

談溥儒山水手卷之淵源背景： 以國立故宮博物院收藏為例

魏可欣

國立歷史博物館公共事務小組

提要

本文聚焦於國立故宮博物院度藏的溥儒 1950 至 60 年代的山水手卷，分析該形制背後的創作邏輯與概念，進而探討袖珍手卷與高頭大卷之創作寓意。研究認為面對二十世紀伴隨著辛亥革命而興起西方思潮、新藝術等，溥儒其實確實思考過繪畫改革一事，且進行方式與民初北京地區傳統派的主張近似，即循著山水畫的傳統，追本溯源，然後由內翻轉。是以，渡臺後，溥儒致力於學習五代、北宋的山水畫家，在袖珍手卷中，嘗試著不同的構圖法則和視角變化，企圖在山水全觀的景致中達到空間延伸感、山水的自然實景感、觀者近觀的場景感。此外，筆者發現，袖珍尺幅非市場取向，反倒接近清宮「百什件」內的書畫尺寸，推論溥儒幽微地以此形制表徵著昔日王孫的身分，或藉以悼亡傷逝大清，或滿足過去把玩之欲望。至於高頭大卷，溥儒藉由探索詩畫中「咫尺千里」的山水意象，特意地融入不同的古畫，有意以傳衍和留駐的生命姿態，投身於文化的賡續。

關鍵詞：溥儒、山水手卷、舊王孫、袖珍、仿古、咫尺千里

一、前言

關於溥儒（1896-1963）研究，學界已累積了豐碩的成果，涉及範疇亦相當多元，包括傳記、書法、繪畫、詩文等不同面向。就繪畫而言，山水畫科的討論成果最爲豐富，整體性的綜合論述，如詹前裕以仿古山水、水墨與淺絳山水、青綠與沒骨山水及臺閣界畫分述溥儒之山水畫，¹ 另外，亦有以溥儒渡臺的時間點（1949 年）作爲分述。渡臺前的畫風表現，諸如朱靜華就 1939 年出版的《西山逸士畫集》，認爲溥儒早期山水展現對南宋馬夏風格的熱衷，並進而指出此乃受惠於明代中葉名家如戴進（1388-1462）、唐寅（1470-1524）、文徵明（1470-1559）等的影響。² 而倪葭主要針對溥儒 1930 至 40 年代的山水風格，就筆法區分北宗小斧劈皴、南宗演化而來的細筆披麻、解索皴，以及粗筆三類，其中粗筆山水源自南宗，與沈周（1427-1509）的粗筆有相通之勢，並利用筆法，借鑑王原祁（1642-1715）的山體圖式，以達到「氣脈貫通」。³ 進一步，杭春曉提出，溥儒在 20 年代形成了馬遠式北宗風格，30 年代出現了南北宗混用的面貌，30 年代末到 40 年代以「移臨」的方式，大量摹古，並認爲溥儒的畫有很強的特殊性，且創作邏輯幾乎絕緣於西方傳統，呈顯了傳統水墨畫通過自身系統單純演進的可能性。⁴

至於渡臺後畫風，詹前裕留意到溥儒臨摹對象，廣泛得幾乎涵括中國山水畫中之各家各派，臨摹比重上以院體風格爲主。李、郭華北風格，以及董、巨江南風格的文人畫爲輔，更涉及米氏雲山畫風，與禪畫風格等，廣泛地吸收各派的技法與觀念，塑造自己的畫風。⁵ 其次，朱靜華以國立故宮博物院庋藏的山水作品爲據，區分四類，即深受馬夏畫風影響的山水、重視復甦與承續的文人畫風、仿古與富詩意的山水冊頁和匯集古人菁華的長卷。⁶ 又，馮幼衡認爲溥儒來臺後的筆法與畫面的變化，遠較大陸時期來得靈活生動，不僅因爲他的書法功力日深，更得

力於其晚期筆墨的突破。⁷ 另外，劉芳如研究認爲溥儒南渡後作品傳透出「隱逸」氣息，故以逸格畫風作爲對溥儒繪畫的總體評價。⁸ 進而，鄭文惠以後遺民時間／地理政治學爲論述主軸，剖析溥儒王孫／遺民／移民等多重身分，並就移居臺灣之後的作品，分析其以書畫、詩詞文賦及筆記書寫臺灣風物之總體面貌與文化表徵。⁹

上述溥儒山水風格之研究成果，分別印證其不同時期的學習歷程，誠如溥儒在自述曾提及：「初學四王，後知四王少含蓄，筆多偏鋒，遂學董巨、劉松年、馬夏，用篆籀之筆。始習南宗，後習北宗。然後始畫人物、鞍馬、翎毛、花竹之類。」¹⁰ 即先學山水，再學人物、鞍馬、翎毛、花竹，其中山水畫類的學習，包括了四王、南北宗等不同風格面貌。另外，如學者所示，溥儒山水有很明顯地仿古（摹古或臨古）的跡象，有些近乎將原作的構圖一五一十地複製下來，有些是抽離原畫中某個物象，以「移臨」的方式添進其他畫作。¹¹ 然而，就繪畫作爲一種主體的表述，歷史上面對時移世變，遺民者亦有如石濤（1642-1707），強調「我自用法」繪畫理論，而溥儒的「遺」或「逸」，終生師古不輟，究竟爲何？

循此，筆者留意到，溥儒渡臺後 50 至 60 年代山水畫類的冊頁與手卷創作形式比重偏高，其中山水手卷，國立故宮博物院的收藏便達 20 件（表一），當中 9 件有紀年，年代起於 1954 年，迄於 1963 年。依尺幅可再細分爲 17 件袖珍手卷（縱經常不過十幾公分上下，甚者，可能不到五公分，全卷約百餘公分）和 3 件高頭大卷（縱皆達三、四十公分，全卷達五百或上千公分）。¹² 論繪畫形制，手卷相

7 馮幼衡，〈丹青千秋意，江山有無中——溥心畬（1896-1963）在臺灣〉，《造型藝術學刊》，2006 年 12 月，頁 20。

8 劉芳如，〈溥儒在故宮——從寒玉堂託管文物論溥心畬南渡後的逸格畫風〉，收入國立故宮博物院編，《張大千溥心畬詩書畫學術討論會論文集》（臺北：國立故宮博物院，1994），頁 329-354。

9 鄭文惠，〈後遺民時間／地理政治學：溥心畬臺灣風物之文化敘事〉，《臺灣文學研究集刊》，13 期（2013.2），頁 1-60。

10 陳雋甫筆錄，〈溥心畬先生自述〉，收入朱傳譽編，《溥心畬傳記資料（一）》（臺北：天一出版社，1979），頁 30-31。

11 杭春曉認爲溥儒繪畫中的「移臨」現象，類似於詩文寫作的「用典」方式，即借用古人的成典詩句，再重新組合創作。參見高勇、鄧琦，〈移臨新意——杭春曉談溥心畬畫學思想〉，頁 42。

12 本文「高頭大卷」用法係引自傅申於《傅申書畫鑑定與藝術史十二講》之第五講〈黃庭堅《砥柱銘》墨迹卷的確認——附論書法鑑定問題〉中述及：「手卷裡頭有高頭大卷，也有一般的手卷，小的手卷只有二十幾釐米高，大的有四十幾釐米，凡是大的、高的手卷，我們傳統叫『高頭大卷』。」參見田洪、顏曉軍、徐凱凱等編，《傅申書畫鑑定與藝術史十二講》（杭州：浙江大學出版社，2017），頁 178。

1 詹前裕，《溥心畬繪畫藝術之研究彙編》（臺中：臺灣省立美術館，1992），頁 30-35。

2 朱靜華，朱一雄譯，〈溥心畬繪畫風格的傳承〉，收入國立故宮博物院編，《張大千溥心畬詩書畫學術討論會論文集》（臺北：國立故宮博物院，1994），頁 255-318。

3 倪葭，〈溥儒粗筆山水畫簡析〉，收入北京畫院編，《松窗採薇：溥心畬繪畫作品集》（北京，廣西美術出版社，2013），頁 228-237。

4 高勇、鄧琦，〈移臨新意——杭春曉談溥心畬畫學思想〉，《美術觀察》，2016 年 12 期，頁 39-42。

5 詹前裕，《溥心畬繪畫藝術之研究彙編》，頁 33。

6 朱靜華，朱一雄譯，〈溥心畬晚期的山水畫〉，《雄獅美術》，272 期（1993.10），頁 57-66。

較於立軸，形構要素更為複雜，創作邏輯與概念並不完全相同，何以溥儒 50 至 60 年代反倒出現為數頗豐的大小手卷創作？而這些尺幅懸殊的手卷，創作寓意是否相同？基本上，筆者觀察發現，溥儒袖珍手卷泰半是自己創稿，具新貌，至於高頭大卷，所涉及的繪畫風格，橫跨多個時代，雖見仿古，但古的概念明顯地經過轉化。不過，近代以來，手卷形制，無論於公共展示或大眾觀摩的角度，對多數畫家都不實際，¹³ 況且，溥儒有賣畫的需求，而手卷並非市場常銷規格。就此，溥儒山水仍然存在著一些值得討論的課題。因此，本文擬奠基於前人之研究，聚焦於國立故宮博物院庋藏的溥儒山水手卷，首先，分析溥儒山水手卷背後的創作邏輯與概念，進而探討袖珍手卷與高頭大卷這兩類尺幅背後的創作寓意，希望透過繪畫表現、技法與構圖的分析，並結合溥儒著作之畫論內容，對山水議題重新探討，期望略補過去認識不足之處。

二、溥儒山水手卷背後的創作邏輯與相關探索

手卷，巫鴻指出，代表了視覺藝術中「私密媒材」(private medium) 的一種極端形式，因為在觀看一幅手卷畫時，只有一名觀賞者可以獨自操控展開畫卷的運動，而就繪製和觀賞過程，手卷屬於移步換景的動態圖畫（而掛軸畫和壁畫是靜止的，只是觀看者或他的目光在動作）。若我們以正確的方式展開和觀賞，一幅長卷總是顯示為一系列連續性的局部界框，而不是單一界框內的獨立整體。¹⁴ 可知相較於立軸，手卷的觀看更具私密性，更講求畫面的系列連續性。因為手卷的觀看方式和畫面表現的特殊性，勢必會影響其背後不同於立軸的創作邏輯。

小川裕充在《臥遊》一書曾提出山水畫的結構法則，包括「透視遠近法」、「基本構圖法」、「構成原理」和「造型原理」等。¹⁵ 事實上，這套法則是由小母題（基本構圖法），經由聯想方式（構成原理），結構為大母題（造型原理），再透過畫面空間的合理安排，藉由視覺媒介，符合人們的感知，其中「透視遠近法」乃統合全景視點的重要設定，關於此，其解釋道：

13 朱靜華，朱一雄譯，〈溥心畬晚期的山水畫〉，頁 62。

14 巫鴻，《時空中的美術：巫鴻中國美術史文編二集》（北京：新華書店，2009），頁 239。

15 小川裕充，黃立芸、邱涵妮、蔡家丘、龔詩文、白適銘、陳韻如、黃文玲譯，《臥遊：中國山水畫的世界》（臺北：石頭出版股份有限公司，2017），頁 145-160。

「透視遠近法」指的是極符合日常性視覺的手法，亦即作畫時，將可以統一掌握全畫面的基本視點定在一個點，並在這個視點的高度設想出地平線或水平線，此線以下可見到地面或水面，在此以上則無法見到。

又提到：

所謂「透視遠近法」，並不是從基本視點的那一點出發，就把畫面內所有物象都畫出來的手法，而是如（傳）東晉顧愷之〈洛神賦圖卷〉所示，讓基本視點保持一定高度，與上下邊平行地由卷首向卷尾移動，且其高度也會依據畫卷之不同而有各種變化。¹⁶

就山水畫的結構法則，手卷與立軸創作最大的不同，當屬「透視遠近法」的掌握與應用，基本上，在手卷的構圖，作畫者要顧及的全景範圍更廣，更倚賴基本視點的設定。

再者，全卷除了要破除局部界框的限制，還必須設法將不同山水畫的結構法則統攝其中，加以適當變化，達致系列連續性。而關於統合和變化的原則，方聞指出幾大要項，包括（一）在系列橫向水平形式的全景（panoramic）構圖，能將高聳形象為主的直立構圖加以組合；（二）利用煙氣雲霧統合相互重疊的山體，並在畫面上以一種連續的序列，作出斜向的往後推移。（三）藉由畫面中出現一個往後推移的連續地面，達成山水元素的視覺形象與空間之統合效果。¹⁷ 由是，說明手卷創作，必須考量的層面遠比立軸複雜得多。

若據此觀察溥儒山水畫的結構方式，會發現其亦有一套近似的章法。劉芳如曾整理故宮「寒玉堂託管畫作」，統計出 23 件溥儒渡臺後相關的臨古畫作，¹⁸ 筆者就山水畫類依題記內容，歸納溥儒述及的師法對象計 20 位，主要以宋代山水畫家為主，學習面向包括：（1）師石法、（2）師樹法、（3）師筆法筆意、（4）師設色、（5）師各類畫意畫境等（表二）。而溥儒於《寒玉堂畫論》之〈論景物〉中，特別提到唐詩諸多可入畫的山居景物，說明其認為文學實能激發想像力，開啓空間意象。¹⁹ 就此，可以推知溥儒應從石法、樹法等小母題，學習基本造型，藉由詩

16 小川裕充，《臥遊：中國山水畫的世界》，頁 147。

17 方聞，〈重探兩件董元之作——早期中國巨幅山水畫的範式〉，《故宮學術季刊》，30 卷 4 期（2013.6），頁 4-8。

18 劉芳如，〈溥儒在故宮——從寒玉堂託管文物論溥心畬南渡後的逸格畫風〉，頁 361。

19 溥儒《寒玉堂畫論》之〈論景物〉曰：「唐詩詠山居景物，多可入畫。宋之問之源水看花人，

意的聯想，結構不同母題，再透過臨仿，學習歷代構圖，並且利用筆法、設色加以調和畫面。

但如前述學者所論，溥儒於 40 年代山水風格已相當成熟，無論是四王或南北宗的筆法、構圖或精神，皆能精確掌握，其渡臺後致力於山水手卷，應是有意對此形制的章法，精益求精。而透過溥儒 50 至 60 年代的山水袖珍手卷，的確可以看到其對上述統合和變化原則之相關探索，且每卷著重有所不同，或偏重山體組合，或偏重於煙氣雲霧、連續地面，以下茲就這三類要素進行討論。

第一類：聳立與水平山體組合。溥儒時常圖繪的地貌包括華北山系及江南山系。寫華北山系者，諸如 1959 年〈山水〉（圖 1）、未紀年的〈醉墨山水〉（圖 2）、〈連林寒雨落千峰〉（圖 3），山形以短皴描繪，強調體量感，但亦有以長皴，畫出如屏風般的崖壁，如 1963 年〈山水〉（圖 4），但皆利用水平、聳立山體的高度落差和多變的山形，凸顯峭拔雄健。寫江南山系者，諸如 1958 年〈著色山水〉（圖 5）和 1960 年〈謝元暉詩意〉（圖 6），山體組合、變化和緩，主要表現南方重巒疊嶂的秀潤多姿。

第二類：煙氣雲霧與山體的布列達到空間延展。「米氏雲山」自北宋以來，為後代傳承，形成山水畫史上一種特殊的風格，²⁰ 溥儒的山水手卷有 2 件雲山之作，其中 1956 年〈臨米元暉雲山〉（圖 7），全卷以橫向米點輔以直皴表現山體，並利用留白的煙雲分隔空間，連綿起伏的峰巒以斜向和橫向，交錯布列，掩映出沒於煙雲霧氣中，呈顯深邃幽縹的空間。又，1961 年〈北山雨中寫生〉（圖 8），溥儒主要聚焦於畫中氤氳迷濛之景致，描寫煙霧漸次消散，山體乍現的瞬間。

