



書 評

Chinese Landscape Woodcuts from an Imperial Commentary to the Tenth-Century Printed Edition of the Buddhist Canon. By Max Loehr. (Harvard University Press, 1968. 114pp., 40 plates. US\$15.)

十一二年前，哈佛大學福格美術館 (Fogg Museum) 收購得木刻山水四張，其中之一附有一部分經文，上題「御製祕藏詮卷第十三」及「邵明印」字樣。並附下列說明：

蓋聞施經妙善，獲三乘之惠因；讚誦真銓，超五趣之業果。然願普窮法界，廣及無邊，水陸羣生，同登覺岸。時皇宋大觀二年，歲次戊子十月 日畢。

庄主僧福滋 管居養院僧福海 庫頭僧福深

供養主僧福住 都化緣報願住持沙門鑿樹

大觀二年戊子即西曆一一〇八年，正值北宋末徽宗統治期間。目前宋畫流傳，雖仍不少，但能有確實年份可據如此四頁者，實居少數。再者，中國山水畫大備於宋，然在目前流傳木刻中，鮮有山水，故此四頁之發現，在中國山水畫之研究上，甚為重要。因之，哈佛大學中國美術史教授羅越，以其兼任福格美術館東方部主任身份，負責收購此四頁木刻山水。隨後，即以此為主題，作歷時數年之深入研究，終而完成此書。

中國山水畫發展，唐代雖已露其端倪，然其轉捩之點，則在五代北宋間。但過去學者，對此一階段之研究實鮮。民國以來，國人有滕固之唐宋繪畫史發表於戰前，又有童書業之唐宋繪畫叢談刊行於戰後，均從文字記載入手，鮮有以現存作品為主要研究對象者。近十餘年來，北京及台北先後將所藏宋畫公諸於世，而國內外學者，得以集中此類作品之圖片資料，參以流傳日本及海外藏品，廣搜文獻史料，作綜合研究。尤以在美國，宋畫之研究，更為蓬勃，計有哈佛何惠鑑之李成研究，Susan Bush之金畫研究，方聞之五百羅漢畫研究，普林斯頓大學棟方之荆浩，Roderick Whitfield之清明上河圖，Richard Barnhart之李公麟孝經圖研究，傅申之黃庭堅書法研究，密西根大學之Ellen Laing之西園雅集圖研究，及艾瑞慈教授之馬遠、李迪、與李唐之研究等。其他正進行中者，數亦不少。日本方面，研究中國畫學，夙稱熱烈，尤以對國畫之流傳日本者，如佛教畫、南宋院體畫、馬夏畫派、及禪宗畫等，均曾作深入的研究。而外人研究中國繪畫之最為完備者，則舍瑞典學者喜龍仁 (Oswald Sirén) 之巨著中國繪畫史七大冊莫屬。

喜氏此書，綜合全世界現存作品為基本材料，輔以文獻實錄，允稱中國繪畫史最完備之巨著，國外學者研究國畫尤為不可少之案頭書矣。

近年以來，有關五代北宋山水畫之專著，為數不多。除上述喜龍仁之巨著，及何惠鑑之李成外，所知者計有一九五五年陳仁濤中國畫的南宗三祖（本港出版），傅申巨然研究（台北故宮季刊二卷二期），及荆浩研究（故宮英文雙月刊二卷六期及二卷一期），與最近 Richard Barnhart 之河伯娶婦——董源已佚之作（瑞士亞洲藝術季刊社版，一九七一年）。然因傳世五代北宋畫寥寥可數，而載籍中可供參考者亦鮮，故以上各書文，均頗簡略。羅越教授此書，則為研究此期作品中之最詳盡者也。

