

唐岱仿二十四家山水與

乾隆朝畫史觀

王明玉

唐岱〈仿二十四家山水〉是乾隆朝巨幅冊頁集〈墨妙珠林〉中的一本子冊，在附屬單元之外，有著更多可單獨陳述的內容。該作收錄了畫史上著名的二十四位名家，圖文相伴地闡述著各家風格，猶如一本擁有實例參考的畫史讀本。

〈墨妙珠林〉中的畫史讀本

乾隆十至十二年間（一七四五—一七四七），乾隆皇帝下旨製作了一套巨幅冊頁集，共十二冊，每冊分由一位畫家依旨按「二十四」之數演繹而出的主題繪製，如二十四孝、二十四氣等。大功告成後，乾隆十三年各冊配匣裝箱，以十二地支編目，

匯集為一完整組合，名為〈墨妙珠林〉。〈墨妙珠林〉不僅在冊頁形制的尺寸上屬於高頭巨冊，在內容表現

上更隱約透露出乾隆帝的恢弘氣勢，以及其一生不斷進展眾多文物製作的一個切面。乾隆以「二十四」之數作為此套作品的核心概念，演繹發展了十二項囊括「天、地、人、物」的主

題，使〈墨妙珠林〉體現了既包羅萬象、卻也不失一個統合性秩序在內的特徵。

其中編目為「申」的子冊（圖一），係由唐岱繪製。該冊選取高達二十四位畫史上的著名大家，如王維、董源、李思訓等重要代表畫家，每開以右圖左文的形式、圖文相應，



墨妙珠林 申冊 第三開 清 唐岱 仿王維 右頁 縱72.5，橫93.2公分 紙本設色 國立故宮博物院藏



圖一 墨妙珠林 申冊 榆木封板 仿二十四家山水 國立故宮博物院藏



圖二 墨妙珠林 申冊 第三開 清 唐岱 仿王維 縱72.5，橫93.2公分 紙本設色 國立故宮博物院藏

闡述各家風格（圖二），宛若一本名為〈仿二十四家山水〉的畫史彙編。我們便不妨從畫家唐岱作為正統派傳人的線索出發，梳理此冊中的各式疑問。

唐岱與正統派的集大成

唐岱（約一六七三—一七五四），字毓東，號靜巖，一號默莊，滿州人。歷仕康、雍、乾三朝，康熙曾特賜「畫狀元」一銜；寶親王弘曆則有「我愛唐生畫，屢索意未已」之語。唐岱畫家生涯成功的關鍵，無疑與其作為王原祁入室弟子的師承關係相當密切。唐岱早年曾兩度參與科舉未果；從軍塞外同樣未獲報稱，於是歸來後全心鑽研畫藝，拜王原祁為師，獲正統派嫡傳。唐岱在其撰述的畫學著述《繪事發微》中曾言：「余師麓臺先生，家學師承，淵源有自。」此話出自該書〈正派〉一節闡述南宗系譜的上下文中，可見唐岱清楚意識到自身所處的畫史位置。

在唐岱所作的〈仿二十四家山水〉冊中，每開畫幅皆題有「仿維、關全、李成、范寬、董源、燕文貴、許道寧、郭熙、王誥、趙令穰、米芾、趙伯駒、江參、巨然、惠崇、趙孟頫、高克恭、黃公望、王蒙、倪瓚、吳鎮、曹知白。以畫史分南、北二宗為起首；次為荆、關、李、郭等五代、北宋畫藝能手；最後是得董源正傳的元代諸家。如此序列安排幾乎與唐岱在《繪事發微》中的正派畫史觀相呼應。然而，令人不解的是南宗畫論中至關重要的董、巨二家，竟被打散於各家之中，倘若該冊中的次序是以朝代先後進行編排，又為何活動於北宋之初的巨然，竟被置於北宋諸家之末，究竟這其中各別畫家間的次序是如何決定？難道僅是唐岱隨意的安排嗎？

