

國寶人氣王—— 暢遊唐寅〈畫山路松聲〉的山水 藝術

朱龍興

年初，本院將所珍藏的各式人氣國寶，匯聚於南部院區 S302 展廳，提供民眾近距離觀賞文物菁華的難得機會。自 10 月 31 日起，為了營造更為舒適的看展環境，人氣國寶展除了持續更新珍貴選件，還特別調整文物的陳設配置，同時增添深入且豐富的資訊內容，為觀眾打造有別以往與國寶相遇的全新體驗。經由不同屬性文物的組成，期待每位參訪者皆能留下難忘的旅程。在這間展廳中，因為聚集不同材質與年代的文物，不難想見現場所能感受到的超重量視覺震撼，也因為每件精品皆經各方專家學者仔細評鑑，其重要性更是值得深入瞭解、細細品味。本文以其中一件國寶巨星——唐寅（1470-1524）〈畫山路松聲〉為例（圖 1），試圖從畫家唐寅的名氣、畫作的受贈對象、以及畫風源流等部分展開討論，剖析本件作品的精彩之處。

唐寅的群眾魅力

環視新一檔人氣國寶的藝術家中，帶著〈畫山路松聲〉參展的唐寅無疑是知名度最高的一位，唐寅精通詩書畫的才華不僅在他所處的年代就為人廣知，其中繪畫的才能尤其讓人印象深刻，明王世貞（1526-1590）為文徵明所作的傳記中，便寫到：「吳中文士秀異，……，允明精八法，寅善丹青，禎卿詩奕奕有建安風。」對唐寅畫作深感敬佩的張丑（1577-1643）甚至將明朝的繪畫金牌頒給了唐寅，他在《清河書畫舫》中提到：「子畏畫本筆墨兼到，理趣無窮，當為皇明丹青第一。」¹持續這樣的人氣，後世的劇作家將唐寅列為《三笑姻緣》故事的男主角，故事出版後，更大幅度地提高他在民間的知名度。

近年由周星馳所主演的〈唐伯虎點秋香〉，除了締造可觀的票房，電視重播的次數更是屢創紀錄，使得唐寅成為新世代群眾中人氣極高的明朝藝人，經常是網路鄉民所討論的焦點。要特別提出的是，這部影片最高潮的一段就落於對唐寅畫作〈神鳥鳳凰圖〉及〈春樹秋霜圖〉的觀看，賞圖的二方人馬為判斷唐寅的真跡爭吵不休，說明唐寅的繪畫不論在明代收藏家或當今編劇家眼中，皆獲得極高的觀注。只是，〈唐伯虎點秋香〉影片中所出現的繪畫皆為效果所作的道具，對於想一睹唐伯虎畫作真跡的民眾而言，此次人氣國寶展中的唐寅〈畫山路松聲〉，才是不容錯失的唐寅經典名作。



圖1 | 明 唐寅 畫山路松聲 國立故宮博物院藏



圖2 | 明 唐寅 畫山路松聲 局部 國立故宮博物院藏

畫作的主人

本作品名〈畫山路松聲〉來自於梁清標（1620-1691）附於畫幅背面的題籤：「唐子畏山路松聲。」換言之，從目前所見史料來看，並無法得知作品原名為何，甚至無從瞭解唐寅是否曾為此作命名。不過梁清標的取名並非毫無根據，畫幅右上方唐寅的題詩應該是梁氏取名「山路松聲」的來由，題詩寫到：「女几山前路路橫，松聲偏解合泉聲，試從靜裡閑傾耳，便覺冲然道氣生。」（圖2）前二句不僅將視覺所見的山、路、松、泉呈现在圖畫中，同時提示經風吹拂的松聲伴隨著

