

# 山水、風俗、敘事——

唐、宋、元代中國繪畫對日本的影響

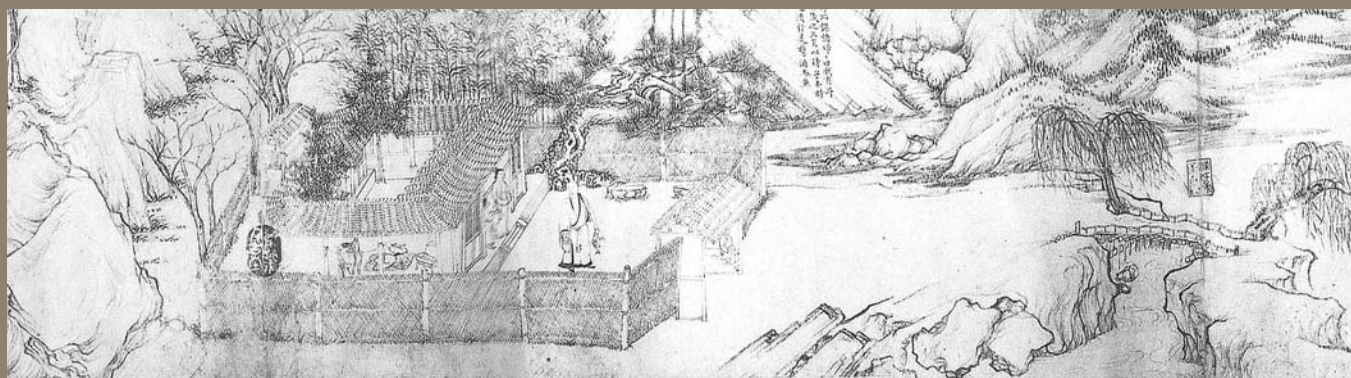
以〈傳〉喬仲常〈後赤壁賦圖卷〉

與〈信貴山緣起繪卷〉為中心（第一篇）



小川裕充

圖一 北宋 喬仲常 後赤壁賦圖卷，納爾遜—阿京斯美術館藏



中國畫卷由右向左展開。而許多長卷作品中，畫家對人物動線的設計，出現與畫卷展開方向或順或逆的有意識安排。這樣的設計，引動故事的時空表達。讀者當特別留意畫卷中的動線設計。

老泉山人畫赤壁夢江山景趣  
一如遊往何其真哉武安道東  
齊聖可謹題

觀東坡以賦赤壁一如自  
黃泥坂遊赤壁之下聽誦  
其賦真壯子美所謂及竄  
傾見示滿目一淒惻悲風  
生微循萬里超古色者也  
宣和五年八月七日德麟題

## 起點

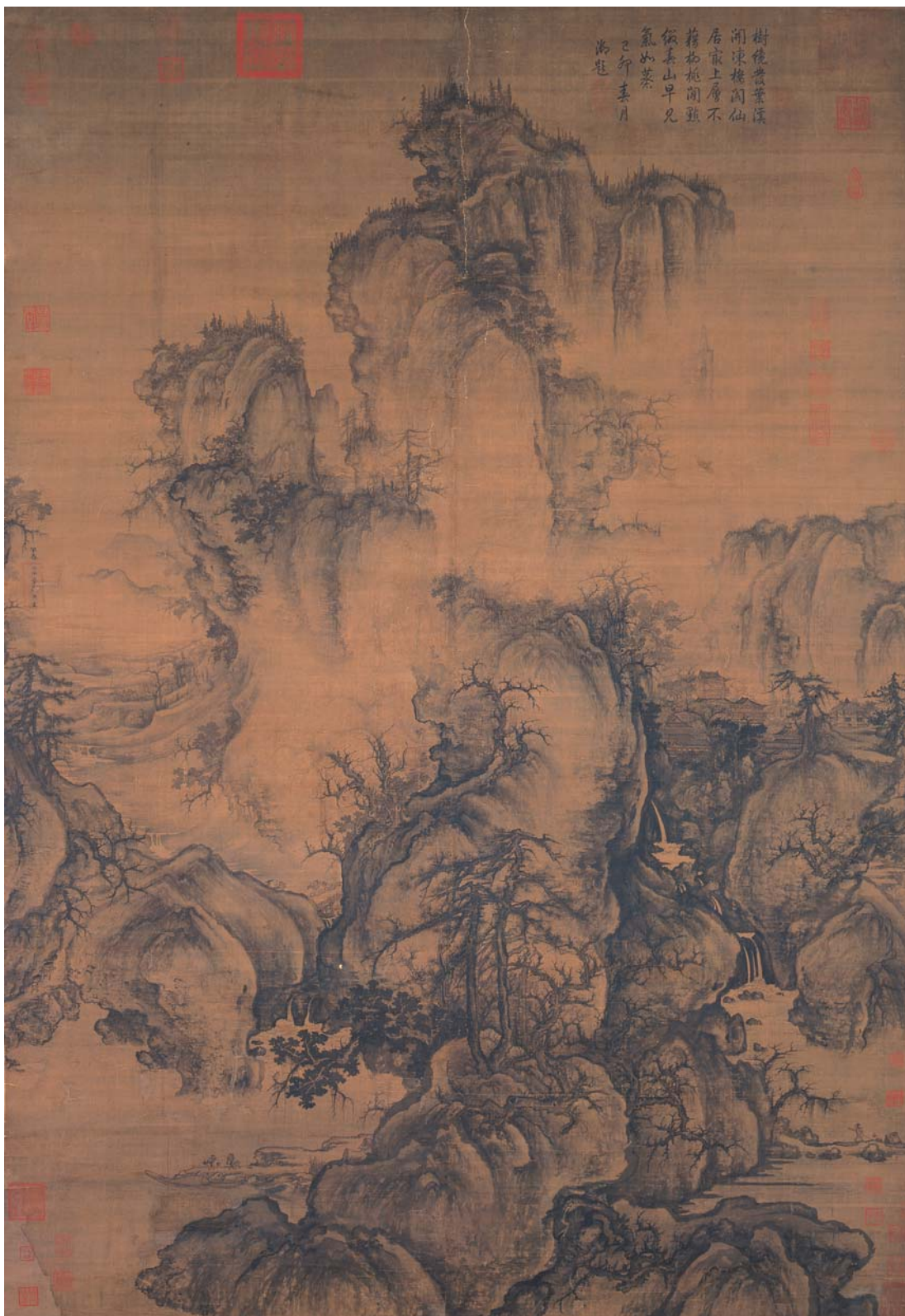
不論中外，與畫家同一時代或更早的人物，通常容易成爲畫作內容，但是傳說、故事卻不會自然而然地成爲畫作內容；而與畫家同時的風俗，也是需要一些特殊機緣才會成爲畫作。儘管風俗畫或故事畫的出現比肖像畫早，是自繪畫活動開始以來就有的類型，但是流行一時的風俗、傳說，卻未必見得就是當時繪畫內容的主要題材。例如日本室町時代的水墨山水畫，雖然大幅運用中國風俗、傳說內容，卻完全不加入日本的風俗、傳說。山水畫要成爲繪畫一門，實需要許多累積。以表現空間爲主的中國山水畫，在中國雖晚於敘事、人物畫，是到中唐以後才成立的類門，但是從世界藝術發展的角度中看，還是非常早而難得的成就。例如，張彥遠在《歷代名畫記》（八四七年序）〈敘畫之興廢〉中就提到「何必六法俱全，但取一技可采。或謂人物、或屋宇、或山水、或鞍馬、或鬼神、或花鳥，各有所長。」此外，還特別加上

