

從空間表現法看南宋小景山水畫的發展

陳葆真

國立台灣大學

「內容提要」西元一一二七年，宋室南遷，由乾燥的北方黃土地帶到濕潤的江南水鄉。由於地理景觀的變化，加上文人畫家對表現詩意畫興趣的增強，而使南宋山水畫在表現上與北宋大異其趣。限於篇幅，本文僅就空間表現上來看南宋小景山水的美學精神和發展過程。相對於北宋畫家之精於掌握「唐式三遠」：即「高遠」、「深遠」、和「平遠」的設計，以表現千巖萬壑的氣勢，南宋畫家巧於運用「宋式三遠」：即「幽遠」、「迷遠」、和「闊遠」的表現以創造迷濛氤氳的氣氛。這類特殊的表現法歷經三個演進期：一為高宗、孝宗時期（一一二七—一一八九），以李唐嫡傳的蕭照和非李唐系的馬和之等人的繪畫為代表。此期畫面構圖偏向一邊，實景減少，空白增多。二為光宗、寧宗時期（一一八九—一二二四），以馬遠和馬麟的繪畫為代表。他們的作品構圖多採一角，省卻中景，空虛處比例增大，表現難以測量的幽遠和迷遠的視覺效果，同時減化造形，並且強調線條起伏變化的趣味。三為理宗以後到南宋滅亡時期（一二二四—一二七九），以馬麟和夏珪的繪畫為代表。在他們的作品中，空白比例遠超過實景，藉以表現幽渺空間的空間感。「宋式三遠」在此時發揮到極致。夏珪在《溪山清遠》中更結合了「唐式三遠」和「宋式三遠」，使畫面的空間結構巧妙地呈現各種變化。他同時更減化造形，並加強水墨暈染，強調筆墨情趣變化，實為元代水墨畫美學精神的濫觴。

從空間表現法看南宋小景山水畫的發展

一、前言

一九九五年十月到十二月之間，台北故宮博物院為慶祝七十年院慶，而舉辦院藏精品特展。作者躬逢盛會，得以再次研讀歷代寶繪，不勝欣喜。十一月二十日，故宮書畫處和器物處多位專家，便以此次特展為題，舉行一個小型座談會。本文即為作者在該次座談會上所作的報告。因此，文中舉證多以故宮藏品為主。

本文的重點，主要在論述有關南宋小景山水畫的兩個問題：首先是關於它的空間表現方法，以及和它有關的美學精神。其次是關於這種表現方法在南宋發展的情形。依作者的看法，南宋半邊或一角式的構圖，是為表現「幽遠」、「迷遠」、或「闊遠」的美感情趣。至於它的發展歷程，又可以分為三個時期：1. 發展期（約當高宗和孝宗時期，一一二七—一一八九）；2. 成熟期（約當光宗和寧宗時期，一一八九—一二二四）；及3. 轉變期（約當理宗到度宗時期，一二二四—一二七九）。本文完成之後，才發現許郭璜先生在他剛發表的〈南宋山水畫中的李唐風格〉大作中，已將南宋山水畫的發展分為前、後二期。〔註一〕本文與許文二者，因採取的觀點不同，而解釋稍異。然而，二者在看法上，並無矛盾之處。足見史實確鑿，不容臆測。

二、南宋小景山水畫的空間表現法

從風格上來說，南宋山水畫之不同於北宋，是有目共睹的事實。而最能表現南宋山水畫特色的，是它的小景山水。〔註二〕眾所周知，南宋小景山水畫的美學特質，在於表現出一種飄渺、迷濛的詩意氣氛。為達到這種視覺效果，南宋小景山水畫不論在空間結構上、物象造形上、和筆墨技法上，都呈現出一套特殊的表現方法。首先，在空間結構方面，南宋小景山水畫多採用半邊或一角的構圖，並以逼近的視點描繪近景的物象，同時簡化、或省略中景或遠景。這使得畫面的空白處增加，與實景部份形成明顯的虛實對比。其次，在物象的造形方面，南宋小景山水畫中多強化物象的大小對比。比如，近景

上的景物，由於視點的逼近而顯大；但是，在造形上卻又予以簡化，省略細節的描繪。因此，近景雖因近觀，但並不產生逼人之感。最後，在筆墨技法方面，南宋小景山水畫中常見筆與墨性能的各自發揮。物象多以精簡的筆法、勁挺的線條勾寫而成，意圖表現線條的趣味。同時，墨中大量增加水份，產生豐富的水墨層次；並且，常以淡墨輕染畫面的空白處，造成迷濛的空氣感。這些特色在馬遠（約活動於一一九〇—一二三四）的《雪灘雙鷺》（圖一，台北故宮藏）中可以看相當清楚。

馬遠在《雪灘雙鷺》中，將近景的岩石放在畫幅的左下方。由於近觀，因此岩石比例增大，差不多佔了畫幅三分之一的高度。岩石造形簡單：僅以方筆、濃墨勾砍而成。岩石背後，一灣溪水淺淺地自左後方向右前方蜿蜒流出。岸邊有寒鷺四隻，都以細筆、淡墨寫染，因此與蒼茫的雪地幾乎混成一片，令人無法即刻將兩者辨認清楚。畫面的中景差不多完全省略。遠景則為一堵高不見頂的遠山。馬遠表現遠山的方法十分特別：在畫面的左上方處，他僅以一道斜線從頂端向左側面劈劃出去，造成一個三角形。然後，他以較濃的水墨將它染黑，以表現灰暗的天空。在斜線鄰近的右下方高處，他再藉幾筆輕快的小斧劈，砍出山脊的方向，其餘完全留白，藉此暗示高山披雪、白茫茫的一片。又，畫家將近景地面上水流的位置壓低，並且故意不畫出遠山的山腳，以致使近景到遠景之間，由於沒有任何景物可以連絡，而形成無法測量的距離。這使得本來空虛的中景因此而更形空曠，造成了幽遠的效果。迷濛的氣氛，幽遠的空間感，這不但是馬遠的《雪灘雙鷺》所呈現的特色之一，也是多數南宋小景山水畫中常見的景象。這種幽遠的空間表現法，原是北宋末年的畫家，為表現當時新興的「詩畫」小景而新創的表現方式。

