製造黃公望——〈江山勝覽圖〉的摹本與名作擴充現象

余玉琦

明清盛行過在〈富春山居圖〉以外的另一黃公望（1269-1354）山水畫長卷名作——〈江山勝覽圖〉。這樣的作品在十六世紀中期始見於王世貞（1526-1590）的收藏與鑑賞，並於十七世紀初期開始獲得與〈富春山居圖〉並列一二的評價，而後定型成爲黃公望長卷名作。然而依傳世諸本，可初步推論〈江山勝覽圖〉極可能是十六世紀中期開始出現的託名黃公望長卷作品。作爲「新知」的〈江山勝覽圖〉，便在十七世紀畫家進行仿古競爭的過程中，逐步展開與〈富春山居圖〉的畫史互動與風格上的混融。

〈江山勝覽圖〉的複數摹本與相關問題

眾所周知，黃公望最知名的長卷代表作爲〈富春山居圖〉，不過大約在十七世紀左右的畫論著作中，漸漸出現了另一卷與〈富春山居圖〉並列黃公望畫卷名作的〈江山勝覽圖〉的說法。查閱更早的紀錄，只見稍早十六世紀的藝文名士王世貞記錄過自己藏有一卷黃公望〈江山勝覽圖〉，並爲其做跋；然而，再往前探索，就幾乎未見到這件作品的相關流傳紀錄。

我們從現在所見題爲〈江山勝覽圖〉的傳世作品中，還可以進一步發現一個有趣的現象，那就是有爲數不少後世（多在十七世紀後期）的畫家所作的「黃公望〈江山勝覽圖〉摹本」傳世。這類畫卷呈現了相近的構圖，散見於各地博物館與私人收藏，可推想在那之前，這類摹本數量應該還要更多。這些畫卷主要爲水墨風格的山水長卷，多出於清初名家之手，與明清盛行的工坊出品之消費性繪畫商品應是不同的狀況，針對同樣看似大量複製的現象，應可另做不同討論。要言之，〈江山勝覽圖〉諸摹本之間的不同之處，大抵僅是增減了前後山水場景，或者題跋之有無，整體基本上大同小異，數件作品排比起來，更顯出具有對著相同構圖的參考作品「製作摹本」的共通性，可見這些畫家面對這件名作，一定程度上採取了要盡量記錄所見圖像的態度，而非具有拼貼模組的商業量產意圖。因摹本眾多，品質參差，以下揀選出六件摹本納入討論：

一、山本悌二郎藏本（圖 1）：（傳）黃公望，〈江山勝覽圖〉，山本悌二郎（1870-1937）舊藏。[1]

二、1659 年程正揆本（圖 2）：程正揆（1604-1676），〈江山勝覽圖〉，私人藏。

三、1663 年鄭昅本（圖 3）：鄭昅（1633-1683），〈臨大癡江山勝覽〉，樂山堂藏。[2]

