

# 從燕文貴作品中的透視遠近法看 中國山水畫透視遠近法之成立

小川裕充  
東京大學  
東洋文化研究所

## 提 要

本論文以活躍於北宋初期至中期的燕文貴的〈溪山樓觀圖〉（國立故宮博物院）與〈江山樓觀圖卷〉（大阪市立美術館）為主角，通過與傳荆浩〈匡廬圖〉、〈山奕侯約圖〉、郭熙〈早春圖〉、范寬〈溪山行旅圖〉、李成〈喬松平遠圖〉等等中如何利用山體、樹高、樓觀、流水、大氣表現等來安排視點高度，誘導觀者視線，營造出具備高遠，平遠與深遠三遠的空間表現手法作比較，說明這兩件作品在唐末五代以來山水畫透視遠近法發展過程中所具有的位置與歷史意義。作者指出雖然作為立軸的〈溪山樓觀圖〉著重於畫面縱深與高遠的設計，身為橫卷的〈江山樓觀圖卷〉則在縱深表現外強調了左右開展幅度的平遠，但兩者和〈早春圖〉都是採用了將基本視點定位於一處的類似於單點透視的手法，可視為早於採用同樣手法的〈早春圖〉之前的重要作例，而這種手法的共同祖本應該就是〈匡廬圖〉。

關鍵詞：燕文貴、溪山樓觀圖、江山樓觀圖卷、匡廬圖、早春圖、透視遠近法

筆者曾以郭熙作品中的相關表現為主要對象，對中國山水畫中的透視遠近法作了考察，證明了早在十一世紀後半期，即歐洲文藝復興的五百多年前，中國就已經確立了近似於透視圖法一樣的手法。作者指出，通過樹木高度的有規律的遞減，古人實現了對空間深度的計量。這種手法後來為元、明、清各代的山水畫所繼承。作者還指出，與視點的上下、前後移動較多的橫卷相比，縱向的畫軸畫裡視點基本上是固定的。<sup>1</sup> 在本稿中，筆者擬將視野擴展到郭熙以前，對活躍於北宋初期至中期，即十世紀後半期至十一世紀前半期的燕文貴進行考察。追蹤在唐末五代以後（約九世紀末至十世紀初）的大樣式山水畫影響下而形成的燕文貴的透視遠近法的軌跡，並最終指出，中國山水畫的透視遠近法早在北宋以前就已經形成定式。

## 一、燕文貴與高克明

眾所周知，燕文貴與同僚高克明一樣，是供職於北宋畫院的最初的山水畫家。<sup>2</sup> 在當時的山水畫家中，燕文貴的評價雖然略低於「畫友」高克明，但燕、高兩人都兼善人物及屋木畫。他們所創立的宮廷山水畫，後來為南宋樣式的創立者李唐以及大成者馬遠所繼承，可以說，是他們開啓了兩宋時代宮廷山水畫二百幾十年的譜系。事實上，劉道醇就曾在他的畫品書『聖朝名畫評』（畫品叢書本）中對燕、高二人作過詳盡的記敘。<sup>3</sup> 他說：

燕文貴，吳興（浙江省湖州）人。隸軍中。善畫山水及人物，初師河東

1 拙稿，〈郭熙筆 早春圖〉，《國華》，1035號（1980年7月），頁14-19。〈中國山水畫の透視遠近法——郭熙のそれを中心に（中國山水畫の透視遠近法——論郭熙山水畫）〉，《美術史論叢》19（東京：東京大學大學院人文科學研究科・文學部美術史研究室，2003），頁63-71。

後者是筆者二〇〇二年十二月一日於上海博物館建館五十周年紀念研討會「千年遺珍國際學術研討會」（二〇〇二年十一月二十九日至十二月一日）上作的發表（「中國山水畫の透視遠近法——論郭熙山水畫」）的日文稿全文。遺憾的是，筆者至今尚未見到該研討會的論文集。有興趣者請參考日文稿。

2 拙稿，〈北宋の繪畫（北宋の繪畫）〉，《世界美術大全集 東洋編 5 五代・北宋・遼・西夏》（東京：小學館，1998），頁87-104。

3 關於燕文貴，眾所周知，北宋時代的郭若虛在《圖畫見聞誌》卷四・山水門中記為「燕貴」，南宋鄧椿的《畫繼》卷六・山水林石門記為「燕文季」。究竟是諱「文貴」，還是諱「貴」？亦或是另有一個叫「文季」的畫家？同時代的文獻也多有齟齬。關於出生地的記載也不盡統一。《聖朝名畫評》燕文貴條記為「吳興（浙江省湖州）」，而同書的高克明條中又稱為「上谷（河北省易縣）」。後者不一定意味著籍貫，也可能是指居住地。本稿從嶋田英誠氏的考證，不拘泥於這些問題。參見嶋田英誠，〈燕文貴の伝稱作品とその北宋山水畫史上に占める位置についての一試論（試論燕文貴之傳稱作品及其在北宋山水畫史上所占的地位）〉，《美術史》，101號（1976年11月），頁39-58。

（山西省）郝惠。太宗朝駕舟來京，多畫山水人物，貨於天門之道。待詔高益見而驚之，遂售數番，輒聞於上。〔中略〕上亦賞其精筆，遂詔入圖畫院。端拱（988-989）中敕畫臣面進紈扇，上覽文貴者甚悅。〔中略〕富商高氏家有文貴畫〈船舶渡海像〉一本。大不盈尺，舟如葉，人如麥，而檣帆棹櫓，指呼奮踴，盡得情狀。至於風波浩蕩，島嶼相望，蛟蜃雜出，咫尺千里，何其妙也。

評曰，〔前略〕燕文貴於人物自有佳處。〔後略〕（卷一·人物門第一·能品十九人·下）

高克明，絳州（山西省新絳）人。〔中略〕〔真宗〕景德（1004-1007）中游京師，大中祥符（1008-1016）中入圖畫院，其藝益進。與太原（山西省太原）王端、上谷（河北省易縣）燕文貴、潁川（河南省鄆城縣）陳用志相狎，稱為畫友。〔中略〕克明亦善佛道·人物·花竹·翎毛·禽蟲·畜獸·鬼神·屋宇，皆造於妙。〔後略〕

燕文貴，尤精於山水。凡所命意，不師古人，自成一家，而景物萬變，觀者如真臨焉。畫流至今稱曰，燕家景致，無能及者。

評曰，〔前略〕高克明鋪陳物象，自成一家，當代少有。〔中略〕燕文貴尤善其景，隨目可愛。〔後略〕（卷二·山水林木門第二·妙品六人）

燕文貴，又能畫舟船盤車。〔後略〕

評曰，如文貴·〔蔡〕潤二人，皆江海微賤，一旦以畫為天子所知，蓋其藝能遠過流輩，列於妙品。（卷三·屋木門第六·妙品二人）

並且，世上還有兩件傳為燕文貴所作的優秀作品流傳，具體地顯示了晚出的宮廷山水畫家郭熙的〈早春圖〉（臺北國立故宮博物院）（圖1）的先蹤，以及草創期的北宋院體山水畫的實際情況。在此意義上，高克明則不如燕文貴，他沒有可資考察的作品流傳。在目前來說，可以認為，燕文貴是更具歷史研究意義的山水畫家。

燕文貴與郭熙不同，後者著有『林泉高致集』，能用自己的語彙，對〈早春圖〉中所表現出來的透視遠近法作出詳盡的論述。而燕文貴乃「江海微賤」，不知著述立言，終生只是專心於畫業。本稿擬以燕文貴的畫軸〈溪山樓觀圖〉（臺北國立故宮博物院）（圖2）與畫卷〈江山樓觀圖卷〉（大阪市立美術館）（圖3）

