

# 元文宗的宮廷藝術與北宋典範的再生

石守謙

中央研究院歷史語言研究所

## 前言

不論是以族群關係或是世界史角度探討蒙元這段歷史，以中原為中心的元朝統治者如何與治下原有的文化傳統進行互動，一直都是個不容迴避的議題。大體而言，專治中國史者較注意元朝以草原民族入主中原在中國歷代王朝承續中所造成的特殊性，而以蒙古史或整個內亞草原民族史為專業者則視元朝為整個大蒙古世界帝國的一部分，但兩者皆不能否認蒙元草原文化傳統與中原文化傳統有本質上的差異。再加上當時統治者與被統治者間的強弱位置懸殊，這兩個文化間的對立和磨擦、衝撞，似乎可說是接觸後必然發生的結果。然而，由於研究立足點的不同，兩者對中國本土中原文化傳統在此時期中發展的評述仍有值得注意的不同。前者因為側重於那個具斷裂意涵的特殊性，較易於傾向由中原文化在困境中如何存續的角度來作觀察；後者則較著意於勾勒中原文化如何在此多民族、多區域共存的帝國格局中得到新的發展機會，而未加關照中原文化在元朝內居於弱勢的困境。從時間上來看，在二十世紀八十年代以前，前者的研究成果明顯較多；自九十年代以後，後者則轉為興盛。至近年講世界史之學風大起，後者又有新一層次的發展，並積極地吸納了原有專注於元朝內部蒙漢關係的論述。<sup>1</sup>

對於元朝內部蒙漢文化關係的探討，二十世紀八十年代以來確實累積了一些有意義的成果。過去一般印象中以為，包括元世祖忽必烈（1260–1294在位）在內的蒙元皇帝及其輔佐，根本漠視甚至敵視中國式文治傳統及其文化之重要性，並視元代

---

<sup>1</sup> 對此蒙元史的綜合評述，還請參閱蕭啟慶：〈蒙元統治與中國文化發展〉，載蕭啟慶：《元代的族群文化與科舉》（臺北：聯經出版事業股份有限公司，2008年），頁23–54；Hsiao Chi-i-ch'ing, "Mid-Yüan Politics," in *The Cambridge History of China*, vol. 6: *Alien Regimes and Border States, 907–1368*, ed. Herbert Franke and Denis C. Twitchett (Cambridge: Cambridge University Press, 1994), pp. 490–560。近年頗多以世界史角度探討蒙古帝國的著作，例可見杉山正明：《クビライの挑戦—モンゴルによる世界史の大転回》（東京：講談社，2010年）。

所有一切值得後人稱道的文化成就，如雜劇和文人的隱逸主題藝術等，只是士人被壓迫之下產物的認識，在學界已得到修正。這個成果可說是多位中外學者共同努力累積出來的，其中已故的蕭啟慶教授便是一位代表性人物。他較早期的元代儒戶研究，一舉翻轉了「九儒十丐」說所放大的悲慘印象，指出蒙元統治者並無意圖消滅中國社會原有的士人上層結構，反而在戶計制度上設計了儒戶這個新類別，賦予南北合計約一萬四千戶以一定的世襲經濟利益，雖然沒有同時保證他們取得入仕的權利。他後來又提出「多族士人圈」的看法，擴大了二十世紀初期史學家陳垣《元西域人華化考》的認識，一方面修改了「華化」漢族中心主義的框架，另一方面則自文獻和實物史料中，搜集到為數可觀的蒙古、色目人士操持傳統漢族士人經營雅集、創作詩詞、書畫並參與題跋等的文化行為，因此產生了一個值得注意的多族士人圈，那既是中國文化史中特殊的一章，也是元朝在大蒙古帝國內的特色。蕭啟慶的研究其實還從另一個角度，降低了我們舊有對元代中期復行科舉歷史意義的重視。雖然基本上肯定了科舉復行（1315–1366，共計十六次）後南方士人世家確實藉以得到復蘇、延續的機會，他同時也指出復行科舉後每科錄取南人進士不超過二十人，遠遠不及南宋的四百五十人，實未改善南方士人入仕的窘境，至多只能視為蒙元為統治漢地需求而選用的部分「漢法」罷了。<sup>2</sup>對於想要評估元朝蒙漢文化關係的本文而言，科舉的復行就比不上多族士人圈的出現那麼具有指標意義了。

如果想要進一步討論元朝的蒙漢文化關係，那麼以大汗為核心的宮廷態度當然是不可略過的要點。蕭啟慶雖然重建了元朝的多族士人圈，但對其人數比例僅作相當保守的推測。他基本上還是同意大部分治蒙古帝國史學者如 Morris Rossabi 的看法，以為蒙元大汗（尤其是忽必烈）自認是一「普世帝王」，必須平等地對待治下各族群，不能獨重漢文化。整體而言，元朝大致上仍然有一種「蒙古主義」的文化傾向。對於這個幾成學界共識的理解，本文不擬正面質疑，只希望在既有文獻研究之外，借用藝術文物資料，來觀察這段過程中宮廷態度所經歷雖小卻饒富意義的波動。這個波動的主體發生在文宗（圖帖睦爾，1328–1332在位，中有一小段時間為明宗）的朝廷，他最受注目的措施是設立奎章閣，以及其他被視為代表「儒化」的行為。由於奎章閣也是收藏中國古代書畫作品的地點，它很早就得到藝術史家的注意，被視為一個久遠皇室收藏傳統得以在元朝廷延續的重要環節。<sup>3</sup>其他史家則注意到奎章閣「命儒臣進經史之書，考帝王之治」的設計，<sup>4</sup>以及奎章閣作為文宗和儒臣企圖規劃推動

<sup>2</sup> 上述蕭啟慶的研究貢獻，分見：〈元代的儒戶：儒士地位演進史上的一章〉，載蕭啟慶：《元代史新探》（臺北：新文豐出版公司，1983年），頁1–58；《九州四海風雅同：元代多族士人圈的形成與發展》（臺北：中央研究院、聯經出版事業股份有限公司，2012年）；〈元朝科舉與江南士大夫之延續〉，載《元代的族群文化與科舉》，頁147–76。

<sup>3</sup> 姜一涵：《元代奎章閣及奎章人物》（臺北：聯經出版事業公司，1981年）；傅申：《元代皇室書畫收藏史畧》（臺北：國立故宮博物院，1981年）。

<sup>4</sup> 宋濂：《元史》（北京：中華書局，1976年），卷八八〈百官志四〉，頁2222。

中國式文治的文化基地，但最後不敵蒙古權臣的掣肘，終於失敗，不能在整個政府運作中產生任何作用。<sup>5</sup>然而，奎章閣只是如此一個短命、悲劇而至多僅是為了美化皇帝形象而設的機構嗎？它所呈現的蓬勃藝術活動，難道只是緣於文宗的個人喜好嗎？把它所遺留下來頗為豐富的藝術文物（及其記錄），以及相關的宮廷行事，歸諸文宗的個人因素，實在稍欠妥當。如果我們將奎章閣的討論置於整個蒙元宮廷藝術的框架中，或許有機會重新理解文宗時期前後的宮廷藝術，並試予不同的解讀。

### 趙孟頫藝術在宮廷中的位置

文宗時期宮廷藝術的一些發展其實可推至較早的仁宗（愛育黎拔力八達，1311–1320在位）一朝，宮廷也是趙孟頫（1254–1322）在南方任官一段時間後再次入京服務之處。

若想重新評估蒙元宮廷藝術中的繪畫表現，並藉著宮廷畫作探究蒙古統治階層與漢族文化傳統的互動關係，南方漢族士人代表的趙孟頫總是研究者注目的焦點。至元二十三年（1286）他以趙宋宗室被薦入元廷，累遷至翰林學士承旨（從一品），算是南方文人中的佼佼者，而他的書畫藝術又是有元一代聲望最著者，正呼應了元末畫史學者夏文彥（約1312–1370）在《圖繪寶鑑》中「榮際五朝，名滿四海」的推崇，<sup>6</sup>自然最利於討論蒙元統治者對趙孟頫所代表藝文成就的態度。傳統畫史書寫中對蒙元時代的討論基本上遵循十七世紀以來董其昌（1555–1636）南北宗論的思路，以文人繪畫的發展為軸線，來鋪陳歷史的階段性變化。這對理解整個後期文人繪畫的歷史，當然有其不可取代的效力；而在這種論述之中，趙孟頫的繪畫尤其是山水畫，又扮演著絕對關鍵的角色，那幾乎可說是藝術界的共識。然而，如果聚焦於宮廷藝術這個議題，趙孟頫所代表的繪畫表現卻很難被視為主流。我們甚至可以說，一直到他去世為止的至治二年（1322）夏天，趙孟頫雖有幾段時間在大都朝廷任官，他的山水或人馬繪畫並未直接涉入宮廷行事之中，而僅局限於宮廷之外的士人社群內，甚至幾乎可稱之為「江南現象」，如果以其主要觀眾群的來源而論的話。蒙元宮廷之內自然也有相當數量的繪畫需求，例如帝后肖像畫的繪製，以及某些重要行事的圖繪記錄、宗教儀式所需的圖像配置等，但是這些任務的實際執行者都是宮廷工坊中的專業藝人。學者推測為忽必烈、察必半身像（臺北國立故宮博物院藏）作者的阿尼哥（Araniko, 1244–1306，來自尼泊爾，且嘗主持將作院所推動的梵像、建築計劃），以及製作《世祖出獵圖》（臺北國立故宮博物院藏）的御衣局畫人劉貫道，都屬此類專業藝人。不論他們的藝術訓練來自哪一個文化傳統，其專業性皆繫於一種對物象描繪的高度講究上，即使他們之間在講究的方向上仍有明顯的差別。趙孟頫後世雖稱善

<sup>5</sup> John D. Langlois, Jr., "Yü Chi and His Mongol Sovereign: The Scholar as Apologist," *Journal of Asian Studies* 38, no. 1 (November 1978), pp. 99–116.

<sup>6</sup> 夏文彥：《圖繪寶鑑》，卷五，收入盧輔聖：《中國書畫全書》第2冊（上海：上海書畫出版社，1993年），頁885。

畫，但他實際上並不具有專業畫家所必備的那些高度技巧，無法提供類似御容或出獵圖的那種製作服務，他自己也不曾試圖培養這些專業技術。肖像、服飾或宮殿建築等畫題的作品，製作費時耗工，不僅牽涉到細節的繁複與精準度，還須配合對顏料、筆、絹那些材質的準備與控管，這些便幾乎未曾出現在趙孟頫的創作範疇和經營思考之中。傳統的畫史文獻中，縱然記載了一則趙孟頫要求其子必須重視建築界畫製作的故事，<sup>7</sup>但是，趙氏父子的對話出自甚麼場合，其實未作交待，他們的界畫作品亦從來沒有人看過或提及過，令人質疑是否屬實。看來，那樣的故事只是為了製造趙氏眾體皆能的畫家形象罷了。

然而，後世定位成元代人繪畫開山的趙孟頫形象，只是真實整體中的一部分。他畢竟曾在蒙元朝廷中活動近二十年，除文學外亦以其藝術提供服務，應該也算是當時宮廷藝術舞臺上的角色，即使我們不會直接稱之為宮廷藝術家。趙孟頫書畫皆能，但他確實不具備製作御容或紀念性活動圖繪紀錄的專業技術，然而說他完全與朝中所有的藝術活動無涉，卻也不對。文獻記載趙孟頫為朝廷繪製《嘉禾圖》一事，時間是在他第二次入朝服務的至大三年（1310），所繪者為河間諸路所得的「嘉禾」。據說「有異畝同穎及一莖數穗者」的奇觀，因此被當成祥瑞而獻至中央。這個記事出現在《元史·仁宗紀》，應該可信。《元史》尚載：「命集賢學士趙孟頫繪圖，藏諸祕書。」<sup>8</sup>有趣的是，後世其他的畫史論著卻幾乎不提此事，估計很可能是因為這種植物圖繪與大家所熟知趙氏畫作的主題相去太遠，無可置評。另一個可能是《元史》所載過簡，趙孟頫只是負責其事，並未直接「繪圖」。類似嘉禾的這種祥瑞，從地方進呈到公告天下，至遲在北宋時已形成定制。所謂的「繪圖」即指公告之時所備齊的資料，包括一幅對祥瑞的圖畫記錄（圖），一篇對祥瑞出現時間、地點和情況的描述（記），以及一篇針對其政治象徵意涵加以闡釋的儀式味道濃厚的韻文（贊）。此三者之組合現今尚可在宋徽宗時製作的《瑞鶴圖》（1112年，瀋陽遼寧省博物館藏）見到。<sup>9</sup>正如《瑞鶴圖》卷所示，圖畫實宮廷畫家所為，非徽宗親筆，「藏諸祕書〔監〕」的嘉禾圖繪亦應為專業畫家所製。當時的翰林侍讀學士趙孟頫，除總其成外，最主要的工作還是附圖外的詩與文二部分。這種組合在仁宗朝廷上可能並不少見。延祐五年（1318）趙孟頫也為一套《耕織圖》作詩二十四首，並奉敕寫序。該圖冊（可能共計二十四圖）的畫家是諸色提舉楊叔謙，一位幾乎已給我們遺忘了的宮廷畫家。<sup>10</sup>

