



圖一 南宋 馬遠 雪灘雙鷺 國立故宮博物院藏

詩意與新意—— 南宋宮廷畫家馬遠馬麟作品

許文美

前言

馬遠，活動於光宗（一一九〇—一一九四在位）、寧宗（一一九五—一二二四在位）朝，為南宋重要宮廷畫家；馬遠子馬麟，歷寧宗、理宗（一二二五—一二六四在位）朝。馬遠家族史載簡略，其先世當出自山西「佛像馬家」，畫史上留名者自馬賁始。宋鄧椿《畫繼》（序於一一六八）記「馬賁，河中人。長于小景。作百雁、百猿、百馬、百牛、百羊、百鹿圖，雖極繁伙，而位置不亂。本佛像馬家後，寫生馳名于元祐

（一一〇八六一—一一〇九四）、紹聖（一一〇九五一—一一〇九八）之間。」南宋張鑑（一一五三—一二二一之後）為大將張俊（一一〇八六一—一一五四）曾孫，其《南湖集》則載「馬賁以畫花竹名政、宣間，其孫遠得賁用筆意，人物山水皆極其能。」參照《畫繼》對賈公杰學馬賁敘述：「賈公杰，字千之，文元公昌朝諸孫，侍郎炎之子也。學馬賁而標格過之。又作佛像極精細，衣縷皆描金而不俗。」賈公杰父親賈炎為宋徽宗（一一〇一—一一二五在位）時工部侍郎，賈炎子

畫學馬賁，如此看來馬賁揚名於政和（一一一一—一一二七）、宣和（一一一九—一二二五）年間當較無疑問。而《畫繼》又記與馬賁同時的畫家周曾，長於山水。周曾尚見錄於《宣和畫譜》中「若商訓、周曾、李茂等，亦以山水得名，然商訓失之拙，周曾、李茂失之工，皆不能造古人之兼長。譜之不載，蓋自有定論也。」綜合上述史料來看，馬賁應有名於政和、宣和年間，揚名期或可上推元祐、紹聖間。至宋室南遷，馬賁裔孫馬興祖在高宗紹興（一一三一—

一一六六）年間擔任隨朝畫手，並在高宗駐蹕錢塘（今浙江杭州）為高宗新進收藏鑑定，此載於元代莊肅《畫繼補遺》，類似記載還可見於周密《齊東野語》。此外，馬氏家族見於畫史者尚有馬公顯、馬世榮、馬達，然因史料記載簡略，且不同史料間對於彼此之間祖孫、父子、兄弟關係敘述不一，仍有待日後詳析考察。

（參見陳野著《南宋繪畫史》第五章關於馬遠繪畫世家整理）一般畫史依元代夏文彥《圖繪寶鑑》（序於一三六五）所記認為馬賁後代馬興祖為紹興間待詔；馬興祖有二子，兄馬公顯為紹興間授承務郎、畫院待詔，賜金帶，弟弟為馬世榮。馬世榮長子馬達、次子馬遠，皆傳其家學；而馬遠為光寧兩朝畫院待詔。

無論如何，今日可見馬遠父子傳世作品皆精緻細膩、風格獨創，其上多帝王帝后題字、題詩、或鈐印，顯現馬遠父子在南宋宮廷繪畫獨特重要性。本次「文藝紹興——南宋藝術與文化特展」在「藝術創新——單元選展院藏馬遠、馬麟精品多幅，不僅呈現兩者作品特色，亦可藉此管窺南宋宮廷繪畫詩畫關係的面貌。

創汀渚水鳥題材新境

張鑑《南湖集》收錄示馬遠詩一首，除提及馬遠承襲馬賁在北宋政宣年間以畫花竹聞名的家學外，並稱讚馬遠不論在人物、山水題材方面都極精能。張鑑令馬遠圖寫林下景，深有感觸，因而作詩：「世間有真畫，詩人幹其初；世間有真詩，畫工擬其餘。飛潛與動植，模寫極太虛；造物惡泄機，藝成不可居。爭如俗子通身俗，到處堆錢助癡福；斷無神鬼泣篇章，豈識山川藏卷軸。我因耽詩鬢如絲，爾緣耽畫病欲贏；投筆急須將絹裂，真畫真詩未嘗減。」詩中張鑑將詩、畫兩種藝術媒介相提並論，

