

湯垕《畫鑒》與元中期畫史 知識的重塑

陳韻如

國立臺灣大學藝術史研究所

提 要

本文結合文獻與存世作品以掌握蒙元鑑藏活動中士人之仲介角色，藉湯垕《畫鑒》探查畫史知識與繪畫活動的融匯成果。此書見聞介於趙孟頫到柯九思活動時空，可用以觀察湯垕等江南第二代文人所參與的元中後期畫史知識之形塑過程。研究論題是以湯垕《畫鑒》內容為分析主軸，比對書中畫史知識的來源，就此說明《畫鑒》一書既呈現出對《宣和畫譜》等前代畫史的積極參考，再有增補其文物見聞，從中提出對新畫風的關注，是為元中期畫史知識之呈現。

文中首先檢視湯垕文物見聞，確立其在 1300 年至 1330 年於江南、大都等地見聞時空脈絡。繼而分析《畫鑒》畫史知識之來源與其調整，並且指出其以文物見聞修正認識。山水畫部分，湯垕提出「新三家山水」（董元、李成、范寬）組合，並有對「著色山水」、「米氏雲山」等山水新風尚的闡述。於花鳥畫方面，著重在水墨花卉的發展序列與技藝之闡發，書中有意將王庭筠、趙孟頫二人並列提出，對金代的北方文化更能有融匯包容態度。除與趙孟頫、柯九思均有接觸外，湯垕與張雨、張經等江南文藝圈的互動也在本研究中重建，《畫鑒》可說是揭示元代中期畫史新風尚的重要畫史知識載體。

關鍵詞：湯垕《畫鑒》、《宣和畫譜》、著色山水、米氏雲山、水墨花卉、墨竹、趙孟頫、柯九思

一、研究課題與現況回顧

1323 年蒙古公主祥哥剌吉（1284-1332）在大都舉行雅集，參與集會的士人們於書畫題跋顯露新的論畫風潮；不久之後，1330 年元文宗（1304-1332；1328-1329、1329-1332 在位）設置奎章閣，其中文臣們藉鑑藏與帝王的互動也凸出以藝寓政的企圖。現今學界對前述元中期皇室鑑藏活動的研究成果豐碩，例如析理作品清冊、參與士人群體與所題詩文內容等，亦有探查題詩內容所能顯示的皇家品味與風尚。¹ 在元代中期的畫史發展階段，這些皇家參與的書畫鑑藏活動已吸引不少關注，其中多族士人的積極參與，更成為解析蒙元多族士人文化互動的重要事例。² 不過，如思考現有蒙元皇室鑑藏活動的研究成果，不難發現原有研究觀察仍以皇家一端為主體，即使針對參與士人進行研究，無論是否採由「多族士人」社群的關懷視野，也多將士人題跋內容視同於呼應皇家之需求；顯然，現有研究雖未必主張蒙古皇室具有絕對主導力，卻也無法有效解析士人群體內在的主動性。

在蒙元皇室的書畫鑑藏層面，士人們參與題跋賞鑒活動，進而扮演著皇家收藏的品賞、管理之角色，確可視為皇室鑑賞文物的重要文化仲介者。蒙元皇室參與的鑑藏活動，勢必與士人社群的文藝風潮有著密切關連。可惜的是，這群仲介者於書畫鑑藏的文化態度常被模糊地涵括在皇家品味之中，尚未得有契機被仔細探究。³ 為了檢視這些士人群體在繪畫上的認識與作為，本文擬從一位看似並未直接參與皇家鑑藏活動的湯垕（活動於十四世紀）與其《畫鑒》論著為主要分析素材。

1 相關研究可舉傅申，《元代皇室書畫收藏史略》（臺北：國立故宮博物院，1981）、姜一涵，《元代奎章閣及奎章閣人物》（臺北：聯經出版事業公司，1981），以及在此二書基礎上，利用士人題詩內容分析皇室的藝術風尚，見陳韻如，〈蒙元皇室的書畫藝術風尚與收藏〉，收入石守謙、葛婉章主編，《大汗的世紀：蒙元時代的多元文化與藝術》（臺北：國立故宮博物院，2001），頁 266-285。後續，在 2016 年故宮曾大規模展出這些經元代皇家鑑藏之宋元書畫作品，參見陳韻如，《公主的雅集：蒙元皇室與書畫鑑藏文化特展》（臺北：國立故宮博物院，2016）。另外 Ankeney Weitz 將元文宗與其奎章閣文臣透過書畫收藏之互動，視鑑藏行為為政治文化的一環，見 Ankeney Weitz, "Art and Politics at the Mongol Court of China: Tugh Temur's Collection of Chinese Paintings," *Artibus Asiae*, 64:2 (2004): 243-280. 近來，石守謙對元文宗宮廷藝術另有新論，指出其具有延續北宋宮廷文治傳統的意圖，石守謙，〈元文宗的宮廷藝術與北宋典範的再生〉，《中國文化研究所學報》，65 期（2017.7），頁 102-104。

2 「多族士人圈」一詞，首見於蕭啟慶 1996 年〈元代多族士人圈的形成初探〉，後陸續闡發彙整為專書，見蕭啟慶，《九州四海風雅同：元代多族士人圈的形成與發展》（臺北：中央研究院、聯經出版公司，2012）。至於同樣運用「多族士人圈」概念研究蒙元繪畫藝術發展，參見石守謙，〈衝突與交融：蒙元多族士人圈中的書畫藝術〉，收入石守謙、葛婉章主編，《大汗的世紀：蒙元時代的多元文化與藝術》，頁 202-219。

3 2016 年故宮舉辦「公主的雅集」特展曾析出子題「士人題跋」，但限於展出文物，對士人參與實態探討與具體事例申論有限，見陳韻如，《公主的雅集：蒙元皇室與書畫鑑藏文化特展》，頁 245-251。

雖然湯垕似未直接參與皇家鑑藏活動，本研究將會論證湯垕的文物見聞歷程，其時間段落正可聯繫趙孟頫（1254-1322，翰林文臣）至柯九思（1290-1343，奎章閣鑑書博士）的大都經歷前後，而《畫鑒》可說是接續周密（1232-1298）記錄元前期文物見聞《雲煙過眼錄》之後的重要畫史文本。透過《畫鑒》此書，一方面可推敲元中期士人在公主祥哥剌吉、元文宗等皇家鑑藏活動之具體仲介角色；以及，究竟元中期畫史的發展與認識上有哪些值得釐清的新進度。在研究取徑上，相較於現行研究採鑑藏活動的關注層面，本文擬從題跋文化活動的思考反省中，推進於探索畫史知識的建立、形塑過程。本文將湯垕《畫鑒》視為一份元中期的畫史知識成果，然而畫史知識並非靜態之文字紀錄而已，其對畫學文本的選錄與修正乃至對同時期繪畫風尚之觀察與評議都有關連。因此，在本研究中將藉畫史知識的視野，解析湯垕的文物見聞與當時畫學文本如何交互檢證，並指出湯垕《畫鑒》一書又如何與當時繪畫創作新風潮有所連動。

為能梳理相關的議題立論，在此將先就三方面進行相關研究回顧。首先，是針對元中期畫史階段成果的認識進行探討；其次，將說明湯垕《畫鑒》的研究現況；最後，則要評估畫學文本的研究取徑，檢視改採畫史知識研究視野的優勢，以進一步有效處理畫學文本與繪畫創作互動之議題。

首先，是關於元中期畫史階段之立論與認識。長約九十多年的元代畫史，究竟有無必要加以分期雖可見仁見智，但深究此一立論其實非關乎分期之必要與否，而在於該區段中有無重要的畫史事證被忽視。此段畫史研究於1960年代經何惠鑑、李鑄晉等學者視趙孟頫為元代畫壇旗手，是元末四家黃公望（1269-1354）、吳鎮（1280-1354）、倪瓚（1301-1374）、王蒙（1308-1385）復古畫風的奠基者，⁴此後學界遂多聚焦趙孟頫、元四家，反而忽略了缺乏繪畫名家的元中期畫史發展實況。檢視元畫史論著之一，高居翰的《隔江山色》未對元代畫史明確進行分期，其於第二章「山水畫的保守潮流」則用以概括此間高克恭（1248-1310）、吳鎮、孫君澤（活動於十四世紀）、唐棣（1287-1355）、曹知白（1271-1355）、朱德潤（1294-1365）等人畫風。⁵高居翰雖未直接提出「元代中期」畫史分期之說法，但顯然透過一些

4 Sherman E. Lee and Wai-kam Ho, *Chinese Art under the Mongols* (Cleveland, Ohio: Cleveland Museum of Art, 1965), 26-27; Chu-tsing Li, "Stages of Development in Yuan Landscape Painting," *National Palace Museum Bulletin*, 4: 2, (1969): 1-10; Chu-tsing Li, "Stages of Development in Yuan Landscape Painting," *National Palace Museum Bulletin*, 4: 3 (1969): 1-12。

5 高居翰將錢選、趙孟頫被視為肇始階段，以黃公望、倪瓚、王蒙列為「元末」山水範疇，並於《隔江山色》第二章緒論指出「自一三〇七到一三三三年間，元朝總共換過七位君主」應有意

畫家闡述一段晚於趙孟頫、早於元末四家的畫史。這也意味著元代中期畫史在承接趙孟頫、開啟元四家之間，確實仍有其探討空間。至於鈴木敬《中國繪畫史·中之二（元）》則較明確理出前期與末期，雖未對元中期畫史有單獨篇幅，但已列舉並申論多位名家。⁶

長期關注元代畫史的石守謙對趙孟頫的關鍵角色更有推進，舉出趙孟頫北方仕宦經歷與返回江南之畫作，說明元代前期南北文化如何融匯於繪畫藝術。⁷尤其對元中期畫史脈動，石守謙一方面透過重訂唐棣生年而得以掌握元代中期李郭風格之盛行脈絡，另一方面釐清其與趙孟頫畫風之關連。⁸他將趙孟頫的「復古」重加解讀，進一步層疊凸顯出江南李郭、北方金代李郭之細膩區別，說明趙孟頫以江南士人立場所進行一種與北方金代傳統之積極抉擇，甚而凸顯了一種與北方金代文化抗衡的競爭立場。⁹此一論述增進學界對蒙元融匯南北文化的認識層次，趙孟頫既是南北文化融匯的推動先鋒，同時卻也是江南文化的護衛旗手。將石守謙的觀察放回元中期畫史發展而論，實則在 1300 年到 1340 年代之間，無論是南宋或金代文化的直接延續者，即堪稱為「遺民」之人在元中期階段正相繼凋零，至於接續的第二代士人之新文化態度與趙孟頫有何異同正待梳理。

接著，說明湯垕《畫鑒》之研究現況。湯垕《畫鑒》作為元代畫史文獻資料，過去並不被特別重視。清代《四庫全書》提要批評《畫鑒》「大致似米芾畫史，以鑒別真偽為主。凡所辯論皆在筆墨氣韻間，不似董道諸家以考證見長也。」¹⁰清人將此書視為「鑒別真偽」之說，又指其缺乏北宋董道（生卒年不詳）等人的考據能力，明顯帶有負面評價。¹¹現代學者李鑄晉主張湯垕《畫鑒》成書於趙孟頫過世後

在此章探討這時間區段的畫史特色，見高居翰（James Cahill），宋偉航等譯，《隔江山色：元代繪畫（一二七九～一三六八）》（臺北：石頭出版股份有限公司，1994），頁 62。

6 鈴木敬針對山水畫有大畫面山水、李成、郭熙傳派等篇章，討論商琦、曹知白、唐棣、朱德潤等畫家作風。鈴木敬，《中國繪畫史·中之二（元）》（東京：吉川弘文館，1988），頁 63-104。

7 對此議題主要參考石守謙，〈趙孟頫乙未自燕回：元初文人山水畫與金代士人文化〉，收入氏著，《山鳴谷應：中國山水畫與觀眾的歷史》（臺北：石頭出版股份有限公司，2017），頁 91-124。

8 石守謙，〈有關唐棣（1287-1355）及元代李郭風格發展之若干問題〉，收入氏著，《風格與世變：中國繪畫史論集》（臺北：允晨文化實業股份有限公司，1996），頁 133-180；針對唐棣與元代宮廷的考察，參見石守謙，〈元文宗的宮廷藝術與北宋典範的再生〉，頁 104-109。

9 石守謙藉趙孟頫對王庭筠〈幽竹枯槎〉題跋，探討其對金代文化之抗衡立場，見石守謙，〈趙孟頫乙未自燕回：元初文人山水畫與金代士人文化〉，頁 121-123。

10 （元）湯垕，《畫鑒》（提要），《文淵閣四庫全書電子版》（香港：迪志文化出版有限公司，2007）。

11 二十世紀前期余紹宋雖仍引述四庫本題詞之評價，但並未完全貶抑此書，稱「此書大體似米氏畫史，凡所辯論皆甚精到。」見余紹宋，《書畫書錄解題》（杭州：浙江人民出版社，1982），卷

十年，並推測湯垕很可能融匯趙孟頫論畫意見而寫成《畫鑒》。¹²《畫鑒》遂成為考察趙孟頫繪畫態度的另一文獻選項；其後，周永昭採行此一類似意見，更企圖從湯垕生年重訂，進一步將湯垕劃歸為趙孟頫的同一輩人。¹³至於針對《畫鑒》內容的具體析論，現多聚焦於書中涉及的鑑藏文物資訊，或因《畫鑒》未提及元四家、或因質疑湯垕與張雨（1283-1350）、柯九思等人之互動可能性，遂而將《畫鑒》撰寫年代推前至1290年間，並且推測此書讀者應為杭州書畫藏家。¹⁴

實際上，針對畫學文本的研究取徑應不僅止於靜態的資訊羅列。近年石守謙將《圖繪寶鑑》與題跋文化的運作進行申論，有效地指出元明之際，《圖繪寶鑑》這類畫史文本得以成為具體參與、甚至可造成題跋文化質變的一項重要素材；此外，作者還藉流傳日本的李唐（約1066-1150）、夏珪（活動於1180-1230前後）畫作指出《圖繪寶鑑》成為提供認識此一系譜的重要知識依據，將存世作品與畫史知識二者建立起互為因果的關係。¹⁵此一研究個案有效展現畫學文本的研究，不再停滯於畫論文字層面的解讀或比對，更已能將繪畫活動之脈動納入相關考察範疇，進而藉以重新發掘畫史議題。換言之，《四庫全書》對《畫鑒》「鑒別真偽為主」的評價雖非全然無據，但若從畫史知識層面進行書中內容之評估，並思考其於元代畫史脈動的關聯，將湯垕《畫鑒》視為「畫史知識」的累積成果，其「鑒別」態度與意見仍能用於檢視相關議題。此部現階段僅被視為鑑藏資訊或湯垕個人鑒別意見的論著，應有可深入的畫史意義。

正如石守謙所採行的畫史知識取徑，本文亦將《畫鑒》視為畫史知識成果之一環，並關注這些畫史知識的生成脈絡。¹⁶就如其他畫史論著者，湯垕一方面參考、抄錄其他畫史論著，但比起檢索抄錄的出處，在知識史取徑的提問中，更重要的則應在思考該論著內容如何進行檢擇，又是如何加以調整原有的紀錄內容。轉換為畫史知識來看，湯垕顯然仰賴其所參與的「繪畫活動」搜取各方面訊息，例如觀看收藏、題跋品鑑，乃至對當時畫家創作情況的掌握等，再與原有的畫史論著相與融匯

6，頁26b。

12 李錡晉，〈趙孟頫鵲華秋色圖卷〉，收入氏著，《鵲華秋色：趙孟頫的生平與畫藝》（臺北：石頭出版股份有限公司，2003），頁221-223。

13 周永昭，〈元代湯垕生平之考證〉，《故宮博物院院刊》，2004年5期，頁128。

14 周永昭，〈湯垕《畫鑒》版本之流傳及湯垕著作之影響〉，《故宮博物院院刊》，2004年6期，頁67-69。

15 石守謙，〈畫史知識的傳播——夏文彥《圖繪寶鑑》與雪舟的閱讀〉，收入氏著，《移動的桃花源：東亞世界中的山水畫》（臺北：允晨文化實業股份有限公司，2012），頁219-275。

16 在此特別感謝匿名審查人提醒應參考前引石守謙對《圖繪寶鑑》的研究取徑，本文得以大幅修訂論述邏輯。惟現行立論文責仍應究於筆者。

之後，才得於《畫鑒》中進行陳述。此一畫史知識的生成脈絡，說明針對繪畫活動、畫學文本以及二者的交互作用等，均是思考《畫鑒》內容意義的必要環節。而經解析《畫鑒》一書內容與生成脈絡，將得有機會進而思索其與元代中期畫史相關的課題。其中，例如書畫鑑藏活動對畫史發展的意義，又如士人在書畫鑑藏活動中所扮演的角色，以及其對畫史知識的掌握與陳述情況，甚且可通過湯垕等江南文士再次觀察趙孟頫的畫史位置等。

