



宋人 宋高宗后坐像 軸189.4x104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。

劉芳如

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，頭戴烏紗展腳幞頭，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，或許是爲了遮蓋拼補的痕跡，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



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—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

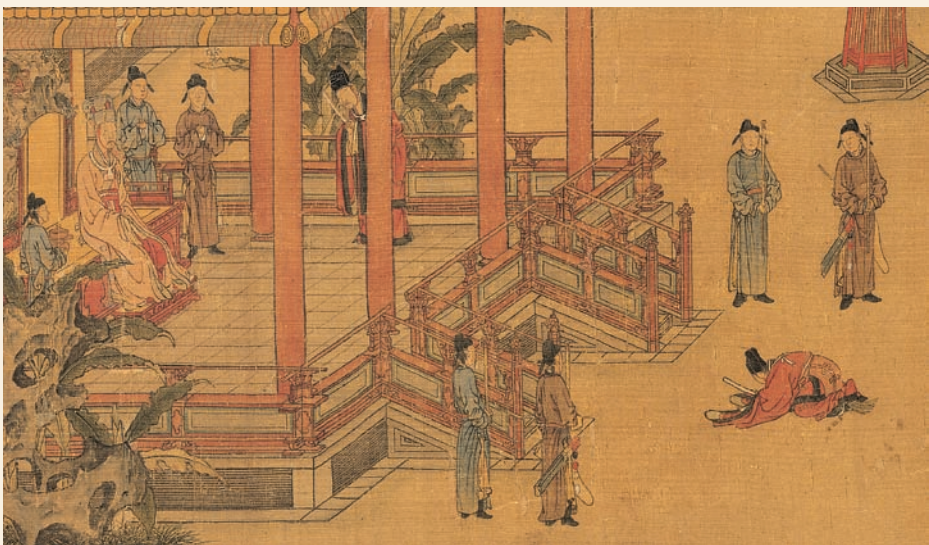
就與此像相當接近，故有學者推測所繪應是同一人。鼻子長，在面相學上謂為「老龍相」。宋代帝王出生，經常伴隨著祥瑞的傳聞。據說慈懿皇后曾經夢見太陽墜落到宮苑中，當下即以手去承接，未幾便懷了身孕，所生亦即日後的寧宗。南宋皇帝大多信仰道教，宮廷畫家把皇帝的面容納入畫幅，似乎是一件很自然的事。

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 28.5x 34.2公分 卿大夫章 局部 國立故宮博物院藏



宋人 折檻圖 軸 173.9x101.8公分 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

都是在那剎那之間，但是畫家卻能以極

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，

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，

都是在那剎那之間，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

誠。《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

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



宋 趙伯驥 風檐展卷 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 繡幃曉鏡 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，敢於世紀。

情姿態更是各箇不同，鮮活生動的程  
度，簡直可以呼之欲出。類此精密寫  
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。

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  
運用微帶顫擊的「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  
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

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  
家有醇醝樸野之真。」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。

〈繡幃曉鏡〉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



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—一二三〇），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。

雖然北宋末，宣和畫院也有題材相仿的《摹張萱搗練圖》卷，畫法同臻上乘，惟與牟益此卷相較，宣和本側重於突顯女性娉婷的樣貌，賦彩尤其精妍纖細，無與倫比。牟益本則全然不施丹青，純假淡毫清墨，白描勾繪人物形象，並輔以水墨暈染屋宇樹石。少卻了搶眼的色彩，畫面反而瀾漫著一股淡淡的愁思，益顯淒清。畫中女子，儘管個個儀態優雅，臉上卻難掩內心的焦慮，此作的屬南宋描繪閨怨最為成功的作品。

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