其畫風表現之寒汀遠渚、蕭灑虛曠景象，可見於追隨者梁師閔（？——一一二六）〈蘆汀密雪圖〉（圖三）。徽宗宮廷亦見這類題材，如宋人〈人物畫〉屏風（圖四）和徽宗摹唐代張萱（活動於八世紀上半）〈搗練圖〉中人物所持扇面，皆可見到以平遠、對角線構圖表現的汀渚水鳥題材。

以北宋惠崇為傳統的小景畫風，是以空曠水面與大氣迷濛景象來蘊含詩意。時至南宋，具有「詩意」的小景畫風汀渚水鳥題材，在詩畫關係及藝術手法上更見交疊複雜。例如，具有趙令穰畫風的〈橙黃橘綠〉（圖五），即運用汀渚水鳥母題為構圖基調，內容則以詩入畫，表現北宋蘇軾〈贈劉景文詩〉「一年好景君須記，正是橙黃橘綠時」詩境。孝宗（一一六三——一一八九在位）、光宗、寧宗三朝宮廷畫家劉松年（活動於一一七四——一二二四）〈畫羅漢〉（款題一一〇七）中屏風（圖六），兩幅分別為秋渚鴛鴦和蘆汀雙鷺，遼闊水域及對角構圖沿襲惠崇小景畫風

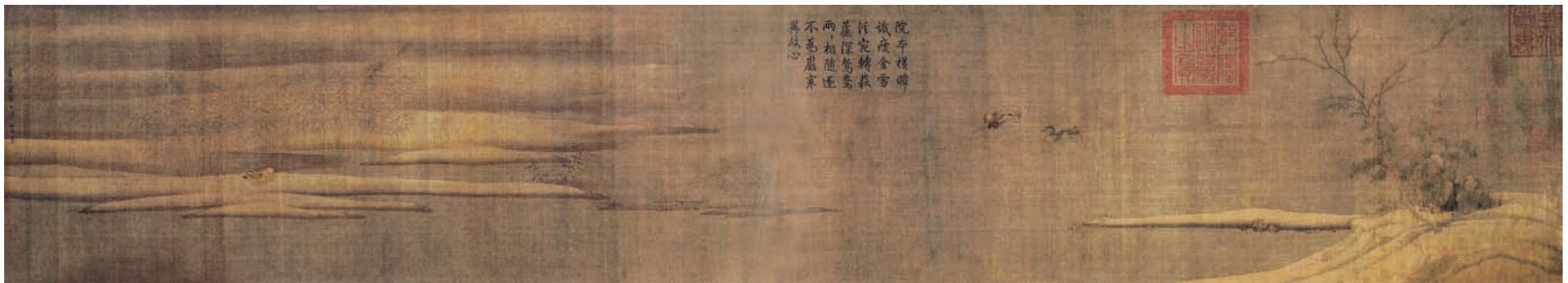
傳統，其簡要用筆和清淡墨色的水墨技法卻有別於傳統。〈雪灘雙鷺〉與蘆汀雙鷺水墨技法相近，整體藝術處理——包括構圖布景、虛實運用、筆墨技法、意境呈現——則更見精微。畫中白鷺以細筆淡墨勾勒，蘆葉及水波紋墨色略深，線條簡潔，形神具足；岩塊輪廓、斧劈皴及梅樹枝幹墨筆濃黑簡鍊，梅樹托枝顫筆，屬馬遠個人風格；為表現大地處處披雪，樹石留白對比強烈，遠山除以小斧劈砍出山脊，餘皆留白。空間處理極致發揮韓拙《山水純全集》（成於一一二一）所稱新「三遠」法之「幽遠」表現法，使中景產生無可測量的距離，形成「或峭峰直上，而不見其頂；或絕壁直下，而不見其腳」（明曹昭《格古要論》，成於一三八七）的虛曠景象，相較於惠崇汀渚水鳥題材傳統以平遠展現的空闊幽渺，更見清新絕俗。而畫上原應有小點白粉（現已隱微）表現梅瓣，可知畫中梅樹為白梅。參照范成大（一一二六——一一九三）《梅譜》所載，白梅以江梅為代表：「這核野生不經栽接者，



圖二 南宋 馬麟 芳春雨雲 國立故宮博物院藏

皆能描摹萬物，參悟造物生機；而詩人與畫家的藝術並不易為世俗理解。最後，張鑑認為馬遠對繪畫的熱切有如自身對詩作的投入，兩者成就的藝術皆能歷經時間考驗。張鑑詩中流露詩畫緊密關係的概念，可追溯至北宋蘇軾（一〇三七——一一〇一）等人提倡「詩畫合一」理想，再經徽宗創立「畫學」，並以「詩題甄試畫士」，導致宮廷繪畫風氣轉變，詩境表達成為宮廷畫家重要課題。