此四頁木刻山水在中國畫史上之重要性，羅越教授書內言之已詳，可不贅矣。羅越教授慧鑑，使此天壤間僅存之四紙得遼收藏，尤為一大貢獻。然此四紙所牽涉之問題則至為繁複，欲作深入研究，尤非一蹴即就。因之，羅越教授窮數年心力，專心致志，多方探索遠東印刷發明史，宋代大藏經之歷代刻本，以至木刻畫與宋代山水畫間種種關係等問題。並於一九六四年，旅行全球，以遍訪散藏各地之有關材料，尤以敦煌文物為重，包括倫敦大英博物館史坦恩所收，及巴黎國家圖書館伯希和所收，以及史坦恩所收而現存印度新德里國家博物館者。此外，其他有關大藏經材料之藏於韓國及日本博物館、圖書館，或廟宇者，亦為數不少。故此書之完成，實羅越教授多年來之心血結晶也。

羅教授在本書序言中，即揭示以下問題，以為撰寫此書之旨趣：

倘吾人能將此四木刻製作之年代，作一種合理程度之肯定，則此四木刻即能填補已佚材料之空缺，並可使吾人目前對該時代一無所知之處，露一線曙光矣。

具體而言之，羅教授在本書第卅三頁中，指明此書之任務為「證明御製祕藏詮第十三章實為北宋所刻大藏經之一部，係用九八四至八五與九九〇至九一〇年間所刻之雕版於一一〇八或其後數年間印行者。」為此，全書共分四章，文字計七十餘頁，另附註十頁。其中頭二章，幾佔全書之半，並以此問題為討論主題。其所用之方法，為一般漢學研究所用之方法——注重考據及版本問題。

第一章討論東亞印刷術之歷史。此一題目，素為國內外學者所重視。自一九〇七年史坦恩於敦煌發現「世界最早之印本」，認為是唐末（八六八）年所刊，而携之返英藏

於大英博物館後，近數十年來，研究遠東印刷史之中、日、美、歐學者，大不乏人。羅教授綜合其結果及意見，除詳列並討論各家對此問題意見外，並有詳盡註釋，列明各家書籍及論文來源，供讀者參考。其中並討論專門問題甚多，如「印刷源出何處？」，印度耶？西藏耶？抑中國？其結論認為印刷術應發明於中國。因中國印刷發明之前，早已有印章、碑拓、及其他種種複印方法之流傳。而印刷之發明，自是在此種基礎之上而發展出來的。此章詳論，自隋唐以至北宋初年，而終於十年前左右，日本京都附近清涼寺主持，在寺內釋迦木像背上一洞中，發現秘藏木刻版畫四件為止。據該寺所記載，該釋迦木像，為裔然上人於九八七年，自中國帶返日本，而建釋迦堂於清涼寺以供奉之。故此批木刻，皆為九八七年或以前所製，與秘藏詮所附木刻，當屬於同一時代者也。

第二章題為「中國大藏經之宋刻本」，所討論問題亦較專門。著者綜合目前所知之歷代遞刻大藏經，以至高麗、契丹、及女真等域外重刻本，作出精密的研究。這方面的研究，近數十年來，日本學者的成績最好，南條文雄、常盤大定及小野玄妙與小川貫等尤為此中佼佼者。其次，法國之伯希和及戴密微 (Demiéville)，也有很多篇重要的文字討論及研究。民國以來，國人研究佛學，如王國維、葉恭綽、蔣唯心等亦嘗論及之。大陸方面，近年時有舊拓本之發現，研究專文，多發表於文物。因政府積極提倡工藝，故對印刷術、版畫、及印刷史料，皆極注重，曾出版中國版刻圖錄八卷，而北京大學宿白教授，亦專力於宋元印刷之研究。羅越教授總結以上各家研究成果，得出結論。以上種種大藏經刻本，其所用之方法，亦為版本之比較，及文獻之分析，皆為漢字研究之基本方法也。至此章之末，羅越教授始引入此四紙木刻山水，以續密之比較，而獲得其結論，認為此四頁應屬一一〇八年所刻之大藏經，惟早已與其原刻本脫離。目前該年所刻之御製秘藏全書已佚，羅氏比較現存該年所刻之散本，認為此四頁木刻山水上附刻之大觀二年戊子（一一〇八）年份，確實無誤。

