

從董其昌搜研王維雪景 看王維山水形象演變過程*

高明一**

提 要

晚明董其昌（1555-1636）鑑定馮夢禎（1548-1605）收藏的王維（692-761）〈江山霽雪〉卷，使此畫成爲〈輞川圖〉之外的名品。作爲隱居山水，〈輞川圖〉深植人心。王維尚其他的山水形象，甚少討論。本文處理三個問題：第一、山水畫從唐代八世紀興起以來，經歷怎樣的演變，而在北宋晚期王維成爲雪景山水的代表。第二、王維成爲山水名家譜系源頭，經歷了怎樣的變化。元代趙孟頫（1254-1322）意欲在南宋院畫之外，建立以王維爲首的山水譜系。王維成爲山水畫最高標準，經由趙孟頫與其外孫王蒙（1308-1385）的人脈傳承，明代中期的蘇州杜瓊（1396-1474）建立完整的水墨山水譜系。之後，蘇州文徵明（1470-1559）也建立王維爲首的雪景山水譜系。從譜系角度看，晚明松江董其昌的南宗水墨山水畫，和杜瓊的差異，是將南宋院畫貶斥爲北宗著色山水。董其昌的譜系原型是嘉靖後期，萌生江南的利家文人畫優於行家職業畫，這源自文徵明的畫學觀：崇尚元畫，勝於南宋院畫，進而影響收藏元畫爲盛。早於董其昌，利家與行家的山水譜系論述見於徽州籍詹景鳳（1532-1602）。詹、董二人的相同點，皆以王維發端，董元（?-約962）與巨然（約十世紀後半）、元四家爲樞紐。第三。董其昌推崇〈江山霽雪〉卷，作僞者衍伸出不少「分身」，並賦予別名而流傳至今。透過研究，推測馮夢禎收藏本可能的原貌。

關鍵詞：瀟湘山水、雪景山水、山水譜系、利家、董其昌、江山霽雪

* 收稿日期：2024年8月27日；通過刊登日期：2025年2月13日
二位審查人的細心審閱，提供寶貴意見，以及關鍵文獻與作品，使得本文關照全面，在此致上謝意。

** 國立臺北藝術大學美術學系兼任副教授

一、前言

畫史上王維深植人心的形象，主要有二：一是〈輞川圖〉作為文人隱居的山水莊園形象，二是董其昌建立以王維為首的南宗水墨文人山水譜系。董其昌建立山水畫史譜系之前，最令人所爭傳的事蹟，則是將馮夢禎（1548-1606）所收藏的王維〈江山霽雪〉卷鑑定為真跡，而且是傳世最高水準的畫作，使得此畫名震江南。關於〈輞川圖〉的研究頗豐，¹天寶三年（745），王維買下宋之問（約656-712）位於藍田的故居，此地有輞川流經，後世稱「輞川別業」。安史之亂時，王維被迫投降做官，但他選擇居住輞川。安史之亂後，王維本須流放，由於唐肅宗（711-762，756-262在位）得知王維的心志而赦免，並且授官至尚書右丞。王維晚年居輞川，過著亦官亦隱的生活。〈輞川圖〉的紀錄見於成書於九世紀的朱景玄（生卒年不詳）《唐朝名畫錄》以及張彥遠（815-907）《歷代名畫記》。但是原畫無傳，北宋已經有多種樣貌的〈輞川圖〉紀錄，賞鑑者主要依據品質好壞來斷定真偽，現今主要是將北宋郭忠恕（?-977）摹本視為接近〈輞川圖〉的原貌，然也僅留下拓本。以神宗熙寧（1068-1077）為分界，之前托名王維的畫作雖存在，但在此後，託名王維畫作的件數大增。當時文獻記載這些作偽的〈輞川圖〉，風格屬於「吳江」一帶的江南風，反映北宋中後期江南文化的興起。南宋因地域關係，江南文化成為主流。在元代，王維江南化的形象幾乎得到確立。王維輞川詩的隱逸境界，也容易得到認同，成為士大夫的精神家園。²〈輞川圖〉在歷代的流傳，真偽已不重要，繪製者透過〈輞川圖〉來詮釋自認的王維風格。從現存畫作和文獻來看，以〈輞川圖〉為題材來創作的畫家，在元代以後有趙孟頫、商琦（約1264-1324）、王蒙、宋旭（1525-1606以後）及王原祁（1642-1715）等人。³

1 關於輞川圖相關研究與出版：國立故宮博物院編輯委員會編，《園林名畫特展圖錄》（臺北：國立故宮博物院，1987），〈宋郭忠恕臨王維輞川圖〉，頁79-80；孫菊君，〈萬曆年間郭世元摹〈郭忠恕臨王維輞川圖〉石刻拓本研究〉（臺北：臺灣師範大學美術學系碩士論文，2005）；高居翰（James Cahill）、黃曉、劉珊珊，《不朽的林泉》（北京：生活·讀書·新知三聯書店，2012）；王洪偉，〈宋傳《輞川圖》及郭忠恕臨本所繪景色考〉，《中國國家博物館館刊》，2013年11期，頁90-105；方聞著，孫琦譯，〈略論王原祁《輞川圖》卷〉，《中國書畫》，2014年8期，頁40-59；王洪偉，〈郭忠恕摹《王維輞川圖》所繪景色及對董其昌的影響〉，收入氏著，《風格與境遇：董其昌乾冬景山水研究》（上海：上海書畫出版社，2020），頁126-140；野田麻美、静岡県立美術館編，《輞川圖と蘭亭曲水圖：イメージとテキストの交響》（東京都：勉誠社，2023）。

2 韋賓，〈輞川意象與熙寧後的文化轉向：王維繪畫作品作偽現象與江南文化的崛起〉，收入氏著，《宋元畫學研究》（蘭州：甘肅人民出版社，2009），卷2，頁186-211。

3 張筠，〈〈山水篇〉文人嚮往的夢幻別墅：王維〈輞川圖〉的藝術文化史淺談〉，《典藏古美

董其昌早年認真研究王維，努力搜尋王維的畫作，但出現一種現象，所見的王維山水，〈輞川圖〉之外皆是雪景山水。雪景山水應該是王維傳世的歷史形象，莊申（1932-2000）有〈對於中國雪景繪畫的幾種考察〉一文，主要是營造雪景的技法上的分類與演變，未提出王維雪景山水地位確立的時間。⁴莊申〈王維在山水畫史中地位演變的分析〉一文，但在時間上僅到南宋，主要陳述王維在唐代的地位低於李思訓（651-718）、吳道子（685-758）。五代時，王維的地位開始優於李思訓。等到北宋文人畫的觀點出現，這使得王維地位更形突出。⁵雪景山水作為王維的代表形象，是何時確立、除了雪景山水之外，王維還有哪些山水形象，已經被忽視了。董其昌建立以王維為首的南宗文人山水畫史譜系，從文字上的理解，主要是水墨山水優於著色山水，王維是水墨山水的始祖。古原宏伸對於王維的研究，也是從董其昌的南宗文人山水畫史譜系作為問題的切入點。⁶

從前面的陳述，本文主要處理三個問題：1、王維從唐代到宋代經歷了怎樣山水形象的演變，以及雪景山水的地位在何時確立。2、以王維作為山水譜系的源頭，從何時開始，經歷怎樣的演變，而最終成為董其昌以王維為首的南宗水墨山水譜系。3、馮夢禎所藏的王維〈江山霽雪〉卷經過董其昌評定，使此畫為王維雪景山水的最高水準，在晚明產生怎樣的影響。以下的陳述，則是對這些提問的解釋。

二、董其昌鑑定王維〈江山霽雪〉卷

董其昌建立的南宗水墨山水畫史觀，以唐代王維為首。同時，董其昌作為著名鑑藏家，是以哪些王維的山水畫作為畫史譜系的建立標準。董其昌所建立山水畫史觀，基本上是以自己的收藏和觀覽其他藏家為主，國立故宮博物院藏（以下簡稱院藏）〈龍宿驕民圖〉軸，是董其昌在萬曆二十五年（1597）所藏，鑑定為五代董源真跡，詩塘有天啓四年（1624）題跋，敘述收藏原委：

術》，296期（2017.5），頁106-111。

4 莊申，〈對於中國雪景繪畫的幾種考察〉，《中央研究院歷史語言研究所集刊》，32本（1961.7），頁289-326。

5 莊申，〈王維在山水畫史中地位演變的分析〉，收入氏著，《王維研究》（香港：萬有圖書公司，1971），上集，頁129-147。

6 古原宏伸，〈董其昌における王維の概念〉，收入古原宏伸、傅申編，《董其昌の書畫・研究篇》（東京：二玄社，1981），頁3-24。

既解禍，於長安好事家借畫臨，惟宋人真蹟馬、夏、李唐最多，元畫寥寥也。辛卯請告還里，乃大搜吾鄉四家潑墨之作，久之謂當溯其原委，一以北苑為師。而北苑畫益不可多得，得〈溪山行旅〉，是沈啓南平生所藏，且曾臨一再，流傳江南者。⁷

「解禍」是指中進士，董其昌是萬曆十七年（1589）進士，之後積極收藏古畫，當時北京仍盛行收藏南宋李唐（1066-1150）、馬遠（1160-1225）、夏圭（約1180-1230）的院畫山水。「辛卯」是萬曆十九年（1591），董其昌開始在江南收藏元四家山水。在萬曆二十一年至二十七年間（1593-1599），四十餘歲的董其昌已經收藏三十餘件從唐代到元代的山水畫，雖然以北宋為多，但有一件是萬曆二十四年（1597）所收的王維〈雪溪圖〉冊頁。萬曆二十六年（1599），四十五歲的董其昌辭官歸鄉後，致力於黃公望（1269-1354）、倪瓚（1301-1374）、吳鎮（1280-1354）、王蒙這元四家山水畫的收藏。⁸ 董其昌鑑賞過的王維山水畫，有此總評：

王右丞畫，余從樵李項氏見〈釣雪圖〉，盈尺而已，絕無皴法。石田所謂「草樹凌競人局脊」者。最後得小幅山水，乃趙吳興所藏，頗類營丘，而高簡過之。又於長安楊高郵所得〈山居圖〉，則筆法類大李，有宣和題「危樓日暮人千里，欹枕風秋鴈一聲」者。然總不若馮祭酒〈江山雪霽圖〉，具有右丞妙趣。予曾借觀經歲，今如漁父出桃源矣。⁹

董其昌所言在項元汴家中所觀賞的〈釣雪圖〉，即是〈雪溪圖〉，¹⁰ 董其昌描述此圖「盈尺而已，絕無皴法」。〈雪溪圖〉記載於文嘉（1501-1583）於隆慶二年（1568）所刊《鈐山堂書畫記》，¹¹ 「鈐山堂」是嚴嵩（1480-1567）齋號。嘉靖四十四年（1565），朝廷查抄嚴嵩在江西的家產，文嘉奉旨勘驗嚴嵩所藏書畫。王維〈雪溪圖〉既為嚴嵩所收，可見在當時甚有名。之後可知的收藏者為項元汴

7 國立故宮院編纂委員會，《故宮書畫圖錄》（臺北：國立故宮博物院，1989），冊1，頁78。

8 李玉珉，〈董其昌的書畫鑒藏〉，收入李玉珉、何炎泉、邱士華編，《妙合神離：董其昌書畫特展》（臺北：國立故宮博物院，2016），頁305-307，366-367。

9 （明）陳繼儒，〈妮古錄〉，收入《四庫全書存目叢書》（臺南：莊嚴文化事業有限公司，1997，據明萬曆繡水沈氏刻寶顏堂秘笈本影印），子部，冊118，卷3，頁669。

10 李玉珉，〈董其昌的書畫鑒藏〉，收入李玉珉、何炎泉、邱士華編，《妙合神離：董其昌書畫特展》，頁295；〈附錄一：董其昌書畫收藏資料〉，頁366。

11 （明）文嘉，《鈐山堂書畫記》，收入《叢書集成初編》（上海：上海商務印書館，1937，據清鮑氏知不足齋叢書本影印），冊1572，頁11。

(1525-1590)，應是內府流出。萬曆二十四年，〈雪溪圖〉歸董其昌所有。董其昌將此圖與其他的宋元名家畫作匯集成《唐宋元寶繪》冊，計二十件。萬曆四十五年(1617)，董其昌攜此《唐宋元寶繪》冊到浙江嘉興，與汪珂玉(1587-?)、項聖謨(1597-1658)一同欣賞，汪珂玉描述〈雪溪圖〉「有徽廟御題、有歷代小璽」，此〈雪溪圖〉在晚明被認為是沈周(1427-1509)所見過的王維畫作。¹²〈雪溪圖〉現僅可見影本，圖中繪製雪溪，二人撐竿欲渡。前岸有屋，一在水濱，一在山岸，屋前有橋。遠岸遙見小屋，隱現林木中。有徽宗御題「王維雪溪圖」。董其昌認為〈雪溪圖〉是王維精品，然此畫在形制上偏向冊頁，冊頁是南宋以後才出現。推測原來應是手卷，之後被裁切成為冊頁的形式(圖1)。

董其昌雖收藏王維〈雪溪圖〉，但對董其昌影響最大的王維雪景山水，則是在萬曆二十三年(1595)向馮夢禎借觀所藏的王維〈江山霽雪〉卷。〈江山霽雪〉卷的面世與董其昌題跋緣由，已有相關研究。¹³萬曆二十二年(1594)，時任南京翰林院少司成的馮夢禎從遠房親戚吳嶽(生卒年不詳)處購得王維〈江山霽雪〉卷，然始終懷疑真偽，主動出示畫作供友朋觀賞。消息不脛而走，引起董其昌注意。萬曆二十三年七月，馮夢禎收到董其昌借畫之尺牘，而馮氏亦欲驗證此畫卷，故欣然出借。董其昌確認此卷為王維真跡，於是應馮夢禎請求作跋誌之，萬曆二十三年十月，董其昌題跋此畫。¹⁴萬曆二十四年(1596)，馮夢禎向董其昌索取題跋以及此畫卷，並致贈如前約定的豐厚謝禮。

王維〈江山霽雪〉卷以一個廣闊的平遠為首段，從右往左，近景、中景與遠景以一種疊加的方式往後排列。近景位於手卷的起頭，以起伏的輪廓線描繪覆雪岩岬；中景的雪山陵線上則覆蓋著落葉樹以及點狀的針葉圖案。更往左，連綿的山脈僅剩一點外形輪廓，慢慢隱入遠方。第二段一開始就是一個險峻的懸崖突然地從河中衝天而出。後懸崖下來，繼續往左，此時手卷回到了遠景，在低平起伏之山丘及峭立突起之崖體的交錯中，往左延展並消失於遠方(圖2)。¹⁵

12 (明)汪珂玉，《珊瑚網》，收入《景印文淵閣四庫全書》(臺北：商務印書館，1986，據國立故宮博物院藏清乾隆四十七年文淵閣本影印)，冊818，卷43，頁805-809。

13 丁小明，〈真實居士的真實言(代序)〉之「鑒古——以〈江山雪霽圖〉為中心的考察」，收入(明)馮夢禎撰，丁小明點校，《快雪堂日記》(南京：鳳凰出版社，2010)，頁3-9；劉思怡，《馮夢禎研究》(臺北：東吳大學中文系博士論文，2016)，頁282-287。

14 (明)汪珂玉，《珊瑚網》，卷25，王維〈江山雪霽圖〉，頁504-509。

15 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

董其昌對王維〈江山霽雪〉卷，寫下數百字長跋：

畫家右丞，如書家右軍，世不多見。余昔年於嘉興項太學元汴所見〈雪江圖〉，都不皴擦，但有輪廓耳。及世所傳摹本，若王叔明〈劍閣圖〉，筆法類李中舍，疑非右丞畫格。又余至長安，得趙大年臨右丞〈湖莊清夏圖〉，亦不細皴，稍似項氏所藏〈雪江〉卷，而竊意其未盡右丞之致。蓋大家神品，必於皴法有奇，大年雖俊爽，不耐多皴，遂為無筆，此得右丞一體者也。最後復得郭忠恕〈輞川〉粉本，乃極細皴，相傳真本在武林，既稱摹寫，當不甚遠。然余所見者庸史本，故不足以定其畫法矣。惟京師楊高郵州將處，有趙吳興〈雪圖〉小幅，頗用金粉，間遠清潤，迥異常作。余一見，定為學王維。或曰：「何以知是學維」，余應之曰：「凡諸家皴法，自唐及宋，皆有門庭，如禪燈五家宗派，使人聞詞組，單詞可定其為何派兒孫。今文敏此圖，行筆非僧繇、非思訓、非洪谷、非關仝，乃知董巨李范，皆所不攝，非學維而何。」

今年秋，聞金陵有王維〈江山霽雪〉一卷，為馮宮庶所收，函令友人走武林索觀，宮庶珍之，自謂如頭目腦髓，以余有右丞畫癖，勉應余請。清齋三日，始展開一過，宛然吳興小幅筆意也。余用是欣喜，且右丞自云：「宿世謬詞客，前身應畫師。」余未嘗得睹其跡，但以想心取之，果得與真肖合。豈前身曾入右丞之室而親覽其磅礴之致，故結習不昧乃爾耶。庶子書云：「此卷是京師後宰門拆古屋於折竿中得之，凡有三卷，皆唐宋書畫也。」余又妄想彼二卷者，安知非右軍跡，或虞、褚諸名公臨晉帖耶。倘得合劍還珠，足辦吾兩事，豈造物妬完，聊畀余於此卷中消受清福耶。老子云：「同於道者，道亦樂得之。」余且珍之以俟。¹⁶

董其昌提到早年在項元汴處觀賞王維〈雪江圖〉（即是〈雪溪圖〉），董其昌約二十歲左右，透過同學項德純（生卒年不詳）介紹，認識其父項元汴。藉由觀覽項氏收藏名跡，大開眼界。¹⁷ 董其昌於萬曆二十一年至二十三年間（1593-1595），在北京得到北宋趙令穰（約 1070-1100）〈湖莊清夏圖〉，此畫稍似項元汴所藏〈雪江〉

