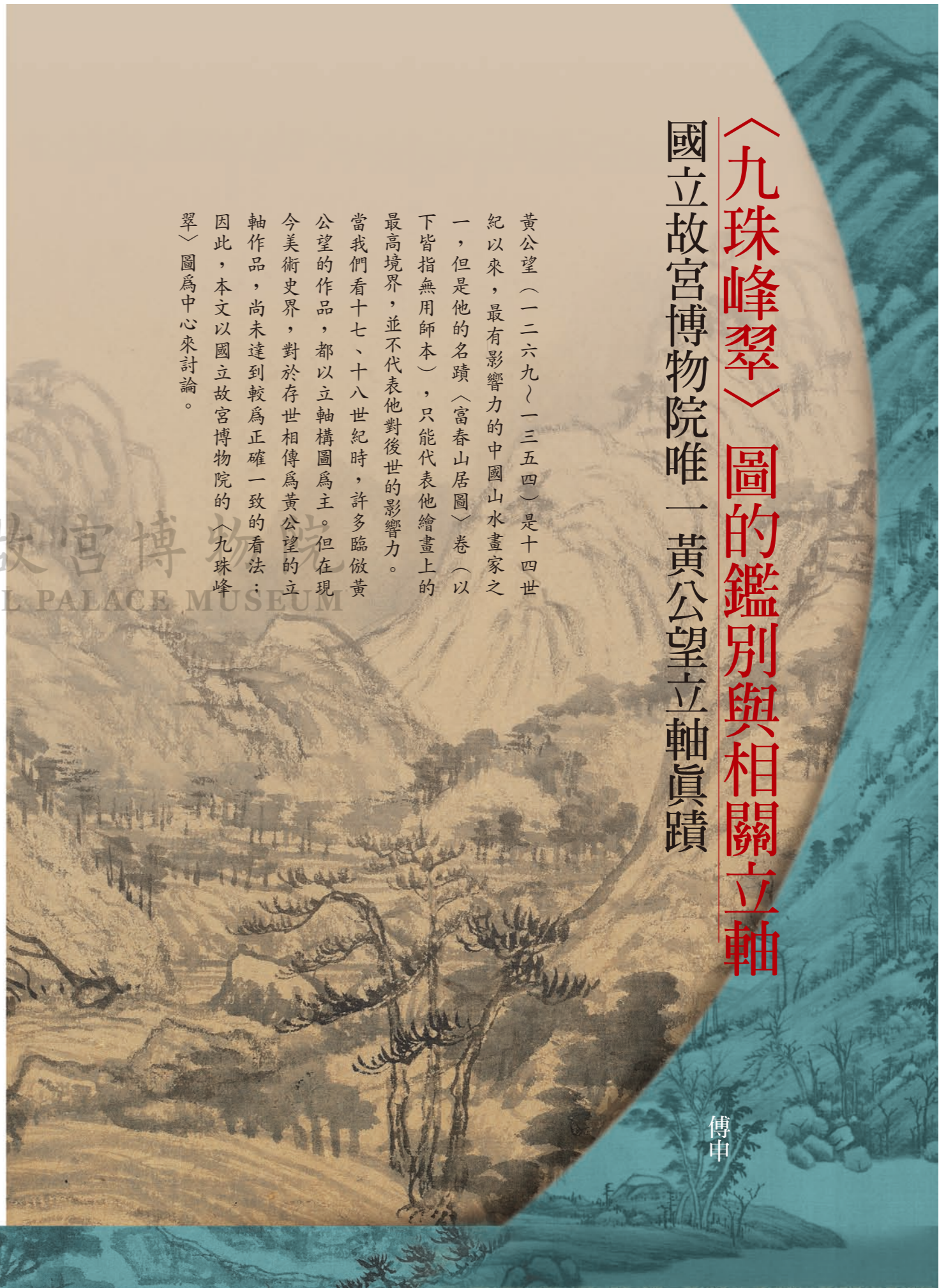


〈九珠峰翠〉圖的鑑別與相關立軸

國立故宮博物院唯一黃公望立軸真蹟

傅申

黃公望（一二六九—一三五四）是十四世紀以來，最有影響力的中國山水畫家之一，但是他的名蹟〈富春山居圖〉卷（以下皆指無用師本），只能代表他繪畫上的最高境界，並不代表他對後世的影響力。當我們看十七、十八世紀時，許多臨做黃公望的作品，都以立軸構圖為主。但在現今美術史界，對於存世相傳為黃公望的立軸作品，尚未達到較為正確一致的看法；因此，本文以國立故宮博物院的〈九珠峰翠〉圖為中心來討論。



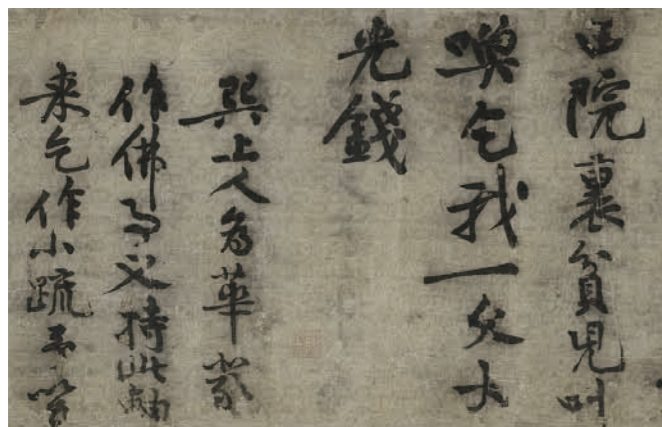
圖一 元 黃公望 九珠峰翠 國立故宮博物院藏

雖然〈九珠峰翠〉（圖一）在目前台灣學界接受為黃公望的真蹟，但是在二九七〇年代仍然是有爭議的。所以，筆者在二九八〇年中央研究院

舉辦「國際漢學會」的美術史組以英文發表了一篇論文，從此促成〈九珠峰翠〉為黃公望真蹟的共識。但是此圖畢竟沒有〈富春山居〉卷（也會

與「子明本」有過兩度的真偽之辯）那麼瀟灑精彩，如何能肯定其為無庸置疑的黃公望真蹟，可說是一個重要的鑑定個案，故再次以中文發表，並

國立故宮博物院
NATIONAL PALACE MUSEUM



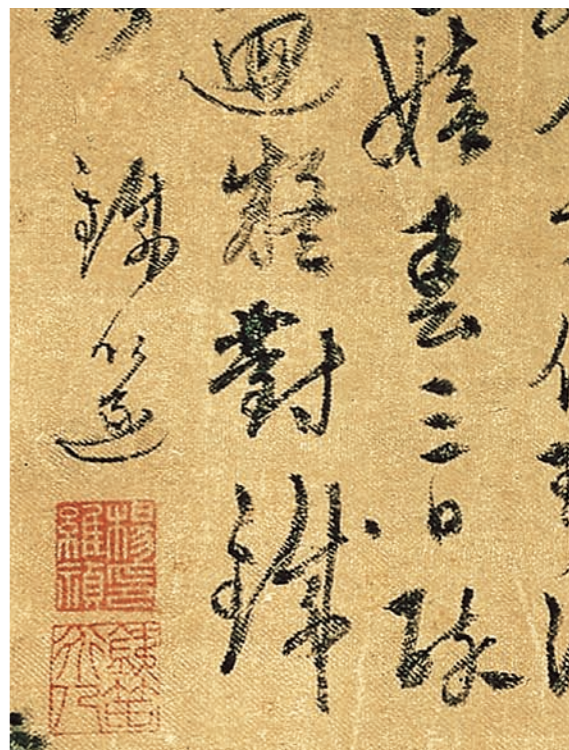
圖四 宋 黃庭堅 綾本 華嚴疏 卷 上海博物館藏



圖三 綾本 宋人書司馬光拜左僕射告身 卷局部 國立故宮博物院藏



圖二 九珠峰翠 局部 可見綾紋



就教於廣大讀者群。

《九珠峰翠》在一九六五年已由李霖燦先生首先撰文在《大陸雜誌》第三十一卷的第十一期向美術史界提供過研究，該文標題是「黃公望的《九珠峰翠圖》與《鐵崖圖》」（以下簡稱李文）。李氏以前者為真，後者是偽。雖然此後仍有《九珠峰翠》不是真蹟的說法，但真正撰文發表並提出證據者，只有莊申先生在一九七〇年夏天故宮博物院舉辦的古畫研討會上的論文。後來莊先生又修改過該論文，並印行在一九七二年故宮討論會論文集的英文本中，針對此畫的真偽和時代發表他更明確的態度。該文的英文標題是「An Analytic Study of A 14th Century Landscape and Its Later Copies」，(Proceedings of The International Symposium on Chinese Painting)，中文標題則是《一幅十四世紀的山水畫與其後世摹本之分析》。莊先生的結論則認為《九珠峰翠》是一幅明末清初的作品：「在元代，沒有一個畫家在這種材質（指綾）上作畫，相反的「綾」不相同，其最顯著的不同有兩點：一是光澤的不同。明末清初之後，絲縷極細而光滑明亮，但《九珠圖》經緯較粗且因年久而無光澤；二是紋樣的不同（圖二）。明清之際的綾一般無花紋，即有花紋，其無紋處仍然與一般無紋的「板綾」織法相同，細潔有光；可是《九珠圖》不但有雲紋、鳳紋，而且背景也不是光滑無紋的，它正如顧復《平生壯觀》中所記述的「花綾、蘆扉片」。所謂「蘆扉」者，乃指江南人家以蘆葦斜向編結成籬笆的幾何紋樣。這種綾，絕對與明末清初流行的綾不同。否則本畫的鑑藏者：明代的邵寶（一四六〇—一五二七）及清代的吳其貞在一六六〇年，和顧復在一六九二年之前，正當綾本流行的時代，難道還分辨不出是否為當時特有的綾，而要等到三百年後的我們來指出他們的錯誤嗎？因此，我們絕不能籠統地因為此畫為綾本而斷為明末清初之畫。

