



Quanta
IMMERSING in ARTS
廣達游於藝

深植《游於藝》的種子

各位敬愛的老師：

大家好！

歡迎您來參加廣達2007年《游於藝》巡迴展教師研習營。

「廣達文教基金會」自1999年成立以來，即致力廣達集團「真、善、美」的企業精神以及「高人文、高科技、高感覺」的信念，以藝術傳承、科技教育、社會關懷、環境保護為基金會發展的四大主軸，以實踐集團回饋社會之承諾。

本基金會秉持「科技以至真為理，人文以至善為尚，感覺以至美為優」之理想，為這塊土地上耕耘出一片「至真、至善、至美」的文化森林，期許能夠達成「文化均富」之目標。

自2004年以來，藉由廣達《游於藝》巡迴展的活動，將藝術美學送入校園與社區，讓藝術深耕落實於各地方，同時也藉由多元的推廣活動來達成校園藝術與人文領域的教育落實。例如辦理：廣達《游於藝》藝文講座、廣達《游於藝》巡迴展教師研習營、廣達《游於藝》藝術小尖兵、廣達《游於藝》駐校教師及《廣達游藝館》甄選等活動。

「文化是永遠的事業」，這是廣達文教基金會的精神指標。希望藉由「廣達游藝館」的成立，以推廣地方藝術文化教育為起點，並接軌國際宏觀之視野。未來，期待擁有更多熱心的文化藝術組織，共同攜手合作，為更美好的台灣社會貢獻一分心力，達到「文化均富」的未來。

我們非常感謝各位老師的用心與付出，欣見在廣達《游於藝》這個平台上，老師及學生們不斷發揮創意，屢屢製造驚喜。廣達2007年《游於藝》巡迴展「東方可頌：宋代文化大觀教育展」將於近日內於網站上公告甄選辦法，敬請密切注意。而「與線條同遊」、「世界文明瑰寶—大英博物館250年收藏展」、「妮基的異想世界」等精彩展覽，正在積極進行籌劃工作，敬請期待。

廣達文教基金會

<http://www.quanta-edu.org>

如有任何問題或建議，敬請不吝指教。您的寶貴意見將使我們更加成長與茁壯，謝謝。

敬祝

教 安

廣達文教基金會 敬上

2007 廣達《游於藝》校園巡迴展教師研習營 課程表

【東方可頌：宋代文化大觀教育展】

研習時間：2007.3.10(六)、11(日) 09:00~17:00

研習地點：國立故宮博物院文會堂（行政大樓）台北市士林區至善路二段 221 號

時間	題目	講者	地點
2007.3.10(六)			
9:00-9:20	報到		文會堂
9:20-9:40	開幕式		文會堂
9:50-10:50	近悅遠來— 中國宋代的國際關係與社會脈動	李東華教授/ 台灣大學歷史系	文會堂
11:00-12:00	大有可觀—宋代科技與知識發展	傅大為教授/ 國立清華大學歷史系	文會堂
12:00-13:30	午餐（請學員自理）		
13:30-14:50	游藝大觀園（一）	故宮導覽員	正館 B1 集合
15:00-15:20	午茶		文會堂
15:20-16:50	從宣和畫院到紹興畫院— 宋代藝術品味的關鍵時期	邱建一教授/ 台北教育大學美勞教育學系	文會堂
2007.3.11(日)			
9:00-10:30	東方可頌— 宋代生活美學觀	辛意雲教授/ 國立台北藝術大學	文會堂
10:40-12:00	天青迷戀— 北宋官窯汝窯的賞析	曾肅良教授/ 國立台灣師範大學美術學系	文會堂
12:00-13:10	午餐（請學員自理）		
13:10-14:30	游藝大觀園（二）	故宮導覽員	正館 B1 集合
14:40-15:00	版書裝幀示範教學	賴清忠老師 /國立故宮博物院	文會堂
15:00-15:20	午茶		文會堂
15:20-16:50	飽遊飫看·丘園養素—北宋文人 山水畫的精神理想與藝術品味	白適銘教授/ 國立台中教育大學美術學系	文會堂

2007 廣達《游於藝》巡迴展教師研習營

【東方可頌——宋代文化大觀教育展】

目 錄

研習營活動辦法	1
講師簡歷暨課程講義	3-69
李東華教授	3
近悅遠來——宋代的國際經貿關係與社會脈動	4
傅大為教授	6
大有可觀——宋代科技、夢溪筆談與知識的路徑	8
邱建一教授	23
從宣和畫院到紹興畫院——宋代藝術品味的關鍵時期	25
辛意雲教授	45
東方可頌——宋代生活美學觀	46
曾肅良教授	48
天青迷戀——宋代汝官窯的皇家風華與文人審美品味	49
賴清忠老師	54
版書裝幀示範教學	55
白適銘教授	57
飽遊飫看・丘園養素——北宋文人山水畫的精神理想與藝術品味	61
東方可頌：宋代文化大觀教育展 展品說明	70
活動預告	124
學員名單+導覽分組	130

2007【廣達《游於藝》校園巡迴展——東方可頌：宋代文化大觀教育展】

教師研習營

廣達《游於藝》結合博物館資源，規劃不同的校園巡迴展內容，期待透過對文化的認識，培養莘莘學子具有宏觀的能力，瞭解並尊重多元文化的價值。「東方可頌：宋代文化大觀教育展」配合台北國立故宮博物院推出的「大觀—北宋書畫、汝窯、宋版圖書特展」，帶領學童認識宋代文化的精神，鼓勵學童認真思考受教育的意義，關注不同階段的生命旅程。

本課程提供了解宋代豐富文化的入口，依據國際經貿與中國宋代社會脈動及城市發展、風尚與品味、藝術與人文、以及宋代科學與知識發展規畫內容；並運用國立故宮博物館之展覽資源，帶領學員與宋代國寶近身對話，建立對宋代全觀的了解；再為兒童之中國藝術教育提供創意教學的專業對談，提供教師運用美術教育資源的方法。我們希望觀者可以睜大眼睛、放開心靈，去感覺、體會宋代畫作中細微的自然觀察與寫實功力。也期待教師們可以運用本展，在教學的過程中，強化學童個體的感覺、知覺與思辨能力，成為一位敏銳的生活省察者，建立具國際文化觀與鑑古知今的通透視野。

活動時間：2007年3月10日(六)至3月11日(日) 09:00-17:00

活動地點：國立故宮博物院文會堂 / 地址：台北市士林區至善路二段221號

主辦單位：財團法人廣達文教基金會、國立故宮博物院

參加對象：

1. 欲申請廣達《游於藝》校園巡迴展——東方可頌：宋代文化大觀教育展之台中以北之中、小學教師。
2. 廣達《游於藝》駐校教師。
3. 全省學校教師。
4. 熱愛藝文之人士。

※報名名額以200人為限，採線上報名，依完成報名及繳費先後次序錄取。

報名費用：NT 100元(含保險、講義及茶水費用)。

報名方式：

順序	項目	報名細項
1	繳費	1. 繳費期限：即日起至2007年2月2日(五)中午12:00止。 2. 金額：新台幣100元整(包含2天保險、講義費及茶水費)。 3. 繳費方式：1. ATM轉帳繳費；2. 或至全省各金融機構辦理匯款。 4. 繳費帳號：■ 銀行名稱：華南商業銀行 士林分行 ■ 銀行代號：008 ■ 帳號：123-10-007268-7 ■ 戶名：財團法人廣達文教基金會 5. 說明：報名費繳費完成，除本會取消活動或未錄取者外，恕不退費，不便

		之處，請多多包涵。
2	登錄	1. 至基金會網站 (http://www.quantatw.org/) 填妥報名表，並於備註欄填寫匯款帳號後五碼(必填)。 2. 10人以上團體請於繳費後上網填寫團體報名表。 3. 請傳真或Email交易明細表或匯款收據至本基金會，並自行留存，以便備查。 4. 若需繳費證明，請於傳真/Email時備註說明，本會將於3月10日研習營第一天報到時提供繳費證明單。 5. 桃園地區之教師，為了能於線上登錄研習時數，請同時於廣達文教基金會及『桃園縣教育局』之教師研習系統線上報名，於二方登錄成功，始完成報名手續。桃園縣教師研習系統： http://passport.tyc.edu.tw/ 。
3	報名 確認	1. 填完報名表且繳費狀況確認後，始完成報名手續。 2. 匯款報名後三天(假日順延)內將更新資料於基金會網站，請至廣達文教基金會網站查詢報名資訊， http://www.quantatw.org/ 。
4	報名 成功	1. 本會將於2007年2月12日(第一波/農曆年前)及2月26日(第二波/農曆年後開學)，Email並於基金會網站公佈錄取名單及相關注意事項。 2. 報名名額以200人為限，若人數未達標準100人，將取消兩天研習課程，並於2月12日回函報名者，若有不便之處，敬請見諒。
5	注意 事項	1. 欲申請廣達《游於藝》巡迴展之學校，每校需派3位以上教師參與研習。 2. 本課程核發12小時研習證明，敬請登錄於教育局所發之研習卡上；桃園縣教師請上網登錄。 3. 國立故宮博物院交通便利，建議搭乘大眾運輸工具，並請學員自行前往研習地點(詳細交通指南如後)。 4. 故宮餐飲便利，兩天研習課程午餐請學員自理，如有不便之處，敬請見諒。

交通指南：

國立故宮博物院文會堂(行政大樓) 地址:11143 台北市士林區至善路二段 221 號

詳細內容請上網：<http://www.npm.gov.tw/zh-tw/visiting/transportation/transportation.htm>

捷運：搭乘捷運淡水線至士林站下車，轉乘紅 30 往故宮博物院至本院正館門口下車。或轉乘公車 255、304、小型公車 18、小型公車 19、假日休閒公車 101 於本院大門廣場前下車。

自行開車：

1. 高速公路北上路段，由台北濱江交流道下，左轉大直橋，過自強隧道，於故宮路與至善路口右轉即可抵達。
2. 高速公路由基隆方向南下，由內湖交流道下，左轉快速道路，至內湖路一段，過自強隧道，於故宮路與至善路口轉即可抵達。
3. 台北市東區(基隆路)，經正氣橋，堤頂大道，過自強隧道即可到達。
4. 台北市南港，經環東，堤頂大道，過自強隧道即可到達。
5. 台北市北區(士林、北投等)經中山北路或文林路，至中正路往外雙溪(中影文化城)方向即可抵達。

十一、聯絡方式

聯絡人：廣達文教基金會
電話 02-2882-1612*66690
Email: jane.chu@quantatw.com

推廣組

朱仕甄小姐
傳真 02-2882-6349
地址：台北市士林區後港街 116 號 9 樓

講師簡歷

李東華 教授 Professor LEE TONG-HWA

國立臺灣大學 歷史學系

個人網頁 <http://homepage.ntu.edu.tw/~history/index1.jsp>

專長領域

1. 中國海洋發展史

2. 中外關係史

3. 中國現代史學史

主要學歷

學校名稱	國別	主修學門系所	學位	起訖年月(西元年/月)
萊頓大學	荷蘭		訪問學者	自 1993 / 08 至 1994 / 07
普林斯頓大學	美國		訪問學者	自 1985 / 08 至 1986 / 07
國立臺灣大學	中華民國	歷史學研究所	博士	自 1977 / 09 至 1981 / 06
國立臺灣大學	中華民國	歷史學研究所	碩士	自 1972 / 09 至 1974 / 06
國立政治大學	中華民國	歷史學系	學士	自 1968 / 09 至 1972 / 06

現職及經歷

服務機構	服務部門／系所	職稱	起訖年月(西元年/月)
現職：國立臺灣大學	歷史學系	教授	自 1990 / 08 至 ____ / ____
國立臺灣大學	《臺大歷史學報》	主編	自 2006 / 08 至 ____ / ____
經歷：國立臺灣大學	文學院	院長	自 1999 / 08 至 2002 / 07
國立臺灣大學	文學院歷史學系、所	系主任兼所長	自 1997 / 08 至 1999 / 07
國立臺灣大學	文學院歷史學系	副教授	自 1983 / 08 至 1990 / 07
國立臺灣大學	文學院歷史學系	講師	自 1982 / 08 至 1983 / 07
國立政治大學	文理學院歷史學系	助教	自 1976 / 08 至 1977 / 10

近悅遠來—宋代的國際經貿關係與社會脈動／李東華教授

一、唐宋之際歷史發展的重要轉變

1. 階級流動，門閥速衰
2. 經、社中心，由北而南
3. 文、武異勢，文治漸盛
4. 工、商發達，市鎮崛興

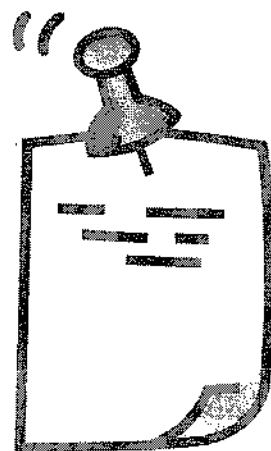
二、國際經貿活動的發展

1. 市舶貿易制度的完善
2. 造船術與航海技術的進步
3. 海商的興起
4. 貿易港的增長

三、海外經貿的繁盛：泉州的例證

1. 城區人口大增
2. 城區的擁擠與擴大
3. 海上交通樞紐地位的形成
4. 民夷雜居與蕃商公墓

四、結語



講師簡歷

(資料來源: <http://sts.nthu.edu.tw/dwfu/index.html>)

傅大為 教授 Professor Daiwie Fu

台灣新竹清華大學 歷史研究所，

科技醫療史 & STS 教授

Institute of History, National Tsing-Hua University,

300, Hsinchu, TAIWAN

借調—台灣高雄醫學大學 性別研究所教授

(Aug./02-July/'04) (last revised: 20/Feb/'04, by df.)



資歷(Degree)

- Ph.D. in history and philosophy of science, Columbia University, New York City, 1986
- B.S. in Physics, Tsing-Hua University, 1975
- 近年來資歷、榮譽、學術與社會服務 (詳見網站連結)

研究領域(Research)

- History and Philosophy of Science, 科學史與科學哲學。
- Special Areas in the History of Chinese Science:
- history of Chinese mathematics 中算史, Mengxi Bitan 夢溪筆談
- and medieval cultural history of science 中世紀科學文化史,
- including geomancy 風水。
- Contemporary Cultural History of Taiwan. 台灣當代文化史。
- Including cultural history of the Sci/Tech museum, science education.
- Gender and Medicine/Science 性別與醫療\科學。
- Gender/Sexuality and history of Taiwanese Medicine 性\別, 台灣近代醫學史。
- (P.S.: about Science Studies in Taiwan, its problems and prospects, Please see my conference paper: "How to Attract People Who...but afraid to ask.")

著作(Publications) (詳見網站連結)

- A 類—評審過之學術著作 / Articles
- B 類—參與學術會議宣讀論文 / Conference Papers
- C 類—其他一般著作、評論及翻譯 / Criticism and Other Strange Notes

近作雜文類 (miscellaneous)

- 我與台社十年 (1995, 後記 2003)
- 諾貝爾獎與台灣社會

- X一級的物理教育？
- 從馬偕談清末台灣的半殖民醫療
- 序孔恩 Kuhn 的台灣評論集：孔恩一評論集
- 相關於 Kuhn 的中文論文參考編目：至 2001 年初
- 其他可下載的雜文，請見 STS website 學者名錄中傅大為可下載的文章。

學術期刊編輯(Journal Editorialship)

- The Taiwanese Journal in History and Philosophy of Science
- 烘焙姬/G-ZINE ---- A WWW gender/culture internet (maga)zine

近來與目前研究計畫 Projects 及網站 Websites

- NSC 三年：知識、權力、與女人。(Knowledge, Power, and Woman)
- 台灣當代關於「醫療/身體」研究與「2000 性別與醫療工作坊」。
- NSC 兩年：「醫療與身體」網站的建構與發展。Medicine from humanities&social sciences perspectives: <http://sts.nthu.edu.tw/twmed/>
- 中國北宋筆記：夢溪筆談的網站與研究。
- NSC2001：台灣近十年來的翻譯文化—從科普到人文。
- 計畫撰寫「台灣近代性\醫療史」專書。(A Modern History of Medicine & Sexuality in Taiwan)
- 舉辦與經營台灣的翻譯工作坊網站。
- 建構與經營台灣的「科技與社會」STS 網站。
- 進行台灣當代「HRT 歷史軌跡與東亞脈絡」的研究。

開設課程(Courses)

- | | |
|-----------------------------------|------------------|
| ● 夢溪筆談研究 | ● 台灣近代醫療史 |
| ● 性別與科學\醫療 | ● 性別與醫療史 |
| ● 性別與日常生活科技 | ● 醫療身體論述史（西方與台灣） |
| ● 科學哲學 | ● 近代台灣文化史 |
| ● 「性擇」Sexual Selection 與近代生物學史的論爭 | |

聯絡方式(Contact Info)

E-Mail：dwf@mx.nthu.edu.tw

研究室(Office)：清華大學人社院 A610 室

新竹電話(Telephone)：(886)-3-5715131 ex.34468. (o)(886)-3-5710253

(h)(886)-3-5716780

從文藝復興到新視野——中國宋代的科技、與《夢溪筆談》[¶]

（本文僅供演講討論之參考，為未完成的手稿，請勿隨意引用或文字評論）

清大歷史所，科技史與 STS，傅大为

中國的「中世紀後期」，如果我們可以如此稱呼，也許可以以近三百二十年的宋代中國(960-1278)來代表。過去歐洲的文藝復興人文主義者，因為喜愛古希臘的文化，所以把歐洲之前千餘年的歷史，稱之為「中世紀」(medieval)，甚至，中世紀還代表著一個黑暗的時代，一個古希臘黃金時代被蒙蔽的遺憾時代，也就是古希臘的遺產被蠻族、被天主教、特別是被伊斯蘭文化所破壞與扭曲的時代，而要等到文藝復興的人文主義者出現，才能夠來復興古希臘的黃金文藝啊。雖然這種史觀，在最近這半個世紀以來，已經受到許多的批評與修正，中世紀後期的歐洲，尤其人文薈萃、科技發展，但是，如果我們暫時仍然使用那個深入人心的「中世紀」比喻，再來看看宋代的中國、看看當時它的科技醫療史，是否我們也可以這麼說：宋代中國，它是中國的中世紀後期，走在明清的近代世界之前，但它比歐洲的中世紀後期，更明顯的是人文薈萃、科技發展。甚至，它是否也代表著屬於中國漢族自己的文藝復興？甚且，在復興之路上，還在中國的科技醫療史的發展上，走出更新、更有趣的視野出來？

這個中國中世紀後期的文藝復興，當然與北宋之前兩百多年的戰亂、分裂有關，這個情況，從中唐以後到五代十國，大致如此。這個文藝復興現象，也不止於科技醫療史的範圍而已，而是有個更廣泛的社會文化基礎，過去也曾為史家所討論。而這個中國的文藝復興，在這篇論文的分析裡，大致同時有兩層意思同時會出現。第一層，是從宋代的行動者的觀點來說。我們覺得，許多宋代的士大夫學者，其實多少是有意識的、甚至是付諸行動的要來復興古代的聖賢之道。其次第二層，作為一個歷史學家，有時我們也會認為，即使宋代的當事人並沒有清楚的意識到這一點，但在相當程度上，他們的工作也很類似於在作文藝復興的工作。當然，任何一種類比¹，總是有它的限度，在適當的時機，我也會特別提出中國

[¶] 此論文是由原本做為「義大利科技史百科全書」(*Storia Della Scienza*) 之中國科技史(2001)的「宋元部門」的總論部分的擴大發展與轉化而來，請見：Fu Daiwie, 2001, "From Renaissance to New Visions ---the Formation and Advancements of New Literati and Bureaucratic/Technocratic Cultures", an Italian Introduction to Song-Yuan Section (960-1368) of the China Volume, *Storia Della Scienza*, Vol.II, Sezione I, La Scienza in Cina, ch.23, pp.276-281. sponsored by Enciclopedia Italiana and Académie internationale d'histoire des sciences. 當初在寫宋元總論時，得到 Karine Chemla, Georges Metailie, Francesca Bray, Yilong Huang 相當多的幫助與意見，特此致謝。在此文的中文版宣讀與修改過程中，首先要特別感謝林力娜教授(Karine Chemla)的精彩評論，其次，也要感謝許多與會朋友的寶貴意見：祝平一、胡明輝、范發迪、馮時、張哲嘉等。

¹ 關於中國文藝復興的類比，過去史學家似乎還蠻喜歡作的，例如梁啟超對於清代中國的呈現。不過，筆者這裡談的不是清代中國，也不去考慮與比較梁啟超的用法。同時，宋代中國的文藝復興

與歐洲兩方面很不同的面貌。以下，本文就先對這個現象，以科技醫療史為經，大致來討論這個時代的現象。

一，一個宋代中國的文藝復興？

首先，我們要提到，透過那宋代著名的科學考試系統而形成的北宋新士人階級。這個士人階級，它的出身當然要遠低於唐代著名的門閥士族，雖然它有中科學的朝廷欽命，但是作為北宋國家的新官僚集團，在幅員廣闊的中國四處進行治理人民的工作，它當然會需要各種不同於唐代貴族的文化與象徵資本。最重要的，這個新士人階級需要在上有王公國戚、下有惡吏土豪的官僚系統裡面，以他們的行政能力和效率來建立與累積他們的聲望。所以，前朝所操作的知識、技術與醫療，或是各種史書典籍中所記載的相關文字，都被他們熱衷的閱讀、研究、與評估。同時，在官僚系統之外的社會階層中，這個新士人階級還以其他的鮮明形象來自居，例如是博學多聞的學者、以及是經史藝文音律書畫的鑑賞愛好者。

特別是在企圖有別與唐代門閥士族的貴族遺風、有別於唐代佛教與民間宗教大行於中國的意義下，宋代士人往往更愛好遠古漢代的文化，透過新發展出來的「好古」(antiquarianism)知識技術如金石學、字源學、文字學、碑銘研究、甚至是當時已萌芽的「考據」技術等等，熱心的在戰亂遺跡中搜尋、挖掘、與研究那逐漸失落的漢代文化。繼而，透過這些研究與學習，宋代士人在歷史上逐漸培養出一種有著「文藝復興」意識與操作技術的生活風格。

這種好古的知識與技術，可以說是北宋的士大夫行動者多少有意識發展出來的生活風格。首先我們可以看到好古的浪漫情懷：歐陽修在中國四處所大量蒐集的碑銘字帖而編輯的《集古錄》²；在劣質印刷術的氛圍下，雅好古書的士大夫所精心收集的古書古物，如趙明誠李清照夫婦的《金石錄》³；在北宋士大夫新興文化的激盪下，對於古代書畫的收集狂熱與交換買賣市場的活絡，而由米芾等寫出影響深遠的《書史》等。還有，對於古禮、古代禮器等金石的索求，認為執行古聖王的儀典，可以更增強宋代新興士大夫的正當性，並且後來成為政治改革的依據，例如王安石的《周官新義》等書⁴。但也是好古另一面，則是在於「判斷與考證」古物古書真偽的「疑古考據」的發展。根據 Susan Cherniack 對於北宋印

興，只是本文的第一個論點，之後筆者還要來討論可以超越文藝復興意義的宋代「新視野」。

² 這是歐陽修在《集古錄》的序言中豪氣干雲的說法：「上自周穆王以來，下更秦漢隋唐五代，外至四海九州名山大澤，窮崖絕谷、荒林破塚、神仙鬼物，詭怪所傳莫不皆有」。

³ 關於趙李夫婦對於古書的熱愛、還有對於印刷書校定的熱誠，請見 Lee, H.C.Thomas, "Books and Bookworms in Song China: Book collection and the Appreciation of Books", *Journal of Sung-Yuan Studies*, 25 (1995), pp.193-218.

⁴ 參考 Ina Asim, "Song's Antiquarianism", 在前面提過的「義大利科技史百科全書」(*Storia Della Scienza*) 之中國科技史(2001)的「宋元部門」，總排序第 32 章，第四節，pp.372-380.

刷術、古代知識傳遞的研究⁵，正是因為北宋雕版（劣質）印刷術的大行、國家的大型的印刷計畫所引起的各種錯誤之問題，使得北宋士大夫，同時在古文運動、還有對古禮真偽的政治鬥爭⁶的雙重配合下，逐漸發展出一些新的「疑古考據」的技術，從文字書籍到書畫金石等領域，都有相當的發展。正是因為對於古之道之認真與索求，使得好古的浪漫與疑古的批判，二者可以在北宋士大夫學者的身上同時呈現，相輔相成。也因為國家發行的劣質雕版印刷隨處可見，使得一般士大夫或學生都可以一方面認真的尋求古聖先賢之道，另一方面則是手握朱黃，隨讀古書隨校錯謬，「朱黃未曾去手」。二者合而觀之，這正是宋代士大夫集體合作認真傳遞古人之道的大文化事業⁷。

至於這個北宋新士人階級的後續發展與演變，在南宋或元初，除了過去的博學鴻儒或是專業官僚之外，也有其他新的社會角色與人物的出現，他們往往是源自那個新士人階級，但後來卻被排除於中央官僚系統之外，要麼是因為透過考試制度的階級向上流動速率，在南宋已經減緩很多，要麼則是一些士人自己選擇不進入外族的王朝（如金、元）官僚系統中貢獻所學。在這裡我們想到的，是如雄據一方的道教天師趙友欽⁸、如做為學者與數學家的隱士李冶、如在數學與會計上的大眾老師楊輝、如四處遊方的數學家與教師朱世傑、還有如著名的醫師與醫典作家陳言與龐安時等。我們之後會再回到這個「士人階級與國家」的關係問題上來。

除了技術官僚的研究、好古的知識與技術、新的士人生活風格外，當時的文藝復興現象⁹還呈現在一些更正統的中國科學史領域，例如數學、還有博物研究

（“whole-range of things”—博物志通常所涵蓋的範圍，就今天的分類而言，涉及的自然、社會、與歷史等領域）。就數學而言，古典時代中國的最高成就，漢代的《九章算術》，後世除了少數的註釋者之外，該書的有些部分已經無法理解，但是它全幅的意義，在宋代已經全部恢復。雖然這個數學的傳統在宋代逐漸被分成南北兩支，但是這兩條支流都分別在《九章算術》的架構下產生新的創發，一直到元代的朱世傑才綜合了那兩條支流，並激發出更高的成就。至於在博物研究上，除了前朝所有現存的博物文獻都被仔細的研究外，宋代博物研究的一個新發

⁵ Cherniack, Susan, “Book Culture and Textual Transmission in Sung China”, *Harvard Journal of Asiatic Studies*, Vol. 54: no.1, (June 1994), pp.5-125.

⁶ 例如歐陽修對王安石《周官新義》政治策略的考據批判。

⁷ Cherniack, Susan, *ibid.*, pp.101-2.

⁸ 關於趙友欽的研究，參考 *TJPHS* 第八期的趙友欽專輯(1996-7)，guest-edited by Alexei Volkov, *Taiwanese Journal for Philosophy and History of Science*, Vol.8, pp.1-189, Taipei:遠流書局出版。其中 Volkov 討論道教與科學的關係、還有趙友欽的數學研究，Arai Shinji 討論趙友欽的天文學研究、傅大為則討論趙友欽的光學研究。

⁹ 我這裡講的現象，是以筆者作為一個歷史學家的觀察為主。不過，以行動者的角度來看，魏晉以來的數學家，對於《周髀》、《九章算術》等經典，的確有種要恢復古代之道的情懷，繼而，在宋代，終於經典的全幅意義得以彰顯。林力娜教授對數學史的「經典與詮釋」問題，有很好的研究。然而，在博物學的領域中，是否也有個「行動者」的面相，對於古代經典，如《爾雅》、各種醫書經典之類，作好古的索求，就需要進一步的再作研究了。之後本文第四節中討論到宋代「五運六氣」理論的發展，與《傷寒論》、《素問》等的關係，也可以在這個脈絡去問問題。

展是它綜合了古代的博物文獻與挖掘、還有宋代當時的經驗研究二者。從沈括的《夢溪筆談》，到南宋的博學鴻儒大家如王應麟、鄭樵，還包括宋代科學中特別強調博學的「博學宏詞」科的受重視，我們都能夠看到這種博物、或說關於「萬物」的研究。

我們現在來看一下《夢溪筆談》這個經典例子。雖然它過去常被視為宋代科技史的首要經典，但不從「科學進步」，而從文藝復興的角度來看沈括處理古代與宋代的知識比較，是很有趣的。首先，雖然宋代士人對唐代士人的知識常採取一個批判的態度是很常見的¹⁰，但《筆談》中對唐代的工匠技術，仍然頗有相當的讚詞，例如對於唐高宗時所造的「大駕玉輅」(n337¹¹)技術，根本就不是宋代造輅技術所能望其項背的，所以「其穩利堅久，歷世不能窺其法」。另外，唐代的肺石(n328)、唐代劉晏「即日知價」之術(n192)、唐開元大衍曆法(n116)等等，沈括也都稱讚非常，並刻意與唐僧一行比算「棋局都數」誰快(n304)。其實，《筆談》中的整個「器用」門，沈括對各種古代的技術物（如古透光鏡、古照物鏡、各種古劍古刀、各種出土古弩機等），從戰國、漢代、六朝到唐，都常稱讚有加，而且因其奧妙之法於今已經遺失，無法複製，所以深深表示著惋惜。甚至，在談六朝的玉臂釵(n334)時，他還有個一般性的說法，來解釋為何「古物至巧」，並反駁當時流行的進步觀：「前古民醇、工作率多鹵拙」，他說(n334)：

古物至巧，正由民醇故也。民醇則百工不苟。後世風俗雖侈，而工之致力不及古人，故物多不精

沈括這種對古代各種知識技術傳統的尊敬與學習態度，結合了他對宋朝當代百工天文地理占卜醫藥等知識技術的經驗觀察，恰恰呈現了前面所說的宋代文藝復興潮流下博物研究的新觀點。這個研究的態度，除了《筆談》的器用門外，在象數門、技藝門、官政門等等，也都很清楚的呈現出來，我過去也大致討論過¹²，並以一種好古又多元的認識論角度來詮釋他這種知識的態度。例如，雖然沈括自己對曆法星象、五運六氣(n134)等天地之學頗為自負，但對於古代的其他各種天地

¹⁰ 例如我在 *Chinese Science* (1993-4), vol.11, "A Contextual and Taxonomic Study on the 'Divine Marvels' and 'Strange Occurrences' in 夢溪筆談", pp.14-24, 曾討論過沈括對《酉陽雜俎》作者段成式的苛刻批判，但也有許多暗中的挪用，詳後。不過偶然沈括也十分重視一些唐代士人的南方遊記，加以引用，例如劉恂的《嶺表異錄》。

¹¹ 這些數字代表著胡道靜所編《夢溪筆談校證》條目的標準數字編號。沈括這種態度，可以說是在科技史上的一種文藝復興的態度，而當時幾個有記載到此事的其他宋代士大夫，反而缺乏這種態度。例如龐元英的《文昌雜錄》卷三與卷六、葉夢得的《石林燕語》卷五，都把這個唐代的舊輅說成是有嫉妒新輅的神性，破壞了新輅，所以皇帝只好沿用舊輅。同時，蔡條的《鐵圍山叢談》卷二更乾脆說，舊輅其實皇帝坐起來很苦，好不容易建了新輅，嫉妒而又有神性的舊輅就讓房屋倒蹋，壓碎新輅。

¹² 參考傅大為(2002)，「宋代筆記裡的知識世界：以《夢溪筆談》為例」，郭文華譯，《法國漢學》，第六輯，頁 269-289，北京：中華書局。此文的最後，筆者也討論了沈括在 378 條裡，如何去看待一把非常特殊的劍，並評論「蓋自古有此一類，非常鐵能為也」。

之術，他也都虛心學習¹³，如果還有不清楚的他術，他也常覺得對方大有來頭，必須小心研究，絕不會輕易的把一些古代奇術斥之為欺誣、更沒有近代的「迷信」觀念：如他對《洪範》五行術、古卜者的繇辭術、揲蓍之法、八卦的過揲之數、各種《易》法（納甲納音）與易象之學、各種六壬學的細節等等。

所以，文藝復興，在許多宋代士人的心中，是個很真實的歷史意識。宋代士人通常有個共同的信念，就是過去中國的確存在著一整套的知識與經典文獻，但是後來卻逐漸凋零與失散，它需要宋代士人去復興它，因為，這正是任何一個新的開始所必須擁有的基礎。這也正是當時士人所進行的社會行動，當時固然有個企圖復興儒家真正經典與儀式的運動，但也有一些企圖復興數學與醫學古代經典的運動。因為戰亂而造成儒家經典的遺失與詮釋混亂，故需要恢復它們的原意，同樣的，數學經典也在唐代失散、而且一般人以無法理解，所以鮑澣之在南宋版的《九章算術》後記裡也表達相似的意思。同樣的思慮，可能也表現在醫學經典還有博物經典的恢復上面。有時，這個恢復「經典」的含意，要比前面提到的恢復「失落的漢代文化」要更為神聖，漢代的《九章算術》，其實只是在漢代編纂而成，其中真正原始的思想，則直接來自古聖人本身。

不過，如果我們繼續追溯一下文藝復興的意義，那麼還有些其他面相，也是對宋代士大夫可以提問的地方。例如，西方文藝復興的人文學者，認為中世紀歐洲的黑暗，有一部份是因為伊斯蘭學者的故意扭曲、選擇翻譯古希臘文化的結果，而人文學者的部分工作，就是在「去伊斯蘭化」、用以恢復古希臘的原貌。那麼，宋代的士大夫，有沒有作類似的事情呢¹⁴？如果筆者就沈括《夢溪筆談》的例子來說，倒是有其部分的類似性。從六朝志怪到唐代筆記所盛行的「鬼故事」、或各種奇談怪論、幽縵不經之說，其實受到印度佛教文化的影響很深。而無論就知識的廣博、或是奇談怪論的引人入勝，唐代筆記中大概很難超過段成式的《酉陽雜俎》。但是，前面提過，沈括對段成式的批判，相當嚴厲。不過，這一點都不表示《夢溪》沒有傳承自《酉陽》，相反的，沈括以一種特別的「轉換」方式，挪用了《酉陽》相當多的條目。根據我的閱讀、對比與統計，大約將近有四十條！沈括的標準轉換方式是：把《酉陽》的原條文「去神秘化」，然後從原條文所屬的類別範疇中抽離出來，同時也許添加之以更多一點的經驗內涵，並重新把抽離與轉化後的條文，安置在《筆談》某一個更世俗化、經驗化的類別範疇裡，這是個再融入新的分類脈絡的過程。我過去¹⁵曾通稱沈括這種轉換的努力是一種「除魅化」(disenchantment)的轉換。

¹³ 從《筆談》裡複雜的象數門，到《補筆談》裡卷二的象數門，沈括這個研究與學習，是很清楚的。

¹⁴ 筆者感謝林力娜教授對本文提出這個深刻的問題。

¹⁵ 關於筆者這方面的研究，請參照前面提過的 *Chinese Science* (1993-4), vol.11, "A Contextual and Taxonomic Study on the 'Divine Marvels' and 'Strange Occurrences' in 夢溪筆談", pp.14-24.

例如，在《酉陽雜俎》的「廣知」門，裡面一條提到《隱訣》說有一大組道教的術，總稱之為「太清外術」，其中有這麼一術：

凡塚井間氣，秋下中之殺人，先以雞毛投之，毛直下，無毒，迴旋而下，不可犯，當以醋數斗澆之，方可入矣。

而沈括對之的轉換如下，並重新安置在《夢溪筆談》的「權智」門，224 條：

陵州鹽井，深五百餘尺，皆石也。上下甚寬廣，獨中間稍狹，謂之杖鼓腰。舊自井底用柏木為榦，上出井口，自木榦垂綆而下，方能至水。井側設大車絞之。歲久，井榦摧敗，屢欲新之，而井中陰氣襲人，入者輒死，無緣措手。惟候有雨入井，則陰氣隨雨而下，稍可施工，雨晴復止。後有人以一木盤，滿中貯水，盤底為小竅，灑水一如雨點，設於井上，謂之雨盤，令水下終日不絕，如此數月，井榦為之一新，而陵井之利復舊。

最後，在討論了宋代這個文藝復興之後，我們還是要說，宋代的科技發展，當然不止於是一個中國的文藝復興。除了積極的恢復與復興漢唐前後以來的古典文化、知識、技術、理論之外，在這個基礎之上，宋代的新士人階級在幾百年的歷史中也發展出他們自己的新視野，對萬物、朝廷國家、天地人草木蟲魚鳥獸等，也發展出他們的新看法。在本文的後面，我們將提出三點「新視野」，來說明宋代士人如何超越了宋代的文藝復興，而更上一層樓。第一，士人開始愈來愈以「理」（事理、物理、原理、數字之理、還有微、妙之理）來理解萬事萬物。第二，士人愈來愈集中在世俗化的、經驗性的事物上。是常人可觸及的事物、是與實際的問題相關，而不是唐代貴族所常愛好的那些事物：奧秘、鬼神、要經過帶領與學習才能有的經驗等等。第三，雖然士人階級仍然活在一個「對應宇宙觀」(correlative cosmology)的世界中，天地人與萬事萬物，往往彼此有著潛藏的對應關係，例如陰陽五行的對應，但是這個對應的網絡，卻是個鬆動、多元活絡的網絡，而不似漢代對應宇宙那樣的封閉強固。

二，以「理」為主導的解釋與理解

也許是因為宋朝官僚系統的各種行政要求，士人開始愈來愈以「理」來解釋與理解各種事物。無論是邏輯上的、常識上的、因果關係上的、或是技術官僚性的理由，它們常常用來幫助解決各種日常的實際問題、或用來理解他們因為好古之激情而碰到的有趣議題。而且，所訴諸的這些理由，往往是一些原則，它們所能解釋的，不只是在一特定時空中的單一事件，而是所有類似情境下的現象。透過這麼一種涵蓋廣泛的知識，而且在技術官僚中可以很容易彼此分享，那這當然可以提高士人階級在處理技術官僚事物的能力、也可以提升他們在社會上的文化地

位。到後來的南宋，理這個概念與操作的原則，特別是它在普遍性與形而上的意義上，被新儒家所大力的推崇。但同時，理作為它北宋原來的、實際操作上的、具體的技術「原則」，在許多個別領域中的特殊原則（複數的理），在南宋仍然有個蠻強的傳統，例如在南宋的一些博學宏詞、百科全書式的問學觀點中，實際具體的理，一直是個重點。甚至，北宋所傳承下來的百柯全書式的理，與南宋朱熹後來所發展出來的重視倫理、形而上的理，彼此還形成了競爭的張力¹⁶。總之，這個強調個別領域中有分別的理的傳統，實際上分化在很多的社會實踐領域中，例如技術官僚、儒醫、數學家、造曆者、還有那一整個與士人階級互通消息的百工階級。即使是新儒家，雖然這不是他們主要的關心所在，也要常強調這個個別領域中有分別的理的道理。

我們要注意，關於「理」的關切與操作，不是先有形而上之理的討論與研究，然後才影響到一般士人階級開始來談分別的理。我的看法是，實際情形是剛好相反¹⁷。以北宋沈括的《夢溪筆談》為例，它很少提到北宋新儒家及其哲學觀點，反而在該筆記十七門的個別領域中，沈括常訴諸理、或以求理的方式來提問，來建構十七門中每一門之複雜、多重而複數的「理」。沈括自己¹⁸當然不是一般意義下的新儒家，到了南宋新儒家的大師朱熹的《語錄》裡，很明顯的，《夢溪筆談》十七門中那些複雜、多重而複數的「理」，就成為朱熹進行綜合與歸納的對象¹⁹。但是，因為這些多重而複數的理，彼此極為不同而異質，可能常常無法綜合，又因為彼此無法疊加，所以也不易進行歸納。

我們現在舉三條例子來對比說明沈括在不同脈絡、或不同分類下所呈現多重而複數的理。第一條，沈括談的是非人情所測的佛家至理，第二條，沈括以精詳的邏輯來分析神奇的「前知」之理，第三條，沈括作的是一般自然山川經驗法則上的推論之理。我們如何對此三者進行綜合與歸納呢？類似的例子還很多。

內侍李舜舉家曾為暴雷所震。其堂之西室，雷火自窗間出，赫然出簷，人以為堂屋已焚，皆出避之，及雷止，其舍宛然，牆壁窗紙皆黔。有一

¹⁶ 請參考：Tillman, Hoyt Cleveland, "Encyclopedias, Polymaths, and Tao-Hsueh Confucians: Preliminary Reflections with Special Reference to Chang Ju-yu", *Journal of Sung-Yuan Studies*, No.22, (1990-2): 89-108.

¹⁷ 林力娜教授提到，從她對中國數學史中魏晉時代的劉徽、到唐代的李淳風等的研究，的確關於「理」字的使用，在宋代之前的一些科技文本中就開始了，大約到了北宋則更是大量的出現。

¹⁸ 雖然沈括曾寫了篇小文「孟子解」，後來收在《沈氏三先生文集》中。

¹⁹ 朱熹所說的天理、太極等之類的普遍之理，與一般萬物中的個別之理，彼此如何連結？朱熹用程頤著名的觀點「理一而分殊」來處理，但似乎沒有正視到個別之理彼此的不同可以大到甚麼地步。但是，根據金永植的研究，朱熹所謂的萬物的個別之理，比較不是指該物所服從的某些定律，而是指該物的存在原則、或本體的原則，又像是一個該物的「定義」（椅子之理，就是它有四條腿，人可以坐上去），而作為普遍之理的天理，也不是一個可以解釋所有事物的最後理論。如此，如果只是在存在原則上說，萬事萬物個別的存在原則，是可以匯流而成為天地萬物的一個大存在原則，似乎就保證可以說的通，但如此真正所說的又非常少，幾乎是套套邏輯？請參考 Yung Sik Kim (2000), *The Natural Philosophy of Chu Hsi*, ch.2 & ch.12.

