

# 馬夏筆墨符號的復甦與遞變

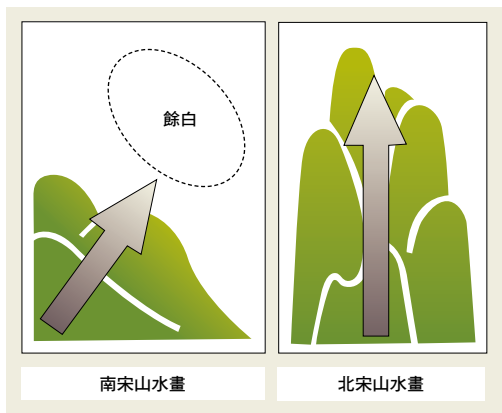
晋介辰

## ——從浙派到日本

中國明代的浙派繪畫透過了對外的交流途徑，傳遞到鄰國的日本與朝鮮畫壇，可說是中國畫史上甚具影響力，而且深富國際化的一股力量。被稱為日本畫聖的雪舟，其中國之行對日本畫壇而言是空前的創舉，在他之前的水墨畫家們，主要是透過摹習中國傳日的畫作，這種間接學習，自有其侷限性。然而雪舟能親臨中土，經由實際觀察山水風景，並與當時畫壇人物及作品的交流學習，更能深切體驗到中國繪畫的精髓，見識明代畫壇實際的發展狀況。

### 中國馬遠、夏珪的傳統

山水畫是兩宋繪畫的主要成就之一。北宋的畫家透過



圖一 宋代山水畫的構圖

親身的觀察體會，致力於真實地表現出蘊藏在自然景色之中的秩序和諧，追求景物外貌的形似，以及自然內在的氣質與氣韻，可說是「胸中丘壑」的實現。故宮院藏的名作如范寬〈谿山行旅〉和郭熙〈早春圖〉，即為其代表，以所謂「巨碑式」或「障壁式」的構圖方式表達其空間意象結構。（圖一）北宋末年，徽宗皇帝提倡畫學，改革畫院，常以古人詩句為試題，羅致了許多優秀宮廷畫家。自此畫院作品逐漸轉變為細膩秀逸、追求詩意，造成日後南宋山水畫著重

詩意表露的一大特色。

靖康之難之後，南宋遷都臨安（今之杭州），浙江附近的文化、經濟因之更為繁盛。當時主要畫家多出身畫院，其中以劉松年、李唐、馬遠、夏珪四家，最負盛名。李唐是北宋到南宋畫風轉變時期的重要山水畫家，畫風由北宋的理想寫實逐漸演變成南宋的明快簡潔。院藏〈萬壑松風〉、〈江山小景〉為其經典之作。不過，南宋畫家們的藝術特徵並非追求表面的形式，而是生活情感的反映。例如馬遠（約活動於一一八九至一二二五年）



圖二 宋 馬遠 〈華燈侍宴圖〉 國立故宮博物院藏

〈華燈侍宴圖〉（圖二）、夏珪（約活動於一一八〇至一二三〇年）〈溪山清遠〉（見頁七）、〈觀瀑圖〉（圖三）等所示，在意境上強調詩意的自然流露，技法上則著重強烈、戲劇效果的濃淡色調表現，更加豐富了筆墨的趣味

### 元代馬夏遺風

性。他們兩人因襲了李唐的斧劈皴法和虛實對應的構圖方式，遂有「馬一角」、「夏半邊」的聲名受到稱頌，爾後成為南宋畫院典範，流傳江浙一帶，延綿不絕。

元代繪畫，雖以「元四大家」（黃公望、吳鎮、倪瓚、王蒙）之文人畫系稱名，不過其盛行在元末之際，在此之前馬夏院畫系以及李（成）郭（熙）派的山水遺風尚且留存於畫壇之中。元代雖不設畫院，但馬、夏式山水，仍然活