幽林採藥行。王維之倚杖柴門外，臨風聽暮蟬；行到水窮處，坐看雲起時。岑參之沙平堪濯足，水淺不勝舟。盧綸之抱琴看鶴去，枕石待雲歸。王建之閉門留野鹿，分食養山雞。張籍之為客燒茶竈，教兒掃竹亭。許渾之垂釣有深意，望山多遠情；水流深見石，松晚靜聞風；瓢聞高樹挂，杯急曲池流。姚合之酒熟聽琴酌，詩成削樹題。周賀之背日收殘雪，開鑪釋硯冰。張祐之醉眠風卷簾，棋罷月移堦。杜牧之微雨秋栽竹，孤燈夜讀書；曬書秋日晚，洗藥石泉香。項斯之客來因月宿，牀勢向山移。李羣玉之鳥驚林下夢，風展枕前書。賈島之垂枝風落子，側頂鶴聽棋；落葉無青地，閒身著白衣。朱慶餘之石面橫琴坐，松陰採藥行；拂石安茶器，移牀選樹陰。李頻之瓢中誰寄酒，葉上我留書。曹松之滌研松香起，擎茶岳影來。于武陵之石路幾回雪，竹房獨閉關。齊己之終日秋光裡，無人竹影邊。皆有高韻。」參見江兆申點校，《寒玉堂畫論》（臺北：學海書局，1975），頁 53-54。

20 相關研究參見 Peter Charles Sturman, *Mi Youren and the Inherited Literati Tradition: Dimensions of Ink-play* (Ann Arbor, Mich.: University Microfilms International, 1989)；石守謙，《移動的桃花源：東亞世界中的山水畫》（臺北：允晨文化，2012），頁 257-275。

第三類：往後推移連續地面。在未紀年〈溪山積雪〉（圖 9），溥儒在該卷中段反覆應用相互重疊的坡角為母題，以一種連續的序列，作出斜向的往後推移。而在未紀年〈水墨雲山〉（圖 10）或 1960 年〈謝元暉詩意〉卷，溥儒除了製造反覆重疊的斜向坡角外，在水域中則以沙渚的水平布列，形成空間向後推移。

不僅於此，溥儒的山水手卷亦採用小川裕充所提及的「透視遠近法」，有著基本視點的設定，但其畫中的地平線或天際線經常是斷續的，即溥儒會利用斜角分割的構圖或放大前景的手法，打破畫幅的地平線或天際線，前者如〈連林寒雨落千峰〉中段的斜踞山體（圖 3-1）；後者如〈水墨雲山〉中段放大的前景（圖 10-1）。基本上，斜角構圖可以讓畫面更具深度，製造延伸的空間感；而放大前景，可利用細節描繪，拉近畫面與觀者的距離。若仔細再分析溥儒畫面，會發現他還另外加入透視法的運用，如在〈連林寒雨落千峰〉以逆透視的效果，近小遠大，拉近遠景與觀者的距離；而〈水墨雲山〉則是近大遠小，強調近景與觀者的距離。

學界對於溥儒的山水風格的評價，泰半將之歸於北宗的馬夏風格，此除了基於筆法估量外，更重要的是對溥儒斜角構圖的觀察，但若細察溥儒渡臺後此法的運用，會發現和馬夏是有區別的，如 1954 年的〈秋江小景〉（圖 11），溥儒在卷首以大斜角的構圖作為開端，然而順著對角線，近景由大漸小，但遠景的山形卻由小漸大，其實是融入了透視的觀看法則。循此，不難發現，溥儒是藉由斜角營造景深，放大造成近觀效果，企圖打造山水實景感。而這樣的繪畫表現方式，已不僅是溥儒為人熟知的馬夏畫風，事實上還摻合著時代的新要求。

石守謙認為，二十世紀山水畫家需迎向現代觀眾，重新建立和觀眾的關係。而面對一般觀眾對真實感的需求，因此，有的畫家或引用攝影為工具，以照相為畫本，是以，山水畫物象的呈現，乃出現因景框作用而起的切割現象，並廣泛地運用在對古代名作的「戲仿」（parody）。另外，畫家亦有共識地以古人筆法進行風景寫生，強調古法客觀真實的一面，而降低古法作為個人或流派形式風格的面向。²¹

21 相關研究參見石守謙，〈迎向現代觀眾：名山奇勝與二十世紀前期中國山水畫的轉化〉，收入氏著，《山鳴谷應：中國山水畫和觀眾的歷史》（臺北：石頭出版股份有限公司，2017），頁 341-373。

而據杭春曉的觀察，民初面對西方文化的衝擊，在時代潮流要求下，如繪畫要求寫實、講求科學方法等，北京地區傳統派畫家則以「精研古法、博采新知」為前提，企圖在中國畫內部尋找新的可能性，但亦略參西法，嘗試吸納新的視覺因素，不以犧牲傳統為代價。又，關於山水畫漸進的改良，其提出在「境」中滲透「景」，保留傳統的筆墨，利用空間的改變如在平面之上形成縱度景深的三維感或強調描繪對象的體量感，達到山水畫寫實的要求。²² 綜觀這批傳統派的畫家，當中最為知名的代表人物要屬京派領袖金城（1878-1926），另外，裡頭成員不乏遜清王孫、遺老們，如溥侗（1877-1952）、載洵（1885-1949）、傅仟（1893-1966）、陳寶琛（1848-1935）、陳曾壽（1878-1949）等。事實上，上述這些人皆為溥儒近親或師友，其中溥儒的太傅陳寶琛是金城父親金燾（1856-1914）的摯友，很可能透過這層關係，兩人有所交遊，且在 1922 年便有相關的合作畫〈貓圖〉，由溥儒畫貓，金城補杏花樹。²³ 又，1930 年《新加坡畫報》曾登載一幅溥儒山水畫，該畫係由金城兒子金潛庵（1895-1946）所寄。²⁴ 再者，1932 年《湖社月刊》第 48 冊，亦刊載溥儒為金潛庵書扇，²⁵ 是以，透過交友圈或藝文雜誌的傳播，關於民初北京地區傳統派之繪畫主張與變革，溥儒應當知曉。

再者，據學者分析，溥儒一生臨古不輟，其繪畫觀亦屬「精研古法」一途，而渡臺後，依舊大量臨摹，並著重於五代、北宋畫家，應是有意在文人畫的意趣外，援用前人法度，以精練的筆法在嚴謹刻畫的傳統中，替山水畫尋找新的可能性。關於此，就前述溥儒習古對象表格中，可以見到他對惠崇（965-1017）、趙令穰（活動於 1070-1100）的師法，反映了溥儒試圖揣摩小景山水的畫風，而相關繪畫實踐亦見諸國立故宮博物院收藏的溥儒手卷，如 1959 年〈山水〉後半段（圖 1-1），以平遠基調表現小景，畫中利用二道裊繞的雲烟，劃出空闊的遠景山體及虛曠的近景樹林，將《林泉高致》述及「煙霞鎖其腰」的高山表現法，與趙令穰〈湖莊清夏〉中的薄霧表現法巧妙地結合一起。又，在〈溪山暮雪〉（圖 12）溥儒還追溯唐代圈圍式空間，刻意凸出竹林圍籬屏蔽的屋舍，將之圈圍在重巒疊嶂

22 杭春曉，〈溫和的漸進之路——以民初北京地區中國傳統派畫家為中心的考察〉（北京：中國藝術研究院博士論文，2006），頁 28-70。

23 邱敏芳，〈領略古法生新奇——金城繪畫藝術研究〉（臺北：國立歷史博物館，2007），頁 29、99。

24 金潛庵寄，〈溥儒山水：溥儒號心畬滿清宗室〉《新加坡畫報》，106 期（1930），頁 31。

25 天津古籍出版社編，〈湖社月刊〉，冊中，（天津：天津古籍出版社，2005），總 792 頁。

間。是以，無論是小景景致或圈圍式空間，都顯示溥儒有意打造自然實景，並將之融入文人筆墨的畫境中。

另外，除了以平遠的基調取景外，亦有採俯視角度，例如〈謝元暉詩意〉前段（圖 6-1），事實上，該段與〈著色山水〉前段（圖 6-2），兩者的結構皆以渡橋連接叢樹和坡地，形成繪畫母題，但前者採俯視角度，故景物比例明顯縮小，坡地能見度高；後者採平視角度，景物距離觀者近，猶能見到人物活動。而這個母題的原型，其實源自克利夫蘭美術館藏米友仁（1074-1153）之〈雲山圖卷〉（圖 6-3），不過在此溥儒已完全轉化成自己的筆調和圖式。

關於上述繪畫視角的應用與變化的學習軌跡，在溥儒袖珍手卷的仿古之作亦存留著相關線索。基本上，溥儒有三件縮仿古畫之作，即 1958 年〈臨燕文貴山水〉（圖 13）和未紀年〈江山煙靄〉（圖 14）及〈雲峰晚照〉（圖 15），其中〈江山煙靄〉及〈雲峰晚照〉二卷雖題名不同，係源自同一祖本。而在〈臨燕文貴山水〉卷，溥儒題曰：「臨燕文貴本」，可確認此乃其有所本之仿古作品，事實上，相近的尺幅和構圖亦見於吉林省博物館藏之未紀年〈仿燕文貴山水手卷〉（10×227.8 公分）（圖 13-1），該卷卷末題有「燕文貴秋山蕭寺」。²⁶ 不過，在這兩本的臨仿，溥儒著力點相當不同，吉林本相關景致僅大略地以輪廓線定位置，山體、石體簡單勾勒，推測此本應是溥儒渡臺前的臨仿，至於故宮本，山石體量感卻相當成熟。如上所見，溥儒此際的臨古，並非止於山石的筆法，應別有用心。

而當仔細比對〈臨燕文貴山水〉和〈江山煙靄〉（或〈雲峰晚照〉），會發現構圖視角相當不同。兩卷雖同時運用了仰視、平視和俯視等不同角度取景，但視覺效果迥然不侔。當中〈臨燕文貴山水〉，主要採平視的角度（如圖 13 虛線所示），強調「可行」、「可望」、「可遊」、「可居」的空間結構，順著畫卷的開展，隨著人物活動，彷彿進行一場山水行旅。再者，在〈江山煙靄〉，主要透過鳥瞰視點，俯視角度（如圖 14 虛線所示），描繪湖光山色，罕見人為活動。循此，可推知，溥儒對於這兩件作品的臨仿，其實是在揣摩「透視遠近法」的設定與探求視點的變化。

另外，前述提及溥儒會利用放大前景或山體斜踞的方式，打破畫幅的地平線或天際線，在這兩卷亦可見到相同構圖方式，如在〈臨燕文貴山水〉卷，別苑至

26 該件尺寸為 10×227.8 公分，圖版參見北京畫院編，〈松窗採薇：溥心畬繪畫作品集〉（北京：廣西美術出版社，2013），頁 66-67。

渡河該段落（圖 13 的 A 段），前景的景致佈滿畫幅，相較於兩側之景物，刻畫精微，容易拉近畫面與觀者的距離；而在〈江山煙靄〉，中段以斜角構圖的方式，當畫卷平移時，山體便隨著畫幅漸次縮小，以視覺的餘韻形成空間的延伸感。事實上，這種放大前景的近距離畫法（close up presentation）在趙幹（活動於 961-975）的〈江行初雪圖〉和高克明（活動於 11 世紀前半）的〈溪山雪霽〉亦可見，另外，在佚名的〈江帆樓市〉，畫家採斜角線分割畫面，將前景元素先建立某種高度，再壓縮到畫面構局的下一半。²⁷基本上，上述技法，是五代和北宋畫家特別的繪畫表現法，溥儒渡臺後致力於此，乃有意追溯嚴謹刻畫的寫實風格。

綜上所述，通過對溥儒 50 至 60 年代山水手卷之分析，可以發現在這些袖珍手卷中，溥儒是以「精研古法」的方式，透過對基本視點、視角變化的探索，練習在局部界框中，學習山水手卷系列連續性的統合和變化原則，並藉用西方透視法，小景景致或圈圍式空間，試圖在畫中營造實景。簡言之，溥儒在山水手卷全觀的景致中想要追求的視覺效果可歸納為：一、空間延伸感；二、山水的自然實景；三、觀者近觀的場景感。而此繪畫表現的追求，其實與民初北京地區傳統派的主張近似，但取法上更偏向於山水畫的內部傳統溯源。

三、袖珍手卷與溥儒的「舊王孫」身分

評論者曾注意到溥儒山水手卷中之袖珍尺幅有紀年者多屬渡臺後，加上臨沂街住所作畫環境並不寬敞，推測：

溥儒在臺時居所狹小，桌面有限，盤腿作畫，俯身所及，適宜小畫，或者是能卷曲的手卷，一般六尺整紙的畫作少之又少。蹴居丈室，青燈素壁，不時揮毫對客，清淡娓娓，如賓座無人凝神命筆，直視墨池為世外桃源。²⁸

認為溥儒來臺生活條件不佳，囿限於「居所空間」，試圖對袖珍手卷創作之因提出解釋。

27 相關圖版及研究參見，高居翰（James Cahill），李渝譯，《中國繪畫史》（臺北：雄獅圖書股份有限公司，1984），頁 39-41。

28 王耀庭，《中國巨匠美術週刊（中國系列 085）：溥心畬》（臺北：錦繡出版事業，1996），頁 6。

不過，近年，兩岸博物館相繼辦理了數場溥儒的書畫特展，市場上相對出現不少作品，巨幀與玲瓏小巧之作兼具，呈現其書畫多元面貌。若細察，不難發現，溥儒渡臺前便開始創作袖珍尺幅的山水，如畫於 1935 年〈江千秋靄〉，引首張大千（1899-1983）題曰：「心畬居士倣宋人筆也，今歸百第先生，屬書其端，爰。」又，未紀年的〈秋山無盡圖〉有溥儒自題：「此余舊作小景，今日重見如逢故人，惟學無進益，茲可愧耳。壬午（1942）四月。心畬。」從補題，得知該卷亦屬渡臺前舊作，²⁹就此說明「居所空間」不全是影響溥儒創作的主因。

但如前述評論留意到的，溥儒渡臺後袖珍尺幅，創作量明顯增多，是以當代的董橋（1942-）便曾評曰：「溥心畬小幅小品風情萬千，最是可愛，也最搶手。小字更迷人，寒玉堂特製花框楹聯紙又小又俏，配上溥先生小工楷尤其絕品，是中國近現代書畫史上空前妙象。」而同為渡海三家的黃君璧（1898-1991）更早些便提出同樣看法，認為溥儒的山水畫：「愈是工細的越好，越是小幅的越好。」³⁰然而，若就職業畫家制潤所採的「以尺論價」模式看來，袖珍之作並不符合制潤常規，且迫於現實，溥儒是有賣畫需求的。

眾所周知，溥儒原本為天潢貴胄，但生不逢時，鼎革後，除了開始變賣家產，更得自食其力以教書和鬻畫賣文為業。30 年代，溥儒以「儼然馬夏」之姿，活躍於北京文化圈。又，在 1925 年，溥儒與同族人溥忻、溥儔（1901-1966）等創立「松風畫會」，並開始制定潤例。據刊載於 1929 年《湖社月刊》第 17 冊〈松風畫友合作山水花卉潤例〉所示：

堂幅四尺 60 元、三尺 40 元、二尺 30 元；條幅四尺 40 元、三尺 28 元、二尺 22 元；冊頁、手卷每方尺 20 元；紈、摺扇每面 20 元；過大者加半，古詩文補圖並書原句者另議，青綠加倍，畫紙自備，約日取件，隨封加三。松巢溥儒、松溪惠均、松風溥忻、松雲和鏞、松隣溥儔、松房恩棟同訂。³¹

