

六

宋代的花鳥與畜獸

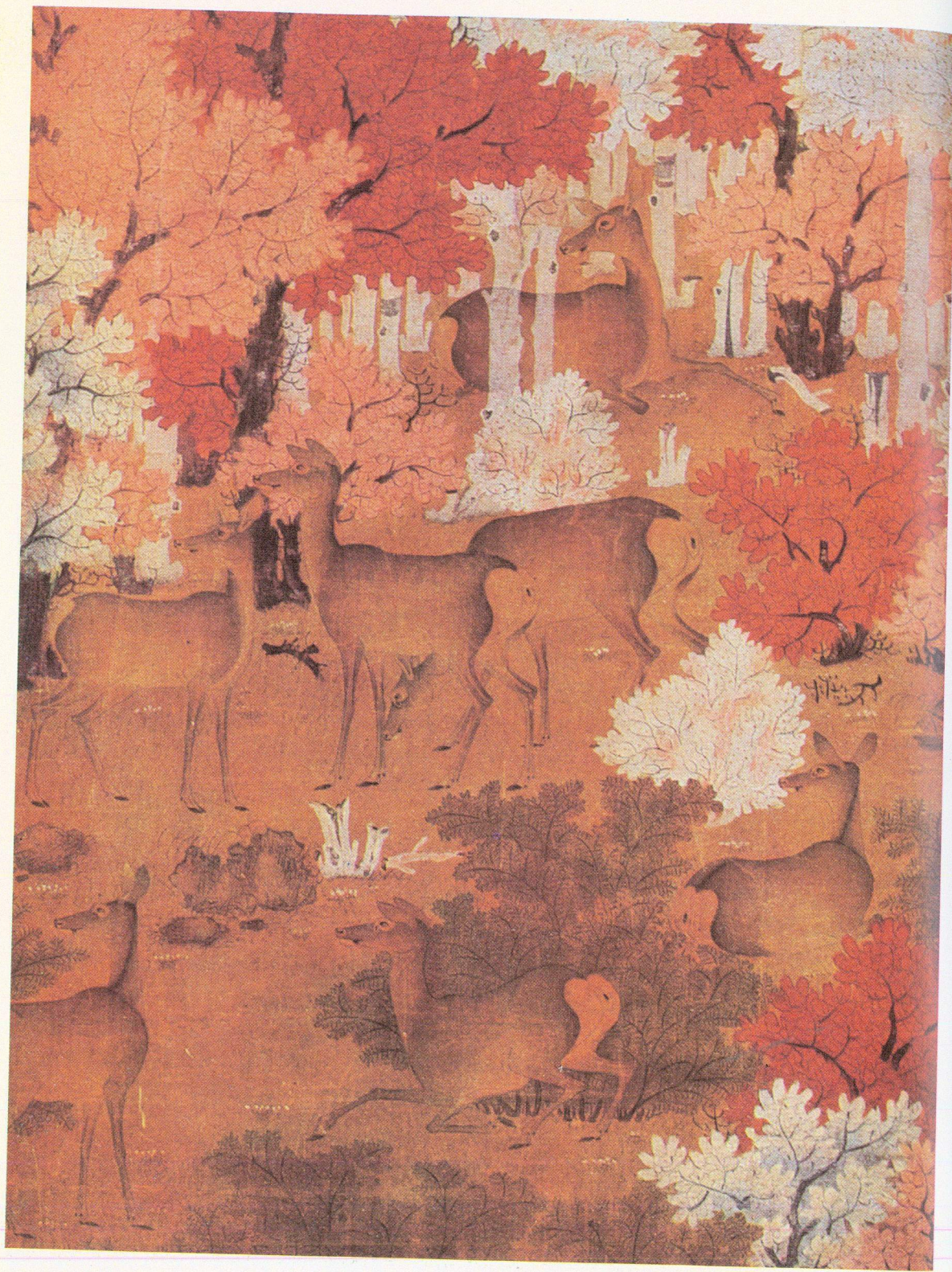
中國畫評家通常將繪畫分為三大類：^{1.}人物、^{2.}山水、^{3.}花鳥。我們前面已經討論過的人物和山水，以及包括了所有花卉、其他植物、鳥類、蟲類和動物的第三類。畫評家從來沒有認真對待過這第三類繪畫，總把它們看成是雕蟲小技。但是它們並沒有因此而變得比較不流行，唐、宋畫家中，這類畫家人數多得令人吃驚。我們在史籍上讀到很多唐代花鳥專家的姓名，但是幾乎完全不知道他們是怎樣作畫的。這些唐代花鳥如今只能在描繪戶外景色的佛教畫或俗世畫裡看到，存在於裝飾性的局部段落中。盛開的花樹，多葉的叢林、小花，散佈在很多敦煌壁畫上，和諸如「明皇幸蜀圖」這類畫中的人物之間。它們豐富了畫面，填充佈景空白處，而且經常透露了季節性。它們描繪工整，株株樹木各具形態，這樣的畫法使我們推臆：裝飾美和準確性必定是唐代花鳥、畜獸畫的兩項目標吧。」

