



圖24 陳洪綬《宣文君授經圖》
圖軸 1638年 絹本設色 173.7x55.6cm
(美國 克里夫蘭博物館)



圖25 任伯年《酸寒尉像》(吳昌碩像)
圖軸 紙本 水墨設色 164.2x74.6cm
(杭州 浙江省立美術館)

山水之史

——由畫家與觀眾互動角度考察中國山水畫至13世紀的發展

石守謙*

一、前言

魏晉以降，……其畫山水，則群峰之勢若鈿飾犀櫛，或水不容泛，或人大於山。率皆附以樹石，映帶其地，列植之狀，則若伸臂布指。……國初二閭，擅美匠學，揚、展精意宮觀，漸變所附，尚猶狀石則務於雕透，如冰嘶斧刃，繪樹則刷脈鏤葉，多棲格宛柳，功倍愈拙，不勝其色。吳道玄者，天付勁毫，幼抱神奧，往往於佛寺畫壁，縱以怪石崩灘，若可捫酌。又於蜀道寫貌山水。由是山水之變，始於吳，成於李。

——張彥遠，《歷代名畫記》¹

* 中央研究院歷史語言研究所。

¹ 張彥遠，《歷代名畫記》(中國書畫全書本，上海：上海書畫出版社，1993)，冊1，頁125。

畫山水，唯營丘李成、長安關同、華原范寬，智妙入神，才高出類，三家鼎峙，百代標程。前古雖有傳世可見者，如王維、李思訓、荆浩之倫，豈能方駕？

——郭若虛，《圖畫見聞誌》²

山水至大、小李一變也，荆、關、董、巨又一變也，李成、范寬又一變也，劉、李、馬、夏又一變也，大癡、黃鶴又一變也。

——王世貞，《弇州山人四部稿》³

以上三條評論分別出現於9、11、16世紀的史家之手，代表著中國傳統中不同階段對山水畫歷史發展的關懷。他們的三個時代，在山水畫的歷史中也正好代表著三個不同的段落。他們的這三個評論因此也可以視為各自由己身之時空脈絡的觀察出發，向過去山水畫發展所作的一種回顧，並藉之表達自己所處階段的獨特歷史意義。他們的觀察角度、關懷重點容或有些差異，不過，值得注意的則是他們對於「山水之史」的敘述，都共同地表現了一種高度的興趣。這在傳統畫史之論述中，確實是一個極為突出的現象，而未見於其他如人物、花鳥等科目上。之所以如此，當然與山水畫一科在中國繪畫領域中獨占領頭地位有關。

「山水」之意涵豐富，基本上是讓山水畫取得崇高地位的主要原因。但是，它的意涵究竟有何特殊價值？此特殊價值如何為山水畫所獨具？這些問題仍然值得一再地思考。要回答這些問題其實並不容易，因為它們牽涉的事情範圍太廣、太複雜，不僅需要理解山水畫的形式語言，而且必須掌握那些形式之得以運作的文化情境；不但有外在的生活

2 郭若虛，《圖畫見聞誌》（中國書畫全書本），冊1，頁470。

3 王世貞，《弇州山人四部稿》（臺北：偉文圖書出版社，1976），卷155，頁6上。

環境、政治局勢、社會架構因素的作用，也有人們內在心理傾向、價值觀念、宗教信仰等等文化層面的涉入。尤其是考慮到它們實是歷史長期發展所累積之結果，關係到不同時空脈絡中畫家與觀眾對其認知之形塑，各自之間不但互有差異，無法等而視之，而且相互之間既有直接的傳承，也有隔代的接續，它們互動的現象也不只一端，有時順從，有時反動，更多的則是兩者兼而有之，此時更是無法想像能用任何簡單的答案予以解決。基於這些考慮，本文對山水之史的討論亦不擬對山水畫之意涵作全面的整理，而只選擇由畫家與觀眾互動的這一個角度，來處理山水畫在這一個層次的意涵，以及這個意涵在歷史上幾個較為重要的變化。

本文之所以選擇「畫家與觀眾互動」此一角度，主要是因為在思考「山水」意涵之複雜性問題時，它是相對地比較能具體討論「意義」之所在的途徑。所謂「畫家與觀眾互動」指的是一種動態的過程，而不只是一種靜態的關係而已。在這個過程中，畫家並非其所製作之任何山水畫所含有意義的唯一生產者，在絕大多數的情況，他不是受人委託就是有一些預設的觀賞者先存於心，這些廣義的「觀眾」在山水畫意義的產生上實際上扮演了與畫家一樣重要的角色。當然，觀眾的身分不同，也產生對作品意涵不同的詮釋，並積極地參與到整個作品意涵的形塑過程中。而且，觀眾的存在與參與並不限於作品出現的那個時點而已，一旦作品成為藏品，在不同的時空中流傳，便有不同的觀眾加入進行作品意義的重新形塑，原來的畫家反而無法表達任何意見了。然而，畫家的能動性並不會因此而受到限制或剝奪。在中國山水畫史之中，後代畫家對於前代觀眾在意義形塑過程所參與的意見，也屢有意識地運用，以發其自身作品之畫意。這意謂著那個動態之互動過程的跨時空延續，它的存在也具體地對山水畫的發展產生不可忽視的作用。山水畫的意涵既是在如此過程中出現，它在中國文化中所被賦予的崇高地位，也因此必須從

其中來予理解。

從這個角度來看山水畫的意涵，我們會特別注意到一個重要的現象：山水畫的意涵並非如自然中的山與水那樣恆久不變。它的意涵變化，如果放在時間的軸線上來觀察，就形成了一個「山水之史」，或者說它的「歷史」的一個重要部分。當張彥遠、郭若虛與王世貞這些學者在進行「歷史」回顧時，他們一再關注的「變」，應該不僅止於表面的外觀，而是同時包含了其中意涵表現的轉變在內。

他們所說的山水之史，即使各人之間有一些角度上的差異，便是由如此的一個整體觀感上的「一變再變」所組成的。過去在畫史的討論中，學者們大多較注意其中形式的變化發展，雖然有其創獲，但不免有損於對山水畫整體觀感以及其歷史轉折的深度掌握⁴。這種學術傾向的形成，原因很多，而其中一個很重要的因素即在於對山水畫之意涵存在著一種一元性的理解。如果由畫家與觀眾互動之角度來理解山水畫意涵之產生，它的一元性便要受到根本的質疑，而且山水之史的觀察也不能不注意到山水畫意涵的變動。如此之取徑並不意在否定形式風格變化在畫史中的重要性，反而可以說是在企圖賦予所有風格發展的歷史描述一個理性的說明。假如我們不再以為所謂「風格的內在規律」可以充分地解釋藝術形式之歷史發展，那麼，為什麼會出現風格的歷史變化？這仍然是一個不能不面對的根本問題。從畫家與觀眾互動所探討的山水畫意涵的變化，如果能切實地操作，便能對風格之所以變化、發展進行解釋。它即使不能說是統攝了所有對風格變化發生作用的可能原因，尤其是最為複雜多變、難以完全透徹理解的個人因素，但對於較大的歷史段落之所以發展，畢竟仍期望能梳理出一些必要而關鍵的條理。

4 對於過去論者討論「畫史之變」的大體回顧，請參見石守謙，〈文化史範疇中的畫史之變〉，收在石守謙，《風格與世變：中國繪畫史論集》（臺北：允晨文化，1996），頁3-15。

從畫家與觀眾互動出發的意涵探討與風格史之分析兩者之間，非但不應相互排斥，而且有統合的必要。它的理由很簡單，因為兩者之進行都必須回歸到作品之上。在中國山水畫史的探討中，所謂畫家與觀眾互動之過程，中間的媒介實是山水畫作本身，只有經過作品，畫家與觀眾雙方方能產生互動。大家一般都以為具有豐富的文字題識資料是中國畫史研究中極為特殊的現象，只要仔細地排比、整理這些文字資料，我們即可充分地重建、掌握山水畫如何被創造、接受的過程，進而理出山水之史中各時代的特質以及其間所存在的歷史關係。其實，此種看法只對了一部分。由於這些文字資料經常是以詩詞的文學形式出現，言簡而意賅，所指涉的範圍反而具有極大的彈性空間，也極可能產生隨意解讀的謬誤。換句話說，讀者如果忽略了這些題識文字所針對畫作的脈絡，適當的解讀不啻緣木求魚。所有的這種題識文字資料，各自皆有其自身所出之情境，情境一換，意義也跟著改變，讀者因此必須盡力設法回歸至其所針對的作品或作品群，並且以作品上的具體形式呈現為驗證的依歸，方能適切地運用其作為資料的效力。即使歷史的現實經常限制了我們成功地重建每一個題識資料之原始情境的機會，但是，經由慎重地對畫作的選擇與匹對，以及對形式風格之分析，一些合理的重建仍可大致掌握。本文所欲討論的山水之史，便是試圖在畫作上如此觀察文字與圖像所交織而成的意涵形塑過程。當這個意涵形塑過程被落實到作品之上來討論，山水畫作的「畫意」也就成為研究者關注的單元⁵。研究者只有透過具體作品「畫意」的重新掌握，方能進行對山水畫整體意涵變化發展的理解，並為相關的風格現象尋求一些更適當的解釋。

如此由畫家與觀眾互動之角度來觀察山水畫意涵的歷史變化，必定

5 關於「畫意」此一概念的說明，請參見石守謙，〈風格、畫意與畫史重建——以傳統董元《溪岸圖》為例的思考〉，《國立臺灣大學美術史研究集刊》10（2001）：2-4。

要去面對山水畫何時成立的困難問題。關於這個問題，既有的研究討論很多，大致上有晉宋、盛唐、五代宋初等三種看法⁶。它們各自的立論架構及使用材料皆不相同，有的重在其理論概念的出現時間，有的注意其技法形式之是否成熟，亦有的聚焦於其作為畫科的正式分類的普遍接受，可說各有其理，亦各有所據，因此很難立即判定優劣。但是，如果由山水畫意涵的觀察入手，後世所普遍認知的第一個意義典範大致上要等到10世紀的五代北宋之際才清晰地出現。這也是1074年郭若虛在其《圖畫見聞誌》中認為山水畫取得「百代標程」劃時代發展的開端。郭若虛的發言距唐代張彥遠寫作《歷代名畫記》的時間約有220年。他的論斷雖然是接續著張彥遠在〈論畫山水樹石〉一節中所說「山水之變，始於吳，成於二李」而來，但他在縱觀那兩百多年的山水畫諸家的創作及相關評論、文獻之後，郭若虛卻很驕傲地宣示「古不及近」，認為宋代百年以來在山水畫的成績，遠遠超出唐代，而具有劃時代的意義。他的這個論斷大致為後世之學者所接受，並據之加以發揮。本文亦由此郭若虛的評論出發，由畫家與觀眾互動之角度，來考察山水畫意涵之初步形塑及其之所以產生的過程。

另外，本文由於篇幅之限制，所作討論只能將時代下限定在13世紀，那也正是處於「大癡、黃鶴之變」後的王世貞所提出與之對照的「劉、李、馬、夏之變」之時代。之所以作此選擇，除了寫作的技術問題外，

6 以晉宋六朝為中國山水畫之起始的說法最為常見，其例可見Michael Sullivan, *The Birth of Landscape Painting in China* (London, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1962)；陳傳席，《中國山水畫史》（南京：江蘇美術出版社，1988），頁1-49。而以唐代為發展初期的看法，可見於Wen C. Fong et. al., *Images of the Mind* (Princeton, N. J.: The Art Museum, Princeton University, 1984), pp. 20-27。有的學者則專注於山水畫在唐代之成熟，例見王去非，〈試談山水畫發展史上的一個問題——從「咫尺千里」到「咫尺重深」〉，《文物》1980.12：76-81。而以宋代為山水獨立成科時間的看法，可見陳履生，〈山水畫成因新探〉，《美術》1988.5：58-64。

也有山水畫意涵發展的實質考慮。從作品「畫意」的角度來看，13世紀以前的山水畫發展，即王世貞所回顧的前三變，確與14世紀以後者有所不同；大部分由自然山水形象而興發之意涵表達都在此前完成了初步的典範性模式，而14世紀以後者則大致上側重於對這些畫意典範進行再詮釋的工作。這個區別在中國過去的傳統論述中，係以「寫實」與「寫意」加以標示；20世紀的風格史家則另以「元代的風格革命」來凸顯那前後間的對比⁷。這些論述實皆各有見地，但也都過度強調了二者間的「斷裂」現象。本文之討論雖然止於13世紀，但卻不希望將之與14世紀後者作極端的對立。畫意典範的建立與再詮釋，二者之間雖有所差別，但其間的「連續性」，也絕不應忽視才是。

二、10世紀以前的山水形象

從宋人如郭若虛等的立足點來看，所謂山水畫的古今之別，除了在畫面形式上的結構之外，還有整個表現意涵，用他的話來說，即作品在「畫意」上的差異。這是郭若虛在論畫時一再提出「圖畫名意」的本意，

7 中國傳統之看法，可以董其昌對宋元畫之分為代表。「東坡有詩云：論畫以形似，見與兒童鄰，做詩必此詩，定知非詩人。余曰，此元畫也。晁以道詩云：畫寫物外形，要物形不改，詩傳畫外意，貴有畫中態。余曰，此宋畫也。」，見董其昌《畫旨》，收在子安瀾編，《畫論叢刊》（臺北：華正書局，1984），冊上，頁72-73。20世紀風格史之看法，例可見Max Loehr, "Phases and Content in Chinese Painting," in *Proceedings of the International Symposium of Chinese Painting* (Taipei: National Palace Museum, 1970), pp. 285-297. Loehr基本上以14世紀以前為"representational," 而以後為"art-historical," 這個立論近年有進一步的討論，見James Cahill, "Some Thoughts on the History and Post-History of Chinese Painting," *Archives of Asian Art* 55 (2005): 17-33. 對此之反省，見Jerome Silbergeld, "The Evolution of a 'Revolution': Unsettled Reflections on the Chinese Art-Historical Mission," *Archives of Asian Art* 55 (2005): 39-52.

也是他在評論藝術成就高低的重要依據⁸。從郭若虛《圖畫見聞誌》全書中的論述來看，他所謂的「畫意」指的是作品中經過形象處理的手段，而有意識地向觀者作某種意義的陳述。這個「畫意」的主動陳述，甚至可以被理解為「畫」之所以為「畫」的必要條件，而對繪畫進行了他的定義。過去張彥遠在定義繪畫時所說的「圖形」、「存形莫善於畫」⁹，如與郭若虛所言相較，就顯得被動許多，似乎只觸及繪畫本身的表面基礎，而未能彰顯其價值。如果借用郭氏的這個角度來看唐代及其之前描繪山水的圖像，它們在為山水「存形」之外，是否也具備了後世所稱「山水畫」的「畫意」陳述，便是第一個值得思考的問題。這些早期的山水圖像在10世紀以前的發展，雖然與北宋以後所謂的「山水畫」存在著一些連續關係，但如果由其普遍地在畫意上缺乏主動陳述一點來看，直接以後世之「山水畫」稱之，也不見得恰當。以此之故，我們與其稱此10世紀以前的發展為「山水畫史」之「早期」，還不如視為其成立之前的「孕育期」。而對於相關作品之用於討論，下文亦將盡量以「山水形象之圖繪」方式稱之，以示與10世紀以後之「山水畫」的區別。

10世紀以前所發展的山水形象圖繪大致上可分三個類別：作為故事背景的山水、仙境山水，以及實景山水。由現存敦煌壁畫資料以及近年考古出土的資料來看，第一、二類的山水形象起源早在唐代以前，只是在8世紀以後，描繪的技巧在廣度與深度上有大幅度的發展。第一類的作例很多，敦煌的許多經變壁畫、陝西出土唐墓中的馬球圖、儀仗圖，以及著名的日本正倉院琵琶上的《騎象奏樂》皆都有吸引人注意的山水相關圖像。但是，這些圖畫上的山水形象基本上只能算是提供畫中主題鋪陳的背景或舞台，比較沒有它自己的「畫意」表現，因此，它們是否

⁸ 郭若虛，《圖畫見聞誌》，頁467。

⁹ 張彥遠，《歷代名畫記》，頁120。

能逕稱之為「山水畫」？尚是一個值得考慮的問題。不論是否，這些為數不少的山水圖像又如何被置於山水之史中來理解？它們又在多少程度上說明了張彥遠的那個「山水之變，始於吳，成於二李」的評論？這些問題之接踵而至，確曾讓許多學者一度感到棘手。

大部分學者都相信張彥遠對「山水之變」的評論必有所據。由於傳世的唐代或更早的畫作的實際製作年代都有爭議，無法據之加以印證，因而年代相對肯定的敦煌壁畫及考古發現的中原地區之墓室壁畫中的山水相關圖像，雖然不是出自張彥遠所指之諸名家的手筆，便成為檢證張氏觀察之希望所寄。敦煌壁畫中固然沒有「獨立」的山水畫，但各種描繪佛教故事或經變的畫面中則有許多與山水有關的圖像，而且時間延續得很長，自北魏以下幾乎各時代皆有，正好可以用來說明它們的歷史發展。首先引起學者注意的是山水母題中山與樹的描繪形式的問題。張彥遠所說魏晉時「群峰之勢，若鈿飾犀櫛，或水不容泛，或人大於山，率皆附以樹石，映帶其地，列植之狀，則若伸臂布指」的現象，確實可在北魏、西魏時的早期壁畫，如第257、第285窟(圖1)中見到。Sullivan則進一步推測，不僅一些樹木造形可能來自西域，而且早期壁畫中出現山嶽作口袋式排列的做法，基本上也來自近東敘利亞的影響¹⁰。這個西方影響的看法雖然引起若干爭論，但所爭者似乎多在其程度之高低，而不能完全否定其存在之可能性。至於魏晉至盛唐的一段發展，學者們在觀察了敦煌壁畫資料後，都一致同意張彥遠的說法，並認為幾座盛唐窟，如第172、第103窟(圖2)等的經變中的山水背景，可以充分呼應張彥遠所指李思訓、李昭道、吳道子在山水描繪上的自然而成熟的表現。秋山光和、米澤嘉圃等人都認為它們與日本正倉院所保存的琵琶捍撥上之《騎象奏樂》(圖3)的山水風格相一致，且其巨大之構圖中所顯示的

¹⁰ Michael Sullivan, *The Birth of Landscape Painting in China*.



圖1 西魏 敦煌 第285窟 《五百羅漢成佛》局部



圖2 唐 敦煌 第103窟 《化城喻品》局部

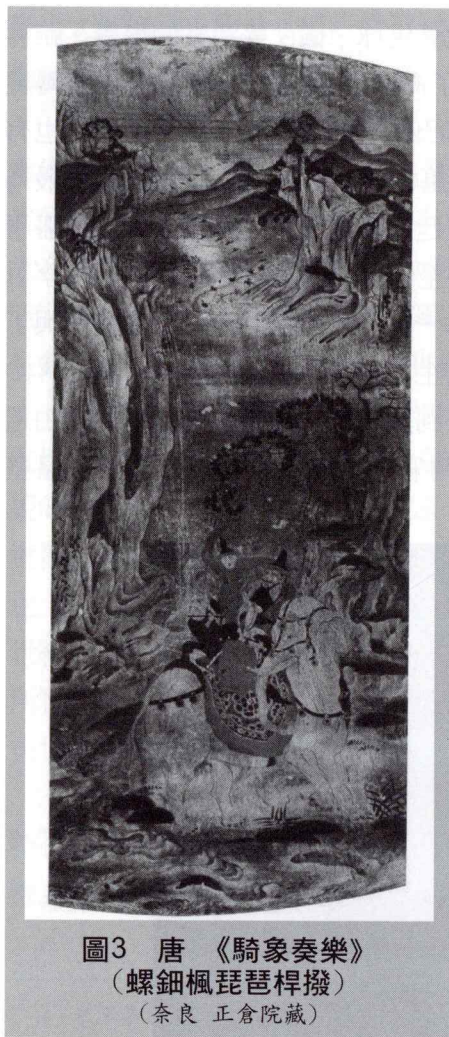


圖3 唐 《騎象奏樂》
(螺鈿楓琵琶捍撥)
(奈良 正倉院藏)

藉由空間關係布置各種形象而得之高度統一感，正反映著盛唐時代已經存在著一種「成熟」的，甚至可說是「自然主義」的山水風格，正如張彥遠所說的那樣¹¹。可是，敦煌畢竟距離長安甚遠，如何可依之而論二李一吳的山水之變？秋山光和便持論以為敦煌在盛唐時期的山水表現並非該地區傳統之繼承，而係直接由中原經「特別途徑」傳入的唐文化中心的進步風格，而與日本正倉院的繪畫同出一個「共同母體」。這個意見後來亦得到趙聲良等學者之支持，並作更仔細的疏論¹²。

敦煌資料因受地理條件限制而生之缺陷，正好是陝西出土唐代貴族墓葬壁畫的優勢。可惜的是這些墓葬壁畫中卻無在敦煌所見由諸多山水形象所構成的大幅畫面，僅在以墓道為主的較小畫面之

11 米澤嘉圃，〈「山水之變」と騎象鼓樂圖の畫風〉，收在其《中國繪畫史研究・山水畫論》（東京：平凡社，1962），頁87-107；秋山光和，〈唐代敦煌壁畫にあらわれた山水表現〉，《中國石窟・敦煌莫高窟》（東京：平凡社，1982），第5卷，頁190-204。

12 趙聲良，《敦煌壁畫風景研究》（北京：中華書局，2005），頁121-152。

上，有樹石、山坡母題局部性地布置著馬球、儀仗等活動的場景。雖然如此，這些樹石形象之描繪卻表現了高超的質量。不僅線條的運轉純熟，造形之掌握精緻，物體之明暗凹凸在青綠敷色與水墨之配合下也有所表達。這其中又以懿德太子李重潤墓(成於706年，圖4)壁畫的表現最為突出。由於此墓的等級極高，應由宮廷畫家中之高手所製，被視為盛唐成熟山水風格的直接反映。有學者甚至考慮到青綠山水的代表畫家李思訓此時正擔任負責皇室葬儀的宗正卿一職，因此推測他可能直接參與了此墓之設計與裝飾工作¹³。這個可能性之存在，便讓張彥遠所說的「山水之變」「成於二李」，從品質上得到具體形象的依據。觀者如果由這些陝西的貴族墓葬壁畫的樹石等精彩形象出發，輔以同時敦煌壁

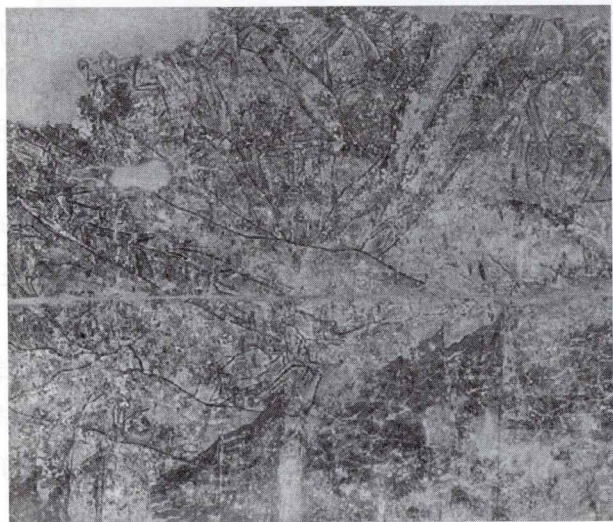


圖4 唐 707 懿德太子李重潤墓 墓道東壁〈儀仗圖〉局部

13 Wu Hung, "The Origins of Chinese Painting (Paleolithic Period to Tang Dynasty)," in Richard Barnhart et. al., *Three Thousand Years of Chinese Painting* (New Haven & London: Yale University Press, 1997), pp. 65-66.

