

蕭照〈畫山腰樓觀〉研究—— 兼論蕭照山水畫風在南宋初年的意義*

許文美**

提 要

本文以南宋御前畫家蕭照（活動於1126-約1162）代表作〈畫山腰樓觀〉和文獻記載蕭照於涼堂畫壁的事蹟為中心，探討蕭照山水畫在南宋初年的意義。文章首先將蕭照涼堂畫壁事蹟放入高宗朝（1127-1162）在臨安建置皇家建築群脈絡中探討，藉此勾勒出涼堂畫壁年代以及畫家和高宗朝的緊密關聯。其次解析宋元文集中題詠蕭照作品的題畫詩，呈現蕭照事實上擅長繪製四幅「山水漁父圖」組畫，由此角度切入探討〈畫山腰樓觀〉母題和畫風，一方面可得知此畫為「山水漁父圖」，另一方面將畫幅與忠實保留蕭照畫風的〈秋林飛瀑〉（舊傳范寬作）併觀，可以共同組成「四季山水」之夏景、秋景山水，具有「離合山水」特點。〈畫山腰樓觀〉和〈秋林飛瀑〉「合併復原圖」產生之視覺新材料，顯現出蕭照山水畫實際傳承北宋「大山堂堂」畫風，繼承且變化李唐（約1050-1130後）〈萬壑松風圖〉畫風和圖樣。文章接續以「合併復原圖」重新檢視傳李唐〈江山小景〉卷和〈高桐院山水雙幅〉軸運用蕭照山水圖式情形，尤其重新探討〈高桐院山水雙幅〉的意義，不僅限於將作品訂年於十三世紀，透過分析葉紹翁（約1185-1190之間-1241後）《四朝聞見錄》記載蕭照涼堂畫壁事蹟的文本記述方式，進一步發掘出南宋人將蕭照視為可追擬吳道子（約685-758）般神技畫家，可以在一夜之間畫成涼堂四壁山水。蕭照涼堂壁畫中粗率筆墨和概括性形象更由〈高桐院山水雙幅〉流傳得到佐證和推想，從而推論蕭照實為兼擅「疏」、「密」二體之山水畫家；以此為基礎，適能深入詮釋畫史中李澄叟（活動於1150-1221）提出南宋初年「李蕭變體」的意義。文章最後從蕭照獨立繪製涼堂畫壁的關連年代——紹興十五年（1145），往前推測李唐南渡至臨安、並且與高宗朝建立關係的時間點，很可能如同鄧椿（活動於十二世紀）《畫繼》等記載為建炎年間（1127-1130），最晚也應當放置在紹興（1131-1162）初年較為合理，故李唐生卒年為約1050至1130年後。

關鍵詞：南宋山水、蕭照、畫山腰樓觀、秋林飛瀑、李唐、萬壑松風圖、高桐院山水

* 收稿日期：2024年11月5日；通過刊登日期：2025年4月23日

** 國立故宮博物院書畫文獻處副研究員

前言

從文獻來看南宋御前畫家蕭照的生平事蹟，記載十分稀少卻頗具傳奇色彩。北宋末靖康年間（1126-1127）兵亂，蕭照在太行山爲盜。一日劫掠到畫家李唐，發現李唐行囊之中，不過作畫顏料和畫筆而已。由於聽聞過李唐盛名，因而拜李唐爲師，並追隨李唐南渡。李唐感念蕭照的恩情，將畢生畫藝盡其所能傳授蕭照。這段蕭照成爲畫家的戲劇化過程，因莊肅（活動於十三世紀）《畫繼補遺》載：「蕭照，世傳建業人。頗知書，亦善畫。靖康中，中原兵火，流入太行山爲盜。一日，群盜掠到李唐，檢其行囊，不過粉奩畫筆而已，遂知其姓氏。照雅聞唐名，即辭群賊，隨唐南渡，得以親炙。唐感其生全之恩，盡以所能授之，後亦補入畫院。」¹廣爲後世和今日美術史界熟知。類似記載亦見於元代夏文彥（約1312-1370）《圖繪寶鑑》，除了籍貫略微不同，《圖繪寶鑑》也提到蕭照隨李唐南渡，以及蕭照盡得李唐畫藝和紹興年間進入畫院的事情。²明代朱謀㙔（1524-1628）《畫史會要》關於蕭照的文字和《圖繪寶鑑》類似，並且更爲簡略。³

作爲兩宋之際傳承李唐風格的重要宮廷畫家，具蕭照名款傳世畫作〈畫山腰樓觀〉（圖1，國立故宮博物院藏）本幅縱179.3公分，橫112.7公分，全幅以禿筆重墨和青綠設色技法，描繪巨岩與欹斜林木，山徑縈迴，瀑布穿流而出，中景平台二人眺望隔岸迷濛江水山色，前景水邊淺灘則有舟人停泊休憩。畫幅中央樹石間具有畫家「蕭照」二字款。這幅作品既應證《圖繪寶鑑》記載蕭照「書名於樹石間」敘述，又緊密聯結蕭照畫藝和李唐傳世名作〈萬壑松風圖〉（圖2，國立故宮博物院藏）畫風，佐證他爲李唐嫡傳的文獻記載。也因此，過去學界多以

-
- 1 （元）莊肅，《畫繼補遺》，收入盧輔聖編，《中國書畫全書》（上海：上海書畫出版社，1993），冊2，卷下，頁915。
 - 2 夏文彥《圖繪寶鑑》記：「蕭照。潁澤人。頗知書，亦善畫。靖康中流入太行山爲盜，一日掠至李唐，檢其行囊，不過粉奩畫筆而已。叩知其姓氏，照雅聞唐名，即辭賊隨唐南渡，得以親炙；唐感其生全之恩，盡以所能授之。紹興中補迪功郎，畫院待詔，賜金帶。其畫山水人物，異松怪石，蒼浪古野。書名於樹石間。」（元）夏文彥，《圖繪寶鑑》，收入中國書畫研究資料社編，《畫史叢書》（臺北：文史哲出版社，1983），冊2，卷4，頁775。
 - 3 朱謀㙔《畫史會要》：「蕭照。潁澤人。頗知書，亦善畫。靖康中流入太行山爲群盜，一日掠至李唐，照雅聞唐名，即辭賊隨唐南渡，唐盡以所能授之。紹興入畫院。其畫山水人物，異松怪石，蒼瑯古野。惜用墨太多，書名於樹石間。」（明）朱謀㙔，《畫史會要》，收入盧輔聖編，《中國書畫全書》，冊4，頁541。關於畫史記載，余輝認爲由蕭照在太行山爲盜的經歷來看，蕭照籍貫「潁澤」較爲合理。余輝，〈李唐與後李唐時代的山水畫——南渡畫家及其後代們的藝術作爲〉，《故宮學術季刊》，30卷4期（2013夏），頁43-103。

〈畫山腰樓觀〉對照李唐〈萬壑松風圖〉，論述南宋初年李唐畫風的延續，以及南宋初年山水畫結構布局由密轉虛的變化，並且由此開啓宮廷畫家馬遠（活動於 1190-1224）、夏珪（活動於 1180-1230 前後）山水畫邊角構圖的風格史轉變意義。學者李慧漱以「錢塘山水」統稱南宋新時代的山水畫。⁴陳韻如則強調〈畫山腰樓觀〉承襲李唐〈萬壑松風圖〉「近觀山水」的畫風結構並具遊賞性質，闡述南宋人葉紹翁「蕭畫無他長，唯能使玩者精神如在名山勝水間，不知其爲畫爾」的敘述。⁵

進一步值得探究的是，現有的研究成果多以〈畫山腰樓觀〉強調畫史上蕭照山水畫風在南宋初年的轉變，對於作品本身山石量體偏重一側的畫面仍難以詮釋。再者，對於這件作品內容題材的特點，以及御前畫家蕭照與高宗朝藝術文化的具體關聯，亦缺乏討論。尤其因學界研究多集中探討其師李唐生卒和活動年代、存世作品〈萬壑松風圖〉畫風和徽宗朝藝術的關聯，以及〈萬壑松風圖〉與〈高桐院山水雙幅〉（圖 3，京都大德寺藏）之間異同等議題，蕭照山水畫在高宗朝的意義幾乎爲大家李唐掩蓋。有鑑於此，本文試圖解析關於蕭照的少量文獻，結合〈畫山腰樓觀〉作品，深入探討蕭照事蹟和畫風的意涵，呈現蕭照山水畫未曾被察覺的面向和意義。

本文第一部分由葉紹翁《四朝聞見錄》記載御前畫家蕭照在西湖孤山涼堂繪製壁畫的史事切入，將涼堂壁畫放入高宗朝在臨安建置皇家建築群的脈絡中探討，藉此勾勒出蕭照涼堂畫壁年代以及畫家和高宗朝的緊密關聯。第二部分接續探究宋元文集中題詠蕭照作品的題畫詩，結合前述畫家在涼堂繪製四壁山水事蹟，凸顯蕭照實際爲擅長四幅山水組畫的畫家，而且題材主要爲「山水漁父圖」。由此視角切入解析〈畫山腰樓觀〉的母題和畫風，一方面可以得知這件作品爲一幅山水漁父圖，另一方面它的畫面還可與存世忠實保留蕭照畫風的〈秋林飛瀑〉（圖 4，舊傳范寬作，國立故宮博物院藏）合併觀看，共同組成「四季山水」的夏景山水和秋景山水，具備「離合山水」特點，⁶由此論證〈畫山腰樓觀〉爲南宋初年季節性

4 李慧漱，〈壺中天地——西湖與南宋都城臨安的藝術文化〉，收入何傳馨主編，《文藝紹興——南宋藝術與文化·書畫卷》（臺北：國立故宮博物院，2010），頁 42-44。

5 陳韻如，〈兩宋山水畫意的轉折——試論李唐山水畫的畫史位置〉，《故宮學術季刊》，29 卷 4 期（2012 夏），頁 75-107；（宋）葉紹翁，沈錫麟、馮惠民點校，《四朝聞見錄》，收入《唐宋史料筆記叢刊》（北京：中華書局，1997），冊 20，卷 3，丙集，頁 109-110。

6 「離合山水」指兩個或數個畫幅內容自成一體，但合起來又相互連接呼應的山水畫。參見 Chuang Shang-yen, "Notes on the Practice of Hanging Chinese Scrolls," *National Palace Museum*

山水立幅絹本作品。文章第三部分運用〈畫山腰樓觀〉和〈秋林飛瀑〉合併復原夏景、秋景山水的視覺新材料，突破過往對〈畫山腰樓觀〉的認識，證實蕭照山水畫傳承北宋「大山堂堂」圖式，繼承、變化李唐〈萬壑松風圖〉畫風和圖樣。再進一步，夏景、秋景山水的「合併復原圖」也幫助我們重新釐清存世另外二件傳稱李唐作品——〈江山小景〉卷（圖5，國立故宮博物院藏）、和〈高桐院山水雙幅〉延續蕭照山水畫風格的樣貌。尤其，探討〈高桐院山水雙幅〉關連至蕭照山水畫風的意義，不只限於將這組作品歸屬於非李唐手筆、並且訂年在十三世紀的層面，透過研究分析葉紹翁《四朝聞見錄》記載蕭照涼堂畫壁文本的記述方式，更進一步發現南宋人將蕭照視為可以追擬唐代名家吳道子般的神技畫家，換言之，蕭照在涼堂畫壁的事蹟，可以比擬吳道子在大同殿畫嘉陵江山水。⁷藉由這種觀點切入畫史，具備粗率筆墨和概括性形象的〈高桐院山水雙幅〉，正可視為受到蕭照「疏」體山水影響下的存世作品。對照之下，蕭照〈畫山腰樓觀〉代表畫家的「密」體山水，從而理解御前畫家蕭照實兼擅「疏」、「密」二體山水。文章最後由蕭照獨立繪製涼堂畫壁的關連年代——紹興十五年（1145），往前推測李唐南渡至臨安、並與高宗朝建立關係的時間點，應如文獻記載的建炎年間，最晚也應當放置在紹興初年較為合理，李唐生卒年為約1050至1130年後。

一、蕭照涼堂畫壁事蹟

文獻中蕭照山水畫和高宗朝皇家關係密切。葉紹翁《四朝聞見錄》記高宗朝時，西湖孤山涼堂建成，御前蕭照被派往繪製四壁山水：

Bulletin 1:2 (May 1966): 1-6; Richard M. Barnhart, "Li T'ang (c. 1050-c. 1130) and the Kōtō-In Landscapes," *The Burlington Magazine*, vol. 114, no. 830 (May 1972): 304-311; 313-314. 中譯見班宗華，余樂琦譯，〈李唐與高桐院山水畫〉，收入白謙慎編，〈行到水窮處——班宗華畫史論集〉（北京：生活·讀書·新知三聯書店，2018），頁25-42，特別是頁29-30。1974年日本大和文華館曾以對幅為主題舉辦展覽，亦呈現「離合山水」特色。見大和文華館，〈開館三十五周年記念特別展：對幅——中國繪畫の名品を集めて〉（東京：講談社，1974）、圖錄前藤田仲也文章：藤田仲也，〈中国絵画の対幅〉，收入大和文華館，〈開館三十五周年記念特別展：對幅——中國繪畫の名品を集めて〉，頁5-12。

7 吳道子和文獻資料研究見王伯敏，〈中國繪畫史〉（上海：上海人民美術出版社，1982），頁141-147；王伯敏，〈中國繪畫通史（上冊）〉（臺北：東大圖書，1997），頁239-261；陳高華，〈隋唐畫家史料〉（北京：文物出版社，1987），頁180-220；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126-131。

孤山涼堂，西湖奇絕處也。堂規模壯麗，下植梅數百株，以備游幸。堂成，中有素壁四堵，幾三丈。高宗翌日命聖駕。有中貴人相語曰：「官家所至，壁乃素耶，宜繪壁。」亟命御前蕭照往繪山水。照受命。即乞上方酒四斗，昏出孤山，每一鼓即飲一斗，盡一斗則一堵已成畫，若此者四。畫成，蕭亦醉。聖駕至，則周行四壁間，爲之歎賞。知爲照畫，賜以金帛。蕭畫無他長，唯能使玩者精神如在名山勝水間，不知其爲畫爾。⁸

南宋時涼堂爲孤山御前宮觀——四聖延祥觀建築群之一部份。宋末吳自牧（活動於十三世紀下半葉）《夢梁錄》：「御前宮觀在杭城者六，湖邊者三」。⁹南宋御前宮觀建立緣由，與趙宋帝室關係緊密。¹⁰南宋御前宮觀之中，年代最早者即爲西湖孤山的四聖延祥觀，紹興十四年（1144）由韋太后（1080-1159）慈寧殿出資建觀，「即今地建觀，凡古佛刹如寶勝、報恩、智果、廣化之在此山者，皆它徙。」宮觀營造背景爲趙構（1107-1187）出使金國期間，以及生母韋太后被北擄時，獲得紫微北極大帝駕前四將：天蓬、天猷、翊聖、真武大元帥真君四將護佑。¹¹因此四聖延祥觀供奉神祇正是護佑趙構母子的四將。這組建築群建成一百多年後，

8 （宋）葉紹翁，沈錫麟、馮惠民點校，《四朝聞見錄》，收入《唐宋史料筆記叢刊》，冊20，卷3，丙集，頁109-110。蕭照畫涼堂四壁山水亦見於（宋）周密，《武林舊事》，收入上海師範大學古籍整理研究所編，《全宋筆記》（鄭州：大象出版社，2017），第8編，冊2，卷4，〈故都宮殿·御園·瀛嶼〉，頁52-53；（元）潛說友撰，《咸淳臨安志》，收入《景印文淵閣四庫全書》（臺北：臺灣商務印書館，1983-1986，據國立故宮博物院藏清乾隆四十七年文淵閣本影印），冊490，卷93，頁987。

9 （宋）吳自牧，《夢梁錄》，收入上海師範大學古籍整理研究所編，《全宋筆記》，第8編，冊5，卷8，〈御前宮觀·東太乙宮〉，頁163。南宋御前宮觀研究，參見鮑志成，〈南宋臨安十大御前宮觀考略〉，收入中國南史國際學術研討會編，《南宋史及南宋都城臨安研究（續上）》（北京：人民出版社，2013），頁358-378。