而張鑑盛讚馬遠與「真詩」並論的「真畫」究竟如何具有「詩意」？如果我們將馬遠〈雪灘雙鷺〉（圖一）與馬麟〈芳春雨雲〉（圖二），放在汀渚水鳥題材發展來看，即可見「詩」「畫」不可割捨的密切關連。〈雪灘雙鷺〉畫雪中巨岩梅樹下，蘆竹寒汀，四隻白鷺憩於岸邊。此類汀渚水鳥題材雖早見於唐代（存世作品如日本正倉院收藏八世紀琵琶上〈鷹鷺圖〉），至北宋時惠崇（？——一〇一七）以「小景」畫風表現汀渚水鳥而深具特色。（見郭若虛《圖畫見聞志》）惠崇作品雖無真蹟留存，



圖三 北宋 梁師閔 蘆汀密雪圖 北京故宮博物院藏



圖六 南宋 劉松年 畫羅漢 局部 畫中屏風 國立故宮博物院藏

畫，畫面可見近景江邊竹枝疏樹斜倚，紅花點點，群鴨戲水。水鴨比例小巧，或浮或潛，靈活生動。有趣的是，此詩正是蘇軾用來題惠崇一幅名為〈春江晚景〉的汀渚水鳥畫。換言之，〈芳春雨霽〉藉由母題、四字畫題、畫面，已交疊了多層「詩意」。

又名直脚梅，或謂之野梅。凡山間水濱荒寒清絕之趣，皆此本也。花稍小而疏瘦有韻，香最清。」江梅花色為白，不同於紅梅、臘梅等，在詩作中常與白雪對照，如楊萬里（一一二七—一二〇六）「行到深山最寒處，兩株香雪照冰灘」、「只見江梅白於雪」等詩句形容。〈雪灘雙鷺〉以留



圖四 宋人 人物畫 局部 畫中屏風 國立故宮博物院藏

白表現大地披雪，只有白於雪的江梅以白粉提點，流露一種清新絕俗的意境，反映南宋特殊品味。

馬遠子馬麟所繪〈芳春雨霽〉亦轉化傳統題材加以創新。畫中「芳春雨霽」四字出自寧宗，旁並鈐有楊皇后坤卦印。寧宗四字御題畫目，此舉即富含「詩意」，作法可追溯至



圖五 傳 北宋 趙令穰 橙黃橘綠 國立故宮博物院藏

馬麟尚須圖繪御題「芳春」語意，因此此畫不僅藉清潤墨色及細膩暈染，營造林間幽遠的空間感及煙嵐之氣，煙嵐迷濛之中，隱現的紅花正是「芳春」一詞所指的花開春季。

據周密《武林舊事》（約成於一二九〇）記杭州都城臨安「故都宮殿」之「堂」條目下有「芳春」一地，同書「賞花」一節記禁中「芳春堂」為賞杏花之所，可見「芳春」一詞亦可指禁苑宮室一隅。畫面紅花隱現的樹林很可能就是皇家杏林，此畫已別於傳統汀渚水鳥題材，呈現了皇家對花卉的細膩品賞。習自馬遠的拖枝顛筆技法，不同於〈雪灘雙鷺〉的老辣勁力，描繪姿態橫生樹樞，引導觀者欣賞物象造型及溫雅筆墨趣味。

工筆設色折枝花卉與詠物詩

〈雪灘雙鷺〉、〈芳春雨霽〉的新意與南宋時代對於花卉品賞密切關連。南宋皇城園林之勝超越前朝，馬遠、馬麟亦有部分作品承襲徽宗朝花鳥畫風，以工筆設色折枝花卉融合詠物詩繪製。馬遠〈倚雲仙杏〉（圖

