爲花傳神韻—惲壽平的沒骨花卉

邱馨賢

惲壽平（一六三三—一六九〇），初名格，號南田，江蘇常州武進人。擅長詩、書、畫，有「南田三絕」雅譽，爲清朝沒骨花卉畫宗師，影響有清一代所有花卉流派，甚至時至今日仍見餘緒。

惲壽平原熱愛山水畫創作，卻只因自認無法勝過好友—「四王」之一的王翬，在「恥爲天下第二手」的高度自我期許下，轉而投身花鳥畫研究，可見其甚高之自視；他身處摹古風氣極盛的時代，著名的「清初四王」爲摹古派代表，大痴、黃鶴山樵等都是他們重要的摹仿對象。惲壽平也想追索古人，但他決定追索的卻是難度更高、挑戰更大，既無作品傳世、亦無後繼者作品可參酌的徐崇嗣—北宋沒骨圖創始畫家，可見其獨闢蹊徑、不與人類的膽識和氣魄。

謎樣的沒骨圖

北宋沈括（一〇三一—一〇九五）在《夢溪筆談》〈卷十七〉「書畫」條中描寫了一段花鳥畫史上流派傾軋的記載：

> 諸黃（黃筌）畫花，妙在賦色，用筆極新細，殆不見墨跡，但以輕色染成，謂之「寫生」。徐熙以墨筆畫之，殊草草，略施丹粉而已，神氣迥出，別有生動之意。筌惡其軋己，言其畫粗惡不入格，罷去。熙之子（徐崇嗣）乃效諸黃之格，更不用墨筆，直以彩色圖之，謂之「沒骨圖」，工與諸黃不相下。筌等不復能瑕疵，遂得齒院品。然其氣韻皆不及熙遠甚。



圖一　南宋 李嵩〈花籃〉　國立故宮博物院藏

引文中所述，徐熙作畫側重以水墨草草寫就，再簡單上色，以此展現花卉的生動氣韻；而諸黃一派的特點則是「賦色」技術高妙，他們先以很細的墨線勾勒出形象，然後再以淺淡顏色層層疊染出物象的色彩、質感與厚度，清代以前的工筆花鳥畫家皆以此種方法作畫（圖一），這也是現今工筆畫最常使用的技法—雙鉤填彩。而畫史上素有「黃徐體異」的陳述，即所謂「黃家富貴，徐熙野逸」，顯示了兩派除了畫法不同，在題材的選取上亦有差異。（註一）學習黃筌畫風的諸黃一派爲坐穩在北宋宮廷中的地位，批評徐熙的畫作粗鄙不入畫品，遂將他趕出宮廷。徐熙之子徐崇嗣在被排擠的情況下，決定站在黃筌畫派



圖二　清 惲壽平〈牡丹圖〉扇頁　1657　國立故宮博物院藏

的基礎上，更進一步捨棄其染色時必定依賴的墨線，直接上色染成，並且還要畫得如諸黃一派的精工寫實。這項大膽的嘗試令當道的諸黃一派亦無話可說，徐崇嗣的畫作終能與諸黃一派並列院品。

徐崇嗣成功開創新風，作品不僅得到諸黃一派給予「上品」的評價，爾後也受到上層官員的愛藏。北宋郭若虛在《圖畫見聞志》〈卷六〉「近事」中特別以「沒骨圖」爲獨立的條目，記載了神宗時太子少保李端愿收藏了一件題有「翰林待詔黃居寀等定到上品，徐崇嗣畫沒骨圖」的畫作。郭文中並指出「沒骨圖」畫名的由來，乃是「以其無筆墨骨氣而名之」；而能定爲「上品」，則因其畫面呈現的「濃麗生態」。文末則提到書法家蔡襄爲此畫題跋：「前世所古，皆以筆墨爲上，至崇嗣始用布彩逼真。……」。

