

# 兩宋山水畫意的轉折

## ——試論李唐山水畫的畫史位置

陳韻如  
國立故宮博物院  
書畫處

### 提 要

兩宋山水畫風的發展多被視為前後二階段，前段以北宋李郭風格為主調，強調主山堂堂之作。後段則以南宋馬夏風格為代表，呈現宮苑山水圖繪。在此二者之間，自汴京南渡的李唐，是此一山水畫發展過程的轉承中介人物，其畫風為南宋山水樣式別開新局。本文旨在考察其山水畫於畫史位置。

本文質疑宋徽宗朝摒棄郭熙畫風之舊說，藉光學檢測成果觀察李唐〈萬壑松風圖〉畫面表現，注意畫中幽谷松林景致的構成及其重要性。此一幽谷松林應是延續郭熙《林泉高致》所載「澗撲」之表現，李唐藉之融匯前人風格，進而形成一新畫風。透過這一脈絡的考察，可再次評估李唐山水畫於兩宋山水畫畫史的位置，實具承上起下的意義。

李唐山水畫風的作用，在表現形式上融匯並改創「澗撲」為〈萬壑松風圖〉之「幽谷松林」，而其畫意也隨之改變。此時的畫意變化，從郭熙山水以遠望視點表現的堂堂主山，可稱為「大觀山水」的追求，轉移到李唐山水以近處視點表現的澗撲松林，產出一種「近觀山水」的新目標。李唐山水畫奠定了「近觀山水」基礎，南宋初期幾位李唐追隨者的作品更有進一步發展。例如〈山腰樓觀〉、〈江山小景〉等作品，就是在「近觀山水」的大趨勢中，逐漸增強畫中遊賞的比重，更加豐富「近觀山水」的表現層次。

山水畫意之轉移是一個漸進的歷程，其成因可能十分複雜。本文擬從李唐與宋徽宗朝推行的畫學活動之可能聯繫切入，指出宋徽宗朝對山水意趣的關心，確實增強了北宋晚期至南宋初期山水畫畫意多樣發展的趨勢。就此而言，李唐山水對南宋的影響若從畫意的轉變來說，或可視為宋徽宗畫學的衍生。

**關鍵詞：**李唐、北宋山水畫、南宋山水畫、畫意、澗撲、近觀山水、宋徽宗畫學

## 前 言

關於兩宋之際的山水畫風變化，學界多以宋徽宗不喜郭熙畫風為轉變關鍵。其中，最常被引用的一段軼事，見於成書於南宋初期的鄧椿《畫繼》，記載如下：

先大夫在樞府日，有旨賜第於龍津橋側。先君侍郎作提舉官，仍遣中使監修。比背畫壁，皆院人所作翎毛、花、竹及家慶圖之類。一日，先君就視之，見背工以舊絹山水揩拭几案，取觀，迺郭熙筆也。問其所自，則云不知。又問中使，乃云：「此出內藏庫退材所也。」昔神宗好熙筆，一殿專背熙作，上即位後，易以古圖。退入庫中者，不止此耳。先君云：「幸奏知，若只得此退畫足矣。」明日，有旨盡賜，且命舉至第中，故第中屋壁，無非郭畫。誠千載之會也。<sup>1</sup>

此為鄧椿追述家宅牆上有郭熙山水畫的文字。鄧椿祖父鄧洵武（1057-1121）於政和八年（1118）獲賜宅第，<sup>2</sup>鄧椿之父鄧雍因任興建此宅邸的提舉事務者，他注意到工匠用以擦拭桌案的竟是郭熙山水畫作舊絹。

鄧椿記錄其父親身經歷的此一事件，可信度鮮少被質疑，日本學者鈴木敬即藉以佐證宋徽宗對郭熙山水畫風不再具有興趣之推論。<sup>3</sup>究竟，此一事件是否能視為宋徽宗對於郭熙畫風的排拒呢？依據鄧椿現存記錄，可確認當時曾因修整宮殿而將原有郭熙畫壁圖繪取下；所謂「退材所」是與建築物的修整材料相關之儲存所在，其中有不少再利用物品，但未必皆屬廢棄物品。<sup>4</sup>至於要進一步申論宋徽宗朝已不積極推崇郭熙山水畫風，卻仍有論證風險。例如，在此一事件中鄧椿就提及「先君（鄧雍）云，幸奏知，若只得此退畫足矣。」甚而，鄧椿也表明「故第中屋壁無非郭畫，誠千載之會也。」透過這些文字，不難想像當時鄧雍即對郭熙畫作評價甚高，即便是南宋初年的鄧椿也未貶抑郭熙畫作。無論鄧雍、鄧椿一族對郭熙畫風的態度代表如何，有此個案，亦已不難說明郭熙畫風並未全面遭到排拒。

關於郭熙畫風於北宋晚期的情況，還可透過鄧椿《畫繼》書內其他說法進一步加以比對。根據鄧椿《畫繼》序載，此書收錄年代範圍承郭若虛《圖畫見聞誌》記錄結束之年，即宋神宗朝熙寧七年（1074），至宋孝宗朝乾道三年（1167），共收錄

1 鄧椿，《畫繼》，卷十，收入《中國書畫全書》，冊2，頁723。

2 徐松輯，《宋會要輯稿》，方域4之23。

3 鈴木敬，《中國繪畫史·上》，頁241-243。

4 徐松輯，《宋會要輯稿》，食貨54之15。若查檢《宋會要輯稿》提及「退材場」的文字，不難理解被置放在「退材場」的物品，多仍有重新運用的可能性，並非都是被捨棄不用的物品。

二百二十人（含宋徽宗本人）。該書卷六、卷七提及多位宋徽宗朝畫院任職者，而在這些人的山水畫風的描述文字，並不見貶抑郭熙風格之說。此外，在鄧椿書中的部分描述，畫院畫家對山水畫的追求仍多以「李成」為依歸。<sup>5</sup>鄧椿更引曾任職祕閣之宇文時中的紀錄稱「宣和御府曝書，屢嘗預觀，李成大小山水無數軸」，<sup>6</sup>指出宋徽宗於祕閣觀覽內府書畫的活動中，得以見到不少「李成」山水軸。

在不排斥李成畫風的宋徽宗朝書畫活動中，對於宗法李成風格的郭熙畫風竟會產生斷然排拒的情況，確實不容易讓人理解。若再以略晚的畫史文獻《圖繪寶鑑》（1366年成書）為輔證，該書也舉出三位曾入宣和畫院，後復職紹興畫院者，皆師法郭熙畫風。<sup>7</sup>這些訊息皆在提醒吾人應重新評估對鄧雍獲賜郭熙畫作之事件。此一事件，是否即能推論郭熙畫風於宋徽宗朝已然失寵，這很可能是現今學界詮釋所致。然而，值得說明的是前述疑慮的提出，其重點並不在重新發掘宋徽宗朝階段沿用李郭風格的作品數量；而是藉此疑慮，究竟如何更為豐富吾人對兩宋之際畫史脈動的掌握。這一方面能重新評估郭熙山水畫風於宋徽宗朝的角色，也能藉此釐清一部分宋徽宗朝的山水畫新貌的形成原因與成果，可說是檢視兩宋山水畫風變化的關鍵課題之一。

本文擬由李唐〈萬壑松風圖〉的畫面表現分析為起點，藉近年國立故宮博物院與獨立財團法人東京文化財研究所合作進行的光學攝影檢測結果進行初步觀察，<sup>8</sup>以修正對該作品畫風與意義上的掌握。接著，並據此解析〈萬壑松風圖〉於風格表現與內容意義兩方面，是如何承接傳統又如何添增新意。本文以為此一畫風表現的改變，也能觀察一股山水畫意變化的趨勢。<sup>9</sup>因此，在關注兩宋之際的李唐風格轉變時，一方面對照承繼李唐的蕭照畫風，考察蕭照山水如何延續與轉化李唐風格，同時也注意其對山水畫意的調整。此一變化過程的考察，並不涉及非李唐風格的作品，而是以李唐畫風傳統的發展為主軸。雖然李唐畫風與南宋前期其他追隨者的成

5 其中例如「李希成，華州人，慕李成，遂命名。初入圖畫院，能自晦以防忌嫉」、「和成忠，京西人，宣和待詔……學李成」皆引自鄧椿，《畫繼》，卷六，頁717。

6 鄧椿，《畫繼》，卷九，頁722。

7 夏文彥，《圖繪寶鑑》，卷四，收入《中國書畫全書》，冊2，頁878。

8 何傳馨主編，陳韻如、城野誠治撰稿，《李唐萬壑松風圖光學檢測報告》。

9 本文所謂「畫意」的研究取徑，與石守謙近年逐步建立的研究角度有關。至於「畫意」一詞概念，並非其所新創，而是與郭若虛《圖畫見聞誌》「敘圖畫名意」所稱畫作立意的概念相關。簡言之，「畫意」雖可直言為「圖畫意義」，但其展現與繪畫作品的風格形式關係密切。本文後續於「六、畫意的蘊生與轉移」仍有相關討論。與此相關的研究成果，請參見石守謙，〈風格、畫意與畫史重建——以傳統董源《溪岸圖》為例的思考〉，頁2-4；石守謙，〈導論〉，《從風格到畫意：反思中國美術史》，頁13-32。

就，更影響至南宋中期之宮廷山水畫風，具有相當重要的轉折意義。<sup>10</sup> 但為使論旨清晰，本文將暫不涉及於此。換言之，本文目標是要重探兩宋山水畫風的轉折階段，考察李唐山水畫於此一風格轉折階段的畫史位置。

## 一、〈萬壑松風圖〉的幽谷松林

〈萬壑松風圖〉（圖 1）幅縱高一八八點七公分，寬一三九點八公分，與范寬〈谿山行旅圖〉（206.3×103.3 公分）、郭熙〈早春圖〉（158.3×108.1 公分）相較，〈萬壑松風圖〉的畫幅橫寬較大。依據觀察，〈萬壑松風圖〉畫幅是由三段絹所組成，但或許因此畫已歷經多次修復，畫幅上補絹處甚多。現在的裝潢外觀與清代宮廷裱裝樣式相近，推測清宮曾經裝裱修補。

〈萬壑松風圖〉並非傳統畫史所注意的李唐作品。在二十世紀以前，除曾為《石渠寶笈·三編》著錄之外，目前仍未能於畫史文獻中蒐得資料。此作品於六十年代在美國展出之際的研討會上，與會者對其繪製年代意見並不一致；主要在於〈萬壑松風圖〉的風格與 1951 年由島田修二郎發現李唐簽款的高桐院〈山水圖〉相差頗大。<sup>11</sup> 當時的幾種論爭意見，後續於七十、八十年代皆相繼發展成專論。<sup>12</sup> 其中影響較大的意見轉折，是與日本學者鈴木敬改變其意見有關。鈴木敬坦承原在 1963 年的研討會期間，他亦質疑此畫年代之可靠性；但後因 Richard Barnhart 指出高桐院山水為離合山水，且將兩幅位置左右對調之後，發現其與〈萬壑松風圖〉山石輪廓外型十分相近，<sup>13</sup> 這一研究成果進而造成鈴木敬修正其原有看法。鈴木敬憑藉 Richard Barnhart 對於高桐院山水構圖之研究為立足點，進而從文獻掌握李唐再度復職南宋畫院的時間點為輔，理出李唐畫風於兩宋之際所扮演的轉折位置，是為現階段學界對此一風格轉變認識的基礎。<sup>14</sup>

