

圖一 (傳) 李唐「坐石看雲圖冊頁」· 國立故宮博物院藏

# 南宋·(傳)李唐〈坐石看雲圖冊頁〉的 歷史位置

板倉聖哲 文  
黃立芸、賴信安 譯

一、  
國立故宮博物院所藏的(傳)李唐〈坐石看雲圖冊頁〉(圖一)，收入兩冊《藝苑藏真》中的一頁，也就是上冊之第七頁。《藝苑藏真》記載於《石渠寶笈》續編中，這個畫冊中除了本圖以外，還包含了明代項元汴(一五二五~一五九〇)舊藏的(傳)惠崇〈秋野盤雕圖冊頁〉(圖二)等等。〈坐石看雲圖冊頁〉畫面右下端蓋有鑑藏印「桂坡安國鑑賞」之朱文長方印，根據這個印，我們可以知道這張圖過去是明代中期的大收藏家，安國(一四八一~一五三四)的舊藏。安國是江蘇無錫人，字民泰，號桂坡；因經商而有著雄厚的財力背景，並致力於繪

畫與書籍的收藏，是當時具有代表性的收藏家與藏書家。本圖以外，他也收藏了(傳)顧愷之〈女史箴圖卷〉(大英博物館藏)、(傳)許道寧〈松下曳杖圖團扇〉(《歷代名繪冊》第八幅，國立故宮博物院藏)等，是當時重要收藏家之一，另外，他亦以藏書家的身份而為人所知，如活字版《顏魯公文集》全十六卷，《古今合璧事類備要》全一五〇卷等等，刊行的書也相當多。

本圖的題箋為「李唐 坐石看雲」。在松樹生長得十分茂密的溪谷中，從松樹的對面望向瀑布，清澈的溪流流到兩個人物的腳下。兩個人一邊將腳浸在水流中，一邊悠然地望著向上翻湧的白雲。這



圖二 (傳) 惠崇〈秋野盤壘圖冊頁〉，《藝苑藏真》下冊第九頁  
國立故宮博物院藏

個圖樣，被視爲是把盛唐的詩人王維（六九九～七六一）的代表作〈終南別業〉加以視覺化所作的。寫在本圖對開上的乾隆皇帝（一七一一～一七九九）題詩：「甫對松間見靄靄。遂看谷口漸披披。可知藝勝他人處。能寫望雲在起時。」，也和王維的〈終南別業〉有所關聯。王維詩云：

中歲頗道好，晚家南山陲，興來每獨往，  
勝事空自知。行到水窮處，坐看雲起時。  
偶然值林叟，談笑無還期。

「終南別業」指的是位在長安之南藍田縣山谷中的別莊——輞川莊。如果從該地一早駕駛車馬出發，在日落之前可以到達長安。輞川是渭水支流——輞水的支流，由終南山麓流來的清流。王維所買下的住所，是宋之問（六五六？～七一二）舊宅，有著與陶淵明「桃源境」所描述相近的景觀；王維將之整備成「輞川莊」，公務之餘，在此地與較年少的知己好友裴迪（七一六～？）等人泛舟暢遊、作詩。王維眺望著豐盈的泉水，湧出的白雲，生長茂盛的松樹，以及隨著季節變化綻放的各式花卉，他再三地將之吟詠成詩。輞川二十個勝景，與裴迪相互唱和的二十首五言絕句，都收錄於《輞川集》裡。這二十景即爲孟城坳、華子崗、文杏館、斤竹嶺、鹿柴、木蘭柴、茱萸沂、官槐陌、臨湖亭、南坨、欽湖、柳浪、欒家瀨、金屑泉、白石灘、北坨、竹里館、辛夷塢、漆園、椒園。與王維有關的繪圖作品，不論是傳爲王維的畫，或者是王維畫的模本，現存作品中，以描繪「輞川圖」景色的爲最多。此畫的起源，據說是王維在母親崔氏歿後，爲了供養的緣故而把草堂施給了清源寺，該處有王維自己畫的壁畫〈輞川圖〉。而在晚唐朱景玄撰寫的《唐朝名畫錄》中，描寫王維的畫作：「復畫輞川圖，山谷鬱鬱盤盤、雲水飛動。意出塵外、怪生筆端。」這也可以看出早從唐代開始，〈輞川圖〉就被視爲是王維的代表作了。

