

世變下的踽踽獨行：溥儒馬畫研究^{*}

魏可欣^{**}

提 要

本文觀察到舊王孫溥儒（1896-1963）馬畫畫題背後二股不同的作用力，其一為溥儒特殊的階級性與民族性所涉及滿族的騎射教育及漢文化教育；其二為時代性維度，即民國初年繪畫變革潮流及溥儒渡臺的影響，因此，擬經由對其馬畫風格及畫論的相關探討，試圖釐清溥儒馬畫所蘊示的相關意涵。本研究認為，大清的易代之變，遜清貴胄的若干成員轉以鬻畫賣文為生，順應藝壇所推崇郎世寧（Giuseppe Castiglione, 1688-1766）馬畫的寫實畫風，自然地將成長過程曾接受過的藝文陶養轉為文化技能，畫馬、出售馬畫，顯現馬畫長才。綜觀溥儒同宗的遜清貴胄或同時代的畫馬名家，或多或少皆曾受到郎世寧時風影響，不過，溥儒馬畫或《寒玉堂畫論》中〈論馬〉似乎有意地「迴避」郎世寧。事實上，溥儒馬畫風格，隱含著其面對西方勢力所遭受的國變挫傷，是以，於馬畫中，溥儒不僅對往事作鄉愁式的回顧，投射滿人騎射文化語境的訴求，更進一步運用古代風格與文本內容叩問世變與創新的辯證關係，幽微地以滿漢文化的合縱連橫之姿，抗衡、博弈著近代西方文化的猛烈衝擊。

關鍵詞：溥儒、遜清貴胄、馬畫、郎世寧、騎射教育

^{*} 收稿日期：2021年2月20日；通過刊登日期：2021年6月15日。

本文為筆者在國立臺灣大學藝術史研究所學習期間之成果。承蒙恭王府王東輝主任、莊吉發老師分別提供溥儒畫稿及相關研究資料，師友們協助審閱。又復蒙《故宮學術季刊》匿名審稿人惠賜諸多寶貴意見，幫助本文更臻完善，在此一併致謝。惟文中疏漏之處，實仍為作者之責。

^{**} 國立臺灣大學藝術史研究所博士

一、前言

舊王孫溥儒（1896-1963）渡臺後畫了衆多馬畫，關於此，詹前裕研究認為清朝能入主中原得力於騎兵，故宗室子弟皆需學習騎射，亦多擅畫馬。由於長期的觀察接觸，對於馬的性格，體態掌握相當深刻。¹ 劉芳如亦持近似看法，強調溥儒寓臺後無法施展曠野馳騁的豪情，遂藉由馬畫傳達懷舊情感。² 而馮幼衡進一步研究認為，民國初年畫壇興起了變革的要求，當中革新派以康有為（1858-1927）為首，主張向西洋繪畫技巧學習，倡導「當以郎世寧為太祖」，遂造成郎世寧（Giuseppe Castiglione, 1688-1766）中西合璧的寫實畫風風靡藝苑，北方傳統派畫家溥雪齋（溥忻，1893-1966）、馬晉（1900-1970）、海上畫家趙叔孺（1874-1945）等皆受啟發。相較之，溥儒似乎是特例，反倒有意地維持傳統的純度，馬畫風格多樣，從唐馬、宋馬、元馬、清馬無所不習，該題材最富象徵性，透露他對過去生活的懷念，配合題畫詩，成為他傷逝情懷的寄託。³ 又，王淑珍亦留意到大清愛新覺羅家族因為長期地浸潤於漢文化，均有廣博的文化修養，而清後期至民國年間，愛新覺羅家族更出現多位畫馬能手，如咸豐皇帝奕訢（1831-1861）、載瀛（1859-1930）、載濤（1887-1970）、溥忻、溥儒、溥儁（1901-1966）、溥佐（1913-1991）、溥佐（1918-2001）等。⁴

此外，關於歷代馬畫研究，學界亦累積了不少豐碩成果，諸如石守謙指出文壇對於唐代韓幹（?-780）的馬畫優劣之論辯，乃關乎中、晚唐「感神通靈」觀的沒落，並牽涉到中國繪畫於此後山水與花鳥畫科逐漸脫穎而出。⁵ 2019年宋代李公麟（1049-1106）〈五馬圖〉重新現身於東京國立博物館所舉辦的「顏真卿——超越王羲之的名筆」特別展，板倉聖哲也對該卷的歷史意義進行表述，⁶ 進而黃小峰則

1 詹前裕，〈溥心畬的書畫藝術〉，《溥心畬繪畫藝術之研究》（臺中：臺灣省立美術館，1992），頁40。

2 劉芳如，〈溥儒在故宮——從寒玉堂託管文物論溥心畬南渡後的逸格畫風〉，收入國立故宮博物院編，《張大千溥心畬詩書畫學術討論會論文集》（臺北：國立故宮博物院，1994），頁341。

3 馮幼衡，〈丹青千秋意，江山有無中——溥心畬（1896-1963）在臺灣〉，《造型藝術學刊》（新北：國立臺灣藝術大學書畫藝術學系，2006），頁19-36。

4 王淑珍，〈遊藝翰墨：滿清愛新覺羅家族書畫藝術〉（臺北：石頭出版社，2012），頁153、163-164、173-182。

5 石守謙，〈「幹惟畫肉不畫骨」別解——兼論「感神通靈」觀在中國畫史上的沒落〉，《藝術學》，4期（1990.3），頁165-191。

6 板倉聖哲，〈李公麟〈五馬圖〉〉（東京：株式會社羽鳥書店，2019），頁32-48。

針對宋代李公麟〈五馬圖〉的圖像要素、畫面邏輯、題簽文字的格式與內容等重新考察與辯證，認為〈五馬圖〉是以李公麟為中心的北宋文人對於唐代韓幹馬畫傳統的理解和闡發，每匹馬各自代表了宋人觀念中一類特殊毛色的馬，並非「紀實」的職貢繪畫。⁷ 李鑄晉、張子寧則留意到元代趙孟頫（1254-1322）父子在馬畫「復古」的意圖與學習；又，Jerome Silbergeld、Jonathan Hay、方聞及陳德馨進而就趙氏父子馬畫之使用脈絡作不同層面的探討。⁸ 林士鉉則針對乾隆時期（1736-1796）的貢馬，說明清朝獨特的滿洲政治文化內涵。⁹ 而馬雅貞進一步對於清代郎世寧〈百駿圖〉中瘦馬的出現和其與奚官的複雜配置所組成的新敘事結構，對清代宮廷馬畫的意義提出論述。¹⁰ 就上述研究，可以發現馬畫風格、被賦予的文化內涵和使用脈絡，隨著時代的周流、變遷乃不斷地被演繹著。

審諸學者對溥儒馬畫的研究會發現，該畫題背後似乎顯示著不同的脈絡線索，彼此交織影響著。其一為溥儒特殊的階級性與民族性所涉及滿族的騎射教育及漢文化教育；其二為時代性維度，即民國初年繪畫變革潮流及溥儒渡臺的影響。究竟這些力量如何作用於溥儒馬畫？又，溥儒馬畫風格如何發展演變、成型？蘊示的意義為何？就此，擬奠基於前人研究，重新對溥儒馬畫作品、題識及〈論馬〉畫論作系統性的檢視與考察。本文首先，就遜清貴胄群體的馬畫現象加以探討，一方面略為論述大清騎射教育與民初繪畫改革二股不同的作用力，另方面觀察溥儒於此中的活動與反映；繼而，分析溥儒馬畫表現特色、圖像淵源及《寒玉堂畫論》中〈論馬〉之內容；最後，嘗試探討溥儒馬畫中的相關寓意。

7 黃小峰，〈重訪《五馬圖》〉，《美術研究》，8期（2019.4），頁81-88。

8 李鑄晉，〈趙孟頫的二羊圖卷〉，收入氏著，《鵲華秋色：趙孟頫的生平與畫藝》（北京：新華書店，2008），頁225-288；Chu-tsing Li, "Grooms and Horses by Three members of the Chao Family," in *Word and Image: Chinese Poetry, Calligraphy, and Painting*, ed. Alfreda Murch and Wen C. Fong (New York and Princeton: The Metropolitan Museum of Art and Princeton University Press, 1991), 199-220；張子寧，〈也談《趙氏三世人馬圖卷》〉，收入上海書畫出版社編，《趙孟頫研究論文集》（上海：書畫出版社，1995），頁767-776；Jerome Silbergeld, "In Praise of Government: Chao Yung's Painting, Noble Steeds, and Late Yuan Politics," *Artibus Asiae* 46, no. 3 (1985):159-202；Jonathan Hay, "Khubilai's Groom," *Anthropology and Aesthetics* 17/18 (1989): 117-139；Wen C. Fong, *Beyond Representation: Chinese Painting and Calligraphy 8th-14th Century* (New York: New Haven and London: The Metropolitan Museum of Art and Yale University Press, 1992), 432-436；陳德馨，〈從趙雍「駿馬圖」看畫馬圖在元代社會網絡中的運作〉，《國立臺灣大學美術史研究集刊》，15期（2003.9），頁133-167。

9 林士鉉，〈乾隆時期的貢馬與滿洲政治文化〉，《故宮學術季刊》，24卷2期（2006冬），頁51-108。

10 馬雅貞，〈清代宮廷畫馬語彙的轉換與意義——從郎世寧的《百駿圖》談起〉，《故宮學術季刊》，27卷3期（2010春），頁103-138。

二、遜清貴胄馬畫成因及相關風格

接續前言所述及溥儒馬畫背後不同的脈絡線索，此節將著眼於遜清貴胄群體所接受的教育、置身的時代處境及文化圈，探討其馬畫成因及相關風格。

葉高樹研究指出，滿洲君主在理解到漢化為不可避免的趨勢時，亦興起了維護本民族文化傳統的決心，而有「國語騎射」政策的形成與推動。又滿洲君主視「滿洲乃國家根本」，自八旗制度創建以來，隨著政權基礎的壯大與統治範圍的擴張，八旗之中又分為滿洲、蒙古、漢軍，故「國語騎射」的推行，亦兼及蒙古與漢軍。¹¹ 就此，可知「騎射」教育遍及八旗子弟，是爲了能在騎馬奔馳時射箭中的，並不必然造就擅長畫馬的專才。

至於遜清貴胄專擅藝文的現象，主要關乎愛新覺羅家族對於貴胄子弟的教育方式。清代的統治者，爲了維護其家族的長久統治，十分注重對子弟的系統教育與培養，研究指出愛新覺羅家族的成員，包括皇子、宗室、覺羅（gioro，清制，以顯祖宣皇帝塔克世本支爲宗室，伯叔兄弟之支爲「覺羅」）等，分別在上書房、宗學、覺羅學接受清語、騎射的教育，並有定期的考核，遂能保持較佳的民族特質；他們也有兼通滿漢的必要，故安排有學習漢文的課程，皆具備一定的漢文化等素養，¹² 因此，無論就儒學、文學、音樂、戲曲、書畫藝術等皆出現優秀人才。據清末民初旗人李放（原名充國，1884-1924）編纂《八旗畫錄》，認爲旗人畫藝「可比方漢人而無愧」；皇族諸王公，「其粉繪之妙，非但可以陵今鑠元，且欲駕唐宋宗室而上之。」¹³ 循此，可推知大清貴胄子弟由於長期地浸潤於漢文化的傳統，特別是宮廷內府、王府和富貴之家，還藏有大量歷代傳世名家真蹟，供子弟接觸、臨習，其成長之基模，因爲享有較多的「文化資本」，自然地薰習於藝文中，故普遍具有較高的文化涵養和功底。至於該家族畫馬，乃清末期出現的特別現象，於「載」字輩及「溥」字輩較爲顯著。「載」字輩如載瀛、載濤。¹⁴ 而「溥」字輩，如

11 葉高樹，《清朝前期的文化政策》（臺北：稻鄉出版社，2002），頁 351-352。

12 葉高樹，〈「滿族漢化」研究上的幾個問題〉，《中央研究院近代史研究所集刊》，70 期（2010.12），頁 210。

13 相關研究參見趙展，《滿洲文化與宗教研究》（遼寧：遼寧民族出版社，1997），頁 233-246；程君顯，〈清代前期的皇族畫家初探〉，《史耘》，2 期（1996.9），頁 130-135。

14 （一）載瀛，道光皇帝之孫，惇親王奕誼第四子。隸鑲白旗。光緒十五年（1889）封二等鎮國將軍。光緒二十年（1894）加不入八分輔國公銜。光緒二十八年（1902）襲多羅貝勒。（二）載濤，字楚雲。醇賢親王奕環（道光皇帝第七子）第七子。正紅旗人。光緒十六年（1890）封

載瀛大兒子溥忻、五子溥儼、六子溥佐、八子溥佐四兄弟及同宗溥儒等。¹⁵ 當中更有多人，鼎革後以銷售馬畫來維持生計。

據《近現代金石書畫家潤例》中的統計資料，20 年代至 30 年代該書收錄極少數以馬為主題的潤例，¹⁶ 如刊載於 1929 年《湖社月刊》第 17 冊〈四樂齋畫潤〉所示：

畫馬。堂幅六尺 140 元，四尺 80 元，三尺 40 元，二尺 30 元，摺扇 20 元，紈扇 10 元，冊頁每方尺 16 元，逾尺加半。以上係寫真潤格，寫意減三成，每件畫馬以一二匹為率，多者另議。紈摺扇隨意布景，堂幅冊葉願布景者另議。寶熙代訂。¹⁷

刊載於 1932 年《湖社月刊》第 44 冊〈堯仙居士畫馬潤格〉所示：

堂幅四尺 32 元，三尺 16 元，二尺 12 元，條幅照堂幅例減三成，橫幅照堂幅例加半，摺扇 6 元，紈扇 4 元，冊頁每方尺 6 元，逾尺加半。每件畫馬以一二匹為率，多者另議。佈景者松風畫友潤格列後，堂幅四尺 30 元，三尺 10 元，二尺 10 元，摺紈扇 5 元，冊頁每方尺 5 元，逾尺加半。袁勵準、溥忻代訂。¹⁸

二等鎮國將軍，後晉輔國公。光緒二十八年（1902）奉旨過繼給鐘端郡王奕詒（道光皇帝第八子）為嗣，命襲貝勒爵。光緒三十四年（1908）加郡王銜。曾任清宮備引大臣、禁衛軍統制兼軍諮事務大臣。早年入北京陸軍貴胄學校學習軍事，並去法國索末騎兵學校見習；辛亥革命後，曾任賽馬會會長。七七事變後，組織滿族聯合會並任會長。偽滿洲國成立時，拒赴東北參政。1949 年中華人民共和國成立後，曾當選人大代表、政協委員等職。從政之餘勤於藝事，工書善畫，尤善畫馬。參見王淑珍著，《遊藝翰墨：滿清愛新覺羅家族書畫藝術》，頁 163-164。

