

中央研究院歷史語言研究所集刊
第八十一本，第二分
出版日期：民國九十九年六月

從夏文彥到雪舟—— 論《圖繪寶鑑》對十四、十五世紀 東亞地區的山水畫史理解之形塑

石守謙*

夏文彥（約1312-1370）的《圖繪寶鑑》一書出版於一三六六年，可說是當時一本最為精要的中國繪畫全史，提供了一千四百七十八個自第三世紀以來至十四世紀中國畫家的傳記，也介紹了一些重要理論。這本書甫自出版，即擁有一些讀者，並且傳到日本，其時間不晚於十五世紀初期。然而，相對於它在市場上的成功，《圖繪寶鑑》作為一個跨越海洋，溝通中日的藝術文本，它的重要性卻少為近代學者所注意。本文即希望由重新檢視《圖繪寶鑑》此書的編輯與出版出發，觀察它如何成為一本成功的畫學參考書，又對其讀者究竟形塑了何種畫史知識，並探討這些知識在中國與日本的繪畫發展上所起的作用。

關鍵詞：夏文彥 雪舟 圖繪寶鑑 繪畫史 東亞山水畫

* 中央研究院歷史語言研究所

一・前言

以中國、韓國、日本為主所構成的「東亞」，雖然是個較晚出的地理概念，而且在二十世紀初的使用脈絡中，又多少夾雜了複雜的政治意涵，造成其負面之形象，但從文化層面來說，中、韓、日三地之間的交往互動，確為於史有據，視之為一個較其他區域有較高度內在凝聚力的整體，應對其中內部一些互有關係之發展現象的理解，可有正面而積極的作用。近年中國與日本學界頗有以漢字為此區域內通用之文字，而逕稱之為「漢字文化圈」，並倡議以此代替「東亞」之概念。這個主張實亦有歷史事實為其依據，不失為可行的方案。但是，如果考慮到日本自八世紀起，韓國自十四世紀始，皆已有其本土之書寫文字系統，漢字不過是與之並存的文字之一，是否一定佔有著較為主要的位置，實仍需由許多不同角度予以評估、探討，如果逕以「漢字」之使用來作此區域之文化概括，適合與否仍不得不讓人感到有所遲疑。所謂的「漢字」，雖然也可「中性」地使用，但似乎總多少仍顯示其中國起源的性質；「漢字文化圈」會不會仍予人一種「漢文化中心主義」的聯想？這也是讓人不得不小心處理的疑慮。相較之下，作為地理概念的「東亞」，雖有一些歷史包袱，似乎更有機會逐漸建立其「中性」的形象，且能有較大的「空間」來容納除了漢字以外的文化互動現象之討論，而不至於衍生過於依賴文字使用的一元解釋。本文所要處理的山水畫在此區域內所形成的凸顯形象，即是此種在漢字之外，多元而具同等重要性之形塑「東亞」的文化表徵之一。¹

山水畫在東亞的發展，顯示著一個與歐洲繪畫發展歷史頗不相同的模式。在這個模式中，山水畫在不同時代間的傳遞、不同地區間的交流，不僅依賴著「圖像實體」的作用，而且「畫學文本」也扮演著同等重要，甚至可說不容忽視的角色。所謂「圖像實體」在此過程中的重要性，比較不須多加說明，但特意加上

¹ 對「東亞」此一概念在美術史研究中的使用，近年來已有許多思考。請參見鈴木廣之，〈往還する絵画——十五世紀漢字文化圏のなかの「唐絵」の意義——〉，《美術研究》361（1995）：137-158；佐藤道信，〈世界観の再編と歴史観の再編〉，東京国立文化財研究所編，《語る現在、語られる過去——日本の美術史学100年——》（東京：平凡社，1999），頁111-127；洪善杓，〈韓国美術史研究の観点と東アジア〉，東京国立文化財研究所編，《語る現在、語られる過去》，頁185-191。

「實體」二字，係要強調其可為人們親眼見到的、具有實體存在的性質。它們可以包括實存的繪畫作品，在創作、學習過程中使用的稿本、小樣，甚至在一些實用性物品上可見的裝飾用圖像等。因為這些資料的「實體性」，它們除了可為人們的「觀看」對象外，亦是畫家及其他廣義的觀眾（包括收藏家、評論家及一般觀眾）所可擁有、轉讓、交換的物件。相較於「圖像實體」，「畫學文本」顯得更為多元而不易讓人感到能「具體」掌握。除了皆是以文字形式書寫下來的資料外，所謂「畫學文本」特別要指稱所有有關繪畫之歷史、理論、技法等之文本，包括針對歷代畫家之傳記、作品之記載、價值之品評，以及相關理論、故事等的各種不同的書寫。它們固然因賴文字而存，也有一定程度的實體性，但其內容基本上是一種並不訴諸形象的「知識」。如果較諸「圖像實體」因直接訴諸視覺感知，而在藝術的傳遞、學習過程中具有無法取代之工具性優勢，「畫學文本」所提供的則是一種超越形象之外的，關乎繪畫一門藝術人們所累積的，對於價值體系、歷史發展、技術傳承、人物掌故等等的某種程度的完整認識。它們在人與人間、時代與時代間、地區與地區間的傳遞，雖不直接形諸形式，卻對人們在圖像之理解及運用上架構著必要的思考脈絡，而且對於人（尤其是創作者）與群體、當下和歷史間關係的斟酌，提供著不可或缺的參考資料，以及更進一步的方向指導。換句話說，「畫學文本」的知識關係到人們在繪畫世界中自我定位的形塑。這個自我定位不僅牽涉到人們的各種有關藝術價值與歷史的抽象思考，而且還十分具體地作用到人們如何選擇某些特定作品來進行觀看、學習、收藏或論述等行為之上。它因此甚至可以說是圖像在實質地開始進行傳遞過程之前，所必須經歷的前一段思考過程。只有同時兼顧這前後兩種不同形式的「過程」，繪畫在時間上或是空間上的傳遞才得以順利完成。

「畫學文本」在東亞畫史發展上不可忽視的重要性，令人惋惜地，卻在二十世紀以來的現代研究中未能得到與圖像同等的重視。這個現象之所以發生，實與美術史這門學科之逐漸脫離東亞的原有學術傳統，傾向仿照西方模式建立其學術規範有關。如果回顧一下二十世紀初期中國的繪畫史著作，例如鄭昶所撰之《中國畫學全史》，不但以「畫學」為名，而且在各時代之論述中特立「畫學」一節討論其所有相關文本，可謂尚有舊學之遺風，然而自二十世紀中期以後的畫史論著裡，這種寫法便逐漸不再受到專業的美術史學者採用。不論在中國還是日本，美術史學在當時都算是一門新興學科，而其成立的過程中，西方的影響一直扮演著主導的角色。在這個基本上向西方學習的過程中，西方在二十世紀初期所建立

之美術史學，尤其是其中的風格史學所帶有之濃厚的「科學性」取向，便也成為它在學術領域中立足的主要憑藉。這種「科學性」的性格主要表現在仰賴對於可以「客觀」掌握的視覺圖像的分析來進行歷史的理解，藝術在時間或空間上的傳遞、互動關係，也被化約成「可見」的形式上之相關性來處理。如此之取徑，雖然有效地完成了它的階段性任務，讓美術史學在東亞地區建立了一個具備嚴格規範之學術領域的現代形象，然而，它是否能適切而完整地說明東亞繪畫的發展歷史，卻不得不予以慎重地考慮。²

當研究者將畫史依著形式關係進行說明之時，其實意謂著他相信其研究所涉之相關人員間確實共同分享著對該形式的視覺經驗。如果沒有這個前提的存在，不同時空中形象間所顯示的任何同質現象，就只能說是巧合，而缺乏值得探討的「關係」。然而，這個前提之真確性，在中國與日本的畫史中卻不見得是個無需質疑的事實。即以藝術形式在時間與空間的傳遞而言，具體的作品是確保此傳遞得以進行的載體，它是否可為相關人員親眼得見的「可及性」問題，便成為影響此傳遞成效的變數。當東亞的繪畫自第十世紀以後逐漸確立以卷、軸形式來作呈現以來，它們的「可及性」比起較屬公開展示的壁畫而言，可說產生了大幅度的降低。除了宗教性的寺觀壁畫之外，大多數這種卷軸畫作在完成之後，即在便於收放、保存的物質形制設計的配合下，進入某種程度的「收藏」狀態，而大大地減少了被多數人觀看的機會。這種「可及性」的限制，對於時間與空間距離越遠的觀者而言，就越形增加。一般而言，對這種作品只有少數具有特殊因緣條件的人們才有機會見及。如果畫史中作品與作品間，或畫家與畫家間的形式關係必先以此「可及性」為前提的話，研究者在求證上便經常因為缺乏對此種「觀閱」確實發生的具體「記錄」，而感到困難。在此情況之下，研究者只好退而求其次，先假設畫家即使無法親見某些他所學習的作品，也可透過其相關摹本、粉本或小樣等不同程度的「類原作」來進行其工作。但是，這個假設也碰上了同樣的「可及性」問題。爲了要消解其疑慮，它也必須要「推測」這些「類原作」應該具有較高度的流通性，且能突破原作在傳佈時所面臨的困境。這一連串的假設，表面上似乎相當合理，而且，少數倖存下來的「類原作」之樣本仍保藏於公私收藏之中，這又似乎印證著它們在圖像之學習、傳佈過程中確曾起過作用的高度可能

² 請參見石守謙，〈對中國美術史研究中再現論述模式的省思〉，《國立中央大學文學院人文學報》15（1997）：1-29；佐藤道信，《明治国家と近代美術——美の政治学》（東京：吉川弘文館，1999）。

性。³ 不過，由於這些「類原作」的樣本畢竟留存的數量有限，在時代及類型分佈上所呈現的狀況也比較零散而不夠全面，遂使我們對此傳佈過程的實況僅能獲得一些局部個案的瞭解，是否能據之推衍而得一更全面之掌握，實尚待未來之努力。

除了形式關係研究本身之限制外，過度仰賴它的結果也有後遺症。其中最值得注意的是它壓縮了畫學文本之歷史地位被充分探討的空間。畫學文本所提供的知識其實對於畫家所欲追求之歷史定位至關緊要，有時甚至還超越了他所能掌握的圖像實體的作用。十六世紀末時董其昌（1555-1636）企圖掌握其心目中最高典範王維（701-761）的風格時，他實無王維原作可以倚靠，一些間接摹本類的類原作也只是徒增其困擾而已，最後他最關鍵的依據則是十一世紀米芾（1052-1107）在《畫史》中評論王維「雲峰石色，絕跡天機，筆思縱橫，參於造化」的這一句論述。⁴ 董其昌的個案對於我們重新檢視畫學文本之歷史重要性確實十分具有啓發性。以中國之狀況而言，這對於十三世紀以來出版文化蓬勃發展之後，畫學文本與繪畫發展間如何互動的探討課題，尤其顯得極為緊要。這個時間點，正好也是中日之間藝術交流繼八世紀之後另一個高峰期的起始。從這個時候開始，由於中國出版文化的提升，畫學知識的可及性也升級到一個前所未有的新層次。研究者很容易可以想像到這些有關繪畫的文字論述如何接觸到更多的讀者，而且在畫家與其觀眾間引起更大的迴響。如果比較它與圖像的效力，或說有幾倍或數十倍、上百倍的差異，也不算誇張。

從這個角度來看，在十三至十五世紀間中日繪畫發展的脈絡中，夏文彥（約1312-1370）的《圖繪寶鑑》一書便值得特別注意。《圖繪寶鑑》出版於一三六六年，可說是當時一本最為精要的中國繪畫全史，提供了一千四百七十八個自第三世紀以來至十四世紀中國畫家的傳記，也介紹了一些重要理論。這本書甫自出版，即擁有一些讀者，並且傳到日本，其時間不晚於十五世紀初期。然而，相對

³ 在中國繪畫史中有一些零星的研究值得注意，如洪再新，〈明清畫譜所示繪畫教學關係的若干類型〉，《新美術》1995.4：31-36；凌利中，〈粉本在唐宋元畫史上的作用及啟示〉，《千年遺珍：國際學術研討會論文集》（上海：上海博物館，2006），頁462-475；日本美術史中相關之討論，可見板倉聖哲編，《形態の伝承》，《講座日本美術史》（東京：東京大学出版会，2005），第2卷。

⁴ 參見石守謙，〈董其昌《婉孌草堂圖》及其革新畫風〉，《中央研究院歷史語言研究所集刊》65.2（1994）：307-332。

於它在市場上的成功，《圖繪寶鑑》作為一個跨越海洋、溝通中日的藝術文本，它的重要性卻少為近代學者所注意。⁵ 本文即希望由重新檢視《圖繪寶鑑》此書的編輯與出版出發，觀察它如何成為一本成功的畫學參考書，又對其讀者究竟形塑了何種畫史知識，並探討這些知識在中國與日本的繪畫發展上所起的作用。

二·作為畫學參考書的《圖繪寶鑑》

在中國傳統學者的眼中，《圖繪寶鑑》所得到的評價實在不高。二十世紀初的書目學者余紹宋（1882-1949）在其經典之作《書畫書錄解題》（1932）中便抨擊夏文彥此書在卷一理論部分根本毫無新見。它的內容基本上「剽竊」自北宋劉道醇的《聖朝名畫評》（約1057）、郭若虛的《圖畫見聞誌》（1074）以及元代稍早湯垕（約1262-約1332）的《畫鑑》（1328）等書。他也指出夏文彥在處理卷二以下的畫人傳記部分時，係由前代如唐代張彥遠之《歷代名畫記》（847）、北宋《宣和畫譜》（1120）等畫史書中取材編次，但「原書體例如何，絕不顧慮」，且在錄列時，先取一書，「不問其分類如何，依朝代順次逞錄」，錄畢再取他書「依樣順次錄之」，「所錄之書愈多，則其間分類愈複，分種愈複，則時代錯雜愈甚」。余紹宋因此論定《圖繪寶鑑》只不過是「但求省事，苟且成書」的草率之作，並且對其在後世之普受歡迎，感到大不以為然。⁶ 余氏對於此書體例不嚴、時代失序的惡評，確有所據，不能不說是《圖繪寶鑑》的瑕疵。它的另一個缺點還可見於夏文彥在搜收畫家時的遺漏。清初收藏家高士奇即批評其未收入元初的重要畫家何澄（約1218-1309後），藏書家黃丕烈也指出其在畫梅專家中獨漏在南宋時製作《梅花喜神譜》的宋伯仁。現代學者陳高華另外發現了《圖繪寶鑑》也沒有錄入元代畫馬大家任仁發（1255-1328），而任氏又與夏文彥一樣，都是松江人，這個遺漏讓人不禁質疑起夏氏對當代畫壇的瞭解程度。⁷

⁵ 此種例證頗多，如金唯諾，〈宋元續編的繪畫通史〉，《美術研究》1979.4：86。在此情況中，有兩個研究對此書進行了較深入的探討，值得特別重視。見 Deborah Del Gais Muller, "Hsia Wen-yen and His *T'u-hui pao-chien (Precious Mirror of Painting)*," *Ars Orientalis* 18 (1988): 131-148; 近藤秀實、何慶先編著，《圖繪寶鑑校勘與研究》（南京：江蘇古籍出版社，1997）。

⁶ 余紹宋，《書畫書錄解題》（臺北：臺灣中華書局，1968），卷一，頁8下-9上。

⁷ 陳高華，〈夏文彥和圖繪寶鑑〉，《美術研究》1981.4：80-82；謝巍，《中國畫學著作考錄》（上海：上海書畫出版社，1998），頁263-264。

然而，即使存在著上列的種種缺失，《圖繪寶鑑》之廣為流行，卻也是個不爭的事實。根據夏文彥於一三六五年的自序，此書原來只有五卷，至一三六六年「新刊」時則增加〈補遺〉一卷，除畫論部分外，卷二以下共收三國至元畫人傳記一千四百八十條（含〈補遺〉及〈續補〉），如計入原書重出條目則為一千四百九十九條）。這個五卷本的至正原刻在明初時經過數次重印後，至十六世紀時已模糊不堪使用，遂在一五一九年有苗增出資重刻全書之舉，此即所謂的「正德本」。正德本《圖繪寶鑑》較至正本多一卷，係苗氏請吳麒、韓昂等人所增編的明代畫人傳記，共收一百三十六人。此新編的卷六明代部分在正德本的滕霄序中稱之為《圖繪寶鑑續編》，但刊行時全書仍稱《圖繪寶鑑》而未改。正德本新增的卷六至明末清初時續有多次增補，參加工作的人士甚多，惜因資料不全，已無法盡知其詳。不過，我們大致可以確定的是在一六七二年馮仙禔所刻借綠草堂本出現之前，已至少有毛大倫在杭州出版的增補六卷本，將明代畫人的部分從正德朝補全至崇禎朝。毛大倫刻本後來成為馮仙禔借綠草堂本的底本，而它的卷六亦有所增廣；在現存的諸多借綠草堂本系統中即有一版本在卷六羅列了二百六十四個明代畫家，幾乎是正德本的兩倍。借綠草堂本除了增補卷六外，還加編了卷七與卷八，將畫家收錄的範圍擴大至清初時期，其人數在各本所現不一，最多者達到五百零九人。⁸ 這些在明清時代一再進行的增補工作，雖然在品質上受到了後世學者更負面的批評，不見得對夏文彥原來的五卷本《圖繪寶鑑》之學術價值有所提升，卻反映了《圖繪寶鑑》在出版市場上絕無僅有的高度吸引力。其他的畫史名著，包括《歷代名畫記》、《宣和畫譜》在內，都未出現過這種一再續補、重新出版的現象。夏文彥《圖繪寶鑑》在市場上似乎已經建立了一種近乎「經典」的形象，這應該就是驅使後世出版商及編者不停地推出「修訂版」的最主要原因。

