



院體花鳥畫的變格

——崔白雙喜圖

走開！走開！這是我們的地盤
別緊張，我只是路過，不行嗎？

這幅作品，不只將山喜鵲、野兔畫得栩栩如生，更可聽聞在颯颯風聲中，傳來陣陣吵雜聲，形成畫家、觀者與大自然亙古的對話。

童文娥



圖一 宋 崔白 雙喜圖 國立故宮博物院藏

本幅畫野外土坡前，突然闖入一隻野兔，兩隻棲息在樹枝上的山喜鵲，發現入侵者，於是一隻據枝俯向鳴叫，另一隻則騰空飛來助陣，打破了原本的寧靜。野兔知道牠們不似鷹鴞兇猛，不具攻擊性，只是因為有衛護領域的習性，才會發出嘎嘎的警戒聲，充其量不過是虛張聲勢而已，於是野兔慢條絲理地回過頭、抬起腳，看看這兩隻張翅示威的山喜鵲，像是告訴牠們「我只是路過，何必緊張？」三者間的姿態及相互呼應的關係，正好

構成「S」型的韻律動感。還有枝葉、竹、草則因風吹而颯颯作響，更增添戲劇性的效果。
樹幹上有崔白年款：「嘉祐辛丑年（一一六一）崔白筆。」畫幅上尚有宋理宗（一一二五—一二六四）的內府收藏印「緝熙殿寶」、明太祖（一三六八—一三九八）時清點前朝遺物的點驗章「司印」半印，及朱橚（一三九八）的「晉國奎章」、「晉府書畫之印」、「敬德堂圖書」、「清和珍玩」、「乾坤清玩」，還有其他明清收藏印記，是件流傳

有緒的名作。

崔白（活動於十一世紀後半）字子西，濠梁人（今安徽鳳陽東），於道釋、人物、山水、花木、鳥獸無不精，尤擅長花鳥，是北宋花鳥名家。神宗熙寧（一一六八—一一七七）初，在畫院中的表現傑出，恩補圖畫院藝學，但因個性疏散放逸，不願常守宮中等候差遣，欲辭其職，後得神宗恩許，非御前有旨無需聽差。主要的事蹟記載在《宣和畫譜》：

善畫花竹羽毛，菱荷鳧雁，道釋鬼神，山林飛走之類，尤長於寫生，極工於鵝。所畫無不精絕，落筆運思即成，不假於繩尺，曲直方圓，皆中法度。熙寧初被遇，神考乃命白與艾宣、丁貺、葛守昌共畫垂拱御衣夾竹海棠鶴圖，獨白為諸人之冠，即補為圖畫院藝學。白性疎逸，力辭以去，恩



圖三 宋 崔白 寒雀圖 北京故宮藏



圖二 宋 崔白 竹鷗圖 國立故宮博物院藏

許非御前有旨，毋與其
事，乃勉就焉。蓋白恃
才，故不能無利鈍，其
妙處亦不減於古人。嘗
作謝安登東山、子猷訪
戴二圖，為世所傳，非
其好古博雅，而得古人
之所以思致於筆端，未
必有也。祖宗以來，圖
畫院之較藝者，必以黃

筌父子筆法為程式，自
白及吳元瑜出，其格遂
變。今御府所藏二百四
十有一。
根據《宣和畫譜》的記載，
在這二百四十一件作品中，大多
以枯荷鳧雁等為主；存世畫蹟
裏，也是以這類題材居多，如藏
於台北國立故宮博物院的〈雙喜
圖〉、〈竹鷗圖〉（圖二），及北京

故宮博物院的〈寒雀圖〉（圖
三），其中，又以〈雙喜圖〉最
具代表性，研究者亦多。
其中，李霖燦利用蘇東坡的
題詩：「趙令晏崔白大圖幅徑三
丈」，解決〈雙喜圖〉單面闊絹
的時代疑問，認為當時的技術已
能製造出大幅絹面，且符合崔白
用闊絹寫生的喜好，因此，此幅
為崔白的作品無疑。江兆申則從