<sup>7</sup> 此故事出現得很早，見湯垕：《古今畫鑑》，收入《中國書畫全書》第2冊，頁903。

<sup>8</sup> 《元史》，卷二四〈仁宗紀一〉，頁537。

<sup>9</sup> 對宋徽宗宮廷所製瑞應圖的討論，可參見陳韻如：〈盡物之情態——北宋題畫活動與徽宗朝花鳥的畫史意義〉，《國立臺灣大學美術史研究集刊》第39期（2015年9月），頁127–86、243，尤其是頁140–53。對《瑞鶴圖》的討論，另可參見 Peter C. Sturman, “Cranes above Kaifeng: The Auspicious Image at the Court of Huizong,” *Ars Orientalis* 20 (1990), pp. 33–68。

<sup>10</sup> 趙孟頫：《松雪齋詩文外集》，《四部叢刊初編》縮印元刊本（臺北：臺灣商務印書館，1965年），〈農桑圖敘〉，頁112–13。並見任道斌：《趙孟頫繫年》（鄭州：河南人民出版社，1984年），頁186。

奎章閣的皇室收藏亦可追溯至仁宗朝，趙孟頫在此也以鑑賞專家的身分參與其中，角色類似文宗朝的鑑書博士柯九思（1290–1343）。最好的例子見於王羲之（303–361）的傳世第一名蹟《快雪時晴帖》（臺北國立故宮博物院藏），帖上有趙孟頫寫於延祐五年的題跋：「東晉至今近千年，書跡傳流至今絕不可得。《快雪時晴帖》，晉王羲之書，歷代寶藏者也。刻本有之，今乃得見真蹟，臣不勝欣幸之至。延祐五年四月二十一日翰林學士承旨榮祿大夫知制誥兼修國史臣趙孟頫奉敕恭跋。」趙跋之後不過兩日，仁宗又命兩位翰林官員劉賡（1248–1328）、護都沓兒作跋，護都沓兒還特地提到仁宗出示此珍寶：「又使四海之內，學儒諸生，知萬幾之暇，不事游畋，不寶珠玉，博古尚文，致精如此。」（上三跋俱見圖1）對仁宗之能「博古尚文」，大加推崇，以為高出其他大汗之專好游畋、寶玉者甚多。趙孟頫等三位翰林官員得以在此珍寶上題跋，當然是來自仁宗的命令，這一方面顯示了皇帝對自己收藏價值的高度意識，另一方面也透露出他向「學儒諸生」形塑其自身「博古好文」的中國式理想君主形象。趙孟頫本以當世繼承王羲之書風名家為人稱頌，他在此作上的「恭跋」，充分展現了長期深研羲之書風的成果，確可視為對皇帝的意圖，起了積極的加乘效用。

向群臣出示書畫珍藏並非始自仁宗，北宋時已多有先例，真宗景德時的「太清樓觀書」甚至成為典範，與契丹使節來朝那種政治事件一併計入該朝的四大要事中，當時即製作《景德四圖》（臺北國立故宮博物院藏），傳之後世。<sup>11</sup>由此看來，皇帝邀集群臣觀賞書畫的雅事，很早就被賦予濃厚的政治意涵。仁宗以蒙古君王刻意繼續這種行事，自然引人注意。再加上至治三年（1323）仁宗之姊，魯國大長公主祥哥刺吉（1284–1332），又在大都天慶寺舉行了著名的皇姐雅集，「集中書議事執政官、翰林集賢成均之在位者，悉會于南城之天慶寺，命祕書監丞李某（李師魯？）為之主，其王府之寮案悉以佐執事。……酒闌，出圖畫若干卷，命隨其所能，俾識于後。禮成，復命能文詞者，敘其歲月，以昭示來世」。<sup>12</sup>活動的主人雖僅是皇姐，但動用祕書監來執行，參加者亦為中央官員，其等級幾乎可等同於皇帝者。<sup>13</sup>甚至可推測，公主此舉顯然有效法仁宗之意。後來文宗奎章閣中的藝術鑑賞活動實亦應歸為同類，視為皇姐雅集之延續。皇姐祥哥刺吉不但是文宗的皇姑，也是文宗皇后的生母。

正如《快雪時晴帖》上的觀跋所示，趙孟頫的書法藝術更能配合蒙元宮廷的需求。早在至治二年（1298），成宗已召趙孟頫至宮廷寫「金字藏經」。此事在當時頗受注意，例如趙的同僚方回（1227–1307）即特為賦詩送行，其中有云：「白馬四十二章

<sup>11</sup> 陳韻如對此圖的綜合分析見林柏亭（主編）：《大觀——北宋書畫特展》（臺北：國立故宮博物院，2006年），頁139–41。

<sup>12</sup> 袁桷：《清容居士集》，《四部叢刊初編》縮印元刊本，卷四五〈魯國大公主圖畫記〉，頁十下至十一上。

<sup>13</sup> 參見陳韻如：〈公主的雅集：蒙元皇室與書畫鑑藏文化〉，載陳韻如（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），頁220–51。

來，一大藏今五千帙。訂訛補謔重繕寫，金字琅函較甲乙。……北門學士董此事，一儒迴勝縉輩百。」<sup>14</sup> 祝福之中，倒完全沒有為他抱屈。這雖出乎現代讀者意外，卻不難理解。整個蒙元統治階層皆崇信藏傳佛教，除了建寺造像，以泥金寫佛經也是表現信仰虔誠的法門之一，帝后尤常為之。由於這種金字藏經成本昂貴，而且需要龐大人力，因此許多書家都奉召至大都寫經，例如大梁班惟志、華亭曾遇都是。<sup>15</sup> 他們來自南北不同地區，書風也不見得一致，但只要達成任務，都可得到授官，可見宮廷對此重視之一斑。孟頫信佛甚篤，寫經全力為之，不難想像。其金字藏經雖未傳世，但仍可由現尚倖存之《小楷大乘妙法蓮華經卷》第三卷（圖2，美國私人藏）想見其精謹優美之風神。此卷寫於延祐二年（1315），係為奉其佛門師父中峰明本而作。全套七卷，現卷全數一萬三千餘字，字字一絲不苟，令人嘆為觀止。<sup>16</sup> 仁宗自皇太子時起即大建佛寺，又支持高僧的傳教活動，所賜碑記頗多，由趙孟頫撰文並書的也不在少數。後人常說元朝一代趙氏書風風靡天下，我們大致可以推想是以宮廷為核心，以那些質與量皆稱驚人的宗教書寫為載體而傳播出去的。

### 奎章閣為代表的文宗朝文化運作

上述各種宮廷藝術相關活動在文宗即帝位後持續，而且延長至順帝時期。尤其是文宗時期，由於奎章閣的成立與運作，將宮廷藝術活動整合在一處，提供了一個觀察的重點，甚且造成後來居上的印象。對於奎章閣本身及相關人物，在上世紀八十年代已有專著研究，近年又有補充，本文不再贅述，僅討論其中有關藝術鑑賞及編修《經世大典》二事。

最適於勾勒文宗朝與前代宮廷藝術關係的資料，可舉宮廷畫家王振鵬的龍舟圖繪為例。王振鵬，出身浙江永嘉的專業畫人，向來以其具有眩目精緻風格的界畫聞名，被視為最能代表蒙元界畫品味的宮廷畫家。他的「龍舟競渡」主題作品尚有數本存世，其中《龍池競渡圖卷》（臺北國立故宮博物院藏）品質最佳，可據以論王氏在此期間所顯示出來的承繼角色。<sup>17</sup> 據此卷畫家自題，此卷雖作於至治三年暮春，可能也是當時參加皇姐雅集的一卷圖畫，但初本則成於至大三年，為慶祝時在東宮的仁宗

<sup>14</sup> 方回：《桐江續集》，卷三一〈送趙子昂提調寫金經〉；轉引自任道斌：《趙孟頫繫年》，頁83。

<sup>15</sup> 班惟志入京以泥金寫大藏經，係參加忽必烈太子真金皇后所發願計劃，皇后即武宗、祥哥刺吉、仁宗的祖母。事見陶宗儀：《書史會要》，收入《中國書畫全書》第3冊（上海：上海書畫出版社，1992年），頁62。曾遇寫藏經，可能為同一計劃。曾遇之姓有其他版本作「曹」，見《書史會要·補遺》，頁87。

<sup>16</sup> 參見王連起：〈趙孟頫小楷真跡妙法蓮華經考〉，載 Michael Knight and Joseph Z. Chang, eds., *Out of Character: Decoding Chinese Calligraphy* (San Francisco: Asian Art Museum, 2012)，頁71-101。

<sup>17</sup> 對王振鵬界畫的深入研究，可參見陳韻如：〈「界畫」在宋元時期的轉折：以王振鵬的界畫為例〉，《國立臺灣大學美術史研究集刊》第26期（2009年3月），頁135-92、228。

生日而作。皇姐當時曾覽此卷，十分讚賞，因而十三年後再命王振鵬重製一卷，並鈐「皇姐珍玩」、「皇姐圖書」二印。龍池競渡當時或已有王振鵬作坊所製諸本，其中有為文宗宮廷所繼承、收藏者，亦可以想像；事實上，由其中某本割裂而單獨存在的《龍舟圖團扇》（圖3，波士頓 Museum of Fine Arts 藏）便鈐有文宗收藏用印「天曆之寶」。該印據信為文宗在1328年成立奎章閣後，命文臣虞集（1272–1348）所製兩方大印之一（另一為「奎章閣寶」）。類似如此繼承自前代宮廷珍藏的雋品，在文宗內府中必不在少數。另一件傳世名蹟，五代趙幹所作的《江行初雪圖》，則是舊金代章宗內府所藏，而在奎章閣成立後的至順二年（1331），由閣中十一位官員聯名進呈，官員中包括了忽都魯都兒迷失、趙世延、撒迪等非漢族高官，以及虞集、柯九思等後世較為熟悉的漢人文士。文宗收藏中也有來自南宋內府者，如傳某宋代宮廷畫家所繪的《梅竹聚禽》（臺北國立故宮博物院藏）巨幅作品，不只有南宋宮廷所鈐「緝熙殿寶」大印，還有天曆、奎章二印，皆可視為文宗收藏與前代繼承關係的明證。<sup>18</sup>

文宗的收藏可能不完全貯於奎章閣，原有庫房功能的秘書監應該仍繼續運作，奎章閣則比較像是皇帝與群臣進行鑑賞活動的主要場所。正如較早時趙孟頫承仁宗之旨在《快雪時晴帖》後恭跋一樣，奎章閣中官員亦時常承旨鑑賞後在作品上題跋。這種情況當時或不少見，即以現存文物來看，五代董源所作《夏景山口待渡圖》（瀋陽遼寧省博物館藏）卷後便有奎章閣中專門提供鑑定意見的柯九思在天曆三年（1330）的「恭跋」：「右董元夏景山口待渡圖真蹟，岡巒清潤，林木秀密，漁翁遊客出沒於其間，有自得之趣，真神品也。」柯九思的文字應不僅是他個人觀賞心得而已，更可視為同時為文宗所認同的意見；而其後所題虞集以工整楷書書寫的七言詩，並李洞、雅琥的五言詩，都屬環繞著「有自得之趣」的唱和。合而觀之，幾乎重現了當時君臣在奎章閣中共賞此卷的過程。柯跋最末所記「真神品也」一語，讀來亦不似九思的個人鑑定意見，而更像是經過文宗認可、裁決後的總結。柯九思稍後不久升為奎章閣鑑書博士，直至至順三年（1332）因文宗崩而辭職南歸之前，仍有和虞集、李洞共為皇帝鑑定、唱和一卷唐人胡虔《汲水蕃部圖》的墨蹟（臺北國立故宮博物院藏）傳世。<sup>19</sup>類似的情境應可用作理解傳世歸為五代山水大家荊浩所作《匡廬圖》（圖4，臺北國立故宮博物院藏）上所出現的元人題跋。這件名蹟左上角有柯九思、韓嶼兩人題詩，未紀年，估計當在至順三年柯氏離開奎章閣之前。最值得注意的則是右側空白處很顯眼的一行六字「荊浩真蹟神品」，下鈐「御書之寶」。學者曾指出此六字與《江