躍在浙江一帶。考其原因，南宋畫院雖然解散，舊都杭州一帶依然繁盛，畫家散出寄身民間，繼續畫業，猶不失為謀生

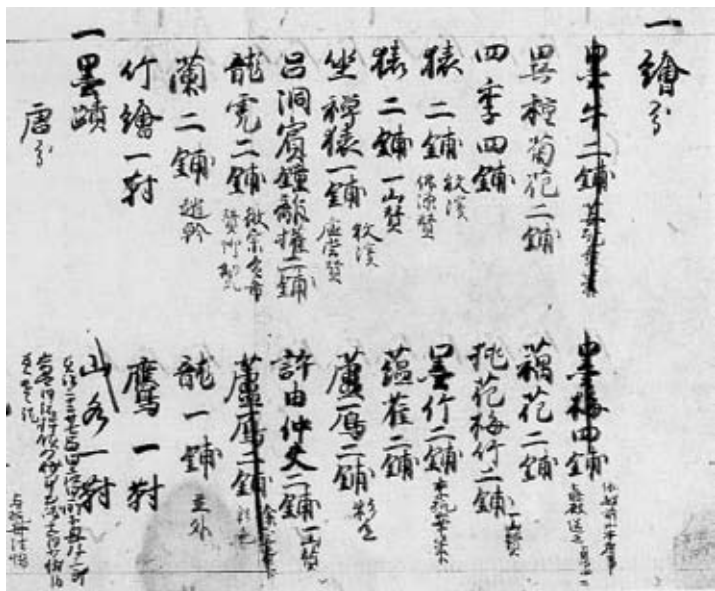
之道；再者，馬夏的邊角式構圖或許較容易為在野畫家與職業畫家的傳習與摹仿。

著名畫家如孫君澤（活躍



圖三 宋 夏珪 《觀瀑圖》 國立故宮博物院藏

於十四世紀）、張遠、丁野夫等，均承襲馬夏畫風。其中孫君澤在中國雖風評不高，但在日本卻頗受讚賞。如故宮收藏的〈山水人物〉（舊傳馬遠，見頁四六）以及日本東京靜嘉堂的〈樓閣山水圖〉所示，在構圖上，山巒、樹木等各個部位的輪廓相當明確，但如將一山一水等各個單位分別處理而解析，彷彿就像一片片的拼湊而成的拼圖。這是一種經過整理、簡化過的圖案化表現，描繪物件之間的聯貫性其實不強，甚至可以拆開來重新組合應用。比較南宋的馬夏畫風，在筆墨技巧方面，孫君澤的筆調略呈自由粗率，畫面顯得較為平板化，裝飾性的氣息較濃。此雖為孫君澤畫的特色，也可說是元代馬夏畫派共同的特徵。馬遠、夏珪的院體繪畫傳統在南宋末到元代之間，經歷了一個融合、變化的過程，這些風格的變異，與後來的「浙派」畫風息息相關。



圖四 佛日庵公物目錄（局部） 神奈川縣圖覺寺藏

### 明代「浙派」中的馬夏元素

被稱為「浙派」創始者的戴進（一三八八—一四六二），出生於杭州，宣德年間，因畫藝精湛，而受薦入畫院。其作品甚受時人好評，影響力也超越繪畫的流派，即使是「吳派」的創始者沈周也曾

學習其畫風。孕育其藝術成就者，一為杭州遺留下之南宋繪畫傳統，另一則是在當時畫壇具有領導地位的明代宮廷畫院。「浙派」畫家在民間和皇室貴族的贊助下，頻繁流動於地方與宮廷畫院之間，因應各種功能和需求，創作活潑、多樣化風格及題材的作品。

戴進承襲了馬遠或夏珪風格的許多特徵，在技巧上也相當成熟老練（見頁八、二十）。他自宮廷放歸後，在杭州仍然繼續作畫，從學者甚眾，基本上都是繼承南宋院體一派，其中尤以馬遠居多。就整體而言，浙派自戴進以下諸家，發展成一股新的綜合力量，在筆墨方面結合了南宋以來的院體派、元代李郭派、以及浙江傳統技法，展現出獨特的新風貌。浙派諸家的共同特徵，在於著重馬、夏的筆墨表現，風格雖或細緻、或放逸，早期仍以自然為依歸，到了晚期則較側重筆墨技法的展現，尤其強調提頓和轉折

之處，他們大多藉著快速和誇張的筆觸，加上近乎僵硬的明暗對比，以及強烈扭曲的人物造型或山石形狀來達到力感的效果，於是趨向放縱的風格，以致被明末文人們貶抑為「狂態邪學」。雖是如此，浙派反倒透過了對外的交流途徑，傳遞並且影響到了鄰國的日本與朝鮮畫壇，可說是中國畫史上極具影響力，而且深富國際化的一股力量。在討論浙派與日本關係前，先回顧十四至十六世紀中國水墨畫傳入日本的概況。

### 傳入日本的中國水墨畫

日本美術的發展，長期受到中國的影響，不過，日本人真正開始學習中國的水墨美術，約當於十四世紀的鎌倉時代後期，而其興盛卻要晚到十五世紀左右的室町時代。日本水墨繪畫的發展背景，肇因於對中國宋、元文化的憧憬，並且與佛教禪宗思想在日本的盛行，有著密不可分的關聯。



