

從郭熙《林泉高致》觀看北宋山水畫的「真景」閱讀

A Study of Pursuing “True Reflection of Nature” in Northern
Song Landscape Painting(960-1126) from the Perspective of
Kuo His’s Lin-chüan kao-chih chi

楊敦堯

Yang Tun-yao

國立台灣藝術大學書畫藝術學系博士生

摘要

宋代畫史上常關注畫家感受自然的歷程，強調體驗觀察與詮釋山水的技巧的關係，描述畫家試圖將畫中景物形象，描寫刻畫逼真，驅使接近自然的現象，讓觀者有如親臨現場的驚嘆。而在宋代的書寫中，不斷出現觀者對於畫中「真景」的觸動，並在畫學文本的流動與傳播下，形成畫者與觀者的溝通橋樑，逐漸的建立了觀看山水畫作的範疇。本文在這樣的畫史脈絡下，將以作為觀察北宋中晚期間審美觀點的郭熙《林泉高致》，具有當時人的共同視角與理解，來考察北宋山水繪畫的「完美」山水形式的想像。試圖從分析《林泉高致》中的「觀看」思想中，去理解宋代時所形成「觀看」的角度與面向，以至於畫者作畫時的布景觀念，處理畫中人物、建築與山水情境的互動關係，與觀者對於畫面「景趣」的閱讀。

【關鍵詞】 郭熙、林泉高致、觀看、真景、景趣、行旅圖

一、前言

宋人對於觀看畫作的感受，常受畫中生動的景象，宛如走入畫中的驚奇，如劉道醇（約活動於十一世紀中期）的《聖朝名畫評》，在「山水林木門」中，記載李成一事，當時文史官劉鰲，在曹武惠王府宅見李成畫，因畫作景象而有感，作一詩「却因一夜芭蕉雨，疑是岩前瀑布聲」來敘說畫的生動。這樣描述觀者見畫而觸動如就真景的驚奇，多在畫史中比喻畫家描寫功力的深厚實力，宋代畫論常透過類似的故事來作為比喻，來說明對於「真景」的追求。

而劉道醇透過此故實，主要是關注描寫李成精通造化的畫藝，與經營畫面的構思內容，文云：

成之為畫，精通造化，筆盡意在，掃千里於咫尺，寫寓趣於指下，峰巒重疊，間露祠墅，此為最佳。至於林木稠薄，泉流深淺，如就真景。¹

文中概略的說明，李成畫作具有的最佳典範，是能在短小的畫幅內，呈現壯闊的景象，寫盡萬物的生機旨趣，並能達到親近真實景物。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。

同樣在山水畫門科對景的描寫，亦在圖畫院的其他畫家上，如燕文貴「景物萬變，觀者如真臨焉」的評價，時有「燕家景致」的風格承襲。與燕文貴於圖畫院同職的王士元，在山水的布置外，亦喜其間安排樓閣臺榭、屋宇橋徑等「景趣」，畫中氣象「如家中景」。另外亦形容趙幹的畫作，能「窮江行之思，觀者如涉」，讓觀者走入畫中現場。這樣的紀載不勝枚舉，可見此種對於畫中「真景」的觀看與觸動，在宋代的書寫中不斷的出現，是否可視為宋代對於「真景」創作的追求？或是一種觀看山水畫作的美學範疇？而在創作與觀看之間的關係與現象是如何？

¹（北宋）劉道醇，《聖朝名畫評》，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453。

從繪畫表面形式的角度，相較西方的寫實主義的實境模仿，中國山水畫相對的虛擬空間。而中國畫史論者多以宋代山水畫家，試圖將畫中景象造型與構圖的技巧，驅使接近自然的現象，是具有現實主義的精神。方聞以邵雍「以物觀物，性也；以我觀物，情也。」的思想，來觀看唐末動亂後，隱逸畫家在山水畫中，用事物的理與性來求得宇宙之真，²並體現在宏偉山水畫中間。³ Richaed Barnhart（班宗華）闡述宋畫寫實的描述性，具有自然主義式（*naturalistically*），並善以墨染技巧，製造幻覺式的效果，並提出「擬真（*mimesis*）」這一個概念，來探討宋代山水繪畫在本質上有何不同的取徑。⁴

上述的研究是中國畫史研究，對視覺物件的分析，長期以來多關注「圖像」與「形式」這兩個核心概念展開，而「觀看」一詞，雖在傳統美術史研究中經常出現，卻少有以此為核心的描述與解釋的框架。近年有不少學者對於視覺「觀看」議題的研究，可以說是成果相當豐碩。⁵其中以巫鴻，在其“*The Double Screen: Medium and Representation in Chinese Painting*”（《重屏：中國繪畫媒介與表現》）著作中，針對歷代題跋、著錄與畫卷的圖文關係、文本轉移等問題，討論了屏風畫在中國畫史裡，所扮演的多重角色與身份認同，以及在手卷的形式中，畫中的屏風、家具等安排位置的空間關係，畫家是如何布置觀者的觀看方式。⁶日本學者小川裕充，從構圖法則、視覺、透視遠近法的角度，考察燕文貴的〈江山樓觀圖卷〉與〈溪山樓觀圖軸〉兩作，透過與傅荊浩〈匡廬圖〉、范寬〈溪山行旅圖〉、郭熙〈早春圖〉、〈山奕候約圖〉、李成〈喬松平遠

² 方聞，《心印：中國書畫風格與結構分析研究》（陝西人民美術出版社），頁 29。

³ Wen Fong, *Beyond representation: Chinese painting and calligraphy, 8th-14th century*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1992.

⁴ Richaed Barnhart, “The song Experiment with Mimesis”, *Bridges to Heaven: A Symposium on East Asian Art in Honor of Professor Wen C. Fong* (Princeton: Princeton University, 2011), pp.115-140.

⁵ 有關「視覺文化」的研究現況，可參考王正華，〈藝術史與文化史的交界：關於視覺文化研究〉，《近代中國史研究通訊》，第三十二期（2001），頁 76-89。另外，毛文芳教授對於「觀看」的接受觀點，已討論過諸多的問題，見其著作《物·性別·觀看—明末清初文化書寫新探》（臺北：臺灣學生書局，2001 年）。諸位學者分別就不同的角度，探討各種文化意涵，均給筆者甚多啟發。

⁶ Wu Hung, *The Double Screen: Medium and Representation in Chinese Painting* (The University of Chicago Press, 1995).

