風格、畫意與畫史重建——以傳董元《溪岸圖》爲例的思考

石守謙

國立故宮博物院

【摘要】中國畫史的重建大約進行了半個世紀，在早期發展部分，卻仍舊無法突破。其間有實證學風的風格研究，重新理清傳世古畫的時代問題。然而，風格研究並未能具體解決傳世早期作品的作者判定問題。相較而言，中國自唐代張彥遠《歷代名畫記》以來的畫史論述，除了針對形式的敘述外，也強調畫意的重要；北宋郭若虛在《圖畫見聞誌》中更是積極運用「畫意」組構畫史。然而一旦畫作的時代產生混淆，畫意溯源的工作也就無法有效轉化出有效的歷史知識，惟此一缺失，或可透過擅長處理斷代問題的風格研究進行補救。本文即擬以現藏 The Metropolitan Museum of Art 的傳董元《溪岸圖》為例，嘗試綜合風格與畫意之研究途徑，來進行為五代南唐畫家董元在中國早期山水畫史中定位的工作。《溪岸圖》的山石描繪，是不留筆痕的擦染方式，樹幹亦著重於立體性的結構關係，除了個別物象外，樹叢或山體結組的空間觀念，都指向北宋之前的年代。就畫意表現考慮，《溪岸圖》描寫江山環繞的隱士居家景象與西元十世紀南唐宮廷所流行的「江山高隱」關係密切。再由其收藏著錄資料來看，將之歸予南唐山水畫家董元名下，更可釐定「江山高隱」此種山水類型在畫史上的動態發展。

關鍵詞：董元　溪岸圖　南唐　山水畫　隱居

一、序論

關於中國畫史的重建工作，嚴格說來，大約進行了半個世紀。在這個期間，學界雖然取得了某些成果，但也存在著一些懸而未決的問題，尤其是在早期發展部分，仍舊陷在迷離之境而無法突破。即以山水畫而言，不要說是隋唐的發軔期，連北宋之前的五代，都還充滿疑問，無能釐清而達共識。此中原因，基本上固然是受到可見畫作數量稀少的限制，但也有著學術風氣轉變的作用牽涉在內。二十世紀初期以來學界的疑古風氣可能扮演著一個相當重要的影響角色。在其作用之下，中國古史的文獻記載由於無法通過實證推理的檢驗，而受到普遍的懷疑。中國繪畫史研究的狀況亦有類似之處。尤其是中國臨摹古代作品的行爲向來十分普遍，作品傳世過程中遭全補、改頭換面者亦常有之，遂引起對

臺灣人學學術期刊資料庫

古畫之時代與作者的高度懷疑。一旦存世的古代作品之眞僞受到質疑，中國山水畫在五代以前的發展史，縱有史書上的文字記載，也被視爲無可憑據，故而經常闕而不論。

在此種實證取向的學風中，風格研究提供了一個最具說服力的途徑來探討中國山水畫在早期的發展歷史。它的發展原來出自西方藝術的研究，當運用到中國繪畫史的研究時還經過了一番修改，以求適應一個不同的研究情境。風格研究的骨幹係立基於對作品中形式的比較分析之上，研究者既對傳世古畫的眞僞產生疑懼，便轉而求諸像敦煌洞窟壁畫，或日本正倉院收藏的那種年代不受爭議的材料，藉由對這些「基點」作品的分析比較，建立對中國早期繪畫風格的形式理解，並進一步使用這個理解來重新理清傳世古畫的時代問題。在山水畫的研究方面，這種工作所獲致的傑出成果，可以 Michael Sullivan 對其發生期之各種形式要素之淵源及發展的探討，以及方聞對山水空間結構模式之階段性變遷的分析爲代表。①

然而，風格的形式研究在中國早期山水畫史的領域中雖然成績可觀，但它最有效力去解決的實是作品的斷代問題，以及對這些經過「測定」時間之作品群所共同形成的時代性，乃至於各時代間所形成的承續或變革關係的描述；對於那些受到質疑的傳世早期作品的作者判定，並未能充分地提供具體的解決方案，尤其是在缺乏標準作品可資比較，或者標準作品與之相去過遠的狀況時，更是如此。這種困難在面對資料較爲豐富的晚期作品時，可能根本不會出現；但在中國早期畫史的研究中，卻成爲其優勢中的缺憾。爲了彌補這個缺憾，研究者當然不肯劃地自限，而盡力地回到古文獻中尋求支援。有的時候，古代之筆記文字或收藏記錄可以很幸運地與傳世作品相配，而解決作者誰屬的問題，但畢竟可遇不可求。②在大多數的情況下，研究者還是期待在針對風格形式的文字敘述中，試圖突破作者問題的困境。但是，由於這種論畫文字喜用簡潔的譬喻，不耐於長篇的分析，而且常有轉引前人的現象，不見得是書者實見的記

---

① Michael Sullivan, *The Birth of Landscape Painting in China* (Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 1962); Wen C. Fong et al., *Images of the Mind* (Princeton: The Art Museum, Princeton University, 1984), pp. 20–73.

② 這種例子可舉《夏山圖》由燕文貴改歸爲屈鼎作代表，見 Wen C. Fong, *Summer Mountains* (New York: The Metropolitan Museum of Art, 1975), pp. 15–17。

臺灣大學學術期刊資料庫

錄，這個途徑所遭遇的困難，亦不罕見。

對於以上現代學者所遭遇的困境，中國的畫史論述傳統固然不見得能有什麼萬能的妙方，但是，在文獻的運用上卻頗能提供一些啓示。相較而言，中國自唐代張彥遠《歷代名畫記》以來的畫史論述，除了針對形式的敘述外，最爲突出的要算是對「畫意」的重視。《歷代名畫記》雖無「畫意」之辭，但其開宗明義論「敘畫之源流」時即云：「象制肇創而猶略，無以傳其意，故有書；無以見其形，故有畫，天地聖人之意也」。③這實不僅言繪畫之功能，且直指此「天地聖人之意」的「畫意」爲繪畫之所以成立的第一要義。北宋郭若虛的《圖畫見聞誌》亦有見於此，遂在卷1即立一節專論「圖畫名意」，將「典範」、「高節」、「寫景」、「靡麗」、「風俗」等視爲製作之前須先加以掌握的旨趣。④在他的觀念裏，「畫意」還不僅僅是繪畫科目的分類而已，而且還是某種特定意境的典型。人們一旦認識了這個意境典型，個別畫家們便可依其各自成就的傾向，溯其源流，而形成一種歷史性的理解。例如四時山水中的「煙林平遠」畫意，典型之建立在於五代宋初的李成，其後則有翟院深、許道寧、李宗成及郭熙等，在北宋時成爲一個特定的傳系，與關仝、范寬二系共同組成郭若虛心目中引以爲傲的「近代」山水畫史。郭若虛在形構這個歷史理解時，固然也以筆墨形式的傳承關係作爲依據，但他們之間都精於山水寒林，而以李成的畫意爲指歸的同質性，則是更爲關鍵的考慮。⑤郭若虛之得以超出張彥遠一步，將《歷代名畫記》中所論的「師資傳授」轉化爲更有系統的「畫史」，其中的道理可能即在於他對「畫意」的積極運用。

對「畫意」的重視與相關的史學操作還顯現了一種很強烈的「文獻導向」的現象，值得特別注意。尤其是在作品資料不足徵信之時，容許畫意的探求者跨過作品流失的斷層，直接以文獻爲主，在文字上進行理解，這種彈性使其作爲方法的魅力大爲提高。中國的創作者實際上便相當依賴這個方法來進行他們與古代大師的對話。不僅是那些無法且無緣接近當代公私收藏的低層畫師如此，連那些高層的文人畫家，即使得有機會親炙公私收藏中的古代名家作品，對於

---

③張彥遠，《歷代名畫記》，收入盧輔聖主編，《中國書畫全書》(上海：上海書畫，1993)，1冊，頁120。

④郭若虛，《圖畫見聞誌》，收入《中國書畫全書》，同上註，1冊，頁467。

⑤同上註，頁469-470，478，482。

臺灣大學學術期刊資料庫

已無跡可尋的五代以前大師的風範，大多也只能由文獻中所及的畫意，來予追想。明末時董其昌對其所謂「南宗」之祖王維的認識，便是基於對如米芾在《畫史》中總結的雲峰石跡，迴絕天機，筆意縱橫，參乎造化」的文字論述而來的領悟。⑥不僅在創作實踐上如此，對早期畫史的建構亦頗賴此種對「畫意」文字的追想。這種情形在北宋時就已相當普遍。米芾《畫史》中所指出的以五代雪景歸之王維，就是這類例子。⑦如此作法雖然遭受米芾的批評，但由稍後《宣和畫譜》對王維作品的著錄來看，其中竟有高達二十幅數量的雪景山水，⑧這種依「畫意」而作的判斷，顯然並未因米芾而有修正。事實上，後世對王維的印象，除了《輞川圖》之外，各種雪景山水仍然佔著絕大的比重。這不能不說是來自《宣和畫譜》文字記載的影響。

《畫史》與《宣和畫譜》在王維問題上的爭議，一方面呈現了畫意研究在中國傳統中不可忽視的影響力，另一方面則顯示了其自身的缺陷。從米芾的批評來看，此種畫意研究的缺失根本在於無法處理畫作本身的斷代問題；一旦畫作的時代產生混淆，畫意溯源的工作也就無法轉化出有效的歷史知識。要想對此有所突破，風格研究以其擅長處理斷代問題的能力，似乎正是補救的良方。本文即希望以新近入藏 The Metropolitan Museum of Art 的傳董元《溪岸圖》(圖1)爲例，嘗試綜合風格與畫意之研究途徑，來進行爲五代南唐畫家董元在中國早期山水畫史中定位的工作。

二、《溪岸圖》與董元的定位問題

將《溪岸圖》歸爲第十世紀南唐畫家董元之作，同時牽涉作者與時代兩個

---

⑥關於董其昌與王維關係的討論，請見古原宏伸，〈董其昌における王維の概念〉，收入：古原宏伸編，《董其昌の書畫・研究篇》(東京：二玄社，1981)，頁3-24；Wen C. Fong, "Rivers and Mountains after Snow (*Chiang-shan hsüeh-chi*) Attributed to Wang Wei (A.D. 699-759)," *Archives of Asian Art*, vol, XXX (1976-77), pp. 6-33；石守謙，〈董其昌《婉孌草堂》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)，頁307-326。