相反的，我們有證據，在宋代已經有用花綾的例子，如台北故宮所藏王羲之《七月都下帖》的拖尾第一

常使用於晚明之後的畫。」

但在此文之後，故宮《英文雙月刊》一九七三年一、二月份上(National Palace Museum Bulletin Vol. V, II, No.6, 1973)，上述李先生在《大陸雜誌》發表的論文又經英譯發表，然未對莊先生提出的論證加以辯論和答覆，因此本圖之真偽仍是各持己見的局面。

從此畫的質地「綾本」來看

本文主要在提出新的有力論證，進一步確認《九珠峰翠圖》為「台北故宮博物院所藏黃公望立軸畫中的唯一真蹟」；同時也不得不對莊先生的反面論證重新檢討。特別是有關《九珠圖》作畫時代的判斷。莊文認為流傳古人的書畫作品，最常見的「綾本」是在明末清初，因此《九珠圖》的作畫時代也在明末清初。如果這是一條沒有討論餘地的定律，那麼，其他的論證也就成了多餘。

莊氏此一推理，縱然言之成理，但是當我們細察《九珠峰翠》一畫所用的綾，不難看出與明清之際的綾大

段，即為宋帝題跋的綾本；又台北故宮的《宋人書司馬光拜左僕射告身》卷（圖三），以及上海博物館的黃庭堅《華嚴疏》卷（圖四），都是用的有花紋的綾。所以，在質地上絕沒有與黃公望的時代有抵觸的地方。至於此畫是否為黃公望所作，還得從其他各方面的主副證據去考察。

《九珠峰翠》是黃公望真跡的再肯定

《九珠峰翠》簡介及圖名解

此畫是水墨山水，畫在有雲鳳紋的綾上。高七九·六公分，橫五八·五公分。畫上並無黃公望的題款或印章，但是在右上角王逢的題跋裡，說明了這是「大癡尊師」也就是黃公望所畫。畫本來是並沒有畫題的，《故宮書畫錄》根據《石渠寶笈初編》稱它為《九珠峰翠》，是從楊維禎題詩的起句四字得來的。

畫上有三則題跋，楊維禎和王逢都未紀年，乾隆御題是在丁酉（一七七七）年。畫的上方，還有乾隆用藏經紙寫

的詩塘「鶴紋逸寄」四大字，上鈐乾隆御璽及內府印十餘方，及歷代鑑藏印十三方。

此畫黃公望既未署款，亦未標明畫題「九珠峰翠」之名，乃《石渠寶笈初編》編者據楊維禎題詩起首四字而來。乾隆詩中曾問：「九珠之峰在何所」，然後自答云：「老鐵分明為我語」。因為楊維禎句作：「九珠峰翠接雲間」，故知九珠峰翠是與「雲間」相接。按雲間乃江蘇松江之古稱，而松江素有「九峰三泖」之勝，

黃公望與楊維禎均曾居此。楊氏於癸卯（一三六三）築草玄閣於此，曾有賦詩，在《元人次楊維禎原韻詩》冊中，楊氏的友人及門生如：林世濟詩中有句云：「鐵史新移淞上屋，窗涵九朵山尖出」；張宰詩云：「愛此江上草玄閣：九點山青雲外見：」。

以上「九朵山尖」和「九點山青」與「九珠峰翠」所指均為松江的「九峰」。雖然黃公望在至正十四年（一三五四）即已去世，乃是此畫的下限，九年之後楊氏才築草玄臺，



圖五 傳董其昌〈小中現大〉冊 第八幅 國立故宮博物院藏



圖六 傳董其昌〈小中現大〉冊 第九幅 國立故宮博物院藏

如此，我們還是可以在不同之中看出他們之間的相同之處。

一、這兩畫的用筆都具有很濃重的書法的「寫」的方法，都有一種不拘的、自由的、簡率的、寫意的速寫趣味，但是又都是筆筆中鋒的。所以不但都是合於當時的時代趨向，而且也可以看出這兩畫的作畫態度是相同的，筆性是一樣的。

二、兩畫在結構上，對於水平線磯石

和坡腳的處理方法是相同的。

三、兩畫都沒有比例特大的主樹，雜林都以兩筆鉤成樹幹，且在姿態上都有左右倚仰或彎腰探水的變化。遠樹的直幹橫點，以及在山間的排列和位置的選擇都出於同一匠心。

四、兩畫中的屋宇不但造型和結構都相同，其佈置也都在山澗叢樹之中。二者的木橋也相近。

五、二者的主峰、平台、山石，不但

所以畫中的主題當然不是草玄臺，但此畫景色與雲間的九峰略相似，才引發楊氏詩興，寫下了「九珠峰翠接雲間」的詩句。這就是「九珠峰翠」圖名的由來。

以下提出我對此畫為真跡的論證以澄清此畫的真偽問題。

從畫的本身去證明
《九珠峰翠》與黃公望《富春山居圖》卷

由於黃公望在中國繪畫史上的地位，傳為他名下的作品數量極為可觀，但在台北故宮的藏品中，只有為無用師所作的《富春山居圖》卷（見本期頁六、七）為筆者及中外學者所公認為真跡。

若將《富春卷》比起《九珠峰翠》來自然是精采得多，不但用筆自由流動，而且墨色也富於濃淡變化。但是如果我們用這種眼光來鑑別，那往往對一個畫家的作品只能選取一兩幅真跡而已。因為一個畫家最成功最好的作品總是少數，不會經常保持同一水準。何況二者質地不同，綾上的筆墨變化當然不能與紙素相比。即使

造型類似，且用筆相同，特別是

主峰上那種圓潤、光直，向左、右下方快速使去的披麻皴，在《富春卷》中可以找到許多神似之筆，顯示出是同一個人的運筆方法。水中的橫拖筆，遠山的用墨、染法以及造型也極為神似。

雖然二者形式上有不同：一為立軸，一為手卷；二者也有材料上的不同：一為花綾，一為紙素；但是經過仔細的領略體會，覺得二者之間並沒有太大的分別。在意境上，那種寂靜荒率的山林；在運筆上，那種活潑跳動而又不狂燥的線條韻律。越細心比較，就越能使人感到這是出於同一個有偉大修養和人格的畫家的心靈和手筆。

《九珠峰翠》和臨本黃公望其他立軸畫跡

首先，在臨本黃公望畫蹟中，我們不要忘了一些保存在董其昌題王時敏畫《小中現大》冊裡的臨本。這是一本相當忠實於原作的縮臨本，而且這些原作都經過董其昌的鑑別，必有相當的根據。在此冊中，以《故宮書畫錄》的次序，有第八（圖五）、

九（圖六）、十二（圖七）、十三（圖八）、十六（圖九）及十八（圖十）等六幅都臨自黃公望原作，其中只有第十三幅沒有董其昌的題字，但從山石造型和章法可以定為黃公望的作品。由於這些都是立軸形式，所以借此機會來對照比較。這不但可以讓我們對黃公望的立軸山水有較為全貌的概念，同時〈富春卷〉也因爲有了

此冊中的第八、十八兩幅，更顯示出其爲真蹟來。也正如董其昌在第十八圖的對幅題語中所云：「子久論畫：凡破墨須由淡入濃，此圖由畫所致，平澹天真，從巨然風韻中來，余家所藏富春山卷正與同參也。」（圖十）可見此圖的筆墨與富春卷是一脈相通的。正由於這兩幅原跡都是紙本，所以在筆墨和造型上如此接近〈富春

卷〉，其原蹟雖不在世，卻幸而由這些臨本保存了許多目前已經失傳的黃公望畫跡。

在比較〈九珠峰翠〉和〈富春卷〉時，由於形式的不同受了一些限制，現在有了些臨本立軸來比較，除了仍然保持了前述的相同之處，我們對他立軸的構圖方式有較多的認識。尤其是第八、第十六、第十八等三幅，其下半圖近景和中景的結構與處理手法和此幅是完全一致的：都是近岸向右伸展，上有雜樹，而雜樹中常有一株斜伸的柳樹或枯枝，然後又從畫面右方向左伸出一峰，如此一左一右，形成「之」字型的河谷，在樹梢和樹叢中，時而點綴一些村舍。其構圖的形式變化，主要是取決於畫面的上半幅的山勢。

因此，這些臨本黃公望的作品，證實了〈九珠峰翠〉爲黃公望的主軸構圖；相反的，也由於〈九珠峰翠〉的存在，解釋了《小中現大》冊中的臨本黃公望立軸，都是有其相當可靠的原蹟存在的。因而使我們對黃公望



