

也談馬遠

〈山徑春行〉的詩畫關係

蕭麗玲

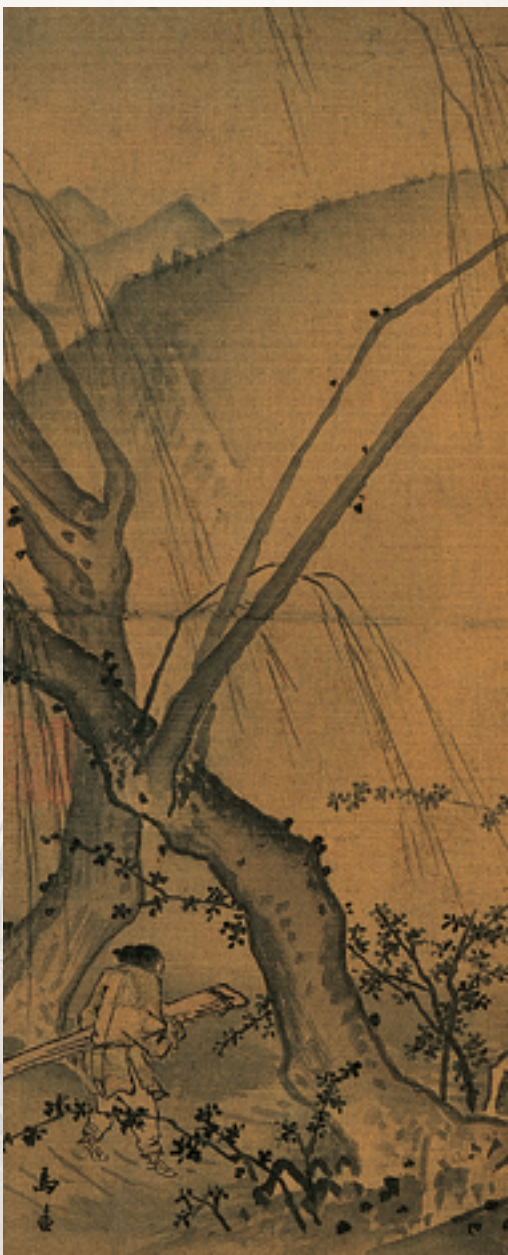
觸袖野色多自樂
避人出鳥不成啼

觸袖野色多自樂
避人出鳥不成啼



蘇立文教授在《三絕》一書中，將馬遠（約一一八〇—一二二四）的〈山徑春行〉放在宋徽宗以詩考取畫士的脈絡中來討論，是具有相當見識的（圖一）^{〔註一〕}。我這樣說的理由有下列數點：第一點，〈山徑春行〉是否為馬遠的親筆畫，有學者提出質疑。日本的鈴木敬教授在《水墨美術大系》第二卷李唐、馬遠、夏珪一書中，根本沒有提到這一幅畫，表示他對這一幅畫是否為馬遠的親筆存疑。^{〔註二〕}而江兆申教授在討論楊妹子的身份一文中指出〈山徑春行〉一畫已廣泛被接受為馬遠的真蹟無誤。^{〔註三〕}但是出版於一九八九年的《中國美術全集》並沒有收入這張畫，而台北故宮博物院所出版有關它的繪畫藏品的兩份重要刊物《故宮書畫

集錄》和《故宮藏畫大系》也都沒有收入此畫，可見這些編輯專家對這幅畫的可靠性有質疑。蘇立文教授自己在《三絕》一書中也提到在美國有數位專家也認為這張畫很有問題，這些專家認為這張畫很不自然，畫中人物的視線不是對著鳥，而是對著畫上的題跋，他們認為這很可能是明朝人的偽畫。^{〔註四〕}因為有爭議，討論這幅畫的專家並不是太多，蘇教授卻能免去這樣的偏見，將這幅畫看為是中國繪畫傳統中，顯示詩畫關係的一幅重要作品。第二，當大家都只把注意力擺在這張畫的圖像上時，蘇教授卻洞悉了畫上的題詩是了解這張畫的關鍵，而將它視為是一幅類似像徽宗以詩來考取畫士一樣的作品。第三，當大家都只注意到圖像上一點稍微不自然的