為對象，論述其手法，從而揭示唐代至燕氏兩作品這三百年間中國山水畫透視遠近法的蹤跡。

## 二、關於〈溪山樓觀圖〉

〈溪山樓觀圖〉與〈江山樓觀圖卷〉<sup>4</sup> 兩圖都充分體現了「長於山水·人物·屋木」（劉道醇『聖朝名畫評』）的燕文貴的畫業。「精筆」、「咫尺千里」的「燕家景致」的精妙表現，被譽為「隨目可愛」。而這兩幅作品，亦如所評一般，可望溪山江山雄奇，可眺樓觀壯麗，可睹行旅步伐，其樂陶陶。其中，〈溪山樓觀圖〉與郭熙的〈早春圖〉同屬畫軸，透視遠近法的手法也更為簡明，故先從此作品開始考察。

時在晚夏初秋之交。畫面左端畫瀑布三疊，水量稀少。上面兩段不見些許水流，顯示出酷暑炎日之下的乾涸狀態。兩種畫法的闊葉樹遍布全山，一種類似於〈早春圖〉前景至後景的主山的鞍形山麓中的叢林，樹葉以沒骨點描法畫成。<sup>5</sup> 一種類似於范寬〈谿山行旅圖〉（臺北國立故宮博物院）（圖4）前景中的樹林，樹葉以勾勒線描法畫成。但是，圖中見不到〈早春圖〉中那種充當距離基準、形成空間指標的松樹。闊葉樹表面上看似繁茂，但前景和左下方岩石左端的樹木，其後的穿岩而下的瀑布右上方的樹叢，畫面右方的X形交叉的雙樹右側的勾勒線描的樹叢等，前中後各部的樹冠均已開始落葉，表明季節在晚夏初秋之間。樹木只畫了兩種，一是以勾勒線描的蟹爪樹法畫成的落葉闊葉樹，二是不畫枝幹的沒骨點描的常綠闊葉樹。這與全景中分布著松樹、常綠闊葉樹和落葉樹三種樹木，並以此作為季節和距離的指標的〈早春圖〉<sup>6</sup> 截然不同。

作為距離指標的樹木也只有兩種，即常綠和落葉的闊葉樹。前景左下方，騎驢的高士與隊列末尾的肩挑行李的從者、稍前的馱負行李的毛驢、牽驢的童子、

4 關於〈溪山樓觀圖〉及〈江山樓觀圖卷〉的款識·鑒藏印記·題跋等詳細情況，前者參見國立故宮博物院編，《故宮書畫圖錄》（臺北：國立故宮博物院，1989），冊1，頁179-180。後者參見大阪市立美術館編，《大阪市立美術館藏 中國繪畫 資料編》（東京、大阪：朝日新聞社，1975），頁13-15。

其中，前者左中段處三疊瀑布左邊的斷岩上，大書「翰林待詔燕文貴筆」款識。通觀兩宋時代，均無此例，疑為偽款。後者卷尾左上所記「待詔□州筠□縣主簿燕文貴畫」，係「（翰林圖畫院）待詔」這種實際差遣名與「□州筠□縣主簿」（從九品）這種表示官位的名目上的官名的合稱，依據的是元豐改制以前的表記法，應該有一定的根據。關於這一點，留待他日詳考。

5 拙稿，〈郭熙筆 早春圖〉。

6 同註5。

隊列前頭的攜琴的從者一起，正在經過木橋，朝著平房水榭或樓觀行進。在他們經過的岩壁下邊的路旁，沿河有兩組雙樹。以雙樹的樹高為基準來看，聳立於中景的主山山麓的臨水水榭背後的樹叢的高度是其二分之一，其後的小山上的樹叢高度為四分之一，最高處的樓觀前面的樹叢的高度為八分之一，再其上的樹木則為點描。自然，與近旁的樹木高度的遞減成比例，樓觀的高度由一而二分之一、而四分之一、進而至於八分之一的遞減，意味著本圖中的樓觀的高度也和樹高一樣，扮演著距離指標的角色。應該指出，在主題方面，本圖兼具專畫建築物的界畫和包含自然景色與人工建構在內的山水畫兩種性格，堪稱樓閣山水圖。

讓我們看看最高處的樓觀與其周圍吧。鱗次櫛比的樓觀群的最上一層，因為仰視的關係而看不見屋頂的下部。最下一層，則一方面畫出了整個屋頂的側面，不使屋頂上方顯露出水平的地面。另一方面，由立於第二高處的面闊六間、回廊拱門的前殿、其上一層的中殿和再上一層的三層樓閣的主殿等三段組成的樓觀群，越往下走，地面的俯瞰程度越強，水平地面的情形也是同樣的。再者，在同一高度上的畫面左側的最上段，潺潺的瀑布被分成兩段，其間可見深潭的水面。這一點，不僅同樣見于其下的第二個瀑布上部的水面，再往下看，更為明顯。前文提及的平房水榭，前景右側岸邊的雙樹背後的雙層水榭，其地面都是呈俯視構圖的。甚至，騎驢高士一行所通過的木橋的橋面也是一樣。總之，前景至中景，畫面右下方的大面積的水面和沙灘，有力地證明了，觀察溪山樓觀的視點設定於畫面三分之二的高度，即最高處的樓觀的最上部和最下部的中間，而無形的地平線乃至水平線也在此高度上。

在這樣的時空結構中，夏末秋初，日漸晝短，時間被凝定於午後日近黃昏的一瞬間。高士及隨從一行，經過長途跋涉後，終於接近木橋，到達了樓觀群的入口處。他們的目標，或許是那個雙層的、由下面數上去的第一個水榭，也可能是那個平房的、第二個水榭。此外，雙層水榭的左上方，即經平房水榭通向其上的樓觀的山道上，還有三個行人，身著長袖衣衫，只帶著一個腿穿長褲，肩挑行李的從者，一身輕裝，不像經過了長途跋涉的模樣。他們很可能是從第一個水榭出發，目的地大概是最高處的樓觀，或是其下面的兩處樓觀中的一處。此外，我們還可以看到兩個旅人。在第二處水榭背後的高聳的小山的左端，勾勒線描的蟹爪闊葉樹的樹葉開始凋落，在其樹枝下面，棧道突然轉低，一個旅人左肩用木杖挑著行李，只露出肩背以上的部分。在他左邊的棧道與木橋相連的地方，有一個人



挑著行李正在過橋。這也許暗示著，兩人之間的山塊背後還存在著另外一個長途跋涉的高士。總之，這一群由十個男人和兩頭毛驢組成的行旅，雖然已經接近了目的地的水榭，旅途卻還沒完，他們還需繼續爬山。與郭熙〈早春圖〉的旅人即將到達山中樓閣，時間已經進入黃昏的設定相比，可以說，這群騎驢趕路的旅人正處於午後的接近黃昏的時間帶。