七）、推定為馬麟所作〈桃花〉（圖八）和馬麟〈暗香疏影〉（圖九）皆屬這類畫作，三幅並為尺寸小巧的冊頁作品。

〈倚雲仙杏〉畫中杏花為春季花卉代表，由含苞、盛開至凋落，顏色變化極大。含苞時為紅色，花開後顏色轉淡，至花落時變純白。畫中杏枝由左下斜上舒展，花瓣敷染白色，部分亦染淡紅，使花瓣呈白中透紅，而花苞呈粉紅色，花蕾則為紅色，全幅表現了杏花由含苞待放至盛開之際。畫上楊皇后題「迎風呈巧媚，溢露逞紅妍。」二句詩題沿襲傳統詠物詩歌詠杏花詩，以東風提點杏花綻開時序，並以朝露襯托杏花嬌豔。作為皇家成員，楊皇后題詠花卉，其來有自。宋陳思《海棠譜》記北宋真宗曾「御製後苑雜花十題」，其〈海棠〉詩句「物華留賦詠，非獨務雕章」，表達對自然時序中花卉繁茂的重視。而因皇家品賞花卉，命製繪畫作品的例子，在吳自牧《夢梁錄》亦載：「高宗在德壽宮賞桂，嘗命畫工為巖桂扇面，仍制御詩分賜群臣親王



圖十 南宋 馬麟 層疊冰綃 北京故宮博物院藏

渾如冷蝶宿花房
擁抱檀心憶舊香
開到寒梢尤可愛
此般必是漢宮粧

層疊冰綃

申認為兩幅尺寸略異，絹的織法及疏密亦有差異。許郭璜仔細比較兩幅用筆，認為〈倚雲仙杏〉枝幹筆稍帶側，行筆時頻使轉，表現圓轉側勢筆法，〈桃花〉枝幹則以中鋒直勁之筆，呈一節節提頓轉駐。後者運筆與北京故宮藏馬麟〈層疊冰綃〉（圖十）相近，因此認為本幅為馬麟作。周密《武林舊事》記禁中觀桃於「桃

源」，顯示宮中本有觀賞桃花活動。楊皇后本幅題詩「千年傳得種，二月始敷華。」引用《漢武帝內傳》中仙桃樹三千年才結一實的典故，意涵近似唐代薛能〈桃花〉「香色自天種，千年豈易逢」詩句。桃花勾勒靈活生動，設色敷染細膩，枝幹轉折含蓄，襯托出桃花的出塵與珍貴。

詩傳統，融入花卉欣賞與對品種的重視。畫原無款，為「歷代畫幅集冊」一開，舊籤題標名馬麟暗香疎影。由於畫法亦與〈層疊冰綃〉接近，皆是以中鋒圓勁筆法雙鉤，以纖細筆觸圍圍梅瓣及花心，花瓣染白，因此可歸於馬麟名下。〈層疊冰綃〉所畫為梅花名品「綠萼梅」。范成大《梅譜》對綠萼梅敘述頗詳：「凡梅花對蒂，



圖八 南宋 楊皇后題 宋人 桃花 國立故宮博物院藏

云……。」回到〈倚雲仙杏〉的詩畫關係，詩句中言及的東風及朝露，雖常見於詠杏花詩，對句卻多運用「迎風」、「呈」、「溢露」、「逞」等充滿動態字彙。相映於詩句的動態，畫中花卉正面迎向觀者，枝幹轉折角

度頗大，凸顯杏花巧媚與嬌態，讓花卉本身極具抒情性。
楊皇后題宋人〈桃花〉與〈倚雲仙杏〉構圖相當類似，尺幅、繪畫風格亦接近，曾被江兆申認為皆為馬遠所繪，且為一對。然而其後江兆



圖七 南宋 馬遠 倚雲仙杏 國立故宮博物院藏



圖九 南宋 馬麟 暗香疎影 國立故宮博物院藏



圖十二 南宋 馬麟 靜聽松風圖 國立故宮博物院藏

憑欄而立，眾工遂服，此可謂善體詩人之意」。宋俞成《螢雪叢說》（序於一二〇〇）：「嘗試竹鎖橋邊賣酒家，人皆可以形容，無不向酒家上著工夫；惟一善畫，但於橋頭竹外掛一酒帘書酒字而已，便得見酒家在竹內也。又試踏花歸去馬蹄香……有一名畫，克盡其妙，但掃數蝴蝶飛逐馬後

而已，便表得馬蹄香出也，果皆中魁選。」雖然這些試題畫作不存，難以得知畫面實際狀況，不過從記載卻能了解這些作品為了表達詩意，利用畫面物象，以類似詩的暗喻手法，發微詩中「藏」、「香」、「萬里」、「春」等意涵，亦即受到蘇軾等文人詩畫合一觀念影響，體現北宋文人將