這兩種品質在故宮所藏一對花鳥名畫裡表現得最是明確。這兩張掛軸可能原屬於同一張大屏風，描繪了秋日楓林裡的一群鹿。某種唐代風格毫無疑問地保留在這裡，但是保留了多少？保留了那一些特徵？却很難說，因為沒有一張能夠與之比擬的唐畫流傳下來。事實上，就是在整個中國繪畫裡，也沒有和它們接近的作品。（有人認為它或許是一張第十和十一世紀控制中國北部、蒙古和滿州的遼代契丹人的作品，這種說法倒頗具說服力。慶陵出土的十一世紀遼墓壁畫，主題與這兩幅作品很接近，技巧却粗劣得多，似乎代表了同一種風格的衰弱。所以故宮這兩張畫被鑒定為十世紀是很合理的。）但是無論我們怎樣看，（畫風中都有一些非中國性的地方；秋林簇葉交織而成的裝飾性圖案，特別具有自然主義風味的鹿群，都使我們想起近東繪畫。動物身上使用了相當重的凹凸法）在不掩蓋線條的巧妙和敏感之下，加強了線條的柔塑性（plasticity）。

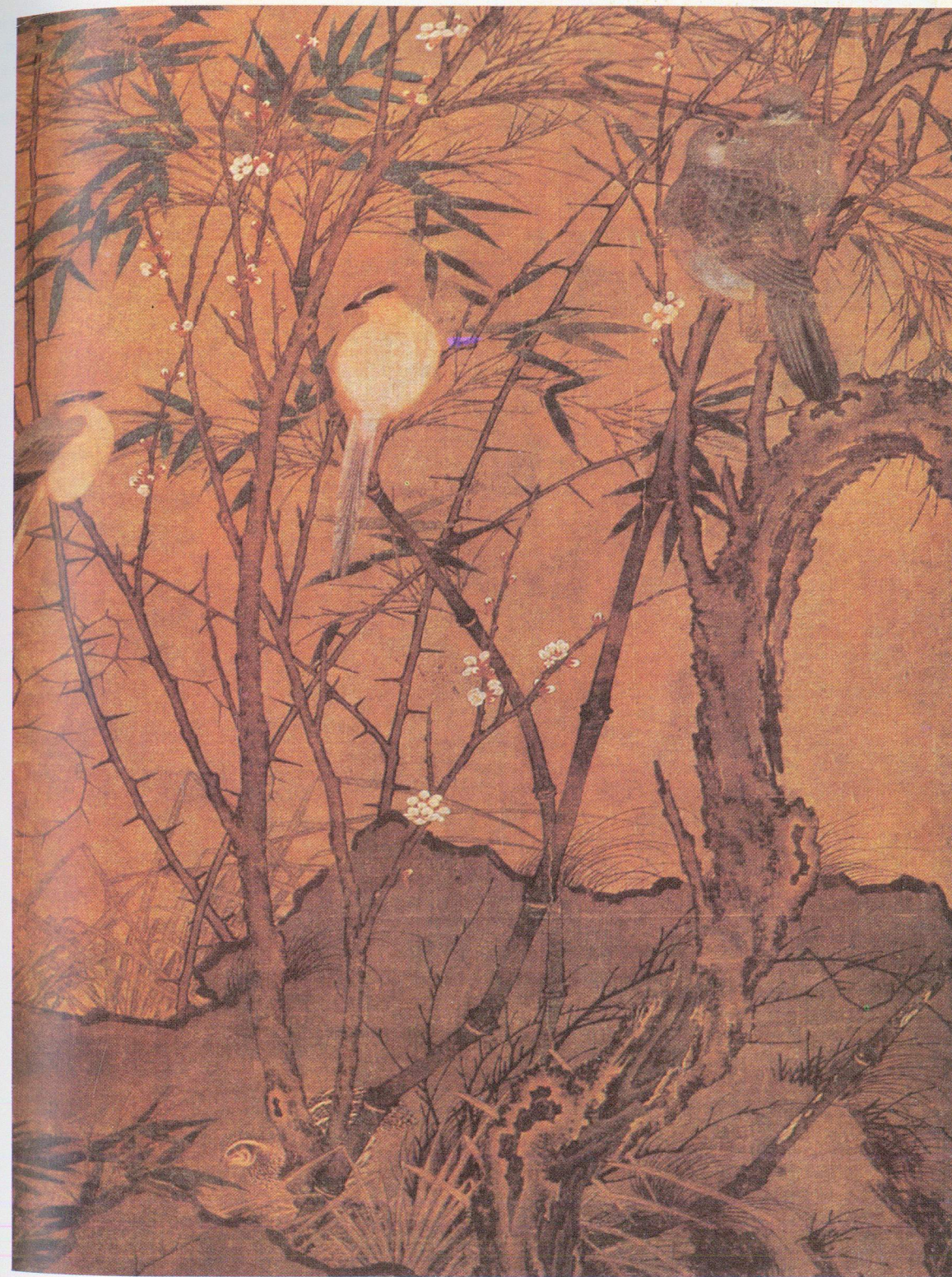
只要早期中國畫家願意，他們就有足夠的天才給我們畫出來一種印象：畫家完全不介入主題。他能夠把動物完全浸溶在它們各自為主

唐花鳥：

丹楓呦鹿 10th C.



△無款(十世紀) 丹楓呦鹿 軸(局部) 絹本設色 台北故宮博物院



△無款(十二世紀早期?) 梅竹聚禽 軸(局部) 絹本設色 台北故宮博物院

