

江參及十二世紀山水畫之再評介

石慢原著
(Peter C. Sturman)
李慧淑譯

——「千里江山圖」及「溪山林藪圖」——

編者按：石慢先生此文對本院所藏巨然「溪山林藪」及江參「千里江山」兩畫之作者有所推論而更定。至其推論證是否足以論定？抑或尚僅止於假設階段？則尚有待於深入。本刊對石慢先生之研究精神，因疑設想，試探窮搜之態度，至為欣賞，特發表此文，庶為探討此一論題之級引。

前言

幾年前，傅申及翁同文兩位先生曾經為文介紹江參，這一位跨越南北宋混亂時代的江南畫家。（註一）雖然有關江參生平已發現的資料並不多；但是兩位先生的研究，却已經成功地勾勒出江參的生、卒時間，並且注意到江參的幾幅作品：故宮博物院所藏的「千里江山圖」長卷、「秋山圖」小立軸，以及美國納爾遜遜美術館（Nelson Gallery-Atkins Museum）的「林巒積翠圖」卷。其中「千里江山圖」，雖然沒有作者款，但却有元代鑑書博士柯九思（一二九〇～一三四三）的題鑑，又三幅畫風相近，似同出於一手（註二），因此三幅畫都被歸為是江參的作品。又最近黃君實先生在八代遺珍（Eight Dynasties of Chinese Painting）目錄中，論及「林巒積翠圖」，他以為原來可能是一長卷的部份，並提出一些有關江參生平的新資料。（註三）之後，他又發表了一篇文章，更仔細地研究江參的生平及背景。（註四）

關於江參這位時代及環境都模糊不清的畫家，以上提及的研究雖已建立了對江參的初步認識；可是仍有許多美術史的學者並不認為「千里江山圖」、「秋山圖」及「林巒積翠圖」三幅傳為江參的作品，是可信的十二世紀山水畫。（註五）若果如此

江參便沒有任何存世的畫蹟了，那麼他就和許多早期的畫家一樣，僅留下名字、聲譽及活動事蹟，而無法詳其畫風，只有一些不可靠的摹本供人揣摩，而摹本常常導致混淆、錯誤的印象。所以說，如果沒有可歸於江參名下的可靠存世畫蹟，那麼江參就不值得再做深入的研究了。對以上三幅傳為江參的畫作，我也認為不是江參的真蹟；但我並不是要作「無江論」，而是要提出另外一幅傳為巨然名下的作品——「溪山林藪圖」（故宮博物院藏），可能才是江參存世的真蹟。指出「溪山林藪圖」這幅水墨絹本巨作為江參風格，並不是一個新的創見（註六），只是向來人們接受了前述三幅是江參的作品，因此減少了對「溪山林藪圖」應有的注意。比較起來，「溪山林藪圖」和「千里江山圖」及其他二圖，風格上相當一致，但是筆墨却顯然非出於一手；也就是說，如果前題上接受「千里江山圖」等三幅為江參的標準作品，那麼「溪山林藪圖」就不太可能是出於江參。

本文的目的在於重新評介江參的作品。文中首先將仔細地比較研究「千里江山圖」及「溪山林藪圖」，因為它們涉及界定江參作品風格的問題核心；而一幅真蹟的價值遠勝於數幅臨本，真蹟可提供我們作深入地分析，註釋及推測的基礎；必要的話，也可以根據它重新修正、重組先前的種種假設。基於此，所以我從二圖有關的文獻、流傳及真偽問題入手。至於江參的生平及背景，由於傅申、翁同文及黃君實三位先生的研究，已呈現出其梗概，因此暫不討論。

本文研究的動機，乃起於與班宗華教授（Prof. Richard Barnhart）的討論。班教授首先指出溪山林藪圖與江參的關係，並提出千里江山圖上柯九思鑑定的疑問，而引起了筆者決心作進一步的探討。

一、關於千里江山圖

千里江山圖，水墨絹本（天空及水面和青染過），縱四六·三公分，橫五四六·五公分。（圖一、四）（註七）卷末有元文宗（一三二九—一三三二年）在位（鑒書博士柯九思的鑒定跋：「江參，字貫道，千里江山圖真跡。臣柯九思鑒定。」）（圖二）柯九思於一三二九年開始在宮廷擔任鑒定的工作，一三三〇年正月任奎章閣鑒書博士（註八），三年後離開京師到南方去。所以此圖的鑒定跋應是題於一三二九年至一三三三年之間。又本幅之裱綾後另接的一塊絹上，有宋（陳？）宓（一二一

七年）（註九）、劉克莊（一一八七—一二六九年）和林希逸（一二四九年）等人的題詠。（圖三）（註十）這些跋後的裱綾上有乾隆題跋：最後接了一段有花紋的鑾紙，上有董其昌（一五五五—一六三六年）的四段題跋。

董其昌最早的一段跋題於一五九七年，敘其在一年前，如何從一收藏了此畫卅五年的人家購得，然後贊美江參說：「董巨畫道中絕久矣，貫道獨傳其巧」，並褒揚此畫「當是貫道生平最得意筆」，又說「貫道畫有神，其必擇予爲主人也夫……」否則「世間永不見有江貫道畫，即貫道一生苦心，竟泯沒無傳矣。」此段跋文中也提到柯九思的鑒定及宋三名公的題詠。

董其昌二跋中引南宋鄧椿畫繼（約成書於一一六七年）之記載，跋文一方面介紹江參，同時也反映鄧、董二人對江參的重視。跋云：

宋鄧椿公壽作畫繼。自熙寧至乾道，百年間分爲數品，其最高者爲冠冕才賢、岩穴上士，而江參在上士之列。鄧公贊其畫法董源，豪放過之，蓋南宋人未有在貫道之右者也。鄧所著銘心絕品於趙千里、李希古輩，皆所不取，獨有江貫道飛泉怪石圖，與江居圖耳。貫道在當時已爲名流所賞鑒如此。貫道以香茶爲生，葉道蘊（葉夢得）左丞薦之宇文時中季蒙龍圖。宇文欲多取其畫，江被召去，宇文以爲恨。及劉季高（劉岑）侍郎再寄江居圖，作無盡景，始慰意云。今此卷意即江居圖也。

董其昌第三段跋題於一五九八年，引用了夏文彥圖繪寶鑑（一三六〇年）的記載，提及江參受委託爲趙子畫（一〇八九—一一四二年）畫三衢（浙江衢州）別墅崇蘭館之事。第四段跋題於同一年，董其昌從吳寬（一四三五—一五〇四年）文集錄吳寬跋江參江山長圖：

