

從〈芳春雨霽〉到〈靜聽松風〉 ——試說國立故宮博物院藏馬麟繪畫的宮廷背景

王耀庭

國立故宮博物院

〔內容提要〕馬麟，這位活動於十三世紀南宋寧、理宗時代的畫院畫家，正如一般職業畫師，只有簡略的生平資料。由於所畫均是闢達到宮庭背景，從存世的作品，加以畫上帝后的題跋，可以確知馬麟在寧宗晚期，已是成名的畫家。再從專門記載宋代宮廷的筆記，如周密《武林舊事》追索，〈芳春雨霽〉正是畫南宋宮殿中的芳春園，而非單純的描繪春景而已。〈秉燭夜遊〉更是畫宮庭裏春夜賞海棠，畫中亭子是「照妝亭」，根據的詩意出自蘇軾〈海棠詩〉。從詩書一體來判斷，是對幅應理宗書海棠詩；再從右上角一殘印，比對上海、大阪、美國大都會博物館所藏，有相同殘印者，證明這是一套以唐宋名詩及杭州名勝為題的冊頁。而此殘印正是理宗的收藏印「御府圖書」。宋理宗即位後，表示推崇理學，命馬麟製作十三道統人物畫像，並親書道統十三贊於畫上。比對宋理宗的畫像，發現竟是以理宗來作為此道統人物的化身。宋朝本有以皇帝作為天命君子的神話傳統，但這套道統圖卻是僅存的證物。〈靜聽松風〉一圖也是畫理宗於御愛松下，可與道統圖諸圖像對比，而故宮另藏有〈松潤雙鳥〉也可能是〈靜聽松風〉的草稿之一。

壹

宋朝畫院的功能，代表皇室觀點的《宣和畫譜》說：「誇大勳勞、記載名實，謂竹帛不足形容。盛德之舉，則雲臺麟閣

從〈芳春雨霽〉到〈靜聽松風〉——試說國立故宮博物院藏馬麟繪畫的宮廷背景

之所由作。善足以觀時：惡足以戒其後：」【註二】丹青所繪，正是與竹帛所載，兩相並立。今天存留於世的宋代相關畫院作品，具有皇家活動意義的，如眞宗時（九九八—一〇二二在位）（景德四圖）、李唐（約一〇四九—一一三〇）（晉文公復國圖卷），這些作爲紀故實、取鑒戒的圖繪，它是合乎《宣和畫譜》所揭舉的。相對於這些國家正式的典謨軌範，畫院畫家爲皇家的畫作，並不止於此。南宋畫院畫作存世所見，顯然也是多所休閒生活，富於浪漫趣味。茲舉故宮所藏馬麟畫爲例，行文所及，爲求推比圓融，則兼述及它處所見。

馬麟活動於寧宗（一一六八—一二三四；一二九五即位）、理宗（一二〇五—一二六四；一二二五即位）兩朝（活動於十三世紀）。一如許多宮廷畫家，生平所見文字資料有限，其作品除了本身畫風排比，僅能就相關資料作證明，就中尤以皇室所留題識印記最爲常見。

貳

馬麟〈芳春雨霽〉（圖一），「芳春雨霽」這四字，出自寧宗題識，旁又有楊后「坤卦」印。按此四字書風，比對馬遠（活動於一一九〇—一二三四）畫〈山徑春行〉（圖二），寧宗題此四字，橫筆重下速提重收，中間成細，行筆的起伏落差較大，用筆較成偏鋒，這一般說來是暮年指腕使轉未能如意所致。《書史會要》謂：楊后（一一六二—一二三三；嘉泰二年「一二〇二」立爲皇后）「書法類寧宗」【註三】，今旁雖有「坤卦」，就存世所見楊后書蹟，本色者如宋馬遠〈倚雲仙杏〉上題「迎風呈巧媚」（圖三），代寧宗筆者如馬遠〈華燈侍宴〉上題「朝回中使傳宣命」（圖四）。就此比較，代筆勢不可能。夫書詩婦鈴印，共同相賞於一幅畫上並不足奇。這也說明畫幅作者「馬麟」供御時所作。畫中春日，雨後乍晴，陽光照射，煙霧蒸發，遠方一片迷漫，正是「雨霽」氣溫變化的自然現象。「芳春」二字，從下方圖象，「春江水暖鴨先知」的詩意，「芳春」就單純的形容詞意義來解，通透無遺，然而，更進一步，限定皇家的活動範圍，南宋宮廷裏，就有「芳春」

【註一】：《宣和畫譜》序，收錄於于安瀾主編，《畫史叢書》，（上海：人民美術出版社，一九五九序）第二冊，頁四。

【註二】：明陶宗儀，《書史會要》卷六，收錄於《景印文淵閣四庫全書》（台北：商務印書館，一九八三）第八一四冊，頁四五上。

一地。按《武林舊事》，記「故都宮殿」，「堂」條下，就有「芳春」地名〔註三〕，是以「芳春」一詞，語含雙關，另一命意更可視圖中所畫是皇家禁苑：芳春堂的樹林。

南宋宮廷春日賞花：「起自梅堂賞梅，芳春堂賞杏花，桃源觀桃，燦錦堂金林檎，照妝亭海棠，蘭亭修禊，至于鍾美堂賞大花爲極盛。」〔註四〕此處「賞花」一節，記花事：「芳春堂賞杏花」，則此圖所作樹林是芳春堂裏的杏樹，畫上細枝稍有赭紅點即是杏花。

再前引「照妝亭海棠」一句，覆按〈故都宮殿〉一節，「照妝亭」條下，夾註「海棠」。〔註五〕「照粧」取意蘇東坡詩：「東風渺渺（一作嫋嫋）泛崇光，雲（一作香）霧空濛（一作霏霏）月轉廊。惟恐夜深花睡去，故燒高燭照紅妝。」此又爲馬麟〈秉燭夜遊〉團扇冊頁（圖五），畫名更訂做一根據。〔註六〕畫上一輪明月，亭中燈光自櫺間透出，主人或者說是皇帝，衣寬袍坐在太師椅上，亭前小璫侍立，高臺燭排列於小徑兩旁，既無人「秉燭」，也無人「游」走。前引「賞花」條前一段，記述了初春至暮春的花事：「禁中賞花非一，先期，後苑及修內司，分任排辦。凡諸苑亭樹花木，妝點一新，錦簾綃幕，飛梭繡球，以至裊褥設放，器玩盆窠，珍禽異物，各務奇麗，又命小璫內司，列關撲……。」〔註七〕陳設描寫，屬於概述，未必與〈秉燭夜遊〉完全相符合，但是氣氛上的昇平繁華若合軌轍，且由此確定畫中建築爲「照妝亭」。

【註三】：周密，《武林舊事》卷四，「西湖游幸」條，（北京：中國商業出版社，一九八二）頁五三。

【註四】：同上註，卷二，頁四一。

【註五】：同上註。

【註六】：施原之、顧景元合注，《增補足本施顧注蘇詩》卷二十，（台北：藝文印書館，一九七八）頁三。指出本圖描繪此詩者爲李霖燦教授。見馬麟〈秉燭夜遊圖〉，《大陸雜誌》第二十五卷第七期（一九六二年十月）頁二〇八—二一〇。

庭按：夜間燃燭賞海棠之習，延續至元。事見《宋文憲公全集》卷二十二頁一，〈春日賞海棠花詩序〉，記浦陽太守鄭太寧仲舒開宴觴客於衆芳園，時日已西沒，乃列燭花枝上，花既娟好，而燭光映之愈妍。……。

【註七】：同註三，卷二，頁四一。

馬麟〈秉燭夜游〉既是畫蘇軾（一〇三六—一一〇一）〈海棠詩〉詩意，左上角殘印存有一九疊篆「寸」字。《石渠寶笈》的編者已指出這是一「府」字。〔註八〕此畫既署款「臣馬麟」，無疑為供御之作。從這「府」字，最容易連想到南宋內府官印：「內府書印」。（圖八）唯進一步比對，印之面積及最後一橫，「內府書印」是下拐，明顯不同。況此頁為畫，「內府書印」單純為書法較符情理。因此判讀為「內府圖書」、「御府圖書」、「內府書畫」，當屬情理之中。此印出以「九疊篆」，如非宋代，則此後有「□府□書」者，當以明代朱橚（？—一三九八）「晉府圖書」（圖九）相近。然而審視印泥色澤、筆劃粗細，字體大小，均與「晉府圖書」相違。

關於宋代扇面書畫鈐宋內府官印，最明顯之例，所知為故宮藏《宋元冊頁》第二開，右幅籤題趙令穰〈橙黃橘綠〉、左幅為草書蘇軾〈贈劉景文詩〉七絕一首：「荷盡已無擎雨蓋，菊殘猶有傲霜枝。一年好處君須記，正是裊（義同橙）黃橘綠時。」（圖六）幅左側鈐有「德壽」一印。按「德壽」為高宗退為太上皇所居宮殿名，〔註九〕但卻不能據此以為出於高宗（趙構）（一一〇七—一一八七）。此幅書風之瘦嫩，實不同於高宗草書，如藏於大都會博物館之〈天山詩〉，藏於故宮籤題馮大有〈太液荷風〉對幅無款之書詩。遼寧博物館藏宋孝宗磁青本泥金〈草書後赤壁賦〉（圖一〇），拖尾張璠跋，定為孝宗，漸為學界同意。兩件書畫風接近，意以為出於孝宗。「德壽」一印，或出於使用宮殿名，因孝宗內禪也移居於德壽宮，〔註一〇〕殿名父印子用。右幅則籤標「趙令穰」（約活動於一〇七〇—一一〇〇）：橙黃橘綠」（圖七），左右兩幅書畫正中上方各鈐「內府書畫」一印。此印為裝裱騎縫印，約略各三、四分之一於幅內，幅外為挖裱補上，其底紙就作者肉眼所見，類如白麻紙，宋朝頗習見者。由於書畫並列，絹質地也相同，且詩（書）畫題意相合，鈐印位置對稱，當是舊鈐者完整之例。此外，就團扇尚有一殘例，見於美國紐約大都會博物館藏，宋無款〈梅竹三雀〉（圖一一）。這或可視為宋孝宗時曾以

【註八】：見《石渠寶笈初編》（台北：國立故宮，一九七一影印）頁七二六；另見《故宮書畫錄》四卷六（台北：國立故宮，一九六五）頁二四七。

【註九】：明田汝成《西湖游覽志餘》收入《武林掌故叢編》第二十集（楊州：江蘇廣陵古籍，一九八五）卷十四頁五上。

【註一〇】：同上註頁五上下。

「成扇」使用，後為求收藏，裝裱成冊，而加鈐收藏印。至於此印為宋代那位皇帝，或許至遲為宋寧宗。〔註一一〕作者提出此例，旨在說明宋宮藏扇裝裱成冊時，鈐印有例可循。祇是一朝有一朝皇帝的用印及習尚，也可能前朝為後朝所用。

日本大阪市立美術館藏，阿部房次郎捐贈《名賢寶繪》冊，內〈古松樓閣〉（圖一二）與〈湖畔幽居〉（圖一三）二幅，左上角方也同樣有一「府」字所殘存的「寸」字。此外，又見上海博物館藏標馬麟〈臺榭月夜〉（圖一四）也同樣有此一殘印。惟其中更可貴者，〈古松樓閣〉一開對幅有宋理宗書詩。詩文：「絲綸閣下文書靜，鍾（鐘）鼓樓中刻漏長。獨坐黃昏誰是伴，紫薇花對紫薇郎。」（圖一五）（此詩為白居易〈紫薇詩〉）。書後鈐「緝熙殿書」，從書風及此印，均可確定此是理宗所書。又此理宗書詩，右上角有一殘印，祇見「日」字，但從篆法及經驗常識，一眼可辨這是「書」字，且鈐印位置也對稱。又宋理宗書詩七絕，且為團扇面，也是右上角有一殘印，祇見「日」字者，尚有美國顧洛阜（John M. Crawford, Jr.）所藏〈舊題宋高宗書〉（今歸美國大都會博物館），第七幅行書：「長苦春來惱亂人，可堪春過只逡巡。青春向客自無意，強把多情著暮（暮）春。」（詩作者待考）鈐有「御書之寶」一印。（圖一六）第八幅行書：「山頭禪室挂僧衣，窗外無人溪鳥飛。黃昏半在山下路，卻聽鐘聲連翠微。」（唐·綦毋潛〈過融上人蘭若〉），一作孟浩然。鈐有「乾卦」圓印，為安儀周（約一六八三—一七四四）舊藏。（圖一七）從對稱殘存的情況推想，這必是同一方印的左下右下兩角。從此線索追尋，印文左上角殘印，同時存有「日」、「寸」者，見上海博物館藏〈宋無款攜琴訪友圖〉（圖一八）。此殘印可確定判讀「□府□書」。再從鈐印慣例，如上述〈趙令穰：橙黃橘綠〉所見，以及兩印泥質地相同判斷，這是在同一開冊頁左幅書右幅畫鈐同一印。

關於「□府□書」大印，以筆者見聞所及，當是宋理宗鑑賞印「御府圖書」。所見相關者有三：

- 一、宋榻唐摹晉唐小楷八種，王羲之書樂毅論。（圖一九）
- 二、宋榻唐摩晉唐小楷八種，王羲之書蘭亭敘。（圖二〇）

【註一一】：「內府書畫」另見於宋劉松年〈畫羅漢三軸〉、（唐盧靈伽十八羅漢冊），江兆申先生以此印的時間，上限為開禧丁卯（一二〇七），下限為元貞乙未（一二九五）。見國立故宮博物院主編，《故宮宋畫精華》，中卷，說明本，（台北：國立故宮，一九七六）頁一七。