（2013 夏），頁 7。

16（明）董其昌，《容臺別集》，收入《四庫禁燬書叢刊》（北京：北京出版社，2000，據北京大學圖書館藏明崇禎三年董庭刻本影印），集部，冊 32，卷 4，頁 509-510。

17 李玉珉，〈董其昌的書畫鑒藏〉，頁 294-295。

卷。¹⁸此外，也在北京見到趙孟頫〈雪圖〉小幅，董氏一見即定為學王維。此時的董其昌致力於王維畫風的探索，北宋郭忠恕摹的王維〈輞川圖〉，是王維雪景山水之外傳世最重要的畫作，董其昌也見過此畫。此時董其昌認知的王維畫風有「簡淡」、「細謹」這二種風格，前者如項元汴家藏〈雪江圖〉以及董其昌所藏趙令穰〈湖莊清夏圖〉，後者即是〈輞川圖〉。¹⁹董其昌一見王維〈江山霽雪〉卷，宛然是趙孟頫〈雪圖〉筆意，於是對此卷的喜愛，異乎尋常。在萬曆三十二年（1604），董其昌病瘡，馮夢禎致送書畫供其病中賞玩，即有王維〈江山霽雪〉卷。²⁰董其昌在此年秋八月，在杭州西湖昭慶寺賞畫，並題觀跋。²¹

馮夢禎告訴董其昌，其所收藏的王維〈江山霽雪〉卷是京城「後宰門」拆古屋時，於折竿中得到，共有三卷唐宋書畫。這傳說最早見於黃瑜（1426-1497）《雙槐歲鈔》、祝允明（1461-1527）《懷星堂集》的紀錄，皆與成化年間（1465-1487）的司禮監太監黃賜（?-1486）與其長姪錦衣衛黃琳（1470-?）有關。祝允明記載在南京黃琳處所見的王維畫出自北京皇城的後宰門，即地安門，一說玄武門。明憲宗將此畫賜與黃賜，後由黃琳繼承。此王維畫「圖用細線，高尺二寸，長四尺奇，前後周完。末下正書三言曰：『王維製』。」故知是絹本。明代一尺約三十公分，所以此畫高不到四十公分，長約一百二十公分以上。黃瑜記載傳聞的是出自南京西華門，「王維〈傳色山水〉，約三丈餘」。²²董其昌題王維〈江山霽雪〉卷，現公認為日本京都小川家藏本，此畫縱 28.4 公分、橫 171.5 公分（橫約合市尺五尺餘）。²³從尺寸來看，皆不合於祝允明、黃瑜的記載。但從發現的地點來看，馮夢禎所依據的傳聞，較符合祝允明的說詞。成化到萬曆這一百餘年的傳說，馮夢禎也無法查閱文獻，當初黃琳收藏的王維山水，是不是董其昌所鑑定〈江山霽雪〉卷，已無法考察。然此王維山水畫卷透過董其昌的鑑定，成為當時所認知的王維傳世代表作。

18 李玉珉，〈董其昌的書畫鑒藏〉，頁 366。

19 石守謙，〈董其昌〈婉孌草堂圖〉及其革新畫風〉，《中央研究院歷史語言研究所集刊》，65 本 2 分（1994.6），頁 309-312。

20 劉思怡，〈馮夢禎研究〉，頁 270。

21（明）汪珂玉，〈珊瑚網〉，卷 25，王維〈江山雪霽圖〉，頁 504。

22 王鈺晨、潘星輝，〈從宦官到文人：二黃藏畫冠江南研究〉，《明代研究》，38 期（2022.6），頁 47-48。

23 徐邦達，〈古書畫偽訛考辨〉（蘇州：江蘇古籍出版社，1984），上卷，〈王維〈江山霽雪圖〉卷（附〈江干雪意圖〉卷）〉，頁 109。

董其昌如此追尋王維的雪景山水，是他獨具慧眼，發現此類畫作的崇高價值？還是在董其昌之前，王維的雪景山水地位已然確立而不可取代？則是以下所要討論。

三、類比於北宋瀟湘山水

活動於八世紀的王維，正是山水畫成爲獨立表現的開始。活動於唐武宗會昌年間（841-846）的朱景玄（生卒年不詳）《唐朝名畫錄》記載唐玄宗（685-762）忽然思念四川的嘉陵江山水，命吳道子往寫山水風貌。吳道子回朝後，唐玄宗命於大同殿內，圖畫四川嘉陵江山水，吳道子一日繪製完畢。當時的李思訓亦以山水擅名，唐玄宗亦命李氏於大同殿內繪製，花費幾個月才繪製完成。²⁴《唐朝名畫錄》將吳道子置於神品上、李思訓置於神品下，推李思訓爲「國朝山水第一」，²⁵而將王維置於妙品上而已，評價「山水、松石，蹤似吳生，而風致標格特出」，²⁶王維山水畫類似吳道子，是怎樣的風貌，無法從文獻反映。莊申從其他文獻考察，提出王維早年是李思訓式山水，晚年是吳道子式山水的看法。²⁷反映在山水畫的發展上，王維是追隨者，不是引領者。

從考古出土物來看，巫鴻〈發掘吳道子：兼談唐代繪畫的「作者」〉一文認爲唐玄宗開元二十五年（737）下葬於陝西西安貞順皇后（699-738）敬陵墓，以及開元二十六年（738）下葬於陝西富平縣嗣魯王李道堅（685-738）墓這二件山水六屏壁畫，與吳道子有關（圖3）。敬陵山水壁畫很可能見證唐玄宗御用畫家吳道子的直接參與，李道堅墓壁畫使用了吳道子所創造「蜀道山水」的樣式。²⁸敬陵墓與嗣魯王墓這二件山水六屏壁畫，其實有相通性，皆非通景屏，每屏都是獨立的水畫。皆是尖銳高聳的山勢，上方留下一點空間，畫上線條式的流動雲層表示天空，若以十一世紀北宋郭熙（約1000-1087）的高遠、深遠、平遠的觀點來看，這

24（唐）朱景玄，《唐朝名畫錄》，收入《景印文淵閣四庫全書》（臺北：臺灣商務印書館，1986，據國立故宮博物院藏清乾隆四十七年文淵閣本影印），冊812，神品上，吳道玄，頁363。

25（唐）朱景玄，《唐朝名畫錄》，妙品上，李思訓，頁366。

26（唐）朱景玄，《唐朝名畫錄》，妙品上，王維，頁367。

27 莊申，《王維研究》，〈王維山水畫源流的分析〉，頁119。

28 巫鴻，〈發掘吳道子：兼談唐代繪畫的「作者」〉，《文藝研究》，2022年4期，頁133。

二件山水六屏壁畫缺少平遠，所以通體有強烈的壅塞感。《唐朝名畫錄》評王維的山水畫追隨吳道子，那麼董其昌鑑定的王維〈江山霽雪〉卷，表現上超過敬陵墓與嗣魯王墓的山水六屏壁畫，不屬於同一個時代。

張彥遠《歷代名畫記》記載王維的山水畫有三種面貌：第一種是指揮工人布色而成，這類畫風是平原野闊，遠樹連簇。張彥遠認為此種風格在造型上過於樸拙，又太追求細巧，以至於失真；第二種是〈輞川圖〉，筆力雄壯，張彥遠認為此是王維親繪；第三種是筆迹勁爽的破墨山水。²⁹可惜，目前無確定的王維畫作來印證。唐代關於王維畫作的詩歌，有僧皎然（730-799）〈觀王右丞維滄洲圖歌〉提到「猶言雨色斜拂座，乍似水涼來入襟」、「披圖擁褐臨水時，翛然不異滄洲叟」，這裡的滄洲叟可以解釋成滄浪叟，有隱士之意。所以僧皎然觀看的王維〈滄洲圖〉，應是水墨山水，使人有隱居之感。晚唐張祜（792-854）〈題王右丞山水嶂子二首〉提到「右丞今已歿，遺畫世間稀」，可見傳世畫作不多，山水嶂子即是山水屏風。五代時期後晉開運二年（945）成書的《舊唐書》，記載王維「書畫特臻其妙，筆蹤措思，參於造化，而創意經圖，即有所缺，如山水平遠，雲峯石色，絕迹天機，非繪者之所及也。」宋仁宗嘉祐五年（1060）成書的《新唐書》，記載王維繪畫沿用《舊唐書》，句子略有更動「畫思入神，至山水平遠，雲勢石色，繪工以為天機所到，學者不及也。」³⁰所以在五代到北宋中期，王維的繪畫地位高於技術型的畫工。

成書於宋神宗熙寧七年（1074）的郭若虛《圖畫見聞誌》，其卷一〈論古今優劣〉的山水部分云：

借使二李、三王之輩復起，……亦將何以措手於其間哉？故曰：古不及近。

（二李則李思訓將軍，並其子昭道中舍；三王則王維右丞，暨王熊、王宰，悉工山水。）³¹

29 原文「工畫山水，體涉今古。人家所蓄，多是右丞指揮工人布色，原野簇成遠樹，過於朴拙，復務細巧，翻更失真。清源寺壁上畫〈輞川〉，筆力雄壯。常自制詩曰：『當世謬詞客，前身應畫師。不能捨餘習，偶被時人知。』誠哉是言也。余曾見破墨山水，筆迹勁爽。」（唐）張彥遠，《歷代名畫記》，收入《景印文淵閣四庫全書》（臺北：臺灣商務印書館，1986，據國立故宮博物院藏清乾隆四十七年文淵閣本影印），冊 812，卷 10，頁 350。

30 紺野達也，〈唐・北宋期における王維の画業の評價について〉，《中國詩文論叢》，38 期（2019），頁 105-121。

31（宋）郭若虛，《圖畫見聞誌》，收入《景印文淵閣四庫全書》（臺北：臺灣商務印書館，1986，據國立故宮博物院藏清乾隆四十七年文淵閣本影印），冊 812，卷 1，頁 518。

王維此時被視為唐代山水代表人物之一，《圖畫見聞志》記載宋仁宗景祐二年（1035）擔任龍圖閣學士的燕肅（961-1040），³²「尤善畫山水寒林。澄懷味象，應會感神，蹈摩詰之遐蹤，追咸熙之懿範。」³³即是學習王維與李成（919-約967），應是最早學習王維的畫家，或許對燕肅來說王維和李成在畫風上可以相容。活動於北宋中後期的蘇轍（1039-1112）作〈畫歎並引〉：

武宗元比部學吳道子，畫佛菩薩鬼神；燕肅龍圖學王摩詰，畫山川水石，皆得其彷彿。潁川僧舍往往見之，而里人不甚貴重，獨重趙、董二生，二生雖工而俗，不識古名畫遺意，作〈畫歎〉。「武燕未遠嗟誰識，趙董紛紛枉得名。已矣孫陳舊人物，到今但數漢公卿。」³⁴

蘇轍提到河南的潁川僧舍見到燕肅山水畫，蘇轍於宋徽宗崇寧三年（1104）隱居潁川。蘇轍《欒城集三集》〈畫歎並引〉的前一詩為〈丙戌十月二十三日大雪〉，時間為崇寧五年（1106）。〈畫歎引〉透露的訊息是，蘇轍有王維山水風格的概念，能辨識燕肅學王維。蘇轍隱居的潁川，距離首都汴京才數天的腳程。燕肅學王維山水的畫作，到宋徽宗時，河南地方人士還不能欣賞。

當時的太常寺有燕肅的屏風畫。翰林院、刑部、景寧坊居第，以及許昌、洛陽的佛寺中，皆有燕肅繪製的壁畫。燕肅的畫卷與所藏古畫，僅百卷，皆取入禁中，故人間所傳世的圖軸非常稀少。³⁵《宣和畫譜》則記載太常寺、翰林院、景寧坊居第的燕肅壁畫已經湮沒，位於河南的睢陽、潁川、洛陽佛寺，尚存遺墨。³⁶這符合蘇轍在宋徽宗崇寧五年，於潁川僧舍看到燕肅山水畫的紀錄。《宣和畫譜》描述燕肅畫風「尤喜畫山水寒林，與王維相上下，獨不為設色」，可確定是水墨山水。御府藏有37幅燕肅畫作，山水為主。從畫名可歸為冬景山水有〈冬晴釣艇圖〉2件、〈雪滿羣山圖〉3件、〈履冰圖〉1件、〈寫李成履薄圖〉2件、〈雪浦人歸圖〉4件，計12件。其他春、夏、秋的三景山水：〈春岫漁歌圖〉1件、〈春山

32 張蔭麟，〈燕肅著作事跡考〉，收入張蔭麟著，李欣榮編，《宋史論叢》（北京：北京師範大學出版社，2020），頁242。

33（宋）郭若虛，《圖畫見聞志》，卷3，頁532。

34（宋）蘇轍，《欒城集三集》，收入《景印文淵閣四庫全書》（臺北：臺灣商務印書館，1986，據國立故宮博物院藏清乾隆四十七年文淵閣本影印），冊1112，頁783-784。

35（宋）郭若虛，《圖畫見聞志》，卷3，頁532。

36（宋）徽宗敕編，《宣和畫譜》，收入《景印文淵閣四庫全書》（臺北：臺灣商務印書館，1986，據國立故宮博物院藏清乾隆四十七年文淵閣本影印），冊813，卷11，頁136-137。

圖〉4件、〈夏溪圖〉2件、〈秋山遠浦圖〉1件，計8件。³⁷看來，燕肅擅畫冬景山水。

傳世名爲燕肅的山水畫，院藏有燕肅作品四件，其他三件團扇冊頁有南宋風格，所以是僞作。³⁸標名燕肅〈寒巖積雪圖〉軸，風格傾向明代山水，詩塘有佚名與李日華（1565-1635）題跋，佚名題跋於宣德五年（1430），提到此圖載於周密（1232-1298）《雲煙過眼錄》，筆者查無此紀錄。³⁹北京故宮博物院有〈春山圖〉，肖燕翼有〈宋燕肅〈春山圖〉辨僞〉一文，此圖最早著錄於明末清初的郁逢慶《郁氏書畫題跋記》卷一，標題爲「宋燕穆之山居圖」，《石渠寶笈·初編》改名〈春山圖〉，符合《宣和畫譜》的記載。〈春山圖〉有乾隆帝題詩：「可望春山萬景賅，高人策杖共徘徊。恰如摩詰尺魚寄，招得關中裴迪來。乙亥御題。」乾隆在此提到王維，應是引用畫史著錄的知識，但此詩不是提到燕肅和王維的畫藝關係。肖燕翼認爲此圖真爲燕肅名作，應不會遲至明末才有著錄，也不應遲至明末才有項元汴僞印。更認爲此圖之後的三十四家元明人題記，應皆爲僞書，並予以考證題跋爲僞。五人鑑定小組對此畫的看法，楊仁愷（1915-2008）、徐邦達（1911-2012）以爲此畫的名款爲後添或補寫，肖燕翼認同此看法。肖燕翼承認〈春山圖〉有李成、郭熙山水的影響，但是郭熙影響更明顯，判斷是晚於郭熙時期的作品。活動於宋仁宗時期的燕肅，畫作不可能出現活動於宋神宗時期的郭熙石塊表現，所以斷定〈春山圖〉不是燕肅所繪（圖4）。⁴⁰

燕肅山水畫沒有標準作品傳世可參考，故無法推測其中所蘊含的王維樣貌。但是，《宣和畫譜》有令人意外的描述：「王安石於人物慎許可，獨題肅之所畫〈瀟湘山水圖〉詩云：『燕公侍書燕王府，王求一筆終不與；奏論讞死誤當赦，全活至今何可數？』燕王蓋元儼也。」⁴¹王安石（1021-1086）此詩名爲〈燕侍郎山水〉，詩作於宋神宗元豐元年（1078），全詩內容：

37（宋）徽宗敕編，《宣和畫譜》，卷11，頁136。

38 這三件標名燕肅的三件具有南宋風格的冊頁，名爲〈寒浦漁罾〉、〈山居圖〉、〈邃谷仙儔〉。見國立故宮博物院，故宮典藏資料檢索 <https://digitalarchive.npm.gov.tw/Collection/Search?CategoryRegisterType=%27繪畫%27%2C>（檢索日期：2025年1月27日）

39 國立故宮博物院，故宮典藏資料檢索 <https://digitalarchive.npm.gov.tw/Collection/Detail/13946?dep=P>（檢索日期：2025年1月27日）

40 肖燕翼，〈宋燕肅〈春山圖〉辨僞〉，《故宮博物院院刊》，2015年5期，頁40-50。

41（宋）徽宗敕編，《宣和畫譜》，卷11，頁139。

往時濯足瀟湘浦，獨上九疑尋二女。蒼梧之野煙漠漠，斷壑連岡散平楚。
暮年傷心波浪阻，不意畫中能更睹。燕公侍書燕王府，王求一筆終不與。
奏論讞死誤當赦，全活至今何可數。仁人義士埋黃土，只有粉墨歸囊褚。⁴²

燕肅在宋仁宗寶元二年（1039）以前，以禮部侍郎致仕，擔任過南方的地方官，有廣東、廣西，以及浙江的越州（今紹興）、明州（寧波）等地。⁴³ 王安石所用的典故，是燕肅沒擔任過地方官的湖南瀟湘山水。相傳遠古時期的舜在南巡時，死於蒼梧（今寧遠縣九疑山），二位妻子娥皇、女英跳湘江自盡。瀟湘入畫，可見八世紀唐代李白（701-762）、杜甫（712-770）的題畫詩。直到北宋中期十一世紀的宋迪（生卒年不詳），首創瀟湘八景，並賦予如詩的標題，成為八幅一套且具標題的平遠山水畫。⁴⁴

蘇軾（1037-1101）在宋哲宗元祐三年（1088）〈跋宋漢傑畫〉云：「僕曩與宋復古遊，見其畫瀟湘晚景，為作三詩，其略云：『逕遙趨後崦，水會赴前溪』，復古云：『子亦善畫也耶？』今其猶子漢傑，亦復有此學，假之數年，當不減復古」，⁴⁵ 復古為宋迪的字，可知宋漢傑為宋迪的姪子，其畫風類宋迪瀟湘八景的水墨平遠山水。約在元豐元年，蘇軾有〈宋復古畫〈瀟湘晚景圖〉三首〉第一首有

