

藝術  
史界

中国山水画  
和  
观众的  
历史

石守谦 著

山  
鳥  
谷  
風



上海书画出版社



# 山鸣谷应

中国山水画和观众的历史

石守谦  
著



上海书画出版社

## 图书在版编目(CIP)数据

山鸣谷应：中国山水画和观众的历史/石守谦著. --上海：上海书画出版社，2019.6

(艺术史界)

ISBN 978-7-5479-2033-6

I. ①山… II. ①石… III. ①山水画—绘画史—中国 IV. ①J212.092

中国版本图书馆CIP数据核字(2019)第098263号

本书简体字版由 © 石头出版股份有限公司授权出版  
本书系上海市文化发展基金会图书出版资助项目

## 山鸣谷应：中国山水画和观众的历史

石守谦 著

责任编辑 王 剑 王一博  
审 读 陈家红  
责任校对 郭晓霞 冯彦芹  
封面设计 刘 蕾  
技术编辑 顾 杰

出版发行 上海世纪出版集团  
上海书画出版社  
地址 上海市延安西路593号 200050  
网址 www.ewen.co  
www.shshuhua.com  
E-mail shcpsh@163.com  
制版 上海文高文化发展有限公司  
印刷 上海盛隆印务有限公司  
经销 各地新华书店  
开本 787×1092 1/16  
印张 30.25  
版次 2019年11月第1版 2019年11月第1次印刷

书号 ISBN 978-7-5479-2033-6  
定价 158.00元

若有印刷、装订质量问题，请与承印厂联系



石守谦

1951年生，艺术史学者，美国普林斯顿大学艺术及考古学博士。曾任台湾大学艺术史研究所教授、所长，台北故宫博物院院长等职。著有《风格与世变——中国绘画史论集》《从风格到画意——反思中国美术史》《移动的桃花源——东亚世界中的山水画》等专著。



总策划 王立翔  
策 划 王 剑

## 丛书总序

人类创造了灿烂辉煌的文明，艺术是其中不可或缺的一个门类。如何保存、纪录以及再现曾有或正在诞生的伟大艺术，描绘、阐释卓越艺术家的成就，历代都有人为此作出了巨大努力。因此，纪录、描述艺术的历史，便成为人们愈来愈重要的工作。近二百多年来，西方艺术史，经由多位大家的不断推进，已经与历史、考古、哲学等诸种学科一样，发展为社会科学的重要一支。而现代学科意义上的中国艺术史的研究，则起步要晚很多。这其中最重要的缘由固然是因中国现代化进程迟滞所致，另一个原因，无疑是该研究领域需要一个自身认识、接受进而突破的过程，这是学科发展的规律所致。

中国拥有五千年文明史，艺术成就之璀璨，是被认同为世界最重要文明古国的证据之一。二十世纪上半叶是西方人再次惊愕进而痴迷中国艺术的转捩时期，中华文物大量流失海外，在填饱一些探险家、古董商贪婪的肚囊之时，客观上也增强了西方对中华艺术成就的认识，认为中国是最具艺术气质的国度之一，足以与古希腊、古罗马相媲美；许多重要博物馆收罗并展出中国艺术品，多次掀起了世界范围内的中国热潮。这使得一批欧美的汉学家和艺术史学者关注并介入中国艺术史的研究中，进而影响了国人尝试以西方理论或视线对中国艺术（主要是绘画）进行新的分析探索。无论后人如何评价当时的中国艺术史研究之得失，其历史意义今人都给予了积极的肯定。

在此之后，艺术史学界幸运地迎来了一位自幼浸淫于中国文化的华人学者方闻先生，他以西方的结构风格分析和中国传统鉴定法相结合，全新描述了中国文化视线下的中国绘画史，同时修改和扩大了那些起源于西方艺术史的方法论，深刻影响了一批同时及其后的学者。此间数十年，多位西方和华裔艺术史学者，都对 中国艺术史展开了卓有成就的学术研究。而上世纪九十年代以后，随着与国际交往的深入，国内艺术史学者也开始加入到这场全球视野下的中国

艺术史的大讨论中。

上海书画出版社正是在这样的背景下，很早成为这场具有历史意义讨论的参与者和见证者。自1989年起，上海书画出版社连续举办了六次之多、各种主题的中国书画国际学术讨论会，并最早引进出版了美国高居翰先生的《山外山》《气势撼人》和方闻先生的《心印》中文译本。正是在海内外学界的共同推动下，广大读者对中国艺术史的关注和论著的阅读兴趣，逐渐得以积聚。此后，从读者、学界的需求和专业出版的格局出发，上海书画出版社决心在艺术史研究出版领域有更新更大的作为。经过多年准备，2017年前后，我社率先推出“方闻中国艺术史著作全编”和“傅申中国书画鉴定论著全编”两大系列。今年起，我社将以“艺术史界”为名，陆续推出更多当代海内外中国艺术史学者的重要论著，贡献给倾心于中国艺术史的读者。

近百年来，西方艺术史研究多种成果和方法，巨大启迪了中外学者对中国艺术史新路径的研究，借助现代意义的历史学、考古学、人类学、社会学、民族学、宗教学、文学和美学等学科的支援，中国艺术史的内涵和外延得到了巨大的丰富。不过在这些方法的实践中，因中西方艺术发生母体和发展背景存在重大差异，而使对材料的取舍分析和得出的结论并不能够完全令人信服。然而，学者们尽力将多元的方法与中国艺术自身的视觉语言相结合，即使有套用、拼凑之痕，也仍然给读者带来了新的视线和思考。许多取得卓越成就的艺术史家，更是努力沉潜于中国历史文化，以求获得解决他们在研究中遭遇问题的方法。因此，这些视中国艺术史研究为理想而不懈努力的学者，是尤其令人钦佩的。

现代学科意义的艺术史之提出，为中国艺术史研究带来新的生机，这是不争的事实。今天读者都明白艺术史的讨论对象，并不能仅仅局限于艺术品本身，这就是这一学科研究教育带来的重要影响。但作为学科意义的中国艺术史之建设还是任重道远。它所面临的一系列问题，无论是来自中国艺术自身，还是放置于世界，都无法回避其本体的探究。在跨学科的范式下，艺术史研究的边界何在？艺术史研究的起点为何？艺术史是否一定需要仰仗其他学科准则才能确立起自身学科存在的价值？是坚持建构艺术史的整体，还是具体而微地深入问题内部？是“以图证史”，还是“史境求证”？对于中国艺术史是回到自己封

闭的语境中去,还是借鉴国际艺术史研究的发展动态,而获得交流的更大空间?这些都有待更多学者的认真回应。数十年来,有一批勤奋的中外学者聚焦中国艺术史,他们不断探索,成果卓著;我们也坚信,随着中国文化与世界交流的日益深入,未来会有更多的学人会以不断接近历史本真的努力,为读者展示出一个更为丰富而魅力无穷的中国艺术史世界。从这点出发,我社的“艺术史界”丛书不仅致力汇集当今中国艺术史研究的重要著作集中出版,更愿意以自己的坚持,为中外学者提供一个更为开阔的可以切磋交流的平台。

王立翔

2019年3月



# 目录

## 丛书总序

### 第一章 序论：山水画前史 1

- 一、山水画意与观众 2
- 二、10 世纪以前的山水形象 5

### 第二章 山水画意与士大夫观众 21

- 一、荆浩与 10 世纪山水画的初变 21
- 二、行旅山水与宋初士大夫之参与 28
- 三、林泉之志与北宋中叶的山水画 33

### 第三章 帝国和江湖意象：1100 年前后山水画的双峰 40

- 一、11 世纪后期的帝国意象：郭熙的《早春图》 40
- 二、徽宗朝画院的山水画 44
- 三、潇湘烟云与贵游士夫的江湖山水 50
- 四、米家山水的登场 57
- 五、苏轼的崇拜者 58

### 第四章 宫苑山水与南渡皇室观众 69

- 一、南宋宫苑文化中的诗情 69
- 二、宫中游赏与宫苑山水画 70
- 三、宫廷中的诗意山水 75
- 四、宫廷画家与皇室观众 82
- 五、余绪 84

## 第五章 赵孟頫乙未自燕回的前后：

### 元初文人山水画与金代士人文化 87

- 一、赵孟頫自燕回后所作的《鹊华秋色》 88
- 二、《鹊华秋色》中怀古空间表达与书法性用笔 92
- 三、金代士人山水画与怀古 96
- 四、瓷枕上的山水画及庶民观众的出现 104
- 五、蒙元初期北籍官员支持下的山水画 109
- 六、赵孟頫返家后的古意山水画 119
- 七、余绪 125

## 第六章 赵孟頫的继承者：

### 元末隐居山水图及观众的分化 127

- 一、水村图的衍变：渔隐图与吴镇 128
- 二、倪瓒隐居山水中的个人抒情 132
- 三、黄公望的道法山水 137
- 四、马琬与元末江南的文化庇护者 145
- 五、动荡中的观望式隐居：王蒙与他的朋友 150

## 第七章 明朝宫廷中的山水画 161

- 一、来自皇室的新观众 161
- 二、皇帝与西藏僧侣 161
- 三、皇帝观众的改变 166
- 四、宦官的参与 168
- 五、宗室亲藩的需求 172
- 六、成化皇帝与狂肆风格 174
- 七、道教教徒的偏好 178

第八章	明代江南文人社群与山水画	187
	一、文人绘画在 15 世纪苏州的新局	187
	二、苏州文人的雅集山水图	189
	三、苏州文人的纪游图与茶事图	193
	四、别号图与 16 世纪文化新贵的参与	197
	五、苏州作为一个文化城市所面临的挑战	202
	六、董其昌与知音的追寻	207
	七、文化新贵的另一种观看：苏州画师的山水世界	220
	八、仇英的重要性	233
	九、仇英的闺情山水与女性观众	237
	十、居士作为山水画的观众	244
第九章	17 世纪的奇观山水：	
	从《海内奇观》到石涛的奇观造境	261
	一、从“实景山水”到“奇观山水”	262
	二、石涛的奇观山水图	271
	三、石涛奇观山水的新观众	278
	四、使节与奇观山水画的朝鲜观众	290
	五、金刚山旅游与郑敦的奇观图绘	295
	六、奇观山水的竞争	302
	七、余绪	306
第十章	以笔墨合天地：	
	对 18 世纪中国山水画的一个新理解	308
	一、1700 年前山水画与自然的对立	309
	二、18 世纪初宫廷对实景之兴趣	314

三、18 世纪中期的层峦积翠山水 319

四、余绪 330

## 第十一章 变观众为作者：18 世纪以后宫廷外的山水画 332

一、《芥子园画传》的突破 335

二、逸出画谱之外的庭园山水画 344

三、幕友的山水画与伟大的文化志业：访碑图的作者  
与观众 354

四、19 世纪对地理新景观的探索 361

## 第十二章 迎向现代观众：

名山奇胜与 20 世纪前期中国山水画的转化 370

一、面对真实感的需求 375

二、山水画借助摄影照片 380

三、从“写生”到“古法写生” 392

四、行万里路新解与山水画的宣传 409

五、余绪 416

后记 418

注释 423

参考文献 451

图版目录 468

## 第一章

### 序论：山水画前史

魏晋以降……其画山水，则群峰之势若钿饰犀栉，或水不容泛，或人大于山。率皆附以树石，映带其地，列植之状，则若伸臂布指……国初二阎，擅美匠学，杨、展精意官观，渐变所附，尚犹状石则务于雕透，如冰嘶斧刃，绘树则刷脉镂叶，多栖格宛柳，功倍愈拙，不胜其色。吴道玄者，天付劲毫，幼抱神奥，往往于佛寺画壁，纵以怪石崩滩，若可扞酌。又于蜀道写貌山水。由是山水之变，始于吴，成于二李。

张彦远《历代名画记》<sup>[1]</sup>

画山水，唯营丘李成、长安关仝、华原范宽，智妙入神，才高出类，三家鼎峙，百代标程。前古虽有传世可见者，如王维、李思训、荆浩之伦，岂能方驾？

郭若虚《图画见闻志》<sup>[2]</sup>

山水至大、小李一变也，荆、关、董、巨又一变也，李成、范宽又一变也，刘、李、马、夏又一变也，大痴、黄鹤又一变也。

王世贞《弇州山人四部稿》<sup>[3]</sup>

以上三条评论分别出现于9、11、16世纪的史家之手，代表着中国传统中不同阶段对山水画历史发展的关怀。他们的三个时代，在山水画的历史中也正好代表着三个不同的段落。他们的这三个评论因此也可以视为各自由己身之时空脉络的观察出发，向过去山水画发展所作的一种回顾，并借之表达自己所处阶段的独特历史意义。他们的观察角度、关怀重点容或有些差异，不过，值得注意的则是他们对于“山水之史”的叙述，都共同地表现了一种高度的兴趣。这在传统画史之论述中，确实是一个极为突出的现象，而未见于其他如人物、花鸟等科目上。

其之所以如此，当然与山水画一科在中国绘画领域中独占鳌头地位有关。

## 一、山水画意与观众

“山水”之意涵丰富，基本上是让山水画取得崇高地位的主要原因。但是，它的意涵究竟有何特殊价值？此特殊价值如何为山水画所独具？这些问题仍然值得一再地思考。要回答这些问题其实并不容易，因为它们牵涉的事情范围太广、太复杂，不仅需要理解山水画的形式语言，而且必须掌握那些形式之得以运作的文化情境；不但有外在的生活环境、政治局势、社会架构因素的作用，也有人们内在心理倾向、价值观念、宗教信仰等等文化层面的涉入。尤其是考虑到它们实是历史长期发展所累积之结果，关系到不同时空脉络中画家与观众对其认知之形塑，各自之间不但互有差异，无法等而视之，而且相互之间既有直接的传承，也有隔代的接续，它们互动的现象也不只一端，有时顺从，有时反动，更多的则是两者兼而有之，此时更是无法想象能用任何简单的答案予以解决。基于这些考虑，本书对山水之史的讨论亦不拟对山水画之意涵作全面的整理，而只选择由画家与观众互动的这一个角度，来处理山水画在这一个层次的意涵，以及这个意涵在历史中几个较为重要的变化。

本书之所以选择“画家与观众互动”此一角度，主要是因为思考“山水”意涵之复杂性问题时，它是相对地比较能具体讨论“意义”之所在的途径。所谓“画家与观众互动”指的是一种动态的过程，而不只是一种静态的关系而已。在这个过程中，画家并非其所制作之任何山水画所含有意义的唯一生产者，在绝大多数的情况，他不是受人委托就是有一些预设的观赏者先存于心，这些广义的“观众”在山水画意义的产生上实际上扮演了与画家一样重要的角色。当然，观众的身份不同，也产生对作品意涵不同的诠释，并积极地参与到整个作品意涵的形塑过程中。而且，观众的存在与参与并不限于作品出现的那个时点而已，一旦作品成为藏品，在不同的时空中流传，便有不同的观众加入进行作品意义的重新形塑，原来的画家反而无法表达任何意见了。然而，画家的能动性并不会因此而受到限制或剥夺。在中国山水画史之中，后代画家对于前代观众在意义形塑过程所参与的意见，也屡有意识地运用，以发其自身作品之画意。这意谓着那个动态

之互动过程的跨时空延续，它的存在也具体地对山水画的发展产生不可忽视的作用。山水画的意涵既是在如此过程中出现，它在中国文化中所被赋予的崇高地位，也因此必须从其中来予理解。

从这个角度来看山水画的意涵，我们会特别注意到一个重要的现象：山水画的意涵并非如自然中的山与水那样恒久不变。它的意涵变化，如果放在时间的轴线上来观察，就形成了一个“山水之史”，或者说它的“历史”的一个重要部分。当张彦远、郭若虚与王世贞这些学者在进行“历史”回顾时，他们一再关注的“变”，应该不仅止于表面的外观，而是同时包含了其中意涵表现的转变在内。他们所说的山水之史，即使各人之间有一些角度上的差异，便是由如此的一个整体观感上的“一变再变”所组成的。过去在画史的讨论中，学者们大多较注意其中形式的变化发展，虽然有其创获，但不免有损于对山水画整体观感以及其历史转折的深度掌握。<sup>[4]</sup>这种学术倾向的形成，原因很多，而其中一个很重要的因素即在于对山水画之意涵存在着一种一元性的理解。如果由画家与观众互动之角度来理解山水画意涵之生产，它的一元性便要受到根本的质疑，而且山水之史的观察也不能不注意到山水画意涵的变动。如此之取径并不意在否定形式风格变化在画史中的重要性，反而可以说是在企图赋予所有风格发展的历史描述一个理性的说明。假如我们不再以为所谓“风格的内在规律”可以充分地解释艺术形式之历史发展，那么，为什么会出现风格的历史变化？这仍然是一个不能不面对的根本问题。从画家与观众互动所探讨的山水画意涵的变化，如果能切实地操作，便能对风格之所以变化、发展进行解释。它即使不能说是统摄了所有对风格变化发生作用的各种可能原因，尤其是最为复杂多变、难以完全透彻理析的个人因素，但对于较大的历史段落之所以发展，毕竟仍期望能梳理出一些必要而关键的条理。

从画家与观众互动出发的意涵探讨与风格史之分析两者之间，非不应相互排斥，而且有统合的必要。它的理由很简单，因为两者之进行都必须回归到作品之上。在中国山水画史的探讨中，所谓画家与观众互动之过程，中间的媒介实是山水画作本身，只有经过作品，画家与观众双方方能产生互动。大家一般都以为具有丰富的文字题识资料是中国画史研究中极为特殊的现象，只要仔细地排比、整理这些文字资料，我们即可充分地重建、掌握山水画如何被创造、接受的过程，进而理出山水之史中各时代的特质以及其间所存在的历史关系。其实，此种看法

只对了一部分。由于这些文字资料经常是以诗词的文学形式出现，言简而意赅，所指涉的范围反而具有极大的弹性空间，也极可能产生随意解读的谬误。换句话说，读者如果忽略了这些题识文字所针对画作的脉络，适当的解读不啻缘木求鱼。所有的这种题识文字资料，各自皆有其自身所出之情境，情境一换，意义也跟着改变，读者因此必须尽力设法回归至其所针对的作品或作品群，并且以作品上的具体形式呈现为验证的依归，方能適切地运用其作为资料的效力。即使历史的现实经常限制了我们成功地重建每一个题识资料之原始情境的机会，但是，经由慎重地对画作的选择与匹对，以及对形式风格之分析，一些合理的重建仍可大致掌握。本书所欲讨论的山水之史，便是试图在画作上如此观察文字与图像所交织而成的意涵形塑过程。当这个意涵形塑过程被落实到作品之上来讨论，山水画作的“画意”也就成为研究者关注的单元。<sup>[5]</sup> 研究者只有透过具体作品“画意”的重新掌握，方能进行对山水画整体意涵变化发展的理解，并为相关的风格现象寻求一些更适当的解释。

如此由画家与观众互动之角度来观察山水画意涵的历史变化，必定要去面对山水画何时成立的困难问题。关于这个问题，既有的研究讨论很多，大致上有晋宋、盛唐、五代宋初等三种看法。<sup>[6]</sup> 它们各自的立论架构及使用材料皆不相同，有的重在其理论概念的出现时间，有的注意其技法形式之是否成熟，亦有的聚焦于其作为画科的正式分类的普遍接受，可说各有其理，亦各有所据，因此很难立即判定优劣。但是，如果由山水画意涵的观察入手，后世所普遍认知的第一个意义典范大致上要到 10 世纪的五代北宋之际才清晰地出现。这也是 1074 年郭若虚在其《图画见闻志》中认为山水画取得“百代标程”划时代发展的开端。郭若虚的发言距唐代张彦远写作《历代名画记》的时间约有二百二十年。他的论断虽然是接续着张彦远在《论画山水树石》一节中所说“山水之变，始于吴，成于二李”而来，但他在纵观那两百多年的山水画诸家的创作及相关评论、文献之后，郭若虚却很骄傲地宣示“古不及近”，认为宋代百年以来在山水画的业绩，远远超出唐代，而具有划时代的意义。他的这个论断大致为后世之学者所接受，并据之加以发挥。本序论亦由此郭若虚的评论出发，由画家与观众互动之角度，来考察山水画意涵之初步形塑及其之所以产生的过程。

基于“画意”的思考，本书对中国山水画之史的讨论，选择以 10 世纪为山



水画成立之标竿，而将 10 世纪以前的资料称为“山水形象”，不赋予其作为“绘画”作品的身份，以示区别。10 世纪以前的山水形象资料，在近年的考古发现中其实颇有收获，但是否得以让我们据以明了画史上所记晋唐名家画山水的形貌，却仍须持慎重保留的态度。对于这段山水画成立之前的过程，或可称之为“前史”，在此序论中仅以一节之篇幅谈及它所涉及的几个问题，但很遗憾地无法较详尽地介绍近年所出之新资料，以及其中可能含有的突破机会。

诉诸“图画名意”考虑的山水之史，始自 10 世纪，止于 20 世纪第二次大战之前，本书所涵盖的时间范围虽长达千年，却无意于呈现其“全貌”，也不想刻意强调各时段间的“承续”关系。那些都是前辈史家在工作中已向我们的事倍功半之陷阱。我们对讨论对象之选择，较偏重于各时代所出现之新主题及其所表述之新境界，并考虑在不同观众之参与下，某些“值得注意”之画意如何变化、形塑的问题。在这种选择之下，作品的“时代代表性”通常不是优先的考量，其他作品的同时存在，即使在质与量上皆有可观之处，则只成为退入背景的参考。如此的处理方式，必然不能照顾到所有“重要”画家及其代表作品，对之作充分的讨论，以提供读者一个山水画“全史”式的理解，只能在进行凸显新画意出现的分析中，尽量选作为比较的资料，以求弥补这个缺陷。当然，在进行之际经常也得放弃某时空中何为“主流”的思考，跳开时人对其观察画坛整体趋势的评论，避免在论述新主题、新画意时予人“以偏概全”的错误印象。

## 二、10 世纪以前的山水形象

从宋人如郭若虚等的立足点来看，所谓山水画的古今之别，除了在画面形式上的结构之外，还有整个表现意涵，用他的话来说，即作品在“画意”上的差异。这是郭若虚在论画时一再提出“图画名意”的本意，也是他在评论艺术成就高低时的重要依据。<sup>[7]</sup>从郭若虚《图画见闻志》全书中的论述来看，他所谓的“画意”指的是作品中经过形象处理的手段，而有意识地向观者作某种意义的陈述。这个“画意”的主动陈述，甚至可以被理解为“画”之所以为“画”的必要条件，而对绘画进行了他的定义。过去张彦远在定义绘画时所说的“图形”“存形莫善于画”，<sup>[8]</sup>如与郭若虚所言相较，就显得被动许多，似乎只触及绘画本身的

表面基础，而未能彰显其价值。如果借用郭氏的这个角度来看唐代及其之前描绘山水的图像，它们在为山水“存形”之外，是否也具备了后世所称“山水画”的“画意”陈述，便是第一个值得思考的问题。这些早期的山水图像在10世纪以前的发展，虽然与北宋以后所谓的“山水画”存在着一些连续关系，但如果由其普遍地在画意上缺乏主动陈述这一点来看，直接以后世之“山水画”称之，也不见得恰当。以此之故，我们与其称此10世纪以前的发展为“山水画史”之“早期”，还不如视为其成立之前的“孕育期”。而对于相关作品之用于讨论，下文亦将尽量以“山水形象之图绘”方式称之，以示与10世纪以后之“山水画”的区别。

10世纪以前所发展的山水形象图绘大致上可分三个类别：作为故事背景的山水、仙境山水与实景山水。由现存敦煌壁画资料以及近年考古出土的资料来看，第一、二类的山水形象起源早在唐代以前，只是在8世纪以后，描绘的技巧在广度与深度上有大幅度的发展。第一类的作例很多，敦煌的许多经变壁画、陕西出土唐墓中的马球图、仪仗图，以及著名的日本正仓院琵琶上的《骑象奏乐》皆有吸引人注意的山水相关图像。但是，这些图画上的山水形象基本上只能算是提供画中主题铺陈的背景或舞台，比较没有它自己的“画意”表现，因此，它们是否能径称之为“山水画”，尚是一个值得考虑的问题。不论是否，这些为数不少的山水图像又如何被置于山水之史中来理解？它们又在多少程度上说明了张彦远的那个“山水之变，始于吴，成于二李”的评论？这些问题之接踵而至，确曾让许多学者一度感到棘手。

大部分学者都相信张彦远对“山水之变”的评论必有所据。由于传世的唐代或更早的画作的实际制作年代都有争议，无法据之加以印证，因而年代相对肯定的敦煌壁画及考古发现的中原地区之墓室壁画中的山水相关图像，虽然不是出自张彦远所指之诸名家的手笔，便成为检证张氏观察之希望所寄。敦煌壁画中固然没有“独立”的山水画，但各种描绘佛教故事或经变的画面中则有许多与山水有关的图像，而且时间延续得很长，自北魏以下几乎各时代皆有，正好可以用来说明它们的历史发展。首先引起学者注意的是山水母题中山与树的描绘形式的问题。张彦远所说魏晋时“群峰之势，若钿饰犀栉，或水不容泛，或人大于山，率皆附以树石，映带其地，列植之状，则若伸臂布指”的现象，确实可在北魏、西魏时的早期壁画，如第二五七窟、第二八五窟（图1.1）中见到。苏立文（Michael



图 1.1 西魏 敦煌第二八五窟 南壁上层中央《五百强盗成佛因缘》局部 壁画

Sullivan) 则进一步推测, 不仅一些树木造型可能来自西域, 而且早期壁画中出现山岳作口袋式排列的作法, 基本上也来自近东叙利亚的影响。<sup>[9]</sup> 这个西方影响的想法虽然引起若干争论, 但所争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。至于魏晋至盛唐的一段发展, 学者们在观察了敦煌壁画资料后, 都一致同意张彦远的说法, 并认为几座盛唐窟, 如第一七二窟、第一〇三窟(图 1.2) 等的经变中的山水背景, 可以充分呼应张彦远所指李思训、李昭道、吴道子在山水描绘上的自然而成熟的表现。秋山光和、米泽嘉圃等人认为它们与日本正仓院所保存的琵琶捍拨上之《骑象奏乐》(图 1.3) 的山水风格相一致, 且其巨大之构图中所显示的借由空间关系布置各种形象而得之高度统一感, 正反映着盛唐时代已经存在着一种“成熟”的, 甚至可说是“自然主义”的山水风格, 正如张彦远所说的那样。<sup>[10]</sup> 可是, 敦煌毕竟距离长安甚远, 如何可依之而论二李一吴的山水之变? 秋山光和便持论以为敦煌在盛唐时期的山水表现并非该地区传统之继承而系直接由中原经“特别途径”传入的唐文化中心的进步风格, 而与日

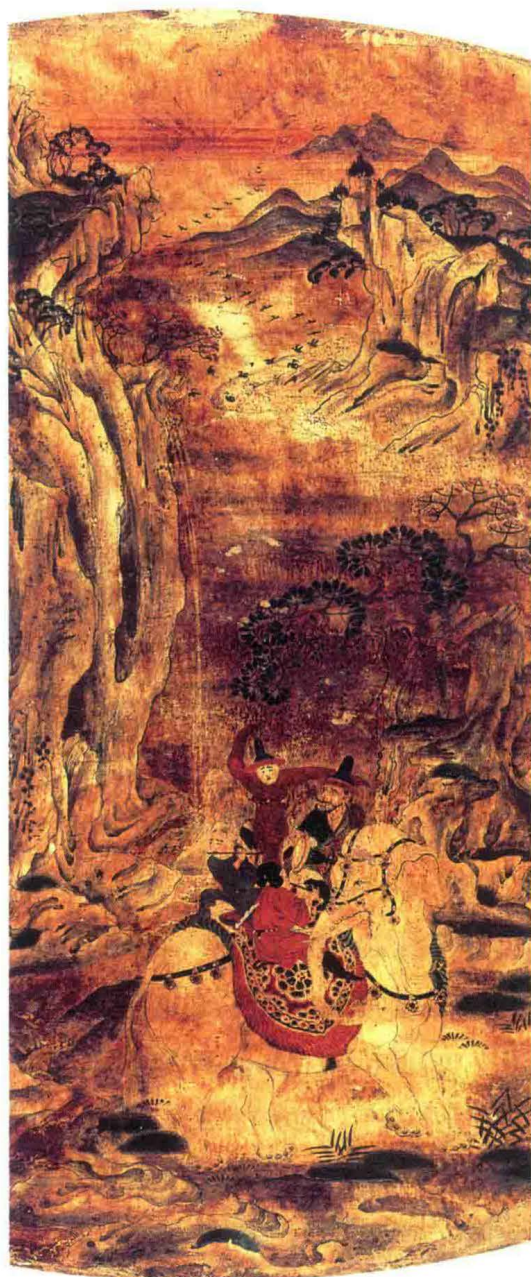


图 1.3  
唐《骑象奏乐》 枫苏芳染螺钿琵琶 捍拔  
40.5 厘米 × 16.5 厘米 日本奈良正仓院

图 1.2 唐 敦煌第一〇三窟 南壁西侧  
法华经变相《化城喻品》局部 壁画



本正仓院的绘画同出一个“共同母体”。这个意见后来亦得到赵声良等学者之支持，并做更仔细的疏论。<sup>[11]</sup>敦煌资料因受地理条件限制而生之缺陷，正好是陕西出土唐代贵族墓葬壁画的优势。可惜的是这些墓葬壁画中却在敦煌所见由诸多山水形象所构成的大幅画面，仅在以墓道为主的较小画面之上，有树石、山坡母题局部性地布置着马球仪仗等活动的场景。虽然如此，这些树石形象之描绘却

表现了高超的质量。不仅线条的运转纯熟，造型之掌握精致，物体之明暗凹凸在青绿敷色与水墨之配合下也有所表达。这其中又以懿德太子李重润墓壁画（图 1.4，成于 706 年）的表现最为突出。由于此墓的等级极高，应由宫廷画家中之高手所制，被视为盛唐成熟山水风格的直接反映。有学者甚至考虑到青绿山水的代表画家李思训此时正担任负责皇室葬仪的宗正卿一职，因此推测他可能直接参与了此墓之设计与装饰工作。<sup>[12]</sup>这个可能性之存在，便让张彦远所说的山水之变“成于二李”，从质量上得到具体形象的依据。观者如果由这些陕西的贵族墓葬壁画的树石等精彩形象出发，辅以同时敦煌壁画中大型构图之配合，或许能很形象地想象盛唐之时风行于长安的李思训父子的青绿山水之形貌。

从陕西贵族墓葬壁画之树石母题配合敦煌之大型构图组合，来想象重建盛唐

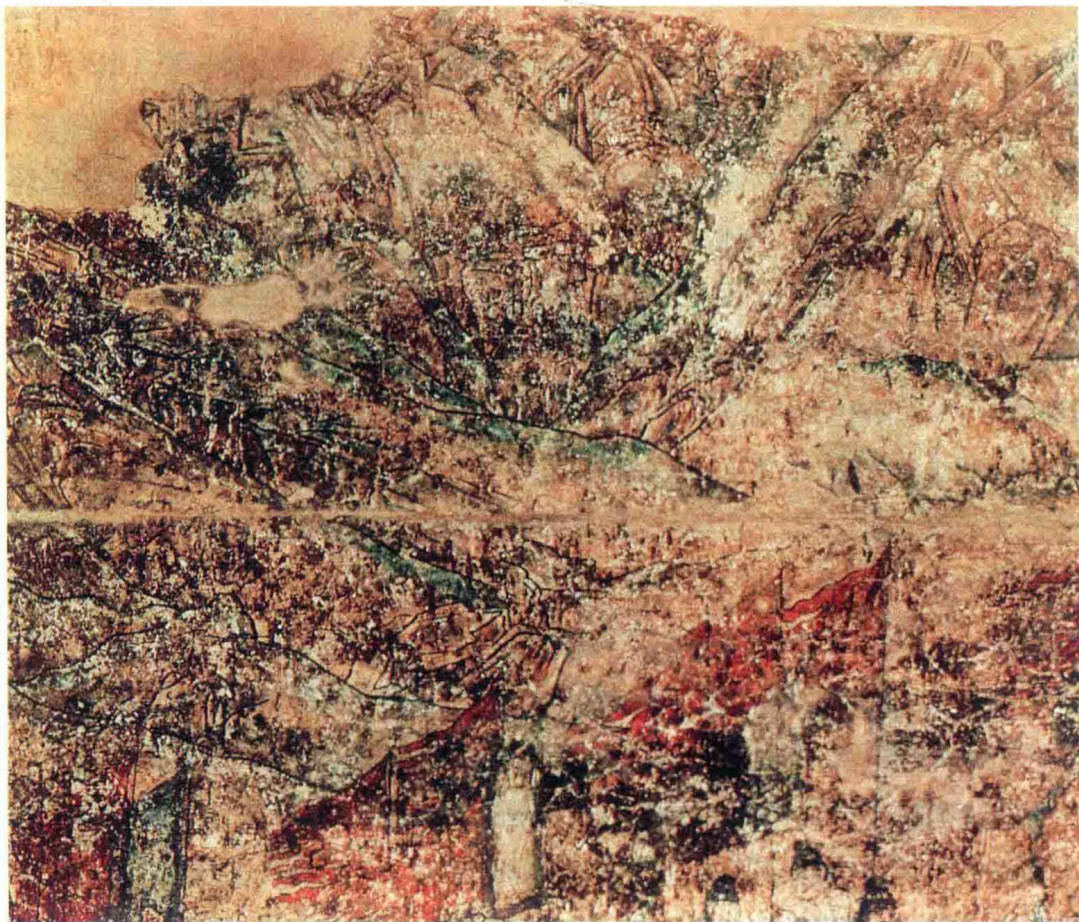


图 1.4 唐 懿德太子李重润墓 墓道东壁《仪仗图》局部 706 年 壁画 陕西省乾县乾陵陪葬墓出土  
陕西省考古研究所

二李山水风格的努力，还牵涉到空间表现的问题。不论是从敦煌一〇三窟的盛唐壁画或是日本正仓院的《骑象奏乐》，学者们都同意在8世纪时中国画家已成功地在二度空间的平面上表达出人们日常空间经验里的深度感。<sup>[13]</sup>唐代文献上常常提及的“咫尺重深”很可能就是针对这种视觉效果而发。<sup>[14]</sup>8世纪的唐代画家非但能够利用山体、流水、树木的配置来表示空间的深度，而且似乎对此极有兴趣，经常变化之以描绘不同的状况，这大致上就呼应着北宋郭熙在《林泉高致集》中所说的“高远”“深远”“平远”的变化。<sup>[15]</sup>郭熙虽用“三远”称之，实际上所指的正是这种在平面上所表达的各种不同的空间深度之变化。由此来看，“三远”之法便不能说是郭熙的发明，而应视为源自8世纪以来山水形象图绘的累积成果。方闻教授甚至还进一步将“三远”所代表的空间表达，指为8世纪已完成的三种空间结构模式，可以说是后世山水画处理空间问题的起点。<sup>[16]</sup>

对空间问题的处理可以说是山水画作为一个画科所必须面对的独特工作。但是，人们的自然经验中不是对此空间深度早有所感吗？为什么要等到8世纪才在绘画中予以处理呢？这确实是个不易简单回答的提问。方闻在追溯了敦煌地区6至8世纪之壁画后，发现画家对空间深度问题的注意实与佛教造像艺术中对身体结构立体的关心同步，两者平行地历经了两三个世纪的逐步处理，方才达至8世纪的结果。由于后者很清楚地与印度和中亚艺术作品的传入中国有关，其对身体之立体性结构表现之追求，正与山水形象对空间处理之“立体性”为同一事，方闻遂以为它基本上是中国接受西来艺术之刺激，而逐步掌握“立体性”表达的整个发展过程之一部分。<sup>[17]</sup>另外有的学者则坚持空间问题在中国早已见之，不待西方之刺激而来。例如巫鸿便曾利用北魏《孝子石棺》线画（图1.5），说明原来墓葬艺术中存在一种对死前死后世界“出入”的表达，后来对山水空间之处理即为此种表达在褪去原有宗教意涵后的独立技法。<sup>[18]</sup>

若要进一步厘清空间表现的起源问题，我们有必要再行检视有关的早期图像，并同时结合其表现内涵一起考虑。在这些早期资料中，除了6世纪初的《孝子石棺》外，成都万佛寺石碑（图1.6）则提供了另一个更像是使用了透视法处理空间的重要例子。这个图像出现于石碑背面之上方，作西方净土相，系以两条往中央集中之直线安排花园中之物象，借之以表达净土世界的引入空间感。它虽然不能算是山水形象，但却是现存最早的借由形式手法（即使不称之为“透视法”）



图 1.5 北魏《孝子石棺》线画之“孝子王琳”局部 62.5 厘米 × 223.5 厘米 美国纳尔逊-阿特金斯艺术博物馆

以引发空间感的作例。有趣的是：万佛寺石碑上净土图的这种作法，却不见于当时之世俗绘画中，而且，也未出现在其下方的《观世音普门品》的浮雕中。<sup>[19]</sup>在《普门品》图像中的树、山母题反而采用了四川汉画的固有格式，以平行叠加的方式由下往上排列，而将空白处作为安放人物活动的位置。这些现象提醒我们注意一个可能性，即空间表现之出现应与某些特定主题有关，且有极深的佛教渊源。例如万佛寺石碑上的《西方净土》所示，它实不意在表现外在自然空间，而只是利用类似透视的手法来营造一种想象净土世界所具有的广大感，以吸引并辅助信徒的观想修行之用。如此的特定需求便使得“净土”这类主题的图绘，较诸其他主题（包括佛传、仙传或其他故事主题）而言，更有条件开始将空间作为表达的手法。换句话说，空间表现之首度出现可能与描绘自然山水无关，而其与外来之佛教艺术如净土图的主题表现又存在着一种不可忽视的紧密联系。

这个由主题需求检视所谓空间表现的角度，也可用来说明盛唐时期敦煌壁画与陕西出土贵族墓室壁画间有关山水形象图绘上所呈现的差距。如前所述，陕西地区之贵族墓室壁画中的山石、树木形象虽然显示了较高之技巧，展现了帝都名手画师参与设计与制作之高度可能，但其却无如敦煌的大幅山水形象组合，也没有其中近似“三远”的空间表现，且似乎对之不甚感兴趣。这难道是说那些高级



图 1.6  
梁 万佛寺石碑 高 120 厘米  
四川省成都市万佛寺遗址出土  
四川博物院

画师在山与树石之“经营位置”时，反而显得十分“落后”？即使是以高等级的节愍太子李重俊墓（图 1.7，710 年）的情况来看，也是如此？<sup>〔20〕</sup>其实不然，关键在于这些树石组合间根本不存在对空间表现之需求。细察其墓道东西两壁的描绘，制作精美的树石形象旨在虚拟道路两侧的状况，不需对其“空间”有所表示，



图 1.7  
唐  
节愍太子李重俊墓  
墓道东壁局部  
壁画  
710 年  
陕西省富平县  
定陵陪葬墓出土  
陕西省考古研究所



即使表示了也不能产生对“墓道”主题意涵的有力增强，故而仅出之以平列或叠压的惯常处置。与此相较之下，敦煌壁画中的山水空间表现则是基于特定指涉而来。不论是第一〇三窟或第一七二窟的深具空间感的山水形象构图，都属于某个佛教“经变”整体大构图的部分，皆在营造一种类似净土的无限广大之理想境界。它们的表现因此也可说是与万佛寺浮雕上那个净土空间一脉相接，倒与俗世大地上的自然世界没有直接的关系。如果由此推之，人们在自然经验中虽曾感知“空间”，但那似乎不是画中山水空间表现的直接来源。空间表现既与佛教企求之理



图 1.8 唐一(传)李思训《明皇幸蜀图》轴 绢本设色 55.9 厘米 × 81 厘米 台北故宫博物院

想境界息息相关，而该境界却非全赖山水形象表达，敦煌壁画中因此也不会存在“纯粹”的山水空间表现或山水画。而陕西贵族墓室中虽有山体、树石形象，却无山水空间表达，依此亦可理解。

然而，中国在 8 世纪时究竟是否已经出现了一种“纯粹”的山水画呢？一种有其自身“画意”需求而生之空间表现，又以此空间表现为主要特征的山水图画呢？从现存之图像资料来看，我们还无法找到直接的证据。虽然在传世作品中有传为隋代展子虔所作之《游春图》（故宫博物院藏）与传为李思训所作之《明皇幸蜀图》（图 1.8）两件名作，都被认为在不同程度上保留了展、李两人原作的样貌，但对其实际制成年代与其究竟保留了多少隋唐风格的问题，学者间争论颇多，迄今尚无法论定，<sup>[21]</sup>因此也不适合用作讨论的有效依据。但是，在纪年相对可靠的考古出土资料中，陕西富平县朱家道村贵族墓中的山水屏风壁画，提供了一件不得忽视的、从表面上看来似乎全以山水为主题的作品。富平朱家道村唐墓的墓主不知确为何人，但其墓中其他部分壁画中之人物形象皆近于 8 世纪中叶者，且其墓地位置属于高祖献陵陪葬墓区之内，可以推测应是属于 8 世纪中期之某贵



图 1.9 唐 富平唐墓墓室西壁 山水屏风壁画局部  
陕西省渭南市富平县吕村乡朱家道村出土



图 1.10 唐 敦煌第一七二窟 北壁  
《观经变》之“十六观之日想观”局部 壁画

族所有。<sup>[22]</sup>此幅壁画作十六扇屏风，分作不同山体，而完全没有人物活动，且全以水墨为之。其中最引人注意的是第二扇（图 1.9），构图最为特别，下方作两山夹峙，中间有“之”字形的山谷，上方则作远方之山与流水。论者多以为此即一种“平远”构图法，系企图“在有限的画幅内展示无限深远的山水境界”，并视之为足以呼应文献上所言盛唐吴道子、王维“水墨山水”出现的直接证据。<sup>[23]</sup>然而，此屏风的另外五扇却只作高耸山体的堆叠，似乎完全没有第二扇所表现之对空间深度的兴趣。这个现象使我们不得不回过头来再予检视第二扇山水的“独特”，并对整个山水屏风思考一个更合适的整体性说明。

朱家道村山水屏风的第二扇构图的“独特性”，或许出自于后人急于追溯水墨山水起源而生之误读。如果再仔细观察其空间表现，因作所谓“之”字形后退的山谷溪流，数度被山坡所阻，在与敦煌第一七二窟之《观经变》（图 1.10）相较后，似乎不似后者那样对空间之无限延伸感的表达，展现着强烈的企图心。一般而言，8 世纪资料中若对空间景深予以营造，除了“不中断”的“之”字形流水形象外，还可使用远方的飞鸟行列加强之；但是，朱家道村屏风上的第二扇山水图绘也没

有使用此类手法。由此可见，此图并无意于空间感之营造，其重点可能只在于表达不同于其他五扇的山谷流水主题而已。那么，这组分别以高山及河谷为主题的屏风画又为什么没有空间表现的需求？我们如果注意到各扇山水形象之最上方几乎都有一朵祥云，而且此屏风画也位于棺床之上的西壁，它们的形象很可能即为墓主信仰中的仙山。对于这种仙山的形象化表达，早见于汉代之博山炉以来的许多作品，不论其是否特有所指，广大空间感本身似乎皆非其主要的诉求。

朱家道村唐墓中的屏风山水或应置于上文所称第二类的“仙山”来讨论。这个类别的图绘，由于系以山水形象为主体，亦可视为“山水画”的先期形态。不论其宗教属性为何，这种“仙山”图像的神圣性是其最主要的画意所在。它从六朝至唐代的发展，大致上呈现着由独立图像至有画面组织考虑之“构图化”出现的过程。富平的山水壁画表现的是一个六扇屏风，但各扇之构图实各自独立。它们的描绘看起来像是自然界中随处可见的一般景观，其属“仙山”之神圣性格主要依赖上端的祥云符号来表意。这可说是最质朴而单纯的“表意”方式，有点像中国文字“六书”原则中“会意”字之使用“意符”来完成其意涵之表达一般。对于这个仙山屏风的制作，它的墓主显然扮演了主导者的关键角色。在此屏风画的旁边另绘有二侍者，手托笔洗，北壁则有侍女持画笔。这三人皆面向棺床而立，显然着意在表达墓主与这仙山屏风间的直接关系。若干论者也因此认为此墓主可能是“一位雅好丹青的贵族或士大夫画家”。<sup>[24]</sup> 不论其是否为墓主生前作品的模拟，这个仙山屏风上所示之如此贵族与仙山的关系，让人联想起由李思训、李昭道所制作的富含仙境意谓的青绿山水画。据文献记载，这种山水形象是唐朝宫廷中最主要的装饰之一。<sup>[25]</sup>

至于第三类的实景山水，或许可以更精确地说是具有实地指涉的山水描绘，而非指对山水景观作写生式的如实表达。它与仙山也有关系，许多宗教中的仙境传说都在现世之上找到对应，并与名山胜水及相关的朝圣活动一起发展出一些宗教性的山水体系，如五岳、十大洞天等。对这种名山的图绘，时间可推至六朝或更早，文献中著名的顾恺之所作《画云台山记》应即针对此种山水而来。唐代中期以后在敦煌壁画中数次出现的《五台山图》是针对山西五台山的描写，那亦是伴随着五台山之作为文殊信仰中心之圣地的宣教活动而产生的。而正如莫高窟第六一窟《五台山图》（图 1.11）所示，朝圣活动的描绘成为此图的重要意符，将



图 1.11 五代 敦煌第六一窟西壁北侧 《五台山图》局部 壁画

平凡无奇的一组山水形象，转化成一幅显现文殊菩萨的圣境山水。不过，在作这个形象之表达时，它也像仙山图一样，并未对空间感予以特别的着墨。这是因为此种图绘毕竟是以“名山”为主体，缺乏对空间表现追求之动机，故而不作此图？还是因为今日所留存资料过于稀少，以至于没有机会去观察“名山图”的其他不同变化，而无缘见及一种兼具空间表现的名山形象？我们现在对这些问题，除了推测之外，都还不能作进一步的回答。

除了这种名山图绘之外，8世纪之后还有一种新的描绘隐居地的实景山水，其中最为人乐道，为后世引为“隐居山水”传统之源头的是王维《辋川图》、卢鸿《草堂十志图》。这种被赋予极高理想性的隐居地山水，虽是针对现实中某著名隐士的居处而发，但它们其实也被视为个人在现世中建构的乐土，亦不免有仙境之涵意在内。因此在这种图绘之中，隐士在特定景点的活动，便成为必要的意符，标示着隐士的“会仙”，以及整个图画超越现实的“神圣性”。《草堂十志图》中“倒景台”一景（图 1.12）所画高士立于山巅之形象，即是此种作法的典型。

不过，《草堂十志图》虽然在画意上确有以隐逸为特定之内涵，但其是否亦



图 1.12 唐（传）卢鸿《草堂十志图》之“倒景台”卷 纸本水墨 29.4 厘米 × 600 厘米 台北故宫博物院

如敦煌之佛教经变画一样，导发出对画面上空间感的营造？这却不易回答。从现存台北故宫博物院的这本《草堂十志图》上的各景图绘来看，其中确有一些景点对于景深的问题有所处理，但因为此本向来被学者们指为非唐代卢鸿原作，而为宋代的摹本，故而对那些空间表现是否为原作所有，也不能充分地确定。传为王维所作的《辋川图》亦有同样的疑虑。王维的原作本为壁画，当然早已不存，现代研究者所依据的只是明代摹刻宋初郭忠恕的传本，忠实度更加无法掌握。其中虽有“临湖亭”一景，对湖景的景深作了适度的交待，但其受到后世改动的可能性，实在也无法排除。<sup>[26]</sup>然而，如果考虑文献资料所提示的线索，王维《辋川图》原来曾有空间表现的可能性也不易简单否定。《旧唐书》王维本传早就评论他的画是“画思入神，至山水平远，云峰石色，绝迹天机”。<sup>[27]</sup>此评虽非针对《辋川图》而发，但明白地将“平远”与“山水”相连，显示了观者确实感觉到王维山水形象中有一种近似平远的那种空间表现。《旧唐书》虽修成于五代，但此记载很可能还是根据稍早唐代某些旧说而来的。由此来推想，如果说《辋川图》这幅隐居山水画上会有一些段落存在着王维对广大空间感的表达，这也不应让人感到意外。然而，即使如此，隐居地山水形象描绘中的空间是否来自于其画意的需求？对这个问题我们仍然无法精准地回答，只能从一些零星的出土壁画资料来作一些暂时的推测。由此而言，近年在西安郭新庄发现的唐韩休墓壁画山水

图（图 1.13）便值得特别注意。此壁画山水图在赭红边框内作山水表现，正中为有水流之山谷，岸上置左右二草亭，两旁则为高山，后方可见远山及夕阳，看起来似是现实中一幅独立山水屏风的图绘。从其中山水形象的组合来看，它与朱家道村唐墓者差不多，都是作高山和河谷的配置，比较特别的是河谷中的草亭。学者大多建议以隐含意旨视此草亭，可等同园林或野外所见之草庐。<sup>[28]</sup>然而，这个草亭形象在运用上近似朱家道村唐墓山水屏风上的祥云，以此符号来指示山水图之出世性，但未曾因之调整画中形象的配置。换句话说，韩休墓壁画山水图只是在既有的山水图式上加了一个草亭符号，还不易由之推想如《辋川图》的画面表现。

如《辋川图》或《草堂十志图》的隐居地山水可能可以合理地推测为后世那



图 1.13 唐 西安郭新庄韩休墓 北壁 山水图 约 740-748 年 壁画 194 厘米 × 217 厘米  
陕西省西安市长安区郭新庄村出土

种形式与画意兼备之山水画的源头之一。但是，如果从观者参与的角度来观察，这个起头仍与 10 世纪以后者有着重要的差异。中国的隐士向来是与其与政治活动的距离来定义的。这种距离除了身体力行之外，也包括精神上的。这使得隐士的界线变得相当有弹性，也让隐居地山水的观赏者参与的可能性有大幅提升的机会。不过，这个可能性在 8、9 世纪中似乎没能得到充分的发展，与此时官僚士大夫阶层的成员对隐居地山水所作的诗词文字呼应。如果与北宋之情况相较，便显得相当冷淡。从《全唐诗》所收者来看，比较突出的现象则是对一些真山水图绘的歌咏，其中最出色的杜甫《奉观严郑公厅事岷山沱江画图十韵》或《严公厅宴同咏蜀道画图》，皆是针对四川地区之景观山水而作。这种山水画或与稍早吴道子的《蜀道山水》的启发有关，而开始在若干官署或私人住宅中形成一种后世所谓“名胜山水”的流行。可惜，对于这类山水画的实际样貌，因无可靠作品传世，今日已难究其详。不过，由杜甫等人的题诗内容来看，这些名胜山水不见得重在对某些特定景观的写生，倒似乎更重于对整个画面巨大自然空间之经营；题诗中常予“咫尺万里”“峻极重深”等的赞词，应即为对此之呼应。<sup>[29]</sup>这当然与当时对各种平远、高远、深远等结构模式的充分掌握息息相关。但如以“画意”论，像北宋时出现之画外人文意趣的追求与其在观众群中的呼应，此时则尚未蔚为风潮。



### 一、荆浩与 10 世纪山水画的初变

10 世纪以前的山水形象图绘，从画意上看，仍以宗教性的仙山圣境为主流。对此之改变，起始可能还在动乱频仍的五代之时（或亦可包括唐末一小段时间在内）。此时之山水画家在数量上明显增加，许多主要画家皆能作山水画，其中最具指标意义的当属荆浩。

荆浩于 9 世纪中生于河南济源，早年业儒，可能做过唐或后梁的官吏，并曾在开封之双林院（即北宋之封禅寺）画宝陀落伽山观自在菩萨一壁。约在五十岁后隐居太行山之洪谷，卒年可能在 10 世纪之 40 年代左右。<sup>[1]</sup>他的山水画虽然没有很可靠的作品留传，但还可以由幸存的文献资料来作一些初步的推想。在刘道醇《五代名画补遗》（成于 1059 年）书中曾记录了一首荆浩为沙门大愚作山水画时附去的答诗，诗中颇为形象化地描述了自己的作品：

恣意纵横扫，峰峦次第成。笔尖寒树瘦，淡墨野云轻。岩石喷泉窄，  
山根到水平。禅房时一展，兼称苦空情。<sup>[2]</sup>

原来大愚要求的，“止要两株松，树下留盘石”，可能是一轴唐末流行的树石画那类作品，但荆浩所回赠的显然已非简单的树石图，而是以之为基础，但重点已有转移，物象更加丰富的山水图。由诗中所述得知，此画除中央有松石之外，上方还有数座山峰，以及淡墨画出的云，下方则为山脚与流水的组合，而在此之间又有岩壁与岩壁间流出的瀑布，树木则表现了落叶已尽的寒意。<sup>[3]</sup>

从结构上看，荆浩这幅山水已经呈现了颇为清晰的前、中、后三段之景，物象的组合也对应着作了不同的搭配，这意谓着画家对画面构图如何因应描绘山水之所需的问题，有特定的意识。这种现象在唐代之时可说极为罕见。如富平唐墓



图 2.1 五代 王处直墓前室北壁 山水壁画 924 年 河北省保定市曲阳县灵山镇西燕川村出土

的山水屏风壁画，便对画面三段式构图尚未有清楚之意识。将画面区分为上、中、下三段来对应山水空间的远、中、近之距离区分，应是因为特别适合山水画此科所需而发展出来的，后来北宋时期的绝大多数山水画即皆采用此种模式。看来这正是荆浩所处的 10 世纪前半期开始的新发展。但是，它的出现可能不能完全归功于荆浩一人。事实上，近年在河北曲阳王处直墓所出土的山水壁画对此亦有显示。此墓纪年为 924 年，正是荆浩晚年之时，其中前室北壁中央的山水壁画（图 2.1）即有此种结构。它的中央主轴虽无荆浩画的松石峻峰，而代之以向后延伸的水域，但轴线仍为构图的主导，左右两边则由下方构筑前景始，再继之以左方的中景，更上则有转至右方的低平远山。三段空间的区分除了以山体不同形状、大小为区分外，也以植物的高低、详略予以标示。如此表达空间结构的模式亦见于 20 世纪 70 年代在辽宁法库叶茂台辽墓出土的《深山棋会》（图 2.2，约作

图 2.2

辽《深山棋会》

约 980 年

轴 绢本设色

106.5 厘米 × 54 厘米

辽宁省沈阳市

法库县叶茂台乡

叶茂台七号辽墓出土

辽宁省博物馆



于980年)。它的下方前景也扮演重要角色，带领观者（或墓主）进入到以神仙洞府入口为焦点的中景。其远景则为上方直立的高峰及旁边之仙人楼阁。不同岩体之形式也与依大小、清晰度有别之常绿树，共同就不同的空间段落作距离的指示。这两件考古发现之山水资料与荆浩所作者间最大的差别可能在于：后者在同类之架构中，表现了更为丰富的物象种类，而且在物象上又似乎特别加了一层意涵，遂有“野云”“寒树瘦”等的不同效果。

两件墓室出土的山水画，虽然描绘景观不尽相同，但都可归为仙山乐土一类，都是为墓主死后世界的考虑。荆浩为大愚所作之山水则有值得注意的不同。画中的松树本来便具有高度道德意涵，为君子之象征。但它一旦被加上“野云”与“寒树瘦”新意符的处理后，便转化成一种隐士困处乱世的意象。这也是荆浩诗中末句“兼称苦空情”所寄托之山水空间。<sup>[4]</sup>从画意的分类来说，这是如《辋川图》《草堂十志图》（见图1.12）那种中原地区原有隐居地山水的持续发展，但就其画中试图传达的乱世隐士意象而言，则又在画意上增加了一层现实的联系。它这种与现实人生的密切关系，正意味着对唐代山水中宗教性主调的转换。这个转变在荆浩的《笔法记》中则以理论的方式呈现。在他仿照古代“六法”而提出新的“六要”原则时，便对山水形式之外的意涵有所要求，而举出“思”与“景”两条指示：“思者删拨大要，凝想形物；景者制度时因，搜妙创真。”<sup>[5]</sup>“景”“思”俱备的“真山水”，并非只是被动地摹写自然中的美景而已，而是经过主动的整理安排，并将画家对景物所生之理念融入形象之中的结果。换句话说，“画意”成为山水画在丰富的形象外不可或缺的内容；而它的产生，则必须来自于画家与自然间的互动过程。山水画因此可以被视为对人与自然关系的呈现，也可以是两者之间沟通的媒介。

这个儒者隐士荆浩的山水观，可惜暂时只能由文献中予以推敲、重建。不过，它倒是令人想起当时在南方南唐宫廷中的一些现象。或许也因为隐逸风气之流行，南唐的君主很有趣地表现了对此种隐逸生活的高度向往。宫廷画家如董源、卫贤等人都为其作过以隐为主题的山水画。现存美国大都会艺术博物馆的传董源《溪岸图》（图2.3）与故宫博物院的卫贤《高士图》即是这种例子。它们的画意，可归之为“江山高隐”。<sup>[6]</sup>在结构上，它们都有清晰的近、中、远的三段式概念，但画意的表达则赖前方之隐士家居，与其后如屏风般耸立的瑰奇山体



图 2.3

五代 董源

《溪岸图》轴

绢本浅设色

220.3 厘米 × 109.2 厘米

美国大都会艺术博物馆

的并置，以喻隐士之高风。南唐的君主当然无法像荆浩真正地实践一种隐士生活，但仍可标榜“心隐”，而以山水画来呈现他们与自然契合关系的企盼。他们在此所扮演的角色，可说是为“观众参与”在山水画早期发展阶段所具之重要性，提供了具体而难得的例证。这在后来北宋的发展中，便有更明显的表现。

较之《溪岸图》更为接近文献中荆浩山水画形象的作品，应是传为荆浩门生关仝所作之《秋山晚翠》(图 2.4)。此立轴山水曾经后世修裱，现状已非原貌。最近台北故宫进行了较仔细的检视，发现两处重要的添补：一为连接下部巨石与中央右方岩壁的轮廓线，二为上方主峰旁露出的三角形屋顶。前者系在原绢上划过原有的破洞，可知为后添；后者则出现在山峰棱线之上，该处之绢全非原有。<sup>[7]</sup>在去除这两处添补后，此画远观其实很像富平之山水壁画，但较之显示了更清晰之中轴式的三段空间结构概念。其前景以水边巨石及表示秋天的黄叶树为主，中景则是两边崖壁所夹出之山谷，再上有两层直立山峰组成的远景。山壁之间则有瀑布顺着中轴线，贯穿三段落，由远方转折而下，直至前景，由巨岩旁流入画面最前缘的水域。由山石的质面描绘来看，《秋山晚翠》也与有类似清晰三段结构的《深山棋会》颇为接近。他们之间的差别主要在于物象的丰富度，以及相互位置经营之技巧性。《秋山晚翠》的作者显然具有高一等级的描绘功力，又与荆浩曾作之山水有若合符节之处，将之归为关仝名下，应可称合理。

《秋山晚翠》虽无松树或山居等与隐士相关的形象，但其画意仍在表达山水之隐逸意涵。它的重点在于中央之幽谷；其由巨石左侧之小径入，上方则接瀑布之流注，以及云气之上峭峰的屏障。相似之幽谷意象也在稍晚之《幽谷图》(图 2.5)上见到。该画原归在郭熙名下，近年则由班宗华(Richard Barnhart)重新定为 11 世纪末复古画家王诜的作品。当《幽谷图》可能意在传达某种贬谪经验中形成的荒放、郁结情感，其山水因而呈现一种“途穷”之象，<sup>[8]</sup>《秋山晚翠》则较为质朴，没有那么个人化的抒情，但两者对此以山谷为焦点的山水幽深意趣，皆有同等的重视。《秋山晚翠》还运用在三段中断续出现的步道，一方面强化其“幽深”之意象，另一方面也标示此境之可及性。这个以幽深为旨的山水景观，正是力求避世隐者的内心写照。在此，山水即是隐士本人，画中不必再有其形象的重复，楼观的仙界意符也显得多余。在荆浩致大愚诗中，他所画的隐士山水图就完全没有涉及这两个形象。



图 2.4 五代 关仝《秋山晚翠》轴 绢本浅设色  
140.5 厘米 × 57.3 厘米  
台北故宫博物院

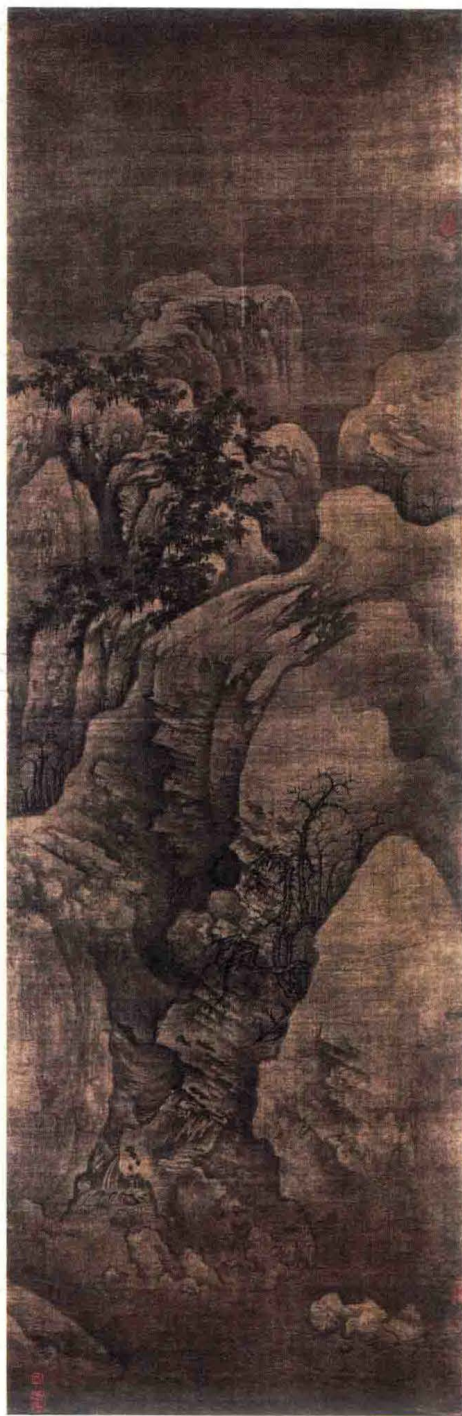


图 2.5 北宋 王诜《幽谷图》轴  
绢本水墨 168 厘米 × 53.6 厘米  
上海博物馆

## 二、行旅山水与宋初士大夫之参与

如与《秋山晚翠》相较，北宋初期山水画中的人物活动及楼观等细节，可见明显地增多起来。其中描绘行旅活动于山水之中的图画，可说是最具代表性的新现象。范宽的《溪山行旅》（图 2.6）以及燕文贵一派画家所作的数幅不同形式的山水，都是以行旅活动来引导观者进入画面之中。《溪山行旅》中的崇高主峰虽是画面主角，但下方横过画面的行旅则起着重要作用，将前景的现实性与可及性作了提升。它的第二个作用又在于与直立主峰的崇高绝俗形成对比。后者的精神性又另以云气及峰旁隐于林中、不得路径而入的楼阁予以强化，那是来自于如《深山棋会》那种仙山图的惯用手法。仙山图画的是非人世的乐土，隐士山水虽出自人间，但强调隐士的出世行为，其山水空间的理想性高于现实性。《溪山行旅》则是借由俗世习见之行旅活动，进入另一个非属平常经验的、令人赞叹的自然空间。它不再为某特定景观作单纯的描绘复制，而是在谈人与自然的相遇，对自然中所涵蕴力量的再发现。

为了要与山的巨大与高耸作对比，行旅的人与动物便被画得极小。虽不起眼，却极为重要。传燕文贵的《溪山楼观》（图 2.7）也以如此的行旅队伍在前景出现，来开始向观众展现他的山水景象。这幅画有若干后人添补处，但大致上仍保留着原来的架构，可供推敲其画意。它的重心仍以中轴线排列，而主角位置则共同由高山与深谷担任，且各自层次较多而分明，显示着瑰丽的景观。画中的物象也较《溪山行旅》更为丰富。除了瀑布与树木之变化外，两处庄园与宫观建筑更是做了相当仔细的交待。两处庄园位于山边水际，系作为行旅之终点，也将人对自然之向往作了具象化的提示。宫观建筑也被描绘得颇具规模，一在中景深谷上方，可供下瞰，另一则位于远景高峰之下，可供仰望。两者一方面为高山与深谷的精神性予以标示，另一方面也为观者选择了最佳位置，很具象地引导着人与自然的互动进行。

另件传为燕文贵所作之《江山楼观》（图 2.8）也采取同样的角度，但景物的变化更多。该画为此时罕见的纸本手卷，全长有 160.6 厘米。这个新的横长形式其实很适于尽情地表现行旅出现之近景的丰富内容。此时一般之行旅山水大都在人物活动的数量及类别上有所限制，一方面是立轴形式的约束，另一方面则是避





图 2.6 北宋 范宽《溪山行旅》轴 绢本浅设色  
155.3 厘米 × 74.4 厘米 台北故宫博物院



图 2.7 北宋 燕文贵《溪山楼观》轴 绢本水墨  
103.9 厘米 × 47.4 厘米 台北故宫博物院

免喧宾夺主，混淆了山水画的主要旨趣。然在此卷上，燕文贵似乎不太有所顾忌。不仅行旅之组别增多，而且活动各异，有步行者、骑行者外，还有舟行者；所经之处的景物除民居有各种不同等级建筑之变化外，还有依环境而设的渔村、水阁及山庄等不同形态。最末段的庄园甚至还安排了骤雨中归来的旅人一景，最为别



图 2.8 北宋 燕文贵《江山楼观》卷 纸本浅设色 31.3 厘米 × 160.6 厘米 日本大阪市立美术馆

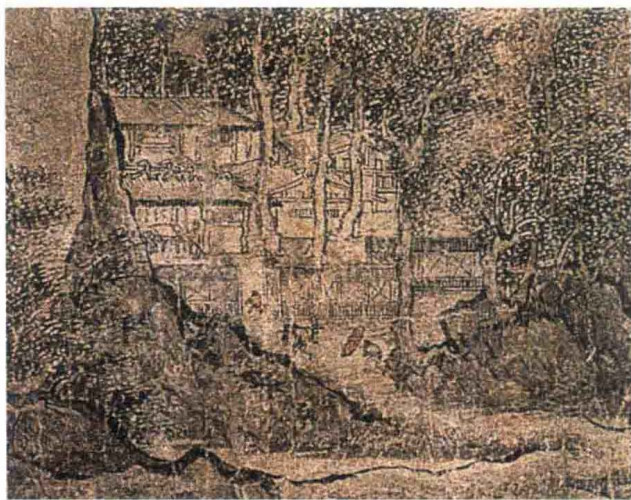
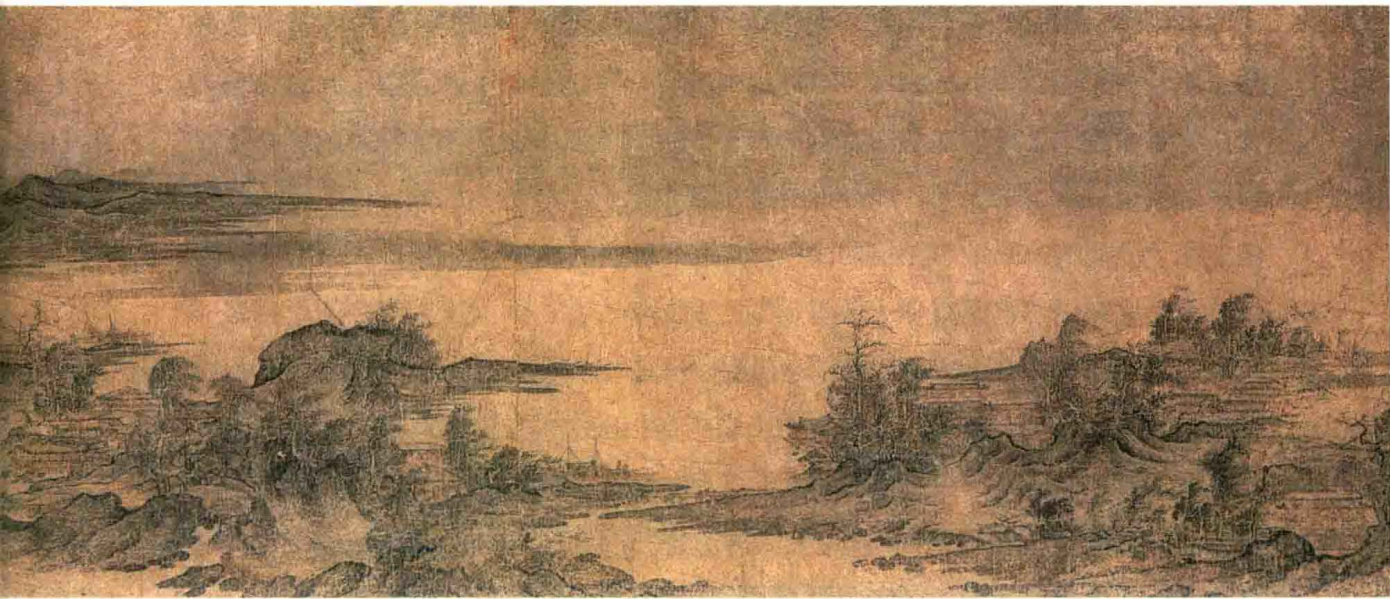


图 2.9 北宋 燕文贵《江山楼观》局部

致（图 2.9）。它的描绘，配合着处于风动中各种树木的交待，正是意在表达山区中山雨欲来时的气候变化。而相较于卷首渔村水域的平静，卷尾此景则又点出了一种出乎意外的趣味，为山区行旅的现实经验，特予戏剧性的注解。当然，《江山楼观》的远景崇山峻岭，仍有不可忽略的意义。在云气之烘托中，后段主山在一区富丽的大规模宫观的搭配之下，仍像过往仙山图传统那样地展现着它具精神超越性的形姿。它在近景所铺陈的丰富人间意象的并置之下，显得更崇高，也更



易亲近。距燕文贵时代不远的刘道醇曾对燕文贵之山水评曰：“景物万变，观者如真临焉。”<sup>[9]</sup>正是针对此种画意而发。

由行旅山水所代表之画意的新发展，意味着有一批具有类似经验的观众的出现。他们之中，又以士大夫最值得注意。宋代的政治，一改唐末五代之流弊，力行中央集权。其运作最主要依赖一批经过科举考试选拔出来的文官来执行政策。他们的仕宦活动，可说实际上是一种以首都开封为定点的出入往返，因为在其体制之中，所有的地方官员基本上都属差遣性质，而由中央文官出任。在首都任职的官员也罕有永驻的；不论升迁或贬谪，总要外调之后再求召返，如此出入三四次，几乎是仕宦生涯中的常态。他们因此成为最富旅行经验的阶层，而也较他人更有条件发展对各种山水的欣赏。10世纪末的诗人王禹偁曾仕至翰林学士，但也多次被贬。他曾自言：“平生诗句多山水，谪宦谁知是胜游。”<sup>[10]</sup>为自己颇负盛名的山水诗作了注脚。对于这批新兴的精英分子而言，如范宽、燕文贵的山水画，一定显得特别亲切。与之相较，皇室虽是大多数山水画家的雇主，但在王朝初期这段时间中，似乎没有显示较高的兴趣。燕文贵之被召入宫廷，并非因其如《江山楼观》的水墨山水才能，而是为了制作1014年建成之玉清昭应宫的壁画，那基本上还是以道教人物叙事画为主的工作。<sup>[11]</sup>范宽据说活到11世

纪 20 年代，生前往来于开封、洛阳两个大都会之间，早已享有盛名，但他则根本未曾得到进入宫廷服务的机会。<sup>[12]</sup>

宋初士大夫支持、推动山水画的例子中，最著名者当推学士院中的重新布置。根据小川裕充教授之研究，唐代翰林学士院中已有“画堂”之设，中有山水树石图。宋太宗（976—997 年在位）时对学士院亦特别眷顾，有御书“玉堂”之赐。当时最受太宗宠信之翰林学士苏易简即在 992 年左右，命南唐入宋画僧巨然在玉堂后之东、西二书阁作壁画《烟岚晓景》。三十多年后，于 1025 年至 1031 年间，在翰林学士宋绶的主导下，又由文臣画家燕肃在玉堂内作山水屏风。这两组山水画，据文献，似皆与李成画风有关，但实际如何，因无迹可寻，不得而知。不过有一点尚可确定，它们已非唐代的那种树石图，而已是宋代的新貌山水。<sup>[13]</sup>现存美国克利夫兰美术馆的传巨然《溪山兰若》，虽无法确认为当时玉堂中之山水，但其中烟岚、寺观显为表现之重点，或可提供作为推测巨然的玉堂山水之用。

或许是因为学士院所起的带动作用，此时朝廷中其他官署也开始使用山水画。燕肃除了在学士院作山水外，也在刑部与太常寺绘制山水，那两个部门都是燕肃服务过的地方。<sup>[14]</sup>这两件官署作品，可能是燕肃自愿提供，更有可能为其长官所授意，但无论如何都透露出士大夫在此种事务上所拥有的高度自主性。他们对于办公空间如何装饰，选哪一位画家，甚至对画的类别、风格与画意，都可作主，不待皇帝许可。这对山水画在当时，尤其是开封地区的发展，无疑提供了良好的氛围。

除了官署之外，中央官员的居所中也开始出现山水画的装饰。据郭若虚的报导，燕肃除了在官署外，自己家中亦有山水画壁。这实在不止是因为燕氏本人的专长与爱好，而也是由于当时在士大夫间兴起的新风气而出现的。唐代之时虽也有士大夫私宅中使用山水形象图绘的例子，但毕竟不多，远远不能与寺观者相提并论。但在北宋初期，却出现了相当可观的作例。除了燕肃外，宫廷画家燕文贵也曾为吕夷简（1029 年升任宰相）的宅第作大厅的山水屏风。与燕文贵同在真宗（997—1022 年在位）时图画院相友好的陈用志，据刘道醇的记载，则在文彦博宅中有《出云山水》壁画。该画应为刘道醇所亲见，是高丈余的巨幅，表现出“宛有不崇朝而雨天下之意”。<sup>[15]</sup>此画虽不可得见，但可能企图描绘雨前的山景，倒令人不得不起其友燕文贵现存大阪之《江山楼观》末段的山雨欲来之意象。

文彦博在宅中以此为壁，尚有另层涵意。所谓的“雨天下”，亦可理解为对士大夫服务社会，造福天下众生之意，是官员应有之政治理想，也是他们在退朝公余时必须进行的修养工作的核心。当时另一名臣鲁宗道在朝以尽忠职守著称，下朝归私宅，则“别居小斋，图绘山水，题曰：退思岩”。<sup>[16]</sup>看来文彦博宅中的山水与鲁宗道的“退思岩”都有着类似的用意。由此回想苏易简与宋绶等翰林学士之命画家在学士院作山水，其意也不仅在装饰而已。它们更积极的意义应在于激励心志之修养。学士院虽号称“人世之仙境”，但并不容许任何一个成员在工作及精神上有所懈怠。

### 三、林泉之志与北宋中叶的山水画

作为中央政府文官活动空间构成要件的水墨画，其在宋初的发展，除了士大夫由具体行动予以支持外，他们在文字上的论述也起着重要的作用。士大夫以“胸中丘壑”来标榜其人格，早已形成一个古典的传统。这在宋朝建立以来，由于士大夫在政务上权责的日益加重，似乎也相对地有被再加肯定的必要。山水诗的逐渐兴盛，便是这个脉络中值得注意的现象。当时以翰林学士为核心的开封文化圈中，即有许多出色的山水诗，表达着他们对山水景物的体会。在此，徐铉《题伏龟山北隅》是一个很有启发性的例子。其诗云：

兹山信岑寂，阴崖积苍翠。水石何必多，宛有千岩意。孰知近人境，  
旦暮含佳气。池影摇轻风，林光淡新霁。支颐藉芳草，自足忘世事。未  
得归去来，聊为燕居地。<sup>[17]</sup>

由山水佳景来忘却世事，涤净心灵，恢复林泉之志，进而以之为暂时无法自公务中解脱之心灵的寄托，这是时为翰林学士之徐铉的山水感怀。解官的“归去来”愿望成为林泉之志的转化表达，而在现实中的不能如愿，则以巧妙的方式加强着作者林泉之志的强度。这在宋初的士大夫之山水诗中，逐渐成为一种论述的范式。稍晚于徐铉的另位翰林学士王禹偁在其名作《村行》一诗中，也有相近的表达：

马穿山径菊初黄，信马悠悠野兴长。万壑有声含晚籁，数峰无语立斜阳。棠梨落叶胭脂色，荞麦花开白雪香。何事吟余忽惆怅？村桥原树似吾乡。<sup>[18]</sup>

此诗前半描写行旅中所见山水风光，颇似如范宽、燕文贵的行旅山水画。但至末联则转为惆怅，且以怀乡来指示此行乃与公务有关，而暂时无法归去；这个令人惆怅的现实也反过来凸显着他的林泉之志。

这种山水诗的意涵，因与作者情境的结合，对林泉之志的表达，便较一般泛泛而言者，更为亲切而具深度。因此，在像开封、洛阳那种政治中心地区的士大夫圈中，它便逐渐地形成一种流行。而大约自9世纪40年代始，这种风气已能清楚感觉。此期之重要诗人梅尧臣可说提供了极好的例子。他的《东溪》即在写舟行所见：

行到东溪看水时，坐临孤屿发船迟。野兔眠岸有闲意，老树着花无丑枝。短短蒲茸齐似翦，平平沙石净于筛。情虽不厌住不得，薄暮归来车马疲。<sup>[19]</sup>

诗的前三联写景如画，末联则发“住不得”的困于现实的感叹。这正契合着他出名的“必能状难写之景，如在目前，含不尽之意，见于言外”的诗论。诗中的“不尽之意”在此即全在末联，而其面对自我之林泉之志的复杂情绪，则是其深层的基调。

梅氏在开封的同僚，尤其是服务于馆阁翰苑的文臣们，也都有此风。他们对山水画的题咏，因此也出现这种特别的调性。在学士院中原存有的山水画，此时便以较高的频率成为学士们题咏的对象。我们今天可以读到的针对学士院巨然、董羽、燕肃等壁画的题诗，大部分都出自此期，其中在9世纪40年代两度出任翰林学士的宋祁，便对三者都有诗作，可以让人想见他们热衷之程度。<sup>[20]</sup>可能就是受到这种热情的感染，文臣们似乎更积极地命画家在其他官署中作山水画。以名臣富弼而言，即曾命许道宁于1040年左右在度支使司、盐铁使司等官署中分作《山水》《松石》两件山水。<sup>[21]</sup>此两件许道宁山水于1051至1052年间

也得到在集贤院任职之刘敞的诗咏，其中之一《题度支厅事许道宁画松石，呈彦猷、邻几、直孺》的结尾作：

吾庐若办此，轩冕本不赖。愿从二三子，相与驾言迈。<sup>[22]</sup>

刘敞的这两首诗稍后也请梅尧臣依韵和之。而由刘诗的诗题还可得知：他当时即将诗呈给三位同事友人，所以可以合理推测，他的这组诗作至少得到了四组唱和的回应。如此现象足以令人一窥当时士大夫圈中该风气的蓬勃。而在此文字的论述情境中，许道宁的山水画亦得以获取高度的声望。曾任相职之张士逊便曾令许氏在其宅作壁画及屏风，并以“李成谢世范宽死，唯有长安许道宁”来推崇他。<sup>[23]</sup>张士逊之评语，在刘敞的诗中也有呼应，并经由士大夫的热烈论述，普为人知。刘道醇于1056年写《圣朝名画评》时，便已将此事载入许道宁之传中。

除了推升声望，这些文臣观众对于在山水画中寻求个人林泉之志的慰藉之文字论述，是否对如许道宁者的风格发展也产生过具体的作用？这是一个值得注意的问题。现存两件被多数学者接受为许道宁的作品，正好一早一晚，恰可供检视之用。京都藤井有邻馆的《秋山萧寺》，一般认为系其早年“始尚矜谨”，学李成风格的作品。它也是行旅山水的表现，在画意上则以丰富的物象接近着燕文贵的《江山楼观》。另件《秋江渔艇》（图2.10）则颇合于文献中所说“老年唯以笔墨简快为己任”的概括，可以将时间定在1050年左右。<sup>[24]</sup>在此卷中，许道宁持续地使用范宽、燕文贵那种极小的人物活动来标示前景之行旅及行旅所见，只是江上渔艇细节更形丰富，呈现了各种划船、捕鱼的动作，甚至有饮酒高歌者，真是一片理想的渔乐天地。这是吸引着行旅者（及观众）的第一个层次。中景数峰挺拔，崖壁峻峭瑰奇，旁有亭台楼阁隐于壁后，在与右端下角坡岸的秋林、酒店对比之下，更显其超俗的气势。此为画意的第二层次。而在卷之左、中、右三段又有溪流曲折透迤，顺着坡脚的交错弧线，开向远方，更增加了山水的韵律感与整体壮阔幽深之意象。这三个层次的表达最后则统摄于雨后清静氛围的笼罩下，不仅崖面湿润泛光，且有清莹水气漫涣其间，再添一层迷人的生气。如果说燕文贵的山水依靠着多样的景物，来使观者有真临之感，许氏此《秋江渔艇》则在多变的景物外，更以此迷人之生气，意欲将观者融入那个江山渔乐的世界之中。如此



图 2.10 北宋 许道宁《秋江渔艇》约 1050 年 卷 绢本浅设色 48.9 厘米 × 209.6 厘米 美国纳尔逊-阿特金斯艺术博物馆



图 2.11 北宋 屈鼎《夏山图》约 1050 年 卷 绢本浅设色 45.3 厘米 × 115.2 厘米 美国大都会艺术博物馆





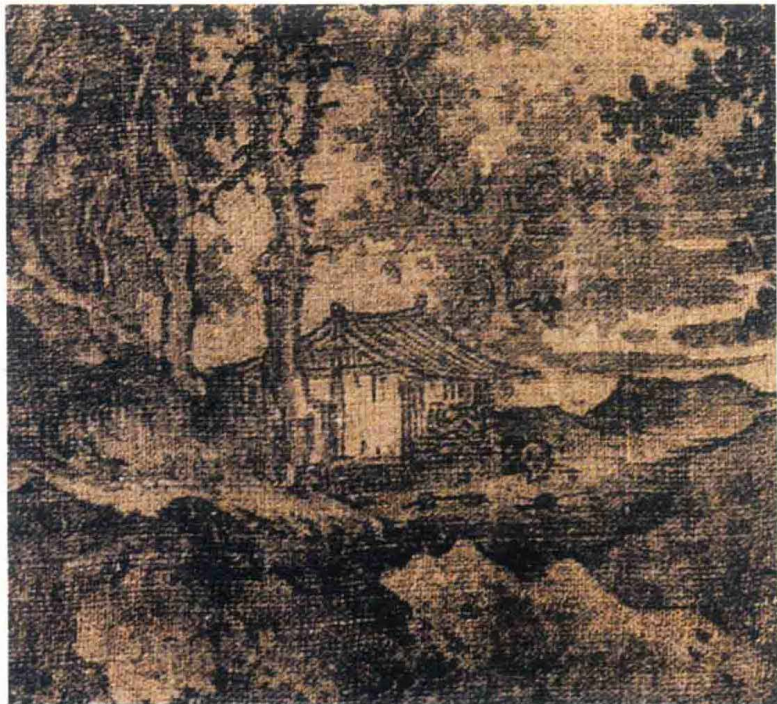


图 2.12 《夏山图》局部

的表现，可谓是梅尧臣所谓的“不尽之意”，也让人想起稍后郭熙在《林泉高致集》中所说的“秋山明净而如妆”的意象。许道宁的改变，如说多少受到了文臣的带动，并不意外。

许道宁的《秋江渔艇》并非孤例。屈鼎的《夏山图》(图 2.11)也是约 1050 年所绘，原传为燕文贵之作，后经方闻的研究，改订为师法燕氏的屈鼎。<sup>[25]</sup>《夏山图》确有燕文贵流派的风格，也与大阪的《江山楼观》共享许多母题，画的也是行旅引导之下的人对自然之再发现。但是，两者之间也有重要的差异。《夏山图》更精心而细致地营造属于夏日的气息。在各段空间中随处散布的林木，不仅形式变化多端，且在烟气之掩映中，特别显其茂盛、苍翠之感；充沛的流水与丰富且浓淡不一的云雾，则将山峰烘托出一种其他时节所无的丰满、秀丽之态。画面左下角正向路旁神祇跪拜的旅人(图 2.12)，似一方面对上天的丰盛赐予表示感恩，另一方面则向后土祈求此行目的之圆满如愿。位于画中山水空间之入口处，这位旅人其实正是画家与其所设定观众的投射。他一方面赞美着夏山之美，同时也迫不及待地正要投入其中，遂其平日不可得，但又“梦寐在焉”的林泉之志。

屈鼎此画之主人不知为谁，但此种表现的支持、推动，仍与士大夫有关。文献上曾记载他为 1048 年至 1053 年间任相职的庞籍作宅中之屏风山水，可见他的活动也与许道宁同一模式。<sup>[26]</sup>《夏山图》画意的表现，应该也与开封士大夫视山水画为其林泉之志的抒解的文化脉络有关。

开封等政治中心的士大夫们，虽然不是北宋山水画发展的唯一动力来源，但是，较诸宫廷而言，他们表现了更积极的参与。对于山水画于此期间在画意上的大幅进展，他们不止是被动的支持者，后来也反过来成为主动的形塑者。9 世纪 40 至 50 年代中许道宁与屈鼎的成就，如无他们的参与，实则无法想象。而稍后由郭熙所代表的 11 世纪后半的山水画另一高峰，也须有赖此期的前发之功。郭熙在《林泉高致集》起首时曾为山水画作如下之定义：

君子之所以爱夫山水者，其旨安在？邱园养素，所常处也；泉石啸傲，所常乐也；渔樵隐逸，所常适也；猿鹤飞鸣，所常观也；尘嚣缰锁，此人情所常厌也；烟霞仙圣，此人情所常愿而不得见也。直以太平盛日，君亲之心两隆，苟洁一身出处节义斯系，岂仁人高蹈远引，为离世绝俗之行，而必与箕颖埒素黄绮同芳哉？《白驹》之诗、《紫芝》之咏，皆不得已而长往者如。然则林泉之志、烟霞之侣，梦寐在焉，耳目断绝。今得妙手郁然出之。不下堂筵，坐穷泉壑。猿声鸟啼，依约在耳；山光水色，混漾夺目，斯岂不快人意，实获我心哉。此世之所以贵夫画山水之本意也。<sup>[27]</sup>

如此设定的山水画之价值，实际上是在前期画家与其士大夫观众所共同建立的。

### 第三章

## 帝国和江湖意象： 1100 年前后山水画的双峰

《林泉高致集》中所叙的山水画价值可说是以文中“太平盛日”为前提而发。这个“太平盛日”的意象在郭熙自己完成于 1072 年的《早春图》(图 3.1)中便有着清晰而有力的表达。它的这个层次表达虽与前期的“林泉之志”仍有承继关系,但明显地在重点上有所转移,更紧密地呼应着神宗(1067—1085 年在位)以后赵宋帝国力图革新的整体政治氛围。

### 一、11 世纪后期的帝国意象：郭熙的《早春图》

《早春图》最引人入胜者为其巨大山水构图中的春景生气。在这高达 158 厘米的立轴中,顺着中央轴线缓缓以蜿蜒的方式向上布列的岩石、巨松、主山及远峰,构成充沛的气势,并以左右方向后延伸空间感之营造,创造了一个山水画史迄今为止最为撼人的山水空间。它的树石、山体形象也配合着主体动势,在前、中、后三个段落中的三角形结组之稳定性中,各自以奇矫的造型表明着它的内在能量。郭熙充满变化的水墨技巧在描绘这些形象时,也发挥了传达这种既稳定又充满动态感的作用。他不仅利用着变化不定的线条去处理各种形状岩体的轮廓,而且以浓淡、干湿程度不同的擦染混合施之于山与岩的块面上,营造出一种近似光线反射之效果。湿润的烟气笼罩,更进一步让此种光影效果显得微妙而灵动。《林泉高致集》中记录了郭熙对他自己称之为“早春晓烟”画格的说明:“骄阳初蒸,晨光欲动,晓山如翠,晓烟交碧,乍合乍离,或裂或散,变态不定。”<sup>[1]</sup>他所指不一定就是此《早春图》,但所欲捕捉、图现的“早春”山水质感则完全一致。

在如此充满丰富形象、空间、光影变化的春景形象中,除了“生气”之外,“秩序”是另一个表达的重点。全幅山水的构图可以说是以交会于中景的十字结构为根本,而向各方作延伸的安排。位居正中的两株巨松,配合着中景的巨岩与



图 3.1 北宋 郭熙《早春图》1072年 轴 绢本浅设色 158.3厘米×108.1厘米 台北故宫博物院

后方高耸的远峰，成为全画最自然的视觉焦点，并起着统率其他物象的作用，分别规范着它们周遭树木、岩体、峰峦的大小、姿态与位置。如此的安排透露出一种对形象间秩序感的强烈需求，它甚至可以被视为整个以中轴巨松、主峰为主之画面的内在指导原则。一旦有了这种秩序感，自然山水的“理想性”便得以向人展现，那也就是思想家们所在追寻的“道”。值得注意的是，《早春图》中这个秩序感的营造，大半依循着一个“主从”关系的原则而来，显然是借用着政治伦理架构为比喻的。《林泉高致集》中论及山水画面中的秩序即言：

大山堂堂为众山之主，所以分布以次冈阜林壑，为远近大小之宗主也。其象若大君赫然当阳，而百辟奔走朝会，无偃蹇背却之势也。长松亭亭为众木之表，所以分布以次藤萝草木，为振挈依附之师帅也。其势若君子轩然得时，而众小人为之役使，无凭陵愁挫之态也。<sup>[2]</sup>

以理想状态下政治秩序为比喻的山水形象安排，让《早春图》的画意产生了另外一些层次的表达。它那以“众木之表”的亭亭长松为主的前景，不再描绘如《溪山行旅》（见图 2.6）或《秋江渔艇》（见图 2.10）中所见的行旅队伍，而代之以巨石左右两个渔家点景。右方两个一老一少的渔夫正在撑篙、起网，左方一位渔妇及三名儿女方离舟登岸，随一只小犬向仅露一角的茅舍行去，那应当就是这个渔人家庭的家屋。他们的方向性很强，都指向画面的中轴，一方面是面对如君子的巨松，另一方面也以位于巨松之下的家屋为目标。他们与亭亭长松共同组成一个在君子治理下，以渔家为代表的理想基层庶民生活的秩序，这可以说是《早春图》中第一个层次的存在。在此之上的中景则为第二层次的表达。过去山水画面中带领观众进入画面的前景行旅队伍在此被移到中景左方；借由三段山径的摆置，行僧、士人及一般山客似乎作为不同身份的代表，一起向中央主峰及其后的更深空间行去。他们的目的地很清楚地指向主峰右侧的楼阁建筑群，它不仅有着相当广的范围，建筑体也显得繁复而讲究，显然不是一般民居，而像是如寺观一类标榜“出世”胜概的处所。它的“出世”性格也借由稍前方的无人小亭之符号予以定义。这基本上是延续了以往行旅山水的作法，但进一步作了一些调整。它的这段带有追求出世精神的行旅已不作单纯的横向铺排，而有向中央主峰聚焦的强

烈倾向；它的高光、岚气的掩映，也配合着强化了作为主角的表现。这是被比喻为“大君”的神圣形象，而它的存在正是在说明着如此精神之旅所以得被实践的根本原因。《早春图》中最高的建筑群则位于远景主峰的左侧山谷，隐没在山岚的虚无飘渺中。它的形象与位置，借由与中景者的对照，意在引发仙境山水的联想，也借之暗示着作为“天子”的理想“大君”的神格本质。在此意旨的引导下，主峰往后的数个折转延伸，在云气之中遂显得有飞龙在天之势。如此的处理，便将单纯的远景转化成超越人世的仙界，而与圣君的形象合而为一，并由全画中最高的位置，俯视其下的两层次世界，为之总结了理想秩序之得以运作的内在关键。

经过这些人物、山水形象的细致而精心的安排，《早春图》既是一幅春景图像，也是具有天命之理想圣君统治之下帝国形象的完美呈现。它的完美性，辅之以对自然景观的丰富描绘，让它显得既极为真实，却也“只合天上有”。像这样的郭熙山水画确实极为符合神宗朝锐意革新的政治氛围，亦很能说明文献上记载当时朝廷内外殿堂尽是郭熙山水的现象。<sup>[3]</sup> 神宗本人如何看待或使用《早春图》这样的帝国山水，我们今日固然无法得知，但由苏轼一首著名的《郭熙画〈秋山平远〉》七言诗，仍可想象其时君臣上下对此的反应。苏轼此诗固非针对《早春图》而发，但它的首二联则提到让他印象深刻的另幅在翰林学士院中的《春江晓景》：

玉堂昼掩春日闲，中有郭熙画春山。鸣鸠乳燕初睡起，白波青障非人间。<sup>[4]</sup>

即使不是同一件作品，苏轼所见的《春江晓景》不仅与《早春图》一样，皆画你我室外所见春日山水，而且也让观者兴起“非人间”的共鸣。如此之真幻交错的印象，对苏轼而言，正是殿堂到处所见郭熙之帝国山水形象的精髓所在。他的这个反应显然得到了当时普遍的认同，不只他的友人、后辈一再引用唱和，后来郭熙的儿子郭思亦将之录入他所编的《林泉高致集》（许光凝序于1117年）中的《画记》一节中。<sup>[5]</sup> 至于官方的反应，应也与此类同，甚至对其画中经由物象铺排而传达的理想帝国形象画意，特别深表许可。稍后于1120年编成，而由徽宗皇帝（1100—1125年在位）本人挂名的《宣和画谱》中，便特别介绍郭熙之画论内的相关部分：

至于溪谷桥筏、渔艇钓竿、人物楼观等，莫不分布使得其所，言皆有序，可为画式。……至其所谓“大山堂堂为众山之主，长松亭亭为众木之表”，则不特画矣，盖进乎道欤！<sup>〔6〕</sup>

如果不是有如《早春图》中的具体实践作参照，这个“进乎道”的赞美，可能根本不会出现在这本代表着12世纪初朝廷艺术见解的著作中了。

## 二、徽宗朝画院的山水画

《宣和画谱》中对郭熙帝国意象山水的推崇，意味着此种山水画在徽宗朝艺术活动中所占有的正宗地位。李唐作于1124年的《万壑松风》（图3.2）应该就是出自徽宗画院的此类充满政治意涵的山水作品。此图较《早春图》甚至更为巨大，高度将近190厘米，也作近、中、远三景俱全的全境山水，其中轴亦为各景物布列的基本坐标。不过，《万壑松风》并未使用平远的做法来营造深入无尽的空间，而将山体似屏障地挡在前景的松林之后，并让此有瀑流环绕、长松列植其间的谷地成为全画的第一焦点。松林原有的鲜丽青绿色彩一方面起着加强这个焦点吸引力的作用，另一方面则与后方的高大主峰对照，引导观者生出仰望之势。如果按照《林泉高致集》中对山与树的解读，《万壑松风》除了是在描绘一个充满生气的绝胜松林谷地之外，也在传达着一种圣君治下政府中人才鼎盛的政治意象。在如此意象中，如《早春图》中可见的渔人、行旅、楼阁等物象之配合叙述被全部省略，而代之以源自《诗经》的古典的比兴手法来进行其中的论述。这让人不禁想起徽宗兴画学时将《尔雅》等古典经书纳入训练课程之中的举动，<sup>〔7〕</sup>看来《万壑松风》的图像论述正是呼应了此时期宫廷艺术的新讲究。

如果说《万壑松风》因为聚焦于圣君治下人才鼎盛的意象，而未及称颂太平盛世的恢宏气势的话，另件完成于1113年的《千里江山图卷》（图3.3）则由该一角度呈现了徽宗的理想帝国山水。这是一卷由当时画学中一位十八岁的“生徒”王希孟所作的长卷，据其后蔡京跋语，知是王希孟亲受徽宗半年指导后完成的力作。<sup>〔8〕</sup>正如其画题所指，此卷山水以横长的形式描绘了一个广大空间中的山海交错的江山全景。它在山体上所使用的鲜丽青绿设色，让观者立即想起传





图3.2 北宋 李唐《万壑松风》1124年 轴 绢本设色 188.7厘米×139.8厘米 台北故宫博物院



图3.3 北宋 王希孟《千里江山图卷》局部 1113年 卷 绢本设色 51.5厘米×1191.5厘米 故宫博物院

说中唐代李思训、李昭道的青绿仙境山水。但是，仙境实非本作的主要诉求，借着全卷中随处安置的大量各种形式不同、规模各异的人世建筑，以及各种从事渔事、行旅、家居等工作的人物点缀，画家又将观者拉回到如真可莅临的现世之上。众山虽亦有主从之分，但重点在于铺陈群山竞秀之势，正如《林泉高致集》中所言：“画山高者下者大者小者，脊脉向背，颠顶朝揖，其体浑然相应，则山之美意足矣。”<sup>[9]</sup>而在此“美意”尽陈的山体结组之中，人事的经营位置也充分地透露了作者的苦心。每一处的建筑，不论是江岸边的村落、山谷中的庄园、瀑流上的架阁或跨江而设的桥上楼亭，都占有独特的空间环境，可说无一处不尽其所能地展现着自己的“美意”。这种在长卷中随处安排引人入胜之景点的作法，或许多少继承了早期如燕文贵《江山楼观》（图2.8，大阪市立美术馆藏）手卷图绘的传统，但是却又与其大不相同地，将这些景观置于一个更高更远的鸟瞰视点之下。如此鸟瞰视点之设定，一方面是为了容纳最多的景致于有限的画面之内，另一方面则提供了观画者一个超越的位置，得以尽览其下江山之完美全体。



那么，谁是这个王希孟所设定的观者？曾经亲自指导此画绘制长达半年之久的徽宗皇帝本人当然是不二人选。在此帝王之观视下，他不仅看到江山之千里辽阔，也看到黎民生活其间之丰美，更看到现世与仙境之结合，感到他治下的盛世可以化成永恒的灿烂。这无疑是徽宗理想中的江山形象。王希孟虽是这个形象的绘制者，但如要说得更为精确，那实是徽宗借由王希孟之手所呈现的，由他所有，因他而存在的，他的帝国山水。

徽宗宫廷画家所为山水亦非全是针对帝国治世世界的政治性表述。就山水画原有的天地自然四时运行的这个古典命题，此时的宫廷制作也有值得注意的新表现，可视为继《林泉高致集》之后的有意识发展，并予以总结。从徽宗本人对其父亲神宗朝政治、文化领域的刻意承踵发挥的心态来看，这个表现便不难理解。原来郭熙对四季山水画的画意掌握，大致可以《林泉高致集》中所言“春山淡冶而如笑，夏山苍翠而如滴，秋山明净而如妆，冬山惨淡而如睡”一说，来予归纳。此说也为徽宗时人所知，并录在《宣和画谱》（1120年）的郭熙条目中，可惜我

们在传世作品中却无法寻得如《早春图》的冬景山水，来窥知郭熙如何处理“惨淡而如睡”的意象。或许，王诜的《渔村小雪图卷》（图 3.4）还可权充一下郭熙，作为理解徽宗朝创作立足点之用。如果比较徽宗《雪江归棹图》（图 3.5）与王诜此卷的雪景表现，王诜者之活泼人事，跃然于画面之上，尤以造型坚实之覆雪山块，配上屈曲多变姿态之老树最能呼应水边各式渔村作业之景所表现的不息生意。这大概是王诜对“惨淡”雪景中，实在内含生机，以之符合“如睡”之巧妙诠释，那也可说是承自赵幹《江行初雪》（台北故宫博物院藏）那种早期冬日山水风俗画的图像传统之表现而来的手法。<sup>[10]</sup>《雪江归棹图》则更进一步发挥了结合山水画空间的优势元素，大幅度缩小了各式渔舟活动的尺寸，且将之置于益加广阔

图 3.4 北宋 王诜《渔村小雪图》卷 绢本设色 44.5 厘米 × 219.5 厘米 故宫博物院

图 3.5 北宋 徽宗《雪江归棹图》卷 绢本设色 30.3 厘米 × 190.8 厘米 故宫博物院



的天地之中，特别着意于“天长一色”“鼓棹中流，片帆天际”的视觉意象，以传达在冬景所见“蠢动变化无方，莫之能穷”的体认。换言之，有如登高望远的视角选择，根本性地改变了《渔村小雪图卷》的雪景效果。在此改变之下，广阔的寒天平远成为主导万物生息的场域，也是“究万物之情态”画意之所指。

上文所引之文字全数出自徽宗宠臣蔡京的题跋之中。该跋写于1100年春天，《雪江归棹图》制成后不久，其自言“雪江归棹之意尽矣”，应是呼应着徽宗在画面右上方的楷书标题而发，可视为蔡京这位皇帝之“知音”观者的观后心得。<sup>[11]</sup>当时《雪江归棹图》可能还伴有另外描绘春、夏、秋三景的山水，现已不得而见。然而，由此卷即可推测这系列的“四时之景”全部意在表达天子对自然四季的



深层体认，其层次又已不受“帝国山水”意象之局限。

### 三、潇湘烟云与贵游士夫的江湖山水

从郭熙到王希孟的帝国山水虽然得到官方的积极认可，但并没有完全占据山水画的舞台。相反地，由于这种帝国山水的高度技巧性与公众性在北宋政治空间中的强力展示，似乎同时却勾起了参与者对于“私”领域心理需求的新重视。大约自郭熙山水大量进驻汴梁的殿堂厅院的11世纪70年代起，另外一种较不以炫技为诉求，较为讲究私人情调的山水图绘在上层阶级的社交活动中逐渐形成新的流行，而与帝国山水形成一个几乎对立的现象。这种不再以政治论述为画意内涵的“私人性”山水，经常在标题上冠上了“潇湘”或“小景”的称呼，在形象上则以烟与云为主角，呈现着画家与观者共同关心的，可以与政治完全无涉的“江湖之思”。

苏轼虽对翰林学士院中的郭熙山水画赋诗，而让此画在文士圈中出了大名，但是苏轼的山水题画诗中引起最多唱和的却是为郭熙的另件作品《秋山平远》而作。这幅平远山水应即是现存美国大都会艺术博物馆的《树色平远》短卷（图3.6），作于1082年，为赠给年迈之参知政事、翰林院大学士文彦博致仕返归洛



图3.6 北宋 郭熙《树色平远》1082年 卷 绢本水墨 35.5厘米×103.2厘米 美国大都会艺术博物馆

阳的送别礼物。<sup>[12]</sup>画中山水形象与《早春图》完全不同，既没有巨大的长松与主峰，也没有炫目的各种形象的丰富竞演，只有左方几株枯树伴随路旁小亭作为旅人文彦博的起点，右方则是一片笼罩在烟气之中的空旷平远，两艘渔舟淡淡地出现在江水之上。后者的朦胧、简淡的渔人空间实是全画的重点，以之作为文彦博的归宿，并以其终能遂其“江湖之思”作为他解官的祝辞。姑不论文彦博解官时的内在心境究竟如何，或者苏轼、苏辙、黄庭坚等在为之作诗唱和时是否引发着自己遭受贬谪的郁卒不满情绪，<sup>[13]</sup>这种朦胧体的简淡山水似乎已经成为当时与帝国形象的大山水景观相对立的，得以“表示”与政治“完全切割”的生活理想之图绘形式。而对于这种山水所引发的热烈题诗论述，也正意谓着当时上层社交圈中所出现的新流行现象。解官归家固然是古往今来官场之常态，但在北宋中期之后充满党争之政治生态中，以此种解除政治牵挂的江湖生活意象作为离职士夫的送别礼物，或是作为随时有此心理准备的在职官员之情志表达，甚至是对已受贬谪的失意文士所进行之温馨慰藉，显然都要比11世纪中叶以前流行的朝隐山水形象来得贴切。

如此对江湖生活形象的兴趣，让北宋后期的文士们重新发现了宋初长沙画僧惠崇所作小景的迷人。惠崇亦为出色的诗人，属于当时“九僧”之一，但至欧阳修时，大多数文坛人士已不复知其诗作。<sup>[14]</sup>他的绘画声名也大概如此，只有到了11世纪70年代之后，才被再度注意，但作品应该已流失不少，《宣和画谱》中之所以没有载入惠崇，很可能就是因为当时天下最富之皇室收藏中根本没有其作品的缘故。然而，相对于惠崇画作的稀少及长久的漠视，苏轼及同时文士却相当热情地对之题咏。苏轼的名句“春江水暖鸭先知”，便是出自他题惠崇的《春江晓景》之诗作。<sup>[15]</sup>黄庭坚也有数首咏惠崇画作的诗，其中之一作：

惠崇烟雨归雁，坐我潇湘洞庭。欲唤扁舟归去，故人言是丹青。<sup>[16]</sup>

诗中不但点出了惠崇小景山水的重要元素——烟雨与归雁，而且表白了他将之作为自己“江湖之思”的寄托。

另外，值得注意的是：黄庭坚特将此种以烟雨归雁为主的山水与楚地的“潇湘洞庭”形象等同起来。这意谓着潇湘一词已经脱离其原来的地理意义，而成为



图 3.7 南宋 牧溪《潇湘八景》之《远浦归帆》轴 纸本水墨 32.3 厘米 × 103.6 厘米 日本京都国立博物馆

泛指能予人江湖之思的烟雨归雁山水之意象。<sup>[17]</sup>如此之现象亦正反映出当时一种被标作“潇湘八景图”山水画在文化界中开始出现的合适氛围。根据沈括的报导，这潇湘山水的新流行是当时文臣宋迪所带动的：

度支员外郎宋迪工画，尤善为平远山水，其得意者有《平沙雁落》《远浦归帆》《山市晴岚》《江天暮雪》《洞庭秋月》《潇湘夜雨》《烟寺晚钟》《渔村落照》，谓之八景。好事者多传之。<sup>[18]</sup>

宋迪的八景现在虽已不传，但我们仍可由 12 世纪后半时王洪所作的一套《潇湘八景》（见图 9.1）试作追想。<sup>[19]</sup>它们基本上都是平远景观，但重点并不在无垠的空间延伸，而系以烟雨的朦胧效果占据画面的主要部分。画题中看来似是焦点细节的落雁、归帆、山市、烟寺、渔村等，在画面上反而全被烟雨所掩，未作清晰的描绘。对于这种出自李成、郭熙平远山水模式的潇湘山水，正如沈括所说的“好事者多传之”，得到多方人士的认同与投入论述。不仅在士大夫方面有苏轼、文同的题诗，后来在佛教界人士中也多有回响，以“文字禅”著称之觉范惠洪（1071—1128）便为八景各赋七言诗一首，成为禅僧加入此论述、创作行列的先声。13 世纪中期画僧牧溪（约 1200—1279 后）所作的《潇湘八景》即可作为这个发展的一个代表画作。<sup>[20]</sup>如其中《远浦归帆》（图 3.7）所示，平远的景致更加不显，完全为烟雨的空蒙所取代，位于角落的一些村舍、树木形象也在朦胧



中化约至极端的简率。它可以说是就惠洪文字禅的图像再诠释，也展现了佛门中人在参与此种潇湘山水后所提供的变貌。

其实，由王洪至牧溪的潇湘山水在形式上已非平远山水所能规范。对江湖野居意象的兴趣，配合着山水画中对烟雨的处理，在北宋晚期催生了一些新的构图模式。以1121年成书的《山水纯全集》中韩拙的用语说，它们是“迷远”“阔远”与“幽远”。<sup>[21]</sup>这新三远虽皆云是“远”，却非尽指空间处理，而系重在“迷”“幽”“阔”等气氛效果的表达；它们表面上虽有三个名目，但实皆是一种云烟微茫之景，以中央的空旷水景为主，前后景物则都笼罩在云雾烟霭之中，模糊了远近的深度感。在12世纪的山水画家，宗室画家赵令穰的作品最能呼应韩拙所归纳出来的发展。他的《江乡清夏》（图3.8）便是一幅小横卷山水，不但没有描绘复杂的山体结构，也没有多变的树石造型，只有对近中景的河岸景象作平淡的处理。它的坡渚、树木虽在温润的水墨描绘中显得清丽优雅，溪中的水鸟也秀丽可爱，但全画的重点实是在画水边林中的村舍，却并不作具体详实的描绘，而将之没入于或浓或淡的烟霭之内，特显其虚无飘渺之趣。这正是黄庭坚为赵令穰作品所拈出的“荒远闲暇”本色，<sup>[22]</sup>也是引发他自己“江湖梦”的所以。黄庭坚在元祐三年（1088年）秘书省中，曾有《题大年小景》二诗，其中之一即云：

水色烟光上下寒，忘机鸥鸟恣飞还。年来频作江湖梦，对此身疑在故山。<sup>[23]</sup>

黄庭坚的反应在当时并非特例，《宣和画谱》上说赵令穰的这种表现“陂湖



图3.8 北宋 赵令穰《江乡清夏》局部 1100年 卷 绢本设色 19.1厘米×161.3厘米 美国波士顿美术馆

林樾烟云雁之趣”的山水，“雅为流辈之所贵重”，便指出其在贵游士夫之上层阶级中深受欢迎的现象。然而，《宣和画谱》同时也指出赵令穰的山水只是“京城外坡坂汀渚之景耳”，缺乏了“江浙荆湘重山峻岭江湖溪涧之胜丽”。<sup>[24]</sup>这就充分显露了一种偏向如《万壑松风》《千里江山图卷》的官方品位对他不甚推崇的消极态度。它虽然不能算是对赵令穰的严厉批评，却也显示出此种以汀渚村居之幽迷为主调的山水，确与潇湘山水一样，同属一种贵游士夫公余闲暇之际所发，与帝国政治无涉的江湖梦境。

潇湘意象的魅力与它在文化界中所带动的论述流行与米芾在 1100 年左右时所推动的绘画新典范也有一种互为表里的关系。米芾是当时与苏轼、黄庭坚齐名的评论家，并以对五代宋初江南画家董源、巨然一派“平淡天真”风格之“再发现”，为后世画史所重。<sup>[25]</sup>他所提倡的董巨之平淡天真，其实也是一种与潇湘山水同调，充分发挥“云雾显晦”形式特色的“天真”意象。传世中巨然所作之《层岩丛树》（图 3.9），很可能是米芾当时会特加推重的山水作品。这件立轴虽然无法立即断定为巨然真迹，但近年在其上发现了一方北宋晚期的“尚书省印”，<sup>[26]</sup>可以推知它在米芾之时已为人视为巨然之作而存在，如说米芾本人亦曾亲见，也不奇怪。无论如何，此作物象几乎全部笼罩于雾气之中，并因此而模糊了远近之感，且其山、石与林木皆为造型单纯，不作任何奇矫之势的作法，都让观者得到一种与《早春图》那样极为讲究物象造型、空间距离的山水完全不同的印象。如果再考虑《早春图》中富含意义的人事点景安排，《层岩丛树》则又因其除了一条小径之外毫无相类的人物配置，显得极为特别。米芾或许即由这些形象与画意上的观察，得到此风格之得以归纳为与《早春图》那种帝国寓意完全相反的“平淡天真”的道理。

有了米芾的宣扬，再配合潇湘意象的流行氛围，“平淡天真”的董巨山水画在北宋后期便登上了“唐无此品”，“近世神品，格高无与比也”的历史新典范之高位。而在此同时，许多传为董、巨的作品也在公私收藏中“出现”而被著录、谈论，其“盛况”与热情，也不难想象。现存故宫博物院的传董源《潇湘图卷》（图 3.10）可能就是如此“出现”的一个例子。这件横幅山水的前景为一点缀了左右坡渚的空旷江面。因为右边岸上可见数个正在目送一艘上有红衣官员在内的舟船离去，似乎在叙述着某个故事，曾有学者提议这便是元初赵孟頫见过的董源



图 3.9

北宋 巨然

《层岩丛树》

轴 绢本墨画

144.1 厘米 × 55.4 厘米

台北故宫博物院



图 3.10 五代（传）董源《潇湘图卷》卷 绢本浅设色 50 厘米 × 141 厘米 故宫博物院

《河伯娶妇图卷》。<sup>[27]</sup> 不过，由于这些人物形象极小，很难辨识其所进行的活动，这个推测实在不易得到证实。但如果观者一并看到对岸江边的围渔活动，它也可解读为单纯的送行、渡江，而与渔事共同组成一个平和乐利的江景，而如此以远观方式对美好江景人事作细小形象的呈现，实与王希孟《千里江山图卷》颇为接近。它与《千里江山图卷》最大的不同在于它的主景山体与树木完全笼罩在烟岚之中，不着意于群山的复杂结构及空间转换，而代之以在光线与烟雾互相作用之下的“山骨隐显，林梢出没”之如幻效果。那也正是米芾对其家藏董源《雾景》横披全幅上所现风格的总结。<sup>[28]</sup> 我们固然不能武断地推测米芾家的《雾景》就是此《潇湘图卷》横卷，但却可以合理地推论米芾所推崇的董源山水，就是如《潇湘图卷》所现的烟雾迷蒙风格，而非《溪岸图》（见图 2.3）的那种“使人观而壮之”的山水。而此种董源的“雾景”山水所为米芾强调的空蒙特质，亦正是当时新流行的潇湘山水的主调。如此看来，这个董源历史典范新高位的提出，与潇湘山水之流行，两者间确有着相辅相成的关系。北京故宫所藏的这幅传董源横卷，事实上便被标为“潇湘”，这虽不能确认是否为原题，但显然不是没有根据的。

#### 四、米家山水的登场

以潇湘意象为依归的江湖山水也激发了后世所谓“米家山水”的登场。这是由米芾本人首创，而在其子米友仁作品中定型的“云山”主题的山水类型。虽被称作“云山”，但实与潇湘意象密切相关，甚至可视为其一种极端的发展结果。以米芾那种特立独行、喜于标新立异的性格来看，此种云山风格的构思与拟制，正是与其提倡董巨之平淡天真的立论如出一辙，都是针对郭熙所代表的巨观帝国山水的刻意对立。米芾自己的山水作品如何表现，今日已无可靠画迹可征，但米友仁的可信画迹仍多有传世，足以让人据之追索米家山水风格之所以然。如其在1135年所作的《潇湘图卷》（图3.11），基本上也是意在潇湘，但较赵令穰、王洪等人更进一步地将重点全置于云雾之上。全卷虽是山水，但山、树等旧有母题却退居边缘角色，几乎只是为了框围、赋予缺乏固定形体的云雾烟岚的形象而存在。整个横幅画面中间，从头到尾，全是云雾，或者说，全是几乎未施笔墨的空白。米友仁在本卷之自题云“夜雨欲霁，晓烟既泮，则其状类此。余盖戏为潇湘写千变万化不可名神奇之趣。”对他而言，造化的神奇之趣全在此无形体的云雾之千变万化，像《早春图》那种追求实体山、石、树木形象之复杂差异的努力，便显得庸俗不堪。他在画上仅余的一些山、树描绘因此也都十分简单，退回到近乎原始的三角状山形及点状的树丛交待而已，似乎故意地违反着绘画的“专



图3.11 南宋 米友仁《潇湘图卷》局部 1135年 卷 纸本水墨 28.7厘米×295.5厘米 上海博物馆

业”要求。他的这种刻意简拙的“描绘”，即使与董源《潇湘图卷》中的物象相较，也显得更加极端，但却在“空白 / 云雾”的变化上特加着力，意欲在“平淡之极致”与“不可名神奇之趣”的吊诡中创立他们米家的风格。

由《潇湘图卷》所代表的米家山水之出现，必须在董巨典范之再发现与潇湘意象之流行这双重基础上予以了解。它的画意仍与“江湖之思”有密切的关系。上海博物馆的这卷米友仁山水附有多达二十七则的宋人题跋，提供了丰富的观者回应资料。其中一则提及此画乃为某位名为左达功之人而作：“达功下第后，便有放浪山水意，米元晖作招隐之图。”虽为科场失利的左达功提供另一种生命的愿景，但那显然并未排斥官场中其他士大夫的参与。另位官员洪适在 1147 年的题跋便提示了一个有代表性的反应：

予赞治丹丘，虽环郭皆山，可以柱颊，而霞城云屿，亦得驾言穷览，然尘纓之所羈束，终不能莹心而醒目。米西清所作潇湘图，曲尽林阜烟波之胜，遐想鸥鸟之乐，良不可及。<sup>[29]</sup>

洪适在跋中所谓“遐想鸥鸟之乐”，可说道出了大部分士大夫观众对米友仁山水画作的共鸣。即使每一个人的仕宦经历各有不同，而且也不一定有亲见潇湘楚地景观的机会，但借由米友仁“曲尽林阜烟波之胜”的山水，却都能从回忆（或想象）中唤起他们自己曾经拥有过的，自由无拘如鸥鸟的生命经验，获得每一个人自己心中的“潇湘”。从这个角度来看，米友仁的山水画虽由潇湘意象出发，但以其云雾变化赋予了这个意象更大的自由，也因而扩大了士大夫观众追求“自我潇湘”的可能性。为了应和他的观众的热烈反应，米友仁制作了更多的云山图，其中许多皆冠以“潇湘”的标题。

## 五、苏轼的崇拜者

米家山水的创始者米芾约与北宋后期最受推崇之文臣领袖苏轼同时，两人亦有深厚的交谊，但却不能以“苏门”视之，主要是因为米芾个性孤傲、特立独行，在艺术见解上更是不肯附合他人，不仅对神宗以来宫廷中主流的郭熙一系如

此，对前辈苏轼亦然。<sup>[30]</sup>在米芾《画史》中，除了对苏轼墨竹画作了正面的记载外，其他各种有关绘画之看法，基本上未提。其实苏轼常对当代山水画发表意见、书写题诗，除上文提及之郭熙作品外，另外对王诜《烟江叠嶂图》一作也两次题诗，向来为治史者所重视。米芾本人亦与王诜有来往，《画史》中数度谈到王诜的书画收藏，但语气都属负面，只有一条记及他的青绿山水，却指其实出李成水墨平远，似乎亦无好评，甚至有点讥讽王氏之狡猾，正如其收藏行为一般。王诜虽为皇室贵戚（神宗妹婿），然爱好风雅，其实与苏轼颇为亲近，关系似更胜于米芾。王诜亦因此关系而被卷入苏轼的乌台诗案中，被贬至湖北汉江地区三年，到元祐年间（1086—1094）才同苏轼一起得到赦免，重返京城。他的《烟江叠嶂图》（图 3.12）大约是在 1088 年为王巩（定国）所作，定国亦为苏案所牵连的难友，被远远地贬谪至广西的宾州（属今日广西壮族自治区）。苏轼的第一首题诗作于该年十二月，即是在王巩京中的清虚堂里观赏王诜画作后所为。王诜随后也次韵其诗，苏轼读后又赋诗相赠，王诜则再次用同韵赋诗答谢，成为作者与观者间互动的难得系列组诗。

由于王诜、王巩与苏轼三人皆因乌台诗案遭贬，他们在被赦返京后的这一系列诗、画活动想当然地与其共有的谪居经验关系密切。班宗华（Richard Barnhart）曾以“贬谪山水”称之，确有见地。<sup>[31]</sup>如此解读除了参照苏、王等人当时政治经历外，还有画后题诗的文辞作印证，都指向他们三人被流放的山山水水经验，并由此说明山水画中第一段中占据大半空白的江面，这不可否认的正是《烟江叠嶂图》画面上最为突出的特点。另有论者则进一步指出该手卷前段“烟江”与后段“叠嶂”之间，似形成一种迷雾和晴朗景物的对比，可能意谓着来自杜甫《秋日夔府咏怀》诗中对于政局期待的醒悟前后之状态，其中亦隐含着他们对时政的暗讽之意。<sup>[32]</sup>苏轼的跋诗确实使用了杜甫夔州诗的韵脚，而且，诗中“但见两崖苍苍暗绝谷，中有百道飞来泉”一联，又与王诜画中左段景物具体对应，视之为苏轼以拟仿杜诗而作的观后感，应该可称恰当，否则王诜也不会在其后连续依前韵而予以唱和。那么，可谓为王诜知音的苏轼在他第一首题诗中所表现的情感反应，必定在一定程度上呼应着王诜为王巩创作此卷时的原有意图，并供我们在千年之后推敲王诜画意提供依据。苏轼观后诗的前十二句，正如画中物象所现，呈现隔江烟云中望见的远方有苍谷、飞泉、行人、渔舟的



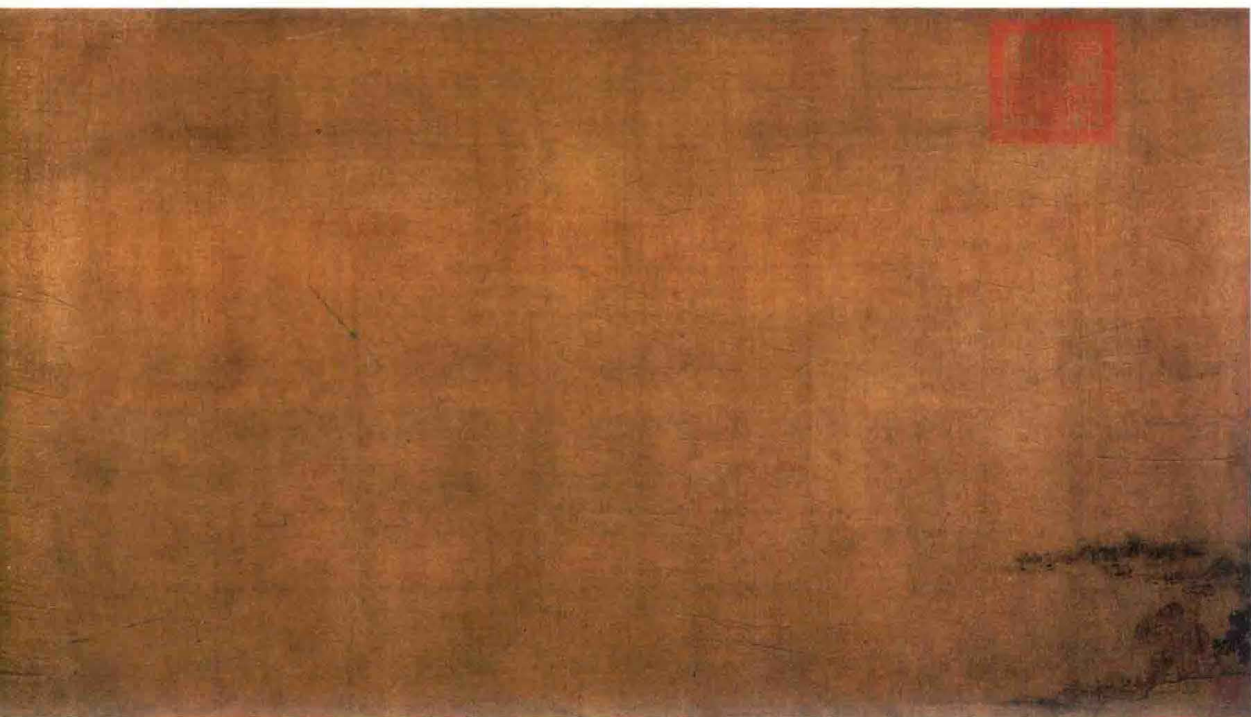
图 3.12 北宋 王诜《烟江叠嶂图》 约 1088 年 卷 绢本设色 45.6 厘米 × 166 厘米 上海博物馆

清妍山景，那正是诗中所云“不知人间何处有此境，径欲往买二顷田”的那种地方。他甚至将之比为桃花源，并由之提出“桃花流水在人世，武陵岂必皆神仙”的出名议论。换言之，这个清妍绝美的山村，就是他们的人世桃源，是他们这些贬谪流人心中的理想归宿。当他们被赦回京，心里或许多少还留存着某些对现实政治的怨怼，但流离过程中对人世桃源的追寻，却成为他们之间共有的追忆。隔着宽阔江面遥之相望的“烟江”与“叠嶂”遂在此成为如此追忆的视觉化图像。在此追忆之中，他们三人之间更因为相同的命运，而紧密地绑在一起。

现存的苏轼观后跋诗以及接在另本水墨《烟江叠嶂图》（亦藏上海博物馆）后的王诜唱和诗与苏轼再题诗，据徐邦达的鉴定，皆非原迹。<sup>〔33〕</sup>当时很可能即出现了多本传抄的现象，而被后人装配在山水画的后方。不论是哪一个本子，其实都意谓着后人对《烟江叠嶂图》中三位主角人物的追忆。

苏轼后来又被流放到海南岛的儋州，经六年之后才得到赦免，然在归京途中卒于江苏的常州，时为 1101 年。苏轼的逝世，使得他的桃源追寻成为一场未得





实现的梦，只能留供崇拜者追忆。从这个角度说，他们所追忆的不仅是东坡这个人，还追忆着他的文学作品，和作品中所承载的“梦”。1123年左右乔仲常所绘《后赤壁赋图》就是如此追忆的产物。

苏轼游赤壁两次以上，皆在他被贬至湖北黄州之时，虽身处此困顿之际，创作却极可观，先后有前、后两篇《赤壁赋》（1082年），固是苏轼文学中的名作，另称天下第一东坡行书的《黄州寒食帖》（台北故宫博物院藏）也系此时诗作的书写。前后《赤壁赋》的舞台可称之为黄州赤壁，这是历来认为是《三国志》中所记周瑜和诸葛亮联军击败曹操水军，遂形成天下三分之势的重要古战场的可能地点之一。不论苏轼究竟是错认，或是有意借由虚构将黄州赤壁与赤壁之战叠合为创作缘起意象，前、后二赋都起自赤壁之战，而抒发其个人感怀，可谓为典型的“怀古”之作。

“怀古”早为中国文化史中不断出现的主题，盛唐之后，名篇甚多，赤壁之战亦为诗家注目，杜牧之《赤壁》七律便传诵人口。该诗自古战场拾获残戟始，最后归结到“东风不与周郎便，铜雀春深锁二乔”，将改变历史的战役诉诸

东风的偶然。苏轼的赤壁怀古亦基本上试图超越历史的必然，而赋予生命新的认识。人世间再怎么轰轰烈烈的历史兴亡，在与时间的永恒对照之下，都只是过眼烟云；而人生之短暂渺小，只有破除对物之得失，方得与清风、明月一起成为“取之无尽，用之不竭”的“无尽藏”。这大致符合怀古传统的表述模式，但又有其独到之处。相较之下，苏轼的《赤壁怀古》，将他自己更深刻地投入到历史记忆之中，不仅在回忆中想象曹操、周瑜等千古风流人物，亦将身处贬谪之中，早生华发、一事无成的自己与他们对话，遂而引出“人生如梦”的个人抒情。这实已超出一般对赤壁的历史评论范围，成为苏轼本人心境的借题发挥。如此的“借用”赤壁之历史记忆即是他将《后赤壁赋》完全转而描写自己第二次赤壁之游本身，反而将赤壁之战的任何追忆放在一边的道理。我们也可以说，《后赤壁赋》中的个人性甚至更胜前赋，东坡本人的抒情即使不尽压制赤壁的历史记忆，也与之等同起来，成为赤壁记忆中的部分，可供后人追忆。事实上，“东坡赤壁”的历史记忆在后世甚至有取代“周郎赤壁”的趋势；论者在苏轼研究史中指出，后来数以千计歌咏赤壁的诗词中，“绝大多数都是在歌颂东坡赤壁”。〔34〕

《后赤壁赋图》即是现存史上最早对东坡赤壁的追忆。从表面上看，它是《后赤壁赋》文本的分段图绘，属于渊源久远的“诗图”传统的一部分，也有12世纪针对古典诗赋作图之流行的新意。苏轼友人之一的李公麟便是其中的要角，而今日传世的数卷传顾恺之所作的《洛神赋图》，亦实际上作于这个时代。现存此卷《后赤壁赋图》（图3.13）的作者乔仲常就传说是李公麟的外甥，并继承了他的艺术风格，这点约略可从卷中的水墨用笔和一些与李氏《山庄图卷》（台北故宫博物院藏）中相关物象的近似，得到认可。此卷图绘与李公麟的密切关系，亦见之于它对原赋作者旨意的贴切诠释之上。不论是首段（图3.14）以画出人影来呼应赋文“木叶尽脱，人影在地”的文字，或是第二段（图3.15）特别画出他本所无的苏子夫人形象，以传达作者对夫人深有默契的感谢，都让观者感到绘图者对东坡辞意的过人掌握。尤其是末段（图3.16）画苏子梦二道士后，“予亦惊寤，开户视之，不见其处”，主角面对着非手卷正常开展的左方，反而向着右方整个赤壁夜游的段段历程，似乎正在质疑：不仅他与道士在家中的对谈，其实只是梦中幻境，刚才经历的赤壁夜游，根本也不过是虚幻的一场梦游罢了。这真是东坡在《念奴娇·赤壁怀古》一词中所言“人生如梦”的意旨所在，而图卷末段

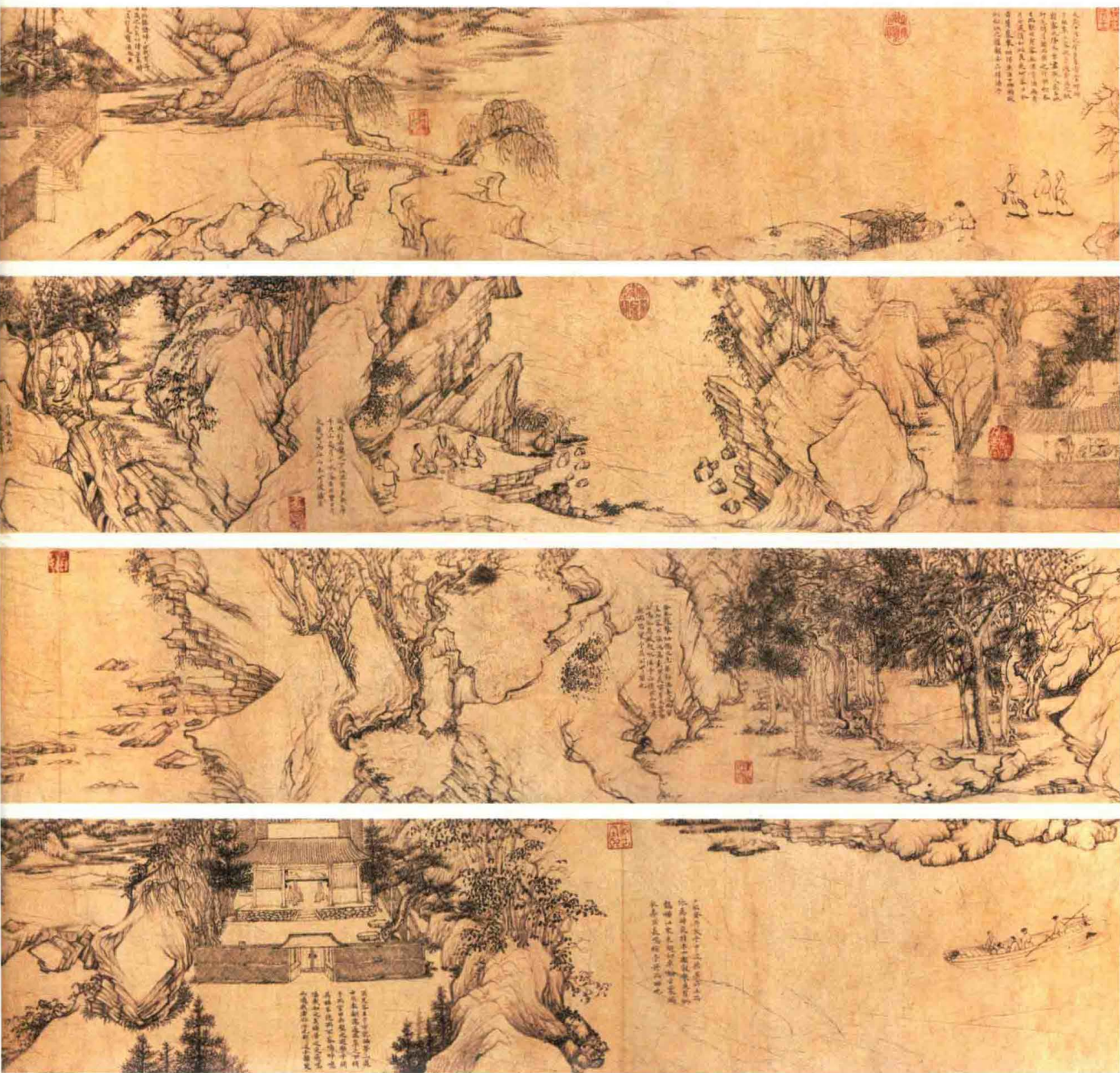


图 3.13

北宋 乔仲常《后赤壁赋图》约 1123 年

卷 纸本水墨 29.5 厘米 × 560.4 厘米

美国纳尔逊-阿特金斯艺术博物馆



图 3.14 北宋 乔仲常《后赤壁赋图》局部

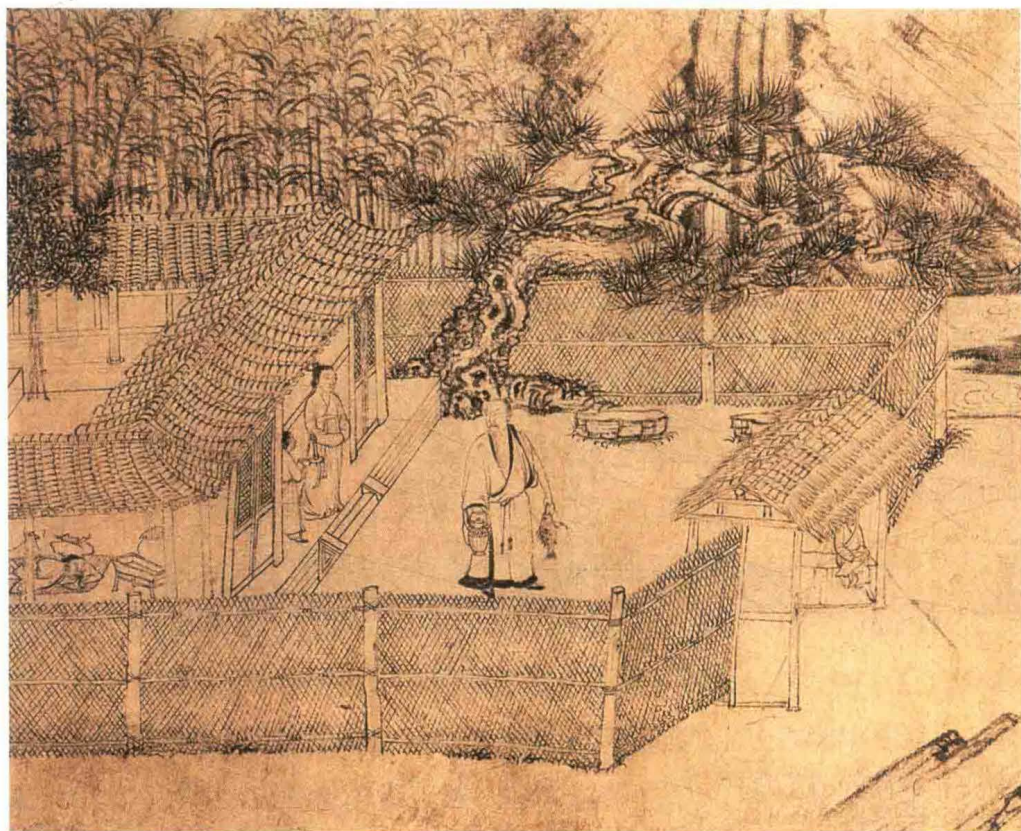


图 3.15 北宋 乔仲常《后赤壁赋图》局部



图 3.16  
北宋 乔仲常  
《后赤壁赋图》局部

之设计正展现了乔仲常在此画意处理上的独到匠心。<sup>[35]</sup>

乔仲常画卷中第五、六两段（图 3.17）则刻意地以山水画的呈现技巧，表达了赋文中东坡对赤壁追忆的特殊见解，此即一种将个人抒情融入历史记忆，解除追忆者与其对象间主客区别关系的转化性诠释。图卷上第五、六段绘图对应的虽是赋文中描写苏子一人独自登上赤壁之顶的过程，但与其他段落不同，完全不见东坡形象出现，只有在此途中“踞虎豹，登虬龙”的奇矫树石，以及由峰顶俯视而得的“攀栖鹘之危巢，俯冯夷之幽宫”，后二者间高低落差的极致对比，尤可称画史上的创举，相当有效地突破手卷本身高度的限制，使东坡似乎跃出画外，直视四望所见，并传达他在绝顶处所感“凛乎其不可留也”的险峻，那也是乔仲常选择让观者与作者共感的激情变化。在此处理下，画卷的观者也就好像是苏子本人，跟着他的目光，看到鹞鹰的危巢和底下深渊中的流水，接着体验到东

坡于绝顶上“划然长啸，草木震动，山鸣谷应，风起水涌”的激昂，乃至突然转成“悄然而悲，肃然而恐”的悲怆低潮。苏轼在绝顶为何有此强烈的情绪变化？而不像一般登山者萌生的征服满足感？他自己未有说明。但论者普遍以为这与他个人的贬谪有关，那大概是彼刻东坡孤独感的最佳说明。当然，东坡的孤独也可以独立崖顶的图像描绘之，如南宋初赵伯驩所为那般（图 3.18，此为明代文徵明仿本，1548 年）；然而，相较之下，乔仲常之刻意取消东坡形象，并进而使之与观者视点“合而为一”，不仅带动观者进入苏子赤壁追忆之抒情转化，更利于让观者参与其中，成为这一连串追忆的部分。

这个图卷的第一群观众，若以苏轼来说，都非外人。现存第一个题跋出自赵令畤（字德麟，1064—1134），书于 1123 年，时距东坡去世只不过二十多年。<sup>[36]</sup>赵令畤出身赵宋宗室，颇有文采，是两宋之际的知名词家，年轻时在颍州任职时，即与东坡亲交，深受赏识。东坡以为甘肃仇池即为当世桃花源，据说就是赵令畤提供的信息。他所传世笔记《侯鯖录》八卷，记载了许多有关苏轼的故事，可说是对东坡的第一手接触，亦令人想见他对东坡的崇拜。如此崇拜之强烈还可由令畤书迹之近似东坡得之，在传世作品中怀素名迹《自叙帖》（777 年，台北故宫博物院藏）上的赵跋即具典型的东坡风格，几乎有东坡复生的效果。他们之间的

图 3.17 北宋 乔仲常《后赤壁赋图》局部

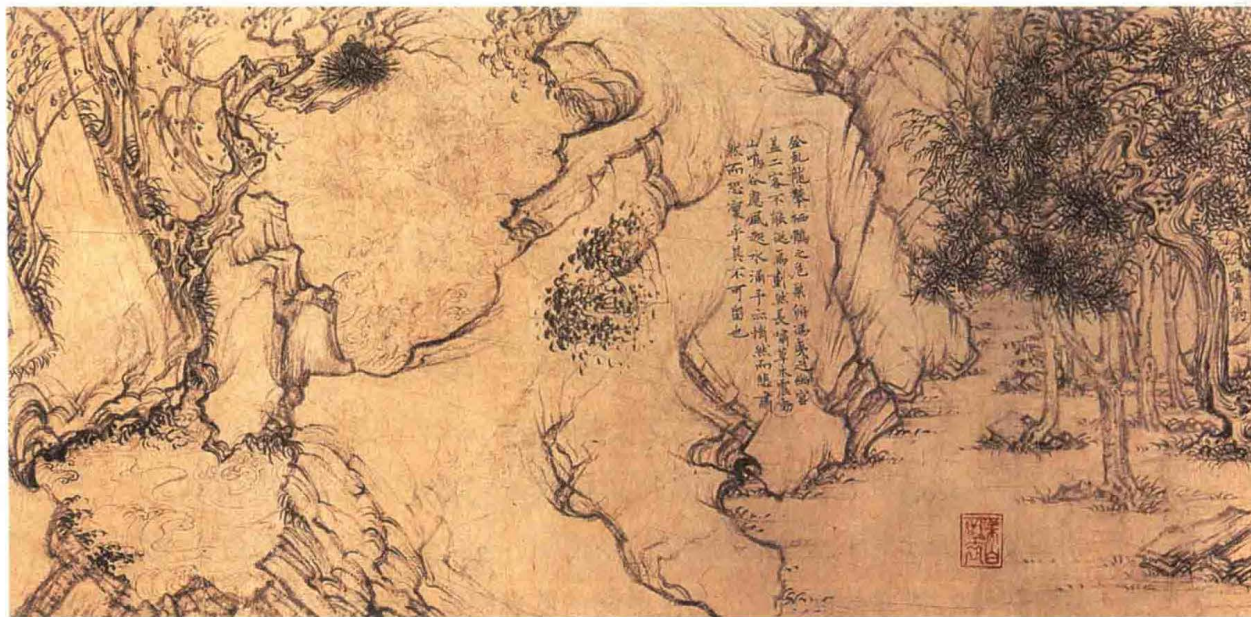




图3.18 明 文徵明《仿赵伯驹后赤壁图》局部 1548年 卷 绢本设色 31.5厘米×541.6厘米  
台北故宫博物院

深厚交情并未受乌台诗案党祸的影响，令時虽因此被废十年，但此同患难经验只是更深化了他与东坡的关系。在1123年的跋中，令時就清楚地表现了对东坡的强烈思念。他借用了杜甫《殿中杨监见示张旭草书图》诗中之句：“及兹烦见