一篇專論畫山水樹石，敘述唐朝的特別發展。

本文就是要探討故事、風俗、山水等成爲繪畫題材的時間點，以下藉兩件同時具有敘事、風俗、山水等要素的中日作品來討論。這兩件都是十二世紀的手卷作品，北宋末的喬仲常〈後赤壁賦圖卷〉（一一三三以前）（圖一）、以及日本平安晚期的〈信貴山緣起繪卷〉（圖二）。希望透過兩件作品的比較，來考慮中日兩方在十二世紀各自的畫壇動態，並且觀察中日之間的交流關係。另外，在此所提到的「風俗」是採取較爲廣義的定義，除了指特定時代的風俗習慣外，也包含年中行事、傳統風俗、佛教經典以及俗文學等，並且將神話或傳說故事等古典文學作品等皆含涉在內。

在中國，風俗、故事成爲畫作題材，是非常早的事，絕對可以上溯到本文所要討論的唐代。「故事」一詞可能略晚，應該是和唐末五代的話本有關，在《都城紀勝》、《夢梁錄》等宋代文獻中可見其使用的例子。

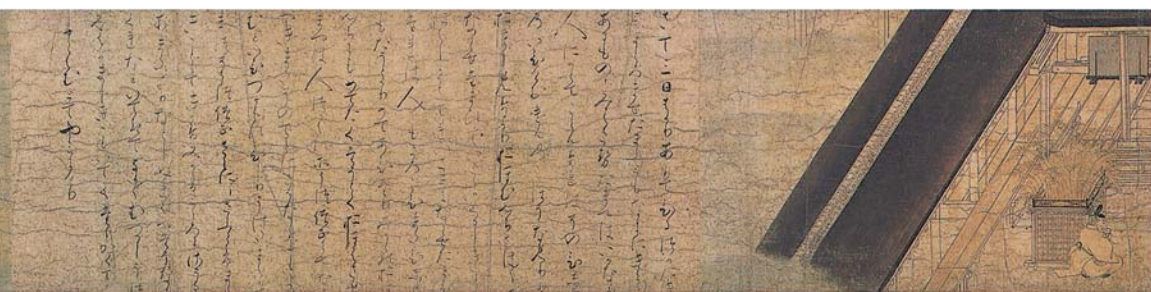
「風俗」就是非常古老的詞語，從《詩經》就可以見到。「山水」則介於兩者之間，在淮南子、三國志等，漢魏晉南北朝即有使用例子，可以說，故事畫、風俗畫、山水畫等在東亞世界中，都具有相當的歷史背景。實際的作品來說，有〈馬王堆一號漢墓帛畫〉、〈北涼二七五窟四門出遊圖〉等，從南北朝開始以佛教故事的題材就大量見於敦煌壁畫。另外，將古典文學入畫的例子，有顧愷之〈洛神賦圖卷〉（北京故宮博物院藏），在具體而統一的空間中，逐文表現曹植〈洛神賦〉，與同時的佛教壁畫比起來，是有著更爲成熟的表現手法。這樣的手法，在〈北魏二五七窟九色鹿本生圖〉等，從南北朝到唐代的敦煌壁畫中，都可看見此一手法的運用。另外，早爲人知的洛陽燒溝六十一號漢墓的〈二桃殺三士〉、與近年發掘的北齊婁睿墓中的〈出行圖〉等，都是在統一的考慮下完成的設計，雖未必可說是以故事、風俗畫爲主題的作品，但是，這類多在漢代、南北朝、