和〈早春圖〉不同的是，圖中儘管有對空氣厚度的再現，卻看不到對光線的再現。比如樹幹，任何一方都沒有陰影，只是留出白色的部分。看不到〈早春圖〉中那種自左而來的斜向的光線。在山容的表現方面，雖然看不到來自特定方向的光線所造成的陰影，但是，在構成透視遠近法的實質的空氣遠近法方面，卻運用了十分高超的手法，較之於〈早春圖〉也是有過之而無不及。具體地說，在前景濃筆，後景淡筆的「前濃後淡」手法方面，雖然它和〈早春圖〉不一樣，沒有前景雙松與其後的松樹之間的那種濃淡關係。不過，前方的樹木相對濃重，後部的山塊·水榭·樓觀等相對輕淡的手法，樹木與山塊·水榭·樓觀間的濃淡關係反復重現的手法，通過反復而漸次再現空間深度的手法，都使得山容在整體上呈現出前景濃，後景淡的色調變化，從而將復雜的山體具體地表現出來。而這是與〈早春圖〉一脈相承的。

這幅圖與〈早春圖〉不同，不致力于保持高·深·平三遠的調和，省略了「自前山望遠山」的平遠，不採用「自山下仰望山顛」、水平線設在畫面上部的高遠手法，而是將重心放在「自山前窺山後」的深遠。毋庸贅言，〈早春圖〉中的「旁邊的平遠」在這裡也是看不見的。自不待言，與視點定位于畫面二分之一高度的〈早春圖〉、定位于八分之三的〈谿山行旅圖〉等相比，定位于三分之二高度的本圖沒有採用高遠本來的形態。毋寧說，本圖從設定于最高處的樓觀附近的視點仰望，主峰巍然聳立，採用了從主峰的「山下仰望山顛」的構圖，是介乎于貫徹了高遠法的〈谿山行旅圖〉和綜合了三遠法的〈早春圖〉之間的作品。既重視深遠手法，又加入了高遠的手法。反過來說，在保持視點一致的基礎上構築空間的手法，使得本圖達到了與〈早春圖〉同樣高的水準，這樣說絕不過分。

在本圖中，前文所及的「前濃後淡」的空氣遠近法與誘導視線向縱深行進的各種手段渾然一體。了解了這一事實，我們就會同意，這幅畫的深遠構圖非常出色，空間深度的表現也十分精妙。下面，請回想一下，在作為一天的時間帶的表象的旅人當中，有一個行走在最上部、只露出肩膀以上部分的行人。這個在畫面

三分之一左右的高度上行走的旅人，實際上在告訴我們，山路未儘，前途尚遠。這樣的意圖，與旅人的目的地、畫面三分之二高度上的最高一處樓觀的表現異曲同工。即，樓觀處於多層次的空間之中。前有斷崖和樹叢遮蔽，背後霧靄瀰漫，溪谷深廣，更有巍巍主峰峨然聳立。這種更為複雜的縱深表現和那個行走在三分之一高度上的旅人在本質上是完全一樣的。

類似的匠心隨處可見。前文涉及的旅人的右側第二個水榭的背後，畫有淡淡的樹林，樹林後面是瀰漫的霧靄。值得注意的是，霧靄當中，平房水榭的門戶對面，還淡筆畫出了另外一個門戶，表明那裡還有另外一個相同的水榭。再者，沿著那些隱藏的水榭的右邊的斷崖，有一條棧道向右彎曲，逐漸遠去，暗示著深處的溝谷中尚有水榭和樓觀存在。在這個深谷的遠方，聳立著最遠的山巒，也是本圖中惟一一座用沒骨法畫出的遠山。在主峰的兩側，右邊聳立一峰，峰下是第二高處的樓觀，峰側迎著自最上面的樓觀身後逶迤而至的溪谷，似乎要將溪谷關閉一般。而溪谷於棧道深處的深谷若斷若續。主峰左側，在瀑布的乾涸的最上段的遠方，露出遠山的山顛，類似的表現可以在〈葉茂台遼墓出土山水圖（山奔候約圖）〉（遼寧省博物館）（圖5）中見到先例，這表明本圖遵守了深遠法的基本構圖。

並且，這些對視線的誘導，都圍繞著引人注目的人或事展開。除去右端的一部分，長長的山路自前景左下向右邊延伸，然後又反轉過來，向左邊伸展，最後圍繞畫面的中軸線逶迤而去。行人也是如此。那些誘導著觀者的視線向上、向縱深伸展的行人，不單指示了一天的時間帶，更承擔著強化對視線的誘導的重任。圖中惟一一個向下、向觀者方向而來的因素是流水。甚至連乾涸的瀑布，也暗示著一種與整體上的縱深誘導相反的動態。瀑布在斷續之中自上而下、自遠而近地運動，最終流入前景的大江之中。這與傳為李成所作的〈喬松平遠圖〉（澄懷堂美術館）（圖6）的自後而前、背離縱深方向的視線而流入前景池中的水流一樣。也與郭熙的〈早春圖〉中背離「自近山望遠山」的平遠方向而流入前景漁家所在的江中的水流相仿。北宋山水畫中，至遲可以追索至李成時代的這種程式化的手法，其結構從總體上可以說，是空間的縱深表現與水流的動向相乖離，並在畫中循環。

綜上所述，〈溪山樓觀圖〉具有單點透視圖法的空間構造，這種構造將看不見的水平線或地平線設定於畫面三分之二的高度，並將基本視點定位於同一高度

上的最上部的樓觀群中最上層的左右對稱的雙層樓觀下面的斷崖處。同時，這幅畫軸又具有空氣遠近法的實質。在具有空氣再現性的本圖中，其依據透視遠近法而成立的空間表現，從傳統的三遠法的觀點來看，折衷了深遠·高遠兩法，換言之，是一方面將重心置於圍繞基本視點而展開的深遠法上，同時又在基本視點以上加入了高遠法。只是，基本視點以下的樓觀·水榭的視點，與基本視點並不一定一致。這些水榭·樓觀的表現並非得之於極高位置上的那一定點，而只是自高而下地逐漸增加了俯視的程度而已。在這裡不存在統一的視點。沒有嚴格意義上的單點透視圖法，這在〈早春圖〉裡也是一樣，是自〈唐懿德太子墓墓道儀仗圖壁畫〉（圖7）的樓閣以來，迄至清代袁江、王雲的〈樓閣山水圖屏風〉（京都國立博物館）（圖8）中的樓閣為止的中國界畫的一貫特徵。儘管如此，我們還是可以說，〈溪山樓觀圖〉的手法近似於單點透視圖法，是領先於具有類似手法的〈早春圖〉的先驅性的畫軸。

### 三、關於〈江山樓觀圖卷〉

在沒有范寬、郭熙的橫卷真跡或可以斷為這兩家的橫卷真跡的現狀下，要想了解在畫軸畫中成功地運用了透視遠近法的畫家在橫卷中採用了何等手法，〈江山樓觀圖卷〉是很重要的作品。下面，筆者將借鑒對〈溪山樓觀圖〉的分析，對本畫卷作一剖析。其間應當注意的是，畫軸與畫卷在畫面形式上有著本質的差異。自不待言，是縱長還是橫長？是把遵循重力作用下垂的畫幅掛起來欣賞，還是按順序逐漸展開，邊開邊看？這些造成了畫軸與畫卷的本質差異。因為，如果說，作為畫軸的〈溪山樓觀圖〉是將表現的重心放在畫面前後的深度與上下的高度，作為畫卷的〈江山樓觀圖卷〉則是重點表現了畫面左右的幅度與前後的深度。