宣洩而下的泉聲，讓整幅畫作充滿了不同的感官體驗。身處如此生態盎然的世界中，試著想像如橋上文人靜心傾聽，便能感知自然界中無形無止的氣韻流動。橋上的文人很可能就是畫作的第一代主人，他是誰？唐寅在題詩的左側寫著：「治下唐寅畫呈李父母大人先生」明白地交待出此畫乃是致贈給當時吳縣知府李經。〈畫山路松聲〉並不是唐寅送給李經的唯一作品，例如清陸時化（1714-1779）就曾見過唐寅呈給李經的數首詩詞，²此外，在《唐伯虎先生集》中，也還可見唐寅所贈予李氏的〈送李尹〉，顯見唐、李二人的認識並非只是淺薄的應酬往來。

有關李經的背景資料可見於吳縣志中記載：「李經，真陽人進士，正德九年任知縣，政惟公嚴，負氣不屈，三載考最，握戶部主事，士民攀轅泣送，如有所失（楊循吉紀略）。」³也就是說李經於正德九年（1513）任吳縣知府，任職三年後，調升為戶部主事。江兆申據此認為〈畫山路松聲〉是唐寅應寧王朱宸濠（1476-1521）邀請，短暫停留南昌返回蘇州後，於正德十一年（1516）為李經所作的送別圖。⁴

唐寅在作此圖時，應當有考慮畫作主人的特質，楊循吉（1458-1546）指出擔任知縣的李經「政惟公嚴，負氣不屈」，由此可看出李經行事作風上的公正不阿，但這不代表李經是位嚴苛的治理者，從「士民攀轅泣送，如有所失」的敘述，可知李經深受縣民愛戴。這樣的描寫與唐寅對李經的認識可說完全不謀而合，唐寅在〈送李尹〉詩詞最後二句寫著：「遺愛在民齊仰望，青雲一鶚正喬遷。」⁵除了表達對李經的景仰，也證實李經的治理確實讓吳縣縣民萬分敬愛，若當時有媒體調查

縣民的滿意度，那麼李經獲得五星縣長的美譽應該也不是太令人意外的結果。

不可否認，面對李經這樣一位讓人尊敬的父母大人，以巨嶂式山水畫作為贈別之禮，應當十分適切。試著從畫作與觀眾的互動來看，不難想像觀眾賞畫時一齊仰望堂堂大山及橋上文士的樣子，確實體現了景仰的情境。只是，身為現代觀眾的我們，除了讚嘆壯麗的山水，並透過文字資料瞭解〈畫山路松聲〉於蘇州一地，在藝術與社會網絡關係中所扮演的角色，當觀賞這樣一件國寶畫作時，如何去領會其中所展現的畫風源流呢？

畫中的李唐與蕭照

綜覽全圖，〈畫山路松聲〉的構圖佈局不免讓人想到宋蕭照〈畫山腰樓觀〉（圖3），最顯著之處是，二者皆將主山置於畫幅左側三分之二，且呈現出視覺上巨大的迫近感，同時，透過右側坡岸大小與濃淡對比，讓視野得以延伸至深遠的空間，畫家在最遠處僅以勻稱的淡墨表現遠山（圖



圖3 | 南宋 蕭照 畫山腰樓觀 國立故宮博物院藏



圖4 | (左) 明唐寅〈畫山路松聲〉；(右) 南宋蕭照〈畫山腰樓觀〉 國立故宮博物院藏

4)，這種以空氣遠近法處理遠景的方式，除了見於〈畫山腰樓觀〉，更早即出現於宋李唐〈萬壑松風圖〉中。換句話說，從構圖及空間等形式分析，〈畫山路松聲〉大致找到了一條可將藝術歷史溯及至李唐巨碑式山水的繪畫脈絡。一般而言，畫中安置巨嶂式山體的作法確立於北宋時期，較著名的例子當以范寬〈谿山行旅〉、郭熙〈早春圖〉、李唐〈萬壑松風圖〉為代表，南宋時期，以李唐為首的畫家更改了將主山立於畫幅中央的設計，而追隨李唐畫風的蕭照〈畫山腰樓觀〉便經常成為藝術史上說明構圖演變的範例。⁶除了空間與構圖，〈畫山路松聲〉與〈畫山腰樓觀〉在細節上也有相類之處，例如二者皆以明快的彎曲線條處理瀑布水流，同時以魚鱗狀的弧線表現飛濺而起的水花。如此看來，〈畫山路松聲〉在許多部分的形式表現確實能見到李唐一派的影響。