29 〈江千秋靄〉該幅尺寸為縱 9.2 公分，橫 336.5 公分；〈秋山無盡圖〉該幅尺寸為縱 3 公分，橫 197 公分，圖版及相關說明見陳筱君，《南張北溥藏珍集萃》（臺北：羲之堂文化，1999），頁 108-113、114-115、191-192。

30 藍玉琦，〈溥心畬書畫在市場：從北平至今朝〉，《典藏古美術》，268 期（2015.1），頁 104。

31 王中秀、茅子良、陳輝，《近現代金石書畫家潤例》（上海：上海畫報出版社，2004），頁 241-242。

而 1926 年，溥儒與夫人羅清媛（1897-1947）聯袂在北平中山公園舉辦首次畫展。1933 年，溥儒以〈寒岩積雪圖〉參加隔年在柏林舉辦的中德美術展覽會並獲獎，³² 同年定有專屬潤例。據《湖社月刊》第 63 冊〈西山逸士山水潤格〉記載：

堂幅六尺 120 元，五尺 80 元，四尺 60 元，三尺 40 元，三尺以下 30 元。屏幅減半，以四尺爲一堂，單條照常幅例。冊頁每方尺 20 元，手卷每方尺 20 元，成扇每面 10 元，細畫題詩加倍，先潤後墨。³³

至於渡臺後，溥儒除了在師範大學任教，也鬻畫賣文，曾自書潤例：

書，五尺對聯 1500 元；四尺對聯 1000 元；三尺對聯 800 元；三尺屏條 1000 元；二尺屏條 800 元；扇面 1000 元；匾額三字 1000 元，三字以上 2000 元。畫，四尺屏畫 4000 元；三尺屏畫 3000 元；二尺屏畫 2500 元；冊頁每開 1000 元；扇面 1500 元；題畫每張 500 元。手卷另議，點景加倍，工筆、楷書加倍，先潤後筆，題古畫另議。書畫一律按方尺計算。³⁴

從上述幾則溥儒的書畫潤例，顯示其作品於市場交易主要採「以尺論價」的制潤標準，又，依形制（堂幅、冊頁、手卷、成扇）及做工（如細筆、工筆、題詩、題字）等有不同的計價標準，基本上，尺寸愈大、愈費時、費工，價格愈高。而其中手卷品項，應指常規手卷形制，非袖珍尺幅，否則依「書畫一律按方尺計算」的計價規則，對畫家顯然不合算。另外，就手卷潤格看來，溥儒渡臺前訂定每方尺 20 元，乃所有形制中單價最高者，而渡臺後，價格須另議，顯示其不輕易繪製，可能屬客製化之委託。循此，值得追問的是，溥儒 50 至 60 年代，致力於非市場取向，卻又爲人所重的山水手卷，並苦心經營畫卷章法，究竟爲何？

筆者觀察到，袖珍手卷形制並非市場上習見的繪畫尺幅，反倒十分接近清宮「百什件」之匣內書畫尺寸。若思及溥儒曾身爲愛新覺羅皇室成員，推測其不無可能見過這類畫作，受到啓發。而果不其然，在王壯爲（1909-1998）〈憶舊王孫〉中曾提到：

32 不著撰者，〈柏林中國美術展覽會籌備經過〉，《申報》（上海：1931 年 11 月 6 日）；〈柏林博物院新聞 中國現代名畫廳開幕〉，《申報》（上海：1935 年 8 月 27 日）。

33 王中秀、茅子良、陳輝，《近現代金石書畫家潤例》，頁 287。

34 圖版參見國立歷史博物館，《遺民之懷：溥心畬藝術特展（書法詩文）》（臺北：國立歷史博物館，2014），頁 124-125。

我藏有一卷清代李耳山的寸幅千里圖，紙幅的確只高一寸，卷尾跋者甚多。我曾請他（溥儒）及陳含光丈加跋，二老皆作蠅頭小楷，可稱雙絕。他的詩題云：「咫尺論千里，蒼茫聚十洲。吳江連野渡，蕭寺隱崇樓。堤上縈官柳，波間蕩客舟。耳山傳妙跡，如見廣陵秋。山水小卷石谷〈臨米元暉雲山晚色〉、瑤華道人爲董庶林尚書作〈秋山〉皆高寸許，海宇澄平，騷人逸韻，南渡詩人，隱几而夢元祐，不亦宜乎？」³⁵

引文中，溥儒述及曾看過王翬（1632-1717）臨米友仁〈雲山晚色〉及弘杻（1743-1181）〈秋山〉的寸許之作。當中弘杻爲康熙皇帝第二十四子允祕（1716-1773）的第二子，字卓亭，號恕齋、一號醉迂，別號瑤華道人，又號一如居士，稱詩、書、畫三絕，足堪與乾隆朝號稱詩、書、畫爲宗藩第一的允禧（1171-1758）互別苗頭。³⁶ 以上溥儒所述及的人物，王翬以繪事服務於清宮廷，弘杻爲皇室成員。又，寸許之作並非清代文人圈習見的書畫尺幅，實際上乃與宮廷脈絡較爲相關。

再者，當進一步探究溥儒的貴族身分，會發現他的貴並不是一般等級的貴，而是「親貴」。溥儒的祖父恭親王奕訢（道光皇帝第六子，咸豐皇帝之弟，1833-1898）具有「世襲罔替」的資格，享隔代不降爵的尊榮。³⁷ 溥儒同族的晚輩啓功（1912-2005）便說到：

有人知道我家也屬於清代貴族，何以卻說這兩位先生（指溥心畬、溥忻）是「親貴」呢？因爲我的八世祖是清高宗乾隆的胞弟，封和親王，諱弘晝，傳到我的高祖即被分出府來。我的曾祖由教家館、應科舉、做翰林官、做學政，還做過順天鄉試、禮部會試的考官和殿試的讀卷官等等。我先祖也是一樣的什麼舉人、進士、翰林、主考、學政等等過了一生。用今

35 王壯爲，〈憶舊王孫〉，收入浪淘出版社編輯部編，《當代名家談：舊王孫溥心畬》（臺北：浪淘出版社，1974），頁 49。

36 陳國棟，〈寂寞的皇叔：愼郡王允禧（1171-1758）〉，《故宮學術季刊》33 卷 1 期（2015.9），頁 369-371。

37 按照《大清會典事例》所定宗室爵位封賜的四種方式：功封、恩封、襲封、考封，各有詳細規定。又，《大清會典事例》記載：「王公等應襲封爵，原當視其祖宗功績，分別定制，方合酬庸之義。祖先竭誠宣力，懋著勳勞，或多立戰功，或歿於王事，國家錫爵報功，承襲罔替。今伊子孫世世膺受朝廷渥澤，傳之無窮，此斷不可降等者也。」另外，同治時的恭親王，光緒時的醇親王和慶親王，乃皇帝認爲有功或爲皇帝本生父親關係，故特別恩賜「世襲罔替」。參見賴惠敏，《天潢貴胄——清皇族的階層結構與經濟生活》（臺北：中央研究院近代史研究所，2009），頁 58-65；吳玉清、吳永興，《清朝八大清王》（北京：學苑出版社，1993），頁 2-3；金啓琮，〈府邸世家的滿族〉，收入氏著，《金啓琮談北京的滿族》（北京：中華書局，2009），頁 177。

天的話說即是寒士出身的知識分子，所以族雖貴而非親。在一般「親貴」的眼中，不過是「旗下人」而已。³⁸

據此可知貴族亦有其特殊的階級性，就清代皇族來說，決定其身分的時刻是在出生之際，按照他與皇帝親疏關係之不同、出身嫡庶家庭，注定他的一生命運，所謂封爵的等級就是按照這個原則而定的。³⁹

據《近現代名人小傳》對奕訢的記載：「（奕訢）勤學能文，魏源《海國圖志》等書，胥能成誦。書法率更，詩學晚唐，……尤精鑒別，書畫骨董，以屋十五楹盛之，咸真品。」⁴⁰說明奕訢不僅精於賞鑑，更雅好書畫骨董收藏。只是不幸，辛亥革命前後，恭王府大量的歷代珍玩，主要都被日本山中商會買斷，會長山中定次郎（1866-1936）曾回憶道：

（定次郎）進了恭親王家。府邸相當大，有著一排排裝滿寶物的倉庫，像專放如意的如意庫，放書畫的書畫庫，放古銅器的銅器庫，像這樣的，就有幾十間……倉庫裡的物品，竟然積著厚厚的灰塵。僅翡翠首飾，就非比尋常，實在華麗，帶回日本，即使賣給婦人做髮髻上的裝飾，一顆也能賣四、五千日圓。⁴¹

由是，足見恭王府收藏的質和量非同小可。此外，據溥儒曾在其著作《華林雲葉》述及自家傲人書畫收藏，雖只提到 26 件，但件件精品。⁴²是以，就溥儒過往的階級身分和府邸收藏，其見過袖珍的寸許之作，受到啓發，故有此類創作，並

不令人意外，但此並不能解釋何以其渡臺後反倒致力於創作這類非市場取向的袖珍手卷，且留下可觀的數量。就此，推測袖珍形制對其應具有特別的意義。

若追索這類袖珍文玩的收藏風尚會發現，在文震亨（1585-1645）《長物志》之〈廂（箱）〉條便有相關記載，顯示明代已形成收藏書畫「盈尺」之作的雅好。⁴³而這收藏風尚，很可能與郊遊出行之器用有關，從唐代以前「照袋」、「方便囊」等軟袋，繼而，進一步發展出宋代文人的遊山提盒。⁴⁴至明末清初，這類箱子擴展延伸到日常生活，演變為收藏文玩之陳設木箱，即從「林下珍玩」到「案上清供」，並在清代滿洲皇公貴族間頗受歡迎。⁴⁵

值得注意的是，袖珍之作出現的高峰期，實際上是在盛清時期，根據雍正朝（1678-1735）《活計檔》之記載，康熙皇帝（1654-1772）已開始收集各式文玩後集貯在同一櫃匣內，名為「百什件」。到了清中期，由於天下昇平，高宗乾隆皇帝（1711-1799）寓志藝林，雅好文玩，內廷出現與「百什件」同時並存的「多寶格」，⁴⁶前者指用來裝配各色古玩等級的箱匣，後者指位於乾清宮東暖閣的大型陳設。⁴⁷循此，筆者將匣內的書畫整理為〈表三〉，發現櫃匣中的書畫收藏主要為乾隆御筆書畫、宮廷畫家或詞臣之作。而皇室成員，如前述弘旿、乾隆皇叔允禧、乾隆第十一子永理（1752-1823），⁴⁸皆能創作袖珍尺幅之書畫，可見這類形制乃盛清時蔚為流行的宮廷品味。

43（明）文震亨《長物志》〈廂（箱）〉條中記：「倭廂黑漆嵌金銀片，大者盈尺，其鉸釘鎖鑰，俱奇巧絕倫，以置古玉重器或晉唐小卷最宜；又有一種差大，式亦古雅，作方勝、纓絡等花者，其輕如紙，亦可置卷軸、香藥、雜玩，齋中宜多畜以備用。」引自余佩瑾主編，《品牌的故事：乾隆皇帝的文物收藏與包裝藝術》（臺北：國立故宮博物院，2017），頁 118。

44 呂世浩，〈多寶格中的仿古銅器——以「范金作則」為例〉，《故宮文物月刊》，294 期（2007.9），頁 28-29；延雨，〈從林下珍玩到案上清供：明清遊山提盒的形制與功能〉，《故宮文物月刊》，418 期（2018.1），頁 81-86。

45 延雨，〈從林下珍玩到案上清供：明清遊山提盒的形制與功能〉，頁 87-90。

46 嵇若昕，〈上下五千年，東西十萬里：清宮中的百什件〉，《故宮文物月刊》，294 期（2007.9），頁 4-10；余佩瑾，〈茹古含今——以乾隆初期乾清宮的配匣和分等典藏計畫為例〉，收入余佩瑾主編，《品牌的故事：乾隆皇帝的文物收藏與包裝藝術》，頁 288-290。

47 侯怡利，〈談國立故宮博物院之百什件收藏——以乾隆八年（1743）重裝百什件為例〉，《故宮學術季刊》，第 33 卷 2 期（2019.6），頁 75。

48 允禧，康熙皇帝第二十一子，熙嬪陳氏所生，字謙齋，號紫瓊，自署紫瓊道人、垢庵、春浮居士，畫有〈江山秋霽圖〉（15.3×143.2 公分），收藏於北京故宮。另外，永理，乾隆皇帝第十一子，淑嘉皇貴妃金佳氏所生，與永璘、永璘為同母兄弟。初號鏡泉，一號幼庵、少庵，別號詒晉齋主人，畫有〈梅蘭竹石圖〉（14.5×97.5 公分），收藏於北京藝術博物館。相關介紹及圖版參見王淑珍，〈遊藝翰墨：滿清愛新覺羅家族書畫藝術〉（臺北：石頭出版股份有限公司，2012），頁 88-89；133-134。

38 啓功，〈溥心畬南渡前的藝術生涯〉，收入國立故宮博物院編，《張大千溥心畬詩書畫學術討論會論文集》（臺北：國立故宮博物院，1994），頁 244。

39 賴惠敏，〈天潢貴胄——清皇族的階層結構與經濟生活〉，頁 57。

40 沃丘仲子，〈近現代名人小傳〉（北京：北京圖書館，2003），冊上，頁 53-54。

41 富田昇，趙秀敏譯，〈近代日本的中國藝術品流轉與鑑賞〉（上海：上海世紀出版集團，2014），頁 272。

42 溥儒在《華林雲葉》卷上〈記書畫〉曾提及：「余舊藏晉陸機〈平復帖〉九行，字如篆籀。王右軍〈遊目帖〉，大令〈鵝群帖〉，皆廓填本。顏魯公〈自書告身〉，有蔡惠、米元暉、董文敏跋。懷素〈苦筍帖〉，絹本。韓幹〈照夜白圖〉，南唐押署，米元章、吳傳朋題名，元人題跋。〈定武蘭亭〉，宋理宗賜賈似道本。吳傳朋〈游絲書王荊公詩〉。張即之〈書華嚴經〉一紙。北宋〈無款山水卷〉，黃大癡藏印。易元吉〈聚猿圖〉，錢舜舉跋。宋人〈散牧圖〉，紙本。溫日觀〈葡萄卷〉，紙本。沈石田〈題米襄陽五帖〉。米元暉〈楚山秋霽圖〉，白麻紙本，有朱子印，元饒介題詩。趙松雪〈道德經〉，前畫老子像。趙松雪〈六札冊〉。文待詔〈小楷唐詩四冊〉。周之冕〈百花圖卷〉。杜瓊〈萬松圖卷〉。姚綬〈煮茶圖卷〉。陳白陽〈虎邱圖卷〉。王醴〈花卉卷〉。陳嘉言〈花鳥卷〉。解縉〈草書卷〉。祝枝山〈草書卷〉。」參見國立故宮博物院編，《溥心畬先生詩文集》（臺北：國立故宮博物院，1993），冊下，頁 115。

另外，就前述董橋評論「溥儒的小幅小品是近現代書畫史上空前妙象」表明同時代的畫家並不特別著力於此，而溥儒渡臺前後都有這類作品，且渡臺後更爲顯著，很可能是出自主體認知的有意選擇。事實上，杭春曉認爲溥儒晚期主體認知是經過重構的過程。⁴⁹ 又，鄭文惠亦曾以「後遺民」剖析溥儒王孫／遺民／移民等多重身分，認爲其在臺期間，雖把眼光投向日常的微物，圖繪臺灣的水薑花、燈籠花、變葉木、蠟螭、海石等，但背後寄寓的其實是溥儒對於歷史的崩毀、家國的創傷及現代的反芻，⁵⁰ 這毋寧也說明了此時期的溥儒已漸行安居在殊鄉異俗之中，能以臺灣的一草一木爲生活的依歸，進而，能藉由「他者」來反思自身的主體性。就此觀點思及袖珍形制，筆者認爲不無可能是溥儒基於個人情感層面的考量，幽微地指涉著對家國的寄託。