<sup>18</sup> 對文宗收藏的完整討論，參見陳韻如：〈帝王的書閣：元代中後期的皇家書畫鑑藏活動〉，載《公主的雅集——蒙元皇室與書畫鑑藏文化特展》，頁236–51。本文的一些推論建基在陳氏此研究的基礎上。

<sup>19</sup> 亦有學者透過類似的題跋活動透視文宗宮廷的多族文化政治關懷，值得參考。見 Ankeney Weitz, "Art and Politics at the Mongol Court of China: Tugh Temür's Collection of Chinese Paintings," *Artibus Asiae* 64, no. 2 (2004), pp. 243–80。

行初雪圖》卷上的「神品上」三字相似，<sup>20</sup>而那三字直接緊鄰「天曆之寶」印，可推知為文宗親筆的品評意見。如此看來，荊浩畫上者亦是文宗所書，代表著當時某次針對此山水畫品鑑活動的尾聲。從整個宮廷收藏傳統來看，皇帝的主動參與實不少見，但似文宗御筆寫下結論者，卻為首例。這可能僅有宋徽宗喜在作品上留下花押之例可堪比擬。徽宗花押之意實不易解，過去曾有「天下一人」的讀法，或可參考，然不論如何，它的出現意味著徽宗本人對該作的最後認可，這大致可以推想。那麼，文宗之親自題寫品鑑結論亦有此意嗎？甚至有意識地模仿北宋的宮廷藝術作為嗎？

奎章閣的設置與運作確有北宋的影子。柯九思「鑑書博士」的職銜不禁讓人想到米芾在徽宗朝的同一任命。論者還進一步指出奎章閣的組織設計可能源自於宋真宗所設的龍圖閣和天章閣，而文宗本人與奎章閣空間的親近關係，如虞集〈奎章閣記〉所言，「非有朝會祠享時巡之事，幾無日而不御于斯」，亦與徽宗「日不居寢殿，以睿思〔殿〕為講禮進膳之所，就宣和〔殿〕宴息」的情形十分相似。<sup>21</sup>當然，奎章閣並非單純供皇帝個人觀覽品賞藝術收藏的休閒空間而已，亦有「將以淵潛遐思，緝熙典學。乃置學士員，俾頌乎祖宗之成訓，毋忘乎創業之艱難，而守成之不易也。又俾陳夫內聖外王之道，興亡得失之故，而以自儆焉」的嚴肅層面，<sup>22</sup>故而在成立不久後即命奎章閣學士採輯本朝典故，由趙世延、虞集先後總其事，修纂《經世大典》。此計劃目的係模仿唐宋《會要》，搜集君臣所出政事資料，以備施政之參考，修成於文宗駕崩（1332年）前約十四個月，共計八百八十卷、目錄十二卷、公牘一卷、纂修通議一卷。《經世大典》雖未及產生實際作用，後來亦未傳世供史家研究之用，但可謂為文宗短暫在位期間有志於「文治」的具體業績。纂修《經世大典》或許本出自虞集等文臣的建議，然由文宗採行，乃至中途排除國史院蒙古保守勢力阻撓的障礙，仍可體會文宗朝廷試圖認同整個文治傳統的努力。<sup>23</sup>這些努力如說僅是企圖扭轉其即位合法性質疑的粉飾性宣傳手段，實在不易讓人信服，也讓虞集等儒臣顯得過於天真地一廂情願了。

### 唐棣與文宗宮廷之山水畫

奎章閣所進行的《經世大典》纂修工程，勢必動用大量人力，除了較高位的學士外，還有更多的參書、典籤和照磨那些低階人員，其名字則已不能盡知。吳興人唐棣

<sup>20</sup> 姜一涵：《元代奎章閣及奎章人物》，頁9，注16；傅申：《元代皇室書畫收藏史畧》，頁53-54。

<sup>21</sup> 姜一涵：《元代奎章閣及奎章人物》，頁64-65。

<sup>22</sup> 虞集：《道園學古錄》，《四部叢刊初編》縮印明刊本，卷二二〈奎章閣記〉，頁九上。

<sup>23</sup> 《經世大典》雖在明末已經亡佚，但學者認為係元朝重要政書，保留了寶貴的史料，故自清代以來，即試圖自《永樂大典》中搜集佚文，以明其編纂特徵及價值。見周少川：〈《經世大典》輯佚考論〉，《文史》2016年第2期，頁173-201。

(1287–1355) 很可能就是其中歷史文獻失載的一員。我們今日縱然無法完全重建唐棣在大都朝廷中的所作所為，但由他存世山水畫作品中透露的一些訊息，卻提供我們寶貴線索，一窺前人未知的此期宮廷繪畫情況，值得在此一試。

過去我們對唐棣的瞭解相當不完整，總以為既是吳興後輩，又以畫山水知名，肯定是趙孟頫的學生。其實，唐棣與趙孟頫的關係不深，藝術風格上亦無明顯的傳承現象。他主要藉著純熟的北方李郭風格山水畫，得到上層注意，而開始了他不能算是十分出色的宦途。有關唐棣生平的史料最主要有二，一為收在《吳興藝文補》中的〈奉訓大夫平江路知州致仕子華唐君墓碣〉（張羽撰），一為趙汭《東山存稿》中的〈唐尹生瑩記〉。這兩篇文字除了提供資料解決了傳統對唐棣生卒年的誤推，還確認了他最後的官職為平江路吳江州知州，卻未仔細交待之前的經歷，尤其是在大都的一段。如果綜合其他文獻來看，唐棣大約在至元二年（1336）左右（或之前不久），由大都外派嘉興路提控案牘兼照磨，並在翌年完成了一個貯存、管理政府當路檔案的「架閣庫」，時有士人陳旅為之撰寫〈嘉興路總管府架閣庫記〉。據該文所云，此架閣庫中所貯各種「成案」、「簿歷」，都是「天子以六合為一室，凡郡邑、戶口、錢穀、刑名、造作之類，皆朝廷事也」。<sup>24</sup> 看來即屬稍早時奎章閣纂修《經世大典》時所必須參考的那種政府檔案，只不過當時嘉興路尚未整理，未及派上用場。嘉興路檔案的整理雖距《經世大典》修成已有六年，但其終極目標應該一致，故當陳旅在記文中云：「或者他日掌圖書秘府，以所知古今得失之迹、民生休戚之故，從容為上言之，則人又將大受其惠也。」<sup>25</sup> 便是以奎章閣這個纂修計劃為參照框架，來稱讚唐棣在嘉興路的作為，同時也透露出他那個當時存在心裡但後來沒有實現的期待。<sup>26</sup> 這讓我們不禁要聯想：唐棣是否在大都時也曾參預《經世大典》的工作？而對本文討論更重要的是，這位擅長於李郭派風格的山水畫家到底與宮廷有沒有關係？

對於唐棣派任嘉興路前曾在朝廷任職一事，張羽所撰墓碣確有提及，說唐棣年輕時隨馬煦北上大都，為仁宗畫嘉禧殿御屏，後「待詔集賢院」，但具體時間不明，是否留至文宗時期亦不清楚。<sup>27</sup> 不過，由此仍然可知唐棣之得官，是因為他的畫藝，而剛開始時只是附在集賢院的一個低階職務而已，後來是否有所遷轉，現已不能盡知。然而，唐棣離開大都前往嘉興任職之時，則有傅若金（1303–1342）和西夏裔詩人

<sup>24</sup> 陳旅：《安雅堂集》，文淵閣《四庫全書》本（臺北：臺灣商務印書館影印，1971年），卷九，頁七下。

<sup>25</sup> 同上注，頁九下。

<sup>26</sup> 對唐棣史料的重新檢討，參見筆者的舊文：〈有關唐棣（1287–1355）及元代李郭風格發展之若干問題〉，載石守謙：《風格與世變——中國繪畫史論集》（臺北：允晨文化實業股份有限公司，1996年），頁131–80。該文對唐棣在大都任職的歷史意義尚未能充分認識。

<sup>27</sup> 張羽：〈奉訓大夫平江路知州致仕子華唐君墓碣〉，載董斯張等（輯）：《吳興藝文補》，《四庫全書存目叢書》影印復旦大學圖書館藏明崇禎六年（1633）刻本（臺南縣柳營鄉：莊嚴文化事業有限公司，1997年），卷三十，頁十一上。

甘立(生卒年不詳,約卒於至正九年〔1349〕)送給他的兩首送行詩可供推敲。傅若金為有元一代名詩人,至順三年入大都,因一首〈奉題仇工部壁間古松圖歌〉得到當時奎章閣要員虞集的推崇,由是名動京師,並獲虞集推薦入仕(在奎章閣?),元統三年(1335)隨團出使安南。由此看來,傅氏的送行詩應作於他在大都的短短兩三年間,而其詩中有「行李今晨發帝都」句,則可確定贈詩之際兩人都在大都。<sup>28</sup>甘立的送行詩亦當同時作於大都。甘立曾入奎章閣為照磨,並且參預纂修《經世大典》,故與奎章閣人物虞集、柯九思、陳旅等人熟識,時相唱和。<sup>29</sup>那麼,甘立之送行是否也出於他與唐棣在奎章閣的同事之情呢?此固為十分合理的推測,卻不易在殘缺不全的文獻材料中得到證明。

即使我們無法證實唐棣因畫藝而曾在奎章閣中工作,他的傳世山水作品仍然值得注意,因為藉著這些作品可以把他和文宗朝宮廷繪畫聯結起來,他也可視為廣義的宮廷畫家。唐棣傳世的最早作品《摩詰詩意圖》(圖5,紐約 The Metropolitan Museum of Art 藏)作於至治三年,差不多與皇姐雅集的時間相近,此時他應該也在大都某官署中任職,或許正是張羽墓碣文中提到的「待詔集賢院」亦說不定。可惜,他的低階職位肯定不利於他名字列入公主的雅集賓客名單之中。雖然如此,《摩詰詩意圖》卻不妨用來推測當時宮廷所見山水畫的一個面相,甚至據以想像唐棣初至大都時,得到為仁宗賞識的嘉禧殿御屏上山水畫的大致樣貌。這幅山水畫以前景幾棵巨松為主角,其後有高士坐於水邊,望向遠方的一片平野,有意識地呈現了王維「行到水窮處,坐看雲起時」的詩意。但是除了王維的詩意,山水圖繪的圖式本身另具一個層次的政治意涵,也很值得注意。它的結構方式係以巨松在前,配以後方的大面積平野,基本上採用了北宋初年李成(919-967)大師的「煙林平遠」圖式,而此圖式向來被認為具有政治清明的理想意象,尤其是其「長松亭亭為眾木之表」,表現著「其勢若君子軒然得時,而眾小人為之役使」的理想政治譬喻。<sup>30</sup>這個李成山水圖式的象徵意涵顯然普遍地為當時人所知。虞集便曾在一幅李成作如此風格的山水畫上題詩引申此意,其中有句云:「明堂清廟要梁棟。」<sup>31</sup>即是以巨松比為國家棟梁,直接將畫中的巨松平遠與政治秩序理想連接起來。<sup>32</sup>作李成風格的《摩詰詩意圖》對當時在元廷

<sup>28</sup> 傅若金傳記見蘇天爵:《滋溪文稿》,《元代珍本文集彙刊》影印中央圖書館藏朱墨合校鈔本(臺北:國立中央圖書館,1970年),卷十三〈元故廣州路儒學教授傅君墓誌銘〉,頁十七下至十九上。傅若金寫給唐棣的送行詩見傅若金:《傅與礪詩集》,卷五;轉引自陳高華:《元代畫家史料》(上海:上海人民美術出版社,1980年),頁220。

<sup>29</sup> 甘立贈別唐棣的送行詩見顧嗣立(編):《元詩選·二集》(北京:中華書局,1987年),頁900。對甘立這位西夏詩人的介紹,早見姜一涵:《元代奎章閣及奎章人物》,頁122-23。蕭啟慶另有增補,見蕭啟慶:《九州四海風雅同》,頁182-89。

