

燕文貴〈溪風圖〉在畫史上的流傳與接受

The Transformation and Reception of Yan Wengui's "Wind-swept Stream" in the historiography of Chinese painting

楊敦堯

Yang, Tun-yao

鴻禧美術館副研究員

摘要

燕文貴在畫史上有「景物萬變」的風格特色，觀者有如臨「真景」的觸動，在北宋期間，有「燕家景致」之名。畫作多為江河景象的山水畫，描寫溪山、屋木樓閣、舟船、人物等內容。當今論者皆以大阪市立美術館藏〈江山樓觀圖卷〉為其風格的代表作品，畫面內容極富生動的描寫溪山江景之間的風雨景象。而同樣以風雨題材的〈溪風圖卷〉，曾收藏於元代大長公主祥哥刺吉，在元代 1323 年的「天慶寺雅集」中，有參與諸臣的觀賞品題，並在清乾隆時著錄《石渠寶笈初編》。本文試以〈溪風圖〉為討論中心，分析作品的流動與形式風格，並透過北宋期間的文獻、山水畫論，以及相關作品的形式、結構與景象的相互聯繫，來考察作品的年代性及其與「燕家景致」的關係，以觀察〈溪風圖〉在畫史中的位置。

【關鍵詞】 燕文貴、燕家景致、溪風圖卷、風雨圖

一、前言

宋代山水畫的題材與內容，是建立在以四季氣候變化為中心，風雨山水是四時山水畫中的一個題材，在宋代的畫學著錄中多有述之。其中，在荆浩的《筆法記》中，在「明物象之原」的基礎上，對於山水寫景上的技巧，或注意事項，提到了：

夫霧雲煙靄，輕重有時，勢或因風，象皆不定，須去其繁章，采其大要。
先能知此是非，然後受其筆法。¹

說明霧雲煙靄的變化與時節相關，而形勢會因風而變化，是畫學上較早注意到風在畫面上表現的關係。此述內容反映荆浩的「圖真」與「山水之象，氣勢相生」概念，追求描繪性的自然主義，對於景象的表現，須注意景物隨著時節氣候而變化，為雲霞煙靄嵐光風雨雪霧等自然中的氣候現象，在山水畫中屬虛處的處理技巧，提出了思考性的概念。

荆浩之後，郭熙《林泉高致》在〈畫題〉篇中，提出繪畫是「有所為而作」、「畫事別有意旨」的功能性，對於描寫對象，「莫不畢具，而一一有所證據，有所徵考」，以「畫題」內涵的寄託意寓，以顯繪畫的價值，並云及：

一種畫春夏秋冬各有始終曉暮之類，品意物色，便當分解。况其間各有趣哉！其他不消拘四時，而經史諸子中故事，又各須臨時所宜者為可。²

郭熙的山水畫論述中，述說畫作內容的呈現，以四季為主軸，品味其情態景物的變化與趣味，體驗四季的始終、曉暮的變化與區別，以營造自然景象氛圍與意趣，並就春、夏、秋、冬、曉、晚、松、石、煙、雲、水等自然景象為題名基調，與自然天候變化的組合，或與人為因素的互動，而延伸畫意情境成四至六字畫題，也呈現了畫作的內容。其中，有關風雨景象的題名，以春、夏、秋

¹（五代）荆浩，《筆法記》，收入盧輔聖主編，《中國書畫全書·一》（上海：上海書畫出版社，1993年），頁6。

²（北宋）郭熙，《林泉高致》，收入盧輔聖編，《中國書畫全書·一》（上海：上海書畫出版社，1993年），頁501。

三季為多，春列有十六項畫題，而有關風雨就佔七題名；夏則十八之九題；秋有十九之七題；而冬多雪景，無列一風與相關題名，其他曉與晚各有一題。可見風雨景象的描寫，在北宋期間的四季山水畫中，佔有很重要的一部分。並在〈畫訣〉中，僅以概括性的簡述對於風、雨圖在山水畫面的描寫景象，從欲、大、急...等形容詞的角度，似乎僅在畫面視覺上的呈現不同風雨強度的現象，帶有動態性質的視覺感受。³

而這種組合天候變化的景象，在韓拙《山水純全集》中，更立〈論雲霞煙靄嵐光風雨雪霧〉篇，其中對於風雨畫意，透過對自然的觀察，無形氣候因素與有形物體的順其物理性，說明條目的意象與畫面布置要素，以作畫時的指導概要與原則。另外，在徽宗時期的《宣和畫譜》中，所列庫藏作品題名，更是觀看畫意的內容題材，其中載有〈江山風雨〉、〈夏山風雨〉、〈溪山風雨〉、〈長江風雨〉、〈風雨松石〉、〈夏山風雨〉、〈風煙欲雨圖〉...等畫題，是相關風雨景象的內容描寫，有非常豐富的表現方式，並有記錄當時宮廷廳壁，官家宅第等公共空間與私家領域的建築空間中的裝置之用，為當時流行的題材內容之一。

從上述相關北宋畫學上的描述，對於「風雨」作為題材內容，在北宋時已是被關注的題材之一。在畫史上的記載，黃庭堅（1045-1105）則稱風雨圖是出於李成，曾多次觀畫題跋中述及李成〈驟雨圖〉作，在題燕文貴一幅關於風雨題材的山水畫作品時，提及：

風雨圖本出於李成，超軼不可及也，近世郭熙，時得一筆，亦自難得。⁴

黃庭堅從燕文貴的山水畫中，聯想起李成的風雨圖，描述其風雨圖作的超越成就，後人無法媲美。在蘇舜元（1006-1054）家中，藏有六幅李成驟雨圖，郭熙更以此作學習。⁵從黃庭堅此文的流傳，李成的風雨圖在北宋中期被觀看到，影

³（北宋）郭熙，《林泉高致》，前引書，頁 501。

⁴（北宋）黃庭堅，〈題燕文貴山水〉，《山谷題跋》，收入楊家駱主編，《宋人題跋·上》（臺北：世界書局，1992年），卷三，頁 213。

⁵（北宋）黃庭堅，〈跋郭熙畫山水〉，前引書，卷八，頁 267。

響後世的觀者，以風雨圖的淵源與李成畫上關係。先前畫史中多未載及作品題材的描述，在文人鑑賞觀看中，注意畫作上的內容細節，並題詠詩文，如在李彭（宋哲宗年間）有二詩提到李成寫驟雨圖，有「往時李成寫驟雨，萬里古色毫端聚」，⁶與「却將李成驟雨筆，掩映邊鸞花鳥圖」等詩。⁷

畫史上被譽為「不師古人，自成一家」的燕文貴，在北宋期間，有「燕家景致」之名，在歷代畫史的論述中，畫作多為江河景象的山水畫，描寫燕文貴圖作畫意，多具有溪山、屋木樓閣、舟船、人物等內容。其中，在燕文貴畫系脈絡的畫史記載與傳世作品中，在題目與內容上，有一「風雨圖」題材，從北宋中期至近代，一直被觀者提及與關注。其中，大阪市立美術館藏〈江山樓觀圖卷〉是當今諸作之中，最被論者接受的作品，以理解其「景物萬變，如真臨焉」畫作風格的辭彙概念。

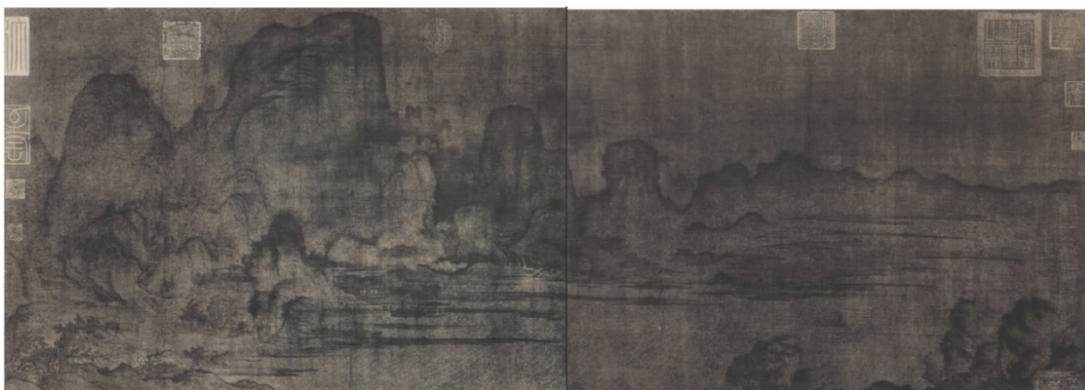
〈江山樓觀圖〉在明末前題名原為「溪山風雨圖」，傅山篆書題引首「風雨玄縱」為作品點出要旨，畫後跋語亦以風雨勢觀之，1917年後流傳入日本，今此題名應是卷首長尾甲題名「燕文貴江山樓觀圖」而得此名。⁸畫面內容極富生動的描寫溪山江景之間的風雨景象，藉由林樹傾斜順風的動勢，與行人逆風頂傘，來表現風雨的意象。