圖五 金閣寺



圖六 銀閣寺

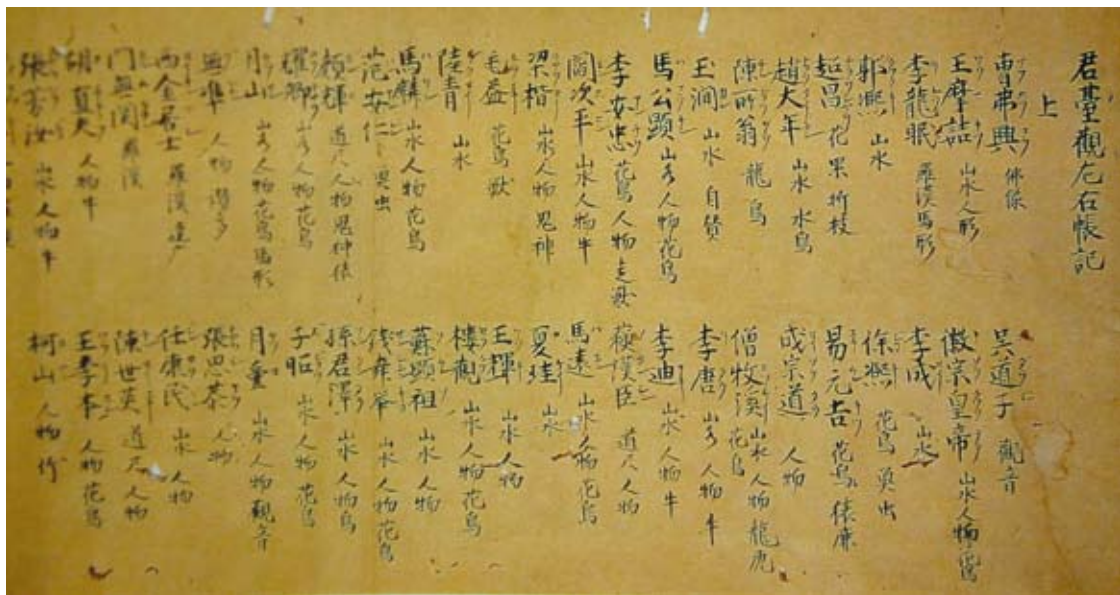
當時鎌倉執政幕府獎勵對外通商，因此出現不少中日僧侶與商人往返其間，他們都是中國文化輸入日本的主要媒介，引進的大量文物中，當然也包含了水墨繪畫。流傳在鎌倉禪剎圓覺寺的財產目錄——《佛日庵公物目錄》（圖四），為探知鎌倉時代

（一一八五——一三三三年）末期有關中國繪畫作品流傳實態的重要文獻。書中記載著寺院裡收藏的中國文物。其中有畫作七十餘件，類別方面有道釋人物、花鳥、山水等，禪僧肖像畫佔約半數以上，山水畫僅見少數。圓覺寺位於鎌倉，是臨濟宗的大本營，佛日庵雖只

是該寺建築群中的一個庵堂，收藏就如此驚人，可想而知當時被攜帶至日本的中國繪畫，數量上想必更是可觀。

接續在鎌倉之後的室町時代（一三三三——一五七三年），可說是禪宗意境與「唐物」趣味相互融溶昇華而形成的文化期。唐物是指由中國、朝鮮等地載運而至的繪畫、器物等美術品的總稱，起先大都用於寺院內的擺設，其後超越了禪院裝飾的框格，蔚然盛行於上流社會階層。中國水墨畫的傳入受到重視與流行於豪族權貴之間，即發生在此契機之下。

當時幕府第三代將軍足利義滿（一三五八——一四〇八）曾稱臣於明朝，受明成祖冊封為「日本國王」，獨佔了與明朝之間的官營勘合貿易，權勢至極。他下令所建築的「北山第一」後世稱為「金閣寺」（圖五），是「北山文化」的一大象徵。義滿本人也是一個醉心文藝又支持藝術的武士，常在



圖七 君台觀左右帳記（局部） 國立歷史民俗博物館藏

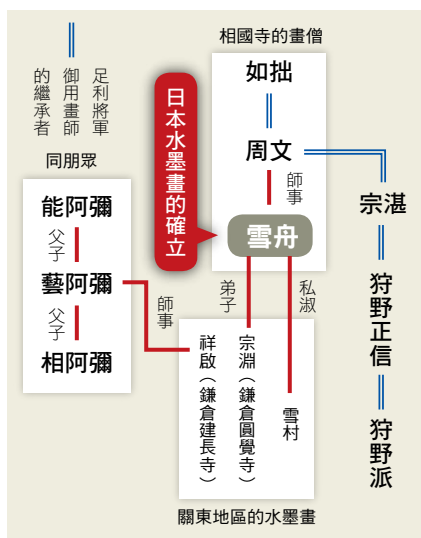
金閣寺經常糾集許多文人雅士鑑賞宋元書畫。他平日喜愛中國書畫，搜括宋徽宗、馬遠、牧溪等人的宋元名畫，典藏於幕府書庫之中，致使該庫成為當時日本學習中國水墨畫者的朝聖之地。此外，第八代將軍義政（一四三六—一九〇）也建造一座新的將軍府邸（東山殿，即今之「銀閣寺」（圖六），形成文藝鼎盛的「東山文化」，所藏的美術文物稱之為「東山御物」，自此成為足利將軍家世代收藏的通稱。