這樣的觀察大致符合明人對唐寅畫風的理解，王世貞指出：「伯虎材高，自宋李營丘、范寬、李唐、馬、夏，以至勝國吳興王黃數大家，靡不研解。」⁷王穉登（1535-1614）順著這樣的評論，在《吳郡丹青志》指唐寅「評者謂其畫遠功李唐，足任偏師，近交沈周，可當半席。」⁸何喬遠（1558-1632）認為唐寅「丹青自李唐、馬、夏諸名家，靡不研解。」⁹張丑還更詳細地對唐寅一件以女几山為主題的畫作提出看法：「唐子畏淺絳山水一幅，題云：仙杏花開女几山，道傍流水碧潺潺，心期欲到知何日，況是鄰邇剩有聞。唐寅此畫全做李晞古，略無周東邨筆法，真絕品也，此畫今在李氏。」¹⁰綜合來看，上述鑑賞家在解析唐寅畫風時，或許因為面對的畫作不同，在見解上稍有差異，但要特別提出的是，李唐無疑

成為各家一致公認的影響來源。這樣的觀點，對於左右近世畫評甚為深遠的董其昌（1555-1636）而言應該也不會反對，在汪珂玉《珊瑚網》（1643）中，可見到董氏對唐寅畫作的看法：「唐伯虎雖學李晞古，亦深於李伯時，故人物舟車樓觀無所不工，此其合作也（其昌）。」¹¹可見得，董其昌基本上也認同唐寅與李唐畫風的連繫。有趣的是，唐寅本身如何看待李唐的繪畫呢？他在仿各個名家的《溪亭山色冊》中提及：「李晞古雖南宋畫院中人，體格不甚高雅，而邱壑佈置最佳。」¹²也就是說，唐寅眼中的李唐畫作並不是百分百完美，而其作品中最可取者莫過於對山石位置的佈局，如此的評論彷彿替〈畫山路松聲〉所承襲的李唐畫派下了精準的註解。

迴峰上的郭熙

確實，光以李唐風格並不能完全理解〈畫山路松聲〉的特質，因為不論是山石的肌理或造形皆無法在李唐的作品中找到相似的表現。從山石所呈現出的質感來看，唐寅並沒有倣效李唐以濃墨側筆表現堅硬的山體，而是用飛快的線條順著山石造形由上往下拉長展延（圖5），值得注意的是，在筆墨的運用上，畫家並未刻意經營土石的擦染，而是讓線條呈現飛動凌亂的效果，高居翰特別以〈畫山路松聲〉為例，指出這種拉長墨線勾勒山水的「草筆」（“scribbly” manner）是唐寅的山水畫特徵。¹³再看唐寅對主山造形的處理，山脈在高點處分向左右，增加了視覺上的空間感，若是專注於山脊的走勢，蜿蜒的山形則愈加明顯，這扭動的山體與郭熙的作法可說是十分相近，和唐寅同時代的王佐如此理解郭熙的山脈特徵：「郭熙，河陽溫縣人，



圖5 | 明 唐寅 畫山路松聲 局部 國立故宮博物院藏

宋御畫院藝學，工山水，其山聳拔盤迴。」¹⁴很顯然，刻在明人心中的郭熙山體，不僅高聳，而且盤迴。由此來推想唐寅在形塑迴峰樣貌的主山時，心中對郭熙山水的認知應該也和王佐一樣吧！

〈畫山路松聲〉不只在繪畫形式上讓人想到郭熙山水，唐寅在畫上的題詩，其實也透露出對郭熙《林泉高致集》中所收錄唐羊士諤〈望女几山〉的應和。有關唐寅以女几山為主題的畫作至少出現五則紀錄，¹⁵說明唐寅對這則詩詞極為熱愛。也因此，不論從女几山的造形或畫上的題詩，皆十分能說明本畫與郭熙的關係。事實上，唐寅本人就有許多臨仿郭熙畫作的紀錄，除了《唐伯虎先生集》中曾載明「唐寅做郭河陽法寫於桃花庵之夢墨亭」、「祝允明跋唐子畏做宋郭河陽手卷」，¹⁶唐寅也仿過《溪亭山色冊》中郭熙晚年的畫作，足見唐寅應對郭熙的峰巒確實十分熟悉，頗值玩味的是，近人對於唐寅畫風