畫中大型構圖之配合，或許能很形象地想像盛唐之時風行於長安的李思訓父子的青綠山水之形貌。

從陝西貴族墓葬壁畫之樹石母題配合敦煌之大型構圖組合，來想像重建盛唐二李山水風格的努力，還牽涉到「空間表現」的問題。不論是從敦煌103窟的盛唐壁畫或是日本正倉院的《騎象奏樂》，學者們都同意在8世紀時中國畫家已能成功地在二度空間的平面上表達出人們日常空間經驗裡的深度感¹⁴。唐代文獻上常常提及的「咫尺重深」很可能就是針對這種視覺效果而發¹⁵。8世紀的唐代畫家非但能夠利用山體、流水、樹木的配置來表示空間的深度，而且似乎對此極有興趣，經常變化之以描繪不同的狀況，這大致上就呼應著北宋郭熙在《林泉高致》中所說的「高遠」、「深遠」、「平遠」的變化¹⁶。郭熙雖用「三遠」稱之，實際上所指的正是這種在平面上所表達的各種不同的空間深度之變化。由此來看，「三遠」之法便不能說是郭熙的發明，而應視為源自8世紀以來山水形象圖繪的累積成果。方聞教授甚至還進一步將「三遠」所代表的空間表達，指為8世紀已完成的三種空間結構模式，可以說是後世山水畫處理空間問題的起點¹⁷。

對空間問題的處理可以說是山水畫作為一個畫科所必須面對的獨特工作。但是，人們的自然經驗中不是對此空間深度早有所感嗎？為什麼要等到8世紀才在繪畫中予以處理呢？這確實是個不易簡單回答的提

14 米澤嘉圃，〈「山水之變」と騎象鼓樂圖の畫風〉，頁87-107；秋山光和，〈唐代敦煌壁畫にあらわれた山水表現〉，頁190-204。趙聲良，《敦煌壁畫風景研究》，頁121-152。

15 詳見王去非，〈試談山水畫發展史上的一個問題——從「咫尺千里」到「咫尺重深」〉；趙聲良，《敦煌壁畫風景研究》，頁122-126。

16 郭思編，《林泉高致集》(文淵閣四庫全書本，臺北：臺灣商務印書館，1983)，冊812，頁578。

17 Wen C. Fong, *Images of the Mind*, pp. 21-24.

問。方聞在追溯了敦煌地區6-8世紀之壁畫後，發現畫家對空間深度問題的注意實與佛教造像藝術中對身體結構立體的關心同步，兩者平行地歷經了兩、三個世紀的逐步處理，方才達至8世紀的結果。由於後者很清楚地與印度和中亞藝術作品的傳入中國有關，其對身體之立體性結構表現之追求，正與山水形象對空間處理之「立體性」為同一事，方聞遂以為它基本上是中國接受西來藝術之刺激，而逐步掌握「立體性」表達的整個發展過程之一部分¹⁸。另外有的學者則堅持空間問題在中國早已見之，不待西方之刺激而來。例如巫鴻便曾利用北魏《孝子石棺》線畫(圖5)，說明原來墓葬藝術中存在著一種對死前死後世界「出入」的表達，後來對山水空間之處理即為此種表達在褪去原有宗教意涵後的獨立技法¹⁹。



圖5 北魏《孝子石棺》線畫之「孝子王琳」
(The Nelson-Atkins Museum of Art藏)

18 Wen C. Fong, *Images of the Mind*, pp. 14-17.

19 Wu Hung, *Images of the Mind*, pp. 55-58.



圖6 梁萬佛寺石碑
(四川省博物館)

若要進一步釐清空間表現的起源問題，我們有必要再行檢視有關的早期圖像，並同時結合其表現內涵一起考慮。在這些早期資料中，除了6世紀初的《孝子石棺》外，成都萬佛寺石碑(圖6)則提供了另一個更像是使用了透視法處理空間的重要例子。這個圖像出現於石碑背面之上方，作西方淨土相，係以兩條往中央集中之直線安排花園中之物象，藉以表達淨土世界的引人空間感。它雖然不能算是山水形象，但卻是現存最早藉由形式手法(即使不稱之為「透視法」)以引發空間感的作例。有趣的是：萬佛寺石碑上淨土圖的這種做法，卻不見於當時之世俗繪畫中，而且，也未出現在其下方的《觀世音普門品》的浮雕中²⁰。在《普門品》圖像中的樹、山母題反而採用了四川漢畫的固有格式，以平行疊加的方式由下往上排列，而將空白處作為安放人物活動的位置。這些現象提醒我們注

20 James Watt et al., *China: Dawn of a Golden Age, 200-750AD* (New York: The Metropolitan Museum of Art, 2004), pp. 220-221.

意一個可能性，即空間表現之出現應與某些特定主題有關，且有極深的佛教淵源。例如萬佛寺石碑上的《西方淨土》上所示，它實不意在表現外在自然空間，而只是利用類似透視的手法來營造一種想像淨土世界所具有的廣大感，以吸引並輔助信徒的觀想修行之用。如此的特定需求便使得「淨土」這類主題的圖繪，較諸其他主題(包括佛傳、仙傳或其他故事主題)而言，更有條件開始將空間作為表達的手法。換句話說，空間表現之首度出現可能與描繪自然山水無關，而其與外來之佛教藝術中如淨土圖的主題表現又存在著一種不可忽視的緊密聯繫。

這個由主題需求檢視所謂空間表現的角度，也可用來說明盛唐時期敦煌壁畫與陝西出土貴族墓室壁畫間有關山水形象圖繪上所呈現的差距。如前所述，陝西地區之貴族墓室壁畫中的山石、樹木形象雖然顯示了較高之技巧，展現了帝都名手畫師參與設計與製作之高度可能，但卻無如敦煌的大幅山水形象組合，也沒有其中近似「三遠」的空間表現，且似乎對之不甚感到興趣。這難道是說：那些高級畫師在山與樹石之「經營位置」時，反而顯得十分「落後」？即使是以高等級的節愍太子李重俊墓(710年，圖7)的情況來看，也是如此²¹？其實不然，關鍵在於這些樹石組合間根本不存在對空間表現之需求。細察其墓道東西兩壁的描繪，製作精美的樹石形象旨在虛擬道路兩側的狀況，不需對其「空間」有所表示，即使表示了也不能產生對「墓道」主題意涵的有利增強，故而僅出之以平列或疊壓的慣常處置。與此相較之下，敦煌壁畫中的山水空間表現則是基於特定指涉而來。不論是第103窟或172窟的深具空間感的山水形象構圖，都屬於某個佛教「經變」整體大構圖的部分，皆在營造一種類似淨土的無限廣大之理想境界。它們的表現因此也可說是與萬佛寺

21 參見李星明，《唐代墓室壁畫研究》(西安：陝西人民美術出版社，2005)，第八章，〈從壁畫墓中的山水畫看唐代山水之變〉，頁319-359。

浮雕上那個淨土空間一脈相接，倒與俗世大地上的自然世界沒有直接的關係。由此推之，人們在自然經驗中雖曾感知「空間」，但那似乎不是畫中山水空間表現的直接來源。空間表現既與佛教企求之理想境界息息相關，而該境界卻非全賴山水形象表達，敦煌壁畫中因此也不會存在「純粹」的山水空間表現或山水畫。而陝西貴族墓室中雖有山體、樹石形象，卻無山水空間表達，依此亦可理解。



圖7 唐(710)節愍太子李重俊墓 墓道東壁壁畫 局部

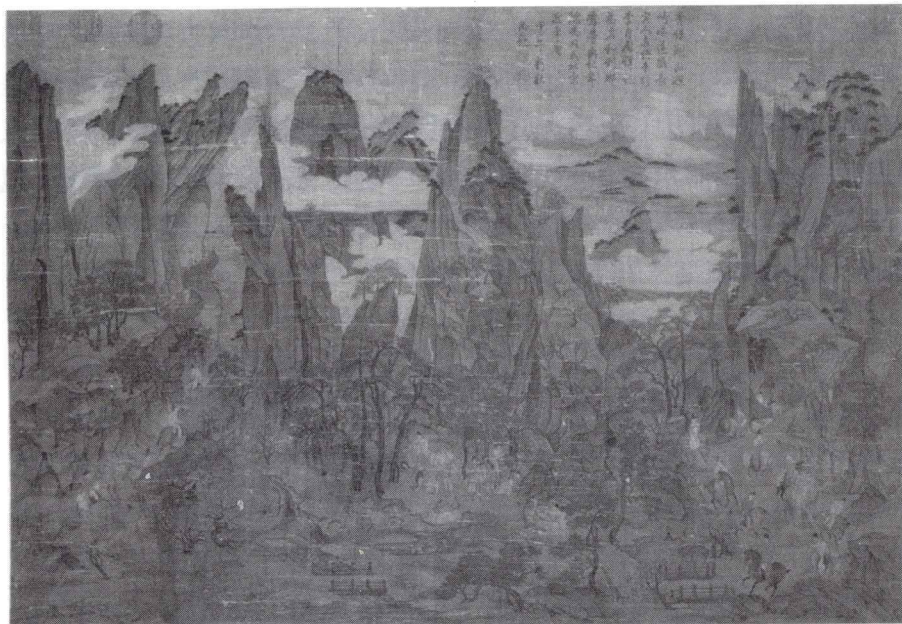


圖8 唐（傳）李思訓《明皇幸蜀圖》
（臺北 國立故宮博物院藏）

然而，中國在8世紀時究竟是否已經出現了一種「純粹」的山水畫呢？一種有其自身「畫意」需求而生之空間表現，又以此空間表現為主要特徵的山水圖畫呢？從現存之圖像資料來看，我們還無法找到直接的證據。雖然在傳世作品中有傳為隋代展子虔所作之《游春圖》（北京，故宮博物院藏）與傳為李思訓所作之《明皇幸蜀圖》（圖8，臺北，國立故宮博物院藏）兩件名作，都被認為在不同程度上保留了展、李兩人原作的樣貌，但對其實際製成年代與其究竟保留了多少隋唐風格的問題，學者間爭論頗多，迄今尚無法論定²²，因此也不適合用作討論的有效依據。但

22 展子虔《游春圖》可能是宋徽宗畫院對某一唐本的摹本，見傅熹年，〈關於「展子虔《游春圖》」年代的探討〉，《文物》1978.11：40-52。關於《明皇幸蜀圖》，見古原宏伸，〈唐人《明皇幸蜀圖》〉，收入其《中國畫卷の研究》（東京：中



圖9 唐 陝西富平縣朱家道村貴族墓 山水屏風壁畫

是，在紀年相對可靠的考古出土資料中，則有陝西富平縣朱家道村貴族墓中的山水屏風壁畫，卻提供了一件不得忽視的，從表面上看來似乎全以山水為主題的作品。富平朱家道村唐墓的墓主不知確為何人，但其墓中其他部分壁畫中之人物形象皆近於8世紀中葉者，且其墓地位置屬於高祖獻陵陪葬墓區之內，可以推測應是屬於8世紀中期之某貴族所有²³。它

（續）

央公論美術出版，2005），頁129-134。及陳韻如，〈《明皇幸蜀圖》畫意與風格的思考〉，《故宮文物月刊》273(2005.12)：30-39。

23 井增利、王小蒙，〈富平縣新發現的唐墓壁畫〉，《考古與文物》1997.4：8-10。

的這個壁畫作一六扇屏風，分作不同山體，而完全沒有人物活動，且全以水墨爲之(圖9)。其中最引人注意的是第二扇，構圖最爲特別，下方作兩山夾峙，中間有「之」字形的山谷，上方則作遠方之山與流水。論者多以爲此即一種「平遠」構圖法，係企圖「在有限的畫幅內展示無限深遠的山水境界」，並視之爲足以呼應文獻上所言盛唐吳道子、王維「水墨山水」出現的直接證據²⁴。然而，此屏風的另外五扇卻只作高聳山體的堆疊，似乎完全沒有第二扇所表現之對空間深度的興趣。這個現象使我們不得不回過頭來再檢視第二扇山水的「獨特」，並對整個山水屏風思考一個更合適的整體性說明。

朱家道村山水屏風的第二扇構圖的「獨特性」，或許出自後人急於追溯水墨山水起源而生之誤讀。如果再仔細觀察其空間表現，因作所謂「之」字形後退的山谷溪流，數度被山坡所阻，在與敦煌172窟之《觀經變》(圖10)相較後，似乎不似後者那樣對空間之無限延伸感的表達，展現著強烈的企圖心。一般而言，8世紀資料中若對空間景深予以營造，除了「不中斷」的「之」字形流水形象外，還可使用遠方的飛鳥行列加強之；但是，朱家道村屏風上的第二扇山水圖繪也沒有使用此類手法。由此可見此圖並無意於空間感之營造，其重點可能只在於表達不同於其他五扇的山谷流水主題而已。那麼，這組分別以高山及河谷爲主題的屏風畫又爲什麼沒有空間表現的需求？我們如果注意到各扇山水形象之最上方幾乎都有一朵祥雲，而且此屏風畫也位於棺床之上的西壁，它們的形象很可能即爲墓主信仰中的仙山。對於這種仙山的形象化表達，早見於漢代之博山爐以來的許多作品，不論其是否特有所指，廣大空間感本身似乎皆非其主要的訴求。

²⁴ 徐濤，〈呂村唐墓壁畫與水墨山水的起源〉，《文博》2001.1：53-57。

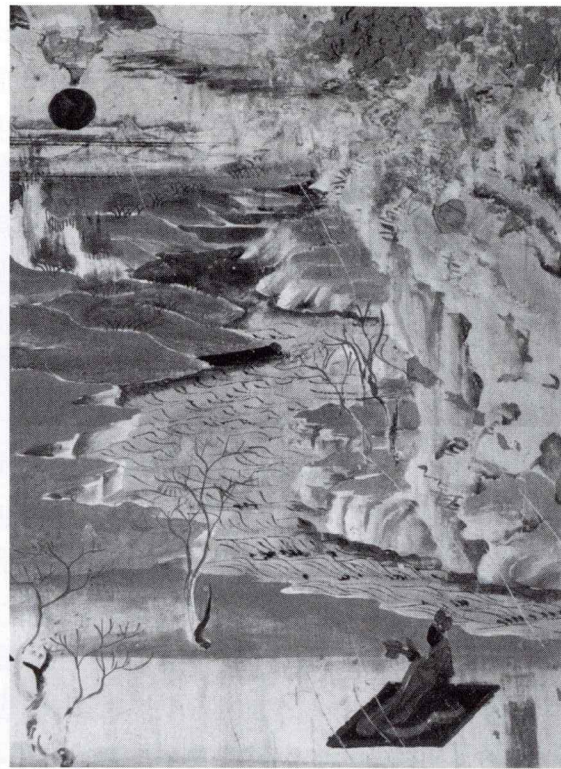


圖10 唐 敦煌 第172窟 《觀經變》局部

朱家道村唐墓中的屏風山水或應置於上文所稱第二類的「仙山」來討論。這個類別的圖繪，由於係以山水形象爲主體，亦可視爲「山水畫」的先期型態。不論其宗教屬性爲何，這種「仙山」圖像的神聖性是其最主要的畫意所在。它從六朝至唐代的發展，大致上呈現著由獨立圖像至有畫面組織考慮之「構圖化」出現的過程。富平的山水壁畫表現的是一個六扇屏風，但各扇之構圖實各自獨立。它們的描繪看起來像是自然界中隨處可見的一般景觀，其屬「仙山」之神聖性格主要依賴上端的祥雲符號來表意。這可說是最質樸而單純的「表意」方式，有點像中國文字

「六書」原則中「會意」字之使用「意符」來完成其意涵之表達一般。對於這個仙山屏風的製作，它的墓主顯然扮演了主導者的關鍵角色。在此屏風畫的旁邊另繪有兩侍者，手托筆洗，北壁則有侍女持畫筆。這三人皆面向棺床而立，顯然著意在表達墓主與這仙山屏風間的直接關係。若干論者也因此認為此墓主可能是「一位雅好丹青的貴族或士大夫畫家」²⁵。不論其是否為墓主生前作品的模擬，這個仙山屏風上所示之如此貴族與仙山的關係，讓人聯想起由李思訓、李昭道所製作的富含仙境意味的青綠山水畫，據文獻記載，這種山水形象是唐朝宮廷中最主要的裝飾之一²⁶。

至於第三類的實景山水，或許可以更精確地說是具有實地指涉的山水描繪，而非指對山水景觀作寫生式的如實表達。它與仙山也有關係，許多宗教中的仙境傳說都在現世之上找到對應，並與名山勝水及相關的朝聖活動一起發展出一些宗教性的山水體系，如五嶽、十大洞天等。對這種名山的圖繪，時間可推至六朝或更早，文獻中著名的顧愷之所作〈畫雲台山記〉應即針對此種山水而來。唐代中期以後在敦煌壁畫中數次出現的《五台山圖》是針對山西五台山的描寫，那亦是伴隨著五台山之作為文殊信仰中心之聖地的宣教活動而產生的。而正如莫高窟第61窟《五台山圖》(圖11)所示，朝聖活動的描繪成為此圖的重要意符，將平凡無奇的一組山水形象，轉化成一幅顯現文殊菩薩的聖境山水。不過，在作這個形象之表達時，它也像仙山圖一樣，並未對空間感予以特別的著墨。這是因為此種圖繪畢竟是以「名山」為主體，缺乏對空間表現追求之動機，故而不作此圖？還是因為今日所留存的資料過於稀少，以致沒有機會去觀察「名山圖」的其他不同變化，而無緣見及一種兼具空間表

25 李星明，《唐代墓室壁畫研究》，頁351。

26 張彥遠，《歷代名畫記》，頁153。

現的名山形象？我們現在對這些問題，除了推測之外，都還不能作進一步的回答。

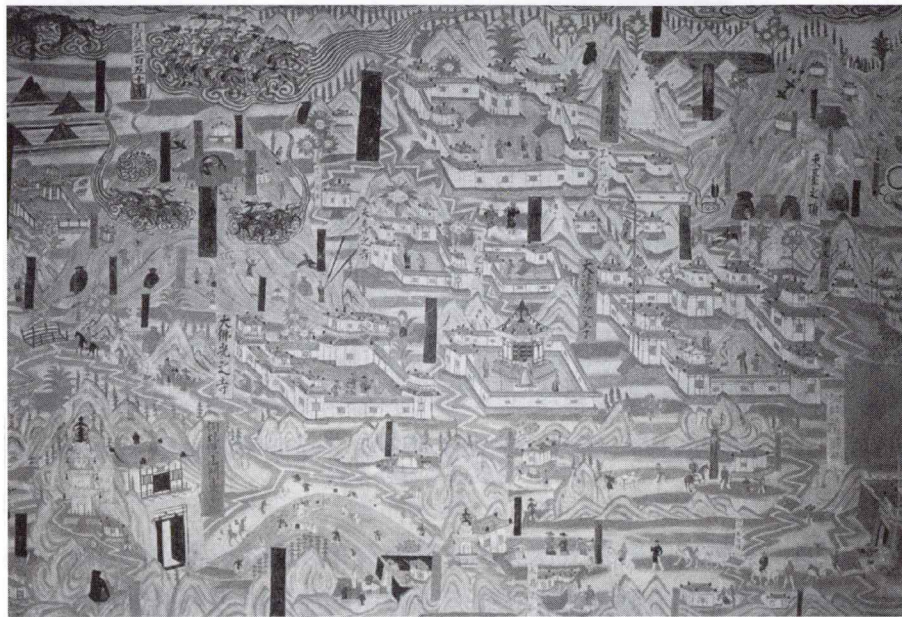


圖11 唐 敦煌 第61窟 《五台山》局部

除了這種名山圖繪之外，8世紀之後還有一種新的描繪隱居地的實景山水，其中最為人樂道，為後世引為「隱居山水」傳統之源頭的王維《輞川圖》、盧鴻《草堂十志圖》可作為代表。這種被賦予極高理想性的隱居地山水，雖是針對現實中某著名隱士的居處而發，但它們其實也被視為個人在現世中建構的樂土，亦不免有仙境之涵意在內。因此在這種圖繪之中，隱士在特定景點的活動，便成為必要的意符，標示著隱士的「會仙」，以及整個圖畫超越現實的「神聖性」。《草堂十志圖》(臺北，國立故宮博物院藏)中〈倒景台〉(圖12)一景所畫高士立於山顛之形象，

即是此種做法的典型。



圖12 唐 盧鴻《草堂十志圖》之「倒景台」
(臺北 國立故宮博物院藏)

