

## 趙孟頫二羊圖之意義

李 鑄 晉

本文原以英文寫成，題名 *The Freer "Sheep and Goat" and Chao Meng-fu's Horse Paintings*，發表于瑞士亞洲藝術季刊 (*Artibus Asiae*) 第三十期 (1968)。其後又由該刊發行單行本，為著者研究元畫史著作之一種，繼前所發表關於曹知白、雪憲與趙孟頫鵲華秋色圖 (中譯本刊于故宮季刊三卷四期及四卷一期) 後之成果。茲得鵲華秋色一書譯者曾嘉賓女士再為譯成中文，並略加增刪，在此發表。

一九七三年三月著者識於香港。

### (一)

元代畫家，以趙孟頫 (1254—1322) 最多才多藝。書畫詩文之外，又兼學者、政治家、經濟學家、音樂家於一身。他的個性與天才，差不多支配了元代初期的文化；而他的書畫，對於整個元代以及後世書畫的發展，都有決定性的影響。他的畫藝曾以佛道、人物、山水、竹石及馬羊等著名。然而在一般人心目中，他畫馬的成就，可算最高。可是，對其畫馬有較深認識的人，卻是極少。<sup>1</sup> 關於此點，有多篇行狀傳記早已提及，而

<sup>1</sup> 本文為關於趙孟頫畫藝研究的一部份，其中一九六五年瑞士 Ascona 出版的「趙孟頫鵲華秋色圖」即為首篇完成的論文，而本文次之。

趙孟頫的詳盡傳略，已列于拙作「趙孟頫鵲華秋色圖」(刊故宮季刊三卷四期及四卷一期)。至於對趙孟頫的畜獸畫會論之甚詳的文章則有一九五八年倫敦及紐約出版喜龍仁 (Osvald Sirén) 的中國畫：名家與理論 (*Chinese Painting: Leading Masters and Principles*) 第四冊，頁一七至二九，及一九六〇年紐約 McGraw-Hill Book Co. 出版世界美術百科全書 (*Encyclopaedia of World Art*) 中所載勞倫 (Benjamin Rowland, Jr.) 的「趙孟頫」一文。

且也認為是他最高成就。因此而引致一般人都誤把許多元明畫馬看為他的作品。<sup>2</sup> 本文因就此問題，作較詳細討論。然而，要把趙孟頫所有的畫馬拿來作詳盡的研究，範圍實在太廣。因此，本文單以他的二羊圖作為討論的焦點。此一手卷，目前藏於美國華盛頓之弗利爾美術館 (Freer Gallery of Art)<sup>3</sup> (圖版一)。因為這張畫藏美已久，所以西方許多學者，都會略有論及；如瑞典之喜龍仁 (Osvald Sirén)、德國之Wilhelm Cohn、美國之席克門 (Laurence Sickman)、勞倫 (Benjamin Rowland, Jr.) 及李雪曼 (Sherman Lee) 等。表面上，二羊圖看來似乎是一張很簡單的短卷，其實卻是極其深刻奧妙的。<sup>4</sup>

<sup>2</sup> 喜龍仁所列各家現存畫評註表中 (中國畫，第七冊，頁一〇二至一〇四)，傳為趙孟頫的作品共列七十四幅，其中至少有二十幅是畫馬的。作者亦曾親見傳為趙氏所畫的馬圖數十張。

<sup>3</sup> 在討論中國藝術或畫蹟的著作中，這幅畫是最常論及的畫蹟之一。這些論著，其中包括下列的：William Cohn，中國畫 (Chinese Painting)，一九四八年倫敦出版，頁八〇；席克門 (Laurence Sickman) 與蘇泊 (Alexander Soper) 合著的中國美術與建築 (Art and Architecture of China)，一九五六年英國Harmonsworth出版，頁一五〇；喜龍仁 (Sirén)，中國畫，第四冊，頁二一至二二；勞倫 (Benjamin Rowland, Jr.) 載於世界美術百科全書的「趙孟頫」，第三冊，頁三六四至三六五；李雪曼的遠東美術史 (A History of Far Eastern Art)，一九六四年紐約出版，頁四〇三至四〇四。

<sup>4</sup> 這些作者全都強調趙孟頫的寫實主義，並一致把這幅畫看作趙氏畜獸畫蹟中最可靠的證據，然而他們論及這幅畫時意見亦略有紛歧。喜龍仁氏認為：「山羊正低垂着它翹着雙角的頭，就像準備應戰或是襲擊那既傲兀且一派富貴氣象的綿羊，而綿羊卻俯視着它的對手，小眼珠兒露出點不屑一顧 [輕蔑] 的精神。這個情景發生於一個農莊的後園，畫者觀看時興味之濃，不獨見於這兩頭動物的身體外貌，亦見於它們意態上的行為。」Cohn 在一九四八年執筆時，認為這幅畫可作為趙氏寫實主義的一個例子，並作如下評論，謂「中國美術中寫實主義的發展常顯示出其內在力量的動搖。」另一方面，最初在東西方美術 (Art in East and West) (一九五四年麻省劍橋出版，頁一一七至一二二) 而稍後又在世界美術百科全書一文中提到這幅畫蹟的勞倫氏，極着重於把這幅畫作為趙氏企圖達到「氣韻」這個中國模範的一個例證。李雪曼氏則注力於這兩頭動物間明顯的對照：「那頭差不多不成形狀，身軀笨拙的綿羊，是用斷續的線條把輪廓勾劃出來的，尤為着重於羊毛斑駁的特質，綿羊臉上顯為呆笨的表情，以及這頭動物婀娜多姿的步法。另一方面，山羊隱含的動作，它脊骨所顯示的結實線條，它銳利的四蹄，一身羊毛的灑脫書法，以及蘊藏於它脊背分垂下來的長毛的線條韻律，在在都使它和山羊模糊的特徵成一強烈的對比。」

二羊圖全畫，僅十吋高二十吋長。除了兩頭羊之外，空無所有，亦無背景。右面的山羊，站立的姿勢是身軀朝右，頭部向左彎，作者利用羊背上的線條把這個彎自然地顯示出來。羊身上又長又直的毛畫得非常工細，兩旁的毛輕軟地垂下來。整個形象顯得渾身是勁。這頭山羊弓起身軀，頭部前伸，幾達地面，張口瞪眼，尾巴上翹。相反地，左面的綿羊昂然而立，身朝左，頭仍轉右。圓胖的羊身上覆着的卷毛，是以不同色調的墨畫出。綿羊以四條瘦小的腿支撐着身軀；三條腿是直立的，另一條則微彎。羊的頭高昂，面露一片平靜安詳的神態。

由於沒有背景的關係，這兩頭羊就成了我們觀察此畫時的焦點，更使我們對二者之間對比的特徵不容忽略。舉例來說，二羊站立的姿勢是反向的，它們的身軀朝着相反的方向，而頭部迴轉，使兩個主題產生聯系。山羊的俯視和綿羊的昂首成一對比；而且，前者表現出動態，後者卻是靜穆，而從容自如的。不過這兩頭同被稱為「羊」的動物間最明顯的差異，是見於那些飄垂的長毛和那些卷曲的短毛。這兩頭不同種的羊一併造成了一個獨立的構圖，彼此互相維繫，差不多就像中國人熟悉的「道」的圖畫象徵。

從質素方面看，這幅畫在所有傳為趙孟頫的動物畫中，就算不是最精之選，總也是傑作之一了。許多早期這類題材的畫，常是設色而且筆觸細巧的。相反地，趙氏的二羊圖是純粹用墨和各種筆法畫成的。畫者用一枝頗乾的筆畫出山羊那長直的毛質，又用一枝較潤濕的筆來強調綿羊身上各處斑斕的卷毛。這兩頭羊的身體各部，如頭、耳、眼、雙角和四足，都是用不同的筆法畫成的。事實上，畫中二羊所具有的寫實法，顯示出畫者對於傳統中國畫的技巧，曾經受過嚴格的訓練。然而在作畫時，他寧可只用水墨而不用那較為傳統性的傳彩和細緻筆觸。這兩頭羊乍看起來雖然簡單，但却反映出趙孟頫登峯造極的畫藝。

這幅畫的畫法看似簡單，但畫者卻能把綿羊和山羊畫成有血有肉的動物，栩栩如生。作為一個大宗師的作品來說，這點就是最重要和最令人敬服的地方。就是沒有了背景，它們仍能好像穩穩地站在地上。而且，它們不像那些漢代石浮雕中定了型的動物；它們有自己獨特的表情，差不多就像具有一些人類的性格。這就是趙孟頫寫實主義的一部份，亦即他題識中的所謂「寫生」。

除了上述種種形象上的分析外，二羊之間的關係也頗堪玩味。它們是否如喜龍仁所說的正準備一戰？然而山羊雖較似有意挑釁，但它的雙眼卻並沒有和綿羊相遇，這一點

就推翻了這個可能性。不過，在中國人的心目中，都認為山羊和綿羊比較起來，山羊較野，不屬於家畜。趙孟頫的繪畫可能就是依據這簡單的對比而成的，因為綿羊看來確是靜止的，一動也不動，既安閑，甚至有點傲然之態；而另一方面，山羊看來頗為活躍，既機警，又自覺，好像被某種壓力所支配似的。畫者似乎故意加入一點幽默感。這種對比造成了不少緊張的氣氛，使這幅作品產生了意想不到的豐富形象和含義。這種刺激性的緊張氣氛或許就是趙孟頫在他的題識中所說的「氣韻」吧。

從表面證據看，二羊圖在趙孟頫的作品中，可說是文獻記載最為詳盡的一幅了。<sup>5</sup> 這幅畫開首便是趙氏的親筆題識，是用他著名的秀逸行書寫的，其文云：「余嘗畫馬，未嘗畫羊，因仲信<sup>6</sup> 求畫，余故戲為寫生，雖不能迫近古人，頗於氣韻有得。子昂。」

在他的署名下有兩個印鑑：第一個刻有「趙子昂氏」的四方印是在趙氏作品中最常見的；<sup>7</sup> 下面第二個長方形的印，刻着「松雪齋」三個字，這是另一個標準的印。<sup>8</sup> 題識、印鑑、加上圖畫就形成了趙孟頫的獨創構圖。

雖然畫上沒有其他元代的印鑑或題跋，但我們可以想像到這幅畫可能從仲信那裏落入他人手中。不過，由於元代的收藏家不常在他們所藏的畫蹟上繫印，所以我們也沒有辦法肯定這個可能性。關於這幅畫的畫主，最早的記載見於那段唯一餘下的跋語。題跋

<sup>5</sup> 在福開森所編的索引中，這幅畫分別記錄於自明末至十八世紀的九種目錄。參閱一九三三年南京金陵大學出版福開森的歷代著錄畫目，頁三八七起（台北中華最近有新版）。

<sup>6</sup> 無論在趙孟頫的松雪齋文集（四部叢刊本）或是哈佛燕京叢刊的元代引得中，作者皆未能查出此人。

<sup>7</sup> 這個印鑑雖然和一九六六年香港出版的孔達、王季遷合編明清畫家印鑑（香港大學出版社有新版）中所複製的其他十個（頁五二五、七一—，編號二、三、四、五、七、十七、十八、十九、二十、二十一）同樣刻字和排列方式的印鑑絕為類似，但卻並不和其中任何一個完全一樣。

<sup>8</sup> 孔達和王季遷合編的印譜書中，把這個印章複製，刊於頁七一—，編號二十二。

者名良琦，是一個住在蘇州的僧人。<sup>9</sup>他在文中指出是在一三八四年題於顧瑛（一三一〇——一三六九）家中的。由於顧瑛早在那一年以前離世，且其驚人財富的大部份亦已遺贈其子，故其宅第很可能已歸其子所有。<sup>10</sup>由此看來，這幅畫可能一度落入顧瑛本人手中，因為他是當時富甲一方的文人之一（其他還有倪瓚及曹知白），藏有最特出的名畫、法書、善本書籍和銅器。<sup>11</sup>顧瑛之可能收藏了趙孟頫這幅橫卷，也是很自然的事。所以在明代初年，這幅畫仍存於顧家，這在良琦題的跋語中也曾作如是的暗示：

余嘗讀杜工部畫馬讚云：「良工惆悵，落筆雄才。」未嘗不歎世之畫者難其人也。晉唐而下，姑未暇論，至如近代趙文敏公書畫俱造神妙，今觀此圖後復題曰：「雖不能逼近古人，氣韻有得。」非公誇奇，真妙品也。好事者其慎保諸。

吳龍門山樵良琦寓玉峯遠綠軒題，時為洪武十有七年  
秋七月十九日也。<sup>12</sup>（圖版二）

和這段跋語附在一起的是四個印鑑，一個在前，三個在後，全都屬於良琦禪師的。這段跋語雖是在顧瑛死後十六年題的，但文中仍能反映出在一三四〇年間當顧氏成為詩人畫家的祭酒時籠罩着他人格的那種氣氛。這種氣氛似乎一直至明代初期仍能持續不衰。<sup>13</sup>

這幅今藏於弗利爾美術館的橫卷，畫上現存的跋語僅餘前文所舉良琦跋（即是說，

<sup>9</sup> 其全名為良琦原璞，為元末明初時的禪僧，通儒學，且亦為文士圈中的一分子，這些文士包括重要作家如顧瑛、楊維禎、倪瓚、張雨及不少其他的人。參閱顧嗣立編的元詩選，辛部；顧瑛著的玉山璞稿（一九六二年台北新版）。

<sup>10</sup> 顧瑛的傳略亦見於前註所揭元詩選中同一出處。據此書，洪武一年，顧氏及其子被貶至臨濠（安徽省北部），此蓋因其子曾出仕元朝。顧氏翌年卒，時年六十歲。唯四十歲時，他已將大部份的家財交與其子，而過着隱逸的生活。

<sup>11</sup> 據同一傳略稱，顧氏三十左右始從事搜求名蹟，而且差不多每天都邀約友好至家，共賞珍藏。

<sup>12</sup> 這是杜甫所作名詩之一，稱美韓幹所畫的馬其中一幅。俞劍華編的中國畫論類編（一九五七年北京出版）頁一〇一六亦有引用。所引的句即為詩中最末二句。「良工」一詞，唐詩中常用來形容技藝精到的畫家，含讚賞之意。

<sup>13</sup> 顧瑛家中的多次宴集，亦屢見於附註九所揭的元詩選收錄他的詩作中。

如果我們不把十八世紀乾隆皇帝在二羊圖上面所題的跋語計算在內的話)。可是，根據十七世紀初以來的各種目錄記載，這幅畫卷後面原來另有八段題跋。編纂於十八世紀末葉的乾隆御用目錄石渠寶笈續編中有一則注釋，指出這些早期著錄的八段跋語早已散佚。<sup>14</sup>可見在乾隆得到這幅畫之前已經失去了。幸而在較早期的書畫目錄卻保存下來。

根據李日華（一五六五——一六三五）六研齋三筆所載，趙孟頫這幅橫卷上有以下各家的題跋。<sup>15</sup>這些跋語，亦見於郁逢慶的郁氏書畫題跋記（序文成於一六三四年）；<sup>16</sup>卞永譽編的式古堂書畫彙考（一六八二年）；<sup>17</sup>以及一七〇八年康熙御修的佩文齋書畫譜。<sup>18</sup>今據以上資料所載，把已佚的八段跋語轉錄於此。

良琦的跋語之後，緊接着是袁華（一三一六——一三八四以後）的跋。袁氏崑山人，是詩人，也是書畫鑑賞家。他與顧瑛交誼，是人所共知的。洪武初年，袁華在蘇州作儒學教授，後來他因受謀叛罪名牽連，被捕下獄，死在獄中。<sup>19</sup>他所題的跋文如下：

趙文敏公爲仲信寫二羊。展卷間，如行河湟道中，與旃裘索帶之牧羴奴，逐水草而棲止。昔稱「廊廟材器，稽古入妙」者，信矣。

汝陽袁華書於鰲峯寓舍。<sup>20</sup>

在這段跋中，袁華企圖藉這幅畫使人聯想到中國西北的草原地區，這種關係在下一段由張大本題的跋中更爲明確。張大本是顧瑛、袁華和良琦的摯友，他是和上述的兩位題跋者同時觀賞到這幅畫的。其文稱：

<sup>14</sup> 石渠寶笈續編，「重華宮」，卷十八，頁一三二。

<sup>15</sup> 六研齋三筆，卷二，頁三。

<sup>16</sup> 郁氏書畫題跋記，卷七，頁四。

<sup>17</sup> 式古堂書畫彙考，卷十六，頁一三二至一三三。

<sup>18</sup> 佩文齋書畫譜，卷八五，頁一一。然而這個出處只記錄了其中四段跋語，頭三段引自郁逢慶，而最後一段則直接取自李日華的著述。

<sup>19</sup> 袁華的生平傳略見於明史卷一三三。他生於一三一六年，據傳活至六十餘歲。如果我們把良琦題跋的日期作爲袁氏跋文的日期，則後者在一三八四年應已年近七十。

<sup>20</sup> 袁華爲江蘇崑山人。他在這裏自署汝陽人，是隨着傳統習俗，列其祖籍。

昔李伯時好畫馬。遇大比丘戒墮馬胎，乃畫一切佛得三昧。<sup>21</sup>松雪翁亦善畫馬。今披此圖，又善畫羊，觀龍門所題，想亦含此意。又惜其丹青之筆，不寫蘇武執節之容，青海牧羝之景也。爲之三嘆！

東郭牧者張大本，寓崑山客館，與琦龍門同觀，書此。

蘇武（公元前一三九——六〇以後）漢武帝時以中郎將被派作與匈奴通好的特別使節。公元前一百年，蘇武被匈奴強留。其族的首領可汗着令他歸順，但蘇武不受高官的利誘，堅決不降。匈奴人遂對他虐待，把他棄於山洞中，既乏口糧，也缺食水。然而蘇武卻能生還無恙。後來他被放逐到青海的大草原看守一羣公羊，限他等到他的羊羣中生出小羊來才能回來！十九年後，漢廷終與匈奴修好，蘇武遂得釋放。蘇武對漢帝的忠心耿耿，長期受苦，已在中國歷史上贏得美譽。從那時起，蘇武塞外牧羊的形象就成爲在長期苦難中能忠貞不渝的象徵。<sup>22</sup>袁華在題上面那段跋時，雖然沒有提到蘇武的名字，但顯然正在暗示這個故事。以下的幾段跋語中，這個故事也是主要的重心。

