

## 嘆為觀「紙」——

### 略論阿部房次郎爽籟館之宋代紙本收藏觀

■ 何炎泉

相較全世界傳世為數稀少的宋代紙本畫作，阿部收藏中的紙本比例異常的高，顯示出其過人收藏眼光。最令人好奇是，連目前學界都尚未完全意識到物質研究的重要性時，阿部房次郎在那麼早的年代，居然可以將眼光投向罕見的紙本作品，如此超時代的賞鑒觀究竟是出於巧合？還是有意識的？

紙自從發明以來，便與書寫產生密切關係，逐漸取代竹、木簡、織品等，成為主要的書寫物質，目前傳世的書法作品也大都寫於紙上，其重要性顯而易見。然而，紙張材質被普遍用於繪畫中的時間點明顯比書法晚上許多，從存世畫作中看來，似乎一直要到元代，紙張才開始頻繁地出現於繪畫創作中，不過始終僅能與織品分庭抗禮，無法像書法一樣取得壓倒性的勝利，其中的原委耐人尋思。

此次向大阪市立美術館借展書畫精品，為國立故宮博物院首次大規模的書畫借展，當中以阿部房次郎（1868-1937）爽籟館的收藏為主軸，每件都有其精彩與可觀處，其中許多宋元作品更屬孤品。這批精品各自頂著藝術史上的不同光環，這點早已引起學者的注意，也進行過許多深入的研究，成果相當豐碩，反映出阿部收藏在近代鑒藏史上的重要地位。儘管如此，爽籟館藏品中還有許多可以探討的部分，例如本文所要處理的紙本問題。相較傳世為數不多的宋代紙本畫作，阿部收藏中的紙本比例非常高，確實是值得關心的特色。最令人好奇的是，連目前學界都尚未完全意識到物質研究的重要性時，阿部房次郎在如此早的年代，居然能夠將眼光投向罕見珍貴的紙本作品，如此超時代的賞鑒觀究竟是出於巧合？還是有意識的？

## 紙與繪畫

紙的出現深深影響著書法的發展，然而對於繪畫是否相同呢？僅從元明清的傳世畫作看來，似乎是一樣重要。然而若是加入宋代來考慮就並非如此，與書法的狀況不太類似。

書法的創作對象為文字，使得這門藝術一開始就與識字息息相關，懂得如何寫字成為書法的基本門檻，加上科舉考試也需要用到書法，

所以書法自始至終都跟讀書文人綁在一塊兒。然而，識字對於繪畫卻不是必要條件，也是一開始就不是處於共生的狀態，因此才會衍生出後來的文人畫概念。無論是為宗教、政治或是世俗目的來服務，繪畫應該很早就成為專門技藝，不是會識字能寫字的人就可以從事的工作。雖然性質上與書法相當不同，不過使用的基本工具同樣都是毛筆，從長沙出土的兩件楚帛畫（〈人物龍鳳帛畫〉、〈人物御龍帛畫〉，湖南省博物館藏）的線條上，可以清楚看到已經是圓錐狀毛筆的使用。這個創作工具上的共通性，使得後來拿同樣毛筆寫字的文人，有機會跨足到繪畫藝術這個專門領域中。

紙張取代織品成為主流書寫材質之前，其實經過了一連串的修正與改善，以符合不同時期的寫字需求，同時書寫的人也順勢發展出不同於織品上的書寫技巧。宋代以前的傳世畫作（不含壁畫<sup>1</sup>），基本上是以絹本為大宗。直到北宋時期，紙本作品才漸漸出現，但數量仍舊稀少。顯然，繪畫在紙張盛行之時，受到的影響相對小很多。繪畫除了輪廓線以外，物體的上色十分重要，以傳統顏料的特性而言，都需要透過反覆渲染塗抹，所描繪物象才可能達到該有的質感。相對織品的韌性與耐水性，紙張結構確實顯得柔弱許多，完全經不起染色賦彩的蹂躪，表面十分容易受損。除了紙張結構特性不符合繪畫技巧需求外，紙纖維的吸水、滲暈、呈色等等，也完全與織品不相同，原先在織品上所發展出來的各種技法，要生搬硬套到紙上操作自然有其難度。這些差異都需要經過轉換與調整，所以紙張流行的時間就比書法晚上許多。當魏晉南北朝王羲之（303-361）等書家，開始在紙上寫下大量作品時，繪畫仍舊普遍使用絹本，到唐、宋依然是同樣狀況，顯示

