

從簡目提升至國寶

談宋人秋塘雙雁

林柏亭

國立故宮博物院自播遷來臺，除清點文物，定期維護之外，也加強研究與出版。一九五六年出版《故宮書畫錄》一書，「此次著錄之書畫，全部均經專家審定，凡屬上等，皆詳記其內容……至於次等之件，則僅列品名，不遑詳記其內容」（《故宮書畫錄》序），「此後十年之間，兩院對於審查工作，仍不斷辦理。對於列入正目書畫，品名說明，均有改正。簡目書畫，亦有改列正目之件。」（《故宮書畫錄》增訂本序）宋人〈秋塘雙雁〉屬於於簡目之作，在正目裏頭卻有宋崔白〈蘆花義愛〉、宋徽宗〈紅蓼白鵝〉，若將此兩件作品併在一起，就像是宋人〈秋塘雙雁〉。究竟這三張畫作之間關係如何？宋人〈秋塘雙雁〉又如何能提升至國寶？將論說如下。



三幅畫的關係與比較

宋人〈秋塘雙雁〉（圖一——）縱

一七〇×橫二六七公分，描繪郊野池塘，荷葉已枯萎，香蒲（水蠟燭）花期亦過，秋意甚濃。一隻母鵝蹲伏紅蓼之旁回首理

翎，母鵝背後的蓮蓬莖下停棲著一隻翡翠，這隻翡翠和引頸仰望的公鵝，都注視著另一隻飛越池塘的翡翠。

宋徽宗〈紅蓼白鵝〉（圖二——）縱

一三二·九×橫八六·三公分，本幅所描

繪的與〈秋塘雙雁〉左側紅蓼旁的母鵝大致相同，但鵝的羽毛顏色及動態稍有不同，背景較為簡略，但與〈秋塘雙雁〉相似度很高。

宋崔白〈蘆花義愛〉（圖三——）縱



圖2-1 宋 宋徽宗 紅蓼白鵝 軸 國立故宮博物院藏



圖1-2 〈秋塘雙雁〉局部 羽毛



圖1-1 宋人 秋塘雙雁 軸 國立故宮博物院藏



圖1-3 〈秋塘雙雁〉局部 胫蹠



圖2-2 〈紅蓼白鵝〉局部 羽毛

一四一·二×橫八六·三公分，描繪水岸蘆花叢下一隻鵝邊走邊引頸鳴叫，和〈秋塘雙雁〉右側的公鵝看起來大致相似，亦略有不同。〈蘆花叢愛〉的主題可能來自〈秋塘雙雁〉，而略有改變。

若把〈紅蓼白鵝〉和〈蘆花叢愛〉併在一起，其尺寸為一四一·二×一七二·六公分，與〈秋塘雙雁〉之尺寸縱一七〇×橫一六七公分頗為相近。而且畫之趣味亦相似，因此再從羽毛、首喙、胫蹠、紅蓼、坡土等部分進一步比較其畫法，探

討三者之間的關係。

羽毛：〈秋塘雙雁〉（圖一—二）對母鵝之各式羽毛大小長短，觀察描繪相當詳實。較長之羽片，從羽幹以至左右分長出去的「羽枝」都詳實描繪。〈紅蓼白鵝〉（圖二—二）母鵝身上各式羽片之變化與描寫，都較簡略些。〈秋塘雙雁〉（圖一—三）公鵝和母鵝一樣，無論觀察或描繪都相當詳實。〈蘆花叢愛〉（圖三—二）公鵝之翅膀，其羽片染繪之效果顯得較平薄，不及〈秋塘雙雁〉具有較真實的質感。至



圖7 〈紅蓼白鵝〉局部 花



圖6 〈秋塘雙雁〉局部 花



圖8 〈秋塘雙雁〉局部 坡土



圖9 〈紅蓼白鵝〉局部 坡土

脛蹼上的鱗片，作稍簡略俐落之描繪，其脛則嫌短些。
紅蓼：〈秋塘雙雁〉描繪紅蓼之枝葉觀察深入，莖與葉柄之間的葉鞘（見圖一一二）都不遺漏。紅蓼之花（圖六）經放大細觀，它是一朵朵點染而形成一穗，雖細

