謝時臣的名勝四景圖——兼談明代中期的壯遊

傅立萃
朝陽技術學院

1.前言

以實景山水，尤其是蘇州附近的名勝古蹟爲題材的繪畫，自十五世紀末、十六世紀初以來大量增加，成爲這個時期吳中繪畫的一個特色，而首開風氣之先的正是吳派繪畫的第一位核心人物沈周(1427-1507)。沈周之後，吳門繪畫的領袖人物文徵明(1470-1559)也頗熱中在蘇州地區遊山玩水並爲圖紀遊。文徵明的跟隨者如陸治(1496-1576)、文嘉(1501-1583)、文伯仁(1502-75)、錢穀(1508-1578)等，也創作了爲數相當可觀的吳中山水圖。①這其中有純爲寫景的名勝圖，有記錄遊賞雅集的紀遊圖，也不乏寫景紀遊以贈別的送別圖。無論是何種類型，這一類題材的盛行，與當時吳人遊覽山水的風氣關係密切。吳人好遊，自古即然，而明代中葉以後，由於蘇州經濟的繁榮、生活的富庶安定，遊風益熾。另一方面，此一時期蘇州文人對地方文化自我意

臺灣大學圖書館 期刊資料庫

① 沈周現存或著錄的繪畫中寫吳中勝境，記姑蘇遊趣的圖畫有〈虎丘十二景〉、〈吳中名勝冊〉(十六景)、〈吳中奇境〉、〈蘇台紀勝圖冊〉、〈吳中十二景〉、〈兩江名勝圖冊〉(十景)、〈蘇州山水全圖〉等；文徵明有〈虎丘千頃雲圖〉、〈天平紀遊圖〉、〈惠山茶會圖〉、〈吳中勝概圖〉、〈石湖清勝圖〉、〈洞庭西山圖〉、〈姑蘇十景〉、〈姑蘇四景〉等圖；陸治有〈虎丘圖〉、〈太吳歌〉、〈消夏灣圖〉、〈天池石壁〉、〈天池晚眺〉、〈石湖圖〉、〈遊洞庭圖〉、〈支硎山圖〉等；文伯仁有〈天池石壁〉、〈姑蘇十景冊〉、〈泛太湖圖〉等；文嘉有〈垂虹亭圖〉、〈二洞紀遊圖〉、〈虎丘圖〉、〈蘇台十景圖〉；錢穀〈虎丘前山圖〉、〈石湖八景圖〉。參見張清治，〈吳派之畫風與琴風——明清之際吳地琴畫風格的地緣美學〉《中華民國建國八十年中國藝術文物討論會，論文集，Ⅰ》(台北：國立故宮博物館，1991)，頁414～15。

識的高漲，必然也助長了富含文化意義之吳地山水的遊賞之風，並鼓勵了作爲吳地文化象徵之實景題材的創作。②

出生於一四八七年的蘇州畫家謝時臣，③便是在這種文化氣氛下，展開他的繪畫生涯。有關謝時臣的出身和背景，資料非常貧乏。④陳淳(1483-1544)曾於詩中稱讚謝時臣「畫筆入神品，詩囊集大家」，⑤又在跋其畫卷時指出「樗仙謝子業儒而丹青，故其作往往近古。」⑥謝時臣傳世作品上大量的詩文題記，也透露他早年應該接受過儒生的教育，而且頗喜以文人自居。謝時臣在四十歲左右以前的存世作品，無論在題材或畫風上，都可界定在吳派文人畫的範疇之內。其中有嚴謹細膩的仿古作品，如一五一七年，透過沈周仿王蒙畫風的《谿山攬勝圖》（南宮博物院）；一五三〇年仿王蒙的《江山勝攬圖》（上海博物館）。也有受文徵明影響的作品，如一五二七年的《鼓琴賦別圖》；⑦一五二九年描寫庭園文會的〈高人雅集圖〉（台北故宮），樹石芭蕉的畫法接近文徵明的風格，人物則接近唐寅、仇英。⑧但是約莫從一五三〇年以後，謝時臣的畫風與題材開始展現出兩元化發展的面貌。一方面，他持續在短軸、手卷、冊頁等較小篇幅上創作富有文人氣息、筆墨較含蓄內

② 有關十五世紀後期以來，蘇州文化意識的高漲，參見石守謙，〈「雨餘春樹」與明代中期蘇州之送別圖〉，《中央研究院歷史語言研究所集刊》，第64本，第2分，頁442～49。亦參見吉田晴紀，〈關於虎丘山圖之我見〉，收於故宮博物院編，《吳門畫派研究》（北京：紫禁城出版社，1993），頁69～75。

③ 謝時臣的生平，參見Lee Hwa-chou, "Hsieh Shih-ch'en," in L.Carringron Goodrich and chaoying Fang eds., *Dictionary of Ming Biography*, (New York: Columbia University Press,1976) pp. 558-59; Howard Rogers, *Masterworks of Ming and Qing Painting from the Forbidden City* (International Arts Council, 1988), pp.138-39; Mary S. Lawton, *Hsieh Shih-ch'en: A Ming Dynasty Painter Reinterpretes the Past* (The University of Chicago, the David and Alfred Smart Gallery,1978), pp. 11-26;萬婉章，《謝時臣研究》（臺大史研所碩士論文，1978），頁24－40。

④ 以下討論，部份參考萬婉章論文第三章「謝時臣畫風的檢討」和Mary Lawton的研究。

⑤ 陳淳〈夏日欲樗仙宅〉，《陳白陽集》（台北：學生書局，1973），頁146。

⑥ 同上注，頁332，〈跋謝思忠畫卷〉。

⑦ 圖見中國古代書畫鑑定組編，《中國古代書畫圖目》（北京：文物出版社，1990），第3冊，頁54。

⑧ 圖見《故宮書畫圖錄》（台北：國立故宮博物院，1991），第8冊，頁325。

斂的作品。這些畫上往往有較長的款識，說明作畫的因緣與受畫者何人，如一五五三年爲陽抱先生赴長沙就任所作的《雅餞圖》（天津市藝術博物館）。⑨謝時臣與吳中文人的來往或合作，也往往證諸這一類的作品。例如一五五一年的《夏日畫山水卷》（台北故宮）有文彭隸書「閒適」二字於引首並題詩於拖尾；一五六〇年的別號圖《練溪佳勝卷》（京都國立博物館）有許初題引首，彭年作〈練溪記〉，文彭、許初、文嘉等人題詩。⑩另一方面，一五三〇年的《風雨歸村》(The Cleveland Museum of Art)卷開始，謝時臣的部份作品明顯轉向浙派畫風戲劇性的畫面效果。⑪其後更在較大幅的掛軸上，用濃墨、粗獷的筆法、顫掣的筆觸，描繪攢苔繁密、造型誇張傾斜的巉狀山石。六十歲以後，更出現二百多公分高，乃至超過三公尺高的巨型掛軸。而無論其文人畫風或職業畫風，都在六十歲以後達到成熟期。

謝時臣現存作品中，有一幅《虎丘圖》卷（波士頓美術館）、一幅《虎阜春晴》掛軸（遼寧省博物館），是受沈周筆墨影響、屬吳派文人畫風的作品。⑫但是他還有爲數不少的名勝實景圖，如《匡廬泉》、《峨嵋雪》、《武當紫霄宮霽雪》、《武當南巖霽雪》等，都是具有職業畫風的大幅掛軸。這些畫非常引人注目，因爲它們無論在繪畫風格上，或者題材的選擇上，都與吳派文人畫家的實景山水呈現出非常不同的面貌。尤其值得注意的是，這其中有許多是以諸如《乾坤四大景》、《天下四大景》、《海內四奇景》、《乾坤名勝四景》的四景組合來表現。自北宋的宋迪創造出《瀟湘八景》的題材，並廣爲流傳之後，將山水分景點，名之爲四景、八景、十景，並將各景點加上詩意的標題，成爲文人遊賞歌詠名勝風光所偏好的模式，而成組的景點的形成，也反映自然地理之被納入文人版圖。上述的吳中山水圖，有許多正是以四景、八景的方式來表現。但是這些景點組合的背景都是一個特定的區域，

⑨ 圖見《中國古代書畫圖目》，第7冊，頁87。

⑩ 圖見鈴木敬編，《中國繪畫總合圖錄》（東京：大學出版會，1983），第3卷，頁206。

⑪ 圖見*Eight Dynasties of Chinese Painting:The Collections of the Nelson Gallery-Atkins Museum, Kansas City, and the Cleveland Museum of Art* (The Cleveland Museum of Art, 1980), pp. 212-13.

⑫《虎阜春晴》，圖見《中國美術全集》（上海：人民美術，1988），第7冊，頁96。台北故宮有沈周的《蘇州山水全圖》長卷，及《三吳集錦冊》中的《虎阜春遊》可與之比較。參見萬婉章，前引書，頁48～49。

臺灣大學圖書館 期刊資料庫

類似《乾坤四大景》這樣打破地域界限，以全中國爲背景的組合，在謝時臣以前似乎不曾見過。換言之，謝時臣對實景題材的描繪，不但偏離了蘇州文人畫家的選材範疇，其組合形式更反映出一種不再侷限一方、宏觀開闊的視野。所以《乾坤四大景》這一類名勝圖組合的出現，無論放在謝時臣個人的繪畫創作中，或者置於當時蘇州的文化脈絡中來看，都是非常值得深入探討的現象。它們形成的背景爲何？反映了何種文化風尚？它們在謝時臣的繪畫生涯中扮演了什麼樣的角色？又對吳派後期繪畫產生了什麼影響？這些將是本文嘗試探討的問題。

2.《乾坤四大景》形成的背景——明代中期的遠遊之風

我們知道謝時臣曾經畫過《乾坤四大景》的題材，主要是根據汪珂玉(b.1587)在《珊瑚網》中的一段記載：「余向有樗僊所畫乾坤四大景，爲匡廬泉、泰山松、洞庭秋、峨嵋雪，及仙山訪弈、鹿鳴圖等幅，莽蒼酣肆之筆大類石田。」⑬雖然這樣的一組畫，今天並沒有完整的保留下來，但是謝時臣存世畫跡中與此組題材相關的作品，就目前所知至少有五幅，包括一幅《泰山松》（圖1），兩幅《匡廬泉》（圖2），兩幅《峨嵋雪》（圖3、4）。⑭一般四景組合多只在最後一景有較長的款識與紀年，所以《匡廬泉》與《泰山松》均只題標題及署名款。藏於南京博物院紀年一五五八年的《峨嵋雪》（圖3）款云：「嘉靖戊午二月蘇郡年七十二翁謝時臣寫天下四大景。」指出此畫原爲四幅大景之一。另一幅作於一五六〇年的《峨嵋雪》（圖4）款云：「天下四大景，予往昔曾登覽，尚能記憶景象，漫爲寫此。庚申夏七十四翁謝時臣。」更明白表示此四大景皆爲畫家本人所曾親身登覽的景物。我們尚無法求證這兩幅《峨嵋雪》所屬的《天下四大景》，和汪珂玉所著錄的《乾坤四大景》，內容是否完全相同，但是可確知的是謝時臣還有其他的四景組合，是以〈武當山霽雪》代替《峨嵋雪》。上海博物館的一幅《武當紫霄宮霽雪》（圖

