

《山水純全集》的三遠觀

The Three Distances of *Shanshuichunquanji*

李孟學

Li, Meng-hsueh

國立台灣師範大學美術系博士研究生

摘要

《山水純全集》為北宋末期韓拙所著的一本山水畫論，雖然時代久遠，但學界對此書的探討相當有限，對此書的評價並不高。然而本文希望藉此討論，理解成書背景、與徽宗朝之關聯性，繼而就此畫論之內容加以分析，理解兩宋山水畫過渡所產生的風格變化，重拾過去研究者所忽略之處。本文先以成書背景帶入，並該書中所提到山水的三遠新論，藉由與以存世繪畫的對照與分類，理解北宋至南宋期間山水畫風格變遷的面貌，並希望藉此補充此時期風格銜接之文獻依據，確立其藝術史之定位。

【關鍵詞】 山水純全集、韓拙、山水畫、宋代、三遠、闊遠、迷遠、幽遠

前言

夙論宋代山水畫構圖手法，習以郭熙《林泉高致集》中所提高遠、深遠、平遠三遠法為認識，其謂「山有三遠。自山下而仰山巔，謂之高遠；自山前而窺山後，謂之深遠；自近山而望遠山，謂之平遠。」¹係屬客觀觀察自然樣貌之整理。陳葆真認為此構圖法自唐代已經創用，至宋代臻為純熟，故將此三遠法定為「唐式三遠」，並以現存正倉院琵琶上所留存山水圖像為據，顯示唐代山水之三遠技巧已臻成熟，至宋代郭熙，不過是訴諸文字整理而已。²然而，自北宋晚期以來，山水畫出現新的空間表現技法，即徽宗朝活動的韓拙（約 12 世紀初）所寫的《山水純全集》中所提及的「闊遠」、「迷遠」、「幽遠」之說，陳葆真將其定為「宋式三遠」，並認為這是「為呈現詩意的景緻而創設的一套空間表現法」，並將此連結到小景山水的發展。³

陳葆真雖無就此「宋式三遠」加以深論，但由此可見，宋代山水畫之變，早自北宋中後葉即見跡象。而韓拙《山水純全集》一書中之記載，實可謂宋代山水畫審美觀轉變之紀錄。惟素來北宋畫論研究，似乎多以討論《林泉高致集》為多，《山水純全集》反而少人論及。故本文試就析論《山水純全集》當中山水畫觀，探討北宋與南宋山水畫風格轉變的情形，並以存世畫作比照，希望能就北宋到南宋山水風格變遷的可能，作一有脈絡之理解。

一、《山水純全集》研究回顧與成書背景

韓拙所著《山水純全集》，雖為北宋時期畫論著作，但其學界討論情況，較《林泉高致集》遜甚。國內研究者，筆者僅找到張瀛太《郭熙·林全高致與韓拙·山水純全集繪畫美學及時代意義》一篇著作，⁴或偶有如陳葆真引《山水純

¹ 郭思，梁燕註譯，《林泉高致集》（鄭州：中州古籍出版社，2013）。

² 陳葆真，〈從空間表現法看南宋小景山水畫的發展〉，《故宮學術季刊》第 13 卷 3 期（1996 年春季），83-104。

³ 陳葆真，同上註，88。

⁴ 張瀛太，《郭熙·林泉高致集與韓拙·山水純全集之繪畫美學與時代意義》（國立台灣大學中文研究所碩士論文，1993）。

全集》內文，但並不就所引原典加以深論。中國研究者所談者亦不多，⁵然近期有兩篇碩士論文，不約而同以研究《山水純全集》為題，分別是上海師範大學的呂塵及河南大學的高陽。⁶然兩篇論文對《山水純全集》的研究，多止於對此書的作者背景與版本比對，高陽另提到《山水純全集》之內容，但也只是略微整理，未有新見解。蔡罕曾就《山水純全集》中的山水畫理論加以整理列目，但並無提出新意，徒事堆砌。⁷相較之下，張瀛太對《山水純全集》則有深入的討論，透過與《林泉高致集》以及其他畫論、文獻相互比較，從中整理出一具體的韓拙山水畫觀。惜無論是台灣或中國研究者討論《山水純全集》，均乏與傳世繪畫比較，⁸即令從事美術史研究的學者，也少有徵引《山水純全集》，與既有繪畫作品加以比對研究，無法確立《山水純全集》在美術史上的定位與價值，此乃目前研究情況的不足之處。另日本學者羽床正範有〈宋代繪畫思想の一考察—山水純全集と筆法記をめぐって〉一文，惜囿於目前條件，筆者迄今仍未能徵得。

何以《山水純全集》所受關注甚罕？此間原由，筆者整理原因有三：第一，《山水純全集》內容多為採擷前人著作，近代研究者普遍認為探討價值不高。如俞劍華認為：

⁵ 若據呂塵整理，中國學者早前對《山水純全集》有過研究者，有謝巍，《中國畫學著作考錄》（上海：上海書畫出版社，1998）；蔡罕，《北宋翰林圖畫院及其院畫研究》（杭州：浙江人民出版社，2002）；郭熙，梁燕註釋，《林泉高致》（鄭州：中州古籍出版社，2013）等。然呂塵認為「由其書名來看，均非關於《山水純全集》的專題論著，固其所涉內容頗有侷限。」參見呂塵，《韓拙《山水純全集》研究》（上海師範大學碩士論文，2016），2-3。

⁶ 呂塵，《韓拙《山水純全集》研究》（上海師範大學碩士論文，2016）；高陽，《韓拙《山水純全集》研究》（河南大學藝術學碩士論文，2016）。

⁷ 蔡罕，〈《山水純全集》與韓拙的山水畫理論〉，《美術觀察》2003年第3期，90-92、94。

⁸ 張瀛太有舉台北故宮博物院所藏傳宋徽宗〈溪山秋色圖〉、上海博物館藏王詵〈煙江疊嶂圖〉、波士頓美術館藏趙令穰〈湖莊清夏圖〉略加說明，但僅是佐證《山水純全集》中對雲靄煙霧的描寫表現，未有進一步討論。張瀛太，《郭熙·林泉高致集與韓拙·山水純全集之繪畫美學與時代意義》，249。