小一朵其筆墨仍可觀。〈紅蓼白鵝〉（圖七）莖葉間之交待較簡略，畫花以整穗點染，沒有單一花朵的感覺。
坡土：〈秋塘雙雁〉（圖八）以點子狀的筆墨表現坡土的陰陽，或可名為點子皴，它還未成為南宋畫院常用的小斧劈皴。



圖4 〈秋塘雙雁〉局部 鵝首



圖5 〈蘆花叢愛〉局部 鵝首

首喙：〈秋塘雙雁〉（圖四）在喙與面頰接壤處的邊緣線，隨著喙的形狀與立體凹凸而有變化，因此染繪成有彎曲的線條。至於〈蘆花叢愛〉（圖五）僅畫成弧形之線。
脛蹼：〈秋塘雙雁〉（見圖一一三）對於脛蹼上直線狀或小圓圈狀的鱗片，都詳實描繪。〈蘆花叢愛〉（見圖三一二）



圖3-1 宋 崔白 蘆花叢愛 軸 國立故宮博物院藏



圖3-2 〈蘆花叢愛〉局部 脛蹼

於鵝之腹部、臀部，〈蘆花叢愛〉以近乎平塗之法簡略帶過。真鵝之腹臀多絨細之羽片，故很多畫家都簡略處理，〈秋塘雙雁〉仍以片羽形式表現小絨毛，甚精詳。



圖11-2 《山鷓棘雀》局部



圖11-3 《山鷓棘雀》局部



圖11-1 宋 黃居寀 山鷓棘雀 軸 國立故宮博物院藏



圖12 唐 吐魯番唐墓壁畫 局部 引自林柏亭，《中國書畫4·翎毛畫》，臺北：光復書局，1983，頁16。



圖10 《秋塘雙雁》局部 枯荷

《紅蓼白鵝》（圖九）以披麻式之筆墨染畫坡土，披麻皴雖可溯及五代，但元代文人畫流行以後，山水畫、花鳥畫始常運用。

《蘆花義愛》雖畫有坡土，但無明顯皴筆。枯荷：《秋塘雙雁》（圖十）本幅點綴之景物較多樣，枯荷（《紅蓼白鵝》）、《蘆花義愛》沒有，應是表現秋塘的主要植物，且有風吹搖曳之態。其描繪精緻入微，與崔白《雙喜圖》中精描細寫枯葉之情狀頗為相似，從主葉脈到小支脈以致構成細密的網狀，而且枯荷邊上有短筆細線，形容枯殘細碎葉緣之狀，相當生動。

全景：《紅蓼白鵝》紅蓼為前景，母鵝蹲伏地上悠閒理翎，背景虛空。《蘆花義愛》公鵝邊走邊引頸鳴叫，富有動態感，右側為蘆叢與虛空之背景。三幅相較，《紅蓼白鵝》、《蘆花義愛》兩幅之背景都較簡略。《秋塘雙雁》除了藉枯荷表現出秋意，還以香蒲叢約略形成左右環抱式的弧形，以及成雙的鵝、翡翠，含有圓滿幸福的寓意。因一隻翡翠飛過上空，引起公鵝抬頭仰觀，為幽靜的秋塘帶來一點動感，也可能帶來一點聲音的聯想，因為翡翠常有邊飛邊叫的習性。

綜觀三幅畫的比較，以《秋塘雙雁》的觀察描繪之程度較為深入，畫幅中景物多樣，皆有其生態或寓意之意義，非徒增點綴裝飾的景物。故本幅應為「原創本」，

論其年代宜置於徽宗朝（詳後）。

北宋畫院的花鳥畫

宋太祖建國後，各地名畫家和珍貴畫作先後徵進宮內不少。北宋初期（九六〇—一〇二一）在花鳥畫方面以承續西蜀黃荃一派的風格為主，帝室之家崇尚富麗堂皇的畫風，以襯托皇室貴族的威儀。黃荃之子黃居寀（九三三年生）於太祖時已是畫院待詔，太宗時更受睞遇。「祖宗以來，圖畫院之較藝者，必以黃荃父子筆法為程式。自白（崔白）及吳元瑜出，其格遂變。」（《宣和畫譜》）