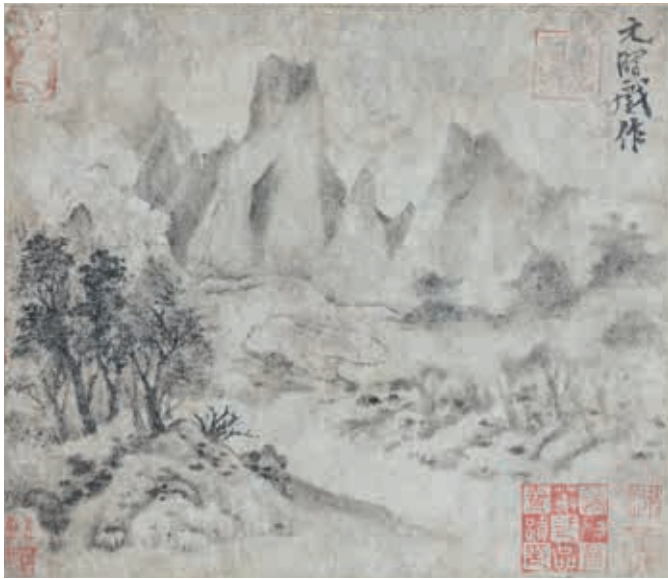
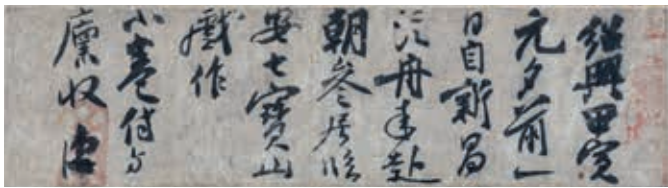


圖1 宋 米友仁 遠岫晴雲圖 軸 大阪市立美術館藏

出絹本繪畫技法仍佔居主流。顯然，上色與否成爲材質選用的關鍵，這樣的觀點同樣可以檢驗元、明、清的作品，發現的確紙本很少採用重彩，大多是白描、水墨或淺設色，也就是材質本身限制了繪畫技法的使用。

繪畫長久以來所具有的專業性，使得學習者必須跟隨老師修習一段很長的時間，熟悉所有技法之後，才可能獨立作業，畫家的風格可以說在學習階段就固定下來。在如此的技藝傳承模式之下，當紙張爲了經濟考量而盛行於書法界時，這些專業畫家當然不可能爲了一個低廉的材質而改變整套的技法，畢竟繪畫的製作費用與服務目的原本就高過一般的書寫，維持織品的使用顯然是比較合理可行的。

這一切的改變，都要歸根於北宋文人。當

他們對紙張與毛筆的特性越來越熟悉的時候，加上貶謫所衍生出的空閒時間越來越多時，這些多才多藝的失意文人不會滿足於單純拿毛筆寫字的活動，在揮灑之餘自然萌生出在紙上作畫的想法。這大概也只有未受過嚴格專業繪畫訓練的業餘文人才可能產生的夢想，在毫無傳統包袱束縛的狀況下，加上對於毛筆技巧與紙張特性的掌握，於是突破了材質上的各種限制，開創出影響後世深遠的「文人畫」。這一類的作品可以（傳）蘇軾（1037-1101）〈木石圖〉（私人收藏）、王庭筠（1151-1202）〈幽竹枯槎圖〉（日本京都藤井有鄰館藏）、米友仁（1074-1153）〈遠岫晴雲圖〉（圖1）爲代表，觀者可以從畫面上感受到濃厚的業餘氣質。

在畫史上開創出「米家山水」的大書家米芾（1052-1107），他在〈珊瑚帖〉（北京故宮博物院藏）中對於珊瑚筆架的描繪，儘管線條品質看來相當不錯，然而還是反映出其物象描繪能力相當有限。蘇軾並無可靠作品傳世，若稍微參考一下〈木石圖〉，也可以發現對於物象的描繪能力也欠佳。不過他們積極嘗試在紙上作畫的創意、精神與勇氣確實可嘉，更是讓繪畫史一舉從絹本世界中走入紙本中，開創筆墨的新境界。雖然運用絹的生熟差異與用筆技巧也可以製造出一些不同的質感效果，卻是遠遠不及毛筆在紙上所產生的千變萬化，使得這些熟悉紙張特性的文人如此著迷。

對於紙張的探索，除了業餘畫家的參與，專業畫家當然也沒有置身事外，事實上有些人



的身分就是介於模糊地帶，例如李公麟（1049-1106）。元代湯垕《畫鑒》：「李伯時，宋畫人物第一，專師吳生，照映前古者也！畫馬師韓幹，不為著色，獨用澄心紙為之，惟臨摹古畫用絹素著色。」<sup>2</sup>指出李公麟臨韓幹（706-783）馬圖時用澄心堂紙，但是不上色，不過臨摹古畫時使用絹素上色。身為專業畫家的李公麟絕對清楚紙張上色的困難度，這也可以解釋〈五馬圖〉（東京國立博物館藏）的淺設色處理方式。若回到紙張比較適合書寫的特性來思考，〈五馬圖〉的線條本身的確極具表現性，透過線條的粗細、濃淡、頓挫等來表達物體的真實感，而非單純的輪廓線而已，顏色在作品中也與線條搭配使用，並沒有主從尊卑的問題。至於臨摹古畫用絹素的說法，也屬相當正常的做法，畢竟多數宋以前的古畫都是畫於絹上。正是出於類似李公麟這樣專業畫家的參與，使得紙本繪畫技法的開發能夠更加快速、深入與完整，不僅僅是文人的墨戲而已。