⑦米芾，《畫史》，收入《中國書畫全書》，同註③，1冊，頁979，張修條；頁986，王士元條；頁987，王晉卿條等處，皆提到這種現象。

⑧《宣和畫譜》，收入《中國書畫全書》，同註③，2冊，頁89。

臺灣大學學術期刊資料庫

問題。第一個作者問題碰到的最大障礙在於它與其他所有傳世歸爲董元的作品，在外觀上有明顯的差異。第二個時代問題的困難則在於吾人原對第十世紀，尤其是南唐的山水畫所知極少，傳世具有可靠年代的作品數量又不多，欲賴之進行比較的工作，確有困難。要想解決這兩個問題，當然並不容易；但是，藉由對舊有資料的重新檢討，配合新近考古發現的繪畫材料之考察，吾人或許可以對此兩個問題提供一些看法。

吾人今日對董元畫史位置的理解是幾經變化而得的結果，而董元幾件山水畫之所以傳世則是這個過程的產物。在這個過程之中，北宋的米芾與明末的董其昌可謂是最重要的人物。作爲一個南唐的宮廷畫家，董元的聲名在入宋之後似乎不高。在宋初劉道醇的《聖朝名畫評》及《五代名畫補遺》中他的名字竟然沒有出現。在稍後郭若虛的《圖畫見聞誌》中雖對他有所記錄，但也是相當簡單，對他所善的山水畫，只說是「水墨類王維，著色如李思訓」而已。⑨郭若虛雖在書中顯示了高度的歷史感，並對第十世紀以來山水畫的高度成就認爲是前代所無法比擬，而特加表彰，但他卻不太重視南唐畫家在此畫科中的地位。他將董元只視爲王維、李思訓的追隨者，實則意謂著將董元排除在他以李成、關仝、范寬所代表的「近代」山水畫新成就之外。他對後世引爲董元最主要繼承人的巨然，也不甚注意，在其簡短的記載中，亦未提及董元與巨然之間的關係。⑩郭若虛出身於太原的仕宦之家，他的《圖畫見聞誌》可以說是充分顯現了十一世紀華北文化主流標榜宋代文化新成就的企圖。在他們的視野中，董元只能有個邊緣性的位置。

相較於郭若虛，活躍於十一世紀末期南方地區的米芾則把董元的地位提高至顛峰，說他是「近世神品，格高無與比也。峰巒出沒，雲霧顯晦，不裝巧趣，皆得天眞。」⑪此處所謂的「不裝巧趣，皆得天眞」，正是米芾論畫時的最高準則---「平淡天眞」。在這個準則的衡量之下，郭若虛最推崇的李成，也只能得到「多巧少眞意」的評價，由此亦可見米芾刻意貶低華北山水畫派成就的企圖，而南方的董元、巨然正是他用以取而代之的新典範。不過，米芾爲董元所選擇的歷史傳承系譜已與劉道醇有所不同，而是跳過了唐代的王維、李思訓，

⑨ 同註④，頁 478。

⑩ 同註④，頁 483。

⑪ 同註⑦，頁 979。

臺灣大學學術期刊資料庫

直接上溯至東晉的顧愷之，後者正是米芾心目中中國繪畫傳統裏第一個，也是最終的典範。⑫在這個新的系譜裏，董元與南唐的山水畫不僅有了新的中心位置，而且具有關鍵性的意義——成爲他自己與顧愷之之間的橋樑。如此的自我定位，一方面反映著米芾個人對畫史的獨到見解與其特立的性格，另一方面則暗示著當時南北雙方在文化權力上相互角力的激烈程度。

雖然存在著自我與董元定位的交互滲透，米芾對董元山水畫的理解卻也非憑空捏造。他在《畫史》中對董元風格的敘述，大致上頗合於現存北京故宮博物院的傳董元名作《瀟湘圖卷》(圖2)，是一種籠罩在煙霧之中的江南水鄉景觀。他與其子米友仁共同建立的所謂「米家山水」(圖3，米友仁，《雲山圖》，藏於The Metropolitan Museum of Art)基本上也是如此風格。但是，這卻不見得是董元的全貌；吾人至少可以說：《瀟湘圖卷》與郭若虛所提及的董元的唐畫淵源之間並沒有明顯的關係存在。不過，這個疑問並未引起後代論者的重視，尤其是在南方文化勢力逐漸壓制北方，米芾的論述被普遍地採納之後，更是如此。

1600年左右時的董其昌在董元議題上也深受米芾之影響。他甚至還自己收藏了《瀟湘圖卷》，並且對當時收藏中的與董元有關作品進行了仔細的形式分析。⑬在他的研究過程中，董其昌特別將焦點置於董元所使用的圓弧長線交疊的所謂「披麻皴」之上，並以此筆墨爲鑑賞董元山水畫的準則。當時南京魏國公府收藏中的《寒林重汀》(圖4，日本，黑川古文化研究所藏)便是因爲在這種筆墨上的極致表現，而被董其昌評爲「天下第一」。董其昌對董元的研究，根本上也是在爲包括他自己在內的繪畫大師們建立一個「正宗」的系譜，在這個系譜中，王維是終極卻不易實證的源頭，董元則是有跡可尋的實存古代典範，而後來如米芾等的大師們便可視爲董元的化身。董元的存在，因此不僅在董其昌的正宗系譜中扮演著中心的角色，也印證著他對「正宗」筆墨悟解的正確性。這也實際上提供了他山水畫實踐「集大成」理想的形式基礎。他的《雲藏雨散

---

⑫ 同註⑦，頁989，「潁州公庫」條。關於米芾對顧愷之追索過程的精彩重建，見古原宏伸，〈米芾《畫史》札記〉，《美術史研究集刊》，4期(1997)，頁91-107。

⑬ Kohara Hironobu, "Tung Ch'i-ch'ang's Connoisseurship in T'ang and Sung Painting," in Wai-kam Ho, ed., *The Century of Tung Ch'i-ch'ang, 1555-1636* (Kansas City: The Nelson-Atkins Museum of Art, 1992), pp. 94-101.

臺灣大學學術期刊資料庫

》(圖5，香港虛白齋藏)便是以董元風格來重新詮釋米家山水，並進而轉化成足與王維對話的個人風格表現。⑭

董其昌所篩選出來的《寒林重汀》，大致上也獲得現代美術學者的贊同，咸認爲是保留了董元風格的古老遺品，甚至可能是董元本人的原作。但是，它與《瀟湘圖卷》的同質性很高，基本上還是米芾——董其昌一路的董元形象，仍然具有本形象在十二世紀成立時即隱含的局限性。而且，從主題上看，《瀟湘圖卷》與《寒林重汀》二者皆爲江南的溫煦江鄉風光，如果說身爲南唐宮廷畫家的董元只能作此種山水，揆諸北宋文獻中所透露出來的董元畫技的多面性，也實在有些不可思議。《溪岸圖》之是否可以判爲董元的問題，因此也意謂著對八百年來董元既有形象從形式與內容兩方面的挑戰。

三、《溪岸圖》的時代問題

如果我們以《寒林重汀》爲董元的唯一標準，那麼《溪岸圖》確實不能說是「開門見山」的董元。它既沒有圓弧狀而平緩的坡陀，也沒有後人所謂「披麻皴」的長弧線皴等等可謂董元註冊商標的母題，在整體效果上，亦無法馬上與傳統的描述「近視之幾不類物象，遠觀則景物粲然」⑮相互印證。《寒林重汀》則不然。

它而且還可與傳世董元畫，如北京的《瀟湘圖卷》、遼寧的《夏景山口待渡圖卷》等作品，形成一個同質的系列，並顯得更爲古老。《溪岸圖》與之相較之下，則顯得頗爲孤單，缺乏一批輔佐的作品來爲它的董元歸屬背書。但是，值得注意的卻是：它的風格在十一世紀以前的山水畫中卻顯得並不孤單。雖然此期可靠的作品傳世不多，但近年經考古發現的資料則在一定程度上提供了有效的援助。

《溪岸圖》在山石的描繪上有很清楚的特色(圖6)。它的山石雖以水墨畫成，而且十分精緻，但卻看不到清楚的線描格式，所有的明暗凹凸皆以細膩的擦染而成，每一個動作的重複性很高，毫無一般所謂的「皴法」存在。這種現象如與大家所熟知的郭熙《早春圖》(圖7)比較，就顯得有明顯的差距。《早春圖》

⑭ 關於董其昌的《雲藏雨散》，見石守謙，〈略論董其昌之《雲藏雨散》〉，《名家翰墨》，32期(1992年9月)，頁66-75。

⑮ 沈括，《夢溪筆談》(四部叢刊本，台北：台灣商務，1996)，卷17，頁8下。

臺灣大學學術期刊資料庫

成於1072年，是北宋中期的作品。它的山石描繪雖也注意立體、明暗的效果，但在其複雜多變的皴染之中，特別強調山石質面的各種狀況，而且無處不留使筆而成的痕跡，以求使物象的效果更加突出。這種描繪方式亦見於美國 Nelson-Atkins Museum of Art 的許道寧《漁父圖卷》(圖 8，約成於 1050 年左右)，可見當時各家之間普遍地有一種相近的觀念存在。但是《溪岸圖》的擦染則顯得樸素得多；不但每一次使筆本身力求「單純直接」，而且每次之變化不大，幾乎只是重複爲之，質面之凹凸明暗效果完全藉由因次數多寡而成的深淺濃淡來達成。

