

第二章 「嬰戲圖」的發展歷史

第一節 嬰戲題材的萌芽與發展

嬰戲題材在中國繪畫中的定義是：對兒童的遊戲情景作細膩寫繪的畫作，稱之為「嬰戲圖」或「戲嬰圖」，和兜售各式兒童玩具的「貨郎圖」同歸為一類¹。

中國繪畫中嬰戲圖的發展歷史，早期是從人物畫中獨立出來的，和山水畫最早依存在人物畫中，而獨立出來是一樣的道理。早期之嬰戲題材多為人物畫中的陪襯角色，而畫嬰孩又有相當的困難度，不只是要能畫出他們幼小稚嫩的身形、晶瑩剔透的膚色、嬌憨天真的神態，在形貌上更需分別年齡的大小，掌握兒童的純真自然，因此畫史著錄中以畫嬰孩見長的畫家並不多見。

嬰戲圖的發展鼎盛期在兩宋，此後雖然明清之際對於此類題材，特別在瓷器畫上的創作有相當的數量，除了宮廷畫家在嬰戲題材上持續地創作之外，於瓷器工藝及民間年畫的創作，都大量地採用了嬰孩遊戲的內容，可見此類主題已被擴大創作與應用。但是在繪畫上嬰戲圖的描繪，不論內容與技巧，卻鮮少有超越兩宋。

一、嬰戲題材的發端

在早期戰國時代的玉器就有發現以兒童為形的圖樣，兩漢時的「畫像磚」、「畫像石」也有藉以表現此題材的母子圖，到了魏晉南北朝，在東晉大畫家顧愷之的《女史箴圖》第六段中，畫有三代同堂的家族圖²（圖 1），圖畫中呈現

¹ 張綉玲，《嬰戲圖的發展與盛行》，歷史月刊 121 期，民 87，頁 49。

² 如註 1，頁 51。

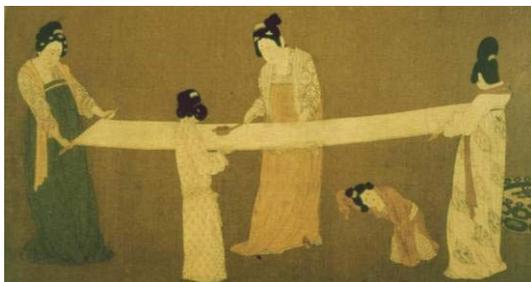
一穩定的三角構圖，右側一男一女從裝扮上可看出身份為一家之主，並且是有相當社會地位的人；構圖上方有一小婢（小斯）、一位年長的男子與一位婢女；左側為兩女三子，最左的女子抱著一個小童，另一位在幫一個小童梳理頭髮，第三位小童背對觀者，跪在地上玩耍，腦袋上是四小撮頭髮，相當逗趣可愛³。此段畫作生動地描述了婦女與小孩之間的互動關係，構圖巧妙。此後的兒童形象題材，也打破母愛子主題的侷限，在感情上有較為活潑的表現。



(圖 1) 晉 顧愷之《女史箴圖》第六段 英國大英博物館藏

二、嬰戲題材的發展

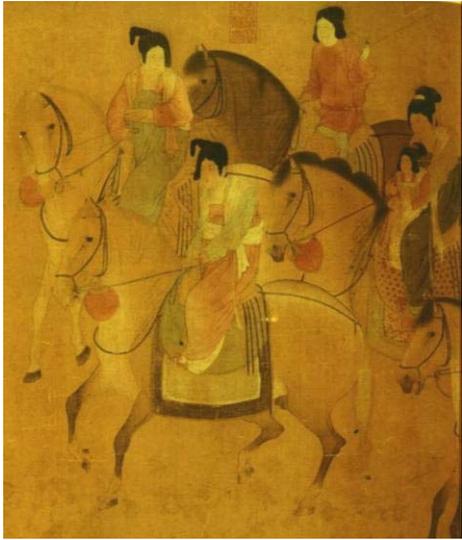
唐朝張彥遠《歷代名畫記》曾記載：「萱好畫婦女嬰兒⁴。」唐代由於仕女畫盛行，描繪閨閣景氣之際，習慣搭配入孩童，這種組合方式，也間接促成了嬰戲題材繪畫的崛起。張萱的《搗練圖》（圖 2）與《虢國夫人游春圖》（圖 3）（今皆為北宋徽宗趙佶摹本），在此兩幅作品中，亦能看見當時的孩童，可愛、頑皮的模樣。兒童其獨特的人體比例與風格，在描繪上有一定的難度，若是呆滯老成，則失去了孩童應有的聰慧靈敏。



³ 參照《女史箴圖》作品。

⁴ 張彥遠，《歷代名畫記》，收錄於《畫史叢書》，文史哲出版社，民 72，第一冊，卷九，頁 112。

(圖 2) 宋徽宗 摹《唐張萱搗練圖》局部



(圖 3) 宋徽宗 摹《唐張萱虢國夫人遊春圖》局部

《宣和畫譜》卷第五記載張萱：

「張萱，京兆人也。善畫人物，而於貴公子與閨房之秀最工，…能寫嬰兒，此尤為難，蓋嬰兒形貌態度，自成一家，要於大小歲數間，定其面目髻稚。世之畫者，不失之身小而貌壯，則失之於似婦人，又貴賤氣調與骨法，尤須各別；杜甫詩有「小兒五歲氣食牛，滿堂賓客皆回頭」，此豈可以常兒比也，畫者宜於此致思焉。張萱作『貴公子夜遊』、『宮中乞巧』、『乳母抱嬰兒』、『按羯鼓』等圖。」⁵

可以見得張萱在當時於幼兒的題材創作，實有一定的數量。對於嬰兒形體的比例也掌握住與成人的迥異，而那些特殊的例子，是不能放在其中相比較的，就繪畫上而言，一般均以小孩的常態視之，亦所謂的通則。

