

蒼松上的仙侶

從〈胎仙圖〉談浙、吳兩派的交會

盧素芬

〈胎仙圖〉上乾隆御題詩，首句即點出「飲啄蒼松下，依栖蒼松上」，畫中一佇立松上的鶴，確實引人關注。因為就生態角度而言，丹頂鶴是不太可能站在松樹上。此作既採文化中吉祥寓意的符號「松鶴長春」，卻又將爭食、群鬥、求偶等場景都一一入畫。這上百隻鶴的描繪，又是如何見證了明代中期浙、吳兩派交融的現象呢？

〈胎仙圖〉（圖一）是縱三〇公分、橫八一八·二公分紙本的長卷，描繪了上百隻鶴群集喧鬧的場景有著浙派的氣息，而整體氣氛、筆墨上又兼具了吳派雅致的面貌。此作乃據卷末簽款，繫於永樂（一四〇三—一四四二）宮廷

畫家邊文進名下（註一），雖真實作者仍待考訂，但可推測的是，其成畫時間約在明代浙派的後期、浙吳兩派交融之際。縱觀全卷一三六隻鶴，舉凡飛者、鳴者、啄者、爭食者、群鬥者無一不俱，很是吸引觀者。再者，「鶴」具

吉祥、長壽、高雅、神聖等意義，有著豐富的文化內涵，契合了人們的審美情趣。因而此作在故宮豐富的浙派畫作收藏中，頗負盛名，不僅編印於故宮最精美的圖冊《故宮藏畫大系》中，二〇〇五年還曾選其中四段發行



圖一-A 傅達文進 胎仙圖 引首 29.1×70.5 cm 國立故宮博物院藏

郵票，更為今年第二期展覽的重要展件，因而本文就藉此作來談浙派後期發展的面貌之一。

胎仙圖與鶴文化

此畫名為〈胎仙圖〉，「胎仙」是鶴的別稱。古代鶴有「仙禽」之

稱，又相傳胎生，故名。六朝摩崖石刻《瘞鶴銘》中，亦以「胎禽」稱之。元·張養浩《寨兒令·夏》曲「見胎仙，飛下九重天。」古人以鶴為仙禽，就說成是胎生的，但鶴胎生說法的錯誤早為人所洞曉。宋·彭乘《續墨客揮犀》就記載了一則，有人因誤以為鶴是胎生，而鬧出笑話的尷尬場面「淵材迂闊好怪，嘗畜兩鶴，客至指以誇曰：『此仙禽也，凡禽卵生，此禽胎生。』語未卒，園丁報曰『鶴夜半生一卵。』淵材呵曰『敢謗鶴耶』未幾延頸伏地，復誕一卵。淵材歎曰『鶴亦敗道，吾乃為劉禹錫嘉話所誤。』明·李時珍《本草綱目》也指出「世謂鶴不卵生者誤矣。」鶴當然不是胎生，臺北市立動物園有一隻日本所贈的丹頂鶴取名為「BIG」，便是源於出生時蛋型碩大。

此荒謬誤解的背後，卻也顯現了鶴在我文化中豐富內涵的一面，就從〈胎仙圖〉引首的乾隆御題「緱山偃侶」四字說起。（圖一A）乾隆所引的典故「緱山」（在河南偃師），指的是王子喬（周靈王的太子）乘鶴

成仙之處。博學多聞的乾隆皇帝很自然地從典故的視野來賞畫，而這類乘鶴成仙的故事，也見之於許多的文學作品中。談鶴最不能錯過的是被書法家譽為「大字之祖」的〈瘞鶴銘〉，此摩崖刻石內容僅是悼念所飼養的鶴。但此石被發現時即已崩落江中，石碎字殘，歷來對書撰者、斷代、銘文內容等一直都有很大的爭議。〈瘞鶴銘〉原已是千古之謎，再加上鶴聖潔、清高的象徵，猶如文人士大夫內