《圖繪寶鑑》之所以能長期地廣受歡迎，並非偶然。如果將此書放回十四世紀中期的文化脈絡來看，它其實可說是當時第一本有關畫學的百科全書。這是它成功的第一個原因。在它之前的畫學論著，只有唐代張彥遠的《歷代名畫記》具有類似的完整性，但該書所收畫家只及於中唐，後來北宋的劉道醇及郭若虛等人雖皆有意繼承，但卻別成一書，沒有彙成一編。至於宋徽宗敕撰的《宣和畫

⁸ 近藤秀實、何慶先編著，《圖繪寶鑑校勘與研究》，頁227-280。亦參見鄭炳純，〈《圖繪寶鑑》及其續書——兼記張荅鏡雙笑閣舊藏元刊本《圖繪寶鑑》〉，《文獻》22（1984）：82-90。

譜》，雖亦是規模浩大，具有畫學全史的企圖，但基本上為皇室之收藏目錄，清楚地隨其收藏標準而對畫家名單有所取捨，因此在完整性上也不免有所欠缺。反觀《圖繪寶鑑》的編輯，它在完整性的照顧上確實顯示了較明顯的企圖。它的卷一雖僅有十六頁，但涵蓋了「六法三品」、「三病」、「六要」、「六長」、「製作楷模」等創作相關理論，「古今優劣」的史評，「粉本」、「賞鑒」的鑑賞知識，以及實用性較強之「裝褙書畫定式」的收藏注意要點。雖然正如論者所評，這些條目的內容全部來自前人，沒有創見之功，⁹ 但從另一個角度看，夏文彥的彙集工作已顧及繪畫由創作至收藏整個過程的各重要面相，並自前人文本中選擇了有代表性的文字，可以視為當時所累積歷代論畫知識的節要版。自卷二至卷五的畫人傳記部分則是全書的主體。卷二只有五十五頁，從《歷代名畫記》、《圖畫見聞誌》、《宣和畫譜》等書輯入五代以前畫人三百二十二。卷三則有八十一頁，從《宣和畫譜》、《圖畫見聞誌》、《聖朝名畫評》、《畫繼》等書輯入北宋畫人四百六十人。這二卷在共計一百三十六頁的有限篇幅中收入了北宋以前畫人七百八十二人，雖然在數量上較其所引用諸書所列人數的總和為少，而且並未在已有之認識上提供新的資料，因此向來不為學者認為具有可觀之學術貢獻，或足以取代其所引用諸書之價值，但就其使用之方便性而言，卻不得不承認其確為當時讀者快速查閱、掌握北宋前畫史知識的最佳工具。《圖繪寶鑑》的卷四共有五十六頁，收入南宋與金朝畫人三百六十八人。卷五則有二十八頁，收入元朝畫人計一百八十六人。這兩卷在合計八十四頁的篇幅中，共收畫人五百五十四家，如果再加上〈補遺〉中此時期的五十三人，則可達六百零七人，份量約與前兩卷相去不遠。這四、五兩卷的南宋金元畫家傳記的取材源頭較不清楚，可能係雜抄多書編輯而成，由於其中若干書早已佚失，《圖繪寶鑑》這後半部兩卷遂成為後世學者研究十二世紀後半至十四世紀中期中國畫家的主要史料根據之一，其價值可謂已得大致肯定。¹⁰ 不僅是對於後人，對於當時的讀者而言，《圖繪寶鑑》的這個部分應該也是獲取近、當代畫史資訊的最便利管道了。

總合觀之，《圖繪寶鑑》以五卷的精簡篇幅，卻總共收錄了近一千五百個從晉唐以迄元代的畫人傳記，可謂當時可見畫史書中最為完整者，更由於它又頗便於查考，這對一些並不熟知繪事之一般讀者而言，應該算是一部極佳的基本參考

⁹ 余紹宋，《書畫書錄解題》卷一，頁8下。

¹⁰ 謝巍，《中國畫學著作考錄》，頁264。

書，可供他們在必須涉入繪畫相關之論述活動時立即上手使用。在《圖繪寶鑑》出版後不久的洪武年間，當時謫居在安徽鳳陽的鄭真便經常利用《圖繪寶鑑》來取得有關畫家的資料，以便於為他人收藏的畫作書寫題跋。例如在為人跋五代畫家周文矩（活動於九六一至九七五年間）畫〈琉璃堂圖〉時，便記云：「按松江夏氏《圖繪寶鑑》：周文矩，金陵句容人，事江南李氏，為翰林待詔。」他另為人題元初畫家錢選（約一二三五至一三〇七年前）之〈山居圖〉時，也使用《圖繪寶鑑》而記云：「舜舉號玉潭，宋景定間鄉貢進士，畫青綠山水師趙千里。」¹¹ 鄭真所取用的這些內容，皆屬畫家之基本資料，並不深入，但這似乎已經符合他當時之需求了。鄭真雖是元末明初極負盛名的文人，但他實不以知畫著稱，對古代，甚至近期畫人，顯然所知不多，在此狀況之下，《圖繪寶鑑》一書便可即時協助他完成書寫題跋的工作了。類似的現象亦可見於當時與鄭真齊名的宋濂（1310-1381）身上。宋濂經常為人題跋書畫，而且在入明之後曾經飽觀內府之書畫收藏，在這方面的知識看來遠比鄭真豐富，但他也使用《圖繪寶鑑》作為參考。例如他在〈題龍眠居士畫馬〉一作時所下的評斷：「畫如雲行水流，固當為宋代第一。其所畫馬，君子謂禴於韓幹者，亦至論也」，¹² 便是取自《圖繪寶鑑》卷三的「李公麟」（約1049-1106）條。¹³ 該跋中尚提到師法李公麟的兩人：「丁晞韓、趙景升雖極力學之，僅僅得其形似，而其天機流動者，則無有也」，這兩人在畫史上實較不為人所知，宋濂亦是自夏文彥書中之卷三末條（作「丁晞顏」）及〈補遺〉卷中之「趙令峻」條得知其與李公麟畫馬之關係。¹⁴ 不僅對於早期畫家如此，對較為難得之南宋院畫家資料，宋濂亦是相當倚賴《圖繪寶鑑》一書。他在〈題梁楷羲之觀鵝圖〉一跋中所云：「梁楷，東平相義之後，善畫人物鬼神，學於賈師古。宋寧宗時為畫院待詔，賜以金帶不受，掛於院中而

¹¹ 近藤秀實、何慶先編著，《圖繪寶鑑校勘與研究》，頁314；鄭真，《滎陽外史集》（收入《景印文淵閣四庫全書》〔臺北：臺灣商務印書館，1983-1986〕），卷三九，頁7上；卷九，頁8上-下。

¹² 宋濂，《宋學士文集》（上海：商務印書館四部叢刊初編本，1926），卷一九，頁16下。

¹³ 夏文彥，《圖繪寶鑑》（收入《羅雪堂先生全集·初編》〔臺北：大通書局宸翰樓叢書本，1986〕，第20冊），卷三，頁4上-下。由於宸翰樓叢書本乃據羅振玉所藏元刊本重版刊行，較傳世其他元刊本更為清晰，本文除特殊狀況外，引用皆據此本。

¹⁴ 同前書，卷三，頁41上；〈補遺〉，頁3上。

去，君子許有高人之風」，¹⁵ 其主要內容，甚至遣詞用句，皆來自夏文彥書卷四的梁楷傳記。¹⁶ 他又根據此傳所記之梁楷與賈師古的師徒關係，批評他人「又謂其師法李公麟」的說法「皆誤矣」。由此來看，宋濂對於《圖繪寶鑑》確實極為信任，除了肯定其為「至論」外，有時還用來更正他人之錯誤說法。這些來自於知名文士如鄭真、宋濂者的支持，必然對《圖繪寶鑑》之作為畫史參考書的形象之提升大有幫助，並且也具體而微地顯示了它在出版之後受到文化界積極接受的盛況。

雖然在編集上偶有缺失，無法為之避諱，但《圖繪寶鑑》一書在作為畫史參考書的功能上，確比稍早時出版的其他畫史書更具優勢，這完全是因為它自我定位之清晰所致。如果與夏文彥引用過的湯垕《畫鑑》來予比較，《圖繪寶鑑》的這個特殊定位便很清晰。湯垕此書初稿撰於一三二八年，後於一三三〇至三一年間於北京與任職於奎章閣的柯九思（1290-1343）討論，並有修改而成全稿。此書稿於湯氏卒後（約1331-1332），由張雨（1283-1350）所得，經其刪補、製序後鑄版刊行。¹⁷ 湯垕出身於鎮江的學問之家，其《畫鑑》一書所記之畫頗多，始於三國而迄於元初，大致以目見之作為依據，立論頗有見地，也提供了不少畫史知識，但它的目標卻在於提供他個人長期的鑑賞經驗，作為收藏者的指導之用。他的意見經常十分具體，例如將周昉與張萱的美人畫風格之區別歸結到有無「朱暈耳根」一點上。他也不吝於將自己累積的心得與讀者分享，例如云及米友仁（1075-1151）為宋高宗作鑑定，常為迎合上意而作不實的陳述，「雖題識甚真，鑑者不可不知也」。書中尚有〈雜論〉部分則另針對著收藏行為列舉了一些原則性的建議，除了批評近人盲目地「貴古而賤近」，鼓勵藏家重視宋代的山水花鳥，「但取其神妙，勿論世代可也」外，他還對收藏品的形制選擇有所指示，「收畫若山水花竹窠石等作掛軸，文房舒掛，若故實人物，必須得橫卷為佳」。¹⁸ 如此的文字充分顯示了《畫鑑》一書所設定的讀者群實是那些收藏家或是有志進

¹⁵ 《宋學士文集》卷三八，頁1下-2上。

¹⁶ 《圖繪寶鑑》卷四，頁13下。

¹⁷ 近年雖有周永昭之新說，將之訂在一二八〇年代末期至一三〇〇年間，但此說推測的成分居多，不足採信；見周永昭，〈元代湯垕生平之考證〉，《故宮博物院院刊》2004.5：121-131；〈湯垕《畫鑑》版本之流傳及湯垕著作之影響〉，《故宮博物院院刊》2004.6：64-71。

¹⁸ 湯垕，《畫鑑》（又名《古今畫鑑》，收入《中國書畫全書》〔上海：上海書畫出版社，1993〕，第2冊），頁896, 901, 903。

行收藏的社會上層人士，其中包括元文宗（一三二八至三二年在位）在內的蒙元皇室成員，當時正頗為積極地投入此領域，可能就是本書最想吸引的對象了。湯垕之所以北上大都與柯九思討論《畫鑑》內容，或許正是希望藉之謀求類似「鑑書畫博士」之職位？！無論是否如此，《畫鑑》一書在讀者設定上確有明顯的限制，有別於《圖繪寶鑑》之作爲一般性的畫史參考書。夏文彥雖在其書卷一的〈賞鑑〉一節中取用了六條湯垕意見，但基本上是一些「看畫之法」，未取其鑑定要方，而在畫家傳記條目中引用湯書時，對其鑑別心得之文字也都刪去不用，這些取捨也可顯示夏書之不欲只作鑑定的定位。

三．一本畫史參考書之編撰

除了湯垕《畫鑑》之外，夏文彥在編撰之時所引用的畫學文本甚多，幾乎囊括了當時所能窮致者，其源頭之眾而廣，可說是其作爲一本成功畫史參考書的另一因素。由此而言，夏文彥之作爲編者，應該算是十分有見地的善用了當時所彙集的畫學知識之資源，其中首先值得注意的是自南宋以來所出版而流通者。中國的畫學文本雖然在唐及北宋之時可能已有出版刊行，但是在十三世紀以前流通的程度並不高。只有到了十三世紀之後，受惠於整體出版文化之提升，以南宋都城杭州爲主的出版業才積極地重新出版了這些畫史書籍。即以設在杭州睦親坊的陳道人書籍舖而言，在十三世紀中葉左右，就出版了唐代張彥遠的《歷代名畫記》、朱景玄的《唐朝名畫錄》、五代荆浩的《筆法記》、北宋黃休復的《益州名畫錄》、劉道醇的《聖朝名畫評》、《五代名畫補遺》(1060)、郭若虛的《圖畫見聞誌》、米芾的《畫史》及南宋初鄧椿（約1109-1183）所著的《畫繼》(1167)等重要書籍，其中大部分皆爲今日所知該書最早的刻本。¹⁹ 此陳姓出版者的確實身分不甚清楚，有陳思、陳起及起子續芸等諸說，其書舖名稱及地點亦不盡相同，是否分屬不同的主人，尙不易釐清，亦有學者認爲「道人」爲杭州當時鬻書人之通稱，不必專屬某人。²⁰ 無論這些畫史書籍是否爲同一個陳姓書舖所刊行，我們至少可以確定杭州此時坊間之私人出版商對於畫學文本的刊行表現了高度的興趣，這無疑地使得畫史、畫論的相關知識在可及性上大爲提高。夏文彥

¹⁹ 謝巍，《中國畫學著作考錄》，頁81, 85, 92, 109, 132, 133, 142, 148, 182。不過，這些南宋刊本皆是由文獻資料推知，是否仍有存在，尚待調查。

²⁰ 林申清編著，《宋元書刻牌記圖錄》（北京：北京圖書館出版社，1999），頁14。

在編撰《圖繪寶鑑》時所使用之資料，許多即來自這些南宋所刊行的書籍。如果沒有這些十三世紀以來的出版作基礎，夏文彥工作之難度必定提高許多。另外，南宋杭州出版界對藝術相關書籍之出版也不僅只限於繪畫一類，書法部分也頗有值得注意的發展。上文提及之出版商陳思甚至在此歷代書學文本刊刻之基礎上，自己另行編輯出版了《書小史》、《書苑精華》的簡便書史參考書。²¹ 由此而言，《圖繪寶鑑》此畫史參考書之編撰，也由繼承南宋之出版文化而來。

在取用這些已流通之畫史知識時，夏文彥必定須有取捨，尤其是遇上資料不一致時。《圖繪寶鑑》中頗有一些「異說併陳」的寫法，值得思考其作為參考書性質時予以注意。例如在寫北宋人馬畫家郝澄時記其「作道釋人馬，筆法清勁善設色，尤工寫貌」，其中「清勁善設色」之評即直接取自《宣和畫譜》，「尤工寫貌」亦出於同書。²² 按《宣和畫譜》一書有一一二〇年徽宗的御製序，可說是記載郝澄的一手史料，作為資料主要來源，自是十分合理。而且，《宣和畫譜》一書「乃當時秘錄，未嘗行世」，至元初因抄本盛行於士大夫賞鑑家之間，遂有大德六年（1302）杭州吳文貴刻本之出版。²³ 夏文彥之得以使用《宣和畫譜》，自然也得利於吳文貴刻本行世之助。不過，他也注意到《畫鑑》中卻有不同的評論意見，故在此條目後半錄云：「《畫鑑》曾見澄畫馬甚俗，不過一工人所為，殊無古意。二說未知孰是，當質諸博古者。」由此可見夏文彥雖重《宣和畫譜》之權威，卻也未受其所囿。

《宣和畫譜》對北宋畫家之記載向來為人所重，但它也有因其成見，刻意將一些知名畫家黜之譜外的現象。這些畫家，包括「世俗多以蜀畫為名家，是虛得名」的由蜀入宋名家高文進在內，各類共計二十人，其之所以不入譜的理由亦皆載明在各門之敘論中。夏文彥顯然不認為他的參考書應該採取與《宣和畫譜》相同的立場，故對譜中所黜之畫家二十人，全部另自《聖朝名畫評》、《圖畫見聞誌》及《畫史》等北宋畫史書中取材補入。夏文彥在作此種編輯時，行文基本上是博採眾家揉合而成，但有時亦可見其對資料原始價值之重視。他在撰寫後蜀畫

