藝術帝王李後主(三)

陳葆真

國立台灣大學藝術史研究所

【摘要】本文為李後主（937～978）研究系列之三，旨在探討其書法、繪畫、文物收藏、音樂舞蹈、棋奕器用、及文房四寶等藝術活動。後主從中主習得「撥鐙法」，並作〈書述〉，評論歷代書家。其書曾受歐陽詢（557～641）及柳公權（778～865）影響，書風遒勁，世稱「金錯刀」。後主又曾以顛筆法入畫，唐希雅、周文矩並受其影響。後主兼擅墨竹、花鳥、人物、山水、走獸，並曾題詩畫上，為後代詩、書、畫「三絕」之濫觴。書畫之外，後主兼擅音樂、舞蹈、棋奕，又擅於造景，講究器用，獎勵文房四寶之製作。其藝術品味高雅精緻，深入影響北宋皇室及士大夫階層。而其以書法入畫，及「三絕」之美學觀，經北宋士大夫畫家之提倡後，主導後代文人畫創作之方向。執此之故，後主實可目之為中國近世文人藝術之導航者。

關鍵詞：李後主　書述　金錯刀　顛筆　南唐　澄心堂　三絕

臺灣大學學術期刊資料庫

三. 後主的藝術活動

後主不但是偉大的文學家，也是偉大的藝術家和收藏家。他擅長書法、繪畫、音樂、舞蹈、棋奕；講究器用、文房四寶、和生活情趣。他那多才多藝的創造能力和高雅精緻的美術品味，在中國歷史上幾乎是絕無僅有的。縱使是差可與之比擬的宋徽宗（1082～1135），事實上在許多方面也深受他的影響。①徐鉉(917～992) 說他:「天縱多能，必造精絕」，絲毫沒有半點誇

① 宋人筆記傳言宋徽宗乃李後主轉世，可見二人在個性、秉賦、與遭遇上有許多類似之處。見丁傳靖輯，《宋人軼事彙編》(台北：源流出版社，1982)，頁52；又徽宗在美術趣味上受後主影響之事實，參見拙著，〈宋徽宗繪畫的美學特質—兼論其淵源和影響〉，《台灣

張之處。②可惜由於南唐亡國和歷代兵災，使他的作品和收藏幾乎流失殆盡，而今只能憑據史料和少數物證，以重現當時史實之一斑。以下本文將依序探討後主在書法、繪畫、文物收藏、音樂舞蹈、棋奕器用、和文房四寶等六方面的藝術活動。

1. 書法

後主擅長書法，是個具有創意的書法家、書評家、鑑藏家、和書法教育的推動者。以下作者試就這幾方面來看後主在書法上的成就與貢獻。

後主的書法教育來自家學：祖父烈祖（888～943）與父親中主（916～961）皆擅書法，且有豐富的收藏。③這些條件為他學習書法提供了良好的環境。有關後主書法風格的淵源，至少有四種說法：一為裴休（791～864)；二為羊欣（370～442)；三為柳公權（778～865)；四為薛稷（649～713)。主張裴休說的是黃庭堅（1045～1105)。裴休為唐代書法家。根據夏承燾引宋人的《嵩山集》：「黃魯直謂李後主書出於裴休，予初大駭之。惟見休石刻字故也。晚乃見休行書墨跡一帖，良以媿歎。」④

主張羊欣說的是清代高士奇（1645～1704)。據他的《天祿識餘》：「『筆陣圖』乃羊欣作。李後主續之。今陝西石刻，李後主書也，以為羲之，誤矣。」⑤羊欣為宋（南朝）書法家，中主的書法便是學羊欣風格，⑥以此而影響後主的早期書風，極其自然。據此，則知後主也曾繼羊欣作〈筆陣圖〉續文，並曾摹勒上石，存在陝西，當時人還誤以為是王羲之（321～379/303～361）所作。由此可知，後主也如中主般學過羊欣的書法。

主張柳公權說的是陸游。⑦而黃庭堅在看過後主手批的表章之後，也認

大學文史哲學報》，40期，1993年，頁295~344。

② 見徐鉉為後主作的墓誌銘，〈大宋左千牛衛上將軍追封吳王隴西公墓誌銘並序〉，收於《騎省集》，四庫全書，冊1085，卷29，頁222。

③ 參見拙著，〈南唐烈祖的個性與文藝活動〉，〈南唐中主的政績與文化建設〉，分別載於《台灣大學美術史研究集刊》，1994年，2期，頁27~46；1995年，3期，頁41~93。

④ 見夏承燾，《南唐二主年譜》(1955；台北：文海出版社，1974)，頁5，引《嵩山集》卷18，但經檢索晁公遡，《嵩山集》，文淵閣四庫全書，冊1139，未見此記。

⑤ 見高士奇，《天祿識餘》(1690；台北：廣文書局，1968)，卷上，頁58。又見夏承燾，前引書，頁6轉引。

⑥ 見陸游，《南唐書》，四部叢刊廣編（台北：商務印書館)，冊12，列傳卷16，頁28。

⑦ 見陸游，同上註。

為後主的「筆力不減柳誠懸（公權）」。⑧

然而明朝的豐坊（活動於16世紀中期）卻以為後主「書師薛稷」；又說後主書「得柳誠懸撥鐙法……」⑨在此，豐坊又將柳公權和「撥鐙法」混為一談。事實上，「撥鐙法」是書家在作書時執筆、運筆的方法。依南宋董史（活動於13世紀後半）的《皇宋書錄》：

> 《皇朝類苑》云：「古之善書有筆法五字：撅、押、鉤、格、抵。用筆雙鉤，則點畫遒勁而盡善矣，謂之『撥鐙法』。江南後主得此法，書絕勁，復增二字曰『導』、『送』。⑩

而後主在他的〈書述〉中，也明白提到這套「撥鐙法」的傳承，以及他如何學到這套筆法：

> ……書有七字法，謂之「撥鐙」，自衛夫人并鍾(繇)、王(羲之)傳授於歐(陽詢)、顏(真卿)、褚(遂良)、陸(柬之)等，流於此日。然世人罕知其道者，孤以幸會，得受誨于先王。奇哉！是書也，非天賦其性口授要訣，然後研功覃思則不能窮其奧妙。安得不秘而寶之?! 所謂法者，撅、壓、鉤、揭、抵、[拒]、導、送是也。此字今有顏公真卿墨跡尚存于世，余恐將來學者無所聞焉，故聊記之。⑪

由以上二文得知：後主經由中主學得衛夫人（272～349)、鍾繇（151

⑧ 見黃庭堅，《山谷集》，四庫全書，冊1113，卷28，頁300。

⑨ 見豐坊，《書訣》，中國書畫全書編委會，中國書畫全書（上海：中國書畫出版社，1988)，冊3，頁848。

⑩ 見董史，《皇宋書錄》，中國書畫全書，冊2，中篇，頁631。

⑪ 陳思，《書苑精華》，中國書畫全書，冊2，卷20，頁531。此處「揭」異於前引董史《皇宋書錄》中之「格」法，且多「拒」之一法。又，此文本身即有矛盾處，因雖自言書有「七」字法，而卻列舉出「撅、壓…導、送」等「八」字。個人以為其中「拒」字為衍字。關於「撥鐙」法，歷代書家所論極多，如參見宋，陳思，《書苑菁華》，卷16，頁511~12，收錄林蘊，〈撥鐙序〉；元、蘇霖，《書法鉤玄》，中國書畫全書，冊2，卷2，頁928；明、陸深，《書輯》中之〈筆論〉條，中國書畫全書，冊3，頁790；明、陶宗儀，《書史會要》，同書，冊3，卷9，頁78~79；明、張丑，《清河書畫舫》，同書，頁255；明、張紳，《法書通釋》，同書，卷下，頁314；及中田勇次郎，〈唐代の用筆法〉，中下彌三郎等編《書道全集》(東京：平凡社，1956)，冊10，頁27~29等。然而諸書所記皆不見「拒」之一法，可知其為衍字無疑。

臺灣大學藝術 期刊資料庫

～230)、王羲之及唐代書家包括歐陽詢、顏真卿(709～785)、褚遂良(596～658/9)、及陸柬之(7世紀後半)等人的「撥鐙法」傳統，且自有創意，又增加了「導」、「送」二法。他更且具體地指出顏真卿的書法即為「撥鐙法」的佳例。⑫

綜合以上各家的看法，可知後主書法直接師承中主，並曾研習過羊欣、薛稷、裴休、柳公權等人的書風。又由於南唐皇室自烈祖以降即建立豐富的法書收藏，因此後主自應有機會研摹歷代名跡。雖則如此，但依個人看法，後主或因其才情之敏銳，以及個性之率真，因此他的書法也多顯率真自然、瘦秀遒勁，而少見豐腴厚重之態，在造形與結構上較偏於歐陽詢、柳公權一脈。據個人所知，現今存世傳為後主的墨跡與刻帖大約還有五件左右：1.題:「韓幹畫《照夜白》」(圖1；紐約，大都會博物館)⑬；2. 五言〈西方詩〉(《汝帖》，卷12，台北故宮)⑭；3. 題：「《江行初雪》畫院學生趙幹狀」(圖2；台北故宮)⑮；4. 行草書：「入其國，其教可知也。其為人也」(圖3；藏者不明)；以及5.收於《群玉堂帖》中的一件作品(個人未曾見過)。⑯然而由於以上的作品都沒有後主的落款，因此不能當作他的真蹟，而只能

⑫ 然則後主對於顏真卿的書法並非全然欣賞，他以為顏書得右軍之一體而失於粗魯，詳見後文所論。又以為「顏書有楷法而無佳處，正如叉手并腳田舍翁耳」。見王世貞，《古今法書苑》，中國書畫全書，冊5，頁139。

⑬ 關於此題是何人之作，歷代藝術史家意見不同，但據明、張丑，《真蹟日錄》，認為是李後主所書，見書畫全書，冊4，頁431。此項資料由廖堯震同學提供，特此致謝。

⑭ 又按《汝帖》刻於北宋末年，經歷代翻刻後，字多失真，見容庚，《叢帖目》(1964；台北：華正書局，1984)，冊1，頁116-119。作者所見台北故宮本之後主詩，字跡脫落不明處甚多，難以重建其全詩內容。惟可見其書法特色及風格源流。惜因未克取得照片，故無法在此附圖。

⑮ 查趙幹此圖首見宋徽宗敕編，《宣和畫譜》(約1120)，畫史叢書(台北：文史哲出版社，1974)，冊1，頁499著錄。但此圖卷首題署，有明、清藝術史家認為是趙幹自題，見張丑，《清河書畫舫》(1616成書)，中國書畫全書，冊4，頁187；及卞永譽，《式古堂書畫彙考》(1682成書)，前引書，冊6，頁945。不過稍後的吳升則提出了較有趣的觀察：「首大字款一行，學柳誠懸體，最妙。」見其《大觀錄》，前引書，冊8，頁393。依個人推測趙幹不過為當時畫院位階甚低的「學生」身份，依當時制度及習慣，當不致於以如此大幅題署置於卷首。而此題署書風源自柳公權，又指稱趙幹為「畫院學生」，因此近代學者推測它極可能是李後主所書。見江兆申，〈從畫家構圖意念來看中國山水畫的舊有進展〉，收於《雙谿讀畫隨筆》(台北：故宮博物院，1977)，頁103；又見鈴木敬著(魏美月譯)，《中國繪畫史》(上)(台北：故宮博物院，1987)，頁147。後者對於此說稍有保留。本項資料承廖堯震同學代為蒐集，特此致謝。

⑯ 以上有關《汝帖》及《群玉堂帖》的後主書蹟資料，見容庚，《叢帖目》，冊1，頁116，141，這項資料由何傳馨先生賜告，謹此致謝。

作為「傳稱」為他的作品來看。而探討所得的結果，也只能作為他書風的一部份來理解。據筆者的觀察，以上所提五件中的前三者在筆法與造形方面都與柳公權和歐陽詢兩人的書風有相當密切的關係。

就柳公權的影響這一點而言，我們在比對後主的「韓幹畫照夜白」與柳公權書《金剛經》(圖4)之後，即可發現二者書風關係之密切。就筆法而言，後主題《照夜白》之筆劃瘦硬勁挺，橫筆細，直劃粗，鉤點細勁銳利，捺筆又有引用行書筆法入楷書的特色；而且筆劃之間和字距之間的布白開闊疏朗，結字嚴謹、端正大方；整體而言，呈現出一種骨秀氣清的美學品味。這些風格特色除了在橫筆細、直劃粗、及結字方正，這些方面還可溯源到顏真卿的書風之外，其他大部份還是來自於柳公權的影響，特別見於柳書的《金剛經》中(參見圖5)。

柳公權雖曾受顏真卿書法結字平正的影響，但它的筆劃勁瘦多骨，卻明顯承襲了歐陽詢的書法風格。而後主傳世收於《汝帖》中的一件五言〈西方詩〉也展現了歐、柳一脈的美學精神。特別值得注意的是，它的筆劃瘦勁，鉤點銳利，好用方筆，結字疏朗，布白寬闊等等造形與結構方面的特色看起來要比《照夜白》上的題字更接近歐陽詢，這是十分有趣的事。明代董其昌(1555～1636)曾見過後主所書〈太白詩〉，也以為他的書法出自歐陽詢。⑰再以書法的自由純熟程度而言，這件作品作成的時間應比《照夜白》的題字來得晚。

後主題《江行初雪》書風基本上仍屬柳體，但與他在《照夜白》上的題字相較之下，此件書法在結字上較為放鬆自在，字形時有左輕右重的傾向，筆劃遒勁而力道內斂，已然掙脫《照夜白》題籤在結字用筆方面所呈現出來的謹慎小心，而表現出收放自如的態勢。就風格發展而言，前者生而後者熟，前者稚嫩而後者老辣。據個人觀察，《照夜白》幅上之南唐收藏印雖不甚清楚，但極可能是「內殿圖書」。雖然此印終南唐之世，一直為皇室的收藏印，但它的刻成時間必早於昇元四年。因為此「內殿」極可能是指凝華內殿而言；而該內殿在烈祖昇元四年(940)時曾經易名：該殿之前部改為昇元殿，後部改為雍和殿。⑱由此推知；蓋有此印的《照夜白》其入藏南唐皇

⑰ 董其昌認為後主這種書法影響了北宋末年的蔡京，並認為蔡京題徽宗的書畫多用這類書法。見劉承幹，《南唐書補注》(1795序)，嘉業堂刻本，卷3，頁24b。但查《容臺集》未見此記。

⑱ 見陸游，《南唐書》，卷1，頁70。

臺灣大學藝術期刊資料庫

室的時間可能早於昇元四年，當時後主年方四歲。換言之，後主年少，便有機會看到此圖，欣賞之餘加上題署，甚為自然。也就是說，《照夜白》的籤題或許成於後主年輕之時，因此用筆結字還流露出所師法的柳公權面貌。而〈西方詩〉較為成熟奔放，字裡行間充滿自信與力道，或成於他的少壯時期。至於《江行初雪》題記既稱「畫院學生」，即明證當時南唐畫院仍在，因此其下限自應在南唐亡國、即後主三十九歲(975)之前。當其時他的書風已不限於柳書筆法的清順勁媚，反而因為運筆提頓的加強而造成筆劃本身高度的凝斂力，由此創造出一種剛硬蒼勁的視覺效果，明顯呈現出他個人的書風。

有關後主個人書風的記載，歷代皆有，但其中多半輾轉抄錄前人之見，或稍增補而已。

據北宋郭若虛在《圖畫見聞誌》(1074)中，提到後主的繪畫時，還特別說到他的書法：「其書名『金錯刀』」。⑲可知後主獨特的「金錯刀」書風，在北宋中期以前已廣為人知。北宋末年的黃伯思（1079～1118）也說他曾見「江南後主金錯書」題懷素《草書千文》。⑳另則記載更證明這個看法，例見於宋徽宗敕編，《宣和畫譜》：

> 江南偽主李煜……善書畫。書作顫筆樛曲之狀，遒勁如寒松霜竹，謂之「金錯刀」……㉑

又據宋徽宗敕編《宣和書譜》：

> 江南偽後主李煜字重光，早慧精敏，審音律，善書畫。其作大字不事筆，卷帛而書之，皆能如意，世謂「撮襟書」。復喜作顫掣勢，人又目其狀為「金錯刀」。尤喜作行書，落筆瘦硬而風神溢出。然殊乏姿媚，如窮谷道人，酸寒書生，鶉衣而蔫肩，略無富貴之氣。要是當我祖宗應運之初，揭雲漢奎璧昭回在上，彼竊據方郡者皆奄奄無氣，不復英偉，故見于書畫者如此。方煜歸本朝，我藝祖嘗曰：「煜雖有文，只一翰林學士才耳。」乃知筆力縱或可尚，方之雄才大略之君亦幾何哉！？今御府所藏行書二十有四……正書：《金書心經》，《智藏道師真贊》。㉒

