



揮不去的「過眼雲煙」—— 「鎮院國寶」展的回顧與再思

■ 王柏樺

本文從作者於2021年十月間觀賞「鎮院國寶——范寬·郭熙·李唐」，〈谿山行旅〉、〈早春〉和〈萬壑松風〉圖合體一室展覽後的感想與思惟出發，用「巨碑式」山水和藝術「鉅跡」的概念，略過技巧問題，集中探討「鎮院國寶」三位代表藝術家透過其繪畫所欲傳達的文化、哲學深蘊及個人氣質。全文融合作者專業知識，教學經驗和個人對「鎮院國寶」的特殊情懷，並參考近年來中外有關范寬、郭熙、李唐和其傳世作品的主要研究，旨在分享，無意批判或說教，因為偉大的「鎮院國寶」——〈谿山行旅圖〉、〈早春圖〉和〈萬壑松風圖〉的震撼永遠是「無聲勝有聲」的。

2021年八、九月間，因事須在新冠疫情極其嚴峻的情況下返臺，不想竟因此有幸親睹國立故宮博物院（以下簡稱故宮）一連串的歷史性展覽——「遺珠·大阪市立美術館珍藏書畫」、「文人畫最後一筆——溥心畬書畫特展」和「鎮院國寶——范寬·郭熙·李唐」，〈谿山行旅圖〉（圖1）、〈早春圖〉（圖2）和〈萬壑松風圖〉（圖3）合體一室的展出。¹在「遺珠」展中看到了許多夢寐以求的名跡；「溥心畬」特展則彌補了長久以來，藝術市場贗品充斥，溥先生精

品不得而見的遺憾。至於「鎮院國寶」展的感染與震撼，無論是看展時的欣悅或後續的精神潤養，至今仍揮之不去。

在展覽期間，專家常以「巨碑式」（monumental）山水畫介紹〈谿山行旅圖〉、〈早春圖〉和〈萬壑松風圖〉這三幅曾被稱為故宮「鎮館三寶」的北宋山水畫鉅跡。「巨碑式」是一個抽象的藝術史概念，簡言之，凡是能引起觀眾「偉大」、「深邃」、「鬼斧神工」、「過目難忘」等驚嘆和共鳴的藝術品，都可稱之