10 朱溢，〈臨安與南宋的國家祭祀禮儀——著重於空間因素的探討〉，《中央研究院歷史語言研究所集刊》，88本1分（2017.3），頁145-204。

11 （宋）李心傳，徐規點校，《建炎以來朝野雜記》，收入《唐宋史料筆記叢刊》（北京：中華書局，2000），冊32，甲集卷2，〈延祥觀〉，頁81；（宋）潛說友，《咸淳臨安志》，收入《景印文淵閣四庫全書》，冊490，卷13，〈宮觀·四聖延祥觀〉，頁163；（宋）王明清，《揮塵後錄》，收入上海師範大學古籍整理研究所編，《全宋筆記》（鄭州：大象出版社，2013），第6編，冊1，卷2，頁91-92；（宋）王應麟，《玉海》，收入《景印文淵閣四庫全書》，冊945，卷100，〈紹興延祥觀〉，頁657-658；（宋）吳自牧，《夢梁錄》，收入上海師範大學古籍整理研究所編，《全宋筆記》，第8編，冊5，卷8，〈四聖延祥觀〉，頁166。吳自牧《夢梁錄》是關於南宋臨安地理、風俗的名著，然據學者考察，內容大多纂抄改寫自《東京夢華錄》、《咸淳臨安志》、《都城紀勝》三部宋代典籍，其中卷8多襲用《咸淳臨安志》，參見石勛言，〈《夢梁錄》製作方式考辨：兼議作者及年代問題〉，《宋代文化研究》，第28輯（北京：線裝書局，2022），頁243-272。因《夢梁錄》爲一部常被徵引典籍，爲便於讀者參照臨安城宮觀相關記載，本文註解仍列出《夢梁錄》相應卷數。

理宗（1205-1264）淳祐十二年（1252）以延祥觀爲宮，涼堂辟爲正殿，改爲黃庭殿，成爲安奉太乙十神帝像之「太乙宮」（太一宮），又稱「西太乙宮」。「西太乙宮」乃相對於紹興十七年（1147）於新莊橋南營建、十八年（1148）宮成的「東太乙宮」而言，地理位置分處一東一西。¹² 葉紹翁記載蕭照涼堂畫壁，經由宋末元初周密（1232-1298）《武林舊事》這段敘述可得到佐證：「西太一宮。舊四聖觀園，理宗朝建。今黃庭殿乃昔涼堂也，兩壁蕭照畫尚存。」¹³ 足見涼堂蕭照四壁山水，在宋末仍有部份留存。

蕭照畫壁的涼堂，依照《四朝聞見錄》說法：「堂規模壯麗，下植梅數百株」，既稱規模宏大，應爲開間數較多的建築體，以至於理宗時能將「涼堂」改爲「太乙宮黃庭殿」。¹⁴ 孤山爲西湖之中半島孤峰，湖水環繞四周，位於高處的涼堂宛若處在仙島之中，周密〈故都宮殿·御園〉：「瀛嶼，在孤山之椒，舊名『涼堂』。四壁蕭照畫山水。理宗易今名。今爲西太一宮黃庭殿。」¹⁵ 周密且有詩云：「葉宮廣殿號黃庭，突兀浮雲最上層。五福貴神留不住，水堂空照九枝燈。」¹⁶ 實際地理位置，可見於宋版《咸淳臨安志》（1265-74）〈西湖圖〉（圖6，中國國家圖書館藏），其中「孤山」藉由東端「斷橋」和西端「西林橋」與陸地相連。「孤山」圖

12 (宋)李心傳，徐規點校，《建炎以來朝野雜記》，收入《唐宋史料筆記叢刊》，冊32，甲集卷2，〈太一宮〉，頁79-80；(宋)潛說友，《咸淳臨安志》，收入《景印文淵閣四庫全書》，冊490，〈太乙宮〉，卷13，頁158；(宋)王象之，李勇先點校，《輿地紀勝》，收入《宋元地理志叢刊》（成都：四川大學出版社，2005），冊1，卷2，〈行在所·宮觀廟宇·太一宮〉，頁24-25；(宋)王應麟，《玉海》，收入《景印文淵閣四庫全書》，冊945，卷100，〈紹興太一宮〉，頁657；(宋)吳自牧，《夢梁錄》，收入上海師範大學古籍整理研究所編，《全宋筆記》，第8編，冊5，卷8，〈御前宮觀·東太乙宮〉、〈西太乙宮〉，頁163-164、164-165。

13 (元)周密，《武林舊事》，收入上海師範大學古籍整理研究所編，《全宋筆記》，第8編，冊2，卷5，〈湖山勝概·孤山路·西太一宮〉，頁70。

14 參見小川裕充，〈「院中名畫」——從董羽、巨然、燕肅到郭熙〉，《藝術學》，23期（2007.01），頁247，註17依據《營造法式》作成「殿堂等級表」八個等級。依此，涼堂應可對應等級五以上，至少爲三開間。

15 (宋)周密，《武林舊事》，收入上海師範大學古籍整理研究所編，《全宋筆記》，第8編，冊2，卷4，〈故都宮殿·御園·瀛嶼〉，頁52-53。潛說友《咸淳臨安志》亦記〈瀛嶼〉「在觀之西，舊有涼堂在御園。累朝皆嘗臨幸。理宗皇帝書其顏曰瀛嶼。淳祐十二年建以爲西太乙宮。」(宋)潛說友，《咸淳臨安志》，收入《景印文淵閣四庫全書》，冊490，〈太乙宮〉，卷13，頁163-164。吳自牧《夢梁錄》亦記〈四聖延祥觀〉「有堂匾曰『瀛嶼』，元是涼堂匾，建西宮以堂爲黃庭殿，別創新堂，以此匾奉之。」(宋)吳自牧，《夢梁錄》，收入上海師範大學古籍整理研究所編，《全宋筆記》，第8編，冊5，卷8，〈四聖延祥觀〉，頁166。

16 (宋)周密，《武林舊事》，收入上海師範大學古籍整理研究所編，《全宋筆記》，第8編，冊2，〈湖山勝概·孤山路·西太一宮〉，頁70。

面文字標示出「和靖墓」、「太一宮」、「四聖觀」，顯見三景點為重要地標。¹⁷ 地圖細節雖然簡略，仍可看到「孤山」林木之間存在建築群。類似林木之間座落建築群的景象，也見於李嵩〈西湖圖〉（圖7，上海博物館藏）「孤山」一段圖面。〈西湖圖〉雖是水墨紙本，畫家以精實筆墨技巧和細緻深淺濃淡墨色，具體而微地繪出孤山的建築群。李慧漱〈南宋臨安圖脈與文化空間解讀〉一文強調宋版《咸淳臨安志》〈西湖圖〉採用由東向西俯瞰式的視點，這種視野僅能由西湖東南吳山、鳳凰山的皇城禁地，下瞰湖景才能獲得；傳李嵩〈西湖圖〉亦具有同樣的視點與構圖；兩幅〈西湖圖〉圖像反映了皇家主導建構的視野。¹⁸ 換言之，《咸淳臨安志》〈西湖圖〉「孤山」圖面標示的地點，反映皇家重視的景點。

將葉紹翁描述涼堂「下植梅數百株」景象，放入南宋建築園林脈絡來看，可參照名臣張俊（1086-1154）曾孫張鑑（1153-1235）於名園中「玉照堂」四周植梅三百棵的造園手法，呈現南宋以殿、堂等建築周圍遍植梅樹所追求的美感，¹⁹ 這些建築和園林雖已不存，從寧宗朝（1194-1224）宮廷畫家馬遠〈華燈侍宴〉（圖8，國立故宮博物院藏）中宮殿四周遍植梅樹景象，觀者能藉此略微領略宋代堂室梅林相映意趣。

蕭照於涼堂畫「素壁四堵，幾三丈」，宋代一尺為30.72公分，依此推算涼堂內部牆高約9公尺。他被內侍遣調之後，「即乞上方酒四斗，昏出孤山，每一鼓即

17 宋版《咸淳臨安志》，今存三部，分別藏於中國國家圖書館、南京圖書館、日本靜嘉堂。見中華再造善本工程編委會，《中華再造善本總目提要·唐宋編》（北京：國家圖書館出版社，2013），頁279-283。本文採中國國家圖書館藏品卷1〈西湖圖〉，並參考姜青青之電腦復原圖。根據姜青青研究，中國國家圖書館藏本《京城四圖》（〈宮城圖〉、〈京城圖〉〈西湖圖〉、〈浙江圖〉）為現存宋刻孤本。姜青青，《〈咸淳臨安志〉宋版「京城四圖」復原研究》（上海：上海古籍出版社，2015），頁17-37、83-91、220-230、350-3。姜青青，《〈咸淳臨安志〉宋版「京城四圖」復原的三重意義》，《杭州文博》，頁112-125。中國國家圖書館藏宋版《咸淳臨安志》見（宋）潛說友，《咸淳臨安志》（北京：北京圖書館出版社，2006，中華再造善本影印咸淳臨安府刻本）。網路資源見《中華再造善本·唐宋編》[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:ZHSY000155_\(%E5%92%B8%E6%B7%B3\)%E8%87%A8%E5%AE%89%E5%BF%97%E4%B8%80%E7%99%BE%E5%8D%B7_\(%E5%AE%8B\)%E6%BD%9B%E8%AA%AC%E5%8F%8B_%E7%BA%82%E4%BF%AE_%E5%AE%8B%E5%92%B8%E6%B7%B3%E8%87%A8%E5%AE%89%E5%BA%9C%E5%88%BB%E6%9C%AC.pdf](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:ZHSY000155_(%E5%92%B8%E6%B7%B3)%E8%87%A8%E5%AE%89%E5%BF%97%E4%B8%80%E7%99%BE%E5%8D%B7_(%E5%AE%8B)%E6%BD%9B%E8%AA%AC%E5%8F%8B_%E7%BA%82%E4%BF%AE_%E5%AE%8B%E5%92%B8%E6%B7%B3%E8%87%A8%E5%AE%89%E5%BA%9C%E5%88%BB%E6%9C%AC.pdf)（檢索日期：2024年11月2日）

18 李慧漱，〈南宋臨安圖脈與文化空間解讀〉，收錄於區域與網絡國際學術研討會論文集編輯委員會編輯，《區域與網絡——近十年來中國美術史研究國際學術研討會論文集》（臺北：臺灣大學藝術史研究所，2001），頁57-90。

19 張鑑，《南湖集》，附錄上，〈玉照堂梅品〉，收入《叢書集成新編》（臺北：新文豐，1985），頁98-99。參見曾維剛、鐵愛花，〈園林別業與宋人休閒雅集和文學活動——以杭州張鑑南湖別業維中心的考察〉，《浙江學刊》，2012年5期，頁102-110。

飲一斗，盡一斗則一堵已成畫，若此者四。畫成，蕭亦醉。」古人將一夜分爲五鼓，換成今日計時方式爲晚間七時至清晨五時之間，等於跨夜完成四堵牆面，亦即蕭照以每二小時完成一堵牆面的速度，快速地進行畫壁。²⁰ 不論如何，根據周密記載，涼堂壁畫在宋末仍存。而文獻之中關於蕭照畫壁的地點，除了四聖延祥觀，還有另一處亦與高宗朝關係緊密的道觀——位於西湖東岸的顯應觀，其中「有蕭照山水及蘇漢臣畫壁」，元初已不復存。²¹ 這座道觀的營建晚於四聖延祥觀，詔建於紹興十八年（1148），紹興二十四年（1154）移建西湖之東，供奉對象爲磁州崔府君（隋末唐初崔珏）。《咸淳臨安志》相關記載較爲詳盡：「顯應觀。在湧金門外。始紹興十八年，詔有司建觀於城南包家山，以奉磁州崔府君。二十四年，分靈芝佛刹之半，移建今處，在湖之東，水四面繞觀，額本宣和所賜。……」建觀緣由來自康王趙構在靖康年間，「出使磁州，神馬引而南。建炎初，秀王夫人夢崔府君擁一羊謂之曰：『以此爲識』。遂誕毓孝宗皇帝已而有娠，由是皇朝祠祀彌詳。……」²² 可知奉祀的崔府君不僅護佑南宋王朝建立者，也與傳人孝宗（1127-1194）的誕生相關。由此看來，四聖延祥觀、顯應觀兩座道觀的營造，與南宋初年王朝初興政治氛圍，以及紹興以來高宗在臨安都城的建設趨勢緊密相連。

紹興十三年（1143）以前，高宗在臨安已經逐步完成祭祀天地、祭祀祖先、恢復太學、國子監等場所，並且在臨安附近紹興一地，興建隆祐皇太后（1073-1131）攢宮和徽宗（1082-1135）永固陵。²³ 李心傳（1167-1244）《建炎以來朝野雜

20 彭慧萍認爲南宋部分宮廷畫家以繪畫技藝輪值於御前，隨駕待命於帝王跟前，等待宣喚宿值場所，以日夜輪值模式入宮當差。彭慧萍，《虛擬的殿堂——南宋畫院之省舍職制與后世想像》（北京：北京大學出版社，2018），頁91-120。

21 周密《武林舊事》記：「顯應觀，祀磁州神崔府君，六月六日生日，其朝游人甚盛。咸淳間改『昭應』，今歸靈芝寺。舊有蕭照山水及蘇漢臣畫壁，今不復存矣。」（宋）周密，《武林舊事》，收入上海師範大學古籍整理研究所編，《全宋筆記》，第8編，冊2，卷5，〈湖山勝概·南山路·顯應觀〉，頁63。

22 （宋）潛說友，《咸淳臨安志》，收入《景印文淵閣四庫全書》，冊490，卷13，〈宮觀·顯應觀〉，頁165-167。類似記載亦見李心傳「顯應觀，紹興十七年建，以奉磁州崔府君，在西湖之東岸。昔高宗靖康北使，至磁而還。建炎初，秀王夫人夢神人自稱崔府君，擁一羊謂之曰：『以此爲識』。已而有娠，遂產孝宗，亦異矣。」（宋）李心傳，徐規點校，《建炎以來朝野雜記》，收入《唐宋史料筆記叢刊》，冊32，甲集卷2，〈顯應觀〉，頁81。（宋）王應麟，《玉海》，收入《景印文淵閣四庫全書》，冊945，卷100，〈紹興顯應觀〉，頁658。（宋）王象之，李勇先點校，《輿地紀勝》，收入《宋元地理志叢刊》，冊1，卷1，〈行在所·宮觀廟宇·顯應觀〉，頁26-27。（宋）吳自牧，《夢梁錄》，收入上海師範大學古籍整理研究所編，《全宋筆記》，第8編，冊5，卷8，〈顯應觀〉，頁166。鮑志成，〈南宋臨安十大御前宮觀考略〉，頁364-365。

23 參見喬迅翔，《宋代官式建築營造及其技術》（上海：同濟大學出版社，2012），附錄B〈南宋

記》〈渡江後郊廟宮省〉概要地敘述了高宗的中興建設：

紹興四年，高宗在平江，將還臨安，始命有司建太廟。十二年，和議成，乃作太社太稷、皇后廟、都亭驛、太學。十三年，築園丘、景靈宮、高禘壇、秘書省。十五年，作內中神御殿。十六年，廣太廟，建武學。十七年，作玉津園、太一宮、萬壽觀。十八年，築九宮貴神壇。十九年，建太廟齋殿。二十年，作玉牒所。二十二年，作左藏庫南省倉。二十五年，建執政府。二十六年，築兩相第、太醫局。二十七年，建尚書六部、大閱所。凡定都二十年，而郊廟宮省始備焉。²⁴

在此脈絡下，紹興十四年太后出資建造的四聖延祥觀（次年內庭迎四聖聖像奉安此觀）、紹興十七年設立奉皇帝元命的萬壽觀、太一宮（太乙宮）、紹興十八年建顯應觀（二十四年移建西湖東岸）等，當為高宗進一步塑造個人立朝色彩濃厚的皇家宗教性建築。²⁵ 也因此，皇家宮觀內的蕭照壁畫山水，體現出蕭照山水畫在高宗朝受到重視和欣賞的程度。