更進一步說，南宋的這種幽遠的空間表現法，不論在理論上和造形上，都可以溯源到北宋末年。從理論上來看，它已經超越了從唐代以來，到北宋之間，發展純熟的「三遠」空間表現法。在此，我們必得先對「三遠」稍作解釋。所謂的「三遠」，便是指「高遠」、「深遠」、和「平遠」而言。〔註三〕就技術上而言，是將山體放在畫面上，依不同的布局而造成不同的視覺效果：比如，將山體由下向上堆疊，以造成高聳的氣勢，便是「高遠」。將山體由前面向後面斜向推進，以形成縱深，便是「深遠」。將山體向左右兩側推展出去，造成空闊的效果，便是「平遠」。這三種表現山水空間的方法，在唐代已

經創用，而且普遍見於敦煌的壁畫中。〔註四〕將這三種空間設計表現得最好的例證，分別見於日本正倉院所藏的三件唐朝琵琶上的山水畫中（圖二—四，日本奈良東大寺正倉院藏）。〔註五〕由於這三種空間表現法在唐代已經使用得相當成熟了，因此，我姑且將這種「三遠」法稱之為「唐式三遠」。

到了北宋，這種「唐式三遠」的運用，不論在理論上，或實際的山水作品中，都發展到爐火純青、登峰造極的地步。先就理論上來看，郭熙（約一〇二一—一〇八五）在《林泉高致·山水訓》中，對這種「三遠」已有他自己相當清楚的概念和明確的定義：「山有三遠：自山下而仰山巔，謂之『高遠』。自山前而窺山後，謂之『深遠』。自近山而望遠山，謂之『平遠』。」「〔註六〕他同時又指出經由這「三遠」的設計，而表現出來不同的視覺效果：「高遠之勢突兀。深遠之意重疊。平遠之意沖融。」〔註七〕

而在實例當中，更可見北宋畫家對這種「三遠」法的綜合運用。由於此，而使得北宋山水水能在空間結構方面，表現出種種錯綜複雜的設計。也唯有如此，北宋畫家才能夠表現出北方山水中，那種千巖萬壑、氣象萬千的雄偉景觀。在這類畫中，最具代表性的例子便是范寬（約活動於十世紀末—十一世紀初）的《谿山行旅》，郭熙的《早春圖》，以及李唐（約一〇四九—一一三〇或一〇六六—一一五〇）的《萬壑松風》了（圖五—七，台北故宮藏）。

范寬的《谿山行旅》採取中央構圖法，將近景、中景、和遠景上的山，沿著畫面的中軸線，由下方向頂端推疊，目的在表現「高遠」的氣勢。從空間表現上來看，范寬在此圖中綜合使用了「平遠」、「深遠」、和「高遠」的設計。比如，他在近景處有限度地運用了平遠的設計：讓我們在畫幅底部正中央處看到一塊大石頭；石頭的背後右方有一道由右側向中央延伸進來的小路，上面的行旅正向畫面中央行進；大石背後的左方則為溪流，它正由畫面的中央向左方流去。如此，則右邊的小路和左邊的小溪，在畫面上造成一道左右平伸的空虛地帶，貫穿近景的畫面，造成「平遠」的效果。在中景處，范寬也兼用了一點「深遠」的設計：畫面中段有兩座山崗，分處在畫幅左、右兩側；中間則為溪谷，斜斜地伸向左上方，造成了有限的縱深；這便是「深遠」的表現。然而，范寬在此圖中所最著力的卻是「高遠」的表現：他將畫面的重點放在遠景的高山。在造型上，它的形體龐大無比，隔著一層薄薄的霧氣端居在畫面的正上方。它差不多以五：一：一，這樣懸殊的比例，氣勢磅礴

地凌駕在近景和中景之上，造成了壓人的氣勢。這樣的設計，可說是表現「高遠」最好的例子了。

郭熙的《早春圖》也採取中央構圖法，將近、中、遠三景的主山放在畫幅的中軸線上。在空間的表現上，郭熙兼用了「高遠」和「深遠」的設計。在「高遠」方面，由於近景上的山石和松樹，與中景的山體互相重疊；而中景的山體又與遠景的山體連作一脈，因此，從視覺上來說，這近、中、遠三景上的山群便凝聚成一個實體，由畫幅的中央下方，微呈弧形地、蜿蜒上昇，幾乎達到畫幅的頂端。如此，它在整體上明顯地表現出「高遠」的效果。至於此圖「深遠」的設計則清楚地出現在中景處：在主山的左側有一道小路，沿著山腳，斜斜地伸向左上方。這不但引人看到了山的側面，同時也引導了觀者的視線看到它左邊一處深入而寬闊的溪谷。與這相對的，在這段主山的右側則為一處黝黑的山坳。山坳的深遠處有一處樓觀，近處則有一道瀑布，它正通過緩緩的落差，斜斜地流出，據此而呈現了右側山坳的縱深。這種以「V」字形斜線向畫面兩側切入的空間設計，主要在表現大山側面的深度，並由側面縱深的表現來強化中央山石的立體感。