「照眼雲山出，浮空野水長」之句，第二首有「江市人家少，煙村古木攢」之句，第三首有「徑蟠趨後崦，水會赴前溪」之句，⁴⁶ 這即是詩中有畫的描述，所以宋迪才稱讚蘇軾也擅於繪畫。蘇軾〈又跋漢傑畫山二首之一〉云：

唐人王摩詰、李思訓之流，畫山川峰麓，自成變態，雖蕭然有出塵之姿，然頗以雲物間之。作浮雲杳靄，與孤鴻落照，減沒於江天之外，舉世宗

42（宋）王安石，《臨川文集》，收入《景印文淵閣四庫全書》（臺北：臺灣商務印書館，1986，據國立故宮博物院藏清乾隆四十七年文淵閣本影印），冊1105，卷1，頁12。

43 張蔭麟，〈燕肅著作事跡考〉，頁241、243。

44 石守謙，《移動的桃花源：東亞世界中的山水畫》（臺北：允晨文化實業股份有限公司，2012），〈勝景的化身：瀟湘八景山水畫與東亞的風景觀看〉，頁93-96。關於瀟湘八景詳細的研究，見衣若芬，〈閱讀風景：蘇軾與「瀟湘八景圖」的興起〉，收入王靜芝、王初慶等著，《千古風流：東坡逝世九百年紀念學術研討會》（臺北：洪葉文化事業有限公司，2001），頁689-717。

45 張志烈、馬德富、周裕鐸主編，《蘇軾全集校注》（石家莊：河北人民出版社，2010），冊19，頁7926。

46（清）王文誥輯註，孔凡禮點校，《蘇軾詩集》（北京：中華書局，1982），冊3，卷17，頁900-901。

之，而唐人之典刑盡矣。⁴⁷

蘇軾所理解的王維山水畫，是一河兩岸式的平遠山水，其間有雲霧籠罩而形成朦朧之態。蘇軾用「浮雲杳靄，與孤鴻落照，減沒於江天之外」來描述王維的山水畫，頗似〈瀟湘八景〉中的〈平沙落雁〉。將〈跋宋漢傑畫〉、〈又跋漢傑畫山二首之一〉合而觀之，蘇軾所理解的王維山水亦是以宋迪的瀟湘山水水墨平遠表現來類比，推崇為唐代山水的極致。

文字陳述畢竟無法讓讀者產生畫面聯想，又宋迪的〈瀟湘八景〉在當時的好事者多傳之，可見其流行。現存最早之〈瀟湘八景〉為活動於南宋高宗紹興年間（1131-1162）的畫家王洪（生卒年不詳），該作品現藏美國普林斯頓大學藝術博物館（Princeton University Art Museum）。王洪距離宋迪的時間僅六十年到九十年之間，是可參考的作品。王洪〈瀟湘八景〉的每段都存有南宋內府的「御書」葫蘆印，可知曾為皇室收藏，是高於一般俗製的作品。⁴⁸王洪繪製的八景是水墨平遠山水，整體有雲霧朦朧的氛圍。王洪〈瀟湘八景〉雖然繪製於南宋，但是〈煙寺晚鐘〉的山形可見到北宋的樣貌，仍然是屬於北方山水，而〈江天暮雪〉的山石造型則有明顯的郭熙風格，總體是北宋中期的遺緒（圖5）。

燕肅水墨山水畫學王維，在北宋中後期被類比於宋迪創制瀟湘水墨山水的這一段歷史，推測當時的王維山水也有可能這樣被類比。只是這段歷史已被遺忘，其原因或許是王維在北宋晚期雪景山水地位的確立，影響了後世。

四、雪景山水地位的確立

與蘇軾同時的沈括（1031-1095）《夢溪筆談》有王維〈袁安臥雪〉的紀錄：

余家所藏摩詰〈袁安卧雪圖〉有雪中芭蕉，此乃得心應手，意到便成，故造理入神，迥得天意，此難可與俗人論也。⁴⁹

「袁安臥雪」典故，是東漢初期袁安（?-92）年輕時，某年洛陽大雪，洛陽縣令出

47 張志烈、馬德富、周裕鍇主編，《蘇軾全集校注》，冊19，頁7926。

48 石守謙，〈勝景的化身：瀟湘八景山水畫與東亞的風景觀看〉，頁105-108。

49（宋）沈括撰，金良年點校，《夢溪筆談》（北京：中華書局，2020），卷17，頁141。

外考察災情，見各家都掃雪開路，出外乞食。來到袁安的家門外，大雪封路，縣令認為袁安凍死，讓人掃除積雪，進屋察看。只見袁安直挺躺著，縣令便問袁安為何不出門乞食，袁安回答大雪天人都餓凍，不應再去打擾別人。芭蕉為夏天的植物，葉子甚大，可以遮陽，故有納涼之意。芭蕉不符合在冬天出現的景色，但是芭蕉的涼意和下雪的寒意，合拍於畫面的旨趣。

蘇軾對王維的推崇，見於任官陝西鳳翔時期（1061-1064）所作的〈鳳翔八觀·王維吳道子畫〉「吳生雖妙絕，猶以畫工論。摩詰得之以象外，有如仙翮謝籠樊。吾觀二子皆神俊，又於維也斂衽無間言。」⁵⁰ 前文提到成書於1060年的《新唐書》，沿用《舊唐書》對王維的繪畫記載，認為其繪畫地位高於畫工。蘇軾作〈王維吳道子畫〉一詩時，將在唐朝被視為「畫聖」的吳道子，也視作畫工，更托高王維的畫史地位，此時的蘇軾還不到三十歲，呼應當時的風氣。米芾（1051-1107）所著《畫史·唐畫》，記載收藏王維山水的盛況：

世俗以蜀中畫〈驃綱圖〉、〈劔門關圖〉為王維甚眾，又多以江南人所畫〈雪圖〉命為王維，但見筆清秀者即命之，如蘇之純家所收〈魏武讀碑圖〉，亦命之維，李冠卿家小卷，亦命之維，與〈讀碑圖〉一同，今在余家。長安李氏〈雪圖〉，與孫載道（字積中）家〈雪圖〉，一同命之為王維也。其他貴侯家不可勝數，諒非如是之眾也。⁵¹

引文中可分成四川人繪製的〈驃綱圖〉、〈劔門關圖〉與江南人繪製的〈雪圖〉，多命名為王維所繪。貴侯家所藏王維之畫，不可勝數。米芾懷疑王維傳世之畫，不應如此之多。然風氣已成，其勢不可逆轉，這可見撰成於宋徽宗宣和二年（1120）《宣和畫譜》，可為米芾《畫史》記載的例證。伊沛霞（Patricia Buckley Ebrey）〈宮廷收藏對宮廷繪畫的影響：宋徽宗的個案研究〉一文的表二從《宣和畫譜》整理出「有50幅以上的繪畫被收藏的畫家」中，山水畫家依序是：李成159件、巨然136件，許道寧（約十一世紀）138件、王維126件、關仝（約十世紀中期）94件、董元78件、范寬（約950-1031）58件。表三「條目最長的畫家（文字達15行或15行以上）」，其前五名依序是李公麟（1049-1106）、吳道玄、李成、

50（清）王文誥輯註，孔凡禮點校，《蘇軾詩集》，冊1，卷2，頁108-109。

51（宋）米芾，《畫史》，收入《景印文淵閣四庫全書》（臺北：臺灣商務印書館，1986，據國立故宮博物院藏清乾隆四十七年文淵閣本影印），冊813，頁4。

王維、韓幹（約 706-783）。⁵² 可見山水畫家中，宋徽宗推重李成與王維。在《宣和畫譜》記載李思訓、李昭道（675-758）父子合計才 23 件。

御府所藏王維畫作中，道釋與人物像有 73 件，山水相關有 53 件。這 53 件山水，〈驟綱圖〉1 件，「驟綱」是結隊而行，馱載貨物的驟羣，用來形容商旅結隊而行，前後相續，這即是行旅山水。廣義來說，〈運糧圖〉、〈早行圖〉、〈度關圖〉皆可歸之，連〈驟綱圖〉計算在內，有 5 件；米芾所提到的〈劍門關圖〉，「劍門關」為蜀中門戶的美譽，《宣和畫譜》有〈棧閣圖〉、〈劍閣圖〉、〈蜀道圖〉，皆為蜀中山水，總計 14 件；件數最多為雪景山水，有〈雪山圖〉、〈雪岡圖〉、〈雪渡圖〉、〈雪江勝賞圖〉、〈雪江詩意圖〉、〈雪岡渡關圖〉、〈雪川羈旅圖〉、〈雪景餞別圖〉、〈雪景山居圖〉、〈雪景待渡圖〉、〈群峰雪霽圖〉，計 20 幅。⁵³

山水一門中，李成有 159 件，畫名定為雪景山水有〈冬晴行旅圖〉、〈冬景遙山圖〉、〈江山密雪圖〉、〈林石雪景圖〉、〈群山雪霽圖〉、〈雪麓早行圖〉、〈雪溪圖〉、〈雪峰圖〉，計 17 件。春景山水 11 件、夏景山水 8 件、秋景山水 8 件。⁵⁴ 許道寧有 138 件，畫名定為雪景山水有〈茅亭賞雪圖〉、〈雪霽行舟圖〉、〈雪峰僧舍圖〉、〈雪滿群峰圖〉、〈雪滿危峰圖〉、〈群峰密雪圖〉、〈群山密雪圖〉、〈雪江漁釣圖〉、〈雪山樓觀圖〉，計 18 件。春景山水 8 件、夏景山水 14 件、秋景山水 17 件。⁵⁵ 巨然有 136 件，畫名定為雪景山水有〈晴冬晦靄圖〉6 件。夏、秋二景山水，計 22 件。⁵⁶ 畫跡數量少於王維有關仝、董元二位，御府所藏關仝有 94 件，出現秋景山水有 44 件；⁵⁷ 董元有 78 件，春景山水 2 件、夏景山水 8 件、雪景山水 8 件。⁵⁸ 從關仝、李成、董元、巨然、許道寧這些畫家四景山水的件數統計，沒有一位雪景山水的件數超越王維，御府收藏的王維山水，只有雪景山水，這已為王維的獨特形象。

《宣和畫譜》記載所藏王維畫跡件數超過一百幅，有所解釋：

52 伊沛霞 (Patricia Buckley Ebrey)，〈宮廷收藏對宮廷繪畫的影響：宋徽宗的個案研究〉，《故宮博物院院刊》，2004 年 3 期，頁 108-109。

53 (宋) 徽宗敕編，《宣和畫譜》，卷 10，〈山水一·王維〉，頁 124。

54 (宋) 徽宗敕編，《宣和畫譜》，卷 11，〈山水二·李成〉，頁 130-131。

55 (宋) 徽宗敕編，《宣和畫譜》，卷 10，〈山水一·許道寧〉，頁 132-133。

56 (宋) 徽宗敕編，《宣和畫譜》，卷 12，〈山水三·巨然〉，頁 143-145。

57 (宋) 徽宗敕編，《宣和畫譜》，卷 10，〈山水一·關仝〉，頁 126-127。

58 (宋) 徽宗敕編，《宣和畫譜》，卷 10，〈山水二·董元〉，頁 128-130。

重可惜者，兵火之餘，數百年間而流落無幾，後來得其仿鬻者，猶可以絕俗也，正如《唐史》論杜子美謂「殘膏剩馥，沾丐後人」之意，況乃真得維之用心處耶？

《宣和畫譜》也認為所收王維畫跡未必皆真，然從保存王維山水樣貌而言，有所得的仿鬻形摹之作，皆可收藏，以致王維畫跡件數達一百二十餘件，多過時間較晚的五代關仝、董元等畫家。

五、成為山水譜系的源頭

從以上歷史陳述可知，王維雪景山水的地位形成於北宋晚期，並非董其昌的獨見而提高王維雪景山水的歷史地位。董其昌在山水畫史上的貢獻，提出以王維為首的水墨山水譜系，來區別以李思訓為首的著色山水譜系。並以大家所熟知的唐代佛教的禪宗南北分宗歷史典故，標明南宗水墨山水優於北宗的著色山水，文人學畫應以南宗水墨山水為主。這以王維為首的山水名家譜系，是董其昌的獨創，還是有歷史淵源，以下陳述。

美國紐約大都會博物館（Metropolitan Museum of Art）藏元代趙孟頫〈雙松平遠〉卷（圖6），自題：

蓋自唐以來，如王右丞、大小李將軍、鄭廣文諸公奇絕之跡，不能一二見。至五代荆、關、董、范輩出，皆與近世筆意遠絕。僕所作者，雖未敢與古人比，然視近世畫手，則自謂少異耳。

從自題來看，當時能看到的唐代山水絕少。趙孟頫提到的代表人物，唐代有王維、李思訓與昭道父子，以及鄭虔（691-759）。就趙孟頫的認知，山水畫是從唐玄宗時期出現。五代以後的荆浩（活動於十世紀上半）、關仝、董元、以及北宋前期范寬的山水畫作，趙孟頫則是親眼所見。元代湯垕（生卒年不詳）《畫鑒》亦有類似論述：

自王維、張璪、畢宏、鄭虔之徒出其不意，深造其理。五代荆、關，又別出新意，一洗前習。迨於宋朝董源、李成、范寬三大家鼎立，前無古人，後無來者，山水格法始備。⁵⁹

59（元）湯垕，《畫鑒》，收入《景印文淵閣四庫全書》（臺北：臺灣商務印書館，1986，據國立故

也就是說山水畫從王維開始有新的樣貌，經歷了五代，到北宋初期發展完備。從〈雙松平遠〉提到的人物先後，王維在趙孟頫心中的分量應較重要。趙孟頫在題王維〈松岩石室圖〉云：「王摩詰能詩更能畫，詩入聖而畫入神。自魏晉及唐幾三百年，唯君獨振。至是畫家蹊徑陶熔洗刷，無復餘蘊矣。」⁶⁰ 趙孟頫認為王維將山水的神理盡數呈現。趙孟頫認為所繪製〈雙松平遠〉卷，承襲自這些山水名家，與近世畫手不同。趙孟頫所對照的，則是南宋馬夏的院體山水。〈雙松平遠〉為一河兩岸式的構圖，開卷前景的雙松是枯木竹石圖的變化，以松樹取代墨竹。後景的遠山，則簡淡畫出山形的輪廓，沒有皴法來呈現山石的實體感。荊浩、關仝、董元、范寬的皴法，是依據所處的生活空間所產生的表現方式，董元江南山水的皴法未能與北方相容。趙孟頫這樣處理，或許要涵蓋這些名家的最大公約數。而這有輪廓無皴法的表現，是否為趙孟頫所理解的王維樣貌，目前無明顯證據。

趙孟頫高度評價王維，使其成為元代畫家尊崇的典範。例如院藏趙孟頫〈鵲華秋色圖〉，後有楊載（1271-1323）題跋，稱此圖「一洗工氣」、「誠羲之之蘭亭，摩詰之輞川也。」〈蘭亭序〉是王羲之的書法代表，〈輞川圖〉是王維的繪畫代表，楊載將〈鵲華秋色圖〉視為沒有工匠氣息的文人畫，是趙孟頫畫作最高成就。黃公望在繪畫上作為趙孟頫的學生，也繼承王維是山水畫最高典範的概念，如院藏曹知白（1272-1355）〈群峰雪霽圖〉，畫贈散曲家阿里木八剌（生卒年不詳），此人曾官平曲路總管府達魯花赤，於辭官後隱居於蘇州一帶。⁶¹ 〈群峰雪霽圖〉左上方有黃公望在元順帝至正十年（1350）題字，稱曹知白作此畫的年紀為七十九歲，讚許此畫「筆意古淡，有摩詰之遺韻」（圖7）。黃公望善畫雪景，有〈九峰雪霽〉軸、〈快雪時晴〉卷傳世，皆藏北京故宮博物院。黃公望將王維比喻曹知白，或許在黃公望心中，王維也是雪景山水的典範。作為趙孟頫的外孫王蒙（1308-1385），其表弟陶宗儀（1322-1403）贈詩稱許前身是王維。⁶² 將王蒙比喻成王維，尚有活動於明代前中期的杜瓊，杜瓊是陶宗儀的學生。遼寧省博物館藏有王蒙的〈太白圖〉卷，美國克利夫蘭美術館（The Cleveland Museum of Art）藏有

宮博物院藏清乾隆四十七年文淵閣本影印），冊 814，頁 438。

60 (元) 趙孟頫，《松雪齋續集》，收入《文淵閣欽定四庫全書》，冊 1231，頁 753。

61 陳韻如，〈黃公望的書畫交遊活動與其雪圖風格初探〉，《中正大學學術年刊》，16 期（2010.12），頁 195-201。

62 李鑄晉，《鵲華秋色：趙孟頫的生平與畫藝》（臺北：石頭出版股份有限公司，2003），頁 165-166。

杜瓊〈臨王蒙太白圖〉卷，繪製於正統七年（1442），杜瓊時年四十七歲。〈臨王蒙太白圖〉卷歷時三月完成後，杜瓊款識提到：「黃鶴山樵寫〈太白山圖〉，筆法超妙，直逼右丞」，之後稱讚王蒙此卷精采絕倫，若出天然，咫尺有千里之勢。謙稱自己臨畫，水準雖不能追隨王蒙，卻是匠心經營（圖8）。

王蒙〈太白圖〉卷是水墨，但描繪不是雪景，對杜瓊而言，也許反映王維是水墨山水的源頭。杜瓊更有一首〈述畫求詩寄劉原博〉，建立了以王維為源頭的水墨山水譜系：

山水金碧到二李，水墨高古歸王維。荊關一律名孔著，忠恕北面稱吾師。
後苑副使說董子，用墨濃古皴麻皮。巨然秀潤得正傳，王詵寶繪能珍琦。
乃至李唐尤拔萃，次平仿佛無崇庠。海嶽老仙頗奇怪，父子臻妙名同垂。
馬夏鐵硬自成體，不與此派相和比。水精宮中趙承旨，有元獨步由天姿。
雲川錢翁貴織悉，任意得趣黃大癡。淨明庵主過清簡，梅花道人殊不羈。
大樑陳琳得書法，橫寫豎寫皆其宜。黃鶴丹林兩不下，家家屏障光陸離。
諸公盡衍輞川脈，餘子紛紛奚足推。予生最晚最愛畫，不得指引如調餚。
幸逢聖世才輩出，且得遍扣容追隨。友石先生具仙骨，落筆自然超等夷。
葵丘爛熳文鼎潤，獨醉獨數寒林枝。綿州寓意最深遠，數月一幀非為遲。
我師眾長復師古，揮灑未敢相驅馳。溷縑浣楮且不厭，寫就一任傍人嗤。
劉君識高頗見錄，往往披對心神怡。⁶³