<sup>30</sup> 郭思:《林泉高致集》,文淵閣《四庫全書》本,〈山水訓〉,頁五下至六上。

<sup>31</sup> 虞集:《道園學古錄》,卷二〈題楊友直檢校所藏李營丘枯木圖〉,頁六下。

<sup>32</sup> 這個解讀的嘗試參見石守謙:〈有關唐棣(1287-1355)及元代李郭風格發展之若干問題〉,頁149-56。

活動的觀眾(如虞集)而言,應該毫不費力就可作出如此理想政治的解讀吧?當年唐棣初入京時為嘉禧殿御屏所作的繪畫,雖無進一步資料可供想像,類似《摩詰詩意圖》這樣的山水畫,其實可說十分合適。

嘉禧殿御座後方屏風所使用的繪畫還有其他各種可能性,但總不外乎是一種能夠承載理想政治秩序的意象。唐棣另一幅作於至元四年(1338)的《霜浦歸漁圖》(圖6,臺北國立故宮博物院藏)便有如此條件。《霜浦歸漁圖》也有李成風格的前景巨松,但在其後則以中型尺寸的三名漁夫形象取代原來圖式中的遠方平野,而此突出的漁夫形象,則又有利於傳達作者與觀者所共有的畫外之意。現身於祥和生活的代表時刻(同時由象徵君子在位的政治所保證),這三位漁人被描繪成肩負漁具(但似不覺其沈重),欣欣然踏上歸家之途的特定形象。他們的竹製角形斗狀漁具尤其顯眼,讓人立即想到《詩·小雅·魚麗》首章所提到的「罟」,以及整章所歌頌的理想政治下富足、祥和的庶民生活。此時的唐棣正在嘉興路提控案牘任上,縱然只是個管理地方檔案的官員,卻不妨礙他在作品上表達如虞集為李成繪畫題詩時所勾勒的那種清明政治的意象。不論是視之為臣民對君王的期待,或是上對下的政治宣傳,《霜浦歸漁圖》既可施之於嘉禧殿御屏之上,亦可以懸掛在嘉興路官廳某處。不過,由於此畫畫幅右下角鈐「典禮紀察司印」(洪武年間宮廷庫房的管理印記),可推知此畫來源應是元朝宮廷,如此則以唐棣當時係畫以進呈的可能性為高。

從畫意看,此二幅唐棣山水畫都有一種強烈的公眾性,適合在殿堂或官署那種公共空間展示。畫作採用李成的繪畫風格亦非僅屬偶然的選擇,而應視之為作者與觀者間足以形成共識的一種必然決定。如此的共識必須以充分掌握中國繪畫傳統中的各類型文化表述能力為前提,這對唐棣等士人而言,自然不成問題,但是如果用以要求蒙元皇帝,卻非理所當然。這樣看來,文宗具備這種文化解讀能力,確實值得特為拈出。而其在此所示者,是否可以不限於李成,而延伸至中國藝術傳統中各種古典風格的運用?或更可稱之為對古典傳統的有意識回應?這都值得進一步觀察。

可以用來討論文宗時期宮廷繪畫古典意識的畫作中,唐棣一件未紀年的《仿郭熙秋山行旅圖》(圖7,臺北國立故宮博物院藏)提供了出人意外的價值,讓這個本來不在元朝宮廷繪畫議題範圍內的提問,可能得到解決。正如該畫標題所示,這幅山水畫具有北宋郭熙的風格,但是否真正根據某幅郭熙作品(《秋山行旅圖》?)而出,卻無文字資料可憑。過去學者大致上以此畫來呈現郭熙山水風格到了十四世紀時所產生的發展變貌,且幾乎以為標竿,來鑑別許多作郭熙風格山水畫的時代歸屬;另外,亦由此印證傳統畫史上以郭熙為唐棣風格源頭的固有見解。<sup>33</sup>這些看法基本上都可接受,但還值得進一步分析此畫與郭熙具體作品間的關係。如果仔細觀察,《仿郭

<sup>33</sup> 近期在此問題上的研究成果參見 Maxwell K. Hearn, “Shifting Paradigms in Yuan Literati Art: The Case of the Li-Guo Tradition,” *Ars Orientalis* 37 (2009), pp. 78–106。

熙秋山行旅圖》畫面上至少出現了五處未見於其他唐棣作品的細部結構：首先是主體老樹自幹部低處即斜出巨枝，並在尾端作互成垂直的分叉結構（圖7-a）；再者是前景正中巨岩的正面高光處理、巨岩上如披髮的皴染，以及岩石邊際的濃墨提點（圖7-b）；第三是中景正中左側的樓閣，其結構方式依序呈現屋頂、屋檐、斗拱、窗面、圍欄、承斗和前方另屋的屋頂，繁複之中又秩序井然，十分特別（圖7-c）；第四是中景巨岩下方以水平斫皴交待側方肌理的奇異形象（圖7-d）；最後是正中主峰峰頂的指掌狀結構，以及主峰右側如狗頭形的怪異岩塊，在此處顯得頗為突兀（圖7-e）。這些特殊結構的細節，實非一般山水畫作可見，亦非由其他唐棣山水作品中可歸納出的個人偏好表現。此畫出現的這些特異現象，如非得自自然，又非個人偏好，那麼只有求之於唐棣與某件經典山水間直接的「追仿」關係，才能作一個合理的說明。在所有傳世古代山水畫中，眾所公認的郭熙真蹟山水《早春圖》（1072年，圖8，臺北國立故宮博物院藏）應該是唯一一幅可以找到與上述五個特異結構相對應的作品（見圖7、圖8細部比較圖）。意謂唐棣在製作這幅山水畫時，確實有意地取資《早春圖》中的這些細部結構，並發揮他的造型想像，在此基礎上作進一步變化。這種情況可正確理解為一種直接針對《早春圖》而作的「追仿」，而非加以臨摹。

《仿郭熙秋山行旅圖》與《早春圖》的直接對應關係，不僅在上述五個結構細節上可以印證，在整體視覺效果上兩者亦可連接。《早春圖》不只有眾多極為多變的樹、石造型，以及無法盡數的各式各樣水墨技法，還統合展現出一個強烈光影變化作用中的山水景觀。這無疑是《早春圖》獨有的表現手法，其他傳世的北宋山水畫（包括上文提到的傳荊浩《匡廬圖》）皆無法抗衡，亦未見有類似的表現。唐棣的此件追仿，在整體光影變幻的效果上，特別予以著墨，因此形成了比其他唐棣作品更為誇張的各種高光處理。針對這兩幅作品間的對應關係，唯一合理的解釋便是：《仿郭熙秋山行旅圖》的製作直接出自唐棣對《早春圖》的有意識追仿，否則這些從其細部結構到整體視覺效果的層層呼應，斷不可能憑空出現。唐棣如此追仿北宋的經典作品，在當時來說，可視為一種「有針對性」的「復古」行為，頗類似趙孟頫在《雙松平遠圖》（紐約 The Metropolitan Museum of Art 藏）上針對著李成《看碑圖》（原為趙氏收藏，現已不存，其大體樣貌仍可見於大阪市立美術館收藏的《讀碑窠石圖》）所作出的新轉化。由現在《早春圖》右下角的「司印」半印推想，這幅北宋的經典山水畫原來也曾收藏在元朝的內府之中，唐棣的追仿復古因此可合理推測為在親眼目見郭熙《早春圖》的經驗基礎上所得的成果。

那麼，《仿郭熙秋山行旅圖》的製作時間是否可以推斷在唐棣任職大都官署（不論是集賢院或是奎章閣）的那段期間？可惜，此畫未紀年，我們僅能由風格比對，嘗試給它訂一個年代位置。對此，有元統二年（1334）款的唐棣《松蔭聚飲圖》（圖9，上海博物館藏）就提供了一個有用的線索。《仿郭熙秋山行旅圖》的前景坡石處理有其特殊的方式，即在正中巨石左前方兩排水邊石塊，以較深墨色描繪位於水流之上的橫向排列，在濃淡對比之下，極為顯眼（圖10-a）。這種連串石塊的處理不見於《早春圖》

中，因此可以看成是唐棣本人的風格習慣。然而，這個習慣卻未見出現在至治三年的《摩詰詩意圖》上，而至元統二年的《松蔭聚飲圖》則看到了一樣岩塊結組方式的表現。同樣強烈濃淡對比的石塊排列也一再地出現在此上海博物館山水畫的中景與遠景土坡之上，而且還顯示著較為熟練的重複性（圖 10-b）。這樣看來，《仿郭熙秋山行旅圖》的製作時間可能較近而又早於《松蔭聚飲圖》，如果將此畫的製作時間歸在至順元年或稍後不久，應該還算恰當。對於此畫年代的這個推定，同時也將此畫置於唐棣在大都官署活動的可能範圍之內，則可視《仿郭熙秋山行旅圖》為廣義的文宗宮廷繪畫的部分。

唐棣的這些山水畫不僅表現出一種理想政治形象的畫意，同時呈現著對北宋古典大師的追溯意識，這對整個文宗宮廷藝術的重新理解而言，實在不得不予以特別重視。對北宋李成、郭熙作品進行追仿的這種具有針對性的復古行為，很難理解為只是唐棣的個人興趣。他的山水畫藝術絕大部分是為宮廷觀眾而作，即使不局限在皇帝所用的御屏，也是在於藉此畫藝入仕的動機 / 期待下的所為，更適於理解為在積極呼應宮廷需求而來的。因此，上文所透露的復古意識，實在應當歸諸當時宮廷的氛圍才是。而且，一反過去論者習慣於將復古行為專屬於士人文化，這個文宗宮廷的復古活動不能繞過皇帝的積極參與。論者或者還會質疑，所謂蒙元皇帝的參與，只不過是被動地呼應當時如虞集等文臣的極力說服而已，但如觀察文宗成立奎章閣時親筆書寫閣記，並刻石分賜近臣，明顯是追仿宋代帝王以御書賞賜的行為，此一帝王的參與值得十分重視。<sup>34</sup> 如果從整個更長期的宮廷藝術傳統來觀察的話，此時出現的復古現象尤有不凡的意義。復古行為在久遠的宮廷藝術傳統中本非罕見，然以元朝之前的金與南宋兩代而言，除了南宋有限度地在祭祀相關的禮制活動中進行一些仿古，北宋宮廷藝術典範提昇為追仿對象則未嘗出現。以奎章閣為核心的各種追仿，不但讓北宋典範隔著兩百年之後重現，甚至可視為「再生」，且由非漢族的蒙古君主發動，卻令人不得不感到意外。這是否意謂蒙元君主除了持續以帝國大汗自居外，至遲到十四世紀初期，已對繼承中原王朝的正統具有更高度的意識？

### 由蒙元世界中高麗王朝所提供之訊息

位於中國東鄰的高麗王朝，自高麗元宗十一年（1270）降於蒙古後，便與蒙元帝國密切往還。元至元十一年（1274），忽必烈以幼女齊國大長公主（忽都魯揭里迷失，1259–1297）下嫁高麗忠烈王（王諶，1274–1308 在位），高麗的地位遂從一般屬國提昇為駙馬之國。此後高麗七王中即有五王尚蒙古公主七人，其宮廷更與元廷積極互動。高麗宮廷藝術中所展現的親密元麗關係，使研究者可以將兩國宮廷藝術一同來

<sup>34</sup> 文宗親筆書寫〈奎章閣記〉並刻石立碑，以賞賜臣下，已有學者注意，但與本文重點有別。參見姜一涵：《元代奎章閣及奎章人物》，頁 37–38。

考慮一個較大範圍的東亞宮廷藝術相關問題。<sup>35</sup>就現存高麗後期的藝術資料性質來看，佛教繪畫佔其大宗，其中不乏高麗宮廷製作者，這正好可補元廷資料在此部分的缺環。而對本文而言，一件作於高麗忠宣王二年(1310)的巨幅《水月觀音像》(圖11，日本滋賀鏡神社藏)最為重要。