15 （一）溥忻，字雪齋、學齋，號松風主人。惇勤親王奕詒（道光皇帝第五子）之孫、貝勒載瀛（奕詒第四子）長子。正藍旗人。光緒二十四年（1898）奉旨過繼給孚敬郡王奕譞（道光皇帝第九子）為孫，加恩封賞固山貝子爵。宣統二年（1910）任乾清門行走；翌年充備引大臣、前引大臣；（二）溥儼，字毅齋，號松鄰。貝勒載瀛第五子。襲固山貝子爵；（三）溥佐，字松窗，號雪溪，筆名堯仙、健齋。載瀛第六子。1915 年過繼給叔父載津為嗣；（四）溥佐，字庸齋，號松堪、松龕，載瀛第八子。（五）溥儒，字心畬、仲衡，號松巢、西山居士、西山逸士、義皇上人、舊王孫，齋號「寒玉堂」。恭忠親王奕訢（道光皇帝第六子）之孫、貝勒載瀅（奕訢次子）次子。參見王淑珍著，《遊藝翰墨：滿清愛新覺羅家族書畫藝術》，頁 174-177。

16 《近現代金石書畫家潤例》全書收錄的金石書畫潤例二千餘件，筆者就馬畫專例略作統計，發現除了上述幾位遜清貴胄外，僅見 1890 年《申報》刊載槎溪咸曾卿（生卒年不詳）〈擅畫馬匹〉，另外，在 1927 年《申報》陳仁先（陳曾壽，1878-1949）〈蒼虬閣書畫例〉、《湖社月刊》第 56 冊陳煦（字緣督，1902-1967）〈陳緣督鬻畫潤格〉及徐悲鴻（1895-1953）〈徐悲鴻自擬畫潤〉中曾述及畫馬潤格。參見王中秀、茅子良、陳輝，《近現代金石書畫家潤例》（上海：上海畫報出版社，2004），頁 59、209、281、327。

17 王中秀、茅子良、陳輝，《近現代金石書畫家潤例》，頁 241。

18 王中秀、茅子良、陳輝，《近現代金石書畫家潤例》，頁 274。

刊載於 1932 年《湖社月刊》第 51 冊〈堃雲居士畫馬潤格〉所示：

堂幅四尺 40 元，三尺 20 元，二尺 15 元，條幅照堂幅例減三成，橫幅照堂幅例加半，摺扇 8 元，紈扇 5 元，冊頁每方尺 8 元，逾尺加半。每件畫馬以一二匹為率，多者另議。佈景者松風畫友潤格列後，堂幅四尺 30 元，三尺 15 元，二尺 10 元，摺紈扇 5 元，冊頁每方尺 5 元，逾尺加半。袁勵準、溥忻代訂。¹⁹

又，刊載於 1936 年《藝文雜誌》第 1 卷第 2 期〈溥雪齋畫展〉，雖不全然以馬為主題，但亦見馬畫潤格：

北平名畫家溥雪齋君於 4 月 14 日至 16 日假湖社舉行個展，作品 60 餘幀，售價最貴者如問禮圖 800 元，西園雅集卷及雙馬中堂各 500 元，在 3、400 元間者有鍾進士、松溪策騎、琴趣、驚馬、林泉高逸、工筆竹石仕女、林泉清逸、搗衣圖、晴嵐暖翠、松篁琴韻等，最廉者為秋山訪道圖，定 60 元。各件大都定去，秋山訪道圖其有五六人同時加定，可見價值一斑。附溥毅齋君棕馬、白馬、桃竹立軸數幀，及長卷工筆百花圖、工細八駿圖，售價各 160 元。²⁰

刊載於 1937 年《藝文雜誌》第 1 卷第 6 期〈溥毅齋潤例〉所示：

堂幅六尺 100 元，五尺 80 元，四尺 50 元，三尺 40 元，二尺 30 元，條幅減二成，紈摺扇每面 15 元，金黑面均加倍，冊頁手卷每方尺 15 元，逾尺加半。每件墨馬以二三匹為限，隨代佈景者每件加畫馬一匹加 8 元，加至三四匹為限，畫獸另議，橫幅加半磨墨加點景另議，先潤後墨，臨古點景及列未載者另議，墨盒、扇骨、鎮尺、臂格、筆筒每件 6 元。²¹

如上所見，前述代訂者或制潤者除了袁勵準（1876-1935）為清遺老外，載瀛（齋號四樂齋）、寶熙（1871-1942）、堃雲居士（載濤）、堯仙居士（溥侗）、溥毅齋（溥儔）、溥雪齋（溥忻）等都曾是大清貴胄。另外，上述潤例提供幾點有趣的訊息，一、寫實的馬畫比寫意價格來得高；二、畫馬是以匹論價；三、若要求佈景者要另外加價；四、工細者價高。

19 王中秀、茅子良、陳輝，《近現代金石書畫家潤例》，頁 275。

20 王中秀、茅子良、陳輝，《近現代金石書畫家潤例》，頁 388。

21 王中秀、茅子良、陳輝，《近現代金石書畫家潤例》，頁 315。

基本上，民國時期隨著清室傾覆，多數愛新覺羅胄裔失去了貴族特權和豐厚物質待遇，除了開始變賣家產，並得自食其力，以教書和鬻畫賣文為業，是以，前述的遜清貴胄們，出於生計考量，亦活動於當時的書畫市場。至於這些遜清貴胄何以皆專注於馬畫，很可能是時代潮流影響下的選擇。如馮幼衡認為民國初年的繪畫事實上有二股主要的力量在競合著，一為傳統派，主張引院體之工筆以濟文人寫意之不足；一為革新派，主張全盤地學習西畫。基本上，革新派的發端，肇始於康有為於1917年《萬木草堂藏畫目》之〈國朝畫〉章節，發出了「中國近世之畫衰敗極矣」的哀嘆，主張「當以郎世寧為太祖」、「合中西而成大家」；繼而，陳獨秀（1879-1942）於1918年發表〈美術革命——答呂澂〉，提出「若想把中國畫改良，先要革王畫的命」；同年，徐悲鴻（1895-1953）亦發表〈中國畫改良方法〉，提出「古法之佳者守之，垂絕者繼之，不佳者改之，未足者增之，西方畫之可採入者融之。」在革新派這樣一波波學習西畫的寫實浪潮要求下，被歸為傳統派的溥氏亦受影響，馬畫選擇宗郎世寧法。²²

不過，上述對於革新派與傳統派的認知，學界近年已有所修正。杭春曉研究指出，革新派有一定的警醒作用，但不足以像後人想像的那樣占據當時畫壇之主導地位。傳統派特別是在北京畫壇，通過畫學團體、師承教學及繪畫展覽等方式不斷擴大影響，實占據了主流地位。²³ 而薛永年亦闡明，民初北京畫壇羣體，他們並不反對中國畫的起衰振興，甚至也不拒絕西法的為我所用，但反對全盤西化和盲目崇拜。研究會中的北方籍畫家以古法寫生、回歸宋人或取法郎世寧等方式因應了時代的需要，並舉馬晉為例，分析他雖師事金北樓（金城，1878-1926），但在康有為主張的直接或間接影響下，從臨摹郎世寧的〈十駿圖〉開始，走上了取法郎氏一途。²⁴

此外，若檢閱傳統派湖社刊物《湖社月刊》會發現，自1927年創刊以來，該團體便開始推介郎世寧的畫，如〈郎世寧繪乾隆帝像〉、〈郎世寧百駿圖長卷〉、〈郎世寧春郊試馬卷〉。²⁵ 又，1930年《湖社月刊》第27冊，更介紹不少

22 馮幼衡，〈丹青千秋意，江山有無中——溥心畬（1896-1963）在臺灣〉，頁23-37。

23 杭春曉，〈溫和的漸進之路——以民初北京地區中國傳統派畫家為中心的考察〉（北京：中國藝術研究院博士論文，2006），頁17-22。

24 薛永年，〈民國初期北京畫壇傳統派的再認識〉，《美術觀察》，2002年4期，頁46-52。

25 天津古籍出版社編，《湖社月刊》，冊1-11、28、29、30、31（天津：天津古籍出版社，2005），總頁39、59-70、455、466、481、497。

古人及近人的馬畫，前者如〈唐胡瓌繪散驥圖〉、〈宋李公麟五馬圖〉、〈宋陳居中畫馬〉、〈元趙子昂畫馬〉、〈元任月山畫馬〉、〈明人畫馬〉、〈清公南園畫馬〉、〈清郎世寧畫馬〉、〈清倪墨耕飲馬圖〉；後者如〈金北樓先生畫馬〉、〈周喬年畫馬〉、〈胡佩衡畫馬〉、〈金陶陶畫馬〉、〈張禮湖畫馬〉、〈惠含章女士畫馬〉、〈李五湖畫馬〉、〈王少湖畫馬〉、〈陳海湖畫馬〉、〈徐聰湖女士畫馬〉、〈孫誦昭女士畫馬〉、〈牛新北畫馬〉等。而於該冊，還有金城的高足，陳煦（1902-1967）所書的〈畫馬我見〉。²⁶ 由上觀之，北京的傳統派只是反對全盤西化但並不排斥援引西法，實際上以古法為尚，亦取法郎世寧，主張以一種溫和、包容、漸進的改革路線，促進國畫的改革。

另一方面，聶崇正注意到，皇族的近支親貴如親王、郡王是有結識郎世寧的條件和機會，能獲得郎世寧有些非臣字款的馬畫，爾後這些馬畫一直輾轉收藏在王府中，故其後裔極有可能藏有郎世寧馬畫，並舉溥忻的馬畫為例，認為當中即可見到郎世寧繪畫的久遠影響。²⁷ 此外，據1915年醇王府管事張彬舫（生卒年不詳）出面售予山中商會的字據，條列有〈趙孟頫洗馬圖〉、〈唐韓幹馬性圖〉。²⁸ 又，溥儒曾在其著作《華林雲葉》自述其家傲人收藏，如著名的韓幹〈照夜白〉，²⁹ 就目前資料雖不見王府收藏的郎世寧馬畫，但從王府庋藏的確顯見對馬畫之喜好。

基本上，學者普遍同意這些遜清貴胄馬畫風格，或多或少都受到郎世寧影響。此外，王淑珍指出載瀛及其子溥忻、溥儼、溥佐其實熟諳宋代李公麟、元代趙孟頫、任仁發（1255-1327）等諸家畫法，而且注重寫實，認真觀察馬的體貌神態及運動規律，講求骨肉結構。³⁰ 就上所述，可以推知遜清貴胄由於其階級身份和府邸收藏，接近清宮的文化場域，很可能源自家學淵源，熟稔郎世寧畫馬風格。又，加上時代波瀾的推動，鬻畫維生後將原本文化活動轉為文化技藝，是以，活動於書畫市場乃以銷售馬畫為業。不過，上述多條脈絡的探討中，有一

26 天津古籍出版社編，《湖社月刊》，冊27，總頁427-440。

27 聶崇正，〈郎世寧在王府中的繪畫創作〉，收入恭王府管理中心編，《清代王府及王府文化國際學術研討會論文集》（北京：文化藝術出版社，2006），頁106-113。

28 見佳士得拍賣圖錄，《宗器寶繪——藤田美術館藏中國古代藝術珍品》（紐約：佳士得，2017），頁72-73。

29 國立故宮博物院編，《溥心畬先生詩文集·冊下》（臺北：國立故宮博物院，1993），頁115。

30 王淑珍，《遊藝翰墨：滿清愛新覺羅家族書畫藝術》，頁177。

點值得注意的是，同屬天潢貴胄、活躍於北京畫壇，亦有鬻文賣畫需求的溥儒，卻罕見發聲，關於此特例，擬在下節就其馬畫風格與畫論一併探討。

綜觀遜清貴胄們畫馬、出售馬畫，歷史背後有著時代性與階級性等不同文化脈絡的交織、影響。就前者，實關乎當時藝壇繪畫變革的主張，即革新派和傳統派都主張取法郎世寧的寫實風格；就後者，由於這些遜清貴胄長期地浸濡於漢文化，藝文涵養本是其成長之基模，是以，源於家學乃自然地轉向因應時風，從於藝壇流行的郎世寧之馬畫畫風。

三、溥儒馬畫風格與〈論馬〉畫論

本節將以溥儒為個案探討，全面性地考察其渡臺前、後馬畫風格的演變，及與同宗遜親貴胄或同時代畫馬名家之殊異，並就其《寒玉堂畫論》中〈論馬〉內容進行相關探討。

（一）溥儒馬畫風格

檢視溥儒在北京藝壇的活動，會發現 1925 年，溥儒便與同族人溥忻、溥儼等創立「松風畫會」。而該畫會以溥忻之堂號為名，主要為宗室子弟以書畫相切磋的小型文社雅集，成員包括非宗室者清遺老、遺臣、宮廷畫家等。³¹ 另外，近年出版的拍賣圖錄中，亦見溥儒替以畫馬聞名的溥佐或馬晉的作品題詩。³² 又，溥儒渡臺後的詩文著作，亦收錄有溥忻、溥佐馬畫的題畫詩。³³ 而溥儒收藏中，更不乏溥忻、溥佐的馬畫。³⁴ 是以，關於民初畫壇革新派與傳統派取法郎世寧馬畫的主張，從溥儒交遊圈，或相關藝文雜誌如《湖社月刊》的推介，當不陌生。

31 關於該畫會之相關研究，參見章正，《松風畫會紀事》（北京：北京師範大學出版社，2018）。

32 嘉德 2013 年春拍徵集收有溥佐〈人馬圖〉扇面，另一面有溥儒〈楷書〉，見《中國嘉德（香港）國際拍賣有限公司》<https://www.cguardian.com.hk/tc/auction/auction-details.php?id=96458>（檢索日期：2020 年 11 月 20 日）；另嘉德 2016 年春拍徵集收有馬晉 1944 年〈天育驃騎〉，畫上見溥儒題詩，《中國嘉德（香港）國際拍賣有限公司》<https://www.cguardian.com.hk/tc/auction/auction-details.php?id=88233>（檢索日期：2020 年 11 月 20 日）。