圖1 宋 范寬 谿山行旅圖 國立故宮博物院藏 故畫 000826

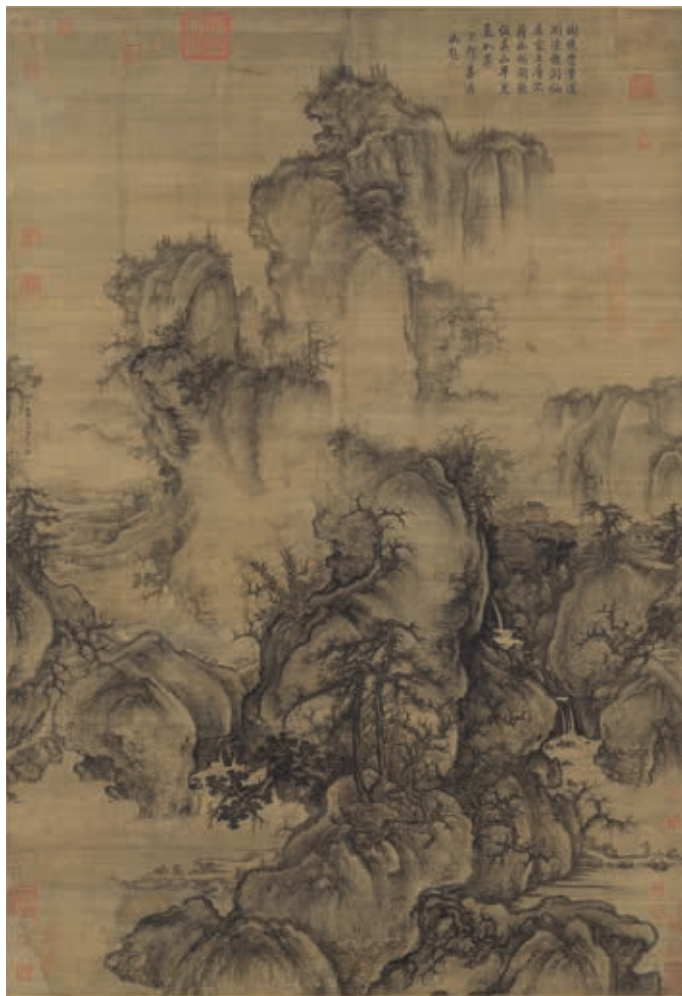


圖2 宋 郭熙 早春圖 國立故宮博物院藏 故畫 000053



圖3 宋 李唐 萬壑松風圖 國立故宮博物院藏 故畫 000896

為「巨碑式」藝術。²「鎮館三寶」，范寬（約950～1032後）、郭熙（約1023～1087後）、李唐（約1049～1130後）的「巨碑式」山水代表作自是當之無愧，但除了共同的巨碑性，「鎮館三寶」歷久不衰的影響力也肇基於藝術史家共認的「鉅跡」標準——「超凡的技巧（skill）、深蘊（profundity）和表現（expression）」。³超凡的技巧已經許多專家藉形式分析做了精闢的詮釋，但超凡的深蘊和表現——藝術品反射的畫家個別的氣質，文化和哲學內涵——只有在「鎮院國寶」同展一室的機會才能啟發更廣泛的思考和更深入的體會。〈谿山行旅圖〉、〈早春圖〉和〈萬壑松風圖〉如何反映范寬、郭熙、

李唐超凡的深蘊和表現，將是本文所要探討分析的主要內容。

故宮打破過去三幅巨碑山水共展時依時代先後，由右至左的排列，以年代最早的范寬〈谿山行旅圖〉居中。高峰峻嶺，直撲眉宇，彷彿令人景仰的紀念碑。樹石林木，山寺流泉，人物蹇驢，精細謹嚴，無一疏筆，遠觀豁朗壯觀，近看含蓄深厚。展覽期間，筆者曾注意到絕大多數的參觀者都先直驅〈谿山行旅圖〉，再轉向郭、李。已故中國藝術史學家高居翰（James Cahill, 1926-2014）關於〈谿山行旅圖〉曾寫道：「這是一如此令人無法抗拒的視野，主觀或客觀，形似非形似，都無關緊要……繪畫已成為一獨立的絕對存在」。高先生的評論與范寬當選《生活》雜誌〈千禧最具影響力百人〉的短評前呼後應。⁴觀賞〈谿山行旅圖〉若只對其巍峨高峰讚嘆幾聲，再找一下畫家簽名就交差了事，便無法有此領悟。但〈谿山行旅圖〉如何傳達了范寬超凡的深蘊和表現呢？

「吾與其師於人者，未若師諸物也，吾與其師於物者，未若師諸心……」⁵是范寬留給後世惟一的言語，但他沒有解釋什麼是他據以為師的「心」。誠然，天臺的「止觀」，理學的「格物」都能用來解碼范寬的「心」，⁶但史上並無他「好佛」的記錄；范寬活躍的年代也早於多數的北宋理學家。宇宙的渾融，萬物的和諧才是范寬之師，是他在山林中竟日危坐，「縱目四顧，以求其趣……徘徊凝覽，以發思慮」所蘊育的精神境界。⁷雄曠的大山與纖細的飛瀑（圖4）剛柔相濟，蘊含了萬象原是一體相生相輔的意境。渺小的行旅（圖5），筆筆有情，質樸可愛，張載（1020-1077）的「民吾同胞，物吾與也」，⁸范寬已先用畫筆寫出來。「山頂密林」（圖6）是范寬觀察自然的體悟——季節



圖4 宋 范寬 谿山行旅圖 局部



圖5 宋 范寬 谿山行旅圖 局部

性強風夾帶黃河泥砂，聚積於石質山脈的岩縫溝壑，經雨露滋長而灌木叢生。范寬早已精確地注意到陝南、豫（河南）北等黃土高地的特殊地質。米芾（1051-1107）譏他「土石不分」，恐是冤枉了。⁹

卜居深山蘊育了范寬「溫厚有大度」的性情，並使他因此贏得「寬」的美名。宋初的文彥博（1006-1097）、蔡襄（1012-1067）、文同（1019-1079）都曾收藏或鑑賞范寬的畫。晚近才經證實的〈谿山行旅圖〉左下角屬於錢勰（1034-1097）的「忠孝之家」收藏印，更是范寬繪畫在當世就已受重視與喜愛的鐵證。但范寬與同時代的鑑藏家似乎沒有直接的互動，他嗜酒，落魄，在當時世人眼中行止疏野，不拘世故。他的畫作可能多由以畫易酒，或經酒肆仲介，才入收藏家之手。¹⁰ 范寬有機會結交當代的政界耆老，但他選擇卑微自適的人生，連在畫上簽名都很低調。



圖6 宋 范寬 谿山行旅圖 局部



圖7 宋 范寬 谿山行旅圖 局部



圖8 西漢 錯金博山爐 河北博物院藏 取自 Fong, Wen C., ed., *The Great Bronze Age of China*. New York: The Metropolitan Museum of Art. 1980, 295.