既專講規矩，自應平正通連，不作玄虛之論。但韓氏文筆腐闊，見解平庸，每多支詞爛調，不特俗腐可厭，而且謬誤甚多，用事錄文，全不注意，以致錯誤百出，以訛傳訛。且書中抄襲舊說之處多，獨具己見之處少，實無多少價值，《四庫》、《解題》均加讚許，亦未見公允。⁹

對此書可謂酷評。陳傳席亦認為：「《山水純全集》中的理論幾基本上都是傳抄雜湊前人的，從此開著述傳抄雜湊之風。後事之畫史畫論為了集畫論大成，多數把前人的史論抄掇一通，有的在抄襲之後又加一些新的近世資料。這種現象在北宋之前是沒有的。」¹⁰指陳書中傳抄前人畫論之弊。然這類批評言論，多半僅以資料、文筆之類判斷高下，對畫論而言未必公允。評斷《山水純全集》之價值，除比對傳鈔資料或文筆之外，仍須詳其箇中意義，並與現有美術史研究狀態加以對照，方可得出較為允當的觀點。關於《山水純全集》之內容與評價，將於後文論及，此不贅言。

第二，《山水純全集》脫誤甚多，版本紊雜。此書雖為宋人著作，但現今不見宋版，亦不見於宋人著述。最早記載此書者，為元夏文彥《圖繪寶鑑》卷三介紹：「韓拙，字全翁，南陽人。善畫山水窠石。有《山水純全集》行於世。」¹¹現傳世《山水純全集》版本最早者，為元明之際陶宗儀撰《說郛》所出。然《說郛》原書已佚，今日所見晚出的傳抄本，多有脫漏傳訛，致使書中有文意不通、難以理解之處，對後世研究者而言，頗感困擾。¹²故本文根據近代學者研究整理的基礎，以俞劍華在《中國畫論類編》中以多本校勘後的版本為主。

第三，《山水純全集》作者韓拙，可徵資料甚少，亦無傳世作品。相較之下，郭熙雖無法確認生卒年，但有數幅作品傳世。《林泉高致集》有作品可資比

⁹ 俞劍華，《中國古代畫論精讀》（北京：人民美術出版社，2011），296，轉引自高楊，《韓拙《山水純全集》研究》（河南大學藝術文獻與藝術史研究碩士論文，2016），2。

¹⁰ 陳傳席，《中國繪畫美學史》

¹¹ 夏文彥，《圖繪寶鑑》。

¹² 《山水純全集》版本研究，可參照呂塵，《韓拙《山水純全集》研究》（上海師範大學碩士論文，2016）。

對，自然有較多討論空間。然就兩宋山水畫論，《林泉高致集》雖有集大成之價值，但《山水純全集》中內容，為反映兩宋山水畫變遷的重要文獻，如今雖不見傳世韓拙作品，亦不應輕忽此書內容之價值。

韓拙其人，未詳生平，今所能徵者，多半是根據《山水純全集》而來。集後張懷序曰：

有琴堂韓公純全，以名宦簪履之後，家世業儒，自垂髫誦習之間，每臨筆研，多戲以窠石。既冠，從南北宦遊，……繼而攻畫於山水，則落筆驚人，……公自紹聖間，擔簦之都下進藝，于都尉王晉卿所愜，薦於今聖藩邸，繼而上登寶位，受翰林書藝局祇候，累遷為直長畫待詔，今以受忠訓郎。¹³

此段講述生平，當中需注意者有二。第一，韓拙得以進內府的因由，先係進王詵（晉卿）府中，再由王詵推薦給宋徽宗。王詵為公主駙馬，位列皇戚，愛好畫藝，¹⁴與宋徽宗、趙令穰等人均交好，今亦留有數件傳稱作品。¹⁵韓拙於書中提及王詵對他的賞識，如「論觀畫別識」條：

世有王晉卿者，戚里之雅士也。耕獵文史，放肆圖畫，每燕息之餘，多戲小筆，散之於公卿家多矣。嘗蒙青眼左顧，每圖畫必見召觀，論乎淵奧，構其名實。¹⁶

¹³ 張懷，〈後序〉，《山水純全集》，收在俞劍華，《中國畫論類編》

¹⁴ 關於王詵小傳，《宣和畫譜》卷十二記王詵：「詵博雅該洽，以至奕棋圖畫，無不造妙。寫煙江遠壑，柳溪漁浦。晴嵐絕澗，寒林幽谷，桃溪草村，皆詞人墨卿難狀之景。而詵落筆思致，遂將到古人超軼處。……即其第乃為堂，曰寶繪，藏古今法書名畫，常以古人所畫山水置於几案屋壁間，以為勝玩，曰要如宗炳、澄懷臥遊耳。」《宣和畫譜》卷十二。

¹⁵ 徽宗早在即位以前，即與王詵交好，可見蔡條《鐵圍山叢談》卷一中所提：「（徽宗）出與王晉卿詵，宗室大年令穰往來。二人者，皆喜作文詞，妙圖畫。而大年又善黃庭堅，故祐陵作黃庭堅體，後自成一法也。」蔡條，《鐵圍山叢談》卷一。

¹⁶ 韓拙，〈論觀畫別識〉，《山水純全集》，收在俞劍華，《中國畫論類編》，676。

王詵器重韓拙，每次觀畫，都要召韓拙共觀，與他討論優劣。或因如此，韓拙甚而直接將王詵對品鑑繪畫的觀點直接入書，可見「論三古之畫過與不及」條：

且論畫多能精當者，國之王晉卿也。……晉卿論三古之畫，可代為之高者。晉宋為高古，唐為中古，五代為近古。……¹⁷

故由此可知，韓拙此書之內容看法，應受王詵影響頗深。

第二，王詵推薦韓拙給徽宗，是在徽宗即位之前。因可以知，徽宗即位之後，韓拙隨之供職內府，故有張懷所寫「受翰林書藝局祗候，累遷為直長畫待詔，今以受忠訓郎」等官銜。¹⁸若據韓拙自序，云：