⑲ 郭若虛，《圖畫見聞誌》，畫史叢書 ，冊1.，卷3，頁180。

⑳ 見黃伯思，《東觀餘論》，中國書畫全書，冊1，頁879。

㉑ 宋徽宗敕編，《宣和畫譜》，畫史叢書，冊1，卷17，頁569。此文又為明徐應秋所引錄，見其《玉芝堂談荟》，四庫全書，冊883，頁185。

故不論其政治立場的偏見，《宣和書譜》的記載提供了四點有關後主書風的重要訊息：1. 後主卷帛為筆作大字，人稱之為「撮襟書」；2. 後主書法運筆喜作顫掣勢，世稱之為「金錯刀」；3. 後主喜作行書，落筆瘦硬而風神溢出；4. 整體而言，後主書風缺乏姿媚，略無富貴之氣。

又依董史，《皇宋書錄》：

> ……江南後主書《雜說》數千言及德慶堂題榜，大字如截竹木，小字如聚針丁，似非筆跡所為……㉓

可知後主不但能書大字，亦精於小字。而另一南宋書法史家陳思（活動於13世紀後半），在他的《書小史》中也說：

> ……煜又能作「撮襟書」。自言得筆法于先王。然枯勁無可取者。㉔

以上數則宋代資料並成為後代書法史家所依據的根本，比如明代陶宗儀（活動於14世紀後半）在《書法會要》中所記便是集合上述文字的結果：

> ……李煜，字重光……少聰悟，喜讀書屬文，工書畫。其作大字，不事筆，卷帛而書之，皆能如意，世謂「撮襟書」。復喜作顫掣勢，人又目其狀為「金錯刀」。尤喜作行書，落筆瘦硬而風神溢出，然乏姿媚。或者以

㉒ 宋徽宗敕編，《宣和書譜》，中國書畫全書，冊2，頁34。又，夏承燾引劉承幹之說，在論及後主書法時，雖引用以上《宣和書譜》及《宣和畫譜》二書之論，但卻誤以為原文出自陶穀之《清異錄》。見夏承燾，《南唐二主年譜》，頁7。但查四庫全書，冊1047，《清異錄》中無此文。夏承燾之誤或因引自劉承幹，同書，卷3，頁23a-b而未查證原典之故。

㉓ 董史，《皇宋書錄》，中國書畫全書，冊2，頁631。

㉔ 陳思，《書小史》，中國書畫全書，冊2，頁574。

臺灣大學學術期刊資料庫

謂煜大字如截竹木，小字如聚針釘，似非筆跡所為。又謂筆跡不減柳誠懸，其亦善評者矣。……㉕

綜合以上資料可知後主書風之一斑：後主擅書，面貌多樣，大字、小字、行書各臻其妙。他書寫時所使用的工具有時並不採用傳統的毛筆，而是因情況需要而隨時變化，比如卷帛為筆書寫大字，而創造出具有特色的「撮襟書」；又因喜作顛掣之勢，而創造出強烈個人風格的「金錯刀」筆法。後主所書大字氣勢雄渾如「截竹木」，小字緊勁精緻如「聚針釘」，行書瘦硬而風神溢出。至於後主書跡例證，宋人曾有記載，比如：他的大字榜書曾留見於金陵清涼寺中的德慶堂。南宋時陸游還特別往訪，並予記載。㉖後主的小字精細工整，世稱為「聚針書」，多作於書信類。北宋末年的王銍家中藏有後主與徐鉉書，「凡數紙，所謂小字如聚針釘者」。㉗

雖然後主喜作行書，但此類作品多已不存。到目前為止，作者所曾見過的除了上面所提《汝帖》中的行楷書五言〈西方詩〉之外，還有一件傳為他所作的行草書：「入其國，其教可知也，其為人也」(圖3)。這件作品的結字與筆法與前面所論後主存世的幾件作品，比較之下，相去甚遠，個人對其真確性持保留態度。

後主的書跡原應不少，但南唐亡國之後，多已燬壞，流傳在北宋官府和民間收藏的，已屈指可數，在此作者謹按史料所見，列表說明（見附錄一），而其保留至今的作品至多不過寥寥數字，並見以上所論。

總計後主書跡見於歷代著錄的，至少有表上所列的三十五種，五十八件左右，而今流傳在世的卻僅剩下三件墨跡與兩件刻帖（編號31-35)。這是一件令人十分憾恨之事。在傳稱為後主所作的三件墨跡當中，兩件為楷書，一件為行草書。他的楷書結體方正，筆劃沉健，力道遒勁，曾受柳公權影響已如前述。難怪南宋的書評家董史會讚歎地說：如以書法見人品，則後主可說是「倔強丈夫哉」：

㉕ 陶宗儀，《書史會要》，中國書畫全書，冊3，頁43-44。此文又為明代張丑所引，見其《清河書畫舫》，同書，冊4，頁255。

㉖ 見陸游《入蜀記》，四庫全書，冊460，卷1，頁885。又後主此榜書和董羽畫水，和李霄遠草書，共稱為當時清涼寺的「三寶」，明代還存在。見葛寅亮，《金陵梵剎志》(1627)，收於杜潔祥主編《中國佛寺史志》(台北：明文書局重印，1980)，第1輯，冊4，卷19，頁849。

㉗ 陸友，《硯北雜志》，四庫全書，冊866，卷上，頁562。

江南後主書……大字如截竹木，小字如聚針丁，似非筆跡所為。歐陽永叔（修）謂顏魯公書，正直方重，似其為人。若以書觀後主，可不謂之倔強丈夫哉?!㉘

然而，蘇軾（1037～1101）卻有不同的看法。他以為後主的書法所表現的雄勁之美，只是表面效果，內在其實相當空虛。這跟蔡襄（1012～1067）外柔內剛的風格正好相反：

僕嘗論蔡君謨書為本朝第一。議者多以為不然。或謂君謨書為弱，殊非知書者。若江南李主外險而中實無有，此真所謂弱者。以李主為勁，宜以君謨為弱。㉙

蘇軾之不能欣賞後主險勁的書風，或許與當時排斥柳公權書風的審美觀有關，比如米芾（1051～1107）便聲稱：「柳公權師歐[陽詢]，不及遠甚，而為醜怪惡札之祖。自柳世始有俗書」。㉚蘇軾又說：「李國主本無所得，舍險與瘦一字無成」。㉛至於蘇軾所見的後主書跡是那些，則不清楚。關於後主書風瘦勁這一點，黃庭堅也有同感。他在〈跋李後主書〉中說後主書法有的「步驟太露」：

觀江南李主手改表章，筆力不減柳誠懸。乃知今世石刻曾不得其髣髴。余曾見後主與徐鉉書數紙，自論其文章，筆法政如此。但步驟太露，　精神不及。此數字筆意深穩，蓋刻意與率爾為之，工拙便相懸也。㉜

石刻是依據原跡鉤勒再翻刻，因此每每失真。但縱然是原跡，也會因為作書時的場合不同，以及用不用心的問題而有不同的效果。黃庭堅的批評是以書論書，評論較為客觀。相較之下，蘇軾的評論則有些主觀的成份。

蘇軾對後主的批評一向太過嚴苛。這不僅見於書法方面，甚至在詞方面也毫不留情。比如在拙著另文中討論過的，他對後主的〈破陣子〉：「最是

㉘ 同註23。

㉙ 見蘇軾，《東坡題跋》，中國書畫全書，冊1，卷4，頁631。

㉚ 見王世貞，《古今法書苑》，中國書畫全書，冊5，頁128。

㉛ 同上註，頁129：〈蘇子瞻評書〉條。

㉜ 見黃庭堅，《山谷集》，四庫全書，冊1113，卷28，頁300。

臺灣大學藝術期刊資料庫

倉皇辭廟日，教坊猶奏別離歌，揮淚對宮娥」等句，便大不以為然。㉝這其中牽涉到兩人在個性上與價值觀上的互異，而這差異又奠基於他們不同的生活環境。雖然蘇軾與後主都是不世出的文學天才，但是兩人的地位、角色與時代背景都不相同，因而產生不同的人生觀。蘇軾生於北宋承平之時，長於富庶的四川書香世家，個性中感情與理智互相平衡，身為北宋士大夫，以家國為己任，具有強烈的責任感。雖然他的政治生涯因遭逢激烈的黨爭而多挫折，但卻每每能夠達觀超俗，掙脫塵網。他的詩文多哲理而少憂傷，顯現他擅於以理性處理事務的生活態度。因此，他一則對於後主所處的那種無可如何的時空環境無法理解，再則對於後主那種多愁善感、纏綿悱惻、入其中而不能出其外的個性，更是無法認同，所以對後主各方面的表現多所苛責。㉞

然而，後主並非凡事只會沉緬其中、全無透視能力。就書法一事，就可看出他自有一套美學觀與品評標準。元代陸友的《硯北雜志》中就記載了他一段文字，縱論歷代書家長短：

> 南唐李後主謂：「善書法者各得右軍之一體，若虞世南得其美韻而失其俊邁；歐陽詢得其力而失其溫秀；褚遂良得其意而失其變化；薛稷得其清而失於拘窘；顏真卿得其筋而失於粗魯；柳公權得其骨而失於生獷；徐浩得其肉而失於俗；李邕得其氣而失於體格；張旭得其法而失於狂；獨獻之俱得而失于驚急，無蘊藉態度。」觀此言，則是終無有其全者。㉟

從這段縱論歷代書家長短的文字中，可見後主最推崇的還是王羲之，同時他也指出在以王羲之為模範的情況下，各書家所展現出來的個別缺點。其實他所指出的那些缺點也正是那些書家個人書風的特點。由此可見後主對區分藝術風格的高敏感度，以及卓越的鑑賞能力。至於他對自己書法風格的演變，也持相當客觀的看法，這可見於他的〈書述〉一文中：

㉝ 見拙著，〈藝術帝王李後主(二)〉，《國立台灣大學美術史研究集刊》，1998年，5期，頁66-67。但也有學者以為此詞非後主所作，見夏承燾，《南唐二主年譜》，頁80中所引論。

㉞ 關於這點，葉嘉瑩也曾論述過，參見她的《溫庭筠、韋莊、馮延巳、李煜》(台北：大安出版社，1988)，頁174-175。

㉟ 陸友，《硯北雜志》，四庫全書，冊866，卷上，頁573。

> 壯歲書亦壯，猶嫖姚十八從軍，初擁千騎，憑陵沙漠而目全無虜；又如夏雲奇峰，畏日烈景，縱橫炎炎，不可向邇，其任勢也如此。老來書亦老，如諸葛亮董戎、朱雀接敵，舉板與自隨，以白羽麾軍，不見其風骨而毫素相適，筆無全鋒。噫！壯老不同，功用則異，唯所能者可以言之……㊱

由以上的研究可知後主不但是個具有創意的書法家，也是深具見解的書法理論家和書法史學者。

2. 繪畫

後主擅畫，史有明徵。自宋、元畫史記載中得知他擅長的畫類包括花鳥、走獸、人物、和山水。依郭若虛的《圖畫見聞誌》：

> 江南後主李煜，才識清贍，書畫兼精，嘗觀所畫林石飛鳥，遠過常流，高出意外。金陵王相家有《雜禽花木》，李忠武家有《竹枝圖》，皆稱世之珍玩也。㊲

又據米芾的《畫史》所記：

> 錦[鍾]峰白蓮居士，又稱「鍾峰隱居」，又稱「鍾峰隱者」，皆李重光自題號，意是「鍾山隱居」耳。每自畫必題曰：「鍾隱筆」，上著「內殿圖書」之印，及押用「內合同」、「集賢院」黑印。有此印者是典於文房物也。「內合同」乃其璽……㊳

可知後主的款識曾用「鍾隱筆」，印章曾用「內殿圖書」、「合同」、「集賢院」等。米芾又說：

㊱ 見陳思，《書苑精華》，前引書，頁531。但四庫全書，冊814，頁202上所抄錄者，與此文「諸葛亮……以白羽麾軍」之一段稍異。四庫本作：「諸葛亮董刑，不廢敲朴，後興師日，以白羽麾軍……」。

㊲ 同註19。

㊳ 米芾，《畫史》，津逮秘書本，見于安瀾編，畫品叢書（上海：人民出版社，1982），頁194。

臺灣大學圖書館 期刊資料庫

> 李王山水，唐希雅、黃筌之倫。翎毛小筆人收甚眾，好事家必五、七本，不足深論。㊴

雖然米芾不甚欣賞後主的繪畫，但此處他至少明示了後主能作山水及翎毛的事實。稍晚於《畫史》的《宣和畫譜》對後主繪畫的記載則越趨詳細:

> 江南偽主李煜，字重光，政事之暇，寓意于丹青，頗到妙處。自稱「鍾峰隱居」，又略其言曰「鍾隱」，後人遂與鍾隱畫涸清稱之。然李氏能文，善書畫，書作顫筆樛曲之狀，遒勁如寒松霜竹，謂之「金錯刀」。畫亦清爽不凡，別為一格。然書畫同體，故唐希雅初學李氏之錯刀筆，後畫竹乃如書法，有顫掣之狀。而李氏又復能為墨竹，此互相取備也。其畫雖傳於世者不多，然推類可以想見。至於畫《風虎雲龍圖》者，便見有霸者之略，異於常畫，蓋不期至是，而志之所之，有不能遏者。自非吾宋以德服海內，而率土歸心者，其孰能制之哉?! 今御府所藏九:《自在觀音像》一，《雲龍風虎圖》一，《柘竹雙禽圖》一，《柘枝寒禽圖》一，《竹禽圖》一，《棘雀圖》一，　《色竹圖》一。㊵

略去其中的政治偏見不論之外，《宣和畫譜》的編者在此明白揭示: 後主雖號「鍾峰隱居」簡稱「鍾隱」，但並不是當時隱居在南唐的浙江籍畫家: 天台人鍾隱。㊶再則為: 後主並以「金錯刀」顫（又作戰）筆法作墨竹，此法影響了唐希雅。《畫譜》又指出: 在墨竹之外，後主能作的畫類又包括寫生竹、禽、龍、虎、及佛像等等。黃庭堅曾見過後主的觀音像，並且為此作了

㊴ 同上註，頁192。

㊵ 宋徽宗敕編，《宣和畫譜》，畫史叢書，冊1，卷17，頁569-570。

㊶ 有關鍾隱其人，首見郭若虛，《圖畫見聞誌》，前引書，卷2，頁170，明言其為天台人，未言其與李後主之關係。但《宣和畫譜》，卷16，頁547卻將畫家鍾隱的作品與李後主連上關係:「鍾隱，天台人……隱居江南，所畫多為偽唐李煜所有，煜皆題印以秘之」。並指出米芾所辨稱的畫家鍾隱非李後主別號之省稱:「近時有米芾論畫，言:『鍾隱者，蓋南唐李氏道號，為鍾山之隱者耳，固非鍾隱也』，因以辨之。」《畫譜》此記與前引米芾《畫史》之文雖只多了「固非鍾隱也」一句，但卻易引起混淆。《畫譜》之誤讀原文已經《四庫全書總目提要》指出，見註38原本之序。

一則〈江南李後主夢觀世音像贊〉㊷。又南宋的張澂（活動於13世紀前半）曾收藏過後主的花鳥畫，並說後主畫「筆勢峻清如金錯書」:

> 「鍾山隱翁」不知何許人，米元章《畫史》云:「鍾峰白蓮居士」，又「鍾峰隱居」，又稱「鍾隱」者，皆李重光自題號，意是鍾隱居耳。上有「內殿圖書」之印，反押字。建昌軍南豐有人蓄六幅《梅花雉雞圖》，相傳李後主畫，圖角有「鍾山隱翁」字。予訪得之，乃輒去題字。然筆勢峻清如金錯書。所作花竹超然不群，非後主不能也。㊸

再據元代夏文彥的《圖繪寶鑑》(1365成書):

> 南唐後主李煜，字重光，自稱「鍾峰隱居」，又略其言曰「鍾隱後人」。能文，善書畫。書作顫筆樛曲之狀，遒勁如寒松霜竹，謂之「金錯刀」。畫山水、人物、禽鳥、墨竹，皆清爽不凡，別為一格。然書畫同體，高出意外。㊹

從內容和文句上來看，夏文彥此則有關後主的記載，明顯地綜合了前引郭若虛的《圖畫見聞誌》、米芾的《畫史》，以及《宣和畫譜》的資料，而小有刪減。

總而言之，後主能畫，類別極廣，包括山水、人物、花鳥、走獸。可惜他的真跡已不存於世。福開森在《歷代著錄畫目》中大概登錄了五十多件作品，但畫目多重複，且無法辨其真偽。㊺在此值得特別注意的是有關後主以書法入畫的議題。如前引四種早期畫史所記，後主以其書法「金錯刀」顫筆法作墨竹之事，已為宋、元藝術史家所公認。甚至明代的張丑（1577～1643）也相信後主以「鉤鎖法」畫竹。據他的《清河書畫舫》所記:

㊷ 見黃庭堅，《山谷集》，四庫全書，冊1113，卷14，頁119。

㊸ 見張澂，《畫錄廣遺》，中國書畫全書，冊2，頁725。

㊹ 夏文彥，《圖繪寶鑑》，畫史叢書，卷3，頁726。

㊺ 見福開森，《歷代著錄畫目》(1933; 北京: 人民美術出版社重印，1993)，頁1426~1432。但此書之誤載處甚多，僅可供引得參考之用。

臺灣大學學術期刊資料庫

世傳江南後主作竹，自根至梢一一鉤勒，謂之「鐵鉤鎖」。自云:「惟柳誠懸有此筆法。」㊻

在這裡雖然張丑本人因未曾見過李後主的畫竹作品，而說「世傳」，但他還是相信後主畫竹的鐵鉤鎖法是受了柳公權「筆法」的影響。因此，後主可算是中國畫史上第一位能書、能畫、又引書法入畫的藝術家。他的書法入畫自創一格，因此影響了同時代的唐希雅與周文矩。首先提到這個現象的是北宋中期的郭若虛在《圖畫見聞誌》中說:

唐希雅，嘉興人，妙於畫竹，兼工翎毛。始學李後主「金錯刀」書，遂緣興入於畫，故為竹木多顫掣之筆，蕭疏氣韻，無謝東海矣……㊼

北宋末年的米芾在他的《畫史》中也指出:

唐希雅作竹林韻清楚，但不合多作禽鳥。又作棘林間戰筆小竹，非善，是效其主李重光耳。㊽

可知唐希雅的戰筆畫竹確是學自李後主。又《宣和畫譜》也有相同的看法:

[唐]希雅，嘉興人，妙於畫竹，作翎毛亦工。初學南唐偽主李煜「金錯刀」書，有一筆三過之法，雖若甚瘦，而風神有餘，晚年變而為畫，故顫掣三過處，書法存焉。㊾

又、元代的湯垕在《古今畫鑑》，以及明代的楊慎（1488～1559）在《畫品》之中，也都認為唐希雅的繪畫技法受到李後主書法的影響:

㊻ 張丑，《清河書畫舫》，中國書畫全書，冊4，頁255。又，據劉承幹，前引書，卷3，頁25a，以為此文出自黃庭堅《山谷集》，但查四庫本，無此記。

㊼ 郭若虛，《圖畫見聞誌》，畫史叢書，冊1，卷4，頁203。

㊽ 見米芾，《畫史》，頁194。

㊾ 見《宣和畫譜》，卷17，頁587。

[徐]熙之下有唐希雅亦佳，多作顫筆棘針，是效其主李重光書法。㊿

李煜好金索書。唐希雅常效之，乘興縱騎，因其戰掣之勢以寫竹樹。(51)

至於周文矩方面，雖然郭若虛並未記載周文矩的人物畫曾受李後主書法的影響，但稍後的米芾在他的《畫史》中卻首先指出周文矩使用「戰筆」，並以此作為辨認周文矩個人畫風的重要依據:

江南周文矩士女面一如昉，衣紋作戰筆，此蓋布文也。惟以此為別。昉筆秀潤勻細。(52)

有趣的是，北宋末年的《宣和畫譜》即明確的認定周文矩的繪畫是受李後主書法的影響:

周文矩，金陵句容人也。事偽主李煜為翰林待詔，善畫，行筆瘦硬戰掣，有煜書法；工道釋人物、車服樓觀、山林泉石，不墮吳、曹之習，而成一家之學……(53)

更有趣的是元代夏文彥在他的《圖繪寶鑑》中，進一步指出「周文矩行筆瘦硬戰掣，蓋學其主李重光畫法」:

周文矩，金陵句容人，事李煜為翰林待詔，善畫道釋人物、車馬樓觀、山林泉石，尤精仕女。其行筆瘦硬戰掣，蓋學其主李重光畫法。至畫仕女，則無戰筆，大約體近周昉而纖麗過之。(54)

在這裡值得注意的是，夏文彥已認為周文矩的畫法有兩種: 一種學李

㊿ 湯垕，《古今畫鑑》(1328成書)，中國書畫全書，冊2，頁895。

(51) 楊慎，《畫品》，中國書畫全書，冊3，頁817。

(52) 米芾，《畫史》，前引書，頁205; 又、明、張丑，《清河書畫舫》引用此文而小異:「面一如昉」作「面相如周昉」，見中國書畫全書，冊4，頁255。

(53) 見宋徽宗敕編，《宣和畫譜》，卷7，頁443。

(54) 見夏文彥，《圖繪寶鑑》，畫史叢書，冊2，卷3，頁717。

臺灣大學學術期刊資料庫

後主畫法，用顫筆；而另外一種學周昉畫法，無顫筆。後者正好與米芾的看法相反。其實，兩人所論都囿於所見作品之別。而依個人看法，周文矩畫風發展中應包括多種不同筆法：有顫筆，有非顫筆，而畫人物雖師周昉，但也可以兼用顫筆法成之。不論如何，元代藝術史家已認為李後主有顫筆畫法，而其法又影響到同時代的院畫家周文矩。

綜合以上例證，可知早自北宋中期的郭若虛開始，藝術史家便一再肯定南唐畫家唐希雅與周文矩都受李後主「金錯刀」顫筆法的影響而作畫的事實。換句話說，唐希雅與周文矩二人可算是中國畫史上繼後主之後以書法入畫的藝術家。而促使二人產生此種書法式畫法的正是李後主的顫筆法。

唐希雅的花鳥畫真蹟今已失傳。至於幾件傳為周文矩的「顫筆」人物畫也多屬宋代及其後的摹本，比較重要的是：1.《琉璃堂人物圖》(圖6，紐約大都會博物館)，2.《重屏會棋圖》(圖7，北京故宮博物院)，和3.《宮中圖》(圖8，紐約大都會博物館)。[55]

以上三件作品，雖則都是後人摹仿周文矩的畫作，無法據之以為周文矩的真跡來討論，但是由於它們所表現的筆法各不相同，因此，可以由此推斷那一件作品較可能接近周文矩原來的「顫筆」畫風。個人經由筆法分析的結果，認為大都會博物館所藏《宮中圖》的筆法流暢挺勁、轉折方銳，基本上屬於鐵線描傳統之外又加上了李公麟(1049-1106)書法式白描技法的影響，例見其《孝經圖》(圖9，紐約大都會博物館)。這意謂著《宮中圖》的摹者應在李公麟之後，因此在摹仿周文矩作品時，不自覺地帶入了熟習的李公麟筆法。而北京本的《重屏會棋圖》，依徐邦達及單國強兩位學者的觀察，認為其人物衣紋細勁曲折，略帶頓挫，又不失圓潤流暢，應為文獻所述的周

55 這三件作品本身皆為宋、元時期的摹本。而與它們相同或相關構圖的幾件摹本分別為：1. 傳韓滉《文會圖》(北京故宮博物院)，2.《重屏會棋圖》(華盛頓弗利爾美術館)，與3.《宮中圖》三段(藏於義大利佛羅倫斯塔提美術館，美國克利夫蘭美術館，及哈佛大學福格美術館)。有關這些作品的研究，參閱徐邦達，《古書畫偽訛考辨》(上海：古籍出版社，1984)冊上，頁148-155；Wen C. Fong, *Beyond Representation* (New York: The Metropolitan Museum of Art, 1992), pp. 34-40, 67; Wu Hung, *The Double Screen-Medium and Representation in Chinese Painting* (Chicago: The University of Chicago Press, 1996), pp.102-128; Wu Hung, "Screen Images: Three Modes of 'Painting-within-Painting' in Chinese Art," in Maxwell Hearn and Judith Smith eds., *Arts of the Sung and Yüan* (New York: The Metropolitan Museum of Art, 1996), pp.319-337, esp. p.324.

文矩「顫筆法」。[56]這表示摹者忠實地保留了相當程度的周文矩原畫風貌。

與《重屏會棋圖》在筆法風格上較接近的是傳為韓滉的《文會圖》(圖10，北京故宮博物院)。此圖曾入宣和內府收藏，幅上有徽宗題署，將它誤判為唐代韓滉之作，實則可能為北宋末年以前的摹本。它所呈現的是原來周文矩《琉璃堂人物圖》祖本原構圖的一部份。[57]至於目前藏於紐約大都會博物館的傳周文矩《琉璃堂人物圖》雖然在構圖上較完整，也較忠實於祖本，但是在筆描上卻與前二者所見周文矩的「顫筆」作風相去甚遠。細觀《琉璃堂》圖中人物衣褶的筆描細勁扭動，重複使用的結果，呈現出一種綿密而繁複的韻律感，造成一種因故意顫抖而產生的強烈動感趣味。這種筆法可說是將「顫筆」法予以誇大且模式化的結果。它反映了後代摹者對周文矩「顫筆」畫風的過度詮釋。

此外，由於自北宋中期以降，畫史對後主以「顫筆」法入畫之事記載明確，因此後人極易將此種畫作歸屬到他名下。特別有趣而在此值得一提的是今藏台北故宮的一開冊頁：傳為歸真的《畫虎》(圖11)。[58]此圖畫虎及水用筆細勁而有不斷扭轉抖動的現象，其作用是為表現「顫筆」的趣味性。幅右雖有「歸真」的落款，但其絹有明顯刮痕，而且此圖之署「歸真」是否意指它是五代道士厲歸真？其中大有疑問。[59]這「歸真」款恐為後人偽託而加上去的。更值得注意的是在「歸真」款的左側岩石上出現的另一個偽款「李煜畫」。這兩個偽款的出現反映了作偽者的目的：十分明顯地，他希望觀者相信此圖原本是後主所作，而經後人竄改為歸真的作品（或相反）。而其所依憑的極可能是《宣和畫譜》中所記：後主曾以「顫筆」作畫，又曾作過《風虎雲龍》圖，因此偽託此圖為後主所作。

後主不僅曾以書法入畫，事實上，他很可能是中國歷史上首創結合詩、書、畫三種藝術於一體的藝術家。據郭若虛的《圖畫見聞誌》：

56 參見徐邦達，《古書畫偽訛考辨》，頁148-150；單國強，〈周文矩《重屏會棋圖》卷〉，《文物》，1980年，1期，頁88-89。

57 詳見徐邦達，《古書畫偽訛考辨》，冊上，頁150-154。

58 見故宮博物院編，《故宮書畫錄》(台北：故宮博物院，1965)，冊4，頁263。其中將此標為「元」代歸真之作，不知何據。又，有關歷代畫虎之作，參見 Hou-mei Sung, "Chinese Tiger Painting and Its Symbolic Meanings (Part 1): Tiger Painting of the Sung Dynasty," in *National Palace Museum Bulletin*, vol.33, nos. 4-5 (Sept.-Dec.1998)。

59 厲歸真善畫牛、虎、鷺禽、雀竹等，其小傳見郭若虛，《圖畫見聞誌》，卷2，頁168。

臺灣大學藝術 期刊資料庫

> 衛賢，京兆人，事江南李後主為內供奉。工畫人物臺閣。……張文懿家有《春江釣叟圖》，上有李後主書〈漁父詞〉二首。其一曰：「閬苑有意千重雪，桃李無言一隊春。一壺酒，一竿鱗，快活如儂有幾人?」其二曰：「一棹春風一葉舟，一綸繭縷一輕鉤。花滿渚，酒盈甌，萬頃波中得自由。」……⑹

雖然原蹟已不可見，但據此可知後主意圖開創集詩、書、畫「三絕」為一體的新美學觀。事實上，從他年輕時期開始，已可見他對開創這種美學觀的嘗試。據米芾的《畫史》:

> 王敏甫收李重光四時紙上橫卷花一軸。每時則自寫論物更謝之意。文一篇，畫一幅。字亦少時作，花清麗可愛。⑹

由以上兩段資料可以看出：後主本人不但早在「少時」便將自己的文學作品、書法、與繪畫這三種藝術結合成一件作品，後來更在院畫家衛賢的繪畫上書題自撰的〈漁父詞〉。這些行為證明了他極具意識地創造一種新的藝術表現形式—集詩、書、畫於一體的「三絕」。雖然早在唐代開元（713～741）年間已有藝術家鄭虔「工山水，進獻詩篇及書畫。玄宗御筆題曰:『鄭虔三絕』」，⑹但鄭虔的「三絕」是指他長於詩、書、畫三種藝術，而非創造一件作品同時集這三藝於一體。就這點而言，後主可算是開創者。⑹在這裡特別值得注意的是：後主的這種新美學取向後來影響到北宋的藝術家，包括宋徽宗個人。⑹簡言之，詩、書、畫「三絕」的美學觀自宋元以降成為主導中國文人繪畫的藝術精神，而其根源實可追溯到後主。

⑹ 見郭若虛，《圖畫見聞誌》，卷2，頁176~177。雖然唐圭璋認為這兩首〈漁父詞〉非後主所作，但並未提出任何證明。見其《南唐二主詞彙箋》(1937; 台北：正中書局，1966年，3版)，頁27a~27b。

⑹ 見米芾，《畫史》，頁205。

⑹ 見張彥遠，《歷代名畫記》，畫史叢書，冊1，卷9，頁118。

⑹ 在後主之前，中國畫史上已有許多圖文並置的作品，但那些作品多非由同一藝術家所為。關於圖與文的配合與演變關係及各種表現形式，參見Alfreda Murck and Wen C. Fong eds., *Words and Images: Chinese Poetry, Calligraphy, and Painting* (New York: The Metropolitan Museum of Art and Princeton University Press, 1991)。

⑹ 參見拙著，〈宋徽宗繪畫的美學特質—兼論其淵源和影響〉，頁295~344。

3. 文物收藏

後主為五代（907～960）最重要的藝術收藏家。他的書籍和書畫收藏就數量上和品質上而言，堪稱五代十國之冠。後主的收藏實際上是繼承了烈祖和中主的雅好。烈祖好讀書，並擅長書法，因此早在建立南唐之前便已在金陵建立他人的藏書樓，它即可能是後來有名的「建業文房」。當時建業文房所收的包括書籍一萬三千多卷，⑹和許多法書及名畫。烈祖並在這些收藏品上蓋上他的收藏印記，包括：「內殿圖書」、「內合同印」、「建業文房之寶」、「內司文印」、「集賢殿書院印」、和「集賢殿御書印」等等。這些收藏印並為中主和後主所沿用，是南唐皇室的收藏標記。⑹除了印章之外，這批書畫多有後主的題識或花押，且裝裱十分考究。依郭若虛的《圖畫見聞誌》:

> 〈李主印篆〉……或親題畫人姓名，或有押字，或為詩歌雜[雅]言。又有織成大回鸞、小回鸞、雲鶴練、鵲墨錦裱飾（今綾錦院倣此織作），提頭多用織成絹帶，簽貼多用黃經紙。背後多書監裝背人姓名，……⑹

這批珍貴的文物成為南唐皇室重要的人文藝術教育資源。中主及後主，並其他皇室成員，都蒙受其利。他們之所以個個能詩擅書，與這批文物的存在與教化之功，應有極重要的關連。⑹

中主和後主更進一步利用這個文化資源，推廣藝術教育。中主曾在保大七年（950），命擅書的倉曹參軍王文炳(秉)，選擇收藏法書中的精萃，予以摹勒刊成《保大帖》。⑹後主也曾命徐鉉摹刻《昇元帖》。該帖之所以取用烈主年號為名的原因，在於後主一直向宋稱臣，南唐當時已無自己年號的緣故。至於《昇元帖》的考究，在書法史上是罕見的，據明朝楊慎（1488～1559）的《墨池瑣錄》:

⑹ 參見夏承燾，《南唐二主年譜》，頁9。

⑹ 參見拙著，〈南唐中主的政績與文化建設〉，頁78~79。

⑹ 見郭若虛，《圖畫見聞誌》，卷6，頁238。

⑹ 南唐諸王多能詩書，其傳見馬令，《南唐書》，卷7，頁33~36; 陸游，《南唐書》，列傳卷13，頁74~78。

⑹ 王文炳與王文秉應為同人，擅書，其書刻於石上，南宋時還存在，見陳思，《寶刻叢編》，四庫全書，冊682，卷15，頁449~451。又，中主刊行《保大帖》事，見拙著，〈南唐中主的政績與文化建設〉，頁80。

臺灣大學藝術 期刊資料庫

> 南唐《昇元帖》以匿紙摹拓、李廷珪墨拂之，為絕品。匿紙者，打金箔紙也。其次用澄心堂紙、蟬翅拂為第二品。濃墨本為第三品也。《昇元帖》在《淳化》祖刻之上，隋《開皇帖》之下，迄今不復見矣。⑦⓪