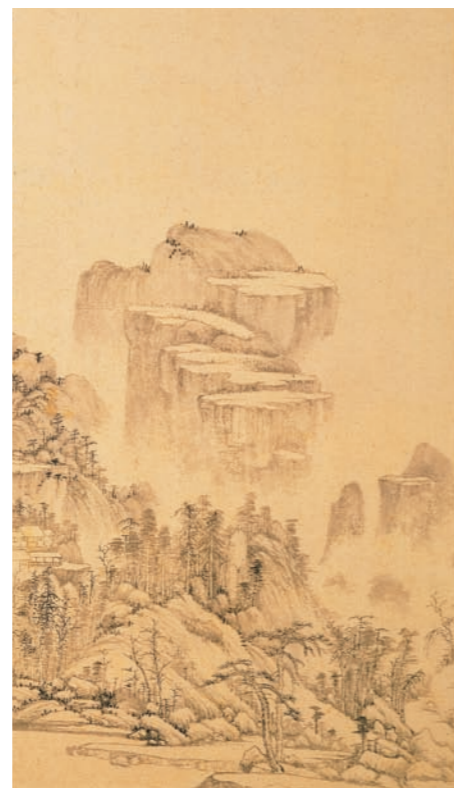
圖七 傳董其昌〈小中現大〉冊 第十二幅 國立故宮博物院藏



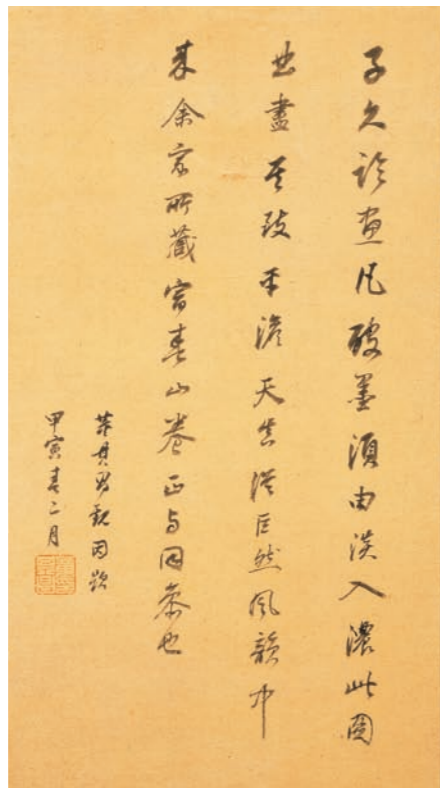
圖八 傳董其昌〈小中現大〉冊 第十三幅 國立故宮博物院藏



圖九 傳董其昌〈小中現大〉冊 第十六幅 國立故宮博物院藏



圖十 傳董其昌〈小中現大〉冊 第十八幅 國立故宮博物院藏



圖十一 傳董其昌〈小中現大〉冊 第十八幅 國立故宮博物院藏

的立軸畫樣式，有了較大幅度的認識。

此外，在其他傳世的黃公望偽蹟

中，也常包括「有據的臨本」或「仿本」存在其間。雖然大部分這一類作品水準不高，但是只要我們作有系

統的發掘和整理，以及作適當程度的利用，可以幫助我們對這一畫家及其失傳作品的了解。以下就是我在此一



圖十三 傳黃公望 秋山幽居圖 上海博物館藏

此畫與《九珠峰翠》圖的右半結構全同，所以這兩圖必有其直接或間接的關係。此畫為絹本，高七四·九公分，較《九珠圖》（高七九·六公分）略短；但此畫下方坡石逼近底邊，如果增加五公分的空白水面，則二畫的畫面比例更為接近，畫的尺寸也就更相似。此畫上有款字：「至元戊寅九月（一三三八），一峰道人為貞居畫」；又在倪瓚題跋中也說明了這是大癡畫，所以要研究這兩畫之間究竟有什麼關係。

上博這一幅畫，從書畫本身的品質來說，是有相當水準的，並不是一幅開門見山的偽作。尤其是倪瓚的題字，與他的真蹟可以說有相當程度的接近。以下先討論本畫的直接證據，即黃公望的畫與題字，然後再討論倪跋的真偽問題。

我們試把上博的《秋山幽居》和《九珠峰翠》，同時與《富春山居圖》卷作一個比較，看看哪一圖與《富春卷》更接近。如前所述，《九珠峰翠》與《富春卷》同出一手，現在將這三圖相比較，便使這個結論更明確。因為《秋山幽居》在用筆上比

較僵直，特別是在樹幹和樹枝上可以看得很明顯，《九珠峰翠》與《富春卷》的用筆都是扭曲生動，每根線條都是活的。《秋山幽居》的披麻皴也太過規律、機械化，不但沒有其他兩圖中的線條的筆勢，表現出來的山也是平板而失去了立體感。

再比較《九珠圖》和《秋山幽居》，前者所見樹梢上方有一層平台、後方又有山壁，這些母題在後者中成了奇形怪狀不自然的懸崖，而且前後不分，都粘在一起了。再向上方看，《九珠圖》那一系列磬頭、碎石組

國立故宮博物院
NATIONAL PALACE MUSEUM



圖十二 (傳)黃公望 巖壑幽居 國立故宮博物院藏



圖十一 (傳)黃公望 層岩曲澗 國立故宮博物院藏

原則下，在故宮所收藏的偽黃公望畫蹟中選出的兩幅：一是《層岩曲澗》（圖十一），一是《巖壑幽居》（圖十二）。

這兩幅畫的構圖和識語都大同小異、年份相同，都題為至正九年（三三九）畫贈孫元璘的作品。在《武古堂畫考》卷十八亦著錄有「大

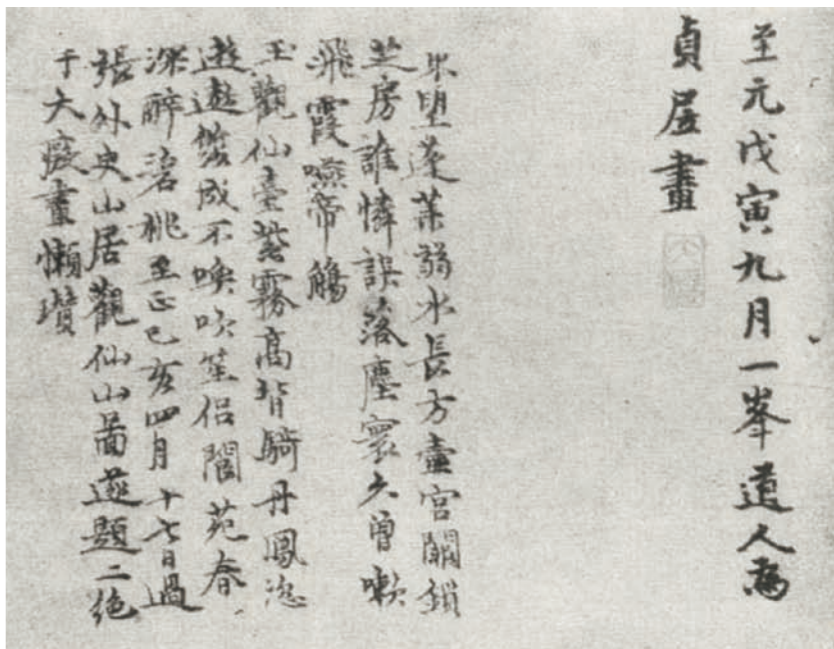
癡道人贈孫元璘畫」，畫上題：「至正九年在己丑秋孟，大癡道人為孫元璘作，時年八十一。」，正和《巖壑幽居》所題完全相同。著錄再加上畫蹟，使我們可以相信黃公望的確曾經畫過這樣的一幅作品傳世；而其原蹟的構圖，定與《層岩曲澗》、《巖壑幽居》兩圖大同小異。因此，這兩圖的祖本必定與《九珠圖》來自同一作者。

因為有《九珠圖》以及《小中現大》冊等其他的忠實臨本，使我們能通過比較而了解《層岩曲澗》這一類的偽作和黃公望的原作之間有什麼關係。相反地，也因為能和這一類有相當根據的臨摹本（包括有據的偽蹟）互相比較，而使我們更能接受《九珠圖》為黃公望真蹟。