另外，歸屬燕文貴名下的〈溪風圖卷〉，記載於《石渠寶笈初編》，則極少被關注。現今有兩卷構圖類似圖作流傳，今皆在私人藏家手中，一為方聞於1975年出版的 *Summer Mountain: The Timeless Landscape* 文中所錄圖作（圖一，日本程琦藏），為日本程琦所藏；二為1999年春季紐約 Christie's 拍賣圖錄圖版 187（圖二，美國私人收藏，2003年再度出現於香港 Christie's 拍賣圖錄圖版 496），為美國私人收藏，先後引發許多學者的關注與討論。

⁶（北宋）李彭，〈阻風雨風家市〉，《日涉園集》，卷六，頁9。

⁷（北宋）李彭，〈幽園風雨〉，《日涉園集》，卷十，頁18。

⁸原本題名可能為〈溪山風雨圖〉，從傅山（1607-1684）卷後題跋文，認為此卷即董其昌《容台別集》所記載，曾向山西潘雲翼借臨的所藏燕文貴〈溪山風雨圖〉，並述及此卷原有董其昌從太原潘氏借閱臨摹七、八日，並跋文一段，後佚。亦可見（近代）完顏景賢，《三虞堂書畫目》（北京：國家圖書館出版社，2010年），卷下，頁405。



圖一 燕文貴〈溪風圖〉，日本程琦收藏



圖二 傳燕文貴〈溪風圖〉，美國私人收藏

有關〈溪風圖〉的研究，方聞在 1975 年間，試圖以更具科學精神的方式來分析、辨別古代書畫的歸屬，借用 George Kulber 的「形式序列」與「連鎖傳承」理論，以一幅原在《石渠寶笈》著錄中歸為燕文貴〈夏山圖〉作品（現歸藏美國大都會博物館）的考察中，試著建立以觀察中國山水「古典樣式」的分析系統，建立時代問題的考察基準，以判斷〈江山樓觀圖卷〉是西元 1000 年左右作品，而分析〈夏山圖〉創作年代約為 1050 年時所作，比照文獻資料，將歸為其學生屈鼎所作，並認為〈溪風圖卷〉與美國弗利爾藝術博物館藏傳郭熙〈溪山秋霽圖卷〉同屬 1100 年期間。⁹

楊仁愷曾二度討論〈溪風圖卷〉，簡述近代的流傳過程，是謂「東北貨」，經琉璃廠辛衡山售與徐邦達，轉歸張大千，原本畫與跋已被分裂，畫心後為東京某人所藏，並肯定為燕文貴真跡，而後跋也僅剩元人袁桷三人，歸北京故宮博物院。¹⁰而後 2007 年時，其書再版增添有一節，論及 1999 年春季紐

⁹ Wen C. Fong, *Summer Mountain: The Timeless Landscape* (New York: The Metropolitan Museum of Art, 1975)

¹⁰ 楊仁愷，〈國寶浮沉錄：故宮散佚書畫見聞考略〉（上海：人民美術出版社，1991），頁 215、522。

約 Christie's 拍賣圖錄圖版 187 的出現，所引起的真偽波瀾，並就畫面分析考察，反倒認為此作才是北宋風格的真跡，而推翻先前方聞書中之作為偽本。¹¹

關於二作，馮幼衡曾文，分析張大千晚期風格中，深受燕文貴風格山重水複的河景構圖的影響，述及 1999 年紐約佳士得拍賣之作，與程琦藏本比較，並舉畫中前景右下方靠左的石堆處，三株樹的直立姿態與程琦藏本樹木被溪風吹的傾斜略有差異，而與張大千自臨的〈江堤晚景〉主樹相似，因而認為是張大千仿作手筆。¹²之後，王連起於美國藏家中親臨鑑賞此作，描述此作畫面發黃，多處殘破，背面補以很多豎條。絹地頗為粗疏。雖畫法含渾，樣子顯得頗為疲舊，但筆觸還是清晰可見的，與所見其他幾件「燕家景致」有些不同，且認為與程琦藏本氣息不相類，而提出質疑。¹³

在上述的研究基礎下，尚有許多待以解決之處，因此，本文試以現今流傳歸屬燕文貴名下的〈溪風圖卷〉為討論中心，分析作品的流動與形式風格，並透過北宋期間的文獻、山水畫論，以及相關作品的形式、結構與景象的相互聯繫，來考察作品的年代性及其與「燕家景致」的關係，以觀察〈溪風圖〉在畫史中的位置。

二、《石渠寶笈初編》著錄燕文貴〈溪風圖卷〉的流傳與討論

在成書於乾隆十年（1745 年）的《石渠寶笈》初編御書房著錄中，有件名「宋燕文貴溪風圖一卷」，評為次等荒二，內容描述：

素絹本，墨畫。無款，姓氏見跋中。拖尾有朱僕跋凡二，又馮子振、李源道、王約、劉賡、袁桷、趙世延、張珪、鄧文原、陳庭實、柳貫、陳顥、

¹¹ 楊仁愷，《國寶浮沉錄：故宮散佚書畫見聞考略（彩圖典藏版）》（上海：上海古籍出版社，2007），頁 306。

¹² 馮幼衡，〈張大千在上海：國畫傳統與革新派在 20 世紀的回首來時路〉，收入《海派繪畫研究文集》（上海：上海書畫出版社，2001 年），頁 98。

¹³ 王連起，〈談訪美看畫遇到的「雙包案」問題〉，《故宮博物院院刊》2013 年第五期（總第 169 期），頁 20-22。

魏必復、李洞、杜禧、趙巖，諸題句。¹⁴

然初編中記錄簡略，無法窺其大要。依據文中所記托尾諸跋人士，除北宋朱僕外，其他十五人多為元代朝廷官員文臣，且有列於元史者。然此作品於清末宣統帝溥儀以賞溥傑為由，流出宮外，至今作品的完整性乃有未解之處，僅能從其他事證輔助以還原。

（一）畫史與文獻的流動

從跋者中之袁桷（1266-1327）《清容居士集》，撰有〈魯國大長公主圖畫記〉一文，¹⁵記錄了元英宗之姑母魯國大長公主祥哥刺吉（約 1283-1331），在至治三年（1323）三月二十三日，於大都南城天慶寺舉行雅集，約集中書議事執政官、翰林院、集賢院、中書省、國子學等文學侍臣，史稱「天慶寺雅集」，出其珍藏書畫命參與諸臣觀賞品題。¹⁶

袁桷文後並記錄一份約四十一組件的作品清單，從傅申的整理與研究，現存黃庭堅〈自書松風閣詩卷〉為當時公主雅集中的作品，是難得的存世例證。¹⁷而卷後尾跋有魏必復、李洞、張珪、王約、馮子振、陳顥、陳庭實、李元魯、李源道、袁桷、鄧文原、柳貫、趙巖、杜禧等人，與上述《石渠寶笈初編》中燕文貴溪風圖的卷後題跋人士多相符。又袁桷所記這批書畫作品清單，其一載有燕文貴山水畫一卷，有篇〈燕文貴山水（翰林學士，將侍郎守雲州雲應縣主簿）〉一詩：

晚色蒼茫外，秋聲縹緲間。亂溪環水佩，千嶂疊雲鬟。曉瀑村舂急，風林寺鐸閑。片帆如可托，吾欲與君還。¹⁸

¹⁴（清）張照等人奉敕纂輯，《石渠寶笈》，收入《秘殿珠林石渠寶笈合編·二》（上海：上海書店出版，1988年），卷六，頁1045。

¹⁵（元）袁桷，《清容居士集》（文淵閣四庫全書，1203冊），卷四十五，頁十一上-十二下。

¹⁶有關天慶寺雅集的內容，可參考傅申，《元代皇室書畫收藏史略》（臺北：國立故宮博物院，1981年），頁13-20；蕭啟慶，《九州四海風雅同：元代多族士人圈的形成與發展》（臺北：中研院、聯經出版社，2012年），頁243-244；陳韻如，〈公主的雅集：蒙元皇室與書畫鑑藏文化〉，收入《公主的雅集：蒙元皇室與書畫鑑藏文化特展》（臺北：國立故宮博物院，2016年），頁220-235。

