



宋人 宋高宗后坐像 軸 189.4x104.0公分 局部 國立故宮博物院藏



宋人 宋高宗坐像 軸 185.7x103.5公分 局部 國立故宮博物院藏

從精微到奔放——特寫南宋人物畫

前言

「靖康之難」（一一二六），截斷了宋代的政治版圖，以汴梁為核心的北宋藝術王國，也隨之崩解。繼位的高宗，年號初名建炎，四年後改元紹興，取能「紹祚中興」之意。為時一百五十三年南宋國祚（一一二七—一二七九），是中國疆域最小的朝代，儘管軍事軟弱，但卻科技、經濟發達，致能偏安江左，有很長一段時間，與北方的金朝維持和平局面。南宋首都臨安的人口，甚至超過了一百二十萬，是當時世界上最大的都會。南宋的藝術發展，也在這種風光綺麗、民生富庶的環境氛圍

中，孕育出極具時代風格與地域色彩的高度成就。

本次「文藝紹興——南宋藝術與文化」特展，共計展出一百一十五組書畫，其中頗不乏以人物為表現主題者，即令在山水畫裡，同樣穿插有造型可喜的點景人物。精麗典雅者有之，文野相參者亦有之，粗疏豪放者更有之，堪稱質量皆美，而且品相極為豐富多元。

本文乃特別由人物的題材切入，透過帝后肖像、歷史故實、風俗人物、閨秀女子、山水人物、禪僧人物等不同的角色子題，探討南宋人物畫在選題、立意、風格與技法演變的脈

絡。俾使讀者於親臨現場賞覽之際，能夠有更深一層的觀看角度。

瑰麗寫實的帝后肖像

靖康難之際，由於康王趙構（一一〇七—一一八七，後即位為高宗）護持著祖宗的御像一同南遷，致令宮廷肖像畫的傳統得以賡續不輟。

院藏的南宋帝王肖像，大致仍保存完好。這批肖像，均未署作者名款，畫法亦一脈相承，人物的面容則各不相同，彰顯了每位帝后的性格特點。可見初始的稿本，必定是當時的御用畫家根據真人所繪製，絕非憑空想像。本次「文藝紹興」共展出〈高

宗坐像〉、〈高宗后坐像〉、〈寧宗坐像〉、〈寧宗后坐像〉、〈理宗坐像〉等五幅，藉以具體呈現南宋幾位對振興文化卓有貢獻的帝后真容。

高宗趙構（一一二七—一一六二在位）的畫像，頭戴烏紗展腳幘頭，穿著朱紅袍服。相貌清瘦，鬚眉俱皆斑白，已屬中晚年的形貌，但依然溫文儒雅，雙目亦炯炯有神。由於此像在保存的歷史過程中，曾經遭受嚴重傷損，清乾隆戊辰年（一七四八）重加裝池時，將原本破損的背景移除，易以另絹，並用色粉調墨全面罩染，或許是為了遮蓋拼補的痕跡，以至背景的色彩並不均勻，差幸人物仍能保持原畫本來的面貌。

宋室南渡以後，高宗積極地招攬畫人，重建宮廷畫院，又致力於蒐求古代散佚書畫，充實府庫收藏。高宗本身亦兼擅真、行、草諸體，筆致灑脫婉麗，自然流暢，頗得晉人神韻，也對當時士夫的書風影響深遠。又著有《翰墨志》，論述古今書學，頗多獨到見地。南宋百餘年間，藝文活動得以迅速振興並續作發展，趙構的居

高倡導與身體力行，實為最重要的推手。

高宗吳皇后（一一一五—一一九七）的畫像，身形窈窕，容貌秀麗，畫像繪製時，猶值青壯之年。她頭戴九龍花釵冠、環佩，面貼珠鈿。身著深青色裋衣，上面裝飾了十二行對雉，並用朱紅錦緞鑲邊，表面綴以龍紋。紅青二色對比，倍極華麗。