李唐的《萬壑松風》主要表現岩質大山崢嶸的氣勢。畫家採用中央構圖法，將主山放在畫幅中央，兩邊則輔以側峯。主、客共三群山體，稍呈斜向排列，由畫幅右側微微向左側斜伸過去。主山的近景處有松林和石岸，中景有岩塊和樹林，遠景有巨岩和叢樹。這近、中、遠三景上的景物互相重疊，從畫幅正中央的最底處直貫向上到畫幅的頂端，造成了撼人的氣勢。主山與側山之間互相貼近，幾乎密不通風，只隔以細長的瀑布、蜿蜒的流水、和若隱若現的路徑。這使得左右與中央山脈之間的景物若斷實連，造成一堵巨大的屏障，阻止了觀者的視線，逼人仔細觀賞畫上的物象。李唐的這種設計，著意強調一種近觀的「高遠」表現法。它與范寬和郭熙那種遠觀式的「高遠」設計法，有明顯的差異。這也是《萬壑松風》的特殊之處。

然而，當這種極具寫真精神的通景式巨幅山水，在北宋末年發展到頂點的同時，畫壇上卻同時醞釀著新的審美風尚。那便是小景山水的興起。小景山水在表現上有別於千巖萬壑：它著重於簡化實物，而強調幽渺或開闊的空間。這可舉趙大年（活動於十一世紀末—十二世紀初）的《湖鄉清夏》（波士頓美術館藏）和《橙黃橘綠》（圖八，台北故宮博物院藏）為代表。《橙黃橘綠》一圖為描寫蘇軾（一〇三六—一一〇一）的詩句：「荷盡已無擎雨蓋，菊殘猶有傲霜枝；一年好景君須

記，最是橙黃橘綠時。」在此畫中，畫家採取對角線的構圖，將橙橘樹叢分別放在畫幅的左上和右下兩個角落上，中間則為一帶開闊的沙洲河曲。沙洲以淡墨橫筆拖畫而成，斷斷續續地將河面切割成蜿蜒曲折的形狀，藉此表現出「平遠」的景觀。畫家又有意識地，在有些地方淡化物象，以表現雲霧，並藉此來增強畫面的空間感。這種利用雲霧淡化物象，以創造空間感的方法，郭熙的畫論中已明白提過：「山欲高，盡出之則不高，煙霞鎖其腰即高矣。」〔註八〕同時，在上述的范寬、郭熙、和李唐三人的作品中，也看到了這種方法的使用。然而，在那三幅巨型山水畫中的雲霧表現，並不如趙大年在《湖鄉清夏》和《橙黃橘綠》中所表現的那般明顯。我們可以說，趙畫所反映的是北宋末年的小景山水畫家，為了追求因為寬闊空間而產生的特殊美感，而創行的表現方法。這種新的美術趣味的興起與蘇軾等人所熱衷的「詩畫」新意念，有密切的相關性。但是由於篇幅所限，作者不擬在此加以討論。

在這裡我想特別提出來的是，這種新的空間表現法，在北宋末年的畫論中，也正好出現。那便是徽宗畫院的韓拙（活動於十二世紀初）所寫的《山水純全集》。韓拙在郭熙所說的「三遠」之外，再標出他自己新的「三遠」說：

郭氏曰：「山有『三遠』：自山下而仰山上，背後有淡山者，謂之『高遠』」。自山前而窺山後者，謂之『深遠』。自近山邊低坦之山，謂之『平遠』」。愚又論「三遠」者：有近岸廣水，曠闊遙山者，謂之『闊遠』。有煙霧溟漠，野水隔而勢髣不見者，謂之『迷遠』。景物至絕，而微茫縹渺者，謂之『幽遠』。〔註九〕

韓拙在此所標出的「闊遠」、「迷遠」、和「幽遠」，代表了北宋末年新興的小景山水畫所追求的美學趣味和空間表現概念，我將它們稱之為「宋式三遠」，以對應前面所談的「唐式三遠」。這新的「宋式三遠」在南宋的小景山水畫中，得到具體的實踐和盡情的發揮。可以說，北宋末年的這種「宋式三遠」是為呈現詩意的景緻而創設的一套空間表現法；而詩意景緻也因為有此一套空間表現法，而得以在南宋小景山水中，得到充分的展現。

三、南宋小景山水畫的發展

依作者的看法，以運用上述那套「宋式三遠」為特色的南宋小景畫，具有幾種表現模式；而且它們的發展是漸進而有跡可尋的。在此，我將它分為三期，並將每期的表現特色略加說明：

第一期為發展期，它的時間大約包括了高宗（一一二七——一一六二）和孝宗（一一六二——一一八九）兩朝約六十二年左右。這時期的山水構圖，由北宋的中軸式滿幅構圖，轉變成一邊或對角式構圖，同時畫面的空白處增加。相對的，實景部份漸漸減少。代表這類風格的作品有李唐的《江山小景》、蕭照的《山腰樓觀》、和無名氏的《奇峰萬木》（圖九——十一，台北故宮藏）。可說在李唐和他的嫡傳畫派中已有了這種形式的變革。〔註一〇〕同時，在李唐系統之外的山水畫中，也出現相似的現象，比如馬和之（約活動於一一三一——一一八七）的《赤壁圖》（北京故宮藏）和《古木流泉》（圖十二，台北故宮藏）就是很好的例子。由此可見這類半邊或二角的構圖，以及在畫面上創造更多空間感的表現，正是此時盛行的風尚。