原因在於，若將山水當作溥儒傷逝悼亡的對象時，就內容而言，其實不容易凸顯溥儒「舊王孫」的身分，畢竟山水佳景向來爲藝術創作的核心，更是文人們用以滌淨身心，感物吟志的融情對象。而溥儒自號西山逸士，鼎革後，更有一段隱居西山的時間，故歷來研究，對其山水畫的評論總是以文人的遺或逸作爲總評。無疑地，溥儒深受漢文化的影響，熟讀儒家經典，有遺和逸的面向和事實，但他其實是姓愛新覺羅，在血統上是滿人。至於其遺民或逸民思想的養成，係源自大清的統治階層有意吸收儒家文化，學習經史，尋求治道，以之教育貴族子弟的背景和脈絡。⁵¹

事實上，山水可以有多重的表徵，除了以內容表現遺或逸的思想外，亦能以形制隱含宮廷的審美風尚。如前述分析，袖珍文玩雖始於文人雅好，但真正流行與蔚爲風潮是在康雍乾的盛清時期，尤以乾隆朝爲高峰，是宮廷品味、乾隆品牌的代表。⁵² 是以，面對家國的崩壞解體，這刻骨銘心的離散與失落，山水除了以內容展現遺民或逸民思想，袖珍形制似乎更能呼應與表徵溥儒曾經有過的王孫身

49 杭春曉，〈「國」的想像與表述——溥心畬的「自我假定」與「主體重構」〉（北京：「北平藝專與民國美術」學術研討會，2013年4月6日）之第二場次；杭春曉，〈以「仁」代「義」——憶陳侍郎書畫合卷〉與溥心畬的「遺民想像」，收入北京畫院編，《松窗採薇：溥心畬繪畫作品集》，頁217-227。

50 鄭文惠，〈後遺民時間／地理政治學：溥心畬臺灣風物之文化敘事〉，頁1-60。

51 鄭仲烜，〈清朝皇子教育研究〉（臺北：國立中央大學歷史研究所碩士論文，2011），頁55-234。

52 在國立故宮博物院2017年12月8日至2018年3月7日的展覽：《品牌的故事：乾隆皇帝的文物收藏與包裝藝術》亦將裝藏這類袖珍文玩的匣作，視爲乾隆品牌的代表。另外，余佩瑾研究指出這批清宮內府文物度藏，在乾隆之後於不同帝王的操作下，盒內收藏的文物曾產生異動、

分，藉以悼亡傷逝大清。⁵³

此外，溥儒不單是悼亡傷逝，還以繪畫的再現力量，讓失去的過去成爲欲望投射的對象。往昔，恭王府的書畫骨董收藏，都是溥儒平日閒暇時鑑賞、把玩的對象，但時移世變，所蓄的珍寶散佚一空，只能藉由圖繪喚回溥儒所懷念的生活情調，袖珍手卷小巧精緻，尤能滿足其掌中把玩的欲望，而在圖繪與把玩的過程中，故國江山歷歷在目，彷彿回到過去。如1954年〈秋江小景〉題曰：「偶作秋江小卷，似舊遊西溪交蘆庵之景，遂書舊作。」⁵⁴ 其次，《寒玉堂論畫》之〈論舟〉亦提到：「余嘗遊西溪交蘆庵，見淺水岸邊覆破舟，白鷺立舟底，殘楓疎柳，秋色斑然，謂古人無此畫本。造化之奇，豈有盡乎！」⁵⁵ 溥儒重複提及西溪交蘆庵，說明此地景致在其心中留下極爲深刻的印象。

再者，〈秋山晚色〉題曰：「亭下枕松根，冷然夢天姥。」說明描繪主題爲天姥山（今浙江新昌）。⁵⁶ 基本上，此山因南朝謝靈運（385-433）開山而出名，因爲自然、宗教、人文薈萃遂成爲歷代文人心中的精神高峰，在《全唐詩》中便有千餘首詩作對其進行吟詠，李白（701-762）〈夢遊天姥吟留別〉便曰：「天姥連天向天橫，勢拔五嶽掩赤城」、⁵⁷ 杜甫（712-770）〈壯遊〉曾云：「歸帆拂天姥，中歲貢舊鄉」。⁵⁸ 除了懷舊外，溥儒其實是藉由自然之景和詩意聯想，興起和古人相同的人生共感，如〈謝元暉詩意〉所題「餘霞散成綺，澄江靜如練」即取自謝朓

減少。參見余佩瑾，〈品味與意圖——清乾隆「集瓊藻」多寶格初探〉，《故宮文物月刊》，294期（2007.9），頁18。而筆者亦留意到「玉器廬」中有黃籤寫著：「光緒十五年正月十四日賞醇親王用」表明這類文玩在皇族間是可流動的。見余佩瑾主編，《品牌的故事：乾隆皇帝的文物收藏與包裝藝術》，頁95。

53 在國立故宮博物院收藏的溥儒1959年〈漢關侯像〉或1960年〈唐張中丞〉，落款分別曰：「己亥三月大清皇曾孫溥儒敬寫并讚」、「歲在庚子孟陬人日，大清宗室溥儒拜手書」仍可見溥儒以大清皇曾孫或大清宗室自居。參見國立故宮博物院編，《溥心畬書畫文物圖錄》（臺北：國立故宮博物院，1993），頁390、391。

54 江北申點校，《寒玉堂畫論》，頁61。

55 江北申點校，《寒玉堂畫論》，頁61。

56 關於天姥山的景致，《新昌縣志·山川》論曰：「天姥山，高三千五百，丈圍六十里，其脈自括蒼山，盤亘數百里，至關嶺入縣界。層峰疊嶂，千態萬狀。最高者名撥雲尖，次爲大尖細尖。其南爲蓮花峯，北爲芭蕉山，道家稱爲第十六福地。」參見（明）田瑄纂，《新昌縣志卷之三》，收入上海古籍書店編，《天一閣藏明代方志選刊》（上海：上海古籍出版社，1981，明萬曆刻本景印原書版），冊19，頁6-7。

57 關於李白〈夢遊天姥吟留別〉詩文，參見瞿蛻園等校注，《李白集校注》（臺北：里仁書店，1981），冊2，頁898-899。

58 關於杜甫〈壯遊〉詩文，參見（清）仇兆鼈詳注，《杜詩詳註》（上海：上海古籍出版社，1992），頁566-569。

（464-499）〈晚登三山還望京邑〉，⁵⁹ 表明其情繫家園，然歸期似無期，因此，只能將滿懷的惆悵寄情詩畫。

幸而，通過袖珍的山水空間，溥儒進入山水之境，能暫時脫離現實。如宇文所安（Stephen Owen）所示，在中國的傳統裡，悟性的完善並不總在於把握事物的某種大的、起結構作用的原理；悟性也與認識事物的妙處有關，那些細微而神妙的地方。另外，並以爲細部的令人神往的魅力就在於它能滿足人們逃離這個世界的慾望，使人們通過自身變小來獲得無限的空間、屬於自己的空間。⁶⁰ 溥儒在袖珍手卷的山水空間中，藉由詩畫，走入河川、沙丘、古道，讓自然引領他的情緒，滿懷的愁緒，透過現量之物我交融，山水已是主客合一的融情山水，⁶¹ 過程中，不期而然地轉化、安頓了他的身心。

簡言之，溥儒是具有王孫／遺民／移民等多重身分，然而從非市場取向及清宮「百什件」的脈絡看來，溥儒渡臺後袖珍尺幅的山水手卷，其實是遺民／移民的溥儒最能表徵昔日王孫的貴族身分，或藉以悼亡傷逝大清，或滿足他掌中把玩、緬懷過去的欲望投射，在記憶與圖繪虛構的相互借鏡中，回到未曾逝去的美好。

四、溥儒高頭大卷的仿古現象

溥儒的山水手卷中，有兩種尺幅差別極大的規格，一類是前述提及的袖珍手卷；一類是高頭大卷，如未紀年之〈江村夕照〉（圖 16）、〈煙巒晚色〉（圖 17）和〈雲峰夕照〉。朱靜華研究認爲溥儒長卷滙集古人菁華，是最富創造力和想像力，並以〈江村夕照〉爲例，指出該卷結合了馬夏傳統和文人畫風，全卷自右而左，綿延百里，是典型的江水景致或湖上山水的構圖。另外，她指出在〈江村夕照〉中，溥儒將古人名作逐一滲入而完成一個十分統一的畫面，該卷重現了唐寅的

59 在此溥儒引用謝朓〈晚登三山還望京邑〉，藉「王粲瀟陵眺望長安」、「潘岳河陽回顧洛陽」描寫思鄉之情的典故，表達鄉愁。參見李直方，《謝宣城詩注》（香港：龍門書店，1968），頁 96-97。

60 宇文所安，鄭學勤譯，《追憶：中國古典文學中的往事再現》（臺北：聯經出版事業公司，2006），頁 150。

61 楊儒賓，〈「山水」是怎麼發現的——「玄化山水」析論〉，收入蔡瑜編，《迴向自然的詩學》（臺北：國立臺灣大學出版中心，2012），頁 87。

〈山路松聲〉和馬遠的〈風雨山水圖〉。⁶² 循此，筆者發現，不僅於此，該卷還融入南宋李嵩（1166-1243）〈月夜看潮圖〉。

另外，筆者觀察到〈江村夕照〉實際上還涉及複雜的視角變化。首先，在畫幅前段，溥儒以平視的角度描繪山水景致，觀者可感受到高天際線和低地平線，並穿插對馬遠、唐寅山水構圖的借用。繼而，溥儒以俯視的角度表現兩列蜿蜒的矮丘，連綿地橫臥畫幅，營造一種動勢，山的造型多堆砌，貫穿山脊的脈絡明顯，顯然是承繼清初四王「龍脈」的山體圖式。再者，這兩列矮丘還利用透視手法，近大遠小，製造畫面延伸感，或以雲山隱沒，或以島峰屏嶂，形成一種視覺相續的餘韻。最後，卷末以重山疊嶂斜踞畫幅，山體由大趨小營造景深，帶出寬廣的水域。值得注意的是，該卷末段重山疊嶂的圖式，溥儒其實是借用袖珍手卷〈雲峰晚照〉（或〈江山煙靄〉）的中段圖式作爲創作母題，但因爲經過刻意轉化，大幅度地改變相關圖式的比例、結構，加上以自己的筆調作調和，故不易察覺。關於溥儒這時期的筆墨，馮幼衡分析指出乃異於傳統文人擅用的長披麻皴或職業畫家優爲之的斧劈皴，而是非常有個人風格的短線、小皴、與點的堆積互動。⁶³ 此外，石守謙則認爲，溥儒的筆墨意謂著他在向最精微的傳統回歸中尋求心靈的慰藉，讓筆墨傳統中久爲壓抑的個人性抒懷功能再度予以實踐。⁶⁴

不過，在高頭大卷中援用袖珍手卷的山水構圖作爲母題，〈江村夕照〉並非孤例，於〈煙巒晚色〉也出現同樣手法。若細察〈煙巒晚色〉後半段，會發現是借用袖珍手卷〈臨燕文貴山水〉全卷之圖式再加以轉化改繪（圖 17 的 A 段）。以下筆者茲就〈煙巒晚色〉後半段與〈臨燕文貴山水〉卷進行比對，依人物的行旅活動，進一步地細分爲「乘舟渡江」、「別苑訪友」、「飛泉小橋」、「溪橋策蹇」、「乘舟渡江」、「柴門送別」等不同畫題，詳加說明（表四）。

卷首的畫題（一）「乘舟渡江」：兩卷同樣可見湖域中的渡江者。不過，就水域、山石表現而言，〈臨燕文貴山水〉卷主要呈顯寬濶的水域，山石平緩，而在〈煙巒晚色〉，溥儒轉以煙雲作爲屏障，表現重山圍繞的圈圍式湖域。（二）「別苑訪友」：溥儒於〈煙巒晚色〉保留了〈臨燕文貴山水〉卷之屋苑平臺，但將建築空間的配置移至畫幅下方。另外，省簡了偃隱在山體後的亭臺樓閣。（三）「飛泉小

62 朱靜華，〈溥心畬晚期的山水畫〉，頁 64-65。

63 馮幼衡，〈丹青千秋意，江山有無中——溥心畬（1896-1963）在臺灣〉，頁 20。

64 石守謙，《從風格到畫意：反思中國美術史》（臺北：石頭出版股份有限公司，2010），頁 386。

橋」：溥儒在〈煙巒晚色〉壓縮了〈臨燕文貴山水〉卷近景的小橋比例，以凸顯山體的高峻巍峨之貌。(四)「溪橋策蹇」：相較於〈臨燕文貴山水〉卷，在〈煙巒晚色〉溥儒刻意將渡橋的活動移至畫幅下方，藉以表現後方廣濶的水域。(五)「乘舟渡江」：溥儒在〈煙巒晚色〉採壓縮近景，將人物活動移至畫幅下方，景致不做大幅改動。(六)「柴門送別」：相較於〈臨燕文貴山水〉卷，在〈煙巒晚色〉，溥儒將柴門壓縮於山石環繞的低凹處，營造景深，拉開前景與後方山體的距離。

簡言之，在〈煙巒晚色〉溥儒似乎試著統合南宋重視詩情逸趣的畫意與北宋追求自然理趣的畫景，故畫幅前半段採馬夏風格，後半段以燕文貴圖式作變體。另外，溥儒亦運用仰視、平視和俯視等不同角度取景，讓起伏的峰巒和岩壁，以及蜿蜒的河湖，隨著視點變化，在不同的段落裏，產生獨特的空間結構。

溥儒在《寒玉堂論書畫》曾曰：

畫山水不難於險峻，而難於博大；不難於明秀，而難於渾厚。險峻明秀者，筆墨也。博大渾厚者，氣勢也。筆墨出於積學，氣勢由於天縱。宗炳曰：「豎畫三寸，實當千仞之高。橫墨數尺，實體百里之迴。」惟關仝、荆浩、北苑、巨然、范寬諸賢，氣象雄厚，峰巒具千仞之勢。雖馬夏猶不能及，況宋元以後乎！⁶⁵

說明溥儒對荆、關、董、巨及范寬豎畫所呈現的千仞態勢，表示嘆服。不過，上述宗炳（375-443）所言，除了「千仞之高」外，尚有「百里之迴」，而「百里之迴」為後來論畫者所承繼，形成「咫尺千里」或「咫尺萬里」的命題，如王維（701-761）《山水訣》：「或咫尺之圖，寫百千里之景。」⁶⁶；李白〈觀元丹丘坐巫山屏風〉：「高咫尺，如千里。」⁶⁷又，杜甫（712-770）時，「咫尺應須論萬里」已成為山水畫的重要審美觀，到了宋朝，開展成為題畫詩重要的意境，見於諸家題詠。⁶⁸

另外，晉宋以來的畫論對該命題亦多所提及，如姚最（536-603）《續畫品並序》：「蕭賁：嘗畫團扇上為山川，咫尺之內，而瞻萬里之遙；方寸之中，乃辯千

尋之峻。」⁶⁹劉道醇（活動於1057年前後）《聖朝名畫評》：「成（李成）之命筆，惟意所到，宗師造化，自創景物，皆合其妙。耽於山水者觀成所畫，然後知咫尺之間。奪千里之趣，非神而何？」⁷⁰《宣和畫譜》：「（隋）展子虔江山遠近之勢尤工，故咫尺有千里趣。」⁷¹鄧椿（活動於北宋末、南宋初年）《畫繼》：「意匠天成，工奪造化，妙外之趣，咫尺千里」⁷²等等，茲舉數例，不一一備述。