既然《昇元帖》早就不傳於世，楊慎所言，或有根據，或因傳聞，但都反映一個現象：《昇元帖》在一般書家心中具有崇高的地位，因此難免因而加以臆想。《保大帖》和《昇元帖》在性質上有異於秦漢以來大型的摩崖石刻銘記。摩崖銘記主要在以顯目的尺寸和氣勢達成紀實和教化的功能。但南唐法帖則是專為欣賞、研究、和學習書法而刊刻的案頭書籍；它們可以看作是繼隋代《開皇帖》與唐代《十七帖》之後有關書法藝術欣賞和藝術教育的課本。《保大帖》和《昇元帖》今已不傳，⑦①但它們有一部份曾被宋太宗（976～997在位）收藏，且被採為《淳化閣帖》(王著奉敕刻於淳化三年，992）的基礎。根據周密（1232～1298），《雲煙過眼錄》：

> 褚伯秀云：「江南李後主嘗詔徐鉉，以所藏前代墨跡為古今法帖入石，名《昇元帖》，在淳化之前，當為法帖之祖。」⑦②

目前，書法史學者大多同意南唐二帖為《淳化閣帖》的祖本這種說法。⑦③

由於對那些文物的重視，後主更命自己所鍾愛的後宮女官保儀黃氏，專職典藏的重任。保儀黃氏通曉詩、書、和藝術。她的父親黃守忠，原是湖南楚國（927～951）馬氏政權的官員。保大九年，南唐滅楚，將大批的財帛、女子運往金陵。保儀黃氏隨此進入南唐後宮，最初極得後主寵愛，後因小周

⑦⓪ 見楊慎，《墨池瑣錄》，中國書畫全書，冊3，頁806。

⑦① 雖然據林志鈞所言，曾見《昇元帖》舊拓本於故宮博物院收藏中，但查台北故宮並未藏此帖，林氏所指或為其早年於北平故宮所見？參見其《帖考》(1962；台北：華正書局，1985)，頁4；林氏又言番禺海山仙館有翻刻本，但該本為偽作，見頁8。又傳南唐曾刻《澄清堂帖》及《澄心堂帖》，林志鈞已辯其偽，見同書，頁4~11。今坊間有《南唐澄心堂拓右軍父子四人法帖》(台北：商務印書館，1973)，應亦屬此類。

⑦② 見周密，《雲煙過眼錄》，中國書畫全書，冊2，頁158。

⑦③ 詳見林志鈞，《帖考》，頁1-31。

后善妒，保儀為避禍及本身，因此漸與後主疏遠。⑦④後主珍愛那些文物的程度，有如國之重器。縱使在連年向北宋納貢、財帛大量外流、國勢因而極端窘迫的時候，後主也未曾拿那些文物當貢品，反而極力保護，一直到開寶七年（975)十一月廿七日金陵城破為止。根據陳彭年（961～1017）的《江南別錄》：

> 元宗、後主皆妙於筆札，好求古跡，宮中圖籍萬卷，鍾、王墨跡尤多。城將陷，[後主]謂所幸保儀黃氏曰：「此皆吾寶惜，城若不守，爾可焚之，無使散逸」。及城陷，黃氏皆焚，時乙亥歲十一日[月?]也。⑦⑤

依據這則記載，則南唐三代皇室收藏，在金陵城破之時，是由保儀黃氏放火焚燬的。但是夏承燾則根據後主手題〈金樓子〉一則，辯解後主本人不可能下令焚燬收藏，因為後主在那篇文章中曾明確地批評王粲(177～217)和梁元帝（552～554在位）焚書的不當：

> 余嘗見內庫〈金樓子〉，有李後主手題，曰：「梁元帝謂：『王仲宣(粲)昔在荊州，著書數十篇。荊州壞，盡焚其書。今在者一篇。知名之士咸重之。見虎一毛，不知其斑』。後西魏破江陵，[梁元帝]亦盡焚其書，曰：『文武之道盡今夜矣！』何荊州壞焚書二語先後一轍也。詩以慨之曰：『牙籤萬軸裹紅綃，王粲書同付火燒；不是祖龍留面目，遺篇那得到今朝?』」書卷皆薛濤紙所抄。惟「今朝」誤作「金朝」。徽廟惡之，以筆抹去。後書竟如讖入金也。⑦⑥

由此看來，後主在正常情況下應該不致於下令保儀黃氏焚燬自他祖父開始便辛苦累積下來的珍貴收藏。但戰亂之中是否失去控制，自難得知。夏承燾認為南唐皇室收藏的燬壞，是因為城破時，秩序失控而被宋兵燒殺擄掠的結

⑦④ 保儀黃氏傳見馬令，《南唐書》，卷6，頁31；陸游，《南唐書》，列傳卷13，頁74。

⑦⑤ 陳彭年，《江南別錄》，頁128；又，陸游，(同上註）作「……曰：『此皆先帝所寶，城若不守……』」與此稍異。

⑦⑥ 見袁褧，《楓窗小牘》，四庫全書，冊1038，卷上，頁216。但四庫本標為〈金棋子〉，乃〈金樓子〉之誤。又，參見《欽定全唐詩》，四庫全書，冊1423，頁160，作〈題金樓子後〉。夏承燾引論部份，見其《年譜》，頁78-79。

臺灣大學圖書館 期刊資料庫

果。[77]縱然如此，宋兵在火焚之餘，仍然從後主的收藏中，搜得圖書六萬餘卷：

> [宋]太祖命呂龜祥籍煜圖書赴闕，得六萬餘卷，皆焚餘也。[78]

除此之外，加上宋兵從金陵當地搜得的藏書，總計北宋滅南唐後共得書約十餘萬卷。這些在南唐刻印的書籍，多屬讎校精審的善本，其印刷、編校、和裝訂水準之高，為各國之冠：

> [宋初]得金陵藏書十餘萬卷，分布三館及學士舍人院。其書多讎校精審，編秩完具，與諸國本不類。[79]

這些圖籍後收於汴京內府秘閣，為北宋皇室的重要圖書，宋太宗常去閱讀。他甚至反過來，以新主人的姿態詢問亡國的李後主：「太宗嘗幸崇文院觀書，召煜及劉鋹（941～980），令縱觀。謂煜曰：『閑卿在江南好讀書，此簡冊多卿之舊物，歸朝來頗讀書否?』煜頓首謝」。[80]

除此之外，還有一部份南唐圖籍，在戰亂中被征服者趁火打劫、據為己有，比如郭若虛在《圖畫見聞志》中提到的「樞密楚公」，[81]以及拙著另文提過的北宋間諜「小長老」江正。[82]

與圖籍相較之下，南唐內府的書畫收藏卻很不幸地遭到嚴重的破壞。它們多數在城破之際已被燒燬，因此後來流傳到北宋皇室及民間的南唐故物就十分稀少，更別說得以倖存到後代了。作者根據北宋以降的著錄統計，得知流傳在各代收藏家手中的南唐舊藏書畫文物，不過寥寥幾十件左右。其中，最重要的一份資料是南宋邵博在《聞見後錄》中所列的、關於李後主收藏畫

[77] 見夏承燾，同上註。

[78] 見夏承燾，《南唐二主年譜》，頁78引周在濬，《南唐書注》(1915，影印嘉業堂刻本)，卷16，頁10。

[79] 見馬令，《南唐書》，卷23，頁91，朱弼傳。

[80] 見脫脫，《宋史》，收於楊家駱主編，中國學術類編（台北：鼎文書局，1977），冊17，列傳237，頁13862。

[81] 見郭若虛，《圖畫見聞志》，卷6，頁82。

[82] 見夏承燾，《南唐二主年譜》，頁56~57，引王明清《揮麈後錄》，卷5，謂江正入宋後為越州刺史，後為安陸刺史，後又得吳越藏書數萬卷。又參見拙著，〈藝術帝王李後主(二)〉，頁48。

目的清單。那份清單只佔後主藏畫的一小部份而已；它並曾經北宋李公麟過目和題跋：

> 予收南唐李侯《閤中集》第九一卷畫目。上品九十九種，內《江鄉春夏景山水》六，注云：「大李將軍」。《山行摘瓜圖》一，注云：「小李將軍」。《明皇遊獵圖》一，注云：「小李將軍」。《奚人習馬圖》三，注云：「韓幹」。中品三十三種。下品百三十九種，內《迴紋圖》二，注云：「殷嵩」。《貓》一，注云：「汀州李交」。後有李伯時跋云：「江南《閤中集》一卷，得於邵安簡家，其中名品多流散士大夫家，公麟尚見之。有朱印曰：『建業文房之印』，曰：『內合同』;有墨印曰：『集賢院御書記』。表以回鸞墨錦，籤以潢經紙。然不知集有幾卷，其他卷品目何物也。建業文房亦盛矣，每撫之一嘆」。[83]

這份清單不過是後主收藏畫目的一小部份而已，而其中所列的一些名品，到了北宋末年，也早已分別流散到許多收藏家手中去了。在這之外，根據個人查閱得知，南唐皇室珍藏過的書畫名品，至今仍見諸於著錄的，約有二十件左右（見附錄二）。由於真蹟多半已經失傳，因此其真假問題無法詳論。

4. 音樂舞蹈

後主通曉音律，是個音樂理論家和樂曲創作者。在理論方面，他曾作〈樂記〉一篇。根據徐鉉所作的墓誌銘，其中明言他「洞曉音律，精別雅鄭，窮先王製作之意，審風俗淳薄之原，為文論之，以續〈樂記〉……」[84]在創作方面，後主曾自撰〈念家山〉及〈振金鈴〉二曲，且都以「破」為調。[85]這兩首曲子曾經盛行於金陵地區，不久南唐亡國。後人因此加以附會，以此二曲為「家山破」和「金陵破」，是國破之讖言。[86]

[83] 見邵博，《聞見後錄》，四庫全書，冊1039，卷27，頁348；又見夏承燾，《南唐二主年譜》，頁9~10。

[84] 見徐鉉，《騎省集》，卷29，頁222。又，後主作〈樂記〉一事，見同書，卷18，頁142，〈御製雜說序〉。

[85] 「破」為音調之一，參見葉嘉瑩，《溫庭筠、韋莊、馮延巳、李煜》，前引書，頁149~150。

[86] 見陳彭年，《江南別錄》，前引書，頁129；宋人，《五國故事》，四庫全書，冊464，卷上，頁210。

臺灣大學學術期刊資料庫

後主的音樂素養一方面來自中主的影響。中主精於音律，自己甚至可以調理樂器，並曾因此而遭烈祖怒斥。[87]另一方面，又因大周后（936～964）也精於音樂和歌舞，因此夫唱婦隨、琴瑟和鳴，兩人不免沉緬於音樂歌舞的歡愉之中。知音為伴，更提高創作的興緻。大周后工於琵琶，曾得中主賞賜名貴的焦尾琴。她又能度曲，曾作〈恨來遲〉和〈醉邀舞〉二曲，並用「破」調。更著名的是她修改了盛唐傳下來的樂舞大曲〈霓裳羽衣曲〉。這些事蹟都見錄於她死後、後主為她所作的誄辭中：「曲演〈來遲〉，破傳〈邀舞〉……霓裳舊曲韜音淪世……故國遺聲忍乎湮墜？我稽其美，爾揚其秘，程度餘律，重新雅製……」[88]

〈霓裳羽衣曲〉原為盛唐玄宗（712～756）時的宮庭樂舞大曲，調門與節奏似較低緩。唐末前蜀王衍（918～925）宮中還流傳著。依吳任臣的《十國春秋》所記：「乾德五年春三月，帝(王衍)以上巳節宴怡神亭，自執板唱〈霓裳羽衣〉，內臣嚴凝月等競歌〈後庭花〉……」。[89]可知〈霓裳羽衣曲〉確實在王衍宮中流行。又，一九六〇年代，四川發掘了前蜀王建（907～918）之墓，他的石棺四周刻有樂舞伎二十四人。學者認為所演奏及舞蹈的，當是〈霓裳羽衣曲〉。[90]該曲後漸式微。南唐宮中得到該曲的遺譜，經由大周后改編。大周后改編過的〈霓裳羽衣曲〉調門似乎偏高，節奏也似乎太急。據北宋末年馬令的《南唐書》：

> 唐之盛時，〈霓裳羽衣〉最為大曲。罹亂，瞽師曠職。其音遂絕，後主獨得其譜。樂工曹生亦善琵琶，按譜，粗得其聲而未盡善也。后輒變易訛謬，頗去淫泆，繁手新聲，清越可聽……中書舍人徐鉉聞〈霓裳羽衣〉，曰：「法曲終慢，而此聲太急，何耶？」曹生曰：「其本實慢，而宮中有人易之，然非吉徵也」。歲餘，周后母子繼死……[91]

又，後主在他的《玉樓春》詞中又有「重拍霓裳歌遍徵」之句。「徵」指的是曲子的調門，它和「破」和「遍」一般，是屬於偏高的調子。[92]由以上的證據看來，〈霓裳羽衣曲〉經過大周后的修改後，成為高調門、急節奏的曲子，與調門低而節奏緩的盛唐原音已經不同。高調門、急節奏的曲子適合動作輕快的歌舞，表現出興奮高亢的生命力，這正好反映出後主和大周后當時年青歡娛的心情。大周后改編過的〈霓裳羽衣曲〉，在當時曾蔚為風氣，盛行於宮中和南唐高階層的官宦人家中。

在南唐的上流社會生活圈中，歌伎樂舞原為日常普遍的活動項目之一。[93]而歌舞當中又以〈霓裳羽衣曲〉最為盛事。朝臣高官對它似乎情有獨鍾，常以有詩文為記。據徐鉉的〈又聽霓裳羽衣曲送陳君詩〉：

> 清商一曲遠人行，桃葉津頭月正明；此是開元太平曲，莫教偏作別離聲。[94]

又、韓熙載（902～970）的朋友陳致雍家中便常奏此曲：

> 陳致雍熟於開元禮，官太常博士。國之大禮皆折衷焉。與韓熙載最善。家無擔石之儲，然妾妓至數百，暇奏〈霓裳羽衣〉之聲。頗以帷薄取譏於時……[95]

如此上行下效，盛行一時。後主醉心音樂，也禮遇宮中教坊中的音樂家。他曾以原屬戶部侍郎孟拱辰居住的宅第賜予教坊使袁承進。這引發了監察御史張憲的極力勸諫。但後主只賜予張憲帛三十匹，以表揚他的直諫，而生活上卻依然故我，沉醉其中。[96]這反映出後主個性中藝術家成份強過政治

---

[87] 見陳彭年，《江南別錄》，前引書，頁124。

[88] 見馬令，《南唐書》，卷6，頁28；陸游，《南唐書》，列傳13，頁73。

[89] 吳任臣，《十國春秋》(1670序)（台北：國光書局影印，1962），冊2，卷37，頁7b。又傳唐代已有〈霓裳羽衣樂圖〉，見明徐應秋，《玉芝堂談薈》，頁158。

[90] 參見馮漢驥，《前蜀王建墓發掘報告》(北京：文物出版社，1964)；秦方瑜甚至認為傳顧閎中畫的《韓熙載夜宴圖》中的歌舞也是表演〈霓裳羽衣曲〉，見他的〈五代南方藝術的奇葩〉《成都大學學報》(社會科學版)，1988年，1期，頁40~43。但個人以為〈霓裳羽衣曲〉既為大曲，歌舞場面必甚壯觀，王建墓內石棺上的伎樂和《韓熙載夜宴》中的歌舞排場在規模上，似仍不及。何況該墓是否為王建墓，秦方瑜在另外一文中頗有質疑，見他的〈王建墓后室像主質疑〉《成都大學學報》(社科版)，1989年，4期，頁51~58。

[91] 見馬令，《南唐書》，卷6，頁28；又參見陸游，《南唐書》，列傳卷13，頁73。

[92] 參見葉嘉瑩，《溫庭筠、韋莊、馮延巳、李煜》，前引書，頁149~150。

[93] 此事已於拙論，〈中主的政績與文化建設〉中提及，見該文，頁49~52。

[94] 見徐鉉，《騎省集》，前引書，卷5，頁43。又，夏承燾，《南唐二主年譜》，頁42引文中之「桃葉」作「桃李」。

[95] 陳彭年，《江南別錄》，頁155。

[96] 事見陳彭年，《江南別錄》，前引書，頁151；又見陸游，《南唐書》，列傳卷13，頁73。

臺灣大學學術期刊資料庫

家成份的特色。後主是天生的音樂家。他對於音律的敏感，處處反映在他的詞中。他的詞不事雕琢，用語自然流暢，在韻律的起伏和節奏的變化上，或輕快、活潑、俏麗，或低緩、沈鬱、陰晦，每一首都直接反射出他內心情緒的喜、怒、哀、樂，因而直撲人心，引發讀者深切的共鳴。[97]

與音樂相應的是舞蹈。後主本人也擅於舞蹈，因此，大周后「嘗雪夜酣燕，舉杯請後主起舞，後主曰:『汝能創為新聲，則可矣!』大周后因而作〈醉邀舞〉及〈恨來遲〉」。[98]後主的早期詞中也多描寫後宮樂舞歡樂的場面，這點已於前篇敘述過。而他的後宮侍妾也多能歌舞。根據劉承幹的《南唐書補注》:

> 後主妾薛九，善歌舞。〈嵇康〉，江南曲名也。建業破，零落江北。一日，于洛陽坊趙春舍，歌〈嵇康〉，坐人皆泣。春等舉酒請舞，曰:「老矣，腰腕生硬，無復舊態」。乃強起小舞，曲終而罷。[99]

此外，後主對於舞蹈也和他對於音樂一般，在舊舞之外，更重創意，比如他曾自編新舞，名為〈金蓮舞〉。據夏承燾所引《道山新聞》:

> 李後主宮嬪窅娘，纖麗善舞。後主作金蓮高六尺，飾以寶物、細帶、纓絡，蓮中作五色瑞雲，令窅娘以帛繞腳，令纖小屈上作新月狀，素襪，舞雲中，回旋有凌霄之態。唐鎬詩曰:「蓮中花更好，雲裡月常新」。是人皆效之，以弓纖為妙，蓋亦有所自也。又有〈金蓮步〉詩，云:「金陵佳麗不虛傳，浦浦荷花水上仙；未會與民同樂意，卻于宮裡看金蓮」。[100]

又，李燾，《續通鑑長編》，將此事列為開寶元年，小周后時之事，夏承燾，已辨其非，見其《南唐二主年譜》，頁43。

[97] 關於後主詞的音樂性，參見葉嘉瑩，《溫庭筠，韋莊，馮延巳、李煜》，前引書，頁149~150。

[98] 陸游，《南唐書》，列傳卷13，頁73。

[99] 見劉承幹，《南唐書補注》，卷16，頁8b~9a；又見夏承燾，《南唐二主年譜》，頁53引載。

[100] 見夏承燾，《南唐二主年譜》，頁54所引《道山新聞》；又見周密，《浩然齋雅談》，四庫全書，冊1481，卷中，頁831，其文與此有幾處字異，如「細帶……」作「組」帶……」;「回旋有凌霄……」作「曲有凌雲……」;「是人皆……」作「時人皆……」等。

依這則記載，則金蓮舞的特色是：在舞台佈置上「作金蓮六尺，飾以寶物、細帶、纓絡，蓮中作五色瑞雲」。而舞者的腳則「以帛繞腳，令纖小屈上作新月狀」，也就是將腳纏緊，成為新月狀，再「著素襪」。這樣的腳形只能以腳尖立舞，因而「舞雲中，回旋有凌霄之態」，有如今日的一種芭蕾舞步。因為這種〈金蓮舞〉在舞台佈景上和舞者造形上，都具有巧思和創意，所以「人皆效之」，流行一時。可能由於後人風靡的結果，使這種特殊的舞步，變成了定型的纏足，成為宋代以後，將近千年來戕害中國婦女身心的殘忍陋習。後人將這種罪過推諉到後主頭上而責他為始作俑者。

然則，後主果真有罪嗎？東施效顰其愚醜在於東施，與西施又有何干？何況當初後主只把「金蓮步」當作在舞台上表演的特殊舞步，並未設計作為固定的纏足。後人竟然將這纏足的罪過推諉到亡國之君的後主身上。「成者為王敗為寇」，這實在是一件不公平的事。

再說，就史料來看，以「步步生蓮」來比喻婦女步履輕巧、體態婀娜的意象，早見於後主之前的《花間集》。《花間集》為五代後蜀趙崇祚所輯，其中收錄了當時四川十八家詞人的作品。[101]就中提到「弓鞋」和「金蓮」的用詞，共有兩處，並見於前蜀（907～925）的成都作家毛熙震的詞中:

> 碧玉冠輕裊燕釵，捧心無語步香階，緩移弓底繡羅鞋……
> ＜浣溪沙＞
>
> 縱態迷觀心不足，風流可惜當年，纖腰婉約步金蓮。妖君傾國，猶自至今傳。
> ＜臨江仙＞[102]

可見「弓鞋」與「金蓮」先已流行於前蜀，而非始於南唐。後主不過偶一引用這種纖弱婀娜的女子形象，作為舞者的新造形而已，並未曾普遍教使宮女

---

[101] 見趙崇祚編，李一氓校、李冰若注，《花間集》(1131~1162間刊本)（台北：鼎文書局，1974）。

[102] 二詞並見上註，頁179~180，又毛熙震傳，見同書，頁218~19。

臺灣大學藝術期刊資料庫

作為日常裝扮。因此，宋代以降到清末民初，將近千年以來，中國人病態的「纏足」惡習實非創行於後主之世，更非後主所制定。[103]

5. 棋奕器用

後主確是個全能的藝術家，詩、文、書、畫、音樂、舞蹈之外，他又擅於奕棋。這方面也是大周后的擅長。大周后曾作過棋奕方面的專書共三卷，分別是《絫蒙小葉子格》、《編金葉子格》、和《小葉子例》，北宋時還在流傳。[104]後主並因太過投入於奕棋之樂，致使老臣蕭儼當面痛切地勸諫。但是，後主仍然樂此不疲：

> 後主初嗣位，屢與燮倖對奕。儼入白事，舉奩投于地。後主大怒，曰：「汝與魏徵孰愈？」儼從容曰：「臣若非魏徵，陛下亦非太宗矣！」後主默然罷奕。[105]

據個人推測，後主此期生活之所以沈耽於藝術的原因，一方面是由於那時北宋正準備攻伐後蜀與南漢，無暇顧及南唐，南唐得以苟安，所以他有喘息的機會。另一方面則是大周后也兼具多方面的藝術才能：擅長詩、書、琵琶、音樂、舞蹈、和棋奕，是以夫唱婦隨，其樂融融。但到後來大周后逝世(964)，後主續娶小周后(968)，南唐又因連年向北宋納貢，財政窘困，再加上北宋滅了後蜀(965)的事實也引發南唐莫大的危機感，後主因而心情鬱悶；再因小周后年輕好妒，又無藝術才華，於是後主只能與她逃避到奢靡的物質享樂之中。宮女也跟著講究賞花、焚香、室內佈置等等日常生活方面的窮奢極欲、爭奇鬥艷。這是史家詬弊後主之處，說他：「性驕侈，好聲色」。[106]是以正史及後來的筆記小說，也據傳聞加以渲染和誇大。以下是幾則比較著名的史料，記載後主喜愛各種奇花異香，和講求器用擺設的例子：

[103] 關於纏足之風起於南唐以前的各種說法，參見鮑家麟編著，《中國婦女史論集》(台北：稻鄉出版社，1979)，頁183~189。但陳東原認為其起於南唐，且與後主有關，見其《中國婦女生活史》(台北：商務印書館，1965)，頁125~128。

[104] 見王欽若、歐陽修、王洙編，《崇文總目》，百部叢書集成簡編(台北：商務印書館，1965)，卷5，頁192。

[105] 見馬令，《南唐書》，卷22，頁87；陸游，《南唐書》，列傳卷12，頁70。

[106] 見歐陽修，《新五代史》，四庫全書，冊279，卷62，〈南唐世家〉，頁444。

> 「紫風流」：廬山僧舍有麝囊花一蔕，色正紫，類丁香，號「紫風流」。江南後主詔取數十根，植於移風殿，賜名「蓬萊紫」。[107]

後主愛賞名花的雅好也來自中主的影響。而中主特別愛好有「香祖」之喻的蘭花，並曾封之為「馨列侯」：

> 唐保大二年，國主幸飲香亭賞新蘭。詔苑令取滻溪美土為「馨列侯」壅培之具。[108]

其實，由於江南的氣候溫暖、土壤肥沃，因此奇花異卉爭奇鬥艷，文人雅士也各有佳評妙喻，對於如何賞花，更有各種講究，這套精緻的賞花文化並見於陶穀（903～970）的《清異錄》中，在此不予詳論。[109]

後主以其藝術家的巧思，擅於創造藝術環境以怡情養性，比如他所設計的「小蓬萊」、「錦洞天」、「月宮天河」、及「紅羅亭子」等等，都可證明他是個具有巧思的造景藝術家：

> 違命侯（李後主）苑中鑿地廣一頃，池心疊石，象三神山，號「小蓬萊」。[110]

> 李後主每春盛時，梁棟、窗壁、柱栱、階砌、並作隔筒，密插雜花，榜曰：「錦洞天」。[111]

> （李後主）嘗於宮中以銷金紅羅幕其壁，以白銀釘玳瑁以押之，又以綠鈿刷隔眼，糊以紅羅。種梅花於其外。又於花間設綵畫小木亭子，纔容二人。

[107] 見陶穀，《清異錄》，四庫全書，冊1047，頁861。又、《清異錄》成書年代，據王國維考證，當晚於北宋初年，見其〈庚辛之間讀書記〉，收入《王觀堂先生全集》(台北：文華出版社，1968)，冊4，頁1479~1481。

[108] 同上註，頁857；又關於蘭花，見同書，頁856，864。

[109] 同上註，頁856~864。

[110] 同上註，頁842。

[111] 同上註，頁860。

臺灣大學學術期刊資料庫

煜與窅姬周氏對酌於其中。如是數次。每七夕延巧，必命紅白羅百匹，以為月宮天河之狀，一夕而罷。⑫

李後主作「紅羅亭子」，四面栽紅梅花，作艷曲歌之。韓熙載和云：「桃李不須誇爛漫，已失了春風一半」。時已割淮南與周矣。⑬

（小周后）被寵過於昭惠時。後主於群花間作亭，雕鏤華麗而極迫小，僅容二人，每與后酣飲其中。⑭

江南李後主同氣宜春王從謙。常春日與妃侍游宮中後圃，妃侍睹桃花爛開，意欲折而條高。小黃門取綵梯獻。時從謙正乘駿馬擊毬，乃引轡至花底，痛採芳菲，顧謂嬪妾曰：「吾之綠耳梯何如」?! ⑮

後主喜用各種香，且有自己製香的方法：

江南李王帳中香法：用丁香、甲香、檀香、麝香各一兩，甲香三兩，細剉，加以鵝梨十枚。研取汁于銀器內，盛卻，蒸三次。梨汁乾，即用之。⑯

這種癖好也來自中主的影響。據說中主曾經舉行「香燕」：

李璟保大七年，召大臣、宗室赴內香燕。凡中國、外夷所出，以至和合、煎飲、佩帶粉囊共九十二種。江南素所無也。⑰

⑫ 宋人，《五國故事》，前引書，頁210。

⑬ 夏承燾，《南唐二主年譜》，頁51，引江鄰幾，《雜志》。

⑭ 陸游，《南唐書》，列傳卷13，頁74。

⑮ 同上，頁881。

⑯ 見夏承燾，《南唐二主年譜》，頁52，引洪芻，《香譜》；但四庫全書所收該書所記，卻與夏引文稍異：前段為〈蜀王薰御衣法〉：「丁香、甲香、檀香、麝香各一兩，甲香三兩，製如常法」。後段則為〈江南李王帳中香法〉：「右件用沈香一兩細剉(下同)」。見四庫冊844，卷下，頁233。夏文併二者為一。

⑰ 陶穀《清異錄》，卷下，頁926。

品香，成為南唐皇室的風尚，因此與香料有關的器具也特別考究：

李煜偽長秋周氏，居柔儀殿，有主香宮女。其焚香之器曰「把字蓮」，「三雲鳳」，「折腰獅子」，「小三神」，「卍字金」，「鳳口罌」，「玉太古」，「容華鼎」，凡數十種，金玉為之。⑱

以上這些記載正可以讓我們了解：後主早期詞中，常出現「花」和「香」的字句，如「酒惡時拈花蕊嗅」和「瑞腦添香獸」等等的生活背景。而這些訴諸於嗅覺和視覺的詞句，也正好反映了此時他那種暖玉溫香的生活環境。甚至在南唐亡國之後，後人仍舊繼續臆想著他的風流與豪奢。陶穀的《清異錄》中，記載了一則後主微行娼家，自稱「偎紅依翠」大師的故事：

李煜在國，微行娼家，遇一僧張席，煜遂為不速之客。僧酒令嘔吟吹彈，莫不高了。見煜明俊醞藉，契合相愛重。煜乘醉大書右壁曰：「淺斟低唱，偎紅倚翠大師、鴛鴦寺主，傳持風流教法」。久之，僧擁妓入屏帷。煜徐步而出。僧、妓竟不知煜為誰也。煜嘗密喻徐鉉。鉉言於所親焉。⑲

但是，人以為此事或為陶穀杜撰以傷後主的烏有之事。因為陶穀未仕於北宋之前，曾為後周舊臣。他於顯德五年(958)奉命出使南唐，態度傲慢。韓熙載安排美人計。陶穀中計大窘，無功而回。⑳從此他對南唐難免心懷舊怨。此則記載後主微行娼家格調之鄙俗，不但不似後主之所為，反而類似陶穀本人根據本身好色經驗而加以編造出來的無稽之談。

另外，北宋末年的王銍在他的《默記》中，又有一則記載，反映出後主宮中生活之奢侈：

⑱ 陶穀，《清異錄》，前引書，頁901。

⑲ 陶穀，《清異錄》，前引書，頁854。

⑳ 據毛先舒，《南唐拾遺記》，叢書集成初編（上海：商務印書館，1937），冊553，頁9：「宋陶穀使江南……韓熙載令館伴驛中謄六朝書……穀見秦蒨蘭，遂敗慎獨之戒，作長短句贈之。明日中主燕穀。穀毅然不可犯。中主持觥立，使蒨蘭出，歌〈續斷絃〉之曲侑觴。穀大慚而罷。詞名〈風光好〉……」。明代唐寅曾作《陶穀贈詞》，今藏台北故宮。

臺灣大學學術期刊資料庫

小說載，江南大將獲李後主寵姬者，見燈輒閉目，云:「煙氣」。易以蠟燭。亦閉目，云：「煙氣愈甚」。曰:「然宮中未嘗點燭耶?云：「宮中本閣每至夜則懸大寶珠，光照一室，如日中也」。(121)

又據宋代祝穆，《方輿勝覽》：

〈李氏宮〉：本朝修李氏宮，掘地得水銀數十斛，宮娥棄粉膩所積也。事見《湘山野錄》。(122)

而同是宋代的田況，在他的《儒林公議》中，說得更具體：

馬亮尚書典金陵，於牙城艮隅，掘地得汞數百斤，鬻之以備供張帳。其地乃偽國德昌宮遺[址]，鉛華之所積也。李氏區區，竊據江表之地，而漁色如此，欲求國祚長永，其可得耶？(123)

以上三則都明指後主宮庭生活之奢華與浪費。而這些侈靡的風氣，北宋史家馬令，竟將之歸罪於大小周后二人，說她們二人「侈靡之益冠於當時」。(124)而近人夏承燾則更進一步將大、小周后的罪過追溯到她們的父親周宗的賬上。他認為由於周宗貪吝無品的性格影響，才造就了大、小周后奢靡驕縱的生活方式。(125)但是，這種論調似乎將問題過分簡化，而且有凡事嫁禍於女人之嫌。無論如何，南唐後宮在這種講求物質享受的風氣之下，各種爭奇鬥艷的打扮也跟著流行。最有名的是大周后的「高髻纖裳及首翹鬢朵之妝」。(126)這種打扮盛行一時，一九五一年從南京牛首山出土的南唐烈祖和中主陵墓中的女性樂舞陶俑，大多作高冠聳髻的裝扮，可以為證。(圖12)(127)

再則為有名的「北苑妝」：

(121) 見王銍，《默記》，四庫全書，冊1038，卷中，頁344。

(122) 見祝穆，《方輿勝覽》，四庫全書，冊471，卷14，頁683，〈江東路建康府〉條。

(123) 見田況，《儒林公議》，四庫全書，冊1036，卷下，頁309。

(124) 參見馬令，《南唐書》，卷11，頁49，〈周宗傳〉。

(125) 見夏承燾，《南唐二主年譜》，頁52。

(126) 見陸游，《南唐書》，列傳卷13，頁73。

(127) 關於南唐二主陵墓的其他發現，見曾昭燏等人，《南唐二陵發掘報告》(南京：文物出版社，1957)。

江南晚季，建陽進茶油花子，大小形製各別，極可愛。宮嬪鏤金于面，背以淡妝，以此花餅施于額上，時號「北苑妝」。(128)

「北苑」在南唐皇宮的北面，是內苑的一部份，其中有著名的澄心堂和清暉殿。(129)北苑宮女「鏤金於面，背以淡妝」，再將「花餅施(極可能是繪其形)于額上」的裝扮法可追溯到六朝的「對鏡貼花黃」，並常見於唐代的仕女畫中。(圖13)但每一時代和地區的花樣卻不相同。南唐宮女此刻流行的「北苑妝」之稀奇時髦，在於那些花餅是來自更遠的南方入貢品，既難得又新巧之故。有趣的是，前面所提過的大周后式的「高髻纖裳及首翹鬢朵」，和宮中流行的這種「北苑妝」的妝扮法，都見於《簪花仕女圖》中(圖14，遼寧省博物館)。此圖原傳為唐代中期的周昉(活動於8世紀後半)所作，但是謝稚柳先生便根據「高髻纖裳及首翹鬢朵」為大周后所創的史料，推斷此畫作成的時間應為南唐而非更早。(130)

