

行政院及所屬各機關出國報  
美國

呂 紀 的 生 平 與 繪 畫

服務機關：國立故宮博物院

出 國 人 職 稱：編輯

姓 名：譚怡令

出國地區：美國波士頓

出國期期：91.6.21-9.22

報告日期：91.12.9

CB/CO9103007

## 摘 要

呂紀為明中葉著名的宮廷花鳥畫家，生平事蹟的記載極少，僅據之推測其生卒年約為西元一四二九至一五〇五年。

明憲宗成化（西元一四六五——一四八七年）晚期呂紀入宮，直至孝宗弘治（西元一四八八——一五〇五年）時，均備受帝王的賞識。其畫初學邊文進（活動於西元一四〇三——一四三五年），後臨賞唐宋名蹟，又在入宮後學習林良（約西元一四一六——一四八〇年）風格，終成自身面貌。花鳥為其主題，兼具工寫，或沈穩生動，重情境的表達；或絢麗多彩，富裝飾性。亦和工作坊中成員合作而別有風味。

呂紀的風格，在明清一些畫家的作品中可看出其影響力，亦有些著錄上說明是承襲其風格者，卻也發展出了本身的特色。另呂紀一系的畫風並影響及於日本。

# 目 次

目的	4
過程	4
心得	5
一 呂紀的生平	5
1 呂紀的生卒年	5
2 呂紀與畫院	8
明代的畫院制度	8
呂紀在畫院的情況	11
明代初、中期重要的畫院花鳥畫家	11
二 呂紀的繪畫	17
1 呂紀繪畫的淵源	17
2 呂紀繪畫的特色	21
三 呂紀的影響	24
結語	30
建議	31

## 目的

國立故宮博物院書畫處負責的工作之一是安排展覽，其中包含選件、撰寫說明、佈展等各項作業程序。舉辦展覽，一方面希望觀眾對展覽的涵意和內容有所欣賞和體會，一方面如作品的介紹等資料的正確性，也是十分重要的。因此會對作品加以分析和研究，來確認原本標明的時代或作者等是否有誤，如此不但可讓觀眾有較深一層的了解，也對研究者來說不致有引証錯誤的問題。而要判別作品的真偽，首先必需對作者的生平事蹟、繪畫歷程和風格發展等有相當的認知，尤其是對一些生平事蹟記載甚少，繪畫風格又多變的畫家來說，更有許多有待釐清的問題。像明代著名的宮廷花鳥畫家呂紀就是其中一例，其在宮廷中受到帝王的賞識，作品流傳頗廣，又有相當的影響力，學習和仿效其畫風的人也很多，以致形成真蹟和仿作相互混淆的局面，故先對呂紀的生平和繪畫歷程、風格加以探討與研究，以便成為日後判別其作品的基準。

## 過程

由於此次的研究需要使用許多中國歷史和藝術史方面的史料，而美國哈佛大學燕京圖書館在中國方面的資料十分豐富，另藝術與建築史系的魯貝爾圖書館不但有藝術史方面的資料可供查詢，並有良好的研究的環境，因此此行便以魯貝爾圖書館做為研究的中心，儘量使用各方資料來充實研究的內容。此外，也因美國東岸的一些大博物館和大學博物館，有著和本次研究相關的畫作收藏，故在八月二十九日至九月九日，安排了一次參觀訪問之旅，計有耶魯大學的亞洲美術部藝術館、紐約大都會博物館、普林斯頓大學美術館和華盛頓弗立爾美術館四地。共觀摩了二十五幅作品，對確認呂紀的繪畫風格及異同性有相當大的幫助。

## 心得

### 一 呂紀的生平

#### 1 呂紀的生卒年

呂紀，字廷振，號樂愚，亦作樂漁，浙江寧波人。雖是明代中葉著名的宮廷畫家，卻因其為職業畫家，正像歷來的職業畫家一般，在傳統社會中被視同匠人，不似文人畫家有著較高的社會地位，因而未受到應有的尊重，以致有關其生平事蹟的記載資料極少，而各著錄的內容亦多相互重複。在此以《鄞縣志》為例，錄其本文如下：「呂紀，字廷振，號樂愚。風神清雅，留心藻繪，或綴以詩。初學邊景昭花鳥，袁忠徹見之，謂出景昭上。館于家，使臨唐宋以來名畫，遂入妙品，獨步當代。嘗戲畫雌雞壁間，而生雄繞其側弗去。弘治初，徵至京，待詔武英殿，應例入御用監，益造精詣，兼集眾長，尤工翎毛，如鳳鶴孔雀鴛鴦之類，俱有法度，生氣奕奕。間作山水人物，設色久而不變。其泉石坡景，點染煙瀾，有造化之妙。時孝宗以游藝適情，寵賚優渥，由傳奉升至錦衣衛指揮。為人謹禮法，敦信義，搢紳多重之。其在畫苑，凡應詔承制，多立意進規，孝宗稱之曰：『工執藝事以諫，呂紀有焉』。臥病，存問絡繹。卒無子，人尤惜之。從子高，字崇岳，號松石翁，寫翎毛能繼之；棠，字德芳，號竹村，工翎毛花卉，佳者酷肖紀，寫意作亦雋雅云」。

1

關於呂紀生卒的確切年代，一直是眾說紛紜。在《宋元明清書畫家年表》和《中國美術家人名辭典》中均定其生年為明憲宗成化十三年（西元一四七七年），卻未定其卒年。但從著錄中有呂紀曾受到同鄉皇家相士袁忠徹的賞識，被攜至家中觀賞臨模其所收藏的前代名作，以致畫藝有所精進的記載，而袁忠徹的傳記資料<sup>2</sup>又顯示，其生於明太祖洪武九年（西元一三七六年），卒

<sup>1</sup> 呂紀傳記資料參見《新修鄞縣志》（光緒三年丁丑冬十二月刊本），卷 45，頁 10；餘各著錄內容則參見穆益勤，《明代浙派史料》（上海：上海人民美術出版社，1985），p.45-48。

<sup>2</sup> 袁忠徹生平傳記參見張廷玉等，《明史》〈袁珙傳〉（四庫全書文淵閣本），卷 299，頁 10 下；《新修鄞縣志》，註一，卷 32，頁 30；（焦竑，《國朝獻徵錄》，卷七七，〈尙寶司少卿袁公忠徹墓表〉）（台北：台灣學生書局，

於英宗天順二年（西元一四五八年），因此呂紀怎可能在袁忠徹卒時還未出生呢？又據載呂紀在孝宗弘治（西元一四八八——一五〇五年）年間入值仁智殿，官至錦衣指揮，乃是一生所任之最高官職；且《明實錄》〈孝宗實錄〉中有其于弘治十二年（西元一四九九年）由百戶升為副千戶的記錄一則<sup>3</sup>。因此其在弘治之初年僅十二歲，也不甚合理。故綜合上述的理由，則呂紀的生年為一四七七年的說法應是錯誤的。

呂紀的生年，在無明確線索可循的情況下，僅由上述袁忠徹的傳記和其於弘治十二年由百戶升為副千戶的資料來加以推測。根據袁忠徹的傳記記載，其于明成祖初年，年方二十八歲，即隨父奉召入京，此後在京中為宮，直至英宗正統四年（西元一四三九年）才得請歸返鄉<sup>4</sup>，至天順二年（西元一四五八年）卒。故袁忠徹之得識呂紀，並讚賞其繪畫才華而攜至家中，以至成為呂紀繪畫生涯一個重要起點的時間應在這段時間之內。而呂紀當時的年齡亦應尚在年輕的階段，若以二十歲來計算，如推斷袁忠徹是在返鄉之初約一四三九年左右得識呂紀，則呂紀當約生於一四一九年左右，但這卻顯示呂紀於一四九九年才由百戶升為副千戶時已達八十一歲高齡，實在有些不合情理；單國強在其〈林良呂紀生平考略〉一文中以呂紀升副千戶是在六十歲左右計，推測應生於一四三九年左右，雖頗為合理，只是這剛好是袁忠徹返鄉的那一年，而其返鄉後在家鄉的時間計僅二十年，若呂紀是在二十歲得見袁忠徹，則剛好是袁忠徹的卒年，或若說呂紀是在十六、七歲時得見袁忠徹，則他們相處的時間只三、四年左右，對照於著錄上所謂「袁忠徹見之，謂出景昭上。館于家，使臨唐宋以來名畫，遂入妙品，獨步當代。」來看，在時間上似乎覺短了些。故採用較折衷的說法，即呂紀約館於袁忠徹家十年，並於約七十歲時由百戶升為副千戶，而推斷其生年約在一四二九年左右。

至於呂紀的卒年，根據記載中的弘治十二年方自百戶陞遷至副千戶，尚未到錦衣指揮之職，應仍需些時日。且言及呂紀於孝宗時，比病，帝存問絡繹，呂自言曰：「渥恩難勝，吾其死矣」。果卒<sup>5</sup>；又明孝宗實錄云：「弘治十七年（西元一五〇四年）三月丁丑，兵科給事中楊一漢上疏言，近南京守備

---

1965），第五冊，頁 3252。

<sup>3</sup> 《明實錄》〈孝宗實錄〉（中央研究院歷史語言研究所校印本），卷 155，頁 9。

<sup>4</sup> 參見註二。

<sup>5</sup> 朱謀壘，《畫史會要》（文淵閣四庫本），卷 4，頁 33。

太監余慶弟思源義男成，同日授錦衣衛職，畫匠呂紀子泰，儒士黎珪趙珪賁緣于御用監辦事，中書科食料，安得以有用之財養此無用之輩哉，請爲罷黜，上曰余思源等業已陞用，其已之。」<sup>6</sup>來看，一方面呂紀必卒於孝宗時，一方面直到一五〇四年才奏請由其子呂泰承襲其在宮中的地位，當時或由呂紀本身主動奏請此事，或是身故後由相關之人奏請之，但以畫院畫家未必受到各級朝官的尊重，至有養此無用之輩的說法來看，應以其自行奏請的情形較有可能，然可能此時正值其病重之時，方有此請，因此推測呂紀可能正卒於此年，或最晚是在弘治末年，即西元一五〇五年。