受贈者為劉溥（生卒年不詳），字原博，號草窗，長洲人。活動於宣德至景泰年間（1426-1457）。從杜瓊詩題來看，應是劉溥請求杜瓊將心目中的山水畫史，作一陳述。杜瓊此詩將山水分成金碧與水墨二大類，之後所陳述的歷代水墨山水名家，則是從王維衍生出來。五代到北宋有荆浩、關仝、郭忠恕、董元、巨然、王詵（1036-約1093）；北宋末到南宋有米芾與米友仁（1074-1151）父子、李唐、閻次平（活動於十二世紀末）、馬遠、夏圭；元代有趙孟頫、錢選（1239-1301）、黃公望、倪瓚、吳鎮、陳琳（1260-1320）、王蒙、趙原（約活動於1350-1375）。明代初期的畫家有王緘（1362-1416，號友石生）、謝縉（1355-1430，祖籍河

63（明）杜瓊，《東原集》，收入《四庫全書存目叢書》（臺南：莊嚴文化事業有限公司，1995，據北京圖書館藏明張習鈔本影印），集部，冊78，卷2，頁604。

南葵丘人)、⁶⁴ 金鉉 (1361-1436, 字文鼎)、⁶⁵ 蘇復 (生卒年不詳, 任官綿州)。⁶⁶ 高居翰 (James Cahill, 1926-2014) 認為, 杜瓊對馬夏派只是一筆帶過, 但是對於文人畫則是再三強調。⁶⁷ 詩句的意思可以讓後人有不同的理解, 筆者認為從李唐、米芾父子到馬夏的詩句, 杜瓊認為閩次平畫風像李唐, 水準不分高下。米氏雲山和院體的馬遠、夏圭是不同的畫風, 無法和諧共融。「諸公盡衍輞川脈」狹義的解釋是元代的山水名家, 是從王維的水墨山水發展出來。廣義的解釋, 則是包含了北宋與南宋。要是如此, 則馬夏一派在杜瓊的畫史脈絡中, 就沒有貶抑了。從這論述來看, 杜瓊除了以水墨的正統自居之外, 對於前代畫家的評價, 皆屬正面。

院藏文徵明成於嘉靖十一年 (1532) 的〈關山積雪〉(圖 9), 受贈者為文氏學生王寵 (1494-1533)。此畫以江蘇上方山楞伽寺的雪景作為創作源頭, 以水墨為體, 除了山石輪廓外, 山頭留白為峰頭積雪, 並以淡墨積染天空, 再以青綠為輔, 石青、石綠及淺絳赭石淡染於重要山頭、崖巔, 突顯江南雪景特色。⁶⁸ 卷末有文徵明自題:

古之高人逸士, 往往喜弄筆, 作山水以自娛。然多寫雪景者, 蓋欲假此以寄其孤高拔俗之意耳。若王摩詰之〈雪谿圖〉、李成之〈萬山飛雪〉、李唐

-
- 64 浙江省博物館藏有謝縉為杜瓊畫的〈東原草堂圖〉, 畫幅左上方有作者題詩:「舊業成都萬里橋, 百花潭北草堂遙。門無縣吏催租稅, 座有鄰翁慰寂寥。松影滿庭閒白日, 茶煙繞榻颺清飈。酷憐杜甫成詩史, 翻笑揚雄作解嘲。用嘉少陵裔也, 文雅不凡也, 攻詩畫, 知仆遠歸來, 需俗筆, 復贊鄙詩云。永樂戊戌歲上巳日葵丘謝縉識。」秦曉磊, 〈武官來訪: 明杜瓊〈友松圖〉主題、圖式再研究〉, 《故宮學刊》, 第 23 期 (2022), 頁 209-210。
- 65 姜紹書《無聲詩史》金鉉條「字文鼎, 華亭人。有孝行。茹清蹈潔, 當路欲薦之, 以親老辭。喜吟咏, 有風人之趣, 書畫皆逼古, 時稱三絕。」(明) 姜紹書, 《無聲詩史》, 收入《續修四庫全書》(上海: 上海古籍出版社, 2013, 據天津圖書館藏清康熙五十九年李光映觀廟齋刻本影印), 冊 1065, 卷 6, 頁 562-563。
- 66 杜瓊《東原集》有〈蘇綿州畫為人壽〉、〈送蘇太守出守綿州〉, 收入《四庫全書存目叢書》(臺南: 莊嚴文化事業有限公司, 1995, 據北京圖書館藏明張習鈔本影印), 集部, 冊 78, 卷 3, 頁 607; 卷四, 頁 612。劉溥《草窗集》有〈送蘇性初致仕〉、〈蘇綿州蒼松玉兔圖壽莫文輝〉, 收入《四庫全書存目叢書》(臺南: 莊嚴文化事業有限公司, 1995, 明成化十六年劉氏刻本), 集部, 冊 32, 卷上, 頁 339; 卷下, 376, 姜紹書《無聲詩史》蘇復條「字性初。長州人。以鄉所論士守綿州。師盛懋畫, 不為人作, 或一幅終歲不就。若謝晉之速, 性初之遲, 各極所致。」此處的謝晉即是謝縉。收入《續修四庫全書》, 冊 1065, 卷 6, 頁 560。
- 67 高居翰 (James Cahill), 夏春梅、蕭寶森、李容慧、曾文中譯, 《江岸送別: 明代初期與中期繪畫 (1368-1580)》(Parting at the Shore: Chinese Painting of the Early and Middle Ming Dynasty, 1368-1580) (臺北: 石頭出版股份有限公司, 1997), 頁 67。
- 68 童文斌, 〈閑逸清俊——文徵明〈關山積雪〉賞析〉, 《故宮文物月刊》, 347 期 (2012.2), 頁 45。

之〈雪山樓閣〉、閻次平之〈寒巖積雪〉、郭忠恕之〈雪霽江行〉、趙松雪之〈袁安臥雪〉、黃大癡之〈九峰雪霽〉、王叔明之〈劍閣圖〉，皆著名今昔，膾炙人口。余幸皆及見之，每欲效倣，自歎不能下筆。

文徵明提到見過且臨仿的名家雪景山水，目前僅有黃公望〈九峰雪霽〉傳世，此畫山石不用皴筆，僅以墨線勾勒出山石輪廓，前後左右高低起伏堆疊而上，前景以留白鋪陳雪景峰頭，淡墨渲染遠景與天際。⁶⁹ 雪景山水的源頭即為王維的〈雪谿圖〉，並且賦予雪景山水的深刻意涵，藉此呈現高人逸士的脫俗之意。有趣的是，文徵明所舉的山水名家，皆見於杜瓊〈贈劉草窗三十韻〉。

六、成為利家山水的源頭

杜瓊和文徵明分別從水墨與雪景山水的角度，以王維為源頭，建立出一條傳承譜系。在嘉靖之後，發展出另一種利家優於行家的山水譜系理解。這要從二個角度來看，一是畫學與收藏的關係，二是職業與非職業畫家的爭論。蘇州的王世貞（1526-1590）云：

畫當重宋，而三十年來忽重元人，乃至倪瓚，以逮明沈周，價驟增十倍。……大抵吳人濫觴，而徽人導之，俱可怪也。⁷⁰

約在嘉靖二十三年（1544），王世貞與文徵明始有交遊。三年後，王世貞成進士。嘉靖三十一年（1552），王世貞公務南下，順道回蘇州，向文徵明索題詩畫。次年返京時，伯父王愷（1482-1559）餞行，文徵明率門人贈詩文書畫。嘉靖三十九年（1560），王世貞父親王忬（1507-1560）被殺，王世貞里居十餘年，與文氏家族仍密切交往。⁷¹ 從王世貞卒年回溯，收藏畫重元人時間，最晚當是嘉靖後期開始。元畫優於宋畫的濫觴，或源自文徵明評趙孟頫、高克恭（1248-1310）、黃公望、倪瓚、王蒙、吳鎮的山水畫品格在宋人上，理由在於韻勝。松江何良俊（1506-1573）的理解是「畫之品格，亦只是以時而降，其所謂少韻者，蓋指南宋院體諸人

69 童文娥，〈閑逸清俊——文徵明〈關山積雪〉賞析〉，頁45。

70（明）王世貞，《觚不觚錄》，收入《文津閣四庫全書》，冊1045，頁428。

71 杜娟，〈王世貞與文徵明書畫交游考〉，《美術研究》，2014年4月，頁61-66。

而言」。⁷² 所以文徵明所言宋畫，當指南宋院體山水。文徵明在嘉靖初年，於北京任翰林待詔，所見到的是「京師貴人動輒以數百金，買宋人四幅大畫」，⁷³ 這所指的應是四景山水，或許傾向南宋院體。

何良俊於嘉靖三十一年（1552）薦授南京翰林院孔目，不久棄官返鄉松江，值倭寇侵擾，移居蘇州，與文徵明友好。受到文氏的影響，自云所收之畫僅趙孟頫、高克恭、元人四大家，及沈周。⁷⁴ 詹景鳳（1532-1602）曾見何良俊收藏，有元人黃公望、吳鎮、倪瓚、方從義（約 1302-1393）諸作，合五十餘幅。沈周三十餘幅，無宋人墨迹。⁷⁵ 徽州出身的詹景鳳，提到新安地區收藏古畫的傳統：

吾族世蓄古書畫。往時吾新安所尚畫則宋馬、夏、孫、劉、郭熙、范寬，元顏秋月、趙子昂，國朝戴進、吳偉、呂紀、林良、邊景昭、陶學孟、夏仲昭、汪肇、程達，每軸價重至二十餘金不吝也。而不言王叔明、倪元鎮，間及沈啓南，價亦不能滿二三金，又尚冊不尚卷，尚成堂四軸，而不尚單軸。⁷⁶

詹景鳳的論述先後，若是表示收藏順序的話，明顯可見是以南宋院體山水為首，其次才是北宋。元代反而是顏輝（生卒年不詳）優於趙孟頫。王蒙、倪瓚、沈周無人問津，價格不及南宋院體山水的十分之一。王世貞引文提到收藏元畫重於宋畫雖然始於蘇州，但最後是由徽州籍人士所引導。所以詹景鳳提到家鄉世族收藏古畫的情況，時間應該是在嘉靖到萬曆初期。

江南收藏從南宋院畫轉向元畫，背後蘊含非職業畫家與職業畫家的優劣比較。當時對於非職業畫家稱作「利家」，職業畫家稱作「行家」。可分成北京和江南這二的地方來觀察，北京以李開先（1502-1568）觀點為代表，江南以何良俊觀點為代表。李開先是嘉靖八年（1529）進士，一生任京官，嘉靖二十年（1541）

72 (明)何良俊，《四友齋叢說》，收入《續修四庫全書》（上海：上海古籍出版社，2013，據萬曆七年張仲頤刻本影印），冊 1125，卷 29，〈畫二〉，頁 720-721。

73 (明)何良俊，《四友齋叢說》，卷 29，〈畫二〉，頁 721。

74 (明)何良俊，《四友齋叢說》，卷 28，〈畫一〉，頁 720。

75 許文美，〈乾坤清賞——關於王世貞宋畫鑑藏二三事及其鑑藏章〉，《故宮學術季刊》，41 卷 3 期（2024 春），頁 63。

76 (明)詹景鳳，《詹氏性理小辨》，收入北京故宮博物院編，《故宮珍本叢刊》（海口：海南出版社，2001），冊 347，頁 127。

罷歸。罷歸之年，李開先完成《中麓畫品》，以明代已故畫家為品評對象，集中於永樂至弘治年間（1403-1505）這百年間的院畫家。《中麓畫品·畫品四》將畫家分成六等，第一等有四位：戴進（1388-1462）、吳偉（1459-1508）、陶成（活動於成化年間）、杜堇（活動於成化年間）；第二等有二位：莊麟（生卒年不詳）、倪瓚；第三等有五位：蔣子誠（活動於永樂年間）、金潤夫（生卒年不詳）、夏昶（1388-1470）、周臣（1460-1535）與呂紀（活動於1429-1505年間）；第四等有七位：胡大年（生卒年不詳）、唐寅（1470-1524）、李在（1400-1487）、沈周、林良（1436-1487）、邊文進（1350-1428）、王淵（活動於元末明初）。第五等有二位：商喜（活動於宣德時期）、石銳（？-1469仍有活動）；最後一等列有三十六位畫家，山水則有二十一位，有夏芷（生卒年不詳）、丁玉川（生卒年不詳）、謝環（1426-1452）、鍾欽禮（生卒年不詳）、汪肇（活動於十五世紀末至十六世紀初）、王諤（活動於弘治、正德年間）等人。在李開先對嘉靖以前的畫壇，看來是以活動於北京和南京為主，蘇州代表畫家為沈周與唐寅，但放在第四等。李開先對沈周評價「如山林之僧，枯淡之外，別無所有」，對唐寅評價「如賈浪仙，身則詩人，猶有僧骨，宛在黃葉長廊之下」，足見唐寅優於沈周。⁷⁷

與李開先的觀點相反，深受文徵明影響的何良俊對沈周評價甚高，認為源自董源、巨然，極意臨摹元四家，得其三昧。並以蘇軾稱讚王維「詩中有畫、畫中有詩」，以及《宣和畫譜》原來句子「天機所到，而所學者皆不及」，訛傳成「天機所到，非畫工所能及」，來比喻沈周的繪畫成就，遠優於畫工。⁷⁸ 何良俊更進一步標舉利家優於行家的觀點：

我朝善畫者甚多，若行家當以戴文進為第一。而吳小仙、杜古狂、周東村其次也。利家則以沈石田為第一，而唐六如、文衡山、陳白陽其次也。……衡山本利家，觀其學趙集賢設色與李唐山水小幅皆臻妙，蓋利而未嘗不行者也。戴文進則單是行耳，終不能兼利。此則限於人品也。⁷⁹

第一條引文說到戴進是行家的代表，沈周是利家的代表。第二段引文則是文徵明

77（明）李開先，《中麓畫品》，收入《續修四庫全書》（上海：上海古籍出版社，2013，據上海圖書館藏明抄本影印），冊1065，頁69-70。

78（明）何良俊，《四友齋叢說》，卷29，〈畫二〉，頁724。

79（明）何良俊，《四友齋叢說》，卷29，〈畫二〉，頁723-724。

雖然是利家，但是能學趙孟頫、李唐的設色山水，所以是兼具行家。可見對何良俊而言，趙、李二氏屬於行家。李開先則認為戴進的繪畫成就「高過元人，不及宋人」，⁸⁰ 何良俊認為戴進僅是行家，之所以不能兼具利家而不如文徵明，這核心是人品。行家原意是指屬此行業的人，利家又有戾家、隸家等稱呼，是指業餘愛好者。⁸¹ 在繪畫上，原指士大夫出身或隱士，以畫為寄託，後泛指文人畫家。明初曹昭《格古要論》收錄錢選與趙孟頫關於「士氣」的對話。趙孟頫問錢選「如何是士夫畫？」錢選回答「隸家畫也。」趙孟頫則同意，提到「余觀唐之王維，宋之李成、郭熙、李伯時，皆高尚士夫所畫，與物傳神、盡其妙也。」⁸² 沈周曾向文徵明提到，見過文同的山水畫〈晚靄橫看〉，行筆絕似許道寧，文徵明以第三者的看法來作為自己的見解：

然評者謂道寧之筆，頗涉畦徑，所謂作家畫也。而與可簡易率略，高出塵表，獨優於士氣。此卷作家士氣咸備，要非此老不能作也。⁸³

文徵明區分出「作家」、「士氣」兩類，此「士氣」即是士夫畫。「畦徑」原意是田間小路，後比喻為常規，用於繪畫上，即是遵循特定的繪畫技法。「士氣」則超脫世俗之外，所以優於「作家」，這即是利家勝於行家。

在明代，利家山水的代表人物是文徵明，以學習元畫為主；行家山水的代表人物為戴進，目前傳世的畫作承襲南宋院畫為大宗。在文徵明所承襲與影響的範圍內，利家優於行家，那麼元畫也是優於南宋院畫。徽州出身且活動時間較晚的詹景鳳，則以利家、行家為基礎，往前推演至唐代，各自建立一套傳承譜系。詹景鳳活躍於江南的南京、蘇州、徽州、杭州等重要藝文地區，樹立鑑賞的名聲，成為江南地區書畫鑑藏領域中具有代表性的徽州文人之一。⁸⁴ 自詡在文徵明剛去世時，一般的蘇州人還不能欣賞文徵明的畫風，自己卻極力購藏。十餘年後，蘇州人才收藏。又過三年，徽州人喜好收藏。再過三年，浙江人也開始收藏。⁸⁵ 文徵明

80 (明)李開先，《中麓畫品》，頁72。

81 相關研究見啓功，〈戾家考——談繪畫史上的一個問題〉，收入《啓功叢稿·論文卷》（北京：中華書局，1999），頁156-166。

82 (明)曹昭，《格古要論》，收入《續修四庫全書》（上海：上海古籍出版社，2013，據遼寧省圖書館藏明刻本影印），冊1185，卷5，頁212。

83 潘運告，《明代畫論》（長沙：湖南美術出版社，2002），頁41。

84 劉心如，〈新安具眼：詹景鳳與晚明鑑賞家的地域競爭〉，《明代研究》，18期（2012.6），頁86。

85 (明)詹景鳳，《東圖玄覽編》，收入黃賓虹、鄧實編，《美術叢書》（臺北：藝文印書館，

在嘉靖三十八年（1559）去世，至少在十六年後的江南普遍收藏文徵明的畫作，這時間則是在萬曆初期。此時的江南已普遍收藏元畫，而不收藏南宋院畫。於是可推測文徵明崇尚元畫的畫學觀，影響了江南對元畫的收藏。