南唐宮中的生活情趣，縱使在亡國之後，仍然有後人仿傚。最有名的例子是北宋末年，徽宗後宮女子摹仿南唐宮女染布的方法，稱之為「天水碧」。原來「天水碧」的來源是:「因煜之內人染碧，夕露於中庭，為露所染，其色特好，遂名之」。(131)南唐文化對北宋產生直接、深遠、而廣闊的影響，這是不爭的事實。而仰慕南唐文化者並非僅限於宮女和日常生活方面。事實上，宋徽宗本人在書畫方面的審美觀也深受李後主的影響。(132)而一般士大夫，如歐陽修　(1007～1072)、梅堯臣(1002～1060)、劉敞(1019～1068)、蘇軾、黃庭堅、李公麟、黃伯思、米芾、和董逌(活動於12世紀前半)等人，對於南唐圖書和文物的珍愛，更是史有明徵。在書畫收藏方面，

(128) 陶穀，《清異錄》，前引書，頁896。

(129) 參見鄭文寶，《江表志》，前引書，頁142~44；陸游，《南唐書》，卷3，頁18。

(130) 關於《簪花仕女圖》年代的斷定，學者各有不同的意見。謝稚柳從畫中仕女服飾之輕俏和髮型之高聳，定為南唐之作。徐邦達與楊仁愷則認為是唐代作品。詳見徐邦達，〈周昉《仕女圖》卷〉，收於其《古書畫偽訛考辨》，卷上，頁119~121；楊仁愷，《沐雨樓書畫論稿》(上海：上海人民美術社，1988)，頁104~151。

(131) 見宋人，《五國故事》，前引書，卷上，頁210~211。

(132) 參見拙著，〈宋徽宗繪畫的美學特質—兼論其淵源和影響〉，頁295~344。

臺灣大學學術期刊資料庫

可以黃庭堅、黃伯思、米芾、和董逌等人為例。這點在所附〈南唐書畫收藏簡表〉中已經列載，在此不再重覆。在文物方面，北宋士大夫最為醉心寶愛的，莫過於南唐的文房四寶了。以下作者謹就史籍所見，簡述南唐皇室對文房四寶在製造和使用上的考究。

6. 文房四寶

南唐皇室對於筆、墨、紙、硯製造的講究程度，或為中國歷代所僅見。因此，皇室特別在全國各地尋求和獎勵專門人才，提昇製造技術和品質管制。依據宋代陳師道（1053-1102）的《後山談叢》：

> 南唐於饒置墨務，歙置硯務，揚置紙務，各有官，歲貢有數。求墨工於海，求紙工於蜀。中主好蜀紙，既得蜀工，使行境內。而六合之水與蜀同。李[廷珪]本奚氏，以達，賜國姓，世為墨官云。⑬③

後主在依中主舊制外，更求品質方面的提昇。根據成於南宋初年的《硯譜》：「李後主留意翰墨筆札，所用澄心堂紙、李廷珪墨、龍尾石硯三者為天下之冠」。⑬④此記所言關於後主的文房四寶，獨不見筆的記載，再對照前面討論後主書法部份，得知後主作書不必用毛筆，有時視需要而捲帛為筆以作大字。由此推想，可能後主對筆的興趣不及他對其他三者的講究，因此相關記載也較少。不過他在筆管的裝飾上相當講究。據元代陸友的《硯北雜志》：「袁伯長有李後主所用玉筆，管上有鐫字，文鏤甚精，云得之史丞相家……」。⑬⑤而昭惠后「其所用筆曰『點青螺』」，當必極為考究。⑬⑥

其次，南唐在製墨方面，有極大的突破。這與文人重視書法有關。南唐文人對墨之寶重，有時甚於黃金。最著名的代表人物是徐鉉與徐鍇（920～974）兄弟，例見陶穀的《清異錄》：「徐鉉兄弟工翰染，崇飾書具，嘗出一月團墨，曰:『此價值三萬』」。⑬⑦製墨者之中又以李超和李廷(或作庭)珪父子為最有名。有關李超父子的姓氏與籍貫，自宋代開始即有兩種說法。一為北宋初年的蘇易簡（957～995）認為他們本姓奚，原籍河北易州，唐末南遷，居歙州，製墨聞名。根據他的《文房四譜》：

> 江南黟歙之地有李廷珪墨尤佳。廷珪本易水人，其父超，唐末流離渡江，睹歙中可居，造墨，故有名焉。……⑬⑧

此說到北宋蔡襄時，仍如此相信。據元代陸友的《墨史》：

> 蔡君謨云：「超與其子廷珪，唐末自易水渡江至歙州，地多美松，因而留居，遂以墨名家。本姓奚，江南賜姓李氏。⑬⑨

然而另一愛墨的北宋學者晁貫之卻以為奚超與李超各為南北兩人：

> 凡古人用墨多自製造，故匠氏不顯。唐之匠氏惟聞祖敏。其後有易水奚鼐、奚鼎。鼐之子超，鼎之子起。易水又有張遇、陳贇。江南則歙州李超。超之子庭珪、庭寬。庭珪之子承浩。庭寬之子承晏。承宴之子文用。文用之子惟慤、惟一、惟益、仲宣，皆其世家也。……⑭⓪

而北宋李孝美在《墨譜法式》(1095序)中，卻列舉出奚庭珪、李超及李庭珪三組墨品在印文上及品質上呈現明顯差異，因而區分奚、李為不同的製墨家（圖15）。⑭①

---

⑬③ 見陳師道，《後山談叢》，四庫全書，冊1037，卷1，頁69。又夏承燾，《南唐二主年譜》(1936年)版本無此記；但修訂版中已補上此文的一部份，見龍沐勛所輯《李後主和他的詞》(台北：學生書局，1971)，冊下，頁37。

⑬④ 宋、無名氏，《硯譜》，四庫全書，冊843，頁91；又關於此書年代之考訂，見頁65。

⑬⑤ 陸友，《硯北雜志》，四庫全書，冊866，頁579。

⑬⑥ 夏承燾，《南唐二主年譜》，頁42。

⑬⑦ 見陶穀，《清異錄》，前引書，卷下，頁906。

⑬⑧ 蘇易簡，《文房四譜》，四庫全書，冊843，頁53。

⑬⑨ 陸友，《墨史》，四庫全書，冊843，頁659。蔡襄一再提到此種看法，又見同書，頁660；又上述的陳師道也相信此說。清代李調元認為李廷珪又能詩，見其《全五代詩》(1780序)(台北：新文豐，1984重印)，卷36，頁576。

⑭⓪ 晁貫之，《墨經》，四庫全書，冊843，頁654。又、晁貫之小傳見陸友，《墨史》，四庫全書，冊843，卷中，頁666；又、貫之字季一，見同書提要，頁626，以為貫之為說之（1059~1129）兄弟。

⑭① 見李孝美，《墨譜法式》，四庫全書，冊843，頁636~637。

臺灣大學藝術期刊資料庫

元代的陸友也相信奚、李並非一人，他的證據是根據墨上的印文不同而予區分，而且比較兩家製墨的高低之別：

> 奚庭珪易水人。或曰「李庭珪本姓奚，江南賜姓李氏，非也。今之人但見有奚庭珪墨二品。庭珪父即超。何獨有奚庭珪而無奚超也。趙寅達夫嘗收得一種，上印文曰：「宣府奚庭珪」。乃知居歙者李氏。籍宣者奚氏。各是一族，而名偶同耳。新安志云：「自蔡君謨以來皆言李庭珪即奚庭珪」。唯黃秉李孝美云：「奚墨不及李」。友按《墨經》云：「觀易水奚氏、歙州李氏皆用大膠，所以養墨」，又云「奚鼐之子超，鼐之子起。而別敘歙州李超，超子庭珪以下世家。是族有奚、李之異，居有易、歙之分矣……[142]

姑不論李廷珪事實上是否原為易州奚庭珪，最重要的是南唐時期的李廷珪製墨的品質如何，以及它在中國墨史上的地位又如何。依據前引李孝美的《墨譜法式》，李廷珪之父李超製墨品質高超：

> 精者其堅如玉，其文如犀，寫千幅紙不耗三分。《墨苑》載，徐常侍云：「嘗得李超墨一挺，與弟錯共用十年乃盡。磨處邊際有刃，可以割紙。自後用李氏墨無及此者。」以此知超精意為之者，庭珪不及也。[143]

這是為何蔡襄要想法以李廷珪墨換李超墨的原因了。根據陸友的《墨史》：

> 其(襄)從子條云：
> 「昭陵晚歲開內宴，數與大臣侍從從容談笑。嘗親御飛白書，以分賜。更以香藥名墨遍賚焉。一大臣得超墨。而君謨伯父所得乃廷珪墨。君謨時覺大臣意歉，有不足色。因密語：『能易之乎?』大臣者但知廷珪為貴，而不知有超也。既得易，輒欣然。及宴罷，騎從出內門去，將分道，君謨於馬上始乃長揖曰：『還知廷珪是李超兒否?』……[144]

[142] 陸友，《墨史》，卷上，頁658。關於奚、李是否同為一人之難以論斷，紀昀等在《四庫全書總目提要》之中已予點出，見同書，頁625，626；頁655，656。

[143] 李孝美，《墨譜法式》，卷中，頁636。

[144] 陸友，《墨史》，頁659。

雖說比不上李超製墨，但李廷珪的墨品在當代已冠絕一時。依李孝美的《墨譜法式》：

> 其（李廷珪墨）豐肌膩理，光澤如漆，……非法之至精，曷能臻於此哉?![145]

至於李廷珪製墨之所以如此精緻，實因其製法特殊：

> 牛角胎三兩，洗淨細剉。以水一斗浸七日，皂角三挺煮一日，澄取清汁三斤。入梔子仁、黃蘗、秦皮、蘇木各一兩，白檀半兩，酸榴皮一枚，再浸三日。入鍋煮三五沸，取汁一斤，入魚膠二兩半，浸一宿，重湯熬熟，入碌礬末半錢，同濾過，和煤一斤。

又曰：

> 同前，藥汁一斤入減膠三兩，浸一宿，重湯煮化令熟，綿濾，和煤一斤，乘熱搜勻。[146]

由於李廷珪製墨考究，因此中主保大年間，已以墨務官的身份，專司歙州貢墨。陸友曾見過如此款印的墨品：

> 友平生凡五見廷珪墨。其一見之於京師楊好謙家。面作柳枝瘦龍，上印一小「香」字。幕曰「徽州李廷珪墨」。……其一見之於黃可玉清權齋，云是其外家宣和進士陳篆所藏。其一唐子真得於趙氏姑脂澤中，銘曰：「保大元年歙州進。墨務官臣李廷珪造。」後截留「保大」二字，易帖於莊肅幼恭。其一半挺見之於鑒書博士柯敬仲家，銘曰：「保大元年正月七日奉旨造。」幕曰：「弘文館供奉庫」。左行書云：「墨務官臣廷珪」。右行書云：「墨務官臣廷寬」。其一見之於洛陽趙顏子孫許。面作特龍。幕曰：「保大九年奉敕造。長春殿供御龍印香煤……」。[147]

[145] 李孝美，《墨譜法式》，卷中，頁637。

[146] 同上註，卷下，頁645，646。

[147] 陸友，《墨史》，卷上，頁661。最後一件陸友疑為贋品。

臺灣大學學術期刊資料庫

可知李廷珪墨在中主時已為皇室貢品，其珍貴可知。李廷珪墨品質精良，而且可以當藥用，但可惜南唐亡國後，北宋官、私藏家不知寶重，有的竟然用以漆門，致使宣和末年時，「黃金可得，而李氏之墨不可得。」依陸友《墨史》:

> 王彥若云:「趙韓王從太祖至洛行宮，見架間一篋，取視之，皆李氏父子所製墨也。因盡以賜王。後王之子婦蓐中血暈，危甚。醫求古墨為藥，因取一枚投烈火中，研末酒服，即愈。諸子欲各備產乳之用，乃盡取墨，鍛而分之。自是李氏墨世益少得」。邵公濟云:「太祖下南唐，所得廷珪父子墨，同俘獲物付主藏吏籍收，不以為貴也。後有司更作相國寺門樓，詔用黑漆，取墨於主藏，車載以給，皆廷珪父子之墨。至宣和年，黃金可得，李氏之墨不可得。」……
>
> 吾家太史云:「國初平江南時，廷珪墨連載數艘，輸入內庫。太宗賜近臣秘閣帖皆用此墨。其後建玉清昭應宮，至用以供漆飾。」⑭⑧

又由於李廷珪墨的特色在於「不為文理，質如金石」，不求外觀之雕飾，而質地極為細緻堅硬，因此北宋的製墨名家潘谷對於李氏墨極為傾倒。陳師道的《後山談叢》中，有一段記載，明言此事:

> 秦少游有李廷珪墨半錠，不為文理，質如金石。潘谷見之而拜曰:「真李氏故物也，我生再見矣……」⑭⑨

李廷珪製墨之法到北宋時似已失傳。根據陳師道的說法，潘谷製墨採用新法，秘訣是:「和墨用麝，欲其香也」; 是以「潘谷之墨香澈肌骨，磨研至盡而香不衰……」，這是潘墨的好處; 但是，「潘墨雖美，而中疏爾」。⑮⓪而李氏墨則質密堅實。關於這點，清代李調元曾引吳任臣在《十國春秋》中

⑭⑧ 陸友，《墨史》，卷上，頁660~661。又參見丁傳靖，《宋人軼事彙編》，冊上，卷4，頁124。

⑭⑨ 陳師道，《後山談叢》，四庫全書，冊1037，卷1，頁69。

⑮⓪ 同上註。

的一段佚事:

> ……及廷珪墨，為文房三寶，當其時有貴族嘗誤遺廷珪墨一丸於池中，疑為水所壞，因不復取。既逾月，臨池飲。偶墜金器，乃令善泅者下取之，並所得遺墨，光色不變，表裡若新。緣是，世多知寶藏云。⑮①

由以上資料可知李廷珪墨的品質之高，以及它在北宋末年時已被目為稀世之珍的事實。北宋學者如蔡襄、蘇軾、黃庭堅、秦觀(1049～1100)等人對李墨風靡的程度，俱見於宋元學者有關墨的論著中，在此不擬細論。目前在台北故宮博物院，有一錠乾隆舊藏的李廷珪墨，據蔡玫芬教授的研究，認為可能是宋人所製，而後人臆傳為李氏所作。⑮②

與李廷珪墨齊名的是澄心堂紙。有關澄心堂的位置到底在那裡，有下列二種說法: 第一種根據陳師道的《後山談叢》，以為是烈祖還當節度使時便有的:「澄心堂，南唐烈祖節度金陵之宴居也。世以為元宗書殿，誤矣。趙內翰彥若家有《澄心堂書目》，才三千餘卷，有『建業文房之印』……」。⑮③第二種，根據鄭文寶(953～1013)的《江表志》，以為是後主時所建。它的位置在清暉殿的後面，二座建築都在南唐皇宮內苑(即北苑)。南唐末年，澄心堂並一度取代秘書院，成為後主政令所出之地。據鄭文寶的《江表志》:

> 北苑水心西有清暉殿，學士事太子太傅徐遼，太子太保文安郡公徐遊。別置一院於後，謂之澄心堂。臨汝姪元楠、元機、元榆、元樞為員外郎及秘書。秘書院皆同散地。用兵之際，降御札移易兵士，密院不知。皇甫繼勳伏誅之後，夜出萬人斫寨招討，分兵署事不知何往，皆出於澄心堂。承直宣命者，謂之澄心堂承旨。政出多門，皆倣此也。⑮④

又，陸游的《南唐書》中也說:「(後主)……又置澄心堂於內苑，引

⑮① 見吳任臣，《十國春秋》，冊2，卷32，頁2b。又見李調元，《全五代詩》，卷36，頁576。

⑮② 參見蔡玫芬，〈墨雲室裡的李廷珪墨〉，《故宮文物月刊》，92期(1990年9月)，頁94-117。該文對李廷珪墨的製法及流傳，給予相當詳細的介紹。

⑮③ 陳師道，《後山談叢》，四庫全書，冊1037，卷2，頁72。

⑮④ 鄭文寶，《江表志》，四庫全書，冊464，頁3，頁144。

臺灣大學學術期刊資料庫

能文士及徐元機、元楡、元樞兄弟居其間，中旨由之而出」。[155]可知澄心堂的重要性：它應是後主政令權威的表徵，有如烈祖的德昌宮和宋徽宗的宣和殿一般。澄心堂的遺址，據夏承燾引清人考證，認為：「建業澄心堂，即今內橋中兵馬司遺址也」。[156]