¹⁷傅申，《元代皇室書畫收藏史略》（臺北：國立故宮博物院，1981年），頁13-20。

¹⁸（元）袁桷，《清容居士集》（文淵閣四庫全書，1203冊），卷四十五，頁九下。

袁桷感受到秋天夜色的「蒼茫」、「縹緲」的景象，觀察到畫中的重疊的山峰、盤捲的雲層、溪流瀑布、寺觀、帆船等景物，以「晚色」、「秋聲」點出了是秋天的傍晚景。另外，從其參與雅集的觀跋人柳貫，在其《待制集》與袁桷所錄四十一題中比對後，約有十九題畫詩同伴，其中錄有〈燕貴溪風圖〉一詩：

開圖却憶鏡中行，層青疊翠遙相迎。冠山樓閣疑太重，隔崦雲霞欣暫明。
千帆已過孤鳥沒，萬籟不驚雙管鳴。藝文一代審所尚，燕貴固足爭能名。¹⁹

柳貫以畫中臥遊的情境寫畫景，開頭即被畫面江水景所吸引，而回憶起行舟江面的景象。從詩中可以觀察畫中的現象，形狀如帽子的山形，山群與樓閣建築體，皆墨色凝重，襯托出山後明亮的日光，江河上有行走的帆船。

在「溪風圖」題名上的問題，上述二詩題名未同，雖袁桷詩題以「山水」名之，而後世或許是根據柳貫詩題名「溪風圖」而來。從《石渠寶笈初編》中所載跋文人士，目前僅袁桷與柳貫有詩文集載錄，其他或已佚失，或未有文集出版。因此，無法觀看當時雅集中諸多品題內容，以理解當時的觀看角度與題名問題。

畫幅右下的「司印」半印，則說明〈溪風圖〉應是元代內府的收藏，至明初時為明代宮廷所接收。之後，未見其他相關著錄，直到清初宋荦（1634-1714）的《漫堂書畫跋》書中，記載他收藏的一件燕文貴的作品中，〈跋燕叔高青溪釣翁圖卷〉條中云及：

……叔高畫最不易得，余家賜畫，舊有叔高溪風圖，絹本，高頭長卷，布景幽峭，筆墨精緻。後有元馮子振奉皇姊大長公主命跋，同時館閣諸公題詠將二十人。惜以氣色黯淡乙之，後歸梁棠村相國。相國沒，書畫多散去，訪之遂不可得。……²⁰

¹⁹（元）柳貫，《待制集》（文淵閣四庫全書，1210冊），卷六，頁274。

²⁰（清）宋荦，《漫堂書畫跋》，收入盧輔聖主編，《中國書畫全書·八》（上海：上海書畫出版

從「溪風圖」題名與「後有元馮子振奉皇姊大長公主命跋，同時館閣諸公題詠將二十人」，可推斷至宋犖之時，此卷已以「溪風圖」名流傳。

綜合上述文本流傳的邏輯可推知，《石渠寶笈初編》所載燕文貴之作，是1323年間公主雅集中之作品，並一直藏於元代內府，明初時被接收入明代內府。在清初的流傳，是歸屬清宮舊藏，它曾兩次進出紫禁城，第一次進宮緣由已經無從知曉，有可能是明代皇家收藏的延續。從宋犖的描述，是清順治皇帝賜給他父親宋權（1598-1652）的。²¹但宋家以「氣色暗淡」，而轉讓給梁清標。梁氏過亡後流散他處，於乾隆時，再度入清內府，《石渠寶笈初編》著錄，列入「次等荒二」。

在近世的流傳，楊仁愷就有關〈溪風圖卷〉的近代流傳過程作了詳述，民國期間，被溥儀盜出，偽滿敗亡之際，此圖原本畫與跋已被分裂，不但圖後部尾跋殘損，而且多數題跋亦散佚。圖作部分在經琉璃廠辛衡山售與徐邦達，以黃金十二兩轉歸張大千，其中後跋也僅剩劉賡、袁桷、趙世延，與張珪（殘剩二行）的殘存尾跋（現藏於北京故宮博物院），²²而圖作後為日本東京某人收藏。²³另外，《故宮已佚書畫目》，列為靜字三百號，²⁴為清遜帝攜於東北，亂後始流落入間為「東北貨」。徐邦達先生《重訂故宮舊藏書畫錄》記云：

「真跡，已殘。跋前半在故宮」，²⁵之後，王連起又有描述1947年間，徐邦達先生初次到北京，受其師兄委託購得，但因圖昏暗且已經有所毀損，委託者見到原物後因而欲退貨，後以原價轉讓給張大千。此圖後歸旅居日本的程琦，在

社，1994年），頁700-701。

²¹ 宋權（1598-1652）曾多次受贈古畫於皇帝，清順治皇帝曾賜范寬〈雪山蕭寺圖軸〉（國立故宮博物院藏）於宋權，上隔水鈐有「順治三年七月初二日欽賜廷臣大學士臣宋權恭記（正書木印）」朱文方印，與夏珪〈溪山清遠圖卷〉（國立故宮博物院藏），畫中鈐有「欽賜臣權」，權傳其子宋犖，後皆歸入清宮。

²² 楊仁愷，《國寶浮沉錄：故宮散佚書畫見聞考略（彩圖典藏版）》（上海：上海古籍出版社，2007），頁123-124。文中論及此件作品：「燕氏在繪畫藝術上開派創新成就卓然，……張大千從東北貨中收購到《溪風圖》一卷，……張大千先生獨具眼力，僅用黃金十二兩從徐邦達手轉讓。徐是從琉璃廠辛衡山購入。當時畫卷拖尾已殘，隨後發現元人劉賡、袁桷、趙世延三題，又不知名跋文三行，被故宮博物院收得。按《佚目》載燕氏作品六件，《夏山圖》已改定為屈鼎，《溪風圖》才是此六件中唯一真跡。」

²³ 前引書，頁340。

²⁴ 陳仁濤等校注，《故宮已佚書畫目校註》，香港：統營公司，1956年，頁4。

²⁵ 徐邦達，《重訂清故宮舊藏書畫錄》（北京：人民美術出版社，1997年），頁38。

其 1972 年間出版的《萱暉堂書畫錄》著錄，云及：

宋燕文貴溪風圖卷。本幅，絹本。縱四七·七公分，橫一三四·五公分。無款，水墨畫。重山疊巘，茂木叢林，帶以層樓，傑閣汀嶼，洲渚邨落，茆舍帆檣，棹櫓萬象畢呈，而煙雲變幻，波濤洶涌，以及人物震聳之狀，並以細緻秀潤之筆，躍然移諸絹素，使觀者凜凜如身臨其境然。……

文中描述了畫面的景象，也整理了文獻史料作以考據，並述及卷後諸跋已佚失，僅以圖作存在，而收藏印記有「皇姊圖書」、「紀察司半印」、乾隆三璽、宣統一璽、與張大千多枚印記。²⁶

（二）近期的流傳畫作現況與現象

此卷自清宮廷散出後，畫心與尾跋已分開流傳，而此題名之作品畫面部分，現今流傳兩本，皆曾經張大千收藏，今分藏日本與美國之私人藏家，一為方聞於 1975 年出版的 *Summer Mountain: The Timeless Landscape* 文中，是日本東京程琦之藏品；二為出現在 1999 年春季紐約佳士得（Christie's）拍賣圖錄圖版 187，²⁷與 2003 年香港佳士得（Christie's）拍賣圖錄圖版 496，²⁸為同一作。二圖作構圖相似，為筆墨調性有差異，畫上鑑藏印記位置，皆有元大長公主藏印、明初「司印」半印與清宮廷藏印，程琦本畫面中無梁清標印，與張大千藏印差異較大，尤其張大千。

其中，程琦本只有畫心部分，有「皇姊圖書」、「司印」半印，乾隆的「乾隆御覽之寶」、「石渠寶笈」、「御書房鑑藏寶」與溥儀的「宣統御覽之寶」等清宮廷鑑藏章。張大千鈐有「大風」齋號名印，其鑑藏常用以特別宋元以上的作品，有頓立夫所刻「南北東西只有相隨無別離」朱文方印，與其再三審定而判斷的稀世珍寶，張樾丞所刻「至寶是寶」與「大風堂」兩顆大印，另

²⁶ 程琦，〈宋燕文貴溪風圖卷〉，《萱暉堂書畫錄》（香港：萱暉堂，1972 年），頁六上-七上。

²⁷ Christie's New York, "Fine Chinese Ceramics, Paintings and Works of Art", New York: Christie's Fine Art Ltd., 22 March 1999. pp. 156-157.