基於前述論題評估，本文首先分析湯垕《畫鑒》與其成書脈絡，重新申論此書的論著時空約在 1300 至 1333 年期間之可能性甚高，可說是結合江南與大都兩處的鑑藏見聞心得。其次，進行《畫鑒》內容分析，指出本書在畫史文獻的摘引部分，使用大量北宋《宣和畫譜》內容，而這些引文並非無端摘錄，應與湯垕的文物見聞能有呼應。後續，指出湯垕《畫鑒》書中所提出的畫史新見，如對著色山水、水墨花卉等之關注，亦能與元代中期畫史發展進程有所互動。整體而言，湯垕《畫鑒》的畫史意義過去顯然被低估，特別是其與《宣和畫譜》之關連、對於元中期畫史新典範之提出等，都值得重新認識。此外，湯垕本人特別能與其所見作品比對、驗證、融貫，用以修訂畫史知識，此一獨特撰述模式雖與宋代米芾（1051-1107）略顯相近，不過身為江南士人群體之一員的湯垕見聞，當可用以重建士人參與皇家鑑藏的時空脈絡。而湯垕作為聯繫著趙孟頫到柯九思先後的文藝見聞記錄者，其《畫鑒》或能說明元中期畫史知識的形塑過程與歷史意義。

二、湯垕的文物見聞與《畫鑒》

首先，本文將先重新探討湯垕文物見聞時間區段與《畫鑒》之成書脈絡。湯垕《畫鑒》一書現存最早紀錄，一是陶宗儀（1316-?）《輟耕錄》稱「國朝東楚湯垕。字君載，號採真子，著《畫鑒》一卷，論歷代名畫，悉有依據。」¹⁷說明在《輟耕錄》成書之際約至正二十六年（1366）前，¹⁸《畫鑒》內容已見流傳。另外，同樣成書於 1366 年的夏文彥（活動於十四世紀）《圖繪寶鑑》也曾錄入部分文字。¹⁹湯垕《畫鑒》既獲兩份元末出版刊物的徵引抄錄，說明此書於當時畫史知識已有作

17（元）陶宗儀，《輟耕錄》，收入《四部叢刊三編》（上海：商務印書館，1935），卷 18，頁 7a。

18 此一成書年代之推測，據該書前孫作的序文紀年「至正丙午」（1366）。見（元）陶宗儀，《輟耕錄》，〈序〉，無頁數。

19 夏文彥《圖繪寶鑑》引用湯垕《畫鑒》的討論，見石守謙，〈畫史知識的傳播——夏文彥《圖繪寶鑑》與雪舟的閱讀〉，頁 229-230。

用。²⁰

然而，因湯垕個人生卒年無明確記錄，其生平與《畫鑒》成書脈絡等論題推展不易。今人對湯垕生卒年之考察，主要依《至順鎮江志》記錄其曾為「紹興路蘭亭書院山長」，後於「都護府令史」任上過世。²¹由於前述文獻未提及明確繫年，謝巍引《至順鎮江志》始修於至順三年（1332），推測湯垕卒年應於1332年以前。²²至於湯垕的生年，多數意見主張湯垕生在1260年之後；例如謝巍考訂其父親湯炳龍生於1241年，進而推定湯垕生年約於1262至1265年間。²³近年，周永昭則主張將湯垕生年略微提前至1255年到1262年間，推測湯垕卒年應在1310年之前，否定其與柯九思在大都京師論畫的經歷。²⁴前述不同學者對湯垕生卒年的不同推測，與其說是膠著在湯垕年紀，實與重建湯垕見聞經歷之推論有關。以湯垕生年而言，前舉二位學者之推論其實才相差五年，而謝巍既推定湯炳龍生年在1241年，據此推算湯垕生年則更具說服力。²⁵至於湯垕的卒年，可以《畫鑒》內容檢證其在大都見聞的時間重新推敲。²⁶這意味著，學界對於湯垕在1290年代參與江南文物

20 湯垕《畫鑒》早有流傳，現今存世版本也多。謝巍認為各版本文字出入頗多，應以明代「沈氏野竹齋抄本」（現藏中國國家圖書館，其全文影像可於世界數字圖書館（wdl.org）檢索下載）為底本考校，參見謝巍，《中國畫學著作考錄》（上海：上海書畫出版社，1998），頁235-237。筆者比較諸本，以為現行《四庫全書本》文字亦有可取處；另《中國書畫全書》校勘本更因考訂多本也是現行流通本，則是本文以下引註出處。惟因考慮原張雨題詞稱此書為《畫鑒》，是以以下書名並不取用「古今畫鑒」，全書內容見（元）湯垕，《古今畫鑒》，收入盧輔聖主編，《中國書畫全書》（上海：上海書畫出版社，1993），冊2，頁894-903。

21 （元）脫因修，俞希魯纂，《至順鎮江志》，收入《宋元方志叢刊》（北京：中華書局，1990），冊3，卷19，頁2863。

22 謝巍，《中國畫學著作考錄》，頁235。

23 針對湯炳龍的生年，謝巍採兩項依據，一為其詩集序文，參見（元）戴表元，《剡源文集》，卷9；二則引湯炳龍自題〈江參百牛圖〉詩文，為（明）汪珂玉，《珊瑚網·名畫題跋》，卷6。見謝巍，《中國畫學著作考錄》，頁235。

24 周永昭主要依據三項資料推測其生年，一是據戴表元（1244-1310）於1301年〈臨池亭記〉稱讚湯垕「年方富」，據以稱湯垕當年應已四十歲。二是採陸友仁《研北雜志》記載湯垕曾借趙孟頫所藏〈智永千文〉，推測湯垕應為趙孟頫同輩。三則引《四朝聞見錄》利用兩條資料加強其推測，周永昭有意將湯垕視為趙孟頫同輩，否認湯垕與柯九思的交往。見周永昭，〈元代湯垕生平之考證〉，頁127-131。另，周永昭曾有針對《畫鑒》之英文翻譯，參見Diana Yeongchau Chou, *A study and translation from the Chinese of Tang Hou's Huajian (Examination of painting): cultivating taste in Yuan China, 1279-1368* (Lewiston, N. Y.: Edwin Mellen Press, 2005)。

25 相較之下，若依據周永昭之推測湯垕生於1255年，則湯炳龍才不過十四歲。雖非完全不可能，但略違一般常理。本文以下將整合湯垕生平文物見聞，特別是其曾見京師（大都）內府收藏部分，作為關鍵依據。

26 關於湯垕卒年之推論，建立於湯垕至大都任都護一職的時段，周永昭曾引郭界《客杭日記》（即《雲山日記》清人摘錄本）指出當時湯炳龍兒子為「君白」，顯示湯垕已往大都，再又依據令史任期長度進行推測可能時段。見周永昭，〈元代湯垕生平之考證〉，頁130。然而此推論有二疑點，一是湯炳龍傳記獨見一子（即湯垕），二則忽略《畫鑒》內容有多處親見「內府收藏」之文字，且部分文物原雖有周密記錄，但在湯垕見聞則指出已經轉手，說明其見聞時間與周密有時間差。因此，湯垕至大都與柯九思往來事蹟未必全然不可信，如此也可重新思考湯垕

見聞並無太多歧見，關鍵在於 1320 年至 1330 年間的見聞，乃至於在京師（大都）的相關活動區段。

實際上，湯垕曾於《畫鑒》稱「僕自十七、八歲時，便有迂濶之意，見圖畫愛玩不去手……」²⁷ 湯垕於二十歲前的青年時期確已對文物有濃厚興趣，而這一傾向自然受到父親湯炳龍的影響。若從戴表元稱湯垕於 1301 年已在紹興郡學「居職」，說明湯垕當時具備一定年紀，然又仍屬「年方富」階段，亦代表他並非過於年長。依據謝巍主張生年區段（1262 至 1265 年）推測，湯垕此際約在三十五歲上下。換言之，湯垕在父親湯炳龍的影響下具儒學基礎，能任職郡學，且於青年階段即已養成對文物的興趣。²⁸ 確實，深入掌握湯炳龍生平經歷亦有助重建湯垕《畫鑒》成書脈絡。湯炳龍約 1276 年後曾任慶元市舶提舉，但在 1291 年已經移居杭州；²⁹ 此後，如 1308 年郭畀（1280-1335）訪杭州時有與湯氏父子的互動，³⁰ 至 1321 年湯炳龍尚為西湖書院作增置田碑，³¹ 說明湯炳龍於 1290 年至其晚年 1324 年左右均以杭州為主要活動圈。如此而言，湯垕見聞與杭州文物鑑藏圈自然有密切關係。

湯垕理當有機會參與湯炳龍在江南的文物見聞，但是如何識別兩人的參與時段？值得討論的是以湯氏父子輩份之別，湯垕能否在鑑藏活動中具有與父親相同位階應持保留態度。從湯炳龍題識的書畫作品而言，據載 1292 年曾與俞德鄰（1232-1293）等人同觀王獻之（344-386）〈保母帖〉，當時湯炳龍並未有個人題識。³² 湯炳龍在〈保母帖〉上的題跋，實為其 1319 年第二次見到〈保母帖〉後所題，內容說到第一次「當時欲題數語，匆匆未暇也。」顯示他第一次並無機會題跋，而第二次見〈保母帖〉時已轉為「白雲書房」主人（方天瑞）所藏。³³ 據此思考〈保母帖〉

卒年是否於 1320 年代以前，或可能更晚。

27 (元) 湯垕，《〈古今〉畫鑒》，頁 32b。

28 湯炳龍約於 1290 年代即往來杭州，並且參與文物品賞題跋活動。據載，湯垕曾於〈保母帖〉上題識，惜未有紀年。周永昭，〈元代湯垕生平之考證〉，頁 129。

29 (元) 戴表元，〈湯子文詩序〉，《剡源文集》，卷 9，頁 1-2。

30 (元) 郭畀《雲山日記》收入知不足齋叢書則稱《郭天錫日記》，以下《雲山日記》引用均採：(元) 郭畀，《郭天錫日記》，中央研究院歷史語言研究所漢籍電子文獻資料庫：<http://hanchi.ihp.sinica.edu.tw/ihp/hanji.htm>（檢索日期：2020 年 6 月 20 日）。

31 (元) 湯炳龍，〈西湖書院增置田記〉，收入倪濤編，《六藝之一錄》，收入《文淵閣四庫全書電子版》，卷 111，頁 18b-20b。

32 王獻之「保母帖」於元代有多件拓本。以下針對湯炳龍於〈保母帖〉後題跋引文，應出自清人高士奇（1644-1703）藏本後題跋記錄。轉載於（宋）葉紹翁，《四朝聞見錄》，附錄。中央研究院歷史語言研究所漢籍電子文獻資料庫：<http://hanchi.ihp.sinica.edu.tw/ihp/hanji.htm>（檢索日期：2020 年 6 月 20 日）。另外，趙孟頫也曾得見周密所藏「保母帖」拓本，並於 1296 年題識，參見（明）汪砢玉，《珊瑚網》，卷 20，頁 12a-12b。

33 依據湯炳龍於〈保母帖〉第二次題跋稱「天瑞，天目閒氣人物，元英先生後人也。世為錦城

之湯垕題「山陽湯垕曾觀」（並無紀年），若湯炳龍第一次都無暇可題，怎會反而讓湯垕單獨留下自題。顯然，這段湯垕無紀年的題識不太可能是隨著父親第一次所見就留下跋語，更像是隨湯炳龍第二次（1319年）再題之際所留下的題識，湯垕表明「曾觀」，當然也可能說明他或許也不只看到〈保母帖〉一次。

湯炳龍的文物見聞雖也可能是湯垕的親身經歷，不過，在釐清〈保母帖〉的先後題識情況之後，值得用以思考另一件在元代江南流傳之〈定武蘭亭〉個案；究竟，湯垕對此卷的鑑藏時段有無其他可能。〈定武蘭亭真本〉為現國立故宮博物院藏品，其卷後有湯垕藏印，張光賓即推測此應是1301年湯垕任蘭亭書院所刻「石本蘭亭」。³⁴何傳馨採張光賓意見，推測1301年湯垕於紹興蘭亭書院所刻「石本蘭亭」應即為定武本，亦即臺北故宮所藏〈定武蘭亭真本〉。就此，何傳馨重建〈定武蘭亭真本〉在元代的流傳，推論當1300年王芝奉詔往大都，湯垕即成為〈定武蘭亭〉的下一位藏家。³⁵但從〈保母帖〉題識情況而言，湯垕能否於青壯年階段就與江南其他文化名人競爭收藏〈定武蘭亭〉值得三思。當然經由此一思考，本文並不擬膠著在1300年代前後湯炳龍、湯垕父子爭取〈定武蘭亭真本〉收藏的可能性，而意在重建1310年代之後湯垕持續參與文物鑑藏活動的可能性。

實際上，湯垕題跋文物資訊仍多。明清畫史著錄文獻如《珊瑚網》記載湯垕曾得到一卷〈金顯宗墨竹卷〉，並於1316年請張仲壽（1252-1324）重題舊詩。³⁶而在明代停雲館帖所錄〈唐李懷琳倣晉嵇康絕交書〉後，還有延祐庚申（1320年）湯

巨家，自號義齋，家有白雲書房」，方天瑞即白雲書房主人，引自（宋）葉紹翁，《四朝聞見錄》，附錄。中央研究院歷史語言研究所漢籍電子文獻資料庫：<http://hanchi.ihp.sinica.edu.tw/ihp/hanji.htm>（檢索日期：2020年6月20日）。

34 張光賓，〈定武蘭亭真蹟〉，《故宮文物月刊》，25期（1985.4），頁34-35。關於〈定武蘭亭真本〉與湯垕文物鑑藏之聯繫，特別感謝匿名審查人費心說明提醒，筆者得有機會重新思考湯氏父子在相關題跋活動中的參與時段與角色。

35 參見何傳馨，〈故宮藏《定武蘭亭真本》（柯九思舊藏本）及相關問題〉，收入華人德、白謙慎主編，《蘭亭論集》（蘇州：蘇州大學出版社，2000），頁336-338。於此值得注意的是，對於〈定武蘭亭真本〉流傳過程因多人題跋或鈐印未有明確紀年，其經手順序未成定說。湯垕雖在1301年獲得「石本蘭亭」一份，且國立故宮博物院藏卷又有湯垕藏印，雖不能否定湯垕有機會早在1301年前後經手此一〈定武蘭亭真本〉；但是從王芝受推薦入朝後，除了參與內府裝裱工作，另亦有在浙東「收郡縣圖籍」之任務，很難想像當時王芝會將此卷讓給一名青年藏家（湯垕）。比較明確的經手者有：鮮于樞（1246-1302）於1297年題（未明言藏家）、王芝（據鈐印，至大（1308-1311）初卒）、喬贊成（鄧文原1307年題、趙孟頫1309年題）、黃石翁（自題無記年）、張經（袁桷（1266-1327）題無記年）、柯九思（虞集1330年題）、元文宗內府（鈐印）、康里巎巎（自題約1331年）等。湯垕於此卷鈐印無題，用印處有二種，一在王芝私印上方，一在後隔水、北宋人題與鮮于樞題的兩段接紙處，同接縫上方則有張經藏印。其可能鈐印上限時間推測是在王芝之後，但下限仍難推定，或與張經（德常）入藏時間有關，尚待後續研究。

36（明）汪砢玉，《珊瑚網》，卷30，頁20a-21b。

堂為藏家張德常（張經，生卒年不詳）所寫的題跋。³⁷ 如果〈保母帖〉的湯壘題跋是與湯炳龍 1319 年第二次再題相近時間，那麼這些 1316 或 1320 年的題跋文字或能說明湯壘活動時間應可推至 1320 年代。另外，值得注意的是〈定武蘭亭真本〉卷後有一段袁桷（1266-1327）題跋稱是題於「張德常書圃」，³⁸ 顯然湯壘、袁桷都曾為張經收藏進行題跋。張經就是良常草堂主人，近來因新公開的王淵（活動於十四世紀前半）、朱德潤〈良常草堂圖卷〉而為人所識。³⁹ 張經的生卒年不詳，但在至正十九年（1359）、至正二十二年（1362）有任官紀錄。⁴⁰ 倪瓚有多篇詩文寫贈張經，後並為之寫輓詞，⁴¹ 推測張經生年約 1300 年前後，或晚於倪瓚，卒年則在倪瓚卒年（1374）之前。據倪瓚詩文，張經在構築良常草堂之時，曾尋求柯九思、張雨、杜本（1276-1350）等三人的支持，然三人先後辭世，為祝賀草堂構成，倪瓚則捐出所藏的趙孟頫楷書一卷。⁴² 這也說明柯九思、張雨都是張經的交往人物。張雨在 1334 年曾與張經同遊張公洞，並有賦詩存世。⁴³ 綜合以上詩文事例，湯壘與張雨、柯九思等人雖未有直接詩文互動可證，但顯然有共同的友人張經，也得以建立出 1320 年代至 1330 年代之間，一段過去被忽略的人際網絡關係。

另外，對於湯壘在 1300 年以後在杭州參與鑑藏活動的掌握，以下將透過曾與湯炳龍有直接往來的郭畀見聞《雲山日記》進一步評估。郭畀（1280-1335）為鎮江人，此一日記時段為至大元年（1308）八月到至大二年（1309）十月之間，多是郭畀在鎮江家中以及出訪杭州等鄰近地區的活動記事。⁴⁴ 此一年多的郭畀生活，大致圍繞在等候鎮江路儒學學錄一職的升轉，並前往杭州打探消息停留一個半月。由於郭畀父親郭景星（生卒年不詳）與湯炳龍原就相識，因此郭畀到杭州之後即與湯

37（清）王原祁等，《佩文齋書畫譜》，收入《文淵閣四庫全書電子版》，卷 72，頁 50b-51a。

38 袁桷於〈定武蘭亭真本〉卷後題跋，參閱國立故宮博物院書畫典藏資料檢索系統：<https://painting.npm.gov.tw>（檢索日期：2020 年 6 月 20 日）。據此，提醒吾人考慮湯壘經手〈定武蘭亭真本〉時間，或於袁桷題跋時段前後。

39 關於此山水卷可參見 Maxwell K. Hearn, "Shifting Paradigms in Yuan Literati Art: The Case of the Li-Guo Tradition," *Ars Orientalis* 37 (2009): 94-97.