示，满目一凄恻。悲风生微绡，万里起古色”，来叙说着一个与杜甫相同情境下的，立即而不可压抑的情绪反应。而在他“满目一凄恻”的当下，正如杜甫见张旭草书而思亡友，作品变成张旭的化身，《后赤壁赋图》也被视为等同于赋文作者的东坡，而“观”此图卷就让令峙本人“一如白黄泥坂游赤壁之下”，仿佛可以听到东坡吟诵着那篇脍炙人口的赋文。换句话说，赵令峙借由“观览”乔仲常的图绘，不仅“卧游”了赤壁，更重要的是他亦进入了苏轼的赤壁追忆，并在其中“凄恻”地回忆已逝的东坡。

在乔仲常画卷中接纸处钤印多方的梁师成应该也是当时的观众之一，并为吾人所知此卷的第一位收藏者，有学者甚至提议他就是此作的直接委制人。如果考虑梁师成这位深受徽宗宠幸的宦官，其实也是东坡的崇拜者，除了自认是其“出子”外，亦曾向皇帝进言开放对东坡作品的禁令，并资助东坡幼子苏过，由他出面请乔仲常作图绘，也不能说不可能。<sup>[37]</sup>无论梁师成是否扮演着这件乔仲常图绘制作的关键角色，他与赵令峙所共同组成的东坡崇拜者群体，应是此图卷的第一群观众无误，而其对东坡赤壁的追忆与参与，不但在吾人细读之下，呼之欲出，还进一步定义了该卷在当时脉络中的“纪念性”。<sup>[38]</sup>此卷在北宋亡后的履历不明，不过，很可能尚留在金人统治下的北方，受到仰慕坡仙的金代士人的观赏和追忆。本卷紧接着赵令峙之第二跋中所谓：“老泉山人书赤壁，梦江山景趣，一如游往，何其真哉！”便须依之理解，与令峙者同在观看图绘中参与东坡赤壁的追忆。题跋书写者款题“武安道东斋圣可”，无法确认是何人，然由元初出身山东东平学人系统之王恽文集中，见有《挽武安道》一诗，或可推测其亦属元初承金绪之北方士人社群的一员。果系如此，武安道的东坡追忆，还可视为系 1200 年左右金代士人围绕着武元直《赤壁图》（见图 5.5）所进行的怀苏雅集之延续。<sup>[39]</sup>就 12 世纪初的士人社群而言，东坡的崇拜者实在不能算是其中主流。在当时的政治文化氛围中，他们还需要小心翼翼地避免再被卷入新旧党争的漩涡之中。或许也因为如此，他们之间更需要强化社群的凝聚力。类似《后赤壁赋图》的山水画，虽然在数量和接受度上无法与米芾所推动之江湖山水相提并论，但它们既如此亲密地贴合着特定社群的心理需求，其历史意义亦应于此予以肯定。



### 一、南宋宫苑文化中的诗情

贵游士夫的江湖之思，从现实面来说，都是不能实现的梦想。这在南宋时期充满政争的诡谲氛围中只有变得更为强烈。然而，与此相对的，以杭州为都城的南宋朝廷也同时发展着前所未有的繁华文化，在高宗时期（1127—1162年在位）与北方金朝议定和约后的安定局势，显然为此后的繁荣提供了关键的基础。这个繁华，除了物质上的，也有精神面的表现，其中尤以发展出一种高度讲究情趣之生活文化，最吸引后人注意。这种生活文化固然也有奢侈浪荡的一面，但特别强调随着自然季节变迁而进行的一系列高雅的燕游活动，在其中追求一种超越俗事，得以重新品味自然，而与自然相遇相合的生活情调。宁宗时期（1194—1224年在位）的名宦张镃在1201年所写的《张约斋赏心乐事》可说是为此种生活文化提供了一个最具体的节目表。他在文中顺着十二个月份的次序，表列了各种可以进行的“赏心乐事”，其数量少者九项（七月、九月、十月、十一月），多者则达十七项（三月），平均不到三日就有一个活动，这不能不让人对其频繁感到惊讶。在这些节目中，有的与节庆风俗有关，但更多的是挑选合适地点进行对自然物的观赏，其中又以赏花为最大宗。即以节目最多的三月季春而言，所赏花就有月季、海棠、牡丹、山茶等十四种，而且地点还不尽相同。如果这十七项活动都要分日各自执行的话，其“紧凑”之程度，亦可想象。不过，张氏似乎对此种高雅的生活节奏颇有“决心”。他自言将这些节目列下，乃为“以备遗忘”，“非有故，当力行之”。<sup>[1]</sup>这可说是极有代表性地展现了当时上层阶级人士对此种生活文化在现实中的努力追求。

《张约斋赏心乐事》所记的高雅生活文化并非只由士大夫所独享，其形塑甚至必须归功于当时位在杭州凤凰山下的南宋宫廷。根据熟悉宫廷掌故之宋末元初学者周密在其《武林旧事》中的报导，高宗皇帝在禅位之后，便常在吴皇后、

孝宗（1162—1189年在位）帝后等家人之陪同下，配合自然节序在宫中后殿及散处西湖周边之各所御园中进行游园、赏花等活动，为时人引为美谈。后来这种游赏活动一直保留下来，成为皇室生活中重要的组成部分。<sup>[2]</sup>而在这些活动中，除了有各种音乐、戏剧、舞蹈等表演配合外，宫廷画家也参与其中，或描绘园苑中之动植生态，或记录活动中的高潮场景，或为帝后等人游赏之余的赋诗作词提供配图，有时还负责准备将之作为赏赐其他参加人员的礼物。这些工作本为历代宫廷画师业务中的常态，似不足为怪。张彦远《历代名画记》中所记“（唐）太宗（626—649年在位）与侍臣泛游春苑，池中有奇鸟，随波容与，上爱玩不已，召侍从之臣歌咏之，急召（阎）立本写貌”<sup>[3]</sup>，便是其中一个最知名的例子。但是，在南宋宫廷中游赏活动之频繁，配合着杭州西湖景致之特殊优渥条件，却创造出前所未有的，对此种宫廷绘画的高度需求。它的结果不仅是数量上的惊人，适合作为赏赐的扇面、册页尤多，而且催生了一群以呈现宫苑景观为主的山水画，特别引人注目。庭园之进入山水画的领域中虽然可溯自唐代王维之《辋川图》与卢鸿之《草堂十志图》（见图 1.12）的源头，而且北宋之时也有李公麟《龙眠山庄图》之中兴，<sup>[4]</sup>似乎并无所创举。但是，较早的庭园系被视为“缩小版”之自然，并以此身份加入山水画中，而作为大山水中的景点而存在。12世纪后期至13世纪中期这段时间内所出现的宫苑山水却大为不同。不但宫苑角落可以成为画面主角，甚至不讳殿阁之存在，有时连山与水等固有山水画的母题也被推至边缘的位置。更重要的是：这些南宋的宫苑山水皆与皇室在宫苑中的燕游有关，自然中的山水树石固仍存在，但燕游本身才是真正的主题。

## 二、宫中游赏与宫苑山水画

南宋宫廷所制之宫苑山水虽不能说涵盖了所有此期山水画的成就，但确为山水画中最突出的品类。几乎所有重要的宫廷画家都参与了这个工作，其中又以宁宗、理宗（1224—1264年在位）二朝时期最为集中，诸如马远、李嵩等画院待诏都留下了一些名作。他们的这种山水，如果放在当时宫廷的脉络中来解读，便可看到二者间密不可分的关系。依据近年学者的研究，我们甚至可以具体地指认

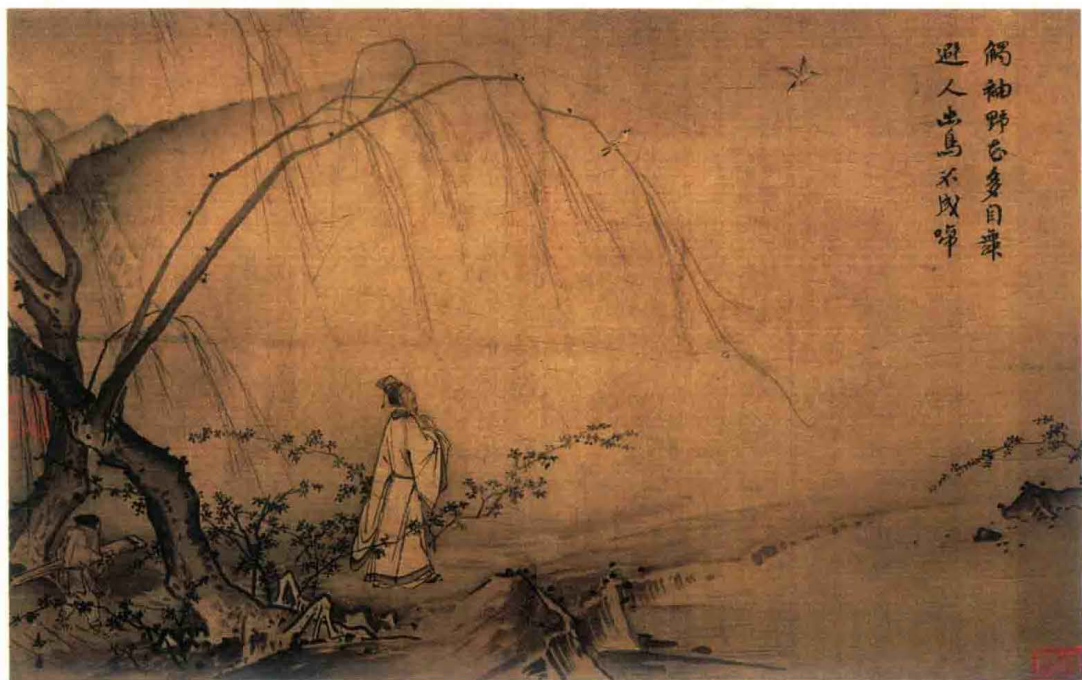


图 4.1 南宋 马远 《山径春行》册 绢本浅设色 27.4 厘米 × 43.1 厘米 台北故宫博物院

这种山水所描绘的地点。例如马远的《山径春行》(图 4.1)一作, 由其对柳树的描写及对由树梢飞去黄莺的点明, 便可推知出自“柳浪闻莺”一景, 其实际地点系在当时清波门外常受皇室临幸的御园“聚景园”内之“柳浪桥”附近。<sup>[5]</sup>不过, 马远也不只是对景写生而已, 全画的重点实以中央的高士为主, 但借之将观者视线移至身旁似在风中摇动的野花, 以及上方具弹性质感的弧形垂柳长枝之上。在呈现了园中如此细致的雅韵后, 似受惊扰而飞离的两只黄莺之添加, 则又为之增添另一层次的情思, 点出对避去任何人事干扰之幽境的想望。这便是画面右上角诗联“触袖野花多自舞, 避人幽鸟不成啼”的表现意涵所在。诗联的题者过去一向认为是宁宗皇帝本人, 果真如此的话, 马远的描绘应是针对这个诗题而提供的图像诠释, 其目标也是在勾勒皇室游苑之际所追求的、超越园内物景之外的心灵层次。

以此角度来看李嵩的名作《月夜看潮图》(图 4.2), 也可得到新的理解。钱塘观潮本为杭州入秋后的绝景盛事, 自农历八月十一日起, 便有大潮可观, 至十八日达于高潮。是日, 城中士庶众集于候潮门浙江亭一带, 观赏壮观之大潮, 除有水军列阵表演之外, 亦有市井弄水人执旗泅水上, 作弄潮之戏, 各逞其能,



图 4.2

南宋 李嵩

《月夜看潮图》

册 绢本设色

22.3 厘米 × 22 厘米

台北故宫博物院

甚至不顾生命危险，竞相卖弄其技。官府虽顾及人员安危，试图禁止这些非官方活动，却终不能遏止。八月钱塘观潮活动之奇绝伟观，也吸引了皇室的兴趣。《武林旧事》中即记载了 1183 年孝宗陪同高宗帝后亲临浙江亭观潮，与士庶同乐的盛事。<sup>[6]</sup> 大约自此之后，八月中秋左右数日之观钱塘大潮便被列入到皇室的行事历中，年年都予进行。不过，从记录上看，类似 1183 年帝后临幸的大规模活动似未再举办，而改在宫内观赏，后殿内的“天开图画台”因可“高台下瞰，如在指掌”，成为宫内例行观潮的定点。<sup>[7]</sup> 李嵩《月夜看潮图》中殿阁间的高台即此“天开图画台”。画中与此壮丽的宫殿建筑相对的便是由海门而来，逐渐逼近的江潮。值得注意的是：李嵩此图却非意在凸显“际天而来，大声如雷霆，震撼激射，吞天沃日”的雄豪大潮，也无心去记载“江干上下十余里间，珠翠罗羽溢目，车马塞途，饮食百物皆倍穹常时，而就赁看幕，虽席地不容闲也”的热闹景象。他反将全景置于一抹斜阳的傍晚时分，明月已上，所有活动已近结束之际。

台上楼中只留下寥寥数人，似乎还舍不得离去。或许，他们正是想要效法苏轼在中秋夜观夜潮的雅事，以一种完全不同于世俗的静谧方式，来品味这个自然的节庆。画中左上角所题诗联即苏轼《咏中秋观夜潮诗》的末二句：“寄语重门休上钥，夜潮留向月中看。”<sup>[8]</sup>它所歌咏的意境，原非为宫中生活而发，却与李嵩所画隔着时空有所应和。在“天开图画台”的宫中例行观潮活动中，李嵩把他的皇家观众从喧哗中带开，进入苏轼的另一种风流境界。由李嵩此作之表现，颇能令人想见南宋宫中那种既与民庶同步，又别有讲究的观游格调。

宫中的游赏除了择地而行外，对自然的时序更是极为重视。而正如《张约斋赏心乐事》的节目单中所示的，随着时序而变化的花季自然成为宫中游赏的重心。南宋宫廷院画家因此也配合着绘制了许多如此的宫苑山水。马远之子马麟所作的《芳春雨霁》（图 4.3）便是其中佳例。此画表面看来似是野外烟气迷漫之水边树林一角，数只水鸟在雨后的溪水中悠游其间。但是细看之下，主角却是岸上五棵各具姿态的杏花树，它们枝上的红杏正淡淡地透过雨后湿润的空气，向观者展现它们优雅的颜色。这不是什么野外小景，而实是宫中一处“芳春堂”外景致，



图 4.3 南宋 马麟《芳春雨霁》册 绢本浅设色 27.6 厘米 × 42.9 厘米 台北故宫博物院

那里也是《武林旧事》中《赏花》一节所记二月赏杏花的处所。<sup>[9]</sup>马麟画中左上角“芳春雨霁”的题名，实际上也是据之而来。看来此画正如《月夜看潮图》一样，是皇室在“芳春堂”进行赏杏花活动下的产物。它的主人虽未出现于画中，但可能是题写标题后钤上“坤”字印的宁宗皇后杨氏。宁宗自己或许亦陪伴在侧也说不定，他曾有一首《浣溪沙》便是“看杏花”之作：

花似醺容上玉肌，方论时事却嫔妃，芳阴人醉漏声迟。珠箔半钩风乍暖，雕梁新语燕初飞，斜阳犹送水精卮。<sup>[10]</sup>

这是宁宗皇帝少数幸存的诗词之一，虽没什么圣王气象，但令人得窥其在初春夕阳下游苑赏杏的心情转换，颇足珍惜。马麟所绘“芳春堂”前赏杏之景，情境或许多少与此相近，只不过特将全景置于雨霁后的烟岚清润中，更添一层柔丽。

马麟另作《秉烛夜游》（图4.4）则是画宫中三月在“照妆亭”赏海棠之事。“照妆亭”亦在后殿之中，其名取自苏轼《海棠》诗的末句，其全诗作：

东风袅袅泛崇光，香雾空蒙月转廊。只恐夜深花睡去，故烧高烛照红妆。<sup>[11]</sup>

马麟此作中为长廊所连，具六角形屋顶的建筑即为此“照妆亭”。宫廷不仅在建筑命名上取用自苏轼的诗句，连赏海棠的举动亦在追仿诗中的情景。画中亭外特置两列高烛，旁则作数株丈余的海棠，其上半红半白的娇艳花朵，在柔和的月色、烛光及迷蒙的夜气中，含蓄地半隐半现。亭中主人，或许即为理宗皇帝本人；<sup>[12]</sup>他所在观赏的显然不止是盛开的海棠而已，亦包含着对苏诗“只恐夜深花睡去，故烧高烛照红妆”意境的品味。如此，南宋内廷园苑中的赏海棠活动已与苏轼的《海棠》诗合而为一。马麟的画作因此亦是此赏花实况与其情思内涵的融合表达，一方面呼应着赏花者对苏诗中不舍美景逝去的共鸣，另一方面则以画面将时间定格，为将要消逝的赏花情境留下永恒的影像。作为它观者的皇室成员，在面对《秉烛夜游》之际，除了可以持续他们与海棠景、苏轼诗的互动之外，必定也对他们能超越时光流逝的限制，借此图作，表达某种程度的满足。



图 4.4 南宋 马麟 《秉烛夜游》册 绢本设色 24.8 厘米 × 25.2 厘米 台北故宫博物院

### 三、宫廷中的诗意山水

南宋皇室的游苑虽常援引苏轼的诗歌为其典范，但只取其杭州自然美景的赏音，以及因珍赏至极而生的不舍其逝去之感慨，对于苏轼文学中另外一种对山水所兴起的人世无常之悲怆感，则似乎兴趣不高。这个倾向可以清晰地显示南宋内廷文化与苏轼所代表之北宋士夫文化的根本分别。而其之所以如此，当然是因为他们的身份与生命经验的差异所致。对于这些皇室成员而言，士夫为其身心之不得自由解放的感怀，实在不易理解，也无意有所共鸣。在此不同的情境中，类



图 4.5 南宋 夏珪《山水十二景》之“烟村归渡”“渔笛清幽”局部 卷 绢本水墨 28 厘米 × 230.8 厘米  
美国纳尔逊-阿特金斯艺术博物馆

似潇湘山水的那种江湖之思的表达，便鲜在南宋之宫廷绘画中出现，即使偶有延借，也别出新的画意。约与马远、马麟同时的画院待诏夏珪，便曾以“潇湘八景”为本而作《山水十二景》（图 4.5）一卷，颇可视为此种变化的一个代表。此卷现在只存四景，分别为“遥山书雁”“烟村归渡”“渔笛清幽”“烟堤晚泊”。各景的形象仍尚可见潇湘的影子，例如“烟堤晚泊”中半隐于雾气中的村居与岸边的渔舟，即是取自潇湘中“渔村夕照”的渔村一景，而“烟村归渡”的景致也与“远浦归帆”若合符节。不过，在引用之时，夏珪也作了值得注意的改变。原来在潇湘山水中作为主角的烟雨空蒙被消解殆尽，观者的焦点被引导至一种虚实对照的趣味之上，由水墨浓重的前景坡树对应后方朦胧的烟堤，由江中描绘清晰的“归渡”对应前方岸上的“烟村”。“遥山书雁”与“渔笛清幽”亦是如此。前者之雁群是“实”，只画一抹轮廓的遥山则是“虚”；后者的处理更为极致，吹笛的舟子与其同伴全部一线横列在画面的前缘，而将上方全部净空与之对照。如此虚实对照的刻意经营都是意在将观者从实绘处导至虚写景，以引发一种“余韵”不绝的联想。“渔笛清幽”一景的要点，因此不能只停留在画面前缘的吹笛舟子，其上的大块空白也不能只解为江面，它同时也是观者品味笛音清幽余韵的心理空间。借着夏珪本人精湛的水墨技巧，这种视觉效果可说为各景的标题提供了相应的清雅灵秀的图像诠释。

此卷画上的标题因有皇后单龙玺的铃用，被认为是杨皇后的亲笔。<sup>[13]</sup>她所题写的这十二个景观，不知是否与其燕游经验有关，但无论如何，皆可视为一种





对景观进行类似题诗歌咏之“命名”的行为。由现存四个标题大约呈等距方式出现的现象来看，它们应在夏珪绘图之前已经拟定。换句话说，夏珪是针对这些命名而予配图诠释，最后再将各景巧妙地连成一个具有统一空间的山水横卷。纳尔逊卷虽只是原《山水十二景》残存的末段，但其余已经失传的段落应可合理推断亦是如此情形。这个将各景整合在一个统一山水空间的作法，其实颇费思量。现存的四景之中，只有“遥山书雁”确定须是远景，而其他三景则可在近、中景，甚至远景间自由选择。夏珪最后的处理，可以想象必是深思之后的决定，其中“渔笛清幽”之置于前景，而与右方之“烟村归渡”隔空相望，起着关键性的连接作用，应是最重要的一步。从此观之，夏珪的《山水十二景》应被视为一件涵盖十二个对命题诠释，或者说是“诗意”图绘的完整山水画，而与同有杨皇后题名的《十二水图》（故宫博物院藏）上那种各景独立的情形，大有不同。针对诗题、诗意进行图绘诠释，本为徽宗（1100—1125年在位）以来画院中的平常工作，画家之间亦赖之区分高下，但在大部分的状况都是一画对一题，甚少见如此种对一整组诗题作一完整山水诠释的处理。这或许可推测为南宋宫廷中对“诗画”制作所创的新挑战。除了《山水十二景》外，夏珪另卷长达九米的《溪山清远》长作（图4.6）也有可能出自对类似挑战的回应。它现在虽无任何标题存在，但却可明确分为六段，各段主题清晰，互不重复或相类，或可标为古寺清游、烟堤远望、绝壁远帆、长桥幽坐、群峰孕秀、野村溪桥等。它们各段山水也都有在《山水十二景》中所见的虚实对照手法，与以往的水画长卷，如王希孟的《千里江山

图卷》(见图 3.3) 很不一样。从整个以诗入画的历史发展来看, 这不能不说是一个值得高度重视的现象。南宋宫廷对诗意山水画的高度兴趣不仅来自皇后, 且与皇帝本人有直接关系。此种现象始自徽宗, 殆南渡之后, 高宗、孝宗、宁宗等人皆不乏亲自参与诗意画作的记录, 并在若干传世的宫廷作品中留下相应的对题书迹。接下来的理宗皇帝在这方面留下来的资料更多, 可说是此发展在南宋时期的最后一个高峰。传世马麟的《夕阳山水》(图 4.7) 便是针对着理宗亲书的诗联而作的诗意山水画, 原本为册页形式, 与诗联分开作对幅的安置, 后来在日本流传的过程中被改装成上下相连的小立轴。理宗的诗联写于 1254 年, 辞作: “山含秋色近, 燕渡夕阳迟。” 书后在“御书” 铃印之上另有“赐公主” 三小字。理宗之辞并非自创, 而系取自中唐诗人刘长卿的五言律诗《陪王明府泛舟》, 该诗全作为:

花县弹琴暇, 樵风载酒时。山含秋色近, 鸟度夕阳迟。出没兔成浪,  
蒙笼竹亚枝。云峰逐人意, 来去解相随。<sup>[14]</sup>

理宗所书即出自刘长卿此诗之第二联, 但将“鸟”字改为“燕”。燕子虽非秋季之鸟, 但因其性有情恋旧、雌雄双飞、勤于哺雏, 向来有象征亲情和美的寓意,



图 4.6 南宋 夏珪《溪山清远》之“绝壁远帆”“长桥幽坐”局部 卷 纸本水墨 46.5 厘米 × 889.1 厘米  
台北故宫博物院

理宗的改动很可能是特意添加了这个层次的吉祥意涵来赠送给当时年方十四的独生爱女周汉国公主。<sup>[15]</sup>理宗除了这个女儿外，本来有两个儿子，但都夭折在襁褓中，到了1253年方才正式收养他的侄子为皇子。故以书诗之时的1254年来说，理宗的家庭拥有四个正式的成员，即帝后两人与一子一女。马麟在绘其《夕阳山水》之际，于画面下方水上画了四只交叉飞翔的燕子，除了明白显示系据理宗的书诗而作之外，对于理宗的修改意旨似亦了然于胸。他所画的四只燕子，各具姿态，在水面上作和乐而快乐的飞舞，也可能即暗指当时的皇帝与其家人，并恭呈上对此家庭的祝福吉祥之意。

除了亦步亦趋地跟随皇帝的诗句外，马麟的《夕阳山水》实另试图对文字的意象赋予一个新的表现层次。在画面上与燕群相对者为右上方的三座呈平行后退的中、远景山头，其上的植被依着距离的不同，作了尺寸及清晰度的调整，逐渐将观者的视线引向天际。理宗的题诗虽云“山含秋色近”，但画上的山却不作一般的秋景萧瑟，亦无任何红叶的妆点，几乎可说毫无“秋色”可言，反倒有点近似夏日的苍润。他的略去秋山之色，显然故意为之，并将“夕阳”的文字意象移来填补了这个空缺。马麟在天际远山的周围加了几抹残雾，以之取代了对文字中“秋色”的图解，使沉郁的朱红色彩成为全画的最后主角。经此代换之后，红





图 4.7  
南宋 马麟《夕阳山水》1254 年  
轴 绢本浅设色 51.5 厘米 × 27 厘米  
日本东京根津美术馆

霞一方面与远山合成一体，并实际上成为该山所“含”之“秋色”，改变了文字原有的“秋山”的表层意指。红霞的彩度与面积在画面上也作了十分含蓄的处理，细致地试图捕捉夕阳消逝前一小段的光彩。这无疑是对诗句中“迟”字无形可绘之挑战所作的回应，是对时光、美景逐渐消逝之不舍，也是将之永存画面，成为图像记忆的满足。这几抹夕阳下的最后红霞，不仅为水面上的飞舞燕群提供了空间的延伸，也为其和乐的寓意增添了一层婉约含蓄的诗意。如此含蓄的幽美正似夏珪“渔笛清幽”的余韵不绝一般，正是马麟此作画意的要点，也是他对理宗题诗的绝妙呼应。

从山水诗画的角度来看，作为《夕阳山水》制作缘起的理宗题诗本已依己意对唐诗原文作了修改，马麟则进一步不仅针对理宗题诗中的文字作了最“贴心”的描绘，而且几经转折，就诗中意象作了“不即不离”的图绘诠释，并形成一个“别出新意”的画意。它的“别出新意”，在山水画本身的画面处理上也极为凸显。山水画自10世纪以来的发展，基本上皆严守近、中、远景的空间架构，即使是“一片烟雨”的潇湘山水，也皆如此。《夕阳山水》从此角度来看，则刻意地略去了近景，而直接由中景的水面与燕群画起。这一方面来自它的册页小幅形式所提供的自由度，另一方面也源发于画家对自然空间主动裁切的意识。近景的消失，表面上虽然不利于观者之进入画面，但在此画上却暗示着一个特殊视点的存在，意味着那个没有出现在画面上的主人翁，正以一个较高的角度对此景进行观看；他首先向下方俯视水面上的飞舞群燕，继之抬头远望天际的青山红霞。南宋宫中当时确实不乏如此可供眺赏的高耸建筑，例如观潮的“天开图画台”、赏雪的“明远楼”或者北内后苑中依苏轼诗句命名的“聚远楼”皆为可能的地点。其中“聚远楼”又因其旁“开展大池，引注湖水，景物并如西湖”，<sup>[16]</sup>最有可能为理宗当时作此观看的位置。无论是否如此，他在此观看中的视线移动，有意地与诗句所述之前后次序相反，有点类似修辞中的“倒装”手法，并以之强化了水面燕舞与远山残霞的意象对比。这个对比，既是动静之别，也是人事与造化之分，更是美景之短暂与永恒的辩证。本件之画作与诗题所共同营造的“无尽”余韵，亦因此得到了另一层的加强。

《夕阳山水》可以说是诗意山水画自北宋发展以来的表现极致。而其之得以臻此，基本上得归功于自徽宗以来百多年中宫廷绘画的精致化发展。他们在如《夕阳山水》的这种小幅作品上的成绩，虽说不能抹杀北宋中期以后苏轼等文士提倡“以诗入画”的开创之功，但其对诗情意境之细腻讲究，以及对形象画面之极致经营，都达到一种以高度专业技巧为支撑的表现高峰，非业余者所可望其项背。在整个南宋时期，文士们（包括有深度人文素养的宗教僧侣）虽在思想、文学上仍缔造了傲视其他时代的表现，唯独在诗意山水画上，却不得不让位给宫廷。就诗意山水的成立要件来考虑，诗意的掌握与阐发本为文人之专长，文人画家在从事诗意山水之创制时，应有相对之优势才是，可是，他们在此部分却难以与宫廷抗衡。难道是宫廷诗意山水的参与者们具有为后世所忽视的过人文学才华吗？

事实亦恐不然。对于理宗、杨皇后或者其他皇室成员的文艺才能，史书上虽多少有些谀美的记载，但也不至于过当地褒为杰出。<sup>[17]</sup>至于宫廷画家的马远、夏珪、马麟等人的诗文素养，或许多少来自于画院长久以来以诗意画评定画艺高下的培训传统，必有一定程度的能力，但如说能到达以文辞见知于时的水平，则肯定没有。元代的批评家庄肃便曾严厉地抨击夏珪，说他“画山水人物极俗恶”，“滥得时名，其实无可取”，<sup>[18]</sup>基本上还是在嘲笑他本人的粗陋不文。那么，他们的成功便须由个人才学层面之外的因素来予以说明才行。宫廷绘画长期以来累积的诗意画绘制之经验、图像资料库的丰富等，必定在此产生了某一程度的正面作用。而皇室喜好以此种配合宫中行乐的诗意山水赏赐给亲戚、宫人与近臣，作为纪念，也表示恩典，这种行为所造成之对高品质的需求，亦是此种作品得以精进的动力。然而，就整体而言，其中最关键的因素恐尚在于其作者与观者间的紧密互动。

#### 四、宫廷画家与皇室观众

南宋官苑山水诗意画的“画家—观众”关系已非传统的单纯定义所能规范。较早的文人圈中兴起的诗意画，且不论其表现内涵的深浅，就相关之诗与画之作

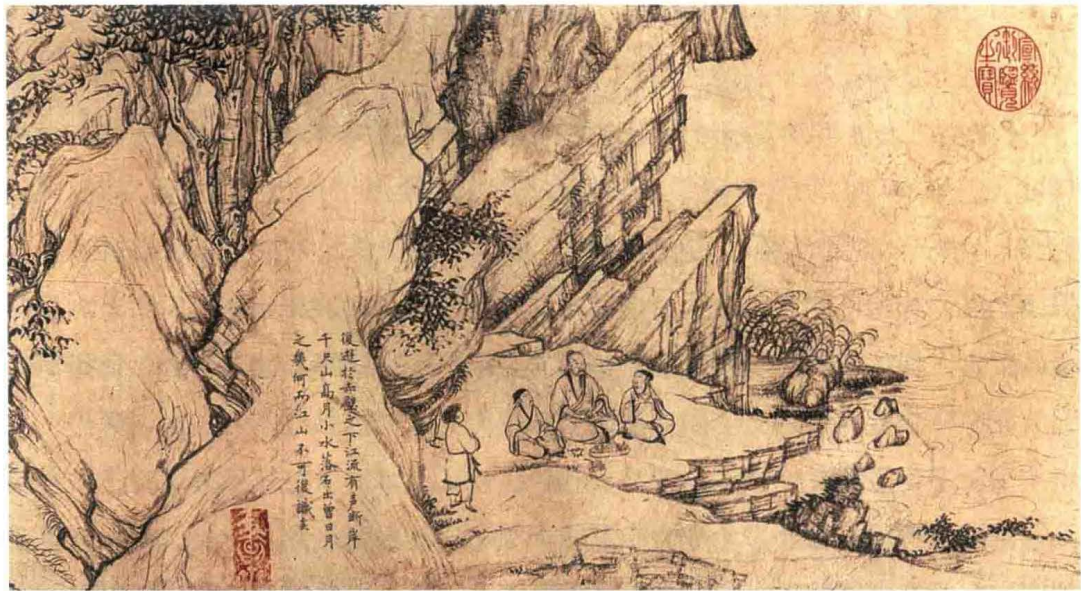


图 4.8 北宋 乔仲常《后赤壁赋图》局部 约 1123 年 卷 纸本水墨 29.5 厘米 × 560.4 厘米  
美国纳尔逊-阿特金斯艺术博物馆

者而言，大概是以分属二人为基本模式，画者扮演着诗作诠释者的角色，而诠释是否成功则赖第三者，即观者的评定。如果原诗出自不同时代，那么这个作者也就不会直接参与到诗画的互动之中，而将过程完全局限在画者与观者之间。在画者也是文人的状况下，他的任务在于将原诗的内涵，包括“难状之景”，作巧妙的图像呈现；如果他的图像转化得到观者的共鸣，便被视为成功而被接受，得以流传。如此之典型代表可以12世纪初乔仲常所作之《后赤壁赋图》（见图3.13）当之。乔氏此图系针对苏轼脍炙人口之《后赤壁赋》而作。因其本人不仅为苏氏知友李公麟的外甥兼学生，他的图像诠释也很可能参考了李氏的意见，故被认为应很能掌握原赋文的精神。例如全卷第三段（图4.8）作苏轼夜游于赤壁之下，与二友饮酒于岸边，但就所处之赤壁周遭，却不作一般所想象之高耸崖壁，而尽绘尖锐方解之岩块环绕其周，企图忠实而细致地捕捉原文“江流有声，断岸千尺，山高月小，水落石出，曾日月之几何，而江山不可复识矣”的意境，而非只被动地就赤壁外在景观本身进行描绘。乔仲常的诠释显然得到其观者的高度认可。宗室人物赵令畤是当时此卷作品的主要观者之一，他在观后跋中就赞美道此画如可重见苏轼当晚亲游赤壁时的“情境”。<sup>[19]</sup>

然而，就马麟《夕阳山水》的那种南宋宫廷的诗意山水画的创制来说，作为观者的理宗或杨皇后的角色则是整个过程的发动者。他们对诗句的选择（或修改）可说一开始就赋予一个诠释的大致方向，供画家揣摩、构思图像之转化。为了使这开始的构思得到理想的结果，他们大致有两个配套措施：一为充分利用文学侍从之臣的才华辅助自己对该诗理解的可能不足；再者则为经过画院作画先行呈稿的固有机制，对画家的图像转化进行审核、指示、修改，以确保其能达到预期的要求。由画家一端视之，亦有法可循，以资顺利进行其与皇室观者的互动。除了自我训练之外，宫廷中的丰富参考资料，包括皇室的绘画典藏与前辈的相关存稿，应该在其创稿构思阶段提供了有利之基础。另外，画家在创稿或修改阶段尚可在宫廷之内取得更上级画师之协助。世传文献中每言马远因欲提升其子马麟之声望，“多于己画上题作马麟”，<sup>[20]</sup>这种传言可能只是马麟尚在较低阶时，创稿中循例由首领待诏（可能恰为其父马远）修改以进的一种误解罢了。南宋宫廷画家中存在着相当突出比例的，类似马家的那种父子、兄弟相承的现象。<sup>[21]</sup>这在用人制度上看起来是个缺乏公开竞争的可能弊病，但由创作资源的面向来看，

却因利于家族存稿资料的掌握、传习，以及便于就任何个案取得咨询、善用家学之挹注，而有其正面作用。透过如此双向之调整动作，宫廷中的这些诗意山水画的画家与观者之间，可说形成了一种紧密的“讨论”互动过程，而为一般文人制作所罕见。在一件诗意画的制作过程中，如此“互动”也可能经过数次“来回”，而产生不止一次的“讨论”。当这种讨论越多，题诗的皇室观者所发动的主导性便越强，要求的表现层次也越多，而与此相应的，宫廷画家对诗意转化之方向亦越明确，以图像发挥诠释层次之动力也随之提升，而整个宫廷中可用的相关资源也在此状况下，充分而适时地释出其能量，协助参与者达成其所共同追求的效果。以马麟《夕阳山水》为代表的此种宫苑山水诗画之得以获致超越前代的独特成果，因此不能只归因至皇室或宫廷画家各自的投入而已，更重要的还是他们二者间所形成的观者与画家的紧密互动关系。

## 五、余绪

南宋宫苑山水画的表现，一方面是宫廷燕游生活行事的写照，另一方面则是宫廷将自然节序与艺术创作赏鉴结成一体之高雅文化的组成部分。它的突出成果意味着中国山水画意涵的又一次丰富，但也是针对当时士人追求江湖山水趋势的一个转向。他们两者虽都是由苏轼所代表之北宋文人文化的崇拜者与追随者，但各自的意趣与关怀所在却颇有差异，甚至形成分道扬镳的极端现象。这便造成了南宋文士阶层普遍地对宫廷之山水画极为冷漠的态度。赵希鹄在其《洞天清禄集》中便直言“近世画手绝无”，完全否定了马、夏等人的业绩，甚至报导云“士夫以此为贱者之事，皆不屑为。”以之来表达他们对整个宫廷绘画的反对。<sup>[22]</sup> 如此之态度不但使得宫廷画家之事迹丧失了被文字记录的机会，文士们也对他们的水画作不再有题写诗文评论的热情。换句话说，文士阶层逐渐自宫苑山水画的观众群中退出，并因此造成了其在文字论述上的空窗现象。当南宋的文士们不再以观众的身份参与与宫廷画家的互动，皇室成员在宫苑山水画发展中所扮角色之重要性便益形凸显，或许还因此更强化了他们与画家间的紧密关系也不一定。这种情况一方面说明了南宋宫苑山水画发展的独特性，但也指出其不可忽视的内在隐忧。一旦皇室的参与度降低，原来那种画家与观众合为一体的关系便极



易崩解。事实上，在理宗之后不久，曾经盛极一时的宫苑山水画便面临了如此不幸的结局。

然而，南宋宫苑山水发展的轨迹并不意味着文士观众参与在山水画历史演进中的绝对必要性。过去画史的传统论述总是偏向将所有的重要改变归为文人的贡献。南宋宫苑山水画的这段发展却展现了皇室观众的高度主导地位，几乎独立地扮演了形塑山水画形式与画意的历史角色。或许有的论者会以皇室观众偏爱以唐宋诗词入画的事实，持论以为皇室之“文人化”才是此段宫苑山水画荣景的内在因素。但是，同期文士群的选择参与互动则是一个更值得重视的事实，整个南宋文坛因之罕见针对当代宫廷画家作品，尤其是山水画的题咏活动，形成与11世纪时者的强烈对比，这个现象实从根本上移除了所谓“文人化”的存在基础。皇室的“文人化”之说大都会溯及北宋徽宗，<sup>[23]</sup>甚至更早。但如今看来，并不尽符历史实况，反而透露着其中潜藏着的“文人中心主义”的心态。在重新反省此“文人中心主义”心态之余，如我们就皇室观众角色作一纵向梳理，便可发现南宋时其与画家的紧密合体，实其来有自，至少可推至北宋神宗（1067—1085年在位）之独钟郭熙，而宋徽宗与王希孟频繁互动的案例更是南宋宫廷者的先声。整个11世纪末至12世纪帝国山水之发展，基本上即是皇室观众积极参与的成果。它与南宋宫苑山水间的区别，因此也无法以“文人化”加以合理的解释，反而须由作为主体观众的皇室本身的改变来予思考，方能说明这个变化的实质。

南宋皇室观众的文雅性格较之北宋并无太大差异，改变明显的则是他们对山水画的需求。从帝国山水的政治寓意到宫苑山水的不尽诗情，表面上看，似乎仅是皇室品位的改变而已，其实不然。我们很难证实这两者之间确实出现了一种直接的取代关系，无论从文献上或作品上，都无法有资料证实南宋皇室不再能像神宗、徽宗时那样欣赏帝国形象为主轴的山水画。但是，由于政治大环境的转变，促使山水画的需求出现转折，此点则确实存在。南宋朝廷虽然接受当时“国际政治”之现实，并能积极地与长江以北的女真人治下之金朝维持和平，但却同时在心理上一直存在着一种过渡状态，或至少在表面上喜爱展示“收复故土”的未来期待。杭州虽为全国政治中心之首都，且可能是当时全世界最繁荣的城市，但只被名之为“临安”，完全没有向来历代国都的堂皇称号。为了“形塑”这种“临安”的心理形象，京城的建筑也刻意地抑制宏大恒久的原始要求，反以一种“临

时性”的展示居先，其中位于西湖旁凤凰山麓之朝廷宫殿建筑空间之狭窄促迫，就久为论者所知，引之为南宋政府此种心态之表征。<sup>[24]</sup>这些朝廷殿堂的内部装设亦对之有所因应，力示简朴之成为主导原则，因此也不难理解。在此状况下，类似北宋神宗时大量使用郭熙山水画来装饰殿堂官署这些高度政治性空间之屏障、墙面的作法，就大大地减低了出现的机会，而那些画作大半皆是尺幅较巨、充满帝国寓意的山水画。相较之下，南宋皇室与画家共同合作而生的宫苑山水，尺寸皆小，多采扇面或册页那种私人性较高的形式，且在画意上只对燕游生活中之不尽诗情而发，各方面都是北宋帝国山水画的极端相反。今日传世之南宋宫廷绘画作品中，几乎不再看到如《早春图》（见图 3.1）、《万壑松风》（见图 3.2）的巨幅山水画，显然不是历史的偶然。其之所以如此，不能不归因于皇室于他们的环境空间中不再积极需求帝国山水的服务有关。山水画转向提供宫廷燕游生活文化之所需，即为南宋宫廷制作众多之宫苑山水小品的基本动力。

因为皇室观众的需求转变，他们与宫廷画家紧密互动而生之宫苑山水画遂得以发展，而为山水画之意涵增添了一个新的画意典范。由此再来回顾整个山水画至 13 世纪为止的历史发展，便让人不得不对观众角色之重要性，以及其与画意典范变动间的密切相关性，予以特别的重视。10 世纪以后山水画在形式与画意上的独立以来，自高士隐居山水引发出以表达林泉之志诉求为主的行旅山水，就与新掌国家政治、文化大权的士大夫作为其观众主体息息相关。虽同属文士，他们又与较后形塑潇湘山水，以满足其表达江湖思致需求的那群文人观众不同。后者对于解除现实政治之束缚以重获自由之心理需求，也得到宗室成员及方外僧侣的共鸣，因之亦扩大了潇湘山水之观众范围及其形式与画意表现之多样化。基于以上的观察，每一次新的画意典范的出现，都意味着山水画意涵的变化与累积，亦即表示着针对不同需求而运作的“画家—观众”互动有了新的成果。换句话说，一旦观众变了，山水画便不得不变。这即使不能说是山水画史的全部，至少也是其中的一条主要轴线。

## 第五章

# 赵孟頫乙未自燕回的前后： 元初文人山水画与金代士人文化

中国的山水画史自元代之后出现了一个大转折，尤其是文人画家成为其中最受重视的力量，主导了后世六百年的发展，这已经是文化史上的常识。虽然近年也有一些学者以为这种认识是明、清两代文人理论家独占画史论述权而造成的结果，应该尽力重新梳理非文人/专业画家的业绩，还给元代画史一个较为客观的全貌。<sup>[1]</sup>即使如此，元代文人山水画的崇高历史地位并没有受到根本的挑战。如果以“观变”来考察历史的发展，元代文人画家在山水画这个被视为中国艺术核心领域中的新表现，仍然受到多数学者的高度注意，甚至被视为文化史上“宋元之变”的重要轴线之一。“宋元之变”的提法是否合适而有效，固然还可以讨论，亦非本文关心的重点，但是，如要充分描述中国山水画自13世纪至14世纪的发展，文人的表现仍是关键，其中，赵孟頫的艺术作为更是无法被取代的焦点。

赵孟頫绘画的历史地位很早就有“定论”。16世纪末时他就是董其昌“南北宗论”中带动宋元之变的领头人物。这个地位经过20世纪后半整个以风格史为主轴的艺术史现代研究的补充之后，更形稳固。在这些研究中，元代此期最为突出的“时代风格”表现大概可以归结为“书法入画”与“复古”二事，而此二者之“出现”，又皆与赵孟頫有关，那不仅由赵孟頫的言谈文字资料中保留了下来，而且可清楚见诸他传世的可靠作品中。其中，台北故宫博物院所藏的赵氏名迹《鹊华秋色》（图5.1，1296年）便是具有如此里程碑意义的代表作品，这一点早已在五十年前李铸晋教授的研究中提供了视觉分析的证明。李铸晋的《鹊华秋色》研究，从今日学术史的角度看来，不但依然是理解元代画史的经典之作，而且也是画学传统向现代艺术史学科成功转化的代表之一。<sup>[2]</sup>

然而，赵孟頫又为什么得以扮演如此重要的历史角色呢？个人天赋想当然耳是一个重要条件，而他的艺术事业所处之文化新局也是不可忽略的要素。赵



图 5.1 元 赵孟頫《鹊华秋色》1296 年 卷 纸本设色 28.2 厘米 × 99.6 厘米 台北故宫博物院

孟頫为宋朝皇室之后，原居浙江吴兴，于 1286 年得到忽必烈的征召北上大都任官，后来再回到南方数年，复又北上，一生中往来于南北之间，可以说是亲身经历了中国本土因蒙元统治而产生的南北两地结束近一百五十年分离状态而复归统一的变化。这个新局如何作用到赵孟頫的艺术发展？李铸晋很早就注意到这个问题。他从宋元之际南方名士周密所留下来记录当代艺术收藏的《云烟过眼录》中注意到“赵子昂孟頫乙未自燕回”所收之古代书画作品列表，由之推测赵氏北地所获对其学习古代风格，以及形塑“复古”理念的帮助。乙未年（1295）的赵孟頫由北返家，意味着他暂时结束了他在北方前后十年的任官阶段，重回他所熟悉、原来成长的南方文化圈中。他带回南方的，实际上并非仅止于周密所记载的那些古代作品，应该还有那十年之中在北方，主要是在大都及济南，所取得的文化阅历，对于日后南方的文化发展因此代表着一个南北重合过程中具有高度象征意义的案例，其重要性远远超出当时北人（包括蒙古、色目及汉人）南来任官的其他现象。由此言之，赵孟頫乙未年自燕回一事，不但可视为观察赵氏一人艺术转折，同时也是探讨整个元初文化新发展的最有利切入点。

### 一、赵孟頫自燕回后所作的《鹊华秋色》

1295 年赵孟頫自燕返家所携回之珍贵古画，固然对他的艺术发展有重要的

意义，但其重要性尚不止于此。对于他的这批新收藏，赵孟頫并未秘不示人，而是沿袭南宋以来文人间聚会品评文艺的习尚，邀集旧识同好一起欣赏，他的前辈好友周密（1232—1298？）就是在某次（或者不只一次）这种集会中观览到那些古书画，并将之记录到《云烟过眼录》之中。<sup>[3]</sup>周密留下来的古书画清单，记录书画四十二件，其中包括若干件唐宋古画，自然有非凡的吸引力，可以提供当时古画收藏及可供学习等一些画史的珍贵讯息，然而，如果过度拘泥于这个清单，却可能让人忽略了这些聚会本身“赵孟頫自燕回”的特定性质。换句话说，“自燕回”应该是这些雅集的主轴，赵孟頫是当然的主角，除了向友人出示在北方新购的古书画之外，他在大都朝廷及济南任职时的见闻心得，肯定也是重点节目内容。当时的这些情境，惜未有周密的文字为之详述，仅可由历史想象重建，然而，后人仍可从赵氏作于1296年初的《鹊华秋色》图卷上，感受到那些为了迎接赵孟頫“自燕回”所举行雅集的一些余音。

正如《鹊华秋色》上赵孟頫之题识所示：“公谨父（周密），齐人也。余通守齐州，罢官来归，为公谨说齐之山川，独华不注最知名，见于左氏，而其状又峻峭特立，有足奇者。乃为作此图。其东则鹊山也。命之曰鹊华秋色云。”他在回到南方家中不久就与旧友周密相聚，并为其（和其他友人）细述他在济南的见闻，而《鹊华秋色》即为此情境下的制品。周密在宋末元初以诗词名家，可以说是南方文坛的领袖人物。周的先祖世居济南，于靖康之难后才南渡落居吴兴，南宋亡后则寓居杭州，可说是与故地失联数百年的世家之后，与济南一地具有特殊的情感，其自号“华不注山人”即以济南城外华不注山为自我认同之寄托，便是此种情感之显示。赵孟頫自然了解这位前辈友人对济南的深切向往，对此年过六十且无缘亲临故地的老人讲述济南之事，必然尽心尽力，此殆可以想象。赵孟頫的努力，除了口头讲述之外，另又赠以相关诗、画，后者尤能令人感其诚意。

赵孟頫为周密所作的济南相关诗画中，迄今仍存两件，一为《趵突泉诗》（图5.2），以行书亲写其对济南城内大明湖区最著名涌泉所赋之诗作，诗中除指述该泉“泺水发源天下无，平地涌出白玉壶”之形象外，也歌颂其“云雾润蒸华不注，波澜声震大明湖”的动人声光效果，再出之以他流丽的书法风格，整件作品可说是对此济南名胜的绝佳展现，远胜任何的口语讲说。另一件作品则为《鹊华秋色》图卷，亦是赵氏“为公谨说齐之山川”下的产品。画中主角当为右边呈



图 5.2 元 赵孟頫《趵突泉诗》卷 纸本墨书 33.1 厘米 × 83.3 厘米 台北故宫博物院

三角状的华不注山。这是《左传》提及的名山，为公元前 589 年齐晋大战时齐顷公败绩溃逃，“三周华不注”的地点，且其形状特奇，不仅孤峰峭立，状如虎牙、芙蓉，早受酈道元《水经注》之记载，在唐代诗人李白的歌咏下，更是广为士人所知。华不注山左边的圆弧形山为鹊山，实地上位于华不注之西，也因扁鹊曾在此炼丹而小有名气。鹊、华二山在当时经常并称，作为济南城外景观的代表，与赵孟頫同时的济南名士刘敏中（1243—1318）在北城泛舟所赋中即言“鹊华相对两奇绝”，<sup>[4]</sup> 可视为与赵氏图绘相呼应的诗赋取景。鹊、华二山在画卷上皆敷以淡青浅色，在一片水墨所绘的平野中显得十分突出，再加上几区红叶的点缀，呈现出秋日景致中的和畅韵致。这个景观大体与前人所记由济南城北望华不注山所见者相合，连鹊、华二山的位置也大致正确。传统学界曾经因为赵孟頫在自题中写道“（华不注山）其东则鹊山”，与实际方位不合，对此作有所质疑。<sup>[5]</sup> 18 世纪的乾隆皇帝还趁出行济南之际登城携图对照，兴奋地发现果然可以同时看见鹊、华二山，而认为题识中东西方位之疑，只是赵孟頫一时笔误罢了。东西方位笔误之说，或可再予商榷，不过，该图所绘鹊、华二山之景确有实对，非出作者臆造，这点再由若干现代学者热心提供的实地摄影照相来印证，无论如何都可不必再辩。<sup>[6]</sup> 换言之，此图如说是为实景写生也不能算错。若将之与《趵突泉诗》并而观之，便颇能视觉化当时赵氏为周密“说齐之山川”的情境。

然而，《鹊华秋色》难道只是赵孟頫“为公谨说齐之山川”的图解而已吗？显然不是。正如赵孟頫《趵突泉诗》末尾两句“时来泉上濯尘土，冰雪满怀清兴

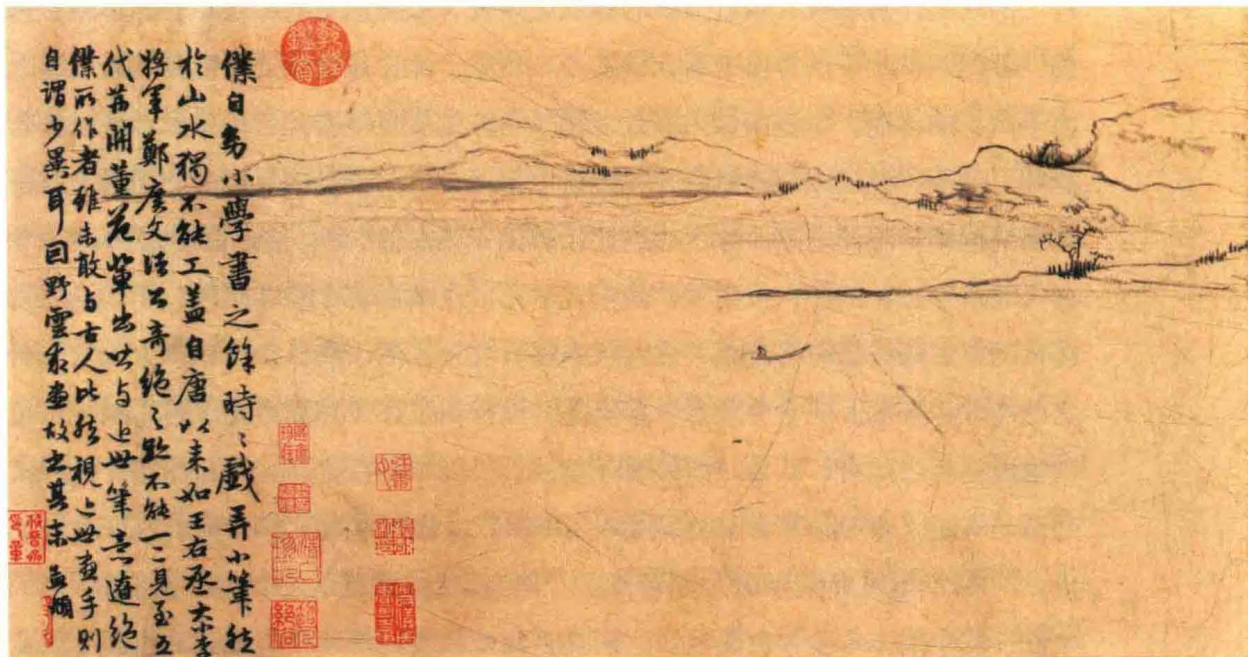
孤”还是回归到自我抒怀一样，《鹊华秋色》中也有一层感怀的画意层次。画中景观除了鹊、华二山之外，最引人注目的描绘是由近至远一大片的连续平野，此即学者所指出 14 世纪山水画新出空间意识所展现之连续地面。<sup>[7]</sup>如此连续地面的表达一方面赖水平坡线不断往后铺陈，另一方面也由中央近景的树丛作对比，让远方地平线的位置出现于近景大树最高处的树梢高度，以表示由一个比近景大树稍高的位置向此空间远望的景观效果。这个观景位置的选择实非偶然，而来自于济南文化传统中久已建立的一个观看华不注胜景的模式。最能代表这个胜景观看之模式当数 1072 年北宋曾巩在济南城北兴建北渚亭一事。曾巩之建北渚亭应该是在追摹唐代李白、杜甫在济南所游之历下亭，而李、杜之游历下亭又常与华不注山、鹊山之观看相连，李白对华不注的歌咏“兹山何峻秀，青翠如芙蓉”长久以来便被视为对该山的最佳写照。曾巩的北渚亭大概建后不久即废圮，1093 年晁补之来任济南再予重建并写了一篇《北渚亭赋》为记。根据《北渚亭赋》，此亭位在城内最高处，向北望去，“则群峰屹然列于林上，城郭井闾皆在其下，陂湖迤迳，川原极望”，有“登东山小鲁”之意。晁补之在文中所重现的北渚亭之观景经验，除了视觉上的“川原极望”之外，也包含了一层怀古的时空之旅，从曾经居此地而建霸业的齐桓公之“其强孰与比哉”，想到后来齐顷公之“三周华不注”的“夸夺势穷，虽强安在”，兴起着一股强烈的人事如幻之感叹。<sup>[8]</sup>晁补之的这层怀古之叹，极近苏轼对赤壁之所发，或许也有效法之意，这以他被称为“苏门四学士”的身份来看，确实不难想象。无论是否如此，借由晁补之《北渚亭赋》的传诵，由济南城内高处北望华不注的胜景观看此后便带着浓厚的怀古意味，甚至可说已成济南游赏文化传统中不可分离的部分内涵。当赵孟頫亲在济南登高远望华不注之际，除了想到此山曾见于《左传》外，会不会也继承了晁补之《北渚亭赋》的怀古投射呢？我们几乎可以立刻断言：想当然耳！不要说居官济南的赵孟頫必然对济南相关之前代名宦、文艺了然于胸，当时南方人士对晁补之的《北渚亭赋》也十分熟悉。事实上，周密自己在《齐东野语》这本笔记中也讨论过晁补之此文，认为“所序晋齐攻战，三周华不注之事，虽极雄贍，而或者乃谓与坡翁《赤壁》所赋孟德周郎之事略同”，故而遂发“作文自出机杼难”之论。<sup>[9]</sup>姑不论《北渚亭赋》是否真的“蹈袭”《赤壁赋》，对周密与赵孟頫他们来说，其中的怀古表述自是注目之所在。与此相关的华不注观看因此也就不仅止

于风景的表象而已，连带的“怀古”心理活动应是他俩更为关心的事情。当赵孟頫以《鹊华秋色》为老友周密“说齐之山川”时，这层怀古的意涵自然不能忽略。

## 二、《鹊华秋色》中怀古空间表达与书法性用笔

《鹊华秋色》中的怀古画意基本上即在画面上的广阔水平空间里表述，此或可称之为其画面上的“怀古空间”。从描绘的方式看，《鹊华秋色》的怀古空间出之以连续平行排列的岸渚，属于一种“平远”的图式，但又与传统的平远画法有别，显然曾经在制作时刻意作了修改，确属有意之举。为了说明赵孟頫处理此空间的企图，我们必须追溯他取法的源头。过去学者已经注意到这个空间中连续地面描绘的结构新意，至于其何以臻此，则不敢臆断。<sup>[10]</sup>赵氏究竟从何处得到启发的这种问题，确实不易回答，不过，如果将之归诸他的北方经验，大概在学者中较易得到共识。若再进一步推敲，赵氏使用这种平远图式的来源可能是宋初李成的作品，而非他原来在南方时所习见的南宋院体山水画。在他 1295 年从北方返乡时带回的藏画中就有一件李成的《读碑图》，此画原在济南收藏家张谦（字受

图 5.3 元 赵孟頫《双松平远》卷 纸本水墨 26.9 厘米 × 107.4 厘米 美国大都会艺术博物馆





益)手中,大约在1294至1295年间转至赵氏收藏之内。此图原迹应已不存,不过由现存大阪市立美术馆的一件后摹本《读碑窠石图》来看,仍可推想在其读碑主景旁附有一片平远的景观。<sup>[11]</sup>除了李成作品外,赵孟頫也有机会从北宋郭熙的作品中学到古老的平远图式。现存郭熙的《树色平远》(见图3.6)图卷上尚留赵氏题跋;从题跋的书风来看,估计也是他在北方时所写,时间应与《鹊华秋色》相去不远。果系如此,《鹊华秋色》上新颖的广阔平远空间之所以出现,除了与济南城北的实地景观有关外,也牵涉到赵孟頫对古代李郭山水画的取法;他在《树色平远》题跋中称赏其“山峙川流宇宙间,欲将水墨写应难”,便透露出对山水画中表现“宇宙”巨大空间感的高度兴趣,而那亦正是《鹊华秋色》一作空间表现的目标。

不过,赵孟頫在运用这个古老图式时同时也作了修改。原来李成、郭熙的平远图绘总是将近景树石与后方远景作左右并置,还以烟气笼罩平远,表示空间深度的无限延展,《鹊华秋色》则将近景大树居中安放,让平野自其下直接向后退去,且不施水墨晕染的烟气,素朴地以干笔线条直接勾勒一片平坦的空间。它的树石等形体也不使用成片的墨染来表现各块面的质地,及其上本该有的光线状况。



这种画法可说是刻意地避开宋代以来山水画中常见之职业性“水墨”技巧，而偏向类似书法的“用笔”，纯粹依赖线条来达成所有造型之基本结构需求。对此，我们可称为“书法性用笔”，以与一般的绘画性手段作个区别。古来虽早有书画同源之说，但书画间之差异亦甚为清楚，其中之一在于书法本即未以任何外在自然的视觉印象之再现为诉求，故而不必在作品制作过程中费心于水与墨间比例的变化调配，以呈现出某种物象效果。赵孟頫固然对郭熙《树色平远》以丰富的水墨变化技法所描绘的宇宙空间感极感佩服，但却没有选择它来描绘他的山水，反而乞灵于不以表现物象为目标的书法性用笔，似乎故意以“非绘画”的手段来制作“绘画”，其动机实在引人好奇。

《鹊华秋色》中对北宋平远山水画水墨技法的修改，其动机尚可由存世的另一件作品《双松平远》（图 5.3）推而得之。《双松平远》未有纪年，但应作于 1300 年后不久，是他直接诠释北宋李成、郭熙风格的表现，主题也是李郭风格最为人所熟知的近景巨松加平远远景的安排，两者之比例亦照郭熙在《林泉高致集》中对“松石平远”此一画题的指示：“作平远于松石旁，松石要大，平远要小”作左右的开展。<sup>[12]</sup>然而，全卷物象全系各种线条变化之组合，如同《鹊华秋色》一般，而刻意地舍弃水墨渲染，完全不作自然中空气与光线的微妙变幻效果。这可说是赵孟頫企图独赖用笔来完成具有空间幻觉效果之北宋平远山水画成就的大胆尝试。他在画后写了一段长达六行的题识，向求此画的朋友野云（可能是色目官员廉希恕）说明他之所以作此改变的理由。对于大多数人，包括野云在内，习见的平远山水画必以纯熟的水墨技法来再现由近望远的光影与空间感，那不但是艺术水平高下之所系，且早已被视为一种强制性的“格法”。赵孟頫当然理解这个规范，所以他也在题郭熙《树色平远》时直接以“欲将水墨写应难”来称赞郭熙的“水墨”表现。但是，《树色平远》纵然技巧高超，对他来说却只是“近世笔意”，无法可比五代的荆浩、关仝、董源、范宽等大家，更不能拿来与唐代王维、大小李将军及郑虔等古代宗师相提并论，赵孟頫如此在《双松平远》自题中清楚地向整个宋代平远山水的既有成就提出了强烈的质疑。而他自己在在此所为的“戏作双松平远”，不但“视近世画手则自谓少异”，而且要上追古人之“奇绝之迹”，那正是他“自幼小学书之余，时时戏弄小笔”所致力方向。他所说的“戏弄小笔”与“戏作”，让人立即联想到北宋苏轼、米芾等士大夫所谓

的“墨戏”。“墨戏”此一观念起于士大夫刻意要与专业画师高度绘画性技术取向的区分，但比较像是一种反抗的态度，无具体形式风格之诉求，而且，向来只限在墨竹、墨梅或竹石等主题上发展，并未跨入绘画性需求较高的山水画领域之内（只有米芾、米友仁的米家山水属于例外）。赵孟頫在此显然自觉地将“墨戏”扩充到山水绘画领域，这要比他在《秀石疏林》（故宫博物院藏）那幅竹石图上出名的“石如飞白木如籀，写竹还于八法通”以书法入画的宣示，更为重要。<sup>[13]</sup>总而言之，赵氏在《双松平远》上的书法性用笔纵使仍不能直接等同于他的书法作品，却是他在“学书之余，时时戏弄小笔”后，向山水绘画之道接通的津梁。他相信，一旦如此接通之后，他的山水画便可以重现后人无法得见的唐代宗师的“奇绝之迹”。学者们在讨论《双松平远》之以书法性用笔诠释李郭风格时，常试图以书法的自我表现性质来推测赵氏作此山水画时的内心情境，<sup>[14]</sup>却忽略了他的用笔实包含着一种历史面向的诉求。

书法性用笔只是赵孟頫的手段，他的目标实是超越所有近世画人的古代宗师之境界。《双松平远》虽奠基于如《树色平远》的北宋平远山水，但经赵孟頫的用笔诠释之后，却要兴起更古老的五代，甚至唐代宗师的意境。《鹊华秋色》的用笔取径也是一样。在那个怀古空间中，不论是树木、坡岸或水草，都非齐地特产，反而是来自画家从自己收藏之董源《河伯娶妇图卷》（现分为两卷，即故



图 5.4 五代（传）董源《河伯娶妇图卷》（《夏景山口待渡图》局部）卷 绢本浅设色  
50 厘米 × 320 厘米 辽宁省博物馆

宫博物院之《潇湘图卷》〔见图 3.10〕与辽宁省博物馆之《夏景山口待渡图》〔图 5.4〕中学来之南方物象。赵孟頫的书法性用笔在此即使《鹊华秋色》超越了董源的束缚，转化出一种更为古老之感，怪不得后来的董其昌在评此画时会想到唐代的王维。赵孟頫一生作山水画颇以“与近世笔意迥绝”的“古意”自许自任，《鹊华秋色》就可视为如此饱含古意山水的演出。而且，更值得注意的是，这个超越当下现实与近世艺术历史之古意风格被运用在观看鹊华景致时的“怀古空间”之中，两者相辅相成，形成绝佳的画意表达。作为此画第一个观者的周密，虽不曾亲临齐地故乡，但既熟知齐之文化传统，又是当时堪与赵氏匹敌的古画鉴赏大家，对《鹊华秋色》的如此画意，必定得以领会。借由《鹊华秋色》图卷的中介，周密一方面回到了梦中的故乡，也分享了赵孟頫在观看鹊、华时所兴起的怀古幽情，由之进入了他世居济南之祖先的文化世界之中。

### 三、金代士人山水画与怀古

赵孟頫乙未年自燕回所携归的，除了四十二件古文物、北方任官、游历之见闻外，更具有历史意义的实是原来南方所隔绝的金代士人文化。《鹊华秋色》中的怀古意涵表现即为此文化接触下的具体产物，非仅是表面上为周密“说齐之山川”而已。上文所析《鹊华秋色》中以书法性用笔所示现的怀古空间，固然是赵孟頫的创获，但其山水画中怀古空间及相关画意的关怀却来自金代之士人文化。

相对于南宋在中国南方的高度文化发展，金朝统治下华北地区的表现长久以来总被论者视为无甚可观，至多只是作为北宋文化的延续而已。比较积极一点的论者则会强调汉文化在此女真统治时期苦心维系的历史意义，以其为后来蒙元统一南北后文化创造新局所不可或缺的资源。<sup>〔15〕</sup>这个刻板印象的形成主要有两个原因，一是中国后世学人不甚愿意客观地面对由非汉族之女真人所建立的金朝历史，二则为此期相关文献资料的留存不多，这当然有部分来自于蒙古 1234 年灭金时战乱的破坏，但也不免多少受到鄙视金朝历史地位心态的影响。相关资料的短缺在文学、艺术领域上尤其显得十分严重。金代的文学著作幸存于世者实在不多，即使经过清朝政府的倾力搜集，在《四库全书》中也只有五种金人文集而已。书画艺术作品遗留更少，即使有之，又常被改题为宋人，还须费一番功夫重新归



图 5.5 金 武元直《赤壁图》及赵秉文跋 卷 纸本水墨 50 厘米 × 136.4 厘米 台北故宫博物院

位，近年来虽有如卜寿珊（Susan Bush）、班宗华（Richard Barnhart）、余辉等学者努力辨识，仍难恢复旧观。<sup>[16]</sup>这不能不说是企图重新客观地认识金代文化工作中的一大瓶颈。然而，在此严酷的资料限制下，金代的士人山水画艺术仍透露出引人注目的新意，挑战着原来视金代整体文化为保守而传统的刻板印象，特别值得治史者重视。

在诸多遭受后人窜改作者归属的作品中，现存台北故宫博物院的武元直《赤壁图》（图 5.5）可算是幸运得以归位的少数佳作。这幅手卷原来在明代时尚被标为北宋末南宋初宫廷画家朱锐之作，清宫《石渠宝笈续编》仍从之。但因此画后拖尾接有金代名士赵秉文（1159—1232）书于 1228 年的《追和坡仙（苏轼）赤壁词韵》，故宫研究人员朱家济于该院迁台前查得元好问（1190—1257）《遗山先生文集》中有《题闲闲（赵秉文）书赤壁赋后》一文（1251 年），提及“赤壁，武元直所画”，故重归之于武元直名下，此后学界大都依从其说。武元直此人在

夏文彦《图绘宝鉴》中有个十九字的小传，说他是明昌（金章宗年号，1190—1196）名士，著名的画作有《巢云曙雪》等。夏文彦所记，实来自对元好问诗集中所载《巢云曙雪图》上有“明昌名士题咏”的误读。据近期学者的考证，金人王寂在《鸭江行部志》明昌二年（1191）纪事中提及武元直曾为友人在龙门山（辽宁省盖县）之隐居作《龙门招隐图》，但其时已与该图之撰记、书记等“诸公尽为鬼录”，可见武元直卒年应在明昌之前。<sup>[17]</sup>至于武元直的身份，除《图绘宝鉴》的“名士”之说外，尚有明人李日华《六研斋笔记》载为“居画院”的不同说法。如果根据金人对其作题诗使用的语气“武君非画师，胜概饱胸臆”“画手休轻武元直，胸中谁比玉峥嵘”来看，武元直当非画院中的专业画师，而较可能是一位未具官职，但与士大夫颇有交往的“名士”山水画家。<sup>[18]</sup>武元直的名声显然在其身后未曾稍减，作品不仅如元好问所言，得到明昌名士的持续题咏，至元好问那一代，仍得到热烈的回响，元氏自己即至少为武元直的水墨画写过四首题画诗，其中应包括了有赵秉文题词的《赤壁图》在内。这些零星的资料不仅重建了武元直艺术生涯的大略，而且意味着武氏山水画在12世纪末期13世纪初期金代士人文化中所扮演的一个重要角色。作为现存武元直的唯一真迹，台北故宫所藏《赤壁图》现虽仅存明昌名士赵秉文的题咏，原来应该还有包括李晏（1123—1197）及元好问等金代文士的题跋在内，可与《巢云曙雪图》上的“明昌名士题咏”相互比美，可说是提供了一个极为难得的机会，来了解金代士人文化与山水画的关系。

对武元直《赤壁图》所提出的第一个问题经常围绕在实景或文学图绘的判定上。是否图绘实景的问题较易解决。由于画中的焦点为绵亘高峻的垂直峭壁，其形状与肌理结构都和赤壁实景有别，大致可以推测非有实对。那么，此画最可能是在图绘苏轼有关赤壁的那篇名作吗？如果将之与成于1123年前的乔仲常《后赤壁赋图》（图5.6）相比较，武元直者虽画苏轼与二友人乘舟于赤壁下，却无赋文中“横江东来”的“孤鹤”形象出现，应该与《后赤壁赋》无关。然而，如果要径指其对象为《前赤壁赋》，赋文中却难找到明确的意象足以与画中细节匹配，这个连结遂总令人不得不存疑。<sup>[19]</sup>在此两难的状况下，卷上拖尾的赵秉文书辞可能提供了另一个更佳的选择，至少可以说是代表着金代名士当时的一种认识。赵词自云是“追和坡仙赤壁词”，此“赤壁词”如据赵秉文门生元好问的跋



图 5.6 北宋 乔仲常《后赤壁赋图》局部 约 1123 年 卷 纸本水墨 29.5 厘米 × 560.4 厘米  
美国纳尔逊-阿特金斯艺术博物馆

语，可知是苏轼以“大江东去浪淘尽”起首的《赤壁怀古·念奴娇》的那阙“乐府绝唱”。<sup>[20]</sup>在苏轼词中，当他面对赤壁，“戏以周郎（周瑜）自况”而兴起古今如梦之慨，全词共计百字，赵秉文在他的和词中，则同样以百字的篇幅追怀坡仙，“回首赤壁矶边，骑鲸人去”，也一样发出“澹澹长空今古梦，只有归鸿明灭”的情感，且在最后以“我欲乘云，从公归去，散此麒麟发”，表达了与坡仙合而为一的“怀古”情怀。

由此回观武元直之画，寄托着赵秉文怀古情怀者正是江中苏轼小舟与背后垂直巨大峭壁所形成的强烈高低悬殊，以及赤壁之下向右方无限远处流去的滚滚江水。两者在传世所有的赤壁山水图绘中皆属创格，而其所共同构筑出来的山水巨大空间即与《鹊华秋色》者类似，其观者之较高视点，由之经过以线条不厌其烦地勾勒水波的广大江面，望向小舟后的赤壁，尤其显示了两者间高度的结构关系。这个怀古空间既有地理的指涉，同时意味着幽远的历史深度，观者的目光既导向中央小舟上的苏轼，也融入到广大的浩渺烟波之中，实在最能呼应苏轼《赤壁怀古》词中的感怀。武元直自己虽无文字阐释，但此《赤壁图》即可视为是对东坡赤壁词的图绘唱和，而不仅是东坡游赤壁故事的插图而已。由此言之，当赵秉文在 1228 年再度作词唱和时，他的对象已不只是苏轼，也包括了已经逝世约四十年的武元直。从 11 世纪末的苏轼，到 12 世纪末的武元直、13 世纪初的赵秉文，甚至加上稍后的元好问，在这一连串的唱和行为中，赤壁一地之景观如何已非重点，贯穿其中的主轴实是一种由赤壁历史遗迹所感发的怀古抒情，而《赤壁图》

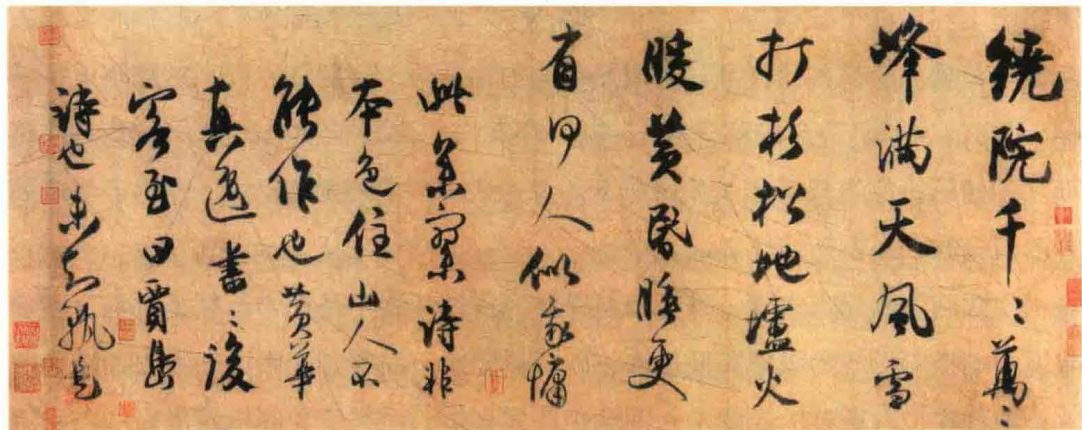


图 5.7 金 李山《风雪杉松图》局部及王庭筠跋诗 卷 绢本浅设色 29.7 厘米 × 79.2 厘米  
美国弗利尔美术馆

之山水画在此中就扮演了至关重要的积极角色。当时在这些金朝文士社群中流传的赤壁图绘可能除武元直所作者外还有不少，并也都由文士们加以题咏，其画虽可能已不存，但题咏幸存下来者除赵秉文的追和坡仙赤壁词外，尚有李晏、元好问、曹之谦、王恽等四人的作品，其内容亦皆由东坡之赤壁怀古出发。<sup>[21]</sup>从这些赤壁图绘题画诗的蓬勃，亦足让人想象其在赤壁怀古为主题的文士社群活动中不可或缺的地位。这个现象罕见于南宋的文士之间，应属 12 世纪后期以来华北区域所独有。

除武元直《赤壁图》之外，李山的《风雪杉松图》(图 5.7) 虽与历史遗迹无



直接关系，实亦有怀古之意。此图基本上画雪景中的隐居，但与北宋以来的雪景图使用的图式大有不同。例如约作于12世纪初期的《溪山暮雪》（台北故宫博物院藏）虽在前景画了一个安静的山庄，但整个结构还是以中央雪山为主，搭配着溪边寒鸦与归家旅人，意图传达雪天下的，如唐代郑谷雪诗中“乱飘僧舍茶烟湿，密洒歌楼酒力微”所透露的活泼生气。<sup>[22]</sup>约作于12世纪后期的《岷山晴雪》（台北故宫博物院藏）使用了郭熙的风格作主山堂堂的山水，而在雪景之中画的实是行旅图，画意上也是在呈现酷寒山水中连大雪亦无法掩灭的人间生气。这让人立即联想到北宋神宗（1067—1085年在位）时郭熙为宫廷所作的《朔风飘雪图》，根据《林泉高致集》书中《画记》一节的报导，此画“其景大坡林木，长飙吹空，云物纷乱，而大片作雪，飞扬于其间”，而在作品一完成后，因其“神妙如动”，立即受到时正苦于国内旱灾侵袭的神宗之激赏，破例地赐给郭熙宝花金带。<sup>[23]</sup>在这个记事中，我们可以注意到：郭熙之所以得到特别奖赏，并非完全只因其画技之高超，更重要的是他的雪图被神宗视为可以解除旱灾之苦的瑞雪之兆，那才是一个关心民瘼的君主所应在意的事情。这就点出了雪图在宫廷文化脉络中的基本旨趣，不论风雪如何暴烈，重点都是在彰显理想政治运作下的山水意象，在那里，再可畏的严寒气候都无法阻挡人间生气的持续发展，而这种生命力的具体呈现也正是画家郭熙所表达，观者神宗所激赏的雪景山水画意所在。《溪山暮雪》与《岷山晴雪》两件雪景山水画中所要表现的无法压抑之生气，亦属郭熙《朔风飘雪图》这种宫廷雪图所诉求的同类画意，只不过各自对降雪时间的描绘选择有所不同而已。如果将这个雪景山水图绘的传统拿来与李山的《风雪杉松图》比较，立即可以发现其中的重要差异。

《风雪杉松图》的横卷安排首先便改变了传统近、中、远三景分割呈现的固有模式，几乎将焦点全放在近景，其上巨大的杉松常绿树从画卷下缘一直长到上缘，充塞了绝大部分的画面。然而，巨大的杉松并非此画的唯一主角。透过林木间的空隙，李山将观者的眼光带领到林后谷中的一区茅舍，屋中以简笔交待了主人在桌旁的侧影，但没有明显的动作（如弹琴、读书等），也没有其他人物（如仆僮、访客、旅人等）之搭配。茅舍之周围则可见高度、大小、距离不等的群峰环绕，最内层诸峰几乎就在屋旁，最为特别，也突出地标示着屋舍的主角地位，并与前景松林共同组成一种护墙似的空间，进一步表述着隐居中毫无活动的绝对

平静，也展示了有别于雪图传统的新画意。如此画意之表达亦借由画后王庭筠（1156—1202）的题诗予以唱和，其书诗并题识作：

绕院千千万万峰，满天风雪打杉松。地炉火暖黄昏睡，更有何人似我慵。此参寥诗，非本色住山人不能作也。黄华真逸书。书后客至曰：“贾岛诗也。”未知孰是。

由于此诗内容与画中物象的高度对应，两者故可视为同一意涵的不同载体表现。王庭筠书诗中以“地炉火暖黄昏睡”来反照“满天风雪打杉松”，进而引出“慵”字定位的无所事事之闲散隐居意象，正道尽了画中想要表达的，非属象征盛世政治图像的画意。李山所画的风雪世界因此不是为君主或其他政治圈中人而作，它的观众实是题识中所标出的，能解此慵散趣味之“本色住山人”（即山中的真隐士）。

不过，王庭筠的题识还另透露了画中另一个怀古的层次。他所写的七言绝句实非自作，而是古人旧作。他本来以为是约百年前苏轼之友道潜（即参寥）的作品，后又有友人指是唐代贾岛（779—843）之诗，他倒并不十分计较。对王庭筠此举，其子王万庆（《图绘宝鉴》中作王曼庆）则在1243年的跋中作了解释，说明王庭筠故意以前人诗品题，是欲“将置此老（李山）于古人之地也”。这意谓着王庭筠刻意引前人之诗与李山之画并列，实意在将画家李山也比拟成古诗的作者，赞美他亦为有古人之风的“本色住山人”。其实，王庭筠所写的这首“非本色住山人不能作”之绝句的真正作者是北宋初的潘阆（？—1009），原诗题作《宿灵隐寺》，收在其《逍遥集》中。<sup>[24]</sup>而从李山画中对绕屋群峰之描绘与诗中“绕院千千万万峰”之高度应和来看，李山作画时应该本就以此诗作稿本，就其诗意而作图，王庭筠只不过是将其诗以他的书法写在后面而已。如果只是这样，这便与一般所说的“诗意图”无甚差别。但是，此事却又不只是如此。王庭筠在诗后所加跋语便值得特别注意。跋语中不仅陈述了他对潘诗的评论，而且也同时指向李山由之而来的图绘诠释，并作为王庭筠自己对李山诠释的点题，而这三者最后都在“非本色住山人不能作也”一语下作了总结。这个结论，相对于接着叙述的原诗作者之争而言，显得更为重要。这很可能是王庭筠与李山二人商议后的

共识，否则很难想象此作上诗画二者在意旨表达上的高度契合。王、李二人的契合亦可由各自之仕历加以确认。王庭筠在《金史》有传，知自 1192 年后（除了 1196 年至 1198 年降官迁外之外）至其卒之 1202 年间，都在金朝政府的翰林院任职。李山，画史无传，但据王万庆的报导，他在泰和年间（1201—1208）也在秘书监服务，看来两人在 1200 年左右应有很多来往的机会，甚至建立不错的友谊，这亦可由王万庆在泰和年间已识其人的少年记忆中得到间接的支持。<sup>[25]</sup>由此所重建出来的《风雪杉松图》当时的创作情境中，除了王、李二人外，还存在一个外来的文士，即题语中指出绝句作者为贾岛的“客”。他显然也参与了讨论的过程，但因没有达到一致的结论，所以只留下了“未知孰是”的结语。不过，将原作者由参寥提早到贾岛的可能性，多少亦增加了在这个情境中的思古意味，以这个时间的距离来进一步确定他们与当下现实的切割，并赋予“本色住山人”一个更崇高的古老境界。

严格地说，李、王及客等三人都非实际上的住山人，他们的互动发生于金京中都（今北京）城内一个官员公务之余的空间中，也非山中的隐居场所。《风雪杉松图》诗画的制作因此可以视为金朝士大夫文化的一个产物，基本上与近百年前北宋士大夫类似，以山水画来表述公务生涯中依然坚持的林泉之志，<sup>[26]</sup>但另外增加了一层思古之意，将自己回溯到前代的文士传统之中。这与武元直、赵秉文在《赤壁图》卷上借由山水画来和苏轼《赤壁怀古》唱和、表达认同，可说完全同调，制作空间脉络也几乎一致。它们所出现的 1200 年左右，正是金朝自 12 世纪中期恢复文人官僚制度后，士人文化经过近半世纪发展所达到的巅峰时期。这两件作品不仅诗、画俱全，而且都有当代书家王庭筠与赵秉文一流的书法表现，正是士人文化传统中诗、书、画三绝理想的具体实践，较之一个世纪前苏轼周围文士圈所为，不仅毫不逊色，而且在形式与意涵两者之表现上皆有深一层的发展，其“怀古”之主题尤其突出地透露出这个金朝士人社群对其文化传统的高度意识，而这个对文士传统的高度意识即是他们将其作品定位为此传统之“复兴”的基点。《赤壁图》与《风雪杉松图》两件作品的幸存于世，数量虽少，但已有不凡之历史意义，它实意味着金朝盛期士人文化中此种怀古山水图所代表的新型画意创作之蓬勃，并见证了当时北方文士社群对其传统戮力复兴之高度激情的存在。如此的文化表现基本上未见于与金朝对峙的南宋发展之中，尤其与以南宋宫廷为主导

的艺术文化之浪漫诗情，<sup>[27]</sup>更是形成强烈对比。

#### 四、瓷枕上的山水画及庶民观众的出现

金朝士人文化发展的巅峰伴随着宫廷中艺文活动而生。史家最为津津乐道的章宗（1189—1208年在位）不但汇集了金初流散在外的北宋宫廷收藏书画，重建了皇室御藏的文化传统，而且振兴了宫廷绘画之制作，于1196年设置祇应司统理其事，其地位类似宋朝的画院。今日尚存之祇应司宫廷画家作品仍有张瑀的《文姬归汉图》（吉林省博物院藏）及刘元的《司马槿梦苏小小图卷》（辛辛那提美术馆藏）两件。<sup>[28]</sup>值得注意的是，这两件作品皆非山水画，主题倒与戏曲有关，可能反映出金朝宫廷喜爱戏曲的一面，其中刘元（此人与元初大都的艺术家刘元同名，但非一人）所绘苏小小形象手持戏曲表演中所必备的响板，即为明证。这是否也表示金代宫廷绘画对山水画制作不甚热衷？由于资料残缺，很难进一步讨论这个问题。不过，可以比较确定地说的是，《赤壁图》与《风雪杉松图》之类作品的制作实与宫廷无直接关系。相反的，文士文化中的山水画流行倒有扩及至民间的倾向出现。现存金代的山水画资料中，另外一批值得注意的“作品”则来自河北、山西地区民间所使用的瓷枕；它们可谓意外地提供了一窥12、13世纪山水画在中国北方上层阶层之外扩及一般观众的难得信息，因此显得十分珍贵。

近几十年来经由考古发现的华北墓葬所出的磁州窑系金元瓷枕颇多，其中一些在枕面上或旁边的立面上装饰了山水形象的描绘，特别引起研究者的注意，认为是磁州窑系兴起的装饰风格，而至于其兴起的时间，大致上认为可以早到金代。瓷枕上图绘山水形象的起于金代，基本上可以接受；考古出土材料中便有一件出于山西长治市北郊安昌村崔君墓中的“白瓷枕”（图5.8），枕面上即以墨色作山水。此墓亦出土一墓志，上有1143年的埋葬纪年，难得地为这种磁州窑系山水瓷枕提供了明确的最早时间。在这件有些残缺的瓷枕上之山水，保存大致完整，虽不能直接视为严格定义下的山水画，但仍足以作为墓主所及之山水图绘形象来予以理解。它的山水形象固然描绘得比较简单，尤其因为是在素白的化妆土上直接墨绘，没有一般绘画的墨染处理，但此“白瓷枕”上的山水形象还是使用了山水画的基本结构，一方面以线条交待形体的轮廓与分块，另一方面也以近、

中、远景的段落进行画面构图的安排。后者将前景分成左、右两个坡脚，以水域为中景，其后高耸主峰居中的图式，基本上即与武元直《赤壁图》一致，由此可见 1143 年瓷枕上的山水形象很可能本于与《赤壁图》具同种结构模式的较早山水画而来。瓷枕的主人崔君，据墓志铭的陈述，乃是以农桑为业的乡间富户，与武元直那种文士阶层没有直接往来，但由其瓷枕山水看来，文士阶层中流行的山水画早在 12 世纪中期已经进入民间生活之中，或至少可说已成庶民中较富有者所能欣赏之物。<sup>[29]</sup>

学者们普遍认为瓷枕既是日常用器，也有的属于丧葬之用的明器，其上图绘除了美观之作用外，也有祥瑞、辟邪之意。图绘山水也有如此的功能吗？这也是一个值得讨论的问题。山水题材之被用来装饰瓷枕看来在金代时期颇为常见，有的学者甚至以为一直持续到 14 世纪的元代。如果我们利用河北磁县观台镇窑址的发掘报告之整理来推测，该窑的蓬勃期大约落在金世宗（1161—1189 年在位）与章宗时期，<sup>[30]</sup> 类似崔君墓所出山水瓷枕在此期中应该也在质量上有高度的表现才是。那么，这些瓷枕山水又为什么会得到中产以上平民观众的接受？这些观众的观看心得会与文士观众有什么不同吗？观台镇曾出土另件“长方形白地黑花山水人物故事枕”（图 5.9），提供了有趣的线索。此枕上山水亦作左右两坡脚前景，中央空白后作一大二小之山峰，近似崔君墓瓷枕山水的简单结构，但在前景台地上作大树下高士临水而坐，观看着水中的三条游鱼。它是否与庄子与惠施论



图 5.8

金 白瓷枕

山西省长治市北郊安昌村崔君墓出土

鱼之乐的故事有关？实尚无法肯定指认。但这种水岸高士的形象在瓷枕上经常出现，也是来自山水画的惯用母题，意味着超越俗世纷扰的隐居世界，看来这种隐居山水意象对瓷枕使用者也有高度的吸引力。高士观鱼山水瓷枕的后立面则有墨书文字：“寒食少天色，春风多柳花。倚楼心绪乱，不觉见栖鸦。”该诗原作者为北宋中期诗人石延年，只是将第三句的“心目”写成“心绪”而已。石延年绝句的诗意虽与高士观鱼之山水无直接关系，然而其之成为瓷枕立面装饰之部分，都显示了瓷枕用户欢迎文士传统文化的态度，那也是一些文学作品得以在社会上广泛流传的媒介之一。这件瓷枕还留有制作者戳记“张家造”，是今天可见颇有可观数量之张家瓷枕的部分，墨绘山水亦为它们中常见的装饰题材。另一件亦出自观台镇，同样有“张家造”戳记的瓷枕则以相近的简率风格在后立面上作一隐居山水，画中主角为中央小舟上之悠游高士，右边岸上则在山崖旁加画一区看来颇为讲究的楼阁，提示了此绝俗之境的胜概（图 5.10）。相似的楼阁母题亦见于崔君墓瓷枕的主山旁，只不过画得更为简略罢了。与此件高士泛舟同处的枕面上为一幅山水中两人骑马追逐的图画，描绘的应该是“萧何追韩信”的故事，那正是金元戏剧中出名的剧目之一。如此之戏剧主题由于受到一般观众的喜爱而出现在瓷枕上，实在合情合理。如果这个推论不错，那么与其共存一枕的隐居山水与戏剧存在某种关系的可能性便也值得注意。今日得见的金代戏剧剧本资料保存不多，很难让人有个全面的掌握，但是，其中颇有相当程度的部分被元代的杂剧所延续，尚可供作推想。根据明初朱权在《太和正音谱》中就杂剧整理后所作出“十三科”的归纳，“林泉丘壑”为其中之第二科，列在“神仙道化”之后。<sup>[31]</sup>所谓“神仙道化”的演剧，其实在磁州窑的瓷枕上也曾不止一次地出现，例如有“漳滨逸人制”款的几件枕上的“山水人物故事”即系此种神仙得道之主题。<sup>[32]</sup>“林泉丘壑”则是颂扬隐居理想之事，代表剧目如《七里滩》就是搬演东汉高士严光拒绝光武帝征召的故事，而内容大半都是在强调严光不求名利的心志，以及隐居生活与自然合而为一的理想境界，其中许多描写都寄托在无忧无虑的水上渔钓情景，与瓷枕上的隐居山水形象颇有契合之处。<sup>[33]</sup>此种“林泉丘壑”剧的流行因此很可能便是瓷枕上隐居山水图绘的直接来源。透过瓷枕这种生活用器的媒介，不仅戏剧转化成一种与生活不可分割的形象，隐居生活理想也以相当简要而固定的山水图式具象地扩及到庶民的生活层次。由此观之，瓷枕上的隐居山水图



图 5.9 金 长方形白地黑花山水人物故事枕 河北省磁县观台镇出土 私人藏



图 5.10 金 山水人物故事枕 河北省磁县观台镇出土 安阳博物馆



图 5.11 大蒙古国 冯道真墓墓室北壁《疏林晚照》约 1265 年 壁画 山西省大同市冯道真墓出土

像亦可说是如李山《风雪杉松图》那种精英隐居图的庶民版，而“林泉丘壑”的戏剧演出则是它们唱和的对象。瓷枕上的山水大都尺寸很小，一般长方形枕的枕面大约是长 30 至 40 厘米间，宽 15 至 20 厘米间，这亦说明了其上山水图绘的简要表现。当然，这并不意味着金代北方的庶民观众所能看到山水画的全部。在此状况之下，山西大同冯道真墓中所发现的《疏林晚照》（图 5.11）山水壁画，横 270 厘米，纵 91 厘米，则提供了难得一见的大型作品可作考察。冯道真（1189—1265）是蒙古国时期盛行于中国北方之全真教的高级道官，曾为龙翔万寿宫宗主。全真教起于 12 世纪中，创教者王嘉（1113—1169）出身富有之地主家庭，曾参加科考，但在仕途无成后慨然入道，故其全真教虽以道为名，亦深染文士之风，在文士阶层中也有很多信众。全真教与文学艺术的关系颇深，不仅在《道藏》中留下许多道徒的诗作，而且戏剧中“神仙道化”一科中也有不少其传教的故事，看来他们确有意识地利用这些艺术形式来达到传教的目标。冯道真的墓葬中也使用了丰富的壁画，其中有山水形象的共计三幅，除《疏林晚照》外，尚有《观鱼》《论道》二幅。后二者实不纯为山水，只是人物配上树石、流水，描绘的应是冯道真生前的修行。《疏林晚照》则是大幅山水画，以丰富的水墨作烟气中的群山，山前另画一片树林及村落，两艘归舟出现在其右方空白角落，上有画者自识“疏林晚照”四字，其位置正好与赵孟頫自书《双松平远》标题处相同。发掘



者认为这是一幅描绘冯道真家乡风景的实景山水图，而且由其水墨表现及和缓山体造型推论已经受到南方水墨山水画的影响。<sup>[34]</sup>这两个看法其实还有再加商榷的空间。就其水墨风格而言，《疏林晚照》上者实与金代瓷枕上的山水描绘一脉相传，线条与造型都较简率，使用水分及墨色变化较多则与壁画材质本身有关，两者间最大的差别仅在于尺寸，壁画由于尺寸的需求故而形象增多，表现得较为复杂而已。

《疏林晚照》壁画可惜在出土记录后已经回填不复再见，或供研究者仔细考察，但从现存照相图版看来，它的主要画意还是在呈现一个暮色将临之前的水边村落，正如其标题所言，而似乎没有要指示实景的意思。暮霭之中的疏林村落气氛宁静安详，在左方群山的高远景观与右方平远空间之搭配下，展示的更接近一种美丽而充满生气的理想山水。当观者的眼光被引至右上方的两只渔舟时，其所使用的迷离平远山水图式不禁让人想到自 11 世纪中期以来即流行的“潇湘八景”图绘传统，例如南宋禅僧牧溪在其《远浦归帆》一景（见图 3.7）就可见到同一图式的别样表现。事实上，“疏林晚照”此一标题本身即来自潇湘八景中的“渔村夕照”。潇湘八景图绘在 13 世纪中国的发展已经脱离潇湘地景的束缚，不止成为理想美景的表达方式，而且在意涵上因为“思归”的主调，常为宗教界人士转化成回归正道的表现。全真教教中道徒甚至以“归”的概念指示其离人世而成仙的理想结局。这样说来，《疏林晚照》的画意正是在表述冯道真一生修行的目标，也是他死后灵魂的归宿。<sup>[35]</sup>在唐代以来的墓葬传统中，最接近死者棺具所在之壁上常有仙境山水示其灵魂所归，《疏林晚照》所在的北壁也是冯道真棺床的位置，它因此可说是仙境山水画的一种变体。而作为一种得道境界的展现，如《疏林晚照》的山水画如果为全真道士用来向一般民众传教行世，可能性极高。冯道真墓山水壁画的存在向我们提示了北方庶民观众所能接触到之山水画的部分样貌。它们的画意，虽然还是脱离不开文士传统的源头，但却以戏剧与宗教的角度切入到庶民的生活之中。

## 五、蒙元初期北籍官员支持下的山水画

冯道真去世之时的 1265 年距离金朝亡于蒙古人之手（1234）已有三十一年，

但中国北方的文化情况仍未从战乱中完全恢复过来。受创最为严重的应属在 12、13 世纪之交时达到巅峰的金代士人文化。元好问在 1233 年致书契丹裔蒙古官员耶律楚材，请他设法保护金朝政权崩溃下的五十四位杰出文士，正是此文化危机中的救亡之举。此后至 1279 年忽必烈（元世祖，1260—1294 年在位）灭南宋，这期间北方的士人文化可谓处于从灰烬中苦心维持的艰苦过程中。当元好问于 1251 年在山西太原见到武元直《赤壁图》，并于他的老师赵秉文之书辞后写下题跋时，就对那个金代士人文化最辉煌的时光“感念畴昔，怅然久之”。这并非元好问的一时触物生情而已。一直至 1257 年去世，元好问在金亡后的二十余年中，痛心于“自中州斫丧，文气奄奄几绝”，“虽无位柄，亦自知天之所以畀付者为不轻，故力以斯文为己任，周流乎齐、鲁、燕、赵、晋、魏之间几三十年”。<sup>[36]</sup> 处此动荡不安的局势下，金代盛时的士人文化活动自然趋于沉寂，即使有似元好问在太原重见武元直《赤壁图》的那种场合，气氛也是充满感伤悲凄，此时无论如何都无法再奢谈什么隐居的林泉之志，文士山水画的制作因此而濒临停顿，亦可想象。与此对照之下，如全真道士冯道真墓中《疏林晚照》的存在，便显得颇有意义。如就山西地区全真教的情况来看，战乱后的恢复似乎较快。出名的全真教祖堂永乐宫即始建于 13 世纪 40 年代后期，至 1262 年主要的三个大殿已经竣工。像这种较大规模的宗教性建筑工程需要各类专业不同匠师的投入，其中当然也包括了画师在内。冯道真墓《疏林晚照》山水壁画的制作者，虽不知其名，但可推想必定来自山西的这些职业画坊。换言之，在蒙古国初期，北方山水画之得以维系，可能完全仰仗制作《疏林晚照》的那种民间画师，而其所需资源则来自如全真教的宗教力量，文士社群几乎无能为力。

中国北方文士的现实困境只有到了 13 世纪 60 年代后期才逐渐纾缓。1260 年在开平即大汗位的忽必烈于 1266 年开始营建大都，1271 年采“大元”为国名，正式运作一个以中国为核心的蒙古帝国。这意谓着蒙元统治者需要更大量的文官来协助管理整个中国北方的人民与土地，而且，还要筹措庞大的经费来进行征服南宋的战争，后者在 1279 年结束，使得帝国的土地更广大，人口也增加了六千万。蒙元政府因之需要更多的官员，许多北方官员也被派遣到南方的几个行省政府中任职。这个时期蒙元政府在中国的逐步发展，可说同时给北方士人文化之复苏提供了一个有利的环境。即以元好问周流过的山东东平地区来



图 5.12 元 刘贯道《消夏图》卷 绢本设色 29.53 厘米 × 71.12 厘米 美国纳尔逊-阿特金斯艺术博物馆

看，原来在地方豪强严实、严忠济庇护下的文士群，待蒙元政府运作后，多人皆得到正式官职，并在大都的文化场域中逐步扮演主导性的角色。<sup>[37]</sup> 1288 年左右在大都举办的雪堂雅集即为很具代表意义的案例，尤其是因为方至大都不久的赵孟頫也列名其中，更引起学者的注意。此时的赵孟頫在参加雅集的二十八个士大夫中实属资浅，尚需较高位者照顾的成员，雅集中即有如张孔孙、夹谷之奇等人，都曾提拔过他。张孔孙族属契丹，夹谷之奇则是汉化的女真人，但他俩皆出身东平学士，而在大都朝廷中位居要职。除他二人外，雅集中尚有商挺、王盘、王构、董文用等人亦与东平有关，如说整个雪堂雅集带有浓厚的东平色彩，这可一点都不为过。<sup>[38]</sup> 那么，曾经标志着金代士人文化巅峰的文人山水画应该也要在这个元初的文化新局中再现荣景，这个可能性当然值得注意。

令人觉得遗憾的是，此时北方士人相关之山水画留存不多，我们只能先尽量利用一些作品中的山水形象，来推想当时北方士大夫使用山水画的可能情况。曾经在大都为忽必烈绘制了《元世祖出猎图》（1280 年，台北故宫博物院藏）的河北画家刘贯道（活跃于约 1275—1300 年）有一卷《消夏图》（图 5.12）就保留了当时北方上层阶级在生活中使用山水画的珍贵讯息。画中主人翁看起来是位家居



图 5.13 金 王上村墓葬墓室东南壁局部 墨绘山水圆扇  
河南省登封市王上村墓葬壁画

中的高士，很可能具有士大夫的身份。他半裸上身卧坐在花园中的榻上，前方两位侍女，其一持长柄扇，扇上以水墨作山水。主人榻后有屏风，屏中画同一主人坐原榻上，后方则以平远山水作屏中之屏，使画屏之景与园中之景形成一种有趣的呼应关系。这种“画中画”的巧趣曾见于五代时南唐名手周文矩的《重屏会棋》（美国，弗利尔-赛克勒美术馆藏）。周文矩的屏中之屏也是山水画，意味着有尊贵地位之主人翁退居私室时想望的理想自然。《消夏图》中第二屏风上的平远山水大致也是同样的理想山水世界，不过，它所展现的平静空间则似

刻意与前方侍女持扇上的山水画有所对应。这种长柄山水圆扇亦见于河南登封王上村的金代后期墓葬壁画之上（图 5.13），持者也是女侍，所画风格相类，都是以没有线条的简率水墨概要地交待了前景树林与其后山体。<sup>[39]</sup>作为引风之具，扇上的山水显然意在为主人营造有如野外山林的舒适清凉空气，正是消暑的良方。《消夏图》左方凳上置一冰盆，也是夏日消暑必备，与侍女持扇恰成一静一动之匹配。由此看来，刘贯道消夏景中的布置确实反映了当时北方上层生活中的空间现象，而山水画也在其中扮演着不同的角色。这种情况大约可以视为金代士人生活文化的复现。

《消夏图》的作者刘贯道是河北中山（今定州）人，虽曾入宫廷服务，但《消夏图》显然不是为宫廷需求而作。他在画风上与北方民间壁画传统的亲近关系指示着金代职业绘画在此时大都的持续发展。相近的现象亦可见之于另幅 13 世纪末所作的《赵孟平南图卷》（图 5.14）之上。此图标题为 18 世纪《石渠宝笈》

所订，其实没有根据。现代学者在重新检视了画中建筑与服装等细节后，认为这是现存最早的一幅“宦迹图”，描绘了一位初官员一生的重要事迹，可说是图绘本的传记。<sup>[40]</sup>图传中后半段绘传主率兵平服寇乱事，将故事置于群山之中，可能与该乱事发生于某山区有关。即便如此，它的描绘实与平乱的实景无直接关联，画家只在此段之首绘出传主与其行进中的队伍，以及尾端作传主受降一景，中间实未作其他平乱细节之交待，而将队伍等众人出场之活动置于山岚围绕的口袋式空间中，比例上与旁边的远观山体也不协调。相较之下，队伍左方群山所占篇幅反而更多，似乎有意以山水画的描绘来增加此段的分量，以作为整个画卷的压轴。就技术面而言，此段作者制作山水画的能力颇强，故而为乾隆朝的专家们误归至北宋人之手。然而，这段远观群山的山水段落仍显示了与北宋不同的结构观，其中最清楚者可见于山体以两三块分割叠压来表示量体感的作法。如此山水描绘的结构即与冯道真墓的《疏林晚照》十分近似，可见两位画家同出一源，都是北方的职业画手，也可推知这卷宦迹图的委托者应该也对其上山水部分的处理相当地欣赏才是。我们虽尚不能考知这卷宦迹图的主人是谁，但由他所委任画家的训练来看，很可能自己也是一位居留于北方的官员，而其宦迹中平乱前记有他易汉式官服为元式一节，则可让人推想其应为历仕金、元



图 5.14 元《赵孟頫平南图卷》局部 卷 绢本设色 39.3 厘米 × 396.2 厘米 美国纳尔逊-阿特金斯艺术博物馆



图 5.15 元 商琦《春山图》卷 绢本设色 39.6 厘米 × 214.5 厘米 故宫博物院

两朝的人物，且可能属于有武力基础的北方汉军世家。如果确是如此，这卷宦迹图就比《消夏图》更清楚地印证了这种阶层的北方官员与山水画制作间的积极关系。在当时，蒙元宫廷中虽仍有一些绘画工程之需求，但多集中于宗教或仪式性主题，极少表示出对山水画的兴趣，以至于后代传世之元代山水画中，竟无一件出于蒙元宫廷画家。宫廷成员既与山水画有所隔阂，北方官员就很有条件来扮演山水画观众主力的角色了。而且，一旦形成风潮，他们之中也自然会产生善于绘山水的画家，这其实是一体两面之事。

我们由此来看商琦（？—1324）所作的《春山图》（图 5.15），便可对这批北籍官员所支持、进而参与制作的山水画得到一些进一步的认识。商琦是忽必烈时代名臣商挺（1209—1288）的第五子。商挺籍曹州（今山东），金亡后曾依附山东地方势力东平严实，后为忽必烈所召，助其取得汗位，并曾在陕西、四川平定蒙古将领的叛变，对世祖朝之军政建树甚多。这种经历几乎是上文佚名宦迹图中主人翁的翻版，甚或可说是其同类中的佼佼者。商琦在他父亲死后十多年之 1304 年，还可得到一般汉人文士无法高攀的“备宿卫”之特权资格，显然便是因为这种权宦子弟的背景。商琦后来的任官，多系文职，但其最出名的才能竟是山水画，虞集说他“以世家高材，游艺笔墨，偏妙山水，尤被眷遇”，可以视为当时大都官僚圈中对他形象的共识。现在幸存的《春山图》据信是商琦所留的唯一真迹，也为观者重现了他大受推崇的山水画的样貌。此画作横卷形式，近、中、



远三景贯穿全卷，但有起承转合的段落变化，画法上则以水墨为底，配上部分要点式的青绿敷色，似是远承如 12 世纪中叶（北宋末或稍后）的《江山秋色》（图 5.16）的那种游赏山水而来。不过，值得注意的是，《春山图》的游赏性减低了很多，不再到处妆点了游人及各种可供驻足的景点细节，也略去了远景中繁复的山棱连属，稍减《江山秋色》那种歌颂盛世中气象万千之理想山水色彩。全卷的重心全放在对中段壮硕远峰的观照之上。这个引人注目的峰群不仅结构峭直、强调量体的凹凸、轮廓的奇变，结构上很像《赵孟頫平南图卷》那卷元初宦迹图上的群山。而且，商琦在将《江山秋色》上的山体形象由俯视改为仰观之后，更显出有如武元直《赤壁图》的高大气势。观者要观看这个主峰群的气势，最好的位置即在近景中段部位的松下小亭，从此望去，先是隔江岸景，再来则是一片平野，为群峰的矗立效果提供了心理准备。如此的安排让《春山图》显得与《江山秋色》有着明显而重要的差异，而似曾有意地效法了《赤壁图》的结构。商琦的父亲商挺在显达之前亦属于元好问的亡金文士社群，且与元氏亲有往来，对这个社群所喜爱的武元直赤壁有所理解，十分可能。事实上，武元直《赤壁图》在明末进入李日华收藏之时，尚留有商挺的题跋，跋中即显示了他对赵秉文、元好问这些前辈名士的缅怀。<sup>[41]</sup> 由此言之，商琦本人不仅继承了武元直以来的山水画传统，他在官僚圈中的观众大概也是沿续着如元好问等亡金文士的品位。对于这些观众来说，山水画并非只是游赏的处所，而更是一个沉思的对象。正如《赤



图 5.16 北宋末或稍后《江山秋色》卷 绢本设色 56.6 厘米 × 323.2 厘米 故宫博物院

壁图》中观者被邀请由近景中央处望向江中舟上的苏轼，再望向整片高耸的赤壁，既一方面怀想东坡，同时也怀想赤壁的千古风流，《春山图》的观者也被邀请至空亭之中，正对着前方一片平远及其后整面的峭峰突起，进行类似的观照与沉思。虽不一定是具有特定对象的怀古，也不必在抒发隐居之志，但将焦点置于人的观照山水之中，其沉思的深度则无分轩轻。很可惜，商琦的这卷《春山图》当时不知为何人所作。我们推测它的观众可能是属于北方官员圈中的人物。不过，值得注意的是，商琦这位文士画家所作的山水画可能经常回溯到他们商家所出身的金代传统，《春山图》如确与《赤壁图》有关，也绝对不会是孤例。在 1312 至 1317 年间，他曾为送别道士吴全节返家作《卢沟雨别图》，此制作之灵感便是来自金代的典故。据参加送别会之虞集记载，商琦自言其之所以作：“金杨秘监尝送客卢沟，会风雨不成别，归而作卢沟雨别图以赠云。今真人之行，风雨略相似，因仿其意为横图。”<sup>[42]</sup>送别图实是士大夫应酬文化中经常出现之物，类似《卢沟雨别图》的这种文士山水画当时一定不少，可惜都没有保留下来。如果翻阅夏文彦《图绘宝鉴》的记载，元初画人中善山水的北方画家计有十五人，其中具官职或可归于文士阶级的就有十二人，由此或可推想士人山水画的复苏现象。他们跟金代士人文化的关系在这个不完整的名单中也呈现了出来。在这十五人中，夏文彦的简要记载中竟有四人籍属东平，另有二人被清楚地标示了“学武元直”的系谱。其中名为郭敏者：“幼读书，长好丹青，工画人物，山水喜武元直，画





师其意，不师其法。……官至州倅。”<sup>[43]</sup>从这段记载来看，郭敏亦属文士画家，其山水画之祖溯武元直应该与商琦上溯杨秘监之举同调。郭敏的生平经历没有什么资料可以重建，学者曾怀疑他是否与金人王寂文集中提到者为同一人，最近学者则自杨奂《还山遗稿》中发现杨奂在 1252 年访问东平行台时，接待人员中即有汴人郭敏，商挺亦在场。郭敏尚且陪同杨氏参观了阙里。<sup>[44]</sup>由此可知郭敏亦属东平学士群体，任“州倅”之时当在 1260 年左右或稍后。郭敏幸运地尚有一件作品传世，这件山水作品《风雪松杉》（图 5.17）明显地与金代文士山水画有关，其作雪天下山谷中一文士与友人坐屋内，周围则绕以积雪的巨树与群峰。虽然画法稍异，但从画意及图像安排，它几乎可说是 1200 年左右李山《风雪杉松图》的立轴版，正是夏文彦所说的“师其意，不师其法”，只不过祖溯的对象由武元直换成了李山而已。由此观之，元代初期北方士人画家的山水画应该与其在金代前辈所作者，存在着一种刻意维系的关系。如果说这是元好问文化救亡行为的延续，或甚至视为其于元初安定之局下的再兴，就不只是后人的想象而已。

赵孟頫 1286 年至 1295 年间在北方任官，他所见到的金代士人文化之遗绪，即包含了这些北籍士大夫所支持而再兴中的山水画。当他自燕返南，所携回者亦有如此的视觉经验。



图 5.17

元 郭敏 《风雪松杉》

轴 绢本浅设色

124.8 厘米 × 57.5 厘米

美国景元斋旧藏

美国柏克利美术馆

## 六、赵孟頫返家后的古意山水画

元初北方士人文化的再兴与其中山水画的发展，透露着清晰的延续元好问等人以“斯文”为己任的使命感。这对初至北方，刚在南方经历了文化存亡危机冲击的赵孟頫来说，一定留下了深刻的印象。乙未自燕回后为周密“说齐之山川”而作的《鹊华秋色》便可以由赵孟頫的北方经验中再进一步予以认识。《鹊华秋色》中的怀古画意一方面远承金代文士山水画的遗绪，正如郭敏、商琦所为，但另一方面亦有赵氏自己的新见，尤其是在制作上有意识地以线条性的用笔取代了水墨渲染，此则为北方文士山水画家所未见。他的这个有意识之修改，一般学者都以其追求“复古”来说明，甚至归因于他在北方所搜集到的古代名画。然而，即使诉诸古画之启发，赵孟頫的复古动机仍有需再推敲之处，毕竟，古画中水墨渲染乃系不可或缺之技巧，这也是在今日为数不少之唐、五代考古资料中已经予以证实的现象。如果不是直接来自对某些古画的观察，那么，赵孟頫为何选择走上复古之路？

《鹊华秋色》中的复古并非赵孟頫的偶然即兴。除了上文所及《双松平远》外，亦有其他山水画向观者展示《鹊华秋色》中的怀古空间在后来即成为赵孟頫水墨山水画中的常用形象。他的另一件名作《水村图》（图 5.18）便再度使用了这种低平广阔的空间为他的友人钱重鼎（德钧）绘制了一幅理想的水乡隐居图。《水村图》作于 1302 年，画主钱重鼎的身份与周密很接近，都是入元后不仕的文人，居苏州，时与江南文人学者往来，其中包括了龚、袁易与姚式，他们也都是赵孟頫在南方时的友人。钱氏早有在空间拥挤的城市外卜居于“宽闲寂寞之滨，得与鲈乡蟹舍邻接”之愿，赵孟頫显然深知其心愿，为他图绘一幅如此幽寂的水村景观，或一方面供作想象，另一方面也可祝其早日得偿夙愿。十多年后，钱重鼎果然得到友人的协助，在太湖区的分湖附近拥有一处梦寐以求的读书之所，他在欣喜的心情下，写了一篇《水村隐居记》附在赵孟頫为他画的山水之后。记文中还特别赞叹此处风景恰如画中所绘，颇有命中注定之意。钱氏此记常引后人注意，论者每以赵孟頫图绘乃取江南典型水村之景为赠，故易得此契合之遇。其实，钱氏之言大概只是文学上常见的修辞手法，表示一种对个人原来渴望的殷切，以及其后竟然得以实现的绝大喜悦，原与实景无甚直接关系。那么，如果赵孟頫不是

在描绘江南某个典型水村，他《水村图》中的山水意象却又从何而来？

以物象的结组来看，《水村图》以较高视点望向一片平野中的村居与树木，再延伸至低平远山，确与《鹊华秋色》如出一辙。稍有不同的则可见到较大尺寸的中景树木及水草被移到卷首，这点显然与《双松平远》相似，指示着它们共享着如郭熙《树色平远》平远山水的那种早期图式。相较于《双松平远》的安排，《水村图》虽然也是在手卷上作一河两岸的构图，但在右角的前景则不再使用富含君子意义的高大松石形象，而以中景尺寸的树木、芦苇来作左方一片坡渚平野的起点，引导观者的目光移到中央的“水村”之上。这个水村形象其实不太容易察觉，观者只有在细心地凝视下才会发现平缓的坡渚中散落着的一两间屋舍，全出之以枯笔淡墨，几乎隐没在周遭的模糊之中。如此的“水村”，可说毫无实体感，也解消了它原来在整幅画中该占有的主角位置。换句话说，赵孟頫故意隐去主角水村的形象，只用一片幽幽的波渚平野来寄托钱重鼎的别业梦想。作为凝视的焦点，这样子的水村意象正是借由“无景可观”来邀请观者兴起“萧条绝尘滓”之感（跋中赵孟頫语），并进而怀想“古风”：“因思辋川着摩诘，复想嵩山栖卢鸿”（从大跋诗中句）。相较于郭熙的《树色平远》，赵孟頫显然刻意地放弃了所有得以取悦观众的形象，不论是姿态可观的近树、长相特异的岩石、烟气中朦胧现身的远方渔艇，让这个以“无”为主调的空间成为观者观照的重点，其目



图 5.18 元 赵孟頫《水村图》1302年 卷 纸本水墨 24.9厘米 × 120.5厘米 故宫博物院

的已非单纯为钱德钧设想一个居所，而更在于创造一个空间来追想唐代王维、卢鸿的隐居高情。王、卢二人皆有图绘其隐居，《辋川图》与《草堂十志图》（见图 1.12）早为画史奉为隐居山水画二大典范。赵氏此《水村图》意图与之比美，极为可能。

正如《鹊华秋色》与《双松平远》所示，《水村图》的渴笔线条正是赵孟頫表达其“古意”的媒介。这一点便使他与金代李山的《风雪杉松图》、元初郭敏的《风雪松杉》拉开了距离，虽然此二者亦有“置于古人之地”的用意。他在北方时应该对这种文士隐居山水画的风格有充分的掌握，但在返家后所作的山水画中却舍弃了北方文士山水画常使用的渲染，独赖线条而成，这不能不说是他有意的转向。他在《双松平远》的自题中曾发“视近世画手则自谓少异”的豪语，看来他所说的那些“近世画手”不但包括了南宋的宫廷画家及其在南方的后继者，也指向了金代以来的北方文士。这种艺术上的新取向应该不会是返南之际的突发之物，而是赵孟頫居大都与济南时在与北籍文士密切交往的脉络中逐渐形成的。他在那将近十年期间，参加了许多的文化活动，其中的主要人物都是北籍官员，除了汉人之外，还有不少的色目人。上文提到的雪堂雅集颇可作为其中之代表，以助于推想赵孟頫接触当时北方文士所再兴之亡金文士文化的状况。雪堂雅集的主人实是在大都建立天庆寺的僧人雪堂普仁。雪堂上人颇受忽必烈孙甘麻刺



之赞持，且又喜与士大夫游，寺在 1286 年建成后便常有雅集，甚至成为大都文化界中广为人知的盛事。<sup>[45]</sup>元史中最为后世所乐道的 1323 年皇姐大长公主邀集大都名士共赏书画的雅集，可能就是因此渊源而选在天庆寺举行。<sup>[46]</sup>雪堂雅集是否也像后来的皇姐雅集一样包含了一些艺术欣赏活动？现虽无文献可征，但可能性很高。如果说赵孟頫在这些雅集中有缘亲见一些金代文士的山水画，或者听闻到相关的典故逸事，其实也不难想象。前文所及曾为武元直《赤壁图》写过题跋的商挺，便在雪堂雅集中被尊为大老。另一位参预颇深的成员王恽亦对书画艺术颇为关心，曾与商挺之子商琥俩人特别在亡宋皇室书画收藏被运至大都时连袂前往观览，并留下记录，成为后人研究蒙元皇室收藏史的重要文献。<sup>[47]</sup>王恽本人除是元好问的学生外，亦属东平学人社群，又与雪堂普仁交谊极深，在其《秋涧集》中留下甚多两人交往之资料，或可推知他可能是雪堂雅集的实际组织者。除了商、王两位领头者外，雅集另外一位成员胡祗遹亦曾经常对书画艺术发表意见，例如他就认为赤壁这个主题只有“不得志于世时”的“高人胜士”方能“尽奇妙”。如果说这种讨论也会在雪堂雅集之上进行，令人毫不感到意外。胡氏在他的文集中有《题赵子昂画石林丛筱》的一组题诗，其中一首云“不踵王右丞，不参文湖州。幽深写新意，木老荒山秋。”<sup>[48]</sup>虽然并未针对赵孟頫的山水画发言，但确对其“新意”有所认知。这可说是对赵氏在北方时逐渐发展其艺术转向的一个珍贵资料。

胡祗遹的这首题诗尚透露了另一个值得注意的细节。他固然肯定了赵孟頫的“新意”，然而同时又指出其未采王维、文同那两位前贤之法，尤其是文同，那向来是金代文士作墨竹时所祖溯的北宋典范，这似乎多少隐含了一点批判之意。赵孟頫与他的北籍文士同仁间是否存在着艺术主张上的分歧？如果由他们在观赏金代墨竹画第一名家王庭筠之《幽竹枯槎》（图 5.19）后所留下来的评论，便可看得更为清楚。此件作品以丰富的水墨作古木墨竹一段，画后还有王氏本人自书大字题语“黄华山真隐，一行涉世，便觉俗状可憎，时拈秃笔作幽竹枯槎，以自料理耳”，书风自由奔放，可说是盛金时期最高水平的书画合璧之作。它原为色目勋臣之子，时任吏部尚书之郝天挺的收藏，郝天挺亦为元好问学生，代表着元初北方文士群对亡金文士文化巅峰的追忆。郝天挺的这件珍宝后来为南方收藏家石岩所得，并携回杭州，邀集多位友人共赏，并留下了多达十二则的题跋。<sup>[49]</sup>



图 5.19 金 王庭筠《幽竹枯槎》及王氏自书 鲜于樞、赵孟頫跋 卷 纸本水墨 38 厘米 × 697 厘米  
日本京都藤井有邻馆

其中鲜于枢（1257？—1302）写于1300年的跋最值得注意。鲜于枢在跋中首及“善书者，必善画”之论，以为唐宋以来“唯米元章（米芾）书画皆精”，而米芾之后“黄华先生（王庭筠）一人而已”。他对此卷的评价极高：“详观此卷，画中有书，书中有画，天真烂漫，元气淋漓。”其中“书画合一”之意甚至被视为赵孟頫“书法入画”主张的来源，而备受关注。鲜于枢是河北渔阳人，但早在13世纪80年代即在南方为官，晚年且定居于杭州，是将北方文化直接带到南方的众多北籍士人之一。鲜于枢善书，并精鉴藏，与南方的周密、赵孟頫等同道时有切磋，大约可说是江南艺术界中最有才华，也最活跃的北士。虽然在南方住了很久，但鲜于枢仍然维持着对北方士人文化传统的热情。在他的跋语中，他将王庭筠上接北宋的米芾，甚至超越了文同，绝对是至高的评价。这与金代文士以北宋苏、米继承者自居的立场，基本未变。鲜于枢本人对此部分盛金文化的追忆，亦呈现在他的书法创作中。在他传世最重要的两件杰作《透光古镜歌》（约1293年，台北故宫博物院藏）与《御史箴》（1299年，美国普林斯顿大学美术馆藏），除了书风上仍承金代以来北方所传的豪壮外，其文本都是盛金时期文学名士之作，前者之作者为诗人麻九畴（1174—1232），后者则是在武元直《赤壁图》后书辞的赵秉文。对《御史箴》此篇章，鲜于枢还一写再写，除现存普林斯顿本外，尚有一绢本及刻石以传的另本，可见他对赵秉文的重视程度。<sup>[50]</sup> 相较之下，鲜于枢对南宋文士们的成就似乎表现得十分漠然，在他的跋语中细数了唐宋以来书画诸名家，却独对南宋一代未提半人。

不论鲜于枢是否带有一些北人的文化傲慢，他与赵孟頫间仍培养出深厚的友情，尤其在书法艺术上常有讨论。《幽竹枯槎》上同时有两人题跋，应亦属此种场合。不过，赵孟頫对王庭筠这件书画合璧之作的反应，却不像鲜于枢的热情。赵孟頫紧接着鲜于枢之后也写了一段跋语，但只有十八字：“每观黄华书画，令人神气爽然，此卷尤为卓绝。”固然仍属赞美，语气上却显得像是礼貌性的应酬，既不似鲜于枢那样尊称“黄华先生”，亦对如“天真烂漫，元气淋漓”“二百年无此作也”等评价无所回应。即便对书画关系问题自己也有高度关怀，赵孟頫却对王庭筠被评为“画中有书，书中有画”一事，选择保持沉默。这恐怕不是偶然。赵孟頫本人固然认同“画中有书，书中有画”的原则，但对于王庭筠在实践时所采取水墨淋漓的粗放形式，则不见得赞成。他的跋书风格似乎刻意表现了来自二



王传统的秀雅，以与其旁王庭筠、鲜于枢一系的豪壮相拮抗。书家为另一书人作品题写跋语，常意谓着对其间关系的表达。面对着王庭筠的杰作，鲜于枢之跋意在祖溯，赵孟頫者反而藏有竞胜之情。《幽竹枯槎》的赵跋表面上见证了他与金代文士代表作品的亲身接触，同时还透露出他们间在艺术取向上的分歧，及他本人对此分歧的充分意识。

由此观之，赵孟頫《鹊华秋色》与《水村图》上的古意用笔，正是对此分歧的回应。《水村图》尤其显得十分清楚。它那独赖渴笔所成的荒率平远水村空间，恰是《幽竹枯槎》上丰富水墨交融物象，几不见线条造型的相反。纵使皆以隐居为主题，《水村图》上几乎无景可观，亦是与郭敏《风雪松杉》那种景物粲然而描绘完备的现象，形成强烈的对比。换句话说，赵孟頫乙未自燕回后所作的山水画，也可说是在与金代士人文化争胜的动力驱使下完成的。后来的南方文人画家陆续崛起，大半曾受赵氏直接或间接的指授。然而，在此传承过程之中，赵氏原有与金代文化间之竞合关系，则已逐渐被人淡忘。

## 七、余绪

乙未自燕回一事，在赵孟頫的传记中只是一笔带过，而在他的生命史上则是值得十分关注的重要转折，也象征性地代表着元初在艺术史、文化史中的巨大改变。他自燕回后为周密所作的《鹊华秋色》一方面向后开出了元代文人山水画的新发展，另一方面则是他在北方认识了金代以来士人文化后的积极回应，甚至可说是有意意识的竞争。此画的要点除了对五代的董源、巨然风格作了复兴之外，其怀古空间的结构方式显然得自于盛金文士山水画，如武元直《赤壁图》的启发，而他自创的线条性用笔则进一步赋予全画另一层古意的表达。如此的山水画风格在稍后的《水村图》得到了更纯粹的发展，不仅超越了外在实地景观，而且造出一个以平淡为指归的隐居典型意象，同时勾起观者对古代隐逸传统的追忆。这种古意山水画对后世产生了典范性的作用，而其之得以由赵孟頫笔下完成，也必须由蒙元帝国在中国所促成的南北混一之文化情势中来予理解。说得简单一点，如果没有“赵孟頫乙未自燕回”一事，就没有后来中国的文人画。

赵孟頫所继承并进而对抗的金代士人文化，虽然仅聚焦于山水画领域，然

亦有助于吾人重新思考金代士人文化本身之历史意义。过去一般以为金代艺术“是保守的，传统的，但也因此而使唐和北宋初期的艺术风貌得以长久地保存了下来”。这个看法在近年已经受到检讨。<sup>[51]</sup>如果光就本文所涉及的金代士人山水画来说，以武元直、李山之绘画为核心的文化活动其实显示了一种新形态的画、诗、书互动，并以之作为“怀古”的具体手段。北宋末固然已可见到如乔仲常《后赤壁赋图》那种怀想苏轼等前贤的作品，但不免仍拘于文字之解释，绘画艺术在此仍只扮演从属之角色。<sup>[52]</sup>金代士人则对此作了进一步的发挥，怀古成为创作中的重点主题，而且书画联袂地参与其中，与文字表达共同作为怀古之鼎的鼎足。在这样的运作中，绘画不仅是与诗书互动下的产物，亦作为诗书互动的对象。诗与书的作者在此已非单纯而被动的观画者，而是绘画从制作至完成的共鸣者。这就“绘画—观者”关系之发展史而言，实具非凡之意义。后世文人雅集中艺术行为所追求的典范，或可谓首见于此。

从此而言，赵孟頫标举之“古意”，亦可具体解为“追忆古人”，基本上是在寻求一种具象可行的程式，来勾起观者的古代追忆，以解除其与古代传统断链的焦虑。这种焦虑也是金亡之后北方士人，如元好问，在他们怀古行为中所深刻感受的。赵孟頫与他的北方友人们所不同者在于其追忆程序的可行性。这个追忆程序最后归结到“用笔”之法，使绘画竟与书法十分接近，而且可以选用书法中的某些用笔到画中勾起追忆。正如他在竹石图绘画中倡言“石如飞白木如籀”，直接选用草书与篆书用笔来救“画中有书，书中有画”的抽象与不足，他在山水画中纯赖渴笔线条之法，亦同为士人间易于领会的具体方法。后世文人画多称绘画为“写”，其追求笔意以与古人隔着时空共鸣之创作方式，可说皆由赵孟頫此举开出。

## 第六章

### 赵孟頫的继承者： 元末隐居山水图及观众的分化

自从赵孟頫的《水村图》(见图 5.18, 1302 年)之后,中国南方的山水画家们兴起了一股对于描绘隐居形象的新潮流。令人为他们感到遗憾的是,这个潮流的出现主要却是因为被迫隐居的士人人数日益增多。这与北宋士人的林泉之志大有差异。宋人的隐居之志基本上作为是仕宦生涯中暂时解除政治压力的精神出口,虽然这种退隐经常来自于政治党派的斗争,失败者受到贬谪的处罚,心理上也是满怀委屈,但即使如此,远离政务的牵绊而得家居,本来就是士大夫时常表述的愿望,似乎还可以勉强接受,甚至于乐观地等待复出的机会。蒙元时代的被迫隐居者则绝大部分是根本没有出任任官的机会,南方士人的情况尤为严重。像赵孟頫那样得到特别推荐的例子实在极少,大部分南方文士倒都类似《水村图》的画主钱重鼎,长期处于等待被荐举的状态。元初未行科举,士人失去传统出仕的管道,这当然是当时的一大难题,然而,到了 1314 年复行科举后,情形亦无根本改善。根据学者的计算,元朝科举每科平均仅录取二十三人,实在对当时南士长期待业之困境纾解无济于事。事实上,以“不入流”的吏员身份进入政府体系的可能性反而大得多,可惜位居下僚,而且升迁缓慢,实在未具高度的吸引力。各级学校的学官也可以是个选择。虽然工作性质上最为适合传统的士人,但其数量也不多,全国各地加总起来的名额大约只有四千六百人左右,真的只能说是僧多粥少。<sup>[1]</sup>在此种情境之下的“隐居”,或许说是一种等待出仕的待业阶段更为恰当,只是大家对于何时得以结束这个等待,似乎显得毫无把握罢了。

那么,对于这些被迫隐居的士人们来说,以隐居为主题的山水画究竟意味着什么?他们所支持、与画家一起共赏的山水画又会产生哪些与过去不同的表现?画家所发展出来的图式又要如何来呼应如此的新需求?对于这些提问,以往的研究并没有提供立即的解答。不过,早在 20 世纪 70 年代时,何惠鉴在其名作《元代文人画序说》中特别举出一种以“一河两岸”形式表现的“书斋山水”绘

画，认为是整个元代文人画的代表典型。<sup>[2]</sup>他的这个看法其实来自于对元代后期许多画了隐士居所之山水画的归纳，再加上它们在画题上大半皆以某某斋号为名，说服力很高。然而，如果我们继续追问这种书斋山水图式的来源，便不要去讨论此隐居画意如何可经由那个一河两岸的形式来予落实的问题。一般以为这反应了江南水乡的居家实况，可是，那却不能充分说明它竟然得以超越实际地景差异而定于一式的现象。为什么那些等待入仕的隐士们会欢迎这么个山水图式来表现他们的斋居呢？

### 一、水村图的衍变：渔隐图与吴镇

赵孟頫的《水村图》为其友钱德钧描绘了一幅水乡平野景观，作为他寄托林泉之志的图像，其中占有最大篇幅的便是以干笔营造而出，远观之却几乎一抹空白的中景。如果将此中景换成空白的水面，整幅画便变成后来常见的一河两岸形式。虽然现存之赵孟頫作品中，除了作手卷形式的《双松平远》外，并无这样的山水画，但是，曾经得其亲授之陈琳则留有一幅《苍崖古树》（图 6.1），便是作如此表现。陈琳出自一个南宋院画家的家族，而早在 1301 年时就曾在赵孟頫的指导下创作了《溪凫图》（台北故宫博物院藏），图中之水波很清楚地显示了他学习赵孟頫山水画法的痕迹。《苍崖古树》的笔墨技巧更显熟练，看来也距赵氏的《水村图》不远，山形更是如出一辙，都作简洁的三角锥状，只不过在前景树石造型的掌握上显得更巧于变化，透露出他原有的专业背景。陈琳的这件小幅山水可以让人想象其背后应存在着赵孟頫一河两岸形式山水的大概样貌。那么，此图中空白水域是否意谓着深一层的人文意涵呢？陈琳自己虽未报导当时制作之缘起，亦不知画主为谁，但我们由画上余梦祥的题诗：“石林雨过晴云薄，溪水春深钓艇闲。今日东吴觅图画，清风犹忆富春山。”可知这个以水域为主的山水意在兴起对富春山东汉隐士严光的怀想，诗中“溪水春深钓艇闲”一句或即在指画主隐所如居于严子陵钓台所得的生活情境。

“钓艇闲”的水上空间似乎最能承载长久以来“渔隐”理想的想望，且极适于江南人士用来作为隐居之意象，并图之于画。最足以代表这种渔隐山水的作品应推吴镇作于 1342 年的《渔父图》（图 6.2）。吴镇此图实是他众多以《渔父辞》



图 6.1 元 陈琳《苍崖古树》册 纸本设色 31.2 厘米 × 47.4 厘米 台北故宫博物院

为题材创作的例子之一，也都在画上以他独特的草书风格写上一阙赞美“渔隐”生活的歌词，然而，此图则特在前景处添加了一个傍倚巨树的简朴屋亭结构，代表着前方舟中主人的来处。这种配上直立嘉木的屋舍，虽未具体交待其中人物活动，但早已成为超越世俗之高士的象征符号，提示着舟中主人的超俗性格，也带出诗中所言“玉壶声长曲未终，举头明月磨青铜。夜深船尾鱼泼刺，云散天空烟水阔”的一区静谧自得境界，而那也正是画上中景一片空白水域所透露之清夜舟游时的幽静情调。吴镇所作渔隐山水中之渔人大都可视为他自己的化身，然此作既题为友人子敬而作，则舟中主人亦可为子敬，虽不能确知其身份，但可想见也是以隐为事的未仕文人。吴镇本人是活动于嘉兴地区的画家，根据近年发现的《义门吴氏谱》（吴光瑶修于 1668 年），他出身于一个颇有资产的家族，前代还与海运事业有关，或许因为这牵涉到蒙元帝国的海上粮运问题，他的叔父吴森在元初也得到一个管军千户的官衔，并与赵孟頫结为朋友。<sup>〔3〕</sup>不过，吴镇可能未曾亲见赵孟頫，至少，两人间并无直接的师生关系。但是，他的家族背景应该使他有可能会接触到赵孟頫的隐居山水画，如果说《渔父图》上的一河两岸便是出自赵



图 6.2

元 吴镇

《渔父图》

1342 年 轴

绢本水墨

176.1 厘米 × 95.6 厘米

台北故宫博物院

孟頫一系，则十分可能。在这一幅一河两岸的山水，舟中高士与观者一同，顺着前景垂直而立双树的指引，望向月光下的大片烟波，随着船尾鱼儿泼刺声的伴奏，沉入静谧的凝思之中。类似构图的渔隐图在当时盛懋（陈琳弟子）或赵雍这些受到赵孟頫影响之画家笔下也常出现，但没有一件在宁静自在之意境表达上可与吴镇此作比美。

即使不知画主子敬的生命历程，《渔父图》一定也是一幅足以表述其隐居情志的绝佳作品。隐居生活理想的表述本是一个悠久得近乎陈旧的文学题材，但是要作为绘画的对象，就不得不考虑到画面上形象安排如何表达画意的问题，而对渔父作为个人寄托的渔隐形态而言，这种图像组合却无现成的规矩可循。吴镇此图上所使用的一河两岸形式的组合其实不只是某种单纯的构图而已，还可注意其形象间关系所表露出来的意涵。由此而言，《渔父图》上的形象安排之重点可说并非作为渔人化身的舟中高士，而是他背后水域的广阔。它不仅将远处几重低矮山峦与高士间隔开来，也引导观者从近景望向水面本身的几乎一片空白。似乎为了呈现这片空白，舟中的渔隐主人都可以退为配角，上方的几重远山也因此显得十分低调，既无巨大量体，亦缺惊人姿态，只是作为衬托空旷水域的对比之用。这个安排多少让人想起12世纪初期韩拙在《山水纯全集》中所提到的“阔远”，但是还有点值得注意的区别。韩拙的“阔远”来自更早在山水画中表现空间的“三远”模式，而单独另立一目来涵盖当时新流行的“近岸广水旷阔遥山”之图式。它虽然也意在表达某种外在自然之空间距离，但仍如旧的“三远”一般，重在从近岸望向遥山的观看，要将观者的视线导向无限远的深处。如此阔远图式的最佳运用莫过于在横长的手卷上操作，而现存约作于1088年的王诜《烟江叠嶂图》（见图3.12，上海博物馆藏）则可视为其中的完美作例。上海的这件王诜手卷确实在右角近岸之左方留出了一片超乎寻常的大面积水域，而越过这片水域后，观者的目光续被引至最左端的云中山景，除了崇山峻岭、嘉木流泉之外，还有几抹淡淡远山出没于云气之中，暗示着一个无垠的世界。这个视线的终点正意味着作者所提议的心灵归宿，一个有如桃花源的，向往但尚不可及的存在。王诜的挚友苏轼便曾为此图赋诗唱和，大赞画中山水“不知人间何处有此境，径欲往置二顷田”，遂激起其追求“桃花流水在人世，武陵岂必皆神仙”的未遂之愿。<sup>[4]</sup>如与王诜这件桃源意象之山水相较，吴镇渔父图轴的重点则已转移到水面的广大之

上，远处重山纵有墨色朦胧之些许效果，却成为水域的屏障，阻断了目光向更深远方的探索。吴镇的这个改变同时又意味着他对《烟江叠嶂图》中扮演特殊角色之空白水域的师法，这自然也涉及他自己对苏轼的情感认同。事实上，吴镇在此图上题诗的第二句“江上青山愁万叠”，就是来自东坡题烟江卷的首句“江上愁心千叠山”，只不过原来东坡的期待之意，在此已被转化成全然的满足，宣示着一种已经解除失落焦虑的理想境界之存在。这个画意之别几乎全赖画中焦点的空旷水面来作了表述。

吴镇的题诗为画上的空旷水面添加了另一层苏轼的心灵向度，并重新定义了渔父、远山、岸树与湖域的相互关系。这是否也意味着吴镇和子敬两人对王诜之《烟江叠嶂图》与苏轼和诗都有一定程度的理解？非常可能！至少，我们可以相信：吴镇确有引此苏、王共创之典范为他二人认同对象的意思。苏轼之作为士人社群中之文化英雄地位，自12世纪以来早已建立，尤其在蒙元时期汉族士人企图力保其群体认同时，更常为人标举成偶像式的象征，用来抵抗其外在越来越不利的仕宦环境。吴镇自己在给后辈佛奴示范一本《墨竹谱》（1350年，台北故宫博物院藏）时，便一再地在谱中讲述东坡的墨竹言论及隽永的故事，并借由这些连结再确认他们与此士人传统的凝聚和归属。<sup>[5]</sup> 吴镇与子敬在一起观赏完成后的《渔父图》轴时，应该也会兴起类似的情感。

## 二、倪瓒隐居山水中的个人抒情

相较于1342年时的吴镇，出身于无锡富家的倪瓒则在一生中经历了更多的波折。无锡的倪家应是一个饶富资产的地主，而且在倪瓒兄长倪昭奎之主持下，除续有发展之外，还直接参与了全真教的活动，昭奎本人即曾自建玄元观，后奉旨改为玄元万寿宫，亦兼住持提点杭州路开元宫事，算是南方能得到官方支持的道教界中的重要成员，这当然也对其家业之经营提供着积极的助力。倪瓒的早年便在此优渥的环境中被培养成令人称羨的才艺之士，他的性格细腻、敏感，甚至带有严重的洁癖，大约也与如此成长背景脱不了关系。由此观之，他可以说是很有条件作一个如吴镇的天生隐士，不必费力地在那个不易求取仕宦的社会中谋求生计出路。当时倪瓒的家居生活几乎就是大家梦寐以求的桃花源，将吴镇给予敬





图 6.3 元《倪瓚像》14世纪40年代 卷 纸本设色 28.2厘米×60.9厘米 台北故宫博物院



图 6.4 元《倪瓚像》局部

画的渔父隐居图拿来相比，一点也不勉强。如果我们看看传世一幅作于14世纪40年代的《倪瓚像》（图6.3），画中主人以传说中佛教所述维摩居士之姿，坐在榻上，整个室内布置净雅，正合倪瓚此时之实际情态。在主人坐榻之后立一横屏，屏上所贴山水画就采吴镇《渔父图》之形式，既作一河两岸，中央水域也是一片虚旷，正作为左方岸边屋舍中人物前望视线的停留点。向来，画像时如何利用配景或对象来表现像主之内在情性，总是最令人关心的问题。屏风上的物象通常亦在此扮演着积极的角色。《倪瓚像》中屏风山水画过去常为学者视为像主自己此期山水画风的表示，<sup>[6]</sup>这个可能性当然很难否定，然而，它之作为像主当时所要表述情志的视觉性图像，似乎更值得注意。观者很容易意识到倪瓚的头部正好位在空旷水域之前（图6.4），视之正如融入到画中山水一般，立即令人忆起东晋