均鈐於榻本第一頁右上。所謂越州本。藏大都會博物館。(Purchase, The Dillon Fund Gift, 1989.141.2)
三、北京故宮博物院藏蘭亭八柱帖第二本(褚摹王羲之蘭亭帖)。鈐於前隔水與本幅之間之騎縫印。〔圖二一〕
上述三原件，可比對正確者係「三」。何以知此印為理宗所有？既然團扇中書法既出於理宗，且與上述「蘭亭」有關，就此追尋。

明·陶宗儀(?)——一三九六?)《輟耕錄》卷六「蘭亭集刻」條：

蘭亭一百一十七刻，裝褫作十冊，乃宋理宗內府所藏。每版有「內府圖書」，鈐縫玉池。後歸賈平章。至國有江南八十餘年之間，凡又數易主矣。往在錢唐謝氏處見之，後陸國瑞攜至松江，因得再第三批閱，併錄其目，真傳世之寶也。

……〔註二〕

此條所云為「內府圖書」，與「御府圖書」意義雖同，卻有一字之別，惟是否記載、版本有異？再舉一例。清·孫承澤(一五九二—一六七六)《庚子銷夏記》，「定武禊帖瘦本」條：

余所見前人集本，如宋理宗御府所集，最為精工，每刻玉池皆用「御府圖書」，其一百一十七刻，俱全在故內，……

〔註三〕

上引，明·陶宗儀《輟耕錄》及，清·孫承澤《庚子銷夏記》，均就刻本記述，也均言明「內府圖書」與「御府圖書」均鈐於「玉池」。至於「蘭亭八柱帖第二本」「御府圖書」印，為前隔水綾與本幅間的騎縫印，合於記述所稱玉池，卻是寫本，而非刻本。榻本以手卷形制裝裱者，也多所見，以此「御府圖書」印鈐蓋，順理成章。〔註四〕

〔註二〕：陶宗儀《輟耕錄》卷六頁一。(台北：藝文，一九六六部叢書集成第二十部第二十本「津逮秘書」)

〔註三〕：清·孫承澤《庚子銷夏記》，「定武禊帖瘦本」條。(台北：漢華文化公司，一九七一影印乾隆二十六年刻本)頁一九三。

〔註四〕：當代徐邦達先生認為此印：「非玉質，印色與紹興諸印不同，疑在拼配諸題跋時同時偽造填入。」此印為理宗所有，上距紹興朝，年代至少三十年以上，使用印泥自可有所差別。由「紹興」至「理宗」，不出宮中，自然順當。本件又有「秋壑圖書」、「子固」、「彝齋」三印，徐先生以

以大阪市立美術館藏〈古松樓閣〉一開，對幅有宋理宗書詩，唯畫上無款。【註一五】由此開說明這是一團扇形書畫雙面，而故宮藏〈秉燭夜游〉，則有「臣馬麟」款，就形制言，應是失去另一面理宗題詩，且此詩可確定為蘇東坡〈海棠詩〉。〈湖畔幽居〉一幅，及上海博物館藏標馬麟〈樓臺月夜〉，也是失去理宗書詩。由於四幅團扇，形制一致，今日尺寸雖略有差異，不一致卻是相近，這原本該是一套散開後裝裱裁切所致。由〈秉燭夜游〉之有「臣馬麟」款，既是配合理宗題詩而作，且理宗的書風完全一致，鈐印也是分別有所變化。可以推知這四幅畫和理宗的三幅行書詩，原是一套宋理宗以唐宋詩意來命畫的書畫合璧冊所殘存，且是描繪南宋禁苑或杭州名勝的作品。試就所見再敘述。

〈古松樓閣〉與對幅理宗書白居易〈紫薇花館〉詩意相符。白居易詩所言「絲綸閣」，是否就指畫中建築物？查南宋相關著錄，未見有此「絲綸閣」。惟就「紫薇花」詩連想：

宋時府治虛白堂前有紫薇花兩株，傳白樂天所植。蘇子瞻〈軾〉守郡時，神宗（一〇六八—一〇八五在位）嘗書〈紫薇花詩〉以賜之。至是子瞻次錢穆父題詩云：「虛白堂前合抱花，秋風落日照橫斜。閱人此地知多少，物化無涯生有涯。」又云：「折得芳蕤兩眼花，題詩相贈字傾斜。篋中尚有絲綸句，坐覺天光照海涯。」【註一六】

「印文均合，而印色不古，待考。」見徐邦達《古書畫偽訛考辨》上卷（揚州：江蘇古籍出版社，一九八四）頁六五。

庭按：賈秋壑（似道一二三—一二七五）為權相，藏品往往得自理宗內府，如此傳承，也合乎常理。至於皇帝之璽是否一定玉質，今日無原件為憑，恐難一概而論。如《宋會要輯稿》第十五冊·禮一四之七八（六二六）：「（七年）六月十九日，詔明堂大禮合用玉爵，係是宗廟行禮使用，今來缺玉，權以石代之。可令福州張致遠，收買壽山石，依降樣製造，務在素樸。」缺玉，權以石代之，已有此例。然而，作者也得聲明，個人所見，局限於台北故宮，對於〈秉燭夜游〉上殘印印色之鮮紅，比之於「紹興」諸印，如〈快雪時晴帖〉（位張侯旁）、〈奉橘帖〉（位前隔水綾）上連珠印，其印泥色含朱砂均較〈秉燭夜游〉上殘印印色為稀。鮮紅彩度也較低。將〈秉燭夜游〉上殘印印色，再比對馬麟〈靜聽松風〉上理宗印「丙午」、「御書」（大印），印色相同。此印色也近於上述寧宗藏印「內府書畫」。

又按宋高宗有印「御府圖書」，見周密記。

【註一五】：日本藤田仲也解說此畫時，以「想來認為落款於岩石中，已被銷毀。」見《特別展·宋代之繪畫》（京都：大和文華館平成元年）頁五三。

【註一六】：明田汝成《西湖游覽志餘》收入《武林掌故叢編》第二十集（楊州：江蘇廣陵古籍，一九八五）卷二十四頁十一下。

從〈芳春雨霽〉到〈靜聽松風〉——試說國立故宮博物院藏馬麟繪畫的宮廷背景

再說，西湖有「紫薇亭」，「唐紫薇舍人唐詢建。」〔註一七〕這個典故更是切合白居易詩最後一句的典故，也符合畫中亭中一人獨坐的情景。

〈湖畔幽居〉及〈臺榭月夜〉，雖不能找到所畫何處，〈臺榭月夜〉和〈秉燭夜遊〉均畫夜景，見有朱紅團花紋捲簾，此亦見之於馬遠〈華燈侍宴〉，可為宮苑所在作一解。再從各幅之間畫風一致，是否由馬麟一人完成？一套冊頁或者團扇的製作，應先考慮整體的畫風一致。目前這四幅，一角、半幅式的構景，固然有一大部分的虛白，但是「實」的主題部分，都是充分緊密。這見之於點線筆調，處處周到。它也說明了是創作一整套畫所要求的統一感。再比較藏於美國克利夫蘭美術館的馬麟〈坐看雲起〉（按對幅有理宗書王維句：「行到水窮處，坐看雲起時」，鈐有寶祐四年（一二五六）印，則知此為〈坐看雲起〉之製作時間）。藏於上海博物館的〈郊原曳杖〉，在布局、筆調就顯得較為疏散，款署已略有改變，這就是不同時間所繪製成套作品的差異。〈秉燭夜遊〉等四幅畫上石壁、岩塊，所使用的水墨烘染與小斧劈皴法，筆調凝重的結合，也是從寧宗時期的〈芳春雨霽〉以來一貫的作風，濕潤而不淋漓。南宋畫史發展，〈芳春雨霽〉畫晴煙，〈秉燭夜遊〉畫中對蘇詩前二句「渺渺、光、雲霧」，描畫至極。從技法上說，這是用墨用水。南宋馬夏一系，走向「濕筆墨化」，這兩幅均足以為代表。

〈古松樓閣〉有喬松一株，擎空斜上。習見的馬家畫樹結構，以「瘦硬如屈鐵狀」、「樹身屈曲」來形容。用近代的風格術語，有所謂巴洛克（baroque）式趣味一詞。〔註一八〕強調其不在追求自然。從中國人的觀念，「馬遠樹多科斜偃蹇，至今園丁結法猶稱馬遠。」〔註一九〕園丁的園藝更為貼切日常生活化的人工意味。「科斜偃蹇」，從〈芳春雨霽〉到本幅均

【註一七】：同上註，卷十頁十七上。

【註一八】：鈴木敬著·魏美月譯《中國繪畫史》載《故宮文物月刊》九三期—頁二三四。（台北：國立故宮博物院，一九九一·一〇）。

【註一九】：同註一五，卷十七頁七下。

未改變。馬遠（或麟）、夏珪風格有其相似處，但在筆調、色調、墨法的滲暈以及大處的空間感，還是有其差異。整體來說，馬麟的趨於恬和，夏珪的偏向剛毅，自有其細微的差別。（湖畔幽居）的遠山一抹，先畫一線，再染以花青，這一直是馬麟的色調，畫風也足以和美國克利夫蘭美術館所藏馬麟（坐看雲起）、（春郊回雁）相呼應。下方畫水紋，筆毫鈍、略開叉，這和（湖畔幽居）完全相同，說來也是從馬遠（雪灘雙鷺）得來。平坡上凸起石塊，用筆又是鈍筆略開叉的習慣，還是相當一致。

寧宗題識「芳春雨霽」，加以北京故宮藏馬麟（層疊冰綃）有楊后「丙子」（一二二六）印，說明於寧宗朝後期，馬麟已卓然成家。理宗書詩（紫薇花館）詩有「緝熙」印，此殿成於端平元年（一二三四）。【註二〇】更可為本冊頁作完成時間之上限。宋代詩畫的結合，從存世作品所見，帝后的題詩形制，該是專利。一套冊頁，恐不止於四幅，所知三詩二唐一宋，蘇東坡最晚，（秉燭夜游）可能是最後一頁，才留款署。

叁

作為一個宮廷畫家，馬麟理宗時期的兩大創作：（道統十三贊圖）及（靜聽松風）。前者是一派正義的嚴肅意味，經國濟世的大業；後者是充滿詩意的宮廷生活。本文的重點在於畫中的主人是誰？及由此引申出的意義。今日故宮猶藏有（宋理宗坐像）（圖二二）（另宋理宗半身像同稿）。今將（道統十三贊：伏羲（圖二三）、堯帝、夏禹、商湯、武王諸像）與（靜聽松風）（圖二四），諸人物面貌和宋理宗像並置，（圖二五）將認可這六幅像，所描繪的竟然就是宋理宗一人而已。

【註二一】

【註二〇】：見朱彭輯《南宋古蹟考》收入《武林掌故叢編》第二十六集，據一八八一年丁氏雕本（楊州：江蘇廣陵古籍，一九八五）卷上頁二十四下——二十五上「緝熙殿」條。

【註二二】：李霖燦教授主（靜聽松風）畫中人為進五代梁時的道教人物陶弘景。所據為國立故宮博物院藏宋元集繪第七開陶弘景像對幅張雨贊：「尤好松風，每聞其響，欣然為樂。」及以宋代宗室，崇奉道教。又引畫上乾隆題詩：「傳神非阿堵，耳屬在喬松。生面別開處，清機忽滿胸。濤聲翻未已，」

從（芳春雨霽）到（靜聽松風）——試說國立故宮博物院藏馬麟繪畫的宮廷背景

對於宋理宗的相貌，自然是以〈宋理宗像〉為準，圖像就是最直接了當，無庸文字添足，然而，參見於文字的形容也多所談助。胡敬《南薰殿圖像考》（一八一六序）於〈宋理宗坐像〉，即引《宋季三朝政要》，以理宗「姿貌龐厚，號為烏太保」來作為形容。【註二二】又《西湖遊覽志餘》以「理宗龍顏隆準，臨朝坐輦，端嚴若神……」【註二三】上述的形容詞，比對於畫中像貌是相當符合的。歷來的人物畫家，如何著筆。元·王繹《寫像秘訣》：「凡寫像，須通曉相法。蓋人之面貌部位，與夫五嶽四瀆，各各不同，自有相對照處。……」【註二四】

對帝王面貌，為了突顯其是真命天子，總說是「龍鳳之姿，天日之表。」【註二五】《白虎通義·聖人》：「伏羲日祿衡連珠，大目山准（準）龍狀。」【註二六】日祿為日角。日角：額頭飽滿如太陽。衡連珠：額中有骨表如連珠。大目是大眼睛。山準是指隆準即鼻梁高。龍狀，言其面目如龍，即龍顏。（道統十三贊：伏羲像）並不畫出如漢畫象石庖犧氏（伏羲）、女媧氏蛇身人首。自司馬遷《史記》記漢高祖「隆準而龍顏」，這種高鼻、眉骨圓起，更成為帝王相貌特徵的專用形容詞。