元代夏文彥《繪圖寶鑑》卷第二亦記載張萱：

⁵ 《宣和畫譜》，收錄於《畫史叢書》，文史哲出版社，民 72，第一冊，卷五，頁 55~56。

「張萱，京兆人也。善畫人物，而於貴公子與閨房之秀最工。其為花蹊竹樹，點綴皆極為妍巧。尤長於寫嬰兒。其畫婦人，以朱暈耳根，以此為別。」

6

此段文字再度說明，張萱他在嬰孩的寫真功力上超凡的成就，並在細節處極為細膩。

宋徽宗的〈摹張萱搗練圖〉雖是摹本，然而完美的技巧，依然令人嘆服，其中，人的體態豐腴，線描簡勁而設色豔麗，明顯承襲了唐人的遺風。其間躲在絹下好奇窺視的小女孩，以及因煨熱而回首的煽火女童，相當傳神地刻劃了饒富情趣的生活細節，儘管不是畫面主題所在，卻能迅速攫住欣賞者的目光。

晚唐時期的周昉，《宣和畫譜》評述其所畫的婦女與兒童「多為豐厚態度者」。《宣和畫譜》卷第六記載：

「周昉，字景元，長安人也。傳家閥閱，以世胄出處貴游間，寓意丹青，頗馳譽當代。…至於傳寫婦女，則為古今之冠，期稱譽流播，往往見於名士詩篇文字中。昉生平圖繪甚多，而散逸為不少，貞元來已有新羅國人，於江淮間以善價求昉畫而去。世謂昉畫婦女，多為豐厚態度者，亦是一蔽，此無他，昉貴游子弟，多見貴而美者，故以豐厚為體，而又關中婦人，纖弱者為少，至其意穠態遠，宜覽者得之也，此與韓幹不畫瘦馬同意。」⁷

唐代張彥遠《歷代名畫記》記載：

「周昉，字景玄，官至宣州長史。初效張萱畫，後則小異，頗具風姿，全

⁶ 夏文彥，《圖繪寶鑑》，收錄於《畫史叢書》，文史哲出版社，民72，第一冊，卷二，頁17。

⁷ 《宣和畫譜》，收錄於《畫史叢書》，文史哲出版社，民72，第一冊，卷六，頁59~60。

法衣冠，不近閭里。衣裳勁簡，彩色柔麗；菩薩端嚴，妙創水月之體。」⁸

周昉所作的《麟趾圖》（圖4）（本幅舊標畫者為周昉，然卷中多處佈局，與宋代、明代畫本有相仿之處，故推測應屬後世畫家傳摹之作），「麟趾」二字意指宗室之子弟。圖中繪有皇室子弟沐浴嬉戲，后妃居後殿觀看，侍女照顧嬰孩的情景，以兒童之天真活潑，點綴出宮廷生活輕鬆的一面。所謂「麟趾」，「麟」指的是麒麟，為祥瑞之象徵。而「麟趾」與「麟子」諧音，引申為皇室貴族子弟之意。兒童沐浴本是兒童日常生活中極為稀鬆平常之事，卻被大膽地當成繪畫內容之材料，可謂是畫家獨到的巧思及革命性之創新。畫中小兒皆身著薄紗衣裳，背景荷花盆中荷花盛開，季節應是夏季。小兒或奔跑，或以扇撲蝶。平台上荷花盆，淘氣的孩童摘花戲荷，將荷花瓣搖落，花瓣掉落至一穿肚兜的小兒身上，畫家將小兒手足無措的模樣，表現的甚為生動且惹人憐愛。一旁有一小兒屈膝坐在紅桌上，一足著鞋，而另一隻鞋任其掉落在地，並以蓮蓬當作釣竿，學大人悠閒自得地垂釣。另一旁有小兒沐浴於盆而藉機戲水，或伸手討取零食，或矇著眼睛玩起捉迷藏。此畫將嬰兒的活潑淘氣的神態表露無遺。



（圖4）傳 唐 周昉《麟趾圖》局部 台北故宮藏

唐代繪畫在仕女兒童畫方面，因唐代的婦女社會地位高，皇室貴族女子的生活，成為畫家所喜好的新題材。而與此相應產生的有皇室貴族子弟的形貌描

⁸ 張彥遠，《歷代名畫記》，收錄於《畫史叢書》，文史哲出版社，民72，第一冊，卷十，頁123。

寫，及兒童日常生活的繪畫表現，後來演變成宋代新興且流行的繪畫題材。因此，張萱、周昉對宋代嬰戲圖或嬰戲題材發展之影響，不可不謂是極其重大而深遠。二人擅於表現「雍容自若」、「豐厚為體」的貴族女子及皇室子弟，因應仕女兒童畫的創作，已落實至人間婦女兒童現實生活的描寫，他們的畫風深刻影響了宋代嬰戲圖的發展，亦樹立了我國後來嬰戲圖的典範。

到五代南唐則有著名的人物畫家周文矩為代表，《宣和畫譜》卷第七記載：

「周文矩，金陵句容人也。事僞主李煜為翰林待詔，善畫，行筆瘦硬戰掣，有煜書法；工道釋人物車服樓觀、山林泉石，不墮吳曹之習，而成一家之學；獨士女近類周昉，而纖麗過之。昇元中煜命文矩畫南庄圖，覽之歎其精備。開寶間煜進其圖，藏於密府。有『遊春』、『擣衣』、『熨帛』、『繡女』等圖傳於世。」