對於李公麟十分欣賞的宋徽宗趙佶（1082-1135），在紙本繪畫中也是值得一提的先鋒。雖然不是他提出文人繪畫思想，他卻成功地完成詩畫合一的使命。南宋初鄧椿的《畫繼》：「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，或棲鴉於篷背。獨魁則不然，畫一舟人卧於舟尾，橫一孤笛，其意以為非無舟人，止無行人耳。」<sup>3</sup>題目來自韋應物（737-792）的「野渡無人舟自橫」。<sup>4</sup>應試者大多畫一空舟繫於岸邊，或畫鷺鷥、烏鴉於船上，藉以表示無人。然而受到宋徽宗賞識的卻是描繪船夫睡臥於船尾，身旁橫著一根短笛，表明了終日沒有渡河者，凸顯孤舟的寂寞。首先，這位畫家不僅僅識字，對於詩意的感受也遠超過其他畫家，加上又具備著

高超畫技，稱呼他為文人畫家也是當之無愧。反之，若以繪畫史慣用語「職業畫家」來看待，就感覺這位畫家的內涵與格調不高，事實顯非如此。有趣的是，許多後世所謂的「文人畫」，往往都還需要借助文字題跋的幫助，才能交代清楚畫面的來龍去脈。繪畫本來就是超越文字的藝術，所具備的強項就是可以表現出文字描述所達不到的境界，結果佔居畫史主流的文人們所揮灑出來的文人畫，往往需要依靠比較不精確的文字來加以輔助說明，感覺起來似乎有點本末倒置。總之，在宋徽宗的積極訓練與要求下，這些院畫家無疑已經將「畫中有詩」的意境表現得十分成功。

推廣文人詩畫合一觀念不遺餘力的宋徽宗，不難想像他對於紙張作畫的接受度應該很高。事實上，不僅僅嘗試於紙上作畫，他對流行於北宋文人圈的研花箋紙也相當有著墨。<sup>5</sup>〈池塘秋晚〉就是畫於一張相當高級的織紋研花箋紙上，相比那些可能出自院畫家之手的徽宗名下畫作，此作為其親筆的可信度更高，帶有一種格外古樸的味道，用筆也有著書寫的意趣，筆墨本身即為可供欣賞之對象。趙佶此畫所反映出的文人畫意味十分強烈，光是紙本的選用，就已經確立以筆墨為主的欣賞訴求，加上織紋研花箋紙的選用，更是表明自己所代表的文化品味。無論宋徽宗自己承認與否，他的藝術理論或是審美觀點，其實與以歐陽修（1007-1072）、蘇軾為首的文人圈異常接近。這一切或許與王詵（約 1048-1104 後）這位駙馬有關，王詵娶神宗（1048-1085）妹蜀國長公主，輩分上為徽宗的姑丈。王詵本人能詩善畫，亦工書法，經常與蘇軾往來，與黃庭堅（1045-1105）、米芾、秦觀（1049-1100）等人也都是好友。他與趙佶都對書畫十分熱愛，兩人私交甚好，所



圖2 唐 吳道玄 送子天王圖 卷 大阪市立美術館藏

以王詵經常得到賞賜。例如蔡條《鐵圍山叢談》記載：「王晉卿家舊寶徐處士碧檻《蜀葵圖》，但二幅。晉卿每歎闕其半，惜不滿也，徽廟默然。一旦訪得之，乃從晉卿借半圖，晉卿惟命，但謂端邸愛而欲得其秘爾。徽廟始命匠者標軸成全圖，乃招晉卿以觀視之，因卷以贈晉卿，一時盛傳。」<sup>6</sup>耳濡目染之下，徽宗文藝思想契合蘇軾文人圈的理念也是合情合理。值得注意的是，徽宗名下的傳世紙本畫作也是特別多，例如《寫生珍禽圖》（私人藏）、《柳鴨蘆雁圖》

（上海博物館藏）、《溪山秋色圖》等。

儘管紙張天生帶著諸多不適合絹本作畫技巧的特性，不過在經過北宋文人的推廣之後，少數畫技高超的文人也開始發展出相對應的筆法與畫法，不僅僅可以掌握，甚至運用的得心應手，除了李公麟、趙佶外，還有喬仲常（十二世紀）《後赤壁賦圖》（美國堪薩斯納爾遜·阿特金斯美術館藏）、武元直（活動於十二世紀下半）《赤壁圖》、李氏《瀟湘臥遊圖》（1170，東京國立博物館藏）、傳李公麟《山



莊圖》、傅盧鴻（？～約 740）〈草堂十志圖〉、牟益（1178-1242 年後）〈擣衣圖〉、宮素然〈明妃出塞圖〉（大阪市立美術館藏）等。隨著宋徽宗對於紙張的極大興趣，類似的喜好與品位似乎也延續至南宋畫院中，宮廷畫家中也開始有紙本作品的出現，例如馬和之〈古木流泉〉、〈清泉鳴鶴〉、梁楷〈六祖截竹圖〉（京都國立博物館藏）、〈潑墨仙人〉、夏珪〈溪山清遠〉、宋人〈江帆山市〉、惠崇〈秋浦雙鴛〉等。