，蓋影佈猶濃。公物付千秋，休言弘景重。」見，李森燦：〈從馬麟的靜聽松風談起〉故宮文物月刊第一卷第六期（故宮：台北，一九八三）頁九五—一〇一。

又見《陶弘景與松風閣》同前書，第二卷第十期（故宮：台北，一九八五·一）頁五一—五四。作者認為與本文之意見，並無衝突，蓋（宋人人物）圖，宋徽宗可扮王羲之，宋理宗可效法陶弘景，陶弘景之隱居可效法陶淵明。

【註二二】：胡敬《南薰殿圖像考》收錄於《胡氏書畫考三種》，（台北：漢華文化公司，一九七一）卷上頁十二下（頁三一七）。《故宮書畫錄》卷七「南薰殿圖像」（宋理宗坐像）頁二〇至二一，均引此。理宗畫像，胡敬據陳繼儒《太平清話》，定為郭蕭齋所作。郭蕭齋畫史無可考，即使是一摹本，也應是相當忠實無誤。《太平清話》所載，見《筆記小說大觀》（台北：新興書局，一九七四）第五編四冊頁八下。

【註二三】：明田汝成《西湖遊覽志餘》收入《武林掌故叢編》第二十集（楊州：江蘇廣陵古籍，一九八五）卷二，頁二十五。

【註二四】：元王繹《寫像秘訣》見陶宗儀《輟耕錄》卷十一頁一下（台北：藝文，一九六六）百部叢書集成第二十部第二十本。（津逮秘書）

【註二五】：見《舊唐書》（太宗本紀）卷第二（台北：商務印書館，影印百納本，一九六七）頁一四二六五。

【註二六】：班固《白虎通義》卷下收錄於《景印文淵閣四庫全書》（台北：商務印書館，一九八三）第八五〇冊頁四四。

關於歷代對伏羲相貌的描述，《白虎通》外，見可《潛夫論》（五德志）；《劉子》（命相）。參見程平一《漢代的相人術》（台北：學生，一九九〇）（聖人不相表）頁二〇七—二一三。

就這六幅畫像，高鼻、揚眉，正是如此。至於「端嚴若神」，雖較偏重於氣質的形容，但也容易體會出人君的威重。用「姿貌龐厚」來描寫，也是十分合理，如果再比較帝堯、（圖二六）夏禹、（圖二七）商湯（圖二八）周武王（圖二九），諸聖王的相貌，也是理宗基本體形，且合於中國人面相的說法，應無疑義。

「帝相」的觀念，深植中國人心中。以宋代來說，舉三例。

太祖天表神偉，紫瓊而豐頤，見者不敢正視。李煜據江南，有寫御容至者，煜見之，日益憂懼，知真人之在御也。（

註二七）

今日故宮藏（宋太祖像），其面容皮膚色就是紫瓊。

又：

嘉祐三年（一〇五八）秋，北虜求仁皇御容，議者慮有厭勝之術。帝曰：「吾待虜厚，必不然。」遣御史中丞張甥遣之。虜主盛儀衛、親出迎，一見驚肅再拜，語其下曰：「真聖主也。我若生中國，不過與之執鞭捧蓋，為一都虞耳。其畏服如此。」（註二八）

這兩則記錄，未免誇張，但說明了宋人重「相」。又太宗擇儲君。亦有相法之說。北宋邵伯溫記宋太宗以道士陳搏善相，「遣詣南衙，見真宗，及門亟還。問其故。曰：『王門斯役皆將相也，何必見王。』」建儲之議遂定。（註二九）

肆

對於以（道統十三贊圖）（含旁注伏羲、堯、舜、禹、湯、文、武、周、孔、顏、曾、子思、孟子）為題的製作，其背景緣起的因素，清胡敬於其《南薰殿圖像考》，引《宋史·理宗本紀》及《玉海》：

【註二七】：田況《儒林公議》，收錄於《景印文淵閣四庫全書》（台北：商務印書館，一九八三）第一〇三六冊頁二七六—二七七。

【註二八】：邵博《河南邵氏聞見後錄》收錄於《筆記小說大觀》（台北：新興書局，一九七四）十五編二冊，卷一頁六下。

【註二九】：邵博《邵氏聞見前錄》卷七收錄於《筆記小說大觀》（台北：新興書局，一九七四）。筆十五編一冊頁十下（頁二六二）按《孔氏談苑》、《東軒筆錄》、《貴耳集》均有記載。

從（芳春雨霽）到（靜聽松風）——試說國立故宮博物院藏馬麟繪畫的宮廷背景

淳祐元年（一二四一）春正月戊申，如太學，謁孔子，製《道統十三贊》就賜國子監，宣示諸生。又《玉海》載，淳祐聖賢十三贊敘云。「萬幾餘賢，博求載籍，推跡道統之傳。自伏羲至孟子，凡達而上，其道行，窮而在下，其教明，各爲之贊。元年孟春祇謁先聖，賜國子監，宣示諸生。旁注伏羲、堯、舜、禹、湯、文、武、周、孔、顏、曾、子思、孟子。據此則敘贊爲宋理宗所作。當時既以宣示，復命繪圖，而分書其上，像之數當如贊數。特今止存五耳。」

【註三〇】

這說明了《道統十三贊》製作的年代。然而，此贊年代是否如此呢？石守謙先生論《伏羲像》時，引清代畢沅等人說法，定理宗之製贊於紹定三年（一二三〇），非如《宋史·理宗本紀》所謂製於淳祐元年（一二四一）。是以，此《道統十三贊》贊後作圖以配，則馬麟畫圖的時間，上限可以推早至紹定三年（一二三〇）。【註三一】另一方面從宋理宗的書風來追索，也應該是歸於早期的作風，較爲妥當，但正確的年代，到底該是如何，是否以淳祐元年（一二四一）理宗赴太學，謁孔子，爲正式公布「道統十三贊」才配圖？

《道統十三贊：伏羲等像》之所以成畫，就得先說明「理宗」之所以諡號「理宗」。《宋史·理宗本紀》贊：

雖然，宋嘉定以來，正邪貿亂，國是靡定，自號繼統，首黜王安石（一〇二一—一〇八六），孔廟從祀，升濂洛九儒，表彰朱熹《四書》，丕變世習，視前朝奸黨之碑，僞學之禁，豈不有大徑庭也哉！身當季運，弗獲大效，後世有以

【註三〇】：胡敬《南薰殿圖象考》收錄於《胡氏書畫彙考三種》，（台北：漢華文化公司，一九七二）卷上頁一上至二下。（頁一九三—一九六）

【註三一】：見石守謙《南宋的兩種規鑑畫》，文中又說明以伏羲爲道統之始，出自朱熹《大學章句序》，及八卦、烏龜河圖洛書，帝王相貌等等解題。文載

《藝術學》一（台北：藝術家，一九八七·三）頁七一—四〇。

又相關資料如下。畢沅《續資治通鑑》新點校本，（台北：世界書局，一九六二）頁四六三〇。《宋史全文續資治通鑑》，見《宋史資料萃編本》（台北：文海出版社，一九六九）頁二五四。

錢大昕《潛研堂金石文跋尾》：「右理宗道統十三贊，紹定三年製。淳祐改元孟春，謁先聖，就賜國子監，宣示諸生，前有庚寅御書印，後有辛丑御書之寶印。今在杭州府學，即南宋之國子監。十三贊者，伏羲、堯、舜、禹、湯、文、武、周公、孔子、顏子、曾子、子思、孟子。《玉海》

理學復古帝王之治者，考論匡直扶翼之功，實自帝始焉，廟號曰理，其殆庶乎。【註三二】
「理」即指「理學」。

宋代儒學，朱熹一派在南宋末期，為政府正式承認為「道統」。但是，在此之前，理學的發展，或者說教育與取士的發展方向有所爭執。它見之於南宋「道學崇黜」的紀事本末。也就是這一套「道統圖」的產生原因。【註三三】這是宋史專題，本文僅就相關於「道統圖」者，略作提示。寧宗慶元三年（一一九七）韓侂胄（一一五一—一二〇七）當政時，曾經發生「慶元黨禁」，主導教育的「官學」理學，幾近絕跡，用現代的話語，就是對朱熹一派的政治迫害。嘉泰二年（一二〇二）馳禁，「慶元黨禁」取消後，寧宗開禧（一二〇五—一二〇七）末年，韓侂胄失勢遭戮。「道學」的稱呼，改成「理學」。嘉定五年（一二二二）朱熹（一一三〇—一二〇〇）的《四書章句集注》定為官學。嘉定十七年（一二二四），理宗以權相史彌遠矯詔，入繼大統，濟王先被廢立，終被賜死。此時以崇揚儒學，安撫儒士，理學大師如真德秀（一一七八—一二三五）、魏了翁（一一七八—一二三七），在理宗時代初年，曾一度被重用，顯示道學派已有力量。端平元年（一二三四）朝廷追崇北宋五子：「邵雍（一〇一一—一〇七七）、周敦頤（一〇一七—一〇七三）、張載（一〇二〇—一〇七七）、程顥（一〇三二—一〇八五）、程頤（一〇三三—一〇七）」，又把五子和朱熹一起配祀孔廟。淳祐元年（一二四一）理宗赴太學，謁孔子，可視為正式公布「道統十三贊」，認為是「國家理念」，承認朱熹一派正式為「道統」，道統者理學也。朱子學派說明師承「伊洛」的北宋五子，洛陽自東周以來即是漢文化傳統基地。這時宋金對立，以漢抗夷，「必也正名乎」，自然要建立南宋是正統，也就尊道學為道統。韓愈以孔子而後，傳其學者子思、子思而孟子，孟子而後，道失其統。【註三四】因

所謂淳祐聖賢十三贊也。」見《石刻史料叢書本》（台北：藝文印書館，一九六六）卷十七，頁四上。

王昶《金石萃編》紀錄「紹定三年」、「庚午御書」。見《石刻史料叢書本》卷一五二頁一〇上—一四上。

【註三二】：脫脫等《宋史·本紀》四十五（台北：鼎文，一九八三）頁八八九。

【註三三】：「道學崇黜」是《宋史紀事本末》原題。見馮琦原編陳邦彥纂輯張溥論正卷八（台北：商務，一九六七）國學基本叢編頁六七—七〇一。
當代專論見：劉子健《宋末所謂道統的建立》（《兩宋史研究彙編》（台北：聯經出版事業，一九八七·十一）頁二四九—二八二）。

【註三四】：韓愈《韓昌黎集》卷十一（原道）（台北：商務，一九六七）國學基本叢書頁六三。

從（芳春雨霽）到（靜聽松風）——試說國立故宮博物院藏馬麟繪畫的宮廷背景

此，進一步，如何使宋皇室與道統的啣接，才是真正本題。南宋晚期，文及翁（一二五三成進士）（道統圖後跋）：

余襄游太學，留中都，有做道統圖，上徹宸覽者，其圖以藝祖皇帝續伏羲堯舜禹湯文武之傳，以濂溪周元公續孔顏曾

思孟子之傳……真得王傳心之妙……【註三五】

有了宋太祖繼周文王、周武王，以周敦頤繼孔孟。這一脈相傳，理宗化身為伏羲，（以及所見的這五位聖君，又是以同樣的一人化身）在在是以強調「理宗」就是這一個「道統」一脈相傳的「聖君」。

再回到本題，從圖像史來說明。理宗「神化」成伏羲，符合天命說，其來有自。帝王的神性，宗教上比喻成道成佛，中國歷史上屢見不鮮。皇帝化身成佛的觀念起於「法果說」（四一九年）【註三六】北魏太祖就是「如來」，興安元年（四五二），詔令仿照文成帝身形象雕石佛像。興光元年（四五四）為太祖五帝，鑄釋迦五身，曇曜五窟正是依禮佛即拜皇帝的構想雕造。【註三七】宋人視宋太祖為定光佛。【註三八】往後元、清兩代，帝王是佛的化身更是不勝枚舉。【註三九】至於繪畫，宋代開國就有以火德得天下的說法。「五德轉移，治各有宜」，正是「天命」。【註四〇】以「火德」為王，繪之於圖象，郭若虛《圖畫見聞志》武宗元（？——一〇五〇）條：

【註三五】：見傅增湘輯《宋代蜀文輯存》，卷九十四，頁二十五（台北：新文豐，一九七四）頁一九五。又見《名公文啟雲錦》卷六。文及翁生平見《宋史翼》卷三十四。

【註三六】：「法果說」見高雄義堅《中國佛教史論》頁四二—四六。

【註三七】：中國美術全集編輯委員會《中國美術全集雕塑編》一〇，丁治國、丁明夷（雲岡石窟開鑿歷程）（台北：錦繡，一九八九·四）頁二—三。

【註三八】：朱弁《曲洧舊聞》卷一，收錄於《景印文淵閣四庫全書》（台北：商務印書館，一九八三）第八六三冊頁二八八。

【註三九】：參見David M. Farnham "Emperor As Bodhisattva in the overance of the Ch'ing Empire" Harvard Journal of Asiatic Studies Vol. 38:No.1 June 1978 pp.5—21.