他的作品風格與唐代周昉一脈相承，均屬於宮廷繪畫纖麗、典雅的一派。可惜他關於嬰孩的作品沒有傳世之作，以供佐證研究。

宋初雖然創立「翰林圖畫院」，積極推動繪畫發展，但在宋初的百餘年間（約960~1074），人物畫大抵仍以唐人為規範，宗教題材的壁畫最稱流行。至北宋中期之後，人物畫才漸脫離唐人的影響，形成屬於宋人自己的時代特色。其間風俗畫蔚為風尚，更直接帶動了嬰戲題材繪畫的發展。兩宋時期，由於城市經濟興起，工商業的發展，遠超過前代，社會大眾對畫的需求量也相對增多。市場上既有此需要，當然會刺激繪畫藝術的繁榮，技藝卓越的畫家，不僅可以被召入畫院，也能夠活躍在社會上。

總體來說，宋代的職業畫家，無論置身宮廷或民間，均呈現了世俗化與商業化的傾向。由於多數的欣賞者樂於親近帶有生活趣味的作品，畫家逐被要求必須表現出具備不同個性的體態與形貌。一種迥異於往昔的審美觀乃逐漸成型，不再是純粹概念式的描寫了。

北宋是嬰戲圖進一步發展的時期，宋朝繪畫以寫實為主流，北宋末年的劉宗道與杜孩兒（活動於十二世紀初）也因畫嬰戲而名噪一時，在《畫繼》中便舉這兩位專工童嬰題材的畫家：

「劉宗道，京師人，作照盆孩兒，以水指影，影亦相指，形影自分。每作一扇，必畫數百本，然後出貨，即日流布，實恐他人傳模之先也。」⁹

由文獻記載可知，劉宗道的嬰戲畫作，在當時受歡迎之程度，可惜無實際畫蹟流傳可供後人研究。

「杜孩兒，京師人，在政和間，其筆盛行，而不遭遇，流落輦下。畫院眾工，必轉求之，以應宮禁之需。」¹⁰

其中提到杜孩兒的畫作在當時極受歡迎，畫院中的宮廷畫家，有時為因應宮中之需，甚至向杜孩兒求畫，由此可以推測其繪畫功力和宮廷畫家相較，應是並駕齊驅，不分軒輊，甚至有超越宮廷畫家之可能性。杜孩兒因為畫嬰孩出名，久之，竟然失卻本名，而被冠以「孩兒」的化名，這在畫史上是少見的例子。可惜他們皆無作品流傳，因此對後代的影響力有限，不如作品存世的蘇漢臣、李嵩等人來得高。

蘇漢臣，開封人，曾任北宋徽宗宣和畫院待詔，在南宋高宗紹興復職，擅長道釋人物畫，尤其善寫兒童形貌，以描寫官宦富家子弟日常生活情景最為著名。蘇漢臣和其師劉宗古以及陳宗訓，都長於嬰戲圖。

元代夏文彥《圖繪寶鑑》卷第四對於蘇漢臣的相關記載提到：

⁹ 鄧椿，〈畫繼〉，收錄於《畫史叢書》，文史哲出版，民 72，社第一冊，卷六，頁 46。

¹⁰ 如註 9，頁 46~47。

「開封人，宣和畫院待詔。師劉宗古，工道釋人物臻妙，尤善嬰兒。紹興間復官，孝宗隆興初畫佛像稱旨，補承信郎。其子焯，能世其學，隆興畫院待詔。」¹¹

在清代厲鶚的《南宋院畫錄》中提到蘇漢臣諸多畫作的人物描寫：

「蘇漢臣《擊樂圖》，絹畫鏡面，一人滿身樂器，二嬰兒撫肩觀其擊樂，用筆清勁，逼似唐人。」¹²

「蘇漢臣《嬰兒鬥蟋蟀圖》，絹畫一大幅，丹墨如新，畫法工細。」¹³

「余家藏蘇漢臣《貨郎擔》，其閨人兩兩裝束，即宋詞『平頭鞵子雙鸞小』也。又二嬰兒鬥促織，三孺子放風箏。」¹⁴

「蘇漢臣，《嬰兒戲浴圖》，蘇漢臣作嬰兒，深得其貌，而更盡神情，亦以其專心為之也。此幀婉媚清麗，尤可賞玩，宜其稱隆于紹隆間也。」¹⁵

「蘇漢臣《嬰兒鬥蟋蟀圖》團扇，絹本，著色。桂樹菊花，石闌外嬰孺四，蹲踞鬥蟋蟀，天機爛漫。」¹⁶

「章允恭蘇漢臣《浴嬰圖》跋：漢臣制作極工，其寫嬰兒，著色鮮潤，體度如生，熟玩之不啻相與言笑者，可謂神矣。」¹⁷

¹¹ 夏文彥，《圖繪寶鑑》，收錄於《畫史叢書》，文史哲出版社，民 72，第一冊，卷四，頁 101。

¹² 厲鶚，《南宋院畫錄》，收錄於《畫史叢書》，文史哲出版社，民 72，第三冊，卷一，頁 31。

¹³ 如註 12。

¹⁴ 如註 12，頁 32。

¹⁵ 如註 14。

¹⁶ 如註 14。

¹⁷ 如註 14。

「陳弈禧題蘇漢臣《捕魚圖》詩：『十歲嬰兒妙入神，水邊遊戲任天真，翻嫌點爾童心減，冠者何須五六人。』」¹⁸

由《南宋院畫錄》的記載看來，蘇漢臣嬰孩題材的專善，實得其名，其來有自。蘇漢臣是橫跨南北宋的畫家，當時北宋末期的宮廷畫院，於追求蘊含詩意的同時，更加強調形似與法度，導致畫風競趨纖巧工細。所以《南宋院畫錄》中記載蘇漢臣「用筆清勁」、「畫法工細」，實乃當代畫風。總括當時院體繪畫的共通特點，不外乎造型準確，技法嚴謹，色彩鮮艷，富麗輝煌，裝飾意趣濃厚。其中所謂：「漢臣制作極工，其寫嬰兒，著色鮮潤，體度如生，熟玩之不啻相與言笑者，可謂神矣。」此處說法更可具體點出宮廷畫院的院畫家追求的精準造型，與賦色鮮麗的「格物精神」。從蘇漢臣最為人所知的《秋庭戲嬰圖》（圖5）來看，便可知曉。