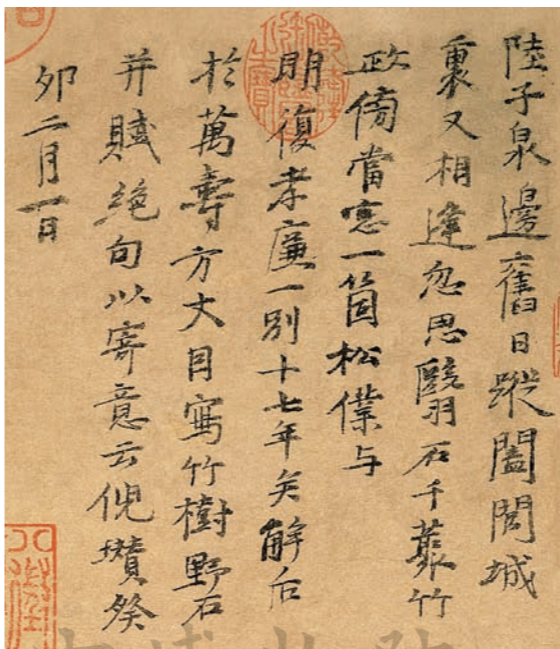
《九珠峰翠》及其後期臨仿本

本節，我們將專論直接源自《九珠峰翠》的後期臨仿本。這些仿本，莊先生在古畫討論會的論文裡都曾討論過。

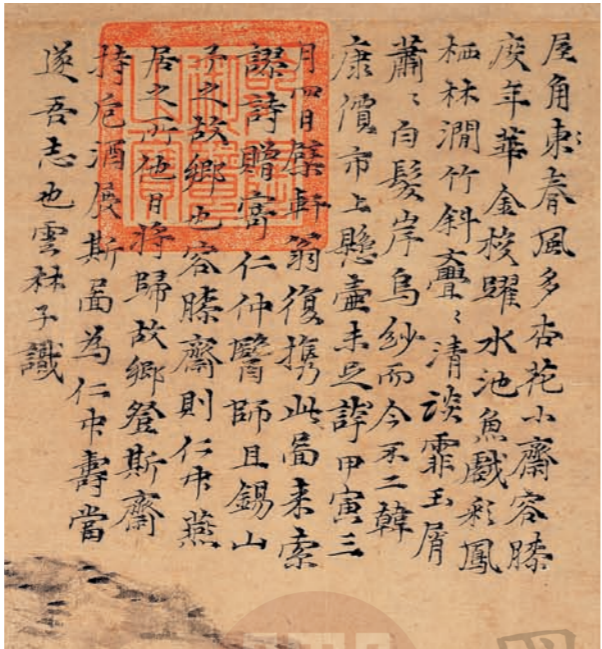
上海博物館傳黃公望的《秋山幽居圖》（圖十三）



圖十四 元 黃公望題〈秋山幽居〉 上海博物館藏



圖十五 元 倪瓚 竹樹野石 作者自題 國立故宮博物院藏



圖十六 元 倪瓚 春風 作者自題 國立故宮博物院藏

轉折較銳，其豎畫都往字塊左方挺進，略成背勢。這個特徵不但在黃公望的書法中時常出現，而且也出現在許多元末的書作中。〈秋山幽居〉的題字卻沒有該特徵，所以不是黃公望的真蹟。

最後再討論倪瓚的題跋與其書法。此題字形闊扁，筆劃間多提頓和粗細輕重變化。其紀年為至正己亥（一三五九），卻不符合倪瓚存世真蹟所見一三五九年前後的書風，而屬於

成的山峰和山谷，凹凸陰陽之感相當分明，但在〈秋山幽居〉中只是一片沒有起伏的結組。此外，〈秋山幽居〉前景中的樹叢和上述平台、懸崖間的空間層次非常模糊，並沒有交代清楚。〈九珠圖〉則不然，試看右下角從畫幅外面斜伸進來穿過樹林的小徑，到達村舍後，先有左方伸來的斜坡，斜坡雖是在樹林之後，交代還是很清楚。然後，就見到披麻皴所畫右方斜下的那半座山，再後方才是平台和懸崖。各種物象的層次分明，絲毫不渾。〈秋山幽居〉沒有把板橋上方的斜坡伸進樹林，因此減少了空間感，而且層次不分明。其平台上那

一列簷頭組成的山頭，均勻地散佈著一些裝飾性苔點。背景部分，畫面右上角的山谷中，〈九珠峰翠〉以三層芝狀的雲朵區隔出二、三層的遠山。芝狀雲的造型，以及最遠一層雲朵的勾勒法，是從米友仁和高克恭而來，這種畫法一直保留在元末明初的畫家林卷阿的畫中。可是，在〈秋山幽居〉中，只見二層渲染出來的平板薄雲。以上種種，都顯示〈秋山幽居〉

二二六八年以後的風格。舉例如下：

- 一三五七〈竹石喬柯〉（上海博物館）
 - 一三六三〈竹樹野石〉（圖十五），〈故宮《故宮書畫圖錄》四冊，頁二八一）
 - 一三六三〈江岸望山〉（故宮《故宮書畫圖錄》四冊，頁二七九）
 - 一三六五〈江樹遙岑〉（故宮《故宮書畫圖錄》四冊，頁三〇九）
 - 一三六八〈雨後空林〉（故宮《故宮書畫圖錄》四冊，頁二八九）
 - 一三七二〈小山竹樹〉（故宮《元四大家》，頁五六）
 - 一三七二題一三五五年作〈江亭山色〉（故宮《故宮書畫圖錄》四冊，頁二九七）
 - 一三七四〈容膝齋〉（圖十六），〈故宮《故宮書畫圖錄》四冊，頁三〇一）
 - 一三七四〈修竹圖軸〉（故宮《故宮書畫圖錄》四冊，頁三二一）
- 排列倪瓚的紀年書蹟來看，他

不是一幅元代黃公望的真蹟，其中失去了原作應有的結構和早期的畫法，又在無意中被加進了晚期裝飾性的苔點。

這一個結論，還可以仔細比較黃公望的字蹟來支持。雖然〈秋山幽居〉的題字（圖十四）比〈富春卷〉（見本刊頁二六）和〈題曹雲西群山雪霽〉要早十二年，但是同樣作為老年黃公望的書蹟，三者之間應該還要保持一定程度的用筆和結體的一貫性。

〈秋山幽居〉的結字比較方正，用筆全是中鋒，筆劃粗細均勻而圓渾，上下字距較大。其他二本所見字之間的輕重粗細變化較多，轉折處較方，用筆比較扁，上下字距較緊。試挑若干字來比較，如「人」字，則〈秋山幽居〉所見捺筆較圓，頓筆不顯；其他二本用筆較方，頓筆明顯。以此為準再看其它的捺筆，莫不如此。又如「月」、「青」字，「月」字折肩部在〈秋山幽居〉中較圓而不露肩。其他二本所見，則肩部甚突、

的書法在較早期，字形結體較長而窄，直到一三六五前後，其字形才趨潤扁。用筆方面，早期筆劃的粗細輕重較為均勻，大約也要到一三六五左右，其粗細輕重漸趨顯著。如果不依此題的紀年，只按書風排列的話，應當放在一三六八〈雨後空林〉的前後，而不可能早到一三五九的，因為上舉的一三五七及一三六三的三幅字蹟仍是偏於窄長的造型。

其次是此題的落款為「懶瓚」，而存世紀年畫蹟款署懶瓚者，只見一三三三年的〈獅子林圖〉（此圖非真，但為有據之臨本）及一三七四年的〈修竹圖軸〉（故宮，《故宮季刊》一卷三期，王季遷，〈倪雲林的畫〉，CWA, Pt. 19）；此外在一未紀年的〈竹枝卷〉（見《中國名畫家叢書》倪瓚圖片），其自題云：

「老懶無餘，筆老手倦，畫止乎此，倘不合意，千萬勿罪！懶瓚。」

這一題跋，隱約說明了他為什麼自號為「懶瓚」，此畫王季遷先生在〈倪雲林的畫〉一文中定於一三七〇年左右。綜合以上幾則，可能說明他



圖十八 清 王時敏 浮嵐暖翠 國立故宮博物院藏

一是王時敏本直接出於《九珠圖》；但不是對臨本，而是王時敏看到這一真蹟之後，根據草稿再創造而成，所以他只說仿其筆意。至於他為什麼稱此圖為《浮嵐暖翠》，那只是因為這是黃公望的名蹟，而且畫面與此相稱，於是就隨意用上的。這種情

形在清初實在很普遍，不必認真。換一個角度來看，如果王時敏的確是根據黃公望的《浮嵐暖翠》圖，那麼這未嘗不可以是此圖的臨仿本，而與《九珠圖》並沒有直接的關係。至於這兩圖的構圖為何如此相類，只是因為本來就出於同一個畫家的經

營，大同小異是每個畫家所不能避免的。以上兩圖：上博本和香港本的兩幅半幅山水，是出於不同時期不同作者根據《九珠峰翠》或其臨本所成的偽作；王時敏本是一個名畫家的身分仿黃公望的《九珠峰翠》或其近似

到很晚年才開始有署款懶瓚的習慣，此題紀年既早在一三五九，也說明此題不是真蹟，而是由一個熟習倪瓚晚期書風（即其標準書風）的偽作者所作。綜合以上的論證，我們更確定了上博的《秋山幽居圖》不是黃公望的真蹟。由於它與《九珠峰翠》之間的距離，是否為其直接臨本，在目前是

不容易決定的。香港的半幅黃公望山水（圖十七）這是莊先生在香港發現的，以前是張鼎臣的收藏。此畫構圖與《九珠峰翠》的左半幅相同，故必與《九珠峰翠》有直接或間接的關係。此圖為紙本，筆墨既不類絹本的上博本，品質又遠遜，故與上博本的關係，既非由同一本分裂，更非同出一手。這一

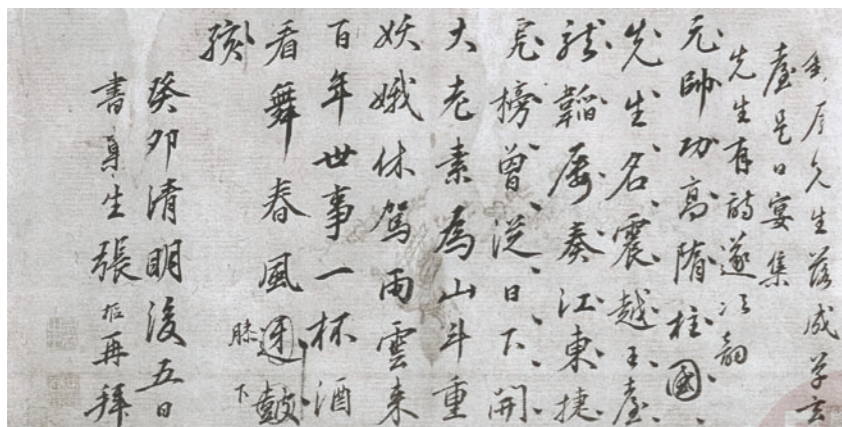


圖十七 香港的半幅黃公望山水和圖十四傳黃公望《秋山幽居圖》（上海博物館）二圖合成《九珠峰翠》全圖

點亦已由莊先生說明了。此畫上有黃公望的題識：「至正九年春二月大癡作」。又有鄭洪題詩，從模糊的印本上還可以讀出第一句是：「二十年前識大癡」，可以知道他是黃氏的老友。所以筆者也同意莊先生的結論，認為上博本與香港本都是摹本。雖然圖版模糊，還可以看出其畫之品質又遠不及上博本。如近景叢樹主幹用筆均光直呆板；中景山石造型方折不自然；畫左村舍上方的山，像魚鱗片也像蝦背，太規律笨拙；這些都說明臨摹的人水準不高所致。