鏡神社的這幅絹本《水月觀音像》高逾429公分，寬達254公分，製作華美。施主為當時淑妃金氏，她為了祈求高麗王國國運興隆，命高麗宮廷畫家金祐文率領四名畫師畫成。從各方面來衡量，這件巨幅觀音圖都可算是高麗宮廷佛畫的巔峰之作，<sup>36</sup>其極致精麗之處，如引用來推想大都宮廷的類似表現，應不為過。較之其他現存差不多同期的高麗製作，此佛畫對觀音座下岩石作更大面積的描繪，顯然刻意地增加這種山水畫元素，來追求畫作的最高品級。畫上岩塊的線條與皴染作法基本上採用與唐棣相同的郭熙風格，但是輪廓更為曲折多變，一方面指向水月觀音信仰中和浙江普陀山聖地海邊岩石結構的關連，另一方面也轉化了郭熙風格，使之作為聖境的主要意象。如此聖境化郭熙風格的選擇，可能意味著大都宮廷也流行將郭熙山水積極運用到佛畫，還可能透露出高麗本身對北宋山水典範於此時再生的有意識認同。高麗宮廷對郭熙山水畫的認識可以溯及第十一世紀後期，當時北宋神宗皇帝便曾以郭熙「秋景煙嵐二，賜高麗」。<sup>37</sup>此事既記入郭熙之子郭思的《林泉高致集·畫記》中，又可配合郭若虛《圖畫見聞誌》中「高麗國」條下所記熙寧甲寅(1074)高麗使金良鑑入貢，並在汴京「訪求中國圖畫，銳意購求」的記載，<sup>38</sup>應該可信，且能供人推想：郭熙山水畫自此之後即在高麗成為典範，即便郭熙的那兩幅作品不知自何時起早已行蹤不明。令人遺憾的是，高麗早期的繪畫一點也沒有留存下來，鄭麟趾編撰的《高麗史》中雖記載了高麗明宗(王皓，1170–1197在位)獎掖繪畫之舉，且於十五年(1185)追仿北宋宮廷之風，在宮中進行盛大的瀟湘八景詩畫創作活動，但是此後是否存在過持續性的發展，文獻上沒有資料可尋。<sup>39</sup>我們或許可以大膽推測：郭熙山水的典範形象可能在頗長一段時間內，並未實際落實到高麗宮廷藝術的製作之上，而此狀況的真正突破要等到元麗聯姻之後，才因大都宮廷的絕大影響而出現。對於高麗宮廷中的觀眾而言，他們面對鏡神社《水月觀音像》中那種郭熙風格的山水形象時，應該會在感受置身於元廷富麗榮光之餘，同時勾起他們對於高麗早期曾經與作為東亞文化典範的北宋宮廷同步的記憶吧！

<sup>35</sup> 參見蕭啟慶：〈元麗關係中的王室婚姻與強權政治〉，載《元代史新探》，頁231–62。

<sup>36</sup> 對鏡神社《水月觀音像》的基礎研究，見井手誠之輔：〈高麗佛畫の世界—宮廷周邊における願主と信仰〉，載《日本の宋元仏画》，《日本の美術》第418期(東京：至文堂，2001年3月)，頁88–98。

<sup>37</sup> 郭思：《林泉高致集》，〈畫記〉，頁二七下。

<sup>38</sup> 郭若虛：《圖畫見聞誌》，文淵閣《四庫全書》本，卷六，頁十六下。

<sup>39</sup> 高麗宮廷繪畫與北宋者關係，已有多位學者注意，最近期的著作參見板倉聖哲：〈朝鮮王朝前期·「文清」印「山水図」〉，《國華》第1456號(2017年2月)，頁38–43。

高麗宮廷這個追尋北宋典範再生的現象，現在雖然沒有很多實物可據以討論，但稍晚的朝鮮時代早期的安堅《夢遊桃源圖卷》(1447年，圖12，日本奈良天理大學圖書館藏)還是值得參考的。此卷為現存韓國最早且最為知名的山水畫作品，當年係由宮廷畫家安堅應朝鮮王子安平大君(李瑢，1418-1453)之命，描繪他某夜所作的桃花源夢境。<sup>40</sup>論者一向將安堅歸為朝鮮國內最重要的李郭派風格山水畫家，但他如何學習、進而發展成家的過程，卻不甚清楚。有論者注意到安平大君是當時最大的藝術收藏家，遂推測安堅的李郭畫風出自於直接學習大君所藏的中國古畫。這個看法的可能性固然無法立即否定，卻也不易進一步深究。然如由《夢遊桃源圖卷》的山水形象來分析，則較難找到與郭熙或其他該派古畫的直接關係，反而在畫中山峰頂部輪廓極為奇矯多變的岩體組合上，可以發覺安堅在此風格傳統中別具一格之處。這一方面可解釋為安堅個人為安平大君夢中仙境所作的特殊設計，並因而修改了原來郭熙的造型，另一方面還可考慮有向較晚大師間接學習的可能。後者尤其值得重視，特別是我們在觀察《仿郭熙秋山行旅圖》這幅唐棣作品的主峰頂部時，便發現與安堅相通的組合結構。如此的結構手法，再加上他們在山石的描繪上皆未在意呈顯量體感的作風，都讓人足以推論：十四世紀中國的唐棣或同派畫家的山水畫才是安堅郭熙風格的直接來源。換句話說，當安堅想要追仿北宋的郭熙典範，來自蒙元宮廷的唐棣作品(或其同類)就提供了最有效的切入點。

安堅的山水之作與鏡神社《水月觀音像》中山水配置間最大的差異，在於《水月觀音像》添加了泥金的描繪，使得觀音的聖境顯得具有超乎凡塵的華貴。這既符合該畫的宗教性考量，同時亦代表著施主身分的尊貴和她供奉的至高誠意。山水部分施以泥金這種昂貴顏料外，觀音服飾上的精工華美細節表現亦為觀眾注目所在，其中身上所著薄紗織物可謂最為突出。繪製薄紗自然費時費工，但此為高麗佛畫所常見，無需大驚小怪，惟紗衣上的黃金鳳紋(細部圖13)卻特別值得一提。龍鳳紋樣古已有之，但專家以為到了元代才成為帝后服飾的專用，不許一般官員及人民使用。據《元典章》的記載，自十三世紀後期起，蒙元政府便一再頒布禁令，不許生產、銷售各種御用織品。水月觀音身上所著紗衣之所以繡有許多鳳紋，顯然意在標示願主的王妃身分，故而特地以此鳳紋取代了在其他高麗佛、菩薩畫像中常見的團花圖案。這樣的金鳳紋織物也可用近年的考古發現印證。1976年內蒙古元集寧路故城的一處窖藏中出土了一件《棕色羅地花鳥紋刺繡夾衫》(圖14，內蒙古博物院藏)，夾衫上即有數隻以金黃色線繡出的鳳鳥，效果十分華麗。此鳳鳥造型與水月觀音薄紗上的相似，都是長頸冠羽，雙翅平展，長尾往後側方伸展而捲起，並有雲朵配合(細部圖15)；惟夾衫上者因屬刺繡，形象上顯示出清楚的平面圖案化布排，水月觀音者則

<sup>40</sup> 安輝濬、李炳漢：《安堅斗 夢遊桃源圖》(首爾：藝耕產業社，1991年)；亦見石守謙：《移動的桃花源——東亞世界中的山水畫》(臺北：允晨文化實業股份有限公司，2012年)，頁74-81。

全由徒手自由繪製，不僅姿態變化多端，長尾的起伏彎轉更是畫者盡力表現之處。集寧路窖藏的年代大致可以依據遺址內城北門所出一通〈集寧文宣王廟學碑〉訂在仁宗皇慶元年（1312），與《水月觀音像》的製作幾乎同時。另外，集寧古城窖藏的主人身分雖不能確認，但由其中文物皆屬官匠局產品來推敲，主人應地位很高。<sup>41</sup> 刺繡夾衫上兩肩另有較大面積的蓮池水禽圖樣，令人憶起奎章閣博士柯九思在〈宮詞十五首〉中所提到的「滿池嬌」。該宮詞記柯氏宮廷所見：「觀蓮太液汎蘭橈，翡翠鴛鴦戲碧苔，說與小娃牢記取，御衫繡作滿池嬌。」原注云：「天祿間，御衣多為池塘小景，名曰滿池嬌。」<sup>42</sup> 那麼，我們如果將集寧故城的這件夾衫視為御衣等級，與《水月觀音像》願主的王妃身分作具體的連結，應屬合理。

高麗王室製造的水月觀音圖使用泥金作裝飾，可視為整個蒙元帝國宮廷藝術表現的面相之一。自高麗忠烈王與元帝成為甥舅關係之後，高麗和大都宮廷之間品味相通，高級文物也見相互流動。在這個交流過程中，高麗方面並非只處於被動接受的地位，它還經常透過進獻禮物的方式，將引以自豪的文物向蒙元宮廷輸出。這些高貴禮物之中，自十二世紀以來即聞名東亞世界的高麗青瓷，自是首選，尤其是具有此時新發明的一種象嵌金畫花紋裝飾者，最有特色。象嵌技法在十三世紀高麗青瓷上已有高度發展，此時再以泥金描畫其上，更添華麗，連中國所製的青花瓷器亦有所不及。現存一件《象嵌金畫青瓷碗托》（圖 16，倫敦 The Victoria and Albert Museum 藏），紋飾華麗繁複，仍存泥金描繪痕跡，即屬此類。此器作工精緻，紋飾中還有鳳鳥，品級很高，專家咸認為係出自高麗宮廷工坊，極可能是高麗國王贈送大都蒙元宮廷的貴重禮物。關於高麗青瓷之始製，學者普遍認為出自仿效北宋宮廷所用的汝窯瓷器，但象嵌技法則屬高麗創意，而此時所加描金，則可理解為高麗對北宋定窯器物上以金為飾的進一步發展。<sup>43</sup> 如此看來，象嵌金畫青瓷的製作亦透露出一種針對北宋宮廷文化典範的有意識追仿；而此追仿行為，意不在照樣摹製，而在於以新意創造典範的「再生」。這種態度與由唐棣所代表的蒙元宮廷藝術，可謂同一基調。

<sup>41</sup> 關於集寧路故城窖藏此件夾衫的出土，見潘行榮：〈元集寧路故城出土的窖藏絲織物及其他〉，《文物》1979年第8期，頁32-35；李逸友：〈談元集寧路遺址出土的絲織物〉，《文物》1979年第8期，頁37-39。對此夾衫織繡、紋飾的綜合討論，參見趙豐、屈志仁（主編）：《中國絲綢藝術》（北京：外文出版社，2012年），頁364-72。

<sup>42</sup> 柯九思〈宮詞十五首〉全文可見柯九思（撰），繆荃孫、曹元忠（編）：《丹邱集》，《歷代畫家詩文集》影印國立中央圖書館藏清稿本（臺北：臺灣學生書局，1971年），頁37-41。御衣上的滿池嬌紋飾，可能也是元代青花瓷器上蓮池水禽圖案的直接來源，也出現在元朝皇帝贈送伊兒汗國宮廷的禮物上。參見劉新園：〈元文宗——圖帖睦爾時代之官窯瓷器考〉，《文物》2001年第11期，頁46-65。

<sup>43</sup> Charlotte Horlyck, "Gilded Celadon Wares of the Koryō Kingdom (918-1392 CE)," *Artibus Asiae* 72, no. 1 (2012), pp. 91-121.

## 明初宮廷繪畫對北宋典範的再現

元文宗奎章閣雖在至元六年(1340)由順帝(1333–1367在位)的宣文閣所取代，上文所述宮廷藝術的主流趨勢應仍繼續存在。雖然我們並無元朝末年的宮廷作品足以運用，文獻上對此過渡也沒有交待，但由明朝初期宮廷藝術所呈顯現象來看，對北宋宮廷典範的有意識追仿、再生，仍然十分清楚。兩者之間如無繼承關係，實在不能理解。

有關明朝初期，特別是永樂(1403–1424)、宣德(1426–1435)、成化(1465–1487)時期宮廷繪畫的發展，學界向來注意到還有一個明顯的回復宋代院畫風格的現象。過去有論者以為這是整個明朝漢人政權企圖塑造其繼承唐宋正統形象的一種「復古」行為，所以採用了從郭熙以下的宮廷畫家風格；另外也有論者從畫家出身對此予以說明，認為此期宮廷畫家大都來自閩、浙地區，故將宋代宮廷風格原來在這些地區專業畫坊中的子遺帶到了中央，造成古風的再興。<sup>44</sup>這些解釋都有部分效力，但是我們還可由觀者/使用者的角度作一些補充。如果就宮廷藝術的主要觀眾而言，我們以往太過重視皇帝一人，卻忽視了宗室親藩。其實他們與此期宮廷中許多作宋代李郭風格的繪畫製作息息相關。宗室親藩是皇帝身邊關係最密切的親族，分封到各方，代表皇帝鎮守帝國各地。皇帝管理這些分封至地方的諸王，手段巧妙，一方面限制其實權，以免威脅到政權的安全；另一方面則透過可觀的賞賜，鞏固彼此間的紐帶關係。賞賜宗室親藩，基本上是延續蒙元統治者的作法。這種賞賜行為，尤其針對藝術品，便與我們的討論特別有關。明初皇室收藏的許多珍貴古畫，便是經過賞賜而進入諸王府中的。<sup>45</sup>傳世幾件古畫上還保有這個轉賜過程的痕跡，例如五代大師關仝的《秋山晚翠》(圖17，臺北國立故宮博物院藏)上既有代表明初皇室著錄收藏的「司印」半印(全名為「典禮紀察司印」)，又有「皇明帝室親藩」一印，則屬某位藩王所有，具體鈐印時間不明。北宋宮廷山水畫巔峰之作郭熙的《早春圖》，亦有此賞賜現象，除「司印」半印外，尚有「道濟書府」這出自封於太原的晉王府鈐印。一般以為此印物主是朱元璋第三子朱橐，他因參預永樂皇帝的靖難之變，而得到皇帝優