四、1664 年蕭雲從本（圖 4）：蕭雲從（1596-1673），〈江山勝覽圖〉，國立故宮博物院藏。

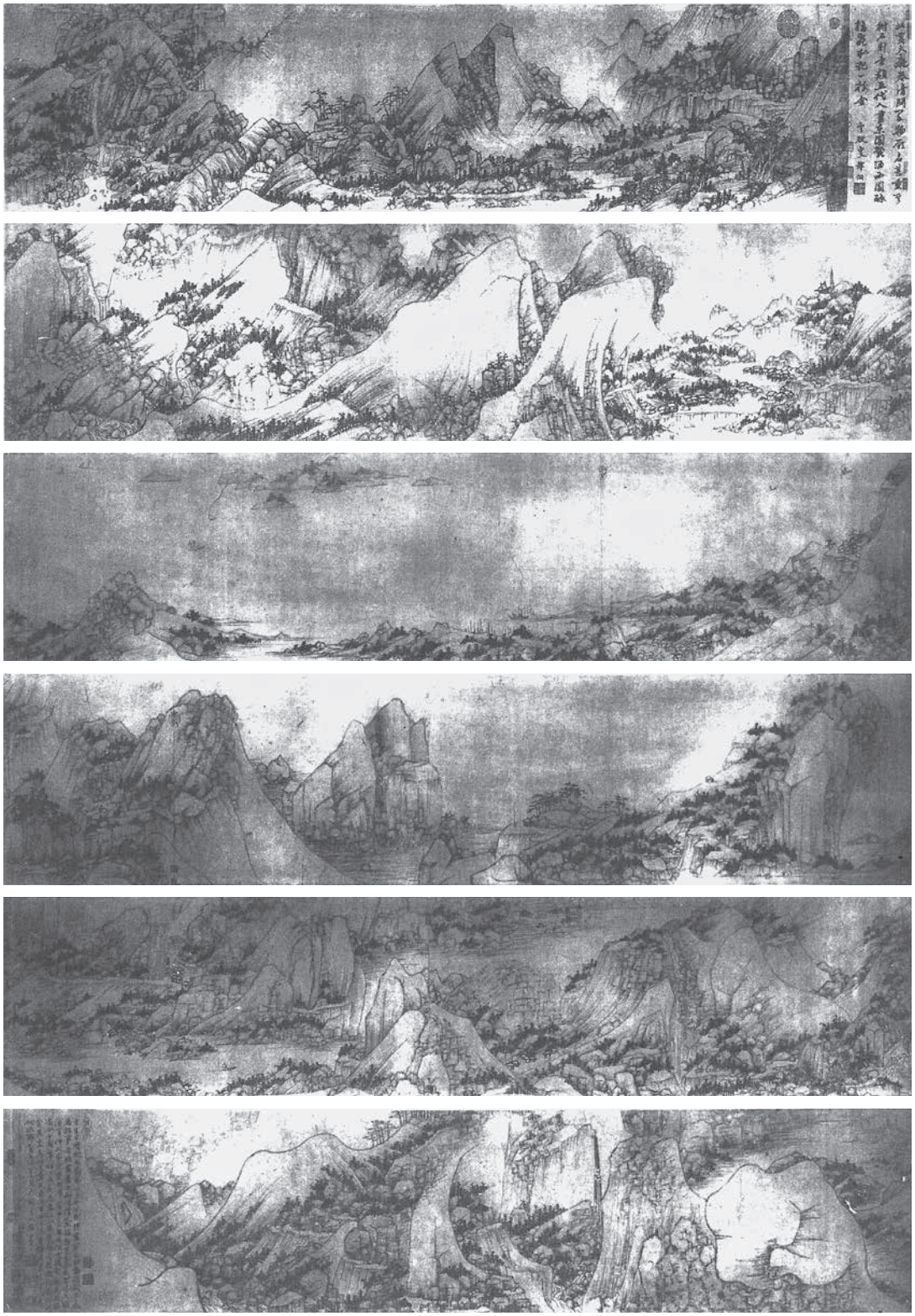


圖 1 （傳）元　黃公望　江山勝覽圖　山本悌二郎舊藏　取自《國華》，518 期，前圖版（無頁碼微捲）。



圖 2　1659　清　程正揆　江山勝覽圖　局部　私人藏　作者攝

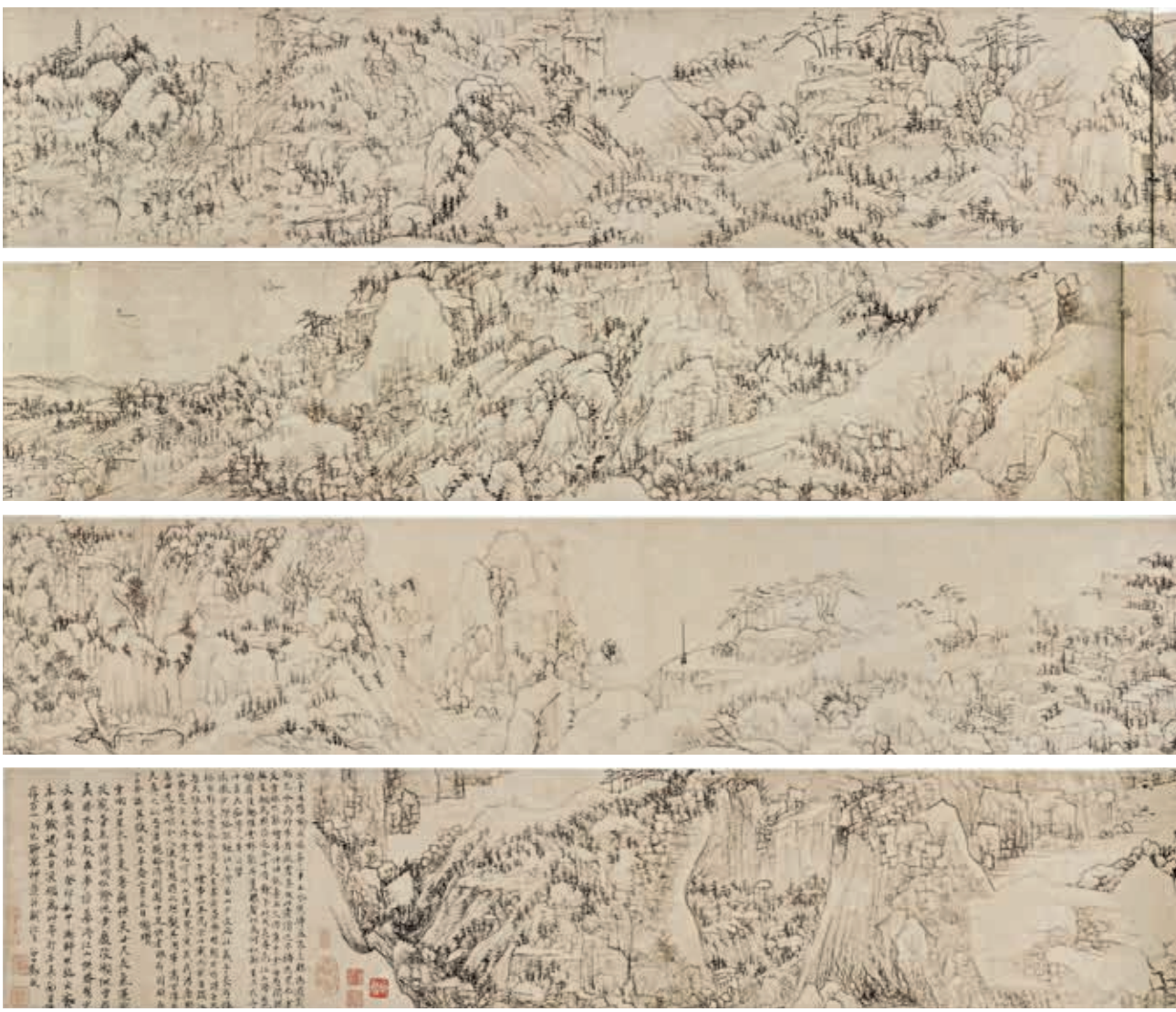
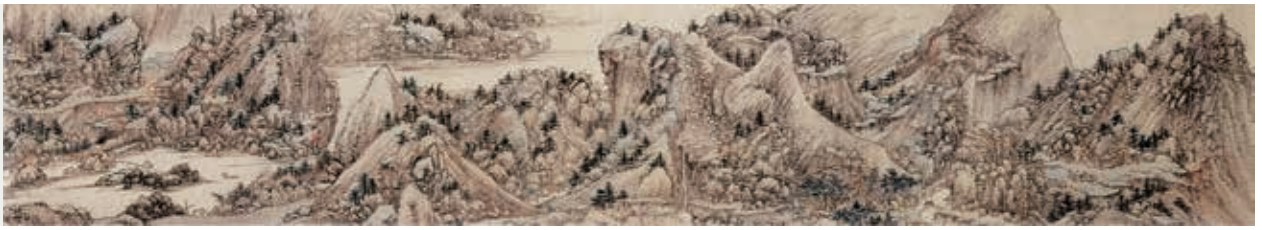
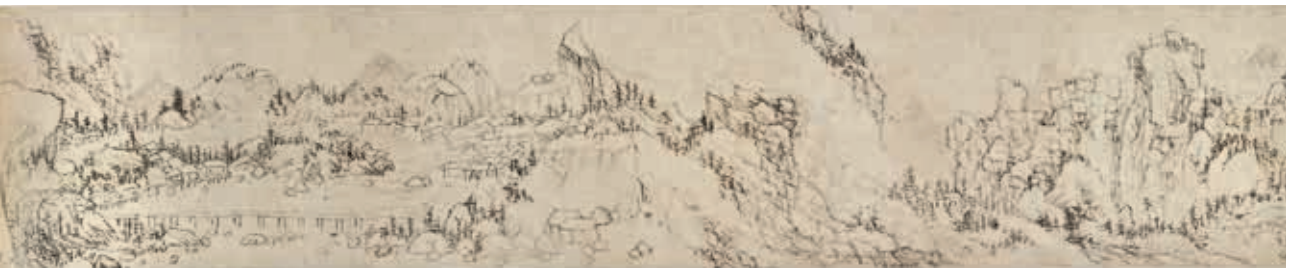


圖 3　1663　清　鄭旼　臨大癡江山勝覽　樂山堂藏　取自樂山堂編，《樂山堂藏古代書畫》，臺北：樂山堂，2006，圖版 13。











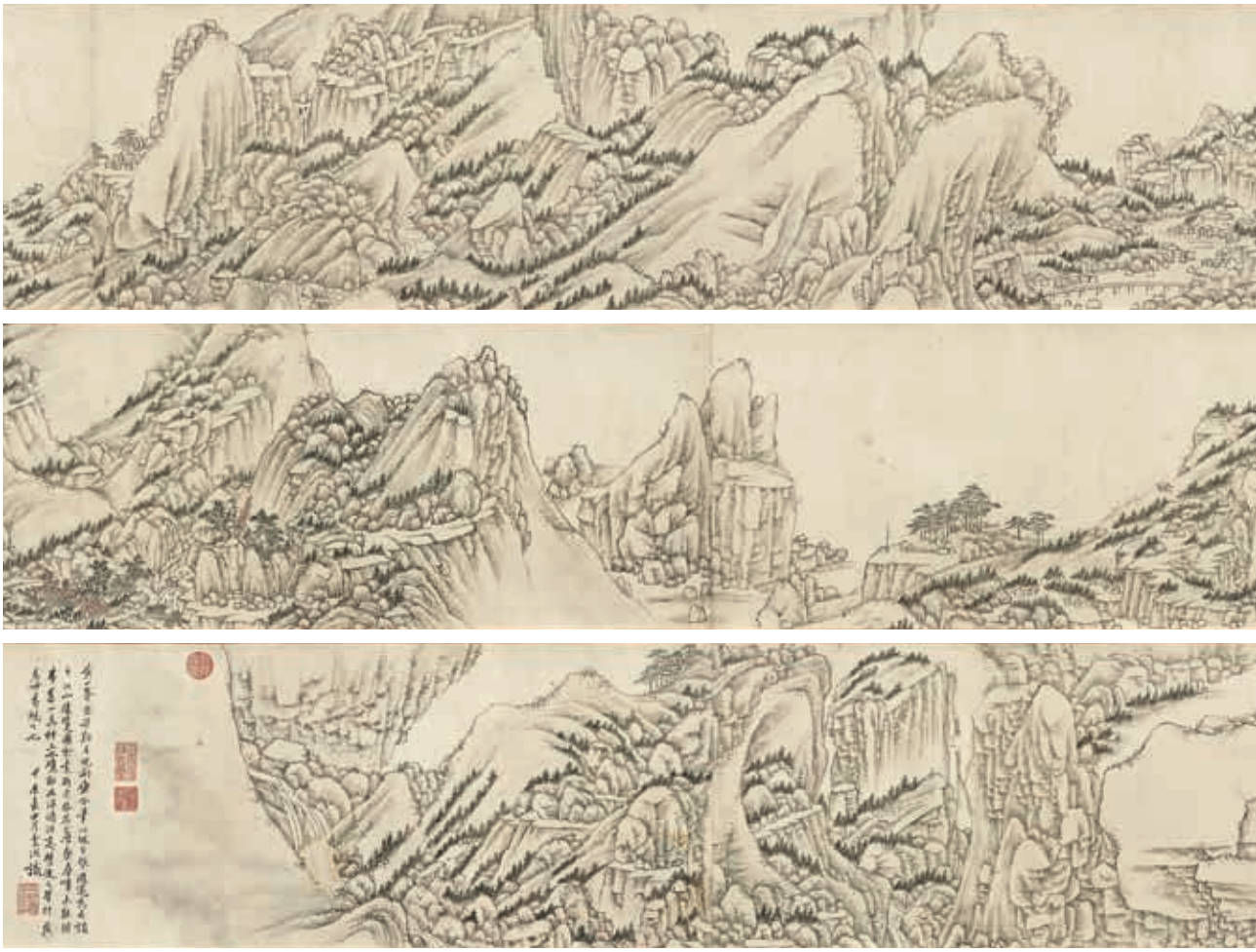


圖 4　1664　清　蕭雲從　江山勝覽圖　國立故宮博物院藏　故畫 001669

五、1690 年王翬本（圖 5）：王翬（1632-1717），〈臨大癡江山勝覽〉，至樂樓藏。

六、十八世紀晚期金應煥本（圖 6）：（朝鮮）金應煥（1742-1789），〈江山勝覽圖〉，私人藏。

在這幾個〈江山勝覽圖〉相關的版本中，較早受到討論，也被認爲是代表作品的，是日本實業家與政治家山本悌二郎所收藏的版本（以下簡稱山本氏本），瀧精一（1873-1945）最早在 1934 年的一期《國華》針對山本氏本〈江山勝覽圖〉進行基礎考證，他認爲，該本無疑是黃公望眞跡。四十多年後傅申在〈明清之際的渴筆勾勒風尙與石濤的早期作品〉一文談到程正揆〈江山臥遊圖〉時，認爲「可能是程正揆中期的作品，畫法純師當時流傳的黃公望〈江山勝覽圖〉卷，雖有皴擦點染，仍以勾勒爲主。」《國華》向來是日本學界發表披露中國書畫新材料的重要刊物，爲中國藝術史研究者必讀的重要期刊，作者當知山本氏本，只是非該篇文章主題，故未見引用圖版；然而，作者