《溪岸圖》的這種圖繪山石的觀念實與 1974 年在遼寧葉茂台所發現遼墓中的《深山棋會》(圖 9，約成於 980 年左右)相當一致。《深山棋會》的主峰及前景崖石等的質面描繪，雖仍可看到用筆刷擦的痕跡，表面上有一些變化，但每一次動作本身的變化不大，重複性很高，可以說是仍屬《溪岸圖》一路的「邊疆版」，或較爲粗糙的表現。⑯ 除了《深山棋會》之外，在地理上更接近南方的新出土山水畫資料則有1995年發現的河北省曲陽縣五代王處直墓中的山水壁畫。此墓紀年爲 924 年，墓主是唐末五代早期的義武軍節度使，是當時河北的重要軍閥，社會層級很高，因此墓中之裝飾也十分講究，其所出土的兩個山水壁畫，更是理解十世紀初期山水畫發展的珍貴史料。⑰其中前室北壁中央的山水畫即顯示了遠較《深山棋會》更爲複雜的山體描繪(圖 10)。這個山體的複雜性主要表現在眾多形式不同的小單位的結組之上，但就其各組成單位而言，其描繪方式卻相當單純，基本上是在鉤勒輪廓之後，再施以重複的皴擦，依其次數與濃淡來定義不同的質面效果。這與《溪岸圖》的描繪形式之間僅有繁簡的不同，其本質則十分相近。

在傳世的早期山水畫中，具有此種描繪形式的作品並不多，其中最爲近似的當數傳爲衛賢所作的《高士圖》(圖 11，上海博物館)。《高士圖》現在的裝裱仍保留了北宋末宣和裝的樣子，可見其時代不晚於北宋。它的山峰及岩石之畫法即較《深山棋會》或王處直墓山水壁畫精緻，但仍保有與他們相通的質面肌理觀。而其作者衛賢(根據徽宗題籤)也是五代南唐畫院中人，由此亦可推斷

⑯ 關於《深山棋會》與中原地區繪畫的關係，可參見楊仁愷，〈葉茂台遼墓出土古畫的時代及其它〉，《遼寧省博物館藏寶錄》(香港：三聯，1994)，頁133-34。

⑰ 河北省文物研究所、保定市文物管理處，《五代王處直墓》(北京：文物，1998)。

臺灣大學學術期刊資料庫

《高士圖》與《溪岸圖》兩者之間，確可能存在著某種親近的關係。

《高士圖》前景的老樹(圖12)，在畫法上也有與《溪岸圖》相通之處(圖13)。它們雖然在樹種、形態上各不相同，但都是以簡單而綿細的擦染來作出樹幹的明暗，並以之特別強調幹上的瘤洞等細節。較晚的郭熙《早春圖》則少見這種作法；而且在枝幹之處理上透過疊壓與向前後左右不同方向的伸展，極力表達一種立體性的結構關係(圖14)，不似《高士圖》與《溪岸圖》的較重於面狀的舒展。這個差別似乎相當清楚地指示了《溪岸圖》所具有的早期特質。如果我們再拿台北故宮博物院的趙幹《江行初雪》(圖15)，與傳董元的《寒林重汀》來比較，它們的畫樹也都有類似的特徵，都與《溪岸圖》者出於同種觀念。《江行初雪》不僅有宋宣和印，而且有可能爲南唐李後主的親筆題：「畫院學生趙幹狀」，指爲畫院中人趙幹之作，是存世少數被大家所共同接受的五代畫。⑱《溪岸圖》的畫樹既與這些可能爲五代時期的作品相通，它的古老年代，也可得到相應的保證。

除了個別的物象描繪外，《溪岸圖》的空間結構也顯示了北宋早期以前的觀念。首先值得注意的是其中景的莊園空間之安排(圖16)。這個莊園中的幾個主要建築物，雖各以圍籬或屋頂接連起來，但卻似各自獨立，各屋內容清楚明瞭，力求不受他屋之遮掩，互相之間所餘留的空白，也都填上人或物，增加連繫感。如此之處理，其意顯然不在於追求此區莊園與前方巨石和後方山峰間在空間感上的一致性，而是以飽含敘述性之細節嵌入這塊山水的空白之中，來取得觀賞時的完整感。這種使用鑲嵌式建築的概念，在《深山棋會》中也可看到，其左上方棋會之所在的樓閣，雖較簡單，但係出自同種觀念(圖17)。《溪岸圖》的樹木基本上也是這種不具空間標示功能的點景。它們雖也有相聚成組的狀況，但根本不作空間縱深的提示，而且樹叢之間獨立性也強，盡量避免掩映。這種現象在郭熙的《早春圖》則完全不見。《早春圖》上的林木與屋宇顯然複雜得多，它們所顯示的空間考慮也與《溪岸圖》不同(圖18)。

能夠更正面地呈現《溪岸圖》空間處理之早期性格者，倒是在其右上方的遠景部分(圖19)。《溪岸圖》雖以中段的巨峰爲主景，但它也像許多宋代的山水畫一樣，不忘適時加上一些遠景，以見空間之深遠。就如《早春圖》，它的

---

⑱ 江兆申，〈從畫家構圖意念來看中國山水畫的舊有進展〉，收入江兆申，《雙谿讀畫隨筆》(台北：國立故宮博物院，1977)，頁103。

臺灣大學學術期刊資料庫

左邊就畫了一條頗具縱深感的河谷，由畫的中段往後延伸，直至消失在遠處的煙氣之中。而在該處煙氣之上，郭熙還加了兩道遠山的邊緣，作爲無限遠可能性的提示(圖20)。《溪岸圖》也有類似的河谷延伸，以及其後在煙氣之中隱隱出沒的遠山。後者之處理尤其十分細膩，用墨極淡，在絹色已呈晦暗的今天，幾乎不可得見，觀者只能依賴其上一列向後斜飛而去的雁群，想像這個空間的無限延伸。不過，它與《早春圖》畢竟還有一些有意思的差別。《早春圖》的遠景與其他部分的空間統一感較強，空間的往後延展在立軸上還顯得相當平順和緩。但是，與此相較之下，《溪岸圖》便顯得地面頗爲傾斜，而遠山的位置極高，似乎重在說明疊加此景後的深遠感，卻不在意其可能產生的視覺空間割裂的後果，而斜飛的雁群則成爲淡化此空間割裂缺點的補救措施。

如此疊加、割裂式的空間觀，無疑地是郭熙以前的產物。他的流行時間，至少可以追溯到大約八世紀之時。舉世聞名的正倉院琵琶上的《騎象奏樂圖》便也有類似的遠景表現法(圖21)。他的無限延伸空間也是由疊加在畫幅右上方的兩組遠山來擔任，他們與較近山崖相互之間也產生某種不連續感，須賴作「Z」字形斜飛的鳥群來加以連繫。⑲如此古樸的遠景表現到了第十世紀時仍然被採用。王處直墓的山水壁畫在主體山區的上方也疊加上幾片遠山，其上綴以小樹點，暗示著一個遙遠的距離。它與前景主山間的空間斷裂也是明顯可感，至於它是否也運用了某種如斜行雁群的母題來加補救，則因爲壁畫右上部曾受盜墓賊之破壞，現已無法得知。

與其遠景表現同具時間指標意義的則爲《溪岸圖》中的特殊山體結構方式。《溪岸圖》特別引人入勝之處部分在於有各種不同形狀變化的山塊，這讓人想到第十世紀關陝畫家荊浩在其《筆法記》中所說的峰、巒、頂、崖等的各種形態。而荊浩之所以在文字上大費周章地爲其分別加以歸類定名，除了顯示他自己對掌握自然界知識之學術熱情外，也反映出第十世紀山水畫壇對描繪山體豐富變化的高度興趣。⑳我們雖無可靠的荊浩眞蹟可以印證這個興趣的存在，不過，河北王處直墓的山水壁畫則提供了確實的證據，其山體品類之多，幾乎可說是《筆法記》文字的圖解。不過，對於此種瑰奇山景的製作而言，重點倒

---

⑲ 關於唐代山水畫的空間表現，見 Wen C. Fong，同註②，pp. 2–5。

⑳ Kiyohiko Munakata, *Ching Hao's "Pi-fa-chi": A Note on the Art of the Brush* (Ascona, Switzerland : Artibus Asiae, 1974), p. 14.

臺灣大學學術期刊資料庫

不僅是變化的多少而已，更重要的則是如何將各種形狀變化的山塊結組成一具有整體感之山體。王處直山水壁畫中央部分(圖22)所示者正是一種解決此問題的結構方式：畫家儘可任意地在上方組合峰、巒、頂或其他形狀之山塊，但在底部則仍由一寬穩的基座作爲整個山體的支撐。這種結構方式亦見之於《溪岸圖》之中，其中央部分的巒崖組合(圖23)尤其顯得與圖22所示者特別接近。這種結構方式應該正是荊浩文中「其上峰巒雖異，其下崗嶺相連」所指示的結構法則。這種古樸的結構到了十一世紀中期即被一種更具秩序感的結構方式所取代。我們在《早春圖》中所看到的已是另一種由山塊上部整合成一畫表連續動線的結構原則了。

四、「江山高隱」畫意

以上諸點討論皆顯示了《溪岸圖》的風格確屬於第十世紀的產物。不過，它的作者是否即爲南唐宮廷畫家董元？這卻不易立刻得到一個解答。如果我們能接受郭若虛的記載，認定董元曾有一種以上的風格，那麼，《溪岸圖》有無可能是《寒林重汀》以外的、董元在南唐宮廷中所作的另種風格的代表呢？它與董元的直接關係，現在確實難以重建，至多只能由其左方峰頂的一些聚石，看到與巨然傳世作品，如台北故宮的《蕭翼賺蘭亭》，其中「礬頭」的作法有些近似，曲折地說它尚有一點後來所謂董巨派的淵源。即使如此，我們仍可換由「畫意」的角度，看看《溪岸圖》是否能與已知的幾件南唐宮廷繪畫聯繫起來。

這個工作倒不困難。我們方才爲它作斷代時所用的幾件作品，如《江行初雪》、《高士圖》，都是出自於南唐宮廷畫家之手。他們與《溪岸圖》都表現了江河水域附近的一些生活形象，畫中不但有水，而且皆精細地勾劃了繁密的水紋。《高士圖》與《溪岸圖》尤其接近。兩者都將精心描繪的隱居生活的屋舍，安排在水邊的鑲嵌空間裡，這在早期北方的山水畫中是相當罕見的。此外，《高士圖》畫的是東漢梁鴻與孟光夫婦「舉案齊眉」的故事，㉑而將之置於形狀奇絕的峰岩之間。《溪岸圖》的岩石山峰也是講究造型之奇勢，兩者都少《寒林重汀》的溫緩形象，而且也有豐富的生活情節的呈現。《溪岸圖》中即有如