【註四〇】：見《呂氏春秋》而出於鄉衍陰陽五行家言。馮友蘭以為是一種「神聖的喜劇」，見《中國哲學史》頁二〇一至二〇二。

又孝宗及皇太子朝德壽。置酒賦詩，從臣皆和。周益公：「一丁扶火德，三合羣皇基。」高宗生丁亥。孝宗生丁未。高宗生丁卯。陰陽家以亥卯未為三合。其後楊誠齋為光宗宮寮時。寧宗已在平陽邸，其賀壽詩云：「天意分明昌火德，降辰三世總丁年。」蓋祖益公語也。（見《齊東野語》）

嘗於維都上清宮畫三十六天帝，其間赤明陽和天帝，潛寫太宗御容，以趙氏火德王天下故。眞宗祀汾陰還經維都，幸上清，歷覽繪壁，忽睹盛容，驚曰：此眞先帝也。遽命設几案，焚香再拜，且嘆畫筆之神，佇立久之。上清即唐玄宗皇帝廟，舊有吳生畫五聖圖。杜甫（七一二—七七〇）詩稱「五聖連龍袞，千官列雁行。」是也。〔註四一〕

杜甫詩稱「五聖連龍袞」，這「五聖」就是唐代的五位皇帝：高祖、太宗、高宗、中宗、睿宗。畫於廟壁，供人膜拜，

太祖微時，遊渭川潘原縣，過涇州長武鎮，寺僧守嚴者，異其骨相，陰使人圖於寺壁，青巾褐裘，天人之相也。今易以冠服矣。〔註四二〕唐代已有前例。宋太祖亦有相似的例子：

理宗以遠宗入繼大統，對於天賦「眞命天子」，也就特別強調。茲舉二則。

穆陵（理宗）誕聖前一夕，全夫人欲歸東浦母家。榮文恭王待次閩縣尉，遣僕平某，贖黑神散與之同往。時天尚未曉，見甲士盈門，亟入報。尉出觀之，了無所睹。方艤舟欲登，忽有大黑蛇有角，壓船舷而臥，疑其有異，遂不復往。未幾誕男，即理宗也，小字烏孫，以蛇之異也。〔註四四〕

〔註四一〕：郭若虛《圖畫見聞志》卷三。收錄於于安瀾主編，《畫史叢書》，（上海：人民美術出版社，一九五九序），第一冊，頁一〇四—一〇五。

〔註四二〕：杜甫詩（冬日洛城北謁玄元皇帝廟）宋郭知建編《九家集注杜詩》卷十七收入《杜詩引得》V2二五七—二五八哈佛燕京學社引得特刊一四（台北：成文，一九六六）又，《大秦景教流行中國碑》，載玄宗令大將軍、高力士送五聖寫眞像寺內安置。

三清殿（朝元仙仗）壁畫已毀，無由比對。惟今日尚存有傳爲武宗元（朝元仙仗）二件，美國明德堂藏、一見中國大陸徐悲鴻紀念館藏（八十七神仙卷）。明德堂藏本，拖尾有羅原覺跋，羅跋引原已失謝氏常惺惺齋原跋，指出赤明天帝即南極大帝。此卷畫上有長立方格榜子書寫諸神名號。南極大帝持笏露袖。比對故宮藏（宋太宗象），祇能於其「豐類」之間，得其彷彿。又山西永樂宮（朝元仙仗）亦有南極長生大帝，其「豐類」一如明德堂藏本。事實上，這也是帝王的「共相」。

〔註四三〕：邵博《邵氏聞見前錄》卷一收錄於《筆記小說大觀》（台北：新興書局，一九七四）第十五編一冊（頁一〇三）頁一上

〔註四四〕：周密《癸辛雜識》後集收錄於《筆記小說大觀》（台北：新興書局，一九七四）第三編三冊，頁一上下。

從〈芳春雨霽〉到〈靜聽松風〉——試說國立故宮博物院藏馬麟繪畫的宮廷背景

理宗微時，鞠於母黨全氏。一日，秋暑，偕弟與芮浴於河。鄣人余天錫自杭還浙東，舟抵河澚，忽雷雨。帝與芮，趨避舷側，天錫臥舟內，夢見龍負舟，驚起視之，則兩兒也。問之，為全保正家子，乃登岸詣全氏。主人具雞黍，命二子出侍，因謂天錫曰：「此吾外甥趙與芮與芮也」。日者嘗言，二子後當貴。【註四五】

讀這兩則筆記，再比對（理宗本記），可見其來也有自。

（理宗）以開禧元年（一二〇五）正月癸未生於邑中虹橋里。前一夕，榮王夢一紫金衣帽人來謁，比寤，夜漏未盡十刻，室中五采爛，赤光屬天，如日正中。既誕三日，家人聞戶外車馬聲，極挹出，無所睹。幼嘗晝寢，人忽見隱隱如龍鱗。【註四六】

這種異象，無非是說明理宗即是道統的嫡傳人物，用以鞏固統治基礎。今天看來，也許是裝神弄鬼，卻也屢見於宋人的筆記小說。這也不是理宗所獨有，宋代十七帝一王，除了仁宗、徽宗、欽宗、光宗、端宗、帝昀（另又瀛國公），其餘諸帝，《宋史》的〈本紀〉，對其出生總有「祥瑞」、「靈異」現象，用來強調王位的繼承天命所在。【註四七】理宗的傳聞更不下「祖、宗」二帝。因此把理宗畫成伏羲，或者說，再用「形象語言」來表達，就可以理解了。

再就民俗傳說追尋，上引「大黑蛇有角」。存世漢畫象石，伏羲正是蛇首人身（圖三〇）。往後如明代《三才圖繪》，所作伏羲像，頭上正有二角（圖三一）。蛇本是小龍，自可為真命天子的象徵。又《拾遺記》裏，禹遇伏羲的故事，與此段相參，又可為此道統圖作一解。

禹鑿龍關之山：亦謂之龍門，……至一空穴，深數十里，幽暗不可復行。禹乃負火而進，見一神，蛇身人面。禹因與之語。神即示禹八卦之圖，列於金板之上。又有八神侍側。禹曰：「華胥生聖子，是汝也？」答曰：「華胥是九河神女，以生余也。」乃探玉簡授禹，長一尺二寸，以合十二時之度，使量度天地。禹即持執此簡，以平定水土。蛇身之

【註四五】：明田汝成《西湖游覽志餘》收入《武林掌故叢編》第二十集（楊州：江蘇廣陵古籍，一九八五）卷二十四，頁十二下。

【註四六】：脫脫等《宋史·本紀》第四十一理宗一（台北：鼎文，一九八三）頁七八三。

【註四七】：此見於《宋史》諸帝〈本紀〉，文前均記出生情況，不另註出。（台北：鼎文，一九八三）

神即義皇也。【註四八】

「蛇身之神即義皇也」。(道統圖)裏，夏禹即作雙手持簡(圭)，其承傳命意即出於此。

伏羲像裏坐岩石上，畫石是馬家斧劈家法，因是大幅，筆法粗獷，水分也較淋漓。「散髮披鹿衣，足下右圖龜，左圖八卦。」張彥遠《歷代名畫記》(敘畫之源流)「古先聖王，受命應錄，則有龜字效靈，龍圖呈寶，自巢燧以來，皆有此瑞。跡映乎瑤牒·事傳乎金冊。庖犧氏發於滎河中，典籍圖畫萌矣。……」【註四九】八卦及龜的圖象意義，可依此作一解。又《易繫辭》下傳：「古者包犧氏之王天下也，仰者觀象於天，俯則觀察於地，觀鳥獸之文，與地之宜。近取諸身，遠取諸物。於是始作八卦，以通神明之德，以類萬物之情。」又《易》曰：「河出土、洛出書，神龜列文於背，有數……」【註五〇】本圖八卦方位的分配，以八卦配入四方四時所顯示的意義，從《乾鑿度》的申論：「君道倡始，臣道終正，是以乾位在亥，坤位在未，所以明陰陽之職，定君臣之位。」【註五一】又《乾鑿度》，更以八卦配五常，「五常」：仁義禮智信。「五者，道德之分，天人之際也，聖人所以通天意，理人倫，而明至道也。」【註五二】

韋伯(Max Weber)一八六四—一九二〇)對於建立統治合法性的類型學(typology)區別了三種純粹合法性統治「權威」：「理性」(rational)、傳統性(traditional)、神聖性格性(charismatic)。【註五三】這就是中國哲學所突顯政權合法性的問題。「傳統性」以「名」的統治，例如「正統」、「天命」。「神聖性格性」是如「火德」之說，聖王統治政權合理的轉移，就是思想上的信念，把權力的中心，提高為崇敬的對象。因此，理宗表面上要崇敬理學，實際上呼妓醉酒，籠絡

【註四八】：王子年《拾遺記》，《筆記小說大觀》(台北：新興書局，一九七四)第三編二冊頁三上、下。

【註四九】：張彥遠《歷代名畫記》卷第一(敘畫之源流)收錄於于安瀾主編，《畫史叢書》，(上海：人民美術出版社，一九五九序)，第一冊，頁一。

【註五〇】：《子夏易傳》繫辭下第八，收錄於《景印文淵閣四庫全書》(台北：商務印書館，一九八三)第七冊頁一〇五。

【註五一】：《乾鑿度》卷上頁三至四轉引自馮友蘭《中國哲學史》頁五五六。

【註五二】：《乾鑿度》卷上頁四轉引自馮友蘭《中國哲學史》頁五五六。

【註五三】：本段所引參見Max Weber *The Theory of Social and Economic Organization*, trans. by A. M. Henderson and Talcott Parsons (New York, Oxford University Press, 1947), p.328.

又張端穗《天與人歸：中國思想中政治權威合法性的觀念》有所歸結，為本文所參用。見《劉岱主編《中國文化新論》思想篇二》(台北：聯經，一九八二)，頁九七一—九五。

從《芳春雨霽》到《靜聽松風》——試說國立故宮博物院藏馬麟繪畫的宮廷背景

士大夫，起用理學名臣，正式頒布以程朱之學爲「道統」，引用儒臣，但多是无權，也不與聞實際政事，標榜門面，借用聲望。【註五四】

馬麟是否如武宗元一樣的以私意，或者就是由宮廷授意，今日已不可考？馬麟出身山西系統的職業畫師家庭，上距眞宗朝，雖已二百年？對前朝武宗元的故事，應當不致陌生。由上方下命令也無不可能，理宗的先祖宋徽宗，神道設教之下，就曾自導自演。徽宗「丁酉（一一一七）四月，道錄院上章冊爲教主道君皇帝。」並以自己爲天帝長子長生大帝君（神霄玉清王）降世下凡，爲拯救受金狄之教影響的中華而來。政和八年（一一一八）徽宗令天下天寧萬壽宮改名神霄玉清萬壽宮，每一殿設長生大帝君塑像。政和八年（一一一八），又詔令諸路提刑、廉訪、巡按，每至一處，必躬詣萬壽宮，考查宮內帝君設像。【註五五】

「內聖外王」，表面冠冕堂皇的「推跡道統之傳」，傳來傳去，神化的面目卻還是惟我王獨傳。

伍

（靜聽松風）題意見於畫幅右上方宋理宗書此四字而定。對於「靜聽松風」四字及所鈐「丙午」、「御書」二印。（另畫幅左下角鈐「緝熙殿寶」）《石渠寶笈·初編》以此四字出於宋寧宗。《故宮書畫錄》二，編者按語，以「南宋有二『丙午』，前爲孝宗淳熙十三年（一一八六），後爲理宗淳祐六年（一二四六），此題下鈐丙午印，似應爲理宗，若云書出孝宗

【註五四】：劉子健《宋末所謂道統的建立》收入《兩宋史研究彙編》（台北：聯經出版事業，一九八七·十一）頁二四九—二八二。

【註五五】：關於宋徽宗崇信道教及設長生大帝君諸事。可見宋楊仲良編《資治通鑑長編記事本末》，收入趙鐵寒主編《宋史資料萃編第二輯》（台北：文海，一九八〇）頁三八一—三八二三四。金中樞《論北宋末年之道教崇信》《宋代學術思想研究》（台北：幼獅一九八八）頁四二五—四二七，四四八—四五〇，四五八—四八六。

又見北京故宮博物院藏宋徽宗《瑞鶴圖》拖尾明代來復再跋文：「政和中（一一二一—一一二七），道士林靈素謂道君曰，天上有神清府長生帝君主之，謂帝長生大帝。政和六年（一一一六）四月，詔道錄院，略曰：『朕乃上帝元子，爲太霄帝君，可上表，冊朕爲教主道君皇帝。』」

，恐馬麟尚未成家也。」定此畫成於「淳祐六年」。【註五六】又筆者按，畫幅左下角既鈐「緝熙殿寶」。理宗紹定六年（一二三三），「緝熙殿」成。【註五七】則成畫於此後之理宗朝，更應無疑義。此時，理宗是四十一歲，就畫中相貌，比起（伏羲像），相去不遠，應該合乎古人中年形像，這也許可以將（道統圖）由紹定三年（一二三〇）的上限往後移。

限於史料，無法舉出本幅確定的地點。由前人筆記理宗生平，可為本幅背景作解者，所得如下：

甘園在慈淨寺對，舊為內侍甘升之園，又名湖曲園。理宗嘗臨幸，有「御愛松」、「望湖亭」、「小蓬萊」、「西湖一曲」。後歸趙觀文，又歸謝節使。周密詩：「小小蓬萊在水中，乾淳舊實有遺蹤。園林幾換東風主，留得亭前御愛松。」【註五八】

所說之「御愛松」，雖無形象可供稽考，卻提示宋理宗曾有愛松的事實。又《南宋古蹟考》，記內御園有「蟠松」，引《宋史·宮室志》云：

北則春桃蟠松，周必大跋曾三異所藏（蟠松贊）云：「德壽苑圍分四地，盤松在其北。」宗陽宮志云：「亦名偃松，高宗手植，成化時尚存。……高宗有祭（蟠松文）：我游湖園，乃獲奇松。植之禁苑，百態千容。婆娑偃蓋，天矯騰龍。翠色凝露，清沍舞風。」【註五九】