吳后夙喜讀書，翰墨的修養高絕，故深受高宗寵愛。《建炎雜記》曾記載：「高宗御書六經，嘗以賜國子監及石本于諸州庠。上親御翰墨，稍倦，即命憲聖（吳后）續書，至今皆莫能辨。」很可惜吳后所代筆的墨跡，現已不易得見。

寧宗趙擴（一一九四—一二二四在位）的畫像，衣著裝束與高宗像大致相同，惟寧宗的膚色較暗沉，鬚髮仍為黑色，畫像時的年齡應較高宗像年輕一些。寧宗面相最明顯的特徵，便是鼻樑呈鷹鉤狀。馬遠（活動於一一九〇—一二三四）的〈乘龍圖〉中，御龍升天的道教神仙，面容



劉芳如



宋 馬麟 伏羲像 軸 249.8x112公分 局部 國立故宮博物院藏



宋人 宋理宗坐像 軸 189x109.5公分 局部 國立故宮博物院藏



宋人 宋寧宗后坐像 軸 189.5x110.2公分 局部 國立故宮博物院藏



宋人 宋寧宗坐像 軸 186x107.5公分 局部 國立故宮博物院藏



宋 馬麟 靜聽松風 軸 226.6x110.3公分 局部 國立故宮博物院藏



宋 馬遠 乘龍圖 軸 108.1x52.6公分 局部 國立故宮博物院藏

五三六)和伏羲的相貌，也與理宗頗為神似，不排除畫家是刻意將理宗與歷史人物或古代聖賢合體，藉以強調他傳承道統文化的正當性。

歷史故實的畫外意

前舉的帝王、帝后和聖賢肖像立軸，尺幅均高過六呎，但是除此之外，南宋等身大的人物畫巨製已漸趨式微，存世畫蹟實際上是以前橫卷、紈扇和冊頁小品更佔多數。綜觀宮廷畫院所作，表現技法大抵以精鉤細描為主，風格屬於典雅秀潤的一派。其

中，頗多援引古代名人的節烈故事為主題，這類故事畫的出現，與南宋的時代背景、環境氛圍，以及朝廷的政治訴求，俱有莫大關聯。

例如本次展出的李唐《文姬歸漢》冊，是以東漢才女蔡琰（一六二—二二九）陷胡十二載的坎坷經歷為創作背景。此冊的作者雖然不見得真能早到李唐（約一〇七〇—一一五〇）的年代，但是畫中人物，各箇高未盈寸，卻鉤勒精謹，神態宛然。即使是敷染了重色，仍然透現出勁健曲折的衣紋變化。描繪手法與宋

就與此像相當接近，故有學者推測所繪應是同一人。鼻子長，在面相學上謂為「老龍相」。宋代帝王出生，經常伴隨著祥瑞的傳聞。據說慈懿皇后曾經夢見太陽墜落到宮苑中，當下即以手去承接，未幾便懷了身孕，所生亦即日後的寧宗。南宋皇帝大多信仰道教，宮廷畫家把皇帝的面容納入畫幅，似乎是一件很自然的事。

寧宗楊皇后（一一六二—一二三三）的畫像中，身上的穿戴與高皇后十分接近，但體態豐腴，明顯已是中年發福以後的寫照。楊后的臉上並沒有貼珍珠花鈿，感覺較為素樸。不過，她卻在兩邊的眉角刻意鉤出下垂的墨妝，造型極為特殊，這也是其他南宋皇后像裡未曾發現的。

楊后早年初入宮時，雖然僅是一名則劇女伶，但聰慧好學，故見識相當淵博。《宋史》即說她：「頗涉書史，知古今。」楊后的文學作品以宮詞為主，又能書善畫，可惜畫蹟並無留存。她的書法風格與寧宗頗為相近，因此有些標為寧宗的題字，其實是由楊后所代筆的。當時畫院待詔進呈或頒賜的畫，亦常由她題署，書後並鈐以「楊姓翰墨」、「坤卦」等印記。

理宗趙昀（一二二四—一二六四在位）的畫像，眼角明顯上揚，左眼鉤畫四道眼皮，右眼鉤線三道，這種形象特徵與尋常人物大異。不確知是畫家忠實再現理宗的面容，還是有意想塑造帝王獨具的特質？《宋季三朝政要》曾描述理宗的「資貌龐厚，號為烏太保。」肖像中的理宗，面相豐碩，膚色稍黯，確實是有對應到文字記載的特點。