（圖5）宋 蘇漢臣《秋庭戲嬰圖》台北故宮藏

宋代對形神的把握，這個「格物精神」是靠近理學的，也是因為理學抬頭，

¹⁸ 如註12，頁34。

取代了佛、道之說，而儒家所說的道德、人品，儼然成為藝術家所遵奉的方向，所以郭若虛說：「人品既高矣，氣韻不得不高。氣韻既已高矣，生動不得不至。」蘇軾亦有詩：「論畫以形似，見與兒童鄰；作詩必此詩，定知非詩人。」這些對藝術的見解，也影響了繪畫藝術的取材與表現形態。

三、嬰戲題材的鼎盛

南北宋之交，描繪民俗和城鄉風物的「風俗畫」蔚為一時之盛，即是受到儒家入世觀念所啟發，如李嵩的《貨郎圖》（圖 6）、《市擔嬰戲》（圖 7）和張擇端的《清明上河圖》，以漸脫去院畫體的纖麗細緻，改以水墨淡彩的形式來創作，運筆成線，饒富提頓的美感。



（圖 6）宋 李嵩《貨郎圖》北京故宮藏

在台北故宮的圖錄中，蘇漢臣的作品有《秋庭戲嬰圖》（圖 5）、《長春百子》（圖 7）、《灌佛戲嬰》（圖 8）、《畫五瑞圖》（圖 9）、《貨郎圖》（圖 10）、《嬰戲圖》、《開泰圖》等¹⁹。其中的《秋庭戲嬰圖》可謂充分吻合前述特質；此幅作品描寫一對姊弟在庭院中遊戲的景象，一張圓凳上佈滿玩膩的玩具，另一張圓凳兩姊弟聚精會神地玩推棗磨的遊戲，兩人的眼神十分專注，更凸顯出一旁被他們倆冷落的玩具（圖 20）、（圖 21）。在蘇漢臣的這幅作品中，可看到右側

¹⁹ 故宮博物院編輯委員會，《嬰戲圖》，民 89；《故宮書畫錄》卷五，頁 79~81。

高直的太湖石和姊弟兩成為一穩定三角形的構圖，右側太湖石前一大叢花卉和秋菊，點出此作表現的季節為秋季。整幅作品中看來，衣飾、玩具、器用、配景等的描寫，極端地寫實，充分地反應出宮廷院畫的特質。



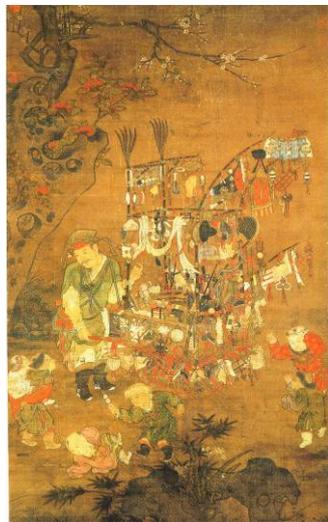
(圖 7) 宋 蘇漢臣《長春百子》局部 台北故宮藏



(圖 8) 宋 蘇漢臣《灌佛戲嬰》台北故宮藏



(圖 9) 宋 蘇漢臣《畫五瑞圖》局部 台北故宮藏



(圖 10) 宋 蘇漢臣《貨郎圖》台北故宮藏

在蘇漢臣的作品中另一個值得注意的，是它們不僅是構圖、結構與技巧的嚴謹與成熟，更表現出文人畫的濃厚氣息，北宋時期因諸多文人學士投入繪畫創作，有了所謂「文人畫」一辭的出現，而這股風氣也能在嬰戲圖作品中窺得一二，如以太湖怪石、梅蘭竹菊等文人畫的花木景致來構布畫面，藉以和兒童嬉戲形成動與靜、活潑與雅致的對比，也具有穩定畫面的作用²⁰。

另外，還有記錄宋代販售兒童玩具的貨郎挑貨擔，走街串巷販賣的題材，

²⁰ 如註 1，頁 55。

對照一旁小孩們眼露新奇與期待，是相當寫實熱鬧的社會風俗畫，蘇漢臣與李嵩都有傑出的貨郎作品，尤其李嵩《市擔嬰戲》（圖 7）中小販擔上的貨物描寫，細膩生動，在樹幹上有「五百件」字樣，表示他畫的貨擔上有五百件的貨品，這也是研究當時社會日用雜物與生活的文獻資料之一。透過李嵩的《貨郎圖》和蘇漢臣的嬰戲畫作比較，尤其能具體驗證南北宋時期，繪畫中兒童形象與表現方式的軌跡。



（圖 11）宋 李嵩《市擔嬰戲》台北故宮藏

後續的蘇焯（蘇漢臣之子）的《端陽戲嬰圖》（圖 12）、陳宗訓（師承蘇漢臣）在人物動勢的安排、畫面結構上皆有出色的布局。南宋嬰戲圖的發達，可以從院畫家的專寫、兼畫中看出。除了名家之手，還有很多未署款的作品，品質上也頗佳。