吳匏庵跋江道貫江山長圖。刻匏翁家藏集。予方病齒，陳太僕明之使小僮持畫卷入。迫觀之，就枕展尺許。即知爲宋人筆，不覺蹶然起稱賞，至圖窮未已，蓋宋江貫道所作，曾入元內府，柯博士敬仲所鑒定者也。貫道之筆少見，況其後有葉石林、陳簡齋、林希逸諸公題識，益可貴重，明之好古博雅，此卷得所歸矣。吳寬。

千里江山圖也有乾隆及其四朝臣的題跋，直接書於畫絹上，還有梁清標（一六二〇—一六九一年）安岐（一六八三—一七四六）的收藏章；以及兩方無法辨識的古印在卷尾的下角。石渠寶笈載錄有以上的流傳資料後，編者於附註中又推

測吳寬跋中所提及陳與義及葉夢得的題跋，可能是在董其昌題跋過後，爲人所切割。（註十一）然而我可以推想，果真如此，那麼董其昌於一五九六年購買此畫時，除了葉、陳兩人的題跋外，吳寬的跋若果還在畫上，如此一來，董其昌怎麼可能那麼費事，再從吳寬的文集上去錄一次吳寬的跋文。有鑑於此，所以傅申先生文章的結論說：原來至少有兩卷江參的畫，兩卷皆有柯九思的題鑑，一即現在故宮博物院所藏的千里江山圖，另一卷有葉、陳、林及吳寬題跋的，則去向不明。（註十二）這個說法，實在有待商榷。因爲在陳起的南宋羣賢小集中，節錄了林希逸的詩集——竹溪十一稿，其中便包括了千里江山圖上所題的四言詩。（註十三）詩題後並有附註：「此畫匹絹作，石林、簡齋有題跋」，所以，有很好的理由相信千里江山圖就是吳寬病齒時，初以爲被迫觀之，而後蹶然起稱賞的「江山長圖」。（註十四）值得注意的是，千里江山圖除了吳寬所稱的別名之外，亦有稱之爲「江山不盡圖」的，載於張丑的清河書畫舫。（註十五）張丑提到董其昌購於龔姓人家（註十六），畫長約三丈，亦即約九百多公分長。

倘若接受了此畫表面上的這些流傳證據，而且暫時設定它就是江參的作品，那麼以一幅宋畫來說，千里江山圖的流傳，算是很難得的。根據畫上的流傳資料：江參畫成之後，葉夢得與陳與義詠題其上，時間必在一一三八年之前，也就是陳與義去世之前。之後，（陳？）密題於一二一七年，劉克莊（題於一二四九年或更早些）及林希逸題於一二四九年。又柯九思的題鑒，可能在一三三〇年前後，也因此可推測，雖然千里江山圖上沒有元代皇室的收藏章，但或許曾入元文宗內府。元以後爲私人所收藏，輾轉流入陳大章（大約十五世紀中葉）手中，陳大章曾將此圖展現給吳寬看，吳寬因題跋其上。在吳寬題跋之後及董其昌題於一五九七年之前的這段期間內，葉夢得及陳與義的題詠和吳寬的題跋都被割去了。我的推論是：葉、陳兩宋人題跋是被割去分開出售，而吳寬的也一併被切去，是爲了不露痕迹，因爲吳寬的題跋中題到了葉、陳二人。董其昌之後，梁清標、安岐先後收藏此畫，至乾隆年間入清內府，現藏故宮博物院。

千里江山圖，除了前述葉、陳兩宋人跋及吳寬跋曾遭切割規難外，畫的本身至少也還有一規。因爲根據畫史記載，除了張丑提到畫長近三丈外，陳繼儒（一五五八—一六三九年）在妮古錄中亦載千里江山圖的長度在二二三丈間（註十七），所以依據這兩則十七世紀畫史的記載，當時圖長約六百—九百多公分長，而此畫現長只有五四六·五公分，與記載相去太遠，不太

可能是作者記錯了，或者是量錯了而造成的誤差。

如果我們拿另一幅畫名恰與此圖完全相同，現藏北平繪畫館的王希孟「千里江山圖」（圖四）（縱五一·五公分，橫一九一·五公分）來做比較，也許有助於推測江參畫原來的長度。王希孟的這幅精心之作，雖無款，但從蔡京一一一三年的題跋，知其必完成於蔡京題記之前。初看兩幅似無相似之處，王希孟畫的是視點較遠的青綠大山水，而江參寫的是感覺較親近的江南真景。再仔細的觀察兩圖題材的配置，發現雖然有相當的差異，可是基本上的構圖却是接近的。現在讓我們從兩畫的卷尾開始比較：在王希孟畫的卷尾是一狹長的坡陀，漸漸高起，最後以一陡突的山峯結束。相對地，江參畫的卷尾也有一個較短的坡陀，上面有樹木羅列的小徑，坡陀漸漸高起，結尾處是一滿佈苔樹的懸崖。（圖四·A）往右行，王希孟畫上可以看到一個小漁村，恰位於畫中兩個為河道分隔的主要陸塊的收尾處，這也恰與江參畫中的主要大陸塊相呼應，這陸塊包括畫上主要的山羣，沿著水際有一宛延的小路，穿過山腳叢林，貫穿整個陸塊。（圖四·B）其中有一值得注意的差異是：江參畫中的陸塊並沒有一彎流水分隔，但是兩畫中相對的地方都恰有一山泉。（圖四·C）繼續右行，王希孟的畫中展現出另一大陸塊，及一半島型的坡陀，上有高大優雅的柳樹，邊有停泊的船隻。而江參畫對應的是卷首的一段，有淺坡伸入水中，上畫一臨水草堂及彎彎的柳樹（圖四·D）；最靠卷首處，是一凹入的山谷，谷中有一莊院，臨河而建，舒坦地座落在那兒。同樣地，王希孟的畫中，也有一質樸的小莊院，座落在一鬼面形的石凹處（圖四·E）從王希孟畫的卷尾到這座小莊院，恰是全畫的百分之六十二長。用簡單的算數，可以算出，假使江參的畫繼續跟著王希孟畫的構圖延展下去，其長度大約是八百八十公分，恰與陳繼儒所說的二二三丈長相符。易言之，江參的千里江山圖，在董其昌收藏之後，可能被截去了三三〇公分左右。