木格，其中雜貯諸器，其漆器銀釦者，銀悉鎔流在地，漆器曾不焦灼。有一寶刀，極堅鋼，就刀室中鎔為汁，而室亦儼然。人必謂火當先焚草木，然後流金石。今乃金石皆鑠，而草木無一燬者，非人情所測也。佛書言「龍火得水而熾，人火得水而滅」，此理信然。人但知人境中事耳，人境之外，事有何限，欲以區區世智情識，窮測至理，不其難哉！（神奇門，347條）

人有前知者，數十百千年事皆能言之，夢寐亦或有之，以此知萬事無不前定。予以謂不然，事非前定。方其知時，即是今日。中間年歲，亦與此同時，元非先後。此理宛然，熟觀之可論。或曰：「苟能前知，事有不利者，可遷避之。」亦不然也。苟可遷避，則前知之時，已見所避之事；若不見所避之事，即非前知。（神奇門，350條）

予奉使河北，遵太行而北，山崖之間，往往銜螺蚌殼及石子如鳥卵者，橫亘石壁如帶。此乃昔之海濱，今東距海已近千里。所謂大陸者，皆濁泥所湮耳。堯殛鯀于羽山，舊說在東海中，今乃在平陸。凡大河、漳水、滹沱、涿水、桑乾之類，悉是濁流。今關、（陝）〔陝〕以西，水行地中，不減百餘尺，其泥歲東流，皆為大陸之土，此理必然。（雜誌門，430條）

從宋元科技史的角度來看，那些原始所追求的技術性的理，與北宋理學家所提出形而上的理，可說是同時在歷史中浮現，但彼此沒有明顯的因果關係。從北宋的理學家兼道士的邵雍、博學鴻儒的技術官僚沈括、天縱奇才的士人蘇軾、到後來的數學家隱士李冶、道教的天師趙友欽，這個複雜多元的「理」概念及其操作，一直是他們在各個領域研究中所追求的目標之一。當然，這也不是說，士人對於理的追求，從來就沒有受到新儒家的影響與推波助瀾，特別是在後來所強調的「格物」觀點之中。可能的情况是，在宋元之際所盛行的博物研究中，格物的想法其實蠻有影響力的²⁰。當時大為流行的專輯中，許多是關於花卉與植物的，它們與收集與搶購奇花異草的熱潮，可說同時發展。我們甚至可以說，從這個時代對格物的興趣，發展到了後來明代的許多「見物」書，它們熱中於討論一整個整

²⁰ 關於這個看法，筆者主要的參考來源是梅泰理(2002)（法 Georges METAILIE），「論宋代本草與博物學著作中的理學『格物』觀」，李國強譯，《法國漢學》，第六輯，頁290-311，北京：中華書局。不過該中文譯文的原文標題，只是“Les choses de la nature”，並沒有如中文標題一樣強調理學的影響力。事實上，該文的內文，也不易看出理學對博物學的影響力有多強。我們很難說，宋人鄭樵如果引用了孔子「多識於鳥獸草木之名」的話，就說是受了理學的影響（頁298）。也很難說，當寇宗奭強調以實際的經驗觀察來寫《本草衍義》（1116印行）時，就說他把理學家「格物」的觀點運用於實際的觀察之中，但卻沒有其他更直接的文本證據（頁295）。也許比較清楚的，是在南宋1256年印行陳景沂所著的《全芳備祖》，在陳的序言中，他引用《大學》的話說，「大學立教，以格物為先，而多識於鳥獸草木之名，亦學者之當務也」，來替自己辯護說他並沒有「玩物喪志」（頁301-2）。

個領域的蟲、石、草、庭園、以及許多的奇異之物，以提供給人們在閒暇時光中的獵奇消費。

三，世俗化與日常經驗性的興趣

似乎士人愈來愈集中在世俗化的、經驗性的事物上。是常人日常可觸及的事物、是與實際的問題相關，而不是唐代貴族所常愛好的那些事物：奧秘、鬼神、長生、或要經過開竅入門與帶領才能有的經驗等等。在這裡我們談的，當然不是那些近代歐洲才有的現象，如有系統的把實驗與理論銜接起來、如典範(paradigm)或自主性的科學社群的建構等等。但是在相當程度上，宋代士人的世俗經驗世界的確與唐代的貴族菁英的世界很不同，而經歷了一個質變。特別是在下面所說的兩個新趨勢之下，宋代士人階級會需要集中在更「經驗性」的事物，意即那些可以很容易被常民所碰觸或使用的事物：第一，雕版印刷的盛行、還有筆記形式的文本風行，這使得一般常民讀者可以更容易而舒適的來閱讀²¹，造成常民知識水平與提問的能力提升；第二，官僚體系本身的要求、還有技術官僚的問題意識與競爭意識²²，此二者一起形塑了一個士族官僚式的獎勵系統(merit system)、還有對日常經驗性的重視。所以，從博學鴻儒如沈括、蘇頌之輩、財政技術官僚張方平、大造曆者郭守敬、到道教天師與科技奇人趙友欽、布衣藝者畢昇、建築巨匠俞皓、造曆奇人衛朴等等，所有這些人，都與唐代集奧秘、長生、煉丹等意象於一身的士族門閥主流印象，相去甚遠。所有這些人，都是宋代以來才幹高明的士人、或技藝超凡的工匠，他們都是宋代以降一個有敵情意識的中央官僚系統所不可或缺的人才。下面引一段沈括對衛朴的描述（《夢溪》技藝門，308條）：

淮南人衛朴，精於曆術，一行之流也。春秋日蝕三十六，諸曆通驗，密者不過得二十六、七，唯一行得二十九，朴乃得三十五，唯莊公十八年一蝕，今古算皆不入蝕法，疑前史誤耳。自夏仲康五年癸巳歲至熙寧六年癸丑，凡三千二百一年，書傳所載日食，凡四百七十五。眾曆考驗，雖各有得失，而朴所得為多。朴能不用算推古今日月蝕，但口誦乘除，不差一算。凡大曆悉是算數，令人就耳一讀，即能暗誦；傍通曆則縱橫誦之。嘗令人寫曆書，寫訖令附耳讀之，有差一算者，讀至其處，則曰：「此誤某字。」其精如此。大乘除皆不下照位，運籌如飛，人眼不能逐。人有故移其一算者，朴自上至下手循一遍，至移算處，則撥正而去。熙寧中撰奉元曆，以無候簿，未能盡其術，自言得六七而已，然已密於他曆。

²¹ 參考 Fu Daiwie (2007), forthcoming, "The Flourishing of *Biji* or Pen-Notes Texts and its Relations to History of Knowledge in Song China (960-1279)", in a special issue of *Encyclopedia in China, Extrême-Orient/Extrême-Occident*, 2007, France.

²² 參考郭正宗、藍克利（法，Christian LAMOUROUX）(2002), 「宋代國家社會與『實學』」，林惠娥譯，《法國漢學》，第六輯，頁 203-223，北京：中華書局。

對於這個「經驗性」的趨勢，展現在科技醫療史上的情形，我現在多舉點例子。在宋代本草的著作裡，寇宗奭在他的《本草衍義》裡宣稱，他對於編纂愈來愈大本的本草沒有興趣，反而對之前的本草書中的錯誤、遺漏之處有興趣，他特別要用他自己的觀察作基礎，來解決過去本草經典之間的矛盾。寇的作法，與唐代或唐前的本草工作（在宋元之後才確定算是醫學的領域）與很大的區別，因為後者的主要關切，往往是在長生不老，而不是治病。有時，這個區別被呈現成一個從煉丹術到醫學治病的轉變，它也蠻符合這裡所強調的士人關懷重點：愈來愈集中在日常生活的實際存在層次。或者可以去想想不少宋代士人在研究「牡丹」的接枝種植問題，如《洛陽牡丹記》、《洛陽花木記》等；爲了選擇更奇豔的植物變種，許多人走到洛陽四周的山上去尋求有趣的品種來種植與接枝²³。一般而言，我們可以把所有這種聚焦於一類之物及其系譜的博物著作看成「譜」或「錄」，它可以是石、竹之「譜」，或是硯、畫、書類之「史」²⁴，或是更一般的著作如《集古錄》。從這個角度來看，如果我們檢查清代《四庫全書》的譜錄類，宋代的著作最多，也就不足爲奇了。

四，作爲一鬆動而多元概念網絡的對應宇宙論

當我們談到宋代的經驗研究，它當然不意味一個經驗理性、機械化的世界觀，如十七世紀歐洲所風行的機械論哲學那樣。宋代的官僚士人是活在、也工作在一個對應宇宙論的世界中，而且活的蠻愉快的。我說「對應宇宙論」(correlative cosmology)的意思，是指一種操作趨勢，把許多宇宙論的、普遍性的原則，像五行原則（含五種元素：金木水火土）、五方原則（也含五種元素：東西南北中）、陰陽原則、十天干原則、十二地支原則、八卦原則等等，有系統的彼此對應起來，亦即把不同原則中的不同元素依照順序一一對應串連起來，然後從這個對應與串連的特殊組合及其變化中，得出解決許多人事物問題的暗示或方案。因爲每一種宇宙論原則都含有一組定量的元素或能力，那麼在好幾個宇宙論原則之間，如果要有一整個系統性的對應、並窮盡所有對應的可能性，那麼這個系統，無論是理論上或操作上，就會十分的複雜。例如，就五行原則與十二地支原則的對應而言，本來就有好多種對應法，往往很難理解爲何是如此而不是其他種對應，而在甚麼時空脈絡中要使用甚麼對應的法則，也都很難確定。一般而言，漢代的對應宇宙論，就是如此的一個封閉而複雜的系統。當然，在漢代影響力極大的對應宇宙論，並不是在中國歷史上唯一的宇宙論，而且可能也未必是與中國科技史發展互動最

²³ 這些例子，都請參考前面註腳提過的梅泰理(2002)，「論宋代本草與博物學著作中的理學『格物』觀」，李國強譯，《法國漢學》，第六輯，頁290-311。

²⁴ 同樣的可以參考前面註腳提過的：Fu Daiwie (2007), forthcoming, "The Flourishing of *Biji* or Pen-Notes Texts and its Relations to History of Knowledge in Song China (960-1279)"

豐富的宇宙論。而其他類型的宇宙論，也都曾對中國的「天地之體」思維²⁵、數學、文字、煉丹術等等，都曾發揮過影響力。不過，本文目前的重點，倒是集中在這個漢代以來的對應宇宙論傳統。

本文這裡的論點是，宋代博學士人所操作的對應宇宙論，與漢代那極為緊密而不透風的對應宇宙論，並不相同。漢代的對應宇宙論，向來就被過去的科學史家所鄙夷，把它看成是一種「知性的緊箍咒」，它一定曾對自由的經驗研究產生過極大的阻礙²⁶。但是，中國科學史在宋代一個很有趣的發展，就是傳統對應宇宙論的「結構」，在宋代開始鬆動、鬆懈下來，從原來的緊箍咒，轉為宋代的一種多元的概念網絡。它可以作為經驗研究中的研究假設，或提供思考上的可能方向，但是它也能夠被很輕易的排開、存而不論，而不致造成任何不必要的阻礙。有時候，不同的宇宙論原則、還有一些相關的對應組合，可以成為某些領域中經驗研究可能的「理」，但它們絕不會成為一種先驗或必然的理，如有時漢代宇宙論給人的印象那樣。

以《夢溪筆談》為例，裡面有許多對五行、天干地支如何對應的研究，但是它們並沒有阻礙了沈括進行許多實質的經驗研究。對沈括而言，宇宙論原則的各種對應的「計算」(computations)之術，只是他許多解決問題、施展占卜的「術」的中間的一種而已：例如他計算酒瓶總數的隙積術、曆法計算中的圖法之術、預知天候的五運六氣之術、甚至在技藝中如彈棋的長斜術、四人共圍棋的馬術、西戎占卜時的羊卜術等等。純粹看當時的機緣與脈絡，沈括會自由的挑選一些術來解決當時面對的問題。同樣的，號稱極具經驗性的寇宗奭，也會適時的引用五行理論來解釋本草研究中所碰到的難題，例如他在解釋磁石可能有磁偏現象的五行解釋。事實上，本草的相關醫學研究，雖然常使用對應宇宙論的語言詞彙，但是卻在宋元時代頗有進展與突破。

一個著名的宋元時代的例子，就是醫家所發展的五運六氣的理論。它發源於唐代，到宋代透過邵雍之後卻大為發展。它一個重要的關切點在於時疫，它的詮釋則在強調時疫是肇因於四時環境偏離了天地運行的規則韻律，如果恰當地去理解，這個偏離是可以回復或校正的，所以在中國醫學史的發展上，這意味著《傷寒論》的興起、時疫惡鬼說的式微。又因為著重在處理疾病的外在環境原因，這個理論事實上修正甚至取代了強調五臟內在原因的古典醫學理論對於某些病理現象的解釋權。總之，從北宋到金元，許多大有力的士人或醫師都曾參與發展過

²⁵ 例如漢代有著名的渾天、蓋天、周髀等宇宙系統，曾對漢代以來的「天地之體」(cosmography)、天文、曆法、數學、測量等學術，產生許多的互動影響，可以參考傅大為(1988)，〈論《周髀》研究傳統之歷史發展與轉折〉，《清華學報》，新 18, no. 1, pp. 1-41。

²⁶ 當然，究竟對應宇宙論是怎麼具體的阻礙的自由思維呢？通常倒沒有很深入的討論或舉例說明。對於過去科學史家的流行判斷，請參考 Henderson, John (1984), *The Development and Decline of Chinese Cosmology*, Columbia University Press

這個理論²⁷：從邵雍、沈括、到著名的金元四大家：劉完素、張從正、李杲、朱震亨。我們甚至可以考慮說，一個基於五運六氣的新對應宇宙論，在這個發展過程中也逐漸成形。

五運六氣後，我再從沈括《夢溪筆談》的象數門裡，舉一個仔細的例子，來說明沈括如何在對應宇宙論的脈絡裡，連結²⁸起精密的天文星象觀測、皇帝的政治宇宙論、還有道教對人體的醫療詮釋這三者。我們知道，沈括在《夢溪》127 條曾記載他曾對北極星空，做了及精密而繁複的觀察與紀錄，來定位出真正不動的北極位置，它離當時所謂的北極星（應是天樞星）其實已經有三度之遙²⁹。這在宋代，可以說是很重要的觀察，而且一個結果也是令人不安的：真正不動的北極位置上，空無一星。但這個結果的意義，當然不只是在天文學上的。除了在曆法上的應用外，它顯然在帝王的政治宇宙論、還有道教的人體醫學中，都產生了進一步的意義。在象數門的同一卷中（卷七），第 136 條，當沈括在談方家以六氣配六神時，他有如下的精彩討論：

君之道無所不在，不可以方言也。環衛居人之中央，而中虛者也。虛者，妙萬物之地也。在天文，星辰皆居四傍而中虛，八卦分布八方而中虛，不虛不足以妙萬物。其在於人，句陳之配，則脾也。句陳如環，環之中則所謂黃庭也

顯然，沈括似乎從他的天文觀測，做了一個本體論的推論，到了帝王的政治本體論的領域：中虛(centrality in the nothingness)。我們知道，在漢代，也許除了《周髀》下卷特別談到「北極睿璣四游」³⁰之外，一般都認為北極星是天上唯一不動之星，而其他諸星都日夜環繞它一周，於是北極星在政治上被認為是與皇帝對應的。當後來祖暕也精確地發現極星並不是那不動之星³¹，還有虞喜也發現到春秋

²⁷ 參考王琦、王樹芬、周銘心、閻豔麗 (1989),《運氣學說的研究與考察》，北京：知識出版社。

²⁸ 在我「夢溪筆談的世界」的大眾網站裡，曾以「極星與環中：沈括的象數世界」為題，對這個有趣的連結寫了一個大眾版的小故事，請參考：<http://sts.nthu.edu.tw/mengxi/>

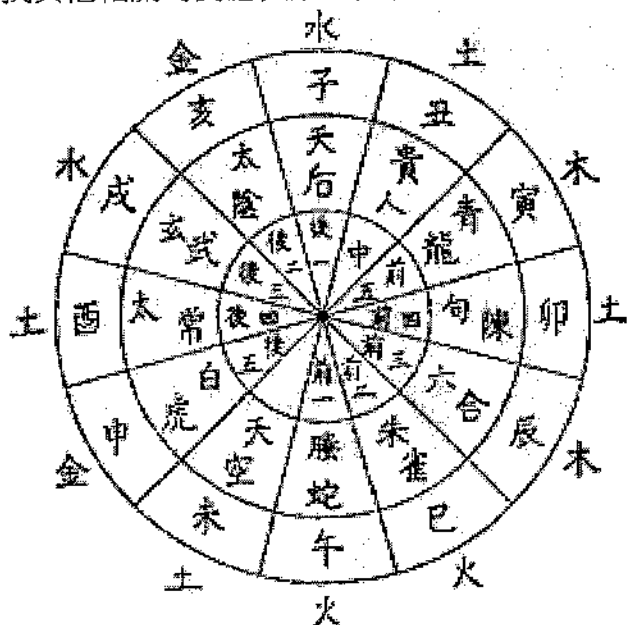
²⁹ 連續三個月，每晚都作觀察記錄，並畫出約兩百多張星圖來描繪北天中北極星的運動。筆者這裡強調的是沈括的耐心觀察與觀測儀器的改進努力。但是根據今天的估計，沈括的三度之結論，是錯的。根據李志超在《天人古義》裡的說法（1995, 河南教育，頁 204-5），是沈括讀錯了儀器、混淆了圓周角與圓心角，所以結果大了一倍，認為極星距極三度有餘，沈括反而批評祖暕的數字（一度有餘）「未審」，其實祖暕的數據比較精確。王錦光、聞人軍在《沈括研究》（1985, 浙江人民，頁 91）中也指出沈括這個錯誤，但他們是直接使用當時最接近的極星圖而來評論的（天樞，距極 1.52 度）。

³⁰ 我要感謝馮時教授特別向我提到《周髀》的這些著名文字。沈括在 127 條也說「漢以前皆以北辰居天中，故謂之極星」，漢時的北辰，一般認為是「帝星」。有趣的是，沈括是否知道漢時《周髀》已經有「北極睿璣四游」的說法？高平子先生在 1923 年於《震旦學院理科雜誌》第五期就曾寫過〈周髀北極睿璣考〉，並推算當時的觀測仍有相當改進的空間。

³¹ 魏晉時的祖暕就已經發現，沈括在 127 條說祖氏：「以璣衡考驗天極不動處，乃在極星之末猶一度有餘」。祖暕與沈括當時看到的極星，一般說是天樞星，與漢代的帝星不一樣。天樞是鹿豹座 4639 號星，從祖暕到唐宋時代大約距極 1.52 度。

分點緩慢移動(precession of the equinoxes)的驚人歲差現象時，傳統皇帝的政治中心，就失去了它在北極星空中天上的對應。所以，重新詮釋政治權威為「中虛」的作法就出現了。要注意，《周髀》的「四游」說，與這裡「中虛」的說法，倒並不一樣，我們甚至懷疑，在蓋天的宇宙觀裡，帝星的四游，不見得只是對一個空虛的北極在繞圈子，而是帝星游在四極的小範圍裡面，猶如帝王游御花園一般³²，並沒有「中虛」的意涵。所以，從虛一字，我們就開始理解政治權力為「君之道無所不在，不可以方言也」，而只有從這個再詮釋，原本失落的那介於天上人間最尊貴的對應，終於又重新拾了回來。一旦這個新的對應可以成立，那麼它所連結的，就不只是天文與帝王，還連結到八卦分佈八方而中虛，以及人體的句陳（脾）與環中（黃庭）的關係。

總之，對這個帝王式的連結與對應，沈括顯然感到很新鮮而深奧，繼而積極地去找其他相關的對應與類比關係。在同一卷的 119 條中，當沈括在討論象數中重要的「六壬術」時，他開始思考傳統對「十二神將」的詮釋（十二神將配對五行、十二地支，見左圖³³），結果，他認為其實真正只該有十一位神將，最尊貴的「貴人」居中，而他左右各有五位神將隨侍在側。而最後一個名字叫



「天空」，它位居貴人的正對面。應該是他對「中虛」概念的肯定，沈括認定「天空」不是第十二位神將的名字，因為，貴人所面對的，應該只是空無一物。不應該有任何事物與第一神將「貴人」

對立，所以「天空」就是天中空無一物的意思。最後，在天空的政治討論之後，沈括回到天文學的「證據」裡面去支持他「十一神將」的詮釋，所以在 119 條沈括再寫道：

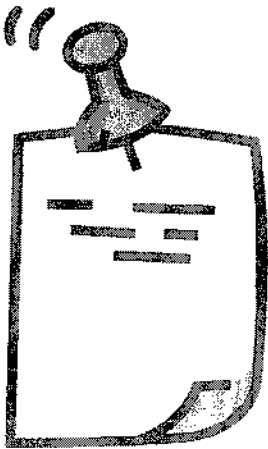
唯貴人對相無物，如日之在天，月對則虧，五星對則逆行避之，莫敢當其對。

³² 根據《周髀》下卷，四游至四極，冬至量三次，夏至夜半量一次（南游所極），但何必等到半年後夏至夜半才再量？如果只是繞圈子，量東西兩次就可以了。同時，在《周髀》上卷討論不斷繞圈子的太陽的七衡圖裡，只寫到太陽在七衡之間的「南北游」，與北極睿璣的「東西南北游」頗不一樣，最後，四極距北極天中的距離一樣，是四次度量的結果，而不是蓋天理論上的自然結果。但太陽的南北游，卻不需要再量太陽的東西游。這些都顯示，北極的帝星，並不很清楚的在繞圈子，而是出游。這個出游，似乎有點像中國象棋的將帥，只能在小四方格子裡面走動。

³³ 左圖的來源，來自梅原郁譯註的《夢溪筆談》，第一冊，頁 167（平凡社、東洋文庫 344）。

在這裡，天文現象與中虛、天空等想法，很有趣的再次連結起來。月對則虧，應指月蝕，五星對則逆行避之，也是很有趣的觀察：五星逆行，似乎不再只是純粹的天文現象而已了。但這個說法，大致上只有外行星的逆行才的確如此（木、土、火三星），內行星如金、水二星，則沒有如此的現象。

（五，最後一節，未完）



講師簡歷

邱建一

出生日期：1965. 12. 31.

地址：251 台北縣淡水鎮學府路 32 巷 6 號 15 樓

電話：(H) 02-86310102 (Cell) 0932137410 (Mail) h7044@ms37.hinet.net

一、學歷

私立輔仁大學應用美術學系 74 級、國立藝術學院美術史研究所 81 級

二、證照

助理教授證書，助理字第 014333 號（台北市立教育大學）

三、專長

1. 藝術學/藝術史/中國/明清以前/書畫。
2. 藝術考古學/中國史/秦漢墓葬/徐州。
3. 藝術考古學/古埃及/新王國時期/阿瑪那。
4. 藝術考古學/環地中海區/古代文明/比較文化。

四、現職

1998 迄今，台北市立教育大學美勞教育系助理教授（中國藝術史、古文明專題研究）
2000 迄今，私立真理大學人文學院及宗教研究所兼任助理教授（藝術考古學、古代宗教藝術）
2001 迄今，漢聲廣播電台全國聯播網 FM106.5，週二帶狀節目 AM0800~0900（藝術的故事）
1998 迄今，行天宮圖書館附設社會大學教師（藝術鑑賞）。

五、經歷

1994~1995，國立藝術學院傳統藝術研究中心專案助理研究員。
1996~1997，國立淡水商工職業學校兼任美術教師。
1999~2003，國立空中大學人文學系面授講師。
1998~2000，私立景文技術學院共同科兼任講師。
2001~2005，台北市士林社區大學教師。
2003~2004，民生報，「羅浮宮埃及大展」全省巡迴講座教師。
2006，大同教育基金會，台北科學教育館特展「龐貝的一天」講座教師。

六、著作

《五千年神遊眼福》，國立故宮博物院，得意出版社，1984。（故宮授權導覽光碟）
《藝術考古學講義》，授課講義教材（未出版），2001。
《古埃及藝術》(Ancient Egyptian Art)，藝術家出版社，2003。
《死亡之書－新王國書記官阿尼的莎草紙捲》(The Egyptian book of the dead-The complete

translation of papyrus-Ani)，已與藝術家出版社簽約，尚待大英博物館授權出版，2006。
《魔毯－理性時代的非理性力量》，2006-7。(未完稿)

七、過去曾經參與編纂

《重要民族藝術傳藝計畫案－皮影戲－張德成藝師家傳劇本集》(1~15 冊)，教育部，1986.

《重要民族藝術傳藝計畫案－布袋戲－布袋戲圖錄》(1~2 冊)，教育部，1986.

《重要民族藝術傳藝計畫案－木雕－黃龜理藝師作品圖鑒》(1~2 冊)，教育部，1986.

《重要民族藝術傳藝計畫案－木雕－黃龜理藝師圖稿集》，教育部，1986.

台北縣國民中學鄉土文化教材(86 年版)，台北縣教育局，1997。

台北市國民小學資賦優異班，世界文明共同統編參考教材(92 年版)，2003。

從宣和畫院到紹興畫院

宋代藝術品味的關鍵時期

版本：邱建一 2007.2.27.v.1(na)

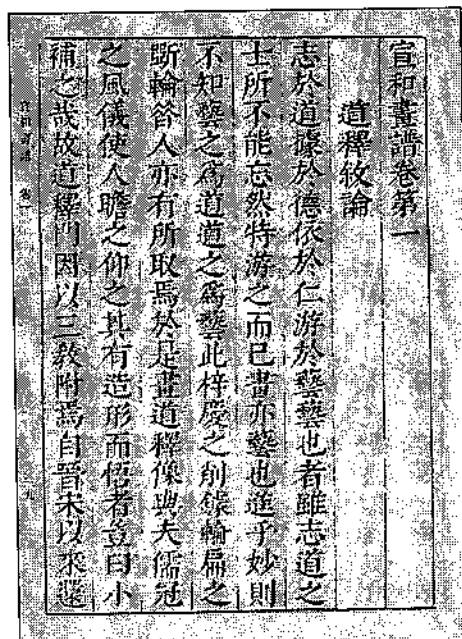
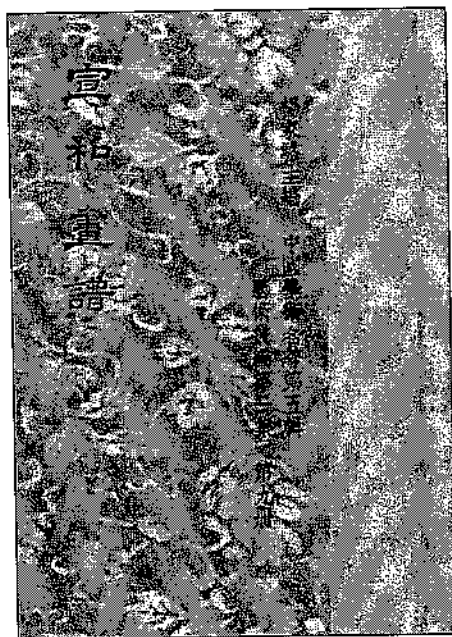
(本稿依據 2005.12.31.「中國美術史第 3 講：晶晶行雲浮日光。第 4 講：翰林圖畫院（第二部份）」修改而成。)

第一部份：宋徽宗與十畫科

壹、意外繼承帝位的徽宗皇帝：

西元 1100 年哲宗皇帝突然死亡，由於死後無子，所以由他的弟弟趙佶繼任為徽宗皇帝。

徽宗的成長過程與歷代皇帝有很大的差異，由於他是神宗皇帝的第 11 子，本來根本就沒有機會成為皇帝。徽宗身為皇子時期，他的養成教育是按照一般皇子的教養方式，所以他身邊總是圍繞著一群文人，詩詞歌賦是他的主要教育內容，這導致他突然繼任皇帝之後無力管理國政，但是任期內卻藝文興盛的主因。



(左) 宋徽宗坐像。(中)《宣和畫譜》書影(世界書局版)。(右)《宣和畫譜·卷一·道釋教論》。

徽宗皇帝在位 25 年，年號「建中、靖國、崇寧、大觀、政和、重和、宣和」。以上這幾個年號都是藝術史上最重要的時期，它所代表的意義是極盛藝文的風氣，世界藝術史稱這段時期是中國的文藝復興時期。徽宗皇帝即位之後無心政事，他任內前後出現兩個奸臣：蔡京、童貫。但藝文政策卻多出於他本人頒佈，這些措施對日後的藝術史發展都有非常重大的影響。

崇寧 3 年：詔令繪圖神御於顯謨閣。

崇寧3年：詔令置畫學科、書學科。

崇寧5年，詔令收集本人御筆，刻成法帖頒為楷模。

大觀3年：蒐羅天下藏書及法帖以充內府。

大觀4年：詔令併書學畫學生入翰林圖畫局、書藝局

宣和元年：詔令編輯內府圖書繪畫。

尤其是宣和元年的政策對後世造成重大影響，因為之後編成《宣和睿覽冊》、《宣和畫譜》、《宣和書譜》這三部書，宋代皇室的藝術項目及審美品味因此而真正確立。根據《宣和畫譜》等書記載，徽宗朝的圖畫院，待詔等級的畫家就有53人，如計入其他等級的畫家總計有258人。由這麼龐大的人數可知當時圖畫院的興盛狀況。不過，雖然當時畫院的畫家甚多，但是當時所有的畫家都是依據《宣和畫譜》所記載的「十畫科」再依據每個人的專長被嚴格分類的，所以畫家們互不干涉而各有所職。「十畫科」不但是繪畫種屬的分類，同時也是等級的分類，比序比較前面的項目比稍次的項目來得更受重視。十畫科的分類項目如次：「道釋門、人物門、宮室門、番族門、龍魚門、山水門、畜獸門、花鳥門、墨竹門、蔬果門。」

自從十畫科的分類方式出現之後，日後的皇室繪畫幾乎都是依據這個分類的方式作為標準，自此皇室藝術的題材也被確立了下來。

貳、《宣和畫譜》所記載的「十畫科」：

《宣和畫譜》十畫科總計列出，231人、6396軸，這是藝術史上最大的一批繪畫收藏列表。

道釋第一	49人 1179軸	山水第六	41人 1108軸
人物第二	33人 505軸	畜獸第七	27人 324軸
宮室第三	4人 71軸	花鳥第八	46人 2786軸
番族第四	5人 133軸	墨竹第九	12人 148軸
龍魚第五	8人 117軸	蔬果第十	6人 25軸

以下依據此書的記載分門如次：

◆道釋門第一：

《宣和畫譜》記載：

「於是畫道釋像與夫儒冠之風儀，使人瞻之仰之其有造形而悟者，啟曰小補哉，願道釋門因以三教附焉。…本朝以道釋為名家者得四十九人。」

顧名思義，道釋門是以宗教繪畫作為題材的。據現代的學者推論，宋徽宗之所以把道釋置於第一，是出自於他個人的宗教信仰。徽宗在政和3年開始極度崇信道教，甚至自號為「真人」，他在任時期大肆興建道觀，並廣徵天下畫手以藻繪寺院，所以道置於釋之前，是有特殊理由的。北宋以後這個科目就稱為「釋道畫」，而不稱「道釋畫」。



(左) 馬麟·〈伏羲〉(局部)。(右) 劉松年·〈晝羅漢〉(局部)。

◆人物門第二：

《宣和畫譜》記載：

「畫者有以造不言妙也，故畫人物最為難工，雖得其形似，則往往乏韻。」

宣和畫譜的人物門包含前代帝王寫真在內，所以御容和人物門並列，這和後世的皇室繪畫有很大的不同。不過，徽宗朝的人物門非常受到重視，宣和畫譜不但羅列自魏晉以來的名家，甚至把這些畫家都做了評比，其中特別提到：自魏晉以來號為名手者才得三十三人。這段記載其實非常重要，因為根據現代學研究，宣和畫譜的記載其實非常嚴謹，因為與現今的結論有相當的一致性。

◆宮室門第三：

《宣和畫譜》記載：

「畫者取此而備之形容，豈徒為是臺榭戶牖之壯觀者哉，雖一點一筆必求諸繩矩，比他畫為難工。…，自唐五代而至本朝畫之傳者，得四人，信夫畫之中規矩準繩者為難工，游規矩繩準之內而不為所窘，如郭忠恕之高古者，豈復有斯人之徒歟。」

宮室門的題材以建築為主，所以強調繩準。傳統的建築繪畫技巧稱為界畫，這種技術似乎很早期就已經出現了，但是由於透視法在中國一直未成形，所以大型宮室畫很難達到擬真的境界，所以宣和畫譜稱之為難工。徽宗朝似乎極為推崇郭忠恕這位畫家的宮室畫，但可惜的是他的作品並沒有真正流傳下來。

◆番族門第四：

《宣和畫譜》記載：

「雖異域之遠風聲氣，俗之不同，亦古先哲王所未嘗或棄也，此番族之所以見於丹青之傳。然畫者多取其配弓刀挾弧矢游獵狗馬之玩，若所甚貶然，亦所以陋蠻夷之風，而有以尊華夏化原之信厚也。…」

番族畫的功能性在皇室繪畫裡非常獨特，它不只是作為欣賞之用而已，而有教育性的功能。一

般說來它是作為皇室成員認知外族的一種工具性繪畫。徽宗朝對番族畫的看法非常有趣，因為傳統的番族畫都以表現各地的胡風為手法，但是宣和畫譜對此似乎不以為然，認為這有貶抑番族的意味。現代學者對於這點很感興趣，認為這是特例。

◆龍魚門第五：

《宣和畫譜·卷九》記載：

「以言其…相忘於江湖，以比夫難致之。賢者曰龍曰魚作易刪詩，前聖所不廢，則畫雖小道，故有可觀。其龍魚之作，亦詩易之相為表裡者也。」

龍魚門原本是以傳說中的龍作為主題的，但是在宣和畫譜中還包含水族在內，水族在美術史分類中稱之為魚藻。」由徽宗朝的記載可知，龍魚門的目的性與易經有關，乘龍而升天向來是道家信仰的最高目的，所以龍魚特別被獨立為一個項目，而這與徽宗個人的宗教信仰相符合。宋代以後的龍魚門就被刪除，併入一般的花鳥畫當中了。



范安仁·〈魚藻圖卷〉(局部)。

◆山水門第六：

《宣和畫譜·卷十》記載：

「其非胸中自有丘壑，發而見諸形容未必知此，且自唐至本朝以畫山水得名者，類非畫家者流，而多出自於縉紳士大夫。」

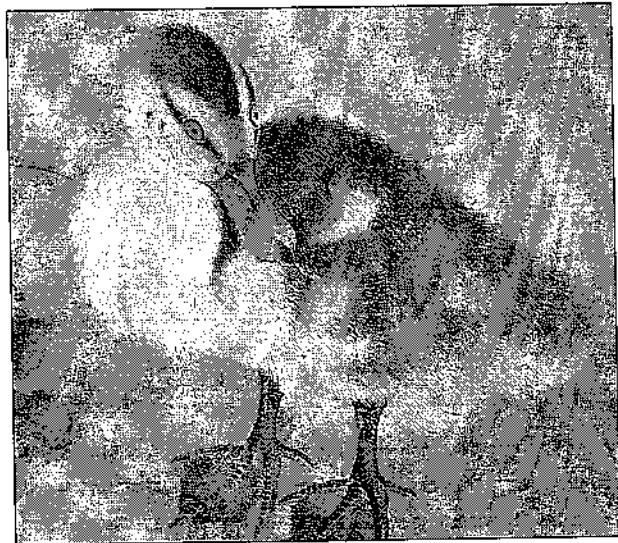
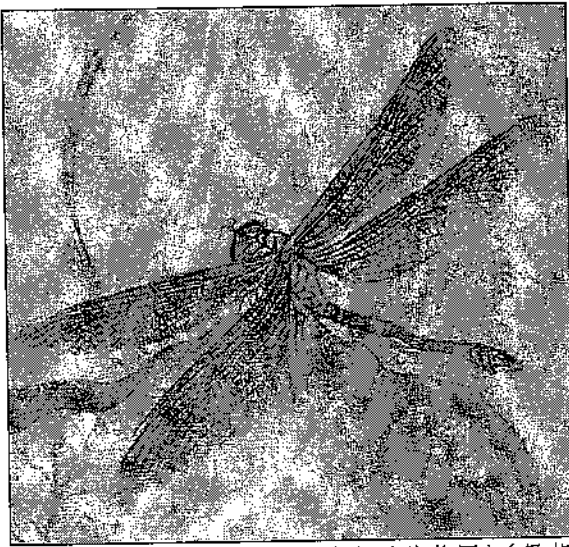
山水畫在早期宮廷繪畫中並未受到特別重視，因為這類型著重表達林泉高致趣味的繪畫，並不符合宮廷繪畫的目的性。但是，北宋時期是山水畫發展的高峰期，所以它也被特別提出獨立成為一個畫科。宣和畫譜特別指出這類型繪畫多出於士大夫之手，並非宮廷畫家所為，而且特別指出李成這位大師是山水畫的開創者。有趣的是對於范寬、郭熙只認為他們：「故已各自名家，而皆得其一體，不足以窺其奧也。」

◆畜獸門第七：

《宣和畫譜·卷十三》記載：

「馬與牛者畜獸也，…若夫取其任重致遠者，…所以狀馬牛而得名者。…犬羊貓狸又其近人之物，最為難工。花間竹外舞榭繡幄，得其不為搖尾乞憐之態，故工至於此者，世難得其人。」

這段記載來看，徽宗朝的畜獸畫以馬牛為主，但是宋代畫牛又比畫馬名家更多，這可能與宋代的喜好有關，蓄牛鬥牛的風氣在宋代盛極一時，牛的地位比馬更為顯著。其他種類的畜獸則較為少見，宣和畫譜說這是因為犬羊貓狸近人之物，最為難工的緣故。這與現存的宋代繪畫非常吻合。



(左) 佚名〈荷花圖〉(局部)。(右) 佚名〈乳鵲圖〉(局部)。

◆花鳥門第八：

《宣和畫譜·卷十五》記載：

「詩人六義多識以鳥獸草木之名，而律曆四時亦記其榮枯語默之候，所以繪事之妙多寓興於此，與詩人相表裡焉。」

徽宗朝雖然把花鳥門列為第八種畫藝，但是卻不否認這種繪畫是最興盛的主題，事實上傳世最多的宋畫以花鳥畫最多。傳統的宮廷繪畫向來就把花鳥畫當作是主軸，但是由於它既不具有宗教意義，也無政治宣示的效果，只有裝飾性的功能，儘管《宣和畫譜》勉強地把詩詞和花鳥門扯上關係，賦予它一點道德審美意義，所以雖然這類型繪畫成就很高，但是卻排名甚低。

◆墨竹門第九：

《宣和畫譜·卷二十》記載：

「繪事之求形似，捨丹青朱黃鉛粉則失之，是豈知畫之貴乎有筆，不在夫丹青朱黃鉛粉之工也，故有以淡墨揮掃，整整斜斜不專以形似，而獨得於象外者，往往不出於畫史，而多出之於詞人墨卿之所。」

徽宗朝畫院的墨竹門，其實是非常令人意外的畫科。因為墨竹是北宋中晚期才出現的項目，它的歷史非常短暫，雖然可以上溯至五代時期的李坡，不過這位畫家僅止於記載而已，並無作品傳世。墨竹畫正式出現在畫史，是神宗朝的文同。文同的時代僅距徽宗宣和時期 20 年，可見雖

