

藝術史研究

THE STUDY OF ART HISTORY

14

中山大學出版社

藝術史研究

THE STUDY OF ART HISTORY

第十四輯

VOL. 14

中山大學藝術史研究中心 編

中山大學出版社
廣州

版權所有 翻印必究

圖書在版編目 (CIP) 數據

藝術史研究·第14輯/中山大學藝術史研究中心編. —廣州: 中山大學出版社,
2012. 12

ISBN 978 - 7 - 306 - 04419 - 8

I. ①藝… II. ①中… III. ①藝術史—研究—世界—文集 IV. ①J110.9 - 53

中國版本圖書館 CIP 數據核字 (2012) 第 311763 號

出版人: 祁軍

責任編輯: 裴大泉

裝幀設計: 佟新

責任校對: 劉麗麗

責任技編: 黃少偉

出版發行: 中山大學出版社

編輯部電話 (020) 84111996, 84113349

發行部電話 (020) 84111998, 84111160, 84111981

地址: 廣州市新港西路 135 號

郵編: 510275 傳真: (020) 84036565

網址: <http://www.zsup.com.cn> E-mail: zdcbs@mail.sysu.edu.cn

印刷者: 佛山市南海系列印刷有限公司

規格: 787mm × 1092mm 16 開本 34.5 印張 2 彩版 710 千字

版次: 2012 年 12 月第 1 版

印次: 2012 年 12 月第 1 次印刷

定價: 148.00 圓

本書如有印裝質量問題影響閱讀, 請與出版社發行部聯繫調換

目 錄

隱者、徵君與訪隱圖像

- “吏隱”思想與唐宋文人隱逸山水畫的早期發展 白適銘 (1)
- 上下千古中人：解讀項聖謨《放鶴洲圖軸》 趙穎之 (103)
- 空間與心理：澳門聖保祿教堂再研究 董少新 (129)

喀什與和田人物紋三耳陶罐分析 王 芳 (161)

中日瓷器比較研究

- 以 1610—1860 年代景德鎮與肥前瓷器裝飾為例 熊 寰 (189)
- 清代廣州外銷畫中的“中國酷刑圖” 江滢河 (235)

東漢墓葬中的燈具

- 兼論與道教燈儀的可能關聯 林聖智 (265)
- 晉唐天師道變遷視野下的《趙思禮常陽天尊造像》 吳 羽 (299)

獅柱與佛塔

- 從印度到中國的演變 廖 暘 (317)
- 敦煌翟通窟《維摩變》之貞觀新樣研究 王中旭 (369)
- 寶山遼墓：契丹墓葬藝術中的“國俗”與身份建構 李清泉 (399)

“香積廚”與“茶酒位”

——談宋金元磚雕壁畫墓中的禮儀空間 鄧 菲 (465)

非書畫吳扇的源起及性別建構

——基於明代墓葬出土非書畫摺扇的分析 劉芝華 (499)

書評

費泳《中國佛教藝術中的佛衣樣式研究》 林樹中 (525)

福西永《形式的生命》 張長虹 (529)

CONTENTS

Images of Hermits and Visiting Hermits:

“Hermit Officials” and the Early Development of Hermitic

Landscapes by Tang and Song Dynasty Literati Shih-ming PAI (1)

A Man between the Sky and Earth, Antiquity and

the Future: Xiang Shengmo's *Releasing*

Cranes Islet ZHAO Ying-zhi

Space and Psychology:

A New Study on the Jesuit Church of St. Paul in Macao

..... DONG Shao-xin (129)

Two Three-handled Pottery Vessels with Figural Patterns from

Kashi and Khotan WANG Fang (161)

Jingdezhen and Hizen: A Comparison on Porcelain of

China and Japan from Early 17th to Mid-19th Century XIONG Huan (189)

Research on Export Paintings of Punishment Produced in

Canton Port in Qing Dynasty JIANG Ying-he (235)

A Study of Lamps in the Eastern Han Tombs

and Possible Connections with Daoist Lamp Rituals LIN Sheng-chih (265)