二、關於溪山林藪圖

溪山林藪圖（圖五），無款，然詩塘朱彝尊（一六二九—一七〇九年）題識，將之歸為巨然，後便因此傳為巨然的畫蹟。此畫和千里江山圖一樣，都是流傳有緒的難得畫蹟。（註十八）畫為雙拼絹本，縱二二·三公分，橫一一九·七公分。左下角有「緝熙殿寶」印，知曾為南宋理宗（一二二五—一二六四年在位），一二三三年所建的緝熙殿收藏。右上角是元皇室

收藏印「宣文閣寶」。右下有明代司印半印，以及宋權（一五九八—一六五二年）二印、其子宋犖（一六三四—一七一三年）一印，另有「子孫孫其永寶用」印，可能是宋氏父子中一人所鈐，最後是乾隆辛巳年（一七六一年）之御題。

姑不論溪山林藪圖的作者是誰，根據畫上的收藏章及朱彝尊的題跋，可知其流傳經過如下：此圖曾入南宋理宗內府，南宋亡後大概爲元內府接收，只是元初的六十年間不知下落。（註十九）元順帝至正元年（一三四一年）六月，宣文閣成立，取代了元文宗天曆二年（一三二九年）所創的奎章閣（註二十）圖上所鈐的「宣文閣寶」印，即宣文閣鑒書博士周伯琦奉勅所篆的（註二一）故知元代後廿五年此畫藏於宣文閣。元亡後入明內府，畫上司印半印爲明內府一三七三—一三八四年間所用之官印。可證此畫第三次爲皇室內府收藏。也可能在一六四四年清內府接收之前一直都留在明內府。清內府接收後，從朱彝尊的題跋，可知清世祖（一六四三—一六六一年在位）將此圖賜給宋權，宋權一度失去此畫，但失而復得，後傳給其子宋犖。雖然朱彝尊的題跋沒有紀年，但可考其必題於任蘇州知府的前四年（一七〇五—一七〇九），那時他常爲宋犖的座上客。（註二二）在此之前，此畫已被認爲是巨然的畫蹟，而現有的畫名，大概是從宣和畫譜（成書於一二〇年）裏挑選出來的，因爲宣和畫譜中，巨然名下有「溪山林藪圖二」（註三）。過了不久，溪山林藪圖又回到清內府，並一直保存著，直到故宮博物院成立。由此可見溪山林藪圖的資歷真是顯赫。歷經宋、元、明、清內府收藏。只有清初的一小段時期出過內府，大部時間藏之於宮廷，受到妥善的維護，由此也可以說明此畫目前狀況良好的原因。但也因爲存之內府，所以免去市場買賣的流動，故流傳時間雖長，却鮮爲人所注意。一直到今天，這幅傳爲巨然，但又不使人信爲巨然的畫，雖然流傳有緒，但却仍然被忽略。

三、千里江山圖與溪山林藪圖之比較

將千里江山圖和溪山林藪圖做一比較，兩圖的筆墨技巧與繪畫風格顯然同出於一源。而從柯九思在千里江山圖上的鑑定跋以及其他人的題跋，知此源頭即江參。然而兩畫的差異，又使之不太可能出於同一人之手。但是在沒有任何一幅可作爲可靠的、標準的江參作品之前，兩畫的真正關係是不容易澄清的，尤其是它們的尺寸與形式不同（一爲小幅長卷、一爲巨幅立軸），使問題更加複雜。我認爲千里江山圖不是江參的原作，而是一很相近、忠實的江參摹本。溪山林藪圖才是江參的

真蹟。要證明這個論點，不可避免地，就會碰到一個相當嚴重的方法學上的問題：亦即，一方面說千里江山圖是摹本，而事實上，又要用這幅被質疑的畫去證明溪山林藪圖是真蹟的矛盾。基於此，在比較兩畫之前，必須先澄清摹本和真蹟之間的異同。

由於臨摹者的目的在於追摹原作，所以畫中的一些基本要素，舉如：構圖、主題和物象的造形與配置，不會有顯著的改變。當然，臨摹者在技巧上愈能把握原作的主題，臨摹的作品就會愈成功。所以我們可以預期到，當臨摹者想力追原作的技巧時，兩者的筆墨就會很接近。然而筆墨的表現是隨著時代的遞移而進化著，所以時間的間隔，會導致臨摹者無法完整的複現原作的技巧；基於此，摹本常會在技巧上簡化了原作，並且不斷的重覆著相同的筆墨。然而摹本最易失敗的是——對原作者觀念的難以全盤掌握。因為我們不能期盼一個臨摹者，特別是職業性的摹手，能够深入原作者的美感經驗，而表現出原作者的感受與意念。也就是最後的這一點，使我們歸結出摹本的問題核心——在於畫品質的差異。所以幾乎所有的摹本，品質都是二流的。問題是，我們是否能體會原作者的用心，然後用我們的眼睛辨別出其間品質的差異？

首先我們看看千里江山圖和溪山林藪圖的相似之點。如果江參確是溪山林藪圖的原作者，並為千里江山圖的原型，（Prototype），那麼兩圖在構圖上的全盤經營及主題表現的筆墨技法必是相通的。所以我們看到兩圖中段的山羣，他們的構圖是一樣的。（圖一·五）都有一延伸的地平面，將前景和中景連貫起來，然後中景的山突然升起，形成一道圓凸形的屏障，隔開了觀者和遠處迷濛不清的山峯。雖然溪山林藪圖的前景較為逼近觀者，且強調前景的樹，但我們原可以想到這種區別是由於兩圖尺寸和形式不同所造成的。一幅垂直的大立軸，容許畫家有較多的空間強調近景和遠景的對比。反之，在水平展開的橫卷上，景物的佈列必須和觀者有相當的距離，畫才容易成功的表現。又兩幅畫的中景，都可以發現像牛角形狀突起的山羣，形成一個個半圓形的窗，恰好作了遠山的凹框。（圖六）這種獨特的手法，顯示其出於同一畫家的習慣。又比較兩圖畫樹的方法，溪山林藪圖前景的大樹，和千里江山圖卷首之臨水草堂旁邊，彎彎曲曲的柳樹，都是用深暗、斷斷續續的線條勾出輪廓線，再以深淺不同的墨色填染樹幹。（圖七）以上這些構圖、題材及筆墨技法上的共通之處，可導出一必然的結論：兩幅一定是直接的或間接的出於同一人。