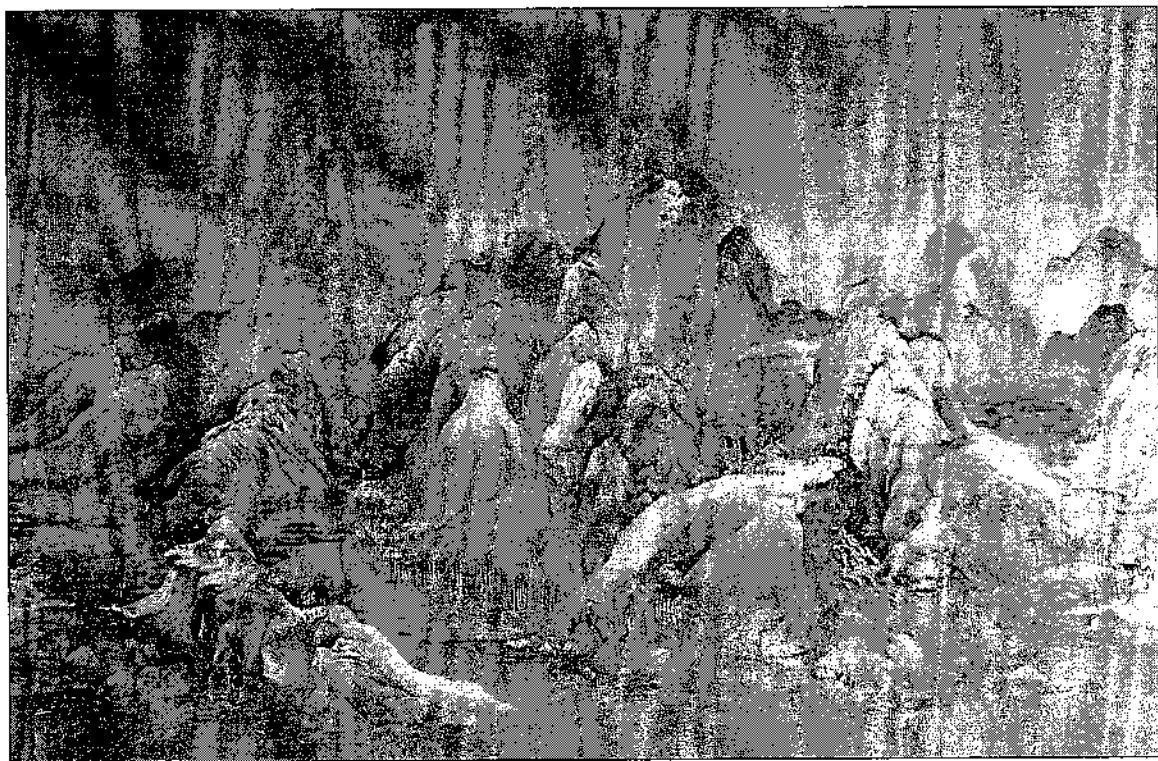
然墨竹的歷史甚短，但是它一出現就廣受重視。

◆蔬果門第十：

《宣和畫譜·卷二十》記載：

「灌園學圃者昔人所請，而早韭晚菘來禽青李，皆入翰林子墨之美談，則是蔬果宜有見於丹青也。然蔬果於寫生最為難工，……。」

蔬果門是十畫科之末，在二十卷的《宣和畫譜》中僅列於卷尾，而且它沒有獨立的章節，僅與墨竹門並列第二十卷，可見得它不受重視的程度。宋代繪畫史雖然有十畫科並列，但是蔬果畫的傳世數量卻甚少，以《宣和畫譜》的記載看來，從唐至宋擅長此道的畫家也僅有6人而已。



王希孟·〈千里江山圖卷〉(局部)。

參、宣和畫院的優遇：

宋徽宗時期的翰林圖畫院，由於徽宗本人雅好文墨，所以畫家們在此時備受禮遇。根據鄧椿《畫繼》的記載：內廷待詔上朝本來就有立班之制，徽宗特地改變翰林院待詔的排序，以畫院居首、書院居其次，至於其他的琴院、棋院、玉工等皆居於下位，而且當時特賜畫院待詔可衣緋配魚。這些都是當時打破宮廷慣例的恩賜，可見畫院受到皇帝重視的程度。

北宋鼎盛的畫院組織，其實都是出自於徽宗一人的推廣，當時翰林圖畫的畫家人數之多，達到中國歷史上空前絕後的境界，史無前例的龐大畫家組織群體因此而誕生。

宣和畫院的主要畫家有以下名單：馬貴、周曾、兼至誠、張希顏、王希孟、朱漸、賀真、任安、朱宗翼、和安忠、宣亨、陳堯臣、石珪、劉益、富燮、田逸民、薛志、勾處士、韓若拙、黃宗道、郭信、趙宜、戴琬、超師、鮑洵、侯宗古、鄒七、李希成、孟應之、張搢、趙廉、郭待詔、能仁甫、劉堅、戰德淳、李唐、劉宗古、楊士賢、李迪、李安忠、蘇漢臣、朱銳、李端、張浹、顧亮、張著、李

從訓、閻仲、周儀、焦錫、張擇端、胡舜臣。(以下謹簡介數人以爲代表)

◆王希孟

王希孟這位宣和時期的翰林院待詔，至今僅存其名而已，生卒年不詳。唯一的一條記載是蔡京於王希孟所畫的千里江山圖的題跋：「希孟年十八歲，昔在畫院為生徒，召入禁中文書庫。數以畫獻，未甚工，徽宗知其性可教，遂誨諭之，親授其法。不踰半歲，即作千里江山圖卷進呈…。」後來這件作品於政和三年潤四月賞賜給蔡京。

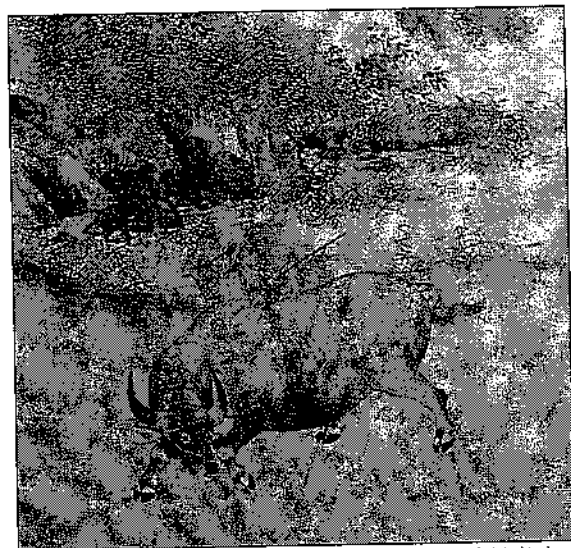
王希孟的作品以青綠山水的方式呈現，這對北宋的主流畫風李郭畫派來說是一個異類，因為青綠山水是傳說中的唐代山水畫的風格，所以對於北宋來說算是一種古代風格。但由於真正的唐代山水已無真蹟傳世，所以王希孟的千里江山圖可說是非常珍貴的作品。

◆李唐

李唐字晞古，生卒年不詳，但知道他在北宋滅亡時曾入南宋的紹興畫院，當時他已經 80 歲高齡。李唐在北宋時期似乎不受重視，但是南宋高宗卻非常喜歡他，不但賜金帶，並贈成忠郎，任職紹興畫院待詔。高宗曾盛讚說：李唐可比李思訓。

李唐擅長山水、人物，傳世作品甚多，但是皆無法確定到底是北宋時期或是南宋時期的作品？後來藝術史乾脆直接稱呼他叫做過渡時期風格，並且把他當作是南北宋交替時期的畫院組織代表人物。

代表作有：江山小景、萬壑松風、炙艾圖、坐看雲起、貨郎圖…等。



(左) 李迪·〈風雨歸牧〉(局部)。(右) 李唐·〈文姬歸漢〉(局部)。

◆李迪

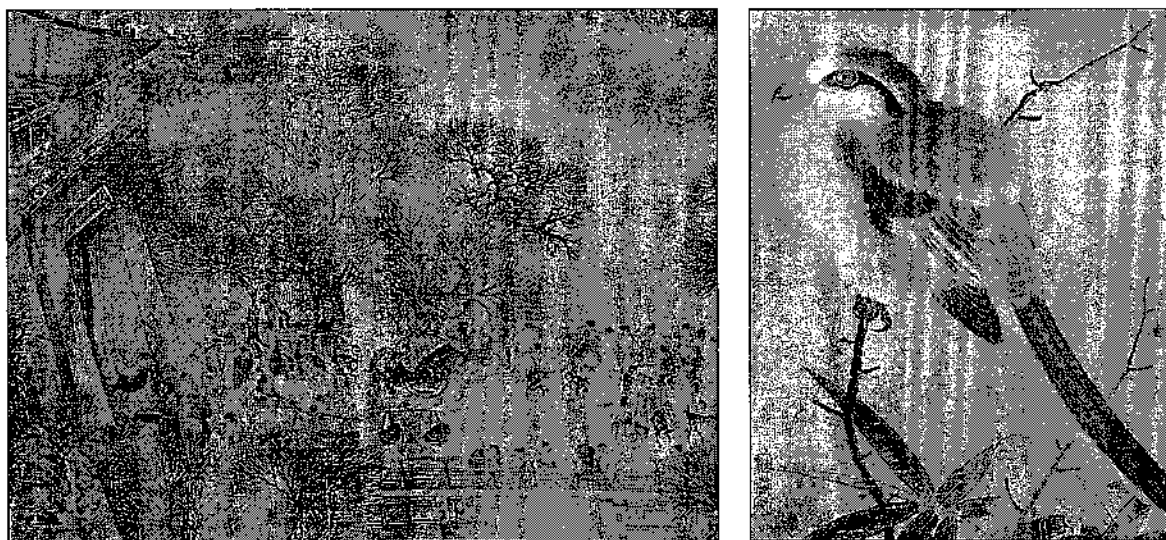
李迪生卒年不詳，但已知他在宣和畫院時任職成忠郎，南宋紹興畫院復職為待詔，之後升任為最高位階的翰林院副使，賜金帶。由於李迪享年高壽，所以歷任孝宗、光宗朝待詔。李迪歷任四代皇帝，是宋代畫家中繪畫資歷最長的畫家，可見得他在宮廷畫家體系中的地位。擅長竹石花鳥小景，是宋代最成功的花鳥畫家，尤其工於扇面，甚得歷代皇帝賞識。尤其是畫牛姿態宛然，堪稱一絕。李迪傳世的作品甚多，皆是小景寫生為主，這與畫史的記載相符合。

◆李安忠

生卒年不詳，但知道他在宣和時期任職畫院為待詔，授成中郎、武經郎。南宋紹興畫院時期起復

原職，賜金帶。李安忠的繪畫題材幾乎與李迪相同，皆是小景的竹石花鳥，工扇面。畫史稱李安忠稍差於李迪，但幾可相埒，由此可見李安忠的評價不若李迪高。

李安忠現存的作品都是花鳥畫，尤其以冊頁為主，可見得這類型題材在南北宋交替時期需求量頗大，雖然《宣和畫譜》將花鳥畫排名第八，但出自於裝飾性的需求，反倒是畫家最多的一個類別。李安忠稍差於李迪，但共處畫院為待詔此其為明證。



(左) 張擇端·〈清明上河圖〉(局部)。(右) 李安忠·〈竹鳩圖〉(局部)。

◆蘇漢臣

生卒年不詳，宣和畫院任職待詔，工釋道人物、善畫嬰兒。南宋紹興畫院起復原官，至孝宗時期，因畫佛像稱旨，補承信郎。蘇漢臣堪稱南北宋交界時期的人物畫大師，傳世作品甚多，皆以貨郎、嬰戲為題。不過由於蘇漢臣名聲響亮，只要是人物畫多稱為蘇漢臣所作，但是真正的真蹟可能甚少。

目前只有故宮收藏的〈秋庭戲嬰〉是大家公認可能是最接近蘇漢臣真蹟的作品，如果以這件作品當作是範本來衡量其他託名的作品，可以發現不但風格不一，而且繪畫功力差異性甚大，所以蘇漢臣的畫跡真相尚待研究。

◆張擇端

張擇端是大名鼎鼎的〈清明上河圖〉的作者，但是他的真實身分卻是一個歷史謎團。

目前所有的宋代史資料皆沒有張擇端的記載，但此畫不但是北宋真蹟，甚至有金朝的張著題跋，張著說張擇端是徽宗朝的待詔，但宣和畫院卻查無此人。一個隱形的人卻畫了一張歷史上的傑作，更引人猜疑。

有人認為張擇端的真實身分有以下兩種可能：

- 1.他可能是被金人擄走的宣和畫院畫家之一，但是由於在被擄走前他身分低微所以不見記載。
- 2.或者，張擇端是某位宣和畫院張姓待詔，擇端是字號，甚至很可能就是張著本人。

肆、突然歇業的宣和畫院：

就在宣和畫院最鼎盛的時期，突然吹起了熄燈號。由於徽宗晚年耽於逸樂國政糜爛，高俅、童貫、蔡京等佞臣先後當政，內憂外患接踵而起。在靖康之難前的最後兩年，在民怨沸騰之下，徽宗先後下

詔罪己，並罷黜各種糜費措施，應奉局、六尚局、歲貢物料處、花石綱、內外製造局…等單位都因此裁撤，翰林院也同時裁減開支。

西元 1125 年，徽宗終於抵擋不過民怨而自請退位，由其弟繼任為皇帝，史稱欽宗。欽宗即位後發現國家危殆，為了彌補日益龐大的軍費，下令更進一步的裁撤包括翰林院在內的宮內各單位，僅留後苑以奉龍德宮。靖康元年，西元 1125 年 3 月，北宋的翰林圖畫院終於解散，劃下句點。

西元 1125 年突然宣佈解散的宣和畫院，畫家們突然流離失所，乍看之下似乎畫院組織會從此星散。但在欽宗靖康 2 年（西元 1126 年）金人入侵汴京，對於畫院來說反倒是一件好事，因為金人後來從北宋擄走宮室及工匠數千人北遷，而其中就獨少畫家，就是因為翰林圖畫院早在一年前就解散的緣故，大部分的主要畫家早已歸鄉而不在汴京。

至於，同年在臨安建國的南宋，之所以會很快的重建畫院組織，也是因為它接納了大部分的宣和畫院的畫家的緣故。所以，宣和畫院並沒有消失，它只是換個名字叫做「紹興畫院」，從此展開了一個全新的時期。

伍、全新的開始：

西元 1126 年北宋滅亡，徽宗的第九子康王趙構在臨安被擁立為新皇帝，改元建炎。南宋高宗即位的前四年，南宋事實上還處於風雨飄搖的時期，一直在走避金人的追擊。建炎四年之後，才真正穩定政權，一方面積極和金人談判媾和，另一方面重新仿照北宋的體制在臨安建立新國都，一直到紹興二年，才正式成立新的畫院，至於人員的來源：詔內外侍從、監司、守臣、各舉中原流寓士大夫三二人，以備任使。從這段時期開始原屬於宣和畫院的畫家開始往南方集中。

紹興二年雖然已重新建立畫院組織，但是一開始的時候由於編制不大，所以暫時隸屬於內廷代管，脩內司是一個由宦官管理的總務單位，凡舉鹽茶、修繕、打掃…都是它的職責範圍，而在圖畫院成立初期是跟這些單位合併在一起管理的，所以稱為脩內司圖畫院。依據《錢塘縣舊縣志》記載：

「南渡後粉飾太平，畫院有待詔、祇候、甲庫，脩內司有祇應官，一時人物最盛。」

當時，畫院的畫家都來自於南渡的宣和畫院，為了吸引他們前來，除了答應起復原官之外，甚至還賜予金帶以獎勵他們繼續效忠宋朝。南宋高宗紹興六年，圖畫院終於從脩內司獨立出來，回復到原本的翰林院管理，所以它也稱為翰林圖畫院。但是為了區分南北宋畫院的不同，所以此一時期特以年號稱呼它為紹興畫院。紹興畫院基本上可以當作是北宋畫院的延續，因為它在創設初期幾乎都是北宋畫家，不過南宋的畫院組織到了孝宗時期就開始起了轉變。雖然繪畫的主題還是延續著徽宗時代的十畫科，但是風格卻有了很大的變化，藝術史稱這段時期為南渡風格、或者邊角風格。南宋雖然是北宋的延續，但卻有不同的樣式外觀。

陸、南渡風格、邊角風格：

孝宗朝開始，南宋畫院的風格與北宋畫院開始有了構圖上的差異，史稱為南渡風格或邊角風格。這種狀況在山水畫最為明顯，其次花鳥畫也有類似的情況，花鳥畫與山水畫是南宋繪畫的主軸，換言之整體南宋繪畫已經不同於北宋。過去那種被稱為主山堂堂的巨軸山水畫從歷史上消失了，取而代之的是邊角構圖的小景山水。

邊角風格指的是構圖方式的改變，從過去中軸線式的構圖轉變而成為斜角對角的側邊，這種改變無關於繪畫技巧本身，事實上南北宋畫院的畫家所使用的技法並無差異，唯一的改變是構圖。

邊角風格的成因。邊角風格的來源歷來眾說紛紜，過去的愛國派學者認為這是因為宋室南渡之後，由於偏安江南所導致的亡國心態，而喪失了主山堂堂的氣勢…（筆者非常反對這種說法！）。事實上，邊角風格的成因這與宣和畫院有關，徽宗朝要求畫家專尚寫實，不得自專、更不允許偶有放逸，所以南渡的畫家在本質上還是依據這種精確的寫生標準來作畫。

紹興畫院地處杭州一帶的江南景致，這與汴京附近的黃土高原森嚴峻嶺有很大的差異，所以在寫生的要求下，畫家筆下出現平緩的水鄉景色是非常合理的轉變。當時有四位畫家以邊角風格並稱為「劉李馬夏」：劉松年、李唐（迪）、馬遠、夏圭。而後兩位畫家是專畫山水的代表人物又再並稱為馬夏。馬遠是來自五代畫家家族的代表性人物，馬遠是第三代畫家，曾任畫院的最高等的副使職位，職掌管理畫院。他的兒子馬麟是第四代畫家，他們大約活動於孝宗朝至寧宗朝。夏圭活動於寧宗朝以後，大約與馬麟同時任職翰林院待詔。馬遠與夏圭的山水畫，都是以邊角風格為主，著重小景側邊的構圖方式，所以又再並稱為「馬一角、夏半邊」。



夏圭·〈西湖十二景·魚笛清幽〉。

第二部份：突然的巨變：

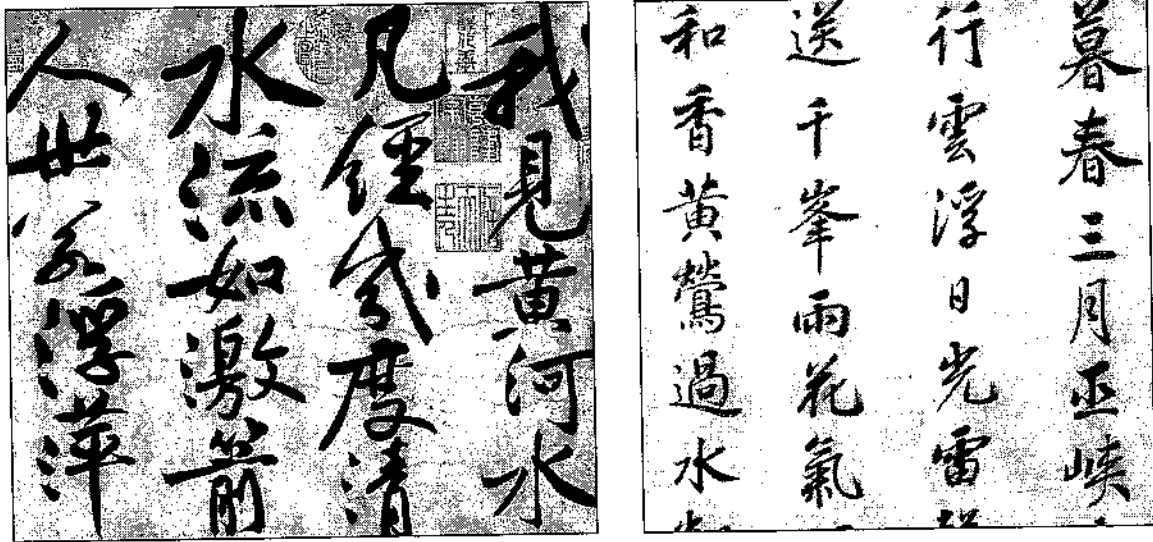
壹、煙雨江南的南宋帝國：

西元 1126 年，源自中國北方的金朝興起，揮軍南下，北宋首都汴京（西安）破城，徽宗皇帝及欽宗皇帝，以及所有的皇室成員都被擄走作為人質，自此北宋亡國。

徽宗第九子趙構早先在建康（南京）被封為康王。由於北宋王室成員大都被俘虜，在沒有選擇的情況之下，西元 1127 年，趙構在諸臣的擁戴下被擁立為新君。從此時期開始，以長江流域為界限，南京創建了一個維期 167 年的新國家，史稱南宋。

南宋高宗(1107-1187)本名趙構，他是北宋徽宗趙佶第九子，西元 1127 年在杭州被擁立為新君，

改元建炎，同時把杭州改名為臨安。據史料記載，趙構生性怯懦，寵信佞臣而不理國政，外雖有大將岳飛，但內有奸臣秦檜，在位 36 年國家腐敗混亂，外患不斷。南宋與金朝的和平是維繫在高宗朝開始的納幣和親的政策，所以南宋雖積弊不振，但得以在長江以南維繫一個相對安穩的局面。高宗皇帝在 56 歲時因無子而讓位給姪子孝宗皇帝（一說孝宗是高宗的兒子），自號太上皇帝，累上尊號光堯，得年 81 歲。



（左）黃庭堅〈自書詩卷〉（局部）。（右）南宋高宗〈書杜甫詩〉（局部）

有宋一代，自從趙匡胤開國以來，有鑑於唐代的藩鎮為禍甚烈，從開國之初就刻意的壓抑武將的地位，而大量任用文官。宋代皇帝從小都接受過良好的教育，整個宋代的風氣文學氣息非常濃厚，自皇帝以下都喜好風雅，崇文重理學是當時的常態；北宋一祖八宗都有御製文集，至高宗更是學養深厚。高宗自稱：「朕居宮禁中，自有日課，早閱章疏，午後讀春秋史記，夜讀尚書，率以三鼓而罷。」

可能是因為有個書法家父親的關係，高宗對書法有非常獨特的癖好，除了廣收字帖之外，他本人也勤練書法。傳說他早期學黃庭堅，後學米芾，晚年學王羲之。尤其對王羲之已經癡狂。他自稱：「每得右軍或數字，或數行，手之不置，初若食□，喉間少甘而已，末則如食橄欖，味久越在。凡五十年間，非大利害相妨，未始一日捨筆墨。」

由於高宗對書法的喜好，所以他對批閱奏章從不假他人之手，而高宗在即位初期學黃庭堅已臻至入化。傳說，當時因此而有書法間諜誕生；高宗建炎 4 年，金朝所扶植的北方政權齊國劉豫，為了探知南宋朝中虛實，而派遣能善書黃庭堅書法者混入南宋。後來此事被南宋得知，近臣鄒億年因此建議宋高宗改練米芾，以免跟間諜的字跡混淆不清。

高宗對書法的嗜好，最後變成整個南宋宮廷的整體風氣大臣、宮女都以書法為尚。高宗對庭臣訓示：

「余四十年間，每作字，因欲鼓動士類，為一代操觚之盛，以六朝居江左，皆南中士夫，而書名顯著非一，豈謂今非若比，視書漠然不為意……。」

甚至高宗在退位為太上皇之後，還自臨王羲之〈蘭亭序〉贈孝宗，於帖後勉勵孝宗皇帝：「須依此臨五百本。」宋高宗雖然書名甚盛，但是現存的真蹟卻是很少，其中以〈賜岳飛手敕〉、〈書杜甫詩〉最有名，兩本皆在台北故宮，尤其是後者更是代表作。以下是其他現存的真蹟：

1. 手敕
2. 書千字文
3. 〈蓬窗睡起〉(台北故宮)



南宋高宗 〈書杜甫詩〉 絹本 21.7x48.7cm，宋元寶翰冊第一幅。

高宗皇帝現存最有名的作品是現存在台北故宮的〈書杜甫詩〉卷。本幅字帖內容源自於杜甫七言律詩，現代學者都認為此作品通偏章法疏朗，字體勻稱，杜甫詩境如畫，高宗筆墨精練，堪稱雙絕。以文學作品作為書寫的題材起源自晉代，王羲之的〈蘭亭序〉是較早的例子，但自晉至唐此風氣不盛，宋代以後幾乎都以文學作品作為書法的內容。這可能與宋代崇尚文學有關。本件作品完成後賜給億年，他是宋高宗所寵信的宦官鄒億年，據說他就是當初力勸南宋高宗改練米芾的人。

南宋高宗 〈書杜甫詩〉釋文：

「暮春三月巫峽長。晶晶行雲浮日光。
雷聲忽送千峰雨。花氣渾如百合香。
黃鶯過水翻迴去。燕子啣泥溼不妨。
飛閣捲簾圖畫裡。虛無只少對瀟湘。
賜億年。」

貳、蓬窗睡起日正中：

台北故宮所收藏的〈蓬窗睡起圖〉，清宮舊藏標籤認定是宋高宗的作品。雖然本件作品無名款，但是清代之所以會有此認定是因為在此畫中有一首宋高宗〈漁父詞〉款題。

宋高宗的〈漁父詞〉之詞牌取自於唐代張志和的漁父詞。詞牌的格式是「七七三三七」。據說南宋高宗：「紹興元年七月，余至會稽，覽黃庭堅所書張志和漁父十五首，戲與同韻，賜辛永宗。」

唐代張彥遠歷代名畫記：「張志和自為漁歌，便畫之，甚有逸思。」漁隱、漁歌自從唐代以降便是一個主要的文人歌詠的對象。唐代張志和的故事充滿了傳奇性，傳說出生時母親夢到有松入懷，張

志和因此誕生。他曾以明經科及第，深獲唐肅宗賞識，賜翰林院待詔，授左金吾衛錄軍參事。後退隱辭官，自號煙波釣徒。他的漁父詞以第一首最有名，對後世影響深遠。

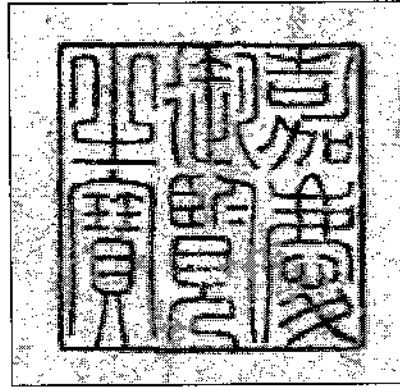
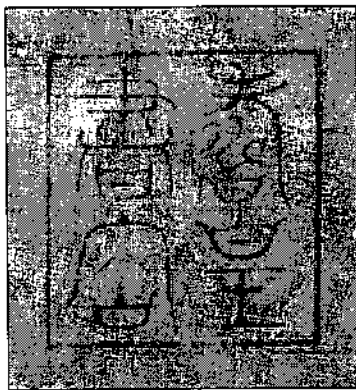
第一首：

西塞山前白鷺飛，桃花流水鰕魚肥，青箬笠，綠蓑衣，斜風細雨不須歸。



(上) 傳·宋高宗〈蓬窗睡起〉圖卷，絹本設色 24.8x52.3cm 名畫集真冊第一幅。

(下左) 南宋孝宗「壽皇書寶」印。(下中) 南宋高宗「紹興」印。(下右) 清嘉慶「嘉慶御覽之寶」印。



高宗的漁父詞 15 首尚存，其中第 12 首與〈蓬窗睡起圖〉的題跋相同，這是清代被誤認是高宗作品的原因，但是並無任何實體證據可證明這是宋高宗的真蹟。據現代學者研究，畫面中的題跋可能是南宋孝宗的字跡，因該卷題跋下方有「壽皇書寶」之印，此印是孝宗退位後的印章。而本卷左上方有「紹興」印，「紹興」印是南宋高宗的印章，所以以上的證據綜合起來本件作品至少可以證實款題是南宋孝宗的作品，而繪畫本身應該是南宋的宮廷畫家的作品。

高宗漁父詞最有名的作品是第 5 和第 12 首。

第五首：

扁舟小纜荻花中，四合青山暮靄中，明細火，倚孤松，但願樽中酒不空。

第十二首：

誰云漁父是愚公，一葉為家萬慮空，輕破浪，細迎風，睡起蓬窗日正中。

兩宋時期，漁隱漁父的隱逸思想發展到極致，托名為耐得翁的作者為《東京夢華錄》寫的補遺

《都城記盛》居然在當時的文人雅集有以「漁父習閒社爲名」的。漁隱的想法風流所及，導致在野文人處事要淡泊恬退，在朝爲官要韜光養晦，朝隱、市隱成爲一種時尚，整體宋代的高等教育族群退化成一羣事不關己莫開口、話不投機三句多的隱逸人士。

宋代文人圈內漁父漁隱的品味，後來慢慢的延伸到原本相對封閉的畫院組織內。設立於北宋的翰林圖畫院原本是爲宋代皇室服務的職業畫家，他們的作品一向都以皇室品味作爲依據。從北宋晚期開始一直到南宋時期，漁隱的趣味大量出現在此時的作品中。也有可能因爲地理環境身處於煙雨江南，所以比起北宋時期，漁隱、漁樵的主題是南宋畫院的畫師們的主要畫題。



(左) 南宋·〈荷塘銷夏〉·局部。(中) 南宋·〈柳塘釣隱〉·局部。(右) 南宋·〈柳塘呼犢〉·局部。

以下舉例收藏於台北故宮已經佚名的 3 幅南宋畫院畫師的作品爲例，說明南宋宮廷繪畫的漁樵品味風尚。依次分別爲：

1. 南宋 〈柳塘釣隱〉 絹本設色 23.6x24cm 歷代畫幅集冊第 12 幅
2. 南宋 〈荷塘銷夏〉 絹本設色 26.2x26.3cm 名繪集珍冊第 5 幅
3. 南宋 〈柳塘呼犢〉 絹本設色 25x26.7cm 紈扇畫冊第 16 幅

◆南宋 〈柳塘釣隱〉

絹本設色 23.6x24cm 歷代畫幅集冊第 12 幅

本件作品作者不詳，但高居翰〈中國古畫索引〉推測應該是南宋時期的作品。而故宮的專家認爲是南宋早期的畫院傑作。此畫取隱字的意境，李錞〈四時景絕句〉的第 2 首〈夏景〉與這幅畫是很貼切的：「繁陰雜樹映汀紗，三伏江天自一家，欲喚扁舟渡雲錦，平鋪明鏡是荷花。」

◆南宋 〈荷塘銷夏〉

絹本設色 26.2x26.3cm 名繪集珍冊第 5 幅

本件作品作者不詳，但據偏側一角的構圖方式以及松針的畫法推論，本件作品應是南宋時期的畫院作品。南宋畫院畫家特愛小景繪畫，尤其這類型表達某種慵懶文人意象的主題。有人認爲本幅作品的主題可能來自於孟浩然的絕句：「散髮乘夕涼，開軒臥閒敞，荷風送香氣，竹露滴滴響。」

◆南宋 〈柳塘呼犢〉

絹本設色 25x26.7cm 紈扇畫冊第 16 幅

本件作品作者不詳，但本件可能原本是冊頁畫，後來被裁切爲扇面。故宮博物院藏的南宋有關

牧牛題材的畫就有 45 幅，可見得當時這類型的畫是很受歡迎的題材。但是所有的畫幾乎都以牧童作為主題，而唯獨此畫是以老人作為主題，這是本書最大的特色。

參、漁樵是一種流行－宋代名家作品舉例：

西元 1127 年，南宋高宗在臨安建國之後，官署制度大抵仿照北宋故事，翰林圖畫院在臨安（杭州）重新建立。南宋畫院的體制大抵承接北宋圖畫組織而來，但是南宋畫院的盛期出現在高宗至寧宗朝之間，理宗朝後由於戰亂頻仍導致畫院衰微，圖畫院名存實亡，自此宋代的畫院組織終告終結，之後被新興起的文人繪畫所取代。

南宋重要的畫院畫家出現的高峰期在光宗至寧宗朝之間，所謂的「劉（松年）、李（迪）、馬（遠）夏（圭）」都是此一時期的畫家，這些大師各有擅長，可見畫院組織內繪畫的分工已臻完備。

以下是南宋一些重要畫家的活動時期簡表舉例：

（早期）		（中期）		（晚期）	
1127-1189		1189-1264		1264-1279	
高宗	孝宗	光宗	寧宗	度宗	恭宗
承接宣和畫院		南宋畫院全盛		畫院衰微	
李唐		李嵩		端宗	
賈師古		馬遠 馬麟			
嚴次平		夏圭 李安忠			
馬和之		李迪 劉松年			

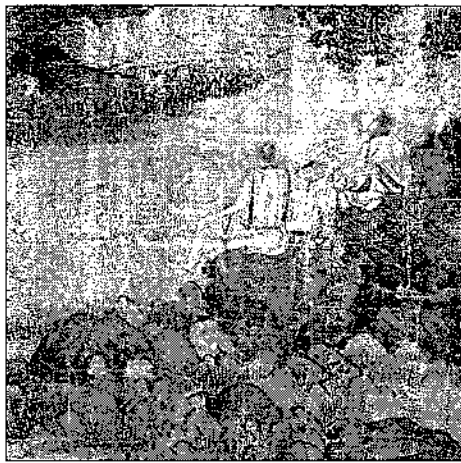
以下舉例 6 幅南宋重要畫家的作品，說明南宋畫院的漁樵避世品味的取向。依序為：

1. 李唐 〈坐看雲起〉 絹本水墨 27.7x30cm 藝苑藏珍上冊第 10 幅
2. 嚴次平 〈溪陰浴牧〉 絹本設色 22.5x23.5cm 宋元名繪冊第 1 幅
3. 劉松年 〈松下曳杖〉 絹本設色 24.2x25.3cm 歷代名繪冊第 8 幅
4. 夏圭 〈觀瀑圖〉 絹本設色 24.7x25.7cm 名繪集珍冊第 13 幅
5. 馬遠 〈山徑春行〉 絹本設色 27.4x43.1cm 名繪集珍冊第 13 幅
6. 馬麟 〈秉燭夜遊〉 絹本設色 24.8x25.2cm 紈扇畫冊第 2 幅

◆李唐〈坐看雲起〉

絹本水墨 27.7x30cm 藝苑藏珍上冊第 10 幅

本幅作品雖無名款，但歷代皆以畫風而名為李唐的作品，至今尚無爭論。李唐是南北宋交界時期的代表畫家，影響後世甚為深遠。任職北宋宣和畫院、南宋紹興畫院的翰林圖畫院待詔。本幅作品取材自王維的〈終南別業〉：「興來每獨往，勝事空自知，行到水窮處，坐看雲起時。偶然值林叟，笑談無還期。」



(左) 李唐·〈坐看雲起〉·局部。(中) 嚴次平·〈溪陰浴牧〉·(局部)。(右) 劉松年·〈松下曳杖〉·局部。

◆嚴次平 〈溪陰浴牧〉

絹本設色 22.5x23.5cm 宋元名繪冊第1幅

本件作品作者不詳，但是南宋畫家甚喜畫牛，此時的幾個畫院主要畫家都以畫牛聞名，李唐、李迪、嚴次平都善此道。牧牛與是屬於漁、樵的題材，南宋皇室成員甚好此道，所以大量出現在畫院中。南京博物院藏的嚴次平〈牧牛圖〉與本畫風格非常接近，有人認為這幅作品應該是嚴次平未署名的早期作品。

◆劉松年 〈松下曳杖〉

絹本設色 24.2x25.3cm 歷代名繪冊第8幅

本件作品左方有款題道寧，但是據學者研究，本件作品絕不可能是北宋許道寧的作品，而出南宋的畫院大師之手。道寧應是後世補上的偽題。故宮的專家認為有可能是南宋劉松年的作品，但是沒有明確證據可證明。題材可能來自於陶淵明隱居的意境，同時代的馬麟也有一幅相類似的作品。

◆夏圭 〈觀瀑圖〉

絹本設色 24.7x25.7cm 名繪集珍冊第13幅

夏圭與馬遠齊名是南宋畫院組織的代表人物，他是南宋畫院最高等級的畫家，任職南宋寧宗、理宗時期的翰林圖畫院待詔。本幅右緣夏圭有落款，足以證明為真蹟。很多學者認為，南宋畫院畫家有落款者多為任職待詔等級的畫師，可見得在畫院中自有不成文的規矩，等級低的畫師不敢落款，以示對前輩畫師的尊重。

◆馬遠 〈山徑春行〉

絹本設色 27.4x43.1cm 名繪集珍冊第13幅

本幅馬遠有落款，確定為真蹟。馬遠是南宋時期的代表畫家，任職南宋光宗寧宗朝的翰林圖畫院待詔，與同時期的夏圭齊名，並稱馬夏。左上角有不知名作者的題跋：「觸袖野花多自舞，避人幽鳥不成啼。」本題跋有人認為是南宋畫院的畫題，意即本畫是先有這個題目，然後畫家再依據意境而成此畫。



馬遠·〈山徑春行〉·絹本設色 27.4x43.1cm 名繪集珍冊第13幅。

◆馬麟 〈秉燭夜遊〉

絹本設色 24.8x25.2cm 紈扇畫冊第2幅

馬麟是馬遠之子。任職南宋寧宗、理宗朝的翰林圖畫院祇候，雖然職位不如其父高，但是他作品的數量很大，甚得當時皇室成員的喜好。本幅是馬麟最主要的代表作，題材取自蘇軾的詩〈海棠〉：「東風嫋嫋泛崇光，雲霧空濛月轉廊，只恐夜深花睡去，高燒紅燭照紅妝。」

肆、結束語－橙黃橘綠：

畫院組織並非宋代特有的組織，從唐代一直到清代都有類似的組織存在，但由於時代性的問題，使得它成為中國第一個有嚴密組織的繪畫組織，並且主導了中國三百年的繪畫史發展。宋畫院的獨特性在於它是當時唯一的審美品味來源，並且由帝王親自訂定審美的標準，所謂的院體畫就是來自於宋畫院的風格。雖然另一股後來被稱為文人畫的風格也肇始於這個時代，但是它的影響力要到宋代畫院組織解散之後才發揮出來，可見得院體畫在當時的影響力遠大於雜亂無組織的文人畫體系。

在南宋中期，鄧椿《畫繼》就已經指出了畫院的缺點，他說：「圖畫院四方召試者，源源而來，多有不合而去者。蓋一時所尚，專以形似，苟有自得，不免放逸，則謂不合法度，或無師承。故所止眾工之事，不能高也。」鄧椿身處的時代就在南宋畫院的極盛時期，他的評價可謂中肯，因為南宋雖然還是大師輩出，但是大部分的畫家在法度的最高指導原則下無從發揮他們的才華，所以最後都淪落為畫工而已。宋畫院的沒落也是因為這個原因，因為在專尚形似的原則下，已無多大的空間讓畫家發揮，最後文人畫的興起迅速取代了院體畫，是必然的演變。

雖然文人畫興起之後，明清兩代的畫家對於院體畫極盡詆毀之能事，但實際上讚賞宋畫院精巧

有神的人還是所在多有。明代的屠隆《畫箋》：「評者不以院畫為重，以巧太過而神不足也，不知宋人之畫，亦非後人可以造堂室也。」其實宋代繪畫的精巧並非缺點，因為以時代性而言，這些畫並非只是純粹欣賞的對象而已，而是肩負著裝飾性的功能，這是為什麼大軸山水或手卷繪畫當時不興盛的原因，而是以冊頁小景或扇面當道。因為宋畫院當年存在的意義就是如此，審美性與實用性並重，才是院體畫存在的主要原因。

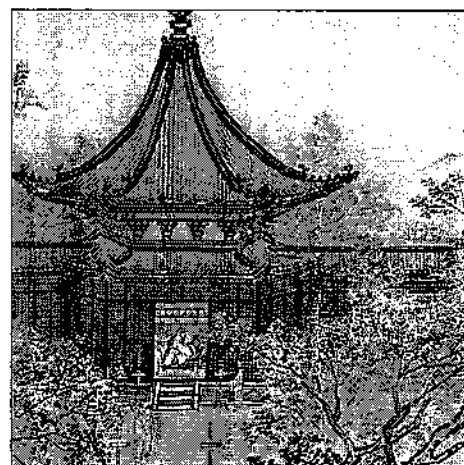
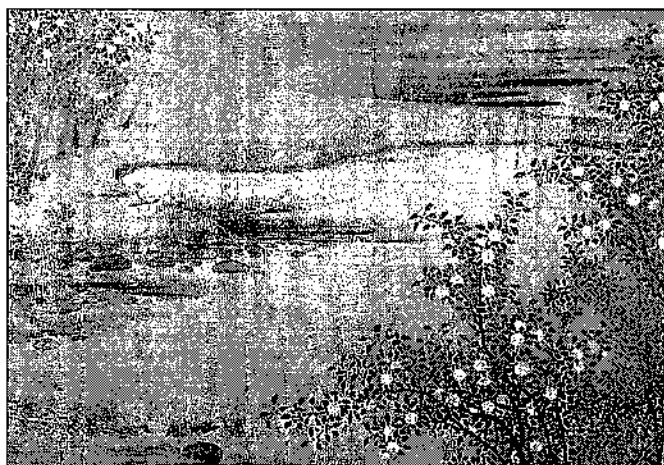
宋代結束之後，由於翰林圖畫院的解體，所以畫師星散。元代雖也設有畫院組織，但是它的地位很低，元代畫院與浣衣局同屬一個單位，可見得它不受重視的程度。至於明代雖稍有復興，但是明代畫院隸屬於東廠管理，世風日下，從此院體畫從藝術史除名。院體畫在宋代發展的最好的時期，同時也催生了體制外的畫家的另一種發展，後來被稱為文人畫的風格也在北宋興起，而文人畫是後來的中國繪畫史的主流。所以，不管您喜不喜歡這種宋代藝術史，它是一個非常重要的時代。

以下我們以趙令穰的作品說明宋代宮廷繪畫的特質：

◆趙令穰 〈橙黃橘綠〉

絹本設色 24.2x24.9cm 宋元集繪冊第2幅

趙令穰(1107-1187)是宋代宗室，活動於北宋晚期。雅好圖書，有文才，琴棋書畫樣樣精通。黃庭堅曾跋其畫：「摒聲色裘馬，使胸中有數百卷書。」意境來自於蘇軾〈贈劉景文詩〉，南宋高宗曾題此詩於詩塘：「荷盡已無擎雨蓋，橘殘猶有傲霜枝，一年好景君須記，最是橙黃橘綠時。」



(左) 趙令穰·〈橙黃橘綠〉·局部。(右) 馬麟·〈秉燭夜遊〉·局部。

建議一般進階參考書目：

1. 余英時，《北宋圖畫院之新探》，台北·文史哲，1988。

請參見第五章〈北宋圖畫院的制度與組織的情況〉(pp:25-57)。翰林圖畫院的組織制度在本章節有詳細的說明。

2. 李廌，《兩宋題畫詩研究》，台北·學生，1994。

參見第二章〈宋題畫詩興盛的時代背景〉(pp:39-76)。本章節敘述宋代重文輕武的時代背景，以及附帶解釋宋代文人繪畫興起的原因。

3. 葛路，《中國古代繪畫理論發展史》，台北·丹青，1986。

請參見第四章〈宋代繪畫理論〉第七節〈蘇軾提倡的詩情畫意〉(pp:100-2)。本節非常重要，它以蘇軾為例說明了宋代與前朝迥異的繪畫特質。

4. 張光賓，《中國書法史》，台北·商務，1981。

參見第七章〈五代、宋、金〉(pp:176-209)。本章敘述宋代重要書家及作品舉例，本書是研究中國書法史的重要參考書。

5. 那志良，《璽印通釋》，台北·商務，1970。

參見第四章〈使用〉第五節〈收藏印〉(pp:89-91)。其中有對宋代皇室收藏印的說明。

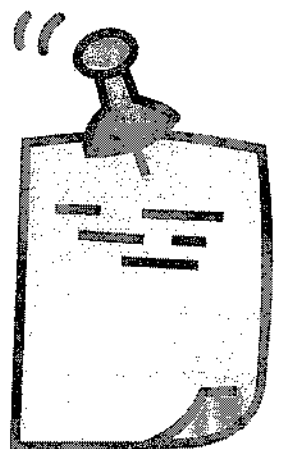
6. 陳高華，《宋遼金畫家史料》，北京·文物，1984。

非常重要的參考工具書，羅列此時期所有畫家的文獻出處。

7. 《千禧年宋代文物大展圖錄》，台北·故宮，2000。

8. 《宋代冊頁名品特展圖錄》，台北·故宮，1999。

9. 《大觀 - 北宋書畫特展圖錄》，台北·故宮，2003。



講師簡歷

辛意雲教授

◆ 中國文化學院哲學研究所畢業

◆ 而後隨：

(a)國學大師錢賓四先生治中國思想史、中國文化史、宋明理學、
中國史學史；

(b)愛新覺羅毓鋆先生治傳統經學與諸子學。

(c)魯實先先生治文字學、史記、文選學。

(d)謝幼偉、方東美、牟宗三、傅偉勳先生治西方哲學、中國哲學。

(e)印順法師、張澄基居士治大乘佛學、禪宗；

曉雲法師治中國佛教藝術。

◆ 任教於國立台北藝術大學，擔任中國哲學史、中國美學史、美學、
經典導讀等課程。

◆ 並任台北市立建國中學、北一女學術社團指導老師。

◆ 素書樓文教基金會董事、私立南山中學董事。

東方可頌—宋代生活美學觀

辛意雲教授

宋代的時代精神：

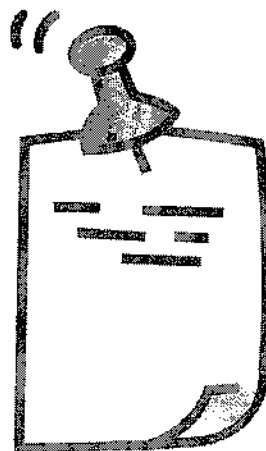
a. 兩宋時期，是中國社會新的發展時期：

- (1) 農業經濟與城市商品經濟全面建立與發展。
- (2) 舊有的門閥、士族衰落，平等的平民社會崛起。
- (3) 高等教育，科舉考向社會下層乃至工商雜類轉移；地方學校設立；私學與書院蓬勃發展。加上雕版印刷的盛行，讀書人增多。社會文素質急速增高。
- (4) 知識受到尊重：讀書受教育受到社會普遍重視。宋史選舉志上說：「學校之設，一遍天下。而海內文治彬彬矣」
- (5) 學風丕變，儒學復興：先秦儒學的淑世精神得到發揚。新儒學—理學興起。此促進了理性主義思想的發展，也促進了「天人合一」思想的發展，新宇宙論與新生命論建立。

b. 在新宇宙論與生命論的觀點下「新美學觀」產生。

- (1) 內外皆開放的大商會的新都市建立，隨之而起的都市生活美學品味的誕生。
- (2) 「東京夢華錄卷五」「民俗」一條說：「所賣飲食之人，裝鮮盤合器皿，車檐動使奇巧，可愛食味私羹，不敢草略。其賣藥賣卦，皆具冠帶。至於乞丐者，亦有規格。稍有懈怠，眾所不容……」。這段話說明宋代生活美學，而在生活質量與形式皆極其講究，不敢草略。
- (3) 在生活裝置的講究中，一切要求得體，並達成身心的和諧與完美。因故個人完美理想的建構成為自我實現的目標與方式。
- (4) 「美」的追求是生活，生命的核心，其完成即在「道」的展現。「道成為「美」的最高表現與範疇。
- (5) 在藝術創作上，山水畫的完成，文人藝術的建立，即是「道」的美學體現。

c. 這次宋代藝術「大觀」的展覽，我們從山水畫、書法藝術、汝窯瓷器以及書版製作等作品中，再再都能顯示宋代美學及藝術創作的高峰，其不只是中國歷史上的特殊時代，亦是人類文明史上的一朵奇葩。



講師簡歷

曾肅良 教授

學 歷：

英國萊斯特大學 博物館學研究所博士 (Ph. D., Dept. of Museum Studies, University of Leicester, U.K.)