宋黃居寀《山鷓棘雀》（圖十一）其構景繼承唐代花鳥畫（圖十二）的影響，在畫幅中軸線下方畫山鷓，中段畫荊棘竹石，上方畫群雀。這樣的構景，仍有唐代花鳥畫裝飾性布局的遺風。但是對於花鳥之觀察精神以及描繪技法，與唐代相當不同，此時已步入宋代花鳥的「寫生」時期。本幅搭配山鷓所畫的群雀，並非一般居家附近的麻雀。因為山鷓屬於棲息山區的鳥類，在牠附近出現的麻雀是「山麻雀」（圖十三），這顯示黃居寀的觀察已注意到生



圖14-1 宋 崔白 雙喜圖 軸 國立故宮博物院藏



圖14-3 〈雙喜圖〉局部



圖14-2 〈雙喜圖〉局部



圖14-4 〈雙喜圖〉局部



圖14-6 〈雙喜圖〉局部



圖14-5 〈雙喜圖〉局部

郭若虛論古今優劣云：「若論佛道人
物、仕女、牛馬則近不及古。若論山水、
林石、花竹、禽魚則古不及近。」唐代確
實已經有畫牛馬（走獸）的精彩畫作，唐

壁畫即留存一些畫例。至於山水、花鳥在
唐代還處於萌芽發展的階段，到了五代、
北宋才興盛起來。北宋的花鳥，在表現方
式或技法都較唐代有很大的進展。現在來



圖13-2 公山麻雀 王嘉雄攝



圖13-1 母山麻雀 王嘉雄攝



圖13-3 麻雀 王嘉雄攝

態的相關性。
神宗時期（一〇六八—一〇八五在位）
的文人郭若虛云：「畫花果草木，自有四
時景候……畫翎毛者，必須知識諸禽形體
名件。自背喙……翅……尾……爪……已
上具有名體處所，必須融會，闕一不可。」
「易元吉……入萬守山百餘里，以覘猿狖
獐鹿之屬，逮諸林石景物，一一心傳足記，
得天性野逸之姿。……又嘗於長沙所居舍
後，疏鑿池沼，間以亂石叢花，踈篁折葦，
其間多蓄諸水禽，每穴窗伺其動靜遊息之
態，以資畫筆之妙。」（《圖畫見聞誌》）從

「S」之律動感。
本幅精彩處，即在鵲兔的神情與動態。
而且動態藉由枝葉、棘竹、長草隨風搖曳
的動勢使之更加生動，整幅之動勢略帶

史料可知，在北宋中期（一〇二二—一〇
八五）的畫家發揮寫生的精神，更深入觀
察描繪花鳥走獸。由於流傳下來的作品不
多，宋崔白《雙喜圖》即是這個時期難得
的代表作，而且崔白就是轉變畫院風格的
畫家。
《雙喜圖》（圖十四）畫於宋仁宗嘉
祐六年（一〇六一），描繪山林間，一隻
山喜鵲對著野兔鳴叫，另一隻飛過來助陣。
山喜鵲屬鴉科的鳥類，聰明兇悍，對闖入
的野兔鳴叫示警，是牠們維護領域的習性。
至於野兔回過頭來看看，山喜鵲並非鷹鷂
之類，好像神情從容地回應說，僅是路過，
何需如此緊張。鵲兔互動的景象稍縱即逝，
這表示崔白曾多次進入山林，用心觀察才
能捕捉到這難得一見的場面。接下來，就
是崔白以精湛的繪技描述這生動的畫作，
除了鵲兔，樹木枝葉、叢竹、棘草也都精
描細繪，尤其是枯葉。北宋中期，寫生的
發展達至相當高的水準，還有崔白踈逸不
拘的個性，促成他畫出活潑生動的筆調。