33 如《寒玉堂集》卷下，收錄有〈題雪齋宗兄畫馬〉，見溥儒著，毛小慶點校，《溥儒集·冊上》（杭州：浙江人民美術出版社，2015），頁 257；《南游集·卷下》，收錄有〈題從弟侄畫鞍馬〉，見溥儒著，毛小慶點校，《溥儒集·冊上》，頁 398。

34 參見國立故宮博物院，《溥心畬書畫文物圖錄》（臺北：國立故宮博物院，1993），頁 436。

另一方面，從溥儒畫學自述：「始習南宗，後習北宗，然後始畫人物、鞍馬、翎毛、花竹之類」，³⁵ 事實上溥儒居馬鞍山時便習繪鞍馬，不過相關的畫風為何，目前因為缺乏作品佐證，不得而知。若從山水畫看來，剛開始溥儒所學主要承自清宮盛行的四王風格，後來才轉為北京畫壇推崇的北宗風格。³⁶ 循此，推測其 30 年代以前鞍馬畫風，很可能是學習宮廷與時風所推崇的郎世寧法，並兼習家中收藏的韓幹馬畫。基本上，溥儒渡臺前馬畫並不常見，目前見到 30 至 40 年代馬畫作品諸如 1931 年〈古木瘦馬〉（圖 1）、1945 年〈奚官牧馬〉（圖 2-1）、1948 年〈奚官調馬圖〉（圖 3）。當中〈古木瘦馬〉題曰：「辛未中秋臨錢南園渴筆瘦馬並題舊作，溥儒。」可知瘦馬的畫風乃習自具「瘦馬御史」之稱的錢灃（1740-1795）。至於〈奚官牧馬〉、〈奚官調馬圖〉，馬的造型主要是以筆墨線條表現馬的體感，再施以淡墨呈現量感，與郎世寧馬畫明顯不同，又〈奚官調馬圖〉更是渡臺後習見的圖式，存有不少題識不同的複本，³⁷ 就此看來，溥儒的馬畫於渡臺前已臻成熟。

可資一提的是，目前所見的溥儒渡臺前書畫潤例，主要都是山水畫題，³⁸ 溥儒似乎不類前述遜親貴胄標榜馬畫，渡臺前馬畫作品亦不常見。關於此現象，同族後輩溥佐為溥儒畫冊所寫的序言或可供一究其實：

我在年少習畫時期，除每日侍畫胞兄溥忻案旁心追手摹外，最多的便是往返於頤和園溥儒二兄畫室，聚精會神地注視他構圖分派，著筆起落，調色傅色，題畫落款。他的講解不多，卻示範深刻。正是這種特殊的直觀示範

35 陳雋甫筆錄，〈溥心畬先生自述〉，收入朱傳譽編，《溥心畬傳記資料（一）》（臺北：天一出版社，1979），頁 31。

36 相關研究參見倪葭，〈溥儒粗筆山水畫簡析〉，收入北京畫院編，《松窗採薇：溥心畬繪畫作品集》（北京：廣西美術出版社，2013），頁 228-237；朱靜華，〈溥心畬繪畫風格的傳承〉，收入國立故宮博物院編，《張大千溥心畬詩書畫學術討論會論文集》（臺北：國立故宮博物院，1994），頁 255-318。

37 相同圖式之複本如未紀年〈人馬圖〉、1963 年〈調良圖〉，圖版及著錄參見國立故宮博物院，《溥心畬書畫文物圖錄》，頁 293、308。

38 關於 1929 年〈松風畫友合作山水花卉潤例〉之相關內容為：「堂幅四尺 60 元、三尺 40 元、二尺 30 元；條幅四尺 40 元、三尺 28 元、二尺 22 元；冊頁、手卷每方尺 20 元；紈、摺扇每面 20 元；過大者加半，古詩文補圖並書原句者另議，青綠加倍，畫紙自備，約日取件，隨封加三。松巢溥儒、松溪惠均、松風溥忻、松雲和鏞、松隣溥儻、松房恩棟同訂。通信處：西堂子胡同 17 號松風草堂，電話東局 1658 號。」又，1933 年〈西山逸士山水潤格〉之相關內容為：「堂幅六尺 120 元，五尺 80 元，四尺 60 元，三尺 40 元，三尺以下 30 元。屏幅減半，以四尺為一堂，單條照常幅例。冊頁每方尺 20 元，手卷每方尺 20 元，成扇每面 10 元，細畫題詩加倍，先潤後墨。通信處：後門外三座橋 27 號後門電話西局 703。」參見王中秀、茅子良、陳輝，《近現代金石書畫家潤例》（上海：上海畫報出版社，2004），頁 241-242、287。

教學使我時有長進，奠定筆墨根基，一生受用並略有所成。而對我點滴進步，先生每每都極盡勉勵。1940年前後我的繪畫水準尚屬粗淺稚嫩，而先生與我合畫作品二百餘件，並佈展於當時的天津永安飯店，為人訂購一空。先生此舉意在提拔後進，旨在勉勵我努力前行。³⁹

由是，推測溥儒或為提携後進，避免和同宗族的人搶攻馬畫市場，故渡臺前少繪馬畫。抑或據前述《近現代金石書畫家潤例》相關資料，當時書畫潤例係以山水畫題的畫價最高，故溥儒遂專精於山水市場。又或溥儒對於清宮或時風流行的郎世寧馬畫風格，未必全然認同。

事實上，溥儒曾向友人表示郎世寧的畫「並非上品」。⁴⁰另外，於溥儒 30 至 40 年代存留畫稿中，遺有十來件馬相關的作品，透露他當時馬畫的學習過程。畫稿中，有師法韓幹〈照夜白〉（圖 4）、李公麟〈五馬圖〉（圖 5）及趙孟頫〈飲馬圖〉人物的圖式（圖 6），更有多張關於馬各式姿態的描繪（圖 7）。其中學習趙孟頫圖式的畫稿，題有「壬午秋九月」字樣，說明這批資料可能繪於 1942 年左右。基本上，這幾件畫稿乍看像是西方素描，但若仔細檢視，溥儒乃有意以書法筆法師習馬畫，是以，線條雖以勾勒馬的形貌為主要訴求，但用筆講求提頓，起筆、收筆的筆鋒變化明顯，線條圓勁流暢。

若將溥儒馬畫習見圖式〈奚官調馬圖〉（圖 8-1）與同宗溥忻的〈春郊雙駿圖〉（圖 8-2）對比尋繹會發現，溥忻畫馬雖是以線條為造型，但對馬的勾勒基本上是遵循嚴謹的解剖知識，強調肌理結構的準確，再以馬軀體的局部光影明暗作為暈染，以表現皮毛，整體表現明顯地取法郎世寧。相較之下，溥儒馬畫更遵循古法，主要以線條為宗，並不特別地強調西方畫法對質感與體積感的精密描繪。另外，溥儒的畫馬方法雖然不同於郎世寧，不過，就馬畫圖式，若比較國立故宮博物院庋藏的〈九逸圖〉（圖 9）與郎世寧〈八駿圖〉（圖 10），兩者主要著意於畫中名馬各種姿態的描摹，不飾任何背景，不難發現溥儒曾援用郎世寧馬畫圖式，只是關於馬的表現，已轉師古法，並自成一格。

39 楊新、許愛仙主編，《溥心畬書畫集·卷上》（北京：紫禁城出版社，1997），頁 9。

40 宋訓倫曾提到：「他（溥先生）認為中國畫就是中國畫，不得滲入任何外國色彩或氣息，即以郎世寧的畫，在他看來，也並非上品。」又，溥氏曾告訴宋訓倫：「吾於古人，不敢不勉；吾於今人，不敢不讓。」參見王家誠，《溥心畬傳》（臺北：九歌出版社，2002），頁 355。

而學者在論及溥儒馬畫時，認為他風格多樣，有很多非韓幹〈照夜白〉或李公麟〈五馬圖〉的白描風格能概括，例如 1959 年〈駿馬圖〉（圖 11）、〈驃騎圖〉（圖 12），並指出溥儒已採取了郎世寧觀看馬的方式，只是畫中的量感主要是來自於以線條標示出來的結構，有別於郎世寧不用線條、而僅以色彩來表現光影在馬身上變化。⁴¹ 然若細察〈駿馬圖〉的設色方式，仍看得出溥儒參考過郎世寧馬畫的痕跡，例如馬左前腿有一明顯的「Y」形暈染，這其實是脫胎自西方畫法探求的肌理效果所呈現的凸凹感。另外，在馬鞍的描繪，溥儒特別以精細線條勾勒如海水江崖等紋樣，繁複華麗之裝飾亦讓人聯想到郎世寧〈乾隆大閱圖〉之類的馬畫表現。

事實上，〈駿馬圖〉、〈驃騎圖〉這類型的馬亦見諸國立故宮博物院皮藏溥儒未紀年〈月窟烏雕落雪花〉、〈馬軸〉和 1963 年〈驃騎神駿〉。⁴² 而從〈驃騎圖〉和〈驃騎神駿〉的題識，說明溥儒畫中之馬的相關來歷：

余十五習馳射，求良馬於市，期年而不獲，會西藩哈密王來朝，其部屬驃騎某來見長史曰：「臣有馬，西陲之良也，聞世子求良馬，敢獻。然世子幼，懼不能控，請觀其馳射，能則獻。」時余方馳馬於戟門之外，馬騰驤踔立不能止，絕纓而墜策焉，驃騎睨之曰：「世子果不能控臣馬也，請俟來年。」宣統辛亥春乃獻，其馬雞立而鹿聽，千里馬也。謀所酬，驃騎辭曰：「臣在西陲用此馬，躡盜則獲，博較則勝，以斯擢驃騎而多金，今從吾王，修職貢於朝，獻馬世子，寵莫厚焉，若利其貨之也，孰與博較，不受而退。」平明試於教軍場時，禁衛軍散騎牧馬於郊，見驃騎馬絕塵馳環而追之，三周教軍場，越黃寺踰土城弗及。嘗與京畿少年並馳白雲觀西坂，莫能先之，皆曰：「此驃騎也」。秋八月遜位詔下，余乃行遜西山，遂蹈東海，千里馬無所用，反諸驃騎，明年驃騎從哈密王歸守四境，絕中國，馬亦出玉門關。庚申秋既作驃騎馬記，思其神駿，追寫此圖。癸卯四月西山逸士溥儒書。⁴³

就題識「宣統辛亥春乃獻」知此馬乃哈密王之驃騎於 1911 年獻給溥儒的貢馬，溥

41 馮幼衡，〈丹青千秋意，江山有無中——溥心畬（1896-1963）在臺灣〉，頁 36。

42 圖版及著錄參見國立故宮博物院，《溥心畬書畫文物圖錄》，頁 293、307、394、409。

43 基本上〈驃騎圖〉和〈驃騎神駿〉的溥儒題識內容十分接近，於此筆者引用 1963 年〈驃騎神駿〉跋文。著錄參見國立故宮博物院，《溥心畬書畫文物圖錄》，頁 394。

儒晚年特別追索這段記憶，更分別畫了〈驃騎圖〉和〈驃騎神駿〉，其中〈驃騎神駿〉還是辭世那年（1963）所繪。

從畫面看來，這類驃騎圖的空間布局與郎世寧貢馬圖式，例如〈後十駿圖〉之〈如意驄〉（圖 13）頗有相近之處。即畫幅皆以單匹馬為主角，搭配題識，不作任何背景。若就〈驃騎圖〉與〈如意驄〉畫法作比較，可以看出溥儒所繪的馬基本上是採以線條為據的渲染方式，即設色乃是在線條所形成的平面關係上，整體而言，近觀者端的腿明顯地設色重，馬腹與後端的腿則略施淡墨，渲染講求層次性，以避免馬匹體感的平面化。而郎世寧所畫的馬，主要是以光影明暗的渲染，形成馬匹的外輪廓，線條的要素被減弱，整體表現主要在於塑造馬的皮毛、體量感，強調寫實性。當再進一步追溯溥儒設色的方式，會發現和李公麟〈五馬圖〉有相似之處。舉〈五馬圖〉中設色較為明顯的〈鳳頭驄〉（圖 14）和〈驃騎圖〉相較，可以察覺兩者都是以線條為據的大面積渲染，前端的腿明顯地設色重，馬腹與後端的腿略施淡墨，只是溥儒渲染的層次更為明顯。而這樣的渲染方式，於溥儒渡臺前〈奚官牧馬〉便可見，但從畫面比較可發現，在〈奚官牧馬〉線條和墨色這兩種不同元素明顯地較為分殊（圖 2-2），而渡臺後〈驃騎圖〉，線、墨交融的情況已更為調和。

檢視溥儒存世作品，在恭王府收藏的溥儒 1957 年〈仿李公麟五馬圖〉（圖 15）題有「余曾臨全卷并錄原題」，表明其不僅見過〈五馬圖〉，還曾臨摹學習過。據板倉聖哲研究，〈五馬圖〉乃昭和五年（1930）陳寶琛（1848-1935）的女婿劉驥業（1887 年出生，卒年不詳）售予末延道成（1855-1932），該卷曾於昭和三年（1928）慶祝及紀念昭和天皇登基所舉辦的「唐宋元明名畫展覽會」上展出。⁴⁴ 另外，據日本外務省關係檔案——《展覽會關係雜件》第四卷中 1928 年 10 月 27 日函件，載有「支那名士溥儒及其它二十三名，本邦視察補助金合計壹萬五千五百圓。」⁴⁵ 似乎這次的展覽乃是由溥儒率隊參加。因此，無論就〈五馬圖〉曾為內府收藏或陳寶琛曾身為溥儒的帝師，從溥儒關係網絡看來，其提到「余曾臨全卷并錄原題」實非虛言。

44 小林撰稿，〈日本學者板倉聖哲談李公麟《五馬圖卷》真跡現身始末〉，《澎湃新聞》<https://itw01.com/UVRQ8EG.html>（檢索日期：2020 年 11 月 20 日）。

45 張明傑，〈《五馬圖》流失日本始末：從紫禁城到再現東京國立博物館〉，《微文庫》https://www.luooow.com/dc_tw/109947707（檢索日期：2020 年 11 月 20 日）。

另一方面，相較於郎世寧的〈如意驄〉，溥儒〈驃騎圖〉除了馬的畫法不同外，馬種基本上也不同，從〈驃騎圖〉題識所提及哈密王的驃騎所獻，推測馬可能產自哈密王轄境新疆或甘肅一帶，外觀看來，頸礎高、軀體較為勻稱修長。而〈如意驄〉乃乾隆八年（1730）準噶爾蒙古台吉噶爾丹策凌、策旺多爾濟那木扎爾所進獻大宛馬，⁴⁶ 相較之下，頸礎較短、軀體較為肥碩。由此觀之，溥儒雖援引郎世寧貢馬圖式，但馬的表現明顯經過以筆法為主的轉化，設色亦是配合線條結構而作的渲染，再加上馬種的選擇不同，顯示溥儒的貢馬圖式已自成一格。