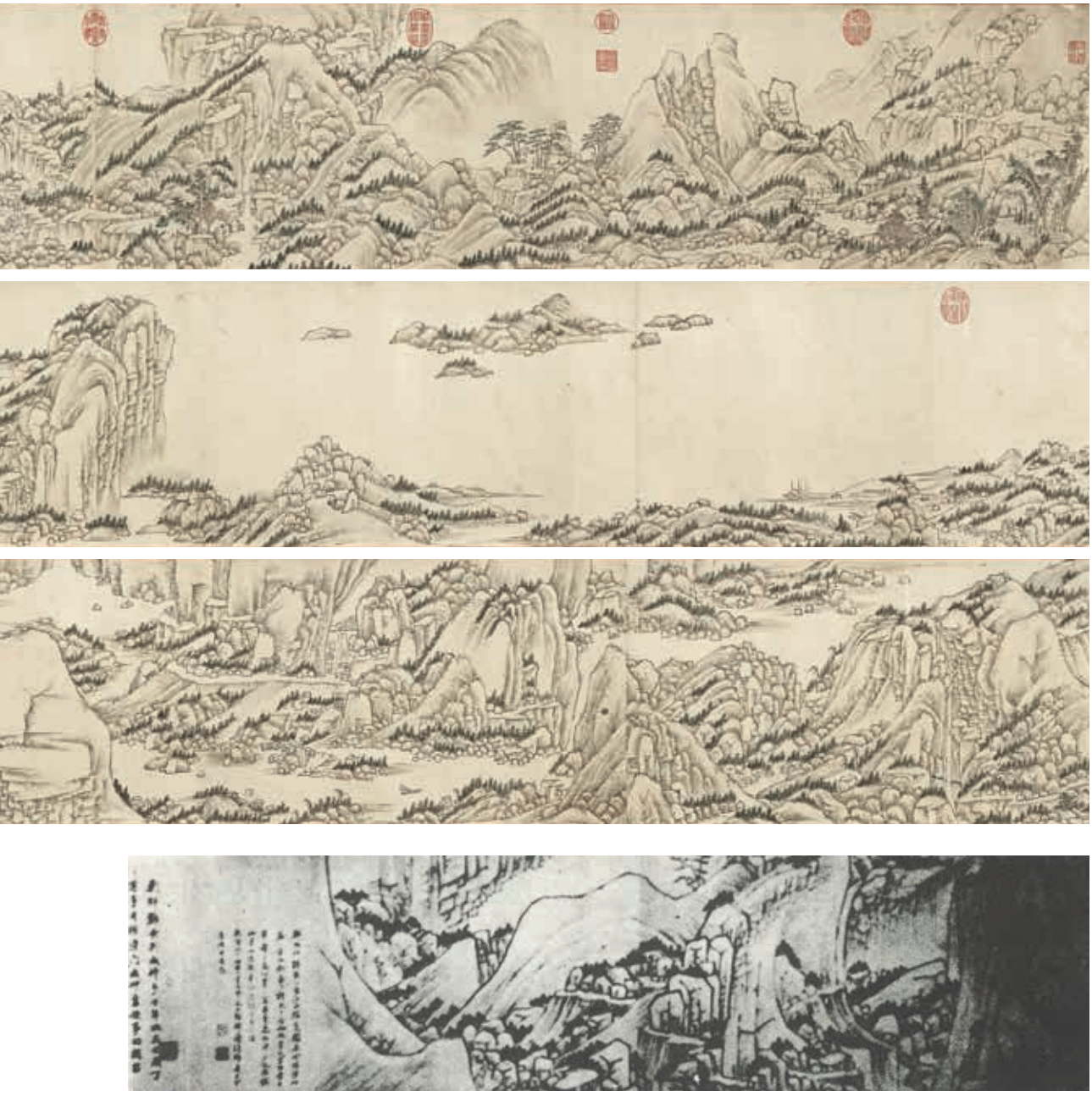
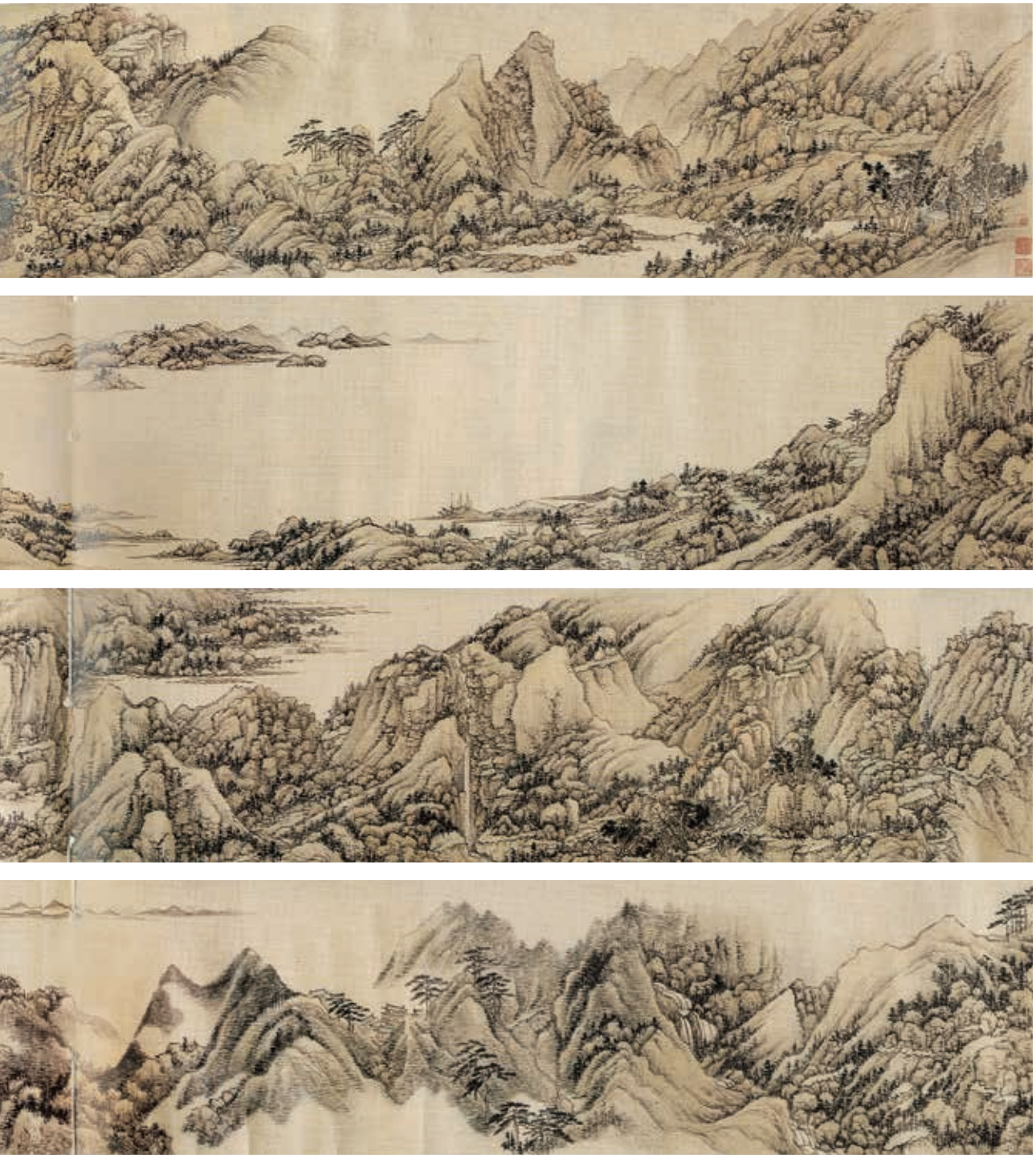