不過，《草堂十志圖》雖然在畫意上確有以隱逸為特定之內涵，但它是否亦如敦煌之佛教經變畫一樣，導發出對畫面上空間感的營造？這卻不易回答。從現存國立故宮博物院的這本《草堂十志圖》上的各景圖繪來看，其中確有一些景點對於景深的問題有所處理，但因為此本向來被學者們指為非唐代盧鴻原作，而為宋代的摹本，故而對那些空間表現是否為原作所有，也不能充分地確定。傳為王維所作的《輞川圖》亦有同樣的疑慮。王維的原作本為壁畫，當然早已不存，現代研究者所依據的只是明代摹刻宋初郭忠恕的傳本，忠實度更加無法掌握。其中雖有「臨湖亭」一景，對湖景的景深作了適度的交代，但其受到後世改動的可能性，實在也無法排除²⁷。然而，如果考慮文獻資料所提示的線索，王維

27 對王維《輞川圖》與盧鴻《草堂十志圖》的討論，可參見鈴木敬，《中國繪畫

《輞川圖》原來曾有空間表現的可能性也不易簡單否定。《舊唐書》王維本傳早就評論他的畫是：「畫思入神，至山水平遠，雲峰石色，絕跡天機。」²⁸此評雖非針對《輞川圖》而發，但明白地將「平遠」與「山水」相連，顯示了觀者確實感覺到王維山水形象中有一種近似平遠的那種空間表現。《舊唐書》雖修成於五代，但此記載很可能還是根據稍早唐代某些舊說而來的。由此來推想，如果說《輞川圖》這幅隱居山水畫上會有一些段落存在著王維對廣大空間感的表達，這也不應讓人感到意外。然而，即使如此，隱居地山水形象描繪中的空間是否來自於其畫意的需求？對這個問題我們仍然無法回答，或許只能留待日後新資料的發現再論了。

如《輞川圖》或《草堂十志圖》的隱居地山水可能可以合理地推測為後世那種形式與畫意兼備之山水畫的最可能源頭。但是，如果從觀者參與的角度來觀察，這個起頭仍與10世紀以後者有著重要的差異。中國的隱士向來是以其與政治活動的距離來定義的。這種距離除了身體力行之外，也包括精神上的。這使得隱士的界限變得相當有彈性，也讓隱居地山水的觀賞者參與的可能性有大幅提升的機會。不過，這個可能性在8、9世紀中似乎沒能得到充分的發展。此時官僚士大夫階層的成員對隱居地山水所作的詩詞文字呼應，如果與北宋之情況相較，便顯得相當冷淡。從《全唐詩》所收者來看，比較突出的現象則是對一些真山水圖繪的歌詠，其中最出色的杜甫〈奉觀嚴鄭公廳事岷山沱江畫圖十韻〉或〈嚴公廳宴同詠蜀道畫圖〉，皆是針對四川地區之景觀山水而作。這種山水畫或與稍早吳道子的《蜀道山水》的啓發有關，而開始在若干官署或私人住宅中形成一種後世所謂「名勝山水」的流行。可惜，對於這類山水

(續)

史》(東京：吉川弘文館，1981)，上，頁104-117。

28 劉昫等，《舊唐書》(北京：中華書局，1975)，卷190下，頁5051-5-53。

畫的實際樣貌，因無可靠作品傳世，今日已難究其詳。不過，由杜甫等人的題詩內容來看，這些名勝山水不見得重在對某些特定景觀的寫生，倒似乎更重於對整個畫面巨大自然空間之經營；題詩中常予「咫尺萬里」、「峻極重深」等的贊詞，應即為對此之呼應²⁹。這當然與當時對各種平遠、高遠、深遠等結構模式的充分掌握息息相關。但如以「畫意」論，像北宋時出現之畫外人文意趣的追求與其在觀眾群中的呼應，此時則尚未蔚為風潮。

三、荆浩與10世紀山水畫的初變

10世紀以前的山水形象圖繪，從畫意上看，仍以宗教性的仙山聖境為主流。對此之改變，起始可能還在動亂頻仍的五代(或亦可包括唐末一小段時間在內)之時。此時之山水畫家在數量上明顯增加，許多主要畫家皆能作山水畫，其中最具指標意義的當屬荆浩。

荆浩於9世紀中生於河南濟源，早年業儒，可能作過唐或後梁的官吏，並曾在開封之雙林院(即北宋之封禪寺)畫寶陀落伽山觀自在菩薩一壁。約在50歲後隱居太行山之洪谷，卒年可能在940年代左右³⁰。他的山水畫雖然沒有很可靠的作品留傳，但還可以由倖存的文獻資料來作一些初步的推想。在劉道醇《五代名畫補遺》(成於1059年)書中曾記錄了一首荆浩為沙門大愚作山水畫時附去的答詩，詩中頗為形象化地描述了自己的作品：

29 杜甫詩可見於曹寅等編，《御定全唐詩》(文淵閣四庫全書本)，冊1425，頁159、179。

30 Kiyohiko Munakata, *Ching Hao's Pi-fa-chi: A Note on the Art of Brush* (Ascona: Artibus Asiae, 1974), pp. 51-52; 馬鴻增，〈荆浩故里生平新考〉，《美術史論》4(1993)；35-45。

恣意縱橫掃，峰變次第成，筆尖寒樹瘦，淡墨野雲輕。
岩石噴泉窄，山根到水平，禪房時一展，兼稱苦空情。³¹

原來大愚要求的，「止要兩株松，樹下留磐石」，可能是一軸唐末流行的樹石畫那類作品，但荆浩所回贈的顯然已非簡單的樹石圖，而是以之為基礎，但重點已有轉移，物象更加豐富的山水圖。由詩中所述得知，此畫除中央有松石之外，上方還有數座山峰，以及淡墨畫出的雲，下方則為山腳與流水的組合，而在此之間又有岩壁與岩壁間流出的瀑布，樹木則表現了落葉已盡的寒意³²。

從結構上看，荆浩這幅山水已經呈現了頗為清晰的前、中、後三段之景，物象的組合也對應著作了不同的搭配，這意謂著畫家對畫面構圖如何因應描繪山水之所需的問題，有特定的意識。這種現象在唐代之時可說極為罕見；如富平唐墓的山水屏風壁畫，便對畫面三段式構圖尚未有清楚之意識。將畫面區分為上中下三段來對應山水空間的遠中近之距離區分，應是因為特別適合山水畫此科所需而發展出來的，後來北宋時期的絕大多數山水畫即皆採用此種模式。看來這正是在荆浩所處的10世紀前半開始的新發展。但是，它的出現可能不能完全歸功於荆浩一人。事實上，近年在河北曲陽王處直墓所出土的山水壁畫對此亦有顯示。此墓紀年為924年，正是荆浩晚年之時，其中前室北壁中央的山水壁畫(圖13)即有此種結構。它的中央主軸雖無荆浩畫的松石峻峰，而代之以向後延伸的水域，但軸線仍為構圖的主導，左右兩邊則由下方構築前景始，再繼之以左方的中景，更上則有轉至右方的低平遠山。三段空

31 劉道醇，《五代名畫補遺》(中國書畫全書本)，冊1，頁462。

32 Kiyohiko Munakata, *Ching Hao's Pi-fa-chi: A Note on the Art of Brush*, pp. 54-55.



圖13 五代 924 河北曲陽王處直墓 前室北壁山水壁畫

間的區別除了以山體不同形狀、大小為分外，也以植物的高低、詳略予以標示。如此表達空間結構的模式亦見於1970年代在遼寧法庫葉茂台遼墓出土的《深山棋會》（約作於980年，圖14）。它的下方前景也扮演重要角色，帶領觀者（或墓主）進入到以神仙洞府入口為焦點的中景。其遠景則為上方直立的高峰及旁邊之仙人樓閣。不同岩體之形式也與依大小、清晰度有別之常綠樹，共同就不同的空間段落作距離的指示。這兩件考古發現之山水資料與荆浩所作者間最大的差別可能在於：後者在同類之架構中，表現了更為豐富的物象種類，而且在物象上又似乎特別加了一層意涵，遂有「野雲」、「寒樹瘦」等的不同結果。



圖14 遼 佚名《深山棋會》
（遼寧省博物館藏）

兩件墓室出土的山水畫，雖然描繪景觀不盡相同，但都可歸為仙山樂土一類，都是為墓主死後世界的考慮。荆浩為大愚所作之山水則有值得注意的不同。畫中的松樹本來便具有高度道德意涵，為君子之象徵。但它一旦被加上「野雲」與「寒樹瘦」新意符的處理後，便轉化成一種隱士困處亂世的意象。這也是荆浩詩中末句「兼稱苦空情」所寄託之山水空間³³。從畫意的分類來說，這是如《輞川圖》、《草堂十志圖》那種中原地區原有隱居地山水的持續發展，但就其畫中試圖傳達的亂世隱士意象而言，則又在畫意上增加了一層現實的聯繫。它這種與現實人生的密切關係，正意謂著對唐代山水中宗教性主調的轉換。這個轉變在荆浩的《筆法記》中則以理論的方式呈現。在他仿照古代「六法」而提出新的「六要」原則時，便對山水形式之外的意涵有所要求，而舉出「思」與「景」兩條指示：「思者刪撥大要，凝想形物，景者制度時因，搜妙創真」³⁴。「景」「思」俱備的「真山水」，並非只是被動地摹寫自然中的美景而已，而是再經過主動地整理安排，並將畫家對景物所生之理念融入形象之中的結果。換句話說，「畫意」成為山水畫在豐富的形象外不可或缺的內容；而它的產生，則必須來自於畫家與自然間的互動過程。山水畫因此可以被視為對人與自然關係的呈現，也可以是兩者之間溝通的媒介。

這個儒者隱士荆浩的山水觀，可惜暫時只能由文獻中予以推敲、重建。不過，它倒是令人想起當時在南方南唐宮廷中的一些發展。或許也因為隱逸風氣之流行，南唐的君主很有趣地表現了對此種隱逸生活的高度嚮往。宮廷畫家如董元、衛賢等都為其作過以隱為主題的山水畫。現存紐約大都會美術館(The Metropolitan Museum of Art)的傳董元《谿岸圖》(圖15)與北京故宮博物院的衛賢《高士圖》即是這種例子。它們的

33 Kiyohiko Munakata, *Ching Hao's Pi-fa-chi: A Note on the Art of Brush*, p. 55.

34 荆浩，《筆法記》(中國書畫全書本)，冊1，頁6。



圖15 五代 (傳)董元《谿岸圖》
(The Metropolitan Museum of Art藏)

畫意，可歸之為「江山高隱」³⁵。在結構上，它們都有清晰的近、中、遠的三段式概念，但畫意的表達則賴前方之隱士家居，與其後如屏風般聳立的瑰奇山體的並置，以喻隱士之高風。南唐的君主當然無法像荆浩真正地實踐一種隱士生活，但仍可標榜「心隱」，而以山水畫來呈現他們與自然契合關係的企盼。他們在此所扮演的角色，可說是為「觀眾參與」在山水畫早期發展階段所具之重要性，提供了具體而難得的例證。這在後來北宋的發展中，便有更明顯的表現。

較之《谿岸圖》更為接近文獻中荆浩山水畫形象的作品，應是傳為荆浩門生關同所作之《秋山晚翠》（圖16，臺北，國立故宮博物院藏）。此立軸山水曾經後世修裱，現狀已非原貌。最近故宮進行較仔細的檢視，發現兩處重要的填補，一為連接下部巨石與中央右方岩壁的輪廓線，二為上方主峰旁露出的三角形屋頂。前者係在原絹上劃過原有的破洞，可知為後添；後者則出現在山峰稜線之上，該處之絹全非原有³⁶。在去除這兩處添補後，此畫原觀其實很像富平之山水壁畫，但較之顯示了更清晰之中軸式的三段空間結構概念。其前景以水邊巨石及表示秋天的黃葉樹為主，中景則是兩邊崖壁所夾出之山谷，再上有兩層直立山峰組成的遠景。山壁之間則有瀑布順著中軸線，貫穿三段落，由遠方轉折而下，直至前景，由巨岩旁流入畫面最前緣的水域。由山石的質面描繪來看，《秋山晚翠》也與有類似清晰三段結構的《深山棋會》頗為接近。他們之間的差別主要在於物象的豐富度，以及相互位置經營之技巧性。《秋山晚翠》的作者顯然具有高一等級的描繪功力，又與荆浩曾作之山水有若合符節之處，將之歸為關同名下，應可稱合理。

35 石守謙，〈風格、畫意與畫史重建——以傳統董元《溪岸圖》為例的思考〉，頁11-14。

36 參見陳韻如，〈《秋山晚翠》解說〉，見林柏亭主編，《大觀——北宋書畫特展》（臺北：國立故宮博物院，2006），頁29-31。



圖16 五代 關同《秋山晚翠》
（臺北 國立故宮博物院藏）

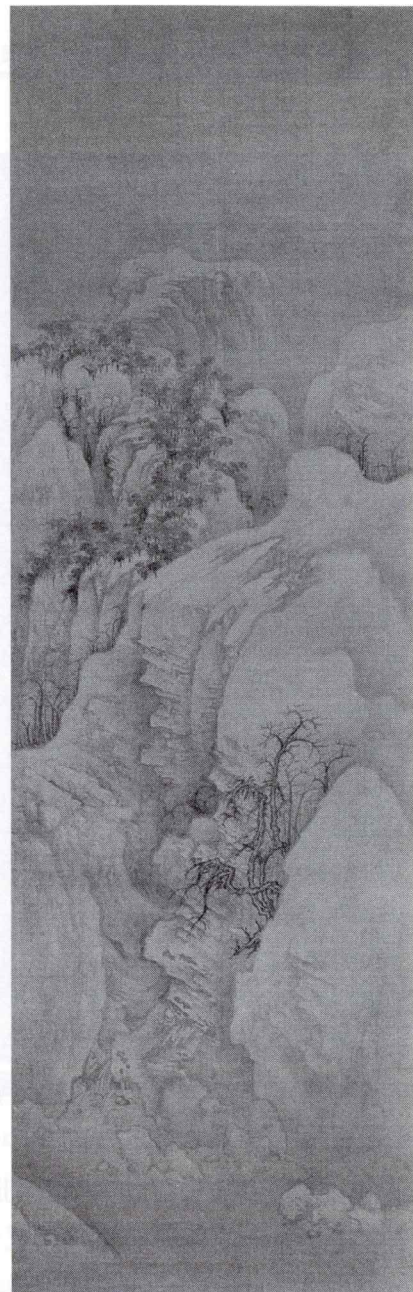


圖17 宋 傳郭熙《幽谷圖》
（上海博物館藏）

《秋山晚翠》雖無松樹或山居等與隱士相關的形象，但其畫意仍在表達山水之隱逸意涵。它的重點在於中央之幽谷；其由巨石左側之小徑入，上方則接瀑布之流注，以及雲氣之上峭峰的屏障。相似之幽谷意象也在稍晚之《幽谷圖》（圖17，上海博物館藏）上見到。該畫原歸在郭熙名下，近年則由 Richard Barnhart 重新訂為11世紀末復古畫家王詵的作品。《幽谷圖》可能意在傳達某種貶謫經驗中形成的荒放、鬱結情感，其山水因而呈現一種「途窮」之象³⁷；而《秋山晚翠》則較為質樸，沒有那麼個人化的抒情；但兩者對此以山谷為焦點的山水幽深意趣，皆有同等的重視。《秋山晚翠》還運用在三段中斷續出現的步道，一方面強化其「幽深」之意象，另一方面也標示此境之可及性。這個以幽深為旨的山水景觀，正是力求避世隱者的內心寫照。在此，山水即是隱士本人，畫中不必再有其形象的重複，樓觀的仙界意符也顯得多餘。在荆浩致大愚詩中，他所畫的隱士山水圖就完全沒有涉及這兩個形象。

四、行旅山水與宋初士大夫之參與

如與《秋山晚翠》相較，北宋初期山水畫中的人物活動及樓觀等細節，可見明顯地增多起來。其中描繪行旅活動於山水之中的圖畫，可說是最具代表性的新現象。范寬的《谿山行旅》（圖18，臺北，國立故宮博物院藏）以及燕文貴一派畫家所作的數幅不同形式的山水，都是以行旅活動來引導觀者進入畫面之中。《谿山行旅》中的崇高主峰雖是畫面主角，但下方橫過畫面的行旅則起著重要作用，將前景的現實性與可及性作了提升。它的第二個作用又在於與直立主峰的崇高絕俗，形成對比。

37 Richard Barnhart, "Landscape Painting around 1085," in Willard Peterson, Andrew H. Plaks and Ying-shih Yu eds., *The Power of Culture: Studies in Chinese Cultural History* (Hong Kong: The Chinese University Press, 1994), pp. 195-205.



圖18 宋 范寬《谿山行旅》
臺北 國立故宮博物院藏



圖19 宋 燕文貴《谿山樓觀》
臺北 國立故宮博物院藏

後者的精神性又另以雲氣及峰旁隱於林中，不得路徑而入的樓閣予以強化，那是來自於如《深山棋會》那種仙山圖的慣用手法。仙山圖畫的是非人世的樂土，隱士山水雖出自人間，但強調隱士的出世行為，其山水空間的理想性高於現實性。《谿山行旅》則是藉由俗世習見之行旅活動，進入另一個非屬平常經驗的，令人讚嘆的自然空間。它不在為某特定景

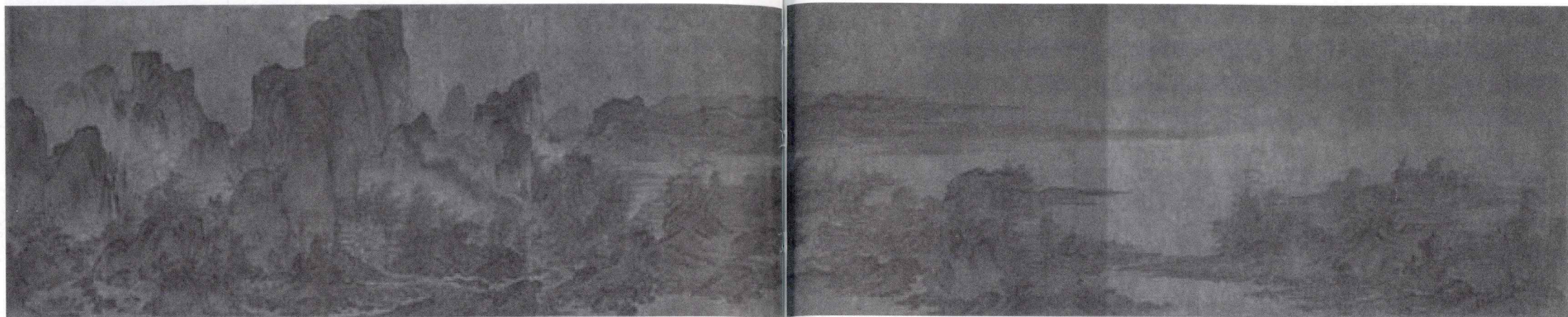


圖20 宋 燕文貴《江山樓觀》
(大阪市立美術館藏)

觀作單純的描繪複製，而是在談人與自然的相遇，對自然中所涵蘊力量的再發現。

爲了要與山的巨大與高聳作對比，行旅的人與動物便被畫得極小。雖不起眼，卻極爲重要。傳燕文貴的《谿山樓觀》(圖19，臺北，國立故宮博物院藏)也以如此的行旅隊伍在前景出現，來開始向觀眾展現他的山水景象。這幅畫有若干後人添補處，但大致上仍保留著原來的架構，可供推敲其畫意。它的重心仍在中軸線上排列，而主角位置則由高山與深谷共同擔任，且各自層次較多而分明，顯示著瑰麗的景觀。畫中的物象也較《谿山行旅》更爲豐富。除了瀑布與樹木之變化外，兩處莊園與宮觀建築更是作了相當仔細的交代。兩處莊園位於山邊水際，係作爲行旅之終點，也將人對自然之嚮往作了具象化的提示。宮觀建築也被描繪得頗具規模，一在中景深谷上方，可供下瞰，另一則位於遠景高峰之下，可供仰望。兩者一方面爲高山與深谷的精神性予以標示，另一方面也爲觀者選擇了最佳位置，很具象地引導著人與自然互動的進行。

另件傳爲燕文貴所作之《江山樓觀》(圖20，大阪市立美術館藏)也採取同樣的角度，但景物的變化更多。該畫爲此時罕見的紙本手卷，全長有161公分。這個新的橫長形式其實很適於盡情地表現行旅出現之近景的豐富內容。此時一般之行旅山水大都在人物活動的數量及類別上有所限制，一方面是立軸形式的約束，另一方面則是避免喧賓奪主，混淆了山水畫的主要旨趣。然在此卷上，燕文貴似乎不太有所顧忌。不僅行旅之組別增多，而且活動各異，有步行者、騎行者外，還有舟行者；所經之處的景物除民居有各種不同等級建築之變化外，還有依環境而設的漁村、水閣及山莊等不同形態。最末段的莊園甚至還安排了驟雨中歸來的旅人一景，最爲別致(圖21)。它的描繪，配合著處於風動中各種樹木的交代，正是意在表達山區中山雨欲來時的氣候變化。而相較於卷首漁村水域的平靜，卷尾此景則又點出了一種出乎意外的趣味，爲山區行旅的現實經驗，特予戲劇性的注解。當然，《江山樓觀》的遠景崇山峻嶺，仍有不可忽略的意義。在雲氣之烘托中，後段主山在一區富麗之大規模

宮觀的搭配之下，仍像過往仙山圖傳統那樣地展現著它具精神超越性的形姿。它在近景所鋪陳的豐富人間意象的並置之下，顯得更崇高，也更易親近。距燕文貴時代不遠的劉道醇曾對燕文貴之山水評曰：「景物萬變，觀者如真臨焉。」³⁸正是針對此種畫意而發。



圖21 宋 燕文貴《江山樓觀》局部

由行旅山水所代表之畫意的新發展，意謂著有一批具有類似經驗的觀眾的出現。他們之中，又以士大夫最值得注意。宋代的政治，一改唐末五代之流弊，力行中央集權。其運作最主要依賴一批經過科舉考試選拔出來的文官來執行政策。他們的仕宦活動，可說實際上是一種以首都開封為定點的出入往返，因為在其體制之中，所有的地方官員基本上都