10 關於南宋前期院體山水畫風，可參見陳韻如，〈賈師古巖關古寺〉、〈閣次平松磴精廬〉，收入何傳馨主編，《文藝紹興：南宋藝術與文化·書畫卷》，頁 358-359。

11 島田修二郎，〈高桐院所藏の山水畫について〉，頁 12-26。惟此組高桐院山水雖經學者指出其具有李唐款，其畫風定年於學界卻仍有爭議。一般接受為李唐畫風後期的作品，筆者以為此畫作筆法與李唐關係有距離，推測是屬後作，本文暫不納入討論。

12 參見鈴木敬，《中國繪畫史·中之一（南宋·遼·金）》，頁 29-31。

13 Richard Barnhart, "Li T'ang (c. 1050-c. 1130) and the Kōtō-in Landscapes," pp. 305-314.

14 鈴木敬的意見修正，見鈴木敬，《中國繪畫史·中之一（南宋·遼·金）》，頁 29-31。關於〈萬壑松風圖〉的相關研究回顧，可參見陳韻如，〈萬壑松風圖〉，收入林柏亭主編，《大觀：北宋書畫特展》，頁 102-105。對於李唐畫風的其他重要研究，依年代序列舉部分如下：Richard Edwards, "The Landscape Art of Li T'ang," pp. 48-59; Richard Edwards, "The Yen Family and the

經過光學攝影檢測結果仔細觀察此畫，〈萬壑松風圖〉畫面上的幾處狀況值得先在此說明。關於〈萬壑松風圖〉的設色情況，可判斷此畫並非濃重青綠設色之作，全畫先以水墨為底，山石部分質面藉赭石烘染，後於部分物象上加以石青、石綠等著色處理。其中又以山谷中松林針葉的處理最值得注意。透過細部放大圖，可知此處松針先以墨筆描寫針葉；另外，根據一些殘留的青綠礦物質，可判讀出針葉上另外還有不少青綠線條所繪松針，略與墨筆松針重疊交錯。<sup>15</sup>（圖2）目前這些青綠松針的顏料已經損耗，造成這些青綠色針葉並不十分明顯。根據局部放大圖像，可以觀察到就在畫絹的經緯組織之間存有許多青綠礦石分子，有些粒子甚至出現在原無此類設色物象的區塊，如此順理推想，原有青綠松針的著色顏料多有散失，也正因此致使石青、石綠等礦物顏料粒子散落於畫中其他不同部位。

雖然青綠松針的色澤不夠明顯，若不加思索，似乎很難評判此一狀況會影響〈萬壑松風圖〉對松林的描繪表現。但實際上，正因為這些青綠松針色澤的消褪，造成畫中松林與後方山岩的色調都顯暗沉，使得兩者之間的空間效果甚為曖昧，讓人很難從視覺上判別兩者於空間中的前後關係，甚至造成觀者忽略了畫中松林的重要性。若能將這部份的青綠松針恢復原有彩度，理當有不小助益。以其恢復彩色舊觀效果推想，其中恢復青綠彩度的松針當會突出於環繞的山石之間，使得這一處松林更為醒目，並將能吸引觀者注目於此。由此而言，這一處理並不只是畫面用色的補充而已，也將得以影響觀者對畫作表現內容的掌握與理解。

實際上，〈萬壑松風圖〉確實以松林作為畫面焦點。因為，除了著色松針吸引目光之外，畫中山體也呈現一種左、中、右三區段的安排，藉以圍繞並框限出前方谷地之所在。再仔細觀察，這些山體都講究側面斜向層疊，也頗有逐步推向深入空間之意。類似此般的諸多處理，都能佐證〈萬壑松風圖〉意在描繪山谷之間的松林泉水景致。

〈萬壑松風圖〉強調山谷間松林的手法與〈早春圖〉（圖3）相較，更能突顯其中成果。〈早春圖〉的尺幅雖較〈萬壑松風圖〉小，但畫中主山由峰頂至水際，乃至畫幅下方岩塊等，整體構成的主山山體顯得相當完整；甚至透過左側平遠河谷、

---

Influence of Li T'ang," pp. 79-92; 嶋田英誠，〈院畫畫家としての李唐〉，收入《國際交流美術史研究會第二回シンポジウム・アジアにおける山水表現について》，頁 84-89；山下裕二，〈高桐院藏李唐筆山水圖試論〉，頁 25-38；小川裕充，〈李唐筆萬壑松風圖・高桐院山水圖——その素材構成の共通性について〉，頁 57-70。

15 何傳馨主編，陳韻如、城野誠治撰稿，《李唐萬壑松風圖光學檢測報告》，頁 4-19。

右側林間樓觀的陪襯，皆使山體更有聳峙之勢。〈萬壑松風圖〉對於畫中山體的高聳之勢，雖非毫無經營，但表現的重心則已移轉；主山前另起一山頭，其間又有白雲層出，既減低主山的量感，更不再僅以石塊作為主山要角。除了白雲，主山兩側各有山澗流泉，在山頂生長的樹叢也因白雲的映襯而更青鬱生動。而在畫面下方，一些隱現於松林枝葉間的流水局部，也暗示著松林之後側即是泉水匯流處，這些山泉於松林後側匯流成山澗後，再流入左側水域。〈萬壑松風圖〉的主山已非要角，更為吸引目光的所在是畫中最為複雜的松林與其所在空間，一個「松林幽谷」的所在成為此畫積極經營的要點。（圖4）

相較於〈早春圖〉，〈萬壑松風圖〉所展現的山水景致更為貼近觀者。此畫中不見人蹤，也無任何人造建物；但是重新檢視此一畫面的安排，可在畫幅右下角見一隱藏在山石之間的山徑，觀者彷彿得以隨此山徑進入山谷松林。〈萬壑松風圖〉畫面營造出的新效果，正呈現出一種引人徜徉山林的企圖。當然，山水畫營造吸引人徜徉林泉之間的意圖，絕非到〈萬壑松風圖〉之際才產生的新創設意；但是，值得注意的是〈萬壑松風圖〉於此一大方向中的新作為。

在此，可先對照郭熙山水的成就。郭熙於《林泉高致》即曾指出山水「有可行者、有可望者、有可游者、有可居者」，並且強調其中又以「可居可游之品」最屬佳處。<sup>16</sup>從字面意思而言，郭熙以「可居可游」標出山水意趣，據〈早春圖〉畫面表現而論，其所創設的山水形象就樓觀、旅人、木橋、屋舍等不同母題的配組，以呈現畫中景況；例如，就在右上山峰環伺處，因描繪著樓觀建築而讓人聯想到山中有寺院之狀。除有〈早春圖〉的畫面具體表現之外，《林泉高致》也記錄郭熙對山水畫的經營佈置手法，書中直言，舉如「山、水、草木、煙雲、亭榭、漁釣人物」等都是用以配組山水佈局的重要元素。<sup>17</sup>

對照之下，〈萬壑松風圖〉刻意地迴避了亭榭、漁釣人物的安排，明顯與郭熙所言「山之樓觀以標勝概」又或者「見幽人山客而思足」<sup>18</sup>有著不同的處理概念。

16 郭熙撰，郭思編，《林泉高致集》，收入《景印文淵閣四庫全書》，冊812，頁574。「凡畫至此，皆入妙品。但可行可望，不如可居可游之為得。何者，觀今山川地占數百里，可游可居之處十無三四，而必取可居可游之品，君子之所以渴慕林泉者，正謂此佳處故也。故畫者當以此意造，而鑒者又當以此意窮之。此之謂不失其本意。」

17 郭熙撰，郭思編，《林泉高致集》，頁578。「山以水為血脈，以草木為毛髮，以煙雲為神采，故山得水而活，得草木而華，得煙雲而秀媚。水以山為面，以亭榭為眉目，以漁釣為精神。故水得山而媚，得亭榭而明快，得漁釣而曠落。此山水之佈置也。」

18 郭熙撰，郭思編，《林泉高致集》，頁575-576。

〈萬壑松風圖〉不借用亭榭、點景人物等母題塑造山水，取而代之者，僅是憑藉山石於構圖位置上的安排。在沒有點景建築、人物的輔助下，〈萬壑松風〉也塑造山水意趣。這種處理手法的改創，可說是山水畫發展過程中的一個重要調整，將山水畫的表現，從個別物象之考究中逐步調整出一個不同於前的新發展，促使山水畫中畫面位置的經營與安排也能傳達內容意義。

## 二、松石濺撲與近觀山水

〈萬壑松風圖〉所代表的轉向，不能說是一種全然背棄郭熙山水畫模式的新成就。前已提及，郭熙強調「君子之所以渴慕林泉者」是在追求「可居可游之品」。雖然〈萬壑松風圖〉仍保有引人「入勝」的意圖，但要觀者所游之處，則不再是山林間的漁樵居所，而是自然山林的巧妙佳處。〈萬壑松風圖〉在原有的山水意趣追求之中，進行著一個看似無足輕重的調整；把山水從可居可游處，再次拉近了自然與觀者間的距離。此一舉動，就在畫面上，讓山水表現焦點從大觀山體全貌，轉向近視幽谷松林。

這樣的構圖修動，其實仍能在風格母題的運用上追溯其調整意圖。以「松石」為主題的畫作早出現於唐代，並於北宋李成獲得進一步發展，後有郭熙〈早春圖〉畫中雙松坡石被認為是此傳統的體現。<sup>19</sup> 只是，〈萬壑松風圖〉的松林，並不採李郭風格慣用的高聳雙松，也無清楚的左右橫張枝幹、或如散針的松葉。兩者最奇特的差異在於〈萬壑松風圖〉的松林樹幹肥壯，枝葉更是異常繁茂，扭曲的枝幹幾乎是要被密布的針葉填塞。雖同樣是松石母題，〈萬壑松風圖〉卻發展出一種與李郭風貌截然不同的樣式。然而，這兩者之間未必全然無關。依據文獻記載，郭熙曾於宋神宗朝進行多處宮殿壁屏的繪畫工作。仔細梳理收錄於《林泉高致集》由郭熙之子郭思記錄的〈畫記〉內容，輔以學者對《林泉高致集》不同版本內容之校對研究，可舉出一些值得注意的細節。<sup>20</sup>

19 關於「松石」主題於唐代的發展，可參考竹浪遠，〈唐代之樹石畫について——松石圖を中心に——（上）、（下）〉，頁 59-95；頁 1-56。Richard Barnhart, *Wintry Forests, Old Trees: Some Landscape Themes in Chinese Painting*; Wai-kam Ho, "Li Ch'eng and the Mainstream of Northern Sung Landscape Painting," *Proceedings of the International Symposium on Chinese Painting*, pp. 251-284; Peter Sturman, "The Donkey Rider as Icon: Li Cheng and Early Chinese Landscape Painting," pp. 43-97.

