

關於〈秋林群鹿〉和〈丹楓呦鹿〉兩圖的作者問題

黃冬富

國立屏東教育大學視覺藝術學系教授

huang@mail.npue.edu.tw

一、前言

台北國立故宮博物院所藏舊題為五代人所畫的〈秋林群鹿〉(絹本設色，118.4×63.8cm)【圖 1】和〈丹楓呦鹿〉(絹本設色，118.5×64.5cm)【圖 2】兩軸，畫風迥異於中土，在故宮繪畫藏品中顯得格外地另類，畫上亦無任何名款和題記，長久以來，其作者身份一直是個謎團。但是在畫風、主題場景以至於尺寸、材質等方面，這兩件作品幾乎完全一致，因此學界多相信當係出於同一作者之手筆。

這兩件作品都以密林中游息的鹿群為主題，這類題材在以農業社會為主的中土畫家作品較少觸及，檢視北宋《宣和畫譜·畜獸門》，記載自六朝以迄北宋末年畜獸畫家 27 人，作品 324 軸，其中以鞍馬佔大多數，牛次之，至於以鹿為題材者僅有唐代韓幹的〈明皇射鹿圖〉2 件而已¹。其次在〈番族門〉中則載有契丹皇族李贊華(按：為遼太祖耶律阿保機長子，本名耶律倍，封東丹王。後因其弟德光繼位，憤而降後唐，賜姓李，名贊華)所畫〈千角鹿〉畫迹一幀，入藏北宋御府²。此外，南宋楊王休的〈宋中興館閣儲藏圖畫記〉記錄皇家收藏的 117 件唐以降之畜獸作品中，也僅有 2 件不知人士所畫的〈學惠崇檜鹿圖〉與鹿有關³，顯見鹿畫為中土畫家中較不擅長之題材。

秋、丹兩圖之畫面上全部畫滿，樹葉和樹幹白處則填以白粉，頗不同於中土畫風重視餘白經營的空靈意趣。鹿群的形體筋肉骨骼，觀察深刻而造形嚴謹，顯得格外厚實而富於立體感，比起被公認代表六朝、隋唐時期西域凹凸暈染畫風的(傳)張僧繇(目前已獲藝術史界認定為盛唐梁令瓚所摹，現藏日本大板市立美術館)