²¹ 陳思，《書小史》（收入《中國書畫全書》第2冊），頁533-574；《書苑精華》（收入《中國書畫全書》第2冊），頁427-532。

²² 《圖繪寶鑑》卷三，頁4上；撰人不詳，《宣和畫譜》（臺北：國立故宮博物院景印元大德本，1971），卷七，頁5上-下。

²³ 《宣和畫譜》一書是否存在有宋刊本，尚有爭議。謝巍對之考辨甚詳，參見其《中國畫學著作考錄》，頁161-164。

家孫位時，便未取其常用之《圖畫見聞誌》或《五代名畫補遺》中的條目，而直接向較早的《益州名畫錄》中取材。《益州名畫錄》有一〇〇六年李昉序，成書較郭、劉之書皆早，且專記蜀地畫家之事，自為唐末至宋初四川畫家資料之首選。唯此書在十三世紀之前似乎頗為難得，連南宋初鄧椿撰寫《畫繼》時，雖「嘗取唐宋兩朝名臣文集，凡圖畫記詠，考究無遺」，且親至四川考察當地收藏，但也沒有讀過《益州名畫錄》。此書至十三世紀中陳道人書籍舖的刻本行世後，才得較廣之流通。黃休復對孫位之評價很高，列之為最高等的「逸品」，並極稱其超越凡俗的幽人性格及精彩的畫跡，最後尚提及他後來改名為「遇」之事。孫位之改名，頗為宋代論者所重，郭若虛在《圖畫見聞誌》中甚至逕稱之為「孫遇」。夏文彥在撰寫此條目時，之所以決定不取郭若虛寫法，應該是因為對黃休復一書史料價值的肯定所致。不過，夏文彥此條亦不僅止於依賴黃休復所提供的資料，他對於孫位改名之事，另又引一〇九八年李廌之說云：「《德隅堂畫品》載位為蜀文成殿下將軍，後遇異人得度世法，故名遇云。」這個補充顯然是為了呼應原來黃休復所記孫位的特異性格，並作為其「逸品」之另一種表達方式。²⁴ 如此之條目編寫過程，頗能讓人感受到夏氏在編撰此畫史參考書時的積極心態。

《德隅堂畫品》一書在宋元之時可能沒有刻本刊行，夏文彥所用者應屬抄本形式。這些抄本相較之下不易取得，而夏文彥對這些相關畫史抄本的充分運用，就其《圖繪寶鑑》之完成，也起了十分重要的作用。近藤秀實曾指出《圖繪寶鑑》中對宋末畫僧牧谿之評語「粗惡無古法，誠非雅玩」，應是參考《畫鑑》與《畫繼補遺》二書文字綜合而成。²⁵ 他所舉的《畫繼補遺》一書為莊肅（約1237-1306）所編，成於一二九八年，共輯錄南宋畫家八十四人，對後世掌握南宋一代畫史，尤其是宮廷繪畫部分，提供了重要的資料。莊肅之書的成就主要應歸功於他家中的豐富藏書以及他個人對於南宋宮廷繪畫的過人閱歷。他的藏書樓名曰「萬卷軒」，位在松江之青龍鎮，據說有八萬卷的藏量，為元初南方的最大藏書。²⁶ 這對於他編撰《畫繼補遺》應該提供了優秀的條件。至於他的繪畫收藏，

²⁴ 《圖繪寶鑑》卷二，「孫位」條，頁6上。另請參見黃休復，《益州名畫錄》（收入《中國書畫全書》第1冊），頁189；郭若虛，《圖畫見聞誌》（收入《中國書畫全書》第1冊），頁471；李廌，《德隅堂畫品》（收入《中國書畫全書》第1冊），頁991。

²⁵ 近藤秀實、何慶先編著，《圖繪寶鑑校勘與研究》，頁307。

²⁶ 關於莊肅的藏書，見范鳳書，《中國書家藏書史》（鄭州：大象出版社，2001），頁152-153。

也頗為可觀，被周密（1232-1298）著錄在《雲煙過眼錄》之中，他因此也對其他同道之收藏有所瞭解。當他在寫南宋宮廷畫家「李唐」條目時，便利用了自己收藏的〈胡笳十八拍〉與喬簣成家藏的〈晉文公復國圖〉作為資料，為宋高宗之重視李唐畫藝提供直接的觀察證據。²⁷《畫繼補遺》的內容雖有如此為後世學者所重的質量，但其成書之後似未立即刊刻，只以較少量之抄本流傳，而且，知道的人似乎也不多。以博學著稱，編書甚多的元末明初學者陶宗儀（約1316-1402）在為夏文彥一書作序時，提到《畫繼補遺》處，居然只記「不知誰所撰」，由此亦可想像此書在當時之難致。²⁸

除此之外，夏文彥在撰寫南宋畫家部分時，尚多引用數種元代所成的畫史書。在《圖繪寶鑑》中十分突出的玉潤（若芬，活動於十三世紀中葉）傳，可為一佳例。此條文字共計一百二十五字，在全書中屬於份量特重者，但細察全文，卻可發現全來自稍早時吳太素（約1290-1359）所著之《松齋梅譜》。《松齋梅譜》中的玉潤傳如下：

僧若玠，字仲石，號玉潤，婺州金華人，著姓曹氏子。九歲剃度受業寶峰院。幼穎悟，學天台教，深解意趣。受業為臨安天竺寺書記，遍遊諸方，或風日清好，由目騁懷，必模寫雲山，托意畫外。求者漸眾，因謂：「世間宜假不宜真，如錢塘八月潮、西湖雪後諸峰，極天下偉觀，二三子當面磋過，卻求玠道人數點殘墨，可耶？」皈老家山，古澗側流蒼壁間占勝作亭，扁曰：玉潤，因以為號。專精作墨梅，師逃禪。又建閣對芙蓉峰，號芙蓉峰主。自悔陳疴于山水墨竹，是誤用心，盡欲屏去。一日，遊山橋，見古木修篁而愛之，枕藉草上，仰觀終日，復為好事者寫其奇崛偃蹇之狀，殆宿習未易除耳。嘗題所畫竹云：「不是老僧寫出，曉來誰報平安。」集名《玉潤剩語》，字古怪如其畫，時稱三絕。壽八十。有〈竹石圖〉、〈西湖〉、〈瀟湘〉、〈北山〉等圖傳于世。²⁹

²⁷ 莊肅，《畫繼補遺》（收入《中國書畫全書》第2冊），卷下，頁915；周密，《雲煙過眼錄》（收入《中國書畫全書》第2冊），卷下，頁147。

²⁸ 陶宗儀，《南村輟耕錄》（上海：商務印書館四部叢刊三編本，1936），卷一八，頁5下。

²⁹ 吳太素著，島田修二郎解題校定，《松齋梅譜》（廣島：廣島市立中央圖書館，1988），頁304。夏文彥的玉潤傳，見《圖繪寶鑑》卷四，頁9上。

此段文字較長，可說是現今所僅見玉澗傳記的最早且最詳細記載，其下加底線者即夏文彥所取之一百二十五字，雖刪節約一半的篇幅，但仍保存了其中最精華的部分。夏文彥對《松齋梅譜》之取材，有時亦不見得如此倚重，遇有他書可參時，仍會有所斟酌取捨。例如在寫牧谿傳時，即略去了今日學者可能會感興趣的得罪賈似道的記事，而轉向湯垕與莊肅所提供的資料。³⁰ 但是，對牧谿風格所作的概括：「皆隨筆點墨而成，意思簡當，不費妝飾。」則是因他同時參用的《畫鑑》與《畫繼補遺》中缺乏對風格之交待，而回頭直接錄自《松齋梅譜》。《松齋梅譜》一書的作者吳太素，本人也是畫家，專工畫梅，但在中國畫史中並不知名，連《圖繪寶鑑》亦未收其姓名，或許顯示了夏文彥對此人的陌生。《松齋梅譜》一書在中國知者也極少，早被列入佚書，只有四個抄本留存日本，至一九七〇年代島田修二郎發現後，才為學界所知。據島田的研究，此書在寫成後並沒有刊刻，它在早期的流傳，包括傳至日本者，應該都賴抄本的形式。³¹ 夏文彥與《松齋梅譜》的密切關係，由此來看，也正說明了他在彙集諸書時，對未刊稿資料的高度重視。

四·《圖繪寶鑑》的製作

作為一般性的畫史參考書，《圖繪寶鑑》的另一個成功處在於它的普及性。它在一三六六年所出的至正刊本在中國之版本學上通常著錄為「巾箱本」，它的板框高度為十八公分，寬度為二十二點八公分（全葉），每頁為十一行，每行為二十字。這樣的形式如果與國立故宮博物院藏之李壁注《王荊文公詩》這種一般認為較講究的南宋士大夫私家刻本相比（其板框為二十乘以十四點三公分，每頁七行，每行十五字），不僅字多而小，書的尺寸也小得多，可以說是一種較小型的刊本。³² 版本學中所稱之「巾箱本」始見於北宋之時，常用來印刷出版醫書一類的書籍，南宋之時若干如《事文類聚翰墨全書》的科學考試用參考書，也有以此種較小形式刊行的。由於用料節省，出版成本可以儘量壓低，售價因此亦得以

³⁰ 牧谿傳可見《松齋梅譜》，頁304；《圖繪寶鑑》卷四，頁8下。

³¹ 島田修二郎，〈松齋梅譜解題〉，氏著，《中國繪畫史研究》（東京：中央公論美術出版，1993），頁455-497。

³² 李壁注《王荊文公詩》之相關資料，見林柏亭主編，《大觀：北宋圖書特展》（臺北：國立故宮博物院，2006），頁126-134。

下降，出版量也可以隨之提升。《圖繪寶鑑》在出版之時，採用此種形式，應該也有類似的考量。如果再進一步仔細觀察《圖繪寶鑑》一書版面的安排，常見有傳記結尾數字作雙行小字縮在行末的處理。（圖一）³³ 這顯然是刻意地在避免行數之增加，或許也已經先縮減了前文的字數。有的時候，如果某行所餘空白仍多，也會將極簡式的傳記接在下方，以充分利用留白空間，避免浪費。（圖二）這些現象都可以理解為在不影響條目清晰的前提下，兼顧刊刻經濟成本的考量所致。經過如此的設計與控管，全書的總頁數應有所減少，正文部分僅有二百三十八頁（加上〈序〉、〈總目〉、〈補遺〉及〈續補〉，則共計二百六十八頁），不但用紙少，雕板的開銷也多有節省。我們不難想像這個至正版的《圖繪寶鑑》因此能有較低的售價，且又便於攜帶查考，而在市場上普受歡迎的情況。

不過，《圖繪寶鑑》的刻印也並非一味地務求節省，它也有刻意用心強化其對讀者之吸引力的策略。夏文彥之將楊維禎（1296-1370）所寫序文刊在卷首的講究，便很能說明這個面相。楊維禎為當時南方文壇之名流，稍早時曾為夏文彥的書齋寫過一篇〈文竹軒記〉，提及夏家先世早有收藏，文彥本人則「蓄書萬卷」，且「蓄畫凡百十家」，可見楊維禎本就對夏文彥頗有所知。再加上楊氏本人文名既高，又樂於為各種出版書作序，在其《東維子文集》中頗多收錄此種序文。例如在一三四〇年代，便為出名的顧瑛（1310-1369）「玉山草堂雅集」唱和詩賦之刻版發行作序，也曾為曲家周月湖所編，收入當代關漢卿、貫雲石等人作品的《周月湖今樂府》之「繡諸梓以廣其傳」作文引介。他的這些序文除了應編者之請而作外，也有為一些他稱之為「好事者」的出版商而寫的。其中〈苗人（氏）備急活人方序〉一文的對象是當時餘姚醫學錄苗仲通所編的醫書，文中除對苗氏無私之濟世心志予以表揚外，尚稱「是書一出，備醫經之未備，識醫流之未識，使天下不幸抱奇疾有對疾之證，對證之藥，不重不幸為委庸醫之所殺，是不大可慶歎！」如此文字讀來已似書商之廣告宣傳了。³⁴ 楊維禎之〈圖繪寶鑑序〉一文係由陶宗儀轉託，是否有出版商介入，不得而知，然其文末云：「梁武作《歷代畫評》，米芾作《續評》，非神識高者不能。士良（夏文彥）好古嗜

³³ 本文圖一至三之圖像乃取自上海圖書館之藏本。此本應為明初使用至正舊版重印，仍可見至正版的原貌。對此本圖像之取得，作者特別感謝中國美術學院范景中教授的大力協助。

³⁴ 楊維禎的這幾篇文章，分別可見於其《東維子文集》（上海：商務印書館四部叢刊初編本，1926），卷一五，頁11下-12下；卷七，頁6上-7上；卷一一，頁1下-2上，5下-6上。

學，風情高簡。自其先公愛閒處士以來，家藏法書名畫為最多，朝披夕覽，有得于中，且精繪事，是編之作，足以知其品藻者矣。視蕭、米第未足多讓也」，亦可見其宣揚本書權威性之意。³⁵

其實，楊維禎將夏文彥與梁武帝、米芾相提並論不免有過當之嫌。梁武帝（蕭衍，五〇二至五四九年在位）之論評，向來受人重視者為幾篇有關古代書法的文字，鮮少有人注意他對繪畫的品評。張彥遠在其《歷代名畫記》卷一之〈敘畫之興廢〉一節中提到梁武帝與其他如姚最、謝赫幾個人都有「畫評」之作，楊維禎所謂的梁武帝《歷代畫評》應即指此。不過，梁武帝此作在張彥遠看來，只是「淺薄漏略，不越數紙」，屬於「不足看」的等級。³⁶而且，梁武帝《歷代畫評》自唐後久已不傳，楊維禎顯然只知其名而未聞其詳，以之來恭維夏文彥，可能只是因為對方的帝王身分罷了。至於米芾的《續評》，也非當時的正確知識。他指的《續評》應是米芾《畫史》一書，此書在十三世紀中期已有杭州陳道人書舖的刊本，對楊維禎這種文藝才士，又號稱有萬卷藏書的人來說，應非難得之書。但米芾之作《畫史》並非意在接續梁武帝或任何其他人之《畫評》，楊維禎稱之為《續評》，或許只是為了製造一個蕭、米、夏一脈相傳的印象而已。不論如何，楊維禎的〈圖繪寶鑑序〉一文，如與他為出版商所寫的其他一些文宣性序文參照，確有明顯近似之處。

善於為人美言宣傳，並出之以看似博學廣聞之文辭，並非楊維禎序文的唯一長處，他特立獨行的書法風格在手書付梓之後，更成為吸引讀者注意力的妙方。至正版的《圖繪寶鑑》將楊維禎序文按原跡雕板置於卷首，顯然是刻意之舉。這種將序文作特別處理的出版手法，並非《圖繪寶鑑》的首創。前文提及之南宋刻本《王荆文公詩》便有當時儒學大師魏了翁的序文，也是按手書原樣雕板印出，以加強其精心製作的形象。³⁷楊維禎的書法較之魏了翁而言，更在藝術風格上有過人之表現，其出自古代八分書的狂怪草書在當時早已成為南方文士社群追逐的作品，不僅獨幅作品成為收藏的對象，以之而書寫的題跋也大量地出現在當時諸多藏家所收古今書畫作品之上，成為珍貴之配件。楊氏為《圖繪寶鑑》所提供之

³⁵ 此文亦見於《東維子文集》卷一一，頁8下-9下，但委託者則記為夏文彥之子夏大有，而非如至正版上所記之陶宗儀。

³⁶ 張彥遠，《歷代名畫記》（收入《中國書畫全書》第1冊），頁120-122。

³⁷ 魏了翁序文圖版見林柏亭主編，《大觀》，頁129。

序文，亦以此知名書風題寫。該文全文不長，連標題共計四百三十字，但佔去卷首十二頁之多。雖然其風一如往常之險怪，然細察此序之書，卻少有楊氏草書作品中常有之大小極端變化，以及字形跨行交錯的現象，³⁸ 相反地，卻以相當謹慎的步調，以每行八或九字（只有少數幾行為七字或十字）鋪排在各行中。由全文中僅有約十個字之筆劃有些微超出界欄外，其餘皆謹守界欄之規範的現象來看，楊維禎當時應是直接在有界欄的紙上書寫，這也意謂著他很清楚出版者將會直接以此手跡付梓。換句話說，楊維禎在此不但提供了一篇序文，而且還包括了一件他的書法作品。

《圖繪寶鑑》的出版者本即深知楊氏序文的雙重價值，故在雕板複製楊序之時，其態度顯得極為精謹，對於保留、重現楊氏書法之風神可謂盡了最大的力量。以圖三所示之局部來看，不但字形尺寸超大，為正文字形的四倍，應是直接摹自原手書，保留了原樣，而且由第二行「氣」字的開張結字、第四行「海」字的連綿轉折，還可見其對原書結構之忠實，在第一行「傳」字末筆之轉圈、第三行「張」字末筆的急頓、「壁」字左右部分間的牽絲與第四行「渡」字末筆之蠶頭等的細部處理，也都精緻地重現了原來的筆墨細節。如此精緻的雕工，可能非一般等級的書肆刻工所能為，而必須求之於精製法帖的高級匠師，當然，這也意謂著加倍的工時與經費。《圖繪寶鑑》的出版者看來並沒有計較這部分的花費。他在楊維禎序文上的精心雕製，也意謂著他為該文所付出的成正比數目之潤筆經費。這些都該算是他為提升《圖繪寶鑑》對讀者之吸引力所作的進一步投資。它的成果似乎有效地壓制了書中正文部分的節約形象，而在普及與精美之兩個考量間取得一種平衡。

