

〈春酣圖〉試析

國立故宮博物院於二〇〇八年七月一日至十二月二十五日推出的「追索浙派」特展，其中包含一件極少展出傳為戴進的〈春酣圖〉（圖一）。絹本、淺設色的〈春酣圖〉是一幅接近三公尺高水墨淋漓的巨大掛軸，在眾多浙派山水中，著實令人耳目一新。本文嘗試探討關於此畫的真正主題、引申意涵、風格與作者。

「春社」的繪畫主題

關於此畫的主題，特別使人注目的是，不同於其他展出的浙派作品——或以山水（間以樓閣屋宇、點景人物）、或以人物為主題中心。這幅題為春酣的掛軸，在巨松山石為主體而構造出的場景中，穿插了豐富的人物動態。各樣人物活動，由近至遠，一步步引領觀者進入畫中。誠如畫題所揭示，畫中的人物，或行或止、或坐或臥，都流露著酒酣之意。畫面中景之處，隱約在雲霧間依稀可見的村屋簷角，畫

家還特別畫出了村店酒旗的標誌。這樣清楚描繪人物動態的山水之作，明顯有別於其他山居之類的山水畫（如同期展出的馬軾〈春塢村居圖〉見圖二），〈春酣圖〉顯然有敘事性的主題。筆者以為〈春酣圖〉的主題當與「春社醉歸」相關。以春社醉歸為主題入畫的，並非首見於明代。早在五代北宋，畫家便以這類的題材創作。如郭若虛的《圖畫見聞誌》卷二記載五代的張實有〈村社醉散圖〉，即是此一畫題。有些記載甚至上推到唐代

的以畫田家人物著稱的韓滉。如《宣和畫譜》卷六記載韓滉的〈村社醉散圖〉，但其可信度還有待商榷。由目前所存相關畫跡及畫史本身發展的狀況來看，以田家人物、村落節慶為描繪的主題，其真正成熟流行的年代應該是在宋代。（註一）

首先來談談可歸類於「田家人物」繪畫主題下的「春社」。春社指的是社日之活動。在傳統古代的農業社會，社日是祭祀社神的重要節日。社祭是古代中國原始社會已產生的信仰。學者對其原始意義



圖一 (傳) 明 戴進〈春酣圖〉 國立故宮博物院藏



圖二 明 馬軾〈春塢村居圖〉 國立故宮博物院藏

持有不同的看法。一般而言，流傳到宋代的社祭基本上是承漢代之制而來。漢代以降的社祭已分官社與民社。官社以祭祀社稷為主；民間之社祭與土地崇拜結合，或稱勾龍為社神。或立神樹以為民社、里社之祭祀中心。^{〔註二〕}社祀舉行的時間於春秋不同季節各有一次：一為春社，一為秋社。陳

專《農書》卷上〈祈報篇〉，認為春社是祈神降福（祈五穀之生），秋社是向神答報（報五穀之熟）。春社約於農曆二月初舉行；秋社則於八月舉行。民社的活動由四鄰共結會社，以牲酒先祭神樹下，然後村民不分富與貧，共享祭祀後的肉片（胙）。而社祭所帶來的「社會」，也逐漸成為城

鄉生活的主要聚會活動。在宋代，「社會」更是祭典後的高潮，宴飲、娛樂、百技雜陳。宋人孟元老《東京夢華錄》卷八生動地記錄了宋都城地區秋社的各種活動與習俗。而鄉里農村社日的風俗尤其更是飲酒鼓舞，宗教意味愈趨薄弱。令不少宋代道學家感嘆，老百姓雖然仍慶祝社日，已不知社祭為何，只是「各從其俚俗，鼓舞迎享，醉飽相樂，不知其何人，不知其何禮也！」。^{〔註三〕}

詩畫中的「春社醉歸」

然而，在詩人畫家的眼中，熱鬧的社日氣氛習俗，卻是人詩人畫的好題材。在唐詩中已可見針對農村社日的描寫，雖然作品不多，其中卻有一首傳為王駕的〈社日〉詩，膾炙人口，對祭祀後村民宴飲酒醉返家的情景，有如下的描繪：「桑柘影斜春社散，家家扶得醉人歸」。從此「春社醉歸」成為流傳後世、最具代表性的描繪春社景致的形象。到



