

黃公望的書畫交遊活動與其雪圖風格初探

陳韻如^{*}

摘 要

本文藉黃公望於曹知白〈群峰雪霽圖〉畫上題稱「筆意古淡、有摩詰之遺韻」為起點，試圖分析黃公望讚揚曹知白風格的背景脈絡。首先說明黃公望此一考慮，實與趙孟頫的復古作法同中有異；接著從黃公望所能掌握的王維風格，比對黃公望與趙孟頫對於王維典型的掌握；再透過黃公望所見書畫收藏，梳理其所獲得的古代風格面貌。最後，經由黃公望的道友交往圈以及黃公望本人的雪圖風格等考慮，本文試圖闡明此一發展趨向的背景應屬元代江南道教文化之一環，可說是一個不同於趙孟頫影響力的另一重要繪畫發展歷程。

關鍵詞：黃公望、曹知白、張雨、雪景山水、元代道教

^{*} 臺灣國立故宮博物院書畫處助理研究員。

一、前言

黃公望，字子久，號大癡，又號一峰道人。他生於南宋咸淳五年（1269），約卒於至正十四年（1354）。現今學界對黃公望的生平活動掌握仍然有限，據載他原姓陸，入繼溫州黃氏爲子，早年曾任低階吏員，後因事入獄，獲釋後學道隱世，晚年始見作畫紀錄。¹

學者們評估黃公望的山水風格成就，多強調趙孟頫復古畫風的影響。以前朝宗室身份棄隱入朝的趙孟頫，雖於政治上的努力無明顯成果，但他於文化上所扮演的角色確實十分關鍵。趙孟頫以其獨特的復古創新手法，孕育出影響後世深遠的文人山水畫傳統。而黃公望就被認爲是在此一傳統的重要接續者。例如高居翰（James Cahill）曾以長篇幅文字分析黃公望的名作〈富春山居圖〉（國立故宮博物院藏），就特別指出黃公望於空間中組織墨塊、同中求異的方法，雖讓人「在初識之時似乎平淡無奇，看不出他爲人稱道的革新之處。不過，它的確是元代繪畫全盛時期的代表作。」²石守謙則舉黃公望〈溪山雨意〉（中國國家博物館藏）的乾筆皴染、山樹造型以及前景斜角的構圖手法，與趙孟頫〈水村圖〉（北京故宮博物院藏）表現有密切關聯。³

黃公望的山水成就雖屬繪畫風格史的課題，但若進一步解析這些畫風的轉承關係，亦能藉以梳理其所與元代江南士人文化活動。以黃公望山水畫風的淵源問題而言，除了趙孟頫的影響力之外，是否還有其他可以增添吾人理解的其他面向，仍值得多予注意。本文即擬針對黃公望的一些書畫題跋活動，初步梳理黃公望的書畫活動網絡。藉著此一網絡，一方面掌握書畫作品與風格的解讀與推進，另一方面也要從書畫作品重建當時的交遊網絡，並且試著釐清畫風變化的相關背景。透過這兩層次的網絡重建，本文希望能說明黃公望的山水畫成就並非僅是藝術上的成果，也可被視爲江南文人文化的積累與折射。本文擬藉此，凸顯在趙孟頫影響之外的黃公望與其活動圈，存在著另一個有待梳理的江南文化發展脈絡。由於黃公望並無文集存世，多數研究者藉明清書畫著錄資料掌握黃公望所見、所題書畫作品；然而，其中部份文獻的可信度尙待進一步考析。⁴除了此類文獻資料外，少數至今存世

¹ 關於黃公望的生平記述甚多，但是其中未能確認細節仍不少。比較全面的整理，舉如溫肇桐：《黃公望史料》（上海：上海人民美術出版社，1963）；另，張光賓亦有不少論述，其對黃公望晚年活動，可見張光賓：〈黃公望是否居住過富陽問題〉，《故宮季刊》，第12卷第4期（1977），頁49-52。近年針對黃公望生平史料的論考彙整，參見陳高華：《元代畫家史料彙編》（杭州：杭州出版社，2004），頁572-576。

² 高居翰：《隔江山色》（北京：生活讀書新知三聯書局，2009），頁116。

³ 石守謙：〈隱逸文人的內面世界—元末四大家的生涯と藝術〉，《世界美術大全集·東洋編7·元》（東京：小學館，1999），頁151-161。

⁴ 舉如《元詩選》即收錄不少元人題畫詩文，多數未標明出處，少數標出者的信度也不高，例如「危素集八大家冊」標明引自明代張泰階《寶繪錄》。按《寶繪錄》雖收有不少元代畫家相互題跋詩作，但多屬明代玩古風尚的偽造產物。針對《寶繪錄》的內容版本問題，參見謝巍：《中國畫學著作考錄》（上海：上

的書畫作品上仍有黃公望的題跋文字。這些存世作品上的題跋資料，因能透過黃公望書法風格判別其可信度，既得以補充文獻資料，亦可藉題跋文字內容意義比對該件作品風格表現，進以獲得不同層次的效用。本文所運用資料將以元人文集為軸，輔以書畫題跋文獻，並加上存世作品作為資料查對的準則與範圍。

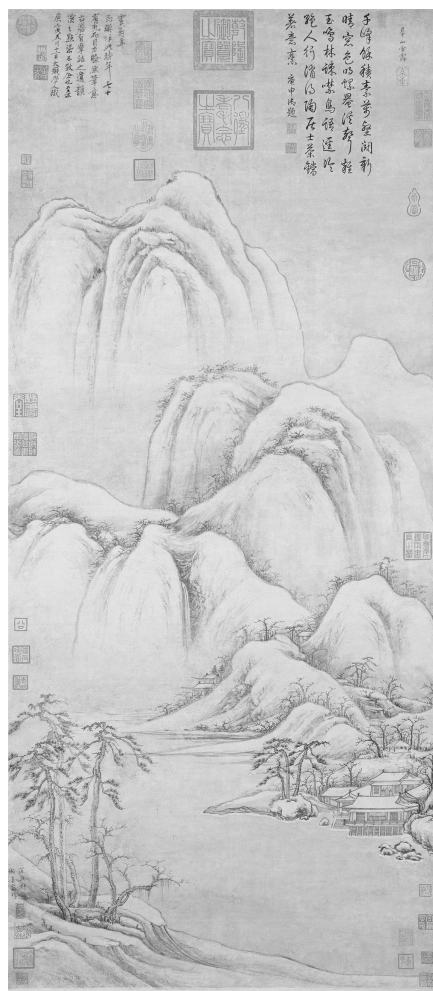
二、問題的開端：曹知白的雪圖風格

至正十年（1350），黃公望在華亭畫家曹知白的〈群峰雪霽圖〉（圖1，國立故宮博物院藏）題稱：

雲翁為西瑛作此。時年七十有九，而目力瞭然，筆意古淡，有摩詰之遺韻，僕之點染不敢企也。至正庚寅（1350）五月十一日，大癡學人識。

西瑛為族屬西域的元代散曲家阿里木八剌，曾官平江路總管府達魯花赤，於辭官後隱居於蘇州一帶。在此一題識中，黃公望對於同為畫家的曹知白極為推崇，稱其「筆意古淡」、「有摩詰之遺韻」，甚至謙稱「僕之點染不敢企也」。其實，就在同年的數日之前（五月四日），黃公望才於他自己的長卷巨作〈富春山居圖〉上題「庶使知其成就之難也」；相對於黃公望本身在〈富春山居圖〉山水長卷的成就，黃公望對於曹知白〈群峰雪霽圖〉的推崇應非片面奉承。究竟黃公望何以如此頌揚曹知白，其背景脈絡又有何意義？

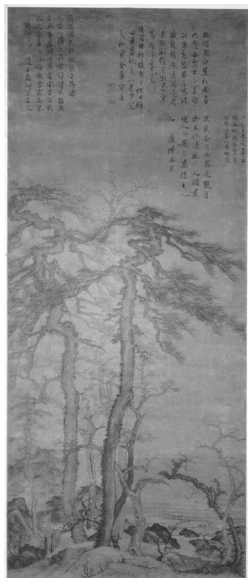
曹知白（1272-1355）為華亭大族，黃公望寓居華亭多年，與曹知白往來頻繁。黃公望另曾為其〈重溪暮靄〉題稱：



〔圖1〕（元）曹知白：〈群峰雪霽圖〉（國立故宮博物院藏）

海書畫出版社，1998），頁418-419；至於其於明代作偽風潮中的意義，可參考洪再新：〈無益之事與有涯之生——晚明都市文化中張泰階之古物玩好觀考略〉，《故宮學術季刊》第22卷第1期（2004），頁35-68。

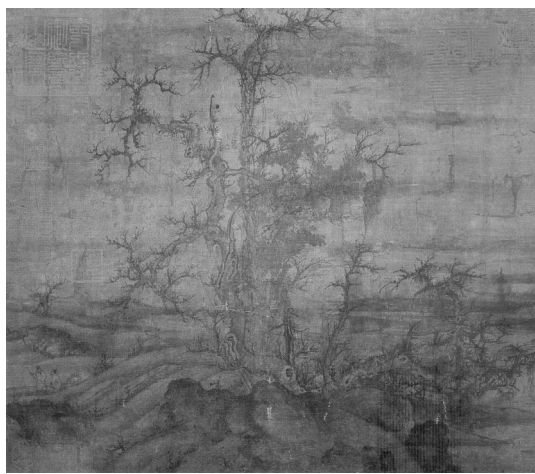
雲西為明叔作。雲老與僕年相若，執筆濡墨既有年矣，老而益進。於今諸名勝善畫家求之巧思者甚多，至于韻度清越，則此翁當獨步也。至正九年（1349）五月廿五日大痴學人公望題識。時年八十又一。⁵



〔圖 2〕(元) 曹知白：〈雙松圖〉(國立故宮博物院藏)



〔圖 3〕(宋) 郭熙：〈早春圖〉(國立故宮博物院藏)