繪畫視為「有形詩」、「無聲詩」概念。（《山徑春行》（圖十一）正可見）到移植自詩作之文學手法。畫面左下近畫緣處款署馬遠，近景一白袍高士頭戴漆紗籠冠，漫步駐足於柳樹花徑之中。右上寧宗題詩「觸袖野花多自舞，避人幽鳥不成啼」，是以單聯景語轉化北宋程顥《春日偶成詩》「雲



圖十一 南宋 馬遠 山徑春行 國立故宮博物院藏

皆絳紫色，惟此純綠，枝梗亦青，特為清高，好事者比之九疑儂人萼綠華。」北宋徽宗時京師良獄有萼綠華堂，其下專門種植綠萼梅樹，由於宮外不多見，在當時即顯得特別貴重。南宋宮廷承襲賞梅風尚，對梅花品種亦珍惜重視。（《暗香疏影》梅花花色為白，花萼染以石綠及胭脂，雖異於《層疊冰綃》所繪梅種，卻仍屬「綠萼梅」吳地別種，范成大《梅譜》「綠萼梅」條目下如此續記：「吳下又有一種，萼亦微綠，四邊猶淺絳，亦自難得。」正是《暗香疏影》所繪梅花。畫面同時融入北宋林和靖（九六八—一〇二八）「疏影橫斜水清淺，暗香浮動月黃昏」詩句，畫中斜出梅枝與稀疏竹影掩映，自右向左斜出，梅枝轉折角度細膩優雅，背景空無一物。水面石塊旁淡淡水紋，顯現水的清淺，倒映出梅枝與竹葉，水中倒影亦隱約可見白色花苞與綠色花萼。不畫月而表現月下梅影、水影，為作品圖像對於林和靖詩意的解讀；而不論是橫斜的梅樹疏影，或是倒映在水中的梅影，正是南方珍貴梅種。

足見賞花、詩意已融為一體，既高貴又清雅，交織出南宋時代獨特的品味。

「有形詩」、「無聲詩」觀念下的山水人物題材

北宋徽宗以詩題考試的記載軼聞甚多，如《畫繼》所記：「所試之題，如『野水無人渡，孤舟盡日橫』，自第二人以下，多繫空舟岸側，或拳鷺於舷間，或棲鴉於蓬背，獨魁則不然，畫一舟人臥於舟尾，橫一孤舟，其意以為非無舟人，止無行人耳，且以見舟子之閒也。又如『亂山藏古寺』，魁則畫荒山滿紙，上出幡旗，以見藏意；餘人乃露塔尖或鴟吻，往往有見殿堂者，則無復藏意矣。」記載畫家戰德淳：「本畫院人，因試『蝴蝶夢中家萬里』題，畫蘇武牧羊，假寐以見萬里意，遂魁」。另宋陳善《捫蝨新話》（成於紹興年間）「嫩綠枝頭紅一點，動人春色不須多」，眾工競以花上妝點春色，皆不中選，惟一入於危亭縹緲綠楊隱映之處，畫一美人

出「無聲」畫作表現「有聲」境界的難度：「王可訓……工山水，自成一派。曾作瀟湘夜雨圖，實難命意。宋復古八景，皆是晚景，其間煙寺晚鐘、瀟湘夜雨頗費形容，鐘聲固不可為。而瀟湘夜矣，又復雨作，有何所見。蓋復古先畫而後命意，不過略具掩靄慘淡之狀耳……。」鄧椿認為宋迪八景皆是晚景，畫面所見不過「掩

詩所言，為梁朝陶弘景（四五六一—五三六）。根據《梁書》記載，陶弘景「特愛松風，每聞其響，欣然為樂」。

為表現帝王命題，除畫中人物的姿態神情之外，一旁的松幹在馬麟活潑筆調下，似乎皆因風而動，松葉、藤蘿、青竹、綠草等也隨風勢翻飛不已；隨風而起的松濤聲並藉其後蜿蜒的水流及遠景山峰圍成的空間迴盪。如果我們將畫家竭力描繪松聲的企圖，放到詩畫關係中繪畫被視為「無聲詩」的觀念來看，畫作無疑對「無聲」一詞充滿探究與挑戰。《畫繼》記北宋熙豐待詔王可訓時對宋迪（約一〇一五—一〇八〇）的評論，可看

淡風輕近午天，傍花隨柳過前川」詩句。蕭麗玲〈也談馬遠山徑春行的詩畫關係〉一文指出從題詩而言，「觸袖」、「避人」傳達「人」為詩意動態來源，人未出現時，「野花」、「幽鳥」原為靜態，人的出現，是詩意中由靜轉動的片刻。就畫面而言，