關於呂紀的活動時間，一般著錄中均記載其活動於孝宗弘治期間（西元一四八八—一五〇五年）。明人杭淮在其《雙溪集》中「題杏花圖」云：「杏花一枝傍雙竹，窈窕春姿映寒玉；何人移取入生綃，更貌窗間四鷓鴣。鷓鴣幽閒增性情，穿竹弄花時自鳴；怪底飛花更如雪，欲落不落隨風輕。國初景昭擅翎毛，近時呂紀畫最好；散落人間不易求，細看此圖應亦少」<sup>7</sup>。由「近時呂紀畫最好」一語，知其與呂紀當在前後間。杭淮是孝宗弘治十二年的進士，生於英宗天順六年（西元一四六二年），卒於世宗嘉靖十七年（西元一五三八年）<sup>8</sup>。其中進士的那一年剛好與呂紀升副千戶同一年，因此兩人可能同朝相識，至少也知其名，故杭淮有關呂紀的記載當屬可信。所以當杭淮「題呂高畫」：「有客手持潤壑圖，云是呂紀之子呂高畫。石壁千尋似鐵立，激湍卷雪奔其下；上有懸松如老龍，蜿蜿蜒蜒行蒼穹；不覺高堂起烟霧，海天白日生長風。呂紀昔在憲宗朝，指揮直入明光殿；金盤賜予出金銀，落筆天顏生顧盼；後來繼者無其人，呂高之徒傳頗真。兼有翎毛奪造化，不獨水石能精神；回看雙鷓忽飛來，錦羽翩翩儼生活；千岩無人靜杏冥；會我幽情亦奇絕。」中有「呂紀昔在憲宗朝，指揮直入明光殿」語<sup>9</sup>時，雖是各關於呂紀之生平記載中惟一談到呂氏曾入憲宗成化朝（西元一四六五—一四八七年）的記錄，卻是值得採信的。而呂紀直至一四九九年方由百戶升副千戶，因此推測其入朝成爲宮廷畫家的時間應也不至於過早，因此進入憲宗朝的時間可能約在成化晚期了。

<sup>6</sup> 《明實錄》〈明孝宗實錄〉（中央研究院歷史語言研究所校印本），卷 290，頁 8。

<sup>7</sup> 杭淮，《雙溪集》〈題杏花圖一首〉（文淵閣四庫本），卷 6，頁 37。

<sup>8</sup> 杭淮傳記參見《明人傳記資料索引》（台北：國立中央圖書館，民國 1965），頁 299。

<sup>9</sup> 杭淮，《雙溪集》〈題呂高畫〉（文淵閣四庫本），卷 6，頁 36。

## 2 呂紀與畫院

### 明代的畫院制度

一般對明代雖有“畫院”之稱，明成祖（西元一四〇三—一四二四年）也有意正式建立之，一如明黃淮在其《黃介庵集》〈閣門使郭公墓誌銘〉中所說：「太宗皇帝入正大統，海寓寧謐，朝廷穆清，機務之暇，游心詞翰。既選能文能書之士，集文淵閣，發秘藏書帖，俾精其業，期在追蹤古人。又欲倣近代設畫院於內廷，命臣准選端厚而善畫者充其任。」<sup>10</sup>但終為其多次的親自領軍北征所耽擱，而始終未曾建立，故明代實際上並沒有像宋代畫院那樣正式的組織。宋代的畫畫院不但在制度上正規化，不論選取、培養、授職、考校都有完整的制度，在職位的區別上也十分明確，由書畫博士負責，共分學正、藝學、祇候、待詔等職稱，無職者則稱為學生。且本來舊制說「凡以藝進者，雖服緋紫，不得佩魚」，到了徽宗（西元一〇八二—一一三五年）時，甚有對畫家特別獎拔的方式，由皇帝親自出考題考之，就像科舉取士一樣，考進便頒受繪正式的畫院官職，並特准在朝服上佩以魚符，就和一般的大臣無異，朝班又列在書院、琴棋、百工院士之前，足見其禮遇於一斑。而每逢初一、十五還拿出內府所藏的名畫給予畫家摹習的機會；皇帝也會將所畫的扇面、所寫的書法分賜眾畫家，一起嬉樂一番也是常事。

上述宋代書畫院的一切，都不是明代書畫家能擁用的。書畫家入宮，早期採薦舉考核的方式，杜絕洵情濫薦的弊病，後漸有師徒相攜和世襲、蔭舉等方式，難免有選拔不嚴的情況出現，但不論如何，入宮後雖領取月俸，卻無正式的官職，只在明初太祖洪武（西元一三六八—一三九八年）、成祖永樂（西元一四〇三—一四二四年）時期，安排在工部營繕所、文思院等行政機構，予以供奉文淵閣待詔、翰林待詔、武英殿待詔、仁智殿待詔、文思院副史等名稱，或稱為供奉內府、內供奉、營繕所丞等；另也以中書舍人值文華殿和武英殿，但其地位較文人科考出身的中書舍人為低。宣宗宣德（西元一四二五—一四三五年）以後大都分配到武英、仁智、文華三殿供奉，明孫

<sup>10</sup> 黃淮：《黃介庵集》〈閣門使郭公墓誌銘〉（叢書集成續編）一三八（台北：新文豐出版公司，1989），卷9，頁16。



承澤在其《春明夢餘錄》中便說：「文華殿有值殿中書，擇能書者居之；武英殿有待詔，擇能畫者居之，如宋之書畫學是也。」<sup>11</sup>，而劉若愚的《酌中志》則進一步說明武英殿畫士的職責為：「御用監武英殿畫士所畫錦盆堆，則名花雜果；或貨郎擔，則百物畢陳；或將三月韶光、富春山、子陵居等詞曲，選整套者，分編題目，畫成圍屏，按節令安設。總皆祖宗原因，聖子聖孫生于宮壺之中，長于阿保之手，所以製此種種，作用無非廣識見、博聰明、順天時、恤民隱之意也。」<sup>12</sup>足見宮廷畫家之職在提供作品，一方面教化皇室，一方面做宮中擺設之用。文華殿和武英殿本是君臣議事、召見大臣之所，內閣大臣亦在此為皇帝講解經史，或陪太子讀書，有時皇帝閒暇也在此溫習或欣賞書法，文華殿並是皇帝祀典前的齋戒期寢室。武英殿則是儲存書畫之處，不但供皇室觀賞，也負責供給皇宮、行宮陳設及賞賜和頒發之物。現皆亦成為書畫家供奉之所，而仁智殿位於武英殿之後，原名白虎殿，是君臣議論機密的場所，和帝后下葬前停棺之所，自永樂以後漸成為畫家、藝匠從事創作之地。<sup>13</sup>而各殿的歸屬方面，文華殿屬司禮監管轄，武英和仁智殿則屬御用監管轄，均為內官署宦官十二監之一。司禮監負責監督、管理皇城內的禮法、刑法、關防門禁，並掌理內外奏章，照閣奏批還有上用之書籍、畫冊手卷、筆、硯、墨、紙劄、糊窗綾紗等，還控制東廠、錦衣衛，權力最大。文華殿頭領「掌房官」，由司禮監派年老資深的太監擔任<sup>14</sup>。御用監的職掌是：「掌印太監一員，裏外監把總二員，典簿、掌司、寫字、監工無定員。凡御前所用圍屏、牀榻諸木器及紫檀、象牙、烏木、螺甸諸玩器，皆造辦之。又有仁智殿監工一員，掌武英殿中書承旨所寫書籍、畫冊等，奏進御前。」<sup>15</sup>可見明代所謂的「畫院」都是在太監的管理之下的，而其與畫家的關係，據美國克利夫蘭美術館收藏的二幅佛畫——等覺位十地菩薩與天龍八部羅叉女眾上景泰五年（一四五四）八月初三日施入銘，其左下有「御用監太監尙義王勒等奉命提督監造」諸字來看，可能是居於「提督監造」的地位。三殿的畫畫家

<sup>11</sup> 孫承澤，《春明夢餘錄》〈武英殿〉（文淵閣四庫本），卷 11，頁 1。

<sup>12</sup> 劉若愚，《酌中志》（三）〈內府衙門職掌〉（原刻景印百部叢書集成）（台北：藝文印書館），卷 16，頁 23。

<sup>13</sup> 林莉娜，《呂紀花鳥畫特展》〈明代宮廷繪畫機構之制度考略〉（台北：國立故宮博物院，1995），頁 130。

<sup>14</sup> 「中書房掌房官一員，散官十餘員，係司禮監監工年老資深者揆轉，專管文華殿中書所寫書籍、對聯、扇柄等件，承旨發寫，完日奏進御前。」，《明宮史》（一）（原刻景印百部叢書集成）（台北：藝文印書館），木集，頁 6。