圖16-2 《蠟梅山禽》局部 山簪、蜂



圖17 唐 陝西乾縣李賢墓壁畫 局部 戴勝 引自《中國書畫4·翎毛畫》，頁13。



圖16-1 宋 宋徽宗 蠟梅山禽 軸 國立故宮博物院藏

簪等增添了生意與畫趣。彎曲梅枝形成的弧形有象徵圓滿之寓意，枝上棲息一對白頭翁正符合此意。最特別的是畫幅左下方題了一首詩：「山禽矜逸態，梅粉弄輕柔。已有丹青約，千秋指白頭。」詩意與畫境正能相互呼應。畫面上題詩，是宋徽宗首創的例子。

羽毛技法的比較

透過三幅代表作，能略窺北宋花鳥畫在觀察描繪以及畫境等演變的概況。接下來聚焦討論北宋初、中、末期描繪羽毛演變的問題，其實北宋時期關於花鳥演變可討論的部分甚多，為節省篇幅，僅選其中具代表性的羽毛繪技來談，以便於討論〈秋塘雙雁〉和此三件代表作之間的時代關係。唐代會留下一些畫鳥的作品，大致對於不同種類的鳥，都能描繪出各具特性的形狀。鳥身上略有渲染，以及或濃或淡的填色，至於羽毛的描繪還很簡略。（圖十七）

黃居案畫的〈山鷓棘雀〉若將它與現代鳥類圖鑑中「鳥類的各部名稱圖」（圖十八）相比，即能證明黃居案對鳥類羽毛



圖15-2 《蠻夷執貢圖》局部 畫羊



圖15-1 唐 周昉 蠻夷執貢圖 國立故宮博物院藏

談談崔白的野兔（走獸），是否「近不及古」？

唐代雖然遺存一些走獸佳作，但多是壁畫，畫在紙絹上的非常稀少。本院藏唐

周昉〈蠻夷執貢圖〉（圖十五）畫於絹上，其中的畫羊正是值得參考之例。本幅之羊主要以線描完成，筆調遒勁簡潔，已能表現其筋肉與神態。羊身上曾施染白粉。若拿畫羊來與崔白野兔相比實各有千秋，藝術作品因風格或主題等不同很難比較高下。但是可清楚看出兩者在表現方式與繪技明顯不同，畫羊以長線條之表現為主，故描繪羊毛僅數條長毛，短毛則略去。

畫兔其形體筋肉不是靠長線條來表現，崔白以層層渲染再層層絲描兔毛，將兔子身上不同層次的長短、柔硬毛都詳細畫出，不但形體、筋肉的感覺，連斑紋也呈現出來。這種細膩的渲染及絲描技法到了宋代中葉才發展至相當純熟的程度。如郭熙曾說：「用淡墨六七加而成深，即墨色滋潤而不枯燥……。」（《畫訣》，《林泉高致集》）宋郭熙〈早春圖〉就能看到多層次細膩的渲染，這樣的技法，在唐代還沒發展到這種程度。

回過頭來談郭若虛之說：「畫牛馬近不及古，畫山水花鳥古不及近。」（摘要《圖畫見聞誌》）若是就畫史來論，走獸畫的歷史非常久遠，它發展到唐代已達至空前的盛況。而山水花鳥的發展較遲，到五代、北宋才逐漸興盛起來。故所謂「不及」論的

是「盛況」應甚合理，若是論「等第高下」恐有爭議。因為很難論斷崔白的野兔不及唐代的走獸，況且野兔有新發展出表現與技法。

至於形容野兔形體筋肉、皮毛非常成功的渲染及絲描技法，當時也有運用到畫鳥（如山喜鵲），但其成果較畫兔恐稍遜一籌。可能是花鳥畫的發展較遲，上述技法尚未綜合運用到純熟的地步。欲使羽毛達至更具寫實生動感，尚有待後續的發展，尤其是絲描的技法。

花鳥畫在寫生精神的影響下，觀察愈講究描繪愈深入。大致在北宋中期至末期（一〇八六—一一二六）之際，是發展至高峰的時段。雖然宋徽宗喜畫花鳥，也獎勵觀察入微的畫家（能描繪出春天正午的月季），但徽宗也受到即將興起的文人畫潮流影響，頗重視畫中詩意的追求。宋徽宗〈蠟梅山禽〉即是反映新發展方向的一件畫例。