接著我們再比較兩畫的差異，原作和摹本的關係就將更清楚了。例如畫樹法的不同：溪山林藪圖中樹木的輪廓線，並不是用很肯定、明晰的線條畫出來，而是用顯突的方法，在圓樹幹的外圍和背景之間，畫些暗示性的陰影，以顯出樹幹的輪廓。又灑落在各處的墨點，除了表示隨意分佈的植物，同時也掩蓋了樹幹的輪廓線，而造成一種擴散的視覺效果。千里江山圖中的柳樹，雖也小心翼翼地想摹仿這種巧妙的表現手法，但彷彿是唯恐畫得不够清楚，所以表達不出那種微妙的層次感。這在比較中景的小樹時，更是明顯，（圖八）溪山林藪圖的筆墨微妙，忽而聚現成樹羣，忽而又退散成一種筆墨的形式；而千里江山圖上的小樹，則僵硬不自然的散置於山水中，整個呈現出一種輕率的感覺。畫樹的輪廓線也較規律而沒有變化，重覆的筆墨形式，顯出臨摹的特質：僅僅注意到物象的形態及佈局，而忽略了畫面的生動與統合表現。

也許有人會辯解說，兩圖中景樹木的差異，可能是它們構圖及尺寸大小的不同所造成的，而未必是原蹟與摹本的關係。然而當我們和董源夏山圖（註四）（圖九）的局部做比較後，就可以支持千里江山圖是摹本的說法。董源夏山圖中，小丘上的樹和千里江山圖中景的樹極相近，這本不足為奇的，因為鄧椿畫繼中已說江參「筆墨學董源，而豪放過之」（註五），可見江參本出於董源。但是夏山圖中，樹的輪廓線變化多端，絕不像千里江山圖中那麼平板一致，顯得拘謹而無趣，而溪山林藪圖中的樹，則恰如鄧椿的描述：「學董源而豪放過之」。

綜觀千里江山圖，整個的表現都不够精微、敏銳。墨色的變化非常有限，色調的對比強烈，比如：伸入水中的坡陀就是明顯的例子。（圖十）總而言之，臨摹者常將原作的手法照抄，但卻把握不到原作者技法以外的意念。

反之，溪山林藪圖中的每個物象都避免作肯定、明晰的描繪。墨點或聚或散的佈滿畫面，時而形成色調變化豐富的墨塊，時而又有漸漸散去的感覺，產生一種閃爍不定的視覺效果。可以說全圖的畫法是暗示多於描繪。而為了達到這種視覺暗示技法，畫家必須將明確的形象打破，使之模糊不清。他似乎了解眼睛觀看東西的視覺原理，所以藉助視覺來同掃視物象輪廓線的周圍來烘托主體，並固定主體的形象及位置。有了這種理念，才能意在筆先，將心中的山水藍圖，用烘托、暗示形體的方法表現出來。具體言之，這種表現法的優點，在於能沿著一個伸向遠處而且連貫的平面將全景統一起來。從右下最前景湧起的陸塊，到隔開遠山的屏障式中景山羣，迫使觀者的視線沿著「Z」字形的退徑（recession）深入，同時景深的感覺

，由於物體形象的減化，而加強了。這兒畫家的技法和西方的點畫（pointillism）有異曲同工之妙。他完成了一幅氣氛透視法（atmospheric perspective）的作品，不用遮掩的雲霧，而却能產生強烈動人的深度感；更奇妙的是，這種深入的感覺，常一眨眼又幻化成無數佈滿在暗灰色絹上的墨點。

而千里江山圖上，缺乏的也正是這種清楚、迷人的深度表現；特別是畫伸入水中的坡陀及水島（圖十一），雖然臨摹者過重的筆墨，掩蓋了原作微妙的意念，但仍可看出他努力的痕迹，只是深度感沒有了，呈現出來的是拘謹地，從一個深度跳到另一個深度的感覺。臨摹者根據一水平展開的「模本」（model），便將畫中的主題，分成幾個不同層次的深度來摹寫，其缺乏像原蹟一般精微表現的地方，從突起於中景山羣後的遠山表現，便可一目了然。那些遠山完全失去了矇朧詩意的深度感，只是一個個排列著，而沒有任何適當的佈局與統一感。畫中有一處，從中景到遠景的山，作者好像弄糊塗了，將其中的一山連接到另一個不太對勁的山去了，這在中國山水畫上是反常的，而明顯的露出了馬脚。（圖十二）

四、千里江山圖上柯九思的鑒定

最後，將千里江山圖從真蹟降為摹本，主要就是在與溪山林藪圖比較之後，根據眼睛所見到的品質差異，而作的主觀判斷。但是這樣的斷言，顯然就和柯九思的鑒定跋相違。柯九思是元代經驗豐富且受人尊崇的鑒定家，而且他的時代距離江參僅有兩百年；而我們現在距江參則有八百年之久，相較之下，要鑒定一幅南宋的作品，他是比我們有利多了。最顯而易見的理由，就是當時存世的南宋畫蹟一定較今日為多。所以為了解決這個問題，讓我們再次檢視千里江山圖上柯九思的鑒定跋，並比較其他三幅他任元文宗奎章閣鑒定工作時所題鑒的書畫，計有：董源夏景山口待渡圖（遼寧博物館藏）（圖十三）、胡虔汲水蕃部圖（畫已不存但跋現藏故宮博物院）（圖十四）以及褚遂良臨王獻之飛鳥帖（故宮博物院藏）（圖十八）。嚴格地說，只有前兩幅上的才算鑒定跋，因為在褚遂良的書蹟上並沒有用「鑒定」二字。【註二六】又以上三跋，柯九思的題鑒，都是寫在書畫後面另接的一段絹或紙上。並且除了柯九思的鑒定跋之外，兩畫上還有奎章閣其他學士們的題跋。三幅上柯九思的題鑒分別如下：