〔圖 4〕宋人：〈小寒林圖〉(國立故宮博物院藏)

黃公望對於曹知白的山水畫風，無論是將之稱為「韻度清越」或者更進一步稱「筆意古淡」，顯然都有意突出曹知白山水韻度風貌。

學者憑藉以掌握曹知白風格的作品並不多，除了〈群峰雪霽圖〉之外，尚有〈雙松圖〉、〈疏松幽岫〉等作品。〈雙松圖〉(圖 2，國立故宮博物院藏)是曹知白在天歷二年(1329)為石末伯善畫。石末伯善即石抹繼祖(1281-1347)，為石抹也先(1177-1217)的玄孫，原契丹述律氏，後寓居台州。此件〈雙松圖〉畫幅三分之二為高聳雙松，低緩土坡僅佔有畫面下方一小段。雙松母題屬北宋李成、郭熙風格的重要元素，雖能與郭熙〈早春圖〉(圖 3，國立故宮博物院藏)畫幅前方的松樹有所聯繫，但實質上已脫離宋人〈小寒林圖〉(圖 4，國立故宮博物院藏)一類的李郭寒林面貌，極有意在畫面上鋪張松枝，一方面加強橫向枝枒曲折轉出效果，另一方面則藉著深淺墨色層疊出前後松樹，更使畫中松樹不僅高聳，還具有不斷蔓生的動態效果。

⁵ 此題跋現僅見於文字著錄。但因於卞永譽《式古堂書畫彙考》著錄中，曾附記「小清秘閣藏畫」，推測此作應非無據之作。參見〔清〕卞永譽：《式古堂書畫彙考》卷 52，收入《景印文淵閣四庫全書》(臺北：臺灣商務印書館，1983)，冊 829，頁 240-241。



〔圖 5〕(元) 趙孟頫：〈雙松平遠〉(The Metropolitan Museum of Art 藏)



〔圖 6〕 宋人：〈松泉磐石圖〉(國立故宮博物院藏)

曹知白對於畫面動感之追求，雖仍源自宋代李郭風格本質，但追求的重點已有明顯差異。此一新追求，與趙孟頫〈雙松平遠〉(圖 5, The Metropolitan Museum of Art) 所強調的復古企圖明顯不同。相較於趙孟頫透過有如行草、飛白的書法用筆以追求山水畫中的李郭傳統，曹知白筆下的松樹並未傾向純粹的筆墨表現。⁶如此而論，與曹知白〈雙松圖〉相近的作品，反倒是一件無作者款的〈松泉磐石圖〉(圖 6, 國立故宮博物院藏)。這件作品屬十三世紀晚期至十四世紀之間的作風，其對於山石的構成手法，被視為是李郭傳統在北方遼金地區的後續成就，以造型的講究為核心追求。曹知白〈雙松圖〉畫軸上有宋濂題「乃雲西處士之筆，得河陽郭翰林之家法。纖麗精絕，跡簡意澹，景趣幽雅，有傲歲寒節操之意。」從畫面風格表現而言，曹知白詮釋的郭熙家法，明顯添加了遼金等北地所習知的李郭變體特色，這樣的風格調整，可能是將贈畫對象伯善的北方出身背景列入考量後的成果。

針對這類非漢土人與元代繪畫活動的互動關聯，石守謙指出應注意 1320 年代以後的變化；亦即非漢土人逐漸參與書畫藝術活動，並且於其中扮演著重要的中介角色。⁷而曹知白

⁶ 石守謙：〈有關唐棣(1287-1355)及元代李郭風格發展之若干問題〉，《風格與世變》(臺北：允晨文化實業股份有限公司，1996)，頁 133-180。

⁷ 石守謙：〈衝突與交融——蒙元多族士人圈中的書畫藝術〉，《從風格到畫意》(臺北：石頭出版社，2010)，

的畫作可視為此類例證。曹知白與非漢士人的關係密切，根據貢師泰所寫的〈貞素先生墓誌銘〉，可知曹知白有一位西域人女婿。⁸該人即常德路達魯花赤哈喇哈達（或稱火魯忽達），為北庭人，字得之，曾於至正十三年修繕長興縣儒學的大成殿明倫堂。⁹要言之，曹知白與非漢人的密切關係，可說是元代中期以後多族士人互動下的一個側面。而且，更值得注意的是，若將曹知白繪贈非漢士人的畫作也放入此一互動活動的視野之內，其風格上的表現與意義，再加上黃公望與此一脈絡的關聯，實堪深加細究。

曹知白〈群峰雪霽圖〉畫贈西瑛（阿里木八剌），也是一件為非漢士人之作。然而，需要指出的是，曹知白在〈雙松圖〉上追求的動態效果，於二十年後的〈群峰雪霽圖〉上已有調整。將此畫與曹知白於天曆二年（1329）所作〈雙松圖〉相比，兩件作品雖同屬贈與非漢人之作，〈雙松圖〉所強調源自北方風格傳統之動態追求，顯然已經不再出現於〈群峰雪霽圖〉中。〈群峰雪霽圖〉的松樹雖保有〈雙松圖〉的枝幹型態，但是卻不強調松樹彼此間的空間感，也不再凸顯其中動態。經過二十年，曹知白於〈群峰雪霽圖〉所調整出的山水特色已然是一種講究平淡意趣的簡練風格。而黃公望對〈群峰雪霽圖〉的讚揚，說明他應該能充分體會這一調整與其發展過程中的變化。黃公望既已察覺曹知白〈群峰雪霽圖〉減弱樹石型態上的動態效果，並且肯定其成就，讚之為「老而益進」、「韻度清越」。甚至就在〈群峰雪霽圖〉上題寫著「筆意古淡」，是一種能夠與唐代王維神韻相接續的表現成果。在此，我們必須先梳理黃公望如何掌握王維風格。

此外，〈群峰雪霽圖〉畫右下角曹知白款署「窪盈軒為懶雲窩作」，西瑛的齋名為「懶雲窩」，「窪盈軒」則是曹知白華亭家中園林亭館之名，或取《老子》「窪則盈，弊則新」為典。¹⁰在此畫中，曹知白本人並未以字號「雲西」自稱，反特意以此一齋名與西瑛字號「懶雲窩」相應，此舉可能亦有家思想層面上的互通意圖。¹¹這個部份的訊息，指出曹知白與當時江南道教圈的關係還可多加重視。而此一關聯，雖然並未直接與黃公望題跋內容相關，

頁 132-143。

⁸ [元]貢師泰：〈貞素先生墓誌銘〉，《玩齋集》卷 10，收入《四庫全書珍本》（臺北：臺灣商務印書館，1983），冊 1093，頁 15-17。

⁹ 哈喇哈達事蹟，參見《吳興備志》卷 7，收入《叢書集成續編》（臺北：新文豐，1989），冊 230，頁 373，以及 [元]楊維禎：〈長興州重修學宮記〉，《東維子文集》卷 12，收入《四部叢刊初編》（臺北：臺灣商務印書館，1965），冊 79，頁 86。

¹⁰ [元]貢師泰：〈貞素先生墓誌銘〉，同註 7。貢師泰提到曹知白「喜黃老之學」，所區居所稱「常清淨、窪盈、厚堂、古齋」，「厚堂、古齋」分別有虞集、黃潛題記。

¹¹ 西瑛曾作散曲小令以〈懶雲窩〉為題，有稱「懶雲窩，醒時詩酒醉時歌。瑤琴不理拋書臥，無夢南柯。得清閒盡快活，日月似插梭過，富貴比花開落。青春去也，不樂如何？」而當時與之唱和者吳西逸則有和「懶雲翁，一襟風月笑談中。生平傲殺繁華夢，已悟真空。生平傲殺繁華夢，已悟真空。茶香水玉鐘，酒竭玻璃翁，雲繞蓬萊洞。」唱和字句間亦流露著道家思想之情，此二首元曲皆引自中華書局編輯部編：《全元散曲》（臺北：臺灣中華書局，1969）。另針對非漢族的散曲，參見范長華：〈元代非漢族曲家風格的雅與俗〉，《第三屆通俗與雅正學術研討會論文集》（國立中興大學中文系主辦，2001），頁 29-68。

但是，卻已經能夠提醒我們也必須注意黃公望與當時一些道教人士的互動情況。

本文以下擬先整理黃公望所能掌握的王維風格，其次則分析黃公望可能見過的書畫收藏，接著考慮其道友交往圈，以及黃公望本人的雪圖創作等四個面向，用以說明黃公望這段針對曹知白的讚語，實際上可說是一個不同於趙孟頫影響力的另一項重要藝術成就。

三、趙孟頫理解的王維風格

黃公望對於古代大師王維風格的理解，不能排除趙孟頫的影響。黃公望與趙孟頫的交往紀錄雖不多，但多指向兩人結識於黃公望青年階段，亦即是黃公望為書吏階段前後之時。黃公望在至正七年（1347）曾於趙孟頫〈行書千字文〉（圖7，北京故宮博物院藏）題「當年曾見公揮灑」，又稱「雪松（筆誤）齋中小學生」，表明曾經受趙孟頫的親自指點。其所