詹景鳳在萬曆二十二年（1594）的元代饒自然（1312-1365）《山水家法》跋文，論及畫史譜系：

清江饒自然先生所著《山水家法》，可謂盡善矣。然而山水有二派：一為逸家，一為作家。又謂之行家、隸家。

逸家始自王維、畢宏、王洽、張璪、向榮，其後有荆浩、關仝、董源、巨然及燕肅、米芾、米友仁為其嫡派。自此絕傳者，凡二百年，而後有元四大家黃公望、王蒙、倪瓚、吳鎮遠接源流。至吾朝沈周、文徵明畫能宗之。作家始自李思訓、李昭道及王宰、李戍、許道寧。其後趙伯駒、趙伯驥及趙士遵、趙子澄皆為正傳。至南宋則有馬遠、夏圭、劉松年、李唐，亦其嫡派。至吾朝戴進、周臣乃是其傳。

至於兼逸與作之妙者，則范寬、郭熙、李公麟為之祖，其後王誥、趙□□、翟院深、趙幹、宋道、宋迪與南宋馬和之，皆其派也。元則陸廣、曹知白、高士安、商琦幾近之。

若文人學畫，須以荆、關、董、巨為宗，如筆力不能到，即以元四大家為宗，雖落第二義，不失為正派也。若南宋畫院及吾朝戴進輩，雖有生動，而氣韻索然，非文人所當師也。大都學畫者，江南派宗董源、巨然，江北則宗李成、郭熙，浙中乃宗李唐、馬、夏。此風氣之所習，千古不變者也。⁸⁶

詹景鳳將山水畫使分成逸家、作家、以及二者兼之的三條譜系。逸家始自唐代的王維，作家始自唐代的李思訓，逸家兼作家則以北宋的范寬、郭熙、李公麟為始祖。詹景鳳強調若文人學畫，必須宗法荆浩、關仝、董源、巨然，如筆力不能到，即以元四大家為宗，雖落第二義，不失為正派。若學南宋畫院及明朝戴進輩，非文人所當師法。詹景鳳又強調地域與風格的關係，江南地區學習董源、巨

1975），5集1輯，〈附錄〉，頁227-228。轉引自劉心如，〈新安具眼：詹景鳳與晚明鑑賞家的地域競爭〉，頁97。

86 穆益勤，《明代院體浙派史料》（上海：人民美術出版社，1985），頁93。

然，江北地區則學李成、郭熙，浙江地區學李唐、馬遠、夏圭。

此時董其昌的南北分宗論尚未提出，然與詹景鳳內容類似，故古原宏伸指詹氏此論為董其昌說法的先河。高居翰亦指出，董其昌南北二宗說法極接近詹景鳳，推測董氏不可能對詹氏的說法毫無所聞。⁸⁷ 董其昌約寫於萬曆三十年（1602）的南北宗山水畫史觀，⁸⁸ 仔細分析，和詹景鳳又有所不同。董其昌的論述：

禪家有南北二宗，唐時始分。畫之南北二宗，亦唐時分也，但其人非南北耳。北宗則李思訓父子著色山水，流傳而為宋之趙幹、趙伯駒、伯驥，至馬夏輩；南宗則王摩詰始用渲淡，一變鈎斫之法，其傳乃張璪、荊、關、郭忠恕、董、巨、米家父子，以至元之四大家。亦如六祖之後有馬駒、雲門、臨濟兒孫之盛，而北宗微矣。要之，摩詰所謂：「雲峰石色，迥出天機，筆意縱橫，參乎造化」者，東坡贊吳道子、王維畫壁云：「吾於維也無間言」，知言哉！⁸⁹

董其昌又有著名的「文人山水畫史」則是指南宗畫，核心在以王維為起始，荊浩、關仝、董源、巨然至元四家為樞紐，明代則由沈周、文徵明所繼承。⁹⁰ 前文提到董其昌所藏的《唐宋元寶繪》冊，以王維〈雪溪圖〉為首，之後是北宋與元代名家，北宋有李成、關仝、巨然、郭忠恕；元代有趙孟頫、高克恭、元四家、曹知白，元末明初有王履（1332-1391）、趙原（約活動於1350-1375）、商琦（約1264-1324）、陸廣（生卒年不詳）等人。《唐宋元寶繪》冊收藏的元代人士與南宗文人山水畫史譜系雖然有些不同，但相同的是獨缺南宋院體，董氏在《唐宋元寶繪》冊題跋寫到「余於馬夏李唐，性所不好，故不入選佛場也。」⁹¹ 所以董其昌著色山水的譜系，大體可以理解從南宋院體向前推演。

87 劉心如，〈新安具眼：詹景鳳與晚明鑑賞家的地域競爭〉，頁 89。

88 傅申，〈董其昌的收藏與《畫說》及南北宗論之形成年代〉，收入澳門藝術博物館編，《南宗北斗：董其昌書畫學術研討會論文集》（北京：故宮出版社，2015），頁 224-241。

89（明）董其昌，《容臺別集》，收入《四庫禁燬書叢刊》（北京：北京出版社，2000，據明崇禎三年董庭刻本影印），集部，冊 32，卷 4，頁 499。

90 原文「文人之畫，自王右丞始。其後董源、僧巨然、李成、范寬，為嫡子。李龍眠，王晉卿，米南宮及虎兒，皆從董巨得來。直至元四大家。黃子久、王叔明、倪元鎮、吳仲圭，皆其正傳。吾朝文沈，則又遙接衣鉢。若馬夏，及李唐、劉松年，又是李大將軍之派，非吾曹當學也。」見（明）董其昌，《容臺別集》，卷 4，頁 498。

91（明）汪珂玉，《珊瑚網》，卷 43，頁 805-809。

董其昌成論之時，正是詹景鳳去世之年，無文獻證明董氏有參考詹氏的說法。從前述來看，董其昌的南北宗山水畫史觀的原形即是江南地區利家與行家的優劣比較。詹景鳳的逸家，即是利家；作家即是行家。詹氏還有逸家兼作家的譜系，董其昌則沒有中間的模糊地帶。詹景鳳強調地域與風格學習的關係，董其昌則是以人非南北的看法，不必考慮地域和風格的關係。然而相同的是，詹景鳳的逸家以及董其昌南宗文人畫的起源，皆是唐代的王維。詹景鳳與董其昌的核心觀點是以董巨和元四家為樞紐的文人畫，優於職業化的行家。董其昌運用禪宗南北分宗這通曉的歷史典故，來比喻利家優於行家，使人易懂，進而迅速流傳。

七、〈江山霽雪〉卷的「分身」

董其昌推崇王維雪景山水，以及建立以王維為首的山水畫史，都有歷史淵源。董其昌獨特貢獻則是題跋王維〈江山霽雪〉卷，使之成為王維的代表名作，同時衍伸出不少「分身」。沈德符《萬曆野獲編》卷二十六〈玩具·舊畫款識〉記錄：

金陵胡秋宇太史舊藏〈江干雪意〉卷，雖無款識，然非宋畫苑及南渡李、劉、馬、夏輩所辦也。馮開之為祭酒，以賤值得之。董玄宰太史一見驚歎，定以為王右丞得意筆，謂必非五代人所能望見，李營邱以下所不論也，作跋幾千言，贊譽不容口。以此著名東南。祭酒身後，其長君以售徽州富人吳心宇，評價八百金，吳喜慰過望，置酒高會者匝月。今真蹟仍在馮長君。蓋初鬻時，覓得舊絹，倩嘉禾朱生號肖海者，臨摹逼肖，又割董跋裝裱於後以欺之耳。⁹²

前文提到馮夢禎從遠房親戚吳欽處購得王維〈江山霽雪〉卷，沈德符（1578-1642）的記載則顯示此畫最早可追溯到的收藏者為胡汝嘉（字秋宇，生卒年不詳），南京人。嘉靖三十二年（1553）進士，在萬曆六年（1578）以因病致仕。現在的問題是，沈德符寫成〈江干雪意〉，而董其昌亦跋有王維〈江干雪意〉卷，題跋內容提煉自〈江山霽雪〉卷：

右丞山水入神品，昔人所評：「雲峰石色，迥出天機。筆意縱橫，參乎造

92（明）沈德符，《萬曆野獲編》，收入《明清筆記史料叢刊》（北京：中國書店，2000），冊86，卷26，〈玩具·舊畫款識〉，頁33。

化。」李唐一人而已。宋米元章父子，時代猶不甚遠，故老米及見〈輞川〉、〈雪圖〉。數本之中，惟一本真，餘皆臨摹，幾如刻畫。且李營丘與元章同是北宋，當時偽者見三百本，真者止二本，欲作〈無李論〉，況右丞蹟乎。

余在長安，聞馮開之大司成得摩詰〈江山霽雪圖〉，走使金陵借觀。馮公自謂：「寶此如頭目腦髓。」不逆余意。函致邸舍，發而橫陳几上，齋戒以觀，得未曾有。又應馮公之教，作題辭數百言。大都謂右丞以前作者，無所不工，獨山水神情，傳寫猶隔一塵。自右丞始用皴法、用渲運法，若王右軍一變鍾體，鳳翥鸞翔，似奇反正。右丞以後作者，各出意造，如王洽、李思訓輩，或潑墨瀾翻，或設色娟麗，顧蹊逕已具，模擬不難。比於書家歐虞褚薛，各得右軍之一體耳。

此〈雪霽〉卷，已為馮長公游黃山時所廢，余往來於懷，自以此生莫由再觀。頃於海虞嚴文靖家，又見〈江干雪意〉卷與馮卷絕類，而沈石田、王守溪二詩亦同，煥若神明，頓還舊觀，何異漁父入桃源，駭目洞心，書以志幸。⁹³

引文所云「嚴文靖」，即嚴訥（1511-1584），江蘇常熟人，嘉靖二十年（1541）進士，官至吏部尚書、武英殿大學士，卒於萬曆十二年，諡文靖。董其昌所言在嚴訥家見到王維〈江干雪意〉卷，絕類馮夢禎所藏王維〈江山霽雪〉卷，也皆有沈周、王鏊的題跋。嚴訥的卒年早於董其昌鑑定王維〈江山霽雪〉卷的時間，一種解釋是當時有二本構圖與題跋相同的王維雪景山水，一卷名為〈江山霽雪〉，另一卷名為〈江干雪意〉。馮夢禎得到名為〈江山霽雪〉卷，經董其昌題跋而聲名大噪。但是董其昌用「嚴文靖家」見到王維〈江干雪意〉卷，其實也可理解成嚴訥的後代所藏。

〈江山霽雪〉卷並不是一直收藏在馮夢禎處，約在萬曆三十年（1602）左右，馮夢禎將此卷讓與門生李日華收藏，李日華作〈題王右丞江山雪霽卷〉提到：「此馮真實先生物，昔年假余披閱，留『春波草閣』中者三四浹歲。先生沒，余以義

93（明）董其昌，《容臺別集》，卷4，頁510。

歸長公權奇」，⁹⁴ 李日華亦作〈購得王摩詰江山雪霽圖，裝潢就，因懷書畫友王越石在金陵時，自九月至長至不雨，溪流皆涸，爲之悵然〉七言律詩一首。⁹⁵ 馮夢禎在萬曆三十三年（1605）去世，李日華將〈江山霽雪〉卷還贈馮夢禎長子馮權奇（生卒年不詳）。馮夢禎卒後，馮權奇倩請浙江嘉興的朱實（1573-1634，字證之，號肖海）摹〈江山霽雪〉卷，並割裂原卷的董其昌題跋，接於摹本之後，售予徽州富商吳新宇。⁹⁶ 《萬曆野獲編》記「吳心字」爲誤，名爲吳希元（1551-1606），字汝明，號新宇。收藏有王珣〈伯遠帖〉、王獻之〈鴨頭丸帖〉、閻立本〈步輦圖〉和顏真卿〈祭侄文稿〉等名跡。⁹⁷ 彭慧萍、吳雪杉，〈山人捉刀：晚明作僞者朱肖海的職業生涯與代際承傳〉一文考證出馮夢禎卒於萬曆三十三年一月，吳希元卒於同年七月，⁹⁸ 所以王維〈江山霽雪〉卷複製分身，並割裂董其昌題跋拚配在分身之後，取名「江干雪意」，這時間只能在萬曆三十三年。江干是江邊的意思。至於取名「江干雪意」，董其昌在萬曆二十三年（1595）致信馮夢禎求看王維〈江山霽雪〉卷時，提到：「不審門下所得，近誰種畫法乎？項子京家有〈江干雪意〉卷，殊簡淡。杭州高萃南家有〈輞川圖〉，甚細謹。總之絹素鮮潔，尚是宋摹本。」⁹⁹ 所以在收藏界已有所謂王維〈江干雪意〉卷的流傳。董其昌題跋王維〈江干雪意〉卷，埋下在「馮長公游黃山時所廢」的伏筆，「馮長公」即是馮權奇，董其昌應該知道馮權奇將作僞的王維〈江山霽雪〉卷配上董其昌真跋，賣給徽商吳希元這件事。所以就董其昌而言，內心已知嚴訥家藏本爲摹本。

董其昌跋王維〈江干雪意〉卷也提到：「〈江干雪意〉卷與馮卷絕類，而沈石田、王守溪二詩亦同」，院藏標名王維〈江干雪意〉卷有沈周、王鏊（1450-1524）、董其昌、顧從德（1519-?）四跋，沈周題跋時間爲弘治十五年（1502），顧從德題

94 (明) 李日華，《李太僕恬致堂集》，收入《四庫禁燬書叢刊》（北京：北京出版社，2000，據北京圖書館藏明崇禎間刊本影印），集部，冊 65，卷 37，頁 146。轉引自劉思怡，《馮夢禎研究》，頁 286。

95 (明) 李日華，《李太僕恬致堂集》，收入《四庫禁燬書叢刊》，集部，冊 64，卷 6，頁 215。轉引自劉思怡，《馮夢禎研究》，頁 286。

96 彭慧萍、吳雪杉，〈山人捉刀：晚明作僞者朱肖海的職業生涯與代際承傳〉，《故宮博物院院刊》，2023 年 12 期，頁 134-135。

97 范金民，〈斌斌風雅：明後期徽州商人的書畫收藏〉，《中國社會經濟史研究》，2013 年 1 期，頁 44。

98 朱肖海生卒年的考證，以及作僞王維〈江山霽雪〉卷的過程，見彭慧萍、吳雪杉，〈山人捉刀：晚明作僞者朱肖海的職業生涯與代際承傳〉，頁 129-130。

99 古原宏伸、傅申編，《董其昌の書畫·圖版篇》（東京：二玄社，1981），頁 69-70。

跋時間為嘉靖四十五年（1566），王鏊與董其昌的題跋則無紀年，董其昌的題跋文字則同於《容臺集》王維〈江干雪意〉卷的記載（圖 10）。院藏本的沈周題詩：

城中十日暑如炙，頭目眩花塵土塞。僧樓今日見此卷，雪意茫茫寒欲逼。
古桷修柳枝孃嬌，下有幽篁厠叢碧。隔溪膠艇不受呼，平地貫渚無人迹。
西風翻雅忽零亂，遠雁迷雲猶嘒嘒。筆跡墨淡精神在，收閱千年若完璧。
宛然一段小江南，三遠備全能事畢。維名依稀半未漶，老眼再摩初認得。
所存亦是天假借，名手當時重唐室，吳中人家寶古蹟，貴宋及元高爾直。
若教見此風斯下，倒定應無恠嗇。錦標內帑固自有，人閒閒出鳳五色。
老余尺素見雪渡，草樹凌競人踟躕。僅有方尺不盡意，何如此圖長數尺。
太丘子孫具法眼，金壁收藏加襲百。我將拙語敢印正。聊寫心知并目識。
王右丞之筆，神妙之致，悠遠之代，見亦罕矣。余于沙溪陳氏獲觀〈雪渡圖〉，盈尺而已。今又于以巖所，閱此脩卷，深幸老年擊此于目，敬題之。弘治壬戌之中秋日，後學長洲沈周。

沈周之後的王鏊題詩：

吳生落筆風雨快，坡翁第一推神怪。尤于維也無閒言，閑遠當求之象外。
京師憶見輞川圖，孟城鹿柴相縈紆。頭風恍爾頓失去，古蹟皆云絕世無。
元龍孫子好事者，授我矜如珠滿把。謂言無意意獨深，詩裏陶潛琴賀若。
問君何從得此圖，破篋蛛絲知者寡。我從見之加什襲，氣壓營丘并馬夏。
寒林昏鴉棲復驚，平野慘淡烟雲生。湖光涔涔月未起，雪白蘆花天隔水。
鴈飛嘒亂行且鳴，下瞰平沙如欲止。欲止未止還自疑，水碧沙寒愁莫支。
瀟湘兩峰有如此，昔讀維詩今見之。翻思盤礴誰所巧，桓元寒具油仍在。
千年晦剝一朝完，臨卷摩挲發長慨。震澤王鏊題。

其中沈周弘治十五年題詩，亦見院藏（傳）宋燕文貴倣〈王維江干積雪圖〉卷，¹⁰⁰以及（傳）宋燕文貴畫〈江山雪霽圖〉卷。¹⁰¹可見在作偽圈中，沈周此詩已公認

100（傳）宋燕文貴倣〈王維江干積雪圖〉卷的沈周結語「右燕文貴所摹王右丞〈江干積雪圖〉，用筆秀媚，宛然摩詰再生。展玩之後，漫題長句。弘治壬戌中秋日，長洲沈周。」，見國立故宮博物院，故宮典藏資料檢索 <https://digitalarchive.npm.gov.tw/Collection/Detail/14073?dep=P>（檢索日期：2025年1月30日）

101（傳）宋·燕文貴畫〈江山雪霽圖〉卷的沈周結語「右丞〈江干雪霽圖〉神妙莫及，但世遠代移，不可得見，燕侯所摹，宛然摩詰原本，欣羨之餘，漫題長句。弘治壬戌中秋日，長