上引二則，兩棵松樹的地點不一，「蟠松」既在德壽宮，且成化時（一四六五—一四八七）尚存，更是理宗擁有的內苑。「蟠」、「偃」的形容詞，倒是相當符合本幅圖上理宗坐松，由貼地橫斜再轉上，成「S」形屈曲盤旋狀。作為一個宮廷畫家，畫皇帝生活，採取御苑松樹的造形為題，這是相當自然合理的。

【註五六】：《故宮書畫錄》三。卷五（台北：國立故宮博物院，一九六五）頁一〇二。

【註五七】：理宗紹定六年（一二三三），「緝熙殿」成。見朱彭輯《南宋古蹟考》卷下收入《武林掌故叢編》第二十六集（楊州江蘇廣陵古籍，一九八五）頁二十六上。

【註五八】：明田汝成《西湖游覽志餘》收入《武林掌故叢編》第二十集（楊州：江蘇廣陵古籍，一九八五）卷三頁十一上。

【註五九】：見朱彭輯《南宋古蹟考》卷下收入《武林掌故叢編》第二十六集（楊州江蘇廣陵古籍，一九八五）頁九上。

德壽宮當高宗時得盤松一本於聚景園中，移植宮苑，奇秀絕倫。高宗嘗自為贊，曰：天賜瑞木，得自欽岑。枝蟠數萬，幹不倍尋。怒騰雲勢，靜奏琴音。凌寒鬱茂，當暑陰森。封以腴壤，邇以碧潯。越千萬年，以慰我心。《西湖游覽志》卷十四頁五上。

從（芳春雨霽）到（靜聽松風）——試說國立故宮博物院藏馬麟繪畫的宮廷背景

又《西湖游覽志》「集慶寺」一條：

淳祐十一年建，猶存理宗御容一軸、燕游圖一軸。【註六〇】

此處所云「燕游圖」，雖未說明題材內容，而「靜聽松風」正是「燕游」的題材。畫中人，坐於松幹，腳左半跏右抒，身體左倚，左掌柱於松上，右手掌心向上握腰帶，凝眸駐耳，坐聽松風。對於皇帝燕游的「山水人物畫」，本圖的命意，仍然是「此子宜置丘壑之中」。它表現的隱居之意，首先見之於頭上所戴的「陶淵明」漉酒巾帽。令人不禁想到陶淵明〈閒居賦〉「翳青松之餘蔭」。接近的題材，時代也是南宋，卻更準確畫出陶淵明像是傳為梁楷的〈東籬高士〉（圖三二）。頭戴紗巾，內又戴冠。這是宋人常見的裝扮。巾的造形，由習見的陶淵明漉酒巾演變出，類似的造形，尚見於國立故宮博物院藏〈宋人柳蔭高士圖〉（圖三三），惟本幅是硬邊漆紗巾。巾下小冠，由四片梯形玉（或犀角）樹成，畫中見二片，有洞可穿筭。畫上兩棵巨松，穿插出一株赭葉樹，說來不是長夏時節，看主角人物解領露胸，卻是貪涼，該還是秋暑。【註六一】衣著包領寬袖，上衣下裳的野（便）服。上衣均以白粉提線，這該是強調白衣服。下裳染墨綠，穿高牆履。理宗的這種服裝，正是宋人常見的士大夫山野服。右腳旁，地上置有「拂塵」一把。侍童執蕉葉扇，著短衫，下著褲，下身束一紗裙，腳上穿靴。理宗之戴「淵明漉酒巾」，代表著燕遊的隱逸態度。皇帝推動國政，本該積極入世，卻也是崇拜隱士，巖穴中求賢。《論語·微子》：「舉逸民天下歸心。」用以禮賢下士。范曄《後漢書》：「光武側席幽人，求之若不及。旌帛蒲車之所徵賁，相望於巖中矣……肅宗亦禮鄭均而徵高鳳。以成其節。」【註六二】隱逸成風，皇帝之隱即可視為「朝隱」，又稱「吏隱」、「市隱」，以不必棲遁山林草澤，而得隱逸。如陶淵明「結廬在人境，而無車馬喧。」又阮孝緒「高隱傳」：「掛冠人世，棲心塵表。」王康琚〈反招隱詩〉：「小隱隱淵藪，大隱隱朝市。」身在廟堂之上，馳神於山林之中。得「遯之趣。」

【註六〇】：明田汝成《西湖游覽志餘》收入《武林掌故叢編》第二十集（楊州：江蘇廣陵古籍，一九八五）卷十頁五下，頁三三七。姚園寺有理宗御容。

【註六一】：按明顧復《平生壯觀》卷八（台北：漢華文化公司，一九七一）頁六二，記本幅有「秋樹一株」語。

【註六二】：范曄《漢書》列傳七十三頁三（台北：商務《百衲本二十四史》，一九六七）頁三八二九。

本幅僅淡施色彩，人物肌膚著赭色，石及松幹也是赭色，惟有深淺變化，遠山輪廓薄施花青，花青中略雜石青、石綠，這是馬麟畫的通例。松針以墨筆上著花青，先行畫出，又再純用花青加以補綴，這與地面上草叢，有墨筆又染以汁綠的手法相同。地面上染有汁綠，近松根處深，下而漸淡。天際空處渲染花青，若有似無。紅葉飄揚中染以赭，但中央上方幾葉加有朱砂。統觀整幅，淺淡設色這是馬家風格，色調以墨為主，但透露出一股綠意，加以絹底雅黃，韻味頗為古潤。馬麟（靜聽松風）、（道統十三贊圖），同出於馬麟一手，尚有一事可資談助。（靜聽松風）人物之下裳染墨綠，絹片已部份斑剝蝕脫，同樣的，（堯）之巾冠、（禹）之天河帶、（武王）袍上「大片剝落者，均是同樣的綠中帶淺墨色。就目見所及，記於此。

（靜聽松風）人物樹背後平泉一道，水流造型成橫扁「Z」，輕墨淡染，蜿蜒穿出，這個題材屢屢出現於馬氏父子畫中。馬家風格所形成的「馬一角」，布局作用上，遠景多是虛空而少著筆墨。這種平泉的處理方式，正是近遠景的過渡，被運用成一股流動性，暗示出地平線的存在，或者說，「水」是筆墨上可虛可實，也正是虛與實之間，最為適當的轉化。名作所見，馬遠（雪灘雙鷺）（圖三四）、（踏歌圖）（圖三五）、馬麟則（芳春雨霽），均作如是布局。（靜聽松風）「聽」是無形，「風」則藉風吹草動，對以鈍筆線條為表現所成的是律動感，松針、紅葉、青竹、藤蘿，綠草，隨風揚起，拂塵也為之彎曲。然而，呈現的功夫不止於此。松幹扭曲的造型，松樹皮的皺紋，這種本不為風所動的固定體，畫家以剽疾如風迴旋轉的筆調，有如因風而起的飄帶，來回往復，去而又還，無休無止，使松幹也為之矯騰。舞旋形態的動感筆調，也正是畫中主題：風動態的掌握。整幅畫可以說無一筆不隨風而舞動。

故宮博物院又藏標題為馬遠（松泉雙鵲）（圖三六），主人坐松，上身著襦襖衫。持有拂塵，小璫持杖侍立，雙松一直一彎，松後有石、有竹葉、有平泉。比對起（靜聽松風），只是「風動」的差異，以及再加石蹬、喜鵲一隻。從重要的主題都是一致，正是「靜聽松風」的又一題材。人物衣紋，雙手手腕手掌，線條運筆的結構，畫來並不十分緊湊。畫松幹圈鱗，畫枝直出橫斜，快速且有一分疏散，畫竹僅有葉，用意僅在表示這兒有竹而已。「風、聽」之外，兩隻喜鵲又與馬遠（雪灘雙鷺）的啼鳥同類。相對與其他馬遠風格冊頁，筆調比起來，沒有緊湊，只有疏散。然而，時代風格是宋又不能否定。本幅有明「司印」半印，與元代馬夏風格又不同。馬氏家傳至麟，以後並不能指出確定姓名的畫家，唯一仿馬遠風格的只有蘇顯

祖。【註六四】但也難說明（松泉雙鵲）的作者是何許人。畫中右下角，鈐有「司印」半印，【註六五】這是明代宮廷接收自元代宮廷收藏，可否也是由元而繼宋。這一個聯想，使筆者認為本圖也是一件稿樣，或者宋畫院畫家呈存的一個稿本。「宋畫院衆工，凡作一畫，必呈稿本，然後上真。」【註六六】這一條記載，為研究宋畫院者所喜用。然而，就筆者所知，學者有人贊成，如（朝元仙仗）、（大理國梵像圖卷），可能是壁畫的小樣。儘管如此，卻無人舉出某件冊頁是呈判的稿樣。對畫中主人，丹鳳眼的造形，難免又與理宗相貌作一聯想。一方面也說明「聽松」題材，並不孤單，（故宮另藏題名為徐道寧（松下曳杖）亦是，因非馬遠風格，不論。）作者甚至猜測，馬氏既為畫師家族，存有共同擬定的稿樣，本幅作如是觀並不為奇。

陸

美術史的研究，有本身自律性的發展，也有許多研究牽涉到時代背景性的問題，如政治、經濟、文化縱橫交錯之間的互相關聯。事實上，美術尤其是繪畫的表達，常常受到大環境因素的刺激而發生反應。這種例子對於服務於皇室宮廷的畫家尤其如此。畫家所扮演的是如此背景下無聲無息地角色。馬麟正是其中之一。