筆者在過去教學期間總會把〈谿山行旅圖〉有范寬親筆簽名，且發現簽名的是余之藝術史啟蒙老師的事留到最後，然後問學生為什麼范寬要把自己的簽名藏在那麼隱晦的地方。（圖7）

其中以「可能是畫家對自己的畫不甚滿意」一答最發人深省。懷疑論者總是說，這麼明顯的地方，這麼久的歷史，為什麼歷代大收藏家都沒人能看到，偏偏留給現代人去發掘呢？若非早已知道簽名所在，「范寬」兩字真是那麼容易看得到嗎？范寬「質而不飾」，畫如其人，人如其畫。如果沒有像李霖燦（1913-1999）和牛性群（2005 逝）兩位老先生對待藝術品有如范寬對自然和生命的謙敬，¹¹〈谿山行旅圖〉上的「范寬」還真不是那麼容易發現呢！

從〈谿山行旅圖〉到郭熙的〈早春圖〉，其人其畫都代表了不同風格的「巨碑式」山水。范寬是山林的獨行者，郭熙卻是一位公眾人物，在入宮為畫院藝學之前，已為許多王公巨卿所熟悉。宋神宗趙頊在位期間（1067-1085），郭熙成為皇室最喜愛的畫家，畫作佈滿新舊宮室。¹²雖然〈谿山行旅圖〉與〈早春圖〉都取「高遠」視點，強調中軸主峰的構圖，但前者雄渾穩重，後者飄渺靈動，構圖視點兼及闊、深的「平遠」與「深遠」。¹³蜿蜒婉轉的峰群與樹叢以不同的距離和方向在「三遠」兼備的視野中此起彼落，山重水複，似無止境。（見圖2）觀賞〈早春圖〉，如入仙境，心曠神怡，景出何處？物移何時？都可任意自適。曾有藝術史家提議〈早春圖〉的靈感可能源於用來香薰的傳統「博山爐」（圖8），更正確的說，應該是有香煙裊繞的「博山爐」。亦有根據〈早春圖〉景象與郭熙自寫的〈早春曉煙〉：「驕陽初蒸，晨光欲動，曉煙交碧，乍合乍離，或聚或散……」（《林泉高致集·畫格拾遺》），極其相似，主張〈早春圖〉所描繪的是初春曉景。但鈴木敬（1920-2007）與王耀庭兩先生都因全畫氣氛繁忙鬧嚷（圖9），認為〈早春圖〉捕捉的是黃昏景象。難怪有西洋學者說「〈早春圖〉沒有太陽」，意謂圖中的岩岫



圖9 宋 郭熙 早春圖 局部

峰巒，雲霞煙靄都只是郭熙巧奪天工營造出來的空靈意象。¹⁴

晚近學界詮釋〈早春圖〉有越來越「政治化」的趨勢——山川動勢，寓意神宗和王安石（1021-1086）「熙寧變法」的欣欣向榮，甚至〈早春圖〉是爲了因應新政中一條祭祖法令而畫。¹⁵如此解讀〈早春圖〉，看似提升了山水畫的影響力，實則蒙蔽了藝術家超凡的「深蘊」和「表現」。郭熙早有明言，他的山水不是爲離世絕俗的隱者而畫，而是爲了滿足太平盛世君臣的「林泉之志」，使觀者不出堂筵，卻能享受「坐窮泉壑，猿聲鳥啼，依約在耳，山光水色，滉漾奪目」的樂趣（《林泉高致集·畫格拾遺》）。但郭熙對觀眾也有要求：「看山水有體，以林泉之心臨之則價高，以驕侈之目臨之則價低」