是王維〈江干雪意〉與〈江山霽雪〉的題跋。所以董其昌提到〈江干雪意〉卷的沈周、王鏊題詩同於〈江山霽雪〉卷，即是此首王鏊題詩。

現今認為董其昌鑑定本，以日本京都小川家藏本為主，院藏本與小川家藏本，風貌上肯定不類。有研究者認為院藏本時代為北宋末南宋初，又從歷代著錄記載，肯定沈周、王鏊、董其昌、顧從德這四跋為真。¹⁰² 本幅與題跋的狀況要分開來看，筆者從院藏本的接紙來看，沈周、王鏊、董其昌、顧從德這四段題跋均非一紙連成。顧從德題跋時間早於董其昌，卻另紙接在董其昌之後，這屬於拼接。再者，沈周與王鏊題跋時間早於董其昌近一百年，紙張顏色卻無新舊的差別，顧從德的紙張顏色也是一致，就筆者的觀畫經驗，此屬於染色作舊，那麼沈、王、董、顧這四跋則屬於摹本。顧從德的題跋強調，此畫曾為陸完（1458-1526）所藏，陸完也曾是懷素〈自敘帖〉的收藏者，藉此托高此畫的價值。

董其昌題跋嚴訥家藏王維〈江干雪意〉卷大約在何時？日本京都小川家藏本有朱之藩（1558-1624）在萬曆四十四年（1616）題跋云：「今睹馮具區老師所藏〈江山霽雪圖〉長卷，精神燦爛……從長公笥中索而縱觀之，神情暢適，不能贊一辭」。¹⁰³ 此時馮權奇還藏有此卷。此外，馮夢禎學生李日華作〈題王右丞江山雪霽卷〉提到「然而權奇不能終有也」，¹⁰⁴ 馮權奇最終將自藏本賣出，但此本流傳不知所蹤。只能斷定在萬曆三十三年到四十四年之間，馮權奇又複製分身，附上沈周、王鏊二詩，為嚴訥家收藏，後請董其昌題跋。行筆至今，目前只能暫訂馮權奇將摹製的王維畫，配以董其昌原跋賣給吳希元。又摹製一本王維畫以及沈周、王鏊的題詩，賣給嚴訥後代，皆取名「江干雪意」，藉以和馮權奇自藏的〈江山霽雪〉區別，一般人反而比較知道江干雪意的名稱。

洲沈周。」見國立故宮博物院，故宮典藏資料檢索 <https://digitalarchive.npm.gov.tw/Collection/Detail/14070?dep=P>（檢索日期：2025年1月30日）

102 彭慧萍、吳雪杉，〈山人捉刀：晚明作偽者朱肖海的職業生涯與代際承傳〉，頁130。

103 徐邦達，〈古書畫偽訛考辨〉（蘇州：江蘇古籍出版社，1984），上卷：文字部分，頁109。

104（明）李日華，〈李太僕恬致堂集〉，收入《四庫禁燬書叢刊》，集部，冊65，卷37，頁146。轉引自劉思怡，〈馮夢禎研究〉，頁286。

八、〈江山霽雪〉與〈江干雪意〉的離合

董其昌提到〈江干雪意〉絕類〈江山霽雪〉，京都小川家藏〈江山霽雪〉卷絕不類院藏本〈江干雪意〉卷。在此先處理京都小川家藏本是屬於明代的馮權奇藏本，還是吳希元藏本，之後再解釋董其昌為何謂認爲此二卷絕類。徐邦達（1911-2012）《古書畫偽訛考辨》〈王維〈江山霽雪圖〉卷〉（附〈江干雪意圖〉卷）一文，對京都小川家藏本與院藏本的研究，已有成果，筆者整理如下。

日本京都小川家藏本目前的裝裱次序爲：王維〈江山霽雪〉卷，後接董其昌、馮夢禎、朱之藩題跋，之後清代活動於乾隆、嘉慶之際的畢瀧（生卒年不詳）錄董其昌〈江干雪意〉跋並畢瀧自跋，之後畢瀧抄錄《清暉贈言》並自跋，之後畢瀧又錄董其昌跋宋徽宗〈雪江歸棹〉卷，以及汪珂玉《珊瑚網》、李日華《恬致堂集》關於〈江山霽雪〉卷的文字。之後接董其昌致馮夢禎信札三通，皆與借觀與讚美王維〈江山霽雪〉卷有關。後紙又接錢謙益（1582-1664）跋，之後畢瀧重錄錢謙益跋再自跋。¹⁰⁵ 若按年代順序，董其昌致馮夢禎三通應接在董其昌、馮夢禎題跋之後，明末清初的錢謙益應該接紙在朱之藩之後。按現在的順序，小川家藏本有經過拆配拼接的過程。

前文提到馮權奇請朱肖海贗作〈江山霽雪〉，並割裂董其昌題跋，偽畫真跋售予徽州富商吳新宇。古原宏伸、傅申（1936-2024）編《董其昌の書畫・图版篇》，收有小川家藏本的董其昌題跋，所以傅申認爲此跋爲真。¹⁰⁶ 那麼，小川家藏本應是吳希元藏本。但是小川家藏本的朱之藩在萬曆四十四年題跋，令人費解：

……今睹馮具區老師所藏〈江山霽雪圖〉長卷，精神燦爛，若初出手腕間，閑遠澹蕩之趣，溢于眉睫，真希世之珍也。舊爲金陵胡太史汝嘉所藏，其自作書畫，皆臻妙境，所得于〈輞川〉多矣。從長公笥中索而縱觀之，神情暢適，不能贊一辭。然竊幸見所未見，附賤姓名於末，以識欣賞之私。¹⁰⁷

105 徐邦達，《古書畫偽訛考辨》（蘇州：江蘇古籍出版社，1984），上卷：文字部分，頁109-111。微信「展玩」公眾號於2024年12月31日發布〈人氣！日本黑川古文化研究圖錄，王維董源等傳世名迹共呈〉展示《文雅の典範：清朝盛世の書畫》一書部分內頁，有董其昌、馮夢禎、朱之藩題跋，以及錢謙益題跋。檢索日期：2025年2月5日。

106 古原宏伸、傅申編，《董其昌の書畫・图版篇》（東京：二玄社，1981），頁72-74。

107 徐邦達，《古書畫偽訛考辨》，上卷：文字部分，頁109。

朱之藩此跋是在馮權奇處觀賞王維〈江山霽雪〉卷，這通常是後人割裂馮權奇藏本的朱之藩跋文，拼接至吳希元藏本。李日華作〈題王右丞江山雪霽卷〉，記錄此畫的流轉過程：

此馮真實先生物，昔年假余披閱，留「春波草閣」中者三四浹歲。先生沒，余以義歸長公權奇，權奇寓春波里第，值居人不戒於火，沿薰幾付烈焰，而此卷獨存，不勝厚幸。然而權奇不能終有也。今於季白所得，再展閱，如蘇卿絕域重逢李陵，圓澤隔世再會洪井，喜慶寧可籌量。季白云：亦假之石交吳瑞生，瑞生多蓄精鑿，又善繪事，茲卷得所託矣。二君臭味，此卷得盤旋其間。余或因季白得交瑞生，則清晨暇日時請出而觀之，定不致向之沈淪莫可問也。題畢，余又爲之深喜。¹⁰⁸

馮權奇當時借住李日華的春波里宅第，此住所在萬曆三十八年（1610）遭祝融肆虐，王維〈江山霽雪〉卷躲過火劫。¹⁰⁹ 李日華作跋時，王維〈江山霽雪〉卷爲徽人程夢庚（字季白，1591-1624）所有。程夢庚稍早藏有宋徽宗〈雪江歸棹〉卷，董其昌萬曆四十六年（1618）題跋，斷爲王維畫，云：「季白得之。若過溪南吳氏，出右丞〈雪霽圖〉卷相質，便知余言不謬。二卷足稱雌雄雙劍。」¹¹⁰ 董其昌題跋時，此王維〈江山霽雪〉卷爲吳瑞生（生卒年不詳）所藏。李日華題跋時，已歸程夢庚收藏。從李日華題跋字面意思來看，程夢庚的收藏似乎是馮權奇藏本。然而吳瑞生與吳希元同出安徽溪南吳氏，程夢庚出於安徽修寧榆村程氏，¹¹¹ 皆爲徽商，從人際關係來看，也可理解爲吳希元藏本。馮權奇倩請朱肖海摹製〈江山霽雪〉卷時，當時馮權奇是寄居在李日華家。李日華《味水軒日記》萬曆三十八年（1610）二月二十七日條記載朱肖海「自作贗物售人。歛賈之浮慕者，尤受其欺」、李日華自稱「余每以橫秋老眼，遇其作狡獪處，一抹得之。念其衣食於此，不忍攻也。」¹¹² 似可證之李日華當時心知所題跋的吳瑞生、程夢庚的藏

108（明）李日華，《李太僕恬致堂集》，收入《四庫禁燬書叢刊》，集部，冊65，卷37，頁146。轉引自劉思怡，《馮夢禎研究》，頁286。

109 劉思怡，《馮夢禎研究》，頁290。

110（明）汪珂玉，《珊瑚網》，卷27，頁535。

111 范金民，〈斌斌風雅：明後期徽州商人的書畫收藏〉，頁48、51。

112（明）李日華，《味水軒日記》，收入《續修四庫全書》（上海：上海古籍出版社，2013，據民國十二年劉氏刻嘉業堂叢書本影印），冊558，卷2，頁311-312。

本是源自吳希元。礙於人情，李日華沒有道破。後人割裂吳希元藏本的李日華題跋，改換成朱之藩題跋，藉以證明是馮權奇所有。

另一個可以證明京都小川家藏本應是吳希元藏本，是錢謙益的崇禎十五年（1642）題跋，此跋見於錢謙益《牧齋初學集》卷八十五〈跋董玄宰與馮開之尺牘〉：

馮祭酒開之先生，得王右丞〈江山霽雪圖〉，藏奔快雪堂，為生平鑒賞之冠。董玄宰在史館，詒書借閱。祭酒於三千里外檄寄，經年而後歸。祭酒之孫研祥以玄宰借畫手書裝潢成冊，而屬余誌之。

神宗時，海內承平，士大夫迴翔館閣，以文章翰墨相娛樂。牙簽玉軸希有難得之物，一夫懷挾提挈，負之而趨，往復四千里，如堂過庭。九州道路無豺虎，遠行不勞吉日出。嗚呼！此豈獨詞林之嘉話、藝苑之美譚哉！

祭酒沒，此卷為新安富人購去，煙雲筆墨墮落銅山錢庫中三十餘年。余（遊黃山），始贖而出之，如豐城神物一旦出於獄底。二公有靈，當為此卷一鼓掌也。¹¹³

此段引文的標題是〈跋董玄宰與馮開之尺牘〉，此三通是董其昌向馮夢禎借觀王維〈江山霽雪〉卷過程的書信，保留在馮夢禎之孫手中，請錢謙益題跋。若〈江山霽雪〉卷還在馮夢禎之孫手中，當時就可售予錢謙益。

崇禎十四年（1641），錢謙益有黃山之遊，得到王維〈江山霽雪〉卷。京都小川家藏本錢謙益跋文提到：「祭酒沒，此卷為新安富人購去，煙雲筆墨墮落銅山錢庫中三十餘年」，主要是指吳希元、吳瑞生、程夢庚這三位徽商。〈跋董玄宰與馮開之尺牘〉中，筆者括弧「遊黃山」三字，是京都小川家藏本所無，¹¹⁴ 卻是理解此本可能是吳希元藏本的關鍵句。從錢謙益題跋時間往前回推，時間最上限是萬曆三十一年（1603），馮權奇作偽到黃山賣給徽商吳希元的時間在萬曆三十三年，錢謙益又是從安徽黃山得此卷。所以，京都小川家藏本源頭大體可確定是吳希元藏本。又錢謙益提到「豐城神物」來比喻王維〈江山霽雪〉卷，典故出自《晉書·張華傳》，張華（232-300）邀雷煥（265-334）共觀天文，雷煥說到有劍氣上

113（清）錢謙益，《牧齋初學集》，收入《續修四庫全書》（上海：上海古籍出版社，2002，據民國涵芬樓明崇禎瞿式耜刻本影印），冊 1390，卷 85，頁 434。轉引自劉思怡，《馮夢禎研究》，頁 287。

114 徐邦達，《古書畫偽訛考辨》，上卷：文字部分，頁 110。

徹于天，地點在江西豫章的豐城，張華即補雷煥為豐城令。雷煥到豐城後，挖掘監獄地基，發現一石匣，光氣異常，匣中有雙劍，劍上刻字，一名龍泉，一名太阿。意即王維〈江山霽雪〉卷如此名物，要為文人收藏，才適得其所。

確定京都小川家藏本是吳希元藏本後，接著要處裡小川家藏本與院藏本不類的問題。董其昌弟子王時敏（1592-1680）在康熙七年（1668）〈題陳明卿廉雪卷〉云：

右丞〈江山雪霽圖〉，為馮開之大司成所藏，後歸新安程季白。余甲子京邸與程鄰舍，幸得借觀。其運筆用思，所謂迴出天機，參乎造化，非後人所能企及。徽宗〈雪江歸棹圖〉正師其法。後又從興化李祖修行篋見〈江干雪意〉長卷，筆意亦略相同，雖未辨真為右丞筆，要皆希世之寶。¹¹⁵

王時敏所提到的「甲子」，為天啓四年（1624），此時王氏蔭官尚寶司丞。王維〈江山霽雪〉卷的收藏者徽州富家程夢庚有監生身分，選制敕房中書舍人，¹¹⁶ 才會居住北京，與王時敏為鄰。之後，王時敏在江蘇興化李祖修（生卒年不詳）行篋中，也見到王維〈江干雪意〉卷，認為此二卷「筆意亦略相同」，就不如如董其昌所言的二卷絕類，推測已有再摹本的狀況出現，所以和最初的樣貌不全相同。

徐邦達《古書畫偽訛考辨》〈王維〈江山霽雪圖〉卷（附〈江干雪意圖〉卷）一文中，對現藏於美國火奴魯魯（檀香山）藝術博物館（Honolulu Museum of Art）的（傳）王維〈長江積雪〉卷（圖 11），提出重要的觀察：

其構圖前半段全同現在日本的〈江山霽雪圖〉，後面比〈霽雪圖〉多了一長段（中略）。此卷未見於前代著錄，估計這就是〈江山霽雪圖〉的全貌。但筆畫更弱，以經是明末清初人的劣手摹本了（圖 12）。¹¹⁷

〈江山霽雪〉卷與〈長江積雪〉卷，皆為羅振玉（1866-1940）的收藏。羅振玉在日本京都期間（1911-1919），將〈江山霽雪〉卷賣給小川睦之輔（1885-1951）。瑞典學者喜龍仁（Osvald Sirén, 1879-1966）在 1922 年於天津羅振玉處，觀賞過〈長江積雪〉卷，喜龍仁於 1958 年所編《中國繪畫》（*Chinese Painting*）一書，收

115（清）王時敏，《王奉常書畫題跋》，收入《中國書畫全書》（上海：上海書畫出版社，1993，據清通州李氏歐鉢羅室刻本影印），冊 7，頁 920。

116 楊少青，〈黃公望〈丹崖玉樹圖〉遞藏考〉，《新美術》，2020 年 7 期，頁 58-68。

117 徐邦達，《古書畫偽訛考辨》，上卷：文字部分，頁 112。

錄此二卷。¹¹⁸〈長江積雪〉卷之後幾經轉手，最後為火奴魯魯藝術博物館所藏。轉手期間，在美國 Alice Boney 夫人收藏時，米澤嘉圃（1906-1993）曾觀賞，於 1960 年發表〈伝王維筆長江積雪圖について〉一文。¹¹⁹ 國立故宮博物院於 1965 年在臺北士林外雙溪開館，院藏本才有被外界知曉的機會。直到 1995 年，國立故宮博物院出版《故宮書畫圖錄》（15），收有〈江干雪意〉卷與題跋的黑白圖版。¹²⁰ 徐邦達《古書畫偽訛考辨》於 1984 年出版，徐氏如何見到院藏本王維〈江干雪意〉卷的影印本，合理推測是透過海外關係。徐邦達無法對影印本推斷〈江干雪意〉卷的時代，文中提到美籍華人王己千（王季遷，1907-2003）在臺灣見過〈江干雪意〉卷原件，王季遷對徐邦達說〈江干雪意〉卷本幅「應是宋人之筆」、「沈周、王鏊二詩題跋真偽已忘」，¹²¹ 王季遷與徐邦達同為吳湖帆（1894-1968）的學生。

徐邦達對〈江干雪意〉卷的描述（圖 13）：

此圖曾見影印本，則赫然為〈江山霽雪圖〉卷（即檀香山〈長江積雪圖〉）的後半段：叢沙群雁開始，與〈霽雪圖〉合觀，則中間尚缺岩岫一小段。¹²²

從尺寸來看，火奴魯魯藝術博物館藏王維〈長江積雪〉卷縱 28.8 公分、橫 449.3 公分，京都小川家藏本〈江山霽雪〉卷縱 28.4 公分、橫 171.5 公分，院藏本〈江干雪意〉卷縱 24.8 公分、橫 162.8 公分。如果按照比例來推算，縱皆設定為〈長江積雪〉卷的 28.8 公分，那麼〈江山霽雪〉卷橫應為 174 公分，〈江干雪意〉卷橫應為 189 公分。〈江山霽雪〉卷加上〈江干雪意〉卷的橫，應為 363 公分，比〈長江積雪〉卷還短少 86.3 公分，即是徐邦達所言「中間尚缺岩岫一小段」。然而在比較的過程中發現，院藏本〈江干雪意〉卷在構圖上，比起京都小川家藏本

118 王洪偉，〈傳王維三件雪圖長卷流傳與母本探原〉，《中國國家博物館館刊》，2022 年 1 月，頁 98。

119 米澤嘉圃認為〈長江積雪〉卷是明代後期（16 世紀末至 17 世紀初）文徵明一派的畫家繪製，是從北宋摹本中摹寫。很難判斷原作是否為王維，但應該是一件唐代作品。米澤嘉圃，〈伝王維筆長江積雪圖について〉，《美術研究》，205 期（1960 年 4 月），頁 1-14。