由以上的分析可知，溥儒事實上是有意透過對韓幹、李公麟、趙孟頫留傳的馬畫名品進行描摹，學習以書法線條，輔以墨染，表現馬的體量感。誠如學者研究所示，溥儒馬畫有別於郎世寧以色彩表現光影在馬身上變化，改以線描為主，再加墨、彩之暈染，師法如韓幹、李公麟、趙孟頫與任仁發，既有較傳統以線描取勝，表達出馬之壯氣及內在生命者，也有勾勒出溫雅內斂的言外之意者。⁴⁷

（二）溥儒〈論馬〉畫論

唐宋以來，雖有相關的畫馬記載或題畫詩，⁴⁸ 但歷來專論多以人物或山水為要，馬為專文的討論並不習見。溥儒渡臺後於 1952 年《寒玉堂畫論》中著有一篇〈論馬〉，為他多年的畫馬心得。就溥儒渡臺前主要活動於北京文化圈，而《湖社月刊》第 48 冊曾以「原清宮藏後賜恭王今歸溥心畬氏」推介溥儒舊藏的〈照夜白〉。又，當思及前述民國時期畫壇一度出現郎世寧馬畫的盛行現象，《湖社月刊》第 27 冊還曾介紹許多古人和近人的馬畫，而金城弟子陳煦此際更發表了〈畫馬我見〉，循此，或可追問溥儒的畫馬之見與民國初期的馬畫見解有何異同？以下乃就（1）畫論切入點、（2）前人畫馬、（3）馬種之別等要點作為文本內容的討論與分析：

首先，從畫論切入點，陳煦〈畫馬我見〉論述說到：

幹惟畫肉不畫骨，忍使驂駟氣凋喪二語，於畫馬一道，可謂得其三昧。曾見韓幹畫馬一軸，筆意古勁，生氣勃勃，後人莫能望其項背。而工部尚以

46 林士鉉，〈乾隆時期的貢馬與滿洲政治文化〉，頁 66。

47 馮幼衡，〈丹青千秋意，江山有無中——溥心畬（1896-1963）在臺灣〉，頁 36-37。

48 相關研究參見張高評，〈蘇軾黃庭堅題畫詩與詩中有畫——以題韓幹、李公麟畫馬詩為例〉，《興大中文學報》，24 期（2008.12），頁 11-29。

不畫骨短之，若徒以皮毛求勝者，可以休矣。⁴⁹

而溥儒〈論馬〉曰：

《易》曰：「地用，莫如馬。」若夫鹽車長坂，待孫陽而始申；冀北多良，遇伯樂而益顯。太宗有拳毛之騮，明皇有照夜之駿。或刻石于昭陵，或圖形於御殿。乃有龍驤表異，鳳舞呈祥。蘭筋多力，雞鳴善走。白耳妨主，孤蹄敗車。應通相馬之經，必達權奇之道。老驥有伏櫪之志，龍駒有食牛之氣。是以曹霸畫馬，迴立生風；韓幹圖驂，騰雲掣電。神全氣足，筆妙形奇，能求諸驪黃牝牡之外者也。⁵⁰

就切入點而言，陳熙乃以杜甫（712-770）的〈丹青引〉於文壇所引起韓幹馬畫的爭論「幹惟畫肉不畫骨，忍使驂駟氣凋喪」作為開端，並稱許韓幹所畫之馬，認為非僅具皮毛。而溥儒主要以《周易》：「地用，莫如馬」著眼於馬之用。接著，述及帝王的名馬，再論相馬之術。事實上關於文壇有名的韓幹馬畫爭論，溥儒是知曉的，在其作品 1948 年〈臨唐人畫馬圖並題少陵丹青引〉、⁵¹ 1957 年〈仿李公麟五馬圖〉⁵² 都曾引述相關詩文，但〈論馬〉內容不見提及。饒富興味的是，溥儒〈論馬〉對相關爭論不提及亦不評論，卻進而援引古人相馬術「蘭筋多力，雞鳴善走。白耳妨主，孤蹄敗車。」說明權奇之道。

基本上，相馬術是對馬品質的鑒定。近年，在馬王堆三號漢墓出土了隨葬帛書《相馬經》，⁵³ 表明古人對養馬和相馬的重視。後世流傳的《相馬經》更詳細談論，提到相馬要點包括相頭、相眼、相耳、相鼻、相口、相形骨、相蹄、相超逸、相壽夭等項目。⁵⁴ 又，〈相馬寶金歌〉載：「項長如鳳似鷄鳴、破臉孤蹄真未吉、耳白腰花實是凶。」提到「雞鳴」、「白耳」、「孤蹄」等相，究竟這些詞彙的意義為何？

49 天津古籍出版社編，《湖社月刊》，冊 27，總頁 433。

50 溥儒著，毛小慶點校，《溥儒集·冊下》，頁 630。

51 圖版及相關說明見廖建欽、蔡宜芳、何靜玫編，《南張北溥藏珍集萃》（臺北：義之堂文化，1999），頁 140、199。

52 圖版見孫旭光，《恭王府與溥心畬》（北京：文化藝術出版社，2013），頁 140。

53 馬王堆漢墓帛書整理小組，〈馬王堆漢墓帛書《相馬經》釋文〉，《文物》，1977 年 8 期，頁 17-22；謝成俠，〈關於長沙馬王堆漢墓帛書《相馬經》的探討〉，《文物》，1977 年 8 期，頁 23-26。

54（明）楊時喬等纂，吳學聰點校，《中國農書叢刊畜牧獸醫之部·新刻馬書》（北京：農業出版社，1984），頁 36-38。

關於「雞鳴」，〈良馬相圖〉三十二相之一提到：「前看似雞鳴」，而「雞鳴」位近於雙鳧處。雙鳧，在臆骨兩旁，結喉以下，乃氣海之門，血海之路，⁵⁵ 項長表氣血足，故曰「雞鳴善走」；其次「白耳」，「耳白腰花」乃凶相，人馭馬，欲達人馬合一，必須要讓馬產生信賴感，但「耳白」之馬會提防主人，人馬間易缺乏信任。⁵⁶ 又，「孤蹄」，在〈太僕寺辨驗式〉提到：「有旋毛謂之惡旋，臨時擦揉為善旋者。於蹄足內，四蹄有一白，名孤蹄者。」⁵⁷ 旋毛即所謂逆毛，四蹄若只有一蹄長白色旋毛則非吉相，這類馬不好調良，易導致「敗車」。至於「蘭筋」，《伯樂相馬經》提到「蘭筋豎者，千里」。⁵⁸ 另外，帛書《相馬經》載：「蘭筋既驚，狄筋冥爽，攸攸時動，半蓋其明。」⁵⁹ 而《相馬論》之〈馬體名〉曰：「目上痕如并字，名玄中。一筋從玄中出，謂之蘭筋。」⁶⁰ 可知「蘭筋」亦作「闌筋」，乃馬目上部的筋名，這類馬跑起來有力，能行千里。

值得追問的是，溥儒為何要特別提到相馬之術？基本上，北魏賈思勰（生卒年不詳）《齊民要術》之〈相馬法〉提到：「馬頭為王，欲得方；目為丞相，欲得光；脊為將軍，欲得強；腹為城郭，欲得張；四下為令，欲得長。」⁶¹ 巧妙地以相馬喻治國，馬的不同部位等同不同的人材，具備不同的作用。而溥儒開頭引《周易》：「地用，莫如馬。」亦在於闡釋「馬者，甲兵之本，國之大用」。

另外，張彥遠（815-907）《歷代名畫記》記載：

古人畫馬有〈八駿圖〉，或云史道碩之迹，或云史秉之迹，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。雖權奇減沒，乃屈產、蜀駒，尚翹舉之姿，乏安徐之體。至於毛色，則騶駼騅駼，無他奇異。⁶²

55（明）楊時喬等纂，吳學聰點校，《中國農書叢刊畜牧獸醫之部·新刻馬書》，頁81。

56 北京故宮博物院編，《故宮珍本叢刊增訂馬經》（海南：海南出版社，2000），冊371，〈醫方捷徑〉，頁55。

57（明）楊時喬等纂，吳學聰點校，《中國農書叢刊畜牧獸醫之部·新刻馬書》，頁72。

58 北京故宮博物院編，《故宮珍本叢刊增訂馬經》，冊371，〈醫方捷徑〉，頁50。

59 馬王堆漢墓帛書整理小組，〈馬王堆漢墓帛書《相馬經》釋文〉，頁20；謝成俠，〈關於長沙馬王堆漢墓帛書《相馬經》的探討〉，頁24。

60 北京故宮博物院編，《故宮珍本叢刊增訂馬經·冊371·醫方捷徑》，頁53。

61（北魏）賈思勰，《齊民要術》，收入宋衛平、徐海榮主編，《文淵閣欽定四庫全書》（浙江：杭州出版社，2015），冊744，頁65。

62（唐）張彥遠，《歷代名畫記》，卷9，收入王雲五主編，《叢書集成簡編》（臺北：臺灣商務印書

提到古人畫馬，習以「螭頸龍體」等相貌特徵來表現馬的權奇，但晉宋以後這種觀念漸趨沒落。而溥儒〈論馬〉特別提到古代援為治國之用的相馬術，似乎有意回溯這類經驗世界難以證成的虛玄觀念，不僅擴展今人對於畫馬的想像，更輻輳了人情與政治的聯想，說明了在人情政事這方面的取捨，很多時候潛藏著並非明白可見的影響因素。

再者，就前人畫馬，陳熙〈畫馬我見〉提到：

古人畫馬，多連篆隸筆出之，簡潔蒼勁，每於腕下頓挫處，見其骨格肋絡，略以煊染陪襯，則龍馬精神，活躍紙上。或以工整筆法，鈎如鐵線，一絲不苟，若天衣之無縫，間用乾筆皴擦，纖毫畢具，然後以烘染出之，豐肌鐵骨，屹立長嘶，是非名手不能窮其殊相。若閻立本、李伯時、趙子昂等均喜用此等法。

古人落墨時，類皆取材於良種，驚鈍之質，向不齒之，馬既奇特，畫遂超越，斯亦今人夢想所不到者。

郎世寧畫馬，其法別翻新樣，洗盡一切舊法，每畫一物，唯妙唯肖，純以實寫勝，誠為一代之創作家，迥非今日自命創作家之塗鴉亂抹者，可同日語，是其法亦未可厚非，不過盡吾人所知，稍加變化，不可失之火熾，而流入歧途。爰舉拙見，略述一二。吾國八法，多以心理想象而成，西畫務求寫實，陰陽反正，毫釐不失。故中畫則縱橫馳驟，惟心所欲，常以神奇之筆，出人意表，蓋可以意會，而不可言傳者。因是中畫俱有微奧之旨趣，有不可磨滅者，故吾人欲以西法參入中畫時，不可失中畫之本旨，而貽識者之誚。⁶³

而溥儒〈論馬〉說：

唐人多善畫馬，江都王陳閔、曹霸、韓幹。宋有李公麟。元有趙孟頫、趙雍、任仁發。曹霸、趙孟頫并精書法。畫馬以筆法為要，點染次之。⁶⁴

館，1966，據明崇禎毛晉校刊津逮秘書本影印），冊 97，頁 303-304。

63 天津古籍出版社編，《湖社月刊》，冊 27，總頁 433-434。

64 溥儒著，毛小慶點校，《溥儒集·冊下》，頁 630-631。

關於前人畫馬，陳煦先提到古人畫馬，以篆隸或工整筆法，再略加烘染陪襯，並認為閻立本（約 601-673）、李公麟、趙孟頫皆採這樣的筆法。繼而，陳煦另起一段詳述郎世寧畫馬，並強調若以西洋寫實技法參入中畫時，應以中畫為本。相形之下，溥儒同樣也認為畫馬以筆法為要，點染次之，更歷數唐至元的畫馬名家，特別點明專精書法的曹霸、趙孟頫，但溥儒對於民國時期北京畫壇曾流行的郎世寧馬畫現象卻隻字不提。事實上，陳煦〈畫馬我見〉主旨雖欲倡導中畫，表彰古人畫馬，但全篇其實還花了很大的氣力介紹郎世寧本人、郎世寧馬圖畫法、今人如何地學習郎世寧、中畫與郎世寧西畫之別及陳煦對畫馬的看法等。⁶⁵

最後，關於馬種之別，陳煦〈畫馬我見〉說：

郎世寧所畫之馬，類皆塞北之凡馬，頭小項短，脰寬體肥，伯樂有知，當必悼首。吾人効之，宜於此處注意。古人畫馬，喜以昂頭巨足，軀長臀高寫之，始能表現其超群俊品。倘以精工之筆，而繪此神俊之物，似又高出一籌矣。⁶⁶（下接論佈景，文略）

於溥儒〈論馬〉的內容為：

西域之馬，隆項高蹄，天池血汗之種也。塞北之馬，項平蹄小，形不及西域之良，而致遠習勞過之。

元室發源於蒙古，駕馭者皆北馬，而松雪、月山獨畫西域之馬，賞其駿也。

駕馬無駿，畫者必取其駿焉。使曹、韓圖駿騷之狀，雖工不貴也。譬如寫高士，必有拔俗之標、出塵之氣。若作市井之容、鄙夫之狀，孳孳戚戚，

65 關於陳煦〈畫馬我見〉對於郎世寧的介紹為本文第二段，內容如下：「清初有郎世寧者，意大利人，畫參西法，走獸花鳥，均尚光線，煊染皮毛，倍極細膩。對於畫馬，尤所擅長，細鬣長鬃，精工纖巧。嘗以百駿圖（即故宮所藏者）、春郊試馬卷（即金陰湖所藏者）名於世，同時金廷標等，亦以畫馬名。流俗識淺，遂成時尚，幾不知古人尚有超逸清雋之古法，述典忘祖，此之謂也。今之畫匠，以謀蠅頭利，亦每以仿郎世寧馬自炫，後進盲從，多為所悞，甚足惜也。」又，第四段述及今人如何地學郎世寧、中畫與郎世寧西畫之別等，相關內容如下：「佈景不可止視以二大樹，而用草坡塞責，似此千人一面，形近刻板，未免失之呆澀，總以淡遠平原，或叢林秀谷，園野村郊，邱壑較多者為佳。樹石草地，亦不可過拘於郎世寧法，少間宋元筆意為妙，取長刪短，不失書卷氣，否則為郎世寧所囿，畢生為郎世寧之奴隸矣。無故論畫馬，即山水花卉及虫魚鳥獸，均宜從古法入手，筆墨煊染各極其妙，然後再參以西法之光線，學古而不泥於古，所謂領略古法生新奇，方稱上乘。拙意若此，尚待質諸高明。」天津古籍出版社編，《湖社月刊》，冊 27，總頁 433-435。