(圖 12) 宋 蘇焯《端陽戲嬰圖》台北故宮藏

嬰戲圖從漢朝代早期母與子的題材中，經歷魏晉、隋唐五代、到北宋初年才有正式的發展，至南宋而鼎盛，此後各朝繼承此風，但內容表現與情感刻劃，卻少有超越的。

其一為取材範圍的擴大，數量也是超越前朝。其次為南宋初年的院畫家蘇漢臣發展出嬰戲圖的風格和構圖特色，並首創「貨郎圖」的題材，使得此類作品的內容廣度上加大不少。

爾後經蘇焯、陳宗訓加以發展，李嵩的《貨郎圖》深具社會寫實風格，可以說，嬰戲圖至南宋而鼎盛，至蘇漢臣而大備。南宋以後，文人畫發達，不再重視精描細繪的寫實工夫，畫家在描繪孩童時，不是將孩童畫得老氣橫秋，便是畫得身小而貌壯，少年老成，無法掌握兒童純稚的神韻，故以嬰戲畫知名的畫家銳減。而嬰戲圖中孩童純真可愛的形象，特別能表現節慶歡樂的氣氛，有祈福求安的意義，因此明清時期出現許多具吉祥涵意之嬰戲圖，如「長春百子」有寓多男多福之意，這類的畫作，設色穠麗，描寫工細，深受民間喜愛。

在南宋，許多被歸為山水畫的作品中，也有點景人物是關於嬰童題材的，例如馬遠的《踏歌圖》(圖 13)，馬遠的作品以水墨淋漓的斧劈皴見長，但是

此幅作品中的人物是視點集中所在，畫幅左側是一對母子，其中的小童，向走在後方的親人（似父親）招手（圖 14），好一幅天倫共樂的旅途。



（圖 13）宋 馬遠《踏歌圖》台北故宮藏



（圖 14）宋 馬遠《踏歌圖》局部

此外，李迪的《風雨歸牧》（圖 15）主角是兩位牧童，在風雨來襲之際，或騎或趕急著把牛隻帶回家的景象，既生動又有趣。其中筆墨之細膩，可看出牛隻身上的牛毛既細且密，連側身生長方向的兩個漩渦，亦可清楚看見。



(圖 15) 宋 李迪《風雨歸牧》局部 台北故宮藏

畫院高度寫實精神的發揮可以在這些作品中，清楚得見，可見沒有題材的限制，當時的繪畫風氣即是如此。

南宋以後，文人畫發達，不再重視精描細繪的寫實工夫，畫家在描繪孩童時，不是將孩童畫得老氣橫秋、少年老成，便是畫得身小而貌壯，少年老成，無法掌握兒童純稚的神韻，故以嬰戲畫知名的畫家銳減。爾後的嬰戲題材畫，雖然出現許多以此為題材的作品，但卻甚少高出蘇漢臣的水準，兒童既有的天真稚情，表現較少，因此筆者此處便不加以探討。

第二節 「嬰戲圖」題材與繪畫思想

嬰戲題材在繪畫中，有上述的發展脈絡，但在其他方面如工藝藝術—陶瓷器上的彩繪紋飾也常常出現；而一些民間的畫作上，尤其是吉祥畫或吉祥圖案中，也有大量以兒童為主角的作品。

嬰戲圖從人物畫中發展而來，在唐代因婦女社會地位高，貴族仕女的生活逐漸成為喜好現實生活題材畫家所描繪的對象，相應而生的是有關兒童題材的繪畫表現，因此成為宋代嬰戲圖發展的雛型。唐代最擅長此類型題材的是張萱、周昉，兩人的仕女造型多「雍容自若」、「豐厚為體」，甚具貴族女子與富家子弟之風，

其畫風深刻影響了宋代嬰戲圖的發展，亦樹立了嬰戲圖的典範。唐代的仕女兒童畫創作，題材有擴大描寫，如王室出巡、習射、打馬毬、遊樂皆是，人物的描寫已多為現實人物，而少於神話人物。

也因為唐代人物畫的發展，不論是線條表現、形神、設色等都有極致表現，也刺激了宋代人物畫家在畫法、構圖、形制、題材上尋求再突破的心理。只停留在形似的階段已不可取，所以對於平民百姓的現實生活、人生百態、民情風俗皆有深刻描寫的作品。

北宋末南宋初描寫民間生活題材的作品如：貨郎、田家漁戶、行旅、嬰戲、仕女、車馬市街、村牧、村醫等類別，甚至神佛的描寫，都反映了世俗話的樣貌，而嬰戲題材的相關作品，即是在這樣的藝術思潮中，逐漸茁壯進而盛行。嬰戲圖大致隨著仕女畫的發展而興起，接著隨著風俗畫的勃興而逐漸流行，嬰戲題材的表現內容不只要求線條、形神、設色等，更寄予宋代社會對兒童的期望與關懷，以及對兒童的重視，接而使嬰戲題材或兒童形貌成為吉祥圓滿的象徵。

嬰戲題材的表現，大體上可分為下列幾種：

一、吉祥的寓意

吉祥的祈求無非是迎吉納福，驅災避邪，兒童具有健康之美，也是人類延續生命的象徵，在封建經濟下，人們希冀多子尤其是男孩，以來提升家庭生產能力與生活水準，這樣的觀念以致大為推動了兒童題材的創作與流行。此外，兒童肢體肥圓柔嫩，亦是成為吉祥寓意所寄。吉祥的寓意分為三種：

一是求生。生命原本就是人生哲學中重要的課題，為了擺脫死亡的恐懼，中國人自古即對長生不死有所嚮往，家族中，亦希望人丁旺盛，闔家平安。所以有「子孫和合」、「瓜瓞綿綿」、「榴開百子」、「富貴耄耋」等吉祥寓意的畫作。