圖二 晚唐 十鶴圖（共十屏，此為西、北、東壁各三屏，每屏約200×100 cm.）「今吾將軍」郭仲文墓室中壁畫，2010-2011年在西安柞原的考古發現。



⑦ 俯瞰洶湧的波濤，頌揚剛猛雄健之美。

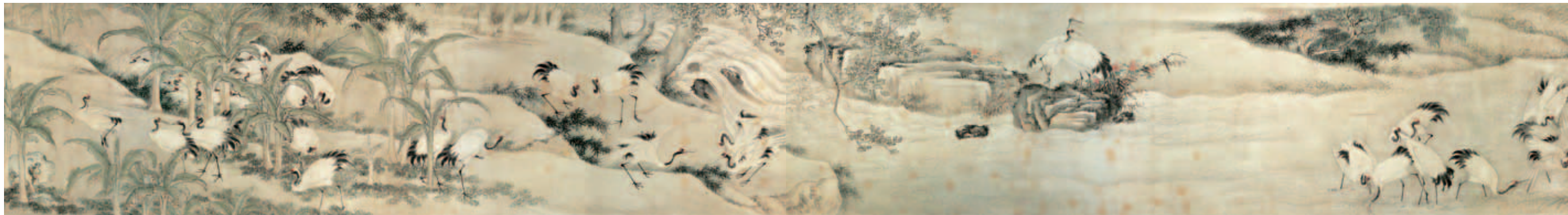
③ 松下一鶴正在覓食

⑨ 張口展翅的鶴一開卷就衝進畫面，並無一般手卷開頭緩緩拉起序幕的結構。



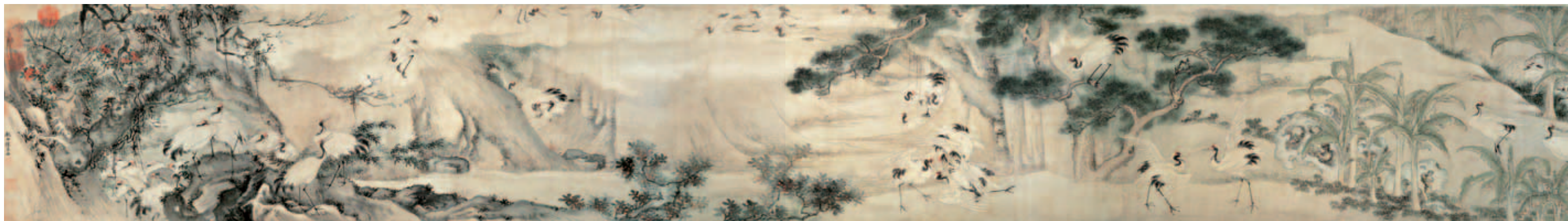
⑤ 三鶴搶食一條魚

② 徘徊於幽靜雲瀑之間，頗有文人詩思之意。



⑥ 特意放大遠處澎湃的激湍，是陽剛之美的呈現。

① 喙入水中啄食，鶴頭在水中的描寫詳實。



圖一 傳邊文進 胎仙圖 30×818.2 cm 國立故宮博物院藏

④ 巨松下有群鬥者、求偶者，一鶴正高踞枝頭觀望。

⑧ 蕉葉與太湖石是吳派畫作中常出現的語彙。

〈胎仙圖〉是相當具有特色的畫作。

隱藏在吳派面貌下的浙派特色

〈胎仙圖〉卷描繪了上百隻鶴群集，雖非精謹工筆，簡略的畫法中禽鳥的各種姿態仍有所據。鉅細靡遺的描寫態度可從啄入水中啄食，鶴頭在



明 邊文進 春花三喜 局部 國立故宮博物院藏



圖一⑤ 胎仙圖 局部

圖三 在文人畫中鮮少入畫的鏡頭



明 吳偉 走鄉串村的藝人 (Strolling Village Entertainers) 局部 大英博物館藏



圖一④ 胎仙圖 局部

心世界的真實寫照，更增加了它的神祕性。此外，最爲人所熟知的北宋林逋（九六七—一〇二八）「梅妻鶴子」故實，更是歷來士大夫所推崇的典範，故宮所藏〈林逋手札二帖〉上，幾位蘇州文人或乾隆皇帝的題識即可得窺。