更有趣的是，理宗時的畫院祇候馬麟（活動於一一九五—一二六四年間），他筆下的《靜聽松風》與《伏羲像》，畫中主角陶弘景（四五六—



宋人書畫孝經冊 28.5x34.2公分 卿大夫章 局部 國立故宮博物院藏

多人物畫，甚至益有過之。此型古賢故事畫，主要是供宮中掛飾，同時也兼具有鑑戒的政教功能。《宋史全文》卷卅四即記載，端平二年

（一二三五），理宗針對諸臣的進諫，曾如此誇耀：「朕於臣僚論，未嘗不見之施行。」由於《折檻圖》正好可以彰顯君主勇於納諫的聖德，所



宋人折檻圖軸 173.9x101.8公分 局部 國立故宮博物院藏

《風雨歸牧》中，兩名騎在牛背上的牧童，一人正壓低了帽沿，閃躲迎面襲來的雨勢，另一人的斗笠則已經遭風吹落，急得他趕忙回身，試圖要進行搶救。雖然上述情節的發生，都是在剎那之間，但是畫家卻能以極

推定作品完成時間為十二世紀後半。《風雨歸牧》署有「甲午」年款，詩塘另有孝宗時期的「緝熙殿書」題詩，

李迪（十二—十三世紀）在宣和朝即任職畫院，南渡後，於紹興間復職，又歷事孝、光、寧三朝，活躍於畫院長達七十餘年，卒年約九十。《風雨歸牧》署有「甲午」年款，詩塘另有孝宗時期的「緝熙殿書」題詩，推定作品完成時間為十二世紀後半。

風俗人物的談諧興味

南宋人物畫的寫實風格，不僅反映在皇族肖像與歷史名人的故事畫裡，在以庶民生活為表現素材的風俗繪畫中，也另有一番充滿鄉野俚趣的幽默興味。李迪《風雨歸牧》軸、李嵩《市擔嬰戲》冊頁，和傳為李唐的《炙艾圖》軸，均屬此型作品的精絕之作。

以本幅雖不知畫者為何人，但作品完成的年代，應可置入理宗在位期間。

南宋人物畫的寫實風格，不僅

反映在皇族肖像與歷史名人的故事畫裡，在以庶民生活為表現素材的風俗

繪畫中，也另有一番充滿鄉野俚趣的

幽默興味。李迪《風雨歸牧》軸、李

嵩《市擔嬰戲》冊頁，和傳為李唐的

《炙艾圖》軸，均屬此型作品的精絕

之作。

李迪（十二—十三世紀）在宣和

朝即任職畫院，南渡後，於紹興間復

職，又歷事孝、光、寧三朝，活躍於

畫院長達七十餘年，卒年約九十。

《風雨歸牧》署有「甲午」年款，詩塘

另有孝宗時期的「緝熙殿書」題詩，

推定作品完成時間為十二世紀後半。

《風雨歸牧》中，兩名騎在牛背

上的牧童，一人正壓低了帽沿，閃躲

迎面襲來的雨勢，另一人的斗笠則已

經遭風吹落，急得他趕忙回身，試圖

要進行搶救。雖然上述情節的發生，

都是在剎那之間，但是畫家卻能以極



宋人文姬歸漢冊 各幅約51.1x31.6公分 局部 國立故宮博物院藏

代院體的寫實風格完全相符，故推定應當出自南宋院畫家之手。文姬歸漢題材出現在南宋畫壇，並非僅此一例，而且立軸、手卷、冊頁均可見及。究其原委，實是因為北宋滅亡時，徽宗、欽宗和一千后妃們，俱遭金人挾持。情況和文姬當年的際遇，頗不乏倖合處。描繪文姬歸漢的故事，藉托古以喻今，正好可以反映出朝野祈盼二帝能夠平安歸來的願望。