㉑ 衛賢《高士圖》早見於《宣和畫譜》之著錄，見《宣和畫譜》，同註⑧，頁84。

臺灣大學學術期刊資料庫

騎牛歸家的牧童、侍女備飧中的廚房、以及水軒中悠閑的主人一家等，雖不知寫的何人故事，但確有清楚的「敘事性」。相似的現象亦可見於傳巨然的《蕭翼賺蘭亭》。這幅山水也有一個建在水邊的大型建築，其主人坐在水軒之內，門外則有僧侶及訪客，橋上則見一人騎馬朝之奔來。㉒這些細節是否與蕭翼騙取王羲之名作《蘭亭序》的故事有關，實無法得知。但它所具有的敘事性卻不容否定。巨然雖在南唐亡後轉到開封尋求發展而受到華北風格之影響，㉓但此畫所保留者則較多屬於他早期的面貌。由此觀之，這種敘事性很強的山水畫，很可能是南唐宮廷中的一種流行。我們在現存幾件早期的北方山水畫，如范寬的《溪山行旅》或郭熙的《早春圖》，雖有行旅、漁家等點景，但都無如此清楚的敘事性。如此來看《溪岸圖》，它與南唐宮廷的關係應該是極爲密切的。

南唐宮廷裡流行的這種山水畫，其敘事性另有一值得注意之處，此即其「情節」皆環繞於某一江山之中的居所而發生。就這點來看，《溪岸圖》實顯得最爲突出。它的主角無疑地是中央山腳的水軒，軒中除有文士坐眺江面外，另有其夫人與一子一僕及一草書屏風爲其背景(圖24)。其中婦女抱子的形象，早見於八世紀的唐俑作品，㉔是家居生活的指示；草書屏風則爲顯示主人文化素養的有效符碼(圖25)，㉕這些形象共同點出了主題的焦點---隱士家居。在此家居之外則爲其生活的第二層，以從事各種工作的家人僕役之活動表示隱士莊園生活的樸實面；而莊園之外的江山景觀，則爲其生活的最外層，不僅意謂著此隱居在地理上的遠離塵俗，也作爲高士在家居中向外觀望的對象，而且，更重要的是：這個山水並非只是某處實景的描寫；它的豐富形象意謂著一種超乎眞實外在的理想世界，正與高士的胸中丘壑起著呼應的作用。如此高士內心與山水的互動，實際上便是此隱居的主旨，也是畫史所謂「江山高隱」主題的重點。如果借用北宋人論畫的辭彙，《溪岸圖》如此重在描寫「江山高隱」之趣

㉒這個細節可見於江兆申，《故宮藏畫大系》(台北：國立故宮博物院，1993)，頁48-49。

㉓Wai-kam Ho et al., *Eight Dynasties of Chinese Painting* (Cleveland: The Cleveland Museum of Art , 1980), pp. 18-19.

㉔其例可見陝西省文物管理委員會編，《陝西省出土唐俑選集》(北京：文物，1958)，圖69，該俑出自史思禮墓(744年)。

㉕Wu Hung, *The Double Screen: Medium and Representation in Chinese Painting* (Chicago: The University of Chicago Press, 1996), pp. 176-177.

臺灣大學學術期刊資料庫

的內容，即是此畫「畫意」之所在。

如《溪岸圖》這種以「江山高隱」爲「畫意」的山水，在分類上實與一般習知流行於北宋的「行旅山水」、「四季山水」或「名勝山水」等有所區別而自成一類。它在繪畫史上的流行，以往以爲是在元代王蒙之後才蔚爲大宗。不過，現在可知它的源頭實生於第十世紀，而《溪岸圖》正是其中存世的典型，衛賢的《高士圖》亦可歸屬此類。它們的出現，又與南唐有密切關係，這從文獻上也可以得到印證。如果我們重新檢視北宋所留下來的著錄資料，此類山水作品的數量並不算多，但是卻集中地出現在南唐宮廷畫家的名下，其中董元有六件、王齊翰一件、衛賢六件。㉖這個現象不禁令人想到南唐李璟、李煜兩任君主都有關於隱居之志的記載，前者曾在廬山瀑布前構築書齋，預爲將來退隱之所，㉗後者甚至有自號鍾峰隱者的傳聞在北宋文人間流傳。㉘江山高隱類山水畫在南唐宮廷中的出現與流行，應即爲兩位君主此種特殊心理表現之呼應。

南唐畫院喜作以「江山高隱」爲畫意之山水圖的風氣，自然影響到院外的畫家。出身南京開元寺的僧巨然在《宣和畫譜》中便著錄有至少十件此類山水作品，㉙其傳世的《蕭翼賺蘭亭》如果略去可能的故事背景不論，亦屬同種畫意。《宣和畫譜》另外還記載了一名孫可元，云其「喜圖高士幽人岩居漁隱之趣」，如此語氣正與《畫譜》記王齊翰「好作山林丘壑隱岩幽卜，無一點朝市風埃氣」如出一轍，雖不知孫氏爲何許人，但由此記載及他「好畫吳越間山水」來看，他即使不是南唐子民，也是接續了此南唐山水特殊傳統的北宋南方畫家。㉚

《宣和畫譜》的編者雖爲吾人重建南唐繪畫提供了這些記錄，基本上卻並不重視這個「江山高隱」的類型傳統。這可說是北宋文化主流對山水畫的基本態度的呈現。郭若虛在《圖畫見聞誌》中便幾乎未曾言及這種隱居山水；稍後之郭思的《林泉高致》，在其〈畫意〉一節中雖羅列了十六首郭熙認爲適合入畫的唐宋人詩句，但其中大多數仍屬出遊所見、行旅所覽的自然景觀。㉛他自己

㉖ 同註⑧，頁 73，84，91。

㉗ 陳葆眞，〈南唐中主的政績與文化建設〉，《美術史研究集刊》，3 期（1996），頁 62。

㉘ 米芾，同註⑦，頁 981；《宣和畫譜》，同註⑧，頁 114。

㉙ 同註⑧，頁 99。

㉚ 同註⑧，頁 95。

臺灣大學學術期刊資料庫

的創作中也如實地反映了這個傾向，在其所有傳世的作品中遂根本見不到可稱具有「江山高隱」畫意的山水。即使是重新發現董元山水之美學價值的米芾，其山水觀仍未使他注意及南唐此類山水的重要性。與他們相較，米芾的友人李公麟可能是唯一對隱居主題最有興趣而加以實際圖繪的北宋畫家。他曾繪有《龍眠山莊圖》記他自己在龍眠山的隱居生活，但其當創作之際，似乎意在復古，直接借用唐代王維《輞川圖》與盧鴻《草堂圖》的圖式來描寫他個人的山居活動。㉜而且，就畫意而言，《龍眠山莊》乃取法《輞川圖》，意在山莊本身，乃與「江山高隱」之意有所區別。如此看來，即使李公麟也沒有注意到南唐的這個山水畫類型。由《溪岸圖》所代表的江山高隱山水在入宋之後畢竟是逐漸被遺忘了。

五、胸中丘壑的形象

宋人之所以排斥江山高隱山水的理由，除了在政治、文化上刻意貶低南唐的地位之外，主要還在於其山水觀的差異。北宋人不僅追求對外在自然山水的再現，而且努力去探索其中所存之秩序感，以之來創造可與人間帝國相匹配的體系嚴整的偉觀山水。江山高隱山水則不然。它主要的關心，乃是藉由變化豐富的形象呈現隱者長期優遊其間而涵著生成的心靈世界。換句話說，江山高隱山水基本上是一種胸中丘壑，具有著一種超越外在眞實自然的變幻特質。《宣和畫譜》的編者雖然未曾充分理解董元此種山水畫的重要性，但其記董元風格時所云「下筆雄偉，有嶄絕崢嶸之勢，重巒絕壁，使人觀而壯之」，㉝實則便是此種胸中丘壑變幻萬端特質的具體敘述。而那也正是《溪岸圖》中隱士背後主體山水所呈現者。由此觀之，《溪岸圖》正是此種胸中山水的原型表現。

在建構胸中山水原型圖像之時，《溪岸圖》中的家居形象扮演著一個關鍵的角色。它的出現，一方面賦予其後的瑰奇山水一種現世性格，另一方面則使此山水轉化爲內心的理想圖像。中國早期的隱居理念來自於神仙思想，然而後

㉛ 郭思，《林泉高致》，收入《中國書畫全書》，同註③，1冊，頁500。

㉜ 李公麟作此圖之意，含有相當強的私人性，請參見 Robert Harrist, *Painting and Private Life in Eleventh-Century China: Mountain Villa by Li Gonglin* (Princeton: Princeton University Press, 1998)。

㉝ 同註⑧，頁91。

臺灣大學學術期刊資料庫

來則逐漸加強了現世傾向，強調即使不出世仍可在當下現實中之某處覓得一個可以安頓心靈的理想世界。如此想法的根據實是「心隱」的理論，而「心隱」之達成的前提則在於將人之各種社會關係盡力切斷，僅保留最基礎的層次——家庭。換句話說，隱士的家庭屬性使其不同於出家的僧侶道士，那也是隱士之得以溝通現實與理想世界的橋樑。東晉陶潛在其〈歸去來辭〉所勾勒的隱居世界便是與他的妻兒共享的，而當〈桃花源記〉中的漁夫隻身闖入桃花源時，桃花源卻變成是個不可復得、虛構的心靈境界。由此觀之，當《溪岸圖》將隱士家居形象與其後山水結合時，此美好山水便被轉化成高士人格的象徵呈現，其作用正如屋內的草書屏風一般。

這個原型圖像的運用在前引王處直墓中發現之山水壁畫中亦有反映。此墓東耳室之東壁亦有一壁畫，壁畫上部爲具有寬闊江景與高聳對峙的峰巒所構成的平遠山水，其下方則繪一長案，案上繪有男主人家居所用之帽、鏡、瓶、盒及掃帚等物品(圖26)。整個壁畫基本上也是家居形象與山水的結合。而值得注意的是：這壁畫上的山水在兩邊都畫上了邊框，更具體地表現出屏風的形式。據王處直之墓誌，他在失去權勢之後即以山水幽居爲志。[34] 其墓中壁畫上的山水屏風正是如此隱居之志的形象表現，而其結合家居與山水兩者爲一的性質，實與《溪岸圖》的江山高隱形式有相通之處。王處直墓雖位在河北境內，但其墓中講究的浮雕裝飾卻未見於北方同期墓葬，倒反而與南方之大型墓葬，如南京的南唐二主陵十分接近。[35] 它與南方的親近關係使得其壁畫中隱居山水與南唐流行的江山高隱山水的類似現象，顯得毫不偶然。