本圖的季節晚於〈溪山樓觀圖〉，正當晚秋與初冬之間。卷頭畫面左下方的小丘上生長著兩種樹木，而這也就是全卷可見的全部樹種。這種限定樹種的作法，領先於把樹種限定為三種的〈早春圖〉。只是，與〈溪山樓觀圖〉一樣，在這裡也看不到在〈早春圖〉中用于計量距離，充任空間指標的舉足輕重的松樹。圖中各個關鍵地點上分布著狀似柳樹的樹木，同時又大量地採用了以沒骨點描的蟹爪樹法畫成的落葉闊葉樹。這既不見於〈早春圖〉，也不見於〈溪山樓觀圖〉。這些落葉闊葉樹分為樹葉脫落殆盡者與樹冠部脫落者兩種，雖然如此，我們通過



葉落枝禿的柳樹，仍然可以知道，季節要晚於〈溪山樓觀圖〉，已是晚秋與初冬之際。若再參以卷尾自上而下地跌入溪中的三疊瀑布的豐富水量，便可知道，由觀察樹葉而下的季節判斷是正確的。

不僅季節，距離也不是通過柳樹，而是通過落葉闊葉樹來指示的。比較一下卷頭前景小丘上生長的闊葉樹和中景汀渚尖端的樹叢中的佼佼者，就能發現，前者的樹高若是一，後者便是其二分之一。卷中部也是同樣，約位於全卷中部的中景的遼闊水面的岸邊，有一叢樹木生長於水榭旁的小丘上，其高度同樣也是二分之一。這叢樹木的前景中，遼闊的水面和峽灣一直延展到畫面下部，因而缺乏可供直接比較的樹木，從某種意義上說，使得空間深度變得曖昧不清。但是，只要與卷頭前景的樹叢作一比較，就可以知道，它的樹高是經過精確計測後畫出來的。本圖卷中可以準確計量、空間深度也最大的，是畫卷中部偏後的主山的右側山腰中的樓觀群附近。與前景下部包圍著酒亭的樹木相比，這裡的樹木大約相當於前景樹木的八分之一。由此可知，本畫卷的縱深度絲毫也不亞於〈溪山樓觀圖〉。並且，樓觀的高度也與周圍的樹高成比例地增減，表現為一、二分之一、八分之一的關係，與沒骨點描的蟹爪落葉闊葉樹一樣，承擔著深度指標的任務。這一點在〈溪山樓觀圖〉的相關部分業已有所指出，不再贅言。

本畫卷中的室內外的地面和水面的寬度，準確地反映了視點的高度，這一點也與〈溪山樓觀圖〉相同。讓我們看一下前文提及的畫面最深、最高處的主山山腰裡的樓觀群吧。在這裡、唯有最上層的樓觀採用了水平視線，而錯綜複雜、縱橫交錯的部分，則愈靠觀者這一方，屋頂愈不重疊，多少帶著俯瞰的感覺。除此以外，前景和中景的峽灣、汀渚岸邊的水榭、山腳下的旅舍，全都畫出了室內的地板。峽灣及汀渚則畫出水面，道路橋梁畫出路面和橋面，顯示出畫家準確地把握了視點的高度，並使之貫徹全卷。換言之，本畫卷的視點高度在最深最高的樓觀群所在的畫面三分之二稍下的部位。這裡雲煙縹緲，看不見的水平線和地平線也應當在這個位置。不過，橫卷形式的本圖的遠山橫陳於卷頭的導入部至卷中部的展開部的後景之中，超過了制約整個畫卷的視點高度。但是，正如筆者過去所指出的一樣，這可以理解為折衷了將後景重疊於畫面上方的董源江南山水畫的畫法。<sup>7</sup> 並且，與畫軸不同，因為是畫卷，所以，當觀者展開觀賞時，不會感覺到太多的比例失調。反倒會讓人感到，從卷頭導入部的浩渺後景進到被遠山遮斷了

<sup>7</sup> 拙稿，〈中國山水畫の造形と歴史（中國山水畫の造形與歷史）〉及〈13 燕文貴 江山樓觀圖卷〉，《臥遊——中國山水畫史研究》（東京：中央公論美術出版，2005年刊行預定）。

無限遠的展開部，最後進入溪谷峭立的終結部，遠山在其間成功地起到了轉換場面的作用。

在空間深度方面，除了先前的主山山腰以外，其右側的後景遠山的鞍形凹部略同於主山山腰。其余的部分，不是樹形模糊的遠山，便是水面，因此無法與山容布滿整個畫面的〈溪山樓觀圖〉的深度相比。但是，本圖最重要的毋寧說在於其橫向展開。先前提及的關鍵部位上分布的柳樹，除了卷頭中景小丘上的那些以外，其余的都在前景的三個近似台狀的相似形的小丘上，即卷頭小丘、卷中部峽灣右岸的小丘、卷尾主山山麓的小丘。換言之，分別畫在由序（導入部）・破（展開部）・急（終結部）三部構成的全卷的三個起點處。這與〈早春圖〉的松樹隨畫面深度而成一倍、兩倍、四倍的關係形成對照，在第一段「序」到第二段「破」，再到第三段「急」的橫向展開中充當分段指標。可以說，它清楚地顯示了重視前後與上下的關係的畫軸，與重視前後和左右的關係的畫卷之間的差異。

本畫卷共分成三段，中景以大於前景一倍的深度在後部延展。這種空間構成反過來告訴我們，本畫卷的視點在一定的距離和高度上做著平行移動。因此，視點本身雖然不止於一點，可以有很多，但是如果展開畫卷，把視線固定在某一一個場面的話，仍可以說，本畫卷與作為畫軸的〈早春圖〉〈溪山樓觀圖〉一樣，採用的基本上是將視點定位於一處的單點透視圖法。

作品在這樣的時空結構中展開，時值一年當中的秋末冬初，具體地說，是在午前的一個短暫的時間帶裡。下面，從時空的角度看看本圖。前文曾經提到，從山水畫的主題來看，本圖既是一幅樓閣山水圖，也是一幅風雨山水圖。唐代的朱景玄在其《唐朝名畫錄》（畫品叢書本）中，提到盛唐至中唐的山水樹石畫家王宰曾經畫過一年四季。文中稱王宰，

家於西蜀，〔德宗〕貞元（785-804）中，韋令公〔皋（746-806）〕以客禮待之。畫山水樹石出於象外。故杜員外〔甫〕贈歌云，「十日畫一松，五日畫一石，能事不受相促迫，王宰始肯留真跡」（761年）。〔中略〕又於興善寺見〈畫四時屏風〉，若移造化。風候雲物，八節四時於一座之內。妙之至極也。〔後略〕（妙品上）

而北宋的黃休復在《益州名畫錄》（畫史叢書本）中則紀錄了晚唐山水畫家張詢的畫跡。稱張詢，

南海人也。爰自鄉薦下第，久住帝京〔長安〕，精於小筆。〔僖宗〕中

和（881-884）年，隨駕到蜀，與昭覺寺休夢長老故交，遂依託焉。忽一日，長老請於本寺大悲堂後留少筆蹤，畫一堵早景，一堵午景，一堵晚景，謂之「三時山」。蓋貌吳中山水頗甚工。畫畢之日，遇僖宗駕幸茲寺，盡日歎賞。〔後略〕（卷下·能格下品）

可以說，對於追求描繪光線與空氣（即空間的各種形態在一天的早、中、晚的或長或短的時光推移中的變化狀態）的山水畫來說，風雨山水圖在某種意義上是最富有挑戰性質、也最有深意的主題。所以，《圖畫見聞誌》裡除了記錄了李成的〈煙嵐小景圖〉〈松柏寒林圖〉，還記錄了〈風雨四時山水圖〉（卷三）。而《宣和畫譜》裡也說李成「〔前略〕所畫山林，蘊澤平遠，險易縈帶，曲折飛流，危棧斷橋，絕澗水石，風雨晦明，煙雲雪霧之狀，一皆吐其胸中，而寫之筆下。〔後略〕」（卷十一），並著錄了他的〈煙嵐春曉圖〉〈夏景晴嵐圖〉〈秋山靜釣圖〉〈冬晴行旅圖〉等以四季朝暮中的日光·空氣的各種變化狀態為對象的作品。