<sup>15</sup> 張廷玉等撰，《明史》〈志五十·職官三〉（文淵閣四庫本），卷 74，頁 30。

在宣德以後常被授以武官職稱，如錦衣衛指揮、指揮、千戶、百戶、鎮撫等一系列，依〔明史〕中所記：「錦衣衛掌侍衛、緝捕、刑獄之事，恆以勛戚都督領之，恩蔭寄祿無常員。凡朝會巡幸，則具鹵簿儀仗，率大漢將軍等從；扈行宿衛則分番入直，朝日夕月。」<sup>16</sup>這些原本是「恆以勛戚都督領之」，專管巡察、緝捕和刑役諸職的禁衛軍名稱，以畫家來充任，不過是借職值殿領俸而已，但還得輪值殿內，隨時應詔。至憲宗成化朝以後始出現皇帝命中官傳旨授予的“傳奉官”，所謂「憲宗初即位，命中官傳旨用工人為文思院副使，自後相繼不絕。一傳旨，姓名至百十人，謂之傳奉官，文武僧道濫恩者以千數。」<sup>17</sup>而傳奉官的級別是有很大差距的，低者只是中書舍人，高者可達少卿、尙書之職。這一切職銜並不是依選用官員的三年一考，再經評定稱職與否加以升賞、降調或革職的制度而產生的，只是皇帝將賞識之人封為近邊侍從人員，做為一種恩遇；又因「恩蔭寄祿無常員」，可以不受編制所限，隨時授予，故因而造成制度的混亂，像走管理太監捷徑和未加考核便承襲前人官職，甚有捐錢買官的弊病的出現，且名目的繁雜，令人不知其究竟權責何在，再加上人數的遽增，體制就更加混亂了。至有反對聲浪的形成，如《明會要》中記載：「成化十九年十二月御史張稷等亦言，比來末流賤技，妄廁公卿；屠狗販繒，濫居清要。文職有未識一丁，武階亦未挾一矢。白徒驟貴，闕歲頻遷，或父子並坐一堂，或兄弟分踞各署。甚有軍匠逃匿，易姓進身；官吏犯贓，隱罪希寵。一日而數十人，得官一署，而數百人寄俸。自古以來，有如是之政令否也。」又記弘治時：「兵部尙書馬文升言，祖宗設武階以待軍功，非有臨戰斬獲不得輕授，今傳奉指揮張玘輩，特畫工耳，歲有俸，月有廩，亦既可儻其勞，或優寵之，賞以金帛，榮以冠帶足矣。乃竟概銓武秩，悉注錦衣，准其襲替，則介冑之士，沖冒矢石著績邊陲者，陛下更何以待之，倖門一開，恐不足為天下勸不報。」<sup>18</sup>另《明武宗實錄》記弘治十八年（西元一五〇五年）八月丙辰，大學士劉健、李東陽、謝遷因六月以來，陰雲蔽翳，天雨連綿，京畿內外，民舍傾頽，田禾滄沒，日復一日，為患未已，言及政壅於上，而不得行；民望於下，而不得遂，此陰陽所以失調，雨暘所以不順

<sup>16</sup> 張廷玉等撰，《明史》〈志五十二·職官五〉（文淵閣四庫本），卷 76，頁 10。

<sup>17</sup> 龍文彬，《明會要》（續修四庫全書）（上海：上海古籍出版社），卷 49，頁 20。

<sup>18</sup> 龍文彬，《明會要》（續修四庫全書）（上海：上海古籍出版社），卷 49，頁 21-22。

也，因提及內官等監匠官，御用等監畫士，多至數十百人，濫授官職，浪支俸祿，皆剝民膏脂，以供無益，豈可不革？<sup>19</sup>和明羅玘《圭峰集》「兵科都給事中屈君墓誌銘」也提到：「而越人呂紀者，畫工也。暨一二兵官相繼內降，注授要職，則大憤不食，次第率言者排之，內降絕，遂不復續。」<sup>20</sup>而到武宗正德（西元一五〇六—一五二一年）以後，更因錦衣衛制度趨鬆散，政經日漸腐朽，國庫空虛，朝廷甚以宮廷中所收藏的名貴文物來做為臣僚們薪俸的抵償，自然無力再負擔一批宮廷畫家，於是所謂的畫院便漸趨式微。<sup>21</sup>至嘉靖、萬曆（西元一五二二—一六一九年）時，畫院很有可能已喪失了存在的意義了。

### 呂紀在畫院的情況

呂紀本身在畫院的情況，從其款題和其相關著錄來看，計應有待詔武英殿、供奉仁智殿，入御用監，任傳奉官、百戶、副千戶、千戶、錦衣衛指揮等歷程。其中待詔武英殿、供奉仁智殿和入御用監顯示了呂紀從事繪畫創作的場所及管理機構，其中尤以仁智殿在其作品中出現的頻率較多，應為其較常活動之地。而傳奉官、百戶、副千戶、千戶、錦衣衛指揮則是呂紀先後被賦予的各種官職名稱。呂紀於憲宗朝入宮，正值傳奉官開始的時期，所以先任此職，但也應只是中書舍人之職而已。然後是從六品的百戶，到一四九九年升任同級的副千戶，再可能經歷過正五品的正千戶方升至從三品的指揮同知之職，如《兩浙名賢錄》所載：「孝廟時召至京師，官錦衣衛指揮同知。」<sup>22</sup>，在其最後可能的卒年一五〇五年前，僅短短的六年間連升數級，足見其所受的重視和恩寵了。而後呂紀還在弘治十七年推薦其子呂泰接續其在宮中的地位，雖有兵科給事中楊一渙上言罷黜，但孝宗仍裁示以已陞用而已之，更可見孝宗對呂紀的恩渥之深，甚及於其後人了。

### 明代初、中期重要的畫院花鳥畫家

<sup>19</sup> 《明實錄》〈明武宗實錄〉（中央研究院歷史語言研究所校印本），卷4，頁4。

<sup>20</sup> 羅玘，《圭峰集》（文淵閣四庫本），卷15，頁27。

<sup>21</sup> 楊仁愷，〈明代繪畫藝術初探〉（中國美術全集，繪畫編6，明代繪畫上）（台北：錦繡出版社，1989），頁4。

<sup>22</sup> 徐象梅，《兩浙名賢錄》（續修四庫全書）（上海：上海古籍出版社），卷49，頁24。

明朝初建時，一如各代為抵定天下，先以政治、軍事、經濟為關心的重點，直到一切漸步入軌道，方有餘力將注意力放至文化方面，且在初建宮殿時等，也需百工技藝至宮中所用。太祖（西元一三二八—一三九八年）便曾一定都南京，即召周位（活動於西元一三六八—一三九八年）來圖寫山川，但當時一方面要籠絡人才，一方面又為加強統治，因而往往用峻法來約束臣貴，對畫家們當然也不例外，故也並不十分尊重，有時甚視為一般工匠，有著多方的箝制，尤其太祖的猜疑心頗重，稍一犯忌，重則棄市，輕則流放。像盛著（活動於西元一三六八—一三九八年）曾奉命為天界寺做壁畫，只因其中畫了水母騎龍背之景，便遭受到受辱棄市的命運。趙原也因畫前代聖賢像應對失旨而坐法。王蒙則因曾至胡惟庸家看畫，等胡惟庸案發便也遭到殺頭的處置，因有生洪武世比不才還難苟活的說法。在宣宗（西元一四二五—一四三五年）、憲宗（西元一四六四—一四八七年）、孝宗（西元一四八七—一五〇五年）時，由於本身對繪畫的愛好，特加提倡，廣徵畫師，曾使畫院的發展繁榮一時。但仍連本身懂畫也能畫，被敘述為是「萬幾之暇，留神詞翰。於圖繪之作，隨意所至，尤極精妙」，又有意恢復北宋宣和畫院盛況，還曾被記載說在宣德初親作春山、竹石、牧牛三圖並題詩以賜大學士楊榮、又賜御筆竹菊圖予翰林侍讀陳稜的宣宗，也在看到戴進畫穿紅衣垂釣者時，不免認為紅衣是朝服，穿去垂釣是有辱皇恩，便棄而不取了。於是明代的宮廷畫家作畫自多以承上意為旨，以成祖即位時為例，當時遷都北平，首即興建宮殿，於永樂中偏徵天下名工，在北京奉天殿兩壁傳寫真武神像，又於文華殿畫漢文帝止輦受諫圖，及唐太宗納魏徵十思疏圖，以疏教化。

由於帝王的偏好、科舉等多多少少的約束力，因此明代的宮廷繪畫收斂了元代的自由放逸風格，往往追續宋代畫院的遺緒，走向較中規中矩的風格。當時的宮廷畫家多來自江南的浙江、福建等經濟繁榮、文化發達的地區，尤其浙江一帶在宋明之間雖曾經歷元代的統治，但元代的影響力終偏在北方，且杭州為昔日南宋（西元一一二七—一二七九年）的都城臨安的所在地，保存了較多的宋代風貌，許多曾供職宋畫院的畫家又曾在此生活和從事藝術活，故在繪畫上更成為宋院體畫風的傳承之所，而福建在地理上和浙江相距不遠，繪畫風格的相互傳遞並非難事。當這些地區的畫家在明初開始不斷的被召入宮中後，其所承襲的風格自成為宮廷畫風的主流而影響深遠。山水人

物取法北宋李成（西元九一六—九六七年）、郭熙（西元十一世紀後半），南宋李唐（約西元一〇四九—一一三〇年後）、劉松年（約西元一一九〇—一二三〇年前後），馬遠（活動於西元一一九〇—一二二四年）和夏珪（活動於西元一一九五—一二二四年）；花鳥則以五代黃筌（約西元九〇三—九六五年）和北宋黃居寀（西元九三三—九九三年後）父子，以及宋畫院畫家如崔白（約西元十一世紀）等的工筆重彩風格為主，但也兼具水墨寫意的畫風。以明初的戴進（西元一三八八—一四六二年）為例，其入宮後以其所承襲的南宋馬遠、夏珪的風格，在宮中留下相當的影響力，及於山水、人物、花鳥各題材。而其所發展出來的畫風，也因其為浙江人氏，被名之為「浙派」。此派著重於馬、夏的筆墨，風格雖或細緻、或放逸，早期仍以自然為依歸，至晚期則較側重筆墨技法的展現，尤特別強調提頓和轉折之處，終益趨向於放縱的風格，致被評為狂邪之流。

明代的宮廷繪畫雖是承緒宋代院畫風格，卻仍和宋代有所差異。明代雖效法了宋畫觀察入微，描寫精細的寫實態度，但可能因宮廷中擺設所需，常更善於製作大幅的自然景觀形式作品，不但構圖飽滿，具裝飾性，形象精準、色彩鮮明、宏偉富麗，亦結合工寫筆法，而頗具生趣，但在構圖上並不像宋畫著重於呈現自然景緻的真實面貌和精神，反有較多自主性的設計，甚可做一些具戲劇性的安排，同時對空間和深度的掌握，也不及宋畫。像在花鳥畫中，常是將花鳥連同自然景觀一起描繪，畫面豐富並具有動感，又以工緻細膩的筆法畫花鳥，再搭配以受浙派山水筆法影響的較粗放的木石，使作品在華麗中兼具樸厚，只是在景物的安排上，往往是上下層疊的關係，而少了前後層次的關係。不過，這類的作品時具有臨摹仿古的成份，易成為某種前人版本的作品，於是對宮廷畫家而言，做為職業畫家，社會地位原不如文人階層，又可能因這種較保守的風格又再受到輕視，以致多少是一些其難免要面對的不愉快狀況了。