文化大學史學研究所博士候選人

國立台灣師範大學美術學系學士

現 任：

國立台灣師範大學美術研究所 專任副教授

國立台灣藝術大學 兼任副教授

中國廣州美術學院 客座教授

曾 任：

國立台灣師範大學美術研究所「藝術論壇」學報 總編輯

國立雲林科技大學 文化資產維護研究所 專任助理教授

國立台中教育大學 美勞教育系 兼任助理教授

天青迷戀---北宋官窯汝窯的賞析

講師：曾肅良 博士

國立台灣師範大學 美術研究所 專任教授

宋代繪畫是中國繪畫發展最爲隆盛的時代，原因有三：

一、皇帝的提倡與獎勵：宋代開國之後，正式模仿南唐、西蜀等國制度，設立了「翰林圖書院」，以畫家才藝的高低、授予待詔、祇候、藝學、學生、供奉等官職。這一制度直至南宋滅亡才告結束，對宋代繪畫的盛況，有很大影響。

二、經濟的繁榮：宋代對外統治力量雖然薄弱，但由於經濟繁榮，文化、學術昌盛，帶動了繪畫的發展。

三、宋代士大夫投入繪畫創作：宋代文人大量投入繪畫與書法創作行列，發展出文人畫的形式與美學觀念，形成後世繪畫的主流。

文人意識的興起：

一、隱逸思想...崇尚自然。

二、對應院體繪畫的寫實嚴謹，強調不事雕琢、不追求形似的審美觀念。

三、素雅、單純、細緻的審美觀念。

四、與文學、音韻結合的創作觀念。

五、理學影響之下，追求嚴謹、斯文的新秩序。

六、對應理學的嚴謹，狂禪的興起。

七、對應理學的嚴謹，強調個性的自然流露。

宋代繪畫中的哲理

就繪畫美學而言，爲理學、文學、佛家禪學的影響，追求「理」、「詩情」與「禪意」，豐富了繪畫的深厚內涵。

- ◆ 宋代理學是結合儒、道、佛三家思想而成，專以闡發心性義理的精微與宇宙生成的道理爲依歸。
- ◆ 濂派周敦頤，主張以自然爲主。洛派程顥，以「性爲至善，人在求復其本性；程頤則倡」「理性合一說」，以「格物」爲始基，以仁道爲總歸。關派張載主張「知天知性」。閩派朱熹主立志、知性、主敬、窮理、力行。這種對於「理」的探討，也成爲宋代繪畫的目標，尤其是在北宋時期。

宋代的汝州在今臨汝縣。

從宋代開始，北起從汝州南到魯山段店即已經形成綿延數十公里的窯群，當地人

流傳有：「清涼寺到段店，一天進萬貫」之說。

1986 年，在河南寶豐大營鎮清涼寺，發現汝窯窯址。

兩宋時期生產青瓷的重鎮，是以龍泉窯為主，因為越窯在北宋太平興國以後，就已經沒落。

龍泉窯在南宋到元代初年之間的品質，較北宋時期要好，葉真「坦齋筆衡」記載：「江南則處州龍泉窯，質頗粗厚」。

北宋以後的青瓷則以耀州窯為代表。

五代以後北方的青瓷生產耀州窯的帶領之下，有了可觀的發展。

耀州窯是在五代青瓷(祕色瓷)的基礎之上發展起來的，影響河南省寶豐、臨汝和禹縣等地，而成為一個龐大的耀州窯系。

汝窯特色

1. 胎質細潔，而呈現香灰色。
2. 採用極細的芝麻釘包釉支燒(應該源自於五代耀州窯)。
3. 燒出純正天青色(嚴格控制還原氣氛所燒製成功，在寶豐清涼寺所發現的瓷片裡面，有些罐或瓶類，外壁燒成天青色，內壁則燒成黃綠色，是因為還原氣氛不同之故)
4. 開創細密紋片。

了解汝窯因從八方面去了解

1. 產地
2. 時代
3. 承襲關係
4. 影響(一、包釉支燒(影響北宋官、南宋官、金鈎、哥窯器、高麗青瓷) 二、以開片為裝飾(影響北宋官、南宋修內司與郊壇下官窯、明清碎瓷器))
5. 燒成技術
6. 造型
7. 釉色
8. 底足

南宋陸游「老學庵筆記」：「故都時，定器不入禁中，唯用汝器」。南宋人的追憶，應是真實可信的，表示汝窯是北宋定窯之後，一個燒造宮廷用瓷的瓷廠。

成書於宣和六年徐競的「宣和奉使高麗圖經」：「陶尊…皆竊仿定器制度…陶爐…此物最精絕，其餘則越州古祕色，汝州新窯器大概相類」。因為稱之為「新窯器」，可以推斷汝窯的燒造靠近宣和年間。

從高麗青瓷的支燒工藝，包釉支燒支釘痕較小，而呈現白色，也大多在十一世紀末到十二世紀初，顯然受到汝窯的影響在此之前，高麗青瓷都是用支塊燒造，不見細小芝麻釘。

寶豐清涼寺汝窯遺址殘片標本分析

可以分成四大類

1. 典型汝窯官窯釉瓷
2. 天藍釉瓷
3. 和耀州窯相近的淺草綠色青釉瓷(包括刻花、印花)
4. 鈎釉瓷
5. 在今臨汝禹縣等地窯址，並未發現汝窯典型官窯器，但是其他三類天藍釉瓷和耀州窯相近的淺草綠色青釉瓷(包括刻花、印花)、鈎釉瓷則皆有發現。

上海材料研究所所化驗分析的四個標本有以下的現象

1. 寶豐清涼寺的青瓷 K_2O 和 Na_2O 含量較高，合計在 5% 左右。
2. 汝官窯標本的氧化鋁(Al_2O_3)含量高達 15.56%，三號標本為 14.30%，二號和四號標本則較低。
3. CaO 以汝官窯為高高達 16.35%。

從寶豐清涼寺窯址殘片的釉色上看，內壁淺草綠色，外壁天藍色，證明天青釉，只是耀州窯系統的製品，只是更嚴格地去控制還原氣氛而形成的。

1. 在已經發掘的郊壇下官窯使用支釘燒的比例很少。
2. 龍泉金村大窯以仿燒臨安官窯為主，至今尚未發現支燒現象。
3. 哥窯窯址未明大部分為墊燒，只有一小部分為支燒。

清涼寺瓷片標本分兩大類

一是民用器，一是汝官瓷

汝瓷標本四十三件

盤洗碗類十三件

瓶類五件

器蓋類五件

窯具三件(支釘墊圈兩件火照一件)

宋代用火照測窯溫，上端挖一孔沾上半截釉，然後插入盛滿砂粒的匣鉢內，匣鉢置於窯爐的觀火孔之前，每當需要測定窯溫，就由窯工用鈎伸將火照鈎出，每燒一窯，要驗火照數次，每驗完即廢棄不用。

遺址尚見：

1. 白瓷
2. 黑釉瓷片
3. 醬色釉瓷片
4. 三彩釉陶片
5. 珍珠地劃花瓷片
6. 青釉瓷片
7. 鈞瓷片
8. 白地黑花瓷片釉面狀況
9. 依據宋代「咸淳起居注」明代「歸田集」高濂「遵生八箋」張應文「清祕藏」田藝衡「留留青」清代「南窯筆記」唐鈺衡「文房肆考」等書的記載都有對汝窯的釉色的描寫，一般而言。有天青、卵白、淡青等色。
10. 有失透與透明兩種
11. 普遍呈現一種冰裂狀晶瑩白色的短線紋或者冰裂紋(較少)

一般而言，卵青釉一般失透，粉青釉均為透明。天青釉則兩者皆有。

失透釉一般沒有針眼現象，滿佈的細小開裂紋片較淺。

透明釉面基本上都有細小的針眼，滿佈的細小開裂紋片較深。

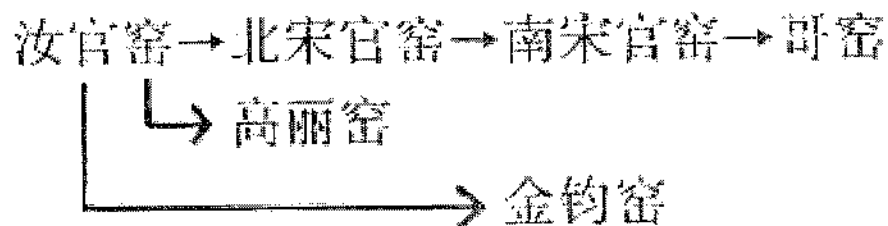
裝飾一般都為素面但是在殘片之中發現三種裝飾方法

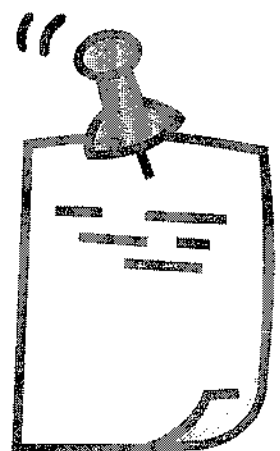
1. 弦紋
2. 刻花
3. 劃花

汝瓷與鈞瓷的關係探討：

六十年代中期馮先銘先生對臨汝窯十一處窯址做調查，發現十一處就有八處燒造鈞瓷，提出三點結論：

1. 傳世大批宋代鈞窯花盆、尊等器具，其質量造型與定窯汝窯官窯有相似之處，都是為了適應宮廷需要而燒製的。
2. 鈞窯傳世品有關於底部刻「奉華」的銘文，其字體與汝州的貢瓷相同。
3. 金代無奉華殿名，可以肯定不是金代產物。





講師簡歷

賴清忠 老師

1974 年七月到故宮博物院跟隨林茂生師父學習書畫裱褙技藝至今，現任職於故宮博物院圖書文獻處，職司善本古籍、文獻檔案修護工作。

版書裝幀示範教學

賴清忠老師

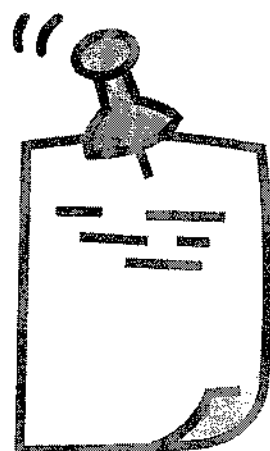
當印刷萌芽之初，中國圖書因卷軸不易檢索而改用葉子，又因葉子容易掉落與散失，前後順序錯亂，因而又改進成摺裝。

摺裝的形式很多種，大部份是按文獻的內容而裝裱成各種形式，即把書葉連接成一長條然後摺疊好，形式如同摺扇，這種裝裱形式大多用於佛經、奏摺之類規格較小。如果是名人的書信、小幅字畫、碑帖拓片等都以冊頁的形式來裝裱。

冊頁的種類又分單面與雙面，冊頁的葉數一般都採雙數，每本冊頁前後各加兩葉副葉以便裝封面。現在就以雙面的製作方式來說明與示範。

首先將作品按照順序編號，準備和作品大小一樣的宣紙或棉紙。將經過修補或托裱後的作品及宣紙向內對摺，再統一裁齊地角，整個動作完成後用壓書機或重的東西壓實待裝。接著是粘葉，將壓實之作品取出頓齊，用尺和錐子在書背上下地方作標記，再將書背統一裁切整齊，然後從最後葉對摺的摺痕背面及書背地方用漿糊刷，刷上少許漿糊，拿起先前準備的對摺宣紙書背對齊第一葉的書口摺痕處對齊，以一葉作品一葉宣紙黏疊至第一葉副葉，再將書冊壓乾，之後用角尺在天頭、地角作標記等候裁切。

最後是裝封面，封面的材質很多種如木板面、錦緞包面等，首先準備兩塊比書冊四邊約多出一厘米的厚紙板或木板及錦緞，在紙板上面刷上漿糊，放在錦緞背面去除四角摺疊處再將四周包回，再裁切一張比封面略小的宣紙黏貼在作好的封面之裡待乾。然後分別在裁切好的作品左右兩邊刷上少許漿糊再將封面黏上用重壓乾貼上書簽，則一本冊頁製作完成。



講師簡歷

白適銘 (Shih-ming Pai)

現 職：國立台中教育大學 美術學系暨研究所 專任助理教授

最高學歷：日本 京都大學 藝術史博士

博士論文：唐時代山水畫の研究

—中国山水畫のジャンル成立問題に関する歴史的考察—
(唐代山水畫研究—有關中國山水畫畫科成立問題之歷史性考察)

研究專長：

1. 「中國藝術史」
2. 「中國古代畫論、畫史研究」
3. 「台灣美術史」
4. 「絲路文化」
5. 「西、中亞文化藝術東傳及其對東亞之影響」
6. 「東亞古代物質文化交流史」
7. 「近代日本與東亞美術發展之關係」

外語能力：日文 (讀、聽、說、寫；日語能力檢定考試第一級合格)

英文 (讀、聽、說)

法文 (僅閱讀)

俄文 (初級，2004~2005 俄國・聖彼得堡大學 暑期俄語密集研習班結業)

連絡地址：403 台中市西區民生路 140 號 國立台中教育大學 美術學系暨研究所

連絡電話：(公) 04-2218-3803 (私) 0929-250-512

傳 真：(公) 04-2218-3803 電子郵件：psmintw2006@yahoo.com.tw

學歷

2003,5,23	日本・京都大學大學院 文學研究科 美學藝術史學專攻 博士學位取得
1998,4~2002,3	日本・京都大學大學院 文學研究科 博士班正式生
1997,4~1998,3	日本・京都大學大學院 文學研究科 博士班研究生
1991,9~1995,6	國立台灣大學 藝術史研究所 碩士班
1983,9~1987,6	私立中國文化大學 美術系 國畫組
1980,9~1983,6	省立台中第一高級中學

經歷

2006,9~2007,1	國立台北藝術大學 美術史研究所 兼任助理教授
2003,8~2005,7	私立南華大學 美學與藝術管理研究所 專任助理教授
2005,2~2005,7	國立台中師範學院 美勞教育學系 兼任助理教授
2003,8~2005,7	國立暨南國際大學 歷史學系 兼任助理教授
2002,10~2003,7	國立台灣大學 藝術史研究所 專案研究助理
1998,4~2001,3	日本・京都大學 人文科學研究所 研究助理
1995,5~1997,3	國立故宮博物院 展覽組 編輯 (職等同助理研究員)
1994,2~1995,4	中央研究院 歷史語言研究所 兼任助理

榮譽職務

- 2006,2,1 起 國立台中教育大學「研究發展處・學術發展組」組長
2006,1,29~7,31 國立台中教育大學 95 學年度「英(外)語推動小組」委員
2006,1,17~7,31 國立台中教育大學 95 學年度「國際交流推動小組」委員
2005,8,1 起 國立台中教育大學 94~95 學年度「研究發展推動委員會」委員
2003~2007 國立故宮博物院主辦、頑石創意有限公司承辦
「故宮文物數位學習(e-learning)中國繪畫課程」計畫案學術顧問
2005,5,1~2008,4,30 南華大學人文學院「中日思想研究中心」客座研究員
2004,10,15 起 嘉義縣政府 第二任「公共藝術審議委員會」審議委員

國際學會所屬

- (1) 日本 美術史學會 (The Japan Art History Society, Sendai City, Japan)
(2) 日本 中央亞細亞學論壇 (中央アジア学フォーラム, 大阪大学, 日本)
(3) 美國 亞洲研究協會 (AAS = Association for Asian Studies, Ann Arbor, USA)

歷年研究計畫

- 2006,8,1~2007,7,31 國科會 個別型研究計畫
「盛世圖像—盛唐時期『子女畫』出現意義之解讀」(主持人) (NSC95-2411-H-142-005)
2005,8,1~2006,7,31 國科會 個別型研究計畫
「晚唐、五代時期『隱逸山水畫』興起之研究」(主持人) (NSC94-2411-H-343-007)
2005,8,1~2006,7,31 國科會人文處
「視覺、記憶、收藏」—藝術史跨領域學術研討會 (主持人) (NSC94-2411-H-006-007)
2005,1,1~2005,12,31 嘉義縣政府 委託
「2005 博物館、博覽會與地方發展共生關係之建構」國際研討會 (協同主持人)
2004,8,1~2005,7,31 國科會 個別型研究計畫
「五至八世紀中國山水畫發展之研究—兼論山水屏風出現的文化意義」(主持人)
(NSC93-2411-H-343-009)
2003,3~2004,2 教育部 第二梯次提昇大學基礎教育計畫
「大學校院通識教育巡迴講座」總計劃 「中國藝術史」課程講授 (主持人)

論文著作、翻譯

(A) 期刊論文

- 2007 〈唐代出土西方系文物中所呈現的「胡風文化」—有關「把杯」及其母體文化屬性之思考〉,《中國史研究》,第 46 輯,2007 年 2 月,1~34 頁。
2002 〈盛唐山水畫樣式の研究—正倉院山水圖と敦煌壁画を中心に—〉,《鹿島美術研究》年報,第 19 号別冊,2002 年 11 月,512~522 頁。
1999 〈《歷代名畫記》とその時代—張彦遠における政治・士人・著作三者の繋がりをめぐって—〉,《京都大学文学部美学美術史学研究室研究紀要》,第 20 号(1998),111~145 頁。

(B) 研討會論文

- 2006 〈唐代出土西方系文物及其文化藝術影響—以「把杯」、「雙耳把杯」為例〉,韓國中國史學會主辦、第七回國際學術大會「中國的開埠城市與東亞的文物交流」專題演講,釜山市:釜山大學中國研究所,2006 年 6 月 9~10 日,341~359 頁。

- 2006 〈紀行・集古・支那趣味—梅原龍三郎與大正昭和畫壇的東方主義視線〉，國立台中教育大學主辦、國立清華大學、國立台南藝術大學協辦「視覺・記憶・收藏—藝術史跨領域學術研討會」研究發表，台中市：國立台中教育大學，2006年5月27~28日，157~180頁。
- 2005 〈正倉院鹿文銀盤の圖像問題をめぐり—考察—その西方由来の可能性を求めて—〉，Miho Museum「中國・美の十字路展」ワークショップ「ソグドと中国の東西美術交流」研究發表，日本・京都市：京都大学人文科学研究所，2005年11月26日。
- 2005 〈「歷史文化層」的發掘與展現—故宮南院與嘉義文化城市性格呈現關係之思考〉，收於台灣大學建築與城鄉研究發展基金會編，《「2005博物館、博覽會與地方發展共生關係之建構」國際研討會論文集》，太保市：嘉義縣政府，2005年，230~231頁。

(C) 專書及專書論文

- 2006 〈東大寺・正倉院琵琶捍撥畫《狩獵宴樂圖》試論—その制作年代と圖像的意義をめぐって—〉，收於曾布川寬主編，《中國美術の圖像學》，京都：京都大學人文科學研究所，2006年3月，頁183~236。
- 2005 〈「歷史文化層」的發掘與展現—故宮南院與嘉義文化城市性格呈現關係之思考〉，收於台灣大學建築與城鄉研究發展基金會編，《「2005博物館、博覽會與地方發展共生關係之建構」國際研討會論文集》，太保市：嘉義縣政府，2005年9月，230~231頁。
- 2005 〈來世及今生—中國早期藝術中的宗教性及世俗性〉，收於吳方正編，《視覺藝術與文化》，中壢市：國立中央大學，2005年2月，3~21頁。
- 2005 〈士大夫與藝術品味—宋代以後文人山水畫的抒情世界〉，收於吳方正編，《視覺藝術與文化》，中壢市：國立中央大學，2005年2月，23~47頁。
- 2003 《唐時代山水畫の研究—中國山水畫のジャンル成立問題に関する歴史的考察—》，京都：京都大學大学院博士学位論文，2003年5月。
- 1996 《倪瓚》（中國巨匠美術），台北：錦繡出版社，1996年。
- 1995 《張彥遠《歷代名畫記》的成書與士人繪畫觀之形成》，台北：國立台灣大學藝術史研究所碩士論文，1995年。
- 1994 （共著）《台灣地區前輩藝術家作品特展（二）—書法專輯》，台中：台灣省立美術館，1994年。

(D) 技術報告及其他

- 1999 〈元時代主要書畫家略歷〉，收於《世界美術大全集 東洋編 第七卷 元》，東京：小學館，1999年，444~447頁。

(E) 翻譯

- 2007 （中譯）長岡龍著作，〈悔過與佛像〉，收於《2007亞洲佛教藝術研習營研習講義》，台北市：行政院國家科學委員會，2007年2月，19~30頁。
- 2007 （中譯）長岡龍著作，〈佛像與景觀〉，收於《2007亞洲佛教藝術研習營研習講義》，台北市：行政院國家科學委員會，2007年2月，31~39頁。
- 2005 （中譯）福井昌平著，〈2005愛知萬國博覽會之召開與愛知縣的因應及成果〉，收於台灣大學建築與城鄉研究發展基金會編，《「2005博物館、博覽會與地方發展共生關係之建構」國際研討會論文集》，太保市：嘉義縣政府，2005年9月，307~319頁。

- 2005 (中譯)福井昌平著,〈活力洋溢的地域經營與活動策略〉,收於台灣大學建築與城鄉研究發展基金會編,《「2005 博物館、博覽會與地方發展共生關係之建構」國際研討會論文集》,太保市:嘉義縣政府,2005 年 9 月,331~339 頁。
- 2002 (中譯)辻惟雄著,〈東亞繪畫中“名品”的性質〉,收於國立台灣大學藝術史研究所編,《台灣 2002 年東亞繪畫史研討會會議論文摘要》(中文版),台北:國立台灣大學藝術史研究所,2002 年 10 月,21~45 頁。
- 2000 (中譯)西上實著,〈《探幽縮圖》中所畫的張仙像〉,收於國立台灣大學藝術史研究所編,《區域與網絡—近千年來中國美術史研究國際學術研討會論文集》,台北:國立台灣大學藝術史研究所,2000 年,381~401 頁。
- 2000 (中譯)板倉聖哲著,〈張雨題《倪瓚像》與元末江南文人圖〉,收於國立台灣大學藝術史研究所編,《區域與網絡—近千年來中國美術史研究國際學術研討會論文集》,台北:國立台灣大學藝術史研究所,2000 年,193~221 頁。
- 1998 (中譯)板倉聖哲著,〈元代繪畫—蒙古帝國的一世紀特別展〉,《故宮文物月刊》,第 187 期(1998),74~85 頁。
- 1998 (日譯)石守謙著,〈元代文人畫の正統的系譜—趙孟頫から王蒙に至る山水畫の展開—〉,收於《元時代の繪畫》,奈良:大和文華館,1998 年,7~16 頁。

研究發表及公開講演

- 2007,1 「觀看大英博物館：世界性文物收藏發展史的視角」(國立台北市立教育大學、國立台中教育大學、國立台南大學主辦 2007「世界文明瑰寶：大英博物館 250 年收藏展」教師研習營專題演講)
於台北市立教育大學、國立台中教育大學、國立台南大學
- 2006,4,11 「從出土文物看古代東西文化交流」(國立台中中興大學主辦 94 學年度第 2 學期「人文與藝術領域」系列演講—「藝術與人生」講座)
於台中市・國立台中中興大學理學大樓
- 2004,4,17 「古代東亞區域間的文化交流—從正倉院文物談起」(國立故宮博物院主辦、嘉義縣文化局協辦「異國風情—亞洲文物展」系列演講)
於嘉義縣・民雄 嘉義縣表演藝術中心
- 2003,7,9 「中國山水畫在唐代時期的發展—“山水之變”的意義再探」
於德國・海德堡大學 東亞藝術史研究所
- 2003,5,2 「八世紀東亞『狩虎圖』的圖像學意義」
於國立台灣大學 藝術史研究所
- 2002,5,20 「北朝風俗人物・説話圖中の山水表現をめぐる諸問題」
於京都大學 人文科學研究所
- 2000,7,16 「故宮博物院における山水畫の世界」
於日本・滋賀縣四日市 澄懷堂美術館
- 2000,7,3 「正倉院琵琶捍撥画『狩獵宴樂圖』試論—虎狩り場面をめぐる圖像的考察—」
於京都市立藝術大學舉行之「日本美學會第 51 回全國大會」
- 1999,10,25 「八世紀山水畫風に関する再検討」 於京都大學 人文科學研究所
- 1999,1,16 「八世紀におけるジャンルとしての山水畫の成立」
於京都大學 人文科學研究所
- 1998,12,21 「古代中国における皇室の至宝」於京都大學 吉田日本語學習友の會
- 1997,11,17 「『歷代名畫記』とその時代」 於京都大學 人文科學研究所

飽遊飫看・丘園養素一

北宋文人山水畫的精神理想與藝術品味

日本・京都大學 美術史博士

國立台中教育大學 美術學系暨研究所

白適銘 助理教授

摘 要

若說早期藝術之表現特徵主要在於其宗教神祕性上，宋代以後的藝術發展則與文人藝術品味的成立息息相關。盛唐以後，具有文采的士大夫輩出，除詩文外，兼善書法、繪畫的文人頗多。北宋在中國藝術的發展史上，正可說是中國藝術由宗教精神範疇走向文人理想世界後首度展現其高度成就的重要時期。

北宋時期，自盛唐以來長足發展下的南北山水畫壇蓬勃發展、名家輩出，並造就了中國畫史上的「黃金時代」。然隨著唐末五代的連年戰亂，隱居成為文人士大夫保身存志之手段。隱居不仕以表心志、節操的士大夫思想，到了北宋仍受到當時文人所繼承；其思想並滲入藝文活動批評系統之中，再經蘇軾、黃山谷、李公麟、米芾等重要文化創造者的倡導、權化，「文人畫思想」盛行於此時文人文化圈中。

重視表現精神意念的「文人畫思想」所欲傳達的，與其說是摒棄形似，毋寧該說是透過某種特殊的形似來追求物象世界之內在精神。約至北宋中期，山水畫在當時流行的「文人畫思想」影響下，出現了在畫風上融合南北山水特色、在思想上藉山水展現林泉幽思的山水畫集大成者—郭熙。郭熙在《林泉高致集》一書中，直接反映出北宋士大夫山水畫中特殊的精神理想與藝術品味。

一、「三家鼎立」—李成、關同、范寬與北宋前期山水畫壇動向

趙匡胤在公元 960 年統一中國，創建宋朝，結束了五代十國紛亂的政治局面。宋朝行中央集權政治並勵精文治，在文學、藝術上名家輩出，造就了在中國史上極其輝煌燦爛的時代。在中國繪畫史的發展中，此時專擅人物、山水、花鳥、走獸、宮室等畫家前後相繼，創作活動盛況空前，因此北宋又被稱為「中國繪畫史上的黃金時代」。北宋時期的畫家，接受自唐代以來在形式、技法甚或創作思想上逐漸蘊釀成熟的成果基礎上，得到更進一步的發展，擴充繪畫創作之表現領域、奠定技法表現之形式，並對往後數百年間畫史發展樹立楷模，影響至為深遠。

北宋繪畫之發展，首先必須提出的是山水畫宗派的形成以及區域風格定型之問題。在中晚唐時期，因地理的新開拓、職務遷徙的頻繁或是政治事件等外在因

素，許多文人離開大都會長安、洛陽地區，而遠赴他鄉。在長年的滯留之後，在地方漸次形成許多新的文化團體，造成區域文化的發展，其中如大歷十才子即為顯例。這種因素加上五代十國時期的戰亂，西蜀、南唐偏安一時，致使這種區域文化的成型得到更大的發展。在上一講次中已經提到，北宋畫史發展上具有創建者重要地位的畫家，主要來自西蜀、南唐兩地。其中，如花鳥畫「黃家(筌)富貴，徐熙野逸」的說法，實際上正反映著在十世紀北宋建國之前，這種區域風格間的差異或流派已顯然存在的歷史事實。

在山水畫宗派的形成及區域風格定型的問題上，首先必須注意的是所謂「北宋三家」出現的問題。郭若虛在其名著《圖畫見聞志》卷一〈論三家山水〉中提到：「畫山水唯營丘李成、長安關同、華原范寬，智妙入神，才高出類，三家鼎峙，百代標程。」《圖畫見聞志》成書於神宗熙寧七年(1074)，可以知道在十世紀後半葉的北宋畫壇上，李、關、范三人三家鼎立，分別是當時最重要、地位最為崇高的畫家。而另須注意的是，李、關、范三人又分別代表營丘(山東)、長安、華原(陝西)等三個不同區域或地方風格在主導北宋畫壇的情況。

二、南北畫派的分立與邂逅—「華北」與「江南」

儘管有許多真偽問題仍待解決，但一如在現存李、關、范三人傳世畫蹟中所見到的，的確可以明顯見到其彼此間極為不同、帶有強烈地方性的特點。李成可說是北宋前期最重要的代表性畫家，現存作品中如納爾遜美術館的《晴巒蕭寺》或大阪市立美術館的《讀碑圖》儘管未必是真蹟，但都具有北宋山水畫之共同時代特徵，並可以見到以李成為首的「李郭畫派」常見的蟹爪枝或外形怪異的山岩表現，呈現出源於某個特殊地區而形成常態表現模式的山水特色。但若與畫史所謂李畫特徵為「氣象蕭疏，烟林清曠」，亦或是善「烟林平野之妙」等記載相較，以上二幅並不能說明其情況。不過，澄懷堂美術館所藏的《喬松平遠》則較貼切地展示了山東平原的地理景觀，或許我們應該說《喬松平遠》一圖是最能夠反映出李成面貌的作品。

其次，「北宋山水三家」中另一位重要人物關同，其存世畫蹟不多，且贗品充斥，對其畫風之比定研究極為困難。根據《五代名畫補遺》一書的相關記載，其畫作描繪「坐突巍峰，下瞰窮谷」，「峰岩蒼翠，林麓土石」，具有在關中地區常見的山峰互延、谷澗間出、林木蓊鬱密怖的華北景觀表現。在其存世畫蹟中，較知名或較能反映出其繪畫風格的，首推台北故宮博物院所藏的《秋山晚翠》一圖。本圖描繪一具深谷、林木、瀑布之幽邃景緻，岩石、樹木表現極為古樸蒼潤，雖然無法斷言是否即為長安地方風景，但與上述畫史記載也有些許關連。因此，即便《秋山晚翠》不是關同真蹟，也不能完全否定其與關同具有風格上的某種關聯性。

在范寬所有傳世作品之中，經確認為真蹟無疑的作品為著名的《谿山行旅》(台北故宮博物院藏)。此圖畫面中大山鼎立於中軸線上，巨峰巍巍，氣勢磅礴直

有壓頂之勢，林木、飛泉、岩石、寺屋、人物等表現極為蒼古，用筆剛勁有力，與《聖朝名畫評》中記載其「寫山真骨，自為一家」、「其剛古之勢，不犯前輩」、「范寬之筆，遠望不離坐外」等有許多可以互相對照之處。另據說《谿山行旅》所表現的正是范寬家鄉陝西一帶的北方山水。

被郭若虛稱為「北宋(山水)三家」的李成、關同、范寬三人皆為北方人，換言之，以此三人為代表的北宋繪畫或北宋山水畫，事實上指的是華北山水畫。華北山水畫在當時的北宋畫壇中居最重要之地位，不言而喻。不僅廣為流行，其畫家之人數最多，成就亦高，例如燕文貴、燕肅、許道寧、翟院深、李宗成、屈鼎、郭熙等等，都可謂北宋畫壇的主要領導者與推進者。然而，與勢力龐大、陣容堅強的華北山水畫派相對，尚有一重要的地方流派，即所謂「江南山水畫派」的存在。而所謂「江南山水畫」的出現，事實上可以追溯到五代時期。

與動蕩不安的中原或北方相較，南方動亂較少，因而政治安定，經濟亦趨發達，故十國中即有九國出於南方。南唐聚集多數優秀畫家，其中，以山水畫聞名的即有董源、趙幹、衛賢等人。南方畫家描繪的山川景物與北方突兀嶙峋的巨石怪岩有所不同，多秀麗而淡泊。低緩的山巒平陂伸展自如，林木蒼翠扶疏，水澤舟楫，煙嵐迷漫，波濤不興，可以說除了政治因素外，江南水鄉豐富而獨具特色的地理景觀，是造就江南山水畫派出現及形成最主要的原因。董源被稱為「江南山水畫派始祖」，其繪畫風格在許多傳世畫蹟，如《瀟湘圖》、《夏景山口待渡圖》、《夏山圖》、《寒林重汀》、《龍宿郊眠》等作品中可以見到頗為一致的特徵：低緩的坡陀起伏有致，河流蜿蜒穿梭其間，雲霧縹緲，漁人蕩槳浮於水上，村落民家布落其中，所謂「董源平淡天真多」，「峰巒出沒，雲霧顯晦，不裝巧趣，皆得天趣」(米芾《畫史》)，這正是江南山水畫最重要的風格特徵。

到了北宋，繼承董源這種江南山水風格的畫家，以其弟子僧巨然最為重要。巨然的傳世畫蹟中，《蕭翼賺蘭亭》或《層巖叢樹》(皆藏於台北故宮博物院)較為知名，但與上述董源的傳稱作品風格迥異，是否為巨然真蹟仍無得而知。和蓬勃發展、勢力強大的北方山水畫派相較，巨然之後，江南山水畫家中較重要的人物如惠崇、玉澗等人雖仍活躍，但其在畫壇上的作用及影響力事實上並不大。

北宋山水畫的風格發展，一如前述，是在以華北畫家為主導的情況下展開而來的。這種情況，很自然地會使吾人對北宋山水畫產生一種「北方式大觀山水」的印象。例如，當時持續最久、在北宋畫院中最重要之「李郭畫派」所有畫家、以燕文貴為首的「燕家景致」，或是青綠山水畫派等各種流派作品上，都可以見到這種時代風格特徵。李郭派中最重要的後起之秀為神宗朝畫院畫家郭熙，「李郭山水」由於受到神宗皇帝的青睞，使得郭熙在畫院中的地位節節高昇，當時皇城、官署或高官宅第競以郭熙畫為裝飾，盛極一時。以《早春圖》為代表的郭熙山水，雖然很明顯地展示出「李郭畫派」之風格特徵，然其注重光影幻化、水氣淋漓、煙雲慘淡的氣氛營造，無疑來自江南山水畫家的啟發。採用董源、巨然風格，融合「江南」、「華北」而形成集大成之舉動，正顯示其受到「文人畫思想」啟發的結果。郭熙山水畫中受到以當時「文人畫思想」影響的結果，極為完整地

呈現於《林泉高致集》一書之中。(第三節將專題討論)李郭派山水在郭熙之後的北宋末期到南宋間，雖然曾一度沒落，但仍有如李公年《冬景山水》(普林斯頓大學美術館藏)般的作品為殿底，顯示其後續發展實況。不過，到了元代，在由趙孟頫倡導的習古、復古的風潮中，李郭派復興，再度成為畫家學習臨仿的對象，發揮極大的影響力。

三、北宋山水畫之集大成—郭熙及《林泉高致集》中的山水思想

北宋時期，論及有關山水畫繪畫理論或繪畫思想的著作中時，首推郭熙《林泉高致集》最為重要，亦可稱之為北宋山水畫理論之代表。《林泉高致集》一書，事實上並非由郭熙手著而成的著作，而是在其去世後由其子郭思收集郭熙生前所作〈山水訓〉、〈畫意〉(前半)、〈畫訣〉、〈畫題〉等四篇遺文，加上郭思自己所撰述的〈序文〉、〈畫格拾遺〉及〈畫記〉而成。此七個篇章之中，反映郭熙山水畫思想最重要的則屬〈山水訓〉及〈畫訣〉二篇，並以前者為重要。〈山水訓〉一篇，可謂郭熙總結其一生創作經驗、創作思想之結晶，在更大的意義上更可說是北宋山水畫思想發展的集大成。郭熙在〈山水訓〉一篇中所闡發的理念，最重要的有以下三個方面：

(一) 山水畫創作之意旨

郭熙在該篇起首處即開宗明義地問道：「君子之所以愛乎山水者，其旨安在？」其提出的回答是「丘園養素，所常處也；泉石嘯傲，所常樂也。」他認為愛好山水、描繪山水或欣賞山水是文人精神生活、精神修養中不可或缺的事。

胸懷「林泉之志」，日夜親炙自然，與烟霞同侶，是仁人高士離世絕俗的不二法門。在絕妙山水畫家所描繪出來的作品中，觀者可以不必車旅困頓、遠赴名山大川，經由山水畫作品，即可「坐窮泉壑」，達到上述親炙林泉以修身養性的目的。而這也是普世之中為何如此重視畫山水的本意所在。

(二) 真山水之含意

接著，郭熙提到可以達到「坐窮泉壑」山水畫應具備的條件。他認為可行、可望之山水只能列入妙品，而真正能傳達出自然真意的山水畫則須是可居、可游者。因為可居、可游之山水始能傳遞自然本意。

所謂能反映自然原奧之山水、即「真山水」，並有以下特質：「真山水之川谷，遠望之以取其勢，近看之以取其質」；「真山水之雲氣四時不同，春融怡，夏蓊鬱，秋疏薄，冬黯淡」；「真山水之煙嵐四時不同」等等。從其所舉例關於真山水具體內涵之描述，我們可以知道，山水畫的描繪是必須以自然觀察、以理性認知為前提，畫家感受春、夏、秋、冬四季景物風候之變化，並將其本質透徹地表現出來。

(三)「飽遊飫看」、「窮理盡性」之創作態度

郭熙認為天地山川、四時景物千變萬化，而欲奪造化之精妙處莫若於「飽遊飫看」，並將所見所思「歷歷羅列於胸中」，融會貫通以形之筆端，自然、作者、作品三者渾然融為一體。他批評前人作品未到之處常常將其歸咎於「見聞未擴充」或「所經之不眾多」這個理由之上。天地山川、四時景物個各有其理、性，相互依託，相互發成，例如「山以水為血脈，以草木為毛髮，以烟雲為神彩」，故「山得水而活，得草木而華，得烟雲而秀媚。」

在〈山水訓〉、〈畫意〉(前半)或〈畫訣〉諸篇中，郭熙還提到許多重要的觀念，如「三遠」(深遠、平遠、高遠)之遠近透視表現法、「理定主次關係」之構圖配置法、「品意物色」與表現主題之選取原則等等。不論是抽象的精神理念亦或是實際的創作指標，《林泉高致》一書中所揭櫫的思想概念，除了可以說是郭熙自身從事創作活動的總結，不僅反映在他自己的作品之中，同時也是北宋當時山水畫發展的一個縮影。透過該書，我們可以有效地理解北宋山水畫的創作來源，並在此基礎上解釋其表現上的思想或哲學脈絡。

四、小結

參考書目：

- Bush, Susan & Hsio~yen Shih, *Early Chinese Texts on Painting* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1985), pp. 18~24, 45~48, 89~93, 241~245。
- Bush, Susan, *The Chinese Literati on Painting* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1971)。
- Christian F. Murck ed., *Artists and Traditions*, New Jersey: Princeton University Press, 1976.
- Edwards, Richard, "Painting and Poetry in the Late Sung," Alfreda Murck and Wen Fong eds., *Words and Images: Chinese Poetry, Calligraphy, and Painting* (New York: The Metropolitan Museum of Art, 1991), pp. 405~430.
- Fong, Wen, *Beyond Representation: Chinese Painting and Calligraphy, 8~14 th Century*, New York: MMA & Yale University Press, 1992.
- Fong, Wen, *The Summer Mountains* (New York: The Metropolitan Museum of Art, 1975)。
- Fong, Wen et al., *Images of the Mind: Selections from the Edward L. Elliott and John B. Elliott Collection of Chinese Calligraphy and Painting at the Art Museum, Princeton University*, Princeton, N.Y.: Princeton University Art Museum, 1984.
- Fong, Wen., *Sung and Yuan Paintings*, New York: The Metropolitan Museum of Art,

1973.