〈蠟梅山禽〉（圖十六）構景採精簡方式，一彎梅枝為主幹，再搭配上伸展的分枝即成本幅的架構。梅枝上棲息一對白頭翁，梅棘下點綴一株山簪，山簪的右上方有隻蜂在梅枝間飛翔。雖然畫幅的構景精簡虛多於實，因點綴白頭翁、蜂、山



圖24 宋人 梅竹聚禽 軸 國立故宮博物院藏

上述技法的進展有關。可惜畫白頭翁的部分因破損嚴重，幾乎全是後人補筆。(圖二二) 因此要討論畫禽鳥的羽毛，只好借用波士頓美術館藏的宋徽宗〈五色鸚鵡〉來討論。畫鸚鵡不見明顯的輪廓線，長尾、初級飛羽的部分描線亦輕細，身上略見絲描的筆跡。可能因石綠剝落，以致絲描線不清楚，大致鸚鵡的畫法與上述繪技的演變進程相符，可惜還是不夠清楚。

為彌補這兩幅畫尚無法看得清晰的遺憾，再舉宋徽宗時期的李安忠〈竹鳩圖〉(圖二二) 為例，本幅畫楔尾伯勞，也是渲染後以輕細線條絲描以及染底色反襯，無須勾畫輪廓線主題就很明顯。染底色反襯之技法，在崔白畫山喜鵲已清楚可見；但是絲描法相較下〈雙喜圖〉顯得稍平板些。〈竹鳩圖〉的絲描變化甚多，不但會隨毛色深淺施予白粉或墨色的絲描線，在次級飛羽和尾羽上的羽枝，有微小裂縫就以墨色或白粉撇畫上去。(圖二三) 這種較靈巧的運用以及較簡化式的表現方式，應當是絲描法進入較純熟期才會出現。

回頭再來看〈秋塘雙雁〉的描繪羽毛技法，本幅綜合渲染與絲描法之表現較〈雙喜圖〉更進一步。在繪技的發展上又進一大級。(圖二十) 因為黃居寀表現羽毛，仍有明顯的輪廓線，筆調稍硬。崔白絲描小細毛已遍及全鳥，雖然也有輪廓線，卻不很明顯，其用筆比較細且輕柔。山喜鵲的長尾尚描繪出羽幹及羽枝，其詳實的程度可能是空前。

(如各式覆羽、飛羽及尾羽) 的觀察與描繪已經相當詳實。其渲染較唐人細緻，而且在鳥的背、肩、腹部還有絲描，表現細小的羽毛。(圖十九) 唐人畫鳥也見絲描用筆的例子，但都粗略示意而已。