今參考徐邦達在《歷代書畫家傳記考辨》中所作的整理，再經增改，將洪武至萬曆各朝的宮廷畫家歸納如下：

1. 文淵閣待詔（永樂間改翰林待詔）—洪武：陳遠（約活動於西元 1368-1398 年）
2. 中書舍人—洪武：沈希遠（活動於西元 1368-1398 年）

3. 翰林院閣門使—洪熙：郭純（文通）（西元 1370-1444 年）
4. 武英殿待詔—永樂：邊文進（活動於西元 1403-1435 年）（其子楚芳、楚善世其業）
5. 仁智殿待詔—宣德：石銳（活動於西元 1425-1435 年）（值仁智殿）
6. 文思院副史—成化：詹林寧（活動於西元 1462-1465 年）（值仁智殿）  
許伯明（值仁智殿）（活動於西元 1462 年）  
林時詹（活動於西元 1462-1466 年）（值仁智殿）  
弘治：周輒  
不詳：王臣（值仁智殿）（約正統、景泰間）
7. 府軍衛千戶—永樂：殷善
8. 錦衣指揮—宣德：喬喜（活動於 1426-1441 年）  
謝環（活動於西元 1452 年）（值仁智殿）  
弘治：林良（值仁智殿）  
呂紀（約西元 1429-1504 年）（值仁智殿）  
呂文英（西元 1421-1501 年）（指揮同知值秘殿）  
正德：朱端（活動於西元 1506-1521 年）（值仁智殿）  
嘉靖：劉晉（劉進）  
陳鐸（活動於西元 1506-1521 年）  
不詳：劉節（活動於西元 1522-1566 年）（值文華殿）  
（約宣德、正統、景泰間）
9. 錦衣都指揮—不詳：周全（約永樂、宣德間）  
劉俊（約永樂、宣德間）（字廷偉）  
殷偕（約永樂、宣德間）  
紀鎮（活動於西元 1426-1505 年）（值文華殿）
10. 錦衣指揮同知—弘治：張玘（約活動於西元 1465-1499 年）  
弘治：張錦
11. 錦衣指揮僉事—洪熙：韓秀實（與喬喜，活動於 1426-1441 年同被寵渥）  
弘治：趙俊  
弘治：趙奎
12. 錦衣千戶—正德：王諤（活動於西元 1488-1521 年）（值仁智殿）

弘治：蕭增

宣德：倪端（活動於西元 1426-1435 年）（值仁智殿）

嘉靖：張一奇（活動於西元 1522-1566 年）

萬曆：孟思賢

不詳：姚沾

安正文（值仁智殿）（約正統、景泰間）

13. 錦衣正千戶—正德：姜淮

弘治：宛亮

14. 錦衣副千戶—正德：趙麟素（即趙麟書，活動於西元 1506-1521 年）（值仁智殿）

弘治：呂紀（約西元 1429-1504 年）

15. 錦衣百戶—成化：林良（值仁智殿）

弘治：鄭石

吳偉（西元 1459-1508 年）（值仁智殿）

殷宏

正德：方景

嘉靖：陳鶴（西元?-1560 年）

16. 錦衣鎮撫—宣德：郭純（文通）（西元 1370-1444 年）

宣德：周鼎（活動於西元 1426-1435 年）

鄭時敏（活動於西元 1426-1435 年）

成化：陳瑞（活動於西元 1465-1487 年）（值仁智殿）

林郊（活動於西元 1499-1504 年）（值武英殿）

黃濟（值仁智殿）

吳偉（西元 1459-1508 年）（值仁智殿）

弘治：馬時暘（值華蓋殿）

俞仁

王世昌（值武英殿）

正德：相雄

不詳：繆輔（值武英殿）（約永樂、宣德間）

只知值殿，不知職稱—仁智：永樂：上官伯達（活動於西元 1403-1424 年）

宣德：戴進（西元 1388-1462 或 1389-1462 年）

李在（西元?-1431 年）

周文靖（活動於西元 1426-1463 年）

成化：沈政（活動於西元 1465-1487 年）

弘治：鍾禮

張乾（活動於西元 1488-1505 年）

正德：曾和（活動於西元 1506-1521 年）

不詳：陶佾

武英：不詳：胡聰（約宣德、正統、景泰間）

文華：不詳：計盛（約宣德、正統、景泰間）

只知供奉內殿，不知職稱和值殿—洪武：趙原（西元?-1372 年?）

王仲玉（活動於西元 1368-1398 年）

盛著（活動於西元 1368-1398 年）

周位（活動於西元 1368-1398 年）

陳遇（西元 1313-1384 年）

永樂：范暹（活動於西元 1403-1424 年）

召入翰林—永樂：卓迪（活動於西元 1403-1424 年）

待詔內廷—嘉靖：張廣（活動於西元 1522-1566 年）

入直內廷—宣德—孫隆（活動於西元 1426-1435 年）（金門侍御，即翰林待詔）

只知曾入宮廷—永樂：沈遇（西元 1377-1448 年）

洪武：王蒙（西元 1308-1385 年）

朱芾

孫文宗（活動於西元 1370 年）

成化、弘治：鄭石

弘治：郭詡（約西元 1456-1528 年）

嘉靖：劉俊（字克美）

萬曆：王廷策（活動於西元 1573-1620 年）

明代宮廷繪畫的體材廣泛，兼具山水、人物、花鳥。其中山水畫趨向融合南、北宋的面貌；人物畫以疏導教化和反映宮廷生活為主題，如畫帝王的肖像畫、宮中行樂圖、宮廷的風俗生活圖和內容有教育意義的前人事蹟、故



事作品等；而花鳥畫的主題，如常見鳳、鶴、孔雀、雁、雉雞和鴛鴦等具有吉祥意義的題材，與政治最少關聯，又較是純美感的觀賞和裝飾性的表現，因此創作和發揮的空間較大，而有其特有的風格，影響後世甚鉅。本文因著重在呂紀其人其事，故偏重於對花鳥畫的介紹。邊文進、孫隆、林良和呂紀等為其中之代表。永樂初，邊文進因擅長工筆重彩畫而被召入宮，作品妍麗，時而端莊偉麗，時而多采多姿，卻仍著意於寫生而饒有生意。其所追求的是南宋院體的風格，當查閱地方志、別集等著錄時，可發現許多與其同為福建籍的畫家都曾受其影響，足見其對後世的影響相當大，因而偽畫也不少。宣德的孫隆，工於沒骨寫意之法，從北宋的徐崇嗣（西元十世紀末）和南宋的牧谿（約西元十三世紀）變化成自己的風格。以色彩直接在熟紙、絹上作畫，生動瀟灑，別有意趣。成化的林良，擅長水墨寫意法，用筆勁健奔放，有揮灑之美，常以蘆草野雁之屬為主題，表現鄉間野趣，但其偶亦做工筆重彩之作，而以鷹、鳳等珍禽為題材。弘治的呂紀，初學邊文進，後師法宋代院體黃筌一系的畫風，展現出妍麗和沈穩面貌，畫面往往豐富而具生意，並擅於情境氣氛的掌握，常表現不同的季節中最具特色的景象。又學習林良的水墨寫意，或不及其奔放，但仍具瀟灑之韻味。且根據記載，呂紀還能以特殊命意進行“畫諫”，在古今畫家中可算獨樹一幟了。

## 二 呂紀的繪畫

### 1 呂紀繪畫的淵源

論及呂紀繪畫的淵源，著錄中多云其初學邊文進，後得同鄉相士袁忠徹的賞識館於家，而有機會臨賞袁忠徹所收藏的唐宋名蹟，又在入宮後亦曾學習過林良的風格，終發展出自己特有的面貌。

邊文進是呂紀最初學習的對象，字文進，福建沙縣人。永樂、宣德時曾任職武英殿待詔，畫風承緒宋代院體宗法黃筌一系的雙鉤填彩的風格，精美而不柔媚，於工整妍麗中又有渾樸的特質，被譽為“當代邊鸞”，並與趙廉的虎和蔣子誠的人物並稱為“禁中三絕”。在台北國立故宮博物院的「宣德

寶繪」冊後，正德三年張世通的題跋中就說：「國初邊景昭有八節長春之景，當時御筆亦多仿其意，于令節賜大臣。」足見其所受到的推崇了。邊文進在台北國立故宮博物院的收藏中，以「梅花幽鳥」、「三友百禽」和「花鳥」為較具代表性者。前者為冊頁，後二者為畫軸，在畫幅的大小和構景佈局上自然有著很大的不同，但都同樣顯示邊文進的畫風是出自宋代院畫的。「梅花幽鳥」無論在一角式的構圖和筆墨的精細上，均屬於南宋冊頁的風味，可與南宋林椿的「杏花春鳥」來相比較。另為新年而作的「三友百禽」和另一幅「花鳥」雖顯然受到北宋畫院大幅花鳥畫如「梅竹聚禽」、「翠竹翎毛」之氣勢和構景的影響，但佈局之層層向上堆疊，豐富又具裝飾性的構圖方式，顯然沒有像「梅竹聚禽」那般合於自然實景的前後、上下的結構；也不是完全在讚賞所畫對象之美。尤其「三友百禽」上棲息有各種鳥類，這樣的景緻在實際的自然界中是看不到的，足見畫家是完全依自己的安排，借自然來表現其所要表達的一份熱鬧、欣欣向榮的景象。而不論是「梅花幽鳥」、「三友百禽」和「花鳥」雖都承襲了宋畫筆墨是為描寫實物形態而生的「寫生」觀念，卻顯然已不那般自然細膩和生動，已較偏向於重複型式的表現，這可經由比較「梅花幽鳥」和「杏花春鳥」、「三友百禽」和「梅竹聚禽」的畫樹幹部份得見一斑。以上所述的邊文進和宋畫間的差異，均已展現了明代繪畫的時代風格。但如以邊文進本身的三幅作品來相比較，則以「三友百禽」在筆墨的生動熟練程度上，要更勝一籌，也較為自然些。