義滿的收藏目錄《御物御畫目錄》與代表義政時期的《君台觀左右帳記》（圖七），均為探討室町時代中日繪畫交流史的重要文獻。值得注意的是《御物御畫目錄》出現了「上、中、下」的三階段評價，然而，其中並未見「元四大家」的名字，卻見孫君澤名列其中，且居「上」篇。而明代畫家則僅記名邊文進（十五世紀初宮廷畫家）一人，並居於「下」篇，這意味

著當時日本雖重視中國宋、元古畫，但不包含元末江南文人畫，而且輕視同期明朝畫家作品。

### 十五至十六世紀流傳的「宋元畫」

日本鎌倉到室町時代之間主要是以宋代院畫家或禪僧牧谿、玉潤等所謂「宋元畫」為珍藏的內容。直到近代為止，日本對於所謂「宋元畫」的印象，大抵都還是根據前述如《君台觀左右帳記》等文獻中所記述的畫家及作品而建立起的觀念。雖然該記載中也有北宋李成、郭熙，元代趙子昂及朱德潤等畫家之名，但作品並未傳世。從現今日本所流傳下來的作品而言，見不到有諸如北宋的巨障山水與元四大家的文人系畫作；而那些流傳有緒，日本人所謂的「宋元畫」，內容大致可劃分為兩部分，一是帶有南宋宮廷風格的院畫體系，主要是馬夏派的山水遺風；另一種則是流行在



圖八 室町時代水墨畫家關係圖

宋末到元代之間的水墨道釋人物及頂像畫等禪宗相關繪畫。這些「宋元畫」傳入日本的時間約都在十四世紀以降（如《佛日庵公物目錄》所載），更多的是在十五到十六世紀之間（如《君台觀左右帳記》所載），晚於繪成的年代，約有幾十年甚或上百年以後。換言之，除了宗教繪畫的道釋、頂像、禪機圖以外，水墨山水一類的作品大都是在明代以後才在日本流傳開來。

明代接續於元之後，得到元代繪畫的機會或許尚有，

但離南宋時代久遠，時間與空間上的距離與差異，日人如何能夠從中國蒐集數量如此龐大的宋元繪畫真蹟，不禁令人懷疑。據研究指出，這些作為日本水墨山水畫所摹習對象的典範源流——「宋元畫」，不無可能是出自明人手筆，甚或是因應日本社會需求所做出的贗品外銷畫。當時的日本畫家們，藉由這些中國繪畫作品的臨摹學習與研究，將其學習成果反映在自己的畫作之中，繼而發展成其本土的各派流。

### 日本禪僧的水墨世界

中國水墨畫在經由禪僧傳入日本之後，深受武家權貴崇拜，得以日漸發揚光大。（圖八）初期在禪寺和武家中，宋元繪畫風格體系的畫作深受重視而成為學習的規範，頂相（佛僧肖像畫）和道釋畫勃興在先，其後水墨山水隨之興起。因應時代的需求，寺院中有了專門畫僧的產生。早期

有默庵、可翁，其後出現有明兆、如拙等都是著名的禪僧畫家。

其中真正為日本水墨山水畫奠定主流地位的人物為周文（？——一四六三），他繼承了如拙的畫風，曾任相國寺「都管」之職，為幕府的御用畫家，是當時山水畫的宗師。傳世周文作品不少，真蹟雖難確認，但都具相近的風格特色，其中不乏夾雜手下弟子之作。〈水色巒光圖〉（圖九）是較受肯定之作，布局上兼有兩宋山水的不同類型，遠景的中央主峰，具有北宋丘壑餘風；近景的屋宇與三株松樹、山間雲煙變幻等，則見南宋馬遠、夏珪邊角構圖與筆墨的遺韻。周文曾於一四三二年時曾隨著使節前往朝鮮，他攝取融合中國南宋馬夏傳統和朝鮮李朝山水畫風，對日本化的水墨畫起了開拓作用。