顾恺之为谢鲲画像以“置之丘壑中”为之传神的典故。这个安排必非偶然，而以其事事讲究细节的个性来推敲，应是倪瓒自己的设计，意在以此幽旷山水为其隐居的代表图像。如此超越世俗忧虑得近乎完美的隐士家居意象，不但倪瓒本人乐于对外展示，亦颇得同侪友人的赞美，那或许也多少带些羡慕的成分。当时道教界名流张雨在画后便写了赞辞，大加推崇这位奇逸高士，甚至不讳言他的洁癖，反视之为其高洁人格的自然外显。可惜，这种如桃花源的隐居生活并未能持续永久，14世纪50年代江南地区的动乱稍后便逼使倪瓒不得不离家。离家后的山水画虽依然是一河两岸，但是，其画意则与原来的平静幽雅完全不同。这个戏剧性的转折，远非吴镇辈所能想象。

大约在1352年离家后的倪瓒生活，辗转于九峰三泖之间，靠着他在太湖地区仕绅友人的接济。为了躲避寇难及相随的需索，一再变换地点之短暂寄居，实在有其必要，然而，如此的选择自然亦是十二万分无奈。即使倪瓒的经济情况并不至于立刻陷入绝境，但是，不断迁徙的飘泊状态所带给他敏感心灵的困扰，实在无法用常人情况予以理解。他在旅途中曾遇风雨，即有诗宣泄这种浪迹生涯的郁卒心境：“风雨萧条歌慨慷，忽思往事已微茫。山水酒劝花间月，秦女筝弹陌上桑。灯影半窗千里梦，泥途一日九回肠。此生传舍无非寓，谩认他乡是故乡。”<sup>[7]</sup> 飘泊的挫折已非主人美酒音乐之热情接待所能抚慰，反而更勾起往日美好家居的深刻怀念。不过，他所怀念的那个如画像中所呈现之家居，随着浪迹生涯的被迫展延，似乎在时间上变得越来越远，像是一去不返的青春年华。江南之动乱虽至1368年朱元璋建立明朝后渐趋安定，但倪瓒显然仍心怀忧惧，直至1374年死亡为止，他的归家梦都未能实现。在这段漫长的行旅中，他为朋友们画了不少山水画，多数是为了答谢他们的热情款待，或慷慨的赠与。这些山水画基本上只作一种风格，都为一河两岸的布排，但却没有早年他家中屏风上山水的平静安逸，反而透露着一股浓重的“江滨寂寞之意”。正如倪瓒作于1372年的《江亭山色》（图6.5）所示，隔着水面遥遥相对的前景与远山全都在枯笔淡墨下施作出简单却刻意地不清晰的物象，而由于水平伸展性的主导，树与山的垂直动向也几乎停留在绝对静止的状态，整幅山水遂在平淡的基调上添上一层淡淡的寂寞之感，一方面像是黯淡光线下的模糊江景，另一方面亦似噙着泪水所观的“微茫”效果。这正是倪瓒当下的怀家抒情。他在画上为画主焕伯高士写的歌辞上说

“我去松陵自子月，忽惊归雁鸣江干。风吹归心如乱丝，不能奋飞身羽翰。身羽翰，度春水，胡蝶忽然梦千里”，便是在倾诉他长年飘泊中对故园的思念。**焕伯高士应是娄江的医生**，也是此时倪瓚寄居处所的主人，除了安排起居、照顾医护外，“持杯劝我径饮之，有酒如澠胡不喜”，显示对其失家之郁卒亦颇多劝慰。焕伯医生等的友人对于倪瓚晚期山水作品之制作无疑扮演着重要的角色，他们可说都是倪瓚怀家抒情倾诉的对象，而如《江亭山色》这种以空旷江水所衬托之“微茫”山水景象便是他们情感互动的媒介。如此风格的山水画大致是倪瓚晚期作品的主体，从他弃家之后不久所作的《渔庄秋霁》（1355年，上海博物馆藏）到最晚年的《容膝斋》（1372年，台北故宫博物院藏）都作此种表现。

《容膝斋》在两年后赠予另一位医生友人潘仁仲以当其“燕居之所”，但同时寄托着倪瓚自己“他日将归故乡”的期待，令人遗憾的只是那终究没有成真。在这幅诉说着画家晚年悲凉心境的山水中，前景再度出现了后人引之为倪瓚风格符号的空亭与枯树，其中五棵树的造型各异，但与他人山水画中的嘉木不同，都只有疏落的枝叶，最小的一棵几乎叶片尽数落脱，显得楚楚可怜。它们一方面可指某高士的隐居，但更多地意味着他自己不得归去的家园；无人的空亭自从弃家后即一再地出现在画中，指示着主人的离去，也成为曾经拥有过的理想家居之象征；树叶尽脱的枯树则正是老人心境的投射，正如他在1362年一张给好友张经作画上跋语中所言：“渚上疏林枯柳，似我容发，萧萧可怜。”<sup>[8]</sup>带着如此悲凄的怀家心境下所作之山水因此成为倪瓚与其逆旅中所遇友人间抒怀的主要媒介。虽然都是一派平淡的水边隐居图像，但种种景物皆是当下他个人的情绪书写，那才是聚会的焦点，即使伴随着酒食与音乐，也不过是背景而已，只在衬托失家高士的不得归去焦虑。一河两岸的隐居山水图式在此被转化成绝对私人的抒怀。

如果说倪瓚后半生就是以如此的一河两岸山水画一再地述说他失家的悲情，这基本上无误，然而，他有时亦稍作变化，用庭园图的形式来表达他对无锡家居的忆念。《筠石乔柯》（图6.6）一作最能为此提供说明。表面上看来，这只是常见于士人间应酬的竹石画，赵孟頫便常以此赠人，赞美对方的高尚道德操守；倪瓚在此画的也是简单的一株枯木、一块园石，配上几丛细竹，除了适于贻友之外，亦可想象为他隐所庭院的一角，象征着主人高洁的人格境界。不过，细观之下，它们却在秀雅之中透露出寂寞悲凉之感。枝叶疏落的树上攀垂着藤蔓，丛竹附近



图 6.5 元 倪瓒《江亭山色》1372年 轴  
纸本水墨 94.7厘米 × 43.7厘米  
台北故宫博物院



图 6.6 元 倪瓒《筠石乔柯》轴  
纸本水墨 67.3厘米 × 26.8厘米  
美国克利夫兰美术馆

又蔓生出好些细尖小枝，不规则地散布在园石近旁，从地下窜生到地面上。这些都属庭园在疏于照管下的荒芜之象。曾经因为客人吐了一口痰而清洗庭树，<sup>[9]</sup>对园中每一角落皆细心照拂的倪瓒，一定随时在担心着故园的日渐败废吧？他的怀念同时伴随着一种焦虑：如果不及时归家整理，情况不知要恶化到什么地步？在此画中的园林一隅，代替了一河两岸的山水，但向主人倾诉的仍是他的失归之情。这个时候的倪瓒正借住在朋友的晚节轩中，外头一片风雨，友人则仍展现出高度热情，“携酒看相饷”，来安慰这位郁卒的飘泊旅人。画成后不久，另一位赵

俞亦在竹石上方题了一首诗：“清閤合前云满林，筠石乔柯生昼阴。干戈阻绝归未得，写入画图愁更深。”志写了当时的情感。如同晚节轩主人一般，赵俞也是能充分体会倪瓚心境与画意的观者，并借由题诗，邀请后来者共同分担倪瓚的悲伤。由此说来，倪瓚或许还算有些幸运，虽然离家怀乡，但并未真正地孤独，《江亭山色》的焕伯、《筠石乔柯》的晚节轩主人等友朋都在飘泊逆境中伸出援手，提供慰藉。他们因此不只是消极而被动的“观众”而已，而实是倪瓚这些隐居抒情山水的催生者。透过这种友情，他们进入且成就了倪瓚的绘画世界，亦成为他内心世界的部分。我们可以想象，这完全改变了他早年待人的孤高矜持。

### 三、黄公望的道法山水

与倪瓚同属全真教的黄公望亦为此期山水画的大家，然而他涉入教内事务较深，创作山水画时亦呈现了来自对“道法”的丰富理解，甚至可以认为道侣实是他那些山水作品原所设定的理想观众。从这一点来说，后世一般以“文人”视之，并不见得十分恰当。当然，在蒙元时代的特殊政治形态中，汉族士人由于仕宦途径的受限，转入宗教或其他行业者颇多，但基本上仍然保有文人的知识训练和文化技能，社会关系亦多有交叉重叠，可说并未脱离士人的群体，要将他们勉强与一般文人划分界限，也不正确。不过，入道之士毕竟属于一种本质上脱离世俗生活常态的“出家”人，其“入道”的深浅程度如何？是否作用到我们所关心的一些文化行为上？这些问题则仍然值得注意。黄公望的山水画在此就提供了一个极富挑战性的课题：黄公望的山水画究竟与他的道教信仰有什么直接关系？

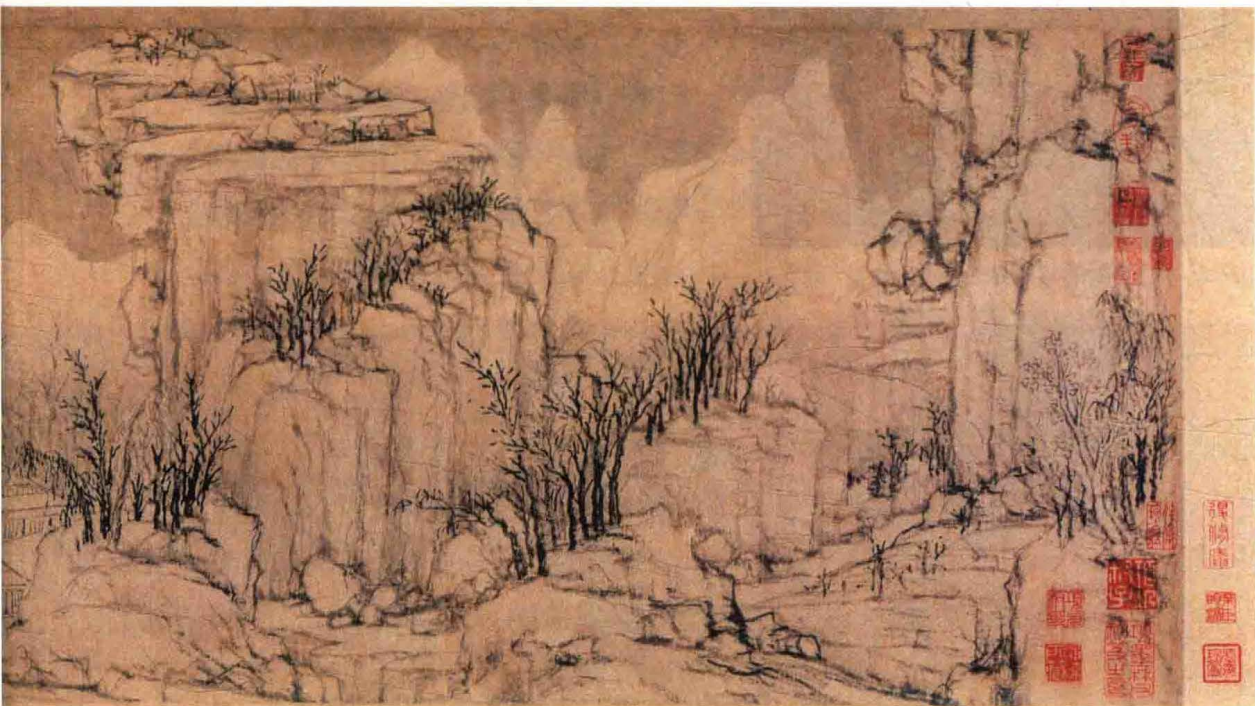
黄公望出身于江苏常熟的平民家庭，受过良好的教育，据说是博览群书，天下之事，无所不能。他早年亦企图入仕，即选择了政府的工作，然而，从1292年左右担任浙西廉访使属下的吏员开始，经过二十多年的努力，非但未能争取到由吏转升官员的机会，反而陷入一桩经理钱粮的弊案，遭到下狱的处罚。经此挫折之后，黄公望大约已对仕途绝望，或许也出于生计的考虑，便选择入了全真教做道士，往来于三吴间，并主持“三教堂”，最终归于富春而卒。他的教派属于讲求内丹的系统，师从当时著名的金蓬头（即金志扬），且在传道

上扮演着重要的角色，现今在《道藏》中仍保存了《抱一函三秘诀》《抱一子三峰老人丹诀》《纸舟先生全真直指》等三件丹书，都是黄公望“传”自他的师父的。<sup>[10]</sup> 道教人士对于自然山川景物自有一套理解，一般所谓的风水观即出自于此，修行内丹之事亦常涉及山水意象，黄公望既是如此深于道法，他对山水的观看与制作，如说显示出某些来自于道法的视角，应当极有可能。最能让人看到黄公望山水画与其道法间这层关系的作品该数《快雪时晴图》（图 6.7）不可。此画基本上可归入雪景山水的范畴，但细究之却有值得注意的不同。一般的雪景山水，如黄公望友人曹知白所作的《群峰雪霁》（图 6.8，1351 年），都是以积雪群峰为主，配上一区瀑布以及宫观楼阁，以示雪天世界中的清净洁明，并兴发春日将临，隐藏无穷生机之意。黄公望者亦画雪霁之景，但将曹氏的立轴改为横幅，由右往左把前、中、后景排列在画面上，其中段处可见两栋楼宇建在叠石为台的高处上，隔着一段空间而与远山遥遥相望。有趣的是，远峰中过去常作为高士观看对象的瀑布已经移走，取而代之成为目光焦点的则是一轮红日，出现在山际线的凹陷处。传统高士观瀑图式在此被稍作修改，用来指涉一种道



图 6.7 元 黄公望《快雪时晴图》卷 纸本浅设色 29.5 厘米 × 104.6 厘米 故宫博物院

教之士的修炼行为；最近研究道教艺术的学者提议将此以丹砂所绘之太阳视为比喻作“金丹”的物象，象征着修炼内丹者在金丹大成后体内所生的“阳神”。黄公望所传的丹诀中亦有以“丹日”喻金丹的说法。炼丹者也常引“雪山醍醐”作金液还丹之喻。北宋张伯端所著内丹书《悟真篇》即云：“雪山一味好醍醐，倾入东阳造化炉。若遇昆仑西北去，张骞始得见麻姑。”以金、水、木、火相并相济示丹还之象。<sup>[11]</sup>传统山水画中的雪山在此遂在清净明洁、隐含生机之画意上再被赋予另一层道徒修炼内丹之术的意涵。如果说曹知白的《群峰雪霁》所画的是为画主阿里木八刺所提供的隐居山水，其雪景意在象征主人孤高拔俗的高士人格，<sup>[12]</sup>那么《快雪时晴图》中雪山丹日山水所设定的观者（或画主）必定是位懂得内丹之术的友人，这一点应该也不难想象。《快雪时晴图》的画主莫昌出身钱塘大族，也是道教中人，虽非道士，但亦得授南宋白玉蟾的内外丹诀，可说是黄公望在杭州地区的道侣。<sup>[13]</sup>当黄公望为其作此雪山丹日山水画时，他们共有的修行经验应该就是理解这个山水意象的基本架构。然而，此画之所以作尚有另层缘由。当时认为系唐代所摹的王羲之《快雪时晴帖》就在莫昌的家藏，



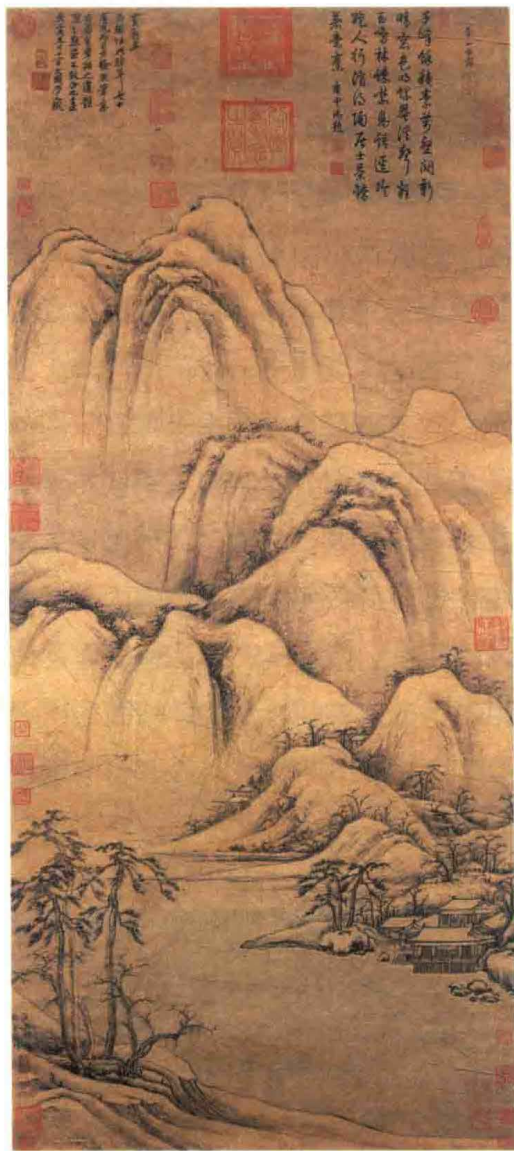


图 6.8 元 曹知白《群峰雪霏》1351年 轴  
纸本水墨 129.7厘米 × 56.4厘米  
台北故宫博物院

黄公望即以赵孟頫为他所写的“快雪时晴”四大字赠予莫昌，并绘雪图为配。赵孟頫所写四字，虽然与羲之原迹大小有别，然时论咸认为能得其神趣，足与之“并传天地间”，莫昌得之，其乐可知，遂请文友黄潛、张翥等人题跋，赞美赵书之超绝，并央张雨对原帖临写一过，裱在赵书之后，似意在落实其“并行”的高度评价。<sup>[14]</sup>由此情境来予推想，接在赵书及诸跋后的黄公望山水，原来亦有与赵书唱和之趣，并带入了赵孟頫所未具备的道法角度，隔着时空，向千年之前同为道教徒的王羲之致敬。由此而言，黄公望的《快雪时晴图》亦是他对羲之名帖起首四字的新解。他的新解肯定能够得到道侣们的认同吧？！以道法观山水之要当在得其内在生气。这在《快雪时晴图》中也确实可见。除了以即兴性的短促线条作饱含生机、向上生长之寒林枝干外，楼台右侧山头的转折搭配，连接前景由右方行来的岩石、土坡后，亦显得特具

动势，并向左侧后方之远山延伸而去，整体形成一个如天上飞龙盘旋的活跃意象。这正是黄公望自己所留论画笔记《写山水诀》中所谓的“山头要折搭转换，山脉皆顺，此活法也”，类似他所传的丹诀，黄公望的《写山水诀》其实重在传授一种能够展现山水内在生命的方法，故而其中屡以道教风水为蓝图，说明形象制作、组合之原则，所谓之“活法”便是指向这种“有生命”之山水形象的创造，而非仅是被动地再现山石树木的形骸结构而已。类似的处理亦呈现在黄公



望的名作《富春山居图》(1347—1350年,台北故宫博物院藏)之中。此画为一长达六米多的长卷,不过重心仍然置于中间一段有江边小亭的景观。小亭之中有人,望向前方水面上的凫禽和渔舟,背后则是逐渐淡入远方的连串山体,看起来与一般的渔隐山水图没有什么两样,似乎仅在水的面积上作了一些修改而已。然而,这一点修改却不能忽视。原来渔隐图式所必备的宽广水面空间现在已被山体的坡脚切割,半岛式的坡脚不但与前岸几乎相接,向后也成为一串曲折山体脉动的起首。这个具有曲折之势的山体系由多个单位组成,每个单位却仅有单侧,因此产生了一种左右不均衡的倾斜之势,在交错搭配的向后延伸动作下,整个山体便生出令观者错觉的动感,引领着在画面上进出起伏(图6.9)。亭中高士所观者亦即此实内含生命的自然,那既是他的“发现”,也是他的“创造”。如果仔细观察黄公望在画上“再现”山水内在生气的过程,观者又要被引入一个似乎没有确定目标的探索。画中山体,不论尺寸、结构如何,皆无清晰之轮廓,不同于湿、浓淡的线条运动只用来定义坡面,而且呈现出一种随时可予变动的状态,因此某一坡面可在添加皴线、墨点或石木等形象之际,新生出其他的块体,这就使得整幅山水的描绘处于一种“无穷尽”的变化可能性之中,或者也可以说是让人看起来有一种“未完成/持续中”的感觉(图6.10)。据黄公望本人在卷末的题识,这幅山水自1347年起三四年中不断地随兴之所至,叠加填札,直到为友人“无用师”取走,方才收笔。读者或许会注意到其制作时间之长,然而,它实非特例,如果杜甫所说“五日一石,十日一水”不纯是遣辞造句,过去的山水画在制作时花费了较长的时间,亦所在多有。值得注意的



图6.9 元 黄公望《富春山居图》局部 1347—1350年 卷 纸本水墨 33厘米×639.9厘米 台北故宫博物院



图 6.10 元 黄公望《富春山居图》局部

倒是它的时断时续，而且中间还曾因出外云游，似乎停止了相当长的一段日子，而且，黄公望本人也有意识地将此过程记入题识之中。这些“琐事”有什么被记下来的必要呢？对画者黄公望来说，他要向无用师呈现的并非是他俩一起看过、走过的富春一带景致，也不是如一般隐居山水所建构定形的某个理想形象。这个山水画面上的笔墨之所以让后人觉得异常复杂而丰富，实是因为画家不断地在原有的山体上添加分块，用直而起伏的皴线在坡面上界分更多的坡面，然后再以石头与植物提示新结构的生成，如此动作一而再，再而三地在过程中进行，自由而即兴，几乎完全不顾形象的绘画性需求，放任地让笔迹重叠、物形间即使互相干扰亦在所不惜。黄公望的这个山水画目标，与其说是被动地刻画你我肉眼所见的某处山居景观，还不如说是他用笔墨去理解、揣摩其存在之先的一整个过程。正如方才所引《写山水诀》中所云，黄公望就是在揣摩“山脉皆顺”的“活法”，整个山水的制作就是“写真山之形”的动态过程。黄公望之所以如此着重于“过程”，并以之呈现给无用师，当然与他们的道教身份有关。无用师本名为郑樗，为上清宫正一派道士，然亦与黄公望同是金志阳的弟子，<sup>[15]</sup>他对

黄公望“写真山之形”的过程必然相当熟悉，且有充分认同才是。事实上，郑樗可能从画卷一开始制作时起即参与其中，直至1350年取走该画之际，亦未计较其“完成”与否，可见他确实分享了黄公望对山水创生过程的这个高度重视。从此点来说，《富春山居图》一作实是少数黄公望传世山水画中唯一能表现如此过程的珍贵资料，也展示了罕见的以道法诠释山水画的成果。然而，我们也得慎重地检视此中是否存在过度诠释的问题。要将道法与具体画作之形式处理之间进行具体联系，如果缺少作者本人提供的文字说明，对许多习于依赖文献重于图像的历史工作者而言，总嫌有些美中不足。为了要给富春卷作为道法山水之诠释寻求辅证，黄公望的其他作品仍值得仔细观察。其中一轴《九峰雪霁》（图6.11，1349年）便清楚地显示了对全画制作过程的类似高度意识。《九峰雪霁》一图亦为雪景中之山居，但与《快雪时晴图》的天朗气清不同，画上水天皆以浓墨渲染，其昏暗甚深，意示此际似乎仍在降雪，尚未有放晴的迹象。画家本人在右上方的题识除了提供了制作时间（1349年初春）及画主资料（班惟志，字彦功）外，另外亦铭记了它的制作过程：“次春雪大作，凡两三次，直至毕工方止，亦奇事也。”在作画过程中遇上特殊气候，本来毋须大惊小怪，但黄公望在此却进一步将他的“制作”和“雪大作”联系起来，好像他真的具备某种神奇的魔法，以他的绘画来“感应”春雪之降否，正如道教天师以画龙来为天下祈雨一般。这个足以感应天象之制作过程的前提实在于物象本身即捕捉住某种造化的内在生命，因为两者的同调，遂能启动一种“同类相感”的过程。<sup>[16]</sup>观者果然在画面主角雪峰的棱线上看到不断增添的层裂分块，一方面加强着块体的凹凸效果，另一方面也赋予了一种进行中的变化之意，有如正对着某一龙形曲折变化，朝着观者迎面而来一般。画家便是借由这个制作过程的呈现来揭示雪山的“真形”，并将天地、道法和绘画三者紧接在一起。由此再回观《富春山居图》，那些进行中的变化之意更须加以强调，甚至可视之为黄公望山水画中的机纽。传世另本为子明画的《富春山居图》就完全不明于此，无疑是个拙劣的摹本，可惜当年乾隆皇帝（1735—1796年在位）不察，竟置于无用师本之上，无端引来后世对此《富春山居图》的真贋之辨。黄公望如此之道法山水既来自于道徒之观看，其所设定之最佳观众亦为道侣。当然，教外人士与他有交往者甚多，绝不能排除他们作为黄公望作品的观众；然而，平心而论，能对如《富

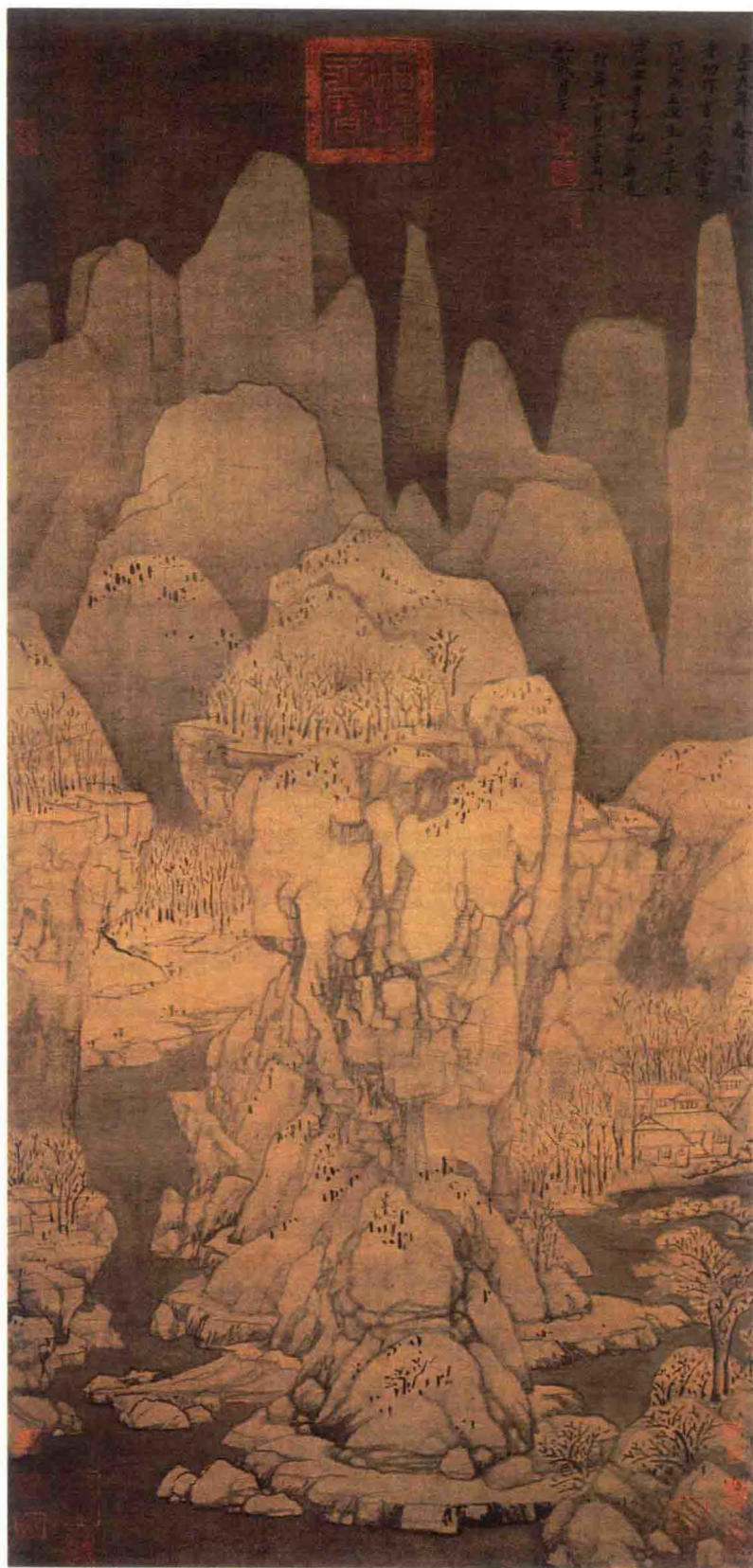


图 6.11  
元 黄公望  
《九峰雪霁》  
1349 年 轴  
绢本水墨  
117 厘米 × 55.5 厘米  
故宫博物院



图 6.12 元 黄公望《富春山居图》局部

《富春山居图》山水之内在蓬勃生命有充分意会者，当以道徒优先。事实上，对于黄公望山水风格的最精彩评论便出自于茅山派的道士诗人张雨，他所总结的“山川浑厚，草木华滋”八字评语，即直指山川表层底下饱满生命的动态存在。这个呈现生命内在而丰富之变化历程，最后终于归结于末段独立而稳定的峰体形象之上（图 6.12），其作用有如象征天地运行原理的太极符号。张雨的评语的确精练而到位，后世评家，包括董其昌在内，都一再引用，<sup>[17]</sup>这与黄公望艺术经典地位之形塑极有关系。

#### 四、马琬与元末江南的文化庇护者

距《九峰雪霁》完成后不久，在 1349 年的夏天，马琬在松江为友人杨谦画了《乔岫幽居》（图 6.13）。此画作立轴式之全景山水，前、中、后景俱全，依中轴线依次由下往上排列，若干山体以平台为顶，其下之垂直分块要在秩序中表达立体的量感，一看即知学自黄公望风格，尤其近于《九峰雪霁》，可见黄氏这种立轴山水风格至迟在其晚年已有不少的追随者。它的表现较早时可见于黄公望所作的《九珠峰翠》（约 1340—1341 年左右，台北故宫博物院藏），不过，此画可能因为画在花绫之上，不利笔墨充分施展，景物配合亦显得较简。马琬的《乔岫幽居》则作了更丰富的发挥，不但在中轴线上利用平台山体的排列，呈现了有如《快雪时晴图》的立轴版曲折动势，也较大量地在山体间安置了后世引为黄公望



图 6.13

元 马琬《乔岫幽居》  
1349年 轴 绢本浅设色  
119.9厘米 × 57.8厘米  
台北故宫博物院

风格代表符号的小岩块，增强了山与石的变化搭配。如此的效果极佳，尤其见于正中主峰凹处碎岩之布列，不仅衬托出两侧崖体的立体感，而且交待了此凹陷空间中由碎岩反射而生的光线巧妙变化，这应来自于黄公望对北宋初巨然山头“矾石”的新诠释。马琬此作因此一方面展现了黄公望此类构图的最佳成果，另亦表现了此风格在追随者手中被整理，或驯化的过程。《乔岫幽居》的成果可说是黄公望山水风格的进一步纯化，为后世学习此风格提供了必要的基础，然而，与此同时，黄公望作品中原有的即兴笔墨和其所带来的内在生气感也无法保存。从风格史的传衍来说，这似乎是一种规律，程序化的过程中总无法避免牺牲某些较含蓄、隐晦的部分，不论它在原来的制作脉络中如何重要。或许，这个牺牲的选择也因为观者的改变而来。黄公望的道侣基本上不再是马琬山水画的主要观众。

据《乔岫幽居》上马琬的自题，这是他“为竹西聘君，写于不碍云山楼”。竹西的不碍云山楼应是画面正中群峰间所示建筑群内的楼阁，是主人竹西聘君，即杨谦在松江的园林。杨竹西之名在中国画史研究上早因《杨竹西小像》（1363年，故宫博物院藏）一作而为众人所熟悉。此幅肖像画之所以受到注目，不止是因其系14世纪写相名家王绎的唯一存世作品，且有倪瓚补绘松石，后方隔水上仍保留九位时人的题赞，包括马琬在内，勾勒出杨谦当时社交圈的部分样貌。杨谦此幅肖像作老年高士独立松石之侧，应可推测系为其六十寿辰而作，距《乔岫幽居》已超过十年以上；不过，他的身份形象依然未变，仍是一位曾受元廷征聘而未出仕的富裕“聘君”，即马琬赞辞上所说“抱豪杰之才而不屑于济”“挥金有五陵侠士之风”。<sup>[18]</sup> 他的交游活动在元末这段时期的江南文化圈极为重要，其地位可比昆山的另位玉山草堂雅集的主人顾瑛。杨谦显然雅好绘画，经常邀请画家为其创作，主题大约都围绕在他的隐居生活。现存除《乔岫幽居》外，尚存至少另有两件山水与此相关，一为张渥所作《竹西草堂图卷》（图6.14），另者则亦为马琬作之《秋林钓艇图》（台北故宫博物院藏）。两者虽然形制不同，但皆采用一河两岸的隐居图式，也都可见杨谦邀请友人为此隐居图像书写文字唱和。辽宁卷的形式最适合此种活动，除了前头引首由赵雍以篆书写“竹西”二字外，后方亦有多位友人题跋诗文，其中杨维桢为作之《竹西志》最为重要，交待着竹西草堂之缘起，可算此次相关文字和图绘整体的序文。由此推之，《乔岫幽居》应亦曾配有一篇类似《竹西志》的序文，那就一定是杨维桢那篇作于



图 6.14 元 张渥《竹西草堂图卷》卷 纸本水墨 27.4 厘米 × 81.2 厘米 辽宁省博物馆

1349 年的《不碍云山楼记》了，只是因为立轴形制之限，当时未能将记文（或还有其他唱和诗）与图绘集中裱在一起。<sup>[19]</sup>可是，我们仍可追问，马琬与杨谦为何偏偏选择立轴这种不便于此场合需求的形式来画不碍云山楼呢？最简单的回答可能是因为空间布置的考虑。而且因为设定要悬挂在某一空间的墙上，该空间之性质和画中风格传达之讯息如何搭配，也会先予规划。马琬所呈现的不碍云山楼景观不取一河两岸图式而取较古典的北宋式中轴构图，也很可能是基此考虑而来。黄公望的立轴山水风格来自于对 10 世纪大师董源、巨然的学习，这虽承自赵孟頫，不能说是他的独创，但是黄公望在此董巨传承中仍有重大意义，尤其显示在他对董巨立轴式构图的复兴上。而如《乔岫幽居》所示，这个构图在经过黄公望的重理之后，其中轴式的组构确实亦表现出一种古典性。当马琬选择这个黄公望风格时，它所伴随的古典性必然也在考虑之内。对于主人杨谦而言，将其隐居赋予某种古典的气质，正足以展现其赞持风雅的形象，颇为符合他与他雅集中宾客友人们交际、清谈时之所需。当时艺坛固然也有如唐棣那样的画家以李郭风格作立轴山水，继续着北宋以来的发展，但它经常意在表述一种理想状态下的政治意象，<sup>[20]</sup>并不适于拿来表彰急欲脱离政治干扰的隐居理念。换句话说，《乔岫幽居》所诉诸其观众者正在此风格的古典性，原来黄公望所在意之道法，反而退居其后。



杨谦竹西草堂或不碍云山楼雅集所带动的艺术活动意味着南方富豪士绅在元末期间所扮演的关键性角色。他们在山水画舞台上的活跃演出也传递出一个观众移转的历史讯息。在此之前，富裕的画主或观者当然也不能说没有，然而他们大多数都与宦途有关，或在仕，或退休，或试图取得荐举，与元末这些企图远离政治，在乱世中明哲保身 / 产的风雅主人们颇为不同。当然，黄公望的道侣观众并不能归于此类，但他们的数量应该不多，属于较特殊的小群体，可以暂不予计较。至 14 世纪 50 年代江南进入社会动荡不安之局后，富豪者的庇护成为配合重要画家创作的常见场景。前文所及倪瓚飘泊旅途中的热情接待人及他思家山水画的观众，大概都是这种富裕雅士，出名的《渔庄秋霁》（上海博物馆藏）就是 1355 年倪瓚在笠泽友人王云浦家中所作，这位王云浦与倪瓚多有来往，被称作“萧散贤公子”，<sup>[21]</sup>且曾收藏南宋米友仁的画作。显然是位富而好艺之士，最宜于与倪氏分享他的独特隐居山水。苏州地区还有一位徐达左（字良夫，1333—1395）亦是类似杨谦竹西雅集的主人，倪瓚为作《耕渔轩图》，其上配有高巽志书于 1361 年的《耕渔轩记》，杨基、唐肃、包大同等人所作之《说》《铭》等篇章，又接有张羽、倪瓚、张绅等人之唱和诗，并由王行作《诗序》冠于前，道衍（即姚广孝）作《后序》，正充分地展现了耕渔轩雅集之盛况，并可想见徐达左作为当时江南地方文艺赞持者的鲜明形象。<sup>[22]</sup>然而，这些富裕的文化赞持者为什么要作此种“无益”之事？现代学者将其指为一种有意识的形象或认同之形塑行为，部分地说明了它的存在现象，不过，在时局如此不安宁的江南社会中会这么地费心进行这种文艺性沙龙活动，仍然引人好奇。如果从艺术观众群体的层面来观察，这些富裕雅士的活跃似乎正好填补了原来由蒙古、色目贵胄和北籍权宦所扮演的领导者之位置，提供着因动乱而失去倚赖之士人艺术家的各种不同形式、不同程度之庇护。我们甚至可以说，如果没有这些庇护者，元代末年的江南士人艺术家可能都无法支撑过现实的无情冲击，以至于导致整个士人群体的崩解。正如倪瓚向他的庇护者所表现的感谢所示，士人艺术家在此互动中强化了他们面临威胁的群体感，并在回忆旧日美好时光之际，体会到存活于当下之可贵。庇护者们也确实得到了“无价”的回报，他们在观众群中的地位从附属升至主角，取代旧日的知音至交而成为艺术的催生者。当然，庇护者亦为之付出代价。动乱社会中的如此慷慨之举不免会引人觊觎，更易遭受权势者的注目。事实上，江南的这

些富裕雅集主人到了乱后都遭到明朝新政府的整肃，被徙谪到荒僻地区，其中包括顾瑛及刊行《图绘宝鉴》的夏文彦。

## 五、动荡中的观望式隐居：王蒙与他的朋友

杨谦、顾瑛等人在江南地区的雅集活动必须考虑到 1356 年至 1367 年间地方军阀张士诚势力给苏州、松江地区所提供的短暂但较安定的外在环境。张士诚这个以苏州为中心的割据势力对于当时南方士人来说，一定令他们十分困惑，他一会儿是贼寇首领，一会儿又是受朝廷任命的太尉，过一阵子又自立为王，堪称是当时政局中的最大变数。然而，张氏政权确实使苏松地区成为较安全的避难所，还成功地为他自己建立了一个好士的形象，也吸收了若干名士到他的政府实际任职，这正好符合着士人群体的长久期待。当然，对于张氏政权之未来发展以及整个元朝的前景如何，个人间的预测互有不同，积极者引为良机，持重者则抱着一种观望的态度。那些大型雅集所聚集的各方才士便是在此情况下各怀着不同的政治想象，他们对原有的隐居生活理念因之亦有相应的调整。不论是渔隐还是山居，以前的隐居山水意象大部分是直接勾勒心灵的理想，可以不顾外在世界的不足和混乱。可是，在元末这段时期的画中隐居里却出现了一种新而值得注意的意象，表述着未曾见过的动荡而似已失控之外在世界。制作这山水新意象的是一批较为年轻的士人画家，其中最引人注目的是赵孟頫外孙王蒙和活跃于苏州地区的陈汝言、徐贲等人。他们与其前辈最大的差异在于他们已不仅止于颂扬纯粹的隐居理想而已，对其而言，隐居不是生命的目标，而是行道天下前的准备。为了作好准备，他们中有人甚至对兵法和其他的战斗技能表现出高度的兴趣。换言之，他们在隐居观望天下局势，也盘算着个人未来的事业方向。

王蒙作于 1366 年的名作《青卞隐居》(图 6.15)可以说是此种动荡山水意象的最突出代表。这件尺幅不大的立轴向来被视为王蒙的第一杰作，自董其昌在其上评为“天下第一王叔明”以来，备受历代专家推崇，一方面确立了他作为“元四大家”一员的地位，另一方面亦标志着他影响后世深远个人风格的显著面貌。20 世纪后期治风格史的专家们颇为一致地认为他较早期的山水画仍守赵孟頫的家学，以董源风格为准，至《青卞隐居》则融入了五代的北方荆浩、关仝形式元

素，并在画面上营造数个扭转的结构动势。<sup>[23]</sup>王蒙在此表现了高度的画面意识，其对画中结构动态的经营后来也成为明清画人讲求“龙脉”运动的张本。20世纪80年代在王蒙研究上的另一个突破则是为《青卞隐居》的制作脉络作了更具体的厘清。学者根据画上钤印以及1366年前后王蒙的活动资料，指出画主当为王蒙之表兄弟，即赵孟頫的孙子赵麟，而卞山便是赵氏家业所在，此刻正陷于朱元璋与张士诚两大势力的军事冲突中。《青卞隐居》完成之后五个月，卞山所属的湖州路即入朱元璋之手，再一年后苏州城破，张士诚自杀身亡。资料显示，赵麟在这段动乱中，避难至西南方的湖南溆溪地区，离开了他在卞山的居所。由此来读《青卞隐居》，就不仅是一幅普通的隐居山水，而且具体指向赵麟的家山，以及主人离家在外，对归去家山的期待。<sup>[24]</sup>画中动态的山水因此也可被解读为外在世界混乱不安的影射，与王蒙较早时为亲戚崔彦晖所画《云林小隐》（图6.16）的平静意象完全不同。崔家亦属赵麟姻亲，也居卞山之下，但在此画制作时的50年代后期，似未出仕任官，而赵麟则有官职，曾任山东莒州知州，再转到杭州一带。<sup>[25]</sup>这两幅有关卞山隐居之图像之所以有如此明显的差异，看来一方面是王蒙个人风格的发展，另一方面也可能是因为隐居主人本身



图 6.15 元 王蒙《青卞隐居》  
1366年 轴 纸本水墨  
140厘米 × 42.4厘米 上海博物馆

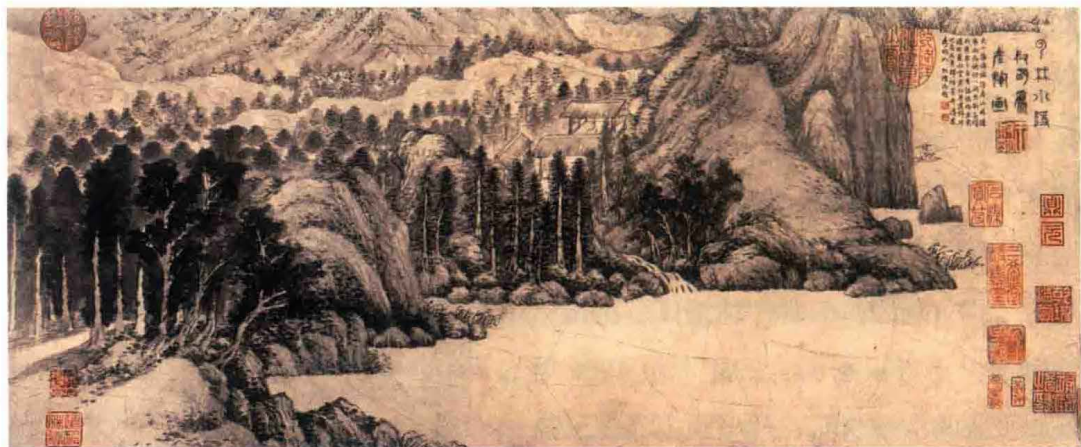


图 6.16 元 王蒙《云林小隐》卷 美国私人藏

生活状态所导致画意诉求的不同。虽云“隐居”，王蒙在《青卞隐居》中所针对的实是赵麟“大隐隐于朝”之实际行为，借由“不在家”来带出“思家”的心志。赵麟的家山隐所被描绘在画幅偏左上方的边缘处，画得既小而淡，又挤在造型奇矫的山体之后，若不注意几乎就会略过；代表主人的策杖高士则被安排在左下方水岸边上的不起眼山径，同样隐藏在周遭的树、石形象之中。高士行进的方向并非朝向左后方的居所，反而似是“背道而行”，倒是增强了画中山体对主人与隐所间所起的隔绝作用。这一方面意味着主人离家已远，另一方面亦转而含蓄地表述他对家居的思念，巧妙地变换了将人物直接置于山石形象之中的“胸中丘壑”图式，来配合赵麟当时不在家居的心灵状态。这个不在家居的解读，也可以从著录上一件赵麟的《苕溪山水》得到印证。虽然现已不存，但幸存的文字仍透露了珍贵的讯息。此作当为手卷，前有苕溪之山水描绘，可能亦配上山居，后则接有若干友人为此隐居而写的赞诗。其中有名士钱惟善为赵麟题云“公子不归溪山去，弁山虽好为谁青”，正好就是与《青卞隐居》画意相同的表达。苕溪卷未纪年，但由后跋的时间推敲，应该也在 14 世纪 60 年代，与《青卞隐居》相去不远。<sup>[26]</sup>这两件就赵麟家山而作的山水画，一作立轴，一作手卷，其搭配正如前文所及杨谦隐居的图绘呈现形制。这大概反映了当时隐居山水画制作的一种流行。此后，王蒙之隐居山水画便常出之以此种繁复而充满动态的山体，并将人物行动和屋舍建筑分别嵌入山水形象之中。他在 14 世纪 70 年代时曾为名唤日章的友人作《葛稚川移居图》（图 6.17）和《具区林屋图》（图 6.18）两件作品。葛稚川是

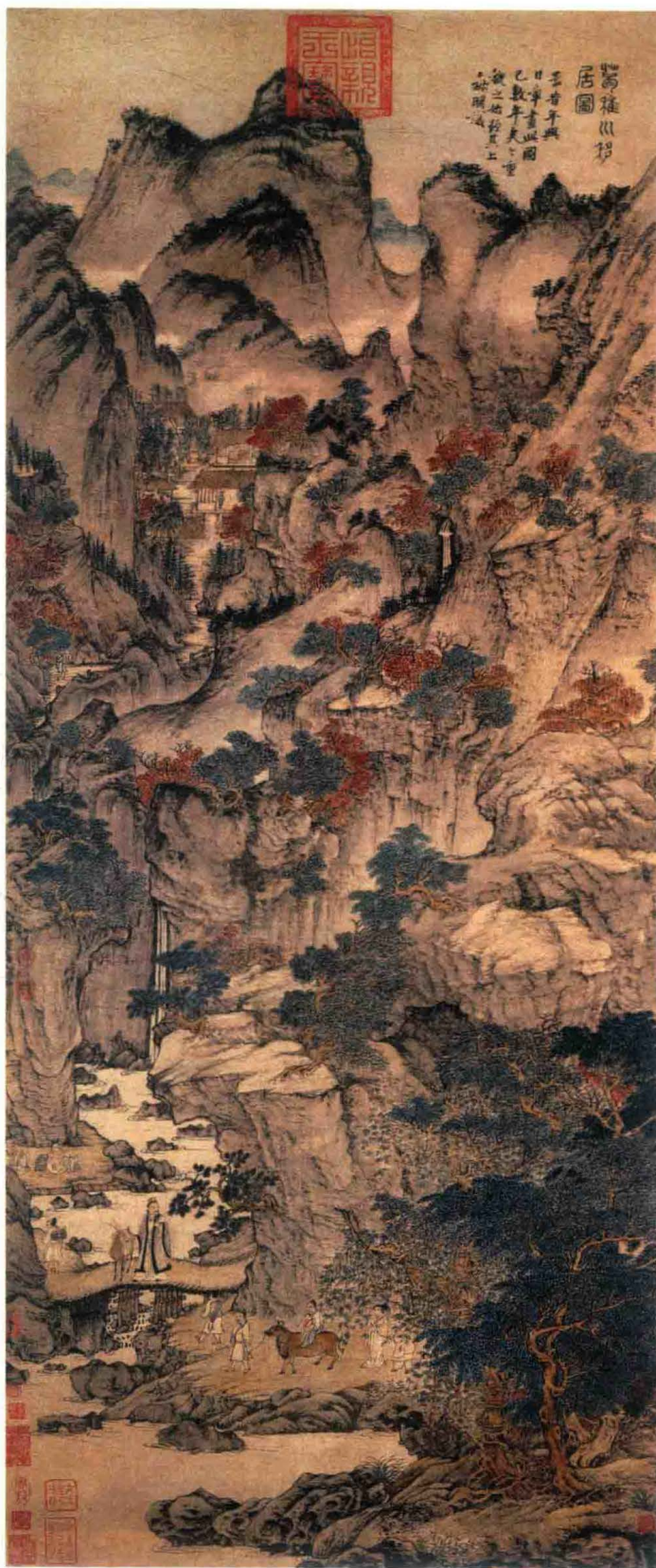


图 6.17

元 王蒙《葛稚川移居图》

14 世纪 70 年代 轴 纸本设色

139 厘米 × 58 厘米 故宫博物院



图 6.18 元 王蒙《具区林屋图》轴 纸本设色 68.7 厘米 × 42.5 厘米 台北故宫博物院

六朝时成仙的葛洪，即“一人得道，鸡犬升天”故事的主角，具区和林屋为太湖区列名“三十六洞天”的名胜，都与道教有密切关系。不过，王蒙在这两件作品中则将之借来叙述日章隐居的过程，一为赞美日章举家迁往山居的决定，另者为祝贺日章终于在太湖附近寻得一处理想的隐所，得以悠游于其山水之中。由移家到住山，这两段组合成一个完整的日章隐居叙事，而且还交待了日章家族的共同参与，提醒观者注意到隐士生涯中实不可或缺的家庭面。这或许在当时江南不安时局中较有经济条件家族纷纷往山区避难的实际举措内，可能根本算不得突出，但在绘画上特别对此予以表现者，却十分稀罕。向来有关隐居之图绘总单独呈现高士一人，至多加上陪伴的一二仆从，似乎刻意以此彰显其对一切社会性世俗牵绊的超越，妻子和儿女所构成的家庭意象当然也被排除在外。现在所知唯一的例外见于10世纪时南唐董源所制的《溪岸图》（见图2.3），此画的主角高士在水阁中凭栏望向溪面，后方就立着他的妻与子，三人那室内即共同组织了一个隐居家庭图。那件董源的高隐图在14世纪初便在江南的收藏中流传，并为赵孟頫所知，如果王蒙由他的家族渊源而注意到这个古老的家庭图像，丝毫让人不觉意外。如此有意识地绕过一般的表达方式而向五代大师取法，这是王蒙学自他外祖父的“复古”手段。<sup>[27]</sup>《具区林屋图》中一再重复出现的高士活动，岸边观水、石洞访幽和读书水轩都是太湖隐居中的标准日课，一般仅择一表现之，王蒙却将三者不顾时间先后的制约，作了全数的同时铺陈，显然是刻意地使用了古老的“异时同图”之叙事办法，可能意在给观者兴起一种有如晋唐以前的古拙之感。

日章此人实际身份不明，不过他应是一位颇具古代艺术知识的士人，能懂得王蒙在画中的用意。他的避难太湖山中也与王蒙的退居黄鹤山相类。黄鹤山之居，对王蒙来说，只是暂时性的，他在张士诚据苏州时立刻结束了观望，在政府中出任理问或长史一类的低阶官职。在他的好友中很多人都有类似的经历，例如张经（字德常）本来也是出身学问之家，与当时名士倪瓚、朱德润等人都有来往，他原来亦隐于家，称良常草堂，在张士诚时代则出任苏州的地方官，再转任职松江府为府判，时间大约在1362年左右。当张经开始出仕，离开隐所之际，朋友们也为他制作了《良常草堂图卷》（图6.19），一方面为他送行，另一方面也是借之赞美他的学行。<sup>[28]</sup>图卷的画者有两位，首为职业画人王渊，画得较为保守，只是一般的水边隐居格式。另者则为当时已致仕在家的苏州名士朱德润。朱德润的

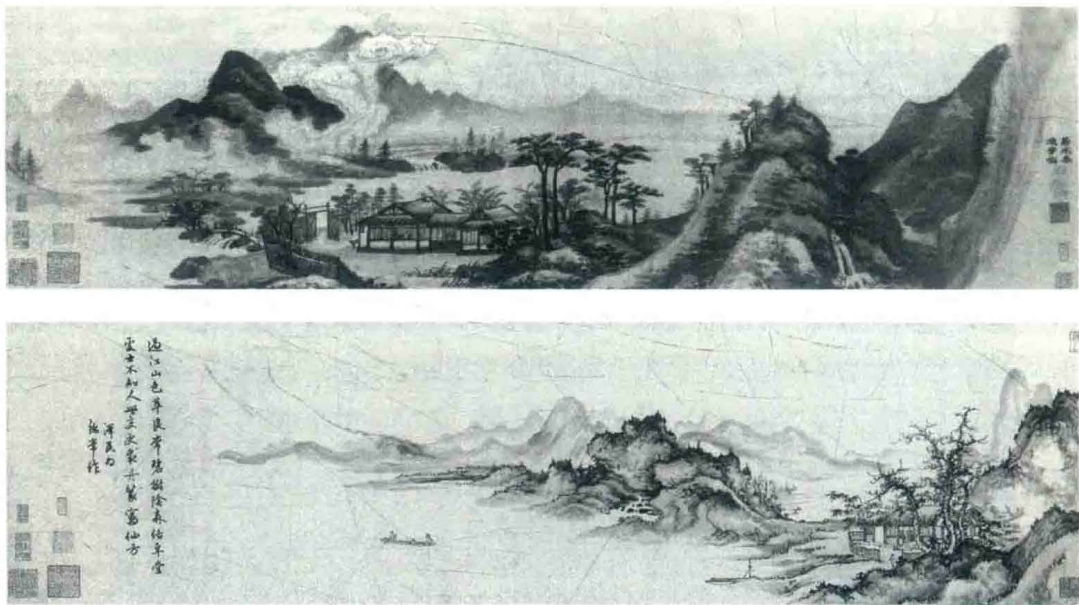


图 6.19 元 王渊、朱德润《良常草堂图卷》美国私人藏

画除了呈现良常草堂外，还刻意以岸边与远山之连续，构筑一个与草堂有别的外方空间，并将一个高士乘舟的形象置于此左方的水面空间中。这个高士乘舟趋向岸边的形象明显地借用自向来对陶潜《归去来辞》的描绘，表达主人张经虽然出仕，但仍然无时不存归来的心志。可惜的是，作画的朱德润此时已将近七十岁，似乎对王蒙那种充满动感的新样山水没有产生兴趣，而只是使用了过去一般人熟习的隐居山水图式，予以稍加修改，来配合表达张经那种犹带观望的仕隐抉择。与此相较之下，其他年轻画家之纷纷采用画面动态较强的表现方式，便显得极为突出。除了王蒙之外，这些年轻画家还包括了陈汝言、徐贲、赵原等在苏州地区相当活跃的文士，他们大部分属于时人所称“北郭十友”的成员，这个小团体中还包括了诗人高启，他在明帝国成立之初也进政府任职，但因被疑谋反，遭到朱元璋处死。虽然传世作品不多，他们的山水隐居图却多见充满动态造型的山体，与王蒙者颇有相通之处，可以说共同组合成一个群体现象。可是，我们又要如何解释这个群体现象的出现呢？最简单的解释可能是王蒙的个人影响，并以追求北宋早期，或更早的五代典范如荆浩、关仝风格的再兴为依归。另外也有论者特别注意这些山水画中构成山体的不安定造型，以为透露着画家们在此乱世中的挫折。<sup>[29]</sup> 这些看法都有道理，而且可以并行不悖。我们甚至可以在这些由创作



者角度而作的解释外，另添一种由观者（或受画者）出发的说明。

这些苏州年轻画家所作隐居山水图之得以呈现出一种群体现象，不能不考虑其观者在此所扮演之角色。正是因为他们较诸其他个案之观者有更多之参与，这些画中所图绘世界的充满动态，遂不宜只视为作者个人的诉求，而更应是其与所有可能之观者，即在当时苏州一些相关社群中众人共享认同的意象。试以王蒙好友陈汝言（约 1331—1371 前）的《罗浮山樵》（图 6.20，1366 年）为例，即可一窥此种动态隐居世界实已超越王蒙个人界限而趋向社群化的状况。画中山水所指，由陈汝言自己所提供的题识可知，为葛洪成仙所在的罗浮山，与王蒙《葛稚川移居图》的故事背景正同。当然，两者的描绘皆与广东罗浮山的实际地景无关，只是以道教洞天福地概念融合到隐居山水的出世画意之中而已。陈汝言此幅山水中代表隐居的屋舍改以道观式建筑替代，但只局部绘出，且被压缩在左方一角。观中无人，只作前景一樵夫代表已经遁入山中的高士。樵夫的行进向右，似在指其由道观中走出，而非以之为目标，此处理虽与《葛稚川移居图》异趣，但其后方几乎占满全幅画面的高耸峰峦，则与王蒙者十分接近，都是一些坚实而具奇矫外形的块体，结组时亦呈多角度的变化，正好是一般渔隐山水图的相反。《罗浮山樵》画面正中的山体亦因为刻意地在顶部叠压了数个横向的尖峭岩块而显得特别引人注目，它在画中动势营造上所造成的扭动效果也有如在王蒙画中所见者。这个共通点还出现在同一社群成员徐贲的《蜀山图》（图 6.21）之上。这种具有悬垂峰顶而动感强烈的形象令人马上想起另位苏州士人画家赵原的《仿燕文贵范宽山水图》（图 6.22）中主峰左侧的奇形峭峰，它的悬垂峰顶甚至夸大其轮廓之多变，有如怪兽，亦如花园中的太湖石。赵原此图之标题系由收藏单位所后加，原来还是隐居主题。不过，此后添标题旨在点出其风格的复古意图，亦值得关注。方才所聚焦之奇矫峰体实可见于宋代之北方山水画中，尤其是被归为五代荆浩、关仝大师名下者，看来王蒙、赵原等人所造山水形象确实有意以“荆关”为复古的手段，这正与倪瓚所报导的，当时苏州新锐士人圈中产生了一种追仿这些五代大师风格的热潮，可说完全符合。然而，除了画家的复古取向之意图外，受荆关风格启发的动态山水形象竟然取代了平和宁静的旧隐居意象，而成为此时这个苏州士人社群所认同的表述方式，其理由还须有进一步的说明。

王蒙、陈汝言、徐贲、赵原等人就是这个苏州新锐士人社群的核心成员，他



图 6.20 元 陈汝言《罗浮山樵》1366年 轴 绢本水墨  
106 厘米 × 53.3 厘米 美国克利夫兰美术馆



图 6.21 元 徐贲《蜀山图》轴 纸本水墨  
66.3 厘米 × 27.3 厘米 台北故宫博物院

们都在张士诚据吴时进入他的政府任职，张氏政权为朱元璋所灭后，先是隐居观望，再而复出为新的明朝政府服务，最后则又全数横死于政府之手。上述诸件山水画作大概都作于入仕张士诚政府时期或是隐居观望的过渡期，他们尚都无法预知后来悲剧式生命结局。这些画作的画主以及有机会欣赏它们的观者也属同个社群，为同个生命模式所制约的士人，只是其中有些人最终总算尚能幸运地避开了政府的毒手。《罗浮山樵》的画主是“思齐断事”，应即指时已入张士诚政府的

俞思齐，据《明史》所载，俞思齐在张氏政权时曾任“参军”之职。<sup>[30]</sup>徐贲的《蜀山图》则作于隐居吴兴蜀山，尚未出仕新朝的期间，赠画的对象为他在苏州的好友吕山人，即“北郭十友”之一的吕敏。根据徐贲在画上所附题诗及跋，诗中意在以蜀山山水幽闲自然之趣向好友“招隐”，图绘山水之作则是在吕敏来访归吴之后的纪念，同时再度表示邀请其比邻而隐的诚意。不论吕敏最后是否也隐于蜀山，他与徐贲一样，都是胸怀壮志的人物，甚至在自身学养上扩及军事谋略与技能，企望在这乱世中闯出一番事业。“北郭十友”中的姚广孝后来就担任了明成祖的顾问，成就了他的好友们无法完成的梦想。对于这些新锐而进取的青年士人而言，渔隐山水的平淡恬静实在毫无吸引力，而且不宜用来作为沟通彼此心志的载体。相较之下，来自荆关的坚实且充满动能之山水意象便更能代表他们的胸中丘壑，并在同志之间互相鼓舞。刻意引用荆关风格的复古，在此亦有另一层次的意义，他们所处的五代时空，正是中国历史上的另一个乱世，后来开出一个以士人为主导的宋朝盛世，这对身处14世纪末各方势力冲突中苏州之士人群，一定特别有所体会。倪瓒曾经在一幅现在仅存摹本的《狮子林图卷》（故宫博物院藏）上提及当时他与王蒙、赵原等人都热衷于研究荆关风格的山水，但是各人的取径不同。<sup>[31]</sup>看来那些差异必然也牵涉到相关士人社群对仕隐抉择的态度。倪瓒所使用的“荆关遗意”仅施之于他的折带皴上，为其孤寂的家园抒情增添一层古意，但从未像陈汝言、徐贲等人那样制作荆关式的动态形体，并以之充满整个画面。后者所产生的是一种与倪瓒山水全然不同的视觉效果，刻意地拉近了观者的距离，并制约其视焦，将此丘壑世界正面地推向对方。如此意象呈现中所具有的积极性，似乎正呼应着那些身处观望隐居之苏州新锐文士的用世期待。对于如此的山水意象，我们与其说“透过（分崩离析世界中）不安的造型，能传达（画家）内心世界更残酷的真相”，<sup>[32]</sup>还不如说是对世界解构后，一个充满可能性新秩序的期待。

这群苏州士人在明朝建立之际所推动的新型山水画意味着山水画在赵孟頫之后的另一个高峰。它的成果不能仅仅理解为画家个人创作天赋之所致，还需要同时置于士人社群的某些心理诉求之下来说明。较诸赵孟頫之时，南方士人的出仕条件并无本质上的改善，但是因为张士诚、朱元璋等政权在苏州及邻近地区的运作，让那些关心时局的人士也要随时积极主动地测度未来情势之可能走向。如果



图 6.22 元 赵原《仿燕文贵范宽山水图》卷 纸本水墨 24.9 厘米 × 79 厘米 美国大都会艺术博物馆

我们想象他们社群中的各种聚会活动，虽然仍有诗文交流的雅兴，也会有相关的诗文结集，但是，在这些留存之诗词文字中，看不到的还有他们对时局的分析与未来的预测，甚至尚有不同立场间的激辩。在他们对乱世的观望之中，强烈的企图心已被挑动，经世之期待几乎不可遏止。这些来自新锐文士社群观众所支持的山水画，即是他们对参与新秩序重建宏大心愿的投射。它的图像魅力因此远远超出画题，或是画上所存所有唱和诗中局限在表述山居之乐的保守内涵。由此言之，他们在明朝初建时所横遭的贬谪、入狱、死亡，更凸显其悲剧性。这个隐居山水画的高峰终究抵挡不住命运的操弄，在 14 世纪 80 年代突然崩解。

### 一、来自皇室的新观众

徐贲与其他苏州士人画家所作山水画在朱元璋（明太祖，1368—1398年在位）建立新朝的局势中面临的问题也牵涉到观众群的转换。赵孟頫以来的隐居山水图大半以关心仕宦之途的士人为主要的诉求对象，他们在入明之后固然仍然存在，在他们的交酬之中，也依然有文人式山水画的应景登场，然而，此时画坛景观却因宫廷绘画的再度出现，而有了大的改观。朱明王朝开始时定都金陵（今南京），几乎立即就征召了邻近地区的画人至宫廷提供他们的专业服务。赵原亦在其中，但令人遗憾的是，他被赋予了一项绘制历代圣贤功臣像的工作，那显然超出山水画家赵原的能力范围，结果竟因不称旨而赐死。赵原的悲剧一方面让人喟叹画人的无奈，另一方面也展现了新朝在重建宫廷绘画运作时的强势。另一位太仓画家周位则受命在宫中壁上作《天下江山图》，为了避免因不符帝意受到惩罚，周位机灵地请皇帝挥洒大略形势后，方据之增色完成制作。<sup>[1]</sup>正如其他洪武时期的宫廷绘画一般，周位的山水画并没有留存下来，我们仅能依赖稍后永乐朝幸存下来的少数作品方能一窥宫廷绘画于再兴初期在山水画方面的状况。

### 二、皇帝与西藏僧侣

相较于父亲朱元璋，成祖朱棣（1402—1424年在位）既更热衷于维持帝国格局，也更有意识地运用其宫廷绘画资源。早在迁都北京（1421）之前，永乐皇帝的艺术赞助工作已经很明显地展现在金陵的几个大寺院中，包括报恩寺、灵谷寺在内。他在1407年请西藏高僧哈立麻于灵谷寺举行水陆大醮来纪念洪武帝后，或许由于哈立麻的法力高强，法会的四十九日中天天都有瑞应。皇帝遂命宫廷画家将此瑞应图绘成一大卷《明大宝法王建普度大斋长卷》赠予哈立麻。<sup>[2]</sup>

可惜，这个长卷所记祥瑞虽多，但未使用较多的山水背景，无法让人想象当时宫内山水画制作的情形。为了回报哈立麻的服务，皇帝除了赠予封号外，还赏赐了许多珍贵的礼物。幸运的是，当时永乐皇帝赠送哈立麻的礼物中，有一组十六罗汉图尚存九幅，难得地向观众展示着其时宫廷制作绘画的最高水平。<sup>[3]</sup>例如其中一幅《罗汉图》（图 7.1）就将一位衣着讲究的罗汉置于华丽的金碧山水空间之中。这种罗汉画大致上可追溯至刘松年在 1207 年所作的那种南宋宫廷罗汉画传



图 7.1  
明《罗汉图》轴  
Rosenkranz Collection

图 7.2

高丽王朝 《水月观音图》

1310年 轴 绢本设色

419.5 厘米 × 254.2 厘米

日本佐贺县唐津市镜神社



统（台北故宫博物院藏），都可见捧持宝物的蕃王或侍者，还搭配描绘精美、象征祥瑞的动物。只是这件永乐宫廷罗汉身旁的山水却显得极为华丽，不仅有姿态优美的佳木，且石壁岩块全敷以鲜艳的石青、石绿重色，并随处以泥金区分块体，增添了一层刘松年罗汉图所无的宝光贵气。此种华丽无比的佛画制作可能直接传自江浙一带的顶级画坊，其在蒙元时期的实例现已不存，但仍可自高丽王朝宫廷1310年所制的一件《水月观音图》（图7.2）看到大概的样貌。镜神社的观音不但有细致纹饰的铺陈，岩石上亦有炫目的泥金勾勒，虽可说是高丽宫廷品级的展

现，然也不得不让人想到其与当时浙江普陀山观音信仰的连接。<sup>[4]</sup> 无论是否可以如此推想，永乐皇帝赠予哈立麻的这组罗汉画的确华丽无比，当令其西藏上师及僧众等观众赞叹不已，而此效果自然有赖于其上金碧山水的助成。

永乐皇帝对哈立麻的尊崇并赐予大宝法王之号和包括《罗汉图》在内的珍贵礼物，基本上承袭了蒙元朝廷对附属政体的外交手段，其中宫廷作坊所生产的高级艺术品便经常扮演重要的角色。赏赐西藏的这批罗汉图基本上保持着原来宫廷绘画之作为，并加以大面积的华丽山水布景，敷以贵重的颜料，以展现他作为中原帝王的诚意，并给予其西藏观众一个前所未有的神奇视觉经验。再加上罗汉图本为中土在 10 世纪的发明，本非西藏佛教艺术所固有，得到如此置于仙境山水中的罗汉图，哈立麻等藏区观众自然奉为至宝，并加以仿制，因此也由此开出了后来西藏的罗汉图发展。<sup>[5]</sup> 虽然今日仅能自这几件罗汉图中见到永乐宫廷制作的片断表现，当时一定存在着对这种华丽青绿山水的丰富操作经验作为基础，否则实在不易想象能有如此成果。明初由宫廷赞助修建的大型寺院，如金陵的灵谷、天界、报恩寺等，都有华丽而施用珍贵矿物性颜料绘制的壁画，现虽已湮灭不存，但由 1443 年完成的北京法海寺主殿壁画的金碧辉煌，仍可推想稍前不久的盛况。法海寺为正统朝宦官李童之私人坟寺，然建造时全用宫廷资源，画人全数为宫廷画家，也留下了包括宛福清在内十三人的名字。<sup>[6]</sup> 此寺壁画向为专家们评为明代壁画之最，但如说得更准确一点，它可算是明初宫廷绘画鼎盛期之末端所留下来的少数代表，其状况到 1449 年土木堡之变的事件后就有了巨大的改变。宛福清等人所制壁画距离永乐时期不远，其佛教人物衣着华丽，配饰珠宝精致讲究，依然可见永乐罗汉图的遗绪。其中也有一些山水形象的搭配，所使用的泥金、青绿贵重颜料的画法亦有相合之处（图 7.3、图 7.4）。我们今日固然对法海寺壁画以“沥粉堆金”等技法所创造的华丽效果感到惊叹，但如果考虑到李童只不过是个高阶宦官，能动用的资源肯定无法与皇帝同日而语，更不用说与行事豪迈的永乐皇帝相比了。永乐时期敕建之各种寺观建筑中壁画之华美程度因此不难推想；而其中之山水表现亦必然不在少数，作为当时宫廷青绿山水画蓬勃景观的一个面向，亦可想象得之。除此之外，少数留存的文献中亦有一些线索可寻。永乐宫廷中最重要的山水画家当属永嘉人郭纯。他的风格本出自南宋的马远、夏珪，但其传世的唯一作品《赤壁图》（现藏中国物流通协调中心）却是完全不似马





图 7.4 明 宛福清等 法海寺山水壁画“驯狮人”局部  
1443 年建成

图 7.3  
明 宛福清等 法海寺山水壁画“信士”局部  
1443 年建成

夏的青绿重色山水。这个改变不得不让人想起永乐皇帝本人对马夏风格作“残山剩水”的酷评。<sup>[7]</sup> 皇帝在赠予哈立麻罗汉画中的华丽山水不也正是以华丽无比之仙境意象来作为“残山剩水”的反面吗？郭纯在永乐宫廷中的活跃在此亦可解为如此华美风格的当道。

华丽的青绿风格确实最适合明初皇室观众的需求，尤其当他们想要一种能够承载理想世界意象的山水画的时候。宣德朝宫廷画家石锐的《山店春晴》（图 7.5）可以视为此期这种宫廷山水画的幸存作品。石锐传世的作品很少，但都为青绿重设色的山水画，正符合画史文献的记载。《山店春晴》全卷作前、中、后三景俱全的山水，以各阶层人民的居所、行旅、渔乐等形象贯穿整卷构图，很像 12 世纪中所作的另一件青绿作品《江山秋色》（见图 5.16，故宫博物院藏）。论者曾经指出石锐可能见过这幅宋画，如考虑到它的卷后尚存朱元璋长子朱标（1355—1392）在 1375 年写的跋语，其确属明初宫廷收藏，并对当时宫廷的青绿山水制作者有所作用，可能性很高。即便如此，我们还得进一步注意两者间的差异。《山店春晴》的各段山体的独立性较强，不似《江山秋色》那样的注意连续

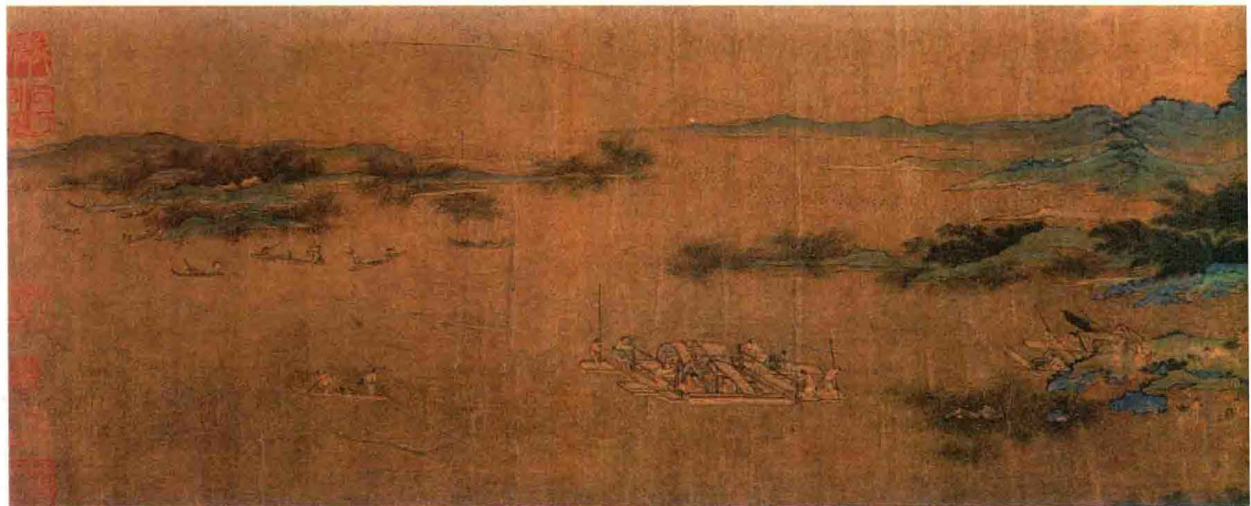


图 7.5 明 石锐《山店春晴》卷 绢本设色 23.8 厘米 × 123.5 厘米

性的折搭转换，因此没有去表达空间深度的变化，但在此平面化的同时，也因为青绿浓彩的加重使用，整个画面出现了一种近乎平均铺排的耀眼效果。山水中各阶层人民之生活形象亦被加大比例，作了更丰富的描绘，尤以中段的渔村生活最为抢眼。这种详细交待渔村生活工作、休息甚至饮酒、歌舞细节的图绘，亦为永乐朝中书舍人王绂在《入蜀诗画卷》（佳士得拍卖，藏地不明）中所记录，全与渔人生活实况中常见的艰辛无涉，而以理想化的处理来表述太平盛世的意象。就此而言，卷中青绿山水的耀眼效果便不仅是搭配的表面装饰，更是构成全卷宣扬政治理想画意的有机部分。

### 三、皇帝观众的变化

青绿风格的华丽山水画在永乐朝的宫廷绘画中无疑占有最高层级，甚至可说是主流的地位。不过，这种地位并未能维持下去。宣德以后的宫廷绘画在山水这个门科明显地不再偏爱青绿风格，其中原因何在？又透露着什么历史讯息？

自宣德朝以后，宫廷绘画中青绿山水画的逐渐退潮，最重要的因素可能还在皇帝的更换。这种具有太平盛世意象的理想山水表面上是以天下臣民全体为设定的观众，然而，由于展示的空间仅在宫廷之内，真正的观众有限，并无真正的公开性。在此有限的公开性之下，皇帝自然是此种山水画所要诉诸的最关键观者，



因此，在明朝初期宫廷绘画重启动能之后，皇帝的更换便扮演了一种不容忽视的变量。宣德皇帝的统治期不长，只有自 1426 年至 1435 年的短短十年，但却被史家誉为明朝的黄金时代。从他的政策来看，这个所谓的黄金时代实具体奠基在他对祖父永乐皇帝积极的军事与外交行动之改弦易辙。其中最为人熟知的包括停止了郑和下西洋的计划，以及对北方蒙古的改采守势，以节省庞大的经费开销。宣德朝的宫廷绘画在如此趋势中也逐渐产生变化，这想来一点都不奇怪。不过，这个氛围并没有立刻改变宫廷艺术的面貌，青绿山水画的制作仍有一些延续前朝的状况，但是那种贵重材料，如大量泥金的使用则逐渐减少，基本上只留在一些宗教性的绘画制作之中，例如当时宫中主要画家商喜所作的《关羽擒将图》（图 7.6），作为主尊的关羽身上虽有华美的金色装饰，其后山水背景则以水墨为主，与永乐罗汉的效果有极大的差异。<sup>[8]</sup> 宣德朝中宫廷绘画号称最盛，山水画领域也出现了好几位堪称大师的画人，但从他们传世的作品来看，此时宫廷山水画已可见到回归至水墨（或加上一些浅设色）为主的现象。当时的皇帝朱瞻基本人亦喜画而善画，并将之赏赐予臣工，这在历代帝王中甚为罕见；论者遂常将宣德宫廷绘画发展之所有状况，归结至皇帝的个人因素，甚至以宋徽宗（1100—1125 年在位）来作比拟，<sup>[9]</sup> 标示着皇帝与其画院之间的直接关系。例如朱瞻基曾亲自制作了一幅尺寸不大的《武侯高卧》（故宫博物院藏）赐给一位贵族平江伯陈瑄，其风格大致出于水墨，并无华丽色彩的装饰，但以诸葛亮辅佐蜀主的历史典故来对陈



图 7.6 明 商喜《关羽擒将图》轴 绢本设色 198 厘米 × 236 厘米 故宫博物院

瑄的同类服务表达肯定。这件赏赐品的价值诉求当然是在于“御笔”本身，但它与永乐罗汉之务求华美比较之下，其间的差异实在不得不引人注目。由此观之，宣德朝宫廷绘画的逐渐转向，多少也呼应了朱瞻基在整体政策上的务实取向。

#### 四、宦官的参与

宣德朝中宫廷绘画的转向除了皇帝的主导作用外，也有相关观众的支持因素。就这些扮演支持者角色的观众而言，过去论者总习于强调士大夫官员的关键性作用。例如在讨论宣德首席宫廷画家谢环的画业成就时，便要特别交待当时内阁大臣杨士奇等人与他的密切互动。<sup>[10]</sup>这固然不错，而且现存尚有谢环为他们公余聚会所作的《杏园雅集图》（镇江博物馆藏）为证，然而，如果只单独地拈出那

些高级文官的因素，不仅容易误导以为士大夫亦参与宫廷艺术活动的印象，而且忽视了其他更直接的宫廷观众所起的重要作用。那么，哪些人是这里所指的不可忽视之宫廷观众呢？除了皇帝之外，在传统史学书写中饱受批评的宦官其实在宫廷中对艺术活动的参与程度最高。他们既是宫廷画家执行工作时的实际管理者（包括对皇帝原始指示的细部规划设计的拟定），同时也可以说是作品完成过程中的最早观众。作为这种观众，也因为他们扮演皇帝代理人的身份，地位益形重要。倘若他们的意见没有能在此过程中得到适当的回应，作品之得以顺利完成就很成问题。宦官在这个艺术制作过程中参与度之所以提升，其实是宣宗朝以后整个朝廷事务运作的一个环节。为了要让宦官能够实际执行他们担任皇帝代理人的任务，宣宗在即位之初即在宫中成立内书堂，指定翰林学士为教授，培育他们的相关文化能力。督导着宫廷绘画制作的宦官因此已非一般人想象的粗鲁无文，并能够期待他们的某些细致考虑会具体地存在于作品之中。令人感到遗憾的是，这个宦官参与的过程由于传统对阉人的偏见，已经在文献记载中几乎销声匿迹。然而，现有的作品中还留下一些珍贵的迹象，可据以管窥其貌。例如传世最为巨大的宣宗朝宫廷绘画《宣宗行乐图》（图 7.7）就显示了宦官参与的痕迹。在画中，皇帝朱瞻基着出猎服，乘马出现于中央上方处，该空间四处点缀着意谓祥瑞的丹顶鹤、白鹿、锦鸡及孔雀等动禽，基本上是在描绘皇帝于宫墙之外行猎的场景；有趣的是，皇帝下方的空间竟然比例更大，并画满了穿着华美服装的宦官，其中偏右方的两位着红衣，两袖有纹饰者的品级最高，应该是司礼监或御用监中的首领人物。这两位顶级宦官的脸部还比皇帝本人更朝向正面，直视画外的观者，面部亦经仔细描绘，肖像性很高，似乎比皇帝更像是画中的主角。他们所处的空间，虽有几株巨松作框围，但全然未见代表祥瑞的那些动物，显然刻意地要与皇帝的空间作出区别。如此既凸显宦官的角色，又技巧地回避对皇帝形象的僭越，这些考虑的背后无不透露出画面规划者对宫廷行事与其中象征性图像运用的丰富认识。此画虽然传为商喜所作，但是光凭在宫中品级不高的画家是否就能全权负责处理画中各种细致之图像配置问题，却不能让人无疑。尤其是，画中将丹顶鹤独立地置于皇帝下方正中之高冈上，以表达祝颂万岁之意，以及左下角刻意添加一位匆忙赶来赴会的迟到宦官，为此原本讲究宫廷秩序的场景增加一丝诙谐之感的精心安排，最可让人体会其设计者的细致思虑。如想象如此有关空间与图像配置之规划

实来自出身内书堂，且对宫廷礼节操作系统有深刻掌握的某高位太监，它的可能性更高。

宦官作为首批观众，并对画面规划制作产生作用的可能性尚可由另件宫廷画家周全所绘的《射雉图》（图 7.8）得到一点支持。周全是活跃于成化时期（1464—1487）的宫廷画家，文献中记其位至锦衣卫都指挥签事，初入宫时可能与他是宣德朝很有权势的司礼监太监金英之养子身份有关。<sup>[11]</sup>《射雉图》所绘向来被认为是皇帝或贵族于山野中射猎之景，其中主角人物骑马静立在大石前，正欲取箭射击在左方天上的雉鸟（鸟未出现）。不过，射雉人脸上无须，却不似成化皇帝的样子，也有可能是位宦官；他周围的空间也像《宣宗行乐图》的前景一般，没有任何祥瑞细节的点缀，可说反映着类似对空间尊卑的区别意识。如此看来，此画原来是为某位高级宦官而作，故而采取了与皇帝出猎图不同的图像安



图 7.7 明 商喜《宣宗行乐图》轴 纸本设色 211 厘米 × 353 厘米 故宫博物院



图7.8 明 周全《射雉图》轴 绢本设色 137.6厘米×117.2厘米 台北故宫博物院

排，后者在约略同时则有《明宣宗马上图》（台北故宫博物院藏）可为代表。这个画主的推测，可能性很高，尤其是画上尚存一印，文曰：“御用监太监韦氏家藏珍玩”，十分罕见地揭示了一个宫廷画作入于太监收藏的例证。印文中所指之韦氏应该就是后来在弘治年间（1488—1505）执掌司礼监的韦泰，而此画极可能便是在成化年间他尚任御用监时命其下属周全所为。<sup>[12]</sup>《射雉图》与《宣宗行乐图》在山水配景上的同类表现意味着高级宦官对绘画制作过程中配置细节进行指授的高度可能性。他们作为观者之角色，几乎可说具体地介入皇帝实际御览前的任何环节，其重要性可能经常不下于皇帝本人。

## 五、宗室亲藩的需求

有关宣德至成化、弘治时期宫廷绘画之发展，还有一个明显的回复南北宋院画风格的现象，引起许多论者注意。有的人以为这是整个明朝汉人政权企图塑造其继承唐宋正统形象的一种“复古”行为，所以采用了从郭熙到马远、夏珪的宫廷画家风格；另外也有论者则从画家出身对此予以说明，认为此期宫廷画家大都来自闽、浙地区，故将宋代宫廷风格原来在这些地区专业画坊中的留存带到了中央，造成古风的再兴。<sup>[13]</sup>这些解释都有部分效力，但是，我们还可由观者/使用者的角度对之作一些补充。如果说宦官是我们过去对宫廷绘画除皇帝外所忽略的观众，那么，宗室亲藩就是另一群未被重视的族群，却与许多作宋代李郭、马夏风格的绘画制作息息相关。他们是皇帝身边关系最密切的亲族，被分封到各方，代表皇帝镇守帝国之各部。皇帝对于这些分封至地方诸王的管理很是技巧，一方面限制其实权，以免威胁到政权的安全，另一方面则透过可观的赏赐，巩固彼此间的纽带关系，后者与我们的讨论特别有关，皇室收藏中的许多珍贵古画便是经过赏赐而进入诸王王府之中。<sup>[14]</sup>传世几件古画上还保有这个转赐过程的痕迹，例如五代大师关仝的《秋山晚翠》（见图 2.4）上既有代表明初皇室著录其收藏的“司印”半印（全名为“典礼纪察司印”），另有“皇明帝室亲藩”一印，则属某位藩王所有，具体钤印时间不明。代表北宋宫廷山水画巅峰的郭熙《早春图》（见图 3.1，1072 年）亦有此赏赐现象，除“司印”半印外，尚有“道济书府”这出自封于太原之晋王府的钤印，一般以为它的主人是朱元璋第三子朱橐，因参与永乐皇帝的靖难之变，而得到皇帝之优遇，其中包括了不少的皇室珍贵古物收藏。其中赏赐郭熙作品之事值得特别注意。除了《早春图》外，另件被归在郭熙笔下的《窠石平远》（故宫博物院藏）亦有“司印”半印及“晋国奎章”“晋府书画之印”等晋王藏印，可见也是晋王得自皇帝赏赐。现在所指明内府收藏之郭熙只不过三件，竟然其中就有两件赏予晋府，比例高得惊人。不论这些郭熙赏赐予晋王府的具体时间如何，它都提醒我们注意郭熙山水画在此时宫廷中的非凡分量，以及赏赐行为对进一步形塑、增生其价值形象的必然作用。由此来看宣德朝中出现了以郭熙风格名家的突出景观，便值得我们思考这两者间的关系。

由晋王府的钤印可以想知晋王对此赏赐的珍重。这在宗室诸王之间应该也会



引起对此种古代大师杰作山水画的热衷才是，尤其是像《早春图》这件当年在北宋神宗朝（1067—1085年在位）时象征着恢宏帝国意象的经典作品，经由皇帝的赏赐动作，更意味着藩王与帝王间非同一般的特殊亲密关系，以及宗藩在外代表皇帝守护帝国的终极使命，其价值实非任何金银珠宝所可比拟。当然，皇室收藏中之郭熙真迹却极为有限，皇帝即使慷慨，愿意赏赐，亦无可能满足诸王的期待。于是，宫廷中便要制作一些“类似”郭熙山水画的“代用品”，来应付这些



图 7.9 明 李在《山水》轴 绢本浅设色  
138.8 厘米 × 83.2 厘米 日本东京国立博物馆



图 7.10 明 李在《秋山行旅》轴 绢本浅设色  
119.6 厘米 × 61.3 厘米 台北故宫博物院

宫廷观众的需求。在这些制作郭熙山水画“代用品”的画家人选中，宣德朝宫廷画家李在的可能性最高。他的《山水》立轴（图 7.9）基本上就是仿效了《早春图》的结构，并以其自身笔墨再现郭熙画中的物象，如果作为《早春图》的代用品，可说相当合适。李在的这种风格之山水画存世尚有不少，如《山庄高逸》（台北故宫博物院藏）、《阔渚晴峰》（故宫博物院藏）都有北宋宫廷巨嶂山水之感。它们在当时的制作脉络，现已不得而知，不过，由于与郭熙山水的强烈类似感，这两幅作品的李在款皆被挖除，改题作郭熙。<sup>[15]</sup>过去我们都直接将此现象认为是后人的伪造伎俩，但是，如果考虑到当日宫廷赏赐的颇为大量之需求，它们作为郭熙代用品的可能性亦值得注意。事实上，传世另件李在作品《秋山行旅》（图 7.10）亦已改款为郭熙，但原来就是画来赏赐之用，画上仍存“黔宁定远二王后裔”，可知其完成不久后即入世代镇守于云南的贵族沐氏收藏之中。此印主人当为沐琮，乃沐晟（即第一代黔宁王沐英第二子，1439 年追封定远王）之孙，1465 年嗣黔国公，因沐琮无后，沐晟系此后旁支入继。另一个可能性为沐琮之父沐斌，于 1440 年袭黔国公，他亦可自居为黔宁定远二王后裔，相较之下，沐琮之后的沐王府使用此印的正当性就少了许多。李在的活动期是否可以持续到 15 世纪 60 年代，现在专家间还未能有共识，<sup>[16]</sup>但其与沐斌、沐琮父子年代有高度的重叠，则毫无疑问。黔宁王府虽非严格定义下的宗室，但沐英为朱元璋养子，世代镇守帝国西南边疆，地位近于诸王，也因此得以自皇室收藏中分享其古画，并至 16 世纪后期累积成一个可观的王府收藏。<sup>[17]</sup>《秋山行旅》之入藏于沐府，不论是来自于王府之直接订制或由皇帝赏赐，因此，都反映着王府对拥有郭熙山水画的欲望。李在的这种“类郭熙”风格之山水画遂不宜只由画家自发的复古动机来予说明，因为皇帝赏赐而在宫廷中带起的观众需求应该也占有不可小觑的分量。

## 六、成化皇帝与狂肆风格

明朝宫廷绘画至嘉靖之后大衰，而在其前则以成化朝最盛，据最近学者估计，在御用监管辖之下的画人至少在七百人以上。<sup>[18]</sup>从画史的角度来看，这个时期除了画家人数众多之外，更值得注意的则是一种狂肆风格的当道，它完全违

反了向来宫廷绘画讲究谨严法度的常态。过去宫廷之中流行的华丽风格制作固然继续存在，但是，即使最适于装饰殿堂的花鸟画中，也出现了施用丰富水墨、快速完成的简笔风格，其中最为突出的当属来自广东的林良，他在宫中的职位也做到锦衣卫指挥的高阶，可见其受重视的程度。此种风格的山水画画家则以出身于湖北武昌，成名于金陵，二十七八岁时即为成化皇帝召至北京宫廷的吴伟最为突出。吴伟的这种狂肆风格山水画可于近年重现于世的《春江渔钓》（图 7.11）见之。画中山水的空间结构仅作简单的前、后之分，左半部作坡石、树木，钓者坐其下，上则有硕大崖体伸展至画面上缘，但被画框截去顶部，似刻意地予观者以逼近之感；远景则置于右方中间部位，物象模糊，只作堆叠，无意于暗示空间的无限延展。在此左右之对照下，前景描绘时所使笔墨之快速与多角度的曲折变化，便直接而强烈地迫近观者，除了造成狂肆之气外，亦突破了自然物象常形的限制，并赋予静坐钓者周围一种对比的高度动感。将画上物象之狂肆处理作为观看之焦点，而特意拉近画面与观者间之距离，使观者视线停在近处，这可说是违反了向来山水画企图突破画面限制，追求深度效果此一原则。逼使观众直视其狂肆笔墨，也意在凸显物象创造之急速完成，及其背后时机捕捉之稍纵即逝。如此观看效果不禁让人想到成化皇帝与吴伟间一段有名的故事：

伟有时大醉，被召，蓬首垢面，曳破皂履，踉跄行，中官扶掖以见，上大笑，命作松风图，伟诡翻墨汁，信手涂抹，而风云惨惨生屏障间，左右动色，上叹曰：“真仙人笔也。”〔19〕

文中所谓“风云惨惨生屏障间”，即为成化皇帝及其他旁观者看到《松风图》时所得的极富动感的视觉效果。它的由来一方面是吴伟“诡翻墨汁”后，快速而超越物象外形及细节的“涂抹”，另一方面则是画家刻意制造画面上墨痕忽而转化成物象的，一种似不经意之“信手”感，让观众有如观看一场魔术表演般地受到震慑。这个过程几乎就是我们近距离地观看《春江渔钓》时所经历的视觉感受。

成化皇帝在观后所下“真仙人笔”的评语，除了呼应吴伟本来在金陵时所获“小仙”的名号外，实也意味着对此有如神迹般魔术的亲眼目睹。为了皇帝及其他观众的震撼感受，吴伟绘画制作的整个过程可以说是经过精心的设计，包括他



图 7.11

明 吴伟《春江渔钓》轴  
绢本浅设色 186 厘米 × 97 厘米  
私人藏

在下笔之前的“大醉”，受召至皇帝面前的“蓬首垢面，曳破皂履，踉跄行”，以及不得不由宦官搀扶的醉态，都是为了制造那个最后神变效果的表演。对于这个表演，皇帝本人或许已有心理准备，并予默许，否则实在很难想象任何人会容许觐见皇上时出现此种脱序行为。如此看来，成化皇帝对吴伟画业的成功，以及这

种狂肆风格山水画在宫廷的流行，应当扮演着一个关键的推动者角色才是。至于成化皇帝为何会如此热衷于吴伟的山水画？是否可以完全诉诸他的个人因素？我们其实不易进一步探究。不过，就宫廷绘画的使用面向，倒值得作一个侧面的推敲。像吴伟那样风格的山水画既以展现如“仙人笔”的效果来面对观众，由传统宫廷画之富丽、吉祥所承载的各种不同层次的帝国意象就不再是其画意的重点，因此便较难符合帝王赏赐的需求。相较之下，观众在吴伟画上所追求的毋宁说画家个人那种有如仙人般的生命表现，以及有幸亲眼目睹的难得机遇。或许我们可以想象吴伟的观众会因为他们本身对成仙、遇仙的高度兴趣，而受到他狂肆风格的强烈吸引，但这个互动的建立却与帝国形象的直接表述无关。此时，原来作为帝国赏赐物的宫廷绘画变成了个人性追求的见证。它在成化宫廷的出现，因此同时也意味着宫廷绘画赏赐功能的降低。这个变化虽然无法自文献中得到充分的考据，但由明朝自1449年土木堡之变后对外政策转趋保守的形势中，仍然不难作出大概的推测。

当然，帝王观众的推奖对于吴伟风格的进一步发展亦产生了重要的助力。他在晚年所作的《长江万里图》（图7.12）可以视为他狂肆风格山水画的表现极致。此画极为难得地有吴伟自书款，纪年1505，当时吴伟已离开北京宫廷，回到故乡武昌，唯此次返乡或相当短暂，因为大部分传记资料都报导他晚年居于金陵之秦淮游乐区，过着纵酒放荡的生活。这一方面是吴伟个人生活风格的选择使然，另一方面也显示了金陵当时作为远离北京之留都在逸乐文化上的高度发展，确为他的生活与艺术准备了可以配合的充分条件。金陵之所以能提供这些优越条件，与城中数量不少的贵族有关，他们原来就是入宫前吴伟的支持者，等吴伟取得皇帝认可后再回到金陵，可以想见支持者更是趋之若鹜。<sup>[20]</sup>歌舞宴饮生活之无度放纵，似乎正是吴伟绘画之狂肆风格的内在组成，是另一种以不同物质形式呈现的存在，两者实不能分割。《长江万里图》的绘制，也如在皇帝跟前所作的《松风图》一般，结合着他的肢体表演，但是在歌舞喧闹之放浪酒宴中被催生出来，他的“表演”因而更显得毫无拘束。全画的长度虽然几乎长达十米，但由其笔墨使用的快速现象来看，花费时间可能很短，很像唐代吴道子画嘉陵江山水的顷刻而成。画面上的山体皆由狂走的线条所定义，但却无轮廓与皴线之分，任由各种不同运动方向、随时变动角度的连续笔踪相互叠加，形成具有骚动感的块面。墨

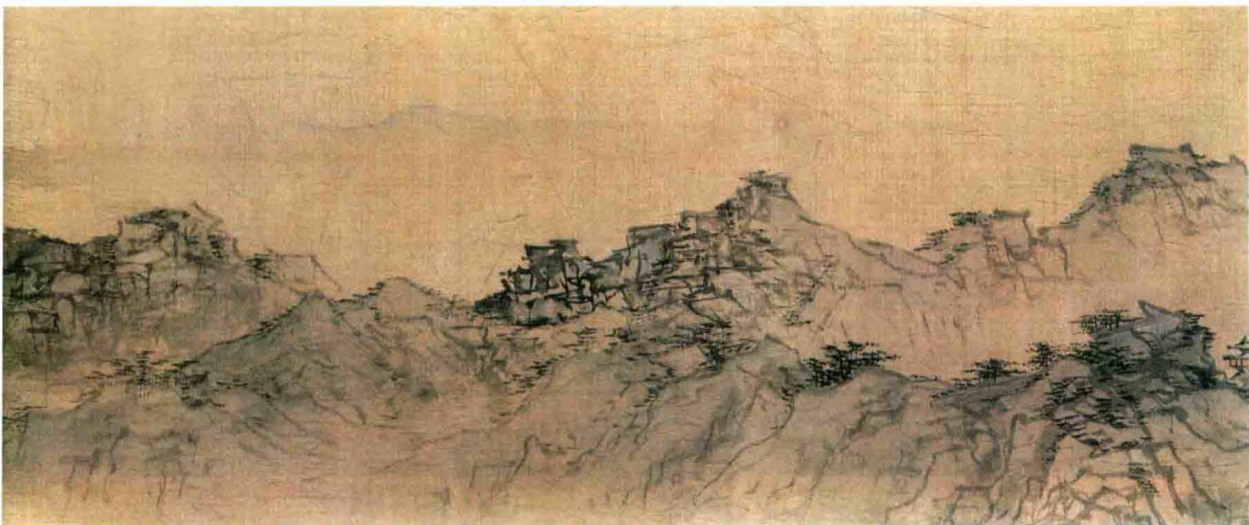


图 7.12 明 吴伟 《长江万里图》局部 1505 年 卷 绢本浅设色 27.8 厘米 × 976.2 厘米 故宫博物院

色的浓淡亦似乎毫不理会空间远近和立体凹凸的效果，而着重于物象间的对比变化，进一步地加强了对观众的视觉冲击。远观之下，全卷是一片山水的忽明忽暗，细看之下，却全是晃动不定的物象，似乎无法扼止其内在的激越生气。当时苏州另一位画家沈周在经历了如此的山水构成后，即以“水走山飞”来总结他的惊讶之感。<sup>[21]</sup>此虽非针对《长江万里图》而发，却可引为当时观众回响的实录。

## 七、道教教徒的偏好

《长江万里图》的“水走山飞”不禁让人忆起较早时道士画家方从义所作的《云山图》(图 7.13)。方从义是蒙元后期颇有势力的龙虎山正一派的道士，所作山水画常以道教圣山为对象，如《武夷放棹》(故宫博物院藏)取景于福建武夷山，他自己曾在那里修道，《神岳琼林》(台北故宫博物院藏)则是为道侣画其在龙虎山的隐所。传统画史书上总以南宋的米氏云山风格的传绪来讨论他，却不知不觉地在那个文人论述框架中忽略了最重要的宗教指涉。《云山图》今天的标题应该也是后人所为，原来可能亦来自他对某个道教圣地的描绘。这个推测或许已经无法进一步证实，但仍提醒我们试由道教相关脉络中来寻求对画中物象的解读。方从义在画上确实有意为观者创造一个奇特的山水观看经验。它的中央山体一方



面位于云气之上，另一方面又向左右两边退去，本身的结构又是蜿蜒多弯，制造出一种外显而强烈的飞动之势。如此“水走山飞”的印象可说与一般山水画大异其趣，倒和观看云龙在天的经验颇为接近。道教中的风水学常以“龙”观山之体势，如晚唐成书的《管氏地理指蒙》即对后来画论中经常借用的“龙脉”一词作说明：“指山为龙兮，象形势之腾伏”。以“龙”来“象”山体形势之“腾伏”，目标在于具现山的“真形”，<sup>[22]</sup>这亦可移来理解方从义的云山图。当方从义下笔之际，他要捕捉的不是眼中所见某山某水的外形，而是有如“龙”之气势变化的内在之“象”，那才是他面对山水观想的要点，亦是据以画出其“真形”的关键。当观者直视《云山图》中如欲飞去的山体，其感受正如再次重新经历方从义自山之表象中发掘真形之过程，并在最后与方从义分享他所悟得的造化奥秘。《长江万里图》的物象表现也脱去了长江沿途景观的任何外形上的框架限制，而反以无形的“水走山飞”的气势变化为图现之目标。当吴伟以如涂抹之快速动作企图在瞬间捕捉长江之真形时，他也期待观看者对这个不寻常的绘画有所理解（正如试图理解一位仙人一样），并得以重新进入他从观想到制作的整个过程之内，而分享他在长江旅途中所得的长江“真形”吧？！

《长江万里图》的主人及观者是些什么人？可惜都没有资料可查。由它的画意来推测，他们会不会也如云山图的作者方从义那样，与道教有密切的关系？这



图 7.13 元 方从义《云山图》卷 纸本设色 26.4 厘米 × 144.8 厘米 美国大都会艺术博物馆

个可能性很高。吴伟本人应该就是道教信徒，他的“小仙”之号，可与许多以“仙”为号的浙派画人归为一类，绝大多数都信奉道教。为他取此名号的成国公朱仪本人亦是教徒，且与龙虎山正一派的关系极为亲近；龙虎山第四十七代天师张玄庆之妻即朱仪女儿。朱仪与龙虎山张天师的的关系亦非属特例，其后第四十八、四十九代天师也都与金陵贵族联姻，可见金陵不仅是政治上的留都，亦是龙虎山教派活动的重要据点。<sup>[23]</sup> 包括朱仪在内的这些具有道教信仰的金陵贵族，当然就构成了《长江万里图》及其他吴伟晚年极端狂肆山水画的理想观众群。由此观之，吴伟之选择离开已向儒家文化倾斜的弘治宫廷，而回归金陵谋求发展，其中实有来自观众的考虑，而其晚年作品之益趋狂放，也有道教内涵的驱动。

这些与龙虎山有关的道教徒作为 15 世纪绘画之观众，其实在吴伟之前早已有迹可寻。1982 年在淮安王镇墓（墓主葬于 1496 年）出土了一件第四十五代天师张懋丞所写之《撷兰图》，据画上天师自题，系为一位“景容清士”作于北京。这位“景容”名为郑均，应该是未出家的道教信徒，称之为“清士”，犹如佛教中之“居士”。郑均亦是位活动于北京的收藏家，王镇墓中所有二十五件作品全为其搜集而来，除了张天师的兰图之外，尚有十二幅山水，作者包括了谢环、李在、夏芷、马轼等宣德时已经成名的宫廷画家。这十二幅山水中呈现了几种不同的风格，但占最高比例的却是五幅米家的云山风格，而且有出自谢环、李在、马轼之手者，与他们的本来面貌大异，因此引起论者的重视，以为应据以重新理





图 7.14 明 马轼《秋江鸿雁》1496 年前 卷 纸本水墨 19.5 厘米 × 42.2 厘米 江苏省淮安县明代王镇墓出土

解宫廷画家画风的多样性。<sup>[24]</sup> 宫廷画家之众体皆能，固可想象，但这些作云山表现山水画间所共同具有的道教渊源亦值得考虑。作为天师之张懋丞除了画兰之外，文献亦记他还能画龙和二米风格的山水。龙图本来即与祈雨之宗教活动有关，算是天师本业中必备的技能，然而，善作米家山水则显得相当特殊，不得不与百年前方从义的道教山水画传统连接起来理解。张懋丞的山水画今已不存，但由墓中另件马轼所作《秋江鸿雁》（图 7.14，1496 年前）来看，仍不难推想其风格之大概。如与马轼在宫中为了权充北宋院体山水而作的《春坞村居》（图 7.15）相较，《秋江鸿雁》可谓简率到了极点，前景边岸仅赖几抹粗笔快刷而成，双树则出以连续扭动的线条，几乎一气呵成，与之相对的远山，实以墨色变化强烈的



图 7.15  
明 马轼《春坞村居》  
轴 绢本浅设色  
178.6 厘米 × 112.1 厘米  
台北故宫博物院

横刷为主，更加强了一种飞走的动感。全画与南宋的米家云山在风格上已无直接关联，最多只在远山处所见之众多墨点可供人想象而已；原来米氏云山所要传达的平淡天真画意，在此亦荡然无存，反而歌颂着某种内在蓄积的猛强力量，那正是坐在岸边作道教高髻的主角（亦可认为就是郑均本人）观想的真正对象。如此与原来米家风格乖离的作法亦见于此墓出土的李在米氏云山图，尤其是其前景坡

岸物象之急速涂抹，正与马轼之表现同调，皆如后来吴伟所作的《长江万里图》一样。而且，这些宫廷画家之选择作此种云山，可能根本不仅是风格多元之考虑，而是对道徒“清士”郑均主动提出需求的回应，谢环为他所作的《云山小景》便在题识中明指系“景容持此卷索写”。我们虽不知郑均的确切身份，但他能有张天师的赠礼，可能地位颇高，或许是天师的居家弟子，画家们当然不敢对其索求等闲视之。果系如此，淮安所出这几件云山图就是道教观众主动影响风格选择现象的展示。

郑均个案也为我们提供了一个切入宫廷绘画如何容纳并转向狂肆风格此课题的另一个机会。郑均收集这些画作可能经历一段不算短的时间，其中唯一有年款的是高鼎的墨菊，时在 1446 年，为郑均由金陵回返北京送别而作。这对我们推敲马轼、李在、谢环等人为郑均作画的大概时间，实在无济于事。再加上这几位宫廷画家的卒年皆不清，遂亦不易给郑均索画之事订出一个下限。然而，根据近年学者的努力爬梳史料，我们至少可以确定谢环与李在于 1447 年还在宫廷，他俩的名字都出现在御用监太监王谨所立的《敕赐真武庙碑》之上，至于马轼则知 1457 年时仍任职于钦天监，成化初年或许仍然在世。对于张懋丞的记录较多，他在 1427 年至 1445 年任天师，卒于 1455 年，画赠郑均既署四十五代天师，时间应在那任职的十九年中。从这些零星的信息来看，我们如果推估郑均索画时间大约为 1450 年前后十年的这段时间，应该尚属合理。在这段时间中，北京宫廷与龙虎山道教间的关系极为紧密，主导者为第四十五代和四十六代天师（张元吉），他们经常受诏为宫廷提供宗教性服务，前者在任职期间至少十三次上京，频率之高，不得不引人注目。在那样子高度道教之氛围中，宫廷绘画中开始出现如马轼《秋江鸿雁》那种可称之为“道教水墨风格”的转向，实亦可以推想。<sup>[25]</sup> 吴伟入官而得成化皇帝宠爱的时间约在 1480 年左右，距此不远，也可说是继承了以郑均索画为代表的北京道教风格山水画的发展基础。换句话说，15 世纪后期宫廷绘画往狂肆风格山水的转向，道教观众扮演着非常有分量的角色。

吴伟后来离开北京宫廷回到金陵，多少也考虑到道教观众支持力量的因素。整个后来被论者称作“浙派”的发展，基本上亦是循此模式。“浙派”的这个风格流派概念大约在 16 世纪末开始流行于文人评论界，由董其昌、李日华等人用来归类一批如张路、蒋嵩、汪肇、郑文林等南方流行画家，来与苏州的另一批

文人画家（“吴派”）作对比，并将其好用水墨淋漓之狂肆风格追溯到吴伟及更早的戴进。<sup>[26]</sup> 他们的风格归类颇似今日风格史家所为，很有效力，故而被沿用迄今。不过，将戴进立为浙派之首，却仍有值得商榷之处。戴进固然是杭州人，较之出身武昌的吴伟更适合称为浙派，但其山水风格实近于李在等人的院体表现，这与他自宣德之后屡次试图进入宫廷服务有关，却很难与吴伟的狂肆归为一类，即使是他所有传世作品中笔墨最为奔放的《溪堂诗思》（图 7.16）亦然。戴进卒于 1462 年，时吴伟方三岁，两人间不可能有实质的师徒关系，16 世纪末评论家如詹景凤云吴伟“画学戴文进，而自变为法”<sup>[27]</sup> 的说法可能只是他个人从风格上所作的推论，读者对此师承关系的提法，可以不必认真计较。至于吴伟与后来浙派诸家间的风格联系则十分清楚，不仅水墨淋漓、用笔狂肆，而且在物象组合上多采如在《春江渔钓》上所见的半边巨崖图式。但是，由于这个图式一再地出现在那些浙派后期的山水之中，现代艺术史家每以为其因循模仿、缺乏新意，判为衰颓之象。<sup>[28]</sup> 然而，如此判断未免过于主观地呼应 16 世纪后期以来评浙派为“狂态邪学”，“虽用以揩抹，犹惧辱吾之几榻也”的酷评。<sup>[29]</sup> 其实，平心而论，浙派晚期仍不乏杰作，如汪肇的《起蛟图》（故宫博物院藏）、周龙的《起蛰图》（图 7.17，1617 年）虽基本上采吴伟图式，但着力于捕捉风雨欲来前之强大气流，如可透观天象中隐藏之蛟龙，为此常见之传统雨景主题赋予有力之变貌。风雨之景在南宋时常入山水画中，然以雨中或雨霁之景为多，此时汪肇及周龙的描绘则移至将雨而未雨之际，并以水墨之运动与变化图现人在此际最感撼动的风和力。此风和力正是以飞龙在天意象为代表的造化生气之展现。当观众面对他们的起蛟图，其效果亦直如张天师所作的云龙图一般，立刻融入到道教神秘力量之涌动中。它们因此亦可视为龙图的山水版。

如汪肇、周龙之起蛟 / 风雨山水图所示的浙派晚期的发展，实在不宜再以衰颓称之。它们仍然强烈地展现了一种由道教角度观看的山水世界，并得到道教观众的普遍支持。与前期状况最大的不同出现在文人评论界所发动的攻击。其中当然也有较为持平的看法，但也有如上所引将之比之为连揩抹几榻之抹布都不如的评语，既形象又恶毒，最易于传播。首发这种恶毒评语的人可能是 16 世纪后期金陵文化界中新起的指标人物何良俊。他虽是华亭人，但因得荐授南京翰林院孔目，在金陵与当地士人盛时泰等共同振兴了留都的文人文化，并改变了

图 7.16

明 戴进

《溪堂诗思》

轴 绢本设色

194 厘米 × 104 厘米

辽宁省博物馆





图 7.17 明 周龙《起蚕图》1617年 轴  
纸本设色 344.7厘米×103厘米  
台北石头书屋

过去由贵族为主导的风尚，此即《明史》所谓“金陵（文化）之初盛”。何良俊对浙派的酷评基本上便是出自金陵文化转变之过程中，亦可视为金陵文化文人化的表征之一。但是，我们也不必夸张它的影响力；即使金陵文人社群中流传着这种意见，甚至降低了文人观众的参与意愿，非都会区如闽赣龙虎山教区的市场与观众却不见得见风转舵，改变他们的喜好。事实上，年代晚于何良俊的徽州收藏家詹景凤便曾报导他家乡地区的收藏世家都还追求汪肇的山水画，其价格且要超出 15 世纪后期苏州文人画大师沈周作品达七八倍以上。近年有论者亦注意到詹氏的这条记载，并引来推论徽州商人作为浙派后期主要支持者的可能性。<sup>[30]</sup> 对此詹景凤的支持立场，还值得特别注意其中的道教关系。徽州人士向来和该地区之道教圣地齐云山、黄山十分亲近，教众亦盛，詹氏家人也多有“谈神仙”、精术数者，詹景凤本人亦习“天文壬奇遁甲”，应该属道教人士，亦可归之为浙派绘画的道教观众。<sup>[31]</sup> 由此推之，浙派晚期绘画虽然失去了文人士大夫观众，但因有道教背景之徽商的投入，填补了这个空缺，而未真正地妨碍它的发展。这大概是周龙巨轴山水之所以至 1617 年尚被制作的背景脉络。

以东亚的视野来看，15世纪的明朝中国出现了两件在文化史上影响深远的大事，两者间还互有关系。第一件事是明朝宫廷中绘画机制在北京的再兴。由于这是中国宫廷绘画在经过蒙元时期近百年近乎空白后的重现，所以引起邻近日本与朝鲜诸国画坛之注意，并借由外交或贸易的管道，对此二地之文化发展产生了深刻的作用。第二件事则是文人画艺术在中国南方苏州的出现，其势力后来甚至凌驾于宫廷绘画之上，被许多后代学者视为中国绘画艺术的代表。苏州文人绘画之所以兴起，其实可以说是一种对“非专业”创作心态的积极认可，并刻意舍弃以宫廷绘画为指标的画意表现和专业成规，来表述创作者有意识地与宫廷保持距离、划清界限的生活/艺术倾向。它在15世纪初起之时，因其对北京宫廷的“拒绝”，故亦未能进入当时必须仰赖外交管道来接触中国的朝鲜和日本画人的视野之内。只有到了17世纪之后，文人绘画才在新兴印刷媒体流传之带动下，跨海在日、朝两地引起注意，并激发回应。

这个“非专业性”绘画的发展亦可以经由其使用脉络的观察，注意到它与苏州文人社群在15世纪中叶左右时的兴起和其后的变化息息相关。绘画如何在文人生活中扮演积极的角色？并协助其形塑其不同于传统者的风格？这些问题因此也值得特予关心。如此由苏州文人生活风格建构的角度切入来观察文人绘画的成立与推展，也就牵涉到苏州逐步被形塑成一个独特文化城市的历程。从这点来说，文人绘画发展与苏州这个城市的关系，又具有一种无法取代的重要意义。

### 一、文人绘画在15世纪苏州的新局

大家所习用的“文人画”一词，由于可以涵盖的时间很长，如果再将它在中国以外之朝鲜与日本地区的不同文化脉络之运用纳入，根本就很难作一个简洁而明确的定义。许多论者或倾向于以社会阶级意谓浓厚的“士”来取代“文

人”，因此可得如 17 世纪时董其昌所举“士大夫画”的用法，但这比较适合指示 11 世纪末苏轼、米芾等人（皆有官职）的艺术，却不能立即援用到 14 世纪黄公望、吴镇、倪瓒等人身上。换句话说，根本的困难来自于我们对“文人”的涵义实在无法给予一个足够科学的说明，即使大家心里又都存在着某种似乎呼之欲出的印象。那么，如果我们不再拘泥于社会身份的定义，或其他任何一元性的诠释角度，而直接观察那些已被视为文人者之艺术行为的具体内容，或许我们就可以对所谓文人画所经历的细致变化过程多一些理解。如果我们对文人画的理解能够采取一个比较动态的方式，便可以随着观察对象所处特定时空脉络之不同，注意到他们如何经由其绘画提出与前人不同的文化理念，以因应不同阶段文人社群建构的需求。这对于 15 世纪以后的苏州文人社群而言，尤其特别清楚。相较于稍早时同样引人注目的元末江南文人，苏州文人的社群感已可见明显的变化，而更清晰地表现出一种“拒绝”仕宦的倾向，他们所制作、支持的绘画也与此种生活风格的结合更紧，最利于来说明本文所谓的“文人画”之“成立”。

15 世纪中期之后的苏州文人对其仕宦之途的拒绝，实是传统知识人中令人惊愕的怪异选择。它等于是一个被社会培养完成的知识精英，公然而主动地拒绝执行应尽的经世济民之责任。过去的文化传统中虽不时有“逸民”之存在，但通常被视为常态下的特例，而且皆可归诸某些“个人性”的因素，对大多数的知识精英来说，皆不足为训。即使在蒙元时期那种入仕之途大受阻碍的状况，隐居不仕其实更像是一种无可奈何的等待，而非主动而决然的拒绝。况且，如此的拒绝此时也已经不再是个人行为，而成为苏州引人注目的群体现象。这样的文人群体在苏州的出现，大约于 15 世纪中叶已可见到，其中杜琼就是一位很突出的核心人物。杜琼在一般画史研究中常被视为苏州绘画 / 吴派在沈周之前的先期发展，现在看来，他的地位可能被严重低估。<sup>[1]</sup> 杜琼算是沈周的老师，而且是一群不仕文人在苏州活动的焦点。那些文人还包括了沈周的伯父、父亲和另位师长陈宽等，他们都是颇有文名的地方精英，虽曾受推荐出任官职，但却借故拒绝的人物。杜琼也将他自己的山水画运用到他们这个社群的生活之中。他那件作于 1454 年的《山水图轴》（图 8.1）就有友人陈宽和郑德辉在场。据杜琼在画上题识中所叙述当时的情境，此画从制作之起因于“有趣”，到赠送给郑德辉之“偶然”，全属一种非功利性考虑的“无目的”。如此强调“无目的”性的绘画自白，可算是前无



古人。他的宣示，其实有很强的针对性。它所挑战的是那种诸如祝寿、歌颂太平盛世，甚至赞美林泉之志的所有山水画有关的功能表述，那基本上专业画师及其受画者间关系的主线，身在北京宫廷中的画人尤其不能脱离其操控。杜琼在此画上的自白，意味着他对这个无目的自由创作之高度意识，并将之带入生活之中，与其他苏州文人同道共享，正如他们都共同选择了一条拒绝仕宦的人生道路一般。

## 二、苏州文人的雅集山水图

不过，这幅北京故宫的杜琼山水本身却与其风格源头的王蒙隐居山水间没有很显眼的不同。杜琼的笔墨固然已较王蒙者简单而程式化，因此成功地“复制”了这位苏州前辈大师的典型风神，全画的画意则仍在表述隐士的单纯山居，与王蒙的许多作品基本相近。相较而言，杜琼的学生沈周所制作的山水画中就更清楚地表现了这群苏州文人的特有生活面貌。他在1469年所作的《魏园雅集图》（图8.2），值得引来一窥其中所含的历史意义。这个雅集的主人为杜琼之外甥魏昌，博古能诗亦不仕，居苏州城中而在屋后辟地作庭园，因常得沈周、徐有贞、刘珏等名士在园中雅集而闻名于时。1469年冬日的这次雅集正是此经常性聚会中的一次，本来不值得大惊小怪，只不过，沈周为此次雅集留下了一幅作品，作品上还保存了参与成员的诗作，为后人提供了一个难得的机会，再度进入雅集现场，重新体会主人魏昌在当日所记“相与会酌，酒酣兴发，静轩首赋一章，诸公和之”的过程，以及最后主人所感受“蓬荜之间，烂然有辉”的满足心情。他所说的静轩即嘉定人陈述，时已自四川参政的职位上退休，应是此次雅集中身份最尊者，也可算是主客，故由其开始赋诗，让他人追和之。陈述的诗由他自己题在山水上方空白的最右边，往左和再往上则依次排列了另外六人的和诗，分别是三位退休官员刘珏、祝颢、李应祯，三位无宦历的文人沈周、周鼎与魏昌。除了魏昌外，其他客人的题诗都在歌咏这个城市中庭园生活的幽静美好，并以能得主人接待为荣。<sup>[2]</sup> 沈周诗亦不例外，且在题诗下方作一山水，其最前方画一小亭，并有数人坐谈其中，亭外另有一人正前来参加。从当时雅集的情况来推测，这件诗画并存的作品应该是送给来自嘉定之陈述的礼物（其他人都是苏州人，周鼎出身嘉善，也可算是外客，但他此时常在吴中卖文），以纪念他对魏园雅集的此次参



图 8.1 明 杜琼《山水图轴》1454 年  
轴 纸本设色 122.4 厘米 × 38.9 厘米  
故宫博物院



图 8.2 明 沈周《魏园雅集图》1469 年  
轴 纸本浅设色 145.5 厘米 × 47.5 厘米  
辽宁省博物馆

与。由此赠礼之慎重来看，如此之苏州文人雅集并非只是单纯的地方性群体，外来同道的参与亦是强调的重点。换言之，苏州文人雅集虽在苏州城内某一地点举行，却非地方文人自己的联谊活动，反而具有一种建立跨地域的文人社群的目标取向，类似《魏园雅集图》的艺术作品便在其操作中扮演了具体的角色。

虽然为一个实际发生的雅集而作，《魏园雅集图》所描绘的景象却非意在真实的记录。它的山水形象既未如实交待魏昌于城中隙地精心规划建设而成的庭园，也没有具体描绘雅集中进行的各种节目，基本上只是一种概念式的雅集图。雅集图在中国有很长的传统，早期的图绘典范可以李公麟的《兰亭修禊图》当之，由现今仅存的拓本仍可见其图式是：在雅集场景作横向展开后，将各种姿势之参与人物作顺序的各个排列。后来的许多雅集图也多采此图式，例如1437年一群北京朝廷官员举行雅集后所制作的《杏园雅集图》（镇江博物馆藏）便依然可见，只不过描绘得更为精致，雅集成员几乎是以肖像画的形式一一出现在图中，可谓纪实之企图很强。沈周的此轴雅集图则与传统雅集图不同，亭中文士聚会根本只是点到而已，人物尺寸更是缩至极小，毫无意于进行任何表情或动作的刻画。而在这群小型人物聚会之上，画家则另外叠加了一个大面积的山体，作为众人超越城市尘嚣之精神意境所指。这样的图像组合可说与传统的雅集图图式大不相同，而像是将过去的文人隐居山水图式作了一个小而巧妙的修改，将亭中独坐高士换成多数即可。如此成立的文人雅集山水的基本组合因此相当地简单，只要以平淡的山体结构和代表雅集的人物形体予以搭配，后者的位置甚至还可自由选择，水边、山顶或是谷间，皆不妨是雅集的空间所在。严格说来，这个雅集山水的图式并不能视为沈周这代苏州文人的发明，早在11世纪末李公麟已在他的《龙眠山庄图》（台北故宫博物院藏）中以相似的方式描绘了一群士人/居士在山中空间进行讲会的活动。不过，这个图式的广泛运用毕竟还是15世纪后期苏州文人圈中的现象。在沈周1479年的《送吴宽山水图卷》（日本私人藏）和《虎丘十二景》（美国克利夫兰美术馆藏）的“千人石”一景中都可看到这种雅集山水的出现，只不过细节各有差异罢了。<sup>[3]</sup>

到了沈周的下一代，苏州文人之绘画在文徵明的领军下，达到另一个巅峰。此时在苏州的文人雅集更多，甚至成为他们心中最鲜明的意象。文徵明原来也抱着入仕的期待，经过十次乡试的失败后好不容易得到荐举的机会，到北京翰林



图 8.3 明 文徵明《松壑飞泉》1527—1531年  
轴 纸本浅设色 108.1厘米×37.8厘米  
台北故宫博物院

院中出任最低阶的职位，参与实录的编纂工作。然而，他还是因为无法适应嘉靖新政时期朝廷中的派系斗争，自觉发展无望，在短短三年之后，自动请辞，回到了苏州。他的《松壑飞泉》（图 8.3，1527—1531 年）便是返家后向好友王宠所追述的北京时之家乡怀念。如图所示，文徵明所怀念者正是一个水边林中所举办的文人雅集，而其与背后幽深山体的组合，正是依循着沈周《魏园雅集图》的同一图式，只是此时另外加了一层红尘梦断的无奈郁卒情绪。苏州的此种雅集山水图在当时应该颇为流行，致使文徵明以之为其怀想苏州的代表意象，如果再想象它因此而传布到其他地区的文人社群之中，也不让人惊讶。事实上，距离苏州很远的朝鲜王朝京城在 16 世纪中叶所流行的一种官员“契会图”就很引人注目。例如《司饔院契会图》（私人藏）即朝鲜宫廷专司食膳与相关器皿烧造之官署中官员的聚会，据其上郑士龙的题赞，可知事在 1540 年，很接近沈周、文徵明的活动时间。这幅朝鲜官员的雅集图，就跟其他的契会图一样，基本上由三个部分组成，最下方是集会官员的姓氏、职



图8.4 明 王履《华山图册》之《避诏岩》 1383年 册 纸本设色 34.7厘米×50.5厘米 上海博物馆

位的条列式序排，聚会景则出现在中间一段，在水边空间中作小型人物的活动，再往上的段落则作隔江的一道远山。<sup>[4]</sup>除去下方的出席名单后，这幅契会图中的形象组合几乎与上述苏州文人的雅集山水图式如出一辙。会不会是朝鲜画家辗转地取得本出自苏州的这个图式，而施用于他们的官员雅集图绘之中，以应和此时朝鲜官员文化之新需求？这个问题值得日后多予注意。

### 三、苏州文人的纪游图与茶事图

自从15世纪中苏州文人社群初兴之时，雅集便常伴随胜景之游览活动，因之即有纪游图的搭配。就文人社群中正在形塑的生活风格而言，胜景游览即成为其中之要项，清楚地标示着文人行事的特别面貌。除此之外，16世纪起在文人群中逐渐流行的饮茶之风，也是一个突出的现象，文人画家所经常制作的茶事图因此亦为观察其社群形塑过程的一个有利之切入点。这两个切入点的选择自然无法穷尽文人生活风格的所有面向，但其各自代表着游览与品茗一动一静之形态，



图 8.5 明 沈周《千人石夜游图》1493 年 卷 纸本浅设色 30.1 厘米 × 157.1 厘米 辽宁省博物馆

且都呈现出为过去罕见之新题材，图绘本身又皆展示了不同方式的调整，确实有助于观察此风格在丰富性上的营造。

苏州文人的游览活动大都限在邻近地区的胜景，而非需要长途跋涉的探险之旅。后者最有名的图例不可不举明初王履的《华山图册》（图 8.4，1383 年）来供作比较。王履的图册基本上是华山各个奇景的总集，因为系属王履亲游所见为据，过去皆强调其写实性，并引之为纪游绘画的代表。<sup>[5]</sup>然而，王履的图绘同时也有彰显其探险华山的意图，这可由画册所选的描绘对象都以华山各处奇观为主见之，而王履总是身着轻装（着裤装而非长袍），走在山径之上，似乎正在探寻各处足以震慑视觉的景点，并为之订立最好的观赏位置，就好像今日的探险客一般。相较于王履，沈周、文徵明等苏州文人显然并不热衷于探险，而苏州地区充满历史记忆的山水景点才是他们各种雅游的理想目标，既无危险，亦不费力，通常一日来回即可，不需费心大作准备。苏州城西北距市中心才五公里的虎丘很自然地成为他们雅游的首选。上文所及沈周的《虎丘十二景》基本上就是文人们雅游后的产物，一种以非文字诗词形式的图像记录。画中文人们皆着长袍，且作二三人以上的聚集，亦是雅集之会，观者也可想象其中必然也伴随着赋诗活动在内，不单只作郊游而已。雅游之举更有趣的地方在于观者总能一再地发现文人们针对风雅的强烈经营企图。夜游虎丘就是如此佳例。虎丘之作为胜景早已知名，至 15 世纪末时更是吸引了大量游客；沈周便曾在词中批评大量游人在千人



石这个梁代高僧生公讲经处的平台空间中，列酒为席，歌舞喧哗，简直像闹市一般。为了避去这个大众化的干扰，沈周的对策即为夜游。他可能一生中多次夜游虎丘，其中在 1493 年的一次邀集了包括名士杨循吉在内的数位友人共赏，赋诗纪兴，众人相互唱和，并由他自己制作了一卷《千人石夜游图》（图 8.5），当时的诗作则集合附于卷后。<sup>[6]</sup> 这件千人石夜游中的诗画合卷因此成为文人雅游之特殊标志，除可供内部成员日后追忆外，亦是凝聚其群体感的文物，类似一千年前王羲之的兰亭集会一般。

雅游具体进入文人生活风格之中后，便顺理成章地作用到其他部分的文化行事之表现上，使苏州的文人文化更多了一些新的可能性。文徵明作于 1530 年的《江南春图卷》（原过云楼旧藏，现上海博物馆藏）便可以由此予以理解。此图后接沈周、祝允明、唐寅、文徵明等九名吴中文人以“江南春”为题的诗作，各自的时间不一，但都属针对元末倪瓒所赋者的追和。追和前人诗之举常见于文人圈中，苏州文人社群亦好之，尤喜针对如倪瓒的乡前辈诗词作唱和，好似进行一场跨越时空的雅集。此卷最初当与名唤许国用的藏家有关，沈周为他所书该词乃系对许家所藏倪瓒《江南春词》手迹而来，后来追和的诗作越来越多，文徵明的好友袁褰（1502—1547）曾收集三十八家之作刊行为《江南春词集》，并请画人仇英补图。<sup>[7]</sup> 文徵明 1530 年的图绘因此可以视为这风气中的另一种唱和。过云楼卷中的文氏绘图基本上是台北故宫本《江南春》立轴的手卷版，都作一河两岸的江



图8.6 明 文徵明《惠山茶会图》1518年 卷 纸本设色 21.9厘米×67厘米 故宫博物院

南清丽山水，但细节益形丰富。前景以其优雅造型的高树作出区隔，将几座亭子排列其中，而以小型文士之各种行动连串起来，最主要者为最右水边林下的席地文士，正如《松壑飞泉》的表现模式，另一则为居中之木桥两侧，不论是水中亭子内的高士，或是左方走在桥上、倚在树干的文士，都常见于沈周以下的文人山水画中，共同呈现着一个出游赏景的画面，而所赏之景则横陈对岸，正是令倪瓒以下众诗人在江南春词中所赞美的江南水乡的清丽淡雅。作为一系列江南春词作的补图，文徵明除了绘出一幅春日江南外，还将词中人新添了一个更生活的界面，好似大家陪着倪瓒一起郊游江南。

文人生活风格中追求幽趣之意亦见之于品茶一事。品茶一事唐宋已盛，自然不能说是明代苏州文人的独创，但其追求更深层的幽趣，并在社群同仁间蔚为风气，则是文徵明等吴中文人们逐步营造而成的。如此形塑的过程中，图绘也扮演着积极的角色，文士饮茶的相关题材在此时的文人绘画中大量地出现，便值得特别注意。如果从这些苏州文人的茶事图来看，品茶之重点又不仅在于茶事本身所及之物而已，以茶会友应该也是其中的要目，这与苏州文人追求社群感的取向显有直接的关系。由此角度检视相关画作，文徵明作于1518年的《惠山茶会图》（图8.6，原过云楼藏）就直接展现了茶事与雅集，甚至胜游间的亲密关系。据当时文徵明至友蔡羽所写的序文来看，此次在惠山所举行的茶会参加者共七人，由王宠兄弟的提议，在清明节那天由苏州出发到达无锡的惠山，来品试唐代陆羽所



赞美的天下第二泉。他们环坐在二泉亭下，将泉水注入他们准备的鼎中，“三沸而三啜之，识水晶之高，仰古人之趣，各陶陶然不能去矣”，最后甚而达到“岂陆子（即陆羽）所能至哉”的共识。<sup>[8]</sup> 惠山之会所使用的“煮茶法”固与陆羽者不同，但成员们自以为高出前人之处恐怕也在于茶会所能为此小群体增添的凝聚力。文徵明对此茶会的图绘虽使用较大尺寸之人物交待与会成员，且仅作五人（另两人为童仆），似未针对实况，但其亭中二人作品论状，亭左一士向右方前来者抬手作揖，有欣悦之意，皆符合蔡羽序中所述，尤其是后者，正呼应了蔡羽使用许多篇幅所交待各与会人士如何费心调整行程方得以在惠山聚首的难得。由此观之，蔡羽序文、文徵明作图与其后诗卷三者的组合成卷，即是对此难得之会的最佳纪念。这件纪念物之完成，不仅可供参与者追忆，亦向其他文人同道召唤认同。

不过，《惠山茶会图》所示者尚不能说是苏州文人茶事图的典型。相较之下，文徵明作于16世纪30年代的“品茶图”就显得更为典型（《茶事图》，图8.7，1534年）。其中一件有时亦标作《茶具十咏图》（故宫博物院藏）。《茶事图》为水墨山水，可大概分成三段，最上方为文徵明自书文字，题写了唐诗人皮日休呼应陆羽的《茶具十咏诗》，先为他的茶事营造一个历史的深度，正如其在惠山茶会所作者；真正的茶事出现在下方，中间则以三座简单的远山隔开。它的图像组合并不复杂，且有似曾相识之感：溪边家居屋舍两间，主人与客坐在屋内，屋侧几棵大树，屋外一客跨桥而来。这四部分的组合基本上来自元代以来山居图的图式，但为了表述品茶之意，文徵明将传统中常见的仆从备茶图像加以简化，置于侧屋之内，以当茶事之意，而经此转化之后，桥上来客也可知是参加茶会的友人。这样的图像组合几乎成为茶事图的基本图式，如北京故宫的水墨山水传世尚有数本，图像大体接近，只是题识各有不同，可能是配合不同品茶场合的调整。如此茶事图图式之出现，或许意味着品茶活动已经相当普遍地存在于苏州文人的平常生活之中，而非特定节日的节目安排。而且，吾人亦可想象茶事图之流行也必定对此文人生活风格之形塑产生着积极的作用。

#### 四、别号图与16世纪文化新贵的参与

苏州文人社群之发展既有向外推展之趋向，自然吸引各种身份背景不尽相同，



图 8.7 明 文徵明《茶事图》1534 年  
轴 纸本水墨 122.9 厘米 × 35 厘米  
台北故宫博物院



图 8.8 明 文徵明《五冈图》轴  
纸本水墨 132.5 × 65.3 厘米  
上海私人藏

然而在理念、才能追求上为同调者的加入。这些新加入的成员通常会出现在雅集、游览等文人活动之中，认同其生活风格，并具体地参与至文人绘画在社群网络的流动过程中，有时作为受赠者，有时则扮演主要委托、推动者的角色，成为文人社群中不可或缺的部分。对整个文人社群的构成来说，文徵明等苏州文人如果属于核心，那么这些新成员大概可算是由核心向外扩展的第二层。他们的人数相当可观，而在性质上基本可归纳为两点：一为他们既认同文人生活风格，但未具有“拒绝”仕宦的履历；二为他们都具有较佳的经济条件，并以之投注于文人社群的活动之中。后者尤为文人社群之得以扩展的重要因素。这种人物之登上江南的文化舞台，史无明书，但如由他们所可能涉及之文人绘画作品来观察，则可推断是约在 1500 年后的新现象。

最有利于呈现这些文化新贵在文人绘画中作用的画类可能就是“别号图”。<sup>[9]</sup>所谓“别号图”即以人物之别号为题而作之图画，因为时人取号多意在表述心灵境界，常效法文人所标举之胸中丘壑，故而遂以山水画为正经。它也可称之为对人物别号的一种图像诠释，虽仍涉及对象人物的精神意境，然前提多在别号文字本身的扣题上，其讲究类似文集中常见的“字说”，或为书斋、庭园命名所写的记文。对于别号图的流行，明末的张丑早已拈出，并以之作为明画的代表现象，来与元代之“轩亭”并称。不过，别号图的文化意义及其操作方式则尚有讨论的必要。

新出的一幅文徵明立轴《五冈图》(图 8.8)可作一例以窥别号图在文人社群中之运作。此画图像组合并不复杂，下方主人坐在溪边书斋之内，屋旁植数株大树，这根本还是山居图的图式，与茶事图所据者相同。然而，文徵明还是为了此次制作进行了特定的调整，先在山居之后加添了五个山冈，并在画幅左上方题写了一首七言诗：“五冈宛转郁苍苍，冈下幽人座草堂。未论百年翔凤鸟，且临千仞振衣裳。”题诗的末句乃整件作品意旨之所在，而明白地取用左思《咏史诗》中“振衣千仞冈”的经典表述，意谓着高士弃绝仕宦，与自然丘壑再度合一的心志。值得注意的是，这个题诗却偏处侧方，而将画面中最主要的位置让给了草堂之后排成一列的五个山冈，这确实在文氏一般的山水画中显得相当突出。如此处理很清楚地是为了呼应诗中所提及的“五冈”，应即为针对画主别号的扣题。

那么，这位以五冈为号的画主又是什么人？我们能掌握的资讯不多，只能在

此作一些推测。五冈之为号，可能来自于唐中名相裴度宅第居于京城第五冈的典故，但是否也意味着此人亦如裴度有仕宦的经历，则不清楚。画上题诗中有所谓“未论百年翔凤鸟”一句，应在赞美主人的文采声望，虽无法判断有无谀美，但至少视为文人大约不成问题。如果我们换个方向设法由与文徵明有所接触的，以才学知名于世且有宦历可查，又与“五冈”有关之人士中寻找一位可能人选的话，上海人陆深即具备了这些条件。陆深在《明史》有传，列入“文苑”一类，传中除评他“为文章有名”外，还特别记其“赏鉴博雅，为词臣冠”。根据唐锦所撰之《詹事府詹事兼翰林院学士俨山陆公行状》，陆深在家中“于居第北隅辇土筑五冈”，他确有可能以“五冈”名其家居。<sup>[10]</sup>文徵明亦与陆深相识，曾有诗为其祝寿，并在陆深卒后参加了编辑整理其文集《俨山集》的工作。《五冈图》会不会是文徵明绘陆深致仕（1541）后的幽居山水？可惜的是，陆深较为人知的别号为“俨山”，是否也曾使用“五冈”之号，则尚无资料可证。《俨山集》仍存有陆氏为文徵明题画的一首七言律诗，开头四句云“笔下尘埃一点无，开图知是贺家湖。秋风九月菰蒲岸，横着溪舟看浴凫。”<sup>[11]</sup>所画很可能也是水边的隐居。如果该画是为陆深而作，其样貌或即如《五冈图》所示。然而，陆深的可能性却与另一条来自诗塘上的线索不合。这是约制作完成五十年后董其昌所写的跋语，其中明白提到画主“五冈张君为鸿胪”。如果我们暂且不去计较董跋与画作有一点时间上的距离，那么这位张五冈会是某位曾经任职于鸿胪寺的退休官员吗？可惜，文献中也没有能找到直接相关的记载，可能因为等级很低，而未受注意。事实上，当时有许多文人由太学生荐授至此机构的职位都是鸿胪寺序班，秩位最低，而这种太学生又常以捐纳得之，故而可说是富裕者取得官方虚衔的方式之一，社会上一般亦会配合称这种富裕新贵为“鸿胪君”。综合上述的各种线索来推敲，这或是张五冈最有可能的情况。这是研究别号图经常遇见的问题。

不论《五冈图》为谁而制，它所表示的正是一种幽居山水图的图式。它的运用也具有开放性，既可以是文徵明的隐居，也可同时意味着共同具有仕宦经历者的幽闲生活意象，甚至于用来呼应文化新贵的形象塑造。这个图式的发展至文徵明笔下终将图像的组合予以精简，成为后人更易于使用的范式。《五冈图》几乎就是如此别号/幽居图式的一个标准版，加以适当的调整，便可以契合不同新贵的形象需求。文徵明对这些新贵之加入文人社群，似乎甚为支持，故而别号



图8.9 明 唐寅《梦筠图》卷 纸本水墨 29.5厘米×102.1厘米 日本东京国立博物馆

山水亦作得不少。他曾在一封信中表示，朋友所托的《师山图》系在“不知师山命名之意”的状况下画成，但如要题诗，则需朋友提供更多资讯方成。<sup>[12]</sup>由此来看，别号图的需求来自于别号主人的企图加入文人社群，而此别号山水图式之开放性与灵活调整的可能性，便让它成为方便而有效的媒介物质，即使制作与使用者双方并不熟识，也无碍其操作。换句话说，这种开放性很强的别号图几乎可以视为文人社群吸纳文化新贵的最佳管道。

就文化新贵的需求立场而言，他们所得到的别号山水图有如文人社群所颁给的会员证书。制作别号图的画家和诗人的声望愈高，其效果自然越佳，新贵们请托的对象因此朝向苏州文人社群中的核心人物。文徵明自1527年春天由北京回到苏州后，立即成为当地文人社群的领导人物，当然就是制作如《五冈图》《师山图》的最佳人选。唐寅也有相近的资格，凭着他“南京解元”的身份，为新贵朋友的别号提供文字与图像的诠释。唐寅的一幅手卷《梦筠图》（图8.9）可以作为一个例子讨论其操作方式。这件作品也像其他的别号图一样，包含图绘与题诗两个部分。图绘针对别号“梦筠”的扣题选择了庭园图的图式作基础，以文人庭园常见的泉石竹林配上主人的人物，只是在人物姿势上稍作调整，改为倚卧躺椅作半寐状，而面对着左方的一丛墨竹，正点出别号中的“梦”字。图绘左方的题诗则交待了主人以“筠”（即竹）为号的缘由：“闻说君家新辟庭，参差满种粉梢青。炎时静坐不觉暑，昼日仰眠常见星。一点虚心通晓梦，百年手泽与忘形。秋来四屋声如雨，帐掩熏炉独自听。”此诗除了明言主人爱竹好竹的性情外，首句

言其新辟庭园，园中满植青竹，也提供了一个有关主人的线索。他除了认同竹比君子的文人理念外，还是一位有相当财力营造园林的新贵。根据另一个著录版本，此诗所赠之对象为爱竹汤君，<sup>[13]</sup>应该就是《梦筠图》的主人，可惜亦无其他更详细的信息。