圖三 郭熙 早春圖 國立故宮博物院藏



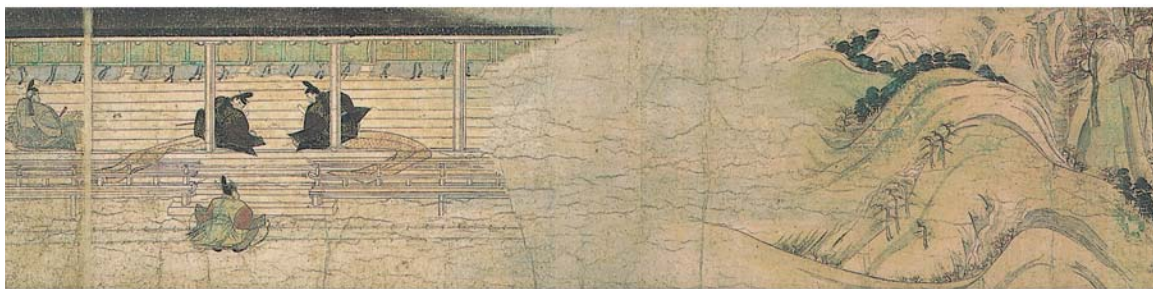
← 人物行進方向



→

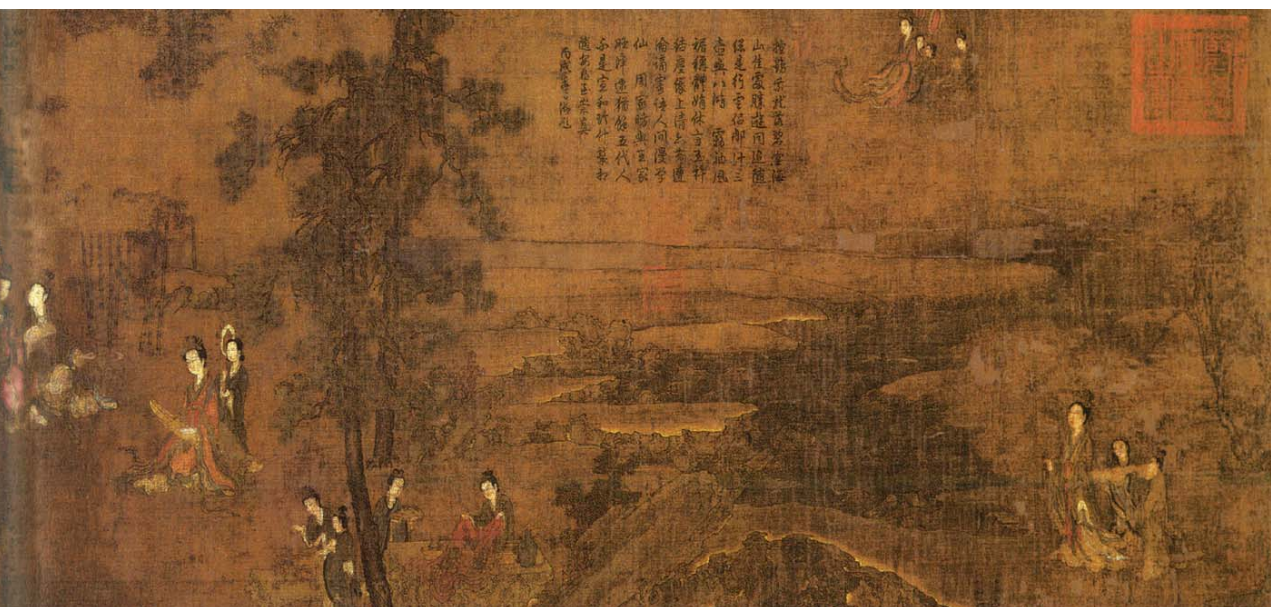
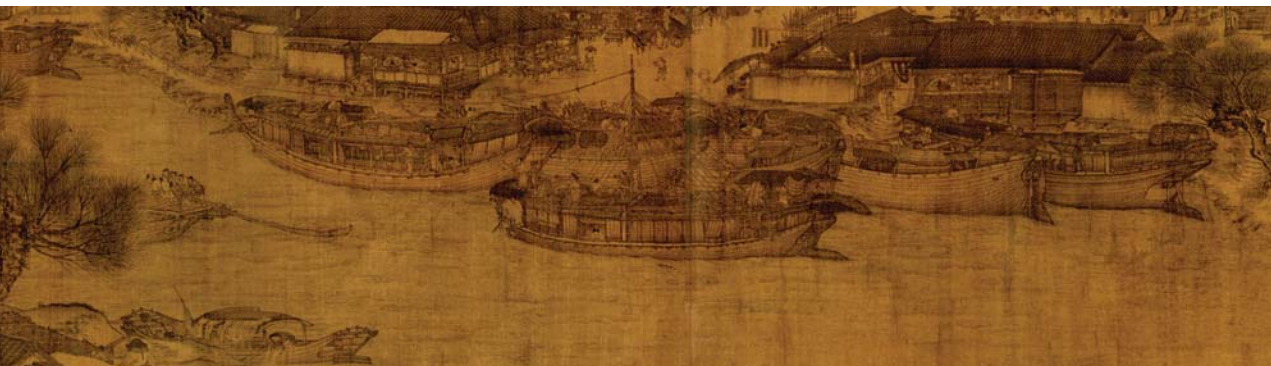


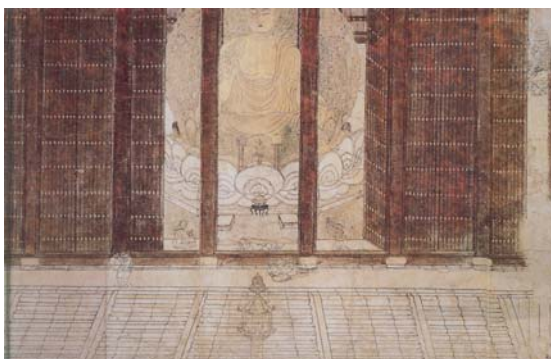
圖二 〈信貴山緣起繪卷〉之〈延喜加持卷〉，朝護孫子寺藏  
 〈信貴山緣起繪卷〉畫幅甚長，共分為三卷，分別又依其內容稱為：〈尼公卷〉、〈山崎長者卷〉、〈延喜加持卷〉等，本期刊出〈延喜加持卷〉全圖，並選其中局部配合文字刊載。