羅越教授在此二章短短三十三頁內，充分表現其治學之嚴謹與方法之縝密。羅氏總結了過去數十年間，中、日、西方學者之研究成果，參合了最近大陸所發現新材料，予人以中國印刷術之發明及大藏經刻印經過，作有條理系統化之敘述。雖無個人的重大創獲，亦可見其對前人研究之注重及了解，為治學之必要條件也。然此二章，仍未解決所有問題，例如除書上所列之八刻本外，是否仍有其他未發現之版本存在。鑑於近年大陸仍有舊版之新發現，此仍屬可能。其他問題，即羅越教授認為現存福格美術館之四木刻

山水，並非一一〇八所刻，而係用北宋初年所刻大藏經之原雕版重印者。此一論點，仍有可商榷之餘地。

以上二章，多為前人研究之綜合，然以後二章，則為羅越教授個人之心得。此二章均為對四頁木刻之專門研究。著者深知此四頁早與其原經脫離，而原經亦已亡佚，故要完全確定其年份，已屬不可能。其畫風亦較特別，與現存宋畫之各家作風，均有不同。故須用其自創方法，以作分析。此在其序言中即已提到：

以四頁木刻山水而論，其年份應甚早。因與一一〇〇年左右宋山水畫風相較，即知木刻均非該時畫風。唯其如此獨特，故不能以普通之簡單比較方法，以定其年份。所可想見者，此四頁木刻應為宋太宗時所刻，即在御製祕藏詮初次刊印之時也。然木刻山水雖可以其古拙意味而定其為宋初十世紀之作，要以木刻圖樣與山水繪圖之畫風相連，仍極困難。因二者技巧之歧異所產生之困難，實難以想像。更有難者，即現存畫中，能確立為十世紀之畫者，極為少數。實不足以予吾人構成該時代畫風逐步轉變之根基也。

因之，著者決定如此進行：

第三章即在解釋四頁木刻山水與其畫風特點。以木刻與繪畫相較，其中困難重重，已如上述。本人所注重者，即如受技巧與畫風影響最少之特點；換言之，即注重其特徵，尤以用作描寫地形者。

詳細論之，羅氏討論四木刻之方法，包括下列各步驟：（一）將四木刻逐一詳述；（二）四木刻內共有之十六種特徵之討論；（三）此十六種特徵與傳為五代北宋期間現存作品之比較，（四）將十六特徵列於數種表格中，以表明其出處之多少；（五）歸結認為四木刻為十世紀中葉之作品。

以選出十六種特徵作為決定作品年代之方法，實與一般美術史所用方法相違。當然，羅教授認為，木刻與繪畫有極大分別。繪畫之個人畫風及時代風格，均易指明，然木刻則幾不可能，故改用特徵之法而行之。然特徵往往於臨摹中，仍可保留不變，因而不能作為斷定作品年代之根據，而畫風則隨時代而變化，應作為鑑定之標準。因之，羅越教授之以特徵為主，實令人費解者也。由是，其所引用以作比較之作品中，有二件

均屬較後期作品。第三十二圖爲十世紀畫之臨本（約明末清初所作），第卅七圖實爲清初王石谷所作。以此種清初作品作爲根據，以證明四木刻爲五代北宋間作品，實屬不當。其實，以羅越教授所列之十六特徵言之，其中不少均可見於明末清初畫中。故以特徵爲證明四木刻年代之方法，實不適用也。

再者，羅越教授所引用作比較之約四十件作品中，其本身年代有早有晚，早者至唐朝初年，晚者至明末清初。然細審此四十件作品中，其中僅有四件之年代可謂完全確立，因此四件均敦煌壁畫及絹畫，其年代均確鑿可據。其他各件，雖傳係唐宋以至於後期臨摹之作，然其正確年代，至今仍難完全確定，蓋目前所用方法，均難作確切之證明也。羅越教授先指出十六特徵，而將之與四十件認爲唐宋之作相比，即結論認爲四件木刻與關同作品，極爲相近。此種方法，未爲周密，已可想見矣。其實中國畫史所載關同作品雖多，然其作品真正面目，至今仍爲一謎。目前傳爲其作品者，計有十件之多，有在台北，有在北京，有在美國，然有款識及其他證據者，絕無僅有，其題爲關同者，多是後人附會。更有甚者，此十件作品，畫風各不相同，絕不能爲同一畫家之作，故關同本身畫風，已難確立，更不能以爲確立此四頁木刻山水年份之根據也。實則四頁木刻本身，已各有不同，畫風來源不一。故今斷定其爲五代北宋間之作，實難乎其難也。

