

[封面故事]

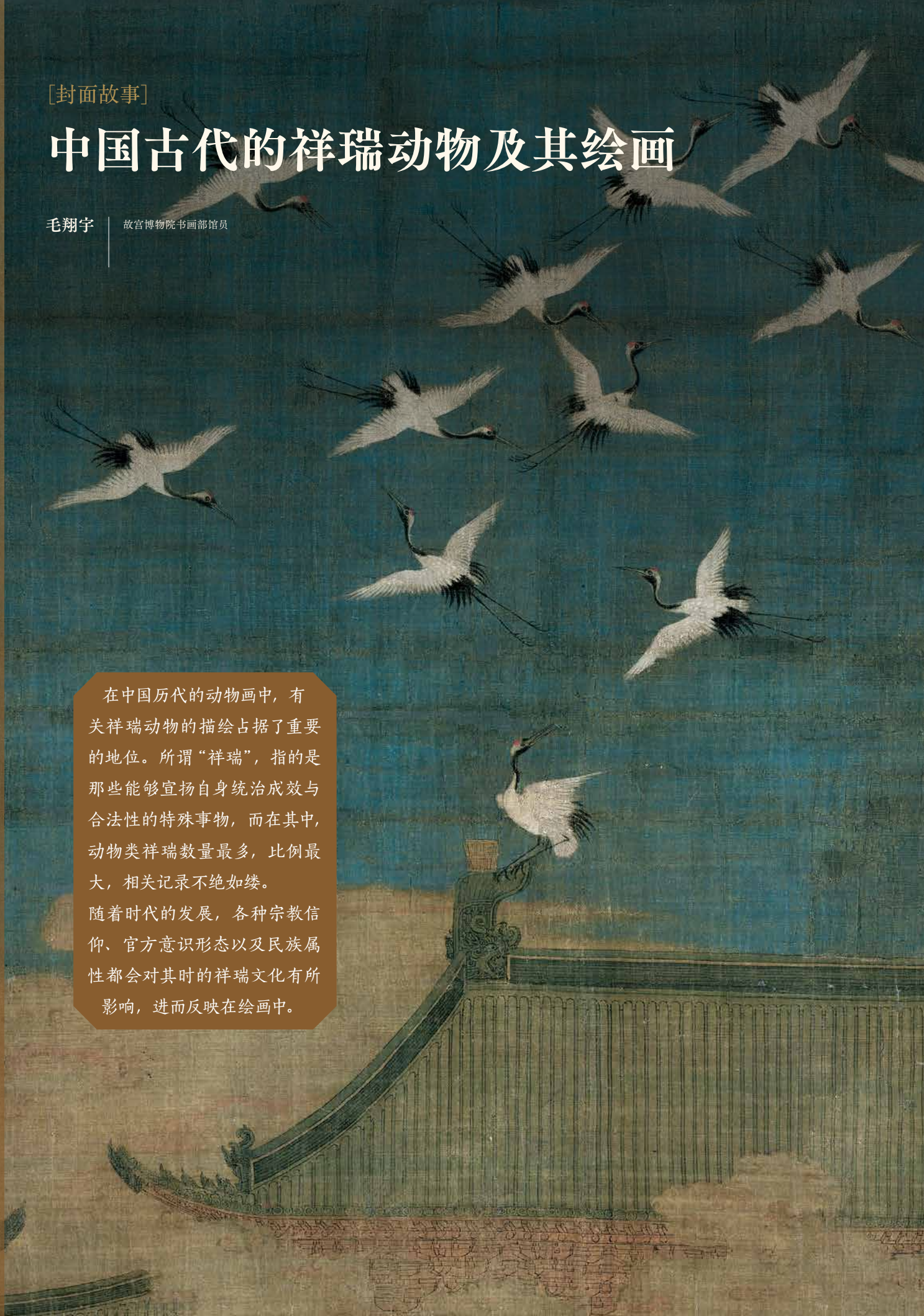
中国古代的祥瑞动物及其绘画

毛翔宇

故宫博物院书画部馆员

在中国历代的动物画中，有关祥瑞动物的描绘占据了重要的地位。所谓“祥瑞”，指的是那些能够宣扬自身统治成效与合法性的特殊事物，而在其中，动物类祥瑞数量最多，比例最大，相关记录不绝如缕。