圖 6　18 世紀下半葉　朝鮮　金應煥　江山勝覽圖　局部　私人藏　取自劉復烈，《韓國繪畫大觀》，首爾：文教院，1979，圖版 347，頁 530。

並未直接引用山本氏本，而只說「當時流傳的黃公望〈江山勝覽圖〉」，微言之間提出了在程正揆生活的時代，所謂黃公望的〈江山勝覽圖〉正發揮著不小的影響力。之後，西上實在他著名的程正揆〈江山臥遊圖〉研究文章中，引用了傅申的意見，並進一步比對出多處構圖即來自山本氏本〈江山勝覽圖〉。而高居翰（James Cahill, 1926-2014）後來在他的《中國古畫索引》



圖 5　1690　清　王翬　臨大癡江山勝覽　至樂樓藏　取自高美慶編，《至樂樓藏明清書畫》，香港：至樂樓藝術發揚有限公司，1992，頁 86-87。



評註山本氏本時，引用了傅申的觀察意見，並直接簡要指出此本非黃公望作，乃是清初安徽畫派的作品。

直到 2008 年，金延芬將山本氏本斷代爲十六世紀晚期的摹本，不過該文目的主要是爲了解釋十八世紀朝鮮王朝後期的畫家金應煥的一卷同名摹本來源，金應煥在摹本上自題，他根據燕行使帶回的黃公望〈江山勝覽圖〉畫卷臨摹了此作。金延芬亦指出金應煥的長卷構圖，與山本氏本幾乎一致（見圖 6）；[3] 然而，此後山本氏本與黃公望的〈江山勝覽圖〉，未再見到有進一步的新討論了。由於這件作品在戰後便下落不明，一直未有更好的彩色圖版，討論度不高，整體討論便停留在探討山本氏本爲摹本而非眞跡的階段。

學術上針對〈江山勝覽圖〉的討論，目前止步於替山本氏本斷代，觸及的議題是，該本作爲黃公望眞跡／摹本對特定畫家的影響，也作爲朝鮮畫家得以有別於依賴版畫，可直接透過燕行使作爲仲介者，接觸到「黃公望畫跡」的案例。不過，當擴大觀察到〈江山勝覽圖〉實存在著大量摹本的現象，便可以追問進一步的問題：相較於眞跡與大量歷代摹本也都現存於世的〈富春山居圖〉，我們如何在沒有存世眞跡的現況中，理解曾經存在過一件黃公望的〈江山勝覽圖〉長卷眞跡？而這件黃公望〈江山勝覽圖〉爲什麼會在十六世紀以後才開始負有盛名？

名作錨定的隱藏推手：王世貞與〈江山勝覽圖〉

透過一批後世摹本，是否可以證明曾經存在過一件出自黃公望本人之手的〈江山勝覽圖〉畫卷？

除了未紀年的山本氏本，以下列出的幾件紀年摹本都出自清初畫家之手，包括 1659 年程



圖 7　元　黃公望　快雪時晴圖　局部　北京故宮博物院藏　取自尹維新編，《元四家畫集》，北京：中央編譯出版社，2020，頁 15。

正揆本，1663 年鄭旼本，1664 年蕭雲從本。程正揆本尚未有完整的圖版出版，[4] 而鄭旼本與蕭雲從本的臨摹段落最爲完整，經比對也與山本氏本幾乎一致。並且，程正揆本的可見圖版，亦可從鄭旼本、蕭雲從本和山本氏本找到相應段落。其中，鄭旼本是一件縮本，卷末也鈔錄了黃公望與倪瓚的題跋訊息，最爲完整；整體用筆以乾筆勾勒而少皴，應是以相當忠實的態度，摹下當時所見的作品。鄭旼也在自識中提到正是 1663 年秋，弘仁（1610-1663）將自己手臨的黃公望〈江山勝覽圖〉借給他，於是鄭旼花了五天將廿尺長的弘仁臨本，縮寫爲此 13 公分高的縮本小卷 — 可見得此卷又是根據弘仁的「再臨本」，亦可推想〈江山勝覽圖〉在當時作爲黃公望代表作，早已於畫家之間大量傳播各種臨摹本。

這幾件摹本除了構圖位置一致，可辨識的造型與風格的共相還包括了：畫面物象繁密，輪廓勾勒爲主，內部皴少，在大塊體的山脈交界處描繪了許多瑣碎的石塊或是礬頭，並利用點景小樹，像口袋型般圍繞、表現出山脈間穿插著前後發展的平面維度區域，點景墨樹也橫跨各座山體，像腰帶一般將它們聯繫起來。

在各本長卷共相裡，橫向發展的連綿山水景觀中，山石造型的確可見黃公望描繪雪景山水的影子，如黃公望〈快雪時晴圖〉也有以乾筆輪廓線塗擦出山體及平臺造型，大塊山石相接的地方，會畫上小型的層層堆石，也在山稜或石稜處畫上墨樹，尤其〈快雪時晴圖〉石堆的層疊安排與墨樹斜向並排，在黃公望筆下具有向後伸展空間的作用。（圖 7）不過，反觀鄭旼等版本的長卷中所見的點景墨樹，都是大小一致的遠景樹點法，不像黃公望的幾件可靠作品所顯示的空間表現特徵 — 黃公望即使在橫向畫卷上，也會按照前後、遠近關係，區分點出前大後小的樹型姿態。而諸臨摹本上的大量點景墨樹，大小幾乎一致，這也顯示了他們參考或是臨摹的對象，至少不會是出自黃公望本人之手那樣講究的版本。

鄭旼與蕭雲從等版本的〈江山勝覽圖〉上所顯示的整體水陸關係，主要描繪橫向連綿不斷的山脈，以及繁密的石塊，它初步符合了像〈富春山居圖〉猶如爲觀衆刻意安排，將觀者與山體距離拉近忽又拉遠的視覺效果。（圖 8）〈江山勝覽圖〉開卷描繪的即是讓觀者近逼直視山腰或山腳的近景，接著又不知何處開始猶如拉遠鏡頭般，得以側向看見堂堂主山的全體，隨後又將視角提高，俯視山脈向後發展的深遠空間 — 傳統三景與三遠的空間在這件長卷頻繁交錯。〈富春山居圖〉畫面上在山體與觀者視覺距離感劇烈變化同時，亦特意經營表現疏朗感的水域畫面，而〈江山勝覽圖〉則幾乎都是以實相的山石結構組織爲畫面橫軸，營造出強烈的橫向連續山體連綿效果，這種連續感，當是來自各段山脈當中，無數零碎的小石塊、樹林，將各段的山體縫合般地繁密聯繫起來，在觀看時較不易分出段落。

〈江山勝覽圖〉並不像〈富春山居圖〉容易辨識明確的三景空間的起始範圍 — 從中國繪畫史中的山水圖長卷的發展來看，便可理解這個山水長卷空間觀念的轉變，具有重要的時代意義。如北宋末王希孟（1096-?）的〈千里江山圖〉表現分布在水域上的山脈，都可以明確的看出各區域山體有大致起始段落，且會讓觀者感受到自己與山脈保持一致的遙遙觀望距離感。再者，又如南宋夏珪（活動於 1180-1230 前後）的〈溪山清遠圖〉，已可見到山體經營三景的空間，在畫面上伴隨極濃與極淡筆墨布排營造變