（《林泉高致集·山水訓》）。神宗皇帝爲了推行新法，日理萬機，殫精竭慮，「其即位也，小心謙抑，敬畏輔相，求直言，察民隱……不事游幸……」。很難想像，神宗欣賞郭熙的畫，不是爲了滿足內心渴求的「林泉之志」，而是爲了尋求更多的「政治意義」。與其說是郭熙的繪畫迎合時勢所趨和皇帝的政治心態，才贏得神宗的喜愛，勿寧說是他超凡的「深蘊」和「表現」不斷地感染了神宗，滿足了他的「林泉之志」，才每有「此不可不令郭熙畫」（《林泉高致集·畫記》）的詔令。¹⁶

根據郭熙的分類，山水畫有兩體：「鋪舒爲宏圖而無餘，消縮爲小景而不少」（《林泉高致集·山水訓》）。「宏圖」與「小景」顯然與山水的構圖、佈局和取景視點有關。郭熙所謂「小

景」山水應是針對「宏圖」濃縮，強調特定主題而將遠近視點互換，大小景物距離對調的山水體裁，與畫作大小無關。他在宮中為神宗所作的障壁屏風多為高達一、二十呎的「大畫」，主題包括「宏圖」和「小景」，但似乎以「小景」較多。例如化成殿南門的〈懸崖怪木松石〉，睿思殿的〈松石平遠〉屏風等（《林泉高致集·畫記》）。〈早春圖〉無疑是屬於「鋪舒無餘」的巨碑式宏觀山水，但尺寸遠小於多數的宮壁障畫，是否為神宗皇帝而畫，不得而證，不過文獻的闕如，非但不影響〈早春圖〉代表郭熙山水的「林泉之志」，反而彰顯了藝術家超越階級和時代的深蘊和表現。宮壁上的郭熙「小

景」，已無跡可循，只有北京故宮博物院的〈窠石平遠圖〉（圖10），雖筆墨變化較之〈早春圖〉稍有不足，但構圖反客為主，與郭熙所形容的「小景」山水極為接近：「作乎遠於松石旁，松石要大，平遠要小」（《林泉高致集·畫題》）。這樣的山水構圖和視野已不再是「巨碑式」，但對於以朝堂為家的神宗皇帝，巨幅屏障「小景」似乎讓他更直接快捷地感受到郭熙山水「可望、可居、可游」的意境。¹⁷

「巨碑式」的宏觀山水和郭熙式的「小景」在宋徽宗趙佶當政（1101-1126）時代一度式微。只要比較〈早春圖〉與曾被徽宗賞識，傳為王希孟（約1096-1116 / 1117）所畫的〈千里江山圖〉



圖 10 宋 郭熙 窠石平遠圖 北京故宮博物院藏 取自故宮博物院藏畫編輯委員編，《中國歷代繪畫·故宮博物院藏畫集II》，北京：人民出版社，1981，頁8。



圖 11 宋 王希孟 千里江山圖 局部 北京故宮博物院藏 取自故宮博物院藏書編輯委員編，《中國歷代繪畫·故宮博物院藏畫集 II》，頁 93。



圖 12 宋 李唐 萬壑松風圖 局部



圖 14 宋 趙高 溪山秋色圖 國立故宮博物院藏 故畫 000066



圖 15 傳 趙高 晴麓橫雲圖 大阪市立美術館藏 引自劉芳如主編，《遺珠·大阪市立美術館珍藏畫》，臺北：國立故宮博物院，2021，頁 93。

布千前後，號曰萬松嶺……」（〈艮嶽記〉）。¹⁹〈溪山秋色圖〉與〈晴麓橫雲圖〉兩幅山水的景觀都似人工園林，構圖不強調「巨碑式」主峰，景緻向後推遠，有「一覽無餘」的效果。兩畫雖年代晚於北宋且品質未達徽宗親筆或畫院水平，其景觀式的取景和構圖確能反映徽宗朝山

水畫發展的趨向，而景物的特殊細致，後世少見，因此〈溪山秋色圖〉與〈晴麓橫雲圖〉摹繪的原型應和「艮嶽」有關。〈萬壑松風圖〉主景強調蒼鬱的松林，石縫流泉及左方澗瀑，比照〈晴麓橫雲圖〉中景左側（圖 16），兩者極可能都取景自「艮嶽」中的「萬松嶺」。



圖 16 左〈清麓橫雲圖〉局部；右〈萬壑松風圖〉。

（見圖 13）以「斧劈皴」刻畫的方脊尖嶺，加上具有裝飾性的朵雲，亦可支持〈萬壑松風圖〉靈感源於「艮嶽」的觀點。李唐可能欲以〈萬壑松風圖〉或類似的構圖上呈徽宗皇帝，用以晉階畫院。但終北宋皇朝，李唐未得徽宗青睞。趙佶偏愛華彩富麗，視覺吸引和政治瑞徵重於心靈激盪，「假作真時真亦假」的「魔術寫實」小品。²⁰〈萬壑松風圖〉是窈邈幽僻的「艮嶽」，