那麼澄時堂紙又是怎麼一回事呢？依北宋王直方（1069～1109）的《詩話》：「江南澄心堂紙乃李後主所製……」[157]而南宋程大昌（1123～1195）在《演繁露》中，也專列〈澄心堂紙〉一則：

> 江南李後主造澄心堂紙，前輩甚貴重之。江南平後六十年，其紙猶有存者。歐公嘗得之，以二軸贈梅聖俞。梅詩鋪敘其由而謝之曰：「江南李氏有國日，百金不許市一枚；當時國破何所有，帑藏空竭生蓁苔。但有圖書及此紙，棄置大屋牆角堆。幅狹不堪作詔命，聊備麤使供驚台」。用梅詩以想其制，必是紙製大佳而幅度低狹，不能與麻紙相及，故曰：「幅狹不堪作詔命也」。一紙已直百錢，亦已珍矣。[158]

又清代潘永因在《宋稗類鈔》中也說：「建業澄心堂……李後主時製，紙極光潤滑膩，往往書畫多藉之」。[159]

可知澄心堂紙的紙幅較一般麻紙低狹，但質地細緻光滑，多為書畫用紙。然而澄心堂紙似乎不應該是在澄心堂製造的，因為像澄心堂那麼重要的政令中心，怎麼可能作為造紙的工廠？依個人淺見，澄心堂紙很可能是在他地製造，再送藏澄心堂的。依前引陳師道的記載，中主時已在揚州設立造紙的機構，並從四川特別請來專門造紙的工人，而造紙的地方則是轄下的六合地區。[160]又據《維揚志》：「[南唐]於揚州置紙務，命守臣時貢，時六合正屬揚州故也」。[161]但據宋代高晦叟的《珍席放談》：

---

[155] 陸游，《南唐書》，卷3，頁18。

[156] 見夏承燾，《南唐二主年譜》，頁11引清、潘永因，《宋稗類鈔》。但查該書未得此記。

[157] 見王直方《詩話》，收於郭紹虞輯，《宋詩話輯佚》(北京：中華書局，1986)，頁89。此項資料承王德毅教授賜告，謹此致謝。

[158] 程大昌，《演繁錄》，四庫全書，冊852，卷9，頁141。又見夏承燾，《南唐二主年譜》，頁11所引。

[159] 見夏承燾，《南唐二主年譜》，頁11所引。

[160] 見陳師道，《後山談叢》，卷1，頁69。

[161] 見夏承燾，《南唐二主年譜》，頁11所引。

> 江南李後主善詞章、能書畫，皆臻妙絕。是時紙筆之類，亦極精緻。世傳尤好玉屑牋，於蜀主求牋匠造之。惟六合水最宜於用，即其地製作。今本土所出麻紙，無異玉屑，蓋所造遺範也。[162]

但中主中興、交泰元年（958）以後，南唐因為戰敗而將包括揚州在內的江北十四州全數割予後周。因此，後主時期的紙務與揚州已全然沒有關係。它應當是設在江南地區。換句話說，澄心堂紙很可能並不是在澄心堂製造，而是因為藏於澄心堂而得其名的。這是作者個人的推測。總之，不論事實為何，南唐亡國之後，大批澄心堂紙流散出來，但它也如李廷珪墨一般，當初並未得到北宋官方充份寶愛。另外，又如後主點取舉人所用的榜紙，「一張可長二丈、闊二丈，厚如繒帛數重」，在北宋初年「壞樓之上猶存千數幅」，也未受到重視。[163]到北宋中、晚期的士大夫如劉敞、歐陽修、梅堯臣、和蘇軾等人才以澄心堂紙為稀世之珍。據王直方的《詩話》：

> 澄心堂紙乃江南李後主所製。國初亦不甚以為貴。自劉貢甫始為題詠，又邀諸公賦之，然後世爭貴重。[164]

又據劉敞的《公是集》：

> 當時百金售一幅，澄心堂中千萬軸；
> 後人聞此那復得？就使得之當不識。[165]

梅堯臣也有兩首詩談澄心堂紙的珍貴，一見於前面程大昌的《演繁露》，另一首曰：

---

[162] 高晦叟，《珍席放談》，四庫全書，冊1037，卷下，頁544。

[163] 見蘇易簡，《文房四譜》，頁43。

[164] 見註157。又見夏承燾，《南唐二主年譜》，頁11引。

[165] 劉敞，《公是集》，四庫全書，冊1095，卷17，頁543。

臺灣大學圖書館 期刊資料庫

李主用以藏秘府，外人取次不得窺;
城破猶存數千幅，致入百朝誰謂奇?
漫堆閒屋任塵土，七十年來人不知。[166]

此外，蘇軾也說到澄心堂紙為當時士大夫珍愛的情形:「詩老囊空一不留，一番曾作百金收……」。[167]然則事實上澄心堂紙並不是有史以來質地最精緻的紙。根據與蘇軾同時代的陳師道所見，唐末的楊行密（852～905）時代已有好紙，其品質超過了其後的澄心堂紙:

余於丹徒高氏見楊行密節度使淮南補將校牒紙，光潔如玉，膚如卵膜。今士大夫所有澄心堂紙不迨也。[168]

只可惜楊吳時代的佳紙已經不可再得，當時士大夫在極盡其能之下，所能得到最好的就是澄心堂紙了。在此最值得注意的是今藏台北故宮，有一開北宋蔡襄所寫的尺牘冊頁，其中所記的是他想找人仿製澄心堂紙的情形:

「澄心堂紙一幅，闊狹厚薄堅實皆類此乃佳。工者不願為。又恐不能為之。試與厚直莫得之。見其楮細，似可作也。便人只求百幅。癸卯(1063)重陽日。襄書」(圖16)[169]

至於蔡襄信中所指的「類此」的澄心堂紙，是否便是現在冊頁本幅的紙? 還是當時另有所附? 如果是前者，那麼此幅更彌足珍貴。但也可能是另幅而今已不存。總之由於證據不足，因此難以論斷。

除了重視造紙之外，南唐對於製硯也十分考究。南唐皇室用硯多取自歙州，當時並設有硯務官，官階九品，月給俸廩:

南唐李氏于歙州置硯務官，歲為官造硯有數。其硯四方而平淺者，南唐官

[166] 梅堯臣，《宛陵集》，四庫全書，冊1099，卷7，頁199。又見程大昌，《演繁露》，前引書，頁141。

[167] 見蘇軾，《蘇東坡全集》，四庫全書，冊1107，頁258。

[168] 陳師道，《後山談叢》，卷2，頁72，第56條。

[169] 故宮博物院編，《故宮書畫錄》(台北: 故宮博物院，1965)，冊1，卷3，頁150。

研也，往往鏤邊，極工巧。[170]

可知一般南唐皇室用硯的特色是: 石材精良，形制「四方平淺」而「往往鏤邊」，造形簡單大方，作工精緻。後主所用的硯更為講究，其中比較有名的是:「紅絲硯」、「靈璧石硯」、「青石硯」、「龍尾硯」和「寶石研山」。[171]以下個人謹就史料所見，略論後主所用幾種石硯的相關問題。首先關於紅絲硯。紅絲硯產於山東青州，唐代已開採。這種石硯的紋理紅黃相參，極為優美（圖17)，北宋的蘇易簡列之為硯中第一品。宋代相關的記載至少有以下數則:

紅絲石: 紅黃相參不甚深。理黃者絲紅。理紅者絲黃。其紋勻微。石工蘇懷玉言:「州西四十里，山盤折而上，五百餘步有洞……洞口絕壁有鐫字，唐中和年採石所記。」蘇工得石四五寸，旋加磨治，文華緻，聲清越，墨膏浮泛，蒸濡如露，異於他石……[172]

唐彥猷以紅絲石為天下第一石，有脂脈，助墨光。[173]

蘇易簡作《文房四譜》，譜言四寶硯為首。筆墨兼紙皆可隨時收索。可與終身俱者，唯硯而已。譜中載四十餘品，以青州紅絲石為一，斧柯山第二，龍尾石第三，餘皆在中下……[174]

由上可知紅絲硯之名貴。至於靈璧石，也為質地極佳的石材。據南宋趙希鵠（活動於13世紀前半)的《洞天清祿集》:

[170] 見陸友，《硯北雜志》，四庫全書，冊866，卷下，頁597。又，夏承燾，《南唐二主年譜》，頁10所引宋人《澠水燕談》，內容與此稍異。

[171] 參見夏承燾，《南唐二主年譜》，頁10-11。

[172] 見宋、高似孫，《硯箋》，四庫全書，冊843，卷3，頁117-118。又，有關紅絲石其紅黃相參質理之記載，又見無名氏，《硯譜》，同冊，頁91。另外，米芾，《硯史》，亦有專題介紹紅絲石，見同冊，頁70。

[173] 同上，引蔡君謨語。又，清高宗珍藏紅絲硯多方，見其《欽定西清硯譜》，四庫全書，843，卷20，頁535-536; 卷23，頁575-577。

[174] 宋、無名氏，《硯譜》，四庫全書，冊843，頁92。

臺灣大學學術期刊資料庫

> 蜜蠟石出絳州蜜蠟縣。其石不在山谷。深山之中掘之乃見。色如漆，有細白紋，如玉。然不起峰，亦無巖岫。佳者如菡萏，或如臥牛，如蟠螭。扣之，聲清越如金玉。以利刀刮之，略不動。此石能收香，齋閣中有之，則香雲終日盤旋不散。不取其有峰也。僞者多以太湖石染色為之。蓋太湖石亦微有聲，亦有白脈，然以利刀刮之則成屑。(175)

蜜蠟石以其質堅聲脆而為歷代文人所喜愛，常取以為書齋雅玩，明代畫家並常以之入畫。(176)

至於青石硯，也產在山東青州。唐代也已開採，柳公權論硯便以青州石為第一。(177)米芾認為青州石「色類歙，理皆不及。發墨不乏，有瓦礫之象。」(178)然而有的青州石有麤紋如羅，近似歙硯，也著墨不發。(179)可見同是青州石硯，也有品質高下之別。至於世所傳稱後主擁有的一方青石硯很可能也是青州石硯。(180)而後主的這方青石硯卻充滿了神秘色彩：

> 李後主得青石硯。墨池中有黃石如彈丸。水常滿，終日用之不耗。每以自隨。後歸朝，陶穀見而異之。硯大不可持，乃取石彈丸去。後主搜其手。振臂就取。後主請以寶玩為謝。陶不許。後主曰：「唯此硯能生水，他硯皆不可用」。陶試數十硯，水皆不生。後主索之良苦。陶不能奈，曰：「要當碎之」。石破，中有小魚跳地上即死。自是，硯無復潤澤。(181)

以上記載雖明顯地將後主的「青石硯」予以神秘化，但由此可以反映出事實的核心，那便是：此硯由於質地潤澤能發墨，而最為後主所寶愛。又由於陶穀識貨而強奪不得，由妒恨而加破壞。

在後主所用名硯中，其龍尾石硯最為世所傳稱，並譽為「天下之冠」。

---

(175) 趙希鵠，《洞天清祿集》，四庫全書，冊871，頁16。

(176) 中國藝術家特別愛好奇石，且多各種藝術創作，參見John Hay, *Kernels of Energy, Bones of Earth-The Rock in Chinese Art* (New York: China Institute in America, 1985).

(177) 見蘇易簡，《文房四譜》，卷3，頁30。

(178) 米芾，《硯史》，頁69；又見高似孫，《硯箋》，卷3，頁118。

(179) 見米芾，《硯史》，頁70。

(180) 出產青石硯的地區，除了青州以外，還有廬州，參見米芾，《硯史》，頁69。

(181) 無名氏，《硯譜》，四庫全書，冊843，頁94；事又見高似孫《硯箋》，頁118。

(182)所謂龍尾石產於歙州婺源縣，硯色黑，多產於水中，故而質地溫潤堅密，扣之聲清若玉，極為南唐皇室所珍愛。據傳中主時還因此而特別擢拔硯工李少微為硯官。關於龍尾石的大概情形可從以下數則記載中得知。據蘇易簡的《文房四譜》：

> 今歙州之山有石，俗謂之龍尾石。匠製之，其硯色黑，亞于端。若得其石心，則巧匠就而琢之。貯水之處圓轉如渦旋，可愛矣。(183)

> 龍尾山亦名羅紋山，下名芙蓉溪，石坑最多，延蔓百餘里，取之不絕。(184)

> 龍尾石多產於水中，故極溫潤。性本堅密，扣之其聲清越，婉若玉振，與他石不同。色多蒼黑，亦有青碧者。採人日增，石亦漸少。……(185)

> 龍尾山在婺源東南。開元中獵人葉氏逐獸至長城，見疊石瑩潔，攜歸刊成硯。溫潤過端溪。持獻令，令訪匠，琢為硯。南唐元宗時歙守獻硯、荐工，李少微擢硯官。(186)

至於中主時支持龍尾石的開採，部份原因是由於當時端溪石已開採過度，是以轉而開發龍尾石為硯材。這一點趙希鵠在《洞天清祿集》中已說得很明白。(187)總之，龍尾硯由於質細工精，因此不但深受南唐中主和後主的喜愛，也成為北宋文人欣賞和歌詠的對象，如蘇軾就曾數度為詩作銘，予以讚美。(188)

---

(182) 見無名氏，《硯譜》，頁91。又見無名氏，《歙硯說》，同冊，頁79。又見高似孫，《硯箋》，卷2，頁110。

(183) 蘇易簡，《文房四譜》，卷3，頁31。

(184) 無名氏，《歙硯說》，四庫全書，冊843，頁79。又見高似孫，《硯箋》，卷2，頁109。

(185) 同上，頁80。

(186) 見高似孫，《硯箋》，卷2，頁108。此文係轉載自北宋、唐積，《歙州硯譜》(1066成書)，四庫全書，冊843，頁73。

(187) 參見趙希鵠，《洞天清祿集》，四庫全書，冊871，頁10～11。但蔡玫芬認為此說可議：因南唐領域，不包括廣東端州，是以無法掌控其產量；而歙州在其轄內，故便於開採。到南宋趙希鵠時歙石已不開採，故倍珍之。

(188) 參見高似孫，《硯箋》，卷2，頁114-115。

臺灣大學藝術 期刊資料庫

至於後主的「寶石研山」則得以倖存到北宋末年；並且歷經米芾、蘇恭綽的收藏，後來進入徽宗的宣和內府。關於此事，蔡絛的《鐵圍山叢談》有清楚的記載：

> 江南李氏寶一研山，徑長才踰咫尺，前聳三十六峰，皆大猶手指。左右則引兩阜陂陀而中鑿為硯。及江南國破，研山因流轉數士人家，為米元章得。後米老之歸丹陽也，念將卜宅，久弗就，而蘇仲恭學士之弟者，才翁孫也，號稱好事。有甘露寺下並江一古宅，多群木，蓋唐、晉人所居。時米老欲得宅，而蘇覬得硯，於是……蘇米竟相易。……研山藏蘇氏未幾，索入九禁。時坡公亦曾作一研山。米老則有二。……視江南所寶，流亞爾。⑱⑨

又由上文可知類似後主的「寶石研山」在當時不止一方，至少米芾有二方，而蘇軾也有一方。由此也可見後主的藝術品味在北宋末年的士大夫圈中具有多大的影響力。而後主的這方「寶石研山」在元初曾流入台州戴氏收藏，周密曾見過，⑲⓪入清則曾藏於朱彝尊（1629～1709）手中，王士禎曾見過。⑲①米芾雖曾得後主的「寶石研山」，但他的《硯史》中卻未曾有任何記載。清高宗（1736～1795在位）在《欽定西清硯譜》中登錄了他所收藏的歷代名硯二百方，但其中卻無南唐舊硯。南唐舊硯已為稀世之珍，世甚少見。據聞南京博物館藏有一方。⑲②此外，日本書法家青山杉雨等編《古名硯》中曾收李鴻章（1823～1901）舊藏南唐官硯一方，其上有歐陽脩作於皇祐三年（1051）、及翁方綱（1733～1818）作於乾隆五十八年（1793）的兩段題記（圖18）：

> 此一硯用之二十年矣。當南唐有國時，於歙州造研務，選工之善者，命以九品之服，月有俸廩之給，號硯務官，歲為官造研有數。其硯四方而平淺者官硯也。其石尤精，製作亦不類今工之侈窳。此硯得自今王舍人原叔。原叔家不知為佳研也。兒子輩亲置之。予初得之，亦不知為南唐物也。有江南人年老者見之，悽然曰：「此故國之物也。」因具道其所以然。遂始寶惜之。其貶夷陵也，折其一角。皇祐三年辛卯，龍圖閣直學士歐陽脩記。
>
> 南唐官研。皇祐三年歐陽文忠手記。
> 乾隆五十八年翁方綱為冶亭侍郎題⑲③