38 劉道醇，《聖朝名畫評》（中國書畫全書本），冊1，頁453。

屬差遣性質，而由中央文官出任。在首都任職的官員也罕有永駐的；不論升遷或貶謫，總要外調之後再求召返，如此出入三、四次，幾乎是仕宦生涯中的常態。他們因此成為最富旅行經驗的階層，而也較他人更有條件發展對各種山水的欣賞。10世紀末的詩人王禹偁曾仕至翰林學士，但也多次被貶；他便曾自言：「平生詩句多山水，謫宦誰知是勝遊。」³⁹為自己頗負盛名的山水詩作了註腳。對於這批新興的菁英分子而言，如范寬、燕文貴的山水畫，一定顯得特別親切。與之相較，皇室雖是大多數山水畫家的雇主，但在王朝初期這段時間中，似乎沒有顯示較高的興趣。燕文貴之被召入宮廷，並非因其如《江山樓觀》的水墨山水才能，而係為了製作1014年建成之玉清昭應宮的壁畫，那基本上還是道教人物敘事畫為主的工作⁴⁰。范寬據說活到1020年代，生前往來於開封、洛陽兩個大都會之間，早已享有盛名，但他則根本未曾得到進入宮廷服務的機會⁴¹。

宋初士大夫支持、推動山水畫的例子中，最著名者當推學士院中的重新布置。根據小川裕充教授之研究，唐代翰林學士院中已有「畫堂」之設，中有山水樹石圖。宋太宗時對學士院亦特別眷顧，有御書「玉堂」之賜。當時最受太宗寵信之翰林學士蘇易簡即在992年左右，命南唐入宋畫僧巨然在玉堂後之東西二書閣作壁畫《煙嵐曉景》。三十多年後，於1025-1031年間，在翰林學士宋綬的主導下，又由文臣畫家燕肅在玉堂內作山水屏風。這兩組山水畫，據文獻，似皆與李成畫風有關，但實際如何，因無跡可尋，不得而知。不過，有一點尚可確定，它們已非唐代的那種樹石圖，而已是宋代的新貌山水⁴²。現存美國克里夫蘭美術館

39 王禹偁，〈聽泉〉，《小畜集》（四部叢刊本），卷8，頁5下。

40 鈴木敬，《中國繪畫史》，頁254-260。

41 郭若虛，《圖畫見聞誌》，頁482。

42 小川裕充，〈院中の名畫〉，《鈴木敬先生還曆記念・中國繪畫史論集》（東京：

(Cleveland Museum of Art)的傳巨然《溪山蘭若》，雖無法確認為當時玉堂中之山水，但其中煙嵐、寺觀顯為表現之重點，或可提供作為推測巨然的玉堂山水之用。

或許是因為學士院所起的帶動作用，此時朝廷中其他官署也開始使用山水畫。燕肅除了在學士院作山水外，也在刑部與太常寺繪製山水，那兩個部門都是燕肅服務過的地方⁴³。這兩件官署作品，可能是燕肅自願提供，更有可能為其他長官所授意，但無論如何都透露出士大夫在此種事務上所擁有的高度自主性。他們對於辦公空間如何裝飾，選哪一位畫家，甚至對畫的類別、風格與畫意，都可作主，不待皇帝許可。這對山水畫在當時，尤其是開封地區的發展，無疑提供了良好的氛圍。

除了官署之外，中央官員的居所中也開始出現山水畫的裝飾。據郭若虛的報導，燕肅除了在官署外，自己家中亦有山水畫壁。這實在不止是因為燕氏本人的專長與愛好，也是由於當時在士大夫間興起的新風氣而出現的。唐代之時雖也有士大夫私宅中使用山水形象圖繪的例子，但畢竟不多，遠遠不能與寺觀者相提並論。但在北宋初期，卻出現了相當可觀的作例。除了燕肅外，宮廷畫家燕文貴也曾為呂夷簡(1029年升任宰相)的宅第作大廳的山水屏風。與燕文貴同在真宗時圖畫院相友好的陳用志，據劉道醇的記載，則在文彥博宅中有《出雲山水》壁畫。該畫應為劉道醇所親見，是高丈餘的巨幅，表現出「宛有不崇朝而雨天下之意」⁴⁴。此畫雖不可得見，但可能企圖描繪雨前的山景，倒令人不得不想起其友燕文貴現存大阪之《江山樓觀》末段的山雨欲來之意象。文彥博在宅中以此為壁，尚有另層涵意。所謂的「雨天下」，亦可理解為士大夫服務社會，造福天下眾生之意，是官員應有之政治理想，也是他們

(續)

吉川弘文館，1981)，頁40-57。

43 郭若虛，《圖畫見聞誌》，頁477。

44 劉道醇，《聖朝名畫評》，頁454。

在退朝公餘時必須進行的修養工作的核心。當時另一名臣魯宗道在朝以盡忠職守著稱，下朝歸私宅，則「別居小齋，圖繪山水，題曰：退思岩」⁴⁵。看來文彥博宅中的山水與魯宗道的「退思岩」都有著類似的用意。由此回想蘇易簡與宋綬等翰林學士之命畫家在學士院作山水，其意也不僅在裝飾而已。它們更積極的意義應在於激勵心志之修養。學士院雖號稱「人世之仙境」，但並不容許任何一個成員在工作及精神上有所懈怠。

五、林泉之志與北宋中葉的山水畫

作為中央政府文官活動空間構成要件的山水畫，其在宋初的發展，除了士大夫由具體行動予以支持外，他們在文字上的論述也起著重要的作用。士大夫以「胸中丘壑」來標榜其人格，早已形成一個古典的傳統。這在宋朝建立以來，由於士大夫在政務上權責的日益加重，似乎也相對地有被再加肯定的必要。山水詩的逐漸興盛，便是在這個脈絡中值得注意的現象。當時以翰林學士為核心的開封文化圈中，即有許多出色的山水詩，表達著他們對山水景物的體會。在此，徐鉉〈題伏龜山北隅〉是一個很有啟發性的例子。其詩云：

茲山信岑寂，陰崖積蒼翠，水石何必多，宛有千巖意；
孰知近人境，旦暮含佳氣，池影搖輕風，林光淡新霽；
支頤藉芳草，自足忘世事，未得歸去來，聊為燕居地。⁴⁶

45 郭若虛，《圖畫見聞誌》，頁493。

46 徐鉉，《騎省集》(文淵閣四庫全書本)，卷3，冊1085，頁23。此詩曾被方聞教授在討論《夏山圖》時所引用，見Wen C. Fong, *Summer Mountains: the Timeless Landscape* (New York: Metropolitan Museum of Art, 1975), p. 64.

由山水佳景來忘卻世事，滌淨心靈，恢復林泉之志，進而以之為暫時無法自公務中解脫之心靈的寄託，這是時為翰林學士之徐鉉的山水感懷。解官的「歸去來」願望成為林泉之志的轉化表達，而在現實中的不能如願，則以巧妙的方式加強著作者林泉之志的強度。這在宋初的士大夫之山水詩中，逐漸成為一種論述的範式。稍晚於徐鉉的另位翰林學士王禹偁在其名作〈村行〉一詩中，也有相近的表達：

馬穿山徑菊初黃，信馬悠悠野興長，
萬壑有聲含晚籟，數峰無語立斜陽；
棠梨落葉胭脂色，喬麥花開白雲香，
何事吟餘忽惆悵？村橋原樹似吾鄉。⁴⁷

此詩前半描寫行旅中所見山水風光，頗似如范寬、燕文貴的行旅山水畫。但至末聯則轉為惆悵，且以懷鄉來指示此行乃與公務有關，而暫時無法歸去；這個令人惆悵的現實也反過來凸顯著他的林泉之志。

這種山水詩的意涵，因與作者情境的結合，對林泉之志的表達，便較一般泛泛而言者，更為親切而具深度。因此，在像開封、洛陽那種政治中心地區的士大夫圈中，它便逐漸地形成一種流行。而大約自1040年代始，這種風氣已能清楚感覺。此期之重要詩人梅堯臣可說提供了極好的例子。他的〈東溪〉即在寫舟行所見：

行到東溪看水時，坐臨孤嶼發船遲，
野鳥眠岸有閑意，老樹著花無醜枝；
短短蒲茸齊似翦，平平沙石淨於篩，

47 王禹偁，《小畜集》，卷9，冊1086，頁11下-12上。

情雖不厭住不得，薄暮歸來車馬疲。⁴⁸

詩的前三聯寫景如畫，末聯則發「住不得」的困於現實的感嘆。這正契合著他出名的「必能狀難寫之景，如在目前，含不盡之意，見於言外」的詩論。詩中的「不盡之意」在此即全在末聯，而其面對自我之林泉之志的複雜情緒，則是其深層的基調。

梅氏在開封的同僚，尤其是服務於館閣翰苑的文臣們，也都有此風。他們對山水畫的題詠，因此也出現這種特別的調性。在學士院中原存有的山水畫，此時便以較高的頻率成為學士們題詠的對象。我們今天可以讀到的針對學士院巨然、董羽、燕肅等壁畫的題詩，大部分都出自此期，其中在1040年代兩度出任翰林學士的宋祁，便對三者都有詩作，可以讓人想見他們熱衷之程度⁴⁹。可能就是受到這種熱情的感染，文臣們似乎更積極地命畫家在其他官署中作山水畫。以名臣富弼而言，即曾命許道寧於1040年左右在度支使司、鹽鐵使司等官署中分作《山水》、《松石》兩件山水⁵⁰。此兩件許道寧山水於1051-1052年間也得到在集賢院任職之劉敞的詩詠，其中之一〈題度支廳事許道寧畫松石，呈彥猷、鄰幾、直孺〉的結尾作：

吾廬若辨此，軒冕本不賴，
願從二三子，相與駕言邁。⁵¹

劉敞的這兩首詩稍後也請梅堯臣依韻和之。而由劉詩的詩題還可得

48 梅堯臣，《宛陵先生集》（四部叢刊正編本），卷43，冊43，頁367。

49 宋祁，《景文集》（文淵閣四庫全書本），冊1088，頁194，196。

50 梅堯臣，《宛陵先生集》（四部叢刊正編本），卷18，冊43，頁153。

51 劉敞，《公是集》（文淵閣四庫全書本），冊1095，頁483。

知：他當時即將詩呈給三位同事友人，所以可以合理推測，他的這組詩作至少得到了四組唱和的回應。如此現象足以令人一窺當時士大夫圈中該風氣的蓬勃。而在此文字的論述情境中，許道寧的山水畫亦得以獲取高度的聲望。曾任相職之張士遜便曾令許氏在其宅作壁畫及屏風，並以「李成謝世范寬死，唯有長安許道寧」來推崇他⁵²。張士遜之評語，在劉敞的詩中也有呼應，並經由士大夫的熱烈論述，普為人知。劉道醇於1056年寫《聖朝名畫評》時，便已將此事載入許道寧之傳中。

除了推升聲望，這些文臣觀眾對於在山水畫中尋求個人林泉之志的慰藉之文字論述，是否對如許道寧者的風格發展也產生具體的作用？這是一個值得注意的問題。現存兩件被多數學者接受為許道寧的作品，正好一早一晚，恰可供檢視之用。京都藤井有鄰館的《秋山蕭寺》，一般認為係其早年「始尚矜謹」，學李成風格的作品。它也是行旅山水的表現，在畫意上則以豐富的物象接近著燕文貴的《江山樓觀》。另件《秋江漁艇》（圖22，The Nelson-Atkins Museum of Art）則頗合於文獻中所說「老年唯以筆墨簡快為己任」的概括，可以將時間訂在1050年左右⁵³。在此卷中，許道寧持續地使用范寬、燕文貴那種極小的人物活動來標示前景之行旅及行旅所見，只是江上漁艇細節更形豐富，呈現了各種划船、捕魚的動作，甚至有飲酒高歌者，真是一片理想的漁樂天地。這是吸引著行旅者（及觀眾）的第一個層次。中景數峰挺拔，崖壁峻峭瑰奇，旁有亭台樓閣隱於壁後，在與右端下角坡岸的秋林、酒店對比之下，更顯其超俗的氣勢。此為畫意的第二層次。而在卷之左中右三段又有溪流曲折逶迤，順著坡腳的交錯弧線，開向遠方，更增加了山水的韻律感與整體壯闊幽深之意象。這三個層次的表達最後則統攝於雨後清淨氛圍的籠罩

52 郭若虛，《圖畫見聞誌》，頁482。

53 曾布川寬，〈許道寧の傳記と山水様式に関する一考察〉，《東方學報》512（1980）：484-488，491-492。

下，不僅崖面濕潤泛光，且有清瑩水氣漫渙其間，再添一層迷人的生氣。如果說燕文貴的山水依賴著多樣的景物，來使觀者有真臨之感，許氏此《秋江漁艇》則在多變的景物外，更以此迷人之生氣，意欲將觀者融入那個江山漁樂的世界之中。如此的表現，可謂是梅堯臣所謂的「不盡之意」，也讓人想起稍後郭熙在《林泉高致》中所說的「秋山明淨而如妝」的意象。許道寧的改變，如說多少受到了文臣的帶動，並不意外。

許道寧的《秋江漁艇》並非孤例。屈鼎的《夏山圖》（圖23，紐約大都會美術館）也是約1050年所繪，原傳為燕文貴之作，後經方聞的研究，改訂為師法燕氏的屈鼎⁵⁴。《夏山圖》確有燕文貴流派的風格，也與大阪的《江山樓觀》共用許多母題，畫的也是行旅引導之下的人對自然之再發現。但是，兩者之間也有重要的差異。《夏山圖》更精心而細緻地營造屬於夏日的氣息。在各段空間中隨處散布的林木，不僅形式變化多端，且在煙氣之掩映中，特別顯其茂盛、蒼翠之感；充沛的流水與豐富且濃淡不一的雲霧，則將山峰烘托出一種其他時節所無的豐滿、秀麗之態。畫面左下角正向路旁神祇跪拜的旅人（圖24），似一方面對上天的豐盛賜予表示感恩，另一方面則向后土祈求此行目的之圓滿如願。位於畫中山水空間之入口處，這位旅人其實正是畫家與其所設定觀眾的投射。他一方面讚美著夏山之美，同時也迫不及待地正要投入其中，遂其平日不可得，但又「夢寐在焉」的林泉之志。屈鼎此畫之主人不知為誰，但此種表現的支持、推動，仍與士大夫有關。文獻上曾記他為1048-1053年間任相職的龐籍作宅中之屏風山水，可見他的活動也與許道寧同一模式⁵⁵。《夏山圖》畫意的表現，應該也與開封士大夫視山水畫為其林泉之志的抒解的文化脈絡有關。

54 Wen C. Fong, *Images of the Mind*, pp. 15-17.

55 郭若虛，《圖畫見聞誌》，頁482。

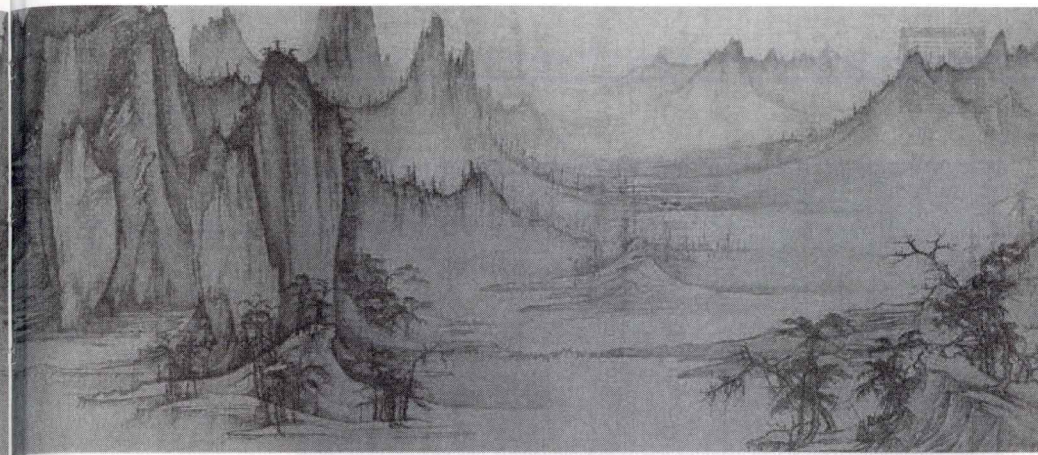
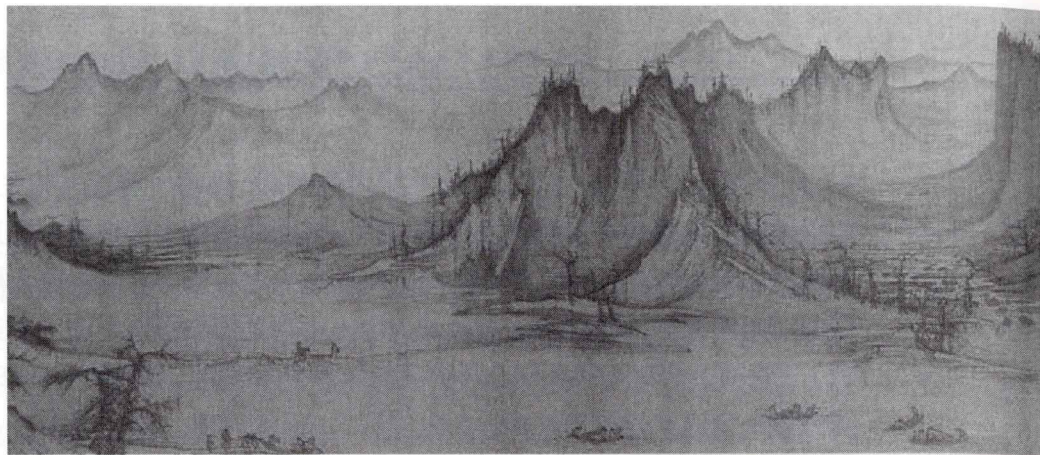


圖22 宋 許道寧《秋江漁艇》
(The Nelson-Atkins Museum of Art藏)

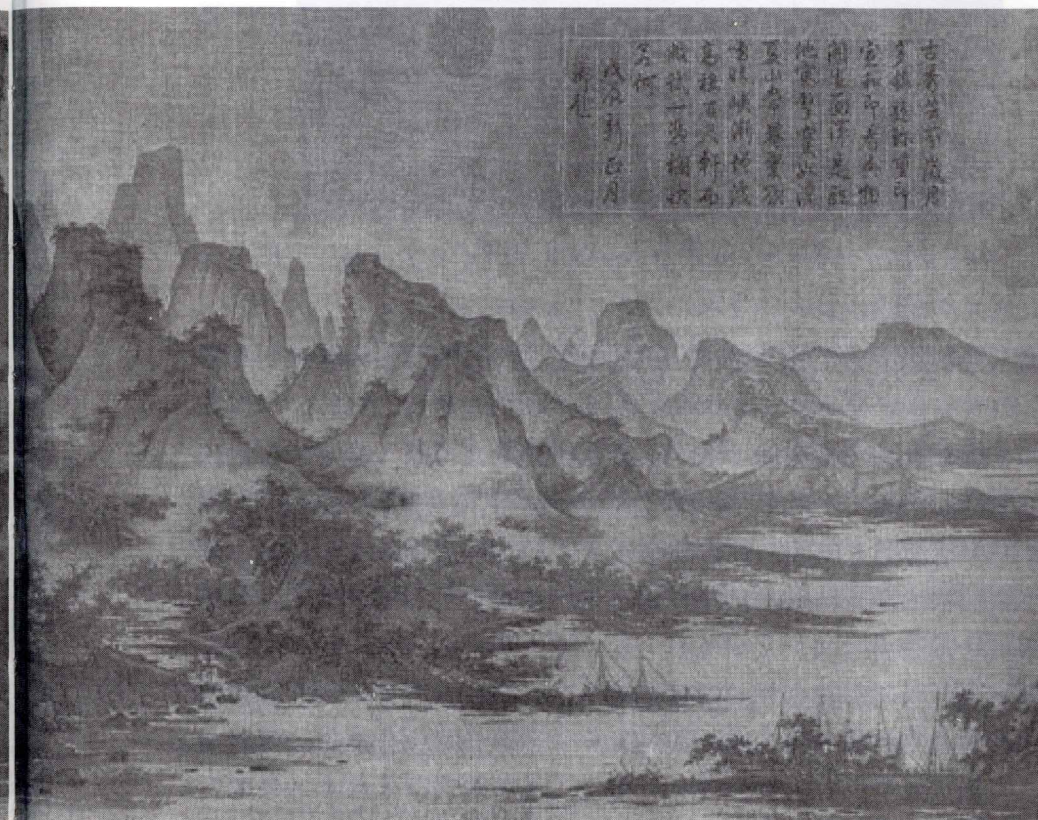


圖23 屈鼎《夏山圖》
(The Metropolitan Museum of Art藏)



圖24 屈鼎《夏山圖》局部

開封等政治中心的士大夫們，雖然不是北宋山水畫發展的唯一動力來源，但是，較諸宮廷而言，他們表現了更積極的參與。對於山水畫於此期間在畫意上的大幅進展，他們不止是被動的支持者，後來也反過來成為主動的形塑者。1040-50年代中許道寧與屈鼎的成就，如無他們的參與，實則無法想像。而稍後由郭熙所代表的11世紀後半的山水畫另一高峰，也須有賴此期的前發之功。郭熙在《林泉高致》起首時曾為山水畫作了如下之定義：

君子之所以愛夫山水者，其旨安在？邱園養素所常處也，泉石嘯傲所常樂也，漁樵隱逸所常適也，猿鶴飛鳴所常觀也，塵囂韁鎖此人情所常厭也，煙霞仙聖此人情所常願而不得見也。直