的《五星二十八宿圖》其中的〈鎮星神〉【圖 3】那一段，顯得造形更為精準而

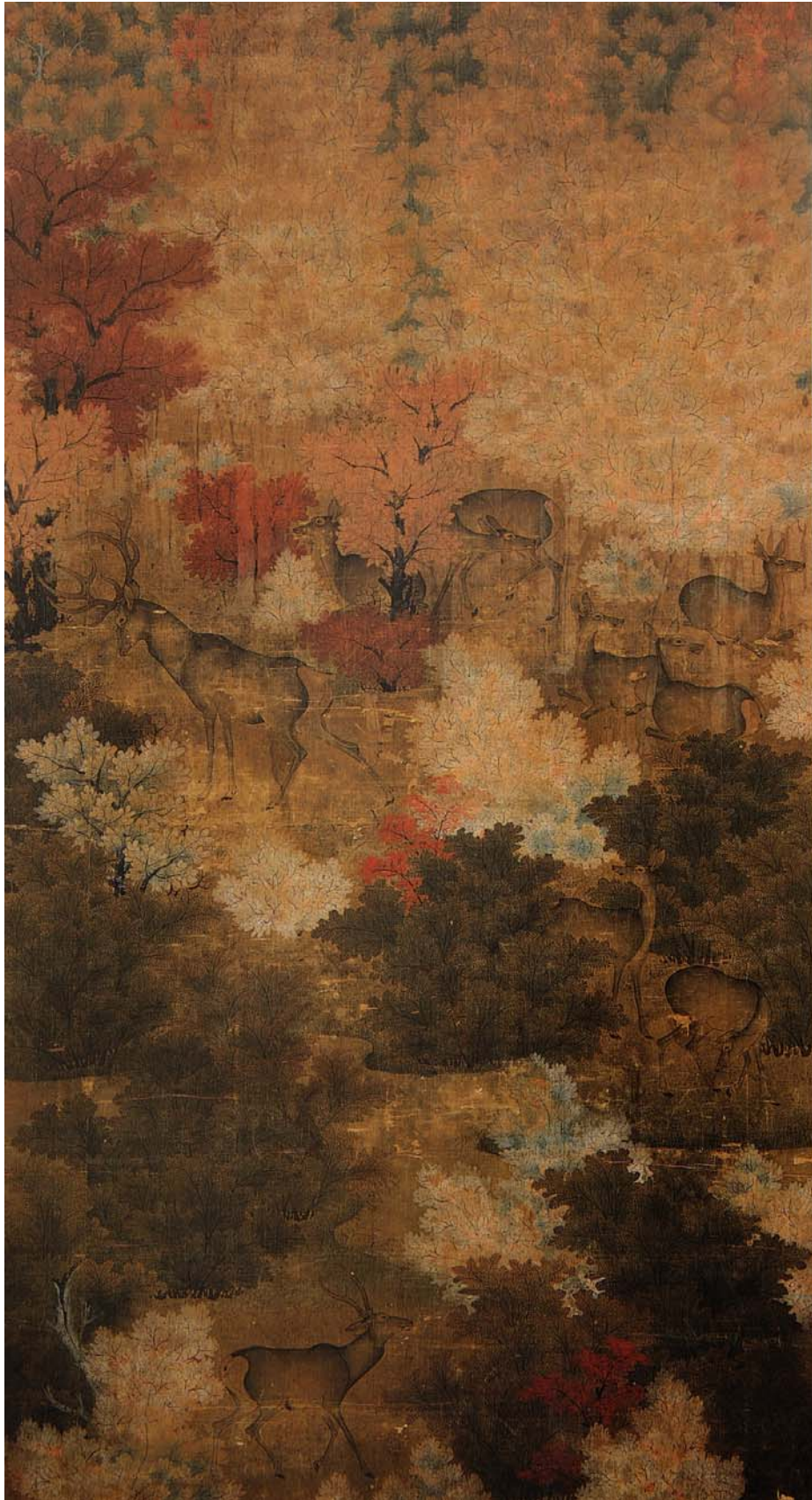


圖 1

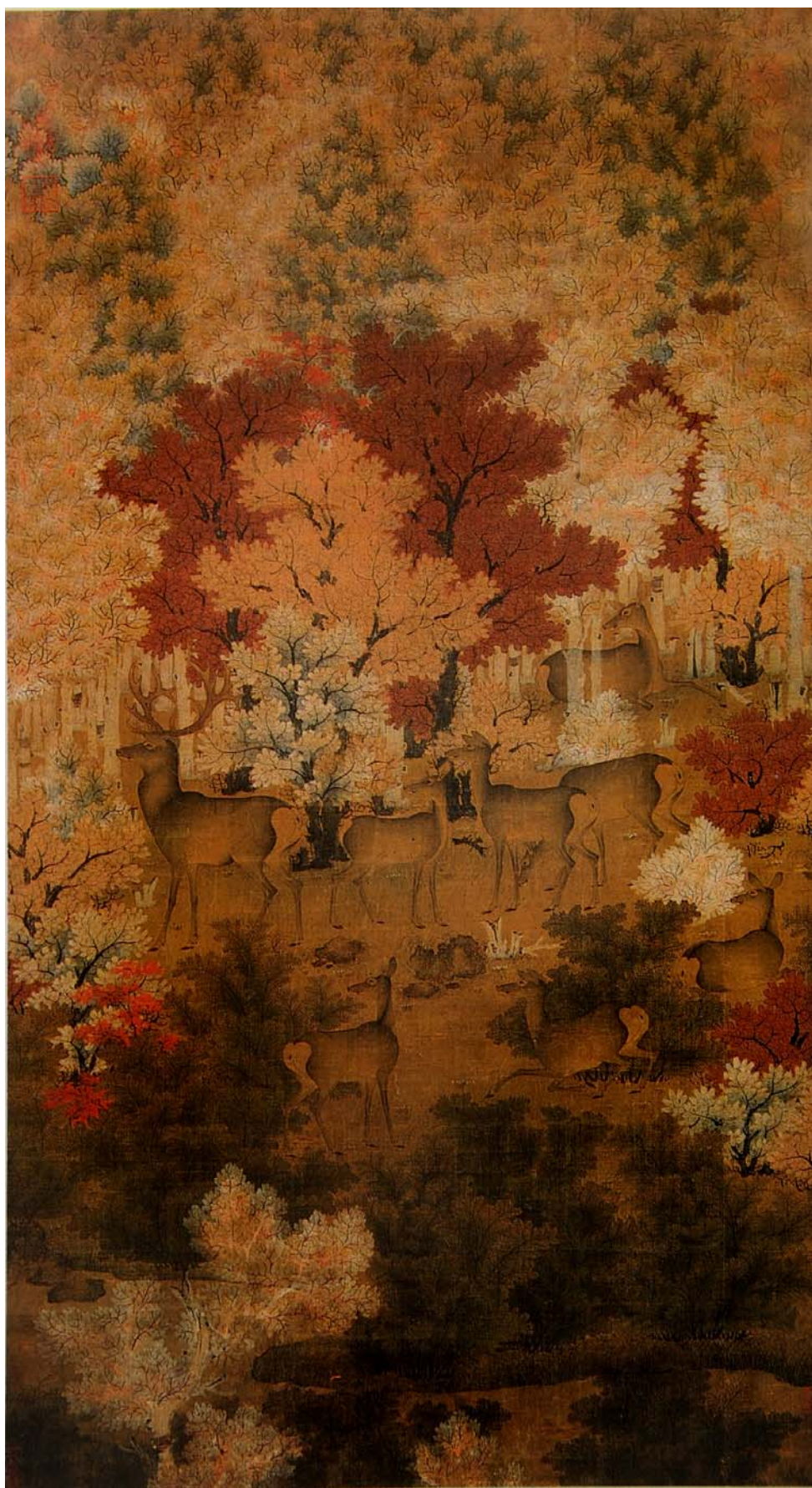


圖 2



圖 3

且成熟。樹葉以雙勾細描，然後以色彩渲染，主要以顏色營造出林木之前後空間層次，線條雖美，但似乎以描形為主，不同於中土「骨法用筆」以及「墨分五彩」的筆墨強烈表現機能，也不同於中土的沒骨畫，這種源自種族、時代、環境有關的創作思維習慣之呈現，很難以出於中土畫家「推陳出新」或「妙造自然」的憑空臆想之「創變」理由來解釋其畫風如此另類之原委。

二、李霖燦教授考證為遼興宗繪〈千角鹿〉五通景屏中的兩幅

李霖燦教授曾於 1983 年發表〈丹楓呦鹿和秋林群鹿圖〉一文⁴，文中李教授提及他發現這兩件作品都有拼接的痕跡並諮詢了揭裱中國古畫專家邱景仁先生觀察這兩件作品，結果更發現這兩幅圖的材質都是以雙絲作緯和單一的經線交絲而成的「縑」，不過裝裱的時間和裝潢的方法都不一致。這種特徵頗符合於北

宋郭若虛〈圖畫見聞誌〉裡面「千角鹿」條所載：

「皇朝與大遼國馳禮…。慶曆中其主(號興宗)以五幅縑畫千角鹿圖爲獻，旁題年月日御畫。上命張圖於太清樓下，召近臣縱觀。次日又敕中闈宣命婦觀之。畢，藏於天章閣。」

依據〈圖畫見聞誌〉裡面的這條記載，李師將秋、丹兩圖之作者斷爲北宋時期的遼興宗，並解釋「千角鹿」當是鹿的多數稱謂，以千代多，在中國語文中到處不乏例證，如「千祥雲集」。此外他也推斷該畫爲五幅立軸合併而成的通景屏其中的兩幅，並畫出該聯屏之次序圖【圖 4】。李師此論由於持之有固而言之成理，是以廣獲不少海內外藝術史學者之認同。



圖 4

三、秋、丹兩圖爲遼興宗所繪〈千角鹿〉通景屏之疑點