第二期為成熟期，它在時間上大約包括了光宗（一一八九——一二二四）和寧宗（一二二四——一二二四）兩朝共約三十五年左右。南宋小景山水中特有的繪畫因素：著重前景，省略中景或遠景，以及展現筆墨情趣的表現特色，在此時定型。首創這類表現形式的畫家是馬遠。代表作品則除了前述的《雪灘雙鷺》（圖一）之外，還有他的《山徑春行》（圖十三，台北故宮藏）。此外，馬麟（約活動於一一九五——一二六四）的《芳春雨霽》（圖十四，台北故宮）也是代表此期的例子。在這些作品中，畫面上由於省去中景或遠景，而使空白處比第一期畫中所見增加一些。虛與實的比例大抵上相互平衡。在有的作品上空白處甚至超過實體所佔的面積。更值得注意的是，此期作品中已開始著重筆墨的趣味。上述的這些特色其實已見於比馬遠稍早的馬和之《古木流泉》之中。馬遠或許也受到馬和之在構圖、取景、和空間表現等方面的影響；〔註一一〕加上他從李唐風格中學得的樹石造形，和小斧劈筆法，於是綜合變化出他自己那一套精簡、犀利、明快的表現方法。

第三期為轉變期，它在時間上，大約包括了宋理宗（一二二四——一二六四）到南宋滅亡（一二七九）之間的五十五年左右。這時期的小景山水發展到極致，但同時也發展出另外一種新的面貌。我們可以舉馬麟的《坐看雲起》（克利夫蘭博物館藏）和《夕陽圖》（圖十五，日本根津美術館藏），以及夏珪（約活動於一二九五——一二六四）的《風雨歸舟》（波士頓美術館藏）和《溪山清遠》（圖十六——十八，台北故宮藏）為代表。在這些作品的畫面上，空白處大量增加，比例上遠遠地超過

了實體的部份，虛實二者之間形成了戲劇性的對比。

在這裡，我要特別指出夏珪的《溪山清遠》在上述發展上的重要性。就畫面上來看，夏珪的《溪山清遠》大約可以分為三大段。每一段景觀的焦點都集中在近景上，因此上面的物象顯得清晰明朗。中景多緊貼在近景後面，而且多半側向一邊；至於在景物的描寫上，則稍為減化。遠景距離中景很遠，並且造形簡略。這種設計，使中景與遠景之間的距離顯得渺茫不可測量。

更值得注意的是，上述的三段景觀並不是放在同一個地平或水平面上。它們和視者之間的距離不但各自呈現獨立狀態，而且也顯現出畫家取景時不同的視角和空間結構。比如說，關於右段風景，（圖十六）畫家是以平視的角度去表現它的「平遠」景觀。關於中段風景（圖十七），則畫家先以俯視角度看下方的人物和風景，然後，又以仰視的角度去畫人物背後的那座高山，以顯現它「高遠」的氣象。至於左段風景（圖十八），則畫家部份採用了仰視去畫那突出在雲霧之上的高山，又部份採用了俯視角度去表現小橋左方溪谷的「深遠」。這三段左右各自獨立的景觀，彼此之間缺乏明確的空間連續性。它與李唐《江山小景》（圖九）中，那種利用一條蜿蜒的小路來貫穿近、中、遠三景，而使畫面表現出連續的空間感的設計，完全不同。《溪山清遠》中的這三段風景，有如三幅獨立的小景山水畫，各自表現出「幽遠」和「迷遠」的效果。然而，夏珪卻又將這三段原本可以獨立的景緻，同列在一個開闊的湖面上，加上遠山、沙渚、和煙村，將三者連成一體，同時在視覺上造成了「闊遠」的效果（圖十九）。可以說，夏珪的《溪山清遠》在空間表現上，不但應用了唐式的「高遠」、「深遠」、和「平遠」，更同時運用了宋式的「幽遠」、「迷遠」、與「闊遠」。換句話說，《溪山清遠》在空間表現的複雜性和豐富性方面，比起前人的作品，又向前邁進了一步。

至於在造形和筆墨技法方面，夏珪明顯地簡化了李唐式的樹石形象和斧劈皴。他並且特別強調水墨的效果，在墨中大量摻用水份造成層次豐富的墨彩。結果，使得筆墨已經不再專注於描繪物象的表面質感，而更有意於表現出線條和墨色本身的趣味，顯露了畫家個人的情緒，具有抒情效果。這種加強筆墨情趣的表現手法，可以說是日後元、明畫家審美意念的前驅。這也是《溪山清遠》在中國水墨山水發展史上具有特殊意義的原由所在了。

四、結論

以上是作者對南宋小景山水的發展所作的分期。希望經由這套分期，能助使我們釐清對南宋小景山水的印象：「看起來都差不多」那樣籠統的概念，而能發現每件作品的個別性，並給予它們適當的定位。在這裡特別要注意的是：第一期深受李唐影響的小景畫風，並未因為第二、三期馬遠父子和夏珪畫風的出現而消失。相反的，它仍舊保持李唐傳統的造形和筆法，只不過加上了馬遠的影響：諸如將近景貼近畫面，完全省去（或減略）中景或遠景；或者是加上了馬麟和夏珪的影響：將景物推遠，使畫面更形空闊。只要掌握這些特點，我們便較可能在一群李唐模式的作品中，分辨出它們在時代上的先後。