回到〈終南別業〉這首五言律詩中，以頸聯



圖三 馬麟〈坐看雲起（王維詩意）圖團扇〉，克利夫蘭博物館藏，1256年

（第五、六句）的「行到水窮處，坐看雲起時」句最常被提起。就如北宋後期的代表畫家郭熙，在《林泉高致集》文中寫到「行到水窮處，坐看雲起時」的畫意，我們可以得知在這個時候，此詩已常用為詩意圖的題材了。在這樣的前提下，看到本圖首先使人想起的詩，畢竟還是以〈終南別業〉為宜吧。此外，明顯以這首詩當文本（text）的繪畫作品，可舉南宋·馬麟〈坐看雲起（王維詩意）圖團扇〉（二二五六年，克里夫蘭美術館藏）（圖三）為例。因為馬麟的畫有宋理宗（一一一三～一一六四）所寫的「行到水窮處，坐看雲起時」當作對題，和〈終南別業〉詩的關係相當的清楚。另外，顯示宋徽宗（一一〇一～一一三五）龐大繪畫收藏的著錄《宣和畫譜》，在卷七李公麟之相關紀錄中，也載有〈寫王維看雲圖〉。而就如 Robert Harris 教授所指出的，因為和（傳）李公麟〈歸去來圖卷〉（佛利爾美術館藏）（圖四）的第七段的圖樣共通之故，所以此種「寫王維看雲圖」圖樣，被認為基本上是以北宋後期文人畫家李公麟（一〇四九～一一〇六）之畫作為依據所畫的。另外，元代李郭派的唐棣也有所謂〈王維詩意圖〉（大都會美術館藏）（圖五）的作品，在全景式的構圖中，近景坐著高士，遠景處描繪著雲朵湧起的樣子；不論是〈終南別業〉詩或《林泉高致集》的記述，都可作為理解唐棣此作的前提。而此後明末蘇州文人畫家錢貢，也留有此類主題的作品。

另外，也有與〈終南別業〉詩意無關的作品，



圖四 (傳) 李公麟〈歸去來圖卷〉，弗利爾美術館藏 第七段



圖五 唐棣〈王維詩意圖〉，大都會博物館藏

圖六 (傳) 徽宗〈四季山水圖〉秋幅，久遠寺·金地院藏



圖七 李唐〈山水圖〉對軸 日本京都高桐院藏



圖八 (傳)馬和之〈毛詩唐風圖卷〉網繆，遼寧省博物館藏

卻運用了類似圖像。例如南宋畫院所作的(傳)徽宗〈四季山水圖〉(缺少春景，久遠寺·金地院藏)(圖六)的秋幅，在畫面左下方畫有湧出的雲朵，右方畫有坐著的高士。他倚靠著柏樹，視線落在從下方湧上來的白雲。白雲上面映照著金色的彩霞，雙鶴鳴叫飛舞的青空開闊。或者可以說，像這類高士與雲相對的組合，洋溢著詩意的抒情圖式，在南宋時期已經固定下來了。

## 二、

本圖中登場的人物有兩人，一起悠閒地眺望著湧起的雲朵。兩位人物以稍淡的墨線勾勒出形狀，衣服施以白色。靠近觀者的人物，像是正對著較遠深處的那個人說話，背對著觀者，右手拿著羽扇，赤著的腳略微盤起。而由側面描繪的遠處人物，則悠閒地仰望上方，腳浸著水。兩個高士眺望之表現，在李唐〈山水圖〉雙幅(高桐院藏)(圖七)當中的

一幅，或是（傳）夏珪〈觀瀑圖團扇〉（國立故宮博物院藏）等作也可以看到。本圖中，兩人都赤著腳，一副舒適不拘的模樣，這是「濯足圖」中也可見到的姿勢，乃是繼承隱逸高士之傳統圖像。特別是較遠處人物的樣式，亦可在（傳）徽宗〈四季山水圖〉的秋幅，或是（傳）馬和之〈毛詩唐風圖卷·網繆〉（遼寧省博物館藏）（圖八）等等看到，甚至在人物容貌的表現上，這三者亦有雷同類似之處。