溥儒詩文造詣極高，又，居馬鞍山時「兼習六法十二忌及論畫之書」，⁷³對於「咫尺千里」或「咫尺萬里」的山水命題自然不陌生，事實上，在〈江村夕照〉或〈煙巒晚色〉都充分體現了如是景致。另外，從〈煙巒晚色〉後半段巧妙融入了1958年〈臨燕文貴山水〉全卷看來，推算〈煙巒晚色〉的創作時間，大概是在1958至1963年間。又，1958年距溥儒渡臺已近十年，表明這段期間，其乃持續不輟地致力於該卷筆法、結構、章法。

而由渡臺前〈仿燕文貴山水手卷〉，至渡臺後〈臨燕文貴山水〉，再至〈煙巒晚色〉，溥儒至少下了十年的功夫，從熟悉線條勾勒，到了解佈局章法，此過程近乎書法臨帖，即先由對臨，進程到背臨，再進程到意臨，經由不斷地努力提升和昇華，最後，才將古人的精粹與己意會通化合。

關於溥儒藉用古畫重新創作，方家已紛紛論及，啓功便曰：

先生作畫，有一毛病，無可諱言：即是懶於自己起稿。常常令學生把影印的古畫用另紙放大，是用比例尺還是用幻燈投影，我不知道。先生早年好用日本絹，絹質透明，罩在稿上，用自己的筆法去鈎寫輪廓。⁷⁴

另外，吳同認為：「溥先生除了懶於構圖之外，還認為構圖不那麼重要，因為構圖不是精神層面，精神是本，構圖是末。」⁷⁵又，李鑄晉曰：「他像一個音樂家一

69 俞崑，《中國畫論類編》，冊上，頁371。

70 俞崑，《中國畫論類編》，冊上，頁412。

71 潘運告主編，岳仁譯注，《宣和畫譜》（長沙：湖南美術出版社，1994），頁24-25。

72 中國書畫研究資料社編，《畫史叢書》（一）（臺北：文史哲出版社，1974），頁271。

73 陳雋甫筆錄，〈溥心畬先生自述〉，頁31。

74 啓功，〈溥心畬先生南渡前的藝術生涯〉，收入國立故宮博物院編，《張大千溥心畬詩書畫學術討論會論文集》，頁252。

75 吳同講評，〈溥心畬繪畫風格的傳承〉，收入國立故宮博物院編，《張大千溥心畬詩書畫學術討論會論文集》，頁322。

65 溥儒，毛小慶點校，《溥儒集》（杭州：浙江人民美術出版社，2015），冊下，頁667-668。

66 俞崑，《中國畫論類編》（臺北：華正書局，1993），冊上，頁592。

67 何志明、潘運告編，《唐五代畫論》（長沙：湖南美術出版社，1977），頁47。

68 相關研究參見廖慧美，〈咫尺應須論萬里——論杜甫題畫詩〉，《東海中文學報》，第8期（1988.7），頁131、136-137；張高評，〈蘇軾題畫詩與意境之拓展〉，《成大中文學報》，第22期（2008.10），頁29-30。

樣，用古人的曲譜表達自己的感情。」⁷⁶就此看來，溥儒的「仿古」儼然成為辨識其繪畫風格的一項「註冊商標」。不過，仿古也不是溥儒特有的現象，與其並稱的「南張北溥」之張大千（1899-1983）、「南吳北溥」之吳湖帆（1894-1968），及同時代被歸為傳統派的藝術大家都曾經歷過師古、融古，以達變法這樣的繪畫學習過程，⁷⁷但頗值得玩味的是，在袖珍手卷，已見溥儒藉由筆墨調和的融古或畫意轉換，何以其高頭大卷反倒大力舊調重彈，大量地運用古人之作？

朱靜華曾以「古畫的薈萃」形容溥儒的山水長卷，但不同的古畫實際上涉及不同的時代風格，如前述〈江村夕照〉，畫中依序藏有唐寅的〈山路松聲〉、馬遠的〈風雨山水圖〉、清初四王蜿蜒的「龍脈」、南宋李嵩〈月夜看潮圖〉和未紀年〈雲峰晚照〉（或〈江山煙靄〉）等構圖（圖 16 的 A 至 E 段），繪畫風格從宋代跨至清代，然而，形式統合並不是件容易之事，何以溥儒要如此大費周章地將多幅古畫「薈萃」在同一手卷？畫中還要將古轉化，融入詩意，追索「咫尺千里」之境？事實上，溥儒這樣的創作行為，與其遭逢的時代緊密相關。

即自辛亥革命後，中國便相繼遭逢一連串的文化衝擊，諸如東西文化論爭、文學革命、五四運動、新文化運動等思潮。在此浪潮下，文人畫被視為是一種落後、不科學的表徵，進而對傳統繪畫的全盤否定。最終，這一連串的運動激發並孕育出美術革命的思想，遂此引起畫壇國畫改革派與傳統派的爭論。國畫改革派的代表如康有為（1858-1927）、陳獨秀（1879-1942）、徐悲鴻（1895-1953）等；國畫傳統派的代表如齊白石（1864-1957）、陳師曾（1876-1923）與金城（1878-1962）等人。⁷⁸然而，面對傳統的價值遭到嚴峻的考驗，溥儒對此似乎不曾有過

具體的表態或回應，事實上，他的「靜默」很可能蘊藏著深思熟慮的複雜性，因此，選擇效法聖賢以述作的姿態，著眼於文化傳承的艱難抱負，自然地肩負起這樣的倫理承擔，讓傷逝成為一種生命的姿勢、內容。⁷⁹

如前一節所述，鄭文惠曾經將溥儒置於「後遺民」的脈絡，而關於此詞的原意係王德威所創，其認為所謂的「後」，不僅可暗示一個世代的完了，也可暗示一個世代的完而不了，而「遺民」的遺字可以有數解：「遺」是遺「失」——失去或棄絕；遺也是「殘」遺——缺憾和匱乏；遺同時又是遺「傳」——傳衍和留駐。且只有在清末民初這「三千年未有之變局」歷史的翻轉才不再只是一朝一代的遞嬗，而有了空前絕後的意義。⁸⁰若就遺「傳」——傳衍和留駐，觀照溥儒山水長卷中的仿古現象，繪畫如同著書立說亦可以成為一種述作的方式。

基本上，溥儒在 1957 年《寒玉堂論書畫》之〈論畫〉述及：

《考工記》曰：「設色之工謂之畫」。古之畫者，工所為也。周官保氏六書，象形則近於畫，是與書異名而同體。張彥遠《名畫記》曰：「夫畫者，成教化，助人倫，窮神變，測幽微，與六籍同功，四時並運。」畫豈細事也哉！在於傳神寫意，神在象中，意在象外。⁸¹

說明對溥儒而言，繪畫「是與書異名而同體」亦能達到同典籍般的教化作用。

再者，不同時代的繪畫風格所描述下的景與迹，都寄託了不同的時間性與美學品味。除了山水畫的形式語言，還有那些形式之得以運作的文化情境，包括外在的生活環境、政治局勢、社會架構因素的作用，也有人們內在心理傾向、價值

76 李鑄晉講評，〈溥心畬先生南渡前的藝術生涯〉，收入國立故宮博物院編，《張大千溥心畬詩書畫學術討論會論文集》，頁 320。

77 關於張大千的仿古研究，參見傅申，〈上昆侖尋河源：大千與董源——張大千仿古歷程研究之一〉，收入國立故宮博物院編，《張大千溥心畬詩書畫學術討論會論文集》，頁 67-87；巴東，〈張大千於傳統中國繪畫在現代轉化之特殊意義〉，收入國立故宮博物院編，《張大千溥心畬詩書畫學術討論會論文集》，頁 129-147。關於吳湖帆的仿古研究，見王耀庭，〈梅景秘色二題——摹古、鑑識〉（澳門：澳門藝術博物館「梅景秘色——吳湖帆書畫鑑賞學術研討會」，2014 年 10 月 28 日至 30 日），10 月 28 日之議題三。

78 關於二十世紀山水畫的相關研究，學界已積累相當成果，參見上海書畫出版社編，《二十世紀山水畫研究文集》（上海：上海書畫出版社，2006）。又，就國畫改革派與傳統派這兩種力的作用價值，杭春曉認為改革派以革命方式摧毀過去，雖給人以嶄新的對未來的希望，但也往往帶有破壞性。而將傳統派視為繪畫變革中的保守營壘，是有礙藝術進步的惰性力量，事實上過於簡化傳統派的價值，應具體分析，不能簡單、武斷地以單一的價值標準為其定位。若深入思考，改革派的革命與傳統派的改良事實上各具價值。參見杭春曉，〈溫和的漸進之路——以民初北京地區中國傳統派畫家為中心的考察〉，頁 17-22；另外，石守謙在上海圖書館名為「古

典的延續與再生——從趙孟頫到董其昌與王原祁」講座，通過對趙孟頫〈鵲華秋色圖〉中的復古與創新、董其昌的南宗典範譜系、〈小中現大冊〉的工具性等講述中國山水畫史中古典典範的建立、延續和再生的四百年，亦提出「復古是中國藝術傳統重要主軸，而不是保守」。就此，足見「古」實際上蘊藏著重要內涵，不能以「保守」一詞簡單論之。參見黃松整理，〈石守謙：中國藝術中的復古並非保守，而是重要主軸〉，《澎湃新聞》https://www.thepaper.cn/newsDetail_forward_2886067（檢索日期：2020 年 12 月 25 日）。

79 基本上，王德威認為，後遺民所經歷的失落感覺，可以成為主體進入現代，面對時間塌陷，所該肩負的倫理承擔。這一倫理承擔有心理學的淵源。傷逝不僅是簡單的悼亡，向過去告別而已。傷逝可以成為一種生命的姿勢，甚或內容，讓有情的主體魂牽夢縈，不得安寧。用佛洛伊德（Sigmund Freud）的話來說，面對欲望對象的失落，主體不能以哀悼（mourning）的形式，排遣傷痛，反而變本加厲，將失去的對象內化，形成主體本身此恨綿綿的憂傷（melancholia）循環。參見王德威，《後遺民寫作》（臺北：麥田出版股份有限公司，2007），頁 9。

80 王德威，《後遺民寫作》，頁 6、36。

81 溥儒，毛小慶點校，《溥儒集》下，頁 666。

觀念、宗教信仰等等文化層面的涉入。⁸² 換言之，面對時移世變，歷史的斷裂，溥儒在創作山水長卷的過程中，其實是有意地以傳衍和留駐古人之畫來追溯往昔和懷古。

又，對照溥儒《寒玉堂畫論》之序言：

天地變乎？四時不忒，古今不易。天地不變乎？剝復無恒道，消長無恒事。聖人守其不變，以履其變。若乎始於一而齊萬，觀其表而知微，游一藝以進道，探一象以窮理，未有如畫之深切著明者也。⁸³

溥儒以《易經》的「剝」、「復」二卦來說明天地的消長、人事的代謝，表示其也能理解時空特性的往復成環，所以希望能夠超拔出來，藉由「畫藝」一事，「知微」、「窮理」至於「進道」。⁸⁴

基本上，二十世紀上半葉是中國畫的變革時代，當時許多畫家面臨繪畫的轉型皆漸進地走向求變一途，如張大千「血戰古人」後，走向潑墨潑彩；⁸⁵ 吳湖帆從古畫的收藏與賞鑑中，走向青綠重彩。⁸⁶ 而捨「筆」就「墨」、由「墨」進「彩」是許多畫家求變的途徑，對於時代求變的氛圍，溥儒是有所感受的，但他對筆墨自有定見，如《寒玉堂論書畫》曰：「古畫雄古渾厚，不在形色而在用筆。猶書法之不在結體而在點畫。」⁸⁷ 又，「畫有皴皴而無渲染，謂之無墨；但有渲染而無皴皴，謂之無筆。與其無筆，寧可無墨。」⁸⁸ 就此，他事實上是有意地堅持古人用筆、構圖，孜孜矻矻地做效聖人「守其不變，以履其變」。

識者若就溥儒 50 至 60 年代山水手卷，回顧其山水畫的一頁始末，在山水畫科，溥儒其實是以做學問的方式在作畫，即由四王，上溯南北宗，渡臺後繼而學習五代、北宋等山水畫家，經由大量臨摹、廣泛地學習各家的筆法、結構、意境等，最後，巧妙地會通化成，雜揉各家之長，化爲己用。正如溥儒經常告訴他的

82 石守謙，《山鳴谷應：中國山水畫和觀眾的歷史》，頁 14。

83 溥儒，毛小慶點校，《溥儒集》，冊下，頁 613。

84 參見王瓊馨，《溥心畬詩書畫研究》（臺北：文津出版社，2013），頁 310。

85 Fu, Shen C. Y., *Challenging the Past: The Paintings of Chang Dai-Chien* (Seattle/London: University of Washington Press, 1991).

86 傅申，〈吳湖帆與張大千等——西張北溥南吳〉（澳門：澳門藝術博物館「梅景秘色——吳湖帆書畫鑑賞學術研討會」，2014 年 10 月 28 日至 30 日），10 月 29 日之議題二十九。

87 溥儒，毛小慶點校，《溥儒集》，冊下，頁 667。

88 溥儒，毛小慶點校，《溥儒集》，冊下，頁 670。

弟子和朋友：「如若你要稱我畫家，不若稱我書家；如若稱我書家，不若稱我詩人；如若稱我詩人，更不如稱我學者了。」⁸⁹ 溥儒的確並不像一般人認知的畫家著意於繪畫風格的開創，而是像學者採述作的姿態，致力於傳衍與留駐山水畫的發展軌跡。

就此，連鎖到長卷能連貫起時間、空間，將不同的視點納入同一視覺領域，呈示一種流動延續的時空觀，⁹⁰ 當溥儒由王孫淪為遺民，甚至移民時，面對時空轉換後的必然，不免思及自身的歷史位置，由是，溥儒透過長卷的選擇與創作，巧妙地置入縮仿古畫的袖珍或仿古之作，將高頭大卷化身為珍藏古畫之平面匣作，對歷史投以悠遠的回眸，經由不同時代的山水繪畫風格，見證著江山的改易，朝代的興衰！換言之，長卷中的仿古，不僅關係著溥儒單件作品的表現手法，更是聯繫溥儒與前輩畫家山水題材創作的圖繪表現，具有承先啓後的畫史意義。

綜觀而言，面對二十世紀伴隨著辛亥革命而興起西方思潮、新藝術等，傳統的山水畫，面臨著新困境，對此，溥儒其實預示了一種文明傳統的破敗，故渡臺後乃致力於文化的賡續，藉由山水長卷，開創詩畫中「咫尺千里」的山水意象，並特意地融入古人之畫，來追溯往昔和懷古。

五、結論

溥儒過逝後，經常被冠上「文人畫的最後一筆」，相關研究在處理溥儒繪畫山水作品意涵時，經常循此脈絡，受文人模式的支配，從其抒情表意，人文修養等性質出發，視王孫爲其生平的一段註解，至於「舊王孫」的生命履歷如何實質地影響其山水創作，似乎缺乏與作品直接有力的連結。

本文試圖將溥儒的階級性重新納入考量，研究發現從民國初年面對內外勢力所導致的家國崩離、歷史劫毀，到 1949 年渡臺的自我放逐，因爲生命歷程的轉折，溥儒內在心智隨著外在經驗，主體認知與文化認同事實上歷經不同階段的轉變，安居在殊鄉異俗後，乃藉由山水手卷對畫藝精益求精，並回應該時代繪畫變革的要求及自身的主體性。