的活動裡，而不感覺到有人在旁注視它們的模樣畫出來。在我們的時代，把照相機藏起來，或者用遠鏡頭拍攝動物時，可以表現一種我們完全不熟悉的，遠離了人世間的感覺，和這類畫的效果是很近的。台北故宮一張鮮為人知的作品，「猿馬圖」透露了一種神祕氣氛，部份就是因為這種孤離的特質，部份則是因為題材本身的曖昧成份：如果猿群之間有什麼關聯，這種關連是什麼？二猿懸掛在樹頂，另一猿盤踞在石上。牠們和前景那兩匹不知小跑向何處的馬又有什麼關連？假如這張畫具有什麼象徵意義，這些涵意如今已被遺忘，而畫家自己也不想把它說清楚，只是以一種認為當然的態度把這奇異的景像陳展出來。畫家並沒有把猿猴畫成滑稽的動物，馬群的高貴氣質也並非矯裝。（這幅被鑒認為是第八世紀畫家韓幹的作品，但是完成年代似乎應該更遲。也許應該是五代或宋初作品，大致和「丹楓呦鹿」同時，然而鐵定屬於另一種沒有滲入外來影響的純中國傳統。）樹、石比動物更能提供我們探知年代的線索；我們在其他仿摹十世紀繪畫的作品中，看到同一類型的樹、石。（畫家沿着輪廓線加以淡染，僅以此法來製造凹凸感。他又在樹幹上使用彎曲的線條，以創造圓柱的形狀。石面還沒有出現皴筆；）用在這裡的渲染法之中，必定有些部份就是李成、郭熙使用在他們的「煙雲之山」上的技巧吧，畫評家會對這樣的技法讚不絕口呢。