自高宗以降，南宋朝廷為了鞏固統治中心的秩序，積極力地獎挹儒學，所以像《孝經》、《女孝經》、《詩經》之類的素材，也隨之風行於宮廷畫院。

《孝經》十八章在南宋時期，已被列入儒家「十三經」之一。宋人《書畫孝經》原本應是圖文相連的長卷，藉著一幅畫面搭配一個章節的形式，來闡述孝道與以孝治國的理念。

後來由於殘損嚴重，才被改裝成目前這種書畫各自獨立的冊頁形式。其中第五幅《卿大夫章》，描繪臣子於殿前恭謹跪拜，對照左幅所書「資於事

前恭謹跪拜，對照左幅所書「資於事

前恭謹跪拜，對照左幅所書「資於事

父以事君而敬同」「以孝事君則忠」等句意，可以充分體會所繪即事君如父的情節。

《書畫孝經》舊標為高宗書馬

和之（活動於一一三一—一一八九）

畫，但畫幅的筆墨技法較接近李唐、

蕭照的表現脈絡，書法也非高宗親

筆，宜訂為十二世紀後期宮廷畫院的

應制之作。

另幅《折檻圖》立軸，則是描

寫西漢成帝時（西元前三三—一七年在

位），宰相張禹恃寵而驕，朝中大臣

因畏於張曾為帝師，多數不敢參劾，

唯獨槐里令朱雲，勇敢直諫。成帝怒

斥其以下犯上，本欲命御史將朱雲下

治罪，幸得左將軍辛慶忌抵死力保，

始得免罪。唯朱雲於反抗之際，已將

宮中的殿檻折斷，成帝為表彰忠臣氣

節，特下令維持原狀，以供日後警

誡。

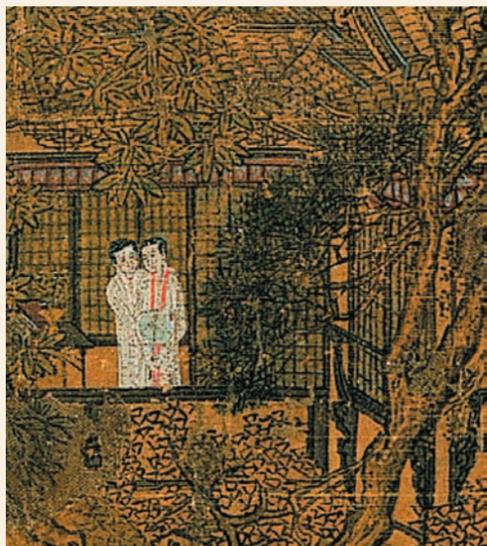
《折檻圖》的作者銳意將人物

安排於花園御苑之中，營造出幾近

唯美的視覺效果。畫中人物的勾線剛

勁而精準，加以衣飾賦彩華麗，致令

畫面所孕蓄的戲劇張力，比起北宋很



宋 趙伯驥 風雨展卷 藝苑藏真上冊第8開 24.9x26.7公分 局部 國立故宮博物院藏



傳 宋 王誥 繡籠曉鏡 宋元名繪冊第8開 24.2x25 公分 局部 國立故宮博物院藏



傳 宋 李唐 灸艾圖 軸 68.8x58.7公分 局部 國立故宮博物院藏



宋 李迪 風雨歸牧 軸 120.x102.8公分 局部 國立故宮博物院藏

閨秀女子的風致與情愫

相較於民俗畫中個性開放，敢於推定成作時間，應在李嵩之後的十三世紀。

情姿態更是各箇不同，鮮活生動的程實又不失筆墨趣味的風格，放眼南宋，似乎還無人能夠賽過李嵩。

〈灸艾圖〉舊傳為李唐所作，畫中描寫村醫為病患燃燒艾草以治療瘡疾的情景。人物共計六名，除醫者、患者之外，另有患者親屬和藥僮，每個人臉上的表情，有的痛苦哀嚎、有的憂慮關注，還有的緊張害怕，不忍直視。原本簡單的醫療行為，經由畫家生動的刻劃，很成功地營造出一種充滿了溫馨情味的民俗畫氛圍。