的研究，幾乎未特別提及其作與郭熙的關係。從這個角度來看，〈畫山路松聲〉無疑替我們揭露了唐寅與郭熙在畫藝上的承續。要特別說明的是，這樣的傳承除了來自於唐寅對郭熙畫作的臨仿，應當還有間接的學習途徑，那麼當時的唐寅從何接觸到郭熙的畫風呢？

基本上，唐寅本人或許因為經濟的關係，對古畫的收藏相當有限，所幸憑藉著蘇州文化圈的交遊網絡，唐寅能接觸到的古畫名品應該不少，與唐寅有直接往來的藏家，除了比較熟知的沈周、文徵明，還包括了王鏊、吳寬、無錫華氏、松陵史氏、盧襄等。¹⁷此外，當時以郭熙畫風出名的馬軾應該也是一條學習的路徑。只是，不論從時間或空間來看，馬軾皆非唐寅所能觸及，學界也幾乎沒有談及這層的網絡關係。不過，筆者認為不能因此忽視間接關係所搭建起的人際交流，其中馬抑之便是當中值得注意卻較少被討論的關鍵人物之一。

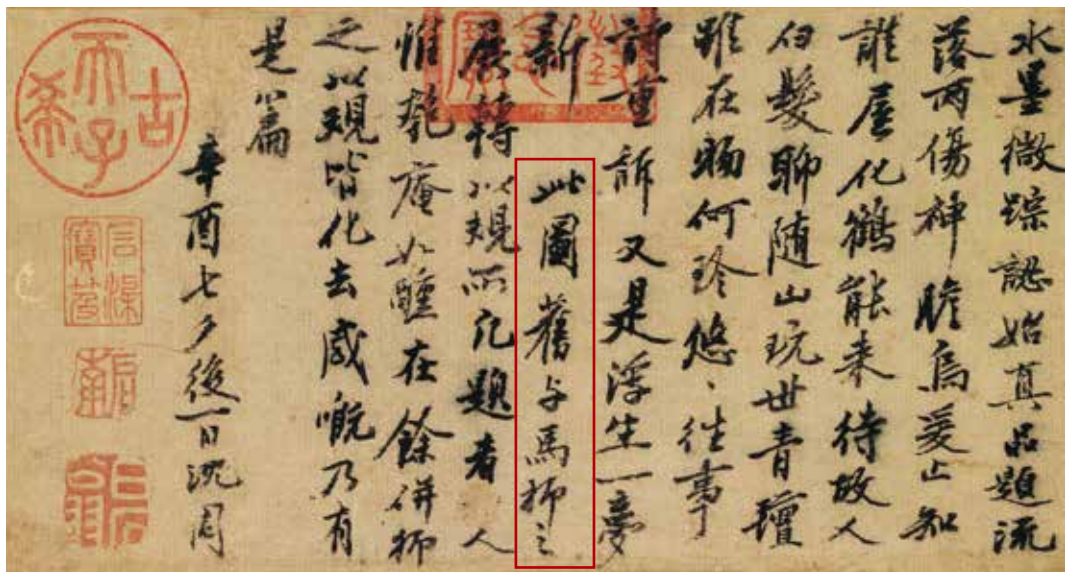


圖6 | 明 沈周 崇山修竹 局部 國立故宮博物院藏

以唐寅的交遊圈為範圍，沈周在所畫的〈崇山修竹〉上方提到：「此圖舊與馬抑之」。（圖6）又，吳寬也曾跋馬抑之所藏的趙孟頫書帖。¹⁸由此可以大膽推測，唐寅與馬抑之在蘇州文會賞畫的場合應該不致未曾相遇。那麼馬抑之是誰？他有可能是提供唐寅有關郭熙畫風的來源嗎？查《嘉定縣志》：「馬軾，正統己巳以天文生從征廣東，仕為刻漏博士，子愈」；「馬軾，字敬瞻，精於占驗，尤工繪事，……，其畫宗郭熙，筆法瀟灑，……，子愈，字抑之，軾之子，登天順甲申進士，能詩善書尤長南詞樂府，縱佚不羈，官止刑部主事。」