圖二之一 〈山崎長者卷〉，命蓮以法力送回米袋，米袋走向與畫卷方向相逆

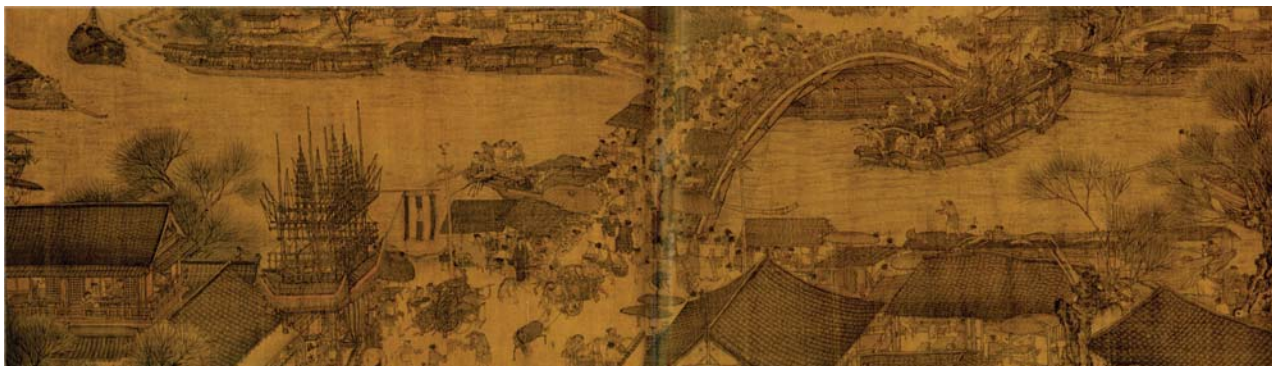




圖二之三 〈尼公卷〉，異時同圖手法，略成與畫面逆向的表現



圖二之二 〈延喜加持卷〉，夢中護法童子飛行方向與畫卷方向相逆



圖四 (傳) 張擇端〈清明上河圖卷〉，北京故宮博物院藏，船隻與畫卷同向行走，流水與畫卷逆向



圖五 五代阮郛〈閻苑女仙圖卷〉，北京故宮博物院藏，只有卷末三女仙與畫卷逆向



圖七 北宋燕文貴〈江山樓觀圖卷〉，大阪市立美術館藏，卷首、卷中的人物逆向，其它則順向

隋唐時代已多有繪製的作品，也可以充分顯示著故事畫、風俗畫正在逐漸發展成獨立的範疇。實際上，如同裴公源在《貞觀公私畫史》（六三九年序）所著錄，他在太宗貞觀年間所見的作品共有二九三件，其中風俗畫、故事畫的部份，從題名上判斷，大約有二十件以上的作品。

至於開始對於風俗、故事等興趣逐漸減低的時代，如同《歷代名畫記》所言，就是山水畫興起的唐末五代宋代之際。在《貞觀公私畫史》中能夠判斷為山水畫的作品，為數不多。但是在北宋末，記錄徽宗內府收藏的《宣和畫譜》（一一二〇年序）中，山水就成為非常重要的畫類了。將《宣和畫譜》所記錄的風俗、敘事畫，與其所記的山水畫比較來看，其中的變化是一目了然的。例如唐張萱就有〈搗練圖〉、〈虢國夫人游春圖〉，關於這兩件作品目前還可透過〈徽宗摹張宣搗練圖〉（波士頓美術館藏）、〈虢國夫人游春圖〉（遼寧省博物館藏）遙想原作神韻，此外還有僅存文字記