《梦筠图》传世尚有一件折扇画的版本（台北故宫博物院藏）。此扇面画与东博手卷上之图像组合全同，独不见题诗，是否曾经存在扇的另一面，不得而知。这是否亦是为了汤爱竹所绘？供其平日引风消暑之用？当然可能如此。不过，另一个可能性亦可考虑。就折扇画与手卷这两种形制来比较，使用场合之不同外，也涉及成本问题，折扇画的价格不仅较低，而且制作时间亦较短，故而较利于为较多的买主所拥有。文徵明的儿子文嘉曾为收藏家项元汴画了四柄折扇，仅收润笔白银五钱，平均每柄才得一钱三分左右。唐寅此扇虽作于泥金纸上，猜测价格也不会高出太多。此种泥金折扇本源自日本，至明代时中国仿而制之，自沈周时起，苏州文人画家使用颇多，推测应是配合日益增多的请托需求的，而其中最大宗的需求就是来自于如汤爱竹的那些文化新贵。<sup>[14]</sup>折扇本的《梦筠图》很可能是唐寅制作了东博手卷之后，再依之重制的小本，用来满足另一位爱竹新贵的请托，这或许在唐寅的画业生涯中经常发生。无论是否如此，折扇画形式的别号图意味着文化新贵们跨入文人社群的较低门坎，而且，因为其易致，又属日常用物，特利于传布，极符新贵形塑形象之所需，亦可想象为此等人士追求新文化身份的“方便”法门。

## 五、苏州作为一个文化城市所面临的挑战

文化新贵的积极参与固然使苏州文人社群日益蓬勃，但也引起变质的危机，它就像是尖刀的两刃。文人社群的蓬勃发展使得苏州在中国南方开始超越其他地方，成为首屈一指的文化城市，较诸金陵的六朝金粉，或者北京的帝国气象，苏州的文人风格实际上是整个城市生活最为鲜明而核心的指标。然而，变质的危机也随之出现，其中最严重者即为文人风格的过度泛滥，让传统的雅俗之分变得模糊不清而无法掌握。即以别号之使用而言，本来是风雅形象之展现，但如果人人皆冠上这种雅号，岂不令人感到厌恶。明末时的作家沈德符在其《万历野获编》

中就强烈批评连市街上贩夫走卒都有名号的现象。<sup>[15]</sup>

沈德符的酷评或许纯是精英阶级的立场，如果换由庶民的角度，它实是一个大众化的趋势，显示一种由文人社群外更多庶民的共享。促成如此发展主要是社会经济力的提升，尤其是商业出版文化之兴盛扮演着关键性的角色。在1600年左右以后，在南方的出版市场上出现了许多带插图的小说戏曲类书籍，亦有一些以图画为主的画谱，都颇受一般庶民读者的欢迎。图画借由刻版印刷而大行其道，这实在是此时的突出现象，而其之得以致此，图像本身的悦目、版刻技术的到位、版画成本及价格的下降等因素都有作用。对庶民读者/观众而言，价格的低廉可能与接受度之高低有直接的关系。文人画家如希望作品价格能较为大众化，最平常的选择是制作扇面的小画，但就价格而言，对付版画出版者仍无竞争力。上文曾提及文嘉的四柄折扇价格在五钱左右，但读者只要付四钱就能买到有一百页图画的画谱，<sup>[16]</sup>差距高达三百倍以上。为了因应这个大众化的趋势，文人画家也有投入版画者，为此商业市场服务，特别是在山水画部分，出版商似乎已经认定文人风格的重要性和其不可或缺，经常会请有名气的文人画家供稿。例如文徵明的学生钱穀属于文派第二代的代表画家，活跃于苏州的文人社群之中，其山水作品就数见于16世纪初的流行读物中。其中海昌陈与郊刻行的《樱桃梦》里的“清谈”一景（图8.10，1616年）即为钱氏作品，画中有大型山水屏风，实为虎丘风景，颇似他在1567年作的《虎丘前山图》（故宫博物院藏），可以说是直接将文人喜爱的纪游图直接用到版画之上，只不过缩小了尺寸罢了！另一本畅销书《西厢记》亦借重了钱穀的山水画长才。1614年香雪居所刊之《新校注古本西厢记》中“伤离”（图8.11）就重建了一个“长亭送别”的山水场景，创造了一个超越舞台的视觉经验，好像剧情真的在现实中搬演一般。<sup>[17]</sup>此书刊行之时钱穀已卒，或有是否伪托之疑；然由“伤离”一图为跨页连式，比例非如一般山水者，推想应是专为书籍出版而作，画中骑马男主角的画法与顾炳《顾氏画谱》（1603年）所复制的钱穀画之乘马渡河人物，如出一辙，应可合理推测就是来自钱氏的供稿。果系如此，钱穀可算是后来像陈洪绶那种积极投入商业出版之文人画家的先声了。

庶民观众对版刻图画的高度兴趣也扩展到折扇画的领域。前述文人画家为了争取文化新贵的支持所经常制作的折扇画，到了17世纪初时亦出现了更为大众

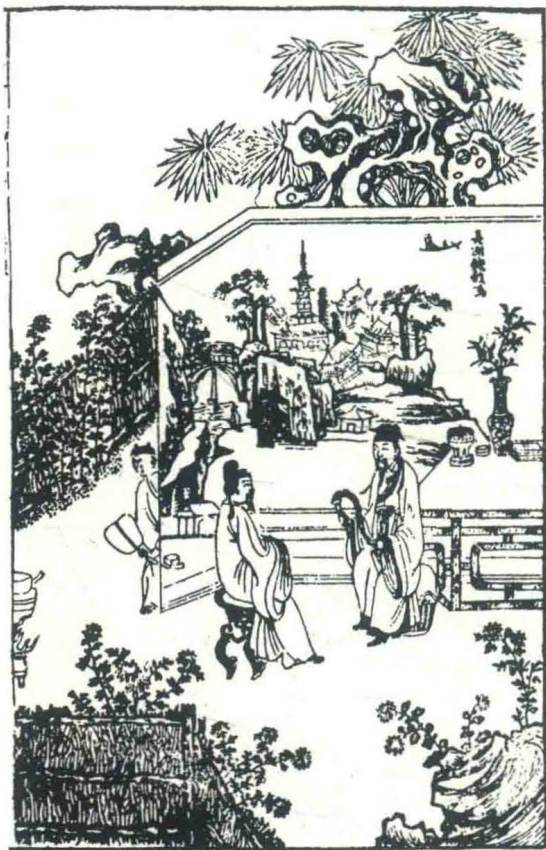
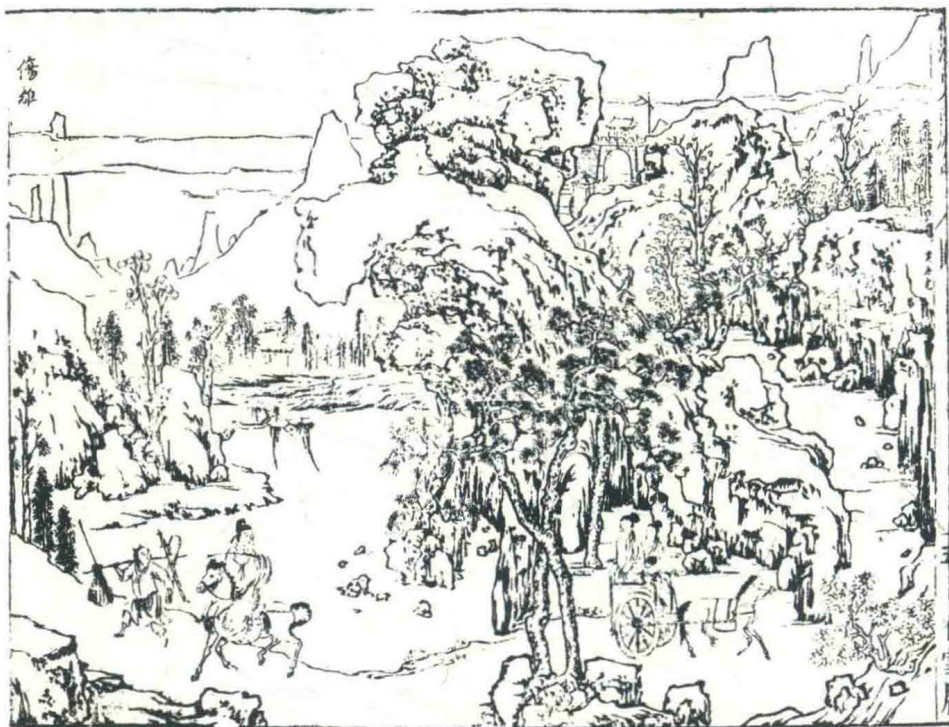


图 8.10  
明 钱穀绘《樱桃梦》  
之“清谈”一景  
1616年 陈与郊刊刻

图 8.11  
明 王骥德  
《新校注古本西厢记》  
之“伤离”  
1614年 杭州香雪居刊刻





化的发展。当时由一位开封籍人士张成龙所选编的一本《名公扇谱》便很值得注意。此画谱现在传世甚罕，比较易得的是近年复刊的和刻本，属于1621年杭州清绘斋出版《八种画谱》中的一种，估计它原来初版的时间大概也相去不远，而可能是因为市场接受度高，遂被清绘斋纳入包括《唐诗画谱》在内的其他七种画谱一起重制再刊。根据其上文化名流陈继儒所作的序文，张成龙原来收集了数百页，后来考虑到市场接受度的问题，只精选了其中的四十八幅，集成一卷，刊刻成书。这个务实的出版策略亦见之于编者在画科比重的处理上，全卷以山水画为大宗，比例超过三分之二，可以想见折扇山水画对其读者/观众的绝高吸引力。《名公扇谱》中的三十二个折扇山水图像涵盖了当时大部分的各类风格，但绝大多数与隐居的主题有关，可说基本上服膺着文人绘画理念之指导，其中当然也不乏文人们所推崇的倪瓒、高克恭等古代大家的风格在内。有趣的是，文化新贵最常追求的别号图却不在卷中，或许正是因为它毕竟需要针对个别性作扣题的发挥，较不适于一般观众欣赏。由此言之，文人山水画原所富含的社群感在经过大众化之后，几乎完全不存。

大众化的进程对于部分上层精英来说，可能意味着雅俗混淆的威胁。陈继儒的好友董其昌在1597年为他作了一幅《婉娈草堂图》（图8.12），赞美他们两人反俗的共同生命理念，这可以视为针对这个威胁的回应。此画风格大致可以简单概括成“直皴”与由其结构而成的“画面自足动势”两者，那几乎可以视为针对版画山水的拨乱反正。较诸《顾氏画谱》中所刊载者，《婉娈草堂图》中所讲究的笔墨和结构表现都似在刻意避免被简化成匠师的“刀笔”之可能性，这正是他意图再次回归文人文化主体价值的宣示。除了针对版刻山水图像之泛滥外，《婉娈草堂图》的批判其实也指向苏州原来发展得过于成熟的文人文化本身。苏州无疑是当时最耀眼的文化城市，然其文人风格蔚成风尚后亦立即招来抨击，董其昌只不过是其中部分声音而已。作为长期拥有苏州文人文化形塑者之历史地位的文徵明家族对这些抨击自然感触良多。文徵明曾孙文震孟之撰写《姑苏名贤小纪》（1614年序）便是因为抗议世人“语苏人则薄之”“一切轻柔浮靡之习，咸笑指为苏意”之成见而作。<sup>[18]</sup>然而，这种成见之形成其实正与苏州文人社群的日益向外扩展同时而生，或许也可以说是文人文化形塑之初即已孕含在内的潜在危机。



图 8.12 明 董其昌《婉安草堂图》1597年 轴 纸本水墨 111.3厘米×68.8厘米 台北私人藏

## 六、董其昌与知音的追寻

整个江南文人文化的发展几乎可以说是建筑在文人绘画的社会运作之基础上而来。而作为文人绘画中之当然代表的山水画也承载着文人文化所尊崇的生命理想，被社群中既有成员及其他新加入成员所认同，并反过来要求这种文人山水画的供给量。这个来自日益扩大观众群的需求，约在 16 世纪末至 17 世纪初时达到高峰，并立刻在形式风格及画意表达两方面同时出现了通俗化的现象。文人山水画风格之通俗化明显地见于多样性之丧失，及绘程式之公开当道。前者只要看看文徵明系统中第二、三代画家如钱穀、侯懋功等人的作品就不难了解。他们可谓谨守师门之法，但罕见表现出对其他早期风格的兴趣，尤其是对宋代李郭、马夏风为代表的宫廷绘画更是不屑一顾。而为了要让文人社群的观众在短时间内即能辨识出源自宗师文徵明之风格，他们将原来大形体分成标准化的小单位，再依一种简约的构图原则将画面组合起来，因而产生一个“比文徵明更像文徵明”的设计程式。例如钱穀之《雪山策蹇》（图 8.13，1558 年）就是在文徵明所惯用之窄长直立画面上作连贯全幅之雪山景观，山体全都分解成类似的小单元，依平行堆叠之原则，由下往上，再向深处延展，最后成功地构造出一幅俨然如文氏避居山水的效果。在画意上，以避居为指标之诉求一旦被重复再制，对于一些缺乏类似生命经验的观众来说，也流于抽象而空洞，大大地稀释了



图 8.13

明 钱穀《雪山策蹇》1558 年 轴

纸本设色 141.8 厘米 × 25.3 厘米 故宫博物院

原有的感情浓度。新一代的文化界领袖王世贞在 1577 年时便对钱穀为他作的一幅山水上明白宣示，画中山水与他个人心志无任何关系，观众不应刻意在画中寻找画家或画主的感情寄托。<sup>[19]</sup>对如王世贞的文人社群观众而言，钱穀之山水画或许只是文徵明原作的代用品，意味着他们与大师间交情的继续存在，即使大师事实上已经不在人间。

如此通俗化的发展当然无法持续得太久。文人社群也不可能无止境地扩张下去，那基本上违反了成员原来企图追求秀异社会地位之初衷。到了这个时候，我们很容易想象，那个日益扩大的文人社群中一定会出现某种对新形态文化产品的期待，希冀借之能解决雅俗不分的困境。16 世纪末华亭文人董其昌以其标榜反俗之山水画在文化界中所带动的新风潮，因此，不能只归因其个人才华，文人观众的社群期待亦扮演着同等分量的角色。

董其昌的宦途相当顺遂，1589 年成进士，从翰林院编修一直做到南京礼部尚书。他的官位虽高，但政务负担不重，大部分的时间都投注于自己艺术事业的追求，包括书法、绘画的创作，以及古代书画收藏的建立。过去，第一位以现代艺术史方法研究董其昌的吴讷逊先生就曾以“热衷艺术，淡于政治”一语来概括董氏的一生。<sup>[20]</sup>这在半个世纪以后的今天来看，仍然十分贴切。董其昌又喜对书画作议论，他的“南北宗论”将画史诸人分成两条谱系，被一些论者以为具备了现代艺术史的规模。然而，亦有论者怀疑董氏理论的可信度，以为那些文字都是董其昌的故作狡狴，为他自己仅粗具描绘事物能力寻求言词上的开脱。<sup>[21]</sup>不过，如此将董其昌画论与山水画创作的截然分离，却无济于事，尤其对其风格之创新与观众之反应都无法作有力的说明。他的艺术活动虽然多样，但最核心的关怀仍在山水画的创作，其他的鉴藏研究导出其对古代大师的评论，最后则要在创作实践中化为可以操作的画面形式，三者实如鼎之三足，缺一不可。对此三种不同性质工作在董其昌身上的合一，过去的论者并未予以充分的认识，或者只以为董氏凑巧身居高位，掌握了艺术的发言权，故能发动利于其创作的文化论述。他的位居高位，虽属事实，却无法说明他的创作（主要在山水画）所产生的魅力，而且亦难以解释他为何投注心力于鉴藏与理论这两个领域。就后者而言，鉴藏可谓是理论之前提，而传统之理论家皆来自其丰富的鉴藏经验，或者本身就来自收藏世家。但是，董其昌的出身家庭并不富裕，根本不具备这种条件。历史上虽有过

士人将其鉴藏心得发为议论者，如北宋的米芾，但我们却很难将其墨戏式的创作与之相连。因为鉴藏而影响到个人创作取径的例子倒是较多，例如赵孟頫即为突出的个案，但他们都未真正有意于从事理论论述。换句话说，董其昌身上将鉴藏、理论与创作之合一，确是一个必须注意的问题。他的山水画创作又是如何与另外的鉴藏和理论研究合而为一？这样的创作对他的观众又有何意义？而且，我们也可以反过来问：到底是什么样的观众帮助催生了董其昌这种艺术活动的出现？

在前人对董其昌的诸多研究中，我们得到一个共识：他的知名理论“南北宗论”形成于其中年的1595年左右，而且是他历经一段时期之鉴藏研究后的成果，后来则无新的修正。<sup>[22]</sup>然而，对于他的创作究竟是否与之结合为一的这个问题，则一直未能有较佳的处理。如要处理这个难题，我们可以试着重建他作于1597年之《婉娈草堂图》的制作脉络，以探讨其与鉴藏、理论研究间的连接点。此图作于该年秋天他结束一趟在南昌主持乡试的任务后，转至江南拜访好友陈继儒在松江小昆山的隐所之际。这趟旅行表面上是公务，实质上也是他个人的研究之旅，目标在于重访杭州的私人收藏，再次研究包括《辋川图》《江山雪霁》（日本京都小川家族藏）等名作，试图掌握唐代大师王维的笔墨形式。在此前，他的这项研究工作已经进行了一段时间，反复地从这些传本中揣摩王维的笔墨，尤其对当时藏于杭州冯开之所的《江山雪霁》最为重视，曾借来研究了近一年的时光。董其昌的目的与今天的艺术史家有别，并不勉强判断何者为真正的王维，而在于寻找一种符合北宋米芾所说“云峰石迹，迥绝天机，笔意纵横，参乎造化”的笔墨形式，让他可以运用到他自己的山水画中。《婉娈草堂图》就是这个王维研究的直接成果。它与传王维《江山雪霁》卷之间的关系十分明确，一见于中央巨岩的造型（图8.14），另一则见于董氏以“直皴”对王维画中渲染的转化（图8.15）。此种质朴而又似乎毫无技巧的直皴便是董其昌对王维风格的最重要发现。它于是变成这幅立轴山水的基本结构单元，不再指示雪景中的明暗凹凸现象，而系画面上笔墨施否的抽象虚实变化。虽然仍存树石山体之形象，但已不是对草堂周遭景观的具体写照，全幅画面所呈现的是这些单元依一种斜向的“势”而排列，并结构成的动势流动。画上这股动势流动从左下始，转左再回上，最后右旋回至正中平台上的小屋，完全不在意一般山水画的空间深度表现，反而是对绘画之平面性表达了前所未见的高度意识。正如书法创作一般，董其昌的绘画所讲究的笔墨和

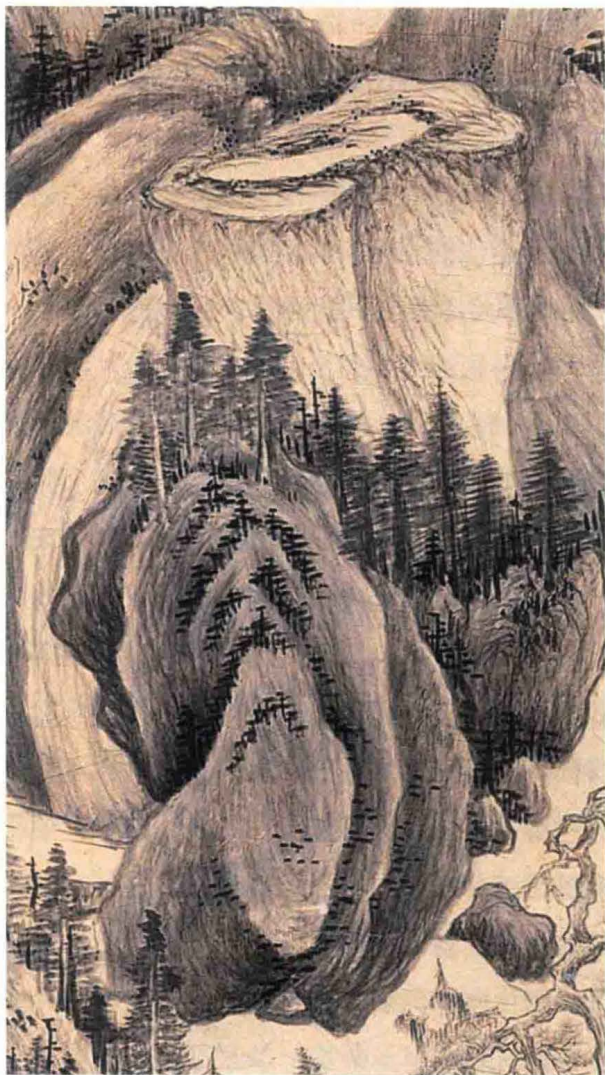


图8.14 明 董其昌《婉变草堂图》局部

取势都使他与表象艺术的取径产生了一个明显的距离，但是，他并没有像现代主义画家那样继续走向更纯粹抽象的地步。他在画面上所制造的动势流动毕竟还是未和自然割离，尚且明确地指向米芾所谓的“参乎造化”之生气。从这里来作的解读，就可以说明董氏自己如何以“笔墨”和“境界”来区别他的绘画和外在的“山水”。他认为：外在的

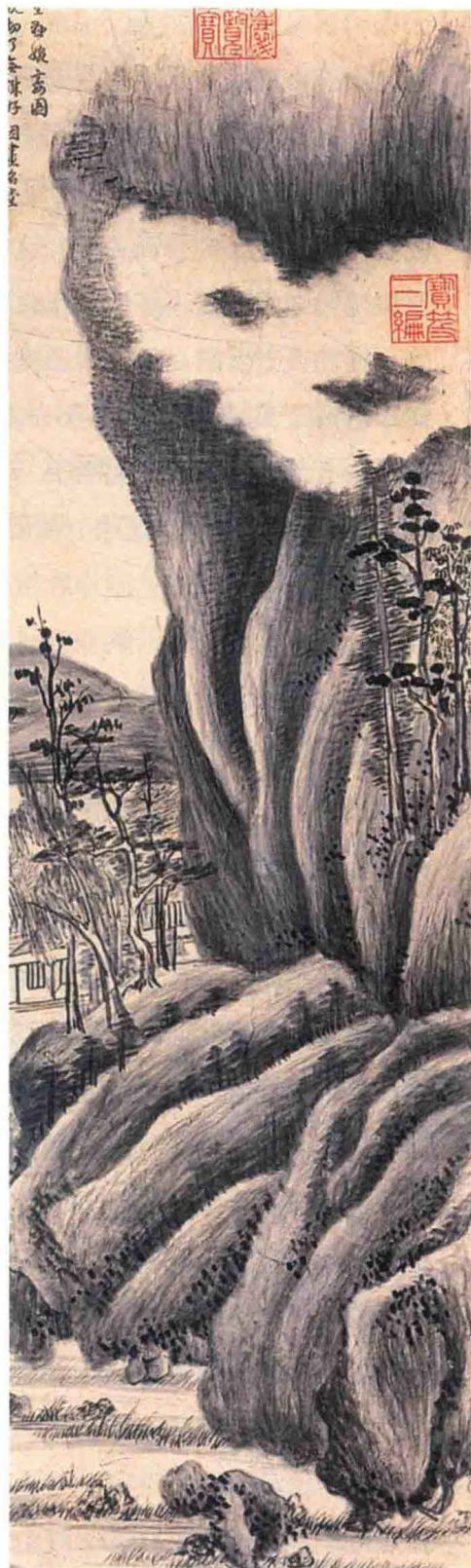


图8.15 明 董其昌《婉变草堂图》局部

山水虽然有各种奇怪“境界”，非其绘画可及，然画上由笔墨而图现之造化生命，却非视觉从外在山水上可见，故使绘画取得超越自然山水的价值（原文为“以境之奇怪论，画不及山水，以笔墨之精妙论，山水决不如画”）。如此将山水画的价值自自然表象的框架中独立出来，可谓是董氏绘画理论中的终极关怀，而《婉娈草堂图》则是此论的图像衍义版，比任何言说都来得清晰有力。<sup>[23]</sup>

《婉娈草堂图》的创作目标一开始就有很强的反俗倾向。以笔墨为山水绘画价值之依归，乍听之下，似无惊人之论，但如就画上的直皴而言，实不易与当时专业画人的多变技巧进行竞争，除非观者已先行了解他如何历经长久的钻研王维风格之过程，并因之体会这个表面质朴而内涵深厚的画面形式单元之诉求。持论以为山水绘画竟然超越自然山水，又明白地和传统“师法自然”的理念扞格，在接受上亦须拐弯抹角。这些种种都非浅显易懂之事。那么，董其昌是刻意地要为难他的观众吗？我们还不禁要问：当时有观众真的看得懂他的艺术吗？观众真能认同他的直皴即神秘之王维风格的再生吗？答案恐怕都是消极的。

我们甚至可以确定，董其昌处心积虑地提高进入其艺术世界的门坎，他拒绝接受“一般”观众。我们只要看看1603年杭州顾炳所编《顾氏画谱》中董其昌的那一页（图8.16），便可以明了董氏想要拒绝的观众究何所指。此图属一般文人画家常作的渔隐山水，构图作一河两岸，也无奇特之处，看起来绝不能让人同意系出自《婉娈草堂图》的同一作者。然而，这并不意谓顾炳的鉴定能力不足，选了赝品作标本，而应是董氏山水画给一般人的总体印象大致如此，特别是在经过刻

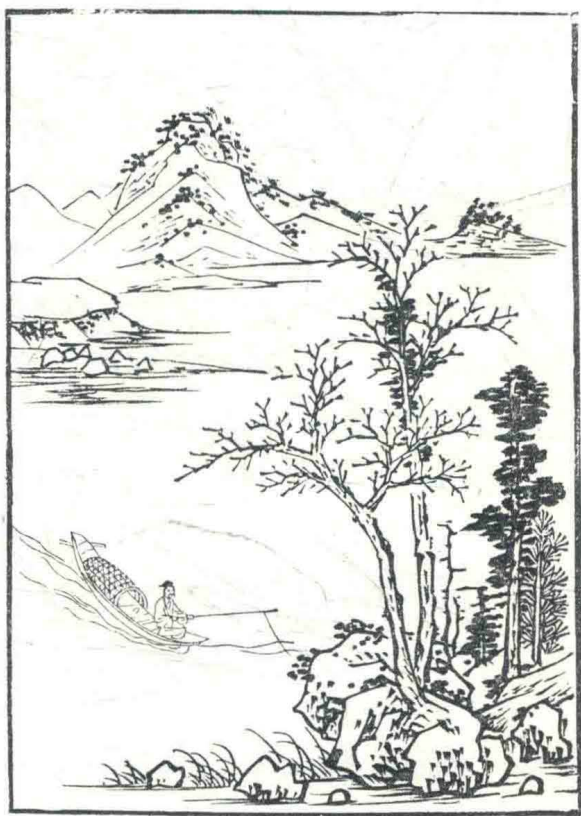


图8.16 明 顾炳《顾氏画谱》之“董其昌山水”  
1603年 杭州双桂堂初刻刊行

版的转化程序之后。《婉娈草堂图》上的直皴以及其因取势而生的流动感都不可能在此小小的版画中被复制。或者，我们可以反过来说，《婉娈草堂图》上的特殊笔墨效果就是为了要与版画拉开距离而设的。《顾氏画谱》的读者群颇为庞大，这可由其数度再版想象得之，其所及之社会阶层亦应相当开放，未局限于精英上层，故而广受现代论者对其“现代性”之关注。<sup>[24]</sup>然而，从董其昌的立场来看，《顾氏画谱》的读者群正是他要割舍的观众。他在《婉娈草堂图》上诉诸画史关怀，讲究笔墨之精微价值，在在都意图将其理想观众限缩在一小群“同道”/知音之中，如婉娈草堂的主人陈继儒。陈继儒是董其昌最亲近的友人，虽选择隐居不仕，很早便走上与董氏不同的人生道路，但俩人皆以文化精英领袖自期，并相互推奖、援引，其要点便集中表现在反俗一事之上。婉娈草堂中有董其昌为陈继儒所写对联云“人间纷纷臭如帑，何不登山读我书”<sup>[25]</sup>，正是此反俗心态的最佳写照。当我们在沈德符《万历野获篇》中看到作者对市街上贩夫走卒皆以山人自号那样雅俗不分现象大加嘲讽，或者阅读到何良俊对浙派晚期狂肆之风忍不住谩骂之文字时，我们已经可以感觉到文人社群中出现了反庸俗化的力量，他们所期待的正是如《婉娈草堂图》所提供的新门坎，来重新厘清雅士与一般俗众的界线。他们这些人即使不能立刻具备与陈继儒同等的能力，董其昌丰富的论述文字就能产生如同教科书的作用，可以使其学习、再教育，成为合格的观众。他们这些潜在性观众的存在，大约就是董其昌山水画即使理解难度极高，依然大受欢迎，而其论画文字在17世纪时亦广为刊行之根本理由。

董其昌的论画文字基本上都属札记、随笔之体，原来都是伴随自己创作的题识或为前人作品鉴赏后的跋语，并非独立成章的文字。这本是传统中的习惯，宋代的米芾、元代的赵孟頫皆常为之。如与传统者相较，董其昌的这种论述文字最特别的地方在于他总将己作置之古代大师的传绪中予以说明，一方面宣示他的师法取径，另一方面则展现他对古人的独到见解，非仅是摹仿而已。后者其实才是重点，但因其独到见解常缺乏逻辑性的陈述方式，有似禅语机锋（故其书房刻意以“画禅室”为号），也最不易理解。然而这对董其昌本人或其所设定观者而言，并不会产生认识上的根本障碍，因为画上的图像本身才是那些见解的直接展现，诉诸直观而不待言说。换句话说，其论述文字实为具体画作不可分割的部分，如果执着地单就文字解读，反易坠入五里雾中，甚至如若干现代论者那样，产生其



故弄玄虚的误解。我们甚至可以说，只有当面对着如《婉娈草堂图》那样子的画作时，它的观众才得到机会体会董其昌论画文字的真意。董其昌自己在草堂图上书写了三个题识，第一题只是交待了年月和赠画对象，第二和第三题则记陈继儒再度来访，携李成青绿《烟峦萧寺》及郭熙《溪山秋霁》两件北宋古画一起鉴赏，本来欲求董氏在草堂图上设色，但后来并未执行。这后二题究竟何意？只是在说明因为观赏古画而“无暇”为草堂图设色吗？第三题最末“米元章云：对唐文皇迹，令人气夺。良已”又是什么意思？为何突然又提到与山水画无关的“唐文皇迹”呢？光从文字看，实在不能理解，故而向来论者未曾认真对待。然而，草堂图本身却提供了一个诉诸观看来体会此题的机会。观者在画上山水所得之古拙视觉印象其实就是一个比北宋李成、郭熙山水画更古老的意象，有如来自唐文皇的同一时代，那也是董氏所建构南宗之祖王维的世界。而其之刻意“不设色”，也在第三题所提供的语境中浮现出另种说明，明指其系针对李成画的“青绿”而来，以无色彩的图像呈现，超越李成，表示向唐代王维“参乎造化”的回归。这或许本来就是《婉娈草堂图》原先的构思过程，但经由题识文字则添加了具体的人与事，制造了一个场景，让观者可以进入而体验他试图重现王维风格（对他来说，那也是李成的目标）时的心路历程。

以陈继儒长期与董其昌切磋学艺的经历来看，他绝对是最能体会董其昌绘画心路历程的知音，因此他亦顺理成章地扮演着董氏山水画与其观众间的沟通者角色。例如在一件董氏作于1602年首春之《葑泾访古图》（图8.17）上，即在画家所题“检古人名迹，兴至拟为此图”的简略情境交待外，为其他观众提供了“此北苑（董源）兼带右丞（王维）”的风格解析，并赞美董氏云“开岁便弄笔墨，此壬寅（1602）第一公课也。”《葑泾访古图》的确可说是董氏五年前追仿王维之《婉娈草堂图》的变体，基本结构一致，但在笔皴上显示了较多的董源披麻皴的弧形用意，而最终总结于直皴的取势之下，正符陈继儒的评论。这意谓着董其昌以其直皴为董源风格之始源，并赋予形式上的再创，且借之就董源于南宗系谱中第二祖师之位置，作理论上的确认。对于董其昌所建构的南宗系谱之说，过去论者常批其缺乏史实根据，但我们仍需了解，董源之地位早自元代赵孟頫以来即被文人山水画引为重要源头，并非董其昌的个人凭空臆测。他对董源地位的创新见解，正如《葑泾访古图》所示，乃是将过去未曾充分确认之董源与王维风格间的

传承关系作了形式上的“证明”，此不能不谓为董氏对当时画史认识的一大贡献。他自己显然对之亦有高度意识，遂将董源风格的再现作为除王维外另一个努力的标的。

《夏木垂阴图》(图 8.18) 可谓此针对董源风格努力之下的代表作。本图尺寸巨大，高为 321.9 厘米，宽为 102.3 厘米，可能与原来董其昌在北京吴太学家所见之董源同名画作的尺幅有关，10 世纪时的山水画常有巨障屏风装的样式(如《溪岸图》，见图 2.3)，出现如此巨轴，并不让人感到意外。在此巨大直立画面中，山水形象被分为前、中、后三部分由下往上堆砌，这也可见对北宋山水空间结构原则的取法，只不过董氏在此已无意于制造任何深度的感觉，仅将主要物象顺着画面中轴线连缀起来，此种中轴构图，有如范宽的《溪山行旅》，亦为一种回归宋初的有意安排。然而，董氏并非仅在摹仿董源的原作，而企图以其自身笔墨再让董源现身，制作一幅连董源都未见过的董源山水。如果较诸他曾研究、鉴赏过的当时传世之董源名作《寒林重汀图》(图 8.19)，《夏木垂阴图》不但以较丰富的水墨运用去描绘相反的夏日草木华滋气象，且在形象间制造了复杂而强烈的虚实关系，有意地去超越原来物体因立体表现考虑而生的明暗合理秩序。全画正中之巨岩可说是这个平面结构的核心，其螺旋状的构成表面上所赖为平行的长条分块，实际却由无皴的虚体和由直皴所覆盖的实体形成，在跳脱对轮廓线之依赖去模塑块体之量体情况下，反而制造出结体的整体感，来与周围其他的形象互动。这个侧重虚实的视觉效果尤其在观者拉大观看距离时最为突出。如果观看距离在四五米以外，这个核心巨岩的结体便显得特为坚实，且有盘旋的动势，而且下接下方的巨树，上连顶部之峰峦，在画面上形成其轴线，贯穿着上下三个部分的虚实变化。与此远观效果相对者又有近观下的对照。由于其虚实关系的安排并不依量体需求而设，观者在近观之时常迷惑于其实指为何，或猜测虚空处为山路，为平顶，或不解于远景小树竟然现身于近岸，这些种种“不合理”，都在挑战着观众观看山水物象的一般习惯。对于此种画中怪象，过去论者常表不解，甚至质疑他作为画家的基本能力。然而，对此远观一近视的蓄意操作实是董其昌自己对董源风格再诠释后的新创。北宋沈括在《梦溪笔谈》中说明董源山水风格的观感时即云“近视之几不类物象，远观则景物粲然。”<sup>[26]</sup>也是以远近观之对比效果来呈现观众的特殊感觉。沈括之言应亦为董其昌所熟悉，并由之引发他在自



图 8.17 明 董其昌《葑泾访古图》1602 年  
轴 纸本水墨 80 厘米 × 29.8 厘米  
台北故宫博物院

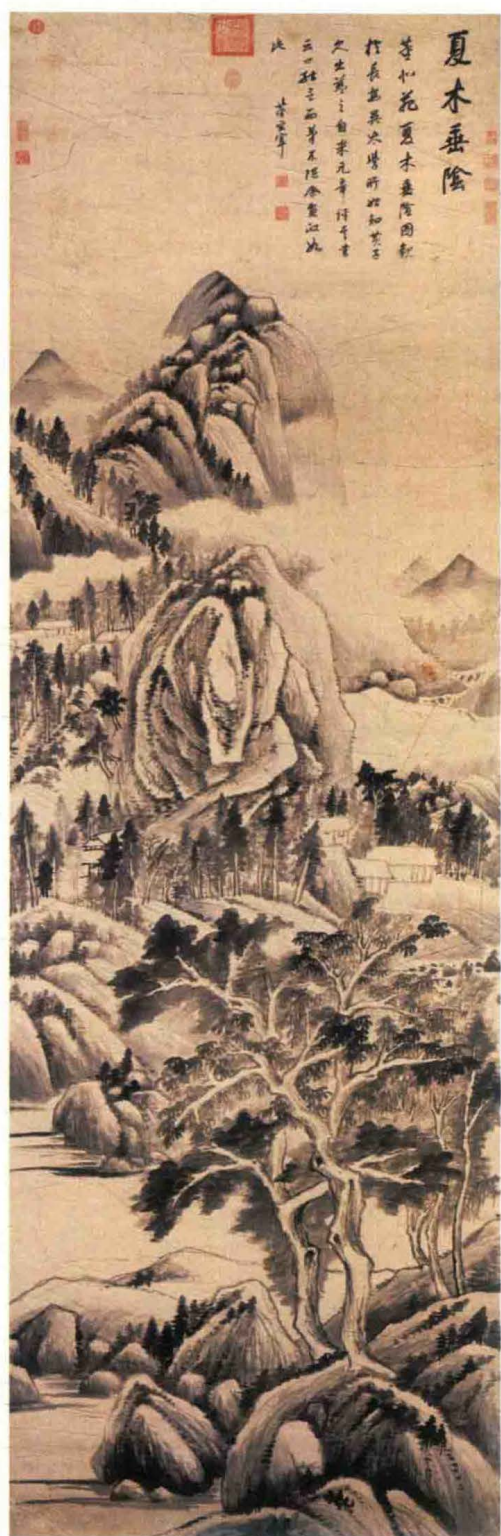


图 8.18 明 董其昌《夏木垂阴图》轴  
纸本水墨 321.9 厘米 × 102.3 厘米  
台北故宫博物院



图 8.19 五代 董源《寒林重汀图》轴 绢本淡彩 179.9 厘米 × 115.6 厘米 日本黑川古文化研究所

己山水画中对远观—近视的有意识变化，此可谓脱胎于文献的创新解读，正如他在追索王维风格时乞灵于米芾《画史》中的言说一般。这个解释在其他董其昌追仿董源的画上还可得到支持，其中最知名者当属《青卞图》（图 8.20，1617 年），这也是一幅高达 224.5 厘米的大立轴，邀请观众除了近观外，还要拉开距离，进行远观的动作。《青卞图》不仅尺幅巨大，而且山体结构上极尽虚实变化之能事，常出现扭曲的块面与空白条块的嵌合，颇有刻意制造“奇怪”自然物象之感，并让论者推测这是来自于对他本人最为钟爱的王蒙杰作《青卞隐居》（见图 6.15）之改造。<sup>[27]</sup>或许因为此图上奇怪山形被认为是由卞山实景中变来，和董其昌在山水画中无意于追求奇特物象之论不相契合，近年遂有研究者对其真伪提出质疑。<sup>[28]</sup>然而，如由董其昌针对董源风格远近变化之高度兴趣来看，它的出现则完全可以理解。

尝试面对着他的精英观众时，董其昌的新型山水画必然要接着处理的问题至少有两个：一为他的风格是否



图 8.20  
明 董其昌《青卞图》1617年 轴  
纸本水墨 224.5 厘米 × 67.2 厘米  
美国克利夫兰美术馆



图 8.21 明 董其昌《江山秋霁》1624年 卷 纸本水墨 38.4 厘米 × 136.8 厘米 美国克利夫兰美术馆

确可在历代大师的诠释性再造中得到一以贯之的实践，而非偶然？另外，如果他的风格不能从视觉上说服他的观众时，他又该如何自处？针对这两个问题，董其昌最晚年所作的《江山秋霁》（图 8.21，1624 年）可谓提供了最有利的切入点。

正如《婉娈草堂图》和《夏木垂阴图》一样，《江山秋霁》亦有一个特定的古代大师作追仿的目标，即元朝末年的黄公望，那是南宗系谱中继王维、董源之后最关键的人物，尤为明朝文化人引为其文人画的直接风格源头。对董其昌的画业来说，对黄公望风格的融会贯通及由其笔墨的诠释再现，意味着他是否真的能够上接董源，将南宗一脉整个贯穿起来的最后关节，因此也是一个不可回避的问题。凭借着他的官员身份与人际网络，他很早就对黄公望风格进行研究，并收藏了数件黄氏名作，包括了著名的《富春山居图》。他几乎可以说是当代最好的黄公望艺术的专家；不过，他并非现代学术意义下的艺术史家，黄公望如何在历史中定位并非他最关心的问题，相较之下，黄公望风格是否可以作为桥梁，借由自己笔墨的操作，通向更早的董源和王维，这才更为要紧。当他在创作《夏木垂阴图》时，虽意在董源，笔下实仍不停地揣摩着其与黄公望的连贯脉络，并试图在画面上予以证明。画上自题中所云“始知黄子久出蓝之自”，即为此过程的心得，且具体表现在画中细部形象的结构上（图 8.22），这便使得一幅追仿董源的山水画出现了黄公望的新元素，两位大师的风格也在他的笔墨下通贯为一。《江山秋霁》在此事上则显得更进一步。全画在横卷上将前、中、后三景作从右至左的排列，各景自成一单元，象多者处为实，留白多者为虚，相互结成一坚实的结构，

如最富有《富春山居图》图意的中段部分，左半部在山石与山坡的相嵌中较为紧密，右半部则渐舒放成稍施长皴的坡体组合，意不取山脉的体量或深度，反而尽情地展示着虚实的连续变化，且将变化统合于一个由左下往右上发展的斜势动态之内。这个中景段实可视为全卷的焦点，但它并不独立存在，而系与前、后二景互作上下间的呼应，以虚实的基本原则取代空间指涉，成为横卷的构图结构。它的结果使得全画在不失黄公望风格的笔墨趣味之外，新创了一种未见于富春图卷的结构和动态，又能勾起人们对北宋巨障立轴山水画中三段式结构的联想，但安置在一个短小之手卷画面之内。如此对画面结构变化的高度意识与展演，无疑即为董其昌对黄公望风格再生之所托。除此之外，董其昌在此卷上笔墨所营造出来几乎可称光彩眩目的特殊效果，也对其整体之画面视觉感产生加乘的作用。原来这种精彩夺目的墨色效果须赖其所选用的高丽镜面笺纸而成，这幅《江山秋霁》就是董其昌将朝鲜国王 1573 年进呈中国万历皇帝（1572—1620 年在位）的表纸改制来画的，故而效果奇佳。画完之后，他本人亦十分得意，遂在卷后大书“黄子久江山秋霁似此，尝恨古人不见我也”十七字，毫不客气地向黄公望表达争胜之意。



图 8.22 明 董其昌《夏木垂阴图》局部

意，遂在卷后大书“黄子久江山秋霁似此，尝恨古人不见我也”十七字，毫不客气地向黄公望表达争胜之意。

《江山秋霁》的观众对画上笔墨表现的精彩亦确有感受。17 世纪中叶的名收藏家高士奇在第一跋中即指出其笔墨“入神”，还观察到此卷因为使用了朝鲜国王的表纸故有此致。高士奇应该也对董其昌向黄公望抗衡的豪语有所认可，所以在跋中接着就赞美董氏之成就“岂文（徵明）沈（周）所可同日而语”。<sup>[29]</sup> 不过，高

士奇似乎漏掉了董其昌自题的更深层涵意。董其昌向观者所表达的是，黄公望“似此”，而非此画“似”黄公望之山水，刻意逆反了临仿的主客关系；而其后语“尝恨古人不见我也”则来自对南朝张融评自己书法“非恨臣无二王法，亦恨二王无臣法”的改写，充分展现了向大师典范挑战的高度意识。这与董氏在书法创作上主张师古和新变并举的看法也有相通之处。新变一方面可以让创作者免于仅做典范的奴隶，另一方面则仍可由典范之中翻出新意，让典范得以再生。后者尤其是关键。《江山秋霁》即为如此师法黄公望后的新变，其结果正有如黄公望自己画了一件连其本人都未曾见过的《江山秋霁》一般。透过“尝恨古人不见我也”之表述，董其昌显示了自己与古代大师居于平等地位的自信，同时亦宣称其必然得到大师的共鸣，如果他能从地下复起的话。换句话说，三百五十年前的黄公望才是《江山秋霁》所设定的观众，其在现世上是否存在知音，相较之下似乎已不那么重要（他的挚友陈继儒已在1617年亡故）。就观众考虑的问题而言，这不能不说是最为高蹈的论调了。

## 七、文化新贵的另一种观看：苏州画师的山水世界

相对于文人山水画的蓬勃发展，苏州虽有数量可观的画师群，他们的专业成绩却没有得到足够的关心，即使有的话，也是被视为文人艺术的附属。特别是到了15世纪末期以后至改朝换代的1644年为止，中国江南地区的经济情况蒸蒸日上，提供给艺术发展所必需的资源条件，不仅孕育了非专业的文人画家，也使得以画为业的传统师匠得以在一般的功能性任务之外，开始在观赏性绘画的领域中经营出突出的成绩。在此时期以前，专业画师基本上本是画坛的底层结构，执行着社会上一般人家祭祀所需的祖先肖像画、公廨庙宇所用的壁画以及其他配合政府管理而生的制图工作，大致上功能性很强，参与工作画人的名字通常不被记忆，流失在时间的洪流之中。纯粹玩赏的绘画工作亦有之，但出自更上层人士所提出之需求，或记录某一值得纪念的活动，或为收藏的古画制作复本，或为特定对象制作赠礼等等，但执行画师的层级则较高，他们在当代及后世的文献中被记载的机会也较多。在这些专业画人中最知名者便有机会被推荐到宫廷之内，变成宫廷画家，如果进一步得到皇帝的赏识而受某些优遇，就可谓达到其画业的巅峰，并



进入画史记载。这是中国传统专业画师生涯的基本模式，大致到 15 世纪后期都没有大幅度的改变。相较之下，15 世纪后期起活跃于苏州的专业画师就展现出不同的景观，尤其是不再将北京宫廷设定为画业的终极目标，而回归至苏州本地。过去画坛如果亦有中央和地方之分，此时则被颠覆，苏州自成专业画坛的中心，在发展上压倒了日渐萎缩的北京宫廷。这个改变意味着苏州画师绘画观众的移动，以及随之而来绘画表现自由度之增加。

苏州文人绘画之崛起，并成为文人文化的主要推手，这固然有助于专业画人在苏州艺术场域中活动能量之提升，许多人也投入到前文所述文人社群所需社交性赠礼的制作过程之中，但是，文人文化的整体主导作用却不宜过度放大。即以苏州专业画人所面对的观众而言，我们就值得注意其与文人绘画者之间所出现的差异，并考虑其所透露之历史意义。当文人社群向外扩张之际，它所吸纳的新成员大都是经济条件较佳的文化新贵，以追求、拥有文人绘画来表达他们对文人文化的价值认同；然而，他们同时亦是画师们的主要顾客和观众，而当他们扮演这种角色时，如何逸出文人社群外缘成员身份的限制，发展出一些对专业绘画的新作用？这便是我们在此需要尝试解决的第一个问题。当然，要讨论这个问题，在现实上确实存在不少困难。首先是文献资料的短缺，使得我们不易将他们的实际量体和具体行为模式作详细的勾勒。再者则是他们的双重身份在现实中实在不易清楚分离。当他们面对绘画时的某一举动，究竟出自哪一种身份的立场？或是两者皆有，或各有程度之别？再加上我们对这些绘画作品的购买者和观众所知极少，几乎在文献中付诸阙如，即使偶有名字留下，对其经历和文化取向亦不得其详，更不用说去进行较深入的分析讨论。在如此条件窘迫之情况下，我们能依赖的则是一批专业画师被后来收藏家所珍藏的作品，不仅质量精良可观，而且展示了与文人绘画有清楚差异的讲究。它们可被视为画师和其观众互动过程下所遗留迄今的实物，正如史前考古所出之遗迹所透露之非文献所能提供的历史讯息一样，如能经过适当的分析解读，便可提供我们处理这个难题的一个入口。

或许经由 1500 年左右苏州最重要的专业画师周臣的画作，我们可以尝试勾勒他与观众间共同形塑的山水世界。有关周臣生平资讯，我们所知不多，甚至连生卒年都未能有效地推定。他一生中最为人所知之事为他与文人唐寅的师生关系；据说唐寅在 1499 年因礼部会试涉入弊案返回苏州后，就是向周臣学习山



水画，而转向了他后半生令人同情的画师生涯，而当其画作无法应付市场需求时，周臣则扮演代笔的角色。后者所述，是否真实，由于缺乏当时文献可以引证，现代学者还有些质疑。<sup>[30]</sup>不过，因为唐寅和周臣风格上确实有接近之处，而且，有些周臣作品竟被改题唐寅传世，除了系属后世画商出于射利而为之狡欺伎俩外，自然引发此种“代笔”之说。最能反映此种困扰的个案可举传世归为唐寅名作的《溪山渔隐》（图 8.23）为例。此幅山水横卷分作四段，虚实相间，中型人物穿插于树石之间，变化丰富，描绘精美，确为佳作，《石渠宝笈》亦因之归为上等之唐寅作品；然至 1928 年北平故宫博物院聘请一组专家为其所藏书画进行整理、鉴定时，则认为是周臣代笔，并在包首处浮贴书有“代笔”二字之签条，但未说明作此判断的依据。直到 20 世纪 70 年代台北故宫博物院江兆申在投入吴派画研究之时方就此旧论断提出再议，以为“此卷笔墨清劲疏朗而多变化，宛然六如面目”，遂再断为唐寅真笔。江氏之说此后为大多数学者所从，在若干涉及

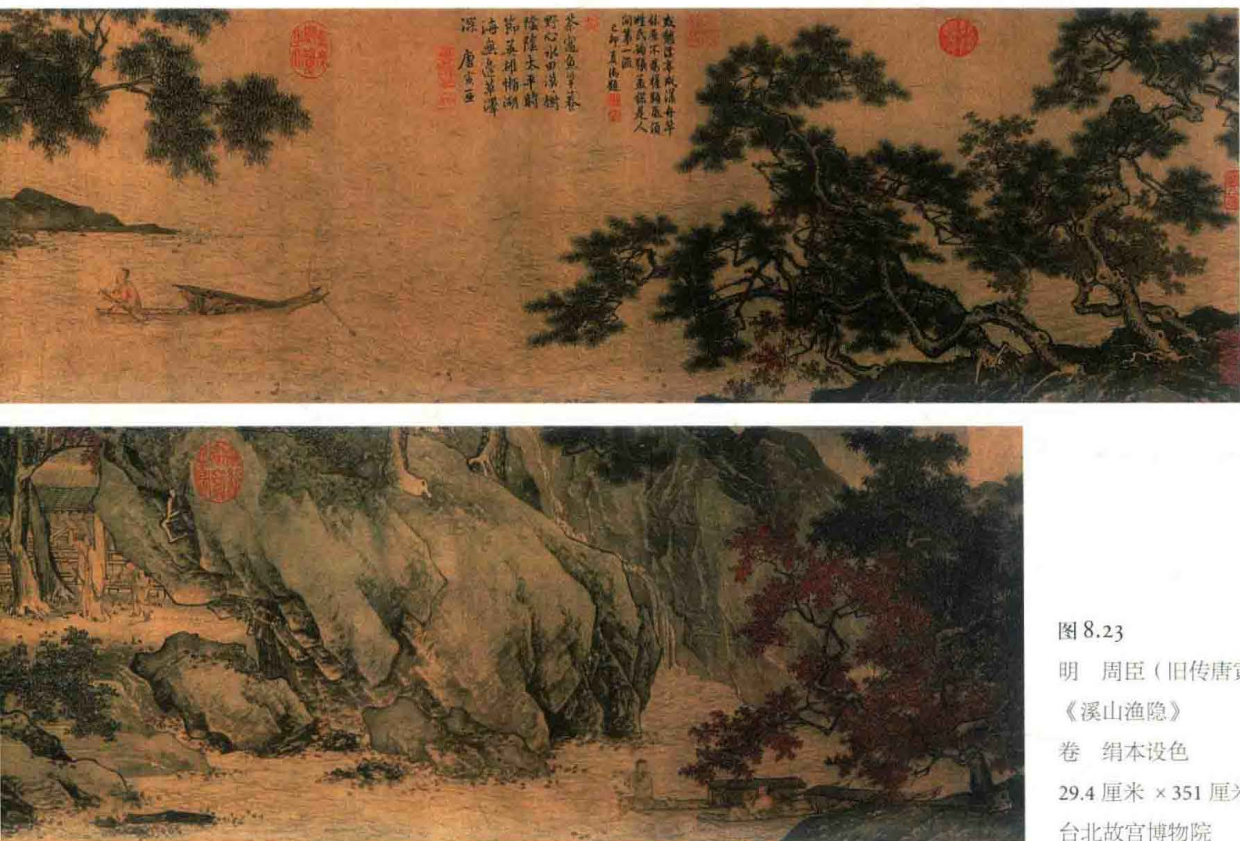


图 8.23  
明 周臣（旧传唐寅）  
《溪山渔隐》  
卷 绢本设色  
29.4 厘米 × 351 厘米  
台北故宫博物院

唐寅艺术的论著中，如高居翰（James Cahill）、葛兰佩（Anne Clapp）等人皆不再认为存在着周臣代笔的可能。<sup>[31]</sup>可是，此画是否周臣代笔之争，尚不能就此落幕。我们固然已经无法讨论唐寅是否曾委托周臣代他制作一事，然而画中所绘究出何人之手，却仍值得进一步辨明。《溪山渔隐》中许多细节，如果仔细揣摩其描绘习惯，其实不能说是“六如面目”，反而显示了周臣的亲笔。例如首段作李唐风格的巨树，不仅露根角度夸张，跃出连续数折，近于周臣《水亭清兴》（台北故宫博物院藏）前景树根的法；另外，此大树上的扭曲小枝不仅转折锐利，且呈一连串之三角形小空间，则同见于周臣《柴门送客》（南京博物院藏）画上小枝之上（图 8.24、图 8.25）。这两者都可视为周臣的描绘习惯，不为后学者所知，故能据以判断《溪山渔隐》确出自周臣之手，而与唐寅无关。这个判断如从此卷人物秀美细致的鹅卵形脸部描绘来看，也可得到支持。即使我们在此已无法细究此卷制作之初是否出于唐寅委托，《溪山渔隐》的作者不但应该回归周臣，而且

还可列入其杰作之中。

《溪山渔隐》基本上是一种渔隐山水，但与吴镇等人作的文人式表现有所不同，全卷人物活动之描绘更多而精致，充分展现了周臣作为专业画家的高超技巧，非业余者所能及。卷中高士和渔人以中型尺寸穿插而出，或置舟中，或居屋内，集合了渔隐图画的各种图式，而且互动连串，顾盼有情，尤以中段听笛、末段观钓二景最有意趣，可谓远承南宋院体风格之绪，而又能以其自身之清丽开展出怡人的渔隐生活叙事。相类似的渔隐主题在 14 世纪中亦有嘉兴画师盛懋的突出表现，如其《江枫秋艇》（图 8.26）即在一河两岸构图中作前景巨树，并于两舟上分置高士和渔夫对谈，在整个清丽浅设色之笼罩之下，几乎可视为周臣《溪山渔隐》的前身。相较之下，周臣所作之横卷已将景物全部拉近，放弃了空间广阔和深度延伸之感，却强化了溪上渔隐活动的变化，以及溪边高士和溪上情节的互动，由右往左一一读去，犹如一卷生动之渔隐生活精华图解，亦有似舞台上搬演隐士故事的“林泉丘壑”戏曲，只不过现在则将一幕幕江上高士的超俗行径全数凝固到一个静止的画面上罢了。如此的结果其实是对此一传统主题的“再叙事化”，有意无意间再度回到五代赵幹《江行初雪》（台北故宫博物院藏）时的状态。就此而言，周臣则不仅只在被动地继承了江南画师的绘事传统而已，其新创处自



图 8.26 元 盛懋《江枫秋艇》卷 纸本设色 24.7 厘米 × 111 厘米 台北故宫博物院

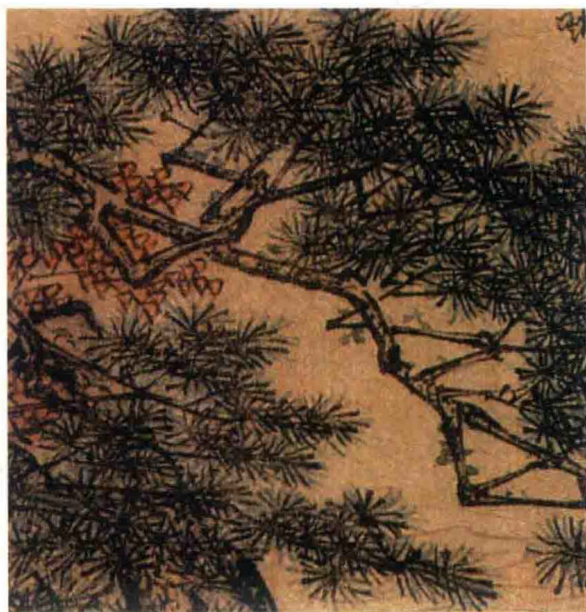


图8.24 明 周臣(旧传唐寅)《溪山渔隐》局部



图8.25 明 周臣《柴门送客》局部

应在画史上占一席之地。

我们纵使不能确定周臣这种将叙事重新融入山水的作法是否具有复古的意图，但其效果明显地已为画面增添了“可观”的情节，变得趣味盎然，雅俗共赏。他



的观众群应也不小，容纳更多、更大的有闲阶层，尤其是那些喜爱视觉图像的人士。另件他的名作《山斋客至》（图 8.27）亦可如此理解。它的主景来自对传统山居图式的衍化，一方面增加了庄园中各部的空间变化，另一方面则以人物点景表现主人等待外客来访的情节，又在中景虚处加上过桥高士，以延伸前景的叙事内容。画中大型松树枝干之交叠扭转和岩石的犬牙交错也适度地为此场景添加一层戏剧性，恰好与远山的蜿蜒平和形成呼应。稍早时出身浙江宁波的宫廷画家王谔亦曾作过类似主题的山水画《溪桥访友》（图 8.28），值得拿来与周臣此轴作一比较。王谔对南宋院体风格的掌握自有其精彩，弘治皇帝（1487—1505 年在位）甚至以“今之马远”赞美他的成就；在《溪桥访友》之中，王谔将主人高置楼中，望向右方雾中之宫殿，似乎正在期待携琴雅士的到访，全画果然在南宋院体的基调上展现了当时宫廷所喜的含蓄叙事。较之王谔，周臣《山斋客至》的细节更为丰富，叙事的层次更多，更灵活的图像变化亦成为吸引观众目光的重点，这些都让周臣不仅无愧于王谔和其他的宫廷画家，而且还展现了他个人的独到之处。对于他的苏州观众而言，周臣的如此表现不但遥接南宋宫廷院体，而且能与当代宫廷艺术同步，甚至有过之无不及，这都使得周臣画得到一种“类宫廷绘画”的地位，而对此种作品之拥有亦必定能大大地满足其与精英阶层的竞胜之心。

周臣的苏州观众当然不该排除像文徵明那样的文人精英，但其擅长的灵活多变图像表现却不易成为他们的追逐目标，反而是那些后来加入文人社群中的外围新贵们会有热情的反应。事实上，这些人中亦有向周臣订制别号图的现象，例如《松壑听泉》折扇（台北故宫博物院藏）便是为一位吴时佐，别号“石泉”者所作；此人在得画后又求苏州名士都穆题诗其上（应有附上润笔），并在文字中安上主人名号，指明周臣画中的扣题。其实，周臣的扣题并无太多讲究，只以岩石和流泉物象直接与名号之文字对应，其表现确不足与文徵明或唐寅者相提并论。吴时佐既能请动都穆为其题诗，为何在别号图本身之制作上却舍较有声名、身份的文人而就画师周臣呢？吴时佐当日的考虑究竟如何，我们今日已不可尽知；不过，其中一个较正面的原因极可能是，周臣的图绘叙事能力的确在此扮演着吸引观者的更积极角色。当这种观众虽在生活整体上不免汲汲于争取进入文人社群，但是，在对周臣画作出这种观赏反应时，他们并未全然模仿文人，反而呈现了一种超越身份、阶级之别的自由度。这应该就是如吴时佐之新贵观众在此时出现最



图8.27 明 周臣《山斋客至》轴 绢本设色  
136.4 厘米 × 72.2 厘米 上海博物馆



图8.28 明 王谔《溪桥访友》轴 绢本浅设色  
172.1 厘米 × 105.8 厘米 台北故宫博物院

重要的意义。

另外一件很能凸显周臣和其观众之间兴趣所在的作品是他的《北溟图》(图8.29)。对于这件横卷山水,过去也有学者提议应是一种别号图,为某位号为“北溟”(语出《庄子》)者所作。<sup>[32]</sup>它的可能性虽然存在,但是,由于全作缺乏可视为扣题的图像安排,此说实不易进一步确认。然而,此作不论是否为别号图,其要点还是在周臣所创以图像所进行之叙事上。虽然“北溟”一词来自《庄子·逍遥游》,为振翅可飞千里之大鹏鸟所在的北方大海,但周臣却无意于表现



图 8.29 明 周臣《北溟图》卷 绢本设色 28.3 厘米 × 135.9 厘米 美国纳尔逊-阿特金斯艺术博物馆

这个文本的内容，只作一高士坐在岸边楼阁中，望向右方一片波涛汹涌的海面，有点像过去所见，如《黄鹤楼图》的江边胜景一般。我们如果再进一步追索其图像组合的根源，实亦可说是颇为常见之山居图式的衍化，但将隐士草屋换成楼阁，流水改成海洋而已，甚至连左下端过桥来访的友人亦是此格套中的点景，似乎毫不稀奇。然而，周臣的用心则全在其对此图式的修改、衍申之中，特别是占大部分画面之海水的出现。类似的修改亦可见于稍早王谔在宫中所作的《江阁远眺》（图 8.30）。王谔此图也有南宋院体的依据，如李嵩的《月夜看潮图》（见图 4.2），都将宫中楼阁置于画面右角，大部分空白的水域则位于左方，作为主人翁观看的对象。《江阁远眺》的尺幅固然扩得很大，宽达 229.6 厘米，整体画意表现仍与南宋者相似，全是优雅的静谧，很适合作为皇室贵族观众所标榜的胸中意象。我们若将王谔这种山水称作皇家版的山居图，那么，周臣的《北溟图》就又回到了民间世界，但又刻意地将静谧的湖水江面改成壮阔雄伟的海洋，并调换其左右位置，使观者一开卷即受其震慑。当时观众见此海景描绘时的震撼感受，实不难想象。中国虽然濒海，海岸线很长，但除了海上仙山等宗教性图绘外，海景几不入画中。周臣此段海景的描绘几乎可说是传世中国古代绘画中唯一的海洋图写。

这是否意谓画家个人对海洋有亲身体验，而曾作深刻观察？因为关于他的





图8.30 明 王彦《江阁远眺》轴 绢本浅设色 143.2厘米×229厘米 故宫博物院

行迹实在罕有报导，我们对此并不能提供什么有意义的意见。但是，他的海洋描绘确有突出之处，特别着力于层层波浪和浪花之各种变化的形象铺排上，对于大部分从未见过大海的观众而言，我们极易想象这会立即成为他们注目的焦点。平心而论，周臣的海洋描绘并未全然根据自然观察而来；其中海浪之激烈高低起伏较为符合真实，但在浪花的繁复勾勒上则充满想象与刻意炫技的意图，这当然是

画家本人具高度意识地要去区别海景和其他水景间差异的结果。他的浪花几乎成为海面上的唯一主角，不再使用一般画师（包括成化时期〔1465—1487〕服务于宫廷，而以海上神仙图闻名的刘俊在内）<sup>[33]</sup>常用的图案单元作单调的重复，而将之分成浪头和水花两部分，一方面串连浪头成多条有各种角度扭动的长线，另一方面则以疏密、形状之复杂而细腻的变化来布置浪头线的两侧。全画中段巨树右方的海面被处理得最为眩目，不但浪与浪相互激荡，而且出现漩涡和大量的反向浪花，有力地加强了海上巨浪的动势表现。如此令人惊心动魄的海景描绘，不禁让人忆起南宋末期陈容所制之《九龙图》（图 8.31，1244 年）：那些变化万端的繁复海浪形象不也就是蛟龙幻化莫测的某种化现吗？！《北溟图》的观众即使未曾见过《九龙图》，海中龙王的久远传说应该也会让他们兴起如此联想吧！

《北溟图》海面风景的丰富细节变化，也可视为“情节”，以组织周臣在画上所图绘的观海叙事。他以高超画技所经营的图像叙事能力在此可说是达其极致，且无人可望其项背，甚至连他的“学生”唐寅亦有所不及。过去论者喜以“胸中少千卷书”来总结周臣之所以不及唐寅，现在看来，此说不免受制于文人偏见，不能不再加反省。如果更客观地说，周臣与唐寅的山水画实各有所长，应对观众的面向亦有所不同，并不适于直接进行优劣评判。唐寅的山水风格确与周臣同源，皆出自南宋院体中的李唐、刘松年，但他则少在叙事和炫技上试图模仿或超越周臣。例如他常专注的主题之一为“游赏山水”，其代表作《春游女几山图》（图 8.32）便直接取用周臣的模式，而又予以简化，所不同者是在画面上方的题诗：“女儿山头春雪消，路傍仙杏发柔条。心期此日同游赏，载酒携琴过野桥。”

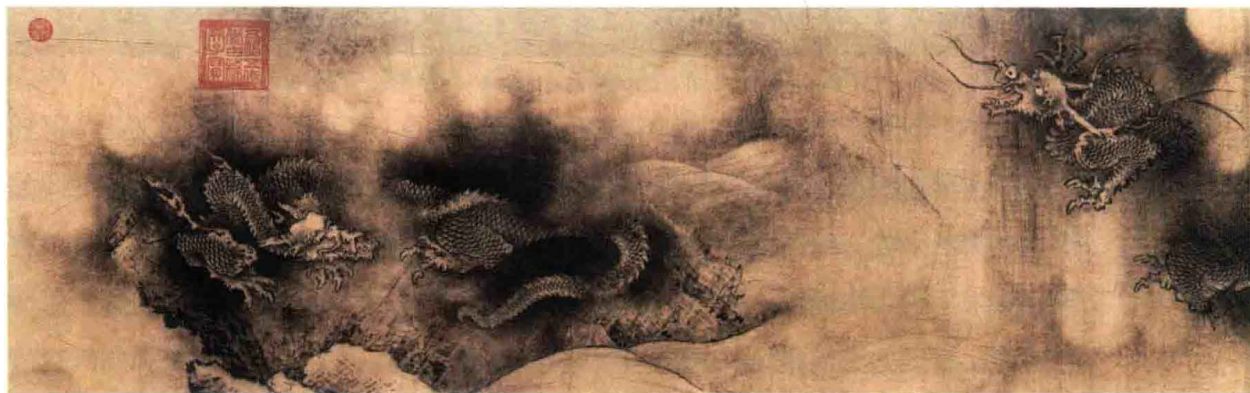


图 8.31 南宋 陈容《九龙图》局部 1244 年 卷 纸本水墨 46.3 厘米 × 1096.4 厘米 美国波士顿美术馆

其书法又流利跌宕，自成一个观赏之要点，而此点则未曾见于周臣的画上。此幅游赏山水不仅在风格上，且在主题上遥接宋人的“可游”山水观，其题诗也来自北宋郭熙《林泉高致集》中所载的唐人羊士谔名诗《望女几山》：“女几山头春雪消，路旁仙杏发柔条。心期欲去知何日？惆望回车下野桥”。<sup>[34]</sup>重要的是，唐寅将羊士谔原诗的最后两句作了巧妙的修改，把羊氏的惆怅改成乐观的邀约同游，并以载酒、携琴、野桥等物象，指向画中前景，使得看来颇似《春游晚归》（戴进作，台北故宫博物院藏）的表达，一转成为期待来日的美好意象。这些饶有兴味的变化大致上无涉图画语汇的调整，而全来自唐寅对羊氏诗后两句的修改。如果说唐寅“胸中千卷书”真能使他超出周臣之外的话，如此改诗之举确能当之无愧。

唐寅对羊士谔《望女几山》诗显然极为喜爱，也曾经多次引用到山水画的制作上，但是都经过他本人诗笔的修改。他的名作《山路松声》（图 8.33，1516 年）表面上只是一幅游赏山水，作高士行过松下板桥，抬头欣赏山上流下之瀑泉。此幅山水向来以其流畅而快速之笔墨而受人称道，并注意到正中高峰之取法北宋之古典结构，不过，还值得同时注目的尚有右上角出自《望女几山》的题诗：“女几山前野路横，松声偏解合泉声。试从静里闲倾耳，便觉冲然道气生。”此唐寅诗虽以女几山起首，但改动的程度很大，与画面物象亦很贴近，作为诗意图的意图相当明显，不只是作为羊士谔诗的追求而已。诗中最后一联除了可以直接对应画中高士观瀑的情景外，另也点出其人精神境界的高超，并以之与画面面向观众而立的中央主峰之高耸相互呼应。由画上唐寅在诗后的说明来看，这件诗画合一





图8.32 明 唐寅《春游女儿山图》轴 绢本设色  
122厘米×65厘米 上海博物馆



图8.33 明 唐寅《山路松声》1516年 轴 绢本设色  
194.5厘米×102.8厘米 台北故宫博物院

的作品系为 1516 年吴县知县李经将上调中央任户部主事时的赠行之作。唐寅时时刻意避免套用一般送别图的图式，而以他擅长的宋风游赏山水为礼物，且进一步以“便觉冲然道气生”一句将精心结构的画面物象组合，带入不可名状的气场想象，并以之来赞美李经的人格境界。如此转化之得以奏效，画上对女儿山诗的改作可谓居功厥伟，甚至可视为转化的关键触媒。这当然是唐寅的过人才华所致，而他自己对这种拟古的诗文游戏似亦颇为得意，经常题写在画作上。我们甚至可以怀疑，这些拟古诗才是唐寅山水画作上的真正主角，也是他可以和周臣的图绘叙事竞争的利器。如果是这样的话，唐寅山水画的理想观众就显得与周臣者有别，应该以有能力或喜爱欣赏他的诗作意趣之人士为主。作为《山路松声》的第一位

观众的李经无疑属于唐寅的这种理想观众之中。他们与周臣的理想观众间可能会有部分重叠，但由其反应之一重文字，一重视觉图像而言，其差异实更为重要。

## 八、仇英的重要性

苏州职业画坛的兴盛与周臣另一学生仇英的画业发展具有不可分割的关系。仇英的技术能力更强，所能够处理的题材更广，举凡人物、花鸟、山水、界画、故实皆有突出成绩，可说是整个明朝画史中众体皆能之全面型画家中的第一人，较早之时，大概只有出身杭州的戴进可堪比拟。可惜，对于这位重要画人的一生，我们几乎毫无所知，除了勉强可以推知他的卒年约在 1552 年之外。关于他的行事，最为后人注意的是他与当时苏州文人的来往，其中核心人物的文徵明更与他甚有过从，还曾委托他作画，并进行过某种程度之指导。或者由于此种关系的联想，论者常以文徵明之指导来解释仇英艺术的高度成就。<sup>[35]</sup> 这种看法实在不尽公允。文、仇来往固是事实，而仇英画业由此关系中得到某些有利之作用，可能也不必否定，但是，仇英绘画艺术重点有何超越之处？其是否非得来自文徵明的启发不可？却值得我们由其留存的作品中重新思考。

仇英的出身背景属于典型的画师，除了师从周臣之外，可能尚有其他源头，否则很难解释他画风的全面性，尤其在人物、故实、花鸟及界画等画科的掌握上，都远远地超出周臣的专精范围。这样子的出身应该很能说明他创作时所依凭的图像资料库之丰富和无所不包。专业画师所掌握的图像资料库一般来自工作室中的师徒传承，如为绘画世家，数代相传，累积则更可观，非业余者得以望其项背。由现有的少量资料来看，看得出来仇英出自这种世家，周臣那边可以传给他的资料量似也有限，其他的部分不是取自另外工坊，就是他个人搜集形成，但详情已不得而知。过去论者曾经认为仇英之图像资料库中，包含了可观之古画图像，而那可能是直接来自当时的江南收藏家。这个推测不能说没有道理，只是实际情况或许更为复杂而已。即以仇英传世最精彩的仕女画《汉宫春晓》（图 8.34）来看，卷中各组宫女形象皆有古画依据，自唐代周昉、张萱至五代周文矩、两宋宫廷画家等人作品，几乎都可一一指认。对此现象，一般以为浙江嘉兴收藏家项元汴的庞大古画收藏应是仇英这些资料之所出，再加上《汉宫春晓》此卷当时系



图8.34 明 仇英《汉宫春晓》局部 卷 绢本设色 30.6厘米×574.1厘米 台北故宫博物院

受项元汴委托订制，还付予银二百两之高价，高出沈周、文徵明一般作品的数倍之上，可见项氏对其之重视，在仇英制作时倾全力予以资料上之协助，也是合情合理的推测。不过，此卷之各种画样是否全数出自项家古画收藏，还应小心处理，其中有些如“捣练”一段的画样所出的宋徽宗摹张萱一本，实不在项家，<sup>[36]</sup>仇英的画样可能出自别家收藏，或其他来源的资料库中。不论如何，我们如说仇英是当时最勤于搜集画样资料，且因此拥有一个庞大而丰富的图像资料库的专业画人，甚至超过在北京服务的任何宫廷画家，应该可以得到大家的认可，而此《汉宫春晓》卷之制作即提供了最佳的证据。

当时仇英的观众应该对此仇英形象有所认同，并以之为仇英艺术中的最大亮点。《汉宫春晓》的订制人项元汴就是这批观众中的代表人物。项元汴是江南数一数二的富豪，资产据估计高达近百万两，财力雄厚，一般都说主要来自于他经营的典当业，或许与当时江南地区蓬勃之手工业、商业运作中日益重要的金融服务有关，可惜，其详情不得而知。挟其雄厚之财力，项元汴建立了一个举世无双的私家书画收藏，其质量之富甚至可说前无古人后无来者亦不为过。对于他的这个庞大收藏，研究者还在逐步掌握之中，近年虽已有数本专书问世，但仍未得全貌。然而，有一点可以确认的是，项元汴确实技巧地运用其收藏，协助他这个仅有捐纳监生身份的新贵人士进入当时文人社群的核心，并成为喜好书画者急欲结

交的对象。据说他对欲观其收藏者甄别甚严，有时甚至以之为诱饵，要求来客先行品评他水准平平的诗作。<sup>〔37〕</sup>这些手段显然收到极佳之效果，江南的许多文化名流都曾与他交往，包括王世贞、董其昌这些声名显赫的士大夫在内。作为《汉宫春晓》的委托者，项元汴的这种文化身份也值得特别注意。《汉宫春晓》整卷罗列了众多来自唐宋古画的宫女经典形象，几乎可谓整个古代宫女图式之集大成，而且，更重要的是，仇英将她们安置在一连串由宫殿和庭苑定义的空间变化之中，不但以高度精细之技巧描绘其中各种华丽之纹饰细节，而且精心设计了宫女间的顾盼互动，将各段勾连一气，新创了一卷连周昉、周文矩等古代大师亦未曾想象过的宫中浪漫图。对于仇英及他那些无缘一窥后宫景致的观众而言，《汉宫春晓》不止充满对极致奢华之想象力，而且还于古有据，甚至于远超古典。项元汴如以其傲世书画收藏作为进入文人社群的敲门砖，仇英此卷宫女图则可被当成当代新经典，来向文人社群中的所有同侪夸耀，其效果自然远胜任何别号图。以项元汴为代表的这种新贵观众似乎不会满足于收藏古典作品，还倾心于推动属于他们的新古典，仇英艺术之全方位表现，恰在此时刻出现，提供了最佳配合。

另外一件仇英为项元汴所作之《临宋元六景》（1547年，台北故宫博物院藏）则是在山水画上以同样的方式展现了两人间的关系。这个图册的标题出自册后项元汴的题识：“宋元六景，仇英十洲临古名笔，墨林项元汴清玩，嘉靖二十六年春，摹于博雅堂，隆庆庚午仲春装裱。”不能说没有根据，却也不应只就字面上来理解。图册主人纵然明言仇英系临摹古代“名笔”，但却未具体指出所临大师或其作品的名称；再加上册中六景的图像安排几乎与任何已知之宋元山水作品对不上关系，色彩上亦显得特别清丽秀美，不似宋元者之含蓄，这些都不禁让人怀疑其所谓临摹的可信度。它的真实意义是否正如《汉宫春晓》那样，指示一种于古有据的新古典？如果我们仔细观察这六幅山水画，所得印象正是如此。

这六幅山水画确实与当时观众所熟知的周臣、文徵明等人的作品有明显的差异。首先值得注意的是其主题上的古典取向。现在图册上各景并无标题，只在边缘处留下一行遭到切割的题诗，据查出自岳岱的一组标为《武陵精舍六首》的诗作，但其位置怪异，不似原题，可能是项氏后人重裱时所加，故可略而不论。然而，无论原标题如何，我们由画面所示，仍可推知原来应与宋代常见的四季景观有关，再加上日暮、月夜二景而成一组，后二者在明代时已少见表现，但却是南



图8.35 明 仇英《临宋元六景》册之《夏景》 1547年 册 绢本设色 29.3厘米×43.8厘米 台北故宫博物院

宋官苑山水画中最为人所喜爱的主题。而正如他在宋代的前辈画师那样，仇英亦极力捕捉、描绘不同季节、时辰的光线和空气变化。例如作夏景者（图 8.35）特别选择欲雨前的昏暗片刻，呈现潮湿云气笼罩下的农事活动。日暮一开则极为明亮（图 8.36），作士人登楼眺望远峰，峰面特写夕阳之返照，充满光线所造成之色彩变化。而月夜一开（图 8.37）又将光线转为细致幽微，除月亮周边之晕黄外，湖上另有倒影，岸边庄园和前后树林则映出厚薄密度有别的夜气，特显月夜中之静谧情趣，而景中无人，似乎有意避去人为干扰，大有别于一般作赏月景之山水图绘。图中多变而细腻交待的光线和色彩，得力于仇英本人的高超画技，当他进一步铺陈主题时，此种能力就特别显示于画面上低调而又精彩的庶民生活细节之描绘上。除了夏日浓云欲雨一景中的农事图写作为屋内士人的配角出现外，春日观渔一景也有类似之处理，以数艘渔舟及其中渔人各种动作来定义岸边两士人的观看。冬日渡江一景（图 8.38）则是另种意趣。这基本上是宋代以来原有“待渡图”图式的再发展，而仇英刻意地增添了江上渡舟的数目以及舟中的各类行旅人物，且描绘了渡江的不同阶段，有正待上舟者、在江心者、已抵岸者等，都在其





图 8.36 明 仇英 《临宋元六景》册之《日暮》

以指尖控制之细小动作下现身的极小人形显得活灵活现。如此渡江之热闹景象，可说已经非传统古典待渡图“归思”画意之所规范，而具有有一种更为活泼的庶民性。对于这个庶民活动之观赏亦正是本画的用意所在，也是它转化传统，成为新经典的关键；而其观看者实亦现身画面中央舟中，但与其他庶民不同，身着白袍优雅地坐卧其内，正静观此冬日中不为气候所制约的庶民活动之可人生意。这位白袍高士应该就是这些山水画的第一观者，即主人项元汴。

### 九、仇英的闺情山水与女性观众

就此而言，《临宋元六景》即如《汉宫春晓》一般，是仇英为项元汴所创的新古典，而项元汴在其中所扮演的角色，也从一个被动的收藏家转成积极参与的观者，这个面向是过去讨论他时所忽略的。如果不是项元汴这种新形态观众的出现，仇英山水画的新画意亦无处容身。当然，作为一个面对市场的专业画人，仇英对于观众的任何变动，必定会有敏锐的反应。在他的山水画中之所以出现了一



图8.37 明 仇英《临宋元六景》册之《月夜》



图8.38 明 仇英《临宋元六景》册之《冬日渡江》

种可以称之为“闺情山水”的新主题，便适合由此进行说明。《楼阁远眺图》（图 8.39）本身画面很有代表性地描绘了这个主题的闺怨内涵，借由楼阁上独立女性望向空白水景之形象，传达古典诗词中闺中妇女思念远行良人的哀怨情思。对这种情感的表达，在中国文学传统中早已形成典型，但却未曾在绘画上有积极的表现，最多仅有由擅长仕女画的画家针对“捣衣”“秋扇”等题材作了一些图画式的解读，例如南宋牟益据谢惠连诗而绘制的《捣衣图卷》（1240 年，台北故宫博物院藏），但总是受限于诗意图的格局，未能独立成画。仇英此作则改为绘画诸科中地位最高的山水形式，新创一个闺情画意的典型山水图式。它的图像构成基本上出自如《月夜看潮图》那样的南宋楼阁山水小画，右边以一道长廊及部分建筑结构之呈现代表宫苑之环境，而主要之仕女以小尺寸形象出现在楼阁中之各个空间，望向前方广大的水域，仇英对之所作的最大修改在于将尺幅放大成一般大小之立轴，但结构元素基本不变，只是将仕女人数减至一位，独立于阁外廊檐之下，特显孤寂。仇英之改成立轴形式也使得全画得以成为近、中、远三景皆备的常态山水结构，而其楼阁在被近景悬崖和巨树遮掩之下，与远山之疏离枯淡的平远效果，又形成强烈的对比，刚好加深了独立仕女投射情思的寂寥层次，整个改变了原来南宋楼阁小景的画意，转化出他的新型闺情山水。闺怨主题在文学传统中一直受到重视，16 世纪之苏州及江南城市中亦有图绘予以表现，然皆作仕女画的模式，以独立之妇女形象表现其幽怨情思，仇英的前辈唐寅即以绘制此类美女图而闻名，其样貌仍可由《班姬团扇》（台北故宫博物院藏）一图见之；仇英以其图绘《汉宫春晓》的精湛画技，自然也是生产这种美人画的最佳人选，传世一幅仇英之《美人春思》（图 8.40）便展现了他再现美人柔美情态的高度能力，那即使是唐寅亦不足与之抗衡。然而，如以楼阁远眺与这种美人画并列，新旧之别立判。作为仇英新古典的闺情山水不仅是闺怨古典主题的新表现，从山水画的立场上看，它也开发了一个崭新的表现主题。

虽然传统文献中从未对仇英新创的闺情山水表示关心，我们倒有充分的图像资料显示它在观众间所引起的热烈回响。最好的证据可见于 17 世纪初安徽宣城汪氏所辑印的《诗余画谱》中。本书刊刻于 1612 年，共选了三十二位词人的九十七首词作，基本上是根据宋人所编《草堂诗余》而来。不过，值得注意的是，选录时苏轼一门之词作最受青睐，而题材上则偏向闺情、艳情的女性化内容，占



图 8.39

明 仇英《楼阁远眺图》

轴 纸本浅设色

87.5 厘米 × 37.2 厘米

美国波士顿美术馆



图 8.40 明 仇英《美人春思》局部 卷 纸本浅设色 20.1 厘米 × 57.8 厘米 台北故宫博物院

总量的百分之四十三。编者在先选其词作（即所谓的“诗余”）后，再请名人书写词文，画家制图以宣词意，共同构成一结合词、书、画的“三绝”。<sup>[38]</sup>其中一幅描绘北宋秦观《春景》词意的山水画（图 8.41）就是沿用仇英所创的闺情山水典型。就画面上的物象来看，楼阁上独坐之仕女确可对应到词文里的楼中人，水上的两只燕子和远方天上的群雁也是词中“一双燕子，两行归雁”的直接图绘，但是整个物象的组合却是与仇英闺情山水的安排如出一辙：楼阁在右，空白水域居左，巨树在下而远山在上，其重点在于环围出一个几乎空无一物的水域作为楼中人投射情思之所向，正如《楼阁远眺图》一图那样。类似之图像组合一再地出现在这本词画书中，只不过编者适时地进行一些调整，或修改楼阁形象，或将楼

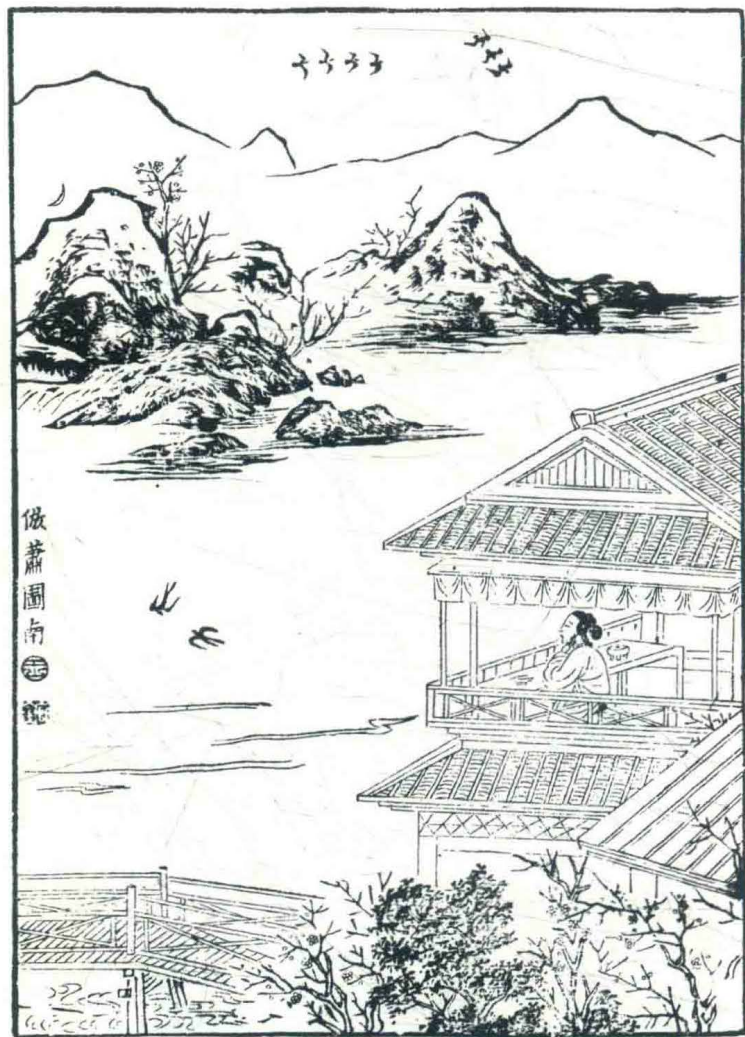


图 8.41  
明 汪氏《诗余画谱》之  
北宋秦观《春景》词意山水画  
1612年 宣城汪氏辑印

阁换成庭园中之一角，但仍保留其作为女性私密空间的用意。<sup>[39]</sup>这个现象之所以出现，实在意味着仇英闺情山水画的广被接受，并被引为表现如秦观那种闺怨词作的最有效图式。《诗余画谱》中的图画虽经版刻之处理，已与一般绘画有别，既无画作空间讲究之规范，又无色彩细腻表现之引人，却无妨于其基本画意之传达，再加上版刻书籍价格较为低廉，印量较为众多的优势，反而更能提醒我们注意仇英闺情山水的观众已有跨阶层发展的趋向。

这种附带图画版刻书籍随着明末出版业的兴盛而出现在大城市，无疑是此期最引人注目的文化景观。前文在讨论文人画观众的扩大时，亦曾考虑到它这个载体的积极作用。而就此处对《诗余画谱》这种书籍的读者 / 观者的关怀言，性别

的问题也应纳入思考。学者早就推测女性读者的增加与此类图画书的风行存在着平行关系，<sup>[40]</sup>这对以闺怨为主体的出版物来说，尤其特别贴切。我们虽然不会将男性读者排除在外，但是，闺怨主题的主角无论如何都是女性（即使其中部分是男性的化身扮演），女性群体成为这类书物的阅视者实在不难理解。如果由此再进一步想象，仇英的闺情山水画也以女性观众为设定之对象，因此而带动更多的女性以较低廉的价格来欣赏、拥有这类版刻图画，应该也距当时事实不远。当然，仇英的女性观众所欢迎者并不仅只限于闺情山水，仇英所擅长之美人画（包括一些如《洛神图》的女神图绘）想来亦在其列，这些都可归之为女性相关主题。关于女性观众之对于这类主题图绘的接受，可以推想，但却不易取得直接的证据进行较仔细的描述，幸好我们仍可在当时或稍后的笔记小说中碰上一些零星的资料，凭以重建当时可能的状况。例如明末小说《警世通言》卷二十八《白娘子永镇雷峰塔》故事中即记主角许宣到杭州箭桥双茶坊拜访白娘子家，便提到在正厅壁上挂四幅“名人山水古画”，而其内房则置一桌，两边挂“四幅美人”。此处所指内房实即白娘子的私密闺房，与较公开之正厅性格截然有别，故其陈列之四幅美人画对此女性空间之定义作用，也与正厅所布置的名人山水画不同。可惜，对于这几件画作的作者身份，小说中并未指明，然而，如果猜测那些美人画即为名家仇英所为，应该亦符合作者意图表示白娘子对其室内空间布置颇有讲究之意。另外，在稍后曹雪芹之《红楼梦》第五十回中，也提到贾母房中的布置，其中即有仇英之《双艳图》，看来便是以仇英美人画作为小说中重要女性空间的布置之用。<sup>[41]</sup>从这些零星记载中当然很难幸运地触及仇英闺情山水的女性主人之讯息，但其既与美人画同属女性主题，想象其进入女性私有空间，或以女性观众为主要诉求，实亦合情合理。

女性观众的兴起，由此角度观之，便是16世纪中期以后中国画史发展中一个十分值得注意的现象，而仇英所创的闺情山水画实意谓着开风气之先的代表主题，其历史意义实非其他类型的山水画所可取代。女性相关主题的绘画虽原已有仕女画存在，而且代有名家，表现意涵亦有本身之丰富性，有时还能作为男性作者/观者寄托其政治、文化感怀之用，但就画科重要性之位阶而言，山水画毕竟仍具传统的优势。《警世通言》中所记白娘子家中的空间布置会以山水画为正厅挂物，而美人画只能置于女性私有空间之中，就意谓着此种等级之别确实存在于

当时一般人的印象之中。换句话说，女性观众原本被排除在山水画之外，除了某些特定场合（如有女伎参加的雅集）之外，女性皆非山水画所设定的观者。只有等到仇英闺情山水画的出现，女性观者方在山水画的世界中有了自己的位置。

## 十、居士作为山水画的观众

女性观众的出现于山水画世界之中可谓是 16 世纪后期以来江南地区艺术观众群多元发展中的一个突出现象。原来作为主流观众的文人社群之内也产生各种质变，前文所提到的具商人身份之文化新贵亦属其中。像项元汴那种富裕而爱好风雅的观众数量颇为可观，许多苏州画师，如谢时臣、盛茂烨、李士达等人所制作的诗意山水画就是呼应着这种观众的需求。此型山水画基本上选唐诗名句中有具体物象者作发想，将主角图像安置于既成的图式之内，并题写诗联于画面角落。由于它们的易解而风雅，故而极受新贵观众的欢迎，甚至常有同一名句分由不同画家制图的情况。例如谢时臣的《春景山水图》（图 8.42）与李士达的《竹里泉声图》（图 8.43）皆以唐代沈佺期《奉和春初幸太平公主南庄应制》中名联“云间树色千花满，竹里泉声百道飞”为画意，且都选择了隐居主题中常见的“林下听泉”图式来为其观众构筑一幅表述胸中丘壑的山水画。它们的数量颇多，有的尺幅还十分巨大，可以想象它们作为新贵家高大厅堂装饰的样子。相较之下，万历后期刻版刊行的图画书《唐诗画谱》就要算是它们的缩小普及版，虽然质量上不可同日而语，然所费不高，还可及于更多的一般观众。而就较核心的文人观众群来说，质变的现象更是值得仔细推敲，绝非一成不变。其中一个明显而尚未得到充分掌握的是文人居士在江南文化界的日益活跃。居士本来就在整个中国佛教文化史中扮演相当程度的重要角色，但至此时，其活跃程度则有令人不得不惊讶的高度成长。成书于 1775 年由彭际清所编纂之《居士传》一书记明代居士共 107 位，其中万历以前者只得四位，其余 103 位全在万历以后，且绝大多数为我们所说的文人。<sup>[42]</sup> 针对这个现象，值得我们进一步追问的问题是，当这些文人参与至艺术文化活动时，居士身份可以如何发生作用？

要想回答这个问题并不容易。除了从他们赞助、施舍佛教造像给寺院的举动外，我们其实不太确定其居士的某些宗教理解是否具体地造成在相关作品图像呈





图 8.42

明 谢时臣

《春景山水图》

轴 绢本浅设色

188.5 厘米 × 97.3 厘米

日本京都相国寺

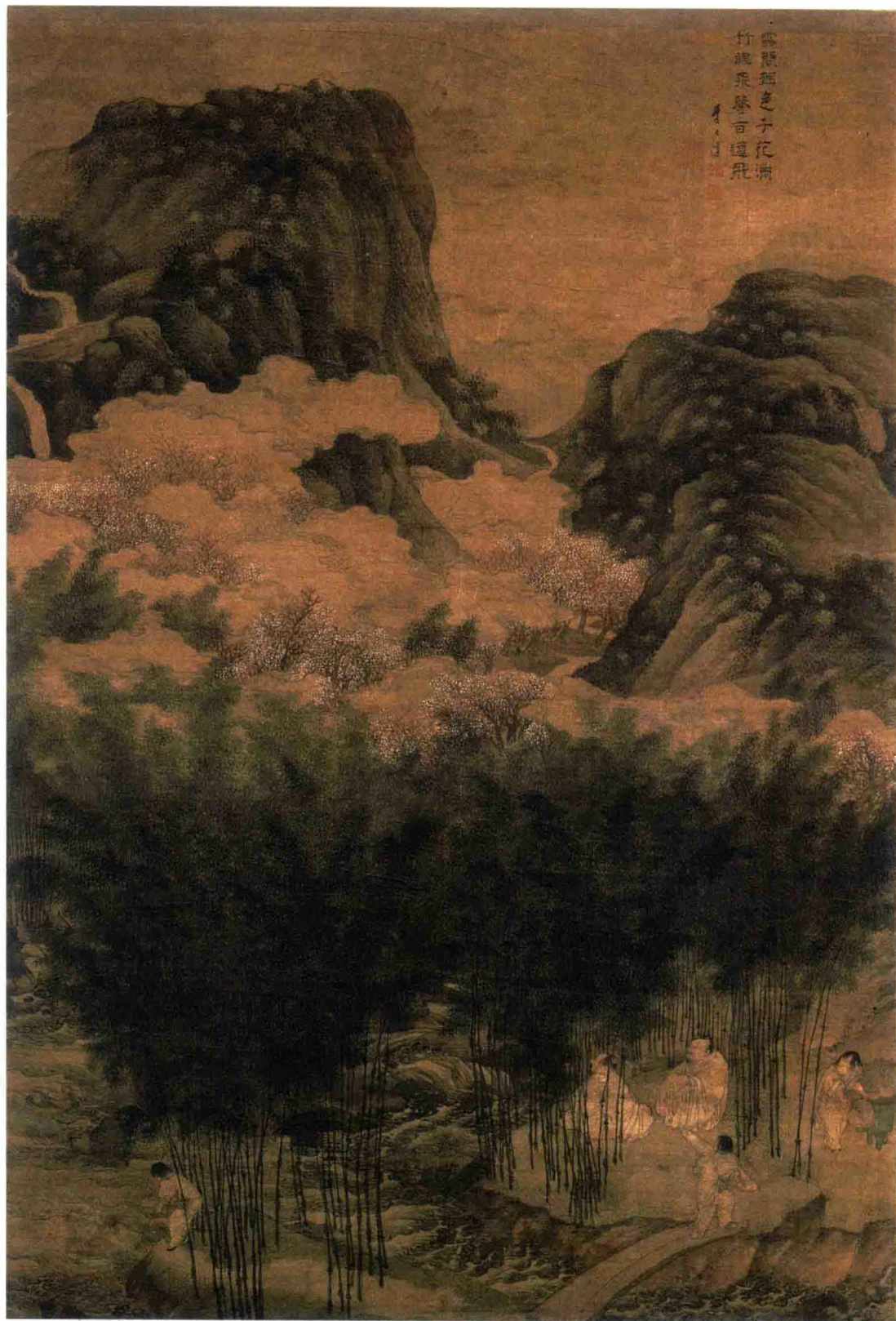


图 8.43 明 李士达《竹里泉声图》轴 绢本浅设色 145.7 厘米 × 98.7 厘米 日本东京国立博物馆

现上的值得注意之改变。在宗教图像上如此，于山水画之领域中尤然。即使我们确知某件山水画的画主或观者为佛门中人，作品中之形象与画意是否表述其任何特殊的山水观，却经常难以判定。最好的例子莫过于 1170 年前不久云谷禅师委托李姓画师所作的《潇湘卧游图卷》（图 8.44）。此卷图画后方保存了数个来自禅师周遭参禅居士团体成员的题跋，文字都在表达“山水是幻，画是幻幻”的佛家观点，那是植基于《楞严经》称山河大地为“诸有为相”，而《金刚经》以“一切有为法，如梦幻泡影”的论述而来，可视为那群居士观众观看山水画时不同于一般以林泉之志为依归的士人意见之特殊心得。然而，问题在于绘画本身是否出自如此的佛家诠释？对此，论者却无法指明其中的因果关系。其之所以如此，症结可能在于该山水画面上之所有表现，几乎与其他同期作品无异，让人无法借由特殊之图像呈现来建立其与居士诠释间的联系关系，即使我们仍然愿意保留其存在之可能性。

上述的困境在万历以后江南居士相关的山水画中则出现了解答的契机。如众所周知，此期山水画出现了若干引人注目的“奇趣”意象，其原因可能相当多元，然其中是否包含了居士诠释的可能性，便值得细究。在这些山水资料中，苏州画师张宏的引用西方透视法入画一事，早就得到论者之重视，高居翰甚至认为那是受西方新图像冲击而生的视觉真实感之追求，代表着一种与董其昌复古完全异调的趋势。<sup>[43]</sup>然而，西方透视法在当时也是一种新奇的画面效果，张宏其实亦仅选择性地运用到一些纪游图、庭园图中，并非全然改变了他对山水的空间理解。张宏山水画面上的新奇效果遂值得试由其他与写实无关的角度重新思考。

张宏有时被误认为曾任荆州知府的退休官员，其实是同名之累，基本上是位专业画师，以苏州为基地，但也会像其他画师一样应聘到不远的异地提供绘画服务。张宏几件常被讨论的山水画都是那种情况下所作的纪游图，其中一幅《栖霞山图》（图 8.45，1634 年）最大，画心就高达 341.9 厘米，特别引人，即为他应友人明止之请，在金陵同游栖霞山后所绘。过去论者最有兴趣的是张宏在此画中景物远近安排的透视处理，并注意到画面中央偏下处千佛岩细节仅只模糊交待的状况，认为那正是西方透视法中于定点观看下，“不见者不画”准则的呈现。前者清晰可见，确有可能来自张宏对西方风景版画之学习，可以不必再辩；后者则太过超乎常理，不得不另寻更适当的说明。千佛岩所指的是栖霞寺后方南朝时所

开凿的石窟群，可谓此区之主要景点，明末旅游图画书中如对“栖霞胜概”有所图绘，必不忘以众多小佛表示石窟群之整体景观，如朱之蕃所编的《金陵图咏》就是如此（图 8.46）。可是，张宏为何将这石窟群作如此模糊到几乎看不见的交待呢？从画家所取的视角看去，石窟群的位置并未受到阻挡，而岩体本身及旁边栖霞寺一角也都描绘清楚，因此亦排除了以题识中所及“冒雨登眺”的雨景解释。如果我们再仔细观察全画，被张宏模糊处理的形象尚不止千佛岩的石窟群，还有最下方双树之间的舍利塔。此塔原为隋文帝（581—604 年在位）赏赐舍利而建，五代时重建，留存至今，亦为重要古迹，但似刻意为张宏所略，五重塔只简单勾勒两层，下方全部隐没在烟气之中，甚至比右下角的小亭显得更不实在。这应该是张宏精心设计的虚实对比。舍利塔之如雾里看花，正如千佛岩上石佛几不得见，那些皆为前人企图发扬佛法的努力建设，然吾人所见者实不过是表象的形迹，那不也就是《金刚经》所指的“如梦幻泡影”的“有为法”吗？！由此思之，画中石窟群和舍利塔如幻影的形象呈现，极可能就是出自此种居士诠释。



图 8.44 南宋 舒城李氏《潇湘卧游图卷》卷 纸本水墨 30.3 厘米 × 400.4 厘米 日本东京国立博物馆

对栖霞山景点进行居士诠释的主角应是明止此人。但是，关于此人，毫无资料可查，其居士身份或许只能停留在猜测的阶段。然而，他名号中的“止”字显有来历，除了取自《大学》“知止而后有定”之义外，尚可有佛家“止观”之源，故除标榜隐退者用之外，还常见于居士名号中。明止是否也属于明末盛行的居士社群中的一员？在张宏的“潜在”观众中另有一位止园居士，亦以“止”字为号，他便是著名的《止园图册》所绘止园之主人吴亮。吴亮此人官至大理寺少卿，辞职归家后，于1610年开始在武进城北青山门外构筑止园。吴亮的文集《止园集》（自序于1621年）中收有《止园记》一文，详述园中各处安排，皆合张宏1627年为吴柔思（字徽止，吴亮第二子）所作图册中所现者。<sup>[44]</sup>《止园图册》中最有趣者为第一开的《全景图》（图8.47），以俯视角度写全园布置，并将之平铺在一个有消失点的空间中，与过去一般全景图，如钱穀为王世贞所作的《小祇园图》（图8.48，为《纪行图册》之一，1574年）很不一样，应该就是采用了欧洲版画上透视法的结果。至于其动机为何，则非追求视觉真实一说所能涵盖。止园





图8.46 明 朱之蕃《金陵图咏》之《栖霞胜概》  
天启年间金陵朱之蕃刊刻

图8.45

明 张宏《栖霞山图》1634年 轴 纸本浅设色  
341.9厘米 × 101.8厘米 台北故宫博物院

全景图之俯视正如《栖霞山图》之登眺，以透视法所绘出之空间亦属一种画面效果，并非观看实际所见，亦不必然意味着发自对真实性记录的需求。此“法”实是人为的图绘技巧，目的在引起观者的幻觉，以为可以产生空间的深度感，却不能说是“真实”，本质上与中国传统的“三远法”没有根本上的差异。当利玛窦神父向他的金陵观众说明西方宗教人物画像之所以看起来较有立体感，是因为技巧地运用了明暗法，他并且不厌其烦地介绍了相关的光学原理。有趣的是，金陵文士顾起元虽将这一切都记载在他的《客座赘语》中，却视之为趣闻，而非对如何记录“真实”的新发现。<sup>[45]</sup> 此中道理不难理解，对金陵观众而言，那些明暗



图 8.47 明 张宏《止园图册》之《全景图》 1627年 册 纸本设色 32.4厘米 × 34.4厘米  
德国柏林亚洲艺术博物馆

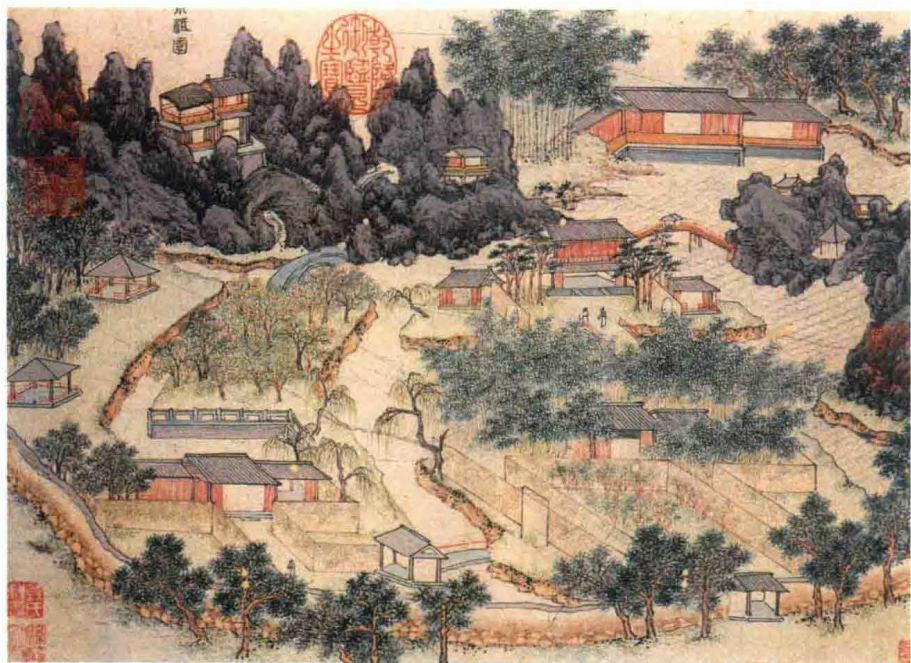


图 8.48 明 钱穀《小祇园图》（《纪行图册》之一） 1574 年 册 纸本设色  
28.5 厘米 × 39.1 厘米 台北故宫博物院



图 8.49 明 张宏《止园图册》之《大悲阁》 美国洛杉矶郡立美术馆



技巧之施用于画像，并非正常自然观察所见，其三维效果因此亦仅有如幻术的表演而已，就画道一途实无重要意义。那么，张宏的止园全景图绘也是在施展一种幻术吗？可能真的如此。我们只要再看图册中其他十九开针对园内各景的描绘，如第十开的《大慈悲阁》（图 8.49），便未使用西法透视，似乎刻意在进行与其首页之间的实虚之别。“大慈悲阁”为止园居士吴亮在此园内的主要礼佛之处，另外“香界”“水月观”二景点也与佛教有关，由吴亮自己的景点题诗中都表示了他就之而得的佛法体悟。除了佛法之外，陶渊明所代表的隐居理想亦是重要的精神内涵，二者共同构成止园生活中对“真止”境界的修行目标，事实上，代表着吴亮一生成就的《止园集》，其序文即清楚标明作于园中的“真止堂”内。这是否即意味着整个吴氏家族对止园之精神内涵更重于其外观的基本态度？张宏的透视全景图即呼应着这个态度而来？

止园之设计以“水得十之四”为特色，园中傍水建物必然不少，而将其中之观名之为“水月”，并题诗：“明镜高悬天上，青天倒入镜。法界原无色相，水月总是虚空。”真让人观见吴亮的居士本色。而且，“水月”这个主题其实也极受居士社群关注，一再地出现于他们的讨论中，甚至形诸图绘。晚明吴彬的《岁华纪胜图》中《玩月》一景（图 8.50）就触及“水月”这个主题。吴彬出身福建莆田，但很早就南都金陵发展，而以居士兼画师的身份而知名。他的《岁华纪胜图》册描绘了以金陵为背景的十二月令活动，而其中“玩月”一段自指中秋，绘湖边之几处庄园，三群人各据其位，欣赏中秋月夜美景。最右一群在岩上远观右方之舍利塔和其水中倒影，最左一群则在圆拱桥上看水中之月，只有中央近处舟中有一人抬头望向天上明月。有趣的是，作为全画主角的中秋明月却未出现于画面上的天空中，却仅见于水上倒影，而且，不只一处，左上方水面上竟然还有一处。对于这个不合常理的现象，过去持写实观点论吴彬者皆未注意，直至近年才由陈韵如特为拈出，并以《楞严经》“如一水中现于日影，两人同观水中之日，东西各行则各有日，随二人去一东一西”，来说明其感官所见皆虚幻之本质。<sup>[46]</sup>陈氏此说正合吴彬身为居士画家之状况，且具体指示了对居士诠释在画面上如何落实问题的解决方向，可谓大有助于吾人对居士艺术的了解。这个幻影说亦可解释岸边建物（在此为舍利塔）倒影只在此开出现，而未如作视觉真实表达追求时一再地被呈现。我们甚至可以引用稍后另一位福建画家陈铨的《观月图》（图

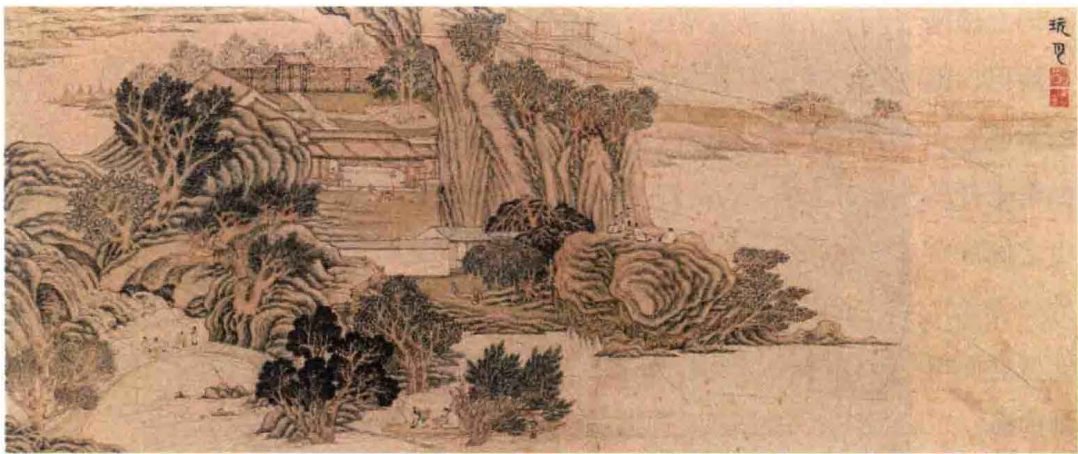


图 8.50 明 吴彬 《岁华纪胜图》册之“玩月”册 纸本设色 29.4 厘米 × 69.8 厘米 台北故宫博物院

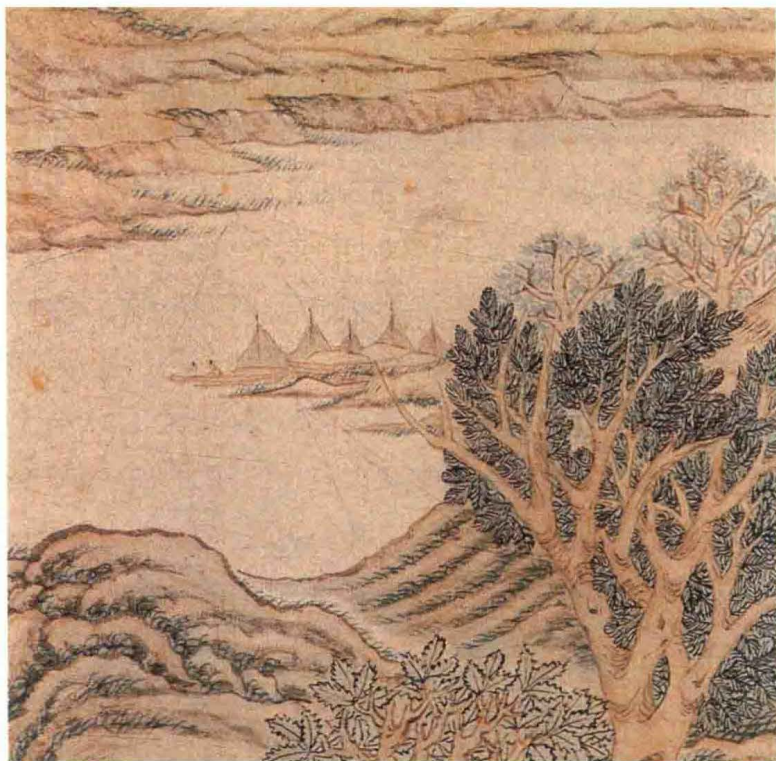


图 8.50 局部

8.51) 来印证这个新说。

陈铨的这幅《观月图》画得比较简单，并未安置山体和岩石，只在平坦的地面上排列了树木、水岸和最远的夜气朦胧，但也在画面中央偏下方处使用了“观月”的常见形象，以及跨水拱桥与桥上观月的小群人物。除了桥上一组外，水岸上另有人数不等的四组人也在观月，有人望向空中之月，也有在观看水上月影

者；整个画面上竟共出现了五个月亮的形/影。对此，陈铨自己在画面左上角题识中说明是为黄檗宗禅僧悦峰道章画“一切水月一月摄，一月能摄一切水”的禅理。这两句禅语出自永嘉真觉大师的《证道歌》，意谓万法源自一理，它的流传甚广，连儒门中亦引之，而有“月映万川”之说。<sup>[47]</sup>我们虽然不知陈铨是否亦如吴彬般同具居士身份，但既是向悦峰禅师“请证”，实如禅门社群中人的讨论；而悦峰道章（1655—1734）于1686年赴日传法，同携此图以行，亦可推想其运用于日本居士信众之间。<sup>[48]</sup>由此察之，山水画中对“水月”主题的高度兴趣很难说是出自于视觉真实记录之新意识，而与明末以来居士社群中的流行议题息息相关，其论旨非但无关“真实”，反而在于感官所得之虚幻。

同类的居士观看如施之于奇石之上，则会出现像吴彬《岩壑奇姿》（私人藏）的奇特作品。《岩壑奇姿》卷作于1610年，以主人米万钟所藏一件灵璧石为对象，描绘了由十个不同角度所作的观察结果，合为一卷后，看来竟似十个完全不一样的奇石。由图中所见，我们当然无法相信它们真的只是“单纯”的十个角度观察之“真实”记录，而应该是经过了画家刻意地“加工”，尤其技巧地操弄、改变各细节单元间的上下、左右关系，以在二度空间的画面上形成互不相同，随时变异的嶙峋轮廓，以及分块之间本不存在却因变造距离深浅而出现的各具个性的镂空现象，并让观者产生



图 8.51 明 陈铨《观月图》 绢本设色  
110.1 厘米 × 45 厘米 原美国景元斋藏

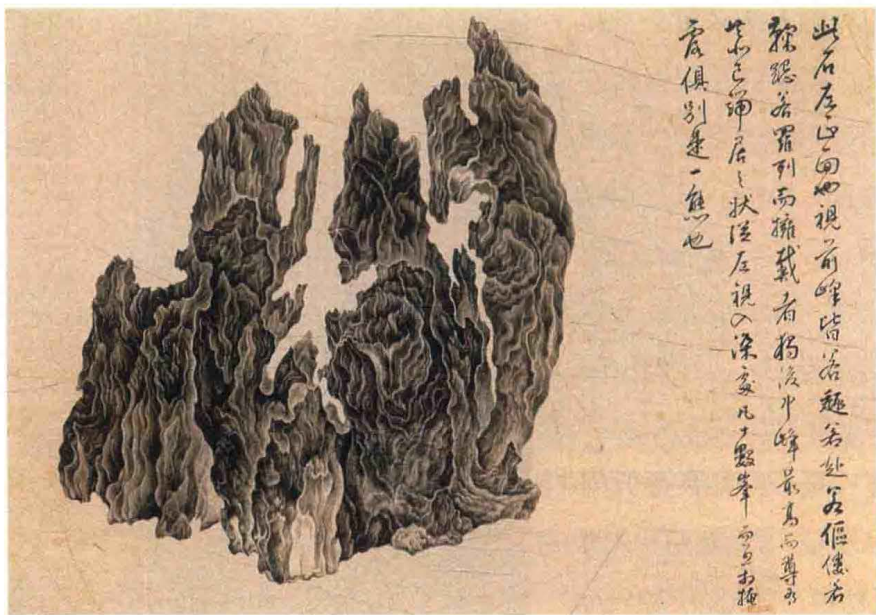


图 8.52  
明 吴彬  
《岩壑奇姿》卷  
之第三石  
1610年 卷 纸本水墨  
55.5 厘米 × 945.8 厘米  
私人藏



图 8.53  
明 吴彬  
《岩壑奇姿》卷  
之第七石

来自不同奇石的“错觉”，如图中第三石与第七石所见（图 8.52、图 8.53）。从表面上看，此卷似在以灵璧石的“十奇相”吸引观众，但其实只有一个奇石的“真实”，而在对此“真实”的认知下，此十相即为由之分殊而出，“自具一形质”“自具一造化”（米万钟赞语）的存在。<sup>[49]</sup>这个论述实与前文“一月普现一切水”之义相通，对于禅门社群中的观众而言，这才是他们需要领会的观赏层次。作为《岩壑奇姿》卷的主人，米万钟可谓是吴彬此作的理想观众。米万钟除了是位相当成功的官员外，也是自号“众香居士”的佛教徒，这个名号来自《维摩经》中

的“众香国”，系一个类似净土的理想世界，颇流行于居士圈中。吴亮的止园中亦有一景曰“香界”，意旨实同，米万钟自己在北京所建的庭园湛园内也有直接名之为“众香国”的处所。<sup>[50]</sup>或许，对于《岩壑奇姿》中奇石十相的变化，米万钟除了为各相分别题写赞语外，很可能还曾在吴彬的绘制过程中积极地参与过意见。

米万钟一方面是吴彬这位居士画家的最重要赞助者，另一方面也借由观念之互动，而成为介入吴彬绘画程度最深的居士观众。吴彬绘画中最奇者除罗汉主题外，山水一目之突出，早受论者重视，而此现象之所以然，恐不能不考虑到米万钟的这个角色。令人觉得惋惜的是，米、吴二人的文集皆未传世，其山水观都无文字论述可凭，幸好尚有图像作品留存，其中最佳者当数吴彬作于1608年的《山阴道上》长卷（图8.54），对于他们的山水诠释，提供了无可取代的具象展示。<sup>[51]</sup>这个长卷山水画基本上可说是米、吴二位居士就山水本质进行一番讨论的结果，不仅借由吴彬画笔绘其形象，更在卷尾山体以彷彿勒石立碑的方式，将其讨论内容记载了下来。这个如碑的文字始言米、吴二人交谊，吴彬虽应米万钟“汇晋唐宋元诸贤笔意”的复古需求，但却未计较形似，于自认“丑态尽露”之余，还进一步讨论：“如先生必曰妍媸者本来面目，孰能点化，若欲脱胎，其匿迹元修，深惟未孩之际，先生意在斯乎？”意思显然是在质疑当时盛行的董其昌南宗复古之论的有效性，以为没有必要斤斤计较古人风格的表面形象的是否，而要从其形象“脱胎”，回归到造化自然最初始的状态。然而，那个最初始的状态又是什么样子？由此回看整个手卷上的山水形象，其实就可视为米、吴二人对此基本提问的响应，所谓“未孩之际”的初始存在亦即“脱胎”之目的，既不得拘于任何规则化的固定形式，其结果就在“不断”的“变化”本身（此即“脱胎”之本义）。因此，全卷所展现在观者眼前的便是一而再，再而三的山水形质之变：起首的平常三角状山形带动一连串峰体与崖块之变形（图8.54：A），到第二段山脉和云层间的交互镶嵌与切割勾连（图8.54：B），再至第三段中山气及岩体之质变代换（图8.54：C），皆意味着造化之内正在进行中的“有形”和“无形”元素间之互动变化，而整个画面上由弧线的起伏串连所引导之流动动态则暗示着这个变化的永不中断。如此变化的永无止息才是本卷山水的真正画意所在，也就是他们两人在标题上引用《世说新语》中王献之游山阴道上故事的道理，其事



图8.54 明 吴彬《山阴道上》1608年 卷 纸本设色 31.8厘米×862.2厘米 上海博物馆



A



B



C



中王献之所拈出之“目不暇给”的赞叹，正是此“不断”之意。从此角度观之，《山阴道上》之采用长手卷形式，无疑是展现此画意的最佳选择，相较之下，传世其他吴彬山水作立轴者，虽在形象上有所相通，只能算是山水变化之相中的片断而已。



## 第九章

### 17 世纪的奇观山水： 从《海内奇观》到石涛的奇观造境

对 17 世纪以后东亚地区山水画发展的观察中，以实际自然地景为对象之山水画的出现，确实是一个非常引人注意的现象。在中国部分，相对于以文人画旗手董其昌为主而形塑的正统派山水画而言，17 世纪后期兴起的黄山派风格被认为是既系“实景”，亦代表着与“复古”主义相对的个人主义的表现，而其产生正是因为受到像黄山那种自然地景的刺激而来。<sup>[1]</sup>持此论之学者颇多，其中最重要的当推高居翰（James Cahill）。在他一本重要的著作《气势撼人》中即以“自然”与“风格”对立，认为过去大家所推崇的 17 世纪风格之创新表现，实来自对实景所发视觉经验的新重视，而此种新视觉态度一方面得利于当时中西文化接触的大环境，但又因与重视传统的文化力量相冲突，遭到当时及后来保守势力的压抑，而不得发展。<sup>[2]</sup>此说之源头可上溯至 20 世纪初期中国思想界对传统艺术中是否具有“写实再现”元素的讨论，为解答“中国为何没有发展科学”大论题之部分努力。影响所及，论者皆致力于“发现”传统山水画中的“实景”根据，迄今为止，这不能不说确对山水画与自然地景间关系的讨论有推动之功。

然而，以“实景”框架论山水画之发展也产生了一些后遗症。它一方面引导论者汲汲于辨识画中山水究竟是何处风景，或者利用现代风景照相与地方志书上的文字、图像资料进行这种身份确认的工作；另一方面，它亦助长了一种似是而非的观念，以为有无实景根据是山水画进步与否的判准，甚至于导出“写生”为山水画唯一正途的论调。从历史发展的观察来看，实景论述框架的缺陷甚为清楚。16 世纪以前的山水画中，其中可以明确指出与实景有直接关联者，实在不多，偶有出现，较属常态之外。可见，自然地景虽属常在，但不见得为人取之入画。只有到了 16 世纪以后，文人社群中纪游图开始流行之下，一些地方性的知名景点才为山水画纳入主题考虑之中。然而，16 世纪纪游图中的“实景”固与 17 世纪者同为“实景”，却无法等同视之，盖其在山水画中之所以入画的画意考

虑，实完全相异。它们的画意不同，亦意味着存在着不同的观众。因此，由新观众的角度思之，17世纪山水画之实景框架亦须有所调整。

## 一、从“实景山水”到“奇观山水”

“实景山水”意指针对自然实存之景所描绘的山水画，在东亚地区日韩的美术史论述中则喜用“真景山水”一词代之。姑不论其所包含的意涵如何丰富，“实景山水”作为思考的模式总是在强调一种在地自然景观的真实性，而此特质则是促使创作突破表现形式之束缚的根本动力。而且，为了要追求这个真实性，画家即使事实上不可能在二维度的画面上做到，也要尽可能地透过画笔表达其“视觉”所见到之“真实”景观。这个思考框架固然有效地凸显了其与传统风格差异，但也不免隐含了近代取自西方“写实主义”的价值取向，用之观察17世纪的历史发展，却不见得合适。从整个东亚山水画的发展看来，特定自然景观虽与理想性山水意象共同扮演着山水画的形成元素，但其主导性却相对不太明显。自10世纪以来，山水画中固然可以时见某些特定实景的出现，但经常在不久后便为理想山水所吸纳，逐渐失去原来在地的真实指涉，有时只剩下一些标题或图式的表面躯壳而已。这在东亚山水画的传布过程中尤其常见，“潇湘八景”山水画之得以成为东亚地区的重要文化意象，便是在脱离其与潇湘“实景”关系的前提下发展出来的。<sup>[3]</sup>在一般的状况下，特定地景图绘会被认为不具有“画意”，而被排除在正式的山水画之外，而较适于作为一种地理描述的图像说明，属于“图经”的范畴。它们之得以出现在首刊于1607年的百科全书《三才图会》中，基本上就是如此认识之下的产物。换言之，并非实景皆可入画。它如果要成为绘画的合法题材，一方面得在地景直接关系外赋予另一个层次的文化内涵，另一方面则需有一些不同于传统心态的新观众群的支持。例如在16世纪中期以来，地方性的实际地景确实明显地在江南纪游山水画中开始登场，苏州附近的石湖、虎丘等名胜，一下子好像成了山水画中的主角，其实不然，它们仅是文人社群形塑过程中一些值得纪念活动的“场景”罢了。对于它的文人社群观众而言，此纪念性在于他们的活动本身，场景实无独立价值。这两个方面的改变终于在1600年左右较清晰地开始出现在中国的江南地区。

与稍早流行之纪游图中的实景性质颇有不同，我们与其称16世纪后期较为常见的地景图绘为“实景山水”，还不如名之为“奇观山水”，以特别凸显其超乎一般人视觉经验之奇特，并得以让观者生发出对天地造化奥妙的赞叹。对于这种奇观山水之喜好可能与16世纪中叶以来旅游风气的渐盛有关，也让人注意到它因依托版画出版这种较大众化的载体而得以扩充至更为广大的读者群之现象。中国文化传统针对名山胜景之旅游本来甚为久远，但是，16世纪的旅游热潮仍有值得注意之处；除了在人数上增加了许多低层文人（或称山人）、商人、游方之僧道人士以外，品味上也有由过去的印证林泉之心转向“搜奇猎胜”的癖好倾向。他们旅游的目标因此不只是泛泛地追求与自然山水的结合，而更偏向于寻找、亲自发现其中的奇观，并以此作为自我的标榜。<sup>[4]</sup> 为了要达到这样的目的，长篇的游记以及描绘仔细的奇观山水画经常成为被选用的载体，在传统的旅游诗词之基础上，突出地扮演着新的文化角色。尤其是诉诸形式描绘的山水画，因为最能呼应传达“奇观”这种特殊视觉经验的需求，更具有超越文字的优势。当时蓬勃的出版文化也适时地加入了奇观山水意象的流传，助长了实际奇观旅游，或者其心理代用形式之“卧游”的兴盛。

名山胜景之图绘本来在中国也有悠长之传统，但在16世纪以后则仍可观察到值得注意的变化。如果以著名的“潇湘八景”图绘来说，足以视为早期图式代表的南宋王洪之作便与1609年刊刻的《海内奇观》中的同题八景，有极为明显的差异。前者的《烟寺晚钟》一景（图9.1）一方面有烟气迷漫的水景，还在隔水望去的中景山中藏一寺院，表现一种潇湘胜景的建议观看方式。《海内奇观》



图9.1 南宋 王洪《潇湘八景》卷之《烟寺晚钟》卷 绢本浅设色 23.4厘米×90.7厘米 美国普林斯顿大学美术馆

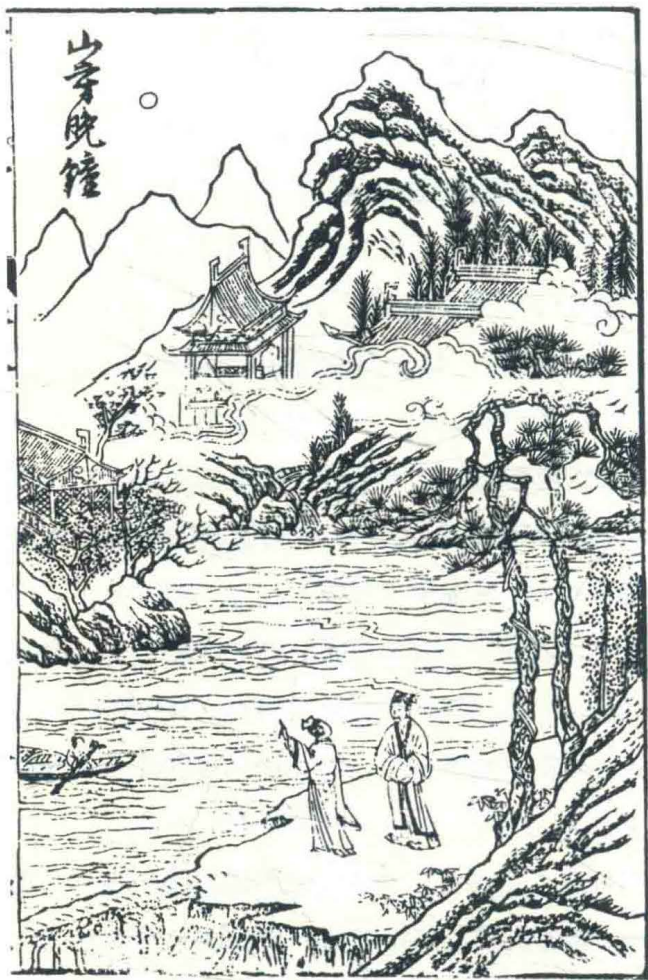


图 9.2 明 杨尔曾《新镌海内奇观》之《山寺晚钟》

1609 年钱塘杨氏夷白堂刊刻

的《山寺晚钟》(图 9.2)则作了有趣的调整:一是前方两名游者的出现,再者为山寺背后山体造型的奇矫化,而且寺院规模也有扩大的交待。虽然烟气仍在,但整体效果已由潇湘的凄迷意象转换成一种愉悦地前往胜景中名寺游赏之纪游图。如此的改变意味着 1600 年左右之胜景图绘已经很清楚地意识到旅游者本身的存在,并以他们“搜奇猎胜”的视角来呈现所见之景观。在此状况之下,因为与日常视觉经验有别而具吸引力的奇胜山水形象就在数量上大为增加,而像《三才图会》的这种百科全书中的《地理门》中,也在一般的地图外,增加了

大量对各地奇胜景点的形象描绘(在整个门类的十六卷中即占了七卷),以呼应当时热衷于旅游(或谈论旅游)的一般读者之需求。<sup>[5]</sup>

奇观山水形象的大兴不仅影响到人们对地理的认知与想象,亦反过来作用到对山水画的历史知识上。此时最为普及的画史参考书当数元代夏文彦的《图绘宝鉴》以及后人所续编的《图绘宝鉴续纂》,但只有文字而无图像。1603 年首刻刊行的《顾氏画谱》则补足了这个缺憾,提供了中国有史以来第一部附图本的画史书。此谱为曾于 1599 年入万历宫廷供奉的画家顾炳所辑,于 1603 年由杭州双桂堂初刻刊行,至 1613 年又经龚国彦重编刊行,可见当时颇受欢迎。此书依时代先后为序,辑录了自晋顾恺之以下至明董其昌、孙克弘、王廷策等 106 位(后

增至 108 位) 历代知名画家之作品, 每作后附画家传记及评语而成。<sup>[6]</sup> 顾炳的资料源不清, 但其搜集之功不可轻视, 尤其是在元代以后名家作品上, 可信度很高, 显然大半取自真迹而后加以缩临制稿。只有在宋代以前的部分, 因为时代久远, 真迹罕见, 鉴定亦难, 可能不得不求诸画界中辗转相传的稿本, 或甚至想象为之, 时有失实之处, 亦不足为怪。尤其是在早期山水画的部分, 《顾氏画谱》在选材时肯定会碰上棘手的难题。那段时期本属此科目的初始阶段, 作品既少, 形象更为渺茫, 要想编上一些足以让人信服的图画, 难度确实很高。不过, 顾炳仍然在此安排了五张山水版画, 除了当时视为青绿与水墨山水始祖的李思训、李昭道及王维可视为理所当然外, 另对顾恺之与郑虔两人也以山水作为其画艺的代表。这不能不说是顾炳对山水画的情有独钟, 特别是他将顾恺之者冠于全书之首, 更有着十足的刻意。此作(图 9.3)之山水置于如团扇之圆框中, 其形式在全书中显得极为突出。不仅如此, 它的构图也与一般山水画不同, 全幅以右方突兀之崖体为主, 不但近景很不清晰, 而且根本没有远景。如此的构图与形制, 大约是要以其“奇特”来兴起观者的“古老”感觉。而这种构图的奇特, 也不是顾炳自己的凭空创造, 而可能来自于当时正流行的一些胜景图绘的启发。例如《三才图会》中就有《歌风台图》(图 9.4)在构图右方突兀下垂的台体便有类似的处理, 其上也有单一高士作如旅游人物的安排。相似的关系也见之于《顾氏画谱》的郑虔山水版画之上。郑虔虽以唐玄宗(712—756年在位)称其“三绝”知名于史, 但其山水画的样貌, 向来无迹可寻, 《顾氏画谱》中的这幅版画(图 9.5)亦似顾恺之者一样, 特作一直立方峭峰占据右侧的奇异构图, 并在峰顶置城舍、峰下停泊众多江船。这个构图明显与南京附近的石头城形象有关, 《三才图会》中的《石头城图》(图 9.6)便有十分相似的表达。《三才图会》的初刊虽较《顾氏画谱》晚上四年, 但其图像来源多系借引, 这两个图像也有可能来自较早的地方志书类的出版品, 而与《顾氏画谱》中顾、郑的两幅山水有着同源的关系。由此而言, 顾炳毕竟是借着这种胜景图的奇特形象, 企图兴起一种“古意”的感觉, 以强化其版画作为顾、郑两人山水之代表形象的功能。

顾炳之借用胜景图像来想象时代久远的古代名家山水, 既可为其读者/观者所欢迎, 也强化了奇观山水图像在此之后的流行趋势。它们奇特而丰富的形象, 突破了过去以映照理想化之内心世界为主调的山水画的形式限制, 大大地满足了



图9.3 明 顾炳《顾氏画谱》之《顾恺之山水》  
1603年杭州双桂堂初刻刊行

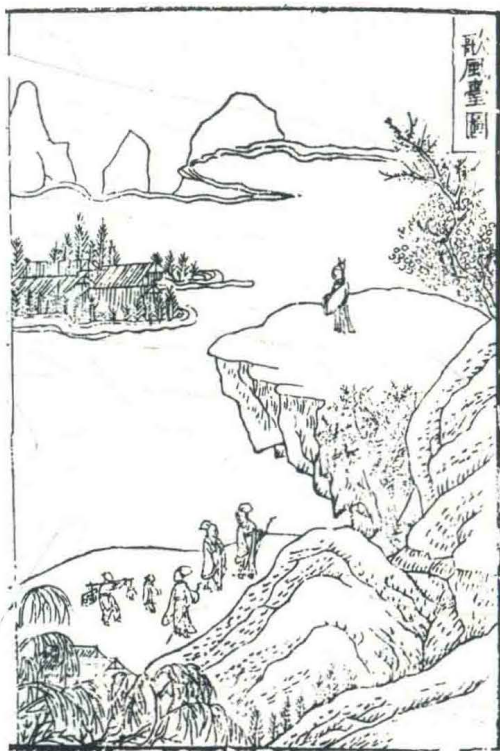


图9.4 明 王圻《三才图会》之《歌风台图》  
1607年刊刻

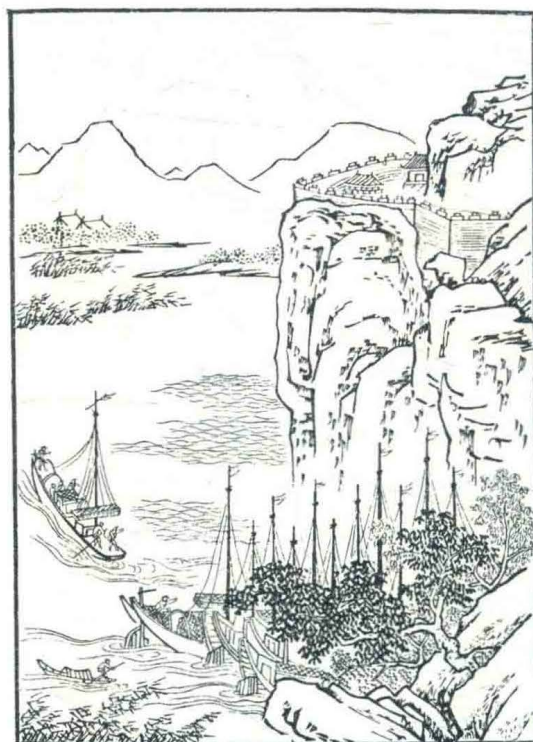


图9.5 明 顾炳《顾氏画谱》之《郑虔山水》  
1603年杭州双桂堂初刻刊行



图9.6 明 王圻《三才图会》之《石头城图》  
1607年刊刻

一般观众在视觉经验上的探险。在这个奇观山水图像的流行潮流中，初刊于1609年的《海内奇观》可以说是集大成之作，也受到高度的欢迎，影响很大。这本胜景奇观的大成书为杭州书商杨尔曾所编，原来意在作为旅游指南之用，除了涵盖中国各知名旅游景点之外，对它们的文字介绍也都配上了大量的图绘，尤其图绘形象部分借助于版画刊刻可以较广流传之长处，特别有其历史及文化之意义。<sup>[7]</sup>对于胜景之图绘，此前本有颇长之传统，图绘的模式大致可分为“舆图式”（如地理书上之地图）、“全景单幅式”（如南宋李嵩《西湖图》，上海博物馆藏）、“全景连续长卷式”（如元吴镇之《嘉禾八景卷》，1344年，台北故宫博物院藏）及“分景集合图册式”（如明初王履之《华山图册》，1383年，分藏故宫博物院、上海博物馆）等四种。这些图绘之制作，由于大部分都有强烈的地区性，对于一地的地方认同或宣传大有帮助，在16世纪以来中国各地地方意识逐渐提升后，便益形重要。许多这种图绘也进入到作为地方意识主要载体的方志书中。而在胜景山水版画广为流行之前，随着社会中上层士大夫、文人阶级中旅游风气的逐步兴盛，画坛中也开始较为频繁地出现采用上述模式，尤其是后三种，制作的纪游山水图作品来记录他们从事过的旅游活动，一方面供作旅行者归来之回忆，另一方面则可供未及参与者在家中“卧游”之凭借。《海内奇观》可说是上述地方意识及旅游风气两个发展合流后的结果，它的图像组成也充分反应了这个渊源。

《海内奇观》书中的山水图像基本上混用了胜景/地景的四种模式，但是使用的频率并不一致，篇幅亦不平均。其中所占篇幅较大而引起注意的是卷一的《白岳图》及卷五的《普陀洛伽山图》。<sup>[8]</sup>这两幅图都由二十页以上的连续山水形象所组成，属于“全景连续长卷式”模式的版刻运用。它俩都直接取自稍早刊行的方志书，前者为约1599年出版的《齐云山志》，绘图者为知名画家丁云鹏（1547—1628），后者则为1607年出版的《普陀山志》。<sup>[9]</sup>在形制上，它们虽作长卷形式，但在结构上却与一般的山水手卷颇为不同。一般的山水手卷大概都作三、四分段，各段中前、中、后三景各有取舍、搭配乃至移动，以造成段落间视觉上的变化与互动。但是这两个描绘白岳与普陀山的横卷则完全不在意段落间的结构变化，而将地景中所有奇特的景点形象全部顺着水平的中央横轴排列下去，各点的位置虽作了一些起伏的调整，但可说是全数被安放在横卷最容易吸引观众注意的中央横带之上（图9.7）。这当然是图绘者刻意安排的结果，意谓着他们为了观

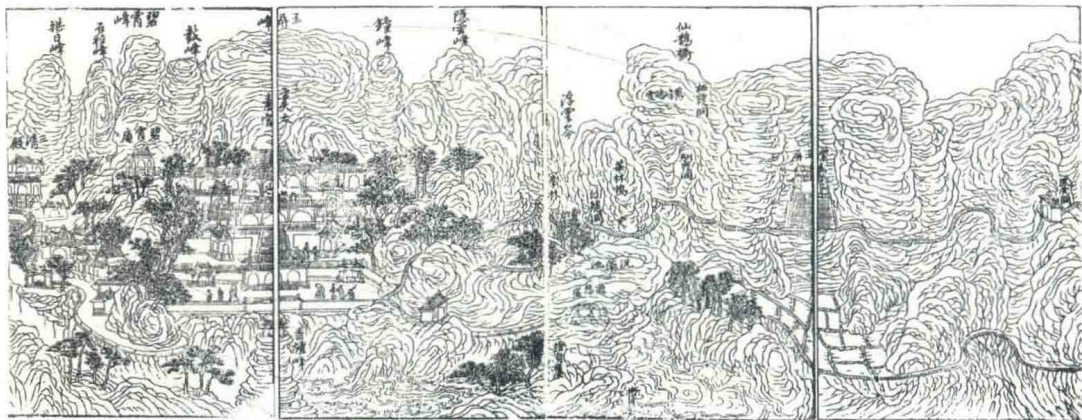


图9.7 明 杨尔曾《新镌海内奇观》之《白岳图》部分 1609年 钱塘杨氏夷白堂刊刻

众观赏之便，不需在画面作上下的搜索，而故意舍弃了各景点在实际地理位置上高度与前后距离差距的表达。在如此之安排下，原来山水长卷中常见之空间深度效果及前后、比例变化便不再需要出现，所有的景点全以其奇特形象为“奇观”之所在，在观众眼前等距离地一字排开。这可说是此种胜景山水图像的特色，既为一般观众的观赏方便而设计，也塑造了他们观看胜景图像的视觉习惯。出版者杨尔曾之所以将此白岳与普陀山这两长段连续性的图绘直接移置到他的书中，一点都不忌讳与其他景点作单幅呈现的不一致，亦很能凸显他着意于营造奇观效果的编辑企图。