如果根據〈終南別業〉的詩意來理解本畫面時，圖中所描繪的光景，自然是在描寫王維與林叟



圖九（傳）趙令穰〈橙黃橘綠圖團扇〉，國立故宮博物院藏

（老樵夫）的對話。就此來說，可以說是依據詩中頸聯（第五、六句）、尾聯（第七、八句），忠實地加以圖繪而成。雖然有研究指出，北宋徽宗皇帝率先施行了畫院改革，他摘選詩句讓畫家將原詩的詩意加以繪畫化。不過，前方的那個看不到臉的人物，手中拿著羽扇，要說是樵夫恐怕有些勉強。而遠處的人物是在對角線構圖中和雲相對峙的中心人物，雖可推測他便是王維，但是又似乎有所出入。即使和〈歸輞川作〉的「獨向白雲歸」或〈早秋山中作〉的「空林獨與白雲期」等等王維的其他詩中所見到的白雲意象合起來解釋，詩中所說面對著湧起的白雲，應該是一個人的經驗，不太可能是兩個人共有的體驗。不論從他的五言古詩〈送別〉中「白雲無盡時」、或是五言律詩〈終南山〉裡的「白雲迴望合」來看，王維詩中登場的白雲，都被視為是在孤獨氣氛中，代表希望的象徵。在前面所舉的馬麟畫、唐棣畫中，兩者描繪的高士都只有一個人。若將本圖當成〈終南別業〉詩的繪畫化，一見到本圖，雖然似乎是忠實於詩意的，但卻不是只針對單一個場面加以繪畫化；而是將王維一個人眺望白雲的情景，與老樵夫聊天的情景等這兩個場面合為一圖。另外，我們也有必要設想將老樵夫變換成高士姿態的過程。樵夫與漁夫，都是作為脫俗生活者理想化的對象，也經常在文人的隱居空間中登場，我們可以說這樣的變換是十分妥當的。雖然遠處的人物作出和前方人物沒有任何關係的樣子，但



圖十 李唐〈萬壑松風圖〉1124年，國立故宮博物院藏



圖十二 (傳) 燕肅〈山居圖團扇〉，國立故宮博物院藏



圖十三 (傳) 高克明〈松岫漁村圖團扇〉，國立故宮博物院藏



圖十一 (傳) 馬遠〈風雨山水圖〉，靜嘉堂文庫美術館藏

若考慮到這張圖是組合兩個場景畫成的，就可以理解。但就結果而言，畫面上與白雲相對峙的一種孤獨氛圍，以兩位高士之間所共有體驗的形式來表現也是不爭的事實。

### 三、

接著再來看畫中的山水表現吧。若將畫中的人物當成起點的話，前景、湧雲、後景恰好呈扇狀展開。方形的畫面中，可以明確地意識到兩條對角線，其中之一是被內面的人物之視線所支持，另外一條，則可見於瀑布、湧雲、岩石的精心配置上。這說明了本幅圖畫採用了南宋院體畫裡典型的構圖。就整體觀之，前景的色彩比較為明確，而隨著往畫面深處去，水墨的比例略微增加，再逐漸淡去。這樣變化的形象，可被看作是表現自然的空間深度。

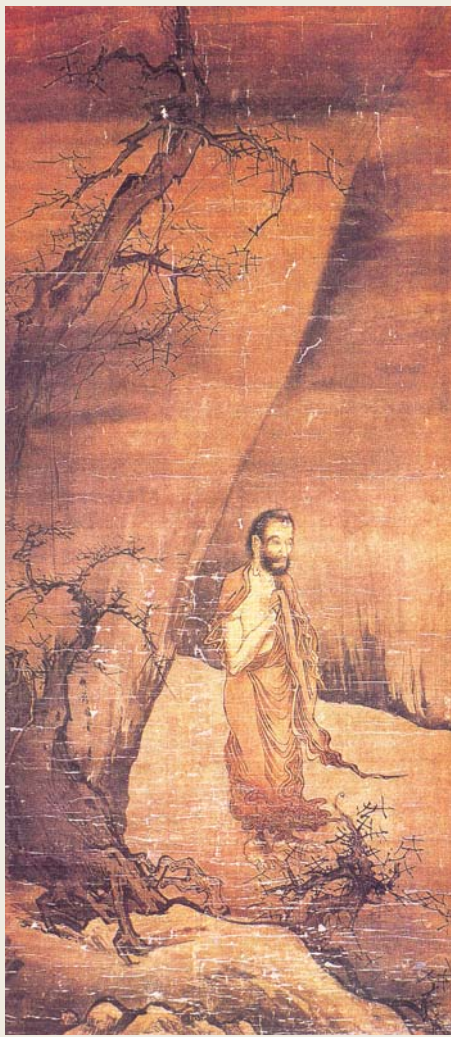
在前景所見的岩石的皴法，屬於李唐畫風的系統。前景的岩塊上用石青、赭石，以藍、赭兩個顏色對比地設色。這和(傳)趙令穰〈橙黃橘綠圖團扇〉(國立故宮博物院藏)(圖九)的水濱的表現相近。在畫面中央下方處的岩石上生者的雜草，是以淡綠色描繪成的，這在李唐〈萬壑松風圖〉(一二二四年，國立故宮博物院藏)(圖十)裡可以見到，亦同樣表現在(傳)馬遠〈風雨山水圖〉(靜嘉堂文庫美術館藏)(圖十一)裡的岩石上。另外，湧雲前方的松樹枝幹細小而彎曲，重複地用濃墨與淡綠、濃綠色的表現，和所謂(傳)