圖六 五代趙幹〈江行初雪圖卷〉局部，國立故宮博物院藏，人物幾乎都與畫卷方向逆行



順向前進的旅人



圖九 敦煌莫高窟〈降魔變畫卷〉



圖八 (傳)東晉顧愷之〈洛神賦圖卷〉局部，洛神數次回首。



圖十一 《歸去來兮圖卷》，遼寧省博物館藏。



圖十四 《勞度叉闍聖變斷簡》，大英博物館藏。



圖十二 《信貢山緣起繪卷》，逆遠近法的樹林



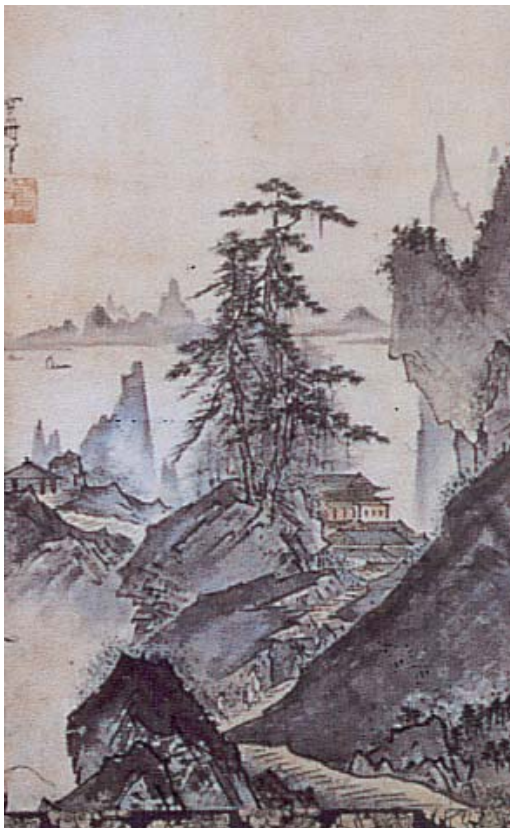
圖十五 《鳥獸戲畫卷》的逆遠近法，高山寺藏。



圖十三 敦煌莫高窟〈盛唐第三二一窟寶雨經變相〉的逆遠近法



圖十 〈伴大納言繪卷〉，出光美術館藏。



圖十六 〈以參周省·了菴桂悟贊山水圖〉，私人收藏。

錄的〈七夕祈巧仕女圖〉。關於韓滉，則是有〈田家風俗圖〉、〈村童戲蟻圖〉被著錄；而五代顧闳中所作的〈韓熙載夜宴圖〉（北京故宮博物院藏）則有原作可提供考察。在北宋劉道醇《聖朝名畫評》（一〇五九年前）也提到了侯翌〈七夕乞巧圖〉、高元亨〈從駕兩軍角抵戲場圖〉、燕文貴〈七夕夜市圖〉、毛文昌〈村童入學圖〉等，並在其傳記中特別提到他們這方面的成就。此一現象雖可確認北宋以後，風俗、敘事畫依舊盛行，但卻無法與唐末山水畫的隆興相提並論。

雖然風俗畫、故事畫創作還是很重要，但是《宣和畫譜》中的山水畫多達一一〇八幅，已經能夠與包括了風俗、故事畫的道釋門（一一七九幅）、人物畫（五〇五幅）相匹敵。如果只看五代、北宋時期的部份，山水畫八三二幅，就遠超過道釋門



圖十七 〈天橋立圖〉，京都國立博物館藏。



圖十八 南宋陳居中〈文姬歸漢圖〉，國立故宮博物院藏。



圖二十 〈洛神賦圖卷〉的曹植局部。



圖十九 〈後赤壁賦圖卷〉的蘇軾局部

六九二和人物門二〇八幅。由於許多作品已經散逸，統計數字並不精確，但是，以道釋門來說，五代北宋的作品，佔百分之五十九，以人物門來看五代北宋作品佔百分之五十五，而山水，則是高達百分之七十四。

另外，五代到北宋也是山水畫大家出現的重要時點。荆浩、李成、董源、巨然，以及范寬、郭熙等都是顯赫山水畫大師。更具體來說，這些五代北宋名家，能夠敏銳地掌握四季、朝夕的光線、大氣變化，其傑作更能顯示唐代山水畫發展以來的重要進展。我們也可從文獻上印證，例如郭若虛《圖畫見聞誌》（一〇七四年序）李成有〈風雨四時山水圖〉。《宣和畫譜》收錄的一百五十九件李成作品中，有〈煙嵐春曉〉、〈夏景晴嵐〉、〈秋山靜釣〉、〈冬晴行旅〉四件。從郭熙〈早春圖〉（一〇七二年），（圖三）裡，那種捕捉了早春黃昏的瞬間之中大氣與光線的狀態，就能夠了解這類作品的樣貌。這個觀察已經足以反對那些認為中國畫僅追求自然不變



圖二二 〈源氏物語繪卷〉，德川美術館、五島美術館等藏。



圖二一 (傳) 閻立本〈歷代帝王圖卷〉，美國波士頓美術館藏。

的面貌，而日本作品才追求四季變化，此類如家永三郎等日本學者習以為常的觀點。在《圖畫見聞誌》〈論古今優劣〉：「若論佛道人、仕女牛馬，則近不及古，若論山水林石、花竹禽魚，則古不及今。」這段話，一方面說明了唐宋政治、經濟、社會、文化的變革，另一方面也反映著中國畫史由人物畫轉向山水畫的轉變時期，並且，在與以人物畫為主的歐洲繪畫、或者是與非以山水為中心的日本畫作對照下，所能充分顯示出的中國繪畫特質形成的關鍵點。

日本繪卷最高藝術成就代表作之一的〈信貴山緣起繪卷〉全三卷，就其包含著上述故事畫、風俗畫在內的，也就是呈現著自南北朝到唐宋以來山水人物畫的造型語彙來說，是非常值得一提的作品。

### 一、畫卷方向與內容

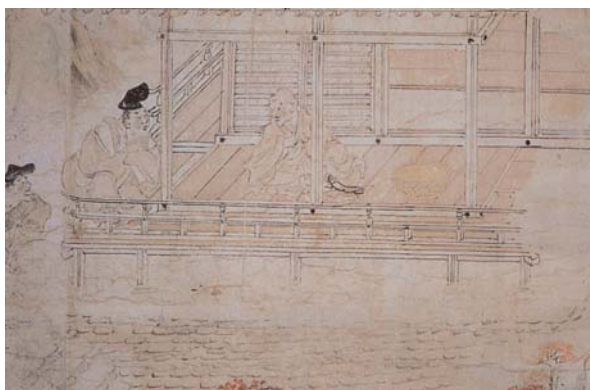
首先，依據畫卷特性，由右向左的方向性來考慮畫中登場人物與其他母題之間的關連。在第一卷「山崎長者卷」(圖二一)卷末，主角命蓮(命

蓮就是開啓信貴山隆盛的人)以法力送回山崎長者家的米袋，其方向是與畫卷方向相反的。並且，透過畫面中幾位女性人物的逆向動勢，更強調了米袋的飛行速度，益加增強圍觀群眾們的驚詫反應。第二卷「延喜加持卷」(圖二二)，則是卷首、卷中為了祈禱入宮的僧侶與命蓮遣往醍醐天皇夢中飛行的持劍護法童子與畫面方向相反，其他人物則是順著畫卷方向。而透過這樣的方向差別，強調了祈禱僧侶與護法童子的法力差別。至於第三卷「尼公卷」(圖二三)中央在大佛殿的場面，就寢前的尼公與就寢中的尼公在大殿外的夢境，透過異時同圖手法，略成與畫面逆向的表現，更藉由護法童子的登場現身，再次延續說明這個夢境的場景。透過單純、明快的構成原理，來支撐這個複雜的敘述表現。