圖三 (傳) 宋 李唐〈春社醉歸圖〉 波士頓美術館藏
Photograph© [2008] Museum of Fine Arts, Boston



圖四 (傳) 明 戴進〈牧歸〉，〈太平樂世〉冊頁(第十開) 國立故宮博物院藏

了宋代，詩人更由此意象加以發揮，如梅堯臣的「坎坎擊鼓坐樹下，醉去自有兒童扶。」（〈續永叔歸田樂秋冬二首〉）；范成大的「社下燒錢鼓似雷，日斜扶得醉翁回。」（〈四時田園雜興〉）。宋代繪畫中隨著「田家人物」這一畫題的興起，畫家擷取此一詩

意，畫出日斜醉翁回的「春社醉歸圖」。目前存世的傳為宋代的春社畫跡，即以此為主題。姑不論它們確切的年代及作者，這些作品都保有明顯的宋畫風格。比如傳為李唐，目前收藏於美國波士頓美術館的〈春社醉歸圖〉（圖三），是一幅與南宋李迪牧牛小景風格

極相類似的職業畫家之作。畫面右上方有明代著名的王室收藏家黔寧王沐英（一三四五—一三九二）的收藏印鑑「黔寧王子孫永保之」。畫中一老翁騎牛，醉意醺然，還得倩人攙扶，才不會從牛背上摔下來。一童子牽牛前行，專注地啃手中的栗餅。童子的赤腳薄衫、



圖五 (傳) 宋 劉松年〈春社圖〉 國立故宮博物院藏



圖六 (傳) 宋 朱銳〈春社醉歸圖〉 國立故宮博物院藏



圖七 (傳) 宋 朱銳〈春社醉歸圖〉局部 國立故宮博物院藏

老翁的頭戴野花、背景的新柳綠意盎然，都顯示出初春的景象。巧的是，在這次「追索浙派」特展中有一傳為戴進畫的〈太平樂世〉十開冊頁，第十開名為〈牧歸〉的小景，根本

是完全出於〈李唐春社醉歸圖〉的臨摹（圖四）。有學者以為此圖為戴進在雲南時期，得見明黔寧王收藏的宋元名跡所繪的模古習作。^{〔註四〕}但由畫本身不甚流暢且較僵硬的筆墨線條看來，筆者同意《追索浙派》展覽目錄的看法，此冊頁可能是戴進追隨者據其原作的再臨仿。冊頁的題名當為後人所加。從〈牧歸〉一題可知，後加者已不知曉原本〈春社醉歸圖〉的主題了。

除了畫牛背一村翁，醉酒而歸的春社景致之外，在宋代可能還有流傳其他類型的與春社相關的圖畫。只是目前已無真跡可考。宋人戴復古有〈題申季山家所藏李伯時村田樂圖〉一詩，從詩的內容描寫來看，很可能畫的正是一幅春社鼓舞醉飲的景象：「雞豚社酒賽豐年，醉唱村歌舞村樂。鼓笛有聲無曲譜，布衫顛倒傴僂舞。」（陳邦彥編《御定歷代題畫詩類》卷六十九）我們也許可以從台北故宮收藏的兩

吳門的〈春社醉歸圖〉

件較晚期的敘事性春社圖中揣想李公麟（伯時）畫的村田樂光景。這兩幅手卷內容一致，舊題宋劉松年畫，風格上尚保留了一些宋院畫痕跡，但很明顯的是清代以後民間作坊之作（圖五）。畫的正是春社日村民鼓樂、聚飲、「醉去自有兒童扶」的景象。

在回到「戴進」〈春酣圖〉之前，先來看明代以春社為題的現存畫跡。在台北故宮的收藏中，有一幅題為宋人朱銳的〈春社醉歸圖〉（圖六）。這幅畫的畫風時代無法上溯至宋代，與朱銳當無任何關連。朱銳之名當為後人妄加。從構圖筆墨的意趣來看，都應該出於明代的文人畫派吳門之手。可能是文氏（徵

明）父子的追隨者之作品。無論是山石的輪廓皴點、竹林樹木的用墨、村舍的描寫都是吳派畫風。畫面以漁家捕魚揭開序幕，山徑迂迴而入，見牧童牛背歸來。在鄉野的田間道上，畫家畫出一群群由童子攙扶、喝得爛醉的村民，有的甚至已不支倒地（圖七）。掩映在竹林桑麻中的村舍中，婦人弄兒、童子嬉戲。畫面最後添