北宋最偉大的花鳥畫家崔白是具有獨立發展傾向的優秀院畫家。崔白先用碳筆在絹布上打下粉稿，再直接加上墨筆，這種畫法當時驚駭了不少人；他可以不靠尺規而畫出又長又直的線條，創造力無窮無盡。此幅巨畫可能是他唯一現存作品，上書作者名款和完成年代1061年，它體現了宋畫論家所讚揚的，技巧與天然的合一，給崔白的盛名立下了明證。崔白技巧的卓越程度可以和同時代人郭熙並稱。在這裡，他用細膩的線條和渲染來畫風中的枯葉、折葦和彎竹，用荒疏的乾筆來畫樹，用粗筆來畫河岸。十世紀大師們高不可測的感覺已經鬆懈下來，如今畫家對出現在自己畫中的生命有了同情和瞭解。（兩隻山鵲向一隻兔子啾叨著，兔子感到迷惑了，這些活動都在瞬間被畫家捕捉到。）一片暗澹的墨染代表了冬日蕭索的天空，所有形體像似無意地襯置在上面，使全畫共享了北宋山水傑作中的那一片天然。

然而花鳥畫的發展和山水畫類似，自十一世紀以後，也追隨了一條不同的道路。重視準確性和嚴謹構局取代了以上這種似乎是即興式的創作法。宋徽宗（在位期1101-1125年）是導致趣味改變的關鍵人物。徽宗本人也是一位卓越的花鳥畫家，在他的贊助和直接控制下，畫院羅致了許多當代首席畫家，畫院地位也提昇到舉足輕重的地步。這種地位一直持續到宋亡。徽宗對忠實地描繪實物很熱心；在他手下工作的畫家如果有一絲一毫背離了準確性，就會受到他的譴責。徽宗統

↑ 猿馬圖 (1061)
↑ 馬比對後?

北京宮內

▷ 無款(十世紀?)
(傳)韓幹(八世紀)
猿馬 軸
絹本設色 寬48.3公分
台北故宮博物院





◁ 崔白
雙喜圖 1061 軸(上端截短)
絹本設色 寬103.5公分
台北故宮博物院

▽ 無款(十二世紀)
誤鑑為趙昌
茉莉 冊頁
絹本設色 24.7×28公分
鎌倉菅原氏藏

*譯註1 鄧椿《畫繼》

治初期，畫院會有一條戒律：「蓋一時所尚，專以形似，苟有自得，不免放逸，則謂不合法度，或無師承。」（*譯註1）在這種要求的壓力下，畫家很可能會變成最糟糕的學院主義者，但是他們沒有。把自然畫得好像照片一樣忠實絕不是徽宗時代畫院風格的真髓；自然不會把它的創造力局限在這樣優美典雅的線條中，也不會把創造力安排在這樣秀美而永恆的構局中。相反的，這裡出現的自然清澈而透明；一種完美感達到了理想。種種玲瓏剔透的視象都緊緊源自自然，但是畫家用這樣絕對的信心來安排它們，以致於使它們產生了本身獨立存在的價值。畫家說，畫在那兒的，就是一隻鴿子，就是一枝梅花，沒有人敢懷疑他。