王時敏的《浮嵐暖翠》（圖十八）故宮收藏的這一幅王時敏，他自題為「仿黃子久浮嵐暖翠」，可是不管圖名，全畫構圖與《九珠峰翠》之間的關係，誠如莊先生所云：儘管其畫題各異，樹石分佈也有所不同，但可見出這兩幅畫的構圖基本類似。然而這兩幅極相類似的構圖之間，究竟是什麼樣的一種因果關係，筆者認為有兩種可能：

國立故宮博物院
NATIONAL PALACE MUSEUM



圖二十 張樞 次楊維禎原韻詩 東京國立博物館

之外，在清初許多仿黃公望的作品中，我們都可以看出它們與〈九珠峰翠〉的關係。譬如說王時敏〈仿黃公望煙浮遠岫圖〉（圖十九）、王翬以及王原祁仿黃公望的許多作品不論是在基本結構上，樹石的形態和筆法上，都與《小中現大冊》中的黃公望以及〈九珠峰翠〉極相類似，也就是說這些清初的大家們所根據的黃公望真蹟，或者是他們心目中的黃氏畫風，應該是

要證據，但其在鑑別此畫的過程上，由於是直接題在畫幅上，而不是在拼接的紙絹上，也可以變成主要的關鍵。此外，本文也將進一步研討本畫印章及此畫的著錄，也將有助於對此畫的肯定。

關於王逢題跋中的草玄道人

黃公望〈九珠峰翠〉圖右上角有王逢題詩，他在詩後說「為草玄道人題大癡尊師畫」，說明了他是為草玄道人題黃公望的畫，可見此畫至少在當時是為這個草玄道人收藏的。但這個草玄道人究竟是誰？他和畫家的關係如何？如果我們能解決這一點，對此畫就會多了一層了解。

在李霖燦先生的文章裡，亦曾討論草玄道人：

「第二是：，王逢為草玄道人（疑即為左下角「造玄齋」、「造玄道人」）的題字：。」（《大陸雜誌》三十一卷十一期，頁五）

但是，「造玄道人」並不是王逢的友人「草玄道人」（見後文印章的討論）。實際上，草玄道人者就是楊維禎。楊氏的字號不少，例如《中國

望去世時，楊維禎已經五十九歲，王逢也已經有三十六歲。所以這兩人的題跋如果是真的，那麼不但此畫的年代已經夠得上黃公望的時代；而且由于王逢的題跋中將此無款畫明說是「大癡尊師」的畫，雖然題跋本是次

歷代書畫篆刻家字號索引》下冊八六〇頁，楊氏名列有：

「八十不再嫁老婦、東維子、抱朴遺叟、抱遺老人、梅花道人、湖山風月福人、廉夫、鐵心道人、鐵冠道人、鐵崖、鐵笛子、鐵笛道人。」

卻沒有「草玄道人」；在宋濂、朱彝尊等所撰的楊氏傳中均未提及此別號。不過以下的舉證可以證明「草玄道人」是楊維禎的別號：

一是在王逢的《梧溪集》中，有王逢為楊維禎作「楊女貞為鐵崖提學作」一首，中有句云：「草玄閣上琴尊暇，授簡叨為女史評。」

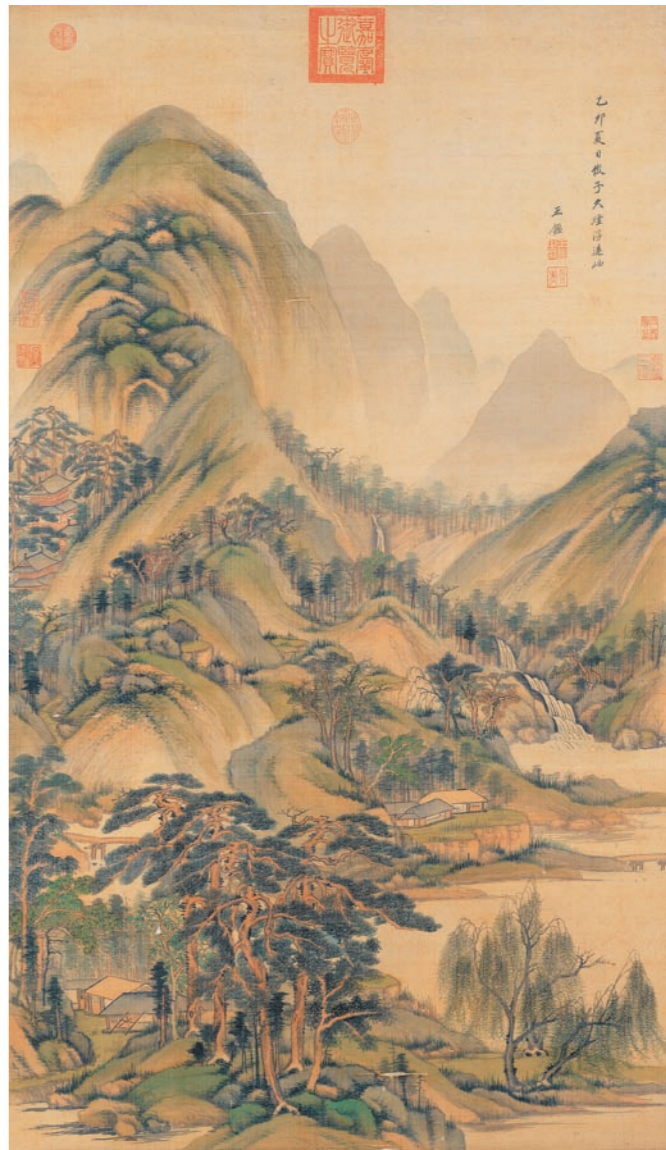
一是在貝瓊的《楊鐵崖先生傳》「：家隱三吳，屢遷其居，有曰草玄閣，曰藉景軒，曰柱頰樓：。」

一是墨跡資料，為前日本高島菊次郎收藏的〈次楊維禎原韻詩〉冊，其中張樞詩有小引云：「鐵崖先生落成草玄臺，是日宴集，先生有詩，遂次韻：癸卯清明後五日：。」（圖二十）

可見楊氏在癸卯（一三六三年）六十八歲的時候新築草玄臺，並有宴

作品而己署款的作品。這些作品，在我們研究〈九珠圖〉時，都不但正面地支持了黃公望的確曾經有過這樣的一件作品，而且由於此圖之存在，輕易地解釋了那些後代的臨仿本或偽作。反過來說，我們很慶幸這一幅〈九珠峰翠〉，因為有這些臨仿本或偽作可以比較，使我們更肯定了〈九珠峰翠〉為黃公望的真蹟。

除了上述王時敏的〈浮嵐暖翠〉



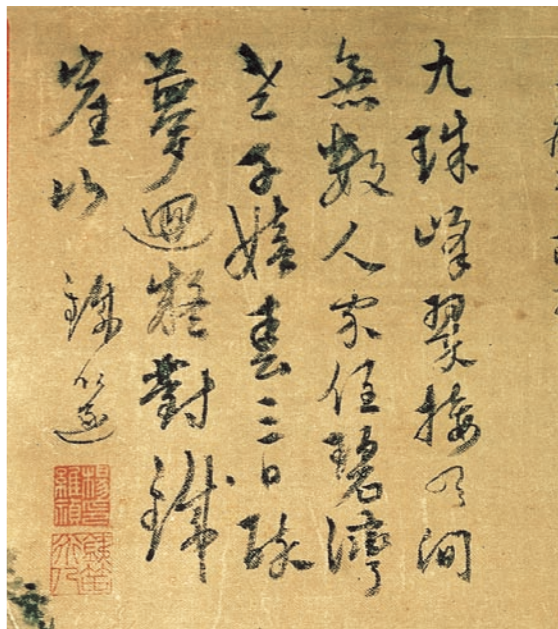
圖十九 清 王翬 仿黃公望煙浮遠岫圖 國立故宮博物院藏

在〈九珠峰翠〉圖的同一幅綾上，有兩則元人題跋：一是畫面中央上方的楊維禎（二二九六—一三七〇），一是右上角的王逢（一三一九—一三八八），這兩人與本畫作者黃公望（一二六九—一三五四）在時間上都是先後並世的。其年齡差異最大雖有五十歲，但三人去世的時間，相差最久不過三十四年。最年長的黃公