隨後的一橫跋語是偶武孟所題的。他在洪武年間任官。和上面的幾位題跋者是同時代人，很可能也是同時觀賞到這幅畫的。他題了以下的一首詩：

王孫長憶使烏桓，<sup>23</sup>因念蘇卿牧雪寒。

落盡節旄無復見，寫生傳得兩羝看。

義陽偶武孟。<sup>24</sup>

<sup>21</sup> 這段關於李公麟爲人熟誦的軼事之一，見於宋代兩種記錄。鄧椿的畫繼（畫史叢書，第三卷，頁一三）記述如下：「以其耽禪，多交衲子。一日，秀鐵面忽[可能是一名外國僧人]勸之曰：不可畫馬。他日恐墮其趣。於是翻然以悟，絕筆不爲，獨專意於諸佛矣。」

宣和畫譜（一九六四年北京出版，俞劍華註譯的白話本頁一三一）則把這則軼事作如此的記述：「公麟初喜畫馬，大率學韓幹，略有損增。有道人教以不可習，恐流入馬趣。公麟悟其旨，更爲道佛尤佳。」

<sup>22</sup> 蘇武的生平大略記錄於漢書，第五四卷。

<sup>23</sup> 烏桓實指烏桓山，其地即爲屢犯漢境的蠻夷盤據之所。此詩作者不過藉此詞暗指趙孟頫之委身事元而已。

<sup>24</sup> 偶武孟自署義陽人，其實爲江蘇太倉人。

偶武孟跋文以下四跋，大都是出自方外隱者之手，也許是鑑於所處的政治環境，所以沒有署姓名。以下所列是其中三段：

水晶宮中松雪翁，<sup>25</sup> 玉堂歸來金蓋峯。<sup>26</sup> 樓船如屋載珍繪，四壁展玩青芙蓉。  
江都之馬<sup>27</sup>滕王蝶，<sup>28</sup>彩筆臨摹最親切。如何此紙意更新，不寫驕驕寫抵羯。昔  
余遊宦滎河東，大羣濺濺晴沙中。長髯巨尾悅人意，幾回立馬當春風。只今撫卷  
頭如雪，復爲王孫畫愁絕。也知臨筆感先朝，不寫中郎持漢節。

戒得人。

此處先朝亦指宋而言，比較趙孟頫與蘇武之不同。

吳興毫素妙如神，暫寫柔毛便逼真。  
沙漠已空人去遠，春風塞草幾回新。

東竺山人至跋。

居延歲晚朔風寒，荒草茫茫木葉乾。  
山芋自肥羝自老，也知曾屈子卿看。

崑丘遺老。

以上所引的七段跋語，可能是題於同一時期，即首段跋語所標明的一三八四年。從  
以上看，前四位題跋者可以肯定說是那一個時代的人，同時也是顧家的密友。在顧瑛的  
詩集中，屢屢提及這些人，可見他們之間的友情之篤。由於其他三位題跋者亦和前數段  
跋語一樣表示相同的意見，更由於最後一人自稱爲「崑丘遺老」，所以很可能這些都是  
元末至明初與顧家相往還的人。同時，「崑丘」指的是「崑山」，即顧瑛的居地，亦是

<sup>25</sup> 這是暗指趙孟頫的另一個名號「水晶宮道人」。

<sup>26</sup> 此句似是指趙孟頫曾在大都（玉堂）蒙古人執掌的朝廷中作官以及他衣錦還鄉。

<sup>27</sup> 江都爲江蘇揚州的別名，在這個特殊情況下，這是用來指唐代的一位畫家，即唐太宗的姪，在  
初唐名重一時的畫馬能手江都王李緒。有關他畫藝的論述，見於張彥遠的歷代名畫記卷十；朱景玄的  
唐朝名畫錄卷一及宣和畫譜卷十三。

<sup>28</sup> 滕王即嗣滕王李湛然，擅畫花鳥、蜂蝶。他的畫藝，歷代名畫記卷十及唐朝名畫錄卷一都有論  
述。



這羣鑑賞家雅集之所。<sup>29</sup>

繼續是原畫已脫跋文中第七段，其文曰：

松雪翁胸中妙奪造化，故戲筆寫羊，即得其真。宛如勅勒川上，風吹草低而見之也。<sup>30</sup>

石城居士為友橋金先生題。

這位石城居士可能是李傑（一四四三——一五一七）。李氏本身是一位進士，亦是當代的顯赫之士。由於他是常熟人，而常熟距崑山不遠，所以他很可能就是這段跋文的作者。<sup>31</sup>

脫去的跋文中，末段是李日華（一五六五——一六三五）所題的。李氏亦是進士，官至高位，且被認為是明末最著名的鑑賞家之一。前揭的六研齋三筆是他的著作之一，書中所記的都和書畫有關。這幅畫上各段題跋的詳細記載，盡見於此書。李氏收錄所有成於他以前的題跋，而後來十五世紀的目錄也把他的題跋收錄。他把前人跋語中的意見總括起來，並且加了自己的見解：

子昂肖物之妙，無所不造極。此二瓶乃其偶作，而宛然置人於黃沙白草間。評者紛紛徵蘇卿事，我恐此妙趣正復當面蹉過也。吾深嘆其亡羊。

春波，竹懶，李日華。

末二句顯出李氏對趙孟頫的畫藝，有深刻的瞭解。他似乎不同意前人徵蘇武事以附會趙氏此圖，而於末句以亡羊而譏學者但知有蘇武持節一事，而於子昂畫中妙趣了無所

<sup>29</sup> 記錄元末所有這樣活動的最佳文獻是前揭註九所引顧瑛的玉山璞稿。

<sup>30</sup> 此詩末句所指乃一首名為「勑勒歌」的民謠；宋時郭茂倩已將之收於他所編的樂府詩集中。勑勒是北齊時（五五〇——五七七）聚居朔州一帶（即今山西省北部）的蠻夷部族。今人一般都以「川」字解作河流，唯在六朝及唐，此字卻含草原或平原之義。關於此點曾承何惠鑑先生提及此詩，在此謹表謝意。一九六三年香港新亞書院出版潘重規的樂府詩粹箋頁一〇〇至一〇一中亦載此詩，並附註釋。

<sup>31</sup> 李傑的傳記，已列入台北國立中央圖書館的明人傳記資料索引中，頁二一五；及陳乃乾編的歷代人物室名別號通檢，頁六八。

得之意。不過其語內之亡羊，是否有雙重意思，影射趙之亡羊，卻是頗可以玩味的。<sup>82</sup> 下文當再有詳論。

乾隆的御跋，在日期上是最遲的一段。跋文寫在繪畫的範圍內，反映出這位皇帝的自大心理。由於他無緣得見那些遺佚的跋語，所以其中跋文的意思和其他的大為不同。

子昂常畫馬，仲信卻求羊。三百羣辭富，一雙性具良。

通靈無不妙，拔萃有誰方。跪乳畜中獨，伊人寓意長。<sup>83</sup>

我們且不管他詩中的末句，這位皇帝之注重這幅畫的技巧和表現法，與其他題跋者之強調這幅畫的含義，成爲一個有趣的對比，顯示出明清鑑賞家之間的不同觀點。此跋題於一七八四年，加以這幅橫卷記錄於御用的石渠寶笈續編，由此顯示出這幅弗利爾美術館所藏的畫蹟，直至乾隆皇帝統治的末期才進入宮中。在這本目錄中，編纂人插入下面一段關於已佚數跋的按語：

謹按：是蹟據僧良琦跋，乃顧瑛家所藏也。又見真蹟目錄（張丑著，一五七七一一六四三），<sup>84</sup>及書畫彙考（卞永譽著，成於一六八二年），亦首載琦跋。後有袁華、張大本、偶武孟、無名氏、東竺山人、昆丘遺老、石城居士、李日華八人詩識。今俱佚。蓋爲市賈割去，另爲一卷矣。<sup>85</sup>

末句所述，對於已佚的題跋，只是一種隨便的解釋而已。實際的理由似乎較此嚴重得多，不過編纂者在舉出這個記辭時所處的環境，也是我們可以體會得到的。這個問題，下文將會再加討論。要之，這就是目前從跋文題識中所能找到關於這幅畫的歷史了。

關於這幅畫的歷史，其他可作補充的證據可以在印鑑和別的文獻記錄中找到。從大

<sup>82</sup> 辭海「歧路亡羊」條下指出此點。

<sup>83</sup> 原文英譯以弗利爾美術館所藏檔卷中的譯文爲據，其中附有二註：一、第三句中三百的見解是源自詩經的「誰謂爾無羊。三百維羣」；二、第七句中「跪乳」之意源自「羊有跪乳之恩」一句諺語中所含孝道之意。這個涵義見於公羊傳注及春秋繁露。

<sup>84</sup> 由於張丑的真蹟目錄或清河書畫舫都沒有提到這幅畫，所以此點大概是石渠寶笈編纂者之訛誤，除非他們所據的真蹟目錄是較現存此書包羅更廣的另一種版本。另一個可能性是他們錯把那本畫錄當作郁逢慶曾紀錄此畫的書畫題跋記。

<sup>85</sup> 石渠寶笈續編，「重華宮」，卷十八，頁一三二。

部份的跋語中，我們得知這幅作品在十四世紀末洪武年間會受到一羣鑑賞家的激賞，獲得一致好評。我們從十五世紀所得唯一可能的記載，就是李傑所題的跋語，如果他真是那個在真蹟上自署為「石城居士」的人的話。十六世紀期間，這幅畫成爲一戶豐姓人家的藏品，其中尤以落於豐道生<sup>36</sup>之手爲然。豐道生的先世，歷代爲鄞縣（今浙江省寧波）的官吏，他在一五二三年得舉進士，尋且擢官，顯名於時。據說罹禍後，他曾一度被放逐於外。重返家園後，退隱不出，終生致力於學術的研討。他搜羅的書籍達一萬冊，並築書室收藏。這所書室大概建於蘇州，成爲他渡其餘生的處所。<sup>37</sup>

豐道生會收藏趙孟頫這幅畫的事，唯一的跡象見於華氏真賞齋這部目錄。<sup>38</sup>這幅畫很可能在數代以前已落入豐家，因爲自元末開始，這家人已是非常顯赫的了。然而，史家稱，豐道生晚年性情愈趨怪異，死時貧困潦倒，病魔纏身。這幅橫卷之所以易主，成爲居於浙江北部嘉興的項元汴（一五二五——一五九〇）的有名藏品之一，大概就是由於這個理由。項元汴的印鑑，在畫上可見的共十六個，大部份印在畫的兩旁，不少印鑑只餘半邊，顯示出這幅畫後來曾經再作裝裱，以致印鑑的另一半被割去。

當這幅畫仍爲項家產物時，李日華在割裂部份題了最後一跋，也是很可能的事。李氏與項氏二人同是嘉興人。李氏既是當地素負盛譽的文人，大概很有機會欣賞到項家所藏的書畫，因此可以在他的著作中，特別是前揭的六研齋筆記，把他看過的畫蹟記錄下來。二羊圖在明末一些目錄中也有記載，如郁逢慶的書畫題跋記（序文成於一六三四年）、汪珂玉的珊瑚網（序文成於一六四三年）及顧復的平生壯觀（序文成於一六九二年）。

十七世紀期間，尤其是在一六四四甲申年大亂後，這幅橫卷輾轉落入不少名收藏家的手中。正如畫上的印鑑所示，這列人名包括安徽桐城的方亨咸，順治進士，亦是書畫家；<sup>39</sup>卞永譽，以其父爲漢軍名將，曾任雲貴總督，因此在康熙朝官運亨通，任福建巡撫，後遷刑部右侍郎，然以書畫鑒賞名於時，有式古堂書畫彙考六十卷，爲書畫研究之

<sup>36</sup> 記於汪珂玉的珊瑚網卷二十三，頁二五及佩文齋書畫譜，卷九十八，頁九。

<sup>37</sup> 豐氏傳略見於明史卷一九一。

<sup>38</sup> 前揭註三十六所引二書曾作此說。

<sup>39</sup> 其傳略見於中國人名大辭典，頁五九。

巨作；<sup>40</sup>還有原籍河南的宋瑩（一六三四——一七一三），他歷任江蘇江西巡撫，後來又在朝廷任吏部尚書，加太子少師，但最名聞於時的卻是身為詩壇祭酒及書畫鑑賞家。<sup>41</sup>由於只有卞永譽的印鑑押於畫面和今日所見的框裱上，可見這幅畫最後一次的裝裱，是在成為卞氏藏品之前或後，而很可能就是他把那些已佚跋文割去的。<sup>42</sup>

由此看來，這幅畫大概是在康熙帝統治期間，自宋瑩的手中落入宮中的，但更可能在稍遲的乾隆年間才流入宮中。由於其中二印還待鑑定，故此二印仍可能給我們提供有關十八世紀時這幅畫的畫主。現存的唯一跡象，就是乾隆皇帝成於一七八四年的御題，顯示出這幅畫在他統治的後期才成為御藏珍品。如若這幅畫早在他統治初期已成為他的藏品，則乾隆必會在更早的日期題上詩識，正如在另一篇較早的拙作中所論趙孟頫鵲華秋色圖及別些畫蹟的情形一樣。

民國成立初年，廢帝之弟溥傑從宮中運出一批畫蹟，趙孟頫這幅畫大概就是其中之一。一九三一年，這幅畫為弗利爾美術館購得。不過，由於此畫並沒有列於故宮所失名畫清單中，<sup>43</sup>因此可能在較早時已被帶出宮廷。無論如何，這幅畫因此得以避過厄運，因為不少以前宮中所藏的畫從北京轉運天津，稍後在偽滿期間，又再運往長春，最後當偽滿於一九四五年崩潰時，便散佚迨盡。<sup>44</sup>

目前這幅畫畫面蓋滿印章，十分凌亂，這是應由乾隆皇帝擔承責任的。雖然他只押了十三個璽（和項元汴比較，項氏的印鑑有十六個之多）和題了一些跋語，但他已使這幅畫變得面目全非。他的璽面積特大，更惱人的是全部佔着那些極端重要的範圍，就在畫者或早期的鑑賞家，包括項元汴在內，都沒有觸動過的空白上。尤以乾隆的題識和御璽為然，二者佔據了二羊之間的地方，不幸地壅塞了那十分需要而且含意無窮的空白。我們若要力求純正，領略到二羊間空白的重要性，就必須能假想這幅畫的原來情形。

<sup>40</sup> 其傳略見於 A. W. Hummel 的清代名人傳 (*Eminent Chinese of the Ch'ing Period*)，一九四三年華盛頓出版，頁六二六。

<sup>41</sup> 其傳略見於前註所揭 Hummel 之書，頁六八九。

<sup>42</sup> 關於這一點，安岐在他的墨緣彙觀中便曾指控卞永譽所用的卑劣手段，層出不窮。這是羅覃 (Thomas Lawton) 在對安岐這部畫目作一研究後所得的見解，謹此致謝。

<sup>43</sup> 參閱陳仁濤故宮已佚書畫目校注，一九五六年香港出版。

<sup>44</sup> 欲知故宮藏畫的簡史，參閱那志良，故宮博物院四十年之經過，台北商務版。

二羊之間的關係，二羊與題識，甚至與趙孟頫自己的印鑑的關係，在畫者設計這幅畫的原狀中（圖版三），是十分對稱的。這段題識是不可或缺的，不單只是由於其中的含義，亦因它是整個構圖中組成美感的部份。這兩頭動物誠然自成一組，形成一個差不多完整的圓圈，但仍留下空位，這個空位在心理上應以一段題識來補上。就像畫者在以寫實的筆觸畫就二羊後，試圖誘導我們明白他的寓意，就是除了外表的樣子外，那藏於他心中更重要的含義不但在題識的字裏行間中暗示，而且由抽象的文字形狀更完滿地表達出來。

另一方面，從美學的觀點看，其他的印鑑和跋文並不一定增加這幅畫的價值（除非我們以現代「普普」派藝術的觀點來着眼）。不過，從文獻記錄方面而言，它們卻給這幅頗為質樸的作品留下了一個多姿多采的背境。對於一個訓練有素的鑑賞家來說，所有這些因素都會在他的想像中引起各種不同的聯想。然而最重要的是，對於這幅畫的可靠性，它們給予我們有力的佐證。<sup>45</sup>

### （三）

二羊圖是在空白的背境上畫上兩隻羊，一幅如此的構圖竟然成於元代，可以肯定地說是受了古代名家的影響。趙孟頫自題的序文中已指出此點，同時顯示他在作畫時心中的意念。北京故宮博物院近年所印的一幅畫，對於趙孟頫所受的影響，可能給我們提供了一點線索。這幅題為五牛圖的作品（圖版四）是一幅短小的橫卷、紙本、用墨及設色，傳為唐代的韓滉（七二三——七八七）所作。<sup>46</sup>趙孟頫的摯友周密（一二三二——

<sup>45</sup> 楊恩壽的眼福篇 II/14/3 載有另一幅同一籤題的畫，然而卻是絹面，題識意思大致與本文所論畫上所載相似，但不盡同。然其中卻有和趙孟頫不大吻合之處（例如言其不工于馬之句），故這部目錄所載這幅畫，乃一幅以弗利爾的圖卷為藍本的贗品，極為可能。且以青草、朽木及山石作為背景的東西這個構思，亦與今論之圖所採手法相左。最啓人疑竇的是目錄所載題於五頁紙上的跋語，而所收錄的一段，與弗利爾畫上良琦所題的一段完全相同，就是辭句和日期也一字不差。不過由於此圖下落不明，故無法加以證實。目錄謂此圖為榮古齋藏品，亦無從查明。

<sup>46</sup> 這幅畫最近曾經刊印於數種中國大陸出版的刊物，其中如一九六四年北京出版故宮博物院藏畫第二冊，頁一九至二一和一九六三年北京出版的中國古代繪畫選集，圖版十二。前者不單只複製了整幅的畫，而且還包括了趙孟頫的題字。

一二九八)是元初最著名的鑑賞家之一，根據他的雲煙過眼錄，趙孟頫在一二九五年從北京把大量的畫蹟携回他的家鄉浙江吳興，其中一幅即為韓滉所畫的五牛圖。<sup>47</sup>在這幅今藏於北京的畫上，除印鑑之外，還有趙孟頫三跋。由此看來，這幅就是曾為趙孟頫本人收藏的畫，大概是無疑問的。<sup>48</sup>以下是他所題三跋：