右董源夏景山口待渡圖真蹟。岡巒清潤、林木秀密，漁翁遊客出沒於其間，有自得之意，真神品也。天曆三年正月，奎章閣參書臣柯九思鑒定恭跋。

右唐胡虔汲水蕃部圖。嘗入宋紹興內府，流傳有緒。奎章閣鑒書博士、文林郎、臣柯九思鑒定恭跋。

右褚河南臨大令飛鳥帖。唐人所摹具有元常遺法，足以知字畫源流之有自也。絕無宋人氣，是唐無疑耳。奎章閣學士院鑒書博士柯九思跋。

這些題跋和千里江上圖的鑒定跋，其間的差別非常明顯。每一跋上；柯九思都禁不住要多加些評議，有的是詩意的描繪一幅畫，也有敘流傳經過，或論時代風格。最值得注意的是，柯九思的這些題跋都不是直接寫在書畫的身上。又他每次所用的頭銜都不相同。在董源及胡虔畫上，他提到了奎章閣的職務；而褚遂良的書蹟上也提到了任奎章閣鑒書博士之事，只是沒有用「臣」字，所以推測當時的情況，對這件書蹟可能是柯九思受同僚或友人之託，而在一件不是御府收藏的作品上題跋，由此也可以說明為何這個題跋不像其他跋的書風那麼正式嚴謹，而且沒有用「鑒定」兩個字。在千里江山圖上，柯九思冠上了「臣」字，但却不用奎章閣的官銜。

另外故宮博物院藏的趙幹江行初雪圖，也應該提出來討論。此畫並沒有柯九思正式的鑒定跋，但是有「天曆二年十一月□日進入」題在畫後另接的一段絹上，並有柯九思等奎章閣諸臣聯銜。（圖十六）

從以上可見柯九思的每一個題跋都不一樣，而且我們能掌握的例子也太少，所以無法作任何肯定的結論。【註七】因此以下的推論還有待將來更進一步的研究與肯定。關於柯九思鑒定的問題，首先我們必須想像在什麼樣的情況下書畫需要題鑒。如果一幅畫本身沒有什麼可疑之處，也就是說流傳有緒，有題亦有款，那麼這樣的畫已能自白了，根本不太需要宮廷鑒定家的鑒定，趙幹的江行初雪就是個極佳的例子。【註八】而胡虔的汲水蕃部圖及董源的夏景山口待渡圖則屬於不同的品類。我們從虞集的道園學古錄中，知其應制錄中有十六首題古畫的詩，其中尚存於世的兩件墨蹟就是這兩幅畫。【註九】所以傅申先生推論：在這十六幅畫上，每一幅都應有柯九思及奎章閣學士們的題詠。這種看法應是蠻合理的。在沒有更多的資料之前，我們無由得知當時到底在什麼情況下選了這十六幅畫來題鑒；但有一種可能性，是它們的流傳資料大概都不充足，也許

是缺了畫名或作者名字，因此特別選出來供鑒定及題詠。例如：十六幅中唯一存世的畫蹟——董源夏景山口待渡圖，就是幅無款的畫。至於胡虔已亡佚的畫，其情況雖亦無由詳知，但柯九思的題跋中僅提及入紹興內府，所以很可能此畫上就少有或沒有其他的流傳證據。【註三〇】總而言之，重要的是，那十六張畫本來都應該是奎章閣的藏品，而可能是基於某種原因，才被選出來以備柯九思鑒定及奎章閣其他學士們題詠。

現在有許多學者，都不認為夏景山口待渡圖是董源的眞蹟，一般的看法，似乎都以爲是接近董源原蹟的早期摹本。無論是否如此，對夏景山口待渡圖仍然存疑的看法，提醒了一個很重要的問題，使我們考慮到像米友仁（一〇七四—一一五一年）、柯九思一類的宮廷鑒定家，一爲宋高宗鑒定內府書蹟，一爲元文宗鑒定內府書畫，他們必定經歷了相當爲難的處境。因爲他們爲帝王工作，鑒定皇室的收藏，而爲了維持內府收藏的精良與豐富，必定有相當大的壓力。【註三一】他們不可能像米芾（一一〇五—一一〇七年）一樣的自由，能在他自己的著作，如：畫史、書史及寶章待訪錄等書中，暢所欲言，直言他對書畫的印象。所以假使真有什麼差勁的作品，被它們標爲僞品，那根本不可能被保存。又萬一也有些作品上真有米友仁或柯九思否定的題鑒，那麼試想，一旦此作落入畫商手中，這樣的題鑒，還能保存多久？坦白地說，官方的鑒定，並不能告訴我們一幅書畫是真的可信，而只能說明那件作品在當時是被認可够得上宮廷收藏的標準。所以如果董源的夏景山口待渡圖，眞的是一幅早期的摹本，那麼與柯九思所寫的「眞蹟」鑒定拔，也未必有衝突。【註三二】柯九思的鑒定拔只是說明：無論他是眞的認爲夏景山口待渡圖是董源的眞蹟，此畫已够得上一三三〇年奎章閣收藏書畫的標準了。

柯九思在千里江山圖上的鑒定跋，現在可以認定它是一個完全的特例，因爲畫上包括柯九思的鑒定跋，都沒有任何證據顯示此畫曾爲奎章閣所收藏。如此一來，我們不免要懷疑，當柯九思寫上他的鑒定時，他對此畫的評價到底如何？其次，這段鑒定跋極短，而且冒昧的直書在畫上。【註三三】加上前面所推論的，有柯九思的題鑒並不意味此畫就是江參的眞蹟，同時也不能證明柯九思自己認定是眞蹟。所以我推測柯九思很可能以這種方式的題鑒來表示實際上他已知道千里江山圖並非江參的眞蹟。亦言之，藉著將鑒定拔直書在畫網上，柯九思間接的表達了他的眞正鑒定。當然也可能千里江山圖上柯九思的鑒定跋是假的。但是我以爲可能性不大，因爲將之與柯九思的其他書蹟比較，這個鑒定跋的筆迹並非不可能在他的。【註三四】而

且從現在已經亡佚的吳寬題跋，可知柯九思的鑒定跋早在十五世紀末十六世紀初已經出現在畫上了。

至於千里江山圖卷後面，陳宥、劉克莊及林希逸等三宋人題跋；因為是題在畫後裱接的另一絹上，所以有可能是在任何時間附接上去的，而未必能證明畫的年代。又仔細地檢視這三個題跋，正是寫在一塊比畫的絹地還要老舊、破損的絹上，所以可更進一步證明千里江山圖可能是一摹本的論點。

