區立松濤美術館，1991。

《世界美術大全集──東洋篇7──元》，東京：小學館，1995。

大澤顯浩，〈明代出版文化中「二十四孝」──論孝子形象的建立與發展〉，《明代研究通訊》，第五期，2002年12月，頁11-33。

大澤顯浩，〈姜詩──出妻の物語とその變容──〉，《東洋史研究》，60卷1期，2001年，頁104-140。

中澤富士雄、長谷川祥子，《元明の青花》，東京：平凡社，1995。

矢部良明，《陶磁大系41 元の染付》，東京：平凡社，1974。

西岡康宏，〈『南宋樣式』彫漆──醉翁亭圖・赤壁賦圖──呂鋪造銘の作品をめぐいつて〉，收錄於西岡康宏、王世襄編，《中國美術全集8漆藝》，北京：人民出版社，1984。

岡田讓，《東洋漆芸史の研究》，東京：中央公論美術，1978。

牧田諦亮，《策彥入明記の研究（上）》，京都：法藏館，1959。

金立言，〈明代磁器に見る人物文樣の出典──出光美術館館の館藏品から〉，2002年5月11日研究會發表，頁1-10。

金澤陽，〈青花騎馬人物文壺畫題小考──元曲「破幽夢孤雁漢宮秋雜劇」との比較檢討──〉，《出光美術館研究紀要》，1997年3期，頁111-121。

金澤陽，〈「青花騎馬人物文壺畫題小考」補遺〉，《出光美術館館報》，第103號，1998年，頁17-19。

相賀徹夫編，《世界陶磁全集14──明》，東京：小學館，1989。

根津美術館，《明代繪畫と雪舟》，東京：根津美術館，2005。

鈴木敬，《明代繪畫史研究・浙派》，東京：木耳社，1968。

齋藤菊太郎，〈元代染付考──十四世紀中葉の元青花と元曲（上）（下）〉，《古美術》1967，18期、19期，頁25-41、頁59-74。

藤岡了一，〈初期青花の二三〉，《世界陶磁全集11　元明青花篇》，東京：河出書房，1955，頁182-189。

Brandt, Klaus J.. *Chineische Lackarbeiten*. Aufnahmen: Ursula Didoni, Linden-Museum Stuttgart, 1988.

Clifford, Derek. *Lacquer – An International History and Collector's Guide*. The Crowed Press, 1984.

Fong, Wen C. et.. *Possessing the Past: Treasures from the National Palace Museum, Taipei*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1996.

Garner, Harry M.. "The Export of Chinese Lacquer to Japan in the Yuan and Early Ming Dynasties." *Archives of Asian Art* (1970-'73): 6-28.

_____. "Two Chinese Carved Lacquer Boxes of the Fifteenth Century in the Freer Gallery of Art." *ARS Orientalis*, IX (1973): 41-50.

_____. *Chinese Lacquer*. Boston: Faber and Faber, 1979.

Hu, Shih-chang. *Chinese Lacquer*. Edinburg: National Museum of Scotland, 1998.

Krahl, Regina. "Chinese Lacquer of the Yuan and Early Ming Dynasty." in *From Innovation to Conformity – Chinese Lacquer from the 13th to 16th centuries*. London: Bluett & Sons, 1989.

Lai, T.C.. *The Eight Immortals*. Kowloon, Hong Kong: Swindon Book Co., 1972.

Lee, Sherman E.. *A History of Far Eastern Art*. Harry N. Abrams, Inc. 1994.

Lee, Yu-Kuan, *Oriental Lacquer Art*. Tokyo: Oriental House Limited, 1972.

Low-Beer and Manchen-Helfen, "Carved Red Lacquer of the Ming Period." *Burlington Magazine* (Oct. 1936).

Low-Beer, F.. "Chinese Lacquer of the 15th Century", *B. M. F .E. A.*, 22 (1950): 154-167.

Song, Hou-mei. "Liu Jun, the Great Master of Figure Painting in the Ming Court." *Oriental Art*, 3 (1999): 65-78.

Watt, James C.Y.. and Barbara Ford, *East Asian Lacquer: the Florence and Herbert Irving Collection*. New York: Metropolitan Museum of Art, b 1991.