余南北宦游，於好事家見韓滉畫數種，集賢官畫有豐年圖、醉學士圖最神，張可

<sup>47</sup> 欲知周密一二，尤其是他和趙孟頫之間的關係，可參閱拙作「趙孟頫鵲華秋色圖」，自頁二一起。這幅畫曾記錄於周密的雲煙過眼錄（美術叢書）二集二輯第二卷頁一三，有關周密詳細年表，可參閱夏承燾 唐宋詞人年表。

<sup>48</sup> 北京故宮博物院刊印的這幅畫是屬一種「麻紙」質（如石渠寶笈續編瀛台所載），水墨設色，並無畫者署名或印鑑。正如很多傳為唐代畫家所畫的畫一樣，有最早期的「睿思東閣」及「紹興」印鑑兩方，同為南宋高宗（一一二七——一一六二）之物。

周密所錄，雖是這幅畫的最早記載，但並無任何與此有關的資料。在後來的目錄中，最先見的是張丑的清河書畫舫卷四，頁五五至五七，其中謂：「韓太沖五牛圖在項氏，絹本，矮卷，其後趙文敏公凡三跋。」文中既指出此畫為絹本，故與今存於北京故宮博物館之一幀有異，然而趙孟頫所題三跋卻有助於使二者互相關連，很可能這點出入是由於張丑的誤解所致。不過日本京都大學的長廣敏雄教授及東京國立大學的米澤嘉圃教授二人曾向我轉述他們親眼看到過一幅絹本，而線條更為精細的五牛圖，此圖今屬日本的私人收藏。據米澤教授之言，這幅畫已極殘破，而且就現時情狀而言，已沒有任何跋語。這幅畫和張丑所編畫目中載的那幅是否相關頗難確定，因為雖則二者同為絹畫，但張丑所見之畫具趙氏跋語，而今在日本之畫則無。另一方面，另一種成於十七世紀的目錄，即汪珂玉的珊瑚網亦載有一幅畫於「黃麻紙」上，並有徽宗御筆金書標題的畫。此書又謂：「辛未歲，余得是卷。適項孔彰來，見之即取案頭宣德紙影去。自此臨本不少。其趙松雪三跋，孔克表一跋，為竹懶翁刻六硯三筆。而卷已旋售，真如煙雲之過眼然。」由於本人未獲機會親觀今在北京或是在日本的橫卷，故無法鑑定二者孰為韓滉的手筆。就本文目的而言，北京的那幅橫卷，以其中有刊行的資料看，畫蹟上所附的記錄要是不能再推得更久遠的話，似乎至少也可以上溯至十二世紀。趙孟頫所題的三跋，從其日期看，似乎都和他各時期的筆跡吻合。據此，我推斷今在北京的橫卷似即趙孟頫於一二九五年自大都携返吳興的那幅，是以與趙孟頫的二羊圖有關。根據李日華所錄（六研齋三筆卷一，頁一〇）孔克表題於一三五二年的跋語，趙孟頫即為以此圖作為韓滉所畫者。孔氏乃孔子的後裔，元末時為一頗負盛名的史家；洪武時，嘗為翰林院學士。

與家堯民擊壤圖筆極細，鮮于伯幾家醉道士圖與此五牛皆真跡。初，田師孟以此卷示余，余甚愛之。後乃知爲趙伯昂物，因託劉彥方求之，伯昂欣然掇贈，時至元廿八年（一二九一）七月也。明年六月携歸吳興重裝，又明年濟南東倉官舍題。二月既望趙孟頫書。（圖版五）<sup>49</sup>

由此看來，跋文是題於一二九三年的。趙孟頫雖然在一二九二年便已把這幅畫携返他的故鄉吳興，但在他同年往濟南作通守時，一定又把它帶回北方。後來他在一二九五年解官重返吳興時，他再隨身帶回此畫。這段事實，周密曾記錄下來，於此可證趙孟頫如何珍視這幅畫。<sup>50</sup>

第二跋以行書寫成，與前一跋的正楷迥異，文曰：

右唐韓晉公五牛圖，神氣磊落，希世名筆也。昔梁武欲用陶弘景。弘景畫二牛，一以金絡首，一自放於水草之際。梁武嘆其高致，不復強之。此圖殆寫其意云。子昂重題。

由於畫中共有五頭水牛，而這段軼事則稱只有二牛，可見趙孟頫把這幅畫解釋得有點言過其實。然而細看之下，我們發現他的觀點也並非完全是無稽之談。在五頭水牛中，最左面的一頭確是絡以金製的韁繩。另一方面，最右的一頭水牛，背景所畫的小樹至少也算得上是田疇隴畝的迹象。是以很可能畫者在作畫時心中確存有這個故事，不過他自作主張，把水牛的數目從兩頭增至五頭。這段跋語雖然沒有日期，但其位置是在前一段的左面，且從其含義與風格看，都似屬於一二九三年以後。<sup>51</sup>

第三跋是在更後才題的：

<sup>49</sup> 趙孟頫跋語內所舉各名，周密在其雲煙過眼錄中全入收藏家類。事實上，趙氏在其跋語中所指，即如他往返南北及任官濟南，都與元史及其他資料中所錄生平互相吻合。跋文的字體和他在鵲華秋色圖卷中所繫題字尤為類似。

<sup>50</sup> 關於趙孟頫在創作鵲華秋色圖之前的種種活動，參閱以該畫為題之拙作，頁一七起。

<sup>51</sup> 此跋字體近似趙氏一三〇二年所畫水村圖中的字跡。跋語中所舉陶弘景的故事，其中含義，本文稍後將另作論述。

此圖僕舊藏，不知何時歸太子書房。太子以賜唐古台平章，因得再展，抑何幸耶！

延祐元年三月十三日集賢學士正奉大夫趙孟頫又題。

這三段跋語筆法情形，可以肯定是出自趙孟頫之手。同時自三跋觀之，此即為周密在雲煙過眼錄中提到韓滉所畫的那幅畫，當無疑議。三跋都顯出趙孟頫如何稱賞這幅畫。再者，他既收藏了這幅作品多年，定必諳悉此圖，且更受其影響。而且確，此圖和趙孟頫的二羊圖相較一下，便會呈現出二者間若干明確的關聯。

細看韓滉的五牛圖，便會發現雖然五頭水牛若非以輪廓畫出，便是以正面的立體形象畫出；但畫者企圖在色彩和姿勢上，使它們略作變化。在同一主題的範圍內製造出變化這個概念，是唐人構圖中典型法則之一。在這裏，畫者把五頭水牛畫於一幅差不多毫無背景的橫卷上，用微妙的變化來避免單獨的氣氛，對於這種構圖上的技巧，趙孟頫似乎極為明瞭。事實上，在他所畫的二羊圖中，他已攝取了這幅畫若干最佳的特點。首先，山羊的姿勢與韓滉畫中最右面的水牛所立的姿勢不無相似之處，二者的頭都是往地面低垂。同時，山羊略為縮小的四肢位置，可能是脫胎自中間那頭水牛。綿羊的姿勢很可能是以第四頭水牛為藍本，而一身羊毛則仿自右起第二頭水牛身上的斑點紋。總而言之，趙氏這幅畫與韓滉作品之間在繪畫上的關連，已足夠顯示出前者很受後者的影響。

我們對這個關於啓迪趙孟頫的主題繼續下去，便會發現趙孟頫受唐人的影響，並不止於韓滉的畫。在另一篇關於趙孟頫的文章中，我已把他在中國北方各地經過十年宦遊後所得的經歷對他在山水畫中（尤以受唐人影響的鵲華秋色圖為然）進展的影響詳為敘述。<sup>52</sup>就水牛畫來說，根據周密的雲煙過眼錄所載，趙孟頫在一二九五年從北京帶回來的畫中，另一幅三牛圖是與顧愷之（三四〇—四〇七）同時的晉代畫家謝稚所畫的。<sup>53</sup>我們雖然沒法知道這幅畫畫的是什麼，但這個在一個構圖內把五頭水牛易而為三的主意顯出和趙孟頫二羊圖中二畜排列的方法較為相近。

再者，周密曾記錄元初江南一帶的若干藝術藏品中包括水牛和駿馬的畫蹟。由於

<sup>52</sup> 參閱「趙孟頫鵲華秋色圖」，載故宮季刊三卷四期及四卷一期。

<sup>53</sup> 雲煙過眼錄（見美術叢書二集二輯第二卷）頁一三。



趙孟頫是人所推戴的高官及名聞一時的書畫家，所以他必會有機會接近不少這些私人藏品。舉例來說，其中的一位收藏家趙蘭坡，大概是他的遠房叔伯，曾藏有很多出自唐代名家如韓幹、陳閔、戴嵩和韋偃等手筆的馬、牛圖。<sup>54</sup>趙孟頫可能看到過的畫蹟雖然今已不存，但我們也可以藉數幅署着這些畫家名字的作品作一比較。今藏於台北故宮博物院中的一幅畫有兩頭酣鬪水牛的畫蹟，就是相傳為唐末畫家戴嶧的作品；<sup>55</sup>而另一幅前為偽滿皇室所藏的畫蹟，畫的是同樣的構圖，卻被傳是他的兄弟、韓滉的弟子戴嵩所畫的（圖版六）。<sup>56</sup>雖然文獻記錄和風格都不能確證這些傳為戴氏兄弟作品之說，但二圖的同樣構圖以及互相關連的傳說，似乎指出同屬源自唐人，是以這兩幅畫可以拿來看作曾經影響趙孟頫二羊圖的某類畫蹟。從周密所載元初各家藏畫的目錄中各條看，趙孟頫可能披閱過不少像傳為戴嵩所畫的那類作品，至為明顯。<sup>57</sup>

在戴嵩所畫的那幅畫中，二牛正在狠鬪之際。右面那頭牛向前猛衝，頭部低垂，雙角向另一頭牛直刺；而這頭牛則正向左方急轉，頭往上翹，顯然表示既驚惶、又痛楚。像這種兩頭水牛忙於搏鬪的構圖，似乎是典型的唐人畫法。至於設計周詳的排列位置，如橫線與斜/直線、低垂的頭與上昂的頭、襲擊者與被襲者等的對比，亦屬典型。畫中強烈的動作氣氛、畫者對表現出二牛身體和肌肉的興趣、渲染的畫法、以至全無代表性的背景，同屬唐畫的特徵。傳為戴嵩的作品與韓滉的五牛圖雖然差異很大，尤以筆法方面為然，但這兩幅畫卻可作為把唐代動物畫和趙孟頫的畫作一比較的根據。

五牛圖可以肯定和二羊圖有關，而鬪牛圖只是可能與之有關；但在這兩幅畫中，我們可以看到趙氏如何從唐代畫家的構思中借鏡，然後再將之一變而為一些絕不相同而又嶄新的東西。正如我在論趙氏的鵲華秋色圖時所指出，這點就是這位元初大師最具創新

<sup>54</sup> 趙蘭坡，又名趙與懃，乃宋室後裔，嘉熙間（一二三七——一二四〇年），為臨安府縣尹，其地即京都（杭州）所在。他本身雖是畫家，但卻以鑑藏家較為人所熟知。據周密稱（雲煙過眼錄頁一至一〇），他所藏各朝書畫名迹逾三百卷。關於他畫藝的論述，見於夏文彥的圖繪寶鑑卷四，頁六九。

<sup>55</sup> 這幅畫是故宮博物院所藏一本名為墨林拔萃集冊中之一。已複製於故宮名畫，第一冊，圖版五，一九六六年台北出版。此畫並無印鑑、署名，亦沒有任何其他記錄。

<sup>56</sup> 此畫的複印本見於喜龍仁（Sirén）的中國畫，第三冊，圖版一〇四，其下落現今不明。

<sup>57</sup> 周密的雲煙過眼錄載有不少為各家收藏戴嵩畫的水牛圖，雖然沒有一幅和這些鬪圖中的水牛圖任何一幅完全相似。

力的一面。趙孟頫作品的巧妙處在於他能夠吸取唐畫的精髓，從而演化為一個新的綜合。大致上，他仍保留着幾分唐代動物畫中分段的間隔，井然有序的排列和寫實的宗旨。這種繼往的精神就是趙孟頫畫法中正統的成份。但在二羊圖中，他把分段的間隔很巧妙地附屬於一個獨立的整體，而兩半則相輔而成；又以複雜而精密的構圖來替代井然有序的排列。如果唐畫在組織上似乎多少是附屬性質的，那麼元畫卻是在一個單獨的組織中達至統一。趙孟頫作畫手法，高妙絕倫，以至他的題款在整個概念中所起的作用，較元代以前畫蹟上的題款所起作用遠為重要。這數行字體雖然在構圖的左面自為一個體系，但實際上卻是造成畫面統一的部份，而且由於這數行墨蹟具有雙重作用，既可和二羊作為對比，同時亦因與二羊同為水墨的產物而相輔相成，故這數行墨蹟已成為構圖中不可或缺的部份。

或許這兩幅唐畫和趙孟頫那幅元畫之間最大的分別是由於畫者的寫實手法不同。在五牛圖中，舉凡有力的輪廓、色彩、渲染、立體構圖、以及對肌肉和解剖特徵的興趣，都是唐畫中最典型的，使人強烈的感到面積和體積。水牛的身軀似乎充滿了整個空間，其體態健碩，至為明顯。戴嵩的鬪牛圖，也同樣表現出體力和動作，這些都是唐人寫實主義的一部份。相反地，趙孟頫在二羊圖中只用水墨和較自由的筆法，已見出他有點脫離唐人風格。再者，他以四份之三面把兩頭動物畫出，又把二羊的大小依照圖畫面積縮小，二羊的體態因而減少了不少威風凜凜，勁力十足的感覺。所以雖有真實的細節，但個別的因子或單獨一頭羊卻不會佔據了我們全部的注意力。除了純粹的描繪之外，還有別些更能引起我們興趣的地方。在二羊互相關連的細節中存着一個強烈的對比。但若個別來看，每一細節卻沒有什麼特別的意義，各部份都是相輔相成的。就是在畫面和趙孟頫自己的題識之間，也有這個共同的需要存在，換句話說，這幅畫最重要的部份是其中各種對比和共同點所產生的詩意。趙孟頫所追求的是節奏、抒情的詩意和「神韻」。

我們如果把二羊圖和趙孟頫同一時期的其他作品比較一下，便會發現這種不同與相同間的詩意是他那時期作品中一貫的作風。在趙孟頫成於一二九六年的鵲華秋色圖中，<sup>58</sup>我們也可以看到唐代的形體寫實主義同樣變為元初詩意的寫實主義。關於這個題

<sup>58</sup> 正如羅越(Max Loehr)教授在評論拙作「鵲華秋色圖考」一文(*Harvard Journal of Asiatic Studies* 第二十六期，一九六五——一九六六年，頁二六九至二七六)中指出，此畫的日期為元貞元年(乙未)年底，故應為西曆一二九六年而非一二九五年。

目，我在別的地方已作詳細論述。如果正如我以前所說趙孟頫在鵲華秋色圖中把王維的唐代因素一變而為一闕新創的交響樂，那麼韓滉五牛圖中的唐代因素便一變而為一闕室內樂了。在趙孟頫的畫藝進展過程中，他曾盤桓於這詩意寫實主義的問題，這兩幅畫似乎就是屬於他這時期的作品。趙氏第三幅作品竹石圖是一幅絹本小畫，今藏於台北故宮博物院。<sup>59</sup>（圖版七）這幅畫在繪畫觀念上亦顯示出十分類似的地方。雖然我們在唐代找不到這一類畫的雛型，但那同樣的基本構圖原則——不對稱的平衡——把這幅畫和鵲華秋色圖及二羊圖連在一起。右面的新篁和左面的石塊同為一些較矮小的植物所包圍，而二者亦相輔相成，使整幅畫充滿了節奏勻稱的波動。正如其他的畫一樣，竹石圖是元代詩意寫實的典型表現。<sup>60</sup>

我在前一篇關於趙孟頫的論文中，曾討論過水村圖，這幅一三〇二年的作品，雖然題材截然不同，但在日期、畫法、以至神韻上，大概是與二羊圖最接近的例子了。<sup>61</sup>在前揭的作品中，竹石圖可算是趙孟頫最早期的作品，畫成的時間約為一二八〇年間或一二九〇年初。這幅絹本的畫並無畫者署名，只有印鑑二方及頗為一律的筆法，這些都是他早期作品的跡象。除了這些跡象外，畫中比較上有限的深度和旁向的動作，顯然都把這幅畫置於其他畫蹟之前。第二幅作品是成於一二九六年的鵲華秋色圖，這幅畫大部份有賴於趙氏對唐代山水畫、以至於色彩運用和明顯的分段間隔的認識。那段正式的長篇題款，開始在構圖中佔一個重要的地位，在第二和第三部份之間與尖聳的華不注山峯成為心理上的平衡。到第三階段，二羊圖和水村圖都顯出趙氏已能支配他所師法的楷模，而且能夠達到自成一家的表現手法，這時是在一三〇〇年後，他這幅動物畫大概就在這時完成。最值得注意的是，這兩幅作品都是以水墨作於紙上，而題款在構圖中佔着重要的地位。正如二羊圖一樣，水村圖後面緊跟着一段長的題款，雖然這段題款並非與畫蹟同時寫成的，但如果我們只看圖畫本身，我們仍會覺得水村圖這個標題之所以置於右上角，而日期、題辭及署名之所以置於左下角，是由於畫者企圖使畫中自右下角至左上角

<sup>59</sup> 複印本見故宮書畫集第十二冊。此畫屬絹面無款，唯所繫趙孟頫二印，和二羊圖上的相同。

<sup>60</sup> 讀者必須瞭解元代這種水墨竹石畫皆師法北宋末年的作品，如文同和蘇東坡這些文人畫家的畫，而非唐人畫蹟。是以這類題材的畫和元代（仿唐人畫風）的作品之間存有若干程度的差異。