二是趨吉求福。功名利祿、榮華富貴是生活中另一個需求，此類畫作如：「五福臨門」、「麒麟送子」、「富貴平安」等。

三是驅災避邪。古代科學未發，對許多災難的解釋往往歸於邪靈作祟，而嬰兒天真浪漫、大頭圓臉，畫作中有禮佛童子，即以幼童當作門神圖案中的主角。

繪畫中吉祥寓意的嬰幼題材，如蘇漢臣的《長春百子圖》（圖 7）、《畫五瑞圖》（圖 9），宋人的《子孫和合》（圖 16），清《昇平樂事》（圖 17）。蘇漢臣的《長春百子圖》，卷的前後各以桃花、松樹來代表春季，再加以畫桃、蓮、桂、梅等四時吉祥花開齊，有四季平安、萬代長春之意，因此得「長春」之名，也意寓福、祿、壽、喜全。「百」更是圓滿的象徵，百子則為多子多福氣的意思。這幅嬰戲圖不但記錄了多姿多采、熱鬧歡騰的畫面，也意寓著豐盛祥樂的社會。



（圖 7）宋 蘇漢臣《長春百子》局部 台北故宮藏

蘇漢臣是所有畫嬰兒高手中，最重要的一位，他的《秋庭戲嬰圖》最受推崇，不過在他的《畫五瑞圖》中，雖是兒童的嬉戲，但亦有祈福的寓意。圖中孩童在庭院中聚戲舞蹈，有些戴面具，有些則塗面，作大儺儀式。大儺是古代一種驅疫逐鬼的儀式，起源極早，這儀式會按季節進行，冬季最為重要，稱為「大儺」。

在春秋兩季也有儺儀，畫中開滿各種春季時花，是屬於春季儺儀²¹。圖中五個小孩正模仿大人跳儺儀為戲，塗面者代表小鬼瘴疫，小鬼被白臉文官、手執雷鼓的雷神、拿著藥膏的醫者及帶面具的鍾馗逼得無處可逃。此為驅除鬼魅，求得平安之吉祥畫。



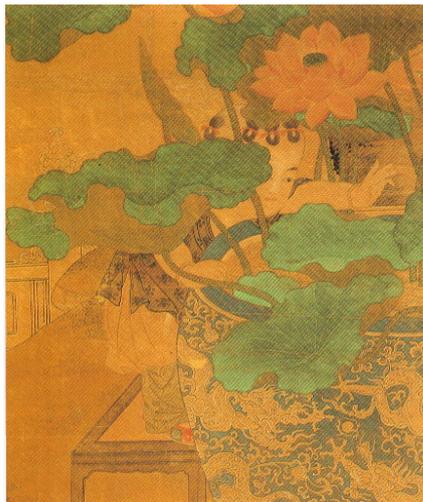
(圖 9) 宋 蘇漢臣《畫五瑞圖》局部 台北故宮藏

宋人的《子孫和合》(圖 16) 畫三名孩童在庭園水盆旁玩水船，另一邊有一個小孩爬上瓷缸，欲攀折荷花(圖 17)。瓷缸以雙龍戲珠為圖案，傳說龍能降雨，民間遇旱災常拜祭龍王以祈雨，因此有慶豐年、祈吉祥之意。畫中的「童子」、「荷花」、及畫名「子孫和合，正有諧音之意，另外的月季、綠竹傍石而生，意為四季平安，這些內容隱喻著吉祥，是民間熟悉的吉祥符號。

²¹ 童文娥，《吉祥圖案中的嬰戲》，故宮文物月刊，1996 年 4 月，頁 10。



(圖 15) 傳 宋人《子孫和合》台北故宮藏



(圖 17) 傳 宋人《子孫和合》局部

清《昇平樂事》冊，全冊以嬰戲為主，或提燈或放風箏（圖 18）或踢毬子（圖 19），以仕女們和幼童為主來描繪無事輕鬆的休閒活動，表現年節歡樂情景，冀望年年節慶能平安快樂，即寓意祥瑞，也是吉祥畫。



(圖 18) 清 無款《昇平樂事》第二開 台北故宮藏



(圖 19) 清 無款《昇平樂事》第五開 台北故宮藏

往往嬰戲題材中，不管是民間畫作或是宮廷畫家的作品，主要都隱含吉祥的意義，因此身旁都以吉祥的事物來作為陪襯，此類的嬰戲主題如：捉福（蝠）氣、玩金魚（金玉）、逗弄獅子（太師少師之位）、帶著磬（慶）、舞弄金錢等遊戲或裝飾，主要表現喜樂祥福的寓意。畫中的嬰兒造形更是錦衣玉食下的豐潤寶寶，不僅是吉祥的象徵，更是藉著這種豐腴美好的形象，希望下一代受到上天的眷顧垂憐。

也因為宋代風俗畫興起，這些以兒童生活為背景，做為繪畫題材的「嬰孩畫家」，他們從各角度去描繪兒童的生活百態，成為了當時一個較為特殊的專門畫

題。所在陶瓷器上也有許多相關題材的作品，其中以磁州窯枕的作品最特出²²，但因工藝作品不在本論文的討論範圍內，故不加贅述。

二、人物畫的發展到嬰戲題材的遊戲內容

前述提及嬰戲題材自仕女畫發展而來，從其發展脈絡看來，唐代的張萱、周昉在其作品中所見，以有顯著的兒童題材的繪畫表現，這是也因為唐代婦女社會地位高，貴族仕女的生活逐漸成為表現的題材來源，而此二位畫家的「雍容自若」、「豐厚為體」的風格，即影響宋代的嬰戲圖發展。

題材內容的表現，以孩童的玩樂為主，「樂」對他們而言，占了童年生活的大半時光，亦是每位成年人回憶起童年生活的重要記憶。遊戲的過程，不僅是學習人際關係的建立，在娛樂之中，更有其教育意義。宋代的嬰戲圖與嬰戲題材，表現了許多大家所熟知的遊戲，有些遊戲甚至是至今仍然流行的。例如：打（盪）鞦韆、蹴鞠、騎竹馬、鬥蟋蟀、摘花、撲蝶、釣魚、放紙鳶（風箏）等。以下舉圖畫作品中的若干遊戲來說明。