元以後，文人畫家成為繪畫界主流，並且

握有文化發言權，不僅將文人畫推升至高峰，也讓紙本迅速成為主要創作材質。絹本逐漸偏向比較專業的畫家或畫科所喜愛選用，反而成為比較特殊的材質。

### 爽籟館紙本

阿部房次郎爽籟館的書畫收藏，是世界公認的第一流收藏，也成為大阪市立美術館的核心藏品，鼎足於日本國立博物館之間。只要提到阿部氏的收藏品，就很難忽略內藤湖南（1866-





圖3 宋 燕文貴 江山樓觀圖 卷 局部 大阪市立美術館藏

1934)與長尾甲(1864-1942)兩位重要鑑賞家的影響力。不過，阿部本人的品味與態度，對於這批藏品的性格當然是最主要關鍵，畢竟當時關西地區有如此多的收藏家，藏家的個人意志的角色自然少不了。

若仔細觀察爽籟館中的藏品，可以發現一個特殊現象，就是宋代畫作中的紙本數量比例偏多。他收藏精品中的吳道玄(685-759)〈送子天王圖〉(圖2)、燕文貴(活躍於十世紀晚期至十一世紀初)〈江山樓觀圖〉(圖3)、蘇

軾〈木石圖〉、宋徽宗〈晴麓橫雲圖〉(圖4)、米友仁〈遠岫晴雲圖〉、宮素然〈明妃出塞圖〉、龔開(1222~約1307)〈駿骨圖〉(圖5)、鄭思肖(1239-1316)〈墨蘭圖〉、宋人〈護法天王圖〉(圖6)、宋人〈臨盧鴻草堂十志圖〉(圖7)、宋人〈散牧圖〉(圖8)，都是紙本作品。很難讓人相信這僅僅是偶然的巧合，畢竟傳世宋代紙本數量如此地稀少。

相較國立故宮博物院的收藏數量，阿部氏的一百多件的作品居然有這麼如此多的紙本，



姑且不論當中的真偽，已經顯示出他對於紙本的鍾愛。若是將目光移到蘇軾〈行書李白仙詩〉（圖9），單看所用的兩張研花箋紙，就足以讓人對阿部氏的紙張品味刮目相看。傳世宋代研花箋紙還有一些數量，流傳到日本地區的數量也不少，大阪市立美術館八十周年展的時候，也展出許多美麗珍貴的研花箋紙，不過都是花紋上有明顯塗佈的研花箋紙，推測是那些遣宋使從市場上購買

圖4 宋 徽宗 晴麓橫雲圖 軸 大阪市立美術館藏



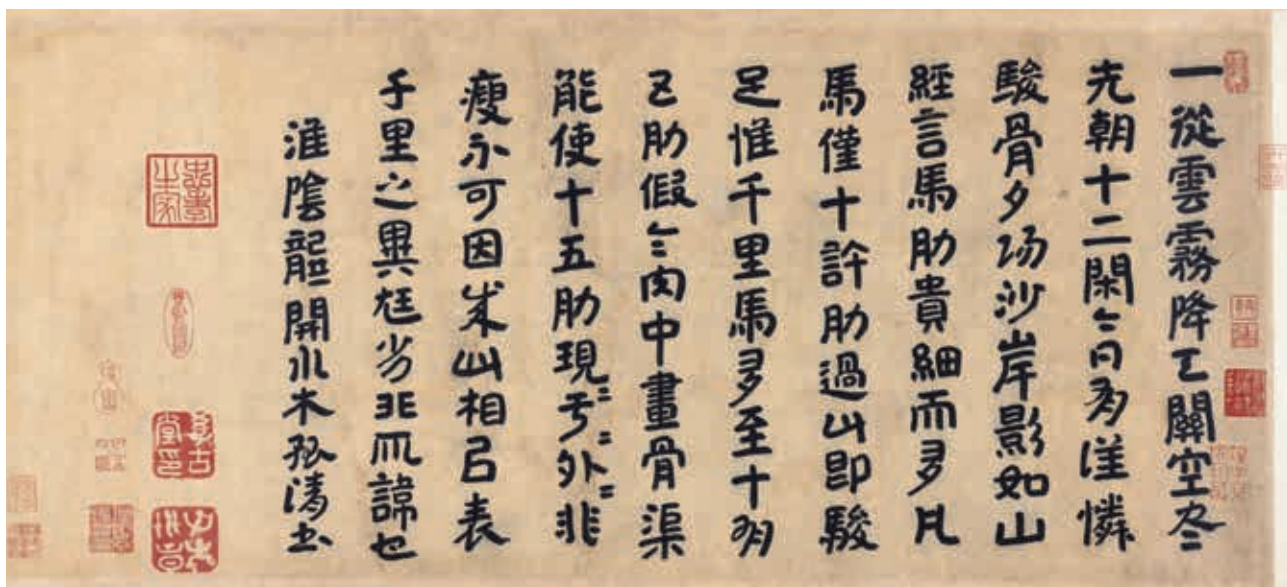


圖5 宋 龔開 駿骨圖 卷 大阪市立美術館藏



圖6 宋人 護法天王圖 卷 大阪市立美術館藏

回去，屬於商業製作販售的箋紙。然而，蘇軾這兩張紙就顯得不尋常，是文人自行生產的不明顯研花箋紙，花紋上並無額外塗佈，僅僅經過碾壓打磨而已。經過不斷地裝裱與歲月的摧殘，在將近千年之後，已經很難從紙面上發現