圖〉等作比較，分析作者利用山體、樹高、樓觀、流水、……等景物，來安排視點高度，以讓觀者視線，營造出具備高遠，平遠與深遠三遠的空間表現手法，說明這兩件作品在山水畫遠近法發展過程中，所具有的位置與歷史意義。指出〈溪山樓觀圖〉著重於畫面縱深與高遠的設計，而〈江山樓觀圖卷〉則在縱深表現外強調了左右開展幅度的平遠。最後認為二作的單點透視法，皆早於郭熙〈早春圖軸〉。⁷另外，石守謙則就畫家與觀看者角度思考，認為北宋畫家是以行旅活動來引導觀者進入畫面之中，並與士大夫之隱士思想、仕宦活動等進行分析，其繪畫創作和畫意，與宋初士大夫的參與有關。⁸

緣此，筆者所關注的「觀看」概念，是在前人原本的研究成果上，以不同的角度，重新思考藝術史研究的課題中，有關視覺觀看理論與創作思考的問題。希望對中國畫史個案研究的總結，以及再思考的基礎之上，對這一概念在不同分析層面進行整合與提升，以期將「觀看」概念應用在中國畫史研究中的思考與方法。

因此，本文將以作為觀察北宋中晚期間審美觀點的郭熙《林泉高致》，具有當時人的共同視角與理解，來考察北宋山水繪畫的「完美」山水形式的想像。試圖從分析《林泉高致》中的「觀看」思想中，去理解宋代時所形成「觀看」的角度與面向是如何？畫家如何去思考空間處理問題，與觀看之間的關係與現象是如何？以及畫史論評文本，對於山水畫的觀看方式，如何的敘述方式，讓觀者進入圖像？而題畫詩文又如何與作品畫面連結，去暗示圖像的欣賞角度，是否可視為宋代對於「真景」創作的追求？

二、北宋中期的繪畫品評與視角

⁷ 小川裕充，〈從燕文貴作品中的透視遠近法看中國山水畫透視遠近法之成立〉，《故宮學術季刊》，23卷1期，2005年，頁241-266+635。

⁸ 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、聯經出版公司，2010年），頁412-419。

在討論郭熙的理論之前，必須先理解當時畫壇的思潮現象，與作為承啟的五代至北宋初期的繪畫觀念，以致考察郭熙所處的神宗朝時期，是如何建立畫學的理論與論述。以下試從畫學理論的角度，與從文人主導畫史的角度等兩個面向來觀看北宋中期的繪畫品評與視角。

在山水畫學理論上，早在五代與北宋初年間，荊浩（約活動於 870-930 年）《筆法記》是山水畫技巧方面的著作，在北宋初期即已傳抄刊刻流行，⁹確立了山水畫論在畫史上的基礎，文中體裁採用對話的形式，通過一個愛好對古松寫生的青年與一個是自稱「石鼓岩子」的老叟的問答，表達出作者自己的藝術見解，在謝赫「六法」的基礎上，提出圖畫「六要」思想。其中，在山水畫創作的景象「形似」問題上，提出「似者，得其形遺其氣；真者，氣質俱盛。」以區別畫中山水景象「似」與「真」的內涵。並以「景者，制度時因，搜妙創真」，來論述山水畫創作時的寫景觀察季節變化，與體驗搜其妙處而圖「氣質俱盛」的真景。文中不時對寫景的「真」追求，提到「度物象而取其真」、「圖真」等取之於自然的思想，為五代北宋期間山水畫建立了「寫景」觀念與創作法則。

而在畫史上的論評上，北宋中期的仁宗朝期間，劉道醇（約 1028-1098，宋仁宗至哲宗年間）的《聖朝名畫評》，與郭若虛（約 1041-1110，宋仁宗至哲宗年間）《圖畫見聞誌》。這兩本著錄主要是在仁宗、神宗期間編纂而成，可視為此期畫史的觀點與現象的一個切面，與對於繪畫美學的品評標準與畫史視野。

劉道醇畫評的觀念，多來自魏晉南北朝以來的品評觀念，序中所闡述「識畫之訣」的「明六要」、「審六長」繪畫理念，多從謝赫中「六法」的精神發展出來，並建立一套觀畫的原則：

先觀其氣象，後定其去就，次跟其意，中求其理，此乃定畫之鈐鍵也。¹⁰

⁹ 參見謝巍，《中國畫學著述考錄》（上海：上海書畫出版社，1998年），頁92。

¹⁰ （北宋）劉道醇，《聖朝名畫評》，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446。

並在這原則下依據唐代以來書畫評論的品評分級，提出：

夫善觀畫者，必於短長功拙之間，執六要，憑六長，而又揣摩研味，要歸三品。三品者，神、妙、能也。品第既得，是非長短、毀譽功拙，自昭然矣。¹¹

文中所提及畫面所呈現的「氣象」，是源於「氣韻生動」的精神，並從各種畫科與內容，以四字概括精煉的審美範疇加以說明，其中認為一幅完美的山水畫，須重視「平遠曠蕩」的氣象。從其列為最高品第（神品）的李成與范寬二人的畫評中，皆以「造乎神者」稱絕於宋代，具有「宗師造化，自創景物」與「創意自我，功其造化」的性質。這樣的審美觀念，體現在其「變異合理」、「師學捨短」兩項的論述，更是其評畫的準則。因此，在北宋對於觀畫的基本原則，除了氣韻的感染力，對於畫中景象的要求，要合乎人情物理的構思與新意。

劉道醇在山水門的畫評中，以神品為列的畫家，多只獨善一門畫科，如山水林木門列神品之李成與范寬，與後之補遺五代的荆浩、關仝皆僅獨一科，而他們都並未有進入圖畫院的事蹟，從此已反映了身分地位與畫家藝術在畫史上的差別關係。

而所列於妙、能品的畫家，如高克明、王士元、王端、燕文貴、陳用志... 等人，且多兼善數門畫科，是屬職業性質的畫師，服役於圖畫院的公家建築，需因應各種壁畫、屏風製作的需求。他們除了預役於宮殿寺院等公家建築外，亦受到官員、富商宅第的居壁屏風的繪製，如文彥博（文潞公）宅有陳用志〈出雲山水圖〉壁畫、張士遜（張文懿公）令許道寧為其宅作壁畫與屏風、呂文靖宅廳後壁有燕文貴壁畫、龐籍相第有屈鼎屏風……等事蹟。能被劉道醇寫入畫評中，應多具畫技與盛名，從其文載一事：「祥符中營照應宮，詔天下名手至京師者餘三千人，.....當時舉天下為畫者不知幾何多人物，而見於此書無十