<sup>44</sup> 前者可見 Wen C. Fong et al., *Images of the Mind: Selections from the Edward L. Elliott Family and John B. Elliott Collections of Chinese Calligraphy and Painting at The Art Museum, Princeton University* (Princeton, NJ: Art Museum, Princeton University in association with Princeton University Press, 1984), pp. 130–42；後者可見 Hou-mei Sung, “From the Min-Che Tradition to the Che School (Part 1) the Late Yuan Min-Che Tradition: Chang Shun-Tze and Ch'en Shu-Ch'i,” *Gugong xueshu jikan* 故宮學術季刊 6, no. 4 (Summer 1989), pp. 1–16; idem, “From the Min-Che Tradition to the Che School (Part 2) Precursors of the Che School: Hsieh Huan and Tai Chin,” *Gugong xueshu jikan* 7, no. 1 (Fall 1989), pp. 1–15。

<sup>45</sup> 明朝宗室諸王對整體帝王視覺文化的形塑，近年始得到學術界的重視。參見 Craig Clunas, *Screen of Kings: Royal Art and Power in Ming China* (Honolulu, HI: University of Hawai'i Press, 2013)。

遇，獲賞不少皇室珍貴古物。其中賞賜郭熙作品之事值得特別注意。除了《早春圖》外，另一件歸在郭熙筆下的《窠石平遠》（北京故宮博物院藏）亦有「司印」半印及「晉國奎章」、「晉府書畫之印」等晉王藏印，可見也是晉王得自皇帝的賞賜。現在所知名內府收藏的郭熙作品不過三件，竟然其中就有兩件賞予晉府，比例高得驚人。不論這些郭熙作品賞賜予晉王府的具體時間如何，我們都應注意郭熙山水畫在此時宮廷中的非凡份量，以及賞賜行為對進一步形塑、增生其價值形象的必然作用。由此來看宣德朝中出現了以郭熙風格名家的突出景觀，便值得我們思考這兩者間的關係。

由晉王府的鈐印可以想見晉王對此賞賜十分珍重。這在宗室諸王之間應該也會引起對此種古代大師傑作山水畫的熱衷才是，尤其是像《早春圖》這件當年在北宋神宗朝時象徵恢宏帝國意象的經典作品，經由皇帝賞賜，更意味著藩王與帝王間非同一般的特殊親密關係，以及宗藩在外代表皇帝守護帝國的終極使命，其價值實非任何金銀珠寶所可比擬。當然，皇室收藏中的郭熙真蹟極為有限，皇帝即使慷慨，願意賞賜，亦無可能滿足諸王的期待。於是，宮廷中便要製作一些「類似」郭熙山水畫的「代用品」，來應付這些宮廷觀眾的需求。這些製作郭熙山水畫「代用品」的畫家，宣德朝宮廷畫家李在最有可能是其中之一。他的《山水》立軸（圖 18，東京國立博物館藏）基本上就是仿效了《早春圖》的結構，並以自身筆墨再現郭熙畫中的物象，如果作為《早春圖》的代用品，可說相當合適。李在這種風格的山水畫尚有不少存世，如《山莊高逸》（臺北國立故宮博物院藏）、《闊渚晴峰》（北京故宮博物院藏），都有北宋宮廷巨嶂山水之感。這兩幅作品在當時的製作脈絡，現已不得而知；不過，由於與郭熙山水的強烈類似感，李在款皆被挖除，改題作郭熙。<sup>46</sup>過去我們都直接將此現象認為是後人的偽造技倆，但如果考慮到當日宮廷賞賜的大量需求，兩畫作為郭熙代用品的可能性亦值得注意。事實上，傳世的李在作品《秋山行旅》（圖 19，臺北國立故宮博物院藏）亦已改款為郭熙，但原來就是畫來賞賜之用的，畫上仍存「黔寧定遠二王後裔」，可知此作完成不久後即入世代鎮守雲南的貴族沐氏收藏之中。此印主人當為沐琮。沐琮乃沐晟（即第一代黔寧王沐英第二子，正統四年〔1439〕追封定遠王）之孫，成化元年（1465）嗣黔國公。因琮無後，沐晟系此後由旁支入繼。另一個可能性為沐琮之父沐斌，正統五年（1440）襲黔國公，他亦可自居為黔寧定遠二王後裔。相較之下，沐琮之後的沐王府使用此印的正當性就少了許多。李在的活動期是否可以持續到十五世紀六十年代，現在專家間還未能有共識，<sup>47</sup>但李在與沐斌、沐琮

<sup>46</sup> 班宗華對此明代早期宮廷繪畫的改款現象作過討論，見 Richard M. Barnhart, *Painters of the Great Ming: The Imperial Court and the Zhe School* (Dallas, TX: Dallas Museum of Art, 1993), pp. 5–20。

<sup>47</sup> 李在生平有明確紀年的資料僅二見，最為人所知者為他和馬軾、夏芷合作的《歸去來辭圖卷》（瀋陽遼寧省博物館藏），上有李在款於「甲辰」，應是 1424 年。但日本畫人雪舟 1467  
〔下轉頁 115〕

父子年代多所重疊，則毫無疑問。黔寧王府雖非嚴格定義下的宗室，但沐英為朱元璋養子，世代鎮守西南邊疆，地位近於諸王，也因此得以自皇室收藏中分享古畫，並至十六世紀後期累積成一個可觀的王府收藏。<sup>48</sup>《秋山行旅》不論是來自於王府直接訂製，或由皇帝賞賜，都反映王府對擁有郭熙山水畫的慾望。李在的這種「類郭熙」風格山水畫遂不宜只由畫家自發的復古動機來予說明，因為皇帝賞賜而在宮廷中帶起的觀眾需求應該也佔有不可小覷的份量。

從賞賜北宋山水畫作到宮廷畫家製作「類北宋」風格作品等明初宮廷藝術活動的這些面相，都可以看到一個清晰的追求北宋典範的主動需求。而這個發展的動力源頭看來還在大都的蒙元宮廷。由此觀之，明初宮廷的如此發展似始自永樂朝，而與洪武朝無涉。它會不會與朱棣遷都北京，接收了整個蒙元宮廷作坊，<sup>49</sup>乃至於宮廷文化中那種追仿北宋典範的心態有直接的關係？

## 後語

明初宮廷繪畫至十五世紀中後期的追仿北宋典範古風現象，從時間上看，雖與元文宗時期有幾十年的間隔，卻並不妨礙我們視之為奎章閣的延續。順帝時期宮廷藝術資料的缺口雖令人感到遺憾，實亦不難理解。文獻失載此期宮廷畫家及其相關紀事，基本上是事實，如推究其原因，則與至正二十六年(1366)面世的畫史書《圖繪寶鑑》有密切關係。此書編纂於順帝末期，本應可提供豐富的元末畫人資訊，但因編者夏文彥的出發點主要在於提供市場一本方便而又無所不包的畫史參考書，讓一般士人得以積極地參與那時新興的題跋文化運作，所以這本參考書中所搜集到的資訊大都經過濃縮，以省篇幅。大多數在第五卷中所收的元代畫人，特別是較後期者，便皆只有簡單的交待，經歷通常不詳，倒是畫家的師法傳授皆有記載，這大概反映了夏文彥個人的畫史觀。<sup>50</sup> 這個編纂特色對於我們試圖掌握順帝時期在宮廷活動的畫人

〔上接頁114〕

至1469年入明，曾云學畫於李在，遂令論者對李在的活動時間產生質疑。參見板倉聖哲：〈成化畫壇と雪舟〉，載板倉聖哲(編)：《明代絵画と雪舟》(東京：根津美術館，2005年)，頁15-24。另一條紀年資料見於1447年御用監太監王謹所立〈敕賜真武廟碑〉的題名中有列李在在內。此碑有拓本，存北京圖書館。見趙晶：《明代畫院研究》(杭州：浙江大學出版社，2014年)，頁249-51。

<sup>48</sup> 參見林莉娜：〈明代沐氏家族之生平及其書畫收藏〉，《故宮文物月刊》第9卷第5期(1991年8月)，頁48-77。

<sup>49</sup> 屈志仁特別指出永樂宮廷藝術與蒙元宮廷作坊的這種關係，見James C. Y. Watt and Denise Patry Leidy, *Defining Yongle: Imperial Art in Early Fifteenth-Century China* (New York: Metropolitan Museum of Art; New Haven, CT: Yale University Press, 2005)。

<sup>50</sup> 參見石守謙：〈從夏文彥到雪舟——論《圖繪寶鑑》對十四、十五世紀東亞地區的山水畫史理解之形塑〉，《中央研究院歷史語言研究所集刊》第81本第2分(2010年6月)，頁229-87。

十分不利。舉例言之，對於元後期重要專業畫家王淵的經歷，便略過了他參預文宗即位後將建康潛邸改建為大龍翔集慶寺的壁畫工程一事。此工程雖不在大都宮中，但由皇帝親任朝中大員督造，等級可視同宮廷。<sup>51</sup>唐棣亦曾參加龍翔寺壁畫工程，但也被夏文彥注意。《圖繪寶鑑》中的唐棣小傳也有類似的情形，完全不提他「待詔集賢院」，僅記他「官至休寧縣尹」，給人一個純粹文人畫家的印象。即使對製作《拂郎國獻馬圖》以記至正二年(1342)順帝宮廷中獲得教廷特使贈送異馬事的周朗，<sup>52</sup>在《圖繪寶鑑》中竟無傳可查，亦令人感到訝異。教廷特使貢馬之事，當時尚有多位文臣應制賦詩，以誌其盛，甚為轟動，而作畫者卻未得夏文彥注意，這很可能意味著夏氏對大都宮廷事物有所隔閡，或者根本漠不關心。

有元一代畫史上最重要的文字資料源頭《圖繪寶鑑》既有此局限，從文物作品上也不易對順帝宮廷藝術活動作出補充。根據學者的盡力搜集，現存古代書畫有宣文閣收藏官印的作品只有六件，有其附屬機構端本堂鈐印者更只有三件，<sup>53</sup>數量雖和奎章閣收藏無法相提並論，但尚可供確認收藏活動在順帝宮廷中持續。至於當代繪畫製作的實況，由周朗《拂郎國獻馬圖》(一件明代摹本尚存北京故宮博物院)來推想，可知宮廷中仍有繪畫活動，只是無法清楚掌握其蓬勃程度而已。其中的障礙可能在於許多宮廷畫作經過長久的流傳後，早被改款，無法追蹤其源出於宮廷的脈絡。例如一件現傳為李成的《喬松平遠》立軸山水(圖20，日本三重澄懷堂美術館藏)，品質精良，明顯係唐棣之後李郭一派的表現，如果視為順帝宮廷之作，如出自精於郭熙山水風格的王淵之手，亦有可能，可惜畫上已無其他資料存留，無法進一步細究這個可能性。饒富元廷風格特色的王振鵬界畫作品，至順帝時期則較有實跡可作依據。除了王氏名作《龍池競渡圖卷》的不少摹本、複本持續出自宮廷作坊，數件有夏永款的小幅界畫山水也很值得注意。如由其中一件紀年至正七年(1347)的《岳陽樓圖》(北京故宮博物院藏)<sup>54</sup>所示，其建築結構細節之眩目鋪陳，全與王振鵬者一致，但又縮小造型尺寸置於小幅紈扇之內，更加強了畫家和觀眾所共賞的極致精緻、繁複效果。這顯然是王振鵬工坊風格在文宗後的進一步發展，放在順帝宮廷的視覺脈絡之內，亦頗為合適，即使我們對於夏永是否曾經供職於大都無法進一步求證。

<sup>51</sup> 金陵大龍翔集慶寺的建造，詳見虞集：〈龍翔集慶寺碑〉，載蘇天爵：《國朝文類》，《四部叢刊初編》縮印元刊本，卷二二，頁225-26。王淵參與此寺壁畫事，見陶宗儀：《南村輟耕錄》，《四部叢刊三編》影印吳縣潘氏滂熹齋藏元刊本(臺北：臺灣商務印書館，1976年)，卷七，頁十五下。王淵小傳見夏文彥：《圖繪寶鑑》，卷五，頁887。