這些花紋的完整蹤跡，透過肉眼頂多也只能看到片段與局部。<sup>7</sup>這一類紋飾消失的宋代研花箋紙，目前可以統計到的約略三十件左右，日本收藏中僅見阿部氏手上的這兩張，堪稱日本之最。紙上的蘆雁紋樣也是傳世宋紙中絕無僅有，



豐富且完整的構圖，比起黃庭堅〈致齊君尺牘〉（圖10）上略顯蕭瑟簡單的蘆雁紋樣複雜許多。蘇軾此作使用了兩張紋樣完全相同的箋紙，類似的用紙方式，在黃庭堅〈自書松風閣詩〉中也可見到，二、四紙上即為相同的瓜瓞圖案，

反映出兩人對於研花箋紙的偏好與使用習慣。

蘇軾〈行書李白仙詩〉是相當傳奇的一件作品，作於元祐八年（1093），為好友道士姚丹元所寫。蔡松年（1105-1159）題跋提到，蘇軾與姚丹元相會京師，姚出示一幅李白（701-



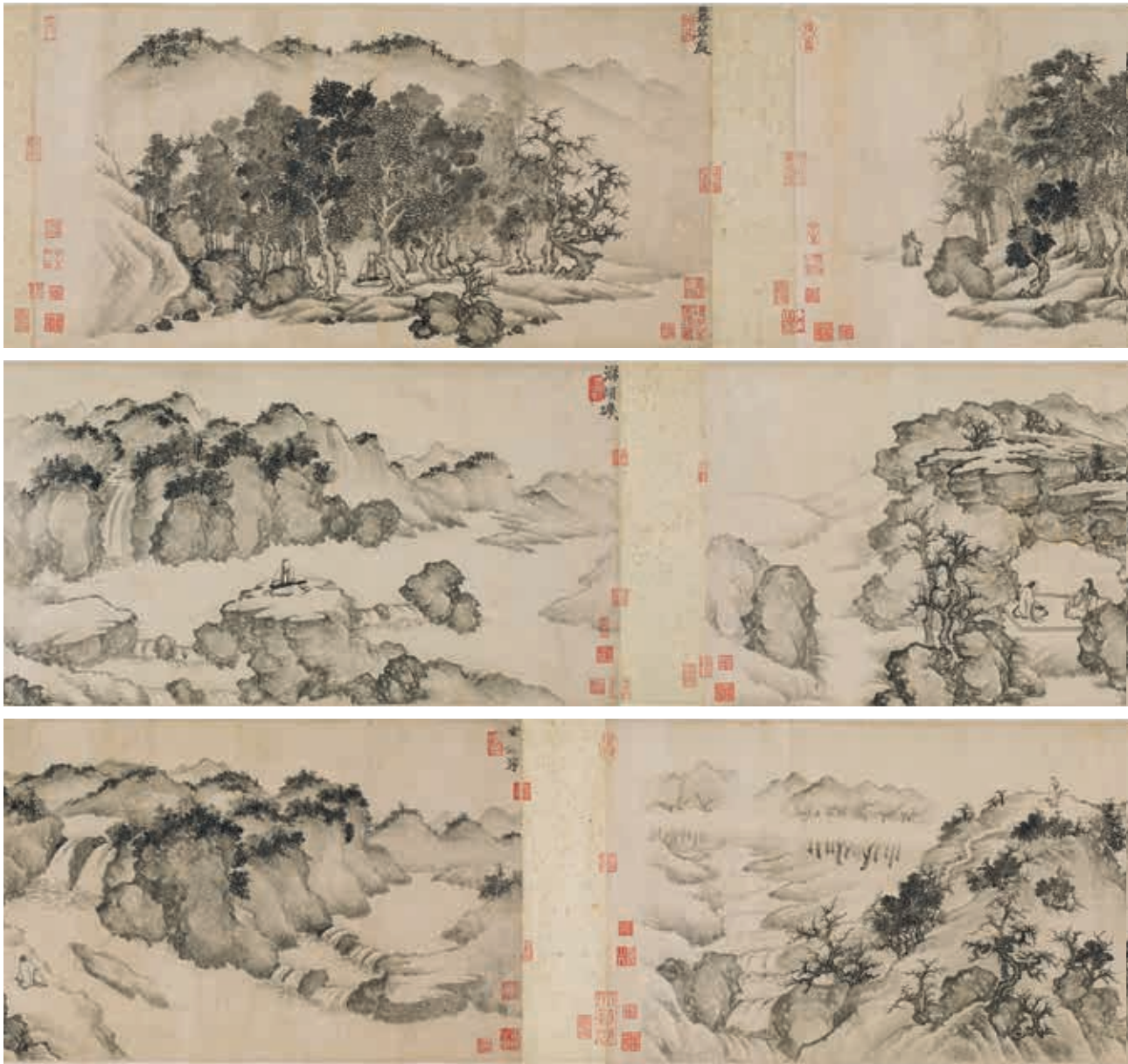


圖7 宋人 臨盧鴻草堂十志圖 卷 大阪市立美術館藏