圖十四 (傳) 賈師古〈巖關古寺圖冊頁〉，國立故宮博物院藏

燕肅〈山居圖團扇〉(國立故宮博物院藏)(圖十二)、(傳)高克明〈松岫漁村圖團扇〉(國立故宮博物院藏)(圖十三)、或是賈師古〈巖關古寺圖冊頁〉(國立故宮博物院藏)(圖十四)之李唐畫風都有共通之處。由整體緻密而穩重的畫風特色來看，本圖約和閻次平〈松磴精廬圖團扇〉屬同一時期的作品，也就是李唐弟子那一世代的製作。除了松樹之外，其它的樹種也有所描繪。順著松樹描繪著紅色、白色花朵的樹木，成為暗色調之中一個相當明顯的重點。其他樹葉的表現，越往深處，輪廓越不清晰，水墨的比例越加重的情況則和岩石相同。在畫面上方鬱鬱蒼蒼的樹叢，則是以短線和點描的手法來表現。此處與其說是在呈現樹木的叢聚感，不如說是畫家所使用的筆線、點描已經相當自由而獨立於形象之外，傾向於一種強調筆墨質面的效果。

雖然我們可將隔著湧雲的前面部分稱為前景，其後方稱為後景；但就畫面整體所顯示的縱深而言，因為被畫面上方的岩石所遮蔽之故，可以說是淺的。隨著往深處去，岩石也漸漸地變大，遮蓋了畫面上部。此類的空間表現在(傳)徽宗〈四季山水〉的冬幅(圖十五)，或梁楷〈出山釋迦圖〉(東京國立博物館藏)(圖十六)等畫中也可見到；而本圖岩石皴筆的圓弧也因淺空間的緣故而略有變大。更往深處引導去的天空，彷彿打開的洞口，而且用比水面還暗的淡墨刷成。這種表現，和一般表現空間深度的手法有所不同。有如圓弧狀地削去之岩皴表現，亦



圖十六 梁楷〈出山釋迦圖〉，東京國立博物館藏



圖十五 (傳) 徽宗〈四季山水圖〉冬幅，久遠寺·金地院藏

見於混合著各式要素以顯示古樸特質的李公麟〈山莊圖卷〉和喬仲常〈後赤壁賦圖卷〉(納爾遜美術館藏) (圖十七) 等作品之中。縱深淺近如布景般的淺空間表現，可看作是受李公麟古拙的山水表現畫風所影

響。本圖為設色畫，在文獻記載中，李公麟也親自作過仿古的著色畫，或許這也可以當成本圖作者受到李公麟影響的證據。

#### 四、

在當時的畫壇，李公麟是朝野之間公認的名手。歷任高宗、孝宗二代皇帝，將古籍《詩經》給繪畫出來的畫家馬和之，以及不在朝卻受高宗恩寵的畫僧梵隆等人，皆有繼承自李公麟白描畫風的作品。現存傳稱馬和之與梵隆的許多作品，其中大半既為模本，也與傳李公麟畫作有著同樣的圖樣。