本繪卷三卷都是隨著敘述的進行，逐漸在畫卷中減少逆行行動的人物，而在第三卷減到最少；與此並行的是，在畫面中講究速度感的場面也逐漸減少，到第三卷時則幾乎沒有。



圖二二 〈延喜加持卷〉之命蓮住處



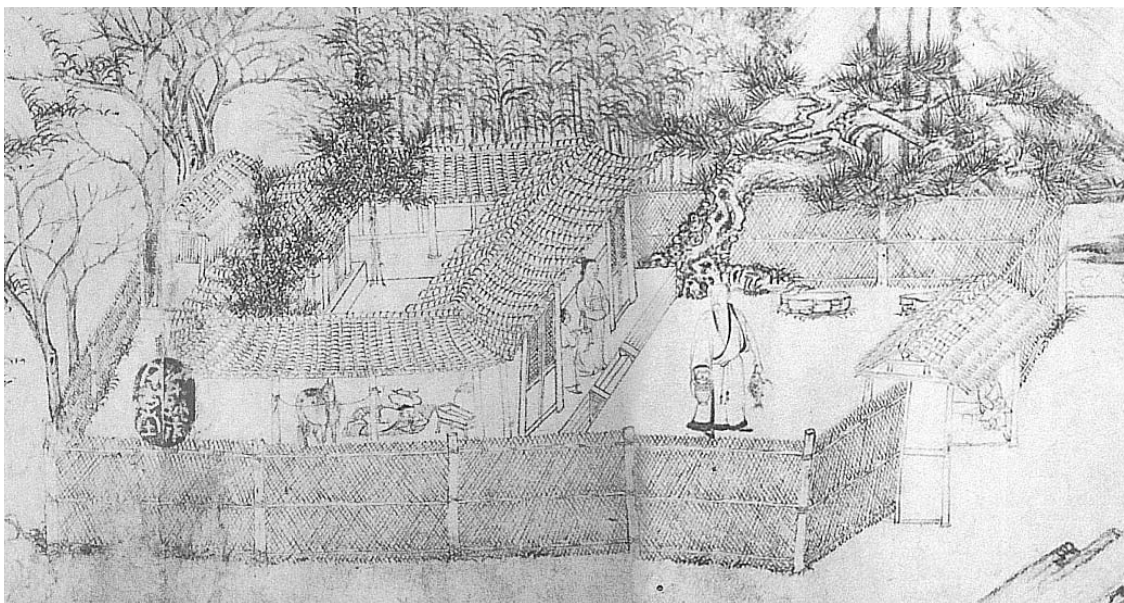
圖二二 〈山崎長者卷〉之命蓮住處

換句話說，第一卷，飛動的米袋，跨越過畫面大部分，第二卷，則是由持劍護法童子佔據畫面中間，第三卷，則除了夢兆的場面外，已經多是現實場景。可以說敘事的部份，已轉移到日常活動，由命蓮的宗教角色為開端，再歸結到尼公、命蓮兩兄弟的平穩生活為終結。

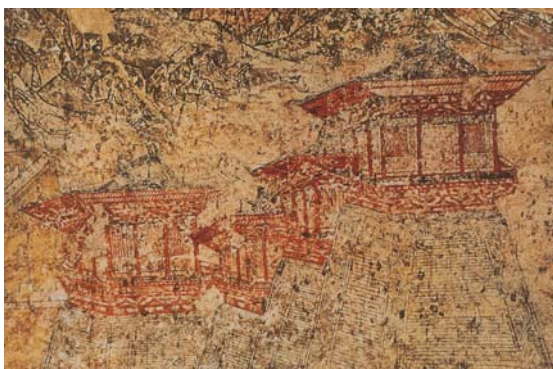
與〈後赤壁賦圖〉中所有的登場人物都是與畫卷方向逆行的處理比較（或者說是隨著賦的各段內容，而畫面卻有著清楚的分節），〈信貴山緣起繪卷〉的這種表現手法，是一種比較古老而複雜的敘述方式；而從登場的人物之順逆畫面表現來看，〈後赤壁賦圖〉則具有與之平行的關係。另外，北宋末（推測是十二世紀的作品）之〈傳〉張擇端〈清明上河圖卷〉（北京故宮博物院）（圖四），僅有在汴河行走的船隻與畫卷方向相同，而汴河的流向與兩側行人的行進方向都是與畫卷逆行，特別與主題的凸顯相呼應。另外，雖非畫中主題，如五代阮郛〈閨苑女仙圖卷〉（北京故宮博物院

院藏）（圖五）中，只有卷末三女仙與畫中雅會場面相反，亦是另一種參考材料。而在山水畫中，〈傳〉五代趙幹〈江行初雪圖卷〉（圖六）的畫中人物則幾乎都是與畫卷方向逆行，而北宋燕文貴〈江山樓觀圖卷〉（大阪市立美術館藏）（圖七）則是卷首、卷中的旅人逆向而其他都順向。從這些五代、北宋山水人物畫卷的畫卷行進方向的變化來看，特別是人物畫的部份，都有著凸出主題而順逆畫面方向之處理，可以說製作於十二世紀的〈清明上河圖〉、〈後赤壁賦圖卷〉、〈信貴山緣起繪卷〉等，正是該手法到達洗鍊之時期成果。

表現了隋唐時代以前的山水人物畫手法之〈傳〉東晉顧愷之〈洛神賦圖卷〉（圖八）在凸顯主題時，並未有如上述之明確順逆動勢的構圖安排，僅見洛神宓妃數次回首的姿態。另外，在敦煌莫高窟發現的〈降魔變畫卷〉（Musée Guimet）（圖九）、敦煌壁畫的本生圖等，則是儘可能地將敘述的段落圖像化，甚而將書寫說明文詞