40 張經的生平經歷，見王德毅等編，《元人傳記資料索引》，頁 1083。中央研究院歷史語言研究所漢籍電子文獻資料庫：<http://hanchi.ihp.sinica.edu.tw/ihp/hanji.htm>（檢索日期：2020 年 6 月 22 日）。

41（元）倪瓚，〈輓張德常〉，《清閟閣全集》，收入《文淵閣四庫全書電子版》，卷 3，頁 12b。

42（元）倪瓚，〈題良常草堂疏〉，《清閟閣全集》，卷 10，頁 6。

43（元）張雨，〈元統甲戌（1334）夏五月既望余客義興王氏懷慶堂，十又八日偕士友張常謁張公洞，得七言詩一首寄住山陳長卿周仁仲〉，《句曲外史集》，卷中，收入《文淵閣四庫全書電子版》，頁 17b。

44 關於郭畀與其日記，曾有 R. C. Rudolph, "Kuo Pi, a yuan Artist: and His Diary," *Ars Orientalis* 3 (1959): 175-188。至於從日記深入探索元代士人生活情態，則可見申萬里，〈元代江南士人的日常生活——以郭畀為中心的考察〉，《中國經濟與社會史評論》，2011 年卷，頁 32-73。

炳龍保持密切交往，同時也與湯炳龍兒子「湯君白」多次互動。⁴⁵ 這位「湯君白」若據《至順鎮江志》對湯炳龍的紀錄僅提到一子（湯垕），在缺乏更明確的資訊前，不能排除此位「君白」即湯垕（君載）的可能性。郭畀顯然與湯君白互動十分密切，多次同行出遊、喝茶，當郭畀於杭州打探升轉一事未果，湯君白還特意雇舟與之同遊杭州寺院勝景。⁴⁶

郭畀前來杭州營謀儒學進階升職的實況，亦能說明當時江南儒士在仕途上的艱辛。至元二十一年（1287）江南士人可透過地方保舉、上級考核等形式出任學官。然而江南士人雖取得仕進之途，但名額仍是有限；加上流程上層層需人保舉考校，江南士人在出仕之際更顯窘迫。⁴⁷ 郭畀曾任饒州鄱江書院山長，與湯垕經歷可謂相近，湯垕曾於1301年任紹興書院山長，後則多次未就地方儒學學官。透過郭畀經歷看來，湯垕在紹興書院山長任後很可能就隨父親湯炳龍在杭州生活，並成為地方儒學學官的大批等候者之一。總結前述，湯垕的文物見聞經歷，早年隨著父親由1290年遷居杭州之後，一直到往大都任都護府令史前，應均是以杭州等江南文化社群圈為主。

仔細比對湯垕《畫鑒》的文物見聞，不難發現其與完成於1290年代的周密《雲煙過眼錄》見聞有著時間差異，湯垕所記錄應是周密之後的情況。在此可舉幾個事例加以說明，一是湯垕在《畫鑒》稱北宋徽宗（1082-1135；1110-1126在位）「臨李昭道摘瓜圖，舊在張受益家，今聞在京師某人處。」⁴⁸ 對照周密則是列入「徽宗撫李昭益（道）摘瓜圖」於張受益家藏。⁴⁹ 此外，湯垕於《畫鑒》中，至少有十處提到的見聞是在京師，例如針對〈韓熙載夜燕（宴）圖〉，湯垕「至京師見閔（弘）中筆，與周事跡稍異。」⁵⁰、「李昇畫山水嘗見之，至京師見西嶽降靈圖。」⁵¹ 甚至湯垕還直接表示部分觀畫經驗是在皇家內府，例如董元（又作董源，活動於十世紀）之作，「余于秘府見春龍出蟄圖、孔子哭虞丘子、春山圖、溪岸圖、秋山圖及

45 針對郭畀《雲山日記》所敘文物見聞與人物交往，可參考羅亞琳，〈郭畀和他的《雲山日記》〉（北京：中央美術學院博士論文，2015），頁31-117。其中頁62-63討論湯炳龍。

46 《郭天錫日記》中記錄郭畀與「湯君白」會面達22次，並以舟同遊鄰近寺院，可能是郭畀停留杭州期間交往最密切者。

47 關於元代學官升轉困難，甚至不得不充任巡檢等情況，參見申萬里，〈元代學官選注巡檢考〉，《中央民族大學學報》，2005年5期，頁73-79。

48 （元）湯垕，《（古今）畫鑒》，頁900。

49 （元）周密，《雲煙過眼錄》，收入《文淵閣四庫全書電子版》，卷1，頁7b。

50 （元）湯垕，《（古今）畫鑒》，頁896。

51 （元）湯垕，《（古今）畫鑒》，頁896。

窠石二幀。」⁵² 這些前往京師的文物見聞經驗，牽涉到湯垕前往京師的時段。

前引《至順鎮江志》紀錄「湯垕字君載，炳龍子，紹興路蘭亭書院山長，除播州儒學教授不赴，改授嘉興路儒學教授又不赴，闕為都護府令史，卒。」都護府為元朝設置掌理「舊州城及畏吾兒之居漢地者」的機構，⁵³ 而湯垕擔任的「令史」為無品秩的吏員，雖有機會進入朝廷機構，但無機會接觸內府收藏並不十分清晰。湯垕與柯九思於大都的互動，更可能才是此類接觸內府收藏的機緣。考柯九思生平活動經歷，其在京師並不只一個時段，柯九思曾於延祐六年（1319）短暫往大都活動，後因為父柯謙（1251-1319）守喪而返鄉。此後，柯九思再度往大都獲得元文宗賞識後的1328年六、七月間，當年十月被授「典瑞院都事」，隔年柯九思即受命「奉旨往祕書監理庫藏書畫」。⁵⁴ 由於在湯垕《畫鑒》有數處表明曾見「內府收藏」，或因與柯九思往來而得見到內府收藏。若據此而言，湯垕與柯九思於京師的往來活動，更可能是1328年左右柯九思開始監理內府收藏的時段。柯九思、湯垕都是江南文人第二代，藉由父執輩的見聞經歷、人脈關係等條件，是一群意圖積極參與大都（京師）或尋求仕進機會的新文化社群。⁵⁵

湯垕具體何時前往大都，目前並無資料可確定。不過，1319年湯垕父親湯炳龍曾為高麗忠宣王府文士李齊賢題贊畫像，⁵⁶ 或因此而取得難得的京師權貴人脈。綜合前述，湯垕參與的文物賞鑒活動，推測於1300年前後至1330年代之間，其主要是以杭州、紹興等江南地區為主，但顯然也包括了大都的京師，甚至是內府的祕監收藏。值得說明的是，類似湯垕整合南、北方文藝見聞或以技藝前往大都尋求發展的士人在元代中期顯得十分普遍。至於湯垕《畫鑒》的紀錄內容，即是此時段中累積的文物賞鑒見聞總和，正適合用於觀察元中期士人南北移動所塑造的畫史認識

52 (元)湯垕，《(古今)畫鑒》，頁896。

53 關於「都護府令史」，據《元史》「令史」為都護府中的吏員，無品級。見(明)宋濂等撰，《元史》卷89，頁2273。中央研究院歷史語言研究所漢籍電子文獻資料庫：<http://hanchi.ihp.sinica.edu.tw/ihp/hanji.htm> (檢索日期：2020年6月20日)。

54 柯九思生平活動，見(元)張養浩〈江浙等處儒學提舉柯君墓誌銘〉，《歸田類稿》，收入《文淵閣四庫全書電子版》，卷13，頁13-14。另可參考宗典，《柯九思年譜》(上海：上海人民出版社，1985)、萬新華，《柯九思》(北京：河北教育出版社，2006)。

55 對於江南儒士前往大都發展的研究，參見申萬里，〈元代江南儒士遊京師考述〉，《史學月刊》，2008年10期，頁41-50。湯垕是否也在未有具體官職前，已前往大都遊歷，目前惜無資料可申論。

56 依據李齊賢文集《益齋亂藁》，李齊賢於1319年隨忠宣王到杭州時，有陳鑑如為之寫像，並由湯炳龍題贊。此一畫像現今並有傳本，針對畫像與題跋討論，可參見盧宣妃，〈蒙元江南畫家的高麗文臣肖像：陳鑑如〈李齊賢像〉(1319)〉，《故宮學術季刊》，35卷1期(2017秋)，頁186-187。

變化。以下，將先針對湯垕《畫鑒》內容進行分析，以具體探討畫史認識上的新進展。

三、湯垕《畫鑒》的內容析論

《畫鑒》此書內容分為兩大部分，第一部分依時代列舉名家，並對其畫風特色與作品加以說明，第二部分雜論是鑑定畫作的注意要項。整體而言，此書雖有依據時代列舉畫家之意，但全書中對南宋、元朝的畫家記錄卻顯得十分有限，若與略晚完成的夏文彥《圖繪寶鑑》龐大卷秩、收錄完備相比，《畫鑒》實非完整的畫史著作。⁵⁷就其第二部分的雜論看，更屬於提供賞鑒作品之基本準則與個人心得的論著。這部分的隨筆式紀錄，確實讓人聯想起周密《雲煙過眼錄》，或甚至是北宋米芾《畫史》。不過，周密對藏家清單的記錄目標十分明確，但湯垕《畫鑒》整體仍著意於提供畫家資訊，甚至強調作品風格的描述等，更提供了判別畫家風格之依據。湯垕本人自稱其「見鑑賞之士便加禮問，遍借記錄彷彿成誦，詳味其言，歷觀名蹟，參考古說，始有少悟。」⁵⁸這也表明，湯垕雖有個人鑑賞意見，但在書中也融入不少其他人意見。這樣的著作性質已與米芾《畫史》有著差別，湯垕並不單為抒發己見，《畫鑒》實藉畫史資料的彙整、抄錄，再搭配個人觀畫經驗、作品實物等修正原有的知識內容，意在展現其「畫史知識」。

值得注意的是，湯垕在《畫鑒》所論者集中於元代以前的畫家與作品，其內容約可分為 121 項內容條文，依朝代序排列，初步估算相關內容：六朝以前的有 6 項、唐代 27 項、五代 33 項、宋代 46 項、金代 5 項、元朝則有 2 項，外國畫 2 項。而各朝代中討論的作品也有大致的順序，主要隨畫類科目從道釋人物、山水、畜獸、花鳥等分別討論不同畫家或相關作品。《畫鑒》明確引用的論著資料，至少就包括了唐張彥遠（815-?）《歷代名畫記》、宋徽宗朝《宣和畫譜》，以及北宋黃伯思（1079-1118）《法帖刊誤》、米芾《畫史》等。⁵⁹在這些湯垕引用的論著，其中又以《宣和畫譜》的比重最高；甚至可見其分朝代的作品討論序列，從道釋人物到花鳥等，這一序列也大致上呼應著《宣和畫譜》的編排原則。經仔細比對畫史資料，

57 關於《畫鑒》與《圖繪寶鑑》的性質比較，見石守謙，〈畫史知識的傳播——夏文彥《圖繪寶鑑》與雪舟的閱讀〉，頁 229-230。

58 （元）湯垕，《古今畫鑒》，頁 901。

59 （元）湯垕，《古今畫鑒》，頁 894、897、902。

可知湯垕《畫鑒》對《宣和畫譜》內容的引用，應是最早大量徵引《宣和畫譜》的畫史文獻。⁶⁰全書明確標舉「宣和畫譜」的引文就有六處，另外至少有十處從文意可推測是參考了《宣和畫譜》內容，以下將略舉部分加以說明。

畫學文本之引用並非只是資料的鋪排、增補，同時也能顯示其對知識來源的調整。湯垕強化《宣和畫譜》的參考作用，是否也有意藉此更聯繫上內府收藏的正統與完整度？或者，更有意要跨越曾被區分為南北收藏的歷史局限？湯垕在《畫鑒》中如何藉此意圖傳達出的不同畫史觀念，值得從其具體內容進行說明。以下，先說明湯垕《畫鑒》書中的畫史觀點。

在湯垕《畫鑒》明確指出內容參考《宣和畫譜》或簡稱《畫譜》者，常是被用來作為引用驗證其所見作品名稱，湯垕是將《宣和畫譜》視為一部北宋內府藏品的總和清冊，而且是當今存世畫作之總集。例如討論「衛協」一條，「衛協，晉人也，唐《名畫記》品第在顧生之上，世不多見其蹟。《畫譜》所傳〈高士圖〉、〈刺虎圖〉余並見之，乃唐末五代人所為耳，真蹟不可見矣。或云二圖是支仲元作。」⁶¹湯垕於此同時引用《歷代名畫記》與《宣和畫譜》，透過《宣和畫譜》「衛協」名下傳世作品清冊，特別指出曾親見〈高士圖〉、〈刺虎圖〉兩件作品。湯垕基於個人實際觀看經驗，進一步表明其所見作品應非衛協之作，推測該二件作品屬晚唐五代人所為，甚至也表示有人就指出是五代前蜀畫家支仲元（生卒年不詳）的作品。

透過此一「衛協」引文可知，湯垕並不只依據《宣和畫譜》之說，亦看重個人觀察作品所得。另一條例子「李漸」引文中，也有湯垕對古人紀錄的批評：「《宣和畫譜》載唐李漸畫馬，筆和氣調，今古無儔。及見三馬圖，與所聞甚不逮。然自有一種氣韻，不可以形似求之也。」⁶²湯垕對《宣和畫譜》中李漸的記述並未全盤接受，同樣是加入了個人實際見聞後，再給予新的評論。⁶³《宣和畫譜》至此已然被

60 《宣和畫譜》一書，在元代被明確徵引的著作有湯垕《畫鑒》、湯允謨《雲煙過眼錄·續錄》。另外，周密《雲煙過眼錄》亦有兩處使用「畫譜」一詞，推測也是指《宣和畫譜》，或在元初已有傳抄於江南收藏圈。

61 （元）湯垕，《（古今）畫鑒》，頁894。

62 （元）湯垕，《（古今）畫鑒》，頁897。另查閱《宣和畫譜》，此一針對李漸的紀錄稱其「筆跡氣調，當時號為無儔」，字句上與湯垕《畫鑒》略有小異。（宋）不撰著人，《宣和畫譜》（臺北：國立故宮博物院，景印國立故宮博物院藏大德六年本），冊3，卷13，頁10a。

63 湯垕從何見到李漸〈三馬圖〉尚未可知。不過，元中後期張雨家中曾藏有「李漸三馬圖」，或可為之參考。張雨所記錄的家藏作品，見（元）陸友仁，《研北雜誌》，收入《文淵閣四庫全書電子版》，卷下，頁4b。

湯垕視為一份畫史資料，只是其所稱內容常會與個人經驗比對，藉以整合為一條賞鑒意見。

由於能夠運用畫史資料與實際作品進行比對，湯垕所記錄的畫史知識不再只是文字的記錄與延續。湯垕與前一輩畫史記錄者周密已有明確差別，相對於周密對各藏家的記錄，湯垕所增添的是對畫史知識的累積，並有意從中區辨、重組其畫史認識。在「童氏六隱圖」的一段紀錄中，湯垕徵引《宣和畫譜》指出該作品亦曾被收入北宋內府、現藏王子才家，「五代婦人童氏畫六隱圖，見於《宣和畫譜》，今藏山陰王子才監簿家。乃畫范蠡至張志和等六人乘舟而隱居者，山水樹石人物如豆許，亦甚可愛。」⁶⁴而周密《雲煙過眼錄》對此作品稱「童氏六隱圖一卷，著色山水全類小李將軍。所畫溪山舟楫及小兒類，不知六隱故實為何事。高宗跋，詳見《宣和畫譜》。」⁶⁵可知道湯垕進一步增補對此畫內容意義的認識，稱其畫為「范蠡至張志和等」六人隱居事蹟；相較周密《雲煙過眼錄》當時僅記錄畫名，似不清楚六隱圖畫中要旨。湯垕所增補內容意義的依據，很可能就是加入實際觀察作品的經驗所得。

《畫鑒》一書對《宣和畫譜》的引用，並非僅是單純地摘錄文句或擇檢品名而已。從不少跡象顯示湯垕對於《宣和畫譜》的認識與掌握，具有相當完備的程度。其中，湯垕曾批評《宣和畫譜》內容互有矛盾，如「王士元」條文稱「王士元善畫山水屋木，《宣和畫譜》止於山水部收山閣圖一卷，至稱其兼有諸家之妙，人物師周昉、山水師關仝、屋木師郭忠恕，凡所下筆皆極精微。卻於宮室敘論中，貶之云『如王士元筆，可以皂隸目之。』議論相反者，每如此。」⁶⁶湯垕直接批評《宣和畫譜》於不同門類中給予不同的評價。而這也正是《宣和畫譜》以繪畫門類分列，再於各門記述畫家，但有時不同門類的評價又有不同所造成的內文矛盾，湯垕針對《宣和畫譜》的主要批評正基於此。⁶⁷

另外，在《畫鑒》書中內容雖未說明出處，但亦取材自《宣和畫譜》的內容也不少。例如針對唐代畫家李思訓（651-716）父子的著色山水畫作，湯垕自稱曾見李思訓的〈神女圖〉、〈明皇御苑出遊圖〉，以及李昭道（675-758）〈海岸圖〉等，⁶⁸而這些作品名稱都僅見於《宣和畫譜》，並未出現於更早畫史文獻。曹霸名下