⑬ 汪珂玉，《珊瑚網》（上海古籍，1991），卷41，頁22。

⑭《泰山松》和圖2《匡廬泉》，見鈴木敬，前引書，卷一，頁386，卷2，頁14。另一《匡廬泉》見《藝術叢編》（上海，1906-1910），第14冊。同圖亦發表於《支那南畫大成》（東京，1935-36），第3輯，第12冊。圖4《峨嵋雪》見《南京博物院藏畫集》（南京，1965），頁40。圖5《峨嵋雪》，見《藝苑掇英》，冊35，頁14。

5，上海博物館）款云：「此海內四奇景，余少年親赴其地，茲膂力不復事此，慨然興懷述景，以示不忘，而景象爰然在目中矣。」⑮藏於青島市博物館的《武當南巖霽雪》（圖6）亦款云：「明嘉靖三十一載仲春，謝時臣寫乾坤名勝四景，景皆余嘗親覽，歷歷在目者。」⑯這些畫跋顯示，除了《乾坤四大景》這一組合形成的背景尚無法確定以外，類似《四大景》的組合題材，與謝時臣本人的遠遊似乎關係密切，甚至有可能是根據他的親身遊歷創造出來的。

有關謝時臣生平的遊踪，僅能由散見於存畫與著錄的畫跋互相佐證，勾勒其梗概。根據前引五十五歲那年所作《武當紫霄宮霽雪》的題款，謝時臣在四十歲左右，應該曾經遠遊至湖北的武當山，這也可能是他的第一次遠遊。⑰款中雖自嘆「膂力不復事此」，但是三年後所作的《山水花卉冊》（上海博物館）自題：「予逋漫，本勾吳人，浪跡直抵處，之括蒼，忽病瘧積旬，客窗抱痾，閒事筆墨，聊適困懷……。」⑱則一五四四年，又南遊抵括蒼。此外，謝時臣在七十二歲的《山崖聽瀑圖》上曾回憶往日遊踪：「予吳人也，及壯歲好游，自浙之名山，如天台、雁蕩極奇之景，歷覽殆遍……。」⑲天台山在浙江省天台縣北，西南爲括蒼山，再南爲雁蕩山，從方位上判斷，謝時臣極可能先遊天台、經括蒼而至雁蕩。另一次，可能也是最後一次遠遊，記錄在謝時臣作於一五四七年，曾經李日華(1565-1635)、汪珂玉

⑮ 圖見《中國美術全集》，第7冊，頁94。

⑯ 圖見《青島市博物館藏畫集》（北京：文物，1991），p1.9.。

⑰ 謝時臣1559年重題其作於1530年的《江山勝覽圖》，形容是卷爲其「少年仿黃鶴山樵」之作，《武當紫霄宮霽雪》畫款上所謂「少年」大約也指其四十歲左右。《江山勝覽圖》，圖見《中國古代書畫圖目》，第3冊，頁56。根據葛婉章的研究，謝時臣在二十至三十歲之間，應曾游於當時任職紹興府的毛伯溫門下，後於1524年毛伯溫革職閒住時，爲其仿盧鴻《草堂十志圖》。1535年以前，謝也應到過浙江的唐棲，作客於丁氏別業。葛婉章，前引書，頁27～28。不過以距離論，武當之遊仍應算謝時臣是第一次眞正的遠游。

⑱ 圖見《中國古代書畫圖目》，第3冊，頁58～59。龐元濟，《虛齋名畫錄》（台北：漢華，1960），卷12，頁50－52，亦記載一「謝樗仙山水花卉冊」共十幀，款識對題均和上海博物館所藏相同。

⑲ 圖見劉海粟編，《晉唐宋元明清名畫大觀》（上海：申報館，193？），圖版44。

臺灣大學藝術 期刊資料庫

等人著錄的山水長卷上：「明嘉靖二十六載丁未，吳門六十老人謝時臣遠遊荊楚，登太和、次大別、梯黃鶴、涉匡廬、下揚子江。舟中推篷取興，敢與谿山寫眞。」⑳這一段記載也使我們聯想，一五五二年《武當南巖霽雪》畫款所謂「歷歷在目」的《乾坤名勝四景》，除了湖北均州的武當山以外，是否也包括安徽、湖北交界的大別山，武昌的黃鶴樓，以及江西九江的廬山？最後，文徵明在一五五〇年爲謝時臣十二幀仿古山水冊頁所寫的題跋中，亦曾總結其遊踪：「思忠往歲客杭州，又嘗東遊天台雁蕩，南歷湖湘，皆天下極勝之處。」㉑如果這段題跋可信，那麼謝時臣六十三歲以前的遠遊，應該還到過洞庭、湘江一帶。研究過謝時臣的學者都曾推測，謝時臣一五四七年抵湖北武昌之後，可能繼續從武昌逆長江而上，經湖南洞庭湖的北端入四川。如果推測屬實，㉒則不僅湖湘之遊與證諸一五六〇年《峨嵋雪》題識的四川峨嵋之遊可以確定時間，他存世作品中至少兩幅《岳陽樓》，㉓以及多達五幅與「巫峽」題材有關的畫，㉔也可以得到解釋。綜合以上討論，即使我們推測謝時臣的遠遊都成立，《乾坤四大景》的組合中，仍有山東的泰山之行完全沒有任何記載。換句話說，即使謝時臣所謂的《天下四大景》、《海內四奇景》、《乾坤名勝四景》是根據他的遊踪創造出來的組合題材，《乾坤四大景》形成的背景仍須在他處尋找答案。

⑳ 此畫卷及題跋著錄於汪珂玉，前引書，卷21，頁22；李日華，《六研齋二筆》（四庫全書珍本 台北：商務印書館，1969），卷2，頁23。

㉑ 潘正煒，《聽颿樓書畫記》（台北：世界書局，1970），卷下，頁572－75。謝時臣此冊作於嘉靖十二年(1533)。

㉒ 萬婉章，前引書，頁30；Lawton, *Hsieh Shih-ch'en*, p. 15。1547年的畫跋明白表示，荊楚之太和山乃其遠遊之目的地，如果行程中包括了自武昌逆江而上，遠溯四川的壯舉，卻不在跋中提及，似乎不太合理。湖湘、峨嵋之遊是否成行與成行的時間仍不能完全肯定。

㉓ 一幅現藏北京故宮，一幅藏京都國立博物館，兩幅掛軸皆爲紙本淡著色。見《故宮博物院明清繪畫》（北京：紫禁城，1994），頁45；鈴木敬，前引書，第3卷，頁199。

㉔ 謝時臣題爲《巫峽雲濤》有四幅，一在Cleveland Museum of Art，一在大阪市立美術館，二在日本私人收藏（Nobu Inokuma,江田勇二）。江田勇二亦收藏有一幅《巫峽清秋》。此外，紐約私人收藏《四季山水》中有一幅《秋峽雲濤》，與南京博物院的《高江急峽》構圖相同。圖見Lawton, op. cit., pp.15-16, 31-32;鈴木敬，前引書，第4卷，頁265，270；《南京博物院藏畫集》（南京博物院，1981），頁26。

除了謝時臣的《乾坤四大景》以外，汪珂玉的《珊瑚網》還記載了沈周相同標題的作品。沈周的《乾坤四大景》爲一長卷，共分四段，每段摹一古人筆法並題一詩，卷末款：「弘治戊午(1498)仲春，閒居精舍，漫摹古人筆意。長洲沈周。」㉕（題詩全文見附錄一）卷上題詩所憶的景點與次序，和謝時臣的《乾坤四大景》完全一樣。但是這四首詩並未收錄在沈周的文集中，其內容除了少數幾字略有出入外，與王寵(1494-1533)《雅宜山人集》所輯之《五憶歌》中的四首完全相同（附錄二）。《五憶歌》爲七言古詩，共有五章，依次爲「我所憶兮匡廬泉」，「我所憶兮泰山松」，「我所憶兮峨嵋雪」，「我所憶兮渭川竹」，「我所憶兮黃鶴樓」，詩前並有序文如下：「丙戌病暑。城居如甑。伏枕書空。神遊六合。戲作五憶之歌。以解煩蒸。亦猶執熱者之思濯乎。」㉖丙戌年爲一五二六年，時沈周已去世多年，自不可能在一四九八年的長卷上抄錄其詩。由於汪珂玉所見之沈周《乾坤四大景》未曾保存下來，所以究竟此卷畫、題均係他人所作，或者只有題詩由後人填入，今日已難以判斷。㉗但是可以確定的是，《乾坤四大景》的組合題材與王寵的〈五憶歌〉，關係密切，而且很可能先有詩才有畫。以「乾坤」爲四景的背景，顯然衍生自王寵序言置「五憶」於「六合」之意，而一般名勝實景詩意的畫題，多爲四字，謝時臣的《匡廬泉》、《泰山松》、《洞庭秋》、《峨嵋雪》，三字一組，頗不尋常，很可能即拮取自王寵的詩文。

根據王寵的序文，作〈五憶歌〉的動機，乃因「丙戌病暑，城居如甑」，是以「作五憶之歌，以解煩蒸」。這和按照月令懸掛適當題材之繪畫的習俗，

㉕ 汪珂玉，前引書，卷37，頁11－12。

㉖ 王寵，《雅宜山人集》（台北：中央圖書館，1968），頁120－24。

㉗ 顧復於《平生壯觀》（序1692）中記載：「蘇州察院公署堂壁畫天下四大景相傳爲石田作，諦視之，知爲樗仙也，雄偉不讓石田。」汪珂玉亦形容謝時臣的四大景等幅，「莽蒼酣肆之筆大類石田」。又李日華曾見過謝時臣以沈周筆法仿荊、關、巨然的山水長卷，後幅有文彭(1498-1573)題跋盛讚此卷「已造石翁堂奧，若非自題，幾於不辨，信樗仙之能事也。」可見謝時臣有仿沈周使人眞僞莫辨的技巧。但仍不能以此定論謝時臣即爲《乾坤四大景》手卷的作者。顧復，《平生壯觀》（藝術賞鑑選珍續集），卷10，頁89。李日華，《味水軒日記》（北京：文物，1982），卷7，頁63。

臺灣大學博碩 期刊資料庫

尤其是藉畫境以消暑的作法，頗有異曲同工的作用。例如元代詩人陳高(1315-1367)曾題〈太白納涼圖〉：「六月炎天飛火烏，土焦石爍河流枯。邇來衰病更畏熱，呼叫欲狂揮汗珠。飲冰嚼藕廢朝夕，小室如爐眠不得。閒將圖畫懸四壁，漫想濃山好泉石。」㉘沈周曾題雪景一詩：「老夫寫雪溪樓上，白玉江山照眼明。六月塵中寒氣栗，旁人都道葛衣輕。」㉙孫克弘書齋「四壁皆畫蒼松、古柏、疊浪、流泉，使人凜然不凄而寒。」㉚晚明作家文震亨在其《長物志》中總結「懸畫月令」的習俗：「六月宜宋元大樓閣、大幅山水、蒙密樹石、大幅雲山、採蓮避暑等圖。」㉛細讀王寵〈五憶歌〉的題材，大致也可歸入「蒼松古柏」、「疊浪流泉」、「大樓閣」、「雪景」等類別，所不同之處，是以名山勝景代替了一般山水。