梅竹雙禽

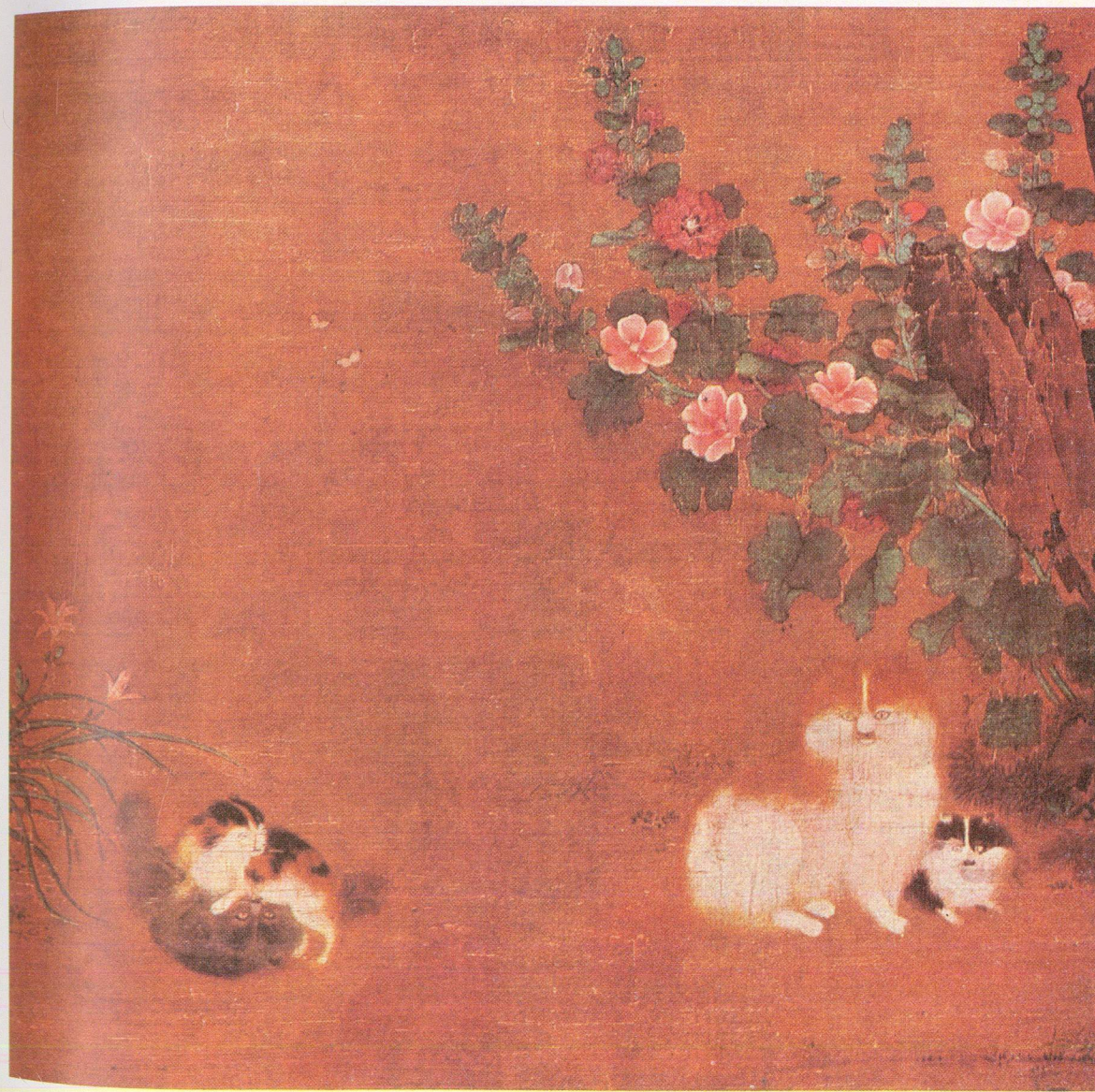
▽(傳)毛益(十二世紀)
戲貓圖 冊頁
絹本設色 25×26.3公分
大阪大和文化館