²⁸ Christie's Hong Kong, "Fine Classical Chinese Paintings and Calligraphy", Hong Kong: Christie's Fine Art Ltd., 26 Oct 2003. pp. 141-143.

有習慣以畫幅前後段分鈐，方介堪所刻方邊細文鳥蟲篆「大千之寶」，與曾紹杰所刻「張氏寶藏」二朱文方印。方介堪所刻「敵國之富」朱文方印，以及將易出自己藏品所鈐曾紹杰所刻「別時容易」朱文方印。上述張大千鑑藏印記，皆是其常用的印記，位置也特別用心與講究，多是其常用的慣性格式，從所鈐印記推斷，本作是張大千所重視的藏品。

佳士得本，有梁清標的題簽「燕文貴溪風圖」，卷首存「卷三字號」四字左半，畫心有「皇姊珍玩」、「司印」半印。前隔水有梁清標「觀其大略」白文方印、「蕉林收藏」朱文長方印，與畫心鈐有「冶溪漁隱」、「安定」、「蕉林書屋」等鑑藏印記。乾隆的「石渠寶笈」、「養心殿鑑藏寶」、「太上皇地之寶」與溥儀的「宣統御覽之寶」等清宮廷鑑藏章，而張大千僅在前隔水鈐有「張爰私印」。從大長公主的「皇姊珍玩」一印的品質，與梁清標、鈐隆等印質皆略於粗糙，格式亦不符他們的習慣。²⁹

在畫後題跋部分，目前留存北京故宮博物院藏元代劉賡等人〈行書跋燕文貴溪風圖殘卷〉（圖三，北京故宮博物院藏），紙本，尺寸縱四六·六公分，橫八八公分，³⁰據尾跋段殘卷，有劉賡、袁桷、趙世延、張珪等四人題跋：

燕文山水亦云工，不□□□□□中。豈意今朝遇真賞，珍藏十襲燭明宮。

翰林學士承旨榮祿大夫知制誥兼修國史劉賡。

晚色蒼茫外，秋聲縹緲間。亂溪環水佩，千嶂疊雲鬟。曉瀑村舂急，風林寺鐸閑。片帆如可托，吾欲與君還。翰林直學士袁桷敬題。

樓外青山冷貼雲，歸舟兩兩近柴門。披圖忽動蓴鱸興，夢遠江南烟雨村。

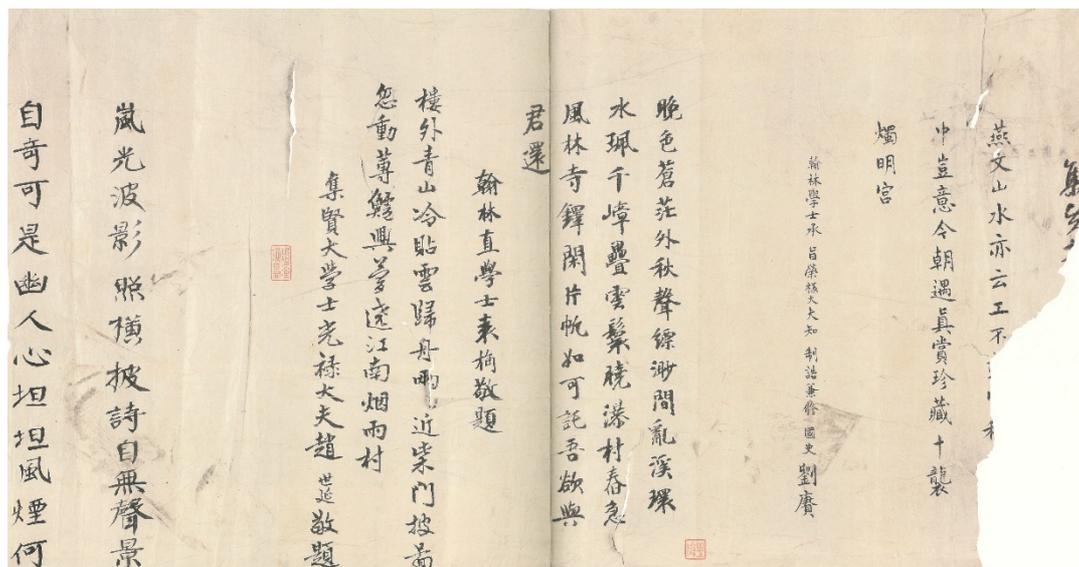
集賢大學士光祿大夫趙世延敬題。

嵐光波影照橫披，詩自無聲景自奇。可是幽人心坦坦，風煙何……（後殘）³¹

²⁹ 此佳士得本，王連起有很大的質疑，而馮幼衡分析認為是張大千仿作手筆。

³⁰ 據楊仁愷《國寶浮沉錄》述及1963年間，此殘卷是他在榮寶齋，從一個年輕人攜帶的一堆破碎書畫中收到的元人劉賡、袁桷、趙世延、張珪題跋殘本。後經楊仁愷《國寶浮沉錄》及陳仁濤等《故宮已佚書畫目校注》二書整理，可知溥儀以賞溥傑為由，流出宮外歷代書畫佚失作品名目。

³¹ 金運昌主編，《故宮博物院藏品大系·書法編5·元》（北京：故宮出版社，2013年），圖版



圖三 劉賡等人〈行書跋燕文貴溪風圖殘卷〉，北京故宮博物院藏

劉賡跋缺第一行下半，張珪跋殘存前二行，四人題跋均無鈐印記。紙上有梁清標（1620-1691）之「蒼巖」朱文方印、「冶溪漁隱」朱文長方印等鑑藏印記。從殘文中的袁桷題詩，與其《清容居士集》中所錄文同，可證之此為 1323 年大長公主天慶寺雅集中的觀題之燕文貴〈山水圖〉的尾跋，並且跋者前後排序與《石渠寶笈》中所錄同，而梁清標的鑑藏印記，亦可證宋犖的著錄相關的遞藏敘事。而與《石渠寶笈》初編所錄尾跋段從原十六人十七跋，殘佚失只剩四題。

另外，2018 年 10 月 Sotheby's 於香港之拍賣展覽會，出現元代諸家〈燕文貴溪風圖後之元人題跋八則〉（圖四），³²水墨紙本，尺寸縱四七·五公分，橫一三八·五公分，有鄧文原、陳庭實、柳貫、陳顥、魏必復、李洞、杜禧、趙巖等八人之題跋，內容如下：

人生閱世如流水，此身誤落樊籠裏。溪山一見增眼明，不待塵纓濯清泚。
青山絲互龍蛇盤，溪流沄沄石齒齒。天風浩蕩從何來，草樹紛披殊未已。
迴巖古寺陰雨垂，遠道行人暝色起。疑有高人此玄悟，枕流漱石為佳耳。

16，頁 150-151。

³² 原件目見於 2018 年 10 月 Sotheby's 於香港之拍賣展覽會，圖版見 Sotheby's 拍賣目錄，Sotheby's, Fine Classical Chinese Paintings, (Hong Kong: Sotheby's Hong Kong Ltd., Oct 1, 2018). pp. 68-69.

燕侯下筆天機精，不逐丹青較形似。誰知盤薄畫史家，乃是驍騰羽林子。
集賢直學士鄧文原敬題。

草樹雲煙似有無，燕文胸次出規模。細看慘淡經營意，不減溫台雁蕩圖。
儒學提舉陳庭實謹書。

開圖卻憶鏡中行，層青疊翠遙相迎。冠山樓閣疑太重，隔嶼雪霞欣甦明。
千帆已過孤島沒，萬籟不驚雙管鳴。藝文一代審所尚，燕貴固足爭能名。
國子博士柳貫。

風惡小連山，舟行巖映間。冷雲橫谷口，古寺野僧閑。集賢大學士陳顥敬題。

陌塵汀樹爭明昧，泊浪江濤接渺茫。山氣夕佳終彷彿，風雲野色共蒼蒼。
集賢侍講學士致仕魏必復題。

瀑寫天繩翻雪浪，山浮日彩動金瀾。蒲帆十丈雲飛過，翠阜瓊樓取次看。
李洞敬題。

出沒雲煙見轟鎖，河山佳麗入橫披。佇觀文貴揮毫妙，則與咸熙繼後規。
翰林國史院編修官杜禧敬題。

天外晴鬟翠作堆，恍疑人世望蓬萊。蘭舟曾濕蘇堤雨，看徹梅花載鶴回。
趙巖。



圖四 鄧文原等人〈燕文貴溪風圖後之元人題跋八則〉，私人收藏

杜禧、趙巖題文後，分鈐有「杜禧谷輔」白文方印、「魯詹」朱文圓印。從元人諸題跋者與《石渠寶笈》初編所載〈溪風圖〉卷拖尾共有十六人題跋。劉賡、袁桷、趙世延、張珪之題跋殘本於現藏北京故宮博物院，此乃後半部分殘本，鄧文原、陳庭實、柳貫、陳顥、魏必復、李洞、杜禧、趙巖等八人前後排序同。另外，紙上有梁清標的「蕉林」（四鈐）、「蕉林書屋」與張大千的