當北宋畫家決定追求理性而雄壯的季節山水或行旅山水時，他們同時也放棄了對胸中丘壑奇幻性的探索。南宋的畫家雖重又開始產生對隱逸山水主題的興趣，但其重點則在於隱士對其所處外在自然環境的觀察與沈思，飽含浪漫的詩情，卻不在畫面上構築內在的山水世界。這個情況到了南宋末年方有明顯的改變，而到了身處蒙元政權統治之下的元代文人畫家手中甚至作了一百八十度的扭轉。這群畫家被迫自政治權力場中退出的隱居生活促使他們一改過去山水的畫意，轉而營造呈現其胸中丘壑的形象。錢選的《浮玉山居圖卷》(圖27，上海博物館)便是較早的例子。它可以說是如《溪岸圖》那種江山高隱山水的橫卷

---

[34] 同註[17]，頁65-66。

[35] 同註[17]，頁65-66。

臺灣大學學術期刊資料庫

版，將前中後三段由右至左排列，隱士的山居則位在中段的部分。此卷整個山水因其古拙的描繪方式而顯得極不眞實，反而在清麗的敷色之下，藉由如末段崢嶸突兀岩塊所構成的峰巒，顯示出一種有如仙境的奇幻性。錢選雖未將隱士繪於屋中，但其之存在，可由其自題詩中「瞻彼南山岑，白雲何翩翩，下有幽棲人，嘯謌樂徂年」之句得到確定；如此來看，《浮玉山居》實是重又回到江山高隱的山水傳統之中。㊱

元代文人畫家所作的隱居山水可說在胸中丘壑的角度上大有發展。在南方，這種江山高隱的山水畫甚至形成一種流行，杭州地方職業畫師盛懋所作的《山居納涼》(圖28，The Nelson-Atkins Museum of Art)便是一個例子。㊲此圖高士所在之水軒雖較爲講究，但其前溪後山之組合，正是江山高隱的基本模式。盛懋還使用了李成——郭熙派的風格形式來建構後山之蜿蜒動勢，並用之來定義高士之胸中丘壑的內涵。不過，此時的山居圖仍與其如《溪岸圖》的源頭有所不同，尤其是在高士水軒之形象上，早期的家居形象現已被單獨的高士(或有一童僕相隨)所取代。有高士之水軒在許多時候也會被換成空無一人的草亭或靜謐無人的屋舍，來象徵高士的存在，而其週遭山水之作爲高士內心之表徵也因之得以更顯純化。

不過，由《溪岸圖》所代表的江山高隱山水，到了元末時重新得到王蒙的注意。他在1354年的《夏山隱居》(圖29，The Freer Gallery of Art)中不但採用了江山高隱的基本圖式，而且在隱士所處之水亭左方作一屋舍，屋中有隱士的妻子手牽小兒之景，重新將家居形象植入此隱居山水之中。王蒙此舉顯得十分特殊，顯然是受到他曾經見過的南唐江山高隱山水的影響。這個影響直接開啓了他後來眾多有關隱士胸中丘壑的奇幻表現。例如他作於1366年的《青卞隱居圖》(圖30，上海博物館)便有十分奇矯而具豐富變化的峰巒結組；如果略去屋宇與瀑布的細節，它甚至顯得與《溪岸圖》的左半部有相當的神似。㊳由此觀

㊱ 有關《浮玉山居圖卷》的較詳細討論，請見 Shih Shou-ch'ian , *Eremitism in Landscape Paintings by Ch'ien Hsüan (ca. 1235-before 1307)* (Ph.D. dissertation, Princeton University, 1984), pp. 167–173 。

㊲ James Cahill, *Hills Beyond a River: Chinese Painting of the Yüan Dynasty 1279–1368* (New York & Tokyo: Weatherhill, 1976), pp. 67–68.

㊳ Richard Barnhart, *Along the Border of Heaven* (New York: The Metropolitan Museum of Art,

臺灣大學圖書館 臺灣大學學術期刊資料庫

之，王蒙的隱居山水確具明顯的復古傾向，但其源頭則非僅僅指向十世紀的荊浩關仝等北方的傳統，更重要的應仍在於南唐的江山高隱山水。㊴

六、畫意與畫史重建

《溪岸圖》本身的風格既有明顯的第十世紀特徵，且在畫意之表達上與南唐宮廷所創製而流行的江山高隱山水密切相關，甚至可視爲此類山水的早期典型，將之歸在南唐最重要的宮廷山水畫家董元名下，應屬合理的推斷。不過，它的重要性倒不完全在於吾人是否有了另張可靠的董元作品，或是我們可否據之瞭解董元風格中以往不爲人所知的部分，而更在於它所代表之江山高隱山水類型在畫史上的重新浮現。中國傳統畫史在界定某一類型之過程中，除了尋找典範作品之外，爲之在大師名單中尋求歸位亦是一個必要的手續。將《溪岸圖》作爲江山高隱山水的典型，並將之歸屬董元所作，其實就是一個釐定江山高隱這種山水類型的過程。從現存有關《溪岸圖》的收藏與著錄資料來看，這個過程應該是在十三世紀後期重新開始進行的。而一旦此山水類型重被認識，它便在後來的隱居山水創作中具體地產生了影響作用。

江山高隱山水在元代的復興固然與《溪岸圖》的再被認識有關，但文獻上的董元論述也起了重要的作用。尤其到了元代的中、後期，前者的角色可能就顯得相對地隱晦。例如在此復興過程中具有關鍵地位的王蒙，即可能沒有機會親見《溪岸圖》眞跡。《溪岸圖》雖在南宋末時已出現在賈似道的收藏之中，至元初則轉入趙與懃家，而爲周密、趙孟頫寓目。後來此本又爲柯九思所藏，並可能由他獻入內府，離開了江南。㊵它入元內府的時間雖然不清，但在湯垕成於1330年左右的《古今畫鑑》已記其在秘中見之，㊶這距離王蒙作《夏山

1983), pp. 152–154.

㊴ 關於王蒙與十世紀山水畫的關係，請參見 Richard Vinograd, "New Light on Tenth-Century Sources for Landscape Painting Styles of the Late Yüan Period," in *Chugoku kaigashi ronshu: Suzuki Kei Sensei kanreki-kinen* (Tokyo: Yoshikawa Kobunkan, 1981), pp. 152–154 。

㊵ Wen C. Fong, "Riverbank," in Maxwell K. Hearn & Wen C. Fong, eds., *Along the Riverbank: Chinese Paintings from the C.C.Wang Family Collection* (New York: The Metropolitan Museum of Art , 1999), pp. 7, 158–159.

㊶ 湯垕，《古今畫鑑》，收入《中國書畫全書》，同註③，2冊，頁896。

臺灣大學學術期刊資料庫

隱居》還有二十多年的時間，兩者產生直接關係的可能性實在不大。然而，《溪岸圖》倒是對湯垕產生一定程度的影響。如與米芾論董元「溪橋漁浦，洲渚掩映，一片江南也」相較，湯垕所云「樹石幽潤，峰巒清深」或「天眞爛漫，拍塞滿幅，不爲虛歇烘鎖之意，而幽深古潤」，㊷其文字便顯得特重於「深遠」的表現，而與前者的那種霧景「平遠」的意趣大不相同。這應是來自於他親見《溪岸圖》經驗的作用，使他對米芾的論述採取了保留的態度。

湯垕對董元的新認識，除了來自本人的觀畫經驗外，也與文獻研究有相當密切的關係。他在《古今畫鑑》中曾明指「天資高明，多閱傳錄，或自能畫，或深畫意」爲賞鑑的要件；又以爲「初學看畫，不可不講明要妙，觀閱記錄」，㊸都在強調對著錄文獻探討的重要性。他對董元「深遠」山水的認識，由此角度觀之，便會覺得與《宣和畫譜》中所記的「重巒絕壁使人觀而壯之」的意象頗爲接近。《宣和畫譜》因此在湯垕之董元論述上可能扮演著比米芾《畫史》更爲重要的角色。而當湯垕的論述一出，它自己也成爲後人形塑董元理解的依據。成於1365年的夏文彥《圖繪寶鑑》談董元時一開頭所用之「樹石幽潤，峰巒情深」即是直接取自湯垕。㊹當王蒙製作《夏山隱居》之時，在缺乏《溪岸圖》原跡可資學習的狀況下，湯垕的文字論述便可以代之而爲詮釋的對象，據之追想董元江山高隱山水的神貌。

江山高隱山水在畫史研究上的重要性亦在於其之作爲胸中丘壑圖像表現之原型。關於它對王蒙，或其他後世山水畫家在胸中山水表現主題的影響，我們無法僅僅侷限在形式的遞傳此一範圍中來理解。王蒙等人從江山高隱傳統中所學到的不僅是某些山石造型，甚或家居之景，而是透過他們所顯示的居於現實與理想之間胸中丘壑的奇幻性。這也是後來許多追求王蒙隱居山水表現之畫家們注意的重點。以此角度觀之，由《溪岸圖》所提供的胸中丘壑的原型在畫史上的意義是超越形式的，而是在「畫意」的傳遞過程之中產生的。這種藉由畫意傳遞而形成的師法關係其實是中國畫史建構中一個不可忽視的線索。

每一件回歸古代宗師的復古創作與每一次檢視古典傳統的重新書寫，在中國傳統中實皆意謂著一種對畫史重建的努力。「畫意」的追索、傳遞，在此重

㊷同上註，頁897。

㊸同註㊶，頁902-903。

㊹夏文彥，《圖繪寶鑑》，收入《中國書畫全書》，同註③，2冊，頁862。

臺灣大學學術期刊資料庫

建之中，實與風格形式共同形成一個雙股的主軸。這兩者間的互補性很強，經常有相互支援的現象。當形式因故無可依據之時，「畫意」便扮演擔綱的角色。在此時刻，承載畫意的文獻成爲被詮釋的文本，讓企圖重建畫史者得以跨越在風格形式探索中所遭遇到的障礙。由董元個案所提供的例子即代表著在早期畫史重建中這個途徑的存在意義。但是，這並不意謂著環繞畫意探討的文獻研究便具有絕高的能力解決包括斷代問題內的一切疑難；相反地，《溪岸圖》的個案正顯示著它與風格研究重新合股後所能獲致的新能量。在此理解之下，中國畫史傳統中對文獻的依賴性如何成功地轉化來協助進行畫史的重建與再詮釋的各種問題，便是一個值得思考的方向。