愚……性志所適，切慕於畫。……自幼嗜好，留心於此，至今白首，尚且孳孳無倦，惟患學之淺短，自為成癖爾。……愚習山水人物，以為歲久，所得山水之趣，粗以為法，誠不敢為卓絕之論。……分為十論，各隨品目，以附其後。宣和辛丑歲季夏八日琴堂韓拙全翁序。¹⁹

序中自云白首，稱自己習藝「歲久」，顯見韓拙書此時已是晚年。且須注意此序末紀年為宣和辛丑（三年，1121），已是徽宗後期。以韓拙在徽宗未上位即入邸，又屢累遷至忠訓郎，對徽宗畫院情況，應是有相當了解。而《山水純全集》成書時間在宣和三年以前，殆無疑義。

二、《山水純全集》中所反映出的山水畫認識

《山水純全集》概分十論，分別為：一、論山，二、論水，三、論林木，四、論石，五、論雲霞烟霧靄嵐光風雨雪，六、論人物橋杓關城寺觀山居舟車

¹⁷ 韓拙，〈論三古之畫過與不及〉，《山水純全集》，收在俞劍華，《中國畫論類編》，679

¹⁸ 韓拙入徽宗朝供職職銜，因有版本異稱，呂塵對此有過詳細討論。參見呂塵，〈韓拙生平及其職位〉，《韓拙《山水純全集》研究》，6-12

¹⁹ 韓拙，〈序〉，《山水純全集》，收在俞劍華，《中國畫論類編》，660。

四時之景，七、論筆墨格法氣韻之病，八、論觀畫別識，九、論古今學者，十、論三古之畫過與不及。若《林泉高致集》可視為郭熙個人畫藝之整理，則《山水純全集》則採博眾議，作一完整的山水畫法大觀，十論有六論分述山水畫各題材，一論專言筆墨技法，後三論則為品評。

首先，前六論中，篇首多先詳述不同品類，彷彿名詞解釋，如「論山」中提及：

洪谷子云：「尖者曰峰，平者曰陵，圓者曰巒，相連者曰嶺，有穴曰岫，峻壁曰岩。」岩下有穴曰岩穴也。山大而高曰嵩，山小而孤曰岑，銳山曰嶠。高峻而纖者嶠也，卑而小尖者扈也，山小而孤眾山歸叢者，名曰羅圍也。言襲陟者山三重也，兩山相重者，謂之再成映也。一山為岨，小山曰岌，大山曰峘，岌謂高而過也。……²⁰

韓拙不僅引荊浩之語，甚而一再細分，不避繁瑣。除卻論山之外，其他篇論亦多有類似如此名詞解釋者，可謂此書一大特徵。

其次，韓拙詳論山水四時之景差異，甚而臚列應時所繪的內容。分四時之景，在《林泉高致集》中已經提及，即所謂描繪「真山水」，謂「真山水之雲氣四時不同……真山水之煙嵐四時不同……」²¹點景時亦有「春山煙雲連綿人欣欣，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」等語。²²然韓拙則更進一步，山、水、林木、雲霧煙靄、點景人物均分四時之別，一一敘述。

如「論山」寫四時景象，係取《林泉高致集》之語而略：「山有四時之色，春山艷冶，夏山蒼翠，秋山明淨，冬山慘淡，四時之氣象也。」²³而「論水」

²⁰ 韓拙，〈論山〉，《山水純全集》，收在俞劍華，《中國畫論類編》，661。

²¹ 郭思，《林泉高致集》

²² 郭思，《林泉高致集》

²³ 《林泉高致集》云：「真山水之煙嵐四時不同。春山澹冶而如笑，夏山蒼翠而如滴，秋山明淨而如妝，東山慘淡而如睡。」郭熙，梁燕註釋，《林泉高致》，86。韓拙，〈論山〉，《山水純

則提到：「然水有四時之色，隨四時之氣。春水微碧，夏水微綠，秋水微清，冬水微慘。」²⁴「論林木」則提到：「梁元帝云：木有四時，春英夏蔭，秋毛冬骨。春英者，葉細而花繁也。夏蔭者，葉密而茂盛也。秋毛者，葉疏而飄零也。冬骨者，葉枯而枝槁也。」²⁵「論雲霞烟霧靄嵐光風雨雪」則提到：「四時之氣，散之陰晦，則遂其四時之象。故春雲如白鶴，其體閒逸，融合而舒暢也。夏雲如奇峰，其勢陰鬱，濃鬣而無定也。秋雲如輕浪飄零，或若兜羅，廓靜而清明也。冬雲如潑墨慘翳，示其玄冥之色，昏寒而深重。此晴雲四時之象也。故春陰而雲氣淡蕩，夏陰而雲氣突黑，秋陰則雲氣輕浮，冬陰則雲氣黯淡。此陰雲四時之象也。」²⁶在「論人物橋杓關城寺觀山居舟車四時之景」中提到：「春時可以畫人物忻悅而舒和，郊遊踏青，阡陌秋千，漁唱渡水，歸牧耕鋤，山種捕魚之類也。夏可畫以人物，但於山陰林壑之處，或行旅憩歇，水閣高亭避暑納涼，翫水浮舟，臨江浴滌，曉汲涉水，風雨過渡之類也。秋畫以人物吹簫翫月、採菱浣紗、漁笛搗帛、衣春登高、賞菊之類也。冬畫以人物則圍爐飲酒、慘烈遊宦、雪笠寒僮、騾綱運糧、雪江渡口、寒郊遊獵、履冰之類也。」²⁷

上述所徵引《山水純全集》內文，不若《林泉高致集》為一己之感想，而是廣徵前人說法，並加以擴充細論，更似習畫指引，似乎照此內容圖畫，即可組成山水四時之景，有歸納總結之意。這樣的內容，其中心要旨，即是「物理」。對「理」的追求，鄭昶認為係受到宋代理學的影響：「宋人善畫，要以『理』字為主，是殆受理學之暗示。為其講理，故尚真，為其尚真，故重活；而氣韻生動，機趣活潑之說，遂視為圖畫之玉律，卒以形成宋代講神趣而仍不失物理之畫風。」²⁸這樣的概念，可以從蘇軾論畫的內容中加以佐證：