¹¹ 前引註。

數輩」可知。¹²

這些畫家畫技多有共通處，如善於布置「咫尺千里」景致，多作峰巒之景，以勾斫技法作山石（畫山石先鉤出輪郭、石紋，又用頭重尾輕形如斧斫的皴筆，表現明暗凹凸），畫面山水間景象自近至遠景有變化，多作人物橋約關城寺觀山居舟車等景趣之物象，描寫精巧細密如親臨真景。他們畫藝有師承、或自立一家者，雖被列為妙、能品等第，然屬宮廷機構所認可的品味，具有多數大眾所接受的共性，他們所呈現的繪畫的內容與風格特徵，應是北宋初中期間的畫壇現況。

稍後神宗時期，郭若虛《圖畫見聞誌》，觀點則轉向文人思考的史觀與面向，重視畫家的社會身份。郭若虛在編次上的角度，自謂不同於劉道醇般的以品第分類，則按畫家的社會身份來分類，在宋代本朝範圍中的卷三〈紀藝中〉與卷四〈紀藝下〉，除仁宗皇帝外，分別以「王公士大夫依仁游藝，臻乎極至者」、「高尚其事以畫自娛者」與「業於繪事馳名當代者」等角度。畫史的詮釋偏向文人士大夫階級，似乎也反映了北宋人很在乎社會地位、階層與人格等關係，去進行區分藝術層次的品味與等級。

在今日我們所熟悉的畫史名家，其中李後主、郭忠恕、文同、董源...等人，因皆出自戚藩、致仕...等，意喻身份、品格、學問與作品的密切關係。此外，又為隱士般生活的李成等二人，歸類於「高尚其事，以畫自娛者」，亦強調崇高的修養。此般的人格建立的論述，可從李成在畫史中一直傳頌的事蹟，他延續劉道醇的描述，云及：

……開寶中，都下王公貴戚，屢馳書延請，成多不答。學不為人，自娛而已。¹³

其意在對於「畫工」職別的輕蔑，強調作畫為「自娛」的性質，即使朝中王公貴戚，仍然不以為使。營造這樣隱退的故實，即以學識、素養的優越，作為區

¹² 前引書，卷三，頁 459。

¹³ 前引書，卷二，頁 452-453。

隔為生存謀生的畫師有別。此種激烈厭之強勢而拒求的事迹，屢在畫史流傳，早在唐代閻立本就已有，曾勸其子不要學習繪畫，以免像他一樣屈膝工人使喚。而李成之孫，有恐「畫業」之名損其身譽，「出金帛以購成之所畫」，更加凸顯文人社會地位身份的高尚傾向，而不是藝術風格。

此種現象，也可從蘇軾、黃庭堅、米芾、沈括...等文人的題跋、雜記中看出，對自己身為知識份子的意識形態。雖有個人品味與角度的不同，但文字中不時透漏出與郭若虛「自是天性、非師而能」與「氣韻非師」的觀念。在這樣的觀點下，為山水畫下了一個時代特色的註腳，將五代以來山水畫的發展，提出以李成、關仝、范寬為當時山水畫的代表人物與典範，有「三家山水」的盛名，呈現崇尚北方畫風的觀點。在元豐年間（1078-1085），¹⁴反映了當時學習與收藏的對象，在郭若虛眼中，當時主流畫風應是：

夫氣象蕭疏，煙林清曠，毫鋒穎脫，墨法精微者，營丘之制也；石體堅凝，雜木豐茂，台閣古雅，人物幽閒者，關氏之風也；峰巒渾厚，勢狀雄強，搶筆俱均，人屋皆質者，范氏之作也。¹⁵

三人畫風形體各異，格律相抗，又特別的在文下夾註解，說明樹木風格的差異：

煙林平遠之妙，始自營丘。畫松葉謂之攢針，筆不染淡，自有榮茂之色。關畫木葉，間用墨，時出枯梢。筆蹤勁利，學者難到。范畫林木，或側或欹，形如偃蓋。別是一種風規。但未見畫松柏耳。畫屋既質，以墨籠染，後輩目為鐵屋。¹⁶

¹⁴ 從南宋李石《方舟集》中載〈禮殿聖賢圖〉，文中註謂：「元豐郭吉虛《圖畫見聞誌》，……」，參見（南宋）李石，《方舟集》（臺北：台灣商務印書館，1983年《文淵閣四庫全書·1149冊），卷二，頁十二下-十三上。

¹⁵ （北宋）郭若虛，〈論三家山水〉，《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，1992年），卷一，頁469-470。

¹⁶ 前引註。

從文字描述上的理解，關仝與范寬的畫面是較清晰直接的視覺感受，山體堅固凝重，也有同其〈論製作楷模〉篇中，例舉畫山石的要旨，「畫山石者，多作礮頭，亦為凌面，落筆便見堅重之性，皴淡即生窠凸之形。」此種山頂上突出尖硬石塊的描寫，表現自然界山石經時間風化的痕跡，呈現北方雄偉風格山水主流。而李成則相對較開闊疏朗，多著墨在虛處的經營，以致後嘗謂其是「平遠」、「寒林」等風格的開創者，尤其在文人的評價上，常被當作一種高尚繪畫的代表符號與典範。以致李成繪畫風格也在多部畫史書籍中，嘗入為後世師承的學習典範。

在北宋中期，由於後世評論家們對李成、范寬的評價推崇備至，從劉氏與郭氏二人對於主流的山水畫中，以二元化的對立，去概化了視覺的觀看空間經驗，甚而影響王詵（1036-1099 之後）更稱他們風格為「一文一武」之特點，¹⁷當時評論者，則形容李成「咫尺之間奪千里之趣」的寫景萬趣，峰巒重疊間露祠墅的畫面，讓觀者有「近視如千里之遠」之感。當時著名的畫師，如燕文貴、李公年、翟院深、宋迪、陳用志、許道寧、郭熙、王詵等人，都師學其畫法。劉道醇以李成「宗師造化，自創景物，皆合其妙」的畫藝，評其當時稱為第一，而劉道醇在山水畫觀念所需的「平遠曠蕩」的氣象，也符合李成在諸多畫史中的文字敘述，而這些諸多師承畫家也都應有共通的氣象。