《圖繪寶鑑》之作為一般性的畫史參考書，它所設定的讀者群其實並非一般平民，而基本上還是社會上的有閒階級。對於他們來說，此書價格是否真的低廉，應非唯一的考慮，兼顧著精緻品質的書籍製作在此一定也扮演了重要的角色。楊維禎的序文，不論是其內容還是形式，都符合著這個需求。而且，楊序之製作精美也容易讓人誤以為出版者有著不計成本的熱忱，其實，它只不過佔著全書的一小部分，隨後的夏文彥自序便不再以同一手書上版的模式製作，除改用正常字形外，只在尺寸上稍比正文者大約二分之一，那則是為了不讓字體大小在楊

³⁸ 例如楊維禎為顧安、倪瓚合作，〈古林竹石〉圖軸所寫的題跋；見張光賓編，《元四大家》（臺北：國立故宮博物院，1975），圖版315。

序與正文間顯得過於突兀而設計的過渡。由此觀之，楊序之置諸卷首，不能不說是《圖繪寶鑑》全書在製作經費控管之原則下，所採用的最可行而有效之「包裝」。

五·《圖繪寶鑑》提供的畫史知識與題跋文化的運作

由於普受讀者歡迎，《圖繪寶鑑》所提供的畫史知識因此也可能產生可觀的影響作用。尤其是在南宋與元代的畫史、畫家傳記部分，因為根本沒有相似性質的出版品可以與它競爭，《圖繪寶鑑》的重要性遂也隨之大增。它所提供的知識，最值得注意的有兩個部分。第一部分是對南宋以來畫家之較為客觀而廣泛的評述，尤其是在南宋宮廷畫家部分，因為在南宋當代文士文集中甚少有關他們的記載，而被視為具有無可取代的價值。另一個部分則為書中對畫家風格傳承的留意。³⁹ 這基本上是延續了張彥遠以來重視「師資傳授」的畫學傳統，但是相較之下，夏文彥在編撰此書時，顯然持有一個更強烈的建立「系譜」的歷史意識，總要將畫家的師承列明，甚至溯及更前代的大師。如此之時間縱向關係的建立，一方面是出之於對風格形式的觀察，另一方面也有對主題表現類型的注意。

《圖繪寶鑑》對南宋宮廷畫家的重視，從後世深受文人品味成見所囿的畫史觀來看，確實頗為特殊。論者在對《圖繪寶鑑》全書進行觀察之時，總不忘提醒讀者夏文彥的文人立場，諸如他在編寫牧谿時引用了莊肅與湯垕文字所作的「但粗惡無古法，誠非雅玩」結語，便因之而一再被徵引。⁴⁰ 這固然不能予以否認，但是，這種現象在書中並非經常出現，而且也應考慮牧谿在夏文彥心目中之地位確實不高的可能性。如果與湯垕或其他十四世紀的文人批評家相較，作為畫史參考書編者的夏文彥雖然也顯出對文人畫家有所善待的傾向，但對重要的非文人畫家，特別是南宋的宮廷畫家，則也有相對客觀的對待，並不必要使之居於文人之下。前文提及之玉澗傳的處理，篇幅甚至還超過南宋最重要的文人畫家米友仁，便可透露出夏氏對僧侶畫家在品評上的相對客觀處。這與玉澗之名完全沒有出現在《畫鑑》一書中，恰形成一個強烈的對比。至於宮廷畫家部分，李唐無疑是夏文彥心目中的首要人物，其地位等同於僧侶畫家中的玉澗。對於李唐，湯垕也有

³⁹ Muller 曾注意此點，見 Muller, "Hsia Wen-yen and His *T'u-hui pao-chien*," p. 139.

⁴⁰ 同前文，頁138-140；近藤秀實、何慶先編著，《圖繪寶鑑校勘與研究》，頁306-307, 312-326。

所知，但只表示過一點勉強的許可，⁴¹ 夏文彥在書中則以超過米友仁傳的篇幅作了介紹：

李唐，字晞古，河陽三城人，徽宗朝曾補入畫院。建炎間，太尉邵淵薦之，奉旨授成忠郎畫院待詔，賜金帶，時年近八十。善畫山水人物，筆意不凡，尤工畫牛。高宗雅愛之，嘗題長夏江寺卷上云：李唐可比唐李思訓。⁴²

對於夏文彥所寫的這個李唐傳，過去學者特別注意的是李唐在建炎中以八十高齡重入畫院之事。鈴木敬以為這個記載可能有誤，提議南宋宮廷繪畫活動應至高宗紹興二十年代方才恢復，李唐之再入畫院亦當不早於此。⁴³ 夏文彥的這段記載究有何據，現已無法確認，是否有所誤記，也不無可能；不過，他明確地提及李唐之復入宮廷服務是得到太尉邵淵的推薦，這倒值得注意。姑不論此人是否實為參與一一六一年真州之役的侍衛步軍司左軍統制邵宏淵，李唐之得到某有力武官的推薦，很可能是事實，而且很能說明為何李唐能立即受到日理萬機的皇帝的重視，並得到高宗本人親題「李唐可比唐李思訓」的最高榮耀。換句話說，夏文彥的如此寫法，正是在凸顯李唐在整個宮廷繪畫中的高度重要性。當然，他的評價也曾受到莊肅的影響，在上方引文中部分加底線者，即係夏氏直接取自《畫繼補遺》的文字。⁴⁴ 不過，夏氏在取用之際，還特別補上「筆意不凡」及高宗的贊辭，這便讓他對李唐地位的肯定顯得比莊肅更為強烈。

除了李唐之外，寧宗朝畫家夏珪之作為繼李唐之後宮廷繪畫，尤其是山水畫方面最重要大師的地位，亦是在《圖繪寶鑑》中確立的。對於夏珪，夏文彥除提供一些基本訊息外，另就其畫藝作了全面的評論云：「善畫人物，高低醞釀，墨色如傅粉之色，筆法蒼老，墨汁淋漓，奇作也。雪景全學范寬。院人中畫山水，自李唐以下無出其右者也。」⁴⁵ 如此高評價的文字，是否有前人著作之依循，現已不可確認，然而，有一點可以確定的則是：夏文彥的「夏珪」條目完全沒有採用莊肅的意見。莊肅雖號稱賞鑑，且對李唐也頗為支持，但對夏珪卻很苛刻，不

⁴¹ 湯垕對李唐的評論只云「若畫院諸人得名者……僕于李唐，差加賞閱」；見《畫鑑》，頁900。

⁴² 《圖繪寶鑑》卷四，頁9下。

⁴³ 鈴木敬，〈李唐の南渡・復院とその様式変遷についての一試論（上、下）〉，《國華》1047(1981)：5-20；1053(1982)：12-23。

⁴⁴ 《畫繼補遺》卷下，頁915。

⁴⁵ 《圖繪寶鑑》卷四，頁13下。

但評他「畫山水人物極俗惡」，而且還針對他在當時的聲譽，予以「濫得時名，其實無可取」的批判。⁴⁶ 夏文彥雖然經常取用莊書的意見，但在此之立場則完全相反，除了具體地以夏珪筆墨之蒼老淋漓來支持其「奇作也」的評價外，尚另以其雪景可溯至北宋初之范寬，來強化他作為李唐後一人的歷史定位。我們幾乎可以說，夏文彥的「夏珪」條目不但沒有選用莊肅所云「極俗惡」、「濫得時名」的酷評，而且還針對之進行了反駁的論述。

夏文彥的夏珪定位，不僅代表著莊肅等少數文人鑑藏家以外的另一種意見，並且以其較強的傳播力，有效地強化了這個極正面的形象。如此一個來自《圖繪寶鑑》的夏珪形象，在十四世紀末十五世紀初的文化界中，便經常在鑑賞活動中以題跋文字的形式現身。明初洪武、永樂年間的知名文臣王璉（1349-1415）曾為一件夏珪的〈煙江疊嶂〉作跋，跋文中除直接引用夏氏「李唐以下無出其右者」的文字外，在論述夏珪風格時的遣詞用字，如「用墨如傅粉」、「濃淡醞釀，出于自然，真奇筆也」，也都是源自夏文中或由其轉化而來。⁴⁷ 這在當時顯然不是孤例。現存美國 Nelson-Atkins Museum of Art 的夏珪〈山水十二景〉殘卷上可見有同為明初詩人邵亨貞（1309-1401）所書之題跋。邵亨貞跋文之後半段「惟雪景更師范寬，自李唐之後，藝林可當獨步矣」，雖與夏書中文字稍有不同，但兩者間的傳承關係實毋庸置疑；至於前半段作「筆法蒼古，墨氣明潤，點染嵐煙，恍若欲雨，樹石濃淡，遐邇分明，蓋畫院中之首選也」，則亦是夏文中「筆法蒼老，墨汁淋漓，奇作也」文辭用意的鋪陳。⁴⁸ 夏珪此件山水畫作現雖只存四段，但各段上仍存寧宗之標題，並有皇室藏印，可知是夏珪在宮中的應詔之作，不但印證著《圖繪寶鑑》中「夏珪」條目內對其風格之描述，也久為學者引為夏珪山水畫之傑作，並視之為繼李唐之後宮廷山水畫的代表。⁴⁹ 邵亨貞的題跋適當地引用了夏文彥的意見，並書寫於卷後，成為畫卷的一部分，可說是對此畫的歷史定位所作的第一個正式宣示，而他的這個宣示，到今日仍為美術史家評價此作時的重要憑藉。

⁴⁶ 《畫繼補遺》卷下，頁916。

⁴⁷ 汪珂玉，《珊瑚網》（收入《中國書畫全書》第5冊），頁1038。

⁴⁸ 邵亨貞在夏珪〈山水十二景〉卷後的題跋，圖版可見鈴木敬編，《中國繪畫綜合圖錄》（東京：東京大學東洋文化研究所，1982），第1卷，頁305。

⁴⁹ Wai-kam Ho et al., *Eight Dynasties of Chinese Painting* (Cleveland, OH: The Cleveland Museum of Art, 1980), pp. 72-76.

邵氏在〈山水十二景〉上的題跋自然也對此作之屬夏珪親筆提供了判斷，但是，在作此鑑定之時，他卻絲毫不提畫上南宋皇室的書題與鈐印。相反地，王穀祥則在一五六二年的第二個題跋中特別指認南宋皇室鈐印來推斷此係夏珪的進呈之作，以彰顯他作為鑑賞專家所具有的能力。這個差異讓人不禁懷疑邵亨貞是否瞭解那些皇室題字與用印在鑑定上的重要性？或者，他是否真正的具有鑑定古畫的能力呢？即以元初的鑑定專家周密而言，在他《雲煙過眼錄》一書中便記載了許多古代作品上宋徽宗、高宗的題字與用印，以印證它們的古老與價值，對他而言，那些正是他所不能忽略的絕好資料。如與周密和王穀祥相較，邵亨貞便顯得不像是老於鑑定的「行家」，而只是一個有聲譽的文士，被畫主邀請來提供題跋罷了。由此，我們也不難想像邵亨貞在執行這個題跋工作的程序：首先，他爲了要完成自己所不擅長的鑑定步驟，先使用了參考書，在《圖繪寶鑑》中找到了有關夏珪的論述，接著再以畫上所見之形象、筆墨表現來與文字上對其風格的描寫相對照，下一步則根據此對照之相符與否，來作真偽、優劣的鑑定判斷。換句話說，參考工具書中的文字知識取代了鑑定家的「專業」經驗累積，而在題跋工作之執行上扮演著重要的角色。如此之現象，如果從題跋文化之發展來看，實具有值得注意的意義。

中國之題跋文化具體呈現在繪畫作品的賞鑑活動中，大約可說在十一世紀時已相當蓬勃，而至《圖繪寶鑑》出版時的十四世紀中期，逐漸達到第一個高峰。在這段期間內雖有一些細微的變化，但從題跋的內容來觀察，基本上有兩種類型。一種是唱和型的詩詞，另一種則是品評型的論述。前者大致上係以對畫面主題及其描繪的歌詠爲主，作者基本上以不具備畫學「專業」知識的文士爲核心，只有在少數特殊狀況下，作者因對畫家有所認識，才會在詩詞中附帶予以讚美。這一型的題跋例子極多，常見於歷代文士之文集中，傳世作品上亦不乏其例。它由於限制性較低，只要具備詩詞之基本能力即可，參與的可能性較高，自然數量可以極大，而且特別適合雅集這類的社交場合。事實上，十四世紀時最重要的皇姐大長公主雅集中，諸文士所製作的題跋便全屬此型，沒有例外。⁵⁰ 第二型的題跋則以對畫作的鑑定與品評爲主，絕大多數出之以非韻文的短篇散文形式，執筆者大部分爲具備畫學專業知識、技能或對繪畫品鑑有可觀經驗累積之人士。由於

⁵⁰ 關於蒙元時期魯國大長公主雅集的最新研究，見陳韻如，〈蒙元皇室的書畫藝術風尚與收藏〉，石守謙、葛婉章編，《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274-278。

所需具備之條件較高，非一般文士所能為，它通常必須求託於少數專家之手。以十四世紀初期的文化界而言，當時能提供這種題跋服務的最佳人選應是出身趙宋宗室，本人又精繪事及鑑藏的趙孟頫（1254-1322）。趙孟頫的題跋內容經常充滿了他人所不及的經驗及知識。在一卷原歸為吳道子所作，但經他更名為武宗元的〈朝元仙杖圖〉（現藏美國紐約王季遷家族）上，趙孟頫的題跋就交待了他的有力依據來自於一件他親眼所見的，有著北宋黃庭堅（1045-1105）題識之武宗元〈五如來像〉，故而可以得到「此圖是虞部（即武宗元）真跡，《宣和〔畫〕譜》中所載〈朝元仙杖〉是也。與余所見〈五如來像〉用筆政同，故不敢以為吳〔道子〕筆」的結論。⁵¹ 趙氏此跋作於一三〇四年，當時他對古畫的知識及鑑定經驗已是無人可及，可說居於絕對權威之地位，這也就形成了該跋的至高說服力，即使讀者對於他所引證的武宗元〈五如來像〉一無所知，也不至於有所影響。如果與趙孟頫此跋相較，邵亨貞為夏珪〈山水十二景〉所作之跋，雖屬同一類型，但內容之專業性卻大有差別。這實是一個值得注意的狀況。

邵亨貞題跋之出現，代表著品評型題跋在十四世紀後半期以來的增加，它一方面顯示著在《圖繪寶鑑》這種畫史參考工具書刊行之後所起的作用，另一方面也意謂著中國題跋文化的變化。在此時期題跋文化之運作中，品評型題跋之所以增加，基本上是因為像邵亨貞、鄭真、宋濂、王璉這些取得畫學基本知識之士人的擴大投入所致，而像趙孟頫那樣的專家，大致上仍屬少數。這個成員質量上的變化，從其需求面來看，也意謂著在文雅社會中繪畫品鑑活動的增加，以及古畫流通量的大幅度提升。前者可從現存元明文集中普遍出現題畫文字之現象中感受到此趨勢的發展，且已有若干研究從題畫文學之角度予以討論。⁵² 後者則為與其一體兩面之事，或亦可說是促成品鑑活動增多之根本原因。古畫流通量之大增在此時期歷經兩次重大的波動，兩次都與政權的更替有關。第一次發生在宋元交替之際，南宋（包括金）宮廷收藏以及權貴（如賈似道）所持有的大批藏畫全數散

⁵¹ 趙孟頫在〈朝元仙杖〉圖卷上的題跋，圖版可見 Richard Barnhart, *Along the Border of Heaven: Sung and Yuan Paintings from the C. C. Wang Family Collection* (New York: The Metropolitan Museum of Art, 1983), p. 180.

⁵² 參見包根弟，〈題元代題詩畫〉，《古典文學》2 (1980): 317-335；鄭文惠，〈元代題畫詩研究——以花木蔬果為主〉，發表於國科會主辦，「國科會中文學門專題計畫成果發表」研討會（臺北：中央研究院歷史語言研究所，1995年5月）；《詩情畫意——明代題畫詩的詩畫對應內涵》（臺北：東大圖書公司，1995）。

入民間。⁵³ 第二次是元明交替之際。蒙元宮廷對於繪畫收藏之態度雖不似兩宋積極，但自文宗以下也逐漸聚集了可觀之作品，它們的散出自然對古畫之流通產生一定程度的影響。再加上明初皇帝對收藏行為並不熱衷，甚少有前代大搜天下圖畫之舉，且對富室巨家極不友善，動輒謫徙，也造成許多舊藏的破壞，提升了古畫的流通率。⁵⁴ 經過這些波動，古畫不僅被觀看、品鑑的機會增加，易手之際重新品鑑的需求也大為提升。而由對象作品之數量分佈來說，元人之作當然佔著相當大的比例，南宋宮廷繪畫在散入民間之後也成為珍貴價高、引人矚目的一大部分。邵亨貞所跋的夏珪〈山水十二景〉即原是宮中秘藏，外人無緣得見，而近期才「問世」的珍奇之物。

由此角度言之，《圖繪寶鑑》之出現與此題跋文化之變動，實具有一種互為因果的密切關係。它一方面可說是在此題跋文化蓬勃發展之脈絡中應運而生，另一方面也可說是此題跋文化產生變化的推手。它所承載的畫史知識，尤其是其中最重要的南宋與元代的部分，既是題跋文化運作中新參預成員的憑藉素材，也依賴著這個特定的管道轉化出另一層次的「實用性」價值，而爭取到被廣泛傳播的更多可能性。它們兩者之間可謂互相成就了對方。

六·《圖繪寶鑑》及一些宋元畫的傳入日本

《圖繪寶鑑》與十四世紀後期以來題跋文化的緊密互動，不僅關係到南宋至元畫作在中國境內的歷史定位，而且也對隔海的日本如何看待這段時期的中國繪畫，尤其是日本原來並不熟習的水墨山水畫，起了重要的作用。《圖繪寶鑑》在出版後不久，至遲在十五世紀初時已有刊本傳入日本。雖然它可能不是日本最早見到的中國畫史書，也不見得是接觸中國畫史的唯一管道，但它傳入日本的意義卻因與一批中國的宋元水墨山水畫作之東渡同時發生，而顯得特別值得重視。

⁵³ Ankeney Weitz, "Notes on the Early Yüan Antique Art Market in Hangzhou," *Ars Orientalis* 27 (1997): 27-38.