然而，長久以來一直有三個相關的問題讓我對如是之答案仍感有些猶疑。其一，這兩件作品之畫風，顯然與目前傳世的遼代畫蹟以至於出土的遼代墓室壁畫之畫風落差極大。其二，遼興宗耶律宗真(1031~1055 年)，在《遼史·本傳》裡面雖然只提到他「善騎射，好儒術，通音律」⁵，並未提及擅畫之部分；不過卻在興宗二十一年秋七月的記載中記到近侍小底(遼之官方繪畫機構之一)盧寶因「僞學御畫免死，配役終身。」⁶所以其擅於繪畫之專長應該沒問題，但是可能僅止於興趣，然而其造詣未必精湛。問題是，以〈秋林群鹿〉和〈丹楓呦鹿〉兩圖之優質造詣，及其畫風之獨特，如果真屬遼興宗手筆，則其繪畫成就恐怕不在宋徽宗之下甚至在畫風之創變方面或有過之，而堪稱歷代帝王擅畫者之最。其三，遼興宗的〈千角鹿〉，既爲國家元首之間的禮品，按理說應該被珍藏於內廷。然而據《宣和畫譜》和《遼史·宗室列傳》⁷所載，宋徽宗時期，御府所藏，只有東丹王李贊華的〈千角鹿圖〉或〈千鹿圖〉一件，而未載及遼興宗的〈千角鹿〉五幅通景屏，其原委亦令人費解。

四、繪畫場景之分析

爲了釐清秋、丹兩圖的描繪場景所在，筆者曾針對畫中植物專程請教屏東科技大學前森林系主任葉慶龍教授，據葉教授表示，秋、丹兩圖近中、景所畫應爲槲樹，爲落葉喬木，屬溫帶植物，通常分佈於中國東北地區和日本一帶，秋天葉片會轉爲黃、橙、紅、褐以後掉落，因此〈丹楓呦鹿〉之題簽，顯然名實不符，可能後人看到紅葉直接聯想到楓葉，在未加察證之下逕予標題所致。畫面遠景的針葉林則屬冷杉，也是東北常見的植物。至於畫中之鹿，臀部白而且短尾之特徵，則屬白臀鹿(又稱馬鹿、赤鹿)，主要產在中國東北、西北、西藏以及中亞一帶。值得注意的是，在內蒙古巴陵右旗慶陵遼聖宗耶律隆緒墓(東陵)之墓室壁畫中，也畫有這類白臀鹿游息於夏景山水【圖 5】裡面。綜合上述的畫面場景分析，這兩件作品以東北一帶爲背景應無疑義，由於東北地區北宋時期是遼國的屬地，因