體態修長的丹頂鶴，除喉頸部和飛羽後端爲黑色外，全身潔白，與頭部朱紅肉冠相映，形神俊逸。誠如白居易（七七二—八四六）詩中所云「低頭乍恐丹砂落，曬翅常疑白雪消」。黑、紅、白這三種顏色，也正是符合了東方人審美觀的色彩。

因此，鶴的形象呈現在藝術作品上更是源遠流長，商代婦好墓出土的玉石雕刻中即有之。至於雲鶴入畫大抵盛行於七、八世紀之際，達官文士賞鶴成風，周昉（八世紀—九世紀初）〈簪花仕女圖〉（遼寧博物館藏）中即可見宮廷婦女悠閒賞鶴的生活。傳世畫蹟還可見於品官墓室中的壁畫，最近甫在西安柞原發現的晚唐「今吾將軍」郭仲文墓是爲一例。（圖二）此墓室內四直壁上繪有仙鶴，十隻形態各異，或回首翹望、或昂首站立，造型優雅、姿態自然。仙鶴祈壽的表現題材，除了帶有升仙意味之外，更主要的是用於模仿死者生前居室，藉以表現墓主人對清高、雅意的追求。花鳥史上最著名的畫家，五代的黃筌（約九〇三—九六五）也以畫鶴著稱。相傳曾畫仙鶴於偏殿之壁，作唳天、警露、啄苔、理毛、整羽、翹足等姿態，生動逼真，該殿因此被稱爲「六鶴殿」。以上僅在早期藝術史略舉數例，以鶴爲題的繪畫作品還很多，而越往後發展所用到的格套也越多。因此，從鶴文化的脈絡來看，

下截取數段分述這卷隱藏在吳派面貌下，又極富於浙派氣息的名作。

熱鬧的氣氛

不論是前文提及最新的考古發現郭仲文墓的十隻鶴（圖二），或僅見於記載的黃筌在「六鶴殿」所繪，都可見「形態各異」是衆所強調的一個賞畫重點。而〈胎仙圖〉的總數高達一百三十六隻，遠遠超出這兩件作品的數字，在此長卷上更將這種講究形態各異的審美趣味推向極致。這裡我們必須考慮的是〈胎仙圖〉爲何託名於邊文進？稍可與邊氏連繫起來的，可能是花鳥畫熱鬧的氣氛，例如邊文進的基準作〈三友百禽〉（一四一三），或近年重新訂名的傅趙昌〈四喜圖〉（註二）都是群集場景的呈現。

吉祥的寓意

「松鶴延年」的格套蘊含吉祥寓意，是常見的沿襲題材，在具世俗傾向的浙派畫中更加彰顯。乾隆御題詩首句就點出：「飲啄蒼松下，依栖蒼松上」所謂「飲啄蒼松下」，指的是近於卷首處的松下，有一鶴正在覓食

圖〉中不僅將位於遠處澎湃的溪流，特意放大呈現（圖四，圖一⑥），畫中還有一隻鶴高高挺立於石上俯瞰洶湧的波濤（圖四，圖一⑦），套用的正是雄視激湍的表現手法。其實，丹頂鶴是生活在沼澤或淺水地帶的一種大型涉禽，常被人冠以「濕地之神」