Research on Chang Yang Celestial Being of ZHAO Si-li Statue

in View of the Development and

Change of the Celestial Sect between Jin Dynasty and

Tang Dynasty WU Yu (299)

Śiṃhastambhas Arranged around a *Stūpa*: The Evolution from

India to China	LIAO Yang (317)
Research of the New Style of <i>Vimalakirti Bian</i> at Zhenguan	
Age in Zhai-tong's Cave of Dunhuang	WANG Zhong-xu (369)
Liao Tombs from Baoshan:	
"National Customs" and Identity Construction in Khitan	
Funerary Art	LI Qing-quan (399)
A Ritualized Space: Rethinking Major Pictorial Subjects in	
Decorated Tombs of the Song, Jin and Yuan Periods	DENG Fei (465)
The Origin and Gender Construction of Wu Folding Fans:	
Based on Unpainted Fans Excavated from Ming Tombs	LIU Zhi-hua (499)
Reviews	(525)

隱者、徵君與訪隱圖像

——“吏隱”思想與唐宋文人隱逸山水畫的早期發展

白適銘

一、前言

在中國古代繪畫發展史上，文人畫自宋代開始出現以來，至元、明兩代已蔚為主流，成為中國繪畫晚期發展中最重要的藝術表現形式。而文人畫諸多表現類型中，又以“隱逸山水”最為常見，曾引起美術史研究者的廣泛注意。一提到“隱逸山水”這個概念，不可諱言地，首先使人直接聯想到的應如黃公望《富春山居圖》、吳鎮《洞庭漁隱》（同藏臺北故宮博物院）、王蒙《夏山隱居》（美國弗利爾美術館藏）或是董其昌《青弁圖》（美國克利夫蘭美術館藏）一類的作品。不過，元、明兩代文人隱逸山水畫不論是畫風亦或是表現內涵，事實上都與唐末、五代至宋初逐漸興起的“隱逸”圖畫傳統有關。就目前研究成果所知，這些作品的風格要素（如皴法、構圖）多源自董源的事雖早為人所指出，然而，慣用“漁隱”或“山隱（山居）”作為表現題材、主題的隱逸山水畫的淵源是否可以上溯至董源，亦或是元人自身的創舉等問題，則很少被論及。

“漁隱”、“山隱（山居）”題材的出現是否有更早的淵源，就目前學術成果而言，並無足夠的研究可供參考。然而，祇要稍微回顧吳鎮、王蒙之前的元代畫家，就可以知道此類“文人隱逸山水畫”早在元初即已存在^[1]。然而，在元代以前傳世畫跡中，從畫題字面可以肯定為“隱逸山水”的作品甚為少見，並且，可否逕稱為“隱逸山水”仍存有很大的疑議。基於目前研究限制，若僅局限於標題字眼，顯然很容易對其在北宋的集中出現

及流行情形產生忽視，進而導致“隱逸山水”興、盛於元代這樣的錯誤歷史判斷。事實上，傳世五代北宋相關作品中，無法斷定或歸屬為“隱逸山水”的主要原因，在於“隱逸山水”尚未被正確定義，並且，隨之而來的，在風格形式上亦無從界定的原因所致。

在本問題的討論上，首先將被提起的是未帶有“隱”字題名或大多數不知當時原名的傳世五代北宋山水畫中，是否包含了“隱逸山水畫”的可能性？關於此問題，可以確認的是，可逕稱為“隱逸山水畫”或可能蘊含“隱逸”畫意的作品，在標題上並不一定都帶有“隱”字，一如以下有關衛賢《高士圖》以及引用唐宋畫史著錄的討論，都可以作為此種論點的支持證據。元、明文人畫家在復古思潮的引領下，加上自身的遁世需求，選擇與現實生活印象極為近似的“漁父”（江南洲渚生活）或“隱逸山水”（太湖林屋、青弁等山林隱居）等主題圖像作為媒介以進行創作，作為其隱遁生活或隱居志向再現之手段。研究“文人隱逸山水畫”早期發展之課題，釐清其時代背景、思想呈現及形式表現等，不僅可供檢視中國古代山水畫在唐宋時期之變遷狀況，對元明文人山水畫形式內容與傳統關係之理解，亦具有正面啟發功用，並可藉以建立完整而正確的文人山水畫發展史觀。