此為歸屬於遼畫的問題，提供了一個有利的證據。

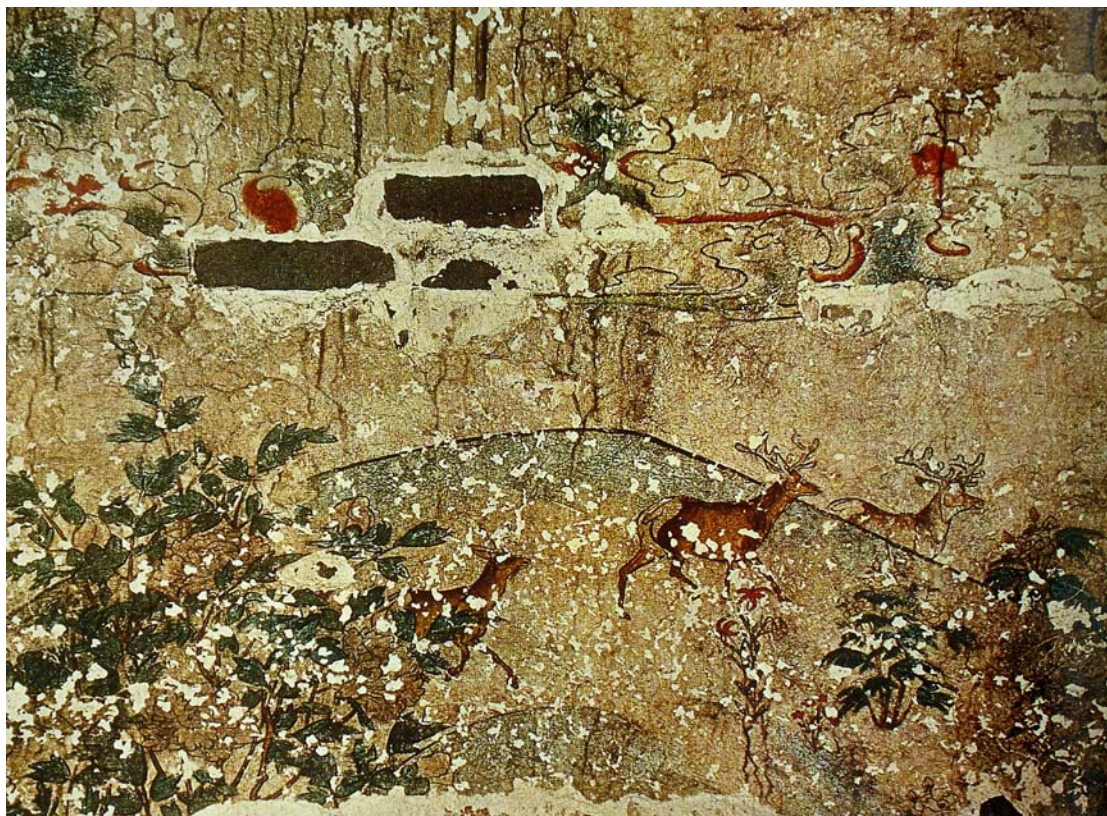


圖 5

五、畫風之分析

秋、丹兩圖皆屬工筆重彩畫風，綿密而富麗，未留餘白，極富裝飾性。這類畫風非常適合於皇宮王室之懸掛佈置。北宋郭若虛的《圖畫見聞誌》有「鋪殿花」一條，謂：

「江南徐熙輩，有於雙縑幅素上畫叢豔疊石，傍出藥苗，雜以禽鳥蜂蟬之妙，乃是供李主宮中挂設之具，謂之『鋪殿花』。次曰『裝堂花』，意在位置端莊，駢羅整肅，多不取生意自然之態，故觀者往往不甚采鑒。」⁸

南唐李後主宮中所懸掛的這類綿密而富麗的花鳥畫風，目前可見之相應畫蹟，有現存台北故宮博物院的南唐徐熙〈玉堂富貴〉【圖 6】和北宋趙昌的〈歲朝圖〉兩軸，這兩圖工筆重彩花鳥除了畫面滿佈叢豔疊石之外，還於隙地平塗填滿了石青，因而有些接近於圖案畫的裝飾性效果。秋、丹兩圖在綿密富麗的裝飾