臺灣大學學術期刊資料庫



圖1　(傳) 董元《溪岸圖》The Metropolitan Museum of Art New York

臺灣大學學術期刊資料庫

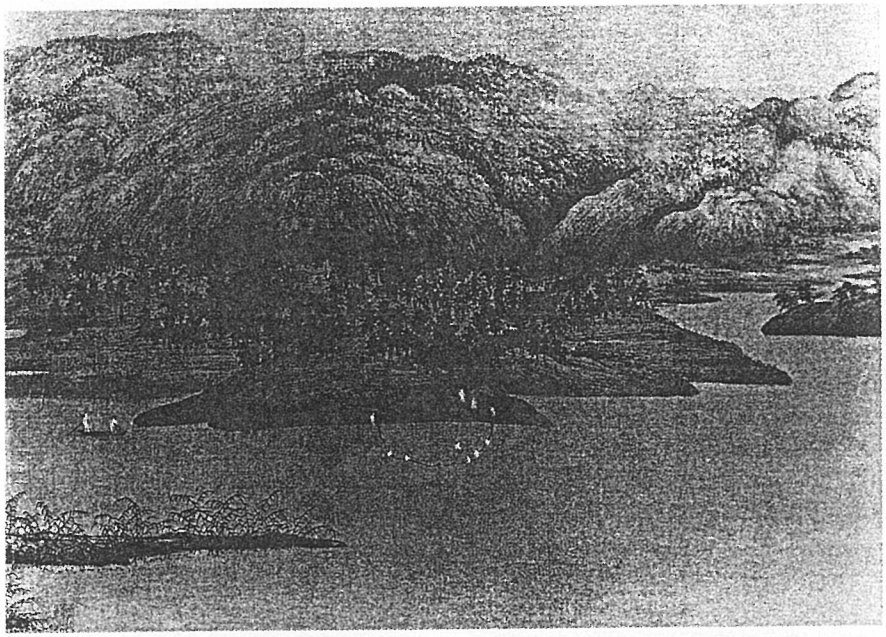


圖2　(傳) 董元《瀟湘圖卷》部分 北京故宮博物院



圖3　米友仁《雲山圖卷》The Metropolitan Museum of Art New York

臺灣大學學術期刊資料庫



圖4　(傳) 董元 《寒林重汀》日本 兵庫黑川古文化研究所



圖5　董其昌 《雲藏雨散》 香港藝術館

臺灣大學學術期刊資料庫

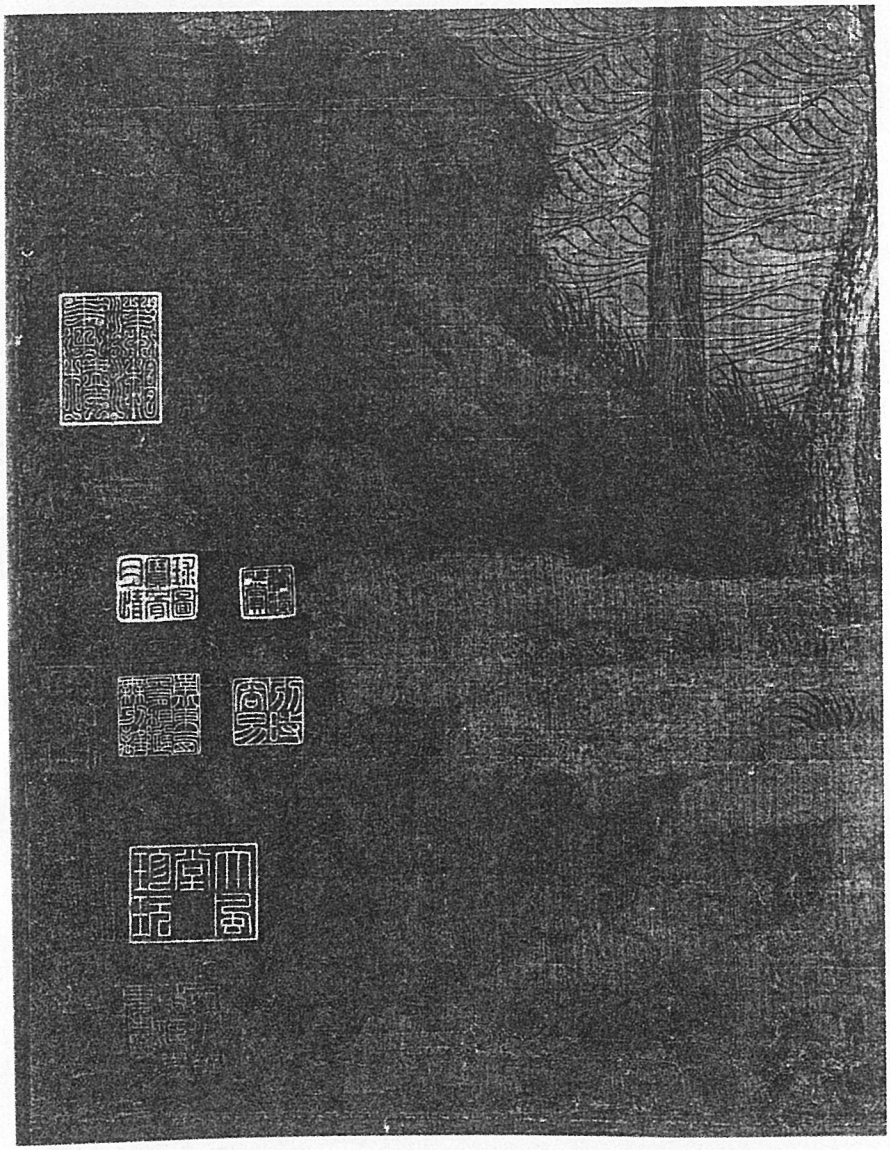


圖6　（傳）董元《溪岸圖》細部

臺灣大學學術期刊資料庫

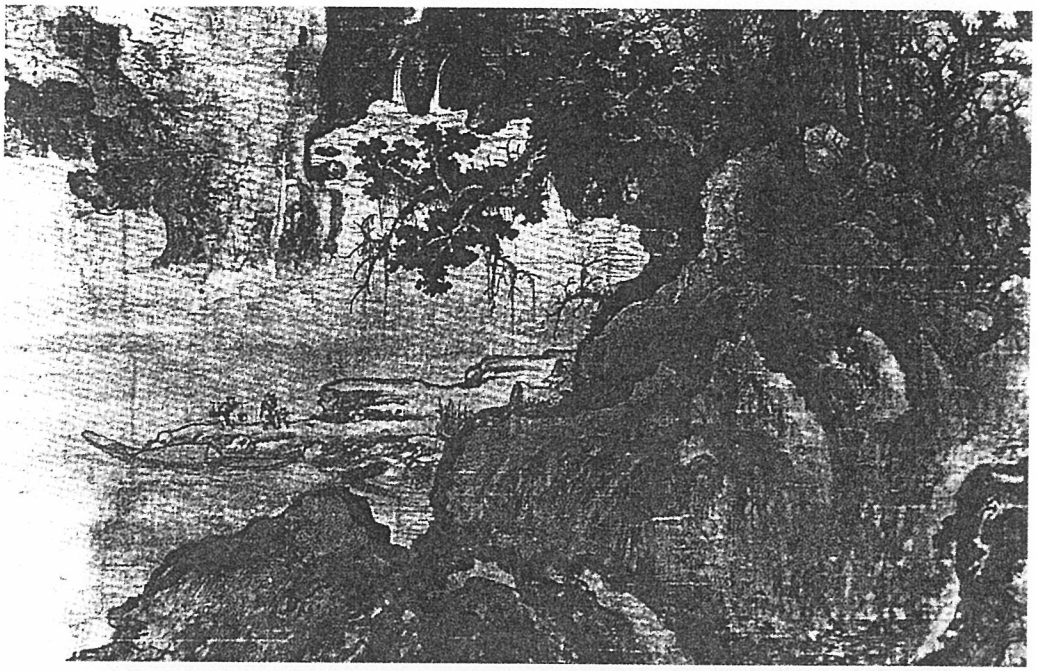


圖7　郭熙《早春圖》細部 1072年 台北 國立故宮博物院

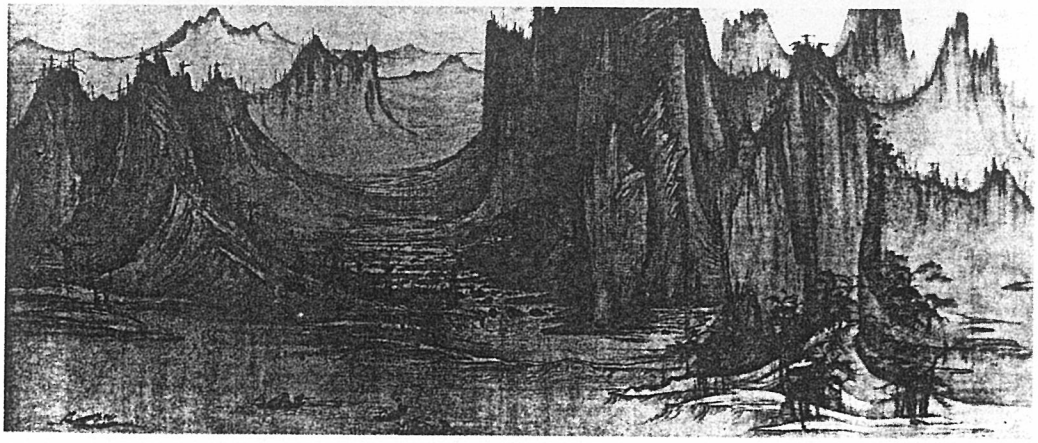


圖8　許道寧《漁父圖卷》細部 The Nelson-Atkins Museum of Art Kansas City

臺灣大學學術期刊資料庫



圖 9　《深山棋會》