本圖所傳稱的畫家李唐，一方面身為對南宋畫院有著明顯影響力的畫家，而其作品與李公麟之間的關係也已被學者所討論。例如描繪春秋時代晉文公事蹟的(傳)李唐〈晉文公復國圖卷〉(大都會美術館藏) (圖十八)，就是李唐受李公麟影響的一幅畫，但是設色畫，人物表現也兼有白描畫的效果。在南宋畫院山水人物畫中，李公麟扮演的角色也非常重要，並不限定於白描畫。例如代表南宋畫院的畫家馬遠，曾巧妙地利用李公麟〈歸去來圖〉之圖樣繪製了〈西園雅集圖卷〉，也表現了自我的畫家意識。本圖和馬麟畫同樣，是以當時院體畫所代表的時代風格與感性為規準，藉由李公麟畫風表現，而將王維詩的世界圖像化的作品。

如前所述，李公麟作有將〈終南別業〉加以繪畫化而成〈寫王維看雲圖〉的記錄，另外他也曾以王



圖十七 喬仲常〈後赤壁賦圖卷〉局部，納爾遜美術館藏

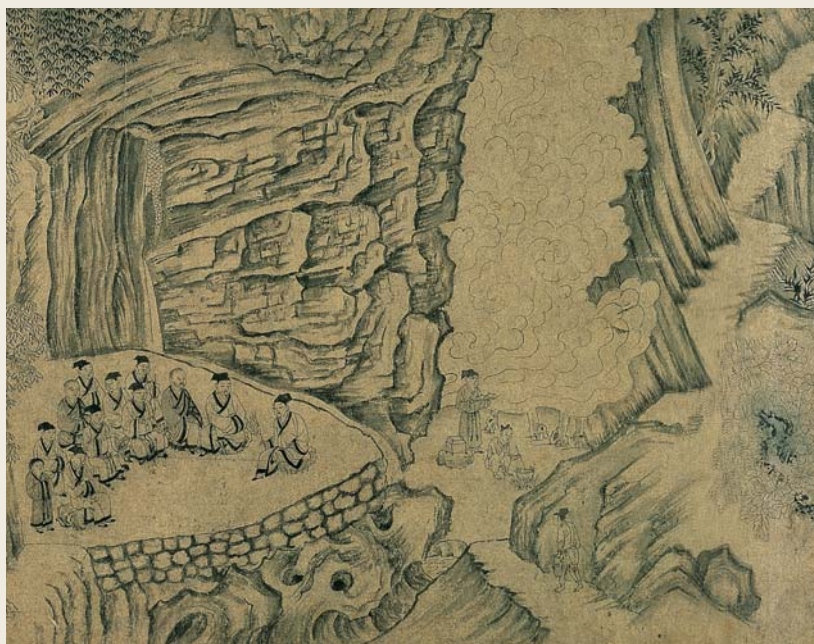
維詩〈送元二使安西〉為基礎描繪了〈陽關圖〉而為人所知。雖然該畫已不存了，但由文獻可知其圖樣乃是重視詩人精神，並反映其思想的繪畫。這樣看來，或許馬麟所描繪的高士對雲圖，應該相當接近於其原有的樣子。相對地，本圖與其說是切合王維詩意的圖畫，亦或可解釋成是將王維的詩意與北宋時代後期的文人表象結合而成的作品亦不為過。



圖十八 (傳)李唐〈晉文公復國圖卷〉局部，大都會博物館藏

## 五、

不可諱言的，北宋時代的士大夫也繼承了唐代以來滿足庭園閒居等各種物質欲求的「自樂」傾向。但是，當然在儒教強大的倫理觀念下，也有不得溺於閒居之樂的一面。比如說，舊黨派的代表人物司馬光（一〇一九—一〇八六）在晚年辭官之



圖十九 李公麟〈山莊圖卷〉局部，國立故宮博物院藏

後，描寫其洛陽居處所築「獨樂園」的作品可謂意義深長。在〈獨樂園記〉的後半，對樂趣的共享這件事有如下的對話：

（前略）或答迂叟曰：吾聞君子所樂，必與人共之。今吾子獨取足於己，不以及人。其可乎。迂叟謝曰：叟愚何得比君子。自樂恐不足，安能及人。況叟之所樂者、薄陋鄙野、皆世之所棄也。雖推以與人，人且不取，豈得強之乎。必也有肯同此樂，則再拜而獻之矣。安敢專之哉。（《增廣司馬

溫公全集》卷九九）

上段的意思是，自己所「獨樂」的，實在是微不足道，是不足以與他人共而享之的粗鄙之物。假使有願意共此粗鄙之趣的人，自己當然也不會將之獨佔。而在蘇軾詩〈司馬君實獨樂園〉看來，可以得知共有者之一是指蘇軾。