元代前期著名文人、書家仇遠（1247—1326年）平生多與方外之士交往，喜遊林泉佛寺，曾在《題高房山寫山村圖卷並序》一詩中說到：

我家仇山陽，昔有數椽屋。誤落城市間，讀書學干祿。井枯竈煙絕，況復問松菊。如此五十年，一出不可復。高侯丘壑胸，知我志幽獨。為寫隱居圖，寒溪入空谷。蒼石壓危構，白雲養喬木。向來仇池夢，歷歷在我目。何哉草堂資，政爾飯不足。視吾吾尚存，吾居有時卜。^[2]

在本首詩中，仇氏表示過去因求取功名“誤落城市間”五十年，無法遂行其“吏隱”甚或完全歸隱之志節，在面對高克恭於大德元年（1297）為其繪製的《山村圖》之時，因慨然嘆曰：“余方棲遲塵土，無山可耕，展玩此圖，為之悵然而已。”^[3]

仇氏將此繪有白雲喬木、寒溪空谷的《山村圖》作為“隱居圖”，藉圖畫彌補其平生“志於幽獨”的遺憾，言語中對自己囿於現實（“政爾飯不足”）、無法完成卜居的理想（“何哉草堂資”）道出個中辛酸滋味，並說明祇得展圖消愁的無奈與矛盾。

在宋末元初文學史上，與仇遠並稱“仇白”的詩人白珽（1248—1328年）因其才學出眾、博通經史，宋亡國後受丞相伯顏、程鉅夫、劉伯宣等人前後薦舉，初拒不仕元，與

仇遠、周密、趙孟頫、鄧文原、鮮于樞等人往來密切。白氏在《題松雪臨郭河陽溪山漁樂圖》文中說：

遠山近山何歷歷，下有長溪橫一碧。溪中亦有釣鼇手，此受不遮長安日。野橋煙樹接草廬，飛流如練懸空虛。截山白雲凝不去，要人寫作巖居圖。^[4]

根據文意所知，仇遠對高克恭繪贈之《山村圖卷》雖未提及其風格淵源，然根據高氏現存《雲橫秀嶺》圖上鄧文原題贊所知，該圖仿自董源，並被認為是高氏平生“尤得意之筆”^[5]，據此得知，《山村圖卷》風格仿自董源的可能性很高。與此相對的，趙孟頫《臨郭河陽溪山漁樂圖》今雖已亡佚，然根據文中記載，該畫畫面中除繪有山石溪流外，另可見漁父、野橋、煙樹、草廬及山間如練飛瀑等母題。雖然該圖尺寸未詳，然根據畫面元素的複雜組合關係所見，趙孟頫的臨仿作品似如實反映了郭熙所完成的北宋集大成巨觀結構山水之特徵。現存《江村漁樂圖》（圖1）或《茅亭松籟圖》（圖2）等雖為團扇小畫，除了在題材上具有五代北宋時期特有的幽隱圖像特色外，其結合李郭派雄辯式山水結構及唐代青綠山水所形成的手法，正可供作理解趙氏早年仿古隱逸山水風貌之絕佳範例。

綜合上述兩例可知，元代“文人隱逸山水畫”除了具有濃厚的復古因素外，更顯示當



圖1 趙孟頫《江村漁樂圖》克利夫蘭美術館藏



圖2 趙孟頫《茅亭松籟圖》臺北故宮博物院藏

時文人對五代北宋山水畫隱逸思想、內容、形式的普遍理解與繼承。其中，尤其值得注意的是，白斑將趙孟頫臨自郭熙《溪山漁樂圖》說成“巖居圖”一事，正說明郭熙職業畫風中具有隱逸特質的事實；另一方面，原應稱為“漁父圖”的《溪山漁樂圖》，因具有郭熙山水畫中所呈現的北宋巨觀山水構成因素而被視為“巖居圖”（後文中稱“山居圖”）的說法，亦顯示“漁父”與“巖居（山居）”兩種主題同為元人所認識“文人隱逸山水畫”重要表現形式或相互融混的可能性。