以上均說明徐崇嗣創造了「布彩逼真」的全新畫法—一種不勾墨邊、全彩且設色鮮艷、寫實逼真的工筆彩色畫。然而這種更接近眞實物象的畫風竟無作品傳世。（註一）

再現沒骨圖技法的實驗美學

惲壽平曾在畫跋中歎道：「沒骨圖起於崇嗣，數百年畫法如廣陵散，不傳人間久矣。」（註二）在無作品流傳的情況下，與徐崇嗣相距六百餘年的惲壽平只能從文獻的隻字片語中，體會沒骨圖所成就的藝術境界。

惲壽平深知沒骨圖之所以成謎的主要原因，即「染色無所依傍，學者殆難爲工，故研精其法者鮮也。」（註四）是因技術難度太高，才造成此種畫法失傳。惲壽平既要復興此一畫種，就必須再現沒骨圖，這除了提升眼界之外，還得仰賴不斷觀察實物與實作方可達到，可想這是一條前人都不願意探尋的艱苦道路，而惲壽平卻要獨自走去。

我們從目前存世的記年作品，即可觀察出惲壽平以實驗性精神，探索在捨棄墨線勾勒的前提下，如何畫出可以疊染、精緻寫實的工筆重彩畫，過程中克服種種侷限，研發各種沒骨密技的軌跡。



圖三　明 陳淳〈畫牡丹〉軸　1544　國立故宮博物院藏



圖四　清 王武〈虞美人〉《花卉》冊　國立故宮博物院藏

〈牡丹圖〉扇頁（圖二）是惲壽平現存記年最早的沒骨花卉作品。在這件二十五歲（一六五七）時所畫作的扇面上畫了份量、大小相當的兩朵牡丹。其構圖平面化，花體前後關係模糊，設色淺淡，是寫意一路的畫法。就技法而言，若不以線條勾邊直接上色，很容易畫成如此圖一般的寫意類花卉。細看其中的紫牡丹，筆觸多而明顯，正是因應無法層層疊染整片花瓣，恐留有明顯水漬，只能採用更深、更飽和的紫色點提以區分層次。扇面上雖題云「撫徐崇嗣沒骨華圖」，但仍爲明代及當時文人畫家最常表現的寫意手法（圖三）。其實與惲壽平同期的花鳥畫家王武（一六三二—一六九〇）也稱師法徐氏沒骨法，雖然有著設色濃麗的特徵，然而下筆重而少烘染，依然是寫意一派的作法（圖四）。可以說惲壽平放眼所見的沒骨花卉幾乎皆只能侷限在寫意方法。

繼〈牡丹圖〉扇頁之後，他進一步思索著：文獻中的「五彩染就」、「工與諸黃不相下」、「濃麗生態」到底是如何達到的？若以現有的寫意方法做不到疊染、也做不到黃筌一路的精工寫實，在技法上必定得有所突破。

十五年後，惲壽平果然畫出來了。



圖五　清　惲壽平〈牡丹〉1672　國立故宮博物院藏



圖七　圖五局部　紫牡丹



圖六　圖五局部　白牡丹

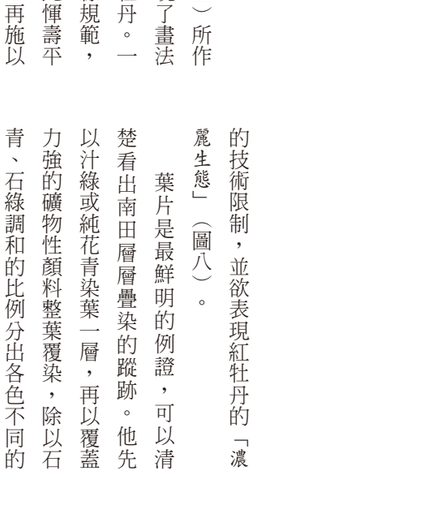
色線勾勒技法的出現

惲壽平四十歲（一六七二）所作的〈牡丹〉頁（圖五）中呈現了畫法各不相同的紅、紫、白三色牡丹。一般說來，如欲疊染又無輪廓線規範，留下水漬的機率就極高，因此惲壽平先以淺汁綠色線勾出白牡丹，再施以白粉疊染的方式畫出，但也因多次染色而將畫紙纖維帶起（圖六）；紫牡丹則以沒骨寫意方法渲染完成，再以較深的紫色勾提，細微處並可見其在未乾色面上點以白粉而產生色、粉自然渲染的「撞粉」效果，可見許多技法皆是在實踐中不經意發現的（圖七）。（註五）