李公麟〈山莊圖卷〉（圖十九）是描繪他隱居的舒城龍眠山莊，在整卷畫卷中，李公麟、公權、公寅三兄弟反覆地登場出現，描繪著包含三人在內在龍眠山莊裡各式各樣的活動，而這樣的活動和背景並不矛盾。〈山莊圖卷〉本身，是接受王維〈輞川圖〉或是盧鴻〈草堂十志圖〉等傳統而成的作品，畫卷中也可發現雲朵從岩縫間湧出向上的表現。依據〈坐石看雲圖〉將兩人之一由樵夫換成了高士，被描繪的人物也變成兩位對話的文人來看，〈坐石看雲〉不僅是空間構成以及皴法上的接近而已，其所

期待的觀看者也更接近了〈山莊圖卷〉等有如李公麟所設定的文人網絡。而且，因為李公麟的畫乃是意識到王維的畫而描繪的，本圖也利用了此複合的形象，具象化了王維的詩畫世界。由文人網絡這一點更進一步地考慮，本圖描繪的乃是輞川莊，或許可以推測在王維身旁的人物，應該便是友人裴迪吧。例如，兩人交遊往返的一首詩〈答裴迪〉中：

淼淼寒流廣，蒼蒼秋雨晦。

問君終南山，心知白雲外。

對裴迪之問，王維在白雲之前回答，可以說和本圖中兩個人物和白雲的關係正好符合吧。藉由描繪兩個高士的姿態，使人意識到裴迪的存在，再由此讓人可以進一步聯想到其他的王維詩作。



圖二一 范寬《臨流獨坐》，國立故宮博物院藏

從上所論，馬麟的〈坐看雲起圖團扇〉和本圖，或許可以定位為傳承了李公麟一個特別面向的作品。現存（傳）李公麟〈臨王維輞川圖卷〉（芝加哥美術館藏）（圖二十），雖然製作年代被認為比本圖晚，但從這個角度來看，可以看成是作為證實、理解本圖的重要範例。本圖縱然保存狀態不佳，也被認為有缺少的部分，但和其和（傳）范寬〈臨流獨坐圖〉（國立故宮博物院藏）（圖二一）近似的部分亦被指出。卷中雖然各式各樣的要素混淆不清，但和本圖所共通的古拙式空間表現，也就是圓弧方式的岩皴方式則是已受公認的。芝加哥美術館這件〈臨王維輞川圖卷〉，主題是王維的輞川莊，傳稱畫家是李公麟，其主題與傳稱畫家的連結，或許正可以顯示本圖成立之前題。

本圖並非僅止於採用了北宋時代後期的古拙的表現而已。岩石的圓弧，不僅只是作為「圖」來顯示的岩石之形態，同時也界定了背景的天空與水面關係。若詳細地觀察此圖，天空以淡墨、水流的部份用薄薄藍色刷過，這個岩塊與弧線周圍敷上白色的湧雲，同樣都不是在表現背景。在一個畫面中，湧雲、水面、天空皆以相連的圓弧來造型，這些沒有固定形狀的母題，被有意識地作成看起來相似的樣子。可以說正是用來與「水窮」、「雲起」相稱的一種表現吧。岩石的圓弧隨著縱深，越往深處變得越大，同時，依湧雲、水面、天空之次序，圓弧也漸次增大。和這相反的，湧雲、水面、天空則依照

白、藍、墨色漸漸地變暗，逐漸表現出被遮蔽的空間。特別是在天空與水面的明暗逆轉相當地明顯。

在此要注意的是本來應該留白當作天空的部分，和湧雲的形態正相互呼應著。因為作為背景的天空也可使人連想到雲的形態，而被認為是「圖」的一部份。此處是以北宋開始到南宋時期，山水畫裡的留白增大，對畫面的界線範圍以及「不可能畫的空白」之意識產生了很大的變化為前提而說的。在本圖中，屬於表象層次的湧雲、水面、天空相當清楚。也就是說，一邊明確地顯示它們各自身為某一特定對象，也強調其作為形態的類似性，應該是「地」（背景）的東西，也能作為「圖」。著色、水墨之變化、留白的增大，順著空間遠近之表現而依次變化，另外一方面，以複數的圓弧來畫出形狀的形象，越往深處越大，與遠近表現相反。