以太平盛日，君親之心兩隆，苟潔一身出處節義斯係，豈仁人高蹈遠引，為離世絕俗之行，而必與箕穎將素黃綺同芳哉？白駒之詩、紫芝之詠，皆不得已而長往者如。然則林泉之志、煙霞之侶，夢寐在焉，耳目斷絕。今得妙手鬱然出之。不下堂筵，坐窮泉壑，猿聲鳥啼，依約在耳，山光水色，幌漾奪目，斯豈不快人意，實獲我心哉。此世之所以貴夫山水之本意也⁵⁶。

如此設定的山水畫之價值，實際上是在前期畫家與其士大夫觀眾所共同建立的。

六、11世紀後期至12世紀前期的帝國意象

《林泉高致》中所敘的山水畫價值可說是以文中「太平盛日」為前提而發。這個「太平盛日」的意象在郭熙自己完成於1072年的《早春圖》（圖25，臺北，國立故宮博物院藏）中便有著清晰而有力的表達。它的這個層次表達雖與前期的「林泉之志」仍有承繼關係，但明顯地在重點上有所轉移，更緊密地呼應著神宗以後趙宋帝國力圖革新的整體政治氛圍。

《早春圖》最引人入勝者為其巨大山水構圖中的春景生氣。在這高達158公分的立軸中，順著中央軸線緩緩以蜿蜒的方式向上布列的岩石、巨松、主山及遠峰，構成一個充沛的氣勢，並以左右方向後延伸空間感之營造，創造了一個山水畫史迄今為止最為撼人的山水空間。它的樹石、山體形象也配合著主體動勢，在前中後三個段落中的三角形結組之穩定性中，各自以奇矯的造形表明著它的內在能量。郭熙充滿變化的水墨技巧在描繪這些形象時，也發揮了傳達這種既穩定又充滿動態感

⁵⁶ 郭思編，《林泉高致集》，頁573。



圖25 宋 郭熙(1072)《早春圖》
(臺北 國立故宮博物院藏)

的作用。他不僅利用變化不定的線條去處理各種形狀岩體的輪廓，而且以濃淡、乾濕程度不同的擦染混合施之於山與岩的塊面上，營造出一種近似光線反射之效果。濕潤的煙氣籠罩，更進一步讓此種光影效果顯得微妙而靈動。《林泉高致》中記錄了郭熙對他自己稱之為「早春曉煙」畫格的說明：「驕陽初蒸，晨光欲動，晴山如翠，曉煙交碧，乍合乍離，

或裂或散，變態不定」⁵⁷，他的所指不一定就是此《早春圖》，但所欲捕捉、圖現的「早春」山水質感則完全一致。

在如此充滿豐富形象、空間、光影變化的春景形象中，除了「生氣」之外，「秩序」是另一個表達的重點。全幅山水的構圖可以說是以交會於中景的十字結構為根本，而向各方作延伸的安排。位居正中的兩株巨松，配合著中景的巨巖與後方高聳的遠峰，成為全畫最自然的視覺焦點，並起著統率其他物象的作用，分別規範著它們周遭樹木、岩體、峰巒的大小、姿態與位置。如此的安排透露出一種對形象間秩序感的強烈需求，它甚至可以被視為整個以中軸巨松、主峰為主之畫面的內在指導原則。一旦有了這種秩序感，自然山水的「理想性」便得以向人展現，那也就是思想家們所追尋的「道」。值得注意的是：《早春圖》中這個秩序感的營造，大半依循著一個「主從」關係的原則而來，顯然是借用政治倫理架構為比喻。《林泉高致》中論及山水畫面中的秩序即言：

大山堂堂為眾山之主，所以分布以次岡阜林壑，為遠近大小之宗主也。其象若大君赫然當陽，而百辟奔走朝會，無偃蹇背卻之勢也。長松亭亭為眾木之表，所以分布以次藤蘿草木，為振挈依附之師帥也。其勢若君子軒然得時，而眾小人為之役使，無憑陵愁挫之態也⁵⁸。

以理想狀態下政治秩序為比喻的山水形象安排，讓《早春圖》的畫意產生了另外一些層次的表達。它那以「眾木之表」的亭亭長松為主的前景，不再描繪如《谿山行旅》或《秋江漁艇》中所見的行旅隊伍，而

57 郭思編，《林泉高致集》，頁585。

58 郭思編，《林泉高致集》，頁575-576。

代之以巨石左右兩個漁家點景。右方兩個一老一少的漁夫正在撐篙、起網，左方一位漁婦及三名兒女方離舟登岸，隨一隻小犬向僅露一角的茅舍行去，那應當就是這個漁人家庭的家屋。他們的方向性很強，都指向畫面的中軸，一方面是面對如君子的巨松，另一方面也以位於巨松之下的家屋為目標。他們與亭亭長松共同組成一個在君子治理下，以漁家為代表的理想基層庶民生活的秩序，這可以說是《早春圖》中第一個層次的存在。在此之上的中景則為第二層次的表達。過去山水畫中帶領觀眾進入畫面的前景行旅隊伍在此被移到中景左方；藉由三段山徑的擺置，行僧、士人及一般山客似乎作為不同身分的代表，一起向中央主峰及其後的更深空間行去。他們的目的地很清楚地指向主峰右側的樓閣建築群，它不僅有相當廣的範圍，建築體也顯得繁複而講究，顯然不是一般民居，而像是如寺觀一類標榜「出世」勝概的處所。它的「出世」性格也藉由稍前方的無人小亭之符號予以定義。這基本上是延續了以往行旅山水的做法，但進一步作了一些調整。它的這段帶有追求出世精神的行旅已不作單純的橫向鋪排，而有向中央主峰聚焦的強烈傾向；它的高光、嵐氣的掩映，也配合著強化了作為主角的表現。這是被比喻為「大君」的神聖形象，而它的存在正是在說明著如此精神之旅所以得被實踐的根本原因。《早春圖》中最高的建築群則位於遠景主峰的左側山谷，隱沒在山嵐的虛無飄渺中。它的形象與位置，藉由與中景者的對照，意在引發仙境山水的聯想，也藉之暗示著作為「天子」的理想「大君」的神格本質。在此意旨的引導下，主峰往後的數個折轉延伸，在雲氣之中遂顯得有飛龍在天之勢。如此的處理，便將單純的遠景轉化成超越人世的仙界，而與聖君的形象合而為一，並由全畫中最高位置，俯視其下的兩層次世界，為之總結了理想秩序之得以運作的內在關鍵。

經過這些人物、山水形象的細緻而精心的安排，《早春圖》既是一幅春景圖像，也是具有天命之理想聖君統治之下帝國形象的完美呈現。

它的完美性，輔之以對自然景觀的豐富描繪，讓它顯得既極為真實，卻也「只合天上有」。像這樣的郭熙山水畫確實極為符合神宗朝銳意革新的政治氛圍，亦很能說明文獻上記載當時朝廷內外殿堂盡是郭熙山水的現象⁵⁹。神宗本人如何看待或使用《早春圖》這樣的帝國山水，我們今日固然無法得知，但由蘇軾一首著名的〈郭熙畫《秋山平遠》〉七言詩中，仍可想像其時君臣上下對此的反應。蘇軾此詩固非針對《早春圖》而發，但它的首二聯則提到讓他印象深刻的另幅在翰林學士院中的《春江曉景》：

玉堂畫掩春日閑，中有郭熙畫春山；
鳴鳩乳燕初睡起，白波青障非人間。⁶⁰

即使不是同一件作品，蘇軾所見的《春江曉景》不僅與《早春圖》一樣，皆畫你我室外所見春日山水，而且也讓觀者興起「非人間」的共鳴。如此之真幻交錯的印象，對蘇軾而言，正是殿堂到處所見郭熙之帝國山水形象的精髓所在。他的這個反應顯然得到了當時普遍的認同，不只他的友人、後輩一再引用唱和，後來郭熙的兒子郭思亦將之錄入他所編的《林泉高致集》（許光凝序於1117年）中的〈畫記〉一節中⁶¹。至於官方的反應，應也與此類同，甚至對其畫中經由物象鋪排而傳達的理想帝國形象畫意，特別深表許可。稍後於1120年編成，而由徽宗皇帝本人掛名的《宣和畫譜》中，便特別介紹郭熙之畫論內的相關部分：

59 這是郭思報導徽宗親口向他說：「神宗極喜卿父」，「神考〔即神宗〕極喜之，至今禁中殿閣盡是卿父畫。」，見《林泉高致集》，頁588。

60 蘇軾，《東坡全集》（文淵閣四庫全書本），卷16，冊1107，頁254。

61 蘇軾友人、後輩對其〈郭熙畫《秋山平遠》〉詩的唱和，可見於陳高華，《宋遼金畫家史料》（北京：文物出版社，1984），頁342-350。郭思錄入《林泉高致集》中，見《林泉高致集》，頁588。

至於溪谷橋約、漁艇釣竿、人物樓觀等，莫不分布使得其所，言皆有序，可為畫式。……至其所謂「大山堂堂，為眾山之主，長松亭亭，為眾木之表」，則不特畫矣，蓋進乎道歟⁶²！

如果不是有如《早春圖》中的具體實踐作參照，這個「進乎道」的讚美，可能根本不會出現在這本代表著12世紀初朝廷藝術見解的著作中了。

《宣和畫譜》中對郭熙帝國意象山水的推崇，意謂著此種山水畫在徽宗朝藝術活動中所占有的正宗地位。李唐作於1124年的《萬壑松風》（圖26，臺北，國立故宮博物院藏）應該就是出自徽宗畫院的此類充滿政治意涵的山水作品。此圖較《早春圖》甚至更為巨大，高度將近190公分，也作近、中、遠三景俱全的全境山水，其中軸亦為各景物布列的基本座標。不過，《萬壑松風》並未使用平遠的做法來營造深入無盡的空間，而將山體似屏障地擋在前景的松林之後，並讓此有瀑流環繞、長松列植其間的谷地成為全畫的第一焦點。松林原有的鮮麗青綠色彩一方面起著加強這個焦點吸引力的作用，另一方面則與後方的高大主峰對照，引導觀者生出仰望之勢。如果按照《林泉高致》中對山與樹的解讀，《萬壑松風》除了是在描繪一個充滿生氣的絕勝松林谷地之外，也在傳達著一種聖君治下政府中人才鼎盛的政治意象。在如此意象中，如《早春圖》中可見的漁人、行旅、樓閣等物象之配合敘述被全部省略，而代之以源自《詩經》的古典的比興手法來進行其中的論述。這讓人不禁想起徽宗興畫學時將《爾雅》等古典經書納入訓練課程之中的舉動⁶³，看來《萬

62 《宣和畫譜》（中國書畫全書本），冊2，頁94。

63 有關徽宗畫學之研究，可參見嶋田英誠，〈徽宗朝の畫學について〉，收在《鈴木敬先生選層記念・中國繪畫史論集》，頁109-150；陳韻如，〈「畫學」之設與宋徽宗朝對技藝的態度〉（未刊稿，2008）。

壑松風》的圖像論述正是呼應了此時期宮廷藝術的新講究。



圖26 宋 李唐(1124)《萬壑松風》

(臺北 國立故宮博物院藏)

如果說《萬壑松風》因為聚焦於聖君治下人才鼎盛的意象，而未及稱頌太平盛世的恢宏氣勢的話，另件完成於1113年的《千里江山圖卷》（圖27，北京，故宮博物院藏）則由該一角度呈現了徽宗的理想帝國山水。這是一卷由當時畫學中一位十八歲的「生徒」王希孟所作的長卷，據其

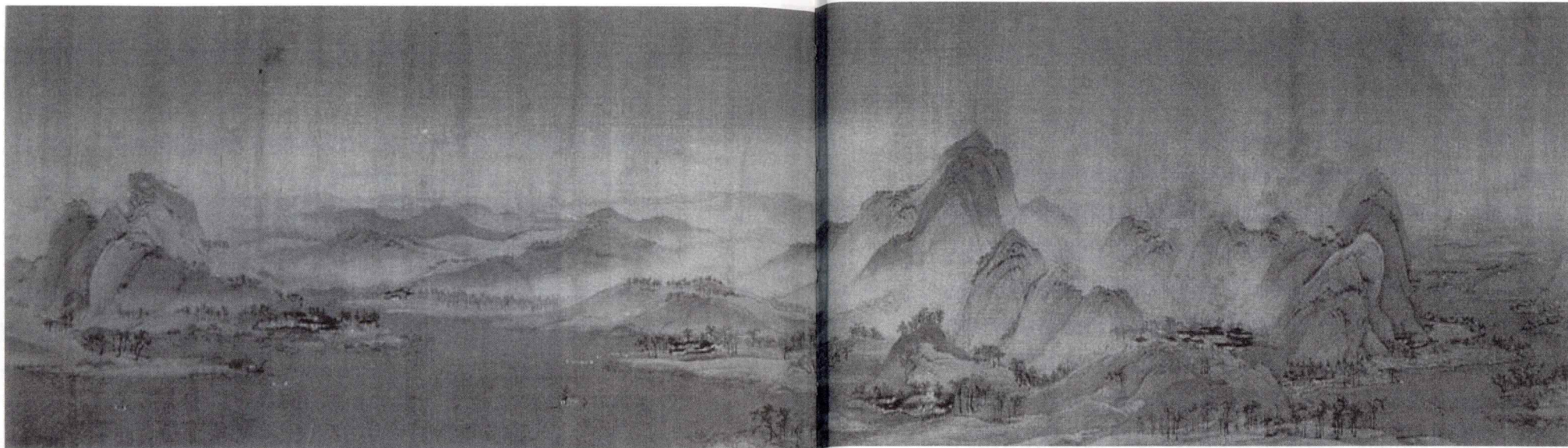


圖27 宋 王希孟(1113)《千里江山圖卷》局部
(北京 故宮博物院藏)



圖28 宋 郭熙(1082)《樹色平遠》
(The Metropolitan Museum of Art藏)

後蔡京跋語，知是王希孟親受徽宗半年指導後完成的力作⁶⁴。正如其畫題所指，此卷山水以橫長的形式描繪了一個廣大空間中的山海交錯的江山全景。它在山體上所使用的鮮麗青綠設色，讓觀者立即想起傳說中唐代李思訓、李昭道的青綠仙境山水。但是，仙境實非本作的主要訴求，藉著全卷中隨處安置的大量各種形式不同、規模各異的人世建築，以及各種從事漁事、行旅、家居等工作的人物點綴，畫家又將觀者拉回到如真可蒞臨的現世之上。眾山雖亦有主從之分，但重點在於鋪陳群山競秀之勢，正如《林泉高致集》中所言：「畫山高者下者大者小者，脊脈向背，顛頂朝揖，其體渾然相應，則山之美意足矣。」⁶⁵而在此「美意」盡陳的山體結組之中，人事的經營位置也充分地透露了作者的苦心。每一處的建築，不論是江岸邊的村落、山谷中的莊園、瀑流上的架閣或跨江而設的橋上樓亭，都占有獨特的空間環境，可說無一處不盡其所能地展現著自己的「美意」。這種在長卷中隨處安排引人入勝之景點的做法，或許多少繼承了早期如燕文貴《江山樓觀》手卷圖繪的傳統，但是卻又與其大不相同地，將這些景觀置於一個更高更遠的鳥瞰視點之下。如此鳥瞰視點之設定，一方面是為了含納最多的景致於有限的畫面之內，另一方面則提供了觀畫者一個超越的位置，得以盡覽其下江山之完美全體。那麼，誰是這個王希孟所設定的觀者？曾經親自指導此畫繪製長達半年之久的徽宗皇帝本人當然是不二人選。在此帝王之觀視下，他不僅看到江山之千里遼闊，也看到黎民生活其間之豐美，更看到現世與仙境之結合，感到他治下的盛世可以化成永恆的燦爛。這無疑是徽宗理想中的江山形象。王希孟雖是這個形象的繪製者，但如要說得更為精確，那實是徽宗借由王希孟之手所呈現的，由他所有，因他而存在的，他的帝國山水。

64 蔡京跋文及全卷說明可見楊新，〈關於《千里江山圖》〉，收在《楊新美術論文集》（北京：紫禁城出版社，1994），頁238-241。

65 郭思編，《林泉高致集》，頁577。

七、瀟湘煙雲與貴游士夫的江湖山水

從郭熙到王希孟的帝國山水雖然得到官方的積極認可，但並沒有完全占據山水畫的舞台。相反地，由於這種帝國山水的高度技巧性與公眾性在北宋政治空間中的強力展示，似乎同時勾起了參與者對於「私」領域心理需求的新重視。大約自郭熙山水大量進駐汴梁的殿堂廳院的1070年代起，另外一種較不以炫技為訴求，較為講究私人情調的山水圖繪在上層階級的社交活動中逐漸形成新的流行，而與帝國山水形成一個幾乎對立的現象。這種不再以政治論述為畫意內涵的「私人性」山水，經常在標題上冠上了「瀟湘」或「小景」的稱呼，在形象上則以煙與雲為主角，呈現著畫家與觀者共同關心的，可以與政治完全無涉的「江湖之思」。

蘇軾雖對翰林學士院中的郭熙山水畫賦詩，而讓此畫在文士圈中出了大名，但是蘇軾的山水題畫詩中引起最多唱和的卻是為郭熙的另件作品《秋山平遠》而作。這幅平遠山水應即是現存美國The Metropolitan Museum of Art的《樹色平遠》短卷(圖28)，作於1082年，為贈給年邁之參知政事、翰林院大學士文彥博致仕返歸洛陽的送別禮物⁶⁶。畫中山水形象與《早春圖》完全不同，既沒有巨大的長松與主峰，也沒有炫目的各種形象的豐富競演，只有左方幾株枯樹伴隨路旁小亭作為旅人文彥博的起點，右方則是一片籠罩在煙氣之中的空曠平遠，兩艘漁舟淡淡地出現在江水之上。後者的矇矓、簡淡的漁人空間實是全畫的重點，以之作為文彥博的歸宿，並以其終能遂其「江湖之思」作為他解官的祝辭。姑不論文彥博解官時的內在心境究竟如何，或者蘇軾、蘇轍、黃庭堅等在

66 將此卷訂為送別文彥博之作，並對當時蘇軾、蘇轍、黃庭堅等人之賦詩酬唱的重建，見Ping Foong, "Guo Xi's Intimate Landscape and the Case of 'Old Trees, Level Distance'," *Metropolitan Museum Journal* 35 (2000): 87-115.

爲之題詩唱和時是否引發著自己遭受貶謫的鬱卒不滿情緒⁶⁷，這種矇矓體的簡淡山水似乎已經成爲當時與帝國形象的大山水景觀相對立的，得以「表示」與政治「完全切割」的生活理想之圖繪形式。而對於這種山水所引發的熱烈題詩論述，也正意謂著當時上層社交圈中所出現的新流行現象。解官歸家固然是古往今來官場之常態，但在北宋中期之後充滿黨爭之政治生態中，以此種解除政治牽掛的江湖生活意象作爲離職士夫的送別禮物，或是作爲隨時有此心理準備的在職官員之情志表達，甚至是對已受貶謫的失意文士所進行之溫馨慰藉，顯然都要比11世紀中葉以前流行的朝隱山水形象來得貼切。

如此對江湖生活形象的興趣，讓北宋後期的文士們重新發現了宋初長沙畫僧惠崇所作小景的迷人。惠崇亦爲出色的詩人，屬於當時「九僧」之一，但至歐陽修時，大多數文壇人士已不復知其詩作⁶⁸。他的繪畫聲名也大概如此，只有到了1070年代之後，才被再度注意，但作品應該已流失不少，《宣和畫譜》中之所以沒有載入惠崇，很可能就是因爲當時天下最富之皇室收藏中根本沒有其作品的緣故。然而，相對於惠崇畫作的稀少及長久的漠視，蘇軾及同時文士卻相當熱情地對之題詠。蘇軾的名句「春江水暖鴨先知」，便是出自他題惠崇的《春江曉景》之詩作⁶⁹。黃庭堅也有數首詠惠崇畫作的詩，其中之一作：

惠崇煙雨歸雁，坐我瀟湘洞庭，

67 當時之「平遠山水」及相關詩文唱和可能帶有強烈的士大夫遭受貶謫的抑鬱情懷，此說請參見Alfreda Murck, *Poetry and Painting in Song China: The Subtle Art of Dissent* (Cambridge and London: Harvard University Asia Center, 2000), pp. 100-156.