20 此部份的解讀，受惠於鈴木敬、薄松年等學者針對《林泉高致集》的版本與內容解讀之研究成果。參見鈴木敬，〈『林泉高致集』の「畫記」と郭熙について〉，頁 1-11；薄松年、陳少豐，〈郭熙父子與「林泉高致」〉，頁 62-69。

郭思〈畫記〉條列郭熙曾於朝廷官署殿閣約十六處作畫，從描述的文字推敲，除了表現山水風雨雲雪等景致的作品之外，至少有四處是以松石為表現重點。<sup>21</sup> 其中一處為化成殿，該殿為「上之燕處。兩壁各畫松石溪谷濺撲，門闕南畫懸崖怪木松石，東小壁畫雨霽山水。」<sup>22</sup> 郭熙在此繪製的「雨霽山水」或許和〈早春圖〉一般，是用以表現山水雲氣動感的作風；另一則是松石題材，此則有別於〈早春圖〉的大觀式山水，屬平遠構圖的〈樹色平遠〉（圖5）等被認為接近李成寒林平遠樣式之作風。另外還有一處，是位在睿思殿的涼殿，其殿閣設計精巧，還可利用水流「漱鳴」其上下，「真所謂涼殿也」。而郭熙於此一帝王休憩的涼殿，則繪製四面「松石平遠」屏風。顯然，這些於不同宮殿繪製的「松石平遠」、「雨霽山水」，以及繪賜高麗的「秋景煙嵐」題材等，都可視為郭熙山水中的不同畫題與類型。<sup>23</sup>

依據四庫全書本的郭熙（郭思輯）《林泉高致集》，其中「畫題」之下則有三段明代版本之闕文，分別提到「靈岩怪石、松石平遠、松石濺撲」；其中，不論「松石平遠」或「松石濺撲」，都是以松石為主，或輔以平遠之景、或搭配濺撲題材。<sup>24</sup> 而這兩項畫題，正與郭思記錄郭熙於化成殿所繪題材相近。相較於「平遠」，「濺撲」是一個較少被注意的題材。<sup>25</sup> 「濺撲」此一詞彙，早於北宋中期開始出現，用以說明流水衝擊岩塊而成的狀態。<sup>26</sup> 郭熙於畫題之中特意區隔「平遠」、「濺撲」兩種題材，顯示他對「濺撲」的認識有別於「平遠」。一方面，他對於「濺撲」特別強調其中的水流形象，例如針對「水」的描繪，郭熙強調「水，活物也」而關於水的樣貌更是多種，舉如「多泉」、「遠流」或者「瀑布插天」乃至「濺撲入地」等皆屬

21 依據郭思〈畫記〉內容，可整理郭熙作畫官署殿閣如下：省壁、開封府府廳、廳壁、諫院、紫宸殿、御書院、玉華殿、景靈宮十一殿、內東門小殿、御帳、化成殿、欽明殿、睿思殿、瑤津亭、大安輦、玉堂。見郭熙撰，郭思編，《林泉高致集》，頁586-589。

22 郭熙撰，郭思編，《林泉高致集》，頁587。

23 關於將郭熙畫作贈予高麗，以及此事件於文化意義上的討論，可參考塚本麿充，〈崇高な山水・郭熙山水の成立とその意義——北宋三館祕閣の文化的機能を中心として〉，收入《崇高な山水——中國・朝鮮・李郭系山水畫の系譜》，頁123-134。惟對於郭熙畫風的類型，仍有待進一步梳理。

24 郭熙撰，郭思編，《林泉高致集》，頁584。「作濺撲於松石邊，松石要凝重，濺撲要飛動。此小景也，大率分別淺深高下也。」

25 由於《林泉高致集》通行的明代版本錯文，原化成殿稱「各畫松石溪谷濺撲」誤植為「各畫松石溪谷測瀆」。或許因此，較少人注意到「濺撲」母題的問題。

26 《聖朝名畫評》、《圖畫見聞誌》等北宋中期畫史已用「濺撲」一詞。所收錄原文分別如下：「劉永不知何許人。師關仝為山水，其意思筆墨頗得其法。至樹石濺撲，甚不相遠，但勾研皴淡，未為佳耳。」見劉道醇，《聖朝名畫評》，卷二，收入《中國書畫全書》，頁454。「李宗成，廊時人。工畫山水寒林，學李成。破墨潤媚，取象幽奇，林麓江阜尤為盡善。樞府東廳有大濺撲屏風，乃宗成所畫（石上有崔慤畫鶯鶯一隻）。有風雨江山、拜月圖、四時山水、松柏寒林等圖傳於世。」見郭若虛，《圖畫見聞誌》，卷四，收入《中國書畫全書》，頁482。

之。<sup>27</sup> 另一方面，相對於「平遠」追求遠觀之效，「濺撲」則因為描寫水流與岸際的激盪面貌，更有引導觀者靠近畫面之近觀效果。

簡言之，郭熙在朝廷官署宮殿所描繪的山水畫，不能皆以〈早春圖〉這種山水類型概括。<sup>28</sup> 雖然目前所知資料有限，難以進一步說明殿閣的功能與選取的畫作題材之間是否有著相互牽動因素。但是，相對於學士所在的玉堂廳屏採春山景致，用以追求「春情之融洽，物態之欣豫，觀者怡然如在四明天姥之境」；位在帝王後苑的化成殿，則是採松石、平遠、濺撲等主題，確實不免令人聯想到這些題材的選擇是否就如〈樹色平遠〉圖卷一般，是從畫作功能加以考量，並調整畫作題材以有不同畫面效果。更進一步的根據就在該段文字之後，有著「上之燕處，兩壁各畫松石溪谷濺撲。」等字句的記載，確實不能排除這類風格與非正式燕居空間之搭配企圖。

如此重新審視郭熙「松石濺撲」等畫題，也可提供認識〈萬壑松風圖〉新成就的不同角度。〈萬壑松風圖〉雖明顯與郭熙〈早春圖〉的山水樣式不同，但據郭熙同時存在著「松石濺撲」這類用以強調近觀的畫風而言，〈萬壑松風圖〉的松林流水或有向之借鏡處。若將〈萬壑松風圖〉畫面從中段拆開成上、下兩部分，上部分為岩山、下部分為松林景致；而下部段落就如「松石濺撲」題材，不僅有松林，更繪有湍激於岩石之間的流水，環繞過這片茂密松林後方匯流而出。

〈萬壑松風圖〉上部岩山構成與范寬〈谿山行旅圖〉（圖6）主山風格相近處，已有學者對此加以申論；<sup>29</sup> 不過對於下部松林表現與郭熙可能的聯繫則較少觸及。<sup>30</sup> 實際上，在此所指的相關性，並非是母題安排上的雷同，而是指其組出樣式上的意圖也可能具有關係。〈萬壑松風圖〉下半松林與左側湍石水流形塑出引人入勝的近觀景象，應可放入郭熙倡議「松石濺撲」表達近處景象之相似脈絡。換言之，〈萬壑松風圖〉的上部主山、下部松林，兩者雖各有其風格來源：前者源自范

27 郭熙撰，郭思編，《林泉高致集》，頁577-578。

28 對於郭熙不同山水風格類型的注意，可參見 Ping Foong, "Guo Xi's Intimate Landscapes and the Case of Old Trees, Level Distance," pp. 87-115.

29 針對〈萬壑松風圖〉與范寬風格的關係，參考鈴木敬，《中國繪畫史·中之一（南宋·遼·金）》，頁41。

30 例如鈴木敬就不認為〈萬壑松風圖〉中有郭熙因子。而至於宋徽宗朝是否仍保有郭熙畫作，另有一些不同意見，例如小川裕充據劉充詩文推測郭熙玉堂壁畫可能一直保留至金代。參見小川裕充，〈「院中の名畫」——董源・巨然・燕肅か郭熙まで〉，《鈴木敬先生還曆記念：中國繪畫史論集》，頁23-85。另外，石守謙則從郭熙《林泉高致》畫論文字解析其理想帝國山水的樣式，指出《宣和畫譜》對郭熙山水的推崇，也正意味著此種山水畫在徽宗朝藝術活動中佔有正宗地位。石守謙，〈山水之史——由畫家與觀眾互動角度考察中國山水畫至十三世紀的發展〉，收入顏娟英編，《中國史新論——美術考古分冊》，頁427-433。

寬、後者取自李成、郭熙；但經過組合之後已形成一種獨特的新樣式。〈萬壑松風圖〉上部雖有主山，但因分為不同區塊之後，減弱了遠望的龐大量感；而其下部雖有松林，但其比例更顯龐大，生長於近處可及的石塊之上。整體而言，在〈萬壑松風圖〉中，范寬的遠望大山已成數步可及的山谷，而李郭的平遠松石也變為捫手可歷的松林。〈萬壑松風圖〉的近觀山水意趣，由前人格套中脫去舊窠臼，呈現出一個不同於前人山水的新形象。

### 三、山腰樓觀與江山小景

〈萬壑松風圖〉形塑出的新形象，並沒有隨著北宋政體的瓦解而失去能量。李唐進入南宋宮廷的活動記錄雖不多，但受到宋高宗青睞一事應無爭議。<sup>31</sup> 而其對南宋山水的影響，除了活動事蹟可資為證之外，有蕭照款的〈山腰樓觀〉（圖7）最能說明其後續發展。<sup>32</sup> 雖然北宋至南宋之間的畫史發展，絕非僅是李唐與其傳人所締造，本文為使論旨明晰，擬集中討論李唐一系的畫史角色。關於蕭照的生平描述帶著傳奇性，傳說他在北宋末靖康年間曾於太行山為盜，因劫獲畫家李唐而隨之習畫，後才因此進入南宋畫院。<sup>33</sup> 雖然缺乏南宋文獻詳載生平，但確有蕭照於南宋宮廷作畫的記錄。<sup>34</sup> 蕭照承續李唐畫風，並且服務於南宋宮廷的經歷，或許摻入不少軼聞色彩但絕非全然無據。這一師承關係，即使從〈山腰樓觀〉的構圖與風格亦能略見端倪。

相對於北宋山水畫作的中軸構圖，〈山腰樓觀〉改將主山置於畫面左半的創舉已有多位學者點出。<sup>35</sup> 其中，主山與中遠景的強烈對照更別具特色。<sup>36</sup> 在此，或許

31 關於李唐進入南宋宮廷並受到宋高宗喜愛一事，如鄧椿稱「光堯（宋高宗）極愛其山水」，見鄧椿，《畫繼》，卷六，頁717。另李唐於南宋的活動，可參考鈴木敬，〈李唐の南渡・復院とその様式變遷についての一試論（上）、（下）〉，頁5-20；13-23。

32 許郭璜，〈宋蕭照山腰樓觀〉，收入《故宮書畫菁華特輯》，頁110-111。

33 夏文彥，《圖繪寶鑑》，卷四，頁878。

34 蕭照曾為宋高宗於西湖孤山涼堂作壁畫，相關記錄見葉紹翁，《四朝聞見錄》，丙集，收入《歷代史料筆記叢刊》，頁109-110；另周密記載「顯應觀」有蕭照畫，見周密，《武林舊事》，卷五，收入《叢書集成集成新編》，冊96，頁657。

35 針對蕭照〈山腰樓觀〉的特色，鈴木敬以為其中顯示著對北宋山水的理解略顯「中途半端」（半調子、青黃不接），見鈴木敬，《中國繪畫史·中之一（南宋·遼·金）》，頁113-116。井手誠之輔亦同意此畫植物與遠景畫法不若李唐之變化，但認為畫中空間感近似高桐院山水之冬景，同樣企圖表現「近視」視點；或許正因如此，對中遠景便疏於交代，見井手誠之輔，〈山腰樓觀圖〉，收入小川裕充編修，《故宮博物院·南宋の繪畫》，頁80。

36 許郭璜、李慧淑對於畫中主山與中遠景的對比，皆以「虛、實」的對比為論說。見許郭璜，〈宋李唐江山小景卷〉，收入《故宮書畫菁華特輯》，頁96-99。李慧淑，〈壺中天地：西湖與南宋都城臨安的藝術與文化〉，收入何傳馨主編，《文藝紹興：南宋藝術與文化·書畫卷》，頁42-44。