在本論文討論過程中，筆者將以“文人隱逸山水”作為問題探討核心，藉由唐宋間歷史文獻記錄之分析，透過繪畫作品對照結果相互驗證，並依據以下幾個面向的問題，檢視“文人隱逸山水畫”的早期發展面貌：

（一）五代至北宋期間，“隱逸山水畫”的出現在唐宋文化、思想發展史上具有何種特殊性及文化意義？

（二）流行於唐末的《漁父詞》、漁隱思想與北宋初興起的文人畫思想及“文人隱逸山水畫”的興起具有何種關聯？

（三）北宋畫史著錄中，畫題上未帶有“隱”字題名或大多數不知當時原名的傳世五代北宋山水畫中是否亦包含“隱逸”意涵？

（四）透過郭熙文字論述及圖畫中隱逸思想之分析，探討北宋山水畫家將“隱逸”概念予以“視覺化”、“繪畫化”過程中所選擇的表現模式；

（五）探討北宋時期仕隱矛盾中的“吏隱”思想，對當時“文人隱逸山水畫”發展之實際影響，以及山水畫中描繪“隱者”、“訪隱”、“歸隱”活動的文化歷史意涵。

本文透過對“隱逸山水”這個晚期畫史特別是文人山水畫史中最重要且具學術挑戰性議題的探討，期能為該問題進行正確歷史定位，並作為連絡元、明時期後續發展之參考基礎。經由本研究所獲致之認識，除期使對擴大文人山水畫研究範圍及深度提供正面助益外，並希望藉此釐清“隱逸山水”如何在10世紀前後成立之問題，以及對北宋整個時期甚或是後世造成何種程度之影響，說明唐、宋兩代山水畫歷史轉折在中國山水畫史上承先啟後的重要性。

二、董源、衛賢與南唐“隱逸山水（人物）畫”^[6]出現之問題

一如前述，“隱逸山水”在元、明兩代文人山水畫中成為主流，其風格來源為何之間

題向來為學界所關注。根據研究，元明文人文化發展重鎮“吳興”一地山水畫風格傳統，主要可分為（一）“董巨派水墨山水”、（二）“李郭派寒林平野”以及（三）“唐代青綠山水”等三大類型，其中，又以趙孟頫的復古實踐最能反映此種時代趨勢^[7]。黃公望《寫山水訣》一文中曾謂：“近代作畫，多宗董源、李成二家，筆法樹石各不相似，學者當盡心焉。”^[8]說明元代畫家復古創作中雖普遍具有不拘一家一法之傾向，然仍以董源、李成二派為主流的史實。

董源、李成二人在元人復古風潮中被視為師法典範，然而，其與元代“文人隱逸山水畫”形成、發展之關係，亦或是元代文人復古繪畫創作為何特別選擇董源、李成的背景及理由，事實上很少被提起。從中國晚期文人畫發展脈絡上看，董源的重要性，與其被歸為繼王維之後作為江南山水風格嫡傳者的歷史地位有直接的關連。換句話說，董源是上溯唐代風格（王維）最重要的參考，甚至被認為是文人山水畫的開始^[9]。目前，我們對董源畫風的認識，僅倚賴北宋時期少數的文獻記載，其中，又以沈括（1031—1095年）在《夢溪筆談》書中的描述最常為人所引用：

江南中主時，有北苑使董源，善畫，尤工秋嵐遠景，多寫江南真山，不為奇峭之筆。其後，建業僧巨然祖述源法，皆臻妙理。大體源及巨然畫筆皆宜遠觀，其用筆甚草草，近視之幾不類物眾，遠觀則景物粲然，幽情遠思，如睹異境。^[10]