無可否認的，南宋的小景山水從表面上看起來，多少都受到李唐的影響。比如，第一期的作品，在構圖、造形、和筆墨上，都明顯地表現出李唐的特色，可以稱作是李唐的嫡傳。至於第二和第三期的馬遠、馬麟、和夏珪的作品，在樹石造形和筆墨技法上，也脫胎於李唐。因此，他們的作品可以稱為是李唐畫風的衍化。但是，馬遠父子和夏珪之所以能成為大家，就在於他們有獨到的美學意念，和高超的繪畫技法，因此才可以在空間表現上和筆墨運用上，掙脫李唐傳統的範圍，而創立自己的新畫風。他們不但為南宋小景山水畫打開了新的局面，也為中國水墨山水畫的發展指出了一個新方向。

註釋

【註一】：見許郭瑛，〈南宋山水畫中的李唐風格〉，收於故宮博物院編，《宋代書畫冊頁名品特展》（台北：故宮博物院，一九九五），頁三九—四七。

【註二】：南宋山水畫並非只有小景山水一類。北宋諸家對南宋畫家的影響應仍持續。范寬、李成、和郭熙的影響也見諸於南宋山水作品中，比如王洪的《瀟湘八景》卷（美國普林斯頓大學美術館藏）中便有范寬的山石和李、郭樹法的運用。又，范寬的畫風被格式化地運用在山石的表現上，例見一扇面山水（遼寧省博物館藏）。關於這問題，參見 Wen C. Fong et, al, *Images of the Mind: Selections from the Edward L. Elliott and John B. Elliott Collections of Chinese Calligraphy and Painting at the Art Museum, Princeton University* (Princeton, New Jersey: The Art Museum, 1984), pp.60—67。

【註三】：就文獻上來看，「高遠」和「平遠」的名詞已見於唐代和其前。關於這些辭彙及概念的產生和使用的情形，參見莊申，〈論「高遠」——中國畫史辭彙從空間表現法看南宋小景山水畫的發展〉，頁九一。

論析之一，《中央研究院歷史語言研究所集刊》，一九八八年，卷五四，冊四，頁一〇一五—一〇三五。

【註四】：敦煌壁畫中的山水多作為人物故事畫的背景。高遠和平遠綜合運用以造成空間，供人物活動的例子，見於一〇三窟和二一七窟的法華經變。平遠的例子，見一七二窟，文殊菩薩背後的山水。參見秋山光，《唐代敦煌壁畫中的山水表現》，收於敦煌文物研究所編，《敦煌莫高窟》（北京：文物出版社，一九八七），冊五，頁一九五—二〇九。

【註五】：關於正倉院三幅琵琶畫上所表現的「三遠」模式，參見Wen C. Fong et al., *Images of the Mind*, ibid., pp.20—27。

【註六】：見于樸（俞劍華）編，《中國書論彙編》（台北：京華書局，一九七二重印），頁二三。

【註七】：同上。

【註八】：同上。

【註九】：見于樸（俞劍華）編，《中國書論彙編》，前引書，頁三六。又，關於郭熙和韓拙二人畫論的研究，參閱張瀛太，〈郭熙、林泉高致與韓拙、山水純全集之繪畫美學及時代意義〉，台灣大學碩士論文，一九九三。

【註一〇】：同註【註一】

【註一一】：關於馬和之的生平和畫風研究，參閱Julia K. Murray, *Ma Hozhi and the Illustration of the Book of Odes* (England and New York: Cambridge University Press, 1993)