### 三阿彌的畫藝



圖十 藝阿彌 觀瀑僧圖(局部) 根津美術館藏



圖九 周文 水色燦光圖(局部) 奈良國立博物館藏

在室町時代，以中國書畫等文物作為室內主要擺飾的風氣，已深入當時貴族階層的居家生活。早期的室內擺飾，原是以個人搜集品的數量作為誇示貪耀而星棋羅列地陳設，後來在裝飾方式上逐漸呈現出定型的傾向。隨此趨勢發展，出現了精於鑑識唐物的專家，稱為「同朋眾」。他們多以「阿彌」為號，並打扮成出家人模樣，社會地位雖不高，但極為得寵。在文化藝術的方面，尤以稱為「三阿彌」的能阿彌（一三九七—一四七一）、藝阿彌（一四三一—一八五）、相阿彌（？—一五二五）祖孫三代特別著名。

三阿彌擔任將軍府中「唐物奉行」的任務，執掌藝術文物的典藏管理、展示、鑑定、評價、裱褙修復等工作，業務和今日的美術館員的職責頗為類似。除了負責上述職務，他們也從事畫業，尤以擅長水墨畫而聞名。三人均雖精於繪

事，也都擅長做習南宋畫風，但喜好卻似乎各異。從傳世作品看來，能阿彌似乎偏好牧谿畫風；藝阿彌擅長夏珪樣式；相阿彌的則以尊崇牧谿山水筆墨為主，兼也仿習夏珪風貌。祖孫畫風取向的差異，或取決於時代潮流的變化與將軍的品味所致。

藝阿彌的〈觀瀑僧圖〉（圖十）繪於一四八〇年，被認為是世傳藝阿彌唯一真跡。畫中橫出的松樹、塊狀的岩石



圖十一 相阿彌 觀瀑圖 舊金山亞洲博物館藏

等描寫，不論在外形的工整構圖或筆墨皴法，均有南宋夏珪式樣遺韻。其子相阿彌所繪〈瀟湘八景圖〉（日本大仙院舊藏）乃以中國風景為題材，加入春夏秋冬四季景象的山水畫，具有牧谿風格般柔和濕潤的墨調，為典型的阿彌派畫風。不過，他所畫的〈觀瀑圖〉（圖十一）不論在對角線的構圖、斜出拖枝的古松、側筆的類斧皴、濕潤空氣的營造等方面，接近馬、夏風貌的程

度，絲毫不亞於其父藝阿彌。他們祖孫三代皆任職幕府的唐物奉行，直接得以接觸府裡的中國繪畫藏品自不待論，要取之做為學習的範本想是不難，但日本十五到十六世紀之間能否蒐收藏到中國十二、十三世紀的南宋繪畫，倒是值得深究，這問題也牽涉到日人所習摹的原作，到底是南宋真蹟，或是經過後世元明時代所仿習或詮釋過而成的偽宋畫蹟。

阿彌氏家對於水墨山水畫之日本化貢獻良大，阿彌派傳世弟子中，以被稱為「關東水墨畫畫派之祖」的地方畫家——賢江祥啟（十五世紀中至十六世紀初）最為突出。從一四七八年起，祥啟至京都從藝阿彌習畫，三年後師成返回鎌倉，展開活躍的繪畫活動。他兼擅山水、花鳥、人物，畫風除了有近似藝阿彌的一面，在歸返鎌倉後，以較為單純的技法從事水墨繪畫，塑造出另一種風範，對於關東地區鎌倉



圖十二 賢江祥啟 山水圖 根津美術館藏

周邊畫家的影響甚大。祥啟在藝阿彌的介紹下，有機會觀覽幕府將軍收藏的宋、元繪畫，在受到師承的傳統與觀覽中國繪畫收藏的雙重因素影響下，他的畫作〈山水圖軸〉（圖十二）也見運用南宋傳統邊角劈皴的用筆，想是源自南宋馬遠、夏珪到明代浙派一系的山畫風。

### 御用畫師——狩野派

室町時代由於歷經將近十年的「應仁之亂」，導致足

利將軍權力的沒落與莊園制的崩壞，原本相關於繪畫製作的既成系統也相繼弱化。在此情況下，畫家集團們必須維持世襲制並且依附權威，方能鞏固其畫業的拓展。狩野派家系的形成即為其例。狩野派始祖狩野正信（一四三四—一五三〇），為繼周文等人之後成為幕府的御用繪師。他擺脫中國畫的模仿，致力於平易化與裝飾化，建立了繪畫被當時社會接納的基礎。其〈山水圖〉（圖十三）無論構圖與筆墨技法都具南宋院體畫風。

正信之子元信（一四七六—一五五九），脫離了禪宗的束縛，其水墨畫形式不僅揮灑空間更呈自由，也膽敢對於摻入的新元素進行多方面的嘗試，成功地掌握水墨畫抑揚變化的線條與禪意，並將之溶進色彩濃豔的大和繪，創出嶄新的「金碧障壁畫」風格，為狩野派奠定基礎，也成為新時代繪畫方向的指導者。之後，狩野派就由子孫秀賴、松榮、永德、山樂、探幽等人所繼承，君臨了此後約三百年的日本中央畫壇。由元信的〈四季花鳥