<sup>61</sup> 參閱拙作「趙孟頫鵲華秋色圖」，特別是頁五三至六九。

斜行的動作得以平衡。然而最主要的是，二者之所以緊密聯繫在一起，是由於在一個統一的構圖中各物體都銜在一起，畫中更高更空曠的感覺和濃厚的詩意寫實氣氛。

事實上，把唐代的寫實主義一變而為詩意的寫實主義，是元畫最重要的特色。正如我在另一篇文章中指出，在曹知白（一二七二——一三五五）的作品中，雖然他的畫藝是從北宋發展到元代，多於從唐發展至元，但也可以發現到同樣的演變過程。<sup>62</sup> 吳鎮（一二八〇——一三五四）畫藝的早期進展，大抵也是和這個畫風演變平行，<sup>63</sup> 正如另兩位來自北方的元初畫家高克恭和李衍風格上發展的方向一樣。<sup>64</sup> 不過只有在趙孟頫的作品中，我們卻看到這個演變的經過情形。趙氏在他的二羊圖題款中自認不能逼肖古人，無意中便透露出他靈感的主要來源——唐代的動物畫。但他這幅畫亦屬「寫生」之作，顯示出確實的寫實痕跡。同時亦為「遊戲」之作，暗示着一種強烈的個人畫法，是以他自慰「頗於氣韻有得」，而不求只達到把二羊的樣子畫得形似。從這段題款便見出趙孟頫是何等地自覺到自己正從事的工作，同時說明為何他在那個時代為人一致尊崇，不但是他所作的畫蹟和書法，就是他的畫論也受到推許。<sup>65</sup> 正如二羊圖中首段跋語所示，僧良琦顯然對趙孟頫的成就深為瞭解，並且對他的評價極高。

#### ( 四 )

中國的動物畫最先見於新石器時代的彩陶，到商代可能已很普遍。所作的畫主要是為了巫術的需要。雖然這樣早期的畫今已不存，但商代末年青銅器皿上的飾紋都是野獸

<sup>62</sup> 參閱拙作「曹知白樹石圖及其畫藝」，載於亞洲藝術 (*Artibus Asiae*) 第二十三卷，三至四期（一九六〇年），頁一五三至二〇八。

<sup>63</sup> 關於吳鎮的成就，可參閱高居翰 (James Cahill) 一九五八年在密芝根大學完成的博士論文「吳鎮——十四世紀一位中國山水和墨竹畫家」(“Wu Chen: A Chinese Landscapist and Bamboo Painter of the Fourteenth Century”)。

<sup>64</sup> 雖然除了喜龍仁的中國畫第四冊，頁三八至四五及五四至五八外，還沒有任何精詳論著涉及這兩位畫家中任何一人在畫風上的進展，但文獻上的資料已顯示出他們如何搜求北宋文人畫家的作品作為他們自己畫中的典範。

<sup>65</sup> 有關趙孟頫的畫論對當時人影響的論述，可參閱拙作「趙孟頫鵲華秋色圖」，頁七〇至八〇。

的形象，一如在當時可能見到的畫一樣。除此之外，在戰國時代銅壺上的狩獵圖中，也常刻有野獸。動物圖像與巫術間最有力的聯系，大概可見於十二宮圖或名為「四神」的方向符號，就像見於若干漢代銅鏡或稍後六朝墓穴壁畫上那些一樣。宣和畫譜（成於一二〇年）關於動物畫的引論，對於動物畫的源起作以下的說法：

乾象天，天行健，故為馬。坤象地，地任重而順，故為牛。馬與牛者，畜獸也。而乾坤之大，取之以為象。若夫所以任重致遠者，則復見取於易之「隨」。於是畫史所以狀馬、牛而得大名者為多。至虎、豹、鹿、豕、獐、兔，則非馴習之者也。畫若因取其原野荒寒，跳梁犇逸，不就羈馱之狀，以寄筆間豪邁之氣而已。若乃犬、羊、貓、狸，又其近人之物，最為難工。<sup>66</sup>

這篇敘言中關於牛馬的記載，明顯地帶有巫術的意義。這兩種動物在畜獸畫史中佔着重要的地位，同時給予後代畫家頗為獨特的圖像和意義來遵循，大概就是基於這個原因。近年在唐代首都長安附近的永泰公主墓中，發掘到一些淺浮雕圖像，日期可上溯至七〇六年。墓碑上有一連串的野獸，在一個十二宮圖中各自據守一定的位置（圖版八）。<sup>67</sup>

唐時，一個重大的發展把馬在各類的畜獸中提升到前所未有的崇高地位。隨着漢武帝（公元前一四〇——八五）的例子，帝王將帥愛好馬匹，在狩獵及戰爭時使用。外國的使節，特別是來自中亞細亞的，知悉了中國人的嗜好，便紛紛以各種駿馬作為貢物。畫家們常奉命繪畫馬圖，所以馬圖盛極一時，畫家如韓幹、韋偃、曹霸和其他不少人都以畫馬著稱。<sup>68</sup>張彥遠的歷代名畫記在敘述韓幹生平中詳論中國馬圖的歷史：<sup>69</sup>

<sup>66</sup> 參閱一九六四年北京出版俞劍華註釋的宣和畫譜，頁二一四。這段引言大概是這本欽定畫目中一些編纂者對於這類題材的看法，他們都受到北宋期間一些理學學說的若干影響，而尤以受易經影響甚深的周敦頤（一〇一七——一〇七三年）和邵雍（一〇一——一〇七七年）的學說為明顯。

<sup>67</sup> 參閱西川寧編的西安碑林，圖版一八〇、一八八及一八九，一九六七年東京講談社出版。這些全是出自歿於七〇一年的永泰公主的墓碑上的一組動物畫。亦可參閱武伯綸的「唐永泰公主墓碑」，載於文物，一九六三年第一期，頁五九至六二。

<sup>68</sup> 關於唐人畫馬的泛論，參閱喜龍仁的中國畫第一冊，頁一三六至一四二。

<sup>69</sup> 參閱張彥遠的歷代名畫記，秦仲文和黃苗子標點及校對本，頁一八八，一九六三年北京出版。

古人畫馬有八駿圖，或云史道碩之迹，或云史乘<sup>70</sup>之迹，皆螭頸龍體，矢激電馳，非馬之狀也。晉、宋間顧、陸之輩，已稱改步，周、齊間董、展之流，亦云變態。雖權奇滅沒，乃屈產蜀駒，尚翹舉之姿，乏安徐之體。至於毛色，多驕驪騅駿，無他奇異。玄宗好大馬，御廐至四十萬，遂有沛艾大馬，命王毛仲為監牧，使燕公張說作駒牧頌。天下一統，西域大宛，歲有來獻。詔於北地置羣牧，筋骨行步，久而方全，調習之能，逸異並至，骨力追風，毛粉照地，不可名狀，號「木槽馬」。聖人舒身安神，如據牀榻，是知異於古馬也。時主好藝，韓君問生，遂命悉圖其駿。則有玉花驄、照夜白等。時岐、薛、寧、申王廐中，皆有善馬，幹並圖之，遂為古今獨步。

馬圖所以在唐代受人歡迎的另一個原因，是因馬能代表譬喻，至少這是一部份宋人的見解，如宣和畫譜中記擅于畫馬的唐江都王李緒一條可見：

嘗謂士人多喜畫馬者，以馬之取譬，必在人材駑驥遲疾，隱顯遇否，一切如士之遊世。<sup>71</sup>

由於馬圖畫的都是名駒，所以唐代畫家所採取的基本畫法是集寫實主義和理想主義於畫中。韓幹畫的一幅橫卷照夜白，今為倫敦 Lady David 的藏品（圖版九）。<sup>72</sup>這是現存這類畫中的表表者。正如上文所指出，照夜白是玄宗最寵愛的駿馬之一。據謂韓幹曾對這匹馬和其他的馬小心觀摩，認為這些馬都是他的「老師」，這種態度顯示出他寫實的畫法。<sup>73</sup>雖然現在這幅畫已經修改不少，但仍是我們今天所保留唐代馬圖的最佳例

<sup>70</sup> 中國畫史中並無關於史乘的記載。據曾譯歷代名畫記為英文之時學顏博士所註，此名應為史乘，劉宋（四二〇—四七九）時畫家，曾作八駿圖。

<sup>71</sup> 參閱宣和畫譜，頁二一八。

<sup>72</sup> 在多種刊物中，如一九三四年慕尼黑出版的 *Pantheon* 頁三四三至三四五，Ludwig Bachhofer 的“Zwei Chinesische Pferdebilder des 8. Jahrhunderts n. Chr.”；喜龍仁的中國畫第一冊，頁一三八至一三九；及席克門和蘇泊的中國的藝術和建築，頁八九至九〇都曾討論過這幅名畫。一九六五年夏，蒙 Lady David 之允，得以細察此畫，謹致謝意。

<sup>73</sup> 韓幹以馬為師的故事，首載於朱景玄的唐朝名畫錄。這段軼事，後世不少著錄亦屢加引述，其中尤以宣和畫譜為重要，見頁二二一。

子。畫中一匹生氣勃勃的駿馬正企圖從細縛着它的木樁脫身。堅牢的木樁和駿馬的騰躍動作成一對比。畫得最好的部份是馬頭，正如唐代大部份人物畫也是如此。馬的鼻、口和顎的部份昂得很高，眼和口都張大，鬃毛筆豎，這一切都顯示出韓幹能夠把握到如何表現出這匹馬的體力。唐畫的典型特徵是輪廓的勾劃、井然有序的排列、濃厚的體積感覺、對體力表現的興趣以及對於動作的強調。

韓幹在唐代各大家中，其作品是最能影響趙孟頫所畫馬圖的一個。趙氏藏有韓幹的畫蹟數幀，<sup>74</sup>而且曾多次表示對韓氏佩服得五體投地，自認無法達到這位前代大家的成就。<sup>75</sup>這幅照夜白上雖然沒有印鑑或序跋足以證明趙孟頫曾收藏過或看過這幅畫，但他知道有這幅畫，是大有可能的事。周密所撰的目錄曾提及一幅韓幹畫的照夜白圖為元世祖忽必烈南征時手下的經略司知事申屠大用（致遠，忍齋）所藏。<sup>76</sup>這幅照夜白圖就算不是我們正在討論的一幅，也至少是同樣畫題的另一幅畫。趙孟頫既名顯於時，又常周遊各地，他會有機會欣賞到申屠所藏的畫蹟，是毫無疑問的。

韓幹的畫風，接步其後的在宋代有文人畫家李公麟（一〇四〇——一一〇六）。據宣和畫譜中李氏的長篇傳記所載，李氏極喜收集古畫，所藏包括顧愷之、陸探微、張僧繇、吳道子的畫蹟。「凡古今名畫，得之，則必摹臨，審其副本，故其家多得名畫，無所不有。」<sup>77</sup>李公麟的畫曾受多家影響，由於他早年對畫馬最感興趣，故韓幹對他的影響最深。不過，他臨摹時，並不只是蹈襲前人，而是把前人之意與一己之意融會貫通，另立一體，自成一家。<sup>78</sup>

<sup>74</sup> 參閱周密的雲煙過眼錄頁一三。這本畫目中所舉一畫為五陵遊俠圖，上有南宋高宗（一一二七——一一六二年在位）御題。

<sup>75</sup> 參閱以下元代及明初各家所錄趙孟頫同一見解的片言斷語。就是他在二羊圖的題識也表露出這種感想，雖然他並沒有明確指出那些古人是誰。

<sup>76</sup> 參閱周密的雲煙過眼錄頁一一。

<sup>77</sup> 宣和畫譜頁一三〇。

<sup>78</sup> 宣和畫譜頁一三一和湯璽畫鑑頁一一所載韓幹傳略中都提到對韓幹的整個好尚。後一出處且提及李公麟藏畫中有韓幹的手筆，又謂李氏特別師法後者所畫的馬。宣和畫譜一書成於李氏卒後二十年間，其中所載傳略，尤為強調李氏要達到把他對古人的興趣和他個人的新意綜合為一體的嘗試。至於湯璽所撰李公麟的傳略中，也極力強調同樣的見解，特別是他臨摹韓幹所畫的馬。

在他那幅常被人認為就是前曾藏於日本<sup>79</sup>有名的五馬圖中，雖然仍沿用一些唐畫的特徵，如分段的間隔、輪廓表現法和井然有序的排列，但李氏畫的五匹馬，有着較精細的輪廓線條，極少渲染和肌肉的細節描寫。那更柔和、更富體形的線條成為重要的特徵。再者，李氏比諸唐代畫家更喜把五匹馬作個別的處理。正如喜龍仁所稱，李氏企圖把每一匹馬和馬夫連在一起，故所畫的馬和馬夫都具同樣的姿勢、態度、甚至同樣的面部表情。<sup>80</sup> 李公麟為要把自己的精神注入畫內，又為了畫中達到更大的統一性，故有意地作出這種嘗試。這個新鮮的作畫法，正如近年李察·班赫 (Richard Barnhart) 指出，是李公麟所創立的，以作為文人畫運動的一部份。李氏把唐人的楷模和文人的表現力鎔於一爐。<sup>81</sup>

趙孟頫熟知李公麟的五馬圖，似乎是無疑問的。這是趙氏在世時最為人所傳誦的作品之一。根據前揭周密的雲煙過眼錄，兩位常與趙孟頫往還的友人曾藏過這幅五馬圖：即上述趙氏的遠房叔伯趙蘭坡和他的摯友王芝 (子慶)。<sup>82</sup> 再者，趙孟頫個人對這幅畫的興趣，亦見於其文集松雪齋集中一首論及這幀作品的詩。<sup>83</sup> 從一般傳為趙氏的畫蹟的數目，可以想見他受這幅畫的影響之深；趙家三代所畫的三幅馬圖，都是直接模仿自李公麟五馬圖而成的。<sup>84</sup>

<sup>79</sup> 除其他刊物外，下列書籍曾刊印這幅畫蹟，並加論述。國華 (東京出版) 三八〇至三八一期；喜龍仁中國畫第二冊，頁四二至四三；席克門及蘇泊，中國美術與建築，頁一二一及圖版九十五B；William Willetts，中國藝術 (*Chinese Art*) 第二冊，頁六二九至六三二及圖版四十六，一九五八年巴的摩爾 (Baltimore) 出版；班赫 (Richard Barnhart) 一九六七年在普林斯頓大學完成的博士論文「李公麟孝經圖考」(“Li Kung-lin’s Hsiao ching t’u”) 頁一五〇至一七五。

<sup>80</sup> 喜龍仁中國畫第二冊，頁四三。

<sup>81</sup> 見附註七十九所引班赫之論文。

<sup>82</sup> 雲煙過眼錄頁九及一九至二〇。欲知趙蘭坡一二，參閱前註五十四。王芝 (子慶，井西) 為宋末元初有數的鑑藏家之一。周密所著畫目中曾屢提及。其傳略見宋史第三〇九卷。

<sup>83</sup> 參閱松雪齋文集 (四部叢刊本) 卷二，頁一四。

<sup>84</sup> 這類畫的名單中包括一幅趙氏三世合繪的橫卷，此圖今在耶魯大學美術館 (L. W. Hackney 和 Yao Chang-foo, *A Study of Chinese Paintings in the Collection of Ada Small Moore* 圖版二十七，一九四〇年紐約出版)；趙氏三世人馬圖，John M. Crawford 氏藏畫 (席克門 Laurence Sickman 編的 *Chinese Calligraphy & Painting in the Collection of John M. Crawford, Jr.*，頁一〇一至一〇四及圖版二十八，一九六二年紐約出版)；人騎圖 (趙孟頫人騎圖，一九五九年北京出版) 及趙雍的人馬卷，弗利爾美術館藏 (趙仲穆臨李伯時人馬卷，戰前上海中華書局出版)。



我們把二羊圖和五馬圖作一比較，便會發現二者雖然題材與構圖各有差異，但其間仍有顯著的相同地方。二畫之相似，不在個別的細節，而在大體上的畫法。舉例而言，五馬圖中喜以古人為模擬對象，在每一單位內使兩個形體調和的企圖、馬和馬夫之間的關係、各匹馬不同的外形、畫中的親切感以及較近乎書法體的畫法，在趙孟頫的二羊圖中，差不多都完全承襲過來。不過同樣地，這種借鏡手法絕非是因襲，而是具創新性的。李公麟把韓幹的畫風從唐一變而為宋，曾經過一番過程，而趙孟頫在他那個時代再表揚唐代畫風，也是經過同樣的過程，而趙氏已能設法把握到李公麟的祕訣。

趙孟頫在元初作畫的目標，很可能是受李公麟模仿唐畫的興趣所影響。李公麟是十一世紀末葉文人畫運動的一份子，參與其事者包括蘇東坡、文同、米芾和黃庭堅。李氏雖與其他畫家一樣着重水墨和書法體的線條，但他所追尋的方向卻與蘇氏和文氏對墨竹的興趣及米氏對山水的獨好略有分別：他的目標牽涉到對古蹟的觀摩。在這種取法前代方面，李氏是所謂文人古典主義（Literati Classicism）的中堅份子。他專力於道釋、人物和馬這些比較傳統的題材，對橫幅的偏好，再加上他所用的線條變化無窮，或為了表達的種種理由，或為了激發更大的美感。

趙孟頫特別受惠於李公麟的畫法，同時大體上也受他的文人畫理論與實踐的影響，這是眾所週知的。李氏的名作今天仍存的，就是前揭的五馬圖和孝經圖，這兩幅畫趙氏都曾加以模擬。<sup>85</sup> 趙孟頫與錢選之間一段為人樂道的對話，亦能反映出他對李氏的傾慕。這段對話最早見於成於一三八七年曹昭的格古要論。<sup>86</sup> 趙以李與其他數畫家「皆士夫之高尚，所畫蓋與物傳神，盡其妙也。」後世很多作家也常提到趙、李之間的關係。陶宗儀在輟耕錄所引的一段是最有卓見的：

<sup>85</sup> 前註所揭班赫（Richard Barnhart）之論文中，已詳論此二圖對趙孟頫的影響，就其見解，在所有傳為這位宋代畫家的畫蹟中，唯此二圖可確斷為其作品。

<sup>86</sup> 參閱高居翰（James Cahill）的錢選及其人物畫（“Ch'ien Hsüan and His Figure Paintings”），Archives of the Chinese Art, Society of America 第十二卷（一九五八年）頁一四，註二十四。格古要論一書為曹昭所編。