可在前述論點之上，更進一步注意主山景象的安排與其構想。首先，有必要仔細檢視〈山腰樓觀〉的主山構成與〈萬壑松風〉之相通處。兩者山體岩塊與質面的處理技巧相近，〈山腰樓觀〉山體下半段同樣為高聳濃密林木遮掩大半，與〈萬壑松風〉下半的松林景致亦十分類同。二者筆墨確有高下，然〈山腰樓觀〉的林木自前方岩塊盤踞而出，雖因枝葉茂密難窺其後，但就在樹葉下緣隱隱可見一條路徑，略隱略顯地穿繞其間。這一轉折路徑的角色，宛如〈萬壑松風〉松林之後的流泉，關鍵性地交代出一個隱藏在後的空間。這樣的處理，並非僅是母題安排上的巧合，而是與〈萬壑松風〉追求「近觀」的目標相通。〈萬壑松風〉山水的「近觀」要旨，並非僅是物象比例放大所成，還仰賴物象相互關係的協調，共組出一處引人得以徜徉其間的山水所在。換言之，〈萬壑松風〉的「近觀」目標意在兼顧近處觀物，但又能引人繞遊其中之景，而這也可能與郭熙「松石澗撲」的意圖相近。〈山腰樓觀〉主山在此一目標下的處理手法，應再予以說明。

〈山腰樓觀〉的主山岩塊多為側向，山體少見正向的岩面；透過穿繞的山徑，山體嶙峋的轉折細節一再出現其間。據此來看，原於〈萬壑松風〉罕無人蹤的主山變成即可繞賞，就如多角度觀察後所得。近觀山水如此於畫面中變化角度，並能隨之環繞其中的構成特質，成就出一種得以取代遠觀山水的關鍵優勢。主山中段橫出平台上的二位觀者，不僅是望向中遠迷茫煙波水岸的中介者，更是遊賞山中密林岩壑的參與者。<sup>37</sup> 二人若沿著繞山向上的路徑，峰頂左側的樓觀所在即順勢可達。蕭照一改李唐在〈萬壑松風圖〉不用點景人物的手法，其緣由當然也值得另外思考，但無論其立意如何，此處的點景人物顯能呼應畫面效果的調整，並且凸顯出更能繞賞山水的目標。正因為要能近觀、繞賞，山水畫中各項母題之間的關係組成也更多樣，〈山腰樓觀〉的瀑布就在山間有時由左向右側流貫，有時由右向左侧匯流，呼應〈萬壑松風〉瀑布流泉的多方向手法。具體而言，〈山腰樓觀〉一方面繼承了〈萬壑松風〉的近觀山水畫意，但也逐漸增添了繞賞的企圖。

經過李唐，蕭照進而轉譯了北宋大觀山水所無法達成的近觀山水特色，並於其中添加了繞賞的效果，〈山腰樓觀〉堪稱是近觀山水進一步發展的關鍵角色。此外，另一件手卷〈江山小景〉（圖8）對於此一「近觀山水」特質的表現也有不同成果的貢獻。

37 李慧漱認為此畫中兩位人物的角色具有「畫眼」之效，是畫中由實景到虛景的轉換所在。見李慧漱，〈壺中天地：西湖與南宋都城臨安的藝術與文化〉，收入何傳馨主編，《文藝紹興：南宋藝術與文化·書畫卷》，頁44。

這件作品向來被歸入李唐名下，但實際上此〈江山小景〉畫中並不見作者款印。<sup>38</sup> 畫上明代以前的鑒藏印，僅卷末上方有殘印「皇姊」二字，是元代祥哥刺吉公主（約 1283-1331）收藏印「皇姊圖書」部份，惟印所在絹與原畫絹並不連續，或由他處移置。卷後有明代董其昌（1555-1636）、程正揆（1604-1676）題跋，皆稱此卷為李唐（約 1070-1150）畫作。<sup>39</sup> 在進入此作與李唐風格相關性的討論之前，有必要重新觀察此畫卷的表現特色。

畫卷卷首始於江水坡渚的描繪，畫幅下沿則是一處連續的山石坡岸。此一坡岸宛若山脈延伸，隨著畫卷向左，山岩比例也雖之增多；至畫卷最後段落，甚已由山岩據滿畫面。這一鄰接水際蜿蜒的岩石山岸，除了逐漸增加高度外，乍看並無新奇構圖；其中山體結組的高低變化也顯得和緩，與一些講究山體組合變化多樣的山水長卷十分不同。然細察畫卷整體構成，這一山石坡岸的山體面貌變化多樣。<sup>40</sup> 若藉畫中點景人物所在觀察，不難發現山岸裡雜有許多蜿蜒路徑，隨著路徑可見到多樣的植物、多樣的建築，進而構成段段不同的遊賞佳景。例如，卷首為平坡水岸接續著向左緩昇山體，形成斜向的對角景觀，襯映著一排隨風搖曳的竹林。再如，經過兩處有著建築物的山峰平頂，畫卷於此構成高聳奇勢的山岩景觀。又如，跨過山谷間木橋之後，岩塊雖略為低矮，但因松林樹叢高大如山高，營造出行觀其側的效果。畫卷中後段之後，更有山中坐談的人物，或者近似湖石的圓凹岩壁，乃至峭壁岩洞、或者跨橋觀景等。

本卷畫中山石以細勁墨線為輪廓，再以墨染形塑立體感；其間添有短線以表現塊面質感，但不見格式化的斧劈皴法。這類筆墨特色，說明此作時間應未至南宋畫院風格成熟階段。此畫卷舊傳作者李唐，畫中又併用青綠水墨技巧，確實與李唐〈萬壑松風〉表現相類。然而，此作用筆較為尖細，與〈萬壑松風〉的筆墨特色仍有距離。<sup>41</sup> 但是，從〈江山小景〉末段山頭的構造與組合方式，不免令人聯想到〈山腰樓觀〉強調側向嶙峋效果的主山。再仔細觀察〈江山小景〉的此處山峰，除了同有講究側向岩塊之外，環繞於山間的路徑、兩山中的幽深山谷，乃至於泉水的

38 國立故宮博物院編，《石渠寶笈·續編》，頁 3621。

39 董其昌卷後題跋（一）。

40 許郭璜，〈宋李唐江山小景卷〉，《故宮書畫菁華特輯》，頁 96-99；陳階晉，〈宋李唐江山小景〉，頁 24-25。

41 許郭璜，〈南宋山水畫中的李唐風格〉，收入《宋代書畫冊頁名品特展》，頁 40；鈴木敬，《中國繪畫史·中之一（南宋·遼·金）》，頁 42。此外，匿名評論人亦指出畫家因繪製作品尺幅的不同，有可能造成筆法之差異。

傾瀉流出的描繪模式，都能在〈山腰樓觀〉畫面找到類似的原型。就此來看，〈江山小景〉與其說是李唐之作，不如說是李唐之後，與蕭照更為相關的作風。實際上，透過先前對於〈山腰樓觀〉的討論可知，〈江山小景〉雖在山石質面處理上也採濃墨筆觸，但也不同於〈萬壑松風〉全無人跡的處理，就如〈山腰樓觀〉於山腰平台處添加二人交談望遠，實質地減弱了全幅山水的沉鬱氣氛，〈江山小景〉畫卷中更有多位人物，同樣也讓觀者能隨之賞景，兩者在經營賞遊山水之間的恬靜氣氛也有相近的構思。

相較於北宋前中期堂堂主山所追求的「大觀山水」，李唐於〈萬壑松風〉藉著「松林濺撲」題材的再運用，經營出一個講究近景效果的「近觀山水」。而再經由蕭照〈山腰樓觀〉、〈江山小景〉塑造出繞賞、遊賞等不同效果後，顯然已為「近觀山水」的山水意趣增添了新的成分。值得注意的是，〈江山小景〉的長卷形式，因能夠構組更多佳景的處理手法，也預示了南宋李唐一系畫家們為「近觀山水」爭取了更多的表現可能。

蕭照對於李唐畫風的調整，應非僅是對於畫中山體所在的調整而已。如果再透過幾段宋人對蕭照山水的文字描述，或許讓人能察覺出一種有別於李唐山水意趣的傾向正在醞釀。南宋葉紹翁《四朝聞見錄》稱「蕭畫無他長，唯能使玩者精神如在名山勝水間，不知其為畫耳。」<sup>42</sup>一些南宋後期文獻則記錄了蕭照山水畫，其中更有摻入人物活動的山水漁父，有詩云「翩翩涼樹小茅堂，揖客柴門去棧長。山外橫舟篷不啟，誰知世有送迎忙。」<sup>43</sup>推想畫面當非罕無人蹤的峻凜山水面貌。對於文獻描述的此類蕭照山水特色，確實不能排除其與現存〈江山小景〉畫風的親近性。<sup>44</sup>

或許吾人可暫時據此，將〈江山小景〉歸入延續李唐畫風的蕭照風格之內。而無論是〈山腰樓觀〉抑或〈江山小景〉，兩者對於李唐畫風的繼承，並非僅是透過構圖的類同、造型的相近等形式上的接近。從畫中追求的山水意趣而論，李唐著意於「近觀」山水的營造，在蕭照作風之下，更有增加其中「近賞」的意趣。而這

42 葉紹翁，《四朝聞見錄》，丙集，頁110。

43 舒岳祥，《閩風集》，卷九，收入《四庫全書珍本·三集》，頁3。

44 〈江山小景〉與蕭照風格相關一事有輔證。現存〈江山小景〉畫上原有元代大長公主祥哥剌吉藏印「皇姐」二字殘印，雖印文絹有裁切痕跡，但絹紋與原作相近。而元代大長公主收藏清單中，一件袁桷題蕭照〈江山圖〉的詩文內容很值得注意。最重要的是，袁桷曾有詩題為「蕭郎解作湖山圖，上皇一見玉色愉。明知此景落歌舞，別洒妙墨為言于謨。長江吞吐恨無極，突兀金鼇障西北。……」詩中描述的場景亦是江河之景，與〈江山小景〉此種山水手卷面貌亦有相通。見袁桷，《清容居士集》，卷四十五，收入《四部叢刊初編·集部》，頁645。

一脈由李唐、蕭照調整出的新山水意趣，對於南宋初期的幾位畫家皆有不小影響。這一序列的進展藉著一些現存標題為閻次平、閻次于乃至賈師古等人之作品特色，仍能說明其中原委。<sup>45</sup> 以傳李唐名下的〈坐石看雲〉（圖9）為例，此畫中物象不算少，與一般南宋山水畫中一半以上留白的表現方式並不相同。<sup>46</sup> 兩位如高士裝束的人物，就坐於石塊之上，既是相互對談，又共同望向畫面三分之二部分景致，一處充滿奇巖、倚松、藤花、湧雲與流水的山水佳處，也可說是一延續〈萬壑松風圖〉「近觀山水」作法，並增添遊賞意趣的另一重要成果，確實具備了南宋初期的李唐風格特色。而究竟李唐的近觀山水風格，如何能引發此一連串的發展？以下擬先舉出幾項可能的緣由，試以增加吾人對此發展脈絡的掌握。

#### 四、李唐與宋徽宗朝山水意趣

〈萬壑松風〉主山左側青綠山峰上書有款題「皇宋宣和甲辰春李唐畫」。經光學攝影檢視，確認此墨蹟是在青綠設色層之下，顯示此款題應非後加。<sup>47</sup> 李唐於宋徽宗朝的活動，原多仰賴元代莊肅《畫繼補遺》的文字記載推敲其生平；指出李唐曾入宋高宗潛邸任事，南渡後再因人轉薦重入南宋畫院。然其中文字內容現階段仍無法於宋代文獻取得積極佐證。<sup>48</sup> 不過，若從另一條史料考慮，當不難推測李唐於崇寧年間已與朝廷中的部分文臣有著互動。北宋董道《廣川畫跋》即曾記錄一條「書邢和璞悟房次律圖」，稱「崇寧二年（1103），其孫完官于潞，子莆田方廟，召畫人

45 關於李唐於南宋以後的畫風影響，可參見北京故宮博物院余輝教授於「文藝紹興：南宋的藝術與文化研討會」（2010.10）所提會議論文。此前學界的研究，則可參見：Richard Edwards, "The Landscape Art of Li T'ang," pp. 48-59; Richard Edwards, "The Yen Family and the Influence of Li T'ang," pp. 79-92.