⁵⁴ 夏文彥的家族不僅是松江富室，且有數代之藝術收藏，但在明初則與其他江南富豪同遭謫徙鳳陽的命運；見近藤秀實、何慶先編著，《圖繪寶鑑校勘與研究》，頁312-326。另一個例子為元末江南玉山雅集的主人顧瑛。其傳記研究見 David A. Sensabaugh, "Life at Jade Mountain: Notes on the Life of the Man of Letters in Fourteenth-Century Wu Society," 鈴木敬先生還曆記念會編，《中國繪畫史論集：鈴木敬先生還曆記念》（東京：吉川弘文館，1981），頁43-69。

在出版後作為最方便而實用之畫史參考書的《圖繪寶鑑》，既在中國文化界中普受歡迎，很自然地也吸引到一些赴華日本僧侶或文化商人的注意。他們之中究竟在何時由何人購買了此書而帶到日本，現已無跡可尋，不過，可以肯定的是：《圖繪寶鑑》在十五世紀初期前已傳入日本。根據海老根聰郎的研究，京都東福寺僧侶歧陽方秀在一四二〇年注《中峰語錄》時已經引用此書。⁵⁵ 另外禪僧萬里集九（1428-?）在《梅花無盡藏》、龜泉集證在《蔭涼軒日錄》之「一四九三年六月」條中亦皆提及，可見《圖繪寶鑑》在室町時代的文化圈中不但頗有一些讀者，而且需求量似亦不小。⁵⁶ 但是，《圖繪寶鑑》一書絕非一個孤立的採購目標，它必須與作為文化奢侈品之中國繪畫作品的搜購結合起來看，或者更嚴格地說，後者在日人赴華的任務清單上應該還居於更優先的位置。雖然缺乏元明之際這些日僧（或商人）的活動記錄可以依賴，我們仍可想像他們可能在何種狀況下接觸到《圖繪寶鑑》並使用之以達成他們的文化行爲。當這些來華日人開始在寧波、杭州或北京等城市中尋找「高級」（相對於寺院中儀式所需的宗教繪畫而言）的繪畫作品時，他們也進入了當地的藝術市場運作之中。面對著各種作品／商品充斥的這個藝術市場，買賣雙方本都需要有一些輔助工具讓交易能儘快地在「高級品」的共識基礎上進行，對於來自外國的買方而言，更有如此需求。《圖繪寶鑑》應該就是其中的重要工具。它一方面是賣方向那些外國買家介紹作者、提高價值感的依據，另一方面也是日本買方在交易中認識、選擇作者，判斷作品價值，甚至是在赴華之前接受委託，在中國市場中尋找收藏作品之憑藉。如果說《圖繪寶鑑》在這個日本僧侶／商人在中國購買高級繪畫作品的交易行爲中，為雙方扮演著一個「指南」式的中介角色，可說一點都不為過。

經由《圖繪寶鑑》之「中介」而購入日本的宋元畫作，當時為數必不在少。即以山水畫而言，今日所見日本收藏中仍有若干作品可以確定是在十四世紀末、十五世紀初之時傳入的。其中京都相國寺所藏，傳為元代畫家張遠所作的〈寒山行旅〉（圖四），以及京都大德寺高桐院所藏，有李唐款的〈秋冬山水〉雙幅（圖五），與淺野家舊藏的，傳為夏珪作的〈山水〉（圖六）等，即為其中代表，可以用來說明它們在此移動過程中所伴隨的畫史意義。相國寺所藏的那幅雪景山水，因為畫面中央上方有該寺住持絕海中津（1336-1405）的題詩，且該詩即

⁵⁵ 海老根聰郎，〈内閣文庫蔵 元朝画者伝について〉，*Museum* 241 (1971)：4-11。

⁵⁶ 最初可能是使用元刊本，但未見保存。日本後來在一六五二年所出版的刻本即自元刊本翻刻而來；見瀧精一，〈図繪宝鑑と日本人の画論〉，《国華》302 (1915)：3-7。

絕海詩文集《堅蕉稿》中標示為伏見親王（即榮仁，1351-1416）所藏畫作的題畫詩，可見此山水畫在一四〇〇年左右時已在親王家，傳去之時或許還在稍早，但已無記錄可查。⁵⁷ 另外兩件作品傳到日本的時間雖也同樣不甚清楚，但大致上可以推測在十五世紀時已在日本收藏之中。淺野家舊藏的〈山水〉應是與臺北故宮的夏珪〈溪山清遠〉有關之另一長卷的段落，據學者近年的推測，很可能是京都五山僧侶正宗龍統（1429-1498）文集中〈屏風畫記〉所提及幕府將軍家「夏圭國本」之所指。⁵⁸ 這樣看來，淺野家本的這段夏珪山水或許是在〈溪山清遠〉出宮後，為文化界重新認識並製作複本流傳之過程中，因著某種不明機緣而賣入了日本。至於高桐院的李唐山水則只能推定其東傳日本的時間上限應在十四世紀末至十五世紀初的元明之際。高桐院的李唐山水現在雖是以雙幅的形式存在，分別稱為「秋景」與「冬景」，但原本應為兩塊絹拼成的一整幅山水。根據一幅傳為顏輝所作的〈山水〉（圖七，現藏處不明）來看，這位十四世紀後期或十五世紀初期的畫家，不論其是否為顏輝，很清楚地是在直接摹倣後來高桐院收藏的李唐山水，而當時該畫則尚未被切割成兩幅。如果由此進一步推測，高桐院的李唐山水或許是在這摹本完成之後，經十五世紀某次的日本遣明船而東渡吧？而其被分割成兩幅也可能是在離開中國之後才發生的吧？這件李唐作品在東渡之後可能即為當時掌控日本對明貿易的九州大內家所有，高桐院寺中舊傳此畫係由其初代主持玉甫紹綜輾轉得自大內義隆（1507-1551）之贈予，或許便與此淵源有關，可惜這傳說尚未能得具體文獻之證實。⁵⁹

雖然這三件宋元山水畫東渡日本的時間皆屬推測，但仍可以說都是在《圖繪寶鑑》流行之後，其所承載畫史知識得到廣泛之傳播情況下所發生的。它們三者正好意謂著中國山水畫史中「李唐—夏珪」系譜在宋元發展中存在的具體作品例

⁵⁷ 參見大西廣對於此作之說明，見島田修二郎、入矢義高編，《禪林畫贊：中世水墨画を讀む》（東京：毎日新聞社，1987），頁280-282。

⁵⁸ 山下裕二，〈夏珪と室町水墨画〉，辻惟雄先生還曆記念會編，《日本美術の水脈》（東京：株式會社ペリかん社，1993），頁803-833。

⁵⁹ 島田修二郎，〈高桐院所藏の山水畫について〉，氏著，《中国絵画史研究》，頁97-111；Richard Barnhart, "Li T'ang and the Koto-in Landscapes," *The Burlington Magazine* 114 (1972): 305-314. 對於傳為顏輝〈山水〉實際製作的時間現只能由其風格做一推定。它的前景大樹以及左方瀑流附近之山石結構都尚保留清晰的立體性表達，而尚未出現十五世紀中期以後平面化的現象，可能出自元末明初畫家之手。畫上現仍存十六世紀收藏家項元汴之藏印，則可視為此畫時代之下限。

證，而這個系譜的建立則是《圖繪寶鑑》中所提供的重要知識。對於這三件山水畫在李夏系譜中的位置，透過這個畫史知識傳播的協助，在當時的中國鑑賞界中應已不成問題，它並且在近年的研究中逐漸得到了現代學界的確認。高桐院的李唐山水雖與臺北故宮所藏的李唐名作〈萬壑松風〉在筆墨風格上有一繁一簡之別，但它的左右兩部分在重新組合後，卻可發現與〈萬壑松風〉極為近似的山體結構，如視為李唐另體風格之代表，確有其說服力。⁶⁰ 事實上，臺北故宮的夏珪〈溪山清遠〉長卷便是由〈萬壑松風〉及高桐院山水所代表的兩種李唐風格的綜合體，既有前者結構堅實的山石造型，而且以後者自由簡率又豐富的水墨刷染的方法，來呈現山水中雨後的空氣與質感。淺野家本的夏珪山水雖摹自〈溪山清遠〉，但在近景的物像上作了較多的安排，在畫面上端也添了幾層低平而向後延伸的遠山，多少改變了原本長卷中各段空間變化的趣味，然而，整體而言，它這個後出的仿本作為夏珪風格樣貌的「類原作」之有效性，則仍可成立。⁶¹ 相國寺的雪景山水，由此李夏系譜來看，便可視為其在元代之作例，顯示著後世所未注意到的部分流行狀態。此畫在二十世紀早期曾被歸為朝鮮之作，後來 James Cahill 指出它之簡率筆墨描繪，與高桐院山水頗有相通之處，故以為應回歸至相國寺原有的標名，定之為元代張遠之作。⁶² 張遠此人，《圖繪寶鑑》有載，是十四世紀的華亭專業畫家，以南宋的馬遠、夏珪風格之山水見長，「潛補古畫，無出其右，臨摹亦能亂真」。⁶³ 張遠作品存世極少，其中有款而可信之〈瀟湘八景圖卷〉（上海博物館藏），果然出自夏珪〈山水十二景〉（Nelson-Atkins Museum），正可印證《圖繪寶鑑》之說。⁶⁴ 上博所藏的這個手卷雖然沒有使用如相國寺山水所見的簡率水墨風格，但如仔細觀察兩作中的簡筆遠木之畫法，仍可說是頗為相近，歸為同人所為，也可接受。相國寺山水的主題內容可能正如上博

⁶⁰ 小川裕充，〈李唐筆萬壑松風圖・高桐院山水圖——その素材構成の共通性について〉，《美術史論叢》8（1992）：57-70。

⁶¹ 淺野家本的夏珪〈山水〉曾被學界以為是日本畫家之摹本，近來漸有意見同意為與〈溪山清遠〉同源的中國作品；見宮崎法子，〈日本所藏有關夏珪的資料〉，《故宮博物院院刊》2006.6：128-136。

⁶² James Cahill, *Hills Beyond a River: Chinese Painting of the Yuan Dynasty, 1279-1368* (New York and Tokyo: Weatherhill, 1976), pp. 75-76.

⁶³ 《圖繪寶鑑》卷五，頁10上。

⁶⁴ 張遠的〈瀟湘八景圖卷〉圖版可見中國古代書畫鑑定組編，《中國繪畫全集》（北京：文物出版社，1999），第9冊，圖36-41。

卷一樣，也與「瀟湘八景」有關。絕海中津的題詩前兩句作：「江天落日弄新晴，雪後峰巒萬玉清」，極易令人想到八景中「江天暮雪」一題；而且，現存此畫前半段之中景作沙渚上下降之群雁，也符合八景中的「平沙落雁」之意。如此來看，相國寺山水原來或許是由張遠另一件〈瀟湘八景〉長卷切割出來的段落，它與上博本之不同則只是筆墨的繁簡之別而已。不論如何，它與淺野家的夏珪山水、高桐院的李唐山水三者所共同形成的序列，正足以比擬留在中國的李唐〈萬壑松風〉、夏珪〈溪山清遠〉及張遠〈瀟湘八景〉所代表的李夏系譜。它們並在東渡日本後成為向日本藝術界印證這個系譜真實性的視覺資料。

我們固然無法確知以這三件作品為代表的宋元山水畫在日本如何進行畫史認識之具體形塑過程，但是，值得注意的則是它們在李夏系譜中所具有的「象徵性」代表意義，並不會因為時空條件的限制而受到影響。即使它們未曾同聚一處向觀者展現這個系譜，以十五世紀時日本藝術界對「唐物」的高度興趣，透過摹寫、縮臨等各種傳播管道，它們所代表系譜之具象成型，其實也不難想像。對於這個系譜形象之形塑而言，高桐院山水等幾件作品是否真能傳達李夏等人藝術之精髓或絕藝，實際上也不是需要爭論的問題，即使是如淺野家的夏珪摹本，也以「類原作」的身分，而具有「象徵性」的代表意義，在系譜中扮演著原作所應佔有的地位角色。這種現象雖與現代的真偽觀嚴重牴觸，在當時卻不足為奇，原來在中國之宋代宮廷收藏中亦常見之。傳世若干宋徽宗時所作的晉唐古畫摹本，當時也是用來填補歷史傳承中的空檔之作。⁶⁵ 當日本收藏界開始進行中國畫之收集時，也承續了中國的這種作法，並在其現實條件的配合或限制中，努力以各種原作與類原作共同建立其收藏之完備性。上述幾件宋元山水畫即是在此脈絡中被賦予定位，並形塑著一個可供掌握的李唐夏珪系譜。由此觀之，這些李夏系山水畫在日本之位置，與《圖繪寶鑑》中所提供的李夏系譜知識兩者之間，可謂形成一種互為因果的關係。《圖繪寶鑑》不只是一種普遍性的購買指南手冊，它的系譜知識也引導日方進行有系統的系譜收藏，而對系譜收藏完整性的慾求，又反過來藉《圖繪寶鑑》之助在中國市場中尋找特定的收藏目標。它的結果不僅是系譜收藏價值之提升，也造成《圖繪寶鑑》知識權威性之更形確立。

⁶⁵ Maggie Bickford, "Making the Chinese Cultural Heritage at the Courts of the Northern Song," 《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499-535。

七·雪舟與《圖繪寶鑑》中的雲山系譜

《圖繪寶鑑》的畫史知識不僅直接作用到十五世紀日本對中國繪畫的收藏運作上，而且也具體影響及於室町時代山水畫的創作發展。這個部分的作用可說在被稱為「畫聖」的雪舟（1420-1506）之水墨山水畫上顯示得最為清晰。它們二者之間關係的展示，也是環繞著《圖繪寶鑑》中的系譜知識而來，但不是僅只聚焦在如「李唐—夏珪」那樣的大師間形式風格的傳遞，而加入了更多對主題的關心。這種對畫史中「主題傳統」的重視，本屬中國繪畫史學中的原有重點，⁶⁶ 夏文彥在《圖繪寶鑑》中亦有所繼承，其中又以他對「雲山」主題所形塑系譜的建構，最值得注意。

「雲山」主題系譜之受到夏文彥的重視，並不能簡單的說是理所當然。由今日的角度看，《圖繪寶鑑》中最值得珍惜的一個部分既在十三世紀的南宋畫史，而此中山水畫方面的主角，除了李唐為首的院體之外，必定還得包括文人畫家所新創的雲山墨戲不可。而如眾所周知，雲山這個主題的山水創作始自兩宋之際的米芾、米友仁父子。對於他們兩人的評介，實常見於南宋與元代的文人著作中，夏文彥之前的畫學論著也有所論述，⁶⁷ 有關他倆的知識，在十四世紀時已非稀罕，《圖繪寶鑑》似乎不過是依樣葫蘆罷了。其實不然。米家父子之引人矚目，實有多種原因，泰半與其特立獨行有關，卻少因其雲山作品之故。事實上，對於米家雲山這個主題下的風格典型，除了在南宋時文人圈中有部分流行外，到了元代初期起，在畫壇上並未受到主要畫家的青睞。不要說是宮廷內外的專業畫家對之視若無睹，連最具族群意識的文人畫家也反應冷淡。趙孟頫一生中嚐試過包括董源、巨然、李成、郭熙等多種古代大師風格的新詮釋，也致力過隱居、樹石、青綠等各種主題典型的復興，唯獨對米家雲山毫無興趣。⁶⁸ 只有一位出身西域背景的色目官僚畫家高克恭（1248-1310）曾以米家雲山為基礎作其山水。他現存上海博物館的〈春山欲雨〉確實在雲山的安排及筆墨上，都追隨著如米友仁〈雲山