文本與圖像

〈仿二十四家山水〉一旁的文本來源提供了我們一些線索。比對該冊各開的文本內容實出自歷代畫史，但此彙編多方來源文本的狀況，令人聯想到清代官方諸多大型漢籍編纂的成果，如《康熙字典》、《古今

〇〇〇」的字樣，宣稱師法的對象，此正是延續了晚明以來正統派仿古的內涵，背後亦涉及一套正統的畫史詮釋與認知。正統派先鋒董其昌及其發揚者「四王」等，皆曾創作過仿古集冊，如〈仿十二家冊〉、〈仿宋元八家冊〉等類似題稱之作，便是將正統派「復古」、「集大成」的核心理念躍然紙上的作法。

「仿諸家山水」一方面是正統派「師古人之道」、「集大成」理念下的具體實踐；另一方面還需仰賴實體的收藏為基礎才得以完成。以著名的《小中現大冊》為例，當中收錄的作品其來有自，作者王時敏揀選了自身與其師董其昌收藏的精品，臨仿成作、匯集為組。該作既有可供臨仿實際教材的功能；卻也有藉此建立與詮釋南宗畫史典範的野心。

二十四家

唐岱〈仿二十四家山水〉承襲仿古山水集冊的傳統，然而其中「二十四家」之說，從何而來？畫史上是否會出現為此定論的一番說法

呢？在此之前，我們不妨再次回到該冊作為〈墨妙珠林〉集冊下的一個子冊中來考察。據張華芝女士的研究指出，〈墨妙珠林〉中十二項與「二十四」之數相關的子題，可於康熙年間宮夢仁所編纂的《讀書紀數略》中，找到八則相對應的條目項。而《讀書紀數略》作為類書性質的內府藏本，以數字為準，編列諸多詞條，乾隆皇帝在發想〈墨妙珠林〉中為數眾多與「二十四」相關的主題時，便很可能參考了類似的類書集作為其靈感的來源。

然而，「仿二十四家山水」並未能於各式類書中找到相關的條目，且爬梳畫史著錄及檢閱今存之作，皆無法找到一個明確定數為此類仿古作品的範式，有的稱「仿宋元各家」、「仿各家山水冊」，即便有定數者也未見有一個確切的名家數。顯然〈仿二十四家山水〉的「二十四家」之說，應是乾隆藉正統派仿古集冊之作法所創造而出的子題。

〈仿二十四家山水〉共選取了以下二十四家：李思訓、李昭道、王

圖書集成》等。果不其然，該作中的各開文本皆可與康熙年間所編纂的《佩文齋書畫譜》內文相應。《佩文齋書畫譜》全書共一百卷，由康熙皇帝下旨，王原祁、宋駿業等翰林共同完成，收錄有歷代各家書畫作品、傳記、題跋等，是為書畫著作集成之書。此書為內府御定，加之其彙編歷代文本的特性，無疑是〈仿二十四家山水〉製作時的最佳參考書。

此外，其中各家的次序安排同樣是根據《佩文齋書畫譜》的編次而來。《佩文齋書畫譜》中大抵是以朝代為軸，下列各朝名家，但道釋及女性畫家編列於各朝最末。以巨然和惠崇為例，二人皆為僧人身份，因此《佩文齋書畫譜》中並未按其活動年代編目，而是在敘及宋代諸家後將其與諸多道釋畫家別列在後。〈仿二十四家山水〉中巨然與惠崇的次序安排，恰巧與此編目標準相符；加上各家間的先後序列皆與《佩文齋書畫譜》中一致，這更證明了該書作為〈仿二十四家山水〉製作材料的明證。