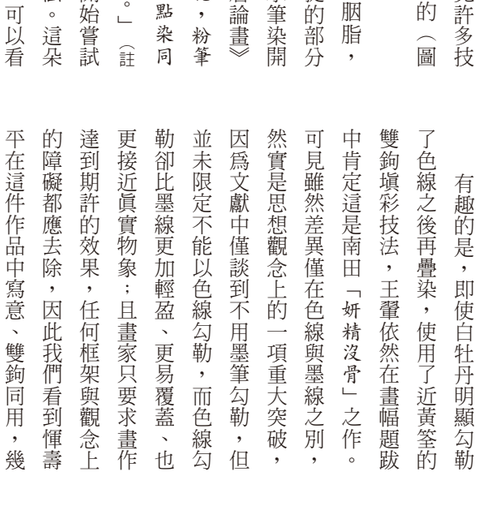
紅牡丹採胭脂調粉與純胭脂，以飽和色不斷交互疊染，勾提的部分有純以胭脂或白粉勾提後以水筆染開等技法。清人方薰在《山靜居論畫》〈卷下〉曾指出：「惲氏點花，粉筆帶脂，點後復以染筆足之。點染同用，前人未傳此法，是其獨造。」（註六）在此已隱約可見惲壽平開始嘗試此一「點染同用」的獨創技法。這朵牡丹的完成使用了極多方法，可以看出惲壽平竭力克服「染色無所依傍」的技術限制，並欲表現紅牡丹的「濃麗生態」（圖八）。

葉片是最鮮明的例證，可以清楚看出南田層層疊染的蹤跡。他先以汁綠或純花青染葉一層，再以覆蓋力強的礦物性顏料整葉覆染，除以石青、石綠調和的比例分出各色不同的葉片，並以多次染或飽和色染的方式做出葉子的厚度與鮮豔感，可見此時南田研究的是如何純以五彩渲染的方式，達到工筆重彩畫的效果（圖九）。

有趣的是，即使白牡丹明顯勾勒了色線之後再疊染，使用了近黃筌的雙鉤塡彩技法，王翬依然在畫幅題跋中肯定這是南田「妍精沒骨」之作。可見雖然差異僅在色線與墨線之別，然實是思想觀念上的一項重大突破，因爲文獻中僅談到不用墨筆勾勒，但並未限定不能以色線勾勒，而色線勾勒卻比墨線更加輕盈、更易覆蓋、也更接近眞實物象；且畫家只要求畫作達到期許的效果，任何框架與觀念上的障礙都應去除，因此我們看到惲壽平在這件作品中寫意、雙鉤同用，幾乎他能想到的所有技法全都派上，實



圖八　圖五局部　紅牡丹



圖九　圖五局部　葉片疊色漬染



圖十　清　惲壽平〈牡丹〉1673　國立故宮博物院藏

驗意味十分濃厚。

在此，他統合了工筆與寫意畫法，各取其優而去其弊：畫中既有工筆的細膩描寫、又無依賴墨線所造成的僵固感及染色層次平面單一之弊；既有寫意方法的水粉流動感、又不失於「草草」，創造了異於前人畫作的全新視覺，無怪王翬在題跋中給予極高評價，云其遠遠超越了明代陳淳、陸治的文人寫意之流，而「可上追北宋諸賢」。



圖十一　圖十局部　粉色牡丹



圖十二　圖十局部　花苞與花托的汁綠色線

隔年，惲壽平四十一歲（一六七三）所作〈牡丹〉頁（圖十），畫作中花瓣與葉片同樣可看出局部勾有色線，且可明顯見到白粉直接疊染於胭脂色線之上（圖十一、十二）。南田自云：「擬北宋徐崇嗣設色」，這些均證實了惲壽平觀念中的徐崇嗣「沒骨圖」，既是以「無筆墨骨氣而名之」，是允許色線勾勒的，且於其上自然塗上覆蓋性較強的顏料，效果亦能如完全不勾勒般的輕盈自然（圖十三）。