762) 畫像與兩首詩作，宣稱有人在海上見到李白御空飛行，留下詩作。詩文意境奇特，語氣豪放，修辭多變而華麗，蘊含仙遊詠懷的意趣。博文堂主人原田悟朗（1893-1980）曾提過，此卷當初在日本銷售時，到處碰壁的狀況。此作原為東京銀座「中華第一樓」的餐館經營者林

文昭（1870-1948）所擁有，他寫信告訴原田悟朗，儘管跑過不少地方推銷，然而因為從沒有人收藏過蘇軾真蹟，加上缺乏鑒定家的意見支持，因此始終無法脫手。當原田悟朗向內藤湖南出示這件作品時，內藤湖南一開始還對於這件蘇軾墨蹟感到半信半疑。不過，後來內藤湖

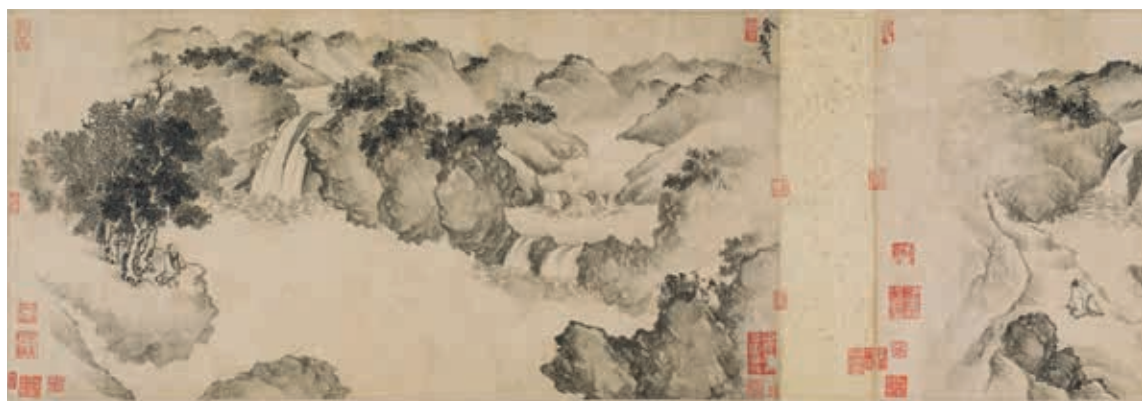
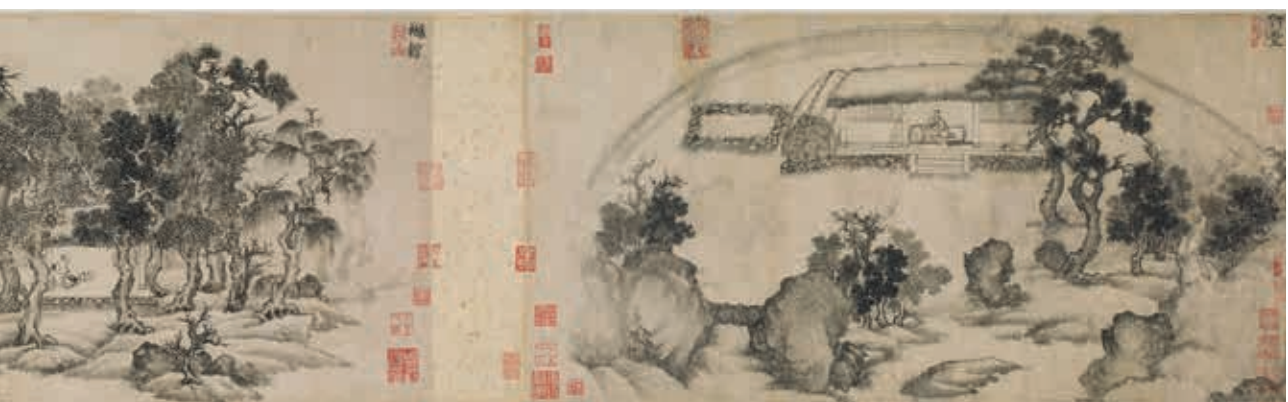






圖8 宋人 散牧圖 卷 大阪市立美術館藏

南和犬養毅（1855-1932）都極力讚賞此作，並為之撰寫介紹文字。即使經過兩位重要人士的背書，收藏界仍然沒有人願意出手，反映出當時的鑑賞水準對於這樣特殊的作品還是難以接