因此倘若接受柯九思的題跋為真，那麼千里江山圖應是江參原作的一幅摹本，成於柯九思之前或同一時代。同樣地，和此圖筆墨、構圖意念相近的林巒積翠圖與秋山圖，也應是同時期的摹本。林巒積翠圖高只有三〇·六公分，較千里江山圖短了十六公分，所以明顯地是來自於不同的一本。秋山圖（根據傅申先生的研究，高四六·七公分）與千里江山圖極為接近，肉眼看起來兩幅非常一致；然而經過他仔細的研究，發現兩幅絹地的疏密有些微差異，所以根據這點和其他推論兩幅原非是同一本。（註三五）若暫且接受這個結論，那麼秋山圖顯然是屬於第三個摹本，是江參畫的另一個摹本。

所以從這三幅畫顯示有兩幅或更多江參畫的摹本在某個時間出現了。（註三六）當然從江參到柯九思的兩百多年間都有可能，但是以靠近柯九思的時代是比較合理的；因為那時江參存世的畫已少而珍貴了。我們從柯九思在奎章閣的同僚虞集詠江參江山平遠圖的詩：「江參去世二百年，翰墨零落無多存」（註三七）可見一斑。柯九思、虞集的十四世紀，本是董巨畫風復熾的時代，所以像董其昌所讚美「獨傳董巨之巧」的江參，在當時臨摹這樣一位董巨重要傳人的存世稀有畫蹟，應是很合理的事。所以我推測千里江山、林巒積翠以及秋山三圖，都是在一三三〇年左右，柯九思活躍於元文宗宮廷時代完成的。（註三八）

五、溪山林藪圖是否完整？

基於以上的推論，溪山林藪圖應是江參存世已知的唯一真蹟。然而此畫還有一個疑問存在，那就是關於現在的畫面是否完整的問題。因為溪山林藪圖的左側，從上方高峻的山峯到底部前景被對分的巒樹，看起來似乎曾遭切割，而且畫上沒有作畫的款、印，顯示此圖現況似乎不是完整的。但是從另一方面看來，此畫絹雙拼，而拼接線恰在正中央；以及畫上最早的宋理宗「緝熙殿寶」印鑑於左下角；則又顯示畫幅事實上並未被切割。但是倘若我們假設此畫不是完整的，那麼溪山林藪圖，

原來很可能和另一幅或數幅大小相近的畫掛在一起，形成所謂的「離合山水」形式，這種作品現在叫做「通景」。

十二世紀畫蹟，最標準的通景山水例子，是現藏日本大德寺、高桐院的兩幅李唐山水軸。（圖十七）若將其中有瀑布的一幅擺在左邊，那麼除了各自是一個獨立的畫面外，合起來也可以形成一完整的構圖。（註三九）從橫跨兩畫的巨大山岩及前景大石塊，可將兩畫接合起來。但是同時，沿着兩畫接合面的內側，有一些被切分了、不連續的樹，又使之各具獨立性。李唐的這一對通景山水；曾被認為可能是一組四時山水中的兩幅，而基於四季景物的變化，所以不應過於強調每幅間的連續感。

而溪山林藪圖又應做何解釋呢？雖然我們只是依據此圖是不完整的前題而做的純粹推論，但是仍可能提出一、兩個關於此圖原來構圖的假說。首先，雖然沒有什麼方法可以肯定，但我推想江參原來完整的圖，寫的是一時一地的景物。因為以下我將有理由可論證溪山林藪圖原來應是一幅巨製的二分之一，而不是四分之一；也因為這樣，所以溪山林藪圖可能在程度上較李唐高桐院山水要強調全體的構圖。有一個小小的證明：當我們個別看李唐的通景山水時，感覺每一幅都應是屬於一大組中的一幅，且每一幅都有一自足的構圖，很適合表現四季的景色；反之，溪山林藪圖給人感覺上，則有一點應往左邊延續過去的傾向。

米友仁有一幅遠岫晴雲圖（圖十八）和江參的溪山林藪圖，不但年代相近，而且構圖一致。此畫現藏日本大阪市立美術館，畫上方有米友仁一一三四年的題跋，接接於另一紙上。畫縱二四·七公分，橫二八·六公分，紙本水墨，尺寸上比起溪山林藪圖要小得多，而且無疑地，畫保存的就是原來完整的樣子。兩畫中都有一河流，自右下角呈對角線方向宛延退入畫面中景的山巒，河的兩岸有樹木羅列，然後山羣突然升起，將觀者和遠山隔開，同時強化了前景到中景的表現。

雖然兩畫有共通的構圖，但是其間的區別也很重要。米友仁的遠岫晴雲圖，畫的是一個相當局限的景致，觀者的視線並不會隨著地平線深入，而總是停留在一些個別的主題上，像是左側的樹叢，或是雲霧遮掩的樹林，使人彷彿迷失在夢幻中，如畫正中央迴旋的雲朵一般，毫無目的地飄遊着。觀者賞畫的中心，正好落在畫面低處的中央點。視線由此往復到各特定景物之間。此中心點亦正是由圖中景物所佈列成的兩構圖對角線相交會處。兩構圖對角線：一從左側雲脚下沿著遠側河岸而下

，另一條從右側的樹叢頂上到左邊低處的河岸小丘，丘上有米點以醒提輪廓。（圖十九）圖中央兩構圖對角線相交處，有迴旋舒卷的雲。江參的溪山林蔽圖也可以畫出相似的這種構圖對角線，但是相交處落在畫的左側，而非畫中央。（圖二〇）也就因為交點正好在畫的邊緣，所以可以得到一個很可能的結論，支持我們的視覺分析。那就是說，如果此畫現在的形式是不完整的，那麼它一定是原畫的二分之一；而且，更可推論，現在遺失的左邊一幅，其構圖一定會沿著那兩條構圖對角線發展而成的。（註四〇）

從以上二圖構圖的比較，顯示其基本結構都是兩條相交的對角線。可以看出有一種強烈的暗示中央性及對稱性意念導致此種山水的構圖。這使我們想起郭熙及巨碑式山水的偉大傳統時代；雖然米友仁的遠岫晴雲圖和郭熙的早春圖，看起來似乎有很大的區別，但是事實上他們的相距的時間並不遠。關於溪山林蔽圖，我將不再繼續做任何推測；但是最後我提出一點，就是說，如果將此圖放大兩倍，亦即復原其原來的結構，那麼一定是幅氣勢雄渾的迷人巨製。畫中有股不可抗拒的力量，吸引人漸漸深入到叢林密佈的山脚，然後隨著波浪形起伏的山升起，而後仰望著那座不可觸及的高山。