的美稱，本幅的鶴站在激浪中的巨石上，應是刻意安排的場景。

成畫年代

本文開宗明義就提到成畫時間約在明代浙派的後期，所據為何？在此要透過故宮所藏的另一件汪肇（十六

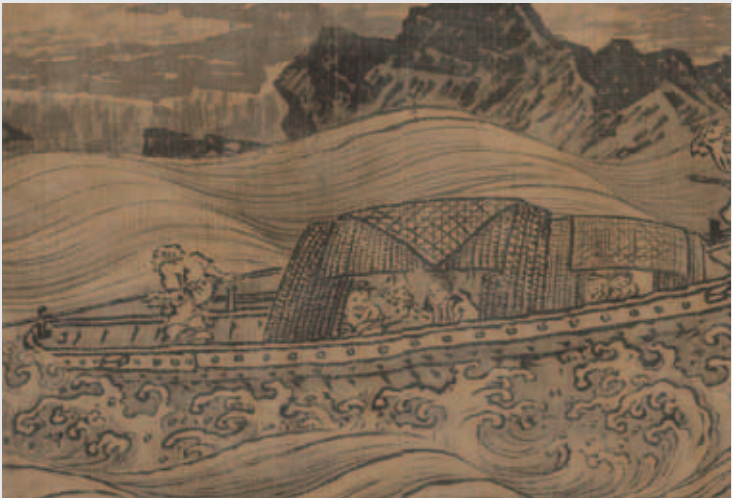


明 王世昌 俯瞰激流圖 軸 局部 國立故宮博物院藏



圖一⑦ 胎仙圖 局部

圖四 浙派崇尚剛猛雄健的審美觀



傳 宋 夏珪 長江萬里圖 卷 局部 國立故宮博物院藏



圖一⑥ 胎仙圖 局部

（圖一③），而「依栖蒼松上」（圖一④），則在近於卷末一棵更濃密的巨松上，有隻鶴棲息在松上觀賞群架。最是令人關注的是，就生態角度的觀察，丹頂鶴屬棲息於沼澤區的鳥類不可能站在松樹上。因為丹頂鶴每隻腳有四隻腳爪，三只向前，一只向

後。其後腳趾短，和前三趾不在同一平面上，所以後腳趾沒有抓握能力，不甚適合站在樹枝上。松下一邊是正在打群架的鶴，另一邊還有另外兩隻狀似求偶。松與鶴是我文化裡的一種符號，代表著「松鶴長春」「延年益壽」，但此處最有趣的是，既用固有

的格套，卻又不加美化、無所隱諱地將生活面一一搬上畫面。

剛猛雄健的審美觀

浙派畫作崇尚剛猛雄健的審美觀，此卷出現兩次打鬥場面。一是有三鶴聯合起來將一隻鶴壓制於地（圖三，圖一④），其中一隻還將其喙夾住此受害者的喙（邊文進〈春花三喜〉也有這種場景（圖三））。這種尖銳衝突、緊張廝殺的描繪，是浙派畫作有別於其他畫派的特色之一，例如吳偉（一四五九～一五〇八）名下的〈走鄉串村的藝人〉卷（圖三）就是描繪鄉下人打鬥的情景。卷中還有三隻鶴搶食一條魚（圖三，圖一⑤），種種都是在文人畫中鮮少入畫的鏡頭。

浙派作品頌揚剛猛雄健之美，其觸角總會伸入畫中許多物象，不僅喜畫「激流」，畫中人更以俯瞰的姿態雄視這一切，這可見於傳夏珪〈長江萬里圖〉（圖四）、王世昌〈俯瞰激流〉等畫（圖四），再如許多畫作上的屏風畫也頻頻出現這類的畫中畫，如杜堇〈玩古圖〉（圖版請參考本期「每月一寶」）上的屏風。有趣的是〈胎仙

世紀前期至中期〉〈五鹿圖〉（圖五）來看〈胎仙圖〉，非常感謝二〇〇八年故宮「追索浙派」策展團隊對〈五鹿圖〉作者的修訂（註三），本文的論述才能在這樣的研究基礎上展開來。不僅汪肇〈五鹿圖〉與〈胎仙圖〉同屬吉祥題材，此巨軸上拼湊了許多有趣物象，在〈胎仙圖〉中也有壯闊的波濤、雲霧與松等符號，這些都已在上文說明。

〈五鹿圖〉原品名是吳派後期花鳥畫家陳淳（一四八四～一五四四），此畫顯然非陳淳風格，為何原訂為陳淳呢？若從某些局部的花木來看（圖六），確實與陳淳的寫意花卉相仿。〈胎仙圖〉也是這樣摻雜了吳派的元素，甚至還可見於吳派畫作中常出現的語彙，例如蕉葉與太湖石（圖一⑧）等。兩圖相較，〈五鹿圖〉整體面貌較近於浙派，陳淳風格的花卉只是畫中小小的點綴；而〈胎仙圖〉設色妍雅、樹石花卉的畫法都是吳派的路子（圖六），乍看下雖有如吳派畫作，骨子裡卻有著更多浙派的理念。然而，〈五鹿圖〉與