68 歐陽修，《歐陽文忠公集》（四部叢刊正編本），卷128，冊45，頁997。

69 蘇軾，《惠崇春江曉景二首》，《東坡全集》，卷15，冊1107，頁242。

欲喚扁舟歸去，故人言是丹青。⁷⁰

詩中不但點出了惠崇小景山水的重要元素—煙雨與歸雁，而且表白了他將之作爲自己「江湖之思」的寄託。

另外，值得注意的是：黃庭堅特將此種以煙雨歸雁爲主的山水與楚地的「瀟湘洞庭」形象等同起來。這意謂著瀟湘一詞已經脫離其原來的地理意義，而成爲泛指能予人江湖之思的煙雨歸雁山水之意象⁷¹。如此之現象亦正反應出當時一種被標作「瀟湘八景圖」山水畫在文化界中開始出現的合適氛圍。根據沈括的報導，這瀟湘山水的新流行是當時文臣宋迪所帶動的：

度支員外郎宋迪工畫，尤善為平遠山水，其得意者有《平沙雁落》、《遠浦歸帆》、《山市晴嵐》、《江天暮雪》、《洞庭秋月》、《瀟湘夜雨》、《煙寺晚鐘》、《漁村落照》，謂之八景。好事者多傳之⁷²。

宋迪的八景現在雖已不傳，但我們仍可由12世紀後半王洪所作的一套《瀟湘八景》試作追想⁷³。它們基本上都是平遠景觀，但重點並不在

70 黃庭堅，〈題鄭防畫夾五首〉，《豫章黃先生文集》（四部叢刊正編本），卷12，冊49，頁106。

71 亦有學者稱之為瀟湘山水之「在地化」與「抽象化」。見衣若芬，〈漂流與回歸——宋代題「瀟湘」山水畫詩之抒情底蘊〉，《中國文哲研究集刊》21(2002)：1-41。

72 沈括，《夢溪筆談》（四部叢刊續編本），卷17，頁4上-下。

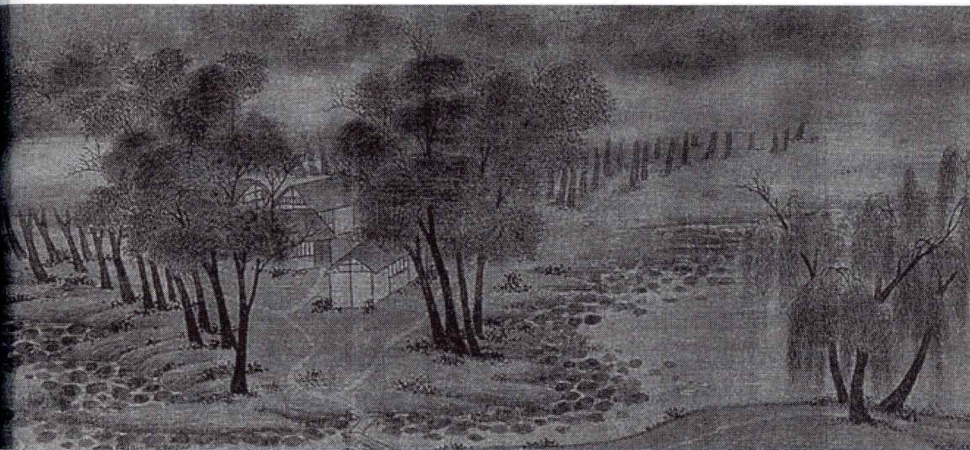
73 王洪此圖現存The Art Museum, Princeton University。對其詳細的說明，見Alfreda Murck, *Poetry and Painting in Song China: The Subtle Art of Dissent*, pp. 203-227. Murck推測王洪此作可能係受南宋初如胡銓那種有不公平貶謫經歷之觀眾委託而製，見其書頁225-227。



圖29 宋 牧谿《遠浦歸帆》
(京都國立博物館藏)



圖30 趙令穰《江鄉清夏》局部
(Boston Museum of Fine Art藏)



無垠的空間延伸，而係以煙雨的朦朧效果占據畫面的主要部分。畫題中看來似應是焦點細節的落雁、歸帆、山市、煙寺、漁村等，在畫面上反而全被煙雨所掩，未作清晰的描繪。對於這種出自李成、郭熙平遠山水模式的瀟湘山水，正如沈括所說的：「好事者多傳之」，得到多方人士的認同與投入論述。不僅在士大夫方面有蘇軾、文同的題詩，後來在佛教界人士中也多有迴響，以「文字禪」著稱之覺範惠洪(1071-1128)便為八景各賦七言詩一首，成為禪僧加入此論述、創作行列的先聲。13世紀中期畫僧牧谿(約1200-1279後)所作的《瀟湘八景》即可作為這個發展的一個代表畫作⁷⁴。如其中〈遠浦歸帆〉(圖29，京都國立博物館藏)所示，平遠的景致更加不顯，完全為煙雨的空濛所取代，位於角落的一些村舍、樹木形象也在朦朧中化約至極端的簡率。它可以說是就惠洪文字禪的圖像再詮釋，也展現了佛門中人在參與此種瀟湘山水後所提供的變貌。

其實，由王洪至牧谿的瀟湘山水在形式上已非平遠山水所能規範。對江湖野居意象的興趣，配合著山水畫中對煙雨的處理，在北宋晚期催生了一些新的構圖模式。以1121年成書的《山水純全集》中韓拙的用語說，它們是「迷遠」、「闊遠」與「幽遠」⁷⁵。這新三遠雖皆云是「遠」，卻非盡指空間處理，而係重在「迷」、「幽」、「闊」等氣氛效果的表達；它們表面上雖有三個名目，但實皆是一種雲煙微茫之景，以中央的空曠水景為主，前後景物則都籠罩在雲霧煙靄之中，模糊了遠近的深度感。在12世紀的山水畫家中，宗室畫家趙令穰的作品最能呼應韓拙所歸納出來的發展。他的《江鄉清夏》(圖30，Boston Museum of Fine Art)便是

74 牧谿此作原為手卷，在傳入日本後被切割改裝成小掛軸，現分存數處。對其原貌之重建，見小川裕充，〈牧谿筆瀟湘八景圖卷の原狀について〉，《美術史論叢》13(1997)：111-123。

75 韓拙，《山水純全集》(畫論叢刊本)，上冊，頁36。

一幅小橫卷山水，不但沒有描繪複雜的山體結構，也沒有多變的樹石造形，只有對近中景的河岸景象作平淡的處理。它的坡渚、樹木雖在溫潤的水墨描繪中顯得清麗優雅，溪中的水鳥也秀穎可愛，但全畫的重點實是在畫水邊林中的村舍，但卻不作具體詳實的描繪，而將之沒入於或濃或淡的煙靄之內，特顯其虛無飄渺之趣。這正是黃庭堅為趙令穰作品所拈出的「荒遠閑暇」本色⁷⁶，也是引發他自己「江湖夢」的所以。黃庭堅在元祐三年秘書省中，曾有〈題大年小景〉二詩，其中之一即云：

水色煙光上下寒，忘機鷗鳥恣飛還；
年來頻作江湖夢，對此身疑在故山。⁷⁷

黃庭堅的反應在當時並非特例，《宣和畫譜》上說趙令穰的這種表現「陂湖林樾煙雲鳧雁之趣」的山水，「雅為流輩之所貴重」，便指出其在貴游士夫之上層階級中深受歡迎的現象。然而，《宣和畫譜》同時也指出趙令穰的山水只是「京城外坡坂汀渚之景耳」，缺乏了「江浙荆湘重山峻嶺江湖溪澗之勝麗」⁷⁸。這就充分顯露了一種偏向如《萬壑松風》、《千里江山》的官方品味對他不甚推崇的消極態度。它雖然不能算是對趙令穰的嚴厲批評，卻也顯示出此種以汀渚村居之幽迷為主調的山水，確與瀟湘山水一樣，同屬一種貴游士夫公餘閑暇之際所發，與帝國政治無涉的江湖夢境。

瀟湘意象的魅力與它在文化界中所帶動的論述流行與米芾在1100年左右時所推動的繪畫新典範也有一種互為表裡的關係。米芾是當時與蘇軾、黃庭堅齊名的評論家，並以對五代宋初江南畫家董元、巨然一派

76 黃庭堅，〈題宗室大年永年畫〉，《豫章黃先生文集》，卷27，冊49，頁308。

77 黃庭堅，《山谷別集》(文淵閣四庫全書本)，冊1113，頁547。

78 《宣和畫譜》，頁128。

「平淡天真」風格之「再發現」，為後世畫史所重⁷⁹。他所提倡的董巨之平淡天真，其實也是一種與瀟湘山水同調，充分發揮「雲霧顯晦」形式特色的「天真」意象。傳世中巨然所作之《層巖叢樹》（圖31，臺北，國立故宮博物院藏），很可能是米芾當時會特加推重的山水作品。這件立軸雖然無法立即斷定為巨然真跡，但近年在其上發現了一方北宋晚期的「尚書省印」⁸⁰，可以推知它在米芾之時已為人視為巨然之作而存在，如說米芾本人亦曾親見，也不奇怪。無論如何，此作物象幾乎全部籠罩於霧氣之中，並因此而模糊了遠近之感，且其山、石與林木皆為造形單純，不作任何奇矯之勢的做法，都讓觀者得到一種與《早春圖》那樣極為講究物象造形、空間距離的山水完全不同的印象。如果再考慮《早春圖》中富含意義的人事點景安排，《層巖叢樹》則又因其除了一條小徑之外毫無相類的人物配置，顯得極為特別。米芾或許即由這些形象與畫意上的觀察，得到此風格之得以歸納為與《早春圖》那種帝國寓意完全相反的「平淡天真」的道理。

79 米芾評董元、巨然文字，見其《畫史》第29、31條。其說後被元代湯垕、明代董其昌所引用。對此二條目的詳細解說，見古原宏伸，〈《畫史》集註(一)、(二)〉，《國立臺灣大學美術史研究集刊》12(2002)：137-142；13(2002)：61-64。古原宏伸以為「米芾事實上是董源〔元〕的發現者、再認識者，這是米芾在中國美術史上達到的最大功績之一。」(頁62)。

80 見陳韻如，《層巖叢樹圖》解說，《大觀——北宋書畫特展》，頁51-53。陳韻如另指出《層巖叢樹》之特點在於「瀰漫著烟嵐的山中景致，卻有如近距離地行走其間才可掌握」，並將其製作時間推測為11世紀後半，本文採用其說。至於「尚書省印」的使用時間，本文採何惠鑑之說，見Wai-kam Ho et al., *Eight Dynasties of Chinese Painting: The Collections of the Nelson-Atkins Museum, Kansas City, and the Cleveland Museum of Art* (Cleveland: The Cleveland Museum of Art, 1980), pp. 15-19.



圖31 宋 巨然《層巖叢樹》

(臺北 國立故宮博物院藏)

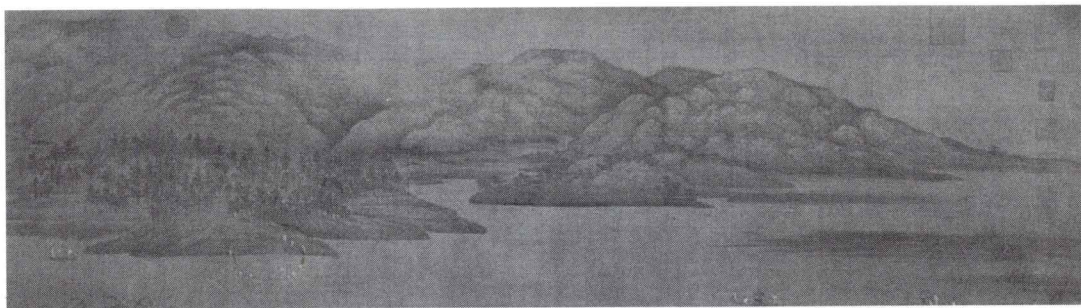


圖32 五代（傳）董源《瀟湘圖卷》局部
（北京 故宮博物院藏）

有了米芾的宣揚，再配合瀟湘意象的流行氛圍，「平淡天真」的董巨山水畫在北宋後期便登上了「唐無此品」，「近世神品，格高無與比也」的歷史新典範之高位。而在此同時，許多傳為董、巨的作品也在公私收藏中「出現」而被著錄、談論，其「盛況」與熱情，也不難想像。現存北京故宮博物院的傳董元《瀟湘圖卷》（圖32）可能就是如此「出現」的一個例子。這件橫幅山水的前景為一點綴了左右坡渚的空曠江面。因為右邊岸上可見數個正在目送一艘上有紅衣官員在內的舟船離去，似乎在敘述著某個故事，曾有學者提議這便是元初趙孟頫見過的董元《河伯娶婦圖卷》⁸¹。不過，由於這些人物形象極小，很難辨識其所進行的活動，這個推測實在不易得到證實。但如果觀者一併看到對岸江邊的圍漁活動，它也可解讀為單純的送行、渡江，而與漁事共同組成一個平和樂利的江景，而如此以遠觀方式對美好江景人事作細小形象的呈現，實與王希孟《千里江山》頗為接近。它與《千里江山》最大的不同在於它的主景山體與樹木完全籠罩在煙嵐之中，不著意於群山的複雜結構及空間轉換，而代之以在光線與煙霧互相作用之下的「山骨隱顯，林梢出沒」之如幻效果。那也正是米芾對其家藏董元《霧景》橫披全幅上所現風格

81 Richard Barnhart, *Marriage of the Lord of the River: A Lost Landscape by Tung Yuan* (Ascona: Artibus Asiae, 1970).

的總結⁸²。我們固然不能武斷地推測米芾家的《霧景》就是此《瀟湘圖》橫卷，但卻可以合理地推論米芾所推崇的董元山水，就是如《瀟湘圖》所現的煙霧迷濛風格，而非《谿岸圖》的那種「使人觀而壯之」的山水。而此種董元的「霧景」山水所為米芾強調的空濛特質，亦正是當時新流行的瀟湘山水的主調。如此看來，這個董元歷史典範新高位的提出，與瀟湘山水之流行，兩者間確有著相輔相成的關係。北京故宮所藏的這幅傳董元橫卷，事實上便被標為「瀟湘」，這雖不能確認是否為原題，但顯然不是沒有根據的。

以瀟湘意象為依歸的江湖山水也激發了後世所謂「米家山水」的登場。這是由米芾本人首創，而在其子米友仁作品中定型的「雲山」主題的山水類型。雖被稱作「雲山」，但實與瀟湘意象密切相關，甚至可視為其一種極端的發展結果。以米芾那種特立獨行，喜於標新立異的性格來看，此種雲山風格的構思與擬製，正是與其提倡董巨之平淡天真的立論如出一轍，都是針對郭熙所代表的巨觀帝國山水的刻意對立。米芾自己的山水作品如何表現，今日已無可靠畫跡可徵，但米友仁的可信畫跡仍多有傳世，足以讓人據之追索這個米家山水風格之所以然。如其在1135年所作的《瀟湘圖卷》（圖33，上海博物館藏），基本上也是意在瀟湘，但較趙令穰、王洪等人更進一步地將重點全置於雲霧之上。全卷雖是山水，但山、樹等舊有母題卻退居邊緣角色，幾乎只是為了框圍、賦予缺乏固定形體的雲霧煙嵐的形象而存在。整個橫幅畫面中間，從頭到尾，全是雲霧，或者說，全是幾乎未施筆墨的空白。米友仁在本卷之自題云：「夜雨欲霽，曉煙既洋，則其狀類此。余蓋戲為瀟湘寫千變萬化不可名神奇之趣。」對他而言，造化的神奇之趣全在此無形體的雲霧之千變萬

82 古原宏伸，〈《畫史》集註（三）〉，《國立臺灣大學美術史研究集刊》14(2003)：36-38。

化，像《早春圖》那種追求實體山、石、樹木形象之複雜差異的努力，便顯得庸俗不堪。他在畫上僅餘的一些山、樹描繪因此也都十分簡單，退回到近乎原始的三角狀山形及點狀的樹叢交代而已，似乎故意地違反著繪畫的「專業」要求。他的這種刻意簡拙的「描繪」，即使與董元《瀟湘圖卷》中的物象相較，也顯得更加極端，但卻在「空白/雲霧」的變化上特加著力，意欲在「平淡之極致」與「不可名神奇之趣」的弔詭中創立他們米家的風格。

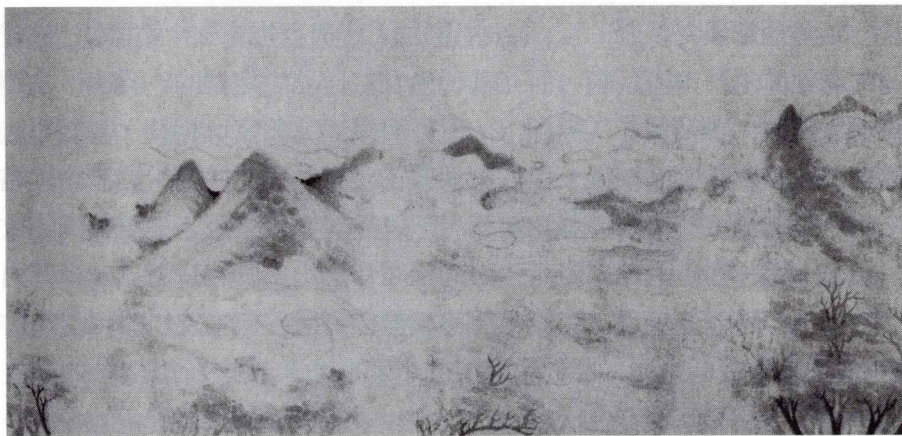


圖33 宋 米友仁《瀟湘圖卷》局部
(1135 上海博物館藏)

由《瀟湘圖卷》所代表的米家山水之出現，必須在董巨典範之再發現與瀟湘意象之流行這雙重基礎上予以了解。它的畫意仍與「江湖之思」有密切的關係。上海博物館的這卷米友仁山水附有多達27則的宋人題跋，提供了豐富的觀者回應資料。其中一則提及此畫乃為某位名為左達功之人而作：「達功下第後，便有放浪山水意，米元暉作招隱之圖」。雖為科場失利的左達功提供另種生命的願景，但那顯然並未排斥官場中其他士大夫的參與。另位官員洪適在1147年的題跋便提示了一個有代表

性的反應：

予贊治丹丘，雖環郭皆山，可以柱頰，而霞城雲嶼，亦得駕言窮覽，然塵纓之所羈束，終不能瑩心而醒目。米西清所作瀟湘圖，曲盡林阜煙波之勝，遐想鷗鳥之樂，良不可及⁸³。

洪適在跋中所謂「遐想鷗鳥之樂」，可說道出了大部分士大夫觀眾對米友仁山水畫作的共鳴。即使每一個人的仕宦經歷各有不同，而且也不一定親見瀟湘楚地景觀的機會，但藉由米友仁「曲盡林阜煙波之勝」的山水，卻都能從回憶(或想像)中喚起他們自己曾經擁有過的，自由無拘如鷗鳥的生命經驗，獲得每一個人自己心中的「瀟湘」。從這個角度來看，米友仁的山水畫雖由瀟湘意象出發，但以其雲霧變化賦予了這個意象更大的自由，也因而擴大了士大夫觀眾追求「自我瀟湘」的可能性。為了應和他的觀眾的熱烈反應，米友仁製作了更多的雲山圖，其中許多皆冠以「瀟湘」的標題。

八、13世紀的宮苑山水與皇室觀眾的詩情

貴游士夫的江湖之思，從現實面來說，都是不能實現的夢想。這在南宋時期充滿政爭的詭譎氛圍中只有變得更為強烈。然而，與此相對的，以杭州為都城的南宋朝廷也同時發展著前所未有的繁華文化。在高宗時期與北方金朝議定和約後的安定局勢，顯然為此後的繁榮提供了關鍵的基礎。這個繁華，除了物質上的，也有精神面的表現，其中尤以發

83 《瀟湘圖卷》上資料的討論，可參見衣若芬，〈漂流與回歸——宋代題「瀟湘」山水畫詩之抒情底蘊〉，頁6-9，26-29。

展出一種高度講究情趣之生活文化，最為吸引後人注意。這種生活文化固然也有奢侈浪蕩的一面，但特別強調隨著自然季節變遷而進行的一系列高雅的燕遊活動，在其中追求一種超越俗事，得以重新品味自然，而與自然相遇相合的生活情調。寧宗時期的名宦張鑑在1201年所寫的〈張約齋賞心樂事〉可說為此種生活文化提供了一個最具體的節目表。他在文中順著十二個月份的次序，表列了各種可以進行的「賞心樂事」，其數量少者9項(七月、九月、十月、十一月)，多者則達17項(三月)，平均不到三日就有一個活動，這不能不讓人對其頻繁感到驚訝。在這些節目中，有的與節慶風俗有關，但更多的是挑選合適地點進行對自然物的觀賞，其中又以賞花為最大宗。即以節目最多的三月季春而言，所賞花就有包括月季、海棠、牡丹、山茶等14種，而且地點還不盡相同，如果這17項活動都要分日各自執行的話，其「緊湊」之程度，亦可想像。不過，張氏似乎對此種高雅的生活節奏頗有「決心」。他自言將這些節目列下，乃為「以備遺忘」，「非有故，當力行之」⁸⁴。這可說是極有代表性地展現了當時上層階級人士對此種生活文化在現實中的努力追求。

〈張約齋賞心樂事〉所記的高雅生活文化並非只由士大夫所獨享，其形塑甚至必須歸功於當時位在杭州鳳凰山下的南宋宮廷。根據熟悉宮廷掌故之宋末元初學者周密在其《武林舊事》中的報導，高宗皇帝在禪位之後，便常在吳皇后、孝宗帝后等家人之陪同下，配合自然節序在宮中後殿及散處西湖周邊之各所御園中進行遊園、賞花等活動，為時人引為美談。後來這種游賞活動一直保留下來，成為皇室生活中重要的組成部分⁸⁵。而在這些活動中，除了有各種音樂、戲劇、舞蹈等表演配合外，宮廷畫家也參與其中，或描繪園苑中之動植生態，或紀錄活動中的高潮

84 周密，《武林舊事》，卷10，〈張約齋賞心樂事〉，見《東京夢華錄外四種》(臺北：大立出版社，1980)，頁512-516。

85 周密，《武林舊事》，頁467-469，471-475。

場景，或為帝后等人遊賞之餘的賦詩作詞提供配圖，有時還負責準備將之作為賞賜其他參加人員的禮物。這些工作本為歷代宮廷畫師業務中的常態，似不足為怪。張彥遠《歷代名畫記》中所記：「〔唐〕太宗與侍臣泛遊春苑，池中有奇鳥，隨波容與，上愛玩不已，召侍從之臣歌詠之，急召〔閻〕立本寫貌。」⁸⁶便是其中一個最知名的例子。但是，在南宋宮廷中遊賞活動之頻繁，配合著杭州西湖景致之特殊優渥條件，卻創造出前所未有的，對此種宮廷繪畫的高度需求。它的結果不僅是數量上的驚人，適合作為賞賜的扇面、冊頁尤多，而且催生了一群以呈現宮苑景觀為主的山水畫，特別引人注意。庭園之進入山水畫的領域中雖然可溯自唐代王維之《輞川圖》與盧鴻之《草堂十志圖》的源頭，而且北宋之時也有李公麟《龍眠山莊圖》之中興⁸⁷，似乎並無所創舉。但是，較早的庭園係被視為「縮小版」之自然，並以此身分加入山水畫中，作為大山水中的景點而存在。12世紀後期至13世紀中期這段時間內所出現的宮苑山水卻大為不同。不但宮苑角落可以成為畫面主角，甚至不諱殿閣之存在，有時連山與水等固有山水畫的母題也被推至邊緣的位置。更重要的是：這些南宋的宮苑山水皆與皇室在宮苑中的燕遊有關，自然中的山水樹石固仍存在，但燕遊本身才是真正的主题。

南宋宮廷所製之宮苑山水雖不能說涵蓋了所有此期山水畫的成就，但確為山水畫中最突出的品類。幾乎所有重要的宮廷畫家都參與了這個工作，其中又以寧宗、理宗二朝時期最為集中，諸如馬遠、李嵩等畫院待詔都留下了一些名作。他們的這種山水，如果放在當時宮廷的脈絡中來解讀，便可看到兩者間密不可分的關係。依據近年學者的研究，

86 張彥遠，《歷代名畫記》，頁151。

87 關於李公麟《龍眠山莊圖》之研究，見Robert Harrist, *Painting and Private Life in Eleventh-Century China: Mountain Villa by Li Gonglin* (Princeton: Princeton University Press, 1998).