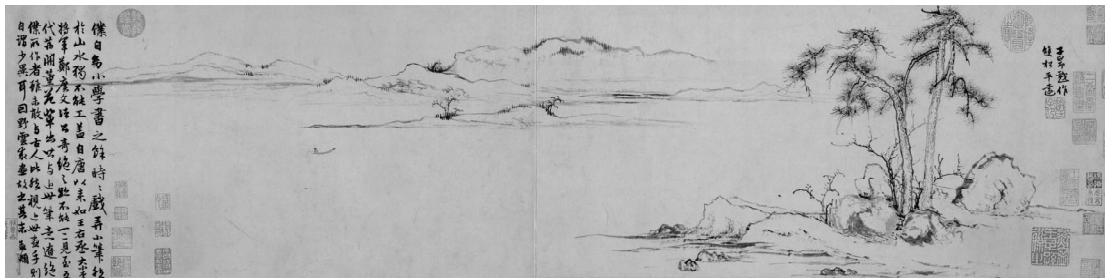
〔圖7〕（元）趙孟頫：〈行書千字文〉（北京故宮博物院藏）



〔圖8〕（元）趙孟頫：〈鵲華秋色圖〉（1296，國立故宮博物院藏）

謂「當年」或許即是指黃公望二十多歲的青年階段。

趙孟頫的復古概念在元代江南地區的書畫活動中扮演著重要角色。為追求復古，趙孟頫特意著重書法性筆墨於繪畫上的表現，更有意彙整不同古代風格。例如他為朋友周密所作的〈鵲華秋色圖〉（圖 8，國立故宮博物院藏）即源出自董源風格。此畫一方面以手卷構圖上追唐代王維的輞川古風，畫中的母題也多取自當時傳世的董源作品；至於畫中用筆，則有意採中鋒線條，藉著綿長的延續拖畫過程中，呈現出看似自然的交疊錯落效果，將董源原有皴法的古拙不自然，轉化為平淡溫和的協調韻致。¹²



〔圖 9〕（元）趙孟頫：〈雙松平遠〉，（The Metropolitan Museum of Art 藏）

對於代表北方山水之李成、郭熙風格，趙孟頫也曾因入大都搜訪古畫後，更能突破南宋傳統理解；其為野雲作〈雙松平遠〉（圖 9，The Metropolitan Museum of Art）就是佳例。趙孟頫在此並沒有採用北宋郭熙所詮釋的李成巨碑式面貌，而是以手卷形式將此一風格再度帶回寒林平遠的追求。透過趙孟頫有如草書的線條，李成傳統中雜有小樹枝枒的寒林被簡化成雙松，再以飛白筆觸鉤成平遠山水，成為畫面中清晰的語彙；李郭風貌中的空氣遼闊感已然消退，取而代之的是清晰母題所構組出的畫中寓意。至此，趙孟頫的復古面貌，不僅恢復李成骨貌，更再度將畫中道德寓意重新彰顯，繪雙松如山水中高士，造山水為不遇君子之寄。¹³

至於其與唐代畫家王維的關係，由於「王維」風格渺無可追，因此很難從作品風格上論證。不過根據〈鵲華秋色圖〉趙孟頫友人楊載（1271-1323）所題內容，不難推想「王維」已成為畫藝標竿。其稱：

茲觀〈鵲華秋色〉一圖，自識其上，種種臻妙，清思可人，一洗工氣，謂非得意之筆可乎。誠義之之蘭亭，摩詰之輞川也。

¹² 石守謙：〈元代文人畫的正宗系統—由趙孟頫到王蒙的山水畫發展〉，《從風格到畫意》（臺北：石頭出版社，2010），頁 167-172。

¹³ 同前註，頁 171。

在此，楊載已將王維比擬成繪畫藝術之聖，與書法藝術之聖王羲之齊名。除了友人的推崇之外，趙孟頫本人對王維也有讚揚。他說：

王摩詰能詩更能畫，詩人聖而畫入神。自魏晉及唐幾三百年，惟君獨振，至是畫家蹊徑，陶鎔洗刷，無復餘蘊矣。

深入研究趙孟頫的學者李鑄晉並且指出，元人對於王維有著一股新的評價與推崇。例如湯堂《畫鑒》稱「如六朝至唐初，畫者雖多，筆法位置，深得古意。王維、張璪、畢宏、鄭虔之輩出，深造其理。」元代畫史論者已經將王維置於唐代各家之先，顯示王維在當時畫評與畫家心目中的重要地位。¹⁴

將「王維」置於最高位置雖屬元人理解上的共相，但其所指稱的風格表現，則有不同的認知。以趙孟頫的復古畫風而言，他所認知的王維僅是一種「理想」典型。這種理想典型對趙孟頫這一代士人而言，甚至可將之以董源風格作為融合的媒介，也就是，因為王維風格遠不可攀，趙孟頫於是將董源風格理想化，將之融入王維這樣的理想文人的形象之內。¹⁵這樣的處理，顯然是與黃公望所面對的曹知白〈群峰雪霽圖〉相當不同。特別是在〈群峰雪霽圖〉中，鮮少能有董源風格的因子在內。熟悉趙孟頫復古畫風的黃公望，也不可能不了解此一根源。黃公望勢必知道，一旦他將曹知白比為王維，他亦將面對時人對「王維」形象之成見。而在此前提之下，黃公望依舊成竹在胸地為曹知白〈群峰雪霽圖〉寫下「有摩詰之遺韻」的新評價，甚至還指出「僕之點染不敢企也」的謙遜美詞。接著，本文將試圖勾勒黃公望所見的一部分書畫收藏，用以說明除了趙孟頫之外，黃公望還可能吸收到的其他藝術傳統。

四、徐琰收藏的王詵

黃公望以擔任地方官員的書吏為其服務朝廷的開端，他曾於先後的浙西廉訪使閻復、徐琰幕下任書吏。閻復（1236-1312）、徐琰（？-1301）兩人皆與東平學府有關。¹⁶其中徐琰

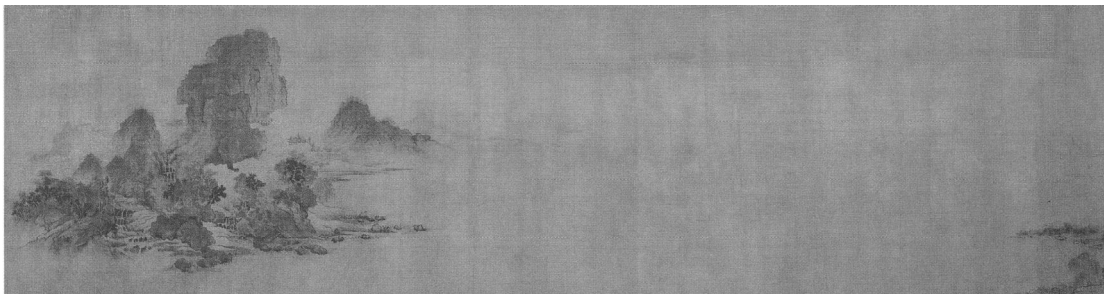
¹⁴ 李鑄晉：《鵲華秋色—趙孟頫的生平與畫藝》（臺北：石頭出版社，2003），頁165-167。

¹⁵ 同前註，頁214。

¹⁶ 關於東平學府，可參考孫克寬：《元代漢文化之活動》（臺北：臺灣中華書局，1968），頁109-138；袁冀：〈東平嚴實幕府人物與興學初考〉，《元史研究論集》（臺北：臺灣商務印書館，1947），頁141-146；陳高華：〈大蒙古國時期的東平嚴氏〉，《元史論叢》（北京：中國社會科學出版社，1996），第6集，頁17-18；丁崑健：〈從仕宦途徑看元代的游士之風〉，《蒙元的歷史與文化：蒙元史學研討論文集》（臺北：臺灣學生書局，2001），頁635-653。

並有一些文物收藏，如〈唐人雙鉤蘭亭〉、顏真卿〈自書刑部尚書告〉、王詵〈煙江疊嶂圖〉，以及玉印、玉硯、銅硯等文房用具。¹⁷徐琰收藏的這件王詵作品後有蘇軾唱和詩文，是否即是現存上海博物館的藏品（圖 10），目前難有確認的論證。姑且不論是否能夠將之聯繫到現存博物館之作品，在徐琰收藏中有「王詵」作品，若從後續黃公望畫風成就的各種跡象整合而論，不能不說是一個值得注意的開端。

表面上，王詵畫風在元代繪畫的創作上並沒有受到特別注意。以趙孟頫而言，其於山水畫作上進行的復古工作，主要是以董源、巨然所代表的江南畫風，又或者是摻入李成、郭熙的北方特點而成，前者如〈鵲華秋色圖〉（國立故宮博物院藏）、後者有〈水村圖〉（圖 11，北京故宮博物院藏）為例。若進一步考察畫史論著，不難注意到王詵的畫風因早被歸入「李成」一系，或許「李成」畫名更勝王詵，是以顯少有被認為是延續王詵之畫風者。



〔圖 10〕（宋）王詵：〈煙江疊嶂圖〉（上海博物館藏）



〔圖 11〕（元）趙孟頫：〈水村圖〉（北京故宮博物院藏）

關於王詵畫風的掌握，以北宋米芾《畫史》的紀錄最早，影響亦深遠。其稱「王詵學李成皴法，以金綠爲之，似古今觀音寶陀山狀。作小景，亦墨作平遠，皆李成法也。」¹⁸這一意見，乍看似乎一直延續至南宋鄧椿《畫繼》、元代湯垕《畫鑑》等書。但仔細推敲後兩者的文句，值得注意湯垕《畫鑑》已略微調整文句，顯示出一種對王詵畫風的新認識。米芾雖已指出王詵具有青綠、水墨的兩種山水表現，但卻指出無論何者都可說屬李成畫風，鄧椿即延續此說。但在《畫鑑》一書，湯垕雖仍認為王詵畫風可分作青綠、水墨二種，卻

¹⁷ 〔元〕周密：《雲煙過眼錄》，收入《中國書畫全書》冊 2（上海：上海書畫出版社，1993），頁 148。

¹⁸ 〔宋〕米芾：《畫史》，收入《中國書畫全書》冊 1，頁 978-989。

已經將青綠表現部份視為受李思訓影響，而僅有水墨才屬於受李成影響的表現。¹⁹



〔圖 12〕（宋）王詵：〈漁村小雪圖〉（北京故宮博物院藏）

如此接著檢視王詵現今存世作品，亦可掌握到其畫作的兩類表現。其一即是青綠設色的〈煙江疊嶂圖〉（圖 10，上海博物館藏），另一則是水墨為主的〈漁村小雪圖〉（圖 12，北京故宮博物院藏）。究竟此二件作品，是否恰好為米芾所見王詵，「以青綠為觀音寶陀山狀」或「水墨作平遠」的作品，現階段無法確認；仍值得講究的是，何以會在元代湯垕開始，評論者始將王詵的青綠手法，從原來宋人所理解的李成，更加推進成唐代的李思訓？而這一調整的意見，並非僅是文字遣辭上的修整更動，若進一步追究，可知是元人畫作風格選擇的一種有意操作。至於此一操作，是否也在黃公望畫風的發展具有影響，則不能排除其相關性。