Hearn, Maxwell K. & Wen C. Fong, *Along the Riverbank—Chinese Paintings from the C. C. Wang Family Collection* (New York: The Metropolitan Museum of Art, 1999)

Lee, Sherman & Fong, Wen, *Streams and Mountains Without End: A Northern Sung Handscroll and its Significance in the History of Early Chinese Painting*, Ascona: Switzerland: Artibus Asia, 1955.

Murch, Christian F. ed. *Artists and Traditions: Use of the Past in Chinese Culture*, Princeton, N. Y.: Princeton University Press, 1976.

Silbergeld, Jerome, *Chinese Painting: Style, Media, Methods, and Principles of Form*, Seattle and London: University of Washington Press, 1982.

Sturman, Peter Charles, *Mi Fu : Style and the Art of Calligraphy in Northern Song China*, New Haven, Conn.: Yale University Press, 1997.

Sullivan, Michael, *The Three Perfections: Chinese Painting, Poetry, and Calligraphy*, New York : George Braziller, 1974.

Willetts, William, *Chinese Calligraphy: Its History and Aesthetic Motivation*, Oxford University Press, 1981.

板倉聖哲、「喬仲常『後赤壁賦圖卷』の史的位罫」、「国華」、1270号(2001)。

小川裕充、「唐宋山水画史におけるイマジネーション」(上)(中)(下)、『国華』、1034号、5~17頁；1035号、35~45頁；1036号(1980)、25~36頁。

小川裕充、「院中の名画—董羽、巨然、燕肅から郭熙まで」、「鈴木敬先生還暦記念中国绘画史論集」(1981)、23~85頁。

小川裕充「雲山図論—米友仁雲山図卷について」、『東洋文化研究所紀要』86号(1981)、279~336頁。

救仁郷秀明、「瀟湘臥遊図卷小考」、『美術史論叢』、6号(1990)、41~55頁。

河野道房、「王詵について」、『東方学報』、62号(1990)、345~371頁。

嶋田英誠、「燕文貴の伝称作品とその北宋山水画史上に占める位置についての一試論」、『美術史』、101号(1976)、39~58頁。

鈴木敬、「林泉高致集の画記と郭熙について」、『美術史』、109号(1980)、1~11頁。

鈴木敬、「瀟湘八景図と牧溪・玉潤」、『古美術』、2号(1963)、41~45頁。

曾布川寛、「五代北宋初期山水画の一考察」、『東方学報』、49号(1977)、123~241頁。

曾布川寛、「許道寧の伝記と山水様式に関する一考察」、『東方学報』、52号(1980)、451~500。

宮崎法子、「西湖をめぐる绘画—南宋绘画史初探」、『中国近世の都市と文化』(1984)、199~246頁。

徐復觀，《中國藝術精神》，台北：學生書局，1967年。

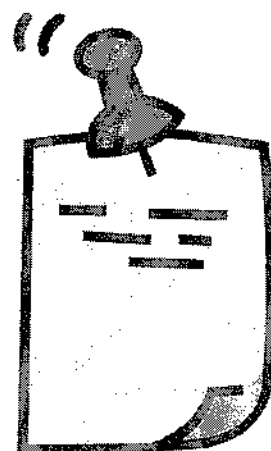
楊新等著，《中國繪畫三千年》，台北：聯經出版事業，1996年。

石守謙編著，《中國古代繪畫名品》，台北：雄獅圖書公司，1986年。

- 鈴木敬(魏美月譯)，《中國繪畫史》(上)，台北：國立故宮博物院，1980年。
- 高居翰(李渝譯)，《中國繪畫史》，台北：雄獅圖書公司，1984年。
- 陳高華編，《宋遼金畫家史料》，北京：文物出版社，1984年。
- 高居翰著(Cahill, James)、張保琪譯，〈宋代文人畫理論中的儒家因素〉，《美術史論》，1984~3，頁32~46。
- 白適銘，〈第四章 士人繪畫觀的形成與精神內涵〉，《張彥遠《歷代名畫記》的成書與士人繪畫觀之形成》，台北：台灣大學藝術史研究所碩士論文，1995年，頁93~129。
- 江兆申，〈從畫家構圖意念來看中國山水畫的舊有進展〉，《故宮季刊》，4卷4期(1970)，頁1~12。
- 衣若芬，〈蘇軾書畫研究史略〉，《赤壁漫遊與西園雅集》，北京：線裝書局，2001年，頁156~198。
- 衣若芬，〈寫真與寫意：從唐至北宋題畫詩的發展論宋人審美意識的形成〉，《觀看·敘述·審美—唐宋題畫文學論集》，台北：中央研究院中國文哲研究所，2004年，頁89~137。
- 何惠鑑，〈李成略傳〉，《故宮季刊》，5卷3期(1971)，頁33~62。
- 李霖燦，〈范寬谿山行旅圖〉，《大陸雜誌》，17卷10期(1958)，頁8~15。
- 阮璞，〈蘇軾的文人畫觀論辨〉，《美術研究》，1983~3，頁73~81。
- 阮璞，〈蘇軾的文人畫觀論辨〉(續)，《美術研究》，1983~4，頁65~74。
- 余城，〈北宋院畫制度與組織得探討〉，《故宮學術季刊》，1~1(1983)，頁69~95。
- 吳因明，〈北宋繪畫思想初論〉，《新亞書院學術年刊》，3期(1961)，頁1~18。
- 吳保合，〈林泉高致與北宋院畫思想因革〉，《大陸雜誌》，64~4(1982)，頁182~202。
- 周學斌，〈試論張彥遠的文人畫觀念〉，《朵雲》，1988~3，頁12~17。
- 徐復觀，〈宋代的文人畫論〉，《美術學報》，第3期(1968)，頁321~348。
- 陳傳席，〈「蕭散簡遠」—蘇軾論畫〉，前引書，頁97~102。
- 陳傳席，〈「參禪識畫」—黃庭堅論畫〉，前引書，頁105~107。
- 陳傳席，〈「平淡天真」和「高古」—米芾論畫〉，前引書，頁108~112。
- 陳傳席，〈「氣韻非師」—《圖畫見聞志》〉，《中國繪畫理論史》，台北：三民書局，1997年，頁88~89。
- 陳傳席，〈「蕭條淡泊」、「閒和嚴靜」—歐陽修論畫〉，前引書，頁93~95。
- 薄松年、陳年少，〈郭熙父子與林泉高致〉，《美術研究》，1982~4，頁62~69。
- 錢穆，〈理學與藝術〉，《故宮季刊》，7卷4期(1973)，頁~17。
- 謝稚柳，〈范寬畫派及其他〉，《藝林叢錄》，第4輯(1964)，頁187~191。

宋代重要繪畫論著：

書名	作者	成書時間	收錄時間	內容重點
益州名畫錄	黃休復 李昉序	1005 年? 1006 年?	宋朝開國年間	• 以蜀地畫家為對象，共 58 人 • 錄 58 人，品以四格：逸、神、妙、能 • 於〈品目〉序論每一格之風尚 • 標舉「逸格」，稱美壁畫家孫位
聖朝名畫評 (一稱宋朝名畫評)	劉道醇	1059 年以後	北宋初期	• 收錄畫家約 90 餘人 • 提出「六要」、「六長」之法 • 概分六門，每門之首無敘論 • 每一門均有神、妙、能三品(去「逸品」)
圖畫見聞誌	郭若虛	1074 年?~ 1080 年?	唐代會昌元年 (841)~北宋熙 寧七年(1074)	• 承繼張彥遠《歷代名畫記》 • 提出「氣節」、「氣韻」 • 提出適當的「筆法」
夢谿筆談	沈括	約 1090 年		• 非畫史、畫論專著 • 以筆記形式逐條載錄資料 • 多從個人的觀察和當時流行的繪畫文學導出個人想法
宣和畫譜	未著撰人	徽宗朝 1100 年後	自六朝迄北宋 之重要畫家	• 所錄畫家共 231 人 • 官修的畫史、畫論綜合著作 • 具有經典性/排他性 • 依畫作主題安置章節，概分十門，每一門之首列有敘論，內容主要是介紹畫者而未品評畫作
畫繼	鄧椿		北宋熙寧七年 (1074)~南宋乾 道三年(1167)	• 承續張彥遠《歷代名畫記》、郭若虛《圖畫見聞誌》之後 • 強調蘇軾「文人畫」繪畫文學集團 • 擴大「逸氣」、「氣韻」概念的內涵
畫繼補遺	(元)莊肅	1298 年	南宋紹興元年 (1131)~德祐元 年(1275)	• 直續鄧椿《畫繼》之作 • 補錄畫家 80 餘人 • 與《畫繼》內容相同者則兩存



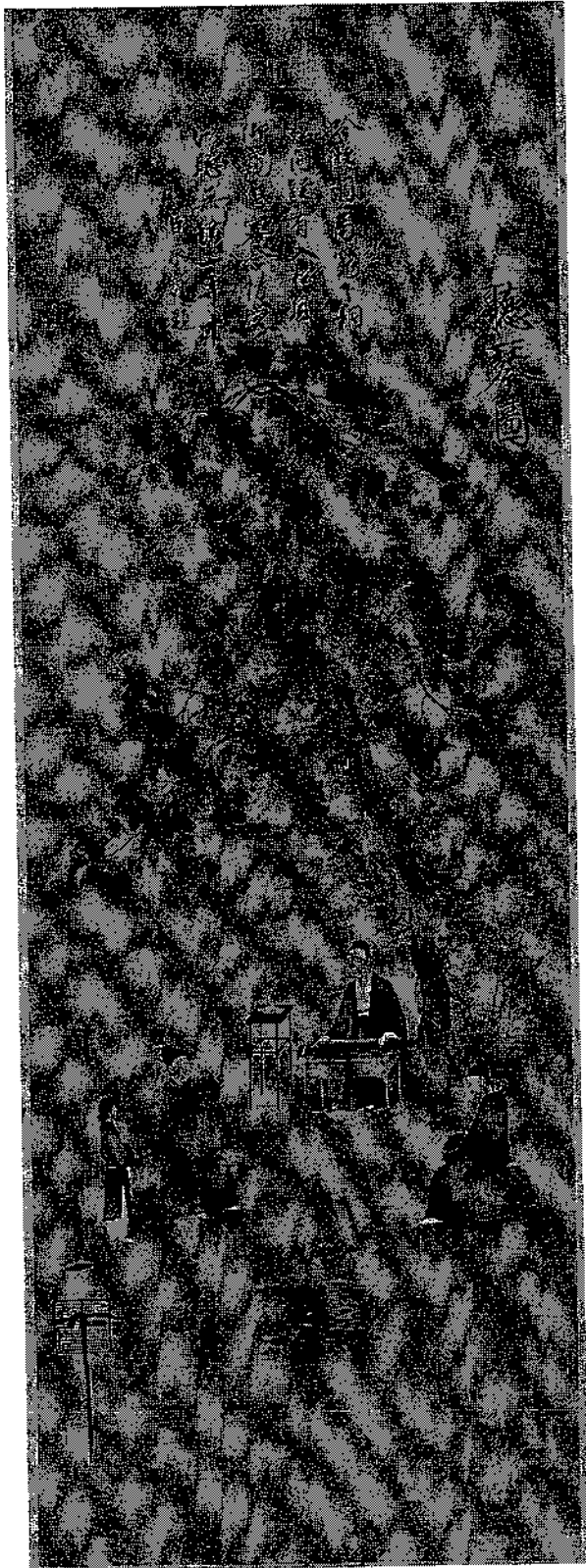
東方可頌：宋代文化大觀教育展 展品說明

展品研究/撰文：鴻禧美術館

主題一：生活與文化

【宮廷】

宋徽宗《聽琴圖》 147.2x51.3 公分 絹本設色 軸（北京故宮博物院 藏畫）



宋徽宗（1082-1135），本名趙佶，為北宋末年的皇帝，非常喜歡藝術與文學，

並自己擅長書畫，尤善花鳥畫，書法並以「瘦金書」聞名於歷史。他雖然在政治上是一個失敗者，但是在藝術的方面，確立了畫院制度，對提高藝術與文化做出了極偉大的貢獻。《聽琴圖》因畫中有宋徽宗書「聽琴圖」三字為題意，並在畫幅左下方題「天下一人」畫押，而被認為是宋徽宗本人所畫。

此圖是一件撫琴賞曲的場景。構思奇妙，背景占去畫幅的上半部，枝繁葉茂的松樹，樹上纏繞著凌霄花，並與婆娑搖曳的翠竹呈現出優雅高逸的自然環境。松下彈琴者正襟端坐，神情悠然的彈奏古琴，頭戴道冠，身穿褐色的玄袍，留著長鬚鬚；前方左右兩側穿著官服的朝臣對坐聆聽，一低頭，一仰首，沉醉在樂曲的旋律中；三人主要人物的位置與前方的奇石台座，形成前後、左右呼應的十字形四角對應的空間關係，主次分明，帶有鮮明的宮廷尊卑特徵，有封建社會的秩序關係。因此被認為彈琴者正是宋徽宗的自身寫照，分列其兩側的聽琴者是其重要的輔臣，其中身著紅衣的是當朝丞相蔡京（清代胡敬說，待考）。

蔡京並奉旨在畫幅上方題詩：「吟徵調商竈下桐，松間疑有入松風。仰窺低審含情客，似聽無弦一弄中。」詩中引用漢代文學家蔡邕的故實，其發現鄰家竈下燒飯的桐木，是製作古琴的好材料，並將之製作成焦尾琴的故實。同時，詩中又似乎在提示著琴聲的旋律，透過此圖將此天籟之音送出畫外雲霄。在中國的文化傳統中，常以音樂比喻政治，有意以身為國君的徽宗所彈的「調」，臣子專心聆聽，在君王的主「奏」下，君臣一片「和諧」。在《宋史·樂志》也有描述：「琴者，禁止於邪，以正人心也。」文中對琴律的文化意涵有所解釋，琴為樂器之君，琴音具有道德元素，能輔導人的行為。因此，《聽琴圖》除了反映宮庭內崇尚文人性靈的品味，與肖像畫性質的徽宗行樂圖外，在宮廷政治文化的角度下，是具有鑒戒的作用。

【宴集】

宋徽宗 《文會圖》 184.4x123.9 公分 絹本設色 軸
Sung Hui-Ts'ung "Literary Gathering"



這幅《文會圖》作品描寫宋人風雅的生活情景，環桌而坐的文士，在園林裡宴集吟詠賦詩，文采煥發的文會景象。此圖因有宋徽宗所書「題文會圖」、「天下

一人」簽押和七言絕句一首，並有蔡京的和詩，故歷來被傳為宋徽宗所作，但從風格形式來看，應該是徽宗畫院的作品。

宋徽宗在畫上題稱此圖為「文會圖」，並題詩：「儒林華國古今同，吟詠飛毫醒醉中。多士作新知入彀，畫圖猶喜見文雄。」同時宰相蔡京依韻和詩：「明時不與有唐同，八表人歸大道中；可笑當年十八士，經綸誰是出群雄。」從這兩首詩意來看，詩中以古喻今，應與唐代以來「十八學士」的主題有關，點出宋皇室與唐代一樣重視文雄的豪邁氣魄。據歷史的記載，唐太宗李世民在未登基皇帝仍為秦王時，即羅致了杜如晦、房玄齡等十八位文士，分為三番，每日六人值宿，討論古籍，議論古今，號稱十八學士。當時著名的人物畫家閻立本，奉命畫了一幅《十八學士圖》，記錄這些文士的風采。

此畫作可能是依據唐代的繪畫題材，加入北宋生活元素的附和之作。畫中花園的場景，有池邊華麗的欄杆，眾多的僕童侍者，精美的器具，顯示出是上層社會的雅集；柳樹下的石案上，陳書、硯、琴、鼎等物，呈現文人形式的雅集，和人物間的互動神采，都有宋代宮廷生活文化清麗典雅的特色。

從圖中的飲食狀況，可以看到長方桌的擺置，可見當時的飲食習慣如同今日西餐廳的吃法，而且每一位文士都有各自的一組餐具，不像今日吃喜宴的大圓桌形式。另外，桌上的餐具與前景僮僕使用及準備中的茶具，在存世北宋器具文物中有相應的例子，畫家所繪確有根據，所以，此圖是一件紀錄當時文人生活最好的寫照。（可以將圖中與實物對照）

[延伸]：可以比較說明現在結婚喜宴、過年圍爐等大圓桌的形式，與目前西餐、日式料理的飲食習慣，並可探究各種不同方式的歷史由來。

【禮樂活動】

(傳) 趙伯駒《漢宮圖》 直徑 24.5 公分



《漢宮圖》為設色界畫，形式為一執扇的小冊頁，畫中景物描寫細緻，不論畫樓閣、傢俱、人物、車馬、樹石、遠山都非常詳實仔細。從場面壯觀的景象，與色彩鮮麗的製作，皆與南宋畫院流行的馬夏風格形式相同，具有南宋宮廷畫院的繪畫特色。因此，有可能是畫院畫家奉命所描繪，記錄宮廷內生活的紀實事件，是理解宋代宮廷生活的歷史與圖像材料。

本圖無名款，是明代董其昌將其定為趙伯駒所畫。歷來對於畫中題材內容有不同的看法，如清代乾隆皇帝在畫上題跋，認為是漢代武帝會見西王母的故事，或是畫漢宮七夕故事，但不論如何都是以宮廷內的生活為背景。畫面圖像的描寫可歸納以下幾個層面來觀看：

空間：這是一處宮廷內的庭園一角。庭園的佈置有匠心獨具的設計，庭園內裝飾太湖石，種植芭蕉、木樹等，在宮殿前鋪有一張華麗的地毯。以遠山襯托庭園的環境位置，延伸出建築體的人為的僵硬形式，有更多的自然情境，使得景色有細緻浪漫的氣氛，頗有深邃之意涵。

建築：以界畫描寫宮殿與樓台，具有嚴謹寫實的目的，用筆極為工整細膩，符合實際建築的結構比例。其中，殿閣的描寫，以正面「反透視」的方式，製造出「景深」的效果，以利於呈現宮殿內的陳列擺設，可以清楚的看見下層殿內設有御座，旁邊的長桌上擺設青銅器的禮器。屋頂是樸質簡單的「單檐歇山式」，平樑上有丁華木抹頭栱，為典型之宋代建築結構形式。

人物活動：宮殿中庭園內設有步障，分隔為內、外。障內穿著紅衣的婦女，象徵高貴與華麗，在拿著雉尾扇的宮女陪侍下，徐徐的往樓台的地方前行，宮娥綵女們在甬道上列隊，排成長長的兩行。因為，畫中宮女各執法器，簇擁著一貴婦人，前有用以禮儀祭祀的生羊，後從樂隊，好像要前往登上畫幅左上角的高臺，所以被認為是登上穿針樓面銀河而乞巧的七夕故事。乞巧習俗是古代社會中婦女

界一年一度的大事，藉牛郎織女兩星七月相會的故事，特地裝扮一番，登高樓向織女乞求得巧，祈禱願望得以實現。障外則停放牛馬車乘幃幔，等待在宮殿庭園內參與活動的主人。人物雖細小，但姿態生動傳神，畫面綺麗與浪漫，充滿南宋宮廷中詩情畫意的真實情境。

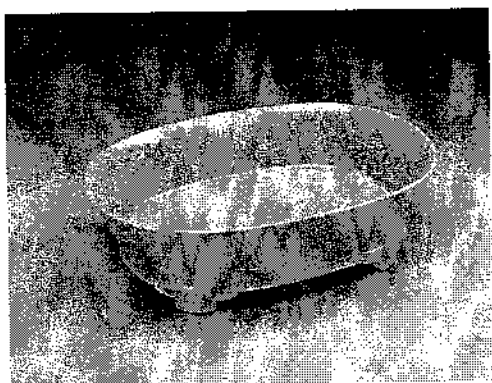
[延伸]：

【喜好】

北宋汝窯青瓷無紋水仙盆

高 6.7 公分 口縱 16.4 公分 口橫 23 公分 底縱 12.9 公分 底橫 19.3 公分

Sung Dynasty Ru Ware Water Basin , Northern Sung Dynasty Ju Ware



北宋晚期徽宗皇帝趙佶於公元 1101 年登基，自小生長在養尊處優的宮廷中的他，雖然身爲一國之尊，但是對於軍事國政沒有絲毫的興趣，卻在文藝造詣上有極高的修養，身兼藝術及鑑賞的特質，日常生活中除了吟詩作畫、養花蒔草外，對於週遭所使用的器物也有其獨特的審美觀。尤其與使用者息息相關的飲食及擺設用的瓷器，自宋朝建國百餘年來（宋太祖趙匡胤立國於西元 960 年），宮廷內主要使用當時定州（今河北省曲陽縣）所生產的白色瓷器，到了充滿藝術氣息的徽宗皇帝，改變了先祖的遺規，認爲這些白色耀眼而有芒口的瓷器，無法體現溫潤內斂的特質，因此在全國各地燒造瓷器的窯口找尋他理想中完美的瓷器，最終在河南的汝州找到了——汝窯青瓷！

汝窯青瓷的產地在現今河南省寶豐縣大營鎮清涼寺村，北宋時期此地的行政管轄區稱「汝州」，因此名爲「汝窯」。由於其燒造的時間很短，南宋人周輝《清波雜志》云：「汝窯宮中禁燒，內有瑪瑙為釉，為供御揀退，方許賣出，近尤難得。」意思是說汝窯成爲貢瓷後，一般民間禁止燒造，而且在製瓷的釉水中加入了瑪瑙碎末，使得汝瓷更加昂貴，燒好的成品必須先提供給皇室成員選用，剩下的次品商家可以出售，但因數量絕少，汝瓷在南宋時期已極難見到。如此稀有的汝瓷再經過數百年的傳承後，傳世品更是稀有且珍貴，目前全世界完整的傳世汝瓷不足八十件，以台北的國立故宮博物院收藏數量最多。

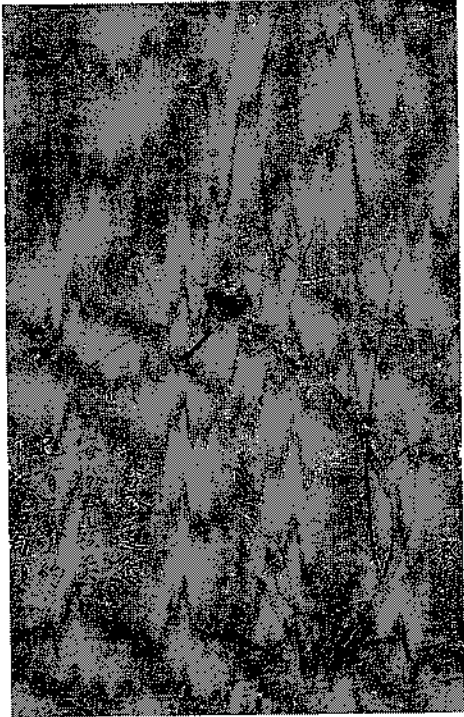
汝窯青瓷，顧名思義是一種帶著天青色調的瓷器，可用「雨過天青雲破處」來形容汝瓷美妙的釉色；除此之外，明初曹昭在《格古要論》中寫道：「汝窯器，出汝州。宋時燒者，淡青色，有蟹爪紋者真，無紋者尤好，土脈滋潤薄，亦甚難得。」文中描述淡青色的汝瓷，在釉面上呈現出有如蟹爪般的紋路【見附圖】，但以沒有紋路的更好【見故宮藏水仙盆】，胎體甚薄，釉面光澤瑩潤；清朝人藍

浦在《景德鎮陶錄·卷六》汝窯條中述及：「汝亦汴京所轄，宋以定州白器有芒不堪用，遂命汝州建青器窯。土細潤如銅，體有厚薄，色近雨過天青，汁水瑩厚若堆脂，有銅骨無紋、銅骨魚子紋兩種。」意思是說，燒造汝瓷的地方也是當時北宋國都汴京所管轄，朝廷因河北定州所產的白瓷，器面光亮且有粗躁沒上釉的器口，非常不適合使用，因此命令河南的汝州燒造顏色如雨過天青，質地溫潤如青玉般的汝瓷以供御用。而所謂銅骨無紋及銅骨魚子紋則是形容汝瓷胎釉的表象

【見附圖】；此外又引述《輟耕錄》中的一段話「…汝窯爲魁，底有芝麻花細小掙釘，當時珍尙。」文中說明，汝瓷爲了避免產生粗躁的芒口，全器罩滿美麗的青釉，僅在器物的底部留下支燒時細小如芝麻的支釘痕【見附圖】，而汝瓷不僅是當時全國公認燒造最好且最著名的五大瓷窯中的第一名，也是世人極爲崇尚珍藏的瓷器。

【新風尚】

宋徽宗《蠟梅山禽》184.4x123.9 公分 Sung Hui-Ts'ung "Chimonanthus and Birds"



宋徽宗性好書畫，不但擅長花鳥、山水、人物，也喜好收藏法書名畫，使得宮廷內府珍藏的名蹟充棟，而將之編輯成著名的《宣和畫譜》。

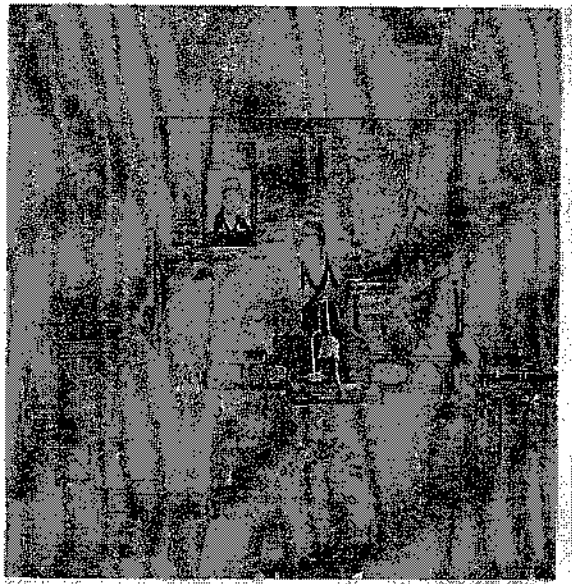
宋徽宗的《蠟梅山禽》畫面設色極為淡雅靜逸。內容描繪兩隻白頭翁棲息在蠟梅枝上，梅樹下有二叢菊科類的植物，有隻黃蜂飛繞在梅枝間。此幅以 S 形的曲線構圖，表現畫面優美的動態與平衡的方式。梅樹主幹向左彎曲呈現圓弧形，其餘小枝向上垂直伸展，形成視覺動勢向上的力量。巧妙的安排兩隻白頭翁棲息的梅枝末稍指向左下，引導觀者視線指向畫幅左下的題詩，一方面取得畫面的平衡，將視覺往左下延伸，呈現一種穩定的三角形構圖；一方面在於表現畫意主旨「山禽矜逸態，梅粉弄輕柔」的詩意，象徵人間堅貞愛情的白頭翁。黃蜂飛繞其間，則有靜中取動的情境，在靜謐的氣氛中增添了幾分生氣。

徽宗的用筆表現是來自書法的轉化，秀瘦而內含勁力，有精勁清雅的風韻。依照被描繪的物象形狀與質感，而有不同的表現方式。梅花的枝幹屈曲粗糙的表面，以筆法勁利、斷續帶有頓挫的線條來表現；梅花花瓣有半開、全開，或是含苞待放，表現梅在寒冬綻開的不同階段，是中國藝術突破時間限制的美學；二叢菊科類植物葉片的線條簡潔、粗細均勻，表現出光滑和柔軟的質感。筆法表現根據物象而變化，與精確的造型和特性，這正是宋代理學重視物象之理的呈現。

徽宗在畫面左下角題有畫詩，以他著名的「瘦金書」書寫，字句行間可見游絲牽連，捺筆長鋒飄逸如蘭葉，豎畫或橫畫末端有提筆重按的迴鋒，挑筆則為勁利的出鋒，呈現一種獨特個性。並款署「宣和殿御製，並書」。不但御書「天下一人」的畫押，並鈐「御書」一璽。此幅畫是一件結合詩、書、畫「三藝」的例子，通過徽宗秀雅的繪畫、雄健敏銳的「瘦金書」與精煉的詩文，建立三種藝術之間的連繫，展現了一位藝術家皇帝精煉的文學素養和高貴氣質。

【起居品味】

宋人《人物》絹本設色 冊 29x27.8 公分 Anonymous Sung Artist, "Scholar"



這幅冊頁的營造，抽離現實空間的實景，讓人不知其是在建築裡或是庭院的什麼地點，僅突出所要表現的主題，表示一種世界永恆的理想性。其中更透過「畫中有畫」的手法，營造多層次真實與虛幻的趣味。畫中人物左手拿著紙卷，右手拿著筆，姿態悠閒安適的坐在床榻上，佔據畫面中心的要角，從他的儀容情態，可以看出是一位寶讀詩書的文人雅士，週圍的家具裝飾與身旁擺設著琴、棋、書、畫等文玩的擺置，集文人的各種雅玩清賞於身邊，表現出文人性靈的生活。再從一些飲食之物，一個僕人謙卑順從為其斟酒，顯示是一位貴族人家。宋代流行的書齋、聞香、點茶、樹畫、花藝...等文人情趣，都在這張畫裏反映出來。

畫中榻後有座大片屏風，是一幅以汀渚水鳥為題材的畫作，反應此時花鳥與小景畫興盛的景況。亦可以看到現在留下的宋代書畫作品的卷軸裝裱形式，是後來的人為了收藏與裝飾而改制，當時是一種藝術兼實用的功能，足可反映宋朝書畫藝術功能的情況。

屏風上另懸掛著一幅畫，畫上形貌是畫中主角微妙微肖的肖像畫。畫面構圖的設計，畫中主角人物面對前方疊石台座，石上置有玻璃花器，插有牡丹花，及榻前絨座（細羊毛的墊子）是宮中常見的物品，與左右分別陳設物品的配置，構成十字形的對稱，從帝王宮廷環境來考察，隱含封建社會講究秩序的特色，具有深邃的意涵，是宮廷繪畫的特色。加上畫上收傳印記有「政和」、「宣和」...等宋代宮廷之相關印章，所以有人認為此圖描繪的人物就是宋徽宗。不論如何，此圖的情境，都呈現徽宗宮廷對文人文化的接納與認同，亦影響整個宋代文人社會的品味與風潮，所以這一件作品，可以讓我們去想像宋代文人日常家居的悠閒生活情景。

[延伸]：家中書房

【雅集・理想】

李公麟《山莊圖》 28.9×364.6cm 紙本水墨 卷 [註] 長卷，共十一張圖

李公麟（1049-1106），字伯時，晚號龍眠居士，安徽舒城人。神宗時進士，官至朝奉郎。元符三年以病告老歸龍眠山。博學古今，擅長詩文，性喜收藏古董，自夏商以來的鐘鼎彝彝，他皆能考證識別，並且認識很多奇字。喜愛書畫，擅長於白描人物、佛道、馬圖，為北宋文人畫家的代表。他不熱衷於官途，在考中進士之後，即棄官返鄉，過隱居的生活。在 1078 年在龍眠山中，購地興建自己的莊園，之後便常以「龍眠居士」自稱。次年，李公麟因故離開家園，前往汴京擔任國家考試部門的一個小官，約十年後，他憑著家鄉莊園的記憶，畫了這卷著名的《山莊圖》。

李公麟的《山莊圖》是其對於隱居的理想和盼望下，所自繪製的莊園居所與生活景象，是畫家心中隱居的盼望與理想國。因此，畫中以圖案式的山石樹木來表現，製造一種拙樸和古意的趣味。其在意的不是高超的繪畫技巧形式，而是呈現文人的居家生活多采多姿，交疊雅致的「景」、「物」、「事」、「人」、「空間」而成就閒情逸趣的生活面相。這種綜合需求的觀念，時常反映來自文人現實生活的需求，以及文化背景意念的具體實現。孔子曾謂文人「用之則行，捨之則藏」，意即讀書人的才能被肯定需要時，要能為國家社會貢獻。反之，在亂世不能為國所用，則要潔身隱居。在此牽涉中國文人微妙糾葛的仕隱情結，既想從政報國，又想遠離政爭紛擾，在隱逸之餘，又往往「心懷魏闕」。

這幅作品承襲唐代王維《輞川圖》的隱逸情境，畫面的場景與空間相當複雜，以事配景，將連續或為詩文分隔等數個場景，除了主要景點之外，許多畫面的小角落也都細膩地安排了有趣的空間與人物活動。從畫卷中每一景中，都清楚的標示地名，宛若地圖般地標注著這些地方的相對位置的，來告訴觀者，讓其「臥遊」李公麟的理想隱居處所。大體是描寫山莊裡的景象，但是著意的是在人的活動與自然的結合，表現大自然中的生意與靈動與文人的心靈相契合。

圖卷一開始以籬笆圍繞的屋舍表示發「真塢」、「薌茅館」等景地，採用鳥瞰式的視角，以概闊的圖案性來表現，說明其不在意完全真實的地景。接續場景的轉換，利用物像在不同場景中視覺上的彈性，相異的山莊場景被李公麟流暢地串起，無論是圍坐在水邊的文士與僧人，或是捧茶僮僕的行進動線，都呈現多種角度與方向，而文士所在的岩塊也各具特色，展現李公麟的用心與高超的造型能力。從場景中的命名與其描繪的人文活動，可歸納出李公麟的人生觀：

佛學與禪學：李公麟學佛，喜歡禪修，因此龍眠山莊的許多景點的名稱，例如「瓔珞巖」、「墨禪堂」、「雨華巖」、「寶華巖」...等處，都相當富有禪意。其中「寶華巖」，在李公麟藉以強烈圖案化的場景，點綴各式雜樹，以打破重複半圓形圓狀的單調，畫面中真實與虛幻的比例，在李公麟手中精心的調整與平衡著。「瓔珞巖」把一個瀑布，比喻成如來佛身上如網狀的瓔珞項鍊，表現文人詩意的想像力。

漁樵耕讀：圖中穿插安排一些平常的百姓，表現出漁樵耕讀、各安其份的閑淡平和。有提著食盒或水壺，帶著稚子的農婦，或是剛由洞中步出的樵夫。

吟遊逸趣：「雨華巖」中，在上方的懸崖上正攀爬在樹上的小僮，搖動樹上的花朵，使其飄落在下方的三位文士身上，以得其名，同時一文士將雙腳泡在水

裡，也傳達著悠閒與高士濯足的旨趣。「延華洞」景中，描繪三個文士靜坐在洞窟內，在洞窟上沿還可以看到一隻遞茶的小手，而岩洞後方，也另有兩位交談的僮僕露出臉來，表達山中曲徑悠游的景象。位於「泠泠谷」上方，一位高士在崖邊眺望，兩片山壁中安排一處遠方平坦的林木，頗具巧思，似乎傳達別有洞天的意境。

從李公麟的《山莊圖》來看，他不像同朝的郭熙一樣，強調景象的寫實，而帶著超越現實的理想性，是以寫意化空間的表述，則著重在「結廬松竹之間，徙倚青林之下」的景觀中，試圖展現文人對人生哲理的體悟和獨特的追求，除了自勉，也自娛，在紛攘險惡的現實中，尋求幽然恬淡的自然逸趣。

<附件>

蘇東坡在觀賞李公麟所作的《山莊圖》後寫道：「或曰：龍眠居士作山莊圖，使後來入山者，信足而行，自得道路，如見所夢，如悟前世。見山中泉石草木，不問而知其名，遇山中漁樵隱逸，不名而識其人，此豈強記不忘者乎？曰：非也。化日者常疑餅，非忘日也。醉中不以鼻飲，夢中不以趾捉，天機之所合，不強而自記也。居士之在山也，不留於一物，故其神與萬物交，其智與百工通。雖然，有道有藝，有道而不藝，則物雖形於心，不形於手。吾嘗見居士作華嚴相，皆以意造，而與佛合。佛菩薩言之，居士畫之，若出一人，況自畫其所見者乎？」（《蘇軾文集》卷七十〈書李伯時山莊圖後〉）

他所表述的是進入了《山莊圖》的藝術境界，於是有精神

蘇轍〈題李公麟山莊圖二十首（并叙）〉：

伯時作龍眠山莊圖，由建德館至垂雲沔，著綠者十六處，自西而東，凡數里，巖崿隱見，泉源相屬，山行者，路窮於此道，南溪山清深秀峙，可游者有四，曰：勝金巖、寶華巖、陳彭澹、鵲源，以其不可緒見也，故特著於後，子瞻既爲之記，又屬轍賦小詩，凡二十章，以繼摩詰輞川之作，云：