全集》，收在俞劍華，《中國畫論類編》，662。

²⁴ 韓拙，〈論水〉，《山水純全集》，收在俞劍華，《中國畫論類編》，664。

²⁵ 韓拙，〈論林木〉，《山水純全集》，收在俞劍華，《中國畫論類編》，666。

²⁶ 韓拙，〈論雲霞烟霧靄嵐光風雨雪〉，《山水純全集》，收在俞劍華，《中國畫論類編》，668。

²⁷ 韓拙，〈論人物橋杓關城寺觀山居舟車四時之景〉，《山水純全集》，收在俞劍華，《中國畫論類編》，670-671。

²⁸ 鄭昶，《中國畫學全史》（上海：中華書局，1929），312-313。

余嘗論畫，以為人禽宮室器用皆有常形，至於山石竹木、水波煙雲，雖無常形，而有常理。常形之失，人皆知之；常理之不當，雖曉畫者有所不知。故凡可以欺世而取名者，必托於無常形者也。……世之工人，或能曲盡其形，至於其理，非高人逸才不能辨。²⁹

在蘇軾筆下，「常形」用指人禽宮室，當為今日所謂型態樣貌，而「常理」所指自然景觀，既無固定的型態可以依仿，應為某種約化而成的規律。若對照《山水純全集》，或即書中所謂「天地之間，雖事之多，有條則不紊；物之眾，有緒則不雜。蓋各有理之所寓耳。」³⁰而追求「理」所反映出的「尚真」、「重活」者，張瀛太進一步以鄧椿《畫繼》中宋徽宗品評月季圖、論孔雀舉足的內容來論證。³¹如此之「理」，自然「只能代表徽宗個人所認知的理」，³²陳韻如甚而認為，文獻紀載中徽宗之觀點，實非真正基於實物，而是對禮法規範的投射。³³

然而，《山水純全集》中的「理」不只「物理」，張瀛太認為還包括「理法」與「詩理」，在韓拙文中，稱之為「格法」及「名狀」，前者屬摹古之技巧訓練，後者為文學修養之進修。³⁴韓拙對格法重視，如在「論觀畫別識」云：

凡閱諸畫，先看風勢氣韻，次究格法高低者，為前賢家法，規矩用度也。倘生意純而物理順，用度備而格法高，固得其格者也。³⁵

此外，對於不遵格法者，韓拙批評為作畫之病：

²⁹

³⁰ 韓拙，〈論觀畫別識〉，《山水純全集》，收在俞劍華，《中國畫論類編》，674。

³¹ 張瀛太，《郭熙·林泉高致集與韓拙·山水純全集之繪畫美學與時代意義》，229-230。

³² 張瀛太，同上註，230。

³³ 陳韻如，《畫亦藝也：重估宋徽宗朝的繪畫活動》（國立台灣大學藝術史研究所博士論文，2009），2。

³⁴ 張瀛太，《郭熙·林泉高致集與韓拙·山水純全集之繪畫美學與時代意義》，230-231。

³⁵ 韓拙，〈論觀畫別識〉，《山水純全集》，收在俞劍華，《中國畫論類編》，674。

然作畫之病者眾矣，惟俗病最大。出於淺陋狗卑，昧乎格法之士，動作無規，亂揮取逸。強務古淡而枯燥，苟圖巧密而纏縛，詐為老筆，本非自然。此為論筆墨格法器韻之病耳。³⁶

此「格法」之內涵，韓拙以反面論之：

人之無學，謂之無格，無格謂無前賢格法也。豈有不落格法者而為越古超今名賢者歟？³⁷

張瀛太認為韓拙所謂「格法」，未必只是「前賢之法」，而是包含「古法」與「章法」，在書中亦云「法度」、「規矩」等。而如此「格法」，張瀛太認為即是專門之學問，而畫家習此學問，即能有別於「閭閻俗子」之畫，³⁸因「古之名流士大夫，皆從格法。」³⁹這似乎也暗合文獻所載徽宗崇古之好。鄧椿《畫繼》中即記「昔神宗好熙筆，一殿專背熙作，上（徽宗）即位後，易以古圖。」⁴⁰並有記徽宗愛賞展子虔《四載圖》往事等。⁴¹依循此「格法」，即可表現出理想山水之美。張瀛太提到：「『格法』在韓拙眼中不但是一種優良『傳統』，也是主要美的代稱，只要遵循這些既定典式，任何藝術上的情意內容皆可以獲得最理想的形式方式來表達它的美。」⁴²

除卻「物理」、「格法」外，韓拙亦著重畫中意蘊。畫中意蘊，乃是因應「詩意」而成，即《山水純全集》中提到：

³⁶ 韓拙，〈論用筆墨格法器韻之病〉，《山水純全集》，收在俞劍華，《中國畫論類編》，672。

³⁷ 韓拙，〈論古今學者〉，《山水純全集》，收在俞劍華，《中國畫論類編》，677-678。

³⁸ 張瀛太，《郭熙·林泉高致集與韓拙·山水純全集之繪畫美學與時代意義》，236-238。

³⁹ 韓拙，〈論觀畫別識〉，《山水純全集》，收在俞劍華，《中國畫論類編》，676。

⁴⁰ 鄧椿，《畫繼》

⁴¹ 「宣和殿御閣，有展子虔《四載圖》，最為高品。上每愛玩，或終日不捨，但恨止有三圖，其《水行》一圖，特補遺耳。一日，中使至洛，忽聞洛中故家有之，亟告留守求觀。既見，則愕曰：御閣中正欠此一圖。登時進入。所謂天生神聖物，必有會合時也。」見鄧椿，《畫繼》