而台北國立故宮博物院標為元人「歲朝百爵」者，和「花鳥」均以百雀為主題，以“雀”和“爵”的發音相似，象徵著爵祿豐厚的吉祥意義。二者的構圖幾乎相同，應是有所本而來。只是「歲朝百爵」的梅幹和坡石之位置有前後差異，前景坡石所占的面積較大，橫過畫幅的梅枝也較為顯著。在筆法上，「歲朝百爵」也較為刻板和欠缺立體感。例如石與幹的皴紋，即用筆重複而形式化，不似「花鳥」仍較有描寫自然形態之意，因此「歲朝百爵」應為較晚期的仿作。

另五代後蜀黃筌（約生於西元九〇三—卒於九六五年）的「竹梅寒雀」，雖標名黃筌，實屬邊文進的風格。如其中太平鳥和八哥的造型，竹葉、梅枝的表現，均和「三友百禽」相類；麻雀則和同屬邊文進一系的元人「歲朝百爵」中之麻雀近似，特別是頰部白色圓點的部位尤為明顯。惟此幅在整體上，

更具有平面化、圖案式的感覺，裝飾性更強。還有一幅所謂宋趙昌（約十世紀末至十一世紀初）的作品—「四喜圖」，樹幹和坡石是邊文進的筆法，用筆相當著意於強調轉折與提頓，已趨向浙派晚期的特色，當是一明代較晚期邊文進一系的作品。

在現今呂紀的作品中，雖然本身的風格已確立，不過在呂紀畫石時所用之較具提頓變化的輪廓線上，仍可得見其源自邊氏的運筆方式，如呂紀的「雪景翎毛」、「寒雪山雞」之相比於邊氏的「三友百禽」，便是一例；另在美國的聖地牙哥美術館有一幅標為呂紀的「仿邊文進百雀圖」<sup>23</sup>，所仿的應就是邊文進的「花鳥」，因畫中麻雀的姿態和分配的位置，以及各景物的安排，除了些微的更動如竹葉的分佈略有不同，有的改換為荊棘和白色麻雀換成不同隻等外，可說是和「花鳥」圖完全一樣的，在筆墨上雖勝元人「歲朝百爵」一籌，但終不如「花鳥」自然生動，尤其在畫梅樹根部和石的部份最為明顯。呂紀應不致有如此之表現，又其上所署「呂紀」二字與其向見的名款不似，故此或為呂紀時期畫院畫家合作之作品，既會簽上呂紀的名款，足見呂紀確有有此仿邊文進的畫風存在，故可從此一窺其端倪。

從著錄和畫風上來看，呂紀精工細膩的筆法，寫實的態度和大幅作品的構圖氣勢等，確受到唐宋名蹟的影響，但介於宋明之間的元代，在這從宋代院體至明代的傳承中也應有著不可或缺的關係。元代的花鳥畫家王淵（活動於西元十四世紀）字若水，號澹軒、虎林逸士，錢塘（今杭州）人。工花鳥、人物、山水，曾為管道昇（西元一二六二—一三一九年）畫像。其畫多承趙孟頫（西元一二五四—一三二二年）指授，山水學郭熙，人物學唐人，花鳥敦黃筌父子，所畫皆師古風，又能融會貫通，別具一格。其花鳥先師黃筌鈎勒法，工筆重彩，但此類作品已少見，後主要以畫水墨花鳥竹石，墨色渲染，濃淡有致，可謂無彩勝有彩，於秀麗中見渾樸，結合鈎勒與沒骨而盡其妙，被時人嘆為“當代絕藝”。其作品傳至今日，真偽的爭議性仍很大，但幾幅標名為王淵所作，筆墨也頗佳的作品至少可反映其繪畫風格於一斑，如台北國立故宮博物院的「桃竹春禽」、上海博物館的「竹石集禽」和美國克利夫蘭博物館的「秋景鶉雀」。在筆墨上，邊文進「梅花幽鳥」和「三友百禽」畫樹

<sup>23</sup> "Lin Liang, Lu Ji, and the Gold age of Bird and Flower Painting", *Painters of the Great Ming: The Imperial Court and the Zhe School*, Richard Barnhart, p.212.

幹的方式就明顯和「桃竹春禽」有關連；「三友百禽」和邊文進另一幅的「花鳥」中的竹也不論筆墨或造型上，都和「桃竹春禽」相類。而王淵這三幅作品的構圖，在畫面安排主要的樹木，或傍巨石而立，然後在石上或石下安置主景的鳥類，而樹枝上和空中則有著陪襯的鳥類出現，這又和日本東京國立博物館呂紀的「四季花鳥」中的夏、秋二景、北京故宮博物院的「桂菊山禽」以及呂紀一系列畫雉、畫鴨鵝作品的構圖頗有關連。且雖在筆墨的風格上不同，但其中竹葉的造型和構置，卻也和「四季花鳥」夏、秋二景、「桂菊山禽」中的梔子和桂樹的樹葉等有著異曲同工之妙。且王淵繪畫的一些裝飾性的趣味，在明代的繪畫中更為明顯。故至少從元代如王淵這樣尚有生平著錄和傳世作品的畫家身上，可看出前代畫風傳緒至明，中間仍應有元代為橋樑。

另在呂紀和林良的關係方面，有點像提及花鳥畫便將五代徐熙（西元十世紀初）和黃筌並提一樣，所謂徐家野逸、黃家富貴；林良就偏重在寫意的風格，呂紀則是工筆的，而且四者也都是兼能工寫的，只是徐黃為同時之人，林良和呂紀則有先後，並有所謂呂紀學習林良風格的說法。此說法雖在著錄中都並未說的很明確，但二者在宮中的時間是在孝宗朝有重疊性的。且呂紀入宮時，林良已享有盛名，且其畫風別具一格，呂紀自有向其學習的可能。像《閑居集》中甚還說：「林良任錦衣指揮，聲名初在呂紀之上，凡紀所作，多假書良名。」<sup>24</sup>所言雖未必屬，但至少可證明呂紀應曾學習林良，且畫風還頗為相近，才可能有屬其名之說了。

林良，字以善，廣東南海人。成化、弘治間宮廷畫家，官錦衣指揮，畫花鳥有工有寫，但以寫意的作品為主，前人評其設色作品為具技巧性和精細描繪，有僵硬之弊；然其水墨作品，以少量筆墨表達心中意念，如書草書，去陳腐；並取水墨頗見清遠，運筆滄上，有類草書，能令觀者動色之說，足見其中優劣了。林良寫意作品常見的體材，顯示出其早年可能常流連和仔細地觀察，甚寫生於鄉里附近的沼澤和河流地，才會那般擅於表現各式水禽外型上的差異、活動方式和生長的自然環境。且定很早便與畫院和職業畫家之外的傳統水墨畫有過接觸，方能快速、速描式概略的描寫真實的鳥和植物，表現出宋末和元時禪畫家牧谿、其門人蘿窗和其十四世紀的追隨者相似的畫

---

<sup>24</sup> 《閑居集》，收錄於穆益勤，註一，頁 42

風<sup>25</sup>，而有著草書意謂。其常在運用自如的輕鬆筆法中，參入草書因行筆迅速而形成的飛白效果，遒勁縱逸。並借著葉片的流動、飄搖感，產生了風的感覺。當林良初到宮廷時，這樣如實景再現、有寫生意義的風格、體材以及用筆，必定和宮中的畫風很不相同，而成爲一種特殊並令人印象深刻的表現。面對如此有特色的風格，以呂紀一向勤於臨習的經歷來看，是很有可能去加以學習，也必定對其本身的繪畫有所助益，雖我們不常見呂紀這類型的作品，或見了也可能有和林良的作品相混淆，以致不敢妄加判斷。現借由台北國立故宮博物院標名呂紀的「荷渚睡鸞」和「蘆汀來雁」來看看其二人間的差別。「荷渚睡鸞」的筆力偏弱，應不足爲呂紀，但在氣氛和架構的處理上，和國立故宮博物院呂紀代表作之一的「秋渚水禽」可相連，故應是一相當忠實的仿作，當可從中一窺其具林良特色作品的面貌。如與台北國立故宮博物院林良的「秋鷹」相比，將發現林良的用筆較揮灑放逸，有著淋漓、不受拘束，但並不粗野之美；而呂紀則較溫和平穩，行筆沒有那般有速度感。另「蘆汀來雁」是標名爲呂紀，卻在風格上近以林良，往往不易區別，且其上鈐有「字以善」（以善爲林良之字號）一印，用筆又的確較有林良揮灑的意味，而少呂紀之收斂平和，雁的造型亦和林良較爲接近<sup>26</sup>，因林良畫雁的喙部時，常在喙中上下均有一排點狀似齒的安排，而在「蘆汀來雁」中也不例外，所以本幅有可能應是林良所作。至於在北平故宮博物院另一屬林良風格的呂紀「殘荷鷹鷺」，雖在運筆上有著林氏的意味，以粗筆濃墨蘆葦的黑來襯托白描線條畫出的鷺鷥，使鷺鷥顯得更爲潔白，而俯視的鷹和倉惶的鷺鷥之間的相互呼應，再配以起伏紛雜荷葉、蘆葉，將種種情景掌握的生動傳神，這正是呂紀所擅長的；且景緻的安排較平整豐富，其中點畫蘆花的用筆又具有台北國立故宮博物院另一呂紀的代表作「寒雪山雞」畫殘葉的筆意，因此應可爲呂氏此類作品的代表之一。

## 2 呂紀繪畫的特色

<sup>25</sup> Richard Barnhart, "Lin Liang, Lu Ji, and the Gold age of Bird and Flower Painting", *Painters of the Great Ming: The Imperial Court and the Zhe School* (Dallas: The Dallas Museum of Art, 1993) p.196。

<sup>26</sup> 多幅林良的作品，參見 Pao-chen Chen (陳葆真), *A Study of Lin Liang and His Paintings* (National Palace Museum Bulletin, Vol. XXVII, No.4, Sep.-Oct., 1992), p.21, cat. 10。