沈括在此段文字中，雖然已頗為具體地陳述了董源山水畫的形式風格及作品特色，然不可諱言地，對其圖畫中的“隱逸”性格卻完全沒有任何提示，董源在宋代以後“文人隱逸山水畫”發展史上所發揮的影響力為何，尚有諸多不明之處。這種情況，與北宋時期其他畫史著錄如米芾《畫史》或佚名《宣和畫譜》等書的記載都頗為類似。

關於此問題，值得研究者密切注意的是，元代文人對董源的理解及描述方式與宋人大相逕庭的問題。亦即，元人經常將董源山水畫直接地與“隱逸”思想進行聯結。例如鮮于樞（1257—1302）《題董北苑山水》一詩即說：

愛山不得山中住，長日空吟憶山句。偶然見此虛堂間，頓覺還我滄州趣。陰厓絕壑雷雨黑，蒼藤老木蛟龍怒。岸石犖確溪澗闊，知有人家入無路。一重一掩深復深，危橋古屋依雲林。是中宜有避世者，我欲徑去投冠簪。源也世本青梁

子，胸中丘壑有如此。後來僅見僧巨然，筆墨雖工意難似。想當解衣盤礴初，意匠妙與造化具。官閒祿飽日無事，吮墨含毫時自娛。誰憐齷齪百僚底，雙鬢塵埃對此圖。^[11]

鮮于樞初見董源所作《山水》一圖時，隨即引發“滄州之趣”的聯想，對畫面中的描述較沈括更為具體而詳盡。有趣的是，鮮于樞直接將居於常人無法到達的幽隱山林“古屋”中的人物推定為“避世者”，用來理解並強化董源作品中所隱含的隱逸特質，並據此對自己“雙鬢滿佈塵埃”的卑微境遇及無法“徑投冠簪”達到歸隱林泉的願望進行了自我調侃^[12]。

另一方面，在李成傳統描述的部分，與董源的情況亦頗為類似。宋初以來畫史文獻中對李成的記載雖較董源豐富，然大抵將描述重點集中於儒生背景及其“高謝榮進”之志尚、畫山水在於“弄筆自適”，其畫作“林木稠薄，泉流深淺，如就真景，思清格老”、深具“咫尺之間奪千里之趣”^[13]，亦或是強調畫作中“墨潤筆精，煙嵐輕動”^[14]的齊魯地方景致特色等方面。這種情況至兩宋之交以後，有了明顯的轉變。宋室南渡後，曾短暫擔任高宗朝宰相的李綱在其《次韻和虞公明察院賦所藏李成山水》一詩中提到：

畫史古多有，李生獨寶傳。譬猶古人書，墨妙稱誠懸。（中略）嘯詠圖史間，高臺謝牽攀。新詩與妙畫，更使窮鑽研。愧乏色絲句，為續金聲篇。端思畫中趣，祇欲休林泉。^[15]

李綱詩文中所描述的，顯示其自李成畫作中所體認到的“意趣”，使其興起欲“歸隱林泉”的志向。與李綱相當類似的情況，亦見於董道（徽宗政和中人）《書李成畫營丘圖》一詩之中：

李成熙作《營丘山水圖》，寫象賦景，得其全勝。溪山縈帶，林屋映蔽，煙雲出沒，求其圖者可以知其處也。余去國十年矣，官繫於朝不得歸。（中略）及觀正夫所示圖，真得鄉路矣。（中略）成熙畫手妙絕，今世共知之。若營丘之寓於畫者，余獨知之，他人恐不能盡識也。敢問主者，長河千里，應無斷處。願借竹葉，浮之上游，當泛而下，無所疑阻，吾從此去矣！^[16]