此外，與南唐硯有關的，還有一件金銅蟾蜍硯滴。根據陸友的《硯北雜志》：

> 李仲芳家有南唐金銅蟾蜍硯滴，厚重奇古，磨滅處金色愈明，非世鎏金比也。腹下有篆銘云：「拾月窟，伏棐几，為我用，貯清泚。端溪石，澄心紙，陳玄氏，毛錐子，同列無譁聽驅使。微吾潤澤烏用汝？」⑲④

只不知這件精緻的作品而今安在？

結語：

本文所論僅有關後主一人之藝術活動而已。雖以管窺豹，僅得一斑，然其璀燦已足令人目眩。其中最值得注意的是後主的「金錯刀」、「顫筆法」、「三絕」美學觀、文房四寶、和生活情趣等方面所展現的高雅品味，以及它們對北宋皇室和士大夫階層藝術活動所造成普遍而深入的影響。就中特別重要的是，他之以書法入畫，及嘗試集詩、書、畫三藝為一體的「三絕」美學觀，經北宋士大夫畫家提倡後，主導了後代文人畫創作的方向。誠如王國維（1877～1927）所指出：後主在詞的發展史上具有劃時代的重要性：「詞至李後主而眼界始大，感慨遂深，遂變伶工之詞而為士大夫之詞……」⑲⑤同樣

---

⑱⑨ 見蔡絛，《鐵圍山叢談》，四庫全書，冊1037，卷6，頁614。

⑲⓪ 見周密，《志雅堂雜鈔》，中國書畫全書，冊2，卷上，頁163。

⑲① 見劉承幹，《南唐書補注》，卷3，頁26b；又見夏承燾，《南唐二主年譜》，頁10。

⑲② 據杭州中國書畫學院任道斌教授告知，今南京博物館藏有南唐硯一方，特此致謝。

⑲③ 見青山杉雨等編，《古名硯》（東京：二玄社，1974），圖16~17及解說。此項資料承蔡玫芬教授賜告，謹此致謝。

⑲④ 陸友，《硯北雜志》，卷下，頁599。又，南唐也曾在句容縣鑄造銅器，雖其形制可愛但品質不及古物，見趙希鵠，《洞天清祿集》，頁13，〈句容器〉。

⑲⑤ 見王國維，《人間詞話》，收於《王觀堂先生全集》（台北：文華出版社，1968），冊13，頁5930。

臺灣大學學術期刊資訊庫

的，就美術而言，後主可算是中國近世文人藝術的導航者。可惜天才遠逝，令人惆悵不已。而更可哀的，實為南唐皇室所收藏的文物在歷經歲月摧殘、戰亂破壞、與人為損傷之後，幾已流散殆盡，杳不可得，雖有倖存者，不過少數幾件而已。雖然傳世還有一些傳為董源、巨然、衛賢、顧閎中、王齊翰、周文矩、及徐熙等人的繪畫，但是那些作品的真偽仍待析辨。這些問題且留待他日再予討論。

＊本論文經陳雪玉小姐幫忙鍵入電腦，工作煩勞，特此致謝。

附錄一：李後主書蹟著錄簡表

編號	作品	文獻	收藏
1	行書 24 件	《宣和書譜》 （中國書畫全書，以下簡稱書畫全書，2:34）	宋徽宗
2	楷書題徐鉉， 〈五柳先生傳〉：「送勤政東院收籍」等字	岳珂，《寶真齋法書贊》 （書畫全書 2:230）	
3	德慶堂榜題 石刻大字	陸游，《入蜀記》 （四庫 460: 885）	金陵清涼寺，明代仍存
4	題報慈道場	陳彭年，《江南別錄》 （四庫 464:161）	金陵鍾山
5	祈雨文：「尚垂龍潤之祥……」	陶穀，《清異錄》 （四庫 1047:840）	
6	金字《心經》	王銍，《默記》 （四庫 1038:342）； 《宣和書譜》:34	宮人喬氏藏，太平興國初年，捐贈汴京相國寺
7	小楷《心經》	豐坊，《書訣》 （書畫全書 3:848）	
8	〈智藏禪師真贊〉	同上； 《宣和書譜》:34	
9	《七佛戒經》	陳鵠，《耆舊續聞》 （四庫 1039:599~160）	南宋王克正→陳君懋
10	疏禱文 作於金陵城破(975)之前	張邦基，《墨莊漫錄》 （四庫 864: 65）	
11	玉笥觀牒文 （作於 974 左右）	袁桷，《清容居士集》 （四庫 1203:618）； 夏承燾，《年譜》:68	
12	道院碑	周密，《雲煙過眼錄》 （書畫全書 I:134）； 張丑，《清河書畫舫》 （書畫全書 4:134）	元代趙與懃
13	改表章	黃庭堅，《山谷集》 （四庫 1113:300）	

臺灣大學學術期刊資料庫

編號	作品	文獻	收藏
14	與徐鉉書	同上	
15	跋徐鉉，《質論》	黃伯思，校正《崇文總目》(書畫全書 1:887)	
16	〈蚌帖〉	董逌，《廣川書跋》(書畫全書 1:808)	
17	〈歸命帖〉	周密，《雲煙過眼錄》:138	同 12
18	〈乞潘慎修掌記室手表〉，約作於 977	王銍，《四六話》(四庫 1478:957)	宋代豫章潘興嗣
19	雜書二本：①〈書李白詩數章〉；②〈臨江仙〉：櫻桃落盡……	同 9；夏承燾，《年譜》:75；劉承幹，《補注》3:24b	同 9；董其昌曾見其《書太白詩》
20	題〈金樓子〉，評梁元帝、王粲焚書之不當	夏承燾，《年譜》: 78（引袁褧，《楓窗小牘》）	
21	書宮人慶奴扇：「風情漸老……」	邵博，《聞見後錄》(四庫 1039:297)	
22	與金陵宮人書：「此中日夕只以淚洗面……」	王銍，《默記》:354	北宋韓王汝
23	〈續羊欣，《筆陣圖》〉石刻	高士奇，《天祿識餘》:58；夏承燾，《年譜》:6 引	陝西
24	書衛賢，《春江釣叟》圖後：〈漁父詞〉二首	郭若虛，《圖畫見聞誌》(畫史叢書 1:176~7)	
25	跋湯子昇，《軒轅鑄鏡圖》	周密，《雲煙過眼錄》:145	元代郭天錫

編號	作品	文獻	收藏
26	題周文矩，《詩意圖》：「……獨憑繡床慵不語……」	孫鳳，《孫氏書畫鈔》(書畫全書 3:889)	
27	題周文矩，《倦繡詩意圖》：「遼陽春盡無消息……」	文嘉，《鈐山堂書畫記》(書畫全書 3:832)	
28	題字花押於盧楞伽畫《羅漢十六》	張丑，《清河書畫舫》(書畫全書 4:195)	
29	題懷素，《草書千文》	黃伯思，《東觀餘論》(書畫全書 1:879)；曾敏行，《獨醒雜志》(四庫 1039:559)	北宋董逌→董棻→ 南宋高宗…→遼寧省博物館（?）
30	殘件：《閎中集》，第九十一卷畫目	邵博，《聞見後錄》，(四庫 1039:348)	北宋邵安簡藏、李公麟跋→南宋邵博藏
31	詩文刻帖	《群玉堂帖》，卷 9（容庚，《叢帖目》，1:141）	
32	題韓幹，《照夜白》：「韓幹畫照夜白」(圖 1)	Wen C. Fong, *Beyond Representation* (1992), Pl. 1	紐約大都會博物館
33	行書五言《西方詩》刻帖	《汝帖》，卷 12（容庚，《叢帖目》，1:116）	台北市孔廟→故宮博物院
34	題趙幹，《江行初雪》：「江行初雪畫院學生趙幹狀」(圖 2)	《故宮書畫錄》2:17	台北故宮博物院
35	行草書：「入其國，其教可知也。其為人也」(圖 3)	中下彌三郎等編，《書道全集》(1956) 10:32，插圖 48	

臺灣大學學術期刊資料庫

附錄二：南唐皇室收藏書畫著錄簡表

一．書法：

編號	品名	著錄	
1	懷素，《自敘帖》	朱存理，《鐵網珊瑚》(書畫全書 3:482~3)；《故宮書畫錄》1:29	昇元四年(940)王紹顏題記，又有「建業文房」印；台北故宮
2	懷素，《草書千文》	曾敏行，《獨醒雜志》(四庫 1039:559)	北宋董逌→南宋高宗→……遼寧省博物館(?)
3	懷素(藏真)書	黃伯思，《東觀餘論》(書畫全書 1:879)	
4	褚遂良臨《黃庭經》	王惲，《書畫目錄》(書畫全書 2:954)	昇元三年(939)裝裱
5	李陽冰墨跡篆《侍御帖》	同上，頁 955	上有李後主「合同印」
6	張旭，《春草》三帖	岳珂，《寶真齋法書贊》(書畫全書 2:202)	南唐昇元舊藏
7	唐摹《千文》	周密，《雲煙過眼錄》(書畫全書 2:143)	郭佑之(天錫)藏，有南唐椒閣錦標首
8	徐鉉篆，《五柳傳》帖	岳珂，前引書，頁 230	末有李後主小楷書：「送勤政東院收籍」
9	孫過庭草書《千字文》	徐邦達，《古書畫偽訛考辨》，卷上，頁 82-84	帖前後有「建業文房」印，偽作

二．繪畫：

編號	品名	著錄	收藏
1	展子虔，《朔方行》	米芾，《畫史》(書畫全書 1:980)；汪砢玉，《珊瑚網》(書畫全書 5:1200)	北宋李公麟
2	閻立本，《蕭翼賺蘭亭》	桑世昌，《蘭亭考》(書畫全書 2:583~4)	李後主
3	韓幹，《照夜白》	汪砢玉，《珊瑚網》(書畫全書 5:1209)	(傳)李後主題「韓幹畫照夜白」及花押並「內殿圖書」印；紐約，大都會博物館
4	唐畫《蘇氏種瓜圖》	米芾，《畫史》:189	李後主「內合同」印，「集賢殿」印
5	李後主，《戲猿》	周密，《雲煙過眼錄》:154；汪砢玉，《珊瑚網》:1209	有「建業文房」印，南宋經賈似道、謝堂、起翁等人藏過。趙孟頫於燕京見過。
6	徐熙，《雞竹圖》	李葹，《德隅堂畫品》(書畫全書 1:991)	有「集賢院」印
7	王齊翰，《勘書圖》	汪砢玉，《珊瑚網》:1209	有「建業文房」印，明代松江曹涇楊氏→南京大學
8	趙幹，《江行初雪》	《故宮書畫錄》2:17	(傳)李後主題：「江行初雪畫院學生趙幹狀」；台北故宮
9	韓滉，《人騎圖》(韓幹，《牧馬圖》)	徐邦達，《古書畫偽訛考辨》上:154；《故宮書畫錄》4:6:181	有「集賢院御書印」；宣和內府→台北故宮
10	韓滉，《文會圖》(圖10)	徐邦達，《古書畫偽訛考辨》上:151	「集賢院御畫印」；宣和內府→北京故宮
11	黃筌、黃居寀，《秋山圖》	郭若虛，《圖畫見聞誌》(畫史叢書 1:229)	孟昶送李後主之物，有南唐印記

臺灣大學學術期刊資料庫



圖1　傳李後主（937-978）「韓幹畫照夜白」楷書 紙本 紐約 大都會博物館



圖2　傳李後主「江行初雪畫院學生趙幹狀」楷書 絹本 台北故宮

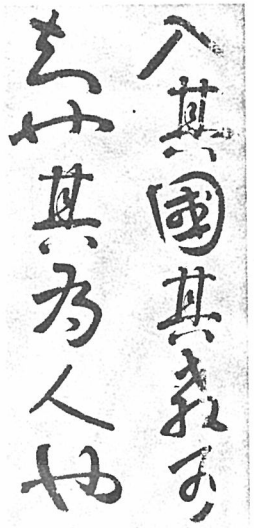


圖3　傳李後主「入其國，其教可知也。其為人也」行草書 絹本 《書道全集》（東京：平凡社，1956）冊10 頁32



圖4　傳李後主題韓幹《照夜白》與柳公權（778-865）書《金剛經》筆法對照

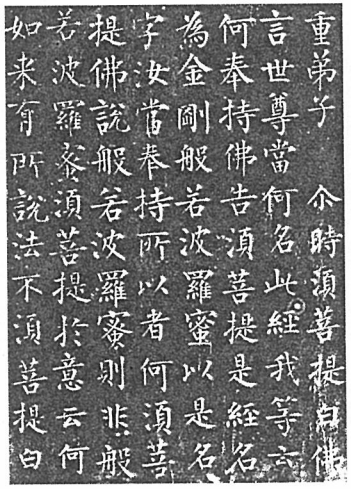


圖5　柳公權《金剛經》824 局部 楷書 拓本 巴黎國立圖書館

臺灣大學學術期刊資料庫



圖6　傳周文矩（活動於十世紀）《琉璃堂人物圖》　局部　宋代摹本　絹本設色　紐約　大都會博物館



圖7　傳周文矩《重屏會棋圖》局部　宋代摹本　絹本設色　北京　故宮博物院



圖8　傳周文矩《宮中圖》局部　宋代摹本　絹本淺設色　紐約　大都會博物館



圖9　李公麟（1049~1106）《孝經圖》局部　絹本白描　紐約　大都會博物館



圖10 傳韓滉（活動於8世紀中葉）《文會圖》局部　宋代摹本　絹本設色　北京　故宮博物院



圖11 傳歸真（五代?）《畫虎》宋? 絹本設色　台北　故宮博物院

臺灣大學學術期刊資料庫

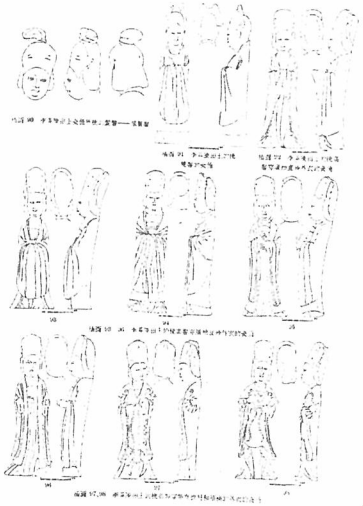


圖12　南唐陶俑　南唐二陵出土　南京博物館



圖13　唐無名氏《仕女圖》八世紀　阿思塔那出土



圖14　傳周昉（活動於8世紀後半）《簪花仕女圖》局部　絹本設色　遼寧省博物館

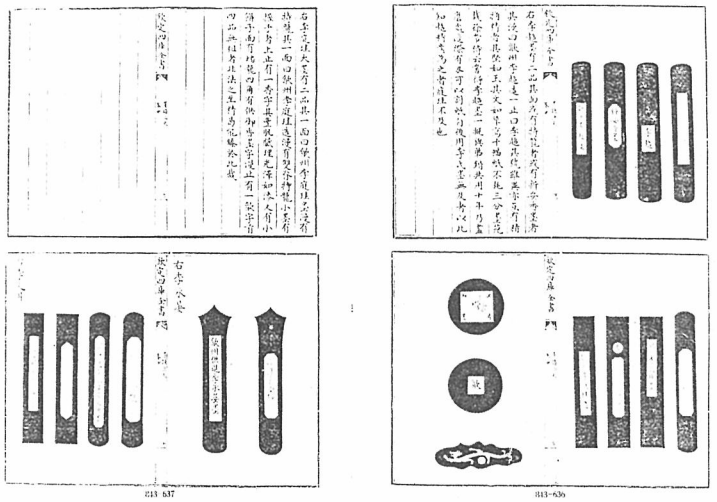


圖15　李孝美（活動於11世紀後半）《墨譜法式》（1095序）四庫全書　冊843　頁636~637



圖16　蔡襄（1012~1067）《尺牘》1063　紙本　台北　故宮博物院

臺灣大學學術期刊資料庫



圖17 雲龍紋紅絲硯 宋代 私人收藏

期刊資料庫

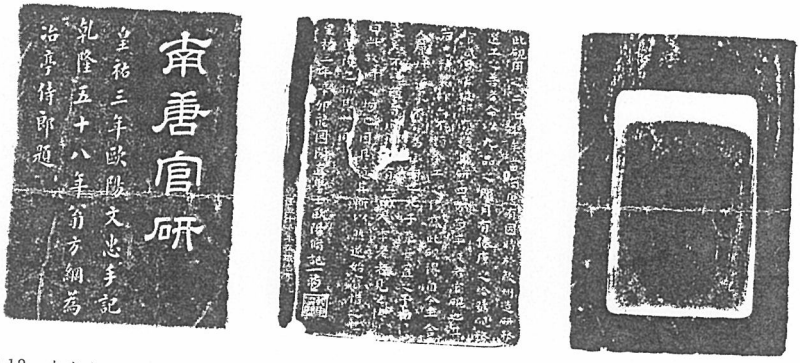


圖18 南唐官硯 龍尾黑石 歐陽脩題記（1051）及翁方綱題記(1793) 攝自青山杉雨等編《古名硯》(1974) 圖16-17