其實羅越教授所用之比較材料，應以考古方面已確立年代之文物爲主。羅教授對中國考古，素極注意，今捨棄此種材料，實爲遺憾。如內蒙古遼代慶陵壁畫，可知爲一〇三〇年左右之作，又如上述京都清涼寺釋迦木像內所發現之木刻，亦可按此像之運日年代，定爲北宋初年，其他此類文物，亦有多件，雖與御製秘藏詮無直接關係，然因均係北宋初年之作，均有該時代畫風，故可以之斷定該時代畫風之大概。再者，本書所引以比較之作品，雖有四十件之多，然現存傳爲五代北宋初作品中，其中數件，一般多認爲係該時代之作，則不在其列，包括傳王維雪景（前僞滿藏品，載喜龍仁中國畫史第三冊第九十七圖）、阮郛闥苑仙女圖卷（現存北京故宮博物院，載文物精華第二期第十七至廿二頁）、衛賢高士圖（載中國畫二卷一期）、趙幹江行初雪圖卷（台北故宮博物院藏）、顧闳中韓熙載夜宴圖（北京故宮博物院藏），及一部分書中未引用之傳爲董源、巨然、及燕文貴作品。以上所列，雖不能完全證明確實爲唐末五代北宋初年之作，然較書上大部分所引用者，已較接近該期，爲研究五代北宋初期畫風者，不可少之資料也。

目前此四頁木刻山水，因已與其原書脫離，故問題亦已較複雜。過去印書，以舊雕

版印新書之情形，當然不少，但因此而致令斷定年代工作，更為困難。羅越教授在此書斷定此四木刻像係以九八四/八五至九九〇/九一年間所刻雕版，而於一一〇八年或以下數年間印成者。但如何證明之則尚為極複雜之問題也。首先，必須審查其文字記載、裝裱、及印工，此均為「旁證」。不過，因此四紙已與原書脫離，而原書又已不存，故已無法確實證明。但木刻經細審之後，有數點可以注意。四件木刻之現況，可謂完美無瑕，線條清晰可觀，毫無損壞之處。然接連於兩旁之經文則全異，線條殘缺之處甚多，而刻工又較差，其雕版顯已殘舊。此當與著者所得結論相違。倘此四紙雕版果刻於北宋初年而印於北宋末，相隔共百廿年左右，其印刷時之狀況，亦較所見者為差。以山水圖版與經文相較，則似經文係印自舊雕版而山水插圖來自新雕版者也。然經文中附有跋文，指明係大觀二年戊子（一一〇八）所印。如此則此四紙山水插圖係何時所雕印，更有問題。至少，二者相較之結果，可謂經文與插圖並非同時所製者也。

實證既不充分，則斷定此木刻山水之年代，唯有用以風格為主之美術史方法審定之。細審各木刻之風格，又可發現有新問題。羅越教授直以四木刻之畫風，為同一時代產物，即十世紀中葉之作。然經諦視之後，可見四件木刻，雖可能為同一雕工或不同雕工同時所刻，風格上並不一致，且其分別，並非同時而不同作者在畫風之差別，而是在不同時代之畫家風格之大別也。於此可詳言之。