王寵少與其兄王守同學於蔡羽（d.一五四一年），居太湖之洞庭山（一名包山，又名林屋山）三年，其後讀書於石湖之上二十年，至一五三〇年方因舉薦入太學，而得以北遊燕趙等地，在此之前並沒有遠遊的記錄。㉜「五憶歌」所回憶的五個名勝景點，都是文學上素富盛名的地點，所以不必親身經歷亦能進行想像之遊。例如「渭川千畝竹」與泰山「五大夫松」的典故最早見諸《史記》；㉝峨嵋絕頂六月冰雪不消、「四時如大冬」的奇景，由於南

㉘ 陳高，〈題太白納涼圖〉，《不繫舟漁集》，《元詩選》，第2册（台北：世界書局，1962），頁7。

㉙ 沈周另有〈暑中寫雪圖〉：「六月添衣喚童子，自畫雪圖茅屋裡。玉花出筆飛上樹，慘澹陰山無乃是。老生放筆還自笑，顛倒炎涼聊戲爾。門前有客來借看，滿眼黃塵汗如雨。」沈周，《石田集》（台北：國立中央圖書館，1961），頁762，247-48。

㉚ 蔣烈，《南吳舊話錄》（台北：廣文，1971），頁658。

㉛ 文震亨，《長物志》（美術叢書，第3集，第9輯，册15），頁184。

㉜ 有關王寵的生平，參見文徵明，〈王履吉墓誌銘〉，《甫田集》（台北：國立中央圖書館，1968），卷31，頁1；錢謙益，〈王貢士寵〉，《列朝詩集小傳》（上海：上海古籍，1983），頁308-09；王寵晉京赴召試的時間，見江兆申，《文徵明與蘇州畫壇》（台北：國立故宮博物院，1978再版），頁152-53。

㉝《史記》〈貨殖列傳〉：「陳夏千畝漆，齊魯千畝桑麻，渭川千畝竹，……此其人皆爲千户侯。」後渭川千畝竹用以形容竹之繁茂。參見彭慶生、曲令孔編，《詩詞典故詞典》（山西：書海，1990），頁839。根據《史記》〈秦始皇本紀〉，秦始皇登泰山時，曾避雨松樹下，封其樹爲五大夫松。此事後亦載於馬第伯，〈封禪儀記：泰山〉，收於倪齊心等編，《中國古代遊記選》（北京：中國旅遊，1985），頁1～7。

宋詩人范成大生動的描寫而聞名；㉞瀟湘洞庭自屈原之後，爲歷代的謫遷詩人所吟詠；㉟位於武昌蛇山之上的黃鶴樓由於唐代詩人崔顥的〈黃鶴樓〉詩傳爲千古佳話；㊱廬山的瀑布，則因爲李白的兩首〈望廬山瀑布詩〉與〈廬山謠〉而傳頌不絕。㊲這些地點，除了《峨嵋雪》與《泰山松》以外，也常見諸繪畫的表現。例如《岳陽樓》與《黃鶴樓》都是界畫中常見的題材；《洞庭秋》爲著名的《瀟湘八景》中的一景；而廬山更是中國最常被描繪的名山，在歷代表現廬山的繪畫中，瀑布的母題愈來愈重要。㊳沈周在一四九二年爲其師陳寬創作的《廬山高》（圖7），便是存世畫跡中最早凸顯瀑布母題的作品，這幅畫對蘇州畫家影響深遠，王寵不可能不知道。㊴事實上他「我所憶兮匡廬泉」的詩句：「左遝右射五老卻。褰裳濡足愁攀緣。崖傾石走霹靂鬥。枯藤怪樹虯龍懸。」用來形容《廬山高》的畫境似乎非常貼切。以上例舉的繪畫表現，無疑也爲王寵的神遊提供了想像的素材與靈感的來源。

除了題材富含文學與繪畫典故以外，〈五憶歌〉以七字一句表達詩人所思之地，這樣的七言古詩，其實也有前例可尋。十六世紀後半期的王世貞(1526-90)曾藏有王寵楷書〈五憶歌〉，王世貞在其題跋中指出：「履吉五憶歌雖昉自平子，而能用己意發之。」㊵平子即張衡，爲西漢時期文學家、科學

臺灣大學學術期刊資料庫

㉞ 有關峨嵋山的詩歌，參見陳述舟，《峨嵋山詩選注》（成都：四川人民，1986）；James M. Hargett, "Literary Visions of Mount Emei During the Tang and Song," paper delivered at the Conference on "Mountains and the Cultures of Landscape in China," UC Santara Barbara, 1993. Hargett指出，范成大是第一位登上峨嵋，根據親身經歷而非遠望或想像來描寫峨嵋景色的詩人。

㉟ 有關瀟湘洞庭的謫遷文學傳統，參見Alfreda Murck, "The Eight Views of Xiao-Xiang and the Northern Song Culture of Exile," *Journal of Sung-Yuan Studies* 26 (1996), pp. 114-117.

㊱ 隗芾，《中國名勝典故》（吉林人民，1992），頁181～82。

㊲ 有關廬山的詩歌，參見馮兆平，胡操輪，《廬山歷代詩選》（南昌，1979）。

㊳ 有關廬山歷代的繪畫，參見Li-tsui Fu, "Landscapes of Mount Lu "(Master's thesis, University of California at Berkeley, 1989). Richard Vinograd, "Wang Meng's *Pien Mountain* and Landscape of Eremitism," (Doctoral dissertation, University of California at Berkeley, 1979), pp. 198-210.

㊴ 文徵明後來也爲其師林甫田畫了一幅廬山圖，畫中「飛橋細路緣翠壁。偃松絕壑臨蒼泓。已擬先生謝幼輿。故著逸士泉之湄。」沈周與文徵明皆以〈廬山高〉賦之。文徵明，〈題廬山圖〉，前引書，頁122。有關沈周〈廬山高〉對文徵明繪畫的影響，參見石守謙，〈嘉靖新政與文徵明畫風之轉變〉，《藝術學》第2期（1988年），頁111～40。

㊵ 王世貞，《弇州山人四部稿》（萬年曆間版），卷132，頁10。

家，他除了以漢賦聞名以外，亦作有一篇〈四愁詩〉（附錄三），共分四章，一章七句，一句七言，爲公認七言詩最早的例子。〈四愁詩〉最早見於《文選》，根據後人增寫的序言，「時天下漸弊，鬱鬱不得志，爲〈四愁詩〉。依屈原以美人爲君子，以珍寶爲仁義，以水深雪雰爲小人。思以道術相報貽於時君，而懼讒邪不得以通。」㊶由此觀之，所思之泰山、桂林、漢陽、雁門，分據東、南、西、北方，皆因天然險阻而不得至，比喻君主爲小人蒙蔽而不得以通。依〈四愁詩〉的體例作七言古詩，王寵並非第一人，復古派前七子之一的李夢陽(1473-1529)亦作有〈五仰詩〉（附錄四），通篇亦爲七字一句、七句一章，詩前並有序：「余懷五嶽尚矣，婚嫁未畢，頗有向平之歎，太使公曰高山仰止，景行行止，即未能至，心竊嚮往之，於是作五仰詩焉。」㊷〈五仰詩〉仿〈四愁詩〉，無論在詩的形式、措辭上，或者內容表達心嚮往之而不能至的抑鬱之情，均可說是亦步亦趨。所不同者，全篇由四章增爲五章，分據西、南、東、北、中的五嶽，似乎不再比喻美人／君主之所在，而是向平「物外之遊」的目的地。㊸

明代做官文人志遊五嶽的，應首推喬宇(1464-1531)。喬宇曾受經於楊一清(1454-1530)，一四八四年中進士，成爲臺閣體領袖李東陽(1447-1516)的門生，其後並與李夢陽、王守仁切磋古文，亦可列爲復古派之友。㊹正德改元（1506年），喬宇爲太常少卿，代表武宗分祭中鎮霍山、黃河、西海、媧皇商湯王陵、及晉代諸藩王陵園，因得以順道攀登位於山西之北嶽恆山與陝西之西嶽華山。喬宇登華山一事，尤爲一時盛事。當時同登者尚有陝西提學王雲鳳(1465-1517)、參政胡菊水，但是只有喬宇一人能夠探窮涉險，登上西峰絕頂。王雲鳳、胡菊水、與其師楊一清皆有詩壯其行，對其鼓勇而上的豪氣深

㊶ 參見游國恩編選，《兩漢文學史參考資料》（漢京文化，1983），頁596～97。

㊷ 李夢陽，《空同集》（景印文淵閣四庫全書第1262冊，台北：商務印書館，1985），卷8，頁2～4。

㊸ 簡錦松在其《明代文學批評研究》一書中指出，明人入仕，獨以翰林最爲清貴，臺閣體的諸人，故多在翰林，復古派亦以得入翰林爲榮望。但是復古派的領袖如李夢陽等，皆不得入翰林，在翰林之康海、王九思又因劉瑾黨禍去職，李夢陽本人更因得罪劉瑾而三度入獄。從這個角度看來，李夢陽寫「五仰詩」，未必沒有類似張衡「四愁詩」的政治懷抱。簡錦松，《明代文學批評研究》（台北：台灣學生書局，1989），頁69～83。

㊹ 有關喬宇的生平，參見陳璘，〈光祿大夫柱國少保兼太子太保吏部尚書白巖喬公宇行狀〉，收錄於焦竑，《國朝獻徵錄》（台北：台灣學生書局，1965），卷25，頁1～6。

表嘆服，㊺李東陽亦賦詩稱讚喬宇「如此好奇者，世不可以多得」。㊻後來李夢陽與王廷相(1474-1544)闡述其復古理論時，更用喬宇登華山的故事來說明取法乎上，雖溯流犯險，亦須上追遠古、獨往不羈的道理：「空同子往與余論文，云：學其似不至矣，所謂法上而僅中也，過則至且超矣。子不聞喬白巖登華山乎？至華坪，道士曰：諸登者此止矣！喬瞪目而起，窮探險涉，不但已已，遂能摩蓮峰，捫仙掌，下視方夏爲眶中物。昌離子挽索即悲號恐矣，彼安得知華！」㊼一五一〇年，山東亢旱，喬宇受命禱於東嶽、東鎮、東海諸神，因得以登泰山。一五一三至一七年間，喬宇在南京的任內，畫家葉澄爲喬宇作《五嶽圖》，懸於堂上，以紀念喬宇登恆、華、泰的壯舉，並表達他遍遊五嶽之志。㊽李夢陽之懷五嶽，很可能受到喬宇的影響，尤其〈五仰詩〉以「華山」爲第一章，顯然因爲喬宇登華山事印象深刻。事實上，喬宇的登山壯舉可以視爲明代作官文人壯遊山水風氣的開端。喬宇之後，復古派後七子之首的李攀龍(1514-1570)也登上華峰絕頂，傳爲一時美談，㊾並列後七子的王世貞、徐中行等人，詩文唱和中亦常言及心懷五嶽，志遊名山。遊風所及，又不僅限於復古派諸人，與喬宇同時的蘇州文人都穆（1459-1525,1499進士），亦「以使事聘四方」之便，登覽終南山、華山、嵩山、驪山等名山，並刊行其遊記曰《遊名山記》。㊿嘉靖(1522-1566)以降，官員文人藉爲官以爲行腳，暢遊名山水蔚爲風尚。晚明時期，隨著仕途日益險惡，乃有如袁宏道不戀棧仕途，解官以游名山者。十六世紀以後遊記數目的大量增

㊺ 王雲鳳，〈華山高送喬希大〉，〈白巖獨登華山西峰絕頂〉，《博趣齋稿》（正德、嘉靖版），卷5，頁24，；〈同喬白巖、胡菊水遊華山〉，〈次逕庵先生韻送希大〉，同上，卷11，頁60-61。亦參見喬宇，〈遊華山記〉，《喬莊簡集》（1571年版），卷8，頁10-12。

㊻ 李東陽，〈華山圖歌，爲喬太常宇作〉，收錄於《李東陽集》（長沙：岳麓書社，1983），頁464～65。

㊼ 王廷相，〈李空同集序〉，《王氏家藏集》卷23，頁1。亦參見簡錦松，前引書，頁216～17。

㊽ Li-tsui Fu, "The Representation of Famous Mountains: Chinese Landscape Paintings of the Sixteenth and Seventeenth Centuries" (Doctoral dissertation, University of California at Berkeley, 1995), pp. 112-13.