董道在友人正夫處獲觀李成《營丘山水圖》，對其山水林野、溪谷煙嵐的景物描寫引起“求其圖者可以知其處”的觀感，一如前引劉道醇“林木稠薄，泉流深淺，如就真景”所述似曾相識般的聯想，反映出李成慣以實境再現手法形成引人入勝畫境的繪畫特質^[17]。此外，猶如“營丘之寓於畫者，余獨知之”一語所示，李成創作的目的，並非如一般職業畫師僅在圖山範水、描摹形貌，而在於寓深意於圖畫之中。李成“寓於畫者”、所謂“他人恐不能盡識”的深層內涵為何，從董道文字的前後邏輯關係上來說，其實不難瞭解。董道“余獨知之”的李成“畫意”，即是其經由圖畫興起“吾從此去矣”的辭官意念，“溪山縈帶，林屋映蔽，煙雲出沒”的營丘山水中再次提醒董道的正是此“歸鄉之路”，亦即“歸隱故林”的隱逸召喚。

到了元代，畫評中有關李成畫作具有“隱逸”特質的描述，則更為多見。黃公望《李成熙秋嵐凝翠圖》詩云：

樵歌初斷漁唱幽，橋邊野老策扶留。春山萬疊西日下，渺渺一片江南秋。我昔荊溪問清隱，溪上分明如此景。別來時或狂夢思，忽見此圖心為醒。^[18]

黃氏乍觀此圖時，因畫中“渺渺一片江南秋”的景致正如其隱居故地一般，使其頓然憶起往年隱居荊溪之情景。不論是董源或是李成，元代文人所描述及理解的畫中“隱逸”情境，是相當明確而清晰的。不過，宋元以後文人隱逸圖像中常見至少包含“高士”、“漁父”或“山居”等在內的隱逸主題，與董源、李成的關係如何，實很少被提及。基於此因，在探討“文人隱逸山水畫”形成問題上，對五代宋初隱逸圖像出現及發展的溯源，則可謂勢在必行。

從文獻著錄資料上來看，畫作品名中帶有“隱”字、可以明確歸為“隱逸山水”的五代、北宋作品，一下述，在《宣和畫譜》中可以找到許多例證。然而，不論是文獻記載亦或是傳世畫跡，可稱為“隱逸山水”或可能蘊含“隱逸”畫意的作品，未必都帶有“隱”字，例如衛賢《高士圖》（圖3）即為顯例^[19]。流傳有序的《高士圖》，畫名出自宋徽宗，《宣和畫譜》梁鴻條下則標記原名為“梁伯鸞圖”。根據徽宗前隔水上“衛賢高士圖 梁伯鸞”題簽得知，該圖描繪的是東漢初年處士梁鴻、孟光夫婦“相敬如賓，舉案齊眉”的故事，在圖畫性格上具有早期“鑑誡人物畫”的儒教政治教化色彩。然不可諱

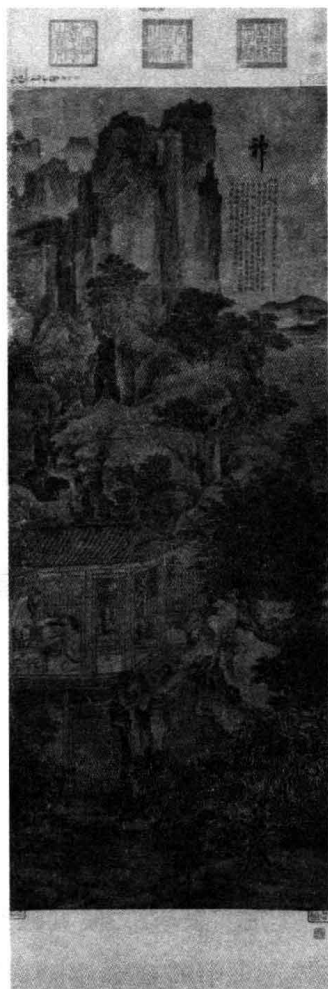


圖3 五代 衛賢《高士圖》北京故宮博物院藏

言地，畫面中細緻詳盡的山水景觀描寫已大大沖淡此種色彩，而刻意營造人跡鮮至幽閉臨水山林空間的手法，亦同時使得梁鴻逃避徵召轉赴吳地的隱逸事跡得到了視覺性的強化。有趣的是，徽宗在題簽上以“高士”標示圖畫訴求重點的轉變，顯示其對衛賢圖畫內在意涵的獨特認知與理解，可以知道，徽宗的做法是用來對梁鴻“高士”身份及其“隱居守志”高尚節操的一種肯定與重視。從製作年代上來說，《高士圖》並可據此成為目前傳世“隱逸山水人物畫”^[20]作品中的最早可靠實例。