圖34 宋 馬遠《山徑春行》
(臺北 國立故宮博物院藏)

我們甚至可以具體地指認這種山水所描繪的地點。例如馬遠的《山徑春行》(圖34, 臺北, 國立故宮博物院藏)一作, 由其對柳樹的描寫及對由樹梢飛去黃鶯的點明, 便可推知出自「柳浪聞鶯」一景, 其實際地點係在當時清波門外, 常受皇室臨幸的御園「聚景園」內之「柳浪橋」附近⁸⁸。不過, 馬遠也不只是對景寫生而已, 全畫的重點實以中央的高士為主, 但藉之將觀者視線移至身旁似在風中搖動的野花, 以及上方具彈性質感的弧形垂柳長枝之上。在呈現了園中如此細緻的雅韻後, 似受驚擾而飛離的兩隻黃鶯之添加, 則又為之增添另一層次的情思, 點出對避去任何人事干擾之幽境的想望。這便是在畫面右上角詩聯「觸袖野花多自舞, 避人幽鳥不

⁸⁸ Hui-shu Lee, "West Lake and the Mapping of Southern Song Art," in Hui-shu Lee, *Exquisite Moments: West Lake and Southern Song Art* (New York: China Institute Gallery, 2001), pp. 19-59.

成啼」的表現意涵所在。詩聯的題者過去一向認為是寧宗皇帝本人, 果真如此的話, 馬遠的描繪應是針對這個詩題而提供的圖像詮釋, 其目標也是在勾勒皇室遊苑之際所追求的, 超越園內物景之外的心靈層次。



圖35 宋 李嵩《月夜看潮圖》
(臺北 國立故宮博物院藏)

以此角度來看李嵩的名作《月夜看潮圖》(圖35, 臺北, 國立故宮博物院藏), 也可得到新的理解。錢塘觀潮本為杭州入秋後的絕景盛事, 自農曆八月十一日起, 便有大潮可觀, 至十八日達於高潮, 是日城中士庶聚集於候潮門浙江亭一帶, 觀賞壯觀之大潮, 除有水軍列陣表演之外, 亦有市井弄水人執旗泅水上, 作弄潮之戲, 各逞其能, 甚至不顧生命危險, 競相賣弄其技。官府雖顧及人員安危, 試圖禁止這些非官方活動, 卻終

不能遏止。八月錢塘觀潮活動之奇絕偉觀，也吸引了皇室的興趣。《武林舊事》中即記載了1183年孝宗陪同高宗帝后親臨浙江亭觀潮，與士庶同樂的盛事⁸⁹。大約自此之後，八月中秋左右數日之觀錢塘大潮便被列入到皇室的行事曆中，年年都予進行。不過，從紀錄上看，類似1183年帝后臨幸的大規模活動似未再舉辦，而改在宮內觀賞，後殿內的「天開圖畫臺」因可「高臺下瞰，如在指掌」，成為宮內例行觀潮的定點⁹⁰。李嵩《月夜看潮圖》中殿閣間的高臺即此「天開圖畫臺」。畫中與此壯麗的宮殿建築相對的便是由海門而來，逐漸逼近的江潮。值得注意的是：李嵩此圖卻非意在凸顯「際天而來，大聲如雷霆，震撼激射，吞天沃日」的雄豪大潮，也無心去紀載「江干上下十餘里間，珠翠羅羽溢目，車馬塞途，飲食百物皆倍穹常時，而就賃看幕，雖席地不容閒也」的熱鬧景象。他反將全景置於一抹斜陽的傍晚時分，明月已上，所有活動已近結束之際。臺上樓中只留下寥寥數人，似乎還捨不得離去。或許，他們正是想要效法蘇軾在中秋夜觀夜潮的雅事，以一種完全不同於世俗的靜謐方式，來品味這個自然的節慶。畫中左上角所題詩聯即蘇軾〈詠中秋觀夜潮詩〉的末二句：「寄語重門休上鎖，夜潮留向月中看。」⁹¹它所歌詠的意境，原非為宮中生活而發，卻與李嵩所畫隔著時空有所應和。在「天開圖畫臺」的宮中例行觀潮活動中，李嵩把他的皇家觀眾從喧嘩中帶開，進入蘇軾的另一種風流境界。由李嵩此作之表現，頗能令人想見南宋宮中那種既與民庶同步，又別有講究的觀遊格調。

宮中的遊賞除了擇地而行外，對自然的時序更是極為重視。而正如〈張約齋賞心樂事〉的節目單中所示的，隨著時序而變化的花季自然成

89 高宗觀潮之事，見周密，《武林舊事》，頁475-476。對「觀潮」之整體描述，見吳自牧，《夢梁錄》，卷4，在《東京夢華錄外四種》，頁162-163。

90 周密，《武林舊事》，頁382。

91 蘇軾詩見於吳自牧《夢梁錄》中所引。《夢梁錄》，頁162。

為宮中遊賞的重心。南宋宮廷院畫家因此也配合著繪製了許多如此的宮苑山水。馬遠之子馬麟所作的《芳春雨霽》（圖36，臺北，國立故宮博物院藏）便是其中佳例。此畫表面看來似是野外煙氣迷漫之水邊樹林一角，數隻水鳥在雨後的溪水中悠遊其間。但是細看之下，主角卻是岸上五棵各具姿態的杏花樹，它們枝上的紅杏正淡淡地透過雨後濕潤的空氣，向觀者展現他們優雅的顏色。這不是什麼野外小景，而實是宮中一處「芳春堂」外景致，那裡也是《武林舊事》中〈賞花〉一節所記二月賞杏花的處所⁹²。馬麟畫中左上角「芳春雨霽」的題名，實際上也是據之而來。看來此畫正如《月夜看潮》一樣，是皇室在「芳春堂」進行賞杏花活動下的產物。它的主人雖未出現於畫中，但可能是題寫標題後鈐上「坤」字印的寧宗皇后楊氏。寧宗自己或許也陪伴在側也說不定，他曾有一首



圖36 宋 馬麟《芳春雨霽》

（臺北 國立故宮博物院藏）

92 周密，《武林舊事》，頁374。

〈浣溪沙〉便是「看杏花」之作：

花似醺容上玉肌，方論時事卻嬪妃，
芳陰人醉漏聲遲，珠箔半鉤風乍暖，
雕梁新語燕初飛，斜陽猶送水精卮。⁹³

這是寧宗皇帝少數倖存的詩詞之一，雖沒什麼聖王氣象，但令人得窺其在初春夕陽下遊苑賞杏的心情轉換，頗足珍惜。馬麟所繪「芳春堂」前賞杏之景，情境或許多少與此相近，只不過特將全景置於雨霽後的煙嵐清潤中，更添一層柔麗。

馬麟另作《秉燭夜遊》（圖37，臺北，國立故宮博物院藏）則是畫宮中三月在「照妝亭」賞海棠之事。「照妝亭」亦在後殿之中，其名取自蘇軾〈海棠〉詩的末句，其全詩作：

東風嫋嫋泛崇光，香霧空濛月轉廊，
只恐夜深花睡去，故燒高燭照紅妝。⁹⁴

馬麟此作中為長廊所連，具六角形屋頂的建築即為此「照妝亭」。宮廷不僅在建築命名上取用自蘇軾的詩句，連賞海棠的舉動亦在追仿詩中的情景。畫中亭外特置兩列高燭，旁則作數株丈餘的海棠，其上半紅半白的嬌豔花朵，在柔和的月色、燭光及迷濛的夜氣中，含蓄地半隱半現。亭中主人，或許即為理宗皇帝本人⁹⁵；他所在觀賞的顯然不止是盛開的

93 唐圭章編，《全宋詞》（北京：中華書局，1965），冊4，頁2311。

94 蘇軾，〈海棠〉，《東坡全集》，卷13，冊1107，頁213。

照妝亭賞海棠事見周密，《武林舊事》，頁374。

95 Hui-shu Lee, "West Lake and the Mapping of Southern Song Art," p. 54.

海棠而已，亦包含著對蘇詩「只恐夜深花睡去，故燒高燭照紅妝」意境的品味。如此，南宋內廷園苑中的賞海棠活動已與蘇軾的〈海棠〉詩合而為一。馬麟的畫作因此亦是此賞花實況與其情思內涵的融合表達，一方面呼應著賞花者對蘇詩中不捨美景逝去的共鳴，另一方面則以畫面將時間停格，為將要消逝的賞花情境留下永恆的影像。作為它觀者的皇室成員，在面對《秉燭夜遊》之際，除了可以持續他們與海棠景、蘇軾詩的互動之外，必定也對他們能超越時光流逝的限制，藉此圖作，表達某種程度的滿足。



圖37 宋 馬麟《秉燭夜遊》

（臺北 國立故宮博物院藏）

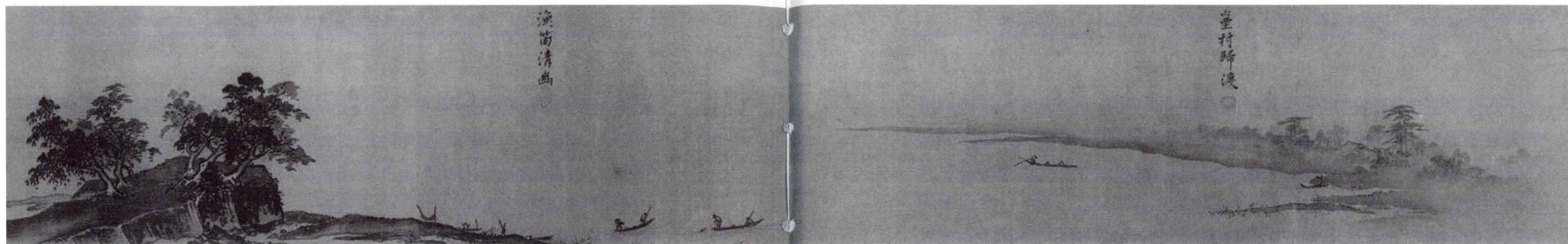


圖38 宋 夏珪《山水十二景》之「煙隄晚泊」與「漁笛清幽」
 (The Nelson-Atkins Museum of Art藏)

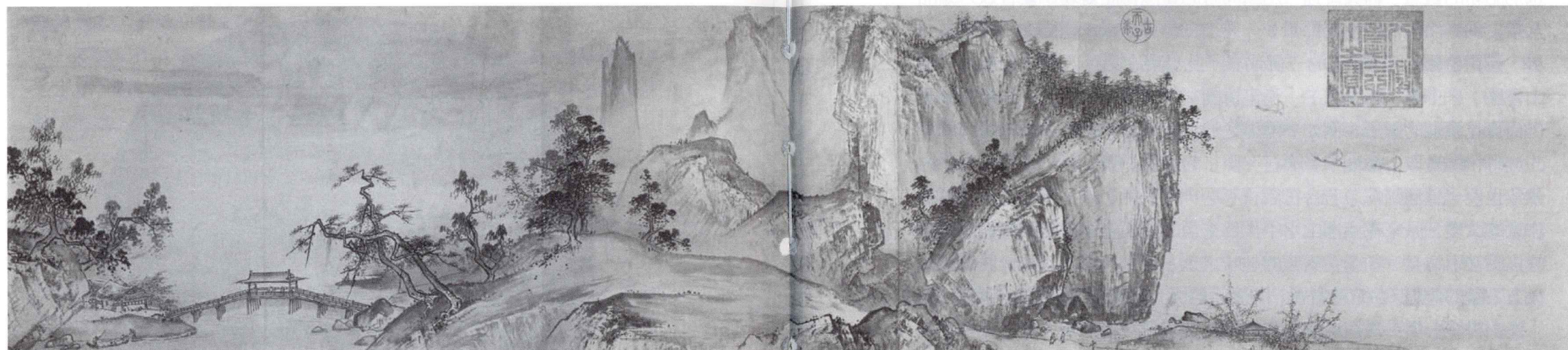


圖39 宋 夏珪《溪山清遠》中之「絕壁遠帆」(暫定)、「長橋幽坐」(暫定)局部
 (臺北 國立故宮博物院藏)

南宋皇室的遊苑雖常援引蘇軾的詩歌為其典範，但只取其對杭州自然美景的賞音，以及因珍賞至極而生的不捨其逝去之感慨，對於蘇軾文學中另外一種對山水所興起的人世無常之悲愴感，則似乎興趣不高。這個傾向可以清晰地顯示南宋內廷文化與蘇軾所代表之北宋士夫文化的根本分別。而其之所以如此，當然是因為他們的身分與生命經驗的差異所致。對於這些皇室成員而言，士夫為其身心之不得自由解放的感懷，實在不易理解，也無意有所共鳴。在此不同的情境中，類似瀟湘山水的那種江湖之思的表達，便鮮在南宋之宮廷繪畫中出現，即使偶有延借，也別出新的畫意。約與馬遠、馬麟同時的畫院待詔夏珪，便曾以「瀟湘八景」為本而作《山水十二景》一卷(圖38, The Nelson-Atkins Museum of Art)，頗可視為此種變化的一個代表。此卷現在只存四景，分別為「遙山書雁」、「煙村歸渡」、「漁笛清幽」、「煙隄晚泊」。各景的形象仍尚可見瀟湘的影子，例如「煙隄晚泊」中半隱於霧氣中的村居與岸邊的漁舟，即是取自瀟湘中「漁村夕照」的漁村一景，而「煙村歸渡」的景致也與「遠浦歸帆」若合符節。不過，在引用之時，夏珪也作了值得注意的改變。原來在瀟湘山水中作為主角的煙雨空濛被消解殆盡，觀者的焦點被引導至一種虛實對照的趣味之上，由水墨濃重的前景坡樹對應後方朦朧的煙隄，由江中描繪清晰的「歸渡」對應前方岸上的「煙村」。「遙山書雁」與「漁笛清幽」亦是如此；前者之雁群是「實」，只畫一抹輪廓的遙山則是「虛」；後者的處理更為極致，吹笛的舟子與其同伴全部一線橫列在畫面的前緣，而將上方全部淨空與之對照。如此虛實對照的刻意經營都是意在將觀者從實繪處導至虛寫景，以引發一種「餘韻」不絕的聯想。「漁笛清幽」一景的要點，因此不能只停留在畫面前緣的吹笛舟子，其上的大塊空白也不能只解為江面，它同時也是觀者品味笛音清幽餘韻的心理空間。藉著夏珪本人精湛的水墨技巧，這種視覺效果可說為各景的標題提供了相映的清雅靈秀的圖像詮釋。

此卷畫上的標題因有皇后單龍璽的鈐用，被認為是楊皇后的親筆⁹⁶。她所題寫的這十二個景觀，不知是否與其燕遊經驗有關，但無論如何，皆可視為一種對景觀進行類似題詩歌詠之「命名」的行為。由現存四個標題大約呈等距方式出現的現象來看，它們應在夏珪繪圖之前已經擬定。換句話說，夏珪是針對這些命名而予配圖詮釋，最後再將各景巧妙地連成一個具有統一空間的山水橫卷。Nelson卷雖只是原《山水十二景》殘存的末段，但其餘已經失傳的段落應可合理推斷亦是如此情形。這個將各景整合在一個統一山水空間的做法，其實頗費思量。現存的四景之中，只有「遙山書雁」確定須是遠景，而其他三景則可在近、中景，甚至遠景間自由選擇。夏珪最後的處理，可以想像必是深思之後的決定，其中「漁笛清幽」之置於前景，而與右方之「煙村歸渡」隔空相望，起著關鍵性的連接作用，應是最重要的一步。從此觀之，夏珪的《山水十二景》應被視為一件涵蓋十二個對命題詮釋，或者說是「詩意」圖繪的完整山水畫，而與同有楊后題名的《十二水圖》(北京，故宮博物院藏)上那種各景獨立的情形，大有不同。針對詩題、詩意進行圖繪詮釋，本為徽宗以來畫院中的平常工作，畫家之間亦賴之區分高下，但在大部分的狀況都是一畫對一題，甚少見如此對一整組詩題作一完整山水詮釋的處理。這或許可推測為南宋宮廷中對「詩畫」製作所創的新挑戰。除了《山水十二景》外，夏珪另卷長達九公尺的《溪山清遠》長作(圖39，臺北，國立故宮博物院藏)也有可能出自對類似挑戰的因應。它現在雖無任何標題存在，但卻可明確分為六段，各段主題清晰，互不重複或相類，或可標為古寺清遊、煙隄遠望、絕壁遠帆、長橋幽坐、群峰孕秀、野村溪橋等。它們各段山水也都有在《山水十二景》中所見的虛實對照手法，與

96 Wai-kam Ho et al., *Eight Dynasties of Chinese Painting: The Collections of the Nelson-Atkins Museum, Kansas City, and the Cleveland Museum of Art*, pp. 72-76.

以往的山水長卷，如王希孟的《千里江山》很不一樣。從整個以詩入畫的歷史發展來看，這不能不說是一個值得高度重視的現象。



圖40 宋 馬麟《夕陽山水》
(東京 根津美術館藏)

南宋宮廷對詩意山水畫的高度興趣不僅來自皇后，且與皇帝本人有直接關係。此種現象始自徽宗，殆南渡之後，高宗、孝宗、寧宗等人皆不乏親自參與詩意畫作的紀錄，並在若干傳世的宮廷作品中留下相應的對題書跡。接下來的理宗皇帝在這方面留下來的資料更多，可說是此發展在南宋時期的最後一個高峰。傳世馬麟的《夕陽山水》(圖40，東京，

根津美術館藏)便是針對理宗親書的詩聯而作的詩意山水畫，原本為冊頁形式，與詩聯分開作對幅的安置，後來在日本流傳的過程中被改裝成上下相連的小立軸。理宗的詩聯寫於1254年，辭作：「山含秋色近，燕渡夕陽遲」，書後在「御書」鈐印之上另有「賜公主」三小字。理宗之辭並非自創，而係取自中唐詩人劉長卿的五言律詩〈陪王明府泛舟〉，該詩全作為：

花縣彈琴暇，樵風載酒時；
山含秋色近，鳥度夕陽遲；
出沒鳧成浪，蒙籠竹亞枝；
雲峰逐人意，來去解相隨。⁹⁷

理宗所書即出自劉長卿此詩之第二聯，但將「鳥」字改為「燕」。燕子雖非秋季之鳥，但因其性有情戀舊、雌雄雙飛、勤於哺雛，向來有象徵親情和美的寓意，理宗的改動很可能是特意添加了這個層次的吉祥意涵來贈送給當時年方十四的獨生愛女周漢國公主⁹⁸。理宗除了這個女兒外，本來有兩個兒子，但都夭折在襁褓中，到了1253年方才正式收養他的姪子為皇子。故以書詩之時的1254年來說，理宗的家庭擁有四個正式的成員，即帝后兩人與一子一女。馬麟在繪其《夕陽山水》之際，於畫面下方水上畫了四隻交叉飛翔的燕子，除了明白顯示係據理宗的書詩而作之外，對於理宗的修改意旨似亦了然於胸。他所畫的四隻燕子，各具姿態，在水面上作和樂而快樂的飛舞，也可能即暗指當時的皇帝與其

97 劉長卿，《劉隨州詩集》(四部叢刊本)，卷2，頁8上。

98 板倉聖哲除了指明理宗題詩的出處在於劉長卿五言律詩〈陪王明府泛舟〉外，也對《夕陽山水》之風格與意涵作了詳細的分析，見板倉聖哲，〈馬麟「夕陽山水圖」(根津美術館)の成立と變容〉，《美術史論叢》20(2004)：1-29。

家人，並恭呈上對此家庭的祝福吉祥之意。

除了亦步亦趨地跟隨皇帝的詩句外，馬麟的《夕陽山水》實另試圖對文字的意象賦予一個新的表現層次。在畫面上與燕群相對者為右上方的三座呈平行後退的中、遠景山頭，其上的植被依著距離的不同，作了尺寸及清晰度的調整，逐漸將觀者的視線引向天際。理宗的題詩雖云「山含秋色近」，但畫上的山卻不作一般的秋景蕭瑟，亦無任何紅葉的妝點，幾乎可說毫無「秋色」可言，反倒有點近似夏日的蒼潤。他的略去秋山之色，顯然故意為之，並將「夕陽」的文字意象移來填補了這個空缺。馬麟在天際遠山的周圍加了幾抹殘霧，以之取代了對文字中「秋色」的圖解，使沉鬱的硃紅色彩成為全畫的最後主角。經此代換之後，紅霞一方面與遠山合成一體，並實際上成為該山所「含」之「秋色」，改變了文字原有的「秋山」的表層意指。紅霞的彩度與面積在畫面上也作了十分含蓄的處理，細緻地試圖捕捉夕陽消逝前一小段的光彩。這無疑是針對詩句中「遲」字無形可繪之挑戰所作的回應，是對時光、美景逐漸消逝之不捨，也是將之永存畫面，成為圖像記憶的滿足。這幾抹夕陽下的最後紅霞，不僅為水面上的飛舞燕群提供了空間的延伸，也為其和樂的寓意增添了一層婉約含蓄的詩意。如此含蓄的幽美正似夏圭「漁笛清幽」的餘韻不絕一般，正是馬麟此作畫意的要點，也是他對理宗題詩的絕妙呼應。

從山水詩畫的角度來看，作為《夕陽山水》製作緣起的理宗題詩本已依己意對唐詩原文作了修改，馬麟則進一步不僅針對理宗題詩中的文字作了最「貼心」的描繪，而且幾經轉折，就詩中意象作了「不即不離」的圖繪詮釋，並形成一個「別出新意」的畫意。它的「別出新意」，在山水畫本身的畫面處理上也極為凸顯。山水畫自10世紀以來的發展，基本上皆嚴守近、中、遠景的空間架構，即使是「一片煙雨」的瀟湘山水，也皆如此。《夕陽山水》從此角度來看，則刻意地略去了近景，而直接