圖十三　圖五與圖一的比較

超越「沒骨圖」樣式

惲壽平的《甌香館集》收錄了他在繪畫創作上的許多心得，在〈卷九〉「題虞美人」中寫出了對花卉仔細體察後的深入見解：

> 此卉之極麗者，其花有光、有態、有韻，綽約便娟，因風拂舞，乍低乍揚，若語若笑。予見作者能工矣，輒不能似；似矣，輒不能佳。蓋色、光、態、韻在形似之外，故得之者鮮矣！

站在形似的基礎上，惲壽平其實更想畫出形似之外的部分。這裡提到的「色、光、態、韻」，就是要將花卉視同具有靈性的人一般，完整的傳達出花朵的眞生命及神韻。而整段文字帶出的空間感與動態，也顯示出惲壽平意圖表現花卉在眞實世界裡的靈動之姿。



圖十四　清　惲壽平〈桃花〉1686　上海博物館

極具代表的是惲壽平五十四歲（一六八六）所作的《花卉》冊八開（圖十四）（上海博物館藏），全冊以精熟的沒骨工筆方法繪出，可謂幅幅精品。惲壽平在此展現了其用筆、設色及用水的高超技巧，所有淡逸出塵的筆調都在以其極細微的色、水、粉之變化，烘托形似以外更深層次的空間與內蘊，甚至畫出了幽香和動感，可謂「極似」！惲壽平已擺脫了文獻中沒骨圖「濃麗生態」的束縛，而直「師造化」，除了傳達花卉的眞實生命，還要以其溫柔之姿，向世人



圖十五　惲壽平〈花卉〉軸　國立故宮博物院藏



圖十六　圖十五局部 粉色牡丹



圖十七　圖十五局部 玉蘭

雅氣息。其中粉紅牡丹猶可見極細的胭脂色線勾勒後再填粉，並以極淡之花青罩染花朵上方，使其後退以作出立體效果；而玉蘭則純以白粉染出，未施一線勾提，每花瓣皆染以重粉再以水筆向瓣根刷清，其僅靠白粉過渡至留白的漸層變化，來表現花瓣各式翻轉俯仰姿態，可謂空靈至極，惲壽平確實以其純熟畫技，適切的將不同花卉之特性靈活的傳達出來（圖十六、十七）。（註七）

前引文中，沈括認爲徐崇嗣雖創造了「沒骨圖」新風，「然其氣韻皆不及熙（徐熙）遠甚」。可見徐崇嗣仍只停留在形似層次，然惲壽平卻說「惟能極似，乃稱與花傳神」（註八），原來將神韻傳達出來，才是惲壽平窮其畢生之力追求的。

綜觀惲壽平畢生作品可以發現，特別當他的沒骨花卉越趨成熟時，其畫面反而越加簡淨淡雅，且因其細微豐富的層次，還能營造花卉由平面轉爲立體，甚至動了起來的視覺效果。我們從惲壽平的畫面中感受的不只是花的型態，更多是其如天中仙子般的輕靈與潔清。觀賞其作品，筆者常有展示「一花一世界」的無窮宇宙。

顯見經過十餘年的心靈昇華與技術淬練，惲壽平有了更大的突破，不僅造就沒骨花卉的成熟，也將惲壽平的藝術成就推至高峰，而院藏無年款〈花卉〉軸（圖十五）應即是此畫風成熟期所作。前景畫有粉、紫二色折枝牡丹，後襯松幹、玉蘭，一派清靈魂被洗滌昇華的喜悅，究其原因，應該就是他不僅復興、且更進一步超越了「沒骨圖」樣式，將花卉特有的生命質地、情性、神韻，完整的呈現出來。在這過程中，惲壽平不僅爲花傳神，也造就自己，更重要的是他彌補了中國花鳥畫史上「沒骨」的空缺，憑藉「沒骨方法」而能做到「極似」而「傳神」，成就了前人未能達到的藝術境界。