圖一 馬遠〈山徑春行〉
國立故宮博物院藏

現象而懷疑它的真實性時，蘇教授卻以畫上的題跋，來作為他評斷此畫真假的依據。蘇教授比對了這幅畫和馬遠《華燈侍宴》，李嵩（約一一九〇—一二二〇）的《夜觀潮圖》及馬麟（約一二二〇—一二五〇）的《芳春雨霽》上宋寧宗（一一九五—一二二四）妃子楊妹子的題字，^{〔註五〕}而斷定《山徑春行》為宋畫無誤。在探討詩畫關係的同時，蘇教授巧妙地運用了寫詩的書法來解決這個藝術史上的爭端，他的結論是頗具信服力的。我的這篇短文即植基於蘇教授對馬遠的這幅《山徑春行》在研究上所作的貢獻，而進一步討論畫上這兩句題詩「觸袖野花多自舞／避人幽鳥不成啼」和圖像的直接關係，和這兩句詩如何來幫我們了解這幅畫的意義。

詩句中的三個物象：人，花，和鳥，構成了既緊張且相互矛盾的多層次關係。首先，「觸袖」這個詞似乎告訴我們，野花的舞動是因穿著長袖的人走過，而帶動了野花的動，同樣的，「避人」這個詞也是因為人的出現，鳥才被驚動而飛走了。在這裏人成了詩意中主要動態的來源，換句話說，沒有人的出現和打擾，野花和幽鳥都是靜態的。詩句在這裏創造了人出現前後的靜動對比，同時也很準確地掌握了由靜轉變為動的那一剎那時間。而畫呢？想要探討詩畫關係，我們就必須深入探究詩句中所捕捉的意象，是否為畫家所了解，並進而以圖像來傳達這個詩意，而達到蘇軾所說的畫

是「有形詩」和「無聲詩」的境界。畫家在畫中畫了兩隻鳥，其中一隻才剛飛離所棲的樹枝，而另一隻尚停留在柳枝上，才作勢要起飛，由此可知，畫家非常有意識地表現詩意中所掌握到的由靜到動的片刻。而且那細微柔軟且很有彈性的柳枝，也因鳥的飛離而突然改變重量，而很輕盈地彈了一下，更加強了那由靜到動的片刻的感覺。而且柳條這樣輕盈幽雅地往前盪了一下，讓畫家有機會運用他那出了名的「拖枝」技法，這裏的拖枝應用地非常自然，一點也不勉強，完全沒有格式化感覺。《山徑春行》這幅畫中拖長的柳條不但成了畫意中不可或缺的一部份，而且更進一步地讓畫意巧妙地契合了詩意，使得詩與畫不但是相輔相成，而且是缺一不可的。由於這拖枝的柳條是如此地具有彈性，一隻小鳥的飛離就能讓它舞動了起來，令觀者不禁對畫中也拖長的野花枝亦有同樣地期待，觸了袖，這些拖長的野花枝當然地就會舞了起來。畫家非常成功地借用了類推（analog）的寫作手法，小鳥的觸動柳條類推於長袖的觸動野花，來暗喻觸袖而野花舞的意象。這種使用暗喻（metaphor）而非直接表現的手法，很成功地讓畫達到了「無聲詩」這個評畫的最高境界。這樣的境界，很難令人接受這幅畫是出於無名的偽造者之手。