受。一直要到阿部房次郎拜訪原田悟朗時，此作才算遇到伯樂，馬上成為阿部收藏中最耀眼的作品，同時也印證他異於眾人的獨到眼光。

是否阿部房次郎真的鍾情於紙本作品？儘



管相關研究中似乎顯示不出來，不過收藏品所反映的事實正是如此。若從一位成功的企業家來思考，只要回到市場供給的角度，單單宋代紙本的稀少性，對於敏銳的商人而言，並不難

察覺到其中的珍貴性。同樣道理，即使無意間發現了紙本的價值，基於生意人的特質，相信也不會大張旗鼓地到處宣揚，以免徒增競爭對手，提高購藏的成本。年輕時曾為綢緞莊學徒



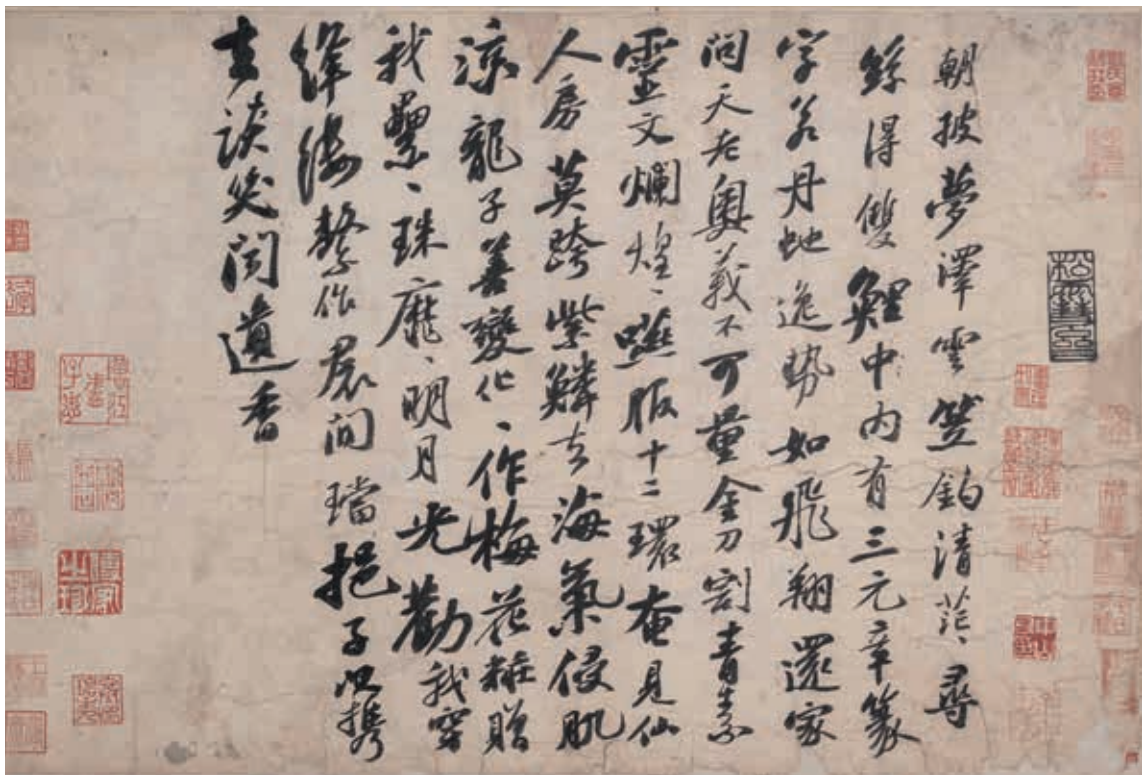


圖9 宋 蘇軾 行書李白仙詩卷 局部 大阪市立美術館藏

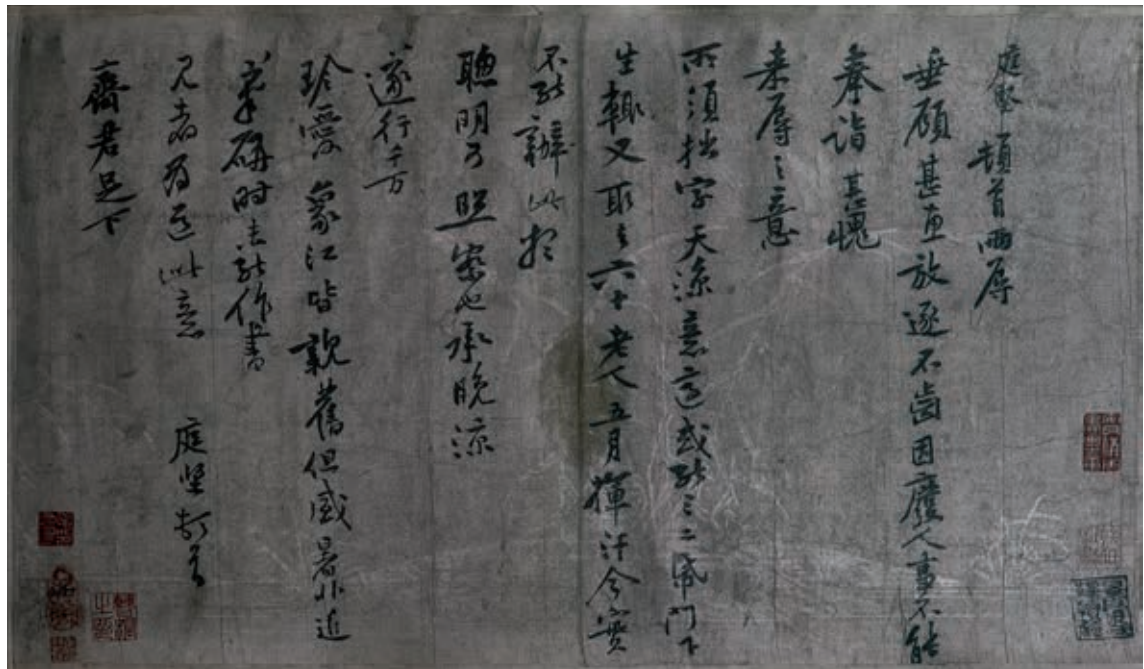


圖10 宋 黃庭堅 致齊君尺牘卷 國立故宮博物院藏 特殊攝影

的阿部房次郎，還擔任過阿部製紙所的專務，後來更是成為東洋紡績株式會社社長，相信對於紙張與織品的認知，絕對超越其他的藏家或鑑賞家。1902年，清朝派嚴修（1860-1929）赴日考察，行程中訪問到阿部製紙會社時，除了參觀製紙過程與營運狀況，也與當時任理事的阿部氏深入會談。<sup>8</sup>或許，正是這種與其他藏家不一樣的人生閱歷，讓他有意識或無意識地對紙絹材質有著不尋常的敏感度，紙本優先的性格才會逐漸在他的收藏中凸顯出來。

## 小結

阿部房次郎熟悉的可能是現代的製紙與紡織，然而機器所取代的正是傳統手工紙、絹作坊，工業革命的初衷是利用機器取代人工，生產出功能與品質接近的產品，因此無論製造的原理或是品質要求應該都是相近的。以現代印刷用紙為例，毛筆的角色被印刷機取代，墨汁變成印刷油墨，然而紙張依然是紙張，原料的使用依舊五花八門，表面同樣需要經過塗佈、碾壓等加工來改善吸墨與顯色效果，當然還可以壓上特殊紋理等等。這些紙張的加工技術原