現在讓我們再回到溪山林蔽圖，這一幅值得重視的畫蹟，即使它可能是原畫的二分之一也不應忽略它。又關於此畫構圖原貌的問題已經做了以上的種種推論。但是如果說它是完整的，也可以有相當充足的理由。因為從前述米友仁的遠岫晴雲圖，一方面我們可以發現它和溪山林蔽圖佈局結構上的區別，但從兩圖畫面相似的佈局又可說明溪山林蔽圖目前的構圖是完整的。通景山水最重要的特色就是在構圖上既可分又可合，要皆不失其獨立性。溪山林蔽圖，雖然構圖上的動力傾向左方，暗示與另一軸的連貫性；但也豈可獨立成一幅畫，因為畫中也有些小的動力將觀者視線帶回畫的中央，使畫面自成一定的構圖。例如：圖左中景陡突的山峯，就明顯地彎向畫中央，又呈「Z」字形排列退入遠處的樹，也引領觀者深入畫面構圖的中心。將來若能更深入地研究十二世紀山水畫的構圖習慣，定有助於探討溪山林蔽圖完整性的問題。

總而言之，溪山林蔽圖，可被定為是江參現存已知的唯一真蹟。在江參的有關資料中，包括三幅摹本：千里江山圖、林壑積翠圖及秋山圖，居最重要的地位。其重要性，不僅在於它是第二代文人畫家中現存稀有的作品之一，而且是宋代文人畫家少有的大幅巨碑式作品。這種狀偉、迷人的山水圖，應值得我們儘可能地予以肯定。

附 註

- 【註一】關於江參研究的文章，參見傅申「關於江參和他的畫」，大陸雜誌，卷卅三第三期（一九六六年八月）頁一三～一九。又見英文發表“Notes on Chiang Shen,” *National Palace Museum Bulletin*, Vol. 1, #3 (July, 1966) and “A Further Note on Chiang Shen,” *National Palace Museum Bulletin*, Vol. 1, #6 (Jan, 1967), PP. 11-13. 另外有翁同文「江參生卒年試探」，大陸雜誌，卷卅三，第九期，頁一三。
- 【註二】秋山圖無款，而林櫟積翠圖上有江參名款，但疑爲後人添加。參見註三。
- 【註三】黃君實，林櫟積翠圖的說明，見八代遺珍一書（*Eight Dynasties of Chinese Painting*. Cleveland, The Cleveland Museum of Art, 1980）pp. 41-42.
- 【註四】黃君實「江參的家世及生平試考」，東吳大學中國藝術史集刊，卷十一期（一九八一年七月），頁三三～四四。
- 【註五】對於此三幅傳江參畫蹟的質疑，如高居翰教授在中國古畫索引中就指出畫是可疑的，也許是元代的作品。見 James Cahill, *An Index of Early Chinese Painters and Paintings* (Berkeley: University of California Press, 1980) p. 75.
- 【註六】例如故宮書畫錄的編者亦持直同的看法。參見故宮書畫錄（台北商務印書館，一九六五年）卷三，頁二四～二五。又見傅申「巨然傳世畫蹟之比較研究」，故宮季刊，二卷二期，（一九六七年十月）頁六三～六四。
- 【註七】故宮書畫錄，卷二，頁四六～五〇，錄了畫中所有的詩文題跋，除了乾隆及其大臣之外。
- 【註八】參見傅申，元代皇室書畫收藏史略（台北，故宮博物院叢刊，一九八一年），頁三五～六二。
- 【註九】畫中的第一個題跋僅署名「宓」字，張丑誤以爲是周密（一一三二～一二九八）。我則支持傅申的論點，認爲應是陳宓，他雖然不是太有名的人，但至少時間上與一二一七年相吻合。參見傅申文“Notes on Chiang Shen”頁四～六。
- 【註一〇】劉克莊的詩見於其文集后村先生大全集，卷十三，林希逸詩則見於其節選的文集竹溪十一稿收於南宋六十家集。又陳高華宋遼金畫家史料（北京，文物出版社，一九八四年）頁六六七～六六九，亦收錄了以上資料。又畫上的兩詩題和文集上的著錄有少許出入。另外傅申指出三題跋的書法以劉、林二人的爲佳。
- 【註一一】石渠寶笈下編（台北，故宮博物院，一九七一年）頁二二四一。
- 【註一二】參見傅申“Notes on Chiang Shen”頁十。也許傅申做此推測時，想到了「林櫟積翠圖」和「秋山圖」，因爲兩圖現在的形式幾乎都是不完整的。
- 【註一三】見國立中央圖書館微捲。又見陳高華宋遼金畫家史料，頁六六九。
- 【註一四】雖然吳寬的題跋僅提及葉夢得、陳與義及林希逸，而不提（陳？）宓及劉克莊，似乎頗爲奇怪；但這可能只是表示吳寬選擇了其中幾個人，而不一一寫出

來。另外從「千里江山圖」上劉克莊的題跋：「右題江貫道山水十絕，惜石林（葉夢得）簡齋（陳與義）不及見。」可知圖上原來必有葉、陳二人的題跋，所以劉克莊才會痛惜二人不得見到他所題的山水十絕。

【註一五】張丑，清河書畫舫冊三，酉，頁卅二。（台北、學海，一九七五年）

【註一六】董其昌首跋中提及購之於世蕃家，可能即姓龔。但尚未找到與此名相合者。

【註一七】陳繼儒，妮古錄卷一，頁六。（收於筆記小說大觀卷十四、四集，頁二三四一～四二）。

【註一八】故宮書畫錄，卷三，頁二四～二五。

【註一九】可能此畫在這段期間流出內府，但我想更有可能只是暫時不被重視或者因為什麼原因而被忽略了，而存放在宮廷的某個角落。其他鈐有「宣文閣寶」印的畫蹟如下：董源寒林重汀圖（日本、黑川古文化研究所藏）、巨然蕭繹賺蘭亭圖（故宮博物院藏）、宋人枇杷猿戲圖（故宮博物院藏），其中寒林重汀圖上並有「緝熙殿寶」印。參見傅申元代皇室書畫收藏史略，頁七二。

【註二〇】參見傅申，元代皇室書畫收藏史略，頁六三～七六。

【註二一】同前註，頁六九。

【註二二】參見 Arthur W. Hummel, *Eminent Chinese of the Ch'ing Period* (Washington, D. C.: Library of Congress, 1943-44) pp 183-84.