；又《國朝典彙》可見：「八年甲申廷試，……，馬愈以欽天監天文生中式。」¹⁹也就是說馬抑之因為父親馬軾的關係，獲得天文生的資格，後以這個身份於甲申年（1464）參加會試取得進士，然後可能以庶吉士在翰林院工作，最後被指派至南京任刑部主事。身為馬軾的兒子，馬愈即使沒有承續父親所作的郭熙山水畫，也應當相當熟悉並藏有不少馬軾的相關繪畫。馬愈在辭官後便帶著所藏的大量書畫居於蘇州，張泰在〈送馬抑之解官〉寫道：「華髮

山人舊有名，未衰今見浩然行，縱於宵漢頭先白，忍向林泉貌獨清，坡老得閒回偶病，少游裁足是平生，酒舡書畫吳洲去，好遣樵漁款聖明。」²⁰唐寅經由這個管道見到明代宮廷畫中所表現的郭熙山水，不能說毫無可能。

那麼馬軾的郭熙山水呈現出什麼樣的面貌呢？本院所藏馬軾〈春塢村居圖〉可說是最佳的理解範本（圖7），畫中主山排列「S」形的山脈走勢，讓人直接想到現存郭熙最著名畫作〈早春圖〉（圖8），特別值得注意的是，馬軾此作山水並未如〈早春圖〉使用太多的擦染，而以明快的速度在山面上留下看似凌亂卻十分瀟灑的筆墨線條（圖9），雖然與〈畫山路松聲〉上山石表面的草筆作法有所不同，但基本上的圖繪原則並未相去太遠。〈春塢村居圖〉除了在用筆已與〈早春圖〉有所不同，在空間佈局上也有所差別，如果注意遠景山鋒的處理（圖10），那麼這種筆鋒狀的淡墨效果，顯然要更近於李唐、蕭照一直流行於南宋的院體畫作，如此順勢反映出馬軾〈春塢村居圖〉中郭熙山水在明代所雜揉的李唐畫風。