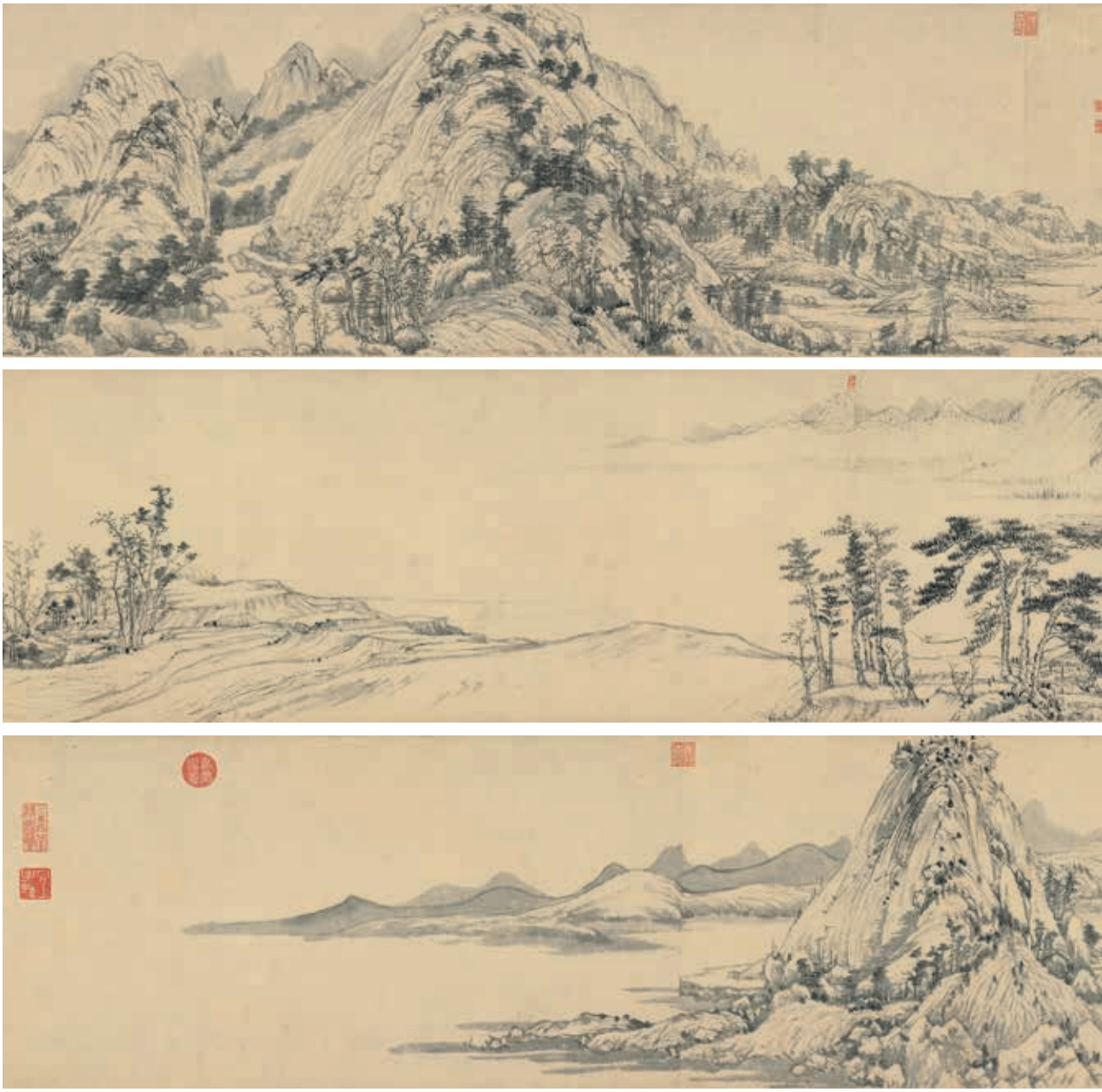
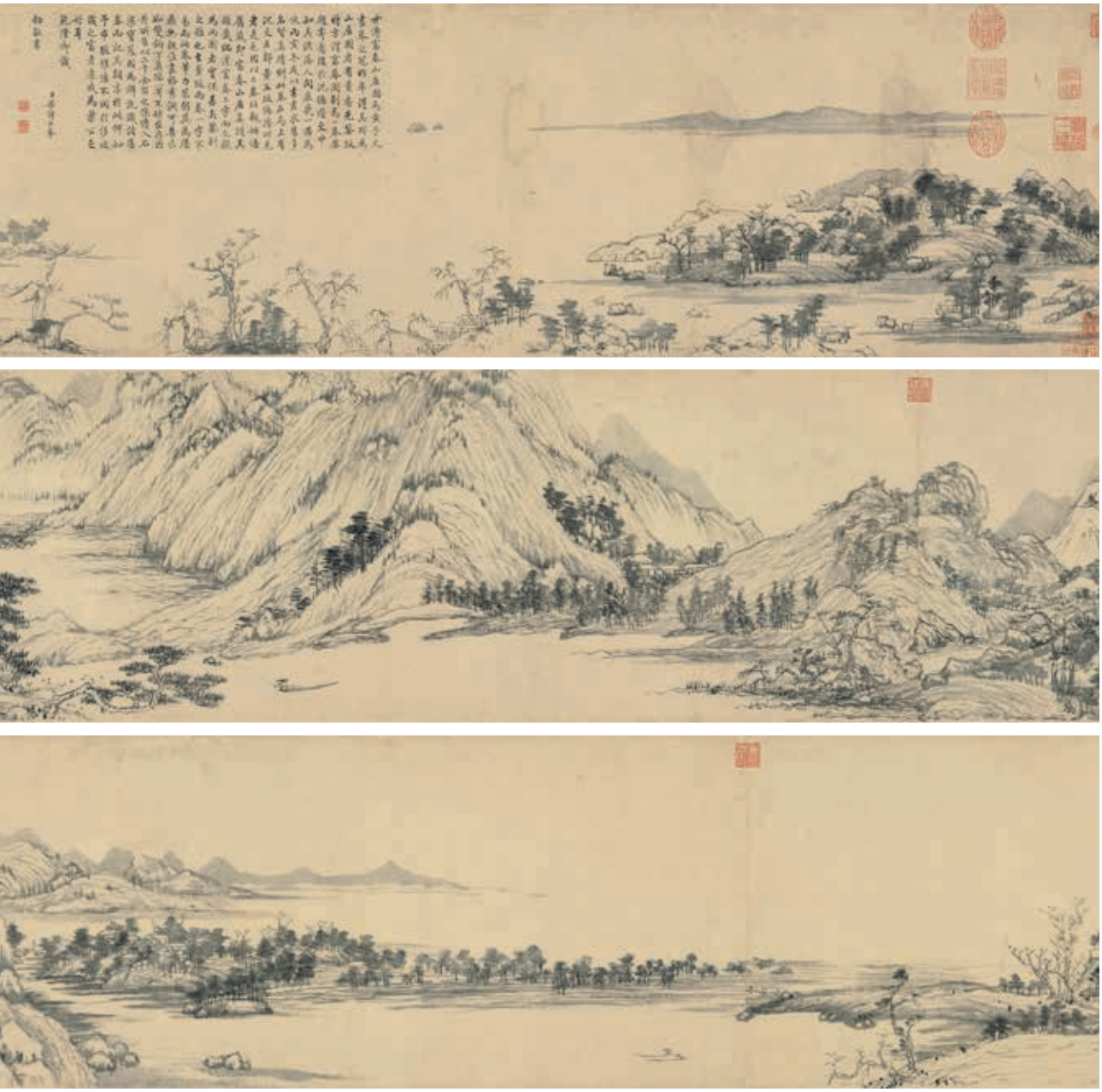


圖 8　1347～1350　元　黃公望　富春山居圖　卷　國立故宮博物院藏　故畫 001016

化，但山脈石塊段落之間，仍會以淡墨或留白的「虛」的空間穿插其中，透過這虛實關係，我們亦可看出一段一段的山景，到了元代〈富春山居圖〉的時候，也仍可看到黃公望藉由山體置於大片水域和天際留白之中的虛實效果，經營長卷山水畫虛實相交錯的段落與節奏變化。

對照之下，〈江山勝覽圖〉山脈橫向連綿不絕、不太容易清楚區分三景在長卷上分段的



範圍，這個連續性的山脈空間表現特徵，不太見於元代及其之前的山水長卷構圖觀念，而較接近明代愈來愈多見的鳥瞰視角的山水長卷上。此外，山體礬頭，以及特別是畫在直立側壁邊，利用重複的「∟」形表現的小塊山石，以及堆石和石壁斜面那些不斷出現的「Y」字型線條分塊畫法（圖 9），都已是長時間經過後人畫家追仿黃公望山水畫中描繪山石結組的分塊，



圖 9　山本氏本、鄭昅本、蕭雲從本的「L」形與「Y」字型線條分塊畫法。



圖 10　1551　明　文伯仁　萬壑松風圖　東京國立博物館藏　取自《ColBase 国立文化財機構所蔵品統合検索システム》：https://reurl.cc/Rv6Odn，檢索日期：2023 年 2 月 20 日。

所形成的定型化的符號。我們可從諸臨摹本看見被充分整理過的黃公望畫山石程式，不過值得注意的是，在堆石畫法上非但不及〈富春山居圖〉或是〈快雪時晴圖〉各有表現空間深度的安排作用，反而更接近文派二代如文伯仁（1502-1575）（圖 10）、陸治（1496-1576）所發展出以高度重複堆疊小石塊，積累出量體感的山石結組辦法。（圖 11）因此，從這批〈江山勝覽圖〉摹本的造型與空間共性，可以初步推論，受清初畫家所追摹之對象淵源，恐非眞正來自元代畫家手筆，至少，從山水空間觀念與突出的山石高度重複化的組織表現來看，衆摹本追仿來源的〈江山勝覽圖〉，較可能是誕生上限約在十六世紀中葉，並與吳派第二代畫家關係密切的作品，不知道是



圖 11　1549　明　陸治　玉田圖　納爾遜—阿特金斯藝術博物館藏（The Nelson-Atkins Museum of Art）　取自 Scott, Deborah Emont, ed. *The Nelson-Atkins Museum of Art: A Handbook of the Collection, 7th ed* (Kansas City, MO: Nelson-Atkins Museum of Art, 2008), 362, fig. 241.