呂紀入宮後，畫風備受帝王的喜愛，成為宮廷花鳥畫的代表人物，作品在宮中流傳甚廣。然正因如此，於是奉召作畫自是難免，為數也必可觀，故學者乃推測呂氏基於實際上的需要，而有工作坊的成立，雇用各有專長的助手來協助其完成承旨所需的裝飾性花鳥畫，通常是新年或其他節日的應景之作<sup>27</sup>。另一方面則成為眾相倣效的對象，以致頗具影響力，及於明末至清代前、中期。但也因學之者甚眾，且往往學得極為逼似，乃造成傳至今日與其相關的作品中，真蹟、仿作、合作、置於他人名下和其傳承者的作品相參之局面，甚至將與其風格相關的作品，標示為宋畫的也不在少數，有時是因其工細寫實而誤判，但有時也可能是有意仿之來充做宋畫的，尤其在收藏和有市場交易的情況下最易發生。

關於呂紀繪畫的記載，多言其初學明初宮廷畫家邊文進（活動於西元一四〇三—一四二八年）之風，遠宗唐宋諸家，「凡草木花鳥，生氣流動，泉石波景，點染煙潤有造化之妙」，「使作禽鳥如鳳鶴孔雀鴛鴦之類，俱有法度。設色鮮麗，生氣奕奕，當時極貴重之」，「其寫鳳鶴孔雀翠之屬，雜以花樹，穠郁燦燦奪目」<sup>28</sup>。另有關呂氏繪畫最特殊的記載，就是其能以繪畫作品來進行「畫諫」了<sup>29</sup>。不過從呂紀傳世的作品來看，是無法看出其如何進諫的，當只有如《鄞縣志》的夾註中所記錄之「英明聽諫」、「萬年清潔」等一些有特殊命意的繪畫，才具有諫上的功能，惜已未見於其傳世的作品中，因此只能猜測此類作品佈局構景之究竟，如「英明聽諫」應是“鶯鳴於澗”，而「萬年清潔」則是“松樹與清泉”，或是借王維詩意的「松間明月照，清泉石上流」<sup>30</sup>。而從這些著錄，便知其作畫態度之嚴謹和認真了。

從呂紀眾多傳世的作品來看，畫中出現各式的禽鳥、花木，又十分寫實，可見其在作畫之前，應曾對自然景物經過多方實地的觀察和了解，再經過其精心的設計與安排，形成了其所要表達的完美自然世界；又在傳世與其相關

---

<sup>27</sup> Osvald Siren, *Chinese Painting : Leading Masters and Principles* (New York & London: The Ronald Press Company, 1958), vol. IV, p.143。

<sup>28</sup> 何喬遷，《名山藏》，收錄於《福建叢書》第一輯（揚州：江蘇廣陵古籍刻印社，1993），頁 5894；姜紹書，《無聲詩史》，收錄於《畫史叢書》（二）（台北：文史哲出版社，1974），卷 2，頁 19；徐沁，《明畫錄》，收錄於《美術叢書》第三集，第七輯（台北：藝文印書館，1490），頁 116。

<sup>29</sup> 參見註一。

<sup>30</sup> 王穉庭，《呂紀花鳥畫特展》〈裝飾性與吉祥意〉（台北：國立故宮博物院，一九九五），頁 162。

的作品中，極少見完全相同的作品，故可能呂紀或有常畫的題材和構圖流傳下來，為後人所仿作，但在工作坊中，倒沒有所謂範本的存在，也就是職業畫家學習繪畫時所慣用來臨模的稿本的存在。而今標名為呂紀的作品，面貌頗為多元化，其實這是不難理解的，在技法上，其身為職業畫家，又曾兼習工寫，自是均能表現得宜；又因其為宮廷畫家，不像一般畫家在作畫時可較充分的以表現自己的風格為主，就算有些賣畫的畫家需遷就買者，但仍是從本身的畫風為出發點去做某些遷就，而非像宮廷畫家有時需完全應皇帝和宮中的需要和要求而作，再加上有工作坊，不免在筆墨上看來和其本身的面貌有些似是而非或不逮之處，因此呂紀傳世作品的狀況應是較為複雜的。今且將其略分為四大類：

一為展現呂紀本身面貌，有其所欲達之境界的工筆作品，筆墨沈穩，畫面靜謐和美，善於營造情境氣氛，生氣奕奕，有著浪漫的韻味，所謂「筆工而文，色縹而雅」正足以形容之，以台北國立故宮博物院的「秋渚水禽」和「秋鷺芙蓉」為代表。

二為其較寫意風格的作品，以具有林良筆意的台北國立故宮博物院的「荷渚睡鶯」和北京故宮博物院的「殘荷鷹鷺」，以及較顯現呂紀本身風貌的台北國立故宮博物院「寒雪山雞」為代表。

三為為宮廷應制而作的作品，顯得絢麗多彩、富裝飾性，有著熱鬧喜慶的氣氛，以北京故宮博物院的「桂菊山禽」、上海博物館的「雙雉圖」和日本東京國立博物館的「四景花鳥」為代表。其中又以「四季花鳥」更具華麗的裝飾作用。此類中的一些作品可能兼合工作坊內協助畫家的筆墨在內。

四為和工作坊合作成份頗高的大幅寫景作品，有著山水畫的意味，畫中各景物沒有特別明顯的主從之分。以台北國立故宮博物院的「柳塘禽集」和美國紐約大都會博物館的「秋景花鳥」為代表。

再從中歸納出一些呂紀本身繪畫的特點。工筆設色為其主要面貌，但在表現坡岸、巨石等時，又加入了較寫意的筆法，結合工寫，將精麗與渾厚融合在一起。構圖上多只有近景和中景，甚或只有近景；至於遠景則往往省略，或為煙嵐所替代。其中近景多為較大型的禽鳥站立於地面、坡石或巨幹之上，然後上方有一些木本或草本的植物橫出畫面，和一些小型鳥類棲息於枝頭或在空中飛行；中景則以湍瀑、流泉或遠處坡岸來增加畫面的深度感。再在其

間點綴以竹、草、野菊等花木。其畫用色精緻，固然鮮明甚華麗，卻頗為沈厚、溫潤，不致有浮艷的感覺；用筆則細膩，不論是工筆或是寫意，仍以中鋒用筆為主。畫花鳥時均勻的線條，圓挺有力，少直硬之失；畫樹石時具起伏變化的線條，雖見其起落但未刻意強調提頓之筆；至於往往應一筆而下較細的線條，卻又時有筆斷而意連之處。

談呂紀的繪畫，在風格之外，自還有款印的問題。從上述各類中的代表作來看，其名款在起筆時，多順勢而下，並無明顯的停頓，而在橫筆轉直筆等的轉折處則較有提頓感，但仍以圓緩之筆居多。（再以放大鏡細觀之）。「呂」字有時較方，有時較扁；「紀」字則多方正，左半「糸」部以草法寫成，兩字比例均整，且擺得平正，未有過大或特意歪斜者。當然同一畫家所簽的名款並不會完全一成不變，但縱有些變化，在字型的架構和何處當轉、當提、當鉤的筆劃運行上，則仍是相同的。另在印章方面，常見有其「四明呂廷振印」和「四明呂紀之印」等鈐印，但以「四明呂廷振印」為例，有「寒雪山雞」上的長方型，也有其餘的方型，乍看極為相似，但細觀其印文，總在筆劃間有些微的差異，以呂紀職業畫家的身份，作品又有為數可觀的需求，備有多方形式相類的印章同時使用，應是有其可能性的。

### 三 呂紀的影響

呂紀繪畫的影響，不但像以上所談論到的在不知作者名稱的明代繪畫上可見，或風格從其而來，或風格雖不同，卻延用其構圖方式等，更可分三方面來看其對後世的影響，一是在一些明清的畫家身上也可看到其影響力，二為著錄上明確說是承襲其風格者，只是這些畫家在承緒了呂紀的畫風以後，仍多少轉化出了自己的特色，三則為呂紀這一系列的風格對日本的影響。

一、明清時代一些受其影響的畫家，可從各作品來觀之。在明代的作品中，有天津市藝術博物館明雷濬的「雪梅山禽」和日本私人收藏中明俞增的「花鳥圖」，二者均無生卒著錄。其中前者的筆墨源自日本東京國立博物館呂紀「四季花鳥」中的冬景，構圖和環頸雉的造型均自天津市藝術博物館呂紀「雪梅集禽」而來；後者筆墨仍與「四季花鳥」有關，但已較偏離呂紀的風



味，構圖則和浙江省博物館「梅竹山禽」較相近，但環頸雉的造型已不同，且添加了更多的鳥類，更有裝飾和熱鬧的意味。

而在清代的作品中，浙江省博物館的清沈銓（西元一六八二—一七六二年以後）<sup>31</sup>「桂花錦雞」、浙江美術學院的清賀銓（活動於西元一七三六—一七九五年）<sup>32</sup>「玉蘭錦雞」和南通博物苑清生卒年不詳張雨森<sup>33</sup>的「雪梅山禽」，其中後二者的筆墨還與浙派有些關連，也已非呂紀，至於沈銓的作品則全無關連，為自己風格的表現。在構圖上，沈銓之作近於日本東京倫敦藝廊的「Pheasants by a Winter Stream」；張雨森近於「四季花鳥」的冬景；賀銓之作雖不見和那一幅作品特別相近，但終是出自呂紀畫雉一系代作品的構圖概念。而三幅中環頸雉的造型也都已不同於呂紀，倒是沈銓和張雨森者相類，未知是否清代的此類作品又自有一系出。