「張爰私印」（二鈐）、「別時容易」、「大風」、「不負古人告後人」等鑑藏印記，亦是與宋荦著錄載及梁清標藏，與前述〈溪風圖〉畫作中張大千藏印等關係，似乎是逐漸構成當時大長公主雅集，對於燕文貴畫作鑑賞品題的紀錄。

（三）元人觀跋的比較與分析

從現存〈溪風圖〉所留二殘卷的十二題跋，與同為大長公主祥哥刺吉天慶寺雅集諸臣品題〈松風閣詩卷〉尾跋的觀察，各段接紙不一，很有可能是雅集時，分段書寫後而再加上去的，甚至有些是雅集後所做。在袁桷（1266-1327）的〈魯國大長公主賜宴天慶寺記〉記中云及：

酒闌，出圖畫若干卷，命隨其所能，俾識於後。禮成，復命能文辭者，敘其歲月，以昭示來世。³³

說明了卷後題文，有當下即席題文，與「禮成」後，再命能文者續以題文。在兩卷題跋前後順序來看，有一些共性，馮子振與李洞皆屬有「奉皇姊大長公主命題」，且都在尾跋前處，而杜禧與趙巖的題跋詩文，大都位置多在於後部之一、二位。

據袁桷在此雅集中的紀錄，就目前現存作品與文獻，除〈松風閣詩卷〉、〈溪風圖卷〉二作存世外，尚有明代文獻著錄周曾〈秋塘圖卷〉、³⁴宋徽宗《御河瀉鵝圖卷》（《石渠寶笈初編》，作品藏於國立故宮博物院，畫作內容品質不佳，為明末偽作）、錢選〈碩鼠圖〉、³⁵王振鵬〈金明池圖〉（今存同稿者多本）、³⁶〈唐柳公權小楷度人經卷〉、〈王孤雲漬墨（墨幻）角抵圖〉……等作品。其他的觀賞彙錄與傳世的公主藏作中，馮子振（1257-1314）與趙巖二人是最常觀臨皇姊大長公主的收藏，又以馮子振為多，署款都以「前集賢待制馮子振」，名後都以「奉」，並另起一行抬頭書「皇姊大長公主命

³³ 前引註。

³⁴ （清）卞永譽，《式古堂書畫彙考·四》（臺北：正中書局，1958年），卷十三，頁29-30。

³⁵ 前引書，卷十七，頁168-169。

³⁶ 前引書，卷十八，頁195-197。

題」，並有鈐印的習慣，如鈐有「海棠」等印記。在雅集中的題跋者，大都書有官銜，唯有趙巖一人從不具名位，但其皆鈐有印記，且次序都略偏於後面。安岐《墨緣彙觀》中〈馮子振十八公賦曹知白補圖卷〉云及：

考大長公主凡所藏名書畫，皆命馮子振、趙巖、張珪等題識，其見重如此。³⁷

趙巖長於詩，在太長公主前曾立賦八首七律，大受讚賞，得公主賞賜甚盛。趙巖書法學趙孟頫，題跋多以楷書中帶行書筆意，形式規矩，多雷同，題跋不署官職，詩文內容常在三四句中，以書畫、或文學相關典故為靈感觸發，如西湖、瀟湘……等典故。

另外，台北故宮藏有馮子振與趙巖二跋書題畫七言絕句（國立故宮博物院藏），內容為觀賞畫之山水題畫詩，從詩文內容與袁桷、柳貫所錄之〈蕭照江山圖〉、〈巨然山水〉二作分析，有可能是此二作之一的觀跋。另有展子虔〈游春圖卷〉（北京故宮博物院藏）、趙昌〈蛺蝶圖卷〉（北京故宮博物院藏）、〈葵花扇面圖卷〉（1971年出土于山東鄒縣九龍山南麓朱檀墓，現藏山東省博物館）……等，他們二位多次同觀畫作並題跋詩文。

在跋者鈐印方面，從〈松風閣〉中僅馮子振、趙巖、杜禧三人鈐印，〈溪風圖〉卷後的跋者鈐印，因馮子振跋以佚失，僅杜禧與趙巖鈐印，分鈐有「杜禧谷輔」白文方印、「魯詹」朱文圓印，其他跋者皆不用印，與〈松風閣自書卷〉尾跋同，且同顆印，應是同時間所為。而趙巖此「魯詹」朱文圓印，在多本皇姊收藏中，皆以此印，如謝元〈桃花〉（台北私人藏）、³⁸〈題畫七言絕句〉（國立故宮博物院藏）、³⁹〈錢選白蓮圖〉、⁴⁰…等作，而此二卷皆僅趙巖

³⁷（清）安岐，《墨緣彙觀》，收入盧輔聖主編，《中國書畫全書·十》（上海：上海書畫出版社，1996年），頁378。

³⁸參見何傳馨主編，《文藝紹興：南宋藝術與文化》（臺北：國立故宮博物院，2010年），圖版II-26，頁230-231。

³⁹參見陳韻如主編，《公主的雅集：蒙元皇室與書畫鑑藏文化特展》（臺北：國立故宮博物院，2016年），圖版23，頁152。

⁴⁰參見山東省博物館，〈發掘朱檀墓紀實〉，《文物》，1972第五集，頁25-36；呂常凌，《山東省文物精萃》（濟南：山東美術出版社，1996年），頁155、264。

與馮子振二跋，且鈐印亦皆相同，多符二人在觀跋其他作品的格式，或為散佚雅集中山水作之一。從上述位置、鈐印的現象，可能是「禮成」後題文，而能於居所齋室中有印記可鈐，其餘無鈐印者，或是當下雅集題文時無攜印記所致。

在卷後接紙的觀察，〈松風閣〉卷後尾跋有多處接紙的現象，約略可分七段接紙，且各段不一。魏必復是直題於宋人向冰之後，接續李洄、張珪二人，雖間有接紙痕跡，然應屬原作之部分；後起一紙，王約題跋前略有空間，與馮子振在末行款跋就紙張因素而屈於邊緣的現象，可歸為一紙。接續有明顯另起的承接處，有陳顥、陳庭實、李朮魯翀等三題為一紙，李源達、袁桷、鄧文原、柳貫等四題為一紙，後接趙巖獨一紙，間隔補接二紙，後接杜禧題跋一紙。

而〈溪風圖〉卷尾跋今殘二段分離，後段亦有多段接裱與各段接紙不一的現象，北京故宮殘卷現可見約有段接紙，王約、劉賡同一紙，後有袁桷、趙世延、張珪殘題等三題為一紙。後段殘卷約有三段接紙，鄧文原、陳庭實二題為一紙，後留有一段空間；接有劉貫、陳顥、魏必復、李洄等四題為一紙，後有杜禧、趙巖二題為一紙。從梁清標所鈐接紙處的騎逢印記，可見其在梁氏藏前，書卷的殘破狀況，若與宋萃家藏時著錄「氣色暗淡」的狀況，可見此卷在當時的狀況應不是很理想。

上述二卷接紙的現象，是因圖卷在雅集觀看時，並無多餘空間可容納十多人題跋，很有可能是雅集時，分段書寫後而再加上去的，甚至有些是雅集事後所題作再接裱上去，因而幾處接紙處前後的題文，所留下較多的空白處，且期間的紙質略有不同，反映了袁桷的記中所云。

作品題名的問題，除袁桷文集中外，亦有柳貫《待制集》，錄有許多的題畫詩，並有述及何處觀賞，在此次雅集中的題畫詩錄有二十餘首，與袁桷比較，燕文貴作品的題名，袁桷作「山水」，而柳貫以「溪風圖」，其他雅集清單內，如巨然的山水作品，袁桷詩題畫詩名為〈山水圖〉，而柳貫則以〈江山

行舟圖〉；袁桷題名〈出山佛像〉，柳貫則名〈釋迦出山圖〉...等作品，此現象亦在兩人相關作品的題畫詩文中出現，可見當時雅集時對於作品的題名，有可能是未確定的，或是觀題者的畫史理解差異。而觀察柳貫的題名，也較袁桷精確與完整，從此觀之，柳貫有豐富的書畫史概念。