建德館

龍眠淥淨中，微吟作雲雨。幽人建德居，知是清風主。

墨禪堂

此心初無住，每與物皆禪。如何一丸墨，舒卷化山川。

華嚴堂

佛口如瀾翻，初無一正定。畫作正定看，於何是佛性。

雲薌閣

清溪便種稻，秋晚連雲熟。不待見新春，西風薌自足。

發真塢

山開稍有路，水放亦成川。游人得所息，真意方澹然。

薌茅館

山居少華麗，牽茅結淨屋。此間不受塵，幽人亦新沬。

瓔珞巖

泉流逢石缺，脈散成寶網。水作瓔珞看，山是如來想。

棲雲室

石室空無主，浮雲自去來。人間春雨足，歸意帶雷風。

秘全庵

世道自破碎，全理未常違。溪山亦何有，永覺平日非。

延華洞

共恨春不長，逡巡就搖落。一見洞中天，真知世間惡。

澄元谷

石門日不下，潭鏡月長臨。細細溪風渡，相看識此心。

雨花巖

巖花不可攀，翔藥久未墮。忽下幽人前，知子觀空坐。

泠泠谷

層崖落飛泉，微風泛香水。坐遣谷中人，家家有琴筑。

玉龍峽

白龍晝飲潭，脩尾掛石壁。幽人欲下看，雨雹晴相射。

觀音巖

倚崖開翠屏，臨潭置苔石。有所獨無人，君心得未得。

垂雲泚

未見垂雲泚，其如歸興何。路窮雙足熱，爲我洗磐陀。

勝金巖

置馬步巖間，巖前得平地。肴蔬取行簾，粗飽有餘味。

寶華巖

團團寶華巖，重重蔭琤木。歸來得商鼎，試鬻溪邊綠。

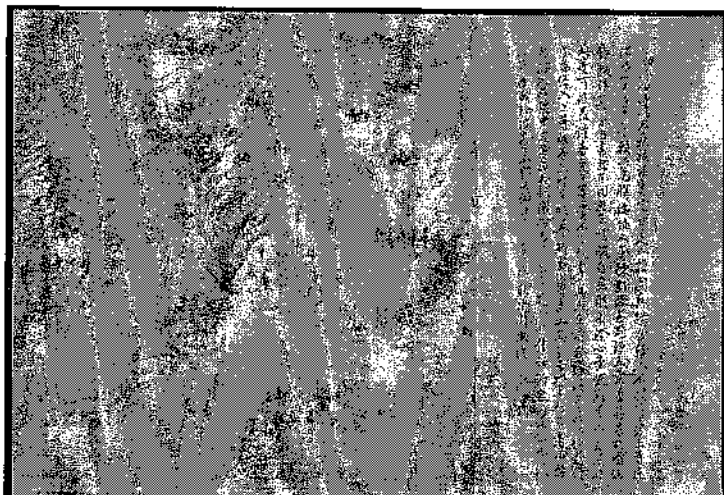
陳彭瀛

蒼壁立精鐵，縣泉瀉天紳。山行見已久，指與未來人。

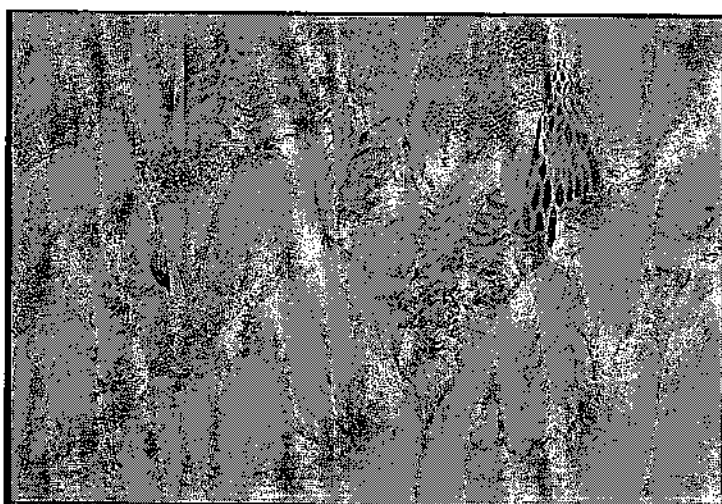
鵲源

溪深龜魚驕，石瘦椿楠勁。借子木蘭船，寬我芒鞋病。

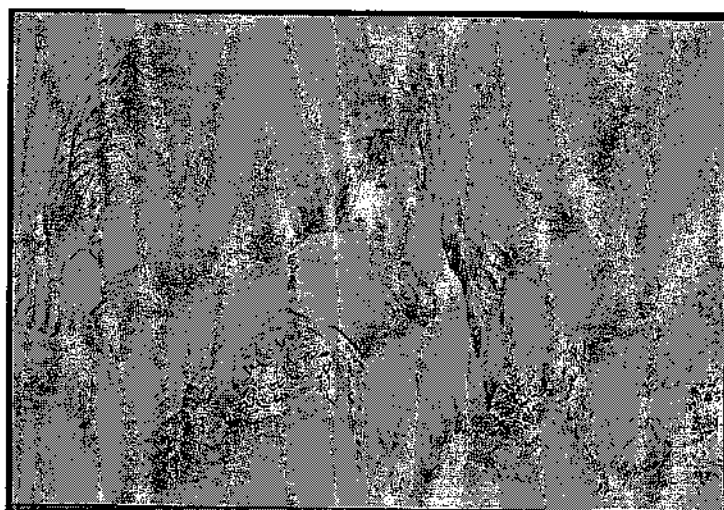
四時首記伯時所畫



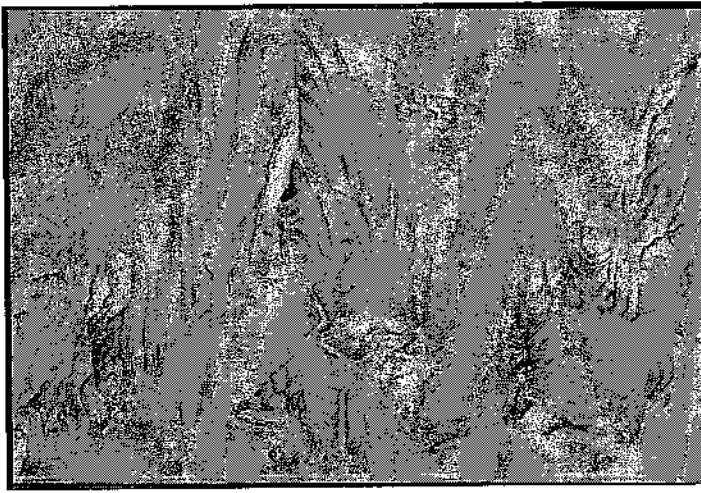
(一) 首



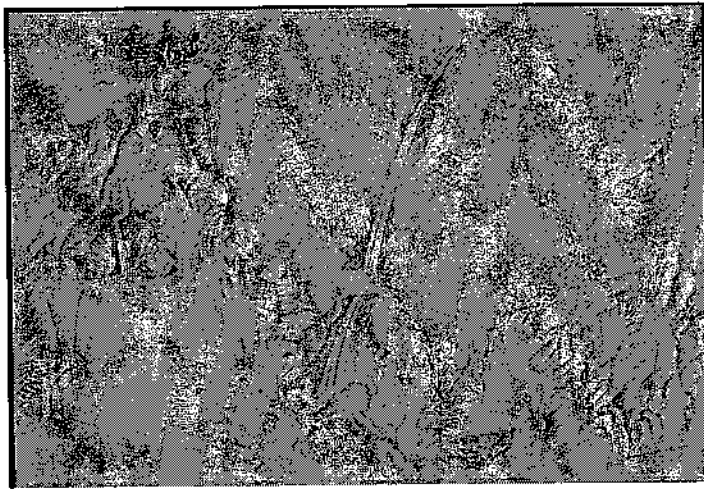
(二)



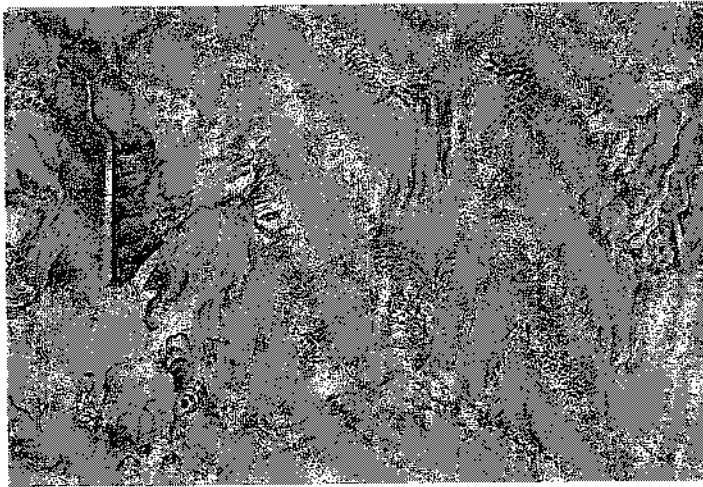
(三)



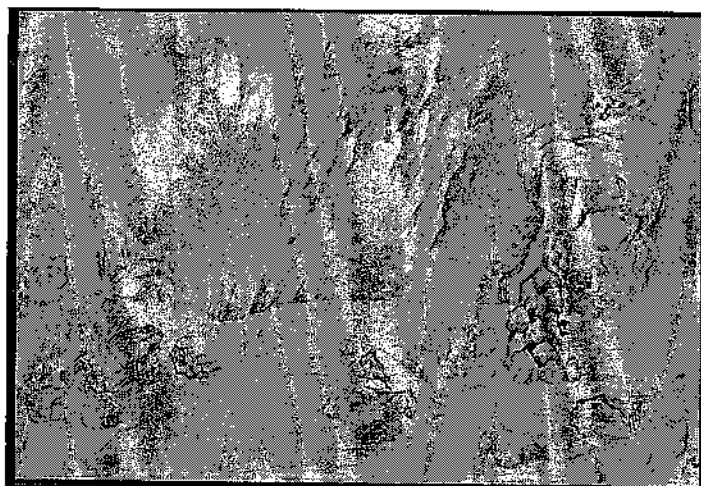
(四)



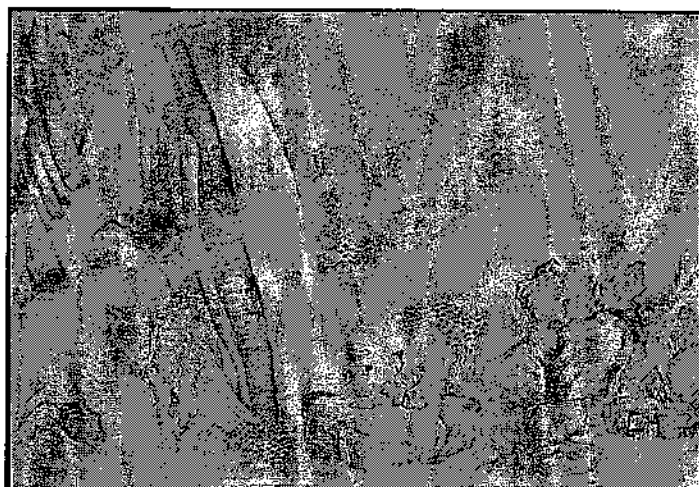
(五)



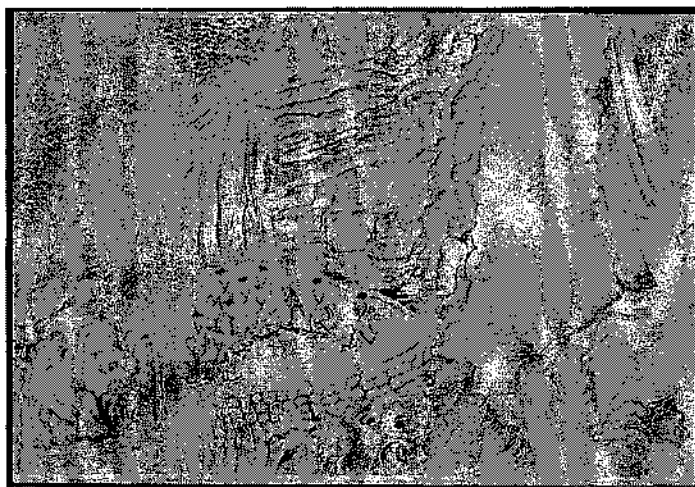
(六)



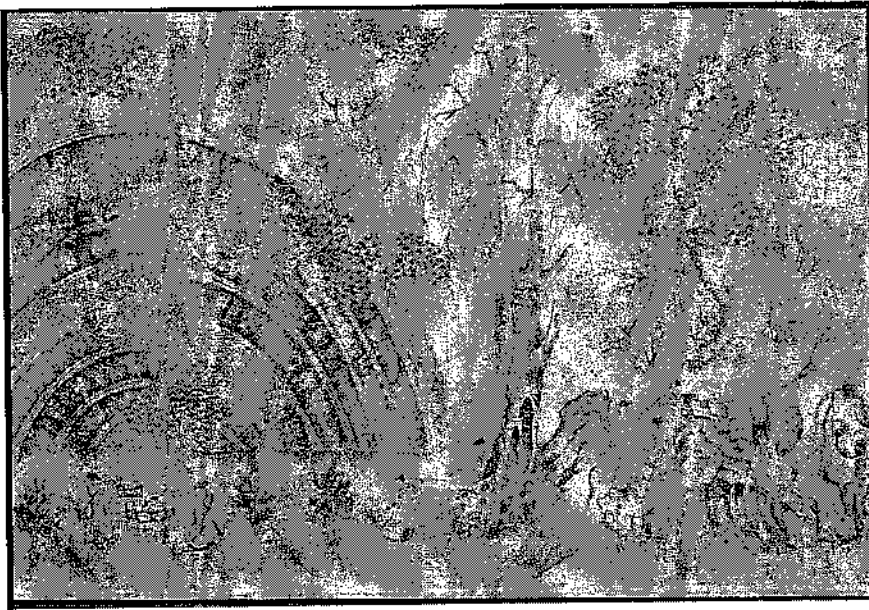
(七)



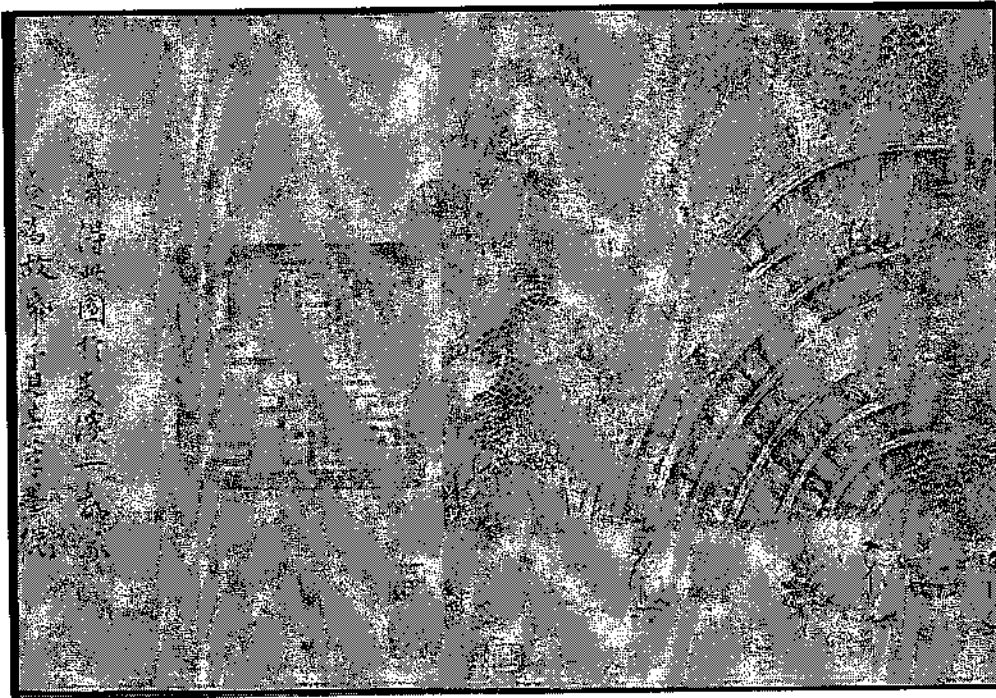
(八)



(九)



(十)



(十一)

【常民】

趙幹《江行初雪圖》 絹本設色 卷 25.9x376.5 公分

[註] 長卷, 共八張圖

趙幹（約活動於 937-978），江蘇江寧人（今南京），南唐後主李煜（937-978）時為畫院學生（畫院裏官制之一，不是讀書的學生），南唐後來被宋太祖所滅，李後主降宋，趙幹矢志不降。擅畫山水、林木，長於佈景。從小生長在江南，故所畫多作江南風景。《宣和畫譜》評其畫曰：「樓觀、舟船、水村、漁市、花竹，散為景趣，雖在朝市風埃間，一見便如江上，令人褰裳欲涉，而問舟浦溆間也。」說明趙幹景物寫實生動的能力。

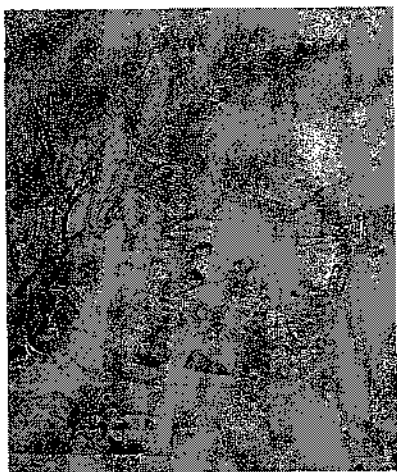
趙幹《江行初雪圖》，這幅畫在開頭的地方，有南唐後主李煜以「金錯刀」書：「江行初雪畫院學生趙幹狀」十一字（何惠鑑教授疑為後人添寫），說明此畫的主題和作者。以前多認為這些字，是趙幹自己寫的（在畫上自題畫名，在早期繪畫上幾乎完全不見），近來考證，許多學者都認為是南唐後主李煜之筆。由幅上所鈐印章，可知此卷歷經宋元明清各朝內府及私人收藏，是一件重要而流傳有緒的南唐遺珍，也是目前傳世可靠作品中最早的手卷。

《江行初雪圖》為常民生活的題材，趙幹以近觀的視點描繪物象，將不同景物依水平方向橫向開展，描寫江邊漁人在初雪時作活的情景。江水微波，寒雪紛飛，葦業樹林，江岸小橋，一片初白。漁家為生活的艱辛，騎驢者縮瑟前進，表現出江南初冬漁民和旅行的生活情況，景象與人物均描述傳神，可從題目的命名來觀看：

「初雪」景象：冬天初至，剛剛開始落起雪來，趙幹使用「灑粉」技法，又叫「彈粉」，把鉛粉彈落在畫面上，表現雪花在天際和江面上飄揚的效果，點出題目初雪的場景。甚至在竹葉、蘆葦上亦點染白色積聚的雪花。水紋用筆尖勁流利，精細描寫水波流動的韻律，樹石筆法老硬，坡石以淡墨成塊塗抹而無皴紋，寒林枯木皆鋒圓筆，蒼勁有如屈鐵，體現寒冬將至的景色。

「江行」人物：趙幹描寫活動在江岸的人物，即點明「江行」的命題，岸上小徑上的行旅者，人與驢面目皆具苦寒難行之色，人物的臉和手腳用淡赭敷染膚色，以朱砂點畫女子的唇口。漁人在蕭瑟寒凍的江面上，畏寒捕魚謀生的艱辛場景，無論是漁人活動，或是漁船內正在炊食，輕煙裊裊的景象，或是網罟等各類漁具，其中還以物理原理，懸掛石頭來增加重量，以利將網從水下往上拉，皆刻劃入微，相當具有感染力。

這種表現人民的生活題材，則是顯現社會經濟的發達，與市民階層的興起，形成對豐富生活的關注，除了趙幹的《江行初雪圖》外，亦有李唐《炙艾圖》、李迪《風雨歸牧圖》、劉松年《鬥茶圖》...等著名作品，皆是充滿藝術活力與時代氣息的風俗畫作。（圖片在下一頁）



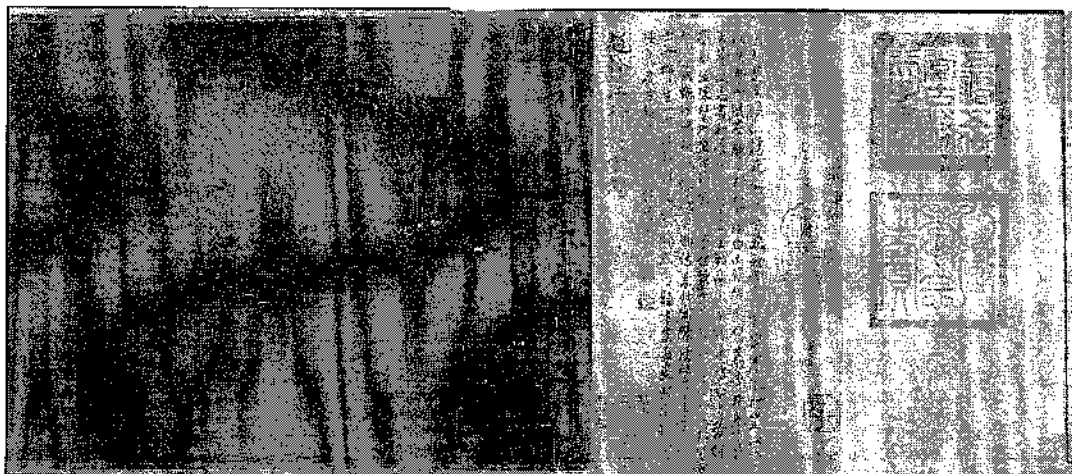
李唐《灸艾圖》



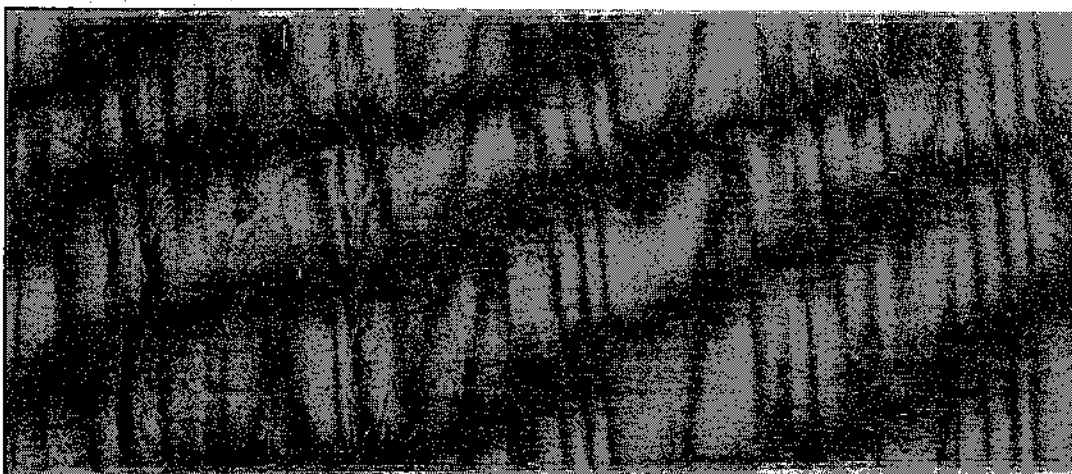
李迪《風雨歸牧圖》



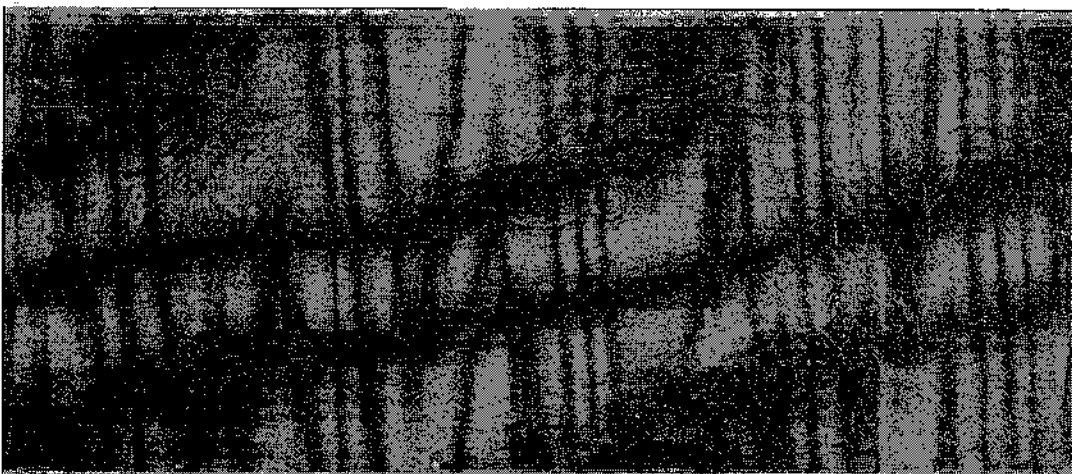
劉松年《鬥茶圖》



(一) 首



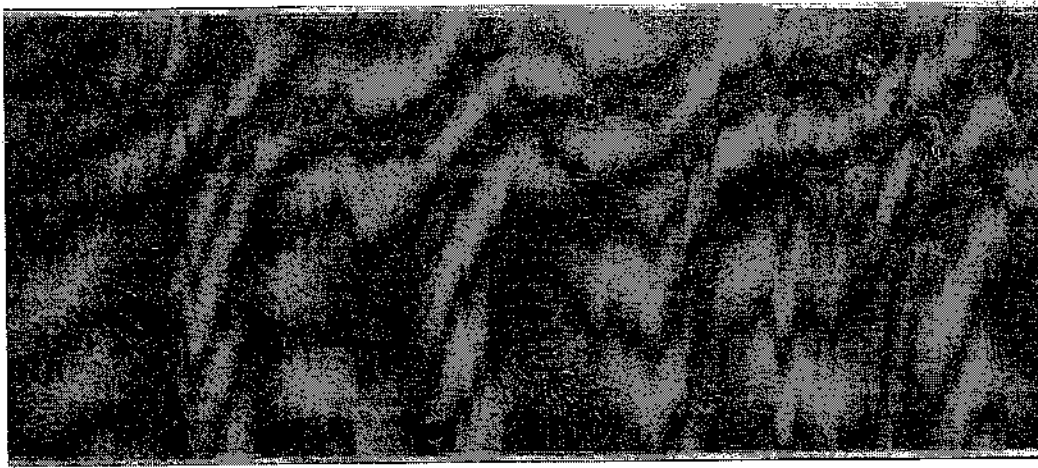
(二)



(三)



(四)



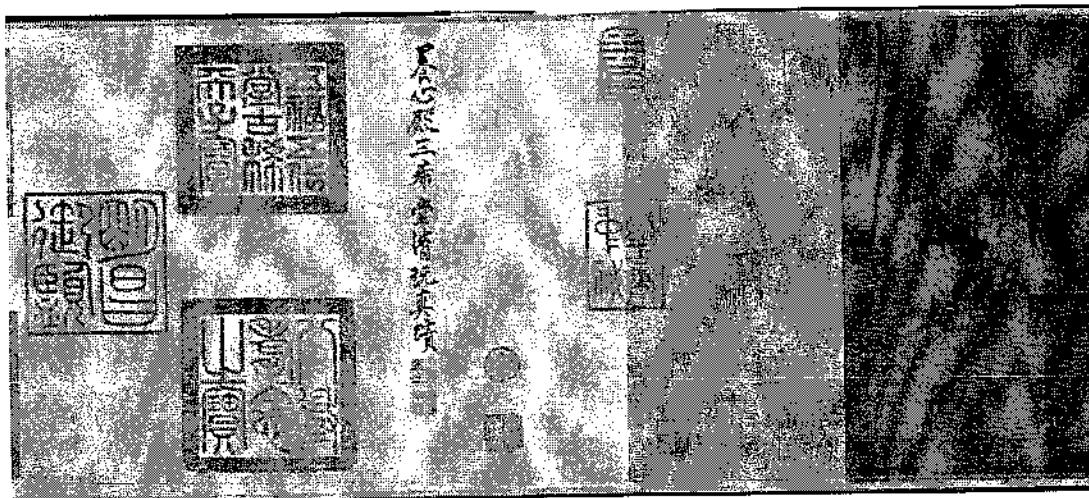
(五)



(六)



(七)



(八)末尾

【交通】

宋人《盤車圖》（北京故宮博物院 藏畫）109×49.5 公分

An Inn in the Mountains



宋代山水畫中，除自然景致的描寫外，多以日常生活中的人物活動為點景，延伸畫意的趣味，如行旅、放牧、漁人、樵夫、耕叟、隱逸...等題材，這些平凡生動的情節，常使得全畫增添濃厚的生活氣息。其中「盤車圖」就是常見的題材之一。盤車，又稱為「騾綱」，是指馱載商貨結隊而行的騾群。內容以表現當時的風俗生活為主，藉山水背景營造氣氛，描寫人力、畜力車輛行進出盤曲的山路

間，涉過山間多石的河灘，或運糧、運貨，或載人涉渡。可以說是當時交通運輸的景象之一。

這類的題材則反映北宋時，北方物資糧食，需要南方地區的供應，尤其在寒冷的冬天。但在古代的交通必不像現在這麼方便，從江南到京城汴京路途遙遠，且在沒有運河的地區，搬運糧食便成了一個很大的工程，所以需要以牛車來托運。歐陽修就曾作詩敘述：「坡長阪峻牛力疲，天寒日暮人心速。」描寫在冰天雪地中牛車艱難前進的狀況，歌誦人民旅途辛勤與責任重大的一面因此很受到一般民眾的喜愛，而畫家們也常以此題材作畫。

此圖是一位不知名的畫家所畫，著意表現長途跋涉的艱辛，以描寫盤曲艱險的山間斜坡與棧道上，腳夫們趕著黃牛駕車奮力上坡，指向斜掛酒旗的坡頂山野客棧。畫家刻意在畫幅後端的山半腰蒼茫叢樹中，安排提供旅客歇息、飲酒與進食的客棧，意寓在克服困難的旅程後，得以有歇腳，以備往後的行程作準備。客棧門前有駱駝或立、或臥，顯示門庭若市的熱鬧意思；屋內店家端茶送飯，與趴在桌上打盹的客人，同時以蒼渾粗括的筆墨勾勒初冬蕭瑟的山林為背景，令人情景交融，生動的反映當時社會生活與行旅生活的氣息。

[附圖]：朱銳《溪山行旅圖》冊頁、朱□《雪溪行旅圖》冊頁（上海博物館）

[延伸]：與現在的「宅急便」作比較。

宋人《開口盤車圖》是記錄一座十世紀的官營磨麵作坊的生產運輸繁忙景象，構圖龐雜但節奏分明，繪畫精細而不失謹弱，反映了作者深厚的繪畫功力和對生活的認真觀察。以水磨、盤車為主題的表現社會風俗的界畫，與宋代當時的社會背景、經濟生活有密切關係。這件作品是目前所見最早有磨房的一幅圖像，磨房內有水磨和磨麵機的裝置，詳盡地表現機械結構，是最完整的機械實物圖像資料，與呈現整座磨坊的文化氛圍。反映了五代中葉戰亂之後，執政者為恢復經濟與穩定民心，以利於鞏固統治，便加強生產事業，以便徵納課利。

這座五代官營磨坊設有兩個臥式水輪，較大的水輪直接帶動上方磨盤，較小的水輪可能用來驅動水碓。其設置條件較寬，可平臥於流速湍急處，也可引水下注。以臥式水輪帶動水碓上下碓物，必須藉助齒輪傳動，可惜機械結構被物件遮住，無法看得清楚。磨坊內外，工人們正在進行扛糧、揚簸、羅麥、磨麵等工作。

整個畫面以建築為主要對象，穿插河流、坡道、樹木、車船等，與五十多個人物的活動。畫作主題官營作坊被安排於左上方，建在依河傍水的高臺上，由磨房、場院、碼頭、望亭組成。磨坊內臥式水輪帶動上方的磨盤工作，磨房內外工人們努力辛勤的工作，左上角望亭內，有一批朝廷官員在關卡查點帳冊。磨坊前的水道有忙於運輸的兩艘篷船穿梭往來，磨坊對岸的坡道與木橋，有結隊而行運載貨物的獨輪車和太平車。坡道右側有高逾丈綵樓的酒樓，門上標有「新酒」，裡頭官吏正在飲酒作樂。

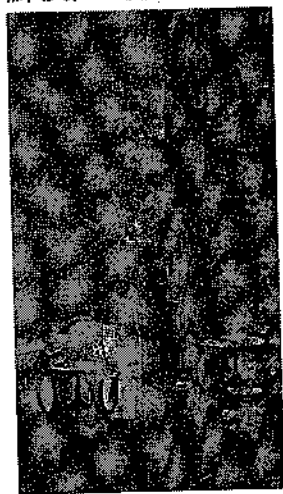
畫卷中的建築和器具，都是以界劃筆法繪製，畫工嚴謹，穩健落實，體現了極高的界畫技法的成就。人物線描，惟妙惟肖，牲口動態，栩栩如生。整個畫面的繪畫風格來看，具有晚唐五代的時代特色，再根據它是北宋徽宗宣和時期宮廷所藏書畫的「宣和裝」裝裱形式，即使不是衛賢的作品，也仍應屬五代或北宋初的畫家所作。

【童玩】

遊戲中的兒童

宋代描繪兒童遊戲情景的畫家，最有名且當今有畫作存世的當推蘇漢臣(十一~十二世紀)與李嵩(約活躍於 1190-1230 年間)。他們所繪的《秋庭嬰戲》、《冬日嬰戲》及《市擔嬰戲》表現出兒童爛漫天真，又充滿好奇心的活潑形象，對於他們手中所玩的玩具或任何吸引他們注意力的有趣事物，因季節的更迭，而有所不同。透過畫面，宋代兒童的歡樂時光，一一呈現。

蘇漢臣《秋庭嬰戲》(台北故宮博物院)



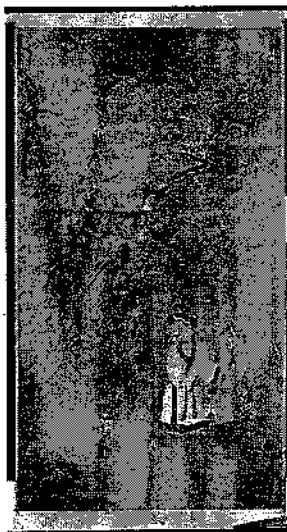
《秋庭嬰戲》描繪兩位童子一男一女在庭院中，正聚精會神地玩著椅凳上的棗磨，在他們身後方的凳子上與地上，散置其他玩具，旁邊盛開的雛菊及背後環繞偉岸奇石的美蓉，點出秋天的季節。整件作品構圖平穩，人物場景描繪縝密細膩，整體呈現和諧安祥的氣氛，兩名童子玩棗磨的情態和互動，成為整幅圖畫寧靜氛圍中的動態焦點。

「推棗磨」是以棗子和牙籤組合的平衡遊戲，從圖中所示，將一顆比較大的棗子削去上半部的果肉，露出棗核尖，下邊插上三根牙籤作為磨台，另外各取兩顆大小相當的棗子插在竹片的兩端，完成後把竹條放到磨台的棗核尖上平衡，用手指推玩轉動。圖中男童正試著推棗磨，一旁的女童好像在指導叮嚀，兩人聚精會神地想要讓「棗子蹺蹺板」平衡轉動。

另外，右方的圓凳和地上散置著人馬造型的轉盤與紙牌、小佛塔、鐃鈸等玩具。其中人馬造型的轉盤和紙牌是一種帶有賭博性質的遊戲，輪盤轉動，騎馬人停格的位置與紙牌上的圖畫相對照，便可分出勝負獎懲。轉輪右方有一個看似螺鈿材質作成的圓盤，中心點有一根寸許長的鐵釘，玩法應該很類似今天的轉陀螺。位於小佛塔後方的兩只紅色漆盒，可能是裝盛圍棋子的小盒子。

在古代，人們的休閒活動常常與季節相扣合，春、夏、秋、冬，隨著時令，人們的休閒與自然緊密相關，兒童的遊戲也不例外。例如此幅《秋庭嬰戲》兩位童子所玩的推棗磨便與季節有關，時值秋爽，在北方正是棗子成熟時，打棗子吃棗子玩棗子成了當季兒童最常玩的遊戲。故宮博物院另外收藏了一幅宋代人畫的《撲棗圖》成了此番情景的最好寫照。

蘇漢臣《冬日嬰戲》(台北故宮博物院)



蘇漢臣的另一幅作品《冬日嬰戲》描繪兒童在冬天玩耍的景象，全畫的動態由男童、女童及小花貓之間的互動表現出來。背景的庭院有假山奇石，四周種滿竹子及臘梅、山茶等冬季的時令花卉。

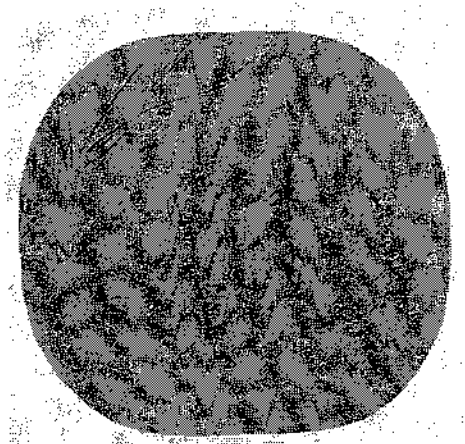
畫中的兩位孩童手拿著孔雀尾翎和方格彩旗，試圖引起一旁小花貓的注意，隨著孔雀羽毛以及花旗的引逗，小花貓也躍躍欲試，撲跳而來。

兩位童子的服飾和髮髻代表他們應是出身宮廷貴族，其富貴的形象與《秋庭嬰戲》中的兩名童子並無二致。事實上，兩幅作品的風格形式雷同，童子皆身著色彩、紋樣十分精麗的絲織短衫長褲，女童頭上的髮型在《秋》作中梳成兩個小鬟，並且綴以髮帶、玉釵和珠串等裝飾，和在《冬》作中女童的髮型類似，這種樣式常見於未出嫁的少女。小男孩的髮型在《秋》作中稱「烙鐵印兒」，在前額蓄留一簇上圓下尖的垂髮，很像當時裁縫用來熨燙衣服的烙鐵，故名。在《冬》作，小男孩則是滿頭小髻，仔細觀察每一叢髮髻與皮膚顏色由淡至濃的暈染，宋代畫家細膩入微的寫真功夫表現無疑。

[嬰戲題材的作品]

李嵩《市擔嬰戲圖》、《骷髏幻戲》(北京故宮)

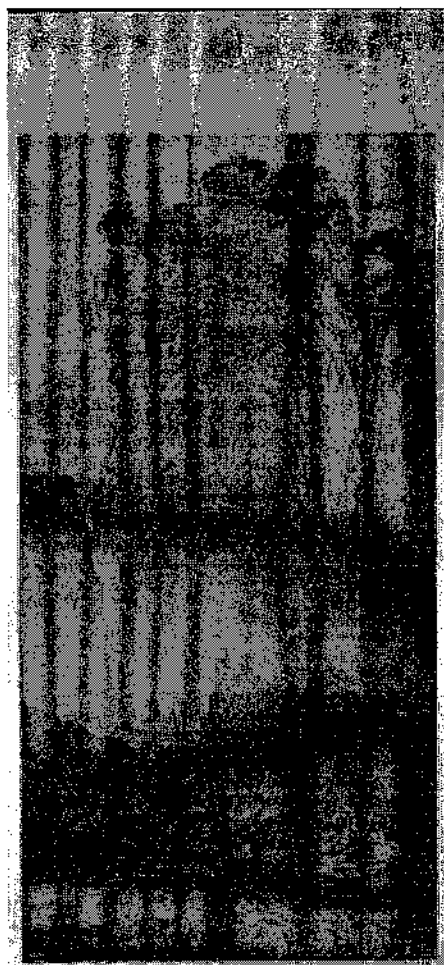
蘇漢臣《秋庭戲嬰》、《冬日嬰戲》、《重午戲嬰圖》、《長春百子圖卷》、《貨郎圖》南宋《小庭嬰戲圖》(北京故宮)



想看看宋代的流動攤販嗎？李嵩的《市擔嬰戲》描繪貨郎挑著雜貨擔，後面跟著婦人及一群孩童，是一幅表現平民兒童天真樸實的風俗畫。圖中最令人目不暇給的焦點，便是那兩擔層層堆疊卻又顯得亂中有序的雜貨，從兒童玩具、器皿、各類生活五金，到蔬菜、水果、零食、調味料、酒…等包羅萬象，樹幹上有畫家題字「五百件」三字，足見畫家精微描繪的功力。哺乳的母親身旁環繞四個小娃，每個人臉上顯露出對貨擔上的商品不同的興趣，老大肩頭荷著鳥籠，一邊吃著包子，顯然注意力在其他地方；襁褓中的嬰孩也充滿興趣的伸出手想撈貨擔上的物品；光著屁股的小娃已經按耐不住，正攀著貨擔想拿架上的玩具，惹得貨郎回頭試圖喝阻這個頑皮的小娃弄翻了他的貨架。整幅圖畫充滿動感與熱鬧氣氛，擔著滿是貨物的貨郎手搖撥浪鼓，遊走各個村鎮，除了帶來各式貨品販賣，也身兼傳播各地的訊息，因此貨郎的到來是相當受歡迎的，宋代的風俗畫常將貨郎與兒童並置入畫，藉由兒童的活潑與好奇心，表現這類民間風俗題材的熱鬧氣氛。

主題二：藝術與文學

范寬《谿山行旅圖》



范寬（生卒年不詳，目前僅知卒於西元 1023 年以後），字中立，一名中正，華原（今陝西省耀縣）人。與關仝、李成並稱，開創北宋山水畫三大流派。史書記載，他的山水畫，在汴京與洛陽十分出名，並有許多追隨者。他的畫風對於北宋後期的宮廷畫家仍有很大的影響力。

《谿山行旅圖》是范寬流傳下來的曠世之作，畫幅右下方樹叢間署有「范寬」二字款的簽款，是現存可靠並最具代表性的傑作。米芾對范寬的繪畫風格曾作過這樣的描述：「范寬山水叢叢如恒岱，遠山多正面，折落有勢。山頂好作密林，水際作突兀大石，溪山深虛，水若有聲。」我們把這段話與本圖比較，就能理解。范寬在《谿山行旅圖》作品中，將主要物象已近景的巨石，中景的崗巒與遠景聳立的山峰等三大「實」體，之間以溪水與雲霧等「虛」體作為空間的分隔，形成一股強烈的視覺感受，可以從下列幾個面象來作觀看：