〈蠟梅山禽〉的白頭翁畫法，應該與



圖23 〈竹鳩圖〉局部 羽枝裂縫的簡筆化



圖19 〈山鷓棘雀〉局部 絲描筆跡

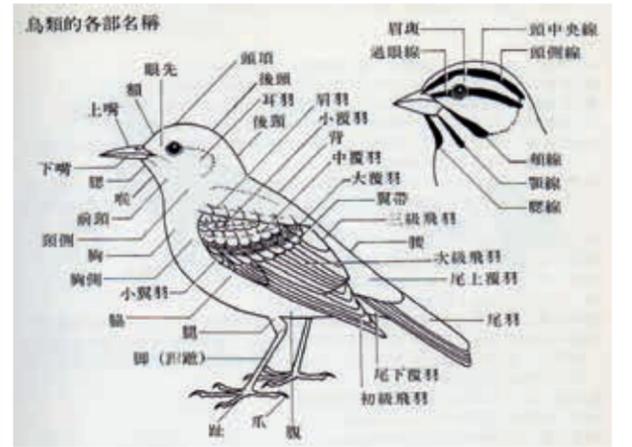


圖18 鳥類的各部名稱 引自廖本興,《臺灣野鳥圖鑑》,臺北:亞舍圖書公司,1991,頁11。



圖20-2 〈雙喜圖〉局部 山喜鵲尾部、羽枝



圖20-1 〈雙喜圖〉局部 絲描筆跡



圖22 宋 李安忠 竹鳩圖 國立故宮博物院藏



圖21 〈蠟梅山禽〉局部 白頭翁的補筆

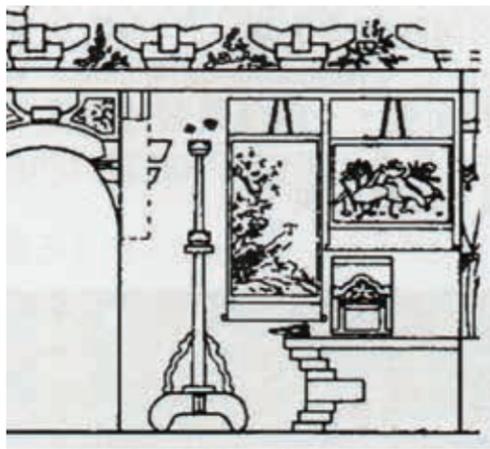


圖27 北宋 河南洛陽邙山墓 主室墓西壁 引自《文物》1992年第12期，頁42。

(三) 明皇室曾一度追法宋院畫，但是明代的院畫仍多少會受到元文人畫潮的影響。這批明院畫以及仿明院畫

也會影響到後世。

(二) 文人畫的影響，北宋中葉末葉之際，文人畫潮流已逐漸興起，經元明兩代的發展更為興盛。明末莫是龍、董其昌提倡「尚南貶北」之趨勢。這潮流會導致對宋院畫疏離，連帶產生對作品等第、真偽判斷的偏差。《石渠寶笈》即反映出有此問題，

發現一方不知名的「靖」字殘印，至《故宮書畫錄》增訂本時，仍列在簡目。

為徽宗初期是講究寫生之盛世，所以觀察入微描繪極詳。接著興起崇尚詩意、繪製畫冊等的發展，因此產生新轉變，使「繁、簡」之間有所變化。故論《秋塘雙雁》之時代，筆者縮小範圍，將它置於徽宗朝之初期。



圖25 《秋塘雙雁》屏風式示意圖 屏風中留白是指可能遭裁切處 作者提供

本幅也有可能掛軸，根據《宣和畫譜》記載御府所藏崔白畫作二百四十有一（件或軸），其中有「秋塘雙鵝圖二」，「二」的意思為：是由兩件組成「秋塘雙鵝圖」。由此看來，《秋塘雙雁》也有可能由兩件組成的。如圖二六此示意圖，是參考北宋末河南洛陽邙山墓主室墓西壁之圖（圖二七）畫成的。（《文物》一九九二年第十一期）

風。」

結語

《秋塘雙雁》畫幅的寬度是一六七公分，其實是由兩幅畫絹併起來。在中央接縫，會發現左右都有坡土的補筆，表示會因殘缺而遭裁切才須補筆。若把本畫幅中央線及兩側會遭裁切的部分復原回來，其寬度應超過一七〇公分以上。這種寬度在當時有可能是屏風（圖二五），王安石曾有詩云：「汀沙雪漫水溶溶，睡鴨殘蘆掩靄中。歸去北人多憶此，每家圖畫有屏風。」

《宣和畫譜》記載當時畫家李仲宣云：「內臣李仲宣……喜工畫鳥雀……其願盼向背，一矜一禽皆極形似……其所缺者風韻蕭散……」這樣的評論，正反映出徽宗朝的品評標準。若以此標準來看《秋塘雙雁》，其景物描繪得精詳的程度，或整幅所形成的生動感與風韻，都能符合。故近年已陸續有撰文介紹，逐漸成為研究者與觀眾注目的文物。《秋塘雙雁》不但是院藏宋花鳥中的少數精品，也是院藏宋畫中最寬的一件畫軸，民國一〇一年文化部指定為國寶。