三、〈溪風圖〉畫中景象的形塑

〈溪風圖〉為橫幅畫卷，據程琦的著錄，畫面尺寸是縱四七·七公分，橫一三四·五公分的水墨絹本，為高頭大卷。畫面為全景式構圖，內容極富生動描寫溪山江景之間的風雨景象，藉由林樹傾斜順風的動勢，表現風雨的意象。依全畫幅的構圖意念，可分為二，前為江岸水村的平遠景象，約佔畫幅有三分之一，後為峰巒谿澗與天空，佔有畫面三分之二。畫幅右邊卷首描寫江水沙岸遠山隱現的平遠之景，前景近岸處林樹錯落。對岸並以層層淡墨乾筆拖迤數條橫向的沙岸，間布樓閣亭榭，接續了層疊起伏的遠山。卷中接續江岸邊平坡低崗起伏相連，水渚重汀；中景處江岸溪壑，有座小山矗立，屋宇樓閣環抱，舟橋隱現其間，描寫人事生活情態之處。繼而向後轉入溪壑山谷與崇山峻嶺，山間一股山泉潺潺流淌注入山下溪水之中，並以雲霧作為前後空間的媒介，山體逼近眼前，有構橋棧道點綴其間。卷末前景平坡小丘，間以雜樹錯落，以一條斜向後蜿蜒的小徑與棧道，延伸進入山坳處，通往山壑間指向畫景外無限的空間。

畫面結構與空間的安排，在卷前以浩瀚的江景為起首，透過岸邊數條橫向洲渚重汀，推向深遠空間連接遠山，是畫幅景深最深遠之處，形成寬闊的「平遠」空間。這種以橫向性排列的手法，形塑後退深遠的空間感，在傳世歸屬董源的〈寒林重汀圖〉等諸作品中見之，是江南畫家在地域上的體驗。接續中後幅，則藉由山體結構與相對位置的安排，以大小、虛實、繁簡等方式表現遠近的關係。加上卷尾處高遠的主山，帶有層層平行摺層的山脊，成連座延綿向後推疊爬升，呈現層巒疊嶂的視覺效果，這樣的手法與〈江山樓觀圖〉有同樣的處理方式。主峰群山的安排，雖具後景的位置，但在山體量感的描寫而逼近眼前，並透過雲霧流動瀰漫，與畫幅前沿三分之一的江河與溪壑，表現平遠與深遠的景深效果。

繪畫的表現技巧與手法，然畫面年久呈疲舊而顯筆墨痕跡漫漶不清，整體山石皴法已多不見筆性，僅殘存部分細小短筆勾畫山石紋理。因而，遠近山峰形態、結構含混不清，呈現混濁黯淡的質感，前後之間的關係因而模糊不分，以致樣式被簡化成平面的山形，但仍可看出具有早期交疊的斜峰型態。



圖五 〈溪風圖〉局部



圖六 〈夏山圖〉局部

在山石的描寫，以頓挫轉折的粗細變化用筆勾勒山體輪廓，再以斷續的短線皴筆來描繪粗礪的岩石肌理，深凹的縫隙再以淺淡的墨色皴擦渲染山石兩側，形塑塊面體積的高亮面以示量感，產生視覺上山體明晦渾厚的效果，手法近似同時代的畫家范寬，如米芾形容荆浩山頂「四面峻厚」，是北宋山水的荆浩、范寬的慣用風格方式。畫中主峰山頂的整體型態與〈溪山樓觀圖〉的遠景主峰，有類似的「肩股開張，基腳壯厚」結構形體，山頭正面呈偏方正之平行褶層，斜上縱深向後層層堆疊的概念。而這種山石的前後推疊向後，透過山腰際的雲煙，以「煙霞鎖其腰」的掩斷，形塑虛實關係的空間推移感，進而表現宏偉的高山，是北宋山水的「空間法」。

在前後山間空白處的處理，類似范寬直接以虛化漸隱的空白，直接把前、中景與遠景主峰隔斷。而其他作品諸如〈江山樓觀圖〉、〈夏山圖〉等，則以較客觀的煙雲霧氣處理，在空間上的觀看較有流動性的連續體。然而在主峰場景的視覺上，〈溪風圖〉以前景丘壑與屋宇的對比關係，而顯的比較壯闊。另外，在主峰山頂的描寫，間以留白似斜向的坡台表現（圖五），〈夏山圖〉的主峰也有同樣的表現方式（圖六），這可能是江南畫家的表現手法。



圖七 〈溪岸圖〉局部



圖八 〈江帆山市圖〉局部

水紋以象徵性程式化的方式細筆勾畫，營造水波動勢的動機，依由左下向右上斜向平行，並且勾畫線條有濃淡虛實之別，以營造視覺空間距離感。此法與趙幹〈江行初雪圖〉、傳董源的〈溪岸圖〉（圖七）與宋人〈江帆山市圖〉（圖八，國立故宮博物院）等作品手法類似，層層漾開的細密又富動態的水波紋，論者多認為是晚唐到五代間的創舉。當時很多文獻都注意到畫水的表現，如郭若虛在〈敘製作楷模〉篇中，論及畫水要法：

畫水者，有一擺之波，三摺之浪。布之字之勢，分虎爪之形，湯湯若動，使觀者浩然有江湖之思為妙也。⁴¹

從郭若虛的描述，水是以線條勾畫而成，強調「布勢」與「分形」，以趨於「真景」。蘇軾在觀察蒲永昇畫水時，曾提到古今畫水的線條勾畫的技法，多作「平遠細皴」，要能「隨物賦形，盡水之變」，並以「波頭起伏」的凹凸不平的動感，使觀者能有臨場感。⁴²

樹木的描寫，為形塑風的形象，藉由傾斜順風的姿態，表現風中紛披仰偃的動勢，可呼應韓拙《山水純全集》中的「風雨」畫技大要：

⁴¹（北宋）郭若虛，《圖畫見聞志》，收入盧輔聖主編，《中國書畫全書·一》（上海：上海書畫出版社，1993年），卷一，頁467。

⁴²（北宋）蘇軾，〈書蒲永昇畫後〉，收入俞崑，《中國畫論類編·上》（臺北：華正書局，1984年），頁628。

風雖無迹，而草木衣帶之形，雲頭雨腳之勢，無少逆也。如逆也，則失其大要矣。⁴³

並以凝重的筆跡勾勒的樹幹，再依此動態以深淺墨色變化寫葉，表現迎風的搖曳感，並透過前深後淺的變化形塑空間感。左邊前面的土岡上的樹群描寫，四面立體出枝，主幹屈曲，節點，用筆頓挫曲折，樹葉夾葉中間有點葉，刻畫繁複，符合客觀葉片的真實。而遠樹與山頂的草木用點葉法，遠近分明，真實感很強。

畫中景物繁密與點景人物的刻畫，皆以細緻嚴謹的筆法描寫，顯示出細膩的品質，人物、村居、樓閣、寺院、帆船等物在山水中的大小比例，符合北宋初中期全景山水的視域。畫中建築物樣式豐富，呈現不同功能的建築體，且多以群聚樓閣屋宇布置，以層層推疊、鳥瞰平鋪的視覺形式安排與布局。有背山面水，或以林木為屏障、掩蔽，分散佈置於水濱、山坡周圍。橫向的構圖中，在視覺線上安排各種不同生活情態的點景物，其間雜以路徑棧道橋梁，點綴江岸邊泊船、行人低頭荷歸疾回、岸上縴夫牽挽拉動船隻……等人事活動跡象，為畫意所在，具有明顯意圖輔助山水可遊可居的「行旅」圖式與內容，營造視覺觀看動線的細節，具有北宋初中期山水畫的部分屬性。

四、〈溪風圖〉的畫史位置

〈溪風圖〉雖無畫家款題，但在元代十四世紀初期時，即以認定歸屬燕文貴的作品。在上述畫作的分析中，整體造型風格帶有李成、范寬的樣式，空間經營合乎自然的觀看邏輯與視角，整張畫面的結構，具有郭熙所謂「山之大體」、「水之活體」、「山水之布置」、「山水之體裁」的論述，呈現宏觀的景象。在畫幅尺寸，〈溪風圖〉畫幅縱向大小與李成〈茂林遠岫圖卷〉（圖九，遼寧省博物館藏）、屈鼎〈夏山圖卷〉（圖一〇，美國大都會博物館藏）、許道寧〈漁父圖卷〉、李唐〈江山小景卷〉……等畫作略同，也都有同樣營造複雜山水結構的手法，並在橫向的構圖中，有計畫的建構景物與山水環