遼寧省博物館

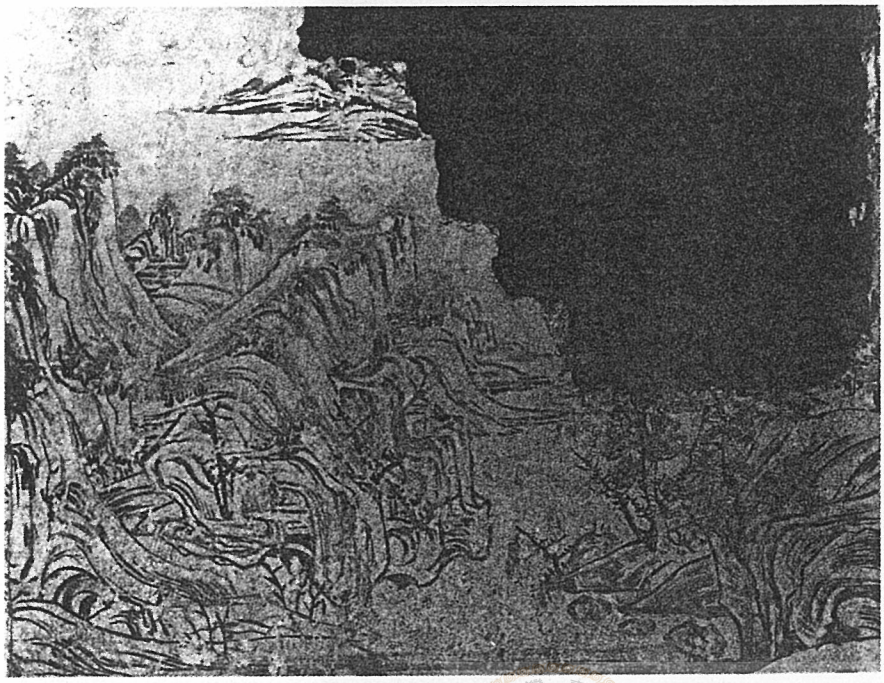


圖 10　五代王處直墓 前室北壁中央壁畫 924年 河北曲陽

臺灣大學學術期刊資料庫



圖11　衛賢《高士圖》北京故宮博物院

臺灣大學學術期刊資料庫

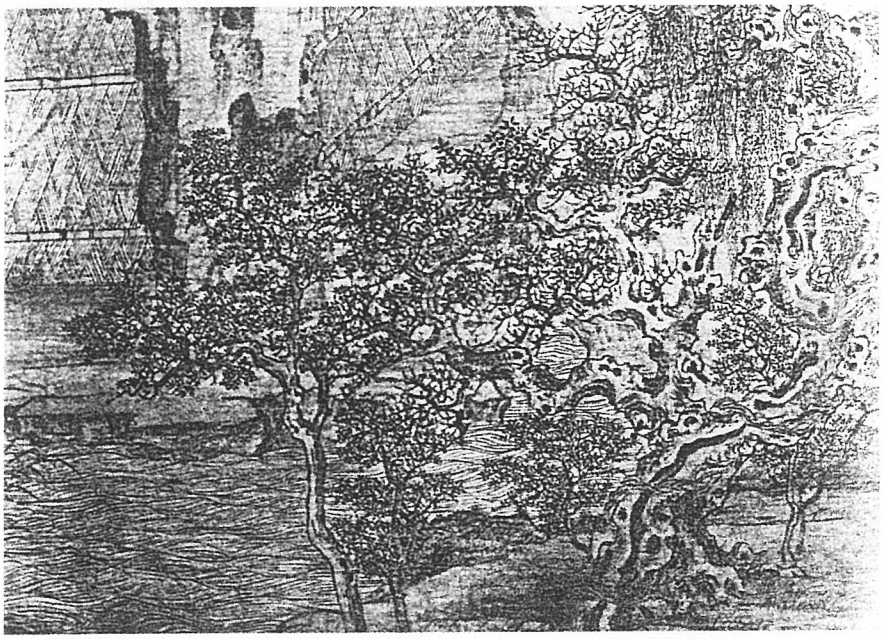


圖12　衛賢《高士圖》細部

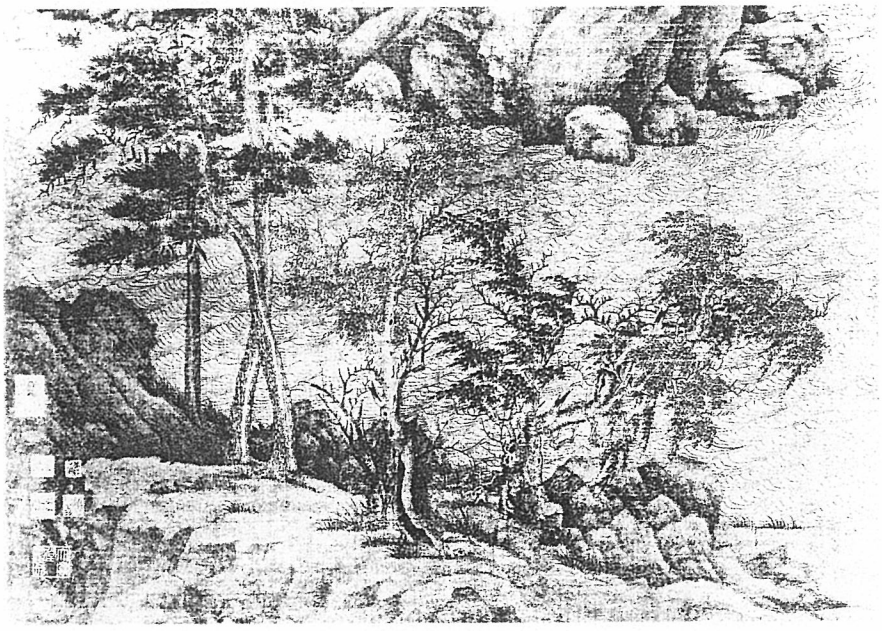


圖13　（傳）董元《溪岸圖》細部

臺灣大學學術期刊資料庫

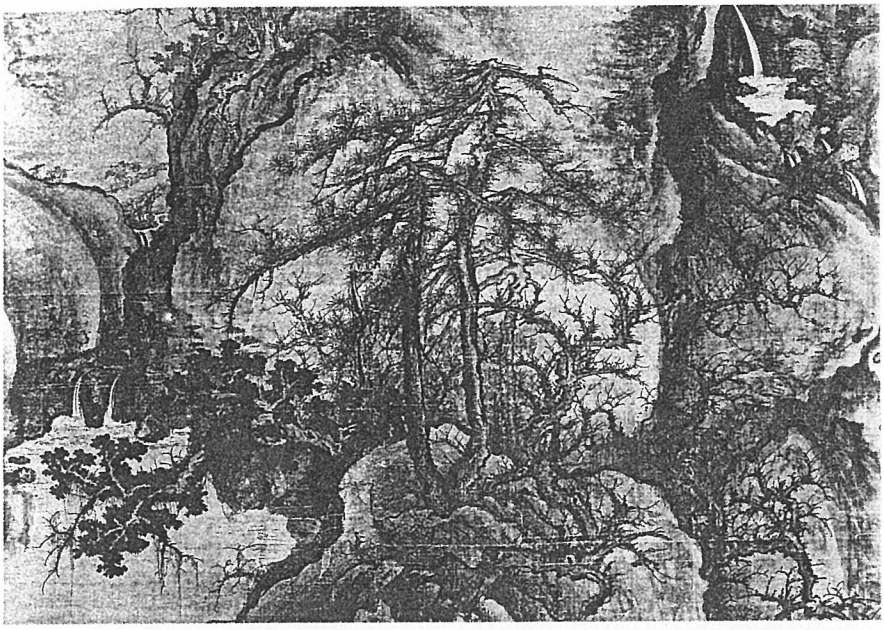


圖14　郭熙《早春圖》細部



圖15　趙幹《江行初雪》部分　台北　國立故宮博物院

臺灣大學學術期刊資料庫



圖16　（傳）董元《溪岸圖》細部



圖17　《深山棋會》細部

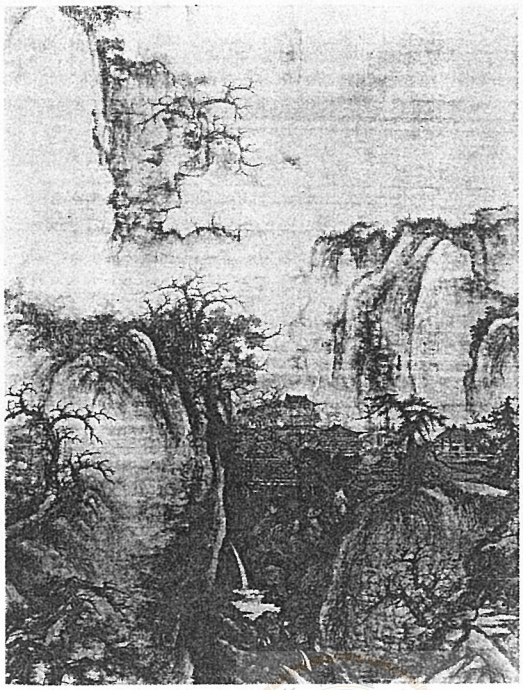


圖18　郭熙《早春圖》細部

臺灣大學學術期刊資料庫



圖19　(傳) 董元《溪岸圖》細部

臺灣大學學術期刊資料庫



圖20　郭熙《早春圖》細部



圖21《騎象奏樂》細部 日本 奈良正倉院

臺灣大學學術期刊資料庫