作者為前國立故宮博物院副院長

參考書目

1. 國立故宮中央博物院聯合管理處編，《故宮書畫錄》，臺北：中華叢書，一九五六。
2. 國立故宮博物院編纂委員會編，《故宮書畫錄（增訂版）》，臺北：國立故宮博物院，一九六五。
3. 佚名，《宣和畫譜》，收入《畫史叢書》，第一冊，臺北：文史哲出版社，一九七四。
4. 宋 郭若虛，《圖畫見聞誌》，收入《畫史叢書》，第一冊，臺北：文史哲出版社，一九七四。
5. 宋 郭熙，《畫訣》，《林泉高致集》，收入《四庫全書文淵閣本》。
6. 洛陽市第二文物工作隊，《洛陽邙山宋代壁畫墓》，《文物》一九九二年第十一期，頁四二。

為何當年未受重視

清高宗曾令臣子將宮中珍藏書畫編目成書——《石渠寶笈》，乾隆十年（一七四五）、五十八年（一七九三）陸續編成初編及續編，嘉慶二十一年（一八一六）又完成三編。在初篇收錄了《秋塘雙雁》，被列入次等，宋人《梅竹聚禽》（圖二四）也在次等之列。這兩件

目前我們認為很難得的宋人花鳥巨幅作品，當年並未受到重視，可能有如下的原因：

(一) 畫家不知何人、沒有名人題跋、缺乏歷史文獻、收藏家印章等資料，讓當時的編者忽略了。不過《梅竹聚禽》在《故宮書畫錄》編輯時，發現有南宋理宗的「續熙殿寶」印，已被改錄在正目。《秋塘雙雁》只

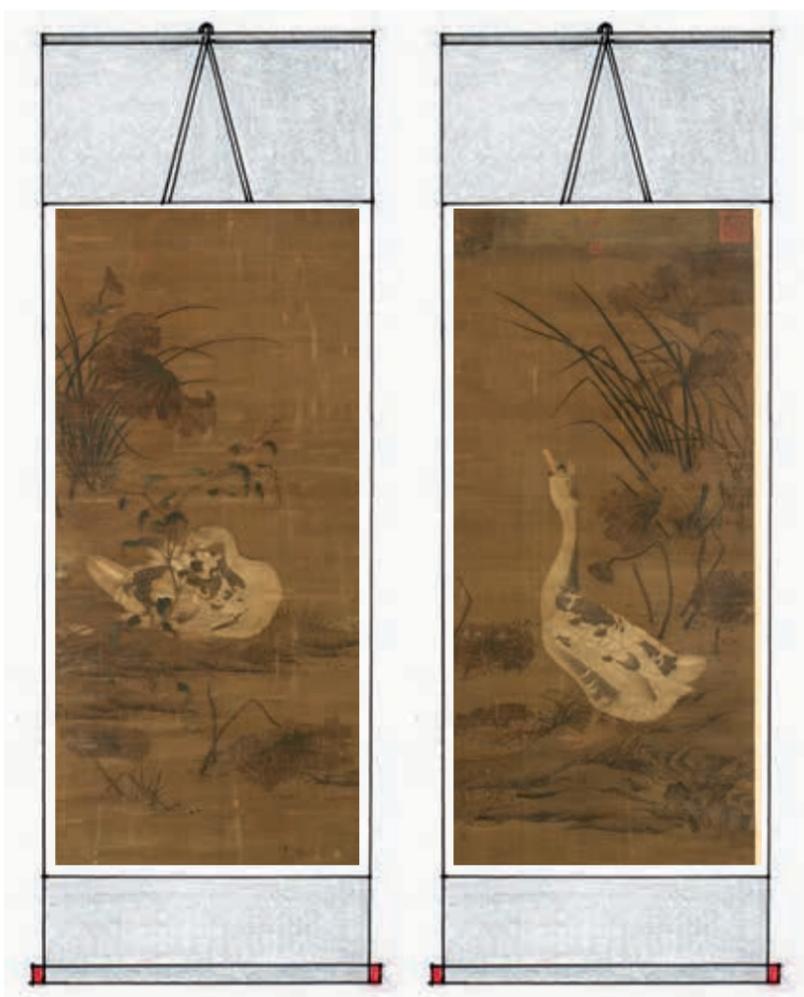


圖26 《秋塘雙雁》掛軸式示意圖 作者提供