以風格論，此四紙中其作風較早期者，似為第二圖。圖中最特別者，厥為以直形巨石或樹木，將橫式構圖分成數段，稱「空間單位（space-cells）」或「小舞台」。此種描寫山水方式，為期甚早，可以追溯至北魏時代（六世紀）之孝子石棺（現藏美國堪薩斯城納爾遜美術館）上之刻圖。此木刻所用之巨石，即羅教授以埃及古廟前巨牆之名詞「派朗（pylons）」稱之者，其主要功用，即為將全畫分成三段，各自成重心。例如中間之一段，描寫一和尚坐於蒲團，旁立三僧，互相對話。其週圍之「小舞台」，似與兩旁巨石外之二段，並不相連。其次，孝子石棺上之畫圖，其遠近二景，似不相連，因中景全缺，從近景一移，立刻遠景。遠景之功用，似僅為近景之一屏障。此種手法，在此木刻，亦可得見。以全畫而論，此頁較諸其他三頁，較重裝飾性。自苔點、卉木、以至於遠山頂之樹、石形、及山形等，均特為顯著，亦為南北朝時代墓中所見壁畫中之作風也。

以時代畫風之先後為序，其次似為第三圖。此畫中仍有上圖所用之分段敘事法，然

僅用樹，不用石以分段，且亦未如前之顯著。全畫以中段為主，左右有樹相襯，而其他二段，則已全不重要矣。因此，全圖較前統一，為一新發展。然上圖畫風，仍有一部留存，即自近而突至遠景，遠景之山，僅作屏障之用，以及遠山頭之樹木，仍以裝飾為主等。但以全畫而論，此一木刻，已不如前圖之重裝飾矣。

依序而下，其次則為第四圖。此圖擬在遠近景之間，互相連貫，逐步自近至遠。要達此目的，故此圖已改變前二圖中專重近景而以遠景為屏障作風，此圖中人物、樓宇，及其他景物，多已散佈於中景。仍可見早期山水畫作風。例如全畫之分段，可見於中部之山脉，從近至遠，分全圖為二段，且兩旁之樹，仍略有此功能。但與前二圖相較，此圖之分段，已不如前二圖之勉強與明顯。又如全畫仍重裝飾氣味，如遠山上之樹與雲，及山形之排列，與近景之水草等是，然與第二圖相較，此種氣味又較少矣。要之，此圖似從另一山水傳統發展而來，即巨型壁畫山水全景之作風也。

四圖作風，其年代之最晚者，無疑是第一圖，因畫中所表現之早期作風最少。其中遠山排列雖仍為屏障，其地平面雖仍偏前，其全景雖仍有裝飾氣味，但全畫山水而論，已較接近自然。山、樹、橋、茅舍、人物等之比例，已較合理。尤應注意者，即其重心人物，寫二人至茅舍調見老僧，已處於遠景而非近景，故人物僧舍之比例，已較前三圖所見為合理矣。再者，山形亦已改變，一去前之直立法，而轉成橫列體，較前三圖為自然矣。其最大之差異，即在前三圖中，自近至遠多係直上者，因而畫面亦每分數段，各不相連，然此圖則以斜線寫自近至遠，左方較近，人物、茅舍、橋樑、瀑布，均清晰可見，自此而斜線移右，則漸去漸遠，而至右半之山、雲朵、山頂之樹木，及遠中近景之區分，皆異常明顯。此種以斜線構圖，遠近貫連之寫法，又當較前三景為晚，可比之董源之瀟湘圖卷（現藏北京故宮博物院）矣。二者風格雖有差異，然相近之處頗多也。

羅越教授，以為此四頁山水用作佛經插圖，其風格亦甚保守，此為理所當然。然其認為四頁皆同時之作，則未敢苟同。四圖作風，皆不相同，自南北朝而唐而至五代北宋初年皆有，上述已詳矣。

早期佛經，大多手寫，間或有插圖，亦必係手畫。福格美術館所藏之四圖，或係根據此種早期插圖摹刻，北宋大藏經之刻印為一巨大工作，故其所用木刻插圖，可能採自前代手畫插圖。吾人可作一猜測，從地域方面觀之，四木刻所擬之藍本，或來自中國不同地區。如上所述，第一圖與董源作品較近，可能來自南京一帶，有江南山水風味。第

二圖之寫法，近於公式化，或係自成都地區而來，蓋成都地近長安，唐朝畫風，流傳最久。或因其地人物花鳥畫之成就，山水反較南京為保守。故唐末貫休畫羅漢背景之畫石，亦有公式化趨向，與本圖之畫法相較，即可了解其間關係也。