關於這樣的背景理解與認識，蘇軾的繪畫理論非常的受用。在蘇軾於元豐三年（一〇八〇）所寫的〈淨因院畫記〉所記述的文同（一〇一八—一〇七九）〈竹梢枯木圖〉之論中，有如下提及「常形」與「常理」的論述：

余嘗論畫，以為人禽宮室器用皆有常形。至於山石竹木、水波煙雲，雖無常形，而有常理。常形之失，人皆知之；常理之不當，雖曉畫者有所不知；故凡可以欺世而取名者，必託於無常形者也。雖然，常形之失，止於所失，而不能病其全；若常理



圖二十 (傳)李公麟〈臨王維輞川圖卷〉局部，芝加哥美術館藏

之不當，則舉廢之矣。以其形之無常，是  
以其理不可不謹也。世之工人，或能曲盡  
其形，至於其理，非高人逸才不能辨。

（後略）

（中華書局本《蘇軾文集》卷十二）

也就是說，人物、禽鳥、建築、器物等乃是有  
一定形狀（「常形」）之物，而山石、木竹、水波、



圖二二 郭熙〈早春圖〉1072年，國立故宮博物院藏

雲煙等，雖無「常形」，但有「常理」。「常形」之失真，這是誰都會判斷分辨的，但若不明常理，則不能分辨畫之好壞，影響不可謂不大。「常理」「常理」雖可用人工物和自然的對比方式來瞭解之，蘇軾之言則不僅止於此，還特別以水的柔軟來說明萬物的變與不變，更進一步的象徵「道」之理，以水的比喻來說明自己的世界觀。又在〈書蒲永昇畫後〉中以不定形為主題，論述水的表現，大幅地開展了水墨畫的進程，表明了獲得自在表現的繪畫史觀。

五代、北宋是山水畫的黃金時期，「形似」也藉由「連想」，影響了雲霞和土坡岩石的形態表現，這混成的形象也造就了北宋郭熙的〈早春圖〉（一〇七二年，國立故宮博物院藏）（圖二二）：忠實地呈現造

化生成萬物的整體面貌而呈現在繪畫製作上。本圖可以見到與南宋著重局部化並行的另一種繪畫特質，也可以視作將混然的形象具體化地呈現在繪畫上的一個過程。

本圖中這樣的嘗試，應該是和南宋前期的繪畫，對新的表現效果之追求有所關連。試看傳稱為南宋初期宗室畫家趙伯驥（一一二四～一一八二）的〈萬松金闕圖卷〉（北京故宮博物院藏）（圖二三）。畫中將傳趙令穰畫中典型的樹叢與遠山的群峰，並列描繪在山稜的另一側。這種佈局，與其說是在表現遠近，不如說是在重複表現圓錐山體的組合形態吧。再者，雖然前方的山以青綠的米點繪成，用點和短線填滿，卻看不出有在米友仁（一〇七四～一一五一）〈雲山圖卷〉（一一三〇年，克里夫蘭美術館藏）（圖二四）裡明確意識到的距離感、縱深感的巧妙表現。因為這個緣故，物質性的效果更加地被強調著。總而言之，我們知道與遠近有關的造型語彙被分節化、指向新的表現效果。另外，〈傳〉馬和之〈毛詩小雅南有嘉魚之什圖卷〉（波士頓美術館藏）（圖二五）的南山有台，畫面右方的山藉短弧線所表現的草叢，畫面左方的山則完全被米點填滿等表現，其草叢表現與李唐風格具有共通點，而點描則是依據二米而來的。這兩個特質，可以說正是南北宋之際畫家們所經常並用的造型語彙。在此，正可以確認造型語彙的分節化與遠近表現的關係發生乖離之際，更能強調物質性的效果。



圖二五 (傳)馬和之〈毛詩小雅南有嘉魚之什圖卷〉南山有台，波士頓美術館藏

為首的被分節化的造型語彙和遠近的密切的關係之傾向的第二代南宋畫院中，本圖的畫家顯然還是稍有差異。這位畫家在製作本圖上，仍然是以李公麟畫為典據，也和趙伯驥、馬和之等等的新嘗試共鳴，把他的存在認為是為即將登場的梁楷作準備也不為過。