而范寬山石刻畫如真景的畫面，則讓人有「遠望不離座外」之感，也印證劉氏所評其「對景造意，不取繁飾，寫山真骨」的「剛古之勢」的氣象，而屋木建築的描寫，也符合「壯麗深遠」的氣象，其師承者也多得其「岩嶠之骨，樹木皴剝」之風格。

之後，鄧椿《畫繼》與《宣和畫譜》，皆反映熙寧以後，士大夫對於繪畫觀念的影響已成風氣。《畫繼》則是承繼《圖畫見聞誌》的精神，在描述畫家的畫藝風格時，多引蘇軾詩文補述。而《宣和畫譜》在山水敘論中，即強調「以畫山水得名者，類非畫家之流，而多出於縉紳士大夫」的文人畫觀點，將郭熙與

¹⁷（北宋）韓拙，《山水純全集》，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359。

范寬、王詵，以為「固以各自名家，而皆得其一體，不足以窺其奧也。」¹⁸而對於畫工出生的燕文貴、王士元等人，「以皂隸處」，而不被著錄。¹⁹

現代我們所重的范寬、燕文貴、郭熙……等畫家，在當時則只視以繪畫謀求生活的畫師，僅獨在藝術表現突出高人一等而已。而在神宗時雖為所重獨霸宮廷的郭熙，與作為影響後世山水畫學重要參考指南的《林泉高致》，然隔不過五十年，作品卻產遭當作「退材」成「揩拭几案」之用，²⁰從郭思在〈畫記〉中，記載向徽宗呈述對其父在先前事蹟的故實，可見世異時移的現象。

從上述北宋畫史、畫評的論述觀點，反映北宋山水畫壇現象，亦提供畫者習藝的指導，與觀者觀看的方法。然而當文人主導了畫史的發言權，因此畫家的畫藝成就與畫史地位有著複雜的因素。而畫史地位則影響畫作流傳，使得今日所見北宋存世作品少見，且作者歸屬問題爭議頗大，因此，從這些文字的描述，極為抽象，加上北宋畫作極少，無法使我們有效對應到畫作的觀察。

三、郭熙的「觀看」角度與思維

北宋郭熙的《林泉高致》是論述山水畫觀念的理論著作，一般都接受《四庫全書總目提要》編者所考據觀點，是郭熙對於山水畫的觀念與美學思想，經由其子郭思追述其父纂輯而成。對研究北宋山水畫的觀念與美學思想，具有重要的價值。郭熙《林泉高致》的畫學思想核心內容，皆在〈山水訓〉中，論述畫家如何在現實生活中觀察大自然，進而掌握自然的特徵和規律，以此作為創作與觀看的依據，其篇開宗明義的道出「君子之所以愛夫山水」的命題，²¹以說明君子鍾情「林泉之志」、「烟霞之侶」所夢寐山水的六個元素之緣由。並引自

¹⁸ (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)，卷十，頁88。

¹⁹ 前引書，卷八，頁83。

²⁰ (宋)鄧椿，《畫繼》，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)，卷十，頁723。

²¹ (北宋)郭熙，《林泉高致》，收入俞崑編，《中國畫論類編》(臺北：華正書局，1984年)，頁632。以下有關《林泉高致》文都以此本作為討論依據，不另附註。

儒家「用之則行，舍之則藏」之隱逸思想，建立山水畫是文人隱逸情懷的寄寓。而為得此「夢寐」，則必「妙手鬱然出之」，才能「不下堂筵，坐窮泉壑；猿聲鳥啼，依約在耳；山光水色，滉漾奪目」的快意，因此，郭熙將此視為創作山水畫的本意所在。

在闡釋主旨之後，郭熙則從「畫」與「看」的角度，來揭示山水畫的美感與創作經驗，以作為創作與鑑賞之間的對話基礎，簡明的說：

畫山水有體，鋪舒為宏圖而無餘，消縮為小景而不少。看山水亦有體，以林泉之心臨之則價高，以驕侈之目臨之則價低。

從文章結構來看，此句或是可以說成是全篇內容之提要，亦或命題。文中所針對的是創作的畫家與觀看者，包含觀念與態度的個人思想、畫面的形塑、觀看法則與視覺形式等面向。乃說明山水畫作品的創作，是畫家觀念與視覺形式的結合。而對於作「畫」前，要如何「看」山水有其深刻的體驗，郭熙提出「林泉之心」、「身即山川而取之」作為其畫學理念的觀物態度與方法。又郭熙在「看山水有體」必須具有「林泉之心」，「心」是決定「看」的品質與內涵。以下試從「觀看」的三個角度與面向，考察郭熙的角度與思維：

（一）從「臥游」延伸的觀看思想

「林泉之志」是郭熙在建立山水畫創作動機的重要因素，為了實踐這個理想，郭熙承襲宗炳（375-443）的「臥遊」概念，其在唐代張彥遠《歷代名畫記》的記載有文：

南朝宋宗炳，字少文，南陽涅陽人。……好山水，西涉荆巫，南登衡岳，因結宇衡山，懷尚平之志。以疾還江陵，嘆曰：「噫！老病俱至，名山恐難遍遊。唯當澄懷觀道，臥以遊之。」凡所遊歷，皆圖於壁，坐臥向之，其高情如此。……²²

²²（唐）張彥遠，《歷代名畫記》（北京：人民美術出版社，2004年），卷六，頁129-130。

意在透過繪畫的鑑賞，以「臥游」澄觀山水畫來代替遊歷真山水，從而達到「暢神」目的，而這樣的一紀錄，影響後世山水畫的創作與鑑賞的觀看法則，啟發了中國歷來文人畫山水、臥觀山水的作法。而郭熙更加具體說明闡釋：

世之篤論，謂山水有可行者，有可望者，有可遊者，有可居者，畫凡至此，皆入妙品；但可行可望不如可居可遊之為得。何者？觀今山川，地占數百里，可游可居之處，十無三四，而必取可居可游之品。君子之所以渴慕林泉者，正謂此佳處故也。故畫者當以此意造，而鑒者又當以此意窮之。此之謂不失其本意。

文中的意涵，在於畫面景象的呈現，能吸引觀賞者走入其間，並強調選景的重要，以形塑「可游，可居」之佳處，是「君子之所以渴慕林泉者」，將此為「畫者」意造之本與「鑒者」觀看之法。

