

寒林雪景

第四十二期
臺北故宮藏畫專輯

李成寒林平野

枯朽錯出老
松枝深寒
身如雪時憶
向龍泉經一
再臺懷此景
為題之
費未新畫
謝魁



名譽顧問 謝稚柳 王己千
楊仁愷 楊 涵
主 編 龔繼先
副主編 周衛明

臺北故宮博物院藏中國宋元名畫專輯(上)

目 錄

圖 版

一 寒林平野圖軸 (宋) 李 成	封面
二 宮樂圖軸 (唐) 佚 名	三—五
三 雪漁圖軸 (五代) 佚 名	六
四 洞天山堂圖軸 (五代) 董 源(傳)	七
五 江行初雪圖卷 (五代) 趙 幹	八
六 射騎圖(冊頁) (五代) 李贊華	九
七 丹楓呦鹿圖軸 (五代) 佚 名	一〇
八 溪山暮雪圖軸 (宋) 佚 名	一一
九 谿山行旅圖軸 (宋) 范 寬	一二—一三
一〇 松巖仙館圖軸 (宋) 佚 名	一四
一一 岷山晴雪圖軸 (宋) 佚 名	一五
一二 墨竹圖軸 (宋) 文 同	一六
一三 竹鷗圖軸 (宋) 崔 白	一七
一四 雙喜圖軸 (宋) 崔 白	一八—一九
一五 寫生杏花圖(冊頁) (宋) 趙 昌	二〇
一六 雲山得意圖卷(部分) (宋) 米友仁	二〇
一七 梅竹聚禽圖軸 (宋) 佚 名	二一
一八 雪景寒禽圖(冊頁) (宋) 王定國	二二
一九 文會圖軸 (宋) 趙 佶	二三
二〇 紅蓼白鵝圖軸 (宋) 趙 佶(傳)	二四
二一 蠟梅山禽圖軸 (宋) 趙 佶	二五
二二 老子騎牛圖軸 (宋) 晁補之	二六
二三 大士像軸 (宋) 賈師古(傳)	二七
二四 羅漢圖軸 (宋) 劉松年	二八—二九

二五 萬壑松風圖軸 (宋) 李 唐	三〇
二六 乳牛圖軸 (宋) 李 唐	三一
二七 江山小景圖卷 (宋) 李 唐	三二—三三
二八 秋庭戲嬰圖軸 (宋) 蘇漢臣	三四
二九 冬日嬰戲圖軸 (宋) 佚 名	三五
三〇 江帆山市圖卷 (宋) 佚 名	三六
三一 畫梵像卷(部分) (宋大理國) 張勝溫	三七
三二 山腰樓觀圖軸 (宋) 蕭 照	三八
三三 千手千眼觀世音菩薩圖軸 (宋) 佚 名	三九
三四 雪蘆雙雁圖軸 (宋) 佚 名	四〇
三五 潑墨仙人圖軸 (宋) 梁 楷	四一
三六 秋塘雙雁圖軸 (宋) 佚 名	四二
三七 雪灘雙鷺圖軸 (宋) 馬 遠	四三
三八 曉雪山行圖(冊頁) (宋) 馬 遠	四四
三九 暗香疏影圖(冊頁) (宋) 馬 麟	四五
四〇 芳春雨霽圖(冊頁) (宋) 馬 麟	四六
四一 暮雪寒禽圖(冊頁) (宋) 馬 麟	四七
四二 靜聽松風圖軸 (宋) 馬 麟	四八
四三 花鳥圖軸 (遼) 蕭 淑(傳)	封三
四四 寫生紫薇圖(冊頁) (宋) 衛 昇	封底

文 字

前 言	何政廣	一
回顧明代以前的花鳥畫	元 靈	一

海峽兩岸《藝苑掇英》與《藝術家》交換編輯

《藝術家》雜誌編選宋元名畫

經過長期的籌劃，《藝術家》雜誌與《藝苑掇英》叢刊的交換編輯計劃終於推出了。分別收藏在兩岸的中國歷代名家作品，也終於能通過這次刊物的互相交流刊載，讓兩岸讀者更充分地享受前人的文化遺澤。