圖八（傳）明 戴進〈春酣圖〉局部 國立故宮博物院藏



圖九（傳）宋 朱銳〈春社醉歸圖〉局部 日本藤井友鄰館藏



（傳）明 戴進〈春酣圖〉局部 國立故宮博物院藏

以閒話家常的樵夫、獨坐孤艇的「漁人」，無疑地是要表現自在自足的田園生活。這種風俗人情融合山水之美的題材，正與明代文人吳門後期發展符合。

清代的邵松年《古緣萃錄》卷四有記載一幅傳為唐寅的〈春社醉翁圖〉。這一幅絹本工筆設色的手卷，畫跡已不傳。由文字的記錄上看，這幅畫與現存故宮的吳門〈春社醉歸圖〉（傳朱銳春社醉歸圖）應相當接近。除了一群群村翁醉酒之外，畫面上「柳岸參差，溪泉清絕，花竹掩映，茅屋三椽。」「牧童牛背，見村舍人家，婦子嬉游之樂。」，一派理想田園風光。

〈春酣圖〉的主題及其延伸意涵

相較於宋代〈春社醉歸圖〉以醉翁騎牛的人物主題和明代吳門〈春社醉歸圖〉田園隱逸的敘述性主題，傳為戴

進的〈春酣圖〉似乎在內容風格上都截然不同。但仔細檢視〈春酣圖〉醉酒人物的描繪，還是可見「醉歸」「醉後自有兒童扶」典型的延續。比如畫面右方中間繪有童子攙扶一醉醺醺的村翁，後方隱約可見一群村民聚飲（圖八）。畫的左下角，有一喝醉的騎驢官人模樣的旅人，這個景致令人想到另一幅傳為宋人李嵩，目前為日本藤井友鄰館所收藏〈春社醉歸圖〉的歸途醉翁（圖九）。雖一騎驢，一騎牛，卻頗有異曲同工之趣。此外，〈春酣圖〉上除了巨大的長青松樹之外，依稀可見點點初開的杏花，畫家藉此點出春意。初春之際，全村人都喝的醉醺醺的日子莫屬春社日。

但〈春酣圖〉與前面討論的其他春社圖相較，顯然給予觀者全然不同的視覺效果。畫家在傳統的主題中，發揮了別出心裁的創意。筆者以為這幅〈春酣圖〉所展現的面

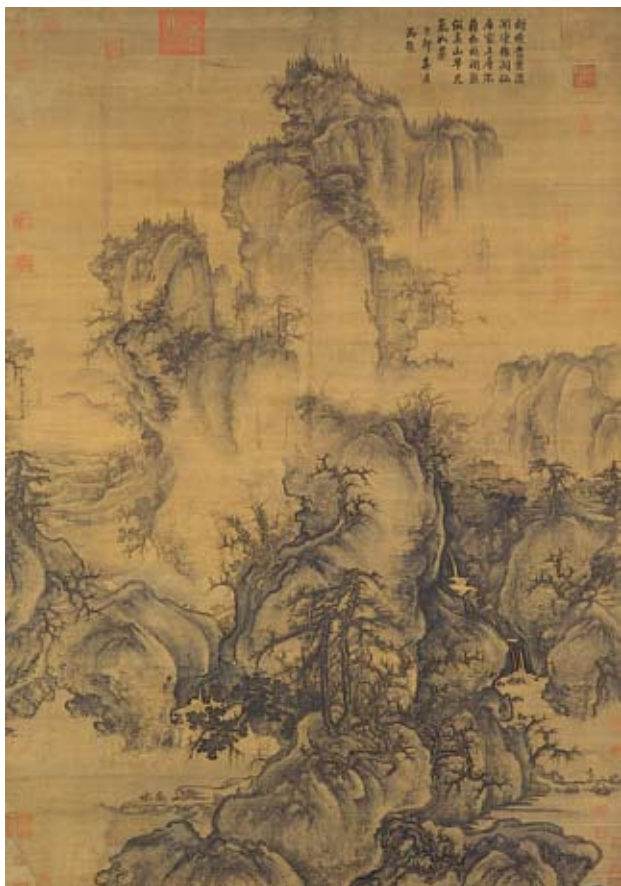
貌是結合了畫家本身的創意與偏好，同時又滿足買畫人需求的結果。雖然此畫很可能不是戴進所畫，但毫無疑問的是浙派追隨者、職業畫家的作品。關於這點，下文會再論及。