只有用心走進去，才能享受肉眼看不到的「松風」。

「鎮院國寶」三「巨碑」，來了又去，已逾年餘。在世局劇變，天災人禍「亂哄哄，你方唱罷我登場」的年代，觀賞〈谿山行旅圖〉、〈早春圖〉、〈萬壑松風圖〉所得到的心神療慰，彌足珍貴。此「三寶」在處，當有「吉祥雲」覆之，期待早日再相逢。

作者為普瑞特學院（Pratt Institute）退休教授、
哥倫比亞大學（Columbia University）博士

註釋：

1. 三展覽專題報導分見劉芳如，〈故宮與大阪市美的館際交流展——兼介「遺珠」特展的亮點〉，《故宮文物月刊》，460期（2021.7），頁4-19；劉芳如，〈「鎮院國寶」的策展經緯與名作導賞〉，《故宮文物月刊》，463期（2021.10），頁4-17；劉芳如，〈文人畫最後一筆——溥心畬書畫特展概覽〉，《故宮文物月刊》，465期（2021.12），頁4-17。

2. 譯自 Peter and Linda Murray, *Dictionary of Art and Artists* (London: Thames and Hudson, 1965), 138.
3. 〈當一件藝術品以超凡的技巧，深蘊和表現感動我們時，我們稱之為「鉅跡」〉，譯自 Walter Cahn, *Masterpiece: Chapters on the History of an Idea* (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1979), xv; 「鎮院國寶」山水畫之技巧和形式分析參考〈故宮線上講座——許郭瑱：「白首如新·故宮繪畫三希如故」〉<https://www.facebook.com/watch/?v=300759638070416> (檢索日期：2022 年 3 月 28 日)。
4. 高居翰引文譯自 James Cahill, *Chinese Painting* (New York: Rizzoli International Publication, 1977), 34；范寬入選〈千禧最具影響力百人〉見 Robert Friedman ed, *The Life Millennium: The 100 Most Important Events and People of the Past 1,000 Years* (New York: Life Books, 1998), 179.
5. (宋) 佚名，《宣和畫譜》，收入楊家駱主編，《藝術叢編·第一集·第九冊》(臺北：世界書局，1974)，卷 11，頁 291。
6. 方聞，〈宋元繪畫典範的解構：「形似再現」終結後中國繪畫的再生〉，收入王耀庭主編，《開創典範——北宋的藝術與文化研討會論文集》(臺北：國立故宮博物院，2008)，頁 23。
7. (宋) 劉道醇，《聖朝名畫評》，收入《藝術賞鑑選珍·五輯》(臺北：漢華文化事業，1973)，卷 2，頁 44。
8. 見(宋) 張載，《西銘》，引自《中國哲學書電子化計畫》<https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=847353> (檢索日期：2022 年 5 月 4 日)。
9. 劉芳如，〈探索廬山源——范寬故里行〉，《故宮文物月刊》，348 期(2012.3)，頁 75-83。
10. 范寬生活、行止及北宋文人收藏范寬繪畫記錄見 Caron Smith, "The Fan K'uan Tradition in Chinese landscape painting," (Ph.D. diss., New York University, 1990), 56-59, xxxii-xxxvi; 「忠孝之家」藏印見王裕民，〈廬山行旅圖鈐印的新發現——兼談其歷代收藏者〉，《故宮文物月刊》，166 期(1997.1)，頁 46-57。
11. 范寬簽名見李霖燦，《中國名畫研究》(杭州：浙江大學出版社，2014)，頁 50-54；張華芝，〈顧寶人牛伯伯離開了〉，《故宮文物月刊》，274 期(2006.1)，頁 124-127。
12. 見薄松年、陳少豐，〈郭熙父子與林泉高致〉，《美術研究》，1982 年 4 期，頁 66-68。
13. 「三遠」首見(宋) 郭思編，《林泉高致集·山水訓》，收入國立故宮博物院編，《郭熙早春圖》(臺北：中華彩色印刷公司，1979)，頁 10，下引《林泉高致集》均見同書頁 9-13，不另注；另參考陳葆真，〈從空間表現法看南宋小景山水畫的發展〉，《故宮學術季刊》，13 卷 3 期(1986 春)，頁 84-88。