随着时代的发展，各种宗教信仰、官方意识形态以及民族属性都会对其时的祥瑞文化有所影响，进而反映在绘画中。



“祥瑞”一词最早见于西汉刘向《新序》一书，指的是那些能够宣扬自身统治成效与合法性的特殊事物，以《唐六典》中罗列的为例，基本上可以分为四类：一、动物，如麟、凤、龙、龟等；二、植物，如嘉禾、芝草、木连理等；三、器物，如玄圭等；四、天文地理现象，如河水清等。其中，动物类祥瑞占有极高的比例，是古代祥瑞中最具代表性的类型。祥瑞的认定往往需要借助图籍，同时，为了进一步宣扬祥瑞，官方亦会围绕祥瑞进行大量的文学与绘画创作，它们共同构建的祥瑞文化是古代政治文化中十分重要的一部分。

早期祥瑞文献与祥瑞动物绘画

汉武帝元封二年（前109年），有芝生于甘泉宫齐房，《汉书·礼乐志》载“宫童效异，披图案谶”^①，故至少在西汉，应已产生了专门的图籍，以方便进行祥瑞的认定。汉代是奠定古代封建社会基本秩序的关键时期，不仅在政治上实现了大一统，更因为官方独尊儒术的政策而兴起了对儒家文献的大规模整理与注解，其一大特色是结合了阴阳五行、方术占卜的影响，宣扬“天人感应”，带有神秘主义色彩。在这种背景下，一些先秦文献中的事物被认定为“祥瑞”。如《春秋》记载史事终于鲁哀公十四年（前481年）“西狩获麟”之事，《公羊传》言“麟者，仁兽也，有王者则至”^②，董仲舒进一步发挥，将之称为“受命之符也”。从汉武帝时开始，祥瑞大量出现在官方的记载中，武帝启用年号纪年，早期的年号即多以祥瑞命名，如汉武帝之“元狩”“元鼎”，汉宣帝之“神爵”“五凤”“黄龙”。

上述命名年号的祥瑞以动物为主，汉代人对于动物的认识结合了阴阳五行，《大戴礼记》将动物分为毛虫、羽虫、鳞虫、介虫以及倮虫

五类，毛虫、羽虫即走兽及羽禽，为阳气所生；鳞虫、介虫即龙鱼、龟蚌等，为阴气所生；而人即倮虫，为阴阳之精。除人之外，其余四类各有其长，“毛虫之精者曰麟，羽虫之精者曰凤，介虫之精者曰龟，鳞虫之精者曰龙……龟龙麟凤所谓四灵”^③“四灵”也由此成为最常见的祥瑞动物题材。

现存汉代祥瑞图像最为集中的地方是武梁祠，其祠堂屋顶上分五行横向排列了数十种祥瑞，基本可分为植物、动物、器物三大类，其中动物有黄龙、麒麟、白虎、玉马、赤罴等。每种祥瑞主要以减地平雕阴线刻的方式处理，如祥瑞中的麒麟，其形象在拓片上似一剪影，通过轮廓可以看出马蹄牛尾的特征，头部双耳之间有一角，尽端呈圆形瘤状，麒麟之身以密密麻麻的“U”形短线暗示周身之毛发鳞片。每个图像右侧的榜题记载此物出现的条件，麒麟是“不刳胎残少则至”，典故采自《淮南子》^④等两汉文献。武梁祠的榜题结合了石刻图像，这种一图一格、图文结合的方式正近于前文所说的汉代瑞应图籍的样式，其制作时或许参考了相关文献的样式。

经过两汉之际经学谶纬的风尚，加之魏晋之间的战乱频仍，各政权都妄图证明自己才是天命所归，故到南北朝之际，各种祥瑞被加以整合，产生了多种总结前代祥瑞的集大成文献，代表性的如沈约《宋书·符瑞志》、孙柔之《瑞应图记》、顾野王《符瑞图》。唐代进一步将不同祥瑞分成大瑞、上瑞、中瑞、下瑞各种等级，其中最受重视的仍然是作为四类动物之长的麟、凤、龙、龟。现藏法国的敦煌文书P.2683《瑞应图》为我们可以见到的罕见六朝写本，画中现存的图像主要包括龙、神鸟以及龟三类，其余部分有文无图。绘画部分色泽鲜艳，主要运用红、白、绿、蓝、黄等原色和明快色彩，使整个画面显