羅越教授在其研究期間，得有機緣審視京都南禪寺所藏之高麗版大藏經。該高麗版全據宋版摹版，並附有御製祕藏詮及木刻插圖。據首次獲得審視該經之日本學者小野玄妙研究結果，認為該版為現存十一世紀所刻高麗甲（A）版及十三世紀高麗乙（B）版間之另一版。然羅越教授則認為高麗祇有二版，小野既已承認南禪寺現藏既非乙版，則應改為甲版，即全部在一〇二〇至一〇九九年間所刻印，其中僅有一部分係以後手抄，或重刻以填補破損部分者。羅教授用第三章同樣方法，詳細分析此高麗版同為御製祕藏詮第十三章之插圖四張，作為其書之第四章。

此四頁高麗木刻與福格美術館所藏四頁，風格上有其關係，自不待言，但亦有不少異點。當然，羅越教授已指出此二種木刻間，不少特徵相同，但上文已指出，不同時代之新舊版之間，特徵可繼續存在，然風格則有轉變。故以此二種木版作一比較，即可了然。大致上，高麗木刻構圖較複雜，所敘事實較瑣碎，全圖擠塞過密，缺乏空闊空間。羅氏書中插圖第廿三與廿四，雖與福格所藏之第四圖最為相近，但此種分別仍甚明顯。二者背景之雲山屏障頗相似，然福格藏之第四圖仍較空闊，無擠塞氣象。其次，高麗木刻所敘事實亦擠塞過甚；福格第四圖中僅有三處，而高麗第廿三廿四圖中，即有六處之多，其他山石、樹木，亦將全圖塞滿。其他高麗各頁，均具上述作風，與福格之木刻不同。

中國佛經中之山水插圖，似來自二大山水傳統。其一為手卷山水，其源流可上溯至漢或漢以前，最初全受人物畫之支配，全畫可分為若干段，每段自成一完整構圖，而為一「空間單位」或「小舞台」。此可見於上述今藏納爾遜美術館之孝子石棺及王維輞川圖之臨本，亦可見於福格所藏之本書第二三兩圖中。然同書之第四及第一圖則不同，前者大部，後者全部表現手卷構圖已完全統一，不再分段。此種作風，似由壁畫傳統而來，其源可上溯至南北朝間佛教自印度及新疆一帶傳來之佛教壁畫，傳到中國後，而為中國山水畫之一支，晉顧愷之、唐吳道子，均曾作大批壁畫，尤以後者為最。壁畫中當仍有手卷傳統之存在，然另一傳統，即為較廣之全景，無段落之分，亦無一壁分數層之別。此種全景手法，似為高麗各木刻所用者。希望不久將來，學者能深入徹底研究南禪

寺所藏之高麗版大藏經之全部木刻插圖，則對吾人所提問題，更可澄清。

然則此二種木刻插圖，其關係究竟何在？高麗本既為宋本之重刻，而二種木刻均為御製秘藏詮第十三章之插圖，其構圖完全不同，其故何在？二者在風格上雖有關係，然亦大有差別。其原因何在？是否高麗本所據，為另一版本？詳細審視，二種似均非原作，而係因襲舊版者。由於底本之不同，致二者風格亦大異。福格木刻所據底本似自手卷傳統而來，而高麗木刻似據巨幅山水全景壁畫而作。種種相較之下，可知福格木刻之年份，比高麗木刻為後。

此外問題仍多。現藏福格美術館之四紙木刻山水與其兩旁之經文，所用紙張不同，原來是否相連，亦成問題。然亦無法充份證實，以定其是非真贋矣。高麗四木刻，因全部大藏經仍存，故仍能保持其原狀。因此，或須待至南禪寺高麗大藏經全部發表或經詳細研究後，始能有結果，可以證明高麗經內是否有其他木刻與福格四頁完全相同。如不相同，是否上述之種種異點在其他所有木刻插圖均可得見。