14. 「博山爐」之喻見 Lothar Ledderose, "Early Paradise: Religious Elements in Chinese Landscape Art," Susan Bush and Christian Murck, ed., *Theories of the Art in China* (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1983), 179-180. 早春捕捉時刻與同見李霖燦〈春天的畫·春天的話〉，《故宮文物月刊》，60 期(1988.3)，頁 42-43；鈴木敬著，魏美月譯，《中國繪畫史(上)》(臺北：國立故宮博物院，1987)，頁 191；王耀庭，〈說春景山水畫(上)〉，《故宮文物月刊》，47 期(1987.2)，頁 59；Stanley Murashige, "Rhyme, Order, Change, and Nature in Guo Xi's Early Spring," *Monumenta Serica* 43 (1995): 339-340.
15. Ping Foong, *The Efficacious Landscape: On the Authorities of Painting at the Northern Song Court* (Cambridge, MA: Harvard University Asia Center, 2015), 85-90; 另參考本書書評：Peter Sturman, *The Art Bulletin* 99, no.1 (2017): 179-182.
16. 宋神宗事蹟見(元) 脫脫，《宋史·本紀第十六》，收入《二十五史·第七冊》(上海：上海古籍出版社，1986)，頁 50。
17. 郭熙「小景」參考李慧淑，〈郭熙與小景〉，《宋畫國際學術討論會》(杭州：浙江大學出版社，2017)，頁 316-357；郭熙生平及其藝術活動，參閱註 12：薄松年、陳少豐，〈郭熙父子與林泉高致〉，頁 66-68。
18. 關於〈千里江山圖〉的主題，參閱傅熹年，〈王希孟〈千里江山〉中的北宋建築〉，《傅熹年書畫鑒定集》(鄭州：河南美術出版社，1998)，頁 33-50。余輝主編〈千里江山圖〉的景緻出於江西的廬山及鄱陽湖，參見〈CCTV 中文國際「文明之旅」——余輝：〈傳世國寶〈千里江山圖〉〉<https://youtu.be/W-LmBAHomx4> (檢索日期：2022 年 2 月 10 日)；王希孟生卒年，見余輝，〈希孟姓氏和早卒案叢測——謹以此篇紀念楊新先生〉，《故宮博物院院刊》，218 期(2020.6)，頁 4-15；宋徽宗藝術品味與〈千里江山圖〉、〈早春圖〉之關係參考王正華，〈「聽琴圖」的政治意涵——徽宗朝院畫風格與意義網絡〉，《國立臺灣大學美術史研究集刊》，5 期(1998.3)，頁 99-101。
19. 關於「良嶽」與〈萬壑松風圖〉、〈溪山秋色圖〉、〈晴麓橫雲圖〉可能的關聯見曾布川寬，〈李唐筆萬壑松風圖と良嶽〉，《古文化研究：黑川古文化研究所紀要》，18 號(2019.3)，頁 5-32；高木森，〈道教與徽宗的建築——道教與宋徽宗的藝術(二)〉，《故宮文物月刊》，74 期(1989.5)，頁 37-43。「良嶽」研究參考周維權，《中國園林史》第二版(北京：清華大學出版社，1999)，頁 204-209；James M. Hargett, "Huizong's Magic Marchmount: The Genyue Pleasure Park of Kaifeng," *Monumenta Serica* 38 (1989): 1-48，〈良嶽記〉引文取自本文頁 44-45，(明) 陸捐編，《古今說海》，道光元年(1821)重刊本影印。
20. 宋徽宗朝如何使用院畫，「寓教於畫」見註 18：王正華，〈「聽琴圖」的政治意涵——徽宗朝院畫風格與意義網絡〉，頁 102-114；「魔術寫實」見 Benjamin Rowland, Jr. "The Problem of Hui Tsung," *Archives of the Chinese Art Society of America* 5 (1951): 8-9.



寫盡繁華

晚明文化人 王世貞 與他的志業

All That Flourishes Under the Brush
The Late Ming Culturati Wang Shizhen and His Endeavors



國立故宮博物院
NATIONAL PALACE MUSEUM

陳列室
Galleries

202、204、206、210、212

第一檔期
First Period

2022.10.5 ▶ 2022.12.25

第二檔期
Second Period

2022.12.28 ▶ 2023.3.21