120 國立故宮博物院編輯委員會編，《故宮書畫圖錄（15）》（臺北：國立故宮博物院，1995），頁 63-70。

121 徐邦達，《古書畫偽訛考辨》，上卷：文字部分，頁 113。

122 徐邦達，《古書畫偽訛考辨》，上卷：文字部分，頁 113。

〈江山霽雪〉卷，較接近火奴魯魯藝術博物館藏〈長江積雪〉卷。推測馮夢禎原來收藏的王維〈江山霽雪〉是四公尺以上的長卷，後配有沈周、王鏊二詩，董其昌原跋應接在二詩之後，之後才是馮夢禎跋文，這才是未被馮權奇摹制〈江山霽雪〉卷，割裂董其昌原跋的形式。錢謙益得到吳希元藏本，也應該是長卷本。清代畢灑得到時，已經是短卷本，清末為羅振玉所藏，最後遞藏至日本京都小川家，流傳至今。

九、結論

本文從董其昌搜研王維雪景的角度出發，看在〈輞川圖〉之外，王維在歷史上還有哪些山水形象的演變。活動於唐代八世紀的王維，其山水形象主要是在十一世紀北宋中期開始形成，最初也僅是諸多的唐代山水名家之一。活動於十一世紀的北宋山水畫家燕肅，當時文獻的描述是學王維，由於無可信的畫作傳世，無法從燕肅的山水畫來推想王維山水的樣貌。蘇軾對王維的推崇，讓王維的山水地位高於吳道子。宋迪瀟湘八景水墨山水的出現，王安石用湖南瀟湘景色來形容燕肅的山水畫。燕肅未在湖南任官，所以王安石所用的瀟湘景色，可視為宋迪瀟湘水墨山水的概念，這或許是王維最早且具體的山水形象，但是這一形象被歷史遺忘。收藏王維山水畫的風潮，以及雪景山水地位的確立，主要在十二世紀的北宋後期。王維是北方人，未到過南方，北宋後期將江南人所畫，或是筆意清秀的雪景山水，定名為王維繪製，以致王維名下的雪景山水數量大增。《宣和畫譜》山水卷所記載收藏畫家的件數，多於王維僅有李成、許道寧、巨然三位，這當然是不合理的情況，使得《宣和畫譜》都懷疑有些像王維的畫作，都被定為王維親筆真跡。從四景山水的角度來看，《宣和畫譜》只記載王維的雪景山水，件數居於首位，超過任何畫家。至此可說，王維雪景山水地位，已然確立不搖。

在元代，王維的山水譜系源頭的形象建立起來，趙孟頫是關鍵人物。趙氏認為王維將山水的神理盡數呈現出來，影響了五代、北宋初期的山水畫家，其目的是要在盛行的南宋院畫山水之外，另闢出一條復古的山水畫脈絡。元代末期開始，讚譽山水畫家的成就，比之為王維遺韻。王蒙由於姓氏的關係，最常被比喻成王維再世。王蒙的表弟陶宗儀，其學生蘇州畫家杜瓊首次建立以王維為水墨山

水的發端，從而建立五代以降至於明初永樂時期的名家譜系，其中也包含南宋院體。這明初永樂時期的水墨山水畫家，主要是蘇州、松江二地為主。活動於明代嘉靖時期的蘇州畫家文徵明，建立以王維為發端的雪景山水名家譜系，下限至元代的趙孟頫、黃公望、王蒙。

明代萬曆中期，董其昌所建立的南宗文人山水畫名家譜系，其原形是嘉靖後期江南流行的利家山水優於行家山水的說法。這說法的形成，源頭應起於文徵明的畫學觀：以「韻」的有無標準來判斷，元代人山水優於南宋院體山水。文徵明也認為士夫畫優於作家畫，這裡的士夫對應於利家，作家對應於行家，所以利家優於行家的特質在於「韻」，後來何良俊延伸出「韻」是以人品取勝。由於文徵明在江南畫壇的影響，其畫學觀影響了收藏元畫的趨向。文徵明在世時的嘉靖初期的北京，仍著重收藏南宋院畫山水，直到萬曆前中期董其昌考上進士任官，仍是如此。收藏南宋院畫為主，仍可見於嘉靖到萬曆前期的徽州。之後徽州受到蘇州的影響，帶動收藏元畫的風潮。活動至萬曆中期的徽州詹景鳳，建立逸家、作家、以及二者兼之的三條山水名家譜系，逸家即是詹景鳳心目中的文人畫，以王維為發端，董巨與元四家為樞紐，這即是利家。作家即是行家，包含了南宋院體。董其昌所建立的南宗文人畫譜系，是水墨山水，也是以王維為發端，董巨與元四家為樞紐，可對應於利家。所貶斥的是著色山水，包含了南宋院體，可對應於行家。董其昌的論述和詹景鳳相比，沒有利家兼行家的寬容地帶。

董其昌所見過的王維山水畫中，輞川圖之外，就是雪景山水。雪景山水中，又以馮夢禎所藏的〈江山霽雪〉卷最受董其昌的推崇，而成為王維的代表名品。馮夢禎的後代馮權奇最少複製二本分身，其中賣徽商吳希元的是分身配上董其昌原跋，附以〈江干雪意〉之名，反而更為有名，在晚明有清楚的遞藏歷史，遞藏過程中，應該也被正名〈江山霽雪〉，最後為錢謙益所得，在清代為畢瀧所得，清末為羅振玉的收藏，最後為日本京都小川家所藏。小川家所藏〈江山霽雪〉卷，已經是經過裁割，推測畢瀧收藏時就已經是短卷本，畢瀧也對題跋做了拆裱，大量補上自己的錄文與跋文，成為現今日本京都小川家藏本的形式。美國火奴魯魯藝術博物館藏的〈長江積雪〉長卷本，雖然是後摹本，在構圖上有可能是馮夢禎收藏的全貌，但是〈長江積雪〉卷應是再摹本，所以細節上應該有所變形。京都小川家藏本是〈長江積雪〉長卷本前半段，院藏〈江干雪意〉卷是〈長江積雪〉

長卷本後半段。京都小川家藏本與院藏本長度的總和，尚短於〈長江積雪〉長卷本。馮夢禎最初得到的長卷本，後有沈周、王鏊二詩，這才是其原貌。董其昌鑑定自認為的王維〈江山霽雪〉卷，使之成為名品，在晚明清初形成了一股收藏王維雪景山水的熱潮。

引用書目

傳統文獻

- (唐) 朱景玄,《唐朝名畫錄》,收入《景印文淵閣四庫全書》,臺北:臺灣商務印書館,1986,據國立故宮博物院藏清乾隆四十七年文淵閣本影印,冊 812。
- (唐) 張彥遠,《歷代名畫記》,收入《景印文淵閣四庫全書》,據國立故宮博物院藏清乾隆四十七年文淵閣本影印,冊 812。
- (宋) 王安石,《臨川文集》,收入《景印文淵閣四庫全書》,據國立故宮博物院藏清乾隆四十七年文淵閣本影印,冊 1105。
- (宋) 米芾,《畫史》,收入《景印文淵閣四庫全書》,據國立故宮博物院藏清乾隆四十七年文淵閣本影印,冊 813。
- (宋) 沈括撰,金良年點校,《夢溪筆談》,北京:中華書局,2020。
- (宋) 佚名,《館閣續錄》,收入《文淵閣欽定四庫全書》,杭州:杭州出版社,2015,冊 604。
- (宋) 郭若虛,《圖畫見聞誌》,收入《景印文淵閣四庫全書》,據國立故宮博物院藏清乾隆四十七年文淵閣本影印,冊 812。
- (宋) 徽宗敕編,《宣和畫譜》,收入《景印文淵閣四庫全書》,據國立故宮博物院藏清乾隆四十七年文淵閣本影印,冊 813。
- (宋) 蘇轍,《欒城集三集》,收入《景印文淵閣四庫全書》,據國立故宮博物院藏清乾隆四十七年文淵閣本影印,冊 1112。
- (元) 湯垕,《畫鑒》,收入《景印文淵閣四庫全書》,據國立故宮博物院藏清乾隆四十七年文淵閣本影印,冊 814。
- (元) 趙孟頫,《松雪齋全集》,收入《文淵閣欽定四庫全書》,杭州:杭州出版社,2015,冊 1231。
- (明) 王世貞,《觚不觚錄》,收入《文津閣四庫全書》,北京:商務印書館,2006,冊 1045。
- (明) 文嘉,《鈴山堂書畫記》,收入《叢書集成初編》,上海:上海商務印書館,1937,據清鮑氏知不足齋叢書本影印,冊 1572。
- (明) 杜瓊,《東原集》,收入《四庫全書存目叢書》,臺南:莊嚴文化事業有限公司,1995,據北京圖書館藏明張習鈔本影印,集部,冊 78。
- (明) 李開先,《中麓畫品》,收入《續修四庫全書》,上海:上海古籍出版社,2013,據上海圖書館藏明抄本影印,冊 1065。
- (明) 李日華,《李太僕恬致堂集》,收入《四庫禁燬書叢刊》,北京:北京出版社,2000,據北京圖書館藏明崇禎間刊本影印,集部,冊 64-65。

- (明) 李日華,《味水軒日記》,收入《續修四庫全書》,上海:上海古籍出版社,2013,據民國十二年劉氏刻嘉業堂叢書本影印,冊 558。
- (明) 何良俊,《四友齋叢說》,收入《續修四庫全書》,上海:上海古籍出版社,2013,據萬曆七年張仲頤刻本影印,冊 1125。
- (明) 汪珂玉,《珊瑚網》,收入《景印文淵閣四庫全書》,據國立故宮博物院藏清乾隆四十七年文淵閣本影印,冊 818。
- (明) 姜紹書,《無聲詩史》,收入《續修四庫全書》,上海:上海古籍出版社,2013,據天津圖書館藏清康熙五十九年李光映觀廟齋刻本影印,冊 1065。
- (明) 曹昭,《格古要論》,收入《續修四庫全書》,上海:上海古籍出版社,2013,據遼寧省圖書館藏明刻本影印,冊 1185。
- (明) 陳繼儒,《妮古錄》,收入《四庫全書存目叢書》,臺南:莊嚴文化事業有限公司,1995,據明萬曆繡水沈氏刻寶顏堂秘笈本影印,子部,冊 118。
- (明) 董其昌,《容臺別集》,收入《四庫禁燬書叢刊》,據北京大學圖書館藏明崇禎三年董庭刻本影印,集部,冊 32。
- (明) 詹景鳳,《東圖玄覽編》,收入黃賓虹、鄧實編,《美術叢書》,臺北:藝文印書館,1975,5集1輯。
- (明) 詹景鳳,《詹氏性理小辨》,收入北京故宮博物院編,《故宮珍本叢刊》,海口市:海南出版社,2001,冊 347。
- (明) 劉溥,《草窗集》,收入《四庫全書存目叢書》,臺南:莊嚴文化事業有限公司,1995,據明成化十六年劉氏刻本影印,集部,冊 32。
- (清) 王文誥輯註,孔凡禮點校,《蘇軾詩集》,北京:中華書局,1982。
- (清) 王時敏,《王奉常書畫題跋》,收入《中國書畫全書》,上海:上海書畫出版社,1993,據清通州李氏歐鉢羅室刻本影印,冊 7。
- (清) 錢謙益,《牧齋初學集》,收入《續修四庫全書》,上海:上海古籍出版社,2013,據民國涵芬樓明崇禎瞿式耜刻本影印,冊 1390。

近代論著

- 丁小明,〈真實居士的真實言(代序)〉之「鑒古——以〈江山雪霽圖〉為中心的考察」,收入(明)馮夢禎撰、丁小明點校,《快雪堂日記》,南京:鳳凰出版社,2010,頁 3-9。
- 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年夏季,頁 1-42。
- 王洪偉,〈傳王維三件雪圖長卷流傳與母本探原〉,《中國國家博物館館刊》,2022年1期,頁 91-105。

- 王鈺晨、潘星輝，〈從宦官到文人：二黃藏畫冠江南研究〉，《明代研究》，38期，2022年6月，頁43-74。
- 石守謙，〈董其昌〈婉孌草堂圖〉及其革新畫風〉，《中央研究院歷史語言研究所集刊》，65本2分，1994年6月，頁307-332。
- 石守謙，〈勝景的化身：瀟湘八景山水畫與東亞的風景觀看〉，收入氏著，《移動的桃花源：東亞世界中的山水畫》，臺北：允晨文化實業股份有限公司，2012，頁91-188。
- 衣若芬，〈閱讀風景：蘇軾與「瀟湘八景圖」的興起〉，收入王靜芝、王初慶等著，《千古風流：東坡逝世九百年紀念學術研討會》，臺北：洪葉文化事業有限公司，2001，頁689-717。
- 伊沛霞（Patricia Buckley Ebrey），〈宮廷收藏對宮廷繪畫的影響：宋徽宗的個案研究〉，《故宮博物院院刊》，2004年3期，頁105-113。
- 李鑄晉，《鵲華秋色：趙孟頫的生平與畫藝》，臺北：石頭出版股份有限公司，2003。
- 李玉，〈董其昌的書畫鑒藏〉，收入李玉、何炎泉、邱士華編《妙合神離：董其昌書畫特展》，臺北：國立故宮博物院，2016，頁288-319。
- 杜娟，〈王世貞與文徵明書畫交游考〉，《美術研究》，2014年4月，頁61-66。
- 肖燕翼，〈宋燕肅〈春山圖〉辨偽〉，《故宮博物院院刊》，2015年5期，頁40-50。
- 巫鴻，〈發掘吳道子：兼談唐代繪畫的「作者」〉，《文藝研究》，2022年4期，頁123-135。
- 徐邦達，《古書畫偽訛考辨》，蘇州：江蘇古籍出版社，1984，上卷：文字部分。
- 高居翰（James Cahill），夏春梅、蕭寶森、李容慧、曾文中譯，《江岸送別：明代初期與中期繪畫（1368-1580）》（*Parting at the Shore: Chinese Painting of the Early and Middle Ming Dynasty, 1368-1580*），臺北：石頭出版股份有限公司，1997。
- 韋賓，〈輞川意象與熙寧後的文化轉向——王維繪畫作品作偽現象與江南文化的崛起〉，收入氏著，《宋元畫學研究》，蘭州：甘肅人民出版社，2009，頁186-211。
- 國立故宮博物院編輯委員會編，《故宮書畫圖錄》（15），臺北：國立故宮博物院，1995。
- 范金民，〈斌斌風雅：明後期徽州商人的書畫收藏〉，《中國社會經濟史研究》，2013年1期，頁43-57。
- 秦曉磊，〈武官來訪：明杜瓊〈友松圖〉主題、圖式再研究〉，《故宮學刊》，23期，2022年，頁202-214。
- 彭慧萍、吳雪杉，〈山人捉刀：晚明作偽者朱肖海的職業生涯與代際承傳〉，《故宮博物院院刊》，2023年12期，頁128-143。
- 張長虹，〈明末清初江南藝術市場與藝術交易人〉，《故宮博物院院刊》，2006年2期，頁20-50。

- 啓功，〈扈家考——談繪畫史上的一個問題〉，收入《啓功叢稿·論文卷》，北京：中華書局，1999，頁156-166。
- 張志烈、馬德富、周裕鍇主編，《蘇軾全集校注》，石家莊：河北人民出版社，2010。
- 張筠，〈〈山水篇〉文人嚮往的夢幻別墅：王維〈輞川圖〉的藝術文化史淺談〉，《典藏古美術》，296期，2017年5月，頁106-111。
- 張蔭麟，〈燕肅著作事跡考〉，收入張蔭麟著，李欣榮編，《宋史論叢》，北京：北京師範大學出版社，2020，頁233-243。
- 莊申，〈對於中國雪景繪畫的幾種考察〉，《中央研究院歷史語言研究所集刊》，32本，1961年7月，頁289-326。
- 莊申，〈王維山水畫源流的分析〉，《王維研究》，上集，香港：萬有圖書公司，1971，頁109-124。
- 莊申，〈王維在山水畫史中地位演變的分析〉，《王維研究》，頁125-147。
- 國立故宮博物院編纂委員會，《故宮書畫圖錄》，臺北：國立故宮博物院，1989。
- 陳韻如，〈黃公望的書畫交遊活動與其雪圖風格初探〉，《中正大學學術年刊》，16期，2010年12月，頁193-220。
- 許文美，〈乾坤清賞：關於王世貞宋畫鑑藏二三事及其鑑藏章〉，《故宮學術季刊》，41卷3期，2024年春季，頁59-122。
- 童文娥，〈閑逸清俊——文徵明〈關山積雪〉賞析〉，《故宮文物月刊》，347期，2012年2月，頁40-49。
- 楊少青，〈黃公望〈丹崖玉樹圖〉遞藏考〉，《新美術》，2020年7期，頁58-68。
- 劉心如，〈新安具眼：詹景鳳與晚明鑑賞家的地域競爭〉，《明代研究》，18期，2012年6月，頁83-104。
- 劉思怡，《馮夢禎研究》，臺北：東吳大學中文系博士論文，2016。
- 穆益勤，《明代院體浙派史料》，上海：人民美術出版社，1985。
- 傅申，〈董其昌的收藏與《畫說》及南北論之形成年代〉，收入澳門藝術博物館編，《南宗北斗：董其昌書畫學術研討會論文集》，北京：故宮出版社，2015，頁224-241。
- 潘運告，《明代畫論》，長沙：湖南美術出版社，2002。
- 古原宏伸、傅申編，《董其昌の書畫·圖版篇》，東京：二玄社，1981。
- 古原宏伸，〈董其昌における王維の概念〉，收入古原宏伸、傅申編，《董其昌の書畫·研究篇》，東京：二玄社，1981，頁3-24。
- 米澤嘉圃，〈伝王維筆長江積雪図について〉，《美術研究》，205期，1960年4月，頁1-14。
- 紺野達也，〈唐・北宋期における王維の画業の評価について〉，《中國詩文論叢》，38期，2019，頁105-121。