㊾ 李攀龍登華山事，參見薛永年，〈陸治、錢穀與吳派後期紀遊圖〉，收於《吳門畫派研究》（北京：紫禁城出版社，1993），頁60。Fu, "The Representation of Famous Mountains," pp. 73-74.

㊿ 王鏊，〈遊名山記引〉，收於都穆，《遊名山記》（央圖善本），頁1～2。

臺灣大學學術期刊資料庫

加，充分的反映出此一風尚。㊶

並沒有直接的證據顯示，王寵與李夢陽有往來，或讀過其〈五仰詩〉。事實上，明代中期的文學潮流雖由復古派主導，蘇州文人大致仍維持其由吳寬(1435-1504)、王鏊(1450-1525)、沈周、文徵明等歷代相承之博學、尚趣的文學傳統，有別於李夢陽等復古派「文必秦漢，詩必漢魏盛唐」的宗主論，以及學古「嚴步驟之法以蘄合於古昔」的主張。㊷吳中文人曾致書李夢陽，並向其北面稱弟子的只有兩人，一爲黃省曾(1490-1540)，一爲袁袠(1502-1547)，而前者更以志遊五嶽見許於李。㊸黃省曾爲吳縣一早熟的才子，甫弱冠，其才學便得王鏊與楊循吉(1458-1546)的賞識，但是考運不濟，屢試不第。一五一七年喬宇爲南京兵部尚書，黃省曾負笈南都，以諸生的身份游於喬宇之門。或許是爲了投主人之所好，或許賓主志游五嶽的心意果然相通，黃省曾向喬宇表明其志：「丈夫生世，進不得振耀王庭，揚推治體，恢展經濟，發揮聖謨，即當裹糧躡蹻，周遊五嶽，窮覽六合，舒豁襟抱。」喬宇激賞不已，遂呼其爲「五嶽山人」。㊹一五一九年，黃省曾又比於鄉不售，於是曰：「吾豈可以老是哉？將有事於五嶽」。㊺出發之前，黃省曾投書李夢陽、王廷相等人，告以遊五嶽之志，李、王兩人皆贈詩爲他壯行。㊻在家鄉蘇州，黃省曾請蔡羽爲他序行，祝允明(1461-1527)寫〈神遊篇〉相贈，㊼黃省曾本人自作〈懷五嶽〉詩五首，王寵亦作詩五首相和。㊽

㊶ 有關爲官文人的壯遊風氣，參見Fu, "The Representation," pp. 77-79.亦參見邵毅平，〈從《列朝詩集小傳》看晚明精神的若干表現〉，收於章培恒編，《明代文學》（南昌：江西人民，1990），頁291～94。

㊷「蘇人尚博學而主趣，宗主一定則害博，法程太嚴則傷趣」。引自簡錦松，前引書，頁182。有關蘇州文苑的討論，參見第三章「蘇州文苑」，頁85～183。

㊸ 錢謙益於〈黃舉人省曾〉中指出：「李獻吉以詩雄於河雒，則又北面稱弟子，再拜奉書，而受學焉。獻吉就醫京口，勉之鼓枻往候，拜授其全集以歸。」於〈蔡孔目羽〉中亦言及：「正嘉之間，傾心北學者，袁永之、黃勉之也。」錢謙益，前引書，頁320～21；308。

㊹ 黃省曾，〈寄北郡憲副李公夢陽書一首〉，《五嶽山人集》（嘉靖版），卷30，頁2。

㊺ 蔡羽，〈送遊五嶽序〉，《林屋集》（嘉靖版），卷11，頁11。

㊻ 黃省曾，〈附憲副李公憲吉贈遊五嶽詩二首〉，前引書，卷13，頁35，。王廷相，〈贈五嶽山人黃省曾〉，前引書，卷17，頁11。

㊼ 蔡羽，〈送遊五嶽序〉，前引書，卷11，頁14，祝允明，〈神遊篇贈黃勉之〉，《祝氏詩文集》（台北：國立中央圖書館，1968），頁640～41。

黃省曾的傾心北學（即以李夢陽爲代表的復古派文學理論，因復古派文人集團以北人爲主體，故名之北學），固然偏離了蘇州文苑的傳統，其志遊五嶽，亦有別於莫旦《吳江志》（自序一四八八年）〈風俗〉篇所載：「邑人不遠行……惟公差及仕者則遠行」。㊾雖然吳江以務農爲主，是蘇州府七縣中較爲保守的一縣，但在黃省曾以前，蘇州非仕而遠遊者的確不多。一個較引人注目的例子是唐寅(1470-1523)。除了蘇浙地區的遊歷，以及弘治戊午、己未間(1498-99)間由吳縣至北京參加會試外，唐寅一生共有三次遠遊的記錄。不過他弘治丙辰(1496)往福建省仙遊縣乃爲至九仙祠祈夢問卜，弘治乙丑(1505)遊安徽歙縣、休寧，是爲了生計鬻文，而正德甲戌(1514)遠至南昌並便道遊廬山，是應寧王朱宸濠聘，㊿三次遠遊皆非標舉壯遊山水，行前行後多以低調處理。壯大聲勢的棄舉業以事遠遊者，黃省曾應爲蘇州第一人。蔡羽起先也不表贊同：「績聞當遊五嶽，委僕序行，爲事雖勝，僕未敢贊成也。……方今當局名公與百司之吏，日夜焦焦然用求人於大科，鄉里之望屬之。吾子負一時之望者，不貴苟，固宜拾高第，對大廷吐露其鬱結，以裨世利物。」(61)蔡羽稍後同意爲黃序行，則將其遠遊歸咎於科舉競爭日益激烈，才士落榜人數日益增多，道出了包括蔡羽本人、祝允明、王寵等蘇州大量未第遺珠的心聲：

> 古之時，士不遊，非鄉里者有禁，曰何以離墳墓也。於其時上之養人也大，用人也公，位視厥德，職視厥能，而野無賢人，誠欲遊得乎？……今世之俗，上之待下也薄，下之求上也厚，好惡回易，競門日啓，不鈎距其心，狗彘其行不已也。……嵩恆太華鍾天地至精之蘊，世則曠絕，一躋其首，憩其壤，將使物欲消化，耳目潔淨，……用是知黃子之趣之高果出於今之俗也。(62)

黃省曾之志遊五嶽，被蔡羽形容爲不求功名、意趣清高的表現，不過從

㊽ 黃省曾，〈懷五嶽，五首〉，前引書，卷13，頁14～15，王寵，〈和黃勉之懷五岳之作〉，前引書，卷5，頁1-2。

㊾ 莫旦修，《吳江志》（台北：台灣省學生書局，1987），頁238。

㊿ 有關唐寅的遊踪，係根據江兆申，〈六如居士之遊踪與詩文〉，《關於唐寅的研究》（台北：國立故宮博物院，1987三版），頁53～72。

(61) 蔡羽，〈答黃勉之〉，前引書，卷10，頁15，。

(62)〈送遊五嶽序〉，同上注，卷11，頁14。

臺灣大學學術期刊資料庫

他行前投書遍告李、王，並計劃溯黃河北上以後順道拜叩，究討文章，[63]他的五嶽之遊，其實也有不願因仕途屢挫而僻居鄉里，欲藉機干謁廣結縉紳，以求名揚聲的積極目的。[64]雖然諷刺的是，黃省曾的五嶽之遊畢竟沒有成行，而且後來終於在四十一歲那年(1530)考中舉人。但五嶽山人之名已揚，他行前的大張旗鼓，無疑也將非仕而事遠遊的風氣帶進蘇州，使其他不第文人可以起而倣尤。嘉靖年間，昆山的吳擴也以布衣遊縉紳間，「對客多自言遊覽武夷、匡廬、台宕諸勝地，朗誦其詩歌，聽之者如在目中，故多樂與之遊。」[65]長洲郭第，有向平五嶽之願，自號「五遊」。他先登泰山，次遊嵩山，並挾詩卷拜訪李攀龍、王世貞、徐中行等文壇名人。嘉靖戊午(1558)，郭第自泰山至南京，與南京文人朱曰藩，顧應祥、屢祥、金大車、大輿昆仲，以及當時避寇客留南都的何良俊、文伯仁、黃姬水（黃省曾子）等爲文酒之會，衆人都稱讚郭詩，「以爲非凡俗人語」。郭第嵩遊歸來後，何良俊爲其〈獨往生吟稿〉所寫的序文中更指出：「世人之詩非無工於次甫者，然終輸次甫一籌，蓋其得於遠遊者多矣。」[66]既可表現清高不同凡俗的志趣，豐富創作的題材，又可以提高知名度、擴展社交圈，甚至藉機自薦於縉紳尋求經濟贊助，壯遊名山大川，無疑爲許多科場失意的文人，提供了隱於鄉里之外的另一新出路。十六世紀以後，文人旅遊風氣的普遍，旅遊詩文、遊記的大量增加，這些非仕文人的貢獻良多，不讓官員文人專美於前。[67]

王寵爲黃省曾和〈懷五嶽〉（附錄五），大約在一五一九年。雖然〈懷五嶽〉爲五言律詩，與〈五憶歌〉的七言古詩並不相同，王寵寫〈五憶歌〉時，對黃省曾七年前轟轟烈烈的志遊五嶽，應該仍然印象深刻，當時爲黃所寫的〈懷五岳〉，很可能提供了他寫〈五憶歌〉的靈感。王寵雖然以詩畫傳統

[63] 黃省曾，〈寄北郡憲副李公夢陽書一首〉，前引書，卷30，頁2。

[64] 錢謙益亦批評黃省曾：「吳中前輩，沿習元末國初風尚，枕藉詩書，以嗷名干謁爲恥。……勉之傾心北學，遊光揚聲，袖中每攜諸公尺書，出以誇示座客，作臨終自傳，歷數其平生貴遊，識者哂之。」前引書，頁321。

[65] 同上注，頁453～54。

[66] 李攀龍，〈和郭山人五嶽遊囊雜錄〉，《滄溟先生集》（上海：古籍出版社，1992），卷12，頁8。徐中行，〈五遊詩贈郭山人〉，《天目先生集》（台北：偉文圖書，1976）卷7，頁3～5。何良俊，〈獨往生吟稿序〉，《何翰林集》（台北：國立中央圖書館，1971），卷12，頁10～12。亦參見錢謙益，〈郭山人第〉，前引書，頁458。

[67] 有關晚明非仕文人的旅遊，參見Fu, "The Representation of Famous Mountains," pp. 81-87.