衛賢奉李主御旨描繪《梁伯鸞圖》的歷史背景雖然不明，不過，《宣和畫譜》小傳中的記載，則頗值得注意：

（衛賢）江南李氏時為內供奉，長於樓觀人物。嘗作《春江圖》，李氏為題《漁父詞》於其上。^[21]

該文中詳載衛賢擅長樓觀人物，雖然其畫“高崖巨石，則渾厚可取”、“至妙處，唐人罕及”，卻終至“論者少之”。也正因為這種原因，《宣和畫譜》編者可能延用稍早的畫史文獻如《五代名畫補遺》的分類，將其列入“宮室門”畫家行列之中，而長期以來使其山水成就未受到應有的重視^[22]。

《宣和畫譜》一書中，條列宣和內院所藏衛賢畫作共計 25 件，李後主為題《漁父詞》其上的《春江圖》並未被收錄進去。其原因，據劉道醇《五代名畫補遺》的記載，得知該圖當時藏於已故丞相張文懿家中，全名為《春江釣叟圖》，南唐後主李煜曾以“金索書”題上二首《漁父詞》^[23]。根據題名及李後主為題《漁父詞》的情況推測，《春江釣叟圖》必是一幅具有隱逸內涵的“漁父圖”無疑。載於《宣和畫譜》一書的衛賢諸作中，除《梁伯鸞圖》及《春江釣叟圖》兩圖之外，如《溪居圖》、《山居圖》及《雪江高居圖》等，從畫題上來說，亦可能具有“隱逸”特質。

從上述有關衛賢的相關記載可知，在 10 世紀下半葉的南唐一地，已開始出現如《梁

伯鸞圖》、《春江釣叟圖》、《雪江高居圖》等帶有“隱逸”特質的山水人物畫。衛賢雖擅長宮室人物，然從上舉諸作所見，在 10 世紀的中國南方，透過衛賢等南唐畫家之手，已開創出具有在描繪山川水澤間表現隱遁活動、隱逸人物及隱居景致內容的“高士”、“漁父”及“山居”（山林隱居）等不同類型的最早隱逸山水圖像。

宋徽宗詮釋下的衛賢《高士圖》圖畫性格的轉譯，一方面說明古來“鑑誠人物畫”中儒家教化色彩的淡化，與新興隱逸精神內涵的介入與逐漸受到重視；另一方面，則說明“隱逸山水”至少在北宋甚或是五代（南唐後主）時已然存在的可能性。此種推論，另可以以自五代入宋的畫僧巨然曾繪製《溪橋高隱圖》^[24]等作之事例作為輔證。然而，有趣的是，對宋元文人畫、文人山水畫具有更為重要影響力的南唐畫家、較衛賢稍早仕於南唐中主李璟的巨然師董源作品中，是否已呈現“隱逸色彩”？是否已開始繪製“隱逸山水”，並在主題、形式表現上提供元、明文人山水畫參考依據的可能性？

關於此問題，極為幸運地，《宣和畫譜》一書保留了相當重要的綫索。該書中條例宣和內府收藏董源“漁父”相關題材作品，根據畫名所見，至少有《江山漁艇圖》、《山麓漁舟圖》、《江山蕩槳圖》、《漁舟圖》及《漁父圖》等五件^[25]。這種情形，說明以唐末張志和《漁父詞》詞意為表現題材所創作的五代《漁父圖》，似以董源為最早^[26]。雖然董源諸作今已不存，然根據前引劉道醇《五代名畫補遺》所載衛賢《春江釣叟圖》上李後主題《漁父詞》二首內容：