圖7 | 明 馬軾 春塢村居圖 國立故宮博物院藏



圖8 | 宋 郭熙 早春圖 局部 國立故宮博物院藏

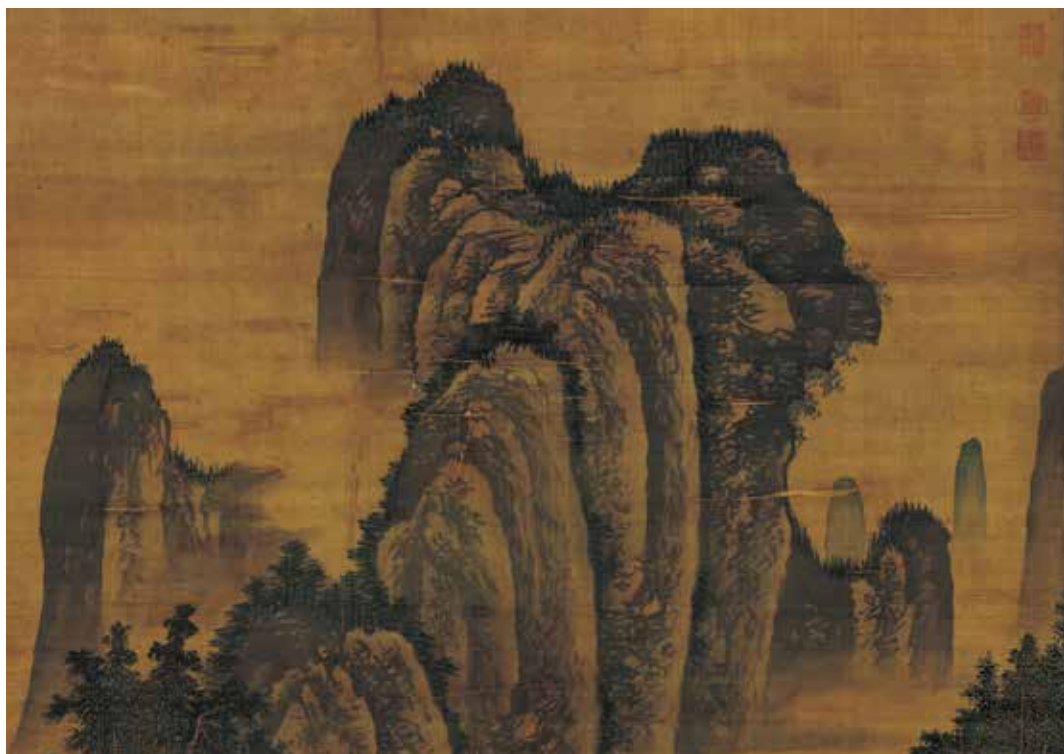


圖9 | 明 馬軾 春塢村居圖 局部 國立故宮博物院藏



圖 10 | (左) 明馬軾〈春塢村居圖〉；(右) 宋李唐〈萬壑松風圖〉 國立故宮博物院藏

小結

自從董其昌提出南北宗的論述後，許多明清評論家皆試圖替唐寅的畫風安排一個固定的位置，但卻始終未能獲得一致的共識，這樣的情況說明了要精準掌握唐寅全面的繪畫風格絕非易事。因此，直接面對唐寅的作品，透過單件畫作與唐寅對話，或許是理解唐寅藝術真實面貌較為實際的作法，而人氣國寶展中的唐寅〈畫山路松聲〉正提供了十分珍貴的契機。

有別於本院主題式的特展或強調時代風格發展的常設展，人氣國寶展旨在為觀眾獻上至為經典與重要的藝術名品，提供親近國之重寶的難得機會。在這個展覽盛宴中，除了得以沈浸於單件精品中，藉由相同主題的串連，也期待來訪民眾在不同文物中發現彼此唱和的樂趣。以圖畫山水為例，除了唐寅〈畫山路松聲〉展示明代山水藝術之美外，宋人〈松泉磐石〉（圖 11）與傳范寬〈秋林飛瀑〉（圖 12）則呈現了更早時期山水繪畫的不朽成就。除了繪畫名品，清雍正