《藝苑掇英》提供給《藝術家》發表的兩百多幅由中國大陸各大博物館收藏的歷代名畫，全部篇幅已分別在一九九〇年四月、五月、六月、七月份的《藝術家》雜誌刊載介紹完畢，在連載期間，普遍受到讀者的好評和重視。由《藝術家》編選的交換內容，則是以臺北故宮博物院收藏的宋元名畫為主，共八十餘件。

《藝術家》雜誌創刊於一九七五年，是一本綜合性的藝術月刊，現已出版了一百八十餘期，發行範圍除臺灣地區以外，歐洲、美國、日本、香港、韓國、新加坡、吉隆坡等地也都有讀者羣及經銷點。

創刊十五年來，隨着咨訊的加速流通及擴充，《藝術家》雜誌的作者陣容也不斷的充實擴大，甚至網羅了世界各地的重要學者專家，尤其值得一提的是，近年來更加入了大陸的美術作者、評論家等，使我們的內容更豐富多元。與《藝苑掇英》的交換編輯計劃，也是建立在這種良性溝通的基礎上促成的，對編輯人員和讀者來說，特別值得欣慰。我們希望藉這次交換編輯的活動，促進兩岸未來更多類似的文化交流，以更多樣化的形式，豐富兩岸讀者的心靈，我個人也謹藉這個機會代表《藝術家》雜誌社向大陸的讀者致問候。

《藝術家》雜誌社發行人

何政廣

回顧明代以前的花鳥畫

元 靈

花鳥畫在中國繪畫史上成為獨立的類門，是相當晚的事。一般學者都以為它的起源是受到佛教藝術影響的結果。總之，要到中唐之際，它纔脫離為人物、建築畫作陪襯的附屬地位，而成為畫家主要描寫的對象。

我們從《歷代名畫記》和《宣和畫譜》二書中可以看到花鳥畫在唐代已經成為繪畫類門中的一個單元，以花鳥聞名的畫家極多，薛稷的鶴、梅行思的鷄、邊鸞的花卉、刁光胤的竹石貓兔均極有名。畫家們對於花鳥素材的配合也極為考究，譬如于錫畫牡丹配以雙雉，他的理由是：『鷄、家禽，故作牡丹；雉，野禽，故作雪梅，莫不有理焉。』

這些畫家當中，最有名而對後來影響最大的，莫過於中唐的邊鸞與晚唐的刁光胤。邊鸞是長安人，善作折枝花卉，精於設色。中唐時，他的牡丹壁畫還留在長安的寶應寺中，張彥遠曾經見過。刁光胤學邊鸞，晚年入蜀避難，由是而把中原地區畫風帶到四川，影響了黃筌父子的花鳥畫。

五代的花鳥畫重心有二：一為四川，以黃筌父子的畫風為代表。此派講究設色，以工細聞，另一派為南唐，以徐熙的風格為代表，熙落墨兼設色，以野逸聞。近人對徐熙與黃筌到底誰屬勾勒，誰屬沒骨畫法，頗多爭論，由於二家傳世的真蹟不多，所以難以斷言孰是孰非。惟知不論是徐派或黃派，他們兩種不同的畫風，從兩宋以下，各在不同的範圍中發揮影響力幾達千年之久，這種現象應是更值得我們注意的事。

徐黃二派的流傳及花鳥畫其他派別的興起情形，大概是這樣的：黃筌畫派成為兩宋畫院推崇的對象。北宋畫院的黃居寀兄弟、滕昌祐、趙昌、吳元瑜、易元吉、崔白等人是此中大將。此派由於徽宗的提倡與愛好，所以盛行一時。徽宗本人擅長翎毛，講究設色的工細和描寫的真確以及構圖的巧思。南渡後的畫院仍然崇尚這派畫風，李安忠、李迪、馬家父子、李嵩、林椿、吳炳等人可為代表。至於徐熙的畫風則被北宋文人所推崇，當時有名的鑑賞家米芾便以為『黃筌畫不足收，易摹；徐熙畫不可摹』，可見徐熙在當時的文人圈中，是比黃筌更受重視的。宋、元以降，徐熙畫風因得文人的推崇，所以能與推崇黃筌的院派互相抗衡。