<sup>52</sup> 周朗及《拂郎國獻馬圖》的大致狀況，見余輝：《畫史解疑》(臺北：東大圖書股份有限公司，2000年)，頁324-26。

<sup>53</sup> 傅申：《元代皇室書畫收藏史畧》，頁71-75。

<sup>54</sup> 夏永《岳陽樓圖》此本之圖版可見余輝(主編)：《元代繪畫》，《故宮博物院藏文物珍品大系》(上海：上海科學技術出版社；香港：商務印書館，2005年)，頁216-17。

明初宮廷繪畫出現對北宋典範的有意識「再生」現象，表明我們過去未及充分認識到的元文宗時期宮廷藝術在此事上具有歷史意義。而且，這不僅是中國本土所獨具的文化表現而已，蒙古帝國東緣的高麗及其後續的朝鮮王朝亦以他們的方式積極參預其中，形成一種獨具風貌的東亞宮廷文化，為世界上其他區域所未見。過去治朝鮮史者總傾向於將蒙元在高麗時期的治理，視為其「本國」獨立發展的對立面，現在由此看來，兩者的關係實有重新思考的必要。朝鮮王朝宮廷在十五世紀祖溯高麗傳統，並顯示它與北宋典範的密切關係，其實不宜標榜為朝鮮特有的具主體意識的文化現象，反而更近於對高麗宮廷文化的承繼，且係一種對蒙元宮廷的有意識呼應。由此言之，整個十四、十五世紀的中韓宮廷文化普遍地存在著一種追求再生北宋典範的理念，此點對於我們今日重新梳理兩地文化傳統的形塑過程，應可有一些積極的參考作用。



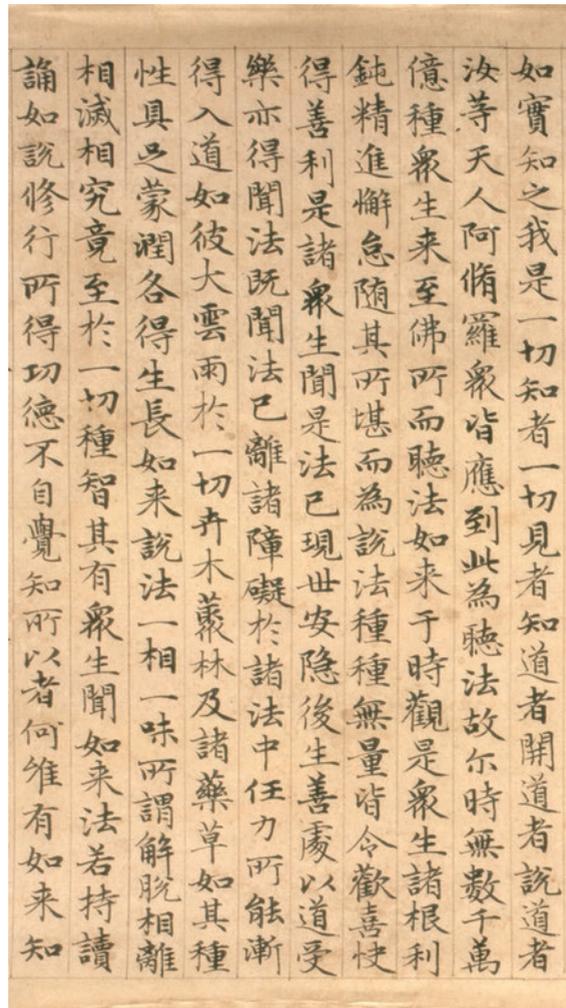


圖2 元趙孟頫：《小楷大乘妙法蓮華經卷》第三卷（部分），美國：私人藏。取自 Michael Knight and Joseph Z. Chang, eds., *Out of Character: Decoding Chinese Calligraphy* (San Francisco: Asian Art Museum, 2012), back cover。

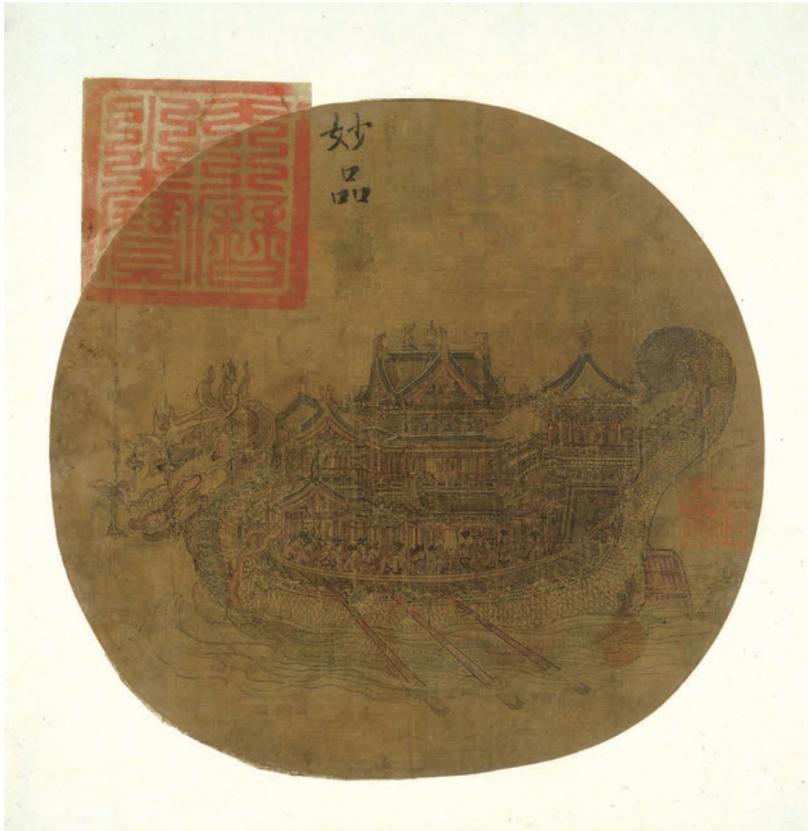


圖3 元王振鵬：《龍舟圖團扇》，Boston: Museum of Fine Arts 藏。取自吳同（撰）、金櫻（譯）：《波士頓博物館藏中國古畫精品圖錄：唐至元代》（波士頓：美國波士頓博物館，1999年），圖108。

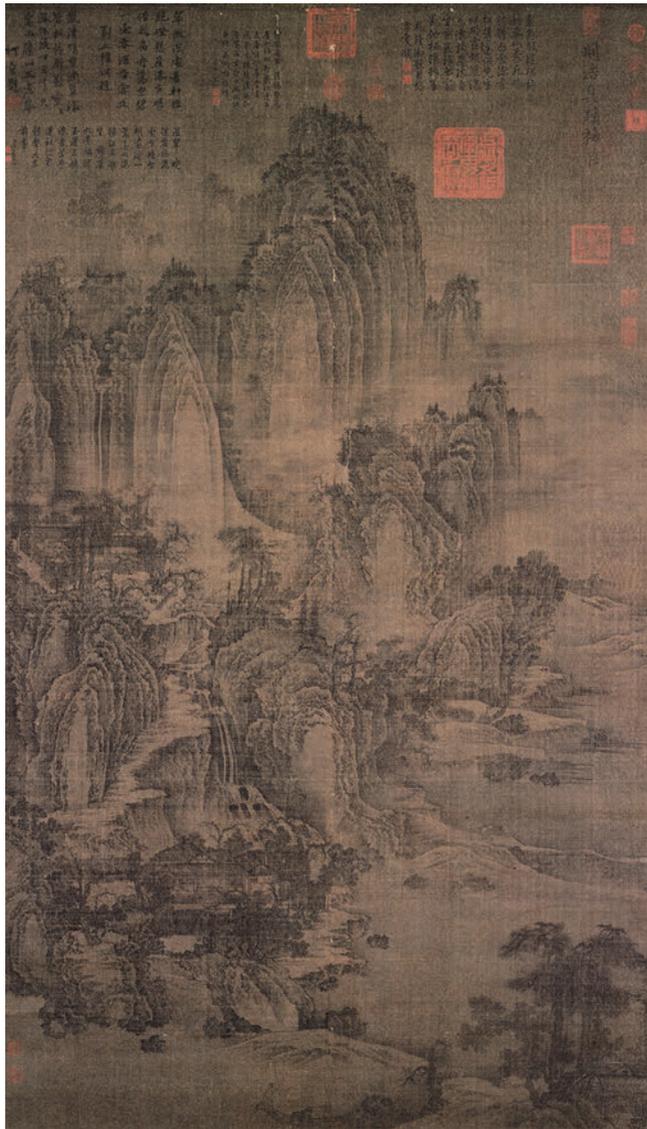


圖4 五代荆浩：《匡廬圖》，臺北：國立故宮博物院藏。取自林柏亭(主編)：《大觀——北宋書畫特展》(臺北：國立故宮博物院，2006年)，頁88。



圖5 元唐棣：《摩詰詩意圖》（1323年），New York: The Metropolitan Museum of Art 藏。取自 Wen C. Fong, *Beyond Representation: Chinese Painting and Calligraphy, 8th–14th Century* (New York: Metropolitan Museum of Art; New Haven, CT: Yale University Press, 1992), p. 406。



圖6 元唐棣：《霜浦歸漁圖》（1338年），臺北：國立故宮博物院藏。  
取自石守謙、葛婉章（主編）：《大汗的世紀：蒙元時代的多元文化與藝術》（臺北：國立故宮博物院，2001年），頁74。



圖7 元唐棣：《仿郭熙秋山行旅圖》，臺北：國立故宮博物院藏。取自海老根聰郎、西岡康宏（責任編集）：《世界美術大全集・東洋編7・元》（東京：小学館，1999年），頁78。