騎竹馬是指騎著用竹竿作成的竹馬，形狀是中間以竹竿為主體，上繫一個編製的馬頭，常為男童玩騎馬打仗遊戲之用。在傳明代仇英的《人物圖》（圖 20）、清代金廷標的《戲嬰圖》（圖 21）中，即有兒童騎竹馬的描寫，畫中表現騎竹馬者多為男孩，此最能滿足他們幼小心靈中，對英雄好漢的幻想心理。許多後來的作品中，可見得木馬的進化版，即是在竹竿尾端加上輪子，如傳明代仇英的《人物圖》中的大單輪；和清代金廷標的《戲嬰圖》中的小雙輪。

²² 故宮文物月刊，〈陶瓷器上的嬰戲圖〉，《故宮文物月刊》1988年，第6卷第1期（總61期），頁66。



(圖 20) 傳 明 仇英《人物圖》局部 台北故宮藏

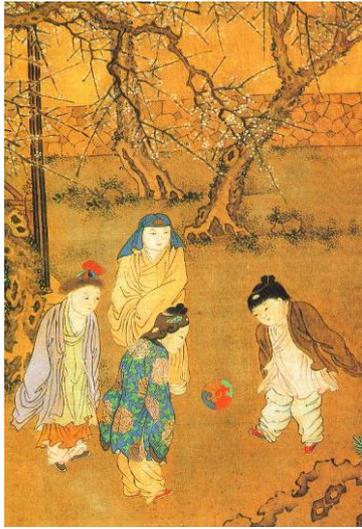


(圖 21) 清 金廷標的《戲嬰圖》 台北故宮藏

放紙鳶（風箏），此為兒童間常見之遊戲。事實上，放紙鳶可謂風靡全國，且不限於兒童，成年人且視為玩好。尤其到了暮春或秋高氣爽的節序，碧空萬里風定雨稀，更是放紙鳶的大好佳日。所謂紙鳶，即是風箏。在古代放風箏成為兒童遊戲之一，從嬰戲題材畫之中，繪有兒童放紙鳶之態可得到證明，臺北故宮無款《清平樂事》圖第二開（圖 18），所繪即是兒童放風箏之描寫，放紙鳶除可休閒調劑外，亦有益身心之健康，因此廣為流行於兒童之間，而成為畫家筆下之佳意。

打（盪）鞦韆，亦作秋千。鞦韆之戲淵源流長，至今仍盛行於兒童之間。宋畫中亦有兒童戲鞦韆之描寫，在宋代蘇漢臣《長春百子圖》（圖 7）中，即在庭院中架設鞦韆，供兒童遊戲，群童中爭相嬉戲，不亦樂乎，鞦韆之戲除了舒暢身心之外，亦有教育之意涵與功效，在文獻記載與畫蹟之中，皆可得到印證。

蹴鞠，我國古代蹴鞠的毬具外殼以皮革製作，中間填充羽毛之類，使其鼓脹充實成球體。傳宋代蘇漢臣的《長春百子圖》（圖 22）即有一段是描寫四個童子蹴鞠的內容。蹴鞠可以說是現代足球，它的起源在戰國時代就已出現，到唐代蹴鞠所用的皮球，製作方法更為進步，而宋代是蹴鞠最為興盛的時期²³。



（圖 19）宋 蘇漢臣《長春百子》局部 台北故宮藏

這些嬰戲圖的表現內容，多是兒童生活的情景，小孩子騎竹馬扮狀元、扮將軍，模仿大人跳儼儀為戲，反應出這些模仿的行為，是他們從成人世界裡的事務學來的，儼然一副小大人的樣貌。

總結而論，每個時代人物畫的興盛原因不一，如唐代與「成教化，助人倫」的輔政功能不可分，宋代則亦有其社會背景，宋代社會重文治，雖然對外積弱不振，但內部局勢卻相對較為穩定，農業生產增長，城市經濟繁榮，工商業發達，人口集中。市民階層迅速壯大，逐漸形成一支可以影響畫壇的力量。繪畫本來服務於貴族階層，轉而開始考慮普羅大眾的需求。人物畫的題材中，釋道及帝王肖像的題材打破，表現市民生活的風俗畫開始興盛，此其中，便包含以孩童嬉戲為

²³ 故宮文物月刊，〈陶瓷器上的嬰戲圖〉，《故宮文物月刊》1988年，第6卷第1期，頁67。

主要表現的嬰戲題材畫。

第三節 「嬰戲圖」的時代性

以宋代而言，宋代社會對兒童福利頗為重視，例如當時京城設有「慈幼局」，是類似孤兒院或幼兒園的機構，收容城市中的貧民區棄嬰，或鄉間農家無力扶養的孩童。城市中出現私人的小兒科大夫及兒童藥房，這些設施均顯示出對兒童的呵護與重視。當時流傳一種想法，認為兒童可以消災解厄，為社會帶來吉祥幸福。而從與兒童生活中不可缺少的玩具，形形色色，應有盡有，亦可了解當時兒童生活是多麼多采多姿。因此，宋代關於兒童題材的藝術作品數量上特別多²⁴。

在「嬰戲圖」鼎盛期的宋代社會，因宋太祖「杯酒釋兵權」之舉，並實施「重文輕武」的政策，擴大科舉取士。而隨著中央集權的強化，文官政治逐漸定型，宰相須用讀書人，遂成定制。這種重文輕武政策的實施，鼓舞民間讀書作官的風氣，加上宋代文教政策和科舉制度的完備，致使啟蒙私學的興盛，私學中琴棋書畫，皆有教授。由於出自對兒童生活、生長、學習的重視，上至達官顯貴，下至平民百姓，人們必然對兒童日常生活，皆投以相當多的關注。