46 板倉聖哲撰，黃立芸、賴信安譯，〈南宋·(傳)李唐〈坐石看雲圖冊頁〉的歷史位置〉，頁62-79。

47 除了作者款題外，此畫上還有一些收藏印章印文。除了清宮藏印外，在畫幅的左右兩側角落，尚有難以辨識的舊印文。例如左下角見有兩個方形的印章外框，與連珠方印「紹興」尺寸相近。但因僅存印框，只能備為參考，在此不擬進一步申論。

48 莊肅，《畫繼補遺》，卷下，頁915。另外年代略晚的夏文彥則又稱「建炎間太尉邵淵薦之，奉旨授成忠郎」，見夏文彥，《圖繪寶鑑》，卷四，頁877。針對李唐生平活動，參考鈴木敬，〈李唐の南渡・復院とその様式變遷についての一試論（上）、（下）〉，頁5-20；13-23。另，「太尉邵淵」是否為「邵宏淵」，仍未能確定。據國立臺灣師範大學歷史所博士生劉川豪書面討論，邵宏淵最早記錄見於建炎四年（1130），以都統官身分帶兵隨程昌寓入荊南府，是為一般將領，推薦人的可能性還須評估；另外，考察目前史料邵宏淵未曾被封為「太尉」，此稱應屬對將領的美稱。他在紹興十七年至三十一年間分別曾任殿前司右軍統領、兵馬鈐轄、殿前司中軍都統制，重要性雖不高，但因接近中央，得以推薦人才的可能性較高。

李唐摹為別本以藏，屬予書其後。」<sup>49</sup>所謂「完」應指畢完，當年畢完之子（莆田）過世入葬，想藉「邢和璞與房琯」事蹟的圖作，來加以撫慰其生死別離之痛。畢完為畢士安（938-1005）六世孫，崇寧五年仍有與董道往來記錄，<sup>50</sup>在宣和年間任大司樂。<sup>51</sup>董道文中記載畢完「『召』畫人李唐摹為別本以藏」或許暗示當時李唐已屬朝廷人力。此條資料說明，至少在崇寧二年（1103）李唐已有摹畫記錄，並且與董道、畢完等人相識交往。董道對古器物書畫文物的鑒別知識豐富，他於崇寧年間在秘書省活動，對於宋徽宗朝之書畫、古物等鑒別工作多有牽涉。畢完為畢士安之後人，生平經歷資料雖然不多，但可能與畢士安一樣熱中文物收藏。無論李唐與朝廷畫院的實際關係如何，單從李唐與董道、畢完等皆有互動的情節而論，至少在崇寧年間，他就與這些活動宮廷內秘書省機構的人士有所往來。如此而言，李唐對崇寧年間宋徽宗推行的書畫學政策應有掌握。

這一推測，可從李唐的畫風表現與宋徽宗朝畫學政策雙方面加以檢視。先說明畫學政策。由於宋徽宗朝的畫學活動已有許多研究成果，並非本文主要論旨，在此僅提出其中幾項要點以清眉目。作為崇寧興學活動的一環，宋徽宗朝的畫學並非僅是帝王個人興趣所寄。透過畫學的機制，不僅增加基礎經學的共通教育，而針對繪畫技藝的評估也有定式法則之運作。例如鄧椿《畫繼》曾引「野水無人渡」、「亂山藏古寺」等詩句，說明以詩為題的考校畫家。<sup>52</sup>而除以詩文畫題考校畫作對於詩文意境之掌握外，另外《雲麓漫鈔》曾記錄考評畫學學生的繪畫技藝設有上、中、下三等，對於摹古僅視為技藝之基礎，能夠獲得上等評價者，就必須要「不摹古而盡物之情態，形色俱若自然」，而且最重要是「意高韻古」。<sup>53</sup>以上兩類對畫學評斷情況的不同記錄，皆指出一種對畫中意境的強調趨勢。

至於李唐的畫風表現，可從〈萬壑松風圖〉的風格傳承以及畫意表達兩方面加以思考。首先討論風格傳承的問題。考慮〈萬壑松風圖〉與既有風格之間的關連，勢必再與范寬〈谿山行旅圖〉一併比較。兩者雖在整體構成上各有講究，但是主山

49 董道，《廣川畫跋》卷二，收入《中國書畫全書》，冊2，頁821。

50 董道，《廣川畫跋》卷三，收入《中國書畫全書》，冊2，頁767。文中稱「余既為編修官畢完書宋公□之鼎。□□翌日校書郎黃伯思□□」，因黃伯思任校書郎時間應僅為崇寧五年，後遷祕書郎。推測此事發生於崇寧五年。

51 畢完於宣和五年為大司樂，見徐松輯，《宋會要輯稿》，崇儒6之12。

52 鄧椿，《畫繼》，卷一，頁704。

53 趙彥衛撰，傅根清點校，《雲麓漫鈔》，卷二，頁28。「至諸畫，筆意簡全不模倣古人，而盡物之情態，形色俱若自然，意高韻古為上；模倣前人而能出古意，形色象其物宜，而設色細、運思巧為中；傳模圖繪不失其真為下。」

體皆講究方折造型，對山石岩塊的描繪也都採濃重輪廓線條，甚至在質面效果的表現上也多講究重墨筆調擦染；兩者所用的筆法雖不同，但都能呈現山石的堅實效果，〈萬壑松風圖〉顯然是在山石形象上流露出與范寬特色的相近關係。至於其如此選擇風格的企圖可再從一些畫論意見析理。北宋郭若虛《圖畫見聞誌》將范寬視為北宋三家山水之一，但是此「三家山水」鼎足的看法並未延續至宋徽宗朝。《宣和畫譜》的山水敘論就已從士人身分為考量，並在行文之間有意突出李成角色，其稱「至本朝李成一出，雖師法荆浩，而擅出藍之譽，數子之法遂亦掃地無餘。」<sup>54</sup> 只是，《宣和畫譜》顯示的官方意見，其實與當時幾種觀點互成有趣對照。例如當時蘇軾、黃庭堅等文士對於范寬山水並未特別注意，而北宋晚期的鑒藏名家米芾卻顯得意外地推崇范寬，不僅強調收畫應有范寬之作，<sup>55</sup> 更讚賞「范寬勢雖雄杰，然深暗如暮夜晦暝，土石不分，物象之幽雅，品固在李成上。」<sup>56</sup> 米芾對范寬的推崇顯然是當時的一種異論。然而，米芾應曾參與宋徽宗畫學機構內的書畫學博士，不能忽視他的意見對當時畫院作風的影響力。

實則，《宣和畫譜》對於各家山水樣式的態度，顯示著一種藉「李成風格」統合北宋其他山水樣式的企圖。例如，郭若虛《圖畫見聞誌》推崇范寬，稱其山水「體與關（仝）、李（成）特異」；然而《宣和畫譜》則指范寬「始學李成，既悟乃嘆曰，前人之法，未嘗不近取諸物。」雖非絕然否定前人對於范寬風格特出的理解，但有意以之與「李成」傳統相接續。另外，也可從宋徽宗的態度加以考察這個現象。當郭思向宋徽宗進呈郭熙畫論《林泉高致》時，提到郭熙曾受宋神宗的眷顧之恩，宋徽宗當時的答覆很能說明這個矛盾的轉折點，其稱「是是，神考極喜之，至今禁中殿閣盡是卿父畫，畫得全是李成。」這句回覆，表示著郭熙畫風雖未被斷絕在宋徽宗宮廷，但其被認識的要點卻已被解析回歸為「李成」，而這正是以「松石平遠」、「松石澗撲」等更為接近李成樣式的郭熙面貌。只不過，宋徽宗推崇李成的態度如何落實於作品的風格表現，仍是另一個待解課題。

除前述之外，則可注意《宣和畫譜》重視自然的態度。例如於描述范寬風格的文字中，還有一段，如同徵引范寬本人的語調般記載著：「吾與其師於人者，未若師諸物也；吾與其師於物者，未若師諸心。」描述范寬何以從此卜居終南、太華山

54 不撰著人，《宣和畫譜》，卷十，頁1。

55 米芾，《畫史》，收入《中國書畫全書》，冊1，頁988。

56 同上註。

間，覽「難狀之景」後再寄於筆端。<sup>57</sup>顯然，無論畫評意見如何具有差異，其相關的指導原則仍能於畫學內的考較準則找到參照，亦即是：與古人的關係、與自然的關係、對於意境的追求等。<sup>58</sup>

〈萬壑松風圖〉主山採用范寬風格，並疊加上經過郭熙改造之後的李成面貌松林，<sup>59</sup>創繪出一種具有堅實山岩的主山，卻又能強調前景松林的「近觀山水」。當然，在畫作中風格的處理手法都潛藏前人風格樣式之運用，甚至能夠藉著這些前輩風格的彙整，呈現出一種脫出固定成法的新面貌。當畫面能夠呈現這樣的新面貌，恰可佐證自然的多變，甚至藉之歌詠自然的豐饒。然而，風格的效果並非僅是形式單純累進促成，還需要一些伴隨著形式而來的畫意共識一同推進。以下，將藉一些可能的情境梳理，說明促成〈萬壑松風圖〉的近觀山水之蘊生背景。

## 五、畫意的蘊生與轉移

李唐是在何種情境下繪製〈萬壑松風圖〉絕非現有資料能夠解答。因此，本文企圖討論的〈萬壑松風圖〉的畫意，並非是指一種限於畫家本人才能掌握的繪畫意旨。在此，對於繪畫畫意的掌握，是建立在一個透過畫家與觀眾雙方面對作品實體之互動關係之上，而其更為積極的目標，則是要於研究中結合繪畫中的形式表現與內容意涵。這也意味著，繪畫作品的風格表現必然是掌握畫意的基礎，再藉著當時一些畫論意見評估畫中風格展現的成效，建立一組認識此類風格面貌意義的框架。<sup>60</sup>接著，本文擬將〈萬壑松風圖〉的畫中素材與其所要強調的成效，彙整出以下觀察。

首先，必先釐清〈萬壑松風圖〉的近觀山水新貌並非宋徽宗朝的山水畫成就的全貌。根據《宣和畫譜》最即時的彙整與掌握，書中除了先前的山水名家理解各有掌握與評價之外，山水一門中也收錄不少近時名家。此外，徽宗朝當時的山水面貌多元，也能從存世作品略窺一二。舉如王詵〈煙江疊嶂〉（上海博物館藏）、〈漁

57 不撰著人，《宣和畫譜》，卷十一，頁 6-7。

58 關於宋徽宗朝畫學的考較標準，相關研究回顧可參考陳韻如，〈畫亦藝也——重估宋徽宗朝的繪畫活動〉，頁 57-92。

59 郭若虛曾指出「范畫林木，或側或欹，形如偃蓋，別是一種豐歸，但未見畫松柏耳。」但是〈萬壑松風圖〉於范寬類型的主山前疊加松林的處理，顯然十分別出新裁。郭若虛，《圖畫見聞誌》，卷一，收入《中國書畫全書》，頁 469-470。