圖版目錄

【圖版一】：馬遠，《雪灘雙鷺》，軸，台北，故宮博物院。

【圖版二】：唐人，《山水》漆畫，日本正倉院藏八世紀琵琶，摘自正倉院事務所編集，《正倉院的繪畫》（一九七八），頁四二。

【圖版三】：唐人，《山水》漆畫，日本正倉院藏八世紀琵琶，同前，頁二三。

【圖版四】：唐人，《山水》漆畫，日本正倉院藏八世紀琵琶，同前，頁四六。

【圖版五】：范寬，《谿山行旅》，軸，台北，故宮博物院。

【圖版六】：郭熙，《早春圖》，軸，台北，故宮博物院。

【圖版七】：李唐，《萬壑松風》，軸，台北，故宮博物院。

【圖版八】：趙大年，《橙黃橘綠》，冊頁，台北，故宮博物院。

【圖版九】：李唐，《江山小景》，卷，台北，故宮博物院。

【圖版一〇】：蕭照，《山腰樓觀》，軸，台北，故宮博物院。

【圖版一一】：宋人，《奇峰萬木》，冊頁，台北，故宮博物院。

【圖版一二】：馬和之，《古木流泉》，冊頁，台北，故宮博物院。

【圖版一三】：馬遠，《山徑春行》，冊頁，台北，故宮博物院。

【圖版一四】：馬麟，《芳春雨霽》，冊頁，台北，故宮博物院。

【圖版一五】：馬麟，《夕陽圖》，冊頁，日本根津美術館。

【圖版一六】：夏珪，《溪山清遠》，右段局部。

【圖版一七】：夏珪，《溪山清遠》，中段局部。

【圖版一八】：夏珪，《溪山清遠》，左段局部。

【圖版一九】：夏珪，《溪山清遠》，局部。



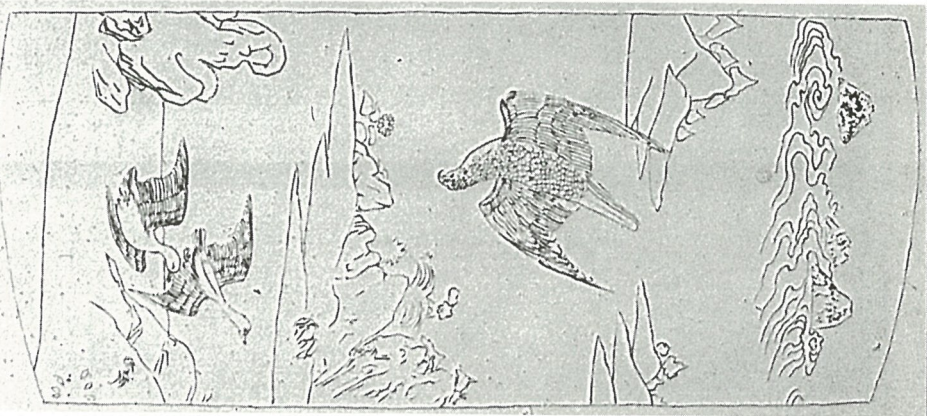