圖（圖十四）可以看出畫家以雅緻的色系與細膩的筆調，描繪鳥禽類在山水之間活動的景致，同時呈現四季的變化。元信任日本幕府御用畫師，或有機會見到進口自明代江浙地區呂紀（寧波人，宮廷畫家）派的花鳥畫，兼融了中日兩國特色，手法雖見精緻新穎，卻猶見學習中國傳統的構圖與主



圖十三 狩野正信 山水圖軸 日本私人收藏

題，反映出日本十六世紀的宮廷花鳥山水畫與明代浙派的關聯性。又，此畫山石背景，基本上還是承襲馬遠、夏珪一系列的繪畫傳統，不但運用邊角的構圖，也沿用斧劈皴的技法。

### 日本「畫聖」——雪舟

日本從應仁之亂後，京都頓然頹敗，一時繁華不再，於是漸漸出現許多自立性的地

方都市，因此有些畫家遠離京城靠攏地方豪族，被稱為「畫聖」的雪舟等揚（一四二〇—一五〇六）即為其一。據說雪舟在幼年時曾入相國寺跟周文學畫，四十四歲移居到周防的山口，過著畫僧的生活，在四十八歲時，隨著遣明使節團抵達浙江寧波，在中國歷時三載，進行修禪與學習畫藝的活動，並且遊歷各地，觀察自然



圖十四 傳狩野元信 四季花鳥圖（局部） 京都大仙院藏

風景。雪舟歸國後，在九州北部的大分縣天開圖書樓作畫，專心於丹青，留下不少繪畫經典名作。他將自中國所學南宋畫和明畫的作風加以融合轉

化，同時從觀察、師事自然獲得新的體驗，自因襲摹仿中跳脫而出，創建出獨特的風格，其畫風影響了十五、十六世紀的室町時代，被譽為日本水墨

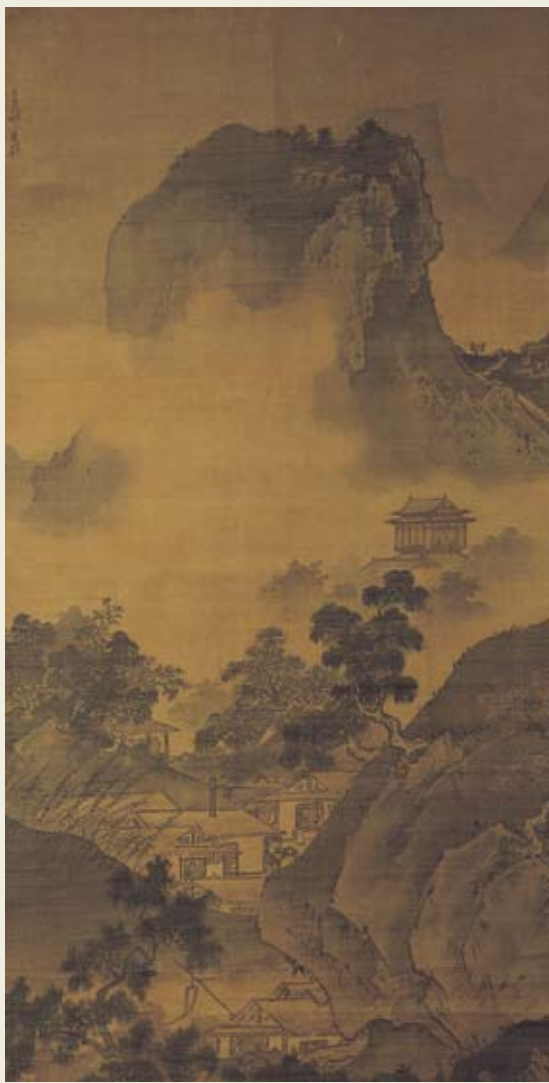
畫史上最具有代表性的大師。

身為職業畫家的雪舟，傳世作品的風貌當然不只一種，他所習畫藝包含南宋院體系統下的馬、夏遺風，梁楷逸筆草草的簡約筆法以及禪味濃厚的牧谿風格等主題類型。其中可見與中國有直接關聯的首推〈四景山水圖〉四幅（圖十五）。幅上均有「日本禪人等揚」的落款和「光澤王府珍玩之章」的鑒藏印。學者們因之推斷，應是雪舟進入中國時（一四六七—六九）替當地權貴所繪之作，其後成為嘉靖年間（一五二二—六六）光澤王府的收藏品。四幅作品分別為春、夏、秋、冬四季景色，在構圖與技巧方面，類似於南宋至元代傳統的馬遠、夏珪、孫君澤等院體傳統，例如半邊的構圖、斧劈皴的技法、濃淡有致的墨色對比，都能營造出山石質理與空間深度。整體而言，與明代浙派詮釋南宋院體畫的風貌呈現頗有近似之處。