64（元）湯垕，《（古今）畫鑒》，頁897。

65（元）周密，《雲煙過眼錄》，卷2，頁12b。

66（元）湯垕，《（古今）畫鑒》，頁899。

67（元）湯垕，《（古今）畫鑒》，頁901。

68（元）湯垕，《（古今）畫鑒》，頁895。

的〈調馬圖〉、〈下槽馬圖〉、〈人馬圖〉等作品也是類似情況。⁶⁹又如郝澄（生卒年不詳）、陸瑾（生卒年不詳）、張符（生卒年不詳）等宋初名家，亦僅見於《宣和畫譜》著錄。⁷⁰而《畫鑒》所提到的曹仲元（活動於十世紀）、孫夢卿（生卒年不詳），⁷¹雖於北宋另一本論著《宋朝名畫評》已有紀錄，但所繪製的作品名稱如曹仲元的〈三官〉、〈五方如來〉，以及孫夢卿的〈松石問禪圖〉等作品則僅見於《宣和畫譜》。⁷²湯垕在《畫鑒》記錄曾見作品之畫家，而其名下畫題均與《宣和畫譜》紀錄有關，確實顯示其將《宣和畫譜》視為內府所藏清冊之重要依據。

《宣和畫譜》之所以成為湯垕著述的重要參考，與當時士人抄錄、刊刻等傳佈舉動有密切關係。《宣和畫譜》完成後是否曾經正式刊刻，目前尚無直接依據。⁷³現存國立故宮博物院的大德六年（1302）吳文貴刻本為現存較早版本，⁷⁴原應有吳文貴（生卒年不詳）、王芝（生卒年不詳）二人序文。⁷⁵推測《宣和畫譜》於南宋並不見刊刻本流傳，元初民間藏家或由內府抄錄已見引用，後有吳文貴廣求眾本參校刊刻，由曾見內府收藏的王芝為之作序。⁷⁶湯垕在《畫鑒》中一再引用的《宣和畫譜》內容，是否正屬吳文貴的大德年刻本雖尚難論斷。不過，前已指出湯垕曾批評《宣和畫譜》的內容矛盾，甚而表示「僕凡欲修《宣和畫譜》者數矣」，⁷⁷或正是

69（元）湯垕，《（古今）畫鑒》，頁895。

70（元）湯垕，《（古今）畫鑒》，頁897。

71（元）湯垕，《（古今）畫鑒》，頁898。

72（宋）不撰著人，《宣和畫譜》卷3、卷4，頁1、頁7。

73 昌彼得指出與《宣和畫譜》共同刊行的《宣和書譜》曾見有紹興間刻本，據稱其格式與《宣和畫譜》相近。昌彼得，〈跋元大德本宣和畫譜〉，《景元大德本宣和畫譜》（臺北：國立故宮博物院，1971），附錄頁1。

74 昌彼得，〈跋元大德本宣和畫譜〉，附錄，頁1。另外，同樣被視為元版的另有美國國會圖書館藏本，然而，該書版心下方偶記刻工姓氏，經國立故宮博物院圖書文獻處許媛婷博士協助檢得「王君用」為元末刻工，另筆者又於目錄部分檢出「楊清之」、「楊子明」，並於此書卷二版面得「楊伯川」三位刻工姓名，前二人屬元末刻工，而「楊伯川」更屬明代刻工。顯然，元刻《宣和畫譜》的美國藏本已有混入較晚刻本，推測更晚於國立故宮博物院藏本。刻工姓名檢索自瞿冕良編著，《中國古籍版刻辭典》（濟南：齊魯書社出版發行，1999），頁45、203；王肇文，《古籍宋元刊工姓名索引》（上海：上海古籍出版社，2012），頁207、209。

75 吳文貴、王芝二人序文已不見於故宮藏本，但仍能見於明人論著。（明）王世貞，《古今法書苑》，收入盧輔聖主編，《中國書畫全書》，冊5，卷22，頁191。

76（明）王世貞，《古今法書苑》，卷22。大德五年（1301）秘書監徵王芝任「知書畫分支裱褙人」，王芝因熟悉書畫流派以管理裱褙事務，（元）王士點，《秘書監志》，卷3，頁66。關於宣和書畫二譜內容，可以確定原在元代內府可見，張光賓曾指出喬贊成「持有」書譜，至於畫譜的流傳則與王芝有關，見張光賓，〈宣和書畫二譜宋刻質疑〉，《故宮文物月刊》，115期（1992.10），頁130-135。筆者推測喬贊成、王芝等人，均與內府收藏管理有關，即是二譜流傳為民間抄本的關鍵人物，也正是吳文貴能廣求「諸本」的背景。

77（元）湯垕，《（古今）畫鑒》，頁901。湯垕指出：「古人以畫得名者，必有一科是其所長，如唐之鄭虔、蜀之李昇，並以山水名。《宣和畫譜》皆入人物等部，畫目稱其能山水，而所收止人物神仙耳。其他不可枚舉。僕凡欲修《宣和畫譜》者數矣，惜未得遂所欲也」。

當時藏家對《宣和畫譜》多有引用，甚或已見吳文貴刻本或其他流傳諸多抄本的相近時空情景。

湯垕一再參引《宣和畫譜》，促成《畫鑒》對畫史階段的新看法。顯然，湯垕已不再一味追求上古之作，提出「但取神妙，勿論世代可也」⁷⁸的意見。其中，特別還針對題名為魏晉六朝名蹟加以考訂，甚至有指稱部分所謂上古名蹟，應屬「唐末五代人」所創作的見解。⁷⁹湯垕對於唐畫的意見，有其個人見解新意。特別是在分析唐畫山水發展上，湯垕將隋代展子虔（生卒年不詳）視為「唐畫之祖」，他的此一獨特說法，大幅提昇了展子虔的畫史地位。湯垕認為唐代的李思訓、李昭道等人均有類似的著色山水，不過其源流在展子虔，因此認為「展子虔畫山水，大抵唐李將軍父子多宗之」。⁸⁰湯垕做出此項判斷的依據並不容易確認，一方面可說是與他親見作品的經驗有著關連，另一方面也不能排除是與當時的一些賞鑒風尚有所互通。

湯垕曾親見展子虔名下〈北齊後主幸晉陽宮圖〉，他特別指出此一畫作「人物面部神彩如生，意度具足，可為唐畫之祖。」⁸¹湯垕對於展子虔的評價，與唐代張彥遠《歷代名畫記》將之評為中下品的態度全然不同。⁸²實際上，即便是湯垕一再引用的《宣和畫譜》也未對展子虔有如此高的評價。⁸³湯垕對於展子虔的高度推崇，值得再與當時的鑑賞態度相互比照。特別值得指出，至治三年（1323）在大都天慶寺的祥哥剌吉公主雅集中，即出現了展子虔作品。現藏北京故宮博物院的展子虔〈遊春圖〉（圖1）卷後存有馮子振（1253-1348）、趙巖（生卒年不詳）、張珪（1264-1328）等人奉大長公主命題的文字，三位元題跋者皆不再強調展子虔被之前畫史稱道的「咫尺千里」技藝，各段題跋均更集中於記述畫面視覺多彩設色效果，以及春景郊遊的人物活動。⁸⁴江南藏家胡存齋（生卒年不詳）藏有展子虔「春遊圖」後轉

78（元）湯垕，《（古今）畫鑒》，頁903。

79 針對「曹弗興」名下的〈高士圖〉、〈刺虎圖〉，經親眼觀察，改定為唐末五代人作。（元）湯垕，《（古今）畫鑒》，頁894。

80（元）湯垕，《（古今）畫鑒》，頁903。

81（元）湯垕，《（古今）畫鑒》，頁903。

82（唐）張彥遠，《歷代名畫記》，收入盧輔聖主編，《中國書畫全書》，冊1，頁149。

83（宋）不撰著人，《宣和畫譜》，冊1，卷1，頁6。

84 關於展子虔〈遊春圖〉卷後元人題跋，無論是馮子振的「春漪吹鱗動輕瀾，桃蹊李徑葩未殘」，趙巖所題「暖風吹浪生魚鱗，畫圖彷彿西湖春」或者張珪的「東風一樣翠紅新，綠水青山又可人」，這些題跋文字的首聯二句，都在描述畫面可見的春意多彩山水景緻。這類公主收藏的題跋文字內容的分析，參見陳韻如，〈蒙元皇室的書畫藝術風尚與收藏〉，頁266-285。

手到張子有收藏，⁸⁵ 另外，湯垕所見的展子虔作品還有〈故實人物〉、〈春山人馬〉等圖，這些作品無論是否與〈遊春圖〉有關，展子虔的名聲已讓湯垕視為「唐畫之祖」。

對這些古代繪畫的賞鑒態度，湯垕《畫鑒》或可比喻為一面鏡子，將元中期正在形塑發展的文人品賞趨勢折射於記錄文字之中。再舉一例說明，展子虔〈後主幸晉陽宮圖〉現雖已不見實際作品，但此一畫題於北宋徽宗朝以來不乏記錄。除了《宣和畫譜》條列名稱外，⁸⁶ 金末元初士人郝經（1223-1275）在其存世文集中亦有〈跋展子虔畫齊後主幸晉陽宮圖〉詩文傳世，雖無法確知郝經何時見此作品，不過郝經所進行的評論尚能與畫中隱喻的勸諫用意相符。⁸⁷ 而無論〈後主幸晉陽宮圖〉這類畫作深意孰是孰非，在元中期皇家收藏的公主雅集或湯垕《畫鑒》之中，展子虔山水人物雖被加以推崇，甚至還被定位為「唐畫之祖」，但畫中隱晦深意早已退居畫面之下。

《畫鑒》並不是一部完整畫史論著，特別是與夏文彥《圖繪寶鑑》的參考完備性形成強烈對比。⁸⁸ 不過，仔細檢視《畫鑒》對南宋部分的簡略記述仍值得深究。《畫鑒》提到南宋畫家部分十分有限，雖提到「宋南渡士人多有善畫者」，也羅列「院畫諸人得名者」，但顯然見聞不多；湯垕自稱除對李唐可以賞閱外，其餘「亦不能盡別也」。⁸⁹ 元代江南士人承續南宋傳統最多，在湯垕之前的莊肅（約 1237-1306）編有《畫繼補遺》（成書於 1298 年），就輯錄南宋畫家八十四人；但或是因該書未立即刊刻、而以抄本流傳，具體能掌握該書內容者似乎不多。⁹⁰ 湯垕究竟有無機會可掌握莊肅著作仍可再議，但湯垕稱馬和之用筆「飄逸」之見解，卻也是莊肅《畫繼補遺》的獨到見解，不能排除湯垕對之已有所掌握。⁹¹ 湯垕對南宋畫史實況不具積極態度，反而更能彰顯出他溯源五代與北宋的企圖。

從畫史知識的形塑而言，湯垕大量引用《宣和畫譜》之舉，可見其藉此形塑新

85（元）周密，《雲煙過眼錄》，卷 3，頁 1。

86（宋）不撰著人，《宣和畫譜》，冊 1，卷 1，頁 6b。

87（元）郝經，《陵川集》，收入《文淵閣四庫全書電子版》，卷 9，頁 4b-5a。其詩有「展生貌此示國亡，圖邊好著普六茹，並寄江南陳後主，門前便有韓擒虎。」說明對於此畫應是藉由描繪北齊後主逸樂亡國之事，用以勸諫後世。

88《圖繪寶鑑》的畫史參考作用與其大量引用文獻的求全特質，見石守謙，〈畫史知識的傳播——夏文彥《圖繪寶鑑》與雪舟的閱讀〉，頁 224-236。

89（元）湯垕，《古今畫鑒》，頁 895。

90 石守謙，〈畫史知識的傳播——夏文彥《圖繪寶鑑》與雪舟的閱讀〉，頁 234。

91（元）莊肅，《畫繼補遺》，收入盧輔聖主編，《中國書畫全書》，冊 2，卷上，頁 914。

的畫史系譜。若將趙孟頫、湯炳龍等南宋入元者劃分為第一代江南士人，湯垕作為第二代士人於北宋、南宋文化傳統之間，向北宋靠攏的傾向已更為顯著。當然，與之同時，也可見其選擇與調整的依據並非絕對，亦與當時的文物見聞發生關連。從這些層面看來，湯垕引用《宣和畫譜》又加入修訂的《畫鑒》，仍是一部觀察元中期畫史新觀念的絕佳例證。以下分節說明湯垕《畫鑒》對山水、花鳥等題材所顯示的新觀念，並藉以進一步說明畫史知識的重塑實況。

四、《畫鑒》的新山水典範

前一節說明湯垕對展子虔評價的提昇，實與其畫史認識要倡議的山水新典範有關。此部分的觀察，可以先從當時一股看重「著色山水」的畫論風尚加以聯繫考察。此一風尚可由兩方面觀察。一是在公主雅集中，不少參與雅集的士人進行題跋之際，多少因皇室成員而調整其題畫內容，是以形成對畫作更注意視覺效果，因此「著色山水」可能由此取得重要性。另一方面，則值得留意《宣和畫譜》對山水面貌的紀錄，其實保有不少「著色山水」作品的題稱，以記錄文獻資料再次觸發賞鑒者對於此類作品的想望。

《畫鑒》書中對於「著色山水」的重視，甚而重新勾勒出山水畫中著色山水一系的新序列。其將展子虔視為源出之祖，唐代李思訓、李昭道父子皆有延續，五代李昇（生卒年不詳）、宋代趙伯駒（活動於十二世紀）均能仿效。只是，湯垕似乎並不完全滿意趙伯駒的延續成果，甚至批評其畫風「嫵媚無古意」。⁹²「著色山水」在北宋即已成為掌握李思訓山水的代用語，不過，將展子虔提升為此一畫風源頭卻是湯垕首創。甚至進一步系列化這一著色山水發展趨勢，也是湯垕《畫鑒》的畫史意見。⁹³

再舉北宋宗室畫家王詵（活動於十一世紀）為例進行說明。雖然湯垕對趙伯駒的著色山水並不推崇，不過，對王詵的風格卻相對地給予包容。湯垕讚揚王詵「作著色山水，師唐李將軍，不今不古，自成一家」，⁹⁴當時湯垕已見過王詵名下的〈煙江疊嶂〉圖作，把王詵著色山水視為承繼唐風，又自成一家的出色成果。湯垕所

92（元）湯垕，《（古今）畫鑒》，頁903。

93 除了《畫鑒》之外，周密也有三處記錄「著色山水」的收藏作品，顯示此類畫作受歡迎程度。

（元）周密，《雲煙過眼錄》，卷1，頁7a；卷2，頁16b；卷3，頁18b。

94（元）湯垕，《（古今）畫鑒》，頁903。

見，可能是與存世王詵〈煙江疊嶂〉（圖2，上海博物館藏）著色山水面貌有關。湯垕將「著色山水」被視為汲古創新的重要畫風類型，既是個人親見舊藏文物經驗，也與同時名家創作動向有呼應。當時最著盛名的畫家趙孟頫，對著色山水風格顯示了相當的支持。在趙孟頫名下就有〈鵲華秋色〉、〈吳興清遠〉等設色山水作品傳世。其中，1296年趙孟頫為周密寫家鄉濟南山水景觀的〈鵲華秋色〉就是一件重要的例證。

〈鵲華秋色〉（圖3，國立故宮博物院藏）為一小橫短卷，畫幅左右兩側各為圓弧的鵲山、以及尖聳的華不注山，兩山之前是一片水澤坡渚，穿插其間的農家、漁人等鄉間村野活動，為此畫卷增添不少活潑生機。此卷，卻不能僅說是趙孟頫為周密所做的「齊之山水」圖解。石守謙特別注意畫中的平遠山水模式，指出這一平遠山水的配組手法，顯示了一個在濟南文化傳統早就建立的華不注勝景之觀看模式，也是趙孟頫對於李成（919-約967）、郭熙（活動於十一世紀）之古老平遠圖式之修改運用。⁹⁵實際上，除此之外，我們更應該留意在此一短幅手卷中的用色手法，也同樣有效地推動了一份對「古意」的懷想。而這一手法的施展前提，正與湯垕《畫鑑》看重「著色山水」有著相近的時空條件。

趙孟頫利用著色手法表達山水風貌的目標，可能與其所要描繪心中理想山水的企圖有關。趙孟頫在〈吳興山水清遠圖記〉中，具體利用文字描述家鄉吳興山水的地理風貌，指出「春秋佳日小舟泝流，城南眾山環周，如翠玉琢削，空浮水上與船低昂，洞庭諸山蒼然可見，是其最清遠處耶。」⁹⁶這一文字描述的山水清遠景觀，與趙孟頫〈吳興清遠〉卷（圖4，上海博物館藏）的青綠山水面貌正可呼應。實際上，著色山水確實可與唐代山水名家李思訓有所聯繫，採設色處理是懷想唐人風貌的積極手段，是一種「懷古」山水的表達形式之一。而除了懷古之外，對趙孟頫而言，設色或著色山水所得以達成「如翠玉琢削」效果，更是表達家鄉山水具有怡人景觀的絕佳形式。這類著色山水面貌，並非僅限於特定的地理風貌，經過其他構圖型態的處理後，已更接近理想山水景緻的聯想，透過著色手法進行對古代的遙想。而這樣的遙想與說法，在當時人們之間亦頗為流行，周密《癸辛雜識》曾記錄有位江西來的外地人被問及西湖如何時，就回答：「青山四圍中涵綠水，金碧樓台相間，全似著色山水……」⁹⁷周密雖指其說法粗俗，但卻也同意此言確實「能道西湖