不过，《海内奇观》在取用方志中之地景图时亦非全然不变。如以《白岳图》的“玄天太素宫”一景作例，原来《齐云山志》中的形象全在描绘宫观的宏大建筑群以及其上雄伟的诸峰，但《海内奇观》本则在这些形象外又增加了三组游观的人群（图9.8、图9.9）。这可视为《海内奇观》深受纪游图绘影响的一个结果。纪游山水图本与记录地景的纯粹胜景山水图有近似的结构，但通常会依赖作游客的点景人物来引导观者对景点作特定的观看角度。《海内奇观》全书的山水图像中便经常引用了这种游人形象来导引它的观众，而且有时还特意加重了他的角色分量。例如在其卷三的《西湖十景》一节中的“雷峰夕照”一景（图9.10）便是如此。此节西湖十景图像系取自《西湖志类抄》中作两页式的插图，<sup>[10]</sup>只是作了缩成单页的改动而已。不过在此“雷峰夕照”一景上最可见得其不同的效果：它在雷峰塔旁特别加了一组作士人装扮的游客仰观塔顶，似乎正在赞赏古塔的高





图9.8 明 丁云鹏绘《齐云山志·白岳图》之“玄天大素宫” 约1599年刊刻



图9.9 明 杨尔曾《新镌海内奇观·白岳图》之“玄天大素宫” 1609年钱塘杨氏夷白堂刊刻

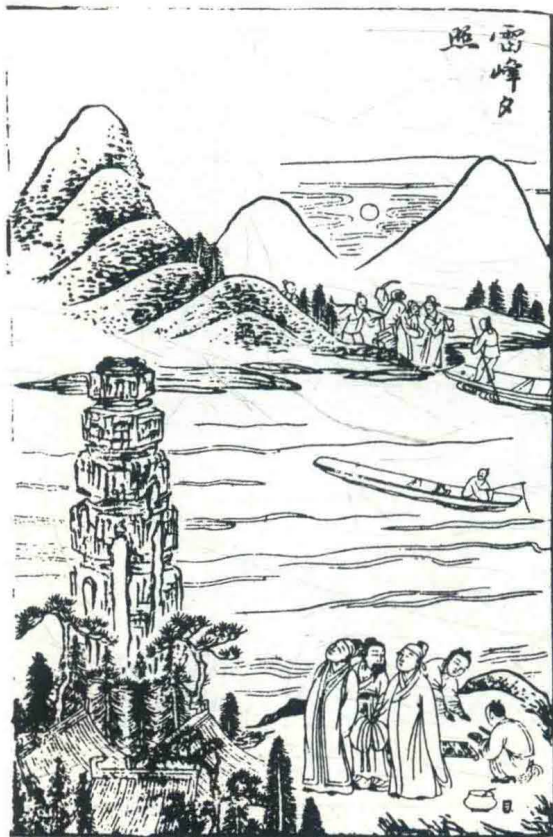


图9.10 明 杨尔曾  
《新镌海内奇观·西湖十景》之“雷峰夕照”  
1609年钱塘杨氏夷白堂刊刻

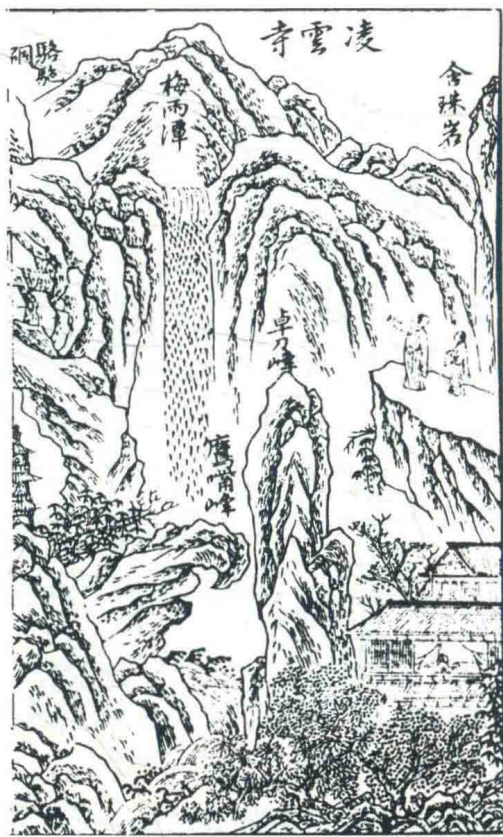


图9.11 明 杨尔曾  
《新镌海内奇观·雁荡山》之“凌云寺”  
1609年钱塘杨氏夷白堂刊刻

耸，其旁又有童仆二人打点游具。这两组人物的添加明显地来自纪游图的作法，而又着意点出游览此景的最佳位置，既不在湖中，也不在塔下，而在附近较高之高台上。如此对观赏点的讲究，也进一步改变了此种胜景山水图像中对各个奇观形象的呈现方式。关于此点，最佳之例可见于此书中《雁荡山》一节之内。《雁荡山》奇景在此系采“分景集合图册式”为之，但作了很有趣的更动。它的“分景”乃以山中各寺院为区分单元，而在一单元中将由该寺为据点可见及之奇特山水形象，全部罗列其中。例如“凌云寺”一图（图9.11）便相当典型：带领观赏的游士出现在寺后小高台上，在其正前方有卓刀峰、鹰嘴峰与一佛塔，在右前方则有金珠岩、梅雨潭与骆驼洞等三景一一列出，它们构成了画面的中景，但占据了几乎全部的面积，只留下一小部分空间给观赏者所在的前景。这可说是在单一景观中含摄多景点的最经济方式，其在《雁荡山》形象中多次变化使用，看来应

可得到一般观众 / 读者的高度欢迎。

如《海内奇观》所示的山水版画形象，以其不同于一般山水画结构的方式，提供着观众欣赏胜景奇观的新经验。由于奇景形象的捕捉与传达是其主要目的，这种出版品在版画图绘的作用下，基本上已由游览指南扩充为“观看”奇景的示范。它们在画面上的设计，如观者视点的明示、奇景形象不问实际距离位置的居中主体化、前景的相对虚级化等等的处理，都意在强化这个奇景的视觉印象。即使读者只是“卧游”，也希望它们能为之形塑强烈的视觉经验。此种山水版画的出现，虽与社会中上层有闲阶级之旅游风气大兴、纪游山水图之流行有关，或许原来亦有作为纪游山水的平价代用品之意，但其既为一般之观众而设，为之提供不同之山水形象，较之《顾氏画谱》更显积极。它们的结果，一方面形塑着一般观众对胜景的观看，扩大了胜景山水图绘的观众层次，另一方面也反过来刺激了观众对胜景山水期待的逐渐改变。

## 二、石涛的奇观山水图

17 世纪初期起开始流行的胜景山水版画可以说大大地打开了一般观众的视觉经验，并以此为凭借，促使出版界随后刊行了更大量的“名山图”之类的出版品。其中当然不乏由杰出山水画家执笔，名工刻版印制的山水版画书，如《太平山水图》（萧云从绘，汤尚等刻，刊于 1648 年），或采用当时先进的多色套印技术制作的《名山胜概》（约刊于 17 世纪 20 年代左右，法国国家图书馆藏本），都显示了高度的制作品质，提升了本身的玩赏性，具有着足与笔绘山水画抗衡争胜的条件。在如此的发展状况之下，山水画家之感受到此竞争压力，并作出积极之因应表现，以维系其与观众间的关系，应该也不难理解。这种关系之维持，在明末承平之际，自然较无问题，但经过改朝换代的大动乱后，难度大为提高，亦极易想象。所有 17 世纪后期选择以画为业的许多山水画家都碰到了市场萧条，观众大量流失的瓶颈。每个画家对此之因应有所不同，对于如何经营其与一般观众关系的态度也不见得一致。以复古为职志而选择了董其昌的“反俗”路线的山水画家们仍然不在少数，除了一般归为“正统派”的王时敏、王鉴、王原祁等人外，个人风格甚为明显的龚贤其实也属其中之一员。不过，也有一批职业画家则选择

了以奇观山水图来继续积极经营他们与观众的关系，在这些画家中，除了《太平山水图》的原作者萧云从外，石涛是最值得注意的一位。他也因为后来成为 20 世纪初期中国山水画家最常祖述的典范，而益显重要。

石涛（1642—1707）虽出身明朝宗室之后，且在明亡之后托身佛门之中为僧，但其生涯基本上是个画师生计。尤其在 1672 年归扬州筑“大涤堂”后，更是以十分积极的态度与手法经营他的“绘画企业”。<sup>[11]</sup>作为一个极为在意其绘画事业经营的职业性画师，石涛自然会随时注意其与观众间的关系，其多元化的绘画题材以及多变的创作风格，一方面是论者推崇其不受任何门派、成法所局限的“独创性”的表现，一方面也是他画师生涯中面对多样化观众的有效策略。在山水画部分，他一再强调的“是法非法，即是我法”，无疑是最迷人的焦点，也因之受到 20 世纪以来诸多论者的热烈讨论。他们之中很多人都指出石涛的“我法”实非“无法”，而是回归到绘画与外在自然山水的直接关系上，重新追求、理解自然之法。由此言之，石涛一生中大量的旅行活动，他亲历名山大川的视觉经验，以及他如何将那些经验“搜尽奇峰打草稿”式地运用到他的山水创作上去，便值得特别的关注。<sup>[12]</sup>如此的讨论，虽起自对石涛山水画风“独创性”的理解需求，但如置身于山水图像自 17 世纪以来奇观山水发展之历史脉络中来看，也可以有不同的启发。

石涛的山水画中充满了足以印证其独创性的奇特形象，但如追索它们的来源，则可发现他一生游历的胜景实是贯穿这一切的轴线，而其中又数黄山地景最为关键。他的黄山游历至少有两次，发生在 1667 年至 1669 年间的早年，属他受徽州知府曹鼎望（1618—1693）之招而居宣城之时。当时石涛即为曹鼎望画了七十二幅的《黄山图》，其中的一部分可能即为现存故宫博物院的总计二十一开之《黄山图册》，该册各页各就黄山景点单独描绘其令人惊奇不已的形貌，很像另一位徽州画家弘仁（1610—1663）在现存北京故宫的同名图册中六十个小画面上所作的那样。<sup>[13]</sup>这说明了不仅石涛的黄山之旅属于明末以来旅游之风的延续，他对黄山景点的图绘也是继承了较早纪游图的传统，甚至，他与弘仁对黄山各景的单独写照也近似于 17 世纪十分流行的各种题名为“胜概”的志书插图中的“分景集合图册”模式，既可作为实际的旅游指南，又可作为家中卧游之用。不过，更值得注意的是：石涛的黄山奇景形象在他离开宣城之后并没有消失，反而在他中、

晚年不断地出现，不仅是他回忆的对象，而且也成为他山水画创作的主要资源。石涛对它们的“自由”运用，甚至为学者们引为他将黄山自然之景作为其“我法”之用的“独创性”之明证。<sup>[14]</sup>

最能展现如此石涛之独创性的作品当数成于 1685 年左右的《黄山八胜图册》（日本京都泉屋博古馆藏）。这个图册除了展现了黄山各景点的奇特景观（可能来自于石涛自己早年游历黄山时留下来的写生稿），另外让观者感到意外者则在于单一画面上数个景点形象不受实际地理位置限制的组合。例如册中第五图（图 9.12）中实为不同在一处的“鸣弦泉”与“虎头岩”之并置。如此之结果不但造成了画面构图的奇特，也在视觉上产生好像是“虎头岩”所化的老虎真的跑到“鸣弦泉”下，欣赏如弦所出的泉声，正如其旁题诗中末联“何年来石虎，卧听鸣弦泉”所言一般。册中第七图（图 9.13）亦有相似之处理。图中中央为黄山松中最称奇观的“扰龙松”，它也曾出现在石涛早年的《黄山图册》中，但当时只



图 9.12 清 石涛《黄山八胜图册》之第五图 约 1685 年 册 纸本淡彩 20.1 厘米 × 26.8 厘米  
日本泉屋博古馆

作单独凌空的表现，在此册中则在背后叠加了实不在一处的“炼丹台”，另在右方增添两个峭峰峰头，以示两个主角形象之耸入云端。当然，在如此造境之中，扰龙松的“一峰拔出”已非单独的焦点，石涛尚将观者目光引到扰龙松之上更高



图9.13 清 石涛《黄山八胜图册》之第七图 约1685年 册 纸本淡彩 20.1厘米×26.8厘米 日本泉屋博古馆

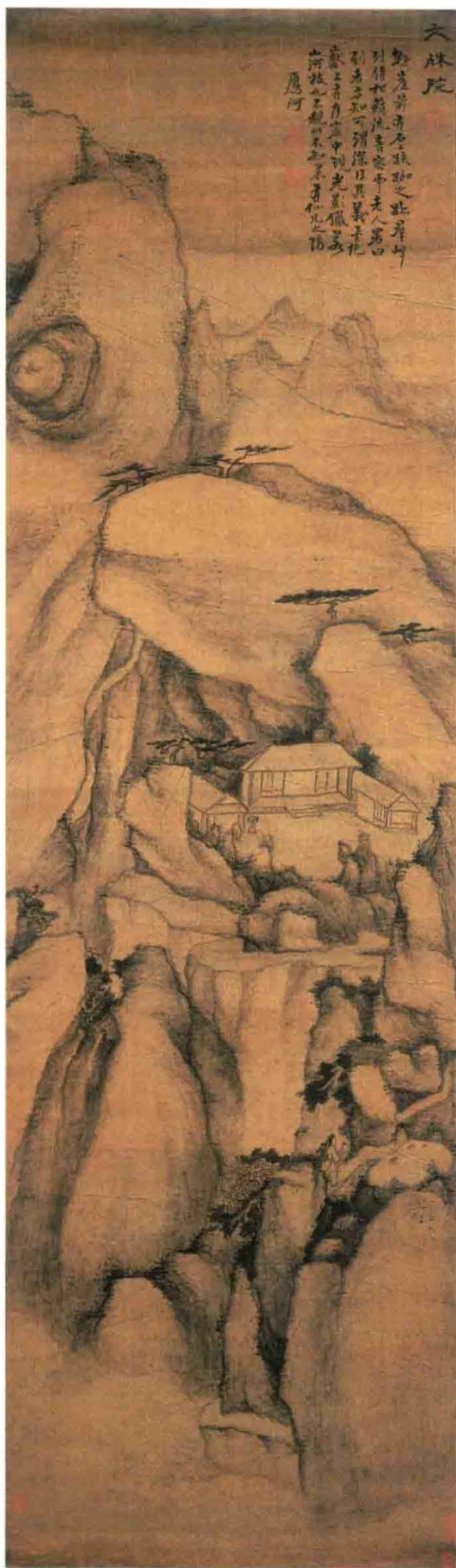


图9.14 清 石涛《黄山图卷》1699年 卷 纸本淡彩 28.7厘米×182.1厘米 日本泉屋博古馆

的炼丹台，台上尚绘数人身影，交待着他自己以及在台上不期而遇的另两三位友人。这个形象不只要表现题诗中所谓“一上丹台望，千峰到杖前”的高绝之势，而且要传达他与友人在台上“声落空中语，人疑世外仙”的一种有如进入云上仙界的幻觉感。这种感觉可能是石涛在距离其黄山之游约二十年后，再提笔追想他的黄山奇观时，最为难以忘怀的回忆了。<sup>[15]</sup>而为了要将这个如真似幻感觉作有力的可视化表达，石涛所采取的造境手法实与上述《海内奇观》山水版画中“雁荡山图咏”内并置多景于单一画面的作法如出一辙。两者间之不同只在于石涛比以前的版画作者更有意识地调整了单元间的相关位置，以其所造成的奇观之境来传达他心里的神幻感觉罢了。

与游览指南或地方志书中山水版画的密切关系，亦见于作横卷形式的石涛作品之上。他晚年时曾在扬州的大涤堂中为友人忆写过数卷《黄山图卷》，都是使用“全景横卷式”的版画山水模式，将复数的景观对象横向地排列在观者之前。其中现存日本泉屋博古馆的一卷《黄山图卷》（图 9.14）最为知名，是他在 1699 年为方自黄山游归之盐商许松龄所作的。此卷长 182 厘米，自右往左排列了青鸾、云门、朱砂、天都、玉屏、莲华、莲蕊诸峰。<sup>[16]</sup>这虽是黄山诸峰中极知名者，但明显是由所谓“三十六峰”中挑选而出，其之所以得此，很可能即是题诗中所说“昨日黄山归为评”，是在许松龄召集友人酒宴中对黄山之胜进行讨论的结果。不论是否如此，引人注意的则是石涛对这七峰的排列，并未遵循实际的地理位置，也显然未理会许松龄的行旅路线，而作了自由的调整。不过，他的调整亦非随意为之。





由画面上看，石涛特意将造型特异的青鸾与云门两峰作为序列的开始，以强调黄山的奇险造型，继之则以绛红色作朱砂峰跳换色彩的变化，高度最高之天都峰却未全现，形象特异之莲华与莲蕊两峰也未刻意凸显其如花之形象，反而将之溶入到一片云海之中。如此后段的处理刻意凸显了云海所能引发的如仙境般的效果，正是要可视化石涛在题诗中所说的“至今灵幻梦中生”，那也是他三十年来常存在心的，由黄山之旅所启发的对造化所生之“灵幻”感的赞美。

借由胜景山水版画的造境方式来重现比实际地景更为奇观的山水，这可说是17世纪末期山水画发展中极为突出的现象。除了石涛之外，渐江（1610—1664）的许多个人风格强烈的山水画也使用类似的手法。他的《江山无尽图卷》（日本泉屋博古馆藏）便是自由地将黄山的三大主峰，光明顶、天都峰与莲华峰组构在他自己平和而内省的横卷构图之中。<sup>[17]</sup>另一位画家戴本孝（1621—1693）的渴笔山水画中亦常用此手法来展示他的奇观。其中一件颇大的立轴现在标为《文殊院图》（图9.15），原来可

图9.15

明 戴本孝《文殊院图》轴 绢本浅设色

188厘米×54厘米 美国安娜堡私人藏



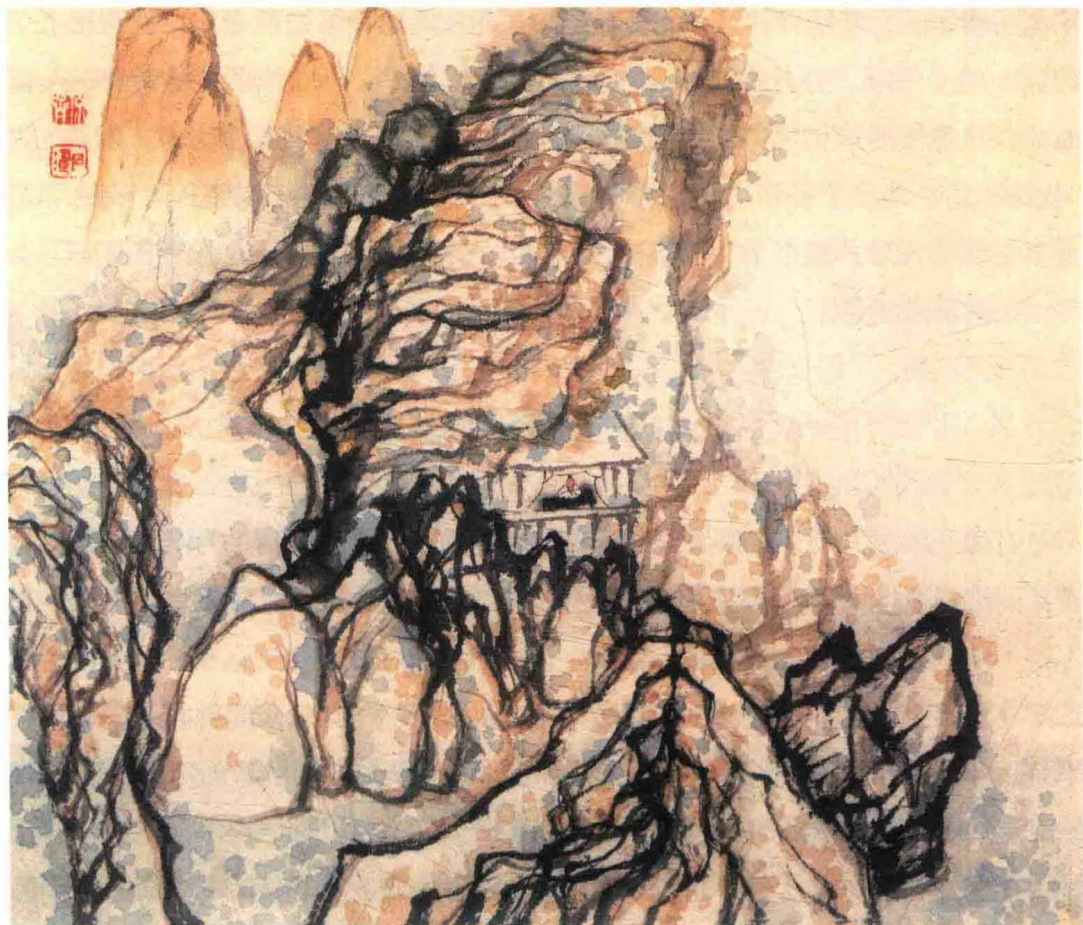


图 9.16 清 石涛《为禹老道兄作山水册》之一 册 纸本浅设色 24 厘米 × 28 厘米 美国纽约王季迁家族藏

能是描绘黄山诸峰一系列连屏的部分。<sup>[18]</sup>不过，戴本孝并未像许多《黄山图册》那样，只对文殊院一景作被动的写生。他为了要构筑这个大画面奇观的需要，除了文殊台下各种岩体变化的描绘外，另外还从他处移来一片巨岩，直接叠在文殊台之上，并在其左并置了来自莲华峰绝壁上的，有着“俨若山河枝”形象的“月窟”，其用意正如题识末尾所言“不睹此，不知果有仙凡之隔”。戴本孝的为了展现“仙凡之隔”的组构，其实正与石涛的黄山山水同调。

如此的山水画虽出自黄山之景，严格说来却已非黄山，而是戴本孝、石涛等人的“梦幻”。而在其中，黄山诸胜景只是画家草构其稿的资料罢了。石涛常在他的创作上使用一方“搜尽奇峰打草稿”的印章，正清楚地显示了这种态度。他在晚年的《为禹老道兄作山水册》（图 9.16）中最为引人的一开山水中，便组构

了他所搜尽的奇峰怪岩，且在交叉狂走的毫无成法之线条勾描中，特别营造了一种强大的生气感。身处在群峰之中的屋中主人，或是石涛自己，已完全融入到如此充沛生气的造化之中。他虽在册末强调“是法非法，即是我法”，其实他的“我法”还是得自于长期“搜尽奇峰”的体验过程。而在最后的这个“我法”之具象呈现的背后，整个17世纪奇观山水版画中的表现模式，实则扮演着一个不可或缺的基点角色。

### 三、石涛奇观山水的新观众

石涛既以画为业，其作品表现自有观众考虑在内，此实不足为奇；但如针对着他的奇观造境而言，是否可由观众角度求得某种更进一步且较丰富的理解，这不得不承认存在着相当的难度。它的难处在于我们对石涛观众原来所能掌握的信息实在不够充分，不易进一步探讨石涛奇观山水表现与其观众间可能存在的关系。幸好近年来由于汪世清、乔迅（Jonathan Hay）和朱良志等学者的努力，我们开始对这些观众中较活跃的几位有了一些基本认识，方可以据之提出一些初步的看法。在过去的研究中，学者也曾由交友或赞助者的角度触及石涛的观众问题，但不一定企图以之说明其对奇观山水所起的作用；一般而言，我们大致只能说这些石涛支持者包括了商人、官员等经济条件较为优渥的人士，还感觉不到他们和传统赞持艺术者有什么显著的区别。然而，如果配合近年的新研究成果来重新梳理石涛的这些观众，我们就可注意到其中出现了两群较为特别的人物，一为旗籍地方官员，另一则为徽州商人，与石涛的奇观山水画关系密切。而这两群观众之所以对石涛扮演着重要角色，又和清朝初期的特殊政经局势息息相关，非明朝后期者所可比拟。

前文所及那位启动整个石涛黄山奇观描绘系列的重要人物曹鼎望，是位出身辽阳汉军的旗籍地方官员，他的这个身份很值得予以特别的注意。在清兵入关之前即已被编入汉军八旗的一些汉人家族，到了入关之后便成为新统治阶级的一部分，与满洲贵胄分享着统治权力。其中若干人被派到地方任官，如曹鼎望之任新安太守（1667—1674）可属之，亦有因为和皇室的特别亲近关系（如隶属于上三旗的包衣汉姓人）而被委以地方的重要财税任务，如曹寅（曹雪芹祖父）之

任苏州、江宁织造后又兼理两淮盐务，即为其中最知名者之一。事实上，曹鼎望一家和曹寅也熟识，第二子曹鈞便出现在曹寅的诗集中，而且两人以兄弟相称，感觉关系亲密，学者以为这与他们都出身河北丰润的同族背景有关。曹鈞也就是1669年陪石涛一起游黄山并撰有《游黄山记》者，石涛所作最早的图绘黄山各景之图册，说不定亦有其某种程度的指授在内。曹鈞显然很有条件作为石涛扩展上层人脉的一个管道，学者注意到曹鈞虽然官位不高，只以贡生任内阁中书舍人，但属皇帝近臣，“常除夕入直禁中，赐御酒馔”，他亦属于1682年康熙皇帝（1661—1722年在位）东巡奉天时的扈从人员，1684年还随驾登泰山，祀东岳。石涛于此年之所以得在金陵晋见皇帝，或许即是得到他的协助。<sup>[19]</sup>过去大家对石涛与皇帝会面之事，多聚焦于石涛因为出身木陈道忞之法系（也有人称之为禅门中的“亲清派”）而受到皇帝的尊崇，但如果思及曹鈞作为引荐者，石涛的身份除了禅僧之外，也可能是一位创作了黄山奇观山水画的画者。

另位身份类似的观众亦来自辽阳，1695年时担任庐州知府的张纯修（号见阳），石涛于当年夏天为他作了一幅《巢湖图》（图9.17）。跟曹寅一样，张纯修出身正白旗包衣汉姓家庭，父亲张自德曾任河南巡抚、兼理河道、粮饷，后加工部尚书、都察院右副都御史衔，其显赫之经历可能都源自于包衣的这个特殊身份。张纯修与曹鼎望家也有姻亲关系，跟曹寅来往亦相当密切，尝给曹寅作《楝亭夜话图》（吉林省博物院藏），找了当时许多名士作题，可见他在文化界中的活动能力。<sup>[20]</sup>石涛当年应其邀请上庐州，显然也是看上他的官场人脉，不过，张纯修原来只是要安排石涛出任合肥某寺之住持，石涛则以志趣不合而婉拒，辞归时因阻风于巢湖，故作此《巢湖图》相赠，算是赔罪的礼物。画中物象确有实对，不但取巢湖入画，而且是“四邑水满至今灾”的水患场景，占去画面大部分的层层波浪即写此灾情，而石涛为风所阻之舟船则躲在前景凹处。将归路中所见灾情向父母官的知府回报，其实只能算是此幅山水画的部分动机，石涛欲借此水景别创一奇观，那才是他想向知府展现的画家绝技。据他自己在画面右上方题诗所云，当他自水波上遥望湖中楼阁时，突见“凤阁琳琅台壮哉，楼在半空云在野”之景观，而此画中右方飘浮在水与云上的凤阁，即捕捉了这刹那的水上奇观。如处在仙境之中的凤阁楼台实亦隐含政治前景的祝福，超越了水患的实况，这对作为《巢湖图》的第一观众之张纯修而言，岂能对画家之用心无所感触！<sup>[21]</sup>



图 9.17  
清 石涛《巢湖图》 1695 年  
轴 纸本浅设色  
96.5 厘米 × 41.5 厘米  
天津博物馆

曹鼎望、曹鈞和张纯修等人自然不能说是石涛观众的全部代表，但他们和石涛奇观山水的制作却存在一层紧密的相关性。他们都是来自关外旗籍的政治新贵，而且在地方上担任政府首长，石涛给他们作的奇观山水都出自他们的辖领，这似乎给他们欣赏石涛据之而为之的造境提供着有利的条件。当时另一位复古派大家王翬所积极争取的观众就呈现值得注意的差异情况。王翬本以能运诸多古代大师风格于一身，而得到江南文化界领袖王时敏等人的推崇。然至1680年王时敏逝世，王翬的“集大成”山水画也开始向北方（主要是国都北京）寻求新的支持者，并试图建立其全国性之声望。<sup>[22]</sup>他在北京的努力，大致可由1684年所作的《重江叠嶂》（图9.18）得到一些理解。此山水画为横式手卷，但极长，将近19米，几乎是他在1669年为王时敏所作《太行山色图》（美国大都会艺术博物馆藏）长度的九倍，让人不难想象画家对此制作重视的程度。手卷的长度当然只是表象，重要的还是山水物象在此绝长横向画面上的铺陈和变化：王翬以其多变的笔墨综合了北宋巨然、范宽与燕文贵的风格，置于一个具有强烈空间感的画面上，时而是疏朗的平远，时而是密实的深远，忽而望向飘浮在云中的远峰，忽而又见如近在眼前的怪岩深处，观者的视角在左右移动中，亦不断地进行着俯、平、仰角的变动。如此山水手卷真可谓被王翬充分表现了他“以元人笔墨，运宋人丘壑”的极致。其变化之活泼和丰富，尤非其他立轴或册页所能抗衡。对于这么一件倾全力制作的长卷，王翬所设定的第一观众自非泛泛之辈，至少须对王翬之集大成诉求有一定程度的掌握才行。虽然画家未在题识中直接记下其姓名，学者从画卷所存鉴藏章仍可推知这位观者实是时任武英殿大学士的吴正治。<sup>[23]</sup>吴正治为江南安徽休宁人，1649年得进士后一路升迁至中央的宰相高位，可说是汉人文臣中的佼佼者。不但身居高位，吴正治和他的兄弟都热爱绘画，家中甚至藏有北宋燕文贵的《武夷叠嶂图》，他们之所以赞持王翬的复古创作，显然和他家的古画收藏脱不了关系。这件《重江叠嶂》的整体意象亦可视为清代版的“溪山无尽”，一种带有政治清明意涵的理想世界形象（例如北宋王希孟所作之《千里江山图卷》，见图3.3），对作为第一观众的吴正治而言，这个层次的隐喻应该亦能领会。相较之下，这些观众如果对诉诸奇观的山水画表现冷淡，那倒一点都不奇怪。

正如《黄山图卷》所示石涛与画主许松龄间之互动关系，石涛奇观山水的观众中出现了为数可观的徽州商人。许松龄本人出身于仪征、扬州地区颇有声望的

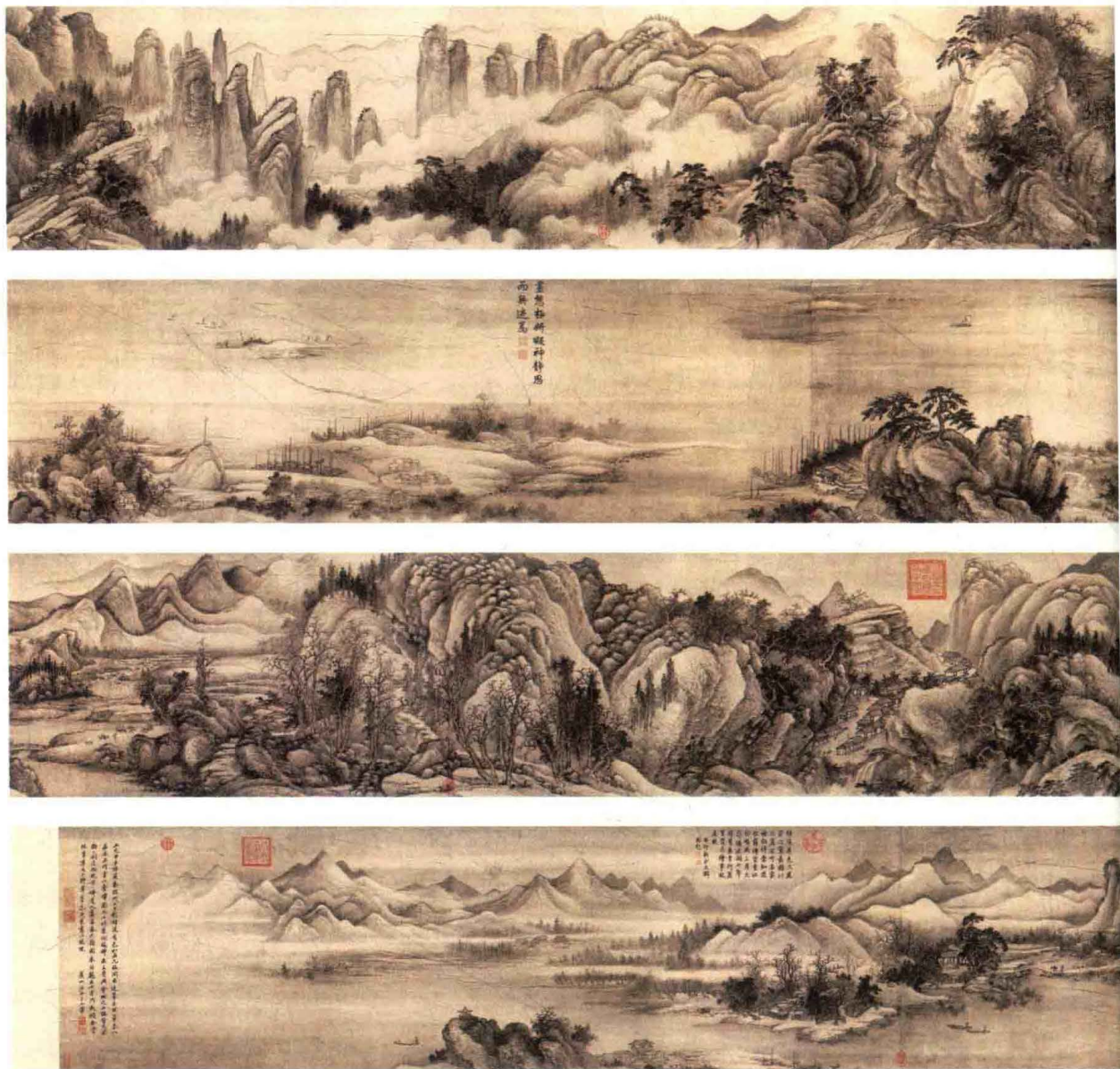
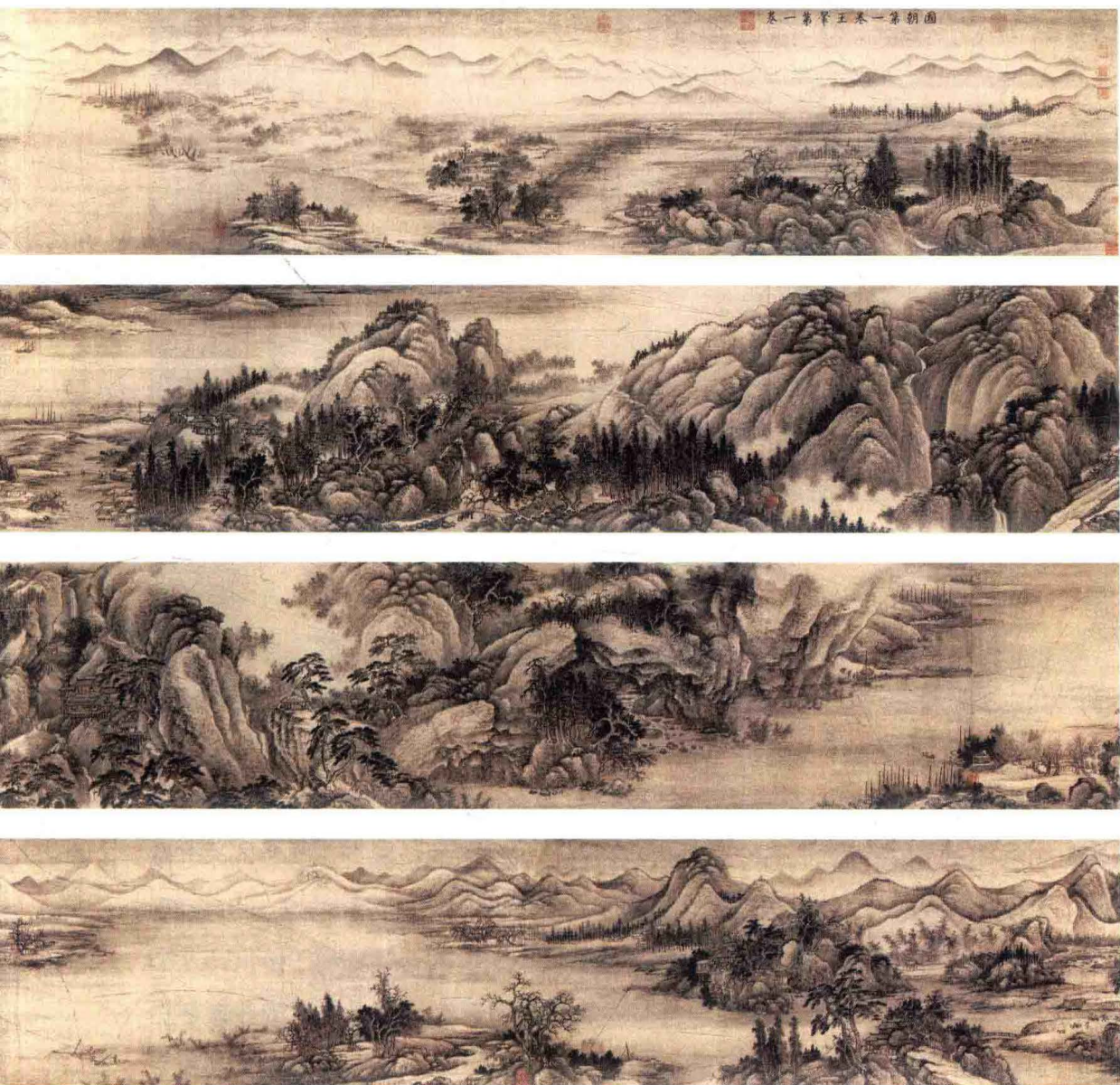


图9.18 清 王翬《重江叠嶂》1684年 卷 纸本设色 51.1厘米×1875.2厘米 上海博物馆

徽州籍盐商家族，乐善好施，并积极参与地方的文化事务（如修建学宫），自己亦为廩生，由捐纳取得中书舍人的虚衔。<sup>[24]</sup>这种头衔虽难称功名，但显然有利于他在文人社群中扮演各种形式不同之组织者的角色，像石涛作黄山图卷时所参加的聚会，就是许松龄游黄山归扬州后在家中所举行，可称之为黄山讨论会的文会活动，便可归入此类。该会的重点实际上并非石涛的山水图绘（石涛在返家后才制作），而是他在题识上提到的“劲庵（即许松龄）有句看山眼，到处搜奇短



杖轻”，一则是许氏旅行所见的黄山奇观，另者为许氏所赋的黄山诗，而后者应该才是此会的焦点。不论许氏的诗词造诣如何，他的黄山诗有何贡献，此聚会创造了一个平台，其活动激荡出石涛的黄山记忆，并经由造境手法完成了一件奇观山水的巨作，它的重要性或许更值得重视。由此观之，许松龄之好游、嗜诗和作为文艺活动之中介者等事无疑为我们标志着新一代徽商扮演文化推手时的突出特质。徽商在文化史上站上舞台，早见于明代万历时期（1573—1620），其中既有

全中国当时数一数二的鉴藏家詹景凤，亦有活跃于南方文人社群中的文化商人方用彬，其幸存之七百通信札（美国哈佛燕京图书馆藏）仍可让人一窥其活动之各种面向。经过了大约百年的积累，徽南的文艺好尚已成为徽商文化的重要部分，像许松龄的作为当然属于这个传统的延续，不宜过度夸张其新变之意。<sup>[25]</sup>不过，当我们试图为石涛奇观山水这个突出现象寻求多一点的解释时，相关徽商背景的文化人之间确实可以理出一些值得标志的倾向，其中又以好游和中介文艺二者在此时显得最为特殊。我们甚至可以大胆地由此作一个推论，这些文化倾向造成以徽人为核心的文艺社交活动之特别面貌，并将富有的徽州文化人取代了传统文人社群中的中介者角色，如此趋势后来就在 18 世纪的扬州得到更淋漓尽致的发展。

在助成石涛奇观山水的徽州文化人中尚有另一位重要人物名叫黄又。黄又可谓是当时最了不起的旅行家，后来 19 世纪初的学术领袖阮元在他的《广陵诗事》中为黄又立传时，便以“足迹几边遍海内”赞美其旅行之成绩，其中颇受注意的是他在西南、东南地区的长程游历，“逆浪冲雪，溯吴越，径闽楚，略东西粤，跋涉万六千里，历日五百又四旬乃归”，确实不得不引人赞叹。对于黄又的这次万六千里长征之旅，近年乔迅在研究石涛时也作了仔细的重建，并特为拈出其中所隐含的故国（亡明）之思，极为感人。<sup>[26]</sup>黄又的感时情怀几乎全赖其行旅诗表达，它们都赋于途中各个奇观景点，在情景交融的状况下，这些诗作也被时人评为“诗以游奇，游以诗奇，二者争奇焉。”<sup>[27]</sup>承续着自明末以来的旅行文化传统，这些诗作必须配上图绘，以“纪行诗画册”的形式方利于传世，这个制图工作就在 1701 年夏天黄又归返扬州后委托给了石涛。可是，石涛并未参加这次旅行，绝大部分景点皆未亲临眼见，他所能依据的资料基本上只有黄又所写的“奇观诗”，所以，严格地说，石涛之图绘本非意在纪实，只能归属于诗意图一类。当然，如何适当归类或许也不过是研究者之习癖，然亦可有助于理解当时情境中的幽微意图。诗意图表面上只是以画解诗，为两种艺术间的换位，然在此换位的过程中则自然地产生相互竞争之意。石涛一生画业中颇喜作诗意图，可谓是中国悠久诗意图绘传统中的殿军人物，而在他的这种创作中每每投射出他个人向诗家的挑战企图，例如在 1677 年底时为徽友吴彦怀所作之《东坡诗意图》中即刻意地以一开《月明林下图》（图 9.19）作总结，此开就是针对苏轼诗中“真态生香谁画得，玉奴纤手嗅梅花”二句，以化身仕女的自我形象与东坡拮抗。<sup>[28]</sup>





图9.19 清 石涛《东坡诗意图册》之《月明林下图》1677年 册 纸本水墨 22.2厘米×29.9厘米  
台北石头书屋

他在1701年为黄又旅行诗绘图的《写黄砚旅诗意图册》（香港，至乐楼藏）<sup>[29]</sup>亦然，只不过，此时的石涛系以其自豪的奇观山水直接向黄又的奇观诗“争奇”。

这个“争奇”的吊诡处在于：石涛既未亲见那些胜景，如何得能以其山水画去和黄又观实景后而作的奇观诗作相争？这个竞争显然与他和许松龄间讨论黄山之胜的情况有所不同。石涛之游黄山确有实地经验，《黄山图卷》虽出自忆写，其与许松龄纪游诗间毕竟存在着一种实地体验的共同基础，其间差别只在各自感受之重点，及二人所选诗、画载体之独特表现优势的问题而已。对于黄又此次西南之旅的图绘山水，既缺少实地体验的共通基础，石涛究竟如何能与黄又争奇？从《写黄砚旅诗意图册》的具体实践来看，石涛的“奇观造境”在此时扮演了较前述诸作更为吃重的角色。例如此册第九开《南渡琼州》（图9.20）一画系针对黄又一首“渡海之作”而绘。然而，石涛和绝大多数的古代中国画家一样，不但未曾关注过海的主题，甚至可能一生从未见过海洋，而且没有画过海景图（想象

者不计)，因此亦无现成的图式可以参用。石涛此时所能作的仅赖“想象”为之，而黄又诗中“飘飘俨似逐飞仙”则成为他选择构思他山水画的起点，但也可以说是整个画面追求效果之所在。此种有如进入仙境的奇观感实与上文讨论的《巢湖图》类同，石涛的造境图式因此亦可移用：先将四分之三的画面满布波浪，再将实体山岩林木逼在右下缘，并以形状怪诞之云朵隔开山海，以示仙凡之别。而为了要强调黄又此游中他人罕有的“渡海”之“奇”，石涛特将一舟置于画面中央；然而，他应该意识到，不论他如何夸张地描绘波涛汹涌（如周臣在《北溟图》中所作的那样，见图 8.29），在那个有限的小尺幅画面上，根本无法表达舟中人为海洋所围的感觉，故而石涛选择了不在这点上与黄又诗中“月映鲸波天上坐，烟绵蜃气雾中眠”竞争，而将渡海之舟的舟体转成纵向，让风帆容易被误认为直接立在云头上，好像神仙驾云，飞向海中独立的蓬莱仙山一般。这个图式的运用还出现在另一开《浴日亭》（图 9.21）的图绘中，只是此刻画家将大片海浪换成了淡蓝色的刷染，但同时画上图式中不可少的云带，横贯中央，显然意在图现诗中所述由亭中望向大海时“惟见沧溟涌漫波”之感，但又较之更刻意地制造了一种视觉上的惊奇。浴日亭位于广东番禺珠江口外，是南宋末帝投海自杀处，此历史古迹自对怀抱故国之思者意义非凡；<sup>[30]</sup>不过，这似乎并未成为石涛此山水造境的出发点。

《写黄砚旅诗意册》的最末开可视为黄又此次行旅的终点，为友人程京蓴隐所内所行的文会。此开图绘虽无甚惊人之处，但所传达当时情境之讯息，却值得注意。程京蓴此人与黄又一样，都是出身徽州盐商家族，且都和石涛有密切的交往，为这个徽人社交圈中不可少的人物。<sup>[31]</sup>如果我们进一步推敲，程京蓴在这群人中所经常提供的文会组织者，或作品诠释者的此种类似于现代美术馆中研究策展人之服务，正可展现当时文化中介者所积极承担的新角色。固然，当日在程京蓴家中举办文会之来龙去脉的文献现已从缺，我们却不难对之作出想当然耳的重建。程京蓴当日所邀之客人可能不少，但对我们而言，最主要的仅为石涛和黄又二人，而他俩既属旧识，这个聚会的作用就可推测是在将黄又的纪游诗推荐给石涛，换句话说，程京蓴组织的文会媒合了二人的诗画互动，助成了石涛画册的制作。而待画册完成之后，程京蓴不但在册中题诗，还可能为画主黄又安排其他的题跋者共襄盛举，而为了要让这个过程进行顺畅，他有时亦需扮演作品诠释者

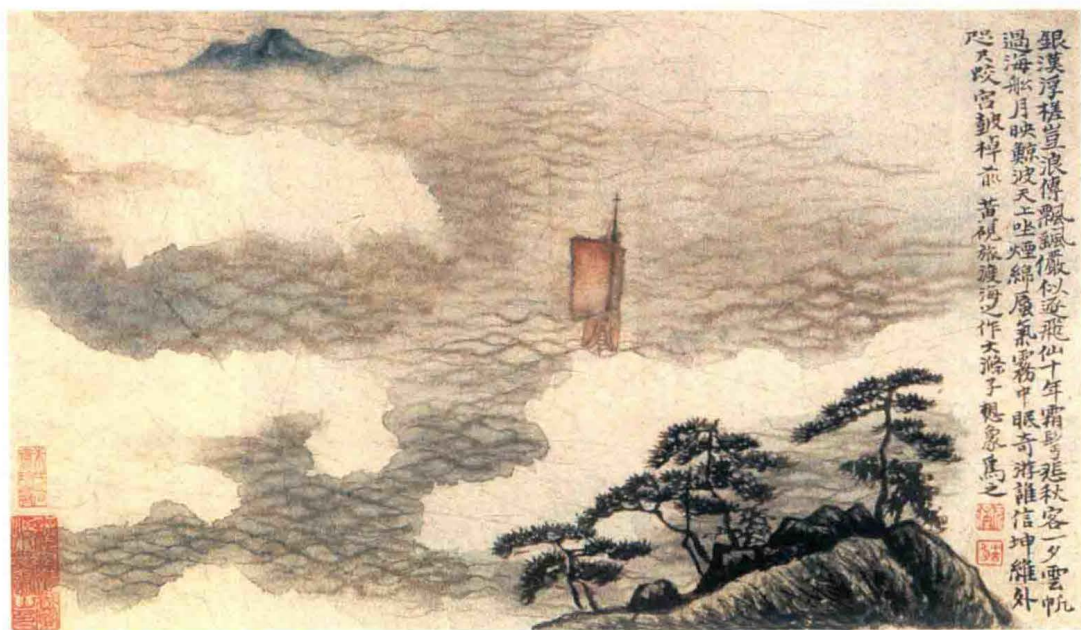


图9.20 清 石涛《写黄砚旅诗意图册》之《南渡琼州》1701年  
册 纸本设色 20.5厘米×34厘米 香港至乐楼



图9.21 清 石涛《写黄砚旅诗意图册》之《浴日亭》1701年  
册 纸本设色 20.5厘米×34厘米 香港至乐楼



图 9.22  
清 石涛  
《山水精品册》之一  
册 纸本淡彩  
23 厘米 × 17.6 厘米  
日本京都泉屋博古馆

的角色，向包括黄又在内的观者解说画面所示。例如他在另一本石涛给黄又画的《山水精品册》（日本泉屋博古馆藏）中一页根据黄山山君岩形象（图 9.22）而作的山水，便对岩洞中显得有些突兀的两位樵夫，在对页中进行了说明：“虎吻内置二樵者，吾谓泉声中有杀机焉，亦如螳螂之捕蝉也，石公犯之，笑笑。”所谓“泉声中有杀机”，乃出自《后汉书·蔡邕传》的典故，故事中提到蔡邕避于陈留时，于邻人酒席中听琴，觉有“杀心”而去，后弹琴者说明当时见螳螂正欲捕蝉，“蝉将”而未飞，螳螂为之一前一却，吾心耸然，惟恐螳螂之失之也，此岂为杀心而形于声者乎？”<sup>[32]</sup>石涛画中之泉既名“鸣弦”，便被程京萼连上将“杀

心”“形于声”的琴音，至于“虎吻内置二樵者”是否真如有的学者怀疑这可能意指石涛身处的政治险境，则不得而知。不论是否如此，程京萼的确是将观众的视线导引至山君岩如虎吻的造型，及其内置二樵夫，以组合左侧鸣弦泉的创意之上，并向后来的观者建议了一个具有典故的文雅共鸣方向。对于石涛在《写黄砚旅诗意图册》中如那两开海景的造境创意，应该亦在程京萼的参与范围内。

至于程京萼在此诗意图册缘起中的媒合中介角色，则有点近似现代社会中的艺术经纪人。除了石涛之外，程京萼还为黄又安排了八大山人的一本画册，时间在1697年。黄又为这本画册付出颇高的润笔，“邮千里而丐焉”，但等了一整年才收到；虽然如此，黄又对此八大山人山水册却极满意，“展玩之际，心怡目眩，不识天壤间更有何乐能胜此也”。之所以能得到如此圆满的结果，黄又表示要特别归功于程京萼的中介，八大山人遂因此“不以草草之作付我，如应西江盐贾者矣”。<sup>[33]</sup>看来，程京萼必定在寄给八大山人的信中，曾就此册之质量作了特别的要求，而八大山人亦充分予以配合，不似对其他徽商买家那般地草草应付。他俩之间的特殊关系建立在一种近似专业经纪的互动上。根据京萼之子程庭祚为他写的《先考府君行状》，京萼不但从“人亦不知贵”的状态下，“发现”南昌的这位贫困画家，而且向他提供资金，为之规划宣传策略，以致后来江右之人“由是争以重赏购其画”，“山人颇为饶裕，甚德府君，山人名满海内，自得交府君始”。<sup>[34]</sup>我们如从程氏中介黄又画册的案例来看，行状所言应有事实根据。不仅八大山人以画行世得利于徽州士商中培养出来的中介者，石涛在扬州亦然。当时石涛的经纪/友人肯定不止程京萼一人。另位名叫江世栋的著名徽籍扬州盐商可能也扮演类似的角色，虽然他的企业颇为成功，不必仰赖艺术买卖之衍生收入维生。在现存故宫博物院的一批他和石涛来往的信札中，多有提到书、画事者，其中一通可见关于一套通景十二幅绢本屏风价格的争议，石涛以为江氏订购时所付的二十四两实在不符他的市场行情，便向他说明制作此种连贯构图大型通景画的难处，并坚持五十两的合理酬劳。<sup>[35]</sup>信中的语气让江世栋显得不止是位单纯的买家，而像一位已经经手若干石涛作品的中介者，其中确有一些代他人所求（其人身份姓氏似可不令画家得知）而非自藏者，石涛也透露出此二者间价钱的考虑会有所不同。无论此次通景屏风的讨价还价结果如何，此信很难得地向我们提供了1700年左右扬州艺术市场运作的细节，而其间画人、买家和中介者

的互动情况似乎已经有异于一百年前陈继儒或方用彬所扮演角色。如此精明而有效率的徽籍艺术中介人的活跃现象，或许只限于扬州、金陵等南方大都市，然石涛在此二地所发展出来之绘画事业，必定有赖这个新近形塑机制之配合。他的奇观山水画因此亦值得由此理解。

#### 四、使节与奇观山水画的朝鲜观众

奇观山水版画书的流行不仅促生了石涛等画人突出的山水画表现，也借由东亚的书籍之路进入朝鲜。书籍的流动必赖人的中介，其所产生之作用如何亦视读者群组成而有不同的状况。如《顾氏画谱》《海内奇观》这种包含高比例版画在内的书籍在中国地区之得以成功，当然必须归功于江南之私人出版商的卓越能力。他们通常不是上层精英中的士大夫或学人，不具功名，声望不高，但是具备不错的文化水平，而且有能力充分运用江南地区已经发展得相当有规模的文化社会网络，经之搜集出版内容所需的专家（画家、书人与文字作者等）之协助，并顺利筹集出版所需之资金。除此之外，他们似乎也展现了绝佳的市场掌握能力，对潜在读者组成之估算也有一定程度的掌握。这也反映了当时对这种版画书有兴趣的一般读者必定达到了一个相当可观的数量，因此使得他们的出版有利可图。这些可谓之为“行动者”诸多条件之于此中国江南的聚合，实是历史情势使然，有其特殊性，而非东亚其他地区所共拥。由此角度思考奇观山水画从中国至朝鲜的传布过程，究竟历经如何的中介转化，便值得多予注意。

如果说如杨尔曾那种杰出出版商是奇观山水意象在中国形塑成功的关键推手，外交使节则是其传入朝鲜并得到发展的最重要中介者。<sup>[36]</sup>作为中朝之间外交关系的实际执行者之使节，近年因为各种传世《朝天录》《燕行录》文献资料的整理、刊布，已得到学界新的讨论热潮。其中，双方使节在他们的外交活动中如何同时扮演着如书籍、艺术文物等物品交换 / 文化交流者的角色，也是一个引人关注的问题。上文所及之版画图谱在出版不久后即传入朝鲜，外交使节也应该起着最主动积极的作用，突破了朝鲜本身市场对之并不具备高度需求的消极限制。对于这个传布过程的细节，虽然碍于直接史料的零散而无法完整重建，但仍有几个有趣的个案可供管窥此中情况。其中 1606 年出使朝鲜的朱之蕃（1558—

不过，即使作为纪游山水，《千古最盛帖》中的山水表现可能较为保守，没有显示如《三才图会》《海内奇观》书中对奇观的新兴趣。如果由现存的几件后代临摹本来看，如18世纪初画员画家尹得和临本（图9.23）即接近一般16世纪时江南常见的吴派纪游山水风格，不但不见《海内奇观》的奇景处理，也未可与苏州文人画家陆治的《白岳游》图册（图9.24、图9.25，1554年）中的新颖构图加以比拟。<sup>[39]</sup>中国的纪游山水图在16世纪中期以后出现的一些新表现，系配合着社会上搜奇猎胜的旅游新风气一起发展出来的，其中的一部分即与稍后的奇观山水图像具有紧密的关系。《海内奇观》取自《齐云山志》之白岳奇景图绘的作者丁云鹏本人便曾多作纪游图。他曾在1605年陪伴南京国子监祭酒冯梦祯游黄山，其任务之一应该就是要为冯氏所规划写作的游记配合作图绘的准备。<sup>[40]</sup>丁氏因亦是徽州当地人士，显然登临过黄山不止一次，且可能曾作相关的一些画稿、图绘，稍早出现在《齐云山志》之连景横幅长卷的版刻图绘也可想象是由这



图9.23 朝鲜 尹得和《千古最盛帖》之一 韩国国立中央博物馆

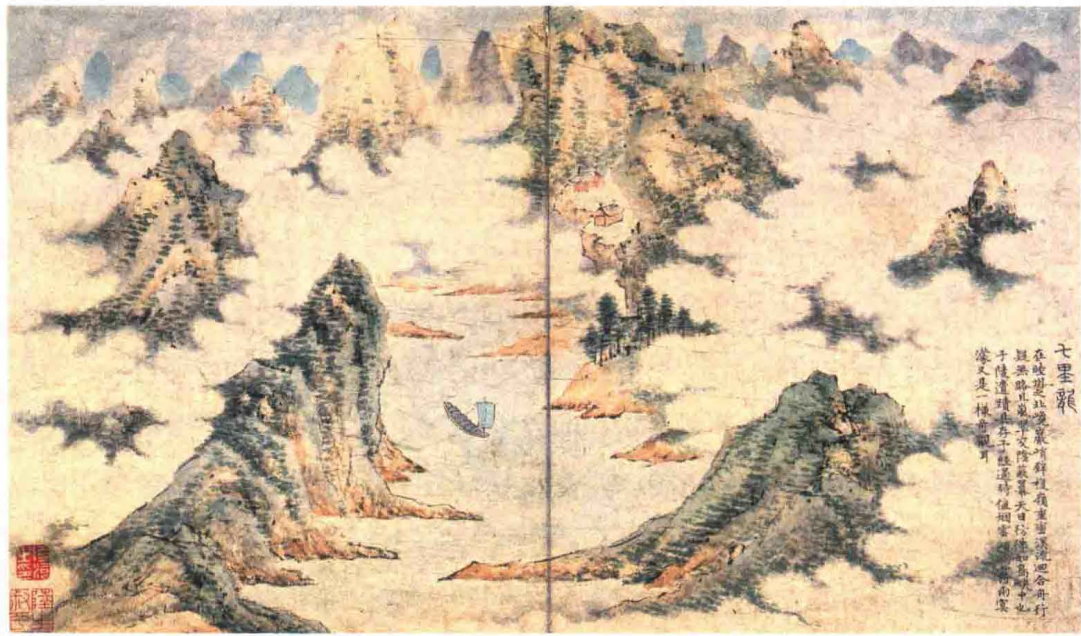


图9.24 明 陆治《白岳游》图册之《七里龙》1554年 册 纸本浅设色 28厘米×47厘米  
日本京都藤井有邻馆

1624) 便值得特别注意。朱之蕃为1595年会试状元，不仅能文，亦兼善书画，正是出使朝鲜的最佳人选。他还是《顾氏画谱》序文的作者，因此很多学者会推测他应该就是将此书带到朝鲜的人物，很可能作为礼物之用。事实如何，现已不得而知。不过，朱之蕃确曾在此次外交任务中带去一册《千古最盛帖》送给朝鲜国王宣祖，且将副本送给了接待官员柳根（1549—1627）。<sup>[37]</sup> 此册现虽已不存，但根据当时朝鲜文士官员许筠（1569—1618）在稍后所制，摹本上的题跋，可知此画册为朱氏在中国雇用画师吴瓘川所绘十二图，加上朱之蕃本人题写中国历代知名诗文组合而成的一种诗画帖。值得注意的是，原来朱氏所选入画的名文除《岳阳楼记》《赤壁赋》那种与实际景点相关者外，也有如《桃花源记》《琵琶行》等与胜景无关者，可见朱氏原意可能只在作一文学图绘。然而朝鲜文士，包括许筠在内，却多视之作为一种纪游图册，观后总要发出“凡余之所欲游者，一举目而具得之，岂非人间一大快事耶”的赞美。<sup>[38]</sup> 这一方面反映了中国其时的纪游图在朝鲜上层阶层中的大受欢迎，另一方面也暗示着像《海内奇观》那种旅游指南书在当时朝鲜上层社会中似乎也有一些意欲卧游的读者群存在，为此种版画书的传入作好了准备。





图 9.25 明 陆治《白岳游》图册之《石桥岩》 1554 年 册 纸本浅设色 28 厘米 × 47 厘米  
日本京都藤井有邻馆

种画稿组合而成。这种包含着奇观山水的纪游图，既属时新的文化产品，会否亦成为如朱之蕃的使节带到朝鲜的礼物，或者夹带作私下买卖的物品？它的可能性实在不低。除了中方的使节外，朝鲜派出至北京的使臣也值得注意。李好闵（1553—1634）即为一例。他曾在朱之蕃 1606 年使朝时担任接待人员，可能也见过《千古最盛帖》，两年后（1608）又以使臣身份到了中国。他在北京的接待会馆中即看到《顾氏画谱》，显然是有书商或中方的经纪人向他兜售，可惜“心乐之，而无金不能得也”，并没有购下，但他倒请人“移之别册”作了抄本，却只抄文字而未摹图画。李氏后来在此抄本的自跋中云：

倩李堂彦华移之别册，并书黄子久所为写诀，则画虽无，而画者之姓名与法存焉，将持向吾东诸老师，追前人而作之，其山水花卉禽鸟林木，唯我所命而乐之者，以为山林终老之一玩耳。<sup>〔41〕</sup>

李好闵是否真的无法负担《顾氏画谱》的书价，还是对方索价过高，现已无从细究，但从他的制作抄本，确表示了他那种非画家的上层阶级官员对这种画谱书的

高度兴趣。看来此时朝鲜的上流社会中已对绘画欣赏有所认可，并视之为“冲澹自适之士”的必要修养。以如此氛围来推敲，李好闵虽未将《顾氏画谱》携回朝鲜，但其由此期中某位入华使节团中成员所得，则不难想象。

《海内奇观》一书很可能也是经由入华使节而传到朝鲜。虽然具体细节不详，但至迟到 1700 年左右，朝鲜文集中已有人直接提及此书。金昌翁（1653—1722）在其《东游小记》中记普门庵周围景物时就说“尝览《海内奇观》，惟《黄山图》似之”，<sup>[42]</sup>即为值得注意的例子。金昌翁出身安东金氏，是 17 世纪末、18 世纪初首尔附近文士圈中的核心人物，他本人虽不曾入华，但其弟金昌业便是 1712 年入华使节团的一员，在史上以《老稼斋燕行日记》的作者知名。金昌业并非唯一，整个安东金氏家族自 16 世纪末以来不但在朝鲜政府中位居高位，掌握高度的政治权力，而且还积极地担任使华的任务，并在此交流过程中累积起他人所不能及的文化资本。金昌翁所阅读的《海内奇观》应该就是在这样的脉络中进入其家族的收藏，并成为以其为中心而集合成一文化集团的所有成员得以接触、观览之物。金昌翁、金昌业兄弟的门生、故旧尤其人数众多，在文化上皆表现出色，在 18 世纪的朝鲜文化界中扮演了主力的角色。他们之间背景有别，专精也不同，会如此紧密地聚集在金氏兄弟周围，除了政治、思想等理由外，想要取得连通中国文化潮流的珍贵管道也是一个极具吸引力的原因。被引为创造朝鲜“真景山水”的代表画家郑澈亦是其门生中的一员，遂有机会观览到金家网络中所提供的，如《顾氏画谱》《海内奇观》这些当时在朝鲜实属“珍贵”的中国图籍资料，并引之为其创作后来众多的金刚山图绘等的奇观山水之助。金氏的另一位友人赵荣祐（1686—1761）在评论郑澈的山水作品时，就指其“有顾炳《画谱》中荆浩笔意”，又说：“谦斋（即郑澈）海岳帖、岭南帖、四郡帖，便一东国山海经，世间不可无者，而独恨我国刻法鲁莽，无以广布传远。”<sup>[43]</sup>这就是以《海内奇观》来对比“东国山海经”之无法仿效版刻刊行而“广布传远”，为郑澈抱屈。另外，金氏门生李夏坤（1677—1724）早有文名，也是画评家，他曾为同门友人李秉渊（1671—1751）的宋元古画收藏作跋，也相当依赖《顾氏画谱》中所提供的信息。李秉渊同时亦是郑澈的重要赞助者。看来他们都是金氏兄弟周围交情紧密的士人，也同时分享着这个社群网络所独拥的中国文化资源。由此观之，以金昌翁兄弟为核心的朝鲜士人圈之所以成为 18 世纪朝鲜上层文化的主力，关键在于他们能超

越一般人而取得接触中国文化资源的机会，而这些机会的创造则又赖安东金氏家族长期经营而得到的对华使节管道之有效掌握。

## 五、金刚山旅游与郑散的奇观图绘

金昌翁的《东游小记》实是他到朝鲜东部旅游所写的游记，上文所提“普门庵”一节即是此游的第一重点金刚山中之初段景点，由此四望，众峰林立，正是他比作《海内奇观》中《黄山图》(图 9.26) 的奇景。金刚山早负盛名，本以佛教圣地引人注目，不但高丽王室前往礼拜，传闻见到五万县无竭菩萨示现山中，元朝皇室亦曾至此行香饭僧，可称东亚佛教世界中的一大圣地。现存一幅鲁英所制的黑漆金泥《县无竭菩萨示现图》(图 9.27、图 9.28, 1307 年) 就被认为是这个圣地灵迹的描绘。图中菩萨像背后的大量奇峰挺立，因此被视为现存最早的金

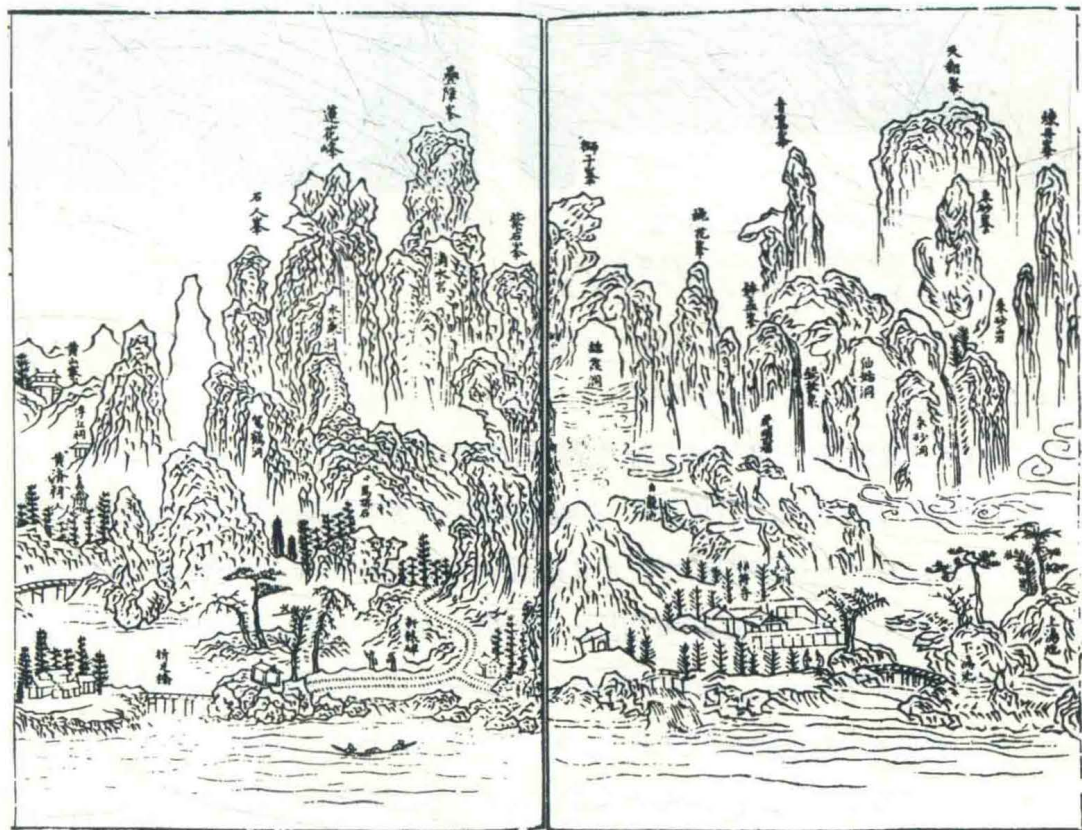


图 9.26 明 杨尔曾《新镌海内奇观》之《黄山图》部分 1609 年钱塘杨氏夷白堂刊刻



图9.27 高丽 鲁英《县无竭菩萨示现图》  
1307年 黑漆金泥 22.5厘米×13厘米  
韩国国立中央博物馆

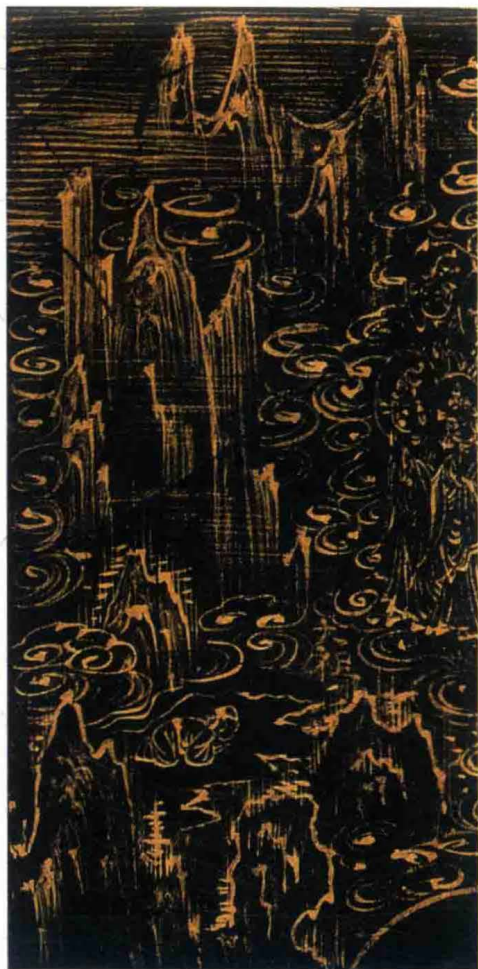


图9.28 高丽 鲁英《县无竭菩萨示现图》局部

刚山图像的代表，或许也可据之推想蒙元时中国方面千方百计要求高丽进献金刚山图的模样。<sup>〔44〕</sup>进入15世纪之后，佛教势力在朝鲜发展渐衰，非宗教性的旅游至15世纪末在金刚山亦渐趋主导，学者南孝温（1454—1492）于1485年所写的《游金刚山记》即批评了关于金刚山的若干佛教传说，而转向旅游过程中的观察记录。<sup>〔45〕</sup>此游记甚长，已达一万字左右。如此长篇巨著的游记几乎可与中国游记文学大盛时16世纪后期袁中道（1570—1624）所撰的万言以上游记相提并论，但出现时间又早上百年，这在东亚旅游文学史上也是一件值得注意之事。<sup>〔46〕</sup>

金刚山旅游到了16世纪之后更益提升，并伴生了许多游记文字，其蓬勃的

现象亦正与中国嘉靖后之情况相平行，两者之间是否有关，颇堪玩味。无论如何，金刚山旅游至此已确立其新的形态，而对相关游记的讲究亦因文士之投入而成为一个完美旅行的必备。1553年洪仁佑（1515—1554）在其金刚山之旅后所完成的《游枫岳录》便是此中的代表。洪氏之录写完之后，极受推重，当时重要的儒学者李珥（1536—1584）便为之跋云“其文详而不繁，丽而不夸，山之根脉，水之源派，吞云吐雾，攒林丛石，千态万状，一笔尽收，无复余欠，使览者不出户庭，而万二千峰，了然在目，文至此可与山水并奇矣。”<sup>[47]</sup>他的这篇金刚山游记因此也在金刚山的文献传统中占有重要的位置。如与此《游枫岳录》相比较，17世纪的金刚山游记一方面在结构、立意上有所继承，另则在山中景点的特定观看上有更进一步的强调。例如申翊圣（1588—1644）在《游金刚内外山诸记》文中便刻意描述了他本人在山中最高之毗卢峰如何艰难地穿越石隙而登绝顶的过程，由之向下诸方看见的不同景象变化，以及“四望无敌，诸峰如培塿，可谓天下之壮观也”的心得。<sup>[48]</sup>这种经由亲临其地而搜奇猎胜然后体会奇观之趣，被认为才是游金刚山之法，且是书写其游记的至要。金昌翁的《东游小记》基本上即深植于此传统而来。

金昌翁周围文士群大多亦亲游金刚山，在其相关游记文字中也对各处奇观多加强调。图绘一事在此脉络下即成为对金刚山奇观的另一种表述方式，并与游记成为金刚山奇观旅游不可分割的部分。最能代表这个现象的当数1712年李秉渊的金刚山游历，在此次参加的人员中，除了李秉渊的父亲与弟弟外，还有郑澈在内，郑氏所作《海岳传神帖》即为此番游历之图像产物。此画帖稍后由李秉渊请金昌翁、赵裕寿（1663—1741）及李夏坤等师友题记、跋诗，与其弟李秉成的《东游录》游记共同构成图文并茂的游历记录。郑氏所作图帖原应有三十幅左右，现已失传，但由各家题记的标题来看，这些图画系紧密配合游历过程而作，由入山至出山间，如长安寺、正阳寺、佛顶台各重要景点都有图绘，出山之后在海边的景点，如海山亭、通川门岩、丛石亭等亦皆入画中，确有高度的记录性格。<sup>[49]</sup>不过，与其说是记录，不如说是整个奇观之旅的视觉呈现。它所企图捕捉的不只是单纯的外在地形地貌，而是在景点引起奇观之感的特殊观看，这多少仍还保存在当时所留的题跋之中。例如金昌翁在“正阳寺”的跋中就直指图中“丹青所苦心”即在于“阿堵中可想其无限奇观”。而在“碧霞潭”一景中，金昌

翁以“金台之耸，普德之悬，其间太峻隘，仅通杖履”对比来引起“碧霞始快意，众香之倒影尤奇”的特别动人之感。<sup>[50]</sup>金台应指万瀑洞上方有鹤巢在上的金刚台，为申翊圣赞为“殆非人境”的高崖，普德则为普德窟，是李珥赞为“铜柱盈千尺，飞阁在虚空，天造非人力”<sup>[51]</sup>的不可思议之奇险建筑。二者虽都可称之奇观，但相较之下，却不如转到碧霞潭时让观者所感到的“快意”，尤其是潭中水面所映照出毗卢峰旁众香城（因石势围之如城之雉堞而得名）之倒影，既奇又幻，更让这批雅士感到惊奇而兴奋。

这些题跋者虽非与李秉渊、郑澈 1712 年同游金刚山之人，但各人皆有登临经验，金昌翁甚至传闻曾七游金刚山，故而他们的跋语亦可视为对李、郑此次之游的一种不在场共鸣。共鸣的对象一方面是李、郑的登览心得，另一方面也在郑澈的图绘山水，那原亦是他与李家众士同游心得的视觉式共鸣。这些关系虽不得求证于 1712 年的《海岳传神帖》，但依然可见于郑澈其他传世的相关图绘之上。韩国学者崔完秀曾由此途径解析郑澈对金刚山各景的创造性诠释，极具启发。本文则试在此基础上，进一步推敲其画中如何表述其奇观之意。李夏坤在跋“断发岭望金刚山”一景时云：

山映楼前，只有二三峰巉秀可爱，此幅微似攒叠，岂元伯兴到时信手挥洒，只求其趣，不求其形似欤。此乃画家相马法，骊黄牝牡，略之何害。<sup>[52]</sup>

较之金昌翁，李夏坤的跋语经常显示了对画中风格表现的个人意见。此跋即注意到元伯（郑澈）在描绘断发岭望金刚山时特意出之以“攒叠”群峰，而超越形似的束缚，并认为这是画家“只求其趣”的创意挥洒。如此评语，按之 1711 年《枫岳图帖》中同题一景（图 9.29），果有相符之处。画中断发岭置之右半斜角，山腰处正是方待开始金刚之旅的游人，他们的左方远处则是层叠的尖峭雪峰，在与墨绿色系的断发岭对比之下，特显突出。不过，画家在此的造意尚不仅山峰的多寡疏密而已，他还刻意将金刚山成列的雪白峰岭排在以墨染出的数层云海之上，只留出三角形的尖顶，好似在作仙界的暗示，亦借此交待了游者未入山却已体验到的第一个超越俗世的奇观。

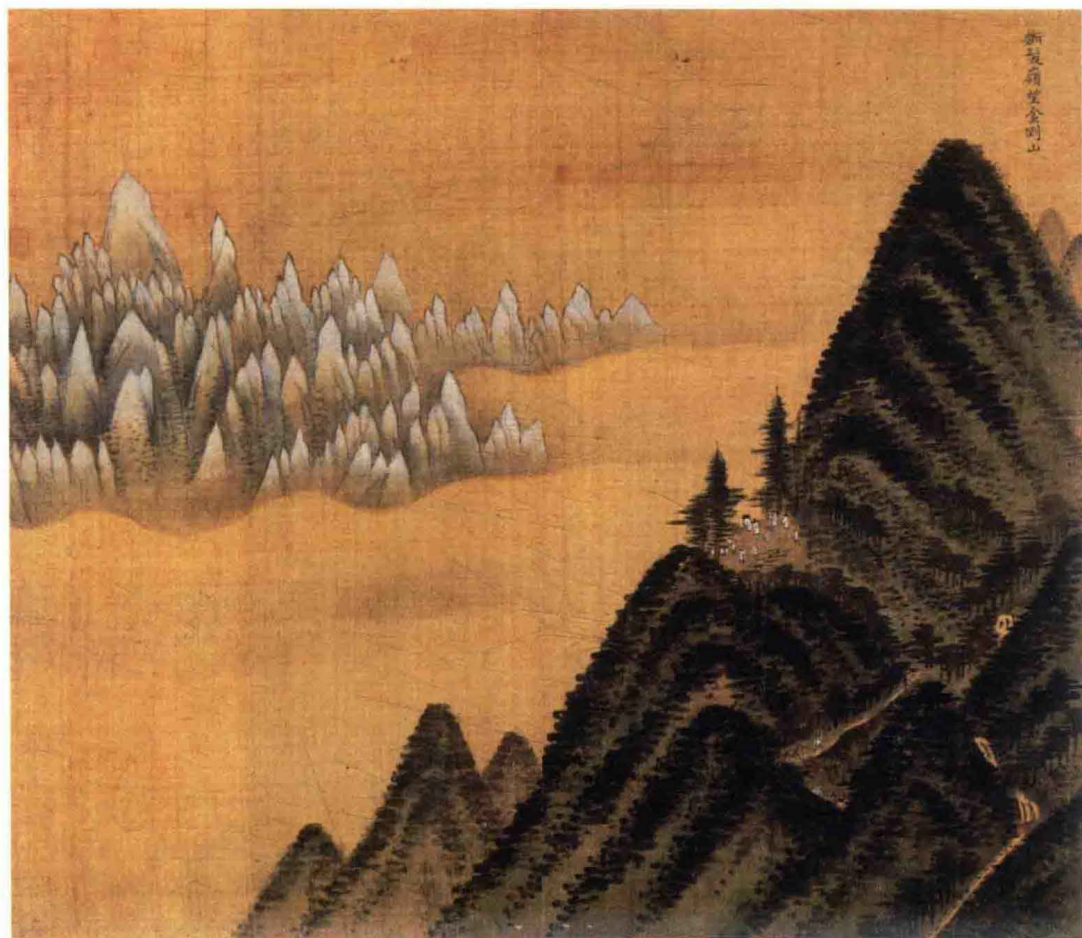


图9.29 朝鲜 郑澈《枫岳图帖》之《断发岭望金刚山》1711年 册 绢本浅设色 34.4厘米×39厘米  
韩国国立中央博物馆

对于郑澈在画面上不拘泥于实景的“匠心布置”，李夏坤称之为“操纵杀活”，正是他人所不能及者。<sup>[53]</sup>他所谓的“操纵杀活”指的即是画家强势的绘画语言。由上例之示，它基本上可归纳为三个步骤：一是先解除实景的地理制约，次为主观的视点选择，再者则为奇境效果的添加组合。不仅“断发岭”一景如此，他景亦多可作如是观。例如出山后海边的丛石亭一景，向来以在亭上观赏其侧棱形石柱而称奇绝。但是，如何能传此景奇绝之神？评者却有不同意见。曾为《海岳传神帖》写跋的赵裕寿便建议不宜以俯视出之，若要得其“亭亭矗矗之奇，除是漾舫其下，退泛三岛间，远而望之，尤依依如层城粉雘”。<sup>[54]</sup>郑澈曾画此景数次，其中《海岳八景》（韩国洞松美术馆藏）之《丛石亭》（图9.30）即对此视点



图 9.30  
朝鲜 郑澈  
《海岳八景》  
之《丛石亭》  
屏风 纸本浅设色  
56 厘米 × 42.8 厘米  
韩国首尔洞松美术馆

选择作出了有趣的回应。它实是近处仰观石柱之视点与由海中舟上“远而望之”效果的巧妙重叠，以见岸边石柱奇伟之势，再加上亭前游人向下俯瞰海波汹涌的惊心动魄，成为三重奇观效果的整合体。又如另一《通川门岩》（图 9.31）描绘通川之北濒海的两座相对如门的独立巨岩，一队游人正由其下穿越而过，似正对奇特的门岩发出惊叹。然而，令人注意的实不止门岩而已，其旁以重重大起伏弧线所勾勒的巨浪，由画的前缘直堆而上，盖过门顶，直至云朵之下，不但海天相连，而且创造了一个比门岩更为巨大雄伟的气势。这正是郑澈“操纵杀活”的手法。他显然对自己所创的这种海景奇观效果颇为自得，后来在其他不同景点图绘



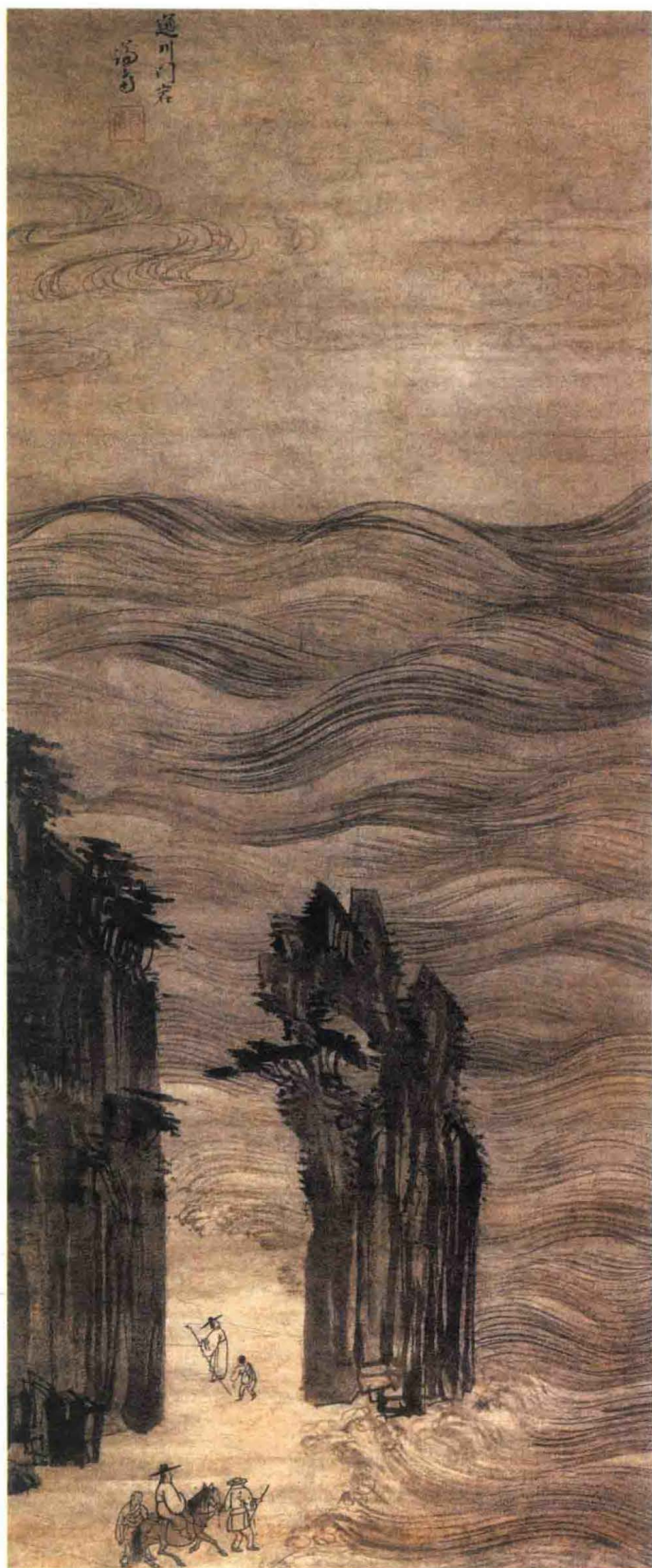


图 9.31

朝鲜 郑澈

《通川门岩》轴 纸本水墨

131.8 厘米 × 51.8 厘米

韩国首尔洞松美术馆

中便一再地使用此一图式。

## 六、奇观山水的竞争

郑敦对金刚山奇观的描绘方式其实与中国《海内奇观》及石涛的黄山奇胜表现有相通之处，都是以与奇景旅游结合出发，而进一步以强势的绘画语言创造出非眼前所可捕捉的奇观。石涛之奇观山水的形式乍看似乎较多，除单景集合之图册外，尚有连续式之长卷。郑敦除上文所及各图基本上为单景图册或由之独立的轴屏。但他亦有景观长卷，如《蓬莱全图》（韩国龙仁湖岩美术馆藏）也是就金刚山游历而安排的横卷。<sup>[55]</sup>出名的1734年《金刚全图》（图9.32）则是单幅全景式，可说与《海内奇观》书中一些“总图”类的图像一脉相承。这种将各景依其相关位置而汇为一图的方式常见于1600年附近的旅游版画书中，通常扮演如文字导论的角色，被安排在其后一系列的分景图像之前。例如著名的彩色套印版画书《湖山胜概》（法国国家图书馆藏）中便有《吴山总图》（图9.33）一页领先于其后“吴山十景”的个别图像，其安排方式正如1711年郑敦《枫岳图帖》中以《金刚内山总图》（图9.34）领头一般。图帖中此页构图显然是1734年《金刚全图》之所本，但其自书标题中之“摠”字写法却与《湖山胜概》同采“总”字的古体，另外，《金刚内山总图》中依然保存了清晰如叶脉状分布的行旅路线，皆不见于后来诸本，其作为旅游指南之助的功能亦见于《吴山总图》。看来这两者间的关系确实值得注意。

然而，在此相通之外，尚有一些相异之处，值得特别提出。方才所提数件郑敦与海景有关的奇观山水基本上未见于中国。《海内奇观》中虽颇重视“普陀山”的海中圣山景观，但海涛之表现仍属有限，无法比拟《通川门岩》之壮观。石涛一生留下不少画迹，其中有些江河之景，却无海景的直接描绘，只有《写黄砚旅诗意图》中《南渡琼州》与《浴日亭》两开的想象之作，他本人或许根本未曾有观海经验。在中国绘画传统中可能只有16世纪苏州画家周臣的《北溟图》稍可相提并论，然在气势上似较郑敦海景山水仍有未及之处，画中整个北溟虽占全幅一半空间，位置亦高出岸边楼亭甚多，但波浪看来似是其家乡太湖的放大版。或许这也因周臣不曾亲眼目睹海洋的浩瀚和体会波涛的汹涌吧？当郑敦制作他的海

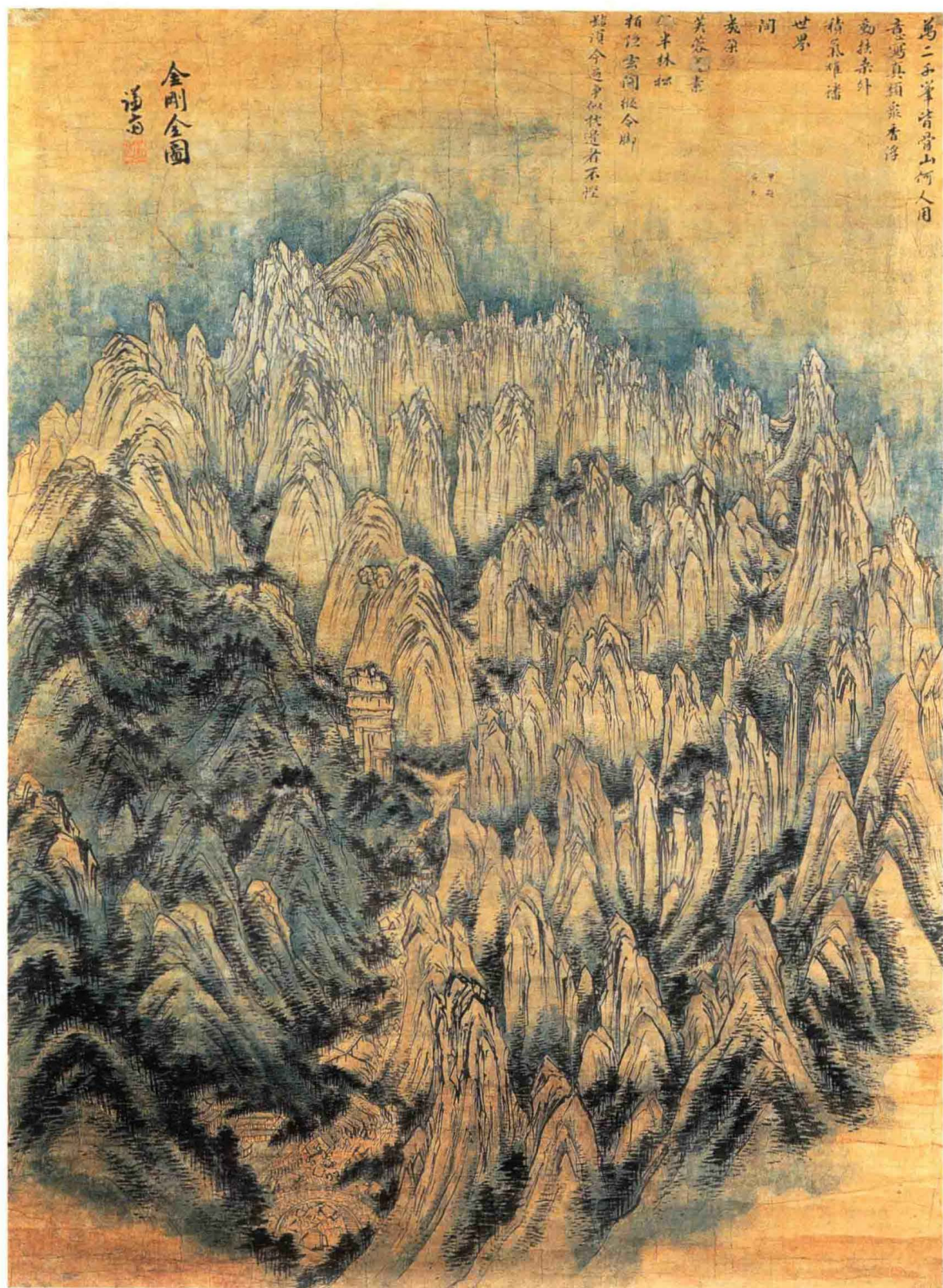


图9.32 朝鲜 郑敎《金刚全图》1734年 轴 纸本浅设色 130.7厘米×59厘米 韩国首尔三星美术馆 LEEUM



图9.33 明《湖山胜概》之《吴山总图》万历刻本 法国国家图书馆

景奇观山水之时，应会清楚地意识到自己与中国奇观作者的不同吧？！

郑澈自知其海景山水超出中国奇观之可能性确实不必多疑。事实上，整个金刚山内外游历经常勾起这群朝鲜文士类似的心理感想。金昌翁在《海岳传神帖》“海山亭”一景的跋中即对此距东海十里的景观评论道：

天下壮观，人知有岳阳楼也，然因其所小而小之，则洞庭为蹄涔，君山为培塿耳，独不见夫屏障蓬莱，轩槛扶桑，灏气所输纳，亭浮万象之表乎，不恨生东国，赖有此亭矣夫。<sup>[56]</sup>

文中直接以东海之巨大、金刚山之雄伟来与洞庭湖、君山对比，怪不得他能得到其景竟可超越岳阳楼而称“天下壮观”的结论。岳阳楼自古以来即因范仲淹在1046年之《岳阳楼记》而闻名，《海内奇观》亦纳之，与黄鹤楼同列一条中，且评为更胜一筹，而在文中又特记黄鹤楼山脚下刻有“天下奇观”四大字，<sup>[57]</sup>这



图 9-34 朝鲜 郑敎《枫岳图帖》之《金刚内山总图》 1711年 册 绢本浅设色 34.4厘米×39厘米  
韩国国立中央博物馆

大约是金昌翁以岳阳楼为天下最出名奇观之印象所出。无论是否如此，金氏之评语正透露出他们在游历金刚山的过程中随时兴起与中国奇观争胜的心态。

当然，金昌翁绝非唯一有此竞争心态的金刚山游客。早的不说，光以16世纪的游记来看，其中即已有明显的以金刚山胜于中国名山之表述。例如曾于1657年游历金刚山而留下《游枫岳记》的洪汝河（1620—1674）便在其文最末归结说：“枫岳较崇于岱宗（即泰山），广轮且倍之，如青城、天台，亦有仙都道山之称，然决须让此山一格，天下诸山，唯昆仑可敌是山。”<sup>[58]</sup>他虽云昆仑可敌金刚，但昆仑毕竟是想象中的神山，不属《海内奇观》中可以实至亲临的名山

奇观，而其他中国境内的名山，包括泰山、青城山、天台山等儒、道、释教中的崇高象征，都不能望金刚山之项背。对于他自己得以登览这个“中国骚人道流所愿游而不得”的天下第一名山，当然甚感满足，甚至对他所钦佩的朱熹只能“东入雁荡，西上庐阜，南登祝融之绝顶而已”，也要拿来竞争一番，为自己能超越朝鲜儒者所共同崇拜的大儒朱晦庵，感到自豪。<sup>[59]</sup>以安东金氏兄弟为核心所形塑的那群文士大都继承了如洪汝河的那种与中国争胜的心态，并表现在与金刚山相关的文字中。李夏坤在诗题金刚外山九龙渊之图绘时，便以九龙渊的九段瀑布奇观远胜中国的庐山与雁荡山，<sup>[60]</sup>即使后两者的瀑布早已在东亚世界中名闻遐迩。金氏门生的赵裕寿亦然。他在为郑敷画帖中《断发岭望金刚山》一景作跋时也以竞争的口吻起头：“石湖老子，于青城极颠，仅窥雪山三峰，尚自诧天下伟观，若撞面见此万柄寒玉，当复绝倒叫奇。”<sup>[61]</sup>赵氏引来与其在断发岭所见作比较的是中国南宋诗人范成大于青城山绝顶望远方雪山的名诗：“浮空忽涌三银阙，云是西天雪岭山。”<sup>[62]</sup>当然，对他而言，“三银阙”的“雪山三峰”怎能及他所看到的“万柄寒玉”！在此竞争之中，不仅金刚山胜过青城，赵裕寿也将范成大比了下去。

## 七、余绪

竞争的心态实亦可视为本章所谓“奇观山水”之最佳脚注。如果仅是各地外在的地景之实录，“实景”最多只能解为天地造化在各处理气变化之不同，无法作高下之分。只有“奇观”才因诉诸观者感官而得或强或弱之反应，方能有优劣之别，有人（如赵裕寿）甚至可以量化的方式进行比较排比。换言之，奇观之立本即内建了强烈的竞争性格，先要与一般景观有凡异之不同，再者还须进一步与其他奇观互争高下，非得要分出一个输赢胜负不可。奇观之所指本为观者所见之某处自然地景，因地而在，除非亲临，否则无法感受，因此也不能传布。而其所传布者并非奇观本身，实是奇观之意象，有时赖文字书写，有时则借图绘之管道，像《海内奇观》的出版品则可算是两者兼而有之，遂能成为东亚世界中传布山水奇观意象的最有力媒介。它一方面固是以搜奇猎胜挑动人们旅游的热情，同时也诱导读者/游者进行各个奇观意象间的评比，并执行一种自我与他者间奇观见

识的竞争。朝鲜 18 世纪的杰出奇观山水图绘因此也是其中的一环。郑澈的金刚山画帖与相关图绘，配合上师友文士群的文字书写，亦不妨视之如《海内奇观》。它的制作目标不止在于记录金刚山的实景，且更在于创造、定义其奇观意象，意欲与中国的奇观争胜。

竞争心态使得东亚奇观山水的传布过程出现了令人惊异的活力，尤其以朝鲜地区为然。如此所展现的竞争亦可说是整个金刚山文化在 17 世纪之后形塑的动力，而与此关系最为密切的行动者则不能忽视入华使节为中心的文士族群，郑澈所属的安东金氏兄弟一系即为其中之代表。而就朝鲜之燕行使节而言，除了政治任务之外，居留北京时期中密集的拜会、访问活动中也隐含着强烈的文化竞技之意味。这自从 14 世纪高丽时代忠宣王（元称沈王）及李齐贤（1287—1367）的在华活动以来，可说已是长期存在的现象。<sup>[63]</sup> 朝鲜使节团成员与中国人士之来往互动，不论是诗文酬唱或是学问论辩，都免不了带着竞争之意图。绘画作品亦是此中部分。金昌翁之弟金昌业在 1712 年燕行时便带了郑澈的山水画送给北京的马维屏，并收到很正面的反应。<sup>[64]</sup> 此件郑澈的山水作品是否会与金刚山有关，不得而知。但如想到金刚山图经常是中方人士向朝方要求的“礼物”，金昌业选择郑澈的金刚山图作为致赠马维屏的礼品，可能性实在很高。果系如此，金昌业在此燕行中也将朝鲜的奇观山水再回传中国，并向中国之奇观山水挑战。

这些朝鲜使节到达北京时应该没有机会看到石涛的奇观山水画。石涛的奇观山水画虽得到旗籍地方官员的支持，但这个管道似乎没有能造成他在北京的成功。包括康熙皇帝在内的北京上层观众还是选择了正统派的王翬、王原祁风格作为山水画的帝国形象。<sup>[65]</sup> 石涛的“挫败”另外尚可归之于他与出版业的脱节。黄山图绘固然是石涛奇观山水画的基础，但这些图像却未有机会进入版刻世界。在 17 世纪中期以后，插图本或画谱书籍之出版虽不如明末之蓬勃，但仍有延续之势。即以黄山之图像言，此时尚有一 1679 年闵麟嗣出版的《黄山志定本》，其卷首为三十二页之“山图”，绘者为扬州画家萧晨。<sup>[66]</sup> 闵麟嗣（字宾连，1628—1704）亦是安徽歙县人，居扬州，在徽商中很有影响力，也和石涛结交，1687 年石涛尚有《访闵宾连图》。<sup>[67]</sup> 然而，石涛与徽商的密切关系并未促使他以版画的形式出版他的奇观山水。这或许只能视之为石涛的观众选择吧？！

## 第十章

# 以笔墨合天地： 对 18 世纪中国山水画的一个新理解

18 世纪的中国，从今日的立场来看，显得十分尴尬。它一方面被视为中国有史以来最强盛而富庶的时代，另一方面又被批评为不知节制地挥霍，自大到错失了引入西方近代文明之机会，因此导致中国后来的衰败。它一方面被视为非汉族的异族政权，对中国传统文化虽有笼络，但实意在压制，清政府纵有若干文化工程之建树，却敌不过大兴文字狱所留下来的恶劣形象；然而，另一方面也因为其治下多民族之特色，让观察者为其所推动之异质文化形式的巧妙结合，及此中所展现的世界帝国之宏大格局，纷纷感到兴奋与高度的吸引力。在这些多样化的形象之底下，其实都存在着各自不同的研究者的基本立场。从汉文化中心到多元文化主义之间，不仅是各自研究者心态上的不同，同时也代表了学术思潮在时间上的发展。<sup>[1]</sup>不过，值得欣慰的是：这个发展除了显示观察角度之日益丰富外，对于 18 世纪中国的许多文化面向，确实提供了许多新的理解。然而，如果由此回观我们在对 18 世纪中国绘画艺术，尤其是传统上最为重视的山水画领域迄今为止的研究进展，却仍存在着一些重要问题，迟未有所突破。这实在值得研究者重新多予注意。

在美术史学界中，对于 18 世纪的中国山水画的发展，一直存在着一种误解。这种误解基本上来自于研究者将“风格创新”视为山水画历史发展的唯一价值。在采取这个价值取向的时候，画家的山水画制作，不论是来自于对自然的学习，或是对过去形式传统的诠释，都被置于是否有所“创新”的标尺来检视，并依之建构一个山水画的发展序列，订出其中的“大师”以及他们风格的“超越性”。依此史观来论中国的山水画史，17 世纪便是最后一个值得讨论的时代，不仅所谓“个人主义”的石涛、八大山人等人，因其风格之“独创”而被颂扬，对追求“集大成”的“正统派”成员自董其昌下至王原祁等人，也因其风格对“传统”的“新诠”，而被尊崇。<sup>[2]</sup>相对之下，18 世纪只能是一个“衰落”的时代。



许多学者以为18世纪的山水画坛在政治的重归统一后，似乎已经完全丧失了孕育石涛、八大山人、弘仁、龚贤那种充满个人主义色彩之才华的力量；而标榜“集大成”的正统派，表面上看来虽然比较适合新统治者的文化笼络政策，但在王翬、王原祁等人手中似乎也已穷尽了所有的可能性。正统派山水画在18世纪的传人虽然很多，甚至得到清朝宫廷的大力支持，但其风格被认为只是因循前人，毫无新意。他们之中若干人都是当时最杰出的知识分子，在宫廷活动中亦得到皇帝的赏识，形成一种“词臣”与“画家”兼具的新身份。但这反而让他们遭致另一种批评，以为其甘心受到皇帝的收编、豢养，丧失了独立创作的精神，根本是文人画的堕落。<sup>[3]</sup> 相较之下，一些聚集在大商城扬州的失意文人，虽然被迫在市场中以画维生，但却似乎反而更为自由而令人喜爱。当研究者观察到那些扬州文人画家最精彩新奇的作品都是花鸟、人物，却无山水之作时，那又再度向他们宣示了山水画在18世纪的衰颓。

然而，这种对18世纪中国山水画的看法却面临一个最大的难题。它无法对此时宫廷中堪称史上最蓬勃的山水画制作提出合理的说明。近年学界虽有一波对清代宫廷绘画的新兴趣，但其对象多为重要事件的纪实性作品，旨在剖析其中多层次的帝国象征之政治意涵，<sup>[4]</sup> 基本上还是置一批质与量俱极可观的传世宫廷山水画于不顾。本文因此试图由一个不同于“创新”的史观来观察这个令人无法忽视的宫廷山水画的存在，并借之重新理解18世纪的中国山水画。山水画的主体永远是画家与造化自然间之互动。历史的形成除了一波波的“创新”之外，更主要的动力来自于如何基于前人成果之上，以有效的方式回到那个永恒的主题。相对于17世纪所提出的山水画超越自然景观的见解，18世纪山水画的重点关怀则是在消解此对立的紧张关系，从另一个新的角度进行绘画与自然的调合。它的发展自有其积极而正面的历史意义。

### 一、1700年前山水画与自然的对立

中国山水画在整个17世纪的发展最引人注目的现象可说是它与外界自然关系的转向。自从1600年左右董其昌以文化领导者之姿推动一种以“复古”为核心主轴的山水画之后，自然实景在山水画的创制与论述过程中所占的位置逐渐边缘化。

对董其昌及其追随者而言，山水画的要旨实不在对任何眼睛所见自然实景之表相进行直接的描绘，而应是画家对自然内在生命由领悟到重现之过程在画面上的呈现。画家不应只是被动地作为自然的观者，而须进入其内在，参与并重现其创造，成为自然的“另一个作者”。“复古”在此不仅是手段，也是目标；因为古代大师对自然内在生命的风格诠释本身即是此生命的另一种展示，针对大师风格的领悟也就等于进入自然的内在生命之中，整个山水画的制作本身既是在与古代大师产生共鸣，也让画家自我得以化身为自然之创造者。在如此的过程中，自然实景的特定表象，虽然没有被完全否定，但却无关紧要，反而成为被超越的对象。

但是，如何在山水画的实作中达此目标却仍须有具体的凭借。董其昌就此提出的答案即为“笔墨”。他自1597年的《婉娈草堂图》（见图8.12）到1624年的《江山秋霁》（见图8.21）的一系列作品，基本上都是在追寻一种笔墨的理想形式。这个形式来自于他对如王维、黄公望等古代大师风格的体悟，并得到一种共鸣，最后印证着他与自然内在生命的联通，不仅与古代大师臻于同一境界，而且如自然般可以一再地展示各种变化。这便是他在完成《江山秋霁》时自豪地题上“恨古人不见我也”的真正意涵。如此将山水画的境界提升到与自然创造的模拟，并超越对古代风格及外在实景的表面模拟，且将之归结至笔墨一事之上的见解，也让他推衍出一种前人所未言的新的山水画与外在景物的对立竞逐关系。他在一段有名的文字中，明确地指出：如果就“境之奇怪”而言，山水画显然比不过外在景物的多变（他的用语是“画不及山水”），但是如果以笔墨之精妙而论，外在景物则绝不如山水画。<sup>[5]</sup>

董其昌的山水画观几乎主导了整个17世纪的山水画创作与论述。这个阶段最后两位重要的山水画家——石涛与王原祁，都由他们自己的角度阐发了董其昌的观点。石涛的较早时期虽然颇受黄山奇景的影响，创作了若干以黄山各处景观为题材的作品，而且受到近代学者的推崇，引为其代表性的杰作，但那些作品实难谓为石涛一生山水画艺所欲追求的终极目标。他曾在1691年作了一件《搜尽奇峰打草稿》山水长卷，正是向观者宣示那些包括黄山在内的“奇峰”，只不过是“草稿”的元素罢了，既是他山水画的基础，更是他要超越的对象。他的真正目标，正如稍后写成的《画语录》中所说，是为“一画之法立而万物著矣”的“一画”。<sup>[6]</sup>“一画”作为石涛的理想，一方面有哲学层次的意涵，但从绘画的行

动面来看，它同时也是具体的执行方案，是整个方案的根本起点。这在董其昌来说，指的是一种最简拙而根本的笔墨的理想形式，石涛的“一画”其实也大致是这个意思，只不过具体形象不同而已。石涛在晚年完成的《为禹老道兄作山水册》（见图9.16）就向观者展示了他那“一画”所指的理想形式的面貌。在这小幅画面中，组成充满动势山体的最根本单元即是以如屋漏痕的线条与淋漓的水墨合成的笔墨，这便是他所追寻的，能够通贯万物表现之理的理想形式。此时画家石涛本人则出现在气势迫人的山体正中央，似乎意谓着他正以其掌握的“一画”笔墨，向观众表演一次山水创造的过程。在这个时候，黄山实景的奇特景观，早已被超越，全数转化成他所主宰，却又与造化相通的水墨世界。

王原祁的取径与石涛完全不同。他自认为是董其昌的正宗系谱的继承人，坚持“师古人”为绘画的正道，自然很难认同石涛那种强调“我自用我法”的自由论调。他们两人之间虽然相识，但其关系只能用对立而相互竞争，甚至水火不容来形容。<sup>[7]</sup>不过，他们对外在实景的漠视态度则颇相一致。王原祁绝大多数的作品都与所谓“南宗”的古代大师之风格有关，一方面使用承自董其昌的笔墨来参悟古人对自然生命之体会，另一方面则基于董氏“取势”的方法，发展他别有心得的“龙脉”结构形式，来重现山水的内在生气。但是，正如董其昌或石涛的笔墨一样，“龙脉”的结构也是一种理想形式。对王原祁而言，它是一种根据“虚实相生”之理而存在于所有山水形象结构之内的基本程序，既象征着也承载着天地创造的生命之运动。这才是他山水画艺术的真正目标，他因此也鲜少顾及外在实景的描绘课题，即使偶一为之，看来竟然几乎与之无关。他在1693年曾游华山，归来后作了《华山秋色》（图10.1）立轴以记此游。他在此画的自题上虽然大略叙述了此次一日之游的几个景点，并感慨对于南峰及西峰只能遥望，无法亲登的遗憾，但他的图绘本身则似毫不在意交待华山“奇怪”之境。如果我们将《华山秋色》与明初王履的《华山图册》（图10.2、图10.3，1383年）相较，更可说有天壤之别。王履之作《华山图册》意在带着观众重临华山诸景点，以视觉的方式说明其境之奇特及动人处。但王原祁完全不见这些华山的特殊景观，全幅只见来自古人的，尤其是王蒙的笔墨皴染，组合在一个由下往上，以山体之“实”与云气之“虚”互动的结构之中。他所关心的已非他游华山时的任何视觉经验，而是更为内在的山水生命。在此制作过程中，他之刻意不取任何华山地标



图 10.1

清 王原祁

《华山秋色》

轴 纸本设色

115.9 厘米 × 49.7 厘米

台北故宫博物院

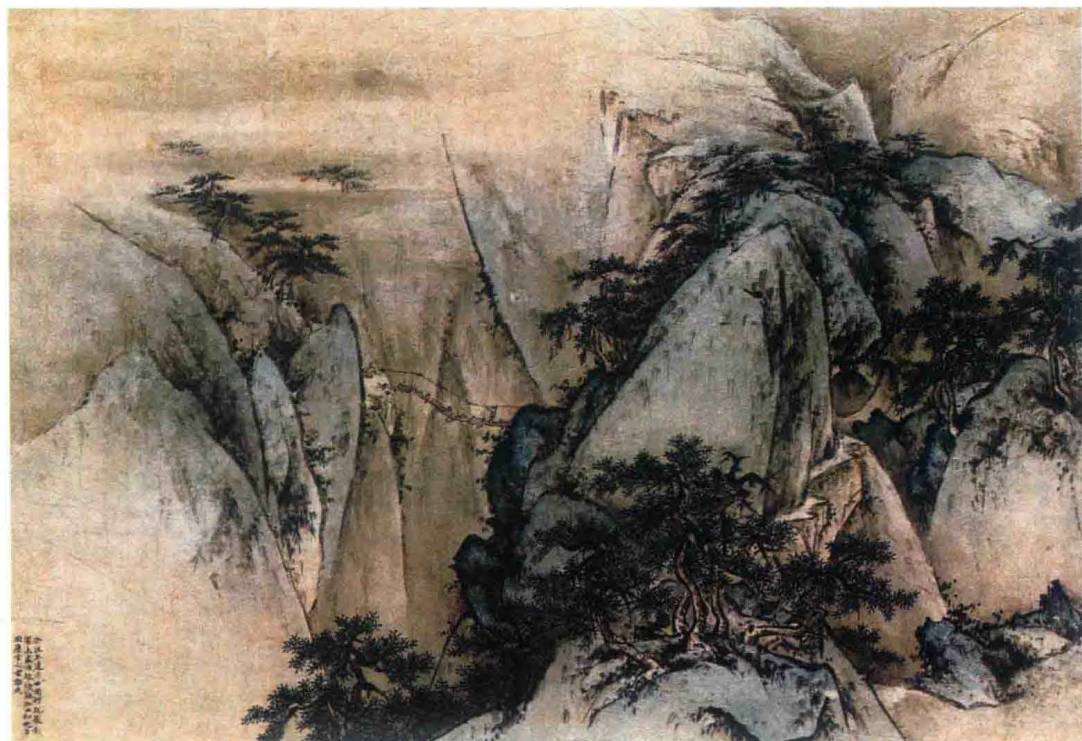


图 10.2 明 王履《华山图册》之《莲花峰》1383年 册 纸本设色 34.7厘米×50.6厘米 故宫博物院



图 10.3 明 王履《华山图册》之《南峰东面》1383年 册 纸本设色 34.7厘米×50.6厘米 上海博物馆

入画，正意谓着他之视外在实景为其山水画的对立面；这个选择也值得我们特别重视。

## 二、18 世纪初宫廷对实景之兴趣

山水画与自然之对立关系的改变过程是渐进的，因此很容易为研究者所忽略。不过，如果仔细再检视 18 世纪的山水画表现，却可发现一些过去未多予注意的现象，正逐渐舒缓其原在 17 世纪当道的与自然实景的对立性格。促成这个发展的因素很多，其中最直接相关者当推宫廷绘画的复盛。这是中国本土在经过至少一个世纪的低迷期后，宫廷再度成为绘画世界的主要舞台。以皇帝为首的统治阶级不但将此舞台搭建得更为宏大堂皇，而且招纳了各种不同流派与背景的画家共同参与演出，除了一班高级的职业画师外，汉族文臣、满族或旗籍宦宦以及西洋传教士等不同文化背景的人士皆出现在广义的宫廷绘画队伍之中。不同的绘画见解与作法，因之比以前更有机会相互接触，并引导出一些新的可能性。有学者引用“大熔炉”来比喻 18 世纪宫廷绘画的这个局面，可谓十分中肯。<sup>[8]</sup> 如果再进一步详究这个“大熔炉”的产出，其中又有两个要点值得特别关注，那便是下文要讨论的对于实景及透视技巧引入（或重现）于山水画中的问题。

从画史之发展看，实景山水画不但早已有之，而且不曾间断，甚至在 17 世纪亦未绝迹，只不过所占者为非主流之位置而已。实景在 18 世纪初之重新出现，因此必须注意其特殊之脉络及其所产生的不同意义。对于这种实景山水画，冷枚所绘制之《避暑山庄图》（图 10.4）可说极具代表性。避暑山庄位于北京西北方 256 公里处之承德，为康熙皇帝（1661—1722 年在位）始建于 1703 年，再经乾隆皇帝（1735—1796 年在位）增建成现所见规模，一方面为清帝夏日行在，另一方面因与其帝国对内亚地区之经营有密切关系而别具象征意义。在建设之始，康熙皇帝即刻意地将此夏宫清楚地与历朝帝王所居之紫禁城有所区别，特别作了尽量保持自然景观的设计指示。他的规划在 1711 年大致建设完成，冷枚画中所绘者应该就是此扩建完成后避暑山庄后苑的全貌。根据杨伯达的研究，此画中有若干包括鹤与白鹿等象征长寿的祥瑞符号在内，应是 1713 年作为康熙皇帝六十岁圣诞时的献礼。<sup>[9]</sup> 果系如此，那么冷枚此画就不仅是避暑山庄的实景描绘而已，



图10.4 清 冷枚《避暑山庄图》轴 绢本设色 255厘米×172厘米 故宫博物院

而且有着歌颂皇帝完成夏宫此一“新建设”及其政治与生活理念之实现的用意在内。

冷枚《避暑山庄图》之实景性格随处可见，其中包括了皇帝所命名三十六个景点中的三十个，以及符合皇帝旨意的，与紫禁城中富丽堂皇宫殿有别的低调风格的建筑物。不过，更值得注意的是整幅图画的景物安排，其实并非单纯之“写实”可予完整说明。例如那些具有清楚地标性质的特殊景点细节，如画中右上方出现的磬锤峰，都被安排在由正统派山水风格所规范的格式化语汇所组合的环境之中，似乎并无意于对某种出自实地之视觉经验作直接的表达。一般实景写生画常见的对特定时间光线或空气的描绘，也完全不见于冷枚的《避暑山庄图》中。相反的，冷枚的图绘倒有一些传统舆图之感，尤其是在采取了鸟瞰的方式将房舍等山庄后苑全景平铺展开，实颇为近似。然而，如与真正的舆图式表现相较，《避暑山庄图》却有着更强的对空间深度的引导。这种效果的产生主要来自于画家对山庄各处景物依其远近而作比例缩小的精致安排，以及全景由前往后，由宽变窄，几成一正三角形几何形状的特别构图安置。他显然是使用了来自西方的透视法技巧来处理画中山庄的位置问题。西方透视法的效果早在17世纪时即为中国人士所知，且对其之能让观者兴起“几欲令人走进”之幻觉，印象深刻。<sup>[10]</sup>冷枚之师焦秉贞即长于运用此西法至其画中，使其画面充满了深度曲折伸展之趣，并在宫廷绘画中带动了一股对此种空间效果追求的新风。冷枚《避暑山庄图》中的深度空间表现，看来正属此风之部分。不过，冷枚此处“几欲令人走进”幻觉的诉求对象却非一般观众，而系当朝天子。这让画面上依中轴而设之正三角形几何状的设计，不似其他使用透视法时之采斜向安排，而显得另有深意。由此幅巨大的尺寸（画心255厘米×172厘米，通幅391厘米×209厘米）来看，此正立三角形之中心正好呼应着皇帝观看的视角，而就避暑山庄本身之位置而言，那个中心即是澄湖区中的如意洲，正为康熙皇帝驻蹕之处。这个精心的安排让整个巨大的鸟瞰式山水景观立即转化成至高无上之皇帝的“御览”。《避暑山庄图》在此情境之下，则已然超越单纯的实景描写，透视法的技巧也被添加新的意义，而成为供呈御览，歌颂圣君统治之象征性山水。它之作为康熙皇帝六十岁寿诞的献礼，因此亦可说十分合适。

对避暑山庄后苑实景的描绘，是否直接来自于康熙皇帝的指示？它是否意谓



着皇帝本人对实景的偏好？虽然因为康熙时期所留下来的宫廷山水画数量不多，很难对这些问题予以肯定的回答。不过，由冷枚《避暑山庄图》的制作脉络来推敲，康熙皇帝对实景的兴趣很可能是其中最根本的推动力量。较冷枚稍早的一些宫廷画家曾参与了康熙时代宫廷的大型绘画工程《南巡图》的工作，为皇帝之南巡盛事作了完整的记录。<sup>[11]</sup>在那些记事性的南巡画卷中，相关之人物活动虽是主要内容，但也包括了南巡途中许多实地景观的搭配。它们虽不能视为独立的山水画，但仍可让人感觉到主其事者对这些实景山水的重视。这也是为什么《南巡图》画卷的几个主稿人主要由王翬等山水画家担任的道理。由此推之，实景在山水画中地位的提升，便极有可能系来自统治者的主动需求。这可说是其与17世纪时最大的不同，也是它之所以被赋予更明显之重要性的理由。

实景角色之再度站上山水画的舞台，也引发对自然观察的新兴趣。成书于1716年至1718年间的《绘事发微》在其《得势》一节中曾对“势”这个董其昌最强调的观念作了全新的诠释。该书作者唐岱以“移步换影”来说明“得势”之法，以为“如人在日光中站立，足步少移，其全身之影皆换。左足动，则全身形影合左足动移之势，右足动，则全身形影合右足动移之势”。<sup>[12]</sup>如此的说明显示了将山水画风格中的抽象原则重新导回自然观察的视觉经验之中，谋求两者间的对应关系。唐岱对日光在此过程中的地位，似乎特别重视，论者以为可能因其接触了当时存在于宫廷中之西洋画风的影响。<sup>[13]</sup>无论是否直接来自于西洋影响，它所显示之倾向确实引导着一种对“笔墨”的新态度，即不再如董其昌那样坚持笔墨之精妙有超越自然处，改以一种调合的态度重论两者的关系。他再一次地强调画者应该遍历名山大川，因为如此方可体会山川之气，将之融会于笔墨之中，达到“以笔墨之自然合乎天地之自然”的境界。<sup>[14]</sup>从绘画理论的发展史来看，唐岱的各点说法，严格来说皆非独创，但其整体所主张之“以笔墨合天地”的调和观，实是意在解消17世纪以来山水画与自然关系的潜在冲突，而回到这个古老命题上所提出的解决。

唐岱“以笔墨合天地”的主张中所显示之对自然观察地位的提升，虽然不能直接归诸西洋艺术之启发，但确与18世纪初期清宫所主导之文化发展有关。如果我们注意一下山水画界中参与人物之背景，可以发现此期出现了一批来自统治阶层的非汉族（或旗籍）人士，这是17世纪时未见的现象。不要说康熙后期



图 10.5

清 高其佩《庐山瀑布图》

1730—1732 年间 轴 绢本设色

98.4 厘米 × 49.9 厘米

台北故宫博物院

推动实景加入山水之举的背后实为满族的皇帝本人，唐岱亦是清朝开国元勋之后，籍属满州正白旗。另一位受《绘事发微》影响而有《画学心法问答》一书（成于 1737—1741 年间）的布颜图，则为蒙古人，籍属满州镶白旗。在宫中常受命与唐岱合作的官僚画家高其佩亦值得特别注意。他虽是汉人，出生于江西，但其家族实来自山海关外的辽宁铁岭，隶汉军镶白旗，属于因军功而入统治阶层

的旗籍官僚族群。高其佩之画作以指头代笔而著名，多作人物花鸟杂画，但也时作山水。他的《庐山瀑布图》（图10.5）大约作于1730年至1732年间他七十岁左右之时，此期他正为雍正皇帝（1722—1735年在位）召入圆明园作画，而此画当时的画主可能即为在诗塘题诗的宝亲王长春居士弘历，数年之后他即皇帝位改号乾隆。《庐山瀑布图》不似冷枚《避暑山庄图》的巨大，也没有使用透视的技巧，但显示了一种相通的对自然实景的兴趣。除了画中主题瀑布来自实景外，全画之重点也在突出表现其所见之瀑布周遭的氛围，而不在经营山体的气势，因之看来与沈周名作《庐山高》（1467年，台北故宫博物院藏）绝不相类。高其佩以其熟练的指法简洁地描绘了树石与山壁，重现瀑布附近山水因水气而生的不同光影效果。为了要掌握这种近距离观察之所得，指头蘸墨而作之淋漓墨染变化取代了用笔的线条，成为直接重现此特定视觉经验的素朴工具。对他而言，“指墨”之优势在于其“本于自然”之“无笔墨痕”，故能“出笔一头”，有胜于用笔。<sup>[15]</sup>以之而作《庐山瀑布图》之自然效果，有其写景之内在考虑在内，非纯为争奇斗炫之技巧表演而已。他的表现果然也得到画主弘历的认同，故而在其题诗中作了“如在目前”之“临场感”的共鸣：

七十老翁戏作此，不用霜毫用十指。丈山尺树都不论，壁间仿佛流寒水。

如此的互动，如果不放在18世纪清宫的文化脉络中，便很难予以理解。

### 三、18世纪中期的层峦积翠山水

冷枚之《避暑山庄图》与高其佩之《庐山瀑布图》分别代表着18世纪初期山水画中处理实景的不同途径，而两者都与宫廷有密切的关系。它们到了18世纪中期，当乾隆皇帝全力由各种角度打造其伟大帝国形象时，在宫廷中汇流而发展出一种我要称之为“层峦积翠”式的“巨观山水”；它可说代表着唐岱“以笔墨合天地”理念的最极致实践，也是将山水画与自然实景之对立

紧张关系完全消解，达到可以和谐互动境界的具体形象。

要合理地重建乾隆时期“层峦积翠”山水的形成过程，我们必须由上述冷枚与高其佩的两个途径，即空间与笔墨，来重新检视一些原来不甚被注意的作品。首先值得观察的是几件李世倬所作与实景有关的山水画。李世倬为高其佩甥，也是辽宁铁岭人，隶属汉军正黄旗，为乾隆初期重要的翰林画家。据文献说，他的山水画曾得王翬之指导，而在花鸟及杂画题材上，则以高其佩之指墨为本，但易之以笔。然而，从他传世的作品看，他的山水画风格实与王翬关系不深，却与高其佩有一脉相承处，甚至于达到可合称为“铁岭风格”的程度。他的《连理杉》（图 10.6）即似高其佩《庐山瀑布图》，只作近距离地描绘了九疑峰侧的杉树及两侧的峰壁。其物象全赖干笔皴擦，直接而短促的笔触以其疏密来表示物体之明暗，其效果有如素描一般。它的笔墨效果看似为高其佩指墨的相反，却正是将其“易之以笔”的结果，也是意在直写其在实地之视觉经验。相同之风格亦见于其《对松山图》（图 10.7）一作。这是李世倬任职太常寺时受命视察孔庙礼器，途中于泰山之半所见最奇之景，因而图以献呈。此画虽不似《连理杉》只作近距离的观察，但也是只取“青壁双起，盘道中旋”的局部景作为全画的重点。对于山壁在云气中之光影表现则为其笔墨擦染的主要对象，一似前作的素描式用笔，仔细而确定地企图捕捉泰山山腰的这个奇景。

李世倬的素描式皴擦用笔虽来自高其佩的概念，但也有自己的特色，让他在作写景山水画时特别显得明亮而不失自然之质感，这或许正是他受乾隆皇帝赏识的原因之一。他的《皋涂精舍图》（图 10.8）即是在 1745 年随皇帝往承德避暑山庄途中应命而作，完成之后，皇帝还三次题诗其上，表示欣赏之意。<sup>[16]</sup>此作采鸟瞰角度作全景山水之描写，而将精舍（可能为皇帝之某处行宫）置于画面中央。这个安排极近冷枚之《避暑山庄图》，不过已将冷枚所采之透视技巧修改得不着痕迹。它对精舍周围的山体的描写，看来运用了正统派的笔法，但也加上了他特有的素描式皴擦予以修改，原来四王等人讲究的龙脉之开合起伏，在此也被改成平展的延伸。这些“修改”似乎都是呼应着实景描绘的需求而来，反而故意地减低了笔墨与构图本身在画面上的戏剧性张力。李世倬此例正显示了原被认为较自然所见更为精妙的山水画范式，现在需要因实景之求而予修改；而且，在此同时，它也宣示了当时山水画的一个重要方向——将正统派的绘画范式重新以写景为合



图 10.6 清 李世倬《连理杉》轴 纸本水墨  
138.8 厘米 × 51 厘米 台北故宫博物院



图 10.7 清 李世倬《对松山图》轴 纸本设色  
118.1 厘米 × 54.9 厘米 台北故宫博物院



图 10.8 清 李世倬《景涂精舍图》1745年 轴 纸本设色 84 厘米 × 45 厘米 故宫博物院

法标的。这种对正统派山水画范式之修改，因此亦可视为唐岱“以笔墨合天地”理念之再一步落实。

如李世倬诸例所示之发展，虽说出自铁岭画家之手，但亦非其可独立完成，背后之主推力量可能还是乾隆皇帝。自从他即皇帝位之后，写景山水画的需求量即大量提升。皇帝不仅在宫中随时命画家对各处景观及相关活动作描绘，在他离开宫廷的每一次出行也几乎都要求随侍之画家提供相同的服务。在此状况之下，皇帝对写景的品位以及画家在风格上的因应，很快速地在画家群中传播开来，即使是最保守的文人画家也不能得免。邹一桂的《太古云岚》（图 10.9，1752 年）便是这种例子。邹一桂亦属词臣画家，也经常与李世倬在宫中一起合作。不过，与李世倬相较之下，邹一桂显得十分保守。大部分读者都会记得他在《小山画谱》（约刊行于 1750 年左右）中对“西洋画”予以“笔法全无，虽工亦匠，故不入画品”的批评。<sup>[17]</sup> 这种态度也确实显示在他的大部分山水画中。例如他在有 1753 年御题诗的《蒲芷群鸥图》（图 10.10）中便很规矩地传承了正统派的风格。但是早一年完成的《太古云岚》却极为不同。这是他扈从盘山静寄山庄时的“即景”之作。盘山静寄山庄系乾隆皇帝 1744 年所建，效法着其祖康熙皇帝之建避暑山庄，以崇尚简朴，保存自然之胜为要旨，对皇帝本人而言，具有非凡之意义。邹一桂作此“即景”山水时，或许心中亦有冷枚《避暑山庄图》之印象，故亦取用鸟瞰角度，以山庄居中，而向后开展出深而无尽的空间。但是，邹一桂也就冷枚的图式悄悄地作了修改，除了将透视手法的几何形式模糊化之外，并以烟云的虚实掩映，加强着山水内在的动态。全画的笔墨亦可看出对他原所擅长之正统风格作了修改，使用了较多直接而短促的皴擦，配合着色调不同的墨染，营造出丰富的明暗效果。这些效果都指向一个目标，即在捕捉“即景”写生之际所感受到的变态万状，那也是乾隆皇帝自己在题诗中首段以“春云欲出山蒙蒙，山乎云乎将无同；变态万状难为工，若人意会神以通”来对盘山神气所下的“妙解”。相较之下，盘山下的静寄山庄被降至配角的地位，而富含变态之云岚山色则转成主角，既是皇帝的游览心得，也是他胸中丘壑的代表。

邹一桂《太古云岚》中对图式与笔墨所作之修改，可谓完全呼应着乾隆皇帝对盘山实景的诠释而来。相似之现象亦见于乾隆朝早期另一位重要词臣画家董邦达身上。董邦达亦如邹一桂，为出身江南之文士，在山水画上也是正统派的嫡传。



图 10.9 清 邹一桂《太古云岚》1752 年 轴  
纸本浅设色 188 厘米 × 78 厘米  
台北故宫博物院



图 10.10 清 邹一桂《蒲芷群鸥图》1753 年御题 轴  
纸本水墨 166.4 厘米 × 71.6 厘米  
台北故宫博物院



但当他在乾隆朝中也应皇帝之命，作了数量庞大的实景山水画。这些任务遂导致他积极改变他原有之风格，并开发出新样，深得乾隆皇帝之肯定，将他与古代大师董源和董其昌并列。<sup>[18]</sup>董邦达为皇帝所作实景山水中，最出名的当数《西湖四十景图册》（藏地不明）及《西湖十景》（台北故宫博物院藏）立轴。前者约作于1750年左右，本供皇帝卧游之用，次年，皇帝南巡江南亲至西湖，即携此册与实景相对照，并题诗于上。由于全册共记西湖四十个景点，表现重点差异极大，董邦达遂尽力调整其风格以适应实景的需求。其中《飞来峰》（图10.11）一景最能见其改变笔墨以捕捉该景奇特之外形与质感的努力，而《平湖秋月》（图10.12）一景则可见其引用透视图式以求构图变化的尝试。可能是因为皇帝对西湖之喜爱，董邦达后来又将其中十景扩大成立轴，被悬挂（或张贴）在圆明园及延春阁等处之宫殿中。立轴本较之图册本，表现空间更大，其中如《柳浪闻莺》（图10.13）一景，即以三道弧线之安排，创造了一个新奇的鸟瞰式山水。它的笔墨也全改用色染，少见线条，与他一般风格完全不同。

在董邦达的山水画中，最突出的表现应数他为数不少的大幅“层峦积翠”式山水。这种风格之得以发展，与实景的关系十分深厚。他在1751年所作之《居庸叠翠》立轴（图10.14），最能说明这层关系。此画描绘之对象为北京八景之一的“居庸叠翠”，画中也就其景点如叠翠峰、弹琴峡等作了特别的交待，并有小字题名其上。为了描绘特定景观而对其原有笔墨风格的修改，在此也十分明显。不过，如果我们将它与另一位宫廷画家王炳对该景的图绘（图10.15）加以此较，还可以发现它的独特之处。其中最值得注意的是几乎占满全幅画面的层叠山体，它从画面下方的“南口”顺着水流向小径的指引，带领观众的视线往上方进行，直至“北口”而止。在此轴线周围的所有山体，虽然造型各异，但皆以层叠之模式出之，展现了整个画面由前至后的巨大空间感，并因占满了整个画幅，而显得具有超过实际的量块感。它的这个效果来自于对透视图式的变化运用，将鸟瞰所得之物象，不作斜向之向后排列，而顺着方向往上堆叠，直至画面之最上方。在此作法中，山体的层叠起着关键性的作用，并暗示着皇帝作为第一个观者之视角的存在。对皇帝而言，这种效果不仅呈现了居庸关形势的雄伟，而且对此景之名为“叠翠”作了最佳的形式诠释。后者的要点显然不在植物是否茂盛而现翠绿之色，而应注意其内在生气之是否丰沛。正是因为如此的理解，乾隆皇帝经常将



图 10.11  
清 董邦达  
《西湖四十景图册》  
之《飞来峰》  
约 1750 年 册  
纸本设色  
31.5 厘米 × 30.8 厘米  
藏地不明

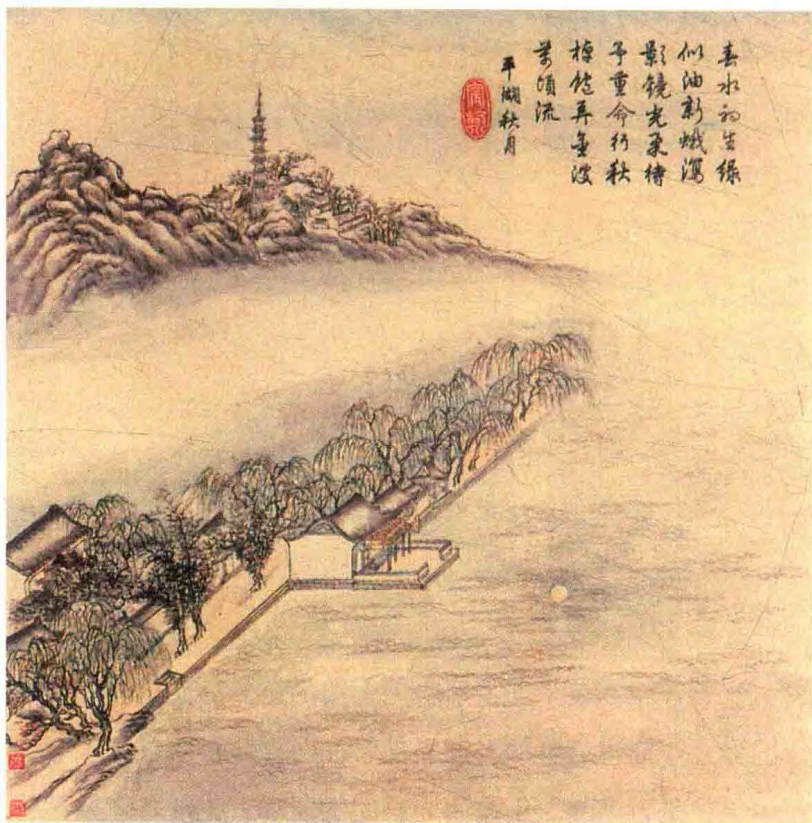


图 10.12  
清 董邦达  
《西湖四十景图册》  
之《平湖秋月》  
约 1750 年 册  
纸本设色  
31.5 厘米 × 30.8 厘米  
藏地不明



图 10.13 清 董邦达《柳浪闻莺》(《西湖十景》之一)  
轴 纸本设色 126.9 厘米 × 66.8 厘米  
台北故宫博物院



图 10.14 清 董邦达《居庸叠翠》1751 年  
轴 纸本设色 129.7 × 62.9 厘米  
台北故宫博物院

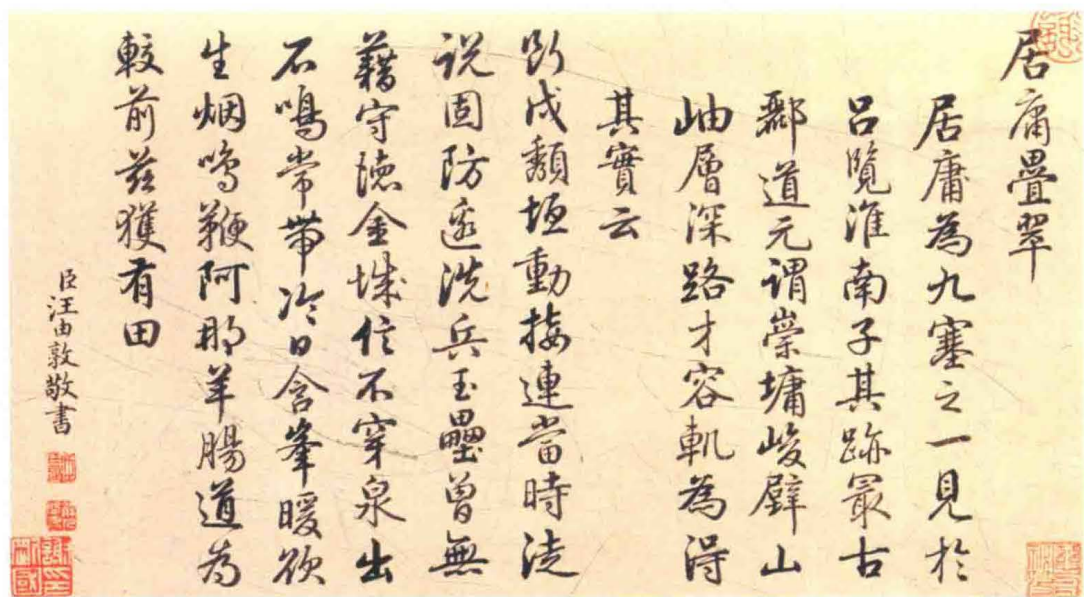


图 10.15 清 王炳 《燕京八景》之《居庸叠翠》册 纸本浅设色 15 厘米 × 27 厘米 藏地不明

他对自然变化万千之感叹与画家之图写“积翠”相提并论，并将“积翠”作为山水内在生气的具体化形象，也是绘画所追求的境界。由此观之，董邦达在此《居庸叠翠》上所使用的“层峦”形象，既是画面构成的单元，也是追求“积翠”境界的必要形式。

董邦达山水画中之所以有许多以“叠翠”“积翠”为题者，可能正是因为其

“层峦”的形式颇得乾隆皇帝之共鸣。他因此便将之引入其他非实景之山水图绘中，而取得一些新奇效果。在这种作品中，《江关行旅图》巨轴（图10.16）可谓最具代表性。此画由画题看，似乎近于宋人，但在描绘上，宋画常见之行旅、楼观、山村等形象则几乎完全隐没在复杂的层叠山体之中，成为巨大连续山体的不起眼配角而已。相反地，层叠而扭转的山体，正似《居庸叠翠》一般，出之以极高之鸟瞰角度，搭配着涌动的河流与蜿蜒小径、山泉，共同结构出一个几乎充满整个画面的，由下往上伸展的庞大气势。这种山水画巨轴，可谓将“层峦积翠”式山水的用意，作了最极致的发挥。

《江关行旅图》虽非针对某一实景而来，但其与实景山水间仍有不可否认的渊源关系。这层关系除了见之于其采用实景山水常用的鸟瞰角度处理山体外，还可由其对中轴线上方约五分之一位置的寺院与佛塔之安排，得到印证。这个建筑细节，虽与其他行旅、山村一样不易被马上注意到，但董邦达将之置于中央山头之上，格局亦作完整呈现，显然是有意为之。它会不会是某个特定寺院的表示呢？因为画家并未就此提供相关资讯，很难作更进一步的推测，不过，即使如此，它却让我们立即忆起李世倬在《皋涂精舍图》一作中的类似处理方式。我们因此可以确定地说，这是



图10.16 清 董邦达《江关行旅图》轴  
纸本浅设色 227.8厘米×70.4厘米  
台北故宫博物院

来自当时实景山水画的一种表现方式，正如同此画中“层峦”的形式一样。这种借用很可能也暗示着作为画家所设定之第一观者的皇帝之存在。即使不然，它至少意味着整个充满生气之山水世界的核心，提供给皇帝的浏览作一个焦点。如此，董邦达在《江关行旅图》中欲借助来自实景山水图之经验，重新诠释宋代的山水画，并将之转化成具有充沛内在生命之巨大山水，且持之恭呈御览，以求皇帝之共鸣；这整个过程其实全部奠基在他与皇帝所共同认同的山水画与自然的调合关系之基础上。“以笔墨合天地”的理想，如果要追求生气勃发的方向，恐怕没有比这种巨幅“层峦积翠”山水更为合适的落实处了。乾隆皇帝曾在董邦达另外一件《云山图》巨轴（台北故宫博物院藏）题诗对之赞叹：“张壁只应天龙窥，集造化工彼所忌。”<sup>[19]</sup>那种表达，应亦可施之于《江关行旅图》之上。

#### 四、余绪

让我们再回头看董邦达的另件作品《翠岩红树》（图 10.17）。这可算是台北故宫博物院所藏董邦达山水画中最被重视的作品。不论从哪一个角度看，它真与《江关行旅图》有天壤之别。以正统派山水的标准来看，它固然是一件高雅之作，但却缺乏王原祁等大师的自然与深度韵味，充其量只能算是此派之末流。研究者如果以之来代表董邦达的艺术，确实不得不承认 18 世纪中国山水画之衰落。然而，如以《江关行旅图》论董邦达之所为，将之回归到其自身“以笔墨合天地”之关怀来予理解，其历史意义则大为不同，18 世纪的衰落之说，亦须予以翻案。