兩宋的花鳥畫家，除了把徐、黃二家的畫風加以發揚光大之外，更引人注目的是他們在水墨花卉上的成就。按北宋的水墨山水已發展到相當高的水準，此時的水墨花卉畫也逐漸在形成。據東坡墨花詩序：『世多以墨畫山水、竹石、人物者，未有以畫花者也，汴人尹白能之。』又日人戶田禎佑在《牧谿·玉澗》一書中，引用了北宋一〇七九年出版的洛陽花木記，其中形容牡丹為『潑墨紫』一詞，來證明當時潑墨花卉已經盛行的事實。水墨花卉的興起，一般以為與禪宗的盛行有關，經過南宋末年的禪僧如牧谿、梁楷等人的發揚，使得這

支後起之秀在其後的文人畫壇上，造成不可遏止的影響力，其風勢駭然有凌駕於徐、黃設色花鳥畫風之上的趨勢。尤其是墨花中的墨梅與墨蘭，後來更與墨竹鼎立為三，成為獨立的系統，自有它們流傳、變化和發展的生命。墨竹畫的發生，有人以為是唐明皇開創的，也有人以為是後蜀李夫人開始的。但是，無論它開始於何時，到了北宋末年，墨竹已經獨立為一個繪畫單元而在宣和畫譜中別立一門了，其中以文同及其湖州畫派對後來的影響最大。至於墨梅的發展，據記載是始於北宋禪僧超然仲仁。這個畫風的興起，甚為當時文人所喜愛，所以它能驅馳南北宋及金朝，成為一門新興的繪畫主題，計南宋的墨梅大家有稱上人、楊無咎、趙孟堅、金朝則有趙秉文等人。

墨蘭的發生較前二者稍晚，大約是宋室南渡後，始於江南的新畫風，當時最有名的墨蘭畫家是楊無咎、趙孟堅及鄭思肖等人。梅、竹、蘭等墨花在元、明各代的發展及影響相當重大，由於時代環境不同，也由於大家輩出而產生許多不同的風格和變化。

元朝由於時代環境特殊，因此花鳥畫本身也顯出獨特的作風。這作風可由兩方面來看：一是象徵主義的應用，其次是書法入畫風氣的形成。原來淪落在蒙古鐵蹄下的漢人畫家，雖在選擇入仕或隱居等生活方式上各有不同，然而埋藏在他們心中那種對故國的懷念，却是相同的。由於環境的限制，使他們無法直述故國之思，所以便藉筆墨作象徵的表現，以發抒心中的苦悶。最明顯的例子如鄭思肖畫墨蘭不畫蘭根和土坡，表示國土被元掠奪，致使亡國之民無根可棲。又南宋遺民龔開，常畫鬼圖，來表示統治非人之意。那善於畫馬及花鳥畫的任仁發，雖然官拜水利副使，却仍畫瘦馬來表示漢人被壓榨的模樣，而畫肥馬來諷刺蒙古人的貪饞。即使是榮華富貴的魏國公趙孟頫，也難免以含蓄的手法表現他『歧路亡羊』的哀痛。根據《圖繪寶鑑》上的記錄，元代的畫家約有百分之七十以上都兼善墨竹，固然這可以看出他們維持了墨竹畫自宋代以來，綿延不斷的傳統，然而另外一方面未嘗不可以看作是他們根據墨竹不屈的傳統象徵，來表現他們的氣節。固然花鳥走獸畫的象徵手法，並非元代畫家纔開始運用的，然而元代畫家却因環境的關係而更有意的利用松、竹、梅、蘭來表達他們君子不屈的氣節。在象徵主義下，畫家的真正目的是藉所畫對象的特質來表達他們內心無法直抒的感情。也就是說，畫家想要表達內心意思的慾望，超越了僅僅描寫物象形似的努力。在如此情況下，描寫物象的細節和單純表現物象的美，並不是最重要的工作，亦即畫家在此時將物象簡單化、抽象化，省略某部分而強化某部分的作法，是極其自然的事。換言之，他們可以較少遷就物象的實際面貌，而較多憑自己的意見來操持筆墨。因而形成元畫較傳統宋畫在造型上更為奔逸的作風。另外一個造成元人筆墨自由的因素，應該歸諸於元人提倡書法入畫的風氣。這種風氣最先在墨竹畫中發生。