與〈九珠圖〉在大同小異之間。而這些在距今三百多年前的畫家們，比我們有較多的機會看到一些今已不存在的黃氏立軸畫蹟，所以他們所模仿的作品必然可以幫助我們對古畫家的認識。同時，只有由於〈九珠圖〉的存在，才說明了清初的黃公望畫風。這一點，〈富春山居〉卷的說明力是及不上的。

從畫上的題跋印章以及此畫的流傳來證明

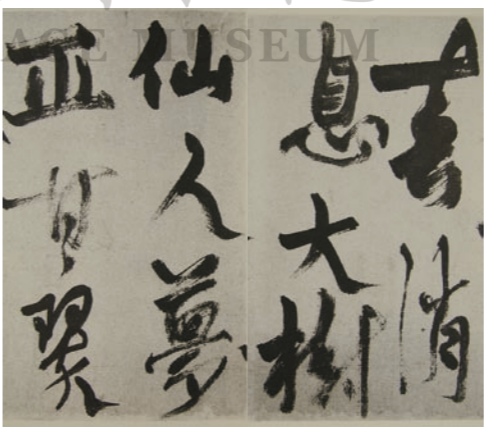
元明時代的文人畫，大多有畫家或同時人的題字。對於這樣的作品，給我們增加了另一個鑑別的憑據，也因此使我們鑑別的結果，增加了一倍的精確度。



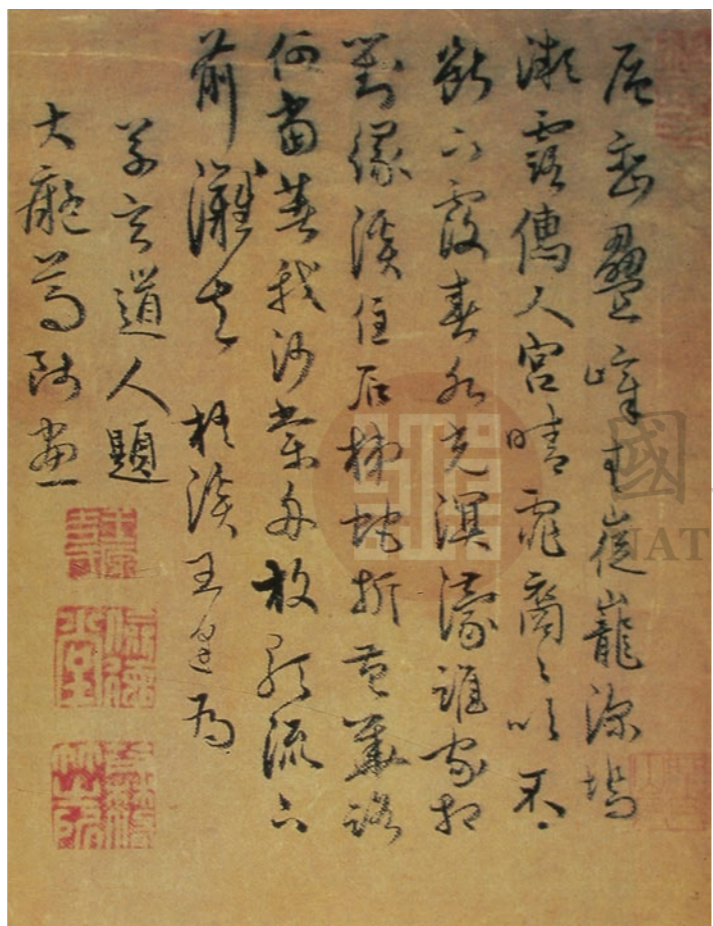
圖二十一 元 楊維禎 題黃公望《九珠峰翠》 國立故宮博物院藏



圖二十二 元 楊維禎 歲寒圖自題 國立故宮博物院藏



圖二十三 元 楊維禎題鄒復雷《春消息卷》 局部 弗利爾美術館藏



圖二十四 元 王逢 題黃公望《九珠峰翠》 國立故宮博物院藏

集。在十八人的次韻詩中，有十人題到草玄閣或草玄臺。因此，我們知道楊氏在晚年又增加多了一個齋名，他既有「鐵笛道人」的號在先，則楊維禎自稱或被稱為「草玄道人」也是情理中事了。

楊維禎的題跋

既已證明了「草玄道人」就是楊維禎，那麼此圖至少曾為楊氏收藏，或者黃公望就是為楊氏畫的。王逢也是由楊維禎請他題的。二題之中，楊氏年長，故先討論楊題。楊氏題詩及印文如下：

「九珠峰翠接雲間，無數人家住碧灣。老子嬉春三日醉，夢迴疑對鐵崖山。鐵笛」（圖二十一）

款下鈐：「楊維禎印」、「鐵笛道人」二印。

楊維禎（一二九六—一三七〇）是黃公望的忘年交，頗多往來，「鐵崖山」是楊氏早年讀書之處。關於楊氏書法的討論，在拙作《一幅楊維禎的山水畫》（《故宮英文雙月刊》八卷四期）及《馬琬畫楊維禎題的春水樓船圖》一文（《故宮季刊》七卷三期）中曾有較詳的討論。大致說來，楊氏書風有奇崛的氣格，有章草的筆法，字裡行間多輕重粗細的變化，其書法來源與趙孟頫、張雨等都有關係，此外行草的章法，可能有唐懷素的影響。

楊氏此書，筆法流暢，轉折自然，筆鋒帶出的游絲在筆劃間，上下字間，若有若無地非常自在，絕對不是描摹所能做到的。比較起楊氏的其他書法，此書用筆比較平整，行氣亦較他書為顯著，上下字的間隔較緊，但《張氏通波阡表》的章法也與

流下前灘去。梧溪王逢為草玄道人題大癡尊師畫。」（圖二十四）

款下有三印：「王原吉氏」、「儉德堂」、「茂林修竹之所」；又右上角有「梧下生」，右下角有「席冒山人」。以上五印，均屬王氏。

故此題之是否為真蹟與此圖是否為黃公望所畫有極密切的關係。王逢（一一三九—一三八八）字原吉，自稱席帽山人。江陰人。少時學詩於陳漢卿，得虞集之傳，才氣宏敞而不失嚴謹。著有《梧溪集》七卷。至正中作《清河頌》，臺臣薦之，稱疾辭。洪武中，以文字徵，堅臥不起。隱於上海之烏涇，歌詠自適。

先看此題本身的書法，雖然他與楊氏是友人，然個人風格完全不同，書字較小而且輕重變化較少。但細看其用筆轉折非常純熟，絕無滯礙，絕不像是臨本。況其用筆結體不但有相當的水準，而且很顯著地合於一般元末人的書風。卻又與楊氏書不是同出一手。