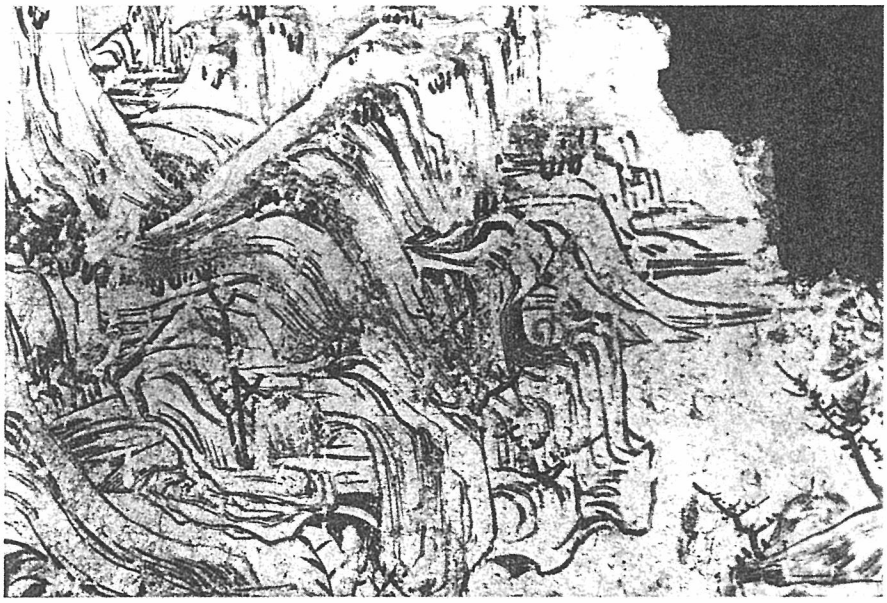


圖22　五代王處直墓 前室北壁中央壁畫 細部

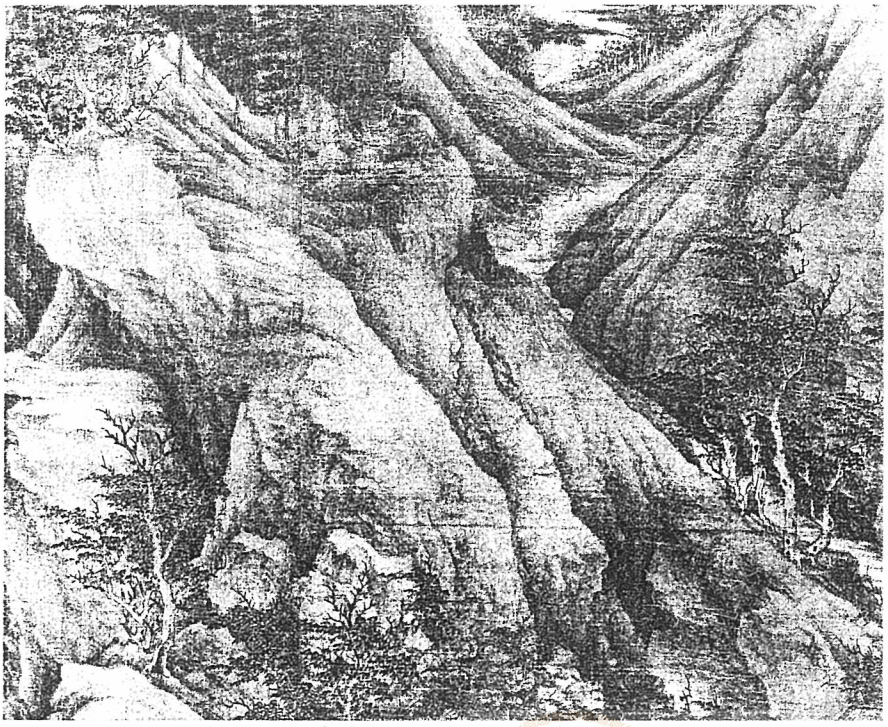


圖23　(傳) 董元《溪岸圖》細部

臺灣大學學術期刊資料庫

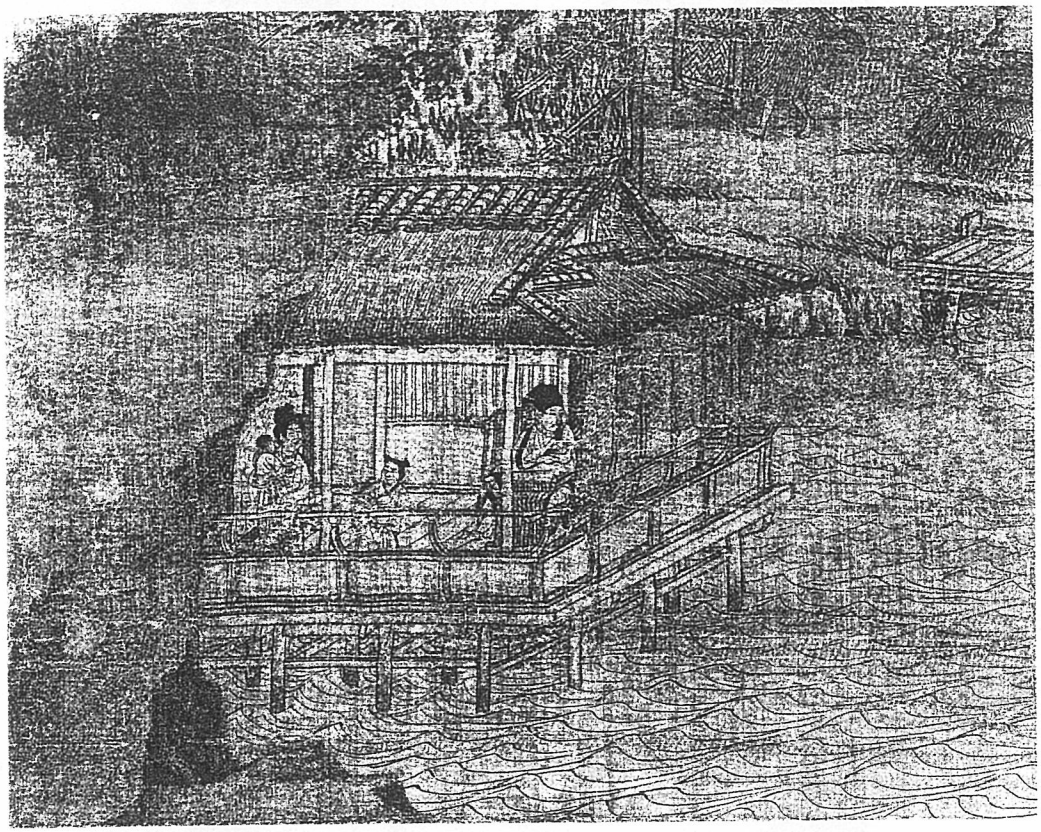


圖24　(傳) 董元《溪岸圖》細部

臺灣大學學術期刊資料庫



圖25　白沙宋墓第一號墓 前室西壁壁畫 1099年 河南禹縣

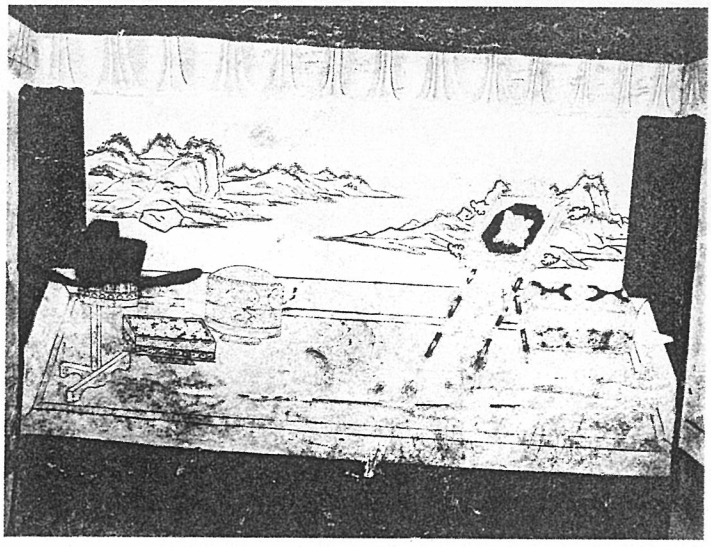


圖26　五代王處直墓 東耳室東壁壁畫 924年

臺灣大學學術期刊資料庫

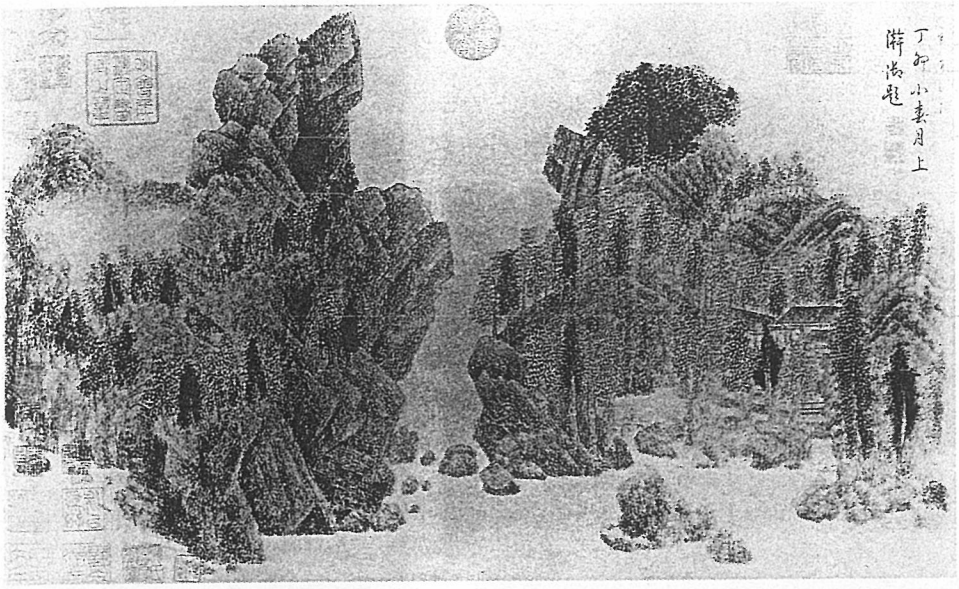


圖 27　錢選《浮玉山居圖卷》部分 上海博物館



圖 28　盛懋《山居納涼》
The Nelson-Atkins Museum of Art Kansas City

臺灣大學學術期刊資料庫



圖29　王蒙《夏山隱居》1354年
The Freer Gallery of Art Washington D.C.



圖30　王蒙《青卞隱居》1366年 上海博物館

臺灣大學學術期刊資料庫