89 劉國松，〈溥心畬先生的畫與其教學思想〉，收錄在《溥心畬傳記資料（一）》，頁 78。

90 毛文芳，〈試論國畫手卷的美學意涵〉，《國立編譯館館刊》，20 卷 1 期（1991.6），頁 32-44。

透過溥儒 50 至 60 年代的山水手卷，可以看到溥儒對手卷空間不同的探討，包括基本視點、視角變化、系列連續性的統合和變化原則、西方透視法，小景景致或圈圍式空間等。而從溥儒在山水手卷創作中的苦心孤詣，推論其渡臺後更致力於學習五代、北宋畫家，以「精研古法」的方式，將自身的筆墨風格結合古人嚴謹刻畫的寫實傳統，營造全觀的景致，以達空間延伸感、自然實景感、近觀場景感，其實隱含著他對於民初以來繪畫改革的看法，從而踏上由內翻轉的漫漫實踐之路。又，此變革過程實受到其所處北京地區傳統派之文化圈與交遊的影響，但更偏向自山水畫的內部傳統溯源。

對溥儒而言，「舊王孫」雖然是代表過去時空的參照坐標，但過去並沒有輕易地過去。由是，山水有了多重的表徵，除了以內容表現遺或逸的文人情思外，亦以形制隱含著宮廷「百什件」的審美風尚，袖珍尺幅或幽微地表徵著溥儒昔日王孫的貴族身分，藉以悼亡傷逝大清，抑或滿足他掌中把玩，緬懷過去。此外，溥儒的畫風經常被評為保守或守舊，然就高頭大卷中的特意仿古現象，說明這不無可能是他有意以記憶、欲望，甚至意識形態，成為國族想像或文藝創作的淵源，因而大力地舊調重彈，大量地運用古人之作進行形式的統合或改寫，不被特定的繪畫時代風格囿限，並以詩畫中「咫尺千里」的山水意象作為融合，以傳衍和留駐的生命姿態，投身於文化賡續，對過去頻頻回眸。

簡言之，50 至 60 年代，溥儒透過手卷對山水反思一己，因而能將視野擴大，做出深邃的觀照，在袖珍中蘊藏家國之思，在高頭大卷中以仿古來延續斷裂的歷史！

〔後記〕本文為筆者在國立臺灣大學藝術史研究所學習期間之部分成果，撰文過程，承蒙同事林瑞堂先生撥冗閱讀及討論，方使初稿得有所成。後並經兩位匿名審稿人惠賜諸多寶貴意見，獲益良多。又復蒙盧慧紋、莊吉發、賴毓芝、陳韻如、邱函妮等師長們的建議與審閱，幫助本文更臻完善，此外，亦要感謝故宮學術季刊編輯部和學長高明一、學友林珮菱的閱覽，協助調整、修正，在此一併致謝。惟文中疏漏之處，實仍為作者之責。

表一：臺北故宮收藏之溥儒山水手卷

編號	年代	畫 名	尺 寸	款 識	印 章
1	1954 (甲午)	秋江小景	縱 3.4， 橫 179.1 公分	游西湖交蘆庵作。天地兵戈裡，扁舟送客星；鳴榔驚落雁，隨月度空亭；岸遠蘆花白，祠荒蔓草青；蓬門掩脩竹，煙水夕泠泠。交蘆庵泛舟即目。擘舟渡秋水，十月繁霜時；兼葭望不極，伊人勞所思；千頃若飛雪，皓皓連清漪；綠竹蔽空館，丹楓覆平池；願言賦考槃，采蘋良在落。偶作秋江小卷，似舊遊西溪交蘆庵之景，遂書舊作。甲午十月，心畬記。	溥儒
2	1956 (丙申)	臨米元暉雲山	縱 3.4， 橫 140 公分	丙申臨米元暉雲山。心畬。	溥儒
3	1958 (戊戌)	著色山水	縱 12.5， 橫 105 公分	戊戌十二月。心畬。	溥儒
4	1958 (戊戌)	臨燕文貴山水	縱 11.1， 橫 225.3 公分	戊戌十二月臨宋燕文貴本。心畬。	寒玉堂、溥儒、心畬
5	1958 (戊戌)	玉峰雪景	縱 13.5， 橫 95.9 公分	臺地暖，雪難見，如閩粵，惟玉峰高峻，冬必雪，然陰則凝，睨則消矣。戊戌季冬之月，茅舍沍寒，玉峰已雪，峰巔皚然，而平岡茂林猶碧，且其山谿深險不能往，寫此圖以寄意。心畬。	抱經、溥儒之印
6	1959 (己亥)	山水	縱 9， 橫 90.5 公分	己亥春。心畬。	溥儒
7	1960 (庚子)	謝元暉詩意	縱 11.1， 橫 133.3 公分	餘霞散成綺，澄江靜如練。庚子九月寫謝元暉詩意。心畬。	抱經、溥儒
8	1961 (辛丑)	北山雨中寫生	縱 12.5， 橫 53.8 公分	辛丑北山客館雨中寫此。心畬。	溥儒之印
9	1963 (癸卯)	山水	縱 9.1， 橫 67.3 公分	癸卯四月。心畬。	溥儒
10	未紀年	醉墨山水	縱 13.5， 橫 89.4 公分	今日飲酒而醉，不能作細字，欲眠方暝。案有餘紙任筆畫之，亦不知筆之所屈，殊無法則。子曰不為酒困，僕甚慙斯言也。心畬。	溥儒
11	未紀年	連林寒雨落千峰	縱 13， 橫 139.3 公分	連林寒雨落千峰，流水高山碧幾重；一自采薇人去後，片雲終日掛長松。心畬。	溥儒
12	未紀年	溪山暮雪	縱 11.4， 橫 108.2 公分	溪山暮雪。心畬。	溥儒之印
13	未紀年	秋山晚色	縱 9， 橫 102.7 公分	斷續山中雲，時飛一片雨；亭下枕松根，冷然夢天姥。心畬畫秋山晚色并題。	溥儒
14	未紀年	江山煙靄	縱 7.5， 橫 184.6 公分	江山煙靄。心畬。	溥儒

15	未紀年	雲峰晚照	縱 7.5， 橫 184.6 公分	雲峰晚照。心畬。	溥儒之印
16	未紀年	水墨雲山	縱 3.2， 橫 186 公分	遠山橫黛色，密樹隱秋烟。心畬。	溥儒
17	未紀年	溪山積雪	縱 3.3， 橫 112.2 公分	溪山積雪。心畬。	溥儒
18	未紀年	雲峰夕照	縱 39， 橫 478.6 公分	雲峰夕照。心畬。	溥儒
19	未紀年	煙巒晚色	縱 49.3， 橫 1195 公分	煙巒晚色。心畬。	溥儒、江山 爲助筆縱橫
20	未紀年	江村夕照	縱 49， 橫 1192.5 公分	江邨夕照。心畬。	溥儒之印、 羲皇上人

資料來源：

國立故宮博物院，《溥心畬書畫文物圖錄》，臺北：國立故宮博物院，1993，頁 308-384。

表二：溥儒渡臺後山水臨古對象

編號	作品範例	臨摹對象	題 識	臨摹年代
1	臨米元暉雲山（卷）	米友仁（1074-1151）	臨米元暉雲山	1956
2	臨燕文貴山水（卷）	燕文貴（967-1044）	臨燕文貴本	1958
3	仿古山水（冊）	關仝（活動於 907-960） 趙幹（活動於 961-975） 李成（919-967） 董源（約 934-962） 范寬（約 990-1030） 郭熙（1020-1109） 李唐（約 1049-1130） 趙令穰（活動於 1070-1100） 夏圭（約 1180-1230） 馬遠（活動於 1189-1225） 江參（活動於 12 世紀初） 朱銳（活動於 1506-1521） （前已述及：燕文貴）	第一幅「趙幹江南春景畫意」 第二幅「關仝山水，……今師其 意爲雲巒小景」 第三幅「臨趙大年水村圖筆意」 第四幅「朱銳晚潮，……皆北苑 之法」 第五幅「偶憶江貫道煙陵晚樹畫 境」 第六幅「臨郭河陽樹」 第七幅「臨夏圭」 第八幅「此郭河陽本」 第九幅「臨郭熙秋山紅葉」 第十幅「臨馬遠」 第十一幅「燕文貴寒林出於營邱， 學之不能至也」 第十二幅「營丘雪意」 第十三幅「范華原變李將軍鈎勒， 用懸針釵股爲皴皴，謂 之泥裡拔釘，巖石如削」 第十四幅「畫以水墨爲宗，丹青 次之」 第十五幅「馬夏同出李晞古，變 蒙密爲水墨」	1963

4	方壺雲山畫意（軸）	方方壺（1302-1393）	方壺雲山畫意	1963
5	水閣清寒靜似秋（軸）	劉松年（生卒年不詳）	臨劉松年筆法	1963
6	山水（軸）	（前已述及：郭熙）	臨郭河陽筆	未紀年
7	古道斜陽（軸）	（前已述及：李唐、郭熙）	李晞古秋山兼郭河樹法	未紀年
8	雪亭話舊（軸）	（前已述及：李成）	臨營邱雪景	未紀年
9	雪景山水（軸）	（前已述及：燕文貴）	燕文貴雪意	未紀年
10	湖山小景（冊）	蕭照（活動於 1130-1160） 米芾（1051-1107） （前已述及：趙幹、郭熙、 夏圭、馬遠、米友仁、江參）	第一幅「元人澹遠之筆」 第三幅「趙幹、江貫道喜作江南 之景，意境自高」 第四幅「馬夏之筆如書中數行草 書，以瘦簡勝者」 第五幅「蕭照古樹如陽冰篆，有 鵲起蛇騰之勢」 第六幅「略變二米之法」 第七幅「郭熙秋山畫意」 第八幅「南渡士大夫喜爲孤峭， 傅色以澹雅爲宗」	未紀年
11	山水（冊）	巨然（活動於 960-980） 惠崇（965-1017） （重複：劉松年）	第二幅「臨巨然皴法」 第五幅「臨惠崇野塘畫意」 第七幅「以劉松年筆意寫此」	1956

資料來源：

本表格係以劉芳如於故宮「寒玉堂託管畫作」所統計出的 23 件溥儒渡臺後相關臨古畫作爲據，再參照《溥心畬書畫文物圖錄》的題識內容整理而成。參見，劉芳如，〈溥儒在故宮——從寒玉堂託管文物論溥心畬南渡後的逸格畫風〉，頁 361；國立故宮博物院，《溥心畬書畫文物圖錄》，頁 308-384。

表三：臺北故宮收藏之「百什件」匣內書畫作品

編號	匣作名稱	匣內書畫作品
1	〈紫檀蟠龍方盒百什件〉	1. 趙秉冲篆書〈天保〉卷。 2. 董誥〈青錄山水〉。 3. 于敏中與楊大章書畫裝飾之玉器屨。
2	〈假書卷琴式盒〉	1. 〈彭元瑞臨米芾手札〉。 2. 〈阮元臨蘭亭詩序〉。
3	〈紫檀木鑲竹絲轉盤格子〉	1. 〈方琮畫山水〉卷（縱長約 7 公分）。 2. 〈楊大章畫花卉〉卷（縱長約 7 分）。 3. 〈李秉德畫花卉〉卷（縱長約 7 分）。 4. 〈金庭標畫人物〉冊頁（3×3 公分）。
4	〈嵌玉桃紫檀木圓盒〉	乾隆〈御臨趙孟頫冊〉。
5	〈竹唐詩繪雙袋盒〉	1. 乾隆〈御筆雪梅〉。2. 乾隆〈御臨王帖〉。

6	〈小金漆三格匣〉	1. 錢維城〈畫山水〉（4.5×10.5 公分）。 2. 錢維城〈山水〉（10.6×5.5 公分）。 3. 徐揚〈畫山水〉（8.5×24 公分）。 4. 鄒一桂〈畫雪景〉（10.6×5.6 公分）。 5. 鄒一桂〈畫雲山〉（10.6×5.6 公分）。 6. 王際華〈書御製詩〉（8.5×24 公分）。 7. 王際華〈臨蘇帖〉（4.5×10.5 公分）。
7	〈集瓊藻〉	1. 乾隆〈御筆秋英詩畫合璧〉（8×9.5 公分）。 2. 唐岱〈太行山色〉（縱 7 公分），後有梁詩正、勵宗萬及張若靄題詩。
8	〈玉英輝映〉玉器屨	1. 董邦達繪不同主題之通景式繪畫。 2. 蓋背白綾上有張若靄、勵宗萬、梁詩正、陳邦彥所書題畫詩。
9	〈玉器屨〉	汪由敦、董邦達、蔣溥、袁曰修、王際華、錢維城、錢汝誠、德瑛、徐揚等相繼添加書畫裝飾。
10	〈鑒揚懷黼〉	1. 乾隆御筆的書畫。 2. 末頁有于敏中、王際華、袁曰修、錢維城、董誥的跋文。
11	〈西清續鑑·乙編·第九冊〉	趙秉冲隸書、謝遂花鳥畫裝飾。
12	〈瑾瑜匣〉	〈明董其昌書史記評真蹟〉
13	〈天球合璧〉	1. 張照書九符。 2. 張鵬翀畫風花雪月字畫一冊。

資料來源：

余佩瑾，〈品味與意圖——清乾隆「集瓊藻」多寶格初探〉，《故宮文物月刊》294 期，2007 年 9 月，頁 16-27。

余佩瑾主編，《品牌的故事：乾隆皇帝的文物收藏與包裝藝術》，臺北：國立故宮博物院，2017。

侯怡利，〈談國立故宮博物院之百什件收藏——以乾隆八年（1743）重裝百什件為例〉，《故宮學術季刊》第 36 卷 2 期，2019 年 6 月，頁 45-77。

嵇若昕，〈上下五千年，東西十萬里：清宮中的百什件〉，《故宮文物月刊》294 期，2007 年 9 月，頁 4-15。

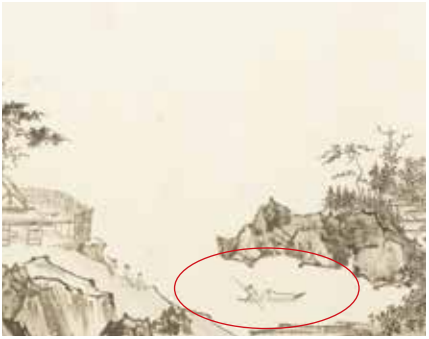
表四：溥儒〈臨燕文貴山水〉與〈煙巒晚色〉中後段之相關人物活動之比較

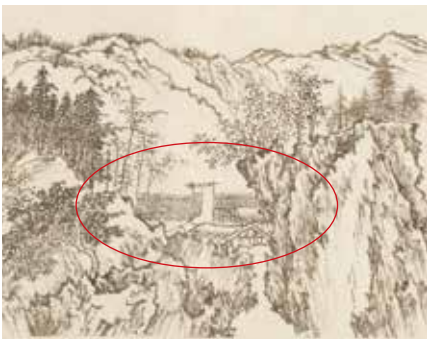
1 臨 燕 文 貴 山 水	
2 煙 巒 晚 色 中 後 段	

資料來源：

溥儒，〈臨燕文貴山水〉，1958 年，國立故宮博物院藏。

溥儒，〈煙巒晚色〉，未紀年，國立故宮博物院藏。

作品 畫題	1. 臨燕文貴山水	2. 煙巒晚色
乘舟渡江		
別苑訪友		
飛泉小橋		

作品 畫題	1. 臨燕文貴山水	2. 煙巒晚色
溪橋策蹇		
乘舟渡江		
柴門送別		

引用書目

傳統文獻

（明）田瑄纂，《新昌縣志卷之三》，收入上海古籍書店編，《天一閣藏明代方志選刊》，冊19，上海：上海古籍出版社，1981，明萬曆刻本景印原書版。

（清）仇兆鼇詳注，《杜詩詳註》，上海：上海古籍出版社，1992。

中國書畫研究資料社編，《畫史叢書（一）》，臺北：文史哲出版社，1974。

李直方，《謝宣城詩注》，香港：龍門書店，1968。

潘運告主編，岳仁譯注，《宣和畫譜》，長沙：湖南美術出版社，1994。

瞿蛻園等校注，《李白集校注》，臺北：里仁書店，1981。

近代論著

上海書畫出版社編，《二十世紀山水畫研究文集》，上海：上海書畫出版社，2006。

小川裕充，黃立芸、邱涵妮、蔡家丘、龔詩文、白適銘、陳韻如、黃文玲譯，《臥遊：中國山水畫的世界》，臺北：石頭出版股份有限公司，2017。

天津古籍出版社編，《湖社月刊》，天津：天津古籍出版社，2005。

巴東，〈張大千於傳統中國繪畫在現代轉化之特殊意義〉，收入國立故宮博物院編，《張大千溥心畬詩書畫學術討論會論文集》，臺北：國立故宮博物院，1994，頁129-147。