圖五 小中現大冊 第二開 清 王時敏 臨范寬谿山行旅圖 絹本設色 縱57.5，橫34.9公分 國立故宮博物院藏



圖四 宋 范寬 谿山行旅圖 軸 絹本設色 縱206，橫103.3公分 國立故宮博物院藏
圖三 墨妙珠林 冊 第六開 清 唐岱 仿范寬 右真 國立故宮博物院藏

除了文本以外，〈仿二十四家山水〉中的部分圖像也是根據清宮舊有的收藏臨仿而來。最顯而易見的是〈仿范寬〉（圖三）一開，與著名的范寬〈谿山行旅圖〉（圖四）構圖多處相似，然而畫家除了自身風格的詮釋外，還調整了全作的視覺效果。〈仿范寬〉中並未如范寬原作那般高聳雄偉，唐岱將主山佔據畫幅的面積縮減，並且作了遠景的鋪陳；另外，空間縱深的增加，使得原作中主山堂堂、逼近觀者的震懾氣勢不再。這種視覺效果上的顯著差異，在王時敏同是臨仿〈谿山行旅圖〉的〈小中現大冊〉第二開（圖五）也有類似的效果。唐岱〈仿范寬〉一開比起原作而言，反倒更接近〈小中現大冊〉中所呈現的效果，或許唐岱在製作過程中，可能也參照了如〈小中現大冊〉般的類似臨本而完成。

除了真跡的臨仿外，事實上〈仿二十四家山水〉中不少是透過晚明或清初仿古的作品來理解畫史中的名家。如第四開〈仿關仝〉（圖六）畫秋景山水，除了秋紅景致與《宣和

畫譜》中記載關仝「尤喜作秋山寒林」之說相應外，實在看不出該畫與關仝風格間的關係何在。然而清宮舊藏一幅傳關仝的〈蜀山棧道圖〉（圖七），卻與此開相彷彿，除了紅葉外，二者在構圖上也相當雷同，再加上前景皆有正在過橋的文士母題，以及山體間刻意突顯崎嶇蜿蜒的險峻棧道，都可看出唐岱〈仿關仝〉一開是以〈蜀山棧道圖〉為底本。〈蜀山棧道圖〉現今看來應是明代託名關仝的仿作，但顯然乾隆皇帝並不如此認為，御題的詩句寫道：

關仝真蹟天下少，十人規模九背馳。蜀山棧道之子作，橫雲劍閣高巖巖。五丁斧痕留絕壁，秋風落葉流水漸。裝池屢易姓氏去，細認手筆無然疑。試看氣韻生動處，猶使人饒蜀道思。

再加上這件作品收錄於《石渠寶笈》初編，且評為上等佳作，足徵此作對於清宮所認知的關仝風格應是相當重要。

除此之外，如第九開〈仿許道寧〉（圖八）、第十四開〈仿趙



圖十 宋 王翬 關山密雪圖 軸 縱121.3，橫81.3公分 絹本設色 國立故宮博物院藏



圖八 墨妙珠林 申冊 第九開 清 唐岱 仿許道寧 右頁 國立故宮博物院藏



圖七 傳五代 關全 蜀山棧道圖 軸 紙本設色 縱140.4，橫66.6公分 國立故宮博物院藏



圖六 墨妙珠林 申冊 第四開 唐岱 仿關全 右頁 國立故宮博物院藏

十六)一幅，除了針對黃公望風格的歸納與整理外，畫中方折線條所繪出的山頂平臺，亦是大癡山水造型的一大特色。

乾隆朝的畫史觀

事實上，奉南宗畫論為圭臬的正統派，早在康熙時期便奠立其於清宮中主流的地位。康熙皇帝開朝立國之初有意識地施行諸多漢式尋「古」的文化政策，以攏絡漢籍官僚；在書畫藝術品味上也推崇正統派之風，此皆顯示出一種政治性的文化策略考量，《康熙南巡圖》選擇了正統派傳人之一的王翬主筆執行便是一則佳例。「四王」之一的王原祁入朝為官後，更將其影響力帶至宮廷，形成清宮院畫山水的「正統」詮釋。以降諸多翰林詞臣幾無二例地以南宗系譜中的各家為主，選擇正統派風格作為山水畫詮釋的範式，南宗畫論因此之故，也成為以宮廷為中心的北方畫壇的主流論述。