現在先回到畫面本身。〈春酣圖〉與〈傳朱銳春社醉歸圖〉相較，給人完全不同的第一印象。首先它是一幅掛軸，而且是氣勢渤大的巨軸。雖然它呈現山水與人物風俗相結合的敘事性，但其磅礴的山石，湧動的雲煙，再加上以巨松為主的畫面，它給人的不是如吳門春社圖的恬靜宜人之感。倒是有令人如臨夢幻仙山之感。筆者以為它的訴求本不同於吳門春社圖，後者承續的是宋代春社圖的主要意象——強調的是田家簡樸純真的「村田樂」，並引發文人陶淵明式的田園隱逸情懷。

〈春酣圖〉的訴求則完全不承此一傳統。它要強調的是象徵吉祥意味的近似仙道山水

與人物畫的結合。不論是它的構圖與選材都與長壽、仙鄉等主題相關。最突顯的是以巨松為主樹的選擇。畫面的正中心偏下方，在最引人注目的位置畫出參天的松樹，象徵長壽。松樹之外，尚有看似杏花或桃花點綴其間，除了用以提示春天，同時也予人桃花源仙境的聯想。（註五）再加上雲煙飄渺，層層高峰聳立雲外，又有一形

如道觀的廟宇，隱約可見於後景的松石之外。這一切在在都暗示著所畫的雖看似山村野嶺之形，其實有「人間仙境」之實。仔細檢視其中人物，除了山谷裡的村夫漁父，畫面的右下方有一神貌清高、騎黑驢、頭戴長巾式道帽的文人高士（童僕為其攜琴一把），是個看來完全沒有醉意的旅人。從



圖十 宋 郭熙〈早春圖〉 國立故宮博物院藏

旅人的行徑方向、隨行童子的手勢來看，這個高士與同行的酒醉官人，都正要往此一身在雲霧山嵐之中的化外「醉鄉」前行。騎驢高士在畫中所扮演的角色，正是「畫中之眼」，引領觀者入畫。而觀者也可以將自己投射為高士。從此一角度衡量，畫家也很可能是以此高士的形象來影射此畫的主人（patron）。以這樣的形象來影射此畫的主人，當然是在讚美此人一如得道高士，而「化外之境」正迎接他的到來。長壽的象徵、仙山的聯想，及忘卻世俗煩惱的醉鄉，輔以清新又不失壯麗的畫面，這一切都顯示這是一幅具雅俗共賞特質的作品。其吉祥又不失品味的內容風格，正迎合明代社會中特定的觀眾群——可能是喜好附庸風雅的城市新貴。

〈春酣圖〉風格與作者的相關問題

由畫的構圖、筆墨及巨大的尺幅看來，〈春酣圖〉的



圖十一 明 王詔〈瑞雪凝冬〉局部 國立故宮博物院藏



(傳) 明 戴進〈春酣圖〉局部 國立故宮博物院藏

作者應是師承浙派院體，有純熟的職業畫家技巧。首先，〈春酣圖〉的構圖與整幅畫的氣氛都令人聯想起故宮所藏北宋郭熙著名的〈早春圖〉，唯比〈早春圖〉更彰顯視覺的戲劇性。〈早春圖〉畫的是峰巒秀起、雲煙變化其間，林木春意待發；樓閣仙居、錯落山腰，點景的旅行、漁樵人物穿梭其中。其結構井然有序，可見前景、中景、遠景之別（圖十）。〈春酣圖〉的前景巨松挺立，中景煙雲霧色，與遠景的巖秀峰起，皆與早春圖相呼應。只是〈春酣圖〉於前景中景更加突顯長松巨木，而人物也加大尺碼，生動的穿插其中，加強了整體的戲劇性。這個構圖的選擇，透露了〈春酣圖〉與浙派中追隨李郭山水路數畫家的關係，〈早春圖〉這類結構平穩以雲霧區隔中景與後景的技巧，可在十五世紀中院體承襲郭熙的畫家如李在的山水中見到。除了與浙派李郭一系山水的承傳相關，筆者以為可能也與郭熙早春圖畫