黃公望在擔任閻復、徐琰的書吏階段的活動，極有可能見過其所藏書畫，並對兩人文化背景有所認識。閻復與徐琰皆與元初山東地區的儒學培育活動有關，「時嚴實領東平行台，招諸生肄進士業，延元好問校試其文。預選者四人，復首、徐琰、李謙、孟祺次焉。」²⁰兩人應多少受到元好問所代表的金代文化之影響。這一背景意味著，黃公望雖屬江南地方士人，但隨著朝廷將儒士派任各地基層任職的同時，不僅使得因為南北區隔的政治體系實際瓦解，就連原已被截斷的南北文化亦能產生交融，乃至對書畫活動造成影響。

¹⁹ 〔宋〕鄧椿：《畫繼》「其所畫山水學李成，皴法以金線為之，絕似今觀音寶陀山狀。小景，亦墨作平遠，皆李成法也。」〔元〕湯垕：《畫鑒》「王詵字晉卿，學李成山水，清潤可愛。又作著色山水，師唐李將軍，不今不古自成一家。內臣馮瑾慕其筆墨，臨倣亂真，高宗竟題作王詵。觀者不可不察也。然余能望而知之。」另外，〔元〕夏文彥：《圖繪寶鑑》「能畫。學李成，山水清潤可愛。又作著色山水，師唐李將軍，不古不今，自成一家。畫墨竹，師文湖州。」

²⁰ 〔明〕宋濂等：《元史》卷 160（北京：中華書局點校本），頁 3772。參見孫克寬：〈元初儒學〉，《元代漢文化之活動》（臺北：臺灣中華書局，1968），頁 109-140。

以王詵的作品而言，依據周密記載徐琰收藏的王詵〈煙江疊嶂圖〉曾經劉傑、王子約、李公略、戴祖禹等人收藏，顯示此作品可能是徐琰江南任官之後才收入。徐琰的收藏數量並不多，於周密當時輯錄的江南藏家之中亦不特別突出。²¹在此，值得注意的是王詵這類原屬江南收藏之作，已受到東平人士的青睞。而除了徐琰的收藏之外，黃公望也得以見到趙孟頫之收藏。²²雖然研究周密《雲煙過眼錄》的學者 Ankeney Weitz 對於元代初期收藏之地區差異問題，並不以為能在現有文獻中取得積極掌握。但若將徐琰與元貞元年（1295）趙孟頫從大都帶回江南的收藏內容一併考量，不難注意到當時的收藏家確實已經能夠不受地理區的限制，無論南方、北方的畫風傳統皆有蒐羅。而其中的山水畫部份，又以董源、李成兩家山水為大宗。²³即使如此，在這些收藏之中，仍可見到少量的王詵作品，部份還引起周密辨別真偽之討論；經過周密紀錄的王詵作品全數約十一件，兩件原屬北方物，南宋內府所藏約三件，可見王詵作品原本在民間流傳數量極為有限。²⁴這也能夠說明宋元之際，王詵的風格雖尚未引起討論，但從收藏的脈絡而言，已經被視為收藏的關注焦點之一。

黃公望在接觸了趙孟頫、徐琰等人之後，並未即以畫藝為專，而是依循著士人求取名宦權貴推薦為吏員的模式，意圖爭取出仕機會。一直到延祐二年（1315）前後，因受張閭牽連入獄，雖於不久後即出獄，但黃公望顯然已知無法繼續此一仕途。成書約於至順元年（1330）的《錄鬼簿》稱黃公望出獄後以「卜術」閒居，²⁵另據王逢意見，指出黃公望恰於此後「入道」。²⁶黃公望顯然是在仕途受挫後轉入全真教為道士，雖然目前仍難掌握詳細情況，但可見黃公望自此已經展開修道、作畫授業的生活型態。正於此際，他青年階段所接觸的王詵風格，才又發揮作用。本文接著將從黃公望與道教人士的交往網絡，說明其與書畫相關的活動。

五、道友張雨的交往

²¹ 關於周密收藏研究，可參考 Ankeney Weitz, *Zhou Mi's Record of Clouds and Mist Passing before One's Eyes: An Annotated Translation* (Leiden; Boston, MA: Brill, 2002).

²² 黃公望曾稱早年於趙孟頫處見董源〈夏山圖〉，惟此資料僅見都穆《鐵網珊瑚》可信度有待查對。

²³ Ankeney Weitz, "Collecting and connoisseurship in early Yuan China: Zhou Mi's *Yunyan guoyan lu*" (Ph. D. dissertation, University of Kansas, 1994), pp. 110-114.

²⁴ 周密記載收有王詵作品的藏家有：趙與懃（五件）、王虎臣（王詵臨小李將軍山水）、司德用（王詵長江遠岫，北方物）、莊肅（王詵長江遠岫、著色山水，有山東東路轉運使印）、徐琰（王詵煙江疊嶂圖）、李侗（王詵著色楚山清曉圖，有萬壽無疆之印，疑偽）、趙孟頫（王詵連山絕壑，高宗題）、謝奕修（王詵八帖，與諸王書）。

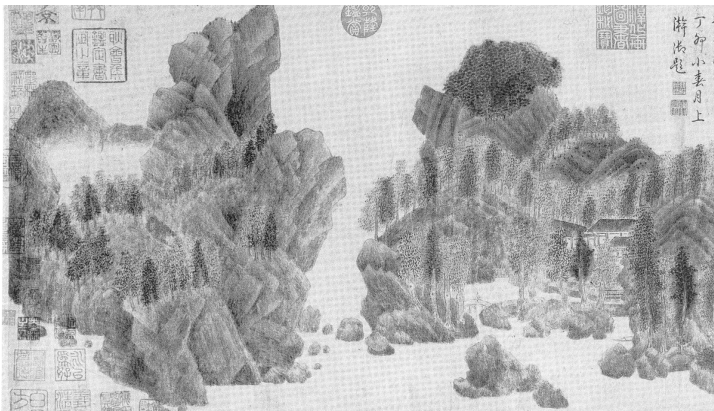
²⁵ [元]鍾嗣成：《錄鬼簿》卷下，收入《筆記小說大觀》（臺北：新興出版社，1977），20編，頁3419。

²⁶ [元]王逢：〈題黃大癡山水〉，《梧溪集》卷4，收入《北京圖書館古籍珍本叢刊》（清抄本影印，北京：書目文獻出版社，1988），冊95，頁502。詩題下有註文「名公望，字子久，杭人。嘗學掾中臺察院，會張閭平章被誣，累之，得不死，遂入道云。」

黃公望之所以進入道教之門，或許與倪瓚之兄長倪昭奎有關。倪昭奎（1279-1328），字文光，亦曾入徐琰幕下，與黃公望應屬同僚；元貞初年（1295-96）倪昭奎經徐琰向行省推薦為學道書院山長，曾從金應新、王壽衍等學道法，張留孫甚至有意推薦入朝；後還與正一道茅山宗劉大彬習大洞經法。²⁷黃公望決意習道的時間點，一般認為是在因張閭案受牽連之後。²⁸張閭案發生在延祐二年（1314），同年，倪昭奎即取得朝廷所賜真人封號「玄中文節貞白真人」。²⁹

黃公望的道教信仰與其繪畫活動之間的關聯，雖有 John Hay 試圖從〈富春山居圖〉與道教對風水之看法加以聯繫，³⁰但以文字資料而言，實尚未能有更多推論空間。而在與道教人士的網絡中，黃公望除早年與倪瓚兄長倪昭奎往來之外，其曾從全真教金蓬頭學，但也與茅山道士張雨有所聯繫。張雨（1283-1350）與倪昭奎的往來關係緊密，兩人同樣都曾與王壽衍、劉大彬習道，³¹倪昭奎死後，其二弟倪瑛、倪珽（即倪瓚）也經由張雨之信才得以向虞集請求代為寫墓碑。黃公望是否透過倪昭奎而結識張雨，仍有待考察。

張雨曾多次作詩題黃公望山水，顯示兩人常有互動。高啓（1336-74）曾依據傳聞指出泰定年間（1324-27）張雨多次與黃公望同遊華山天池，作有三、四本〈天池石壁圖〉。³²此事件是否得以成立，也還無法確認。但根據張雨本人記載，黃公望曾畫其居所稱「貞居圖」，³³並曾於張雨所藏錢選



〔圖 13〕（元）錢選：〈浮玉山居圖〉（上海博物館藏）

²⁷ [元]虞集：〈倪文光墓碑〉，《道園學古錄》卷 50，收入《四部叢刊正編》（臺北：臺灣商務印書館，1979），68 編，頁 426-427。

²⁸ [元]王逢：〈題黃大癡山水〉，《梧溪集》卷 4，頁 502。

²⁹ [元]虞集：〈倪文光墓碑〉，同註 26。

³⁰ John Hay, "Huang Kung-wang's 'Dwelling in the Fu-Ch'un Mountains', the Dimensions of a Landscape" (Ph. D. dissertation, Princeton University, 1983).