書法入畫，一般都說是從趙孟頫開始的，因為他曾說：『石如飛白木如籀，寫竹還應八法通，若也有人能會此，須知書畫本來同。』當時官拜奎章閣鑒書

博士的柯九思論畫也說：『寫竹幹用篆法，枝用草書法，寫葉用八分法或用魯公撇筆法，木石用折釵股，屋漏痕之遺意。』可知元人畫墨竹已有書法入畫的習慣。書法入畫其實早在南宋已經有人這樣作了。據說陳常便用飛白作石。再說趙孟堅畫墨蘭上面的坡石，便是『用筆輕拂，如飛白書狀』。元人這時祇不過是特別有意地應用它們而已。書法入畫風氣盛行的結果，使得『畫』畫成了『寫』畫，元代湯垕說：『畫梅，謂之寫梅；畫竹，謂之寫竹；畫蘭，謂之寫蘭；何哉？蓋花之至清，畫者當以意寫之，不在形似耳。』

又說：

『若看山水、墨竹、梅、蘭、枯木、奇石、墨花、墨禽等遊戲翰墨，高人勝士寄興寫意者，慎不可以形似求之。先觀天真，次觀筆意，相對忘筆墨之迹，方為得趣。』

是以知道元代的水墨花鳥畫，講求的是筆墨的自由和形似以外的趣味。這種畫風的形成，是由於元代環境的特殊以及趙孟頫、柯九思等人提倡書法入畫的關係。元代著名的墨花畫家有普明、王冕、鄭復雷、溫日觀及張中等人。至於元代的水墨寫意畫風得以空前發展的原因，一方面是文人多藉梅、竹、蘭等題材來反映他們的情操和氣節；另一方面則是元代沒有畫院來提倡院體派，以與文人墨戲的潮流相對抗所致。

當然，縱看元代花鳥畫壇，並不是每個畫家都隸屬於這類畫風之下的，其中如錢選走的路線是依循南宋院體畫風為主，『寫生趙昌』是他崇奉的目標。這派畫家除錢選外還有陳琳與王淵。陳琳的父親陳珪，是南宋理宗畫院的花鳥畫家，陳琳走這條路線原屬家傳，不足為怪，但他後來曾與趙孟頫研討畫藝而得到子昂的指授，使他『多所資益，故其畫不俗』。至於王淵呢？明人王世懋跋王淵花鳥圖說：

『……松雪之下，王若水、錢舜舉為最……大都錢舜舉以雅韻勝，以兼能勝；若水以精工勝，以專長勝……』

陳琳和王淵雖然都是院派花鳥畫家，但他們同時也接受了趙孟頫的影響。至於徐熙派的勢力又如何呢？遍讀《圖繪寶鑑》的記載，我們看到學徐熙的元代畫家並沒有幾個，難道徐熙對元朝花鳥畫家的影響力已經沒落了嗎？可能的解釋應該是：徐熙畫風自從經過北宋文人畫家的提倡後，一直變成文人墨戲所謂寫意畫的代名詞；徐熙法即是寫意筆也。元代水墨畫的寫意作風，本身便融合了徐熙的精神。也就是說從五代以降歷經兩宋到元朝徐熙的寫意畫風，都以『不同形而相禪』的方式，在文人畫家中，傳遞着不滅的火炬。