【註二三】見宣和畫譜（一一一〇年），卷十二。（畫史叢書冊一，台北市文史哲出版社，一九七四年）。朱彝尊的題跋中指出此圖為宋徽宗宣和藏品，亦即暗示在他題跋時此畫已冠上巨然的名字了。至於何時始稱為巨然作品則不得而知。又朱彝尊跋中誤將「緝熙殿寶」指為宋高宗收藏印。

【註二四】夏山圖，是否為董源真蹟，各方意見不一，但是必為董源畫風的重要代表作。因為此圖不像遼寧博物館的夏景山口待渡圖或北平故宮博物院的瀟湘圖一般，呈現摹本的樣子。無論如何，董源的問題不是這兒可以詳細說明的。

【註二五】見邵樞，畫繼卷三，頁二二。

【註二六】此處不包括柯九思直接題在夏圭「千里長江圖」上的跋。「千」圖上，柯九思的筆迹鬆散無力，和他平日遒勁的風格相去甚遠，所以無疑地應是偽款。又夏圭的這幅畫，畫風也應該是較晚的作品。參見傅申，元代皇室書畫收藏史略，頁五七，圖三九。

【註二七】據我所知，柯九思於江參、董源及胡虔畫上的鑒定，為存世僅有的三本。

【註二八】「江行初雪圖」，書名為金章宗（一一九〇～一二〇九年在位）所題。

【註二九】虞集，道園學古錄，卷二二。參見傅申，元代皇室書畫收藏史略，頁五八～六〇。

【註三〇】此十六幅畫中有三幅無款，也許表示無法辨認出作者是誰。

【註三二】例如：湯垢，書論：「宋高宗每搜訪至書畫，必命米友仁鑒定、題跋，往往有一時附會迎合上意者。嘗見畫數卷，頗未佳，而題識甚真。鑑者不可不知也。」藝術叢編，卷十一、頁四。（台北，世界書局，一九六二年）

【註三三】「真蹟」二字，事實上有些曖昧。一般說來，「真蹟」就是「原蹟」的意思，但也可以解釋說：一幅摹本酷似原蹟，保存了某人的畫風，所以說是某人的「真蹟」。啓功先生曾爲文探討這個問題，他指出在唐宋時期，真蹟常是用來形容已被認定的摹本。參見啓功「論懷素自敘帖墨蹟本」，文物，一九八三年十二期，頁七六、七七。

【註三四】一位元代的學者，尤其是爲帝王服務的宮廷鑒定家，可能直接在一幅宋代或早於宋代的真蹟上題字嗎？耶魯大學的班宗華教授（Prof. Richard Barnhart）就曾告訴我，他認爲不太可能。故宮博物院藏傳判浩的匡廬圖，圖上有柯九思及其他十四世紀文人的題跋，但這並不能否認以上的看法，因爲匡廬圖的畫風表示可能是十四世紀的作品，之所以傳爲判浩，只是根據畫上無名氏的題款，所以並不可信。

【註三五】將「千里江山圖」上柯九思的鑒定跋和其他的書蹟比較的結果，發現此圖上的鑒定跋雖然不是柯九思最標準的書風，但也頗接近他的某些書蹟。所以這個鑒定跋爲真的可能性，也可以獲得支持。不過關於此跋有兩點質疑之處：一是橫筆劃顯得軟弱無力。例如：比較千里的「里」字和他題在褚遂良「臨王羲之飛鳥帖」上的「無」字（圖十五）之橫劃即可見。另外在董源的「夏景山口待渡圖」（圖十三），柯九思的題鑒亦同「千」圖上的字迹，屬於軟弱的一體；所以說，除非能將「夏」圖上柯九思、虞集及其他人的所有題跋全部都否定，不然也不能否定「千」圖上柯九思的鑒定跋。另一個可疑之點在「柯」字的簽名，習慣上，他寫「可」邊時，多半先寫橫劃，然後其餘筆相連，最後一筆並碰到橫劃。但千里江山圖上的署名却非此種寫法。另外也可以發現與千里江山圖上相近的。所以有可能是熟悉柯九思畫蹟的人所摹寫的。然而我仍偏向接受此鑒題爲真的可能性，餘則待考。

【註三六】參見傅申文「Notes on Chiang Shen」。關於傅申對此二圖的結論，我仍存疑。因爲千里江山圖，無疑地曾遭切割，從卷尾下方被切去一點的兩方古老、不易辨識的印可知；所以兩畫高度的些微差異，可能是畫遭切分後殘卷重裱以造成的。又畫絹地的不同，對長達八百多公分的千里江山圖來說，很可能一塊絹不夠用，而接了另一塊也說不定。另外在秋山圖上有一山泉，與王希孟千里江山圖中卷首的山泉相呼應，構圖上合於前面的論證，但最後這一點仍有待商榷。

【註三七】三幅不太可能都是從同一江參千里江山圖原蹟出來的不同摹本之局部；因爲同一幅畫能有兩、三個不同摹本的局部，同時留存下來的可能性太小了。

【註三八】虞集，道園學古錄，卷二八，頁四七一。

【註三九】關於這些摹本，雖然沒有什麼直接的證據，但是有一個可能是在柯九思的指導下，於元文宗的宮廷內完成的。例如像江參的千里江山圖真蹟，在柯九思擔任內府鑒定工作時不可能仍然存世，但是已經嚴重地破損了，所以需要臨摹以便保存。摹成之後，原畫上葉夢得、陳與義、（陳？恣）、劉克莊及林希逸等人的題跋可能被移接到這幅復活的江參畫蹟上。

【註三九】參見 Richard Barnhart, "Li T'ang (Ca. 1050-1130) and the Koto-in Landscape," *The Burlington Magazine* (1972), 及鈴木敬「試論李唐南渡後重入畫院及其畫風之演變」, 魏美月譯, 故宮季刊, 十七卷三期(一九八三年春季)頁五七~七四, 及十七卷期四(一九八三年夏季)頁六五~八〇。

【註四〇】本文中有許多意念是得自於小川裕充先生的「米友仁の繪畫と文學」一文, 發表於最近美國大都會博物館所舉行的國際美術史討論會: *Words and Images: Chinese Poetry, Calligraphy, and Painting, in honor of John M. Crawford Jr.*, held at the Metropolitan Museum, New York, May 20-22, 1985. 小川先生文中提到許多構圖的問題和米家山水畫的關係, 他的意念明顯的和江參的「溪山林藪圖」有關。



國立故宮博物院
NATIONAL PALACE MUSEUM