歷仕康、雍、乾三朝的唐岱，對當時主流畫壇的「正統」，有相當

伯駒(圖九)似乎也分別可於王翬(關山密雪圖)(舊題許道寧，圖十)、傳趙伯駒(春山圖)(圖十一)中找到相似的構圖與山石動勢。如(仿許道寧)一開，唐岱一方面透過前景坡腳、樹枝的引入，將中景左右層疊的山石由前至後地連結在一塊，逐步製造出一連串深入其中的動勢，這點在王翬之作也有類似的效果；而(仿趙伯駒)，主山一氣呵成的「S」型動勢，更產生山體拔地而起的視覺效果，這在傳趙伯駒(春山圖)右後方的山脈上，有著更為奔放、誇張的演繹。

此外，(仿二十四家山水)中最常見的莫過於概念性的摹仿，不必然有一個確切的臨仿底本，而是掌握名家們的代表性風格、或是慣性造型，進行綜合性的演繹。如第十三開(仿米芾)(圖十二)與第十九開(仿高克恭)(圖十三)便以「米氏雲山」典型風格詮釋；第十二開(仿趙令穰)(圖十四)、第十七開(仿惠崇)(圖十五)則以平遠小景展現二家特色；第二十開(仿黃公望)(圖



圖十二 墨妙珠林 申冊 第十三開 清 唐岱 仿米芾 國立故宮博物院藏



圖十一 傳宋 趙伯駒 春山圖 軸 紙本設色 縱89.5，橫32.3公分 國立故宮博物院藏

圖九 墨妙珠林 申冊 第十四開 清 唐 仿趙伯駒 右頁 國立故宮博物院藏

米芾字元章禮部貢外郎知淮
陽軍善畫能以古為今妙於熏
染嘗以畫家古今相師少有出
塵格因信筆為之多以煙雲掩
暎樹木不求工細有求者只作
橫挂三尺更不作大圖無一筆
關全李成習氣

清楚地詮釋。唐岱於《繪事發微》中開宗明義言及：「畫有正派，需得正傳，不得其傳，雖步趨古法，難以名世」；後便以儒家道統系譜闡述其所謂的「正傳」為何，再勾勒畫學「正派」又當為何：

派始於伏羲畫卦，以通天地之德。：唐李思訓、王維始分宗派。摩詰用渲染，開後世法門，至董北苑則墨法全備。荆浩、關仝、李成、范寬、巨然、郭熙輩，皆稱畫中聖賢。至南宋院畫，刻畫工巧，金碧焜煌，始失畫家天趣。期間如李唐、馬遠，下筆縱橫，淋漓揮灑，令開戶牖。至明戴文進、吳小仙、謝時臣皆宗之。雖得一體，究於古人背馳，非山水中正派。：元時諸子，遙接董、巨衣鉢，黃公望、王蒙、吳鎮、趙孟頫皆得北苑正傳，為元大家。高克恭、倪元鎮、曹知白、方方壺，雖稱逸品，其實一家之眷屬也。明董思白行其法派，畫之正傳，於焉未墜。我朝吳下三王繼之。

唐岱論述基本上是承襲董其昌等人的



圖十四 墨妙珠林 申冊 第十二開 清唐岱 仿趙令穰 國立故宮博物院藏



圖十三 墨妙珠林 申冊 第十九開 清 唐岱 仿高克恭 國立故宮博物院藏

南宗畫論觀而來，是上起王維、經董巨，下迄董其昌等一脈的南宗畫史。然而，唐岱在文末更清楚地將董其昌所建立的南宗系譜，與國朝「四王」間作進一步的連結，如此一來，表明了正派血脈為國朝四王所繼承；而唐岱作為王時敏弟子的身分，在創作〈仿二十四家山水〉的同時也象徵了此一「正派」在清宮中的萌芽與延續，再加上唐岱身為乾隆朝院畫山水執牛耳者，經其之手所演繹的歷代「二十四名家」，更代表著乾隆朝所詮釋、認可的畫史風格。