柳樹上一隻小鳥已飛離，而另一隻才要起飛，此時柳條垂絲隨飛起鳥兒彈動，加強了由靜到動的一刻。這些物象彼此關連，形成有如詩作般的暗喻手法，令觀者期待畫中野花因高士觸袖而舞動。實際上，畫面靜動相參，也見於高士與童子間，抱琴侍童纔將

靄慘淡之狀」，卻可加上不同標題：如果反向細究畫題，畫面卻不盡貼近畫題，如煙寺晚鐘雖繪晚景，卻無法表現鐘聲。

然而聲音真的是無法繪畫的嗎？「靜聽松風」的「聽松」作為畫題，自北宋末即存在。《畫繼》中有記喬仲常（活動於十一世紀後期至十二世紀初期）〈淵明聽松圖〉傳世，今日畫雖不存可供稽考，仍可見傳為北宋許道寧（約九七〇—一〇五二）而應成於南宋時期的〈松下曳杖〉（圖十三）。畫中人物策杖、芒鞋、聽松，是為淵明形象，並以「無聲詩」表現有聲境界，凸顯高士人格。馬麟



圖十三 傳 北宋 許道寧 松下曳杖 國立故宮博物院藏

隨高士進入畫面中心，高士腳步卻已停步駐足。高士停留腳步是為靜觀自然、撚鬚覓句，目光延伸至虛渺大地，並將觀者目光導向帝王題詩及背後詩思。畫面成為「有形詩」，而發微的意涵應當就是隱微背後的〈春日偶成詩〉另一句「旁人不知予心樂，將謂偷閒學少年」的心境之「樂」。

馬麟山水人物畫存世巨作〈靜聽松風圖〉（圖十二）亦為南宋時代「有形詩」、「無聲詩」概念發展的精緻畫作。畫家款「臣馬麟畫」於左下畫幅，右上理宗書「靜聽松風」四字，由下鈐「丙午」、「御書」二璽，左下鈐「緝熙殿寶」印，知此畫成畫年代下限為淳祐六年（一二四六）。前景兩株巨松下坐一高士，高士頭戴冠，冠上覆紗巾，衣著上衫下褲。左腳半迦，右腳舒展，胸部微袒，右手輕執衣帶，一拂塵置於地。一童侍立於旁。高士後一彎流水，煙水茫茫間，遠山隱現。從高士人物形象貼近六朝清談文士，並凝神諦聽松風的入微神態來看，畫中人物應如清高宗癸未年（一一七六三）題

〈靜聽松風圖〉以類似手法切合帝王命題，描繪高士聽松情景，並加強動靜對比，回歸人心之「靜」，體會松濤所賦予哲思，結合詩意畫題與圖像表現。

結論

詩畫自北宋末以來成為重要藝術潮流，南宋宮廷承襲舊朝遺風，並進一步發展變化。今日所見馬遠馬麟作品，放在汀渚水鳥、折枝花卉、山水人物等題材範疇來看，更能顯現其中的延續與創新。

作者任職於本院書畫處

參考書目

- 李慧淑，〈宋代畫風轉變的契機——徽宗美術教育成功之實例（上）、（下）〉，《故宮學術季刊》，1卷4期（1984年夏季），頁71-91；2卷1期（1984年秋季），頁9-36。
- 王耀庭，〈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》，14卷1期（1986年秋季），頁39-86。
- 蕭翠霞，〈南宋四大家詠花詩研究〉（台北：文津出版社，1994）。
- 陳葆真，〈從空間表現法看南宋小景山水畫的發展〉，《故宮學術季刊》，13卷3期（1996年春季），頁83-104。
- 姜斐德，〈畫可以怨否？——瀟湘八景〉與北宋詞選詩畫〉，《美術史研究集刊》，第4期（1997年3月），頁59-89。
- 廖堯震，〈王詵青綠本《煙江疊嶂圖》和《漁村小雪圖》研究〉（國立台灣大學藝術史研究所碩士論文，2002）。
- 衣若芬，〈宋代題「詩意圖」詩析論——以題「歸去來圖」、「憩寂圖」、「陽關圖」為例〉，《觀看·敘述·審美——唐宋題畫文學論集》（台北市：中央研究院中國文哲研究所，2004），頁266-329。
- 蕭麗玲，〈也談馬遠〈山徑春行〉的詩畫關係〉，《故宮文物月刊》，總288期（2007年3月），頁88-92。