66 天津古籍出版社編，《湖社月刊》，冊 27，總頁 434。

雖折郭泰之中，躡唐樂之屐，見者將大笑之矣。⁶⁷

談到畫馬，陳煦和溥儒都留意到馬種之別。在〈畫馬我見〉陳煦指出郎世寧所畫之馬，長得像塞北凡馬，馬頭小、馬頸短，小腿寬、軀體肥。而溥儒也提到西域馬與塞北馬之別。再者，陳煦和溥儒都提到古人畫馬，喜歡表現俊（駿）品，具備軀長臀高或隆項高蹄的特徵。而關於畫家畫馬，追求表現俊品的品鑑意趣，很可能源自蘇軾（1037-1101）對宋子房（1101-1125）的題文：「觀士人畫如閱天下馬，取其意氣所到。乃若畫工往往只取鞭策皮毛、槽枥芻秣，無一點俊發，看數尺許便倦。漢傑（宋子房號）真士人畫也。」⁶⁸

又，溥儒還特別指出趙孟頫、任仁發，只畫高駿的西域馬。基本上，塞北地區的蒙古馬，體高大約 120 至 135 公分，體格較小，但就像溥儒所說的致遠習勞，通常是戰爭、勞役的馬種首選。⁶⁹不過，陳煦指稱郎世寧所畫之馬「類皆塞北之凡馬」並非屬實，就前述郎世寧所繪的〈如意驄〉其實是大宛馬，當時大臣梁詩正（1697-1763）等形容牠：「玉質純素，隱有青文，度今尺高五尺一寸，長七尺四寸，準周尺高八尺有奇，而長丈有二尺，厥性和柔，駸駸絕足。」⁷⁰從高五尺一寸，換算可得 154.94 公分，較一般凡馬高出近 20 公分。此外，除了高大外，就外觀看來還具臀高、高蹄等良馬特徵，可推知如意驄是特別挑選過才進貢的。

總括而言，陳煦〈畫馬我見〉和溥儒〈論馬〉，同樣都倡導對古人畫馬的學習。不過，關於追摹古人，溥儒涉獵更廣，還溯源古代相馬術關乎的「感神通靈」觀，著重於馬之用。其次，兩者都講究筆法，但對於此溥儒並不特別推崇精工之筆，還認為工亦可能不貴。就其而言，書法性的線條主要是欲傳達筆法的精妙，並從中勾勒出馬神全氣足的形奇之貌。又，關於馬種，兩者都不推舉塞北馬，陳煦還認為郎世寧所畫的馬類塞北凡馬，無法表現馬的神駿。但溥儒僅認為畫馬，應選「隆項高蹄」的西域駿馬。另外，饒富興味的，相較於陳煦花了極大篇幅所詳述的郎世寧，溥儒並不加提及。

67 溥儒著，毛小慶點校，《溥儒集·冊下》，頁 631。

68 轉引自（英）柯律格著，梁霄譯，《誰在看中國畫》（桂林：廣西師範大學出版社，2020），頁 122。

69 關於馬種及馬習性的研究，參見莊吉發，〈策馬長城外——蒙古滿洲的馬政〉，收入氏著，《清史拾遺》（臺灣：學生出版社，1992），頁 149-157。

70 林士鉉，〈乾隆時期的貢馬與滿洲政治文化〉，頁 66。

四、溥儒馬畫中的寓意

由前可知，溥儒馬畫渡臺前並不常見，乃渡臺後習見畫題。而從溥儒馬畫風格與〈論馬〉畫論看來，皆異於同宗或同時代人所趨從的郎世寧。基本上，溥儒渡臺後馬畫以國立故宮博物院的收藏最為完整，共計 27 件（表一），其中 9 件有紀年，年代自 1954 迄 1963 年。又，從馬畫的數量及題畫詩的內容，說明溥儒對此畫題有著特殊的情感，究竟相關的寓意為何？以下將就溥儒馬畫所隱含的對往事鄉愁式回顧、投射滿人騎射文化語境的訴求、運用馬畫叩問世變與創新的辯證關係等三個層面作相關探討。

在溥儒的自述中曾言：

余六歲入學讀書，始讀《論語》、《孟子》，共六萬餘字，初讀兩三行，後加至十餘行，必得背誦默寫，《論語》、《孟子》讀畢，再讀《大學》、《中庸》、《詩經》、《書經》、春秋三傳、《孝經》、《易經》、三禮、大戴禮、《爾雅》，在當時無論貴胄及四海讀書子弟，年至十六七歲，必須將十三經讀畢，因家塾讀書，放學假期極少，惟有年節放學、父母壽辰、本人生日放學一日外，皆每日入學。⁷¹

又提到：

十歲學馳馬兼習滿文，並習英文數學，然後入學校，名貴胄法政學堂，分為正科、預備科、簡易科、聽講班。正科如大學，預備科如中學，辛亥後，併入清河大學，余十八歲畢業於此大學。⁷²

循此，可知溥儒的受教過程，其實是先於六歲時接受漢文化相關的儒學教育，十歲時再接受滿文化的「國語騎射」教育。另外，還兼及英文、數學和政治、法律、經濟等近代教育之相關內容。事實上身為貴族，溥儒必須要精通滿漢，文武兼習。而滿漢這兩種不同的文化內涵，更是自幼及長便根植於其生命經驗。

然如前所述，藝文薰習亦屬貴族教育其中一環，如《清實錄·穆宗毅（同治）皇帝實錄》中有段記載帝師祁寯藻（1793-1866）的教學方式說：

71 陳雋甫筆錄，〈溥心畬先生自述〉，頁 30-31。

72 陳雋甫筆錄，〈溥心畬先生自述〉，頁 30-31。

以今考古、以圖徵書，心不厭則易，入力不勞則有功，古人左圖右史，誠不可偏廢也。臣竊謂〈帝鑑圖說〉講畢，即宜進講輿地之學，《大清會典》中有〈皇輿全圖〉，各省府州廳分圖、山川疆域形勢，開卷瞭然，且篇幅簡明，較之大圖，易於指畫，並有禮制、武備、天文等圖以資博考。又〈耕織圖〉則農桑之事，衣食之原，纖悉具陳。又宋馬遠〈豳風圖〉繪事古質，嘉慶年間取以聯句，內府畫本石刻俱在，可資檢閱。欽定月令輯要授時通考二書皆足與〈耕織〉、〈豳風〉等圖互相發明，皇上讀書之餘，隨時講求，庶幾知稼穡之艱難，懷守成之不易也。⁷³

由此可見，在皇家教育中，「圖」與「書」相互參照，以圖徵書亦是帝師的教學方式之一。上述記載雖不見馬圖，但據乾隆四十二年（1777）的御製詩〈八駿圖，戒奇物懲佚遊也〉言：「八駿圖，國朝家法與古殊，守之以文勤撫字，濟之以武詰戎，時邁弗敢踈。」所謂「武定江山，文以治國」，當皇帝者無非是希望永享國祚，因此，乾隆皇帝特別申明大清〈八駿圖〉與周朝八駿內涵之殊異，大抵希望以圖為鑑，訓示子弟戒奇物懲佚遊，要文武兼習。⁷⁴

而這樣的傳承亦見於嘉慶（1760-1820）朝，其仿效父親命大臣繪〈天閑馴良平安八駿〉二卷，當中一卷引首有綿寧（道光皇帝，1782-1850）、綿愷（嘉慶第三子，1795-1838）題識，其中綿寧題曰：「吾皇良驥稱和鑒，不共周王八馬看」⁷⁵ 似乎有意重申先祖明訓。此外，據研究，十八世紀前半的清代宮廷已經發展出畫馬的新圖式，當中貢馬模式，已然成為清代畫馬的典範，道光時期徐呈祥畫的〈星額駿圖〉，或是清宣宗題的〈翔玉驄圖〉軸，都可以看到類似的馬畫。⁷⁶ 是以，在大清滿漢文武系統的教育傳承下，身為末代皇裔，溥儒自然熟稔騎射、馬圖背後所蘊示的意義。易代之變，加上渡臺後地理空間的改變，誠如學者所指，馬畫成為溥儒傷逝情懷的寄託，如1963年〈秋郊牧馬〉（圖16）題曰：「騰驤蹴踏解青絲，豐草平林任所之。想見乾隆全盛日，八旗牧馬夕陽時。」透露著他對過去生

73 轉引自鄭仲烜，〈清朝皇子教育研究〉（臺北：國立中央大學碩士論文，2011），頁204。

74 關於乾隆皇帝的八駿意象，相關研究參見林士鉉，〈乾隆時期的貢馬與滿洲政治文化〉，頁87-91。

75 圖版參見國立故宮博物院，《故宮書畫圖錄》（臺北：國立故宮博物院，2002），冊21，頁499-505。

76 馬雅貞，〈清代宮廷畫馬語彙的轉換與意義——從郎世寧的《百駿圖》談起〉，頁113-121。

活的懷念。不過，除了傷逝以外，馬畫可能蘊示著更深層的文化意義，即馬畫背後所指涉的滿人騎射文化。

基本上，騎射是滿人極為突出的民族特徵，大清歷代帝王均以「國語騎射」為滿洲根本，時加訓誡，藉以保持滿人習俗，因此，無論是官學學生的課程，還是考試選拔錄用，科舉考試，乃至承襲世職世爵，都有這方面內容，這無非是為保持滿族的勇武之風、八旗兵的戰鬥力及其武藝特長。⁷⁷ 自開國皇帝皇太極（1592-1643）便言：「我國家以騎射為業，今若不時親弓矢，惟耽宴樂，則田獵行陣之事，必致疏曠，武備何由而得習乎？蓋射獵者演武之法，服制者立國之經，朕欲爾等時時不忘騎射，勤練士卒。」⁷⁸ 康熙皇帝（1654-1722）於〈庭訓格言〉中特別叮囑子孫騎射之道必自幼習成，提到「人馬相得，上下如飛」、「人能顯馬，而馬亦能顯人。」⁷⁹

乾隆皇帝對滿人的軍事水準下滑，認為是對祖宗之背叛，曾曰：「我國自開基以來，首重騎射，理宜恪遵舊典，服習勤勞。即如朕每歲行圍猶能於馬上馳射，此乃眾所共見者。著通諭阿哥、諸王，各宜凜遵祖訓，黽勉奉行，億萬斯年，傳之子孫毋替。」⁸⁰ 又，乾隆十七年（1752）還下令給各省將軍、都統，述及：「騎射國語乃滿洲之根本，旗人之要務。……各省將軍、都統等將伊不時教導，務令騎射優嫻，國語純熟。」⁸¹ 此外，乾隆皇帝曾特別在宮中建箭亭、立碑督促皇子、皇孫的騎射，並於二十三年（1758）開始，便命皇子、皇孫每年隨侍他到避暑山莊和赴木蘭行圍狩獵，以鍛鍊他們的騎射技術。⁸² 而嘉慶朝，其〈御制八旗箴〉言：「國語勤習，騎射必強。」道光十八年（1838）上諭曰：「各省額設駐防，相

77 杜家驥，〈八旗教育及其政治作用與影響〉，收入氏著，《八旗與清朝政治論稿》（北京：人民出版社，2008），頁402。

78 （清）《清太宗實錄》，卷34，頁27。轉引自張佳生，《八旗十論》（瀋陽：遼寧民族出版社，2008），頁208。

79 （清）《庭訓格言》，〈二一九 騎射之道，必自幼習成〉，收入雍正皇帝輯錄整理，李健注譯，《康熙皇帝告萬民書康熙皇帝教子格言》（長沙：湖南人民出版社，1999），頁268。

80 歐立德（Mark C. Elliott）著，青石譯，《皇帝亦凡人：乾隆·世界史中的滿洲皇帝（Emperor Qianlong: Son of Heaven, Man of the World）》（臺北：八旗文化，2015），頁124。

81 （清）長善等主纂，《駐粵八旗志》（瀋陽：遼寧大學出版社，1990），卷首，敕諭，頁13。轉引自張佳生，《八旗十論》，頁209。

82 陳葆真，〈從四幅「歲朝圖」的表現問題談到乾隆皇帝的親子關係〉，收入氏著，《乾隆皇帝的家庭生活與內心世界》（臺北：石頭出版社，2014），頁178-179。

沿已久，立意深遠，自應以騎射清語爲重。」咸豐四年（1854）上諭中說：「八旗人員，騎射清文是其本務，即使於清文義理不能精通，亦豈有不曉清文、不識清字，遂得自命爲旗人之理？」⁸³

由上可見，「國語騎射」是八旗尤其是滿洲獨立性和凝聚力強弱的主要標誌，也是滿洲乃至八旗文化的核心內容。南渡後，溥儒完全失去了騎射的文化地理空間，更缺乏對「地方」（locality）的依附，因此，很可能轉而以馬畫作爲滿人文化意識的投射與連結，一方面託寓著自己的貴族身世，另一方面，亦有意以馬畫示喻後輩，傳承滿族騎射文化。前者如 1959 年〈驃騎圖〉和 1963 年〈驃騎神駿〉，特別以長篇跋文，如自傳般地述及哈密驃騎貢馬的往事；後者則如 1954 年所繪〈人馬圖軸〉（圖 17）題跋寫道：「駿馬權奇鸞鳳姿，雙盤玉勒綰金絲，休將驥足誇千里，縱轡須防有蹶時。甲午五月二十四日長子毓豈三十生日，畫此與之。且題詩以寓訓戒，心畲。」內容爲儆誡長子毓豈（1924-1992）要持盈守虛，明白「馳縱善墮」的道理。然而，特別挑選馬圖作爲兒子而立之年的賀禮，應具承續騎射文化的意味。

不過，令人不解的是，溥儒向來習於借用他人的圖式且不加以避諱，該現象顯見於山水畫題，而在前述之馬畫圖式或畫法皆可看出溥儒曾師法郎世寧的軌跡，尤其〈驃騎圖〉明顯取自郎世寧的貢馬圖式，轉化更是特別費心，但是檢視溥儒相關的馬畫題詩或畫論皆未談及郎世寧，似乎是有意的「迴避」。關於此，學者提到溥儒於心理排斥西畫（郎世寧），⁸⁴ 但若思及郎世寧畫風曾是盛清宮廷的繪畫新貌，再加上如前所述，遜清貴胄們畫馬亦不乏直接取法郎世寧，就此推測溥儒應不致於排斥西畫，但究竟爲何其在其馬畫中卻儘量地「迴避」郎世寧？筆者認爲這可能潛存著溥儒複雜的生命過程所萌生的矛盾心理，以下乃針對此點，進行論述。