此圖原錄題為元人畫，然觀全圖時代氣息、畫風，應遠早於所傳。圖中女樂和侍從，體態豐腴，髮髻、服飾、開臉留三白以及用筆、設色，皆係晚唐作風。故改定為唐人作品。收傳印記有：趙氏子昂、乾隆御覽之寶、乾隆鑑賞、三希堂精璽璽、宣子孫、石渠寶笈、石渠定鑑、寶笈重編、御書房鑑藏寶、嘉慶御覽之寶、宣統御覽之寶、宣統鑑賞、無逸齋精璽璽。《石渠寶笈續編》著錄。

二 宮樂圖軸（唐）佚名 絹本 設色 縱四八·七厘米 橫六九·五厘米

此为试读，需要完整PDF请访问：www.ertongbook.com



官樂圖軸(局部之一) (唐) 佚名



一 寒林平野圖軸（宋）李成

絹本 水墨 縱一三七·八厘米

橫六九·二厘米(封面)

李成(公元九一九年——九六七年)，字咸熙，世居長安(今陝西西安)，後周時避居青州營丘，世稱“李營丘”。精於山水畫，初師荆浩、關仝，後以自然為師。其畫筆鋒穎脫，墨法精微，好用淡墨，具有氣象蕭疏、煙林清曠之感。

此圖繪長松亭亭，古柏蒼虬，枝幹交柯，老根蟠臥；遠處山巒亘綿，溪流迂迴，煙靄空濛。全圖樹木蕭森，筆墨精穎，尤得清曠瀟灑之致。無款印。圖右上有宋徽宗書“李成寒林平野”。收傳印記有：御書(半印)、宣和、柯九思(黑印)、柯氏秘笈，以及清乾隆、嘉慶諸璽。此圖曾為宋內府、元內府及清內府收藏。

三 雪漁圖軸（五代）佚名

絹本 設色 縱六二·一厘米

橫三二·七厘米

設色畫一寬闊的河流，兩岸竹葉茂密，雪壓竹梢；一漁翁戴笠披蓑荷竿而立，神情黯然，氣象蕭索。無名款。圖上鈐有：乾隆御覽之寶、嘉慶御覽之寶、宣統御覽之寶、石渠寶笈、御書房鑑藏寶等印。



四 洞天山堂圖軸（五代） 董源（傳） 絹本 設色 縱一八三·二厘米 橫一二一·二厘米

此圖無款印。畫左上角大字楷書「洞天山堂」。圖繪崇山疊翠，雲煙繚繞，壑谷幽深，殿宇儼然，曲澗飛泉，轟然作鳴，巖若卧虎，松若虬龍，咸有生意。詩塘清王鐸題云：「神理氣韻，古秀靈通，入於至微；董源此圖，當屬元化。」圖中鈐有：清虛府、□氏之裔、司印（半印）、宣統御覽之寶等印璽。

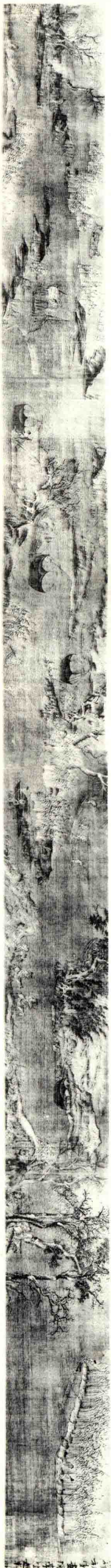
神理氣韻古
秀靈通入於
至微肇源
此圖當屬
元化
丙戌端陽後
三日題于
華館
三弟仲和寶刻



洞天山堂



江行初雪圖卷(部分) (五代) 趙 幹



五 江行初雪圖卷 (五代) 趙 幹 絹本 設色 縱二五·九厘米 橫三七·六·五厘米

趙幹(生卒年不詳),江寧(今江蘇南京)人,南唐後主李煜朝為畫院學生。擅畫山水、林木,長於構圖佈局。多作江南景,表現“煙波浩渺,風光明媚”的山光水色尤有獨到之處。

該長卷表現葉落雪飄、北風呼嘯時節的江岸漁村之景。漁夫們冒着嚴寒張網捕魚,狀貌怪異;河岸上婦女則蜷縮在“窩蓬”裏,岸邊還有幾個騎驢行人,寒態可掬。佈景以水村茅舍、坡岸蘆葦、叢竹林木,依情節與構圖而定。樹石、蘆葦用筆方硬、