本圖在視點高度（約等於畫面高度三分之二處），也就是水平線或地平線的上方，以適度的墨色畫出風雨中的天空，顯出陰晦的樣子。卷頭小丘上的柳樹，在來自卷尾的風中向右邊揚起長長的枝條。注意觀察，就能發現，不僅是各處的柳樹，從卷頭到卷尾，無論禿枝殘葉，所有的樹木都在風中向右傾斜。豈止樹木，就連大地也是一樣。除去卷尾第三段的終結部，遠山、汀渚及主山，無一不是偏向右邊。莊子所謂「萬物一也」（《莊子》知北遊篇），此即其自然觀的繪畫表現。

在第一段的導入部裡了無人跡。雖然柳樹小丘對面的樓閣門前有一條左去的道路，經過土橋後伸向落葉殆盡、高聳醒目的樹叢旁邊。但是看不到頂風冒雨的行人。沿路而行，接近第二段的展開部，在第一個峽灣上有一道跨水的小橋，但是這裡也仍然不見旅人的蹤跡。過得河來，有兩隻帆船卸帆而泊，兩個船夫相向而語，不過看不出有揚帆出行的徵兆。道路在船隻停泊的水榭前消失，從前景望去，中景峽灣兩岸是大片的水榭群。峽灣的狹窄部分有一座木橋，可以推知，先前的道路與此橋相連。道路向右轉向峽灣左岸的水榭群，在先前提及的左岸木橋附近，有一個披著蓑衣的漁夫似乎正在撒網捕魚。右岸水榭群的旁邊，也有一個漁夫正張罟以待。在這大片的水榭群和左端小丘上的亭閣裡，都看不到行旅的蹤影。

旅人的出現，要等到一度消失於水榭一帶的道路再次出現以後。臨水的水榭

繼續延伸，有一個輕裝的男人張著雨傘，扛著木杖，正沿著亭側斷崖右邊的岔道行進。雨傘前傾頂著風雨，杖頭上掛著少許的行李。始於卷頭的山路繼續延伸，前面又出現了一條岔道。一條小溪自左側而來，一座小橋橫臥溪上。岔道過小橋，經山腳茅屋前向主山山腰裡的樓觀群方向延伸。兩個男人將雨傘架於肩上，躲避著風雨，他們不是上山，而是在下山。一個是牽著驢子的童僕，正行走在土橋上面，驢子背上馱著行李。一個是成年人，正要走上土橋。整個畫卷中，唯有這兩人是循著風雨方向前進，而與畫卷展開的方向相悖。左觀溪流，順主道行去，大路盡頭有一處院牆圍繞的酒亭，和一台書屏相映的酒席。亭檐下一人，似是亭主，正持杖而立，等待著來客。走在前頭的童僕，肩挑行李的男人，以及斜張雨傘的男人，即將漸次奔入亭內。至此為止所描畫的六個旅人全是輕裝，並沒有要走遠路的樣子。至多不過是往來於岸邊水榭之間，或水榭與山腰樓觀群之間，看上去，他們是想趕在中午之前幹完手頭的活兒。

與之相對，如果徑直過酒亭而不入，沿溪流順道而行，經過第三段開頭處挺立的三棵柳樹後，就能見到另外三個身裹雨具，騎於驢背的旅人，以及將行李纏於腰間或捆在杖頭的三個僕從。他們彷彿馬上就要右拐，投向始於主山左側的鞍形地段的棧道，向山麓深處前進。這六人，尤其是三個主人，全都重裝裹身，似乎要趁著雨後，用半天的時間翻越深山。由此看來，由兩個船夫、兩個漁夫、六個輕裝的旅人以及酒亭的主人到這六個重裝備的旅人，換言之，由卷頭到卷尾的這十七個畫中人物的登場，也可以說是表達了某種時間的進程。此外，正如前文所敘，畫卷在表達那種時間進程的同時，也點明了它所描繪的是一天當中較為靠前的一段時間，也就是上午以前的時段，因為旅人尚有足夠的時間做相對長途的旅行。

不同於〈早春圖〉而類似於〈溪山樓觀圖〉的，是本畫卷裡也看不到對光線的表現，儘管畫裡有對空氣的厚度的表現。只是，和〈溪山樓觀圖〉不同，本畫卷因為描繪的是陰雲蔽日的天候，雖然在白天，卻難於明確地看到光線的方向。而〈溪山樓觀圖〉雖然描繪的是和〈早春圖〉一樣的黃昏時分，卻看不到〈早春圖〉中那種來自畫面左後方的光線。不過，從本畫卷中山頂的相對粗濃的輪廓線上，我們卻能夠理解到，這種粗濃的畫法表現了陽光照射下山頂上方相對明亮的景況。由此，我們可以知道，在構成作為繪畫骨架的透視遠近法的實質的空氣遠近法方面，本畫卷的手法十分高明，較之於〈早春圖〉和〈溪山樓觀圖〉也有過

之而無不及。具體地說，在用以表現單薄的空間深度的「前濃後淡」的畫法方面，它沒有採用類似於〈早春圖〉前景中的雙松以及雙松背後的松樹之間的類似關係中所見的畫法，而是和〈溪山樓觀圖〉一樣，前方的樹木較濃，背後的山塊、水榭以及樓觀相對輕淡；同時，樹木與山塊·水榭·樓觀之間的這種關係多次重複使用，單薄的空間多層次的重疊，山容整體由前景而中景，再進到後景，總體上呈現出前濃後淡的變化。通過這些方法實現對複雜多變的山容的表現。在這點上，可以說本畫卷與〈早春圖〉和〈溪山樓觀圖〉是異曲同工的。

本畫卷不同於〈早春圖〉的是不求保持高遠、深遠和平遠三者間的平衡。與〈溪山樓觀圖〉不同的是，不重在表現「自山前窺山後」的「深遠」。它的特點是，一方面在導入部和展開部重視「自近山望遠山」的平遠，而不採用「自山下仰望山顛」的高水平線的「高遠」；另一方面，在終結部增加「自山前窺山後」的「深遠」。與〈溪山樓觀圖〉一樣，本圖將視點定於畫面三分之二的高度，與一半高度的〈早春圖〉，八分之三高度的〈谿山行旅圖〉相比，並沒有採用「高遠」本來的形式。但是，毋寧說，從設定於最高處的樓觀一帶的視點的高度而言，主峰巍然高聳的畫法與〈溪山樓觀圖〉實質相通；從實質上採用了「自山下仰望山顛」方法這一結果來看，它晚於徹頭徹尾的高遠畫法的〈谿山行旅圖〉，又處於綜合了三遠畫法的〈早春圖〉以前的階段；而在立足於「平遠」並吸收「深遠」和「高遠」，折衷三遠這一點上，僅就作品本身而言的話，可以說它處於比〈溪山樓觀圖〉更為進步的階段。反過來說，兩者的視點雖然在定於一點或是平行移動上存在著差異，但基本上是保持在一點上，並在此基礎上構築空間。鑒於這種空間構成意識，可以毫不誇張地說，它達到了與〈早春圖〉同等的水準，並提示出早已散失的郭熙山水畫卷的輪廓。