若就歷史的後見之明，重新回顧民初北京畫壇倡導西法摻入中畫的主張，其實並非新解。據莊吉發研究，盛清諸帝在中體西用的思想基礎上，其實已對西洋藝術通過選擇、改造，豐富了富有特色的宮廷繪畫，並舉供職於如意館的郎世寧爲例，詳述其如何適度地改變西方油畫的繪畫技巧，創造出盛清諸帝樂意接受的

83 張佳生，《八旗十論》，頁 54-55。

84 馮幼衡，〈丹青千秋意，江山有無中——溥心畬（1896-1963）在臺灣〉，頁 37。

中西畫法互相融合的繪畫新體。又，莊氏還認為從某種意義上，十駿馬圖不應和一般裝飾觀賞的鳥獸畫等同看待，其以郎世寧、王致誠（1702-1768）所畫的十駿馬圖詳加說明當中非漢文化的成分，指出畫上有以滿、蒙、漢三體文字書寫動物名號、尺寸及進獻者的姓名和所屬的部落，並透過滿語的分析，說明乾隆皇帝有意以新滿文拼寫蒙古語。⁸⁵ 此外，乾隆皇帝曾要求宮廷畫家金廷標（活動於 1757-1767）作畫時以「以郎（世寧）之似合李（公麟）格」。關於此，賴毓芝認為，這背後有以「形似」達到「神韻」的最基礎要求，在清宮脈絡中帶有「指涉現實」的「真」之意味，並曾在宮廷引發鬆動中國傳統「神形」觀的辯證。⁸⁶ 就此看來，乾隆朝時，馬畫在文字或繪畫風格上，皆具有傳達帝王治理的意涵。

而杭春曉曾觀察和分析，乾隆朝與民國初期這兩個不同時期援用西畫背後所涉及的文化心理，認為乾隆朝對西畫的吸納與接受，在心裡層面上是一種對本土自身文化的肯定與自信。而關於民國初期的倡導西法，曾經的文化自信蕩然無存。即隨著 1894 年甲午戰爭，再經歷 1900 年庚子之變的慘敗，再也無法將原因簡單的歸結為技術、制度，面對「唯泰西者是效」、「人人爭言西學」，崇洋心理事實上取代數千年文化之輝煌的優越感，就民族的心理看來恰是一種弱勢的心態。⁸⁷ 身為末代王孫，面對自民國初年以來便不斷地迎來一連串內外勢力所導致的家國崩離、歷史劫毀，溥儒的主體認知與文化認同不可能不受影響。

另外，據柯嬌燕研究，「滿」是一種主觀的身分界定，且其條件很有可能隨著政治現實和社會觀念的轉變而更新。滿人的身分認同，從十七至十九世紀是經歷由文化（cultural）、種族（race）到族群（ethnic group）的不同階段發展，其中十九世紀中期以來高揚漢民族主義的太平天國、辛亥革命等運動，一方面對滿人形成絕大威脅，另方面也促成滿人身分意識強化的契機和關鍵。即由於滿人受「他者」之逼壓鍛造，才產生滿洲人的族群意識（ethnic consciousness）。⁸⁸ 若就現

85 莊吉發，〈中體西用——以盛清時期中西藝術交流為中心〉，《史學彙刊》，26 期（2010.2），頁 125-178。另外，關於郎世寧於清宮的藝術創作活動，參見莊吉發，〈宮廷畫家——郎世寧的藝術創作活動〉，收入氏著，《清史論集》（臺北：文史哲出版社，2016），冊 25，頁 199-310；國立故宮博物院編，《新視界——郎世寧與清宮西洋風》（臺北：國立故宮博物院，2007）。

86 賴毓芝，〈清宮對歐洲自然史圖像的再製：以乾隆朝《獸譜》為例〉，《中央研究院近代史研究所集刊》，80 期（2013.6），頁 44-48。

87 杭春曉，〈溫和的漸進之路——以民初北京地區中國傳統派畫家為中心的考察〉，頁 11-17。

88 相關研究參見（美）柯嬌燕著，陳兆肆譯，《孤軍：滿人一家三代與清帝國的終結》（北京：人民出版社，2016）。

實狀況看來，溥儒其實一直心繫前朝，研究指出，溥儒岳父升允（1858-1931）是民國初年著名的復辟派，翁婿兩人時常鴻雁傳書，從〈溥儒致升允信札〉並參以《溥心畬先生自述》和〈皇清誥授光祿大夫太子太保大學士前陝甘總督多羅特文忠公神道碑銘〉等文獻，分析認為溥儒同情復辟。⁸⁹ 又，1946年抗戰勝利不久，溥儒回到北平便命傅芸子（1902-1948）⁹⁰ 等人聯絡滿族同胞，成立一個群眾團體，即滿族文化協進會，並被推舉為理事長。該會除了要求平等待遇滿族外，主要闡揚滿族文化。⁹¹ 由此說明，於40年代甚或更早，溥儒便確立清楚的滿族主體意識。

誠如前述所提及的溥儒受教過程，其自幼及長便浸濡於滿漢兩種不同的文化脈絡，就滿漢的關係而言，鼎革後，政治上雖是「民國乃敵國也」，⁹² 但文化上卻難以切割，甚至有可能因為另一個「他者」——西方勢力的入侵，滿漢在文化上更趨向生命共同體。然推源溯始，原本馬術、射箭、滿文或「勇敢的特質」等「滿洲之道」，乃是滿漢畛域的要素，⁹³ 不過隨著滿人對漢文化的學習，盛清諸帝亦開始利用馬畫來表現滿族的民族特色，至乾隆朝更有意利用馬畫標誌文治武功的巔峰，是以，十駿馬圖畫上文字係以新滿文拼寫蒙古語，圖像風格則是融合中西，馬畫無疑見證著大清重要的歷史時刻，表徵著一個跨國、廣域的治理結構。熟料歷史發展實屬詭譎，伴隨著西方列強勢力的侵入，清帝退位，大清宣告結束於溥儒這一輩，遜清貴胄們最終還淪落到以畫馬維生。因此，面對近代西方文化的猛烈衝擊，溥儒乃有意運用馬畫，抒發國變挫傷，並以古代風格與文本內容，叩問世變與創新的辯證關係。

89 林碩，〈舊王孫與復辟派岳父——《溥儒致升允信札》研究〉，《中國國家博物館館刊》，2017年2期，頁136-148。

90 傅芸子（1902-1948年），原名寶坤，字韞之，別號餐英、竹醉生，傅惜華之兄。在戲曲、文獻學及敦煌方面學養甚深，並精通日文，早年曾在燕京華文學校圖書館任職，又為《京報》記者，曾主編《北京畫報》、《國劇畫報》、《南金》等雜誌，並與梅蘭芳、余叔岩、齊如山等在1932年發起成立「北平國劇學會」，民國二十一年（1932）赴日任京都帝國大學東方文化研究所講師，主講中國語言文學，在此期間，考察日本皇家寶庫正倉院，遍訪公私各家藏書，尤以發現內閣文庫所藏國內未見曲本，貢獻良多，並撰就〈釋滾調〉一文，首次針對明代青陽腔提出詳細推論。相關研究參見余蕙靜，〈論傅芸子〈釋滾調〉對青陽腔的推論〉，《戲曲學報》，9期（2011.6），頁159-187。

91 金啓琮，〈金啓琮談北京的滿族〉（北京：中華書局，2009），頁168-169。

92 「民國乃敵國也」為滿清遺老鄭孝胥於日記寫下的一詞。關於此政治與文化脈絡的相關研究，參見林志宏，〈民國乃敵國也：政治文化轉型下的清遺民〉（臺北：聯經出版社，2009）。

93 相關研究參見 Mark C. Elliott, *The Manchu Way: The Eight Banners and Ethnic Identity in Late Imperial China* (Stanford: Stanford University Press, 2001)；劉世珣，〈評介 The Manchu Way: The Eight Banners and Ethnic Identity in Late Imperial China〉，《史耘》，14期（2010.6），頁180-181。

緣此，當藝壇流行著「當以郎世寧為太祖」時，面臨郎世寧所代表、象徵的西方勢力，基於政治、軍事、文明的挫傷，溥儒內心或許不想直接碰觸，因此選擇靜默的方式對文化進行深致地反思，孤詣地選用馬畫串聯滿漢兩種不同的文化，重新以書法線條探索韓幹、李公麟、趙孟頫的馬畫圖式，在經歷一段漫長的學習過程後，結合文人筆墨與清宮好尚，最後始在貢馬圖式融合「形」、「真」、「韻」等不同要素，成功地自郎世寧馬圖脫胎換骨，構築出馬畫更豐富、複雜的內涵，反映他對世變的哀感。

然而，「形」要成為「神」的基礎，首先必須理解西洋技法所強調質感與體積感的寫實表現方式，然後配合、運用中國筆墨加以消融外，還要能以筆意傳達神韻，是以，必須得兼擅中、西兩種不同的繪畫技巧，才有辦法進行轉化，事實上這並非易事。誠如王汎森의觀察，「傳統」不必然會自動傳遞下去，而要透過艱苦學習才能獲得，代與代之間的隔絕性遠遠超過我們的想像。⁹⁴ 由是看來，不論是乾隆朝的「以郎之似合李格」或民初畫壇的以西法摻入中畫，都必須對西洋的寫實技法與中國傳統筆墨有一定的掌握，重新整合後才能賦予活化的再創造，此並不是短時間便能達成。

就此，回顧溥儒的馬畫學習，其實是一段長時間的經歷。即當藝壇流行著「當以郎世寧為太祖」時，溥儒反而著意於師法古人，重新探索韓幹、李公麟、趙孟頫的馬畫圖式，奠定其以書法線條，勾勒出以寫實為基礎的馬之形貌，並結合李公麟淡墨渲染的方式，更增體量感。而在渡臺後〈驃騎圖〉，溥儒已能將現實中進貢的黑馬，在筆法線條所形成的平面關係上加以烘染，另以細筆描摹馬背上的鬃毛及馬尾，強調寫實。若就乾隆皇帝希望達到的「以郎之似合李格」，溥儒在〈驃騎圖〉以遒勁的書法線條勾勒馬的外輪廓、配合淡墨渲染的體積感、局部細筆描繪的寫實感，將自身經驗的貢馬事例，寓西法奇肖於古格神韻，似乎真正達到了「形」、「真」、「韻」三種不同要素的整合。

通過以上分析，可歸結出溥儒眾多的馬畫並非單純地停留在具現馬此一物象，其意多方，輕描則寫塞外風情、談畫馬名家；重論則敘成長經歷、訓育後

94 王汎森，〈道、咸以降思想界的新現象——禁書復出及其意義〉，收入氏著，《權力的毛細管作用：清代的思想學術與心態》（臺北：聯經出版社，2013），頁629。

輩、緬懷先祖……等。或藉由詩跋轉向畫外意趣，或在風格中隱現切膚之痛、家國盛衰，抒發其身爲愛新覺羅後裔深重難言的國變挫傷。

五、結論

所謂「武定江山，文以治國」，滿洲入關後，統治者漸漸地由武力征服轉向思想統治，康、雍、乾三朝出現衆多馬圖，以征服、懷柔、朝貢等不同內容題材反映著統治者利用藝術，遂行文治。又，乾隆御製詩〈八駿圖，戒奇物懲佚遊也〉，標舉〈八駿圖〉內涵，作爲「國朝家法」鑑戒，強調文武兼習，開啓對後輩們的訓示作用。不過，隨著歷史變遷，時空條件的變化，馬最終失去用武之地。

易代之變，遜清貴胄們轉以鬻畫賣文爲生，順應藝壇推崇的郎世寧時風，自然地將成長過程所受的藝文陶養轉爲文化技能，畫馬、出售馬畫，顯現馬畫的長才。然「花果飄零，靈根自植」，⁹⁵ 遜親貴胄們彼此的遭際不同，對歷史世變的反映亦不相同。溥儒的馬畫和〈論馬〉畫論，是他在歷經外在政治、社會、生活等因素的作用，內在發生資源系統的會通後，將對政治的關懷轉爲對個人所承載族裔文化的消長絕續的關懷。事實上，藉由馬畫，溥儒不僅對往事作鄉愁式的回顧，更進一步運用古代風格與文本內容叩問世變與創新的辯證關係。馬畫裡重三疊四的情思，不僅投射了滿人語境文化的訴求，更包含了滿漢文化的合縱連橫，抗衡、博弈著近代西方文化的猛烈衝擊。

綜觀所敘，圖繪馬畫顯現的是溥儒生命的烙印。繁華消散後回憶前塵，馬曾經背負著一個民族征服世界的雄心，承載著父輩的愛與錘煉，表徵著溥儒對大清無盡的文化追憶。

95 此詞乃引自新儒家唐君毅（1909-1978）在《祖國》先後發表之〈說中華民族之花果飄零〉、〈花果飄零及靈根自植〉之相關標題。關於此詞相關內涵參見沈清松，〈五十年來中國哲學的花果飄零與海外華人的生命意義構想〉，《漢學研究》，31卷2期（2013.6），頁7-34。