從「臥游」觀的角度來看，以自然實景為主題的山水畫，因其有實際存在「地標性」的目標，具有空間性與時間性，更有實際「景象」與因景而延伸的「物象」，在傳統中國文人網絡當中，嘗藉以傳達彼此間的「符碼」。所以，以自然實景創作形式的山水畫，不僅有創作者原先的意念，並且延伸至後來觀畫者都能藉此圖來歷經其境，或是「借景抒情」的詩詠題文，以達再創作的意涵。如此，具有空間與時間性的景觀轉化成圖式與文本的內容，比較容易形成共通的傳達語彙，以達「臥遊」的精神。

綜觀中國畫史，依據「臥游」的精神內涵，五代和北宋的「遊歷山水」，是以寫生的方式描繪某一地點的「景象」印象，形式慣以橫式的長卷或是巨碑式的立軸來呈現，皆可歸納為廣義的單一景點或總體印象的「行旅圖」。其中郭熙以「東南之山多奇秀」與「西北之山多渾厚」的說明，闡述不同區域的山水景象與地勢特點，而這些地理因素，畫家要欲奪其造化之功，需要「莫神於好，莫精於勤，莫大於飽游飫看，歷歷羅列於胸中，而目不見絹素，手不知筆墨，磊磊磕磕，杳杳漠漠，莫非吾畫。」強調「養之擴充」、「覽之淳熟」、「經之眾多」、「取之精

粹」，透過外部大自然的觀察體會後，「養」出常「理」，才能從煙霞中選取景物，借助溪山抒發興致。

（二）視覺移動與觀看法則

上述論述郭熙提出畫者意造的方式，也提供了觀者鑑賞畫作的心理預期，建立兩者對話的溝通橋樑。而在此前需要有「看畫之法」，對於作「畫」前，要如何「看」山水有其深刻的體驗。在郭熙之前，有關繪畫空間與位置的問題，在南朝宋的宗炳《畫山水序》中有論述：

且夫崑崙山之大，矐子之小，迫目以寸，則其形莫睹，迴以數里，則可圍於寸眸，誠由去之稍闊，則其見彌小。今張綃素以遠映，則崑閬之形，可圍於方寸之內。豎劃三寸，當千仞之高；橫墨數尺，體百里之迴。²³

文中論及視距的遠近、視野寬窄與畫面取景大小的關係，是討論畫面空間與物理空間關係較早期的論述，就可以知道當時對於視覺空間關係已有描述與認識。郭熙則從遠、近觀看的作用，試圖探索作畫的對象與畫者間的距離關係：

山水，大物也，人之看者須遠而觀之，方見得一障山川之形勢氣象。若士女人物，小小之筆，即掌中几上，一展便見，一覽便盡，此看畫之法也。

郭熙透過「體物」來盡物之情，以「勢」與「質」對比的方式，提出了物象大小與觀看的視覺現象，畫者透過「遠觀」方能得其山水全貌，同樣觀者欣賞山水畫，以「遠觀」能得於山水雄偉的氣勢，而細小筆墨的人物圖像，以「近觀」則能覽其全貌。郭熙藉此強調山水畫是屬大的形制內容，追求「咫尺千里」的意構，以營造全景式的景象。他更進一步的論述：

學畫花者，以一株花置深坑中，臨其上而瞰之，則花之四面得矣。

學畫竹者，取一枝竹，因月夜照其影於素壁之上，則竹之真形出矣。

²³（南朝宋）宗炳，《畫山水序》，收入俞崑編，《中國畫論須編》（臺北：華正書局，1984年），頁583。

學畫山水者，何以異此？蓋身即山川而取之，則山水之意度見矣。

郭熙藉花、竹而山水，由相對小的漸序到大的，來詮釋觀看的角度與距離的移動，說明如何對物象進行徹底的微觀與全觀，才能把握住對象的整體面貌。進而來詮釋「學畫山水者」必須注意的觀看態度與法則，及「身即山川而取之」的親身體驗的重要性，「遠望之以取其勢，近看之以取其質」的山水觀照方法，並且再加強調觀察的重要性：

山近看如此，遠數里看又如此，遠十數里看又如此，每遠每異，所謂山形步步移也。山正面如此，側面又如此，背面又如此，每看每異，所謂山形面面看也。如此是一山而兼數十百山之形狀，可得不悉乎？

對於營造畫面空間的距離層次，以數值式的推進方式作相對關係的觀察，山水隨視線的移動與不同的角度，而產生視覺變化，歸納出「山形步步移」與「山形面面看」的概念。因此，在此觀看視角的基礎，以取景角度不同的塞種視角效果，而能形成「三遠」空間的構成觀念，也體現了北宋的空間觀。

（三）觀者視角中的空間與時間

郭熙從空間的視角經驗，經過不同角度的距離，山水的景象也會產生光線清明、或重晦的變化，又將空間延伸到時間、氣象的變化，甚而點出給予人突兀、重疊、沖融等情緒上的變化。並舉例在情景交融意蘊的時間次序感受：

山春夏看如此，秋冬看又如此，所謂四時之景不同也。山朝看如此，暮看又如此，陰晴看又如此，所謂朝暮之變態不同也。如此是一山而兼數十百山之態，可得不究乎？

伴隨著季節朝暮的更始轉化，在視覺感覺的變化是如何不同。說明郭熙對於自然的審美形象不是單一固定的，注重觀照不同的觀察地點與角度的轉換，才能體會山水景象的「形狀」與「意態」。接著又從時間的轉移與變化作出觀察：

春山烟雲連綿人欣欣，夏山嘉木繁陰人坦坦，秋山明淨搖落人肅肅，冬山昏霾翳塞人寂寂。

真山水之雲氣，四時不同：春融怡，夏蓊鬱，秋疎薄，冬黯淡。畫見其大象，而不為斬刻之形，則雲氣之態度活矣。

真山水之烟嵐，四時不同：春山澹冶而如笑，夏山蒼翠而如滴，秋山明淨如粧，冬山慘淡而如睡。畫見其大意，而不為刻畫之迹，則烟嵐之景象正矣。

郭熙論山水，將四時、朝暮、陰晴的現象細加分別特色，將之溶入人的生活情感與印象，來體會與說明自然的特徵與氣氛。而在氣象變化的基礎上，接續提出對遠近的掌握：

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。

其中對於「遠望」的重視，表示對於畫面「錯縱起止之勢」、「明晦隱見之迹」的深度經營問題，這可從其「三遠」論中互為印證。

以上他用這些案例說明，要通過「每看每異」的觀察方法才能掌握事物的形狀和意態，並且他還說「真山水之川谷，遠望之以取其勢，近看之以取其質」，這裡所說的「勢」和「質」的問題，不僅包含形式結構，而且包括典型的形象在內。最後，郭熙為觀者預設移情作用的心理：