³¹ [元]鄭元佑：〈題張伯雨留別卷〉，《句曲外史集》附，收入《景印文淵閣四庫全書》，冊 1216，頁 415-416。此詩之前序提到「泰定元年上清四十五代宗師劉君大彬朝京師授予始末，俾為之次第焉。張君吳郡人，名天雨內名嗣真，字伯雨別號貞居。年二十棄家入道，遍遊天台、括蒼諸名山。吳人周大靜先為許宗師弟子，得楊許遺書，張君從而以為師。悉受其說嘗從開元王君壽衍入朝，被璽書賜驛傳，顯受教門擢任，非其志也。」此段文字不見於鄭元佑文集《僑吳集》。

³² [元]高啟：〈題天池圖小引〉，《高太史龜藻集》卷 4，收入《四部叢刊初編》，冊 81，頁 45。

³³ [元]張雨：〈黃一峰畫貞居圖〉，《句曲外史集》卷中，收入《景印文淵閣四庫全書》，冊 1216，頁 384。詩題「北苑南宮凝絕筆，蟠胸磊砢若為裁。按圖寧在多多許，落墨真成滾滾來。百折丹梯凌礪道，一川鉞水動灣洄。時清誰問商於路，乞我西山錦繡堆。」

〈浮玉山居圖〉(圖 13, 上海博物館藏)題字, 款署「至正八年(1348)九月八日, 大癡學人黃公望稽首敬題, 時年八袞。」再從張雨題寫黃公望畫的詩文, 也不難推想兩人交往情況。例如張雨〈戲題黃大癡小像〉「全真家數, 禪和口鼓。貧子骨頭, 吏員臟腑。」³⁴又有〈題大癡畫山水〉「獨得荆關法, 金壺墨未多。異時傳畫譜, 誰識病頭陀?」³⁵張雨的字句之間一再流露著親暱情誼。黃公望與張雨的交往, 可能除了有書畫活動上的互動之外, 兩人皆傾向道教的信仰層面應也有所影響。



〔圖 14〕(元)趙孟頫書, 黃公望畫:〈快雪時晴〉卷(北京故宮博物院藏)

元代士人參與道教活動熱絡, 以道士身份而參與書畫活動的張雨堪為觀察佳例, 並可注意到一個值得再予深究的現象。張雨現存題畫詩作不少, 除有針對古代作品的品題外, 題寫同時代畫家作品為數亦多。雖然從文獻資料上, 尚無法清楚勾勒張雨的書畫收藏狀況, 但依據書畫題跋文字的著錄資料, 可見經張雨評賞的作品數量不少。張雨雖屬道士身份, 其於書畫活動的積極態度則絲毫未有減弱。由趙孟頫書「快雪時晴」四大字、黃公望繪圖的〈快雪時晴〉(圖 14, 北京故宮博物院藏)卷上, 張雨甚至還臨寫王羲之的原帖內容。³⁶而這類活動顯然還值得更多研究, 從張雨的活動而言, 他一方面參與道教人士的交遊網絡,

³⁴ 〔元〕張雨:《句曲外史集》補遺卷下, 收入《景印文淵閣四庫全書》, 冊 1216, 頁 410。

³⁵ 〔元〕張雨:〈題大癡畫山水〉,《草堂雅集》卷 5, 收入《景印文淵閣四庫全書》, 冊 1369, 頁 274。

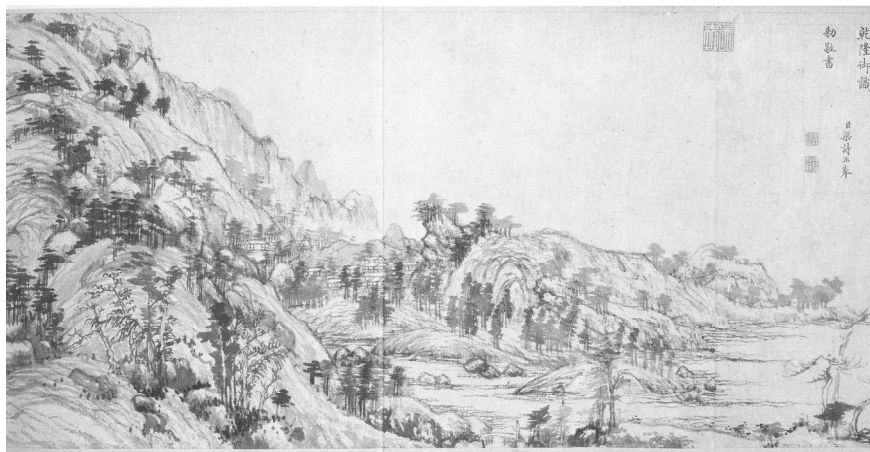
³⁶ 關於張雨以道士身份進行書法藝術的討論, 可參考孫靜如:《元代張雨書法藝術與道教關係之研究》(臺北:臺灣大學藝術史研究所碩士論文, 2000)。

但同時也與書畫文藝的活動網絡相有重合；張雨就以「道館雅集」自稱他的閒適生活，還以「莫怪道人居處僻」謙指他的僻世居所。³⁷

相較於元代初期由仕宦朝廷的文人組成的雅集，例如萬柳堂雅集、雪齋雅集等乃至由皇室主導的大長公主雅集等，³⁸張雨的道館雅集規模甚小，往來其中的人物有一些具道教背景，有一些則似乎是一些地方上的士人。這類發展於江南的小型地方性雅集文會活動，與元代後期華亭顧瑛的玉山雅集之間的差異，仍有待進一步觀察。筆者推測此類活動，或許可視為黃公望繪畫風格成型的重要背景條件。此部份的討論目前暫時無法深論，但可藉一件黃公望自題於至正四年（1344）的〈溪山雨意〉（圖 15，中國國家博物館藏）略說概要。



〔圖 15〕（元）黃公望：〈溪山雨意〉（中國國家博物館藏）

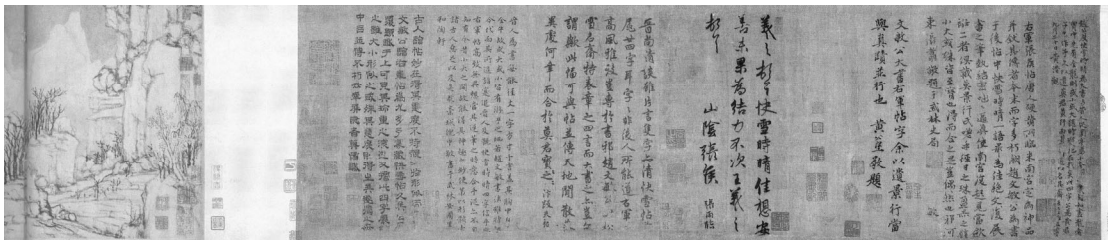


〔圖 16〕（元）黃公望：〈富春山居圖〉（國立故宮博物院藏）

³⁷ 張雨：〈道館雅集聽琴次楊彥常韻〉、〈贈危太樸〉，《句曲外史集》卷中，收入《景印文淵閣四庫全書》，冊 1216，頁 377。詩文內容分別為「幽蒿細竹滿牆間，雨後危牆似斷山。一室了忘塵世隘，諸君能賞病夫閒。池巡野鶴魚苗綠，土蝕秋蟲菜甲斑。我不鼓琴偏識趣，絕憐失勢重躋攀。」、「莫怪道人居處僻，柴門今始為君開。曾從小有探華蓋，不向昆明數劫灰。秋水渚涯浮地肺，茅君局任守天台。倦游早欲依香火，付與盧敖戲九垓。」

³⁸ 關於元代前期雅集活動之意義，可參見蕭啟慶：〈元朝多族士人的雅集〉，《香港中文大學中國文化研究所學報》第 6 期（1998），頁 197-203；石守謙：〈有關唐棣（1287-1355）及元代李郭風格發展之若干問題〉，同註 5，頁 172-178；陳韻如：〈蒙元皇室的書畫藝術風尚與收藏〉，《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 266-285。

〈溪山雨意〉雖有黃公望自題稱「此是僕數年前寓平江光孝時，陸明本將佳紙二幅……今復為世長所得。至正四年十月來溪上足其意……」，知是至正四年以前數年繪成，但並未指明確實年代。依據筆墨風格，徐邦達推測此件作品的補筆部份應該是前景的土坡樹石，與開始繪製於至正七年（1347）的〈富春山居圖〉（圖 16）相近，而中後景則可能就是略早之前的風格，推測為至正元年前後。高居翰認為可能更早於此。無論何者，〈溪山雨意〉顯然呈現著黃公望約在七十歲以前的風格。此作中後景風格表現上，很奇特地彙整著米氏雲山的類型，這種傾向雖和〈富春山居圖〉的表現不同，卻能與一些道教人士的繪畫品味有所聯繫。³⁹另一件傳為黃公望作品〈秋山幽寂〉（上海博物館藏），雖然從筆墨上判斷並非黃公望所為，但山體的型態也接近〈溪山雨意〉的中後景物，日本學者鈴木敬就推測此作可能是一有根據的臨本，⁴⁰而此類風格很可能正是要畫給張雨這類具道教背景的同道。⁴¹



〔圖 17〕元人題跋部份，〈快雪時晴〉卷（北京故宮博物院藏）

黃公望繪製給張雨的畫作風格，還可從另外一個例證思考其可能面向。現存北京故宮博物院的趙孟頫〈快雪時晴〉四字書卷，實際上是一值得深入說明的作品。此件作品現為長卷形式，卷首是趙孟頫書「快雪時晴」四大字，隔水一之後是以黃潛、張翥、黃公望、張雨、段天佑、倪中、莫昌等元人題跋（圖 17），接著隔水二之後則又是一段雪景圖（無款），隔水三之後又有另一徐賁款的雪景圖。其中黃公望所題內容在表明已將此一趙孟頫書「快雪時晴」四大字送給莫昌（1302-？）；⁴²莫昌亦題在此作上，表明他不僅家藏有〈快雪時晴〉帖，又收到此件趙孟頫大字〈快雪時晴〉四字書，兩者之間雖大小形式不同，但是意度相通。另外，張雨甚至還臨寫〈快雪時晴〉帖的內容，緊接於黃公望題跋之後，張雨顯然對

³⁹ 關於元代繪畫中與道教的關係，多以方從義為討論核心人物，可參考 Mary Gardner Neill, "Mountains of the Immortals: The Life and Painting of Fang Ts'ung-ling" (Ph. D. dissertation, Yale University, 1981); Wen Fong, *Beyond Representation* (New York: The Metropolitan Museum of Art, 1992), pp. 470; Stephen Little, *Taoism and the Arts of China* (Chicago: The Art Institute of Chicago, 2000), pp. 366-367.