乾隆帝顯然追求著比南宗畫論更為全面、完整的畫史理解。乾隆初期一系列「新豐」畫題作品的製作，便可略窺皇帝對早期青綠的興趣，從援引大小李風格，乃至借唐岱之手重新詮釋，都說明其對傳統畫史的著墨不僅限於當朝風行的正統之風。〈仿二十四家山水〉展現了同樣的關懷，既擇取王維、董源南宗大家，卻也有大小李、趙伯駒等早期北宗名家，全面性地闡述著中國畫史之變。然而，其中南、北宗各家間的比例懸殊，可見乾隆帝所意圖形塑的畫史雖全面，卻也有其重點所在。

至於這些非南宗的「正派」者，唐岱以「如莊、列、申、韓諸子，雖各著書名家，可同魯論、鄒孟耶」之句比喻之；但也透露出，北宗一派雖不比王維、董源等輩，卻也是「名家」之流的見解。特別是在南宋以前的大小李、趙伯駒、伯驢等人，正統派並未否定其畫史地位，董其昌也會兼採趙伯駒、趙令穰、趙孟頫「三趙」筆意為圖；四王筆下的仿古集冊也有不少追索趙伯駒等風格的畫幅。唐岱在《繪事發微》所勾勒的正派系譜，比之於董其昌《畫旨》：

文人之畫自王右丞始，其後董源、巨然、李成、范寬為嫡子。李龍眠、王晉卿、米南宮及虎兒皆從董、巨得來。直至元四家，黃子久、王叔明、倪元鎮、吳仲圭皆其正傳。吾朝文、沈則又遠接衣鉢。若馬、夏及李唐、劉松年，又是大李將軍之派，非吾曹當學也。

更加細緻地處理了此一畫史流變中的基調與變調。

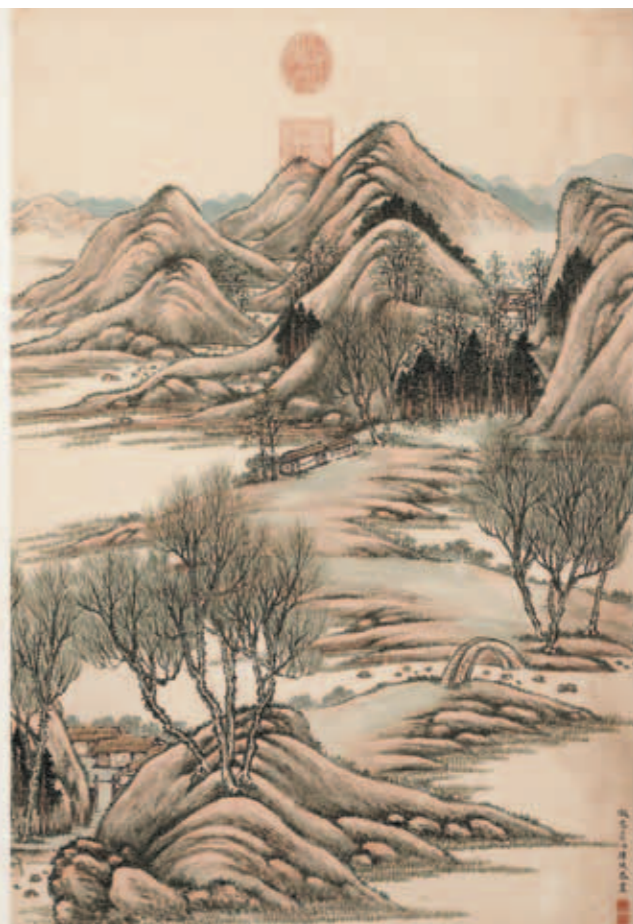


圖十六 墨妙珠林 申冊 第二十開 清 唐岱 仿黃公望 國立故宮博物院藏



圖十五 墨妙珠林 申冊 第十七開 清 唐岱 仿惠崇 國立故宮博物院藏

釋惠崇善為寒汀烟渚瀟灑靈曠
之狀世謂惠崇小景畫家多喜之
黃魯直詩云惠崇筆下開江面萬
里晴波向落暉梅影橫斜看不見
鴛鴦相對浴紅衣王介甫詩云畫
史紛紛何足數惠崇晚出吾敢許
沙平水淡西江浦鳧雁靜立將儔
侶皆謂其工小景也