⁴² 張瀛太，《郭熙·林泉高致集與韓拙·山水純全集之繪畫美學與時代意義》，260。

以上山之名狀，常備畫文理詩意用之，候博古君子之問。若問而無以對，此無知之士也，不可不知也。或詩句中有此山名，雖有其名而不知其山之體狀者，安可措手製之？⁴³

所謂「山之名狀」，乃前述所引各種山巖名目，張瀛太認為，韓拙書中如斯細分，「可能來自徽宗畫學教育畫生所用的《說文》、《爾雅》、《方言》的分目訓釋方式。」⁴⁴而之所以需要如此一一對應，乃是要「從詩文的文理、情節中去想像繪畫形式及構圖演進；……選擇『合於詩的自然』，『正確』表達詩意。」⁴⁵所以析別名狀，是用來「備畫文理詩意用之，候博古君子之問」。俞劍華曾就此段質疑「既稱博古君子，又何必問？」⁴⁶然此處所謂「候博古君子之問」，恐怕不是泛泛之「問」，而是畫家應試之「問」。若以此理延伸，則此「博古君子」者，恐怕主要是指宋徽宗。

素來論及徽宗取畫士之記載，多不脫以詩為試題者。如「野水無人渡，孤舟盡日橫」、「亂山藏古寺」、「蝴蝶夢中家萬里」、「嫩綠枝頭紅一點，惱人春色不須多」、「踏花歸去馬蹄香」、「竹鎖橋邊賣酒家」等。⁴⁷以詩題入畫，可能並非始於北宋末年，但宋徽宗將其發揚光大，殆無疑義。畫家須具備能掌握「詩意」的文學素養，才能正確掌握詩意，落實為圖像。單純師造化，已無法滿足觀畫者之需，需詩畫相應，才能顯出畫之格調。張瀛太認為此是「原本傾向寫實作風的『寫境』也變成想像成分居多的『造境』。」⁴⁸「促使繪畫藝術由探究自然現實的『理』，轉向個人內心的『意』。」⁴⁹畫面主題以詩意為宗，乃是宋代山水風格變遷中，至為重要的關鍵。

⁴³ 韓拙，〈論山〉，《山水純全集》，收在俞劍華，《中國畫論類編》，662-663。

⁴⁴ 張瀛太，《郭熙·林泉高致集與韓拙·山水純全集之繪畫美學與時代意義》，273。

⁴⁵ 張瀛太，同上註，275。

⁴⁶ 俞劍華，《中國畫論類編》，663。

⁴⁷ 鄧椿，《畫繼》

⁴⁸ 張瀛太，《郭熙·林泉高致集與韓拙·山水純全集之繪畫美學與時代意義》，280。

⁴⁹ 張瀛太，同上註，281。

因而《山水純全集》中所包含的層面，除了要求畫家需觀察現象，轉化為一理想山水的情境（物理）外，亦包含吾人所認知宋徽宗藝術審美尚古的態度（格法），以及北宋詩畫觀念的體現（名狀）。此三種加總起來，即可知徽宗朝時期山水畫樣貌轉換的依據。

三、傳世畫作中所反映的韓氏三遠觀

但上述所云諸「理」，多半只是陳述概念，若與既有的傳世作品比對，何以映證？蓋《山水純全集》中多剪裁前人內容，似是拼湊成書。但細究其中，可以見到一段山水觀點，乃是書中獨有之見，即論山之三遠。他在引《林泉高致集》中的三遠觀後，接續言之：

愚又論三遠者：有山根邊岸，水波互望而遙，謂之闊遠。有野霞暝漠，野水隔而彷彿不見者，謂之迷遠。景物至絕，而微茫縹緲者，謂之幽遠。⁵⁰

一般論者，對韓拙之三遠觀，多認為是郭熙三遠觀之補充。如蔡罕認為「這『闊遠』、『迷遠』和『幽遠』，實際上是對『平遠』之景所作的補充性闡述。」⁵¹趙運虎稱「他（韓拙）的這種三遠，唯有迷遠，有其獨到的見地，其闊遠和幽遠，只不過是對郭熙提出的深遠和平遠作了某些補充而已。」⁵²張瀛太並未就韓拙新三遠觀有進一步解釋，而是就韓拙的「格法」觀中，將此段文字認為是「從『傳統』的美學風格中，發展出不同於傳統的美感內容，並在這樣的內容中注入了反映其時代精神的情意特徵。」⁵³且提及張懷後序提及山水畫之「今古之跡」：

⁵⁰ 韓拙，〈論山〉，《山水純全集》，收在俞劍華，《中國畫論類編》，662。

⁵¹ 蔡罕，〈《山水純全集》與韓拙的山水畫理論〉，94。

⁵² 趙運虎，〈「六遠法」與五代兩宋山水畫的嬗變〉，《河南師範大學學報（哲學社會科學版）》2008年9月，249。

⁵³ 張瀛太，《郭熙·林泉高致集與韓拙·山水純全集之繪畫美學與時代意義》，256。

今古之跡，顯然而著見於域中者，不為不多矣。略究形容而推之：遙岑疊翠，遠水澄明，片帆歸浦，秋雁下空，指掌之間，若睨千里，有得其平遠者也。雲輕峰秀，樹老陰疏，江村棧路，遙嶺崢嶸，僧估溪橋，歸舟人少，漱石枕流，有得其全景者也。若松柏老而虬亂，群木茂而蔥鬱，臨流盤澗，崖古林高，此得其樹石者也。萬木披靡，千岩聳翠，煙重暝斜之勢，林繁而葉葉有聲，此得其風雨者也。⁵⁴

張懷在文中分作「平遠」、「全景」、「樹石」、「風雨」。而張瀛太認為「較值得注意的是『平遠』被單獨提了出來，而且不是『窠石平遠』或『雙松平遠』之類的『陸地』景色，而是有『遠水、片帆』之類的水景平遠，這與韓拙新提出來的闊遠、迷遠、幽遠之構圖概念甚為接近。」⁵⁵言下之意，亦是將韓拙之三遠觀視為平遠的延伸。

此論是書中少數韓拙自舒之見。⁵⁶雖然俞劍華批評「韓氏三遠全從畫面上之感覺立論。雖有闊、遠、幽名目，實際卻無大分別。」⁵⁷但韓拙此三遠之新論，乃可看成徽宗朝對山水風格轉換之確據。此三遠說雖乍看不甚明晰，但需知其成立背景，乃在同時重寫實（物理）、復古（格法）、詩意（名狀）的前提下所成。寫實與復古早在徽宗朝之前即甚著重，真正有別於前者，乃是「詩意」的強調，故反映在山水風格中者，即是強化詩意之煙嵐雲霧的表現樣貌。這也反映在「論雲霞烟霧靄嵐光風雨雪」中，對四時之氣的細緻描述。