敦煌文书 P.2683 《瑞应图》(局部)
纸本设色 全卷纵 28 厘米 横 459.8 厘米 法国国家图书馆藏

得十分鲜亮，但同一类瑞物彼此之间显示出了较为明显的格套化和程式化的倾向，观者只能借助飘带、云气、色彩等细节来进行区分。学者多认为此卷即六朝时某符瑞书籍原典或抄摹本，上图下文的样式符合汉唐时期瑞应图籍的布局，与武梁祠中一图一格的构图方式亦有相似之处。其采用了类书的编纂方式，亦无疑有助于使用者快速稽考，根据龙、龟在其时祥瑞中的重要性，可以推测此本应为瑞应图籍中偏卷首的部分残卷。

汉代人以阴阳讖纬之思想来解释儒家经典，以五行解释动物的五类，并确立了麟、凤、龙、龟的中心地位，对后世影响深远。一直到唐代，祥瑞文献及图画的制作即使有所增补，其核心内容却不曾改变。

中古道教信仰与祥瑞动物绘画

道教作为源于中国本土的宗教，创始于东汉末年，在中古时期迎来了繁盛期。道教仪轨本与早期修仙方术有密不可分的关系，尤以讲求长寿养生的部分为统治者所重视，其观念亦影响到了对于祥瑞的认识。

鹤作为一种祥瑞最早见于《韩非子》，乐师师旷为晋平公演奏清徵之音，“一奏之，有玄

鹤二八，道南方来”^{〔5〕}，所谓“玄鹤”，即鹤之长寿者，据传“鹤千岁则变苍，又二千岁变黑，所谓玄鹤也”。^{〔6〕}鹤长寿的性质使之与仙人联系在一起，并进一步为道教所吸收。如《列仙传》记载王子乔为道士浮身公接入嵩山，后“乘白鹤驻山头”。宋真宗时编纂的道教类书《云笈七签》中言及服食大还丹后可“排云控鹤”，都显示了道教与鹤的联系。事实上，鹤作为祥瑞大规模见于记载正始于真宗时期，这无疑与其道教信仰有关。同样崇奉道教的徽宗则进一步通过绘画将与鹤有关的祥瑞事件记录下来，这就是我们今天看到的《瑞鹤图》。画中共描绘了 20 只鹤，两只立于鸱尾之上，其余则在青色染成的背景上展翅翱翔，方向各不相同。此事发生在政和二年（1112 年）正月十六日，正是上元节观灯期间，每逢此时，大内南门宣德门前会架起山棚、堆出灯山，并有百戏乐舞陈列于御街两旁，故城内游人如织，才能造就如题中所说“往来都民，无不稽首瞻望”的效果。真宗朝鹤的出现是为天书陪衬，徽宗朝的瑞鹤应当也与政治宣传有关。徽宗朝早期最重要的两项文化工程当属九鼎的铸造及大晟乐的制定，二者前后相承，难以分割。崇宁四年（1105 年）八月庚寅大晟乐成，同年九月九鼎铸成，百官集大庆殿朝贺，其间奏大晟乐，“有鹤十只飞鸣其



宋 赵佶 瑞鹤图卷
绢本设色 纵 51 厘米 横 138.2 厘米 辽宁省博物馆藏

上，乃赐名大晟，置府建官，以司掌之。明年冬，备三献九奏，奉祠鼎鼐，复有双鹤来仪，自后，乐作则鹤至，如形影之相召”。^④“鼎鼐”即徽宗新铸九鼎之一，鹤每次均出现在演奏大晟乐的奉鼎仪式中，正契合了鹤“知音乐之节至”的记载。就在《瑞鹤图》创作完成后的一年，徽宗颁布《行大晟新乐御笔手诏》，将大晟乐由宫廷至民间全面推广，政和二年的上元次夕正是帝王与民同乐之际，此时出现了徽宗朝前期大晟乐演奏时常见的祥瑞，可能正表现了徽宗希望借助自己所制新乐播撒声教的期盼。