又嘗見公題所畫馬云：「吾自幼好畫馬，自謂頗盡物之性，友人郭祐之<sup>87</sup>嘗贈余詩云：『世人但解比龍眠，那知已出曹韓上』。曹韓固是過許，使龍眠無恙，當與之並驅耳。」然往往閱公所畫馬及人物、山水、花竹、禽鳥等圖，無慮數十百軸，又豈止龍眠並驅而已哉？<sup>88</sup>

由於陶宗儀與趙孟頫兒孫輩份屬親戚，<sup>89</sup>上文所引一段記錄應是可靠的。元代畫史家和畫論家的觀點是趙孟頫的畫藝淵源自韓幹和李公麟的畫風，但卻把他們的概念和畫法一變而為自己的風格。正如筆者在論他的山水畫鵲華秋色圖時所指出，這種創新性的取法前代奠定了趙孟頫的古典主義。從他獲得元代作家的普遍歡迎，可見趙孟頫在畫馬方面達到新的領域，二羊圖是另一幅成功的作品。

在前一篇論文中，我曾藉很多元代典籍，指出趙孟頫是元初最負盛名的文人領袖，對當代其他畫家及畫論家以及元末的畫家深具影響。他的聲名顯赫，完全是由於他具有古意的基本概念。他本人也深知自己作品中存着這個因素：

作畫貴有古意。若無古意，雖工無益。今人但知用筆纖細，傅色濃艷，便自為能手。殊不知古意既虧，百病橫生，豈可觀也？吾所作畫，似乎簡率，然識者知其近古，故以為佳。此可為知者道，不為不知者說也。<sup>90</sup>

這段理論是在一三〇一年發表的，而二羊圖據說就是成於這一時期。

另一段提及古代名家的資料見於二羊圖上趙氏的親筆題款。我們觀賞這幅畫，同時

<sup>87</sup> 這位郭祐之常為人誤作郭界。二人皆為趙孟頫之友，前者以鑑藏書畫名於時，而後者則以繪事著稱。一九六三年荷蘭出版的通報（*T'oung Pao*）第五十卷，四至五期，頁三六三至三八五，其中所載翁同文的「一個混淆不清的傳記——郭界的生卒年及所傳畫蹟」（“Un Imbroglie Biographique: Kuo Pi, Dates et Attributions”）一文對此點已有論述。該文後由著者用中文發表於台北大陸雜誌。

<sup>88</sup> 輟耕錄（一九六三年台灣世界書局版），第七冊，頁一〇五。

<sup>89</sup> 陶宗儀乃王蒙之表親，而後者則為趙孟頫之外孫，是以他們之間的關係至為明顯。王蒙與趙孟頫的正式關係近已為翁同文所著一文確立，此文題為「王國器為王蒙之父論」，附刊於台北藝文印書館所刊百部叢書內之知不足齋叢書內「王國器詞」。

<sup>90</sup> 拙作「趙孟頫鵲華秋色圖」頁七六中已加引述。原文見於清河書畫舫，西部，頁一九。

又讀到這段題款，自會明白趙孟頫的意向和思想，他吸收前代畫風，又再加以創新的能力。二羊圖亦能達到「似乎簡率，然識者知其近古，故以為佳」的境地。在這幅畫中，趙孟頫把握到唐畫與宋畫的精髓，並且以新的畫法使之重賦活力。這就是趙孟頫心目中文人畫的原素。

唐代名畫家曹霸所畫的一幅馬圖，趙氏曾加評論。這段評論，見於和他同時代人湯屋的畫鑑所引的話：

唐人善畫馬者甚衆，而曹、韓為之最。蓋其命意高古，不求形似，所以出衆工之右耳。此卷曹筆無疑。圉人、太僕，自有一種氣象，非俗人所能知也。<sup>91</sup>

自蘇東坡那首傳誦一時的詩出現後，<sup>92</sup>「不求形似」的概念在元代受到特別重視。故趙孟頫的評語把曹霸畫中可與元代畫法相銜接的各方面點出。由於曹霸和韓幹被公認為那時代最工於畫馬的畫家，我們很難想像到曹霸這位唐畫大師的畫可以叫作非寫實派的作品，只有把趙氏的評語置於前揭一連串的畫中，包括韓幹的照夜白圖、韓滉的五牛圖、李公麟的五馬圖和趙孟頫自己的二羊圖，我們才能明白趙氏不求形似的概念。事實上，在所有這些作品中，所畫的動物都非常逼真，而且用筆精到，然而形似並非畫中的最終目的。反之，這些畫的「氣韻」是由於其他因素達致的。是以對趙孟頫來說，形似是必然的，但他的畫的真正鵠的是詩意的韻律，是把形象涵義和古意揉合一體，這一切都在他的二羊圖中表達得淋漓盡致。

## (五)

由於二羊圖和前人所畫馬圖之間互有聯繫，故我們在一些趙孟頫自己所畫的馬圖中找出與二羊圖的關係，也是頗合理的。趙孟頫的名字雖然見於不少馬圖上，但在概念、

<sup>91</sup> 參閱湯屋的畫鑑，頁一〇。

<sup>92</sup> 這是與蘇氏文人畫理論有關的名詩之一，曾被英譯多次，如喜龍仁的中國畫論 (*The Chinese on the Art of Painting*) 頁五七至五八，方聞的「錢選的問題」 (“The Problem of Ch'ien Hsuan”)，載於 *Art Bulletin* (紐約出版) 一九六〇年九月號，頁一八二。

構圖和技巧上堪與弗利爾美術館所藏的這幅畫相比的則寥寥可數。其中一小幅絹面的橫幅卻是顯著的例外。這幅畫名調良圖，筆法細緻，畫的是一個馬夫和他的馬在一陣吹向右面的狂風中站着。這幅作品早已收入一集畫冊中，今藏於台北故宮博物院（圖版十一），<sup>98</sup>雖然和前面所論的其他畫蹟一樣，畫中一點背景的跡象也沒有，但馬和馬夫都畫得極具強烈的寫實感，藉着擺動的馬尾、飄拂的馬鬃、和馬夫拍動的衣裳、捲纏着的鬍子，把風的動力逼真地反映出來。

這幅藏於故宮博物院的畫和二羊圖之間在技巧上雖然有異，但二者仍有不少相似的地方。首先在若干細節上，如山羊飄垂的長毛和馬尾及鬃毛，以至馬夫的鬍子都甚相似。同樣地，三頭動物的腿都是筆直而細長。這兩幅畫中都有兩個主體，構成有趣的對照，在小冊葉畫中，黑色的馬身和馬夫身穿的白衣成一對比；馬的精確側面輪廓和人四分三面的相反站立姿勢，低垂的馬頭和馬夫微傾的頭，以及對馬的橫面強調與其看守人直立的姿勢。雖然這兩幅作品都沒有背景的跡象，但二者同樣具有一種空間的感覺。另一點共同的特色，亦為二者與唐代畫法歧異之處，就是對馬和人的體力和外形不再加以重視。畫者絕沒有強調馬匹的肌肉或外貌的企圖。畫中亦不特別描寫動物和人身內在的能力和體力。這小幅畫雖然表現出強烈的動力，但卻不是由於內在的力量，而是由於外面的風力所致。反之，兩幅畫對主題的韻律和感受更感興趣。更令人驚異的是二圖中心理因素的雷同。在馬圖中，人與馬之間正如綿羊和山羊之間，存有同樣的緊張氣氛；兩對形象都是被心理和形體的因素聯在一起，雖則這種關係在馬圖中比在弗利爾美術館所藏的那幅為明顯。總而言之，雖然所依的楷模有異，但這兩幅畫可能同屬一個畫家的手筆。這幅馬圖必然有若干雛型，即如那些常被傳為韓幹和其他畫家所作的畫蹟。李公麟大概亦是以這類唐代畫蹟作為其前揭五馬圖的雛型。不過，由於趙孟頫的調良圖與五馬圖的技巧頗有差別，故他必定是直接取材自唐代某位畫家的作品，而絕非借助於李公

<sup>98</sup> 此圖今已收於台北故宮博物院歷朝名繪冊中（第八頁）；首次刊印於一九三六年南京教育部出版的晉唐五代宋元明清名家畫集，即圖版三九一。畫面有趙孟頫的印鑑數方，左面且有「子昂」二字的款識，然字跡粗豪，似與整幅以細緻線條構成的畫面不大相襯，是以此款識為後人所加，不無可能。然而，印鑑卻與畫面似極相襯，且與故宮博物院所藏竹石圖（圖版七）上數方差堪比擬。竹石圖並無款識，但卻有印鑑數方，而且正如本文所論此圖，大概亦屬早年之作。

麟。在概念和畫法上，調良圖似屬較早期的作品，大概成於一二八六年他到大都後的初期，而二羊圖則顯出較後期的畫法，應成於一三〇〇年間。

在質素和藝術性方面，其他和這二圖同屬一類的畫蹟極為罕見。其中一幅較近的例子是最近曾刊印過的<sup>94</sup>人騎圖。這幅橫卷今藏於北京故宮博物院（圖版十二），這幅畫是趙孟頫所畫馬圖中記錄最詳盡的一幅，畫的是一員騎在馬背上的官吏。畫蹟本身設色、紙本、筆調工巧。趙孟頫親筆的題款有三段，首段成於一二九六年，次段題於一二九九年，其他的畫跋則出自他的兄弟趙子俊之手，其中一跋題於一二九九年。但和前揭的兩幅比較，人騎圖在質素上瞠乎其後。人與馬都畫得生硬。是以這幅今在北京的畫大概可能是一幅根據趙孟頫原畫而成的摹本。所寫的題款，尤以前兩段為然，在技巧上都顯出同樣的弱點。另外兩幅畫着馬夫和馬的同類畫蹟，是和趙雍、趙麟（其子及孫）所畫的趙氏三世人馬圖。一幅現為耶魯大學博物館 Ada Small Moore 藏品，另一幅則屬紐約 John Crawford 藏品。<sup>95</sup>

另一幅紀錄完備的作品秋郊飲馬圖，是一幅設色的小橫卷，成於一三一二年。此畫前曾為著名的鑑賞家梁清標（一六二〇——一六九一）所藏，現藏於北京故宮博物院（圖版十三）。<sup>96</sup>然而，與二羊圖和調良圖相比，這幅畫的質素又略為遜色。這大概也可能是一幅根據趙孟頫原畫的摹本。不過，其構圖卻特別可觀，因為此畫顯示出一種並非完全源於唐代藍本的馬圖，而是把馬和山水混在一起的嶄新嘗試。這次一三一二年的嘗試，可反映出趙孟頫晚年進行的新嘗試。<sup>97</sup>至於一幅今藏於弗利爾美術館的設色、紙本、描寫羣馬渡河的同類畫蹟，雖然畫上亦繫有趙孟頫的印鑑和署名，但看來似屬於這

<sup>94</sup> 一九五九年此圖為北京文物出版社印成一卷，包括了所有的題識跋語。

<sup>95</sup> 前註八十四已提及此二圖。

<sup>96</sup> 此圖已多次刊載於中國大陸刊物中，雖則從未包括所有跋語。參閱一九六三年北京出版的中國古代繪畫選集，圖版五十七。

<sup>97</sup> 今藏於紐約摩根圖書館（Morgan Library）藏的一古本，載有一幅可能是受元人鞍馬圖一類所產支流的畫。在這方面，若把此二圖作一比較，亦頗堪玩味。前者亦見於一九六一年日內瓦 Skira 出版 Basil Gray 的波斯畫（Persian Painting）一書，圖版二十一。至於原畫的日期，此書定為一二九八年。

個新趨勢中更後期的作品。<sup>98</sup>

在現存元人所畫馬圖中，有數幀多少是屬於二羊圖一類的畫蹟，可以拿來作更詳細的比較。為首的一幅橫卷是駿骨圖，畫者是和趙孟頫同時代人龔開。此畫今屬大阪博物院阿房部次郎藏品（圖版十四）。<sup>99</sup>畫中的主題是神采奕奕的千里馬，這是人所共知的。但畫中的馬卻顯得骨瘦嶙峋而且憔悴，以致畫中各跋咸認為大概即象徵畫者作為一個宋代遺臣，在元初過着潦倒絕望的生活。<sup>100</sup>由此看來，他是取材自唐代詩人杜甫關於一匹遭到慘淡下場的千里馬的詩，藉以反映他在元人統治下的際遇。為要藉傳統的十五根肋骨來強調馬身骨骼畢露，主要的骨架都勾劃得清楚分明，其中包括了脊骨、肋骨、四足和其他各部的關節。這種重視體格分明的畫法似乎把駿骨圖和唐代聯繫起來，正如一些畫跋也提出這個說法。事實上，舉例來說，題跋者中如倪瓚，也指出龔開是由上自唐的曹霸、韓幹，經宋的李公麟、下迄元初的趙孟頫所組成元人公認為最偉大的畫馬傳統發展開來的。畫中對光與影的強調、對馬的體格和身軀各部分明勾劃的重視，在在都反映出和唐畫中如韓滉的五牛圖更密切的關係。然而，這匹神駒大為遜色的不朽性，飄拂的馬尾和鬃毛，怠率的筆法和最重要的、象徵的性質，全都和趙孟頫的二羊圖有聯帶關係。

趙孟頫的調良圖和二羊圖以及龔開的駿骨圖之所以成為元人表現法的一部份，是由於這些畫同是脫胎自唐代楷模。在摹擬的手法上，元代的畫家並不能常與唐畫大家匹敵，這一事實夏文彥在他的圖繪寶鑑（序文成於一三六五年）中也斷然作出以下的評語：

<sup>98</sup> 弗利爾美術館，編號三一三，複製本見喜龍仁，中國畫，第六冊，圖版十八。

<sup>99</sup> 參閱爽籟館欣賞，第一冊，圖版十八，一九二九年大阪出版。

<sup>100</sup> 此畫有畫者自為題識，隨後附有多段跋語，題者包括元代之倪瓚、楊維禎及其他明清鑑賞家，如名鑑藏家高士奇亦其中之一。他們全都提及畫者的坎坷生活。據高士奇稱，龔開在宋末期間即以繪事及詩詞名於時，然而自蒙古人大肆蹂躪中國領土後，他和兒子便過着困苦潦倒的生活，不過他仍繼續從事繪事。倪瓚在其跋語中暗示那匹瘦馬可能是象徵那些像龔開自己一樣的人，雖然才華橫溢，但卻遭逢亡國之痛，因而憂憤填胸。最早提及龔氏所畫馬圖，特別是今在大阪那幀的記錄之一，見於湯璽的畫鑑，頁五九至六〇。此書作者指出龔氏所畫的馬，弱點之一在其頗為粗拙的筆法，此點在今在大阪的那幅畫中亦可得見。

佛道人物，仕女牛馬，近不及古。<sup>101</sup>

這段評語雖然只是重覆郭若虛在十一世紀所下的定論，然而仍是十四世紀畫論家的見解。<sup>102</sup> 在若干畫蹟中，如趙孟頫的調良圖和任仁發今在北京故宮的一幅同樣題材的畫（圖版十五），<sup>103</sup> 其畫者因適逢當時人重燃起對古代畫風的興趣，而鞍馬遂得以再次成為重要的題材，故其基本目的，只是踵繼曹霸、韓幹和李公麟所留存下來的主題。

動物畫的新趨向正式始於龔開的駿骨圖，而在趙孟頫的二羊圖則更為明顯。龔開把一向典型的唐代馬一變而為代表他個人處境的象徵，由是已替文人畫中的馬圖另闢蹊徑。倪瓚和其他後世鑑賞家為這幅橫卷所題的各段跋文可以證明他們對這個新趨勢的瞭解。是以馬成為一個象徵，代表處於困頓逆境中的人的精神也能超然物外。趙孟頫繼續探求這象徵性的一面，似乎更進一步，他用新的題材，同時極力着重於象徵的涵義。趙氏之所以受到後世畫評家和畫家一致推崇，完全是由於他的創新畫法。

趙孟頫在二羊圖所採的方向，與元初文人對繪畫的概念完全一致，正如我們也記得，文人畫之得以發揚光大，乃得力於北宋的一班畫家，他們各自工於不同的題材，畫風也各異其趣，如文同和蘇東坡精於墨竹，李公麟擅馬和人物，米芾長於山水。元初期間，這種獨立性由錢選和趙孟頫繼承。趙氏似乎探索過文人畫中所有的可能途徑，而終於把山水、竹和馬重新確立為一般文士所接納的題材。

## (六)

南宋時馬圖已趨衰落，只殘存於一些牧童和水牛畫中，成為次要的題材。不久，就是在這類畫中，主要的重點開始從水牛和馬轉移到牧童和背景的山水上。然而元代初

<sup>101</sup> 商務印書館版，頁二，一九五六年台北出版。

<sup>102</sup> 參閱郭若虛圖畫見聞志。夏文彥實際上只引述郭氏之言。

<sup>103</sup> 此圖複製本見於一九六三年北京出版的中國古代繪畫選集，圖版五十九。其先曾為故宮藏品。欲得關於任仁發的新資料，參閱宗典的「元任仁發墓誌的發現」，一九五九年載於文物第十一期，頁二五至二六；李雪曼與何惠鑑合著的“Jen Jen-fa: Three Horses and Four Grooms,” *Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, 頁六六至七一，一九六一年四月出版。

年，畫人對馬的題材又發生了新的興趣。這次的復興是基於若干理由的。最明顯的是新統治者造成的需要，蒙古人愛好馬匹是眾所週知的。這種需求引致在燕京或各省任官的畫人如趙孟頫和任仁發，都被請為畫馬。不過，馬圖之得以再成為時尚還有其他的原因，其中之一是知識份子的領導人物企圖為藝術摸索到一個切實的途徑，以適應新政治環境下所產生的難題。正如我在上文指出，趙孟頫正是一位知識份子的畫家，他把前人所畫過的各種題材加以實驗，包括了「山水、竹石、人馬、花鳥」，而每一種都能畫得淋漓盡致。<sup>104</sup> 從他的各項實驗，產生了為後世定下的新方向。因此他對馬、牛圖和文人畫間關係的見解，是值得檢討一下的，而他在元畫一般發展過程所佔的地位，也是同樣深具意義的。

趙孟頫曾稱自小便愛畫馬，他這段記述見於前揭的輟耕錄；而上述人騎圖中的一段文字亦表達同樣的見解。這幅畫蹟本身即使是一幅後人的臨本，但所抄錄的題款仍具體地表現出趙孟頫的思想：