〈灸艾圖〉的衣紋線描類型，略近於〈市擔嬰戲〉中的釘頭鼠尾描，惟更見剛勁。這種強調硬挺、折屈的線條樣式，在傳為李唐的〈采薇圖〉卷（北京故宮博物院藏）中雖亦曾見及，但兩者之間的筆墨趣味並不相侔，明顯是出自不同畫家的手筆。故推定成作時間，應在李嵩之後的十三世紀。

當眾哺育的村婦，南宋時期描繪閨閣女性形象的仕女畫，便顯得含蓄內斂許多。

郭若虛的《圖畫見聞志》曾經指出：「士女宜秀色嫵媚之態，田家有醇肥樸野之真。」以宋畫寫實程度之高，靈活運用多樣的線描形式，援以呈顯不同角色的人物特質，恰可印證郭若虛的論點。例如北宋末，蘇漢臣的〈秋庭戲嬰〉、〈冬日嬰戲〉二軸，和張擇端的〈清明上河圖〉長卷，就分別代表了「精謹、雅麗」與「簡潔、素樸」這兩種近乎極端的典型；而南宋百餘年的發展過程中，則是在小品冊頁當中，頻頻出現令人激賞的清新之作。

〈繡籠曉鏡〉舊籤標為北宋王誥（約一〇三六一—一〇九三後）所繪，但畫中並無款印，也沒有具體的證據支持是王誥親筆。全幅呈紈扇式，繪一名弱質娉婷的美人佇立於小園中，正待對鏡梳妝，鏡中且映照出她姣好的面容。一旁另有兩名侍女手捧裝奩，款步行來。仕女的衣紋線描纖細而勻整，敷彩亦秀麗典雅，由於南宋

精準的線描，將人物、牛隻的表情掌握得分毫不差，讓觀賞者彷彿聽聞得見沙沙的風聲、雨聲、牛的哞叫聲，與牧童掉落斗笠的驚呼聲。

比李迪稍晚的李嵩（約一一七〇—一二五五），也曾歷任光、寧、理宗畫院待詔，擁有「三朝老畫師」的封號。他兼擅各種題材，山水、花卉與人物幾乎無所不能。畫人物，喜運用微帶顫掣的「釘頭鼠尾描」，在線描的轉折與頓挫之間，如實地模擬出尋常百姓粗衣葛服的質感。

院藏李嵩的人物畫，以〈市擔嬰戲〉（一二一〇）最具代表性。此作為紈扇式（圖見二十九頁），以白描淡彩法，描繪商販送貨下鄉，藉著詼諧的表情和動作，來吸引婦孺們的注意。貨擔架上、商販身上，日用百貨、藥品、童玩一應俱全，物品的排放亦有條不紊，逐一可辨。左方樹幹上，甚至用細筆註記了五百件字樣（一說為三百），不禁讓人驚嘆畫家縝密的觀物能力。聚集在貨郎擔邊過渡的七人，有袒胸哺乳的村婦，也有相互拉扯、推擠、攀爬的稚齡兒童，神



宋 高宗書馬和之畫唐風 卷 28.5x803.8公分 局部 遼寧省博物館藏



宋 賈師古巖關古寺 名繪集珍冊第2開 26.4x26公分 局部 國立故宮博物院藏



宋 馬遠山徑春行 名繪集珍冊第13開 27.4x43.1公分 局部 國立故宮博物院藏



宋 夏珪溪山清遠 卷 46.5x889.1公分 局部 國立故宮博物院藏

寧宗朝的待詔夏珪（活動於一一八〇—一一三〇），雖然和賈師古一樣，畫法承襲自李唐、蕭照的斧劈皴傳統，但卻轉化為另一番「拖泥帶水」的個人式筆法。他的水墨巨製《溪山清遠》卷，成功營造出空濛、迷離的視覺美感。此作中的點景人物，殆採濕潤的重墨鉤繪，了無過多的細節，卻能將尋幽訪勝的高士、化緣歸來的僧侶、泊舟登岸的船夫，逐