圖十二 明 戴進〈溪橋策蹇〉局部 國立故宮博物院藏



(傳) 明 戴進〈春酣圖〉局部 國立故宮博物院藏

境與人間仙境的聯想有關，〈早春圖〉最大的特色在其靈動如蒸的雲氣。蘇東坡便曾形容郭熙春山：「白波清嶂非人間」(《蘇東坡全集卷四十六》)，宛如仙境。

〈春酣圖〉的筆墨技法也與十五世紀中葉到十六世紀初期的院體似有所承傳。細究其松樹畫法，可與院體畫家相比。樹幹結構精嚴，針葉細密呈球狀(圖十一)。松林整體的造型因而給人華麗之感。這類的松林也多用以描繪仙道色彩濃厚的青綠山水。比如宣德畫院的石銳，在其傳世的神仙色彩濃厚的青綠山水中，不可或缺的即是此類英姿華麗的巨松。「春酣圖」的華麗氣質實由這類參天巨松營造而成。

〈春酣圖〉雖保有這些浙派的院體風格，但山石樹林的筆法與戴進(其舊題的作者)不同(此看法《追索浙派》展覽目錄已提出。見展品說明IV-3)。然而，後人會以戴進之名加之，除了戴進之名聲較大之外，此圖山石



圖十三 (傳) 宋 郭思〈戲羊圖〉局部 國立故宮博物院藏



(傳) 明 戴進〈春酣圖〉局部 國立故宮博物院藏

的造形皴法並非完全與戴進無關。如果我們比較另一幅故宮收藏比較可靠的戴進〈溪橋策蹇〉的山石皴法及造形，會發現與〈春酣圖〉的山石有相近之處。特別是以很多方塊形的小菱角，層層疊疊的砌構成較大石塊的畫法（圖十二）。只是戴進的皴擦仍留意山石光影的自然面貌，到了〈春酣圖〉主山頭（後景）堆砌的石塊已不見實質光影的捕捉，山峰的面貌顯得非常平面化。即使仍有深淺之別，看上去只是筆墨紋理的變化。襯托在煙雲之中的山峰，有迷濛之感，而無沉穩之實。〈春酣圖〉這種山石用筆也與十六世紀初院體畫家朱端模仿郭熙的「雲頭皴」相類似。我們可以與舊傳宋郭思〈戲羊圖〉圖中可能為朱端所補景的背景山石比對（圖十三），兩者的快速轉折的皴擦方式，非常類似。（〈追索浙派〉展品說明 III-21）。唯〈春酣圖〉的筆墨更為鬆動。

《追索浙派》展覽目錄（展品說明 IV-3）認為，〈春



圖十四 明 鄭文林〈群仙圖軸〉局部 廣州美術館藏
圖片引自《中國美術全集·明代繪畫》圖版161



(傳) 明 戴進〈春酣圖〉局部 國立故宮博物院藏

酣圖〉松樹的畫法與日本橋本收藏的〈漁童吹笛圖〉^{〔註六〕}的內容極其類似，而畫的內容有俚俗的市井味，因而推斷很可能是明狂邪派畫家鄭文林（顛仙）或鄭文林派的作品。筆者以為〈春酣圖〉的筆墨的確有可能是出自鄭文林之手。現今流傳的鄭顛仙畫作並不多見。但都有極相類似的松樹畫法。除了橋本收藏的〈漁童吹笛圖〉，廣州美術館藏的〈群仙圖軸〉也以一老松為畫面中心。與〈春酣圖〉的松樹相比較，無論盤迴的樹枝，球狀的綿密松針，畫法都極為類似。松枝上端多以硬筆飛白作之，樹幹則皺皮嶙峋，松結突出，有如蟠龍（圖十四）。而人物的畫法也非常接近，人物衣褶多硬如乾柴。〈春酣圖〉畫漁父額面寬扁，大鼻頭皆與群仙圖中的仙道之士面目相似。而將春社醉歸的庶民主題與仙道思想結合而畫出這麼一幅春酣圖也與鄭顛仙偏好描繪仙人、農漁樵野隱的主題相符。