中著名的景點取代了五嶽，但這五個景點在地點上的位置，事實上也有類似五嶽方位的含義，而且它們所呈現的次序——以匡廬泉（中）始，繼之爲泰山松（東）、峨嵋雪（西）、渭川竹（北）、黃鶴樓與瀟湘洞庭（南）——與〈懷五嶽〉以中岳嵩山始，繼之以東岳、西岳、南岳、北岳的方位次序也很接近，只是南、北次序顚倒。從內容來看，無論是五嶽或者五憶的景點，都透過詩人想像，描繪成滿佈金膏玉液、仙芝瑤草的仙境。黃省曾「周遊五嶽，窮覽六合」是爲科舉屢挫所激，而王寵至一五二六年爲止，已有六次鄉試不第的痛苦經驗，所以他「神遊六合，戲作五憶之歌」雖說爲解暑熱煩蒸，未始沒有鬱結難伸、亟思解脫的心理。只是他體弱多病，只能以想像從事遠遊。王世貞說王寵「〈五憶歌〉雖昉自平子，而能以己意發之」，所指當不只是他以五憶代四愁，或自一章七句變爲十六句。更重要的是，王寵將他希望突破現狀、求得精神解脫的渴望，表現爲一種對理想仙境，同時也是詩境、畫境的不斷追求，一改張衡可望不可及的哀傷詠嘆爲一種澎湃激昂的想像上的壯遊。〈五憶歌〉的產生，實與當時逐漸興起的壯遊之風關係密切，而全詩視野持續的擴展與提昇，似乎也在想像之遊的層面上，呼應著明代中葉以後文人遊志與遊踪的擴大。

王寵現存書跡中，至少有兩卷〈五憶歌〉，兩卷皆書歌並序。台北故宮所藏爲草書，是歌成兩年後，「新暑作毒」，書以贈好友明卿；上海博物館所藏爲楷書，沒有紀年，[68]和王世貞所藏王寵楷書〈五憶歌〉是否爲同一卷，尚待進一步求證。根據王世貞的記載，他所藏該卷「後復有文伯仁系之以圖」。文伯仁的系圖不曾保存下來，它究竟作於何時，還有詩畫之間的對應關係如何，不得而知。不過《乾坤四大景》這組題材的產生，未必和文伯仁手卷形式的系圖有直接的關係。由五景取四景，很可能是爲了配合掛軸的製作，因爲成組的掛軸，多爲二幅、四幅、八幅一組，很少有單數的。根據汪珂玉的記載，《乾坤四大景》不但去掉了《渭川竹》，並且將《洞庭秋》和《峨嵋雪》的排列次序也略作更動，變成《匡廬泉》（春）、《泰山松》（夏）、《洞庭秋》（秋）、《峨嵋雪》（冬）。這樣一來，不但打散了〈五憶歌〉原有的方位含義，並且凸顯了題材本身原本並不被特別強調的季節特徵，使得〈乾坤四大景〉既爲一組名勝實景圖，又可同時讀作四季山水圖。成組的四大景或四季

[68] 〈自書五憶歌〉，圖見《王寵書法集》（台北：國立故宮博物院，1992），頁12～30；〈祝允明、王寵行楷書合璧〉，圖見《中國古代書畫圖目》，第2冊，頁266。

臺灣大學藝術 期刊資料庫

山水，多半是職業畫家所作，由此可以推測，《乾坤四大景》的組合，可能是一位具有職業傾向的畫家根據〈五憶歌〉創造出來的。而與《乾坤四大景》關係密切的謝時臣，是一個非常可能的人選。

謝時臣的傳世畫跡顯示，四時山水在他大幅掛軸、筆墨構圖呈職業畫風的作品中，佔有相當重的份量。就目前所知，他至少有一組四季山水完整的保存下來，標題依次爲《平湖煙柳》、《夏山風雨》、《秋峽雲濤》、《□□霽雪》。[69]其他分散於各個收藏含有四時意味的山水，可能原先也是四幅一組的一部份。如大阪市立美術館的《湖堤春曉》和《巫峽雲濤》，一幅爲一般春景，一幅以實景表現秋景；[70]東京國立博物館藏的《秣陵春早》、《輞川積雨》對幅，取材於李白〈秣陵春早〉詩與王維歌頌輞川之勝的〈積雨〉詩，兼有季節的含義；[71]日本矢田松太郎所藏的對幅，分別以流泉水榭及雪景配合畫上兩句盛唐題詩，表現夏、冬二景。[72]謝時臣還有一組歷史故實圖，描繪「四傑士處困而達者」，分別爲《妻不下機》（蘇秦），《荷樵歸晚》（朱買臣），《王孫一飯》（韓信），《破窯風雪》（薛仁貴），根據背景山水的表現，也可以按照春、夏、秋、冬的順序排列。[73]結合四時山水與當時所流行的盛唐題詩、歷史故實、或名山勝景的題材，一來可以增加畫作的訴求點，四幅或兩幅一組，也可以增加畫的銷售量，是職業畫家善於掌握市場需求的巧妙之處。此外，謝時臣現存畫作中述盛唐詩景的掛軸有十幅之多，其中還有如《輞川積雨》、《秣陵春早》畫題擷取自詩題的作品。吳門畫家的題詩畫雖然多題唐人詩句，有時也以當代或近人的詩作入畫。[74]因此，從題詩畫的角度來看，王寵膾炙人口的〈五憶歌〉給予謝時臣靈感作《乾坤四大景》，似乎也

[69] 這組畫爲紐約的Jun Tsei Tai所收藏。圖版見Lawton, op. cit., pp. 32-33.冬景題款紀年爲1560年。

[70] 鈴木敬，前引書，第3卷，頁113。

[71] 同上注，第3卷，頁3。有關李白與王維詩，詳見葛婉章，前引書，頁70～71，註74、75。

[72] 鈴木敬，前引書，第3卷，頁326。

[73] 圖見《開館三十五週年紀念特別展：對幅》（奈良：大和文華館，1995），頁28～29。故事細節參見葛婉章，前引書，頁67～68，註43。亦參見Scarlett Ju-yu Jang, "Form, Content, and Audience: A Common Theme in Painting and Woodblock-Printed Books of the Ming Dynasty," *Ars Orientalis* (Spring, 1997), forthcoming.

[74] 參見劉巧楣，〈晚明蘇州繪畫中的詩畫關係〉，《藝術學》（1991年9月），第6期，頁46，54。

是非常合理的。

3.《乾坤四大景》與《天下四大景》

謝時臣現存與《乾坤四大景》有關的五幅畫中，有一幅《泰山松》（圖1）爲絹本淡著色，畫長約一百六十公分，寬約八十公分。畫面的主題是環繞中景平台前緣、枝幹茂密的長松，不多不少共有五株。它們並非尋常的松樹，而是曾讓秦始皇「避雨駐六龍」、因而受封「五大夫」的千年古松。[75]松樹的上端聳起兩座陡峭的山峰，兩者之間以濃厚的勾雲連接。畫面左下角有一斜置的山徑通向平台，松蔭下文士三人席地而坐，展卷正欲作詩，旁有一童子煎茶。其中一文士手指的方向，將另外兩人及觀畫者的目光引向畫面右方。平台下方的遠樹與雲海顯示平台位於半山腰，加上平台上方豐沛的雲霧，山峰之間瀰漫的山嵐，營造出高於塵表的人間仙境。這種與世隔絕的氣氛，頗能表現王寵「我所憶兮泰山松」詩中所描寫的「金膏玉液散入地」、「絕頂正見蓬萊峰」的神仙之境。但是三文士皆著單衣，其中一人還將上衣退至肩下，煎茶的童子亦袒胸，夏景的表現並不符合詩中「茯苓芝草生隆冬」的季節暗示。

另有一幅《匡廬泉》（圖2）亦爲絹本淡著色，且長寬幾乎和《泰山松》相同。[76]此外畫中的構圖，如前景的山徑、中景的平台、銜接後方主山的勾雲，也和《泰山松》形成左右對應的關係。這些特點顯示這兩幅畫很可能原屬於同一組四大景。《匡廬泉》畫面左後方的懸瀑無疑可以表現王寵詩中「飛空直下香爐顛」的廬山瀑布泉，但是詩中「誰能置我岩石間。仰面落雪水底眠」的季節暗示在畫中也被改變了。平台上觀瀑的兩文士皆著厚衣，一人並戴厚帽，強調料峭春寒的時節，以配合《泰山松》的夏景。仔細觀察，《匡廬泉》的構圖顯然是擷取自沈周的《廬山高》（圖7），只是《匡廬泉》省略了《廬山高》左前景的河岸平台，中景的平台和藏在右上方山崖樹叢中的寺廟建築也變得較爲顯著。此外，沈周畫中自右前景以傾斜的走勢節節升高

[75] 以五松樹代表五大夫松其實反映一般人長久以來對「五大夫」這個名稱的誤解。晚明的作家陳繼儒便曾指出：「今人稱泰山五大夫，俱云五松樹，而不知始皇上泰山封祀，暴風雨至，休於樹下，遂封其樹爲五大夫。五大夫，秦官名第九爵也。」陳繼儒，《枕譚》，《筆記小說大觀》（台北：新興書局，1960～62），第6輯，第7冊，頁3933。

[76]《泰山松》爲160.7x80.5cm。《匡廬泉》爲161x81.2cm。

臺灣大學學術期刊資料庫

至左後方高峻之主峰的山體，也被清楚區分爲前、中、後三段山石結構。《廬山高》複雜的構圖遠非謝時臣所能掌握，如有機體一般綿密疊轉的山勢被打斷之後，平台、山崖、主峰只是各自懸置、充滿畫面。《泰山松》的組成元素比較簡單，所以構圖的弱點不那麼明顯。但是上方的主峰亦顯得過於厚重，中間雖有濃密的勾雲加以緩衝，仍與畫面下半部的銜接過於突兀、不合理。薄弱的構圖，顯示畫家仍在摸索如何在較大幅的掛軸上，表現強烈的視覺效果，這兩幅畫可能是謝時臣成熟期以前，即六十歲以前的作品。

另一幅《匡廬泉》無論在構圖上或畫境上都與上一幅大不相同。這幅畫的圖版只發表於《藝術叢編》和《支那南畫大成》，兩者都沒有提供畫幅尺寸。不過從長、寬的比例來判斷，顯然是一巨型的掛軸。畫面最突出的母題是一瀑布彷彿自天而降，循著三層岩壁直瀉而下，最上一層已爲雲霧掩蓋。強而有力的瀑水注入前景的水潭中後，在近岩處激起湍急的浪花，前景岩石上兩株樹身扭曲傾斜的老樹，似乎也奮張其枝幹來呼應這澎湃的水勢。這幅畫的構圖仍然與沈周的《廬山高》關係密切，但是它反映出畫家對巨幅的畫面已能掌握自如，並且能將《廬山高》的構圖加以大膽變化，以達到他所企圖表現的效果。最顯著的變化是在《廬山高》的岩壁上開出一條盤旋而上的棧道；誇張瀑布三級而下的高度；還有將左方的河岸平台自主山分開，使畫面左側向後推展開來，露出遼闊的水面、平緩的遠山、點點的江帆。這些構圖上的改變，使得《廬山高》暗示私密性的封閉空間，轉化爲一舟楫可達、山徑可通的風景名勝，也使得畫境與王寵詩中「崖傾石走」「愁攀緣」的詩境大異其趣。如果左側展開的江景，靈感得自《匡廬泉》詩結尾「九江茫茫日在望」的開闊視野，使我們聯想到廬山著名之「三疊泉」的三層飛瀑，靈感又得自何處？大幅的掛軸，成熟的畫風，顯示這幅《匡廬泉》應是謝時臣六十歲以後，亦即遠遊荊楚、登太和、陟匡廬以後的作品，那麼「三疊泉」母題的出現與謝時臣親身的遊歷是否有關？值得注意的是，畫中除了在棧道的轉角處描寫兩文士佇立觀瀑以外，後面還有一頭戴寬笠、拄杖而行的遊人與一挑夫。這兩位沿山徑而上的人物突出了江帆、棧道所暗示的行旅的主題。