现藏美国波士顿美术馆的《五色鸚鵡图》

描绘春杏盛开，花朵星星点点，一只鸚鵡立于枝头，头部呈黑色，胸部红色而有深色横向暗纹，耳后枕部呈黄色，飞羽、尾羽呈绿色，眼周略呈白色，其羽毛之青、赤、白、黑、黄五色正与传统阴阳五行学说之五色对应，而道教对此加以吸收，常以五色云霞视为升仙的标志，《三洞群仙录》中记载卖药翁自行服用大还丹，“方入口，足下五色云生，腾空而去”。^⑤对于崇奉道教的徽宗来说，具备五色之羽的鸚鵡自然会被看作吉兆。图中的五色鸚鵡应是产自印度尼西亚诸岛屿的华丽吸蜜鸚鵡，古籍中多作为贡品被进献，如最早的《吴时外国传》中即



宋 赵佶 五色鹦鹉图卷
绢本设色 纵 53.3 厘米 横 125 厘米 波士顿美术馆藏

记载：“扶南东有涨海，海中有洲，出五色鹦鹉。”^⑨之后的唐代，外邦进献不绝如缕，一直延续至唐末，包括林邑国、拘萎蜜国、诃陵国等，上述诸国都位于南洋异域之地，正与今日华丽吸蜜鹦鹉的分布地域相吻合。徽宗题识中说画中鹦鹉“来自岭表，养之禁御”以及“遐陬来贡九重深”，可以知道此鸟应是通过贸易先来到南方沿海，然后再进至宫廷，并因其特殊的毛色而被赋予了别样的象征意义。

金朝的崛起让北宋的繁华轰然倒塌，与偏安的南宋形成了对峙格局。金朝虽灭北宋，但在制度上却对其多有继承，宫廷中同样有着繁盛的绘画创作，代表性的祥瑞绘画当属张珪的《神龟图》。张珪为海陵王治下的画家，图中绘一龟俯伏于水边沙地之上，尾巴平伸，脖颈抬起，缓缓从口中吐出一片祥云，祥云中有一轮红日，内有一神秘符号。此画中龟背部以细线勾出绒毛，据此判断应为绿毛龟，绿毛龟并非特定物种，它实际上为黄喉拟水龟，因长

期生活于水中，背部长出青苔而呈现出绿毛的形态，最早作为祥瑞见于记载是在北周武帝时，但频繁见于史籍则集中在五代、北宋，以崇奉道教的真宗时期最多。真宗即位后的首年，寿州有绿毛龟进献，真宗将之视为文治之兆。其后，绿毛龟又多次被进献，真宗不仅为之赋诗，还请宗室及近臣们作诗唱和。^⑩龟本身是长寿的象征，绿毛龟更与道教的内丹修炼有关，这应当也是真宗对其重视的原因。道教内丹法派讲求以呼吸吐纳、内丹修炼等方法达到延年益寿的效果，成书于北宋末的道教神霄派文献《火师汪真君雷霆奥旨》中，汪真君叙述自己内丹修炼经历时即说“修持再历四七春，六贼三尸如电扫。身轻体健绿毛生，至此绝无饥渴恼”^⑪，“绿毛”正是内丹修炼成功的标志。在该类信仰流行的背景下，宋金时期产生了一种龟吐祥云的图像样式，这一样式常常与鹤出现在同一图像中，共同作为长寿的象征，已有学者注意到这类图像与《神龟图》图式之间的关

联。^[12] 典型例证如四川泸县石刻博物馆藏宋代《龟鹤同寿男女二侍从》石刻，此图中央椅子左右两侧各有一名侍从，在椅子与侍从间的空隙内，分别有一只鹤与龟，鹤两翅高昂，回首抬望左侧的仕女，龟则从自己口中缓缓吐出一段云雾，云雾一直飘升至椅背上方，中有一圆轮，刻写“寿”字，正与《神龟图》的图像样式一致，故《神龟图》中红日内的神秘符号很可能即是“寿”字的艺术化变体，张珪活跃的正隆年间为海陵王完颜亮当权时期，此图可能是为海陵王祝寿祈福所作，而非传统观点认为的是海陵王为南下侵宋所作的符瑞作品。