由中景的水面與燕群畫起。這一方面來自於它的冊頁小幅形式所提供的自由度，另一方面也源發於畫家對自然空間主動裁切的意識。近景的消失，表面上雖然不利於觀者之進入畫面，但在此畫上卻暗示著一個特殊視點的存在，意謂著那個沒有出現在畫面上的主人翁，正以一個較高的角度對此景進行觀看；他首先向下方俯視水面上的飛舞群燕，繼之抬頭遠望天際的青山紅霞。南宋宮中當時確實不乏如此可供眺賞的高聳建築，例如觀潮的「天開圖畫臺」、賞雪的「明遠樓」或者北內後苑中依蘇軾詩句命名的「聚遠樓」皆為可能的地點。其中「聚遠樓」又因其旁「開展大池，引注湖水，景物並如西湖」⁹⁹，最有可能為理宗當時作此觀看的位置。無論是否如此，他在此觀看中的視線移動，有意地與詩句所述之前後次序相反，有點類似修辭中的「倒裝」手法，並以之強化了水面燕舞與遠山殘霞的意象對比。這個對比，既是動靜之別，也是人事與造化之分，更是美景之短暫與永恆的辯證。本件之畫作與詩題所共同營造的「無盡」餘韻，亦因此得到了另一層的加強。

《夕陽山水》可以說是詩意山水畫自北宋發展以來的表現極致。而其之得以臻此，基本上得歸功於自徽宗以來百多年中宮廷繪畫的精緻化發展。他們在如《夕陽山水》的這種小幅作品上的成績，雖說不能抹殺北宋中期以後蘇軾等文士提倡「以詩入畫」的開創之功，但其對詩情意境之細膩講究，以及對形象畫面之極致經營，都達到一種以高度專業技巧為支撐的表現高峰，非業餘者所可望其項背。在整個南宋時期，文士們（包括有深度人文素養的宗教僧侶）雖在思想、文學上仍締造了傲視其他時代的表現，唯獨在詩意山水畫上，卻不得不讓位給宮廷。就詩意山水的成立要件來考慮，詩意的掌握與闡發本為文人之專長，文人畫家在從事詩意山水之創製時，應有相對之優勢才是，可是，他們在此部分卻難

⁹⁹ 周密，《武林舊事》，頁468。

以與宮廷抗衡。難道是宮廷詩意山水的參與者們具有為後世所忽視的過人文學才華嗎？事實亦恐不然。對於理宗、楊后或者其他皇室成員的文藝才能，史書上雖多少有些諛美的記載，但也不至於過當地褒為傑出¹⁰⁰。至於宮廷畫家的馬遠、夏珪、馬麟等人的詩文素養，或許多少來自於畫院長久以來以詩意畫評定畫藝高下的培訓傳統，必有一定程度的能力，但如說能到達以文辭見知於時的水準，則肯定沒有。元代的批評家莊肅便曾嚴厲地抨擊夏珪，說他「畫山水人物極俗惡」，「濫得時名，其實無可取」¹⁰¹，基本上還是在嘲笑他本人的粗陋不文。那麼，他們的成功便須由個人才學層面之外的因素來予說明才行。宮廷繪畫長期以來累積的詩意畫繪製之經驗、圖像資料庫的豐富等，必定在此產生了某一程度的正面作用。而皇室喜好以此種配合宮中行樂的詩意山水賞賜給親戚、宮人與近臣，作為紀念，也表示恩典，這種行為所造成之對高品質的需求，亦是此種作品得以精進的動力。然而，整體而言，其中最關鍵的因素恐尚在於其作者與觀者間的緊密互動。

南宋宮苑山水詩意畫的「畫家—觀眾」關係已非傳統的單純定義所能規範。較早在文人圈中興起的詩意畫，且不論其表現內涵的深淺，就相關之詩與畫之作者而言，大概是以分屬二人為基本模式，畫者扮演著詩作詮釋者的角色，而詮釋是否成功則賴第三者，即觀者的評定。如果原詩出自不同時代，那麼這個作者也就不會直接參與到詩畫的互動之中，而將過程完全局限在畫者與觀者之間。在畫者也是文人的狀況下，他的任務在於將原詩的內涵，包括「難狀之景」，作巧妙的圖像呈現；如果他的圖像轉化得到觀者的共鳴，便被視為成功而被接受，得以流傳。如此之典型代表可以12世紀初喬仲常所作之《後赤壁賦圖》(The

100 宋理宗、楊皇后傳，見脫脫等，《宋史》（北京：中華書局，1977），卷41-45，頁783-805；卷243，頁8656-8658。

101 莊肅，《畫繼補遺》（中國書畫全書本），冊2，頁916。

Nelson-Atkins Museum of Art)當之。喬氏此圖係針對蘇軾膾炙人口之〈後赤壁賦〉而作。因其本人不僅為蘇氏知友李公麟的外甥兼學生，他的圖像詮釋也很可能參考了李氏的意見，故被認為應很能掌握原賦文的精神¹⁰²。例如全卷第三段(圖41)作蘇軾夜游於赤壁之下，與二友飲酒於岸邊，但就所處之赤壁周遭，卻不作一般所想像之高聳崖壁，而盡繪尖銳方解之岩塊環繞其周，實很忠實而細緻地企圖捕捉原文「江流有聲，斷岸千尺，山高月小，水落石出，曾日月之幾何，而江山不可復識矣」的意境，而非只被動地就赤壁外在景觀本身進行描繪。喬仲常的詮釋顯然得到其觀者的高度認可。宗室人物趙令時是當時此卷作品的主要觀者之一，他在觀後跋中就讚美此畫如可重見蘇軾當晚親遊赤壁時的「情境」¹⁰³。作為觀者的趙令時之跋，對於喬仲常之作的流傳雖有襄助之力，但平心而論，相對於喬仲常的深入詮釋而言，他所起的作用顯得較為次要而間接。

然而，就馬麟《夕陽山水》的那種南宋宮廷的詩意山水畫的創製來說，作為觀者的理宗或楊后的角色則是整個過程的發動者。他們對詩句的選擇(或修改)可說一開始就賦予一個詮釋的大致方向，供畫家揣摩、構思圖像之轉化。為了使這開始的構思得到理想的結果，他們大致有兩個配套措施，一為充分利用文學侍從之臣的才華輔助自己對該詩理解的

102 Jerome Silbergeld, "Back to the Red Cliff: Reflections on the Narrative Mode in Early Literati Landscape Painting," *Ars Orientalis* 25 (1995): 19-38.

103 趙令時的題跋作：「觀東坡公賦赤壁，一如自黃泥坂遊赤壁之下聽誦其賦，真杜子美所謂：及茲煩見示，滿目一悽惻，悲風生微縹，萬里起古色者也。」板倉聖哲注意到作為觀者的趙令時、梁師成等人是徽宗時保護蘇軾子弟的有力人士，故將此卷之作訂在1120-1123。見Itakura Masaaki, "Text and Image: The Interrelationship of Su Shi's 'Odes on the Red Cliff' and 'Illustration of the Later Ode on the Red Cliff' by Qiao Zhongchang," in John Rosenfield et al., eds., *The History of Painting in East Asia: Essays on Scholarly Method* (Taipei: Rock Publishing International, 2008), pp. 421-442.



圖41 宋 喬仲常《後赤壁賦圖》局部
(The Nelson-Atkins Museum of Art藏)

可能不足，再者則為經過畫院作畫先行呈稿的固有機制，對畫家的圖像轉化進行審核、指示、修改，以確保其能達到預期的要求。由畫家一端視之，亦有法可循以資順利進行其與皇室觀者的互動。除了自我訓練之外，宮廷中的豐富參考資料，包括皇室的繪畫典藏與前輩的相關存稿，應該在其創稿構思階段提供有利之基礎。另外，畫家在創稿或修改階段尚可在宮廷之內取得更上級畫師之協助。世傳文獻中每言馬遠因欲提升其子馬麟之聲望，「多于己畫上題作馬麟」¹⁰⁴。這種傳言可能只是馬麟尚在較低階時，創稿中循例由首領待詔(可能恰為其父馬遠)修改以進的一種誤解罷了。南宋宮廷畫家中存在著相當突出比例的，類似馬家的那種父子、兄弟相承的現象¹⁰⁵，這在用人制度上看起來是個缺乏公開競爭的可能弊病，但由創作資源的面向來看，卻因利於家族存稿資料的掌握、

104 莊肅，《畫繼補遺》，頁916。

105 參見鈴木敬，《中國繪畫史》，中之一，頁16-21。

傳習，以及便於就任何個案取得諮詢、善用家學之挹注，則有其正面作用。透過如此雙向之調整動作，宮廷中的這些詩意山水畫的畫家與觀者之間，可說形成了一種緊密的「討論」互動過程，而為一般文人製作所罕見。在一件詩意畫的製作過程中，如此「互動」也可能經過數次「來回」，而產生不止一次的「討論」。當這種討論越多，題詩的皇室觀者所發動的主導性便越強，要求的表現層次也越多，而與此相應地，宮廷畫家對詩意轉化之方向亦越明確，以圖像發揮詮釋層次之動力也隨之提升，而整個宮廷中可用的相關資源也在此狀況下，充分而適時地釋出其能量，協助參與者達成其所共同追求的效果。以馬麟《夕陽山水》為代表的此種宮苑山水詩畫之得以獲致超越前代的獨特成果，因此不能只歸因於皇室或宮廷畫家各自的投入而已，更重要的還是兩者間所形成的觀者與畫家的緊密互動關係。

九、結語

南宋宮苑山水畫的表現，一方面是宮廷燕遊生活行事的寫照，另一方面則是宮廷將自然節序與藝術創作賞鑑結成一體之高雅文化的組成部分。它的突出成果意謂著中國山水畫意涵的又一次豐富，但也是針對當時士人追求江湖山水趨勢的一個轉向。他們兩者雖都是由蘇軾所代表之北宋文人文化的崇拜者與追隨者，但各自的意趣與關懷所在卻頗有差異，甚至形成分道揚鑣的極端現象。這便造成了南宋文士階層普遍對宮廷之山水畫極為冷漠的態度。趙希鵠在其《洞天清祿集》中便直言「近世畫手絕無」，完全否定了馬夏等人的業績，甚至報導云「士夫以此為賤者之事，皆不屑為」，以之來表達他們對整個宮廷繪畫的反對¹⁰⁶。如

106 趙希鵠，《洞天清祿集》(美術叢書本，板橋：藝文印書館，1975)，冊5，頁276-277。

此之態度不但使得宮廷畫家之事蹟喪失了被文字記錄的機會，文士們也對他們的山水畫作不再有題寫詩文評論的熱情。換句話說，文士階層逐漸自宮苑山水畫的觀眾群中退出，並因此造成了其在文字論述上的空窗現象。當南宋的文士們不再以觀眾的身分參與與宮廷畫家的互動，皇室成員在宮苑山水畫發展中所扮角色之重要性便益形凸顯，或許還因此更強化了他們與畫家間的緊密關係也不一定。這種情況一方面說明了南宋宮苑山水畫發展的獨特性，但也指出其不可忽視的內在隱憂。一旦皇室的參與度降低，原來那種畫家與觀眾合為一體的關係便極易崩解。事實上，在理宗之後不久，曾經盛極一時的宮苑山水畫便面臨了如此不幸的結局。

然而，南宋宮苑山水發展的軌跡並不意謂著文士觀眾參與在山水畫歷史演進中的絕對必要性。過去畫史的傳統論述總是偏向將所有的重要改變歸為文人的貢獻。南宋宮苑山水畫的這段發展卻展現了皇室觀眾的高度主導地位，幾乎獨力地扮演了形塑山水畫形式與畫意的歷史角色。或許有的論者會以皇室觀眾偏愛以唐宋詩辭入畫的事實，持論以為皇室之「文人化」才是此段宮苑山水畫榮景的內在因素。但是，同期文士群的選擇不參與互動則是一個更值得重視的事實，整個南宋文壇因之罕見針對當代宮廷畫家作品，尤其是山水畫的題詠活動，形成與11世紀時的強烈對比，這個現象實從根本上移除了所謂「文人化」的存在基礎。皇室的「文人化」之說大都會溯及北宋徽宗¹⁰⁷，甚至更早，但如今看來，並不盡符歷史實況，反而透露著其中潛藏著的「文人中心主義」的心態。

107 近年學界對徽宗深受文人文化影響的傳統看法已有檢討。見Maggie Bickford, "Huizong's Paintings: Art and the Art of Emperorhip," in Patricia Buckley Ebrey and Maggie Bickford eds., *Emperor Huizong and Late Northern Song China: The Politics of Culture and the Cultrve of Politics* (Cambridge and London: Harvard University Asia Center, 2006), pp. 481-484.

在重新反省此「文人中心主義」心態之餘，如我們就皇室觀眾角色作一縱向梳理，便可發現南宋時其與畫家的緊密合體，實其來有自，至少可推至北宋神宗之獨鍾郭熙，而宋徽宗與王希孟頻繁互動的案例更是南宋宮廷者的先聲。整個11世紀末至12世紀帝國山水之發展，基本上即是皇室觀眾積極參與的成果。它與南宋宮苑山水間的區別，因此也無法以「文人化」加以合理的解釋，反而須由作為主體觀眾的皇室本身的改變來予思考，方能說明這個變化的實質。

南宋皇室觀眾的文雅性格較之北宋並無太大差異，改變明顯的則是他們對山水畫的需求。從帝國山水的政治寓意到宮苑山水的不盡詩情，表面上看，似乎僅是皇室品味的改變而已，其實不然。我們很難證實這兩者之間確實出現了一種直接的取代關係，無論從文獻上或作品上，都無法有資料證實南宋皇室不再能像神宗、徽宗時那樣欣賞帝國形象為主軸的山水畫。但是，由於政治大環境的轉變，促使山水畫的需求出現轉折，此點則確實存在。南宋朝廷雖然接受當時「國際政治」之現實，並能積極地與長江以北的女真人治下之金朝維持和平，但卻同時在心理上一直存在著一種過渡狀態，或至少在表面上喜愛展示「收復故土」的未來期待。杭州雖為全國政治中心之首都，且可能是當時全世界最繁榮的城市，但只被名之為「臨安」，完全沒有向來歷代國都的堂皇稱號。為了「形塑」這種「臨安」的心理形象，京城的建築也刻意地抑制宏大恆久的原始要求，反以一種「臨時性」的展示居先，其中位於西湖旁鳳凰山麓之朝廷宮殿建築空間之狹窄促迫，就久為論者所知，引之為南宋政府此種心態之表徵¹⁰⁸。這些朝廷殿堂的內部裝設亦對之有所因應，力示

108 《宋史》的編者即對南宋在杭州的宮室多有記載，尤注意及其制度之「簡省」、「不尚華飾」、空間時有卑小之現象。如其卷85記「行在所」：「行在所。建炎三年閏八月，高宗自建康如臨安，以州治為行宮。宮室制度皆從簡省，不尚華飾。垂拱、大慶、文德、紫宸、祥曦、集英六殿，隨事易名，實一殿。重華、

簡樸之成爲主導原則，因此也不難理解。在此狀況下，類似北宋神宗時大量使用郭熙山水畫來裝飾殿堂官署這些高度政治性空間之屏障、牆面的做法，就大大地減低了出現的機會，而那些畫作大半皆是尺幅較巨，充滿帝國寓意的山水畫。相較之下，南宋皇室與畫家共同合作而生的宮苑山水，尺寸皆小，多採扇面或冊頁那種私人性較高的形式，且在畫意上只對燕遊生活中之不盡詩情而發，各方面都是北宋帝國山水畫的極端相反。今日傳世之南宋宮廷繪畫作品中，幾乎不再看到如《早春圖》、《萬壑松風圖》的巨幅山水畫，顯然不是歷史的偶然。之所以如此，不能不歸因於皇室在他們的環境空間中不再需求帝國山水的服務有關。山水畫轉向提供宮廷燕遊生活文化之所需，即爲南宋宮廷製作眾多之宮苑山水小品的基本動力。

因爲皇室觀眾的需求轉變，他們與宮廷畫家緊密互動而生之宮苑山水畫遂得以發展，而爲山水畫之意涵增添了一個新的畫意典範。由此再來回顧整個山水畫至13世紀爲止的歷史發展，便讓人不得不對觀眾角色之重要性，以及其與畫意典範變動間的密切相關性，予以特別的重視。10世紀以後山水畫在形式與畫意上獨立以來，自高士隱居山水引發出以表達林泉之志訴求爲主的行旅山水，就與新掌國家政治、文化大權的士

(續)

慈福、壽慈、壽康四宮，重壽、寧福二殿，隨時異額，實德壽一宮。延和、崇政、復古、選德四殿，本射殿也。……天章、龍圖、寶文、顯猷、徽猷、數文、煥章、華文、寶謨九閣，實天章一閣。」見《宋史》，頁2105-2106。又在卷143記「宮室」云：「汴宋之制，侈而不可以訓。中興，服御惟務簡省，宮殿尤樸。……〔垂拱、崇政〕二殿雖曰大殿，其脩廣僅如大郡之設廳。淳熙再修，止循其舊。每殿爲屋五間，十二架，脩六丈，廣八丈四尺。殿南簷屋三間，脩一丈五尺，廣亦如之。兩朵殿各二間，東西廊各二十間，南廊九間。其中爲殿門，三間六架，脩三丈，廣四丈六尺。殿後擁舍七間，即爲延和，其制尤卑，陞階一級，小如常人所居而已。」見《宋史》，頁3598。這些資料亦有學者用於對畫院實體是否存在之討論，見彭慧萍，〈「南宋畫院」之省舍職制與畫史想像〉，《故宮學刊》2(2005)：82。

大夫作爲其觀眾主體息息相關。雖同屬文士，他們又與較後形塑瀟湘山水，以滿足其表達江湖思致需求的那群文人觀眾不同。後者對於解除現實政治之束縛以重獲自由之心理需求，也得到宗室成員及方外僧侶的共鳴，因之亦擴大了瀟湘山水之觀眾範圍及其形式與畫意表現之多樣化。基於以上的觀察，每一次新的畫意典範的出現，都意謂著山水畫意涵的變化與累積，亦即表示著針對不同需求而運作的「畫家—觀眾」互動有了新的成果。從山水畫之成立到其後意涵之一再轉折，甚至到本文未及討論的14世紀後之種種再詮釋，因此皆與觀眾之變有關。換句話說，一旦觀眾變了，山水畫便不得不變。這即使不能說是山水畫史的全部，至少也是其中的一條主要軸線。

圖版credit line:

圖5 北魏〈孝子石棺〉線畫之「孝子王琳」 The Nelson-Atkins Museum of Art 藏

Credit line: The Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City, Missouri.

Purchase: William Rockhill Nelson Trust, 33-1543/2

Photography by Jamison Miller.

圖22 宋 許道寧〈秋江漁艇〉 The Nelson-Atkins Museum of Art藏

Credit line: The Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City, Missouri.

Purchase: William Rockhill Nelson Trust, 33-1559

Photography by John Lamberton.

圖23 屈鼎 〈夏山圖〉 The Metropolitan Museum of Art藏
 Credit line: by Art Resource
 Qu Ding (active ca. 1023-ca. 1056)(attributed to).
 Summer Mountains, Northern Song dynasty (960-1127). 11th century.
 Hand Scroll; ink and pale color on silk; 17 7/8 × 45 3/8 in. (45.4×115.3 cm)
 Ex coll.: C. C. Wang Family, Gift of the Dillon Funds, 1973 (1973.120.1)
 Photo: Malcolm Varon.
 The Metropolitan Museum of Art, New York, N.Y., U.S.A.
Image copy right© The Metropolitan Museum of Art/ Art Resource, NY.

圖24 屈鼎 〈夏山圖〉局部
 Credit line: by Art Resource
 Qu Ding (active ca. 1023-ca. 1056)(attributed to).
 Summer Mountains, Northern Song dynasty (960-1127). 11th century.
 Hand Scroll; ink and pale color on silk; 17 7/8 × 45 3/8 in. (45.4×115.3 cm)
 Ex coll.: C. C. Wang Family, Gift of the Dillon Funds, 1973 (1973.120.1)
 Photo: Malcolm Varon.
 The Metropolitan Museum of Art, New York, N.Y., U.S.A.
Image copy right© The Metropolitan Museum of Art/ Art Resource, NY.

圖28 宋 郭熙 1082 〈樹色平遠〉 The Metropolitan Museum of Art藏
 Credit line: by Art Resource
 Guo Xi (ca. 1000-1090 CE.)
 Old Trees, Level Distance. 11th century.
 Hand Scroll; ink and color on silk; Image overall with mounting: 14 3/4 × 336
 1/8 in. (37.5 × 853.8 cm).
 Gift of the John M. Crawford Jr., in honor of of Douglas Dillon, 1981
 (1981.276) Photo: Malcolm Varon.
 The Metropolitan Museum of Art, New York, N.Y., U.S.A.
Image copy right© The Metropolitan Museum of Art/ Art Resource, NY.

圖30 趙令穰 〈江鄉清夏〉局部 Boston Museum of Fine Art藏
 Photograph © [date of publication] Museum of Fine Arts, Boston.

Zhao Lingrang, Chinese, late 11th - early 12th century
 Summer mist along the lakeshore
 Chinese, Northern Song dynasty, dated 1100
 Ink and color on silk; 19.1 × 161.3 cm (7 1/2 × 63 1/2 in.)
 Keith McLeod Fund, 57.724

圖38 宋 夏珪 〈山水十二景〉之「煙隄晚泊」與「漁笛清幽」 The Nelson-Atkins
 Museum of Art藏
 Credit line: The Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City, Missouri.
 Purchase: William Rockhill Nelson Trust, 32-159/2
 Photography by John Lambertson.

圖41 宋 喬仲常 〈後赤壁賦圖〉局部 The Nelson-Atkins Museum of Art藏
 Credit line: The Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City, Missouri.
 Purchase: Nelson Gallery Foundation, F80-5
 Photography by John Lambertson.