另像呂紀畫雙鶴的體材，也可在如安徽省博物館的清童愷（活動於西元

<sup>31</sup>沈銓（1682-1762 後），清，字衡之，號南蘋，浙江德清人。工畫花鳥走獸，以精密妍麗見長，亦善仕女，工秀絕倫，嘗寫花蕊夫人宮詞為圖，殊見佳妙。師從胡湄，青出于藍。雍正七年日本國王聞湄、銓師生之名，見沈銓所作百馬圖大悅，遣使聘之，時湄已卒，銓應聘偕弟子鄭培、高鈞、高乾赴日本，僑居長崎三年。號稱畫伯之圓山應舉，極推重之，謂為「舶來畫家第一」，一時學者甚多，熊斐氏為最著，對日本畫壇影響甚大，其花鳥宗黃筌寫生法，從明代院體脫胎而出，筆墨工致，賦色濃艷，注重渲染，形象逼真，富立體感。繪畫題材以松、柏、鶴、鹿、貓、虎、馬、牡丹、月季、山茶等居多。翎毛走獸勾勒精細，情態典雅，富有真趣，花草樹石勾染精微，前後轉折，合乎自然。歸時國王及士大夫饋贈值巨萬，適友人負官帑，憔悴幾死，銓傾囊資助，黃行健有詩記其事。傳其法者，有從子沈天驤、弟子童衡、鄭培、高鈞、吳琦及汪清、陸仁心、王國丰等。傳世作品有「松鶴圖」軸、「封侯圖」軸，藏故宮博物院（北京）；「松鹿圖」軸藏南京博物院；「五倫圖」軸、「柏鹿圖」軸藏蘇州市博物館；「多吉圖」軸藏上海文物商店；「錦雞綬帶圖」（桂花錦雞）、「喜報三台圖」軸藏浙江省博物館；「松月圖」軸、「松鹿圖」軸藏德清縣博物館；「松鶴圖」軸藏思无垢齋；「耄德洪基圖」軸藏廣東省博物館；「鹿群圖」、「鶴群圖」、「鳳鶴鴛鴦圖」、「百喜圖」等流到日本。乾隆二十七年（1762）壬午時年八十一歲，尚作「花鳥圖」軸。吳（放左換羊）木編，《中國古代畫家辭典》（杭州：浙江人民出版社，1999），p.520。胡湄著錄參見俞劍華編，《中國美術家人名辭典》（上海：人民美術出版社，1981），p.627；吳（放左換羊）木編，《中國古代畫家辭典》（杭州：浙江人民出版社，1999），p.599。

<sup>32</sup>賀銓：清，字廷衡，錢塘（今杭州）人。金昆弟。工畫人物，亦能花卉。乾隆（一七三六—一七九五）時供奉內廷。俞劍華編，《中國美術家人名辭典》（上海：人民美術出版社，1981），p.1116

<sup>33</sup>張雨森：清，初名雨，字作霖，一字紫琅，號蒼野，安徽當塗人。張經（字我絲）子。生卒年不詳。能詩，工山水，得文家風韻，善潑墨，用墨皆滲以膠。亦善畫花鳥。乾隆時供奉內廷，乾隆題其「山水圖」有「懸之高堂六月涼，助我清興生吟席」句。又題其「仿沈周山水圖」“吳中沈周清狂客，雨森筆似人亦肖”句。畫迹有「摹燕文貴江雪霽圖」卷，著錄于《石渠寶笈初編》。傳世作品有「和林與杖圖」軸，絹本，設色，縱157厘米，橫100厘米，描繪秋山紅樹，峰巒巖亭橋飛瀑，烟雲繚繞，溪水橫波。以卷雲皴畫山石，險中求隱，用筆靈活多變，設色雅麗，不落俗套，左下角款署：“臣張雨森恭畫。”上方有“乾隆御覽之寶”等印璽，現藏故宮博物院（北京）。從藝活動約于乾隆年間。吳（放左換羊）木編，《中國古代畫家辭典》（杭州：浙江人民出版社，1999），p.540。

一五五五—一六三六年)<sup>34</sup>「松鶴圖」上看到，其筆墨不同於呂紀，構圖倒和標為呂紀的日本私人收藏「蓮鷺竹鶴」對幅中的「竹鶴」相類。

然有趣的是，上述的這些受其影響的明清作品中，仍以畫雉為主題者為最多，足見這個題材之受到歡迎，當然也必與呂紀這方面作品的數量最多，致流傳的數量、層面和範圍也會較多而廣有關。

二·見諸記載傳承其畫風者，計有明呂高、呂榮、呂遠七、葉雙石、胡鎮、蕭增、劉俊、陸鎰、殷宏、鄭石、朱端、陸錫、童珮、羅素、殷善、殷偕、唐志尹和清尤萃等十八人。但可惜記錄中對每個人的繪畫風格並無詳細的描述，至今大多又已未見任何有名款的傳世作品，故十分可能在一些傳為呂紀或傳明人，甚被標名為宋人的作品中，就有其等的作品在內，只是無法分辨為何人之作而已。今且從少數有名款或風格上屬晚期卻標名為早期作者的作品中，來略窺這些傳承者可能有的面貌。

在廣東省博物館有一幅葉雙石的「松梅雙鶴」雖樹石的皴法已不同於呂紀，但不論是處理的細膩程度、構圖和全幅的韻味，若和北京榮寶齋標為呂紀的「雙鶴圖」相比，便知仍是相當接近呂紀面貌的作品。

台北國立故宮博物院鄭石的「芙蓉白鷺」，維持了呂紀近、中景的構圖方式，但和台北故宮國立故宮博物院呂紀的「秋鷺芙蓉」相比，各景物的處理都加以簡化，少了是幅的細膩和緊湊，反較接近山東省博物館呂紀「柳陰白鷺」類型的味道，且線條的用筆也較真挺，不像呂紀富有變化。此「芙蓉白鷺」中樹石的畫法可從「秋鷺芙蓉」和台北國立故宮博物院另一呂紀的「秋渚水禽」尋到源頭；鷺鷥和芙蓉的造型筆法、柳樹的用筆也皆源自「秋鷺芙蓉」。然柳葉的婉轉曲折和芙蓉近乎平面的造型相映成趣，則反映出作者自身的趣味。本幅若和「秋鷺芙蓉」、「秋渚水禽」中芙蓉的相對照，顯然少了一份呂紀繪畫中所有的大自然的意趣。另台北國立故宮博物院那幅標名呂紀的「春風燕喜」倒是不論構圖、筆墨均和「芙蓉白鷺」相近，尤其是樹幹的皴

<sup>34</sup>董璫：清，字西爽，華亭（今上海市松江）人。花卉翎看鉤勒著色，俱從宋人得來。兼工寫真，嘗為董其昌（1555-1636）寫小影，因書精一樓額贈之。俞劍華編，《中國美術家人名辭典》（上海：人民美術出版社，1981），p.1107；明末清初畫家，字西爽，華亭（今上海市松江）人，生卒年不詳。善畫花卉翎毛，勾勒挺秀，著色反側，枝葉飄曳波俏，頗有生趣。兼工寫真，嘗為董其昌（1555-1636）寫小影。傳世作品有康熙十七年（1678）作「松鶴圖」軸，現藏安徽省博物館，十八作「花鳥圖」軸藏廣東省博物館。子日銘，尤精草蟲；侄日鑑并紹其藝。吳（放左換羊）木編，《中國古代畫家辭典》（杭州：浙江人民出版社，1999），p.688。

法、坡石的輪廓線和禽鳥的感覺，可能是屬鄭石一系人所作，而為後人標上呂紀之名進入清宮的收藏，因其上呂紀的款字不類，又只鈐有清宮的收藏印記。又台北國立故宮博物院還有二幅作品，也應和鄭石的時間相近。即的宋人「浴鵝圖」和元人「杏鵝圖」，其中「杏鵝圖」較為寫意，畫鵝之筆甚有林良的風味。二者的構圖都接近「芙蓉白鷺」，只在「浴鵝圖」中甚連中景都省去；樹幹的皴紋也屬同類筆法，但已是在不斷重複著同樣的形式了。而「杏鵝圖」畫幅上方又出現一抹遮蓋用的烟嵐，故可能在時間上要更為晚些。從上述這三幅和鄭石有關的作就可看出，只在鄭石，與其風格相近者就可在台北國立故宮博物院一地的收藏中，被標為宋人、元人，甚至呂紀之作而出現，於是便為呂紀相關作品的複雜性再添一註腳。

台北國立故宮博物院還有一幅明人的「畫花鳥」，其畫石的線條和樹幹的皴法相當接近出自呂紀「秋鷺芙蓉」和「秋渚水禽」的鄭石，但若細較其全幅的筆墨韻味，則更接近呂紀的侄子呂棠在北京故宮博物院的「花石鴛鴦」，尤其是比之前者畫石壁和後者畫柳樹幹輪廓的線線、前者畫杏花枝和後者紅葉枝的筆法，以及坡的表現方式等，故此作和鄭石、呂棠的時間應相去不遠。

呂棠的「花石鴛鴦」也是呂紀中、近式的構圖，只是一般常見由下至上延伸整個畫面的樹木等換成了石壁，簡潔的線條，更增加了畫面較呂紀為簡化、筆墨也較少變化的感覺。且其對對各題材的描繪也不像呂紀那般的細緻、生動，整體都呈現出形式化的意味，尤以紅葉植物表現的最為明顯。

東京私人收藏 Klaus F. Naumann 裡蕭增的「芙蓉白鷺」<sup>35</sup>，若和上述呂紀的「秋鷺芙蓉」和「秋渚水禽」相比，更可感覺出其減少了細微的描繪和增加了形式化的裝飾性，特別是以本幅的芙蓉比之「秋鷺芙蓉」；蘆葦比之「秋渚水禽」，再加上通幅的用色較為鮮明亮麗，便充分展現出了作者本身的取向。

在大風堂捐贈台北國立故宮博物院的繪畫作品中，有一幅殷宏的「花鳥」，若和其在美國德州金貝爾美術館的「早春花鳥」<sup>36</sup>、俄亥俄州克利夫蘭的「孔雀牡丹」<sup>37</sup>相比，筆墨顯然較弱，較為鬆散。另台北國立故宮博物院還

<sup>35</sup>圖版參見 Richard M. Barnhart and others, *Paintings of the Great Ming: The Imperial Court and the Zhe School* (Dallas Museum of Art, 1993), p. 219, cat. 62。