⁴⁰ 鈴木敬：《中國繪畫史·中之二》（東京：吉川弘文館，1988），頁 114-115。

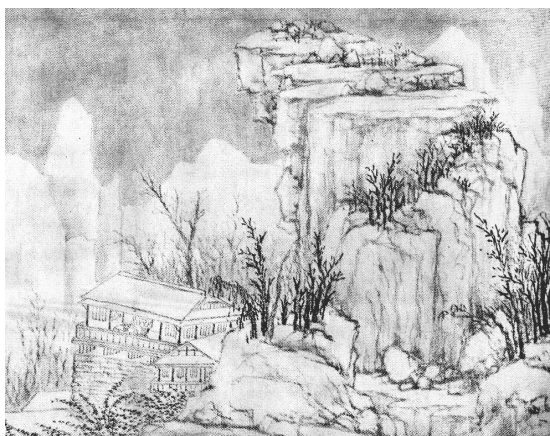
⁴¹ 關於黃公望與道教的關聯或與道教人士的交往活動，仍有一些資料可再增補。例如黃公望題趙孟頫〈行書千字文卷〉稱「至正七年（1347）夏五，書于龍德通仙宮松聲樓」，此一「龍德通仙宮」可能就位於餘杭的道教觀宇。也意味著這類題跋活動，也已經逐漸拓展至道院之內進行。

⁴² 莫昌（1302-？）初名維賢，字景行，為錢塘大族，資產豐厚，柯九思還曾向其質物，也是張雨舊識。

此一雙壁美談知情。莫昌亦通曉佛老之學，雖不具有類似張雨的道士身份，但亦崇尚道教學說，不僅受白玉蟾授以內外丹訣，也與永明壽禪師唱和；其家中富於法書名畫古器等收藏，曾收錄成《雲房玩餘集》，另家中堂宇有虞集、鄧文原爲之題碑。⁴³

接續著元人題跋的第一段無款〈快雪時晴圖〉，根據筆墨表現可推測爲黃公望所畫。例如〈快雪時晴圖〉中的樹枝用筆模式，可於〈富春山居圖〉中找到相近的用筆呈現。黃公望很可能是在將趙孟頫書四字轉贈莫昌之時，已經另又繪製此一〈快雪時晴圖〉。此件〈快雪時晴圖〉最可能的贈與對象，有很大的機會亦即是莫昌，一位與道教活動親近的同好。⁴⁴由於過去針對黃公望的研究鮮少注意這一件作品，此件作品的定位亦堪可重新檢視黃公望對於此類雪景風格的新態度。以下將藉此作品，進一步檢視黃公望與其於畫雪圖之傳統的成果，並且從中評估他指陳曹知白「筆意古淡」之用意。

六、雪圖傳統的新詮釋



〔圖 18〕(元)黃公望：〈快雪時晴〉卷(北京故宮博物院藏)



〔圖 19〕五代王處直墓前室北壁之〈山水壁畫〉

〈快雪時晴圖〉對於雪景的處理(圖 18)，特別著意在表現山體方折狀的層疊效果。講究山體垂直塊面的前後區塊，又有峰頂的平台造型，使得全畫風格向李成、郭熙等傳統特徵靠攏。但是，這一傾向，並未讓此畫冠上「李郭」面貌之名。實際上，〈快雪時晴圖〉這

⁴³ 〔元〕凌雲翰：〈莫隱君墓誌銘〉，《柘軒集》卷 4，收入《叢書集成續編》，冊 137，頁 697-698。

⁴⁴ 黃公望對道教同好的贈畫案例，最有名者即〈富春山居圖〉，為黃公望畫予全真教道士鄭無用。另外，依據文獻記載，〈天池石壁圖〉有一本是畫給道友張雨。關於黃公望此幅〈快雪時晴圖〉，徐邦達除肯定此畫應屬黃公望真蹟之外，也從著錄文獻考察此畫卷流傳。徐邦達總結，此畫卷或許應為另一件作品，清初被重新裱裝於〈快雪時晴〉卷上。因此，畫上除安岐藏印為真外，幾方項元汴藏印皆屬偽印。見徐邦達，《古書畫偽託考辨》(揚州：江蘇古籍出版社，1984)，下卷文字部份，頁 76-79。

一種講究方折山體、峰頂平台的造型特色，更會讓人聯想至更具北宋以前古風的荆浩傳統，例如五代王處直墓前室北壁之〈山水壁畫〉(圖 19) 或者如遼墓出土之〈深山棋會〉(圖 20，遼寧省博物館藏)，皆有講究山體的直向層疊關係之追求。這種山體的構成概念，應該還可上溯至唐代；例如正倉院琵琶撥桿畫〈騎象奏樂〉(圖 21，日本奈良正倉院藏) 就具備類似的組合模式。

若將受到黃公望讚賞的曹知白〈群峰雪霽圖〉與〈快雪時晴圖〉加以比較的話，不難發現此二者的風格雖乍看並不相類，但其造型與筆墨上所追求的概念目標卻有著共通感。〈快雪時晴圖〉的山體造型雖是以方折為多，而〈群峰雪霽圖〉則是渾圓山體。造型雖為



〔圖 20〕遼墓，〈深山棋會〉(遼寧省博物館藏)

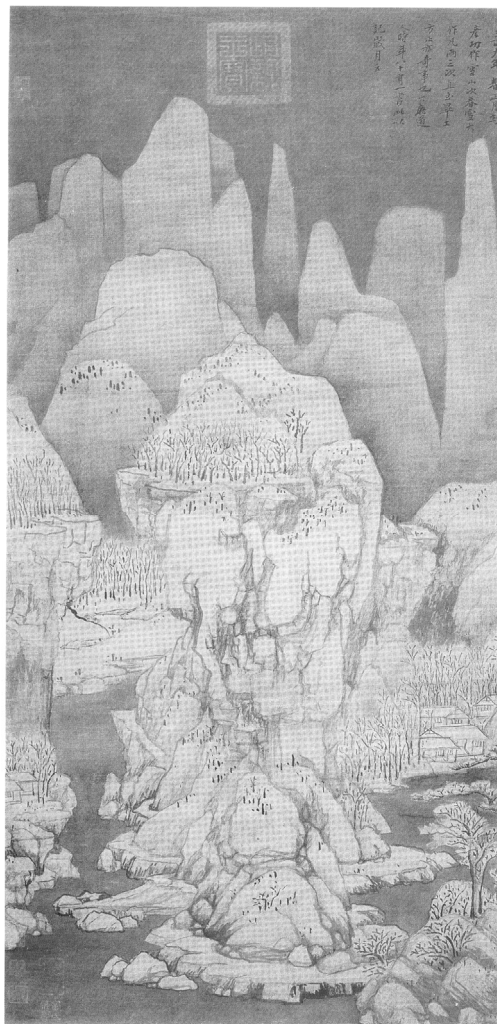


〔圖 21〕正倉院琵琶撥桿畫〈騎象奏樂〉
(日本奈良正倉院藏)

二體，但兩者卻都同樣以簡要輪廓線條營造山體外型，全不處理山體質面，無論是黃公望營造出的山體推擠之感，或者是曹知白塑造出的山體鼓動之效，兩件作品都是以簡要輪廓線條，經營出山體張力。而兩者的用筆，也顯然因此多是以淡、乾墨累加層疊，符合對於山水形象自然、天成的追求。

黃公望顯然深能體會曹知白〈群峰雪霽圖〉的經營目標。除了〈快雪時晴圖〉之外，黃公望另有一件雪圖稱〈九峰雪霽圖〉（圖 22，北京故宮博物院藏）。這兩件黃公望的雪圖作品，或許因其風格顯得突出，過去多受到質疑。⁴⁵現依據〈九峰雪霽圖〉上黃公望題款書風而論，此作品應在可接受為黃公望作品範圍。或許是因為〈九峰雪霽圖〉的風格表現與一般山水畫甚為不同，很難讓人與其他黃公望山水畫聯繫；此畫中山石的質面全不用皴筆，而僅以留白顯示雪後之景。就畫面整體而言，畫家以兩種截然不同的畫法處理前後景。後景，全採墨染方式將畫幅上端全加深染，用以對比出高低起伏的白雪峰頭；前景，則是一處聳立巖塊，以墨線勾勒石塊交界面。此一中央聳立的巖塊峰頂雜有多處平台，山腰部份以細碎分塊，更能加強此一巖塊的奇聳之勢。黃公望對於山體的組成，向有出人意外之想。經典名作〈富春山居圖〉對於山體的組成雖是以董巨的圓渾山體為主調，但山體之間的疊峰走勢，卻充滿著交錯衝突之拉鋸現象。石守謙就指出〈富春山居圖〉中段山體「眾峰如相揖遜」，是以造成山體有著「成型中」的造化進行感。⁴⁶相較於〈富春山居圖〉的橫向動能，〈九峰雪霽〉中央巖塊則顯示出縱向力度，顯示出一種正在逐漸向上生長的動態效果。