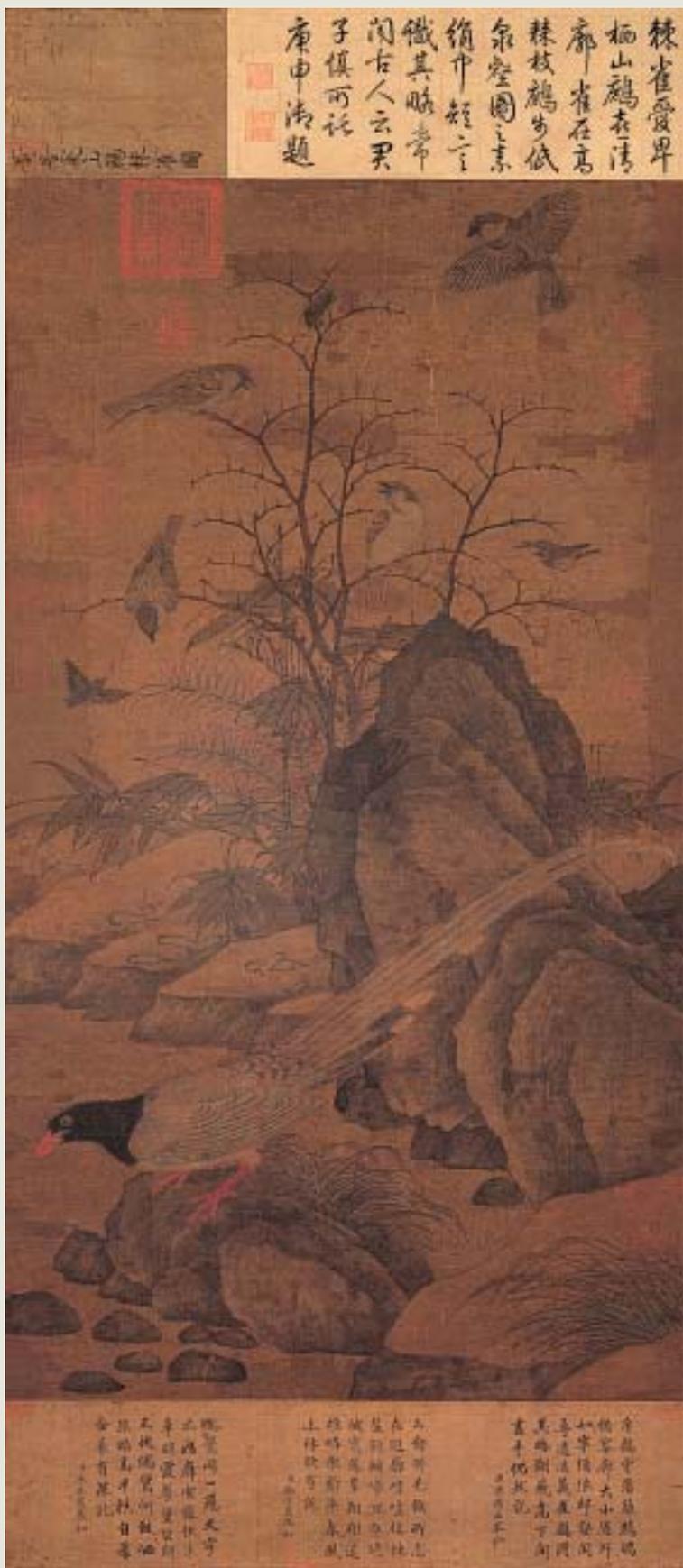


圖四 宋 郭熙 早春圖 國立故宮博物院藏

構圖意念討論，指出〈雙喜圖〉與郭熙〈早春圖〉（圖四）在構圖觀念上的相似點，歸納出兩者的構圖都是由簡單漸趨複雜之間的

過渡期，為十一世紀下半葉的作品。方聞與鈴木敬認為崔白寫實疏放的花鳥畫，為畫院花鳥畫帶來了「變格」。方聞更以筆墨用

法比較崔白及黃居采的不同，探討崔白的藝術成就。鈴木敬除了從畫論中分析，並且根據畫風及內容的分析，認為崔白以看不出



圖五 宋 黃居采 山鷓棘雀圖 國立故宮博物院藏

勾勒線的沒骨風格描寫形式，來製作花鳥畫，與神宗（一六八六一）到哲宗朝（一八六〇）間的山水畫之變，相互呼應。兩人因此推論，由於崔白的出現，引起畫院相當大的「變格」。林柏亭以寫生的觀點，探討畫中野兔、山喜鵲等物

象的技法表現及與情感描寫，認為崔白靈活地運用了工謹與粗放的筆趣，以豐富而寫實用筆變化，將各個物象的質感、量感逼真地呈現出來，故使畫中物象皆有可觸可摸的感覺，達到寫生最高境界，並指出「或許是崔白放逸的個性，才敢跨出時代的限

制」。在這些學者的研究中，除了肯定的時代問題，並且對崔白畫藝的成就與影響，作深刻的分析。他們提到一個最重要的觀點，即是所謂「變格」的觀念，也就是說〈雙喜圖〉改變了整個北宋初期的花鳥畫風，進而，主