什麼原因，這類作品被冠上了黃公望之名。

目前所見最早的黃公望〈江山勝覽圖〉記載，見於王世貞《弇州山人四部稿》（成書於1577年）〈跋黃大癡江山勝覽圖〉（1568年跋）。跋文中寫道：

> 王右丞詩：「江流天地外，山色有無中」是詩家極俊語，却入畫三昧；黃子久〈江山勝覽圖〉是畫家極秀筆，卻入詩三昧。吾嘗挾短笻北固，於輕陰薄暮時，置眼黯澹間，遠樹若薺，人家若蜃市，怳然此卷之在目，歸從青箱中拈出，列之几案，亦似此身復在北固。取右丞二語高咏之，都非人間世物也。

王世貞說他展觀自己收藏的黃公望〈江山勝覽圖〉卷，與他登北固山時所見情景相近，遠樹像羽毛狀的薺草，人群家屋猶如遙望下的奇幻海市蜃樓。間接點出〈江山勝覽圖〉採鳥瞰式山水空間構圖，並且點景樹木與人物皆微小細瑣。另外，跋文的第一段則交代了他對這幅長卷的評價：

> 近來吳子輩，爭先覓勝國趙承旨、黃子久、王叔明、倪元鎮畫，幾令宋人無處生活，余甚爲扼腕。今觀子久江山圖，僅尋丈耳，而有萬里之勢，且用筆極簡，而意恆有餘，眞西施洗鉛粉立苧蘿時狀，我見猶憐，況老奴乎！因題而寶藏之。戊辰夏五月極熱於蘿蔭園書。

王世貞與吳門畫派第二代親近，尤與陸治交好，但他對沈周（1427-1509）、文徵明（1470-1559）以後備受仿古風氣抬舉的元人畫風，抱有不同的看法，身爲當時的文壇領袖，曾說：「畫當重宋，而三十年來忽重元人」，比起時尚的元人畫風，他主張應更重視宋朝的山水畫，跋〈江山勝覽圖〉的意見脈絡當是如此。然而他相當欣賞陸治，認爲陸治既學習文徵明、又能在摹元人畫中展現出強勁用筆：「能接宋人，不作勝國（指元代）弱腕」──在畫面上表現萬里之勢的元代畫作〈江山勝覽圖〉長卷，也許就在王世貞這樣的觀點下，反而獲得了注目與推崇。

稍晚的范允臨（1558-1641）曾感慨吳門晚期發展「間有取法名公者，惟知有一衡山」，



諷刺吳門籠罩在文徵明的影響下學畫狹隘、面貌單一。董其昌（1555-1636）也曾批評「吳中自陸叔平（陸治）後，畫道衰落」，唐志契（1579-1651）在其《繪事微言》（初刊於1626年）中，提到蘇州與松江兩畫派，分析了他們畫品的同異外，也指出兩派在晚明畫壇的對立態度。[5]黃公望復古風格的詮釋，當然會與時人所寓目、賞鑒、收藏的書畫有關，我們現在最熟悉的黃公望流傳名作，及其最具代表性的存世山水長卷，就是董其昌經手過的〈富春山居圖〉，然而在董其昌的收藏、仿古畫作與著錄中，反而未見到對〈江山勝覽圖〉這樣的題材表達過相關意見。相對的，〈江山勝覽圖〉在十六世紀由王世貞記錄並奠定下黃公望名作的聲譽，在

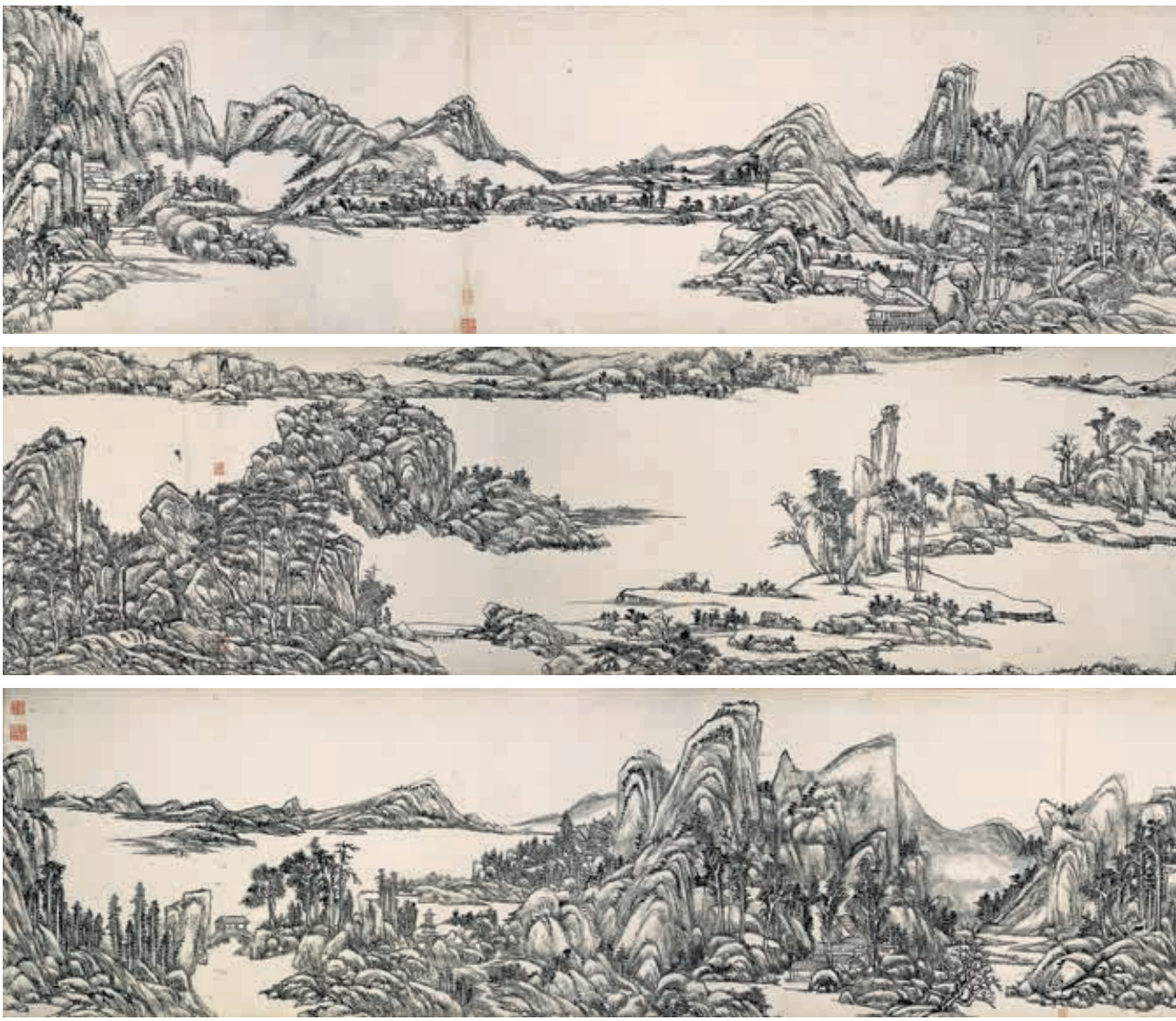


圖 12-1　1710　清　王原祁　仿元四家山水圖卷　© 石頭書屋藏

十七世紀開始受到與〈富春山居圖〉並列的討論，王世貞對〈江山勝覽圖〉、以及董其昌對〈富春山居圖〉鑑賞的影響力，在此開始形成了畫史討論的互動。

十七世紀初可說是〈江山勝覽圖〉的名作進階形成期，成書於 1616 年的《清河書畫舫》是目前所能找到，較早開始將〈江山勝覽圖〉同〈富春山居圖〉並列排名而論的畫論著錄：「黃一峰畫卷自當以富春山圖壓卷，江山勝覽次之」，意謂在黃公望爲數不多的畫卷中，以〈富春山居圖〉爲冠軍之作，〈江山勝覽圖〉其次。[6] 這樣的意見在往後一段時間，尤其清初畫家群起追摹〈江山勝覽圖〉時，深刻影響了對黃公望長卷的名作風格與畫史認識的判斷。