圖二四 〈後赤壁賦圖卷〉局部，蘇軾之臨皋亭



圖二六 唐 懿德太子墓壁畫中的闕樓



圖二五 (傳)李公麟〈山莊圖卷〉局部房舍，國立故宮博物院藏

都包含在繪畫空間中，並將之視為一個整體等都是佐證。更有甚者，與〈降魔變畫卷〉有著同樣明顯意圖的〈伴大納言繪卷〉（出光美術館藏）（圖十）跨越過說明文詞而表現出一個統一空間感，此雖非其既有目標，但在應天門大火的長段落中，為了充分掌握由南面的朱雀門延燒至應天門，並又延燒到北面的會昌門這個統一而實際的地理空間感，將應天門置於中央，而其前後的群眾則有明確的動向，清晰地凸出主題，是一種隨著敘述段落圖繪的傳統敘述畫手法，也是一種空間表現發展後才得以運用的手法。而此一現象，說明了〈信貴山緣起繪卷〉與〈伴大納言繪卷〉之同異，可以說相對於〈信貴山緣起繪卷〉傾向於五代、北宋以來發展的山水人物畫手法，〈伴大納言繪卷〉則是屬於一個併用了傳統的敘述畫手法，以及新興山水畫成就的結果。

## 二、主要角色與素材的處理

當我們注意到，為了凸出主題而仔細考慮與畫卷、繪卷之進行關連

後，以下，將試著檢討反覆描寫畫中主要角色或主要素材等之處理手法。透過同一服裝打扮的主人翁不斷出現以引起觀者的注意，是在〈信貴山緣起繪卷〉、〈後赤壁賦圖卷〉都有的共通手法，顯示了繼承自南北朝以來傳統中國敘事畫，如〈洛神賦圖卷〉中所見的手法。這樣的手法除了後世的繪卷物中，中國人物畫中也有實例，如明代李在、馬軾、夏芷合作的〈歸去來兮圖卷〉（一四二四年，遼寧省博物館藏）（圖十二）中的主人翁陶



圖二七 唐 騎象奏樂圖，正倉院藏琵琶

淵明。值得注意在〈信貴山緣起繪卷〉中穿著同式僧衣的命蓮，不因畫卷進行而變化的存在現象。爲了要凸顯命蓮，除了藉由相同的裝束、與逆向畫面而行進等方式外，還有逆遠近法的運用。逆遠近法的運用，並不單用於信貴山的表現，除了以異時同圖手法表現隱居於信貴山的命蓮外，其他六次命蓮的出現部份，都在前景畫出有如後景才有的遠樹（圖十二），充分顯示著承繼著盛唐才出現的處理手法。這種逆遠近法，於敦煌莫高窟〈盛唐



圖二八 〈山崎長老卷〉的山體構築

第三二一窟寶雨經變相〉（圖十三）中的伽耶釋迦說法場面，〈勞度叉闍聖變斷簡〉（大英博物館藏）（圖十四）等都有運用，如畫面中心的釋迦、或者打敗勞度叉的舍利佛等所蘊含的宗教超越性表現，皆是〈信貴山緣起繪卷〉的淵源之一；其也被運用來彰顯命蓮佛教徒的超越特質，而不是在顯示信貴山的神聖性。同時期的〈鳥獸戲畫卷（甲卷）〉（高山寺藏）（圖十五），逆遠近法並未用於應該具有超越性的猿僧正，倒是用在一派天真遊戲的兔子、狐狸等身上，反而顯出一種戲謔趣味。其後，一直到雪舟的時代才開始於遠樹、遠山、遠島等後景的表現前，有意地增加前中景部份的描繪。另外在〈以參周省·了菴桂悟贊山水圖〉（私人收藏）（圖十六）畫中風景部份，〈天橋立圖〉（京都國立博物館藏）（圖十七）的天橋立部份等，都有被神聖化的現

象。至於在中國水墨山水畫興盛以來的中國山水人物畫中，南宋陳居中《文姬歸漢圖》（國立故宮博物院藏）（圖十八），蔡文姬與匈奴右賢王所在的地毯的後方略寬，中景馬群比前景來得高大一些，如此細膩的逆遠近法之處理，可知就是有意凸出蔡文姬與右賢王的離別場面。從《後赤壁賦圖卷》（圖十九）中之所以能夠辨識出蘇軾（一〇三六—一一〇一），或者《洛神賦圖卷》中的曹植（圖二十）、（傳）閻立本《歷代帝王圖卷》（美國波士頓美術館藏）（圖二一）的帝王，或者《源氏物語繪卷》（德川美術館、五島美術館等藏）（圖二二）之各場面中男主角都比其他人物略大，是一種略微古老的處理方式。採用這種逆遠近法、主大客小法的《信貴山緣起繪卷》、《後赤壁賦圖卷》兩件作品，再加上將人物以同一服飾裝束，都是延續自南北朝、隋唐以來的古老中國人物畫明確地區別主客位置。

接著，我們可以看看《信貴山緣起繪卷》全三卷裡，命蓮出現的

五個場面中，命蓮居所與山體間的關連。特別是居所廳堂的空間，兩柱間的寬度與柱子高度的比例（圖三三）；在「山崎長者卷」中的比例，就與其他四個場面略有出入。其細部描繪略有些微矛盾，但又透過山體、煙雲等來巧妙的安排場景的變化，這也讓我們了解在《後赤壁賦圖卷》（圖三四）中二次被畫出的蘇軾之臨皋亭，也同樣未拘泥於細節而是藉由岩塊來構築場面的轉換效果。只是，《後赤壁賦圖卷》臨皋亭的表現，是與《傳》李公麟《山莊圖卷》（國立故宮博物院藏）（圖三五）中的房舍一般，不採職業性畫家慣用的界尺輔助，而藉徒手畫出具有變化化的筆墨線條，有意使之具有古拙的寫實特質。而在《信貴山緣起繪卷》命蓮的住所（圖三三），則強調了建築的正確性，大佛