圖 11 | 宋 松泉磐石 國立故宮博物院藏

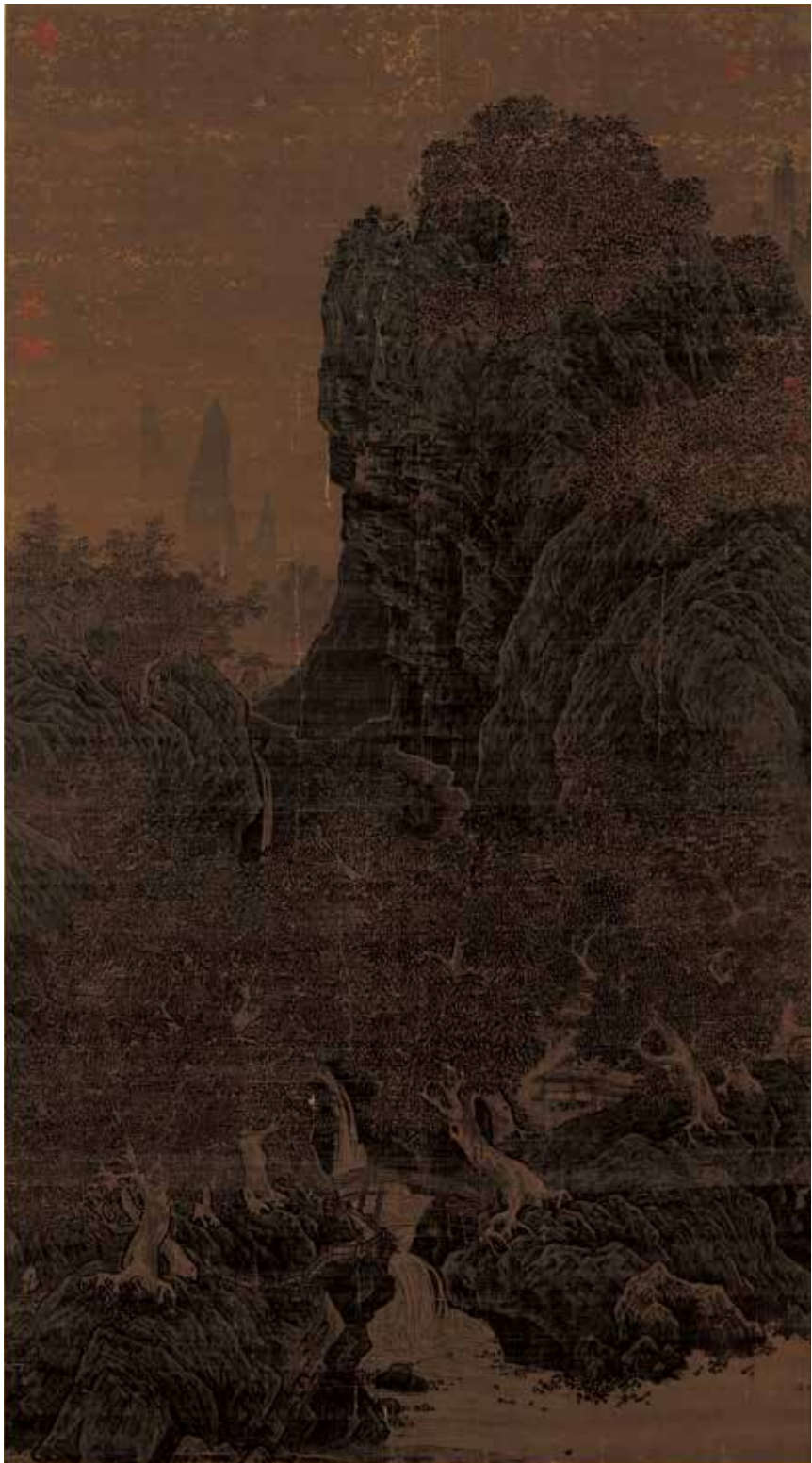


圖 12 | 傳宋 范寬 秋林飛瀑 國立故宮博物院藏

〈瑤瑯彩赭墨山水碗〉（圖 13）則為觀眾演示燒造於瓷碗上的山水人物，這件技藝非凡的瑤瑯彩赭墨山水碗，不僅在形式上呼應了山水繪畫的精華，透過不同的媒材與形制，更提供了觀眾觀覽山水妙境的另一種樂趣。