梁楷的存在，不僅文獻上的印象，在現存的作品中也逸脫於南宋畫院。但是他本身卻師學於畫院畫家的賈師古。而賈師古師學於李公麟，而傳說梁楷畫的白描作品和李公麟有所關係，也因此李公麟——賈師古——梁楷這樣白描畫的系譜也頗受注目。假使認為李公麟之形象不僅止於南宋畫院，對這個系譜應該有再考論之必要。也就是，本圖製作假使以南宋畫院的畫家較有可能的話，賈師古應該是形象適合的一人，藉由本圖和賈師古〈巖關古寺圖冊頁〉的比較，也可以再度定位梁楷畫中的院體畫風。

### 後記

本文為筆者二〇〇一年十一月至二〇〇二年三月間在台北故宮書畫處為訪問學者時的研究成果，並在故宮小型研討會中以〈行到水窮處。坐看雲起時。——(傳)李唐「坐石看雲圖冊頁」〉為題發表。本稿之成，受益於書畫處長王耀庭，以及大都會博物館、克利夫蘭美術館、東京國立博物館、京都國立博物館、靜嘉堂文庫美術館等執事諸先生的協助，謹此於文末表達感謝之意。

### 六、

本圖基本上，正如傳稱所說是李唐風格的一個例子，被認為是南宋畫院第二代的畫家所作。不過，在具有強烈地原封不動地繼承以李迪、閻次平



圖二三 (傳) 趙伯驥〈萬松金闕圖卷〉，北京故宮博物院藏



圖二四 米友仁〈雲山圖卷〉1130年，克利夫蘭博物館藏

- 參考書目
1. 關於〈坐石看雲圖冊頁〉：  
· 王耀庭，〈李唐 坐石看雲圖〉解說，《宋代書畫冊頁名品特展圖錄》台北：國立故宮博物院，一九九五年。  
· 井手誠之輔，〈宋人 坐石看雲圖〉解說，《故宮博物院·第一卷·南宋の繪畫》日本放送出版協會，一九九八年。  
· 林繼中，〈棲息在詩意中——王維小傳〉，河北大學出版社，二〇〇〇年。
  2. 李亮偉，〈涵泳大雅——王維與中國文化〉，中華書局，二〇〇三年。
  3. 小林太市郎，〈小林太市郎著作集第四卷，王維の生涯と芸術〉，淡交社，一九七四年。
  4. 古原宏伸，〈王維画とその伝称作品〉《文人画概編第一卷 王維》中央公論社，一九七五年。
  5. 王耀庭，〈從「芳春雨霽」到「靜聽松風」——國立故宮博物院藏馬麟繪畫的宮廷背景〉，《故宮學術季刊》十四卷一號，一九九六年。
  6. 板倉聖哲，〈馬遠「西園雅集圖卷」(ネルソン・アトキンス美術館)の史的位置——虚構としこの「西園雅集」とその絵画化をめぐること〉，《美術史論叢》十八号，一九九九年。
  7. 衣若芬，〈宋代題「詩意圖」詩析論——以「歸去來圖」「聽寂圖」「陽關圖」為例〉，《中國文哲研究集刊》，第十八期，二〇〇〇年(並收入同式《觀看·敘述·審美——唐宋繪畫文學論集》，中央研究院中國文哲研究所，二〇〇四年)。
  8. 板倉聖哲，〈北宋時代未知識人たちの表象——李公麟の肖像画を中心に〉，伊原弘・小島毅編，《知識人の諸相——中國宋代を基点としこ》，勉誠出版，二〇〇一年。
  9. 衣若芬，〈談蘇軾繪畫思想中的「常形」與「常理」說〉，《宋代文學研究叢刊》創刊號，一九九五年。
  10. 小川裕充，〈唐宋山水画史におけるイメージネーション(上・中・下)〉，《國華》一〇三四・一〇三五・一〇三六号，一九八〇年。
  11. 宇佐美文理，〈宋代絵画理論における「形象」の問題〉，《日本中国学絵報》五十集，一九九八年。
  12. Robert E. Harrist Jr., "Art And Identity in the Northern Sung Dynasty: Evidence from Gardens", Maxwell K. Hearn, ed., eds., *Arts of the Sung and Yuan, The Metropolitan Museum of Art*, 1996.
  13. Robert E. Harrist Jr., *Painting and Private Life in Eleventh-Century China: Mountain Villa by Li Gonglin*, Princeton University, 1998.