圖六 宋 徽宗 蠟梅山禽 國立故宮博物院藏

宰了北宋中期，乃至北宋末期到南宋初期花鳥畫的風格。若比較崔白前、後期的花鳥作品，如黃居宬（九三三—九九三以後）〈山鷓棘雀圖〉（圖五）、宋徽宗

（一一八二—一一三五）〈蠟梅山禽〉（圖六）更能清楚這種「變格」的觀念與崔白的貢獻。
黃居宬〈山鷓棘雀圖〉可作為北宋初年黃家體製的代表，黃

居宬為黃筌（？—九六五）第三個兒子，是一位多才多藝的畫家，尤以花竹、翎毛著稱。本幅畫一隻黑頸紅嘴山鷓在溪畔的大石上低頭飲水，後有巨石土坡為

背景，幾株荊棘、竹枝和鳳尾蕨點綴其間，荊棘上則有七隻棲枝、飛翔的麻雀，為全景式構圖，重心在畫幅中間位置，是北宋中葉以前花鳥畫主要的構圖形式。畫中的山鷓和麻雀畫法寫實，姿態生動，但卻沒有太多的互動，使畫面呈一種靜止的狀態。反觀崔白〈雙喜圖〉中，除了構圖大相逕庭外，最大的不同在動物、植物之間戲劇性氣氛的營造，而這種戲劇性的氣氛卻非刻意或是矯揉造作，而取自大自然的一瞥，活脫脫將野外之景搬至畫面上，不僅脫離了圖案式的構圖，山喜鵲羽毛、野兔絨毛等豐富具層次的質感描繪，更是深入觀察自然景物的結果，從畫面中更可聽聞在颯颯的風聲中，夾雜的鳥鳴聲，感受到動物之間的情感互動。

晚於崔白的宋徽宗〈蠟梅山禽〉畫一對白頭翁棲息於梅枝，構圖簡潔。筆法隨物形質感改變，對於各個題材型態、質感的掌握相當確實，不僅具備了北宋

初以來，對自然觀察入微、精密描繪物象的花鳥寫生傳統，畫幅左方徽宗以瘦金體自題五言絕句一首，襯托畫面，呈現了一種典雅而充滿詩意的繪畫風格。筆者認為徽宗的這種繪畫風格，是在崔白體察物象生趣的寫實基礎下變化而來。崔白通過其精粹的筆墨技法，利用巧妙的構思，融入畫面物象的情感，呈現萬物皆有情之趣，喚起人們的情感，賦予觀者想像的空間，形成畫家、觀者與大自然互古不變的對話。

此幅為畫家在偶然中見此生動有趣的一幕，便以精練的技法描寫這稍縱即逝的景象。在表現技法方面，畫家靈活地運用工謹與粗放的筆趣，以工筆雙鉤填彩法描繪山喜鵲。畫兔子基本上與雙鉤填彩有關，但在表現皮毛的質感上，則用細膩的線條描繪處理，隱去輪廓邊緣，達到更寫實的形貌。竹、草、樹葉也是雙鉤填彩法，而荊棘則是以沒骨染畫而成，樹幹運用粗放的筆意加以描繪，筆鋒的折轉變化極為明

顯。畫土坡側筆放膽揮毫，粗細筆調相融和諧，增添活潑之意，展現畫家豐富精巧的筆法。崔白除了深入觀察，追求物象真實體貌外，更傳神地將物象鮮明的性格與情感表現在畫面上，而這種體察物象生趣，正是主導北宋花鳥繪畫的精神。

參考書目

1. 李霖燦，〈蘇東坡詩和崔白雙喜圖——論宋畫閥網狹編問題——〉，《故宮學術季刊》第二卷第一期，一九八四年秋季，頁一八。
2. 江兆申，〈山鷓棘雀早春與文會——談故宮三張宋畫〉，《故宮季刊》第十一卷第四期，一九七七年夏，頁十七。
3. Wen C. Fong and James C.Y. Watt ed., *Possessing the Past: Treasures from the National Palace Museum, Taipei*, (New York: The Metropolitan Museum of Art ©1964) pp.164.
4. 鈴木敬著，魏美月譯，〈中國繪畫史〉（上），台北：國立故宮博物院，一九八七，頁三三六—三三八。
5. 林柏亨，〈宋崔白雙喜圖〉，《故宮畫畫菁華特輯》，台北：國立故宮博物院，一九九六，頁八一。
6. 陳振濂，〈論早期花鳥畫構圖審美的衍變——從全景構圖到折枝構圖〉（原載《朵雲》第八期），收入朵雲編輯部選編，《中國繪畫研究論文集》，上海：上海書店，一九九二，頁三九五。