95 石守謙，〈趙孟頫乙未自燕回：元初文人山水畫與金代士人文化〉，頁95-99。

96（元）趙孟頫，《松雪齋集》，收入《文淵閣四庫全書電子版》，卷7，頁2a。

97（元）周密，《癸辛雜識》，收入《文淵閣四庫全書電子版》，續集卷下，頁40b。

面目，孰為可喜也。」⁹⁸

湯垕對於「著色山水」的認識，雖未必具有與趙孟頫一樣的吳興山水之聯想，但顯然其所建立的著色山水新系譜，也正有推動「著色山水」風格承載了古意的作用。而除了「著色山水」之推動外，湯垕《畫鑒》對於山水畫發展系列的認識，還有一個不同於過去畫史的新見。相對於北宋人認識的山水典範「三家山水」稱「李成、關仝（活動於十世紀）、范寬（活動於十世紀）」，湯垕所舉出的則是「李成、董元、范寬」。湯垕認為「宋畫家山水超絕唐世者，李成、董元、范寬三人而已。常評之董元得山之神氣，李成得體貌，范寬得骨法。」⁹⁹ 湯垕認為「三家照耀古今，為百代師法」，其中，董元的畫史位置在此被重新定位，又稱「迨于宋朝，董元、李成、范寬三家鼎立，前無古人後無來者，山水之法始備。」¹⁰⁰ 確實，畫史上推崇董元之議論者，並非始於湯垕。北宋晚期米芾早已於其《畫史》稱董元「近世神品，格高無與比也。峰巒出沒，雲霧顯晦，不裝巧趣，皆得天真。」¹⁰¹ 米芾有意藉提昇南方董元、巨然畫風與北方畫家對抗的企圖，已經學者申論。¹⁰² 至於湯垕於此承接的米芾評價標準，卻顯然是有另外的考量。

湯垕指出其所見董元畫作約有二十件，均是其平生得意之作。對於董元山水面貌的掌握，湯垕採米芾意見，亦用「天真爛漫，平澹多姿」強調其畫風能得山「神氣」；另外，湯垕從其針對著色山水的考察過程中，亦指出董元具備兩種山水面貌，一為水墨、一為著色，皆佳作。湯垕捨關仝而取董元，有可能是從其山水畫風的多樣面貌所進行的考慮。在《畫鑒》書中，湯垕仍提到關仝，不過比起北宋畫史文獻對於關仝在北宋的重要影響，湯垕所記錄的關仝多只被認識為荆浩（活動於九世紀末至十世紀初）畫風傳人而已。¹⁰³ 荆浩雖然也被湯垕視為「唐末之冠」，不過，相較於湯垕所看重的唐代李思訓父子的唐畫山水樣式的延續，若無董元在五代接續，是無法確立其一脈相承的重要連結。湯垕以董元、李成、范寬作為照耀古今的「三家山水」，實際上更符合其對山水樣式的分類準則，董元為江南或著色山水

98（元）周密，《癸辛雜識》，續集卷下，頁41a。

99（元）湯垕，《（古今）畫鑒》，頁903。

100（元）湯垕，《（古今）畫鑒》，頁903。

101（宋）米芾，《畫史》，收入盧輔聖主編，《中國書畫全書》，冊1，頁979。

102 針對董元畫史地位的考察，石守謙曾分析北宋階段的變化，指出米芾應是關鍵人物，米芾藉提昇董元畫史地位以與北方畫派有所競爭，並使其成為東晉顧愷之（活動於四世紀末至五世紀初）的連接人物。石守謙，〈風格、畫意與畫史重建——以傳董元《溪岸圖》為例的思考〉，《國立臺灣大學美術史研究集刊》，10期（2001.3），頁5-6。

103（元）湯垕，《（古今）畫鑒》，頁896。

之宗、李成屬李郭風格之祖，至於范寬則是荆浩、關仝等人風格的延續者。¹⁰⁴

董元畫風在元代常見流傳紀錄，周密《雲煙過眼錄》就記錄至少五件作品為民間所藏，過去學界因存世爭議作品而多關注〈溪岸圖〉（圖5，美國大都會博物館藏）或〈夏景山口待渡〉（圖6，遼寧省博物館藏）等水墨面貌之作。¹⁰⁵實則尚有設色面貌之作，趙孟頫就自大都帶回一件董元山水畫卷有著色人物。¹⁰⁶至於，湯垕更表示曾於內府秘閣親見至少七件，於民間收藏則見到將近二十件之多，而且所見者皆其「平生得意合作」。¹⁰⁷湯垕對於董元畫風的推崇，與其能見到大量作品之經驗也有關係。據此實際經驗，湯垕總結出董元畫風具有設色、水墨二種的看法。無論湯垕的見解是否可為董元畫風實態，其所增補的董元著色山水畫風，確實為此階段的山水畫發展提供了重要觀察點。現有傳董元〈龍宿郊民圖〉（圖7，國立故宮博物院藏）可能最接近此類元人融會理解後的董元著色山水面貌。¹⁰⁸而趙孟頫自大都返回江南之後開始發展的古意畫風，同時並重兩類面貌，設色者如〈鵲華秋色〉，而水墨者有〈水村圖〉（圖8，北京故宮博物院藏）為例，〈水村圖〉中明確對於董元江南山水樣式的選擇，與此項發展趨勢應有相關。

湯垕舉董元、李成、范寬為新三家山水之意，並非以地區畫風進行選擇，更像是在整合各種山水典範的系譜。三家之後再又有篇幅申論者，就以米氏父子山水而已。米氏山水被湯垕視為「其源出董元……天真發露、怪怪奇奇，枯木松石時出新意。」¹⁰⁹湯垕曾經收藏米友仁（1074-1153）山水數卷，顯然對米氏雲山有獨到的見解，其中一件「全師董元，真元暉第一品也。」¹¹⁰湯垕顯示對米氏雲山的偏好，可

104(元)湯垕，《(古今)畫鑒》，頁896。湯垕稱「荆浩山水為唐末之冠，關仝嘗師之。浩自號洪谷子，作山水訣，為范寬輩之祖。」范寬在畫史角色上的變化，應與米芾《畫史》有關，米芾特別將范寬歸入荆浩門下，稱其「師荆浩」。不過，此一說法並不見於更早的郭若虛《圖畫見聞志》。

105董元山水在元代著錄資料中，最常被當今學界提出的是「溪岸圖」，關於此畫本身的討論，參見Maxwell K. Hearn, and Wen C. Fong, *Along the Riverbank: Chinese Paintings from the C. C. Wang Family Collection* (New York: The Metropolitan Museum of Art, 1999)。另，此畫軸曾於1999年引發學者異議，大都會博物館於紐約召開「中國書畫鑑定國際學術研討會」，當時的多方爭議，可參見Smith, Judith G., and Wen C. Fong, eds., *Issues of Authenticity in Chinese Painting* (New York: The Metropolitan Museum of Art, 1999)。現今學界多同意此畫為一件於明清時期流傳有序的古畫，針對畫中藏印闡述，參見Kathleen Yang, "River Bank: Its Provenance and Original Name," *Orientalism*, 48:4 (2017): 60-67.

106(元)周密，《雲煙過眼錄》，卷3，頁13a。

107(元)湯垕，《(古今)畫鑒》，頁896。

108陳韻如，〈傳五代南唐董源龍宿郊民圖〉，收入何傳馨主編，《山水合璧：黃公望與富春山居圖特展》（臺北：國立故宮博物院，2011），頁325-326。

109(元)湯垕，《(古今)畫鑒》，頁900。

110(元)湯垕，《(古今)畫鑒》，頁900。

能並非單一事例。依據《畫鑒》記錄，被視為南宋遺民的龔開（1222-1307?）山水也是師法米友仁，據說其家傳有「雲山稿五冊」都是平生臨稿。¹¹¹ 元初延續米氏山水畫風者並不常見，高克恭是少數例證。具有西域人身分的高克恭，以其雲山圖作引起江南士人一再傳頌。¹¹² 前引郭畀記錄的《雲山日記》也提到湯炳龍家中藏有一件高克恭畫古松屏風，¹¹³ 顯示高克恭畫作於江南之流行，甚至還有紀錄批評藏家將〈青山白雲圖〉多聯繫上高克恭手筆，殊不知高克恭是上追米友仁風格。¹¹⁴ 將高克恭聯繫上米友仁畫風，從作品風格來看還是有著差異。高克恭〈雲橫秀嶺〉（圖 9，國立故宮博物院藏）畫中強調了主山體的厚實，更有添入些許設色的手法，與現今可見米友仁〈瀟湘奇觀圖卷〉（圖 10，北京故宮博物院藏）並不全然有關。不過，高克恭所詮釋的米氏雲山風格從元中期開始，很可能因此而帶動了重新品評米氏雲山的契機，再隨著私家所藏米友仁雲山類作品的品題、觀賞等風潮，成為一股新的畫風驅動力。前已提到的第二代江南士人張德常（張經），很可能就是對此類風格有所認識的群體成員之一，王淵為之繪製〈良常草堂圖〉（圖 11，美國私人收藏）就利用了「雲山風格」作為基本風格參考。¹¹⁵

湯垕的新三家山水（李成、董元、范寬）與趙孟頫山水復古名家雖有相通，但若從「米氏雲山」一系的追求來看，湯垕更已超越了趙孟頫於山水復古手法的範疇。¹¹⁶ 在「李郭、董巨」等古代風格典型之外，湯垕所強調的「米氏雲山」一系，一方面有接續董元山水的意思，再加上湯垕自稱「平生凡收數卷」呼應著他的實物觀賞經驗，這類畫風「煙雲變滅、林泉點綴、生意無窮」的特色更取得了可能的發展契機。¹¹⁷ 湯垕當然不會是米氏雲山畫風於元中期開始發展的單一推手，但從《畫

111（元）湯垕，《（古今）畫鑒》，頁 869。

112 例如，據傳高克恭畫有〈夜山圖〉後有多位文士題詩，周密、趙孟頫，甚至湯垕之父湯炳龍等。此為畫史文獻著錄，可信度雖需再經檢驗，但趙孟頫之題詩也同時收入其《松雪齋集》，或非全然無據。（明）趙琦美編，《趙氏鐵網珊瑚》，收入《文淵閣四庫全書電子版》，卷 13，頁 50-63。（元）趙孟頫，《松雪齋集》，卷 3，頁 22。

113（元）郭畀，《郭天錫日記》，卷之上，頁 6b。中央研究院歷史語言研究所漢籍電子文獻資料庫：<http://hanchi.ihp.sinica.edu.tw/ihp/hanji.htm>，（檢索日期：2020 年 6 月 20 日）。

114 元末劉仁本題〈米元暉青山白雲卷〉加註「世之圖青山白雲者率尚高房山，而又多贗本，殊不知房山蓋學米氏父子。」見（元）劉仁本，《羽庭集》，收入《文淵閣四庫全書電子版》，卷 2，頁 10。

115 王淵就採雲山圖式繪製「良常草堂圖」參見 Maxwell K. Hearn, "Shifting Paradigms in Yuan Literati Art: The Case of the Li-Guo Tradition," 94-96。

116 李鑄晉曾指出趙孟頫是把「各種不同風格都嘗試過，如《鵲華秋色圖》、《水村圖》、著色山水畫和水墨畫等」，不過顯然趙孟頫並未有「雲山圖式」的嘗試。李鑄晉，〈趙孟頫鵲華秋色圖卷〉，頁 226。

117（元）湯垕，《（古今）畫鑒》，頁 896。

鑒》以及畫壇實質作品的比對中，推測此間正有逐步發展的趨勢，而湯垕作為此一趨勢的記錄與觀察者應不為過。

五、水墨花鳥技藝與《畫鑒》

相對於山水畫提出的新三家典範，湯垕在花鳥畫方面則多針對水墨技法的觀察，顯示出對水墨花鳥風格的重視態度。而這樣的畫風取向，則與南宋宮廷花卉畫的折枝、設色等畫風明顯有別。湯垕對水墨花鳥畫的重視，不應只當成他個人賞鑒或品味之選擇，而應置入元中期方興未艾的一個新趨勢進行觀察。

水墨花鳥畫在北宋後期已見有畫家專擅，例如《聖朝名畫評》舉劉夢松（生卒年不詳）擅水墨翎毛、¹¹⁸《圖畫見聞志》提及僧居寧（生卒年不詳）擅長水墨草蟲等。¹¹⁹《宣和畫譜》則更有大量記錄，不僅此類水墨畫題常見於北宋後期宗室、宮廷畫家名下，甚至將「墨竹」單獨分類，專門記錄相關畫家作品。¹²⁰然而，對比於《宣和畫譜》對水墨花卉的重視，南宋的水墨花卉雖未消失，但罕見畫史關注。相對於南宋畫史的有限紀錄，元代湯垕《畫鑒》對此項畫類的關注就顯得突出，將自北宋以來的水墨花卉名家加以記述，如北宋花光仲仁（生卒年不詳）、南宋揚補之（1097-1169）、湯叔雅（生卒年不詳）、趙孟堅（1199-1264），乃至元代的繼承者趙孟頫等。¹²¹雖然湯垕並未像在山水畫般明確確立名家系譜，但與不久之後吳太素（生卒年不詳）於《松齋梅譜》所描述的宋代水墨花卉名家相較，湯垕已具規模又依序撰寫的手法，也有提出此一水墨花卉系譜的意味。¹²²

仔細檢視湯垕《畫鑒》對此系譜的記錄，除花光仲仁外，舉北宋徽宗「墨花墨石」有入神品者，徽宗二子鄆王亦被提到擅長墨花，乃至宋代宗室如趙大年（生卒年不詳）的小景墨雁、濮王宗漢（?-1109）墨雁都有論及。¹²³在元代以前，宋徽宗的水墨花卉並非畫史關注焦點，湯垕的新論值得推敲其成因。¹²⁴至於濮王宗漢，更

118（宋）劉道醇，《聖朝名畫評》，收入盧輔聖主編，《中國書畫全書》，冊1，卷3，頁458。

119（宋）郭若虛，《圖畫見聞志》，收入盧輔聖主編，《中國書畫全書》，冊1，卷4，頁485。

120（宋）不撰著人，《宣和畫譜》，冊4，卷20，頁1-2。

121（元）湯垕，《（古今）畫鑒》，頁896。

122 針對吳太素《松齋梅譜》，參見張光賓，〈元吳太素松齋梅譜及相關問題的探討〉，收入嚴文郁等合著，《蔣慰堂先生九秩榮慶論文集》（臺北：臺灣商務印書館，1987），頁443-461；島田修二郎，〈松齋梅譜解題〉，收入氏著，《中國繪畫史研究》（東京：中央公論社，1993），頁455-497。

123（元）湯垕，《（古今）畫鑒》，頁899。

124 宋徽宗的水墨花鳥，曾有鄧椿記錄宇文時中（生卒年不詳）家收有〈徽宗皇帝水墨花禽圖〉，

非經常被記錄的畫家；而針對他的畫風描述也未有提及水墨花卉之製，若非有《宣和畫譜》錄入「水墨荷蓮、水墨花」等作品名稱紀錄，¹²⁵ 後世恐難有機會掌握其對水墨花卉的創作紀錄，湯垕應該是參閱《宣和畫譜》記載後而有此論。

湯垕不僅利用畫史文獻為依據，其所親見的作品也提供不少訊息。針對鄆王的墨花風格，就是湯垕所見作品卷後之宋徽宗批閱意見。¹²⁶ 當時，應已有不少傳為宋代畫家的水墨花卉作品流傳於世，從文獻可知有王惲曾題詠仲仁、揚補之的墨梅作品，周密曾見趙孟堅的梅譜等各式題詠紀錄，¹²⁷ 另外甚至有高麗人士也積極訪求墨梅畫作，如朱德潤曾題有「高麗金元直於海東得趙子固墨梅求詩序」足以為證。¹²⁸ 這些墨梅圖中，可舉存世揚補之〈四梅圖〉（圖 12，北京故宮博物院藏）掌握其風格。此外，透過存世作品仍可觀察到不少案例，學者畢梅雪專書已有許多例證可為參考，亦曾舉吳鎮的題跋與墨梅畫，說明元中後期士人參與墨梅題詠與繪製的熱絡情況。¹²⁹ 不過，這一歌頌水墨花卉的傾向，若是對照在蒙古公主雅集之中常見的題詠內容就顯得十分特別。¹³⁰ 元中期士人面對皇家收藏的南宋宮廷花卉，雖仍有相關題跋文字；不過經由湯垕的紀錄，更增補了這些士人應同時面對著水墨花鳥畫藝的新趨向，並不只局限於南宋宮廷風格。

湯垕對於水墨花卉技巧的實質掌握，也非一般畫史可見。即使是吳太素《松齋梅譜》之中，亦並未掌握一些技巧上的講究之處。特別是當湯垕指出趙孟頫在創作技巧上如何承繼、融會前人技巧的詳實紀錄，堪稱是罕見的作畫心法之傳授。湯垕先舉出南宋趙孟堅的墨蘭畫作「最得其妙」，而進一步指出「作石用筆輕拂如飛白書狀，前人無此作也」，趙孟頫正是學習趙孟堅的蘭石畫法。¹³¹ 據此而言，在湯垕的觀察下，趙孟頫被後世大力推崇的飛白筆法，如傳世之趙孟頫〈秀石疏林〉（圖 13，北京故宮博物院藏），當是來自趙孟堅的畫風影響。湯垕於《畫鑒》書中，一再詳敘趙孟頫如何整合前人技法的繪畫能力，是趙孟頫繪畫成就的積極擁護者。即使面對水墨花卉之祖花光仲仁，依據湯垕的紀錄，趙孟頫只取其畫枝條的方法而不