方聞，〈重探兩件董元之作——早期中國巨幅山水畫的範式〉，《故宮學術季刊》，30卷4期，2013年6月，頁1-42。

毛文芳，〈試論國畫手卷的美學意涵〉，《國立編譯館館刊》，20卷1期，1991年6月，頁25-48。

王中秀、茅子良、陳輝，《近現代金石書畫家潤例》，上海：上海畫報出版社，2004。

王壯爲，〈憶舊王孫〉，收入浪淘出版社編輯部編，《當代名家談：舊王孫溥心畬》，臺北：浪淘出版社，1974，頁45-51。

王淑珍，《遊藝翰墨：滿清愛新覺羅家族書畫藝術》，臺北：石頭出版股份有限公司，2012。

王德威，《後遣民寫作》，臺北：麥田出版股份有限公司，2007。

王瓊馨，《溥心畬詩書畫研究》，臺北：文津出版社，2013。

王耀庭，《中國巨匠美術週刊（中國系列085）：溥心畬》，臺北：錦繡出版事業，1996。

王耀庭，〈梅景秘色二題——摹古、鑑識〉，澳門：澳門藝術博物館「梅景秘色——吳湖帆書畫鑑賞學術研討會」，2014年10月28日至30日，10月28日之議題三。

北京畫院編，《松窗探薇：溥心畬繪畫作品集》，北京：廣西美術出版社，2013。

田洪、顏曉軍、徐凱凱等編，《傳申書畫鑑定與藝術史十二講》，杭州：浙江大學出版社，2017。

石守謙，《從風格到畫意：反思中國美術史》，臺北：石頭出版股份有限公司，2010。

石守謙，《移動的桃花園：東亞世界中的山水畫》，臺北：允晨文化，2012。

石守謙，《山鳴谷應：中國山水畫和觀眾的歷史》，臺北：石頭出版股份有限公司，2017。

宇文所安，鄭學勤譯，《追憶：中國古典文學中的往事再現》，臺北：聯經出版事業公司，2006。

朱傳譽編，《溥心畬傳記資料（一）》，臺北：天一出版社，1979。

朱靜華，朱一雄譯，〈溥心畬晚期的山水畫〉，《雄獅美術》，272期，1993年10月，頁57-66。

朱靜華，朱一雄譯，〈溥心畬繪畫風格的傳承〉，收入國立故宮博物院編，《張大千溥心畬詩書畫學術討論會論文集》，臺北：國立故宮博物院，1994，頁255-318。

江兆申點校，《寒玉堂畫論》，臺北：學海書局，1975。

何志明、潘運告編，《唐五代畫論》，長沙：湖南美術出版社，1977。

余佩瑾，〈品味與意圖——清乾隆「集瓊藻」多寶格初探〉，《故宮文物月刊》，294期，2007年9月，頁16-27。

余佩瑾，〈茹古含今——以乾隆初期乾清宮的配匣和分等典藏計畫為例〉，收入余佩瑾主編，《品牌的故事：乾隆皇帝的文物收藏與包裝藝術》，臺北：國立故宮博物院，2017，頁276-297。

余佩瑾主編，《品牌的故事：乾隆皇帝的文物收藏與包裝藝術》，臺北：國立故宮博物院，2017。

吳玉清、吳永興，《清朝八大清王》，北京：學苑出版社，1993。

吳同講評，〈溥心畬繪畫風格的傳承〉，收入國立故宮博物院編，《張大千溥心畬詩書畫學術討論會論文集》，臺北：國立故宮博物院，1994，頁321-323。

呂世浩，〈多寶格中的仿古銅器——以「範金作則」為例〉，《故宮文物月刊》，294期，2007年9月，頁28-39。

巫鴻，《時空中的美術：巫鴻中國美術史文編二集》，北京：新華書店，2009。

李鑄晉講評，〈溥心畬先生南渡前的藝術生涯〉，收入國立故宮博物院編，《張大千溥心畬詩書畫學術討論會論文集》，臺北：國立故宮博物院，1994，頁319-320。

沃丘仲子，《近現代名人小傳》，北京：北京圖書館，2003。

周遠廉，《清代八旗王公貴族興衰史》，北京：故宮出版社，2016。

延雨，〈從林下珍玩到案上清供：明清遊山提盒的形制與功能〉，《故宮文物月刊》，418期，2018年1月，頁80-91。

杭春曉，〈溫和的漸進之路——以民初北京地區中國傳統派畫家為中心的考察〉，北京：中國藝術研究院博士論文，2006。

杭春曉，〈「國」的想像與表述——溥心畬的「自我假定」與「主體重構」〉，北京：「北平藝專與民國美術」學術研討會，2013年4月6日之第二場次。

杭春曉，〈以「仁」代「義」——《憶陳侍郎書畫合卷》與溥心畬的「遺民想像」〉，收入北京畫院編，《松窗採薇：溥心畬繪畫作品集》，北京，廣西美術出版社，2013，頁217-227。

邱敏芳，《領略古法生新奇——金城繪畫藝術研究》，臺北：國立歷史博物館，2007。

金啓琮，《金啓琮談北京的滿族》，北京：中華書局，2009。

金潛庵寄，〈溥儒山水：溥儒號心畬滿清宗室〉，《新加坡畫報》，1930年106期，頁31。

侯怡利，〈談國立故宮博物院之百什件收藏——以乾隆八年（1743）重裝百什件為例〉，《故宮學術季刊》，36卷2期，2019年6月，頁45-114。

俞崑，《中國畫論類編》，臺北：華正書局，1993。

倪葭，〈溥儒粗筆山水畫簡析〉，收入北京畫院編，《松窗採薇：溥心畬繪畫作品集》，北京：廣西美術出版社，2013，頁228-237。

高居翰（James Cahill），李渝譯，《中國繪畫史》，臺北，雄獅圖書股份有限公司，1984。

高勇、鄧琦，〈移臨新意——杭春曉談溥心畬畫學思想〉，《美術觀察》，2016年12期，頁39-42。

國立故宮博物院編，《溥心畬先生詩文集》，臺北：國立故宮博物院，1993。

國立故宮博物院編，《溥心畬書畫文物圖錄》，臺北：國立故宮博物院，1993。

國立故宮博物院編，《張大千溥心畬詩書畫學術討論會論文集》，臺北：國立故宮博物院，1994。

國立歷史博物館，《遺民之懷：溥心畬藝術特展》，臺北：國立歷史博物館，2014。

張高評，〈蘇軾題畫詩與意境之拓展〉，《成大中文學報》，第22期，2008年10月，頁23-60。

啓功，〈溥心畬先生南渡前的藝術生涯〉，收入國立故宮博物院編，《張大千溥心畬詩書畫學術討論會論文集》，臺北：國立故宮博物院，1994，頁237-254。

陳國棟，〈寂寞的皇叔：慎郡王允禧（1171-1758）〉，《故宮學術季刊》，33卷1期，2015年9月，頁367-397。

陳雋甫筆錄，〈溥心畬先生自述〉，收入朱傳譽編，《溥心畬傳記資料（一）》，臺北：天一出版社，1979，頁30-31。

陳筱君，《南張北溥藏珍集萃》，臺北：羲之堂文化出版事業，1999。

傅申，〈上昆侖尋河源：大千與董源——張大千仿古歷程研究之一〉，收入國立故宮博物院編，《張大千溥心畬詩書畫學術討論會論文集》，臺北：國立故宮博物院，1994，頁67-87。

傅申，〈吳湖帆與張大千等——西張北溥南吳〉，澳門：澳門藝術博物館「梅景秘色——吳湖帆書畫鑑賞學術研討會」，2014年10月28日至30日，10月29日之議題二十九。

富田昇，趙秀敏譯，《近代日本的中國藝術品流轉與鑑賞》，上海：上海世紀出版集團，2014。

嵇若昕，〈上下五千年，東西十萬里：清宮中的百什件〉，《故宮文物月刊》，294期，2007年9月，頁4-15。

馮幼衡，〈丹青千秋意，江山有無中——溥心畬（1896-1963）在臺灣〉，《造型藝術學刊》，2006年12月，頁19-49。

楊儒賓，〈「山水」是怎麼發現的——「玄化山水」析論〉，收入蔡瑜編，《迴向自然的詩學》，臺北：國立臺灣大學出版中心，2012，頁75-126。

溥儒，毛小慶點校，《溥儒集》，杭州：浙江人民美術出版社，2015。

詹前裕，《溥心畬繪畫藝術之研究彙編》，臺中：臺灣省立美術館，1992。

廖慧美，〈咫尺應須論萬里——論杜甫題畫詩〉，《東海中文學報》，第8期，1988年7月，頁117-151。

劉芳如，〈溥儒在故宮——從寒玉堂託管文物論溥心畬南渡後的逸格畫風〉，收入國立故宮博物院編，《張大千溥心畬詩書畫學術討論會論文集》，臺北：國立故宮博物院，1994，頁329-380。

劉國松，〈溥心畬先生的畫與其教學思想〉，收錄在朱傳譽編，《溥心畬傳記資料（一）》臺北：天一出版社，1979，頁78-80。

鄭文惠，〈後遺民時間／地理政治學：溥心畬臺灣風物之文化敘事〉，《臺灣文學研究集刊》，13期，2013年2月，頁1-60。

鄭仲烜，〈清朝皇子教育研究〉，臺北：國立中央大學歷史研究所碩士論文，2011。

賴惠敏，《天潢貴胄——清皇族的階層結構與經濟生活》，臺北：中央研究院近代史研究所，2009。

藍玉琦，〈溥心畬書畫在市場：從北平至今朝〉，《典藏古美術》，268期，2015年1月，頁100-107。

Fu, Shen C. Y. *Challenging the Past: The Paintings of Chang Dai-Chien*. Seattle/London: University of Washington Press, 1991.

Sturman, Peter Charles. *Mi Youren and the Inherited Literati Tradition: Dimensions of Ink-play*. Ann Arbor, Mich.: University Microfilms International, 1989.

網路資料

黃松整理，〈石守謙：中國藝術中的復古並非保守，而是重要主軸〉，《澎湃新聞》https://www.thepaper.cn/newsDetail_forward_2886067，檢索日期：2020年12月25日。

圖版出處

- 圖 1 溥儒，〈山水〉，1959 年，國立故宮博物院藏。
- 圖 2 溥儒，〈醉墨山水〉，未紀年，國立故宮博物院藏。
- 圖 3 溥儒，〈連林寒雨落千峰〉，未紀年，國立故宮博物院藏。
- 圖 4 溥儒，〈山水〉，1963 年，國立故宮博物院藏。
- 圖 5 溥儒，〈著色山水〉，1958 年，國立故宮博物院藏。
- 圖 6 溥儒，〈謝元暉詩意〉，1960 年，國立故宮博物院藏。
- 圖 6-3 米友仁〈雲山圖卷〉局部，1130，美國克利夫蘭美術館藏。圖版取自 Cleveland Museum of Art. “Cloudy Mountains.” Accessed Dec 25, 2020 <https://www.clevelandart.org/art/1933.220>.
- 圖 7 溥儒，〈臨米元暉雲山〉，1956 年，國立故宮博物院藏。
- 圖 8 溥儒，〈北山雨中寫生〉，1961 年，國立故宮博物院藏。
- 圖 9 溥儒，〈溪山積雪〉，未紀年，國立故宮博物院藏。
- 圖 10 溥儒，〈水墨雲山〉，未紀年，國立故宮博物院藏。
- 圖 11 溥儒，〈秋江小景〉局部，1954 年，國立故宮博物院藏。
- 圖 12 溥儒，〈溪山暮雪〉局部，未紀年，國立故宮博物院藏。
- 圖 13 溥儒，〈臨燕文貴山水〉，1958 年，國立故宮博物院藏。
- 圖 13-1 溥儒，〈仿燕文貴山水手卷〉局部，未紀年，吉林省博物館藏。圖版取自北京畫院編，《松窗採薇：溥心畬繪畫作品集》，北京：廣西美術出版社，2013，頁 66。
- 圖 14 溥儒，〈江山煙靄〉，未紀年，國立故宮博物院藏。
- 圖 15 溥儒，〈雲峰晚照〉，未紀年，國立故宮博物院。
- 圖 16 溥儒，〈江村夕照〉，未紀年，國立故宮博物院藏。
- 圖 16-1 明，唐寅，〈山路松聲〉，未紀年，國立故宮博物院藏。
- 圖 16-2 宋，馬遠，〈風雨山水圖〉，未紀年，靜嘉堂文庫美術館藏。圖版取自靜嘉堂文庫美術館，〈国宝 伝馬遠筆 風雨山水図〉<http://www.seikado.or.jp/collection/painting/001.html>，檢索日期：2020 年 12 月 25 日。
- 圖 16-3 宋，李嵩，〈月夜看潮圖〉，未紀年，國立故宮博物院藏。
- 圖 17 溥儒，〈煙巒晚色〉，未紀年，國立故宮博物院藏。

A Study of the Context and Origin of Pu Ru’s Landscape Handscrolls in the Collection of National Palace Museum

Wei, Ke-hsin
Public Affairs Task Force, National Museum of History

Abstract

This paper studies Pu Ru’s landscape handscrolls made in 1950s and 1960s that are now in the collection of National Palace Museum. We will analyze the creative logic and concepts underlying this form of ink painting and further explore the creative purposes behind his miniature and large-scale handscrolls. Facing the political revolution and the rise of Western thought and art in early 20th century, Pu Ru consciously reflected on the reformation of painting and, similar to painters of the traditional school active in Beijing in the early Republican era, he aimed to trace the tradition of Chinese landscape painting back to its sources and make an inversion. Hence, after coming to Taiwan, Pu Ru devoted himself to emulating landscape painters from the Five Dynasties period and from the Northern Song Dynasty. With miniature handscrolls, Pu explored various compositional principles and perspectives, attempting to achieve an extension of space, authentic view of the landscape, and a presence of close view in the landscape panorama. Furthermore, it is the finding of this paper that, rather than being market-oriented, Pu Ru’s miniature handscrolls are closer to the scale of miniature painting and calligraphy in the curio boxes characteristic of the Qing court art. The paper suggests that Pu Ru adopted this form to mark his identity of being one of the last scions, to lament the demise of the Great Qing Empire, or to remember the past joy of handling these curios. With large-scale handscrolls, Pu Ru explores the landscape imagery of “miniature panorama” through integrating various antique paintings to continue the cultural inheritance and to extend and maintain the tradition of landscape painting.