Wirgin, Jan. "An Early 15th Century Lacquer Box." *B. M. F .E. A.*, 38 (1966).

_____. "Some Chinese Carved Lacquer of the Yuan and Ming Period." *B. M. F .E. A.*, 44 (1972).

Wu, Hung. *Monumentality in Early Chinese Art and Architecture*, Stanford, Calif.: Stanford University Press, 1995.

The Meanings of Early Ming Official Wares Decorated with Human Figures

Hsieh Yü-chen

Abstract

In contrast to those of the Yüan dynasty, objects from the early Ming were rarely decorated with images of human figures. Scholars typically attribute this dearth to a ban on figural décor put in place by the Hung-wu emperor. Yet this conclusion deserves reexamination, for a significant number of early Ming objects decorated in this manner do in fact survive.

This paper reconsiders the impact of Hung-wu's ban. By examining three thematic sources for the figural décor found on official wares – specifically poetry, historical narratives, and moral education – the author offers an interpretation of official attitudes toward figural décor and the significance of its persistence. The essay also briefly treats the relationship between the decorative designs of official wares and the Ming painting academy. (Edited by Jeffrey Moser)

Keywords: early Ming, official wares, figural décor, ritual system, moral education

NATIONAL CENTRAL LIBRARY ROC



圖1　沐英墓（1392）青花蕭何月下追韓信圖梅瓶　南京市博物館藏
摘自《世界陶磁全集13　遼金元》，圖201。



圖2　明宣德　宣德款秋夕詩意圖碗
國立故宮博物院藏