表一 國立故宮博物院收藏之溥儒馬畫作品

編號	基本資料	題識
1	〈人馬圖軸〉,1954年,縱 58.7,橫 29.7 公分	駿馬權奇鸞鳳姿,雙盤玉勒綰金絲,休將驥足誇千里,縱轡須防有蹶時。甲午(1954)五月二十四日長子毓豈三十生日,畫此與之。且題詩以寓訓戒,心畬。
2	〈馬軸〉,1954年,縱 56.8,橫 30.3 公分	邊塞煙沉戰鼓收,黃雲慘澹壓河流,輪臺城外沙如雪,落日西風牧紫驄。甲午仲夏,心畬。
3	〈馬軸〉,1958年,縱 56.2,橫 30 公分	戊戌秋八月。心畬作。
4	〈臨唐人奚官調馬圖〉,1959年,縱 56,橫 33 公分	臨唐人奚官調馬圖,己亥春。心畬。
5	〈驃騎圖〉,1959年,縱 50,橫 38 公分	余十五習馳射,求良馬於市,期年而不獲,會哈蜜王來朝,其部屬驃騎某見府中長史曰:「臣有馬,西陲之良也,聞世子求良馬,願獻於世子。聞世子幼,恐不能控,請觀其馳射,能則獻。」時余方馳馬於戟門之外,馬騰躍奮張不能止,絕纓而墜策焉,驃騎睨之曰:「世子果不能控臣馬也,請俟明年。」宣統辛亥春乃獻,其馬雞立而鹿聽,千里馬也。謀所酬,驃騎辭曰:「臣在西陲用此馬,躡盜跡則執獲,博較則勝,以斯擢驃騎而多金,今從吾王,修職貢於朝,獻馬世子,寵莫厚焉,若利其貨也,孰與博金不受而退。」平明試於教軍場,值禁軍散騎牧馬於郊,見童子絕塵馳環而逐之,三周教軍場,越黃寺踰土城弗及。嘗與京畿少年並馳白雲觀西坂,莫能先之,皆曰:「此驃騎馬也。」秋八月遜位詔下,余行遜西山,遂蹈東海,千里馬無所用,乃反諸驃騎,壬子夏驃騎從哈蜜王歸,絕中國,馬亦出玉門關。庚申秋既作驃騎馬記,思其神駿,追寫此圖。己亥春二月二十四日畫驃騎馬圖。西山逸士溥儒記。
6	〈百馬圖〉,1960年,縱 19.4,橫 113.6 公分	野水寒沙四望空,胡笳吹月落邊風。臨洮萬里無烽火,牧馬平原秋草中。輪臺秋月落邊山,慘澹平沙古戍間。此是西陲常貢馬,而今不入玉門關。庚子(1960)十月朔。心畬畫并題。
7	〈秋郊牧馬〉,1963年,縱 14.8,橫 120 公分	騰驤蹴踏解青絲,豐草平林任所之。想見乾隆全盛日,八旗牧馬夕陽時。癸卯(1963)四月,畫秋郊牧馬並題,心畬。
8	〈驃騎神駿〉,1963年,縱 85.7,橫 39.5 公分	余十五習馳射,求良馬於市,期年而不獲,會西藩哈蜜王來朝,其部屬驃騎某來見長史曰:「臣有馬,西陲之良也,聞世子求良馬,敢獻。然世子幼,懼不能控,請觀其馳射,能則獻。」時余方馳馬於戟門之外,馬騰驤蹕立不能止,絕纓而墜策焉。驃騎睨之曰:「世子果不能控臣馬也,請俟來年。」宣統辛亥春乃獻,其馬雞立而鹿聽,千里馬也。謀所酬,驃騎辭曰:「臣在西陲用此馬,躡盜則獲,博較則勝,以斯擢驃騎而多金,今從吾王,修職貢於朝,獻馬世子,寵莫厚焉,若利其貨之也,孰與博較,不受而退。」平明試於教軍場時,禁衛軍散騎牧馬於郊,見驃騎絕塵馳環而追之,三周教軍場,越黃寺踰土城弗及。嘗與京畿少年並馳白雲觀西坂,莫能先之,皆曰:「此驃騎也。」秋八月遜位詔下,余乃行遜西山,遂蹈東海,千里馬無所用,反諸驃騎,明年驃騎從哈蜜王歸守四境,絕中國,馬亦出玉門關。庚申秋既作驃騎馬記,思其神駿,追寫此圖。癸卯四月西山逸士溥儒書。

編號	基本資料	題識
9	〈調良圖〉，1963年， 縱 80，橫 37.9 公分	癸卯四月仿松雪。心畬。
10	〈九逸圖〉，未紀年， 縱 43.3，橫 100 公分	《西京雜記》曰：「文帝自代還，有良馬九匹，皆天下駿也，一名浮雲，二名赤馬，三名絕群，四名逸驃，五名紫燕，六名綠離驄，七名龍子，八名驕駒，九名絕塵，號為九逸。」溥儒。
11	〈人馬圖〉，未紀年， 縱 46.2，橫 39 公分	龍馬知從月窟來，風沙漠漠九邊開，奚官玉勒應難控，不使人間羈駿才。心畬。
12	〈困驂驢圖〉，未紀年， 縱 56，橫 34 公分	隴水秦邊色，長城漢月秋，塞山多苜蓿，羈絆困驂驢。心畬畫并題。韓幹畫馬不師陳閔，李伯時見江都王畫馬，欲摹一紙，以為無落筆，皆得之於驪黃之外也。儒又記。
13	〈青驄圖〉，未紀年， 縱 119，橫 56 公分	西極天池雲漢間，何年入貢越關山，錦鞍珠絡青驄馬，氣壓龍媒十二閑。心畬畫並并題。
14	〈鞍馬圖〉，未紀年， 縱 108，橫 51.8 公分	畫角新回馬邑關，紛紛暮雪滿雕鞍，玉門雁斷秋風裏，萬里平沙苜蓿寒。心畬畫鞍馬并題。
15	〈歸牧軸〉，未紀年， 縱 77，橫 35.9 公分	寒木秋巖合，平原細草深，圉人調御罷，歸牧夕陽沉。心畬。
16	〈長松繫馬〉，未紀年， 縱 119.5，橫 32.7 公分	長松繫馬朔風寒，霜落拳毛卻錦鞍，昔從上皇曾幸蜀，路人猶識舊奚官。心畬。
17	〈調良圖〉，未紀年， 縱 46.1，橫 36.3 公分	踏盡平沙苜蓿香，校人控御久調良，伍胥乞食過吳市，莫歎生芻引驢驢。心畬。
18	〈人馬圖〉，未紀年， 縱 57，橫 33 公分	躍馬咸陽意氣高，金鞭玉勒拂拳毛，驕嘶直過桃花去，片片春風碧錦袍。心畬。
19	〈松影人馬圖〉，未紀年， 縱 117.5，橫 40.5 公分	松影低平野，丹楓遮馬蹄，霜華迷曉色，飛滿錦障泥。西山逸士溥儒。
20	〈馬卷〉，未紀年， 縱 36，橫 81.5 公分	茫茫邊草夜鳴駝，風壓旌旗靜鼓鐃，馬後黃沙馬前雪，更無春色上眉梢。心畬畫並題。
21	〈蒙古騎士〉，未紀年， 縱 87，橫 35 公分	朔風捲雪渡河汾，吹散平沙萬馬群，曉望穹廬移帳地，登山踏徧嶺頭雲。心畬畫蒙古騎士題句。
22	〈月窟烏騅落雪花〉，未紀年， 縱 103，橫 47.1 公分	月窟烏騅落雪花，曾隨旌旆渡流沙，邊雲鎖斷秦城路，不共蒲桃入漢家。心畬畫并題。
23	〈馬軸〉，未紀年， 縱 65.5，橫 47 公分	龍沙飛鴈雪霜寒，風動拳毛卻錦鞍，昔日樓蘭征戰罷，蕭蕭旌旆入長安。心畬。
24	〈古木驂驢〉，未紀年， 縱 71.9，橫 30 公分	古木婆娑出路旁，秋風落景蒼涼，驂驢戰罷歸來日，閒倚霜根揩箭瘡。心畬。
25	〈西風駿馬〉，未紀年， 縱 120.4，橫 51.5 公分	西風一葉過長林，蕭瑟平原落葉深，迴立覆師遼海岸，寒沙無際夕陽沈。心畬。
26	〈柳陰雙駿〉，未紀年， 縱 69.2，橫 34.1 公分	吳興雙駿畫意。心畬。
27	〈雙駿圖〉，未紀年， 縱 81.5，橫 35.1 公分	錦苑多芳草，青青逐駿蹄，曾隨旌旆影，風雪玉關西。心畬。

* 本表係根據國立故宮博物院，《溥心畬書畫文物圖錄》，臺北：國立故宮博物院，1993，頁 287-309；382-411 相關馬圖整理而成。

引用書目

傳統文獻

- (北魏) 賈思勰,《齊民要術》,收入宋衛平、徐海榮主編,《文瀾閣欽定四庫全書》,冊 744,浙江:杭州出版社,2015。
- (唐) 張彥遠,《歷代名畫記》,卷 9,收入王雲五主編,《叢書集成簡編》,冊 97,臺北:臺灣商務印書館,1966,據明崇禎毛晉校刊津逮祕書本影印。
- (明) 楊時喬等纂,吳學聰點校,《中國農書叢刊畜牧獸醫之部·新刻馬書》,北京:農業出版社,1984。
- 北京故宮博物院編,《故宮珍本叢刊增訂馬經·醫方捷徑》,冊 371,海南:海南出版社,2000。

近代論著

- (美) 柯嬌燕著,陳兆肆譯,《孤軍:滿人一家三代與清帝國的終結》,北京:人民出版社,2016。
- (英) 柯律格著,梁霄譯,《誰在看中國畫》,桂林:廣西師範大學出版社,2020。
- 天津古籍出版社編,《湖社月刊》,冊 1-11、27、28、29、30、31,天津:天津古籍出版社,2005。
- 王中秀、茅子良、陳輝,《近現代金石書畫家潤例》,上海:上海畫報出版社,2004。
- 王汎森,〈道、咸以降思想界的新現象——禁書復出及其意義〉,收入氏著,《權力的毛細管作用:清代的思想學術與心態》,臺北:聯經出版,2013。
- 王家誠,《溥心畬傳》,臺北:九歌出版社,2002。
- 王淑珍,《遊藝翰墨:滿清愛新覺羅家族書畫藝術》,臺北:石頭出版社,2012。
- 北京畫院,《松窗採薇:溥心畬繪畫作品集》,北京,廣西美術出版社,2013。
- 石守謙,〈「幹惟畫肉不畫骨」別解——兼論「感神通靈」觀在中國畫史上的沒落〉,《藝術學》,4期,1990年3月,頁 165-191。
- 朱靜華,〈溥心畬繪畫風格的傳承〉,收入國立故宮博物院編,《張大千溥心畬詩書畫學術討論會論文集》,臺北:國立故宮博物院,1994,頁 255-318。
- 余蕙靜,〈論傅芸子〈釋滾調〉對青陽腔的推論〉,《戲曲學報》,9期,2011年6月,頁 159-187。
- 李健注譯,《康熙皇帝告萬民書康熙皇帝教子格言》,長沙:湖南人民出版社,1999,頁 268。
- 李鑄晉,〈趙孟頫的二羊圖卷〉,收入氏著,《鵲華秋色:趙孟頫的生平與畫藝》,北京:新華書店,2008,頁 225-288。

杜家驥，《八旗與清朝政治論稿》，北京：人民出版社，2008。

沈清松，〈五十年來中國哲學的花果飄零與海外華人的生命意義構想〉，《漢學研究》，31卷2期，2013年6月，頁7-34。

佳士得拍賣圖錄，《宗器寶繪——藤田美術館藏中國古代藝術珍品》，紐約：佳士得，2017。

杭春曉，〈溫和的漸進之路——以民初北京地區中國傳統派畫家為中心的考察〉，北京：中國藝術研究院博士論文，2006。

林士鉉，〈乾隆時期的貢馬與滿洲政治文化〉，《故宮學術季刊》，24卷2期，2006年冬季，頁51-108。

林志宏，《民國乃敵國也：政治文化轉型下的清遺民》，臺北：聯經出版，2009。

林碩，〈舊王孫與復辟派岳父——《溥儒致升允信札》研究〉，《中國國家博物館館刊》，2017年2期，頁136-148。

板倉聖哲，《李公麟〈五馬圖〉》，東京：株式會社羽鳥書店，2019。

金啓琮，《金啓琮談北京的滿族》，北京：中華書局，2009。

倪葭，〈溥儒粗筆山水畫簡析〉，收入北京畫院編，《松窗探薇：溥心畬繪畫作品集》，北京，廣西美術出版社，2013，頁228-237。

孫旭光，《恭王府與溥心畬》，北京：文化藝術出版社，2013。

恭王府管理中心編，《清代王府及王府文化國際學術研討會論文集》，北京：文化藝術出版社，2006。

馬王堆漢墓帛書整理小組，〈馬王堆漢墓帛書《相馬經》釋文〉，《文物》，1977年8期，頁17-22。

馬雅貞，〈清代宮廷畫馬語彙的轉換與意義——從郎世寧的《百駿圖》談起〉，《故宮學術季刊》，27卷3期，2010年春季，頁103-138。

國立故宮博物院，《故宮書畫圖錄》，冊21，臺北：國立故宮博物院，2002。

國立故宮博物院，《溥心畬書畫文物圖錄》，臺北：國立故宮博物院，1993。

國立故宮博物院編，《張大千溥心畬詩書畫學術討論會論文集》，臺北：國立故宮博物院，1994。

國立故宮博物院編，《新視界——郎世寧與清宮西洋風》，臺北：國立故宮博物院，2007。

國立故宮博物院編，《溥心畬先生詩文集·上、下冊》，臺北：國立故宮博物院，1993。

張子寧，〈也談《趙氏三世人馬圖卷》〉，收入上海書畫出版社編，《趙孟頫研究論文集》，上海：書畫出版社，1995，頁767-776。

張佳生，《八旗十論》，瀋陽：遼寧民族出版社，2008。

張高評，〈蘇軾黃庭堅題畫詩與詩中有畫——以題韓幹、李公麟畫馬詩為例〉，《興大中文學報》，24期，2008年12月，頁1-34。

- 莊吉發，〈中體西用——以盛清時期中西藝術交流為中心〉，《史學彙刊》，26期，2010年2期，頁125-178。
- 莊吉發，〈宮廷畫家——郎世寧的藝術創作活動〉，收入氏著，《清史論集》，冊25，臺北：文史哲出版社，2016，頁199-310。
- 莊吉發，〈策馬長城外——滿洲的馬政〉，收入氏著，《清史拾遺》，臺北：臺灣學生出版社，1992，頁150-152。
- 陳葆真，〈從四幅「歲朝圖」的表現問題談到乾隆皇帝的親子關係〉，收入氏著，《乾隆皇帝的家庭生活與內心世界》，臺北：石頭出版社，2014。
- 陳雋甫筆錄，〈溥心畬先生自述〉，收入朱傳譽編，《溥心畬傳記資料（一）》，臺北：天一出版社，1979，頁30-31。
- 陳德馨，〈從趙雍「駿馬圖」看畫馬圖在元代社會網絡中的運作〉，《國立臺灣大學美術史研究集刊》，15期，2003年9月，頁133-167。
- 章正，《松風畫會紀事》，北京：北京師範大學出版社，2018。
- 程君顥，〈清代前期的皇族畫家初探〉，《史耘》，2期，1996年9月，頁115-160。
- 馮幼衡，〈丹青千秋意，江山有無中——溥心畬（1896-1963）在臺灣〉，《造型藝術學刊》，新北：國立臺灣藝術大學書畫藝術學系，2006，頁19-36。
- 黃小峰，〈重訪《五馬圖》〉，《美術研究》，2019年4月，頁81-88。
- 楊新、許愛仙主編，《溥心畬書畫集·上、下卷》，北京：紫禁城出版社，1997。
- 溥儒著，毛小慶點校，《溥儒集》上、下冊，杭州：浙江人民美術出版社，2015。
- 葉高樹，《清朝前期的文化政策》，臺北：稻鄉出版社，2002。
- 葉高樹，〈「滿族漢化」研究上的幾個問題〉，《中央研究院近代史研究所集刊》，70期，2010年12月，頁195-218。
- 詹前裕，〈溥心畬的書畫藝術〉，《溥心畬繪畫藝術之研究》，臺中：臺灣省立美術館，1992。
- 廖建欽、蔡宜芳、何靜玫編，《南張北溥藏珍集萃》，臺北：羲之堂文化，1999。
- 趙展，《滿洲文化與宗教研究》，遼寧：遼寧民族出版社，1997。
- 劉世珣，〈評介 The Manchu Way: The Eight Banners and Ethnic Identity in Late Imperial China〉，《史耘》，14期，2010年6月，頁177-192。
- 劉芳如，〈溥儒在故宮——從寒玉堂託管文物論溥心畬南渡後的逸格畫風〉，收入國立故宮博物院編，《張大千溥心畬詩書畫學術討論會論文集》，臺北：國立故宮博物院，1994年，頁329-380。
- 歐立德（Mark C. Elliott），青石譯，《皇帝亦凡人：乾隆·世界史中的滿洲皇帝（Emperor Qianlong: Son of Heaven, Man of the World）》，臺北：八旗文化，2015。
- 鄭仲烜，〈清朝皇子教育研究〉，臺北：國立中央大學碩士論文，2011。