性效果與「舖殿花」有相近之意趣，或許這也是最初被歸為五代人作品之原因。相較於玉、歲兩圖，秋、丹兩圖更顯精緻而細膩，非常符合於遼、宋君主間相互餽贈的帝王級外交禮品之風格和水平，這也成為支持李師所推論遼興宗送予宋仁宗的五幅縑畫〈千角鹿圖〉的有利條件。

然而值得注意的是，徐熙、趙昌的兩件舖殿花作品，如果篩除其填滿畫面隙地的石青色彩而留下餘白的話，則與宋畫之工筆重彩花鳥畫風實相差不遠。相形之下，秋丹兩圖的域外氣息則顯得格外濃烈，甚至將秋、丹兩圖比對於目前傳世的遼畫以至於出土的遼代墓室壁畫之風格，顯然仍大相逕庭。檢視秋、丹兩圖之外的多數遼、金畫風，除了人物畫之相貌、服飾、配件、髮型等有異國情調之外，在筆墨技法空間結構等層面上似乎與中土差異不大。目前可見與鹿有關之遼畫原蹟，當以位於內蒙古巴陵右旗東陵的遼聖宗(983~1031 年)永慶陵墓室內〈春〉、〈夏〉、〈秋〉、〈冬〉四季山水壁畫，最無真贋之疑慮而且也最具代表性。四季之中，夏、秋、冬三景均有鹿群，尤其夏景部分之鹿，更明顯地畫出白臀鹿之特徵。聖宗為興宗之父，也有擅畫之名，是以其陵墓壁畫之水平自然講究。基本上四季山水壁畫亦屬工筆重彩畫風，但筆線較為簡率，近、中景灌木和花草均用雙勾填彩，坡石山川則以墨線勾勒並稍加暈染而無皴，流雲亦以墨線勾勒手法呈現，顯然取法唐代青綠山水之系統。然而四季山水主要仍然運用中土「骨法用筆」的強烈線條表現機能，頗不同於秋、丹兩圖之以色彩渲染為主，色彩之變化以及質感的表現頗不同於中土，且線條主要在於描形之表現旨趣。其次四季山水之空間結構以及林木之穿插布列，也近於中土樣式；不像秋、丹兩圖之綿密如織錦以及與中土樣式迥然有別的特殊造形、結構和肌理表現。

具體而言，秋、丹兩圖，與中土畫風甚至於目前可見的遼、金繪圖風格落差甚大，這種特殊畫風，域外氣息很濃，與波斯細密畫(Persian miniature)【圖 7】以及蒙兀兒王朝時期的印度細密畫之間，似乎有某種微妙的關聯，但其筆線之優美卻遠非這些細密畫之所能企及。



圖 6



圖 7

六、東丹王所畫之可能性

據日人鈴木敬教授之推測，有名的慶陵遼聖宗墓室壁畫，可能由當時翰林畫侍詔陳升等遼畫院畫家所繪製⁹。就繪畫水平而論，秋、丹兩圖超越慶陵遼聖宗墓室壁畫甚多，興宗是否擁有如此之造詣，值得商榷。

東丹王李贊華是契丹皇族成員中繪畫造詣最富盛名者，也是文獻記載遼代有數的幾位知名畫家之一，如果就繪畫造詣之層級而論，似乎李贊華比起遼興宗更加匹配於秋、丹兩圖之繪製水準。而且《遼史》和《宣和畫譜》等官方文獻都明載其〈千角鹿圖〉(千鹿圖)入藏於北宋御府，比起遼興宗致贈宋仁宗五幅御製的〈千角鹿〉之記載，僅見於郭若虛〈圖畫見聞誌〉之私人著述，似乎更見說服力。

此外，據高居翰(James Cahill)教授之觀察，將秋、丹兩圖之製作年代，推斷大約在十世紀左右的五代或北宋初年之間¹⁰。其時間與李贊華之活動年代相當接近。

因此，如果說秋、丹兩圖的作者為李贊華，理論上也似乎不無可能。然而這項推論也免不了遇到三個難以周延的瓶頸：

其一，宋徽宗宣和年間董道所著的《廣川畫跋》中提到東丹王所畫千角鹿作如是記載：

「秘閣有李贊華畫鹿，角直而歧出。若斜藤相扶而生，長三倍其身。觶觸鬥立，群角森列。故畫錄號『千角鹿』。其實則角上而橫出者眾也。崇寧四年(按：1105 年)詔下秘閣收其畫以入，使者疑其狀且求其說，古有是類者當得其名，……。」¹¹

從這條記載中，顯見李贊華的〈千角鹿圖〉，所畫是一種鹿角特長而且分枝極多的怪異鹿種，且其鹿角的長度甚至達到鹿身的三倍。至於畫面之場景則未作記載。如是之描述，顯然與秋、丹兩圖之現狀落差極大。