例如「梅竹聚禽」裡的醉人景像，如果我們以它自己想表現的來接受它，就會發現，在相比之下，甚至連崔白的傑作都顯得有些呆板而勉強了。「梅竹聚禽」可能出自徽宗畫院某人之手，也可能是現存唯一的大型院畫作品。它的細節畫得精密無比。我們在徽宗畫派的其他冊頁作品裡也能見到同樣的技巧。同樣一種秩序感和明確度行走於整個畫面。雖然糾纏着的竹叢、梅枝，和高拔的荆棘是應該造成雜亂的印象的，然而它們在這裡却交織成一幅百鳥縷花屏風。構局很穩定，不像崔白。群鳥之間也沒有什麼關連；牠們獨自棲息在枝上，各居其位。每個獨立元素在視覺上都非常真實，真實感的底下深藏着精密而耐心的觀察——藝術家知道竹是怎麼抽枝生葉的。他也瞭解鴿子的細長羽毛和鸚鵡的尖銳羽毛是不一樣的。但是最後還是崔白的畫比較能夠滿足徽宗《宣和畫譜》中所例舉的，花鳥畫的目的。《宣和畫譜》的作者說，與自然界的花鳥禽畜建立關係的是人的觀念和情緒。例如鸚鵡雁鷺能喚起悠閒的感覺，鹿群能挑起悲秋的意念，諸如此類。這些畫題「展張於圖繪，有以興起人之意者，率能奪造化而移精神，遐想若登臨覽物之有得也」。這段話和我們前面曾引證過的郭熙的山水理論是很相近的，兩者都代表了中國的正統繪畫觀。

△徽宗(十二世紀初)
梅竹雙禽 卷(局部)
絹本設色 高31公分
紐約顧洛阜氏藏

梅竹聚禽(12th C.)

鑒定出於徽宗之手的作品，現存的大約有好幾打。大部份都有他的名款，字體則難以辨認；除了非常少的幾幅畫以外，其餘明顯地都是仿作，而且沒有一張完全沒有問題。有三、四幅問題比較少，其中最好的一張短卷描繪了兩隻花雀，棲息在斜伸出岸石的竹枝上。一鳥側身，一鳥轉頭前看。這是徽宗和他的畫院畫家們最喜歡表現的鳥姿。同樣的安排也出現在他們的其他作品中——例如，「梅竹雙禽」中的一對椋鳥。這兩幅畫在風格上也很近似：竹枝在畫面上像扇骨般展開，上面棲歇著優美的鳥群；幾筆勾勒和墨染構成岸石，石面不加任何皴筆。不管這兩幅作品的年代或作者為何，它們之間的關係可能準確



地反映了畫家皇帝和其畫院之間的關係。徽宗手卷是職業畫家的構圖的簡化，減少了技巧的表現，以適應敏感而又頗具能力的業餘畫家。

徽宗的去逝，京都的南遷杭州，中國極端的衰敗，這些變化似乎都沒有瓦解畫院畫家。在徽宗子孫的統治下，他們持續下去，以永恆的觀鳥者特殊的冷靜態度，以同樣的謹慎和典雅，來表現他們的小題材。他們和同時代的南宋畫院山水畫家一起，飄離了不完美的物質世界，進入理想境域，把北宋繪畫牢建在現實中的基礎拋棄在身後，有時甚至也遠離了徽宗一派頗具說服力的對現實的模擬。他們的情緒比較柔緩，目標也比較謙虛；我們現在所看到他們的作品大致都是冊頁，這是他們最喜歡使用的形式。

日本菅原氏所藏的一張秀麗的「茉莉圖」雖然一向被認為是十一世紀早期花卉畫家的作品，其實在風格和趣味上完全屬於南宋，而且可能出自某位十二世紀院派畫家之手。傳所作畫家趙昌是位保守派，喜歡使用一種比較寫實的謹慎風格；他把自己的作品叫做「寫生」。宋代作者記載他清晨在庭園中散步，手裡拿著要畫的花；因此我們也就不難瞭解他的名字為何與「茉莉」這樣的畫連在一起了。花葉在空中巧妙地卷折著，花朵和花葉酌量交疊在細枝上，風格如此具有信心，乍看之下，可真像一幅直接寫自生物的素描呢。只有再看以後，我們才感覺到它理想化的程度。斜分的構局和十二世紀山水冊頁近似，同時也暗示了作品的完成時期。