由於王逢其人其書不是一般人所熟悉的，即使筆者在研究之初也是如

此近似。而且此書用筆的粗細輕重，

加上許多捺筆的章草法，是合於楊氏

書法的通性的。又如第一行「雲」字

的草法與他《歲寒圖》（圖二十二）

的題字相同，「翠」字與「夢」字

都跟題鄒復雷《春消息卷》（圖

二十三）相同，至於「鐵」與「鐵

簫」兩字更是到處可以找到比較的實

例，是無可懷疑的楊氏真蹟佳作。

王逢題跋為真蹟及其重要性

由於《九珠峰翠》圖沒有作者的

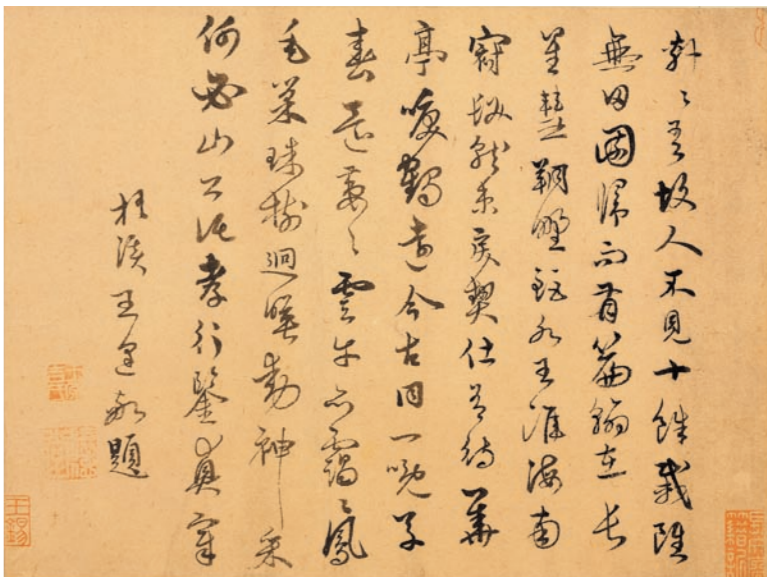
款印，而王逢的題跋說明這是「大癡

尊師」畫：「層巒疊嶂青巖巖，深塢

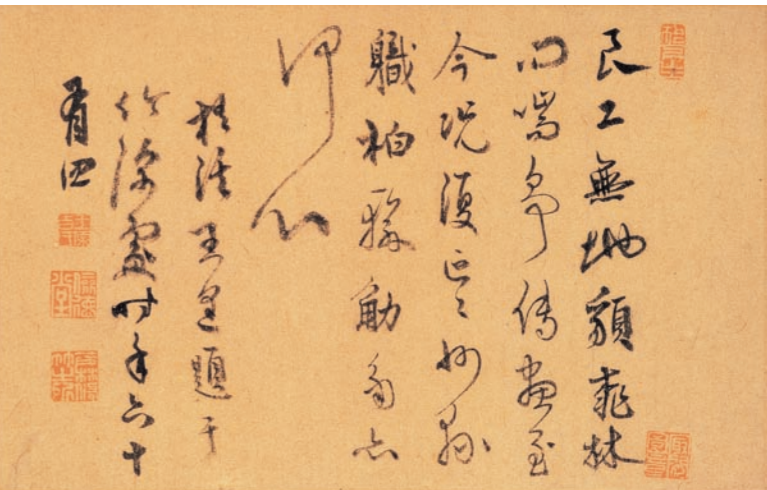
微露儒人宮；晴霏喬喬吹不斷，下覆

春水光溟濛；誰家相對綠溪住，石梯

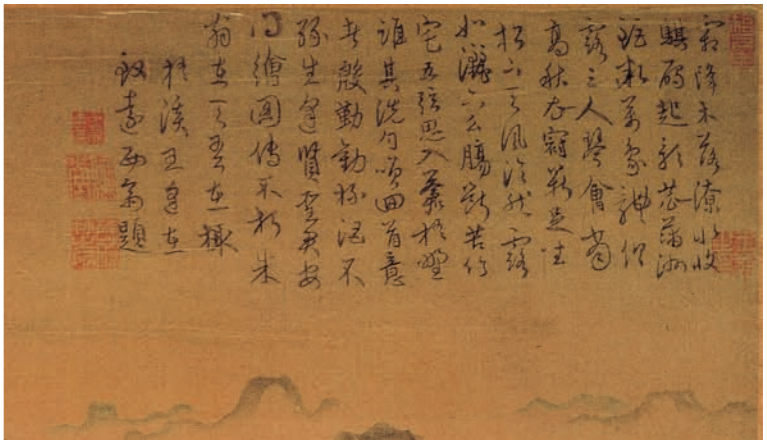
蛇折黃華路；何當著我沙棠舟。放歌



圖二十五 元 王達 書五言古詩 國立故宮博物院藏



圖二十六 元 王達題宋人畫〈問端圖〉 國立故宮博物院藏



圖二十七 元 王達題朱德潤〈林下鳴琴〉軸 國立故宮博物院藏

此。後來又在故宮找到至少還有三件王達的書蹟可以比較：

- 一、〈元明人詞翰卷〉中的王達〈書五言古詩〉(圖二二十五)
 - 二、題宋人畫〈問端圖〉(圖二十六)
 - 三、題元朱德潤〈林下鳴琴軸〉(圖二十七)
- 將這三件與題〈九珠峰翠〉同時

從一三六三年後才有草玄道人的號，且題於楊氏在世之後，故可肯定此題在一三六三年至一三七〇年間。他題朱德潤的山水最後一句為「朱翁在天吾在輒」，故當在一三六五年朱氏卒後；折衷二者，可能都是在「一三六八年前後。至於這兩個題跋，除了款印可以很容易看出相同之外，二者均有「人」、「不」、「下」三字，其造型用筆均同；又題朱畫的第一字「霜」字，與題黃畫第二行的「露」字及第三行的「相」字也可以比證為同出一手。至於他題宋人〈問端



圖二十八 元 王達款印比較

比較，很容易就看出這四件都是同一個人寫的(圖二十八)。各幅字體大小或年代容有不同，但從各篇神氣、用筆，特別是名款「梧溪王達題」這幾個字，以及「王原吉氏」、「儉德堂」、「茂林脩竹之所」、以及「梧下生」這幾方印章，其鈐印的位置、大小、印泥，都可以看出是屬於同一套印章。後來我在普林斯頓大學美術

圖》，說明他「時年六十有四」，則當為一三二二年的作品，從第一行看已經有元末明初的草草作風，但比較其他幾行和款印，雖然字體較大，但用筆和造型，無不極似。而他的〈五言古詩〉，書風似較早於一三二二，可能在一三七五前後。總之，由這一連串的連鎖證據，王達題〈九珠峰翠〉及其他三件都是可以肯定的真蹟，是無可疑惑的。

楊維禎、王達和黃公望三人間的關係此畫之所以定為黃公望，其證據除了畫風的現身說法之外，是因為王

館的收藏中，又見到王達墨蹟冊頁，書法、題跋、印章均與以上作品符合。

在四件王達書法中，其字體大小、行氣等等，以題朱德潤及黃公望這二幅山水者為最近似：一方面也因為一是絹一是綾，而其他二者都是紙本的關係；此外也可能是時間相近。題黃公望的山水雖無紀年，但楊維禎

逢的題款中說明這是黃公望的畫。

查王達題此畫時(一三六三—一三七〇)，雖然黃公望已經下世(黃氏卒於一三五四)，但也最多不過是十幾年的時間，而且中間還多了一層楊維禎的關係。黃公望去世時，楊氏已經五十九歲，難道楊氏還會認錯嗎？何況此畫大有可能就是黃公望畫了送給楊氏的。

再者，王達雖較黃公望年輕五十歲，但是黃公望去世時王達也已經三十六歲，而且兩人生前也有一層密切的關係。在王氏《梧溪集》卷四有〈黃大痴山水〉一首，有句云：

「十年不見黃大癡，...大癡與我忘年交；大癡真是人中豪。」(《梧溪集》卷四頁六六)

可見他們之間也不是泛泛之交。有這麼一層關係在，只要證明王達的題字是真蹟，也該足夠證明此畫是真蹟了。

至於王達雖也較楊氏年輕廿四歲，但從王氏《梧溪集》中來看：卷一有〈寄楊鐵崖司令〉、〈寄楊太史〉二首，卷三有〈同楊鐵崖坐雨〉



圖二十九 傳黃公望 鐵崖圖 國立故宮博物院藏

一首，卷四有〈漪南堂辭〉小引中述及楊氏，又有〈楊女貞為楊鐵崖提學作〉一首，卷五有〈哀尹伯奇一首寄楊鐵崖〉，其序中云：「鐵崖楊先生嘗擬古操十首見寄，且徵同賦，逢豈敢當，故擬哀尹伯奇一首答之。」（頁一），同卷〈張氏通波阡表〉辭的序中也述及楊氏所作的〈張氏通波阡表〉，卷六有〈邊至愚竹雉圖歌〉，其小引中云：

「至愚：嘗為鐵崖提學寫此圖，後至愚竟以不屈死，朝廷追贈南台管勾，鐵崖既序其事，復徵予為之歌。」

日。」（頁三十三）

可見兩人之間雖也有年齡差異，但楊氏屢徵王氏唱和，自然也是因為楊氏欣賞王氏的才情文學的關係；所以此處楊氏請王逢在他們共同的一位前輩朋友的畫上題詩，絕不是很偶然的事了。

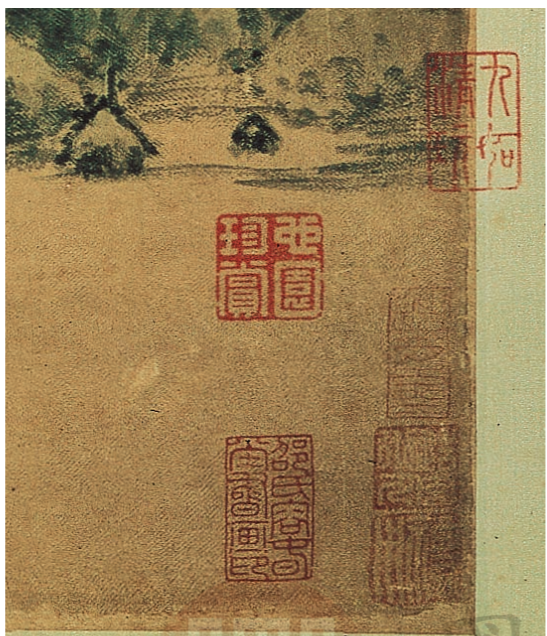
而楊氏和黃公望的關係，應該較之王逢更為密切，是毫無疑問的；在文字資料上，有傳世著名的黃公望為楊氏所作的〈鐵崖圖〉（台北故宮藏有偽本，圖二十九）。據《式古堂畫考》有至正十年（一三五〇）「大癡

為廉夫畫」的所謂〈鐵崖圖〉，以及楊氏在辛丑年（一三六一）題黃大癡畫等。故不論〈九珠峰翠〉圖是否黃公望為楊氏所畫，而楊氏必不至於錯認黃公望的畫是可以肯定的。

因此，認識此畫上的楊維禎和王逢二則題跋之為真蹟，對於肯定〈九珠峰翠圖〉為黃公望真蹟，各有其獨立的證據價值。二者交証，更是鐵證如山。

從印章和著錄看本畫的流傳歷史

印章和著錄不是鑑別書畫的主要依據，但多一份研究，我們就對該



圖三十 九珠峰翠 右下角收藏印

畫多一層了解和肯定。以下是從收藏印配合題跋和著錄來看此畫的流傳經過。

一、在一三六〇年前後，此畫為楊維禎藏並題。

二、在一三六三年至一三七〇年間，王逢為楊氏題此畫。

三、右下角畫上，有「造玄齋」、「造玄道人」、「禮用」三印（圖三十），這些印都是屬於趙禮用的。造玄齋和造玄道人遍查各種別號、齋館索引，都查不到，但是在故宮所藏的趙孟頫〈書禊帖源流