行旅的主題在一五五八年與一五六〇年的巨幅《峨嵋雪》（圖3、4）中也扮演了重要的角色。這兩幅畫的構圖不但彼此相似，它們和製作時間較晚的那幅《匡廬泉》的構圖方式幾乎如出一轍，只是中景多了一條銜接河岸的木橋，主峰減去了瀑布的母題，並在左側山凹處增加了兩座遠山。一再重複類似的構圖，是謝時臣作品中常見的現象，也是大量生產的職業畫家所共有的通病。《峨嵋雪》中除了以雪景表現峨嵋山「六月陰崖凍欲裂」、「層冰皓皓冬夏結」的特點，還在山崖上的寺廟建築中描繪了一座佛塔，似乎特意標示

峨嵋山乃佛教四大名山之一，這是是王寵仙遊想像的詩中不曾著墨的。畫中山腰的棧道，有一驢隊正緩緩沿坡而上，也不是王寵所謂「石棧天梯殊斗絕」的艱險。中景木橋上有一騎驢的文士，後跟隨著一挑夫，與棧道上的驢隊背向而行，暗示他們已攀登雪峰，正要踏上歸途。兩幅畫的款識中都指出此《峨嵋雪》與其他三景共同組成《天下四大景》，稍晚那幅更指出此四大景都是畫家曾經親身登覽，「尚能記憶景象者」。根據顧復《平生壯觀》的記載，蘇州察院公署堂上也有一組《天下四大景》的壁畫是謝時臣所作，[77]顯見這組題材當時想必頗受歡迎。在此，我們可以重新考慮《天下四大景》和《乾坤四大景》的題材是否爲同一組合的問題。「天下」和「乾坤」意思接近，而且兩組四大景皆以三字爲題的《峨嵋雪》爲最後一景，顯然兩者關係密切。屬《天下四大景》的兩幅《峨嵋雪》與同樣作於晚年的《匡廬泉》都強調行旅的主題，而早期的《泰山松》與《匡廬泉》則單純表現文士觀瀑或林蔭清談，可見早、晚期作品的差異不只是技巧和畫風的成熟而已，對於畫題的表現方式和觀念也有所改變。我們或許可以推測，《乾坤四大景》是謝時臣一五四七年的遠遊以前，採自王寵《五憶歌》的題詩畫組合，而《天下四大景》是他在遠遊名聲建立以後所作。組合的題材也許相似，但是在後來的的組合中，謝時臣似乎企圖以反映當地景觀特色的細節，來應證畫家本人曾經親覽其地的宣言，更有意透過行旅的表現貫穿四景，以清楚的登山路徑、山腰上登山的旅人與前景賦歸的遊客，在視覺上敘述一種具有時間意涵的旅遊經歷。根據一五六〇年《峨嵋雪》的題識，《天下四大景》已成爲畫家遊踪的展示，畫家個人的旅遊取代了王寵的《五憶歌》，成爲題材組合的背景。

謝時臣的傳世作品中雖沒有《洞庭秋》，卻有兩幅大軸題爲《岳陽樓》（圖8、9）。[78]岳陽樓在洞庭湖畔，是歷代騷人墨客眺望、歌詠洞庭湖的地點，也是表現洞庭湖的繪畫中不可或缺的母題。《天下四大景》中的秋景，很可能是由同以三字爲題的《岳陽樓》表現。謝時臣這一題材組合也影響了晚明蘇州其他的職業畫家，李士達（ca.1540-1620後）和盛茂燁（act. 1594-1640）兩人現存繪畫中也有題爲《匡廬泉》、《泰山松》、《岳陽樓》、《峨嵋

[77] 顧復，前引書，卷10，頁8。

[78] 同註[23]。

臺灣大學學術期刊資料庫

雪》的作品，卻也都沒有《洞庭秋》。這兩幅〈岳陽樓〉構圖幾乎完全相同，茲舉北京故宮所藏（圖8）爲例，畫面的上半部描寫洞庭湖畔的岳陽樓，樓前平台上有遊客眺望遠方，霧氣瀰漫的水面上浮現數點江帆與一帶遠山。畫面下半部卻擷取《巫峽雲濤》（圖10）的部份構圖，[79]描寫一艘大船正行過一片急流險灘，船上一人掌舵，三名船夫奮力撐船，而船艙中的三位遊客似乎不爲所動地專注於交談。險灘撐船的景象，不僅加強了畫面戲劇性的視覺效果，豐富了叙事性的情節，也傳達了頗具臨場感的水路行旅的主題。更重要的是，如同《峨嵋雪》中賦歸的遊客，這艘大船與遊客登覽的岳陽樓背道而行，整幅畫面因此也傳達了一有始有終的旅遊故事。

4.《海內四奇景》和《乾坤名勝四景》

謝時臣與《岳陽樓》一式構圖的還有一幅《黃鶴煙波》（圖11，南京博物館），[80]畫題不但和王寵詩「我所憶兮黃鶴樓」有關，也是謝時臣遊踪所及之地。此外，謝時臣也有兩幅掛軸題爲《匡廬瀑布》（圖12，廣州美術館、13，安徽省博物館）。[81]與構圖相似的《匡廬泉》比較，這兩幅畫的細節更豐富，山徑上作文士打扮，或戴寬邊斗笠、拄杖而行的遊人也更多，觀瀑的人則被安置在山崖上的亭子中。《黃鶴煙波》、《匡廬瀑布》畫題爲四字，應該不屬於《乾坤四大景》或《天下四大景》，它們可能單獨製作，也可能和其他題材組合成不同的四景，例如也是根據畫家遊踪所創造出來的〈乾坤名勝四景〉、或《海內四奇景》。

《海內四奇景》和《乾坤名勝四景》各以《武當紫霄宮霽雪》（圖5）和《武當南巖霽雪》（圖6）表現冬景，這兩幅畫無論在以宮觀名稱爲標題的取材上，或內容的表現方式上，都非常特殊。武當山是道教尊奉的北方之神「眞武大帝」的道場，是道家第八福地。自漢高祖開始，歷代帝王陸續在武當山營建道觀。到了明成祖即位以後，因爲擔心其自侄兒建文帝奪位，得位不正，於是假托天命，大肆宣揚自己北方起兵「靖難」成功，是依北方之神眞武帝君神佑所致，因而在武當山大規模的興建道教宮觀，使王室對眞武的尊

[79] 同注[24]。

[80] 圖見《中國古代書畫圖目》，第7册，頁40。

[81] 圖見《廣州美術館藏清明繪畫》（香港：中文大學，1986），頁28；《中國古代書畫圖目》，第12册（北京：文物出版社，1993），頁184。

崇到達最鼎盛的時期。[82]成祖在工程竣工後，賜武當山尊號「太嶽太和山」，後來嘉靖皇帝又改賜尊號爲「玄嶽」。在明代時期，武當山的地位幾乎凌駕於「五嶽」之上。帝王的崇祀，加上可以媲美宮殿的偉麗宮觀，更吸引了全國各地的香客，前來朝山進香。相對於武當山在政治、宗教方面的極度榮寵，名山勝景常賴以吸引文人遊客的歷代詩文歌詠，武當山卻是乏善可陳。王世貞一五七五年登武當山時，便以「未得睹南宋以前人片詠隻字」而不甚快意。[83]另一方面，文人對於大興宮觀的勞民傷財，善男信女的盲目迷信，也不表認同。這種態度反映在王世貞的兩首〈武當歌〉中。[84]其一爲：

> 黑帝不臥玄冥宮。再佐眞人燕薊中。……久從北極受尊號。卻向西方稱寓公。武當萬古爵未吐。得吐居然壓華嵩。是時豈獨疲荆襄。雍豫梁益皆爲忙。……太和絕頂化城似。玉虛彷彿泰阿房。南巖宏奇紫霞麗。甘泉九成差可當。十年二百萬人力。一一捨置空山傍。……

另一首爲〈武當道上戲成短歌〉：

> 南陽少婦道上裝。皂紗蒙髻白帢方。口誦彌陀數聲佛。手齎玄帝一瓣香。有女求如南海相。生兒早作繡衣郎。……人間福地有如此。明日幡然辭上蒼。即勸彌陀亦還俗。毋煩接引向西方。

也許因爲武當山在文人版圖上的地位不顯，據我們所知，謝時臣以前似乎沒有其他畫家描繪過武當山。而謝時臣不但畫過至少兩次，而且畫中的細節充分的應證了他畫上題云「曾經親赴其地」，或曾經「親覽，歷歷在目」的款識。一五四一年的《武當紫霄宮霽雪》（圖5）是較早的一幅。畫中山石如雲朶般生長蔓延、充滿畫面，前景中央一滿佈紅葉的小徑先向左後方延伸，至中景又折而向右。越過溪澗，我們看見一隊轎夫正抬著兩名遊客向右移動，再往前行，一道石梯筆直地通向一處異常宏偉的、紅牆綠瓦的寺廟建

[82] 有關明代武當山的歷史，參見任自垣編，《大嶽太和山志》（台北，丹青圖書，1983）；頼文堃，〈明代武當山的興盛和蘇州人的大規模武當進香旅遊〉，《江漢考古》，1989，第1期（總第30期），頁71～75；John Largerway, "The Pilgrimage to Wudang Shan," in Susan Naquin and Chun-fang Yu eds., *Pilgrims and Sacred Sites in China* (University of California, 1992), pp. 293-302.有關武當山的道觀，參見湖北省博物館編，《武當山》（北京：文物，1991）。

[83] 王世貞，〈俞仲蔚〉，《弇州山人四部稿》，卷127。亦參見鄭利華，〈王世貞年譜〉，章培垣，前引書，頁166。

[84] 王世貞，前引書，卷22，頁10～11。

臺灣大學學術期刊資料庫

築，這就是武當紫霄宮。紫霄宮修建於永樂十一年(1513)，是武當山最重要的建築群之一。我們雖然不知道山勢的分佈是否寫實，但是宮觀的描繪，的確頗符合今天紫霄宮保存下來的，依山而建、層級而上的建築形態（圖14）。明成祖當年在武當山大興宮觀時，曾以花崗岩修出長達六十多公里的石梯、步道，[85]畫中通往紫霄宮、兩旁護有石欄的石梯，忠實地記錄了這樣的建築。此外，紫霄宮周圍異常濃密的松杉古柏，也反映當地由於明初的「禁山」政策，嚴禁流民入山墾殖，所以喬木參天、森羅密布的特色。大殿寬闊的平台上已有四人到達，這四人都不是文士打扮，而且他們登高的目的似乎不是遊賞風景，而是入殿捻香朝拜。

一五四七年的荊楚遠遊之後，謝時臣又畫了一幅《武當南巖霽雪》（圖6），畫高將近三公尺，寬爲高的三分之一，不但畫幅更爲壯觀，寫實的細節更豐富，而且畫家對朝山進香活動的觀察與描寫的興趣，更加展露無遺。在這狹長的畫面上，左右兩組山石沿著畫幅兩側堆疊而上，中間有一條蜿蜒的山路連接。左右兩山崖上各有一組宮觀建築遙遙相望。左邊宮觀前的懸崖邊立著一對石柱，柱前並有一梁懸空伸出，這一懸空石梁就是武當山著名的龍頭雕梁（圖15），石梁後沿峭壁而建、石欄圍繞的建築無疑便是南巖宮。南巖宮的位置確定之後，由地圖中的相對位置判斷，右邊部份爲樹叢遮掩的那組建築，應該就是上一幅畫中的紫霄宮。山路上登山的人或騎馬、或步行，有文士裝束的、有挑夫、也有戴笠拄杖的，絡繹不絕。山路上方的南巖宮前一幕驚險的情節正在上演，有一人已勇敢地捧香走過石梁，正準備把柱香插在龍頭上的香爐內。宮前許多人聚精會神的圍觀，有的甚至跪在石柱前爲他禱告。類似的用以考驗信徒宗教熱誠的石梁或石橋，在許多朝山聖地都可見到，人們相信心誠則可安然走過，毫髮無傷，心不誠則會墮下萬丈深淵。[86]這種信徒發願試煉的景象，在宗教聖地或者時有所見，但是在中國山水畫中可能是第一次，也是最後一次出現。有趣的是，兩幅武當山的畫中爲了凸顯

[85] Lagerway, op. cit., p. 293.