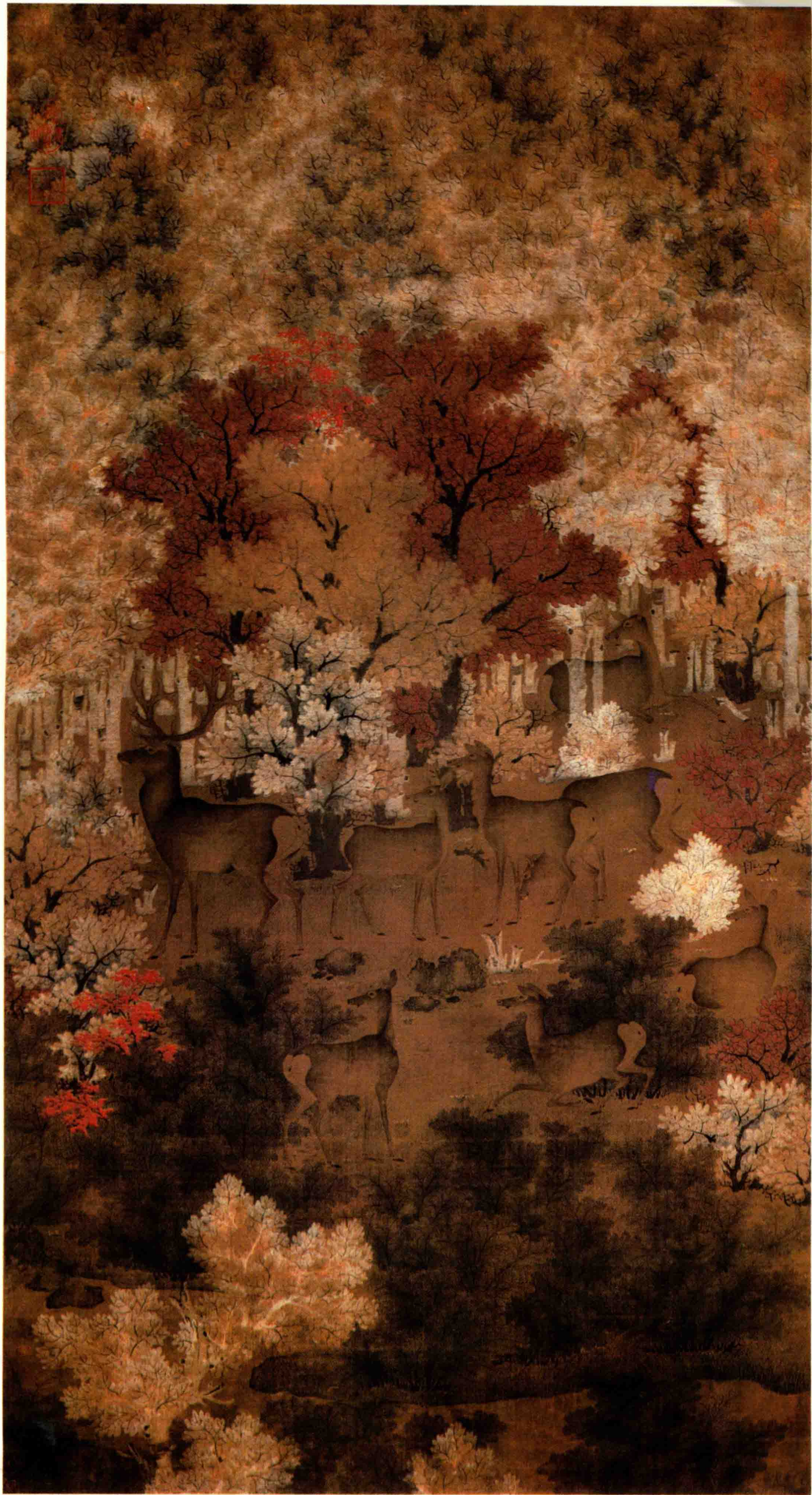
勁挺,水紋纖細、流利。天空以粉暈灑小雪,輕盈飛舞。圖右有金章宗行書:“江行初雪,畫院學生趙幹狀。”無款印。圖中有“神品上”三字。鈐有元“天曆之寶”一璽,“柯九思印”一印;金“明昌寶玩”印;押縫有明“御府寶玩”、“內殿珍玩”、“群玉中秘”三璽,以及清“乾隆御覽之寶”、“嘉慶御覽之寶”和收藏家安岐藏印三方,梁清標藏印五方。