60 關於「畫意」的研究取徑與前學研究成果，參見註 9。

村小雪》(北京故宮博物院藏), 或者趙令穰〈江鄉清夏〉(Boston, Museum of Fine Arts 藏), 又或者傳為米友仁〈雲山圖〉(Cleveland Museum of Art 藏), 以及廣為流傳的〈瀟湘八景〉課題等, 山水風格並未限一家。本文並非要以〈萬壑松風圖〉概括此段複雜發展, 而是擬將此畫於多元面貌所扮演的角色加以梳理。

〈萬壑松風圖〉的近觀效果所凸顯出的松林, 目前尚難於形象上找到前例。<sup>61</sup> 一條存在於《宣和畫譜》針對宋迪的文字饒富興味, 其記載著宋迪擅長描寫「千株萬株」松林, 具有「森森然殊可駭也」的獨特效果。<sup>62</sup> 宋迪向以瀟湘八景的繪製享有盛名, 雖其活動早於徽宗朝的神宗朝, 但他的姪子宋漢傑正是宋徽宗朝崇寧畫學的畫學博士, 或許因此將宋迪的觀點與態度帶入其中。李唐〈萬壑松風圖〉的山水特質, 雖具近觀之效, 但顯然因無人蹤而別具獨特的靜謐情調。這叢松林, 若依當時已由郭思進呈的《林泉高致集》內容而言, 巍巍然若如君子的隱喻並不難掌握。這也說明〈萬壑松風圖〉從這個象徵寓意而言, 與北宋宮廷山水畫意旨仍有雷同。

表現繞行於山水之間的畫風絕非宋徽宗朝的新興趣味。而藉著畫作寄託林泉之志, 在畫史上經常被推至唐代王維的〈輞川別業〉。李唐在山水畫中所鋪陳出的近觀特質, 很難僅由廣泛的林泉寄託而論。實際上, 如此能在畫面上構築近觀山水的成果, 還與當時一些新興的山水賞遊圖繪成就有關。以下分別舉例說明。

就在《宣和畫譜》中, 記述文字篇幅超過李成的畫家就是李公麟。他不僅被美稱之「畫追顧陸」, 其所畫〈山莊圖〉還被比擬為王維〈輞川圖〉。李公麟〈山莊圖〉原本應已不傳, 現存有多份摹本。<sup>63</sup> 以現存臺北的摹本論, 除去畫中獨特的構圖方式不論, 最值得注意的便是畫中人物與山水之間的比例顯得相當凸顯, 有意營造人物可在山莊山水之間繞巡的效果。這種繞巡山水、莊園之間的形式特質, 與燕文貴〈江帆山市〉在山水之間安排人物活動的手法相似; 但〈山莊圖〉顯然更強調人與景之間的特定關連。各段景物都有可與人互動的獨特型態, 例如延華洞中三

61 關於描繪松林幽谷的作品確實少見, 現存一件宋人〈幽谷圖〉(上海博物館藏)可能是少數實例之一。此畫作曾經學者考證為王詵之作, 指出此類畫風與神宗朝晚期謫貶文士遭遇相關。參見 Richard Barnhart, "Landscape Painting around 1085," *The Power of Culture: Studies in Chinese Cultural History*, pp. 195-205. 無論此圖是否為謫貶文士所追求的畫風表現, 其具有郭熙影響的畫風特色, 則無庸置疑; 應可視為郭熙風格的一種衍生類型。如就此而言, 也能推測〈萬壑松風〉此部份的表現, 或許也屬於李唐繼承郭熙的一部分成果。但因資料有限, 僅能暫時擱置此一論考。

62 不撰著人,《宣和畫譜》, 卷十二, 頁1。

63 Robert Harrist, *Painting and Private Life in Eleventh-Century China: Mountain Villa by Li Gonglin*, pp. 113-118.

位文士靜坐場面，其間居中文士正伸手接茶的動作，既表達了延華洞的透空，也凸顯著從洞中窺看的景象。而在瓔珞巖、棲霞室段落，更可見到高士拄杖的身影，既成為賞景的動作者，也成為凸顯造景的一部分。李公麟〈山莊圖〉完成後，蘇軾稱此圖能「使後來入山者信足而行，自得道路，如見所夢，如悟前世。」<sup>64</sup>蘇轍的詩序也表明畫卷中，李公麟除了描繪龍眠山莊外，更將「溪山清深秀峙可游者」也加入其中；而〈山莊圖〉所以風靡當世，就與蘇轍〈陳彭際〉「山行見已久，指與未來人」，將繞行山莊所見景致圖繪以傳。<sup>65</sup>

當時對於山水意趣的追求，已於繪畫題材上多有進展。除了〈山莊圖〉這類擬用唐代王維〈輞川圖〉描繪莊園的古風類型以外，與之相對並有趙令穰〈江鄉清夏〉（圖 10）這類強調近處江湖景致的山水新面貌。<sup>66</sup>此幅山水畫卷造景十分簡單，寫河岸水際之景。畫中物象順著河兩岸蜿蜒，所有景物皆在不遠距離之內。畫中全無人蹤，但全卷路徑穿繞，呈現出畫中江渚水岸隨意可達之趣。正是當時如秦觀這類觀畫者從趙令穰畫面感受的恬適情趣，引起「京城風尚」並成趨勢。鄧椿摘引時人對趙令穰的批評，指出「（趙令穰）每出一圖必出新意，人必戲之曰：『此必朝陵一番回矣。』」<sup>67</sup>此類呈現畫面觀、游的意圖，與李唐〈萬壑松風圖〉、蕭照〈山腰樓觀〉所經營的賞遊意趣應有雷同。但是，確實就如《宣和畫譜》這類官方的批評意見所流露出的意向，當時趙令穰此類江湖山水雖然吸引士人的欣羨神往，卻非朝廷官方所積極支持者。

而除了山水圖繪的成果之外，李唐〈萬壑松風圖〉與朝廷內對於山水意象的態度也有關係。其中關鍵更在帝王本人。然而，現階段能夠掌握宋徽宗對山水畫風的意見並不具體。<sup>68</sup>而宋徽宗朝也不若宋神宗朝一般，多由郭熙一家風格據滿殿閣

64 蘇軾，《東坡集》，卷二十三，收入四川大學古籍整理研究所編，《宋集珍本叢刊》，冊 21，頁 591-592。

65 蘇轍，《樂城集》，卷十六，收入《四部叢刊初編·集部》，頁 193。

66 趙令穰這類山水特質與當時觀眾的回應，參見石守謙，〈山水之史——由畫家與觀眾互動角度考察中國山水畫至 13 世紀的發展〉，頁 442-443。針對趙令穰畫風討論，可參考 Robert J. Maeda, "The Chao Ta-nien Tradition," pp. 243-253. 另外，日本學者米澤嘉圃並不認同〈江鄉清夏〉為趙令穰風格，米澤嘉圃，〈傳趙令穰筆秋塘圖について〉，《中國繪畫史研究·山水畫論》，頁 131-147。鈴木敬亦同意米澤嘉圃意見，鈴木敬，《中國繪畫史·上》，頁 289-290。至於趙令穰畫風的畫史位置，有學者認為其畫風可視為南宋追求半邊一角的先驅，以斜角構圖、省略中遠景，巧妙地運用霧氣表現出「小景」樣式。本文雖未涉及此部份畫風延續之討論，但並無反對之意。此課題相關討論可參見鈴木敬，〈山水小景と山水小圖〉，頁 1-6；板倉聖哲，〈傳趙令穰「秋塘圖」（大和文華館藏）の史的位置〉，頁 33-51。

67 鄧椿，《畫繼》，卷二，頁 705。

68 傳為宋徽宗山水畫的風格也多不同，如〈山麓晴巒〉與瀟湘八景圖式有關，而〈雪江歸棹〉則屬於雪景山水圖卷等不同類型。

官署屏壁。但是，在這一看似多元多樣的山水畫風中，仍有些許跡象得以顯示著來自帝王的主觀態度。宋徽宗參與朝廷內各種繪畫活動的文獻甚多，從孔雀舉足的描寫、花時節令的掌握，乃至於親自指點作畫等事蹟。<sup>69</sup>而除去這類直接與繪畫活動相關的記載之外，作為一名可能的山水畫觀者，宋徽宗對於山水意象的掌握也值得推敲。以〈萬壑松風圖〉創作的時段前後而言，不能忽視剛在宣和四年（1122）宣稱完工的艮嶽營造工程。實際上，艮嶽興建約起於政和年間，完工之際便有宋徽宗親自作〈艮嶽記〉頌讚。宋徽宗自稱「徘徊而仰顧，若在重山大壑、幽谷深巖之底，而不知京邑空曠坦蕩而平夷也，又不知郭郭寰會紛華而填委也。」艮嶽無論是否為道教行儀的場所，於宋徽宗朝政治上的意義仍可深察，<sup>70</sup>此一人工山岳的完成，對於位處平緩地理景觀中的汴京，在視覺上提供著截然不同的經驗。當宋徽宗因艮嶽能給人如在深山大壑的景觀而加以贊頌，其所顯露之態度可能是李唐於〈萬壑松風圖〉所掌握的參考背景之一。

然而，相對於李唐畫中以松樹象徵人才的政治隱喻，至於蕭照所活躍的高宗朝時期已然褪除。這也說明宋徽宗朝於山水畫中追求寓意的風潮，顯然已經在宋高宗朝逐漸衰退；但是，這並不指宋高宗朝不再追求畫中寓意，而是從山水畫類轉向人物故實題材中加以發揮。實際上，在南宋初期以繪畫進行政治宣傳的事例並不在少數，例如有〈晉文公復國圖卷〉、〈中興瑞應圖〉等畫題都在此列；<sup>71</sup>甚至其中有李唐參與繪製的〈採薇圖卷〉。相對於這些故實人物畫作題材，山水畫的部份就不太具有這類政治寓意傾向，例如〈山腰樓觀〉、〈江山小景〉等。之所以有此轉變，可能正是宋徽宗畫院的考評運作模式已隨前朝政權告終。而且，作為觀者的帝王於各

69 針對宋徽宗與繪畫活動的討論非常多，於此列僅舉其中部分依年代序為參照。Yu-Ho Tseng, "Emperor Hui Tsung, the Artist, 1082-1136"; 薄松年,〈宋徽宗時期的宮廷美術研究〉,頁 74-77; 李慧淑,〈宋代畫風轉變之契機——徽宗美術教育成功的實例(上)、(下)〉,頁 71-91, 9-36; Peter Sturman, "Cranes above Kaifeng: The Auspicious Image at the Court of Huizong," pp. 33-68; 陳葆真,〈宋徽宗繪畫的美學特質——兼論其淵源和影響〉,頁 293-344。王正華,〈《聽琴圖》的政治意涵：徽宗朝院畫風格意義網絡〉,頁 77-122。Maggie Bickford, "Emperor Huizong and the Aesthetic of Agency," pp. 71-104; Maggie Bickford, "Huizong's Paintings: Art and the Art of Emperorship," in *Emperor Huizong and Late Northern Song China: The Politics of Culture and the Culture of Politics*, eds. Patricia Buckley Ebrey and Maggie Bickford, pp. 453-516.

70 相關研究參見 Lothar Ledderose, "The Earthly Paradise: Religious Elements in Chinese Landscape Art," *Theories of the Arts in China*, pp. 165-183; James M. Hargette, "Huizong's Magic Marchmount: The Genyue Pleasure Park of Kaifeng," pp. 1-48.; 侯迺慧,〈試論宋徽宗汴京艮嶽的造園成就〉,頁 259-283; 久保田和男,〈北宋徽宗時代と首都開封〉,頁 615-649。後有中譯本,見久保田和男,《宋代開封研究》,頁 220-254。

71 對於宋高宗朝的政治主題畫作,參見 Julia K. Murray, "The Role of Art in the Southern Sung Dynastic Revival," pp. 41-59.