[86] Thomas Hahn, "The Standard Taoist Mountain and Related Features of Religious Geography," *Cahiers d'Extreme-Asie* (4, 1988), p. 154, note 31.

紫霄宮、南巖宮在畫中的重要性，畫家不但在兩處宮觀前以豐富生動的細節吸引我們駐足流連，畫面動線的安排也不再強調賦歸的主題，而是將觀畫者的視線節節推向朝山的目的地，使我們在視覺上似乎也感受到登山香客強烈的目的性。

雖然謝時臣這幅《武當山》圖在山水的表現上，並無任何創新之處，但是畫中對於朝山活動的描寫，已脫離了山水畫觀景、閒逸、隱居、行旅等傳統的主題，也使得文人如王世貞所不表認同的善男信女，闖入了向來爲文人精神所主導與定義的山水世界。這兩幅畫，尤其是《南巖宮》這幅，反映出這個時期平民進香旅遊的興盛，它與文人壯遊山水的風尚同時存在，而人數實更爲龐大，兩者共同締造了明代普遍的旅遊風氣。這兩幅畫的構圖配合宮觀的位置而作變化，對於重要建築與林木特徵的描寫也相當寫實。或許兩度遊覽，使畫家對景物的印象特別深刻。或許武當山缺乏文學和繪畫表現的傳統，使畫家必須透過更加寫實的細節，建立其曾經親身遊覽、歷歷在目的權威感。值得一提的是，由蘇州到武當山盛行的進香活動，至遲在萬曆(1573-)年間以前，已發展成爲一年一度的大規模活動。每年農曆二月，蘇州府內上百艘各路進香船先聚集在無錫，然後沿長江逆流而上，至湖北均州的武當山朝山進香，回程則順長江而下，衆香客並乘機在沿途的大邑上岸，遊覽風光。[87]謝時臣一五四七年的遠游也是循同樣的水路，而且沿途所作之山水長卷上的題款也明白告訴我們，此行的終點正是太和山。[88]我們不禁要懷疑，謝時臣兩度遠遊武當，除了從事文人的壯遊山水，或者如他晚年題識所說，爲了領悟「古人寫畫，窮盡丘壑，瀰幅皆險怪層嵐，下筆工致，蓋有所經歷也」以外，[89]是否也懷有和香客同樣的目的？類似《乾坤名勝四景》、《海內四奇景》這樣巨幅的四景組合，製作耗時費力，多半是應特定買畫者的要求或需要所作，對武當山朝山進香活動深感興趣的觀衆群究係何種身分？是否爲蘇州地區人士？這些問題的答案雖不得而知，可以確定的是，謝時臣對於

[87] 顧文璧，前引文，頁74～75。

[88] 同注[20]。

[89] 同注[19]。

臺灣大學學術期刊資料庫

武當山的描繪顯然沒有得到其他蘇州畫家的認同，謝時臣以後，似乎沒有其他蘇州畫家畫過這個題材，更遑論在畫中表現朝山進香的活動。

5.結語——謝時臣四大景畫對晚明蘇州的影響

謝時臣開始活躍於蘇州舞台的時期，不僅是一個接續了十五世紀後半期以來地方文化意識高漲的時期，也是一個遠遊之風開始興起的時期。如果我們爲謝時臣的遠遊所勾勒的時間成立的話，他第一次的遠遊當在四十歲左右，黃省曾稍早的志遊五嶽對他或許有所啓發。值得注意的是，謝時臣畫作中開始出現浙派風格，也在其四十歲左右，而他無論文人和職業畫風的作品產量最豐富的時期，皆在他六十歲，也就是一五四七年最後一次壯遊以後。這顯示他的立志遠遊，與他轉向職業化的決定，可能不無關連，而他的遠遊經驗與遠遊聲譽的建立對其繪畫生涯也影響頗深。一方面，壯遊山水的經驗可以幫助他贏得他所認同並努力結交的文人賞鑒家的讚賞，文徵明在一五五〇總結謝時臣遊踪的題跋中稱讚他的仿古冊頁：「種種精到，……雖其學方所至，要亦得於江山之助也。」⑨⓪與何良俊稱讚郭第詩「得遠遊者多矣」意思相近。另一方面，遠遊的經驗，豐富了他作爲職業畫家的繪畫題材，同時如同許不仕文人的遠遊一樣，或許也可以幫助他將尋求繪畫贊助人的網路，擴展到蘇州以外。謝時臣遠遊之後將早期根據王寵〈五憶歌〉所作的《乾坤四大景》題詩畫組合略加改變，成爲強調行旅主題，展示其個人遊踪的《天下四大景》。並且以自己的遊踪爲題材組合的背景，創造出《海內四奇景》、《乾坤名勝四景》。他在題識中一再強調四景乃其所親覽，除了對自己的壯遊頗引以爲傲外，也反映遠遊的聲譽對其賣畫必然有所助益。

謝時臣所自創的《乾坤四大景》或《海內四奇景》，其中對於武當山的描繪，雖然最能反映畫家親歷其地觀察到的景觀特色，卻因偏離了文人品味而不獲青睞，不曾得到鑑賞家的著錄，在晚明的山水畫中也不見追隨者。謝時臣所畫過的諸多四景組合，似乎只有與王寵〈五憶歌〉關係密切的《天下四大景》在晚明的蘇州繼續流行。李士達存畫中有一幅《岳陽樓》（南京市博物館）、一幅《峨嵋雪》（圖16，北京中央工藝美術學院）、和一幅《匡廬泉》（圖17，北京中央美術學院），⑨①其中《匡廬泉》上有畫家自題「仿樗仙筆」。

⑨⓪ 同注㉑。

活動時期稍晚的盛茂燁亦存有與《天下四大景》題材有關的畫各一幅，其中《匡廬泉》（圖18）與《峨嵋雪》（圖19）皆爲絹本淡著色，⑨②長寬相當，而且皆署「吳苑盛茂燁」，而《泰山松》（圖20，上海博物館）與《岳陽樓》（圖21，天津市歷史博物館）皆爲紙本淡著色，⑨③畫高皆近三公尺，大字款題的位置亦相同，可能各爲四景中的一對。謝時臣以後，包括李士達、盛茂燁在內的晚明蘇州職業畫家大多沒有遠遊的經驗，因此謝時臣畫中所極力強調的親身遊歷自然不再是繪畫表現的重點。李士達的三幅畫都大致保持了謝時臣同題作品的原貌而略加變化，而盛茂燁無論在構圖或內容方面，都作了較大的改變。最顯著的變化是不再凸顯行旅的主題，而是著重表現安定自足的文人世界，以及畫題所隱含的詩意。《匡廬泉》右側陡峭的山徑上已不見遊客，只在右上和左下的懸崖上各置一組觀瀑的文士，瀑水濺起浪花，潭邊的樹木似乎也因飽含水分而微微下垂；《峨嵋雪》的棧道中雖仍可見驢隊盤桓而上，但是主題的重心已轉移至左前景立於屋內的隱士，屋外純淨整齊的雪景成爲他凝視觀賞的對象；《泰山松》的空間較謝時臣早期的作品更具封閉性，隱士或立或坐靜享松濤流泉，交換的目光無言地傳達了一種內斂自足的閒適；《岳陽樓》描繪的是一艘船靜靜地泊岸，一陣微風拂亂了岸邊的樹叢。四個畫面所呈現的都是一個詩意的瞬間，一種清涼的感受。在後面這一點上，盛茂燁的四大景似乎又喚起了王寵的〈五憶歌〉，此四大景組合最初的靈感來源。

盛茂燁四大景的表現方式，固然反映了晚明蘇州以詩意入畫的偏好，也使我們意識到，謝時臣《天下四大景》題材自十六世紀中期以來頗受歡迎，當不只是其遠遊之助，大概也得力於王寵〈五憶歌〉的膾炙人口。這四景題材繪畫的一項重要功能，也可能始終不脫離王寵當初作〈五憶歌〉，或後來書〈五憶歌〉贈友人明卿以解暑熱的作用。王世貞形容王寵、文伯仁的書畫合

⑨① 《岳陽樓》，圖見《中國古代書畫圖目》，第6冊，頁322；《峨嵋雪》、《匡廬泉》圖見《意趣與機杼：明清繪畫透析國際學術討論會特展圖錄》（上海書畫，1994），頁29。

⑨② 《匡廬泉》，藏University Art Museum, Berkeley,圖見 James Cahill Ed., *The Restless Landscape: Chinese Painting of the Late Ming Period* (University Art Museum, Berkeley. 1971), pl. 12.《峨嵋雪》，圖見 Tseng Yu-ho Ecke, *Wen-Jen Hua: Chinese Literati Painting from the Collection of Mr. and Mrs. Mitchell Hutchinson* (Honolulu Academy of Art, 1988), pl. 14.