《山水純全集》既重視山水畫中的「物理」、「格法」、「名狀」，其內文亦是可資畫家參考憑藉者，則韓拙新論三遠之說，絕非「無大分別」。管見以為，若

⁵⁴ 張懷，〈後序〉，《山水純全集》，收在俞劍華，《中國畫論類編》，680-681。

⁵⁵ 張瀛太，《郭熙·林泉高致集與韓拙·山水純全集之繪畫美學與時代意義》，259。

⁵⁶ 另一自舒之見在「論用筆墨格法器韻之病」中提到「用筆三病」：「古云用筆有三病，一曰板病，二曰刻病，三曰結病。」後多補一病：「愚有一論，為之確病。筆路謹細而癡拘，全無變通，筆墨雖行，類同死物，狀如雕印之跡者，確也。」韓拙，〈論用筆墨格法器韻之病〉，《山水純全集》，收在俞劍華，《中國畫論類編》，672。

⁵⁷ 俞劍華，《中國畫論類編》，662。

能細究韓拙文意，必有可對應畫面的描述，而置於北宋傳世作品當中，為今人理解宋代山水畫作品另一憑藉。

「闊遠」、「迷遠」、「幽遠」三者，首先要從原文處加以理解。以下分別立目，並舉傳世作品對應，加以討論。



圖 1 宋 王詵 煙江疊嶂圖卷 絹本設色 45.8x165.7 公分 上海博物館藏



圖 2 宋 王詵 煙江疊嶂圖卷 絹本水墨 26.3x140.7 公分 上海博物館藏

1. 闊遠

首先，韓拙提及「闊遠」，為「有山根邊岸，水波互望而遙」，亦即在畫面中，可見一河分隔兩岸，且兩岸之間甚遠，故「互望而遙」。且河之兩岸為「山根邊岸」，即岸旁應為崇嶺高巖，強調垂直與水平空間的對比。

此類作品，可舉上海博物館所藏王詵《煙江疊嶂圖》為例。上海博物館所藏《煙江疊嶂圖》有二卷，一卷為設色（圖 1），一卷為水墨（圖 2）。蓋王詵所繪《煙江疊嶂圖》，歷有記載，最早可見蘇軾《書王定國所藏烟江疊嶂圖》一詩，亦為水墨本後之跋文首篇。⁵⁸其次為南宋張邦基《墨莊漫錄》所記：「督尉王詵為

⁵⁸ 「江上愁心千疊山，浮空積翠如雲煙。山耶雲耶遠莫知，煙空雲散山依然。但見兩崖蒼蒼岸絕谷，中有百道飛來泉。縈林絡石隱復見，下赴谷口為奔川。川平山開林麓斷，小橋野店依山前。行人稍度喬木外，漁舟一葉江吞天。使君何從得此本，點綴毫末分清妍。不知人間何處有

王定國畫煙江疊嶂圖，東坡作詩所謂江上愁心千疊山者。定國死，其子由以畫貨與高郵富人茅生。以獻章獻。或云禁中。」⁵⁹元至清代，皆有著錄。⁶⁰然而今存二本，究竟真偽如何，晚近研究者頗多討論。⁶¹

設色一卷，由於此卷前有宋徽宗所書「王詵煙江疊嶂圖」，並鈐雙龍印、「宣和」、「政和」、「政和」等騎縫印，及「內府圖書之印」，且有賈似道、孫承澤等收藏印記，後又入清宮內府，流傳有緒。並對照《宣和畫譜》當中記載，一般認為是王詵真跡無誤。竹浪遠並對照蘇軾詩文之內容，認為與設色本完全相符，更可確認應是真跡。⁶²

首先畫最右側下方，以工細筆法，畫出坡岸柳樹。中間空茫處應為水景迷霧，綴繪兩艘竹筏，各有二人據於一端。畫面左方為主景，畫出叢山宛若島嶼，以中墨側鋒勾出雲頭山石，染藍綠等色。中有流瀑數處，以墨色襯出，並細細畫出雜木林，填入石青、赭石等色。樹木與山石之間以雲霧隔開，雲霧以墨線勾出。叢山右側可見屋頂，岸邊有停靠小舟，上似乎繪有兩人。遠山則從雲霧中延伸而出。

叢山在畫卷之左方，其餘地方幾乎不加著墨，有開闊遼遠之感。雖然因長卷畫面所限，山勢似不若郭熙所繪《早春圖》那樣高立，但山石以雲霧隔開，乃凸顯山勢之手法，所以可視為大山與水岸之對比，符合韓拙所云「山根邊岸」之景。且畫中左下點出另一岸，雖然在畫面上比重不大，卻襯托出畫面之遼闊，交代出「互望而遙」之景。因而此畫可以看成「闊遠」表現之實例。

此境，徑欲往買二頃田。君不見武昌樊口幽絕處，東坡先生留五年。春風搖江天漠漠，暮雲卷雨山娟娟。丹楓翻鴉伴水宿，長松落雪驚醉眠。桃花流水在人世，武陵豈必皆神仙。江山清空我塵土，雖有去路尋無緣。還君此畫三嘆息，山中故人應有招我歸來篇。」《蘇軾詩集》