吾自小便愛畫馬。爾來得見韓幹真跡三卷，乃始得其意云。<sup>105</sup>

由於蒙古人佔領南宋首都臨安（杭州）時，趙孟頫已二十餘歲，所以上文的記載，暗示這位年青畫家對畫馬的興趣，是在蒙古人佔據中國以前產生的。倘若這是實情，則趙孟頫早年已開始成立他的新見解，企圖追尋一個異於南宋的繪畫方向，而不是為了迎合一個主子的需求。在他的摸索期間，趙孟頫繼續他自童年已開始對研習經史典籍的興趣；他轉向前代的宗師學習。上文所引的記載暗示他最早研習的畫很可能並非真蹟，

<sup>104</sup> 這是楊載在一三二二年他死後不久為他修纂行狀中的記述，這篇趙文敏公行狀，亦收於趙氏松雪齋全集第頁一一。

<sup>105</sup> 刊印於一九五九年北京出版的趙孟頫人騎圖卷中。這段用行書寫成的題識，見於此圖的隔水（即畫面和題跋之間的一段絲絹）。從複印本看，題識和那段絲絹二者看來尚覺可靠，頗可能屬於原畫；但畫面及趙氏之自題（此畫成於一二九六年，而那段長跋則成於一二九九年）卻似頗為薄弱，是以獨此一段題識可能取自一張真跡，而此圖其他各部份似是臨摹的。與此有關的是在式古堂書畫彙考（一九五八年台灣版）頁三九一中可找到韓幹所畫的一幅馬上，亦記錄了一段差不多類似的題識，其中不同之點只是趙畫中謂「真跡三卷」，而韓畫中只稱「真跡」。



李衍在探求文同和王庭筠的真蹟時也曾同樣嘗過這種經驗。<sup>106</sup> 趙氏遊歷過中國多處地方，又曾在大都（北京）任官，得到不少欣賞前代名手真蹟的機會，正如我們所知，湯垕的畫鑑引述他曾自言：

唐人善畫馬者甚衆，而曹、韓爲之最。蓋其命意高古，不求形似，所以出衆工之右耳。此卷曹筆無疑。圍人、太僕，自有一種氣象，非俗人所能知也。<sup>107</sup>

這裏最主要的字眼是「高古」和「不求形似」，而這些就是趙孟頫在前代名家所要追求的理想。從另一段記載，可以見出他對這些質素的見解是如何的，他在寫給元代最有名的書法家之一鮮于伯機的信中說：

都下近見晉人謝稚三牛圖，妙入神。非牛非麟，古不可言。<sup>108</sup>

我們雖然沒有謝稚的畫蹟可以參證，但我們可信他的畫很可能是影響趙孟頫二羊圖作品中的一幀，因為在趙氏於一二九五年從大都携回的珍品中，此畫是其中之一。<sup>109</sup>

趙孟頫的知識日進，一部份是由於他得自前代的發現。一二七六年他二十三歲，正值南宋首都陷落，直至一二八六年他三十三歲受忽必烈之詔仕元這十年之間，他埋頭研究古經籍、古代音樂、繪畫及書法，這一切必然已爲他最後所採的方向作好了準備。在他所畫的馬圖和山水畫中，他一力追求一些把這種「古意」作具體表現的東西，因為這是前代畫評家入於「神品」的畫蹟所必需的因素，而一個畫家只有在超越了形似時才能達到「非牛非麟」的境地。

專心致志於「古意」，是文人畫理想之一。在趙孟頫之前，這種精神在李公麟的作品中最能表露無遺。趙氏偶然發現「古意」的情況，究竟是始於他對唐、宋畫的研究，還是他對李公麟的作品和思想的研究，我們頗難作出定論。然而，可以肯定的是，這個文人的理想盛行於元初吳興一帶，尤以錢選和趙孟頫二人倡導不遺餘力，正如從上文已

<sup>106</sup> 李衍（一二四五——一三二〇年）這個人所共知的體驗，在其名作竹譜的序中已有記述。

<sup>107</sup> 參閱註九十一。

<sup>108</sup> 見於張丑清河書畫舫中馬和之以下一節之末（卷十頁一三）。此書引述自另一名爲赤牘清裁的書。鮮于伯機（一二五七——一三〇二年）與趙孟頫同一時代，爲元代名書法家之一。

<sup>109</sup> 參閱周密的雲煙過眼錄頁一三。

引的一段膾炙人口的對話可以見之：

趙子昂問錢舜舉曰：「如何是士夫畫？」舜舉答曰：「隸家畫也。」子昂曰：「然觀之王維、李成、徐熙、李伯時，皆士夫之高尙，所畫蓋與物傳神，盡其妙也。近世作士夫畫者，其謬甚矣！」<sup>110</sup>

這段對話就是趙孟頫自己在追求文人畫奧妙時有所發現的跡象。他不滿於當時人對士夫畫的見解，藉着他博覽古人畫蹟和自己創新的努力，從而進一步把握到其中的玄妙。

要明白趙孟頫對文人畫的特別貢獻，明末鑑賞家李日華所下的評語，頗值得玩味：

趙文敏畫馬，雖然以伯時為師，而其古淡渾成，若無意標奇處，實得物態之自然。昔人謂圖鬼魅者易奇，寫狗馬者難巧。然狗馬之中，亦有出奇取異者。是亦鬼趣也。元人畫馬：任月山太庸，龔翠巖太奇，惟子昂得馬之真，蓋其性喜畫馬。少時遇片紙，輒畫而後棄去。精能之極，合乎自然，非淺造者可窺也。<sup>111</sup>

趙孟頫如何努力達到這種逼真的感覺，在下面這段關於他的軼事中可見一斑：

趙承旨畫滾馬，管夫人隔垣窺公作滾馬形，自此絕筆。蓋傳神之妙，能使生馬之神，收入筆端。<sup>112</sup>

李公麟在十一世紀末提倡「復古」的思想，以這種思想作為文人畫的理想之一，趙孟頫從李公麟學到這些奧妙的一部份。他把繪畫作為古典文化訓練的一環，這是他最基本的成就，這種思想，使趙孟頫和不少後世畫家受益不淺。

元代的畫家和鑑賞家，對文人的新概念和傳統馬圖之間的重要關連都極為瞭解。

<sup>110</sup> 此段英譯者為高居翰，引自前註八十六所揭之論錢選一文。

<sup>111</sup> 這是李日華在趙孟頫天馬圖上所題跋語中的一部份，載於六研齋二筆卷一，頁二五。此跋題於一六二七年。

<sup>112</sup> 這是董其昌在其畫旨所下評語，收於一九六〇年北京出版于安瀾的畫論叢刊，第一冊，頁八九。

當時，年青的郭卑自一三〇八年至一三〇九年在杭州所寫的著名日記顯出他對趙氏的欣慕。他為趙孟頫所畫的一幅馬圖題了一首詩：

平生我亦有馬癖，曾向畫圖求象龍。  
曹韓已矣伯時遠，昂公筆底寫追風。<sup>113</sup>

倪瓚為趙孟頫一幅馬圖所作的長詩中，亦表現出同樣的見地，一再把他的畫風源流上溯至曹霸、韓幹和李公麟。<sup>114</sup>

在畫馬的傳統上，趙孟頫的重要性並不全在於他的畫蹟，而在他對李公麟所確立的思想深為瞭解。無論趙孟頫畫馬時所用的技巧為何，即如他師法唐人，他那個人的、予人親切感的筆觸和他趨於書法的畫法等，李公麟也早已用過。趙孟頫的作為就是在相距約二百年後，正當文人畫這一方面為人忽略之際，重新追溯李公麟所畫人馬的各個階段，而且更進一步把古典主義的思想從人物和馬圖中擴展到山水畫。這個努力的結果，可見於他的鵲華秋色圖和水村圖。在這兩幅作品中，他已把古典的因子轉向一個嶄新的美感的目標——以詩意感作為傳統所謂「氣韻」的新表現法。

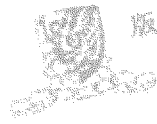
在這方面，二羊圖是一幅很可玩味的過渡時期的作品。正如趙孟頫在他的題款中說，他以前從未畫過羊；從畫馬改為畫羊，這個有趣的實驗反映出趙氏創新的精神。他畫了不少受曹霸、韓幹和李公麟影響的馬；亦已體會到文人畫的精髓在於古典主義、人文主義和書法的重要性。但他進而探求一些新的東西，以充實他作品中的繪畫和圖像內容。在這方面，二羊圖比他所畫的馬更堪玩味。趙孟頫從他披閱過和收藏過的馬、牛圖發展出一個新的題材，並且寫下這評語：

雖不能逼近古人，頗於氣韻有得。

趙孟頫所帶給文人畫的是美的質素，是對形體、韻、和詩意感的重視，這在文人畫發展中確立了一個新境地。

<sup>113</sup> 這是為趙孟頫人馬圖所題的詩跋，收錄於張丑的清河書畫舫卷十，頁五五。

<sup>114</sup> 此詩見於倪瓚的詩集倪雲林先生詩集（四部叢刊本），第二冊，頁一二。



## (七)

到目前為止，二羊圖的形式方面已經闡釋過，但要徹底瞭解文人畫的涵義，我們必須進一步探求畫者的心靈，才能明白其作品中豐富的想像力和學識。這幅畫看來似乎很簡單，其實卻蘊含着奧妙的情感。趙孟頫在二羊圖的題款中並沒有指明文中所暗示的意思。不過一再審查後，我們可以找到一個有趣的假定。

張彥遠歷代名畫記的叙論，開首便強調繪畫在傳統上的重要性，是在於「成教化，助人倫，窮神變，測幽微，與六籍同工，四時並運」。<sup>115</sup> 從宣和畫譜中，我們知道繪畫題材有傳統的分門別類，都是視其教化功能而排列先後的。<sup>116</sup> 於是道釋題材的圖畫，常高踞首位，而人物畫則次之。我們翻閱宋代以前的畫蹟，其中的宗教和故事性的畫都顯出基本的訓誨意味。所以，文人畫家要研究的最重要難題，就是怎樣使其他題材亦能符合這種訓誨或教化的目的。

在成於十七世紀初的清河書畫舫中，張丑在記述韓幹時所下的有趣評語和我們的問題也有關連：

古人以良馬比君子。故名手馬圖，亦可入齋室清玩。此外如包虎、何貓、易猿、崔魚等製，雖為前人推許，僅可張茶坊酒肆也。<sup>117</sup>

這裏必須一提的是良馬的意象，自古以來在詩詞中被用來象徵賢德之士。在杜甫讚許韓幹所畫馬圖的一首詩中，良馬被稱為象徵帝王的龍的遊伴。<sup>118</sup> 由是，馬之被列入特殊階級，是由於其駿逸高貴的氣質，而這些氣質都為人公認適合於象徵君子的。既是如此，馬圖的新作用就此得到確立。無疑地，人們把曹霸和韓幹所畫的馬都看作是高貴勇武精神的具體表現。在李公麟五馬圖這幅文人畫中，象徵主義必然是作畫最主要動機之一。趙孟頫關於五馬圖的詩句，最能表達李氏心中的思想：

<sup>115</sup> 參閱歷代名畫記第一章。

<sup>116</sup> 參閱該書之叙論。

<sup>117</sup> 參閱清河書畫舫，卷四，頁七九。

<sup>118</sup> 此詩可見於一九五七年北京出版，俞劍華的中國畫論類編，頁一〇一六。



五馬何翩翩，蕭洒秋風前。君王不好武，鵜粟飽豐年。朝入闐闐門，莫秣十二閑。雄姿耀朝日，滅沒走飛煙。顧盼增意氣，美龍戲芝田。駿骨不得朽，託茲書畫傳。誇哉昭陵石，<sup>119</sup> 歲久當頽然。<sup>120</sup>

是以毫無疑問，李公麟和趙孟頫都是熟悉以馬喻人的傳統。而且趙氏實在對這幅畫感到莫大的興趣，傳說他本人也曾臨摹過這幅畫蹟。<sup>121</sup>

如果馬圖含有濃厚的象徵成份，那麼，水牛和羊這些畫又如何？首先，我們必須轉回到韓滉五牛圖上趙孟頫所題的第二段跋文，其中一段敘述畫家陶弘景所畫水牛的故事：

昔梁武欲用陶弘景，畫二牛，一以金絡首，一自放於水草之際。梁武嘆其高致，不復強之，此圖殆寫其意云。

這是趙孟頫解釋韓滉的畫一法，他的見解正確與否是很難臆測的，因為畫者並沒有直接指出其中的涵義。然而水牛畫在中國畫史上卻並不常和馬圖享有同樣的地位。雖然前揭的宣和畫譜企圖給水牛畫加上巫術的意義，但在傳統上，人們把它看作屬於某種類的畫多於作為重要的訓誨性主題。是以趙孟頫把韓滉畫作訓誨意義的看法，是頗令人詫異的。畫中五頭水牛之一，即最左面那頭，確是被金絡繫着，而其他的水牛都是自由自在，或立或動；最右一頭後面還有植物一株，以示田野之意。雖然兩頭水牛和五頭水牛之間數目有別，不過這些卻是趙孟頫把這幅畫和陶弘景的故事聯在一起的基本因素。

無論事實如何，最值得注意的是在文人畫中，畫者意中的觀畫者的學識和教養，在奠定其作品的涵義，確能起相當重大的作用的。因此，就是韓滉無意把水牛和前揭的故事連在一起，但趙孟頫既已確立了這個聯想，自然使他覺得此畫更為寓意深遠。趙氏因

<sup>119</sup> 所指為有名的唐太宗陵墓上所刻的六匹駿馬，其構圖一般傳為出自閻立本。參閱一九四一年倫敦出版，喜龍仁的中國雕刻史（*A History of Chinese Sculpture*），第一冊，頁一一六至一一七及圖版四二六至四二七。

<sup>120</sup> 此詩見於松雪齋文集（四部叢刊本）卷二，頁一四。

<sup>121</sup> 參閱下永賢的式古堂書畫集考（一九五八年台灣版）頁四八三，其中引述汪珂玉的珊瑚網，指出一張趙孟頫臨這幅畫的基本曾在雲間（今上海附近）發現。

讀南史或張彥遠的歷代名畫記，必熟悉陶弘景的故事無疑。<sup>122</sup> 他以象徵成份作為文人畫的入手方法，遂開始明白到形體和美感方面以外還有別的東西。水牛畫在他心目中引起這樣的象徵的意義，這一點事實最為重要，因為這可以對他自己的動物畫，特別是二羊圖，透露若干端倪。

在他的題款中，趙氏只提及他畫這兩頭動物時是「戲為寫生」，並沒有說出任何關於這幅畫的涵義。但倘若他替別人的畫蹟，如韓滉的五牛圖和李公麟的五馬圖加以詮釋，那麼他選綿羊和山羊這個罕見的題材時，心中必然也有所寄託。他雖沒有公然道出，但畫中可能隱藏的意義，都可見於那數段畫跋了。在明初人所題的跋語，其中數段，包括了張大本、偶武孟、戒得人、至陔、昆丘遺老和石城居士的，都提及蘇武這位象徵中國歷史上貞忠不屈精神的人物其人其事。有趣的是，在大多數的畫跋中，題者都接續講述這個故事，並且慨嘆趙孟頫本人卻缺乏這種貞忠的熱忱。由於趙孟頫是宋室的王裔，他的出仕五朝元帝，在他的人格上永留瑕疵。同樣深具意義的是，凡表露這種效忠思想的畫跋，都是題於明初的洪武年間（一三六八——一三九八），而其時蒙古人已不再統治中國。在新的中國人政權下，民族主義的情感非常激昂，因此這些題跋者遂得以公開發表趙孟頫二羊圖中的政治意義。

有元一代，文學和藝術作品常含隱喻，這是因為在蒙古人統治之下，文人只能間接表示他們的憤懣。以文人畫來說，元初不少畫蹟也暗有所指的。宋室遺臣中，名畫家鄭思肖據說在畫蘭（蘭花亦代表忠貞）時不畫地面，藉此表達他對元人入主的哀傷。<sup>123</sup> 龔開和任仁發二人的事業雖然各異，但都以象徵性的手法來畫馬。龔開是宋室的忠臣，曾在宋末一朝作官。他拒仕元人，而且常表明自己對故宋的忠心，因此不斷受到迫害。正如上文所述，今藏於大阪博物院的駿骨圖，大概是譬喻一個忍辱受苦的人。<sup>124</sup> 另一

<sup>122</sup> 這則軼事首見於南史第七十六卷所載陶弘景的行狀中，稍後張彥遠的歷代名畫記卷七亦有記錄。趙孟頫當必熟知這兩種資料。

<sup>123</sup> 鄭思肖的生平及其思想見於他的心史。他對蒙古人入主中國的感受，Frederick W. Mote 所著「元代儒者歸隱的風氣」（“Confucian Eremitism in the Yuan Period”）中曾略加討論；此文收於Arthur F. Wright 編的 *The Confucian Persuasion*，頁二三四至二三六，一九六〇年史丹福大學出版。

<sup>124</sup> 關於龔開及其思想的大部份資料，見於今在大阪市立美術館所藏其瘦馬圖上各元、明、清鑑賞家所題的跋語。所有跋語和此圖複印本，全載於爽籟館欣賞第一冊，圖版十八。至其生平大略則見於一九五八年北京出版朱鑄禹的唐宋畫家人名辭典，頁四〇二至四〇三。

方面，任仁發在蒙古人手下作高官，任職都水庸田副使，然而他在今藏於北京故宮博物院的二馬圖題款中，也指出文士所受的苦和瘦馬一樣，與肥馬成一對照，雖然他所指的文士並不怎樣明確，但他對這些知識份子的同情是相當明顯的。<sup>125</sup> 由此可見，象徵性的表現法在元代大概是非常盛行的。

身為一個文人畫家，趙孟頫當然熟悉象徵性的表現法。他畫二羊圖時，很可能心中已有蘇武的故事。趙氏以前雖沒有很多畫羊的畫家（宣和畫譜只舉了五代時一名畫家羅塞翁，以他為最工於畫羊的能手），但在趙氏所處之世，這個題材並非罕見。事實上，趙孟頫本人也似曾畫過一幅這樣題材的畫。這是一幅題為蘇李泣別圖的絹本畫，載於兩部明末清初的畫目中，一部是吳其貞纂的書畫記，另一部是姚際恆纂的好古堂書畫記。前者謂其作者於一六七三年在杭州親見此畫，並加以如下的描述：