六 射騎圖(冊頁) (五代) 李贊華 絹本 設色 縱二七·一厘米 橫四九·五厘米

李贊華(公元八九九年—九三六年)，本名耶律培，契丹人，遼太祖耶律阿保機長子。《圖畫見聞誌》謂名突欲。阿保機死後，長興二年投奔後唐。宗李嗣源賜姓李，名贊華。善畫。其所作畫，率多契丹人物鞍馬。所寫貴人酋長，胡服騎射，皆稱珍華。元人朱德潤題其《射鹿圖》云：“筆法圓細，人馬勁健，真有盛唐風韻。”

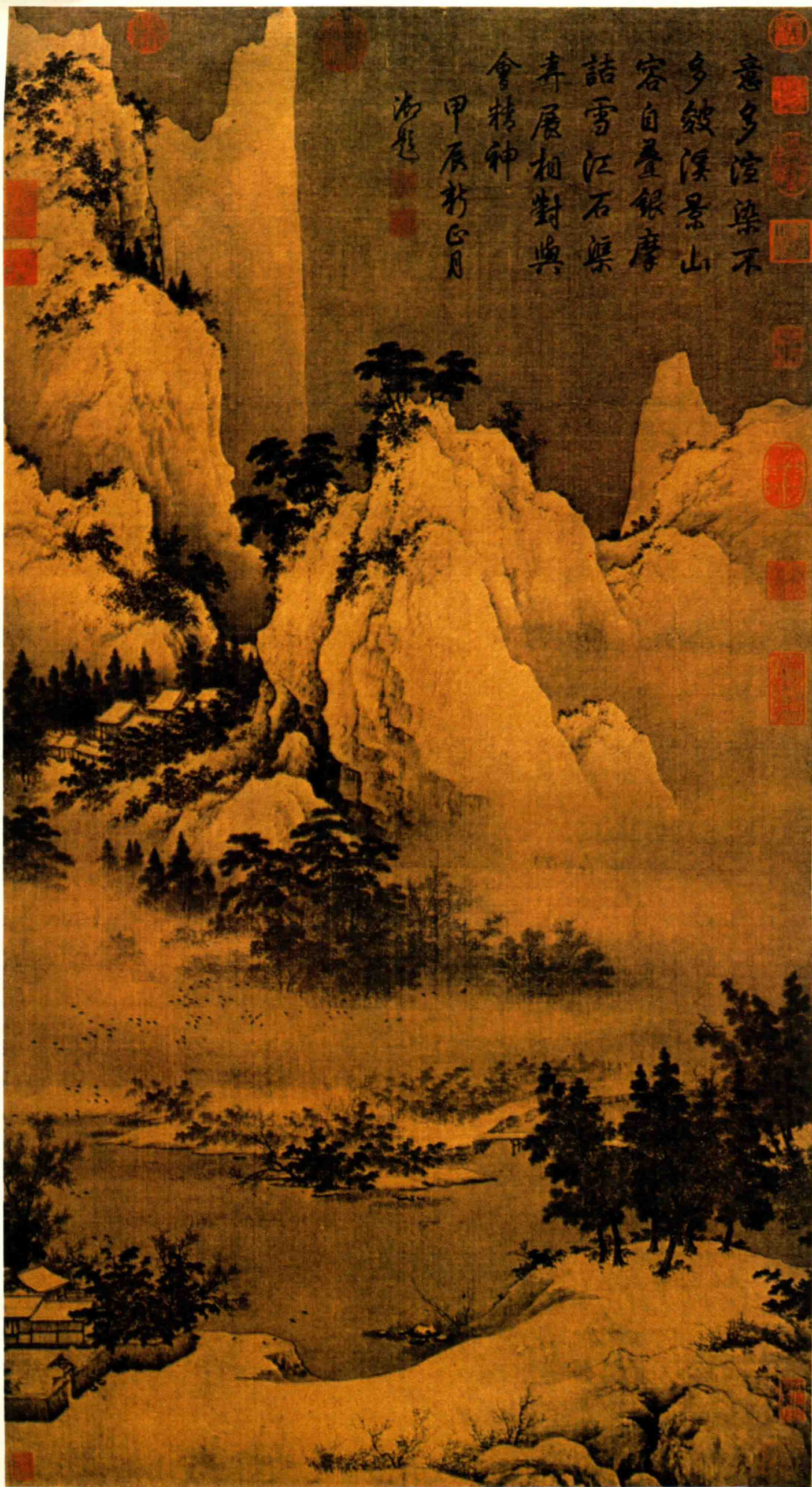
此圖寫一武士，着胡服，持箭囊弓挺胸立於馬前。馬身雄健豐腴，繩鞍併齊。用筆圓潤細勁，設色古雅。對幅有柯九思、楊維禎詩題。收傳印記有：仲明珍玩、張則之及梁清標收藏印二方。《宣和畫譜》、《石渠寶笈三編》著錄。