事實上，〈仿二十四家山水〉與〈墨妙珠林〉中的另一套子冊：〈二十四詩品圖〉二者自成一敘事結構。〈二十四詩品圖〉是以唐代司空圖《二十四詩品》組詩為文本，將詩體風格轉譯至畫面形式呈現，而此題之所以在清代成爲一個新興的畫題，根本原因在於該組詩於康熙朝有個重新再發現的過程。〈二十四詩品圖〉可視爲以詩意圖形式、視覺傳達著滿

參考書目

1. (清)唐岱，《繪事發微》，濟南：山東畫報出版社，二〇一三。
2. 王明玉，〈由〈墨妙珠林〉集冊看乾隆初期對漢文化傳統的整理〉，臺北：國立臺灣師範大學藝術史研究所碩士論文，二〇一四。
3. 王靜靈，〈建立典範：王時敏與〈小中現大冊〉〉，《美術史研究集刊》第二四期（二〇〇八年三月），頁一七五—二五八。
4. 李春桃，〈二十四詩品接受史〉，上海：復旦大學中國語言文學系博士論文，二〇〇五。
5. 何傳馨，〈博古、擬古與變化——十六至十八世紀仿古風氣下的繪畫〉，收錄於李玉珉主編，《古色：十六至十八世紀藝術的仿古風》，臺北：國立故宮博物院，二〇〇三，頁一九〇—一九七。

〈仿二十四家山水〉與歷來仿古集冊間最大的殊異，一是其中的名家達二十四位之多；二是各開的編排次序實具意義。前者是以唐岱之正派觀爲框架所擇取的畫史二十四家；後者則是按官方編纂之書畫類書《佩文齋書畫譜》中的編目準則安排。如此一來，〈仿二十四家山水〉如同是本「正派」畫史觀爲主的視覺讀本，並且是在內府欽定的文本爲基礎上所完成；再加上當中透過臨摹的方式，在象徵意義上收錄了乾隆帝所認可的「精品」，在此，該作品中隱含了一種關乎歷代畫史的認知與詮釋似乎更加明確。〈仿二十四家山水〉勾勒出正統派筆下的畫史觀，並且透過畫家唐岱連結起畫史正統與清代宮廷間、甚至可更爲確切地說是乾隆朝院畫與正統派間的關係，用以表明對正派血脈之繼承，也意味著滿州皇帝所領導的這個宮廷院畫，與中國畫史一脈相承，誠如唐岱將畫學正派與儒家道統相提並論，其文化上的正統意義不言而喻，這也正是乾隆帝寄予該冊最大的創作野心。

州皇帝重新發現中國文學史的成就：〈仿二十四家山水〉則以畫家唐岱作爲正統派傳人的身分，連結起畫史正統與清代宮廷間的關係。這兩套作品之於〈墨妙珠林〉而言，有意突顯滿州皇帝對漢文化的主導話語權，共同陳述了清代官方在繪畫與文學上所認可的正統觀。

作者爲國立臺灣師範大學藝術史研究所碩士

6. 吳汶薇，〈臺北故宮藏兩幅〈新豐圖〉研究〉，臺北：國立臺灣師範大學藝術史研究所碩士論文，二〇一三。
7. 張華芝，〈院藏巨幅畫冊——墨妙珠林（上）、（下）〉，《故宮文物月刊》第三一六、三一七期，二〇〇九年七月、八月，頁五六—八九；一〇一—一一。
8. 黃璋鈴，〈畫圖留與人看：由王原祁的仕途與畫業看清初宮廷山水畫風的奠立〉，臺北：國立臺灣師範大學藝術史研究所碩士論文，二〇〇五。
9. Wen C. Fong, "Ming Dynasty Revivalism" and "The Great Synthesis," in *Images of the Mind: Selections from the Edward L. Elliott Family and John B. Elliott Collections of Chinese Calligraphy and Painting of The Art Museum, Princeton University, New Jersey: The Art Museum, Princeton University, 1984, pp. 164-212.*