圖 12-2　清　王原祁　仿元四家山水圖卷　局部　©石頭書屋藏

擴充黃公望的名作：參合〈富春山居圖〉與〈江山勝覽圖〉

在十六世紀中後期，彙整黃公望山水程式筆法以及明代實景山水發展之鳥瞰構圖的〈江山勝覽圖〉受到追摹，成爲黃公望名下的一件長卷繪畫作品。然而，十七世紀中期迎來了明清鼎革的動盪時代，清初畫家們面臨的是新局面之中凌亂流竄的繪畫知識與畫史資訊，他們的其中一項巨大挑戰，便是如何取得、整理、運用這些資源。柯律格曾經用熵（entropy）的量度概念，比喻晚明以來文化消費中所見知識／資訊轉換成視覺與物質形式的增生、混亂和漫無目的，這個概念或爲讀者帶來了某種看似趨勢、但實際上還是不著邊際的新鮮想像—從畫史上，我們確實可以看到明代以來傳統藝術知識的繼承與衍生、甚至混生、錯置與挪用，這些貌似趨向蓬勃而失序的資訊，同時也反映在轉換成更多的視覺物件上，例如不只出現大量充斥錯誤訊息的畫史、畫論、技術書籍，也出現大量僞作、僞物，或是圖文關係矛盾的作品。不過，學者們早已大爲呼籲，不單只有從負面的作僞、訊息失眞的角度來理解這些發展，而更可注意它們如何成爲社會生活中，關於消費文化的多樣性與豐富景觀。

在此基礎上，倘若我們進一步看待每一個時代的各種仿古／復古行爲，都是一種人類因應社會變化需求，對長時間以來知識存量累積過程中的再收納、重整行爲，並且，「復古」在這個過程中發揮的積極作用，並非在於看人如何刪減以求還原某種狀態、以爲只需要關注檢擇排他性，而可以是從整體看見它如何變成一種讓知識擴張的辦法。並且，若能透過確實地挑選個案作品和群體意見，一一檢查他們如何在回應當代社會需求的這個脈絡中進行復古，我們或許會更加理解「復古」的重點不再只是通泛去脈絡的「再現古典」，也不再限於爲了殊途同歸的「個人創新」。無論哪一個時代，人人皆可自稱仿古，我們更需要注意的是，「新

知」如何介入既有的知識結構，及其產生了什麼互動過程——例如畫家在處遇不同文化群體，如何挑選特定的復古知識共享，作爲在社群中互相取得認同的話題，這個現象在十七世紀以後尤爲明顯。

1670 年代，王翬、惲壽平（1633-1690）、查士標（1615-1698）、笪重光（1623-1692）這一組時常舉辦聚會、感情很好的小型男子書畫家好友圈，面臨的便是蓬勃而雜亂的繪畫史知識與資訊的畫壇，在他們留下的各種交遊話題紀錄中，可以清楚看見，他們當時最大的挑戰，便是透過整理與「參合」大師畫風的實驗，達到整理畫史名家風格的目標。「參合」一詞多次出現在他們的討論與作品題跋中，可說延續探討董其昌的書畫臨摹觀念：對董其昌而言，參合意謂要在臨摹某家風格中，加入別家可相合的風格或是意趣，進而完成獨到的作品，這個做法理想上可以打通某些作品與風格之間的內在聯繫。比方在一件作品上將兩家甚至多家風格聯繫並置在一起，如王原祁（1642-1715）的〈仿元四家山水圖卷〉（圖 12），或是挑戰本來具有特定形制與構圖的名作，轉換進入另一種形制畫面，如惲壽平將趙孟頫〈鵲華秋色圖〉橫卷畫面轉爲立軸構圖的〈摹趙松雪鵲華秋色圖〉（圖 13），以及，就是接下來要談的，將兩件不同風格的同一位畫家名作，融入一個畫面中。在這個群組進行參合的實驗裡，最特別的參合課題之一，就是當時黃公望的兩件最有名的長卷作品。

王翬的一件針對黃公望〈江山勝覽圖〉所製作的臨摹之作，在 1690 年畫成（見圖 5），在這件長卷上，可以看到王翬算是相當忠實保留了橫向連綿山體、繁密堆石墨樹，以及俯瞰視角，他也在卷末額外加強轉換水陸關係的構



圖 13　1664　清　惲壽平　摹趙松雪鵲華秋色圖　蘭千山館藏　寄存 001721

圖。實際上，王翬在 1679 年一件題爲〈仿黃公望富春山居圖卷〉（圖 14）中的題跋，早已提到他對〈江山勝覽圖〉的認識，以及時人看待〈江山勝覽圖〉與〈富春山居圖〉作爲黃公望難得的長卷代表名作認知：

一峰老人長卷，人間流傳者少，惟〈富



圖 14　1679　清　王翬　仿黃公望富春山居圖卷　上海博物館藏　取自上海博物館編，《集古大成：上海博物館藏虞山畫派藝術》，上海：上海書畫出版社，2013，頁 248-249。

> 春圖〉與〈江山勝覽〉爲墨苑魯靈光，後學所不易覯。大約〈富春〉氣韻蒼莽，〈江山〉工秀，余合兩圖意作此卷，粗具優孟衣冠，但擬議神明，猶愧於古人也。

當時王翬應已看過〈富春山居圖〉與〈江山勝覽圖〉兩卷了，因爲極爲賞識他、並與他共享繪畫資源與話題的王時敏（1592-1680），收藏中就有這兩件畫卷。王翬在〈仿黃公望富春山居圖卷〉上自題，此畫正是他參合了這兩大長卷的畫風而成。依據傳世畫作的數量，王翬臨仿〈富春山居圖〉的次數至少八次，[7] 他非常熟悉其山水配置與構圖，然而，從這件〈仿黃公望富春山居圖卷〉上，反而看到畫卷中段安排更多來自〈江山勝覽圖〉般的繁密山石，以及連綿布滿畫面天地的山脈，而〈富春山居圖〉的蹤影，則顯現在畫卷前後，群山被水域包圍的空間表現。

王翬與查士標在 1670 年代以後往來熱絡，並有多次合筆作畫的經歷，當時王翬、查士標、笪重光、惲壽平作爲一個往來密切的社群，共同討論的話題正是如何掌握董源（約活動於 10 世紀初）以至元代大家畫風，查士標甚至還曾邀請王翬到家裡作畫，希望能看看他實際示範元人筆法。[8] 黃公望的這兩卷山水畫顯然也是他們的熱門討論話題，不只王翬嘗試「參合」兩件黃公望山水長卷，查士標也曾將兩長卷合爲一立軸進行再創作—在〈仿黃公望富春勝覽圖〉（圖 15）中，便可以看到鳥瞰視角，水陸交錯，挑戰將山體堆石改變角度爲前後連結山脈的關係，以產生從橫卷轉換到立軸的山脈連綿效果，並同時也將蜿蜒山勢安排於如〈富春山居圖〉的寬廣水域之中。查士標在畫上留下了一行題跋，明確表示此作的參合依據：「此幅仿子久富春勝覽二圖參合爲之」。這件作品，後來亦由笪重光攜至常州，與王翬、惲壽平同觀，惲壽平因而再追加題下一跋：

> 江上先生攜此幀來毘陵，與虞山石谷同觀，欣賞久之，大痴一派，時史謬習，可憎傳語，查君吾輩，當爲一峰吐氣。

惲壽平批評當代人對黃公望的畫風認識，充斥



時下畫家不當的習氣，以及時人輾轉道聽塗說的資訊，令人生厭。這大抵就是這個群組藉由參合名家、寫下評論，力圖對抗的風氣與環境，即使我們不確定他們是否意識到〈江山勝覽圖〉也是在他們討厭的脈絡中形成的。惲壽平將查士標視爲同道吾輩，肯定他掌握名家風格的讚譽，也並非只是客套抬舉，在惲壽平《南田畫跋》中，便可見到惲壽平在查士標的畫冊上題寫不足之處，以及王翬如何替他修改：

> 觀二瞻仿董源，刻意彷潤，而筆力少弱，江上翁秉燭屬石谷潤色，以二瞻吾黨風流神契，欣然勿讓也。凡分擘渲淡，點置村屋溪橋，落想輒異，眞所謂旌旗變色，煥若神明。使它日二瞻觀之，定爲叫絕也。[9]

此外，笪重光的《畫筌》（成書於 1668 年）上也有王翬與惲壽平合寫的逐段評註，可說是他們的作畫心得共筆，這些都可看出王翬、查士標、笪重光及惲壽平如何透過交換、修改作品，彼此切磋討論仿古技法，形成一個像讀書會般互相精進畫藝的互動模式。特別的是，笪重光《畫筌》上的王翬與惲壽平共同評註，更進一步揭示一項認爲作畫要遵守同時代風格筆法的意見：