景象（構圖）：此畫單從構圖方面說，應屬於平易之境，但它卻產生了非凡的力量，其原因是造形的峻巍。豎長的畫面上，范寬安排一座「峰巒渾厚，勢壯雄強」（郭若虛《圖畫見聞誌》）的大山作為遠景，佔據了整個畫面三分之二，在視覺移動的過程中，產生高度比例的落差，而倍增高度感，加上以作為空間關係的虛淡的雲煙，更顯其山勢的雄偉，亦反映《林泉高致》：「山欲高，畫出之則不高，煙霞所其腰則高矣。」的論點。山壁陡立，岩石堅硬粗糙，「山頂好作密林，水際作突兀大石」。這樣的景象，是范寬生長的陝西地區，所見都是秦嶺、華山

和太行山這樣的崇山峻嶺，因此可見黃土高原上大山直立高聳的氣勢，是他生活體驗與繪畫風格的來源。

山石（雨點皴）：華北黃土高原的地理特徵，是沙礫（小石子）覆蓋的花崗岩石，范寬經觀察後轉化，用顫動濃重的輪廓線，表現山體堅硬的表面，以濃密如紛如雨下的筆觸密密構成，層層點染，墨色由淺而深，由蒼潤而枯勁，使山體產生渾厚的體積感。這經轉化的筆法，因如綿綿密密的雨點般，將之稱為「雨點皴」，亦有人稱之為「豆瓣皴」。

林樹：中景的堅硬岩石上，樹木虬曲，節瘤突出，如《聖朝名畫評》所形容：「真石老樹挺生筆下」，這些都是透過蒼勁的筆力如雕刻般刻畫出來的，正也反映北方植物在惡劣環境下的生命力。

瀑布：遠景的山峰右側，一道水流先在山壁凹陷處迂迴轉折，然後忽然地由山巔傾瀉直深而下，在山下濺起一片水霧，一方面融入了雲煙之間，將高山與前面的岡巒隔開，一方面也添加了「溪出深虛，水若有聲」的詩意，彷彿可以聽見落水擊石的聲音。在表現技法上，范寬刻意的將瀑布畫的細若絃絲，左右兩側染以深墨，襯得山勢更高。此處微有細膩的墨色變化，像是陰暗中不易辨識物象的山壁，米芾以「深暗如暮夜晦明」形容這種效果。

氣候：從林樹上的葉片仍殘存綠色與紅色的痕跡，可能是描寫夏天與秋天之際的景致，另外在《宣和畫譜》的記載，在宋徽宗內府收藏范寬有五十九件作品，大都描寫春夏秋冬四季景色的山水，可見范寬擅長於描寫此類的題材。

點景：山腳下的一條小路蜿蜒延伸，一隊馱著貨物的驢子正緩緩前行，時值夏暑，趕驢的行者，一作裸袒肩膀，與揮扇驅暑，人物動態刻劃十分細膩與生動，對關陝一帶的地方景色描繪深刻與真實。另在畫面中景右下方的山丘上，樹木環繞之中畫有樓閣。在溪上的棧道上，描繪戴斗笠挑擔之人，自山後走出。危橋前後多段流水的表現，不但細膩而且也表現出向後蔓延的空間感，顯示范寬造景的高超設計能力。這些點景的物像比例雖小，但描寫十分鮮活，證明范寬並不只有山石造型方面的功力而已。

范寬《溪山行旅圖》刻劃出行旅者，在山間沿著流水遠行，襯著頂天立地的雄偉高山，好像是走著自己的人生路，反映當時讀書人「讀萬卷書，行萬里路」的生活觀，也讓後人觀其畫，有「恍如行山陰道中，雖盛暑中，凜凜然使人急慙挾纊也。」的「臥遊」感受，亦反映讀書人以「臥游」澄觀山水畫，即以目光在畫面上的游動，代替人遊歷真山水中，使觀者不出門就可以感受到真山水中的美景精華，從而達到「暢神」的目的。

郭熙《早春圖》



郭熙，字淳夫，河南溫縣人。生平年代失考，主要活動於北宋仁宗、神宗與哲宗年間。郭熙對自然界裡氣候變化觀察入微，作品中常體現不同氣節的景象特色，《早春圖》是其藝術創作上巔峰之作。作品表現出寒冬剛過的春天山野景致，呈現「春山澹怡而如笑」的大地復甦的景色，流露歡愉樂觀的情緒。這些早春的景象特徵，郭熙是透過雲霧、山石、林樹、點景等元素來呈現：

雲霧：迷濛的雲霧隱隱繚繞漂浮在山腰之間，正如他在《林泉高致·畫格拾遺》畫論中對「早春曉煙」的詮釋：「驕陽初蒸，晨光欲動，曉山如翠，曉烟交碧，乍合乍離，或聚或散，變態不定，飄搖繚繞於叢林溪谷之間，曾莫知其涯際也。」文中與作品中生動的意境，體現郭熙精微觀察與體會，擅長捕捉景物特徵的精湛功力。

山石：北方山勢陡峭崎嶇，天氣寒冷，雨水亦少，山石受到風吹的作用，因而產生風蝕的刻痕，石頭多裸露呈上寬下窄，形狀好像鬼面或卷雲，畫家在描寫它時，精心提煉與概括，創造出「鬼面皴」或「雲頭皴」的繪畫技巧形式，是很適合描繪景象的瞬息萬變，並作不同連想的皴法。並搭配深淺層次的用墨，作品多了一種變化幻生的感覺。

林樹：也因北方氣候關係，秋冬兩季氣候更為荒涼，因此，畫中的景象常是散錯稀疏的寒林枯樹，其枝梢形如螃蟹的爪子，故稱作「蟹爪枝」，是畫家表現冬天寒林，常用的符號與技巧。畫中最為突出的一組枯樹，是前景山體中央之正上方，昂然而立的松樹，有一種「長松亭亭，為眾木之表」的獨傲的感覺。這種利用景物姿態與位置的聯想，從政治與社會倫理關係的角度來看，也許是宋代宮廷繪畫的特色之一。

點景：除了山水景象的描述外，前景山體的右邊，有正將船泊岸的漁人，辛苦工作後的歸來，山體左側，亦有一漁夫剛登岸，挑擔起工作的收穫，一側有迎接他的村婦抱一個嬰兒與攜一稚子，前尚有一隻小狗在前奔跑作為引路，一家人快樂回家的景象，山坡背後微露的籬笆茅屋，應該是他們的居家，象徵人民安居樂業的。此外，也顯示了描繪的可能為日暮時分。另外，在中景的部分，在突出的山峰的腰部下部右側深巖中，建有一座壯麗的崇樓殿閣，山頂平台上建有一座茅亭，是作為休憩與觀賞風景的落腳。左側的山腰之間，描寫一隊行旅者，畫中顯示一男子戴帽騎馬，有兩位僕童服侍，皆身挑擔扛著行李，正往前方的樓閣前進。

從整件作品的結構分析，可以隱約看到郭熙用重疊的三角形，來暗示空間上前後關係，並利用空間瀰漫的雲霧氣與淡化物象的作法，創造出視覺前後的空間感，不僅可以表現綿延無限的景物，也能夠表現萬物變幻、生生不息的氣象。透過呈 S 形的構圖，將分散與扭轉的山體統一起來，形成一種律動的延伸。也具現郭熙《林泉高致》中「三遠法」的理論。近、中、遠三景的山體，連成一氣安置於畫幅的中軸線上，氣勢磅礴，是所謂的「高遠」；畫幅中間左側的遠景平坡委迤，有千里之遙，是謂「平遠」；前中景山體兩側的谷間有溪澗湧泉流出，表現山壑的深度，是謂「深遠」。透過這些複雜與巧思的設計，郭熙成功的表現北方山水景象變化萬千的雄偉景觀。

[附圖]《早春圖》三遠的分析

李唐《萬壑松風圖》



李唐（約 1066-1150），字晞古，河陽三城人。初以賣畫為生，徽宗時補入畫院任職翰林圖畫院。靖康之難後，宋室南渡後，流亡到臨安（杭州），復職為高宗畫院待詔。李唐擅畫山水，筆墨峭勁，遠承唐代李思訓，但是他將水墨和青綠重彩兩種技法相融和，開創出宋人「小青綠」法，直接影響南宋的畫院風格，與劉松年、馬遠、夏圭合稱「南宋四家」。

《萬壑松風圖》是李唐的著名之作，體現北宋巨碑式是聳立的全景山勢，轉向南宋山水邊角趣味的描寫。主峰旁邊的遠山上，有「皇宋宣和甲辰（1124）春，河陽李唐筆」的落款，是李唐進入徽宗宣和畫院之後，創作的一幅巨軸山水。高齡的李唐表現的山石仍然是雷霆萬鈞的陽剛力量。本幅畫原本應是一張重彩設色的山水，近看就可以觀察到山石巖面以及松樹針葉上皆敷染濃厚的青綠顏料。

取景：畫面構圖採取近觀的「高遠」表現手法，近景為蒼松石岸；中景為崗巒鬱盤，穿插流泉懸瀑；遠景的主峰突兀高聳，峰頂叢樹密集，這三段景沿著畫面的中軸線，由下往上堆疊，形成「高遠」。畫家藉由擴大前景，使畫中的景物逼近觀者，再將遠景的主峰滿塞畫面，如一堵巨大的屏障，形成封閉的空間，讓觀者面對深幽的山谷，如臨真景。

山石：李唐改變范寬「雨點皴」的筆法，以更具有力量的側筆斜削的「斧劈皴」，搭配濃墨，來描繪山石粗礪堅硬的表面，正如古人所形容的「峭壁如削」、「石如積鐵」的堅硬質感。李唐和許多徽宗畫院的畫家一樣，具有卓越的繪畫技巧和再現自然的能力，從此點便可以看出來。

林樹：前景交錯的蒼松樹叢，先以濃墨勾勒輪廓，再用墨圈作節鱗，然後淡墨通過；針葉則以攢簇細筆畫出，一絲不苟。遠方峰頂密實的樹叢，畫家先用平行的短豎畫主幹，再以短勁的橫筆畫葉。前後樹叢透過描寫的大小、精細的對比關係，

表現出空間的前後秩序。生動的筆法，讓人彷彿聽見強風吹拂，松葉沙沙作響，充滿詩意化的表現。

虛實（氣象）：爲了將群山的前後層次劃分出來，李唐借用絹素本色，以留白的方式畫雲朵，讓畫面有疏密相間的效果。這種實中有虛的表現方法，即是南宋李澄叟在《畫山水訣》形容李唐「落墨蒼硬，辟綽簡徑，謂之實裡有虛」。而在黑白強烈的對比下，更顯示出岩石的量感，同樣白雲的感覺，也更加的厚實。瀑水、湧泉和流泉，也是運用留白的方式，施濃墨於旁，以示山石，水紋則以墨線刻劃，表現湍急的水勢，精緻寫實之處，若泉瀑有聲。可見李唐深得中國美學中「陰陽爲體，虛實爲用」的理論。

設色：在畫面上敷染濃厚的青綠顏料，表現李唐結合了范寬畫風與皇室品味的古典裝飾風格，這對南渡之後，院體山水畫的發展有關鍵的影響。

景象：從整幅作品的山石景物迫近觀者，好像是庭園中的假山石造形，有學者認爲它是徽宗的花園「艮岳」，在汴京城東北隅，是中國宋代的著名宮苑。宋徽宗作《艮岳記》，認爲山在國之艮位，故名艮岳。艮岳突破秦漢以來宮苑「一池三山」的規範，把詩情畫意移入園林，以概括的山水創作爲主題，在中國園林史上是一大轉折。苑中疊石、綴山、流水的技巧，以及對於山石的審美趣味都有提高。苑中奇花異石取自南方民間，運輸花石的船隊稱爲「花石綱」。

蘇軾《寒食帖》

蘇軾（1036-1101），四川眉山人，字子瞻，號東坡。一生處於政治鬥爭的時代，因此宦海浮沈，屢遭貶官於異地，但是在文學藝術的造詣上，卻有不朽之地。其「東坡」響亮的名號，即在元豐三年（1080）二月，蘇軾四十五歲，因案被貶於黃州（今湖北黃岡），任團練副使時，居「臨臯亭」，更立「南堂」，次年築室東坡（與陶淵明《歸去來辭》有關），就東坡又築「雪堂」，自號「東坡居士」，即始於此。

《寒食帖》即是蘇東坡在貶黃州的第三年的寒食節寫的詩稿，即於1082年，這件書法一直被認為是蘇軾傳世書法的名作之一。詩中充滿東坡自己悲奮感情的文詞，書法的書寫隨著文詞的情緒起伏，影響字裡行間的波動，而產生節奏的變化。因此，在畫史上被認為是見證著蘇軾在現實受挫，轉而追求純粹自我的一種生命型態。

在清明前後，正是雨季紛紛迷濛的日子，當被貶官的蘇軾，心情顯得極度的莫落感傷，這個「苦雨」，對於蘇東坡來說，是雨還是淚。藉由寒食節的典故，晉文公與介之推的故事。晉文公在未登基前，逃亡落魄在外，介之推幫他很大的忙，甚至當他飢餓時，割屁股的肉以為食。當晉文公登基時，介之推反倒棄官隱居山林，晉文公想找出介之推，想以放火燒山的方式逼出介之推，沒料到介之推抱著母親，忍受火炙而死，晉文公相當後悔，於是下令寒食節時，禁止用火以紀念介之推。這是一個自古流傳的君臣關係的故事，可以看出蘇東坡選擇以「寒食」，藉此典故為寓意，當臥病躺在床上，看到豔麗又高貴的海棠花盛放，但卻被污泥所染，似乎在惜春惜花，也是感歎自己的生命，抒己被流放之懷。也因此歷代欣賞《寒食帖》作品時，著重的視角是蘇軾不拘泥書寫形式，順著文意內容而流轉，在不同字句間，以書法表情表現其自身受貶放的感嘆情緒。

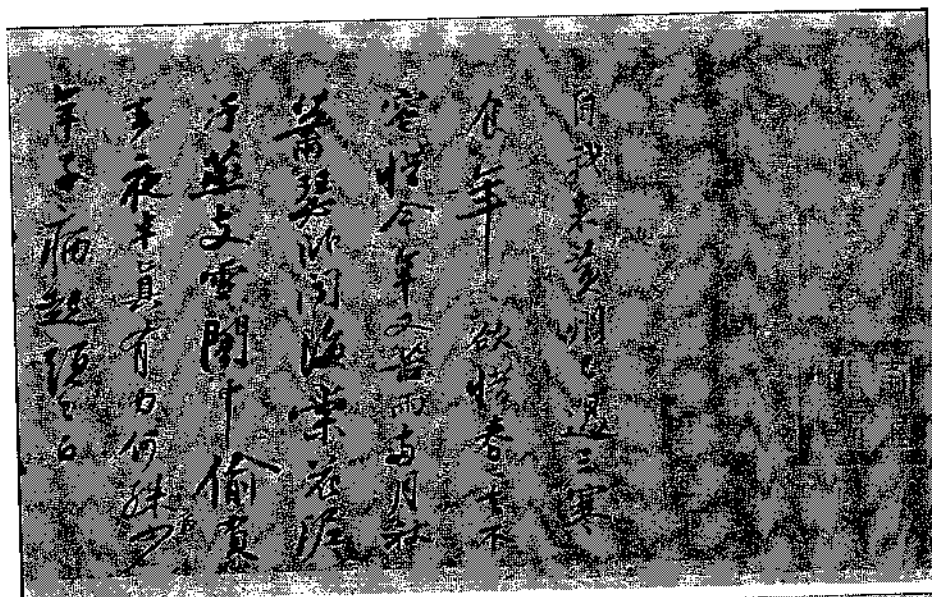
在行草書寫上，字形較有自由的變化，可大可小，蘇東坡自謂字體「短長肥脊各有態」。整篇作品有緩起漸快的節奏，從右至左，字體由小漸大，由細漸粗，有一種徐起漸快，突然終止的節奏。前面三行字行間，還尙間隔有序，情緒平穩，隨著詩文的憂愁，情溢於字，遂致心手相忘，漸放任情感而任筆為體，愈寫愈激情，是一件具詩書雙美的感性之作品，形質一致，令觀者體驗深刻，發人意趣。也體現他自己曾說：「我書意造本無法，點畫信手煩推求。」又說：「天真爛漫是吾師。」實為此卷的寫照。

元符三年（1100）此作品的收藏者蜀州張氏取之邀黃庭堅（1045-1105）觀賞，卷後黃庭堅並書一則跋語，稱讚詩文造詣勝過李白，在書法的風格兼有唐、五代諸家之長，與原蹟可謂互為輝映。其跋文字形體之大，超過東坡本文寒食詩，雖自謙無佛處稱尊，然實百代爭勝，是文人之間的一段佳話。黃庭堅以「石壓蝦蟆」來形容蘇軾書寫時的橫扁結字的現象，蘇軾對黃庭堅書法的評語，認為其結字過於狹長，外觀猶如「樹梢掛蛇」。不過，東坡也喜歡在書寫中加入此種結字，以增加章法的跌宕變化。可見他們二人之間的友誼，既互相善意的競爭，也互相的砥礪上進，是文人間相知相惜的典範。

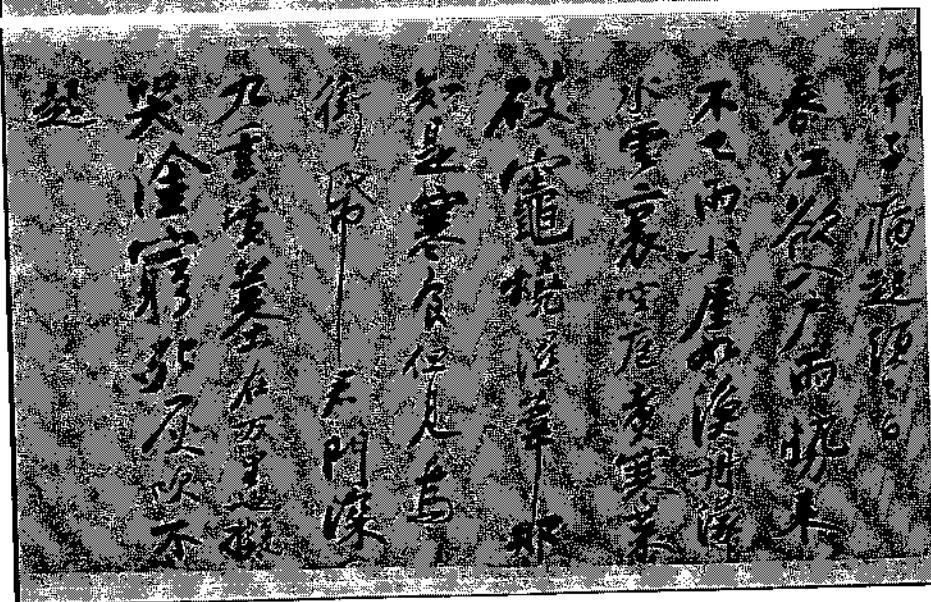
【釋文】

蘇軾《寒食帖》詩文云：「自我來黃州，已過三寒食。年年欲惜春，春去不容惜。今年又苦雨，兩月秋蕭瑟。臥聞海棠花，泥污燕支雪。闇中偷負去，夜半真有力。何

殊病少年（子點去），病起鬚已白。」其二文云：「春江欲入戶，雨勢來不已。（雨點去）小屋如漁舟，濛濛水雲裏。空庖煮寒菜，破 燒濕葦。那知是寒食，但見烏銜紙。君門深九重，墳墓在萬里。也擬哭塗窮，死灰吹不起。」款：「右黃州寒食詩帖二首。」



(二)



(三)

東坡以詩公李太白
 猶恐太白有未別
 處以書兼類曾
 公楊少師李西臺

(四)

猶恐太白有未別
 處以書兼類曾
 公楊少師李西臺
 筆意欲使東坡
 復有以未及此日
 東坡或見以書應
 笑形於無佛處
 稱尊也

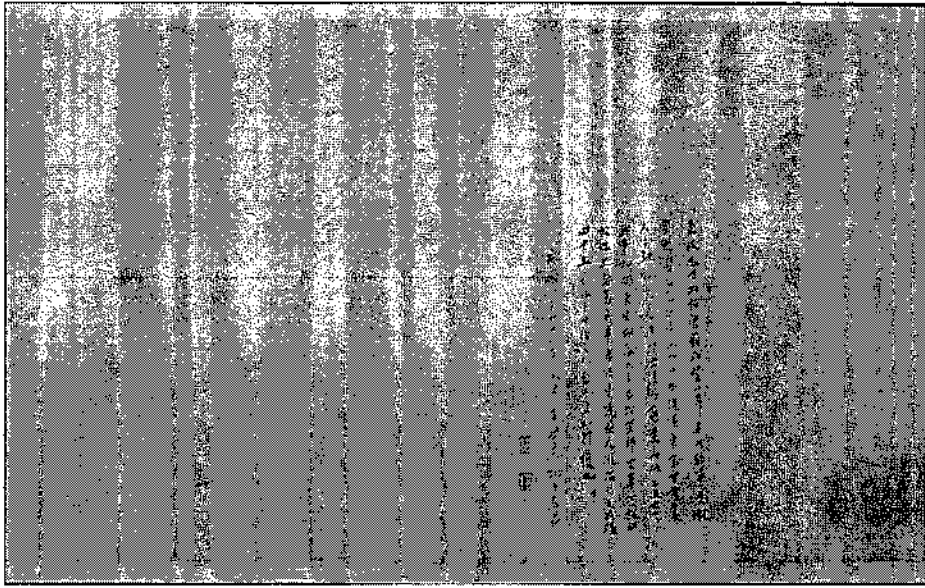
(五)

東坡志林三詩先世舊所藏
祖水安大夫嘗謁山谷於自
青神有携行書歸山谷詩
後此詩其一也老父又為筆
堂霄漢雲霞之殿山谷又為

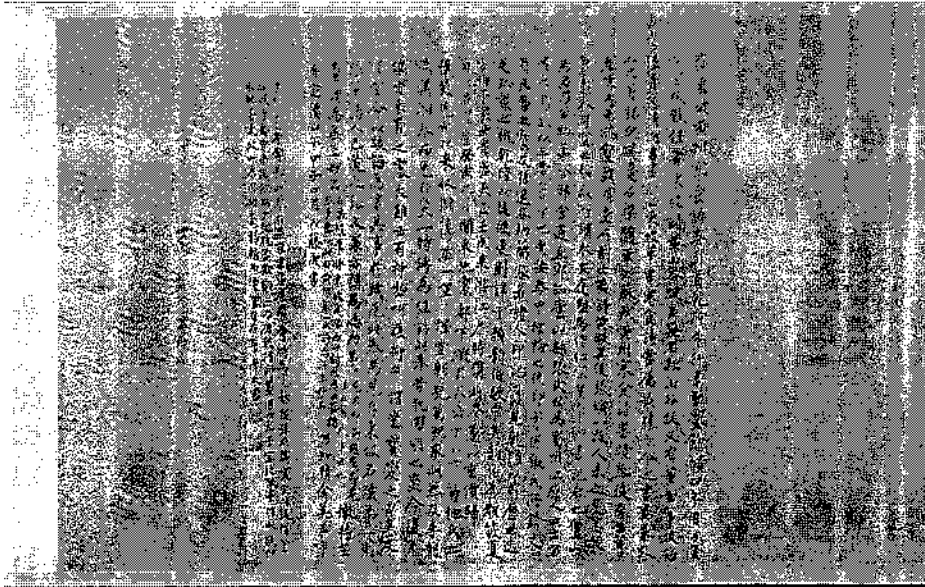
(六)

唐虞之可為絕代之跡
曾太公性院中秘書
常也山谷母永安小自書
先世院中為祥陽土主由是
永安祥陽有先世院所藏
昭陵御飛白記父曾耕種
山府君志名皆列山谷集惟
跋世不盡見此跋左叔奇同
著卷後永安為河南屬邑
伯祖嘗為之宰云
三哥張獻季長甫
歸文堂書

(七)



(八)



(九)

主題三：教育與科技

【教育・規諫】

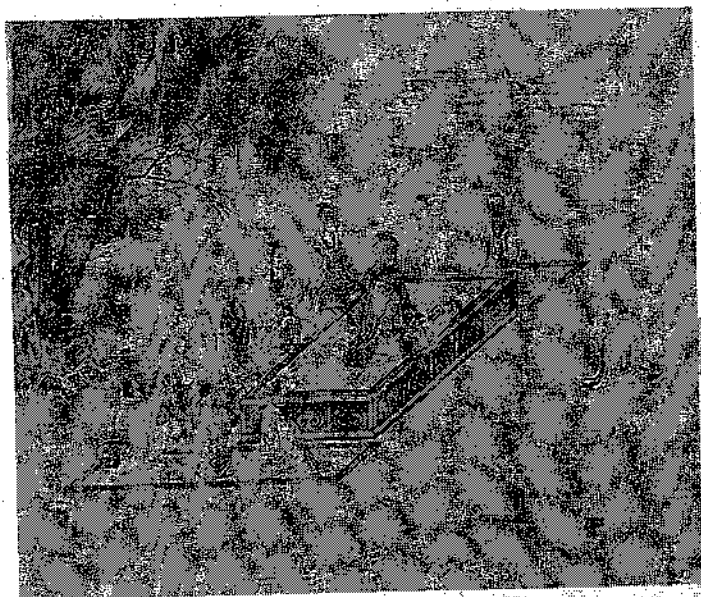
宋高宗書《孝經》馬和之繪圖

[註]圖文分呈，共十二張圖檔

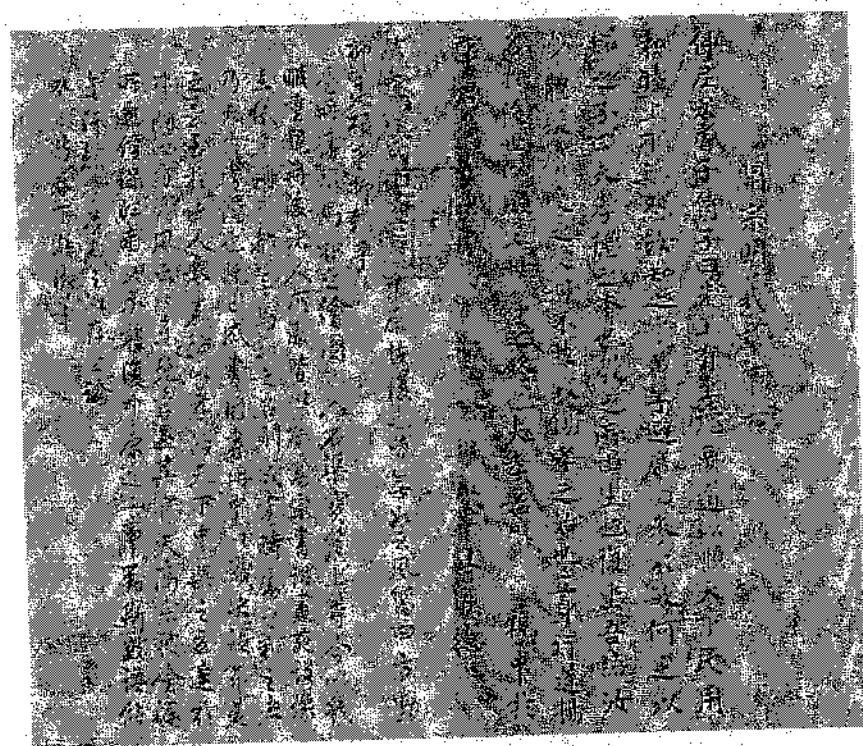
中國古代的教育，在培養品德與學識，從小學習禮、樂、詩、書、春秋、論語、孝經等書籍，這些經典對政治、道德、家庭乃至社會秩序都有重大的影響。因此，從宮廷皇室，以致官僚文人都極為重視。其中《孝經》最為根本，是十三經之一，傳為孔子與曾子以孝道為題之問答錄，但應是戰國末至漢初的假託其名之作品，是歷來讀書人的基本教材之一，為宣揚孝道和孝治思想的儒家經典。《孝經》的立論主旨以孝為百行，是人倫之根本，除了一般的事親之根本外，上至天子、諸侯，下至庶民，都應各盡期職守，所以治國、事君、敬親等原理，都可以孝道的角度來觀看。

文字敘述是最直接的方式，繪圖的詮釋則有助於推廣與普及，在唐代張彥遠（約活動於西元9世紀）《歷代名畫記·敘畫之源流》中，就述及繪畫功能曰：「夫畫者，成教化，助人倫，窮神變，測幽微，與六籍同功，四時並運，發於天然，非由述作。」然因「記傳所以敘其事，不能載其容；賦頌有以詠其美，不能備其象，圖畫之制，所以兼之也。」而《孝經》是儒家經典中，最常被取材來圖繪的書籍。從張彥遠《歷代名畫記》的記載，可以知道許多如陸探微、宗炳、張僧繇、衛協等知名畫家，都畫過這類題材。

此作品為一圖一文的手卷形式，具有規鑑的作用，將孝親推廣至立身與事君，描繪各個階層應盡的孝道本分。從宋高宗主導了這件作品的角度來看，不僅重視儒家經典與宣揚崇奉儒學的目的，亦以建立宮廷內的教育，尤其在南宋初期，剛建立的新政權，為取得「順乎天意」的正統地位，藉由繪畫藝術達到其政教宣傳目的。並收編一批從北宋逃亡至臨安的畫院畫家，專以寓有誠鑑意義的文學作品為畫題內容，以歷史人物故實來詮釋每篇詩文的意涵。從文字內容與圖繪意涵、形式來看，這件繪畫作品的功用，是為文字作「引子」，即所謂「以圖為引」，即透過文字思考模式轉化到繪畫符號系統，使文字之創作由抽象的思想，直接轉譯成以具體的圖象，呈現出一種可「觀看」的形式。



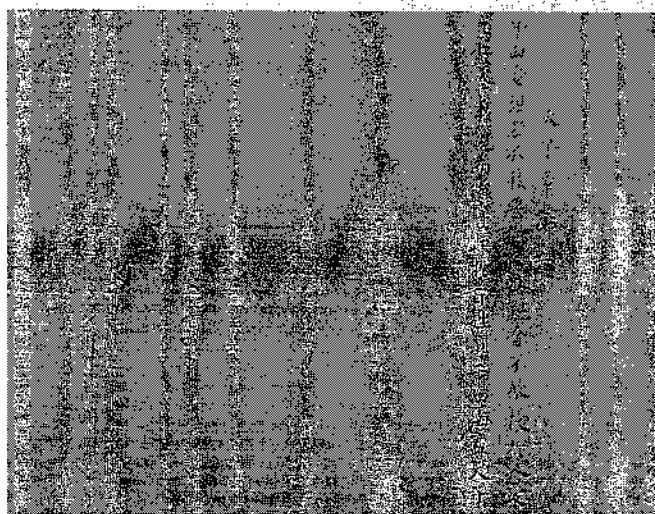
(一)



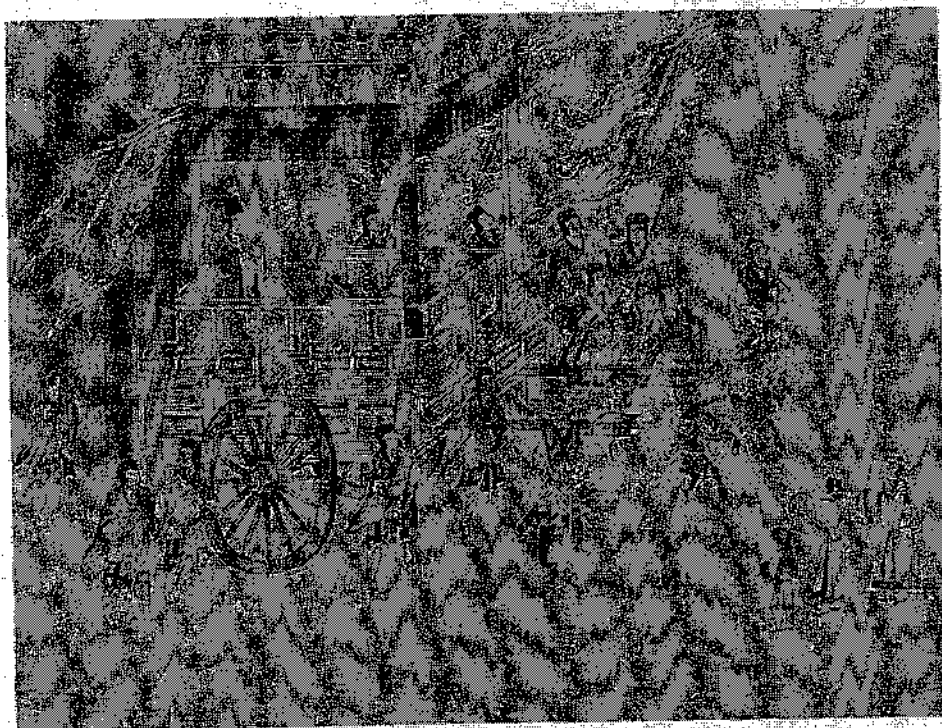
(二)



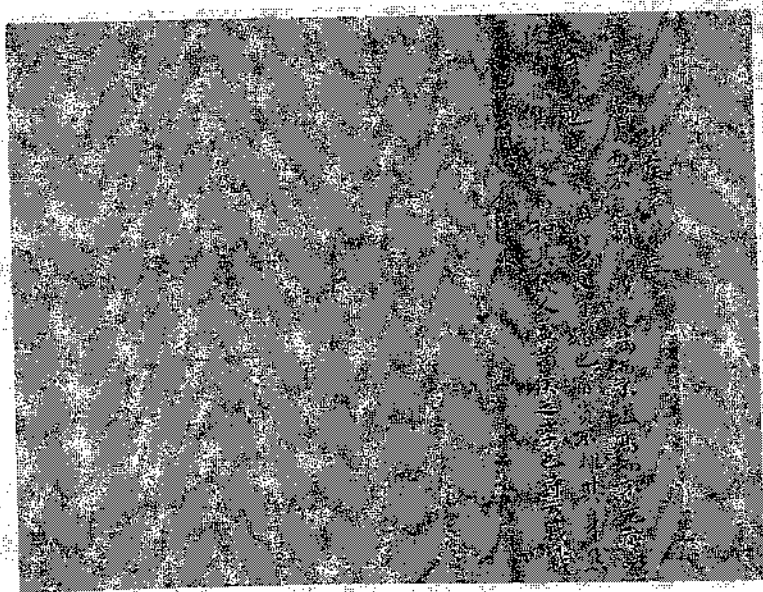
(三)



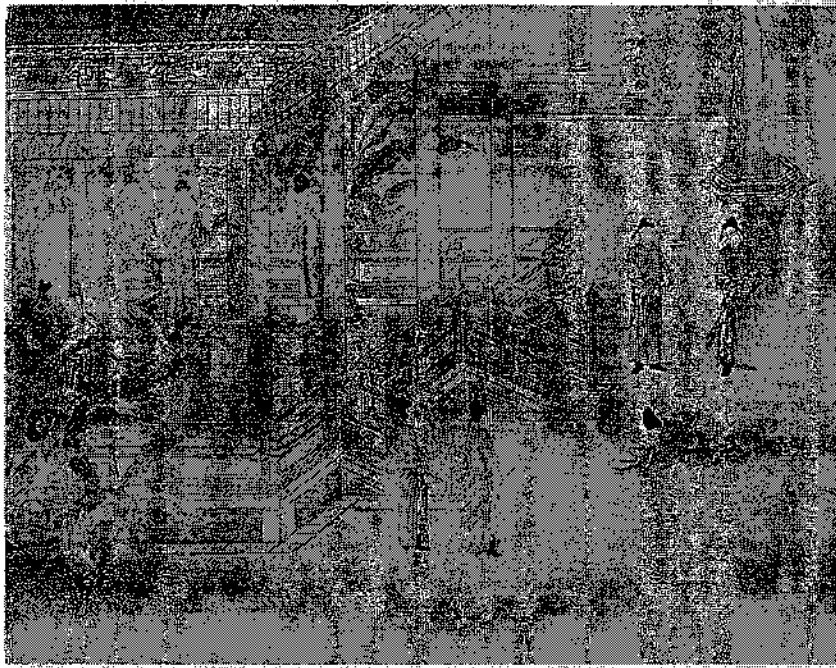
(四)



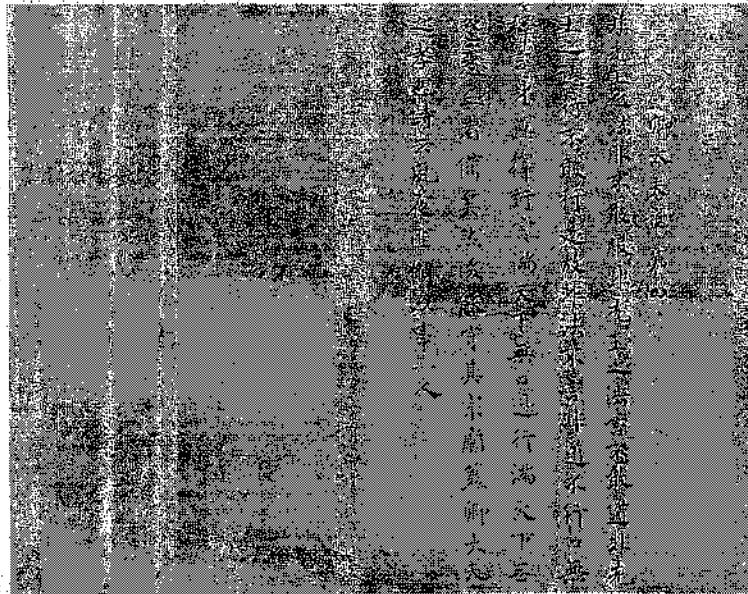
(五)



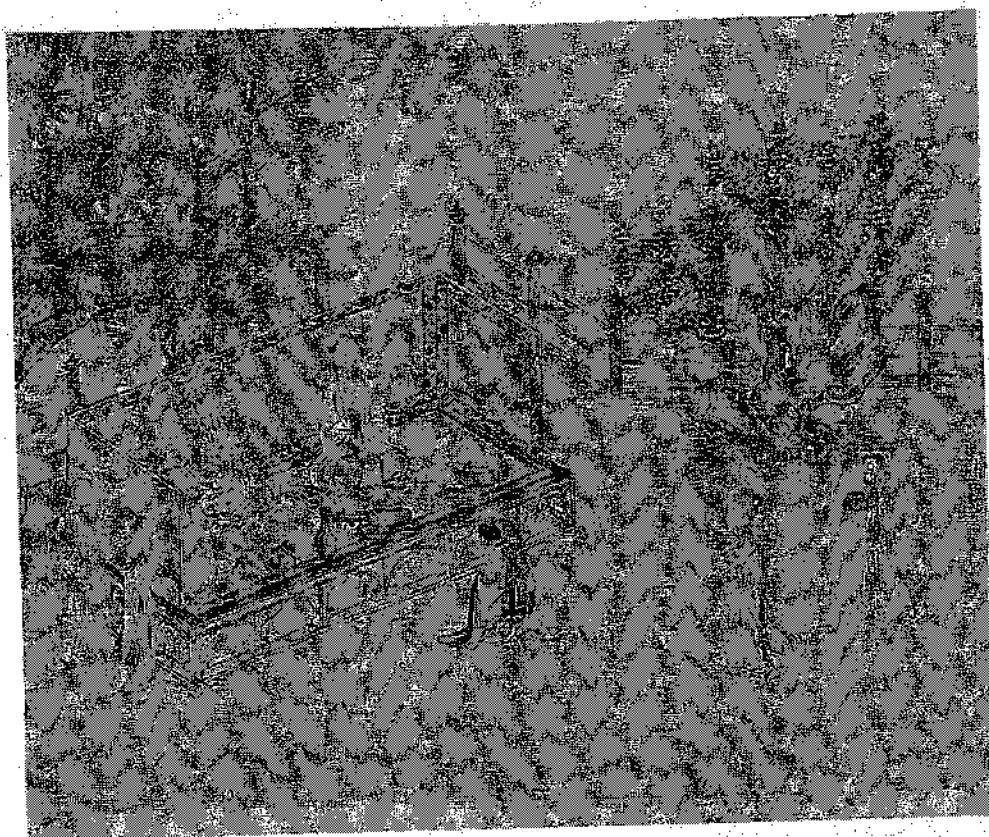
(六)