⑨③ 《泰山松》，圖見《中國古代書畫圖目》，第8冊，頁190；《岳陽樓》，圖見同書，第4冊，頁11。

臺灣大學學術期刊資料庫

璧：「伏日一展閱，如碧玉壺賜對，消得紫綾半臂矣。」[94]王亦曾於暑中戲簡謝時臣索盡廬山障：「亭午湘簾暑未殘。謾勞朱李薦冰盤。須君貌寄廬山幛。臥對飛流萬尺寒。」[95]而陳繼儒(1558-1639)的避暑良方則是：「廬山瀑布，峨嵋積雪，泰岱泰松，瀟湘竹葉，各繪一屏，左右陳列。簟紋清涼。石几凝滑。掩簾看花。敲枕候月。蘭泉蕉風。新浴方潔。」[96]但是消暑不只是透過瀑布、積雪、喬松、茂竹這些清涼的意象，也是透過神遊天地之間的名山勝景，而這種想像上的壯遊，未嘗不是對當時壯遊名山大川風尚的一種反應。

[94] 王世貞，〈王履吉五憶圖歌〉，前引書，卷132，頁10。

[95] 同上注，卷48，頁3。

[96] 陳繼儒，〈避暑〉，《陳眉公先生集》，卷27，頁14。

附錄一

我所憶兮匡廬泉。飛空直下香蘬顛。銀河爲源彭蠡委。萬古沸騰東南天。
左遝射五老卻。蹇裳濡足愁攀援。崖傾石走霹靂門。枯藤怪樹虯龍懸。
丹青洗出屏風叠。跳珠濺玉聲鏘然。誰能置我岩石間。仰面落雪水底眠。
酒酣戲作五里霧。山精嘯雨空中懸。嗚呼我歌兮歌始放。九江茫茫日在望。

我所憶兮泰山松。秦皇避雨駐六龍。根如鐵石皮青銅。千秋萬載枝蒙茸
瞳瞳掛日扶桑小。隱隱參天翠黛濃。鶯雛鳳穀不知數。和鳴上下如笙鏞。
潮聲直與東海應。絕頂正見蓬萊峰。金膏玉液散入地。茯苓芝草生隆冬。
采而食之可不死。雲車何日來相從。嗚呼我歌兮歌正長。黃河日暮流商商。

我所憶兮黃鶴樓。瀟湘洞庭生素秋。登高決眥極萬里。烈風震盪無時休。
九疑連綿似屏障。白日黯慘蒼雲愁。東擧枯木枝巃嵸。西望雪嶺寒颼颼。
珠簾繡柱九天上。倒影卻射滄江流。仙人坐弄紫玉笛。往往飛花鸚鵡洲。
青蓮居士莫捶碎。便須縱飲成糟丘。嗚呼我歌兮歌愈急。鴻鵠冥冥楚天碧。

我所憶兮峨嵋雪。六月陰崖凍欲裂。仙人赤腳翠巖行。鶴氅飄飄玉光潔。
回飆吹散五谿雲。落絮飛花滿城闕。滴博蓬婆西海頭。陰風慘澹莊竿折。
萬里雲凝雲不流。層冰皓皓冬夏結。我思仗劍遊其顛。石棧天梯殊斗絕。
六龍迴日不敢過。寒光凜冽千丈鐵。嗚呼我歌兮歌益豪。太白不動金天高。

附錄二

我所憶兮匡廬泉。飛空直下香蘬顛。銀河爲源彭蠡委。萬古沸騰東南天。
左遝右射五老卻。蹇裳濡足愁攀援。崖傾石走霹靂門。枯藤怪樹虯龍懸。
丹青洗出屏風叠。跳珠濺玉聲鏘然。誰能置我岩石間。仰面落雪水底眠。
酒酣戲作五里霧。山精嘯雨空中懸。嗚呼我歌兮歌始放。九江茫茫日在望。

我所憶兮泰山松。秦皇避雨駐六龍。根如鐵石皮青銅。千秋萬載枝蒙茸。
瞳瞳掛日扶桑小。隱隱參天翠黛濃。鶯雛鳳穀不知數。和鳴上下如笙鏞。
潮聲直與東海應。絕頂正見蓬萊峰。金膏玉液散入地。茯苓芝草生隆冬。
采而食之可不死。雲車何日來相從。嗚呼我歌兮歌正長。黃河日暮流湯湯。

我所憶兮渭川竹。大澤深山千畝綠。氤氳上接函關雲。離奇錯置藍田玉。
翠鳳葳蕤振其羽。蒼龍天矯群相逐。哀壑陰森白日寒。長林高下長山麓。
野老都迷釣王溪。山人失卻王官谷。石上蟲書繡古苔。空中匹練懸飛瀑。
安得清狂似子猷。挾策西行騎兩鹿。嗚呼我歌兮歌且舞。長袖褊襡隘環堵。

臺灣大學學術期刊資料庫

我所憶兮峨嵋雪。六月陰崖凍欲裂。仙人赤腳翠巖行。鶴氅飄飄玉光潔。
回飆吹散五谿去。落絮飛花滿城闕。滴博蓬婆西海頭。陰風慘澹旌竿折。
萬里黃雲凝不流。層冰皓皓冬夏結。我思仗劍遊其顛。石棧天梯殊斗絕。
六龍迴日不敢過。寒光凜冽千丈鐵。嗚呼我歌兮歌益豪。太白不動金天高。

我所憶兮黃鶴樓。瀟湘洞庭生素秋。登高決眥極萬里。烈風震盪無時休。
九疑連綿似屏障。白日黯慘蒼雲愁。東擧枯木枝巃嵸。西望雪嶺寒颼颼。
珠簾繡柱九天上。倒影卻射滄江流。仙人坐弄紫玉笛。往往飛花鸚鵡洲。
青蓮居士莫捶碎。便須縱飲成糟丘。嗚呼我歌兮歌愈急。鴻鵠冥冥楚天碧。

附錄三

我所思兮在太山，欲往從之梁父艱，側身東望涕沾翰。美人贈我金錯刀，何以報之英瓊瑤，路遠莫致倚逍遙，何爲懷憂心煩勞。
我所思兮在桂林，欲往從之湘水深，側身南望涕沾襟。美人贈我金琅玕，何以報之雙玉盤，路遠莫致倚惆悵，何爲懷憂心煩傷。
我所思兮在漢陽，欲往從之隴阪長，側身西望涕沾裳。美人贈我貂襜褕，何以報之明月珠，路遠莫致倚踟躕，何以懷憂心煩紆。
我所思兮在雁門，欲往從之雪紛紛，側身北望涕沾巾。美人贈我錦繡緞，何以報之青玉案，路遠莫致倚增歎，何爲懷憂心煩惋。

附錄四

我所仰兮在華山。側身西望阻秦關。蓮嶺阻修徒離歎。仙人贈我白瓊丹。騁三秀兮吟蒿萆。我欲從隻途路艱。西望咸陽涕潺湲。
我所仰兮在衡山。側身南望阻荊關。祝融岧嶢心悲酸。仙人贈我赤瓊丹。婆娑桂樹山之間。我欲從之途路艱。南望洞庭涕潺湲。
我所仰兮在泰山。側身東望阻齊關。南有龜蒙東肅然。仙人贈我綠瓊丹。招我東遊扶桑間。我欲從之途路艱。東望河濟涕潺湲。
我所仰兮在恆山。側身北望阻燕關。飛石岑嶢不可攀。仙人贈我黑瓊丹。帶星辰兮佩鳴環。我欲從之途路艱。北望雁門涕潺湲。
我所仰兮在嵩山。側身遙望阻韓關。企余望之良匪難。仙人贈我黃玉丹。手持金光驂華菅。我欲從之途路艱。遙望緱城涕潺湲。

附錄五

嵩岳

嵩山有瑤草。白玉如膏流。何日攀緱嶺。相攜臥石樓。吐雲騰斗極。飛翠滿神州。笙鶴飄飄去。青天子晉遊。

泰岳

五岳視侯秩。無如東岱尊。六龍閒御道。三觀插天門。舉手蓬萊近。盪胸齊魯吞。安期煉玉處。唯見五雲屯。

華岳

每憶仙人掌。兼聞玉女峰。兩崖夾日月。西海出芙蓉。窈窕黃河曲。蒼茫白帝封。手中九節杖。恐或化爲龍。

衡岳

衡峰七十二。削出祝融孤。秀色浴江海。神光照楚吳。石開金菡萏。芝長赤珊瑚。何日登眞籙。腰懸朱雀符。

恆岳

玄岳倚北極。翠屏千嶂迴。山寒太始雪。地閟單于臺。石室金膏閟。玉華仙掌開。儻遇通微子。騎二青龍來。

臺灣大學學術期刊資料庫



圖1 謝時臣《泰山松》史丹佛大學藝術博物館藏



圖2 謝時臣《匡廬泉》現藏處不明



圖3 謝時臣《峨嵋雪》南京博物院藏



圖4 謝時臣《峨嵋雪》現藏處不明



圖5 謝時臣《武當紫霄宮霽雪》上海博物館藏



圖6 謝時臣《武當南巖霽雪》青島市博物館藏

臺灣大學學術期刊資料庫



圖7 沈周　《廬山高》　台北故宮博物院藏



圖9 謝時臣《岳陽樓》京都國立博物館藏



圖8 謝時臣《岳陽樓》北京故宮博物院藏



圖10 謝時臣《巫峽雲濤》
日本江田勇二藏

臺灣大學學
期刊資料



圖11 謝時臣《黃鶴煙波》南京博物院藏



圖12 謝時臣《匡廬瀑布》廣州美術館藏



圖13 謝時臣《匡廬瀑布》安徽省博物館藏



圖14 武當山紫霄宮

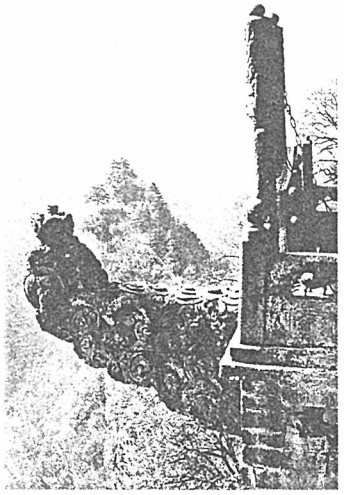


圖15 武當山南巖宮前之龍頭雕梁



圖16 李士達《峨嵋雪》北京中央工藝美術學院藏



圖17 李士達　《匡廬泉》　北京中央美術學院藏

臺灣大學學術期刊資料庫



圖18 盛茂燁《匡廬泉》University Art Museum, U.C. Berkeley



圖19　盛茂燁　《峨嵋雪》　Collection of Mr. and Mrs. Mitchell Hutchinson



圖20 盛茂燁《泰山松》上海博物館藏



圖21 盛茂燁《岳陽樓》天津市歷史博物館藏

臺灣大學學
期刊資料

圖版文獻出處

圖1　鈴木敬，《中國繪畫總合圖錄》Ⅰ，37-005

圖2　同上，Ⅱ，2-002

圖3　《南京博物院藏畫集》（南京，1965）頁40。

圖4　《藝苑掇英》，冊35，頁14。

圖5　《中國美術全集》，第七冊，頁94。

圖6　《青島市博物館藏畫集》（北京：文物出版社，1991），P1, 9。

圖7　台北故宮博物院藏。

圖8　《故宮博物院藏明清繪畫》（北京：紫禁城出版社，1994），頁45。

圖9　鈴木敬，《中國繪畫總合圖錄》III，11-106.

圖10　鈴木敬，《中國繪畫總合圖錄》IV，JP14-060.

圖11　《中國古代書畫圖目》，第7冊，頁40。

圖12　《廣州美術館藏明清繪畫》（香港：中文大學，1986），頁28。

圖13　《中國古代書畫圖目》，第12冊，頁184。

圖14　筆者攝。

圖15　筆者攝。

圖16　《中國古代畫畫圖目》，第6冊，頁322。

圖17　《匡廬泉》，圖見《意趣與機杼：明清繪畫透析國際學術討論會特展圖錄》（上海書畫出版社，1994），頁29。

圖18　James Cahill ed., *The Restless Landscape: Chinese painting of the Late Ming Period* (University Art Museum, Berkely, 1971), p1, 12.

圖19　Tseng Yu-Ho Ecke ed., *Wen-Jen Hua: Chinese Literati painting from the Collection of Mr. and Mrs. Mitchell Hutchinson* (Honolulu Academy of Art., 1988). P1, 14.

圖20　《中國古代書畫圖目》，第8冊，頁190。

圖21　《中國古代書畫圖目》，第4冊，頁11。

臺灣大學學術期刊資料庫