<sup>36</sup>圖版參見 Barnhart, 註十六, p. 217, cat. 61。

<sup>37</sup>圖版參見 Wai-kam Ho and others, *Eight Dynasties of Chinese Painting* (The Cleveland Museum of Art, 1980),

有的元人「瑞雪仙禽」和宋錢選「雪梅集禽」雖屬同樣的風格，但用筆更爲刻板，故「花鳥」和後二者均應爲仿作，但仍表現出殷氏繪畫的特色。記載中謂殷宏的畫風在邊文進和呂紀之間，其畫樹便時有邊氏的筆意，然從整體觀之，仍以承襲呂氏爲主。「早春花鳥」、「花鳥」和「瑞雪仙禽」的構圖來自呂紀，但減少了畫面的深度感，近景的景物幾乎充塞整個畫幅；至「孔雀牡丹」和「雪梅集禽」則更是花石樹木滿佈全圖，充分展示殷宏構圖豐盛、十分具裝飾性的特點。殷宏在畫樹石時，明暗對比明顯，皴筆往往結合成塊狀，甚至全面無皴，因而形成許多平面相接的感覺，「早春花鳥」是明顯的例子，但仍延續了呂紀的皴法和色彩等外觀上的感覺，其淵源在於日本東京博物館呂紀「四季花鳥」的冬景，甚連構圖也出自冬景，故兩者的韻味十分接近。另殷宏在樹幹的部份，常用沿襲自呂紀的點戳的筆法做爲皴筆，如台北國立博物院呂紀的「雪景翎毛」，尤其是在冬景中爲雪覆蓋的枝幹上最爲明顯，像上述的「早春花鳥」和元人「瑞雪仙禽」、宋錢選「雪梅集禽」皆可見之。像殷宏「孔雀牡丹」這類熱鬧非凡，各式鳥類加上花木填滿整個畫面，完全是裝飾意味的作品，也是明代所謂具有「百鳥朝鳳」吉祥意義的繪畫之一，常以鳳凰或孔雀等富麗的鳥類象徵帝王，百鳥則象徵欽慕帝王的各方朝臣，用以朝賀天子，自爲帝王所喜愛。其近於呂紀繪畫中具明亮、豐富色彩者，但更加鮮明耀眼。另上海還有一幅明無款的「花鳥」和此幅十分相像，甚連背景的水面都省略，全然只見花木和鳥類；而在美國紐海芬耶魯大學藝術館有一幅清「百鳥圖」，雖是刺繡的作品，構景卻也從此而來，色彩更爲鮮艷，景物都趨向圖案化，已達裝飾性的極致。

在上述明代的傳承者之後，清代有一位與沈銓同門的尤萃（活動於西元一六六二—一七二二年），著錄上也說其工花鳥，遠宗宋代院體，近宗呂紀，從其安徽省博物館的「杏花雙雉」來看，筆墨雖同於呂紀，但在構圖和景物的安置、表現的細微上，則一如前述呂紀上海博物館的「雙雉圖」、日本東京倫敦藝廊的「Pheasants by a Winter Stream」和浙江省博物館的「梅竹山禽」等，算是相當忠於呂紀的面貌，這可能與清初繪畫復古的風潮有關。

綜合來看，呂紀的傳承者應有二類，一類以學得近似爲目的，如葉雙石

---

p. 148, cat. 124。

和尤萃，但筆墨時有變化。另一類筆墨或構圖自呂紀而出，但有較多自己的面貌，如鄭石、呂棠、蕭增和殷宏。其共同的特色在於構圖趨向單純化，筆墨線條也已較簡化，顯得較為平板化，減少呂紀繪畫中那種大自然界生動的意趣，故常保存的是其繪畫外觀上的面貌，但在內涵和本質上已不見其特色，這可能是宮廷職業畫家中的大師和傳承者間最明顯的差異了。

三為明代受到浙派山水畫影響的花鳥畫，像林良、呂紀等人，其裝飾性的大幅作品，職業畫家的技法，經由人工設計、具自然感的畫面，都曾影響到日本。

這些中國繪畫是如何到達並影響日本的，呂紀的出生地寧波應是一關鍵性的地點。寧波位於中國的浙江省，從地理位置上來看處於當時江南文化的第一中心地—杭州附近，其近郊有天童寺、阿育王寺等代表江南地區佛教大禪院的存在，是江南地區具有地方文化特色的重地之一。自鎌倉時代（西元一一七一—一三四〇年）以後，日本人渡海至中國，首先便到達此地，然後再前往其它內陸各地。當時經由寧波帶到日本的中國文物數量非常的多，同時也有不少日本文物經由此地傳往中國，因此寧波在中日文化交流上占有極重要之地位。而在大量攜回日本的文物中，包含為數不少的中國繪畫，特別是宋元之間自中國大量舶載傳至日的寧波佛教繪畫，具體地將中國唐宋以來甚為發達的水墨畫之種種技法，傳予繪鎌倉以來的日本畫壇。再從南北朝到室町時代間日本和明代間的交易狀況來看，日本有為數不少的摺扇和屏風自日本輸往中國，如盛行於十五世紀以後以文人為中心的中國扇面，其流行就是受到了日本摺扇的影響。中國的繪畫自也自此傳至日本，而影響到日本的繪畫。

像上述呂紀的傳承者所形成的繪畫特質，是一種師法前人繪畫風格，並經過畫家的自我詮釋之後，使之單純化再進而轉變成形式化的結果，其與日本畫受到中國畫風影響後所發生的演變方式極為類似。而這種平板的表現卻有某些不像中國畫的感覺，反與日本畫的繪畫空間表現較為近似。而寧波既正好是中國接受日本文物的往來窗口，殊不論寧波人對所謂日本式的趣味嗜好是肯定或否定，但必對其有某種程度上的認識。且在這雙方化交融的環境下，日本方面又是寧波畫最大最重要的購買對象之一，當時擔任繪製寧波畫的職業畫家，雖承襲呂紀等人的風格，但也有可能形成了部分與日本共通的

地方，多少會反映出日本顧客對於繪畫品味的嗜好。<sup>38</sup>以致在傳至日本後，日本人更易於接受並受其影響。因此像林良、呂紀等受到浙派山水畫影響的花鳥畫，影響到日本室町和桃山時代的大障壁畫，像雪舟元信的「花鳥圖」屏風和長谷川信春的「花鳥圖」六曲屏風。只是中國的繪畫仍偏重在表現自然的形態，但日本作品的裝飾性和圖案性則更強。而日本室町、桃山時代花鳥畫狩野派受到中國繪畫影響的開始，則在於呂紀在日本東京博物館的「四季花鳥」，這種畫風後常用於武家屋敷大床的裝飾圖和大名架藏品筆花鳥畫上。

## 結語

呂紀基於一生的機遇，和本身勤於學習的態度，在入宮成為宮廷畫家後，以其絕佳的畫藝和具有特色的畫風，受到帝王的賞識和恩遇，成為明代宮廷花鳥畫的代表畫家之一，對於其生卒年，雖然有關的著錄有限，但仍可推論出約在西元一四二九至一五〇五年。

呂紀的繪畫初學邊文進（活動於西元一四〇三—一四三五年），後臨賞唐宋名蹟，又在入宮後學習林良（約西元一四一六—一四八〇年）風格，終成自身面貌。計可將其作品歸類為四。一為展現呂紀本身風貌者，表現出其想要表達的境界，筆墨沈穩，畫面靜謐和美，善於營造情境氣氛，生氣奕奕，有著浪漫的韻味。二為其較寫意風格的作品，具有林良的筆意。三為為宮廷應制而作的作品，顯得絢麗多彩、富裝飾性，有著熱鬧喜慶的氣氛，此類中的一些作品應兼含工作坊內協助畫家的筆墨在內。四為和工作坊合作的大幅寫景作品，有著山水畫的意味，畫中各景物沒有特別明顯的主從之分。

而其繪畫的特色則在以工筆設色為主要面貌。在表現坡岸、巨石等時，又加入了較寫意的筆法，結合工寫，將精麗與渾厚融合在一起。構圖上多只有近景和中景，甚或只有近景；至於遠景則往往省略，或為煙嵐所替代。其中近景多為較大型的禽鳥站立於地面、坡石或巨幹之上，然後上方有一些木本或草本的植物橫出畫面，和一些小型鳥類棲息於枝頭或在空中飛行；中景

---

<sup>38</sup>湊信幸，海老根聰郎「寧波 文人 日本人 十五世紀」（東京國立博物館紀要第 11 號、昭和 51 年）一文中論及明代的寧波畫。

則以湍瀑、流泉或遠處坡岸來增加畫面的深度感。再在其間點綴以竹、草、野菊等花木。其畫用色精緻，固然鮮明甚華麗，卻頗為沈厚、溫潤，不致有浮艷的感覺；用筆則細膩，不論是工筆或是寫意，仍以中鋒用筆為主。畫花鳥時均勻的線條，圓挺有力，少直硬之失；畫樹石時具起伏變化的線條，雖見其起落但未刻意強調提頓之筆；至於往往應一筆而下較細的線條，卻又時有筆斷而意連之處。

呂紀的影響及於明、清兩代，甚至日本。而許多學習其風格的畫家，並在學習之外，也建立了自己的面貌。但不論是這些畫家的作品，或是仿呂紀之作，在傳世時，往往和呂紀的真蹟相互混淆，形成真偽難辨的局面，故將以此對生平和繪畫歷程、風格的研究和探討，做為日後釐清各作品歸屬問題的基準。

## 建議

仍建議因出國不論是研究或是觀摩，除了觀賞和研究外，資料的收集和參考書籍的購買對後續的研究計劃亦是相當重要的，而書籍紙張的運費相當昂貴，不可能全用郵寄，必有隨身攜帶者，再加上為期六或三個月原有的行李，要一站站停留、帶著走，是十分辛苦的，所以雖有些觀摩實習地點是在回程的沿線上，能否不必一定要安排在回程時，而在計劃期規劃循環的途線前去，將較為方便？

另有關去第三國的限制，當然如前去，可能在費用上較難計算，也不好控制，但建議開放此限，當出國人員有需要時，由其自行負擔前往，不必再另計費用。