而繪於一四八六年的〈山水長卷〉（圖十六）為長達十六公尺多的代表巨作，景色的描寫亦由春至冬跨越四季，是年雪舟六十七歲，畢生所學筆墨技法，盡現此卷之中。景致取自中國山水的寫生，整體格調以明朝的馬夏畫風為手本。

雪舟曾赴中國學畫，嘗言：「余曾入大宋國，北涉大江經齊魯郊，至于洛求畫師。雖然揮染清拔之者稀也，於茲長有聲并李在二人得時名，相隨傳設色之旨兼破墨之法兮。數年而歸本邦也。」他在成化年間入明，曾學「長有聲」與「李在」二人。前者不詳，或為筆誤。後者之李在為宣德年間（一四二六—三五）的宮廷畫家。雪舟與李在二人是否曾直接會面雖有商榷之處，但其它雪舟或傳為雪舟作品的不少畫作中，在構圖與筆墨上可得見類似於延續馬、夏傳統的山水特色，也有可能是在李在或同期周圍畫家的繪畫元素，畫境近似浙派自不待言。從雪



圖十五 雪舟 四景山水圖（四幅） 東京國立博物館藏

舟傳世的作品看來，他的畫風師承周文一派的夏珪樣式，加上留學明土，得以確實見識中國繪畫的發展與實況，可謂達到了相當近似於明代浙派山水的畫境，卻也根據寫實的手法完成其獨自的風格，成為日本山水畫的完成者。

綜觀日本水墨畫壇的源起與發展，大約在足利義滿晚年以降的北山文化時代（十五世紀前半），水墨的山水構圖已是室町畫壇的主流。日人以中國畫本為根據的製作方式，有所謂「筆樣」及「畫樣」的摹習方式。「筆樣」是著重在畫家的筆法，「畫樣」則是注重畫本的景物組合之概念。無論從周文的畫禪僧系統、阿彌派、狩野派等這些畫壇宗師人物的畫作上均可見到，南宋院體（夏珪）畫風是他們崇尚追求的「筆樣」及「畫樣」的共同淵源之一。觀察他們的作品，從其整體的風貌和個別的細部，不難發現，都具有繼承

南宋院體畫或浙派方面的痕跡。

## 浙派與日本畫壇的交會

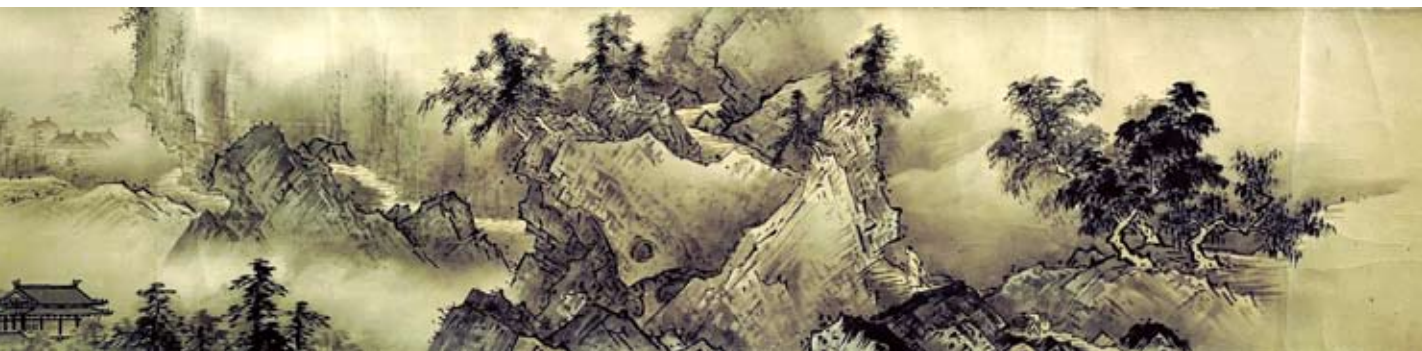
南宋院體馬夏的作品不僅當時在宮廷內受到歡迎，也在杭州及其周圍地區迅速傳行流行。經由元至明代浙派，透過畫家之間不斷沿襲模仿的結果，風格也呈現逐步轉化的現象。居於南宋與明代浙派之間的元代，馬夏式山水仍然活躍在浙江一帶。其中如先前述及的孫君澤，他在師法了南宋時代馬遠、夏珪的風格表現之後，經過整理消化，發展成為具有其本身特質的新面貌。到了浙派初期的戴進、李在之流，畫家擅長以精妙的筆墨來表於主觀的意念，這種趣味必然導致著重紙絹上的處理，於是畫家不再刻意追求空間深度與立體效果，致使畫面趨向平面性，並且導致後來的浙派諸家呈現裝飾性較強的作風。要言之，由馬遠、夏珪到孫君澤，爾後由馬遠、夏珪、孫君