“以笔墨合天地”所显示的山水画与自然实景的调和关系，系针对 17 世纪两者间的对立而发，并试图以此调和来回应“山水画与自然”的这个古老命题。它的这个历史脉络，对所有如董邦达或乾隆皇帝等参与者而言，皆为真切的存在，成为他们相关行动的指引。但是，自从 19 世纪末以来，中国文化高唱“现代”论调之后，山水画与自然间之关系几乎完全断裂，“山水”之名甚至可为“风景”取代，“以笔墨合天地”理念之无法得到适当的理解，亦无足为怪。由此言之，所谓 18 世纪中国山水画衰落之说，也不过是“现代”的一个现象罢了。



图 10.17

清 董邦达 《翠岩红树》

轴 纸本设色

103.3 厘米 × 46 厘米

台北故宫博物院

## 第十一章

# 变观众为作者： 18世纪以后宫廷外的山水画

由王原祁所领导的江南文人山水画在得到清朝康熙、雍正、乾隆几个皇帝的先后支持，终于成为山水画界中不折不扣的“正统”，这当然是山水画史上的大转变。想当初，苏州文人山水画于15世纪中初起之时，还刻意地与宫廷绘画的专业性保持一定的距离。它们的观众亦仅设定在同侪的范围内，而且，从来不会让官方职务明白地涉入到山水在社会网络中的互动过程内，即使整个文人社群仍然以仕宦之追求为常态。我们甚至可以说，原来文人山水画的“作者—观众”关系基本上是超越既有社会阶级之“山人”式的，就算其中一方具有高贵的身份地位也要适当地隐藏起来。但是，18世纪的正统派山水画既然入主中央，皇帝成为它的当然第一观众，其天子身份实在不容许被隐藏，因此文人山水画便不易再积极地宣示其“非政治性”本质，而许多身具科举功名之士人得以因擅长文人风格绘画而进入宫廷，成为皇帝御用的“词臣”画家，遂大大地改变了宫廷中的艺术生态。对此重大的改变，我们可能会因立场不同而得到相异的评价。试想：掌握最高政治权力之满族皇帝居然志愿参与汉人的文士社群，并领导推动之，这不就是历来知识文化人梦寐以求的成功吗？！然而，当文人画重新登上庙堂，珍惜原来文人艺术之“自由”性格者则不得不又要忧虑其逐步边缘化的命运，或者甚至质疑它是否竟然宁愿出卖了灵魂给魔鬼？不论立场如何选择，我们都可意识到山水画的“观众—作者”关系至此已是一个需要重新思考面对的问题。

论者对这个问题的任何回应，都会牵涉到个人对“文人画的价值”何在之定义。此事因随时空脉络之不同，认识遂时有变动，最不易取得大家的共识。不过，我们可以暂时抛开定义对错的可能争议，直接聚焦到山水画观众的质变现象之上。在这个文人山水画“正统化”过程中，皇帝固然是关键人物，但其意义不仅在于他取代了其他类型观众的地位，而更值得注意因其参与而发现的观众本身质变之情况。本身兴趣精力和资源皆极端丰富的乾隆皇帝（1735—1796年在位）就值



得拿来作一个方便的切入点。他除了是主导正统派山水画站上新巅峰的观众力量外，自己亦能画，更喜将习其收藏而学得的非专业表现作品向人夸示，甚至将之和古代名迹并列而观，例如在当时被视为王羲之唯一亲笔真迹的《快雪时晴帖》（台北故宫博物院藏），就是和乾隆皇帝自身之《仿云林山水》一作裱在一起（图 11.1）。过去的评者，尤其是那些讨厌乾隆皇帝者（人数其实不少），总以为那正是皇帝自大性格的流露，几乎克制不住欲将之除而后快的冲动。然而，如果换一个角度看，他的仿倪瓒风格山水画却使其由一名观者变成为作者，即使仍有人要去挑剔它的品质，甚至将之评为不入流的作品。其实，乾隆皇帝的这件作品确有倪瓒风格的基本架构，简洁的河岸、空无一人的孤亭、枝叶扶疏的前景立树和对岸低平远山的组合，正是倪氏风格的要素，这让人不得不承认皇帝对此形象的掌握。那么，一位政务繁忙的君主又如何能具备制作倪瓒风格山水画的能力？来自于对他古画收藏的直接临仿？或是哪位词臣画家的指授？看来都不像，尤其由画中多呈弧形的笔皴运动来观察，倒是十分接近于《顾氏画谱》中那幅倪瓒山水的模样（图 11.2）。《顾氏画谱》中的倪瓒山水确实缺乏原有折带皴笔墨所散发出来的枯寂韵味，那显然是因为经过版刻转化的无奈结果，也可说是版画作为复制手段时难以避免的缺憾。乾隆皇帝对倪氏风格的学习，由此来看，确实存在一定的过程，而且相当有效地达到形似的目标，但其在笔墨上的失步，也不容讳言。对此现象的最佳解释应该就在他所取用的学习范本上，那如果不是直接来自《顾氏画谱》，亦是同类的版画复制品，而非宫廷收藏中有笔有墨的绘画原作。虽然这个观察所得有些出人意外，但却向我们指出一个值得注意的现象：对于乾隆皇帝这样非以画为业者，绘画的学习古代大师，其意不专在技能的彻底模仿（或由之得到创新），更重要的还在自己能够执笔作画，得“有画山水之乐”。

事实上，“俾世之爱真山水者皆有画山水之乐”“观人画犹不若其自能画”的目标即是 1679 年开始出版之《芥子园画传》在序言中所标举的旨趣，它可说是整个 17 世纪画谱类书籍出版的巅峰，也是山水画一科中最成功的自学津梁。《芥子园画传》的流传很广，在传统文化界中名声响亮，但却不为 20 世纪以来的现代艺术史学者所重视，有时还将其归为中国传统绘画僵化的罪魁祸首。当然，《芥子园画传》本身之出版既迟于晚明的许多画谱书，很难担当“开创”之美誉，且就刻版印刷的质量精美度上，亦不能与半世纪前十竹斋等的彩色出版品相提并



图 II.1 清 乾隆帝《仿云林山水》（王羲之《快雪时晴帖》册） 台北故宫博物院

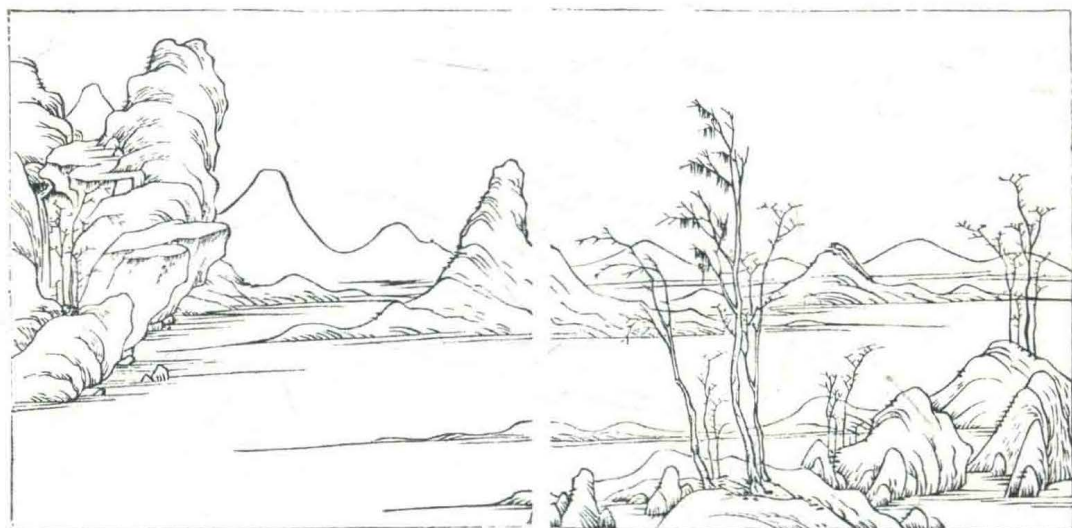


图 II.2 明 顾炳《顾氏画谱》之《倪瓒山水》 1603年 杭州双桂堂初刻刊行

论，<sup>[1]</sup>实在不应当过度谀美它的重要性。然而，就山水画之自学需求而言，这个画谱所代表的历史意义，则绝非他者可及。

### 一、《芥子园画传》的突破

就像乾隆皇帝的例子一样，自学山水画不一定要使用《芥子园画传》这本教科书，《顾氏画谱》或其他有山水版画的出版品，甚至一些戏曲插图中有山水形象者，都能扮演类似的角色。不过，从自学的需求面来看，《芥子园画传》初集中所安排的教画山水之“学程”才可以称得上是一个循序渐进的有效率方案，如称之为山水画谱中的突破，一点都不为过。为了要说明其突破所在，我们有必要将之置于山水形象的版刻历史过程中予以理解。

16世纪后期在中国南方大城市的书坊出版了大量带有插图的流行读物，其中许多版画插图都有树石等的山水形象，然而严格地说，却无优秀的山水版画。其中原因亦不难理解，因为大部分的插图皆以人物和故事为主，供稿者和版刻师都没有注意发展山水版画所需的技术，以应付诸如量体、空间表述之特定需求。他们许多人都来自徽州，擅长于刻制细致而繁复的线条和平面纹样，因之发展出一种我们称之为“徽派”的华美版画风格。但是，这种风格却无法直接搬来刻制山水版画。例如万历年间（1573—1620）汪廷讷所刊的《环翠堂园景图》版画（图 11.3），钱贡绘图，黄应组刻版，便展现了此种华美风格之能事。<sup>[2]</sup>这件罕见长卷的庭园山水版画可能刻于 1602 年后不久，但细观其描绘园石的具体作法，由平行分割的块面代替量体的结构，并以细点的疏密分布来表示凹凸现象，却与苏州画家钱贡的常见风格不合，其虽有效地丰富了画面形象的华美装饰效果，然而在单元结组时所依据的秩序性大量重复原则，则非当时任何水墨山水画的讲究，估计是徽州名工黄应组转化成版刻时的加工结果，主要目的在于向观众展示（或夸耀）刻工技术本身的细致和精美，而不在企图完美地复制原山水画的笔绘效果。对于后者的有意识追求，则也出现在 1600 年左右之徽州版画制作上，确实原因现在尚未清楚，但可能和徽州画家丁云鹏积极参与至版刻团队有关。在 1594 年至 1609 年间进行刊刻出版（亦有一说依初版首出时间而订在 1605 年）的《程氏墨苑》即为丁云鹏绘图供稿刻成的大型制墨图样集，其中便出现了若干幅山水图

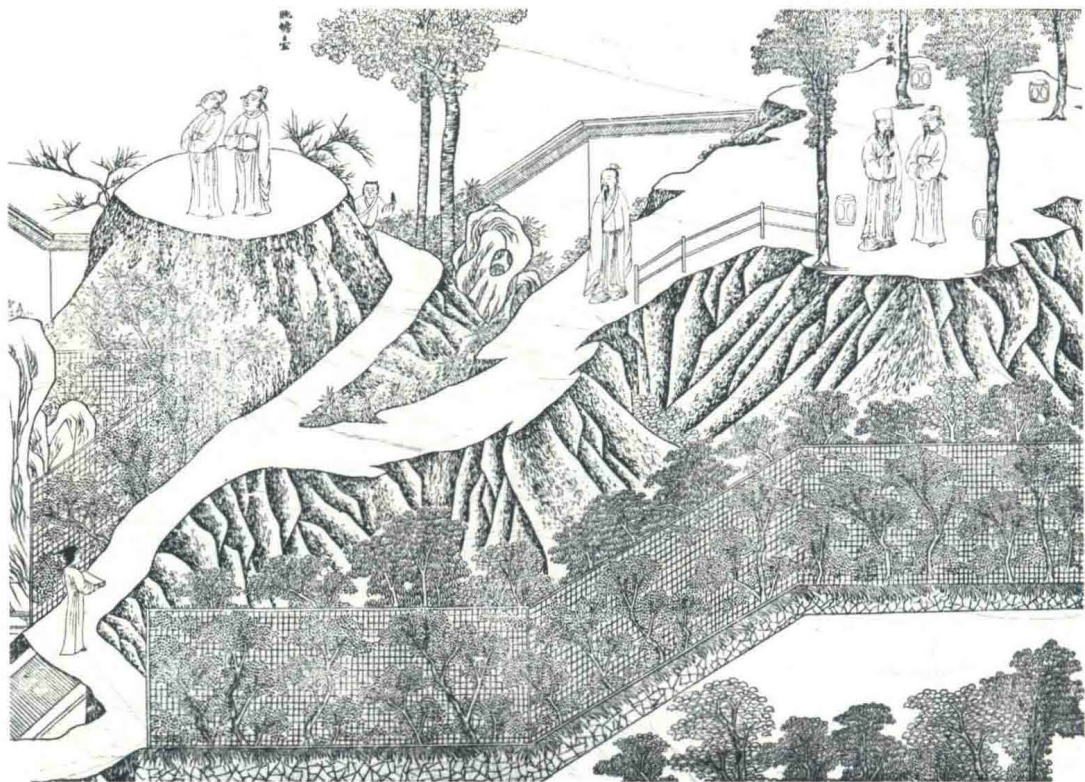


图 11.3 明 钱贡绘图 黄应组刻版《环翠堂园景图》局部 万历年间 汪廷讷刊刻

(但非全部)显示了对复制山水风格的有意识调整。例如《白岳灵区》一幅的山体表现即可见刻意避去版刻风格的重复而有秩序之图案性平面铺排原则,而以不均等的空白处理和线条之粗细、交叉来转译水墨描绘的皴染效果(图 11.4)。这是可归之于刻工的有意识转化吗?我们实无法确定。《程氏墨苑》中所保留之刻工资料可知包括了黄璘、黄应泰等人,他们都出身徽州歙县虬村,与黄应组同属那里的黄姓刻工家族。<sup>[3]</sup>此刻工家族的成员如果分享某种风格传统,应系常态,那么,《程氏墨苑》中这些山水图像的有意识“巅峰再绘画化”调整,及其相应版刻技法的创新施作,倘若皆归功于本人亦以山水名家的丁云鹏,可能也不算是毫无根据的臆测。

另外,丁云鹏参与《程氏墨苑》团队且为之提供山水图画的时间点也值得注意。对墨谱出版有兴趣的人都知道较早已有另本《方氏墨谱》,为程大约竞争对手方于鲁在 1589 年所出,丁云鹏亦属供稿画家之一。有趣的是,《白岳灵区》一图却未出现在方于鲁的墨谱中,即使这两种墨谱间共享了许多图样。《白岳灵区》

这种有意识地复制山水画风格作品之加入，因此也可以合理地推断为《程氏墨苑》企图超越《方氏墨谱》的举措之一。这是否也意味着出版商程大约亦在丁云鹏如此山水版画突破过程中扮演着诱导者的角色？我们实在无法进一步确认。但是，无论如何，我们如果据此推测山水版画在 1600 年左右产生了技术上的突破，让其画面效果得以有效地转译山水画之皴染，这应该可以接受。自此突破之后，版画插图中的山水形象便在质与量两方面都发生了明显的进展，1614 年杭州香雪居刊行的《新校注古本西厢记》中“伤离”一景（见图 8.11），其将故事主角置放在量体与空间感俱佳的一大片山水之中，几乎隐而不显地退居为山水中的点景，似乎刻意地颠覆了既有的叙事情节和山水背景关系，就可视为山水版画取得强势发展下的产物。<sup>[4]</sup>由此观之，《芥子园画传》中山水形象的版刻技术可说是立足于 1600 年以来所建立的山水版画制作传统之上。



图 11.4 明 丁云鹏绘图 《程氏墨苑》卷四之《白岳灵区》 万历年间程大约程氏滋兰堂刊刻

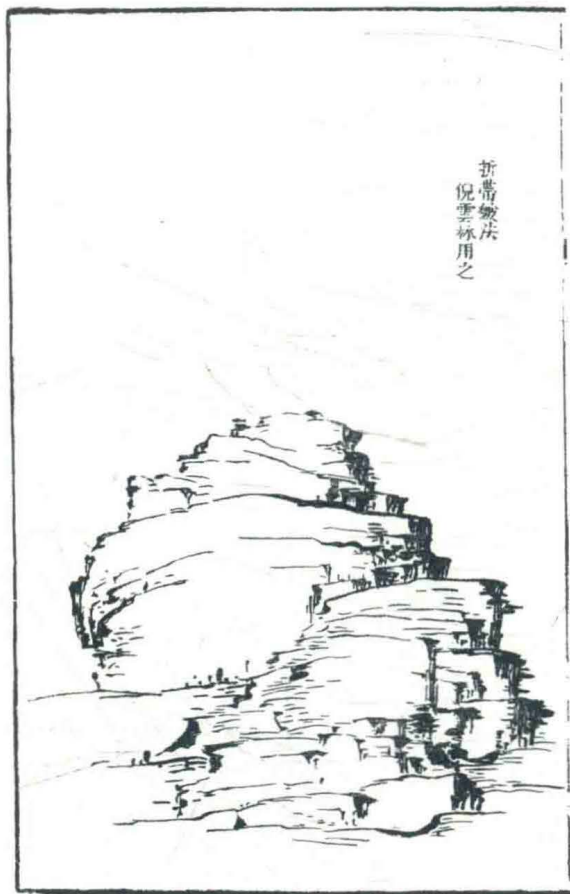


图 11.5 明 王槩等《芥子园画传》之《倪瓒画石》  
1679年 怀德堂周氏书林始刊刻

过去论者如欲推崇《芥子园画传》时，总不忘强调其将山石、树木等自然形象分类、由简至繁、循序渐进的教学规划，其实，这不能算是它的创举，明代后期诸多画谱著作都在此有所讲究，那已是常态。那么，《芥子园画传》的“循序渐进”能具体落实至笔墨层次，倒值得多加注意。例如在倪瓒画石一事上（图 11.5），执行步骤基本上已在图示中明白示范，读者完全可以自己看到如何以“侧纵”之笔作出“方解”石廓的画笔运动过程，不致产生如学画《顾氏画谱》的失误。当然，如何运笔作石不过是整个山水图绘“实作”过程的起始，其他尚有许多步骤皆藏有过去须赖

老师亲授方能点通的学习障碍，《芥子园画传》对这些关节实皆有意识地作了处理，如果就此而言，此画谱之所以能成功地宣称适于自学，关键就在其能积极呼应“实作”的观众/读者需求。《芥子园画传》在整个画谱史中的突破，不得不由此求之。

最能展现芥子园出版者对“实作”关怀之处当数其在物象结组上的图像示范，那也是它得以超越其他较早画谱书的关键。从山水画自学者的需求来说，明代末期的许多画谱书在如何指点将山水物象在画面上组合成“画”一事上，确实表现得力有未逮。一般画谱，甚至包括许多传世的名家课徒画稿，习惯上都以个别母题的独立图解为主，至于进一步的画面组合问题，不是仅赖简略的文字作些原则性的抽象宣示，就是干脆在图解时整个略过。他们所面对的瓶颈，一方面是因为此画面形象结组的变化多元，实在不易归纳出众人有所共识的若干模式，另一方

面也透露出教学设计者本身将此组合过程进行“程式化”的能力有所不足。或者，我们也可推论：这个教学缺环正反映了“临摹”在山水画教学上的当道，假如学习者必须一再地对各种风格的作品进行全幅式的临摹，各种难以归纳的组合法则和变化自在其中，毋庸多费心思说明。这对专业画家的培养、训练而言，较非问题，毕竟他们的学习范本的来源和供给皆较有保障，而费时费力的临摹也被视为专业技术获得的当然管道，然对自学者来说，那不但在范本之取得上会造成不易克服的障碍，而且在时间和精力投资上亦极不经济。学习之效率对业余画人山水画自学之需求上确实占有一个不可忽视的地位。由此反观所有明末所出画谱，确皆有所不足。以图文并茂画史参考书的形象行世的《顾氏画谱》，虽不妨被借用来自学山水画，但其范本数实在不足，仅在一河两岸模式之渔隐山水一类上，提供了几个样本，可供学习，而那本属山水画中空间表述的一种最简单组合，可谓一目了然，至于其他类型的山水组合模式，则因缺乏适当有效的程式化转化，不易于自学者学习。1615年刊行之朱寿镛、朱颐屋编制之《画法大成》亦无法突破此瓶颈。《画法大成》的山水部分虽然依古来各名家风格提供了许多全幅作品，似可供山水画中经营位置的学习之用，然其毛病甚多，实在成效不彰。例如其中一幅《临郭熙卷云笔》（图 11.6）的横幅作品，固然在山体各处表现了不同的如云形象皴法，颇为可观，但其块体之结组却只作平面之拼凑，反而让全画看起来只像是不同花样图案的勉强拼贴而已。类似之病在谱中他处也常出现。《雅集兖州少陵台图》（图 11.7）一作画朱寿镛家族明宗室鲁王封地的知名古迹景点“少陵台”上的雅集，一方面荣耀着鲁王一族建此纪念杜甫之物对地方文化传统的贡献，另一方面亦适合附庸风雅之士社交活动相互投赠之用，本应具备了丰富而引人注目的条件，可惜，此画仍不能免去拼凑之批判。无论是画上的少陵台，或是兖州城墙、墙外之远山，相互间毫无结组上的联系，位置上的经营也不存在任何合理性。

《画法大成》全幅式山水版画的弊病，如用《芥子园画传》的用语来说，就是缺乏“气脉连络”。这也反映出朱寿镛主持的编辑制作团队未及意识到“气脉连络”这个环节在山水画实作上的关键性地位，因而亦没有在画谱中设法教导它的使用者一个有效的解决办法。如此环节正是所有山水画制作过程中由单独母题形象至经营成画间的必要程序，任何一位画家皆各有一套作法，来处理这个

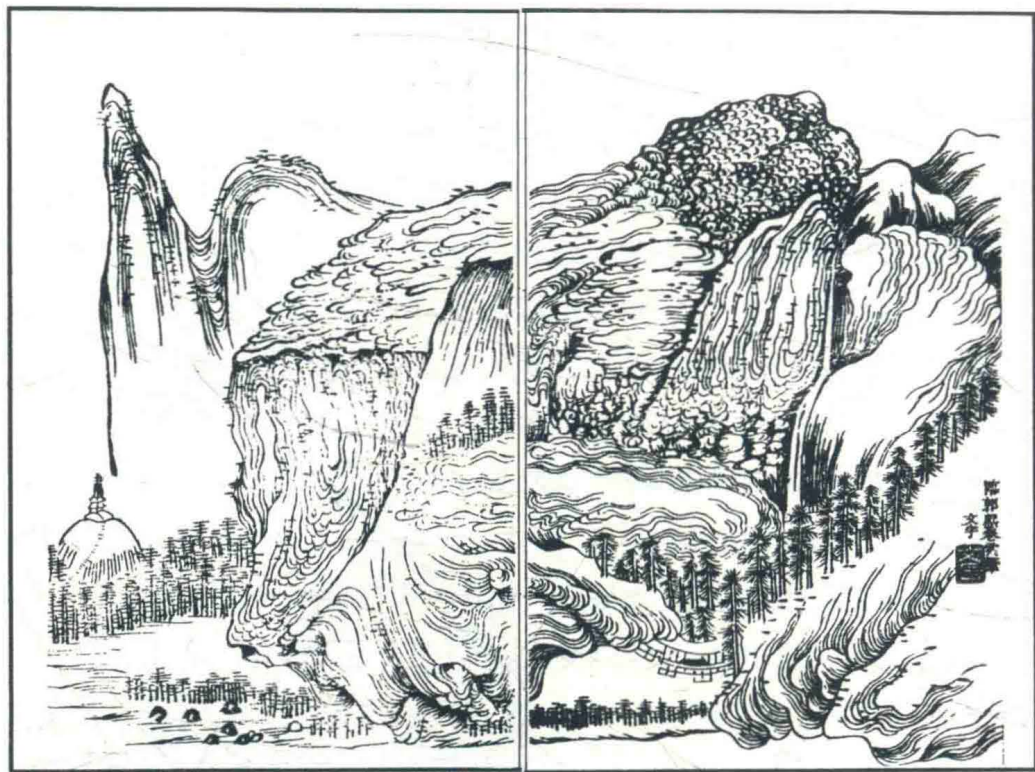


图 II.6 明 朱寿辅、朱颐屋《画法大成》之《临郭熙卷云笔》 1615 年刊刻

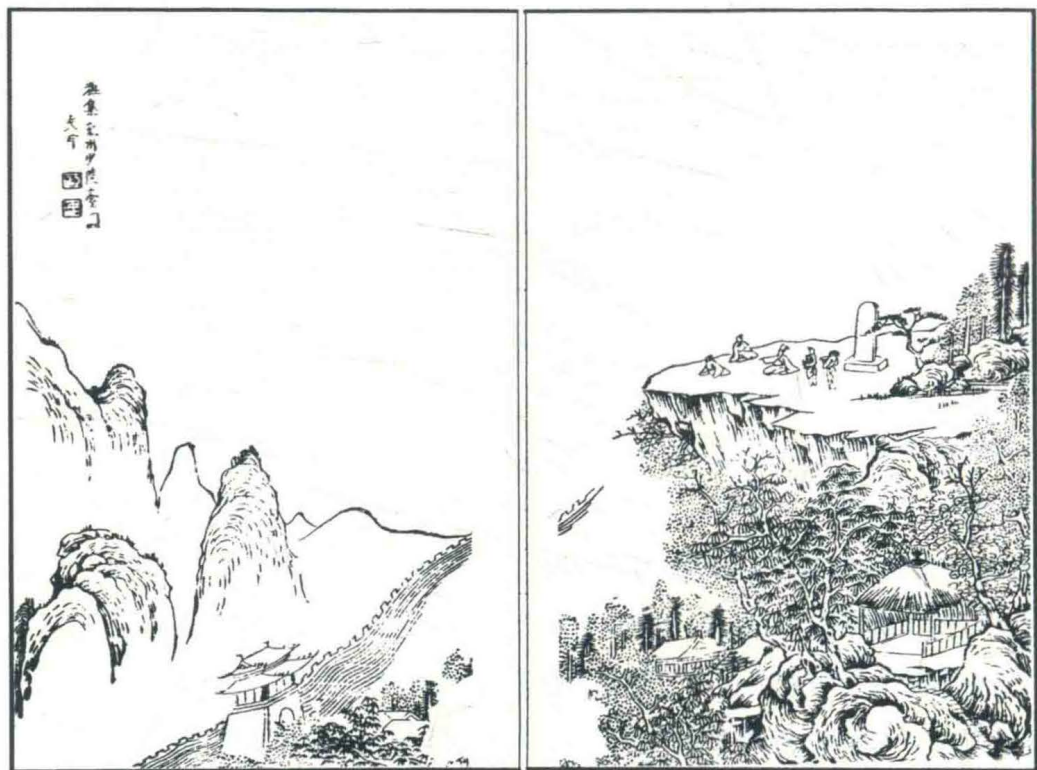


图 II.7 明 朱寿辅、朱颐屋《画法大成》之《雅集兖州少陵台图》 1615 年刊刻





图 11.8 明 王槩等《芥子园画传》之《开嶂钩锁法》

1679年 怀德堂周氏书林始刊刻

图像组合的需求,《画法大成》编者本人亦有画名,能作山水画,当然不会不知此种组合之法,而其之未入谱中,很可能是对自学者需求的认识不足,以及尚未发展出某种简明而有效的教学程序这双重理由。两者之中后者尤为重要。它作为教学方案之简明易学,对自学者自行操作的高度可行性都有所要求,其实挑战难度很高,非当时一般画诀文字中讲讲“龙脉”“由小山积成大山”“作三、四大分合”等原则所能奏效,揆诸当时所行之各种画谱或课徒画稿,都未能对此需求有所突破。从此而言,《芥子园画传》在这个自学方案的突破上便极有贡献。如观其中《开嶂钩锁法》(图 11.8)一节即对山形之

结组提出一个简明易学的办法:首先画一简单之半椭圆形作为“正面”,正如人脸上的鼻隼,可作整个有机结构的基准,接着依此鼻隼的顶点方向,在其上方左右两边叠加数量不等的同类型单元造型,接着,在叠加时顺着棱线先向左、再往右、复回左的顺序重复数次,以形成“脉络”,最后则在最顶部盖上一个与正面相仿但有延伸侧廓的结尾,完成一个有起伏、“气脉连络”的主轴,供其他树石形象据以组合。这个被归纳为三四个步骤的主山表现法,不但简单明了,而且在图示上虽止一画面,却有分解动作图解之效,照顾到自学者易学的关键需求。它在此上之突破,实非前此他谱可及。

《芥子园画传》对实作时形象结组的关怀用心可谓贯穿全谱。编者之企图并

不拘泥于某一可作通则的“最佳方案”，而为自学者设想多种可能面临的状况，提供一些变化方案供其选择。除了在“峦头”画法示范了二十七种方式外，最丰富之选择出现在“画泉法”的十二种对山石和泉水组合的演示。其中《画大瀑布法》（图 11.9）将要点置于大型瀑布两旁大块岩体的搭配，瀑布虽直泻而下，但故意切去底部不作描绘，而将巨大岩石和崖壁作垂直式的左右组配，以助其巨大量能之传达。另外一幅《画泉三叠法》（图 11.10）则略去源头部分，让第一层泉水直接自呈弧形的峻线冲下、并利用右方两层岩体的斜向布列，一方面创造第二、三叠流泉曲折有致之流动，另一方面也交待了其间的深度距离。两种不同流泉的表现完全可归至流水与山岩的调整组合之简单操作之上，而且还可衍生出其他变化的可能性，这种易学而有效率之图像教学，可谓已经为其奠定了成功的基础。事实上，《芥子园画传》的简明易学后来确实吸引了许多有意自学山水画的非专业画人。江大来作于 1805 年的瀑布图（图 11.11）便出自对《画大瀑布法》的学习，仅在用笔与墨染上调整得较版刻有更丰富的变化，但其泉石之组合基本上仍遵循画谱上的图示指导。然而，江大来对画谱的学习并未限制他进行出于己意的调整，此可见于岩石上所加的数丛兰花。由于兰花的君子寓意，这幅加了兰花的高山瀑布描绘就成了极适合作为赠送友人的礼物。江大来本人是当时中日贸易中来往于乍浦与长崎之间的一位海商，在中国几乎毫无画名，文学才能亦未见记载，应该就属我们此处所关注的自学而成之业余作者；但他的绘画在日本很受重视，是江户时期所谓“南画”发展中一位重要的学习对象。他的这幅瀑布图估计就是当年在长崎时画赠日本友人的。<sup>[5]</sup>这亦向我们提醒了《芥子园画传》在东亚图像传播史上所起的重要历史意义，它在日本所起的作用很大，18 世纪时已有和刻本的复制刊行。<sup>[6]</sup>江大来和其他类似渡日业余画人对日本画者（包括专业与非专业）而言，因此也代表着一种将自学教科书中版画“再绘画化”的范本。

除了在水画自学操作方案上提高可行性外，《芥子园画传》的突破还应从学习资源的开放性观之。像江大来这种希望学习山水画之人士最终能够如愿，让许许多多文人社群生活风格的崇拜、摹仿者亦得有机会由观众变为作者，便与此开放性息息相关。相较之下，已经得到官方支持而居画坛主流之正统派社群的传习模式就显得具有强烈的精英性，甚至排他性。以其传习过程中必须涉及的范本来观察，最突出者即为以所谓“四王”之首席王时敏所作《小中现大》（台北故

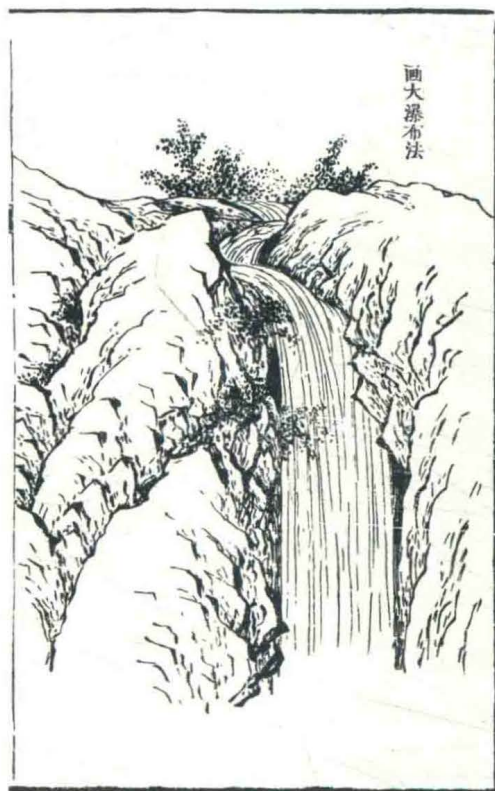


图 11.9 明 王槩等《芥子园画传》之《画大瀑布法》  
1679年 怀德堂周氏书林始刊刻



图 11.10  
明 王槩等  
《芥子园画传》之《画泉三叠法》  
1679年 怀德堂周氏书林始刊刻



图 11.11 清 江大来《有兰的瀑布图》1805年  
轴 绢本水墨 174.5厘米×76.5厘米  
日本京都泉屋博古馆

宫博物院藏)为代表的画稿。这种为文人画家所用之画稿与专业画师所用者最大的不同其实不全在宗派的偏好选择之上,而是这其中收集的画稿皆来自不向一般人开放的私家古画收藏。王时敏的这个图册即部分出自他得自其师董其昌的古画收藏,也有当时亲眼目见的他人珍藏中的赫赫名迹,经其缩临,集成成册,以备创作参考之用。<sup>[7]</sup>当时许多正统派画家都有这种临仿古画的画稿册,既供自用,亦可作他们学生的学习范本。当然,此种仿古画稿图册之间也会出现相互传抄、临摹的现象,但基本上仍然维持一种师生相传的“秘传”形态,即使不似专业画坊那么严格防止,无使外人接触则还是不成文的禁忌。至于正统派传习动作中必然面对的笔墨和形象组合问题,更属秘传的范围。自董其昌至王原祁声称他们的笔墨乃至整个风格表现皆得“南宗”代代祖师相传,而且有如禅宗谱系中的“传灯”,不容外人随意解释。实际上,他们之间的风格传习也确存在着某些不易为外人掌握的操作细节,比如图像组合上的开合变化、笔墨施作上的自然浑厚,都刻意地拒绝被简单地程式化。姑不论这些精英坚持在实际传习中的成效如何,《芥子园画传》的开放性正是针对着正统派的精英性与排他性,而获得它自身的历史意义。

## 二、逸出画谱之外的庭园山水画

《芥子园画传》的开放性突破与文人山水画的正统化,虽在“作者—观众”关系之设定上背道而驰,在时间的进程上却是平行的。在这两个极端之间,还存在着一些不同的发展轴线,共同交织成18世纪至19世纪中国山水画的多元面貌。这意谓着此时任何一个群体观众对山水画的选择基本上是多样化的。不要说一个宫廷观众可以有多种的宫廷绘画(可大别为“院体”和正统派两大类)供作选择,他也可以选择从画谱中自学,或者向自学者谋求其“戏作”,并以此作投入社交需求。一般社会较富裕人士亦然,都经验到选择性增大的新变化。这种新变对专业画家的挑战也不可小觑。他们自然会设法避开与业余自学者的过度重叠,而以较高的专业性来做市场的区隔。不过,能做出区隔的“专业性”又是什么呢?我们过去大致以绘画技巧之难度高低作判断,现在则可加上一条:逸出画谱教程之外者。山水画中的庭园山水主题即属此“逸出”于《芥子园画传》的主题之一,

值得据之观其因应。

例如在 1713 年由康熙（1661—1722 年在位）宫廷起始的铜版园林山林图《御制避暑山庄诗（并图）》，由西洋传教士马国贤制版印成，清楚地运用西洋光线和空间表述技法入画，遂开中国园林图绘的新格，也是清宫尝试铜版画制作之始。不过，马国贤所制之避暑山庄铜版画乃是根据同年稍早在宫中所制，由沈喻绘图，朱圭、梅裕凤镌刻的木版画而来的重制，图像组合基本未变，只在光影与空间透视效果上作了调整（见图 11.12、图 11.13《西岭晨霞》一景两版本的比较），或许仅能说是就原有中国庭园图绘形式有限度地增添了一些西洋铜版画的趣味而已。有趣的是，当乾隆皇帝即位后命武英殿于 1741 年重印此书，加入了他自己的三十六首和诗，但附图则选用了原来朱圭的木刻版画，而未取马国贤的铜版。<sup>[8]</sup>这似乎意味着中西两种风格在宫廷内皆为可待取用的选项，并不具有优劣、取代关系。至于乾隆皇帝后来命郎世宁等传教士绘图，送往法国巴黎制作之《平定回疆图》铜版画（1773 年完成，送回中国），之所以如此大费周章，则是因为中国缺乏战争全景图像的描绘传统，而欧洲正长于此主题之缘故。而此欧风版画上所尽力表现的光影与空间透视技法也积极地为战争全景画之视觉效果产生了加乘作用，这和园林图绘的状况，可谓颇不相同。当战争全景画企求雄伟、壮观的震撼效果时，园林图绘之画意则与此全无关系，正如康熙皇帝建设避暑山庄的旨趣在于与自然之和谐，超越世俗的林泉之志才是其观众所在意，而那也是长期以来中国园林图绘传统所熟悉的形式和内涵。朱圭所刻之避暑山庄版画即继承原有的园林图绘传统而来，其最大的不同在于他本身的可复制性。借由这个复制动作，皇帝可将之经过赏赐管道，及于更多观众眼前。

从清宫所制避暑山庄铜版（及木版）园林山水画之出版，其实标志着一个这个传统主题的新发展。中国庭园的发展甚早，汉唐时的几个宫廷林苑早有文献记载，并成为后世想象这个文化传统初起时神秘而浪漫的情感投射。15 世纪后士大夫文人的庭园山水画随着文人文化的进展，亦成为重要的主题，为此种不同于宫廷传统的私人园林形塑了它们自己的视觉图像。上文讨论过的张宏《止园图册》可作为明末私家庭园图绘的一种代表，既有全景呈现，园中各景也分页描绘，颇利于卧游，甚至得有超越亲履园址的交酬雅趣（如请不在场观者在册上题诗唱和）。因此，庭园山水画在这个园林文化生态中遂成为不可或缺的构成部分，如

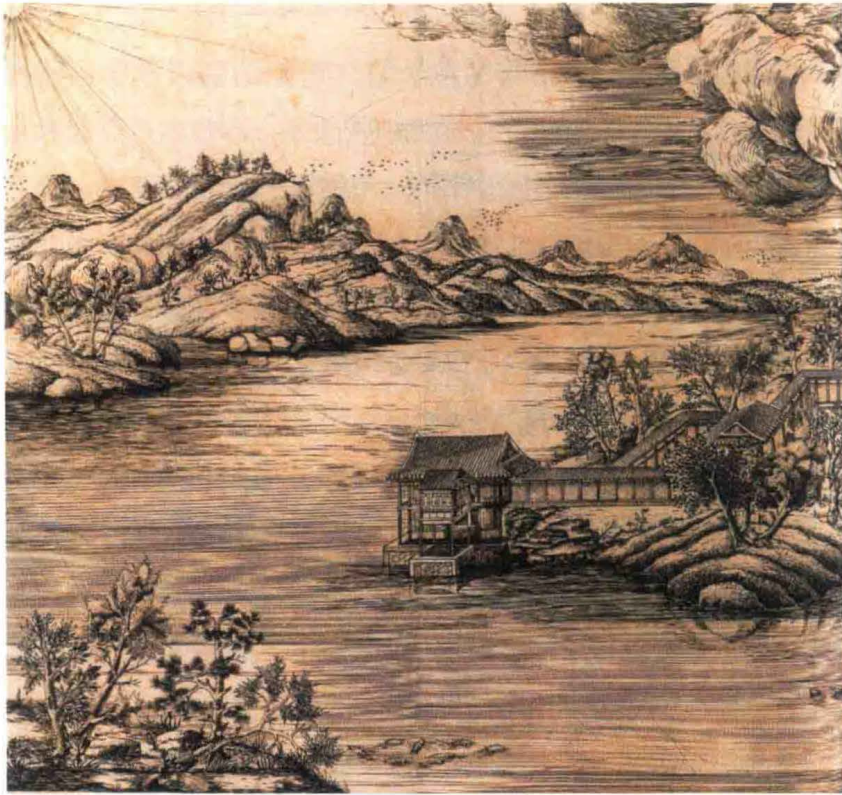


图 11.12  
清 沈喻绘图  
马国贤制图  
《御制避暑山庄诗（并图）》  
之《西岭晨霞》  
1713 年刊刻  
台北故宫博物院

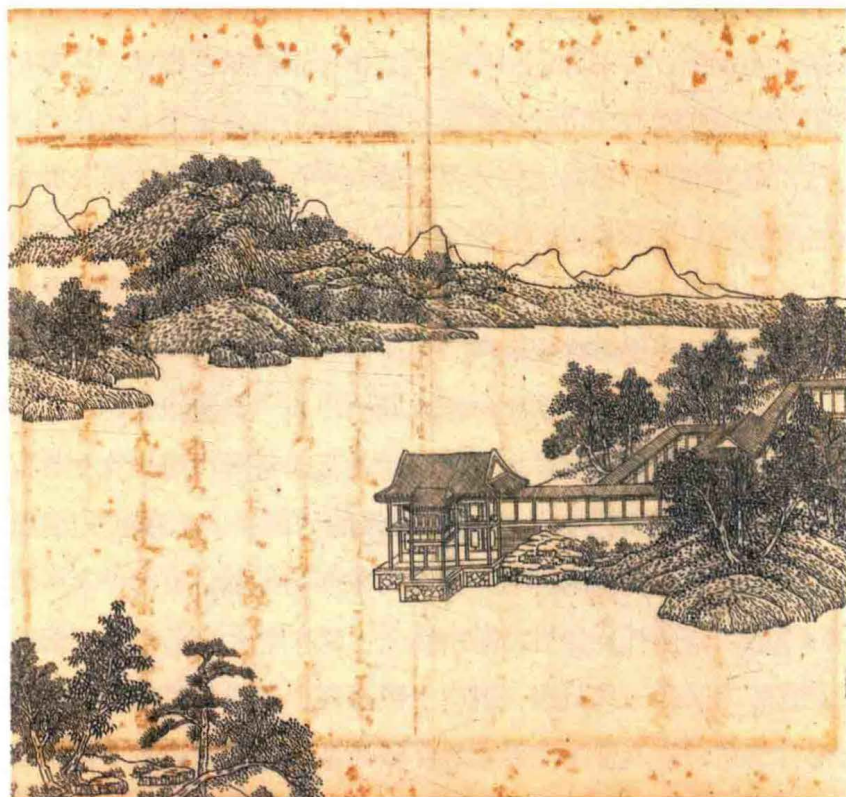


图 11.13  
清 沈喻绘图  
朱圭、梅裕凤镌刻  
《御制避暑山庄诗（并图）》  
之《西岭晨霞》  
1713 年刊刻  
台北故宫博物院

果说它几乎是任何庭园“成名”的必备条件，似乎也不为过。然而，明末之园林和庭园山水画虽共享荣景，却罕见将庭园山水画版刻出书的例子，汪廷讷的《环翠堂园景图》应该属于特别的例外。<sup>[9]</sup>过去有学者曾以汪廷讷营造自我儒士形象来说明汪氏此特殊之举，固然可以参考，原因或许还不止于此，在徽州刻版印刷的成本估算，应亦是一个值得先行掌握的问题。当然，即使刻版印刷成本有一定的门槛高度，非人人可办，集中国财势于一身的康熙皇帝可没有这种财务方面的顾忌。虽然如此，他的出版《御制避暑山庄诗画》仍然有其突出而值得注意之处。避暑山庄园景之制作可能与庆祝康熙皇帝本人的六十岁生日有关，且其特令以两种风格来搭配皇帝的诗作出版，这在宫廷中都属重大的文化工程。但是，康熙朝中类此之绘画制作颇为不少，却不见得获得出版的机会，例如稍早于1690年皇帝即命南方正统派大师王翬开始主持绘制他在1689年的第二次南巡，前后费时六载，完成十二长卷《南巡图》，那无疑是当朝最浩大的绘画工程，又具有深刻的政治意涵，然而此图则未见有出版形式的搭配措施。我们如何解释这个差异？学界一般都认为清朝宫廷制作的绝大多数作品都意在宣扬某种政治形象，可事实上却非尽然如此。康熙的《南巡图》在完成之后却未被视为艺术品收藏，而储放在一个较具限制观览性质的档案空间，有如记录皇帝每日生活行事的《起居注》一般，仅容少数人得观，并无公开宣传或形塑其政治、文化形象之明显意图可言。<sup>[10]</sup>相较之下，《御制避暑山庄诗画》的情况较接近时间相去不远的《万寿盛典》的图文搭配出版，该图也作长卷形式，由另一位正统派大师王原祁主持绘图，朱圭镌版而刊行于1717年，图中所记为北京畅春园至神武门一路上万民祝贺皇帝六十寿辰的庆典景观。万寿盛典图虽是与其他祝寿相关文献，共同出版，但二者作为万民同庆之意旨完全一致，因此借由赏赐皇子、贵族、内外大臣的管道而向外流传，以供传颂，实不难想象。假若避暑山庄的御诗与图画的刊布，如学者所建议的，也是六十寿辰庆祝的一环，其与民分享其平淡自然行宫景观之意就显得更为明显，即使今日我们已经更为清晰地掌握避暑山庄实际上在当时还扮演着清帝国处理其多元民族政局的角色。

不论刊布避暑山庄景观的原始动机是否如此单纯，或是另含有论者建议之形塑圣王形象的更深层意涵，我们更关心的议题是，如此宫苑山水形象对整个园林山林画的发展理解究竟可以产生何种作用？首先让人注意到的现象在于建筑物在

园林山水画中出现了复苏的表现。相较于一般的文人庭园图绘仅用最简洁笔墨交待最朴素的建物，而且数量力求其少，宫苑山水画本来就更强调以专业（包括界画）技巧来处理其中的建物，此时清官的同类作品则大幅度地增强了建筑物描绘的复杂性，其幅度不但超越了南宋宫苑者，且几乎可与蒙元宫廷喜爱的王振鹏繁复风格比美。《西岭晨霞》一景中的建筑虽受版刻形制的限制，在画面上所占比例有限，但结构则十分复杂，除有两个以上的曲廊外，还有凌空飞廊跨水岸而和主屋相连，此屋为双层结构，上接飞廊（可见飞廊之高度），下接石造台基，正面尚加一高脚小阁，突出伸入湖面。如此繁复的建筑形象当然可能直接来自实物的摹写，然而将之搬到画面上，则展示了一种过去园林山水画中罕见的偏好，甚至显得些许与康熙皇帝崇尚简朴之规划旨趣有所出入。这种将复杂建筑结构重新引入庭园山水画中的现象即在宫廷中成为一个凸显的特点，而大行于雍正、乾隆时期。例如有雍正皇帝（1722—1735年在位）肖像出现其中的《雍正十二月行乐图》（故宫博物院藏）就有园中建筑群的繁复结组，石造基座上的亭台楼阁隔水相望，而以跨水的木架廊桥和平整的过道相联系，形成空间上的开合关系，这些元素都见于如避暑山庄版画的康熙时期宫苑山水图绘。学者在研究这组雍正宫苑山水时特别指出其与一本康熙宫廷画家焦秉贞所作的《山水册》（台北故宫博物院藏）间存在着具体的继承关系，如“五月景”（图 11.14）的建筑群基本上的个体造型和环绕湖区的位置结组方式即与《山水册》中第十开（图 11.15）完全一致。看起来，“五月景”应该便是使用了《山水册》作为母稿，修改并增饰了其中建物之细节，并于湖中上方添画了五月龙舟竞渡的应景叙事，以符长方形立轴画面之需求。稍后不久，约在 1737 年之前的乾隆初期，与《雍正十二月行乐图》相似的图绘风格又再次出现在另一组《清院画十二月令图》（台北故宫博物院藏）上，只是此次制作时已将帝后形象代换成一般人士，或许是为了配合宫廷主人更替以及在使用展示上改为按月悬挂的缘故。<sup>[11]</sup>这几个例子已经得以展现清官园林山水画，尤其是因为加入了繁复建筑群后的新样流行，而且，还向我们提示了焦秉贞在此新发展中所扮演的重要角色。

焦秉贞的《山水册》系以楼阁建筑的组合变化为主体，并无远景山水之配合，严格地说，不适合称为庭园山水画。纵然如此，它对清官新型庭园山水画讨论的意义正在其对建筑群体内“结组”之事各种变化的演示上。从它后来作为稿本母





图 11.14 清《雍正十二月行乐图》之《五月竞舟》轴  
绢本设色 187.5 厘米 × 102 厘米 故宫博物院



图 11.15 清 焦秉贞《山水册》第十开 册 纸本水墨 26.2 厘米 × 26.4 厘米 台北故宫博物院

型的现象来推想，原来此册各开是否与某宫苑的实景有关的问题，既无资料可据以回答，可能也不重要，基本上可视为焦秉贞所设计之各种结组方式的汇集。而焦氏在册中所重者除了各种不同造型的建筑外，还特别用心于利用建物屋顶、外庭、围墙、通道等部分个体的平整边线，进行几何性的平行结组，最后将这些平行线又归于画外的某消失点上，此即年希尧在 1729 年所刊《视学》中所谓“定点引线之法”的西方单点透视的空间处理技巧。焦秉贞这位供职于多有机会接触欧洲传教士的钦天监画人，其向西人习得此技而用之于图绘之中，由其传世的有限仕女画，甚至版刻出版的《耕织图册》中都可见到，这已是不争之事实。<sup>[12]</sup>

然对我们而言，焦氏的善用透视技法还是他在宫廷园林山水画新样中创造建筑群复杂结组的利器，值得特加关注。后来之宫廷画人即使在透视法的掌握出现精准度的一些差异，但他们在建筑群的复杂结组上则已形成共识，赖之绘制了为数不少的雍正、乾隆宫中行乐图，并具体改变了明末以来文人式的庭园山水画风格独霸的局面。

可惜我们对于焦秉贞所带动的这种新形态宫廷园林山水画的具体时间，迄今还不能在康熙朝的文献里寻得依据。不过，我们似乎可以将之合理地推测在1689年他受命开始绘制《耕织图册》（出版于1696年）前后不久，此时他显然已能精熟地运用西洋透视法于画面的空间表述上。不论如何，此种新庭园山水画不久即在宫廷之外得到专业画人的追随，其中最为突出的表现当推扬州的袁江。袁江大概是扬州画家中留下最多园林楼阁山水画的人物，因此有名于画史，但是详细的资料很少，连他的生卒年都不清楚，但从现有的一件十二条通景屏大作《九成宫图》（美国大都会艺术博物馆藏）尚存1691年款，可知他的活动期间约与焦秉贞相近。袁江的这种楼阁山水画许多系以传说中的古代宫苑（如汉代的九成宫）为题的想象发挥，但也有针对实际园林景观描绘的山水画，最适合我们此处的讨论，如《东园图》（图11.16）作于1710年，即是对扬州城东六里处富商乔国祯东园之纪实制作。袁江对东园的布局与其中景点细节的交待，基本上符合时人张云章《扬州东园记》（写于1711年）中的记载，论者因此皆肯定此图绘的纪实性。他们也都认为袁江之图当时是为了向不在扬州，无法亲游东园的名宦王士禛和宋荦求取记文而作，这完全可以在图记文字中得到作者的证实，<sup>[13]</sup>可谓提供了我们了解当时使用这种园林山水图绘的一种确切情境。此外，我们还可注意袁江对此庭园的描绘方式，亦极赖建物边框并行线的变化结组，尤其以中间西路之呈现最为丰富凸显，可以立刻吸引观者的目光。如此的庭园全景表述方式，配合着俯视的视角和远景空间无限延伸的暗示，都使包括王士禛、宋荦在内的上层观众感受到一种类似于宫中庭园山水图的观看，只不过，袁江在此似乎没有运用消失点来处理他的空间透视。那么，袁江《东园图》虽有“引线之法”但无“定点”的作法，是否尚能称之为“西法影响”？这还牵连到如何解释这个相似现象的问题——袁江是否曾经进入宫廷服务，而学习到宫中庭园山水画的风格？学者间对于后者尚有不同意见，赞成者引用张庚《国朝画征录》的记载，以为袁



图 11.16 清 袁江《东园图》1710 年 卷 绢本设色 59.8 厘米 × 370.8 厘米 上海博物馆

江确曾入宫任宫廷画家，反对者则以为存世袁江作品从未见出现臣字款者，且最具权威性的扬州地方记事之李斗《扬州画舫录》（成于 1795 年）袁江小传中也已删去供奉内廷此一情节，遂对此事有所质疑，认为是张庚写传时（应在 1735—1760 年间）的误解。<sup>[14]</sup> 二说各有所据，是非实难取舍，或许只能等待新出资料方能再论。然而，如果回归袁江作品而论，其“引线之法”既然清晰可辨，西法作用之存在应毋庸置疑。那么，袁江与此西法接触的管道又如何解决？供奉内廷之说虽尚不能落实，但却也不需拘泥于此，因为经由民间管道而习得西方空间表现法的可能性亦值得慎重考虑。一件款署“钱江（杭州）丁允泰写”的苏州木版画《西湖图》（或称《山水庭院图》，图 11.17）亦属庭园山水画，画中也取用建物所形成并行线的“引线之法”来表述庭院主景，而且，丁允泰仔细地以紧密排列的直线转译光线所起之明暗效果，甚至超越了宫中雍正行乐图所示，明白地展现了它与欧洲铜版画的渊源关系。至于丁允泰此人，画史几乎失载，仅附在其女丁瑜条下，作“父允泰，工写真，一遵西洋烘染法”的简略记述，但据近年学者梳理天主教相关文献，已知他是康熙后期（1711 年前后）在杭州颇有分量的天主教徒。由此看来，丁允泰的西法极可能直接来自教会已有的传教用欧洲铜版画，或是其复制品，而不待求之于宫廷绘画的辗转学习。丁允泰之为天主教徒，这在南方专业版画制作人间并非特例。涉入到 1754 年教案“张若瑟案”中供称自己“货卖洋画”的丁亮先，也是一位与很多在苏州传教之欧人有来往的教徒，现

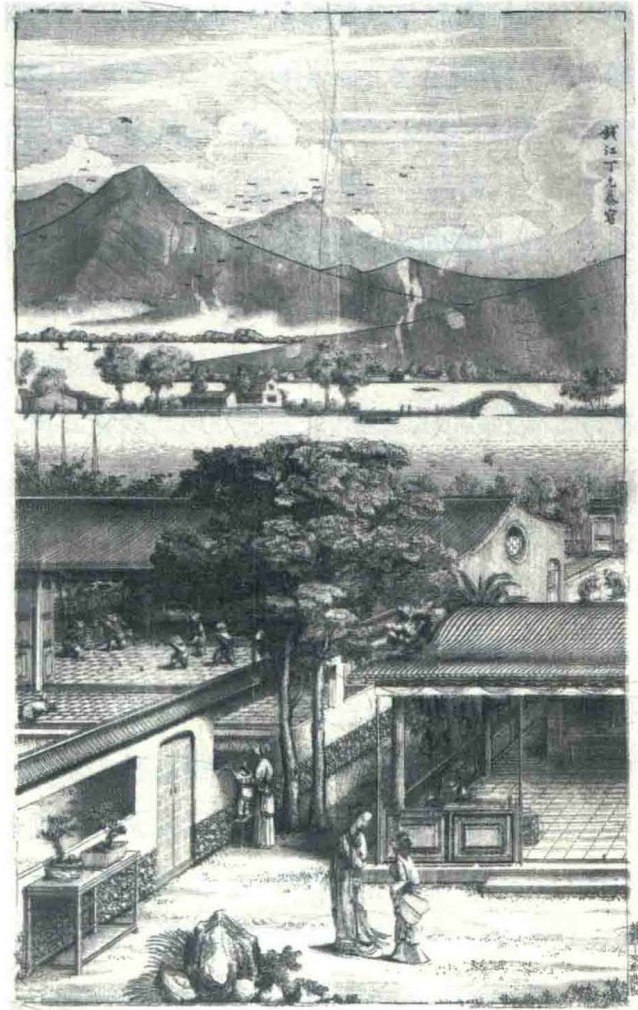
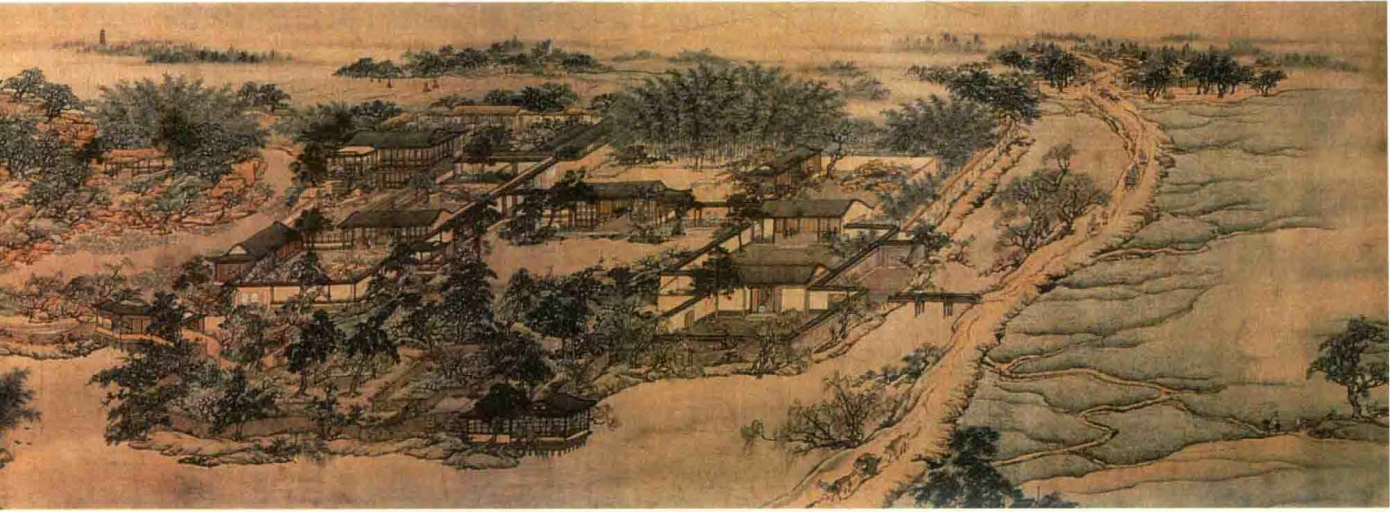


图 11.17

清 丁允泰绘《西湖图》

(或称《山水庭院图》)

苏州版画 360 厘米 × 280 厘米

日本广岛可以看见海的森林美术馆

(海の見える村美術館)

在已经证明他与制作 18 世纪时外销到欧洲的痘版印刷花鸟画的丁亮先是同一个人。<sup>[15]</sup> 由此思之，我们过去可能过于偏向宫廷作为引入西法的唯一管道，然上述丁允泰等例子则显示：民间直接接触西洋图画的可能性亦不能低估。不论是那些具透视表现手法的洋风苏州版画（如 1734 年的《姑苏阊门图》，日本，可以看见海的森林美术馆藏），或是袁江家族所擅长的新样庭园山水画，都可能直接来自当时民间的新刺激。

无论我们是否得以理清袁江园林楼阁山水画的源头问题，它与雍正、乾隆宫廷中庭园山水画的相应关系，彰显着这种新型庭园山水画的登上时代画坛舞台。有趣且值得特别注意的是，这个主题的山水画却未被《芥子园画传》纳入自学的内容。该教科书中固然介绍了一点点楼阁的徒手简易画法（即不用专业人所使之界画工具），然完全未教导建筑物体的结组方法，更不用谈什么“引线之法”了。那些技术，包括烘染和空间透视效果等，毕竟还是存在着专业的难度，实在不需强求于一般观众身上。由此言之，《芥子园画传》对庭园山水画的忽视，及对新近传入西法的漠不关心，也可以说是一种务实的态度取舍。

### 三、幕友的山水画与伟大的文化志业：访碑图的作者与观众

像乔国祯那种支持新样庭园山水画的扬州富商观众，可能在心态上也有仿效宫廷品位的倾向。他们是否还同时支持着石涛的那种奇观山水画，或者如方士庶之正统派山水画？<sup>[16]</sup> 这些现象事实上都存在，提示着我们不必过于计较何者堪称“代表”风格，而允许以更为包容的方式来对待他们多元的艺术态度。他们之中当然亦有一些《芥子园画传》的使用者，自己从山水画的观众变成了作者，只不过没有在画史上留名罢了。这种作者的人数应该很多，但却很难作进一步的估算。我们仅能自传世大量文集中所见为不知名画者之山水作品所书写的应酬题咏，来想象其数目之可观。他们的这种山水画，除了少部分自娱者外，大部分用之于广义之文人社群的社交投赠，主题亦不外乎隐居、雅集、纪游之类，与明代中期以来所见者没有明显的差异。它们整个就是构成所谓晚期文人山水画的主体，其中有些部分确实呈现了重复的现象，因而引起后来以创新为艺术第一要务之现代学者的批判。这个流弊，如果真的部分来自于画谱学习的流于僵化，论者也不

必为芥子园讳；然而，该进一步问的是，学习之僵化确来自于教科书的画谱吗？或者画谱只是代罪羔羊？在一片“画道不振”的责难声中，我们又可以如何以“变观众为作者”的角度，来重新理解1800年左右以来的山水画发展？

“变观众为作者”之后的最大作用在于自学者的大增，而且带动了山水画运用需求的新可能性。在诸多隐居、雅集和纪游等需求下制作的山水画之外，我们还能发现一些原来未曾见过的突出主题，在当时观众之中特别受到青睐，其中18世纪末至19世纪初在文人学者间流传的“访碑图”，就因为充分呼应着当时之文化氛围，特别受到注意。访碑活动亦可视为一种旅行行为，但有特定之目标，非一般之自然胜景，而为地方上经历史岁月长时间冲刷而幸存下来的汉唐（或更早）古碑。寻访这些古代石碑，尤其是那些刻有文字或图画者，意不仅止于浪漫的“怀古”，还竭尽一切可能地对其残存之文字和图像加以记录、制作拓本，以供金石学的研究之用，具有强烈的学术调查意味，可说是乾隆、嘉庆时期整个考据学风潮中不可分割的基石。从经学与古史研究之发展来看，这些都是传世文献中未曾见过的新资料，大有助于研究者相互论学之用，自然引发众人的尽力搜集，其盛况几乎更超越乾隆时期官方所发动的搜集全国图籍之举。当时投入访碑工作的学人很多，而且形成一个颇具现代意义的学术社群。在此社群网络中，他们不但相互传递调查心得和研究收获，并且交换搜集所得拓本（现代摄影发明之前的最佳复制手段），为规划中即将出版的著录和图录作准备。浙江杭州出身的黄易就是这个学术社群中十分活跃的成员，也是吸引我们注意的一批“访碑图”的作者。作为山水画中的一个新主题，他的访碑图因此也必须置于当时金石学的活动脉络中来予解读。

黄易最受现代艺术史学者重视的贡献当推他在1787年于山东嘉祥“再发现”的汉代文物遗迹武梁祠，除了整理零落的古碑和石刻外，黄易还召集“海内好古诸公，重立武氏祠堂，置诸碑于内……垂永久焉”，以非官方的力量进行了石刻古迹的保存工作。令人颇为惊讶的是，黄易发动的这个社群参与捐助之人数，竟然高达八十人，涵盖阶层面很广，上自政府高官，下至地方生员、监生、举人等都有。捐款数则以黄易自己最多，十四万钱，湖广总督毕沅五万次之，詹事提督江西学政翁方纲二万，以下则因人而异，有苏州一位“处士”（即无任何科举资历者）仅捐一千。名单中毕沅和翁方纲等人都是金石学运动中的领军人物，自然

有带动作用，但其中也有地位不甚显赫的学者，如孙星衍和洪亮吉，各自捐了三千钱，则属于学术同好的共襄盛举，另有数位来自南方的基层士子则意谓着这个学术社群的跨区域性。黄易的武梁祠计划亦包含了我们所关心的图绘工作。现存天津博物馆的《得碑十二图册》（作于1792—1793年）中的“紫云山探碑图”应即为该计划的图像记录别本，是当1787年重建武梁祠时，配合他所制之拓本，寄给翁方纲、洪亮吉等人的图绘。该图绘本身极简，只在紫云山下以简笔交待了黄氏一行人探碑之意，并未具体描绘武氏祠的任何细节，画作本身之山水表现甚至也谈不上引人之处。不过，此访碑图所得到的观众反应则十分热情，除了投入保存计划外，当时不在嘉祥现场的翁方纲还特别推崇黄易此举之贡献超越了宋代欧阳修、赵明诚那些学人的成绩。<sup>[17]</sup>

经由图绘的记录与寄送，黄易的紫云山武氏祠之再发现可谓在他的社群网络中创造了一层无可取代的视觉性，不仅如今日照相般地传播此事之讯息，而且将他的远方观众带到现场，邀请他们的进一步参与。类似的作用亦可见于黄易于1796年嵩洛访碑之行动。此调查行动共计四十日，得拓片超过四百种，并以日记的形式记录了细节，还制作了共计二十四开的《嵩洛访碑图册》（故宫博物院藏），且在图册完成后寄送社群同仁观赏品题。在这些观众中，翁方纲再一次成为最早的参与者。翁氏当时在北京，特地在他自办纪念苏轼诞辰的聚会中，向包括画家罗聘、书家伊秉绶在内的宾客，展示黄易访碑的最新成果。它的效果极佳，不但为翁氏此雅集创造了多年来未有的高潮，而且立即让大家意识到此行的学术意义。例如，在其中第八开《开母石阙》（图11.18）上，黄易即向众人报告了此处访碑调查工作令人兴奋的收获：对石阙上残存文字经过“精楮细搨，比前人所释，多辨出二十余字”。翁方纲对此亦极为推崇，以为明清之际大学者顾炎武亦未能及。翁氏也深知如此成绩完全得自黄易之“亲加访剔”，故特别在题语中标出黄易这田野调查中“亲临现场”和“细搨操作”两者的关键作用。<sup>[18]</sup>翁方纲的这个评论可谓正得黄易访碑计划的核心意涵，姑且不计较新发现资料字数之多寡，它在观察实作上的亲临和细搨此二关键，已与当代学人所从事的金石学方法产生本质性的差异。从这点而言，其他金石学者之所为仅属静态式的书房内之拓本研究罢了。这应该就是由黄易所代表之整个访碑研究的学术意义之所在。

翁方纲对访碑学术意义之体会并非特例。当时有幸寓目《嵩洛访碑图册》的





图 11.18 清 黄易《嵩洛访碑图册》之《开母石阙》册 纸本水墨 17.5 厘米 × 50.8 厘米 故宫博物院



图 11.19 清 黄易《嵩洛访碑图册》之《伊阙》册 纸本水墨 17.5 厘米 × 50.8 厘米 故宫博物院

观众中亦多有相似之观感，其中还有将之置于“卧游”传统中作评论者。例如该册中《伊阙》（图 11.19）一开记黄易在此处得一龙门僧人之助，攀岩而上，拓得洞外壁顶唐开元年间（713—741）之造像铭一本，并感慨其在洞内远望隔河山水，“皆倪黄粉本”的美景。画面上黄易的确交待了他指挥摹搨的大致实况，如最右方作一高梯，登梯者或意指那位身怀特技的龙门僧，而左方则以淡墨模糊地勾勒了一些洞内的佛龕。不过，画面上最特别处则在中央以较浓墨作远处的圆形山体，其形象怪异显因画者视线受洞口切割之故，正是在直写他从洞内观隔岸远山之所见。黄易所描绘之山水画通常不以奇景见长，但《伊阙》此开则亦非奇景，而是有意识地记录了当下因亲临其地方得以致之的特殊视觉经验。从纪游图传统一般仅以描绘自然奇景来看，黄易此开可谓是一种强调其“亲临”观看的创举。当时图册的另位观众洪范对此开景观即深受震慑，在观后感中除感慨未曾亲游伊阙之

胜外，还发出“徒令今日作宗少文（即六朝写《山水序》的宗炳）卧游，是可叹耳”。洪范之叹，不啻质疑了传统卧游文化观的价值，并赋予亲临观看视觉经验一个前所罕闻的绝高地位。<sup>[19]</sup>洪范的意见其实也有他的背景。他来自安徽休宁，曾因担任幕僚而从征后藏，并以所历山川作山水画而为人所知，看来他之视亲临重于卧游，堪称黄易之知音。

洪范的身份和经历都与黄易有相类之处，属于当时文士中虽非由科举出身，但以幕友形式参与政府工作，且因之具有丰富旅行经验的人士。黄易之访碑事业因此特别值得参照他的幕友生涯脉络来予理解，并由之试图对其实地调查的意义予以定位。黄易一生行走官场，却无科举功名，早年入郑制锦幕中，协助在河北、江苏的盐务管理事务。虽然案牍繁重，黄易的访碑事业即利用了公务上的视察开始建立，他初期业绩代表之访得东汉《祀三公山碑》（117年）便是在1775年他因公驻在河北南宫时发生。他在隔年立即将此重要发现的拓本寄赠翁方纲，翁氏后将其考证成果于广岛1789年发表在名著《两汉金石记》中。这个互动不但可视为翁、黄间学术交谊的开端，亦使得黄易这位低层文人借之站上全国性金石学的学术舞台。黄易稍后即由幕主郑制锦及其他官员之协助，经由例捐管道在1777年取得主簿的低层官衔，被派至河东河道此管理防治河南、山东黄河和运河事务的官署中任职，大部分时间驻在山东济宁。至1802年去世为止，他的头衔虽提升至“运河同知”，然工作上皆未离此技术性的位置。让他留名后世的访碑及金石学活动的这些富含学术性之工作，便是在此二十多年近似吏员之生涯中完成的。<sup>[20]</sup>据他自己在给亲友的信札中所透露，他的这种生活“忙不可言，自晨及暮，无片刻之闲”，还需应长官之命，作山水贡扇供其与上级应酬之用，经常“须得一日一柄”，而薪资收入却极有限，根本不够开销，乃至“无日不典质，日日如过除夕”。<sup>[21]</sup>如此窘迫生涯，较之位居大学士的金石至交翁方纲，真有天渊之别。黄易在此期中所进行的两次最重要而大规模的访碑调查计划，甚至是在1796年、1797年丁母忧，不在官署期间勉力至嵩洛和岱麓地区完成的。后世论者在谈及翁、黄二人于金石学术上之合作关系时，每喜言黄氏所扮演的资料提供者角色，其无私之学术热情配合职务之得以亲临实地，恰正弥补了翁方纲因官务繁重而无法亲自调查的缺陷，方才成就了两人间的完美学术搭配。其实，黄易生活上的窘迫绝对是他访碑工作中不可忽视的现实脉络。翁方纲、阮元等高官虽然在这个过程中偶有提

供资金上的协助（如在重立武梁祠事上的捐款），黄易基本上还是一位缺乏固定资源支持的独立（或亦可称“业余”）的学术工作者，他只能在官署生活的隙缝中，困而为之。嵩洛与岱麓之访碑行程即属此种几乎完全独立完成的计划，较之另位同道学人孙星衍之访碑，背后全由幕主阮元支撑，可谓全然不同。换言之，黄易在此时间和资源双重窘迫的状态下所进行之亲身访碑，其实正是以其自己的方式表述着他对实地调查工作价值的坚持。

黄易的嵩洛、岱麓（山东泰山区域）访碑调查两者之间在时间上相距不到半年，虽在地理上差距极大，却应该视为一个连续的整体，有学者认为这是黄易在晚年为自己所规划的学术总结，实甚有道理。<sup>[22]</sup>不过，这个总结的意义何在？如将黄易于1800年付梓的《小蓬莱阁金石文字》一起纳入考虑，后者不是更有总结的意味吗？事实上，《小蓬莱阁金石文字》一书虽是收集他历年所得碑版而成，但又在拓本的基础上另加双钩，再将此双钩摹本转刻到木版。受限于当时的图像复制技术，访碑所得的第一手拓本，虽然史料价值最高，但无法大量复制，双钩刻版再行印刷遂成为制作副本大量流传的唯一方法。然而，当黄易编纂此书时，他同时也受到碑帖收藏传统的影响，如果碰上古代善本旧拓可供选择，他的实地亲拓便会被降级取代。例如，书中对他自己发现的武氏祠资料，即未取亲拓，而采用朋友送给他的唐代古拓。<sup>[23]</sup>这个差别自然不利于将该书作为黄易一生访碑事业的终结成果，相较之下，嵩洛和岱麓的实地调查反而别有意义，尤其是针对访碑本身这个颇具现代学术雏型之形式而言。访碑计划之现代性意味其实并非我们现代人的后见之明，黄易本人对其中实地调查之价值亦表示了高度意识。比起《小蓬莱阁金石文字》之专注于拓本流传的传统需求，嵩洛和岱麓访碑的整体成果更多了文字记载的日记和配合山水画的访碑图册二者。由《嵩洛访碑日记》《岱岩访古日记》之内容看，这个以文字为载体的记录除了对其行程作逐日描述、访碑之直接史料收获外，尚对得碑之周遭环境，以及当下观看之感受都作了相当仔细的交待，清楚地补充了拓本制作所无法照顾到的“寻访”过程。两套访碑图册的制作亦显示了类似之企图，如《伊阙》一开所示的当下观看所得，来作为一种访碑行动中的“亲在现场”之证明，极似现代考古和人类学者在其调查现场进行摄影一般。这二者都指向黄易本人对其实地调查在整个访碑计划中绝对重要性之肯定，而他欲与其观众所分享者亦即在此。



图 11.20 清 钱杜《愿游西湖图》局部 1823 年 卷 纸本设色 30.8 厘米 × 116 厘米 美国凤凰城美术馆

当黄易以这两套图册向翁方纲等高官索题，心中必定极感骄傲。他的自豪倒不一定全来自访碑地理范围之广大，或得碑数量和质量之超越，而更多地出自他的实地调查。就此言之，黄易的访碑确实足以称为一位低层文士（幕友）所能规划的“伟大”文化事业。而在此追求过程中，访碑图的水墨画即扮演着不可或缺的角色。在当时那个金石学人社群之中，纵有翁方纲、阮元等人在身份、地位上非黄易所能望其项背，但如论黄易的实地调查和亲自提供的访碑图册证明，则无人可及。这对整个社群的凝聚效果很容易可以想象，无怪乎该社群成员几乎都乐于在黄易的图册上书写引首或题上各种赞美的跋语，并赋予其适当的学术脉络以发扬其不凡之意义，连鲜少亲自参与金石学研究活动的扬州画家罗聘也在翁方纲“寿苏会”中发出“赞叹不已”的心得，并由翁方纲纳入他的跋文之内。罗聘的赞叹应不在黄易的山水画技巧，而在图册的选材和它对访碑成果的证成，平心而论，黄易之技法全出之于笔皴擦，空间亦乏发挥，实在不易入罗聘这位专业画家的法眼。他所赞叹者因此可能逸出传统山水画中单纯纪游的脉络，而由金石学实地调查的意义出发，体认到黄易山水图册的新意。

当时高级官员透过招聘大量幕友而推动艺文活动，进而具体产制绘画作品之事甚为流行。例如在北京的旗籍高官法式善便陆续邀不同地区知名画家，包括来自南方的奚冈、朱鹤年、张崑和顾鹤庆等人在内，为他的书斋绘制了不下五十件

的《诗龕图卷》(分藏多处)。它的数量确实惊人,质量亦甚可观,但基本上诉诸山居图的传统表现,就无法与黄易访碑图的价值匹敌。另一个相似的现象还可见于江南河道总督张井发动画家为他制作一系列共计十卷的“愿游山水图”。张井主持当时的重要河务工作,麾下幕友甚众,绘制此十卷愿游图之计划则委托杭州画家钱杜及其他画人共同完成。钱杜作的第一卷《愿游西湖图》(图 11.20)于 1823 年作于河南开封,时正作客张井节署之幕中。钱杜此卷针对家乡西湖所作之山水卷中以他本人对明代文徵明风格的细雅诠释描绘西湖胜景,但除中央大面积水域外,实景实在不多,左方的农田部分甚至有取法《芥子园画传》的痕迹,整个看来,有意地继承了文徵明时的文人纪游图传统,只是因张井未实地亲游西湖,图绘遂转成一般文人卧游的雅事,未能在此凸显如黄易者的突破传统意涵。总而言之,黄易访碑计划及访碑山水画的制作虽可归诸当时大型绘画计划的风气,属于清中期大盛之幕友文化的环节之一,然其积极参与金石学人社群需求而进行的工作可谓最为具有先锋意义,其访碑山水画遂由此独特的角度切入历史之流变中,而显得鹤立鸡群。

#### 四、19 世纪对地理新景观的探索

与张井愿游山水图系列正好形成对比的制作可推张宝之《泛槎图》。《泛槎图》的作者为上元(南京)的低层文士,本来没有什么社会声望,但以能画山水并好游名山奇胜为人所知,1806 年可能就以其纪游图被礼亲王昭槤招入王府幕中,昭槤本人即是著名之清朝宫廷掌故书《啸亭杂录》的作者,该书向为治清史者视为有关清宫行事的权威报导。张宝应该运用着他作为王府幕友的身份,在北京的上层人士间建立了良好的关系,并接着又得到山西巡抚成宁之邀,将其游历扩展至晋陕一带,并从此逐步实现他周游天下,探奇行脚全国的伟大计划。至他七十岁止,亲历十四省,并将之作图记录,还进一步分六集付梓出版,时间从 1819 年至 1831 年,计共收录山水画 103 幅。《泛槎图》之出版除图画外,另有多达四百多则诗文序跋,其中包括成亲王永理、翁方纲、阮元等政治、文化界名人所撰,他们的参与越发使得张宝这个宏大计划的声誉得到高度提升,达到全国的注意。或许因为过去学界对晚清“衰世”印象的限制,张宝《泛槎图》并未受

到大家的重视，只有特别关注版画史的郑振铎稍有留意；这个现象至最近才由专注于 19 世纪画史的学者予以改变，试图将之置于“自传体纪游图”的脉络中重探其意义。<sup>[24]</sup>

除了在此纪游图脉络之外，张宝此全国性行脚计划之落实于山水图绘还值得特别注意，正如稍前不久的黄易访碑计划及其访碑图制作一样。相较于那些素负盛名且图像流传甚多的名山胜景（如五岳），张宝自然会刻意选择一些前人未见之景入画，以彰显其行脚天下的“新发现”，并设法以山水画的形式证实其“亲履”。《泛槎图·续集》中的《澳门远岛》（图 11.21）和《三集》中的《海珠话别》二幅山水画都很清楚地显示了这种倾向。澳门的地理人文极为特殊，自 17 世纪起即有以葡萄牙人为主的欧洲社群之存在，并长期扮演着欧洲、中国与日本间国际贸易港口的角色。自 18 世纪后期起即常见欧人描绘澳门风景的画作带回母国，其中地形有如新月，又可望见港口商业活动的南湾，一直都是最受西方观众欢迎的取景角度，这也为中国艺人所习得，并运用在其各种外销工艺作品上，例如一套 19 世纪初广州制作而卖到美国纽约商人家中的女红漆桌上，即有以象牙镶嵌的澳门南湾风景图（图 11.22）。《泛槎图》中的《澳门远岛》其实画的就是澳门南湾之景，而其中景物的平行横列铺陈，与女红桌上者如出一辙，可见当张宝企图描绘这个从未在中国绘画世界中出现过的澳门港景时，便直接借用了当地已有的，经常为外销风景画所使用的洋风港景图之图式，其源头直可追溯至 17 世纪荷兰画家笔下。《三集》中的《海珠话别》（图 11.23）虽有一个近似文人雅集的标题，实际上未对送别画意多作交待，而系对广州港口的全景描绘，不论是海珠炮台或是岸边的外国商馆区，都与另外一件 18 世纪末的象牙浮雕《广州城一览》（图 11.24）的细节处理方式颇为类似。这些现象的重点并不止于张宝的图绘也受到民间流行图像，或西方风景图画的影响，更要紧的则在于张宝对他行脚至此东南边界之时所见的，起因于国际贸易之新人文地理景观的充分意识。他的山水图绘之舍弃传统图式而改弦易辙，正是这个新意识的反映。当然，张宝当时可能完全无法预见他在中国东南沿海看见的西方相关事务，即将在不久后对他的国家产生前所未有的巨大冲击。

《泛槎图》经过张宝的长期经营和众多题跋者的协助宣传，观众数量可观，并在诸种文化社群中得到积极的响应。对于张宝那种持续热衷于卧游山水图传统

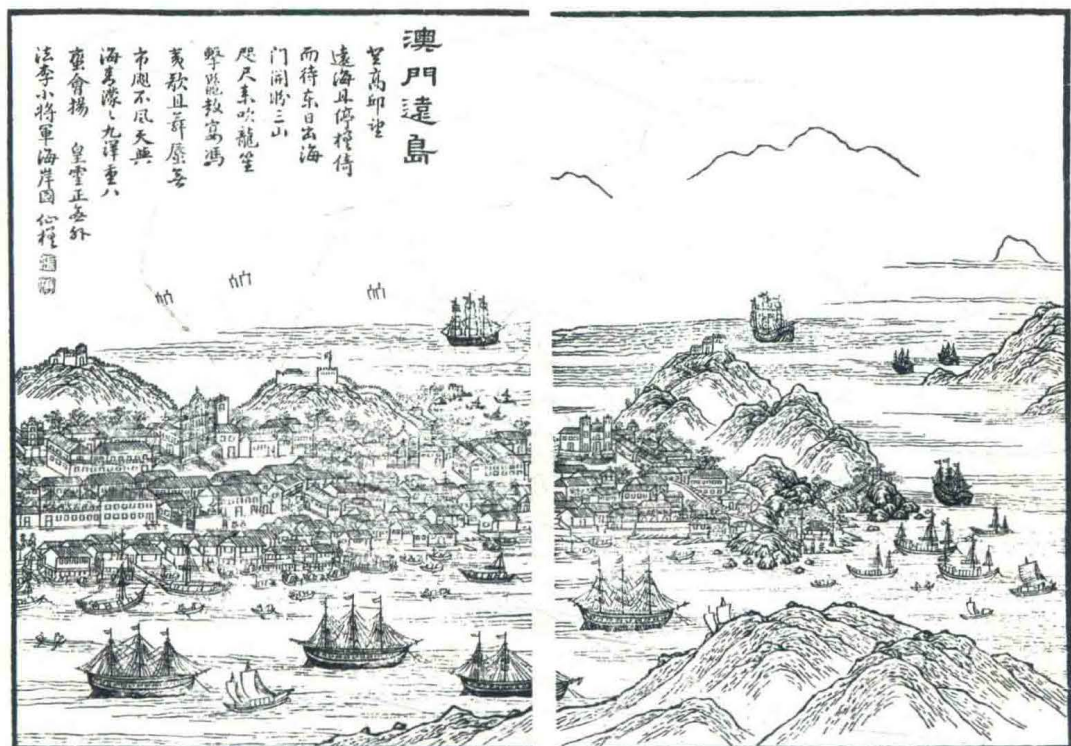


图 11.21 清 张宝《泛槎图·续集》之《澳门远岛》 1820年 羊城尚古斋刊行



图 11.22 清 女红漆桌之澳门南湾风景图 19世纪初 黑漆描金木桌  
73.5 厘米 × 61.1 厘米 × 41.8 厘米 美国塞勒姆毕巴帝艾塞克斯博物馆

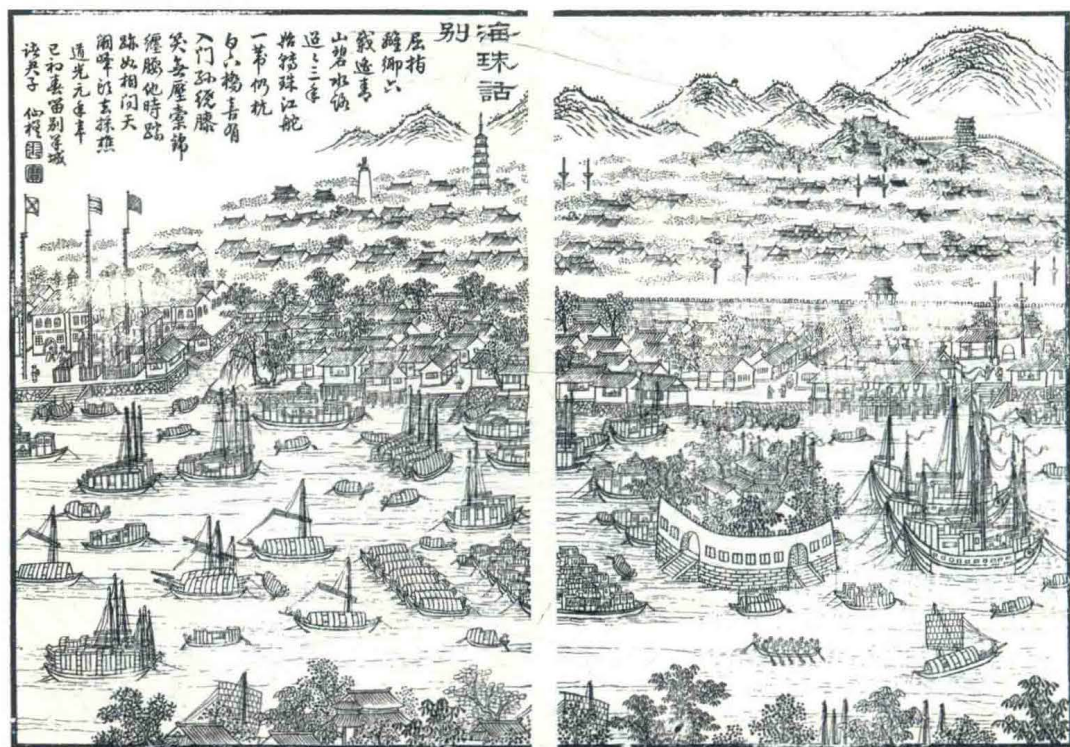


图 II.23 清 张宝《泛槎图·三集》之《海珠话别》 1825年 羊城尚古斋刊行



图 II.24 清《广州城一览》 18世纪末 象牙、彩绘及镀金 73.5厘米×107厘米  
美国塞勒姆巴帝艾塞克斯博物馆



的士人观众而言，张宝的图画具有两层特别的意义：一为因为亲履而产生的真实性保证，例如北京政府中著名的诗人官员姚元之不但于 1819 年为《泛槎图》的初集写序，还为张井在 1825 年托画家胡九思为愿游系列作《雁荡探奇图》（天津博物馆藏）卷上作跋，跋中坦承自己如同张井一样，都未曾亲游雁荡山，而他对雁荡山的认识则全部来自张宝。<sup>[25]</sup>再者，张宝之行脚突破了原来五岳的传统范畴，将胜景定位延伸至中国西南和东南等区，扩大了卧游的想象地理空间领域。张井本人即在张宝桂林行旅之后为《泛槎图》提供了推荐文字，大加赞美其收获。对于另外一些关心当时新兴“实学”的知识人观众而言，《泛槎图》所为之价值则更在于展示了经过“目验”的“地理之学”，非传统志书上舆地图画的想象虚摹所堪比拟。这个时候的地理学正在历经一个朝向实地调查范式转换的过程，徐松最著名的地理学著作《西域水道记》即出于 1819 年，该书为徐松被谪贬至新疆后，实地调查该区自然和人文地理状况而成，书出后不但个人声名大盛，而且影响了当代学人治地理之学的路径和观念。张宝虽然不是地理学的学者，但他的地理概念亦为制作《泛槎图》的根底，实宜置于当时地理学新潮发展中之脉络来理解。学者已经注意到《泛槎图》的最末添绘了包括昆仑等未曾亲至的七座名山图像，表面上似在补其总数成为一百，实有意在说明其认识中的“天下之大势”，以强化整个图谱的“地理学观照”。<sup>[26]</sup>这个看法很有道理，不但解决了张宝自违其亲临原则之疑惑，也有助于审视谱中几幅对长江入海口山水的描绘。此组山水图直接最晚添绘的七名山之后，分别画常熟虞山、南通狼山而归结为最后一图《双山毓秀·万水朝宗》（图 11.25）。有趣的是，这组山水图位于第六集的尾端，显然最后方才添配，但添后却使总数变成 103，岂不画蛇添足？其实不然。对此，张宝自己提供了说明：“此二山（即虞山、狼山）乃昆仑之尽脉……余思泛槎图百幅业已告成，虞山、狼山又长江之大收束，江水由两山之中而入于海，遂于百幅之外，复作三图，以收束之。”<sup>[27]</sup>虞山和狼山本非属传统知名胜景之列，其图绘成的第 101、102 图亦无出奇之处，它们之所以出现完全是为了最末一图作铺陈，以长江出海口的“大收束”来总结他“天下山川皆祖昆仑……（而）归海”如此“天下之大势”的地理观。姑且不论张宝的这个地理观与现代地理学相距多远，他的图绘长江出海口作为整个全国行脚的总“收束”，即是在以其自己的地理学认识，试图突破传统纪游图的旧窠臼，而他整个《泛槎图》的结集出版

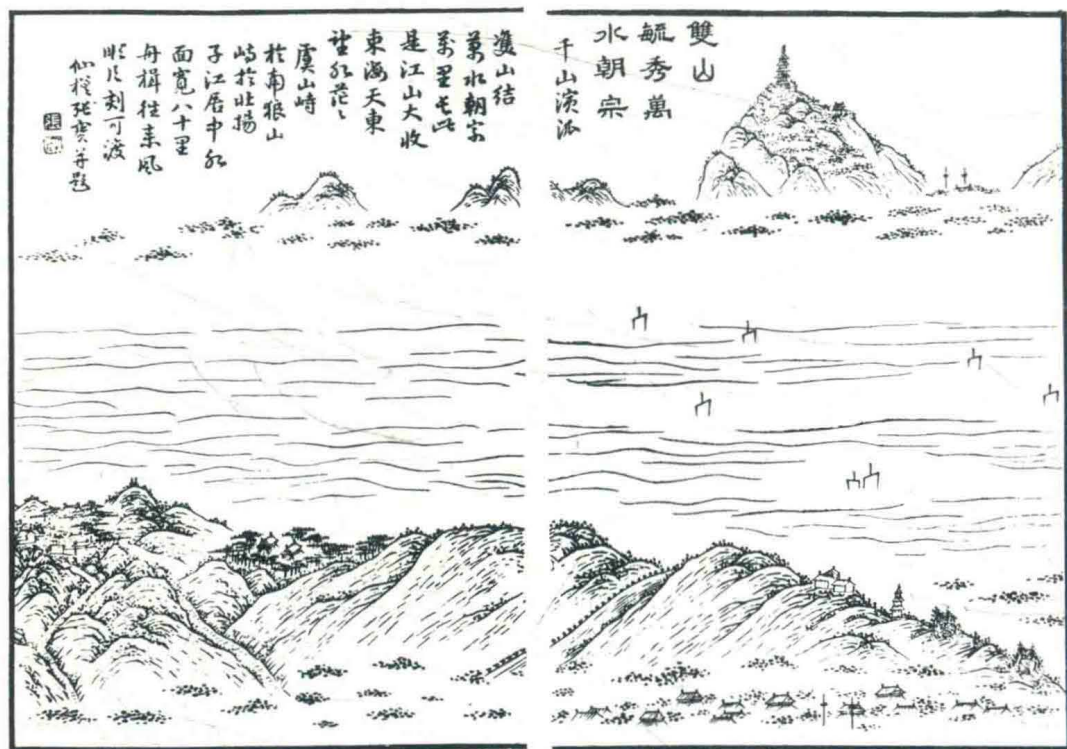


图 11.25 清 张宝《泛槎图》《六集》之《双山毓秀·万水朝宗》1831年 金陵刘文楷刊行

则又有分享其地理学知识的积极意义在内。

《泛槎图》的出版并未能将张宝的名字推入传统画史中重要山水画家的名单之中。其中最根本的原因还是在于对山水版画价值的不够重视。相对于此偏见，《泛槎图》出版后大批观众/读者群之涌现（但却未被时人认真记载下来），正是它那不容小觑影响力的呼应，也让人意识到它与一批服膺经世实学理念之社群成员间存在的亲近关系，他们应该就是最能欣赏《泛槎图》山水集中所展现地理学关怀的一群观众。曾在1822年为张宝这个图画集题诗的常州学派大家李兆洛就属其中之一。李兆洛除以骈体文学知名后世之外，亦精于舆地之学，所编《历代地理志韵编今释》一书被誉为同期最重要的历史地名辞书，另外一书《海国纪闻》更属早期关心海外诸国知识的有意识搜集，而为现代治世界史地学者所重视。他本人其实没有海外游历的经验，书中资料乃赖当时一位随洋船周历海国十余年的船员谢清高所传述。据他自己所述，此书之所以作，起因于他在1821年作客广东巡抚康绍镛幕中，在广州“观于洋商肆楼，见夷人形状之殊诡，室屋衣服器

用之穷巧极侈”，故欲进一步认识“诸国所在远近，海道曲折，及其国之大小强弱，风气厚薄美恶，政令刑禁之大凡”<sup>[28]</sup>，可见其因亲历外来事务而引发的知识探索欲望，已非从故纸堆中检索、考据所可满足。李兆洛所见的广州洋商肆楼，正是张宝《海珠话别》的同一场景，时间也几乎同时。我们固然对张宝是否与李兆洛同感，不能尽知，然却极易想象李兆洛见及《泛槎图》时的亲切认同之情。

在这些当代和稍后的观众之中，另外一位在光绪年间（1875—1908）数度涉入外交事务的官员吴大澂亦值得特别注意。吴氏也是当时仍然颇为活跃的金石考据学社群中之成员，曾经临仿了黄易的《嵩洛访碑图册》，且又是具体投入当时国际外交事务最多的学人之一。他曾在1884年衔命往朝鲜处理甲申事变，亲身体会了当时日益复杂的东亚国际政局，于1886年又会同依克唐阿与沙俄代表在吉林议定边界，签署了《中俄珲春东界约》，也可算是颇有经验的外交能臣。虽然当年清朝地理学之发展（尤其是精细的舆图）并未能在这些谈判桌上及时提供有力资料，致使清方代表在议界时不得不使用俄方所制的实测地图，<sup>[29]</sup>吴大澂对相关的地理学必然有相当准备，否则岂能不负使命，只是其详情不得而知而已。不过，吴大澂对地理之学的关心依然可具体见之于他仍有幸存世的《三神山图卷》（图11.26，1887年）之上。此图卷即作于其代表清廷与俄使议界之后，“由海参崴乘轮内渡，道出朝鲜东南海上，见有三山，突兀奇峭，孤立海中，四无人居，虽轮船亦不能近，……世所传海上三神山，惟此足以当之”，遂图绘所见为山水画。从吴氏在画上所钤印记：“曾览泰华、崆峒、祈连、长白、罗浮、蓬莱、员峤、方壶之胜，”作者仍不忘将自己置于天下名山/圣山/神山之壮游传统中，但还进一步地以得亲至朝鲜外海为傲，而以此海上三山喻为神话中的三神山，亦意在于凸显此经验之奇遇。此时的朝鲜固然仍为清的藩属，实不能说是多么殊方绝域，但吴大澂定然知道他是历史上第一个图绘朝鲜海上山这个可称中国东方边界海域的中国山水画家。这种成就感不禁令人想到初绘澳门南湾海景时的张宝。他们对中外文化接触的兴趣并未被认真地发展成知识追求的目标，而产生像魏源《海国图志》（1843年初刊，最后百卷本刊于1852年）那种具有划时代意义的著作，然而，在他们的这部分山水画中确实存在着一种对原来地理山川中那些未知而新遇景观之高度兴趣，让他们的山水画出现了一种“探索感”，可以呼应像李兆洛、魏源这种社群新锐成员追求全新地理知识世界的心理需求。



图 II.26 清 吴大澂《三神山图卷》1887年 绢本设色 42.3 厘米 × 233.3 厘米 中国台湾私人藏

除了同具对边界探索之兴趣外，我们是否可为张宝与吴大澂这两位相距半个世纪、身份背景又绝然不同的人物找到联系？可惜，文献上还一时无法寻得确切的资料。不过，《泛槎图》一书在 1880 年由上海申报馆以新出的照相石印技术出版了缩印本，只售一元，<sup>[30]</sup> 必然增加了它对观众的可及性，而吴大澂也在此世纪末的文化氛围中成为其读者之可能性，亦不难想象。再看看当时《申报》所在的上海，不但因鸦片战争后中英签订《南京条约》（1842）而成为国际性的大商埠，且因太平天国运动（1851—1872）而成西洋租界外国势力保护之下的避难所，吸引了大量的文化人前来。晚清最重要的书画家吴昌硕即自 19 世纪 70 年代起便常至上海，后来在 19 世纪 90 年代移居至此以艺事为生，并在这里结识了吴大澂。这些文化人之流动成就了整个上海大都会的新文化格局，成为后来史家研究中国早期现代性的首要对象。在那个逐步走上“现代”之路的上海文化界中，不仅有吴昌硕那种传统型文人艺术家，还有像王韬那种留过洋（日本），且致力于引进西方现代知识的新派人士，他们如果作为《泛槎图》（缩印本）的读者，或者是其他山水画的观众，可能会有什么值得注意的反应？《申报》馆发行之缩印本的广告性文字，提供了一些有用的线索。它的文字宣传着此书之再出版，除了自诩复制技术精良外，还可在供人阅览、与作者一起卧游的同时，让观众学画山水画之用，有如《芥子园画传》的功能一样。这意谓着如此使用《泛槎图》的观众不仅可以成为能画这种胜景山水图的作者，也可重新“复制”张宝“亲历”的实地



经验。后者的吸引力尤大，不但远远超越一般画谱，且对终日蛰居于上海大都会巷弄中的城市人而言，一定特有所感。另外，石印本的出版者在书后也添加了一篇交待出版缘起的跋文，提醒读者注意此书山水图画“状烟云之变态，备海岳之奇观”，<sup>[31]</sup>将张宝的旅行图绘再度置回 17 世纪杨尔曾出版《海内奇观》时的“奇观山水”传统之中。这些种种都意味着在上海现代文化的形塑新局中，《泛槎图》在初版之后五十年的新发行，虽看似系旧文化的产物，却正以一种对传统奇观山水之新解，来面对那些与半个世纪前完全不同的新观众。

## 第十二章

# 迎向现代观众： 名山奇胜与 20 世纪前期中国山水画的转化

山水画家俞剑华（1895—1979）在 1935 年所写《中小学图画科宜授国画议》一文中严厉地批判了当时中小学图画科的教学目标及教材大纲的不当设计，认为其之排除“国画”，使得整个艺术教育变得不合国情，因此造成学校之兴已三十余年却仍不足以方驾欧美、抵抗日本侵侮的教育失败。他详细地条列了国画应纳入中小学教材的十三个理由，除了合于培养学生各种学习能力的教育目标外，也考虑到社会接受度的问题。他明白地指出当时一般社会对西洋画“既不明了，又不需要”，即使有专门成家者曾将作品高定价值，“然只有敝帚自珍，社会上并无人过问”。相对于西洋画在社会上的窘境，国画则相反地享受着很高的接受度：

国画于处世有许多之便利也。在中国社会，绘画早已成为应酬之具，或斗方，或屏条，或扇篇，既可以为联络感情之媒介，亦可作表现能力之机会。于处世接物有不少之便利。若习之有素，将来成为专门家亦可借润笔以糊口。<sup>〔1〕</sup>

俞剑华所谓“处世接物”之利即是国画在当时艺术市场的绝对优势。这个现象实让习于接受 20 世纪初期以西画之“进步”批判国画之“衰败”那种流行论调者大感惊异。原来直到对日战争发生之前，西画虽屡经提倡，且已进入教育体系之中，似乎势力极大，实际上却无市场机制之支持，既不合社会网络互动之所需，画家亦不能以其专业维生。国画的市场状况则持续蓬勃，虽然在文化界的论述氛围中似乎处于饱受抨击的劣势。为什么会产生如此矛盾的现象？如果以绘画与观众的角度视之，俞剑华所指出的这个现象是否意味着国画在 20 世纪初期中国社会中并没有因为追求新文化者的攻击，而仍然保有大部分观众的支持？当时的国画创作究竟如何争取到那样的成果？画家们又如何调整他们的创作策略来成功地

面对那个已与传统有明显差异的“现代”观众？山水画向为国画中的主流，对它在 20 世纪初中国之发展的理解，便不得不注意这些问题。

山水画可以说是中国传统社会中文化精英阶层所独享的艺术。尤其自 15 世纪中叶以后，具有文人身份的画家与观众大量参与其制作与流传，更成为一种需要丰富之知识条件为前提的“精致艺术”。虽然画面上不外是树木、坡石、高山、流水与烟云等自然界中常见之景物，但它强调的却是那些表象之外的某种内在理想。山水画一旦强调形象之外的“理想”，便有了正邪与否的争执；17 世纪董其昌与他的追随者“四王”（指王时敏、王鉴、王翥、王原祁）所逐步建立的“正统”，也就在取得竞争的优势之后，将山水画的其他发展的可能性摒弃在外，并斥之为邪魔外道。这种状态大致维持到 19 世纪的末期。

但是，随着时间上的进入所谓“现代”，中国的山水画也不得不有所改变。它的改变，严格地说，最早来自于因为整体文化环境之巨变而引发的舆论压力，而非完全发源于绘画界自身之内在需求。在 20 世纪初年，中国所面临之日益艰难的政经处境一直与新文化运动之发展有解不开的关系。所有新文化的任何努力，最后都要指向解救中国困境的紧急使命；而所有的努力都必牵涉到对旧事物的改革。被改革者之“病根”何在？如何造成当时所见中国之沉疾的不可收拾？也都成为感时忧国之知识分子思考、议论的重点。1919 年的五四运动可以说是这个新文化运动风潮中的代表。它虽没有在一开始时即将艺术纳为工作要目，但当时中国新教育的领导人蔡元培便已经呼吁：“文化运动不要忘了美育！”蔡氏所云的“美育”，当然不只是局限在绘画一科，但在他心目中，绘画仍是其中最关键的部分，这也是他之所以在 1919 年于北京大学率先成立“北京大学画法研究会”的道理。除了蔡元培外，陈独秀在 1918 年也有改革“中国画”的主张，并倡言：“若想把中国画改良，首先要革王画的命”，直接地将“四王”作为中国画的标签，并将之定为他全文标题“美术革命”中“革命”的对象。从此之后，“四王”这个原来只是山水画风格流派的一个称呼，便成了中国传统艺术之所以“衰败”的病根所在，变成落后的代名词。所谓“四王”的特点本在于对山水画中形式典范的尊崇，并以笔墨对典范之再诠释为艺术之终极目标，但对于如陈独秀的改革论者而言，这些形式典范的讲究，却只是无意义的陈陈因袭，正是“四王”的病根。要想救中国的绘画，这个“四王”的病根必然要除。舆论如此形成之后，自然没

有人敢于再坚持主张“四王”的形式典范价值了。即使是同情传统绘画的论者，也刻意避开“四王”不谈，只能从人品、气韵等其他角度来企图维持绘画传统的地位。山水画处境在此时所承受压力之巨大，可说是其自10世纪成立后，千年以来所仅见。<sup>[2]</sup>

可是，虽然指出“四王”为病根，如何解救方是更迫切的课题。针对他向“四王”的革命，陈独秀便直言：“断不能不采用洋画的写实精神。”态度比较平和的蔡元培则在“画法研究会”上告诫有志之士“不可不以研究科学之精神贯注之”。他俩的用词虽异，态度则基本一致，都是主张引“西法”来改变、拯救已经衰败的中国绘画。这种主张虽然极有吸引力，而且，“写实”“科学”等诉求也很契合当时之文化氛围，照理说应该可以得到立竿见影的成效，然而事实却不尽然如此。20世纪前期的中国画坛在新文化之舆论带动下，固然出现了若干或合乎“写实”，或合乎“科学”要求的，引用不同程度“西法”的各种主题的表现，也发展出传统所无的新题材，但唯独在山水画一门，却似乎没有起什么明显的作用。从倡言改革的论者眼中看来，此期的山水画数量仍居大宗，它们虽然不再以仿四王笔意互为标榜，但依然充满各种对古法的讲究、对笔墨的迷恋。他们原来要革“四王”的命，但到得头来，最未受“西法”改革的却仍是山水画。当林风眠这位蔡元培的信徒后来在一封致全国艺术界的公开信中，语重心长地控诉道：“艺术，到底被五四运动忘掉了；现在，无论从那一方面讲，中国社会人心间的感情的破裂，又非归罪于五四运动忘了艺术的缺点不可！”他的这番感言，固然没有针对山水画作直接的批判，但实在很有代表性地道尽了整个改革阵营人士对山水画发展之“顽冥不灵”“固步自封”的无奈。

20世纪前期中国山水画之未受西法改革，不仅意味着它对西方艺术文化的“拒绝”，也让它成为被“现代”论述摒弃于外的主因。这对于在20世纪晚期开始从事中国“现代艺术史”之整理、研究工作的学者们来说，尤其感到困扰。他们大多数认同20世纪初那些改革论者的心情，认为西方艺术之全面性传入中国，包括较古典的，以及较前卫的各种流派，与其在中国艺术界所激发的各种回应，确是被标为“现代”的这段历史之发展主轴。在如此“西方冲击—中国响应”的论述架构中，中国艺术的表现可以依其与西方艺术的关系亲疏，立即分为“西化派”“折衷派”，以及没有关系的“传统派”（或“国粹派”）三者。而且，就其中



对“现代”意义的呈现而言，前二者扮演着绝对重要的角色，至于“传统派”则实属无足轻重，甚至被视为无关之物。如就山水画这一门类在此段历史的活动表现来说，其中只有一小部分（如岭南派者）可属于“折衷”一类，而大部分都要被归于“传统派”之中。这充分显示了山水画在“现代”论述中的尴尬位置。在一些较早出版的中国现代绘画史的著作中，20 世纪前期山水画便因其表面上的“传统”面貌，而少受论者的青睐，所有与“现代”有关的光彩，几乎全被“写实”而“科学”的“写生”动物、植物、人物，或取法欧洲现代主义风格之作品所囊括而去，它们最多只能在顾及其存在事实的考虑下勉强占上一些剩余的篇幅。但是，如果再进一步回顾一下山水画在此期艺术界中实际的活跃情况，不仅可与所谓“西化”或“折衷”类作品的总合抗衡，甚至超而过之，占据着最为重要的位置，此则更加凸显了原有画史论述对它的成见。这自然也迫使着论者重新去思考它在“现代”中的定位问题。

近年来已有学者对于以“西方”为“现代”、“西方冲击—中国响应”架构治中国现代绘画史的取径，开始进行深刻的反省。其中又以一种倡议回到中国标准来研究中国现代艺术史的主张最值得参考。这种主张基本上先放弃了所谓的“西方”标准，希望能更客观地描述“非西方”的一个“中国”的现代艺术发展历史。<sup>[3]</sup>但是，这要如何落实到研究之中，当然还须有进一步的努力，其中最具挑战的课题在于：研究者在客观地掌握艺术历史材料的全貌之后，如何以一种合于“中国”标准的角度来论述其与 20 世纪“现代”中国的关系？如果以山水画为例，研究者在脱离“西方”的牵绊之后，固然得以不再用“传统派”的框架来讨论大部分 20 世纪前期的山水画，但还是需要面对两个问题。一是它与 19 世纪及以前山水画的关系，另一则是继之而来的，如何说明此关系与当时中国之“新”状况间之相关性的问题。第一个问题较为单纯。论者可以论述几个重要画家不同于 19 世纪者的风格新变，以其如何选用四王系统以外如宋代李郭、马夏及清初石涛、弘仁、梅清等的新典范，来说明他们风格之所以“变”，并以此“变”为其历史价值。对此，学界近年来已有突出的成果可供依凭。不过，这些努力虽然得以让此期山水画洗刷只知抄袭过去的污名，以新的面貌重新站上 20 世纪的历史舞台，甚至在一些现代中国绘画史的论著中担纲扮演着为“现代”开场的角色，它们对 20 世纪前期山水画风格表现之新变的描述，却仍未能充分地说明其与中

国“现代”情境的内在关系。研究者如何基于这些成果，进一步探讨第二个问题因此则显得较为复杂，需要对所谓中国的“现代”情境，依研究者的关怀所在有所选择，唯有如此，才能具体进行对某些风格新变与“现代”中国情境间相关性的讨论。对于这个“现代”情境的选择关注与定义，可能性应该很多，但如果要积极地呼应当时新文化运动浪潮中“走向民众”的要求，“绘画—观众”关系则应属其中的关键。

相较于19世纪以前，“绘画—观众”关系在20世纪前期的中国确实有着截然不同的表现。这个改变基本上有两个原因。第一个原因是观众本身的改变。山水画的传统观众主要是伴随着科举制度而生之士人文化中的成员，但是，随着科举制度在1905年的废止，传统意义下的“士大夫”群体已经崩解，取而代之的则是以军人、商人为主的社会新贵，他们才是山水画在20世纪前期的核心观众。第二个原因是时局的动荡不安。由于整个政治、社会环境的丕变，艺术的社会功能被提高到前所未有的高位，所有的艺术形式都被赋予了积极的淑世使命，以救助日益艰难的时局。新文化运动中所提出“走向民众”的大原则很自然地取代了旧有士人文化标榜“知音”的清高、超俗讲究。绘画的观众，在此情境下，也必须由寻求知音的小众，致力于向一般民众的拓展。这两个原因共同形成一个中国画家不得不面对的新情势。他们如果想要在这个新情势中继续存活，唯一的办法便只有设法掌握新观众的心理脉动，进而创造一种合乎时势的“绘画—观众”关系。这对山水画而言，难度较其他人物、花鸟、畜兽等画科要高得多。由于山水画传统中所累积的抽象性颇强，而且滋生了其他丰富但又隐晦的文化意涵，本来就有“拒绝”一般观众参与的倾向，它又如何能在如此的传统之中开出新的开放格局？他们难道只能抛弃那包袱沉重的传统，或者乞灵于西法来作折衷式的改良吗？从历史的结果来看，山水画在20世纪前期却表现得很不相同。相较于取法西方的新派绘画有时甚至找不到买主的窘况而言，表面上看来“传统”的山水画则在观众支持度的经营上占着遥遥领先的位置。它究竟如何能在不抛弃传统，且又不乞灵于“西法”的状况下，却能朝着迎向观众的方向，努力开展它的观众关系，而且得到良好的成效，因此便值得仔细地观察。

## 一、面对真实感的需求

山水画的观众之变固然可举如 1905 年之废科举为方便的指标，但是这个改变的启动实在发生得更早，在 19 世纪末期已见端倪。传统社会的文化精英虽在此时仍然活跃，但更具开放性的一般大众已经开始积极地在文化界中扮演绘画观众的角色。他们所观看的绘画此时仍与传统文化精英不同，最主要的差异在于绘画本身的媒材，传统者所观看者为在纸绢之上以颜色、水墨而成的绘画作品，一般大众所观看者则非严格定义下的绘画，而为借由现代印刷技术所生产之对画作的复制图像。如此的印刷图像虽说与 17 世纪以来流行于民间的山水版画存在着相当程度的类似性，但从其印制的数量来说，来自西方之现代印刷技术比起传统的雕版印刷，印量之大，不可同日而语，确实重新定义了所谓“大量复制”的意思，也更有机会成为一般群众所观看的对象。19 世纪末在上海所出现的画报便是这种以现代印刷为手段，将图画提供一般民众观看的新兴媒体，其中又以创刊于 1884 年的《点石斋画报》最为引人注目。《点石斋画报》当时究竟有多少读者？是否在数量上到达了合于现代观念中大众媒体的标准？现在因为资料残缺，无法确切地回答。不过，由当时它本是跟着销量甚大之《申报》，每十日一期，随报附送，亦可单独购买，后来又因市场反应热烈，还另结集单独出版发行的状况来作推想，它的读者群应该不小，实际上可以看到画报中图画的人数也在上海民众中占着一个可观的比例才是。<sup>[4]</sup>

《点石斋画报》中图画的内容极为丰富，从中外时闻、海外奇观到仙怪奇异等都有，基本上是一种新闻报导性的刊物，其用心原不在于艺术作品的复制与介绍，但是，由于画报本身报导性的需求，其中图画的表现，尤其是在报导事件之场景空间上，致力于一种有助于营造“真实感”的效果，以取信于读者 / 观众。以吴友如为主干的点石斋画家团队绝大多数出身民间，娴熟于传统版画插图、年画等民间图画中的空间表达技巧。然而，在《点石斋画报》日益受到群众欢迎的过程中，他们也逐渐扩充他们制作真实感的方法。大致上说，他们在室外景的描绘上，较多地援用了西方的透视法，来制造画面空间深度的效果，在室内景中，即使沿用着传统的方格地面及斜向墙面安排来交待人物活动的空间，也适度地调整平行线的角度，以及添加主景外空间延伸的暗示来加强景深的效果。为了要取

信于观众，他们对室内装潢布置的讲究也加入了作用。许多室内景不仅安排了各种合于当时生活空间经验的家具，而且针对墙上的书画装饰也都进行了详细的描绘。有几幅图画中墙上还可看到当时时兴的人像写真照片之悬挂。<sup>[5]</sup>在如此场景空间的“真实感”作用之下，画报所报导的事件即使让人感到匪夷所思、难以置信，视觉上却似乎已为之做好接受准备，让观众感觉就像发生在自己身边一般。

《点石斋画报》图画中所描绘的室内景有时在不经意中透露出一般观众对绘画认识的改变。在一幅标为《考童吃醋》(图 12.1)的图画中描绘了科举制度尾声中某次苏州府试期间前来应试之生员间因争风吃醋而起的斗殴事件。事件本身其实并不罕见，只能算是对士人无行进行讽刺的老调，然而画中酒会所在场所的布置却很有意思。尤其是它的主墙之上，除了分挂两旁的书法对联外，居中者竟然是一面略呈长方形的大镜子。如果比较传统的墙面布置，例如另一幅题为《吞烟遇救》(图 12.2)所示一位孝廉家中的样子，诗联之间应该挂上一幅绘画，其

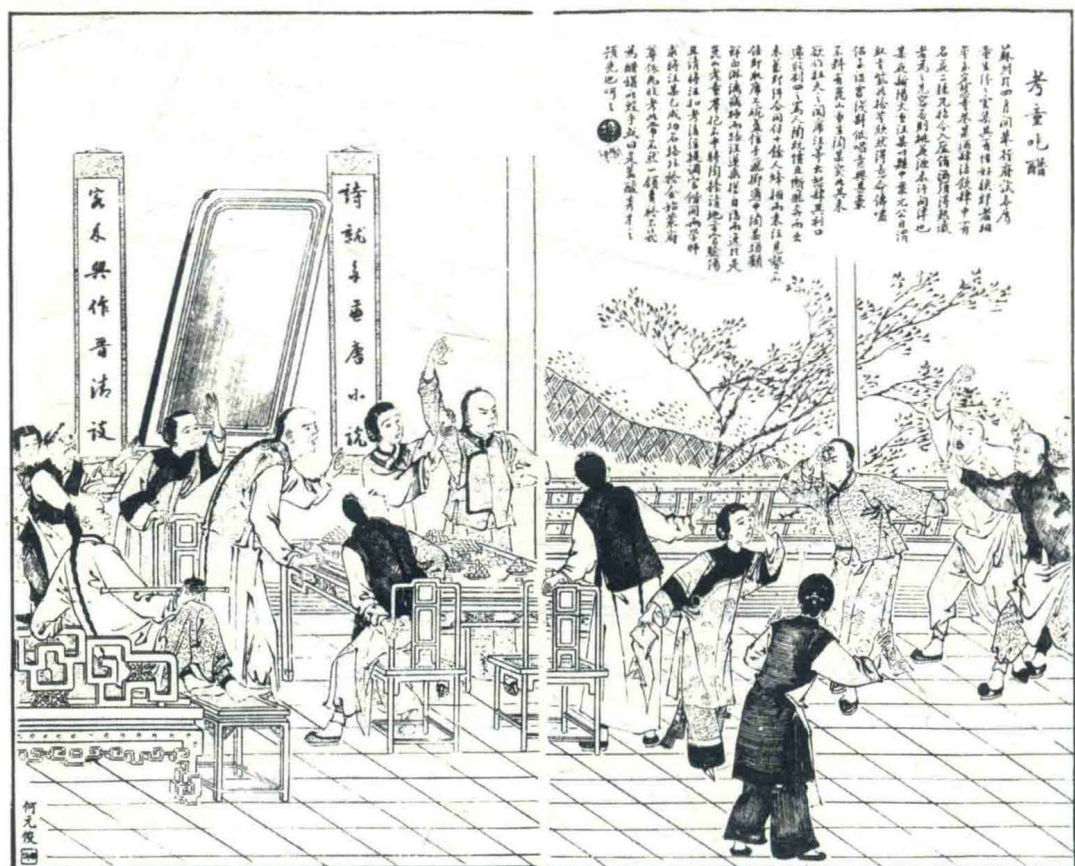


图 12.1 民国 吴友如等绘《点石斋画报》之《考童吃醋》



图 12.2 民国 吴友如等绘《点石斋画报》之《吞烟遇救》

画意通常高雅而严肃，与对联共同定义着主人空间的内在精神。《考童吃醋》中的酒会空间显然是以镜子取代了传统的绘画位置，反映着当时那种高级休闲场所中较为时新的装潢品位。但是，为什么镜子能取代绘画而为墙面的主角呢？一旦如此，原来绘画所要传达的高雅内涵，如在图 12.2 表示的是以渔人为象征的渔隐理想，自然不再为人所重。当镜子成为迎接入室者的正对物时，重要的实非镜子本身，也不只是它在梳妆打扮的世俗生活功能，而在于它澄澈而明亮表面所能映照的“真实”。中国传统亦有铜镜，文雅地被称为“鉴”，并引申出严肃的道德意涵，而与行为的“鉴戒”连上关系。然而，铜镜几乎未曾作为墙上的主要配置，传统居室中如果使用之，则只在取其避邪或风水相关的超自然功能。19 世纪末上海人所面对的镜子则是来自西方发明的中国生产，以其高效能的映照效果让使用者以为可以更真实地看到事物的真相，道德上的鉴戒意涵则退居其次。此时上

海居室空间中在墙上装设镜子的作法明显地是一种仿效西方的新现象，但将之与书法对联并置一处，作为墙面的主体装饰，却仍属传统的布置习惯。当这种镜子可以取代绘画在墙面上的主角位置，这一方面表示着人们对空间定义的不同选择，另一方面则意谓着人们对绘画本质所在也有与传统主流不同的认识。如果说《吞烟遇救》孝廉家的渔隐山水图重在传达形象之外的精神理想，与明镜相通而可互换的那种绘画则应意在呈现外在世界事物的“真实”。不论这所谓的“真实”如何被人定义，对《点石斋画报》的画家与读者/观众而言，绘画是否能予人真实之感开始成为关怀的重点。真实感之所以在一般观众心目中逐渐成为绘画本质的要件，实有赖于当时推行新式艺术教育的形塑。除了文化界存在着如蔡元培“美育”那种言论的倡导外，对真实感之要求也早已深入到中小学的艺术教育之中。中国现代早期之中小学艺术教育本即以实用为导向，自然易于接受以真实为目标之认识原则；而且，此时之课程教材大都取自东邻日本，基本上追随着西方以“再现”（representation）为主轴的古典美学思考，此种艺术观遂得以植入至学

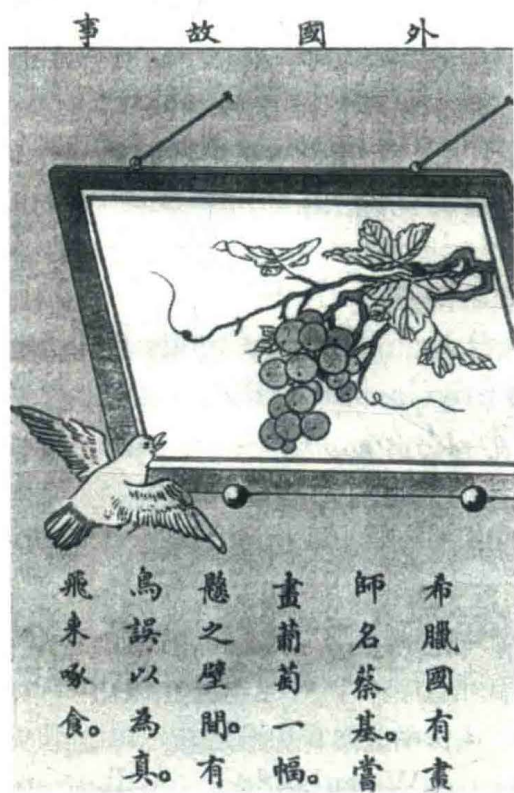


图 12.3 民国《儿童教育画》插图《外国故事》  
1909 年刊行

生之学习活动中。1909 年的一本教育性刊物《儿童教育画》中便以图画讲述了希腊画家宙克西斯（Zeuxis）的经典故事（图 12.3）。画中作一横悬于墙上的葡萄图，外作一鸟飞至，以欲啄之态表示宙克西斯画技之逼真。《儿童教育画》是上海商务印书馆所出版的半月刊，读者对象为小学一、二年级学生及校外低幼儿童，为 20 世纪初突然大量出现的儿童画报中最受欢迎的一种。<sup>[6]</sup> 这个给儿童看的半月刊为了配合小学低年级课程作课外读物之用，内容以图为主，而且尽量以“栩栩如生”的质量来吸引它的读者。刊载宙克西斯故事图画的用意实不在于向小读者介绍一位古代希腊的画家，

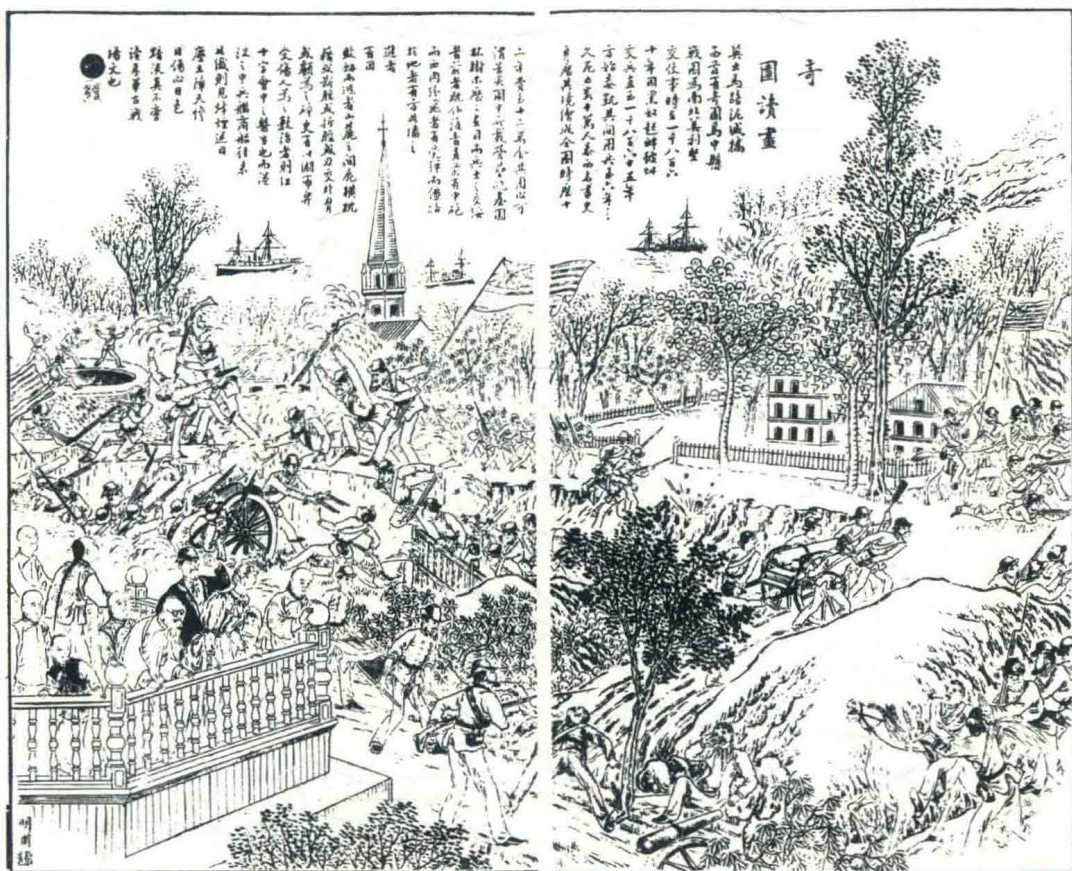


图 12.4 民国 吴友如等绘《点石斋画报》之《奇园读画》

更重要的是传达着出版者以绘画的逼真为掌握外在世界知识这个教育目标之最佳手段的信念，那也正符合着整个儿童教育杂志的出版宗旨。宙克西斯故事既已以图画的形式深入至儿童教育之中，其影响对一般人士之广大深远，亦足以想象。

以此了解再来看《点石斋画报》中的一幅《奇园读画》(图 12.4)，便可作进一步之解读。此图所报导为上海泥城桥西一处名为“奇园”中陈列的大幅《战图》。该画可能为西人所作之油画，描绘的是 1860 年至 1865 年美国南北战争之战况。此图在奇园中显然是公开陈列供民众参观，极可能收费。<sup>[7]</sup>画报上图画将参观的民众画在左下角的方形台上，四周以栏杆围之，避免观众往前触摸到《战图》本身。值得注意的是，画报的画家并不将此《战图》作巨幅平面画作挂在四周墙上的交待，而是将其中炮火之激烈、肉搏之惨状乃至红十字会医疗队在战火中的抢救等，一一重现于具深度感的空间中，且以低平远处的海上舰船的描绘来强化

该空间之无限感。观众们所观看的并非具体的绘画，而是该画让观众产生身临其境的效果。《奇园读画》上有一段说明文字，除简单地交待了《战图》的来历外，报导的也是这个身临其境的效果，其文字也明显地透露出模仿 1890 年薛福成在巴黎油画院观赏《普法交战图》后所写《观巴黎油画记》一文的痕迹。薛福成在总结其观感时即云：“几自疑身外即战场，而忘其在一室中者，迨以手扪之，始知其为壁也，画也，皆幻也。”<sup>[8]</sup> 换句话说，《奇园读画》舍弃了职业画家制作画中有画的惯技，而意欲重现薛福成观画之心得，充分展现其以引起真实感之幻觉为绘画要旨的立场。画家及画报本身也都认同那即是可为一般民众欢迎的绘画。读画图中观台栏杆内所画的观者即由各色人物组成，不但有中国人、外国人之分，而且刻意区分了女性、老人及儿童等的差异，这就有效地构成了其所谓观众的“一般性”。《奇园读画》应该确能达成它所预期的观众效果，那也与当时之学校教育携手合作，共同形塑着一般民众以真实感为旨要的绘画观。与其相关之薛福成的《观巴黎油画记》，出后不久便传诵极广，而且很早就被高等小学的语文教科书采用为学习范本。在上海中华书局出版的《中华高等小学国文教科书》（1912 年）、《中华女子国文教科书》（1914—1915 年）及上海商务印书馆出版的《共和国教科书新国文》（1913 年）等 20 世纪初期的主要课本中都可见到薛氏此文。作为几乎全国高小学生必读的名文，《观巴黎油画记》文中所传达之绘画观，其影响之深远，不难想象。如此，真实感成为绘画的优先需求，便牢牢地嵌入到 20 世纪早期的观众意识之中。

## 二、山水画借助摄影照片

20 世纪初期山水画家需要面对的是已与传统有别的观众。他们如果想要重新建立他们与一般观众间的关系，便必须正面面对观众对真实感的需求。这个需求的产生固然与当时中国受西方文化冲击的大环境有关，但接着是否必须取用西画之法却非唯一的进路选择。对于许许多多的山水画家而言，回归“真实”才是要务，而达到这个目标的路径可以有许多选择，不一定非得向善于制造真实幻觉的西方油画学习不可，如宋代绘画中也不乏可资师法的典范。因此，如由当时山水画所推动的“回归真实”之大趋向来看，论者便可以暂时跳脱过去依西化与否



而作的西化派、折衷派、传统派的区分架构，而重新全盘审视20世纪前期山水画在此真实感目标下的各种努力，以及各方向间所存在的，为过去所未注意的共相。为了要提升他们山水画的真实感，画家们采取了若干与传统有别的手段，其中又可大别为两类，一种是新工具的取用，另一种则是描绘对象的新选择。他们使用这两类新手段时，其是否来自西方并非关键的考虑，对真实感的有效帮助方才是关怀的核心。对当时所有的山水画家来说，几乎没有任何人宁愿改以西式风景画来取代他们的专业。山水画的“中国性”一直没有被扬弃，只是具体的表现方式有所新变而已。

对第一类新工具之使用，此期山水画最突出的现象是摄影照片成为山水画的“画本”。摄影术自从19世纪前半在欧洲发明以来，很快速地传到中国，几个通商口岸在19世纪50年代起，皆已有照相馆，人像摄影到19世纪末期便已十分流行，在如上海的大都会中立即产生了影响传统肖像画的市场作用。<sup>[9]</sup>与山水画最有关系的风景摄影也早在清朝末年时出现在上海，1910年上海商务印书馆出版的《中国名胜》摄影集就收了包括黄山在内的各地风景照片184幅，可谓后来大量风景名胜摄影集出版的先锋。<sup>[10]</sup>风景摄影在此后社会上的流行，自然引起画山水人士的注意。摄影之术既来自光学与化学，对外在景物影像之摄存，也予以纤细毕陈、惟妙惟肖的印象，简直就像是蔡元培所说“科学方法”的完美表现。山水画如果要以真实感为诉求，被认为最能记录真实的风景摄影岂不是制作时的最佳工具？！20世纪初期的山水画家当然也多少会感受到风景摄影所带来的竞争压力，但另一方面对于新时代所授予他们的，前人所不能梦及的这种科学工具，一定也有种不易克制的兴奋之情。

虽然文化界中不乏批评之声，认为摄影只是被动地记录外在世界，谈不上是艺术，然而，被归为国粹代表的山水画领域中却颇为普遍地使用了摄影这个新的科学性工具。由北平湖社画会出版发行的《湖社月刊》在1928年发表了一篇题为《画法拟注》的文章，作者余铸云就批评了当时许多“浅学之流”“购临照片风景画”的现象。<sup>[11]</sup>一直到1936年名艺术家丰子恺在《申报》发表《艺术漫谈——照相与绘画》一文时，也还对“以模仿照相为能事的绘画，现今还是到处被欢迎着”的“不进步”状况，表示无法忍受。<sup>[12]</sup>其实这个现象出现得更早，模仿照片作画者亦非全是“浅学之徒”。从今日幸存的零星资料来看，早在

1906年广州的《时事画报》上就有两幅以摄影为范本的山水画，作者为蔡守（字哲夫，1879—1941）。其中一幅《蜀中山水》有自跋云：“临蜀中摄影，我用我法，不求似谁家笔意。”明指其画由临摹照片而来。蔡守亦非无名之辈，在1908年至1911年间他曾与黄宾虹同为《国学丛书》编辑，也一起参加了南社的集会。他亦曾主编《天荒杂志》，并参加邓实主持的《国粹学报》之编辑工作。据黄宾虹为蔡守的文集《寒琼遗稿》作序中，说蔡氏本人“研究古籀文字，诗学宋人，书画篆刻，靡不涉猎。海内知名之士，文翰往还，几无虚日”。由此可知蔡守的学养极受推崇，且在当时知识界中颇有一定的分量。<sup>[13]</sup>其在山水画引用摄影为工具的实验，因此也不能与丰子恺所抨击的月份牌画家等量齐观。

蔡守的实验或可谓开风气之先，但绝非孤例。至迟到20世纪20年代，借助于风景照片而作山水画者便逐渐在画坛上成为明显可见之现象。这部分的史实由于受到后人以为摄影有亏艺术价值之偏见的制约，并未被论者注意，遂几有被时间湮灭之虞。例如以“一切布景取神，以至题词盖印，悉用国画成式，惟于远近平凸之别、光影空气之变，则采用西法”<sup>[14]</sup>而受到蔡元培大加赞美的“新派”山水画家陶冷月，可能在此时即开始运用摄影照片作画，以创制如顾颉刚在1919年参观“苏州美术画赛会”时所见其巨幅秋夜山水上“月光如照，澄静之甚”那种参合中西法后之特殊效果，<sup>[15]</sup>但当陶氏后人为他编写年表时，则只在1924年条下简略提及其之运用摄影技术以获取绘画素材，却另加强调速写、素描仍是他最主要的取材手段。<sup>[16]</sup>其实，陶冷月在20世纪二三十年代广受瞩目的月景图与瀑布图都与摄影照片有直接的关系。他在1924年所作的横幅设色绢本山水《冷香夜月》（图12.5）以中国颜料、西画笔触画月夜下湖边远眺之景，前方夜色中岸边岩石因月光照射而益显凹凸有变，后方水面波光粼粼，和天上如锦之云朵相对，款题则又出之以古篆，正是蔡元培、顾颉刚等人当时所盛赞的参合中西法之山水画新境界。画中有着月色反射的水面波光、明月映照下的天上云层变化，以及水上远近布列有序的帆船等最是重点，也是他后来许多月景图中普遍出现的景物。值得注意的是，这三种景物也是当时风景摄影中经常可见的要件。如以1929年“教育部全国美术展览会”中的摄影部门展品来看，其所出版的《美展特刊》中摄影作品共二十八件，以水/海上景物为主题者即占七件，都是以水上光线为表现重点，其中又可以褚民谊的《海面渡船迎夕照》（图12.6）



图 12.5 民国 陶冷月《冷香夜月》1924 年 绢本设色 41 厘米 × 101.5 厘米 私人藏

为代表。褚民谊（1884—1946）曾留学日本、法国，获医学博士学位，时任国民政府教育行政委员会常委，亦为全国美展之筹备委员。他颇精摄影，于美展中摄影部分之选件工作参与甚多，自己即有四件作品参展，且极受评介者好评，对其海景诗意作品中夕阳下之万顷微波予以“绝似月翻银浪，成不可偶得之佳境”的赞美。<sup>[17]</sup> 得此佳评的《海面渡船迎夕照》虽非陶冷月所画的月夜之景，但所欲造之境则同，而且亦是以水上波光、天上层云与空间透视下之帆影为构成的要角。二者间风格如此类似，显非偶然。如再加上陶氏本人亦喜摄影，或许他自己也曾追随 20 世纪 20 年代摄影界的流行风潮拍摄过一些水 / 海景作品，并据之创作其月景画，此实极为可能。

陶冷月之瀑布图与摄影间的密切关系则有实例可证。他曾在 1937 年夏季应邀至浙江雁荡山避暑创作，并自携摄影器材拍摄了许多照片。他有一幅标为《雁荡湖南潭》的山水画（图 12.7）便是模仿自摄的《湖南络丝潭》照片（图 12.8，标题应为“湖南潭”之误）而来。二者构图几乎完全一致，只是画上在瀑布前方山崖上多加了一个观瀑者，并以中国式的笔墨去转译照片中借由光线所呈现的物象而已。由此来推测，他纪年于 1937 的《瀑布四屏》（私人藏）描绘了“雁荡龙湫”“衡山络丝潭飞瀑”“匡庐飞瀑”“巴蜀清水溪”四处美景，应即亦皆以照相为本。除雁荡山之外，其他三者则出自陶氏稍早的游历，入蜀是在 1932 年，游湖南衡山及江西庐山则是在 1933 年，当时应亦拍摄了相片作为日后绘画之用。<sup>[18]</sup> 《瀑布四屏》中的第三幅所绘之《匡庐飞瀑》（图 12.9，1937 年）就是以游历时

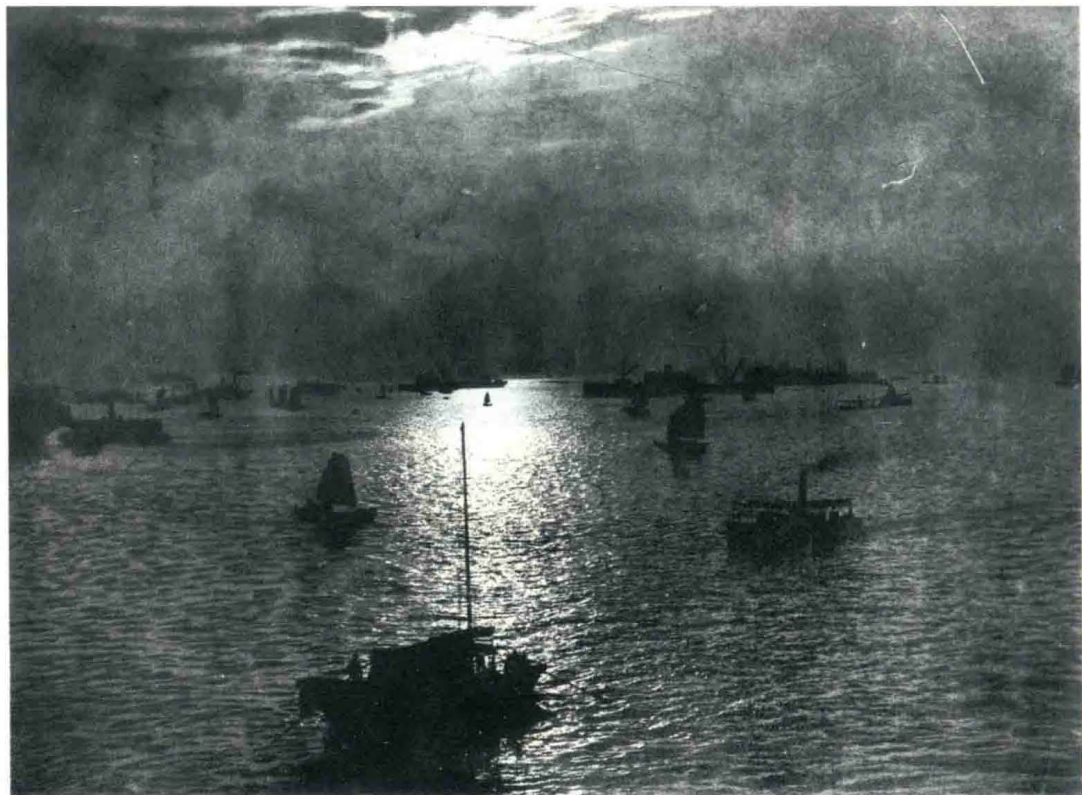


图 12.6 民国 褚民谊摄《海面渡船迎夕照（香港九龙间）》

所摄照相为本。陶氏家族收藏冷月摄影资料中便有一张未标名的照片（图 12.10），应该就是摄于庐山飞瀑之前，其飞瀑之形态、崖壁之结构正好可与画中几近四分之三的主景完全相应。看来陶氏在绘制此屏瀑布时是拿了他四年前的庐山照片为底稿，追仿其飞瀑形象、动态及光影、水气，及崖壁山岩的立体结构，最后另在下方加上一点前景、上方添上小方空白的天空，转化成一幅合于传统狭长形式的立轴山水画。

陶冷月虽以瀑布图闻名，但在二三十年代却非独创，而属一普受画坛重新注目的题材。之所以如此，陶冷月的个案确实指示了摄影的直接助力。同时画家在作此种新流行之瀑布图时也都借助于照相，尝试作出与传统瀑布山水图有别的突破。这种现象相当普遍，并不仅限于参合中西法的新派画家，连被归为守旧的国粹派中人亦行之。在北京向来与新文化运动持对立立场的文化界名人林纾（1852—1924）也是知名的山水画家，风格以继承发展 19 世纪的钱杜、戴熙为主。<sup>[19]</sup>但他的瀑布图则与传统山水的结构差异很大。作于 1921 年的《美西瀑布



图 12.7 民国 陶冷月《雁荡湖南潭》1937年 图 12.8 民国 陶冷月摄《湖南络丝潭》

图》(图 12.11) 便置巨瀑于画面中央，直接而正面地描绘瀑布之巨大结构以及瀑水冲击下的巨大能量，上下虽有一些笔墨交待天空与平水，但不作远山及前景树石，形成与主景对照的无物象之虚处。此图取景之奇，颇似陶冷月的瀑布图，同样也指向以照相为画本的行为。林纾在画上自题中提到此作系受海外友人谈及美洲瀑布之胜的启发而作。此事应指 1920 年朋友赠送他“美洲巨瀑图十二帧”而言，该十二帧者即为美洲瀑布（或为位于美国、加拿大边界的尼加拉瓜大瀑布）的风景照片。当时林纾立刻以其中之一为本，参以己意，作了《山水四屏》中的一幅（中国台湾，私人藏）。<sup>[20]</sup> 1921 年此轴可能又根据着另一张相片，但是更动较少。林纾的一再使用此套相片作画，显示他本人对风景摄影的高度兴趣，并不因其本出自西方科技而有所迟疑。