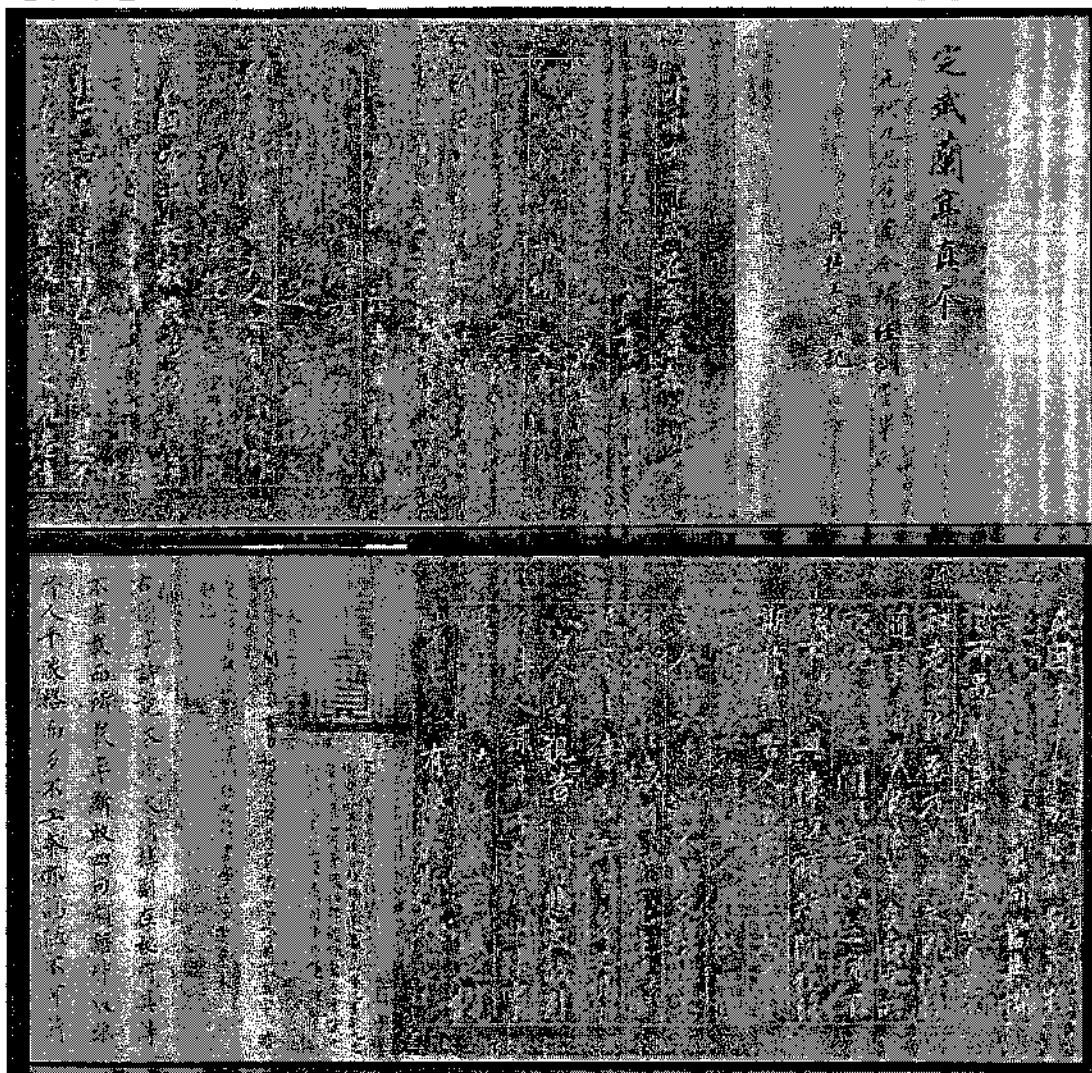
(七)



(八)



(九)



王羲之的《蘭亭序》是家喻戶曉的名作，亦是學習書法的基本教材。其書寫內容是描寫東晉永和九年（353）的三月初三，王羲之邀請謝安等當時名流隱士，共有四十二位，集會於會稽山陰（浙江紹興）的蘭亭溪頭，列坐曲水兩側，將酒觴（杯）至於清流之上，隨其漂流而下，停在誰的面前就得即興賦詩，作不出詩的就得罰酒。據記載十二人各賦詩二首，十五人各賦詩一首，十六人拾句不成，各罰酒三杯。當下他們將所作四十一首詩匯集成冊，以茲紀念。而王羲之在沉醉酒意回味之時，寫下了這篇 28 行，324 字的序文，這就是文學史與書法史上都膾炙人口的《蘭亭序》，而由此衍生的故事更是精彩絕倫，其中有著名的《蕭翼賺蘭亭》的故實，更是畫家青睞的畫題。

雖然王羲之當年蘭亭修禊的事件，今日在學界上乃有爭議，但其所衍生出來的書法作品，一直是歷代大家所追求的經典範本。從唐代的太宗李世民，酷愛王羲之書法，得到《蘭亭序》後曾令當時許多知名的書法家和摹拓高手如歐陽詢、虞世南、褚遂良、馮承素等臨摹。據說唐太宗過逝時，將蘭亭原跡與其一齊殉葬於昭陵，所

以我們現在能看到的最近原作蘭亭序基本上有兩類：其一是上述唐人虞、褚、馮三人的摹本墨跡一直流傳到今天，其二是定武石刻本，據文獻記載，歐陽詢所臨摹的《蘭亭序》，被摹勒上石，製成了石碑。在五代末年時，遼太宗從中原地區，掠奪了大量珍寶圖書運往北方，這塊石碑也在其中。在路途經過河北定武時，遼太宗突然過逝，在混亂之中，石碑遂失蹤不明。直到北宋慶曆年間，才被當地人李學究發現，因為是在河北定武發現的，因此，後世將它稱為《定武蘭亭》。而這塊石碑之後的命運，也好景不常，歷經多人的競奪與收藏，最後也在人間消聲匿跡。

到了今天，由於定武蘭亭的原石在北宋時就已經失去，原石拓本已經有如鳳毛麟角一樣珍稀，流傳到今天的一共只有三本，分別是元代柯九思藏本、元代獨孤長老藏本、元代吳炳藏本。這三本中，前兩本都缺損五字，是薛紹彭為把原石的拓本與翻刻拓本區別開來，將原石上「群、流、帶、右、天」五字鑿損。只有現藏于日本東京國立博物館的吳炳藏本五字未損，是最珍貴的完整的原石拓本。從這些現象可知，王羲之《蘭亭序》不論在書法的欣賞與學習，或是其典故的雅興，都是具有深遠的影響力，一直是歷代文人所追求的典範。

科技與傳播

【科技】宋人《閘口盤車圖》（上海博物館）

宋人《閘口盤車圖》是記錄一座十世紀的官營磨麵作坊的生產運輸繁忙景象，構圖龐雜但節奏分明，繪畫精細而不失謹嚴，反映了作者深厚的繪畫功力和對生活的認真觀察。以水磨、盤車為主題的表現社會風俗的界畫，與宋代當時的社會背景、經濟生活有密切關係。這件作品是目前所見最早有磨房的一幅圖像，磨房內有水磨和磨麵機的裝置，詳盡地表現機械結構，是最完整的機械實物圖像資料，與呈現整座磨坊的文化氛圍。反映了五代中葉戰亂之後，執政者為恢復經濟與穩定民心，以利於鞏固統治，便加強生產事業，以便徵納課利。

這座五代官營磨坊設有兩個臥式水輪，較大的水輪直接帶動上方磨盤，較小的水輪可能用來驅動水碓。其設置條件較寬，可平臥於流速湍急處，也可引水下注。以臥式水輪帶動水碓上下碓物，必須藉助齒輪傳動，可惜機械結構被物件遮住，無法看得清楚。磨坊內外，工人們正在進行扛糧、揚簸、羅麥、磨麵等工作。

整個畫面以建築為主要對象，穿插河流、坡道、樹木、車船等，與五十多個人物的活動。畫作主題官營作坊被安排於左上方，建在依河傍水的高臺上，由磨房、場院、碼頭、望亭組成。磨坊內臥式水輪帶動上方的磨盤工作，磨房內外工人們努力辛勤的工作，左上角望亭內，有一批朝廷官員在關卡查點帳冊。磨坊前的水道有忙於運輸的兩艘篷船穿梭往來，磨坊對岸的坡道與木橋，有結隊而行運載貨物的獨輪車和太平車。坡道右側有高逾丈綵樓的酒樓，門上標有「新酒」，裡頭官吏正在飲酒作樂。

畫卷中的建築和器具，都是以界劃筆法繪製，畫工嚴謹，穩健落實，體現了極高的界畫技法的成就。人物線描，惟妙惟肖，牲口動態，栩栩如生。整個畫面的繪畫風格來看，具有晚唐五代的時代特色，再根據它是北宋徽宗宣和時期宮廷所藏書畫的「宣和裝」裝裱形式，即使不是衛賢的作品，也仍應屬五代或北宋初的畫家所作。

主題四：城市與經濟

城市的建設與經濟的脈動息息相關，尤其身兼政治中心時，更關係到整個國家的政策，宋代的汴京便是一例。宋代城市的繁華和城市的佈局，是與朝廷的政策變革有關。宋代內政取消了里坊和夜禁兩項政策，使得城市有自由發展的空間，商店便可以臨街而設，並形成同行業的聚集於一區，所以促成城市的熱鬧興隆。

【城市】張擇端《清明上河圖》（北京故宮博物院 藏畫）

《清明上河圖》是宋代畫家張擇端作，畫的主題是描繪北宋首都汴京（今河南省開封）的東南一角，在清明節那天從城郊到城內街市的繁華熱鬧景象。是流傳至今的反映當時汴京生活面貌的宏偉巨作。以精細的筆法，細緻而生動的描繪，廣闊而詳盡地展示出當時各階層人物的生活和動態，包括經濟狀況，城鄉關係，民情風俗等。

畫的內容結構大體可分為三段，首段是寫城市郊外的農村景色，有村落、叢林與掃墓回城的人群；中段是以「虹橋」為中心，描寫汴河及其兩岸的車船運輸、手工業和商業貿易等人群忙碌的活動；後段是城門內外縱橫交錯的街道，商店鱗次櫛比，車水馬龍、人潮洶湧的繁華熱鬧景象。全卷共有八百一十四人，九十餘匹動物，十三輛車，二十九艘船，八頂轎子，內容極為豐富，是宋代社會生活的真實寫照。

【看圖說故事】：走入十二世紀的開封城

寧靜的城郊村景

■ 汴京城外東南遠郊農村，廣大無邊的田野，有一條河渠縱橫。薄霧輕籠大地，河岸邊老樹的新芽慢慢長出來，正是春天來臨，略有寒意的天氣。

■ 有一隊馱著木炭的小毛驢，沿著河邊走前面，前後各有一名牧童忙著將毛驢驅趕向小橋的方向，毛驢走路踢踏的蹄聲和趕驢的叫喝聲，打破寂靜的鄉村，使得整個原野活躍了起來，仿佛聽到新的一天即將開始。

■ 路邊的小店：門前搭著涼棚，擺放著桌椅，它是專為那些遠道而來的商販和工人開設的。

■ 連接著幾家茅舍、短籬，詩情畫意的農村景緻，

■ 柳樹，表明了季節，「隋堤煙柳」是開封八景之一。滿身樹癭的柳樹，古老而蒼勁，主幹上已發出細長而茂密新枝。宋代詩人陸永的詩說：「春來無處不春風，偏在湖橋柳色中。看得淺黃成嫩綠，始知造物有全功。」正是說明春天的到來，萬物生發，欣欣向榮的景象。

入城：柳樹林邊的分叉路口，這是一個典型的城鄉交界處，居民們以農為主，也兼作一點小生意。人群隊伍來來往往，通往四面八方，說明快要靠近城市了。

■ 瓦舍居：外圍有土牆和竹籬將其圍繞。有一小隊伍循牆而過，有兩位騎驢的人，是富有人家或者是商人，三個僕人或肩或挑著行李，好像有遠行的計畫。

■ 三個人奔跑，前後呼喊，正在追趕著一匹奔馬。

■ 一乘轎子，其後有男士騎著馬和僕人挑著擔子跟隨。轎上插滿柳枝條，說明這是個清明節掃墓的特殊節日。據孟元老《東京夢華錄》記載：「清明節……四野如市，往往就芳樹之下，或園囿之間，羅列杯盤，互相勸酬。都城之歌童舞女，遍滿園亭。抵暮而歸，各攜棗餠、炊餅、黃胖（土偶）、掉刀、名花、異果、山亭、戲具、鴨卵、

雞雛，謂之門外土儀。轎子即以楊柳雜花裝簇頂上，四垂遮映。自此三日，皆出城上墳。」所以這是一支掃墓兼帶春遊回城的隊伍。

■ 門外土儀：地方特色的土產

■ 茅屋：柳蔭下有黃牛或立，或臥的悠閒休憩著，旁邊屋檐下放著卸了架的石滾。透過柳枝的空隙可以看到農田，從它分割成的小塊區域與形狀，知道是種菜的田地。遠處有人從井裡打水，準備澆地，有人則挑著擔子似是往地裡送糞施肥。

繁忙的汴河漕運：

■ 汴河是一條人工河流，是當時南北交通、國防、經濟的大動脈，可以說是宋朝的生命線。據《宋史·河渠志》載：「汴河自隋大業（605—618年）初疏通濟渠，引黃河通淮，至唐改名廣濟。宋都大梁，以孟州河陰縣南為汴首，受黃河之口屬於淮泗，每歲自春至冬，常於河口均調水勢，止深六尺以通重載為準，歲漕江淮湖浙米數百萬，及東南之產，百物眾寶，不可勝計。又下西山之薪炭，以輸京師之粟，以振河北之急，內外仰給焉。故於諸水，莫此為重。」汴河從汴京外城西水門入城，再入內城水門，橫穿宮城前州橋、相國寺橋，出內城水門，然後向東南而出外城東水門。（插圖：東京外城拼圖）

■ 兩艘重載貨物的大船（船身吃水很深）停靠在岸邊，正在碼頭上下卸貨。貨物是用麻袋裝的，老板正坐在麻袋上指揮工人們工作。兩個工人將要幫扛袋的工人卸下裝糧食的布袋，看來非常辛苦的工作。

■ 北宋時屬於國家的糧食儲備倉庫，都集中在東南城沿汴河一帶。據《東京夢華錄》裡「外諸司」章的記載：「諸米麥等，自州東虹橋元豐倉、順城倉，東水門裡廣濟、裡河折中、外河折中、富國、廣盈、萬盈、永豐、濟遠等倉。」這些倉庫的糧食，都是從江南地區經過汴河漕運而來的。糧食是一個物質需要，汴河又擔負著運輸糧食的重要任務。

■ 沿河的街道：入城的第一條街，沿著河岸走向，主要店鋪是餐館，以小吃為多，因為靠近碼頭，主要服務對象是剛入城的客人和一些苦力。

■ 小店：門前籠屉裡擺著饅頭，店主手持一個正在向挑夫兜攬生意。

■ 小酒店，斜掛一面小「酒旗」。

■ 紙馬鋪：門口豎著一塊招牌，上書「王家紙馬」，店前當路堆著紙盒類貨物，這是家專營紙人、紙馬、紙扎樓閣和冥錢的鋪子，據《東京夢華錄》的記載：「清明節...諸門紙馬鋪，皆於當街用紙裱成樓閣之狀。」畫家在這個出城的路口畫上紙馬鋪，除了與前面掃墓的隊伍遙相呼應之外，同時又再一次點醒題目是「清明節」。

■ 大碼頭的街道寬闊平整，路旁兩邊的店鋪也較為寬敞與講究，經營的主要是餐飲業，店鋪裡已經坐了不少客人。

■ 五艘大航船連停靠碼頭邊：

■ 正在卸物的貨船，兩個夥計在船篷上聊天。

■ 卸完貨以後，船主邀客人到沿河酒店去喝上二兩。沿河酒店都向著河面敞開窗戶，客人一邊喝酒，一邊可欣賞風景。

■ 祭祀祈福：在船身掛有一擺設有香爐祭品的小平台，是船隻啓航與泊岸都有祭祀祈福的習慣。

■ 華麗的大客船：清一色的花格窗戶，前後有兩個門樓，船舷也比較寬。透過窗戶，

可以看到船艙內有餐桌之類的傢具，知道這是一艘高檔的大客船，不但有舒適的客艙，而且還可以在船上用餐。船上有四五個夥計正在努力忙著收拾，等待新的客人到來。

正在船舶密集的河道上準備停岸的大船：有五個人在岸上拉纖，船上可以看到有十一個人物。從船上中間與兩頭的窗板不同，可知這是一艘客貨混裝的大船。前後艙的窗門是向裡支開的，中間艙則向外支開。船身吃水很深，可見這艘船貨多船重，所以其貨物除了裝在底艙之外，中間的上層艙也堆放貨物。船長站在船頭指揮前進；右舷上的三個船工，正用篙杆將船往外推移，以免與停泊的船隻碰撞，站在左舷和船頭上的兩個船工，冶手握篙杆，控制船隻的方向，而另外有三五個是搭船的客人，一個站在蓬頂的前部，在身後有一張小桌，放著杯盤，可能是他正在吃飯或喝酒；一個在船尾上頭的敞棚裡，背著雙手走動，心情好像很著急；一個在尾艙內探出身子往外觀看情況。在船的前艙內，有一個婦女帶著小孩趴在窗口往外看。每一個人物各盡其態，可見畫家對生活的熟悉和觀察入微。

小艇：船夫正在往外倒水。

行進的一艘大船：大船是一艘有著雙櫓的載重船，船尾八個船工在使勁地搖著大櫓，大櫓撥動的水上的漩渦。

載重貨船沿汴河溯流而上：一艘正待穿過橋洞，由於這裡河面較狹窄，而橋梁又低，加上水流湍急與來往船隻眾多，給行船安全帶來很大的威脅。因此船工們都緊張的忙碌起來，有的在收起桅杆，以便通過橋樑；有的則用力撐篙，有的以篙頂住橋梁，以防相撞；有的在呼喊前面的行船注意，並有橋頂上的接應，往下拋著繩索給船篷上的船工，就連在船艙裡的婦女也趴住窗往外看。

熱鬧的虹橋市集

虹橋：這是全畫的中心，也是全畫中人物畫得最密集、最熱烈也是最精彩的一段。虹橋是一座木結構的橋梁建築，橋身弧形直接跨接兩岸。橋面設有護欄，以保護行人安全；兩端立四根風信竿，為航船指示風向。橋下兩岸用石頭砌成，石塊之間連以鐵細腰，俗稱銀錠，並安裝有人行道和上下臺階及護欄。據孟元老《東京夢華錄》的記載：「自東水門外七裡至西水門外，河上有橋十三。從東水門外七裡曰虹橋，其橋無柱，皆以巨木虛架，飾以丹雘，宛如飛虹，其上、下土橋亦如之。」可見這種「飛橋」在汴京和汴河上，具有典型代表性，在《清明上河圖》裡作為重點來描寫，正是抓住了這一有特色的景觀。

據孟元老《東京夢華錄》對汴京、汴水橋梁的分佈與形製特徵的記載，它的正名應當叫「上土橋」，是接近內城最近的一座飛橋，是水陸交通的交彙點，所以這裡的店鋪稠密與熱鬧的場面。

下方正行進虹橋下的船隻，船工們的緊張喊叫，引來了橋上許多看熱鬧的群眾，有些圍觀者跟著比手畫腳的叫喊著，關心著這艘航船的安全。

一艘大船也經過了這樣的險境，立在船頭的六位船夫，除兩人在撥動著櫓外，其餘的人都已經很輕鬆，有的在與橋上的人呼喊對話，看到了他們在戰勝艱險後的輕鬆和愉悅。

攤販市集：橋面上有不少各式各樣的小「攤販」商販，在橋的兩側搭起了竹棚，支起了遮陽傘，擺上了地攤。橋面被商販們占用，也會變得非常擁擠。

- 賣小吃的攤販
- 賣刀剪工具
- 賣鞋子
- 賣日用雜貨
- 在談生意
- 攬客：兩位店家在爭搶客人，招攬生意。
- 過客：中心地帶才是過往行人的通道，有騎馬乘轎的，有推車趕驢的，有肩挑背負的，南來北往，絡繹不絕。
- 閑客：橋的兩側護欄邊擠滿了看熱鬧的人群
- 在人聲嘈雜、擁擠不堪中的橋上，有一乘轎子正往上行，迎面來了一個騎馬的客人，各自僕人爲保護其主，都以手示意對方靠邊行走，兩旁的行人見勢也都在讓道，以免碰撞上。
- 一個持竹杖的盲人似欲橫過橋面，剛好碰上一頭趕集的毛驢朝他衝來，急得那個趕驢的小夥攤開雙手、大聲叫喊。

忙碌的鬧區商店

- 腳店：從柵欄內的一個落地招牌，上寫著「十千」、「腳店」，表示本店是一家酒店，腳店次於正店。但這一家腳店的地點非常好，因此生意不錯，故其大門口用栩木杆扎起了一個高大的樓閣式的架子，這叫「綵樓歡門」，是酒樓的特有標誌。「歡門」的中部還用紅、藍兩色布圍了起來，有的木杆漆有紅漆，顯示非常的華麗與氣派，上面高懸著一面酒旗，上書「新酒」二字。
- 天之美祿：腳店大門的門楣上寫著「□□雅酒」。屋簷下兩側則掛著「天之」、「美祿」兩塊牌子。按《漢書·食貨志》上說：「酒者，天之美祿，帝王所以頤養天下，享祀祈福，扶衰養疾。」故此店老板將此摘錄下來作爲廣告，表示此店的酒特別好，以招徠顧客。
- 腳店門前十分熱鬧，柵欄外栓著一匹馬，是樓上哪位客人的，馬夫則在柵欄內坐在地上休息，等待主人。
- 腳店有一棟雙層的樓房，透過二樓的窗戶，可以看到客人們憑欄飲酒的情況，還可以看樓梯口，店小二正在上菜。
- 串車：是一種獨輪車，它的前後都有駕車的把手，一人在前拉，一人在後推，另外還有毛驢幫套。
- 停靠的串車，旁有三個人，兩人正從店內往車上裝載貨物，另一人則在結帳。從所畫物品的形狀看，似是一串串銅錢。從運錢這一細節來看，這一家腳店的生意還不錯，可見當時是一個太平盛世的繁華實景。
- 流動攤販：沿街兜售飾物的小販。
- 旅店（客棧）：一座兩層樓的店鋪，雖然看不到牌子，但透過二樓的窗戶看到擺有桌椅，可能是一家飯館與旅店。
- 大門口有兩支遮陽傘，上面懸著書有「飲子」的招牌。「飲子」是用草藥煎熬出來的涼茶一類的飲料，給過往行人消暑解渴。路邊有兩個較低層的客人正在購買，可見這種飲料是很平常的。
- 從腳店樓上看到的汴河遠景：在寬闊河面的轉彎處，停靠著多艘船隻，有客船，

也有貨船。

兩艘正在行進的船隻，一艘前後各有六個船工齊心協力地搖著櫓，另一艘則由纖夫在岸上牽拉，兩船一前一後緩緩向前行進，把我們的視線引向遠方。

十字路口，由於這裡靠近碼頭，店鋪以飯館為主，從敞開的店門，可以看到已有不少客人入座。

修車店：門口堆積了許多木料，一個工人雙手持著榔頭，在修整車輪。

豪華客車：以平頭車加了欄杆支架改裝成的，用棕櫚毛做上頂蓋，車尾有門及簾，據《東京夢華錄》上說，這是專供「宅眷坐車子」。車後門內有一個婦女低著頭撩起門簾正往外看哩。兩個車夫在控制，一牛駕轅，一牛拉套，準備向左轉。車後有戴著帽子騎著駿馬的主人，是車中婦女的丈夫，跟隨兩個是僕從，一個頭頂托盤，另一個肩挑食品盒子。

餐館前，有一乘轎子，一個婦女站在轎邊正待上轎啓程。轎子的前面有一馬一驢，僕人扶著主人上驢，在旁兩個僕夫在幫助遞東西，準備要出城遠行。

地攤：販賣日常用品的雜貨攤。

相攤（看相算命）：用竹席搭起來的小棚子，前面以一條繩子上掛著三塊招牌，上面寫著「神課」、「看命」、「決疑」，據說北宋時代的汴京城，相館命攤有上萬家。在這一家小攤前面，已有顧客上門，算命師正在為他解決疑惑。

大宅院：大紅門上有乳釘，張貼一張佈告，土圍牆上插著竹竿，應該是一個衙署。大門口外有一群人，或坐或臥，他們持有的槍矛、旗幟、傘等物，都倚靠在圍牆上，看來像是士兵，顯得十分疲乏的守候官府。

人力市場：出租轎子，擔子

寺廟：山門緊閉，上繪有哼、哈二將，另外還有一個僧人正從旁門走入寺內。北宋是所謂儒、佛、道三教合流的時代，當時的汴京寺院所在不少，著名的有大相國寺、開寶寺、太平興國寺等。

大餅，或是西瓜：

宏偉的城樓

城門樓：畫中的城門樓非常高大而有氣勢的木構建築，為單檐廡殿頂，檐下三層鬥拱，樑柱漆有紅色，顯得華麗而氣派。城樓有斜坡馬道，可以騎馬而上，是有軍事功能的考量。樓內有一面大鼓，內側有人憑欄俯視街景。連接城門樓兩側的城牆是以土築構的，長滿了雜樹，從其生長的形態來看，非一年兩年所能長成。城樓有門匾，露出一個「門」字。據孟元老《東京夢華錄》記載：「東都（汴京）外城，方圓四十餘裡。城濠曰護龍河，闊十餘丈，濠之內外，皆植楊柳，粉牆朱戶，禁人往來。城門皆甕城三層，屈曲開門。……新城（外城）每百步設馬面、戰棚，密置女頭，旦暮修整，望之聳然。」根據這一描寫，與圖中的城樓、汴河與虹橋的關係來考慮，應該是內城，在內城東城牆汴河南岸，只有一座城門叫「東角子門」。離此最近的一座汴河大橋叫「上土橋」、再往下叫「下土橋」。

城門口前是一個很關鍵的地方，人來人往十分密集。

弱勢群體（殘疾人士和乞丐）：在城門口的路中間，有一個老人殘疾人士匍匐在地，他正在向過往行人乞討。而過往行人呢，都在躲著他走，沒有一個人肯掏出錢來施舍。另一個騎馬的官人，回過頭來看行乞者，而毫無停下來給點小錢的意思。

乞丐：在平橋的欄杆邊，有兩個乞兒正伸著手向看風景的人乞討。其中兩人伸出手給一個較大的乞丐一文錢，有意打發他快走。另外三個人任憑小乞兒怎麼哀求，只裝沒聽見。通過這幾個乞丐表現出人生百態，把人的內心世界描繪得淋漓盡致。

繁華的城區景象

駱駝商隊：顯示與塞外少數民族貿易的熱絡。

稅務所：緊貼城門旁，應該是公部門，房舍面闊三間，中間有一人坐在案前，旁邊一人站立服侍他，門前堆積著一包又一包的貨物，一人手持一板狀物，正在點收貨物，貨主正準備申報貨物，進行買賣。

賣弓箭的店鋪：屋內有三個人，手持弓箭，有的還在把弓拉開。

理髮店：十分簡陋的竹蓬下的理髮師，正在為一個顧客剃鬚修臉。

孫羊正店：是一間大酒樓的「正店」，門面裝飾華麗的「綵樓歡門」，而且綴滿了繡球、花枝，還有像是鵝類家禽飾物的圖像，顯得非常氣派，是整卷畫中最高檔的酒店與餐館，據《東京夢華錄》載：「在京正店七十二戶」，「其餘皆謂之腳店」，這一家「孫羊店」，應是七十二家之一。門外設有柵欄，三個地燈的招牌寫著「香醪」、「正店」、「孫□（被柱子和人擋著）」，歡門上斜挑的酒旗上寫著「孫羊店」，大概是孫姓人家開的店。此店生意非常的好，透過窗戶可以看到裡面坐滿了客人，桌上菜肴豐富，大門口還有新來的客人正往裡走，可見生意欣隆。店後是個釀酒作坊，空地上放著眾多疊層的大瓦，是缸儲酒器或釀酒工具。孫羊店不但位置突出，且描繪的精細，可以說是汴京當日繁華奢麗的寫照，是具有典型代表意義的。

在孫羊店的門前：有輛驢車在裝卸貨物，有肩挑的小販在兜攬生意，有賣點心食品的攤販在接待顧客，非常的熱鬧。

花店：兩位婦女是正在向小販購買應景花卉。

一個人正在向攤主購買議價。

小吃攤販：一個頭頂砧板，上有糕點類的食物，手提支架，在尋找地點準備設攤。

肉鋪：屋簷下掛一條招牌廣告，上書「……斤六十口」。店內夥計在操刀，身體肥胖的老板，則坐在門首板凳上，等待生意上門。

瓦子勾欄：在這家門口圍著一大堆人，在聽一個大胡子在說書。北宋以來，雜劇、唱曲、雜耍、傀儡（木偶）、舞蹈、講史、小說等娛樂事業非常興盛。當時有許多名角，相當於今天的「明星」。這個景象說明，宋代傳奇白話小說的流行盛況。

醫院（診所）：招牌上寫著「楊大夫□□□」，「楊家應症□□」，說明是一楊姓醫生開的店，門口有人牽著小孩來看病。

綢緞鋪：橫招牌寫「王家羅明匹帛鋪」，豎牌上書「□□羅錦匹帛鋪」。

香料鋪：招牌上寫著「劉家上色沉檀棟香」。

雜貨攤位：貨櫃上堆滿了一盒一盒的東西，圍滿了選購者。從貨櫃上打開的小漆盒來看，似乎是糕點類的點心，就像今天的中秋月餅一樣。

店鋪：有招牌「李家輸賣上……」，可惜下半部被遮擋住了，不知其經營什麼。有一個有「上」字，那一定是「上色」或「上等」，表示他的貨物是最好的。

旅店：招牌寫著「久住」與「王員外家……」，是一家旅店。「久住」，含有「老店」、「老字號」之義，是作為廣告宣傳誠信與可靠的意思，以便招攬顧客。這家旅店也不小，有著兩層樓，透過窗戶可看見裡面已住了人，牆上還掛著書法作品，顯得蠻

有書卷味。

■ 香飲子：旅店門口兼賣「香飲子」。

■ 運酒車：一輛雙驢拉套的平板大車，車上裝著兩只大木桶，它的行進方向好像是朝著孫羊店去的。

■ 當舖：門口挑出一個「解」字招牌，是一家當舖，又叫做質庫、解庫與解典庫。

■ 說書：一個竹棚下，有許多人圍坐著在聽一個老人說書，與對角孫羊店的說書唱對臺戲。當時說書的內容很多，有講史的，有說佛經的，有講公案的，還有講志怪的，各有專長。

■ 士大夫階層人物

■ 官員

■ 小販

■ 挑夫

■ 一個和尚和兩個士人，走在十字路口的最中心，身後還跟著書童。當時三教合流，高僧與士大夫們有很好的關係。

■ 一個行腳僧人，身上背著一個竹簍，內裝經書和手杖。竹簍的手把向後彎曲，扣著一頂遮陽避雨的竹笠，這一身裝扮，很像是西遊記裡那個到西天取經的唐僧玄奘。

■ 一列行旅對，在僕人護送，官員騎著馬與眷屬的「轎車隊」，轎中的婦女也忍不住掀開轎簾，觀看市集的熱鬧。

■ 水井：有三個挑夫，把扁擔掛在柳樹枝插上，準備在那裡取水，一個左手提繩，右手正把吊桶往井中扣，另一個則在擺動繩索取水。第三人剛到，正在放下水桶。三個人不同的姿勢和動作，充滿著濃鬱的生活氣息。

■ 醫院（診所）：門面上招牌寫著「趙太丞家」，這一家醫院與「楊家應症」不同，是一所專科診所，因為前來看病的是兩位婦女，並抱著一個嬰兒，可能專門是看婦科和兒科的醫院（診所）。屋內有櫃臺，上放著一張寫了字紙，可能就是藥單。這家診所兼營賣成藥，門外豎在路口的幾塊大的廣告招牌，其中一塊寫著「治酒所傷真方集香丸」，可見當時喝酒的風氣很盛，受酒傷的人一定也不少。

■ 深宅大院：大門屋簷下有門拱，門櫃與門板都用紅漆油飾，門板上有輔首。前廳有竹簾垂吊，室內高大的屏風，屏前放一把大圈椅。門口外有三名門衛看守。在這所院子裡雖然沒有看到人物，但可以知道不是普通百姓居住的，應該是某個京官的府第。

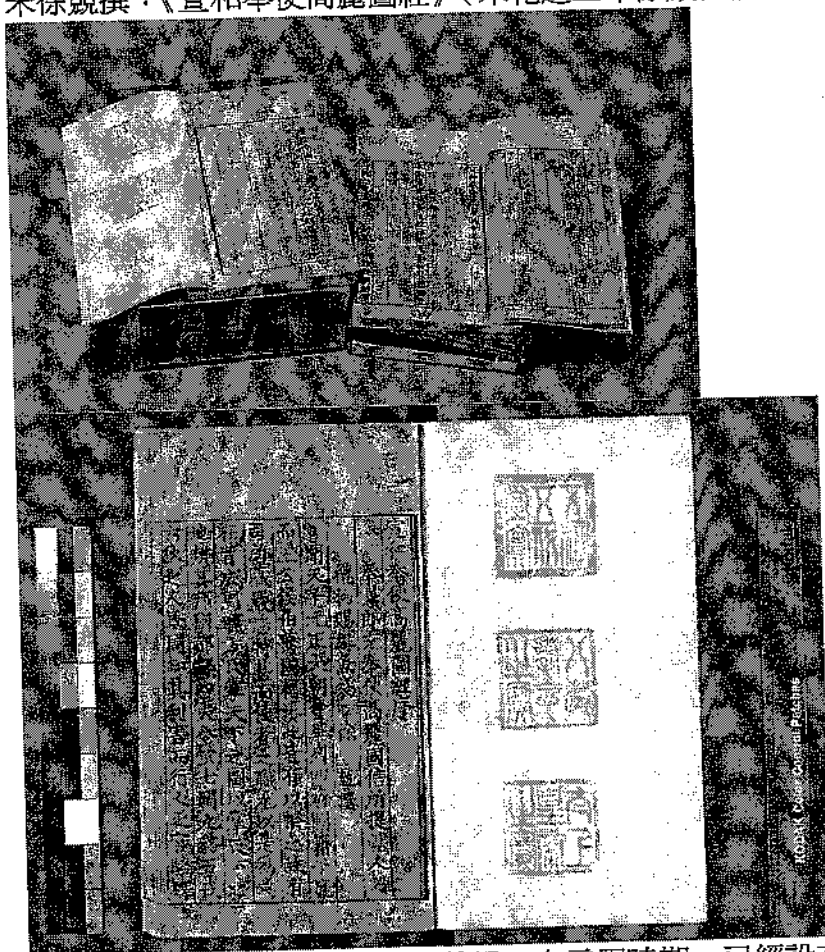
【外交】宋人《景德四圖卷》

此幅 對國小學生而言 不易引起興趣 建議不要選入 展出圖版中

宋人《景德四圖卷》第一段〈契丹使朝聘〉圖，本幅採用「右圖左史」形式，幅上以楷書標題「契丹使朝聘」，幅後附文記史，紀錄了宋真宗（998-1022）景德元年（1004）的一段歷史，在此之前，宋遼兩國戰爭已長達 25 年之久，其目的在於爭奪燕雲十六州。景德元年（1004 年）八月，蕭太后、遼聖宗率大軍以收復失地為名大舉南侵，大軍直逼北宋都城開封之勢。宋廷震恐，宰相寇准等人力主宋真宗親往澶州前線督師，使宋軍士氣大增，大敗遼軍。遼軍的南侵，原是以掠奪財物和進行政治訛詐為目的，但因陣前受挫敗，就表示願與宋朝議和。而宋真宗原本就害怕同遼兵作戰，這時見議和有希望，他只盼遼軍能夠盡快北撤，不惜代價，遂在十二月

初，宋雲州觀察使王繼忠爲契丹奏請議和，簽訂協書，宋與遼國締結「澶淵之盟」，互通友好。這個合約雖然影響宋代的財政巨大支出之困境。但是也因此結束了宋遼之間連續數十年的戰爭，使此後的宋遼邊境長期處於相對和平穩定的狀態。這不僅兩國邊境的地區得以發展生產，而且雙方還通過「榷場」進行經濟交流和商業活動，因而對南北經濟文化的發展和提高是十分有利的。

宋徐兢撰：《宣和奉使高麗圖經》（宋乾道三年徐兢江陰澂郡齋刊本）



中國輿地志書的編撰起源甚早，在商周時期，已經設有「職方」、「外史」等官職，專司地理文獻方面的管理及考編工作，而自晉釋法顯《佛國記》問世以後，記錄外國地區的風俗民情的書籍，逐漸的盛行與流傳。

外記之書，是古代中國人欲瞭解中國境外事物的著作，這類現存最早版本的圖書，是宋代乾道三年（1167）刊印的《宣和奉使高麗圖經》，記錄鄰國高麗（也就是今日的韓國）的風俗民情。自古以來，中韓兩國由於地緣接近，雙方往來頻繁。因此，中國歷史上有關韓國方面的著作不少，但因時代久遠，有些書或亡佚或見存，際遇不同，但以宋徐兢《宣和奉使高麗圖經》內容最爲豐富，傳世也最久，成爲今日研究古代中韓關係及交通史最珍貴的史料。

徐兢通曉書法，精於畫藝，在宣和五年（1123）時，奉旨派遣隨使出訪高麗，他將沿途所經高麗地區的冠服人物、風俗事物、城池館宇一一紀錄、繪製下來。在

宋宣和六年（1124），徐兢將他去年以使節團成員的身份，在高麗王都開城停留月餘的心得寫成《宣和奉使高麗圖經》一書。原本圖文相參，所以稱之為「圖經」，不料在出使高麗兩年後，惜遭「靖康之亂」，北宋便被金國給滅亡，所寫圖經只存文而圖亡，後來，在乾道三年時，其姪兒徐戴為之首次刊印，雖無法覓得原圖，但還沿用「圖經」為其書名。自乾道後迄明中葉未見再行雕梓，明末時海鹽人鄭休仲曾據鈔本重刊，清《四庫全書》也據鈔本著錄，兩本訛奪脫漏極多，均非善本。清乾隆五十八年（1793）歙縣鮑廷博據家藏鈔本及明鄭氏刊本校勘後，再予出版，將之歸入《知不足齋叢書》，但書中錯誤猶不免，不若乾道本之完善。當時的印本只剩台北國立故宮博物院一帙，未見尚有其他流傳，此書字畫端楷，雕鏤精工，是少有的稀世之寶。

【經實】高麗青瓷花口碗（日本大阪市立東洋陶磁美術館）

高麗青瓷以其優美的釉色著名於世，尤其是鼎盛時期的翡色青瓷。徐兢在《宣和奉使高麗圖經》書中「器皿」一條描述它：「上有蹲獸，下有仰蓮以呈之。」認為這是高麗青瓷中最精緻的作品。除此之外，徐兢還描述：「……其餘則越州古秘色、汝州新窯器，大概相類。」文中敘述了當時高麗青瓷仿燒北宋瓷器的關係，徐兢不僅提到「汝州新窯器」，依成書年代來看，指的應該正是汝窯瓷器，這是史上最早出現有關「汝窯」的記錄。不僅敘述高麗青瓷與北宋瓷器的關係，也說明兩國之間的交往極為密切，亦可從張擇端的《清明上河圖》中發現，在卷尾的地方，有一隊高麗人流連往來於汴京的現象，都足一說明兩國之間的互動關係。（附圖：《清明上河圖》局部的高麗人）

高麗青瓷花口碗，器型端正，釉色清雅，在造型、釉色與燒造方法上，甚至圈足內的細小硃石支釘痕跡，都可以看出其追求汝窯瓷器的關連。令人很快的想起台北國立故宮博物院的汝窯蓮花式溫碗。這也可以添補汝窯瓷器，多見於文獻而不見實物的缺憾，正可以從十二世紀前半的高麗青瓷中去想見其面貌。

東方可頌：宋代文化大觀教育展 推薦閱讀

NO	書籍類	出版/作者
1	大觀：北宋書畫特展圖錄	故宮博物院 出版
2	大觀：北宋汝窯特展圖錄	故宮博物院 出版
3	大觀：宋版圖書特展圖錄	故宮博物院 出版
4	文學名著與美術 特展	故宮博物院 出版
5	畫裡珍禽－紙絹上的鳥類世界	故宮博物院 出版
6	故宮書畫菁華特輯	故宮博物院 出版
7	也可以清心—茶器・茶事・茶畫	故宮博物院 出版
8	嬰戲圖	故宮博物院 出版
9	宮室樓閣之美—界畫特展	故宮博物院 出版
10	書法之美特展圖錄	故宮博物院 出版
11	宋代喫茶法與茶器之研究	故宮博物院 出版 廖寶秀 著
12	夏景山水畫特展圖錄	故宮博物院 出版
13	春景山水畫特展圖錄	故宮博物院 出版
14	娃娃入寶山 古畫博覽會(1)人物生活館	故宮博物院 出版 文/陳慧霞 圖/張振松
15	娃娃入寶山 古畫博覽會(2)可愛動物區	故宮博物院 出版 文/陳慧霞 圖/陳維霖
16	娃娃入寶山 古畫博覽會(3)百花植物園	故宮博物院 出版 文/陳慧霞 圖/曹俊彥
17	娃娃入寶山 古畫博覽會(4)兒童遊戲區	故宮博物院 出版 文/陳慧霞 圖/皮建良
18	娃娃入寶山 古畫博覽會(5)山水風景區	故宮博物院 出版 文/陳慧霞 圖/皮建良
19	大城小調—東京夢華錄	時報出版/王明蓀著
20	唐宋傳奇—充滿傳奇色彩的故事	幼獅文化/管家琪改寫
21	文明的推手—中國四大發明	萬卷樓/張勉之著
22	蘇東坡外傳	國際少年村/林鬱編著
23	蘇東坡這一班	麥田出版/紀展雄、李觀發著
NO	光碟類	出版公司
1	故宮文物寶藏—文具篇~文房四寶	故宮博物院 出版
2	DVD 故宮文物寶藏—繪畫篇	故宮博物院 出版
3	DVD 故宮文物寶藏—書法篇	故宮博物院 出版
4	DVD 故宮文物寶藏—清明上河圖	故宮博物院 出版
5	故宮書畫菁華 (中英文平裝版)	故宮博物院 出版
6	書畫大觀園 (中英文精裝版)	故宮博物院 出版
7	故宮尋寶 e化欣賞平裝書	故宮博物院 出版