二、〈畫山腰樓觀〉與「山水漁父」母題

蕭照在涼堂四堵壁畫的作畫方式，參考唐宋壁畫實物和文獻所載，存在兩種可能：一種為直接在壁面作畫，另一種則繪於牆壁上絹畫。唐代張彥遠（815-877）《歷代名畫記》記載興唐寺中西院「有吳生、周昉絹畫」，這類絹畫或裱於牆壁，或懸掛於牆壁。五代《益州名畫錄》（成書於 1006 前）記載九世紀末到十世紀初畫家張南本在蜀都創作大量建築繪畫，到後蜀（934-966）時被人用偽本置換，足見張南本原蹟為裱在壁上的絹畫。南宋鄧椿《畫繼》記述北宋神宗朝裝裱在宮殿

建築營造史料》，頁 257-289。朱溢論述紹興八年南宋政權以臨安為事實上的都城後，如何確立各種國家祭祀禮儀的場所。朱溢，〈臨安與南宋的國家祭祀禮儀〉，《中央研究院歷史語言研究所集刊》，88 本 1 分（2017.3），頁 145-204。

24（宋）李心傳，徐規點校，《建炎以來朝野雜記》，收入《唐宋史料筆記叢刊》，冊 32，甲集，卷 2，〈渡江後郊廟宮省〉，頁 74。

25（宋）潛說友，《咸淳臨安志》，收入《景印文淵閣四庫全書》，冊 490，卷 13，〈宮殿·萬壽觀〉，頁 159-160；（宋）李心傳，徐規點校，《建炎以來朝野雜記》，收入《唐宋史料筆記叢刊》，冊 32，甲集，卷 2，〈萬壽觀〉，頁 79；（宋）王象之，李勇先點校，《輿地紀勝》，收入《宋元地理志叢刊》，冊 1，卷 1，〈行在所·宮觀廟宇·萬壽觀〉，頁 24；（宋）吳自牧，《夢梁錄》，收入上海師範大學古籍整理研究所編，《全宋筆記》，第 8 編，冊 5，卷 8，頁 163；鮑志成，〈南宋臨安十大御前宮觀考略〉，頁 363。

牆壁的郭熙畫作，在徽宗朝時被拆下的例子。²⁶

受限於葉紹翁和周密的簡略文字，蕭照涼堂四堵壁畫究竟直接做於壁面？或是做於壁上絹面？並無法確知，雖則由「素壁四堵」描述推測直接畫壁的可能性大些。再者，涼堂四壁山水之間是否為連續畫幅構圖？也無線索可循。然而，從傳統文獻來看，蕭照確實具有繪製「四幅山水」名聲，而且流傳作品主題多為「山水漁父」。宋、元文獻之中蕭照山水畫大多為四軸一組。宋末舒岳祥（1219-1298）《閩風集》收錄蕭照一組四軸〈山水〉題畫詩序：「蕭照山水四軸，得之金陵。縑素朽敗，然林壑縹緲，烟靄滅沒之態可見也。丙子（1276）兵火，以寄藏崇庵幸存第，蹂踐汙損，可為惻然。汙此畫者，其桓玄之客歟，何寒具之跡尚存也。丁丑（1277）六月二十八日曝書龍舒山致庵拂拭。泥滓人與畫為之相唁也。」序中描述當時倖存的蕭照四軸山水畫內容，可以概括為煙雲瀾漫的陡峭峰巒、山徑婉延其間、林木之間隱現茅屋、隔溪遙見樵夫、臨水清溪之漁父舟船停歇等景象。四首題畫詩的題名分別為「隔澗語樵」、「前峯小隱」、「清溪一舸」、「野渡橫舟」，題詩內容依序為其一：「烟雨峰巒無古今，斷崖迷徑靜愔愔。隔溪樵子遙相語，昨夜春流雨許深。」其二：「林窮磴絕石崖傾，臨水幽朋更欲登。擬共前峯成小隱，曉來雲盡見高棱。」其三：「何人一舸下清溪，列壑攢峰想舊棲。不雨石林元自濕，無雲山路只長迷。」其四：「翩翩涼樹小茅堂，揖客柴門去棧長。山外橫舟篷不啓，誰知世有送迎忙。」²⁷此外，從宋代蒲壽宬（生卒年不詳）〈題蕭照畫山水漁父四軸〉、〈漁父四首〉等七言絕句的題名及內容來看，前者為四軸一組以漁父為題材的山水畫，後者題寫對象從內容而言，亦為四軸一組的山水漁父圖。²⁸

26（唐）張彥遠，《歷代名畫記》，收入中國書畫研究資料社編，《畫史叢書》，冊1，卷3，頁44-45；（宋）黃休復，《益州名畫錄》，收入中國書畫研究資料社編，《畫史叢書》，冊3，卷上，頁1386-1387；（宋）鄧椿，《畫繼》，收入中國書畫研究資料社編，《畫史叢書》，冊1，卷10，頁346。相關討論見薛永年，《晉唐宋元卷軸畫史》（北京：新華出版社，1991），頁1-3；巫鴻，《唐墓中的「擬山水畫」——兼談繪畫史與墓葬美術的綜合研究》，《中國文化》，54期（2021秋），頁14-34；巫鴻，《中國繪畫五代至南宋》（上海：上海人民出版社，2023），頁11。北宋初年壁畫研究，參見小川裕充關於學士院玉堂壁畫研究，見小川裕充，〈「院中名畫」——從董羽、巨然、燕肅到郭熙〉，頁229-308。

27（宋）舒岳祥，《閩風集》，收入《景印文淵閣四庫全書》，冊1187，卷9，頁414。

28 蒲壽宬〈題蕭照畫山水漁父四軸〉：「裂石斷崖如赤壁，暗想當年學士蘇。巨口細鱗新網得，一樽惟有月相娛」、「輕蓑短棹下滄浪，不是尋常黃帽郎。料應江上青山色，肯博人間白玉堂」、「火雲收盡天逾闊，野艇歸來日未斜。秋思滿江禁不得，又吹長笛出蘆花」、「野航偶系梅花下，人在梅花與雪俱。直釣情知魚不食，一絲終日掛冰壺」。〈漁父四首〉：「昨日賣魚到城郭，暑氣千門正炮烙。買酒歸來風露涼，始信人間漁父樂」、「釣得魚來日又斜，潮迴無路可歸家。炙魚當飯且一飽，閒看白鷗飛浪花」、「海光激豔月圓圓，一顆明珠落玉盤。鷗鷺不知何

上述幾組題詩涉及的蕭照作品皆以「山水漁父」為主要題材。如果將文人觀賞蕭照作品的題畫詩，包括元代戴表元（1244-1310）〈春江煙雨圖〉詩、陸文圭（1252-1336）〈題蕭照山水〉詩、和柳貫（1270-1342）〈江山圖〉等三首雖非組詩、而為單首詩內容一併納入考量，可以得知這些詩共同呈現詩人們觀看的蕭照作品為山水漁父圖，或是包含漁父的山水人物畫。²⁹ 從這個角度切入觀察蕭照〈畫山腰樓觀〉（圖1），這件作品雖為單幅，畫中涵蓋「山水漁父」母題仍清晰可見。

〈畫山腰樓觀〉因構景布局、雙鉤夾葉樹填染青綠色、山石斧劈皴以重筆濃墨勾畫，通幅筆墨、設色、以及整體畫風逼近李唐〈萬壑松風圖〉（圖2），而且畫幅具「蕭照」二字楷書簽款於畫面中央樹石之間（圖9），與《圖繪寶鑑》記載蕭照「書名於樹石間」情形相符，一向被視為兩宋之際山水畫大家李唐嫡傳蕭照的代表作品。³⁰ 〈畫山腰樓觀〉作為一幅山水人物畫，除了陡峭削直的山體和岩間錯雜的巨樹叢林之外，從前景到遠景畫中活動人物，可依序分為三組：第一組為前景漁舟泊岸休憩的漁人（圖10）；第二組為中景平台上互相交談的二人（圖11），正朝向對岸眺遠隔溪朦朧的平渚水際；第三組為中景上方山徑行進的二人（圖12），步行前往山巔的樓觀屋宇。其中第一組位於前景歸舟停泊的漁人坐在船首，蜷曲著身子，頭倚靠於雙臂，似乎已經進入沉睡狀態。這類漁人入眠的姿態，源自唐代漁隱張志和（約730-約810）及諸家唱和〈漁父詞〉當中一首：「重整絲綸欲棹船。江頭明月正明圓。酒瓶側，草花懸。拋卻漁竿踏月眠。」深沉夜色之中，漁人拋棄了日間世俗營生的漁具，在停泊舟中歇息，進入忘我沉睡狀態。現存元代畫家吳鎮（1280-1354）〈仿荊浩唐人漁父圖〉卷（圖13，National Museum of

處宿，白頭閒坐把魚竿」、「青山淡淡水悠悠，有客江邊盪浪遊。漁父相逢欲借問，掉頭吟詠不相酬」。（宋）蒲壽宬，《心泉學詩稿》，收入《景印文淵閣四庫全書》，冊1189，卷6，頁869-870。

29 戴表元〈蕭照春江煙雨圖〉：「波痕如樹樹如烟，更是春陰小雨天。何處得魚何處醉，筍皮蓬底解蓑眠。」（元）戴表元，《剡源文集》，收入《景印文淵閣四庫全書》，冊1194，卷30，頁393。陸文圭〈題蕭照山水〉：「閉門十日風雨，神遊湘浦山川。樹影分開草店，雁聲吹落漁船。」（元）陸文圭，《牆東類稿》，收入《景印文淵閣四庫全書》，冊1194，卷19，頁785。柳貫〈題蕭照江山圖〉：「荻蒲楓林宿暮烟，夕陽收盡月浮彎。騷人一曲江南思，彈徹箏篴送雁還。」（元）柳貫，《柳待制文集》，收入《景印文淵閣四庫全書》，冊1210，卷6，頁279。

30 （元）夏文彥，《圖繪寶鑑》，收入中國書畫研究資料社編，《畫史叢書》，冊2，卷4，頁775。相關論述舉其要者，見李霖燦，〈中國畫的構圖研究〉，《故宮季刊》，5卷3期（1971春），頁21-31；鈴木敬，《中國繪畫史·中之一（南宋·遼·金）》（東京：吉川弘文館，1984），頁109-116；許郭璜，〈宋蕭照山腰樓觀軸〉，收入國立故宮博物院編輯委員會編，《故宮書畫菁華特輯》（臺北：國立故宮博物院，1996），頁110-111；李慧淑，〈壺中天地——西湖與南宋都城臨安的藝術文化〉，收入何傳馨主編，《文藝紹興——南宋藝術與文化·書畫卷》，頁42-44。

Asian Art)，保留這類圖繪張志和〈漁父詞〉所描寫的沉睡漁父形象。³¹

〈畫山腰樓觀〉的漁父除了與五代荆浩（活動於十世紀前半）〈漁父圖〉人物形象關連，人物表現方式更直接來自徽宗畫院的影響。鄧椿《畫繼》提到徽宗試題「野水無人渡，孤舟盡日橫」，獨魁所畫為一舟人橫臥舟尾，只放一枝笛子在身旁，藉此表現舟人優閒的樣子，意味並非沒有舟人，而是沒有行人。³²〈畫山腰樓觀〉漁人形象雖非採取橫臥姿態，而是蜷身獨寐於船首，隨身也非笛子，但其身後則以撐竿插在船尾，近似徽宗試題時獨魁的畫法，企圖表現出漁人悠閒的樣貌。藉此，前文舉出《閩風集》收錄蕭照一組四軸〈山水〉，當中一幅的題畫詩以「野渡橫舟」為題名，也能得到理解，實仍相應詩人所見畫中漁人形象契合「野水無人渡，孤舟盡日橫」詩意。

此外，蕭照身為御前畫家，擅長山水漁父題材，應當也和高宗喜愛、重視〈漁父詞〉詩（詞）畫氛圍相關。高宗曾於紹興元年（1131）七月十日至會稽時，因為觀賞北宋黃庭堅（1045-1105）書寫唐代張志和〈漁父詞〉十五首的書法作品，戲用韻亦作十五首〈漁父詞〉，賜給辛永宗（生卒年不詳）。這十五首詞收錄於《全宋詞》之中（附錄一）。³³南宋初無款〈蓬窗睡起〉（圖14，國立故宮博物院藏）畫篷舟閒駐，一位漁人睡起作欠伸狀，畫幅右上「誰云漁父是愚公。一葉為家萬慮空。輕破浪，細迎風。睡起蓬窗日正中。」即為孝宗書寫高宗〈漁父詞〉第十一首，為詩畫相應作品。³⁴〈畫山腰樓觀〉的漁人形象不僅反映出高宗朝

31 吳鎮〈仿荆浩唐人漁父圖〉卷現存二版本，分別收藏在 National Museum of Asian Art 和上海博物館。前者約作於 1336 年，圖見 National Museum of Asian Art https://asia.si.edu/explore-art-culture/collections/search/edanmdm:fsg_F1937.12/（檢索日期：2024 年 11 月 2 日）；後者作於 1345 年，圖見上海博物館 <https://www.shanghaimuseum.net/mu/frontend/pg/m/article/id/CI00000828>（檢索日期：2024 年 11 月 2 日）。李淑美認為前者為與吳鎮相距不遠的元朝畫家所作仿本。見李淑美，〈元朝吳鎮漁父圖之研究〉（臺北：國立臺灣大學歷史研究所中國藝術史組碩士論文，1985），頁 73-117。

32 〈宋〉鄧椿，《畫繼》，收入中國書畫研究資料社編，《畫史叢書》，冊 1，卷 1，頁 273。徽宗畫院研究，參見李慧淑，〈宋代畫風轉變之契機——徽宗美術教育成功的實例（上）、（下）〉，《故宮學術季刊》，1 卷 4 期（1984 夏），頁 71-91；2 卷 1 期（1984 秋），頁 9-36。鈴木敬，《中國繪畫史·中之一（南宋·遼·金）》，頁 12-29；中譯見鈴木敬，魏美月譯，〈中國繪畫史——南宋繪畫（二）〉，《故宮文物月刊》，78 期（1989.9），頁 94-100。鈴木敬認為以畫表現詩意，實際需要「假借觀賞人的想像力與創造力來完成」。

33 唐圭璋編，《全宋詞》（臺北：明倫出版社，1970），冊 2，頁 1291-1292。

34 王耀庭，〈高宗蓬窗睡起〉，收入李玉珉編，《宋代書畫冊頁名品特展》（臺北：國立故宮博物院，1995），頁 255-256。

漁父題材作品與詩畫的關聯，也應證了宋元題畫詩中蕭照山水畫與「山水漁父」母題的緊密關係。

三、〈畫山腰樓觀〉與四季山水

過去美術史研究討論〈畫山腰樓觀〉時，著重其承續北宋徽宗畫院李唐〈萬壑松風圖〉的主山堂堂畫風，並且過渡至南宋院體山水畫的畫風轉變，具有承先啓後的意義。國立故宮博物院研究者論點以李霖燦爲代表，他從構圖分析的角度，認爲〈畫山腰樓觀〉將北宋山水畫中軸線充實的畫面，改進爲畫幅中央依中軸線，一分爲二，一邊爲實，一邊爲虛，形成虛實相生的構圖，其後馬遠、夏圭的山水構圖延續這類山水格局。³⁵ 後續研究者多延續這種觀點，認爲〈畫山腰樓觀〉異於北宋山水畫主山堂堂的表現方式，將主峰位移，並且引用李澄叟〈畫山水訣〉「惟李、蕭二公變體一出，恍然超於今古，簡淡急速，宜乎神品矣。李先生畫，落墨蒼硬，辟綽簡徑，謂之實裏有虛。蕭大夫畫在烟雲氣霧得景，謂之虛中有實。如能二體兼之，回環變動，真所謂神上品也」³⁶ 佐證。許郭瑣以爲此畫藉由留白和煙嵐氣霧之迷濛景象，傳達「虛中有實」山水，從而具備「虛實相生」特點。畫中山勢描繪由正面轉向側面，內容則從描寫山的實體逐漸轉移至水際，漸進提升象徵「虛」的天、水、雲、霧在畫面的重要性。³⁷ 李慧漱進一步強調李唐、蕭照形成的「李蕭變體」在南宋山水畫風格轉變意義，除以韓拙（約活動於 1095-1125）論山水畫空間的新三遠中「迷遠」、「幽遠」說明〈畫山腰樓觀〉虛實的經營之外，更認爲此畫代表宋室南渡後山水畫新意，開拓日後「錢塘山水」往「虛空」一路發展的契機。而〈畫山腰樓觀〉實景到虛景轉換的中景視焦上所佈置的一對點景人物，爲畫家刻意用心佈局的「畫眼」。³⁸ 另一方面，也有學者不同於李霖燦等研究者對於〈畫山腰樓觀〉山水布局抱持推崇態度，鈴木敬雖然接受蕭照