【註六三】：與江蘇宋周瑀墓出土絲棉襖同形制。見周錫保《中國古代服飾史》（台北：丹青，一九八六）頁三一六。

【註六四】：清厲鶚，《南宋院畫錄》卷三，收錄於《美術叢書》（台北：藝文印書館，一九七五）四集第四輯，頁一七九—一八〇。

【註六五】：經比對本幅畫上「司印」半印，與宋范寬《溪山行旅》接近。

【註六六】：明文震亨《長物志》卷五「院畫條」收錄于《藝術叢書》二九（台北：世界，一九六八）頁三二。



圖一 宋 馬麟〈芳春雨霽〉 冊頁 縱 二七·五 橫 四一·六公分 絹本 淡著色 國立故宮博物院藏

從〈芳春雨霽〉到〈靜聽松風〉——試說國立故宮博物院藏馬麟繪畫的宮廷背景



圖二 宋 馬遠〈山徑春行〉冊頁 縱 二七·四 橫 四三·一公分 絹本 淡著色 國立故宮博物院藏

從〈芳春雨霽〉到〈靜聽松風〉——試說國立故宮博物院藏馬麟繪畫的宮廷背景



圖三 楊后書蹟：宋 馬遠〈倚雲仙杏〉上題「迎風呈巧媚」

冊頁 縱 二五·八 橫 二七·三公分

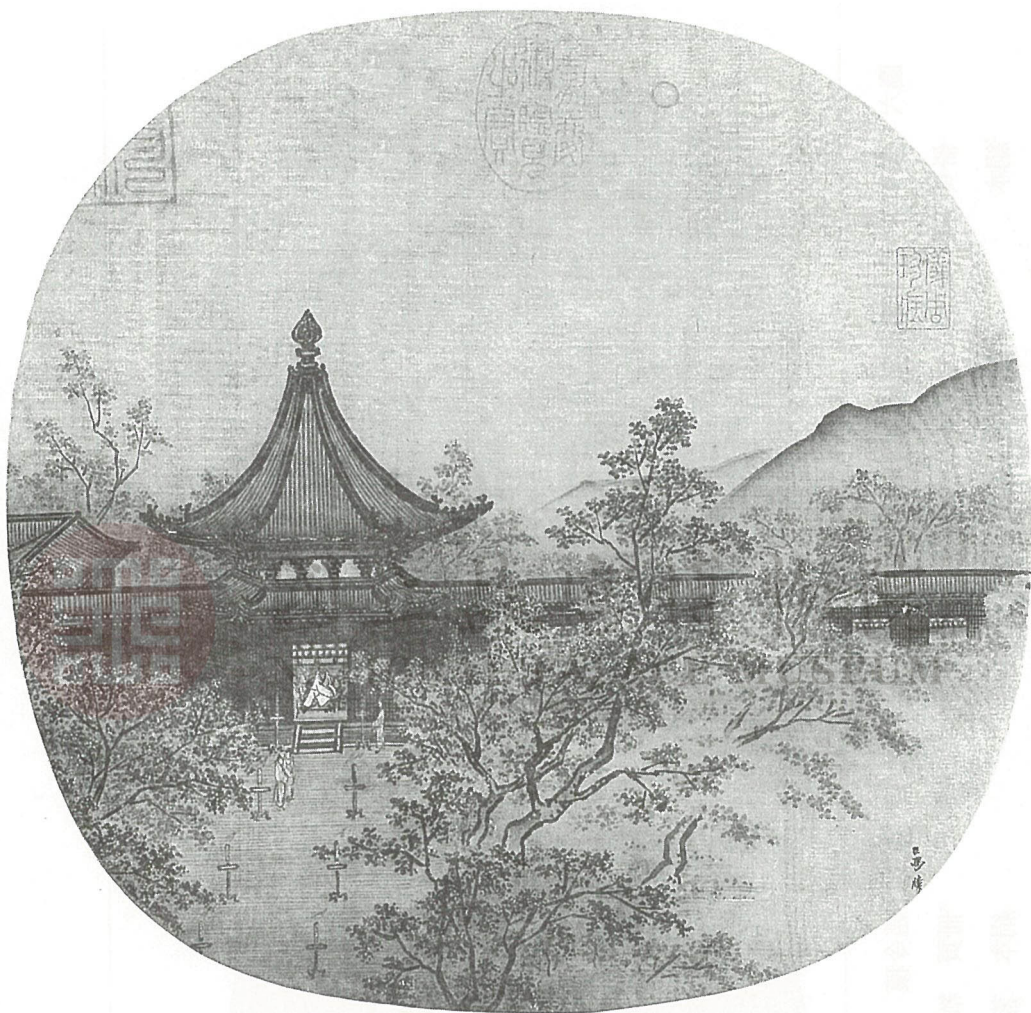
絹本 著色 國立故宮博物院藏

圖四 楊后書蹟，代寧宗筆。宋 馬遠（華燈侍宴）上題「朝回中使傳宣命」

軸縱 一一·九橫 五三·五公分 絹本 著色 國立故宮博物院藏



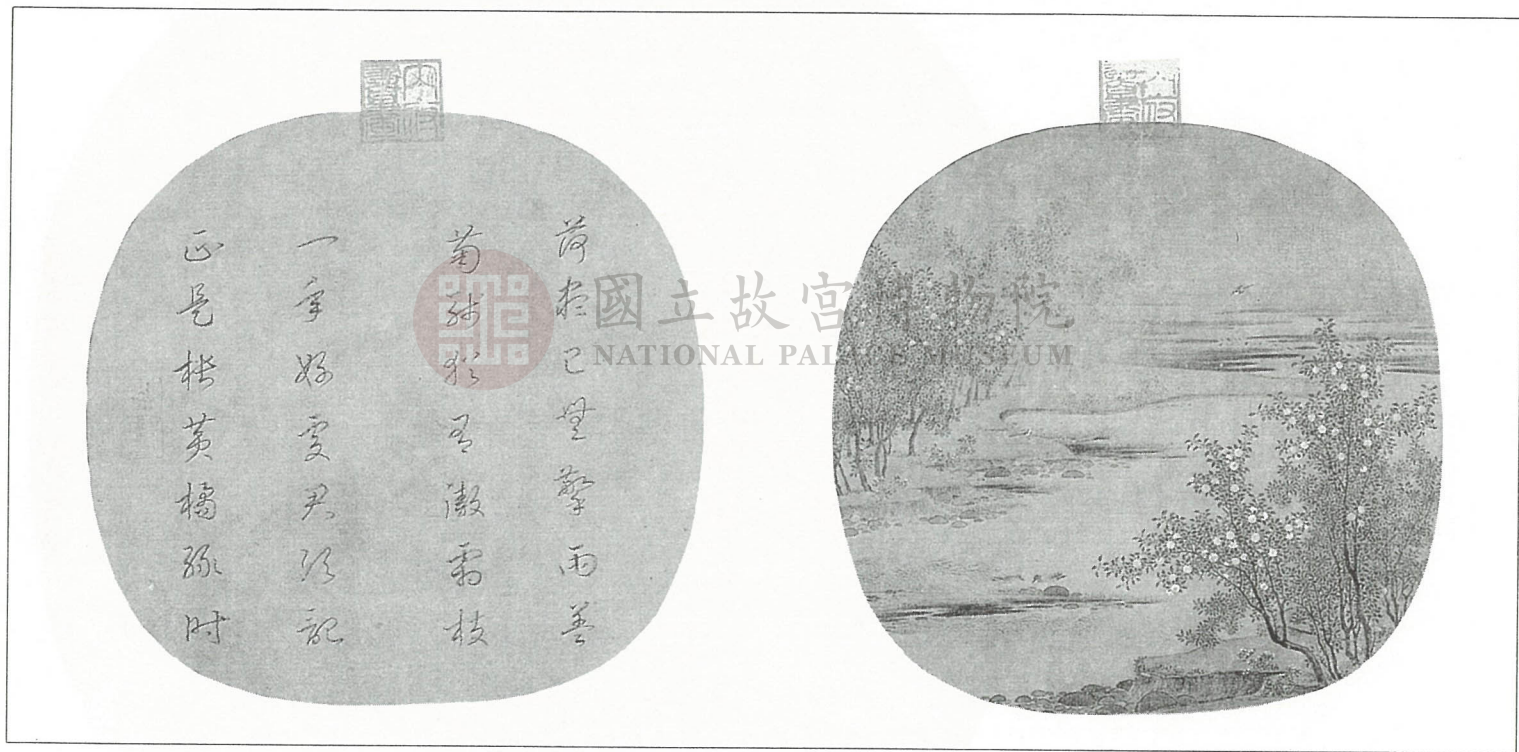
從〈芳春雨霽〉到〈靜聽松風〉——試說國立故宮博物院藏馬麟繪畫的宮廷背景



圖五 宋 馬麟 〈秉燭夜游〉

冊頁 縱 二四·八 橫 二五·二公分

絹本 著色 國立故宮博物院藏



圖六 宋孝宗 〈草書蘇軾贈劉景文詩〉

冊頁 縱 二四·二 橫 二四·九公分

絹本

國立故宮博物院藏

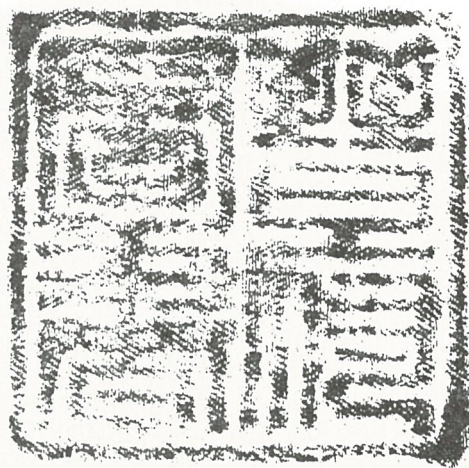
圖七 趙令穰 〈橙黃橘綠〉

冊頁 縱 二四·二 橫 二四·九公分

絹本 著色

國立故宮博物院藏

圖九 明代朱橚收藏印：「晉府圖書」

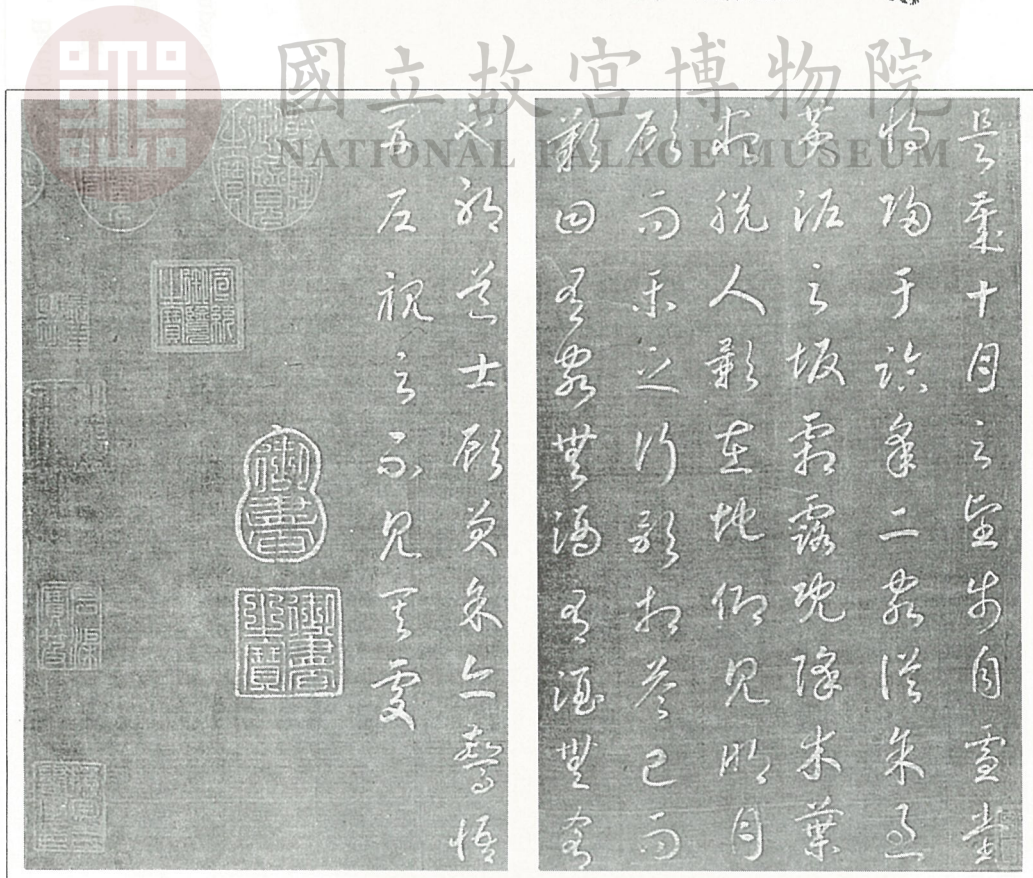


圖八 南宋內府官印：「內府書畫」。



從〈芳春雨霽〉到〈靜聽松風〉——試說國立故宮博物院藏馬麟繪畫的宮廷背景

· 六七 ·



圖一〇 宋孝宗〈草書後赤壁賦〉（部份） 磁青絹本泥金書 遼寧博物館藏

圖一 宋無款〈梅竹三雀〉(Sparrows, Bamboo, and Plum Blossoms) 冊頁 縱二五·七 橫二六·八公分
絹本 著色 美國大都會博物院藏
(Bequest of Mary Clark Thompson)