如果這幅作品真是出自

鄭顛仙之手。令人值得重新思考的是，我們對所謂明代「狂邪派」的印象與認知。據近藤秀實的研究指出，鄭顛仙可能的活動時期在十六世紀上半到中葉。^{〔註七〕}傳統上史家將其與鍾禮、張路、蔣嵩等畫家並列為「徒逞狂態」的所謂浙派末流。這個看法自有晚明文人的偏見存在，當今學者已有所論述，在此不贅論。^{〔註八〕}筆者要指出的是，我們比較熟悉的對「狂邪派」的印象，來自張路、蔣嵩的那種粗俗、狂妄不羈、結構鬆弛的筆墨，以及一幅作品可以在極短的時間內「表演」完成等等，恐不能代表所謂「狂邪派」的全貌。^{〔註九〕}現存其他的鄭顛仙作品也許較接近這類「狂派」之作。但顯然鄭也有嚴謹的、不可能在極短時間內完成的巨幅作品如春酣圖（〈春酣圖〉之所以被冠以戴進之名，也與後人對「狂邪派」局限性的認知有關）。而許多「狂邪派」畫家因與道教道家思想行為的密切關聯，創作出這類結合世俗品

味、有吉祥仙道意味的作品，能接受他們繪畫的觀眾當非少數。雖然像〈春酣圖〉這樣可以懸掛中堂，令人耳目一新的大畫，在自恃極高的晚明文人中可能是鄙視的對象，^{〔註十〕}但不可否認的，〈春酣圖〉以春社為引，同時以文人高士、村夫童子、漁夫漁婦入畫，巧妙的結合了雅與俗的趣味。在華麗的松林煙靄中保仍有浙派院體的富麗性，呈現的不僅只

是接近俚俗的卑近之美，而有雅俗共賞的士紳品味。與吳門所畫的春社醉歸圖相較，〈春酣圖〉結合了村居與漁隱，除了與世無爭、自給自足的傳統主題之外，它開闢了「春社醉歸」的新意涵與風貌；觀者覽畫之際，可尋幽探徑，有如置身似真又如幻的化外醉鄉，遙想一個山中無歲月、長長久久的無憂境界。

作者任職於美國密西根大學美術館

註釋：

1. 有關「春社」繪畫主題的研究，參見Wen-chien Cheng, "Images of Happy Farmers in Song China (960-1279): Drunks, Politics, and Social Identity," chapter 2. Ph. D. dissertation, University of Michigan, Ann Arbor, 2003.
2. 有關社祭的研究，可參考洪德馨〈祖豆馨香—歷代的祭祀〉，收於《中國文化新論·宗教禮術篇》，台北·聯經出版，1981-82。頁379-393。
3. 孫應時，〈長洲縣社壇記〉，《吳郡文粹續集》卷十二。
4. Richard M. Barnhart, *Painters of the Great Ming: The Imperial Court and the Zhe School*. (Dallas Museum of Art, 1993), 頁108。
5. 六朝詩人陶潛的〈桃花源記〉除了寄託文人的道家隱逸思想與烏托邦的政治理想，也衍伸出道教的神仙意涵。特別是自唐代以降，詩人畫家對桃花源的描繪帶有濃厚的神仙色彩。可參考Nelson, E Susan, "On Through to the Beyond: *The Peach Blossom Spring as Paradise*" in *Archives of Asian Art*, XXXIX, 1986, p. 23-47.
6. 可參考鈴木敏編《水墨美術大系》第二卷《李唐、馬遠、夏圭》圖版102 (Tokyo: Kodansha, 1974)。
7. 近藤秀實，〈鄭顛仙資料〉，《Museum》，no.428 (1986)，頁22-34。
8. 賴毓芝在其〈浙派在「狂態邪學」之後〉對近年來浙派的研究及浙派末流的想法有完整的回顧。見《追索浙派》台北·故宮博物院，2008。頁210-221。
9. 關於明代狂邪派的研究，參見Richard M. Barnhart, "The Wild and Heterodox School of Ming Painting," Bush & Murch ed., *Theories of the Arts in China* (Princeton: Princeton University Press, 1983), 356-396。
10. 同上註。頁379。