人物，同樣體現出倘佯於自然風物中的舒暢與適意，表現技法更是迥異於北宋山水的點景人物，堪與同時期以人物為軸心的作品交相輝映。

賈師古是紹興畫院（一一三一—一一六二）的祇候，院藏署有賈氏款的《巖觀古寺》，屬於典型南宋邊角式構圖的山水小品。此作右下角，畫了兩名負經擔的行腳僧，筆法極稱簡略，人物四肢俱以焦墨短線點畫，近看時幾乎分辨不出頭面與衣著的細節。不過對照畫中藉重墨短筆鉤斂的樹石，彼此間則和諧融合，互為映發。在山水點景人物當中，締造了饒具個性的嶄新形象。



宋 牟益擣衣圖 卷 27.1 x 466.4公分 局部 國立故宮博物院藏



宋 牟益擣衣圖 卷 局部



宋 劉松年天女獻花 名繪集珍冊第12開 26.6x51.4公分 局部 國立故宮博物院藏

這種共通的時代風尚，即令是在宗教題材的繪畫裡，亦不例外。試引劉松年《天女獻花》為例，此畫中的紅衣天女，左手托花盤、右手拈花，回首顧盼間，風致窈窕而輕盈，設若單獨觀賞局部特寫，與一般仕女畫相比擬，其實並無二致。

南宋圖寫女性形象，不循宮廷畫院的理路，而能獨樹奇幟者，非理、度宗時期的士流畫家牟益（一一七八—？）莫屬。《擣衣圖》卷為其傳世唯一真跡，此作分段鋪陳

倘佯山水間的人物形象

南宋都城臨安和鄰近的西湖周邊，由於氣候和煦，雨水充沛，地理景觀每多水鄉澤國、煙雨江南的樣貌，以致畫家筆下所演繹的湖光山色，也很自然地蘊涵了上述的地域特質。而穿插在這些山水作品中的各色

繪畫中頗不乏類似的人物造型與畫法，是以本幅應即出自當時的宮廷畫院。

本次展覽中，幾幅以描繪臺閣為主題的冊頁畫，如《焚香祝聖》、《漢宮圖》、《宮中行樂》、《水軒花榭》、《風檐展卷》諸作當中，皆有女性形象的描寫。雖然畫中每箇人物高未盈寸，表現手法也相對簡約，但已能概括地反映出，南宋對於閨秀女子的審美觀點，都是朝向一種體態修長、容貌清麗脫俗的類型來靠近的。

卅二名婦女群集搗練、剪裁、縫製、封箱、寄送等情節，具象呈現謝惠連《三九七—四三三》的《擣衣》詩意，將丈夫遠征在外，深秋未歸，妻女殷殷寄意的情懷，表露無遺。

一交代清晰，所謂「筆簡形具」，當如此境。

馬遠的〈山徑春行〉，屬於人物與山水份量並重的小景畫。馬遠在光、寧兩朝任職畫院，作品深受寧宗帝后所賞識，每喜於其畫上題句，結合而為富有詩情畫意的雋永佳構。〈山徑春行〉中拈鬚覓句的高士，與抱琴尾隨在後的侍童，衣紋俱以凝重含蓄的禿筆出之，筆鋒偏側並略帶顫擊，顯得既質樸又古雅，汪珂玉《珊瑚網》因此將這種筆法命名為「橛頭釘描」。

工部侍郎馬和之雖然並未隸屬畫院編制，但在高、孝兩朝卻深獲見重，高宗且多次命他圖繪《孝經》、《詩經》，再配以書法題記。兩人不單是君臣關係，套用現代語彙來說，更儼然像藝術創作上的最佳拍檔。周密《武林舊事》有此記載：「御前畫院僅十人，和之居其首焉。」所以他的身分，既是士大夫，又是畫家，藝術風格也介乎院體與文人畫之間。