畫蘇武李陵作別，有號泣狀，有一羊立在前面，有留戀之態。左右車夫人馬，皆以候起程意思。用筆工細，而有秀嫩之妙，非松雪妙手，孰能到此。為超妙入神之畫。

吳氏隨謂此畫為一位鑑賞家姚友眉所得，而姚友眉可能是姚際恆之父。姚際恆在其目錄中關於此畫的記錄，與吳其貞的甚為相近：

趙松雪蘇李泣別圖，大橫幅，畫羊銜蘇衣，蘇顧羊痛泣，李慘容對之。其餘男婦，及橐駝、馬、羊之類以百數。氣韻生動，筆致精微，全法唐人，為文敏畫中第一。

既然這兩位鑑賞家都一致認為這幅畫蹟是趙孟頫傑作之一，那麼這位名家曾畫過如此的一幅畫，也是不無可能的。遺憾的是此畫今已不存，或是存而不為人所知或不曾刊印過。從這兩部著錄的描述中我們可以得到關於這幅畫的若干概念。文中強調這幅畫師法唐人，這點似乎使這幅畫和趙孟頫的基本見解保持一致；工細秀嫩的筆法也把這幅畫

<sup>125</sup> 此圖複印本見於喜龍仁中國畫，第六冊，圖版三十九，論述的部份則載於第四冊，頁三三至三四。近年 Franscois Fourcade 在其北京博物院美術珍藏 (*Art Treasures of the Peking Museum*) 一書中亦加討論，見是書頁八二至八三，圖版三十一，一九六五年紐約出版。

置於其早期作品之列。然而此圖所畫的羊，卻會和趙氏在二羊圖題款中聲稱以前未嘗畫過羊的題材的話互相衝突。或許我們只能把他的話解釋為他從未單獨畫過綿羊或山羊，因為此畫的主題是在那兩位歷史人物，而不在於羊。很可能蘇李泣別圖是趙氏早期的畫之一，而且成於宋亡後至他一二八六年受詔赴京之前這段時期。這時他抱有錢選的古典觀念，公然表露對宋室忠心耿耿，而所畫的畫筆緻工細，盡量師法唐人作品，這些特色都已為這兩位鑑賞家在記錄這幅畫時描述過。顯然蘇李泣別圖比二羊圖早約十五年之久。

元代還有其他數幀畫，同樣是以蘇武為主題的。和趙氏同一時代的文天祥（一二三六——一二八三）是宋代的忠臣，他曾在最後數次戰役中率兵和入侵的蒙古人對抗，後來終於被擒，因不屈的精神而就義。文天祥曾為李公麟所畫的蘇武忠節圖題了一首詩，其時正當一二七六年的艱苦時期，蒙古軍直摧宋都。<sup>126</sup> 另一位宋室忠臣是上述的鄭思肖，他亦曾題詩一首，稱頌一幅題為蘇李泣別圖的畫，此畫標題和前揭那幅傳為趙孟頫作的一樣。<sup>127</sup> 第三幅畫是傳為錢選畫的蘇李別意圖，不過此畫大概是屬於十四世紀時的作品。這幅今屬紐約 Ernest Erickson 氏藏品，而借展於瑞典斯得哥爾摩遠東文物館（Museum of Far Eastern Antiquities）的畫蹟，亦可證實這個題材在元代曾一度盛行。<sup>128</sup> 再者，畫史中載趙孟頫的兒子趙雍（生於一二八九年）曾畫過一幅蘇武牧羊的畫，雖然此畫必是成於趙孟頫所畫之後，但可作為趙雍的靈感得自其父的跡象。<sup>129</sup>

趙氏那個時代已為人知曉而又流傳到今世的一幅橫卷牧羊圖，是這個題材中最耐人尋味的一個例子。此畫據傳是周文矩（十世紀）所作，今藏於台北的故宮博物院（圖版十六）。<sup>130</sup> 正如展覽會的目錄指出，畫中「文矩」的署名是後人加上的，而且此畫的

<sup>126</sup> 見於文山先生全集（四部叢刊本），卷十三，頁五九至六〇。

<sup>127</sup> 鄭思肖的所南翁百二十圖詩，收於知不足齋叢書中，頁五六六六，一九六四年台北版。

<sup>128</sup> 複印本見 Bo Gyllensvärd 的“Some Chinese Paintings in the Ernest Erickson Collection”，載於瑞典 Bulletin of the Museum of Far Eastern Antiquities 第三十六期（一九六四年），圖版五至六。

<sup>129</sup> 載於陸心源的穰梨館過眼錄，卷七，頁一八至一九。由於此圖似乎從來未經刊印，故無從確定是否為一真跡。

<sup>130</sup> 複印本見中國文物（Chinese Art Treasures），即一九六一至一九六二故宮文物展出美國之目錄，圖版九。此圖石渠寶笈初篇「養心殿」只作簡短記錄。一九五六年出版的故宮書畫錄第四章，頁一四至一五稱此圖作牧羊圖，惟在一九六一至一九六二年間美國展出品的目錄則稱之為蘇李別意圖，是以其後故宮書畫錄再版時，即以此新的籤題取代。



風格也不能證實這個傳說是合理的。無疑這幅橫卷似乎屬於遼代(九〇七——一一二五)的畫風，畫中有若干元初人的跋語，其中包括了李孟這位曾於成宗(一二九五——一三〇七)及武宗(一三〇八——一三一—)朝中在北京任宰相的有名學者，和在一二八六年奉忽必烈皇帝之命往南方搜訪遺逸入仕元廷的程鉅夫，而趙孟頫即在他搜訪到的二十餘人之首；此外還有比趙孟頫年紀稍輕，亦為趙氏好友的虞集。其中一段跋語的日期是一三一六年，而最後一段則為一三八五年。這些日期顯示出這畫必定成於元代以前，加以其中的畫風，明確地指出是屬於遼金時期中國北方的作品。

在一九六一——一九六二年台灣故宮藝術品展出於美國的目錄中，根據這些畫跋的意見，把此畫的標題改為蘇李別意圖。這個標題之正確性，至少以元明鑑賞家的見解而論，似無疑問。畫中的羊羣居左，中間是兩位舊友相會，而背景則一片雪白，這個主題可證畫跋中的見解無誤。這些見解，全都一致表揚蘇武的貞忠，貶斥李陵叛國，向匈奴投降，這可說是中國歷史上最感人的情景之一。

這幅蘇武與李陵的畫之所以特別和趙孟頫的二羊圖有關，是由於趙氏必定知曉這幅畫。在蘇李別意圖的印鑑中，便有他的「天水郡圖書印」，這是此畫曾屬於其藏品的明證。<sup>181</sup>而一段題於一三八五年的跋語，更提到趙孟堅和趙孟頫的印鑑都曾繫於此圖。<sup>182</sup>不過，在兩次詳細比較過這些圖章後，覺得「天水郡圖書印」是唯一可以與趙孟頫有關的證據。然而，這一方印章與他通常所用的並不相同。其實，「天水郡圖書印」這一印，是凡姓趙都可用的。因此，卻也不能認作是確實證據。可是，由於李孟及程鉅夫都是與趙孟頫同時，又同在元廷任官，且又甚為友好，他曾看過這張畫的可能性極大。但是，假如他真的曾看過此畫，以他這樣的題跋名手，何以不在這張畫上一題呢？這一事實也並不值得詫異。由於趙氏身處特殊情勢，若流露任何與愛國有關的情感，自然是於他不利的。另一方面，對於其他在此畫題跋的人來說，他們雖仕於元廷，但忠於國家的問題卻不值得爭論。事實上，他們可以公然表達他們對蘇武的欽敬。舉例而言，第一

<sup>181</sup> 這個印鑑和一九六六年香港大學出版孔達與王季遷合編的明清畫家印鑑中頁五二五，編號十二及十三所複製的兩方相似，但卻並不完全相同。

<sup>182</sup> 此跋為原籍蘇州的周公諒所題。

位題跋者李孟（一二五五——一三二一）是原籍山西的北方人，且是一位曾仕於數朝元帝的文士，他的跋語寫道：

陰山漠漠朔風寒，抱節行人鬢已殘。  
忽見故交空灑淚，可能携手入長安。

第二位題跋者程鉅夫（一二四九——一三一八）原籍湖北，然而在入仕元廷的士人中，他是南方知識份子最早的一個，他的跋文如下：

牧乃不如羝，聚食殊欣欣。問君何爲爾，於此見故人。  
故人本良家，祖父多奇勳。出身事戎伍，志與衛霍羣。  
豈期一蹉跌，遂并陷所親。今晨忽邂逅，握手生悲辛。  
相持放聲哭，我哭非爲身。爾泪入九泉，我聲徹高旻。  
昔爲雪窖囚，今作王家珍。節旄雖盡脫，我脫不可塵。

衛青和霍去病同是漢代著名的大將軍，二人在公元前二世紀時和匈奴交戰，戰績彪炳。文中在論到蘇武和李陵二人不同的事業時，程鉅夫明顯地是同情前者，因爲蘇武和上述的兩名大將同樣偉大。第四段詩跋是虞集（一二七二——一三四八）所題，他原籍湖南及江西，在元代中葉位至高官。其跋謂：

歸心已絕重欷歔，使節能還萬死餘。  
六合一家無外患，皇華杖杜兩舒徐。

以上這些跋語，和元代及明初鑑賞家所題的其他數跋，都或多或少以歷史的眼光來論述蘇武李陵相會的問題，而對元初的環境和人格個性則絕口不提。由於他們之中有些是北方人，而其餘的則是南方人，他們無需像趙孟頫那樣負着爲國盡忠的責任，是以在討論這幅畫的主題時，他們可以毫無忌彈地一舒己見。這些題跋者的語氣和態度，與趙孟頫所畫那幅橫卷中明初一班人的迥然絕異，這是因爲後來那班人對趙孟頫在元初所處的困境全部十分了然的緣故。

我們把蘇李別意圖和二羊圖作一比較，便會發覺二者之間的關聯，而趙孟頫所隱藏的涵義，亦會變得更爲分明。雖然二圖間沒有多大顯著的相同點，但細察之下，便能

看出趙孟頫是特別得益於這幅畫的。二圖同是橫卷，而構圖亦同是以二人或二畜為中心。日期較早的那幅，用的是典型的敘述性風格，畫的中央畫有二人，左面穿白衣的是蘇武，右面穿黑衣的是李陵；左方的背景畫一牧人及羊羣，後面是白皚皚的山巒，而李陵的侍從馬匹則立於右方。畫者嘗試用象徵性的畫法，羊羣所聚之處，土壤肥沃，而人馬所立四周，則貧瘠荒涼，二者成為強烈的對比。再者，整羣羊都畫得生氣勃勃，而那邊的人馬則或呼呼入睡，或作憩息狀。最有趣的是一頭站在高處的綿羊，它的兩角上翹，正在上面傲然觀望整個情景，其站立的姿勢，和趙孟頫畫中的綿羊完全一樣。有漢一代，是後世所有中國人都公認為是中國歷史上最偉大的朝代，看來趙孟頫這位敏感而創作力豐富的畫家，因這個忠於漢室的膾炙人口故事中這感人的場面而觸發起靈感，他把這幅畫和他畫這個題材的較早期作品，以及韓滉的水牛圖，韓幹和李公麟的馬圖中所得的概念，戲劇化地把過去和現在綜合起來，成為嶄新的藝術性表現。

在二羊圖中，左面綿羊的傲氣似乎反映蘇武的精神，而山羊的屈辱神色則似代表李陵。二羊的佈置亦反映出是淵源自那幅台北故宮博物院所藏的畫。就是空白的背景也似乎暗示雪地和沙漠的荒蕪。若謂趙孟頫有意使他這幅畫和台北故宮所藏的那幅別離情景有關連，此說雖頗令人懷疑，但以文人畫的象徵性畫法觀之，這似乎就是實情。他對故宋盡忠的問題，使他不能明言蘇武牧羊的故事所含的隱喻，而且，把這個主題實實在在地畫出來，就像那幅關於兩名漢將相別的較傳統性畫蹟那樣，也絕不會適合這位元代畫家的目的；他早年曾經試過以傳統的方式來畫這幅畫，但現在既身為一個譽滿天下的學者和官員，他下筆便不得不更為玄奧。是以，在他探測文人畫的各種可能性時，趙孟頫發現他若要表達十分嚴肅的思想，也可以採取一種隨和、甚至正如他在題款所說的戲謔態度；因此，對深思的文人來說，二羊的題材會立刻引起蘇武忠節的聯想，而對其他的人，這個題材就只是一幅平常的動物畫，這正是趙孟頫在一三〇一年，大約是二羊圖畫成之時，所說一段話中的意思：

吾所作畫，似乎簡率，然識者知其近古，故以為佳。<sup>188</sup>

正如我在前一篇論文中所指出，趙孟頫常肩負着他對宋室不忠的道義重擔，而且在

<sup>188</sup> 此語上文已引述過，參閱前揭註九十。

他的詩畫中表示出來。雖然他因身仕元人，只能把這種感觸以十分隱晦的手法表露出來，然而他的象徵主義卻逃不過後世鑑賞家敏銳的眼光。趙孟頫有一幅寫尚書洪範的畫，而其仰慕者文徵明（一四七〇——一五五九）在畫上所題跋語中指出他對此篇論及不忠的概念尤為注意。他又寫道：

公素精尚書，嘗為之集注。今皆不書，而獨此篇，不可謂無意也。<sup>184</sup>

晚明清初的鑑賞家顧復在其近年才出版的平生壯觀中，亦附和文氏的見解，他的評語謂：

趙文敏畫人物、山水、鞍馬、禽魚、蘭竹，超妙入神。開闢來，一人而已。後世之題其畫者，不能嘿嘿焉。文徵明題洪範圖，大意以為箕子叔父之親，兼之師保之尊，白馬來朝，陳疇異國。文敏作此，豈云無意？無意者，為趙氏屬疎而位卑，可以情恕者也。此昌黎所謂「古之君子，待人輕以約」也。<sup>185</sup>吳文定寬云：「苕溪影落鷗波亭，<sup>186</sup>王孫弄筆何曾停？北來戎馬暗江滸，千古遺恨歸滄溟。」張、陸將相也，殉國何疑，豈可責之位卑屬疎者乎？此周公所謂求備也。<sup>187</sup>吳恆云：「猗蘭豈不佳？晚節諒難保。國香一零落，天涯遍芳草。」<sup>188</sup>此以「今

<sup>184</sup> 這段跋語記錄於張丑的清河書畫舫，卷十，頁四五至四六。

<sup>185</sup> 此句源自韓愈的名篇原毀中首句，原文全句如下：「古之君子，其責己也重以周，其待人也輕以約。」（韓昌黎集，一九三三年商務印書館版，第三冊，頁六五）在這裏，顧復引韓愈句來暗示後人不應責趙孟頫過嚴。

<sup>186</sup> 鷗波亭乃趙孟頫在其故里吳興的苕溪沿岸所建，且顯然是他多次文會雅集的地點。因此有時有人亦稱他作趙鷗波，指的就是這個亭子。

<sup>187</sup> 此處所指仍為前揭韓愈之文，蓋文中稱周公為才華蓋世，後人鮮能與之匹比。

<sup>188</sup> 詩中「猗蘭」的意象似出自一則關於孔子的軼事。樂府詩集（四部叢刊本，第五十八卷，頁二至三）所收猗蘭操一詩，大意謂：孔子週遊列國，欲得諸侯聘任，不果而還；自衛返魯途中，見幽谷中香蘭獨茂，喟然而嘆：「蘭當為王者香，今乃獨茂與衆草為伍！」乃止車援琴鼓之，自傷不逢時，託辭於香蘭。就此而言首見於左傳（宣公三年）的「國香」一詞，亦指蘭之特有幽香，是以隱含賢者之義。至若首見於屈原離騷的「芳草」和「衆芳」，亦統指有德之士（參閱一九五九年倫敦出版 David

日國香零落盡，王孫芳草遍天涯」<sup>139</sup>之句，而偷其唾餘也。此鳩摩羅什所謂，「嚼飯喂人，非徒失味，令人欲嘔者也。」評人者當以衡山先生爲法。<sup>140</sup>

在這段長篇評語中，作者表示他和文徵明一樣，認識到趙孟頫雖仕元朝，但對故宋仍存有強烈的感情。對這兩位鑑賞家來說，趙孟頫的罪孽是可以原有的，而元明二代知識份子對他的非議並不完全公允。從他們的眼光看來，那些非難趙氏的人，不過是以無味而且令人惡心的食物奉人，因為他們只是人云亦云，並沒有真正瞭解趙孟頫的真情實感。

照這些評語來看，明初鑑賞家在已佚的畫跋中把趙孟頫二羊圖解作蘇武的忠節並非出於偶然或主觀的臆測，而是以趙氏在元初所處的窘境作爲充份的根據。事實上，趙孟頫在假裝以遊戲性質畫這幅畫時，很可能心中已負荷着這個沉重的道義重擔。在他的詩詞中，他一再表示羨慕那些古代的忠臣，而對自己曾晉身仕元感到悲哀。<sup>141</sup>藉着一幅簡單的畫把道義上的責任感表達出來，這個觀念和儒家在亂世中應負同樣責任的看法完全吻合。

並且照各跋所言而論，其所以在十七世紀自這幅畫脫佚，並非巧合；明初政治環境的轉變，使一些鑑賞家能够把他們領悟到趙孟頫的寓意表達出來。這些題跋者，就是在明初也還不能完全自由發表意見的，因爲那位多疑的明太祖的強暴手段逼使不少人將其

Hawkes, *Ch'u Tz'u: The Songs of the South*, 頁二三，第十三對句)。然而此詩之中，所指的似是下面的四句：「何昔日之芳草兮，介直爲此蕭艾也。豈其有他故兮，莫好修之害也。」(同上，頁三二，一五六至一五七對句)。由此看來，此詩似暗示賢德之士已一去不復返，餘下者莫不是庸才之輩。其對趙孟頫的特別含義，可參閱下揭註釋。

<sup>139</sup> 此二句出自道家學者張伯雨(一二七七——一三四八)致趙孟頫之子趙雍一詩，載於一九五九年上海出版，葉子奇的草木子，頁七二。此書本於明初寫成，然至一五一六年始付印，參閱拙作「The Oberlin Orchid and the Problem of P'u-ming」內關於此詩的討論，此文載於 *Archives of Chinese Art Society of America*，頁五三，一九六二年出版。