圖二 宋無款〈古松樓閣〉
冊頁 縱二四 橫二四·七公分
絹本 淺著色 日本大阪市立美術館藏





圖一三 宋無款〈湖畔幽居〉

冊頁 縱 二五・二 橫 二五・九公分

絹本 淡著色 日本大阪市立美術館藏



圖一四 宋 馬麟〈臺榭月夜〉

冊頁 縱 二四・五 橫 二五・五公分

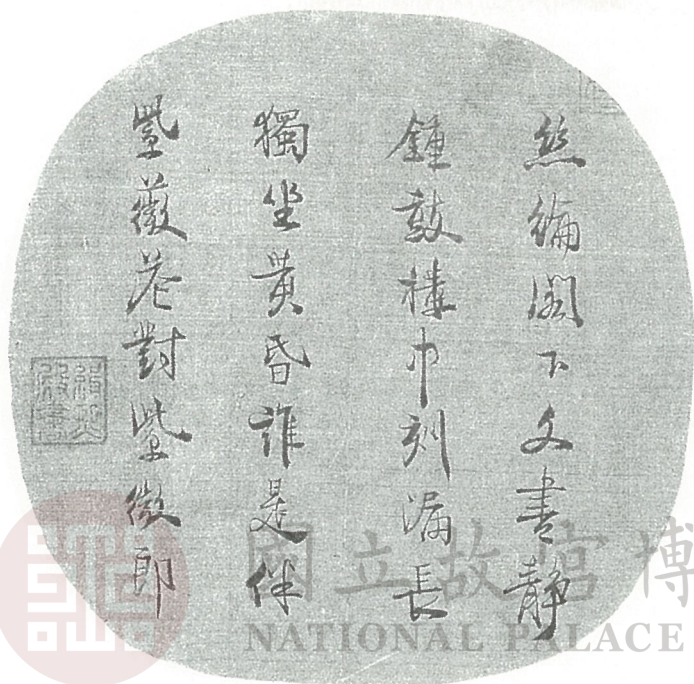
絹本 著色 上海博物館藏

從〈芳春雨霽〉到〈靜聽松風〉——試說國立故宮博物院藏馬麟繪畫的宮廷背景

圖一五 〈古松樓閣〉對幅宋理宗書爲白居易〈紫微詩〉

冊頁 縱 二四 橫 二四·七公分

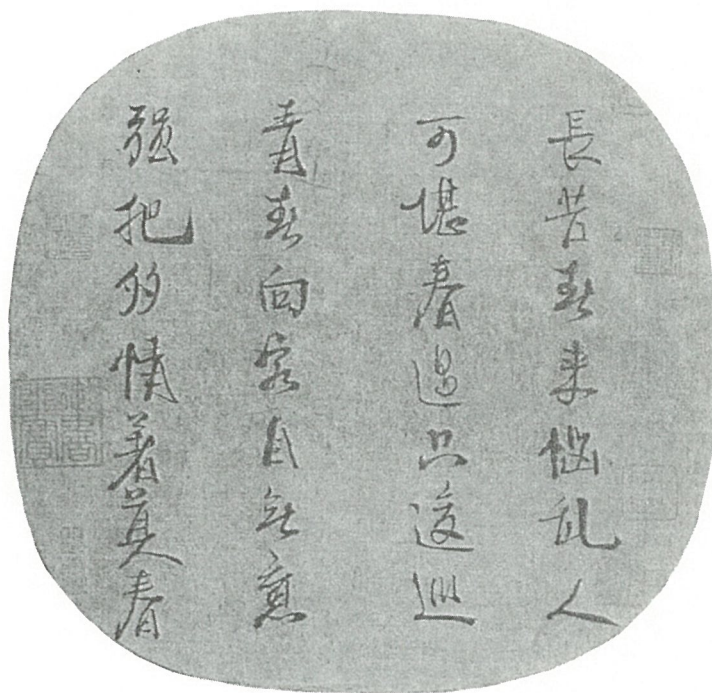
日本大阪市立美術館藏

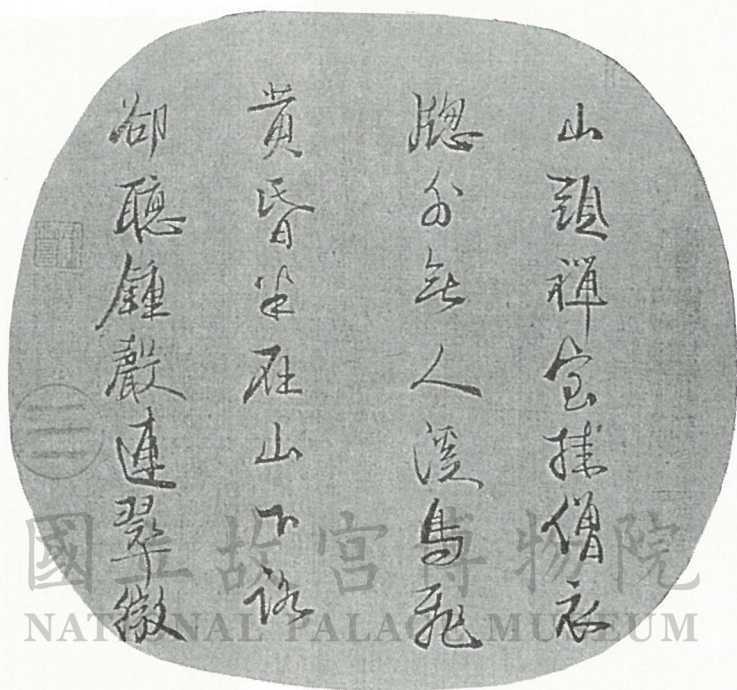


圖一六 宋理宗書詩（詩作者待考）

冊頁 縱 二四·五 橫 二三·五公分

美國大都會博物院藏





圖一七 宋理宗書唐·綦毋潛《過融上人蘭若》（一作孟浩然）

冊頁 縱 二二·九 橫 二四·七公分

美國大都會博物院藏

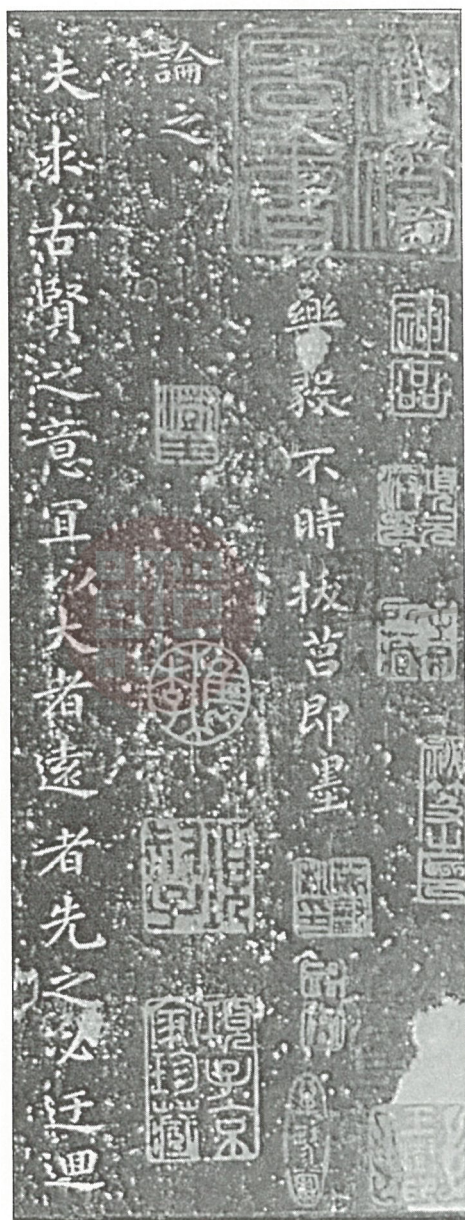
從《芳春雨霽》到《靜聽松風》——試說國立故宮博物院藏馬麟繪畫的宮廷背景



圖一八 宋無款《攜琴訪友圖》

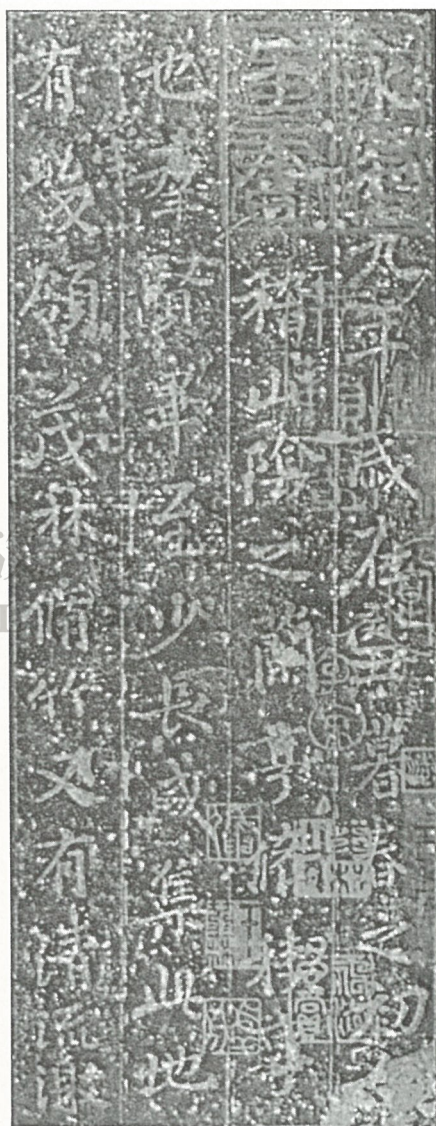
冊頁 縱 二六·一 橫 二五·九公分

絹本 淡著色 上海博物館藏



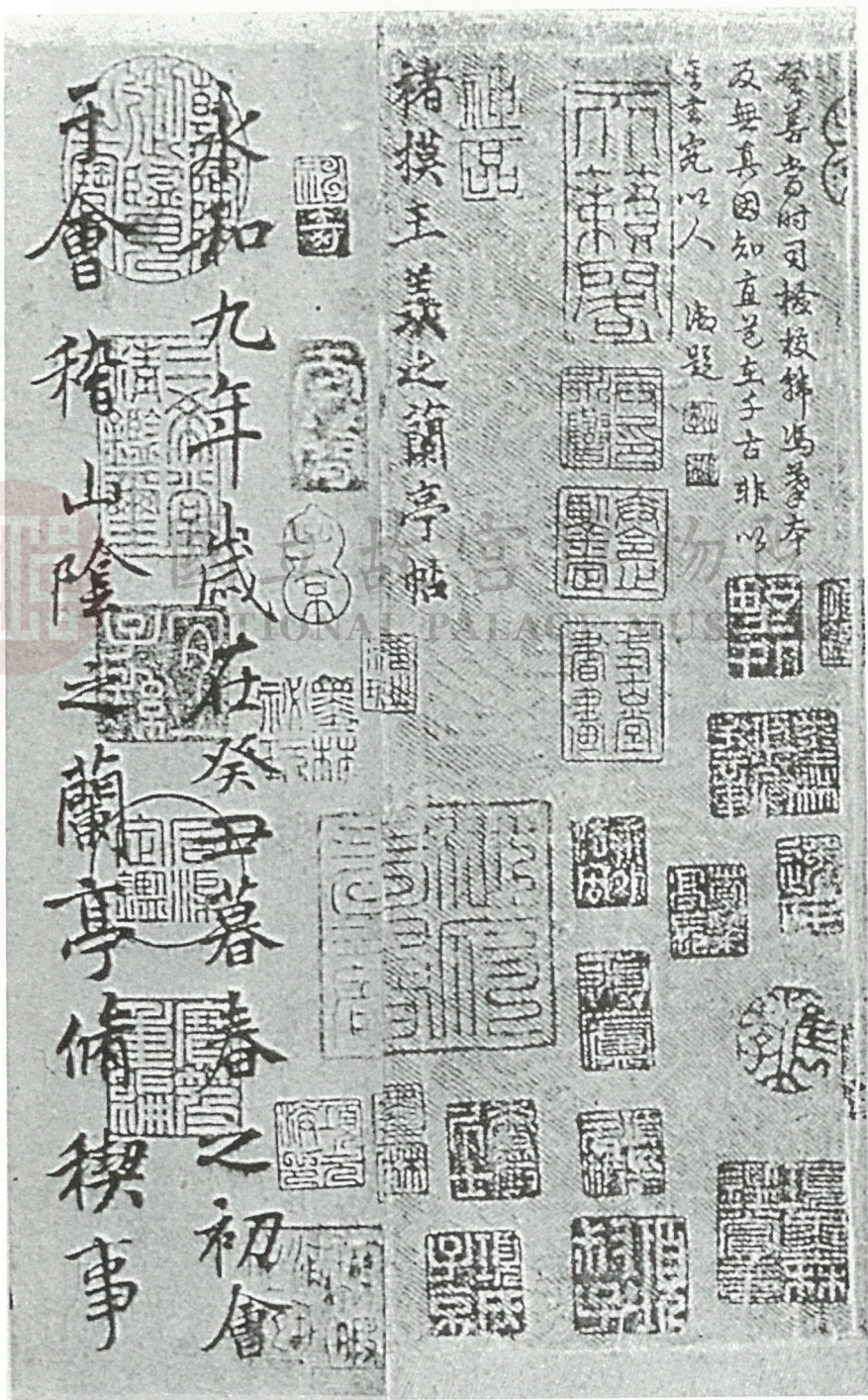
圖一九 宋榻唐摹晉唐小楷八種，王羲之書樂毅論。

冊頁 縱 二三·八 橫 九·六公分
均鈐於榻本第一頁右上。所謂越州本。
藏大都會博物館 (Purchase, The Dillon Fund Gift, 1989.141.2)



圖二〇 宋榻唐摹晉唐小楷八種，王羲之書蘭亭敘。

冊頁 縱 二三·八 橫 九·六公分
均鈐於榻本第一頁右上。所謂越州本。
藏大都會博物館 Purchase, The Dillon Fund Gift, 1989.141.2