看此畫令人生此意，如真在此山中，此畫之景外意也。見青烟白道而思行，見平川落照而思望，見幽人山客而思居，見巖扃泉石而思遊。看此畫令人起此心，如將真即其處，此畫之意外妙也。

透過人與景的互動觀照，所引發出來的「景外意」與「意外妙」，是閱讀畫中真景的主要目的。而在「真景」的定義上，是透過分析地理的地域因素與特性，

所歸結通性的概念化，以作為畫者與觀者之間的溝通橋樑。

從上述的分析，郭熙《林泉高致》中所闡述觀看的法則，與體現空間的論述，是建立在畫者與觀者二者間的「山水有體」命題延伸，透過「遠」、「近」的視覺移動而產生視覺變化，即所謂「山形步步移」、「山形面面看」的空間移動。進而伴隨著季節、朝暮的更始變化，從視覺感覺轉化到人的心理感受，即所謂「景外意」，是四時朝暮山水景色各有意象；最終山水畫創作要歸結在「意外妙」，是使人見畫思情的移情作用。這可以說是郭熙畫學中，以「林泉之心」、「身即山川而取之」作為其藝術理念之觀物態度與方法，也可以說是反映當時北宋時的繪畫創作思想與觀念。

四、北宋畫中「行旅」概念的經營與圖真意涵

上述討論郭熙的畫論中，以「觀看」的角度，從「臥遊」思想出發的山水觀，建立一種觀看形式的視角與法則。在有限的北宋畫史文獻中，此論或可作為一個理解北宋山水畫共性的一個切面，作為考察北宋中晚期間閱讀畫作的視角之一。

郭熙對於山水寫景的觀念，以「真山水」作為討論的基礎，融合「四時朝暮」的變化，理出景物在宇宙的秩序觀與感覺，化為感覺情境的移情作用。而這樣的理念，是透過「飽游飫看」，從《宣和畫譜》載有范寬對於創作的情境，有如此描寫：

喜繪山水，始學李成，既悟，乃嘆曰：「前人之法未嘗不近取諸物，吾與其師於人者，未若師賭物也。吾與其師於物者，未若師諸心。」卜居於終南、太華岩隈林麓之間，而覽其雲煙慘淡，風月陰霽，雜狀之景，默與神遇，一寄于筆端之間。則千巖萬壑，恍然如行山陰道中。……²⁴

²⁴（北宋）不著撰人，《宣和畫譜》，前引書，卷十一，頁 291-292。

文中對於身歷其地的觀察與體悟，意寓畫家的造化是有來源，是北宋時共有的觀點。在郭熙論述中，以大篇幅闡述各地區「景地」的重要，歸納不同地域的差異與特性，並舉出多座名山的特色，作為創作時的觀察與思考。並且強調對自然界各種景象，進行長期細微的體驗與觀察，才能掌握詮釋山水的技巧與手法。這樣的述說，隱含了對「真景」追求的要求與條件。因此，具有「天地寶藏所出，仙聖窟宅所隱，奇絕神秀」的名山勝景，嘗在五代北宋期間，作為畫家創作靈感的題材，歸結了時代的創作取向。

然而，在半世紀後的徽宗期間，作為宮廷典藏目錄的《宣和畫譜》，所編輯的作品題名中，不見郭熙所提如嵩山、華山...等天下名山巨鎮之景象為題名，或是題材的作品。而這樣的現象，或許反映了徽宗朝時期，文人對於繪畫表現的「形似」觀點，並強調作畫過程，而不是繪畫的技巧。這在郭熙時已有跡象，在其〈畫意〉中，強調「古人清篇秀句，有發于佳思而可畫者」，以詩文陶養作畫的方式。並在〈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」，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。

郭熙的山水畫論述中，述說畫作內容的呈現，需以「品意物色」的觀察，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，並能適時的思考容入描寫經史的故事內容，以呈現意寓與人文意象的組合，透過自然現象轉化成人事的隱喻。



圖一 傳李成〈晴巒蕭寺圖〉，美國堪薩斯市納爾遜·艾京斯藝術博物館藏

從上述的角度，在今日的作品中，傳為李成〈晴巒蕭寺圖軸〉（圖一，美國堪薩斯市納爾遜·艾京斯藝術博物館藏），是一個值得參考的例子。今日題名是出自後人所為，可能根據《宣和畫譜》而來。取景以微觀的視角，圖中的畫意焦點在中景造型嚴謹，線條工緻的寺觀塔剎，為一勝遊之地標，似乎是左下一組行旅者，依畫中路徑前往的目標。山腳下酒肆旅店，作為勝景地點的商業型態所需，反映了現實性的片段，可謂勝景行旅的基本圖式。此景象布局的現象，頗符合在韓拙《山水純全集》的描述：

畫僧寺道觀者，宜橫抱幽谷深岩峭壁處。唯酒旆旅店方可當途村落之間。²⁵

文中意在提示作畫布局時，對於點景建築物的邏輯思考，是生活體驗後所累積的歸納性結果，亦使能合乎真實生活空間的常態規律性。另外，建築樣式前佛殿后高閣的格局，斗拱樣式與塔剎的裝飾，皆細膩描寫，應是有本所作。畫中塔閣「仰畫飛檐」的描寫，²⁶很容易讓人聯想到沈括描述李成畫山上亭館及樓塔的掀屋角方式。

相較李成〈晴巒蕭寺圖軸〉畫面視域的角度再後退，讓視覺景深更高遠，范寬〈谿山行旅圖〉（圖二，國立故宮博物院藏），是全景式立軸的典型例子，在當時可能是以屏風、障子形式存在建築空間裡，具有公共場合展示的性質。畫中的景象，嘗使觀者去連結郭若虛「峯巒渾厚，勢狀雄強，搶筆俱均，人屋