作为政治宣传的祥瑞动物绘画

明代诸位帝王中，对祥瑞最为重视的当属成祖朱棣，他因“靖难之役”战胜侄子朱允炆

而得登大宝，纵然在即位后，身份合法性的焦虑也一直困扰着他，故明初所见祥瑞绘画及赞文多作于此时。

永乐朝早期最重要的祥瑞当属驺虞，时间分别在永乐二年（1404年）九月及十一年（1413年）五月，第一次由朱棣之弟、周王朱橚得于钧州之神后山，第二次则由曹县进献。台北故宫博物院现存有两本《驺虞图》，分别定名为明人绘《驺虞图》（以下称“明人本”）及明人绘《内府驺虞图》（以下称“内府本”），均与第一次进献驺虞之事有关。《诗经·国风·召南》中有《驺虞》篇，毛亨所作传中即言“驺虞，义兽也，白虎黑文，不食生物，有至信之德则应之”^[13]，表明在汉代人们已经用驺虞来指代白虎，且以儒家道德对之进行比附。朱棣以绘画与文学方式对此大肆宣扬，无疑带有宣扬其仁德的意义。两本《驺虞图》中驺虞的形态基本一致，周边环境均为



金 张珪 神龟图卷

绢本设色 纵 26.5 厘米 横 53.3 厘米 故宫博物院藏



明人绘 骑虞图卷

绢本设色 纵 54 厘米 横 129 厘米

台北故宫博物院藏



明人绘 内府骑虞图卷

绢本设色 纵 51.9 厘米 横 125 厘米

台北故宫博物院藏



明人绘 瑞应图卷 (局部)

纸本设色 全卷纵 30 厘米 横 686.3 厘米 台北故宫博物院藏

青绿设色，但构图及具体细节处理上多有差异。明人本为重青绿设色，左侧两株松树枝干粗壮，上有枯藤缠绕，综合运用圈点、皴线等多种技法表现树的质感，周围灌木树叶均以双钩写出。石用斧劈皴，以石青打底，皴线衬以藤黄，显得富丽堂皇。坡岸以一条小溪与对侧相隔，地面上开满了黄、白、红等各色花朵，一派生意盎然。内府本为淡青绿设色，明人本中右侧溪流的位置在此图中是一片广袤的湖泊，对岸是层层叠叠的山峦。明人本中左侧松树枝头及地面有两只红嘴山雀，内府本中则是两只角雉，卷后的尾跋亦以明人本更为完整。明人本对驯鹿面部结构比例的把握更为准确，眼睛、鼻子、嘴巴大小适当，双眼圆睁，眉头微皱，嘴角呈咬牙切齿状，显得不怒自威；内府本则眉头线条较短，鼻头硕大，神情过于呆滞。二图中驯

鹿应是选用了同一图本，然后再由擅画山水的画家补完，明人本很可能即是明初原作，而内府本则为后代之摹本。

除了官方制作的宣传图画外，亦有官员自发完成的作品。现存台北故宫博物院的明人绘《瑞应图》卷是由时任翰林院侍讲的曾棨请画师完成的作品，此画共有五段，一图一文，分别描绘永乐朝出现的白象、黄河清、麒麟、嘉禾和白鹿五种祥瑞，每图旁有曾棨为各种祥瑞所作的赋文。卷中的祥瑞都是传统政书文献中常见的，其中的“麒麟”值得特别关注，结合画面能判断所画显然是长颈鹿。图中的长颈鹿头顶双角，背有黑色鬃毛，尾部修长，周身花纹呈网格状，由一穿着红衣、头缠白巾的圉人牵引，身后另有两名同样打扮的外国人。另一幅更为有名的画作是台北故宫博物院的《麒麟

图》，构图与《瑞应图》基本相同，均为圉人牵着“麒麟”行进的场景。此图中的“麒麟”与郑和下西洋之举不无关系，它于永乐十二年（1414年）九月由榜葛刺国王赛弗丁进献，“榜葛刺”即今孟加拉国，进贡“麒麟”之时，正处于郑和第四次下西洋期间，就在贡“麒麟”前的永乐十年（1412年），少监杨敕等“往榜葛刺等国开读赏赐，至十二年回京”。^[14]十五世纪是地理大发现的时代，而郑和的七下西洋是其中重要的一部分，它不仅从政治的角度起到了宣扬天朝上国王权威仪、建立外交关系的作用，更重要的是拓展了地理知识，促进了彼此之间的往来。此次进献的“麒麟”正如五色鹦鹉等其他外来珍禽异兽一般，因本土未曾见过，被赋予了中国传统的观念文化，目之为祥瑞。