在第一句詩的後半句，詩人接下來用了「多自舞」這個詞，它就和前面的「觸袖」所隱含的動力來源形成了明顯的矛盾：「多自舞」意味著野花的舞動是有其自主性的，和人及他

所穿的長袖是沒有關係的。而且花是非動物，一般來說，花的動不是像這裏說的靠人的觸動就是靠風的吹動，但是這幅畫上的詩句卻強調野花的自動，這麼一來，這個詩句就製造了一種主動和被動間的矛盾關係，而那令人回味的詩意，也就存在於這一個人動或花自動的矛盾所創造出來的想像空間中。然而第二句詩中的鳥，是一個可以自主的動物，從表面上看，「避人」和「不成啼」這兩個詞講的是鳥的主動性，一來避開入侵的人類，二來其啼叫的自由，然而，這些動作卻是出於人的出現才引發的，這些看似主動的動作，其實是被動的，完全是由人的刺激才產生的。這兩句詩因此形成了一強烈的對比：不能動的花卻「多自舞」，能叫的鳥卻「不成啼」，這種動態上的矛盾可以說是這兩句詩的中心主題，這大概也是這兩句詩被選中來挑戰畫家的想像力的原因。

詩句透過文字可以呈現動態的意象，更可以透過文字來製造矛盾的動態意象，但畫面是靜態的，無法有效地表現動態，因此以圖像來表現這個以動態矛盾來作為主要意象的詩句，更是一個大的挑戰。蘇立文教授認為這幅畫可能是寧宗時期畫院以詩考試的得勝作品，是一個具相當可能性的主張。一棵植物，一隻動物，或一個人要能動，一定要有空間，圖像不能表現動，但是它可以表現空間，而且透過圖像的構圖安排，畫面可以表現多層次複雜的空間，馬遠即是透過巧妙地的空間構圖來捕捉呈

現詩句中的動態矛盾意象。（註六）畫家在這幅畫面上利用了清淡的山陵和河岸這兩條平行線架構了一個遼闊但不可逾越的空間，而這個空間的左右兩端，各為兩棵樹和兩行詩句所阻斷，畫家巧妙地創造了一個空間上的矛盾：既開闢卻又封閉的空間矛盾。畫面左下角的兩棵樹似乎是構成了一個門，作為進入這個無限空間的通道，由畫面上的僕童正要穿過這個門可以知道這是一個通道，但是畫家將在前景的樹幹彎曲的很厲害，它彎向畫外的同時也像似和在後景的另一棵樹成交叉，（註七）使得這個通道變得很窄小，不僅如此，畫家又在這個狹窄的通道畫上一延伸的野花枝，使得畫中的矮小的童僕得低頭彎腰才能過這個通道，由這些圖像的安排可知，縱然這是一個通道，畫家有意要讓這兩棵樹同時是進入這個空間的一個阻礙，這樣一來，透過這兩棵樹，畫家很成功地創造了一個空間上的矛盾：這個通道是既通又不通的。

一旦進入這個隱閉的地方，往右上方看去，這似乎是一個無限的空間，但是我們的視線，和畫中人的視線及鳥飛行的方向一樣，很快地就遇到阻礙，撞到右上角那兩行像一座牆佇立似的詩句，不能再向那畫外的無限空間伸展。在這裏題跋創造了另一種空間矛盾：畫面的空間似無限卻有限。在中國傳統繪畫中，寫題跋的位置及其內容都不在畫家的控制之內，而是寫題跋的人的自由，有些名畫的畫面更是充滿了題跋，連一點剩餘的空間都沒有，因此談題跋在構圖空間上的意

義，似乎不合常理，甚至可以被批評說是過份解釋了題跋和這幅畫的關係。但是這兩句題跋的寫作幾乎和畫的創作同時，而且這個由黑墨寫成的題跋和右下角畫樹幹的濃墨構成一對稱的平衡，而讓馬遠那出名的「馬一角」沒有腳重頭輕的感覺。^{〔註八〕}蘇立文教授推測這幅畫也許是像徽宗的畫院考試一樣，由皇室給這兩句詩為考題，而這幅畫是得獎的作品。這個理論雖像蘇教授所承認的純粹是推測，但它值得推薦的地方。如果考題是事先就寫在畫紙上，那麼蘇教授所主張的畫中人的視線望向楊妃的題跋是表現一種對皇室的尊敬，^{〔註九〕}就是理所當然。蘇教授更進一步主張，如果畫中人是望向其它任何地方，那就是不合理的。^{〔註十〕}蘇教授的這些主張意味著畫上的題跋不是已經事先存在，就是畫家早已預知楊后會將題跋寫於現在的位置，畫家才能透過對畫中人視線的安排來對皇室表視他的敬意。那麼這個題跋的書寫和它所在的位置無疑是在畫家的構圖計劃中的，換句話說，由題跋所造成的空間矛盾是畫家有意識的創作，而不是偶然發生的。