網路資料

國立故宮博物院，故宮典藏資料檢索，燕肅 <https://digitalarchive.npm.gov.tw/Collection/Search?CategoryRegisterType=%27繪畫%27%2C>，檢索日期：2025年1月27日。

國立故宮博物院，故宮典藏資料檢索，燕肅〈寒巖積雪〉 <https://digitalarchive.npm.gov.tw/Collection/Detail/13946?dep=P>，檢索日期：2025年1月27日。

國立故宮博物院，故宮典藏資料檢索，燕文貴〈倣王維江干積雪圖〉 <https://digitalarchive.npm.gov.tw/Collection/Detail/14073?dep=P>，檢索日期：2025年1月30日。

國立故宮博物院，故宮典藏資料檢索，燕文貴〈江山雪霽圖〉 <https://digitalarchive.npm.gov.tw/Collection/Detail/14070?dep=P>，檢索日期：2025年1月30日。

圖版出處

- 圖 1 (傳唐)王維,〈雪溪圖〉冊頁,藏地不明。圖版取自古原宏伸,傅申編,《董其昌の書畫・研究篇》,東京:二玄社,1981,頁7。
- 圖 2 (傳唐)王維,〈江山霽雪〉卷,日本京都小川家藏。圖版取彭慧萍、吳雪杉,〈山人捉刀:晚明作偽者朱肖海的職業生涯與代際承傳〉,《故宮博物院院刊》,2023年12期,頁134-135。
- 圖 3 (唐)陝西西安〈貞順皇后敬陵山水六屏壁畫〉。圖版取自巫鴻,《天人之際:考古美術視野中的山水》,北京:生活・讀書・新知三聯書店,2024,頁266;(唐)陝西富平縣〈嗣魯王李道堅六屏山水壁畫〉。圖版取自中國墓室壁畫全集編輯委員會編;羅世平、李力主編,《中國美術分類全集:中國墓室壁畫全集(隋唐五代)》,石家莊:河北出版傳媒集團公司、河北教育出版社,2011,頁122。
- 圖 4 (傳宋)燕肅,〈春山圖〉卷北京故宮博物院藏。圖版取自肖燕翼,〈宋燕肅〈春山圖〉辨偽〉,《故宮博物院院刊》,2015年5期,頁41。
- 圖 5 (宋)王洪,〈瀟湘八景〉之〈煙寺晚鐘〉與〈江天暮雪〉,美國普林斯頓大學美術館藏。圖版取自嶋田英誠編,《世界美術大全集・東洋編》,東京:小學館,2000,冊6,南宋・金,圖139、142。
- 圖 6 (元)趙孟頫,〈雙松平遠〉卷暨題識,美國大都會博物館藏。圖版取自浙江大學中國古代書畫研究中心編,《元畫全集》,杭州:浙江大學出版社,2014,第5卷,第3冊,頁64-65。
- 圖 7 (元)曹知白,〈群峰雪霽圖〉軸暨黃公望題識,國立故宮博物院藏。
- 圖 8 (明)杜瓊,〈臨王蒙太白圖〉卷局部暨題識,美國克利夫蘭美術館藏。圖版取自浙江大學中國古代書畫研究中心編,《明畫全集》,杭州:浙江大學出版社,2019,第3卷,第3冊,頁30-31。
- 圖 9 (明)文徵明,〈關山積雪〉卷局部暨題識,國立故宮博物院藏。
- 圖 10 (傳唐)王維,〈江干雪意〉卷暨題識,國立故宮博物院藏。
- 圖 11 (傳唐)王維,〈長江積雪〉卷,美國火奴魯魯藝術博物館藏。圖版取自浙江大學中國古代書畫研究中心編,《宋畫全集》,杭州:浙江大學出版社,2018,第8卷,第2冊,頁108-111。
- 圖 12 美國火奴魯魯藝術博物館〈長江積雪〉卷前半段與京都小川家藏〈江山霽雪〉卷比較。
- 圖 13 美國火奴魯魯藝術博物館〈長江積雪〉卷後半段與院藏本〈江干雪意〉卷比較。

Examining the Evolution of Wang Wei's Landscape Imagery through Dong Qichang's Study of Wang Wei's Snowy Landscape Painting *

Kao, Ming-yi **

Abstract

In the late Ming dynasty, Dong Qichang authenticated “River and Mountains in Clearing Snow,” a painting that had been collected by Feng Mengzhen, thus elevating it to a status of prominence alongside “The Wangchuan Villa.” While the latter is deeply embedded in Chinese cultural consciousness as an embodiment of landscapes of reclusion, Wang Wei's other landscape representations have received comparatively little scholarly attention. This article addresses three key questions, the first of which is how landscape painting evolved since its emergence in the eighth century during the Tang dynasty, leading to the recognition of Wang Wei as the foremost exponent of snowy landscape painting in the late Northern Song dynasty.

Second, what transformations occurred as Wang Wei became a foundational figure in the genealogy of landscape masters? The Yuan dynasty artist Zhao Mengfu sought to establish a lineage of landscape painting led by Wang Wei, ultimately positioning him as the highest standard in the art of landscape painting. Through the connections of Zhao Mengfu and his grandson Wang Meng, Du Qiong in Suzhou during the middle Ming dynasty formed a comprehensive lineage of ink landscape painting. Subsequently, the artist Wen Zhengming, also from Suzhou, established a lineage of snowy landscape painting dominated by Wang Wei. From a genealogical perspective, the differences between Dong Qichang's Southern School ink landscapes and those of Du Qiong in late-Ming Songjiang are characterized by the derogation of Southern Song court painting in favor of Northern School color landscapes. The prototypical genealogy established by Dong Qichang during the Jiajing period emphasized the superiority of literati painting in Jiangnan over professional artists, as influenced by Wen Zhengming's perspective

* Received: 27 August 2024; Accepted: 13 February 2025

** Adjunct Associate Professor, Department of Fine Arts, Taipei National University of the Arts

that esteemed Yuan painting above Southern Song court painting, thereby affecting the collecting of Yuan artworks. Prior to Dong Qichang, discussions regarding the lineage of landscape painting among literati and professional artists could be traced back to Zhan Jingfeng from Huizhou. Both Zhan and Dong linked their genealogies to Wang Wei, positioning Dong Yuan, Juran, and the “Four Masters of the Yuan” as the central figures.

And finally, third, Dong Qichang’s reverence for “River and Mountains in Clearing Snow” led to the proliferation of numerous imitations, known by various names, that persist to this day. Through the research in the present article, it is possible to speculate on the likely original appearance of the version of this painting that had been collected by Feng Mengzhen.

Keywords: Xiaoxiang landscape, snowy landscape, lineage of landscape painting, *amateur painters*, Dong Qichang, “River and Mountains in Clearing Snow”



圖1 傳唐 王維 《雪溪圖》冊頁 藏地不明



圖2 傳唐 王維 《江山霽雪》卷 日本京都小川家藏

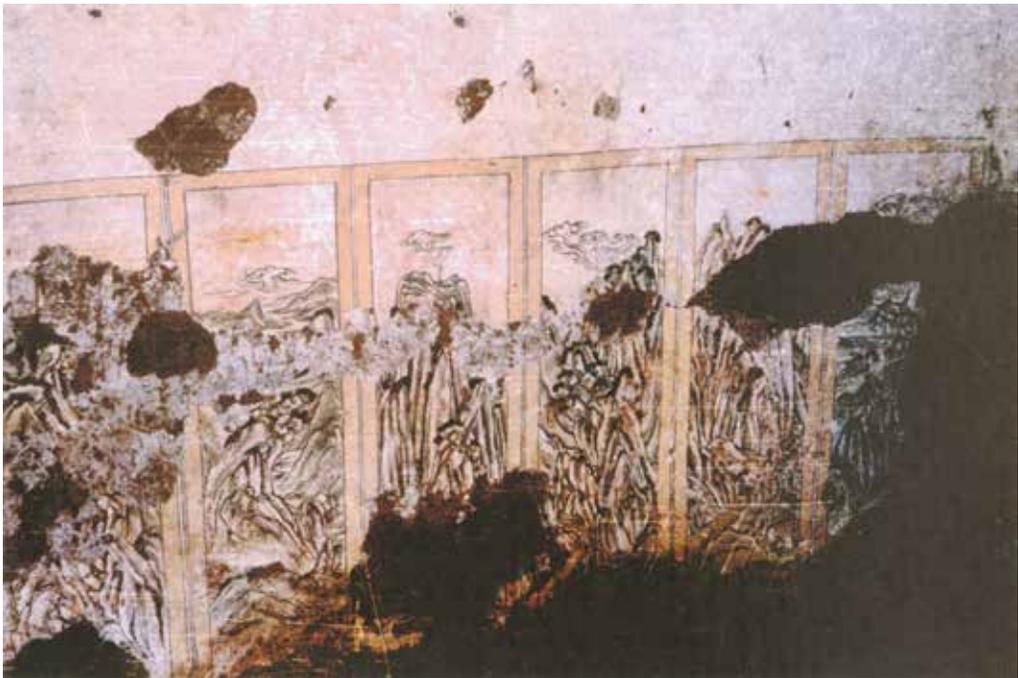


圖3 唐 陝西西安〈貞順皇后敬陵山水六屏壁畫〉與
陝西富平縣〈魯嗣王李道堅六屏山水壁畫〉



圖4 傳宋 燕肅 〈春山圖〉卷 北京故宮博物院藏



圖5 宋 王洪 〈瀟湘八景〉之〈煙寺晚鐘〉與〈江天暮雪〉 美國普林斯頓大學美術館藏



圖6 元 趙孟頫 〈雙松平遠〉卷暨題識 美國大都會博物館藏

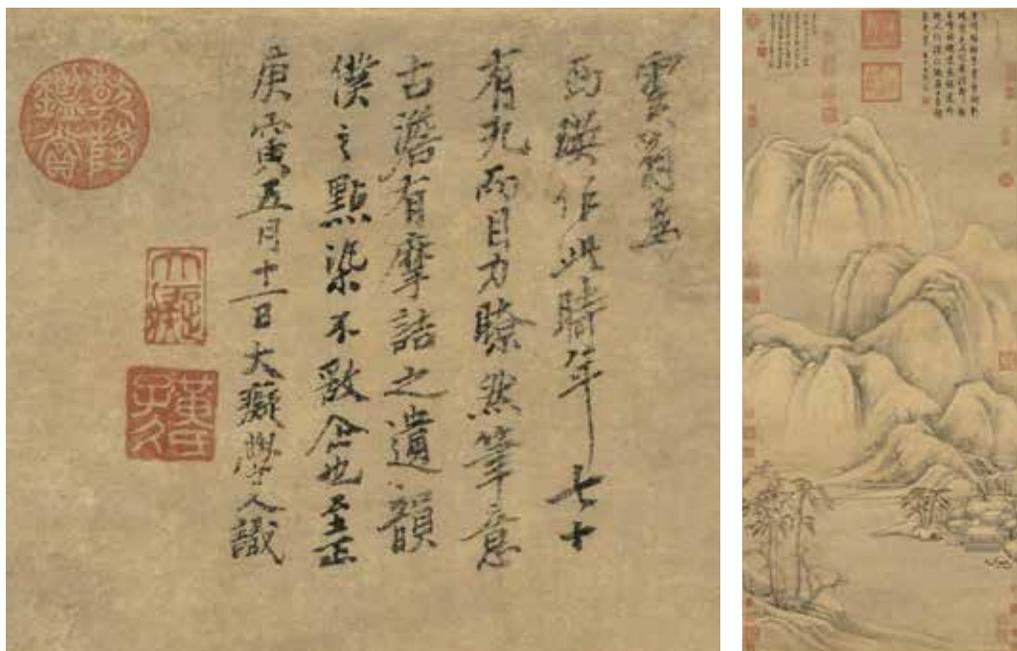
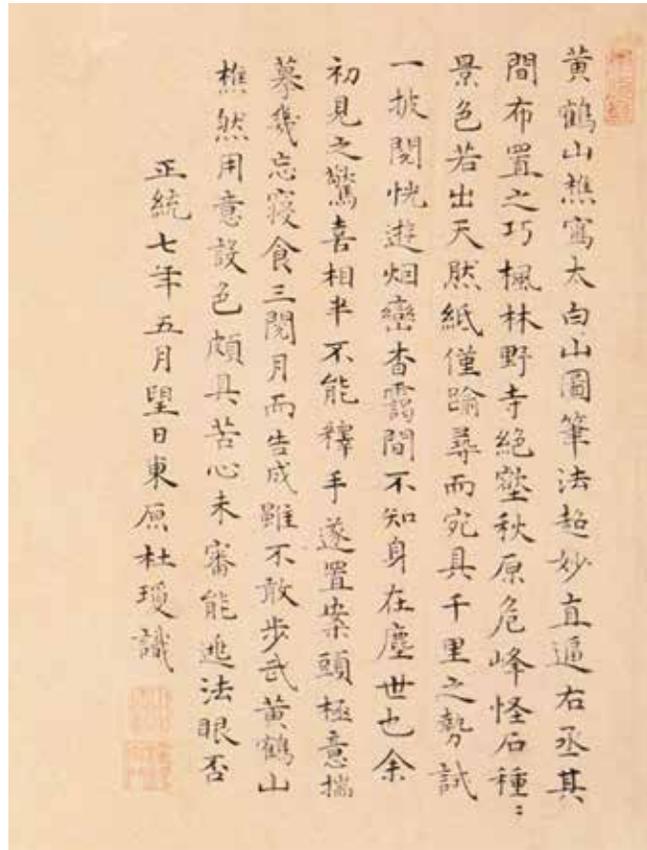


圖7 元 曹知白 〈群峰雪霽〉軸 登黃公望題識 國立故宮博物院藏



黃鶴山熱窩太白山圖筆法超妙直逼右丞其
間布置之巧楓林野寺絕壑秋原危峰怪石種
景色若出天然紙僅踰尋而究具千里之勢試
一披閱恍遊烟壑杳霽間不知身在塵世也余
初見之驚喜相半不能釋手遂置案頭極意揣
摹幾忘寢食三閱月而告成雖不敢步武黃鶴山
樵然用意設色頗具苦心未審能進法眼否

正統七年五月望日東原杜瓊識



圖8 明 杜瓊 〈臨王蒙太白圖〉卷 局部 暨題識 美國克利夫蘭美術館藏



圖 9 明 文徵明 〈關山積雪〉卷 局部 暨題識 國立故宮博物院藏

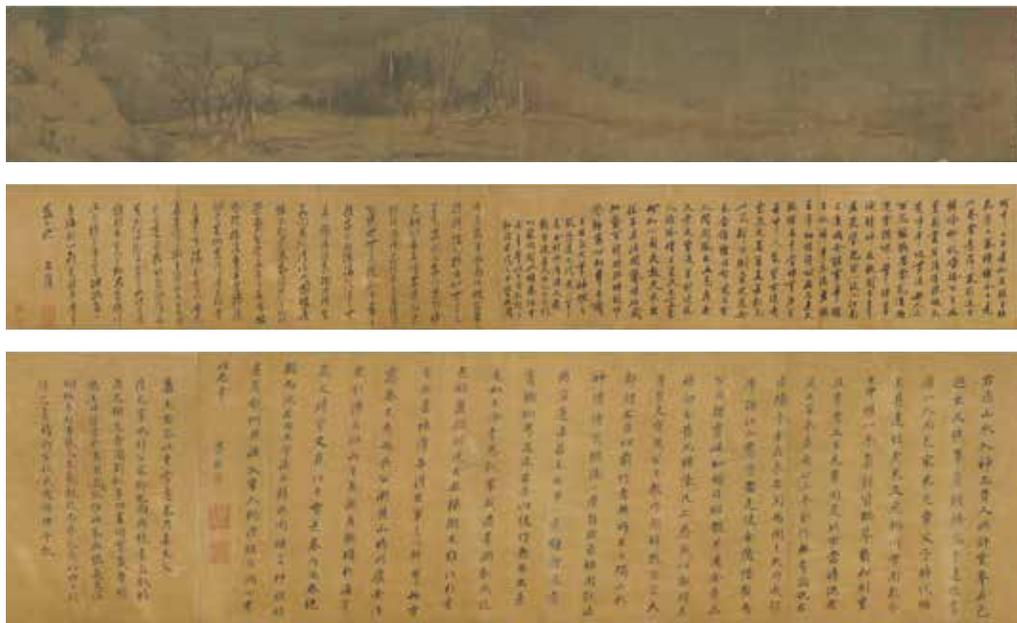


圖 10 傳唐 王維 〈江千雪意〉卷 暨沈周、王鏊、董其昌、顧從德題跋 國立故宮博物院藏



圖 11 傳唐 王維 《長江積雪》卷 美國火奴魯魯藝術博物館藏

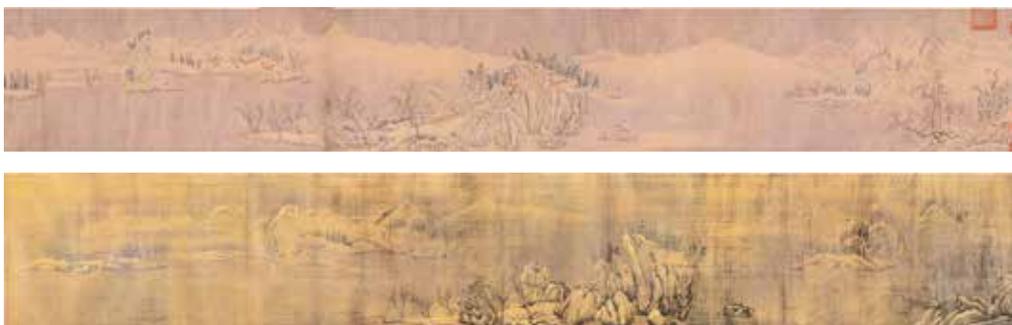


圖 12 美國火奴魯魯藝術博物館〈長江積雪〉卷前半段與京都小川家藏〈江山霽雪〉卷比較



圖 13 美國火奴魯魯藝術博物館〈長江積雪〉卷後半段與院藏本〈江干雪意〉卷比較