其一曰：閬苑有情千里雪，桃李無言一隊春。一壺酒，一竿身，快活如儂有幾人？

其二曰：一棹春風一葉舟，一輪繭縷一輕鉤。花滿渚，酒盈甌，萬頃波中得自由。^[27]

可以知道，李後主《漁父詞》二首與張志和《漁父歌》五首^[28]中所描述的詞意相當接近，而張志和詞意中最為重要的精神旨趣，則在於漁隱者“志不在魚”的人格超脫性之上。根據《新唐書》卷一百九《十六張志和傳》記載：

張志和字子同，婺州金華人，始名龜齡。（中略）後坐事貶南浦尉，會赦還，以親既喪，不復仕，居江湖，自稱煙波釣徒。（中略）兄鶴齡恐其遁世不還，為

築室越州東郭，茨以生草，橡棟不施斤斧。豹席椶屨，每垂釣不設餌，志不在魚也。縣令使浚渠，執畚無忤色。嘗欲以大布製裘，嫂爲躬績織，及成，衣之，雖暑不解。^[29]

由此觀之，董源奉旨完成漁父諸作所欲表達的精神內涵，勢必是受後主二詩所啟示，與張志和《漁父歌》五首詞中企圖暗示的一樣，期透過對漁父樂天知命、不慕名利高尚情操的歌頌，呈現對張志和（或畫中漁父）遠離人世紛擾、放下得失以追求精神肉體雙方之自由與解脫，揮卻現實遭遇中所有羈絆的嚮往，並作為逃避政治現實的心靈寄託。

董源《江山漁艇圖》、《山麓漁舟圖》、《江山蕩槳圖》、《漁舟圖》及《漁父圖》與衛賢《春江釣叟圖》等畫作中所描繪的內容，《五代名畫補遺》及《宣和畫譜》二書並未詳細記載，不過，從張志和本傳中有關其坐事貶官後“不復仕，居江湖”之記載並自稱“煙波釣徒”的舉止所見，張志和刻意塑造的隱者形象，實已躍然紙上。因此，在董源、衛賢兩人奉南唐君主旨意完成的漁父諸圖之中，畫家描繪之重點，除應具備必要的“漁父”人物形象以及漁釣活動、場景等“人物風俗畫”固有特徵之外，為突顯詞意中隱者優游自然風光以獲致超脫自在精神的重要意義上，藉由對有如世外桃源般的“江南”山水水澤的強調以完成《漁父詞》畫意傳達之目的，在此觀點上，稱之為“隱逸山水”亦是相當自然的。

米芾在《畫史》一書之中，對董源“江南”山水形式內容的記載，以“平淡天真多”、“峰巒出沒，雲霧顯晦，不裝巧趣，皆得天真”、“絕澗危徑，幽壑荒迴，率多真意”及“山骨隱顯，林梢出沒，意趣高古”等最爲人所熟知^[30]。從這些描述語句中不難發現，董源“江南”山水畫採用自然再現之手法，交互運用峰巒、雲霧、絕澗、危徑等母題元素，注重光影明晦之氣氛營造，形成極富“真意”且充滿變化的自然地理景觀，同時並使觀者濃厚地感受到畫中蘊含的“天真”、“高古”等樸質意趣，進而產生“幽情遠思”^[31]。

雖然，米芾等人對董源“江南”山水畫的描寫多停留在“自然再現”及“情境感受”的描述重點上，對畫中是否具有傳達“隱逸”畫意的傾向並未多作說明，然而，在北宋其他畫史著錄如《宣和畫譜》中則有不同的描述重點。該書卷十一《董源傳》記曰：

至其出自胸臆，寫山水江湖，風雨溪谷，峰巒晦明，林霏煙雲，與夫千巖萬壑，重汀絕岸，使鑒者得之，真若寓目於其處也。而足以助騷客詞人之吟思，則