35 李霖燦，〈中國畫的構圖研究〉，《故宮季刊》，5 卷 3 期（1971 春），頁 25-27。

36（宋）李澄叟〈畫山水訣〉，收入盧輔聖主編，《中國書畫全書》，冊 2，頁 675。

37 許郭瑣，〈宋蕭照山腰樓觀軸〉，頁 110-111。

38 李慧漱，〈壺中天地——西湖與南宋都城臨安的藝術文化〉，收入何傳馨主編，《文藝紹興——南宋藝術與文化·書畫卷》，頁 42-44。韓拙論山水畫空間的新三遠爲「闊遠」、「迷遠」、「幽遠」、「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，野水隔而髣髴不見者，謂之『迷遠』。景物至絕，而微茫縹渺者，謂之『幽遠』。」（宋）韓拙，《山水純全集》，收入盧輔聖主編，《中國書畫全書》，冊 2，頁 355。

爲李唐山水畫嫡傳，並以〈畫山腰樓觀〉爲代表作品，卻同時認爲這件作品缺乏自然界具威力的逼人巨大塊量感，可稱爲「半吊子」。³⁹

從學界討論〈畫山腰樓觀〉的觀點來看，將蕭照〈畫山腰樓觀〉對照李唐〈萬壑松風圖〉的風格分析，固然能夠突顯蕭照作爲李唐嫡傳，對於李唐山水畫風的承襲與變化。然而〈畫山腰樓觀〉過於偏倚的主山、以及畫面之中比例相對輕微的水景，仍讓觀者產生畫面不甚協調的疑慮。尤其〈畫山腰樓觀〉本幅縱 179.3 公分、橫 112.7 公分，尺寸幾乎逼近〈萬壑松風圖〉本幅縱 188.7 公分、橫 139.8 公分，著實令人不解北宋以來崇尚理想性山水畫的特質，爲何南渡後畫幅尺寸相近的〈畫山腰樓觀〉山水佈局大幅更動，未同時保留這類特點？⁴⁰ 這些疑點的產生，實際衍生自現存〈畫山腰樓觀〉爲單幅裱裝收藏的狀態。唐宋山水畫發展脈絡顯示，唐代時期山水畫已經包括多幅組畫和獨立單幅兩種類別。近幾十年來唐、五代墓葬考古的發掘，促使美術史家藉由探討出土山水壁畫，梳理出更爲清晰、多元的山水畫發展脈絡，以及山水畫與載體的關聯，其中李道堅墓、貞順皇后敬陵的山水壁畫爲六幅成組的山水畫⁴¹，韓休夫婦合葬墓、王處直墓的山水壁畫爲獨立單幅山水畫⁴²。鄭岩、巫鴻等學者結合山水壁畫與傳世作品，從形式、圖式、筆法、山水畫名家、宗教禮儀背景、觀看方式等多重角度，探討墓葬中山水壁畫與現實生活中山水畫之間的複雜關係。⁴³ 單純由山水畫多幅組畫和獨立單幅的角度

39 鈴木敬，《中國繪畫史·中之一（南宋·遼·金）》，頁 109-116；中譯見鈴木敬著、魏美月譯，《中國繪畫史——南宋繪畫（十三）》，《故宮文物月刊》，90 期（1990.8），頁 124-135。

40 關於北宋山水畫爲理想性山水的論述，見 Wen C. Fong et al., *Images of the Mind: Selections from the Edward L. Elliott Family and John B. Elliott Collections of Chinese Calligraphy and Painting at The Art Museum, Princeton University* (Princeton, NJ: The Art Museum, Princeton University, 1984), 45-49; Wen C. Fong and James C. Y. Watt, *Possessing the Past: Treasures from the National Palace Museum, Taipei* (New York: The Metropolitan Museum of Art; Taipei: The National Palace Museum; New York: Harry N. Abrams, Inc., 1996), 121-137.

41 井增利、王小蒙，〈富平縣新發現的唐墓壁畫〉，《考古與文物》，1997 年 4 期，頁 8-11；張建林，〈唐墓壁畫中的屏風畫〉，收入《遠望集》編委會，《遠望集——陝西省考古研究所華誕四十周年紀念文集下卷》（西安：陝西人民美術社，1998），頁 720-729；屈利軍，〈新發現的龐留唐墓壁畫初探〉，《文博》，2009 年 5 期，頁 25-29。

42 劉采運、程旭，〈陝西長安唐韓休墓首次發現獨屏山水圖壁畫〉，《中國文物報》（2014 年 12 月 5 日），1 版；本刊編輯部，〈唐韓休墓出土壁畫學術研討紀要〉，《考古與文物》，2014 年 6 期，頁 101-117；程旭，〈長安地區新發現的唐墓壁畫〉，《文物》，2014 年 12 期，頁 64-80；鄭岩，〈唐韓休墓壁畫山水圖芻議〉，《故宮博物院院刊》，2015 年 5 期，頁 87-109。

43 鄭岩，〈壓在畫框上的筆尖——試論墓葬壁畫與傳統繪畫史的關聯〉，收入氏著，《逝者的面具——漢唐墓葬藝術研究》（北京：北京大學出版社，2012），頁 352-377；巫鴻，〈唐墓中的「擬山水畫」——兼談繪畫史與墓葬美術的綜合研究〉，頁 14-34；巫鴻，《中國繪畫：遠古至

而言，巫鴻認為十世紀為重要轉變時期，豎長單幅山水從聯屏和多幅畫幀脫離出來，經過分立出來及再造的單幅掛軸以充滿畫面的高峰布局，為「大山堂堂」圖式提供契機，亦即山水畫由多幅構圖轉向單幅構圖，孕育「大山堂堂」圖式。⁴⁴北宋范寬〈谿山行旅圖〉、郭熙〈早春圖〉都是「大山堂堂」圖式的山水畫傑作。⁴⁵徽宗朝李唐款〈萬壑松風圖〉亦繼承「大山堂堂」模式。⁴⁶

如班宗華、巫鴻等學者已指出一些存世畫作現裝裱形式為掛軸，原本可能作為多幅組畫其中一幅。作品經過流傳，除了可能受到變更裝裱、改變觀者觀看的形式，歷代收藏著錄的記錄方式也參與重塑的過程。傳世作品之中，傳巨然（活動於十世紀下半葉）〈溪山蘭若圖〉（Cleveland Museum of Art 藏）、傳關仝（約 907-960）〈秋山晚翠〉（國立故宮博物院藏）可以推測為連屏或多幅畫幀之中單幅。⁴⁷本文第三部分已討論有關蕭照的傳統文獻顯示他擅長繪製「四幅山水」，考慮這些因素，〈畫山腰樓觀〉豎向單幅畫面偏倚的構圖，是否為多幅組畫其中一幅，而屬於

唐》（上海：上海人民出版社，2021），頁 187-189；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），第五章〈圖像的獨立：作品化的山水〉，頁 259-316。對於南北朝時期早期山水壁畫討論，見鄭岩，〈妙迹苦難尋，茲山見幾層——早期山水畫的考古新發現〉，收入上海博物館編，《翰墨薈萃——細讀美國藏中國五代宋元書畫珍品》（北京：北京大學出版社，2012），頁 100-113。

44 巫鴻，《中國繪畫：五代至南宋》（上海：上海人民出版社，2023），頁 126-147。

45 二件名品作為北宋山水畫代表，向來為美術史學者重視，見李霖燦，〈范寬谿山行旅：故宮讀畫劄記之一〉，《大陸雜誌》，17 卷 10 期（1958），頁 8-15；李霖燦，〈范寬畫蹟研究〉，《中國畫史研究論集》（臺北：臺灣商務印書館，1970 初版，1983 三版），頁 171-193；李霖燦，〈中國畫的構圖研究〉，《故宮季刊》，5 卷 3 期（1971 春），頁 21-31；曾布川寬，〈郭熙と早春圖〉，《東洋史研究》，35 卷 4 期（1977），頁 61-86；鈴木敬，《中國繪畫史（上）》（東京：吉川弘文館，1981），頁 212-217、223-244；中譯見鈴木敬著，魏美月譯，《中國繪畫史》（臺北：國立故宮博物院，1987），頁 169-173、178-194。Wen C. Fong et al., *Images of the Ming: Selections from the Edward L. Elliott Family and John B. Elliott Collections of Chinese Calligraphy and Painting at The Art Museum, Princeton University*, 45-49; Wen C. Fong and James C. Y. Watt, *Possessing the Past: Treasures from the National Palace Museum, Taipei*, 121-137. 方聞以 monumental landscape painting 闡述北宋山水畫特質。亦有中文出版品將 monumental landscape painting 轉譯為「巨碑式山水」，藉以描述范寬〈谿山行旅〉、郭熙〈早春圖〉、李唐〈萬壑松風圖〉。見劉芳如、浦莉安、陳韻如主編，《鎮院國寶——范寬·郭熙·李唐》（臺北：國立故宮博物院，2021），頁 6。本文沿用巫鴻引郭熙《林泉高致》「大山堂堂為眾山之主，所以分布以次岡阜林壑，為遠近大小之宗主也。其象若大君，赫然當陽，為百辟奔走朝會，無偃蹇之勢也」，採用「大山堂堂」一詞。（宋）郭熙，《林泉高致》，收入盧輔聖主編，《中國書畫全書》，冊 1，頁 498。

46 巫鴻，《中國繪畫：五代至南宋》，頁 234-237。

47 Richard Barnhart, *Along the Border of Heaven: Sung and Yuan Paintings from the C.C. Wang Collection* (New York: The Metropolitan Museum of Art, 1983), 37. 巫鴻，〈唐墓中的「擬山水畫」——兼談繪畫史與墓葬美術的綜合研究〉，頁 20-23；巫鴻，《中國繪畫：五代至南宋》，頁 10-16。

一組更大的構圖？筆者認為將存世無款〈秋林飛瀑〉軸（圖4）與〈畫山腰樓觀〉合併，〈秋林飛瀑〉置於左，〈畫山腰樓觀〉置於右，兩幅合併後的畫面可以組成新的視覺材料（以下稱〈畫山腰樓觀〉、〈秋林飛瀑〉「合併復原圖」，圖15）。〈秋林飛瀑〉雖在《石渠寶笈三編》著錄為范寬作，⁴⁸ 李霖燦〈范寬畫蹟研究〉一文已指出這件作品十分接近蕭照畫風，年代或許更晚：

斧劈皴法運用熟練，已顯然是南宋時代的風格，很像是屬於李唐一派的作品，時代當在蕭照左右或較之更晚。和范華原（范寬）的標準皴法雨點皴區別顯著，不可能混為一談。而且通幅構圖，重點都傾向右邊一側，這一種近乎「夏半邊」的構圖格式，時代多在南宋。左下方側邊一位策杖高士，亦顯然是南宋時代的畫法。所以合理的推斷，這是南宋時代的一幅畫軸，時代和蕭照相近。只是由於山頂生有雜樹，通體剛勁堅凝，遂被移置於范寬名下，而究其實，筆墨構圖，都與范華原相去甚遠。⁴⁹

仔細比較兩幅作品在布局、山石造型、用筆、設色等各方面的表現，〈秋林飛瀑〉山水空間和〈畫山腰樓觀〉類似，將山的主體集中於畫面前景和中景，山勢蜿蜒直上。前景安排欹斜巨樹，樹根如五爪般緊緊抓住岩塊，山石造型亦具有削直、陡峭、嶙峋的特色，山石質地則以重筆濃墨的斧劈皴表現，顯得剛勁堅凝。再由細節觀察，蕭照〈畫山腰樓觀〉山體為了表現側面，分塊細膩，輪廓線粗細轉折富變化，斧劈皴紋企圖表現出石塊立體質感以及塊面前後層次和明暗。（圖16）而〈秋林飛瀑〉山體分塊的輪廓線明顯，用筆的斷、續之間缺乏有機連結，斧劈皴的皴線不僅用筆不如〈畫山腰樓觀〉勁俐，不少皴筆甚至幾乎與岩塊的輪廓線平行（圖17）。〈畫山腰樓觀〉山峰頂部表現茂林的墨點顧及山體，帶有輕重、疏密、大小的變化（圖18）。〈秋林飛瀑〉山頂茂林則由重下輕收的墨筆積成面，與山體之間的關係不甚明晰（圖19）。〈畫山腰樓觀〉遠山自中景高峰連綿至遠景，造型優美，墨色自然（圖20）。〈秋林飛瀑〉中景城門上方的遠山，造型顯得僵直。（圖21）在設色方面，雖然兩幅畫都是小青綠，但〈畫山腰樓觀〉樹木部分葉子至今仍存留石綠礦物性顏料（圖22）。〈秋林飛瀑〉全幅未見礦物性顏料的痕跡。通過細膩比較兩幅畫作可以得知，〈秋林飛瀑〉山水畫風雖接近〈畫山腰

48（清）英和等編，《秘殿珠林石渠寶笈三編》（臺北：國立故宮博物院，1969），冊3，頁1378。

49 李霖燦，〈范寬畫蹟研究〉，頁179-180。

樓觀〉，整體細部處理卻顯得較為粗略。由此進一步推斷，〈秋林飛瀑〉很可能為一件忠實保留蕭照畫作風格的摹本。

〈秋林飛瀑〉除了畫風接近〈畫山腰樓觀〉之外，亦為絹本設色，尺幅相當接近〈畫山腰樓觀〉。〈畫山腰樓觀〉本幅縱 179.3 公分，橫 112.7 公分，〈秋林飛瀑〉縱 181 公分，橫 99.5 公分，兩件作品的高度僅差 1 公分多，橫寬方面，現存〈秋林飛瀑〉比〈畫山腰樓觀〉少 12 公分。考量作品經過數百年流傳，重裝時邊幅可能受到裁切，尤其〈秋林飛瀑〉左側圖面下方人物相當靠近畫幅邊緣，顯得侷促，或許可以藉此推測原本畫幅左側應該再寬一些。然而除了上述要點之外，最值得注意的是，合併後〈畫山腰樓觀〉和〈秋林飛瀑〉「復原圖」（圖 15）呈現〈秋林飛瀑〉構圖可以銜接〈畫山腰樓觀〉構圖，顯示兩幅畫原屬於一個整體更為宏大的構圖，具備「離合山水」樣貌，具體分析如下：1. 〈畫山腰樓觀〉畫幅左下角的水面位置可銜接〈秋林飛瀑〉右下方的水池，使得合併後的兩幅畫，圖面兩側由山林深處傾瀉而出的瀑布，皆注入於同一水池之中。2. 右幅前景一條延伸至臨水漁舟泊岸的路徑，往左經過掩映的樹林，可蜿蜒至左幅水平方向的茅屋前，並繼續往上延伸至左幅遠景的城門。3. 銜接後的畫面呈現出主山居中的氣勢，承襲李唐〈萬壑松風圖〉「大山堂堂」畫風和構圖布局。〈畫山腰樓觀〉單幅中主山偏左、與〈秋林飛瀑〉單幅中主山偏右的視覺疑慮，透過合併自然消失。合併後的畫面，前景類似〈萬壑松風圖〉為欹斜巨樹盤據岩石，中景的巨石岩塊造型變為完整，兩側嶙峋的峭直山石往上，山頂生長著茂林。畫面往左、右兩邊延伸連綿如剪影的遠山，兩側遠山位置、高度也大致相當。4. 〈畫山腰樓觀〉樹木夾葉仍存留石綠礦物性顏料，呈現綠意盎然的景象。〈秋林飛瀑〉樹木帶有紅色夾葉，前景水面亦漂浮著紅葉，呈現落葉紛紛的秋景。換言之，〈畫山腰樓觀〉、〈秋林飛瀑〉分別為四季山水的夏景山水和秋景山水。5. 〈畫山腰樓觀〉、〈秋林飛瀑〉「合併復原圖」作為「四季山水圖」組畫其中二幅，〈畫山腰樓觀〉水面可向右幅延展，畫中岸邊被視為「畫眼」的人物應當遙望更為寬闊的水岸，藉此推測右幅尚有春景山水。〈秋林飛瀑〉左側的冬景山水雖難以推想，但很可能為稍微低矮的山體。參照存世宋元山水畫，這組四季山水的整體布局可能類似北宋燕文貴（活動於十世紀後半至十一世紀前半）〈江山樓觀圖〉（圖 23，大阪市立美術館藏）、屈鼎（活動於 1023-1063）〈夏山圖〉（Metropolitan Museum of Art 藏）、王詵（約 1048-1104）〈煙江疊嶂圖〉（上海博物館藏）、元代馮道真（1189-1265）摹〈疏林晚照〉