卷〉的題跋中，有一條是：「雲間造玄道人趙禮用拜觀」（《故宮歷代法書全集（三）》），其下鈐二印曰：「趙生印」、「禮用」，可見〈九珠峰翠〉圖上的「造玄齋」、「造玄道人」、「禮用」三印，同屬一人。而且趙禮用在〈書禊帖源流卷〉題記的位置緊接在至正乙酉（至正五年，一三四五）的夏文彥，書法的作風猶具元末人風格，再配合這樣的名號和印章風格，我認為他一定是元末明初的人。

四、在畫幅的左下角，有兩方印擠在一起。上面一方是白文印，只能隱約讀出一個「趙」字，下面一方是朱文印，勉強可以讀出是「天水郡圖書印」。本來以為他可能是上述趙禮用的後人，因為印色很相近，都很淡。可是後來發現了在故宮收藏的周文矩〈蘇李別意圖卷〉李孟的題跋右下角，也有「天水郡圖書印」一方，其上並有「趙彥和」白文印一方，顯然是屬於同一人的。經過比較，〈九珠峰翠〉上的「天水郡圖書印」與此相同，所以上述的「趙」字

印，應當也是趙彥和用印。彥和是明初趙友同（一三六四—一四一八）的字，「自少篤學，嘗從宋濂游。洪武（一三六八—一三九八）末任華亭間訓導，永樂初（一四〇三）用薦授御醫，與修《永樂大典》、《五經大全》諸書，有《存軒集》。」而且有楊士奇為他作的墓誌銘。趙禮用是雲間人，而趙彥和曾經做過華亭訓導；所以我認為很可能是趙彥和在華亭的時候，直接或間接地從趙禮用那兒得來的，時間大約是在一四〇〇年前後。可見其時此畫都在雲間一帶。

五、左下角有「冰壺秋月」白文方印，這是一個閒文印，要斷定誰屬更是困難，從印文及印風看當屬明代中期人物。

六、右下角有「邵氏容春堂書畫印」，明代邵寶（一四六〇—一五二七）有《容春堂集》，他題跋故宮的倪瓚名蹟〈容膝齋圖〉，也是題於「容春堂」，所以此印當屬邵寶不疑。而且，在《四庫全書》所收的《容春堂集》的《後集》卷一，有關於此畫的記載。「黃大癡畫一（以

下雙行自注)上有王梧溪、楊鐵遂二詩，先曾祖存一府君藏篋中，天順壬午棄諸孫時失之，吾母太淑人言常及焉。正德戊寅歲溪鄉光懋氏訪以歸我。贊曰：有帛一方，山木蒼蒼，畫者癡黃，我篋以藏，而逸于荒，六十七年，還於我堂，於乎光澤，其何敢忘。」可見此畫原為邵寶曾祖的藏品，於天順壬午(一四六二)時散失，一直到正德戊寅(一五一八)始由鄒氏覓得復歸於邵寶，一共離開邵氏五十七年。(贊中云「六十七年」者，或為誤算，或為誤書誤抄，不足為病。)而此贊開頭第一句即云：「有帛一方」，即是指我們所謂的「花綾」。至於此畫究竟從何時開始入了邵氏曾祖的家藏，則不得而知。但在前述趙彥和的〈墓誌銘〉裡，楊士奇述及他所娶的為「邵氏」。那麼，也有可能此畫是由於趙、邵二氏的親屬關係，直接從趙家轉入邵家的。那麼上述「冰壺秋月」、「清如許」等不知所屬的印，也可能是邵氏先祖所鈐的了。

七、吳其貞《書畫記》卷四頁四三二，記他在庚子五月廿七日，在何所，老鐵分明為我語，弁藏已久始拈題：「由此知乾隆題時，此畫已久在其收藏了。此外，他在詩塘寫了「鶴紋逸寄」四大字，也許是指黃公望寄其高逸之情於有雲鳳紋的綾上之意。藏印尚有：「乾隆御覽之寶」、「乾隆鑑賞」、「石渠寶笈」、「養心殿鑑藏寶」、「三希堂精鑒璽」、「宜子孫」、「石渠繼鑑」等七印。此畫並載於一七四五年編成的《石渠寶笈初編》中。

十二、嘉慶(一七九六)一八三〇(皇帝繼承了乾隆的藏品，在畫上鈐了「嘉慶御覽之寶」。

十三、宣統(一九〇九)一九一一)之前並無其他藏印，此畫當一直在清宮，鈐有「宣統御覽之寶」。

十四、民國十三年溥儀出宮，中華民國接收清宮，民國十四年成立故宮博物院。至民國二十一年，因日本在瀋陽發動九一八事變，為謀文物安全乃將之南運。自民國二十三年至二十六年間，在上海進行文物點收工作，並逐件在書畫上加蓋「教育部點驗之章」，該印即在此畫左下角裱綾

在顧維岳家中見到此畫，也就是說在一六六〇年前後，此畫曾為顧氏收藏。吳氏記此畫云：「黃大癡(鐵崖圖)小畫一幅，畫於綾上，氣色如新，畫法瀟灑，有古雅氣味。上有鐵崖題詠，王元題曰為草玄老人題大癡尊師畫，因以鐵崖名圖也。」吳氏將此圖更名為〈鐵崖圖〉並不正確。

八、顧復《平生壯觀》卷九頁三十三，亦記有此畫：「鐵崖山，花綾，蘆屏片，中幅無款。王席帽、楊廉夫詩。跋出康夫，詩未有『相對鐵崖山』句，故名之。聞大癡為康夫作〈鐵崖圖〉甚佳，詩題亦勝。」雖然他根據楊詩也將此畫更定為〈鐵崖圖〉，但從質地、題跋、無款等各項看來，無疑是指的這一幅。所謂「花綾、蘆屏片」者，乃指雲鳳紋的背景織紋，有如「蘆屏」一般。綜合以上三則所得此畫的特點是：花綾、蘆屏片、無款、有楊維禎及王逢二題，一與〈九珠峰翠〉相合。

九、此畫右下角押縫有「九如清玩」，畫上有「也園珍賞」，這兩方印是屬於重要的滿州貴族收藏家康熙帝叔父索額圖(??一七〇三)的收流傳過程列表如下：

黃公望(一二六九)一三五四)↓楊維禎(一二九六)一三七〇)↓王逢(一三一九)一三八八)題詩在一三六三以後↓趙禮用(約一三八〇)↓趙彥和(約一四〇〇)↓邵寶曾祖(約一四五〇)一四六二)↓鄒光懋(一五一八)↓邵寶(一五一八)↓顧維岳(吳其貞一六六〇在顧寓見，顧復在一六九二曾見此畫)↓長白山索額圖(??一七〇三)↓阿爾喜普(??一七〇八)↓乾隆(一七七七題)↓嘉慶↓宣統↓故宮(一九二四)

由以上的考察，使我們對此畫的流傳有了一個輪廓。茲再將此畫已知

藏印。索氏字九如，號愚庵，其藏品既豐，又多名蹟。如台北故宮的唐人〈明皇幸蜀圖〉、五代人〈丹楓呦鹿圖〉、郭熙〈早春圖〉、宋徽宗〈文會圖〉、曹知白〈群峰雪霽圖〉、倪瓚〈容膝齋圖〉、方從義〈神嶽瓊林圖〉等，以及遼寧省博物館的董源〈夏景山口待渡〉等等，足見他不是一位尋常的鑑賞家。至於索氏確實的時間和活動地點並不太清楚，可能是在康熙朝，然後他的收藏傳到了阿爾喜普手中。

十、此畫左方裱綾上有二印：「阿爾喜普之印」及「東平」，這也是滿州貴族收藏家。關於阿爾喜普的真實身分雖不能確定，但他可能就是前述索額圖的兒子。因為索氏史料中有子「阿爾吉普」(??一七〇八)，可能就是同一人，或其兄弟。同時此二印常與索氏的收藏印同時出現在書畫上，似有傳承的關係。(請參閱武佩聖，〈阿爾喜普和他的繪畫收藏〉)

十一、乾隆(一七三六)一七九五在位)在丁酉年(一七七七)題詩有句云「九珠之峰跡，具有最充分的真跡證據。並且進一步說明了以下各點：

一、與此真蹟之臨本的比證，顯然品質懸殊而且非出一手。

二、此畫能解釋依據此畫作成之臨本，並由臨本反證此畫為祖本。

三、此畫之構圖模式能解釋該一畫家其他相關立軸畫之存世臨本。

四、比起其他公認為黃公望的立軸真跡，此畫更能解釋後期摹仿該一畫家畫風之作品。

由以上的討論，不僅從畫家個人風格的筆跡比較，而且從畫史的分析，證明了此畫在繪畫史上應有的地位，及其為該一畫家之真蹟。

此一方法的運用，起先只是作者對於莊先生論文中所提出的有關作品，有重新論證它們與〈九珠峰翠圖〉可能關係的必要。然後在不同的角度下，比較了這些作品與〈九珠峰翠圖〉的關係之後，更能使我們肯定〈九珠圖〉之為真蹟。並在此一過程中，建立了吾人對已經失傳的相關黃公望立軸畫跡，至於對失傳的其他黃公望立軸，將待另文討論。

作者為台大藝術史研究所退休兼任教授

結論

在以上的論證裡，首先以畫論畫，說明了此畫為黃公望真跡。此畫雖然沒有畫家黃公望的款印，但是與一般的無款畫不同，因為畫面上有黃公望的同時友人：楊維禎與王逢的真跡題字，代為說明了這是「大癡尊師」的畫，比起任何其他黃公望的畫