其他少見紀錄。（宋）鄧椿，《畫繼》，收入盧輔聖主編，《中國書畫全書》，冊 2，卷 8，頁 721。
125（宋）不撰著人，《宣和畫譜》，冊 4，卷 16，頁 14。

126（元）湯垕，《古今畫鑒》，頁 899。

127 畢梅雪，《墨梅》（南京：鳳凰傳媒、江蘇人民出版社，2012），頁 264-265、273-278。

128（元）朱德潤，《存復齋文集》，卷 5，頁 1。中央研究院歷史語言研究所漢籍電子文獻資料庫：
<http://hanchi.ihp.sinica.edu.tw/ihp/hanji.htm>（檢索日期：2020 年 6 月 20 日）。

129 畢梅雪，《墨梅》，頁 329-339。

130 公主雅集中的士人題跋多以描述畫面視覺效果為主，參見陳韻如，《公主的雅集：蒙元皇室與書畫鑑藏文化》，頁 226-231。

131（元）湯垕，《古今畫鑒》，頁 901。

採用墨暈染花的手法，顯示對水墨花卉技藝的新改創。¹³² 從水墨花卉的繪製看湯垕對趙孟頫的評價，正是一位能調整前人技法再積極轉為今用的傑出畫家。

趙孟頫的畫藝已然成為湯垕《畫鑑》全力推崇的對象。除了水墨花卉技巧部分之外，湯垕多次引用趙孟頫見解，從人物、馬、山水乃至界畫等都有舉例。而且，在湯垕少數提到的元代畫家中，又舉出曾受到趙孟頫指點的陳琳（1260-1320），將這位江南畫工陳琳，因為「子昂相與講明，多所資益」，甚至最後讚譽陳琳為「宋南渡二百年，工人無此手也」。¹³³ 這段關於陳琳與趙孟頫之間的互動關係，更因為有現存陳琳〈溪鳧圖〉（圖 14，國立故宮博物院藏）一作，常藉此探討趙孟頫的畫藝指導成就。畫中水紋線條，現仍可觀察到兩種不同用筆，學界曾推測其中應有趙孟頫指導用筆的筆墨，近來亦有新說指出畫中均屬陳琳個人用筆，粗細筆墨正是在趙孟頫口授指導後的個人修正痕跡。¹³⁴ 陳琳〈溪鳧圖〉所顯示的水墨花鳥技法，其實已然昭示著一個新的花鳥畫史階段，全畫雖是以水墨用筆為主調，但是經過仔細觀察，不難發現畫水墨用筆中還加上不少淺淡的用色。經過筆墨勾勒的綠頭鴨姿態與毛羽質面紋樣，因為淡雅用色增補出其神采。這雖然仍可稱為一幅水墨筆法完成的花鳥畫作，但已在針對物象的神情與生態追求上，觸發了一個不同的追求方向。這其中的技巧，固有源自南宋宮廷畫風的精緻造型能力，不過，亦已將追求的目標調整為更接近士人所讚譽的水墨用筆效果。

除了趙孟頫之外，湯垕還推崇金代王庭筠，並稱此二人是「宋南渡二百年間無此作」。¹³⁵ 湯垕不僅於《畫鑑》記錄收藏於石巖（1260-1344 之後）家中的王庭筠〈幽竹枯槎〉（圖 15，藤井有鄰館藏），並於卷後題有長跋「……金黃華王先生，文章字畫之餘，留心墨戲，得譽於明昌大定之間，此幽竹枯槎圖，延簡意古，文雄字逸，可與古作者並驅爭先。……」湯垕直言王庭筠「墨戲」已經可與古人爭先。王庭筠的墨竹被湯垕稱為「墨戲」，並非僅是名詞的置換而已；顯然湯垕對於王庭筠筆墨的淋漓效果，甚至不拘於物象的筆墨特色十分推崇、讚揚「……書畫同致兮，磬露天真。維茲古木兮，相發脩筠。信手幻化兮，咄嗟逡巡……」筆墨雖不受形象拘束，卻仍讓觀者得以見識「幻化」而出的枯木竹石。¹³⁶ 對比文同（1018-1079）

132（元）湯垕，《（古今）畫鑑》，頁 900。

133（元）湯垕，《（古今）畫鑑》，頁 901。

134 陳德馨，〈陳琳〈溪鳧圖〉之研究〉，《漢學研究》，33 卷 1 期（2015.3），頁 93-127。

135（元）湯垕，《（古今）畫鑑》，頁 903。

136 關於王庭筠〈幽竹枯槎〉後的湯垕長跋，參見大阪市立美術館編，《海を渡った中国の書：エリオット・コレクション》（大阪：読売新聞社，2003），頁 174-175。

〈墨竹〉畫軸（圖 16，國立故宮博物院藏）仍對竹葉型態的講究相較，王庭筠筆墨所改創出的淋漓效果就是「墨戲」意趣，也就達到一種如同鮮于樞所題「天真爛漫、元氣淋漓，對之嗒然不復知有筆矣。」¹³⁷的觀看經驗。

從湯垕對王庭筠的讚譽而言，若對比趙孟頫在此卷上的短題，湯垕此篇幅幾乎與鮮于樞的長跋相當，確實引人注意。石守謙指出趙孟頫此短評，或仍帶有南方士人面對北方詮釋的畫風傳統之推拒；¹³⁸不過至第二代江南士人如湯垕，對此類文化立場的心結似已能採更包容態度處之，湯垕於《畫鑒》對金代畫藝的關注是為例證。此類立場的選擇與世代面對的整體文藝風尚推展也有關連，與趙孟頫年紀相近的李衍（1245-1320）與其畫竹進程，亦可以增補此部份觀察。李衍為宛平（今北京）人，自稱是因見到王庭筠子王曼慶（號澹遊，生卒年不詳）所畫竹，驚覺其「迥然不同，遂願學焉。」後至錢唐（杭州）才有機會見到文同畫竹而致力學習。¹³⁹李衍著有《竹譜詳錄》一書，成為元代廣錄畫竹各種類型的論著，其中記錄李衍與王芝對墨竹傳統有過論辯，二人爭執於文同、王庭筠優劣。李衍經過一番實際文物見聞後才調整態度，將原本推崇金人的意見，進而修正為將王庭筠視為接續文同的重要代表人物。¹⁴⁰李衍將金代墨竹聯繫於北宋墨竹傳統之舉，與湯垕推崇王庭筠墨竹的傾向都可標誌出新的南北文化傳統之融會新局。

元代水墨花卉技藝的突破，湯垕藉陳琳畫風以強化趙孟頫之功。趙孟頫曾題「石如飛白木如籀」於前已提到現存未紀年的〈秀石疏林〉卷後（圖 13，趙孟頫跋，北京故宮博物院藏），畫中石塊輪廓與質面利用側筆掠轉，以全新筆法表現了山石質感。¹⁴¹趙孟頫名下有多幅水墨蘭竹畫作，但可惜罕見紀年，難以明確定年。前舉 1316 年湯垕購得〈金顯宗墨竹〉，1319 年李衍《竹譜詳錄》取得柯九思父親柯謙序（生卒年不詳）文等，各式賞鑒活動均一再說明墨花、墨竹等，在元代中期已是一項不容忽視的新興畫藝。此一水墨花卉畫藝，透過湯垕於《畫鑒》中的觀察與紀錄已步上新的里程。陳琳，作為南宋院畫家後代卻嘗試了截然不同的追求目標；在此之後，如吳鎮、王淵、王冕等人更於水墨筆墨特色與造型意趣之中，極力

137 大阪市立美術館編，《海を渡った中国の書：エリオット・コレクション》，頁 174。

138 石守謙，〈趙孟頫乙未自燕回：元初文人山水畫與金代士人文化〉，頁 121-123。

139（元）李衍，《竹譜詳錄》，收入《文淵閣四庫全書電子版》，卷 1，頁 1-2。依據李衍大德三年（1299）原序，以及 1319 年又有柯謙序文，可以知道李衍此書在江南士人群體間必然有相當流通。

140（元）李衍，《竹譜詳錄》，收入《文淵閣四庫全書電子版》，卷 1，頁 1-2。

141 王連起，〈談趙孟頫畫竹題材問題〉，收入氏著，《趙孟頫書畫論稿》（北京：故宮出版社，2017），頁 274-275。

脫去舊有花鳥畫形貌，進而呈現出元代水墨花卉的多元成果。例如，王淵〈竹石集禽〉（圖 17，1344 年，上海博物館藏）以純然水墨變化出不同灰階色調般，完成了對北宋花鳥畫風的新詮釋；再有吳鎮〈竹石圖〉（圖 18，1347 年，國立故宮博物院藏）則以極度控制的單一淡墨筆法畫出枝幹、竹葉，雖畫家自謙是「筆力未熟」，仔細觀察畫面可見其熟練筆法，簡單勾畫卻能營造出枝葉的秀緻靈動。吳鎮藉〈墨竹譜〉（圖 19，國立故宮博物院藏）追擬北宋文同、蘇軾筆意，雖未引述王庭筠，但提及李衍、高克恭墨竹成就，也隱約地承繼了湯垕融會南北新局的見解。如此看來，湯垕在《畫鑑》中的紀錄，應正是此一趨勢發展初期最忠實的寫照。

元代中期水墨花卉甚至墨竹等有逐漸盛行的趨勢，此一現象的醞釀脈絡或也可透過湯垕《畫鑑》進行一些思考。關於此現象的文化推動力，透過湯垕的紀錄更不難看出此類墨花、墨竹已被當做文人互動往來的重要題材。湯垕《畫繼》指出若看「山水、墨竹、梅蘭、枯木、奇石、墨花、墨禽等遊戲翰墨」，正由是「寄興寫意」之作不可以形似求；¹⁴² 關鍵在於「水墨」的創作與「寄興寫意」連結之後，畫作也成為文人社群彼此往來的重要寄託。正由於士人社群熱中於畫藝互動，水墨的梅蘭竹等畫作就成為當時文人不可缺的畫史知識。

六、結語：從趙孟頫到柯九思

自趙孟頫 1295 年由大都帶回北方文物見聞，直到柯九思被迫離開奎章閣的 1331 年為止，這個約屬於元代中期的文化時空，呈現著前所未有的動態局面。而湯垕《畫鑑》內容，可說正是此一階段文物見聞與畫史知識的局部縮影，也是此段畫史發展的重要觀察鏡。

對於大批的江南士人群體而言，這個階段的時局有其侷限卻也具備一些優勢；例如，前已論及的儒士學官制度開始推行，一方面提供士人新的入仕管道，但也因江南儒士人數過多形成升轉的阻力。此外，主導宮廷文化活動的蒙古皇家成員，雖是未諳傳統書畫藝術的文化新勢力，但其開放的態度意外地提供不少士人親近內府收藏的機會。但這些文物見聞並非僅屬個人誇口資歷而已，以趙孟頫而言，他個人雖於仕途發展有限，然自北方帶回的文物與見聞，在江南地區促成了書畫藝術南北

142（元）湯垕，《（古今）畫鑑》，頁 903。

傳統的匯流與復興。¹⁴³此一書畫傳統的復興活動，趙孟頫雖是重要推手，但從湯垕《畫鑒》的論著亦能察知當時士人群中還有不少貢獻者。首先，是元初士人積極投入於書畫鑑藏之舉，進而使《宣和畫譜》再度流通，這份北宋內府繪畫藏品清冊，在元代鑑藏活動中從一份古代作品名稱指南轉化為形塑畫史知識的參照。因為刻本流行，又有如湯垕等參與畫史評議者的推廣，《宣和畫譜》中所具有的畫史意見也開始被加以運用。湯垕從「著色山水」系譜，所對北宋三家山水的重新詮釋，實際上也符合《宣和畫譜》山水門對於北宋畫家的列名順序「董元、李成、范寬」。¹⁴⁴

趙孟頫在江南促成山水復古風潮，其繪畫在元朝宮廷內的影響卻有限；或許是透過抄寫佛經、題籤等宮廷服務而使其書法影響作用稍高。¹⁴⁵趙孟頫之後，元代皇家成員對書畫藝術才顯示出更為積極的鑑藏作為。至治三年（1323）在大都的公主雅集可謂一個關鍵事件，皇家成員的書畫收藏與士人之間出現了不同的互動型態，一是皇家收藏的建立具備雙重管道，既可能有繼承自皇家內部的賜予，也有新訪自民間收藏的名蹟；二是透過公主的雅集活動，士人們能更直接對皇家藏品進行題詠，而這些題詠意見顯然有意符合擁有者（蒙古公主）之品賞傾向，也不排除士人社群已輸入其論畫新趨向。經前述討論，顯然皇家成員與士人群體兩者應是形塑此階段新趨向的共同動力。

天曆三年（1330，五月改年號為至順）柯九思取得鑒書博士一職，堪稱為元中期另一具有重要象徵意義的事件，正是此二種動力的匯合成果。¹⁴⁶柯九思將江南士人的新畫史觀念與見聞，再次帶入蒙元宮廷；柯九思對部分畫家的關注與湯垕《畫鑒》之選擇多有謀和，兩人共同歷經著趙孟頫與其之後的書畫藝術轉化階段，其所疊合或共用的畫史意見，呼應著元中後期畫史趨勢。例如，在湯垕所見的陳琳〈溪

143 石守謙，〈趙孟頫乙未自燕回：元初文人山水畫與金代士人文化〉，頁 120-123。

144（宋）不撰著人，《宣和畫譜》，冊 3，卷 11，頁 1。

145 針對趙孟頫於元廷的藝術參與，過去多指出其為皇家抄寫經典，如元英宗命書孝經，見（明）宋濂等撰，《元史》，卷 172，頁 4022。中央研究院歷史語言研究所漢籍電子文獻資料庫：<http://hanchi.ihp.sinica.edu.tw/ihp/hanji.htm>（檢索日期：2020 年 6 月 20 日）。另，趙孟頫為宮廷抄寫千字文、書寫藏品書畫籤條等，分見（元）王士點、商企翁編撰，《秘書監志》卷 5，頁 97、卷 6，頁 104。中央研究院歷史語言研究所漢籍電子文獻資料庫：<http://hanchi.ihp.sinica.edu.tw/ihp/hanji.htm>（檢索日期：2020 年 6 月 20 日）。石守謙指出趙孟頫為宮廷進行的宗教書寫，更促成其書風之傳佈，石守謙，〈元文宗的宮廷藝術與北宋典範的再生〉，頁 99-102。

146 關於柯九思於奎章閣的角色，可參考姜一涵，《元代奎章閣及奎章人物》；陳韻如，〈帝王的書閣：元代中後期的皇家書畫鑑藏活動〉，收入《公主的雅集——蒙元皇室與書畫鑑藏文化》，頁 236-251。對於奎章閣士人群體的互動關係，蕭啟慶認為未必是競爭關係為多，參見蕭啟慶，〈九州四海風雅同：元代多族士人圈的形成與發展〉，頁 173-186。

鳧圖》上仍保有柯九思題詩一首，¹⁴⁷柯九思與湯垕都注意到陳琳與南宋院畫風格之關連。柯九思本人是以墨竹為主要創作類型，亦曾於揚補之〈四梅圖〉題詩，此與湯垕對墨花、墨竹等有較多觀察之態度也相近。柯九思對於董元風格也具有推崇之意，不少存世傳入董元名下作品都曾有其收藏或鑑藏之據，例如董元〈溪岸圖〉（The Metropolitan Museum of Art）有柯九思藏印，¹⁴⁸〈夏景山口待渡〉（遼寧省博物館）則在卷後有其題跋等。與湯垕一樣，柯九思對宋代著色山水同樣看重，也可從所藏之傳為米芾名下的〈春山瑞松〉（圖 20，國立故宮博物院藏）推想一二。¹⁴⁹此外，一件由柯九思定為江參山水長卷的作品〈千里江山〉（圖 21，國立故宮博物院藏），在南宋幾乎已經不見江參畫作的情況下，這件經柯九思定為真跡的江參山水長卷，實際上就有多處設色手法的表現。¹⁵⁰

換言之，柯九思的鑑定意見和湯垕畫史知識相符不是巧合。兩人實際的交流既共用趙孟頫等第一代江南文藝風潮，又參與形塑出此一風潮的新認識。不過，柯九思的角色與趙孟頫的差異，還值得多一個層次加以思考。柯九思在元文宗朝的任官時程有限，然而柯九思卻因為奎章閣的運作，以書畫鑒賞之名得有親近帝王的機會。其後更得鑒書博士封號，透過觀覽、呈送等不同手法，甚而還有作品在取得帝王鑑藏印章後，又再次被帝王賜還賞給柯九思的案例。這些柯九思與帝王之間以書畫鑑藏的互動模式，早已超越趙孟頫的經歷。¹⁵¹柯九思向帝王推薦的不少作品的畫家，同樣也在湯垕《畫鑒》中取得一席之地。¹⁵²

總結來看，《畫鑒》雖是湯垕的賞鑒文物知識，實則能與元中期畫史發展的新趨向有所相符。而湯垕雖未如柯九思一般直接參與蒙元皇室鑑藏活動，但透過《畫鑒》一書與其文物見聞，既融匯趙孟頫等第一代江南士人意見，但能正視原有的南

147〈溪鳧圖〉上有柯九思題跋，參閱國立故宮博物院書畫典藏資料檢索系統：<https://painting.npm.gov.tw>（檢索日期：2020年6月20日）。

148〈溪岸圖〉上的柯九思印章，參見 Hearn and Fong, *Along the Riverbank: Chinese Paintings from the C. C. Wang Family Collection*, 159.