山水壁畫等山水構圖，將高峻山體安排於一側，往另一側延伸江面、河岸沙渚等畫面。⁵⁰

傳統畫史稱四季山水為「四時山水」，文獻可溯及唐代長安興善寺王宰（794-856）〈四時屏風〉。⁵¹ 文獻中唐末五代宋人荊浩、刁光胤（活動於九世紀後期至十世紀前半）、黃荃（903-965）、黃居寀（933-993 之後）、滕昌祐（活動於九世紀後期）、王士元（約十一世紀前期）、李成（916-967）、范寬（活動於十一世紀初期）、劉永（約十一世紀前期）、王端（活動於十一世紀前期）、李宗成（十一世紀）、鮑國資（活動於十一世紀前期）作有四時山水或花鳥；⁵² 趙士雷（十一世紀）、燕文季（967-1044）、巨然（活動於十世紀後半）、許道寧（十一世紀）、陸瑾（生卒年不詳）、李公年（活動於十二世紀前半）亦有四時山水或四景圖⁵³。（詳見表一）考古發掘案例為位於內蒙古自治區巴林左旗遼代慶陵之東陵中室內四時捺鉢山水墓壁畫。⁵⁴ 慶陵為遼聖宗（983-1031）陵墓，於遼興宗景福元年（1031，即宋仁宗天聖九年）建造。擴大至東亞範圍看四季山水作品，同為十一世紀時期另有日本平安後期，藤原賴通於後冷泉天皇天喜元年（1053）建造的平等院鳳凰堂中堂壁扉畫可供參照。⁵⁵ 整體而言，十世紀以來已流行四季山水題材。而本文探討的

50 宋屈鼎〈夏山圖〉見 Wen C. Fong, *Summer Mountains: The Timeless Landscape* (New York: Metropolitan Museum of Art, 1975)。宋王詵〈煙江疊嶂圖〉見東京国立博物館編，《上海博物館——中國繪畫的至寶》（東京：東京国立博物館，2013），圖版4，頁28-29。元馮道真墓〈疏林晚照〉山水壁畫，圖見中國美術全集編輯委員會編，《中國美術全集·繪畫編12·墓室壁畫》（臺北：錦繡事業出版股份有限公司，1993），圖版187。

51（唐）朱景玄，《唐朝名畫錄》，收入盧輔聖主編，《中國書畫全書》，冊1，妙品上，頁166-167。

52（宋）黃休復，《益州名畫錄》，收入中國書畫研究資料社編，《畫史叢書》，冊3，卷上，頁1391-1394；（宋）劉道醇，《聖朝名畫評》，收入盧輔聖主編，《中國書畫全書》，冊1，頁453、456-457；（宋）郭若虛，《圖畫見聞誌》，收入中國書畫研究資料社編，《畫史叢書》，冊1，卷2，頁165-166、173、175-176，卷3，頁182-184，卷4，頁197-198、200、202。

53（宋）鄧椿，《畫繼》，收入中國書畫研究資料社編，《畫史叢書》，冊1，卷2、6、8，頁276-277、317、333-334、337。（宋）不著撰人，《宣和畫譜》，收入中國書畫研究資料社編，《畫史叢書》，冊1，卷11，頁499；卷12，頁506-507。《宣和畫譜》卷10至卷12「山水」已多見季節性山水，亦多處記載不同畫家名下同一季節之山水即有數軸。本文此處僅錄出書中直接寫明「四時景」之陸瑾和李公年。

54 田村実造、小林行雄，《慶陵》（京都：京都大學文學部，1953），頁70；田村実造，《慶陵の壁畫——繪畫・彫飾・陶瓷》（京都：株式会社同朋舎，1977），頁95-114。

55 小川裕充〈壁畫中的時間及其方向性——慶陵壁畫和平等院鳳凰堂壁扉畫〉一文探討慶陵墓壁畫、平等院鳳凰堂兩個四季山水案例，相應於時間推移的空間感。小川裕充，〈壁畫における〈時間〉とその方向性——慶陵壁畫と平等院鳳凰堂壁扉畫〉，《美術史學》，第9号（1987），頁37-64。中譯見小川裕充，林秀薇譯，〈壁畫中的時間及其方向性——慶陵壁畫和平等院鳳凰堂壁扉畫〉，《藝術學》，4期（1990.3），頁275-298。

軟質立幅〈畫山腰樓觀〉和〈秋林飛瀑〉「合併復原圖」，亦即右幅夏景山水、左幅秋景山水，顯現由右向左的時間推移。過去被認為宋代繪畫軟質立幅存世年代最早「四季山水圖」連續構圖組畫，為日本收藏南宋夏、秋、冬山水圖三幅——久遠寺藏〈夏景山水圖〉（傳為四明畫家胡直夫筆）、和金地院藏傳稱徽宗筆〈秋冬山水雙幅〉；三幅作品季節序推移亦由右至左（圖 24）。這組作品年代依據鈴木敬意見不能上溯到北宋末，板倉聖哲認為是南宋畫軸，與梁楷（活動於十三世紀）〈釋迦出山〉年代相當。⁵⁶ 透過本文研究，蕭照〈畫山腰樓觀〉應當為存世屬於十二世紀軟質立幅「四季山水」組畫中一幅，年代早於日本收藏夏、秋、冬山水三幅。

四、由〈畫山腰樓觀〉、〈秋林飛瀑〉「合併復原圖」的山水圖式 檢視傳李唐〈江山小景〉卷、〈高桐院山水雙幅〉軸

〈畫山腰樓觀〉和〈秋林飛瀑〉合併之山水圖，讓我們有機會重新理解傳李唐〈江山小景〉卷（圖 5，國立故宮博物院藏）使用的山水圖式。這件長卷本幅縱 49.7 公分、長 186.7 公分，從引首龍紋樣紙和清宮鑑藏寶璽推斷，作品經過清宮重新裝裱。⁵⁷ 拖尾明末董其昌（1555-1636）癸亥（1628）九月題跋，鑑定為李唐作品。許郭璜以為此卷為仿唐李思訓（651-718）的復古作品，少〈萬壑松風圖〉之雄奇，更見南方山水婉約特質。構圖配合手卷形式採橫向發展，強調江水天空等「虛靈」元素，開啓南宋院畫新方向。⁵⁸ 陳韻如認為此卷山石皴法採非格式化的斧劈皴，且用筆較為尖細，與李唐〈萬壑松風圖〉筆墨略有距離，進一步將這件作品放入蕭照一系畫作。⁵⁹

除了上述觀點指出本卷用筆特色和李唐〈萬壑松風圖〉不同之外，同時也難

56 鈴木敬，〈夏·秋·冬山水圖〉，《大和文華》，32 號（1960），頁 57-63；鈴木敬，魏美月譯，〈中國繪畫史——南宋繪畫（二）〉，頁 105，註 16；板倉聖哲，〈南宋·佖徽宗筆 秋景冬景山水圖〉，《國華》，1536 号（2023.10），頁 54-57。

57（清）王杰等編，《秘殿珠林石渠寶笈續編》（臺北：國立故宮博物院，1971），冊 7，頁 3621-3622。

58 許郭璜，〈宋李唐江山小景卷〉，收入國立故宮博物院編輯委員會編，《故宮書畫菁華特輯》，頁 96-99。

59 陳韻如，〈兩宋山水畫意的轉折——試論李唐山水畫的畫史位置〉，《故宮學術季刊》，29 卷 4 期（2012 夏），頁 75-107。

歸入蕭照〈畫山腰樓觀〉類似手筆，而為蕭照畫風影響下的作品，這件手卷構圖雖採橫向延伸，卷末一段畫面（圖 25）卻明顯來自〈畫山腰樓觀〉軸、〈秋林飛瀑〉軸「合併復原圖」的山水圖式。這段畫面中景為屏障似的斗方巨石，和盤據其上的松樹叢林組成，左右兩側的瀑布、水流雖一高一低，皆注入前景的水塘。左側瀑布傾瀉而下，瀑布最下段之上方橫跨一座木橋，連接兩邊山石。瀑布左側的山石上生長著幾棵姿態欹斜的闊葉樹。而中景嶙峋山壁矗立，松林集中於山峰頂端。山塊之間山徑蜿蜒，並隱見房舍。前景水塘之中漁父橫舟來往其間。全幅採小青綠設色，部份闊葉木的夾葉至今仍見石綠礦物性顏料（圖 26）。〈江山小景〉卷比起〈畫山腰樓觀〉軸、〈秋林飛瀑〉軸「合併復原圖」的山水圖，採用更為遠距的鳥瞰視角，畫幅除了呈現更為豐富的人物活動之外，江岸林木被風吹動的樹葉也顯示全卷融入更多對於氣候的描繪，由此可見，〈江山小景〉不僅為蕭照畫風一系作品，而且繪製年代晚於〈畫山腰樓觀〉。

相較之下，〈高桐院山水雙幅〉（圖 3）的布景構圖雖也採用與〈畫山腰樓觀〉軸、〈秋林飛瀑〉軸「合併復原圖」類似山水圖式，卻顯現更大的變異程度。這組山水畫收藏於日本，舊稱吳道子作，1952 年島田修二郎以紅外線攝影，發現「李唐畫」三字款，自此引發美術史界一連串探討。⁶⁰ 1962 年國立故宮博物院收藏李唐〈萬壑松風圖〉赴美國展覽，在美國研討會引發熱烈探討。此後，〈高桐院山水雙幅〉與具有「皇宋宣和甲辰春河陽李唐筆」年款〈萬壑松風圖〉之間的關係，受到美術史界關注，尤其在班宗華提出〈高桐院山水雙幅〉畫風相同、可並立懸掛、兩幅的構圖可接合延續，具備「離合山水」樣貌的說法之後，鈴木敬亦修正看法，認為李唐復入畫院的年代應延遲至紹興二十六年至三十一年（1156-1161）之間，將李唐生卒年訂於約 1076-1156，〈萬壑松風圖〉為李唐五十餘歲之作，〈高桐院山水雙幅〉則作於八十餘歲。⁶¹ 這段學術史廣為美術史學界熟知，論者多有詳

60 島田修二郎，〈高桐院所藏の山水畫について〉，《美術研究》，165 期（1952），頁 12-25。

61 Richard Barnhart, "Li T'ang (c. 1050-c. 1130) and the Kōtō-In Landscapes," 304-311, 313-314. 鈴木敬，〈李唐の南渡・復院とその様式変遷についての——試論（上）（下）〉，《国華》，1047 号（1981）、1053 号（1982），頁 5-20、13-23；中譯見鈴木敬，魏美月譯，〈試論李唐南渡後重入畫院及其畫風之演變（上）〉，《故宮季刊》，17 卷 3 期（1983 春），頁 57-74；鈴木敬，魏美月譯，〈試論李唐南渡後重入畫院及其畫風之演變（下）〉，《故宮季刊》，17 卷 4 期（1983 夏），頁 69-80。另有中譯見鈴木敬，陳傳席譯，〈論李唐的南渡、復院及其風格變遷〉，收入氏著，《陳傳席文集》（鄭州市：河南美術出版社，2001），頁 617-655。

細研究史回顧，上文僅陳述概要。⁶²

〈高桐院山水雙幅〉與李唐〈萬壑松風圖〉風格差異的課題，在國立故宮博物院 2007 年「大觀」特展期間舉辦「開創典範——北宋的藝術與文化研討會」時，傅申發表論文再度提出，認為〈高桐院山水雙幅〉非李唐所作，而為馬遠、夏圭一派的作品，與日本藏傳為夏圭的無款絹本墨畫〈山水圖〉相近，約作於 1230 年代或更晚。傅申對於島田修二郎提出的「李唐畫」款識，質疑此款並非畫完成時的原題，曾在題後被洗滌過，在「李唐畫」三字略偏右的下層，另有洗擦更為嚴重的筆痕，因此推論此畫款識經過兩次洗改，即原有一款，後被洗去偽加「李唐畫」。傅申同時也提出對於〈高桐院山水雙幅〉成組、以及畫中季節不明確的質疑。⁶³

從本文提出〈畫山腰樓觀〉軸、〈秋林飛瀑〉軸「合併復原圖」來看，〈高桐院山水雙幅〉可視為蕭照畫風的延續，採用了「合併復原圖」夏景、秋景「離合山水」的圖式，畫面連續構圖的誤差，可以參照鈴木敬對於構圖組成的推測。畫作年代如傅申論點，較為接近馬遠、夏圭山水，為十三世紀作品。至於〈高桐院山水雙幅〉表現的季節，參考〈畫山腰樓觀〉軸、〈秋林飛瀑〉軸「合併復原圖」所示，最可能為夏季和秋季。

繪於絹本的〈高桐院山水雙幅〉，尺幅僅接近〈畫山腰樓觀〉軸、〈秋林飛瀑〉軸「合併復原圖」的二分之一，雙幅均縱 98.1 公分、橫 43.4 公分。值得注意的是，重新檢視這組作品的意義並不限於將作者訂於晚於蕭照約一百年後的職業畫家，運用蕭照山水畫圖式製成夏景山水、秋景山水二幅，並且流傳至日本後成為收藏品的層面。細讀葉紹翁《四朝聞見錄》記載蕭照畫涼堂壁畫，蕭照受命後：「即乞上方酒四斗，昏出孤山，每一鼓即飲一斗，盡一斗則一堵已成畫，若此者四。畫成，蕭亦醉。聖駕至則周行視壁間，為之歎賞，知為照畫，賜以金帛。」葉氏此處描寫蕭照醉酒一夜快速畫壁的書寫方式，事實上套用、而且變化了朱景

62 陳韻如，〈李唐〈萬壑松風圖〉與其光學攝影檢測成果〉，收入何傳馨等編，《李唐萬壑松風圖光學檢測報告》（臺北：國立故宮博物院，2010），頁 3-1-3-7。

63 傅申，〈對日本所藏數件五代及北宋書畫之私見——寒林重汀、喬松平遠、高桐院山水對幅、蔡京題胡舜臣畫〉，收入王耀庭主編，《開創與典範：北宋的藝術與文化研討會論文集》（臺北：國立故宮博物院，2008），頁 177-213；高桐院藏山水雙幅討論見頁 192-199。日本藏傳夏圭〈山水圖〉軸為絹本墨畫，縱 97.6 公分、橫 50 公分，圖見鈴木敬，《水墨美術大系 / 第二卷 李唐·馬遠·夏圭》（東京：講談社，1974），圖 49，該圖說明見頁 164。

玄（活動於九世紀前半）《唐朝名畫錄》書寫吳道子的故事：

又明皇天寶中忽思蜀道嘉陵江水，遂假吳生驛駟令往寫貌。及回日，帝問其狀。奏曰：「臣無粉本，並記在心。」後宣令於大同殿圖之，嘉陵江三百餘里山水一日而畢。時有李思訓將軍山水擅名，帝亦宣於大同殿圖，累月方畢。明皇云：「李思訓數月之功，吳道子一日之迹，皆極其妙也。」⁶⁴

畫史記載唐玄宗（685-762）天寶年間（742-756）命令吳道子、李思訓在大同殿創作山水壁畫繪畫嘉陵江山水，不論兩位名家同時競技的事情是否真實存在，仍代表這一時期山水畫「疏」、「密」兩體並存的現象。⁶⁵ 巫鴻探討吳道子創始「盛唐山水」之變時，將吳道子的新山水畫風，與敬陵六幅「擬山水畫」壁畫相關聯，認為不僅可藉此理解張彥遠以「怪石崩灘，若可捫酌」概括的山水畫模式，更值得注意的現象為敬陵山水壁畫的用筆方式，迅捷而充滿活力的筆觸形成多種形態和方向的線條，有時甚至突然中止斷裂，帶有筆不周而意周的情趣。這種用筆風格正是張彥遠和朱景玄對於吳道子畫風的描述：「眾皆密於盼際，我則離披其點畫；眾皆謹於象似，我則脫落其凡俗」、「筆才一二，像已應焉。離披點畫，時見缺落。此雖筆不周而意周也」、「但施筆絕踪，皆磊落逸勢」。⁶⁶