(圖一)馬遠，《雪灘雙鷺》，軸，台北，故宮博物院。



(圖二) 唐人，《山水》漆畫，日本正倉院藏八世紀琵琶。



(圖三) 唐人，《山水》漆畫，日本正倉院藏八世紀琵琶。



(圖四) 唐人，《山水》漆畫，日本正倉院藏八世紀琵琶。



(圖五) 范寬，《谿山行旅》，軸，台北，故宮博物院。



(圖六) 郭熙，《早春圖》，軸，台北，故宮博物院。

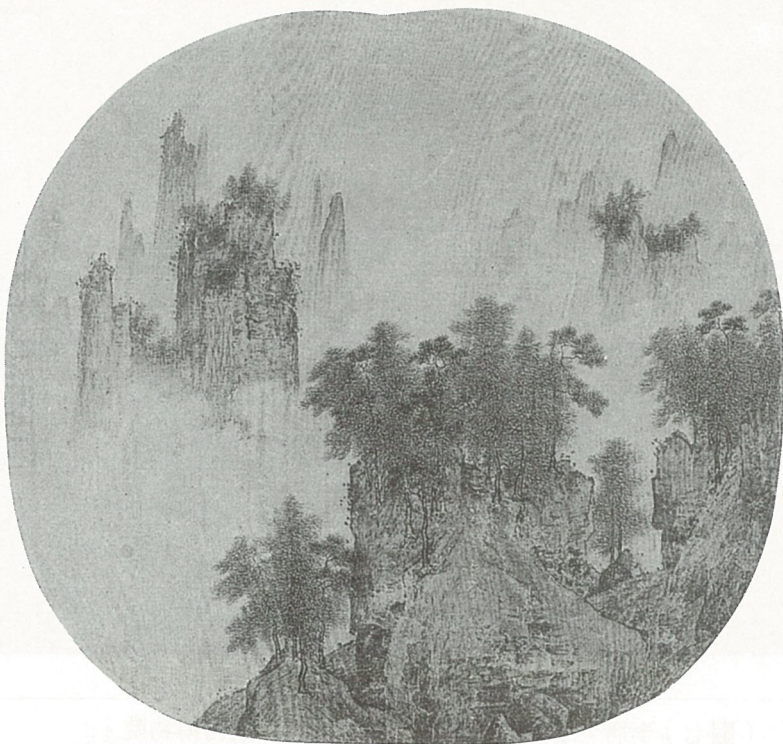


(圖七) 李唐，《萬壑松風》，軸，台北，故宮博物院。

(圖八) 趙大年，《橙黃橘綠》，冊頁，台北，故宮博物院。



(圖一一) 宋人，《奇峰萬木》，冊頁，台北，故宮博物院。





(圖九) 李唐，《江山小景》，卷，台北，故宮博物院。



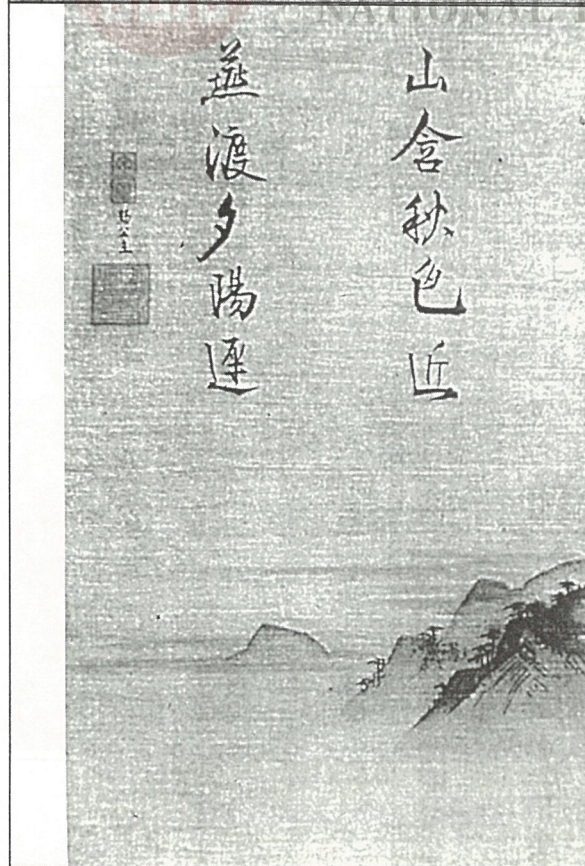
(圖一〇) 蕭照，《山腰樓觀》，軸，台北，故宮博物院。



(圖一二) 馬和之，《古木流泉》，冊頁，台北，故宮博物院。



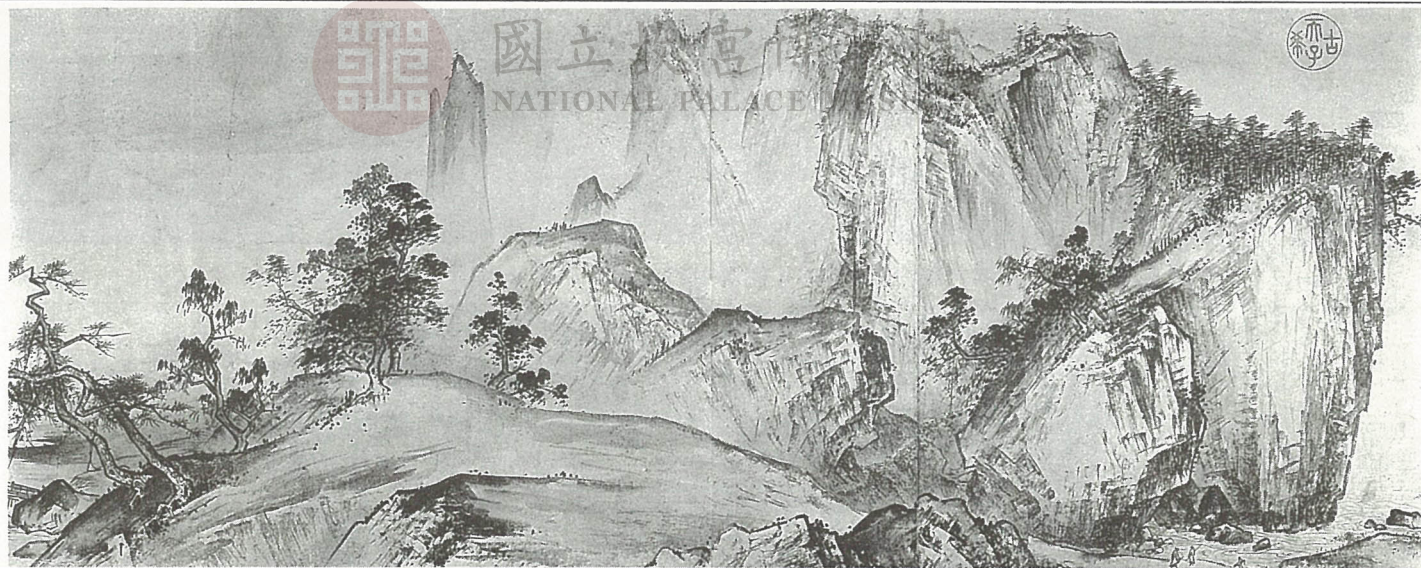
(圖一三) 馬遠，《山徑春行》，冊頁，台北，故宮博物院。



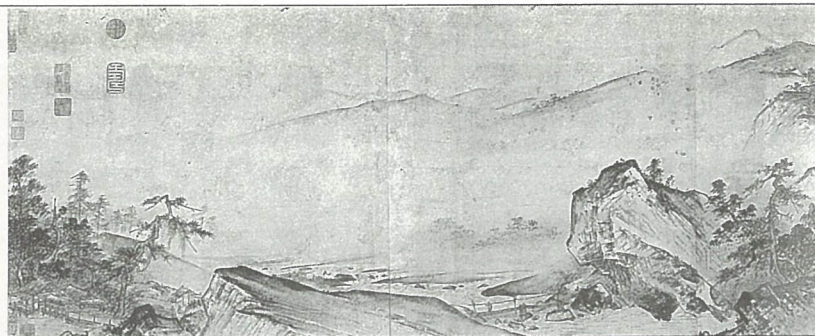
(圖一四) 馬麟，《芳春雨霽》，冊頁，台北，故宮博物院。(上)
 (圖一五) 馬麟，《夕陽圖》，冊頁，日本根津美術館。(下)