149〈春山瑞松〉圖上有柯九思藏印「玉堂柯氏九思私印」，參閱國立故宮博物院書畫典藏資料檢索系統：<https://painting.npm.gov.tw>（檢索日期：2020年6月20日）。

150關於江參山水長卷之討論，見石慢，〈江參及十二世紀山水畫之再評介——「千里江山圖」及「溪山林藪圖」〉，《故宮學術季刊》，3卷1期（1985秋），頁83-100。陳韻如，〈帝王的書閣：元代中後期的皇家書畫鑑藏活動〉，頁246-247。

151柯九思甚至因此而被評為「性非純良，行極矯譎」，見（明）宋濂等撰，《元史》，卷35，頁791。中央研究院歷史語言研究所漢籍電子文獻資料庫：<http://hanchi.ihp.sinica.edu.tw/ihp/hanji.htm>（檢索日期：2020年6月20日）。

152如柯九思與奎章閣文臣聯名上呈趙幹（生卒年不詳）〈江行初雪〉（國立故宮博物院藏），湯垕也見過趙幹名下的〈秋涉圖〉。至於董元〈溪岸圖〉上有柯九思印，〈溪岸圖〉此畫名也曾出現在湯垕所記錄的董元作品之中，見（元）湯垕，《（古今）畫鑒》，頁896。

北文藝傳統，如將王庭筠、趙孟頫並舉的評價態度。而在繪畫風格的品賞之中，也不僅在評價古代名家畫風，進而因此多少也促成新的畫風取向進展。其中，趙孟頫的繪畫成就之確立也就在此一階段。此外，無論是山水方面的著色山水、雲山圖系，乃至於水墨花鳥等發展新趨向，都可稱是屬江南第二代士人群體的不同選擇。至於，這些在元中期形塑的畫風後續發展，多少也與柯九思的奎章閣角色之褪除有關。柯九思雖非文藝領袖，但當他遠離大都未久，元文宗所支持的奎章閣活動就因皇權移轉而終結，原有的皇家文化態度又有新的取向。值得說明的是，蘊生於元中期此一頗具南北文化並存的評議價值之消退，就不見得受制於文化立場的不同。反而應說，在元後期的士人群體早已超越身分立場之本位選擇，於是仕與隱的抉擇在政治動盪階段又再度主導了文藝的取向態度。隨而不久，江南文人的文藝風尚將再度面臨轉折，隱居者的山水取向將主導元末畫壇，自是湯垕未見的下一段畫史光景。不過，透過解析《畫鑒》與繪畫活動共同形塑新的畫史知識，原隱於元中期畫史的新風尚之後續進程仍值得關注。

〔後記〕本文為科技部推動規劃補助計畫「跨學科的宋元研究工作坊——十至十四世紀知識的構成與實踐」(105-2420-H007-013)「畫史知識的重塑：元代的雅集活動與題跋文化」子計畫成果之一。此跨學科計畫為黃寬重教授鼓勵促成，「畫史知識」研究視野在廖咸惠、陳雯怡、許雅惠、吳雅婷等共同參與計畫學友們的支持勉勵中更趨具體。此文初稿曾在2017年11月發表於荷蘭萊頓大學舉行之第二屆中古人文學會議(Second Conference on Middle Period Chinese Humanities)，修改後投稿又經本刊兩位匿名審查人細心翔實建議，提供本文重理思路以完備論題，筆者受益匪淺、感銘於心，謹在此一併誌謝。

引用書目

傳統文獻

- (唐)張彥遠,《歷代名畫記》,收入盧輔聖主編,《中國書畫全書》,冊1,上海:上海書畫出版社,1993。
- (宋)不撰著人,《宣和畫譜》,臺北:國立故宮博物院,1971,景印國立故宮博物院藏大德六年本。
- (宋)米芾,《畫史》,收入盧聖輔主編,《中國書畫全書》,冊1,上海:上海書畫出版社,1993。
- (宋)郭若虛,《圖畫見聞志》,收入盧輔聖主編,《中國書畫全書》,上海:上海書畫出版社,1993。
- (宋)葉紹翁,《四朝聞見錄》(附錄),中央研究院歷史語言研究所漢籍電子文獻資料庫:
<http://hanchi.ihp.sinica.edu.tw/ihp/hanji.htm>,檢索日期:2020年6月20日。
- (宋)劉道醇,《聖朝名畫評》,收入盧輔聖主編,《中國書畫全書》,上海:上海書畫出版社,1993。
- (宋)鄧椿,《畫繼》,收入盧輔聖主編,《中國書畫全書》,冊2,上海:上海書畫出版社,1993。
- (元)王士點、商企翁編撰,《秘書監志》,中央研究院歷史語言研究所漢籍電子文獻資料庫:
<http://hanchi.ihp.sinica.edu.tw/ihp/hanji.htm>,檢索日期:2020年6月20日。
- (元)朱德潤,《存復齋文集》,中央研究院歷史語言研究所漢籍電子文獻資料庫:
<http://hanchi.ihp.sinica.edu.tw/ihp/hanji.htm>,檢索日期:2020年6月20日。
- (元)李衍,《竹譜詳錄》,收入《文淵閣四庫全書電子版》,香港:迪志文化出版有限公司,2007。
- (元)周密,《癸辛雜識》,收入《文淵閣四庫全書電子版》,香港:迪志文化出版有限公司,2007。
- (元)周密,《雲煙過眼錄》,收入《文淵閣四庫全書電子版》,香港:迪志文化出版有限公司,2007。
- (元)倪瓚,《清閬閣全集》,收入《文淵閣四庫全書電子版》,香港:迪志文化出版有限公司,2007。
- (元)郝經,《陵川集》,收入《文淵閣四庫全書電子版》,香港:迪志文化出版有限公司,2007。
- (元)張雨,《句曲外史集》,收入《文淵閣四庫全書電子版》,香港:迪志文化出版有限公司,2007。
- (元)陶宗儀,《輟耕錄》,收入《四部叢刊三編》,上海:商務印書館,1935。

- (元) 張養浩,《歸田類稿》,收入《文淵閣四庫全書電子版》,香港:迪志文化出版有限公司,2007。
- (元) 脫因修,俞希魯纂,《至順鎮江志》,收入《宋元方志叢刊》,冊3,北京:中華書局,1990。
- (元) 莊肅,《畫繼補遺》,收入盧輔聖主編,《中國書畫全書》,冊2,上海:上海書畫出版社,1993。
- (元) 郭畀,《郭天錫日記》,中央研究院歷史語言研究所漢籍電子文獻資料庫:<http://hanchi.ihp.sinica.edu.tw/ihp/hanji.htm>,檢索日期:2020年6月20日。
- (元) 陸友仁,《研北雜誌》,收入《文淵閣四庫全書電子版》,香港:迪志文化出版有限公司,2007。
- (元) 湯垕,《(古今)畫鑒》,收入盧輔聖主編,《中國書畫全書》,冊2,上海:上海書畫出版社,1993。
- (元) 湯垕,《畫鑒》,收入《文淵閣四庫全書電子版》,香港:迪志文化出版有限公司,2007。
- (元) 湯炳龍,〈西湖書院增置田記〉,收入倪濤編,《六藝之一錄》,收入《文淵閣四庫全書電子版》,香港:迪志文化出版有限公司,2007。
- (元) 趙孟頫,《松雪齋集》,收入《文淵閣四庫全書電子版》,香港:迪志文化出版有限公司,2007。
- (元) 劉仁本,《羽庭集》,收入《文淵閣四庫全書電子版》,香港:迪志文化出版有限公司,2007。
- (元) 戴表元,《剡源文集》,收入《文淵閣四庫全書電子版》,香港:迪志文化出版有限公司,2007。
- (明) 王世貞,《古今法書苑》,收入盧輔聖主編,《中國書畫全書》,冊5,上海:上海書畫出版社,1993。
- (明) 宋濂等撰,《元史》,中央研究院歷史語言研究所漢籍電子文獻資料庫:<http://hanchi.ihp.sinica.edu.tw/ihp/hanji.htm>,檢索日期:2020年6月20日。
- (明) 汪砢玉,《珊瑚網》,收入《文淵閣四庫全書電子版》,香港:迪志文化出版有限公司,2007。
- (明) 趙琦美編,《趙氏鐵網珊瑚》,收入《文淵閣四庫全書電子版》,香港:迪志文化出版有限公司,2007。
- (清) 王原祁等,《佩文齋書畫譜》,收入《文淵閣四庫全書電子版》,香港:迪志文化出版有限公司,2007。

近代論著

- 王連起，〈談趙孟頫畫竹題材問題〉，收入氏著，《趙孟頫書畫論稿》，北京：故宮出版社，2017，頁 272-294。
- 王肇文，《古籍宋元刊工姓名索引》，上海：上海古籍出版社，2012。
- 王德毅等編，《元人傳記資料索引》，中央研究院歷史語言研究所漢籍電子文獻資料庫：<http://hanchi.ihp.sinica.edu.tw/ihp/hanji.htm>，檢索日期：2020 年 6 月 22 日。
- 石守謙，〈有關唐棣（1287-1355）及元代李郭風格發展之若干問題〉，收入氏著，《風格與世變：中國繪畫史論集》，臺北：允晨文化實業股份有限公司，1996，頁 133-180。
- 石守謙，〈衝突與交融：蒙元多族士人圈中的書畫藝術〉，收入石守謙，葛婉章主編，《大汗的世紀：蒙元時代的多元文化與藝術》，臺北：國立故宮博物院，2001，頁 202-219。
- 石守謙，〈風格、畫意與畫史重建——以傅董元《溪岸圖》為例的思考〉，《國立臺灣大學美術史研究集刊》，10 期，2001 年 3 月，頁 1-36。
- 石守謙，〈畫史知識的傳播——夏文彥《圖繪寶鑑》與雪舟的閱讀〉，收入氏著，《移動的桃花源：東亞世界中的山水畫》，臺北：允晨文化實業股份有限公司，2012，頁 219-275。
- 石守謙，〈趙孟頫乙未自燕回：元初文人山水畫與金代士人文化〉，收入氏著，《山鳴谷應：中國山水畫和觀眾的歷史》，臺北：石頭出版股份有限公司，2017，頁 91-124。
- 石守謙，〈元文宗的宮廷藝術與北宋典範的再生〉，《中國文化研究所學報》，65 期，2017 年 7 月，頁 97-138。
- 石慢，〈江參及十二世紀山水畫之再評介——「千里江山圖」及「溪山林藪圖」〉，《故宮學術季刊》，3 卷 1 期，1985 年秋季，頁 83-100。
- 申萬里，〈元代學官選注巡檢考〉，《中央民族大學學報》，2005 年 5 期，頁 73-79。
- 申萬里，〈元代江南儒士遊京師考述〉，《史學月刊》，2008 年 10 期，頁 41-50。
- 申萬里，〈元代江南士人的日常生活——以郭畀為中心的考察〉，《中國經濟與社會史評論》，2011 年卷，頁 32-73。
- 何傳馨，〈故宮藏《定武蘭亭真本》（柯九思舊藏本）及相關問題〉，收入華人德、白謙慎主編，《蘭亭論集》，蘇州：蘇州大學出版社，2000，頁 331-344。
- 余紹宋，《書畫書錄解題》，杭州：浙江人民出版社，1982。
- 李鑄晉，〈趙孟頫鵲華秋色圖卷〉，收入氏著，《鵲華秋色：趙孟頫的生平與畫藝》，臺北：石頭出版股份有限公司，2003，頁 133-272。
- 周永昭，〈元代湯垕生平之考證〉，《故宮博物院院刊》，2004 年 5 期，頁 121-131。
- 周永昭，〈湯垕《畫鑑》版本之流傳及湯垕著作之影響〉，《故宮博物院院刊》，2004 年 6 期，頁 64-71。
- 宗典，《柯九思年譜》，上海：上海人民出版社，1985。

- 昌彼得，〈跋元大德本宣和畫譜〉，收入《景元大德本宣和畫譜》，臺北：國立故宮博物院，1971，附錄，頁1。
- 姜一涵，《元代奎章閣及奎章人物》，臺北：聯經出版事業公司，1981。
- 高居翰（James Cahill），宋偉航等譯，《隔江山色：元代繪畫（一二七九～一三六八）》，臺北：石頭出版股份有限公司，1994。
- 張光賓，〈定武蘭亭真蹟〉，《故宮文物月刊》，25期，1985年4月，頁29-35。
- 張光賓，〈元吳太素松齋梅譜及相關問題的探討〉，收入嚴文郁等合著，《蔣慰堂先生九秩榮慶論文集》，臺北：臺灣商務印書館，1987，頁443-461。
- 張光賓，〈宣和書畫二譜宋刻質疑〉，《故宮文物月刊》，115期，1992年10月，頁130-135。
- 畢梅雪，《墨梅》，南京：鳳凰傳媒、江蘇人民出版社，2012。
- 陳德馨，〈陳琳〈溪鳧圖〉之研究〉，《漢學研究》，33卷1期，2015年3月，頁93-127。
- 陳韻如，〈蒙元皇室的書畫藝術風尚與收藏〉，收入石守謙、葛婉章主編，《大汗的世紀：蒙元時代的多元文化與藝術》，臺北：國立故宮博物院，2001，頁266-285。
- 陳韻如，〈傳五代南唐董源龍宿郊民圖〉，收入何傳馨主編，《山水合璧：黃公望與富春山居圖特展》，臺北：國立故宮博物院，2011，頁325-326。
- 陳韻如，《公主的雅集：蒙元皇室與書畫鑑藏文化特展》，臺北：國立故宮博物院，2016。
- 陳韻如，〈帝王的書閣：元代中後期的皇家書畫鑑藏活動〉，收入陳韻如主編，《公主的雅集——蒙元皇室與書畫鑑藏文化》，臺北：國立故宮博物院，2016，頁236-251。
- 傅申，《元代皇室書畫收藏史略》，臺北：國立故宮博物院，1981。
- 萬新華，《柯九思》，北京：河北教育出版社，2006。
- 盧宣妃，〈蒙元江南畫家的高麗文臣肖像：陳鑑如〈李齊賢像〉（1319）〉，《故宮學術季刊》，35卷1期，2017年秋季，頁181-236。
- 蕭啟慶，《九州四海風雅同：元代多族士人圈的形成與發展》，臺北：中央研究院、聯經出版公司，2012。
- 謝巍，《中國畫學著作考錄》，上海：上海書畫出版社，1998。
- 瞿冕良編著，《中國古籍版刻辭典》，濟南：齊魯書社出版發行，1999。
- 羅亞琳，〈郭界和他的《雲山日記》〉，北京：中央美術學院博士論文，2015。
- 大阪市立美術館編，《海を渡った中国の書：エリオット・コレクション》，大阪：読売新聞社，2003。
- 鈴木敬，《中國繪畫史・中之二（元）》，東京：吉川弘文館，1988。
- 島田修二郎，〈松齋梅譜解題〉，收入氏著《中國繪畫史研究》，東京：中央公論社，1993，頁455-497。

- Chou, Diana Yeongchau. *A study and translation from the Chinese of Tang Hou's Huajian (Examination of painting): cultivating taste in Yuan China, 1279-1368*. Lewiston, N. Y.: Edwin Mellen Press, 2005.
- Hearn, Maxwell K. "Shifting Paradigms in Yuan Literati Art: The Case of the Li-Guo Tradition." *Ars Orientalis* 37 (2009): 94-97.
- Hearn, Maxwell K., and Wen C. Fong. *Along the Riverbank: Chinese Paintings from the C. C. Wang Family Collection*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1999.
- Lee, Sherman E., and Wai-kam Ho. *Chinese Art under the Mongols*. Cleveland, Ohio: Cleveland Museum of Art, 1965.
- Li, Chu-tsing. "Stages of Development in Yuan Landscape Painting." *National Palace Museum Bulletin* 4: 2 (1969): 1-10.
- Li, Chu-tsing. "Stages of Development in Yuan Landscape Painting." *National Palace Museum Bulletin*, 4: 3 (1969): 1-12.
- Rudolph, R. C. "Kuo Pi, a yuan Artist: and His Diary." *Ars Orientalis* 3 (1959): 175-188.
- Smith, Judith G., and Wen C. Fong, eds., *Issues of Authenticity in Chinese Painting*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1999.
- Weitz, Ankeney. "Art and Politics at the mongol Court of China: Tugh Temur's Collection of Chinese Paintings." *Artibus Asiae* 64: 2 (2004): 243-280.
- Yang, Kathleen. "River Bank: Its Provenance and Original Name." *Orientalism* 48: 4 (2017): 60-67.