和兩個世紀以前的南唐李煜的畫院一樣，南宋畫院奉職在一個永遠憂懼著北方入侵的不安定朝廷下。在這種時期創作的畫家們，也許感到有肯定和平與安定的必要。在皇家婦女生活著的幽僻庭院，在孩童嬉玩著的花園，也在文人學士們隱居著的，被畫家打點得像似公園某角的處所，有一線陽光寧靜地擋除了所有來自北方的野蠻冷風。這種寧靜氣氛瀰漫在兩幅鑒定為十二世紀院派畫家毛益的作品中。一張畫的是母豬和小豬，另一張是母貓和小貓，背景都是庭園。肥胖傲慢的母貓等於是畜生裡的唐朝宮廷婦女；同樣一種被貴族們深信不移的安全感也表現在它的姿態和沉著的眼神中。兩隻小貓在旁邊打滾。前景另有一隻貓，橘色的毛襯托在泛黃的絹地上，身影幾乎不見了。它仰頭看著一對蝴蝶。蝴蝶翩翩飛舞在蜀葵之側。

七

南宋院派山水 馬遠、夏珪、馬麟

宋代經過一段混亂時期，終於在1138年重新建都於杭州。朝廷來到嶄新的環境，就是稱為江南的富沃丘壑地帶。畫院置身在文化城杭州的魅力下，受感於它迷人的景色，儘情享受着西湖兩岸的詩情畫意，一種新的抒情趣味便灌輸進畫院風格中。北方崎嶇的山嶺，風蝕的平原，現在已很不適合這種比較溫和的情緒了；在金人統治下的北方，仍有一些畫家繼續使用著郭熙、范寬的畫法，但是這種畫法已經成為次要的地域性傳統。李唐的風格被證明是更能適應重新安置的畫院傾向，大部份山水畫家都採用了它。這種風格在以後持續不斷地朝向恬淡而親切的方向演變著，形成南宋院畫山水的基礎。

少數畫家繼承了傳統畫法。其中一部份以古體為風格。北宋末年，復古趣味在文人收藏家中興起，激發了當時仿唐和仿唐以前作品的風氣。宋太祖後裔趙伯駒採用了唐代的青綠山水。傳其所作的許多畫中，有一幅題名為「漢宮圖」。這張畫沒有名款，把它鑒屬為趙伯駒所畫也很有問題。山水部份完全沒有用到青綠法，而其他很多細節，例如人物，拗曲的梅樹，藍色的遠山，也都指出了完成日期要在趙伯駒早已去逝以後的十二世紀末到十三世紀初之間。構局的復古氣味和主題的性質，是有人把它鑒為出自擅長宮景的趙伯駒之手的原因。它描繪的是傳說牛郎織女相會的七夕黃昏之景。也許是為參加遊行或賽會吧，僕人遷著牛車聚集在畫的前景。皇后和侍從們離開燈火通明的宮殿，經過太湖石疊成的天然隧道，走向畫面左上方的高塔。最後一線天光就將消失。她們登塔，前去參加今晚舉行的傳統賞月節目。

「馬夏」派山水是西方人眼中最熟悉的中國山水，畫派以兩位創建人馬遠、夏珪之名而為名。馬、夏和無數追隨者創作了吸引力極為廣泛而直接的作品，結果他們不但在本土獲得盛名，就是在外國，幾個世紀以來，他們的作品也深受著大家的喜愛。出自「馬夏」追隨者的數千幅畫，還有馬、夏親筆製作的幾件珍品，被旅客和商人帶到了外國。先由他們帶到韓國和日本——仿品又再被仿，竟成為整個一種

南宋院畫 (12th)

茉莉圖 (12th)

宋室南渡之後

北方：范、郭 → 次要
地域性
南方：李唐 → 主流

戲貓圖 (12th)

漢宮圖