圖二一 蘭亭八柱帖第二本褚摹王羲之蘭亭帖 縱二四公分 北京故宮博物院藏

從（芳春雨霽）到（靜聽松風）——試說國立故宮博物院藏馬麟繪畫的宮廷背景

圖三二
（宋理宗坐像）

軸 縱 一八九 橫 一〇八・五公分 絹本 著色 國立故宮博物院藏





圖二三 宋 馬麟 〈道統十三贊：伏羲像〉

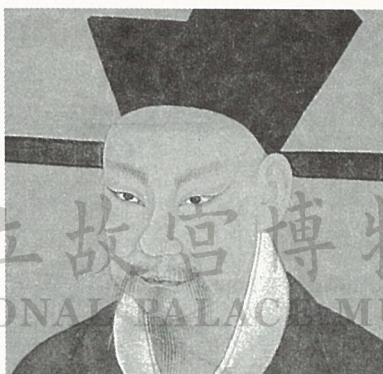
軸縱 二四九・八 橫 一二二公分 絹本 國立故宮博物院藏

從〈芳春雨霽〉到〈靜聽松風〉——試說國立故宮博物院藏馬麟繪畫的宮廷背景

圖二四 宋 馬麟 〈靜聽松風〉人物

軸 縱 二二六・六 橫 一一〇・三公分 絹本 著色 國立故宮博物院藏





圖二五 (宋理宗像)、(道統十三贊：伏羲等像)、(靜聽松風)人物並置

從(芳春雨霽)到(靜聽松風)——試說國立故宮博物院藏馬麟繪畫的宮廷背景

圖二六 宋 馬麟 〈道統十三贊：帝堯〉

軸 縱 二四八 橫 一一一公分

絹本 著色 國立故宮博物院藏

堯

大哉帝堯 盛德魏魏
垂衣而治 光被華夷
聖神文武 四岳是咨
揖遜之典 萬世仰之



禹

克勤于邦 烝民乃粒

歷數在躬 敷中允執

惡酒好言 九功由立

不伐不矜 振古莫及

國立故宮博物院
NATIONAL PALACE MUSEUM



圖二七 宋 馬麟 〈道統十三贊：夏禹〉

軸 縱 二四九 橫 一一一・三公分 絹本 著色 國立故宮博物院藏

從〈芳春雨霽〉到〈靜聽松風〉——試說國立故宮博物院藏馬麟繪畫的宮廷背景

圖二八 宋 馬麟 〈道統十三贊：商湯〉

軸 縱 二四九·二 橫 一一一·四分
絹本 著色 國立故宮博物院藏

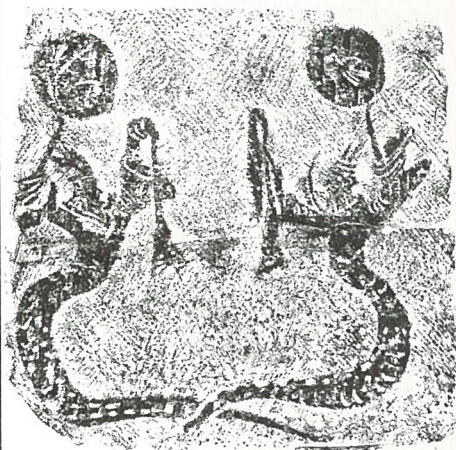
湯

順天應人 本乎仁義
以質維忠 匪曰求異
盤銘一德 衆林六事
人紀肇修 垂千萬世



圖二九 宋 馬麟 〈道統十三贊：周武王〉 軸 縱 二五〇 橫 一一一・七公分 絹本 著色 國立故宮博物院藏

武王
受天眷命 繼志前人
遐迩悅服 偃武修文
惟賢是寶 法度彰明
建用皇極 爰叙彝倫



圖三〇 漢畫像石伏羲像（四川
右 蛇首人身，左女媧）

太昊伏羲氏



圖三一 明代《三才圖繪》，所作伏羲像，頭上正有二角。

從〈芳春雨霽〉到〈靜聽松風〉——試說國立故宮博物院藏馬麟繪畫的宮廷背景

圖三二 傳 宋 梁楷（東籬高士）

軸 縱 七一·五 橫 三六·七公分 絹本

著色 國立故宮博物院藏





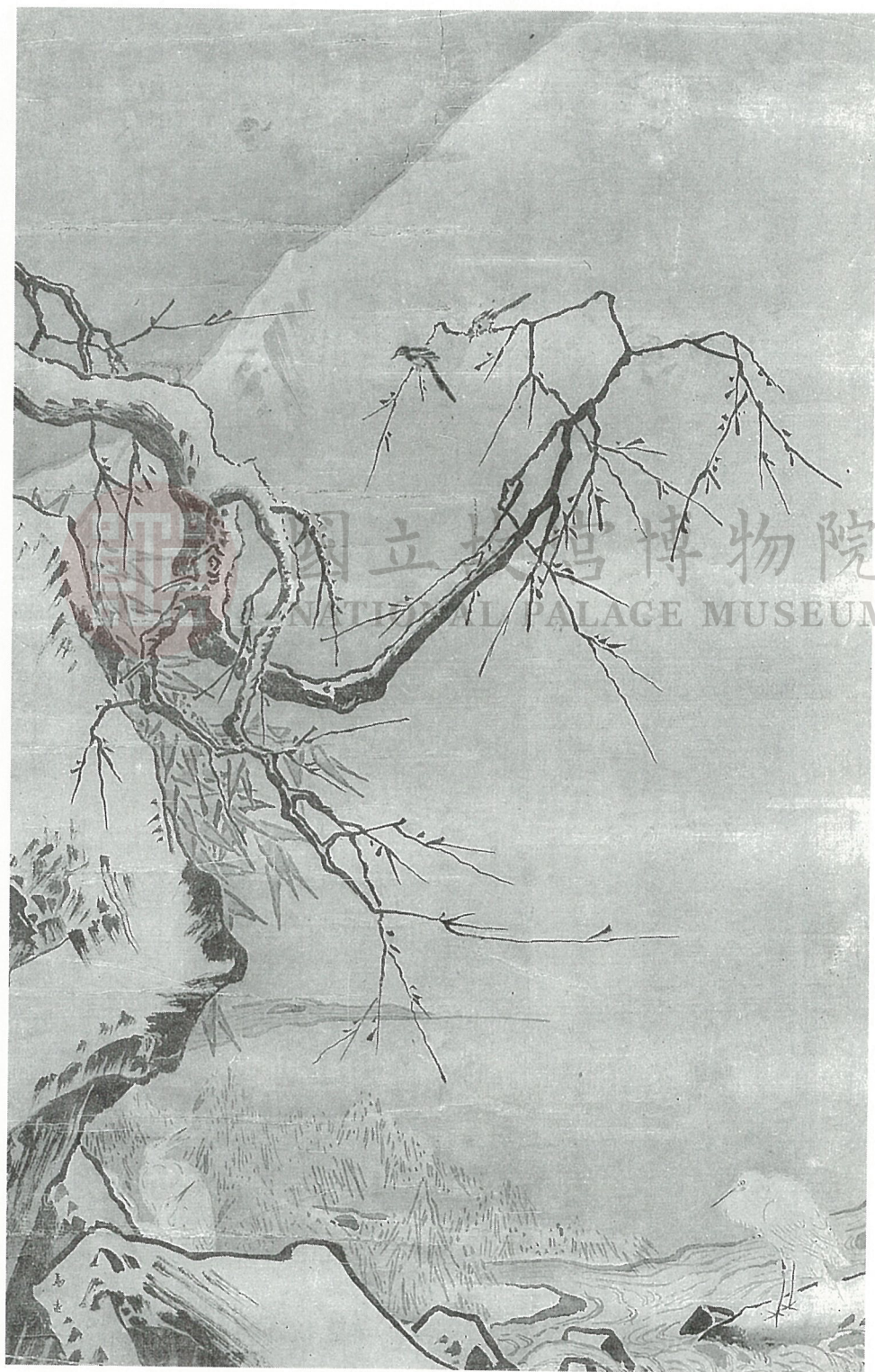
圖三三 〈宋人柳蔭高士圖〉 軸 縱 六五・四 橫 四〇・二公分 絹本 著色 國立故宮博物院藏

從〈芳春雨霽〉到〈靜聽松風〉——試說國立故宮博物院藏馬麟繪畫的宮廷背景

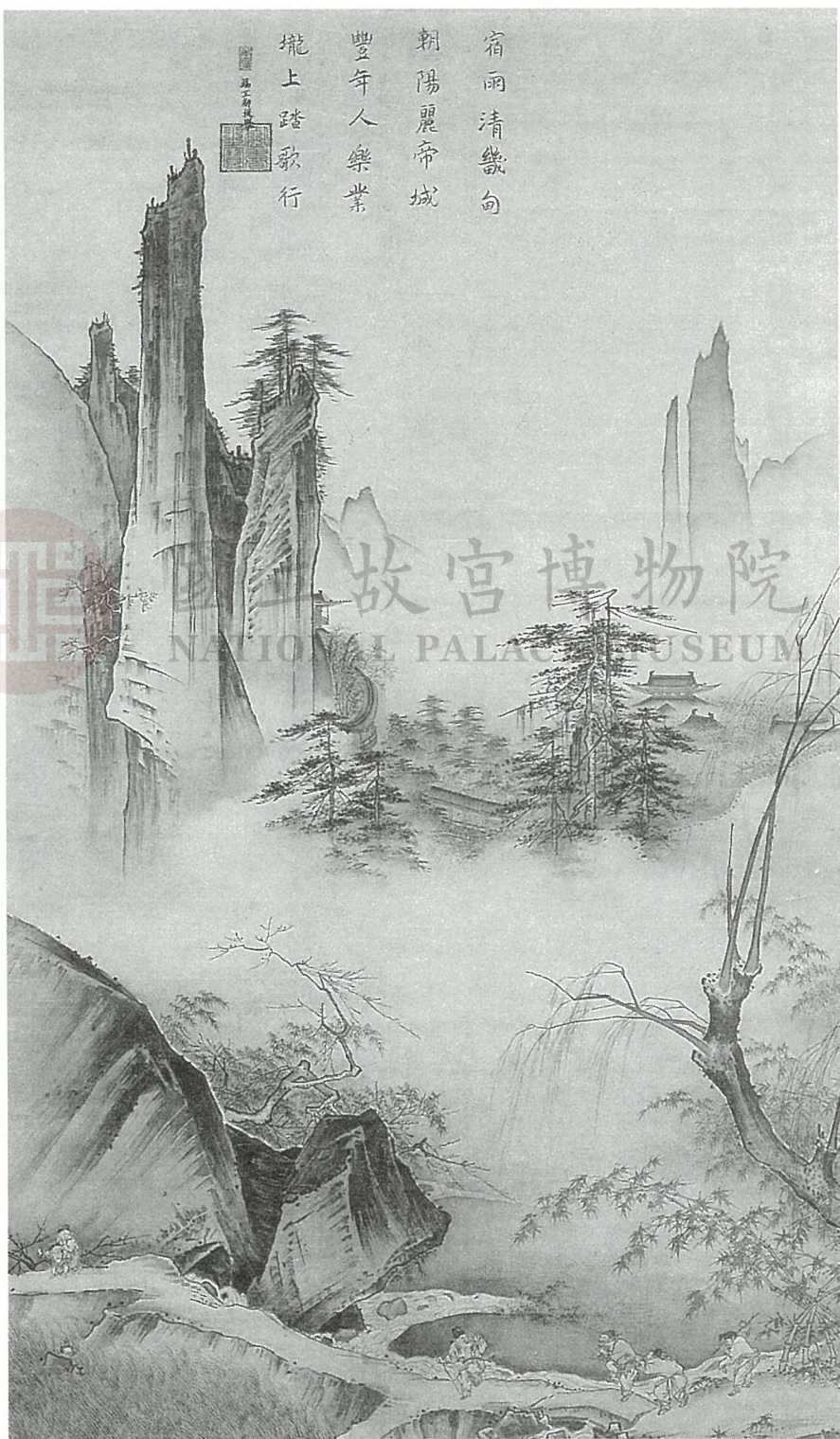
故宮學術季刊 第十四卷 第一期

• 八四 •

圖三四 宋 馬遠 〈雪灘雙鷺〉 軸 縱 五九 橫 三七·六公分 絹本 淡著色 國立故宮博物院藏



宿雨清畿甸
朝陽麗帝城
豐年人樂業
堦上踏歌行



圖三五 宋 馬遠 〈踏歌圖〉 軸 縱一九二·五橫一一·一公分 絹本 著色 北京故宮博物院藏

從〈芳春雨霽〉到〈靜聽松風〉——試說國立故宮博物院藏馬麟繪畫的宮廷背景



圖三六 傳 宋 馬楚〈松泉雙鵲〉 冊頁 縱 二六·八 橫 五三·八公分 絹本 淡著色 國立故宮博物院藏

**From "Spring Fragrance, Clearing After Rain"
to "Listening Quietly to Souging Pines,"
Some Proposals for the Courtly Context of Paintings
by Ma Lin in the Collection of the National**

Palace Museum, Taipei

Wang, Yao-t'ing

National Palace Museum

Abstract

Ma Lin, active during the 13th century as a painter at the courts of Emperors Ning-tsung (r. 1195-1224) and Li-tsung (r. 1224-1264), was like many other professional painters before and since his time--marked by only the sketchiest of biographical information. This is frustrating for the art historian, because Ma Lin appears, judging from his works, to have had a close relationship with the imperial family and court and to have already become an important court artist late in the reign of Ning-tsung. His connection with the imperial family can be deduced from the content of his surviving works, especially those bearing inscriptions by members of the imperial family. And when combined with evidence garnered from contemporary records of life in the Southern Sung, both in and around the court at Hangchow, such as *Old Matters of Wu-lin* by Chou Mi (1232-1298), other paintings by Ma Lin take on significance in relation to the court. For example, Ma's "Spring Fragrance, Clearing After Rain" in the National Palace Museum appears not to be merely an innocent rendition of spring scenery, but actually a representation of the Spring Fragrance Garden in the Southern Sung court compound. Another of his paintings, "Waiting for Guests by Lamplight," which represents an evening of appreciating crab-apple blossoms at court, is actually a portrait of the Pavilion of Reflected Make-up, which itself was based on the image evoked by Su Shih (1036-1101) in his "Crab-apple Verse." Judging from the calligraphy and poetic content of Li-tsung's "Crab-apple Verse," it forms a pair with Ma Lin's painting. Furthermore, the partial impression of a seal in the upper right corner, when compared to similar impressions on album leaves in the Shanghai Museum, Osaka Municipal Museum, and the Metropolitan Museum of Art, suggest that this leaf once formed part of an album illustrating famous sites in the Hangchow area based on famous poems from the T'ang and Northern Sung. When reconstructed, this partial impression

reads "yu-fu t'u-shu," which was the seal used on works in Li-tsung's collection, thus providing another link between Ma Lin and the court. And after Li-tsung ascended the throne, one of his policies was to appear as a proponent of Neo-Confucianism in order to assuage members of the court. He ordered Ma Lin to paint the portraits of members of the Neo-Confucian lineage--the Thirteen Sages and Rulers of the Orthodox Lineage; Li-tsung himself inscribed the eulogies. To commemorate this act (and include himself as a manifestation in this mythological lineage), the portraits, judging from the surviving ones from the set, appear to have been based on the portrait of Li-tsung himself. Even before Li-tsung, there had been a tradition of transforming emperors in the Sung into mythical sages and rulers, but this group of portraits is the only surviving examples. Furthermore, the figure found in "Quietly Listening to Wind Among Pines," which is comparable the portraits in the Orthodox Lineage series, appears to represent an idealization of Li-tsung as a sage-ruler seated under the imperial pine, a tree which is actually mentioned in contemporary records. Finally, "Pines, Stream, and Pair of Magpies," also in the National Palace Museum, may represent a draft of "Quietly Listening to Wind Among Pines." Thus, the present paper is an effort at narrowing the gap and further defining the relationship between Ma Lin and the Southern Sung court.

Keywords: Ma Lin 馬麟

Ning-tsung 寧宗

Li-tsung 理宗

Southern Sung 南宋

Spring Fragrance, Clearing After Rain 芳春雨霽

Listening Quietly to soothing Pines 靜聽松風

* The author's was translated by Donald E. Brix.

* The Chinese text of this article appears on page 三九 through page 八六.