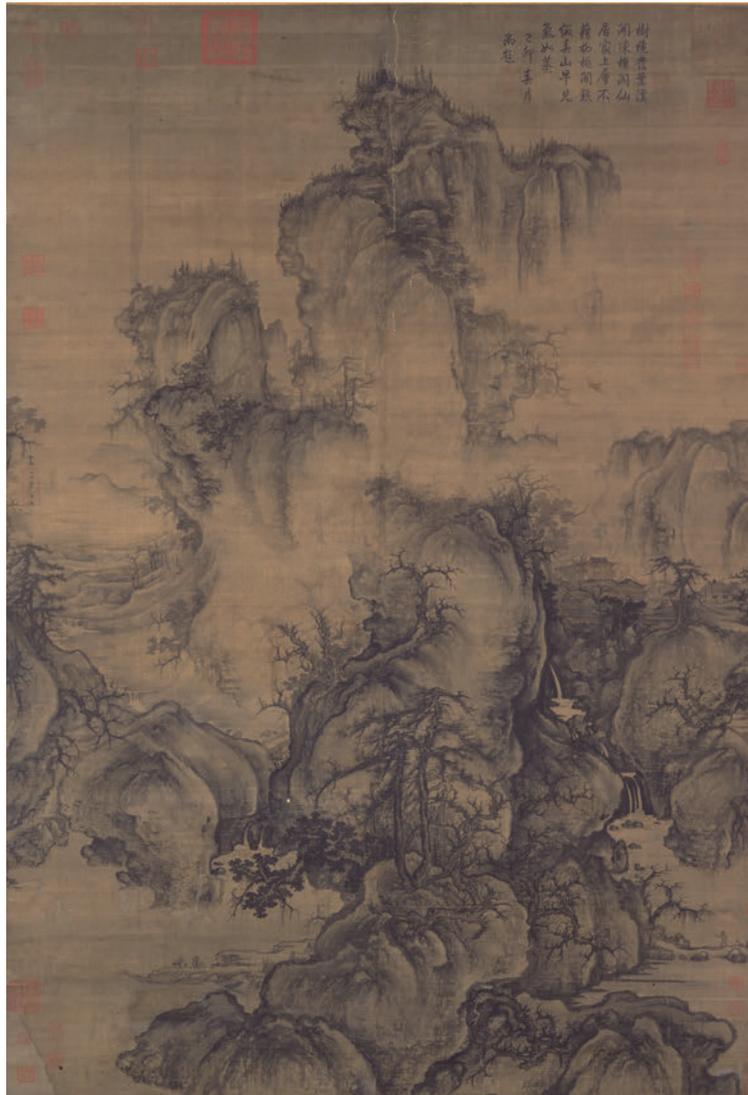


圖8 北宋郭熙：《早春圖》(1072年)，臺北：國立故宮博物院藏。取自江兆申：《故宮藏畫大系(一)》(臺北：國立故宮博物院，1993年)，頁76。

圖7 元唐棣：《仿郭熙秋山行旅圖》

圖8 北宋郭熙：《早春圖》

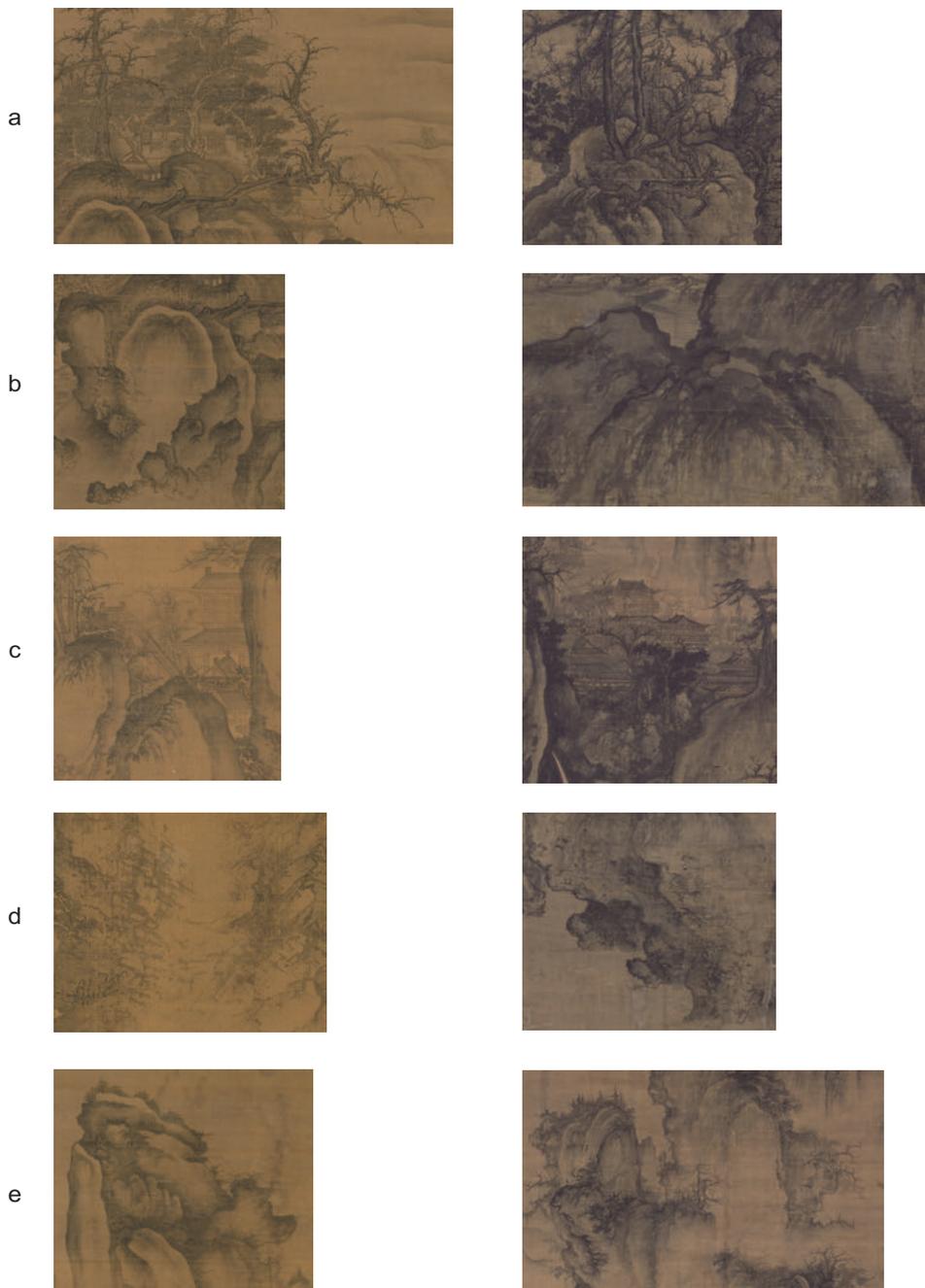


圖7、圖8 細部比較圖

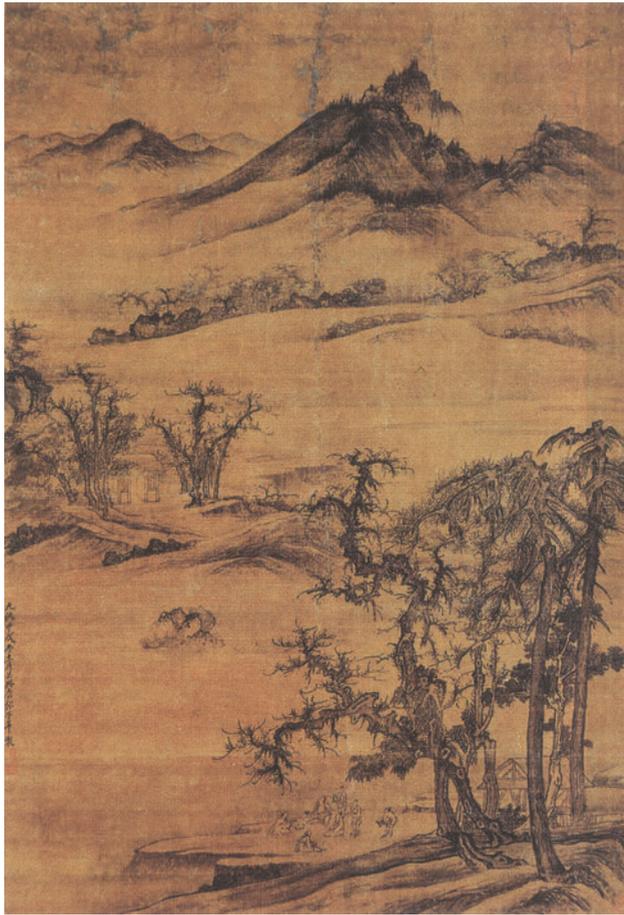
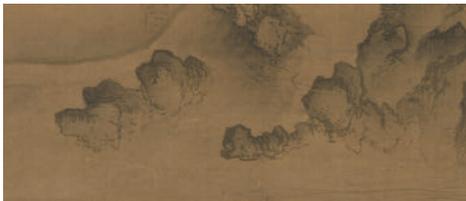


圖9 元唐棣：《松蔭聚飲圖》（1334年），上海：上海博物館藏。取自傅熹年（主編）：《中國美術全集·繪畫編5·元代繪畫》（北京：文物出版社，1989年），頁89。

《仿郭熙秋山行旅圖》



《松蔭聚飲圖》



圖10 元唐棣《仿郭熙秋山行旅圖》(a)與《松蔭聚飲圖》(b)細部比較



圖 11 高麗《水月觀音像》(1310年)，日本滋賀：鏡神社藏。取自菊竹淳一、鄭于澤(責任編集)：《高麗時代の仏画》(首爾：時空社，2000年)，圖67。



圖 12 朝鮮安堅：《夢遊桃源圖卷》（1447年），日本奈良：天理大學圖書館藏。取自 Soyoung Lee, *Art of the Korean Renaissance, 1400–1600* (New York: Metropolitan Museum of Art; New Haven, CT: Yale University Press, 2009), p. 32。



圖 13 高麗《水月觀音像》，黃金鳳紋細部



圖 14 元《棕色羅地花鳥紋刺繡夾衫》，1976年內蒙古元集寧路故城窖藏出土，呼和浩特：內蒙古博物院藏。取自 Dieter Kuhn, ed., *Chinese Silks* (New Haven, CT: Yale University Press, 2012), p. 354。



圖 15 元《棕色羅地花鳥紋刺繡夾衫》，鳳鳥細部



圖 16 高麗《象嵌金畫青瓷碗托》(局部) , London: The Victoria and Albert Museum 藏。取自 Charlotte Horlyck, “Gilded Celadon Wares of the Koryŏ Kingdom (918–1392 CE),” *Artibus Asiae* 72, no. 1 (2012), fig. 7。



圖 17 五代關全：《秋山晚翠》，臺北：國立故宮博物院藏。取自林柏亭（主編）：《大觀——北宋書畫特展》，頁 26。



圖 18 明李在：《山水》，東京：東京國立博物館藏。取自大和文華館（編集）：《特別展 崇高なる山水—中国・朝鮮、李郭系山水画の系譜》（奈良：大和文華館，2008年），頁 78。



圖 19 明李在：《秋山行旅》，臺北：國立故宮博物院藏。取自國立故宮博物院編輯委員會（編）：《故宮書畫圖錄（一）》（臺北：國立故宮博物院，1989年），頁221。



圖20 (傳)李成：《喬松平遠》，日本三重：澄懷堂美術館藏。取自大和文華館(編集)：《特別展 崇高なる山水—中国・朝鮮、李郭系山水画の系譜》，頁20。

## 元文宗的宮廷藝術與北宋典範的再生

(提要)

石守謙

過去我們對蒙元宮廷藝術的印象總以為高級工藝美術的地位遠遠勝過繪畫，並將此現象歸因於蒙元統治階層所出身的草原文化。本文擬對此大體印象作出修正，指明在元文宗時期的宮廷中確曾重視過繪畫的表現，不僅大汗對古畫收藏極感興趣，還推動了當時若干畫科的新發展，包括向來認為宮廷未懂得欣賞的山水畫一科。這意味蒙元統治階層對傳統中原文化的態度其實頗有彈性，且能因應時局所需，進行合宜的互動調整。

為了突破現存當時宮廷繪畫作品資料極度受限制的窘境，本文視唐棣為廣義的宮廷畫家，並嘗試以其《霜浦歸漁圖》、《仿郭熙秋山行旅圖》等作品來重建這部分的文宗宮廷繪畫樣貌。蒙元世界東緣的高麗宮廷所製作的《水月觀音像》以及稍後朝鮮安平大君所主導的《夢遊桃源圖》，也可以作為重建的線索。這些零散的資料，在經過重新串連之後，不但得以一窺以奎章閣為主的元後期宮廷藝術，還透露出其中對北宋宮廷典範的積極「再生」意識。

奎章閣的這個成果並非僅是曇花一現，後來在明初宮廷文化中仍有繼承。今日所見永樂、宣德時期宮廷藝術的精華部分，實皆有再造宋代典範的企圖。如由十四世紀三十年代以來的東亞宮廷文化發展脈絡觀之，中、韓地區對宋代文化典範的共同追求，也值得我們在今日以世界史格局治蒙元史的學術熱潮中，汲取作為反思之用。

**關鍵詞：** 元文宗 圖帖睦爾 宮廷藝術 奎章閣 唐棣

# The Court Art of Tugh Temür and the Regeneration of Northern Song Paradigms

(Abstract)

Shih Shou-chien

In the past, we have had an impression that the status of high-class arts and crafts was far higher than that of painting in the Mongol Yuan court art, and attributed this difference to the grassland culture from which the Mongol Yuan ruling class originated. This article attempts to correct this overall impression by indicating that the Yuan court in the reign of Tugh Temür did value painting. The Great Khan was not only highly interested in collecting ancient paintings, but also facilitated the new development of several painting categories, including landscapes, a category that the court had been considered to have failed to appreciate. This implies that the Mongol Yuan ruling class held a relatively flexible attitude toward the traditional Central Plain culture, and could make pertinent interactions and adjustments according to the current political situation.

To address the problem of having extremely limited data about the existing court paintings of the period, this article regards Tang Di as a court painter in a general sense, and attempts to reconstruct the picture of court paintings in the reign of Tugh Temür through Tang's works such as *Fishermen Returning on a Frosty Bank* and *After Guo Xi's "Travellers in Autumn Mountains."* The *Water-Moon Avalokiteśvara* produced by the Goryeo court and later the creation of the verse scroll *Dream Journey to the Peach Blossom Land* led by Prince Anpyeong during the Chosŏn dynasty in the eastern edge of the Mongol world are also adopted as clues for the reconstruction. After re-association, these fragmented data not only shed light on the later Yuan court art centring around the Kuizhang Pavilion, but also reveal the court's intention to actively "regenerate" Northern Song court paradigms.

The achievements of the Kuizhang Pavilion are far from short-lived; instead, its heritage and influence continued to remain in early Ming court culture. The quintessence of the court art in both the Yongle and Xuande periods has in fact exhibited the intention to reproduce Song paradigms. In the context of the development of East Asian court cultures since 1330s, the pursuit of Song cultural paradigms in the China and Korea regions can be used for reflection in the academic surge of interest

in exploring and contextualizing the Mongol Yuan history from a world-history point of view.

**Keywords:** Emperor Wenzong of Yuan Tugh Temür court art Kuizhang Pavilion  
Tang Di