吳道子揮筆灑脫、自由不拘的藝術表現，甚至來自創作時飲酒的助長，張彥遠《歷代名畫記》稱吳「好酒使氣，每欲揮毫，必須酣飲」。⁶⁷ 葉紹翁記蕭照以酒助興，一夜成四堵壁畫，並得到高宗讚賞，事實上運用來自《歷代名畫記》、《唐朝名畫錄》書寫吳道子畫藝的模式，強調畫家好酒、快速揮灑完成山水的神乎其技，並且因此獲得皇帝的稱賞。換言之，葉紹翁這段文字至少呈現二層意涵：其

64 (唐) 朱景玄，《唐朝名畫錄》，收入盧輔聖主編，《中國書畫全書》，冊1，頁164。「粉本」意指畫稿，參見王耀庭，〈傳移模寫〉，收入王耀庭主編，《傳移模寫》（臺北：國立故宮博物院，2007），頁14-20。

65 吳道子、李思訓於唐玄宗天寶年間，同繪大同殿壁畫的故事，王伯敏、鄭岩認為子虛烏有。王伯敏，《中國繪畫通史（上冊）》，頁242-243；鄭岩，〈唐韓休墓壁畫山水圖弔議〉，頁101。蘇利文、巫鴻認為事情本身很可能存在，只是作者或繕寫者把李昭道誤寫為李思訓。Michael Sullivan, "Notes on Early Chinese Screen Painting," *Artibus Asiae*, vol. XXVII, no. 3 (1966): 239-254. 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134，註27。

66 鄭岩，〈唐韓休墓壁畫山水圖弔議〉，頁101；巫鴻，〈發掘吳道子——兼談唐代繪畫的作者〉，頁126-131。

67 這方面討論見鄭岩，〈唐韓休墓壁畫山水圖弔議〉，頁99-103；(唐) 張彥遠，《歷代名畫記》，卷9，頁112-113。

一、葉紹翁、或者說南宋人，將蕭照視為可比擬為唐朝吳道子的畫家，表現出對於御前畫家蕭照的讚賞；其二、御前畫家蕭照能在一夜完成四堵壁面的作品，勢必運用快速筆墨方能達成；如果將山水畫傳統以「疏」、「密」二體的概念區分，涼堂壁畫必定屬於「疏」體。

由此看來，即便流傳至今的蕭照〈畫山腰樓觀〉可以視為「密體」青綠山水畫，蕭照實際兼具「疏」、「密」二體山水畫的繪製能力。短暫時間必須完成的涼堂畫壁，極可能促使蕭照運用所學，以概略性筆意、大量水墨、減少設色的方式達成。從這個角度來看，方能說明李澄叟〈畫山水訣〉：「惟李、蕭二公變體一出，恍然超於今古，簡淡急速，宜乎神品矣。李先生畫落墨蒼硬，辟綽簡徑，謂之實裏有虛。蕭大夫畫，在煙雲氣霧得景，謂之虛中有實。」⁶⁸過去研究者以這段文字對應〈畫山腰樓觀〉時，雖能以構圖闡述「虛中有實」，但是將畫中遠山和隔岸河岔及煙霧中隱現的樹叢、水域等畫法，對應李澄叟提出李蕭變體「簡淡急速」的特點，仍然顯得不夠充分。〈高桐院山水雙幅〉的流傳適能補充這方面的線索，這組作品的山水圖式和〈畫山腰樓觀〉、〈秋林飛瀑〉「合併復原圖」緊密關聯，但又不同於「合併復原圖」的密實山水畫風，而以快速筆墨概括物象形體，這種畫法很可能源自蕭照「疏體」水墨畫和以此開拓的方向。莊肅《畫繼補遺》指出「照比唐筆法瀟灑超逸」，也能夠從這個角度理解。⁶⁹蕭照涼堂壁畫根據文獻資料顯示一直留存到宋末，南宋人可以看見領會並且學習。而且，蕭照作為宮廷畫家，他的山水畫存在粉本、甚至流傳粉本的臨摹本可能性也很大，成為蕭照當時和後來畫家學習仿效的來源。

關於蕭照涼堂山水壁畫年代，應當也相應於紹興十五年（1145）延祥觀成迎四聖聖像奉安不遠的時間點。這個時間點有助於梳理其師李唐生卒年和活動年代。目前學界對於李唐生卒年存在三種舊說，第一種根據鄧椿《畫繼》「李唐，河陽人，離亂後至臨安，年已八十，光堯極喜其山水」⁷⁰，將李唐離亂後到臨安設定於建炎年間，年約八十，推算李唐生年約 1050 年，卒年在 1130 年後。Osvald Siren、

68（宋）李澄叟，〈畫山水訣〉，收入盧輔聖主編，《中國書畫全書》，冊 2，頁 675。

69（元）莊肅，《畫繼補遺》，收入盧輔聖編，《中國書畫全書》，冊 2，卷下，頁 915。

70（宋）鄧椿，《畫繼》，收入中國書畫研究資料社編，《畫史叢書》，冊 1，卷 6，頁 320。

Max Loehr、Richard Edwards、Richard Barnhart 採用這種推算。⁷¹ 第二種為鈴木敬提出，將李唐復入畫院的年代延遲至紹興二十六年（1156）至三十一年（1161）之間，李唐生卒年訂於約 1076-1156。⁷² 第三種為陳傳席〈李唐研究〉一文提出，他認為根據建炎、紹興初年高宗行蹤、減官減機構的史實、國家財政狀況等方面，李唐於建炎年間復入畫院的說法無法成立。他並且以為鈴木敬依據夏文彥「太尉邵淵薦之」，由邵宏淵（活動於十二世紀）事蹟來看邵氏薦人能力，推測李唐晚至紹興二十六年始入畫院的立論基礎也值得商榷。陳傳席認為畫院的建立不會早於書院，最多兩者同時建立，應將李唐復入畫院時間修正為紹興十六年（1146）後，李唐生卒年為約 1066- 約 1150 之後。⁷³

對於第二種、第三種說法涉及南宋畫院復院的議題，近年來彭慧萍已論述南宋並無實體畫院，而是分散藝人在不同機構。⁷⁴ 鄧椿《畫繼》敘述李唐離亂後至臨安，實際未涉及畫院之事，而指李唐到臨安後與高宗朝建立關係，山水受到高宗喜愛。我們雖然不必拘泥於鄧椿事後追述文字，將「臨安」一詞一定指向「臨安府」，而非泛指杭州，但是參照史實，由於宋金之間的戰爭狀態，建炎年間高宗在揚州、平江府、建康府、杭州（臨安）、越州（紹興）、明州（寧波）之間移動。建炎元年五月一日高宗登基於南京應天府（河南商丘），「維揚之變」高宗倉皇渡江，南逃過程中朝臣們對於留在瓜洲還是去杭州，持有不同意見，最後高宗決定逕往杭州，於建炎三年（1129）二月十三日駐驛杭州，⁷⁵ 待在杭州至四月期間，發生武將「苗劉之變」，宋廷於三月十一日被迫改元「明受」，至四月四日隆祐太

71 Osvald Siren, *A History of Early Chinese Painting* (London: The Medici Society, 1933), vol. 11, 64; Max Loehr, "A Landscape by Li T'ang, Dated 1124 A.D.," *The Burlington Magazine for Connoisseurs* 74: 435 (1939): 288-289+293; Max Loehr, "Chinese Paintings with Sung Dated Inscriptions," *Ars Orientalis*, vol. IV (1961): 219-284; Richard Edwards, "The Landscape Art of Li T'ang," *Archives of The Chinese Art Society of America* XII (1958): 48-60; Richard Barnhart, Li T'ang (c. 1050-c. 1130) and the Kōtō-In Landscapes," *The Burlington Magazine*, vol. 114, no. 830 (1972): 304-311, 313-314.

72 鈴木敬，〈李唐の南渡・復院とその様式変遷についての——試論（上）（下）〉，頁 5-20、13-23；鈴木敬，〈中國繪畫史・中之一（南宋・遼・金）〉，頁 33-38；中譯見鈴木敬著、魏美月譯，〈中國繪畫史——南宋繪畫（二）〉，頁 94-100。

73 陳傳席，〈李唐研究〉，收入氏著，〈陳傳席文集〉（鄭州：河南美術出版社，2001），頁 538-545。

74 彭慧萍，〈虛擬的殿堂：南宋畫院之省舍制度與後世想像〉，頁 73-120。

75 （宋）李心傳，〈建炎以來繫年要錄〉，收入《景印文淵閣四庫全書》（臺北：臺灣商務，1983-1986，據國立故宮博物院藏清乾隆四十七年文淵閣本影印），冊 352，卷 20，建炎三年二月壬戌，頁 309。

后撤簾，高宗復辟，恢復建炎年號。其後又因避金人追擊，南逃江寧府，建炎三年末、四年初甚至避難明州、溫州外海。莊肅《畫繼補遺》亦提及李唐「建炎南渡」⁷⁶。紹興元年（1131）高宗幸越州改年號為紹興，元年至八年（1138）之間，高宗行蹤在越州、平江府、建康、臨安府之間頻繁「巡幸」，待在臨安時間最長。紹興八年高宗回到臨安，臨安自此成為南宋實際都城。⁷⁷而杭州升為臨安府為建炎三年七月。如果依據鄧椿、莊肅說法，李唐到杭州較可能的時間點推測為建炎三年七月杭州升為臨安府之後。

目前有關李唐生卒及活動年的三種說法，蕭照涼堂畫壁事蹟正佐證第一種說法，御前畫家蕭照既然在紹興十五年左右獨立繪製涼堂壁畫，並且得到高宗稱賞，李唐與高宗朝建立關係勢必在紹興十五年之前，而且很可能已經歷一段時日，以致於他能將畢生技藝授予蕭照。也因此，不論紹興十五年時李唐仍否在世、或者年事已高，蕭照無疑已是一位獨當一面的宮廷畫家，不僅繪製涼堂壁畫，之後又於紹興二十四年遷至西湖的顯應觀繪製壁畫。至於夏文彥《圖繪寶鑑》記載李唐為邵淵所薦是否有所根據，⁷⁸或是邵淵即為邵宏淵且具有薦人能力，合理推斷仍應將李唐到臨安的年代放在紹興十五年之前。換言之，李唐生卒年仍以第一種舊說為宜。具李唐年款「皇宋宣和甲辰春河陽李唐筆」〈萬壑松風圖〉為存世李唐唯一山水真蹟，約作於李唐七十五歲左右。

結 語

本文論述南宋高宗朝御前畫家蕭照〈畫山腰樓觀〉為山水漁父圖，畫幅為四季山水組畫之夏景山水單幅，可與忠實保留蕭照畫風的〈秋林飛瀑〉（舊傳范寬）併觀，組成夏景、秋景山水，其「合併復原圖」的布局結構，呈現蕭照繼承北宋「大山堂堂」山水畫風並加以變化。〈畫山腰樓觀〉與李唐〈萬壑松風圖〉除了畫

76（元）莊肅，《畫繼補遺》，收入盧輔聖編，《中國書畫全書》，冊2，卷下，頁915。

77（宋）李心傳撰，徐規點校，《建炎以來朝野雜記》，收入《唐宋史料筆記》，冊32，甲集，卷5，〈中興定都本末〉，頁81。高宗於建炎元年至紹興八年之間行蹤整理，參見彭慧萍，《虛擬的殿堂：南宋畫院之省舍制度與後世想像》，頁14-19。相關議題參見陳希豐，〈南宋初年「建都論」中的京湖之議——兼論建炎三年駐蹕地之爭〉，《暨南史學》，第18輯（2019.1），頁100-115；賈連港，〈南宋初年中央統軍體制的調試及其運作方式研究——以御營使司的興廢為線索〉，《中國史研究》，2021年4期，頁128-146。

78（元）夏文彥，《圖繪寶鑑》，收入中國書畫研究資料社編，《畫史叢書》，冊2，卷4，頁772。

風上緊密關聯，現存李唐〈萬壑松風圖〉畫幅右上角鈐有高宗內府「乾卦」收藏印，也同時顯示此畫經過高宗內府收藏，為高宗朝具體認識的李唐山水畫風。⁷⁹

蕭照〈畫山腰樓觀〉與〈秋林飛瀑〉「合併復原圖」亦回應美術史研究宋代山水畫發展序列的議題，「合併復原圖」之山水視覺材料可列於李唐〈萬壑松風圖〉和現存〈高桐院山水雙幅〉之間，由此認知〈高桐院山水雙幅〉運用蕭照山水畫圖式，非出自李唐手筆，年代應如傅申等學者意見，約作於 1230 年代，甚至更晚。⁸⁰ 本文進一步結合葉紹翁對於蕭照涼堂山水壁畫的文本描述和〈高桐院山水雙幅〉的流傳，提出蕭照實際為兼擅「疏」、「密」二體山水畫家之論點，以此發掘李澄叟「李蕭變體」觀點的意涵，論述蕭照山水畫在南宋初年深具承先啓後的重要意義。

79 何傳馨等編，《李唐萬壑松風圖光學檢測報告》（臺北：國立故宮博物院，2011），頁 4-101。

80 曾布川寬亦認為〈高桐院山水雙幅〉為南宋中期以後作品。見曾布川寬，〈李唐筆萬壑松風圖と艮嶽〉，《古文化研究》，第 18 號（2019.3），頁 5。

表一 畫史著錄唐代、五代、宋代之四時景

畫家	內文	出處
王 宰	王宰……又于興善寺見畫四時屏風。若移造化風候雲物八節四時于一座之內。妙之至極也。	《唐朝名畫錄》，中國書畫全書本，冊1，妙品上，頁166-167。
黃 荃	黃荃者，成都人也。……（後蜀）廣政癸丑歲，新構八卦殿，又命荃於四壁畫四時花竹兔雉鳥雀。	《益州名畫錄》，畫史叢書本，冊3，卷上，頁1391-1392。
鮑國資	……景祐初上命畫臣鮑國資畫四時景於彰聖閣。國資以乍近玉色，戰具懼不已，不能下筆。詔克明代之。……	《聖朝名畫評》，中國書畫全書本，冊1，卷2，頁453。
黃 荃	……廣政中昶命荃與子居案于八卦殿畫四時山水及諸禽鳥花卉等至為精備。……	《聖朝名畫評》，中國書畫全書本，冊1，卷3，頁456-457。
荊 浩	荊浩，河內人。博雅好古，善畫山水，……。有四時山水、三峰、桃源、天台等圖傳於世。	《圖畫見聞誌》，畫史叢書本，冊1，卷2，頁165。
刁光胤	刁光胤，長安人。……嘗於大慈寺承天院內窗邊小壁四堵上畫四時花鳥，體製精絕。……	《圖畫見聞誌》，畫史叢書本，冊1，卷2，頁165-166。
黃 荃	黃荃，字要叔，成都人。……六鶴……。四時山水、花竹雜禽、……瀟湘八景等圖傳於世。	《圖畫見聞誌》，畫史叢書本，冊1，卷2，頁173。
王士元	推官王士元，仁壽之子也。……四時山水等傳於世。	《圖畫見聞誌》，畫史叢書本，冊1，卷3，頁182。
李 成	李成，字咸熙，其先唐宗室，避地營丘……。……風雨四時山水、松柏寒林圖傳於世。	《圖畫見聞誌》，畫史叢書本，冊1，卷3，頁183-184。
范 寬	范寬，字中立，華原人。……有冒雪高峰、四時山水並故事、人物傳於世。	《圖畫見聞誌》，畫史叢書本，冊1，卷4，頁197。
劉 永	劉永，京師人。……。有瀑布屏風、四時山水、山居詩意等圖傳於世。	《圖畫見聞誌》，畫史叢書本，冊1，卷4，頁197-198。
王 端	王端，……四時山水傳於世。	《圖畫見聞誌》，畫史叢書本，冊1，卷4，頁198。
李宗成	李宗成，……。工畫山水寒林，……。有風雨江山、拜月圖、四時山水、松柏寒林等傳於世。	《圖畫見聞誌》，畫史叢書本，冊1，卷4，頁200。
黃居案	黃居案，字伯鸞，荃之季子也。工畫花竹翎毛，……。圖畫殿庭牆壁，宮闈屏障，不可勝紀。……有四時山景、花竹翎毛、……等圖傳於世。……	《圖畫見聞誌》，畫史叢書本，冊1，卷4，頁202。