從平面到立體

筆者過去學習西畫時，從炭筆素描入手，觀察物象在空間中的光影變化，得知物象因每一點的空間深度及面向皆不同，所受光線亦有所差異，因此絕不可能畫出一道完整輪廓線。由此看來，惲壽平研思沒骨技法，其基點就在於：當沒有完整的墨線輪廓時，該如何表現眞實。惲壽平曾表示徐崇嗣的沒骨畫作「深得造化之意，盡態極妍，不爲刻畫。」（註九）仔細想來，沒骨畫與西方繪畫的共通點也在於此。（註十）

惲壽平發自內心讚美沒骨「可以鑄性靈，參化機，眞繪事之源泉也。」（註十一）其實，捨棄邊線又要畫得眞實，首先面對的就是空間，直接面對生命、感受自然造化，並將其形神具足的美感呈現出來，那才眞正是繪畫境界得以不斷提升的根本。

在一片崇尚「不似」、追求寫意的中國文人畫主流社會中，惲壽平獨倡「形似」、著意傳神，以精緻細膩的沒骨畫法得到「大雅正宗」、「寫生正派」（註十二）的地位，進而扭轉了整個主流社會的審美，可謂意義重大，也因此十八世紀當西方的郎世寧進入中國時，其畫法已能與中國畫取得某一程度上的融通與協調。

如今我們普遍接受了無框邊的寫實繪畫，但在三百多年前的中國，惲壽平在此一觀念上即已取得重大突破，且他直接「以求眞、得造化」的取徑，更將「形」與「神」的結合推至極高境界，實屬不易。由此角度觀之，惲壽平對於中國花卉畫提供了全新的可能、及其與西方繪畫不謀而合之處，實值得後世學者進一步深思與研究。

作者任職於本院書畫處

註釋

1. 北宋郭若虛，《圖畫見聞志》〈卷一〉「論黃徐體異」。
2. 關於沒骨的定義，現代已十分混淆。筆者考察歷代文獻，發現自明代即拉開沒骨紛說的序幕。相關內容與其後惲壽平追索沒骨的歷程，請參考拙文，《惲派沒骨花鳥研究》（國立台北藝術大學美術史研究所中國美術史組碩士論文），2002。
3. 見裴景福，《壯陶閣書畫錄》〈卷十五〉，（台北：台灣中華書局，1971），頁3、4。裴氏收錄惲壽平作品《花木蔬果十二開》冊，此為第十二開頁之題跋。
4. 原文詳參承名世，《惲壽平書畫集》，圖148。
5. 惲壽平研究沒骨方法，為避免疊染太多而留下水漬，期望在一次上色中即有豐富層次，因而在未乾的色面上點水、色、白粉，使其產生自然暈開的渲染效果，此即撞水、撞色、撞粉技法。此類技法在嶺南畫派中得到很大發展。
6. 方薰，《山靜居論畫》〈卷下〉。
7. 黃昌惠，《國畫牡丹花之研究》，（台北：大拇指，1983），頁71。「沒骨法亦可點成很細密寫實之形象，其方法是先製成精細之底稿，襯於絹素之下，而後依稿點染而成。一般簡略之形象不必先製稿，信手點之亦有天趣，因此漸漸就發展為寫意畫的形式。」
8. 惲格，《甌香館集》〈卷十二〉，頁十。「曾見白陽（陳淳）包山（陸治）寫生，皆以不似為妙，余則不然，惟能極似，乃稱與花傳神。」
9. 同註四。
10. 許多沒骨技法與水彩畫技法十分雷同。在此特別感謝黃玉梅女士給予繪畫技法上的提醒。
11. 同註四。
12. 清人張庚《國朝畫徵錄》〈卷中〉云惲壽平：「一洗時習，獨開生面，為寫生正派，由是海內學者宗之。」