項畫科類別內所追求的寓意，也開始有著不同的考量。或許如此，南宋院體畫作的觀者之一人，宋高宗，當他面對蕭照壁畫之際，稱「白雲斷處斜陽轉，幾面瑤山獻翠屏」，<sup>72</sup>字裡行間描述著對畫面景緻最直觀的回應，山水畫與賞遊自然的關聯再度被重視。

## 結 論

郭熙山水畫在宋徽宗朝變成擦拭的抹布，雖不能代表郭熙畫風消退，但確實是一個昭示著宋徽宗朝中繪畫活動日趨複雜的指標。宋徽宗慷慨賞賜臣下郭熙畫作的態度，若搭配文臣因此欣然「誠千載之會」的回應而論，也很難單純從個人畫風品味的轉移論斷。這樣的事件意義複雜，一方面雖可說是暗示著官方畫風品味的轉移，但是，相對而言，也能說是官方不再僅支持單一畫風，而是朝著更具多元性的接納態度。宋徽宗朝對於山水畫風，雖有以李成為首的推崇，但實際上，宋徽宗本人並未顯露獨鍾一家的傾向。

宋徽宗對山水畫風的開放態度，絕非毫無目標限制的自由平台。透過畫學制度的運作，個人品味的掌握化約為具有法式的評價體系，也藉之更能廣泛地確認山水畫與其圖繪法式。評價一件山水畫，從是否吸收前人風格為起點，接著估量其與自然物象的關聯，最後再於畫中意涵的追求掌握加以論斷。這一系統化的程序，將原本宋神宗從郭熙〈早春圖〉寄託的政治性期待，移轉成既具有前人古風、宛若自然，又能藉之寓意的李唐〈萬壑松風圖〉。山水畫本來就具有親近山水境地的意圖，但是從宋神宗朝至宋徽宗朝之間，在士人參與論畫的歷史時空中，其與政治的關係逐漸增強。

宋高宗朝的山水景色與詩意的連接，雖有一部分來自於宋徽宗朝追求畫中意趣之影響，但從實際面來說，利用山水畫作為政治寓意的操作手法，卻已經從山水畫科中消退，轉而以更為直接的歷史題材進行創造申論。宋高宗對於蕭照山水畫的意見，說明了當時宮廷畫院風格的趨勢，是從李唐近觀山水又再發展出的蕭照遊賞山水。而這類山水畫意自此蔚成新風潮，在南宋帝王后妃的支持下，以馬遠夏珪風格為尚的宮苑山水終而成為南宋中後期畫壇主角。<sup>73</sup>

72 莊肅，《畫繼補遺》，卷下，頁 915。

73 石守謙，〈山水之史——由畫家與觀眾互動角度考察中國山水畫至十三世紀的發展〉，頁 449-469。

## 〔後記〕

本文初稿曾於 2010 年「文藝紹興：南宋藝術與文化」研討會中發表，承 Maxwell K. Hearn、薄松年、余輝、井手誠之輔、板倉聖哲諸位先生批評與鼓勵，感銘在心。此文撰成後，更獲得匿名審查人細心審閱，其中許多意見雖未能全數納入本文修正稿，但對此議題之思辨具有十分重要的提醒作用，筆者在此誠摯敬申感謝。期間，筆者亦曾於九州大學「南宋繪畫の諸問題 I 李唐について」（2012 年）工作坊口頭發表，感謝與會學者錦織亮介、井手誠之輔、畑靖紀、塚本鷹充諸位先生的提問賜教。本文研究受惠於故宮書畫處與東京文化財研究所之光學檢測合作計畫，在此向投入心力的山梨繪美子教授、城野誠治先生、鳥光美佳子女士致上最大敬意。本文文責，全由筆者自負。

## 引用書目

### 一、傳統文獻

- (宋)不撰著人,《宣和畫譜》,卷十,景印元大德本,臺北:國立故宮博物院,1971。
- (宋)米芾,《畫史》,收入《中國書畫全書》,上海:上海書畫出版社,冊1,1993。
- (宋)周密,《武林舊事》,收入《叢書集成集成新編》,臺北:新文豐出版社,冊96,1985。
- (宋)郭若虛,《圖畫見聞誌》,收入《中國書畫全書》,上海:上海書畫出版社,冊1,1993。
- (宋)郭熙撰,郭思編,《林泉高致集》,收入《景印文淵閣四庫全書》,臺北:臺灣商務印書館,冊812,1983-1986。
- (宋)董道,《廣川畫跋》,收入《中國書畫全書》,上海:上海書畫出版社,冊2,1993。
- (宋)葉紹翁,《四朝聞見錄》,丙集,收入《歷代史料筆記叢刊》,北京:中華書局,1989。
- (宋)舒岳祥,《閩風集》,收入《四庫全書珍本·三集》,臺北:臺灣商務印書館,1972-。
- (宋)趙彥衛,傅根清點校,《雲麓漫鈔》,北京:中華書局點校本,1993。
- (宋)鄧椿,《畫繼》,收入《中國書畫全書》,上海:上海書畫出版社,冊2,1993。
- (宋)劉道醇,《聖朝名畫評》,收入《中國書畫全書》,上海:上海書畫出版社,冊1,1993。
- (宋)蘇軾,《東坡集》,收入四川大學古籍整理研究所編,《宋集珍本叢刊》,冊21,北京:線裝書局,2004。
- (宋)蘇轍,《欒城集》,收入《四部叢刊初編·集部》。
- (元)莊肅,《畫繼補遺》,上海:上海書畫出版社,1993。
- (元)袁桷,《清容居士集》,收入《四部叢刊初編·集部》,臺北:臺灣商務印書館,1965。
- (元)夏文彥,《圖繪寶鑑》,收入《中國書畫全書》,上海:上海書畫出版社,冊2,1993。
- (清)徐松輯,《宋會要輯稿》,北京:中華書局,1957。

### 二、近代論著

- 久保田和男,《宋代開封研究》,上海:上海古籍出版社,2010。
- 王正華,《〈聽琴圖〉的政治意涵:徽宗朝院畫風格意義網絡》,《美術史研究集刊》,5期,1998,頁77-122。
- 石守謙,〈風格、畫意與畫史重建——以傳統董源《溪岸圖》為例的思考〉,《國立臺灣大學美術史研究集刊》,10期,2001,頁2-4。
- 石守謙,〈山水之史——由畫家與觀眾互動角度考察中國山水畫至十三世紀的發展〉,收入顏娟英編,《中國史新論——美術考古分冊》,臺北:聯經出版事業股份有限公司,

- 2010，頁 427-433。
- 石守謙，〈導論〉，《從風格到畫意：反思中國美術史》，臺北：石頭出版社，2010，頁 13-32。
- 何傳馨主編，陳韻如、城野誠治撰稿，《李唐萬壑松風圖光學檢測報告》，臺北：國立故宮博物院，2011。
- 李慧淑，〈宋代畫風轉變之契機——徽宗美術教育成功的實例（上）、（下）〉，《故宮學術季刊》，1 卷 4 期、2 卷 1 期，1984，頁 71-91；9-36。
- 李慧淑，〈壺中天地：西湖與南宋都城臨安的藝術與文化〉，收入何傳馨主編，《文藝紹興：南宋藝術與文化·書畫卷》，臺北：國立故宮博物院，2010，頁 42-44。
- 板倉聖哲；黃立芸、賴信安譯，〈南宋·（傳）李唐〈坐石看雲圖冊頁〉的歷史位置〉，《故宮文物月刊》，274 期，2006，頁 62-79。
- 侯迺慧，〈試論宋徽宗汴京艮嶽的造園成就〉，《中華學苑》，第 44 期，1994，頁 259-283。
- 國立故宮博物院編，《石渠寶笈·續編》，臺北：國立故宮博物院，1971。
- 許郭璜，〈宋李唐江山小景卷〉，收入《故宮書畫菁華特輯》，臺北：國立故宮博物院，1996，頁 96-99。
- 許郭璜，〈宋蕭照山腰樓觀〉，收入《故宮書畫菁華特輯》，臺北：國立故宮博物院，1996，頁 110-111。
- 許郭璜，〈南宋山水畫中的李唐風格〉，收入《宋代書畫冊頁名品特展》，臺北：國立故宮博物院，1995，頁 40。
- 陳階晉，〈宋李唐江山小景〉，《故宮文物月刊》，300 期，2008，頁 96-99。
- 陳葆真，〈宋徽宗繪畫的美學特質——兼論其淵源和影響〉，《國立臺灣大學文史哲學報》40 期，1993，頁 293-344。
- 陳韻如，〈畫亦藝也——重估宋徽宗朝的繪畫活動〉，臺北：國立臺灣大學藝術史研究所博士論文，2009。
- 陳韻如，〈萬壑松風圖〉，收入林柏亭主編，《大觀：北宋書畫特展》，臺北：國立故宮博物院，2006，頁 102-105。
- 陳韻如，〈賈師古巖關古寺〉、〈閻次平松磴精廬〉，收入何傳馨主編，《文藝紹興：南宋藝術與文化·書畫卷》，臺北：國立故宮博物院，2010，頁 358-359。
- 薄松年，〈宋徽宗時期的宮廷美術研究〉，《美術研究》，1981 年 2 期，頁 74-77。
- 薄松年、陳少豐，〈郭熙父子與「林泉高致」〉，《美術研究》，1982 年 4 期，頁 62-69。
- 久保田和男，〈北宋徽宗時代と首都開封〉，《東洋史研究》，63 卷 4 期，2005，頁 615-649。
- 小川裕充，〈「院中の名畫」——董源·巨然·燕肅か郭熙まで〉，《鈴木敬先生還曆記念：中國繪畫史論集》，東京：吉川弘文館，1981，頁 23-85。
- 小川裕充，〈李唐筆萬壑松風圖·高桐院山水圖——その素材構成の共通性について〉，《美術史論叢》，8 期，1992，頁 57-70。

- 山下裕二，〈高桐院藏李唐筆山水圖試論〉，《美術史論叢》，3期，1987，頁25-38。
- 井手誠之輔，〈山腰樓觀圖〉，收入小川裕充編修，《故宮博物院·南宋の繪畫》，東京：日本放送出版協會，1998，頁80。
- 竹浪遠，〈唐代の樹石畫について——松石圖を中心に——（上）、（下）〉，《古文化研究》，第5號、第7號，2006、2008，頁59-95；頁1-56。
- 米澤嘉圃，〈傳趙令穰筆秋塘圖について〉，《中國繪畫史研究·山水畫論》，東京：平凡社，1962，頁131-147。
- 板倉聖哲，〈傳趙令穰「秋塘圖」の史的位罫〉，《東京國立博物館美術誌》，542期，1996，頁33-51。
- 島田修二郎，〈高桐院所藏の山水畫について〉，《美術研究》，165期，1952，頁12-26。
- 塚本麿充，〈崇高的山水·郭熙山水の成立とその意義——北宋三館祕閣の文化的機能を中心として〉，收入《崇高的山水——中國·朝鮮、李郭系山水畫の系譜》，奈良：大和文華館，2008，頁123-134。
- 鈴木敬，〈李唐の南渡·復院とその様式變遷についての一試論（上）、（下）〉，《國華》，1047期、1053期，1981、1982，頁5-20；13-23。
- 鈴木敬，〈『林泉高致集』の「畫記」と郭熙について〉，《美術史》，109期，1980，頁1-11。
- 鈴木敬，《中國繪畫史·上》，東京：吉川弘文館，1981。
- 鈴木敬，《中國繪畫史·中之一（南宋·遼·金）》，東京：吉川弘文館，1984。
- 鈴木敬，〈山水小景と山水小圖〉，《大和文華》，97期，1997，頁1-6。
- 嶋田英誠，〈院畫畫家としての李唐〉，收入《國際交流美術史研究會第二回シンポジウム·アジアにおける山水表現について》，京都：國際交流美術史研究會，1983，頁84-89。
- Barnhart, Richard. "Li T'ang (c.1050-c.1130) and the Kōtō-in Landscapes," *The Burlington Magazine*, vol. XCIV, no. 830, 1972, pp. 305-314.
- Barnhart, Richard. *Wintry Forests, Old Trees: Some Landscape Themes in Chinese Painting*, New York: China Institute in America, 1972.
- Barnhart, Richard. "Landscape Painting around 1085," *The Power of Culture: Studies in Chinese Cultural History*, ed., Willard J. Peterson, Andrew Plaks Ying-shih Yü, Hong Kong: The Chinese University Press, 1994, pp. 195-205.
- Bickford, Maggie. "Emperor Huizong and the Aesthetic of Agency," *Archives of Asian Art*, LIII, 2002-2003, pp. 71-104.
- Bickford, Maggie. "Huizong's Paintings: Art and the Art of Emperorhip," in *Emperor Huizong and Late Northern Song China: The Politics of Culture and the Culture of Politics*, eds. Patricia Buckley Ebrey and Maggie Bickford, Cambridge: Harvard University Press, 2006, pp. 453-516.