這一幅具有相當爭議性的畫，其實是一個非常成功地以詩來入畫的例子，詩與畫不但成了構圖上一個有機的整體，而且是了解整幅畫含意不可或缺的關鍵。雖然馬遠這個宮廷畫家被董其昌歸為是職業畫家的北宗，但是「山徑春行」表現了職業畫家也可以擁有似南宗文人畫家的詩學素養，和細緻地表現詩意的能力。

註釋：

- 一. Michael Sullivan, *The Three Perfections: Perfections: Chinese Painting, Poetry and Calligraphy* (London: Thames and Hudson, 1974), PP.29-35
- 二. 鈴木敏，《水墨美術大系》第二卷：李唐、馬遠、夏珪（東京：講談社，1964），頁49-51。
- 三. Chiang Chao-shen, "The Identity of Yang Mei-tzu and the Paintings of Ma Yuan," *National Palace Museum Bulletin 2* (Taipei, 1967), P.4
- 四. Michael Sullivan, *The Three Perfections*, P. 30.
- 五. 鈴木敏教授指出宋寧宗的題跋出於楊妹子之手，而所謂的楊妹子其實是楊皇后自己，而不是她的妹妹，《水墨美術大系》第二卷：李唐、馬遠、夏珪，頁49。江兆申接受〈山徑春行〉為馬遠真蹟，並探討馬遠的畫和楊妹子的關係，但他並沒有提及這幅畫上的題跋，根據江兆申1967年的研究，題為楊妹子的書法，應該是出自於楊皇后之手（"The Identity of Yang Mei-tzu and the Painting of Ma Yuan," PP.8-14）。加州大學洛杉磯分校的李慧淑教授的博士論文研究的主题即楊后在南宋畫院所扮演的角色，請參考 "Domain of Empress Yang 1162-1233," 耶魯大學博士論文，1994。
- 六. 已從密西根大學退休的 Richard Edwards 教授在研究〈華燈侍宴〉一文中，也指出馬遠喜歡玩弄互相對照矛盾的構圖遊戲：「室內空間所具有的次序感，和馬遠的斜角構圖成一對比」（頁60），請參考 "Emperor Ningzong's Night Banquet," *As Orientalis* (Ann Arbor, MI) 29 (1999) PP.55-67.
- 七. 台北故宮的王耀庭先生也認為這兩棵柳樹是交叉的，國畫：山徑春行（大紀元文化網，accessed on May 26, 2006）<<http://www.epochtimes.com/b5/1/8/22/c3590.htm>>.
- 八. SUNY - Albany 的 Charles Hartman 教授也注意到這幅畫的畫面上所呈現的平衡感，他說：「馬遠以構圖上的不對稱而著名，畫的重量通常都集中在一邊或一個角落(而不是中央)，由一棵大樹佔據主要的地位，而破壞構圖的平衡感.在上一張幻燈片(馬遠的山徑春行)，舉例來說，是右上角的對聯很巧妙地平衡了左下角的柳樹和人物所具有的重量。」在 EAC 280 Chinese Painting 的網站（紐約州立大學 Albany 校區，accessed May 26, 2006）<<http://www.albany.edu/faculty/hartman/eac280/26.html>>
- 九. 李慧淑在研究楊皇后對南宋畫院的貢獻後，也下了同樣的結論，她說：「南宋的宮廷畫有一個固定的模式：對皇家榮譽特別給與皇后家族的確認。」 "Domain of Empress Yang 1162-1233," P.251.
- 一〇. Michael Sullivan, *The Three Perfections*, P.30-1.