⁶⁶ 對中國畫史中「主題傳統」的討論，請另參見石守謙，〈洛神賦圖：一個傳統的形塑與發展〉，《國立臺灣大學美術史研究集刊》23（2007）：51-71。

⁶⁷ 關於米芾、米友仁二人在宋元時期文獻中的記載情況；見陳高華，《宋遼金畫家史料》（北京：文物出版社，1984），頁555-591。

⁶⁸ 對趙孟頫山水畫的討論，另見石守謙，〈元代文人畫的正統的系譜——趙孟頫から王蒙に至る山水畫の展開——〉，大和文華館編，《元時代の繪畫——モンゴル世界帝国の一世紀——》（奈良：大和文華館，1998），頁7-16。

圖) (圖八, The Metropolitan Museum of Art) 的作法。但是, 即使如此, 高克恭的米家雲山風格山水在當時卻不一定普受好評。他的北籍友人, 亦為畫竹名家的李衍 (1245-1320), 便曾一再批評他的山水畫「秀潤有餘, 而頗乏筆力」, 促其改絃易轍。高克恭的〈雲橫秀嶺〉(圖九, 臺北, 國立故宮博物院藏) 則可說是高氏改變之後, 達到李衍「樹老石蒼, 明麗洒落, 古所謂有筆有墨者」要求的傑作,⁶⁹ 但此時米家雲山的平淡風格已被換上北方山水傳統的巨嶂氣勢, 只留下了煙雲母題以及少量的米家樹點, 完全喪失了原來米家雲山草草而成的「墨戲」特質。〈雲橫秀嶺〉的重返北方山水傳統之改變, 意謂著高克恭的「雲山」作品已經有意識地脫離米家的範疇; 而以「筆力」取代「墨戲」所追求的「有筆有墨」之境界, 實亦屬來自第十世紀荆浩《筆法記》中的名言,⁷⁰ 那也是中國山水畫中北方傳統的源頭。由此言之, 以〈雲橫秀嶺〉為代表的高克恭之雲山, 恰正是米家雲山之相反。當年米家父子之所以發展他們平淡天真的雲山墨戲, 其實是出於與整個北方山水傳統的對抗, 刻意反其道而行; 現在高克恭又將雲山與北方山水重新結合, 豈非完全顛覆了米家雲山的原意?! 如果由此推之, 要將高克恭之雲山作品的成就直接歸到米家父子, 恐怕也不會得到他本人及同時期評家的認可; 事實上, 除了李衍之外, 趙孟頫也從未以米家的源流來讚美高氏的山水畫。在此背景之下, 當讀者在《圖繪寶鑑》中看到夏文彥對高氏的記載: 「善山水, 始師二米, 後學董源、李成, ……怪石噴浪, 灘頭水口烘瑣潑染, 作者鮮及」時,⁷¹ 便可注意到他對二米與高克恭間的傳授關係, 確有刻意凸顯之意。

夏文彥或許不是第一個確認高克恭與二米傳授關係的人, 但他的《圖繪寶鑑》卻是傳播這個「印象」的關鍵。當鄭真在為友人所藏的一件高克恭〈越山圖〉作跋時便記道: 「按松江夏氏《圖繪寶鑑》云: 米元章山水本出董源, 而天真發露。後二百餘年, 高公彥敬實得其筆意。」⁷² 此正顯示了鄭真確是由夏書中得到這個系譜知識的。另一位與鄭真同時的劉仁本也在一件米友仁的〈青山白雲卷〉上題云: 「世之圖青山白雲者, 率尚高房山〔克恭〕, 而又多贗本, 殊不知

⁶⁹ 李衍的評論出自他在高克恭〈雲橫秀嶺〉上的題跋, 見國立故宮博物院編, 《故宮書畫圖錄》(臺北: 國立故宮博物院, 1990), 第4冊, 頁14。

⁷⁰ 這是出自荆浩自評: 「吳道子畫山水有筆而無墨, 項容有墨而無筆, 吾當采二子之所長, 成一家之體。」文見《圖畫見聞誌》卷二, 頁472。《筆法記》全文亦可見於《中國書畫全書》第1冊, 頁6-7。

⁷¹ 《圖繪寶鑑》卷五, 頁12上。

⁷² 《滎陽外史集》卷九〇, 頁4下。

房山畫學米氏父子。」⁷³ 劉仁本之言一方面指出高克恭雲山作品在十四世紀中葉之廣受喜愛，另一方面也顯示著高克恭系出二米的知識在當時尚屬「新知」。劉仁本此跋雖不知寫於何時，但他卒於一三六七年之後，時已在《圖繪寶鑑》刊行之後，其由之獲得此系譜知識，實大有可能。《圖繪寶鑑》所傳播者當然不止是高克恭與二米的關係而已，更重要的實是由二米開端以來的整個雲山系譜。夏文彥在書中對米芾的記載較短，但對米友仁則極為重視，分別由《畫繼》、《畫鑑》等書摘取了重要文句編成其傳，其中「煙雲變滅，林泉點綴，草草而成，不失天真，意在筆先，正是古人作畫妙處」，來為其「成一家法」作說明，正透露出他以米友仁為雲山系譜大宗師之立場。⁷⁴ 除此之外，夏文彥也在卷四、卷五之宋元畫家中列舉出諸如水丘覽雲、許龍湫、霍元鎮等較不知名的雲山畫家，來為這個系譜在米友仁之後的傳承狀況作個交待。⁷⁵ 如此一來，高克恭便可顯得像是此系譜的殿軍，更突出地表示了它的重要性。如果從另一個角度來看，這個系譜的建構也可視為對高克恭雲山的溯源工作。高克恭既為色目高官，位至刑部尚書之職，權勢聲望之高，恐怕連趙孟頫都無法比擬，他的「青山白雲」山水畫會引起時人爭相仿作，當然不難想像。對於如此引人矚目的「高克恭現象」，就畫史的編撰而言，確實有需要加以解釋。夏文彥將之納入雲山系譜之中，並標舉其與二米的傳授關係，雖不見得完全合乎史實，但也不能不說是一個相當高明的策略。

經過《圖繪寶鑑》之傳佈，雲山一系山水畫的製作到了十五世紀之時自然又有了更蓬勃的發展。除了姚綬（1423-1495）、沈周（1427-1509）幾個畫人可說是由文人一側接續了這個文人色彩頗為清晰的系譜外，其他多位宮廷畫家及職業畫師竟也競相投入其中，這不能不說是一個值得注意的有趣現象。在一九八二年發現的淮安王鎮墓（葬於一四九六年）中出土了二十五幅明初繪畫，其中即有七幅作「雲山」主題。⁷⁶ 它們的作者除何澄（活動於一四〇三至四九年間）為士人官員外，謝環、李在（?-1431?）、馬軾都是重要的宮廷畫家，黃希穀、李政則為畫

⁷³ 劉仁本，《羽庭集》（收入《景印文淵閣四庫全書》），卷二，頁10上。

⁷⁴ 《圖繪寶鑑》卷四，頁3上-下。

⁷⁵ 同前書，卷四，頁7上-下；卷五，頁11上-下。

⁷⁶ 參見徐邦達，〈淮安明墓出土書畫簡析〉，《文物》1987.3：16-18。關於王鎮收藏的討論，見 Kathlyn Liscomb, "Social Status and Art Collecting: A Comparison of the Collections of Shen Zhou and Wang Zhen," *Art Bulletin* 78 (1996): 111-136.

史無記之地方職業畫師。論者尤其對於宮廷畫家中的謝環、李在也以米家的簡率筆墨作此種雲山，感到十分地驚訝。他倆所作的雲山墨戲，基本上頗為接近，都是將米友仁山水化約成幾個要素，再予以組合，不僅在構圖上，且在所謂米點的運用上，都似出於同種模式，看來已有相當程度定型化的現象（圖一〇，李在，〈雲山圖〉，淮安市博物館藏）。這大概也可說是雲山圖之所以得到廣泛流行的必經過程。在這過程之中，高克恭雖仍是雲山系譜中一個響亮的名字，但他獨樹一幟的雲山風格似乎已被淹沒在定型化的米家墨戲之中，罕見有人注意了。

這正是日本畫僧雪舟等楊到中國時所見的畫壇狀況。雪舟在一四六七年隨使節團入明，一四六九年歸國，在中國停留的時間恰與收藏著謝環、李在雲山圖的王鎮之活動期相近。⁷⁷ 雪舟在歸日後不久的一四七四年作了〈仿高克恭山水圖卷〉（圖一一，日本，山口縣立美術館藏），其上即有跋云：「予嘗南遊，看中朝名手畫，以彥敬為師者多矣，邇來余亦從一時之好，凡畫山水則效顰于彥敬」，並舉出：「吳興夏氏士良曰：高彥敬筆意，作者鮮及」，作為自訂繪畫的目標。這個跋語現存雖只是一件可能為十七世紀所作的摹本，而且是否與現所見畫本直接有關，尚不能完全無疑，⁷⁸ 但該跋在十七世紀時即被認為流傳有緒，而且，它有關高克恭的記述，也與雪舟友人呆夫良心（?-1477）在一四七六年所撰〈天開圖畫樓記〉中講到他「不翅兼備其眾體，看畫臨模，莫不咄咄逼真也，……掃出雲山，驚動人之耳目者，西域畫者之孫高彥敬之亞也」，⁷⁹ 有若合符節之處，其內容之真實性應可相信才是。這件倖存的雪舟自跋對於瞭解他在中國的學習經歷而言，實在有不易取代的高度價值。它不僅明白地顯示了雪舟確對《圖繪寶鑑》頗為熟習，而且在中國時還親自見到雲山圖系的流行樣態。雪舟由之而作的一四七四年山水之原貌究竟如何，即使無法由山口縣美術館的這本畫卷上得到完全的掌握，但仍可推測其泰半不致離王鎮墓中所出李在、謝環者太遠，可能也會訴諸某種定型化的米家雲山格式。事實上，今日從十七世紀後期畫家狩

⁷⁷ 關於雪舟入明的討論，見熊谷宣夫，〈戊子入明と雪舟（上、下）〉，《美術史》23（1957）：21-34；24（1957）：24-33；畑靖紀，〈雪舟山水畫小考——入明時の古典の學習——〉，《美術史學》18（1997）：21-54。

⁷⁸ 參見高橋範子，〈仿高克恭山水圖卷 再考〉，山口縣立美術館雪舟研究会編，《雪舟等楊——「雪舟への旅」展研究圖録》（東京：中央公論美術出版，2006），頁236-246。

⁷⁹ 呆夫良心，〈天開圖畫樓記〉，山口縣立美術館雪舟研究会編，《雪舟等楊》，〈雪舟年譜・史料〉，頁294-295。

野常信 (1636-1713) 的〈流書手鑑〉中仍可見一幅摹自雪舟仿米友仁的扇面 (圖一二, 東京國立博物館藏), 其上所作前景與遠山以雲層分隔的雲山模式, 便十分接近玉鎮墓出土的李在〈雲山圖〉。如此現象充分地提示了雪舟依循著《圖繪寶鑑》雲山系譜引導, 由高克恭上溯米友仁風格的高度可能性。

然而, 《圖繪寶鑑》對雪舟的作用尚不僅止於此。夏文彥在雲山系譜上的建構對於雪舟之認識南宋僧侶畫家玉澗, 進而形塑兩人間的關係, 亦產生了巨大的影響。相較於高克恭而言, 《圖繪寶鑑》之雲山畫家傳記中玉澗的出現, 顯得特別值得注意。玉澗在書中的傳記作:

僧若芬, 字仲石, 婺州曹氏子, 為上竺寺書記。模寫雲山以寓意。求者漸眾, 因謂: 世間宜假不宜真, 如錢塘八月潮、西湖雪後諸峰, 極天下偉觀, 二三子當面磋過, 卻求玩道人數點殘墨, 何耶? 歸老家山, 古澗側流蒼壁間占勝作亭, 扁曰: 玉澗, 因以為號。又建閣對芙蓉峰, 號芙蓉峰主。嘗自題畫竹云: 不是老僧親寫, 曉來誰報平安。⁸⁰

這篇玉澗傳的內容, 如上文所述, 大致取自吳太素的《松齋梅譜》, 但在刪去吳太素原記有關畫梅竹的大部分後 (除了保留末句的題畫竹詩外), 便顯得較為注重玉澗在「摹寫雲山以寓意」的藝術成就。雖經過一番刪節, 此傳全文仍佔七行的篇幅, 算是全書中的長篇之作, 在全部近一千五百個傳記中, 只有九個畫家得到這種特殊待遇。

夏文彥為何如此獨鍾玉澗, 不得而知, 但這並未在中國讀者中引起特別的關注。相反地, 雪舟對《圖繪寶鑑》中玉澗傳的反應則大有不同, 這可能與玉澗在當時日本收藏界、文化界中早享大名有關。⁸¹ 不論其原因為何, 雪舟的相關資料在在都顯示了他不僅對夏文彥書中玉澗傳的文本極為熟悉, 而且一生行事也都刻意效法傳中玉澗之所為。例如玉澗「建閣對芙蓉峰, 號芙蓉峰主」, 雪舟也曾畫〈芙蓉峰圖〉, 在入明時請求四明文士詹僖為之題詩, 此舉實在於藉之以追想玉澗風範。⁸² 玉澗的芙蓉峰位於杭州西湖邊, 他的建閣以對, 當然是意在整個湖區美景, 不僅芙蓉峰而已。雪舟雖然無緣在西湖邊置產定居, 但他在由中國回到日

⁸⁰ 《圖繪寶鑑》卷四, 頁9上。

⁸¹ 塚原晃, 〈牧谿、玉澗瀟湘八景圖——その傳來の系譜〉, 《早稻田大學大學院文學研究科紀要 別冊》17 (1991): 155-165。

⁸² 伊藤松輯, 王寶平、郭萬平等編, 《鄰交徵書》(上海: 上海辭書出版社, 2007), 頁99。

本後，即在「豐府西北之隅，創作一小樓，題榜曰天開圖畫」，⁸³ 此亦意在仿效「芙蓉峰主」之建閣。這個「天開圖畫樓」的名字來自北宋詩人黃庭堅寫景的名句，南宋宮廷中亦常引之表達對杭州附近美景的讚歎。根據呆夫良心的〈天開圖畫樓記〉，雪舟此樓「滄海接前，群峰連後，孤城左聳，二水右流」，如此之選址看來也有摹擬杭州西湖景觀之意。由此推之，雪舟之「天開圖畫樓」不僅有著將造化美景盡收畫中的意味，實亦另有將玉澗畫閣重新於其日本居所予以再現的想像。

玉澗傳記中特引其對世人「宜假不宜真」的棒喝，無疑是在直指雲山圖繪的本意，實不在「數點殘墨」的皮相，而在提醒眾人所「當面碰過」的，如錢塘八月潮、西湖雪後諸峰的那些「極天下偉觀」。這個近似禪宗公案的訓示，顯然對雪舟個人起了深遠的作用。他的入明之舉，據同行的呆夫良心之說，實欲在「歷覽乎天下之名山大川」，⁸⁴ 這不啻可視為對玉澗「極天下偉觀」訓示的實踐。不僅如此，他在歸國之後所進行的漫長東遊歷程，雖然不能排除可能有其他現實目的的存在，⁸⁵ 但此日本畫史上確屬前無古人之創舉，其藝術上之動機也必須在這個脈絡中來予瞭解。如果這樣來看，雪舟晚年的巨作〈天橋立圖〉（圖一三，京都國立博物館藏），也可說是懷抱著玉澗典範而創作的。「天橋立」一地位於現在日本京都府宮津市，以其海邊島嶼勝景號稱日本三景之一。雪舟之圖中寺社位置細節看來與實景尚可直接對應，應屬其旅途中的寫生之作。但是，雪舟在繪景之際卻又明顯使用了南宋畫家李嵩〈西湖圖〉（圖一四，上海博物館藏）的圖式，幾乎可說是採用了李嵩觀看西湖的方式來觀看，並展現天橋立的景物。⁸⁶ 而且，另外值得注意的是〈天橋立圖〉上方與〈西湖圖〉頗為不同的遠山處理。李嵩亦將西湖周圍的環山橫列在畫幅上方作為遠景，但是，相較之下，雪舟的遠山則添了更多的雲霧，致使多數遠山只剩部分山頭，而與其下之雲氣共同組成一虛無飄渺之境。這個遠景圖繪方式之不同，會是因為實景的緣故嗎？從今日所攝之

⁸³ 語出呆夫良心，〈天開圖畫樓記〉。

⁸⁴ 同前註。

⁸⁵ 參見高見澤明雄，〈雪舟筆山寺図について〉，*Museum* 365 (1981)：10-17；島尾新，〈なぜ雪舟か？——雪舟研究の面白さ——〉，《特別展 雪舟》（奈良：大和文華館，1994），頁8-15。