Keywords: Pu Ru, landscape handscrolls, last scion, miniature, imitation of the antique, miniature panorama



圖 1 溥儒 山水 1959 9×90.5 公分 國立故宮博物院藏



圖 1-1 溥儒 山水 後半段



圖 2 溥儒 醉墨山水 未紀年 13.5×89.4 公分 國立故宮博物院藏



圖 3 溥儒 連林寒雨落千峰 未紀年 13×139.3 公分 國立故宮博物院

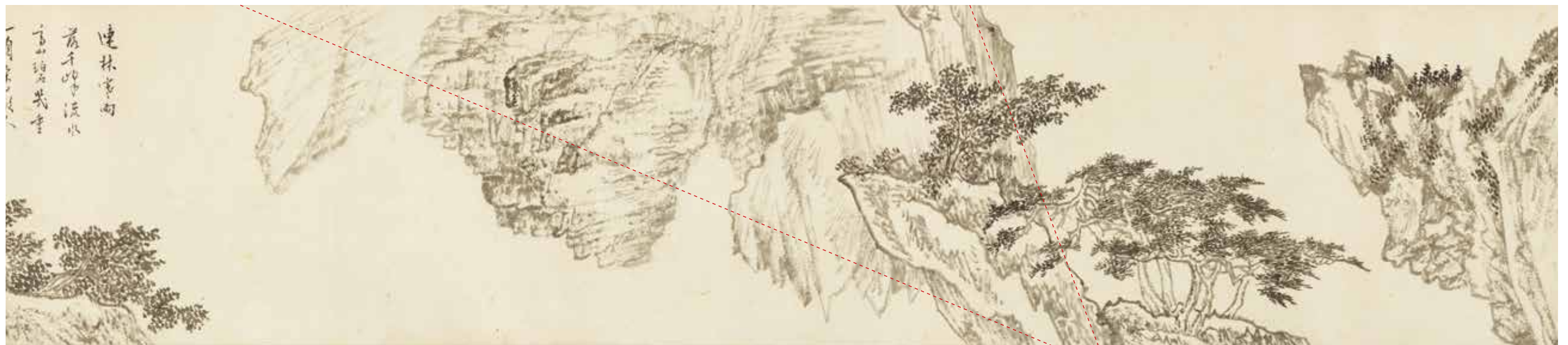


圖 3-1 溥儒 連林寒雨落千峰 中段



圖 4 溥儒 山水 1963 9.1×67.3 公分 國立故宮博物院藏



圖 5 溥儒 著色山水 1958 12.5×105 公分 國立故宮博物院藏



圖 6 溥儒 謝元暉詩意 1960 11.1×133.3 公分 國立故宮博物院藏



圖 6-1 溥儒 謝元暉詩意 前段



圖 6-2 溥儒 著色山水 前段



圖 6-3 米友仁 雲山圖卷 局部

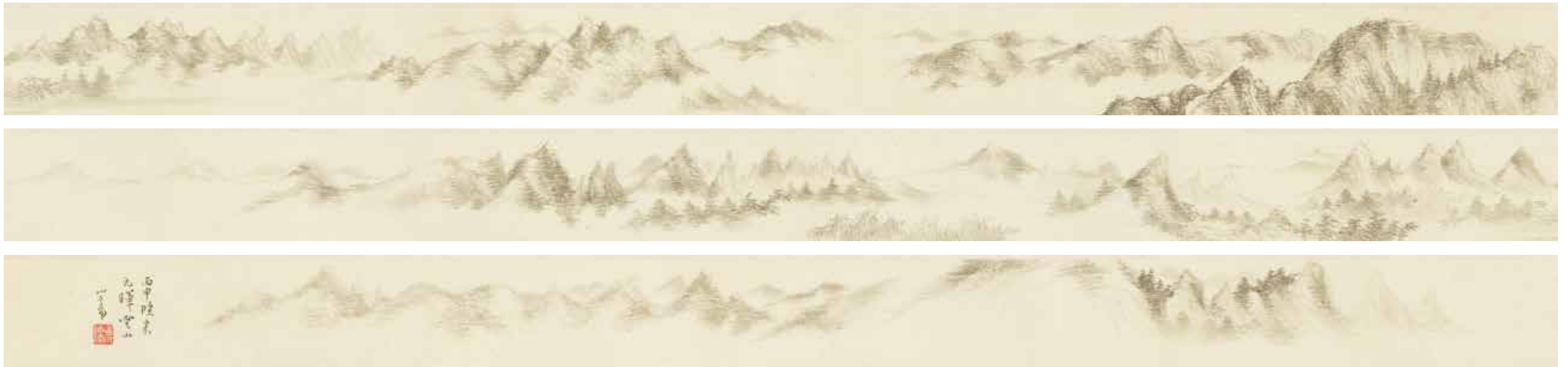


圖 7 溥儒 臨米元暉雲山 1956 3.4×140 公分 國立故宮博物院藏



圖 8 溥儒 北山雨中寫生 1961 12.5×53.8 公分 國立故宮博物院藏



圖 9 溥儒 溪山積雪 中段 未紀年 國立故宮博物院藏

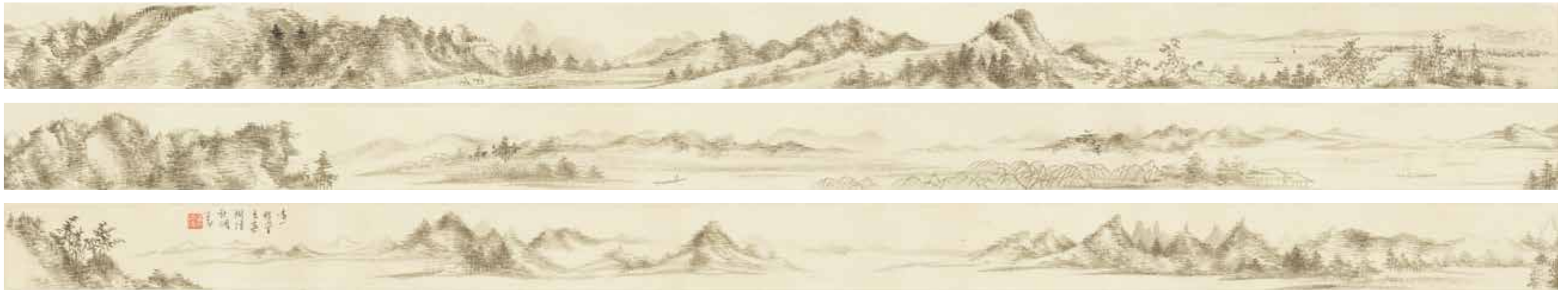


圖 10 溥儒 水墨雲山 未紀年 3.2×186 公分 國立故宮博物院藏

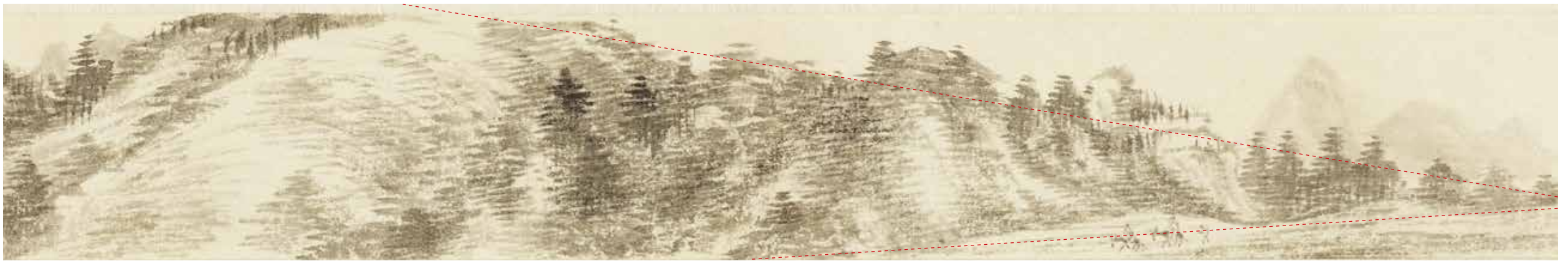


圖 10-1 溥儒 水墨雲山 中段



圖 11 溥儒 秋江小景前段 1954 國立故宮博物院藏



圖 12 溥儒 溪山暮雪 局部 未紀年 國立故宮博物院藏



圖 13-1 溥儒 仿燕文貴山水手卷 局部 未紀年
吉林省博物館藏



圖 13-2 溥儒 臨燕文貴山水 局部

A

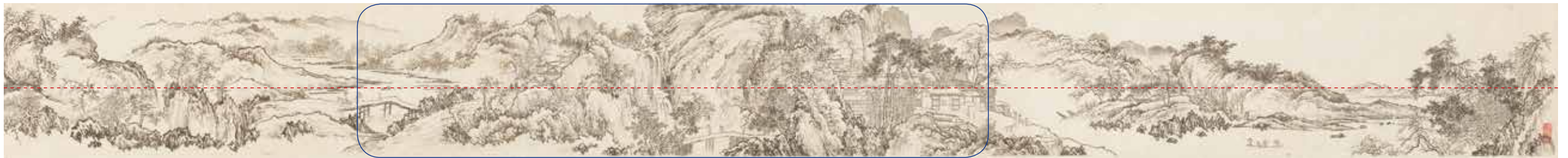


圖 13 溥儒 臨燕文貴山水 1958 11.1×225.3 公分 國立故宮博物院藏

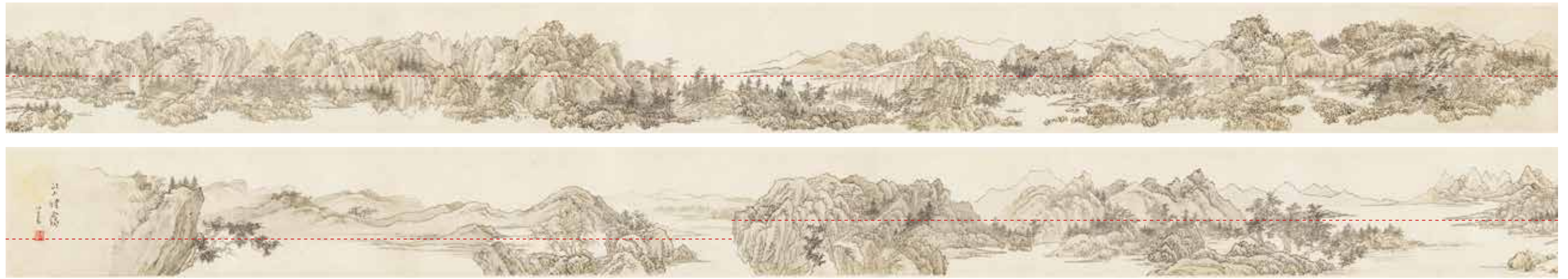


圖 14 溥儒 江山煙靄 未紀年 7.5×184.6 公分 國立故宮博物院藏



圖 15 溥儒 雲峰晚照 未紀年 7.5×184.6 公分 國立故宮博物院藏

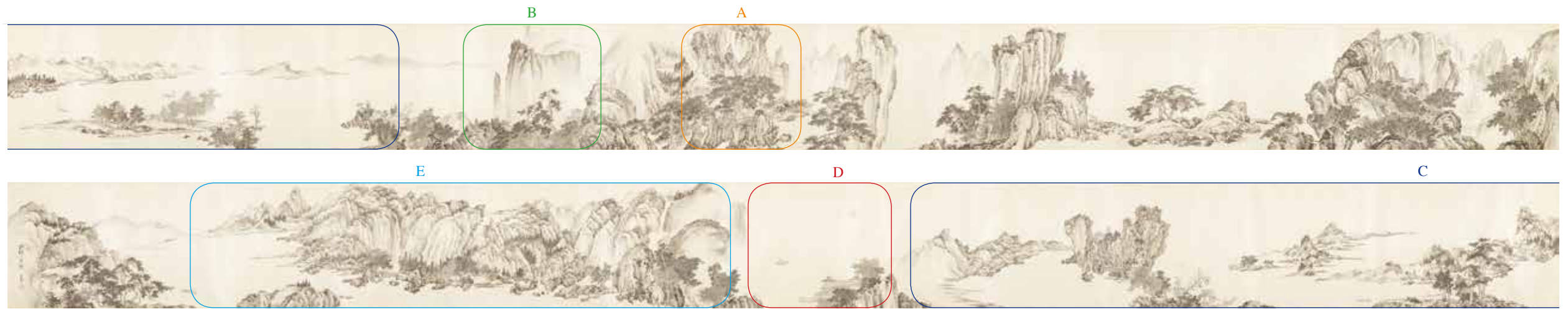


圖 16 溥儒 江村夕照 未紀年 49×1192.5 公分 國立故宮博物院藏

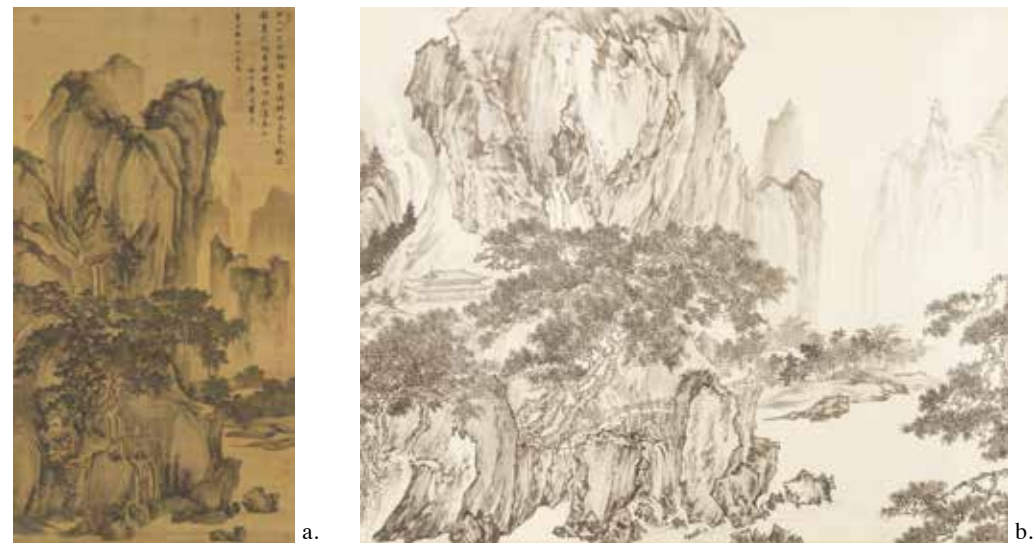


圖 16-1 a. 明 唐寅 山路松聲 國立故宮博物院藏 b. 溥儒 江村夕照 A 段



圖 16-2 a. 宋 馬遠 風雨山水圖 靜嘉堂文庫美術館藏 b. 溥儒 江村夕照 B 段

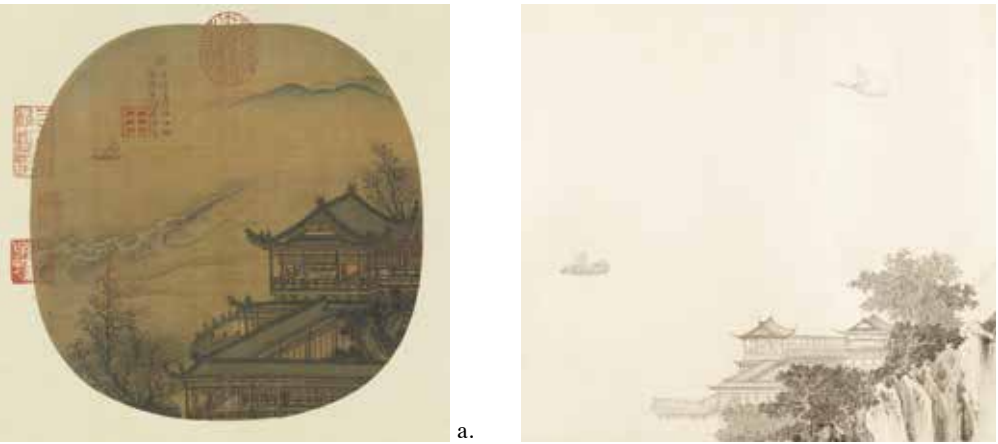


圖 16-3 a. 宋 李嵩 月夜看潮 國立故宮博物院藏 b. 溥儒 江村夕照 D 段



圖 16-4 a. 溥儒 雲峰晚照 中段 b. 溥儒 江村夕照 E 段



圖 17 溥儒 煙巒晚色 未紀年 49.3×1195 公分 國立故宮博物院藏