本畫卷的「深遠」，儘管是附加的因素，但因為構築精妙，使得空間深度得到了精緻的再現。只要我們再次確認一下先前提到的「前濃後淡」的空氣遠近法和各種各樣的視線誘導法的有機結合，就會同意這一點。旅人在這裡同時又是一天的時間的表象。請想像一下如下的場面吧。十二個人當中，輕裝的男人向前撐開雨傘，頂著風雨，沿著水邊的山路向深處走去。肩扛雨傘，順著風雨方向前進的兩個男人則從約占畫面高度三分之二處的樓觀群處下行。走在前景中的三人向人們透漏，山路尚在延伸。這和伴隨著更為複雜的空間深度表現的河畔的水榭，畫面三分之二高度的樓觀群——這些作為旅人的目的地的建構，前有斷崖和樹叢



遮蔽，後面霧靄重重，遠山隱約——在本質上是一樣的東西。

這種設計安排，在「深遠」表現最突出的終結部體現得尤其徹底。全卷中最後登場的六個重裝備的旅人的行程體現了這種設計安排，並決定了往畫面深處而去或自畫面深處而來的那一個和兩個，共計三個的輕裝旅人的行程所具有的意義。那就是，從隱而不見的河畔水榭群向最高處的山腰樓觀群行進，再越過主山左側的鞍形地段向山腰樓觀群以上的深處前進，這一邊暗示出畫卷中沒有畫出的場所，同時通過旅人的行程再三地強調「自山前窺山後」的「深遠」。自不待言，其中包含著「前濃後淡」的手法。旅人身後和前進方向上的道路必定以留白的方式表現，以此強調旅人和道路的存在。在這條白線周圍，樹木和山容、溪流以「前濃後淡」的方式反復表現。並且，重裝備的六個行人的行進前方的左側，畫著和他們的行進毫無關係的深山幽谷，山岳、瀑布和溪谷重重疊疊。可以說，導入部、展開部和船夫、漁夫數人以及道路延伸的平遠之景在終結部向著畫面深處轉換，並接觸到「深遠」之景，將全卷導入完結之部。

如前所述，畫中準確地描繪了水面和通向遠山的過渡地段，成功地展現了「平遠」的意境。前景中，一條道路由導入部進到展開部，在此軸線上，兩個船夫和兩個漁民是點綴，宏大的水榭群是中心主題，接下來是從展開部到終結部的單人、雙人、六人爲單位的行人和酒亭的一個主人，以及奔入酒亭的三個行人。那些在連綴著前景的水榭群和酒亭的道路上行走的船夫、漁民以及往來的行人們，並不僅僅體現了一天的某一段時光。除了兩個人以外，他們更承擔了對觀畫者的視線進行誘導的重任，使觀畫者的視線循著畫卷的展開方向，由道路的右端而左端，再由左端而移向縱深之處。與之相對，由裡向外、由左向右的是風雨和流水。從涓涓細流的最上段的瀑布，到一分爲二、水量豐盈的中段的瀑布，溪水斷斷續續、自上而下、自遠而近地流下來，最終進入前景的河流之中。這種動態與由裡向外、由左向右的暴風雨的勢頭一致，同時，也與前文考察過的（傳）李成的〈喬松平遠圖〉（澄懷堂美術館）、郭熙的〈早春圖〉的手法相同。在李成，水勢自後景而前景，指向前景下部的水池，與視線向縱深延伸相反。在郭熙，水勢一反平遠部分視線的方向（「自前山而望後山」），流向前景下部漁夫居處的水邊。至遲可以追溯至李成的這種北宋山水畫的常套手法，在本畫卷中處理得比畫軸〈溪山樓觀圖〉更爲複雜。可以說，在總體上，畫卷的展開方向和深度表現與風雨及流水的方向相反，並交互循環。還可以說，本畫卷的這種結構具體地提示

了李成、郭熙的業已散逸的橫卷畫的面目。

綜上所述，可以說，〈江山樓觀圖卷〉具有單點透視圖法一樣的空間結構，將無形的水平線乃至地平線設定於畫面高度三分之二的地方，將基本視點設定於地平線高度上的樓觀群中最上段右側的第二層樓觀的屋檐下面。同時它又伴隨著空氣遠近法一般的實質。具有空氣再現性的本畫卷所具有的透視遠近法性的空間表現，從傳統的三遠法的框架來看，既重視了圍繞基本視點展開的平遠法，同時又加入了深遠法，並在高於基本視點處以高遠法表現主山，是折衷了三遠法的作品。只是，如同在〈溪山樓觀圖〉中所見，對於低於基本視點的樓觀和水榭，其視點並不一定與基本視點相一致。這些樓觀和水榭不是來源於從同一個極高點的觀察，而僅僅是伴隨著地勢的底下，採用了相應的俯瞰手法而已，並沒有一個統一的視點。不具有嚴格意義上的單點透視圖法，這一點，〈早春圖〉也是一樣。如前所述，這也是中國界畫的一貫特徵。本〈江山樓觀圖卷〉與〈溪山樓觀圖〉一樣，是採用了近似於單點透視的手法的畫例，領先於具有同樣手法的〈早春圖〉，從而為我們提示出郭熙早已散逸的橫卷畫的輪廓。

#### 四、透視遠近法的淵源

下面談談中國山水畫的上述透視遠近法究竟可以追溯至何時。首先，可以舉出和〈溪山樓觀圖〉、〈江山樓觀圖卷〉兩畫有著密切關係的（傳）荆浩〈匡廬圖〉（臺北國立故宮博物院）（圖9）。具體地說，長軸〈溪山樓觀圖〉和橫卷〈江山樓觀圖卷〉看似不一樣，實際上，如果去掉〈江山樓觀圖卷〉導入部和占據展開部大部分的平遠部分，只拿展開部的剩余部分和終結部中的深遠及高遠部分與〈溪山樓觀圖〉作一比較，就能發現，兩者的構成極為相似。看一看主山的形狀吧。總體上，山體自左下向右上聳立，左邊有一處台狀低地，右邊是主峰，仍然是台狀，只是比前者更高，其下是幾近垂直的絕壁。主峰右側的山腰裡坐落著樓觀群與酒肆，再右邊是聳立的遠山和與樓觀群比鄰的小山。〈溪山樓觀圖〉中消失於畫面右端的山塊，相當於〈江山樓觀圖卷〉中輕裝的行人即將登攀的那座山路盤旋於右側的山峰。再看一看主山左側吧。〈溪山樓觀圖〉中最上段的乾涸的瀑布的對面畫著遠山，而〈江山樓觀圖卷〉則改變成在山路隱去的鞍形地段的對面畫上遠山。兩者都是對「深遠」的再現。〈溪山樓觀圖〉裡的瀑布有六段之多，〈江山樓觀圖卷〉裡雖然只有四段，但兩者都垂直跌落於畫面左端，並且都

是在左下隅的長滿樹叢的岩石邊向右折去。自不待言，如前屢次言及，與作為畫軸的〈溪山樓觀圖〉不同，作為橫卷的〈江山樓觀圖卷〉在前景配以水榭群與酒肆，以連綴前景建築物的道路為軸線展開「平遠」的景觀。由於這樣的緣故，畫卷作者讓溪流一直進到畫面中央的峽灣部分。換言之，縱軸〈溪山樓觀圖〉的構成之所以與橫卷〈江山樓觀圖卷〉在局部上相似，其原因與其說是孰本孰仿，毋寧說是兩者有著共同的祖本。