⁸⁶ 高見澤明雄，〈雪舟筆天橋立図について〉，《美術史》107 (1979)：1-14；戶田禎佑，《日本美術の見方》（東京：木耳社，1998），頁38-41。

該地風景圖片（如圖一五）來看，飄渺的遠山大概不是一個突出的實地視覺經驗。那麼，雪舟〈天橋立圖〉的飄渺遠山應該是來自「雲山」系譜山水的啓發吧？！從此言之，雪舟繪製此圖之際，不僅只以觀看西湖之方式施之於天橋立的景觀，而且也以雲山典範與其實景山水融合為一。他之所以如此，顯然與玉澗傳記有關。玉澗既以「西湖雪後諸峰」為「極天下偉觀」，說他曾以其雲山風格圖繪西湖及其諸峰，亦不難想像。雪舟是否見過如此的玉澗〈西湖圖〉，今日已不可得知，然而，這卻無妨於雪舟之將自己的〈天橋立圖〉比擬為其想像（或記憶）中的玉澗〈西湖圖〉。從這個角度來看，〈天橋立圖〉這件「數點殘墨」與「天下偉觀」兼具的山水，或許可說是雪舟自認最為符合玉澗本意的雲山圖了。

八·結語

透過《圖繪寶鑑》的玉澗傳記文本，雪舟認同了玉澗，也為自己在包括玉澗在內的雲山系譜中找到自己的位置。換句話說，《圖繪寶鑑》所傳佈的畫史知識，不但為日本之中國畫收藏提供了某種歷史的架構，而且為如雪舟之創作者的藝術形塑著一種畫史關懷，並在其中尋求自我定位。這對此後山水畫在日本的演進來說，無疑地是一個極為重要的發展。

雪舟之自擬為玉澗，或自我形塑為玉澗在日本的再生，並不意謂著他便無意識地成為中國山水畫史的一部分。他在雲山系譜中將自己與玉澗相連接，而未取雲山的源頭米家父子，即表明著一種有自主的選擇。他的這個選擇在他於一四九五年所作的〈破墨山水圖〉（圖一六，東京國立博物館藏）就分別以圖像及文字兩種形式表達得十分清晰。〈破墨山水圖〉以簡筆交待雲氣中掩映的山水，但只分別取前景及遠山之部分，餘皆大半省略。這分明直接來自當時已為足利將軍家收藏的玉澗〈瀟湘八景圖卷〉（如其中之〈山市晴嵐〉，圖一七，東京，出光美術館藏），也證明了雪舟祖述玉澗畫風的態度。⁸⁷ 有趣的是：本軸另有雪舟本人的自序，說明此畫係應其徒宗淵之請而作，並述畫法源流云：

⁸⁷ 對雪舟〈破墨山水圖〉的研究，見島田修二郎，〈破墨山水圖〉，氏著，《日本繪畫史研究》（東京：中央公論美術出版，1987），頁326-329；島田修二郎、入矢義高編，《禪林畫贊》，頁205-210。

余曾入大宋國，北涉大江，經齊魯郊至於洛，求畫師，雖然揮染清拔之者稀也，於茲長有聲并李在二人得時名，相隨傳設色之旨，兼破墨之法兮，數年而歸本邦也，熟知吾祖如拙、周文兩翁製作楷模，皆一承前輩作，敢不增損也，歷覽支倭之間，而彌仰兩翁心識之高妙者乎，……

這段序文因為雪舟親自提及他在中國曾向李在、長有聲二人學習，而廣為論者所重。⁸⁸ 不過，這兩位中國畫家實未為後來的雪舟所重，他反而回頭追溯他在日本與如拙（活動於一三九四至一四二八年間）、周文（活動於十五世紀前半）兩人的傳承關係。從表面上看，這似乎頗有日本本土主義之意識，以致常為後人引為山水畫「日本化」的發聲，但此序文如與畫作併而觀之，雪舟的真意畢竟還是在標舉玉澗為其歸宿，如拙與周文則為其與玉澗之間的中介傳遞者。在此，雪舟可謂提出了一個由玉澗至如拙、周文而至雪舟自己的系譜。它與中國經《圖繪寶鑑》流傳後所建構的「二米—玉澗—高克恭—李在（謝環）」序列雖有相關，卻不一樣。

雪舟自訂的系譜可謂為《圖繪寶鑑》中雲山系的新「化身」。而他之所以有此建構系譜的觀念，基本上亦係得自《圖繪寶鑑》的啓示。如此的系譜觀，當時在中國也有差不多同步的發展。大約在雪舟入明的同時，蘇州的文人隱士杜瓊（1396-1474）也提出了以二李（李思訓、李昭道）與王維為首的山水畫兩大主要系譜。杜氏在一首介紹自己畫風源流的長詩中作了如下的陳述：

山水金碧到二李，水墨高古歸王維；荊關一律名孔著，忠恕北面稱吾師；
後苑副使說董子，用墨濃古皴麻皮；巨然秀潤得正傳，王詵寶繪能珍奇；
乃至李唐尤拔萃，次平彷彿無崇痺；海岳老仙頗奇怪，父子臻妙名同垂；
馬夏鐵硬自成體，不與此派相和比；水精宮中趙承旨，有元獨步由天姿；
雲川錢翁貴織悉，任意得趣黃大癡；淨明庵主過清簡，梅花道人殊不羈；
大梁陳琳得書法，橫寫豎寫皆其宜；黃鶴丹林兩不下，家家屏障光陸離；
諸公盡衍輞川脈，餘子紛紛奚足推。⁸⁹

⁸⁸ 對〈破墨山水圖〉上雪舟自序的深入剖析，見綿田稔，〈雪舟自序を讀む〉，山口県立美術館雪舟研究会編，《雪舟等楊》，頁258-264。

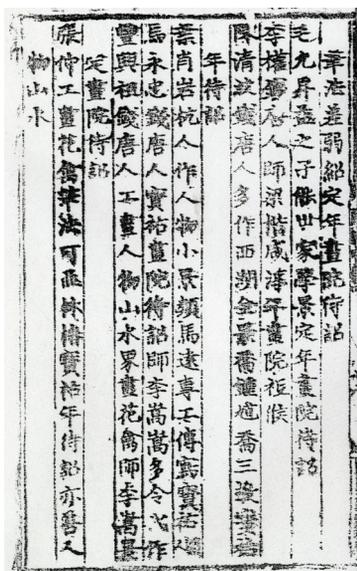
⁸⁹ 杜瓊，《杜東原集》（臺北：國立中央圖書館明代藝術家集彙刊本，1968），頁70-71。關於杜瓊寫此詩之脈絡討論，見石守謙，〈隱居生活中的繪畫：十五世紀中期文人畫在蘇州的出現〉，《九州學刊》5.4（2007）：2-34。

杜氏的兩大系譜後來即成十七世紀董其昌所發「南北宗論」的張本。⁹⁰ 它的格局，如與《圖繪寶鑑》中所提供的系譜知識相較，當然顯得更為完整而清晰，但是，如果沒有《圖繪寶鑑》之知識傳播作為基礎，杜氏之論實也無法想像。

從此之後，山水畫在中國與日本兩地都進入了一個「有畫史」的發展階段。不僅繪畫作品得以賴此歷史架構形成有系統的收藏，創作者亦賴之尋求自我與過去的關係，個人的系譜形塑與畫史定位也成為重要的關懷。由此觀之，《圖繪寶鑑》對於山水畫在東亞地區的如此發展，確實扮演了一個至關緊要的角色。

（本文於民國九十七年十二月十日收稿；民國九十八年六月十八日通過刊登）

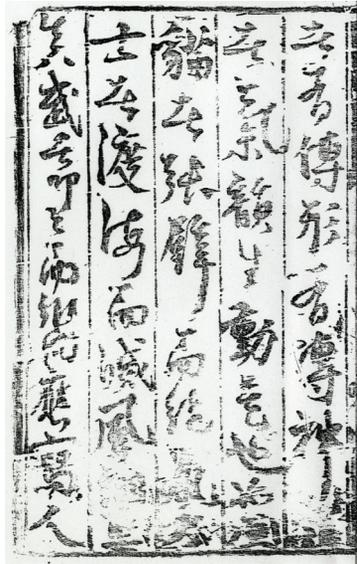
⁹⁰ Susan Bush, *The Chinese Literati on Painting: Su Shih (1037-1101) to Tung Ch'i-ch'ang (1555-1636)* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1971), pp. 163-164; Kathlyn Liscomb, "Before Orthodoxy: Du Qiong's (1397-1474) Art-Historical Poem," *Oriental Art* 38.2 (1991): 97-108.



圖一：夏文彥，《圖繪寶鑑》細部（上海：上海圖書館藏至正版明初重印本）



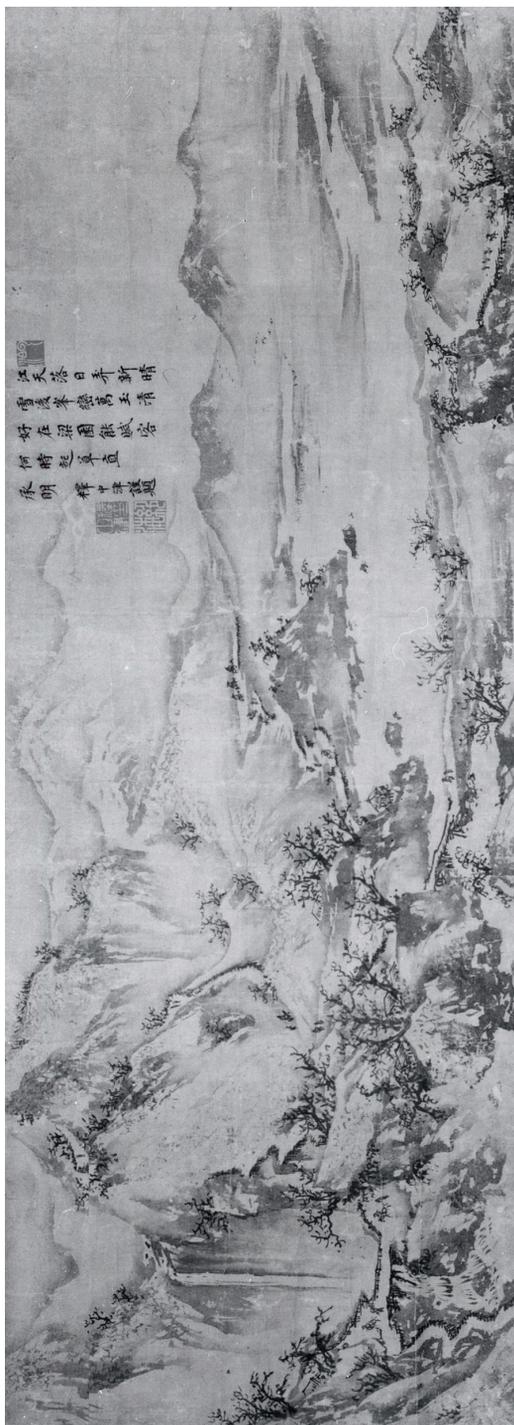
圖二：《圖繪寶鑑》細部（至正版）



圖三：《圖繪寶鑑》細部（至正版）



圖五：南宋·李唐，〈秋冬山水〉雙幅（京都：大德寺高桐院藏；
川上涇、戶田禎佑，〈渡來繪畫〉，圖66, 67）



圖四：傳元·張遠，〈寒山行旅〉（京都：相國寺藏；川上涇、戶田禎佑，《渡來繪畫》
（收入《日本繪畫館》〔東京：講談社，1971〕，第12卷），圖80）



圖六：（上）傳南宋·夏珪，〈山水〉（淺野家舊藏，東京：畠山記念館藏；
德川美術館編集，《室町將軍家の至宝を探る》〔名古屋：德川美術館，
2008〕，圖25）

（下）南宋·夏珪，〈溪山清遠〉（臺北：國立故宮博物院藏）

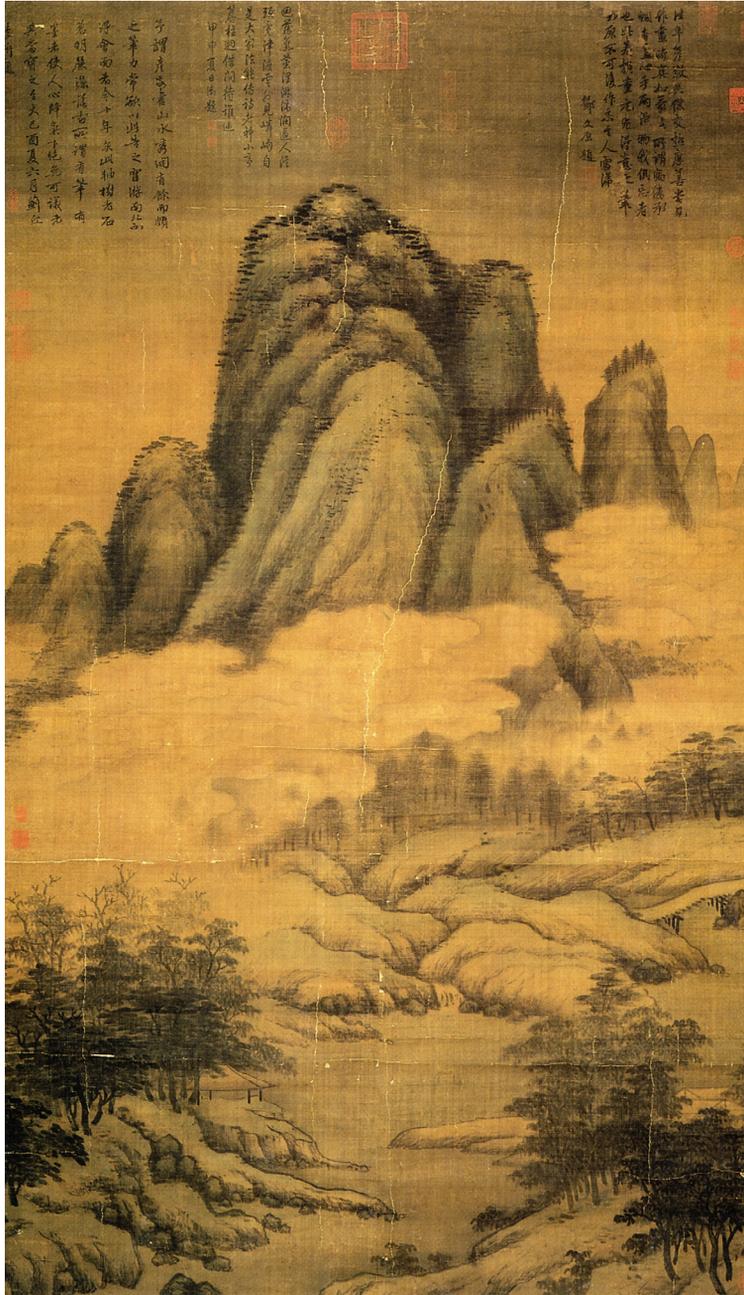
石守謙



圖七：傳元·顏輝，〈山水〉（現藏處不明，取自美國王季遷收藏照片檔案）



圖八：南宋·米友仁，〈雲山圖〉(New York: The Metropolitan Museum of Art)



圖九：元·高克恭，〈雲橫秀嶺〉（臺北：國立故宮博物院藏）

石守謙



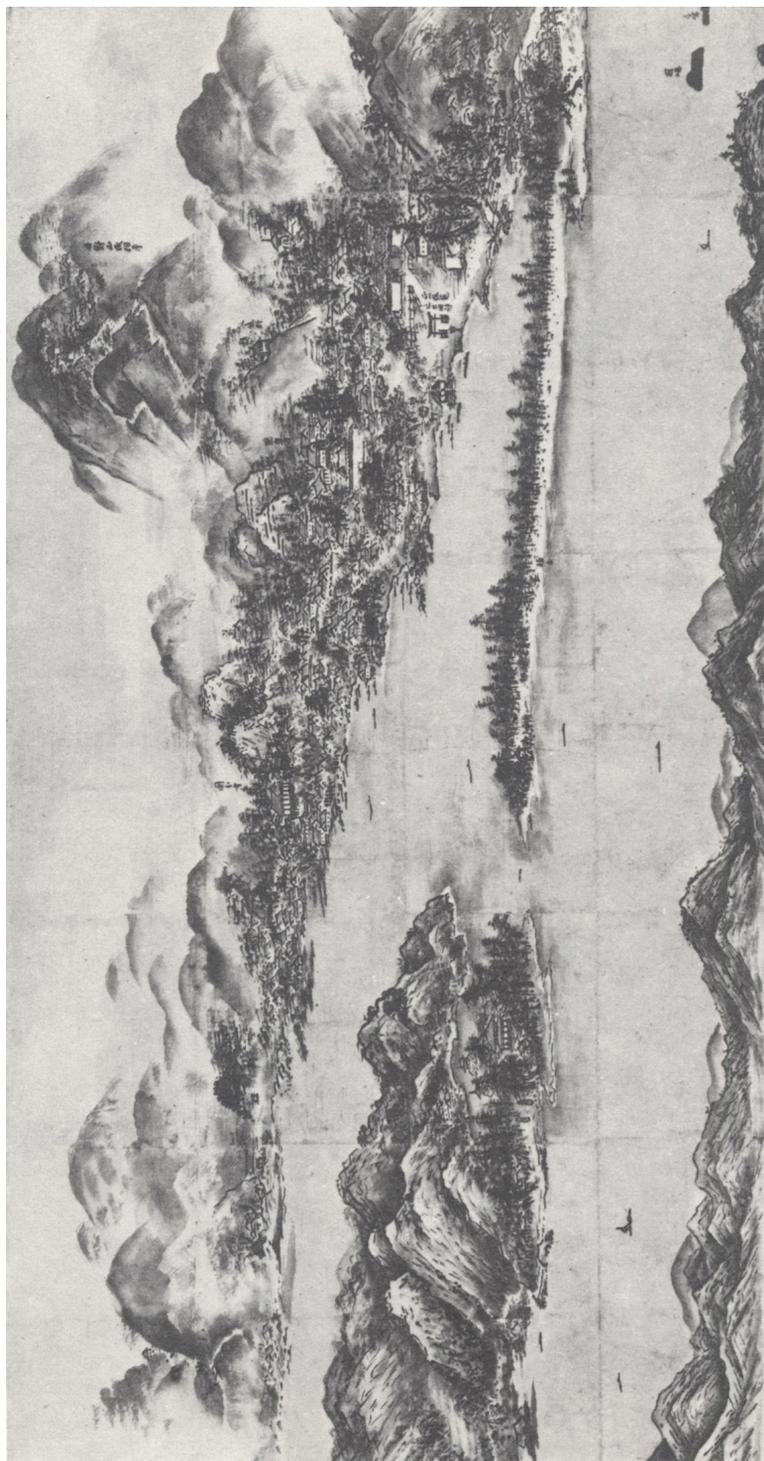
圖一〇：明·李在，〈雲山圖〉（江蘇淮安：淮安市博物館藏；江蘇省淮安縣博物館、中國古代書畫鑒定組編，《淮安明墓出土書畫》，上海：文物出版社，1988）