此四紙木刻山水除時代風格外，尚有極其重要之「形象學」問題，亦待解決。福格所藏四紙所寫人物甚多，其中有老僧坐席，與其他僧人及俗人對話，又有僧俗相談，又有旅人來往。羅越教授僅作以下說明：「一佛僧或隱士接待來訪者或信徒，然山水背景極大，人物幾不可見。」（第四十頁）但同書第卅九B圖可見，佛經之插圖，其中往往有其故事，或係釋迦生平事蹟，或係其他佛教典實。因之，此四頁木刻是否亦有其故事，亦須再加探究。或者各圖所寫，均僅入山訪僧而已，並無特別故事，然除人物外，山水本身，亦應有其特別意義。目前所知，中國早期佛教畫，均多有其故事內容而已。日本現存之因果報畫卷，或疑係日人所作，然必係臨摹中國佛教畫者，亦可反映中國早期佛教畫畫風。此類畫卷，均以釋迦一生事蹟為主，其背景多與故事有關。又唐代敦煌壁畫中之山水除一般作故事背景外，尚有其他作用。如五台山全景等，其本身已為主題，而非故事背景矣。福格之木刻山水中，尤以第二、三、四圖，似由早期藍本而來者，有一共同之點，即其背景之遠山，形成屏障，作為背景，然三者近景皆刻畫溪畔小亭，似為極重要之一點，或有其特別意義，亦未可知。再者，此溪亭卻不見於第一圖，僅於近山遠處有一茅舍，其尺度亦較小。此種溪亭、茅舍，及人物，是否均有其故事背景，而非每頁插圖，均寫同樣之亭舍，而毫無作意者，實為一大問題。亦應再加探討，參合經文內容，以求答案也。

再者，此四木刻或與中國山水畫發源之廣泛問題，亦有關係。中國畫史多以山水畫之建立與佛教無關，然此種理論，多出於宋元明文士。其時因理學發達，對佛教評價，均與隋唐時代不同。然據最近 Leon Hurvitz 所發表論文觀之，（見 *Artibus Asiae* 第卅二卷，第二、三期合刊，一九七〇年出版，頁一四六至一五六）遠至東晉宗炳所作山水畫論，其中即有佛教思想因素。日本眞言宗早於其平安時代（相當於五代北宋）受戒時，即以屏風山水畫為背景。則北宋初年大藏經內已有大批山水插圖，如南禪寺所藏高麗木刻及福格美術館四紙者。此類插圖已全主山水，人物僅居次要地位。佛教畫自南北朝隋唐以來，均以佛像人物為主，高麗藏經插圖轉以山水為主，必有其因也。言中國畫史者，每以五代北宋為山水發展之肇端。故大藏經內之木刻山水插圖，是否因五代北宋間中國山水畫之發展，而轉而注重山水，抑因佛教對山水畫之影響所致，此問題亦有待高明之精鑑矣。今日所存之北宋山水，如范寬之溪山行旅圖、郭熙之早春圖（均藏台北故宮博物院）等，其雄壯偉大，實為中國山水畫之精華，而其風格上仍可窺見若干佛畫因素，如三尊體與山水之排列，關係甚深。因此，佛經內之木刻山水插圖，想亦反映經文意思。

羅越教授此書，其主要貢獻，在併合了哈佛大學所收之四張木刻山水以及南禪寺之四張同類插圖，提供了研究中國山水畫史之新材料。而此書予人以此類木刻之版本與印刷史之背景者多，但對中國山水畫風格上與形象學上之研究，其收獲去理想距離仍遠也。

附記：本書評原為美國藝術學報 (*The Art Bulletin*) 而作，現據原意改寫中文，並增補數段，以應海內讀者。

李鑄晉

The Way of Lao Tzu. Translated with introductory essays, comments, and notes, by Wing-tsit Chan. (New York: Bobbs-Merrill, 1963. viii+285pp. US\$1.95.)

陳榮捷教授運用英文撰著的老子之道，堪稱適當的大學教科書，尤其是第二第三兩章所論「老子」其人其書，考證精審，超越前人，可謂無懈可擊。第一章談老子哲學，言簡意賅，富啟發性。此三章以後的道德經譯注及闡釋，值得任何關懷中國文化的人士