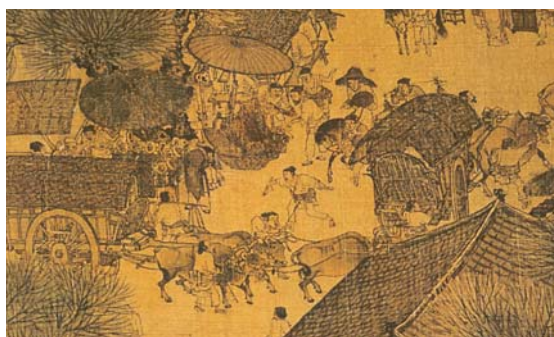
圖二九 《後赤壁賦圖卷》起首柳樹



圖三一 《山崎長者卷》中的晚秋景



圖三十 《尼公卷》中的初春景



圖三三 《清明上河圖卷》中的牛車



圖三二 《延喜加持卷》首的牛與車



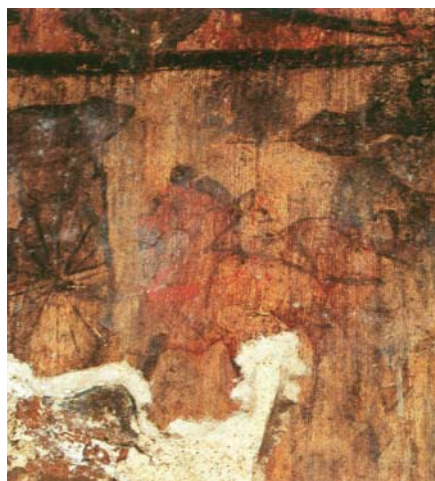
圖三五 北齊婁叡墓西壁出行圖的牛車



圖三四 《洛神賦圖卷》的馬車



圖三七 嘉峪關魏晉墓壁畫的牛車



圖三六 密縣打虎亭二號漢墓壁畫中的馬車

殿與民舍町屋間的差別都以規矩界尺等清晰地表達，這是繼承自中國界畫講究嚴謹的表現傳統，最早有初唐〈懿德太子墓墓道儀仗圖壁畫〉（七〇五年）（圖二六）中的闕樓爲例，而至北宋郭忠恕到達巔峰。

比較〈騎象奏樂圖〉（楓蘇芳染螺鈿槽琵琶捍撥，正倉院）（圖二七）乘象樂者右後方的岩塊與樹叢關係與〈信貴山緣起繪卷〉（山崎長老卷）（圖二八）命蓮的居所附近的山體構築，同樣有著岩塊與樹叢的安排等，兩者實略有相似。但是，這樣將既成的岩塊表現方法提取出來，並轉用到別的面中去的山水畫手法，實際上是北宋末到南宋初的十二世紀間活躍的文人家米友仁與宮廷畫家李唐等逐漸形成而使用的新表現，而不能只以古老的唐代山水傳統來理解。可以說是與〈清明上河圖卷〉的人物構成法一樣，是一種相當前進的手法。

除了以上主要題材外，即便是敘述的內容未曾提及的題材也可另作一些補充說明，例如畫卷開頭木橋旁的

柳樹。實際上，〈後赤壁賦〉文中並沒有關於柳樹的描述（圖二九）。可知柳樹與臨臯亭實景無關，已然是一獨立的圖像語彙。柳樹會隨著季節變化而有姿態的變化，因此，很能呼應敘述所需的時間感；例如〈尼公卷〉中的初春（圖三二），以及〈山崎長者卷〉（圖三三）中的晚秋造型。再來，從送別有「折柳」習俗看，柳樹是中國鄉界的常見植物，或許正因如此，雖非故事所敘述的植物，也多會在場面過渡之時被放入，而成爲〈後赤壁賦圖卷〉、〈信貴山緣起繪卷〉中可見的題材。

另外，雖在〈後赤壁賦圖卷〉並未使用車輪，但也是個不容忽視的題材。在〈延喜加持卷〉卷首（圖三二）僅可見下半的牛車與其橢圓車輪，在〈清明上河圖卷〉中也隨處可見（圖三三）。而在〈洛神賦圖卷〉的馬車（圖三四）、〈北齊叟叡墓墓道西壁出行圖壁畫〉（圖三五）、〈懿德太子墓墓道西壁儀仗圖壁畫〉的牛車，以及〈武梁祠畫像石〉的車騎出行圖等，車輪都

是正圓形。另外，〈密縣打虎亭二號漢墓壁畫〉（圖三六）中，「中室東段南壁上部迎賓圖」則橢圓、正圓形等都有。〈嘉峪關魏晉墓壁畫〉（圖三七）爲正圓形。車輪的形狀，漢魏晉代以前，正圓形、橢圓形皆有可見，南北朝、隋唐以後則逐漸統一爲橢圓形。而且，北宋以後的中國畫卷以及日本平安時期以後的繪卷中，橢圓形的車輪例子不勝枚舉，加上前面談過的柳樹等案例，可見當時在包含著敘述畫、風俗畫等因子的山水畫作中，中國畫與日本畫之間有著共通的基礎。<sup>①</sup>

編者按：

本文係依據東京大學小川裕充教授的舊作〈山水・風俗・說話：唐宋元代中の「山水」の日本への影響—（一）「後赤壁賦」卷と「信貴山起」卷を中心として〉（收於《日中文化交流叢書》〔七〕「術」，大修館書店，一九九七），及其於二〇〇四年十月二十七日在國立故宮博物院院演講而成，由陳韻如女士翻譯。全文對觀畫視點的討論頗有創見，故本刊分三期連載刊出。