- Edwards, Richard. "The Landscape Art of Li T'ang," *Archives of the Chinese Art Society of America*, vol. 12, 1958, pp. 48-59.
- Edwards, Richard. "The Yen Family and the Influence of Li T'ang," *Ars Orientalis*, vol. 10, 1975, pp. 79-92.
- Foong, Ping. "Guo Xi's Intimate Landscapes and the Case of Old Trees, Level Distance," *Metropolitan Museum Journal*, vol. 35, 2000, pp. 87-115.
- Hargette, James M. "Huizong's Magic Marchmount: The Genyue Pleasure Park of Kaifeng," *Monumenta Serica*, vol. 38, 1988-1989, pp. 1-48.
- Harrist, Robert. *Painting and Private Life in Eleventh-Century China: Mountain Villa by Li Gonglin*, Princeton: Princeton University Press, 1988.
- Ho, Wai-kam. "Li Ch'eng and the Mainstream of Northern Sung Landscape Painting," *Proceedings of the International Symposium on Chinese Painting*, Taipei: National Palace Museum, 1972, pp. 251-284.
- Ledderose, Lothar. "The Earthly Paradise: Religious Elements in Chinese Landscape Art," *Theories of the Arts in China*, New Jersey: Princeton University Press, 1983, pp. 165-183.
- Maeda, Robert J. "The Chao Ta-nien Tradition," *Ars Orientalis*, vol. 8, 1970, pp. 243-253.
- Murray, Julia K. "The Role of Art in the Southern Sung Dynastic Revival," *Bulletin of Sung-Yüan Studies*, vol. 18, 1986, pp. 41-59.
- Sturman, Peter. "Cranes above Kaifeng: The Auspicious Image at the Court of Huizong," *Ars Orientalis*, vol. 20, 1990, pp. 33-68.
- Sturman, Peter. "The Donkey Rider as Icon: Li Cheng and Early Chinese Landscape Painting," *Artibus Asiae*, 55:1/2, 1995, pp. 43-97.
- Tseng, Yu-Ho. "Emperor Hui Tsung, the Artist, 1082-1136," Ph.D. dissertation, New York University, 1972.

## **A Turning Point in the Meaning of Landscape Painting in the Northern and Southern Song Period: A Discussion of the Art Historical Position of Li Tang's Landscape Painting**

Yunru Chen

Associate Curator, Department of Painting and Calligraphy  
National Palace Museum

### **Abstract**

The development of landscape painting in the Northern and Southern Song periods can be divided into two distinct stages. The first centered around the style of Li Cheng and Guo Xi in the Northern Song, focusing on the monumental effect of the central peak. The latter is represented by the Southern Song styles of Ma Yuan and Xia Gui, illustrating the scenery often associated with palatial gardens. The transition between landscape painting of these two periods can be found in Li Tang, a court artist who fled the Northern Song capital of Bianjing (Kaifeng) and resumed service under the Southern Song Emperor Gaozong. Li Tang's style of landscape expression opened a new path of development in the Southern Song, so this study examines the art historical position of Li Tang in the context of landscape painting at the time.

This study calls into question the former notion that the painting style of Guo Xi had been abandoned by the court of Emperor Huizong. Based on the results of a comprehensive and detailed optical study of Li Tang's "Windy Pines Among a Myriad Valleys" (*Wanhe Songfeng*), particular attention appears to have been placed in the painting on the formation of pine forest scenery in a secluded valley and its comparative importance. This secluded pine-filled valley can, in fact, be seen as an extension of the idea of "reverberation" (*jianpu*) for flowing water as recorded in Guo Xi's *Lofty Message of Forests and Streams* (*Linquan Gaozhi*), whereby Li Tang synthesized elements from previous styles to create a new style. Seen from the viewpoint of this relationship, we can reexamine the art historical position of Li Tang's landscape painting within the context of Northern and Southern Song art, demonstrating his inheritance from the past and establishment of a foundation for the future.

The function of Li Tang's landscape painting in terms of its expression involved synthesizing and revising the idea of "reverberation" of waters for the "secluded valley pine trees" in "Windy Pines Among a Myriad Valleys," thereby changing the meaning in painting in the process. The transformation in painting meant that the distant perspective in the Guo Xi landscape with its monumental peak, which can be called the pursuit of a "macrocosmic landscape," turned to a close-up perspective in Li Tang's landscape to express "reverberation" with pine trees, creating a new goal of "close-up landscape." Li Tang's landscape painting was established upon the foundation of this "close-up landscape," and several followers of Li Tang in the early Southern Song developed it even further. In such works as "Buildings on a Mountainside" (*Shanyao Louguan*) and "Intimate Scenery of River and Mountains" (*Jiangshan Xiaojing*), for example, this tendency towards a "close-up landscape" increasingly emphasized the relative proportion of vicarious appreciation in the painting, enriching the expression of a "close-up landscape" even further.

The transformation in the meaning of landscape painting was a gradual process with many different possible causes. This study, however, proposes to start with a possible connection between Li Tang and the Painting Academy inaugurated by Emperor Huizong, pointing to the attention paid to the meaning of the landscape at his court, indeed reinforcing the pluralistic tendencies in the meaning of landscape painting in the late Northern Song and early Southern Song period. With this in mind, the influence of Li Tang's landscape on the Southern Song, in terms of the transformation in painting meaning, perhaps can be viewed as a derivation of the activities at Huizong's Painting Academy.

**Keywords:** Li Tang, Northern Song landscape painting, Southern Song landscape painting, meaning in painting, reverberation, close-up landscape, Huizong's Painting Academy



圖1 宋 李唐萬壑松風圖 軸 國立故宮博物院藏



圖2 宋 李唐萬壑松風圖 局部 東京文化財研究所合作檢測



圖3 宋 郭熙早春圖 軸 國立故宮博物院藏



圖4 宋 李唐萬壑松風圖 軸 經電腦後製調整  
(感謝林宏熒先生協助)



圖5 宋 郭熙樹色平遠圖 卷 The Metropolitan Museum of Art藏

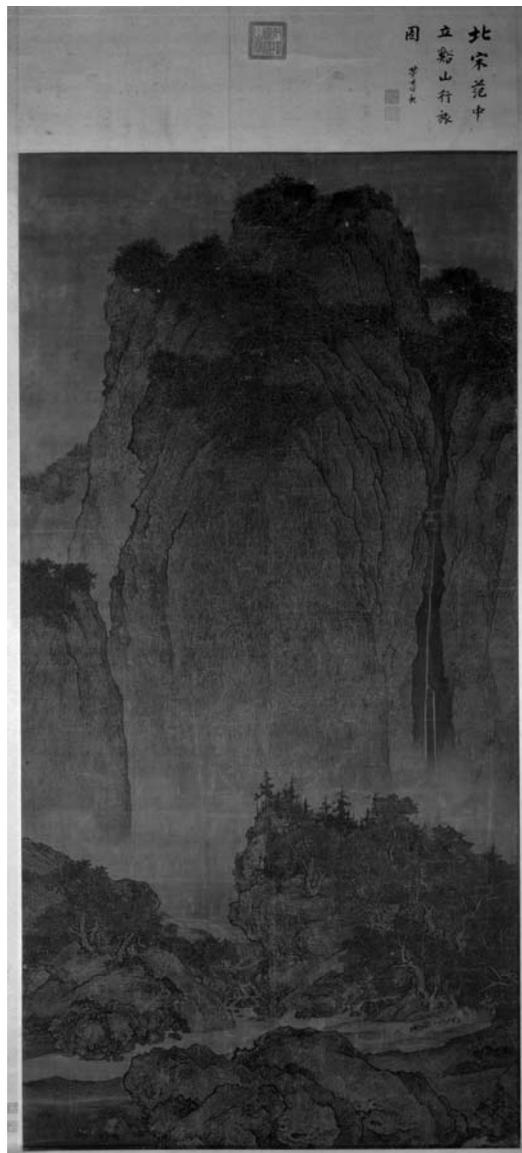


圖6 宋 范寬谿山行旅圖 軸  
國立故宮博物院藏



圖7 宋 蕭照畫山腰樓觀 軸 國立故宮博物院藏

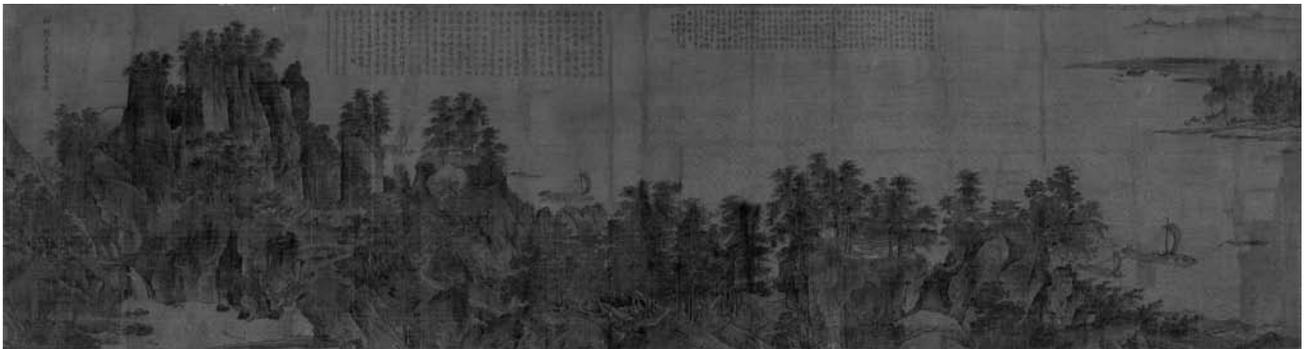


圖8 宋 李唐江山小景 卷 國立故宮博物院藏



圖9 宋 李唐坐石看雲 藝院藏真(上)冊 國立故宮博物院藏



圖10 宋 趙令穰 江鄉清夏 卷 Boston Museum of Fine Art藏