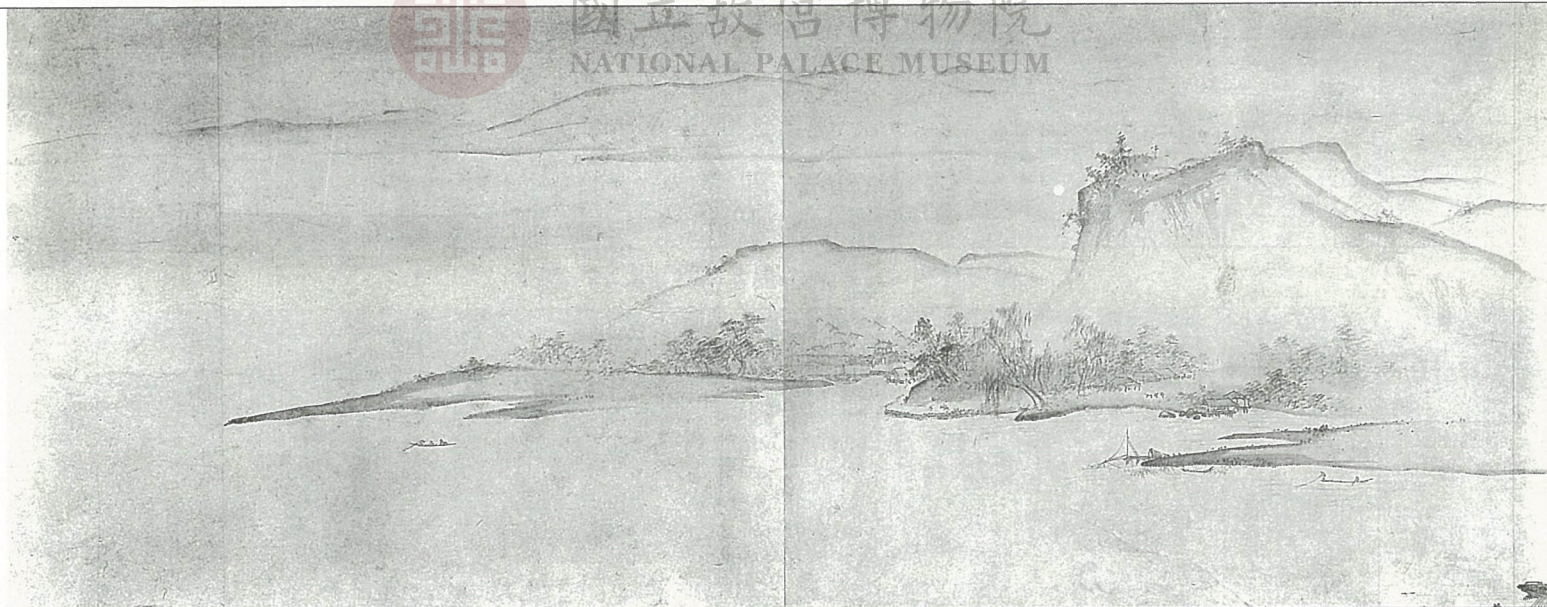
(圖一六) 夏珪，《溪山清遠》，右段局部。



(圖一七) 夏珪，《溪山清遠》，中段局部。



(圖一八) 夏珪，《溪山清遠》，左段局部。



(圖一九) 夏珪，《溪山清遠》，局部。

The Representation of Space in the Southern Sung Landscape Paintings

Pao-chen Chen

National Taiwan University

Abstract

Aiming at showing atmospheric quality in paintings, the Southern Sung (1127-1279) artists experimented with six representational schemes for creating illusionistic space (*liu-yüan* 六遠) in their landscape paintings. They are high-distance (*kao-yüan* 高遠), deep-distance (*shen-yüan* 深遠), level-distance (*p'ing-yüan* 平遠), misty-distance (*mi-yüan* 迷遠), obscure-distance (*yu-yüan* 幽遠), and open-distance (*k'uo-yüan* 闊遠). The Southern Sung artists skillfully employed these spatial devices and delicately maneuvered principles of solid and void. By doing so, they successfully created fantastic landscape paintings characterized by simple forms, succinct calligraphic brushwork, and rich varieties of ink tones.

The stylistic development of the Southern Sung landscape paintings as such, however, experienced three stages; each stage is represented by important paintings of innovative artists. The first stage, ranging from the Kao-tsung 高宗 to the Hsiao-tsung 孝宗 periods (1127-1189), was marked with paintings, such as *Pavilion on the Mountain* (*Shan-yao lo-kuan* 山腰樓觀) by Hsiao Chao 蕭照 (fl. early 12th c.) and *Old Trees by the Flowing Water* (*Ku-mu liu-ch'üan* 古木流泉) by Ma Ho-chih 馬和之 (fl. ca. 1131-1187). These two paintings are characterized by one-sided compositions, with an intention to create more void space for the picture. The second stage, covering the Kuang-tsung 光宗 and the Ning-tsung 寧宗 periods (1189-1224), was distinguished with paintings, such as *Egrets by the Snowy Brook* (*Hsüeh-t'an shüang-lu* 雪灘雙鷺) by Ma Yüan 馬遠 (fl. ca. 1190-1224) and *Freezing Birds on Snow-covered Branches* (*Mu-hsüeh han-ch'in* 暮雪寒禽) by Ma Lin 馬麟 (fl. ca. 1195-1264). Both paintings show strong innovative elements, such as using a one-cornered composition, emphasizing the foreground scene, abbreviating the middle ground, and simplifying the scene in distance. Such a device results in providing an obscure sense of space from near to far and creates an atmospheric quality for the visual effect. The third stage, expanding from the Li-tsung 理宗 period to the end of the Southern Sung (1224-1279), was marked with paintings, such as *Sunset* (*Hsi-yang t'u* 夕陽圖) by Ma Lin and *A Clear and Remote View of Streams and Mountains* (*Hsi-shan ch'ing-yüan* 溪山清遠) by Hsia Kuei 夏珪 (fl. ca. 1195-1264). In both paintings the void space overwhelms the solid, the images are created by taut

economic brushwork, and the ink, fully saturated with water, shows rich tonal varieties.

In the *Hsi-shan* scroll in particular, Hsia Kuei skillfully demonstrates his talent in manipulating the six schemes of spatial representations. At first, he employed the schemes of level-distance, high-distance, and deep-distance to represent topographical varieties of different passages of scenery along the river. Then, with the devices of misty-distance and obscure-distance, he organized all those passages of scenes on a river with an open vista. As seen in the scroll, Hsia Kuei especially favors in applying calligraphic brushwork and moist ink to create images. These technical characteristics not only show his innovative aesthetic value but also reveal a new direction for the development of Chinese landscape painting.

Keywords: Southern Sung painters 南宋畫家

Sung landscape painting 宋代山水畫

space 空間

Hsia Kuei 夏珪

Ma Yüan 馬遠

Hsiao chao 蕭照

Ma Ho-chin 馬和之

Ma Lin 馬麟

* The Chinese text of this article appears on page 八三 through 一〇四.