其二，據《宣和畫譜》所載，李贊華入藏宣和御府之〈千角鹿圖〉僅止一幀，但是秋、丹兩圖之畫面並未銜接，其間顯然尚有缺圖，而且兩圖之畫面上都還有拼接之痕迹，顯示出原畫至少應該超過四幅以上的立軸合併而成，顯然條件並不

脗合。不過相形之下，遼興宗贈予宋仁宗的五幅縑畫〈千角鹿圖〉之記載，卻比較符合於秋、丹兩圖之現況。

其三，就目前存世畫蹟中，被歸在李贊華名下較受矚目的有〈射騎圖〉(絹本設色，27.1×49.5 cm，台北故宮博物院藏)、〈人騎圖卷〉(絹本設色，27.8×251 Cm，美國波士頓美術館藏)、〈射鹿圖卷〉(絹本設色，美國愛德華·艾利奧托家私人收藏)、〈女真獵騎圖卷〉(紙本水墨，美國波士頓美術館藏)，雖然這些作品未必能確信為李贊華真蹟，但是多少在一定程度上能代表李贊華畫風之特質。排比秋、丹兩圖，與前舉四圖之差距甚大，很難令人相信這兩組作者為同一人。

此外，據北宋劉道醇的〈宋朝名畫評〉(又名〈聖朝名畫評〉)論番馬走獸畫家云「胡瓊得其肉，贊華得其骨」¹²，其〈五代名畫補遺〉中論贊華畫馬「骨法勁快，不良不驚，自得窮荒步驟之態。其所短者，設色粗劣，人物短小，此其失也。」¹³顯示出李贊華之畫重視「骨法用筆」，但用色卻非其所長。相形於秋、丹兩圖之畫風，正好呈現相反之特質。基於上述之探討其作者為李贊華之可能性幾乎沒有。

七、元代中亞或西亞畫家繪製之可能性

秋、丹兩圖均鈐有「奎章」和「天曆」二璽，「天曆」是元文宗初任皇帝所用的年號(1328-1330 年)，「奎章閣」則為元文宗時期所創立的皇家書畫鑑藏機構，初創於天曆二(1329)年，因此這兩圖最晚在 1329-1330 年之際入藏於元文宗內府。大陸學者余輝依據如是之年代下限，並考量其畫風之特殊，認為元初中國的青花瓷隨著忽必烈的勢力傳到中亞、西亞的都市，一些中亞、西亞的畫家紛紛來大都傳播阿拉伯藝術並學習中國的繪畫和陶藝，推測秋、丹兩圖可能是西亞職業畫家參用波斯細密畫的手法，以中國的繪畫材料，為元朝宮廷所繪之畫作¹⁴。

從畫風上觀察，秋、丹兩圖之創作思維型態的確非常接近於余氏所推測之畫家身份，然而此一論點又免不了面臨幾個難以周延之問題：

其一，這兩幅畫都鈐有「天曆」、「奎章」二璽，顯然在入藏元文宗內府前

就是如同現狀的兩幅畫作。但是秋圖在靠左處有拼接痕跡，丹圖在靠右處也有拼接痕跡，而且兩幅畫面不相連接，可知原畫可能是四聯幅以上之立軸聯屏，或者是大幅屏風畫被裁成幾幅立軸。問題是，如果如余氏所云，是元代內廷的外籍畫家所繪，既然元廷擁有如是優質之原作，何需挖肉做瘡，破壞其完整性，並散佚其中大部分之畫面？

其二，兩圖之畫風甚古而質優，論者多將其時代風格推斷在五代末、北宋初的十世紀左右，分析其畫風，如是之斷代確實非常合理。從色彩、線條以至於型式而論，都不像元朝之畫作。

八、遼興宗時期域外畫家代筆的〈千角鹿圖〉

西域畫家之活動於中土由來已久，就文獻可查，最早可推到唐末張彥遠《歷代名畫記》所載，秦皇二(公元前 245)年，有謫涓國獻畫家烈裔，能「口含丹墨，噴壁成龍獸，以指歷地，如繩界之，轉手方圓，皆如規矩，度方寸內，五嶽四瀆，列土備焉。擅畫鸞鳳，軒軒然惟恐飛去。」¹⁵

張氏這條記載，係參引自晉代王子年的《拾遺記》，由於《拾遺記》為志怪小說之性質，且張氏在世時並未曾親自看到過烈裔之畫蹟，是以這條記載可能僅止於傳說而未必可靠，但多少可以反映出魏晉六期以降，中土人士對於西域藝術風格之另類觀感。