圖版出處

- 圖 1 隋，展子虔，〈遊春圖〉，北京故宮博物院藏。圖版取自北京故宮博物院典藏網站：
<https://www.dpm.org.cn/collection/paint/234623.html>。
- 圖 2 宋，王詵，〈煙江疊嶂〉，上海博物館藏。圖版取自小川裕充、弓場紀知編，《世界美術大全集 東洋編 第 5 卷 五代·北宋·遼·西夏》，東京都：小學館，1998，頁 52-53。
- 圖 3 元，趙孟頫，〈鵲華秋色〉，國立故宮博物院藏。
- 圖 4 元，趙孟頫，〈吳興清遠〉，上海博物館藏。圖版取自任道斌主編，《趙孟頫書畫全集 第 1 卷》，杭州市：浙江攝影出版社，2017，頁 72。
- 圖 5 五代，董元，〈溪岸圖〉，美國大都會博物館藏。圖版取自美國大都會博物館典藏網站：<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/39542>。
- 圖 6 五代，董元，〈夏景山口待渡〉，遼寧省博物館藏。圖版取自小川裕充、弓場紀知編，《世界美術大全集 東洋編 第 5 卷 五代·北宋·遼·西夏》，東京都：小學館，1998，頁 84-85。
- 圖 7 五代，董元，〈龍宿郊民圖〉，國立故宮博物院藏。
- 圖 8 元，趙孟頫，〈水村圖〉，北京故宮博物院藏。圖版取自北京故宮博物院典藏網站：
<https://www.dpm.org.cn/collection/paint/230286.html>。
- 圖 9 元，高克恭，〈雲橫秀嶺〉，國立故宮博物院藏。
- 圖 10 宋，米友仁，〈瀟湘奇觀圖卷〉，北京故宮博物院藏。圖版取自北京故宮博物院典藏網站：
<https://www.dpm.org.cn/collection/paint/228260.html>。
- 圖 11 元，王淵，〈良常草堂圖〉，美國私人收藏。
- 圖 12 宋，楊補之，〈四梅圖〉，北京故宮博物院藏。圖版取自北京故宮博物院典藏網站：
<https://www.dpm.org.cn/collection/paint/234636.html>。
- 圖 13 元，趙孟頫，〈秀石疏林〉，北京故宮博物院藏。圖版取自北京故宮博物院典藏網站：
<https://www.dpm.org.cn/collection/paint/231246.html>。
- 圖 14 元，陳琳，〈溪鳧圖〉，國立故宮博物院藏。
- 圖 15 金，王庭筠，〈幽竹枯槎〉，藤井有鄰館藏。圖版取自嶋田英誠，《世界美術大全集 東洋編 第 6 卷 南宋·金》，東京都：小學館，2000，頁 100。

圖 16 宋，文同，〈墨竹〉，國立故宮博物院藏。

圖 17 元（1344 年），王淵，〈竹石集禽〉，上海博物館藏。圖版取自海老根聰郎、西岡康宏編，《世界美術大全集 東洋編 第 7 卷 元》，東京都：小學館，1999，頁 123。

圖 18 元（1347 年），吳鎮，〈竹石圖〉，國立故宮博物院藏。

圖 19 元，吳鎮，〈墨竹譜〉，局部，國立故宮博物院藏。

圖 20 宋，米芾，〈春山瑞松〉，國立故宮博物院藏。

圖 21 宋，江參，〈千里江山〉，國立故宮博物院藏。

Tang Hou's *Mirror of Painting* and Reshaping Knowledge on Painting History in the Middle Yuan Dynasty

Chen, Yun-ru

Graduate Institute of Art History
National Taiwan University

Abstract

The present study involving documentary sources and surviving artworks attempts to grasp the mediating role of scholars in connoisseurship and collecting activities during the Mongol Yuan dynasty via an examination of Tang Hou's *Mirror of Painting* and explore the interaction between painting history knowledge and painting activities. The time and place of this book ranges from Zhao Mengfu to Ke Jiusi and shows how second-generation Jiangnan scholars such as Tang Hou took part in the process of shaping painting history knowledge in the middle Yuan dynasty. The focus of this study deals with an analysis of the contents in Tang Hou's *Mirror of Painting* for comparison with the origins of painting history, which shows that it was closely based on such earlier books on painting history as *Xuanhe Painting Catalogue* and also included additions for works that the author had seen. Tang Hou paid attention to the appearance of new painting styles, reflecting his awareness about the knowledge of painting history in the middle Yuan.

The study here first deals with objects that Tang Hou had seen, confirming this occurred between 1300 and 1330 in Jiangnan and Dadu. What follows is a further analysis of the origins of and adjustment to painting history knowledge in Tang Hou's book and how revisions were based on the objects that he had seen. As for landscape painting, Tang Hou proposed a "three new landscape styles" (Dong Yuan, Li Cheng, and Fan Kuan) grouping and described new trends in "colored landscapes" and "Mi cloudy mountains." In terms of birds-and-flowers subject matter, Tang Hou focused on developments in ink flower painting as he sought in his book to group Wang Tingyun and Zhao Mengfu

together, indicating a more tolerant attitude toward cultural inclusiveness with the Jin dynasty in the north. Besides having contact with Zhao Mengfu and Ke Jiusi, Tang also interacted with Zhang Yu and Zhang Jing in art circles of Jiangnan, a relationship that is reconstructed in the study. In short, *Mirror of Painting* can be referred to as an important medium for painting history knowledge for the study of new trends in painting history during the middle Yuan dynasty.

Keywords: Tang Hou's *Mirror of Painting*, *Xuanhe Painting Catalogue*, colored landscapes, Mi cloudy mountains, ink flowers, ink bamboo, Zhao Mengfu, Ke Jiusi

(Translated by Donald E. Brix)



圖1 隋 展子虔 遊春圖 北京故宮博物院藏



圖2 宋 王詵 煙江疊嶂 上海博物館藏



圖3 元 趙孟頫 鵲華秋色 國立故宮博物院藏

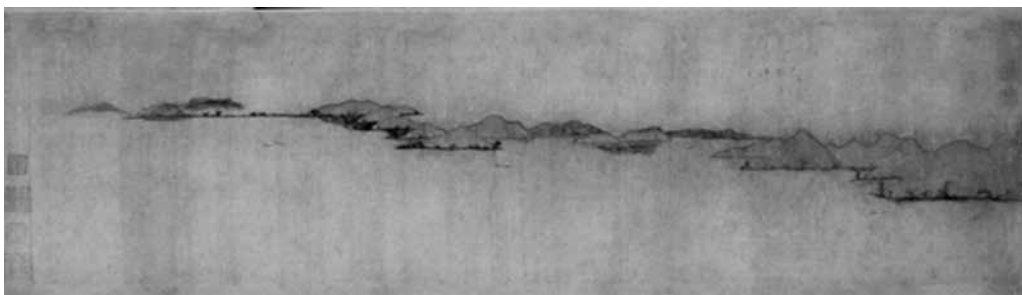


圖4 元 趙孟頫 吳興清遠 上海博物館藏



圖5 五代 董元 溪岸圖 美國大都會博物館藏

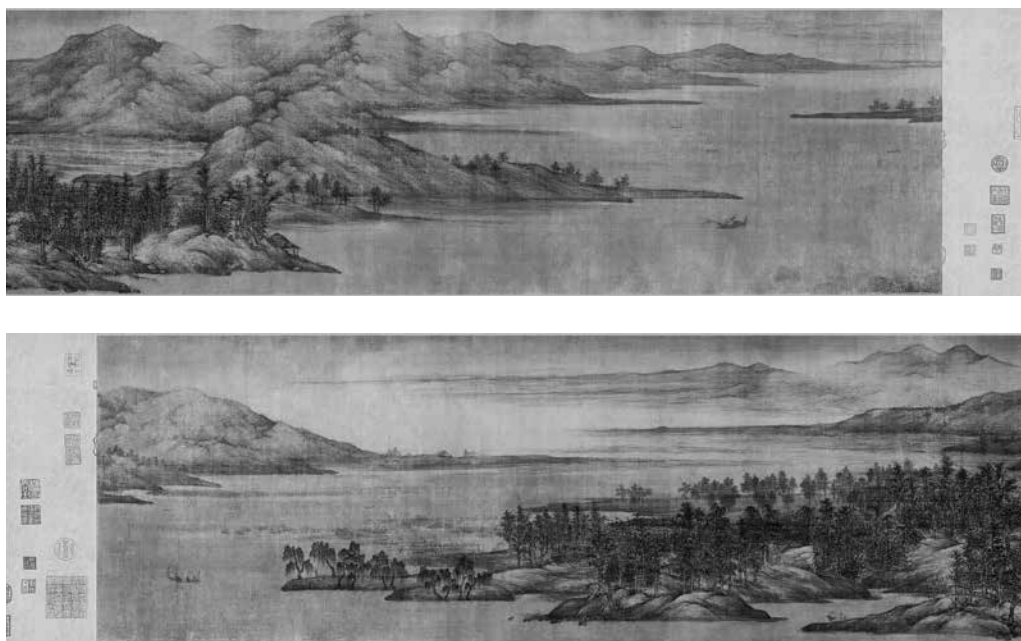


圖6 五代 董元 夏景山口待渡 遼寧省博物館藏

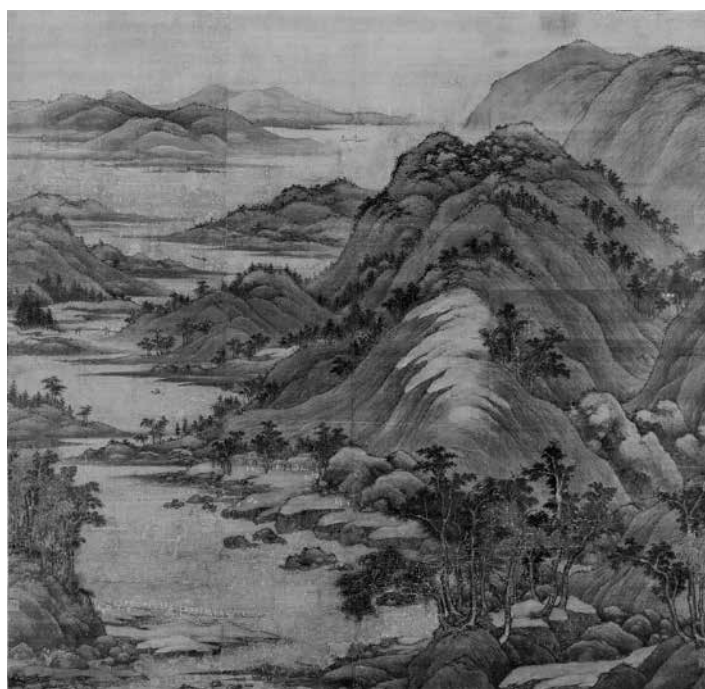


圖7 五代 董元 龍宿郊民圖 國立故宮博物院藏



圖 8 元 趙孟頫 水村圖 北京故宮博物院藏

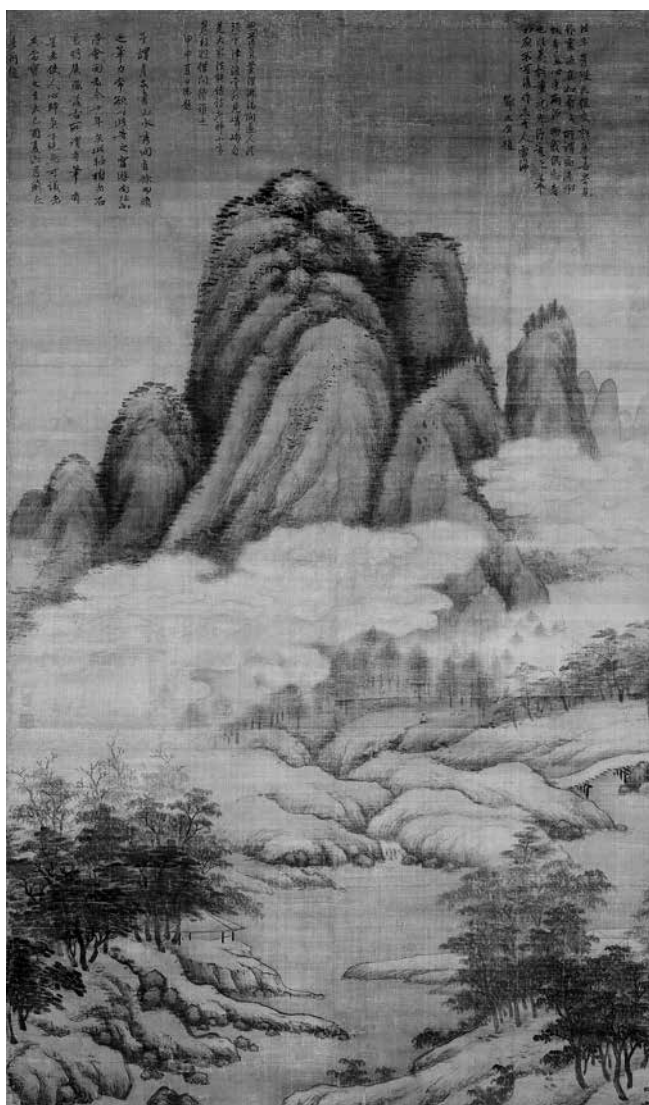


圖 9 元 高克恭 雲橫秀嶺 國立故宮博物院藏

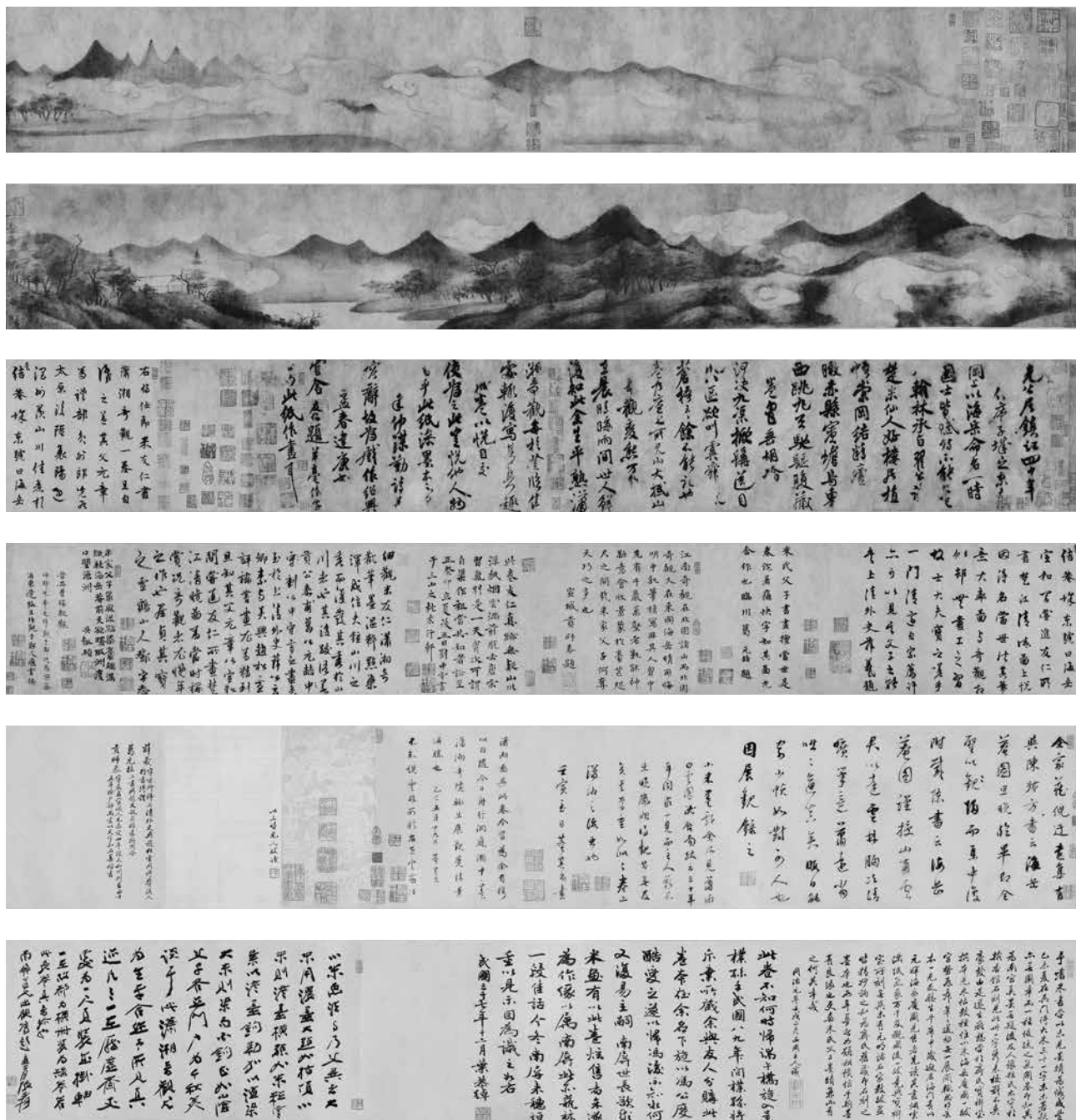


圖 10 宋 米友仁 瀟湘奇觀圖卷 北京故宮博物院藏



圖 11 元 王淵 良常草堂圖 美國私人收藏



圖 12 宋 楊補之 四梅圖 北京故宮博物院藏



圖 13 元 趙孟頫 秀石疏林 北京故宮博物院藏



圖 14 元 陳琳 溪鳬圖 國立故宮博物院藏



圖 16 宋 文同 墨竹 國立故宮博物院藏



圖 15 金 王庭筠 幽竹枯槎 藤井有鄰館藏



圖 17 元 1344 年 王淵 竹石集禽
上海博物館藏



圖 18 元 1347 年 吳鎮 竹石圖 國立故宮博物院藏



圖 20 宋 米芾 春山瑞松 國立故宮博物院藏



圖 21 宋 江參 千里江山 國立故宮博物院藏