⁴³（北宋）韓拙，《山水純全集》，收入盧輔聖主編，《中國書畫全書·二》（上海：上海書畫出版社，1993年），頁356。

境的互動，安排各種不同生活世俗情態的點景物，形塑一條視覺悠遊的行旅之路，並在山水畫中賦於一種積極的意義。



圖九 傅屈鼎〈夏山圖卷〉，美國大都會博物館藏



圖一〇 李成〈茂林遠岫圖卷〉，遼寧省博物館藏

北宋初期山水畫的結構是有秩序的形式，在畫面空間感的形塑，以正面性、系統性的手法，來形塑遠近結構的距離關係。〈溪風圖〉是透過卷前入景遼闊深遠的平遠之景，接續畫卷中部崇山丘壑岡巒逐漸拉近，此種前深後近的模式，在現今流傳歸屬宋代手卷的作品，與〈江山樓觀圖〉、〈夏山圖〉、〈茂林遠岫圖〉等作品相似，有較縱深的視覺感受。皆在卷前畫幅右邊的「平遠」空間營造有關，以透過前景與後景虛實對比的手法，與多處橫向走勢的山石汀洲，所形成前後推移的視覺。並在遠景的江河虛化處理，與天空融在一起，營造無限的視覺空間感，有韓拙所謂「近岸廣水曠闊遙山」的闊遠之境。而〈夏山圖〉的景象描寫清晰，景物則較逼近眼前，且前後虛實變化不大，空間感明顯不若〈江山樓觀圖〉、〈溪風圖〉二圖來的深遠。

而這寬闊深遠的視覺感受，北宋初期劉道醇反映當時觀看山水畫，崇尚

「平遠曠蕩」的意象。在當時汴京的山水畫主流，亦以李成「氣象蕭疏，煙林清曠」的風格，為後學師承典範的對象，劉道醇描述其當時稱為第一：

精通造化，筆盡意在，掃千里於咫尺，寫萬趣於指下，峰巒重疊，間露祠墅，至於林木稠薄，泉流深淺，如就真景。⁴⁴

文中概略的說明，李成畫作具有的最佳典範，是能在有限的畫幅內，以層層推進、退縮的空間結構，描繪極具張力的虛實關係，呈現壯闊浩瀚的景象。以及刻畫趨真的手法，寫盡萬物的生機旨趣，讓觀者有「近視如千里之遠」之感，如親臨現場「真景」的觸動。雖此文是針對李成畫藝而言，然在劉道醇的眼中，時稱第一的地位，應可視為當時的典範與識畫標準。

這種以「寫萬趣」的多重視域表現，是北宋初期很重要的山水結構法則。在〈溪風圖〉卷後的群峰的描寫，有著複雜的結構與布置，中景的山壑雲煙虛處，以蜿蜒的溪流與流泉，加強畫面的空間層次感，是北宋山水畫擅長構置「盤折委曲」的場景。如郭熙所強調的「大山堂堂」與「岡阜林壑」之間的遠近大小關係，需要彼此「盍背向背，顛頂朝揖」的渾然相應，才能呈現「巒岫岡勢培擁相勾連映帶不絕」的高山氣勢。郭熙也歸結了畫面經營法則：

正面溪山林木，盤折委曲，鋪設其景而來，不厭其詳，所以足人目之近尋也。旁邊平遠，嶠嶺重疊鉤連縹緲而去，不厭其遠，所以極人目之曠望也。⁴⁵

郭熙從觀看的角度，論述畫面構圖的思考與經營，基於觀看時視線的流動性，布置豐富盤繞曲折的山水景象，與縹緲無限的空間，以達觀者視角的「近尋」觸動與「曠遠」的平衡。這段文字描述，亦符合對於〈溪風圖〉等諸多北宋山水卷作品的觀看。

⁴⁴ 前引書，卷二，頁 453。

⁴⁵ 前引書，頁 500。

從這遠、近視角的觀點，黃庭堅在 1094 年間，觀看一件有關燕家風格傳系的山水畫作品，被畫中風雨降臨，江岸邊舟船人物場景所吸引，以題名〈題遠近圖後〉寫下：

此圖燕文貴之來昆雲仍也，窮山野水，亦是林下人窠窟。然烈風偃草木，客子當藏舟入浦溆中，強人力牽挽欲何之耶！⁴⁶

隔年，蘇軾在 1095 年於其後〈書黃魯直畫跋後-遠近景圖〉：

舟未行而風作，固不當行；若中途遇風，不盡力牽挽以投浦岸，當何之耶？魯直怪舟師不善預相風色可也，非畫師之罪。⁴⁷

上述黃、蘇互動的二文中，皆著墨在江岸邊繆夫頂風牽挽拉動船隻靠岸的場景。而這牽挽的文字敘述，似符合〈溪風圖〉之點景形象閱讀的聯結（圖一一），畫中岸上繆夫牽挽拉動船隻的場景，是畫中最具動態而引人注目的點景，亦是當時宋代風俗畫中江邊的景象之一，如張擇端〈清明上河圖〉（圖一二，北京故宮博物院藏）。在北宋文人的觀看行為，此種帶有「歸旅」性質的點景物，在畫中具有戲劇性的情節，與敘事模式，容易引起觀看的焦點，並在文字中形成一種敘事內容，也可能只是觀者的情感狀態，作為敘事性的元素。



圖一一 〈溪風圖〉局部



圖一二 張擇端〈清明上河圖〉局部

⁴⁶（北宋）黃庭堅，〈題遠近圖後〉，《山谷題跋》，收入盧輔聖主編《中國書畫全書·一》（上海：上海書畫出版社，1992年），頁718。

⁴⁷（北宋）蘇軾，〈書黃魯直畫跋後三首-遠近景圖〉，《東坡題跋》，前引書，卷五，頁136。

另外，黃庭堅題畫詩名，並未以北宋慣行四季氣候變化的內容為題名，而以「遠近」之標題，對於此畫作呈現的空間布局，反映了郭熙申論山水景象四季的變化，述其：

真山水之風雨遠望可得，而近者玩習不能究錯縱起止之勢。真山水之陰晴遠望可盡，而近者拘狹不能得明晦隱見之迹。⁴⁸

以風雨陰晴的景象，提出「遠觀」始能掌握畫面「錯縱起止之勢」、「明晦隱見之迹」的深度經營問題。以及韓拙也引《爾雅·釋天》說明氣候景象：

風而雨之為霾，言無分遠近也。⁴⁹

黃庭堅之題名，述說當時山水畫審美的角度，風雨景象與遠近觀看的關係。而郭熙在山水景象的觀看與畫面佈局，提出「遠望之以取其勢，近看之以取其質」的畫學觀點，⁵⁰詮釋北宋觀畫的角度，與畫家作畫的要求，也說明遠、近的觀畫論述，在北宋書畫鑑賞與創作中，是很重要的目標之一。因此，從此角度觀看，在黃庭堅之題名，也反映燕文貴山水畫的特徵與風格內涵，對於畫面雄偉氣勢的追求，與畫中景物趣味的形塑。

在地域的特徵上，郭熙與韓拙都有作出觀察，並歸納特色與區別。在北宋山水的李成典範中，〈茂林遠岫圖〉的卷前，是以溪水丘壑的平原景致，有韓拙所謂「東山敦厚而廣博」的氣象，偏屬北方山水的特色。而〈江山樓觀圖〉、〈溪風圖〉、〈夏山圖〉等，畫中平遠的構圖方式，樹木和沙洲的形態，則較符合在韓拙《山水純全集》中歸納南方景物所述「南山低小而水多江湖，景秀而華盛」的江南景觀，與江村漁市、水邦山閣的江南特徵風物。⁵¹

另外，在〈溪風圖〉開卷，即以大江橫互的江景描寫，是〈溪風圖〉很重

⁴⁸ 前引書，頁 498。

⁴⁹ 前引書，頁 357。

⁵⁰ 前引書，頁 498。

⁵¹ 前引書，頁 354。

要的景象，與〈江山樓觀圖〉都具有寬闊浩瀚的空間深度，而不同的是〈溪風圖〉橫互在前景的大部分，江景縱深感的深闊空間結構，似乎較接近董源的〈瀟湘圖〉、〈夏景山口待渡圖〉二作。