圖3　明宣德　宣德款青花蕉葉題詩仕女碗
國立故宮博物院藏



圖4　明宣德　宣德款青花庭園仕女碗
國立故宮博物院藏



圖5　明宣德　宣德款青花白鷺黃鸝蟋蟀罐
江西陶瓷博物館藏
摘自〈景德鎮明御廠故址出土瓷器〉，《文物》1995-12，封面，圖4。



圖6　明宣德宣德款剔紅人物樓閣盤
摘自《故宮博物院藏雕漆》，圖58。



圖8　明劉俊〈雪夜訪普軸〉
北京　故宮博物院藏
摘自《中國美術全集——繪畫編6
明代繪畫》，圖116。

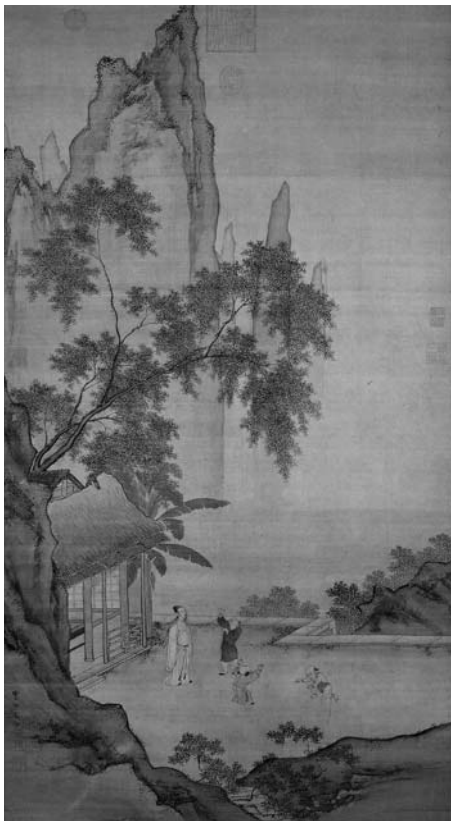


圖7　周臣〈閒看兒童捉柳花〉軸
國立故宮博物院藏



圖9　永樂款剔紅五老圖委角盤
北京　故宮博物院藏
摘自《故宮博物院藏雕漆》，圖59。



圖10　明初　剔紅垂釣圖兩撞委角方盒
北京　故宮博物院藏
摘自《故宮博物院藏雕漆》，圖94。



圖11　明初　攜琴訪友圖剔紅盒
北京　故宮博物院藏
摘自《中國美術全集——工藝美術編8漆器》，圖115。



圖12　明永樂　剔紅游歸圖葵瓣式盤
北京　故宮博物院藏
摘自《故宮博物院藏雕漆》，圖54。



圖13　明永樂　剔紅山水人物盒
國立故宮博物院藏

NATIONAL CENTRAL LIBRARY ROC



圖14 明宣德 宣德青花三友碟 國立故宮博物院藏



圖15 曾參心痛版畫
摘自《全相二十四孝詩選》
（洪武年間閩建書林刊本）



圖17 拾椹奉親版畫
摘自《校正日記大全》（明嘉靖十一年刊劇本），
收錄於《建安古版畫》，頁58。



圖16 明宣德 宣德款青花三友碟
國立故宮博物院藏



圖18 宣德款青花仕女碗 國立故宮博物院藏



圖19 《閨範》〈龐氏感泉〉
摘自《中國古代版畫叢刊二編》
第五輯，卷三，頁21。



圖20 清初刊刻〈湧泉躍鯉〉
摘自《中國古版畫》人物卷：
教化類，頁277。

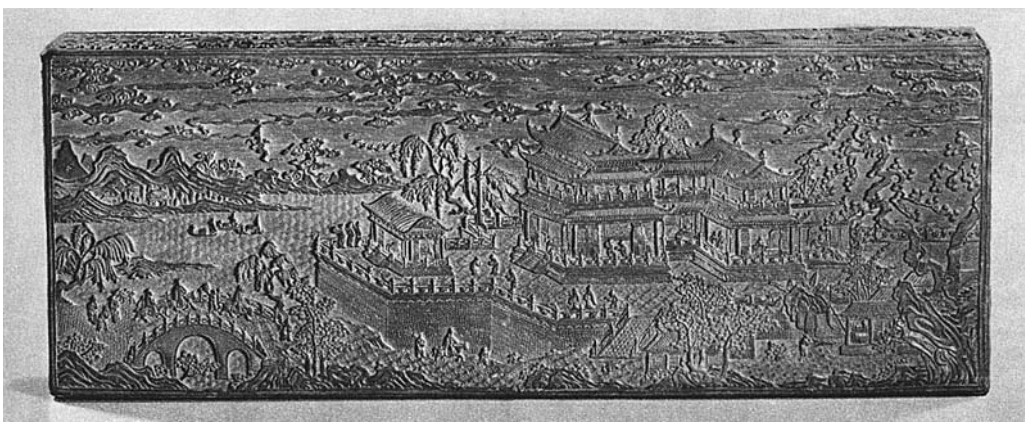


圖21 剔紅岳陽樓圖方盒 北京故宮博物院藏 摘自《故宮博物院藏雕漆》，圖150。



圖22 明初 剔紅黃樓圖葵瓣式盤
北京 故宮博物院藏
摘自《故宮博物院藏雕漆》，圖56。



圖24 （傳）宋人《黃鶴樓圖》 局部
國立故宮博物院藏



圖26 明宣德窯青花山水人物碗
國立故宮博物院藏



圖23 明 安政文《黃鶴樓圖》 上海博物館藏
摘自《中國繪畫全集》明1，圖167。



圖25 明永樂 無款青花仙人碗
國立故宮博物院藏



圖27 〈採芝仙〉 國立故宮博物院藏



圖28 明宣德 宣德款青花吹簫引鳳仕女圖碗
國立故宮博物院藏



圖29 明宣德 宣德款青花仕女夜遊圖碗
國立故宮博物院藏



圖30 石銳《軒轅問道圖》 摘自《中國繪畫全集》明1，圖115。



圖31
〈廣成子〉版畫
摘自《三才圖會》（萬曆三十五年刊刻影印本），頁21。



圖32 明初無款紅劉、阮入天臺圖圓盒
國立故宮博物院藏



圖33
劉、阮入天台香薰
1996年上海寶山縣顧村鎮明朱守城夫婦合葬墓
摘自《文物》，1980年 4期，頁91。



圖34
〈劉晨〉版畫
摘自《三才圖會》（萬曆三十五年刊本影印）人物卷十，頁41。



圖35 明永樂 剔紅人物圖圓盒
國立故宮博物院藏



圖36
〈王質〉版畫
摘自《三才圖會》（萬曆三十五年刊刻影印本），頁27。