傳甚少，在當時已經難得，遂有無邊論，亦猶宋之無李（成）論。」（清杜瑞聯《古芬閣書畫記》）。「無邊論」或許言過其實了，一般可接受的傳世畫蹟倒還有數本，其中故宮所藏有〈春花三喜〉、〈三友百禽〉及近年重新訂名的傳趙昌〈四喜圖〉等。〈胎仙圖〉是隱藏在吳派筆墨下的浙

派畫、本文藉此長卷談了浙派後期發展的面貌之一，將其製作年代向下修訂一百多年。雖然此論述使本來數量就不多的邊文進作品又少了一件，卻增添一件浙派後期的作品，見證了浙吳不同畫風交會中有興趣的現象，兩派之間並不是絕對地壁壘分明。

作者任職於東吳大學歷史系



圖一② 胎仙圖 局部



圖六 〈胎仙圖〉與〈五鹿圖〉中的花卉



圖五 明 汪肇 五鹿圖 軸（原訂名陳淳） 152.5×202.2 cm 國立故宮博物院藏

〈胎仙圖〉當是同一時代風潮下的產物。

最後，來談談浙派與吳派在裝裱形式與材質的分野。長卷的形式上有利於繪製岸邊上百隻鶴的活動，但值得注意的是，兩派在裝裱形式上大致有此區分：浙派畫作以裝飾宮殿、大廳堂的大幅立軸佔絕大多數，以利於表現磅礴氣勢，手卷形式較罕見。這卷浙派氣息濃厚的〈胎仙圖〉，對這種屬於書房賞玩的手卷形式，恐怕不是那麼符合形式本身的美感。首段即表現群集場景，更甚者還繪有一隻張口展翅的鶴一開卷就衝進畫面，顯得十分聒噪。（圖一⑨）一般而言，手卷開頭總有一種緩緩拉起序幕的感覺，而〈胎仙圖〉上並無此起承轉合的手卷結構。再以材質來論，〈胎仙圖〉是紙本，而浙派畫作多為絹本，吳派則以紙本居多，也有此不同。

結語

活躍於永樂時期的宮廷畫家邊文進留下的作品不多，前人甚至還有「無邊論」之說，「惟景昭畫本，流

註釋

1. 邊文進的生卒年不詳。據《明史·宣宗實錄》記載，宣德元年邊文進以受賄發戍邊。邊文進署名的作畫中，最遲的落題年款為宣德二年。因活動於宣德年間的時間很短，故本文採「邊氏為永樂宮廷畫家」一說。
2. 此作與邊文進〈三友百禽圖〉畫法相近，二〇〇八年《追索浙派》策展團隊又在畫上發現有一「怡情動植」印，與〈三友百禽圖〉上所鈐者相同，因而更加確定。參閱《追索浙派》，頁一七一。
3. 此作經比對與日本所藏汪肇〈松鹿圖〉如出一轍，參閱《追索浙派》，頁一八七—一八八。順帶一提，談及這件浙派後期畫作汪肇的〈五鹿圖〉，還可透過另一件相同主題的戴進（一三八八—一四六二）〈長松五鹿〉來談浙吳兩派交會的現象，此畫上有文徵明（一四七〇—一五五九）的題識，對此祥瑞主題的畫意加以延伸，這兩位分別為浙、吳兩派的大將也有過這樣超越時空的交會，也可見浙吳兩派並不一定絕對地壁壘分明。

參考書目

1. 顧晉海，〈〈瘞鶴銘〉與中國古代鶴文物及鶴文化〉，收入《瘞鶴銘國際學術研討會論文集》，鎮江焦山碑刻博物館編。鎮江市：江蘇大學出版社，二〇〇九，頁一七五—一七九。
2. 陳階晉、賴毓芝主編《追索浙派》，臺北：國立故宮博物院，二〇〇八年。
3. Banhart, Richard M. Painters of the Great Ming: the Imperial Court and the Zhe School. Dallas, Museum of Art, Dallas, 1993.