图 12.10 民国 陶冷月摄 冷月摄影（三十三幅之一）

图 12.9

民国 陶冷月《瀑布四屏》之“匡庐飞瀑” 1937年  
轴 纸本设色 130厘米×33厘米 私人藏



借助摄影而作的瀑布图在 20 年代山水画坛之出现，显然已经超越少数画家个人实验性的层次，而得到了全国性的认可。1929 年全国美展中书画门中便展出了另一位画家窦孟干的《山水》(图 12.12)，那也是窦氏以其“莫干山清泉濯足图”的照相为画本而作的山水画。全图虽采传统的立轴形式，但以由上至下几个转折的悬泉，正面地布满画面，泉之两侧夹以不同造型之大石与平台，全似相机取景窗切割而来的中景，仍然清楚地保留了风景照相的大体结构。窦孟干此人较不知名，由画上有上海艺坛大老王一亭为他题诗来看，可能属王一亭周围的上海画家中的一员。他的《山水》一作得以入选于全国美展之中，且与甚多具全国性声望的名家作品并列于《美展特刊》之内，意味着如此以照片为画本的山水画不仅可为画坛接纳，且对其艺术价值有一定程度的认定。窦孟干在作品右下方留下了自己的题识，除了交待其与莫干山飞瀑照片的渊源外，尚颇为自豪地宣示他的自我评价：“遥视之与石涛氏用笔设色无意中不谋而合，足证古人以天地为师，由形似达神似，至与对象毕肖。”他的自评虽引 17 世纪的石涛以自重，但关系也只在“不谋而合”，并不强调其有所师法；更重要的成就感来自于“与对象毕肖”，而那正是来自于摄影的助力，亦为当时艺术界以真实感为诉求重点的反映。

除了直接使用风景照片为画本来作山水画的现象外，摄影之特殊取景方式也对此山水画制作与观看产生了值得注意的作用。当画家刻意以风景照相为画本，许多相片上自具的取景与显像特质当然会成为学习的可能对象。不过，值得注意的是，当画家面对这些可能性时，倒不一定照单全收，而是依个人所需，进行主动的选择。在上述所举诸个案中，个人对摄影特质之选择就显示出清楚的差异。陶冷月所取用的透视与光影基本上未为林纾、窦孟干等人所取，而如窦孟干对摄影景框的有意识模仿也较未为陶冷月特别留意。相较而言，透视与光影因属一般所谓之西法的要目，故常为论者谈“参合中西”时所注目，摄影景框之作用则较不受到重视。事实上，论者如果重新检视二三十年代山水画的物象呈现方式，因景框作用而起的切割物象之出现频率却高得惊人。传统的山水画虽曾见切割物象的使用，但非属常态（作册页形式者除外），大部分的主要物象皆须有整体的交待。摄影则因透过景框观景，除主角对象外，其余物形常不得完整摄入于画面中，故反而强调积极运用切割物象来丰富构图变化的效果。其中最常见的一种作法是将传统山水画中前景立树以特殊取角在景框中进行切割，以与中景的主角物象产



图 12.13  
民国 罗桓摄  
《板桥》



生某种呼应关系。1929年全国美展展出的一件罗桓所摄作品《板桥》(图12.13)即是如此,以前景立树枝干的切割来框围出呈现板桥的空间,并使两者间产生繁简虚实的对照趣味。正如窦孟干《山水》一作中,飞泉两侧之巨石、平台与树木几乎全遭切割以与作为主角对象的飞泉对照,罗桓《板桥》一作中被切割的前景枝干和远景山,也对完整呈现的中景板桥形象积极地起着丰富化的作用,无之则意趣全然不同。换句话说,摄影中刻意运用景框之框定作用所产生的切割物象,提供了山水画家一个与传统有别的观景方式,由之达到画面上经营位置的新意。

这种切割物象的手法在当时得到相当广泛的运用,其中最有趣味的状况出现在对古代名作的“戏仿”(parody)上。二三十年代以来由于故宫博物院收藏古画的部分公开,或借由展览,或透过出版品,山水画家中兴起了一股学习、仿制古代,尤其是宋代名作的风潮。针对这个现象,过去论者大半着重于讨论他们如何经由对古代典范的再学习以形塑其民族文化的认同。然而,除此之外,更有趣之处在于他们表面模仿动作底下的游戏式之变造行为。活跃于北京而以再现19世纪时几已无人闻问之宋代院体山水风格得名的陈云彰(1907—1954)是一个佳例。陈云彰亦属湖社社友,其仿古山水向来以其技巧精湛、神韵高古而备受赞

誉，不过，他的《空山濯足》（图 12.14）则特别呈现了他“戏仿”经典名作的另面表现。此作明显来自北宋郭熙作于 1072 年的《早春图》（台北故宫博物院藏）。画中除了展现画家对北宋郭熙母题与笔墨的精彩掌握与诠释之外，特别刻意地运用景框手法，将其对《早春图》的观看定格在全画的左下方一角（图 12.15），框定之后原画中前、中景的完整形象全被切割，成为框围中央水潭的三个形状各异的部分块体，最后再配上后方的曲折水流与岚气中的远山以提示空间深度。如与《早春图》相较，《空山濯足》毫无原来的中轴结构，主要物象也无一完整，只取各个物形的侧边，连树木亦无一直立，远山也是半角，可说几乎完全颠倒了原来的虚实关系，而整件山水便在这些切割物象的组构中呈现一种原未强调的近观灵活趣味。当时仿古风潮中许多山水画家喜以古画一角为本以进行创作，大致上都是如陈云彰的这种“戏仿”下的产物。<sup>[21]</sup>摄影者透过相机景框来取自然之景，这些山水画家则借此景框来观看古代典范作品，两者间确有不可分的关系。

摄影与山水画的密切关系既可超越各区域、风格之分而见于许多山水画的制作过程之中，亦作用至画人对山水画的整体认识之上。曾以编著《中国画学全史》而知名的山水画家郑午昌（一名郑昶，1894—1952）在 1930 年于上海发表了一篇名为《中国画的认识》的文章，企图以新的方式来说明中国“水墨画”之优越性：

此种水墨画之形式，于今观之，实有类乎美术的摄景。夫以摄影术摄取自然景物，可谓毫发无遗，形神逼肖矣；而其形式，则固与水墨画之以同一色分浓淡轻重而别景物之远近大小同。由此可知距今千数百年前之往哲，已能观察宇宙间万物之真秘，创立单色之画法，以传其神，与千数百年后由科学发明之摄影术相彷彿，是实为我国画法最大之发明，而为世界绘画上最合自然真理之形式也。<sup>[22]</sup>

郑氏此说虽未直指水墨山水画，但他以“摄取自然景物”之摄影术来相比，明显地系指以风景为主题之美术摄影，并以其“毫发无遗，形神逼肖”的单色形式之与水墨画所追求者相彷彿，来论述水墨山水画“最合自然真理”之价值。如此将摄影与水墨山水画等同起来的论调，显非郑午昌所独有，那虽乍闻之下，似与当



图 12.14 民国 陈云彰《空山濯足》轴  
纸本设色 113.6 厘米 × 32.4 厘米  
私人藏



图 12.15 北宋 郭熙《早春图》局部 1072 年 轴  
绢本浅设色 158.3 厘米 × 108.1 厘米  
台北故宫博物院

时画坛一般以摄影只能捕捉外在形似的说法不合，但他的立论则突破了形似层次，而将已受全国美展肯定的美术摄影作为比较，并联系两者呈现自然真理之效能。就时人对真实感的强烈需求而言，这样的论述当然要比诉诸笔墨的精神性或者人格的超越性更为有力，因此得以获得山水画支持者的高度认同。较郑午昌年轻四岁的四川画家张大千（1899—1983）也在20世纪20年代后期崛起于上海画坛。对于他所专长的山水一科，后来也有以风景摄影作比拟的定义。<sup>[23]</sup>如果将之置于郑午昌以摄影重新诠释水墨山水画价值的论述脉络中，张大千之比拟其实十分容易理解。

### 三、从“写生”到“古法写生”

20世纪前期山水画之另一新现象为描绘对象的扩充。它一方面与风景摄影息息相关，另一方面又与“写生”之实践相联，而两者都与追求真实感密不可分。贡布里希在他的名作《艺术与错觉》一书中提到一则中国友人对他讲的故事，说起他早年在北京带着一群学生到名胜写生，要求大家速写一座老城门，但这个功课却给学生们极大的困扰，因为大家简直不知如何下笔。最后，一个学生终于向老师要求：至少给他们一张城门的风景明信片，以供临摹。<sup>[24]</sup>贡布里希试图以这个故事说明图式在绘画创作中的必要性，然而这个故事本身还透露着20世纪早期时艺术教育活动中写生与摄影间的亲密关系。将写生活动纳入学习之中在当时可谓蔚为风潮，许多标榜新式教育的艺术院系都有旅行写生的活动规划，李叔同执教的浙江师范学校有杭州西湖的写生之旅，刘海粟的上海美专也有“野外写生团”前往苏州、杭州写生，并成为其校史上大书特书的行动。<sup>[25]</sup>贡布里希故事中的写生则属于北京某教学单位的活动，看来是不分南北所共有的一个现象。在这个现象的背后存在着一个新的教育理念，即以对实景的写生为绘画之基本而必要的训练。1923年画家汪亚尘参与了教育部艺术部分的课纲修订，便将原来图画课的内容由“临摹”改为“写生”，<sup>[26]</sup>是企图由根本上解救中国绘画只知临摹之弊病而提出的药方，而写生所强调的对外在事物之如实描写便如此地深植至教育机制之中。所有的教室外写生活动之所以普遍地出现，基本上奠基于这个追求真实的艺术观。不过，写生训练是否能够让中国绘画真的脱胎换骨，却没有必



二其 生寫外野華龍校本

图 12.16 民国 丁悚摄 上海图画美术学校龙华野外写生

然的保证。故事中北京那班学生显然就对景直接写生一事在方法上感到无所适从。他们的老师当时如何突破学生的困境？会不会真的如学生所请，提供风景明信片供学生临摹？其实，那亦不失为可行之法，毕竟在当时临摹风景照片作画之举于画坛上已不罕见。

在写生中借助摄影可能不应视为常态，今日所见 20 世纪前期上海美专旅行写生之记录照相中（图 12.16）也确实未有那种取巧行径。但是，摄影之伴随写生活活动，则是日益清晰可察的现象。至少自 20 年代开始，许多画人的写生活活动都有摄影的配合。陶冷月的旅行写生，如上文所述，即自备相机摄取风景，作为日后山水画之素材或画本，基本上亦以之通于写生速写之用。张大千于 1931 年第二次游黄山，便也拍摄了二百多张相片，其中部分被编成《黄山画影》一书于同年出版。书中一件《狮子林》的相片（图 12.17）后来即成为他《仿弘仁山水》扇面作品（图 12.18）的张本，两者构图全同，还尚存当时摄影时的取景角度与物象安排。张大千登黄山时或许也有对景速写之写生活活动，但无论如何，摄影在此实亦为其扮演着写生中速写的角色。<sup>[27]</sup> 以上这两个案例其实就摄影与写生间

密切关系的认识还另有一层作用。过去论者对于写生法在中国现代早期美术中成为绘画创作训练之必要，早已有所注意，但大多局限在西画的范围内讨论，而引为 20 世纪 20 年代中国西画发展过程中的一大变革。然由陶、张等人之案例来看，这个写生法的作用在当时显然已经扩及到所谓国画家的身上，而且，经由其山水画临仿写生活中伴随之摄影照片的事实，更可观察到国画中人如何主动吸纳写生于其山水画创作中的情形。1935 年时黄宾虹尚说当时“学西画者，习数月即教野外写实”，“洋画初学，由用镜摄影实物入门”，看来实际情形显然远比他所说的广泛得多，不但不能只局限在洋画之初学者，且在已经扬名立万的山水画家之创作中，也经常看到。

山水画家取写生以资创作，最引人兴趣之处在于写生对绘画所起的实际作用。论者一般都会注意一些西方技法（如光影、透视等）是否经由写生而被引入山水画中。不过，那并非唯一值得关心的问题。正如对摄影之借助，这些西方技法并不一定在采用写生时必然被选择，有作此选用者后来即被归为“参合中西”，但在山水画家不事此途者则更多。他们与写生间究竟产生着何种形式的关系？这似乎较未得到过去论者的充分讨论。如果要探究这个问题，论者或许需要先厘清这些山水画家所取的“写生”到底是什么？他们的写生法是否存在着与从事西画者可资分辨的不同？

对尊重传统的黄宾虹而言，这个区别不仅存在，而且必要。他在 1935 年于香港为蔡守、张虹等同道友人讲述山水画法秘诀时，最后归结至“写生”之事，便主张“习国画与习洋画不同”，“写生”不能如其由摄影实物入门，而“须先明各家皴法，如见某山类似某家，即以某家皴法写之”。<sup>[28]</sup>原来“习洋画”者借由摄影之助入门写生时所关注的立体、光线、空间透视等西法要点，在黄氏的写生中完全被舍弃，而古代名家皴法之选择则取而代之成为写生的第一要务。他的这种写生法实在也不能说是创见。图 12.18 所见的张大千临仿黄山写生所得相片之山水画，即是在撷取相片构图之后，选择以 17 世纪黄山派画家弘仁的笔法来诠释、重现此处狮子林的结构肌理与整体风神。此图所根据的狮子林山景照相上也有张大千自己在 1931 年的摄影心得，白云所见奇景正如元代倪瓚仿五代荆浩之山水画风格一般。<sup>[29]</sup>熟悉画史的人都知道，弘仁的风格即来自倪瓚。张大千在为狮子林山景取影时，虽以相机景窗观之，心中实已先存一个倪瓚山水风格的框架，

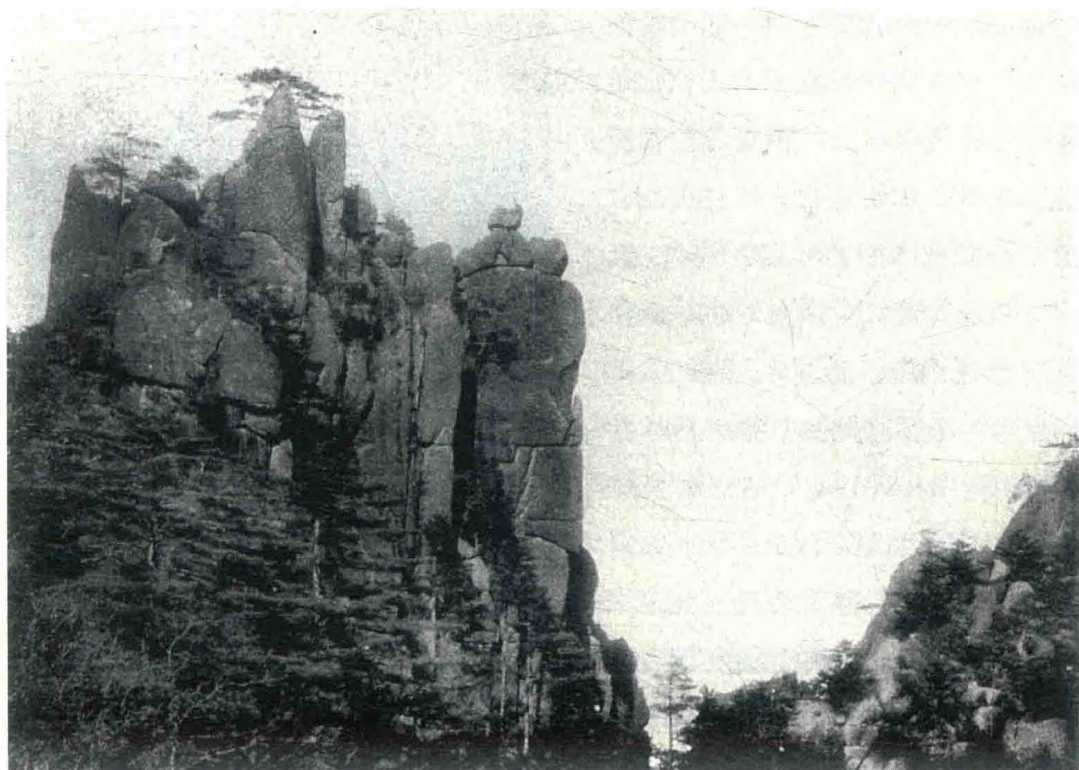


图 12.17 民国 张大千摄《狮子林》1931年

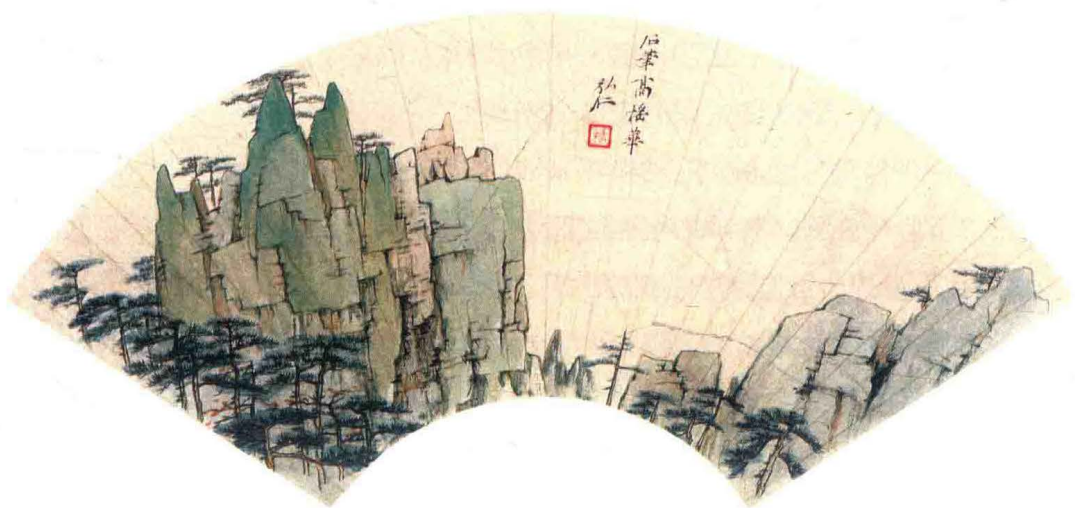


图 12.18 民国 张大千《仿弘仁山水》扇面装成册页 纸本设色 22.8 厘米 × 63.5 厘米 藏地不明

而在制作该扇面作品时，这个框架便引导他去选择祖溯倪瓚之弘仁笔法来进行图绘黄山一段奇景的工作。以此来进一步想象张大千在黄山之旅全程所有的摄影、写生活活动，几乎可说即为黄宾虹所说写生法的最佳实作范例。然而，黄、张二人的山水写生法还可更往前溯及 1921 年胡佩衡（1892—1962）的“改良的写生”。胡氏当时以深通传统画法且又积极求变而为蔡元培聘入北京大学画法研究会为导师。他在该会刊物《绘学杂志》第三期中发表了名为《中国山水画写生的问题》一文，文中主张如要“改良中国山水，当注重写生”。但他所谓的“写生”既

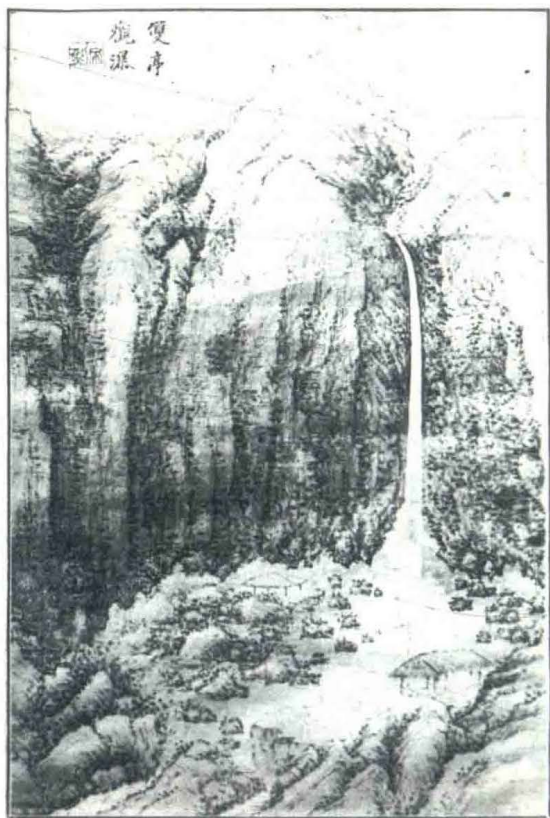


图 12.19 民国 胡佩衡《雁荡山十二景》之一《大龙湫》

不是“妄尊西法”，也不是“薄俗的”日本式写生，而是一种“古法写生”。古法之可用于写生，盖因古人的山水无不从写生而来，只是后人把古人写生的法子失传了，因此现在只要像 16 世纪的唐寅一样，将“他看见的风景与何人的画法相近，就用他的法子作画”，如此不必拘定宗派地“用古人所长的笔法去画，自然是美观的”，“不但有古雅的气味，而且合乎写生的原则”。<sup>[30]</sup>胡佩衡当时自己也就此“古法写生”身体力行，作了《雁荡山十二景》的写生之作。由其在《绘学杂志》第一期所刊载的《大龙湫》（图 12.19）来看，他便是以元代王蒙的笔法来进行雁荡山瀑布之景的写生。大龙湫瀑布为雁荡山最为知名的景点，每为画家在雁荡山写生所选。陶冷月 1937 年所作《瀑布四屏》中亦有此景（图 12.20），极可能以他游历此山时所作写生稿或照相为画本。胡佩衡的大龙湫写生山水在对照之下明显可见他对大龙湫飞瀑出名的雾气效果、岩体结构的立体明暗皆不甚关心，而较注意于以其笔墨皴擦的疏密浓淡来诠释他所见到的特殊地景，除了山体岩块的造型变化外，他的“古法”笔墨进一步将自然的形象与质感转换成画面上丰富的虚实





关系，试图将王蒙的繁密苍秀气质与大龙湫的景观结合为一。

胡佩衡的“古法写生”是否为最早出现的中国式山水画之写生法？这其实不必过于计较。重要的是，在 20 世纪二三十年代的 中国山水画坛中，有许多位画家已经颇有共识地以古人笔法进行风景写生。对他们来说，选择古法而不妄尊西法的写生行动或许再自然不过。写生之观念虽因倡西画者的极力倡导而深入人心，但中国古代传统中亦不乏写实景的山水，胡佩衡将中国写生之实上推至唐宋，亦非全然虚构，只是写生的手段不同罢了。如果古法与西法仅为手段上的差别，正如同中西绘画使用不同的工具，那么，山水画家选择他们所熟习的古人笔法来执行写生的任务，不也十分合理？！但是，写生手段的中国化其实还意味着写生目的之改变。当时艺术教育中对写生观念的讲求本来主要集中在对外在景物的客观描绘。如以古法进行景物的写生，立刻就碰上是否客观的质疑。古法写生法的奉行者因此必须尽量去强调古法亦来自客观真实的一面，而降低古法作为个人或流派形式风格此一面向的重要性。为了要确认此种论述的真确性，光是从文献上

图 12.20  
民国 陶冷月  
《瀑布四屏》之“雁荡大龙湫”  
1937 年 轴 纸本设色  
130 厘米 × 33 厘米 私人藏

进行探讨显然不能有足够的说服力，实存作品的印证变成更为关键的工作。而从后者而言，他们很容易会注意到所谓的古人山水写生之对象并非一般的室外风景，而集中在一些特殊的景点，即各处名胜中的奇景。这些奇景不仅有着迥异于日常所见的奇特外观，而且都同时为宗教的圣境所在，也累积了大量历代名人造访的记录。一旦以这种奇景为对象，写生的目标便不再只是“客观地”描绘外在风景的形象，而从其周遭充满各种历史记忆的伴随中，产生了一种“形似”之外的表现需求。来自古法的各种笔墨格式被认为是诠释奇景内在蕴涵，进而能“形神兼备”地表达那些奇景的最有效手段，因此可以视为合理的选择。从写生的对象与目的两者而言，古法写生者在回溯其古典传统的过程中作了与独尊西法者不同的选择，虽然借用了写生之名，但其核心思考却聚焦于奇景的形神兼备，一方面是让奇景再度成为山水描绘的主要对象，另一方面则重新以之定义了那个古典传统。古法写生既将写生对象引至名胜奇景，奇景山水画遂顺势演成二三十年代山水画坛的突出现象。北方的胡佩衡除了创作了以雁荡山奇景为对象的山水画外，也持续以此种写生材料在山水画上制造“新奇幻相迷尘眼”<sup>[31]</sup>的类似效果。籍属山东济南，后于北京师事以撰写《中国文人画之研究》而闻名之陈师曾（1876—1923）的俞剑华也是此种写生的提倡者。他曾在1940年发表《中国山水画之写生》一文，呼吁以写生“使中国画复活其固有精神”。<sup>[32]</sup>他的见解基本上继承了与他老师陈师曾同为北京大学画法研究会导师之胡佩衡对写生的看法，对于旅行写生亦十分积极，在20年代居住北京时期即作泰山、博山等处之游历写生，并撰写写生旅行记的文章在《北平晨报》副刊发表。<sup>[33]</sup>在他的传世作品中一件纪年于1933的《蜀岗奇峰图》（图12.21）就很能体现他的态度。此图虽未指明根据何处景观，但画面上布满造型奇特的松树、岩体、尖峰及山脉，应该是来自于他的写生所得，不过其皴擦、墨染与点线的施作则明显运用17世纪的石涛风格，并整合在一个前、中、后景秩序井然的层迭传统结构之中，以之企图重新诠释唐代李白的峨眉山诗，并以此山水图和石涛之诠释“蜀国仙山”风神相互唱和。

俞剑华作此图时实已移居上海，一方面担任教职，一方面追求其职业性绘画生涯的发展。他之取用石涛风格或许多少也受到当地喜爱石涛风气的感染。不过，到了南方之后，他的写生活活动更趋积极，这似乎以另一个角度显示了上海时

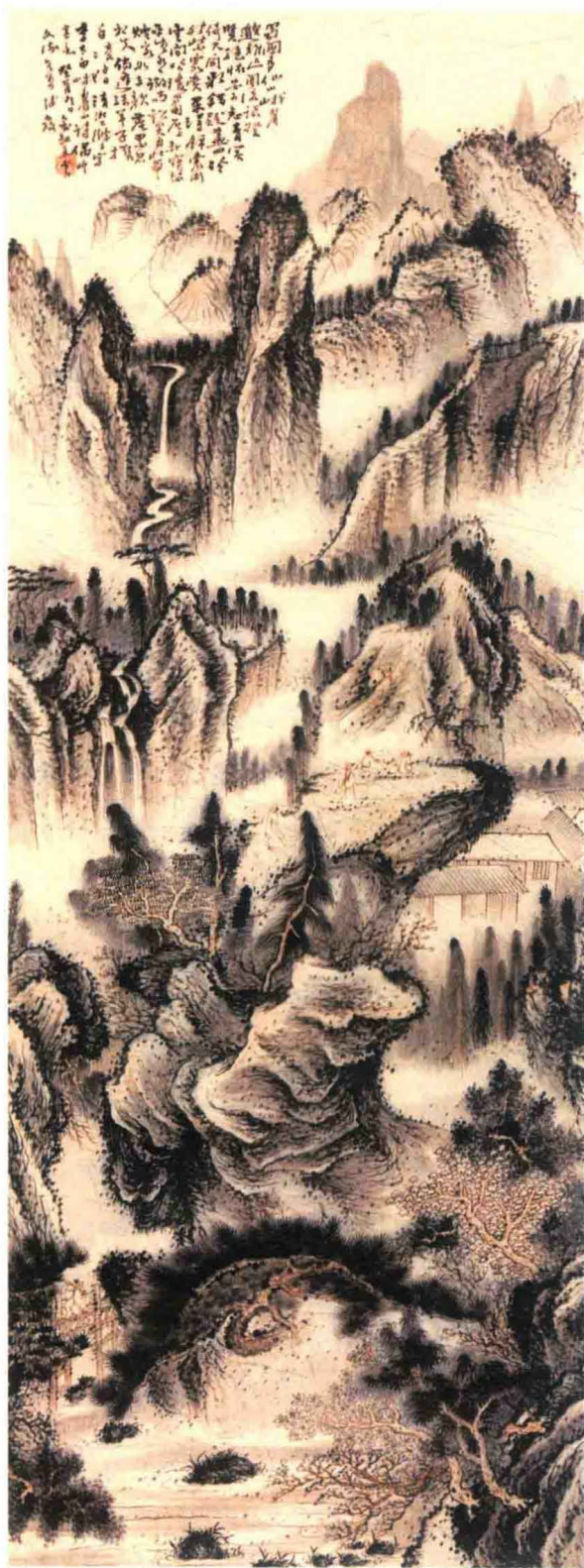


图 12.21 民国 俞剑华《蜀岗奇峰图》1933年 轴  
纸本设色 133.4厘米×48.7厘米 台南私人藏

期对俞剑华个人的重要性。当他作《蜀岗奇峰图》时他尚未曾亲至四川，制作中所依据的写生材料应出自于他自1930年夏天之后在南方的名山之旅。他自己后来在回忆20世纪30年代那段经历时，便特别提到最先至雁荡山实地写生，“所见层峦叠嶂、奇峰异瀑，甚至一石一树，处处都可入画，处处都是古人没有画过的好稿本，处处都是在家里所意想不到的好章法”。对于这些奇景，俞剑华写生了一整个月，并留下了六本画稿。<sup>[34]</sup>虽然不一定出自他的雁荡山写生稿，《蜀岗奇峰图》中那些“古人没有画过”“在家里所意想不到”的奇峰异瀑、怪石老树也几乎可以肯定取自类似的名山写生稿，最后再以石涛笔法统合在自己的构图之中，创造出连自己都未见过的，似仙山的蜀国奇景。

俞剑华的名山写生与山水画创作间的这种关系，在上海山水画家中有许多同道会予以认同。许多像俞剑华一般年纪的青壮派山水画家尤其企图依此创作模式来突破传统山水画所予人的刻板因袭印象。例如自1916年起即至

上海卖画的无锡画家贺天健（1890—1977）便很有代表性。贺天健也是一位极富革新意识的山水画家，他不但是1930年以保存、发展“国画”为宗旨之“中国画会”的发起人之一，<sup>[35]</sup>而且曾在该会会刊《国画月刊》（创刊于1934年）第四期之后担任主编，发表了多篇评论文字。其中一篇名为《中国山水画今日之病态及其救济方法》的评论中即提倡“历览名山大川，证验历史上各家创作之来由”，以改变“重耳不重目”之时弊。<sup>[36]</sup>他的主张可以说是积极地呼应了“古法写生”之论，但进一步强调着“重目”的作用，那一方面指向着对古法的写实诠释，另一方面也指向历览名山大川之写生后对画面视觉效果的追求。在发表该文之后的一年，贺天健在其《竹楼观瀑图》（图12.22，1936年）一作中即就他所谓的“救济方法”进行演练。这件山水立轴来自于他的雁荡山写生，画的是“雁荡山中有此幽胜小楼一角”所观之“翠竹千丛，奇峰若屏列，飞瀑如匹练”，看来他与胡佩衡、陶冷月、俞剑华等人一样，都对雁荡山的瀑布奇景有极高度之兴趣。当然，贺天健的描绘仍显示了与他人的差异。除了选择元代黄公望式的长披麻皴线并加重扭曲以诠释山崖肌理之骚动感外，他另将别家取为主角的飞瀑稍稍隐在屏壁之间，特别凸显“若屏列”奇峰的挺拔又壮硕迫人的视觉效果。虽然全画右下角之丛竹与观瀑人物所在之小楼基本上属于传统山水画的格套，但是全幅的视觉效果不仅真实而且具有一种震慑观众的新奇，那正是贺氏雁荡写生的真正目标。如此再来看他作于1939年的《秋林对话》（图12.23）便可注意到相似的新奇视觉效果出现在中央主景的特殊山体结构。此特殊结构系以简朴的直皴画成，应该是贺天健此期最为关心的五代荆浩、关仝之古法。他曾在一幅1936年的《关山图》中明白宣示：“平生最有荆关意，终觉倪黄一派平。”<sup>[37]</sup>可见他对荆关古法的倾心，即使很可能未曾目睹那两位大师的真迹。对他而言，所谓荆关的山水风格应该是一种简朴直皴所构成的雄伟表现，而这种理解似乎在他作名山写生时一再地得到印证，例如当他面对雁荡山名胜之一的“显胜门”那雄奇的夹道峭壁时，便直觉地想到了关仝，并选择以关仝的直皴笔法来为此奇景进行写生。<sup>[38]</sup>《秋林对话》不一定与雁荡山景胜有关，但同样行之以荆关的笔法，追求同调的雄奇效果。它中景山体在直皴之引导下特别营造了一个弧形起伏而以转折收尾的瀑泉两边结构，并以之赋予全幅山水一个极富动态的焦点。这是一个让观众简直无法不被吸引的，也几乎无法置信的雄奇景观。



图 12.22

民国 贺天健

《竹楼观瀑图》

1936 年 轴

纸本水墨

142.8 厘米 × 52.8 厘米

台南私人藏

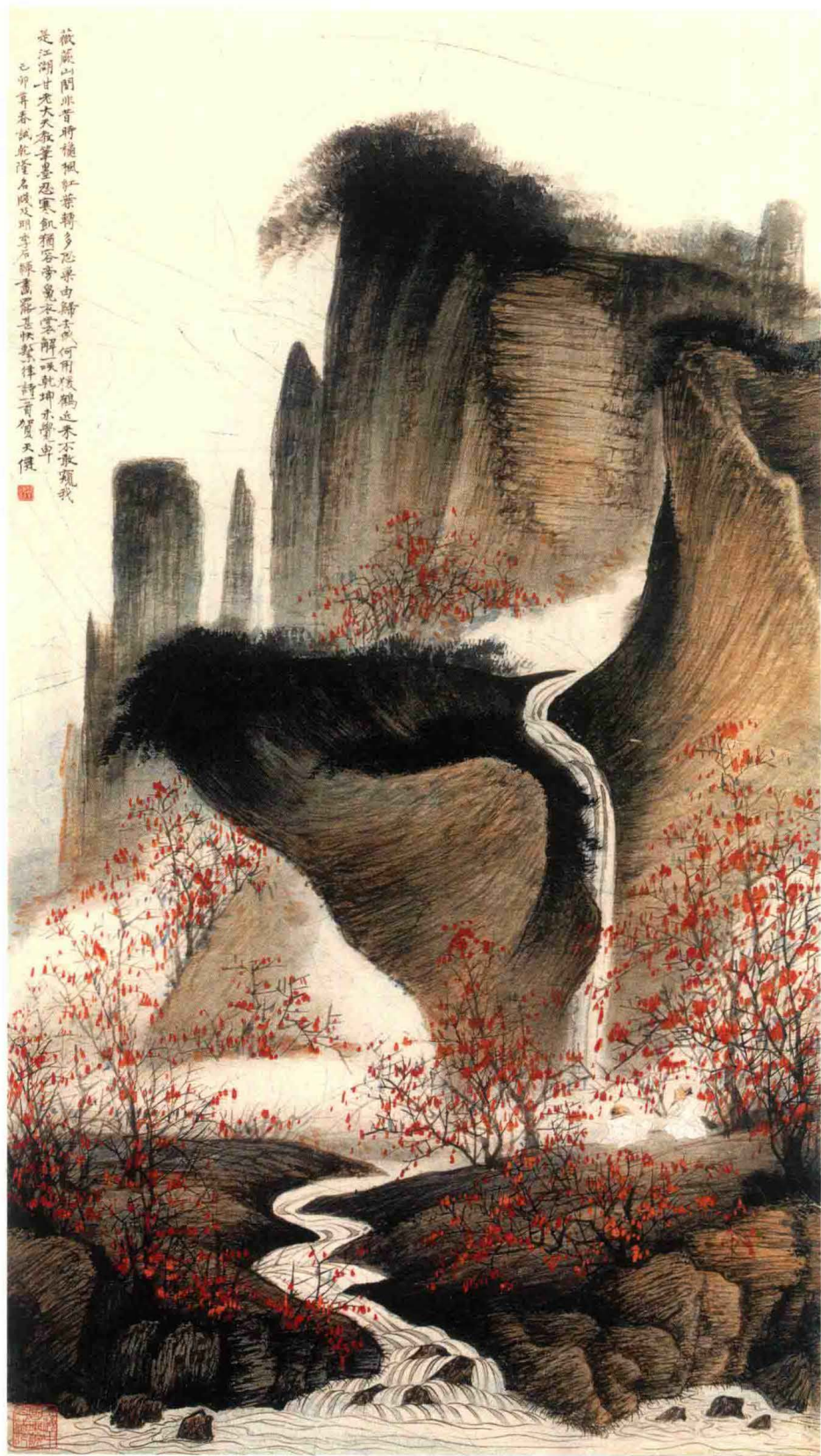


图 12.23  
民国 贺天健  
《秋林对话》  
1939 年  
轴 纸本设色  
109.5 厘米 × 61 厘米  
上海中国画院

除了贺天健之外，其他上海中国画会的成员们也都对名山写生表现了高度兴趣。年龄较长的黄宾虹据说累积了他在各地写生稿上万件，数量可谓惊人。他的写生稿中最知名的出自他数次的黄山旅行，并提供了丰富素材供他绘制山水画。《黄山图》（图 12.24）作于 1931 年，便是取材自这些写生稿，而进一步完成的作品。画上题识虽记黄山天都、莲华二峰之特胜处，来自于某次旅游的笔记，但记中一些重要细节却未出现在画中，可见黄氏实未以图写黄山为其唯一目的，但借之以表现他在黄山所体会得的峭壁千仞、烟云变幻的山水之奇而已。黄宾虹另一件《青城坐雨》（图 12.25）则取材自他在 1933 年所作的四川青城山之旅。<sup>[39]</sup> 同样地，名山青城的奇绝形象提供了画面构图的部分主景，但更重要的是黄氏以出自宋代米芾之湿笔法在画上作一倾斜而上的峰顶，不仅捕捉了雨中印象，而且创造了吸引观者的动势效果，让人联想起云雨中的飞龙在天，呼应着作为道教圣地青城山的神秘气质。较年轻一辈的社员也大都如此，他们之间如果有差别或许只在游迹所到之处的多寡而已，但重视名山写生之态度则同，并以各自的角度进行开发。例如也来自无锡的钱瘦铁（1896—1968）就对黄山抱有近似的热情。他本人多才多艺，除精于山水、花果绘画外，尚以篆刻、摄影知名。钱氏在 1928 年即参加了由郎静山（1892—1995）于上海发起的“中华摄影学社”（简称“华社”），并在该年华社摄影展中展出作品《黄山一角》，得到俞剑华、郑曼青（亦为传统画家）在《申报》上发表评论之赞美。摄影之外，钱瘦铁在黄山应该亦有写生，其中一些后来即成为他山水画的主要内容。1929 年全国美展中，钱瘦铁所提展出的山水作品也是以黄山为主题。<sup>[40]</sup>

安徽的黄山似乎在二三十年代南方画家心目中具有着与浙江雁荡山同等重要的地位。许多画家都到过黄山写生，并参加 1934 年成立的“黄社”配合推动黄山相关旅游事业之开发。在这些人当中，张大千三上黄山，对其山水画创作大有影响，可算是此类写生山水画家中最引人注目的焦点人物。张大千为四川内江人，1924 年起即在上海发展，山水初以石涛、弘仁、梅清等黄山派风格为主，后则上追宋元名家，因而得到南北画坛专业人士的高度肯定。然而，对张大千的个人画业发展而言，那并非全部；从 30 年代前后那段时期开始，名山写生山水一直扮演着与上追古人同样重要的角色，这对他在市场上的成功，甚至要比善于师古的因素来得关键。在他的这段山水创作历程中，黄山写生可说是个重要的起点，



图 12.24 民国 黄宾虹《黄山图》轴 1931年  
上海博物馆



图 12.25 民国 黄宾虹《青城坐雨》轴 纸本浅设色  
86.4 厘米 × 44.6 厘米 浙江省博物馆

而且一直不停地起着不同的参照作用，带动他广泛地去各处从事名山写生。<sup>[41]</sup> 1935年所作的《黄山九龙瀑》（图 12.26）已在张氏两上黄山绝顶（分别为 1927 年与 1931 年）之后，手中累积了相当丰富的写生与摄影资料可作画稿。然而此作已大幅度地脱去临摹照相的痕迹，不取如图 12.18 的横幅景框，改采传统式之三段构图，近景以半截巨松起始，中景续之以斜出巨岩与直立峭峰共列，远景之峭峰则另有奇矫之峰顶与中景呼应，峰间夹出之九龙瀑亦由上至下贯穿全幅。这种结构模式可能即张氏在自题中所云的“大涤子（石涛）法”，相近之例可见于石涛出名的《庐山观瀑图》（图 12.27）。<sup>[42]</sup> 石涛法的借用在此让张大千将黄山九



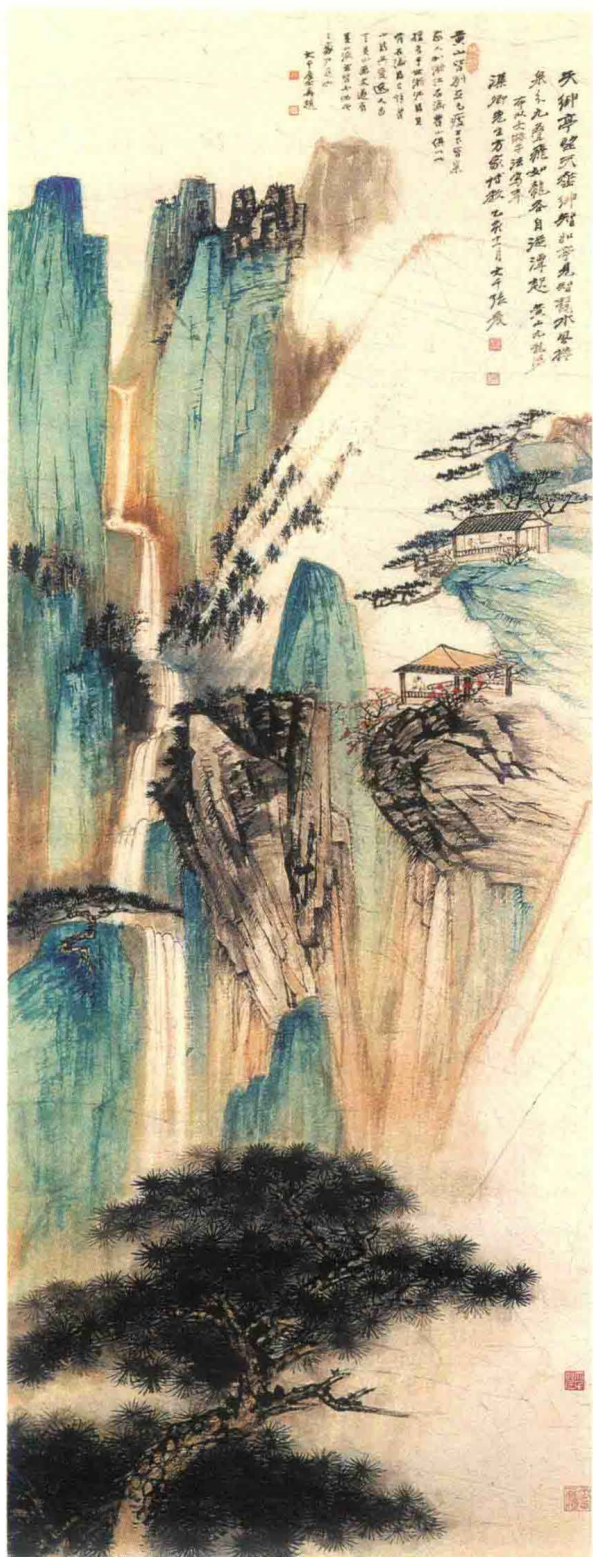


图12.26 民国 张大千《黄山九龙瀑》1935年 轴  
纸本设色 180×67厘米  
张学良旧藏

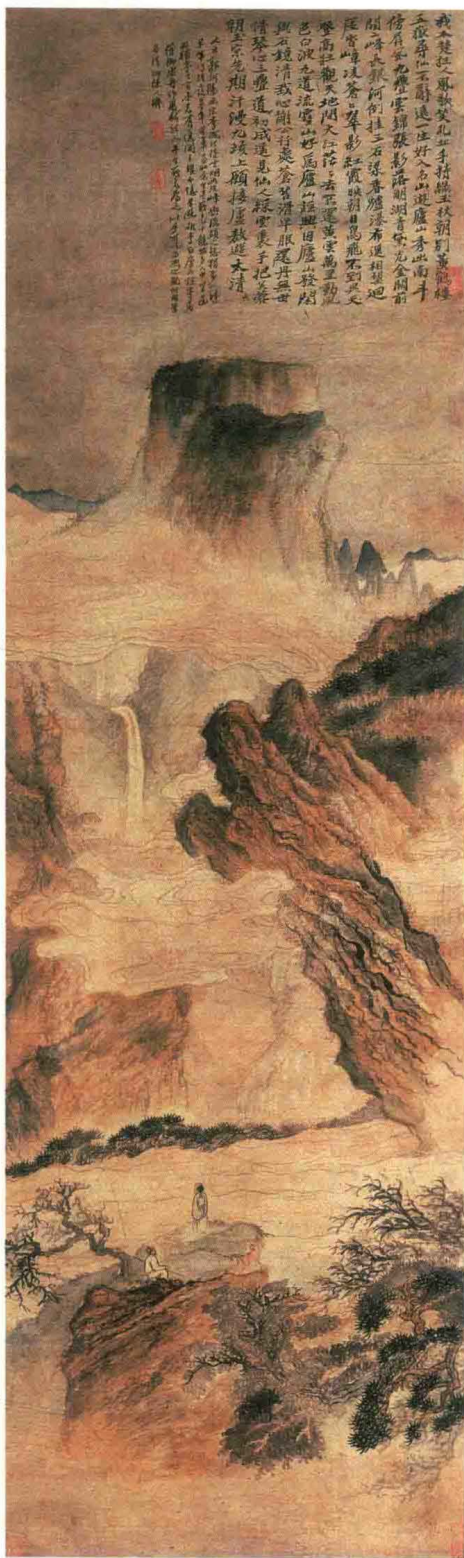


图12.27 清 石涛《庐山观瀑图》轴  
绢本浅设色 209.7厘米×62.2厘米  
日本京都泉屋博古馆

龙瀑的奇景予以重组，重点已不止于瀑布本身，而是如亭中观景人物所见，层层不同的黄山奇变。图写黄山的经验似乎提供了张大千后来大量名山写生的奇景框架。例如 1937 年游浙南雁荡山后所作的《雁荡大龙湫》（图 12.28）便在瀑布旁的峭壁上添加了一处其他画上所未见的岩盘，岩上安置了枝干如盖的奇松，其独立于峰顶之姿让人忆起黄山之奇。据张氏自己的题识：“雁宕山奇水奇，微苦无嘉树掩映其间耳。此写西石梁瀑布，因于岩石上添写一松，思与黄山并峙宇宙间也。”这个添加的松树，果然来自黄山，用以补足雁荡奇景的美中不足。黄山奇景的典范性作用在此运作中可谓展露无遗。而经此更动后的雁荡奇景也因之得以脱离实景的制约，成为足与黄山“并峙宇宙”的完美山水形象。黄山与雁荡山当然不是张大千奇景山水的全部范围。在 30 年代，四处寻访奇景写生应该是张氏山水画业中最为突出的一个现象。他的目光甚至超出中国的界限之外，将朝鲜金刚山的奇峰胜境移入画中。朝鲜金刚山的各种奇峰怪崖早为东亚世界中著名的圣境，韩国画家自 18 世纪后便常有图绘，其中也有传入中国者。<sup>[43]</sup>张大千可能要算是极少数亲至金刚山游历并以之入画的中国近代画家。从他一件完成于 1932 年的《金刚山胜境》来看，也是基于游山时之写生稿而作，重点集中在中央主景的上下奇异造型，再配以云气及瀑布。为了要凸显金刚山景的奇异，张大千在此轴特赖各种浓重色彩的变化运用，甚至不顾忌可能流于故作新奇之潜在危险。<sup>[44]</sup>

相似的作法亦可见于日本 1936 年题款的《巫峡清秋》（图 12.29）。此画主角为长江三峡之巫峡北岸的神女峰，即宋玉《神女赋》所歌咏楚怀王遇神女之处，其峰顶之石柱尖削斜出，最为引人注目。张氏描绘此峰固然刻意以倾斜之势突出其造型，但更以青绿、赭红及泥金等重色衬托出涂着鲜洁白色的峰顶石柱之存在，可说是有意地将具有复古意谓的青绿山水设色，转化而用来配合他画面上所欲营造的奇景视觉效果。<sup>[45]</sup>

如此充满富丽色彩，又是展现巫峡久负盛名的胜景山水，提供的不止是张大千所亲见的巫峡神女峰，而且是超越此视觉经验的瑰奇意象。它虽来自巫峡的写生，但所诉求的实是一个令人惊叹为不可思议之奇观。《巫峡清秋》绘制后展出于张大千与于非闇在 1936 年五月于北京合作举办的一次救济黄河水灾难民之义卖会中，会中果然吸引了参观者的热烈反应，其中一位京城知名菜馆春华楼的掌



图 12.28  
民国 张大千《雁荡大龙湫》  
1937年 轴 纸本设色  
124.5厘米 × 56.5厘米  
藏地不明

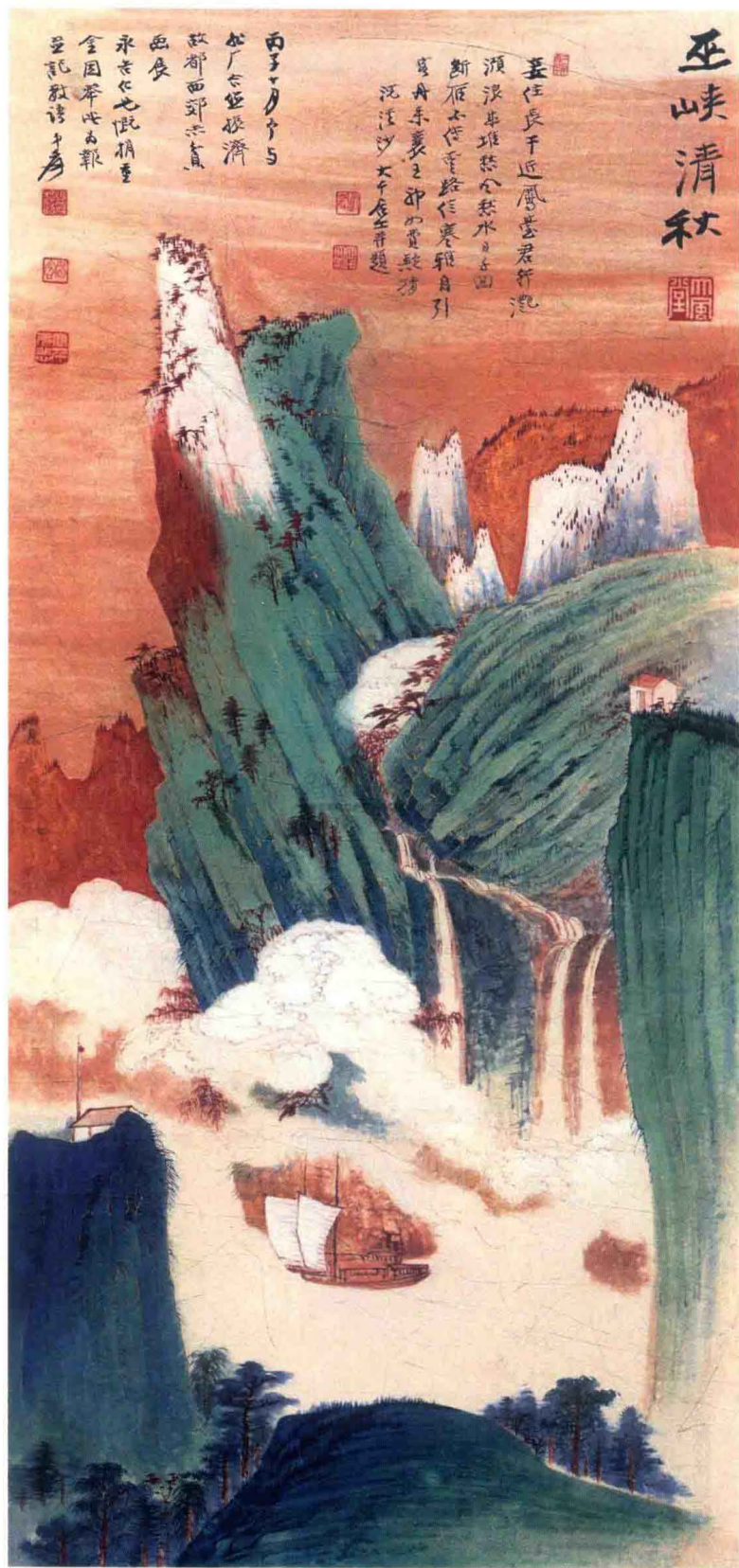


图 12.29

民国 张大千《巫峡清秋》

1936年 轴 纸本设色

86.8厘米 × 40.6厘米

藏地不明

柜白永吉即“捐重金”而获此画。白永吉的“重金”究竟有多大数目，不得而知，却无论如何都显示着此种奇景山水对一般观众的高度吸引力。写生的新诠释带领着二三十年代的山水画家竞相以名山奇胜为对象，进一步又于其上追求更超越的奇观画面效果。本来写生的目的在于客观地表现眼睛所见的真实，名山奇胜山水画却在新法写生所引发的真实感中，带领它的观众去追寻一个真实所无的奇观意象。这实在是战前中国山水画发展中最饶富兴味的部分。

#### 四、行万里路新解与山水画的宣传

“读万卷书，行万里路”本是自 17 世纪董其昌之后正统派山水画创作观的双翼。“读万卷书”实旨在师古，“行万里路”则意在以天地造化为师，但二者又相互渗透，不可分割。在 19 世纪以前，山水画的观众基本上以社会之上层阶级为主，就此创作观双翼的关系而言，虽每每诉求造化自然，实践上却以“读万卷书”的师古为首要。20 世纪二三十年代蓬勃出现的名山奇胜山水画则正好相反。遍访名山、搜寻动人奇景的“行万里路”之事成为首要之务，古法则退居次要的写生手段地位，只是为了更有效地执行观察与表现的目的而已。对于稍早一代如陈师曾的画家来说，胸中丘壑或许仍有魅力，但新一代的画家们却已别有怀抱。他们的名山奇胜山水只能以真实感为前提，而行万里路则是赋予此真实感以丰富面貌的唯一正途。如此变化之所以产生，与新一代山水画家所面对的新观众群有关，也与那种绘画与观众关系之赖以产生的展览形式有所牵连。有幸在赈灾义卖展览中取得张大千《巫峡清秋》的春华楼掌柜白永吉其实便是此种新场景的一个缩影。

行万里路地位之逐渐凌驾在读万卷书之上，大致从 20 世纪 20 年代开始便在中国山水画坛的论述文字中出现。提倡以古法写生来改良中国山水画的胡佩衡曾在 1920 年发表《中国山水画气韵的研究》一文，主张以“知画理”“临古画”“常游名胜”三个方法来研究山水画的氣韵，以为依此三个程序“既晓得画理，又得了古人的笔墨，就可以实行写生”。<sup>[46]</sup>他在这个以写生为依归的论述中，虽然引用了董其昌“读万卷书，行万里路”，然后作画，“自然丘壑内营”的说法来作依据，实际上却修改了董其昌的原意。董其昌此话原来系针对“气韵不可学，此生

而知之，自有天授，然亦有学得处”的需要而来，以读书与旅行为修养画家内在人格气韵之方，来修正“气韵天授”的过激之处。<sup>[47]</sup>当胡佩衡将这个内在人格修养法置换到具体山水画创作的训练过程中时，则是巧妙地将属于“读万卷书”的“知画理”与“临古画”二者设定为“常游名胜”之写生的前置作业。如此一来，“行万里路”的内在修养便被赋予了一个绘画实务的诠释，化约成名胜奇景的写生工作，而成为山水画最值得追求的目标。

为了要印证他的论点，胡佩衡在来年的《中国山水画的写生》一文中还罗列了若干古代名家作为这个名胜奇景写生山水传统的建构者。其中他提到描绘江南山水的石涛最值得注意。石涛之声望在18世纪之后久为正统派所压抑，只被视为地方性画家在扬州地区有些影响，到了20世纪初才又重被发掘，得到画坛的尊崇，尤其在南方更是引起学习的风潮。张大千在20年代上海的崛起，主要即以善学石涛而得名。有学者指出当时中国画坛的石涛热实袭自东邻日本，在彼地，石涛因其“我自用法”的风格而被标举为具有现代意谓之表现主义的代表。<sup>[48]</sup>如此的石涛形象显然立即得到当时急于寻求“国画”主体性之中国同道的共鸣。1926年在一篇《国画漫谈》中署名“同光”的作者就以石涛与八大山人并举，称之为“最不讲求形似”的极致典范，并引之为足与洋画分庭抗礼的国画气韵价值之体现。<sup>[49]</sup>不过，对胡佩衡及其他追求奇景写生山水者来说，石涛之意义则不尽在此。当张大千在其《黄山九龙瀑》一作中祖溯石涛画法时，动机实不在其“不求形似”，反而将石涛视为黄山奇景写生的先驱典范。作为石涛艺术研究的专家，张大千一定也知道石涛除了黄山之外尚有诸多“搜尽奇峰打草稿”的奇景写生业绩。石涛史料中最重要的陈鼎《瞎尊者传》也说：“乃遍游宇内山川，潇湘、洞庭、匡庐、钟阜、天都、太行、五岳、四渎，无不到。”<sup>[50]</sup>这便直接提供了一个不仅止于黄山，而且“遍游宇内山川”的石涛形象。在中国的传统社会交通不发达，经济、社会条件并未充分配合的状况下，要从事“行万里路”的游历，确实是件不容易的事。山水画家中能有如此经验者，自然更是少之又少。石涛得以遍游宇内奇景，若誉之为史上唯一的奇景写生山水之宗师，亦不为过。石涛风格在当时之所以形成学习风潮，整体而言，应亦与这个“行万里路”的石涛形象有不可分的关系。张大千本人后来也热衷于游览各地名山大川，后期甚至跨出中国国界之外，足踪远至北欧、南北美洲，这如说是有意效法三百年前之石涛，亦无

不可。

石涛的历史存在一方面鼓舞着山水画家的仿效，另一方面也让游历本身成为画家相互竞争的筹码，如果运用得当，它甚至可以成为市场营销的利器。张大千既崇拜石涛，自己又富于胜景游历，多写各地奇景山水，当然是如此“行万里路”形象塑造的最适当人选之一。他对自己这个形象之有意识形塑大约始自第二次的黄山之旅，时间在1931年九月。此次游黄山，除穷前后海之胜外，尚刻意地进行了几个首登黄山时未作的纪念性动作，一是在文殊台前刻石“云海奇观”四字留念，二是在回程时于歙县胡开文笔墨店订制徽墨若干，并于墨上题字“云海归来”，分赠友好，再者则是请印人方介堪为之治印一方，文曰“两到黄山绝顶人”，用在自己的作品上，以标志此行对他个人的重要意义，最后则是将其在黄山所摄三百余幅照片中精选出十二幅，印成《黄山画影》一册出版。<sup>[51]</sup>这些举动虽都可视为张氏个人风雅的记录，但亦多少兼有一些向外传播讯息的作用。尤其是《黄山画影》照相集的出版，除可作为其黄山奇景山水画之实景凭据外，也以“有照相为证”的方式向读/观者提供着他亲登黄山绝顶傲人经历的证明。后来张大千在展出其黄山奇景山水时，便将此《黄山画影》照相集一同陈列，此举亦颇能让人窥见其中隐含的宣传意图。不过，如由习于现代传播策略的观众角度来看，张大千二登黄山的形象塑造，未免仍显含蓄，诸如刻石、制墨、治印之举，基本上来自于传统文人雅事，传播效果只能及于有限的小众。得力于现代印刷科技的摄影集出版，则相较之下可有较大的传播功力，因此，不论其摄影集当时的印量如何，张大千在此时开始运用现代的传播工具以形塑其形象一事，实特别值得关注。

大约从1930年开始，张大千便比过去更积极地运用现代大都会所提供的新管道来经营他的名山奇胜山水画家形象。从观众关系的角度来看，这些新管道中又以展览与报纸两者最为重要，前者为此时绘画作品面对观众的最主要形式，后者则为画展讯息向社会公开的最有效媒介，二者是否配合得当，关系到观众的反应程度，因此也对画家职业生涯之成功与否有所影响。张大千的首度个展举办于1925年，地点在上海宁波同乡会，据说展中一百幅作品全数卖出，此后他便在上海正式以画维生。由于有关资料太少，首度个展之内容与宣传措施的详情现已不得而知。从现存的一些资料来看，张大千开始有意识地游览名山，制作奇景

山水，形塑其“行万里路”画家形象的过程，可自1927年算起。在这一年中，他不仅初登黄山，而且还出国到了朝鲜的金刚山，自朝鲜归来的来年，又到广东游罗浮山。<sup>[52]</sup>与如此高频率名山之旅配合产出的则是他依所得大量写生稿与摄影照片而绘制的名山奇胜山水画，这种题材的山水画作品不久之后即成为他画展中最引人注目的要角。例如在1930年五月在上海宁波同乡会再次举办的个人画展中，便有金刚山写生十五幅，最得好评。俞剑华当时在《申报》曾撰文评论整个画展的表现，其中云“大千雅好游，既已出峨眉，下巫峡，栖灵隐，登泰山，北至塞上，南游吴越矣。客岁又遍历扶桑，徘徊三韩，穷金刚山之胜，故其笔墨益臻神化。而金刚山突兀奇峭，出人意表。江山之助，此画家之所以必行万里路也。”<sup>[53]</sup>此展中虽亦有张氏赖以成名的仿石涛风格之山水画陈列，但在俞剑华眼中，其风采几已全为如金刚山写生的奇胜山水所夺；而将张大千的如此山水成就，归因于其历游海内外名山，又等于是在提供一个“行万里路”古训的当代见证，对于张氏形象的塑造，确有正面作用。《申报》在上海的历史既久，销量亦大，系现代中国初期最重要的大众媒体，张大千画展能得此种评论报导，自极有助于其作为名山奇胜画家形象的建立与流传。对于一般非专业的读者而言，那显然远较他本来善仿石涛之形象更有吸引力。

张大千所追求的声望是全国性的；除了南方的上海、南京等大城之外，他也必须要将北京纳入其舞台。他首次将作品呈现到北京观众眼前是透过参加1934年九月苏州绘画团体正社在中央公园水榭的一个联展而实现。不过，虽是正社社员的联合画展，其中且不乏有高名如吴湖帆、叶恭绰者，但全展中张大千作品即不下四十件，“且多精品，各家不免为其所掩，使读画者咸有专看大千之感”，北京媒体《北平晨报》甚至以“画坛今日多才艺，谁似蜀人张大千”作为“正社画展所见”报导的标题。这篇报导写得颇为深入，可能出自于非闇之笔。于氏亦是画家，以仿宋人花鸟知名，当时任《北平晨报》副刊《北晨艺圃》之主编，在北京与张大千定交后，即颇为推崇张氏，据说将张氏与当时北京画坛名家溥心畲并列合称“南张北溥”就是于氏的创作。在这篇报导中，作者首先修正了张大千的形象：“以前故都人士但知大千仿大涤子（石涛）山水，可以乱真，其实此语未足以尽大千所长。”接着又特别指出此次正社画展中张氏之“山水画如用宋纸所作之二轴，固系大涤子笔法，然《天台观瀑》《桐庐晚色》《炼





图 12.30 《北平晨报》1935 年 11 月 30 日之“张大千关洛记游画展”广告

丹台》《莲花峰》诸幅，则皆有其独造之长”，<sup>[54]</sup>来支持新形象之说。值得注意的是，所举四件具“独造之长”的山水画都属名山奇景，《炼丹台》《莲花峰》二者实皆来自张氏的黄山写生系列，它们带给北京观众的印象显然超过张氏的仿古作品，这应该颇为符合张大千以此类名山奇胜山水参展的期待。就在正社画展结束不久，张大千立刻在九月下旬前往陕西的西岳华山，遍登华山五峰，十月初回到北京之后，《北平晨报》马上就对之有所报导，并以“笔情墨趣，又为之一变”来彰显张氏游华山后的进境突破。记者的快速报导多少与张大千的策划有关。当他在华山游历之际，除了拍摄为日后出版《华山画影》摄影集作准备外，还快速地以其写生稿为本完成“华岳北峰”两幅山水画，在九月底即特地以快邮寄到北京，并安排在一个星期之后的“中国画学研究会第十一次成绩展览”中参加展出。<sup>[55]</sup>来年 1935 年九月，张大千在北京又有“张善孖张大千昆仲画展”，向北京观众再次展示他的黄山奇景山水画，其中一件大幅的《黄山奇景》据报导得到“震惊艺坛”的效果。<sup>[56]</sup>此展方才结束，张氏在十月初再次登华山，继续第一次游山时的写生及山水画制作工作，并准备他自己在北京的第一个个展。该个展很快地在同年十一月三十日于中央公园水榭推出，定名为“张大千关洛记游画展”。将画展聚焦在他最近一年的“关洛记游”，本已十分显目，展出之际他另请北京的知名学人傅增湘署名在报纸上登出大篇广告（图 12.30），除亲笔书写个展标题外，还有介绍文字交待张大千的两登华山过程及在关中、洛阳一带的写景活动，并引明初因绘《华山图册》（1383 年，此册分别藏于故宫博物院及上海博物馆）闻名画史的王履（字安道）来比拟张大

千

大千这些记游山水之“高奇旷奥，胜概尽传”，且以“咸谓灵境为天所闷，一旦得君而传，张之素壁，可作卧游”，来吸引观众的共鸣。<sup>[57]</sup>据当时媒体报导，时虽属隆冬，公园中游人极少，但水榭的四个展室中“黑压压挤满观众”，足可想见此展宣传确实产生相当程度的效用。至于展中之记游作品，虽不知总数如何，但既使用了四个展室，或许可至百幅左右，而在其中显然是以张氏的华山写生为重点。当时一位评论者举出《青柯坪》《仙掌峰》《落雁峰》《莲花峰》四件巨轴山水“或作浅绛，或墨笔，写危岩峭壁，使观者如步山头，身临其境”，故堪称为此展中的“上上品”。<sup>[58]</sup>他所指的这四幅，都是华山奇胜，而言观者之“身临其境”，也是呼应傅增湘广告词中“可作卧游”的诉求。整个“关洛记游”画展的筹划、展出与宣传因此可以视为张大千“为太华写照”计划的完美终结，也将他的名山奇胜山水画家形象更往前推进一步。同年由北平琉璃厂清秘阁书画店所出版的四大册《张大千画集》中有北京十一位画家文士共同署名之序文，序文中特言大千“近十年来，游历名山大川，游踪所至，莫不涉足于穷山荒谷、断崖绝壁、谷刹长松之地，领略风雨晴晦真趣，采大自然之景为画材，如石涛所云：搜尽奇峰打草稿。故大千之画，一切布局设色，无不匠心独运，直以造化为师，来自写其心中宇宙境界”<sup>[59]</sup>，虽说仍多少袭用传统“外师造化，中得心源”的品评格套，但却十分清晰地确认了张氏这个“行万里路”的形象。如说此序文意味着北京文化界对张大千的定位与认可，那便是由“关洛记游”画展为代表的一连串形象塑造作为所产出的效果。

环绕著名山奇胜山水画而塑造的“行万里路”形象并非张大千的专利。即使不若他运作得那么出色，二三十年代许多山水画家都曾以同种形象诉求观众的支持。另一位堪称行万里路而无愧的画家是黄宾虹。他的行万里路形象至迟在1929年已有清楚的呈现。黄氏此时已六十八岁，在国画界中因其学养、功力已有崇高地位。当他参加本年全国美展时，选送的就是《桂林叠彩山》与《虞山》两幅写生山水画，<sup>[60]</sup>前者来自1928年夏天的桂林之旅，后者则出于更早的江浙名山游历，可窥见他当时对自己名山奇胜山水的重视。在同年十一月一日所开幕的“中日现代绘画展览会”中他也以《丰溪旧筑》山水参展，此作并出版在该展之图录中。“中日现代绘画展览会”为当时东亚美术界之大事，代表着中日两国传统画界合作以对抗新兴西方艺术势力东渐之努力，因此从选件、筹备

到开展都十分郑重其事，黄宾虹本人亦为中方选件委员之一，自己的参展作品自然也充分考虑到代表性的问题，一方面是个人的成绩，另一方面也有向日本展现中国现代表现的意思。《丰溪旧筑》其实来自他黄山游历写生之成果，以之代表来参与此中日绘画之盛会，正反映出黄氏对此行万里路形象的高度意识。而在该展所出版图录中所附的画家小传，如此形象也经由“画善山水，苍率浑厚，兼陈眉公、华新罗之妙。好游，所至辄图写真山水，积稿以千数，年逾六十，走数千里，入桂林看山，所得稿益富”的文字，<sup>[61]</sup>更有力地向观众作了传达。进入30年代之后，黄氏的探访名山并未受高龄的阻碍，反而更加积极，其中最重要的是1920年到1933年的入蜀，登临了连出身四川之张大千当时都尚未亲至的峨眉、青城山诸胜，让张氏颇为感慨，<sup>[62]</sup>此亦可想象其时画家之间隐然存在着一种遍游名山的竞争压力。黄氏这些名山游历的成果不久后即在1935年十一月于南京中法友谊会举办之“黄宾虹画展”中展出，计有包括峨眉、阳朔、黄山前后海在内的写生山水画百余幅。在此百余幅中，奇胜的形象仍是焦点，观众也因“画境尤奇”<sup>[63]</sup>，而兴“仿佛山阴道上，应接不暇”之感。当时《中央日报》的报道亦遂有“研求古法，而不为古法所拘，遍游名山大川，师古人兼师造化，非易言也”<sup>[64]</sup>的高度评价。

南京时为民国首都，政治活动固多，画展等文化活动亦颇为蓬勃。与黄宾虹在同时展览的画家也不少，而且，值得注意的是，他们竞相以行万里路的形象示之观众，画展的报道总常聚焦在名山胜奇之作上。例如与黄氏画展同日开幕的“经张郑画展”为经亨颐、张善孖与郑曼青三人“游览黄山归来”的联展，观展者尤对三上黄山的张善孖感到兴趣，盛赞他能尽得“黄山天都莲花之胜，文殊始信之奇”，甚至为他冠上“写实派”的美称。<sup>[65]</sup>这恐怕是今日治画史者对张善孖较不熟悉的归类。就在黄、张两个画展开幕之后的第三天，南京首都饭店又另有“王济远近作展览会”的举行。王济远（1893—1975）为江苏武进人，兼长中西画，曾参加上海天马会、决澜社等新派画会，在30年代初以结合中国笔法西方色彩作创新国画的表现。此次画展中则以其水墨山水及风景油画最受瞩目，且皆系写生。他虽不能与黄宾虹、张大千、张善孖等人同归属山水画家，但媒体上对此展的报道仍以“最近游历名山大川”来为他宣传，<sup>[66]</sup>如同“行万里路”的国画家一般。这些不同画展的报道，如果注意一下它们的出处，可以发现都是在

当时首都南京最重要的官方报纸《中央日报》之上。不过短短数日，《中央日报》即频繁地以“游历名山大川”来介绍开展的画家，而且跨越中西之界限，不难想象如此“行万里路”形象在当时得以深入一般观众心目中的程度。

## 五、余绪

从“行万里路”推出名山奇胜山水画的蓬勃发展，几乎可以说是 20 世纪 30 年代中国绘画中最为鲜明的图像。这个趋势并没有因为中日战争发生而中断。在那个八年动乱期中，许多山水画家因往内地疏散、迁移，促使他们深入到中国西南、西北地区，扩张了名山游历的版图，反而让他们的奇胜山水画的内容更形丰富。张大千便是在如此机缘下，数度观览四川广元、峨眉、青城之胜，并在 1941 年至敦煌，1947 年至西康边地继续他“行万里路”的壮游画业。这个模式甚至到战后他离开中国大陆都没有终止。即使风格历经了多种变化，还融入了西方抽象意味的泼墨泼彩，但本质上却是名山奇胜的一贯发展。另一方面，中国大陆在 1950 年之后的山水画也有一波“写生山水”的强势发展。它的状况虽牵涉到社会主义新中国之艺文政策的强力主导，风格上亦因“写实”技巧的成为评判准绳，山水画从外观到内涵都产生了巨大的改变，但作为名胜奇景形象诠释之本质，实与战前国画界的追求仍有相通之处。为了呼应观众对真实感的需求而最后发展出名山奇胜山水的过程，甚至可说是以某种不期然的方式为后来写生山水之独霸提供了先行的基础。两者文化脉络之间的断裂固是不争的事实，其间的延续现象，从这个角度看，亦值得特别注意。

20 世纪二三十年代的奇胜山水发展在整个中国山水画史中亦应有其特殊位置。它无疑是最有一般观众意识的一段发展。中国明清时代不是没有名胜山水图，如王履的《华山图册》、石涛的《黄山图卷》（1699 年，日本泉屋博古馆藏）都是杰出的例子，但它们的观赏者皆局限在上层阶级的少数人；17 世纪流行的如《海内奇观》名胜版画书虽以一般读者为目标，普及性较高，但版刻图像毕竟与山水画有别，无法等量齐观。相较之下，20 世纪前期的奇胜山水画则十分清楚地意识到一般观众的存在，也感受到他们对真实感的高度需求。奇胜山水画因此成为面对观众的最佳选择，一方面诉诸实景的真实存在，另一方

面又以超越实景的瑰奇形象挑动观众的视觉探险欲望。它们透过公开展览的形式，配合大众媒体的报道与评论，有意识地去营造一种与传统大为不同的观众关系。事实上，这些以参观画展民众为主的所谓一般观众，只能以非专业的绘画爱好者概括之，对于他们的性别、年龄层、职业与经济条件等资料都缺乏进一步的掌握；他们之中也只有极少数者真正成为名山奇胜山水画作品的主人。但是，有一点可以肯定的是，他们的支持已是当时画家声名与市场成功的必要条件。从这个角度来说，20 世纪前期名山奇胜山水画之所以蓬勃，演成中国现代绘画中最引人的新貌，这个新观众群实是背后主要的推手。

环绕着名山奇胜山水画的发展，让吾人观察到 20 世纪前期山水画家对新工具的选择性运用，对古典创作理念的诠释修改，以及运用展览机制、媒体传播以进行形象塑造的有趣现象。这些现象的总合构成一个与传统中国完全不同的画坛文化景观。在此转折之下，遂有可标之为“现代”的山水画新貌。然而，虽云“现代”，其山水画的本质却仍与传统维持着清晰的内在联系。画家不仅重新向传统寻求宗师典范的新意义，而且依图绘名山奇景之所需，转化古法为其写生之用。在画家的这个主动因应过程中，虽有一些如摄影、报纸等西方新事物的介入，但并非动力的源头。主动迎向观众的需求才是真正的内发动力。但它并没有将山水画改变成西式的风光画，反而以另一种方式强化了画家与传统的内在关系。过去对 20 世纪前期中国绘画的讨论倾向将古法之用归入“复古”阵营，形成与“西化”对照的国粹派，即使曾尽力企图修正它只知因袭之形象，用取法四王之外的古法来作救济，却仍难以说明其与“现代”情境间的具体关系。如以战前名山奇胜山水画的发展观之，其中的“复古”实亦展现着新诠释的积极取向，让整个“现代”文化景观同时具备着传统的厚度。这也是山水画稳居 20 世纪前期中国画坛主角的原因之一。

## 后记

张大千画业的成功，从观众的角度来说，同时意味着一个传统旧时代的结束，以及另一种现代全新格局的到来。本书最末一章所讨论的张大千山水画在奇观意境上的经营，固然可从各种角度予以理解，但他在一生的发展过程中所表现的对观众之积极回应态度，不论是在本身风格内部的思考或是外部展示行为的相关规划上，都是一个重要的因素。本书的讨论虽止于第二次世界大战期间，然对其晚期离开中国本土而以欧、美、日等地为主要活动舞台的发展，观众关怀一事仍然持续扮演着关键角色。此时他的观众固然不乏原来华人社会中的上层阶级人士，然情况显然已大有改变，除了“华侨”之外，其他外籍观众之分量也日益提升，即使是身居异国的旅外华人社群，在怀抱对传统艺术文化之思念外，亦久经当地西方式现代文化的洗礼，对中国现代山水画艺术的期待自与中国过去之观众大有不同。至于包括美术馆专业人员、艺评家、文化界人士和一般观众在内的异国观众，他们对东方艺术的既有修养，个别差异极大，但大体上多少仍受西方本位文化之制约，尤其不免笼罩在现代主义艺术那种进步观的氛围下，他们对张大千山水画的观感如何，可说在中国之历史经验中毫无参照资料可寻。日本的情况可能稍好。由于日本美术本有来自中国之渊源，即便是在进入现代之后出现了一波反传统的浪潮，新起的具国族色彩之“日本画”中仍有相当空间保留给反思东洋艺术传统之用，对于张大千的那种山水新变，应该还有接纳的一些条件。可惜日本当时尚待从战败中重建，经济至20世纪70年代方有起色，较难在艺术上作为有力的推手。相较之下，作为新兴世界强权的美国之观众潜力，确实无限远大，无怪乎在其东西岸大城市中吸引了许多移民艺术家群聚，取代了原来巴黎、伦敦的世界性艺术中心的地位。

张大千于20世纪70年代自巴西移居美西加州，便是这个新兴艺术趋势的因应。他此时的山水画风亦出现巨变，大量使用泼墨泼彩技法，虽白云“脱胎于中国的古法”，却不能否认试图以此非中国固有的“抽象”，来呼应当时西方

观众追求艺术现代性普遍心理需求的可能性。张大千面对国际化观众的因应确实勇敢而大胆，然而，这同时也意味着他的观众扩展之极致化，这实是整个现代中国绘画发展方向的终极目标，而此目标的是否达成，却永远存在着一种不确定性。如此的不确定性，一方面来自文化“在地性”和“国际化”（或“全球化”）理想间的实质障碍，另一方面则存在于现代社会文化中本身无法解决的观众“暧昧性”。对于所有的作者而言，既然观众的公共化已经透过公开展示（或演出）的机制而成为事实，无法拒绝亦可欣然面对，然而，在观众扩充之际，对观众掌握的失焦也同步产生：他们是谁？在哪里？反应如何？这些问题皆无法“预先”掌握。作者只能凭个人观察，或者参考同行意见，甚至听取专家（通常是媒体的编辑和记者）建议，预先设定一些对象，然后透过展览的公开形式，进行实验性的测试，或还可将之作为下一次展览的准备资料。不用说，这种预设式作法因为无法充分控制其中复杂的变数，很难对观众的掌握作出任何保证。即便在 21 世纪信息科技日新月异的当下，各种调查、搜寻技术的一再推陈出新，观众的掌握问题仍然棘手。如果以“事业”经营的框架来看张大千画业之成功，其时代所提供之工具自然不能与当下所能取用者竞争，其无力突破对观众掌握的失焦瓶颈，亦无须隐匿。在此情况之下，张大千成功个案所展现的即是他在预设观众时已能达到人所未及的准确和有效，而且，他在自身画风调整与后续形象形塑的配合策略上，亦可谓极为灵活、紧密而步步到位，这应当也要归入他所特具的个人才华之中。

观众问题不仅在 20 世纪以来的艺术发展中扮演着日益重要的角色，对传统画史的理解亦是如此。本书的撰写初衷便来自这个基本认识。我希望借由山水画这个中国画史中最被尊崇的科目，与读者共同回顾它的“历史”，且在这个重新回顾中，绕过传统画史书写论述中独尊作者的迷思，进而导入一个由观众与画家共享、共有的历史舞台空间。在这个空间的时代递换之间，画家纵使看起来像是舞台上的主角，但观众实亦不可或缺，甚至有时像是也登到台上，与画家并肩一起演出，尤其是在构成历史变化感的新主题之现身上，最能清晰地感受他们之间的互动合作。他们的互动成就出山水画中新主题的实际形体，并在一代又一代的接续下，形成可感的历史脉动。而在这连串的脉动中，画家与观众间没有任何一方应该独揽全功，但也没有在时间的流动中，形成哪一种

足以称之为“规律”的互动模式。张大千的个案会让我们对创作者的个人魅力感到印象深刻，他在与观众互动时的主导性似乎特强，甚至还以形象塑造规范了观众群的呼应方向。然而他从未企图作一个绝对强势的领导者去发起某种艺术“运动”，而去收服他的观众作为其“主义”的信徒。此时来看他现代奇观山水中所蕴涵的古典传统的各种指涉，就不止是“血战古人”的创作策略而已，它还无法完全掌控的观众反应提供一个有包容力的空间，供作较多元的选择。这种包容多元选择的观众策略，对于张大千的成功而言，应该也有一定程度的作用。山水画之所以在北宋时期站上历史舞台，则几乎是完全相反的状态。经由科举制度运作而进入政府统治机制的士人社群，而非当时南北各地所贡献至京城开封的专业画家，在此扮演了推动以行旅山水、林泉之志为画意的新兴主题之主要力量。我们几乎可以说：11世纪北宋新山水画的高峰是在开封士大夫社群的交互论述中诞生的，专业画人则以其笔墨继之，赋予形象，并参与至后续的文化论述场域之中。本书在中间几章所述各种山水画主题之变，因此可谓是在尝试向读者说明画者与观众间各种互动关系的不同面貌，意不在提出任何单一的历史“规律”。

山水画历史中的观众固然十分重要，但是相关的资料却很难充分地掌握。中国古来虽然拥有很长的题画文字传统，作为研究观众之史的材料而言，它们先天上还有一些局限。首先是这些题画文字过于集中在上层士人身上，而且还需考虑他们的著作在后代是否保存，保存是否完整的这些变数，作者知名度高低的问题有时也牵涉其中，成为影响其在后世流传的一个因素。我们不得不要从幸存的上层士人之资料中，窥探他们的观画心得，至于其他阶层的观众反应，如能偶遇一二，便可额手称幸。例如讲究性别议题的现代研究者都极想知道女性观众的意见，可惜，这种材料很少，即使有之，代表性如何也得小心处理。商人和本书中常常提到的文人社群的新贵观众也是如此，可用资料的残缺和他们在明清山水画史中的重要性，正好形成让人遗憾的反差。对于这种文献材料残缺的缺陷，本书亦无能解决，只能尝试运用画作所示作者与观众互动以后之成果，来推敲原作者如何具体思考他所预设观众之反应问题。如果我们能充分地利用当时社会文化脉络中所能提供的各种信息，来对此种观览活动和其内部心理过程予以合理的重建，这些推敲或许可以不致于落入凭空想象的责难。在



如此的重建工作中，我希望能尽量地确认作品原来设定的第一群观者，再去推敲他们所属的可能社群，透过对这个范围较小社群的相关认识，来重新联结某些山水主题与那些观众需求的配合呼应。换句话说，山水画史中各种新兴主题的出现，都意谓着一组画家与某个特定社群互动关系的建立。这固然牵涉到其所处时空特殊条件之组合，但它并不带有排他性，其他旧有主题仍可继续存在，满足其他社群的另外一些需求。因此，本书的讨论便需处处回避主流与否的问题，而选择聚焦在新主题、新画意在山水画领域中之所以出现，即便它只代表了当时一小部分画人与观众的互动关系。在这一点上，我也确实意识到自己与风格史学者的不同，他们（有时我自己亦属之）比较重视从多数作品的观察中归纳出某种主要的趋势，虽然我必须承认风格分析仍然是本书中处理作品形象构成最值得倚赖的方法。

另外，在思考我自己所须面临的读者问题时，我也因上述之观众不确定性而感到困扰。有许多长于预测未来文化趋势的友人总是劝我三思，指出未来网络世代肯定要拒绝阅读这种冗长而繁复的历史论述文字，我所冀求的“读者”，可能无法逃避即将消失的命运。对于未来，我实在无力预测；或许，我的理想读者群真的不再可容于未来。不过，在此同时，我却还存有一点点乐观的期待。面对着这个长达千年以上的山水画传统，看到其中各代画人与他们不同的社群观众的互动所共同形塑出来的画意表现，观众的不确定性固然未曾片刻解消，却仍没有完全封闭新变互动的可能性。它的长远之开放性可谓是画人与观众热情地共同形塑山水画新样的前提，而亦是他们对不确定之未来常持信心的源头。观众的历史角色既然如本书所论那样地重要，它在未来依然不可或缺，只是与创作者的互动方式可能超乎我们想象罢了！拜现代科技之赐，21世纪文化中的互动性一再地创新层次，这亦意谓着观众地位的不断上升（甚至远远胜过作者），而且可以预测：未来将有更多新科技呼应观众面的各式需求，使之更加如虎添翼。在这样的由观众主导之未来文化中，其中应该还有一群对观众之历史感到兴趣的读者吧？我禁不住要作这种期待。

不管这个期待会不会落空，我都需要在此先感谢石头出版社和上海书画出版社的全力支持，愿意在缺乏读者保证的困境中，决定以最高的印刷质量投入本书的出版。在编辑工作上，黄文玲、苏玲怡和卢宣妃都出了许多力量，石宗

正则为本书（石头出版社版）设计了封面，在此一并申谢。最后，我要将此书献给我的父母，感谢他们当年容许我自由地追寻自己的未来，这是我拥有的最可贵遗产。

石才謙

识于台北南港新桃源里

2017年4月23日

## 第一章

- [1] 张彦远,《历代名画记》,收入卢辅圣主编,《中国书画全书》(上海:上海书画出版社,1992),第1册,页125。
- [2] 郭若虚,《图画见闻志》,收入卢辅圣主编,《中国书画全书》,第1册,页470。
- [3] 王世贞,《弇州山人四部稿》(台北:伟文图书出版社,1976),卷155,页6上。
- [4] 对于过去论者讨论“画史之变”的大体回顾,请参见石守谦,《文化史范畴中的画史之变》,收入氏著,《风格与世变——中国绘画史论集》(台北:允晨文化实业股份有限公司,1996),页3-15。
- [5] 关于“画意”此一概念的说明,请参见石守谦,《风格、画意与画史重建——以传董源〈溪岸图〉为例的思考》,收入氏著,《从风格到画意——反思中国美术史》(台北:石头出版股份有限公司,2010),页90-91。
- [6] 以晋宋六朝为中国山水画之起始的说法最为常见,其例可见 Michael Sullivan, *The Birth of Landscape Painting in China* (London, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1962); 陈传席,《中国山水画史》(南京:江苏美术出版社,1988),页1-49。而以唐代为发展初期的看法,则可见于 Wen C. Fong et al., *Images of the Mind: Selections from the Edward L. Elliott Family and John B. Elliott Collections of Chinese Calligraphy and Painting at the Art Museum, Princeton University* (Princeton, N.J.: The Art Museum, Princeton University, 1984), pp. 20-27。有的学者则专注于山水画在唐代之成熟,例见王去非,《试谈山水画发展史上的一个问题——从“咫尺千里”到“咫尺重深”》,《文物》,1980年第12期,页76-81。而以宋代为山水独立成科时间的看法,可见陈履生,《山水画成因新探》,《美术》,1988年第5期,页58-64。
- [7] 郭若虚,《图画见闻志》,收入卢辅圣主编,《中国书画全书》,第1册,页467。
- [8] 张彦远,《历代名画记》,收入卢辅圣主编,《中国书画全书》,第1册,页120。
- [9] Michael Sullivan, *The Birth of Landscape Painting in China*.
- [10] 米泽嘉圃,《“山水の变”と骑象鼓乐图の画风》,收入氏著,《中国绘画史研究·山水画论》(东京:平凡社,1962),页87-107; 秋山光和,《唐代敦煌壁画にあらわれた山水表现》,《中国石窟·敦煌莫高窟》,页190-240。
- [11] 赵声良,《敦煌壁画风景研究》(北京:中华书局,2005),页121-152。
- [12] Wu Hung, “The Origins of Chinese Painting (Paleolithic Period to Tang Dynasty),” in Richard M. Barnhart et al., *Three Thousand Years of Chinese Painting* (New Haven and London: Yale University Press, 1997), pp. 65-66.
- [13] 同注〔11〕〔12〕。
- [14] 详见王去非,《试谈山水画发展史上的一个问题——从“咫尺千里”到“咫尺重深”》,页76-81; 赵声良,《敦煌壁画风景研究》,页122-126。
- [15] 郭思编,《林泉高致集》,收入纪昀等总纂,《景印文渊阁四库全书》(台北:台湾商务印书馆据台北故宫博物院藏本影印,1983),第812册,页578。
- [16] Wen C. Fong et al., *Images of the Mind: Selections from the Edward L. Elliott Family and John B. Elliott Collections of Chinese Calligraphy and Painting at the Art Museum, Princeton University*, pp. 21-24.

- [17] Wen C. Fong et al., *Images of the Mind: Selections from the Edward L. Elliott Family and John B. Elliott Collections of Chinese Calligraphy and Painting at the Art Museum*, Princeton University, pp. 14-17.
- [18] Wu Hung, "The Origins of Chinese Painting (Paleolithic Period to Tang Dynasty)," pp. 55-58.
- [19] James Watt et al., *China: Dawn of a Golden Age, 200-750 AD* (New York: The Metropolitan Museum of Art, 2004), pp. 220-221.
- [20] 参见李星明,《唐代墓室壁画研究》(西安:陕西人民美术出版社,2005),第八章《从壁画墓中的山水画看唐代山水之变》,页319-359。
- [21] 展子虔,《游春图》可能是宋徽宗(1100-1125年在位)画院对某一唐本的摹本,见傅熹年,《关于〈展子虔游春图〉年代的探讨》,《文物》,1978年第11期,页40-52。关于《明皇幸蜀图》,见古原宏伸,《唐人〈明皇幸蜀图〉》,收入氏著,《中国画卷の研究》(东京:中央公论美术出版,2005),页129-134;陈韵如,《〈明皇幸蜀图〉画意与风格的思考》,《故宫文物月刊》,第273期(2005),页30-39。
- [22] 井增利、王小蒙,《富平县新发现的唐墓壁画》,《考古与文物》,1997年第4期,页8-10。
- [23] 徐涛,《吕村唐墓壁画与水墨山水的起源》,《文博》,2001年第1期,页53-57。
- [24] 李星明,《唐代墓室壁画研究》,页351。
- [25] 张彦远,《历代名画记》,收入卢辅圣主编,《中国书画全书》,第1册,页153。
- [26] 对王维《辋川图》与卢鸿《草堂十志图》的讨论,可参见铃木敬,《中国绘画史(上)》(东京:吉川弘文馆,1981),页104-117。
- [27] 刘昫等撰,《旧唐书》(北京:中华书局,1975),卷190下,页5051-5053。
- [28] 《考古与文物》编辑部,《唐韩休墓出土壁画学术研讨会纪要》,《考古与文物》,2014年第6期,页101-117。另可参见郑岩,《唐韩休墓壁画山水图争议》,《故宫博物院院刊》,2015年第5期,页87-109。
- [29] 杜甫诗可见于曹寅等编,《御定全唐诗》,收入纪昀等总纂,《景印文渊阁四库全书》,第1425册,卷227,页159;卷228,页179。

## 第二章

- [1] Kiyohiko Munakata, *ChingHao's 'Pi-fa-chi': A Note on the Art of Brush* (Ascona: ArtibusAsiae Supplementum, vol.31,1974), pp. 51-52; 马鸿增,《荆浩故里生平新考》,《美术史论》,1993年第4期,页35-45。
- [2] 刘道醇,《五代名画补遗》,收入卢辅圣主编,《中国书画全书》(上海:上海书画出版社,1992-),第1册,页462。
- [3] Kiyohiko Munakata, *ChingHao's 'Pi-fa-chi': A Note on the Art of Brush*, pp. 54-55.
- [4] Kiyohiko Munakata, *ChingHao's 'Pi-fa-chi': A Note on the Art of Brush*, p. 55.
- [5] 荆浩,《笔法记》,收入卢辅圣主编,《中国书画全书》,第1册,页6。
- [6] 石守谦,《风格、画意与画史重建——以传董源〈溪岸图〉为例的思考》,收入氏著,《从风格到画意——反思中国美术史》(台北:石头出版股份有限公司,2010),页108-111。
- [7] 参见陈韵如,《秋山晚翠》图版解说,见林柏亭主编,《大观——北宋书画特展》(台北:台北故宫博物院,2006),页29-31。
- [8] Richard M. 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.

- [9] 刘道醇,《圣朝名画评》,收入卢辅圣主编,《中国书画全书》,第1册,页453。
- [10] 王禹偁,《听泉》,《小畜集》,卷8,收入(上海)商务印书馆编,《四部丛刊·初编》(上海:商务印书馆,1919),页5下。
- [11] 铃木敬,《中国绘画史(上)》(东京:吉川弘文馆,1981),页254-260。
- [12] 郭若虚,《图画见闻志》,收入卢辅圣主编,《中国书画全书》,第1册,页482。
- [13] 小川裕充,《院中的名画——董羽·巨然·燕肃から郭熙まで》,收入铃木敬先生还历纪念会编,《铃木敬先生還曆記念:中国绘画史論集》(东京:吉川弘文馆,1981),页40-57。
- [14] 郭若虚,《图画见闻志》,收入卢辅圣主编,《中国书画全书》,第1册,页477。
- [15] 刘道醇,《圣朝名画评》,收入卢辅圣主编,《中国书画全书》,第1册,页454。
- [16] 郭若虚,《图画见闻志》,收入卢辅圣主编,《中国书画全书》,第1册,页493。
- [17] 徐铉,《骑省集》,卷3,收入纪昀等总纂,《景印文渊阁四库全书》(台北:台湾商务印书馆据台北故宫博物院藏本影印,1983),第1085册,页23。此诗曾被方闻教授在讨论《夏山图》时所引用,见Wen C. Fong, *Summer Mountains: The Timeless Landscape* (New York: The Metropolitan Museum of Art, 1975), p. 64。
- [18] 王禹偁,《村行》,《小畜集》,卷9,收入(上海)商务印书馆编,《四部丛刊·初编》,页11下-12上。
- [19] 梅尧臣,《宛陵先生集》,卷43,收入台湾商务印书馆编,《四部丛刊·正编》(台北:台湾商务印书馆,1979),第43册,页367。
- [20] 宋祁,《景文集》,卷23,收入纪昀等总纂,《景印文渊阁四库全书》,第1088册,页194、196。
- [21] 梅尧臣,《宛陵先生集》,卷18,收入台湾商务印书馆编,《四部丛刊·正编》,第43册,页153。
- [22] 刘敞,《公是集》,卷5,收入纪昀等总纂,《景印文渊阁四库全书》,第1095册,页438。
- [23] 郭若虚,《图画见闻志》,收入卢辅圣主编,《中国书画全书》,第1册,页482。
- [24] 曾布川宽,《许道宁的传记と山水样式に関する一考察》,《东方学报》,第512号(1980),页484-488、491-492。
- [25] Wen C. Fong, *Summer Mountains: The Timeless Landscape*, pp. 15-17.
- [26] 郭若虚,《图画见闻志》,收入卢辅圣主编,《中国书画全书》,第1册,页482。
- [27] 郭思编,《林泉高致集》,收入纪昀等总纂,《景印文渊阁四库全书》,第812册,页573。

### 第三章

- [1] 郭思编,《林泉高致集》,收入纪昀等总纂,《景印文渊阁四库全书》(台北:台湾商务印书馆据台北故宫博物院藏本影印,1983),第812册,页585。
- [2] 郭思编,《林泉高致集》,收入纪昀等总纂,《景印文渊阁四库全书》,第812册,页575-576。
- [3] 这是郭思报导徽宗亲口向他说“神宗极喜卿父”,“神考[即神宗]极喜之,至今禁中殿阁尽是卿父画”。见郭思编,《林泉高致集》,收入纪昀等总纂,《景印文渊阁四库全书》,第812册,页588。
- [4] 苏轼,《东坡全集》,卷16,收入纪昀等总纂,《景印文渊阁四库全书》,第1107册,页254。
- [5] 苏轼友人、后辈对其《郭熙画〈秋山平远〉》诗的唱和,可见于陈高华,《宋辽金画家史料》(北京:文物出版社,1984),页342-350。郭思录入《林泉高致集》中,见郭思编,《林泉高致集》,收入纪昀等总纂,《景印文渊阁四库全书》,第812册,页588。
- [6] 佚名,《宣和画谱》,收入卢辅圣主编,《中国书画全书》(上海:上海书画出版社,1992),第2册,页94。

- [7] 对《万壑松风》风格的画史意义,请参见陈韵如,《两宋山水画意的转折——试论李唐山水画的画史位置》,《故宫学术季刊》,第29卷第4期(2012年夏季号),页75-107。有关徽宗画学之研究,可参见岛田英诚,《徽宗朝の画学について》,收入铃木敬先生还历纪念会编,《铃木敬先生还历纪念:中国绘画史论集》(东京:吉川弘文馆,1981),页109-150。而徽宗宫廷绘画参照《诗经》以执行创作的佳例子,当属张择端的《清明上河图》,见陈韵如,《张择端〈清明上河图〉的画意新解》,《台湾大学美术史研究集刊》,第34期(2013),页43-104。
- [8] 蔡京跋文及全卷说明可见杨新,《关于〈千里江山图〉》,收入氏著,《杨新美术论文集》(北京:紫禁城出版社,1994),页238-241。
- [9] 郭思编,《林泉高致集》,收入纪昀等总纂,《景印文渊阁四库全书》,第812册,页577。
- [10] 有关赵幹《江行初雪》的经典研究,见John Hay,“‘Along the River during Winter’s First Snow’: A Tenth-Century Handscroll and Early Chinese Narrative,” *The Burlington Magazine*, vol. 114 (1973), pp. 45-58.
- [11] 蔡京此跋的全文,图版可见浙江大学中国古代书画研究中心编,《宋画全集·第一卷》(杭州:浙江大学出版社,2010),第2册,图23,页76-77。
- [12] 将此卷订为送别文彦博之作,并对当时苏轼、苏辙、黄庭坚等人之赋诗酬唱的重建,见Ping Foong,“Guo Xi’s Intimate Landscape and the Case of ‘Old Trees, Level Distance,’” *Metropolitan Museum Journal*, vol.35(2000), pp. 87-115.
- [13] 当时之“平远山水”及相关诗文唱和可能带有强烈的士大夫遭受贬谪的抑郁情怀,此说请参见Alfreda Murck, *Poetry and Painting in Song China: The Subtle Art of Dissent* (Cambridge and London: Harvard University Asia Center, 2000), pp. 100-156.
- [14] 欧阳修,《欧阳文忠公集》,卷128,收入台湾商务印书馆编,《四部丛刊·正编》(台北:台湾商务印书馆,1979),第45册,页997。
- [15] 苏轼,《惠崇春江晓景二首》,《东坡全集》,卷15,收入纪昀等总纂,《景印文渊阁四库全书》,第1107册,页242。
- [16] 黄庭坚,《题郑防画夹五首》,《豫章黄先生文集》,卷12,收入台湾商务印书馆编,《四部丛刊·正编》,第49册,页106。
- [17] 亦有学者称之为潇湘山水之“在地化”与“抽象化”。见衣若芬,《漂流与回归——宋代题“潇湘”山水画诗之抒情底蕴》,《中国文哲研究集刊》,第21期(2002),页1-41。
- [18] 沈括,《梦溪笔谈》,卷17,收入(上海)商务印书馆编,《四部丛刊·续编》(上海:商务印书馆,1934),页4上-下。
- [19] 王洪此图现存美国普林斯顿大学美术馆。对其详细的说明,见Alfreda Murck, *Poetry and Painting in Song China: The Subtle Art of Dissent*, pp. 203-227。姜斐德(Alfreda Murck)推测王洪此作可能系受南宋初如胡铨那种有不公平贬谪经历之观众委托而制,见其书页225-227。
- [20] 牧溪此作原为手卷,在传入日本后被切割改装成小挂轴,现分存数处。对其原貌之重建,见小川裕充,《牧谿笔潇湘八景图卷的原状について》,《美术史论丛》,第13号(1997),页111-123。
- [21] 韩拙,《山水纯全集》,收入于安澜编,《画论丛刊(上册)》(台北:华正书局,1984),页36。
- [22] 黄庭坚,《题宗室大年永年画》,《豫章黄先生文集》,卷27,收入台湾商务印书馆编,《四部丛刊·正编》,第49册,页308。
- [23] 黄庭坚,《山谷别集》,收入纪昀等总纂,《景印文渊阁四库全书》,第1113册,页547。
- [24] 佚名,《宣和画谱》,收入卢辅圣主编,《中国书画全书》,第2册,页128。
- [25] 米芾评董源、巨然文字,见其《画史》第29、31条。其说后被元代汤屋、明代董其昌所引用。对此二条目的详细解说,见古原宏伸,《〈画史〉集注(一)(二)》,《台湾大学美术史研究集刊》,

- 第 12 期 (2002), 页 137-142; 第 13 期 (2002), 页 61-64。古原宏伸以为“米芾事实上是董源(元)的发现者、再认识者,这是米芾在中国美术史上达到的最大功绩之一”(页 62)。
- [26] 见陈韵如,《层岩丛树》图版解说,见林柏亭主编,《大观——北宋书画特展》(台北:台北故宫博物院,2006),页 51-53。陈韵如另指出《层岩丛树》之特点在于“弥漫着烟岚的山中景致,却有如近距离地行走其间才可掌握”,并将其制作时间推测为 11 世纪后半,本文采用其说。至于“尚书省印”的使用时间,本文采何惠鉴之说,见 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, OH.: The Cleveland Museum of Art, 1980), pp. 15-19。
- [27] Richard M. Barnhart, *Marriage of the Lord of the River: A Lost Landscape by Tung Yuan* (Ascona: Artibus Asiae Supplementum, vol. 27, 1970)。
- [28] 古原宏伸,《〈画史〉集注(三)》,《台湾大学美术史研究集刊》,第 14 期(2003),页 36-38。
- [29] 《潇湘图卷》上资料的讨论,可参见衣若芬,《漂流与回归——宋代题“潇湘”山水画诗之抒情底蕴》,页 6-9、26-29。
- [30] 对米芾性格最好的描述,可见古原宏伸,《米芾〈画史〉札记》,《台北台湾大学美术史研究集刊》,第 4 期(1997),页 91-107。古原教授对米芾《画史》的完整研究成果请见其《米芾〈画史〉注解》(东京:中央公论美术出版,2009)。
- [31] Richard M. 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。
- [32] 详见 Alfreda Murck, *Poetry and Painting in Song China: The Subtle Art of Dissent*, pp. 126-156。
- [33] 徐邦达,《古书画伪讹考辨(上卷)》(南京:江苏古籍出版社,1984),页 213-216。
- [34] 曾枣庄,《“赤壁何须问出处”——中日韩赤壁之游》,《中国典籍与文化》,2010 年第 3 期,页 131-137。
- [35] 对此末段的最佳解释,可参见张鸣,《谈谈乔仲常〈后赤壁赋图〉对苏轼〈后赤壁赋〉艺术意蕴的视觉再现》,收入上海博物馆编,《翰墨荟萃——细读美国藏中国五代宋元书画珍品》(北京:北京大学出版社,2012),页 290-291。
- [36] 赵令峙的生年过去一向误为 1051 年,现据孔凡礼研究改成 1064 年。见孔凡礼,《赵令峙的生年》,《文学遗产》,1994 年第 5 期,页 33。
- [37] 高居翰最早推测图卷后第八个题跋的书者可能为梁师成,见 Laurence Sickman et al., *Chinese Calligraphy and Painting in the Collection of John M. Crawford, Jr.* (New York: The Pierpont Morgan Library, 1962), p. 73。最近薛磊则进一步推论梁师成可能就是此作的订制者,见 Lei Xue, “The Literati, the Eunuch, and a Memorial: The Nelson-Atkins’s Red Cliff Handscroll Revisited,” *Archives of Asian Art*, vol. 66, no. 1 (2016), pp. 25-49。
- [38] 此说首由板仓圣哲提出,见氏著,《乔仲常〈后赤壁赋图卷〉(ネルソン・アトキンス美术馆)の史的位置》,《国华》,第 1270 号(2001),页 9-22。
- [39] 参见本书第五章中《金代士人山水画与怀古》一节。《挽武安道》一诗,可见王恽,《秋涧先生大全文集》,卷 12,收入(上海)商务印书馆编,《四部丛刊·初编》(上海:商务印书馆,1919),页 15 上。

#### 第四章

- [1] 周密,《张约斋赏心乐事》,《武林旧事》,卷10,见孟元老等撰,《东京梦华录外四种》(台北:大立出版社,1980),页512-516。
- [2] 周密,《武林旧事》,卷7,收入孟元老等撰,《东京梦华录外四种》,页467-469、471-475。
- [3] 张彦远,《历代名画记》,收入卢辅圣主编,《中国书画全书》(上海:上海书画出版社,1992-),第1册,页151。
- [4] 关于李公麟,《龙眠山庄图》之研究,见Robert Harrist, *Painting and Private Life in Eleventh-Century China: Mountain Villa by Li Gonglin* (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1998)。
- [5] 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。
- [6] 高宗观潮之事,见周密,《武林旧事》,卷7,收入孟元老等撰,《东京梦华录外四种》,页475-476。对“观潮”之整体描述,见吴自牧,《梦粱录》,卷4,《东京梦华录外四种》,页162-163。
- [7] 周密,《武林旧事》,卷3,收入孟元老等撰,《东京梦华录外四种》,页382。
- [8] 苏轼诗已见于吴自牧《梦粱录》中所引,参卷4,收入孟元老等撰,《东京梦华录外四种》,页162。
- [9] 周密,《武林旧事》,卷2,收入孟元老等撰,《东京梦华录外四种》,页374。
- [10] 唐圭章编,《全宋词》(北京:中华书局,1965),第4册,页2311。
- [11] 苏轼,《海棠》,《东坡全集》,卷13,收入纪昀等总纂,《景印文渊阁四库全书》(台北:台湾商务印书馆据台北故宫博物院藏本影印,1983),第1107册,页213。照妆亭赏海棠事见周密,《武林旧事》,卷2,收入孟元老等撰,《东京梦华录外四种》,页374。
- [12] Hui-shu Lee, "West Lake and the Mapping of Southern Song Art," p. 54。
- [13] 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, OH.: The Cleveland Museum of Art, 1980), pp. 72-76。
- [14] 刘长卿,《刘随州诗集》,卷2,收入(上海)商务印书馆编,《四部丛刊·初编》(上海:商务印书馆,1919),页8上。
- [15] 板仓圣哲除了指明理宗题诗的出处在刘长卿五言律诗《陪王明府泛舟》外,也对《夕阳山水》之风格与意涵作了详细的分析,见板仓圣哲,《马麟〈夕阳山水图〉(根津美术馆)の成立と変容》,《美术史论丛》,第20号(2004),页1-29。
- [16] 周密,《武林旧事》,卷7,收入孟元老等撰,《东京梦华录外四种》,页468。
- [17] 宋理宗、杨皇后传,见脱脱等撰,《宋史》(北京:中华书局,1977),卷41-45,页783-805;卷243,页8656-8658。
- [18] 庄肃,《画继补遗》,收入卢辅圣主编,《中国书画全书》,第2册,页916。
- [19] 详见本书第三章,第五节《苏轼的崇拜者》。
- [20] 庄肃,收入卢辅圣主编,《中国书画全书》,第2册,页916。
- [21] 参见铃木敬,《中国绘画史(中之一)》(东京:吉川弘文馆,1984),页16-21。
- [22] 赵希鹄,《洞天清禄集》,收入黄宾虹、邓实编,严一萍补辑,《美术丛书》(板桥:艺文印书馆,1975),初集,第9辑,页276-277。
- [23] 近年学界对徽宗深受文人文化影响的传统看法已有检讨。见Maggie Bickford, "Huizong's Paintings: Art and the Art of Emperorsip," in Patricia Buckley Ebrey and Maggie Bickford eds., *Emperor Huizong and Late Northern Song China: The Politics of Culture and the Culture of Politics* (Cambridge and London: Harvard University Asia Center, 2006), pp. 481-484。



- [24] 《宋史》的编者即对南宋在杭州的宫室多有记载，尤注意及其制度之“简省”“不尚华饰”空间时有卑小之现象。如其卷85记“行在所”：“行在所。建炎三年（1129）闰八月，高宗自建康如临安，以州治为行宫。宫室制度皆从简省，不尚华饰。垂拱、大庆、文德、紫宸、祥曦、集英六殿，随时易名，实一殿。重华、慈福、寿慈、寿康四宫，重寿、宁福二殿，随时异额，实德寿一宫。延和、崇政、复古、选德四殿，本射殿也。……天章、龙图、宝文、显猷、徽猷、敷文、焕章、华文、宝谟九阁，实天章一阁。”见脱脱等撰，《宋史》，页2105-2106。又在卷143记“宫室”云：“汴宋之制，侈而不可以训。中兴，服御惟务简省，宫殿尤朴。……〔垂拱、崇政〕二殿虽曰大殿，其修广仅如大郡之设厅。淳熙再修，止循其旧。每殿为屋五间，十二架，修六丈，广八丈四尺。殿南檐屋三间，修一丈五尺，广亦如之。两朵殿各二间，东西廊各二十间，南廊九间。其中为殿门，三间六架，修三丈，广四丈六尺。殿后拥舍七间，即为延和，其制尤卑，陛阶一级，小如常人所居而已。”见脱脱等撰，《宋史》，页3598。这些资料亦有学者用于对画院实体是否存在之讨论，见彭慧萍，《“南宋画院”之省舍职制与画史想象》，《故宫学刊》，第2期（2005），页82。

## 第五章

- [1] 如 Richard Vinograd, "De-centering Yuan Painting," *Ars Orientalis*, vol. 37 (2009), pp. 195-212; Jerome Silbergeld, "The Evolution of a 'Revolution': Unsettled Reflections on the Chinese Art Historical Mission," *Archives of Asian Art*, vol. 55 (2005), pp. 39-52.
- [2] Chu-tsing Li, *The Autumn Colors on the Ch'iao and Hua Mountains: A Landscape by Chao Meng-fu* (Ascona: Artibus Asiae Supplementum, 21, 1965).
- [3] 周密，《云烟过眼录》，收入卢辅圣主编，《中国书画全书》（上海：上海书画出版社，1992），第2册，页152-153。
- [4] 刘敏中，《北城泛舟借用昌黎公山石韵》，《中庵集》，卷2，收入纪昀等总纂，《景印文渊阁四库全书》（台北：台湾商务印书馆据台北故宫博物院藏本影印，1983），第1206册，页21。
- [5] 丁羲元，《赵孟頫〈鹊华秋色图卷新考〉》《〈鹊华秋色图卷〉再考》，收入上海书画出版社编，《赵孟頫研究论文集》（上海：上海书画出版社，1995），页378-395、748-766。
- [6] 陈韵如，《赵孟頫〈鹊华秋色〉》，《故宫文物月刊》，第339期（2011年6月），页92-99；Shane McCausland, *Zhao Mengfu: Calligraphy and Painting for Khubilai's China* (Hong Kong: Hong Kong University Press, 2011), pp. 220-224.
- [7] Wen C. Fong et al., *Images of the Mind: Selections from the Edward L. Elliott Family and John B. Elliott Collections of Chinese Calligraphy and Painting at the Art Museum, Princeton University* (Princeton, N.J.: Art Museum, Princeton University, 1984), pp. 21, 68-71.
- [8] 晁补之，《北渚亭赋》，《鸡肋集》，卷2，收入（上海）商务印书馆编，《四部丛刊·初编》（上海：商务印书馆，1919），页1上-4上。
- [9] 周密，《作文自出机杼难》，《齐东野语》（傅斯年图书馆藏明正德十年〔1515〕刊本），卷5，页3上-3下。
- [10] James C. Y. Watt ed., *The World of Khubilai Khan: Chinese Art in the Yuan Dynasty* (New York: The Metropolitan Museum of Art, 2010), pp. 20-21.
- [11] 传李成《读碑窠石图》之图版可见大阪市立美术馆编，《大阪市立美术馆藏中国绘画 图录篇》（东京：朝日新闻社，1975），图16。
- [12] 郭思编，《林泉高致集》，收入纪昀等总纂，《景印文渊阁四库全书》，第812册，页584。
- [13] 赵孟頫《秀石疏林》之图版可见余辉主编，《故宫博物院藏文物珍品大系·9元代绘画》（上海：

上海科学技术出版社；香港：商务印书馆，2005），页 44-45。

- [14] Maxwell K. Hearn, "Shifting Paradigms in Yuan Literati Art: The Case of the Li-Guo Tradition," *Ars Orientalis*, vol. 37 (2009), pp. 79-106 (esp. 88-90).
- [15] 有关金代文化的整体评估，可见 Herbert Franke and Denis Twitchett eds., *The Cambridge History of China, Vol. 6: Alien Regimes and Border States, 907-1368* (Cambridge: Cambridge University Press, 1994), pp. 304-313. 此书有中译，见傅海波（Herbert Franke）、崔瑞德（Denis Twitchett）编，史卫民等译，《剑桥中国辽西夏金元史：907-1368年》（北京：中国社会科学出版社，1998），页 353-363。
- [16] Susan Bush, "Clearing after Snow in the Min Mountains and Chin Landscape Painting," *Oriental Art*, vol. 11, no. 3 (1965), pp. 163-172; "Literati Culture under the Chin (1122-1234)," *Oriental Art*, vol. 15, no. 2 (1969), pp. 103-112; "Chin Literati Painting and Landscape Traditions," *National Palace Museum Bulletin*, vol. 21, no. 4-5 (1986), pp. 1-26; Richard M. Barnhart, 《宋金における山水画の成立と展开》，收入古原宏伸、铃木敬等编，《文人画粹编·中国篇·2 董源·巨然》（东京：中央公论社，1977），页 111-121；余辉，《金代画史初探》，收入氏著，《画史解疑》（台北：东大图书股份有限公司，2000），页 179-214。
- [17] 最早进行武元直事迹考定者，见郑骞，《金代画家武元直及其赤壁图》，《书目季刊》，第 13 卷第 3 期（1979），页 3-12。近年小川裕充根据金人王寂《鸭江行部志》的资料另作考证，得到与郑氏相一致的结论，见小川裕充，《武元直の活跃年代とその制作环境について——金·王寂〈鸭江行部志〉所録〈龙门招隐图〉》，《美术史论丛》，第 11 号（1995），页 67-75。
- [18] 郑骞，《金代画家武元直及其赤壁图》，页 8-11。
- [19] 尝试将武元直《赤壁图》视为《前赤壁赋》之图绘，可参考 Jerome Silbergeld, "Back to the Red Cliff: Reflections on the Narrative Mode in Early Literati Landscape Painting," *Ars Orientalis*, vol. 25 (1995), pp. 19-38.
- [20] 元好问题跋全文《题闲闲书赤壁赋后》，见《遗山先生文集》，卷 40，收入（上海）商务印书馆编，《四部丛刊·初编》，页 16 下。
- [21] 对此四家之题东坡赤壁图诗，见郑骞，《金代画家武元直及其赤壁图》，页 9-10。其中王恽虽因其活动主要在元初一般皆归为元人，实系元好问之学生，可谓与此金代士人文化关系至为密切。
- [22] 《溪山暮雪》图版可见林柏亭主编，《大观——北宋书画特展》（台北：台北故宫博物院，2006），页 118-120。相关研究见陈韵如，《溪山暮雪图》图版解说，收入林柏亭主编，《大观——北宋书画特展》，页 121-123。
- [23] 郭思，《画记》，郭思编，《林泉高致集》，收入纪昀等总纂，《景印文渊阁四库全书》，第 812 册，页 587。
- [24] 潘阆，《宿灵隐寺》，《逍遥集》，收入《丛书集成初编》（北京：中华书局，1991），第 2241 册，页 9。
- [25] 王万庆跋之全文可见古原宏伸、铃木敬等编，《文人画粹编·中国篇·2 董源·巨然》，页 143。
- [26] 北宋文士在山水画上所表达的林泉之志是此期山水画画意发展的主要动力，见石守谦，《山水之史——由画家与观众互动角度考察中国山水画至 13 世纪的发展》，收入颜娟英主编，《中国史新论·美术考古分册》（台北：“中研院”、联经出版事业股份有限公司，2010），页 379-475。
- [27] 本文在以上有关金代士人山水画的讨论中，未针对数件近年有一些学者推测为金代之作品，如有“太古遗民”款的《江山行旅》（美国纳尔逊-阿特金斯艺术博物馆藏），进行讨论，主要是因其作者、制作时间与地点皆无法进一步确认，史料价值与武元直、王庭筠作品，不能相提并论，故而略而未提。关于南宋宫廷的山水画，请见石守谦，《从马麟〈夕阳秋色图〉谈南宋的宫苑山水画》，收入上海博物馆编，《千年丹青——细读中日藏唐宋元绘画珍品》（北京：北京大学出版社，2010），页

- 167-176。
- [28] 卜寿珊 (Susan Bush) 曾讨论金朝宫廷绘画, 见其“Five Paintings of Animal Subjects or Narrative Themes and Their Relevance to Chin Culture”, in Hoyt Cleveland Tillman and Stephen H. West, eds., *China under Jurchen Rule: Essays on Chin Intellectual and Cultural History* (Albany: State University of New York Press, 1995), pp. 183-215.
- [29] 山西长治市安昌村崔君墓资料, 见商彤流、杨林中、李永杰, 《长治市北郊安昌村出土金代墓葬》, 《文物世界》, 2003年第1期, 页3-7。
- [30] 北京大学考古学系、河北省文物研究所、邯郸地区文物保管所编, 《观台磁州窑址》(北京: 文物出版社, 1997)。
- [31] 参见罗锦堂, 《现存元人杂剧的题材》, 收入吴国钦、李静、张筱梅编, 《元杂剧研究》(武汉: 湖北教育出版社, 2003), 页171-180; 吴新雷, 《也谈马致远的神仙道化剧》, 收入吴国钦、李静、张筱梅编, 《元杂剧研究》, 页234-247。
- [32] 有“漳滨逸人”款的墨绘瓷枕曾在河北地区出土数件, 例可见张子英、张利亚, 《磁州窑》(天津: 天津人民美术出版社, 2002), 页31。
- [33] 《七里滩》或称《严子陵垂钓七里滩》, 收入王季思主编, 《金元戏曲》(北京: 人民文学出版社, 1999), 第4卷, 页330-345。
- [34] 大同市文物陈列馆、山西云冈文物管理所, 《山西省大同市元代冯道真、王青墓清理简报》, 《文物》, 1962年第10期, 页34-36。对此墓壁画意义之讨论, 参见董新林, 《蒙元时期墓葬壁画题材及其相关问题》, 收入中国社会科学院考古研究所编, 《二十一世纪的中国考古学: 庆祝佟柱臣先生八十五华诞学术文集》(北京: 文物出版社, 2006), 页856-885。
- [35] 关于《疏林晚照》如何由潇湘八景转化成冯道真死后灵魂之所归, 请参见石守谦, 《胜景的化身——潇湘八景山水画与东亚的风景观看》, 收入氏著, 《移动的桃花源——东亚世界中的山水画》(台北: 允晨文化实业股份有限公司, 2012), 页91-188。
- [36] 徐世隆, 《遗山先生文集序》, 郭元舒编, 《御定全金诗增补中州集》, 卷63, 收入纪昀等总纂, 《景印文渊阁四库全书》, 第1445册, 页802。对元好问在金亡之后活动相关研究的综合评论, 参见李正民, 《元好问研究论略》(北京: 社会科学文献出版社, 1999), 页337-345。
- [37] 赵琦, 《金元之际的儒士与汉文化》(北京: 人民出版社, 2004), 页105-118、257-292。
- [38] 雪堂雅集的参加名单, 见姚燹, 《跋雪堂雅集后》, 《牧庵集》, 卷31, 收入(上海)商务印书馆编, 《四部丛刊·初编》, 页10上-11下。对此雅集, 已有多位学者注意, 见任道斌, 《赵孟頫系年》(郑州: 河南人民出版社, 1984), 页50-52; 石守谦, 《有关唐棣(1287-1355)及元代李郭风格发展之若干问题》, 收入氏著, 《风格与世变——中国绘画史论集》(台北: 允晨文化实业股份有限公司, 1996), 页172-173。
- [39] 与刘贯道《销夏图》中侍女所持相似之水墨山水扇, 亦见于河南登封县王上村的金墓壁画中, 见郑州市文物工作队, 《登封王上壁画墓发掘简报》, 《文物》, 1994年第10期, 页4-9。此二者关系的指出, 见 Jonathan Hay, “He Ch'eng, Liu Kuan-tao and North-Chinese Wall-painting Traditions at the Yuan Court,” 《故宫学术季刊》, 第20卷第1期(2002年秋季号), 页56-57。
- [40] 傅熹年, 《傅熹年书画鉴定集》(郑州: 河南美术出版社, 1999), 页88-92。
- [41] 李日华, 《六研斋笔记》, 卷3, 收入郁震宏、李保阳点校, 《六研斋笔记紫桃轩杂缀》(南京: 凤凰出版社, 2010), 页58-59。
- [42] 虞集, 《送吴真人序》, 《道园学古录》, 卷46, 收入(上海)商务印书馆编, 《四部丛刊·初编》, 页1上-2上。

- [43] 夏文彦,《图绘宝鉴》,收入卢辅圣主编,《中国书画全书》,第2册,页886。
- [44] 杨奂,《东游记》《阙里题名》,《还山遗稿》,卷上,收入《丛书集成续编》(台北:新文丰出版公司,1989),第133册,页8-12、19;赵琦,《金元之际的儒士与汉文化》,页11。
- [45] 雪堂普仁即姚燧《跋雪堂雅集后》中提到的“释统仁公”。关于雪堂上人与此雅集,见王恽,《大元国大都创建天庆寺碑铭并序》,《秋涧先生大全文集》,卷57,收入(上海)商务印书馆编,《四部丛刊·初编》,页3下-5下。
- [46] 陈韵如,《蒙元皇室的书画艺术风尚与收藏》,收入石守谦、葛婉章主编,《大汗的世纪——蒙元时代的多元文化与艺术》(台北:台北故宫博物院,2001),页274-278。
- [47] 王恽,《书画目录》,收入卢辅圣主编,《中国书画全书》,第2册,页954-957。对此记录之画史意义,讨论见陈韵如,《蒙元皇室的书画艺术风尚与收藏》,页272-274。
- [48] 胡祇遹,《跋杜莘老画赤壁图》,《紫山大全集》,卷14,收入纪昀等总纂,《景印文渊阁四库全书》,第1196册,页260;《题赵子昂画石林丛筱》,卷7,页107。
- [49] 此卷收藏自郝天挺转至石岩的经过,出自卷后赵克复跋。此卷诸题跋文字可见古原宏伸、铃木敬等编,《文人画粹编·中国篇·2董源·巨然》,页142-143。
- [50] Marilyn Wong Fu, “The Impact of the Reunification: Northern Elements in the Life and Art of Hsien-yü Shu (1257?-1302) and Their Relation to Early Yüan Literati Culture,” in John D. Langlois, Jr., ed., *China under Mongol Rule* (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1981), pp. 371-433.
- [51] 取自傅海波(Herbert Franke)、崔瑞德(Denis Twitchett)编,史卫民等译,《剑桥中国辽西夏金元史:907-1368年》,页363;近年之检讨请参见陶晋生,《金朝在中国历史上的地位》,收入氏著,《宋辽金史论丛》(台北:“中研院”、联经出版事业股份有限公司,2013),页417-438。
- [52] 乔仲常《后赤壁赋图》亦被认为是苏轼弟子辈友人追忆前代师长书画世界的作品,参见Itakura Masaaki, “Text and Images: 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. 422-442.

## 第六章

- [1] 萧启庆,《元代的儒户:儒士地位演进史上的一章》,收入氏著,《内北国而外中国:蒙元史研究》(北京:中华书局,2007),页371-414。
- [2] 何惠鉴,《元代文人画序说》,收入古原宏伸、铃木敬编,《文人画粹编·中国篇3 黄公望倪瓒王蒙吴镇》(东京:中央公论美术出版,1979),页110-130。
- [3] 余辉,《吴镇家世及其思想形成和艺术特色——也谈〈义门吴氏谱〉》,收入氏著,《画史解疑》(台北:东大图书股份有限公司,2000),页359-384。
- [4] 苏轼与王诜曾就《烟江叠嶂图》图卷本身进行了一系列诗歌的唱和,姜裴德(Alfreda Murck)曾对此作深入研究,尤其注意其与杜甫《秋日夔府咏怀》间的关系,并发掘诗中在对时政的批评影射。见Alfreda Murck, *Poetry and Painting in Song China: The Subtle Art of Dissent* (Cambridge and London: Harvard University Asia Center, 2000), pp. 126-156。
- [5] 《墨竹谱》中题记资料请见王耀庭主编,《故宫书画图录》(台北:台北故宫博物院,2003),第22册,页126-129。
- [6] 如James Cahill, *Hills beyond a River: Chinese Painting of the Yüan Dynasty, 1279-1368* (New York and Tokyo: Weatherhill, 1976), pp. 116-117.

- [7] 倪瓒,《风雨》,《清閟阁全集》,卷5,收入台北“中央图书馆”编,《元代珍本文集汇刊》(台北:台北“中央图书馆”,1970),页239。
- [8] 倪瓒,《跋画》,《清閟阁全集》,卷9,收入台北“中央图书馆”编,《元代珍本文集汇刊》,页428。上文所提倪瓒白云其山水皆在写“江滨寂寞之意”也来自此跋。
- [9] 这个故事常作为倪瓒洁癖之证,后世由之衍生出“洗桐图”的主题。故事记载见《云林遗事·洁癖》,《清閟阁全集》,卷11,收入台北“中央图书馆”编,《元代珍本文集汇刊》,页482。
- [10] 对黄公望的道教关系,近年的最佳研究请见高荣盛,《全真家数·禅和口鼓——道士画家黄公望琐议(道教篇)》,收入张希清等主编,《黄公望与〈富春山居图〉研究》(北京:文物出版社,2011),页188-214。
- [11] 参见黄士珊,《写真山之形:从“山水图”“山水画”谈道教山水观之视觉型塑》,《故宫学术季刊》,第31卷第4期(2014年夏季号),页121-204。此文中页153-166特别对黄公望山水的道教画意作了讨论。
- [12] 阿里木八刺族出西域阿里,属元代所称之“色目”,曾官平江路(苏州)总管府达鲁花赤,辞官后居于苏州东北隅。见石守谦,《从风格到画意——反思中国美术史》(台北:石头出版股份有限公司,2010),页136。
- [13] 关于莫昌此人,见凌云翰,《莫隐君墓志铭》,《柘轩集》,卷4,收入《丛书集成续编》(台北:新文丰出版公司,1989),第137册,页697-698。引自陈韵如,《黄公望的书画交游活动与其雪图风格初探》,《中正大学中文学术年刊》,第16期(2010),页193-220。该文中除莫昌(页209)外,尚注意及曹知白、阿里木八刺亦可能与道教有关(页198)。
- [14] 当时黄公望作图与赵孟頫书字,并搭配黄潘等人题识,其间来龙去脉已由徐邦达加以重建。见徐邦达,《古书画伪讹考辨(下卷)》(北京:文物出版社,1984),页76-79。
- [15] 对无用师身份之考证,请参见赵晶,《黄公望“全真家数”考》,收入张希清等主编,《黄公望与〈富春山居图〉研究》,页215-222,尤其是页219。
- [16] 这是早期“感神通灵”艺术观在后期的运用。对此艺术观之讨论,请参见石守谦,《“斡惟画肉不画骨”别解——兼论“感神通灵”观在中国画史上的没落》,收入氏著,《风格与世变——中国绘画史论集》(台北:允晨文化实业股份有限公司,1996),页53-85。
- [17] 张雨此说题于黄公望为他所作的《良常山馆图》,原文为:“峰峦浑厚,草木华滋,以画法论,大痴非痴,岂精进头陀而以释巨然为师者耶。张雨题。”董其昌在可称为代表着十七世纪初期对宋元古画之最佳范本的《小中现大册》(台北故宫博物院藏)中,便曾二度抄写之,附在图本的对页。对此及黄公望山水之后世影响,见何传馨主编,《山水合璧——黄公望与富春山居图特展》(台北:台北故宫博物院,2011),页24-39。
- [18] 对杨谦的基本研究,可见海老根聪郎,《王绎·倪瓒笔·杨竹西小像图卷》,《国华》,第1255号(2000),页37-39。
- [19] 杨维桢,《不碍云山楼记》《竹西亭志》,分见杨维桢,《东维子文集》,收入(上海)商务印书馆编,《四部丛刊·初编》(上海:商务印书馆,1919),卷19,页13下-14下;卷22,页5下-6下。
- [20] 请参见石守谦,《有关唐棣(1287-1355)及元代李郭风格发展之若干问题》,收入石守谦,《风格与世变——中国绘画史论集》,页133-180。该文特别讨论此李郭风格所表现之政治意象如何得到当时包括阿里木八刺在内之北籍权宦观众之支持。这个现象另在本人另篇文章中置于蒙元多族士人的文化脉络进行讨论。见石守谦,《冲突与交融——蒙元多族士人圈中的书画艺术》,收入氏著,《从风格到画意——反思中国美术史》,页121-166。
- [21] 此句出自倪瓒诗《画寄王云浦》。倪氏另有数首写给云浦的诗,皆与画作有关。见倪瓒,《清閟阁

- 全集》，收入台北“中央图书馆”编，《元代珍本文集汇刊》，卷3，页110；卷4，页165；卷8，页398。
- [22] 倪瓒，《耕渔轩图》现已不知所在，但其卷中士人唱和资料极为江南文化界人士所珍重，并数见著录。如赵琦美，《赵氏铁网珊瑚》，卷15，收入纪昀等总纂，《景印文渊阁四库全书》（台北：台湾商务印书馆据台北故宫博物院藏本影印，1983），第815册，页79-92。此书作者常被标作朱存理，由《四库全书》编者改题为赵琦美，应可从之。见谢巍，《中国画学著作考录》（上海：上海书画出版社，1998），页378-381。
- [23] 参见石守谦，《元代文人画的正宗系统——由赵孟頫到王蒙的山水画发展》，收入氏著，《从风格到画意——反思中国美术史》，页167-180。关于十世纪荆浩、关仝风格对14世纪山水画的影响，Richard Vinograd, “New Light on Tenth-Century Sources for Landscape Painting Styles of the Late Yuan Period,” 收入铃木敬先生还历纪念会编，《铃木敬先生还历纪念：中国绘画史论集》（东京：吉川弘文馆，1981），页1-30。
- [24] Richard Vinograd, “Family Properties: Personal Context and Cultural Pattern in Wang Meng’s Pien Mountains of 1366,” *Ars Orientalis*, vol. 13(1982), pp. 1-29.
- [25] 对此王蒙《云林小隐》之研究，见 Joseph Chang, “From The Clear and Distant Landscape of Wuxing to The Humble Hermit of Clouds and Woods,” *Ars Orientalis*, vol. 37(2007), pp. 32-47.
- [26] 赵麟，《苕溪山水》之完整著录，见赵琦美，《赵氏铁网珊瑚》，卷12，收入纪昀等总纂，《景印文渊阁四库全书》，第815册，页68-70。但这个著录未记画题，只记“赵彦征画”。
- [27] 石守谦，《风格、画意与画史重建——以传董源《溪岸图》为例的思考》，收入氏著，《从风格到画意——反思中国美术史》，页89-118。
- [28] 《良常草堂图卷》曾见于清末李葆恂《无益有益斋读画诗》著录，但画作情况不明，只有至近年才被出版、讨论，见 Maxwell K. Hearn, “Shifting Paradigms in Yuan Literati Art: The Case of the Li-Guo Tradition,” *Ars Orientalis*, vol. 37 (2007), pp. 95-97, fig. 20, 21.
- [29] James Cahill, *Hills beyond a River: Chinese Painting of the Yuan Dynasty, 1279-1368*, pp. 128-131.
- [30] Ju-hsi Chou, *Silent Poetry: Chinese Paintings from the Collection of the Cleveland Museum of Art* (Cleveland, OH.: Cleveland Museum of Art, 2015), pp. 201-203.
- [31] 《狮子林图卷》作于1373年，倪瓒题云：“余与赵君善长（原）以意商榷作《狮子林图》。此画深得荆关遗意，非王蒙辈所能梦见也。”文，可见倪瓒，《题狮子林图》，《清閟阁全集》，卷9，收入台北“中央图书馆”编，《元代珍本文集汇刊》，页426。
- [32] 高居翰（James Cahill）所云，译文取自宋伟航等译，《隔江山色：元代绘画（1279-1368）》（台北：石头出版股份有限公司，1994），页161。

## 第七章

- [1] 赵原和周位在洪武时期的经历，见穆益勤编，《明代院体浙派史料》（上海：人民美术出版社，1985），页1-3。
- [2] 此画现藏西藏博物馆，对其内容之记述，见罗文华，《明大宝法王建普度大斋长卷》，《中国藏学》，1995年第1期，页89-97。
- [3] 这组精美的罗汉画近年才由中国西藏流出至美国私人收藏中，并得到学术界的重视。见 Marsha Weidner ed., *Latter Days of the Law: Images of Chinese Buddhism, 850-1850* (Lawrence, Kansas: Spencer Museum of Art, The University of Kansas, 1994), pp. 53, 271-273.