理，基本上跟古代書畫用紙的道理完全相通，所以熟稔現代製紙的阿部氏，自然比其他收藏家容易進入古代紙張的鑑賞世界。年輕時又在綢緞莊學習，加上後來成為紡織大亨，這些經歷勢必讓他對於紙、絹的材質有異於常人的感受與見解。

書畫材質研究即使近年來引起一點重視，不過多是輕描淡寫，很難有深刻的探討。宋畫中的紙本，在當前藝術史界確實尚未獲得充分關注，儘管與紙張關係密切的文人畫議題早已是骨董級的題目。紙張的發展與加工有其時代特殊性，若能夠細緻地分析與深入研究，對於繪畫研究勢必有其幫助與影響力，不過顯然還有一大段路要走。然而，看到阿部房次郎收藏中的紙本作品，除了讚嘆他獨到的收藏品味與眼光外，更是令人精神為之一振。沒想到在多年以後，藝術史學科如此蓬勃發展的今日，阿部收藏還是具有十足的前瞻性，可以深深啟發未來研究方向。對於紙本的獨特品味，讓他一舉超越了其他的收藏家，也成為當今物質文化研究中難以忽視的一環。

作者任職於本院書畫文獻處

### 註釋：

1. 壁畫當然是古代繪畫很重要的一支，不過壁面的性質仍然不同於紙張，紙張或許會運用於壁畫製作前的樣稿。
2. (元)湯垕，《畫鑿》，收入《文淵閣四庫全書電子版》（香港：迪志文化出版有限公司，2006，文淵閣四庫全書本），〈宋畫金元附〉頁20。
3. (宋)鄧椿，《畫繼》，收入《文淵閣四庫全書電子版》，卷1，頁3-4。
4. (唐)韋應物，《韋蘇州集》，收入《文淵閣四庫全書電子版》，卷8，〈滁州西澗〉，頁13。
5. 傳世硃花紙作品中，幾乎都是書寫用途，僅有宋徽宗〈池塘秋晚〉在硃花箋紙上作畫。
6. (宋)蔡條，《鐵圍山叢談》，收入《文淵閣四庫全書電子版》，卷5，頁11。
7. 何炎泉，〈暗花疏影——宋代硃花箋紙之製作工藝與書寫文化〉，《宋代花箋特展》（臺北：國立故宮博物院），頁8-29。
8. 周東怡，〈清末赴日視察風潮中知識份子的活動——以嚴修的教育活動及其貢獻為探討中心〉，《臺灣師大歷史學報》，46期（2011.12），附錄1，頁273。