七 丹楓呦鹿圖軸〔五代〕佚名 絹本 設色 縱一一八・五厘米 橫六四・六厘米

畫紅葉叢林，林深葉茂，一片秋色，群鹿嬉耍其間。雄鹿昂首站立，群鹿隨後或作臥狀，或作跳躍狀，或作顧盼狀。構圖繁密，傳色濃麗，畫樹富有裝飾趣味，畫鹿用寫實手法，畫法略似『沒骨法』而不盡同。圖上鈐有『奎章閣』、『天曆』、『李之粹』，以及乾隆、嘉慶鑑藏諸印，裱邊鈐有『阿爾喜普之印』、『東平』、『九如清玩』、『也園珍賞』等收藏印。《石渠寶笈續編》著錄。舊題五代人作，沿襲至今。

八 溪山暮雪圖軸 (宋) 佚名 絹本 水墨 縱一〇二·一厘米 橫五五·九厘米





九 谿山行旅圖軸（宋） 范寬 絹本 設色 縱二〇六・三厘米 橫一〇三・三厘米

范寬（公元十世紀），名中正，字中立，陝西華原人。擅畫山水，初師李成，繼法荆浩，後以造化為師，強調「寫山真骨」，終於自立一家。

《谿山行旅圖》是范寬最具代表性的山水畫作品。圖繪峻峰大嶺，飛瀑雲騰，山頂林木茂盛，山凹蘭若飄香，丘陵寺宇，林麓森森，山道馱隊紆行，全圖氣勢十分雄偉壯觀。用筆雄健渾成，墨法厚重，深得「山之骨法」。圖右下角樹蔭中有范寬二字款，詩塘有董其昌書「北宋范中立谿山行旅圖」。此圖曾為明內府及清梁清標舊藏，後轉入清內府。收傳印記有：司印（半印）、祚新之印、墨農鑑賞、忠孝之家、樂壽堂圖書記、蕉林秘玩、觀其大略、石渠寶笈、重華宮鑑藏寶、無逸齋精鑑璽、以及乾隆、嘉慶、宣統鑑賞諸印璽。曾著錄於《顧復平生壯觀》、《吳其貞書畫記》、《石渠寶笈三編》。





山川非俗世
閑適暖雲紅
綠翠烟霞一
老花葉四時
松下神仙其
子不可聞
丁亥新嘉月
洪亮

一〇 松巖仙館圖軸 (宋) 佚名 絹本 設色 縱一七一厘米 橫一一五·七厘米



—— 岷山晴雪圖軸（宋）佚 名

絹本 設色 縱一一五·一厘米 橫一〇〇·七厘米