為人父母者，受此風氣影響，能力所及，無不鼓勵孩子就學識字，因此刺激蒙學性質的私學繁盛。在宋代嬰戲圖中，常有兒童讀書學習神態的描寫，顯然讀書受教為宋代兒童日常生活的一部分。宋代嬰戲圖的數量與前代相較，數量亦明顯較多，和宋代兒童特別受到關注的風氣有關。宋代對兒童的重視，展現於教育方面尤為明顯，在「萬般皆下品，唯有讀書高」的觀念影響下，都市的官宦富家兒童無不接受啟蒙知識的訓練與文化薰陶。

嬰戲圖中，畫家對於男孩形貌描寫的數量，遠多於對女孩形貌的描寫。這種

²⁴ 郭思伶，《由宋代兒童畫題感發對兒童生活之研究》，臺北市立師範學院視覺藝術研究所碩士論文，民 89，頁 41。

現象，可能和宋代父母偏好男嗣有關。在傳統中國的生育觀念中，大多數的父母都喜歡生兒勝過於生女。這種重男輕女的傾向，和中國自古以農業立國、宗法精神、儒家倫理有著密切的關係。

以宋代而言，從北宋到南宋，女性的社會地位日漸低落，印證看出宋代女性社會地位低落的事實。不管是官宦富家或民間平民百姓，絕大部分都是期望男嬰誕生，而不希望女嬰降臨。而嬰戲圖的內容，無形之中反映著人們的期望，宋代嬰戲圖中，致使描繪男孩的形貌遠多於女孩，宋代男尊女卑的社會風氣是其主要原因之一。

對務農維生的家庭而言，需要大量的勞力從事耕種與生產，男子成親娶妻，可為家庭增添一名勞力人口，而女孩出嫁，家中的農事因減少一名而加重其他家庭成員的負擔，對於宋代務農的家庭而言，生男孩自然比生女孩更受父母的歡迎。儒家倫理強調「不孝有三，無後為大」觀念，及婚姻的意義在於「事宗廟」、「繼後世」；強調為人婦者有傳宗接代的天職。

凡此都直接造就重男輕女的普遍現象。求男想望雖然夫婦雙方皆有，但對於女性來說，「求子」更有實際的需要。在一夫多妻制下，身為人妻的女性在夫家的家族地位不高，加上婆媳之間在家族中的地位懸殊，所以「母以子貴」是常見的現象。此種心態反應於當時的求子習俗，亦反映於宋代嬰戲題材的內容表現上。生育男孩是眾人所期待的，因此宋代嬰戲題材或嬰戲圖中，男孩形貌的描寫遠多於女孩形貌的描寫，實與當時重男輕女的風氣有關。

此外，在宋代嬰戲圖中雖然有許多關於兒童讀書受教育樣貌的描寫，但只見男孩讀書寫字的樣貌，而不見女孩。在在都顯示於教育內容方面，男孩與女孩所受教育的内容有顯著的不同，男孩著重讀書作官，而女孩的教育則著重女紅及紡織，或與持家有關之事。而自古以來，父母對於女孩讀書，並不特別鼓勵，而對於男孩，除了積極鼓勵，並加深自我期許之外，更以讀書做官強化其價值觀。這

是在宋代的嬰戲圖中，可窺見當時普遍存在於大眾的價值觀。

而從男女不同的教育內容中，也顯示宋初女性社會地位低落，無法與男性一樣接受文化知識的訓練。在宋代普遍的社會價值認定上，女性只能接受生活技能的教育，以彰顯婦德。在此教育內容的影響之下，女性相較於男性，減少了受教的機會，自然其見識的廣度也會因此而受限。在男尊女卑的社會中，重男輕女的觀念因而反映在家庭教育上。

古人對男孩的教育，常以外在的成就，如事業上的成功來強化男孩的自信，相較於男孩的教育而言，女孩的教育偏重於生活技能與品德教育，並不鼓勵女性讀書，主張女子的教育內容，應與男性的教育有所不同。舊時閨教要求女兒要有德、言、容、工四德，其中「工」即是指女紅，包括紡紗、織布、裁衣、刺繡等技藝。所以不論是王公貴族的千金，還是平民百姓的女兒，從十歲開始就要學習烹調、縫紉、理家等之事，這些被認為是大家閨秀重要的美德之一。

中國自古以來為父系社會，男尊女卑的觀念，影響了女子的受教權，當然，亦限制了女性的見識。甚至，殺嬰等行為的盛行，更掠奪了女性的生存權，過去若是婦女生出女嬰，為求家族香火的延續，會殺害女嬰。看出宋代女性社會地位低落的事實。不管是官宦富家或民間平民百姓，絕大部分都是期望男嬰誕生，而不希望女嬰降臨。而嬰戲圖的內容，無形之中反映著人們的期望，宋代嬰戲圖中，致使描繪男孩的形貌遠多於女孩，宋代男尊女卑的社會風氣是其主要原因之一。

而宋代理學家提倡婦女應寡居守節，更是無情地打壓了女性的婚姻自主權。宋代男女社會地位如此懸殊，無怪乎求子之風盛行。宋代嬰戲圖不但反映出宋代父母生兒育女之價值觀，也可從中窺見宋代社會的人間百態。

小結

從「嬰戲圖」的發展歷史看來，雖然此類題材自始並不是重要的一支繪畫流派，從中卻可看出當時社會環境與政府政策有相互影響的關係，而不變的是孩童遊戲時那份天真、可愛、純稚的笑容，在畫家精心經營的畫面結構上，常常可以看見不受規矩限制的幽默舉措。而這份真情亦即為孩童最大的特色。也是筆者在創作時，所欲捕捉的部分。