- [4] 镜神社所藏此《水月观音图》原有款识“画成至大三年（1310）五月日，愿主王叔妃……”（根据1391年寄进铭），井手诚之辅推测此巨轴可能系淑妃金氏为高丽祈福仪式中所用。详见井手诚之辅，《高丽佛画の世界——宫廷周辺における愿主と信仰》，《日本の宋元佛画》（《日本の美術》，418，东京：至文堂，2001），页88-98。
- [5] James Watt and Denise Leidy, *Defining Yongle: Imperial Art in Early Fifteenth-Century China* (New York: The Metropolitan Museum of Art, 2005), pp. 91-99.
- [6] 李松，《北京法海寺》，收入张曼涛主编，《中国佛教寺塔史志》（台北：大乘文化出版社，1978），页189-201；金维诺，《〈法海寺壁画〉序》，魏书周主编，《法海寺壁画》（北京：中国旅游出版社，1993），页2-5。
- [7] 朱棣对马夏风格之酷评出自叶盛《水东日记》中所记郭纯事迹。见穆益勤编，《明代院体浙派史料》，页9-10。郭纯《赤壁图》之图版，见中国古代书画鉴定组编，《中国绘画全集》（杭州：浙江人民美术出版社，2000），第10册，图45。
- [8] 《关羽擒将图》画三国时关羽擒吴将姚彬故事，其图像与刘侗在《帝京景物略》中所记城南关羽庙中的一组塑像极为相似。讨论见石守谦，《明代绘画中的帝王品味》，《文史哲学报》，第40期（1993），页244。
- [9] 钱谦益，《列朝诗集小传》（台北：世界书局，1961），页3。钱谦益此书系有意为未来修史者提供资料而作，很能代表有明一代文化人对朱瞻基的评价。
- [10] Hou-mei Sung, “Early Ming Painters in Nanking and the Formation of the Wu School,” *Ars Orientalis*, vol. 17 (1988), pp. 73-115. 亦见宋后楣，《明代宫廷画家与浙派》，收入浙江省博物馆编，《明代浙派绘画国际学术研讨会论文集》（杭州：浙江省博物馆，2012），页1-11。
- [11] Hou-mei Sung, *The Unknown World of the Ming Court Painters: The Ming Painting Academy* (Taipei: he Liberal Arts Press, 2006), pp. 46-47; 亦见陈阶晋、赖毓芝主编，《追索浙派》（台北：台北故宫博物院，2008），页174-175。
- [12] 参见赵晶，《明代画院研究》（杭州：浙江大学出版社，2014），页243-244。
- [13] 前者可见 Wen Fong et al., *Images of the Mind: Selections from the Edward L. Elliott Family and John B. Elliott Collections of Chinese Calligraphy and Painting at the Art Museum, Princeton University* (Princeton, N.J.: he Art Museum, Princeton University, 1984), pp. 130-142; 后者可见宋后楣，《元末闽浙画风与明初浙派之形成（一）（二）》，《故宫学术季刊》，第6卷第4期（1989年夏季号），页1-16；第7卷第1期（1989年秋季号），页1-15。
- [14] 明朝宗室诸王对整体帝王视觉文化的形塑，近年始得学术界之重视。参见 Craig Clunas, *Screen of Kings: Royal Art and Power in Ming China* (Honolulu: University of Hawai'i Press, 2013).
- [15] 对此明代早期宫廷绘画之改款现象，班宗华（Richard Barnhart）曾作过讨论，见 Richard M. Barnhart, *Painters of the Great Ming: The Imperial Court and the Zhe School* (Dallas: Museum of Art, Dallas, 1993), pp. 5-20.
- [16] 李在生平中有明确纪年资料仅二见，最为人所知者为他和马轼、夏芷合作的《归去来辞图卷》（沈阳，辽宁省博物馆藏），上有李在款于“甲辰”，应是1424年。但日本画人雪舟于1467至1469年入明，曾云学画于李在，此遂令论者对李在的活动时间产生质疑。参见板仓圣哲，《成化画坛与雪舟》，收入板仓圣哲编，《明代绘画と雪舟》（东京：根津美术馆，2005），页15-24。另一个纪年见于1447年御用监太监王瑾所立《敕赐真武庙碑》之题名中有列李在在内。此碑有拓本，存北京图书馆。引见赵晶，《明代画院研究》，页249-251。
- [17] 参见林莉娜，《明代沐氏家族之生平及其书画收藏》，《故宫文物月刊》，第101期（1991年8月），

页 48-77。

- [18] 赵晶,《明代画院研究》,页 312。
- [19] 焦竑,《国朝献征录》,卷 115(台北:学生书局据台北“中央图书馆”珍藏善本影印,1965),第 8 册,页 5082。
- [20] 吴伟由北京宫廷返回金陵发展,请参见石守谦,《浙派画风与贵族品味》,收入氏著,《风格与世变——中国绘画史论集》(台北:允晨文化实业股份有限公司,1996),页 203-213。而吴伟之离开宫廷当与孝宗弘治时期宫廷文化品味之转变有关。见石守谦,《明代绘画中的帝王品味》,页 247-253。
- [21] 沈周之语出自他为吴伟所作一幅人物画像的赞文中,见朱谋壘,《画史会要》,收入卢辅圣主编,《中国书画全书》(上海:上海书画出版社,1992-),第 4 册,页 566,《史痴》条。
- [22] 龙脉”之说明,取自黄士珊,《写真山之形:从“山水图”、“山水画”谈道教山水观之视觉型塑》,《故宫学术季刊》,第 31 卷第 4 期(2014 年夏季号),页 142。
- [23] 《皇明恩命世录》,卷 7-9,《正统道藏》《续道藏》(京都:中文出版社,1986),第 29 册,页 25233、25235、25238、25240。
- [24] 尹吉男,《关于淮安王镇墓出土书画的初步认识》,《文物》,1988 年第 1 期,页 65-72、92。
- [25] 笔者曾将淮安王镇墓所出这些绘画与陈子和之道教人物画一起讨论,并建议以“道教水墨风格”来归纳之。见石守谦,《神幻变化——由陈子和看明代闽赣地区道教水墨画之发展》,收入氏著,《从风格到画意——反思中国美术史》(台北:石头出版股份有限公司,2010),页 329-350。
- [26] “浙派”一词较早的使用,见董其昌,《画诀》,《画禅室随笔》,卷 2,见卢辅圣主编,《中国书画全书》,第 3 册,页 1018。
- [27] 詹景凤,《詹氏性理小辨》,卷 41,收入四库全书存目丛书编纂委员会编,《四库全书存目丛书》(台南:庄严文化事业有限公司据南京图书馆藏明万历刻本影印,1995),第 112 册,页 14。
- [28] 如见 James Cahill, *Parting at the Shore: Chinese Painting of the Early and Middle Ming Dynasty, 1368-1580* (New York and Tokyo: Weatherhill, 1978), pp. 128-134.
- [29] 何良俊,《四友斋丛说》(北京:中华书局,1959),卷 29,页 269。
- [30] 詹景凤,《詹氏性理小辨》,卷 42,收入四库全书存目丛书编纂委员会编,《四库全书存目丛书》,第 112 册,页 3;张长虹,《品鉴与经营:明末清初徽商艺术赞助研究》(北京:北京大学出版社,2010),页 40。
- [31] 詹景凤,《詹氏性理小辨》,卷 64,收入四库全书存目丛书编纂委员会编,《四库全书存目丛书》,第 112 册,页 6。

## 第八章

- [1] 请参见石守谦,《隐居生活中的绘画——15 世纪中期文人画在苏州的出现》,收入氏著,《从风格到画意——反思中国美术史》(台北:石头出版股份有限公司,2010),页 207-226。以“拒绝仕宦”来定义苏州初期的文人社群还可以包括那些自宦途“主动”退休的士人,如刘珏,稍晚的文徵明在短暂的北京任职后辞职返家,也可以涵盖在内。
- [2] 关于《魏园雅集图》的完整著录,见辽宁省博物馆编委会编,《辽宁省博物馆藏·书画著录·绘画卷》(沈阳:辽宁美术出版社,1998),页 288-290。
- [3] 沈周此二图之图版可见于 Richard Edwards, *The Field of Stones: A Study of the Art of Shen Chou (1427-1509)* (Washington, D.C.: Smithsonian Institution, Freer Gallery of Art, 1962), plate 29, 30; 台北故宫博物



- 院编辑委员会编,《海外遗珍绘画》(台北:台北故宫博物院,1985),页126;Wai-kam Ho et al.,*Eight Dynasties of Chinese Painting: The Collections of the Nelson Gallery-Atkins Museum, Kansas City, and The Cleveland Museum of Art*(Cleveland, OH.: he Cleveland Museum of Art, 1980), p. 188.
- [4] 吉田宏志,《司甕院契会图》图版解说,收入菊竹淳一、吉田宏志编,《世界美术大全集·东洋编·11 朝鲜王朝》(东京:小学馆,1999),页363。全图图版见页45。关于朝鲜的这种契会山水图的研究,见板仓圣哲,《绘画史における明宗朝——契会图と王室发愿佛画を中心に》,《アジア游学》,第120号(2009),页56-67。
- [5] 此种看法的代表可见于Kathlyn Maureen Liscomb, *Learning from Mount Hua: A Chinese Physician's Illustrated Travel Record and Painting Theory* (Cambridge: Cambridge University Press, 1993)。
- [6] 沈周,《千人石夜游图》卷中诗作的完整著录,见台北故宫博物院编,《石渠宝笈·续编(三)》(台北:台北故宫博物院,1971),卷30,页1606-1607。
- [7] 顾文彬、顾麟士撰,顾荣木、汪葆楫点校,《过云楼书画记·续记》(上海:江苏古籍出版社,1999),页99-100,“文衡山补图云林江南春卷”条;页105,“仇十洲江南春卷”条。文徵明《江南春图卷》全卷图版可见于大阪市立美术馆编,《大阪市立美术馆藏·上海博物馆藏·中国书画名品图录》(大阪:“中国书画名品展”实行委员会,1994),页158-159。
- [8] 蔡羽为惠山茶会写的序文全文,见中国古代书画鉴定组编,《中国古代书画图目》(北京:文物出版社,1999),第20册,页226。
- [9] 刘九庵,《吴门画家之别号图鉴别举例》,收入故宫博物院编,《吴门画派研究》(北京:紫禁城出版社,1993),页35-46; Anne de Coursey Clapp, *Commemorative Landscape Painting in China* (Princeton, N.J.: Tang Center for East Asian Art, Princeton University Press, 2012), pp. 79-110。
- [10] 以上关于陆深资料,见张廷玉等撰,中华书局点校,《明史》(北京:中华书局,2008),卷286,页7358-7359; 唐锦,《龙江集》,卷12,收入续修四库全书编委会编,《续修四库全书》(上海:上海古籍出版社据上海图书馆藏明隆庆三年[1569]唐氏听雨山房刻本影印,1995),第1334册,页585。
- [11] 陆深与文徵明来往资料,见文徵明著,周道振辑校,《寄寿陆俨山》,《文徵明集》(上海:上海古籍出版社,1987),页970; 陆深,《题文徵明画》,《俨山集·续集》,卷2,收入纪昀等总纂,《景印文渊阁四库全书》(台北:台湾商务印书馆据台北故宫博物院藏本影印,1983),第1268册,页10。
- [12] 文徵明著,周道振辑校,《文徵明集》,页1489。
- [13] 《寓意录》与《千墨庵帖》所示稍有出入,参见唐寅著,周道振、张月尊辑校,《唐伯虎全集》(杭州:中国美术学院出版社,2002),页386。关于梦筠此人的资料,王季迁宝武堂所藏另本手卷则附文徵明之《梦筠记》,指此梦筠为汝南人黄仁,因思念其父友竹君而号此。见大和文华馆编,《苏州の見る梦——明·清時代の都市と绘画》(奈良:大和文华馆,2015),页185。可惜,《梦筠记》所记内容与唐寅题诗不能相配,应该无关。就画本身之质量而言,王季迁本似不及故宫折扇本及东京博物馆本。
- [14] 关于折扇山水画的流行,请参见石守谦,《物品移动与山水画——日本折扇西传与山水扇画在明代中国的流行》,收入氏著,《移动的桃花源——东亚世界中的山水画》(台北:允晨文化实业股份有限公司,2012),页277-342。折扇本的《梦筠图》图版可见页322,图6-22。
- [15] 沈德符,《万历野获编》(台北:新兴书局,1988),页584-587。
- [16] 石守谦,《物品移动与山水画——日本折扇西传与山水扇画在明代中国的流行》,页339-340。
- [17] 钱穀《虎丘前山图》图版请见故宫博物院编,《明代吴门绘画》(北京:故宫博物院紫禁城出版社,

- 1990), 页 119。
- [18] 文震孟,《小序》,《姑苏名贤小纪》,收入故宫博物院编,《故宫珍本丛刊》(海口:海南出版社据明万历四十二年〔1614〕刻本影印,2001),第 61 册,页 24。
- [19] 王世贞的评语见王世贞,《弇州山人四部稿》(台北:伟文图书出版社,1976),页 6373-6374。整个文徵明避居山水风格至十六世纪后期的发展,见石守谦,《失意文士的避居山水——论十六世纪山水画中的文派风格》,收入氏著,《风格与世变——中国绘画史论集》(台北:允晨文化实业股份有限公司,1996),页 301-337。
- [20] Nelson I. Wu, "Tung Ch'i Ch'ang (1555-1636): Apathy in Government and Fervor in Art," in Arthur E. Wright and Denis Twitchett eds., *Confucian Personalities* (Stanford, CA.: Stanford University Press, 1962), pp. 260-293.
- [21] 对董其昌“南北宗论”之批判者甚多,其中最有力者当推高居翰(James Cahill),见其 *The Compelling Image: Nature and Style in Seventeenth-Century Chinese Painting* (Cambridge: Harvard University Press, 1982), pp. 36-69.
- [22] 古原宏伸,《再说董其昌における王维の概念》,收入氏著,《中国画论の研究》(东京:中央公论美术出版,2003),页 119-136。
- [23] 《婉婁草堂图》的详细讨论,请见石守谦,《董其昌〈婉婁草堂图〉及其革新画风》,收入氏著,《从风格到画意——反思中国美术史》,页 269-288。
- [24] 参见 Craig Clunas, *Pictures and Visuality in Early Modern China* (Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1997), pp. 138-148.
- [25] 此联语出自《黄庭内景经》,见彭文勤等纂辑,《道藏辑要》(台北:新文丰出版公司,1986),页 2184。
- [26] 沈括,《梦溪笔谈》,卷 17,收入(上海)商务印书馆编,《四部丛刊·续编》(上海:商务印书馆,1934),页 8 下。
- [27] Richard M. Barnhart, *Along the Border of Heaven: Sung and Yüan Paintings from the C. C. Wang Family Collection* (New York: The Metropolitan Museum of Art, 1983), pp. 152-54.
- [28] Ju-Hsi Chou, *Silent Poetry: Chinese Paintings from the Collection of the Cleveland Museum of Art* (Cleveland, OH.: The Cleveland Museum of Art, 2015), p. 313.
- [29] 对董其昌《江山秋霁》卷上使用高丽国书用纸及因此而致的笔墨表现和后人题跋的详细讨论,见 Ju-Hsi Chou, *Silent Poetry: Chinese Paintings from the Collection of the Cleveland Museum of Art*, pp. 308-311.
- [30] 记载周臣为唐寅代笔的较早文献,可见何良俊《四友斋画论》,其云“闻唐六如有人求画,若自己懒于着笔,则倩东村(即周臣)代为之,容或有此。”然何良俊距唐寅之卒(1523年)已有一段时间,其语亦明显只是传言,未能有进一步的查证,故而存在着质疑的空间。参见江兆申,《关于唐寅的研究》(台北:台北故宫博物院,1976),页 30-33。
- [31] 江兆申,《关于唐寅的研究》,页 124-125; James Cahill, *Parting at the Shore: Chinese Painting of the Early and Middle Ming Dynasty, 1368-1580* (New York and Tokyo: Weatherhill, 1978), pp. 195-196; Anne de Coursey Clapp, *The Painting of T'ang Yin* (Chicago: The University of Chicago Press, 1991), pp. 188-190. 其中葛兰佩(Anne Clapp)的意见最后出,她虽接受《溪山渔隐》为唐寅之作,但非亲笔。
- [32] 这是席克曼(Lawrence Sickman)的意见,见 Wai-kam Ho et al., *Eight Dynasties of Chinese Painting: The Collections of the Nelson Gallery-Atkins Museum, Kansas City, and The Cleveland Museum of Art*, p. 193.
- [33] 刘俊是与上文所及周全同时的宫廷画家,俱留名于《宪宗实录》一条 1480 年的记事中。刘俊传世

- 作品皆为着色道释人物画，其中最精者或为《陈楠浮浪图》（日本京都相国寺藏），图版见根津美术馆编，《明代 绘画与雪舟》（东京：根津美术馆，2005），图 12。
- [34] 《林泉高致集》一书由郭熙之子郭思撰成，书中记郭熙对山水画的若干看法，其中提及唐宋诗句可作画者，羊士谔诗即为其一。见卢辅圣主编，《中国书画全书》（上海：上海书画出版社，1992），第 1 册，页 500。
- [35] 仇英之生平，可参见单国霖，《仇英生平活动考》，收入故宫博物院编，《吴门画派研究》（北京：紫禁城出版社，1993），页 219-227。关于仇英和文徵明之互动，可见利特尔（Stephen Little），《仇英和文徵明的关系》，收入故宫博物院编，《吴门画派研究》，页 132-139。
- [36] 《宋徽宗摹张萱捣练图》现藏美国波士顿美术馆。详细介绍可见 Wu Tung, *Tales from the Land of Dragons: 1000 Years of Chinese Painting* (Boston: Museum of Fine Arts, 1997), pp. 141-143. 对项元汴书画收藏之整理，可参见沈红梅，《项元汴书画典籍收藏研究》（北京：国家图书馆出版社，2012），页 88-272。
- [37] 詹景凤在《文氏顾氏翻刻定武兰亭十四跋》中云“……第项（元汴）为人鄙吝，而所收物多有足观者，其中贖本亦半之，人从借观，则骄矜自说好不休。人过之，本欲尽观其所藏，彼固珍秘不竟示，意在欲人观其诗，诗殊未自解，乃亦强自说好不休，冀人称之，顾欲观其所藏，不得不强与说诗称佳，以顺其意，使之悦而尽发所藏也。……”见詹景凤，《詹东图玄览编》，收入卢辅圣主编，《中国书画全书》，第 4 册，页 53。
- [38] 参见王晓骊，《文学接受视角下的词意画研究——以〈诗余画谱〉为例》，《淮海工学院学报（社会科学版·学术论坛）》，第 9 卷第 5 期（2011），页 49-53。
- [39] 例可见汪氏辑，《诗余画谱》（上海：上海古籍出版社，1988），页 11，此开即指明“仿仇十洲（仇英）”，和页 23、31、55、73 等。
- [40] 叶盛之《水东日记》中已提及图画书 / 小说极受女性读者之欢迎。对此种女性观众之讨论，参见 Craig Clunas, *Pictures and Visuality in Early Modern China*, pp. 33, 160-164.
- [41] 冯梦龙编刊，魏同贤校点，《警世通言》（南京：江苏古籍出版社，1991），第 28 回，页 422。曹雪芹、高鹗原著，冯其庸等校注，《红楼梦校注》（台北：里仁书局，1984），第 50 回，页 772。
- [42] 释圣严，《明末佛教研究》（台北：东初出版社，1993），页 245。
- [43] James Cahill, *The Compelling Image: Nature and Style in Seventeenth-Century Chinese Painting*, pp. 1-35.
- [44] 张宏《止园图册》最早研究者高居翰，见 James Cahill, *The Compelling Image: Nature and Style in Seventeenth-Century Chinese Painting*, pp. 18-23。但他当时尚不知止园主人之身份。对此画主之确认至近年才因《止园集》善本之发现而得到解决。见高居翰、黄晓、刘珊珊，《不朽的林泉——中国古代园林绘画》，（北京：生活·读书·新知三联书店，2012），页 15-20。《止园集》中吴亮所写的《止园记》和《题止园》诗，也收在此书页 48-57。吴亮《止园集》系 1621 年自刊，现除北京国家图书馆有藏外，日本内阁文库亦藏一本，于 1990 年曾以纸烧本形式复印流传。
- [45] 顾起元著，谭棣华、陈稼禾点校，《利玛窦》，《客座赘语》（北京：中华书局，1987），卷 6，页 193-194。
- [46] 陈韵如，《奇幻如真：试论吴彬的居士身份与其画风》，《中正汉学研究》，第 21 期（2013），页 272。此文亦对吴彬之居士画家身份有最详细的讨论，见页 253-258。
- [47] 《证道歌》见释道原，《景德传灯录》，卷 30，收入蓝吉富主编，《禅宗全书·史传部二（二）》（北京：北京图书馆出版社，2004），页 227-635。儒者引“月映万川”之说，例可见朱熹著，黎靖德编，《理性命》，《朝鲜古写徽州本朱子语类（下）》（京都：中文出版社，1982），卷 94，页 1360-1361。

- [48] 悦峰道章为日本黄檗宗之重要僧侣，系宇治万福寺（隐元隆琦 1616 年开创）的第八代住持。其肖像现存神户市立博物馆，见神户市立博物馆编，《隐元禅师と黄檗宗の绘画展》（神户：神戸市スポーツ教育公社，1991），页 33、109。
- [49] 对吴彬《岩壑奇姿》的讨论，参见陈韵如，《奇幻如真：试论吴彬的居士身份与其画风》，页 270。
- [50] 关于米万钟及其与吴彬之交往，见王铃雅，《勺园与米万钟文化形象的形塑：〈勺园图〉相关研究》（台北：台湾大学艺术史研究所硕士论文，2011），页 47-69。
- [51] 《山阴道上》全卷长达八六二点二厘米，完整图版可见中国古代书画鉴定组编，《中国绘画全集》（杭州：浙江人民美术出版社，2000），第 15 册，图 194-201。迄今为止，对此卷最有启发性之讨论见于陈韵如，《奇幻如真：试论吴彬的居士身份与其画风》，页 269-270。笔者在此之论，可谓推衍其说。

## 第九章

- [1] 关于 17 世纪中国黄山画派之讨论，可参见 James Cahill et al., *Shadows of Mt. Huang: Chinese Painting and Printing of the Anhui School* (Berkeley, CA: University Art Museum, Berkeley, 1981).
- [2] James Cahill, *The Compelling Image: Nature and Style in Seventeenth-Century Chinese Painting* (Cambridge: Harvard University Press, 1982).
- [3] 石守谦，《胜景的化身——潇湘八景山水画与东亚的风景观看》，收入氏著，《移动的桃花源——东亚世界中的山水画》（台北：允晨文化实业股份有限公司，2012），页 91-188。
- [4] 关于中国晚明旅游文化的发展，可见巫仁恕，《消费品味与身份区分——以旅游文化为例》，《品味奢华：晚明的消费社会与士大夫》（台北：“中研院”、联经出版事业股份有限公司，2007），页 177-213。
- [5] 王圻、王思义编，“地理”，《三才图会》，卷 7-13（上海：上海古籍出版社据上海图书馆藏明万历王思义校正本影印，1988），上册，页 252-426。
- [6] 顾炳，《顾氏画谱》（北京：文物出版社据北京大学图书馆藏明万历三十一年〔1603〕杭州双桂堂初刻本影印，1983）。
- [7] 对《海内奇观》一书的深入研究，见 Lin Li-Chiang, “A Study of the Xinjuan hainei qiguan, a Ming Dynasty Book of Famous Sites,” in Jerome Silbergeld, Dora C. Y. Ching, Judith G. Smith, and Alfreda Murck eds., *Bridges to Heaven: Essays on East Asian Art in Honor of Professor Wen C. Fong* (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 2011), pp. 779-812. 本文所使用《新镌海内奇观》的版本为万历夷白堂刻本，取自续修四库全书编委会编，《续修四库全书》（上海：上海古籍出版社据明万历夷白堂刻本影印，1995），第 721 册，页 341-510。
- [8] 图版分见杨尔曾，《新镌海内奇观》，收入续修四库全书编委会编，《续修四库全书》，第 721 册，卷 1，页 365-370；卷 5，页 431-438。
- [9] 鲁点，《齐云山志》，收入四库全书存目丛书编纂委员会编，《四库全书存目丛书》（台南：庄严文化事业有限公司据北京图书馆藏明万历刻本影印，1996），第 231 册，页 14-18；周应宾，《普陀山志》，收入四库全书存目丛书编纂委员会编，《四库全书存目丛书》（据湖北省图书馆藏明万历三十五年〔1607〕张随刻本影印），第 231 册，页 179-185。
- [10] 俞思冲等纂，《西湖志类抄》，卷首，收入成文出版社编，《中国方志丛书·华中地方》（台北：成文出版社有限公司据明刊本影印，1983），第 486 册，页 42-61。
- [11] 对石涛经营其绘画企业的探讨，见 Jonathan Hay, *Shitao: Painting and Modernity in Early Qing China*

- (Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2001).
- [12] 参见 James Cahill, *The Compelling Image: Nature and Style in Seventeenth-Century Chinese Painting*.
- [13] 现存北京故宫博物院的石涛《黄山图册》及同院藏弘仁《黄山图册》图版可见于 Wai-kam Ho ed., *The Century of Tung Ch'i-ch'ang, 1555-1636*, 2 vols. (Kansas City and Seattle: The Nelson-Atkins Museum of Art and University of Washington Press, 1992).
- [14] James Cahill, *The Compelling Image: Nature and Style in Seventeenth-Century Chinese Painting*.
- [15] 参见西上实,《〈黄山八胜图册〉私考——石涛の景观合成について》,《山水》(京都:国立博物馆,1985),页183-189。
- [16] 河野圭子,《黄山图卷》(京都:泉屋博古馆,1986),页35-48。
- [17] 对浙江《江山无尽图卷》的讨论,见小川裕充,《卧游·中国山水画——その世界》(东京:中央公论美术出版,2008),页303。
- [18] 参见小川裕充,《卧游·中国山水画——その世界》,页305。关于戴本孝,另可见西上實,戴本孝について,收入铃木敬先生还历纪念会编,《铃木敬先生还历纪念:中国绘画史论集》(东京:吉川弘文馆,1981),页291-340。
- [19] 关于曹鼎望及其子曹鈞,见朱良志,《石涛研究》(北京:北京大学出版社,2005),页452-458。曹鼎望家与曹寅都以河北丰润为祖籍,但在清人入关前已入旗,两家还有亲戚关系。此丰润曹氏之世系表可参见周汝昌,《红楼梦新证(增订本)》(北京:中华书局,2012),页86-87。
- [20] 关于张纯修,见朱良志,《石涛研究》,页458-465。不过,对张纯修的里籍,旧说皆指为来自辽阳之汉军旗人,现可据张两舆编,《丰邑丰登坞张氏重修家谱》,张纯修墓志铭等新资料,确定其家与曹寅家一样,同属正白旗包衣,而非汉籍旗人。他与曹寅的关系亦非寻常。俱见于现存禹之鼎作《张纯修像》(上海博物馆藏)及张纯修,《楝亭夜话图》之题跋中。见黄一农,《曹寅好友张纯修家世生平考》,《故宫学术季刊》,第29卷第3期(2012年春季号),页1-30。对《楝亭夜话图》题者之讨论,见周汝昌,《红楼梦新证(增订本)》,页323-325。
- [21] 张纯修亦有绘画能力,见李放,《八旗画录》,收入于玉安编,《中国历代画史汇编》(天津:天津古籍出版社,1997),第12册,页350。但如由《楝亭夜话图》所示之简率风格来看,大概业余性较强。
- [22] 王翠一生画业的发展近年得到学界新的关注,见 Maxwell K. Hearn ed., *Landscapes Clear and Radiant: The Art of Wang Hui (1632-1717)* (New York: the Metropolitan Museum of Art, 2008).
- [23] Maxwell K. Hearn ed., *Landscapes Clear and Radiant: The Art of Wang Hui (1632-1717)*, p. 112.
- [24] 朱良志,《石涛研究》,页375-378;汪世清,《石涛散考》,《朵云》,第56期(2002),页33-37。
- [25] 近年来许多学者都注意到徽商文化的艺术层面,整理了许多相关的文献资料。如可参见张长虹,《品鉴与经营:明末清初徽商艺术赞助研究》(北京:北京大学出版社,2010)。此书第五章即集中讨论了石涛《黄山图》与徽商赞助团体的关系。
- [26] Jonathan Hay, *Shitao: Painting and Modernity in Early Qing China*, pp. 64-74.
- [27] 语见黄之隽为《写黄砚旅诗意图》所写的题跋,现存册后者为邓尔雅所抄录。全文可见黄之隽,《题研旅画册》,《堂集》,卷23,收入《清代诗文集汇编》编纂委员会编,《清代诗文集汇编》(上海:上海古籍出版社据清乾隆十三年[1748]刻本影印,2010),第221册,页251。
- [28] 这个看法李有容论之最详,见李有容,《石涛〈东坡诗意图册〉研究》(台北:台湾大学艺术史研究所硕士论文,2016),页52-58。
- [29] 至乐楼所藏此图册现有二十二开,北京故宫另存四开,原黄宾虹藏一开。据题诗之著录,图册原应有三十二开。见汪世清,《石涛诗录》(石家庄:河北教育出版社,2006),页307-309。

- [30] 乔迅 (Jonathan Hay) 特别重视此点, 见 *Shitao: Painting and Modernity in Early Qing China*, pp. 71-72.
- [31] 见饶宗颐,《至乐楼藏八大山人山水画及其相关问题》,收入王方宇编,《八大山人论集(上册)》(台北:台北编译馆中华丛书编审委员会,1984),页159-168。饶氏此文对至乐楼所藏石涛、八大山人画册中相关人物考证最详,影响后来学者甚多,原发表于《香港中文大学中国文化研究所学报》,第8卷第2期(1976)。
- [32] 《后汉书》,卷60下。此出处见饶宗颐,《至乐楼藏八大山人山水画及其相关问题》,页163-164。
- [33] 此册亦藏至乐楼,见饶宗颐,《至乐楼藏八大山人山水画及其相关问题》,页159-160。
- [34] 饶宗颐,《至乐楼藏八大山人山水画及其相关问题》,页160。
- [35] 信札中只称对方为“岱瞻”,经汪世清考证,此岱瞻即江世栋。见汪世清,《石涛散考》之“石涛的好友岱瞻是谁”,《朵云》,第56期(2002),页26-27。此通论及价格之信极为重要,故为许多论者所引,例如 Jonathan Hay, *Shitao: Painting and Modernity in Early Qing China*, pp. 163-166; 张长虹,《品鉴与经营:明末清初徽商艺术赞助研究》,页145-146。
- [36] 关于《顾氏画谱》及其他山水版画之传入朝鲜及其影响,参见高莲姬,《鄭敎의 真景山水画와 明清代 山水版画》,《美术史论坛》,第9号(1999),页137-162。
- [37] 参见유미나,《朝鮮 中期 吴派画风의 전래 -〈千古最盛〉帖을 중심으로》,《美术史学研究》,第245号(2005),页73-116。
- [38] 许筠,《惺所覆瓿稿》,卷13,收入财团法民族文化推进会编,《影印标点韩国文集丛刊》(首尔:财团法民族文化推进会据韩国台北“中央图书馆”藏本影印,1990-),第74册,页246。
- [39] 关于十六世纪纪游图的新发展,参见薛永年,《陆治钱穀与后期吴派纪游图》,收入故宫博物院编,《吴门画派研究》(北京:紫禁城出版社,1993),页47-64。
- [40] 潘之恒辑,《黄海》,收入四库全书存目丛书编纂委员会编,《四库全书存目丛书》(据北京图书馆藏明刻本影印),第230册,页118-121。
- [41] 李好闵,《画谱诀跋》,《五峰集》,卷8,收入财团法民族文化推进会编,《影印标点韩国文集丛刊》(据首尔大学奎章阁藏本影印),第59册,页438。
- [42] 金昌翁,《三渊先生文集》,卷24,收入韩国文集编纂委员会编,《韩国历代文集丛书》(首尔:景仁文化社,1999),第256册,页162。
- [43] 赵荣祐,《观我斋稿》(首尔:韩国精神文化研究院,1984),页309。
- [44] 例如1304年高丽大臣宋均曾献金刚山图上于元廷。见金宇瑞等撰,《忠烈王(四)》,《高丽史节要》,卷22(首尔:亚细亚文化社,1972),页585。关于《县无竭菩萨示现图》的讨论,参见,卷22(首尔:亚细亚文化社,1972),页585。关于《县无竭菩萨示现图》的讨论,参见 Yi Song-mi, *Korean Landscape Painting: Continuity and Innovation Through the Ages* (Elizabeth, N.J.: Hollym International Corp., 2006), pp. 42-43.
- [45] 南孝温,《秋江先生文集》,卷5,收入韩国文集编纂委员会编,《韩国历代文集丛书》,第50册,页348-398。
- [46] 关于中国游记在明代的发展,参见周振鹤,《从明人文集看晚明旅游风气及其与地理学的关系》,《复旦学报(社会科学版)》,2005年第1期,页72-78。
- [47] 李珥之跋作于1576年,见洪仁祐,《耻斋遗稿》,卷3,收入财团法民族文化推进会编,《影印标点韩国文集丛刊》(据延世大学中央图书馆藏本影印),第36册,页71。
- [48] 申翊圣,《乐全堂集》,卷7,收入财团法民族文化推进会编,《影印标点韩国文集丛刊》(据首尔大学奎章阁藏本影印),第93册,页269。
- [49] 高丽大学现藏《内山总图》一页据传来自此册,其上尚存金昌翁及赵龟命的跋语,但二者书迹

如出一手，可能是后摹本。不过，也有学者以为此二题为郑自己重抄，见 Ch'oe Wan-su, *Korean True-View Landscape: Paintings by Chŏng Sŏn (1676-1759)*, edited and translated by Youngsook Pak and Roderick Whitfield (London: Saffron Books, 2005), p. 80.

- [50] 金昌翁，《题李一源海岳图后》，《三渊先生文集》，卷25，收入韩国文集编纂委员会编，《韩国历代文集丛书》，第256册，页221-222。
- [51] 李珥，《栗谷先生全书》，《拾遗》，卷1，收入韩国文集编纂委员会编，《韩国历代文集丛书》，第216册，页51。
- [52] 李夏坤，《题李一源所藏海岳传神帖》，《头陀草》，第14册，收入财团法人民族文化推进会编，《影印标点韩国文集丛刊》（据韩国国立中央图书馆藏本影印），第191册，页466-467。
- [53] 语见李夏坤对“万瀑洞”的题跋。见上书，页467。
- [54] 赵裕寿，《李一源海山一览帖跋》之“丛石亭”，《后溪集》，卷8，收入韩国古典翻译院编，《影印标点韩国文集丛刊续》（首尔：韩国古典翻译院据首尔大学奎章阁藏本影印，2004），第55册，页168。
- [55] 《蓬莱全图》图版及讨论，可见 Roger Goepper, Jeong-hee Lee-Kalisch (hg.), *Korea, die alten Königreiche* (München: Hirmer Verlag GmbH, 1999), pp. 310-313.
- [56] 金昌翁，《题李一源海岳图后》，《三渊先生文集》，卷25，收入韩国文集编纂委员会编，《韩国历代文集丛书》，第256册，页223-224。
- [57] 杨尔曾，《新镌海内奇观》，卷8，收入续修四库全书编委会编，《续修四库全书》，第721册，页470。
- [58] 洪汝河，《游枫岳记》，《木斋先生文集》，卷6，收入韩国文集编纂委员会编，《韩国历代文集丛书》，第1853册，页273。
- [59] 洪汝河，《志愿说》，《木斋先生文集》，卷5，收入韩国文集编纂委员会编，《韩国历代文集丛书》，第1853册，页142-143。
- [60] 李夏坤，《东游录》之“外九龙渊”，《头陀草》，第14册，收入财团法人民族文化推进会编，《影印标点韩国文集丛刊》，第191册，页284。
- [61] 赵裕寿，《后溪集》，卷8，收入财团法人民族文化推进会编，《影印标点韩国文集丛刊续》，第55册，页185。
- [62] 范成大撰，顾嗣协等重订，《最高峰望雪山》，《石湖居士诗集》，卷18，收入（上海）商务印书馆编，《四部丛刊·初编》（上海：商务印书馆，1919），页3下。
- [63] 李齐贤入元之研究，可参见金文京，《高丽の文人官僚・李齐贤の元朝における活动——その峨眉山行を中心に》，收入夫马进编，《中国东アジア外交交流史の研究》（京都：京都大学学术出版会，2007），页118-144。另参见卢宣妃，《图肖像以显文治：陈鉴如〈李齐贤像〉及其制作》，《2009台大艺术史研究所学生研讨会会议论文集》（台北：台大艺术史研究所，2009），页199-225。
- [64] 金昌业，《老稼斋燕行日记》，收入林基中编，《燕行录全集》（首尔：东国大学校出版部，2001），第33卷，页211。卷4，癸巳年“初八日丙辰晴留北京”条。关于金昌业与马维屏的互动，见裴英姬，《十八世纪初中朝文人物品交流及其中国观感：以金昌业〈老稼斋燕行日记〉为中心》（台北：台湾大学历史学研究所硕士论文，2009），页42。
- [65] 参见石守谦，《石涛、王原祁合作兰竹图的问题》，收入氏著，《风格与世变——中国绘画史论集》（台北：允晨文化实业股份有限公司，1996），页341-359。
- [66] 闵麟嗣，《黄山志定本》，收入四库全书存目丛书编纂委员会编，《四库全书存目丛书》（据安徽丛书影印清康熙刻本影印），第235册，页335。
- [67] 取自朱良志，《石涛研究》，页381-382。

## 第十章

- [1] 参见 Evelyn S. Rawski, "Re-imagining the Ch'ien-lung Emperor: A Survey of Recent Scholarship," 《故宫学术季刊》, 第 21 卷第 1 期 (2003 年秋季号), 页 1-29。
- [2] 对此之检讨, 请参见石守谦, 《对中国美术史研究中再现论述模式的省思》, 《台北“中央大学”文学院人文学报》, 第 15 期 (1997), 页 22-24。
- [3] 对清代宫廷山水画较为负面的评价, 可以说是美术史界常见之现象, 其例可见杨新, 《清代雍、干时期的宫廷绘画》, 收入氏著, 《杨新美术论文集》(北京: 紫禁城出版社, 1994), 页 156-175, 尤其是页 172-175; James Cahill, "Hsieh-i as a Cause of Decline in Later Chinese Painting," in *Three Alternative Histories of Chinese Painting* (Lawrence, Kansas: Spencer Museum of Art, University of Kansas, 1988), pp. 100-112. 但近二十年来亦有一些采修正看法的例子, 值得注意。其中 1993 年的“清初四王画派研讨会”便可见此种企图。在此研讨会中, 单国强先生发表了一篇文章, 具体讨论了四王画派与宫廷山水画的关系, 对本文启发极大, 特予致意。见单国强, 《“四王画派”与“院体”山水》, 收入朵云编辑部编, 《清初四王画派研究论文集》(上海: 上海书画出版社, 1993), 页 347-363。
- [4] 例可见杨伯达, 《〈万树园赐宴图〉考析》, 收入氏著, 《清代院画》(北京: 紫禁城出版社, 1993), 页 178-210; Wu Hung, "Beyond Stereotypes: The Twelve Beauties in Qing Court Art and the 'Dream of the Red Chamber'," in Ellen Widmer and Kang-i Sun Chang eds., *Writing Women in Late Imperial China* (Stanford CA.: Stanford University Press, 1997), pp. 306-365.
- [5] 详见本书第八章, 第六节《董其昌与知音的追寻》。
- [6] 石涛, 《苦瓜和尚画语录》, 收入卢辅圣主编, 《中国书画全书》(上海: 上海书画出版社, 1992), 第 8 册, 页 583。
- [7] 对于王原祁与石涛两人间关系的讨论, 见石守谦, 《石涛与王原祁合作兰竹图的问题》, 收入氏著, 《风格与世变——中国绘画史论集》(台北: 允晨文化实业股份有限公司, 1996), 页 341-359。
- [8] Ju-hsi Chou, *The Elegant Brush: Chinese Painting Under the Qianlong Emperor, 1735-1795* (Phoenix: Phoenix Art Museum, 1985), pp. 2-3.
- [9] 杨伯达, 《冷枚及其〈避暑山庄图〉》, 收入氏著, 《清代院画》, 页 109-130。
- [10] 较早有顾起元, 《利玛窦》, 《客座赘语》, 卷 6, 收入傅春官辑, 《金陵丛刻·一》(台北: 艺文印书馆据台湾大学图书馆藏清光绪中江宁傅氏晦斋刊本影印, 1968), 页 18 下-19 下。“几欲令人走进”一语出自邹一桂, 《西洋画》, 《小山画谱》, 卷下, 收入黄宾虹、邓实编, 严一萍补辑, 《美术丛书》(上海: 神州国光社, 1911), 初集, 第 9 辑, 页 137-138。
- [11] 参见 Maxwell K. Hearn, "Document and Portrait: The Southern Tour Painting of Kangxi and Qianlong," *Phoebus*, vol. 6, no. 1(1988), pp. 91-131.
- [12] 唐岱, 《得势》, 《绘事发微》, 收入黄宾虹、邓实编, 《美术丛书》, 初集, 第 5 辑, 页 48-49。
- [13] Ju-hsi Chou, "Painting Theory in Eighteenth-Century China," in Willard J. Peterson et al., eds., *The Power of Culture: Studies in Chinese Cultural History* (Hong Kong: The Chinese University Press, 1994), pp. 340-341.
- [14] 唐岱, 《自然》《游览》, 《绘事发微》, 收入黄宾虹、邓实编, 《美术丛书》, 初集, 第 5 辑, 页 50、54-56。
- [15] 高秉, 《指头画说》, 收入黄宾虹、邓实编, 严一萍补辑, 《美术丛书》, 初集, 第 8 辑, 页 43。



- [16] 关于李世倬此作之说明, 见杨新主编, 《故宫博物院藏明清绘画》(北京: 紫禁城出版社, 1994), 页 168。
- [17] 邹一桂, 《小山画谱》, 卷下, 收入黄宾虹、邓实编, 严一萍补辑, 《美术丛书》, 初集, 第 9 辑, 页 137-138。
- [18] 乾隆皇帝对董邦达之赞美, 可见其在董氏所作《秋山萧寺》上 1746 年的题诗。全诗见台北故宫博物院编集委员会编, 《故宫书画图录》(台北: 台北故宫博物院, 1993), 第 12 册, 页 75。
- [19] 台北故宫博物院编集委员会编, 《故宫书画图录》, 第 12 册, 页 95。

## 第十一章

- [1] 对十竹斋书画谱和笺谱之历史意义的讨论, 可见马孟晶, 《文人雅趣与商业书坊: 十竹斋书画谱和笺谱的刊印与胡正言的出版事业》, 《新史学》, 第 10 卷第 3 期 (1999), 页 1-54。
- [2] 对汪廷讷所出《环翠堂园景图》的研究始于林丽江, 《徽州版画〈环翠堂园景图〉之研究》, 收入《区域与网络——近千年来中国美术史研究国际学术研讨会论文集》(台北: 台湾大学艺术史研究所, 2001), 页 299-328。
- [3] 关于徽州黄氏这个刻工家族, 见张秀民著, 韩琦增订, 《中国印刷史》(杭州: 浙江古籍出版社, 2006), 页 357-364。其中页 361-364 的版画家世系及所刻图书表, 尤便于检索。
- [4] 马孟晶很早就注意到《新校注古本西厢记》中“伤离”版画中引入山水画元素的视觉性表现, 见马孟晶, 《耳目之玩——从西厢记版画插图论晚明出版文化对视觉性之关注》, 《台湾大学美术史研究集刊》, 第 13 期 (2002), 页 201-276, 特别是页 219-220。
- [5] 泉屋博古馆编, 《泉屋博古·中国绘画》(京都: 泉屋博古馆, 1996), 页 208, 河野圭子氏的说明。对江大来及其他“来舶画人”在江户绘画中所起的作用请参见古原宏伸, 《波涛を越えて: 来舶画人论》, 收入涉谷区立松涛美术馆编, 《橋本コレクション 中国の绘画——来舶画人》(东京: 涉谷区立松涛美术馆, 1986), 页 5-20。
- [6] 参见鹤田武良, 《“芥子园画传”について—その成立と江戸画坛への影响》, 《美术研究》, 第 283 号 (1973), 页 1-12; 小林宏光, 《中国画谱の舶载、翻刻と和制画谱の诞生》, 收入町田市立国际版画美术馆编, 《近世日本绘画と画谱·绘手本展·2: 名画を生んだ版画》(东京: 町田市立国际版画美术馆, 1990), 页 106-123。
- [7] 台北故宫所藏此《小中现大》册原来标为董其昌所作, 后来论者另提议如陈廉等其他可能之作者人选。我个人同意图册应归于王时敏之手。参见王静灵, 《建立典范——王时敏与〈小中现大册〉》, 《台湾大学美术史研究集刊》, 第 24 期 (2008), 页 175-258。
- [8] 对康熙《御制避暑山庄诗图》的详细讨论, 参见张秀民著, 韩琦增订, 《中国印刷史》, 页 431-435。对乾隆本的讨论, 见宋兆霖主编, 《匠心笔蕴——院藏明清版画特展》(台北: 台北故宫博物院, 2015), 页 168-171。
- [9] 另一个例外应算是王世贞的《弇山园景图》, 但现存万历年间刊之《山园杂著》(美国国会图书馆藏), 只有五幅, 似非全部园景图的版刻。见高居翰、黄晓、刘珊珊, 《不朽的林泉——中国古代园林绘画》(北京: 生活·读书·新知三联书店, 2012), 页 98。
- [10] 参见 Maxwell K. Hearn, “Art Creates History: Wang Hui and the Kangxi Emperor's Southern Inspection Tour,” in Maxwell K. Hearn ed., *Landscapes Clear and Radiant: The Art of Wang Hui (1632-1717)* (New York: The Metropolitan Museum of Art, 2008), pp. 129-183.
- [11] 对于焦秉贞《山水册》与两组月令图关系的研究, 详情请见陈韵如, 《时间的形状——〈清院画十二

- 月令图》研究》，《故宫学术季刊》，第22卷第4期（2005年夏季号），页103-139。
- [12] 至于焦秉贞经由何种管道习得此西方透视画法，则还值得进一步研究。见陈韵如，《时间的形状——〈清院画十二月令图〉研究》，页116-117。对年希尧《视学》之相关讨论，请参见陈韵如，《制作真境：重估清院本〈清明上河图〉在雍正朝画院之画史意义》，《故宫学术季刊》，第28卷第2期（2010年冬季号），页28-31。
- [13] 卞孝萱，《袁江〈东园图〉考》，《文物》，1973年第11期，页70-72、54；高居翰、黄晓、刘珊珊，《不朽的林泉——中国古代园林绘画》，页82-88；Anita Chung, *Drawing Boundaries: Architectural Images in Qing China* (Honolulu: University of Hawai'i Press, 2004), pp. 124-126.
- [14] 聂崇正，《清代宫廷画家杂误》，收入氏著，《宫廷艺术的光辉——清代宫廷绘画论丛》（台北：东大图书股份有限公司，1996），页107-123。聂氏在“袁江供奉内廷办”一节尚以为高居翰（James Cahill）认同其否定说，实不然，见James Cahill, *Pictures for Use and Pleasure: Vernacular Painting in High Qing China* (Berkeley: University of California Press, 2010), p. 39.
- [15] 丁允亮、丁亮先等人实为天主教徒的讨论，请见张焯，《洋风姑苏版研究》（北京：文物出版社，2012），页47、157-160。
- [16] 对扬州所见方士庶正统派山水画之详细讨论，可参见Ginger Cheng-chi Hsü, *A Bushel of Pearls: Painting for Sale in Eighteenth-Century Yangchow* (Stanford, CA.: Stanford University Press, 2001), pp. 64-93.
- [17] 黄易对武氏祠堂所进行之调查与保存工作，请参见Lillian Lan-ying Tseng, “Mediums and Messages: The Wu Family Shrines and Cultural Production in Qing China,” in Cary Y. Liu ed., *Rethinking Recarving: Ideals, Practices, and Problems of the “Wu Family Shrines” and Han China* (Princeton, N.J.: The Princeton University Art Museum, 2008), pp. 260-283.
- [18] 黄易嵩洛之行的详细讨论，参见Lillian Lan-ying Tseng, “Retrieving the Past, Inventing the Memorable: Huang Yi's Visit to the Song-Luo Monuments,” in Robert S. Nelson and Margaret Olin eds., *Monuments and Memory, Made and Unmade* (Chicago: The University of Chicago Press, 2003), pp. 37-58.
- [19] 《嵩洛访碑图册》完整图版可见故宫博物院编，《故宫书画馆·第七编》（北京：故宫出版社，2010），页147-155。洪范跋文见页152。
- [20] 黄易经历参考杨国栋，《黄易活动年表简编》，收入故宫博物院编，《黄易与金石学论集》（北京：故宫出版社，2012），页372-397。
- [21] 文出《前接手书帖》，引见冀亚平、卢芳玉，《国家图书馆藏拓中的黄易题跋述略》，收入故宫博物院编，《黄易与金石学论集》，页281-282。
- [22] 秦明，《故宫藏黄易尺牘中的金石碑帖》，《中国书画》，2016年第4期，页25-33。作者立论时最依赖的证据是两封信札，《致吴锡麟锦帆札》与《致陈灿嵩山札》，图分见于杨国栋，《从黄易手札看其帖学书法的师承与分期》，《中国书画》，2016年第4期，页41、47。
- [23] Lillian Lan-ying Tseng, “Mediums and Messages: The Wu Family Shrines and Cultural Production in Qing China,” p. 276.
- [24] 梅韵秋，《天下名胜的私家化：清代嘉、道年间自传体纪游图谱的兴起》，《台北台湾大学美术史研究集刊》，第41期（2016），页303-370。
- [25] 梅韵秋，《天下名胜的私家化：清代嘉、道年间自传体纪游图谱的兴起》，页313-314。
- [26] 张宝，《泛槎图》（北京：北京古籍出版社，1988），《六集》，页2-3。“地理学观照”一概念取自梅韵秋，《天下名胜的私家化：清代嘉、道年间自传体纪游图谱的兴起》，页308-309。
- [27] 张宝，《泛槎图》，《六集》，页69-70。

- [28] 引自郭双林,《西潮激荡下的晚清地理学》(北京:北京大学出版社,2000),页97。
- [29] 郭丽萍,《绝域与绝学——清代中叶西北史地学研究》(北京:生活·读书·新知三联书店,2007),页292-293。唯作者在此所针对者为曾纪泽与许景澄等人的对俄交涉,时间与吴大澂者相去不远。
- [30] 点石斋告白,《照相石印〈泛槎图〉出售》,《申报(上海)》,第2668号,1880年10月3日,第1版。
- [31] 引自叶灵凤,《张仙槎的〈泛槎图〉》,《读书随笔(修订版)》(北京:生活·读书·新知三联书店,2008),页173-177。

## 第十二章

- [1] 俞剑华,《中小学图画科宜授国画议》,收入周积寅编,《俞剑华美术论文选》(济南:山东美术出版社,1986),页395-404。引文见页403。
- [2] 有关中国现代所面临变局的讨论,请参见石守谦,《绘画、观众与国难——二十世纪前期中国画家的雅俗抉择》,收入氏著,《从风格到画意——反思中国美术史》(台北:石头出版股份有限公司,2010),页353-380。
- [3] 有关中国现代绘画史研究的回顾,请参见石守谦,《中国近代美术史研究的几种思考架构》,收入홍선표编,《동아시아 미술의 근대와 근대성》(서울:학고재,2009),页251-272。
- [4] 对《点石斋画报》的研究很多,请参见王尔敏,《中国近代知识普及化传播之困境形式——〈点石斋画报〉例》,收入氏著,《明清社会文化生态》(台北:台湾商务印书馆,1997),页227-295;李孝悌,《上海近代城市文化中的传统与现代:1880-1930年代》,收入氏著,《恋恋红尘:中国的城市、欲望与生活》(台北:一方出版有限公司,2002),页141-201;鲁道夫·G·瓦格纳(Rudolf G. Wagner)著,徐百柯译,《进入全球想象图景:上海的〈点石斋画报〉》,《中国学术》,第8期(2001),页1-96。Wagner提及1890年画报的流通量为七千份,见页72。李孝悌则推测应在一万至一万五千份之间,见李孝悌文,页192。
- [5] 《点石斋画报》中出现人像写真照片悬挂墙上之现象,见Jonathan Hay,“Notes on Chinese Photography and Advertising in Late Nineteenth-Century Shanghai,” in Jason C. Kuo ed., *Visual Culture in Shanghai 1850s-1930s* (Washington, D.C.: New Academia Publishing, 2007), pp. 103-104.
- [6] 宙克西斯故事图及其讨论,参见Laikwan Pang, *The Distorting Mirror: Visual Modernity in China* (Honolulu: University of Hawai'i Press, 2007), pp. 48-50。关于《儿童教育画》半月刊,见黄可,《上海早期儿童报刊中的儿童美术》,收入氏著,《上海美术史札记》(上海:上海人民美术出版社,2000),页111-131。
- [7] 《奇园读画》图之作显然是配合《申报》上一篇《奇园观油画记》的报道而作。该报道见《申报(上海)》,第8415号,1896年9月20日,第3版。《奇园读画》图上的说明文字基本上即取自此篇报道。
- [8] 薛福成,《观巴黎油画记》,《薛福成全集(下册)》,卷4外编(台北:广文书局,1963),页27-28。
- [9] 摄影在中国现代早期的发展,参见陈申等编著,《中国摄影史》(台北:摄影家出版社,1990),页28-41。关于中国早期人像摄影的较深入讨论,可见Régine Thiriez,“Photography and Portraiture in Nineteenth-Century China,” *East Asia History*, vol.17/18(1999), pp. 77-102.
- [10] 20世纪早期中国风景名胜摄影集之出版状况,见上海摄影家协会、上海大学文学院编,《上海摄影史》(上海:上海人民美术出版社,1992),页57;陈申等编著,《中国摄影史》,页109-110、257-

259。

- [11] 余铸云,《画法拟注》,收入天津市古籍书店编,《湖社月刊(上册)》(天津:天津市古籍书店,1992),第1-10期,页30。
- [12] 丰子恺,《艺术漫谈——照相与绘画》,《申报(上海)》,第22552号,1936年2月13日,第6版。
- [13] 有关蔡守与黄宾虹之交往及蔡守本人艺术与摄影的关系,见李伟铭,《中国画变革的语言资源——本世纪初叶的一些证例考析》,收入当代中国山水画、油画风景画执行委员会编,《现代中国绘画中的自然——中外比较艺术学术研讨会论文集》(南宁:广西美术出版社,1999),页279-291。
- [14] 蔡元培语见陶为衍编,《陶冷月(下)》(上海:上海书画出版社,2005),页458。
- [15] 顾颉刚语见其《苏州美术画赛会与赛报告》,《绘学杂志》,第2期(1921),页11。
- [16] 陶为衍编,《陶冷月(下)》,页570。
- [17] 关于褚民谊作品的评论,见李寓一,《教育部全国美术展览会参观记(三)》,《妇女杂志》,第15卷第7期(1929),页4。李文中所指的《海渡迎霞》即教育部全国美术展览会编,《美展特刊·今》(上海:正艺社,1929)“摄影”中标为《海面渡船迎夕照》一作。
- [18] 陶冷月的这几次游历,见陶为衍编,《陶冷月(下)》,页574、576。
- [19] 关于林纾,参见李铸晋、万青力,《中国现代绘画史·民初之部》(台北:石头出版股份有限公司,2001),页108。
- [20] 林纾之《山水四屏》图版见史彬士等编,《世变·形象·流风:中国近代绘画1796-1949(三)》(高雄:高雄市立美术馆,2007),页18-19。
- [21] 取古画一角而进行再创作的山水画例子甚多,如溥伉(1893-1966)的《临北宋山水》(1928,台南,私人藏),图版见史彬士等编,《世变·形象·流风:中国近代绘画1796-1949(三)》,页44-45;张大千,《宋人溪山无尽图》(1947,藏地不明),图版见张大千,《大千居士近作第一集》(台北:台北历史博物馆,1980),图6。此图之作系据现藏美国Cleveland Museum of Art之(传)金人,《江山无尽图卷》中第二段之局部而来。《江山无尽图卷》图版可见Wai-kam Ho et al., *Eight Dynasties of Chinese Painting: The Collections of the Nelson Gallery-Atkins Museum, Kansas City, and the Cleveland Museum of Art* (Cleveland, OH.: the Cleveland Museum of Art, 1980), pp. 35-37。
- [22] 郑午昌,《中国画的认识》,《东方杂志》,第28卷第1期(1931),页107-119,引文见页118。
- [23] 张大千的这个说法:“所谓山水,就是西画及摄影的风景。”见高岭梅主编,《张大千画》(台北:艺术图书公司,1988),山水条。见涉谷区立松涛美术馆编,《张大千の绘画:特别展·香港·梅云堂所藏》(东京:涉谷区立松涛美术馆,1995),页111。
- [24] Ernst H. Gombrich, *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation* (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1960), p. 84.
- [25] 写生成为绘画专业,尤其是西画的必要训练,有学者称此为“写生革命”,更详细的讨论可见李超,《中国现代油画史》(上海:上海书画出版社,2007),页52-93。
- [26] 见林木,《二十世纪中国画研究·现代部分》(桂林:广西美术出版社,2000),页19。
- [27] 张大千绘画与摄影的关系,参见傅申,《张大千的世界》(台北:羲之堂文化出版事业有限公司,1998),页62-65。
- [28] 二语分别出自黄宾虹与张虹论画的书信与张虹记录的《黄宾虹画语录》中,见王中秀编著,《黄宾虹年谱》(上海:上海书画出版社,2005),页358、364。黄宾虹与张虹之交往与其对写生之见解,讨论参见洪再新,《学术与市场:从黄宾虹与张虹的交往看广东人的艺术实验(上)》,《荣宝斋》,

- 2004年第3期,页58-73。
- [29] 张大千黄山狮子林照片上的题识,见 Shen C. Y. Fu, *Challenging the Past: The Paintings of Chang Dai-chien* (Washington, D.C.: Arthur M. Sackler Gallery, Smithsonian Institution; with Seattle and London: University of Washington Press, 1991), p. 106.
- [30] 胡佩衡,《中国山水画写生的问题》,《绘学杂志》,第3期(1921),页3-7。
- [31] 胡佩衡此句为其1937年作品《云泉松声》上题诗之部分。全作图版可见北京翰海拍卖有限公司编,《北京翰海2000年秋季拍卖会·中国书画(近现代二)》拍卖图录(北京:北京翰海拍卖有限公司,2000),第167号。
- [32] 俞剑华,《中国山水画之写生》,《国画月刊》,第1卷第4期(1935),页71-75。
- [33] 俞剑华1920年代在北方的写生之旅,见《俞剑华年谱》,收入周积寅编,《俞剑华美术论文选》,页407-430,特别是页409-411。
- [34] 俞剑华,《为我的画展说几句话》,原发表于1956年11月29日《人民日报》,收入周积寅编,《俞剑华美术论文选》,页364-366。
- [35] 对“中国画会”的成立及其在中国现代化始终之意义,参见 Julia F. Andrews and Kuiyi Shen, “The Traditionalist Response to Modernity: The Chinese Painting Society of Shanghai,” in Jason C. Kuo ed., *Visual Culture in Shanghai 1850s-1930s*, pp. 79-93.
- [36] 贺天健此文亦曾为林木所引用。见林木,《二十世纪中国画研究·现代部分》,页18。
- [37] 贺天健之《关山图》图版可见郎绍君主编,《中国现代美术全集·中国画·五山水上》(香港:锦年国际有限公司,1998),页93。
- [38] 贺天健对雁荡山显胜门的写生山水图,见 Julia F. Andrews and Kuiyi Shen eds., *A Century in Crisis: Modernity and Tradition in the Art of Twentieth-Century China* (New York: Guggenheim Museum, 1998), p. 88.
- [39] 黄宾虹的青城山之游,见王中秀编著,《黄宾虹年谱》,页300-301。另见王伯敏,《入蜀方知画意浓——黄宾虹游蜀三事》,收入四川人民出版社编,《黄宾虹蜀游画选》(成都:四川人民出版社,1983),页1-2。
- [40] 俞剑华、郑曼青二人对华社摄影展的评论见俞剑华,《参观华社摄影展览会记》,《申报(上海)》,第19754号,1928年3月16日,第17版;郑曼青,《参观华社摄影展览会之感想》,《申报(上海)》,第19756号,1928年3月18日,第17版。钱瘦铁在1929年“全国美展”之参展山水画《九龙潭》,见教育部全国美术展览会编,《美展特刊·今》,“书画”部分。
- [41] 张大千描绘黄山奇景之讨论参见傅申,《张大千的世界》,页116-117、300-301。
- [42] 张大千对石涛《庐山观瀑图》的借用,参见傅申,《张大千的世界》,页114。
- [43] 朝鲜金刚山真景山水图的研究,见朴银顺,《金刚山图 연구》(首尔:一志社,1997)。
- [44] 张大千《金刚山胜境》图版可见冯幼衡,《张大千早期(1920-1940)的青绿山水:传统青绿山水在二十世纪的复兴》,《台湾大学美术史研究集刊》,第29期(2010),页225、258,图15。
- [45] 张大千《巫峡清秋》(1936年款)出自中国嘉德国际拍卖有限公司编,《中国嘉德国际拍卖公司2006年春季拍卖会》拍卖图录(北京:中国嘉德国际拍卖有限公司,2006),第955号。另有同名画作但构图画法稍有不同者,见 Shen C. Y. Fu, *Challenging the Past: The Paintings of Chang Dai-chien*, pp. 122-123.
- [46] 胡佩衡,《中国山水画气韵的研究》,《绘学杂志》,第2期(1920),页6-11。
- [47] 董其昌,《画旨》,收入于安澜编,《画论丛刊(上册)》(台北:华正书局,1984),页71。
- [48] Aida Yuen Wong, *Parting the Mists: Discovering Japan and the Rise of National-style Painting in Modern*

*China* (Honolulu: University of Hawai'i Press, 2006), pp. 71-76.

- [49] 同光,《国画漫谈》,收入郎绍君、水中天编,《二十世纪中国美术文选(上卷)》(上海:上海书画出版社,1999),页138-145。
- [50] 陈鼎,《瞎尊者传》,闵尔昌纂录,《碑传集补》,卷58,收入周峻富辑,《清代传记丛刊·综录类》(台北:明文书局,1985),第123册,页648。
- [51] 张大千第二次黄山之旅,见李永翘,《张大千全传(上册)》(广州:花城出版社,1998),页85-86。
- [52] 张大千1925年的上海展,见李永翘,《张大千全传(上册)》,页53-54。1927、1928年的游历,见同书,页63、68-69。
- [53] 俞剑华,《记张大千画展》,《申报(上海)》,第20531号,1930年5月26日,第17版。
- [54] 佚名,《正社画展所见:画坛今日多才艺谁似蜀人张大千》,《北平晨报》,第1341号,1934年9月10日,第6版。
- [55] 闲人,《艺苑珍闻》,《北平晨报》,第1366号,1934年10月5日,第8版。
- [56] 李永翘,《张大千全传(上册)》,页121。
- [57] 傅增湘刊,《“张大千关洛记游画展”启事》广告,《北平晨报》,第1782号,1935年11月30日,第1版。
- [58] 《北平晨报》对张大千此次关洛画展的标题为“大千真能为太华写照”,见佚名,《关洛画展今日最后一天大千真能为太华写照》,《北平晨报》,第1784号,1935年12月2日,第6版。
- [59] 序文全文可见李永翘,《张大千全传(上册)》,页125-126。共同署名的北京书画家包括溥心、溥忻、周肇祥、陈年、于非闇、陈宝琛等人。
- [60] 王中秀编著,《黄宾虹年谱》,页220。
- [61] 王中秀编著,《黄宾虹年谱》,页243。
- [62] 见张大千在一九三二年九月九日为书画家吴一峰所写的题跋。吴一峰当时正准备随黄宾虹远游西蜀。见李永翘,《张大千全传(上册)》,页93。
- [63] 佚名,《画展消息》,《中央日报(南京)》,第2709号,1935年11月4日,第2张,第3版。
- [64] 佚名,《黄宾虹画展》,《中央日报(南京)》,第2711号,1935年11月6日,第2张,第3版。
- [65] 佚名,《经张郑画展参观记》,《中央日报(南京)》,第2711号,1935年11月6日,第2张,第3版。
- [66] 佚名,《画展消息》,《中央日报(南京)》,第2716号,1935年11月11日,第2张,第3版。

## 传统文献

- (上海)商务印书馆编,《四部丛刊·初编》,上海:商务印书馆,1919。
- 纪昀等总纂,《景印文渊阁四库全书》,台北:商务印书馆据台北故宫博物院藏本影印,1983。
- 黄宾虹、邓实编,严一萍补辑,《美术丛书》,板桥:艺文印书馆,1975。
- 台北商务印书馆编,《四部丛刊·正编》,台北:台湾商务印书馆,1979。
- 卢辅圣主编,《中国书画全书》,上海:上海书画出版社,1992。
- 韩国文集编纂委员会编,《韩国历代文集丛书》,首尔:景仁文化社,1999。
- 《皇明恩命世录》,收入《正统道藏》《续道藏》,第29册,京都:中文出版社,1986。黄庭内景经》,收入彭文勤等纂辑,《道藏辑要》,台北:新文丰出版公司,1986。
- 元好问,《遗山先生文集》,收入(上海)商务印书馆编,《四部丛刊·初编》。
- 文徵明著,周道振辑校,《文徵明集》,上海:上海古籍出版社,1987。
- 文震孟,《姑苏名贤小纪》,收入故宫博物院编,《故宫珍本丛刊》,第61册,海口:海南出版社据明万历四十二年(1614)刻本影印,2001。
- 王世贞,《弇州山人四部稿》,台北:伟文图书出版社,1976。
- 王圻、王思义编,《三才图会》,上册,上海:上海古籍出版社据上海图书馆藏明万历王思义校正本影印,1988。
- 王禹偁,《小畜集》,收入(上海)商务印书馆编,《四部丛刊·初编》。王恽,《秋涧先生大全文集》,收入(上海)商务印书馆编,《四部丛刊·初编》。
- ,《书画目录》,收入卢辅圣主编,《中国书画全书》,第2册。申翊圣,《乐全堂集》,收入财团法民族文化推进会编,《影印标点韩国文集丛刊》,第93册,首尔:财团法民族文化推进会据首尔大学奎章阁藏本影印,1990。
- 石涛,《苦瓜和尚画语录》,收入卢辅圣主编,《中国书画全书》,第8册。
- 朱熹著,黎靖德编,《朝鲜古写徽州本朱子语类(下)》,京都:中文出版社,1982。朱谋瑨,《画史会要》,收入卢辅圣主编,《中国书画全书》,第4册。
- 何良俊,《四友斋丛说》,北京:中华书局,1959。佚名,《宣和画谱》,收入卢辅圣主编,《中国书画全书》,第2册。
- 吴自牧,《梦粱录》,收入孟元老等撰,《东京梦华录外四种》;台北:大立出版社,1980。
- 宋祁,《景文集》,收入纪昀等总纂,《景印文渊阁四库全书》,第1088册。
- 李日华,《六研斋笔记》,收入郁震宏、李保阳点校,《六研斋笔记紫桃轩杂缀》,南京:凤凰出版社,2010。
- 李好闵,《五峰集》,收入财团法民族文化推进会编,《影印标点韩国文集丛刊》,第59册,据首尔大学奎章阁藏本影印。
- 李放,《八旗画录》,收入于玉安编,《中国历代画史汇编》,第12册,天津:天津古籍出版社,1997。
- 李夏坤,《头陀草》,收入财团法民族文化推进会编,《影印标点韩国文集丛刊》,第191册,据韩国

国立中央图书馆藏本影印。

- 李珥,《栗谷先生全书》,收入韩国文集编纂委员会编,《韩国历代文集丛书》,第216册。汪氏辑,《诗余画谱》,上海:上海古籍出版社,1988。沈括,《梦溪笔谈》,收入(上海)商务印书馆编,《四部丛刊·续编》,上海:商务印书馆,1934。
- 沈德符,《万历野获编》,台北:新兴书局,1988。周密,《武林旧事》,收入孟元老等撰,《东京梦华录外四种》。
- ,《云烟过眼录》,收入卢辅圣主编,《中国书画全书》,第2册。
- ,《齐东野语》,傅斯年图书馆藏明正德十年(1515)刊本。
- 周应宾,《普陀山志》,收入四库全书存目丛书编纂委员会编,《四库全书存目丛书》,第231册,台南:庄严文化事业有限公司据湖北省图书馆藏明万历三十五年(1607)张随刻本影印。金昌翁,《三渊先生文集》,收入韩国文集编纂委员会编,《韩国历代文集丛书》,第256册。
- 金昌业,《老稼斋燕行日记》,收入林基中编,《燕行录全集》,第33卷,首尔:东国大学校出版部,2001。
- 俞思冲等纂,《西湖志类抄》,收入成文出版社编,《中国方志丛书·华中地方》,第486册,台北:成文出版社有限公司据明刊本影印,1983。
- 南孝温,《秋江先生文集》,收入韩国文集编纂委员会编,《韩国历代文集丛书》,第50册。
- 姚燧,《牧庵集》,收入(上海)商务印书馆编,《四部丛刊·初编》。
- 洪仁佑,《耻斋遗稿》,收入财团法民族文化推进会编,《影印标点韩国文集丛刊》,第36册,据延世大学中央图书馆藏本影印。
- 洪汝河,《木斋先生文集》,收入韩国文集编纂委员会编,《韩国历代文集丛书》,第1853册。
- 胡祇通,《紫山大全集》,收入纪昀等总纂,《景印文渊阁四库全书》,第1196册。
- 范成大撰,顾嗣协等重订,《石湖居士诗集》,收入(上海)商务印书馆编,《四部丛刊·初编》。
- 倪瓒,《清阁全集》,收入台湾“中央图书馆”,《元代珍本文集汇刊》,台北:台湾“中央图书馆”,1970。
- 凌云翰,《柘轩集》,收入《丛书集成续编》,第137册,台北:新文丰出版公司,1989。
- 唐圭章编,《全宋词》,第4册,北京:中华书局,1965。
- 唐岱,《绘事发微》,收入黄宾虹、邓实编,《美术丛书》,初集,第5辑,上海:神州国光社,1911。
- 唐寅著,周道振、张月尊辑校,《唐伯虎全集》,杭州:中国美术学院出版社,2002。
- 唐锦,《龙江集》,收入续修四库全书编委会编,《续修四库全书》,第1334册,上海:上海古籍出版社据上海图书馆藏明隆庆三年(1569)唐氏听雨山房刻本影印,1995。
- 夏文彦,《图绘宝鉴》,收入卢辅圣主编,《中国书画全书》,第2册。
- 徐铉,《骑省集》,收入纪昀等总纂,《景印文渊阁四库全书》,第1085册。
- 晁补之,《鸡肋集》,收入(上海)商务印书馆编,《四部丛刊·初编》。荆浩,《笔法记》,收入卢辅圣主编,《中国书画全书》,第1册。
- 高秉,《指头画说》,收入黄宾虹、邓实编,严一萍补辑,《美术丛书》,初集,第8辑。
- 台北故宫博物院编,《石渠宝笈·续编(三)》,台北:台北故宫博物院,1971。
- 张廷玉等撰,中华书局点校,《明史》,北京:中华书局,2008。
- 张彦远,《历代名画记》,收入卢辅圣主编,《中国书画全书》,第1册。
- 张宝,《泛槎图》,北京:北京古籍出版社,1988。曹寅等编,《御定全唐诗》,收入纪昀等总纂,《景印文渊阁四库全书》,第1425册。
- 曹雪芹、高鹗原著,冯其庸等校注,《红楼梦校注》,台北:里仁书局,1984。



- 梅尧臣,《宛陵先生集》,收入台湾商务印书馆编,《四部丛刊·正编》,第43册。
- 脱脱等撰,《宋史》,北京:中华书局,1977。
- 庄肃,《画继补遗》,收入卢辅圣主编,《中国书画全书》,第2册。
- 许筠,《惺所覆瓿稿》,收入财团法人民族文化推进会编,《影印标点韩国文集丛刊》,第74册,据韩国国立中央图书馆藏本影印。
- 郭元釭编,《御定全金诗增补中州集》,收入纪昀等总纂,《景印文渊阁四库全书》,第1445册。
- 郭思编,《林泉高致集》,收入纪昀等总纂,《景印文渊阁四库全书》,第812册。
- 郭若虚,《图画见闻志》,收入卢辅圣主编,《中国书画全书》,第1册。
- 陈鼎,《瞎尊者传》,闵尔昌纂录,《碑传集补》,收入周峻富辑,《清代传记丛刊·综录类》,台北:明文书局,1985,第123册。
- 陆深,《伊山集·续集》,收入纪昀等总纂,《景印文渊阁四库全书》,第1268册。
- 焦竑,《国朝献征录》,台北:学生书局据国立中央图书馆珍藏善本影印,1965。
- 闵麟嗣,《黄山志定本》,收入四库全书存目丛书编纂委员会编,《四库全书存目丛书》,第235册,据安徽丛书影印清康熙刻本影印。冯梦龙编刊,魏同贤校点,《警世通言》,南京:江苏古籍出版社,1991。
- 黄之隽,《堂集》,收入《清代诗文集汇编》编纂委员会编,《清代诗文集汇编》,第221册,上海:上海古籍出版社据清乾隆十三年(1748)刻本影印,2010。黄庭坚,《山谷别集》,收入纪昀等总纂,《景印文渊阁四库全书》,第1113册。
- ,《豫章黄先生文集》,收入台湾商务印书馆编,《四部丛刊·正编》,第49册。杨奂,《还山遗稿》,收入《丛书集成续编》,第133册。杨尔曾,《新镌海内奇观》,收入续修四库全书编委会编,《续修四库全书》,第721册,据明万历夷白堂刻本影印。杨维桢,《东维子文集》,收入(上海)商务印书馆编,《四部丛刊·初编》。董其昌,《画旨》,收入于安澜编,《画论丛刊(上册)》,台北:华正书局,1984。
- ,《画禅室随笔》,收入卢辅圣主编,《中国书画全书》,第3册。
- 虞集,《道园学古录》,收入(上海)商务印书馆编,《四部丛刊·初编》。詹景凤,《詹氏性理小辨》,收入四库全书存目丛书编纂委员会编,《四库全书存目丛书》,第112册,据南京图书馆藏明万历刻本影印。
- ,《詹东图玄览编》,收入卢辅圣主编,《中国书画全书》,第4册。
- 邹一桂,《小山画谱》,收入黄宾虹、邓实编,严一萍补辑,《美术丛书》,初集,第9辑。
- 赵希鹄,《洞天清禄集》,收入黄宾虹、邓实编,严一萍补辑,《美术丛书》,初集,第9辑。
- 赵琦美,《赵氏铁网珊瑚》,收入纪昀等总纂,《景印文渊阁四库全书》,第815册。
- 赵裕寿,《后溪集》,收入韩国古典翻译院编,《影印标点韩国文集丛刊续》,第55册,首尔:韩国古典翻译院据首尔大学奎章阁藏本影印,2004。
- 赵荣祐,《观我斋稿》,首尔:韩国精神文化研究院,1984。刘长卿,《刘随州诗集》,收入(上海)商务印书馆编,《四部丛刊·初编》。
- 刘昫等撰,《旧唐书》,北京:中华书局,1975。刘敏中,《中庵集》,收入纪昀等总纂,《景印文渊阁四库全书》,第1206册。
- 刘敞,《公是集》,收入纪昀等总纂,《景印文渊阁四库全书》,第1095册。
- 刘道醇,《五代名画补遗》,收入卢辅圣主编,《中国书画全书》,第1册。
- ,《圣朝名画评》,收入卢辅圣主编,《中国书画全书》,第1册。
- 欧阳修,《欧阳文忠公集》,收入台湾商务印书馆编,《四部丛刊·正编》,第45册。

- 潘之恒辑，《黄海》，收入四库全书存目丛书编纂委员会编，《四库全书存目丛书》，第230册，据北京图书馆藏明刻本影印。
- 潘闾，《逍遥集》，收入《丛书集成初编》，北京：中华书局，1991，第2241册。
- 鲁点，《齐云山志》，收入四库全书存目丛书编纂委员会编，《四库全书存目丛书》，第231册，据北京图书馆藏明万历刻本影印。
- 钱谦益，《列朝诗集小传》，台北：世界书局，1961。薛福成，《薛福成全集（下册）》，台北：广文书局，1963。
- 韩拙，《山水纯全集》，收入于安澜编，《画论丛刊（上册）》，台北：华正书局，1984。
- 苏轼，《东坡全集》，收入纪昀等总纂，《景印文渊阁四库全书》，第1107册。
- 释道原，《景德传灯录》，收入蓝吉富主编，《禅宗全书·史传部二（二）》，北京：北京图书馆出版社，2004。
- 顾文彬、顾麟士撰，顾荣木、汪葆楫点校，《过云楼书画记·续记》，上海：江苏古籍出版社，1999。
- 顾炳，《顾氏画谱》，北京：文物出版社据北京大学图书馆藏明万历三十一年（1603）杭州双桂堂初刻本影印，1983。
- 顾起元，《客座赘语》，收入傅春官辑，《金陵丛刻·一》，台北：艺文印书馆据台湾大学图书馆藏清光绪中江宁傅氏晦斋刊本影印，1968。
- 顾起元著，谭棣华、陈稼禾点校，《客座赘语》，北京：中华书局，1987。

### （一）中文·日文·韩文

- 《考古与文物》编辑部，《唐韩休墓出土壁画学术研讨会纪要》，《考古与文物》，2014年第6期，页101-117。
- Barnhart, Richard M.《宋金における山水画の成立と展開》，收入古原宏伸、铃木敬等编，《文人画粹编·中国篇2 董源·巨然》，东京：中央公论社，1977，页111-121。
- 유미나，《朝鲜 中期 吴派画風の 전래 -〈千古最盛〉帖을 중심으로》，《美术史学研究》，第245号（2005），页73-116。
- 丁羲元，《〈鹤华秋色图〉卷再考》，收入上海书画出版社编，《赵孟頫研究论文集》，上海：上海书画出版社，1995，页748-766。
- ，《赵孟頫〈鹤华秋色图〉卷新考》，收入上海书画出版社编，《赵孟頫研究论文集》，页378-395。
- 上海摄影家协会、上海大学文学院编，《上海摄影史》，上海：上海人民美术出版社，1992。
- 大同市文物陈列馆、山西云冈文物管理所，《山西省大同市元代冯道真、王青墓清理简报》，《文物》，1962年第10期，页34-36。
- 大阪市立美术馆编，《大阪市立美术馆藏中国绘画图录篇》，东京：朝日新闻社，1975。
- ，《大阪市立美术馆藏·上海博物馆藏·中国书画名品图录》，大阪：“中国书画名品展”实行委员会，1994。
- 大和文华馆编，《苏州の見る梦——明·清時代の都市と绘画》，奈良：大和文华馆，2015。
- 小川裕充，《武元直の活跃年代とその制作环境について——金·王寂〈鸭江行部志〉所录〈龙门招隐图〉》，《美术史论丛》，第11号（1995），页67-75。
- ，《牧谿笔潇湘八景图卷の原状について》，《美术史论丛》，第13号（1997），页111-123。
- ，《院中の名画——董羽·巨然·燕肃から郭熙まで》，收入铃木敬先生还历纪念会编，《铃木

- 敬先生还历纪念：《中国绘画史论集》，东京：吉川弘文馆，1981，页 23-85。
- ，《卧游·中国山水画——その世界》，东京：中央公论美术出版，2008。
- ，《中国画谱の舶载、翻刻と和制画谱の诞生》，收入町田市立国际版画美术馆编，《近世日本绘画と画谱·绘手本展，2：名画を生んだ版画》，东京：町田市立国际版画美术馆，1990，页 106-123。
- 井手诚之辅，《高丽佛画の世界——宫廷周邊における願主と信仰》，《日本の宋元佛画》，《日本の美術》，418，东京：至文堂，2001，页 88-98。
- 井增利、王小蒙，《富平县新发现的唐墓壁画》，《考古与文物》，1997年第4期，页 8-11。中国古代书画鉴定组编，《中国古代书画图目》，第20册，北京：文物出版社，1999。
- ，《中国绘画全集》，第10册，杭州：浙江人民美术出版社，2000。
- ，《中国绘画全集》，第15册。
- 中国嘉德国际拍卖有限公司编，《中国嘉德国际拍卖公司2006年春季拍卖会》拍卖图录，北京：中国嘉德国际拍卖有限公司，2006。
- 卞孝萱，《袁江〈东园图〉考》，《文物》，1973年第11期，页 70-72、54。
- 孔凡礼，《赵令時的生年》，《文学遗产》，1994年第5期，页 33。
- 尹吉男，《关于淮安王镇墓出土书画的初步认识》，《文物》，1988年第1期，页 65-72。
- 王中秀编著，《黄宾虹年谱》，上海：上海书画出版社，2005。
- 王去非，《试谈山水画发展史上的一个问题——从“咫尺千里”到“咫尺重深”》，《文物》，1980年第12期，页 76-81。
- 王伯敏，《入蜀方知画意浓——黄宾虹游蜀三事》，收入四川人民出版社，《黄宾虹蜀游画选》，成都：四川人民出版社，1983，页 1-2。
- 王季思主编，《金元戏曲》，第4卷，北京：人民文学出版社，1999。
- 王铃雅，《勺园与米万钟文化形象的形塑：〈勺园图〉相关研究》，台北：台湾大学艺术史研究所硕试论文，2011。
- 王晓骊，《文学接受视角下的词意画研究——以诗余画谱为例》，《淮海工学院学报（社会科学版·学术论坛）》，第9卷第5期（2011），页 49-53。
- 王尔敏，《中国近代知识普及化传播之困境形式——〈点石斋画报〉例》，收入氏著，《明清社会文化生态》，台北：商务印书馆，1997，页 227-295。
- 王静灵，《建立典范——王时敏与〈小中现大册〉》，《台湾大学美术史研究集刊》，第24期（2008），页 175-258。
- 王耀庭主编，《故宫书画图录》，第22册，台北：故宫博物院，2003。
- 北京大学考古学系、河北省文物研究所、邯郸地区文物保管所编，《观台磁州窑址》，北京：文物出版社，1997。
- 北京翰海拍卖有限公司编，《北京翰海2000年秋季拍卖会·中国书画（近现代二）》拍卖图录，北京：北京翰海拍卖有限公司，2000。
- 古原宏伸，《波涛を越えて：来舶画人论》，收入涉谷区立松涛美术馆编，《桥本コレクション中国の绘画——来舶画人》，东京：涉谷区立松涛美术馆，1986，页 5-20。
- ，《米芾〈画史〉札记》，《台湾大学美术史研究集刊》，第4期（1997），页 91-107。
- ，《〈画史〉集注（一）》，《台湾大学美术史研究集刊》，第12期（2002），页 63-168。
- ，《〈画史〉集注（二）》，《台湾大学美术史研究集刊》，第13期（2002），页 61-166。
- ，《〈画史〉集注（三）》，《台湾大学美术史研究集刊》，第14期（2003），页 27-128。

- ，《再说董其昌における王维の概念》，收入氏著，《中国画论の研究》，东京：中央公论美术出版，2003，页119-136。
- ，《唐人〈明皇幸蜀图〉》，收入氏著《中国画卷の研究》，东京：中央公论美术出版，2005，页129-153。
- ，《米芾〈画史〉注解》，东京：中央公论美术出版，2009。
- 史彬士等编，《世变·形象·流风：中国近代绘画1796-1949（三）》，高雄：高雄市立美术馆，2007。
- 石守谦，《明代绘画中的帝王品味》，《文史哲学报》，第40期（1993），页225-291。
- ，《文化史范畴中的画史之变》，收入氏著，《风格与世变：中国绘画史论集》，台北：允晨文化实业股份有限公司，1996，页1-15。
- ，《“干惟画肉不画骨”别解——兼论“感神通灵”观在中国画史上的没落》，收入氏著，《风格与世变：中国绘画史论集》，页53-85。
- ，《有关唐棣（1287-1355）及元代李郭风格发展之若干问题》，收入氏著，《风格与世变：中国绘画史论集》，页131-180。
- ，《浙派画风与贵族品味》，收入氏著，《风格与世变：中国绘画史论集》，页181-228。
- ，《失意文士的避居山水——论十六世纪山水画中的文派风格》，收入氏著，《风格与世变：中国绘画史论集》，页299-339。
- ，《石涛、王原祁合作兰竹图的问题》，收入氏著，《风格与世变：中国绘画史论集》，页339-359。
- ，《对中国美术史研究中再现论述模式的省思》，《台北“中央大学”文学院人文学报》，第15期（1997），页1-29。
- ，《中国近代美术史研究的几种思考架构》，收入홍선표编，《동아시아 미술의 근대와 근대성》，서울：학고재，2009，页251-272。
- ，《山水之史——由画家与观众互动角度考察中国山水画至13世纪的发展》，收入颜娟英主编，《中国史新论台·美术考古分册》，台北：“中央研究院”、联经出版事业股份有限公司，2010，页379-475。
- ，《风格、画意与画史重建——以传董源〈溪岸图〉为例的思考》，收入氏著，《从风格到画意——反思中国美术史》，台北：石头出版股份有限公司，2010，页89-118。
- ，《冲突与交融——蒙元多族士人圈中的书画艺术》，收入氏著，《从风格到画意——反思中国美术史》，页121-166。
- ，《元代文人画的正宗系统——由赵孟頫到王蒙的山水画发展》，收入氏著，《从风格到画意——反思中国美术史》，页167-180。
- ，《隐居生活中的绘画——十五世纪中期文人画在苏州的出现》，收入氏著，《从风格到画意——反思中国美术史》，页207-226。
- ，《董其昌〈婉婁草堂图〉及其革新画风》，收入氏著，《从风格到画意——反思中国美术史》，页269-288。
- ，《神幻变化——由陈子和看明代闽赣地区道教水墨画之发展》，收入氏著，《从风格到画意——反思中国美术史》，页329-350。
- ，《绘画、观众与国难——二十世纪前期中国画家的雅俗抉择》，收入氏著，《从风格到画意——反思中国美术史》，页353-380。
- ，《从马麟〈夕阳秋色图〉谈南宋的官苑山水画》，收入上海博物馆编，《千年丹青——细读中日藏唐宋元绘画珍品》，北京：北京大学出版社，2010，页167-176。

- ，《胜景的化身——潇湘八景山水画与东亚的风景观看》，收入氏著，《移动的桃花源——东亚世界中的山水画》，台北：允晨文化实业股份有限公司，2012，页 91-188。
- ，《物品移动与山水画——日本折扇西传与山水扇画在明代中国的流行》，收入氏著，《移动的桃花源——东亚世界中的山水画》，页 277-342。
- 任道斌，《赵孟頫系年》，郑州：河南人民出版社，1984。
- 吉田宏志，《司甕院契会图》图版解说，收入菊竹淳一、吉田宏志编，《世界美术大全集·东洋编·11 朝鲜王朝》，东京：小学馆，1999，页 363。
- 同光，《国画漫谈》，收入郎绍君、水中天编，《二十世纪中国美术文选（上卷）》，上海：上海书画出版社，1999，页 138-145。
- 朱良志，《石涛研究》，北京：北京大学出版社，2005。
- 朴银顺，《第三章 金刚山으로의 여행과 그 예술적 표현》，收入氏著《金刚山图 연구》，首尔：一志社，1997，页 35-64。
- 江兆申，《关于唐寅的研究》，台北：台北故宫博物院，1976。
- 米泽嘉圃，《“山水の变”と骑象鼓乐图の画风》，收入氏著《中国绘画史研究·山水画论》，东京：平凡社，1962，页 85-107。
- 衣若芬，《漂流与回归——宋代题“潇湘”山水画诗之抒情底蕴》，《中国文哲研究集刊》，第 21 期（2002），页 1-42。
- 西上实，《戴本孝について》，收入铃木敬先生还历纪念会编，《铃木敬先生还历纪念：中国绘画史论集》，页 291-340。
- ，《〈黄山八胜图册〉私考——石涛の景观合成について》，《山水》，京都：国立博物馆，1985，页 183-189。
- 何惠鉴，《元代文人画序说》，收入古原宏伸、铃木敬编，《文人画粹编·中国篇·3 黄公望·倪瓚·王蒙·吴镇》，东京：中央公论美术出版，1979，页 110-130。
- 何传馨主编，《山水合璧——黄公望与富春山居图特展》，台北：台北故宫博物院，2011。
- 余辉，《金代画史初探》，收入氏著，《画史解疑》，台北：东大图书股份有限公司，2000，页 179-214。
- ，《吴镇家世及其思想形成和艺术特色——也谈〈义门吴氏谱〉》，收入氏著，《画史解疑》，页 359-384。
- 余辉主编，《故宫博物院藏文物珍品大系·9 元代绘画》，上海：上海科学技术出版社；香港：商务印书馆，2005。
- 余铸云，《画法拟注》，收入天津市古籍书店，《湖社月刊（上册）》，天津：天津市古籍书店，1992，第 1-10 期，页 29-45。
- 佚名，《正社画展所见：画坛今日多才艺谁似蜀人张大千》，《北平晨报》，第 1341 号，1934 年 9 月 10 日，第 6 版。
- ，《奇园观油画记》，《申报（上海）》，第 8415 号，1896 年 9 月 20 日，第 3 版。
- ，《画展消息》，《中央日报（南京）》，第 2709 号，1935 年 11 月 4 日，第 2 张，第 3 版。
- ，《黄宾虹画展》，《中央日报（南京）》，第 2711 号，1935 年 11 月 6 日，第 2 张，第 3 版。
- ，《经张郑画展参观记》，《中央日报（南京）》，第 2711 号，1935 年 11 月 6 日，第 2 张，第 3 版。
- ，《关洛画展今日最后一天大千真能为太华写照》，《北平晨报》，第 1784 号，1935 年 12 月 2 日，第 6 版。
- 利特尔（Stephen Little），《仇英和文徵明的关系》，收入故宫博物院编，《吴门画派研究》，页 132-139。

- 吴新雷,《也谈马致远的神仙道化剧》,收入吴国钦、李静、张筱梅编,《元杂剧研究》,页234-247。
- 吴国钦、李静、张筱梅编,《元杂剧研究》,武汉:湖北教育出版社,2003。
- 宋兆霖主编,《匠心笔蕴——院藏明清版画特展》,台北:台北故宫博物院,2015。
- 宋后楣,《元末闽浙画风与明初浙派之形成(一)》,《故宫学术季刊》,第6卷第4期(1989年夏季号),页1-16。
- ,《元末闽浙画风与明初浙派之形成(二)》,《故宫学术季刊》,第7卷第1期(1989年秋季号),页1-15。
- ,《明代宫廷画家与浙派》,收入浙江省博物馆编,《明代浙派绘画国际学术研讨会论文集》,杭州:浙江省博物馆,2012,页1-11。
- 宋伟航等译,《隔江山色:元代绘画(1279-1368)》,台北:石头出版股份有限公司,1994。
- 巫仁恕,《消费品味与身份区分——以旅游文化为例》,收入氏著,《品味奢华:晚明的消费社会与士大夫》,台北:“中研院”、联经出版事业股份有限公司,2007,页177-213。
- 李正民,《元好问研究论略》,北京:社会科学文献出版社,1999。
- 李永翘,《张大千全传》,广州:花城出版社,1998。
- 李有容,《石涛〈东坡诗意图册〉研究》,台北:台湾大学艺术史研究所硕士论文,2016。
- 李孝悌,《上海近代城市文化中的传统与现代:1880-1930年代》,收入氏著,《恋恋红尘:中国的城市、欲望与生活》,台北:一方出版有限公司,2002,页141-201。
- 李松,《北京法海寺》,收入张曼涛主编,《中国佛教寺塔史志》,台北:大乘文化出版社,1978,页189-202。
- 李星明,《唐代墓室壁画研究》,西安:陕西人民美术出版社,2005。
- 李伟铭,《中国画变革的语言资源——本世纪初叶的一些证例考析》,收入当代中国山水画、油画风景画执行委员会编,《现代中国绘画中的自然——中外比较艺术学术研讨会论文集》,南宁:广西美术出版社,1999,页279-291。
- 李寓一,《教育部全国美术展览会参观记(三)》,《妇女杂志》,第15卷第7期(1929),页4。
- 李超,《中国现代油画史》,上海:上海书画出版社,2007。
- 李铸晋、万青力,《中国现代绘画史·民初之部》,台北:石头出版股份有限公司,2001。
- 汪世清,《石涛散考》,《朵云》,第56期(2002),页18-66。
- ,《石涛诗录》,石家庄:河北教育出版社,2006。
- 沈红梅,《项元汴书画典籍收藏研究》,北京:国家图书馆出版社,2012。
- 周汝昌,《红楼梦新证(增订本)》,北京:中华书局,2012。
- 周振鹤,《从明人文集看晚明旅游风气及其与地理学的关系》,《复旦学报(社会科学版)》,2005年第1期,页72-78。
- 周积寅编,《俞剑华美术论文选》,济南:山东美术出版社,1986。
- 板仓圣哲,《乔仲常〈后赤壁赋图卷〉(ネルソン・アトキンス美术馆)の史的位置》,《国华》,第1270号(2001),页9-22。
- ,《马麟〈夕阳山水图〉(根津美术馆)の成立と変容》,《美术史论丛》,第20号(2004),页1-31。
- ,《成化画坛と雪舟》,收入板仓圣哲编,《明代绘画と雪舟》,东京:根津美术馆,2005,页15-24。
- ,《绘画史における明宗朝——契会图と王室发愿佛画を中心に》,《アジア游学》,第120号(2009),页56-67。
- 林木,《二十世纪中国画研究·现代部分》,桂林:广西美术出版社,2000。

- 林柏亭主编,《大观——北宋书画特展》,台北:台北故宫博物院,2006。
- 林莉娜,《明代沐氏家族之生平及其书画收藏》,《故宫文物月刊》,第101期(1991年8月),页48-77。
- 林丽江,《徽州版画〈环翠堂园景图〉之研究》,《区域与网络——近千年来中国美术史研究国际学术研讨会论文集》,台北:台湾大学艺术史研究所,2001,页299-328。
- 河野圭子,《黄山图卷》,京都:泉屋博古馆,1986。
- 金文京,《高丽的文人官僚·李齐贤の元朝における活动——その峨眉山行を中心に》,收入夫马进编,《中国东アジア外交交流史の研究》,京都:京都大学学术出版会,2007,页118-144。
- 金宇瑞等撰,《忠烈王(四)》,《高丽史节要》,首尔:亚细亚文化社,1972。
- 金维诺,《〈法海寺壁画〉序》,魏书周主编,《法海寺壁画》,北京:中国旅游出版社,1993,页2-5。
- 俞剑华,《参观华社摄影展览会记》,《申报(上海)》,第19754号,1928年3月16日,第17版。
- ,《记张大千画展》,《申报(上海)》,第20531号,1930年5月26日,第17版。
- ,《中国山水画之写生》,《国画月刊》,第1卷第4期(1935),页71-75。
- ,《为我的画展说几句话》,收入周积寅编,《俞剑华美术论文选》,济南:山东美术出版社,1986,页364-366。
- ,《中小学图画科宜授国画议》,收入周积寅编,《俞剑华美术论文选》,页395-404。
- 故宫博物院编,《吴门画派研究》,北京:紫禁城出版社,1993。
- ,《明代吴门绘画》,北京:紫禁城出版社,1990。
- ,《黄易与金石学论集》,北京:故宫出版社,2012。
- ,《故宫书画馆·第七编》,北京:故宫出版社,2010。
- 泉屋博古馆编,《泉屋博古·中国绘画》,京都:泉屋博古馆,1996。
- 洪再新,《学术与市场:从黄宾虹与张虹的交往看广东人的艺术实验(上)》,《荣宝斋》,第2004年第3期,页60-75。
- ,《学术与市场:从黄宾虹与张虹的交往看广东人的艺术实验(下)》,《荣宝斋》,第2004年第5期,页68-81。
- 秋山光,《唐代敦煌壁にあらわれた山水表现》,《中国石窟·敦煌莫高窟》,第5卷,东京:平凡社,1982,页190-204。
- 胡佩衡,《中国山水画气韵的研究》,《绘学杂志》,第2期(1920),页6-11。
- ,《中国山水画写生的问题》,《绘学杂志》,第3期(1921),页3-7。
- 郎绍君主编,《中国现代美术全集·中国画·五山水上》,香港:锦年国际有限公司,1998。
- 徐邦达,《古书画伪讹考辨(上卷)》,南京:江苏古籍出版社,1984。
- ,《古书画伪讹考辨(下卷)》,北京:文物出版社,1984。
- 徐涛,《吕村唐墓壁画与水墨山水的起源》,《文博》,2001年第1期,页53-57。
- 根津美术馆编,《明代绘画と雪舟》,东京:根津美术馆,2005。
- 浙江大学中国古代书画研究中心编,《宋画全集·第一卷》,第2册,杭州:浙江大学出版社,2010。
- 海老根聪郎,《王绎·倪瓚笔·杨竹西小像图卷》,《国华》,第1255号(2000),页37-39。
- 涉谷区立松涛美术馆编,《张大千の绘画:特别展·香港·梅云堂所藏》,东京:涉谷区立松涛美术馆,1995。
- 神戸市立博物館编,《隠元禅師と黄檗宗の绘画展》,神戸:神戸市スポーツ教育公社,1991。
- 秦明,《故宫藏黄易尺牘中的金石碑帖》,《中国书画》,2016年第4期,页25-33。
- 马孟晶,《文人雅趣与商业书坊:十竹斋书画谱和笺谱的刊印与胡正言的出版事业》,《新史学》,第

- 10卷第3期(1999),页1-54。
- ,《耳目之玩——从西厢记版画插图论晚明出版文化对视觉性之关注》,《台湾大学美术史研究集刊》,第13期(2002),页201-276。
- 马鸿增,《荆浩故里生平新考》,《美术史论》,1993年第4期,页35-45。
- 高居翰、黄晓、刘珊珊,《不朽的林泉——中国古代园林绘画》,北京:生活·读书·新知三联书店,2012。
- 高荣盛,《全真家数·禅和口鼓——道士画家黄公望琐议(道教篇)》,收入张希清等主编,《黄公望与〈富春山居图〉研究》,页188-214。
- 고연희(高莲姬),《郑澈의 真景山水画와 明代 山水版画》,《美术史论坛》,第9号(1999.11),页137-162。
- 高岭梅主编,《张大千画》,台北:艺术图书公司,1988。
- 商彤流、杨林中、李永杰,《长治市北郊安昌村出土金代墓葬》,《文物世界》,2003年第1期,页3-7。
- 台北故宫博物院編集委员会编,《故宫书画图录》,第12册,台北:台北故宫博物院,1993。
- ,《海外遗珍绘画》,台北:台北故宫博物院,1985。
- 张大千,《大千居士近作第一集》,台北:历史博物馆,1980。
- 张子英、张利亚,《磁州窑》,天津:天津人民美术出版社,2002。
- 张希清等主编,《黄公望与〈富春山居图〉研究》,北京:文物出版社,2011。
- 张秀民著,韩琦增订,《中国印刷史》,杭州:浙江古籍出版社,2006。
- 张长虹,《品鉴与经营:明末清初徽商艺术赞助研究》,北京:北京大学出版社,2010。
- 张鸣,《谈谈乔仲常〈后赤壁赋图〉对苏轼〈后赤壁赋〉艺术意蕴的视觉再现》,收入上海博物馆编,《翰墨荟萃——细读美国藏中国五代宋元书画珍品》,北京:北京大学出版社,2012,页284-295。
- 张焯,《洋风姑苏版研究》,北京:文物出版社,2012。
- 教育部全国美术展览会编,《美展特刊·今》,上海:正艺社,1929。
- 梅韵秋,《天下名胜的私家化:清代嘉、道年间自传体纪游图谱的兴起》,《台湾大学美术史研究集刊》,第41期(2016),页303-370。
- 郭双林,《西潮激荡下的晚清地理学》,北京:北京大学出版社,2000。
- 郭丽萍,《绝域与绝学——清代中叶西北史地学研究》,北京:生活·读书·新知三联书店,2007。
- 陈申等编著,《中国摄影史》,台北:摄影家出版社,1991。
- 陈高华,《宋辽金画家史料》,北京:文物出版社,1984。
- 陈阶晋、赖毓芝主编,《追索浙派》,台北:台北故宫博物院,2008。
- 陈传席,《中国山水画史》,南京:江苏美术出版社,1988。
- 陈履生,《山水画成因新探》,《美术》,1988年第5期,页60-66。
- 陈韵如,《蒙元皇室的书画艺术风尚与收藏》,收入石守谦、葛婉章主编,《大汗的世纪——蒙元时代的多元文化与艺术》,台北:台北故宫博物院,2001,页266-285。
- ,《时间的形状——〈清院画十二月令图〉研究》,《故宫学术季刊》,第22卷第4期(2005年夏季号),页103-139。
- ,《〈明皇幸蜀图〉意与风格的思考》,《故宫文物月刊》,第273期(2005年12月),页30-39。
- ,《秋山晚翠》图版解说,见林柏亭主编,《大观——北宋书画特展》,页29-31。
- ,《层岩丛树图》图版解说,见林柏亭主编,《大观——北宋书画特展》,页51-53。
- ,《溪山暮雪图》图版解说,收入林柏亭主编,《大观——北宋书画特展》,页121-123。



- ，《黄公望的书画交游活动与其雪图风格初探》，《中正大学中文学术年刊》，第16期（2010），页193-220。
- ，《制作真境：重估〈清院本清明上河图〉在雍正朝画院之画史意义》，《故宫学术季刊》，第28卷第2期（2010年冬季号），页1-64。
- ，《赵孟頫〈鹊华秋色〉》，《故宫文物月刊》，第339期（2011年6月），页92-99。
- ，《奇幻如真：试论吴彬的居士身份与其画风》，《中正汉学研究》，第21期（2013），页251-278。
- ，《两宋山水画意的转折——试论李唐山水画的画史位置》，《故宫学术季刊》，第29卷第4期（2012年夏季号），页75-107。
- ，《张择端〈清明上河图〉的画意新解》，《台湾大学美术史研究集刊》，第34期（2013），页43-104。陶为衍编，《陶冷月（三册）》，上海：上海书画出版社，2005。
- 陶晋生，《明朝在中国历史上的地位》，收入氏著，《宋辽金史论丛》，台北：“中研院”、联经出版事业股份有限公司，2013，页417-438。
- 傅申，《张大千的世界》，台北：义之堂文化出版事业有限公司，1998。
- 傅海波（Herbert Franke）、崔瑞德（Denis Twitchett）编，史卫民等译，《剑桥中国辽西夏金元史：907-1368年》，北京：中国社会科学出版社，1998。
- 傅增湘刊，《“张大千关洛记游画展”启事》广告，《北平晨报》，第1782号，1935年11月30日，第1版。
- 傅熹年，《关于“展子虔〈游春图〉”年代的探讨》，《文物》，1978年第11期，页40-52。
- ，《傅熹年书画鉴定集》，郑州：河南美术出版社，1999。
- 单国强，《“四王画派”与“院体”山水》，收入朵云编辑部编，《清初四王画派研究论文集》，上海：上海书画出版社，1993，页347-364。
- 单国霖，《仇英生平活动考》，收入故宫博物院编，《吴门画派研究》，页219-227。
- 彭慧萍，《“南宋画院”之省舍职制与画史想象》，《故宫学刊》，第2期（2005），页62-86。
- 曾布川宽，《许道宁的传记と山水样式に关する一考察》，《东方学报》，第512号（1980），页451-500。
- 曾枣庄，《“赤壁何须问出处”——中日韩赤壁之游》，《中国典籍与文化》，2010年第3期，页131-137。
- 闲人，《艺苑珍闻》，《北平晨报》，第1366号，1934年10月5日，第8版。
- 冯幼衡，《张大千早期（1920-1940）的青绿山水：传统青绿山水在二十世纪的复兴》，《台湾大学美术史研究集刊》，第29期（2010），页217-268。
- 黄一农，《曹寅好友张纯修家世生平考》，《故宫学术季刊》，第29卷第3期（2012年春季号），页1-30。
- 黄土珊，《写真山之形：从“山水图”“山水画”谈道教山水观之视觉形塑》，《故宫学术季刊》，第31卷第4期（2014年夏季号），页121-204。
- 黄可，《上海早期儿童报刊中的儿童美术》，收入氏著，《上海美术史札记》，上海：上海人民美术出版社，2000，页111-131。
- 杨伯达，《冷枚及其〈避暑山庄图〉》，收入氏著，《清代院画》，北京：紫禁城出版社，1993，页109-130。
- ，《〈万树园赐宴图〉考析》，收入氏著，《清代院画》，页178-210。
- 杨国栋，《从黄易手札看其帖学书法的师承与分期》，《中国书画》，2016年第4期，页37-48。
- ，《黄易活动年表简编》，收入故宫博物院编，《黄易与金石学论集》，页372-397。
- 杨新，《清代雍、乾时期的宫廷绘画》，收入氏著，《杨新美术论文集》，北京：紫禁城出版社，1994，页156-175。
- ，《关于〈千里江山图〉》，收入氏著，《杨新美术论文集》，页238-241。

- 杨新主编,《故宫博物院藏明清绘画》,北京:紫禁城出版社,1994。
- 叶灵凤,《张仙槎的〈泛槎图〉》,《读书随笔(修订版)》,北京:生活·读书·新知三联书店,2008,页173-177。
- 董新林,《蒙元时期墓葬壁画题材及其相关问题》,收入中国社会科学院考古研究所编,《二十一世纪的中国考古学:庆祝佟柱臣先生八十五华诞学术文集》,北京:文物出版社,2006,页856-885。
- 铃木敬,《中国绘画史(上)》,东京:吉川弘文馆,1981。
- ,《中国绘画史(中之一)》,东京:吉川弘文馆,1984。铃木敬先生还历纪念会编,《铃木敬先生还历纪念:中国绘画史论集》,东京:吉川弘文馆,1981。
- 岛田英诚,《徽宗朝の画学について》,收在铃木敬先生还历纪念会编,《铃木敬先生还历纪念:中国绘画史论集》;页109-150。
- 裴英姬,《十八世纪初中朝文人物品交流及其中国观感:以金昌业〈老稼斋燕行日记〉为中心》,台北:台湾大学历史学研究所硕士论文,2009。
- 赵晶,《黄公望“全真家数”考》,收入张希清等主编,《黄公望与〈富春山居图〉研究》,页215-222。
- ,《明代画院研究》,杭州:浙江大学出版社,2014。
- 赵琦,《金元之际的儒士与汉文化》,北京:人民出版社,2004。
- 赵声良,《敦煌壁画风景研究》,北京:中华书局,2005。
- 刘九庵,《吴门画家之别号图鉴别举例》,收入故宫博物院编,《吴门画派研究》,页35-46。
- 郑午昌,《中国画的认识》,《东方杂志》,第28卷第1期(1931),页107-119。
- 郑州市文物工作队,《登封王上壁画墓发掘简报》,《文物》,1994年第10期,页4-9。
- 郑岩,《唐韩休墓壁画山水图争议》,《故宫博物院院刊》,第5期(2015),页87-109。
- 郑曼青,《参观华社摄影展览会之感想》,《申报(上海)》,第19756号,1928年3月18日,第17版。
- 郑骞,《金代画家武元直及其赤壁图》,《书目季刊》,第13卷第3期(1979),页3-12。
- 鲁道夫·G·瓦格纳(Rudolf G. Wagner)著,徐百柯译,《进入全球想象图景:上海的〈点石斋画报〉》,《中国学术》,第8期(2001),页1-96。
- 冀亚平、卢芳玉,《国家图书馆藏拓中的黄易题跋述略》,收入故宫博物院编,《黄易与金石学论集》,页275-283。
- 卢宣妃,《图肖像以显文治:〈陈鉴如李齐贤像〉及其制作》,《2009台大艺术史研究所学生研讨会会议论文集》,台北:台大艺术史研究所,2009,页199-225。
- 穆益勤编,《明代院体浙派史料》,上海:人民美术出版社,1985。
- 萧启庆,《元代的儒户:儒士地位演进史上的一章》,收入氏著,《内北国而外中国:蒙元史研究》,北京:中华书局,2007,页371-414。
- 辽宁省博物馆编委会编,《辽宁省博物馆藏·书画著录·绘画卷》,沈阳:辽宁美术出版社,1998。
- 薛永年,《陆治钱穀与后期吴派纪游图》,收入故宫博物院编,《吴门画派研究》,页47-64。
- 谢巍,《中国画学著作考录》,上海:上海书画出版社,1998。
- 点石斋告白,《照相石印〈泛槎图〉出售》,《申报(上海)》,第2668号,1880年10月3日,第1版。
- 聂崇正,《清代宫廷画家杂俎》,收入氏著,《宫廷艺术的光辉——清代宫廷绘画论丛》,台北:东大图书股份有限公司,1996,页107-123。
- 丰子恺,《艺术漫谈——照相与绘画》,《申报(上海)》,第22552号,1936年2月13日,第6版。
- 罗文华,《明大宝法王建普度大高长卷》,《中国藏学》,1995年第1期,页89-97。
- 罗锦堂,《现存元人杂剧的题材》,收入吴国钦、李静、张筱梅编,《元杂剧研究》,页171-180。

- 释圣严,《明末佛教研究》,台北:东初出版社,1993。
- 饶宗颐,《至乐楼藏八大山人山水画及其相关问题》,收入王方宇编,《八大山人论集(上册)》,台北:台湾编译馆中华丛书编审委员会,1984,页159-168。
- 顾颉刚,《苏州美术画赛会与赛报告》,《绘学杂志》,第2期(1921),页10-12。
- 鹤田武良,《“芥子园画传”について——その成立と江戸画坛への影响》,《美术研究》,第283号(1973),页1-12。

## (二) 英文、德文

- Andrews, Julia F. and Kuiyi Shen eds. *A Century in Crisis: Modernity and Tradition in the Art of Twentieth-Century China*. New York: Guggenheim Museum, 1998.
- Andrews, Julia F. and Kuiyi Shen. "The Traditionalist Response to Modernity: The Chinese Painting Society of Shanghai." in Jason C. Kuo ed., *Visual Culture in Shanghai 1850s-1930s*. Washington, D.C.: New Academia Publishing, 2007, pp. 79-93.
- Barnhart, Richard M. *Marriage of the Lord of the River: A Lost Landscape by Tung Yuan*. Ascona: Artibus Asiae Supplementum, vol. 27, 1970.
- . *Along the Border of Heaven: Sung and Yuan Paintings from the C. C. Wang Family Collection*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1983.
- . *Painters of the Great Ming: The Imperial Court and the Zhe School*. Dallas: Museum of Art, Dallas, 1993.
- . "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.
- Bickford, Maggie. "Huizong's Paintings: Art and the Art of Emperors." in Patricia Buckley Ebrey and Maggie Bickford eds., *Emperor Huizong and Late Northern Song China: The Politics of Culture and the Culture of Politics*. Cambridge and London: Harvard University Asia Center, 2006, pp. 453-513.
- Bush, Susan. "Clearing after Snow in the Min Mountains and Chin Landscape Painting." *Oriental Art*, vol. 11, no. 3 (1965), pp. 163-172.
- . "Literati Culture under the Chin (1122-1234)." *Oriental Art*, vol. 15, no. 2 (1969), pp. 103-112.
- . "Chin Literati Painting and Landscape Traditions." *National Palace Museum Bulletin*, vol. 21, no. 4-5 (1986), pp. 1-26.
- . "Five Paintings of Animal Subjects or Narrative Themes and Their Relevance to Chin Culture." in Hoyt Cleveland Tillman and Stephen H. West, eds., *China under Jurchen Rule: Essays on Chin Intellectual and Cultural History*. Albany: State University of New York Press, 1995, pp. 183-215.
- Cahill, James. *Hills beyond a River: Chinese Painting of the Yuan Dynasty, 1279-1368*. New York and Tokyo: Weatherhill, 1976.
- . *Parting at the Shore: Chinese Painting of the Early and Middle Ming Dynasty, 1368-1580*. New York and Tokyo: Weatherhill, 1978.
- . *The Compelling Image: Nature and Style in Seventeenth-Century Chinese Painting*. Cambridge: Harvard University Press, 1982.
- . "Hsieh-i as a Cause of Decline in Later Chinese Painting." in *Three Alternative Histories of Chinese*

*Painting.*

- Lawrence, Kansas: *Spencer Museum of Art, University of Kansas*, 1988, pp. 100-112.
- . *Pictures for Use and Pleasure: Vernacular Painting in High Qing China*. Berkeley: University of California Press, 2010.
- Cahill, James et al. *Shadows of Mt. Huang: Chinese Painting and Printing of the Anhui School*. Berkeley, CA: University Art Museum, Berkeley, 1981.
- Ch'oe, Wan-su. *Korean True-View Landscape: Paintings by Chŏng Sŏn (1676-1759)*. Edited and translated by Youngsook Pak and Roderick Whitfield. London: Saffron Books, 2005.
- Chang, Joseph. "From The Clear and Distant Landscape of Wuxing to The Humble Hermit of Clouds and Woods." *Ars Orientalis*, vol. 37 (2007), pp. 34-47.
- Chou, Ju-hsi. "Painting Theory in Eighteenth-Century China." in Willard J. Peterson et al., eds., *The Power of Culture: Studies in Chinese Cultural History*. Hong Kong: The Chinese University Press, 1994, pp. 321-343.
- . *The Elegant Brush: Chinese Painting Under the Qianlong Emperor, 1735-1795*. Phoenix: Phoenix Art Museum, 1985.
- . *Silent Poetry: Chinese Paintings from the Collection of the Cleveland Museum of Art*. Cleveland, OH.: The Cleveland Museum of Art, 2015.
- Chung, Anita. *Drawing Boundaries: Architectural Images in Qing China*. Honolulu: University of Hawai'i Press, 2004.
- Clapp, Anne de Coursey. *The Painting of T'ang Yin*. Chicago: The University of Chicago Press, 1991.
- . *Commemorative Landscape Painting in China*. Princeton, N.J.: Tang Center for East Asian Art, Princeton University Press, 2012.
- Clunas, Craig. *Pictures and Visuality in Early Modern China*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1997.
- . *Screen of Kings: Royal Art and Power in Ming China*. Honolulu: University of Hawai'i Press, 2013.
- Edwards, Richard. *The Field of Stones: A Study of the Art of Shen Chou (1427-1509)*. Washington, D.C.: Smithsonian Institution, Freer Gallery of Art, 1962.
- Fong, Wen C. *Summer Mountains: The Timeless Landscape*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1975.
- Fong, Wen C. et al. *Images of the Mind: Selections from the Edward L. Elliott Family and John B. Elliott Collections of Chinese Calligraphy and Painting at the Art Museum, Princeton University*. Princeton, N.J.: The Art Museum, Princeton University, 1984.
- Foong, Ping. "Guo Xi's Intimate Landscape and the Case of 'Old Trees, Level Distance'." *Metropolitan Museum Journal*, vol. 35 (2000), pp. 87-115.
- Franke, Herbert and Denis Twitchett eds. *The Cambridge History of China, Vol. 6: Alien Regimes and Border States, 907-1368*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
- Fu, Marilyn Wong. "The Impact of the Reunification: Northern Elements in the Life and Art of Hsien-yü Shu (1257?-1302) and Their Relation to Early Yüan Literati Culture." in John D. Langlois, Jr., ed., *China under Mongol Rule*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1981, pp. 371-433.
- Fu, Shen C. Y. *Challenging the Past: The Paintings of Chang Dai-chien*. Washington, D.C.: Arthur M. Sackler Gallery, Smithsonian Institution; with Seattle and London: University of Washington Press, 1991.
- Goepper, Roger und Jeong-hee Lee-Kalisch hg., *Korea, die alten Königreiche*. München: Hirmer Verlag GmbH, 1999.

- Gombrich, Ernst H. *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1960.
- Harrist, Robert. *Painting and Private Life in Eleventh-Century China: Mountain Villa by Li Gonglin*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1998.
- Hay, John. "'Along the River during Winter's First Snow': A Tenth-Century Handscroll and Early Chinese Narrative." *The Burlington Magazine*, vol. 114 (1973), pp. 294-303.
- Hay, Jonathan. *Shitao: Painting and Modernity in Early Qing China*. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2001.
- . "He Ch'eng, Liu Kuan-tao and North-Chinese Wall-painting Traditions at the Yuan Court." 《故宫学术季刊》, 第20卷第1期(2002年秋季号), 页49-92.
- . "Notes on Chinese Photography and Advertising in Late Nineteenth-Century Shanghai." in Jason C. Kuo ed., *Visual Culture in Shanghai 1850s-1930s*, pp. 95-119.
- Hearn, Maxwell K. "Document and Portrait: The Southern Tour Painting of Kangxi and Qianlong." *Phoebus*, vol. 6, no. 1 (1988), pp. 91-131.
- . "Shifting Paradigms in Yuan Literati Art: The Case of the Li-Guo Tradition." *Ars Orientalis*, vol. 37 (2007), pp. 78-106.
- . "Art Creates History: Wang Hui and the Kangxi Emperor's Southern Inspection Tour." in Maxwell K. Hearn ed., *Landscapes Clear and Radiant: The Art of Wang Hui (1632-1717)*, pp. 129-183.
- . "Shifting Paradigms in Yuan Literati Art: The Case of the Li-Guo Tradition." *Ars Orientalis*, vol. 37 (2009), pp. 79-106.
- Hearn, Maxwell K. ed. *Landscapes Clear and Radiant: The Art of Wang Hui (1632-1717)*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2008.
- Ho, Wai-kam et al. *Eight Dynasties of Chinese Painting: The Collections of the Nelson-Atkins Museum, Kansas City, and the Cleveland Museum of Art*. Cleveland, OH.: The Cleveland Museum of Art, 1980.
- Ho, Wai-kam ed. *The Century of Tung Ch'i-ch'ang, 1555-1636, 2 vols.* Kansas City and Seattle: The Nelson-Atkins Museum of Art and University of Washington Press, 1992.
- Hsü, Ginger Cheng-chi. *A Bushel of Pearls: Painting for Sale in Eighteenth-Century Yangchow*. Stanford, CA.: Stanford University Press, 2001.
- Itakura, Masaaki. "Text and Images: 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. 422-434.
- Lee, Hui-shu. "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.
- Li, Chu-tsing. *THE AUTUMN COLORS ON THE CH'IAO AND HUA MOUNTAINS: A LANDSCAPE BY CHAO MENG-FU*. Ascona: Artibus Asiae Supplementum, 21, 1965.
- Lin, Li-Chiang. "A Study of the Xinjuan hainei qiguan, a Ming Dynasty Book of Famous Sites." in Jerome Silbergeld, Dora C. Y. Ching, Judith G. Smith, and Alfreda Murck eds., *Bridges to Heaven: Essays on East Asian Art in Honor of Professor Wen C. Fong*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 2011, pp. 779-812.
- Liscomb, Kathlyn Maurean. *Learning from Mount Hua: A Chinese Physician's Illustrated Travel Record and Painting Theory*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

- McCausland, Shane. *Zhao Mengfu: Calligraphy and Painting for Khubilai's China*. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2011.
- Munakata, Kiyohiko. *Ching Hao's 'Pi-fa-chi': A Note on the Art of Brush*. Ascona: Artibus Asiae Supplementum, 31, 1974.
- Murck, Alfreda. *Poetry and Painting in Song China: The Subtle Art of Dissent*. Cambridge and London: Harvard University Asia Center, 2000.
- Pang, Laikwan. *The Distorting Mirror: Visual Modernity in China*. Honolulu: University of Hawai'i Press, 2007.
- Rawski, Evelyn S. "Re-imagining the Ch'ien-lung Emperor: A Survey of Recent Scholarship." 《故宫学术季刊》, 第21卷第1期(2003年秋季号), 页1-29。
- Sickman, Laurence et al. *Chinese Calligraphy and Painting in the Collection of John M. Crawford, Jr.* New York: The Pierpont Morgan Library, 1962.
- Silbergeld, Jerome. "Back to the Red Cliff: Reflections on the Narrative Mode in Early Literati Landscape Painting." *Ars Orientalis*, vol. 25 (1995), pp. 19-38.
- . "The Evolution of a 'Revolution': Unsettled Reflections on the Chinese Art Historical Mission." *Archives of Asian Art*, vol. 55 (2005), pp. 39-52.
- Sullivan, Michael. *The Birth of Landscape Painting in China*. London, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1962.
- Sung, Hou-mei. "Early Ming Painters in Nanking and the Formation of the Wu School." *Ars Orientalis*, vol. 17 (1988), pp. 73-115.
- . *The Unknown World of the Ming Court Painters: The Ming Painting Academy*. Taipei: The Liberal Arts Press, 2006.
- Thiriez, Régine. "Photography and Portraiture in Nineteenth-Century China." *East Asia History*, vol. 17/18 (1999), pp. 77-02.
- Tseng, Lillian Lan-ying. "Retrieving the Past, Inventing the Memorable: Huang Yi's Visit to the Song-Luo Monuments." in Robert S. Nelson and Margaret Olin eds., *Monuments and Memory, Made and Unmade*.
- . "Mediums and Messages: The Wu Family Shrines and Cultural Production in Qing China." in Cary Y. Liu ed., *Rethinking Recarving: Ideals, Practices, and Problems of the "Wu Family Shrines" and Han China*. Princeton, N.J.: The Princeton University Art Museum, 2008, pp. 260-283.
- Tung, Wu. *Tales from the Land of Dragons: 1000 Years of Chinese Painting*. Boston: Museum of Fine Arts, 1997.
- Vinograd, Richard. "New Light on Tenth-Century Sources for Landscape Painting Styles of the Late Yüan Period." 收入铃木敬先生还历纪念会编, 《铃木敬先生还历纪念: 中国绘画史论集》, 页1-30。
- . "Family Properties: Personal Context and Cultural Pattern in Wang Meng's Pien Mountains of 1366." *Ars Orientalis*, vol. 13 (1982), pp. 1-29.
- . "De-centering Yuan Painting." *Ars Orientalis*, vol. 37 (2009), pp. 195-212.
- Watt, James and Denise Leidy. *Defining Yongle: Imperial Art in Early Fifteenth-Century China*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2005.
- Watt, James C. Y. ed. *The World of Khubilai Khan: Chinese Art in the Yuan Dynasty*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2010.
- Watt, James et al. *China: Dawn of a Golden Age, 200-750 AD*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2004. Weidner, Marsha ed. *Latter Days of the Law: Images of Chinese Buddhism, 850-1850*. Lawrence, Kansas: Spencer Museum of Art, The University of Kansas, 1994.

- Wong, Aida Yuen. *Parting the Mists: Discovering Japan and the Rise of National-style Painting in Modern China*. Honolulu: University of Hawai'i Press, 2006.
- Wu, Hung. "Beyond Stereotypes: The Twelve Beauties in Qing Court Art and the 'Dream of the Red Chamber'." in Ellen Widmer and Kang-i Sun Chang eds., *Writing Women in Late Imperial China*. Stanford, CA.: Stanford University Press, 1997, pp. 306-366.
- . "The Origins of Chinese Painting (Paleolithic Period to Tang Dynasty)." in Richard M. Barnhart et al., *Three Thousand Years of Chinese Painting*. New Haven and London: Yale University Press, 1997, pp. 15-85.
- Wu, Nelson I. "T'ung Ch'i Ch'ang (1555-1636): Apathy in Government and Fervor in Art." in Arthur F. Wright and Denis Twitchett eds., *Confucian Personalities*. Stanford, CA.: Stanford University Press, 1962.
- Xue, Lei. "The Literati, the Eunuch, and a Memorial: The Nelson-Atkins's Red Cliff Handscroll Revisited." *Archives of Asian Art*, vol. 66, no. 1 (2016), pp. 25-49.
- Yi, Song-mi. *Korean Landscape Painting: Continuity and Innovation Through the Ages*. Elizabeth, N.J.: Hollym International Corp., 2006.

# 图版目录

## 第一章 序论：山水画前史

- 图 1.1 西魏 敦煌第二八五窟 南壁上层中央  
《五百强盗成佛因缘》局部 7
- 图 1.2 唐 敦煌第一〇三窟 南壁西侧  
法华经变相《化城喻品》局部 8
- 图 1.3 唐《骑象奏乐》  
枫苏芳染螺钿琵琶捍拨 8
- 图 1.4 唐 懿德太子李重润墓 墓道东壁  
《仪仗图》局部 706年 9
- 图 1.5 北魏《孝子石棺》线画之  
“孝子王琳”局部 11
- 图 1.6 梁 万佛寺石碑 12
- 图 1.7 唐 节愍太子李重俊墓  
墓道东壁局部 710年 13
- 图 1.8 唐（传）李思训《明皇幸蜀图》 14
- 图 1.9 唐 富平唐墓墓室西壁  
山水屏风壁画局部 15
- 图 1.10 唐 敦煌第一七二窟北壁《观经变》之  
“十六观之日想观”局部 15
- 图 1.11 五代 敦煌第六一窟西壁北侧  
《五台山图》局部 17
- 图 1.12 唐（传）卢鸿《草堂十志图》之  
“倒景台” 18
- 图 1.13 唐 西安郭新庄韩休墓北壁山水图  
约 740-748年 19

## 第二章 山水画意与士大夫观众

- 图 2.1 五代 王处直墓前室北壁  
山水壁画 924年 22
- 图 2.2 辽《深山棋会》约 980年 23
- 图 2.3 五代 董源《溪岸图》 25

- 图 2.4 五代 关仝《秋山晚翠》 27
- 图 2.5 北宋 王诜《幽谷图》 27
- 图 2.6 北宋 范宽《溪山行旅》 29
- 图 2.7 北宋 燕文贵《溪山楼观》 29
- 图 2.8 北宋 燕文贵《江山楼观》 30
- 图 2.9 北宋 燕文贵《江山楼观》局部 30
- 图 2.10 北宋 许道宁《秋江渔艇》约 1050年 36
- 图 2.11 北宋 屈鼎《夏山图》约 1050年 36
- 图 2.12 北宋 屈鼎《夏山图》局部 38

## 第三章 帝国和江湖意象：

### 1100年前后山水画的双峰

- 图 3.1 北宋 郭熙《早春图》1072年 41
- 图 3.2 北宋 李唐《万壑松风》1124年 45
- 图 3.3 北宋 王希孟《千里江山图卷》局部  
1113年 46
- 图 3.4 北宋 王诜《渔村小雪图卷》 48
- 图 3.5 北宋 徽宗《雪江归棹图》 48
- 图 3.6 北宋 郭熙《树色平远》1082年 50
- 图 3.7 南宋 牧溪《潇湘八景》之“远浦归帆” 52
- 图 3.8 北宋 赵令穰《江乡清夏》局部  
1100年 53
- 图 3.9 北宋 巨然《层岩丛树》 55
- 图 3.10 五代（传）董源《潇湘图卷》 56
- 图 3.11 南宋 米友仁《潇湘图卷》局部  
1135年 57
- 图 3.12 北宋 王诜《烟江叠嶂图》约 1088年 60
- 图 3.13 北宋 乔仲常《后赤壁赋图》  
约 1123年 63
- 图 3.14 北宋 乔仲常《后赤壁赋图》局部 64



- 图 3.15 北宋 乔仲常《后赤壁赋图》局部 64  
 图 3.16 北宋 乔仲常《后赤壁赋图》局部 65  
 图 3.17 北宋 乔仲常《后赤壁赋图》局部 66  
 图 3.18 明 文徵明《仿赵伯驹后赤壁图》局部  
 1548 年 67

#### 第四章 宫苑山水与南渡皇室观众

- 图 4.1 南宋 马远《山径春行》 71  
 图 4.2 南宋 李嵩《月夜看潮图》 72  
 图 4.3 南宋 马麟《芳春雨霁》 73  
 图 4.4 南宋 马麟《秉烛夜游》 75  
 图 4.5 南宋 夏珪《山水十二景》之  
 “烟村归渡”“渔笛清幽”局部 76  
 图 4.6 南宋 夏珪《溪山清远》之  
 “绝壁远帆”“长桥幽坐”局部 78  
 图 4.7 南宋 马麟《夕阳山水》1254 年 80  
 图 4.8 北宋 乔仲常《后赤壁赋图》局部  
 约 1123 年 82

#### 第五章 赵孟頫乙未自燕回的前后：

##### 元初文人山水画与金代士人文化

- 图 5.1 元 赵孟頫《鹊华秋色》 1296 年 88  
 图 5.2 元 赵孟頫《趵突泉诗》 90  
 图 5.3 元 赵孟頫《双松平远》 92  
 图 5.4 五代（传）董源《河伯娶妇图卷》  
 （《夏景山口待渡图》局部） 95  
 图 5.5 金 武元直《赤壁图》及赵秉文跋 97  
 图 5.6 北宋 乔仲常《后赤壁赋图》局部  
 约 1123 年 99  
 图 5.7 金 李山《风雪松山图》局部及  
 王庭筠跋诗 100  
 图 5.8 金 白瓷枕 105  
 图 5.9 金 长方形白地黑花山水人物故事枕 107  
 图 5.10 金 山水人物故事枕 107  
 图 5.11 大蒙古国 冯道真墓墓室北壁  
 《疏林晚照》 约 1265 年 108

- 图 5.12 元 刘贯道《消暑图》 111  
 图 5.13 金 王上村墓墓室东南壁局部  
 墨绘山水圆扇 112  
 图 5.14 元《赵孟頫平南图卷》局部 113  
 图 5.15 元 商琦《春山图》 114  
 图 5.16 北宋末或稍后《江山秋色》 116  
 图 5.17 元 郭敏《风雪松杉》 118  
 图 5.18 元 赵孟頫《水村图》 1302 年 120  
 图 5.19 金 王庭筠《幽竹枯槎》及王氏自书、  
 鲜于枢及赵孟頫跋 123

#### 第六章 赵孟頫的继承者：

##### 元末隐居山水图及观众的分化

- 图 6.1 元 陈琳《苍崖古树》 129  
 图 6.2 元 吴镇《渔父图》 1342 年 130  
 图 6.3 元《倪瓚像》 14 世纪 40 年代 133  
 图 6.4 元《倪瓚像》局部 133  
 图 6.5 元 倪瓚《江亭山色》 1372 年 136  
 图 6.6 元 倪瓚《筠石乔柯》 136  
 图 6.7 元 黄公望《快雪时晴图》 139  
 图 6.8 元 曹知白《群峰雪霁》 1351 年 140  
 图 6.9 元 黄公望《富春山居图》局部  
 1347-1350 年 141  
 图 6.10 元 黄公望《富春山居图》局部 142  
 图 6.11 元 黄公望《九峰雪霁》 1349 年 144  
 图 6.12 元 黄公望《富春山居图》局部 145  
 图 6.13 元 马琬《乔岫幽居》 1349 年 146  
 图 6.14 元 张渥《竹西草堂图卷》 148  
 图 6.15 元 王蒙《青卞隐居》 1366 年 151  
 图 6.16 元 王蒙《云林小隐》 152  
 图 6.17 元 王蒙《葛稚川移居图》  
 14 世纪 70 年代 153  
 图 6.18 元 王蒙《具区林屋图》 154  
 图 6.19 元 王渊、朱德润《良常草堂图卷》 156  
 图 6.20 元 陈汝言《罗浮山樵》 1366 年 158  
 图 6.21 元 徐贲《蜀山图》 158

图 6.22 元 赵原《仿燕文贵范宽山水图》 160

### 第七章 明朝宫廷中的山水画

图 7.1 明《罗汉图》 162

图 7.2 高丽王朝《水月观音图》1310 年 163

图 7.3 明 宛福清等法海寺山水壁画  
“信士”局部 1443 年 165

图 7.4 明 宛福清等法海寺山水壁画  
“驯狮人”局部 1443 年 165

图 7.5 明 石锐《山店春晴》 166

图 7.6 明 商喜《关羽擒将图》 168

图 7.7 明 商喜《宣宗行乐图》 170

图 7.8 明 周全《射雉图》 171

图 7.9 明 李在《山水》 173

图 7.10 明 李在《秋山行旅》 173

图 7.11 明 吴伟《春江渔钓》 176

图 7.12 明 吴伟《长江万里图》局部  
1505 年 178

图 7.13 元 方从义《云山图》 180

图 7.14 明 马轼《秋江鸿雁》1496 年前 181

图 7.15 明 马轼《春坞村居》 182

图 7.16 明 戴进《溪堂诗思》 185

图 7.17 明 周龙《起蛰图》 1617 年 186

### 第八章 明代江南文人社群与山水画

图 8.1 明 杜琼《山水图轴》1454 年 190

图 8.2 明 沈周《魏园雅集图》1469 年 190

图 8.3 明 文徵明《松壑飞泉》  
1527-1531 年 192

图 8.4 明 王履《华山册》之  
《避诏岩》 1383 年 193

图 8.5 明 沈周《千人石夜游图》 1493 年 194

图 8.6 明 文徵明《惠山茶会图》 1518 年 196

图 8.7 明 文徵明《茶事图》1534 年 198

图 8.8 明 文徵明《五冈图》 198

图 8.9 明 唐寅《梦筠图》 201

图 8.10 明 钱穀《樱桃梦》之“清谈”一景 204

留 8.11 明 王骥德《新校注古本西厢记》之  
“伤离” 204

图 8.12 明 董其昌《婉娈草堂图》 1597 年 206

图 8.13 明 钱穀《雪山策蹇》1558 年 207

图 8.14 明 董其昌《婉娈草堂图》局部 210

图 8.15 明 董其昌《婉娈草堂图》局部 210

图 8.16 明 顾炳《顾氏画谱》之  
《董其昌山水》 211

图 8.17 明 董其昌《葑泾访古图》1602 年 215

图 8.18 明 董其昌《夏木垂阴图》 215

图 8.19 五代 董源《寒林重汀图》 216

图 8.20 明 董其昌《青卞图》1617 年 217

图 8.21 明 董其昌《江山秋霁》1624 年 218

图 8.22 明 董其昌《夏木垂阴图》局部 219

图 8.23 明 周臣（旧传唐寅）《溪山渔隐》 222

图 8.24 明 周臣（旧传唐寅）  
《溪山渔隐》局部 225

图 8.25 明 周臣《柴门送客》局部 225

图 8.26 元 盛懋《江枫秋艇》 224

图 8.27 明 周臣《山斋客至》 227

图 8.28 明 王谔《溪桥访友》 227

图 8.29 明 周臣《北溟图》 228

图 8.30 明 王谔《江阁远眺》 229

图 8.31 南宋 陈容《九龙图》局部 1244 年 230

图 8.32 明 唐寅《春游女几山图》 232

图 8.33 明 唐寅《山路松声》 1516 年 232

图 8.34 明 仇英《汉宫春晓》局部 234

图 8.35 明 仇英《临宋元六景》册之  
《夏景》 1547 年 236

图 8.36 明 仇英《临宋元六景》册之  
《日暮》 1547 年 237

图 8.37 明 仇英《临宋元六景》册之  
《月夜》 1547 年 238

图 8.38 明 仇英《临宋元六景》册之  
《冬日渡江》 1547 年 238

- 图 8.39 明 仇英《楼阁远眺图》 240
- 图 8.40 明 仇英《美人春思》局部 241
- 图 8.41 明 汪氏《诗余画谱》之  
北宋秦观《春景》词意山水画 242
- 图 8.42 明 谢时臣《春景山水图》 245
- 图 8.43 明 李士达《竹里泉声图》 246
- 图 8.44 南宋 舒城李氏《潇湘卧游图卷》 248
- 图 8.45 明 张宏《栖霞山图》1634 年 250
- 图 8.46 明 朱之蕃《金陵图咏》之  
《栖霞胜概》 250
- 图 8.47 明 张宏《止园图册》之《全景图》  
1627 年 251
- 图 8.48 明 钱穀《小祇园图》(《纪行图册》之一)  
1574 年 252
- 图 8.49 明 张宏《止园图册》之《大慈悲阁》 252
- 图 8.50 明 吴彬《岁华纪胜图》册之“玩月” 254
- 图 8.51 明 陈铨《观月图》 255
- 图 8.52 明 吴彬《岩壑奇姿》卷之第三石  
1610 年 256
- 图 8.53 明 吴彬《岩壑奇姿》卷之第七石 1610  
年 256
- 图 8.54 明 吴彬《山阴道上》1608 年 258
- 第九章 17 世纪的奇观山水：**  
**从《海内奇观》到石涛的奇观造境**
- 图 9.1 南宋 王洪《潇湘八景》卷之  
《烟寺晚钟》 263
- 图 9.2 明 杨尔曾《新镌海内奇观》之  
《山寺晚钟》 264
- 图 9.3 明 顾炳《顾氏画谱》之  
《顾恺之山水》 266
- 图 9.4 明 王圻《三才图会》之《歌风台图》 266
- 图 9.5 明 顾炳《顾氏画谱》之《郑虔山水》 266
- 图 9.6 明 王圻《三才图会》之《石头城图》 266
- 图 9.7 明 杨尔曾《新镌海内奇观》之  
《白岳图》部分 268
- 图 9.8 明 丁云鹏绘《齐云山志》《白岳图》之  
“玄天太素宫” 269
- 图 9.9 明 杨尔曾《新镌海内奇观》《白岳图》之  
“玄天太素宫” 269
- 图 9.10 明 杨尔曾《新镌海内奇观》《西湖十景》  
之“雷峰夕照” 270
- 图 9.11 明 杨尔曾《新镌海内奇观》《雁荡山》之  
“凌云寺” 270
- 图 9.12 清 石涛《黄山八胜图册》之第五图  
约 1685 年 273
- 图 9.13 清 石涛《黄山八胜图册》之第七图  
约 1685 年 273
- 图 9.14 清 石涛《黄山图卷》 1699 年 274
- 图 9.15 明 戴本孝《文殊院图》 276
- 图 9.16 清 石涛《为禹老道兄作山水册》之一 277
- 图 9.17 清 石涛《巢湖图》1695 年 280
- 图 9.18 清 王翬《重江叠嶂》1684 年 282
- 图 9.19 清 石涛《东坡诗意册》之《月明林下图》  
1677 年 285
- 图 9.20 清 石涛《写黄砚旅诗意册》之《南渡琼州》  
1701 年 287
- 图 9.21 清 石涛《写黄砚旅诗意册》之《浴日亭》  
1701 年 287
- 图 9.22 清 石涛《山水精品册》之一 288
- 图 9.23 朝鲜 尹得和《千古最盛帖》之一 291
- 图 9.24 明 陆治《白岳游》图册之《七里龙》  
1554 年 292
- 图 9.25 明 陆治《白岳游》图册之《石桥岩》  
1554 年 293
- 图 9.26 明 杨尔曾《新镌海内奇观》之  
《黄山图》部分 295
- 图 9.27 高丽 鲁英《昙无竭菩萨示现图》  
1307 年 296
- 图 9.28 高丽 鲁英《昙无竭菩萨示现图》局部 296
- 图 9.29 朝鲜 郑澈《枫岳图帖》之  
《断发岭望金刚山》 1711 年 299

图 9.30 朝鲜 郑澈《海岳八景》之《丛石亭》 300

图 9.31 朝鲜 郑澈《通川门岩》 301

图 9.32 朝鲜 郑澈《金刚全图》 1734 年 303

图 9.33 明《湖山胜概》之《吴山总图》 304

图 9.34 朝鲜 郑澈《枫岳图帖》之《金刚内山总图》  
1711 年 305

## 第十章 以笔墨合天地：

### 对 18 世纪中国山水画的一个新理解

图 10.1 清 王原祁《华山秋色》 312

图 10.2 明 王履《华山图册》之《莲花峰》  
1383 年 313

图 10.3 明 王履《华山图册》之《南峰东面》  
1383 年 313

图 10.4 清 冷枚《避暑山庄图》 315

图 10.5 清 高其佩《庐山瀑布图》  
1730-1732 年间 318

图 10.6 清 李世倬《连理杉》 321

图 10.7 清 李世倬《对松山图》 321

图 10.8 清 李世倬《泉涂精舍图》 1745 年 322

图 10.9 清 邹一桂《太古云岚》 1752 年 324

图 10.10 清 邹一桂《蒲芷群鸥图》  
1753 年御题 324

图 10.11 清 董邦达《西湖四十景图册》之  
《飞来峰》 约 1750 年 326

图 10.12 清 董邦达《西湖四十景图册》之  
《平湖秋月》 约 1750 年 326

图 10.13 清 董邦达《柳浪闻莺》  
（《西湖十景》之一） 327

图 10.14 清 董邦达《居庸叠翠》 1751 年 327

图 10.15 清 王炳《燕京八景》之《居庸迭翠》 328

图 10.16 清 董邦达《江关行旅图》 329

图 10.17 清 董邦达《翠岩红树》 331

## 第十一章 变观众为作者：

### 18 世纪以后宫廷外的山水画

图 11.1 清 乾隆帝《仿云林山水》  
（王羲之《快雪时晴帖》册） 334

图 11.2 明 顾炳《顾氏画谱》之《倪瓚山水》 334

图 11.3 明 钱贡绘图黄应组刻版  
《环翠堂园景图》局部 336

图 11.4 明 丁云鹏绘图《程氏墨苑》卷四之  
《白岳灵区》 337

图 11.5 明 王槩等《芥子园画传》之  
《倪瓚画石》 338

图 11.6 明 朱寿鏞、朱颐屋《画法大成》之  
《临郭熙卷云笔》 340

图 11.7 明 朱寿鏞、朱颐屋《画法大成》之  
《雅集兖州少陵台图》 340

图 11.8 明 王槩等《芥子园画传》之  
《开嶂钩锁法》 341

图 11.9 明 王槩等《芥子园画传》之  
《画大瀑布法》 343

图 11.10 明 王槩等《芥子园画传》之  
《画泉三叠法》 343

图 11.11 清 江大来《有兰的瀑布图》  
1805 年 343

图 11.12 清 沈喻绘图、马国贤制图  
《御制避暑山庄诗（并图）》之  
《西岭晨霞》 346

图 11.13 清 沈喻绘图朱圭、梅裕凤镌刻  
《御制避暑山庄诗（并图）》之  
《西岭晨霞》 346

图 11.14 清《雍正十二月行乐图》之  
《五月竞舟》 349

图 11.15 清 焦秉贞《山水册》第十开 350

图 11.16 清 袁江《东园图》 1710 年 352

图 11.17 清 丁允泰绘《西湖图》  
（或称《山水庭院图》）苏州版画 353

图 11.18 清 黄易《嵩洛访碑图册》之  
《开母石阙》 357

图 11.19 清 黄易《嵩洛访碑图册》之《伊阙》 357

- 图 11.20 清 钱杜《愿游西湖图》局部  
1823 年 360
- 图 11.21 清 张宝《泛槎图·续集》之  
《澳门远岛》 363
- 图 11.22 清 女红漆桌之澳门南湾风景图 363
- 图 11.23 清 张宝《泛槎图·三集》之  
《海珠话别》 364
- 图 11.24 清《广州城一览》 364
- 图 11.25 清 张宝《泛槎图》《六集》之  
《双山毓秀·万水朝宗》 366
- 图 11.26 清 吴大澂《三神山图卷》1887 年 368
- 第十二章 迎向现代观众：**  
**名山奇胜与 20 世纪前期**  
**中国山水画的转化**
- 图 12.1 民国 吴友如等绘《点石斋画报》之  
《考童吃醋》 376
- 图 12.2 民国 吴友如等绘《点石斋画报》之  
《吞烟遇救》 377
- 图 12.3 民国《儿童教育画》插图  
《外国故事》 378
- 图 12.4 民国 吴友如等绘《点石斋画报》之  
《奇园读画》 379
- 图 12.5 民国 陶冷月《冷香夜月》1924 年 383
- 图 12.6 民国 褚民谊摄《海面渡船迎夕照  
(香港九龙间)》 384
- 图 12.7 民国 陶冷月《雁荡湖南潭》  
1937 年 385
- 图 12.8 民国 陶冷月摄《湖南络丝潭》 385
- 图 12.9 民国 陶冷月《瀑布四屏》之  
“匡庐飞瀑” 1937 年 386
- 图 12.10 民国 陶冷月摄冷月摄影  
(三十三幅之一) 386
- 图 12.11 民国 林纾《美西瀑布图》1921 年 387
- 图 12.12 民国 窦孟干《山水》 387
- 图 12.13 民国 罗桓摄《板桥》 389
- 图 12.14 民国 陈云彰《空山濯足》 391
- 图 12.15 北宋 郭熙《早春图》局部 1072 年 391
- 图 12.16 民国 丁悚摄  
上海图画美术学校龙华野外写生 393
- 图 12.17 民国 张大千摄《狮子林》1931 年 395
- 图 12.18 民国 张大千《仿弘仁山水》 395
- 图 12.19 民国 胡佩衡《雁荡山十二景》之一  
《大龙湫》 396
- 图 12.20 民国 陶冷月《瀑布四屏》之  
“雁荡大龙湫” 1937 年 397
- 图 12.21 民国 俞剑华《蜀岗奇峰图》  
1933 年 399
- 图 12.22 民国 贺天健《竹楼观瀑图》  
1936 年 401
- 图 12.23 民国贺天健《秋林对话》  
1939 年 402
- 图 12.24 民国 黄宾虹《黄山图》 1931 年 404
- 图 12.25 民国 黄宾虹《青城坐雨》 404
- 图 12.26 民国 张大千《黄山九龙瀑》  
1935 年 405
- 图 12.27 清 石涛《庐山观瀑图》 405
- 图 12.28 民国 张大千《雁荡大龙湫》  
1937 年 407
- 图 12.29 民国 张大千《巫峡清秋》 1936 年 408
- 图 12.30《北平晨报》1935 年 11 月 30 日之  
“张大千关洛记游画展” 广告 413

艺术史学者石守谦长期关注中国画史的发展，本书即为其聚焦于“山水画”一门，尝试透过“画家与观众互动”此一角度，对“山水之史”何以产生变革的根本问题予以反思和解答。

山水画拥有丰富的内涵，不仅与社会、政治等外在因素息息相关，亦涉及人们内在心理、价值观念、宗教信仰等文化层面，故而成为中国画史上最受尊崇的科目，引发众多讨论。唯论者大多较注意其中形式风格本身的变化发展、或画家之间的相互影响，由此虽累积出相当之成果，却也让人逐渐意识到所谓“风格内在规律”已无法充分解释山水画此一艺术形式的历史发展。有鉴于此，作者在一面回顾始于十世纪、止于二十世纪第二次世界大战前各种山水画变化的历史之余，更着重于在此过程中绕过传统画史独尊“画家”的迷思，转而揭示“画家”与“观众”间互动关系的不同面貌，尤其聚焦于各个时代、甚或中日韩不同地域的山水画家们如何与其特定的社群观众建立起互动关系，促成各种值得注意的新主题诞生，于山水画史上带引出新的画意、新的境界。

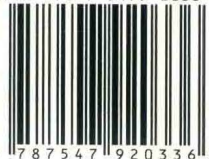
丹青品格 怡养我心



敬请关注上海书画出版社

上架建议：艺术史、绘画

ISBN 978-7-5479-2033-6



9 787547 920336 >

定价：158.00 元

[www.shshuhua.com](http://www.shshuhua.com)

易文网 [www.ewen.co](http://www.ewen.co)