> 從古畫家，各立門户，皆由皴法不同。自唐五代南北宋以至元明，其筆法有如方枘圓鑿之難入者。……今人之蔽，只在不能專攻一家，故諸家皆無入處也。……畫中惟皴法最難，所宜亟講。各家畫法，未易兼綜，然須畫北宋，勿使一筆入南宋法；畫南宋，勿使一筆入元人法；畫元人，亦勿使入南宋諸家法。諸家各有門庭，勿相混淆。

在他們早期的作品，確實不太會見到自題要在同一個畫面上挑戰跨朝代畫風的參合之作，《畫筌》對筆法不跨朝代的意見，放在董其昌以降對南宗畫的風格內在精神相互貫通的觀點中，以及對應其他更傾向望氣精神式修辭的畫史論述，更顯出這群青年畫家在用心追摹與參合黃公望名作的時期，對復古的思索討論其實相當具體，這些當然也可說都成爲了王翬未來能夠「以元人筆墨，運宋人丘壑，而澤以唐人氣韻」



圖 15　1670　清　查士標　仿黃公望富春勝覽圖　上海博物館藏
取自中國美術全集編輯委員會編，《中國美術全集．繪畫編．9 清代繪畫（上）》，北京：人民美術出版社，1988，頁 86。

集大成的基本功與養分。董其昌樹立的黃公望繪畫傳統，具有時代的重要性，不過我們可以從中注意，所謂「繪畫傳統」本身也會具有新知舊聞的互動，在十七世紀，對黃公望風格掌握多少認識的競爭意識，就可以令一件極可能是被後期想像出來的黃公望山水長卷，與「原生」的黃公望〈富春山居圖〉相提並論，甚至混融結合。如此觀之，復古對於畫史產生的作用，當然不再只是保守的，甚至，與其說是修正、去蕪存菁、歸納形塑內部風格，其實更是一個不斷製造與擴充新知識的過程。

結語

清初盛行過〈富春山居圖〉以外的另一黃公望山水畫長卷名作，即〈江山勝覽圖〉；透過傳世的多件十七世紀摹本，可見時人對〈江山勝覽圖〉有固定的構圖認識。〈江山勝覽圖〉諸摹本的共通點爲橫向連綿不斷發展的山體，山脈由繁複的礬頭與小石塊堆出具體的量感，在在顯露出與文二代山水表現的相關性。而這樣的作品在十六世紀中期始見於王世貞的收藏與鑑賞，並擁有正面評價的紀錄，可初步推論〈江山勝覽圖〉較可能是十六世紀中期開始出現的託名黃公望長卷作品。

〈江山勝覽圖〉在十七世紀受到多位畫家追摹，蔚爲流行，包括程正揆、鄭旼、蕭雲從、王翬等名家。相較之下，〈富春山居圖〉也多見受臨摹，加之董其昌的認證加持，在畫史文獻上，長期以來〈富春山居圖〉被視爲黃公望首席山水畫卷，我們今日能驗證〈富春山居圖〉各種仿本與眞跡之間的關係，也正是因爲該卷流傳有序，眞本實存。而猶如橫空出世的黃公望山水長卷第二名〈江山勝覽圖〉，在十七世紀後期的復古競爭風氣裡，一度可與〈富春山居圖〉比肩。在十七世紀以前的畫史知識架構中，〈江山勝覽圖〉並未得到與〈富春山居圖〉對等的注意或是紀錄，但是透過王世貞、王時敏的收藏與鑑賞，以及如王翬、惲壽平等人積極評論與臨摹，在一連串的新舊言說混融、摹本複製的定型過程中，更加抬升了它作爲名作

的畫史地位——作爲新知的〈江山勝覽圖〉，逐步展開與〈富春山居圖〉的互動。時人復古風潮中對黃公望風格掌握的競爭風氣，令〈江山勝覽圖〉的地位上升，而畫家將當時認爲黃公望最好的這兩件長卷，進行參合混融作畫，覺得如此就能愈來愈掌握住眞正的黃公望風格。

〈江山勝覽圖〉的摹本之多，即使王時敏收藏的版本在十八世紀被收入清宮（亦受宮廷畫家奉旨臨摹），同時，在民間摹本流行仍盛，並未因爲收聚中央而失去蹤影，甚至還能傳播到朝鮮，並被十八世紀後期的朝鮮畫家金應煥臨摹——這也是朝鮮畫家除了版畫以外，能夠「直接」透過畫跡理解他們嚮往的大師風格的少見案例。〈江山勝覽圖〉的多摹本現象，能夠幫助我們進入十七世紀晚期的仿古競爭脈絡、以及畫家們對失傳大師風格整理的具體思路和回應，再次思考「復古」這一行爲，爲文化環境帶來的擴充知識與擴張傳播區域的意義。

作者為國立臺灣大學藝術史研究所博士課程修畢

註釋：

1. 山本悌二郎歷任日本勸業銀行、臺灣製糖社長、糖業聯合會會長等，後連續當選衆議院議員，以及出任犬養毅內閣的農林大臣。其中國書畫收藏精品甚豐，如李成〈喬松平遠圖〉、宋徽宗〈五色鸚鵡圖〉、張渥〈九歌圖〉等，1931 年山本氏將其 1776 件書畫收藏編印出版《澄懷堂書畫目錄》十二卷。這批目錄紀錄的山本氏書畫收藏，大部分在二十世紀初期移至其三重縣家宅秘藏，戰後由後人成立澄懷堂美術館典藏，另外約有三成的藏品則保存於東京自宅，後來陸續進入美國、上海等公私立博物館、美術館，或者散佚。目前這件〈江山勝覽圖〉畫卷下落不明，完整的圖版可見於《國華》，518 期（東京：國華社，1934）。
2. 感謝石守謙教授惠賜鄭昊此卷私人收藏情報。
3. 參見瀧精一，〈黃公望の江山勝覽圖卷に就て〉，《國華》，518 期（東京：國華社，1934），頁 11-14；傅申，〈明清之際的渴筆勾勒風尚與石濤的早期作品〉，《香港中文大學文化研究所學報》，8 卷 2 期（1976），頁 579-603；西上實，〈程正揆の絵画観について——江山臥遊図巻を中心に〉，《京都国立博物館学叢》（京都：京都國立博物館學叢，1982），卷 4，頁 65-85；James Cahill, *An Index of Early Chinese Painting Yang, Sung, and Yuan* (University of Callifornia, 1980). 金延芬，〈論傳黃公望《江山勝覽圖》卷〉，《成藝學刊》，2 期（2008）頁 1-29。
4. 2010 年中國浙江長樂春季拍賣會上曾出現過另一件程正揆 1669 年繪製的〈江山勝覽圖〉，整體構圖與鄭昊本、蕭雲從亦相同，不過由於未能取得清晰的圖版，故本文暫不列入討論。
5. 唐志契，〈繪事微言〉，收於俞劍華編著，《中國畫論類編》（臺北：華正書局，1984），頁 737。
6. 張丑，《清河書畫舫》（浙江大學圖書館藏欽定四庫全書本），卷 11 上，頁 12a，取自《中國哲學書電子化計劃》https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=601156（檢索日期：2023 年 2 月 7 日）。
7. 唐心怡與單國強皆曾依據傳世作品與文獻做過整理和推測，參見唐心怡，〈由王翬的《富春山居圖》摹本來看《子明》和《無用師》兩長卷的問題〉，《藝議份子》，8 期（2006.5），頁 79-97；單國強，〈略論王翬《臨黃公望富春山居圖卷》諸本〉（澳門：山水清暉——王鑑、王翬及虞山派繪畫學術研討會，澳門藝術博物館，2013 年 9 月 4 日至 9 月 6 日），《澳門藝術博物館》http://www.mam.gov.mo/s/theses/3/detail/8ef10cce-9ec7-4641-ace2-6e8df3c71c7b（檢索日期：2023 年 2 月 18 日）。
8. 癸丑（1673）秋初，王石谷自吳門過維揚，查士標邀王翬到家中「乞其潑墨作雲西、雲林、大痴、仲圭四家筆法，蓋有所資取也。」見張庚，《國朝畫徵錄》，收入《續修四庫全書》（上海：上海古籍出版社，1995，清乾隆四年刻本），冊 1067，頁 113。
9. 惲壽平，《南田畫跋》，引用自《中國哲學書電子化計劃》https://ctext.org/library.pl?if=gb&file=165311&page=5（檢索日期：2023 年 2 月 7 日）。