傳為荊浩所作的〈匡廬圖〉的原本應該就是兩者的祖本。讓我們首先拿同為畫軸的〈溪山樓觀圖〉來作一下比較吧。雖然山腰的樓觀，水畔的房屋，以及流入浩瀚水面的溪流的布局不盡相同，但由左下而向右上方聳立的主山和主山左側的小峰，以及右端的瀑布的布局則完全一致。而橫卷畫的〈江山樓觀圖卷〉卷頭的長著樹叢的小丘，又與〈匡廬圖〉右下的小丘對應。〈江山樓觀圖卷〉中以浩大的水榭群為中心的前景，可以理解為是對〈匡廬圖〉的典型的「一水兩岸」構圖的放大。〈溪山樓觀圖〉、〈江山樓觀圖卷〉兩作品的位於畫面三分之二高度的視點，也與〈匡廬圖〉的高度一樣。因為我們可以看到，〈匡廬圖〉中主山左腹部的房屋的屋頂和地面是以相當俯瞰的角度畫成的，而在掩隱山麓的雲煙部分，我們可以確認，視點的高度確實是在三分之二的地方。這是重視深遠甚於高遠的手法。皴法雖然接近於范寬，但構圖本身卻可以追溯得更遠，可以說是直接來自堪稱華北山水畫實際創始人的荊浩。更確切地說，師法了〈匡廬圖〉的不單是傳為燕文貴之作的這兩件作品。如前所述，約成於五代末北宋初的〈葉茂台遼墓出土山水圖（山奕候約圖）〉，被認為出自北宋末南宋初的郭熙弟子輩之手的〈岷山晴雪圖〉（臺北國立故宮博物院）（圖10），金代山水畫家李山的傳稱作品〈山水圖〉（Freer Gallery of Art）（圖11），元代李郭派的代表畫家唐棣的〈仿郭熙秋山行旅圖〉（臺北國立故宮博物院）（圖12）等，都受其影響。<sup>8</sup> 可以推測，〈匡廬圖〉的原本，作為荊浩的傑作，是一件名震當時的紀念碑似的巨作；從五代、北宋至南宋、金、元各代，它和它的存世的眾多摹本一道，一直起著經典範例的作用。<sup>9</sup>

第二個值得舉出的是傳為李成所作的〈喬松平遠圖〉。〈喬松平遠圖〉的視點設定於無形的地平線穿過的畫面一半的高度，較之於視點較高（畫面的三分之

8 拙稿，〈中國山水畫的造形與歷史〉及〈8 葉茂台遼墓出土山水圖（山奕候約圖）〉、〈10 岷山晴雪圖〉、〈47 唐棣仿郭熙秋山行旅圖〉，前引《臥遊——中國山水畫史研究》。

9 關於「匡廬圖」的重要性，當另稿詳論。

二)的〈溪山樓觀圖〉和〈江山樓觀圖卷〉,更接近於恰好二分之一的「早春圖」。只是,不見於荆浩〈匡廬圖〉之中的樓閣表現,在〈溪山樓觀圖〉和〈江山樓觀圖卷〉中卻表現得精緻入微,以致我們可以稱其為樓閣山水圖。這雖然和〈喬松平遠圖〉沒有直接關係,但一點一劃地勾勒水榭・樓觀的畫法,卻與李成一筆一筆地畫出不可能見到的松葉的作法是相通的。實際上,北宋的沈括就曾在被譽為中國科學史上的一大座標的《夢溪筆談》(胡道靜《夢溪筆談校證》本)中指責過李成的遠近法。他說,「〔前略〕又李成畫山上亭館及樓塔之類,皆仰畫飛檐。其說以謂“自下望上,如人平地望塔檐間,見其榱桷”。此論非也。大都山水之法,蓋以大觀小,如人觀假山耳。若問真山之法,以下望上,只合見一重山,豈可重重悉見。兼不應見其谿谷間事。又如屋舍,亦不應見其中庭及後巷中事。若人在東立,則山西便合是遠景,人在西立,則山東卻合是遠景。如此如何成畫。李君蓋不知以大觀小之法。其間折高折遠,自有妙理。豈在掀屋角也」(卷一七・書畫)。沈括指出,山上的樓閣本身都畫得極小,豈能看見屋檐、椽木等飛揚?不過,我們從他的這番合理主義的批判中,反過來可以了解到,李成畫遠處的樓閣,確實是把本來不可能看到的細部都畫了出來。而這一點和〈喬松平遠圖〉把不可能看見的松葉都畫得精細入微、絲絲分明是相通的。〈溪山樓觀圖〉和〈江山樓觀圖卷〉中,唯有處於視點高度上的最上段的樓觀能夠看見椽木,可以認為,這種畫法繼承了被沈括所批判的李成的手法。

第三個應該舉出的是以下一些作品,即盛唐時代的工藝小品〈騎象奏樂圖(楓蘇芳染螺鈿槽琵琶捍撥)〉(奈良・正倉院)(圖13)、<sup>10</sup>大畫面佛教壁畫〈敦煌莫高窟第三二一窟南壁寶雨經變相壁畫〉(甘肅省敦煌縣)(圖14)、〈敦煌莫高窟第四四五窟北壁彌勒上下生經變相壁畫〉(甘肅省敦煌縣)(圖15)<sup>11</sup>等。這些作品雖然畫面有大有小,但都具有統一的空間。另外,高視點、高地平線的構圖,也與燕文貴的〈溪山樓觀圖〉、〈江山樓觀圖卷〉以及先於此兩件作品的荆浩的〈匡廬圖〉相同。來源於唐末五代初的原本的〈匡廬圖〉,將視點設定於畫面三分之二的高度,這是需要特別重視的。可以推測,它淵源於寶雨經變相、彌勒上下生經變相等盛唐時代的佛教壁畫中所運用的高視點、俯瞰構圖的手法。

10 秋山光和、柳澤孝,〈騎象奏樂圖(楓蘇芳染螺鈿槽琵琶捍撥)〉,正倉院事務所編,《正倉院の繪畫(正倉院の繪畫)》(東京:日本經濟新聞社,1968),頁30-33。拙稿〈中國山水畫的造形與歷史〉及〈29騎象奏樂圖(楓蘇芳染螺鈿槽琵琶捍撥)〉,前引《臥遊——中國山水畫史研究》。

11 拙稿〈中國山水畫的造形與歷史〉及〈27 敦煌莫高窟第三二一窟南壁寶雨經變相壁畫〉〈28 敦煌莫高窟第四四五窟北壁彌勒上下生經變相壁畫〉,前引《臥遊——中國山水畫史研究》。

尤其是〈騎象奏樂圖（楓蘇芳染螺鈿槽琵琶捍撥）〉，運用朱丹描畫一年中的秋季的紅葉和一天當中黃昏時分的晚照。雖屬小品，但作為山水畫，較之於〈敦煌莫高窟第三二一窟南壁寶雨經變相壁畫〉和〈敦煌莫高窟第四四五窟北壁彌勒上下生經變相壁畫〉，其完成度更高。它也是高視點，地平線甚至定在畫面八分之七的高度，以此展開騎象奏樂的主題。有鑒於此，可以認為，它是接近於〈匡廬圖〉原本的作品。同時可以推測，透視遠近法在唐代山水畫中漸成定式，至遲至荊浩而臻於完成。