⁵⁹ 張邦基，《墨莊漫錄》

⁶⁰ 《煙江疊嶂圖》前人著錄，可參見竹浪遠整理的表格；竹浪遠，《唐宋山水畫研究》（東京：中央公論美術，2015），370-371。

⁶¹ 過去研究可參見竹浪遠，《唐宋山水畫研究》，391。

⁶² 竹浪遠，《唐宋山水畫研究》，374-375。

而水墨一卷，雖有蘇軾長跋於後，然學者對於此卷真偽仍有爭議。略而論之，日本學者如小川裕充、竹浪遠等不認為此卷為王詵真跡，而中國學者多半持真跡的看法。⁶³囿於本文篇幅所限，不擬另議畫作真偽問題。然竹浪遠提及與水墨卷《煙江疊嶂圖》類似之另一王詵傳稱作品，即現藏北京故宮博物院的《漁村小雪圖》（圖3）。類似之處，乃兩卷皆是卷右繪有連綿山巒，卷左則為開闊水景的構圖。然在筆法處理上，水墨卷《煙江疊嶂圖》山石部分皆以淡墨繪成，近景樹林、棧橋、人物等，則以濃墨所勾繪，用筆尖細而率性，筆力軟弱。而《漁村小雪圖》則用筆較為仔細，叢巖山石以李郭風格，繪出雲頭形狀，山巔處綴滿林木，並有胡粉作雪色。左右兩側皆有水景，似是河流自左向右蜿蜒而過，及至右方水面開闊，襯以遠山隔岸，凸顯高闊之對比。因而此類構圖，亦應視為「闊遠」之景。



圖3 宋 王詵 漁村小雪圖卷 絹本水墨 44.5x219.5 公分 北京故宮博物院藏

2. 迷遠

繼而論「迷遠」者，為「野霞暝漠，野水隔而彷彿不見者」。「野霞暝漠」可看成是霧氣繚繞之景，而且有「野水隔」，畫面中必然有水流流經，以現河邊矇矓之景象。故而迷遠之景，必以霧氣瀰漫，使景物若隱若現為主。

「迷遠」之景，可以今日傳稱趙令穰作品為代表。趙令穰為趙宋宗室，據《宣和畫譜》記載，其「游心經史，戲弄翰墨，尤得意於丹青之妙。」⁶⁴並提到他所畫山水景色：「畫陂湖林樾、煙雲鳧雁之趣，荒遠閒暇，亦自有得意

⁶³ 日本學者觀點，可參照竹浪遠，《唐宋山水畫研究》，373；中國學者觀點，可參照鍾銀蘭，〈對王詵水墨《煙江疊嶂圖》及蘇、王唱和詩的再認識〉，《上海博物館集刊》1996年第7期，175-195。

⁶⁴ 《宣和畫譜》卷19

處。」⁶⁵米芾《畫史》亦提到「宗室令穰大年，作小軸清麗，雪景類世所收王維汀渚水鳥，有江湖意。」⁶⁶並輔以《宣和畫譜》中所記載其作品名稱，⁶⁷可以猜測趙令穰作品，應多為沙洲水岸一類景色。此類景色，多只有近景，常被後世論者歸於小景畫一類。⁶⁸故今日傳稱趙令穰作品者，多為沙洲樹叢近景山水。以波士頓美術館所藏《湖莊清夏圖》（圖4）為例，該作品為一長卷，此卷卷尾有「元符庚辰大年筆」落款，並鈐印「大年圖書」，米澤嘉圃認為此卷流傳有緒，又有董其昌跋文之鑑定，可視為趙令穰真跡。⁶⁹



圖4 宋 梁師閔 蘆汀密雪圖卷 絹本設色 26.5x145.6 公分 北京故宮博物院藏

《湖莊清夏圖》為絹本淺設色，最右側開始處為坡石，後有民房三間，從房子前延伸出一水汀，有小橋連接對岸。岸旁水邊皆以花青等畫出荷葉，為夏日之景，然而隔岸密林，以明顯一條霧氣隔開，宛如長帶橫貫畫面。而沿岸之樹，除一二樹木外，幾乎全為霧氣所隔，宛如清晨陽光未顯，水岸邊籠罩濃霧的景致。畫面中間有數株沒有被霧所隔的樹木，中有民房，最左處則畫出一小坡岸，有三株樹木或直或倚。水面除有荷葉，亦細細畫出雁鴨，或游於水面，或飛在枝桠之間。畫中霧氣之表現，與「野霞暝漠」之描寫頗為契合，且雖在畫面中感覺距離不甚遠，卻只畫出樹幹，以墨色暈染，表現霧氣濃重而模糊不清的景象，亦合「野水隔而彷彿不見」，因而《湖莊清夏圖》所描繪的河岸霧濛

⁶⁵ 《宣和畫譜》卷19

⁶⁶ 米芾，《畫史》四庫全書

⁶⁷ 《宣和畫譜》記有：「竹雙鵲圖二，柘竹雙禽圖二，四景山水圖四，小景圖二，風竹圖一，溪山春色圖一，夏溪行旅圖一，秋塘群鳥圖一，寒灘密雪圖一，江汀集雁圖一，水墨鴛鴦圖二，怪石筠柘圖二，雪江圖一，雪莊圖一，遠山圖一，訪戴圖一。」《宣和畫譜》卷19

⁶⁸ 參見如林柏亭，〈小景與宋汀渚水鳥畫之關係〉，《宋代書畫冊頁名品特展》（台北：國立故宮博物院，1995），62-72。

⁶⁹ 米澤嘉圃，〈傳趙令穰筆秋塘圖について〉，《中國繪畫史研究・山水畫編》（東京：東京大學東洋文化研究所，1961），132-133。

之汀渚景色，應可視為「迷遠」之表現。晚近亦有學者將趙令穰傳稱作品比擬韓拙三遠，認為其畫中江南山水之景，與韓拙三遠描寫特徵一致。⁷⁰本文則進一步論，以為趙令穰畫作，實可歸於「迷遠」之類。

此外，北京故宮博物院所藏梁師閔《蘆汀密雪》（圖 5），也可視為「迷遠」之景。《蘆汀密雪》亦為長卷，卷末有「蘆汀密雪臣梁師閔畫」落款，卷首有宋徽宗「梁師閔蘆汀密雪」題字，並有雙龍印，「御書」、「大觀」、「宣和」、「宣龢」、「政龢」等騎縫印，且《宣和畫譜》中亦有此畫記錄，一般認為是梁師閔傳世唯一的真跡。