畫家	內文	出處
陸 瑾	陸瑾，江南人。善畫江山風物，落筆瀟灑，殊無塵埃。作四時圖，繪春則山陰曲水，夏則茂林泉石，秋則風雨溪壑，冬則雪橋野店，鋪張點綴，歷歷可觀。	《宣和畫譜》，畫史叢書本，冊1，卷11，頁499。
李公年	文臣李公年，不知何許人？善畫山水，運筆立意，風格不下於前輩。寫四時之圖，繪春為桃源，夏為欲雨，秋為歸棹，冬為松雪。而所布置者，甚有山水雲煙餘思。……	《宣和畫譜》，畫史叢書本，冊1，卷12，頁507。
趙士雷	士雷，字公震，長於山水，清雅可愛。李希聲跋其四時景絕句，則可知其風旨矣。春云：「九江應共五湖連，尺素能開萬里天；山杏野桃零落處，分明寒食繞風前。」夏云：「繁陰雜樹映汀沙，三伏江天自一家；欲喚扁舟渡雲錦，平鋪明鏡是荷花。」秋云：「春鉏寂寞繞疎叢，霜後雲生浦澈風；此處年年報秋色，只應衰柳與丹楓。」冬云：「剪水飛花細舞風，斷蘆洲外水連空；剡溪幾曲知名處，何似今朝眼界中。」……	《畫繼》，畫史叢書本，冊1，卷2，頁276-277。
燕文季	燕文季，神廟時人。工畫山水，清雅秀媚。予家舊有花村曉月、平江晚雨、竹林暮靄、松溪殘雪四時景，畫院謂之「燕家景」。	《畫繼》，畫史叢書本，冊1，卷6，頁317。
范寬、巨然、許道寧	開封尹盛章季文家……范寬四時山水圖。……太常少卿何麒子應家……巨然四時橫山圖。……廣安黎希聲博士孫邦基家……范寬四時山水圖。廣安姚賓觀國通判家，許道寧四時山水圖、范寬四時山水圖……。	《畫繼》，畫史叢書本，冊1，卷8，頁333-334、337。

附錄一

趙構 〈漁父詞并序〉	紹興元年七月十日，余至會稽，因覽黃庭堅所書張志和漁父詞十五首，戲同其韻，賜辛永宗。
其一	一湖春水夜來生。幾疊春山遠更橫。烟艇小，釣絲輕。贏得閒中萬古名。
其二	薄晚烟林澹翠微。江邊秋月已明暉。縱遠柁，適天機。水底閒雲片段飛。
其三	雲灑清江江上船。一錢何得買江天。催短棹，去長川。魚蟹來傾酒舍烟。
其四	青草開時已過船。錦鱗躍處浪痕圓。竹葉酒，柳花氈。有意沙鷗伴我眠。
其五	扁舟小纜荻花風。四合青山暮靄中。明細火，倚孤松。但願尊中酒不空。
其六	儂家活計豈能明。萬頃波心月影清。傾綠酒，糝藜羹。保任衣中一物靈。
其七	駭浪吞舟脫巨鱗。結繩爲網也難任。綸乍放，餌初沈。淺釣纖鱗味更深。
其八	魚信還催花信開。花風得得爲誰來。舒柳眼，落梅顛。浪暖桃花夜轉雷。
其九	朝朝暮暮冬復春。高車駟馬趁朝身。金拄屋，粟盈囷。那知江漢獨醒人。
其十	遠水無涯山有鄰。相看歲晚更情親。笛裏月，酒中身。舉頭無我一般人。
其十一	誰云漁父是愚翁。一葉爲家萬慮空。輕破浪，細迎風。睡起篷窗日正中。
其十二	水涵微雨湛虛明。小笠輕蓑未要晴。明鑑裏，縠紋生。白鷺飛來空外聲。
其十三	無數菰蒲間藕花。棹歌輕舉酌流霞。隨家好，轉山斜。也有孤村三兩家。
其十四	春入渭陽花氣多。春歸時節自清和。衝曉霧，弄滄波。載與俱歸又若何。
其十五	清灣幽鳥任盤紆。一舸橫斜得自如。惟有此，更無居。從教紅袖泣前魚。

以上十五首見《寶慶會稽續志》卷六。

唐圭璋編，《全宋詞》，臺北：明倫出版社，頁1291-1292。

參考書目

傳統文獻

- (唐)張彥遠,《歷代名畫記》,收入中國書畫研究資料社,《畫史叢書》,冊1,臺北:文史哲出版社,1983。
- (唐)朱景玄,《唐朝名畫錄》,收入盧輔聖主編,《中國書畫全書》,冊1,上海:上海書畫出版社,1993。
- (宋)黃休復,《益州名畫錄》,收入盧輔聖主編,《中國書畫全書》,冊1,上海:上海書畫出版社,1993。
- (宋)郭若虛,《圖畫見聞誌》,收入中國書畫研究資料社,《畫史叢書》,冊1,臺北:文史哲出版社,1983。
- (宋)郭熙,《林泉高致》,收入盧輔聖主編,《中國書畫全書》,冊1,上海:上海書畫出版社,1993。
- (宋)王應麟,《玉海》,收入《景印文淵閣四庫全書》,冊945,臺北:臺灣商務印書館,1983-1986,據國立故宮博物院藏清乾隆四十七年文淵閣本影印。
- (宋)鄧椿,《畫繼》,收入中國書畫研究資料社,《畫史叢書》,冊1,臺北:文史哲出版社,1983。
- (宋)劉道醇,《聖朝名畫評》,收入盧輔聖主編,《中國書畫全書》,冊1,上海:上海書畫出版社,1993。
- (宋)李澄叟,《畫山水訣》,收入盧輔聖主編,《中國書畫全書》,冊2,上海:上海書畫出版社,1993。
- (宋)韓拙,《山水純集》,收入盧輔聖主編,《中國書畫全書》,冊2,上海:上海書畫出版社,1993。
- (宋)舒岳祥,《閬風集》,收入《景印文淵閣四庫全書》,冊1187,臺北:臺灣商務印書館,1983-1986,據國立故宮博物院藏清乾隆四十七年文淵閣本影印。
- (宋)蒲壽宬,《心泉學詩稿》,收入《景印文淵閣四庫全書》,冊1189,卷6,臺北:臺灣商務印書館,1983-1986,據國立故宮博物院藏清乾隆四十七年文淵閣本影印。
- (宋)葉紹翁,沈錫麟、馮惠民點校,《四朝聞見錄》,收入《唐宋史料筆記叢刊》,冊20,北京:中華書局,1997。
- (宋)張鑑,《南湖集》,收入《叢書集成初編》,臺北:新文豐,1985。
- (宋)李心傳,徐規點校,《建炎以來繫年要錄》,收入《景印文淵閣四庫全書》,冊325,臺北:臺灣商務印書館,1983-1986,據國立故宮博物院藏清乾隆四十七年文淵閣本影印。
- (宋)李心傳,徐規點校,《建炎以來朝野雜記》,收入《唐宋史料筆記叢刊》,冊32,北京:中華書局,2000。

- (宋)周密,《武林舊事》(約 1279-90 年成書),收入上海師範大學古籍整理研究所編,《全宋筆記》,第 8 編,冊 2,鄭州:大象出版社,2017。
- (宋)王明清,《揮塵後錄》,收入上海師範大學古籍整理研究所編,《全宋筆記》,第 6 編,冊 1,鄭州:大象出版社,2013。
- (宋)吳自牧,《夢梁錄》,收入上海師範大學古籍整理研究所編,《全宋筆記》,第 8 編,冊 5,鄭州:大象出版社,2017。
- (宋)王象之,李勇先點校,《輿地紀勝》,收入《宋元地理志叢刊》,冊 1,成都:四川大學出版社,2005。
- (宋)潛說友撰,《咸淳臨安志》,收入《景印文淵閣四庫全書》,冊 490,臺北:臺灣商務出版社,1983-1986,據國立故宮博物院藏清乾隆四十七年文淵閣本影印。
- (宋)潛說友撰,《咸淳臨安志》,北京:北京圖書館出版社,2006,中華再造善本影印咸淳臨安府刻本。
- (元)戴表元,《剡源文集》,收入《景印文淵閣四庫全書》,冊 1194,臺北:臺灣商務印書館,1983-1986,據國立故宮博物院藏清乾隆四十七年文淵閣本影印。
- (元)陸文圭,《牆東類稿》,收入《景印文淵閣四庫全書》,冊 1194,臺北:臺灣商務印書館,1983-1986,據國立故宮博物院藏清乾隆四十七年文淵閣本影印。
- (元)柳貫,《待制集》,收入《景印文淵閣四庫全書》,冊 1210,卷 6,臺北:臺灣商務印書館,1983-1986,據國立故宮博物院藏清乾隆四十七年文淵閣本影印。
- (元)王惲,《玉堂嘉話》,收入《景印文淵閣四庫全書》,冊 866,臺北:臺灣商務印書館,1983-1986,據國立故宮博物院藏清乾隆四十七年文淵閣本影印。
- (元)夏文彥,《圖繪寶鑑》,收入中國書畫研究資料社,《畫史叢書》,冊 2,臺北:文史哲出版社,1983。
- (元)莊肅,《畫繼補遺》,收入盧輔聖主編,《中國書畫全書》,冊 2,上海:上海書畫出版社,1993。
- (明)朱謀㙔,《畫史會要》,收入盧輔聖主編,《中國書畫全書》,冊 4,上海:上海書畫出版社,1993。
- (清)王杰等編,《秘殿珠林石渠寶笈續編》,臺北:國立故宮博物院,1971。
- (清)英和等編,《秘殿珠林石渠寶笈三編》,臺北:國立故宮博物院,1969。
- (清)慶桂等纂修,《大清高宗純皇帝實錄》,卷 301,臺北:華聯出版社,1964,頁 4361。
- 唐圭璋編,《全宋詞》,冊 2,臺北:明倫出版社,1970。

近代論著

中華再造善本工程編委會,《中華再造善本總目提要·唐宋編》,北京:國家圖書館出版社,2013。

- 小川裕充，林秀薇譯，〈壁畫中的時間及其方向性——慶陵壁畫和平等院鳳凰堂扉畫〉，《藝術學》，4期，1990年3月，頁275-298。
- 小川裕充，白適銘譯，〈「院中名畫」——從董羽、巨然、燕肅到郭熙〉，《藝術學》，23期，2007年1期，頁229-308。
- 王伯敏，《中國繪畫史》，上海：上海人民美術出版社，1982。
- 王伯敏，《中國繪畫通史（上冊）》，臺北：東大圖書，1997。
- 王耀庭，〈高宗蓬窗睡起〉，收入李玉編，《宋代書畫冊頁名品特展》，臺北：國立故宮博物院，1995，頁255-256。
- 王耀庭，〈傳移模寫〉，收入王耀庭主編，《傳移模寫》，臺北：國立故宮博物院，2007，頁14-20。
- 中國美術全集編輯委員會編，《中國美術全集·繪畫編12·墓室壁畫》，臺北：錦繡事業出版股份有限公司，1993。
- 朱溢，〈臨安與南宋的國家祭祀禮儀——著重於空間因素的探討〉，《中央研究院歷史語言研究所集刊》，88本1分，2017年3月，頁145-204。
- 李霖燦，〈范寬谿山行旅：故宮讀畫劄記之一〉，《大陸雜誌》，17卷10期（1958），頁8-15。
- 李霖燦，〈范寬畫蹟研究〉，《中國畫史研究論集》，臺北：臺灣商務印書館，1970初版，1983三版，頁179-180。
- 李霖燦，〈中國畫的構圖研究〉，《故宮季刊》，5卷3期，1971年春季，頁21-31。
- 李慧淑，〈宋代畫風轉變之契機——徽宗美術教育成功的實例（上）、（下）〉，《故宮學術季刊》，1卷4期，1984年夏季，頁71-91；2卷1期，1984年秋季，頁9-36。
- 李慧淑，〈南宋臨安圖脈與文化空間解讀〉，收入區域與網絡國際學術研討會論文集編輯委員會編，《區域與網絡——近十年來中國美術史研究國際學術研討會論文集》，臺北：臺灣大學藝術史研究所，2001，頁57-90。
- 李慧淑，〈壺中天地——西湖與南宋都城臨安的藝術與文化〉，收入何傳馨主編，《文藝紹興：南宋藝術與文化·書畫卷》，臺北：國立故宮博物院，2010，頁32-65。
- 何傳馨等編，《李唐萬壑松風圖光學檢測報告》，臺北：國立故宮博物院，2011。
- 余輝，〈李唐與後李唐時代的山水畫——南渡畫家及其後代們的藝術作為〉，《故宮學術季刊》，30卷4期，2013年夏季，頁43-103。
- 巫鴻，《中國繪畫：遠古至唐》，上海：上海人民出版社，2021。
- 巫鴻，《中國繪畫：五代至南宋》，上海：上海人民出版社，2023。
- 巫鴻，〈唐墓中的「擬山水畫」——兼談繪畫史與墓葬美術的綜合研究〉，《中國文化》，54期，2021年秋季號，頁14-34。
- 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。

- 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。
- 姜青青，《《咸淳臨安志》宋版「京城四圖」復原研究》，上海：上海古籍出版社，2015。
- 姜青青，《《咸淳臨安志》宋版「京城四圖」復原的三重意義》，《杭州文博》，2017年2期，頁112-125。
- 班宗華（Richard Barnhart），〈李唐和高桐院山水畫〉，收入白謙慎編、劉晞儀等譯，《行到水窮處——班宗華畫史論集》，北京：生活·讀書·新知三聯書店，2018，頁25-42。
- 陳高華編，《隋唐畫家史料》，北京：北京文物出版社，1987。
- 陳希豐，〈南宋初年「建都論」中的京湖之議——兼論建炎三年駐蹕地之爭〉，《暨南史學》，第18輯，2019年1月，頁100-115。
- 陳韻如，〈宋李唐萬壑松風〉，收入林柏亭主編，《大觀——北宋書畫特展》，臺北：國立故宮博物院，2006，頁102-105。
- 陳韻如，〈李唐萬壑松風與其光學攝影檢測成果〉，收入何傳馨等編，《李唐萬壑松風光學檢測報告》，臺北：國立故宮博物院，2011，頁3-1-3-7。
- 陳韻如，〈兩宋山水畫意的轉折——試論李唐山水畫的畫史位置〉，《故宮學術季刊》，29卷4期，2012年夏季，頁75-107。
- 陳傳席，〈李唐研究〉，收入氏著，《陳傳席文集》，鄭州：河南美術出版社，2001，頁536-616。
- 許郭璜，〈宋蕭照山腰樓觀〉，收入國立故宮博物院編輯委員會編，《故宮書畫菁華特輯》，臺北：國立故宮博物院，1996，頁110-111。
- 許郭璜，〈宋李唐江山小景卷〉，收入國立故宮博物院編輯委員會編，《故宮書畫菁華特輯》，臺北：國立故宮博物院，1996，頁96-99。
- 喬迅翔，《宋代官式建築營造及其技術》，上海：同濟大學出版社，2012。
- 曾維剛、鐵愛花，〈園林別業與宋人休閒雅集和文學活動——以杭州張鑑南湖別業維中心的考察〉，《浙江學刊》，2012年5期，頁102-110。
- 張建林，〈唐墓壁畫中的屏風畫〉，《遠望集——陝西省考古研究所華誕四十周年紀念文集》，西安：陝西人民出版社，1998，頁720-729。
- 傅申，〈對日本所藏數件五代及北宋書畫之私見——寒林重汀、喬松平遠、高桐院山水對幅、蔡京題胡舜臣畫〉，收入王耀庭主編，《開創與典範：北宋的藝術與文化研討會論文集》，臺北：國立故宮博物院，2008，頁177-213。
- 彭慧萍，《虛擬的殿堂：南宋畫院之省舍制度與後世想像》，北京：北京大學出版社，2018。
- 鈴木敬，魏美月譯，《中國繪畫史》，臺北：國立故宮博物院，1987。
- 鈴木敬，魏美月譯，〈試論李唐南渡後重入畫院及其畫風之演變（上）（下）〉，《故宮季刊》，17卷3期，1983年春季；17卷4期，1983年夏季，頁57-74、69-80。
- 鈴木敬，陳傳席譯，〈論李唐的南渡、復院及其風格變遷〉，收入陳傳席，《陳傳席文集》，鄭州市：河南美術出版社，2001，頁617-655。