清代的藩部、帝乡贡物与祥瑞动物绘画

清代中前期通过数次征服战争，不断扩大版图，将周边其他少数民族纳入到自己的管辖范围内，并专置理藩院进行管理，形成了与域外朝贡体系并行的蒙、藏、回等内属藩部朝觐制度，藩部进献的诸多贡物中亦包含了祥瑞珍兽。

蒙古各部族是与满族统治者关系最为密切的族群，尤其是漠南蒙古，将之纳入统治的标志之一便是各贵族定期朝觐的年班制度。该制度指的是各藩部王公台吉于元旦、万寿和冬至三大节遣使进贡，轮流进京，尤以元旦之礼最为隆重。现存的清宫绘画多有以蒙古贵族进献的动物为表现对象的，进献之物多是体现游牧民族生活的马、犬等动物。

中国传统的祥瑞中，白色的动物是非常重要的，从生物学上看，这些动物是基因突变而产生的白化品种，因其罕见而被视为祥瑞。



明人绘 麒麟图轴
绢本设色 纵90.4厘米 横45厘米
台北故宫博物院藏

同时，塞外的内亚民族有其自身独特的信仰，陶宗仪《南村辍耕录》中言蒙古“国俗尚白，以白为吉”^{〔15〕}，满族的前身女真人亦因“金之色白，完颜部色尚白，于是国号大金”^{〔16〕}，这一观念无疑更强化了他们对于白色动物的崇拜。

清顺治年间就已建立起“九白之贡”的制度，即喀尔喀部包括丹津喇嘛在内的八旗分别进献八白马、一白驼。^{〔17〕}多伦会盟之后，这一进贡权力只归属于折布尊丹巴、土谢图汗和车臣汗。清宫现存有两套《十骏图》，“前十骏图”的马匹均来自蒙古贵族，绘画均出自郎世宁之手。画家运用西洋技法，以近乎原大的尺寸将不同马匹的姿态、毛发、肌肉十分精细地呈现出来，其中的“万吉驢”与“狮子玉”二马为纯白毛色。狮子玉的进献者正是掌管漠北佛教的折布尊丹巴，进献万吉驢的多尔济札尔应即《外藩蒙古回部王公表传》中的多尔济扎勒，属车臣汗部纳木扎勒一系^{〔18〕}，故万吉驢、狮子玉应为通过“九白之贡”进献的带有祥瑞意义的良马。

为了照顾未出痘的蒙古贵族，清代帝王亦将朝觐地点定在关外的避暑山庄，扎萨克（蒙古语“执政官”之意）们参加木兰行围，称为“围班”，此间多有进献。郎世宁《瑞豹图》所画是由蒙古台吉必力滚达于木兰秋狝进献的白色狍子。图中白狍双耳竖立，嘴巴瘦而尖，头顶有两凸起，尾部极短，右前足抬起，眼裂、蹄趾均用朱色提点，即乾隆皇帝御题中所说“目睛如丹砂”。其时正值乾隆皇帝之母崇庆皇太后六十大寿，正如葛洪《抱朴子》“鹿寿千岁，满五百岁则色白”之语，此狍之色带有长寿延年的寓意，顺应了乾隆皇帝为其母祈福之意。

东北地区作为满族的发祥地是除蒙古外进献动物最为集中的地域，清朝在东北地区设立围场，实行封禁制度，由各将军将采集、捕获之物进献朝廷，这些动物都带有十分鲜明的渔

猎民族特色。

鹰等猛禽在清宫动物绘画中的地位十分突出，不仅数量多，且时间跨度长，不同时期画家均有创作。这些猛禽图像的形式可分为两类，一种类似于人物画中的标准肖像——白鹰均脚系绳带，立于木架之上，木架为两柱架横杆的样式，在上下两根横杆之间是绘制有不同图案的刺绣，其上搭有倒三角状的锦袱。《石渠宝笈初编》著录有传为宋人的《织白鹰图》，所绘即白鹰立于横杆之上，清宫画家很可能在创作时以此为蓝本。另一种则近似于人物画中的行乐图——白鹰立于枝头或翔于山坳间，多由西洋画家绘鹰，本土画家绘制山水背景。