圖一二：江戶·狩野常信，〈流書手鑑〉扇面（東京：東京國立博物館藏）



圖一一：室町・雪舟，〈仿高克恭山水圖卷〉（1474，日本：山口縣立美術館藏）



圖一三：室町・雪舟，〈天橋立圖〉（京都：京都國立博物館藏）



圖一四：南宋·李嵩，〈西湖圖〉（上海：上海博物館藏）



圖一五：天橋立一景（《藝術新潮》53.3〔2002〕：64）



圖一七：南宋·玉潤·〈瀟湘八景圖卷〉之〈山市晴嵐〉（東京：出光美術館藏）

引用書目

一·傳統文獻

- 吳太素，《松齋梅譜》，島田修二郎解題校定，廣島：廣島市立中央圖書館，1988。
- 宋濂，《宋學士文集》，上海：商務印書館四部叢刊初編本，1926。
- 李廌，《德隅堂畫品》，收入《中國書畫全書》，上海：上海書畫出版社，1993，第1冊。
- 杜瓊，《杜東原集》，臺北：國立中央圖書館明代藝術家集彙刊本，1968。
- 汪砢玉，《珊瑚網》，收入《中國書畫全書》，第5冊。
- 周密，《雲煙過眼錄》，收入《中國書畫全書》，第2冊。
- 夏文彥，《圖繪寶鑑》，上海：上海圖書館藏至正版明初重印本。
- 夏文彥，《圖繪寶鑑》，收入《羅雪堂先生全集·初編》，臺北：大通書局宸翰樓叢書本，1986，第20冊。
- 荆浩，《筆法記》，收入《中國書畫全書》，第1冊。
- 張彥遠，《歷代名畫記》，收入《中國書畫全書》，第1冊。
- 莊肅，《畫繼補遺》，收入《中國書畫全書》，第2冊。
- 郭若虛，《圖畫見聞誌》，收入《中國書畫全書》，第1冊。
- 陳思，《書小史》，收入《中國書畫全書》，第2冊。
- 陳思，《書苑精華》，收入《中國書畫全書》，第2冊。
- 陶宗儀，《南村輟耕錄》，上海：商務印書館四部叢刊三編本，1936。
- 湯垕，《畫鑑》（又名《古今畫鑑》），收入《中國書畫全書》，第2冊。
- 黃休復，《益州名畫錄》，收入《中國書畫全書》，第1冊。
- 楊維禎，《東維子文集》，上海：商務印書館四部叢刊初編本，1926。
- 劉仁本，《羽庭集》，收入《景印文淵閣四庫全書》，臺北：臺灣商務印書館，1983-1986。
- 撰人不詳，《宣和畫譜》，臺北：國立故宮博物院景印元大德本，1971。
- 鄭真，《滎陽外史集》，收入《景印文淵閣四庫全書》。
- 杲夫良心，〈天閑圖畫樓記〉，山口県立美術館雪舟研究会編，《雪舟等楊——「雪舟への旅」展研究図録》，東京：中央公論美術出版，2006，〈雪舟年譜·史料〉，頁294-295。

石守謙

二・近人論著

中國古代書畫鑑定組編

1999 《中國繪畫全集》，北京：文物出版社，第9冊。

包根弟

1980 〈題元代題詩畫〉，《古典文學》2：317-335。

石守謙

1994 〈董其昌《婉孌草堂圖》及其革新畫風〉，《中央研究院歷史語言研究所集刊》65.2：307-332。

1997 〈對中國美術史研究中再現論述模式的省思〉，《國立中央大學文學院人文學報》15：1-29。

1998 〈元代文人畫的正統系譜——趙孟頫から王蒙に至る山水畫の展開——〉，大和文華館編，《元時代の繪畫——モンゴル世界帝国の一世紀——》，奈良：大和文華館，頁7-16。

2007a 〈洛神賦圖：一個傳統的形塑與發展〉，《國立臺灣大學美術史研究集刊》23：51-71。

2007b 〈隱居生活中的繪畫：十五世紀中期文人畫在蘇州的出現〉，《九州學刊》5.4：2-34。

伊藤松輯，王寶平、郭萬平等編

2007 《鄰交徵書》，上海：上海辭書出版社。

江蘇省淮安縣博物館、中國古代書畫鑑定組編

1988 《淮安明墓出土書畫》，上海：文物出版社。

余紹宋

1932 《書畫書錄解題》，臺北：臺灣中華書局，1968。

周永昭

2004a 〈元代湯垕生平之考證〉，《故宮博物院院刊》2004.5：121-131。

2004b 〈湯垕《畫鑑》版本之流傳及湯垕著作之影響〉，《故宮博物院院刊》2004.6：64-71。

林申清編著

1999 《宋元書刻牌記圖錄》，北京：北京圖書館出版社。

林柏亭主編

2006 《大觀：北宋圖書特展》，臺北：國立故宮博物院。

近藤秀實、何慶先編著

1997 《圖繪寶鑑校勘與研究》，南京：江蘇古籍出版社。

- 金唯諾
1979 〈宋元續編的繪畫通史〉，《美術研究》1979.4：86。
- 洪再新
1995 〈明清畫譜所示繪畫教學關係的若干類型〉，《新美術》1995.4：31-36。
- 范鳳書
2001 《中國書家藏書史》，鄭州：大象出版社。
- 凌利中
2006 〈粉本在唐宋元畫史上的作用及啓示〉，《千年遺珍：國際學術研討會論文集》，上海：上海博物館，頁462-475。
- 徐邦達
1987 〈淮安明墓出土書畫簡析〉，《文物》1987.3：16-18。
- 國立故宮博物院編
1990 《故宮書畫圖錄》，臺北：國立故宮博物院，第4冊。
- 張光賓編
1975 《元四大家》，臺北：國立故宮博物院。
- 陳高華
1981 〈夏文彥和圖繪寶鑑〉，《美術研究》1981.4：80-82。
1984 《宋遼金畫家史料》，北京：文物出版社。
- 陳韻如
2001 〈蒙元皇室的書畫藝術風尚與收藏〉，石守謙、葛婉章編，《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，頁274-278。
- 鄭文惠
1995a 〈元代題畫詩研究——以花木蔬果爲主〉，發表於國科會主辦，「國科會中文學門專題計畫成果發表」研討會，臺北：中央研究院歷史語言研究所，1995年5月。
1995b 《詩情畫意——明代題畫詩的詩畫對應內涵》，臺北：東大圖書公司。
- 鄭炳純
1984 〈《圖繪寶鑑》及其續書——兼記張蓉鏡雙芙閣舊藏元刊本《圖繪寶鑑》〉，《文獻》22：82-90。
- 謝巍
1998 《中國畫學著作考錄》，上海：上海書畫出版社。

石守謙

大西廣

- 1987 〈説明〉，島田修二郎、入矢義高編，《禪林画賛：中世水墨画を読む》，東京：毎日新聞社，頁280-282。

小川裕充

- 1992 〈李唐筆萬壑松風圖・高桐院山水圖——その素材構成の共通性について〉，《美術史論叢》8：57-70。

山下裕二

- 1993 〈夏珪と室町水墨画〉，辻惟雄先生還暦記念会編，《日本美術の水脈》，東京：株式會社ぺりかん社，頁803-833。

山口県立美術館雪舟研究会編

- 2006 《雪舟等楊——「雪舟への旅」展研究図録》，東京：中央公論美術出版。

川上涇、戸田禎佑

- 1971 《渡來繪畫》，收入《日本繪畫館》，東京：講談社，第12卷，圖66, 67, 80。

戸田禎佑

- 1998 《日本美術の見方》，東京：木耳社，頁38-41。

佐藤道信

- 1999a 〈世界観の再編と歴史観の再編〉，東京国立文化財研究所編，《語る現在、語られる過去——日本の美術史学100年——》，東京：平凡社，頁111-127。

- 1999b 《明治国家と近代美術——美の政治学》，東京：吉川弘文館。

板倉聖哲編

- 2005 《形態の伝承》，《講座日本美術史》，東京：東京大学出版会，第2卷。

畑靖紀

- 1997 〈雪舟山水画小考——入明時の古典の学習——〉，《美術史学》18：21-54。

宮崎法子

- 2006 〈日本所藏有關夏珪的資料〉，《故宮博物院院刊》2006.6：128-136。

島田修二郎

- 1987 〈破墨山水図〉，氏著，《日本絵画史研究》，東京：中央公論美術出版，頁326-329。

- 1993a 〈松齋梅譜解題〉，氏著，《中国絵画史研究》，東京：中央公論美術出版，頁455-497。
- 1993b 〈高桐院所藏の山水畫について〉，氏著，《中国絵画史研究》，頁97-111。
- 島田修二郎、入矢義高編
1987 《禅林画賛：中世水墨画を読む》，東京：毎日新聞社。
- 島尾新
1994 〈なぜ雪舟か？——雪舟研究の面白さ——〉，《特別展 雪舟》，奈良：大和文華館，頁8-15。
- 海老根聰郎
1971 〈内閣文庫蔵 元朝画者伝について〉，《*Museum* 241: 4-11。
- 高見澤明雄
1979 〈雪舟筆天橋立図について〉，《*美術史*》107: 1-14。
- 1981 〈雪舟筆山寺図について〉，《*Museum* 365: 10-17。
- 高橋範子
2006 〈仿高克恭山水図巻 再考〉，山口県立美術館雪舟研究会編，《雪舟等楊》，頁236-246。
- 塚原晃
1991 〈牧谿、玉潤瀟湘八景図——その傳來の系譜〉，《早稻田大學大學院文學研究科紀要 別冊》17: 155-165。
- 鈴木敬
1981 〈李唐の南渡・復院とその様式変遷についての一試論（上）〉，《*国華*》1047: 5-20。
- 1982 〈李唐の南渡・復院とその様式変遷についての一試論（下）〉，《*国華*》1053: 12-23。
- 鈴木敬編
1982 《中国絵画総合図録》，東京：東京大學東洋文化研究所，第1卷。
- 鈴木廣之
1995 〈往還する絵画——十五世紀漢字文化圏のなかの「唐絵」の意義——〉，《*美術研究*》361: 137-158。
- 熊谷宣夫
1957a 〈戊子入明と雪舟（上）〉，《*美術史*》23: 21-34。
- 1957b 〈戊子入明と雪舟（下）〉，《*美術史*》24: 24-33。

石守謙

綿田稔

- 2006 〈雪舟自序を読む〉，山口県立美術館雪舟研究会編，《雪舟等楊》，頁258-264。

徳川美術館編集

- 2008 《室町將軍家の至宝を探る》，名古屋：徳川美術館，圖25。

瀧精一

- 1915 〈図絵宝鑑と日本人の画論〉，《国華》302：3-7。

洪善杓

- 1999 〈韓国美術史研究の観点と東アジア〉，東京国立文化財研究所編，《語る現在、語られる過去》，頁185-191。

Barnhart, Richard

- 1972 “Li T’ang and the Koto-in Landscapes.” *The Burlington Magazine* 114: 305-314.

- 1983 *Along the Border of Heaven: Sung and Yuan Paintings from the C. C. Wang Family Collection*. New York: The Metropolitan Museum of Art.

Bickford, Maggie

- 2008 “Making the Chinese Cultural Heritage at the Courts of the Northern Song.” 《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，頁499-535。

Bush, Susan

- 1971 *The Chinese Literati on Painting: Su Shih (1037-1101) to Tung Ch’i-ch’ang (1555-1636)*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Cahill, James

- 1976 *Hills Beyond a River: Chinese Painting of the Yüan Dynasty, 1279-1368*. New York and Tokyo: Weatherhill.

Ho, Wai-kam, et al.

- 1980 *Eight Dynasties of Chinese Painting*. Cleveland, OH: The Cleveland Museum of Art.

Liscomb, Kathlyn

- 1991 “Before Orthodoxy: Du Qiong’s (1397-1474) Art-Historical Poem.” *Oriental Art* 38.2: 97-108.

- 1996 “Social Status and Art Collecting: A Comparison of the Collections of Shen Zhou and Wang Zhen.” *Art Bulletin* 78: 111-136.

Muller, Deborah Del Gais

- 1988 “Hsia Wen-yen and His *T'u-hui pao-chien* (*Precious Mirror of Painting*).” *Ars Orientalis* 18: 131-148.

Sensabaugh, David A.

- 1981 “Life at Jade Mountain: Notes on the Life of the Man of Letters in Fourteenth-Century Wu Society.” 鈴木敬先生還曆記念会編，《中國繪畫史論集：鈴木敬先生還曆記念》，東京：吉川弘文館，頁43-69。

Weitz, Ankeney

- 1997 “Notes on the Early Yüan Antique Art Market in Hangzhou.” *Ars Orientalis* 27: 27-38.

From Xia Wenyan to Sesshu: *The Precious Mirror of Painting*
and the Shaping of Historical Knowledge of Landscape
Painting in East Asia in the 14th and 15th Centuries

Shou-Chien Shih

Institute of History and Philology, Academia Sinica

Xia Wenyan's *The Precious Mirror of Painting* is taken as the focus of this study for its prominent position in the historical Sino-Japanese context. Published in 1366 and brought to Japan no later than the early 15th century, it is a concise, but complete description of the history of Chinese painting, offering 1,478 biographies of painters from the 3rd to the 14th century. Despite recognizing the great popularity it has enjoyed since its first publication, traditional Chinese scholars have revealed a quite negative attitude toward *The Precious Mirror of Painting* in criticizing the unsystematic manner of its compilation and the irresponsible appropriation in its handling of earlier sources. However, its historical significance as the first reference book on the history of Chinese painting is still worth noting.

Despite its shortcomings in compilation, *The Precious Mirror of Painting* does make considerable contributions in providing useful art-historical knowledge, particularly in its sections on the Southern Song and Yuan painters. This paper especially focuses on Xia Wenyan's distinctive emphasis on artistic genealogy in carefully enumerating an artist's models and teachers. His writing is the first among contemporary critical works in giving Li Tang the highest evaluation among Southern Song academy painters and assertively proclaiming Xia Gui to be the most important follower of Li. The establishment of this Li Tang—Xia Gui lineage and the high praises that came along with it must have generated a new wave of interest among the readers of *The Precious Mirror of Painting* toward this group of painters. It is within this context that many landscape paintings of the Li-Xia style were brought back to Japan. Among them, the pair of *Landscape* by Li Tang in the Koto-in Temple collection is the most famous.

The Precious Mirror of Painting also offers an intriguing description of the genealogy of painters depicting "cloudy mountains." Painters such as Mi Youren and

Gao Kegong are substantially presented in the text as modern art historians would expect, but most interestingly, the monk Yujian is also included in this group and given the most detailed treatment regarding his artistic accomplishment. As a keen observer of the contemporary art circle, Xia Wenyan apparently noticed the popularity of the subject matter in the field and felt a need to offer a framework to explain its historical development.

In addition to this, Sesshu's acquaintance with the text of *The Precious Mirror of Painting* is also discussed in the paper. As a non-Chinese painter, Sesshu showed a surprisingly high degree of interest in Xia's "cloudy mountain" genealogy and apparently paid special attention to the biography of Yujian. Although one can never understand what Sesshu actually learned through his emulation of Chinese models available to him, his concept of ink painting, his sense of painting history and his act of constructing an artistic genealogy for himself are basically derived from Xia's text. Viewed from this perspective, we could argue that the text of *The Precious Mirror of Painting* not only set a fundamental guideline for Japanese responses toward ink painting but also functioned as an effective channel connecting China and Japan together in the 15th century.

Keywords: Xia Wenyan, Sesshu, *The Precious Mirror of Painting*, history of painting, landscape painting in East Asia