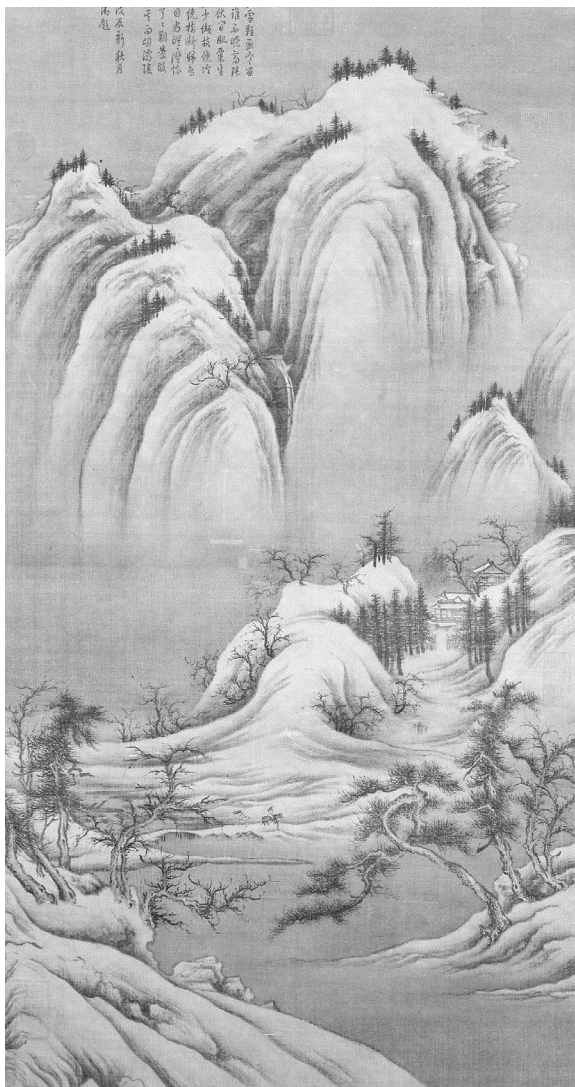
實際上，以此角度而言，〈九峰雪霽圖〉與前述〈快雪時晴圖〉卷的關係應很容易被理解。從風格表現上看，這兩件作品都以墨染天際，藉留白表現遠山的手法亦十分相似；其



〔圖 22〕（元）黃公望：〈九峰雪霽圖〉（北京故宮博物院藏）

⁴⁵ 例如高居翰的《隔江山色》書中並未提到此二件作品。而鈴木敬則對〈九峰雪霽〉表示懷疑，見鈴木敬：《中國繪畫史·中之一》，同註 39，頁 121。

⁴⁶ 石守謙：〈元代文人畫的正宗系統——由趙孟頫到王蒙的山水畫發展〉，同註 11，頁 173。



〔圖 23〕(傳) 巨然：〈雪圖〉(國立故宮博物院藏)

中山體也都藉細碎分塊構組出奇矯動勢。僅於用筆的乾、濕略有區別，以能突出絹本、紙本材質上的不同雪景效果。⁴⁷黃公望於雪圖上的追求目標，與他所讚揚的曹知白「筆意古淡」，顯然並無二致。

爲了進一步掌握黃公望稱曹知白「筆意古淡」之態度，亦可將之與趙孟頫的復古成就加以比對。首先，可從構圖部份考慮曹知白援用的古代類型。曹知白在〈群峰雪霽圖〉中採立軸構圖，此構圖與傳爲巨然〈雪圖〉(圖 23，國立故宮博物院藏)略有近似處。學者對於傳爲巨然〈雪圖〉之作者雖有不同看法，但針對此二作的關係多予肯定。⁴⁸兩者最接近的部份在於皆採北宋山水巨軸模式，有前中後三段落的安排，又以弧狀輪廓爲山體外型；兩者皆僅在山體交疊處藉乾筆擦染區隔前後關係。由於兩者表現有許多相似點，李鑄晉甚至提出曹知白或許曾直接見過此件傳巨然〈雪圖〉。⁴⁹實際上，這一〈雪圖〉與其他傳爲巨然的作風並不相同。單從曹知白的〈群峰雪霽圖〉看，畫中構圖所採用的古代典範應非單從董源、巨然等模式而來。而更像是一種混加入郭熙面貌後的山水樣式。

⁴⁷ 黃公望的雪景圖成就仍有值得論考課題，本文匿名審查人即指出應可進一步分析不同材質之表現面貌。此一課題確實值得注意，並應另以專文將之置於宋元雪圖傳統申論。

⁴⁸ 關於曹知白〈群峰雪霽圖〉與傳巨然〈雪圖〉之研究，參見 Chu-tsing Li, "Rocks and Trees and the Art of Ts'ao Chih-po," *Artibus Asiae*, vol. XXIII, no. 3/4 (1960), pp. 153-192.; Richard M. Barnhart, "The 'Snowscape' Attributed to Chu-Jan," *Archives of Asian Art*, vol. 24 (1970/1971), pp. 6-22. 另有傅申針對〈雪圖〉研究，參見傅申：〈巨然存世畫蹟之比較研究〉，《故宮季刊》，第 2 卷第 2 期(1967)，頁 57-60。

⁴⁹ Chu-tsing Li, "Rocks and Trees and the Art of Ts'ao Chih-po," *Artibus Asiae*, vol. XXIII, no. 3/4 (1960), pp. 153-192.

班宗華 (Richard Barnhart) 就曾試圖釐清〈群峰雪霽圖〉所延續的李郭山水元素。他將此一傳統上推至許道寧〈漁父圖〉、郭熙〈早春圖〉、李公年〈山水圖〉, 而且以此推測現存傳巨然〈雪圖〉之繪者, 或許正是可接續此一序列的王詵畫風模仿者: 馮覲。⁵⁰〈雪圖〉是否出自宋徽宗畫院的馮覲並非本文要旨, 值得注意的是〈群峰雪霽圖〉所採用的古代風格, 顯然與其泛稱為「李成、郭熙」不若, 應將之與另一位李郭傳人王詵加以聯繫。這一聯繫的考慮, 可透過王詵的存世雪景作品〈漁村小雪〉(北京故宮博物院藏) 作為比對基準。只是, 這一聯繫並不容易建立。以作品的表現而言, 王詵〈漁村小雪〉為高幅橫卷, 構圖手法與曹知白的〈群峰雪霽圖〉很難進行類比。但若是從畫中母題的構成與安排而言, 卻有幾處巧妙的相通點值得提出。王詵〈漁村小雪〉畫卷起首為一環山水域, 中有漁家活動, 中段為高聳山石隔出畫卷前後段落, 後段是廣闊水域與一松林雜樹叢生的坡崖。此畫中段山石疊聚, 不僅在山峰高處環繞出一處蜿蜒水道, 更於山間形成澗瀑水口, 瀉泉而下。此一處理, 略能於〈群峰雪霽圖〉的山頭構成領略其趣, 但因為〈群峰雪霽圖〉的山體造型更為簡樸, 並且捨棄了王詵〈漁村小雪〉中所加入的荊浩、關仝山體造型, 而選擇回歸橢圓形山體為主的董源式山體造型。就此而言, 曹知白實際上是將古代造型再次重組, 進而意圖造出一種既非李郭, 亦非董巨的新山水面貌。對於這種面貌, 黃公望則是將之理解為「筆意古淡」, 更評價為得以直追王維神韻的成就。

這些於〈九峰雪霽〉畫面上的表現, 都能在黃公望的畫論〈寫山水訣〉中找到依據。例如對於冬天之景強調「煙雲黯淡, 天色模糊」, 而描寫雪景則是「借地為雪」; 又或者對於構圖安排則稱「山下有水潭, 謂之瀨, 畫此甚有生意。」⁵¹此外, 黃公望在〈九峰雪霽〉上的題詩內容, 對於畫中山水的神奇動能提供著有趣的參照, 其詩題「至正



〔圖 24〕(元) 姚彥卿: 〈雪景山水〉
(Museum of Fine Arts, Boston 藏)

⁵⁰ Richard M. Barnhart, "The 'Snowscape' Attributed to Chu-Jan," *Archives of Asian Art*, vol. 24 (1970/1971), pp. 6-22

⁵¹ 〔元〕黃公望: 〈寫山水訣〉, 收入《中國書畫全書》冊 2, 頁 762。

九年（1349）春正月，爲彥功作雪山。次春雪大作，凡兩三次至畢功方止。亦奇事也。大癡道人時年八十有一。書此以記歲月云。」作此畫中雪景的同時，自然世界亦下著春雪甚至一直到畫成才止。這般神妙巧合，或許正是黃公望意圖傳達的山水生氣。黃公望〈九峰雪霽〉畫成於曹知白〈群峰雪霽〉之前一年，他的山水成就絲毫不遜色於曹知白，但他以「古淡」讚頌曹知白，謙稱「僕之點染不敢企也」。

黃公望的意見並非一味阿諛。曹知白的成果與活動於十四世紀前半的職業畫家姚彥卿的〈雪景山水〉（圖 24，Museum of Fine Arts, Boston）對比即能顯出其特色。姚彥卿明顯採郭熙風格作雪景，畫中山頭變化如雲動，山谷中濃墨深染，用強烈的明暗對比、怪異的型態意圖接近北宋山水中的形式特徵。但是，這類矯造的手法，黃公望則有意迴避。他特別避免濃墨，稱「作畫用墨最難。但先用淡墨，積至可觀處，然後用焦墨、濃墨分出畦徑遠近。」並且重視簡約精練用筆，稱「畫一窠一石，當逸墨撇脫，有士人家風；才多，便入畫工之流矣。」⁵²曹知白的「古淡」，被黃公望認爲具有王維神韻。而彙整黃公望所品題的王維畫作，多有強調其中生機處處之意。這一種對於王維畫風景趣味的掌握，實已於元代前期出現，但當時僅寄託在北宋畫家王詵的小景山水之中。⁵³而黃公望對這一畫風演進之貢獻，無異是將趙孟頫未能實質掌握的王維風格，另又開創出一個影響深遠的發展方向。⁵⁴

七、結語

本文以黃公望題曹知白〈群峰雪霽圖〉之內容爲討論起點，試著梳理黃公望讚揚曹知白「筆意古淡」、「有摩詰之遺韻」的考慮。首先釐清「筆意古淡」與趙孟頫復古作法之同異；黃公望藉唐代王維爲「筆意古淡」的寄託，與趙孟頫所提倡的復古來源略有不同，顯然其中已摻入不同的畫家典型。這一新典型很可能即是北宋晚期的王詵。王詵雖是李郭畫風之延續，但擅長將原有的北宋巨構山水轉換爲具有情思的山水景致。至於黃公望之所以能掌握王詵面貌，很可能與黃公望於東平士人徐琰幕下任吏職有關，於當時能有機會接觸