清 郎世宁 瑞豹图轴

绢本设色 纵 216.2 厘米 横 144.6 厘米 台北故宫博物院藏

《东海驯鹿图》描绘的是一只白化的驯鹿。驯鹿为鹿科驯鹿属动物，主要活动于亚寒带针叶林地区，此画中的驯鹿由宁古塔将军巴灵阿进献，产自东海使鹿部，《东北边防辑要》载：“俄伦春又分使鹿、使马二部，使鹿部在使马部之外，使马俄伦春距齐齐哈尔城五六百里，使鹿俄伦春距齐齐哈尔城千余里，即俄罗斯伊聂谢柏兴亦皆使鹿俄伦春所居。”^[19] 俄伦春即今日之鄂伦春族前身，其族名之意即为“使用驯鹿之人”，时至今日该族仍生活在东北边疆之地，可知此图信息完全符合驯鹿习性。此图中驯鹿刻画精细，目如黑漆，偶蹄特征明显，背部毛色尚略呈褐色，写实性较强，再结合其创作为乾隆十年（1745年）乙丑，此画虽未署名，很可能即出自郎世宁之手。

动物类祥瑞在古代的祥瑞中数量最多，比例最大，相关记录不绝如缕，伴随着时代发展，各种宗教信仰、官方意识形态以及民族属性都会对其时的祥瑞文化有所影响，进而反映在绘画中。然时移世易，无论具体的细节如何变更，祥瑞作为古代政治文化的重要一环，反映的始终是中国人趋吉避凶、祈福禳灾的内在心绪。❶



清 郎世宁 白鹿图轴
绢本设色 纵 179.9 厘米 横 99.2 厘米 台北故宫博物院藏

注释

- [1] [汉] 班固《汉书》第四册，中华书局，1962年，页1065。
 [2] [清] 阮元《十三经注疏》第七册，艺文印书馆，2007年，页355~356。
 [3] [汉] 戴德《大戴礼记》，《景印文渊阁四库全书》第一二八册，台湾商务印书馆，2008年，页458。
 [4] 《淮南子·本经》：“刳胎杀夭，麒麟不游。”[汉] 刘安《淮南子全译》，贵州人民出版社，1993年，页409。
 [5] [战国] 韩非《韩非子校注》，凤凰出版社，2009年，页68~69。
 [6] [晋] 崔豹《古今注》，《景印文渊阁四库全书》第八五〇册，台湾商务印书馆，2008年，页106。
 [7] [宋] 杨仲良《宋通鉴长编纪事本末》，《续修四库全书》第三八七册，上海古籍出版社，2002年，页425。
 [8] [宋] 陈葆光《三洞群仙录》，《道藏》第三二册，上海书店出版社，1988年，页298。
 [9] [唐] 欧阳询《艺文类聚》，《景印文渊阁四库全书》第八八八册，台湾商务印书馆，2008年，页831。
 [10] [宋] 李焘《续资治通鉴长编》，《景印文渊阁四库全书》第三

- 一四册，台湾商务印书馆，2008年，页550。
 [11] 《道法会元》卷七十六，《道藏》第二九册，上海书店出版社，1988年，页263。
 [12] 陈冠石《金代张珪〈神龟图〉卷研究》，《美术观察》2021年第3期，页48。
 [13] [清] 阮元《十三经注疏》第二册，艺文印书馆，2007年，页68。
 [14] [明] 王圻《续文献通考》，《续修四库全书》第七六六册，上海古籍出版社，2002年，页585。
 [15] [元] 陶宗仪《南村辍耕录》，《景印文渊阁四库全书》第一〇四〇册，台湾商务印书馆，2008年，页425。
 [16] [元] 脱脱《金史》第一册，中华书局，1975年，页26。
 [17] 《清实录》第三册，中华书局，1985年，页746。
 [18] 《钦定外藩蒙古回部王公表传》，《景印文渊阁四库全书》第四五四册，台湾商务印书馆，2008年，页278。
 [19] [清] 曹廷杰《东北边防辑要》，《丛书集成续编》第四四册，上海书店出版社，1994年，页655。



清人绘 东海驯鹿图轴

绢本设色

纵 211.8 厘米 横 215.4 厘米

台北故宫博物院藏