作者任職於本院南院處



圖 13 | 清 雍正 瑤瑯彩赭墨山水碗 國立故宮博物院藏

註釋

- 二則史料出處分別見：（明）王世貞，《弇州史料後集》，收入《四庫禁燬書叢刊》（北京：北京出版社，2000，據明萬曆四十二年刻本影印），冊 49，卷 7，頁 289；（明）張丑，《清河書畫舫》，收入《景印文淵閣四庫全書》（臺北：臺灣商務，1983-1986，據國立故宮博物院藏清乾隆四十七年文淵閣本影印），冊 817，卷 12，頁 488-489。
- （清）陸時化，《吳越所見書畫錄》，收入《續修四庫全書》（上海：上海古籍，1995，據復旦大學圖書館藏清乾隆懷烟閣刻本影印），冊 1068，卷 3，頁 166。
- （明）牛若麟等編，《崇禎吳縣志》，收入《天一閣藏明代方志選刊續編》（上海：上海書局，1990，據明崇禎刻本影印），冊 18，卷 39，〈宦績〉，頁 152。
- 江兆申，《關於唐寅的研究》（臺北：國立故宮博物院，1976），頁 49。
- （明）唐寅撰，（明）何大成輯，《唐伯虎先生外編續刻》，收入《續修四庫全書》（上海：上海古籍，1995，據南京圖書館藏明萬曆刻本影印），冊 1335，卷 7，〈送李尹〉，頁 26。
- 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》，13 卷 3 期（1996 春），頁 83-104；陳韻如；〈兩宋山水畫意的轉折——試論李唐山水畫的畫史位置〉，《故宮學術季刊》，29 卷 4 期（2012 夏），頁 75-107。
- （明）王世貞，《弇州四部稿》，收入《景印文淵閣四庫全書》，冊 1281，卷 155，頁 495。
- （明）唐志契，《繪事微言》，收入《景印文淵閣四庫全書》，冊 816，卷上，頁 218。
- （明）何喬遠，《名山藏》，收入《四庫禁燬書叢刊》（北京：北京出版社，2000，據中國科學院圖書館藏明崇禎刻本影印），冊 48，卷 96，〈高道記〉，頁 148。
- （明）張丑，《真蹟日錄》，收入《景印文淵閣四庫全書》，冊 817，卷 5，頁 604。
- （明）汪珂玉，《珊瑚網》，收入《景印文淵閣四庫全書》，冊 818，卷 40，頁 747。
- （清）陳焯，《湘管齋寓賞編》（臺北：藝文，1975），卷 6，頁 397。
- James Cahill, *Parting at the shore: Chinese painting of the early and middle Ming dynasty, 1368-1580* (New York: Weatherhill, 1978), 197, 中譯本見高居翰著，夏春梅等譯，《江岸送別——明代初期與中期繪畫，1368-1580》（北京：三聯，2009），頁 200。
- （明）王佐，《新增格古要論》，收入《續修四庫全書》（上海：上海古籍，1995，據遼寧省圖書館藏明刻本影印），冊 1185，卷 5，頁 215。據孟原召研究，《新增格古要論》最早的版本為 1462 年，見孟原召，〈曹昭《格古要論》與王佐《新增格古要論》的比較〉，《故宮博物院院刊》，2006 年 6 期，頁 81-94。
- 見陳昱全，〈唐寅《山路松聲》之風格初探〉，《藝術論壇》，4 期（2006.5），頁 167，此外，方聞亦對唐寅不同的女兒山畫作有所討論，見方聞著，李維琨譯，《心印——中國書畫風格與結構分析研究》（上海：上海書畫出版社，2016），頁 190-196。
- （明）唐寅撰，（明）何大成輯，《唐伯虎先生外編，附錄》，收入《續修四庫全書》（上海：上海古籍，1995，據南京圖書館藏明萬曆刻本影印），冊 1334，卷 3，頁 672；卷 5，頁 689。
- 張桐，〈唐寅的鑒藏活動與繪畫創作〉（杭州：中國美術學院碩士論文，2016），頁 32-37。
- （明）沈周〈崇山修竹〉為本院所藏；吳寬書跋馬抑之所藏的記載見（明）吳寬，《家藏集》，收入《景印文淵閣四庫全書》，冊 1255，卷 49，頁 448。
- 史料分見（明）韓浚、張應武等纂修，《（萬曆）嘉定縣志》，收入《四庫全書存目叢書》（臺南：莊嚴文化，1997，據上海博物館藏明萬曆刻本影印），冊 209，卷 10，〈選舉〉，頁 30；卷 13，〈人物〉，頁 73-74；（明）徐學聚，《國朝典彙》，收入《四庫全書存目叢書》（臺南：莊嚴文化，1997，據上海博物館藏明萬曆刻本影印），冊 266，卷 128，〈科目〉，頁 87。
- （明）張泰，《滄洲詩集》，收入《四庫全書存目叢書》（臺南：莊嚴文化，1997，據北京圖書館藏明弘治三年成桂刻嘉靖十三年毛淵增修本影印），冊 38，卷 7，〈送馬抑之解官〉，頁 594。