到了公元前二世紀末，絲路暢通以後，成為中國與西域之商業和文化藝術的主要流通要道，東、西文化交流遂正式展開，從目前存世的諸多唐代飲食器皿的造型¹⁶、裝飾圖紋，以至於出土的唐三彩、墓俑、墓室壁畫等，都可看出在服飾、舞蹈、髮型以至於婦女面部化妝等層面，西域與中土之間的微妙交互影響。至於繪畫方面，西域樣式則主要循著佛教藝術之傳播管道產生影響。其中比較明顯的西域畫風，主要呈現在凹凸暈染的立體感之呈現，線條上的描形為主而非著眼於「骨法用筆」，色彩渲染優於墨韻之表現，以及視點較為穩定，對於餘白的經營不像中土畫風的積極態度等層面。相應之畫蹟，在敦煌諸多壁畫彩繪中可以

看得到。此外傳世知名畫家的卷軸作品，如六朝時期以運用天竺(印度)凹凸暈染畫法馳名的張僧繇，其畫風透過盛唐梁令瓚所摹《五星二十八宿圖》中的〈鎮星神〉一段，可以知其大概；此外，隋唐之際，于闐(新疆和闐)畫家尉遲跋質那和尉遲乙僧父子定居中土，也帶來色彩鮮豔、運用凹凸暈染以及綿密厚實的西域風格，現藏美國波士頓美術館，由北宋院畫家陳用志摹尉遲乙僧原作的〈吉羅林果佛圖〉(又稱〈樹下釋迦圖〉)【圖 8】，頗能顯示如是之畫風特質。秋、丹兩圖對照於〈鎮星神〉和〈樹下釋迦圖〉，其域外畫風更加明顯，作品精而富裝飾性，出於域外專業畫家之手的可能性甚高。

據《遼史》所載，太祖朝時(923 年)波斯曾遣使來貢¹⁷，顯見五代、北宋時期，波斯與遼之間已有官方之外交關係，如果說波斯職業畫家於其間移民遼國甚至服務於遼之宮廷繪畫機構，自然不無可能。由於《遼史》對於繪畫藝術之部分，除了皇室之外鮮少觸及；中土之相關繪畫著錄，又多著眼於中土畫家部分，對於外族的遼畫家以至於遼內廷繪畫機構更顯得格外陌生，是以我們無法考得真正繪製秋、丹兩圖之畫家人名，但也不能否認西亞畫家活動於遼代之可能性。

值得注意的是，目前流散在海外的多尊遼代易縣三彩瓷塑羅漢【圖 9】，服飾和容貌雖屬華人，但其造型之嚴謹寫實、骨骼筋肉的精準掌握，以及神情上對於精神狀態之精采詮釋等等。似乎為目前所見諸唐宋佛像之所罕見，筆者深信這些特質與秋、丹兩圖之情形相近，應該與西亞甚至南歐之影響不無關聯。

古代擅畫之帝王，往往受限於時間精力，甚至於為了掠美的虛榮心所致，挑選院畫家作品代筆之事，畫史上屢見不鮮。造詣精湛如宋徽宗者，目前傳世的數十件有「天下一人」花押之畫蹟裡面，除了紐約顧洛阜家所藏的〈竹禽圖〉一件被公認為徽宗親筆之外，餘多數出於當時院畫家代筆，即為其例。因此，如果考量繪畫場景地點以及郭若虛〈圖畫見聞誌〉有關遼興宗繪〈千角鹿圖〉等相關記載的話，則秋、丹兩圖，實不無可能出於供職於遼畫院的波斯或西亞職業畫家，為遼興宗代筆所繪製。