鈴木敬，魏美月譯，〈中國繪畫史——南宋繪畫（一）〉，《故宮文物月刊》，77期，1989年8月，頁122-132。

鈴木敬，魏美月譯，〈中國繪畫史——南宋繪畫（二）〉，《故宮文物月刊》，78期，1989年9月，頁94-105。

鈴木敬，魏美月譯，〈中國繪畫史——南宋繪畫（三）〉，《故宮文物月刊》，79期，1989年10月，頁92-109。

鈴木敬，魏美月譯，〈中國繪畫史——南宋繪畫（十三）〉，《故宮文物月刊》，90期，1990年8月，頁124-135。

賈連港，〈南宋初年中央統軍體制的調試及其運作方式研究——以禦營使司的興廢為線索〉，《中國史研究》，2021年4期，頁128-146。

鄭岩，〈壓在畫框上的筆尖——試論墓葬壁畫與傳統繪畫史的關聯〉，收入鄭岩，《逝者的面具——漢唐墓葬藝術研究》，北京：北京大學出版社，2012，頁352-377。

鄭岩，〈妙迹苦難尋，茲山見幾層——早期山水畫的考古新發現〉，收入上海博物館編，《翰墨薈萃——細讀美國藏中國五代宋元書畫珍品》，北京：北京大學出版社，2012，頁100-113。

鄭岩，〈唐韓休墓壁畫山水圖芻議〉，《故宮博物院院刊》，2015年5期，頁87-109。

劉芳如主編，《遺珠——大阪市立美術館珍藏書畫》，臺北：國立故宮博物院，2021。

鮑志成，〈南宋臨安十大御前宮觀考略〉，收入辛薇主編，《南宋史及南宋都城臨安研究（續上）》，北京：人民出版社，2013。

薛永年，《晉唐宋元卷軸畫史》，北京：新華出版社，1991。

小川裕充，〈壁画における〈時間〉とその方向性——慶陵壁画と平等院鳳凰堂壁扉画〉，《美術史学》，第9号（1987），頁37-64。

大和文華館，《開館三十五周年記念特別展：對幅——中國繪畫の名品を集めて》，奈良：大和文華館，1995。

田村実造、小林行雄，《慶陵》，京都：京都大學文學部，1953。

田村実造，《慶陵の壁画——絵画・彫飾・陶瓷》，京都：株式会社同朋舎，1977。

東京国立博物館編，《上海博物館——中国絵画の至宝》，東京：東京立博物館，2013。

板倉聖哲，〈南宋・伝徽宗筆 秋景冬景山水図〉，《国華》，1536号，2023年10月，頁54-57。

島田修二郎，〈高桐院所藏の山水畫について〉，《美術研究》，165期（1952），頁12-25。

曾布川寛，〈郭熙と早春圖〉，《東洋史研究》，35卷4期（1977），頁61-86。

曾布川寛，〈李唐筆万壑松風図と艮嶽〉，《古文化研究》，18號，2019年3期，頁1-37。

鈴木敬，《中國繪畫史》，東京：吉川弘文館，1981。

鈴木敬，《中國繪畫史・中之一（南宋・遼・金）》，東京：吉川弘文館，1984。

鈴木敬，〈李唐の南渡・復院とその様式変遷についての——試論（上）（下）〉，《国華》，1047号（1981）、1053号（1982），頁5-20、13-23。

藤田伸也，〈中国絵画の対幅〉，收入大和文華館，《開館三十五周年記念特別展：對幅——中國繪畫の名品を集めて》，奈良：大和文華館，1995，頁5-12。

Chuang Shang-yen, "Notes on the Practice of Hanging Chinese Scrolls." *National Palace Museum Bulletin* 1:2 (May 1966): 1-6.

Loehr, Max. "A Landscape by Li Tang, Dated 1124 A.D.." *The Burlington Magazine*, LXXIV (1939): 288-289+293.

Loehr, Max. "Chinese Paintings With Sung Dated Inscriptions." *Ars Orientalis*, vol. IV(1961): 219-284.

Sullivan, Michael. "Notes on Early Chinese Screen Painting," *Artibus Asiae*, vol. XXVII, no. 3 (1966): 239-254.

Barnhart, Richard M. "Li T'ang (c. 1050-c. 1130) and the Kōtō-In Landscapes." *The Burlington Magazine*, vol. CXIV, no. 830 (May 1972): 304-311; 313-314.

Barnhart, Richard. *Along the Border of Heaven: Sung and Yuan Paintings from the C.C. Wang Collection*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1983.

Edwards, Richard "The Landscape Art of Li T'ang," *Archives of the Chinese Art Society of America* XII (1958): 48-60.

Fong, Wen C. et al., *Images of the Mind: Selections from the Edward L. Elliott Family and John B. Elliott Collections of Chinese Calligraphy and Painting at The Art Museum, Princeton University*. Princeton, NJ: The Art Museum, Princeton University, 1984.

Fong, Wen C. and James C. Y. Watt. *Possessing the Past: Treasures from the National Palace Museum, Taipei*. New York: The Metropolitan Museum of Art; Taipei: The National Palace Museum; New York: Harry N. Abrams, Inc., 1996.

網路資料

上海博物館 <https://www.shanghaimuseum.net/mu/frontend/pg/m/article/id/CI00000828>，檢索日期：2024年11月2日。

《中華再造善本・唐宋編》<https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:%E4%B8%AD%E5%8D%8E%E5%86%8D%E9%80%A0%E5%96%84%E6%9C%AC%E5%94%90%E5%AE%8B%E7%BC%96> ZHSY000155，檢索日期：2024年11月2日。

National Museum of Asian Art. "Fishermen, after Jing Hao" Accessed November 2, 2024. https://asia.si.edu/explore-art-culture/collections/search/edanmdm:fsg_F1937.12

圖版出處

- 圖 1 (宋) 蕭照,〈畫山腰樓觀〉,國立故宮博物院藏。
- 圖 2 (宋) 李唐,〈萬壑松風圖〉,國立故宮博物院藏。
- 圖 3 (傳宋) 李唐,〈高桐院山水雙幅〉,日本京都大德寺藏。© 京都大德寺
- 圖 4 (傳宋) 范寬,〈秋林飛瀑〉,國立故宮博物院藏。
- 圖 5 (傳宋) 李唐,〈江山小景〉,國立故宮博物院藏。
- 圖 6 宋版《咸淳臨安志》(1265-74 年) 附圖〈西湖圖〉局部,中國國家圖書館藏。圖版取自《中華再造善本·唐宋編》https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:%E4%B8%AD%E5%8D%8E%E5%86%8D%E9%80%A0%E5%96%84%E6%9C%AC%E5%94%90%E5%AE%8B%E7%BC%96_ZHSY000155, 檢索日期: 2024 年 11 月 2 日。
- 圖 7 (宋) 李嵩,〈西湖圖〉局部,上海博物館藏。
- 圖 8 (宋) 馬遠,〈華燈侍宴〉局部,國立故宮博物院藏。
- 圖 9 (宋) 蕭照〈畫山腰樓觀〉,蕭照名款,國立故宮博物院藏。
- 圖 10 (宋) 蕭照,〈畫山腰樓觀〉局部,國立故宮博物院藏。
- 圖 11 (宋) 蕭照,〈畫山腰樓觀〉局部,國立故宮博物院藏。
- 圖 12 (宋) 蕭照,〈畫山腰樓觀〉局部,國立故宮博物院藏。
- 圖 13 (元) 吳鎮,〈仿荆浩唐人漁父圖〉, National Museum of Asian Art 藏。© National Museum of Asian Art
- 圖 14 (宋) 孝宗題,無款,〈蓬窗睡起〉,國立故宮博物院藏。
- 圖 15 (宋) 蕭照,〈畫山腰樓觀〉、(傳宋) 范寬〈秋林飛瀑〉合併復原圖。
- 圖 16 (宋) 蕭照,〈畫山腰樓觀〉局部,國立故宮博物院藏。
- 圖 17 (傳宋) 范寬,〈秋林飛瀑〉局部,國立故宮博物院藏。
- 圖 18 (宋) 蕭照,〈畫山腰樓觀〉局部,國立故宮博物院藏。
- 圖 19 (傳宋) 范寬,〈秋林飛瀑〉局部,國立故宮博物院藏。
- 圖 20 (宋) 蕭照,〈畫山腰樓觀〉局部,國立故宮博物院藏。
- 圖 21 (傳宋) 范寬,〈秋林飛瀑〉局部,國立故宮博物院藏。
- 圖 22 (宋) 蕭照,〈畫山腰樓觀〉局部,國立故宮博物院藏。
- 圖 23 (宋) 燕文貴,〈江山樓觀〉,大阪市立美術館藏。

圖 24 （傳）四明畫家胡直夫筆，〈夏景山水圖〉，日本久遠寺藏、（傳宋）徽宗筆，〈秋冬山水雙幅〉，日本金地院藏。圖版取自大和文華館，《開館三十五周年記念特別展：對幅——中國繪畫の名品を集めて》，奈良：大和文華館，1995，圖 2、3，頁 16-17。

圖 25 （傳宋）李唐，〈江山小景〉局部，國立故宮博物院藏。

圖 26 （傳宋）李唐，〈江山小景〉局部，國立故宮博物院藏。

A Study of Xiao Zhao's *Buildings on a Mountainside*: Also with a Discussion on the Significance of His Landscape Painting Style in the Early Southern Song*

Hsu, Wen-mei**

Abstract

The present article focuses on a hanging scroll painting in the National Palace Museum collection entitled *Buildings on a Mountainside*, a representative work by Xiao Zhao (active 1126-ca. 1162), a court artist of the Southern Song period. The article also deals with historical records concerning Xiao Zhao's wall paintings at Liang Hall to explore the significance of his landscape painting in the early Southern Song. First, the article discusses Xiao Zhao's wall paintings at Liang Hall in the context of the Song emperor Gaozong's (1107-1187) construction of an imperial building complex at his capital in Lin'an (Hangzhou), thereby delineating the period of the Liang Hall paintings and the close connection between Xiao Zhao and Emperor Gaozong's reign. Second, analysis of poems recorded as inscribed on Xiao Zhao's works in literary collections of the Song and Yuan dynasties shows that Xiao Zhao actually excelled at depicting the "landscape-fisherman (*shanshui yufu tu*)" theme in series of four hanging scrolls.

From the above perspective, the style and motifs in Xiao Zhao's *Buildings on a Mountainside* can be explored in further detail. On one hand, it can be determined that the painting was part of a "landscape-fisherman" series. On the other hand, when the painting is viewed together with another hanging scroll in the National Palace Museum, *Autumn Forest and a Flying Cascade* (formerly attributed to Fan Kuan but faithfully preserving Xiao Zhao's style), they appear to form the summer and autumn scenes of a set of "landscapes in the four seasons (*siji shanshui*)," thereby also having the characteristic of a "linked landscape (*lihe shanshui*)." The new image produced by the "restoration merging of paintings (*hebing fuyuan tu*)" for *Buildings on a Mountainside* and *Autumn Forest and*

* Received: November 5, 2024; Accepted: April 23, 2025

** Associate Curator of the Department of Painting, Calligraphy, Rare Books and Historical Documents, National Palace Museum

a Flying Cascade shows that Xiao Zhao's landscape painting inherited the "monumental landscape (*dashan tangtang*)" style of the Northern Song dynasty, deriving from a transformation of the style and pattern in Li Tang's (ca. 1050-after 1130) *Wind in Pines Among a Myriad Valleys*, also in the National Palace Museum collection.

The present article then employs the "restoration merging of paintings" method to re-examine Xiao Zhao's landscape style in the *Intimate Scene of River and Mountains* handscroll traditionally attributed to Li Tang and the Koto-in pair of landscapes in Japan also said to have been done by Li Tang, especially focusing on the significance of the latter. Not only can the Koto-in pair be dated to the thirteenth century, but by analyzing the description of Xiao Zhao's wall paintings at the Liang Hall in Ye Shaoweng's (ca. 1185-1190 to after 1241) *Record of Hearsay from Four Reigns* (Sichao wenjian lu), one further discovers that Xiao Zhao in the Southern Song was regarded as a skilled painter comparable to the Tang dynasty master Wu Daozi (ca. 685-758) in being able to do the four wall paintings at Liang Hall in a single night. Xiao Zhao's rough brushwork and abbreviated imagery can be corroborated by the two Koto-in landscape paintings, leading to the inference that Xiao Zhao was a painter who could do both "abbreviated (*shu*)" and "dense (*mi*)" landscape styles. In doing so, one can interpret more fully the significance of the term "Li-Xiao stylistic transformation (Li-Xiao bianti)" as proposed by Li Chengsou (active 1150-1221) in early Southern Song painting.

The study finally concludes with dating the Liang Hall wall paintings by Xiao Zhao to 1145 to speculate on the time when Li Tang moved to the Southern Song in Lin'an and established relations with Gaozong's court. It was probably during Gaozong's Jianyan reign (1127-1130), which would accord with the record in Deng Chun's (active 1127-1167) *Record of Painting* (Huaji), and at the latest placing it in the early years of Gaozong's Shaoxing reign (1131-1162). Therefore, the birth and death dates of Li Tang can be determined as being approximately 1050 to sometime after 1130. .

Keywords: Southern Song landscapes, Xiao Zhao, *Buildings on a Mountainside*, *Autumn Forest and a Flying Cascade*, Li Tang, *Wind in Pines Among a Myriad Valleys*, Koto-in landscapes

(Translated by Donald E. Brix)



圖1 宋 蕭照 〈畫山腰樓觀〉
國立故宮博物院藏



圖2 宋 李唐 〈萬壑松風圖〉
國立故宮博物院藏



圖3 傳宋 李唐 〈高桐院山水雙幅〉
日本京都大德寺藏 © 京都大德寺



圖4 傳宋 范寬 〈秋林飛瀑〉
國立故宮博物院藏



圖5 傳 李唐 〈江山小景〉卷 國立故宮博物院藏



圖6 宋版《咸淳臨安志》（1265-1274）附圖〈西湖圖〉 局部 中國國家圖書館藏



圖7 宋 李嵩 〈西湖圖〉 局部 上海博物館藏



圖8 宋 馬遠 〈華燈侍宴〉 局部
國立故宮博物院藏



圖9 宋 蕭照 〈畫山腰樓觀〉 蕭照名款



圖 10 宋 蕭照 〈畫山腰樓觀〉 局部



圖 11 宋 蕭照 〈畫山腰樓觀〉 局部



圖 12 宋 蕭照 〈畫山腰樓觀〉 局部



圖 13 元 吳鎮 〈仿荆浩唐人漁父圖〉 局部 National Museum of Asian Art 藏
© National Museum of Asian Art



圖 14 宋 孝宗題 無款 〈蓬窗睡起〉 國立故宮博物院藏



圖 15 宋 蕭照 〈畫山腰樓觀〉(右)、傳宋 范寬 〈秋林飛瀑〉(左) 合併復原圖



圖 16 宋 蕭照 〈畫山腰樓觀〉 局部



圖 17 傳宋 范寬 〈秋林飛瀑〉 局部



圖 18 宋 蕭照 〈畫山腰樓觀〉 局部



圖 19 傳宋 范寬 〈秋林飛瀑〉 局部



圖 20 宋 蕭照 〈畫山腰樓觀〉 局部



圖 21 傳宋 范寬 〈秋林飛瀑〉 局部



圖 22 宋 蕭照 〈畫山腰樓觀〉 局部



圖 23 宋 燕文貴 〈江山樓觀〉 大阪市立美術館藏



圖 24 傳四明畫家胡直夫筆 〈夏景山水圖〉 日本久遠寺藏（右）
傳徽宗筆 〈秋冬山水雙幅〉 金地院藏（中左）



圖 25 傳宋 李唐 〈江山小景〉 局部



圖 26 傳宋 李唐 〈江山小景〉 局部