⁵² 同前註。

⁵³ [元]胡祇通著，魏崇武、周思成校點：〈題江山小景圖有序〉，《紫山大全集》卷7，收入《胡祇通集》（元朝別集珍本，長春：吉林文史出版社，2008），頁171-172。「佳畫小而大，俗畫大而小。世之橫批巨幅，長廊高壁，位置雖危濶，而氣韻分裂卑淺，不足以起人之觀覽。晉卿作小景，高廣一便面，而巖壑幽深，浦溆平遠，江樓聳峙，漁舟晚集，有千里無窮之勝槩。蓋規模王摩詰，而溫潤天成不及也。」

⁵⁴ 關於黃公望理解之王維風格於後世的影響，仍有待更進一步研究梳理。感謝匿名審查人提醒此一課題的重要性。相關事例，舉如清初王士禛曾於康熙29年（1690）應梁清標邀宴，與諸名士共賞黃公望〈九峰雪霽〉，並於康熙39年觀賞卞永譽所藏王維〈雪溪圖〉，此類賞圖經驗，後促成王士禛於康熙40年請禹之鼎繪成〈雪谿圖〉（青島博物館藏）。參見毛文芳：〈揄揚聲譽：王士禛的畫像題詠〉，收入氏著《圖成行樂：明清文人畫像題詠析論》（臺北：學生書局，2008），頁516-520。

徐琰收藏，而對王詵風格有所掌握。王詵的面貌雖被用之於黃公望雪圖繪製工作，但從許多跡象看來，黃公望意圖從中傳達的山水特色，更往前代的王維面貌推進，藉著理想的王維典型，展現出這一股已然和趙孟頫融合董巨、李郭等風格的復古手法大相逕庭的新趨向。至於黃公望之所以能發展出此一傾向，其相關背景條件雖仍待更多研究，但顯然其雪圖風格與道教人士之關連相當緊密，是一個不容忽視的重要課題。本文僅能說說是此一課題的起點。

引用書目

一、 傳統文獻

- 〔宋〕米芾：《畫史》，收入《中國書畫全書》，上海：上海書畫出版社，1993 年。
- 〔元〕王逢：《梧溪集》，收入《北京圖書館古籍珍本叢刊》冊 95，北京：書目文獻出版社，1988 年。
- 〔元〕周密：《雲煙過眼錄》，收入《中國書畫全書》，上海：上海書畫出版社，1993 年。
- 〔元〕高啓：《高太史冕藻集》，收入《四部叢刊初編》冊 81，臺北：臺灣商務印書館，1965 年。
- 〔元〕凌雲翰：《柘軒集》，收入《叢書集成續編》冊 137，臺北：新文豐出版公司，1989 年。
- 〔元〕胡祇遹著，魏崇武、周思成校點：《紫山大全集》，收入《胡祇遹集》，長春：吉林文史出版社，2008 年。
- 〔元〕貢師泰：《玩齋集》，收入《四庫全書珍本》冊 1093，臺北：臺灣商務印書館，1983 年。
- 〔元〕楊維禎：《東維子文集》，收入《四部叢刊初編》冊 79，臺北：臺灣商務印書館，1965 年。
- 〔元〕張雨：《句曲外史集》，收入《景印文淵閣四庫全書》冊 1216，臺北：臺灣商務印書館，1983 年。
- 〔元〕黃公望：《寫山水訣》，收入《中國書畫全書》，上海：上海書畫出版社，1993 年。
- 〔元〕虞集：《道園學古錄》，收入《四部叢刊正編》68 編，臺北：臺灣商務印書館，1979 年。
- 〔元〕鍾嗣成：《錄鬼簿》，收入《筆記小說大觀》20 編，臺北：新興出版社，1977 年。
- 〔元〕顧瑛編：《草堂雅集》，收入《景印文淵閣四庫全書》冊 1369，臺北：臺灣商務印書

館，1983 年。

〔明〕董斯張：《吳興備志》，收入《叢書集成續編》冊 230，臺北：新文豐出版公司，1989 年。

〔清〕卞永譽：《式古堂書畫彙考》卷 52，收入《景印文淵閣四庫全書》冊 829，臺北：臺灣商務印書館，1983 年。

二、 近人論述

丁崑健：〈從仕宦途徑看元代的游士之風〉，《蒙元的歷史與文化：蒙元史學研討繪論文集》，臺北：臺灣學生書局，2001 年，頁 635-653。

中華書局編輯部編：《全元散曲》，臺北：臺灣中華書局，1969 年。

毛文芳：〈掄揚聲譽：王士禛的畫像題詠〉，收入氏著《圖成行樂：明清文人畫像題詠析論》，臺北：學生書局，2008 年，頁 461-548。

石守謙：〈隱逸文人の内面世界—元末四大家の生涯と藝術〉，《世界美術大全集·東洋編 7·元》，東京：小學館，1999 年，頁 151-161。

——：《風格與世變》，臺北：允晨文化實業股份有限公司，1996 年。

——：《從風格到畫意》，臺北：石頭出版社，2010 年。

李鑄晉：《鵲華秋色—趙孟頫的生平與畫藝》，臺北：石頭出版社，2003 年。

洪再新：〈無益之事與有涯之生——晚明都市文化中張泰階之古物玩好觀考略〉，《故宮學術季刊》第 22 卷第 1 期（2004 年），頁 35-68。

范長華：〈元代非漢族曲家風格的雅與俗〉，《第三屆通俗與雅正學術研討會論文集》，國立中興大學中文系主辦，2001 年，頁 29-68。

徐邦達：《古書畫偽訛考辨》，揚州：江蘇古籍出版社，1984 年。

孫克寬：《元代漢文化之活動》，臺北：臺灣中華書局，1968 年。

孫靜如：《元代張雨書法藝術與道教關係之研究》，臺北：臺灣大學藝術史研究所碩士論文，2000 年。

袁 冀：〈東平嚴實幕府人物與興學初考〉，《元史研究論集》，臺北：臺灣商務印書館，1947年，頁 141-146。

高居翰：《隔江山色》，北京：生活讀書新知三聯書局，2009 年。

張光賓：〈黃公望是否居住過富陽問題〉，《故宮季刊》，第 12 卷第 4 期（1977 年），頁 49-52。

陳高華：〈大蒙古國時期的東平嚴氏〉，《元史論叢》，第 6 集，北京：中國社會科學出版社，1996 年，頁 17-18。

陳高華：《元代畫家史料彙編》，杭州：杭州出版社，2004 年。

陳韻如：〈蒙元皇室的書畫藝術風尚與收藏〉，《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 年，頁 266-285。

溫肇桐：《黃公望史料》，上海：上海人民美術出版社，1963 年。

傅申：〈巨然存世畫蹟之比較研究〉，《故宮季刊》，第 2 卷第 2 期（1967 年），頁 51-79。

鈴木敬：《中國繪畫史·中之二》，東京：吉川弘文館，1988 年。

蕭啓慶：〈元朝多族士人的雅集〉，《香港中文大學中國文化研究所學報》第 6 期（1998 年），頁 197-203。

謝巍：《中國畫學著作考錄》，上海：上海書畫出版社，1998 年。

Barnhart, Richard M. "Fishing in an Autumn River, A Handscroll in the Freer Gallery of Art (Back to the Problem of Li Tang?)." *Ars Orientalis*, vol. XXV (1995), pp. 87-96.

Fong, Wen. *Beyond Representation*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1992.

Hay, John. "Huang Kung-wang's "Dwelling in the Fu-Ch'un Mountains", the Dimensions of a Landscape." Ph. D. dissertation, Princeton University, 1983.

Li, Chu-tsing. "Rocks and Trees and the Art of Ts'ao Chih-po." *Artibus Asiae*, vol. XXIII, no. 3/4 (1960), pp. 153-192.

Little, Stephen. *Taoism and the Arts of China*. Chicago: The Art Institute of Chicago, 2000.

Neill, Mary Gardner. "Mountains of the Immortals: The Life and Painting of Fang Ts'ung-I." Ph.

D. dissertation, Yale University, 1981.

Richard M. Barnhart, "The "Snowscape" Attributed to Chu-Jan," *Archives of Asian Art*, vol. 24 (1970/1971), pp. 6-22

Weitz, Ankeney. *Zhou Mi's Record of Clouds and Mist Passing before One's Eyes: An Annotated Translation*. Leiden; Boston, MA: Brill, 2002.

---. "Colleting and connoisseurship in early Yuan China: Zhou Mi's *Yunyan guoyan lu*." Ph. D. dissertation, University of Kansas, 1994.

A Preliminary Study of Huang Gongwang's Contacts in Art and His Style of Snowy Landscape Painting

Yun-ru Chen^{*}

Abstract

This study starts with an inscription by Huang Gongwang on Cao Zhibo's "Clearing After Snow over Mountains" that reads, "The brush manner is archaic and plain, revealing traces of Mojie (Wang Wei)," in an attempt to analyze the background of Huang's praise of Cao's style. The study first explains Huang Gongwang's concepts as actually differing from the revivalist practices of Zhao Mengfu at the time, and then goes on to examine Huang's grasp of Wang Wei's style by contrasting Huang Gongwang and Zhao Mengfu's different approaches to the Wang Wei model. This is followed by combing through the appearance of ancient styles that Huang Gongwang had access to via the art collections he viewed. Finally, by considering Huang Gongwang's relationship with fellow Taoists and Huang's own paintings of snowy landscapes, this study attempts to show the development of this subject as being part of the Taoist culture in Jiangnan during the Yuan dynasty, thereby proposing an important influence other than that of Zhao Mengfu in the development of Chinese painting.

Keywords: Huang Gongwang, Cao Zhibo, Zhang Yu, snowy landscape, Yuan Taoism

^{*} Assistant Curator, Department of Painting and Calligraphy, National Palace Museum, Taiwan.