澤再到戴進，甚而由戴進過渡到其後浙派追隨者之間，其風格的繼承與演進變化，可說是一貫而行。值得注意的是這種在中國繪畫史上的畫風演變趨向，卻同時也在日本發生。

與浙派相同的，當時日人所崇尚的馬夏風格傳統，在日本也經過歷代各派流的傳習，終而發展出另一種格式化的馬夏山水符號。當時經由中土載運而至，日本畫壇在所謂學習中國「宋元畫」的風潮中，以馬遠、夏珪、孫君澤做為範本而發生了各家畫風的繼承和演變的情形，並相繼形成了室町時代所謂「馬遠式樣」、「夏珪式樣」、「孫君澤式樣」等繪畫風格。由前述日本諸水墨大家的作品看來，十五、十六世紀之間的中日畫壇上，南宋院體的馬夏畫風，同為明代浙派與日本室町時代水墨畫家所追求的源頭典範。而這些作品風格，與其說是繼承了南宋院體畫風，倒不如說是直接受

到浙派的影響。筆墨韻致細膩的南宋馬夏院體山水，在經過浙派畫家們的吸收消化之後，呈現出單調、僵化的傾向，已喪失了宋畫中原有的深奧感並導致畫面漸呈平板化。其間由馬遠、夏珪、孫君澤演變到日本「馬遠式樣」、「夏珪式樣」、「孫君澤式樣」的發展形式，無論是繪畫空間趨近平板的表現，或是以及斧劈皴法作為象徵符號的描寫，都可稱為日本與中國共通的遞變結果。

儘管浙派畫風與日本水墨畫關聯緊密，構圖意念上的淵源雖同出自院體馬夏一系，但中國山水畫中所見卓越的筆墨技法和獨特的空間構圖，乃由具有悠久歷史的傳統水墨山水逐漸累積衍變而來。相較之下，未具此傳統背景的日本畫壇，在構圖布局意念與筆墨技法上難免會有落差，在此演變下的畫風呈現勢必產生在程度和性質上的些許不同。或許



圖十六 雪舟 山水長卷（局部） 山口縣毛利博物館藏

是基於上述緣故，我們所看到的日本的水墨山水畫，似乎只是將中國的筆墨與構圖形態加以重新組合，以擴大其具有敏銳的色彩感之裝飾特性的表現方式而已。日本畫家雖致力學習南宋馬夏畫風，但他們所見大致是明代浙派詮釋後的馬夏符號，透過間接的摹習，更加使得他們無法深切地追隨南宋畫中那些詩意盎然的內涵與微妙的韻致，筆墨功力也遠遠不及。日本所接觸到的南宋馬夏畫風，除了可能是中國元代承繼馬夏遺風之作，也極有可能是明代浙派相關一路的作品。

南宋的馬夏筆墨符號，復甦於十五、十六世紀的明代浙派，幾乎在同一時段也傳衍到鄰國朝鮮李氏王朝與日本室町時代的畫壇，呈現出東方水墨世界的盛況。浙派對於整個東亞藝術圈的影響力，超乎國人想像，它在海洋的彼端以另外一種方式，重新獲得了發展的契機與藝術的生命。

作者任職於本院書畫處

#### 參考文獻：

1. 鈴木敬，《明代繪畫史研究·浙派》（東京：木耳社，1968）。
2. 《室町時代の屏風絵》圖錄，（東京：東京國立博物館，1989）。
3. 朴相熹，〈浙派對十五、六世紀朝鮮繪畫之影響——從姜希顔（1419-1464）到李慶胤（1545-?）〉，中國文化大學藝術史研究所碩士論文，1991。
4. 湊信幸，〈明時代の寧波畫について〉，《東洋美術史における西と東—對立と交流》（神戸：國立交流美術研究會，1992）。
5. 《水墨畫の至宝》圖錄，（岡山：岡山縣立美術館，1993）。
6. 島尾新，《水墨畫—能阿弥から狩野派へ》（東京：至文堂，1994）。
7. 《關東水墨畫の200年》圖錄，（日本：栃木縣立博物館、神奈川縣立歷史博物館，1998）。
8. 王秀雄，《日本美術史》（中冊），（台北：國立歷史博物館，1999）。
9. 《歿後500年特別展：雪舟》圖錄，（東京國立博物館、京都國立博物館，2002）。
10. 板倉聖哲，《明代繪畫と雪舟》（東京：根津美術館，2005）。