²⁵（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357。

²⁶（北宋）沈括，《夢溪筆談》（臺北：台灣商務印書館，1983年《四部叢刊續編本》），卷十七，頁三下。



圖二 范寬〈谿山行旅圖〉，國立故宮博物院藏

皆質」的描述，畫中短促的筆觸，一一推疊山體量感，具有遠觀視角的描寫方式，試圖勾勒自然界中的山石經風化產生的痕跡，意在形塑壯大山體的雄渾量感。除了山水寫景之外，高度觀察力與描寫能力，呈現山腳下驅驢馱物的行旅縱隊、臨溪澗上之橋筏與棧道，與隱現露出山林間的宮殿寺宇建築等點景，以引導觀者觀看畫作意涵的視覺動象，而使人聯想「臥遊」觀的「行旅」意象。

畫家為了使畫面具有內化性的視覺動勢，行旅者在北宋山水畫中，作為畫家安排畫中觀看意圖的導向者。在燕文貴的〈溪山樓觀圖〉（圖三，國立故宮博物院藏），畫面的構成動機，是透過蜿蜒的路徑，提示觀者一條觀看的視覺路徑。在這動線中，可分為

靜態性質的建築體，與動態性質的生活型態之人事性活動，行旅者、院落與寺觀散列其間，以營造氛圍來觸動觀者的視覺。建築物在描寫上不同於〈晴巒蕭寺〉的微觀式描寫，常將建築細部都趨向簡易，但屋頂形式、斗拱……等要件都具有，且前後的大小合乎畫面比例與合理的視覺邏輯。並藉由接續層巒推疊而上的峻嶺，以及建築體與樹木，由近至遠處的大小、清晰度的描寫，帶動深入空間的營造。

相較於上下動勢觀看的立軸，手卷則將視域更加延伸，以更具流動性的橫向開展的全景式山水作為布局。較早期有題名李成的〈茂林遠岫圖卷〉（圖四，遼寧省博物館藏），據南宋向冰尾



圖三 燕文貴〈溪山樓觀圖〉，國立故宮博物院藏

跋，本是小「曲屏」，可能是榻上的圍屏，尺寸頗符合如〈韓熙載夜宴圖〉（圖五，北京故宮博物院藏）中之形式，屬於建築空間中的物件。畫中除了山水景象的描寫外，前景布置水閣村落、酒店等建築物，寺塔、城郭隱現於遠景中，並安排動態的輕舟泊渡、行人車馬往來其間，是有計畫性的處理畫中人物、建築與山水情境的互動關係，具有「行旅圖」的內容與樣式。



圖四 李成〈茂林遠岫圖〉，遼寧省博物館藏



圖五 顧閔中〈韓熙載夜宴圖〉局部，北京故宮博物院藏



圖六 燕文貴〈江山樓觀圖〉，日本大阪市立美術館藏

而以紙本的〈江山樓觀圖卷〉（圖六，日本大阪市立美術館藏），創作的目的應不屬公共展示性質，畫面同樣以山體架構整幅的布置，蜿蜒曲折的路徑，提示觀者一條觀看的視覺動線，於此路線描寫出溪山江景之間的風雨景象，藉由林樹傾斜迎風的動勢，與行人頂風頂傘逆旅，表現風雨的意象。畫中景物繁密與點景人物的刻畫，在細緻嚴謹的筆法，樓閣水榭、漁莊竹塢、行人傘笠、

漁翁撒網、樵夫荷歸、村叟疾回……等景物，具有明顯意圖營造可遊可居的「行旅」圖式與內容。而且畫中建築物樣式豐富，呈現不同功能的建築體，從屋頂形式的表現以示其功能與等級區別，從建築體的細節描寫，皆具身即山川的圖真態度。



圖七 傅屈鼎〈夏山圖〉，美國大都會博物館藏

畫面有相似結構的〈夏山圖卷〉（圖七，美國大都會博物館藏），畫中極盡描寫生活情態之處，江岸邊帆檣森列，漁人生活景致的意象。近泊船處之平房，屋頂房前立桿懸掛招攬生意的酒旗，畫意有如江邊盤桓漁舍忘歸，酒帘招醉的詩意。路徑棧道上，三四處橋梁，多為橋面微微隆起的無欄杆的架樑跨橋，上鋪土路面；僅近卷後寺院處，跨間架木樑鋪板，周以欄杆。點綴行旅、漁人、樵者、挑夫、隱士……等人物活動；卷尾處平坡之道路上，一路人跪拜小廟前；與路肩上之錐狀方梯形二物，（圖八），從形狀似經加工後石碑、問路石...之類，與宋人〈岷山晴雪圖軸〉（圖九，國立故宮博物院



圖八 傅屈鼎〈夏山圖〉（局部），美國大都會博物館藏



圖九 宋人〈岷山晴雪圖〉（局部），國立故宮博物院藏

藏)，有相同的物件。如此細微的細節與布置，可以觀察宋人對於在概括化的山水形式的畫中，追求親臨生活中的實境感。

從上述的圖作說明角度，這種帶有「行旅」性質的全景式畫作，突破一圖一景一事的格局，宏偉的山水景象描寫是載體性質，畫中路徑布局延綿深入出沒，隱然形成一條「旅行者之路」。在生活經驗法則中，布置符合畫面的合理性，往往會設置較小的建築體鋪墊，帶有「中繼」的角色，以作為引導視覺繼續向上，或向前行走，一方面供旅人休息，另一方面在中途營造畫意氛圍，形成一種意猶未盡的錯覺，引導人流繼續向上行走，最終到達一個設定的目的地之建築群體，而通常都是為寺觀勝景。

這種以「朝聖」意象的路徑普遍在北宋山水畫中，是具有「可行、可望、可游、可居」的「景地」概念，我們可以從郭熙所述：

山之人物以標道路，山之樓觀以標勝概，山之林木映蔽以分遠近，山之溪谷斷續以分淺深，水之津渡橋梁以足人事，水之漁艇釣竿以足人意。

文中強調點景的景物形塑，以在畫面延伸形成的形象，是構成「畫意」最重要的一部分。而關注點景的現象，北宋書畫文獻多以「景趣」稱之，而在現存有關於北宋作品不多，無法窺其全貌，僅能從文獻中題名的角度觀察，試著理解當時的現象。在《宣和畫譜》中，畫題除四時朝暮變化景象外，多焦點在人事上的活動描寫，從題名中所具有點景元素的題材，有多是如閣樓名勝景點，如〈劍閣圖〉；生活勞動狀態的描寫，漁市、漁歸、牧牛、採菱、運糧、驟綱、運石、盤車；行旅的景象，羈旅、待渡、餞別、早行、渡關；極少部分的休閒描寫，靜釣、獨玩、閒棋；建築物，如蕭寺、樓閣、棧道、漁艇、村墟、山居、溪居等。其中，有許多四字畫題中有「樓觀」二字為景象內容，可以說明「樓觀」具有一景點的性質，或古蹟、寺觀、宮苑……等，代表行旅中的註腳，與發生事件的內涵。