若就韓拙對於各地風故的觀察與歸納，〈江山樓觀圖〉、〈夏山圖〉二圖具有西山之關城棧路羅網高閣觀宇，與南山之江村漁市水邦山閣等景象。而〈溪風圖〉則在風雨情境的營造，雖亦有布置景趣，然較無明顯的地方風故描繪。畫面氣象的描寫，著意在風雨明晦的氣候變化，以及濕潤墨法的運用，接近是屬於江南董源畫風的系統。

宋人對於江南畫的認知，可從《聖朝名畫評》、《宣和畫譜》與《畫史》……等宋畫史料觀察。在《宣和畫譜》中，錄有董源、陸瑾、趙幹...等人為江南人。其中董源，《宣和畫譜》以其山水為壯觀雄偉的形式，多寫山水江湖、風雨溪谷、峰巒晦明、林霏煙雲、千岩萬壑、重汀絕岸等江南景象，沈括以其景為「江南真山」，米芾亦形容其山水特徵：

峰巒出沒，雲霧顯晦，不裝巧趣，皆得天真。嵐色鬱蒼，枝幹勁挺，咸有生意。溪橋漁浦，洲渚掩映，一片江南也。⁵²

從米芾語，董源是重視畫面的明暗變化，善於經營雲霧凝滯迷茫無際的動態，而畫中的溪橋、漁浦、洲渚等景物，呈現江南景象。畫中雲煙縹緲幻化的虛處表現，最能引起文人眼中詩意的感受，文字難狀之景，這也是之後鄧椿的「三遠」所歸結的當時審美現象。另外，陸瑾善畫江山風物，形容其畫中點景「鋪張點綴，歷歷可觀」，其中如捕魚運石、水閣僧舍等景象，布置物象的精確描寫功力。趙幹，畫史亦載其所畫皆江南風景，多作樓觀、舟舫、水村、漁市等「景趣」，畫作有「浩渺」之意象。

從上述文字的描述，水村、江湖、溪谷、汀洲、溪橋、漁浦、江行...等江

⁵² (北宋)米芾，《畫史》，收入盧輔聖主編，《中國書畫全書·一》(上海：上海書畫出版社，1993年)，頁979。

河景象，千巖萬壑與多重堤岸的描述，是江南雄奇多變的山石形體，晦明、煙雲，形成幽深的後退感，則是江南氣候的特徵。這些「景趣」的描述，與現存燕文貴畫作與文獻的描述，多有同質的畫中景象。燕文貴來自江南地區，而活動於融聚各地風物的汴京，是李成畫風的影響區域，因此畫作多具有融合華北和江南山水畫的地方性傳統。而這些作畫的特點，是燕文貴山水畫的共性，可以作為觀察〈溪風圖〉的畫景呈現，追求景物的細緻與悠遠的視覺感受。

五、餘論

表現風雨主題的宋代山水畫，是宋代流行的題目之一，畫中具有代表每個季節的特徵因素。在徽宗時期的《宣和畫譜》中，有載及黃齊的風雨題材圖作，錄有：

遂作風煙欲雨圖，非陰非霽，如梅天霧曉，霏微晦靄之狀，殊有深思，使他人想像於微茫之間，若隱若顯，不能窮也。此殆與詩人騷客，命意相表裏。⁵³

文中點明客觀環境，風雨之時，最容易使人產生一種飄忽不定的情緒，感受到自然威力的巨大，與人生的孤弱、渺茫...等反映的心理，是詩人騷客的靈感來源之一。

〈溪風圖〉的風雨畫意，是北宋山水畫以四季為題材的一個切面，畫面結構是以山水景致為主題，是透過樹木的傾斜的動態表現風勢，與行人撐傘迎雨而行的點景，來表明畫題主旨。而這個題目或許不是畫家所標示，從現存文本的資料，直至元代十四世紀初期，有柳貫題畫詩名而來，延續至今。

有關風雨圖的意涵，從觀者接受的角度，「雨圖」在北宋初期文人士大夫的政治角度，常被喻為所謂「雨天下」，是出仕的政治理想與服務社會百姓的

⁵³ (北宋)不著撰人，《宣和畫譜》，收入盧輔聖主編，《中國書畫全書·二》(上海：上海書畫出版社，1993年)，卷一二，頁96-97。

心願。⁵⁴在劉道醇《聖朝名畫評》之「陳用志」條中，述及其為文彥博所作一出雲山水壁畫，形容其「宛有不崇朝雨天下之意」的畫意，⁵⁵這件「出雲山水」的壁畫，在劉道醇的理解，是作為比喻恩澤甘霖，濟世澤民，出典於《尚書·商書·說命上》之「若歲大旱，用汝作霖雨」。現今傳世的宋人〈雲起樓圖〉（美國 Freer Gallery of Art 藏）有題文「天降時雨，山川出谷」，典出《禮記·孔子閒居》，是在這樣的文人仕宦情境中生成的作品。

在這樣的創作氛圍中，以畫業為生的燕文貴，作為宮廷的御用畫家，他們的作品是時常需要符合帝王、皇親貴族、朝廷官員等的要求作畫。現今存世燕文貴流傳的作品與文本資料不多，有關「風雨」題材作品，傳世有〈江山樓觀圖〉與〈溪風圖〉二作，亦有在燕文貴風格畫系的畫史記載，從北宋中期至近代，引起觀者的提及與關注。黃庭堅（1045-1105）曾經觀看燕文貴一幅關於風雨山題材的山水畫作品，⁵⁶與其流派風格之風雨景圖作。另外，北宋湖北黃岡的吳怡有收藏燕文貴弟子屈鼎的〈風雨圖〉，並請當時張耒（1054-1114）、潘大臨、⁵⁷李彭等三人題跋，分作有詩文題詠畫中，極盡動態的描述畫中風雨的山水景象，草木仰倒欲拔起，江面波瀾淹沒沙洲，道路阻塞且長泥沒履，屋居的人們塗塞門窗孔隙，細膩的行人鞭驢挽車的動態情節。

雖然上述不足以代表燕文貴流派的作品狀況，我們可以從燕文貴的風雨圖現象，來作為觀察的一個切面。在當時《林泉高致》與《山水純全集》等畫學中，歸納這些氣候變化元素描寫的畫技要求，或是《宣和畫譜》宋徽宗御府收藏的題名內容中，皆反映畫家形塑自然變化山水的盛況。以燕文貴在北宋以自然變化為山水題材的時代中，能以描寫形塑畫中景象氣候變幻的極致能力，而為畫史所重，有劉道醇稱其「景物萬變」，與《宣和畫譜》在其弟子屈鼎條中，譽其善寫「山林四時風物之變態」。而這「萬變」與「變態」的詞彙形

⁵⁴ 石守謙，〈山水之史－由畫家與觀眾互動角度考察中國山水畫至 13 世紀的發展〉，收入顏娟英主編，《中國史新論（美術考古分冊）》（臺北：中央研究院、聯經出版社，2010 年），頁 418。

⁵⁵ 前引書，頁 454。

⁵⁶ 前引書，頁 213。

⁵⁷ （北宋）孫紹遠，〈吳熙老所藏風雨圖〉，《聲畫集》（文淵閣四庫全書，冊 1349），卷五，頁 14-15。

容，畫面的呈現應屬於強烈視覺性的動態布景。雖不是當時的主流畫風，應有可識別的風格與特徵，以能在神宗到徽宗期間仍有些微的影響力與追隨者，以致北宋知名文人蘇軾、黃庭堅與《宣和畫譜》編輯者等人的關注，能藉此辨別與關注其流派的畫作。可見燕文貴畫系風格在畫史上，能以此精善各種自然景象的變幻，自有獨到之處。

因此，除了當今論者皆以〈江山樓觀圖〉作為燕文貴風格的型態外，〈溪風圖〉與北宋初期山水畫形式風格、畫意的聯繫，亦是可以作為思考，屬於「燕家景致」風格的作品之一。雖然〈溪風圖〉無畫家親筆名款題，而以燕文貴之名，流動於北宋後的北方與元代宮廷中，如同現今流傳的作品中，歸屬北宋畫家的山水手卷作品，大都無款名，而有可靠的鑑藏事蹟，也多以南宋、元代的觀跋而定名。從這些元代文學侍臣們的題畫詩中，透過畫作鑑賞經驗與前期畫論的解讀與認知，潛在的畫史知識與系統的形象，理解燕文貴與〈溪風圖〉畫中的題材元素、母題、形式、風格等特徵，以辨別區分歸屬畫家的角度，即以認定歸屬燕文貴的作品。從此現象，亦反映了燕文貴在十四世紀時的畫史認知與地位，是具有影響力的畫家，而無完全被當時書畫鑑藏的品味所淹沒。