遼寧省博物館借展的〈高宗書馬和之畫唐風圖〉卷，就是以書畫相間

狂放，喜歡結交方外人士，不願被世俗繩墨所羈絆，又嗜酒自樂，遂換得「梁風（瘋）子」的封號。最後竟高掛金帶求去，不知所往。

詹景鳳《東圖玄覽》、周履靖《夷門廣牘》、吳其貞《書畫記》等書，形容梁楷較早期的風格，諸如〈八高僧圖〉、〈出山釋迦圖〉等作，人物衣紋描法時而彷彿「撇捺折蘆」，時而又宛如「釘頭鼠尾」。不過，梁楷後期畫人物，變得愈來愈趨簡逸。汪珂玉《珊瑚網》即指出：「畫法始從梁楷變，觀圖猶喜墨如新；古來人物為高品，滿紙煙雲筆底春。」夏文彥《圖繪寶鑑》將他風格轉型後的畫法命名為「減筆」，尤其貼切傳神。

梁楷的減筆人物畫，以〈李白行吟〉和〈潑墨仙人〉二幅最具代表性。前者描寫詩仙側身昂首，邊行邊吟的神態，線條雖然極簡，卻能完整傳達出李白飄逸瀟灑的性情，堪稱「以少許勝多多」的絕妙例證。

〈潑墨仙人〉，則完全摒棄以線廓形的表現方式，純粹用濕墨側鋒，

的形式，按照《毛詩·唐風》句意，分段圖寫山水人物小品。此型作品繪製的動機，應是供皇家誦讀與賞玩之用，性質有點像現代的插圖繪本。畫中各幅的筆調，俱極飄逸脫俗，而於人物衣紋的描寫，線條尤其屈曲飛動。汪珂玉《珊瑚網》將他這種線描形容成「蘭葉描」，或稱「螞蝗描」，正是根據其形象特徵所引發的聯想。放眼畫史，與馬和之相近的筆描樣式，委實少之又少，說他是前無

古人，亦不為過。

禪僧人物的筆歌墨舞

正值精密寫實的人物畫在南宋畫院方興未艾之際，另有一派簡練至極的逸體畫風，亦已悄然萌發，其中面貌最稱特出者，可舉梁楷、牧谿二家為例。

梁楷（十三世紀前半）於寧宗嘉泰年間曾為畫院待詔，頗得器重，享有受賜金帶的最高榮譽。然而他生性



宋 梁楷 潑墨仙人 名畫琳瑯冊第2開 48.7x27.7公分 局部 國立故宮博物院藏

在彈指間揮灑成人物衣裾。不僅將畫中這名禪宗散聖寬衣袒腹，醉步蹣跚的情狀，拿捏得絲絲入扣，更將寫意畫風推向前所未見的縱放之境。乾隆皇帝在上方題詩中的「淋漓襟袖尚模糊」一語，就恰如其分地形容出此作最動人的亮點。

南宋晚期，能夠傳續梁楷這類減筆畫技的，非蜀僧牧溪莫屬。雖然鄧椿《畫繼補遺》曾有「枯淡山野，誠



宋 牧溪 布袋圖 軸 77.1x30.9公分 局部 京都國立博物館藏

非雅玩，僅可僧房道舍，以助清幽」的負面評價。但梁楷、牧溪流傳到日本的作品，卻對當地的禪畫發揮了顯著影響。由於院藏鮮少南宋禪僧的作品，本次「文藝復興」展，為能具體呈現中土與東瀛文化交流的面向，特別向京都國立博物館借展牧溪〈布袋圖〉軸，畫中交互運用淡墨濕筆與渴筆飛白法概括形體，令布袋和尚放蕩不羈的性情，展露無遺。與〈潑墨仙人〉並列同觀，格外能突顯減筆人物畫「不在乎跡，在乎意」的創作理念。

小結

綜合本文的觀察，南宋人物畫的發展，其實是處在一個轉型與蛻變的時代，儘管簡約疏闊，洗鍊率真的寫意小品，不見得能動搖精密觀物，細膩寫實一派的主流地位，不過，這種精微與奔放並陳的現象，卻反映了南宋的審美思維，已經擁有比北宋，甚至早期繪畫更見新穎、開闊的揮灑空間。人物畫演衍至此，無疑越來愈讓人玩味不盡了！

作者任職於本院書畫處