詩中多處引申自屈原的離騷，至爲明顯，例如首句出自離騷的「余既滋蘭之九畹兮」，末句的「芳草」亦直接採自離騷中含有無才德之人的象徵。

<sup>140</sup> 顧復平生壯觀第四冊，頁二六至二七，一九六二年上海出版。是書序文日期爲一六九二年。

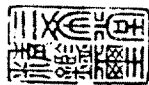
<sup>141</sup> 趙氏人格上這一方面，拙作「趙孟頫鵲華秋色圖」頁八一至八四已作論述。

真實感情藏於心底，特別是和忠於前朝有關的事情。這種壓力或許就是其中數位作者所以不署以真實姓名的原因。再者在清初的政治氣氛下，忠節的問題又再成為衆矢之的（尤以和身仕「外族」朝廷有關的問題為然），文人到處受到迫害，假定有些藏家認為需要割去畫上的跋語，只留下僧良琦為首那段沒有提到蘇武的跋，似乎也是頗合理的。不過，幸虧有了收錄這些其他跋語的較早期著錄，我們今天得以把趙孟頫對繪畫上的形式、風格和涵義的入手法門作更深入的瞭解。

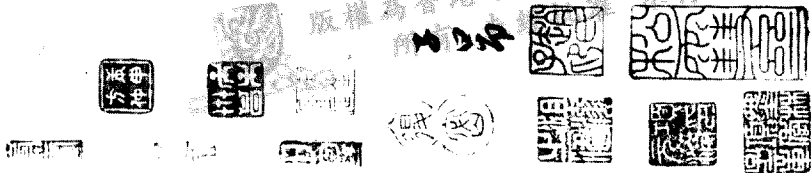
香港中文大學中國文化研究所  
 所有 未經批准 不得翻印



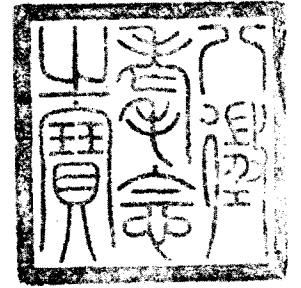
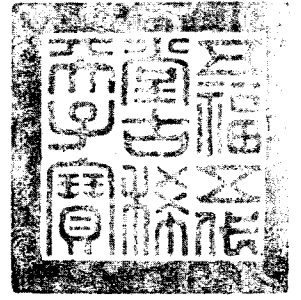
子昂學畫馬仲  
 信亦亦羊三百  
 尋常畫一隻惟  
 具良匠而雲字不  
 易振筆有誰方  
 張乳畜介物伊  
 人宮去長  
 甲辰秋三月  
 趙孟頫



余嘗畫馬未嘗畫羊因  
 仲信亦亦羊三百  
 能畫之古人於余顏有得



圖版一 趙孟頫，二羊圖卷。



圖版二 二羊圖卷之良琦題跋。



圖版三 趙孟頫，二羊圖卷。恢復原狀（未加後人藏印及題跋）。





一牛欲首四宇洞弘  
 景高情想像同破  
 說語惟誇曲有要回  
 洞端識民銀  
 乾隆癸酉御題

龍瑞

龍瑞



宮博物院藏畫，北京，1964，第二卷，第十九至廿一版

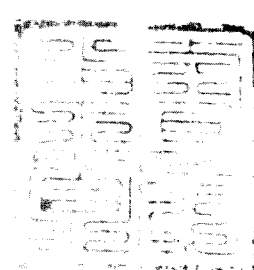
版權為香港中文大學中國文化研究所  
所有 未經批准 不得翻印



版權為香港中文大學中國文化研究所  
所有 未經批准 不得翻印



版權為香港中文大學中國文化研究所  
所有 未經批准 不得翻印



版權為香港中文大學中國文化研究所  
所有 未經批准 不得翻印

圖版四 韓滉，五牛圖卷。北京，故宮博物院藏。（原刊於

文化研究所  
中國大學  
石印

余南士言游於好事家見韓見畫數  
種其賢官畫者豐年而醉學士尚  
幾可與家先氏擊探圖羊也鮮于伯  
英家解道士圖與此五牛皆真跡初四  
師畫以此卷示余甚愛之後乃知為從  
伯昂物因託劉彥方求之伯昂欣然以  
時至元廿八年七月也明年六月携歸  
重又明年濟南東倉官舍題一月此上  
不

右君韓晉公五牛圖神

畫嘉落希世名筆也昔梁  
武欽用陶弘景畫二牛一

以金絡首一自放於水車之  
際梁武欽其高致不復強

之此圖殆寓其意云云昂重題  
此圖僕舊藏不知何時歸

太子書房

大正以賜唐古台平章因得再  
展抑何幸耶

延祐九年三月三日集賢侍讀學士  
正奉大夫趙孟頫又題

圖版五 趙孟頫書于韓泥五牛圖卷之三跋。(原刊故宮博物院藏畫,二卷)



角尖強  
力相持  
出步想是  
最重指點  
後服向傲  
露尾垂  
乾隆帝題

牧牛歌  
放牧  
效  
此  
正奉大夫趙孟頫

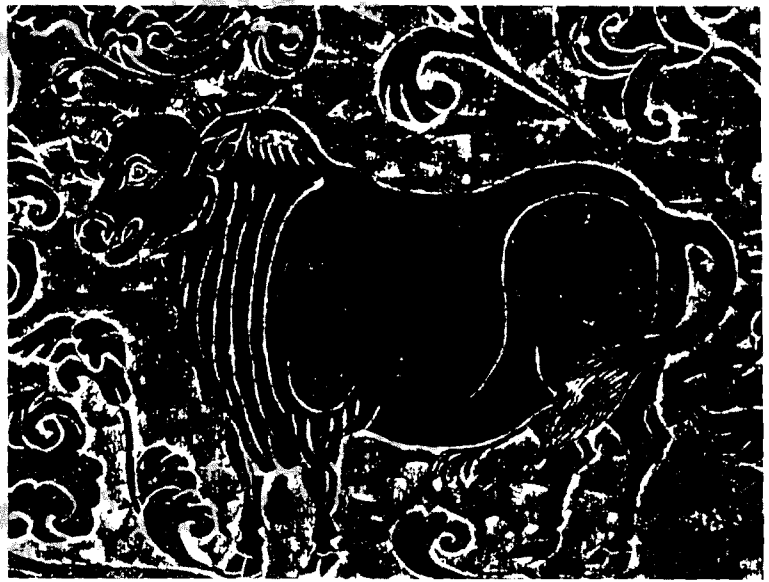
圖版六 傅戴嵩，鬪牛圖，北京故宮博物院舊藏。

(原刊歷代名人書畫，北京，1925，第一集)



圖版七 趙孟頫，竹石圖，台北，故宮博物院藏。

版權



版權



圖版八 唐永泰公主墓石棺蓋上所刻動物  
(原載西安碑林,東京,一九六七刊,第180、  
188、189版)

版權



版權為香港中文大學中國文化研究所  
所有 未經批准 不得翻印



龍眼手馬五馬圖一  
一號沈之五馬圖自  
于國政董鑄字掛  
三其登報後以今略  
以故身尊殿中為  
中亦請才愛馬罕  
及去行改馬為之  
有八寸五馬之為不  
是誠于馬事未敢  
不進育之大同物  
情到亦如上如調  
勞暇然今矣矣志  
古希那以昔并務  
披逐展因自以此  
句併石火先陰速  
誠什  
甲辰秋九月  
沈鼎鑄

白一匹元祐元年四月初三日在蘇州院收董鑄  
進到錦膊總八歲四尺六寸



版權為香港中文大學中國文化研究所  
所有 未經批准 不得翻印

五馬圖卷  
五馬圖卷  
五馬圖卷

天祐元年閏月九  
日沈鼎鑄題

版權為香港中文大學中國文化研究所  
所有 未經批准 不得翻印

圖版十 李公麟，五馬圖卷。現在藏處未明，原刊中國名畫寶鑑，

版權為香港中文大學中國文化研究所  
所有 未經批准 不得翻印

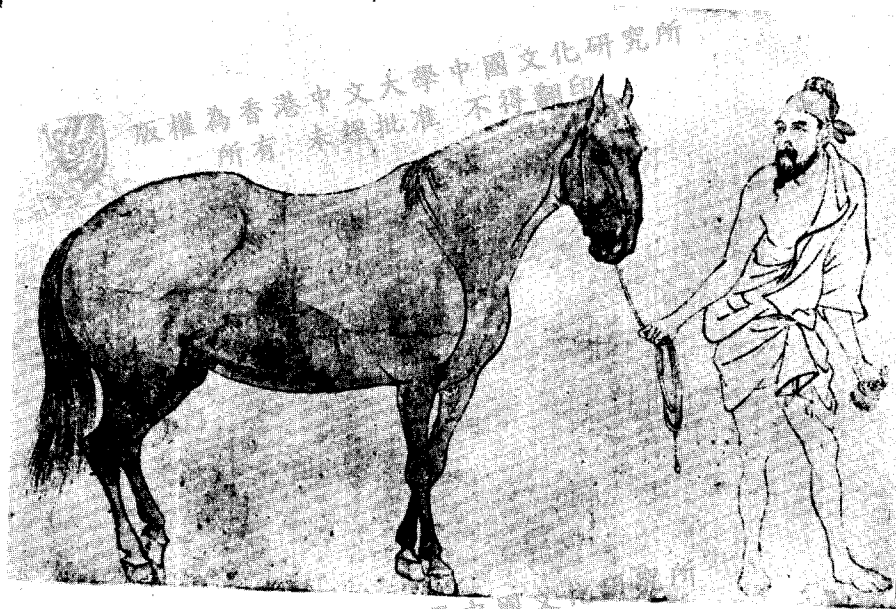


右一匹元祐元年十二月十六日在麒麟院  
進到鳳頭驄八歲五尺四寸



中國文化研究所  
香港中文大學  
未經批准 不得翻印

右一匹元祐二年十二月廿三日於左天  
馬好頭赤九歲四尺六寸



版權為香港中文大學中國文化研究所  
所有 未經批准 不得翻印

中國名畫寶鑑，東京，1936，第八十三至八十七版)

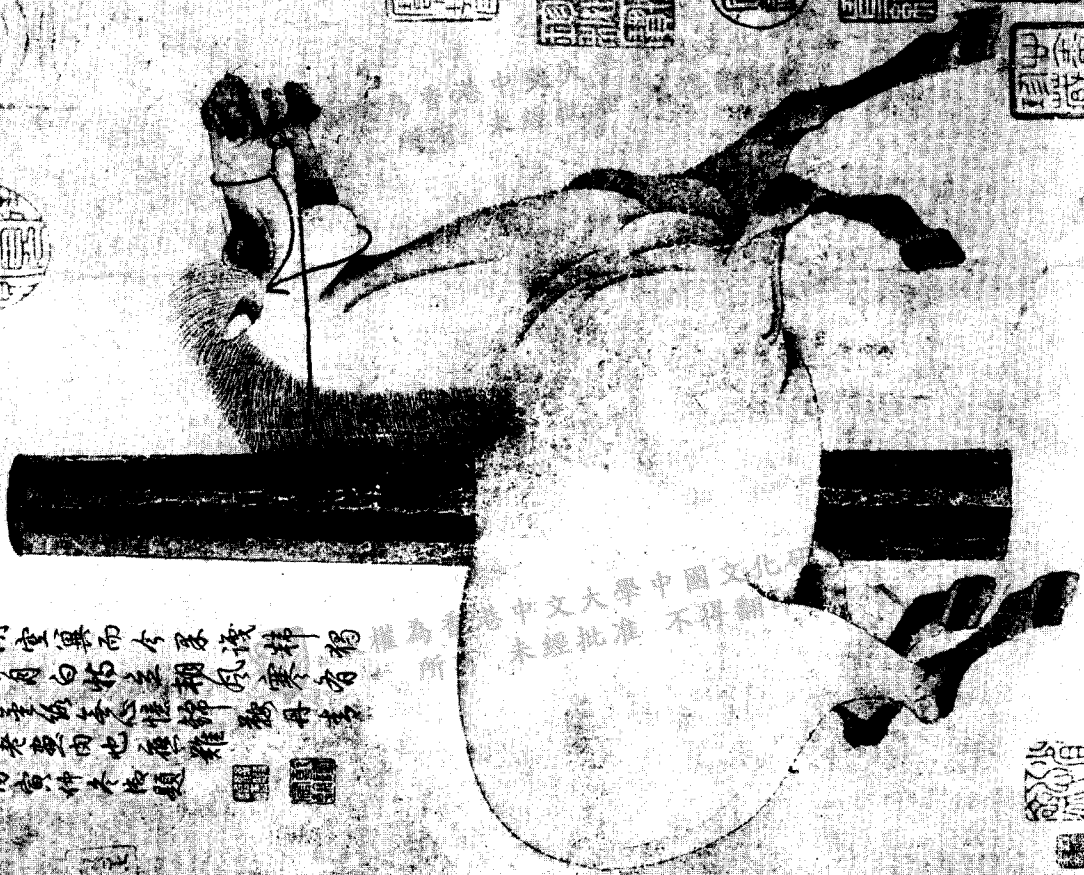
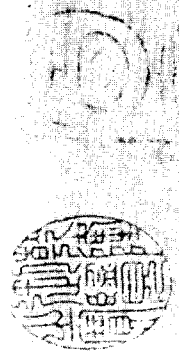
香港中文大學中國文化研究所  
所有 未經批准 不得翻印

版權為香港中文大學中國文化研究所  
所有 未經批准 不得翻印

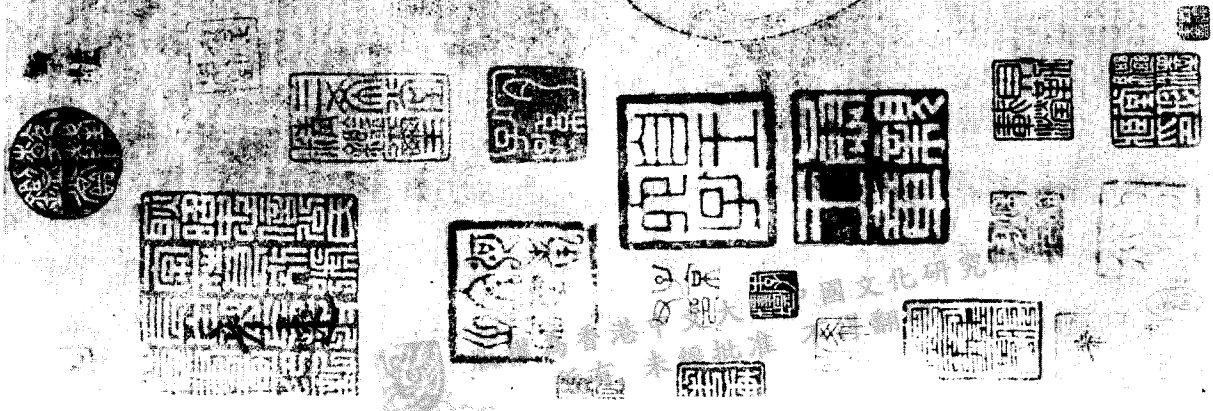
南唐押署所識物

多其吳人吳說

照夜白



於古同空冥而今家淺梓獨  
新常自白物之朝風寒有  
志凌雲氣志懷歸 魏丹素  
會霸老要內也應雜  
乾隆丙寅仲冬後題



圖版九 韓幹，照夜白圖，倫敦，Lady David 藏。



版權為香港中文大學中國文化研究所  
所有 未經批准 不得翻印



版權為香港中文大學中國文化研究所  
所有 未經批准 不得翻印



圖版十一 趨孟頫，調良圖。台北，故宮博物院藏。

香港中文大學中國文化研究所  
所有 未經批准 不得翻印

版權為香港中文大學中國文化研究所  
所有 未經批准 不得翻印



10019





版權為香港中文大學中國文化研究所  
所有 未經批准 不得翻印



圖版十四 龔開，駿骨圖卷。大阪市立美術館藏。



圖版十五 任仁發，人馬圖。北京，故宮博物院藏。  
(原載中國古代繪畫選集，北京，1963，第五十九版)



圖版十六。無款，蘇李別意圖。台北，故宮博物院藏。



版權為香港中文大學中國文化研究所  
所有 未經批准 不得翻印

# The Meaning of Chao Meng-fu's *Sheep and Goat* in the Freer Gallery

(A Summary)



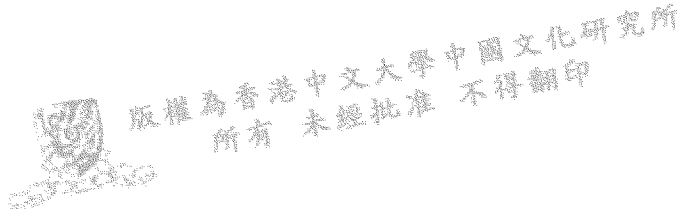
CHU-TSING LI

版權為香港中文大學中國文化研究所  
所有 未經批准 不得翻印

The present article, originally entitled "The Freer *Sheep and Goat* and Chao Meng-fu's Horse Paintings," first appeared in English in the journal *Artibus Asiae* published in Ascona, Switzerland, in 1968. Now, the entire article has been translated into Chinese by Miss Tsang Ka-bo of the University of Hong Kong. In reading over the Chinese translation, the author has made a number of minor revisions. However, the basic ideas have all been retained.

Basically, this article is an iconographical study of Chao Meng-fu's painting, taking into consideration its style, its inscription, its colophons, its collectors' seals, and the historical circumstances under which the painting was executed. By tracing these features of the painting, the author attempts to reconstruct the ideas and reasons which go into the conception and execution of the picture. By this reconstruction, it is established that the sheep and goat, simple though they appear in this painting, are the vehicles by which Chao Meng-fu symbolizes the contrast between Su Wu and Li Ling during the Early Han Dynasty in connection with the problem of loyalty and patriotism. This concept, typical of the Confusian tradition, plays an important role in the early development of literati painting.

Readers who are interested in the English version of this study are asked to read it in *Artibus Asiae*, XXX (1968) or in the monograph of the same English title issued by that journal.



版權為香港中文大學中國文化研究所  
所有 未經批准 不得翻印