因此，筆者對中國山水畫的透視遠近法的考察，將在針對郭熙的考察（〈中國山水畫的透視遠近法——論郭熙山水畫〉），以及對燕文貴兩作品的研究的基礎上進一步展開。首先，需要將研究對象擴展至北宋繪畫全體，考察其具體狀況；第二，必須上溯至唐代，探索透視遠近法的淵源。第三，論證南宋以降迄至元明清，北宋繪畫作為透視遠近法的古典如何得到繼承。唯有如此，才能以視覺的形式揭示自北宋以來綿延千年的中國傳統文化之一斑，才算是邁出了以世界史的視野對始於第二個千年紀之初、並達到劃時代高度的北宋繪畫的成果進行具體考察的第一步。本稿和前稿都是這一工程的起點。



## 引用書目

### 一、傳統文獻

朱景玄，《唐朝名畫錄》，畫品叢書本  
沈括，《夢溪筆談》，胡道靜《夢溪筆談校證》本  
佚名，《宣和畫譜》，畫史叢書本  
郭若虛，《圖畫見聞誌》，畫史叢書本  
郭熙，《林泉高致集》，畫論叢刊本  
黃休復，《益州名畫錄》，畫史叢書本  
劉道醇，《聖朝名畫評》，畫品叢書本

### 二、近人論著

大阪市立美術館編

《大阪市立美術館藏 中國繪畫 資料編》，東京、大阪：朝日新聞社，1975。

小川裕充

〈郭熙筆 早春圖〉，《國華》，1035號，1980年7月。

〈北宋の繪畫（北宋的繪畫）〉，《世界美術大全集 東洋編 5 五代・北宋・遼・西夏》，東京：小學館，1998。

〈中國山水畫の透視遠近法——郭熙のそれを中心に（中國山水畫的透視遠近法——論郭熙山水畫）〉，《美術史論叢》，19，2003年2月。

〈中國山水畫の造形と歴史（中國山水畫的造形與歷史）〉，《臥遊——中國山水畫史研究》，東京：中央公論美術出版，2005年刊行預定。

〈8 葉茂台遼墓出土山水圖（山奕候約圖）〉，〈10 岷山晴雪圖〉，〈13 燕文貴 江山樓觀圖卷〉，〈27 敦煌莫高窟第三二一窟南壁寶雨經變相壁畫〉，〈28 敦煌莫高窟第四四五窟北壁彌勒上下生經變相壁畫〉，〈29 騎象奏樂圖（楓蘇芳染螺鈿槽琵琶捍撥）〉，〈47 唐棣 仿郭熙秋山行旅圖〉，前引《臥遊——中國山水畫史研究》，東京：中央公論美術出版，2005。

秋山光和、柳澤孝

〈騎象奏樂圖（楓蘇芳染螺鈿槽琵琶捍撥）〉，正倉院事務所編，《正倉院の繪畫（正倉院的繪畫）》，東京：日本經濟新聞社，1968。

國立故宮博物院編

《故宮書畫圖錄》，臺北：國立故宮博物院，1989，冊1。

嶋田英誠

〈燕文貴的伝稱作品とその北宋山水畫史上に占める位置についての一試論（試論燕文貴之傳稱作品及其在北宋山水畫史上所占的地位）〉，《美術史》，101號，1976年11月。

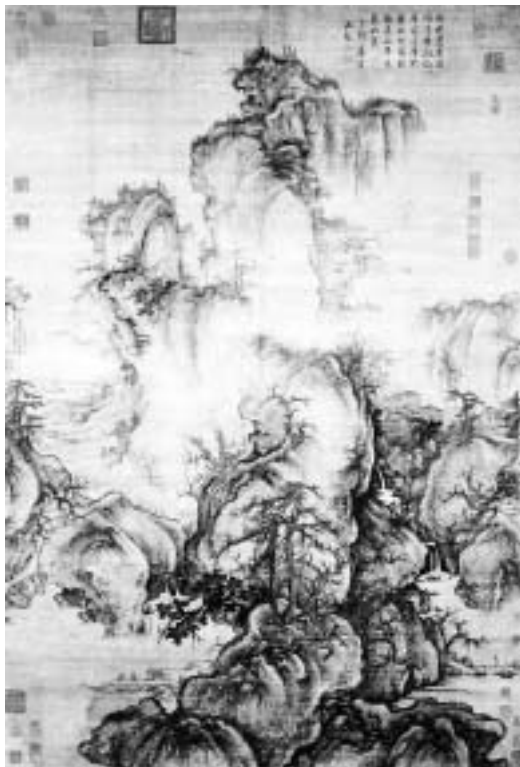


圖1 北宋 郭熙 早春圖 國立故宮博物院



圖2 (傳) 北宋 燕文貴 溪山樓觀圖  
國立故宮博物院



圖3 北宋 燕文貴 江山樓觀圖卷 大阪市立美術館



圖4 北宋 范寬 谿山行旅圖  
國立故宮博物院



圖5 葉茂台遼墓出土山水圖（山奕候約圖）  
遼寧省博物館



圖6 (傳)北宋 李成 喬松平遠圖 澄懷堂美術館



圖7 唐懿德太子墓墓道儀仗圖壁畫 部分





圖8 清 袁江·王雲 樓閣山水圖屏風 京都國立博物館





圖9 (傳)五代 荆浩 匡廬圖  
國立故宮博物院



圖10 北宋末南宋初 岷山晴雪圖  
國立故宮博物院



圖11 (傳)金 李山 山水圖  
Freer Gallery of Art



圖12 元 唐棣 仿郭熙秋山行旅圖  
國立故宮博物院



圖13 唐 騎象奏樂圖（楓蘇芳染螺鈿槽琵琶捍撥）  
奈良・正倉院



圖14 唐 敦煌莫高窟第三二一窟南壁寶雨經變相壁畫  
甘肅省敦煌縣

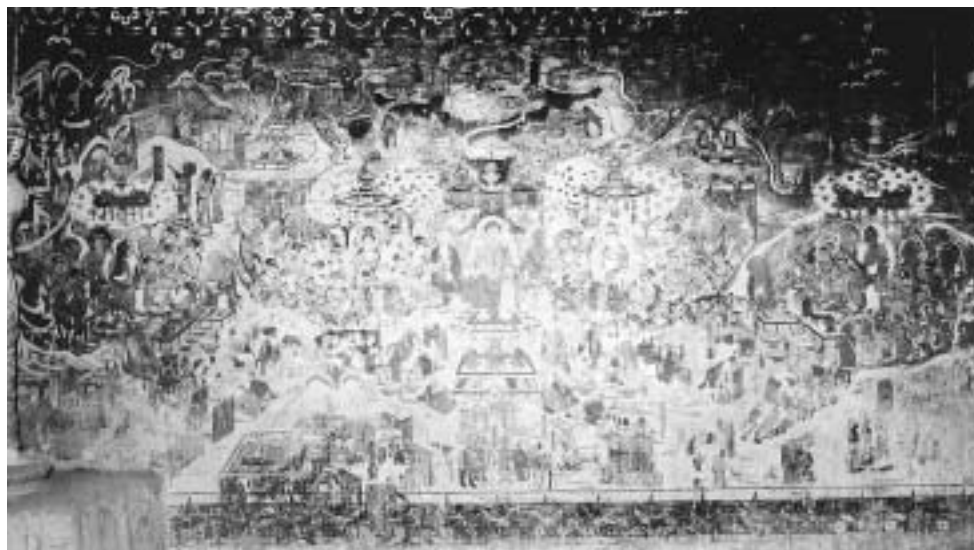


圖15 唐 敦煌莫高窟第四四五窟北壁彌勒上下生經變相壁畫 甘肅省敦煌縣