之後，韓拙在其《山水純全集》的畫學論述中，則在累積過去的經驗，在

作畫的技巧上有更加細入的描寫，特立一章關注畫中點景的物象，以〈論人物橋釣關城寺觀山居舟車四時之景〉篇名，內容在闡述畫面的點景布置法則，分析這些元素，並須在「品四時之景物，務要明乎物理，度乎人事」的基礎上，才能「隨時製景，任其才思」，以致山水畫中點景裝飾的處理與安排，其中如橋與釣之分別，關、城的格局與布置之別，寺觀與旅店的相對位置與安排，甚至舟、船、艇的區別與裝飾物件……等製景事項。這樣獨立一專章的論述，在當時除四季朝暮變化景象外，多焦點在人事上的活動描寫，可證點景元素在畫面裡的重要性，與構成畫意內涵的關鍵因素之一。

因此，畫意的呈現，是透過點景物象去呈述，以引人注目的樓閣臺榭、騾綱行旅、舟船盤車、橋釣棧道……等「景趣」的描寫點景細節，使觀者走進欣賞。而《林泉高致》的觀看角度，提供觀者閱讀作品的對話材料，可做為北宋晚期，對於點景元素是在觀看中「真景」的要素。

五、餘論：作品的「形似」與宋代觀畫情境

北宋的山水畫，在當時常作為屏風、或是壁畫觀看形式的視角，在蘇轍觀看郭熙一幅橫卷：

…袖中短軸才半幅，慘淡百里山川橫。巖頭古寺擁雲木，沙尾漁舟浮晚晴。遙山可見不知處，落霞斷雁俱微明。十年江海興不淺，滿帆風雨通宵行。投篙楫棹便止宿，買魚沽酒相逢迎。歸來朝中亦何有，包裹觀闕圍重城。日高困睡心有適，夢中時作東南征。眼前欲擬要真物，拂拭束絹付與汾陽生。²⁷

文中描述的畫意景象，呈現「行旅」性質的全景式畫作，展示了理想中的山水，能以「臥游」的精神替代真實山水。畫家所形塑的景象，不一定是實景的寫生，而觀者還是欣賞這種反應生活經驗與細節的「景趣」，感受置身於事外的境界，激發親臨其境之狀態。觀之有身臨其境之感的閱讀經驗，在 1094 年黃庭

²⁷ (北宋)蘇轍，〈書郭熙橫卷〉，《蘇轍集》(北京：中華書局，1990年)，頁295。

堅在觀賞燕文貴傳系的作品，被畫中的景象吸引有感：

然烈風偃草木，客子當藏舟入浦溆中，強人力牽挽欲何之耶。²⁸

書寫其畫中生動的景象，畫中烈烈風雨中，岸上繃夫頂風牽挽拉動船隻靠岸，工作之艱辛的生活場景。隔年，蘇軾也觀看到此畫，並讀到黃庭堅此文，跋後：

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。²⁹

蘇軾文中調侃黃庭堅怪舟師不善預相風色。上述畫作的山水景，顯然不是他們關注的焦點，而作為點景的場景，因動勢或情節而被吸引。

因此，在諸如《林泉高致》等北宋畫學文獻傳本的流動與傳播下，建立了畫者與觀者的溝通橋樑。北宋山水畫家為此「佳處」景象之「意造」，觀者又是以此「意窮」，繪畫屬視覺藝術，觀者對於作品內容是屬直接性的接受，而題畫詩文的體會，則是間接性，需視觀者的學問、見識、品味等不同而異。

然而逐漸在文人的觀看視角下，對於觀者閱讀山水作品的心理狀態與觀注，從郭熙《林泉高致》中對於觀者移情作用：「看此畫令人生此心，如將真即其處，此畫之意外妙也」，到《宣和畫譜》中描述董源作品：「使覽者得之，真若寓目於其處也，而足以助騷客詞人之吟思，則有不可形容者」，³⁰述說了「看」畫的觀「覽」者，面對畫作時有如身歷其境。以及沈括（1031-1095）《夢溪筆談》觀看董源山水畫形象：「近觀之幾不類物象，遠觀則景物桀然，幽情遠思，如睹異境」，³¹進

²⁸（北宋）黃庭堅，《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。

²⁹（北宋）蘇軾，《東坡題跋》，收入楊家駱主編，《宋人題跋·上》（臺北：世界書局，1992年），卷五，頁136。

³⁰（北宋）不著撰人，《宣和畫譜》，前引書，卷十一，頁279。

³¹（宋）沈括，《書畫》，《夢溪筆談》（臺北：台灣商務印書館，1983年《四部叢刊續編本》），卷十七，頁八下。

一步的感受遠近觀看的作用。逐漸的轉化自然實景與山水作品的情景交融，南宋洪邁（1123-1202）登臨江山美景，有感「江上如畫」，「天開圖畫即江山」，「身在畫圖中」等的驚嘆，³²顯示觀者在自然的經歷與閱讀山水作品「真景」觸動的對映，並且將之映現於人生萬事上，有感人生「以真為假，以假為真」的虛妄境界。

由此觀之，隨著文人主導畫史的詮釋下，有邏輯的理想性的生活景象，構成畫意的點景元素，使之趨向現實性的空間感的「真景」概念，逐漸轉向文人概念的寓意形式，而最後終至失去「再現自然」的精神底蘊。當南宋以後，缺乏這樣情境下的「真景」，「如真臨焉」的景象，已不在那麼的直接，可想而知是注定要沒落。也因此元代之後，「形式再現」的山水畫形式，轉而趨向「自我表現」的繪畫內容與形象。

³²（南宋）洪邁，〈真假皆妄〉，《容齋隨筆》（臺北：新文豐出版公司，1996年《叢書集成三編·七一》，卷十六，頁六下。