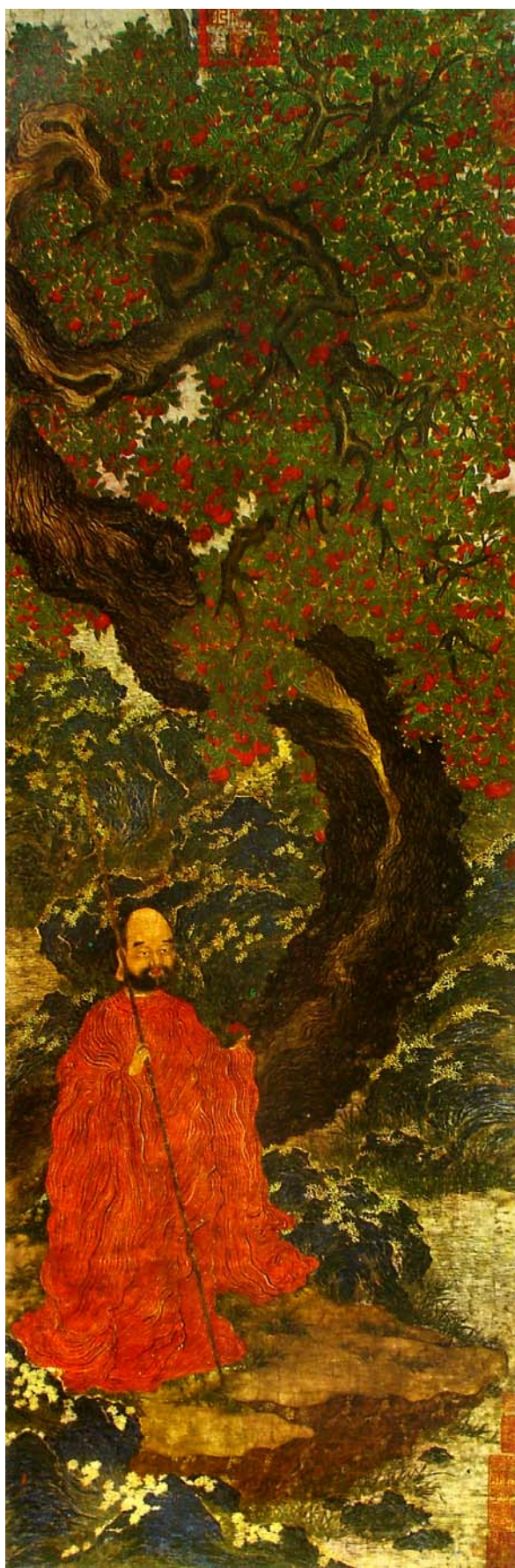


圖 8



圖 9

九、結語

從畫面題材之探討，以及描繪場景之分析，佐以材質層面和時代風格之考量，秋、丹兩圖，基本上非常符合於郭若虛〈圖畫見聞誌〉裡面〈千角鹿〉條所記載的，遼興宗贈送宋仁宗的五幅縑畫〈千角鹿圖〉聯屏，也正如李霖燦教授之論點。雖然這套作品收入《宣和畫譜》之原因，目前尚不得其解，但是目前確無法覓得其他更合理的解釋。

然而就濃厚的域外畫風特質以及專業而優質的水平之層面而論，很難令人相信這套巨構聯作真出自遼興宗耶律宗真的親筆。人類是可以自由遷徙改變生活環境的，遼與西亞的波斯等地早有邦交，觀秋、丹兩圖有些接近波斯細密畫和中國唐末畫風再加上西域凹凸暈染之手法，極有可能波斯或鄰近之西亞地區職業畫家定居遼地相當時期之後，應遼皇家之委託而製作〈千角鹿圖〉之類的作品，再冠以興宗之名義，作為國家禮品，應該極有可能。正所謂「畫以人重，相得益彰」之謂也。

註釋：

- 1：見《宣和畫譜》卷十三，收入《畫史叢書》（一），台北：文史哲，1983年再版，頁517-527。
- 2：《宣和畫譜》卷八，李贊華條，同1，頁402-463。
- 3：楊王休，〈宋中興館閣儲藏圖畫記〉，收入黃賓虹、鄧實編，《美術叢書》（35），台北：廣文，1975年初版，頁203-219。
- 4：李霖燦，〈丹楓呦鹿和秋林群鹿圖〉，收入《故宮文物月刊》，一卷二期，1983年5月，頁51-54。
- 5：楊家駱主編，《遼史附遼史源流考》（一），台北：鼎文，1980年二版，頁211。
- 6：同4，頁244。
- 7：據《遼史·宗室列傳》所載，李贊華之〈千鹿圖〉曾入藏北宋秘府。《宣和畫

譜·番族門》則記載李贊華〈千角鹿圖〉曾入藏徽宗朝御府。

8：郭若虛，《圖畫見聞誌》卷六「鋪殿花」條，《畫史叢書》(一)，頁 238。

9：鈴木敬著，魏美月譯，〈中國繪畫史—遼金繪畫〉，收入《故宮文物月刊》九卷九期，1991 年 12 月，頁 116-135。

10：James Cahill 原著，李渝譯，《中國繪畫史》，台北：雄獅美術，1984 年初版，頁 61-64。

11：董道，《廣千畫跋》「書東丹王千角鹿」條，收入虞君質選輯《美術叢刊(三)》，台北：中華叢書編審委員會，1964 年印行，頁 67-68。

12：劉道醇，〈宋朝名畫評〉，番馬走獸門第三，引自雲告編著，《宋人畫評》，湖南美術出版社，1999 年第一版，頁 69。

13：劉道醇，〈五代名畫補遺〉，走獸門第三，引自雲告編著，《宋人畫評》，湖南美術出版社，同 11，頁 109。

14：余輝，《畫史解疑》，台北：東大圖書，2000 年初版一刷，頁 316-318。

15：張彥遠，《歷代名畫記》卷四。引自《畫史叢書》(一)，頁 63。

16：有關出土的唐代飲食器皿以及各種明器之西域風格分析，可詳見莊申，《根源之美》，台北：東大圖書，1988 年初版，頁 327-391。

17：《遼史附遼史源流考》(一)〈太祖本記〉，同 5，頁 19。