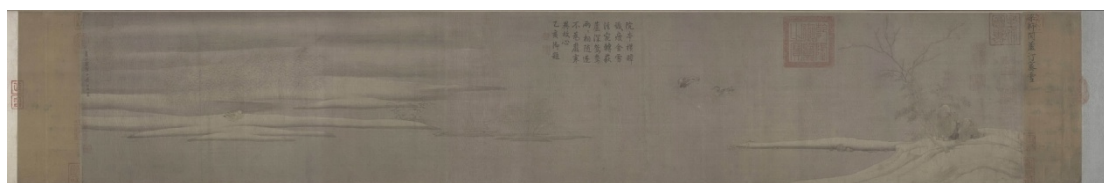


圖 5 宋 梁師閔 蘆汀密雪圖卷 絹本設色 26.5x145.6 公分 北京故宮博物院藏

畫面右側為一緩坡枯木，旁有一對鴛鴦，暗示出水面，畫面中央處為一沙汀，上以細筆繪出禾草之屬，繼而左側緩坡亦畫著兩三叢禾草，禾草後以淡墨層層敷染，表現出霧色濛濛之態，在畫面中毫無中遠景的描寫。此畫不若《湖莊清夏圖》，以明顯的描繪手段畫出被霧氣遮掩的樹林，然從畫面中簡潔的構圖與內容，以墨色表現出霧氣迷濛的景象，亦契合「野霞暝漠」之描寫。故此類近景構圖、畫沙汀水渚，霧氣瀰漫之景，大抵都可以視為「迷遠」一類。

3. 幽遠

「幽遠」者，為「景物至絕，而微茫縹緲者」，或可釋作中遠景幾乎不見，只有些許痕跡。此類構圖的傳世北宋作品難徵，但南宋所謂半邊一角構圖，實可歸於「幽遠」當中，蓋因畫面多只有近景，而中遠景僅以寥寥數筆勾出遠山，展現「微茫飄渺」情狀。如國立故宮博物院所藏夏圭《松厓客話》方幅（圖 6），畫面左下半畫一岩岸，上有二人對坐，宛若交談之狀。人物上方畫一絕壁，壁上有一株向下長出的樹木，姿態蜷曲。然畫上絕壁並無盡繪，上方處

⁷⁰ 王凱，《中國宮廷美術史》（岡山：大學教育出版，2015），79-80。

即省略不畫，至畫面右方，僅以墨色畫出隔水邊岸，以及略為擦出似是植物的筆觸，中遠景即不復處理。此類構圖，即可歸至「幽遠」一類。

綜而論之，韓拙三遠若能就文意中加以分辨，確是可以得見其中分別，並與傳世作品比對。若進一步論，此類山水面貌之整理，乃是著眼山水風景中詩意之表現，有更為具體可循之規範與面貌。既合韓拙書中強調「名狀」的傾向，著重「詩意」之於山水的重要性，也反映了徽宗朝畫院考試取士所需，將作畫方式系統化後之結果。



圖 6 宋 夏圭 松厓客話 方幅 絹本淺設色 27x39 公分 國立故宮博物院藏

四、小結

韓拙《山水純全集》不見晚近學者多所著墨，但就兩宋山水畫變遷之研究，則韓拙此書當不可忽視。囿於傳世宋畫之罕，且多有真偽問題，僅以既有畫作討論宋代山水畫，實有其侷限。然《山水純全集》多集前人論著，真正有開創性意義的，即論中所提到有別於郭熙的三遠新論。

此三遠觀點，筆者以為重要性有二：一、韓氏三遠新論，契合之後南宋開展的邊角構圖一路，為吾人理解兩宋山水風格之變，有一理論上的基礎。且從論著可推，韓拙既寫入其中，可見其三遠新論，已經出現在北宋，並非宋室南渡以後才發展出來的新風格。且此三遠新論，均在描畫山水風景霧氣瀰漫之狀，這種畫面的呈現，似可反映徽宗朝的宮廷雅尚。如周密在《齊東野語》卷七「贈雲貢雲」條中提及：

宣和中，艮嶽初成，令近山多造油絹囊，以水濕之，曉張於絕巘危巒間，既而雲盡入，遂括囊以獻，名曰貢雲。每車駕所臨，則盡縱之，須臾滄然充塞，如在千巖萬壑間。⁷¹

禁中園林，不僅要有山水之盛，還要有真正山林一般的雲霧煙嵐。雖然文獻係在論油絹囊收納雲霧的特殊功能，但也可一窺徽宗時期對煙嵐的偏好。此一偏好，或也相當程度反映在山水作品的表現上。

二、晚近論者，多將文人畫與畫院山水分別討論，然就《山水純全集》可知，至少在徽宗朝時期，山水畫已經有系統的與文學結合，將畫中表現「詩意」之狀加以歸納整理，以期能在畫面表現上確實服膺「詩畫合一」之境界。誠然就《山水純全集》中，四時山水景色型態，宛如名詞解釋般一一對應，終不可免於陳窠、流於呆板。然幸也不幸，宋室不久即被金兵所掠，高宗倉皇南逃。徽宗建立的畫院限制不再，但北宋末所成立的詩意山水概念則延續下來，開展出南宋邊角山水的獨特風貌。

故從《山水純全集》一書當中所提到的三遠新論，可以由此一窺當時山水新風格。這類新風格，從原本想要呈現山水空間的構圖模式，進展到強調氣氛與意境的表達，亦反映當時在徽宗影響下對山水風格偏好的轉變，可以作為兩宋山水畫風格變化的文獻佐證。透過這樣的認識，也可以幫助我們去整理北宋時期的山水長卷作品，這些作品除了空間觀點的「平遠」之外，韓拙所提出的「闊遠」、「迷遠」、「幽遠」三遠新論，更可以增加我們對傳世作品的認識。惜作者韓拙，因無作品傳世，無法像郭熙一樣，以作品去作證文獻，但根據拔擢韓拙的王詵等人，我們仍可以借其作品與《山水純全集》相互對照，試圖以文中描述作出分類。筆者認為，應據此予《山水純全集》應有的文獻價值，更可進一步去探討徽宗朝畫院的山水審美趨向，充實我們對於徽宗朝山水畫風格的認識。

⁷¹ 周密，《齊東野語》（上海：商務印書館，1931）。