賴毓芝，〈清宮對歐洲自然史圖像的再製：以乾隆朝《獸譜》為例〉，《中央研究院近代史研究所集刊》，80期，2013年6月，頁1-75。

薛永年，〈民國初期北京畫壇傳統派的再認識〉，《美術觀察》，2002年4期，頁46-52。

謝成俠，〈關於長沙馬王堆漢墓帛書《相馬經》的探討〉，《文物》，1977年8期，頁23-26。

聶崇正，〈郎世寧在王府中的繪畫創作〉，收入恭王府管理中心編，《清代王府及王府文化國際學術研討會論文集》，北京：文化藝術出版社，2006。

Elliott, Mark C. *The Manchu Way: The Eight Banners and Ethnic Identity in Late Imperial China*. Stanford: Stanford University Press, 2001.

Fong, Wen C. *Beyond Representation: Chinese Painting and Calligraphy 8th-14th Century*. New York: New Haven and London: The Metropolitan Museum of Art and Yale University Press, 1992.

Hay, Jonathan. "Khubilai's Groom." *Anthropology and Aesthetics* 17/18 (1989): 117-139.

Li, Chu-ting. "Grooms and Horses by Three members of the Chao Family." In *Word and Image: Chinese Poetry, Calligraphy, and Painting*, edited by Alfreda Murch and Wen C. Fong, 199-220. New York and Princeton: The Metropolitan Museum of Art and Princeton University Press, 1991.

Silbergeld, Jerome. "In Praise of Government: Chao Yung's Painting, Noble Steeds, and Late Yuan Politics." *Artibus Asiae* 46, no. 3 (1985): 159-202.

網路資料

小林撰稿，〈日本學者板倉聖哲談李公麟《五馬圖卷》真跡現身始末〉，《澎湃新聞》<https://itw01.com/UVRQ8EG.html>，檢索日期：2020年11月20日。

張明傑，〈《五馬圖》流失日本始末：從紫禁城到再現東京國立博物館〉，《微文庫》https://www.luoow.com/dc_tw/109947707，檢索日期：2020年11月20日。

〈嘉德 2013 春拍徵集·溥佐〈人馬圖〉扇面·溥儒〈楷書〉〉，《中國嘉德（香港）國際拍賣有限公司》<https://www.cguardian.com.hk/tc/auction/auction-details.php?id=96458>，檢索日期：2020年11月20日。

〈嘉德 2016 春拍徵集·馬晉 1944 年〈天育驃騎〉〉，《中國嘉德（香港）國際拍賣有限公司》<https://www.cguardian.com.hk/tc/auction/auction-details.php?id=88233>，檢索日期：2020年11月20日。

圖版出處

- 圖 1 1931 年，溥儒，〈古木瘦馬〉，私人收藏。圖版取自楊新、許愛仙主編，《溥心畬書畫集·卷上》，北京：紫禁城出版社，1997，頁 39。
- 圖 2 1945 年，溥儒，〈奚官牧馬〉，私人收藏。圖版取自楊新、許愛仙主編，《溥心畬書畫集·卷下》，北京：紫禁城出版社，1997，頁 150。
- 圖 3 1948 年，溥儒，〈奚官調馬圖〉，吉林省博物院藏。圖版取自北京畫院編，《松窗採薇：溥心畬繪畫作品集》，北京：廣西美術出版社，2013，頁 51。
- 圖 4 未紀年，溥儒，〈韓幹照夜白畫稿〉，恭王府藏，恭王府王東輝主任提供。
- 圖 5 未紀年，溥儒，〈李公麟五馬圖畫稿〉，恭王府藏，恭王府王東輝主任提供。
- 圖 6 未紀年，溥儒，〈趙孟頫飲馬圖畫稿〉，恭王府藏，恭王府王東輝主任提供。
- 圖 7 未紀年，溥儒，〈馬畫稿〉，私人收藏。圖版取自北京畫院編，《松窗採薇：溥心畬繪畫作品集》，北京：廣西美術出版社，2013，頁 125。
- 圖 8-1 1948 年，溥儒，〈奚官調馬圖〉局部，吉林省博物院藏。圖版取自北京畫院編，《松窗採薇：溥心畬繪畫作品集》，北京：廣西美術出版社，2013，頁 51。
- 圖 8-2 未紀年，溥儒，〈春郊雙駿圖〉局部，北京藝術博物院藏。圖版取自王淑珍著，《遊藝翰墨：滿清愛新覺羅家族書畫藝術》，臺北：石頭出版社，2012，封面。
- 圖 9 未紀年，溥儒，〈九逸圖〉，國立故宮博物院藏。
- 圖 10 未紀年，郎世寧，〈八駿圖〉，江西省博物館藏。圖版取自恭王府管理中心編，《清代王府及王府文化國際學術研討會論文集》，北京：文化藝術出版社，2006，頁 108。
- 圖 11 1959 年，溥儒，〈駿馬圖〉局部，私人收藏。圖版取自廖建欽、蔡宜芳、何靜玫編，《南張北溥藏珍集萃》，臺北：羲之堂文化出版事業有限公司，1999，頁 102-103。
- 圖 12 1959 年，溥儒，〈驃騎圖〉，國立故宮博物院藏。
- 圖 13 1748 年，郎世寧，〈後十駿圖〉之〈如意驄〉，國立故宮博物院藏。
- 圖 14 宋，李公麟，〈五馬圖〉之〈鳳頭驄〉，東京國立博物館藏。圖版取自王天鳳，〈當文物走出展櫃——芻議古書畫複製如何適應社會發展〉，《典藏古美術》，346 期，2021 年 7 月，頁 99。
- 圖 15 1957 年，溥儒，〈仿李公麟五馬圖〉，恭王府藏。圖版取自孫旭光，《恭王府與溥心畬》，北京：文化藝術出版社，2013，頁 140。
- 圖 16 1963 年，溥儒，〈秋郊牧馬〉，國立故宮博物院藏。
- 圖 17 1954 年，溥儒，〈人馬圖軸〉，國立故宮博物院藏。

A Lone Rider in a Turbulent World: A Study of Pu Ru's Horse Paintings*

Wei, Ke-hsin**

Abstract

This paper will examine the two interacting forces behind the horse paintings by Pu Ru (1896-1963), the last scion of the Qing Empire. The first force is the Manchurian horsemanship education and Han cultural education involved in the formation of Pu Ru's social status and ethnic awareness. The second force is the time factor, i.e., the argument surrounding painting reformation in early Republican years and Pu Ru's life in Taiwan. In this light, through the discussion on the styles of his horse paintings and relevant theories of painting, this study would like to examine the significances of these horse paintings. With the downfall of the Qing Empire, some members of the Qing nobilities turned to sale of painting to make a living. As the realistic style of Giuseppe Castiglione or Lang Shining (1688-1766) was very fashionable at that time, they naturally transformed their artistic and cultural cultivation into cultural assets and began to produce and sell horse paintings. An examination of Pu Ru's fellow nobilities and other famous horse painters at that time indicates that their works were more or less influenced by Castiglione's style. However, in both his horse paintings and in his "Discussion of Horses" in *Hanyu tang hualun* (Discussion of Painting from the Cold Jade Hall), Pu Ru seems to intentionally "eschew" any mention of Castiglione. In fact, we can say that inside the style of Pu Ru's horse paintings is hidden a trauma of losing one's country to the Western powers. Hence, in his horse paintings, Pu Ru not only engages in a nostalgic review of his past life, projecting the Manchurian cultivation of horsemanship onto his works, but also utilizes the ancient styles and textual references to reflect on the dialectics of artistic innovation and the empire's demise. Subtly, freely utilizing the Manchurian and Han cultural traditions, Pu Ru engages in a resistance and a riposte to the powerful impacts of Western culture.

Keywords: Pu Ru, Qing Nobilities, Horse Painting, Giuseppe Castiglione or Lang Shining, Horsemanship Education

* Received: 20 February 2021; Accepted: 15 June 2021

** Ph.D., Graduate Institute of Art History, National Taiwan University



圖 1 1931 溥儒 古木瘦馬 私人收藏

圖 3 1948 溥儒 奚官調馬圖
吉林省博物院藏

圖 2-1 1945 溥儒 奚官牧馬 私人收藏



圖 2-2 溥儒 奚官牧馬 局部



圖 4 未紀年 溥儒 韓幹照夜白畫稿 恭王府藏



圖 5 未紀年 溥儒 李公麟五馬圖畫稿 恭王府藏



圖 6 未紀年 溥儒 趙孟頫飲馬圖畫稿 恭王府藏



圖 7 未紀年 溥儒 馬畫稿 私人收藏

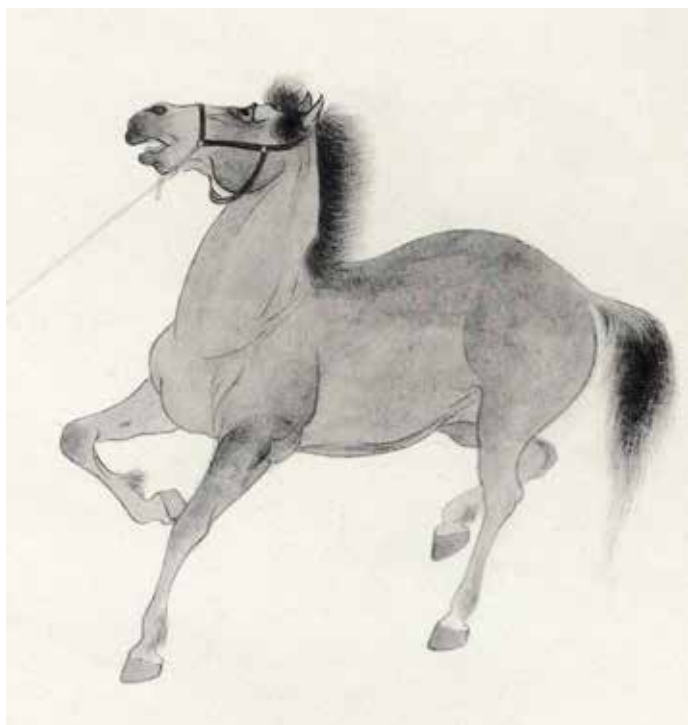


圖 8-1 1948 溥儒 奚官調馬圖 局部 吉林省博物院藏



圖 8-2 未紀年 溥忻 春郊雙駿圖 局部 北京藝術博物院藏



圖9 未紀年 溥儒 九逸圖 國立故宮博物院藏



圖10 未紀年 郎世寧 八駿圖 江西省博物館藏



圖 11 1959 溥儒 駿馬圖 局部 私人收藏



圖 12 1959 溥儒 驃騎圖 國立故宮博物院藏



圖 13 清 郎世寧 如意驄 國立故宮博物院藏

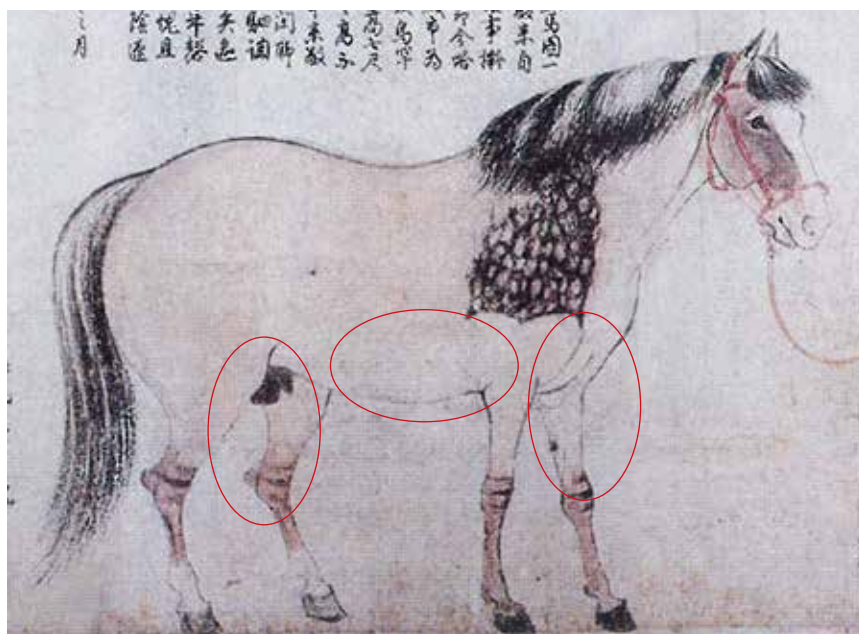


圖 14 宋 李公麟 五馬圖 鳳頭驄 東京國立博物館藏



圖 15 1957 溥儒 仿李公麟五馬圖 恭王府藏



圖 16 1963 溥儒 秋郊牧馬 國立故宮博物院藏



圖 17 1954 溥儒 人馬圖軸 國立故宮博物院藏