

第二章 古典繪畫思想

第一節 繪畫起源

史前時代從事的藝術活動，可從發現各式各樣史前文化所遺留下來的打擊石器及飾物上繪製或雕刻的圖案加以辨識。當時藝術活動那些圖文內容的來源，來自各種自然現象透過藝術活動把它記錄下來，藝術活動在當時與大自然的關係很密切，他們將自然界各種物象的形形色色加以模仿，描繪裝飾於日



圖一 漢 朱雀、白虎畫像

常生活常使用的器物上，內容諸如馬、牛、虎、鹿、飛禽等，以及人物各式各樣姿勢和動態，都是經常拿來作為描繪的題材內容圖（一）。

古代使用器具因它具有實用性，於是將自己喜愛的圖案裝飾於器皿上，讓生活更為多采多姿。把情感發洩在藝術創作上，



圖二 新石器時代彩陶缸繪



圖三 新石器時代 崖壁畫

創作的衝動於焉產生，
新舊石器時代的彩陶、
黑陶上的裝飾圖案圖
(二)，繪畫內容線條的
表現流暢、簡鍊、挺拔，
圖形變化多端，可見當
時已很成熟的使用繪畫
工具，從事藝術活動。



圖四 東漢驂車過橋 畫像磚



圖五 漢 飲馬 石棺畫像



圖六 東漢 舞樂雜技 畫像磚



圖七 西漢 T形帛畫

早期繪畫作品因不易保存且時代久遠傳世不多，探討古代藝術內涵，可以從石壁上圖（三），畫像磚圖（四），石室墓圖（五）和祠堂等刻繪紋飾加以探討，它呈現繪畫內容圖案有聖賢、功臣、名將、車騎、宴樂、祭祀、狩獵、農耕、鬼神故事等，大都與政治和宗教思想有關。孔子家語言：「孔子觀乎明堂，睹四門墉，有堯舜之客，桀紂之象，而各善惡之狀，興廢之誠焉」註（1）。是敘述當時繪畫內容與情形，張彥遠於歷

代名畫記中也描述繪畫的效用在「夫畫者：成教化，助人倫，窮神變，測幽微，與六籍同功。四時並運，發於天然，非由述作」註（2）又云：「記傳所以敘其事，不能載其容，賦頌有以詠其美，不能備其象，圖畫之制所以兼之也。」註（3）也就是說，繪畫的好處很多，它可以記載事蹟，歌功頌德，也可以留下形貌兩者兼得，故以描繪方式記載事蹟較文字敘述更能打動人心。圖（六）

王延壽於魯靈光殿賦記述：「圖畫天地，品類群生，雜物奇怪，山神海靈...」註（4）還有屈原“天問篇”描述對宇宙奧秘的想像，便是觀看壁畫後所產生聯想的敘述，種種跡象顯示出古代從事藝術活動內容的大概輪廓。

近代出土的長沙馬王堆利蒼夫婦墓室，二幅T字型帛畫圖（七），從帛畫內容得知西漢時期繪畫發展思想有很大的幫助。帛畫其內容分天界、人界、地界，對陰陽兩地人神之間幽微思想作一敘述，畫面構圖嚴謹，內容緊密，足證當時已具備相當的藝術涵養。

第二節 宋朝以前的繪畫思潮

早期繪畫形象構成線條簡單，物象獨立存在居多，形象概念化，他們常獨立地並列，物象與物象間都是以空白來處理畫面圖（八），有時也會以其它圖案來補空白未處理的空間圖（九），圖像內容則取自宇宙的各種自然形象作為點綴圖案，有時與主題不相互關聯的圖案也置於畫面上，這是古老繪畫手法的一種思考模式。魏晉南北朝時期，佛教思想不斷地傳入，本土繪畫藝術受到西方藝術思潮衝擊，無論是思想觀念或者技法表達



圖八 東漢 墓門扇畫像

均產生了很大的變化，石窟壁畫均是當時藝術思潮衝擊下的產物，生活環境受到西方藝術影響促使繪畫風氣大為盛行，當時社會以佛教作為繪畫題材普遍為大家所接受及廣泛推廣，創作者將創作心得漸漸地凝聚意識發展出自己的見解和看法，謝赫的“古畫品錄”便是第一個將眾說紛紜理論和方法歸納出六法，作為繪畫創作時的準繩，謝赫六法的創作思想，沿用至今仍為創作者引以為創作思考的途徑。



圖九 東漢 鳳凰 畫像磚

一、謝赫六法

所謂六法，謝赫古畫品錄云：

「夫畫品者，蓋眾畫之優劣也。圖繪者莫不明勸戒，著升沉，千載寂寥，披圖可鑑，雖畫有六法，罕能盡該，而自古至今，各善一節，六法者何？一氣韻生動是也，二骨法用筆是也，三應物象形是也，四隨類賦彩是也，五經營位置是也，六傳移模寫是也」註（5）。

六法涵義謝赫雖未加解釋，但從後人闡述的各種解說，可深入了解當時繪畫思想美學。

謝赫列氣韻為六法之首，也是最先提到氣韻二字。宋郭若虛云：「高雅之情，寄於畫，人品既已高矣，氣韻不得不高，氣韻既已高矣，生動不得不至。註（6）」讚揚氣韻是由品格培養而來，荊浩提六要：「氣、韻、思、景、筆、墨」他認為氣是「心隨筆運，取象不惑」韻是「隱跡立形，備儀不俗」註（7）蔣驥談及氣韻也說：「人品高，學問深，下筆自然有書卷氣，有書卷氣，既有氣韻。註（8）」張彥遠於歷代名畫記提到：「古之畫或能移其形似而尚其骨氣，以形似之外求其畫，此難可與俗人道也。今之畫縱得形似，而氣韻不生，以氣韻求其畫，則形似在其間矣。註（9）」他說明了氣韻存在物象的形體裡，藝術工作者需運用智慧和藝術涵養，才有能力表現它。以上各家論述均強調傳神之重要性，說明了氣韻為六法精神所在，它反應著畫家主觀的氣質和情思，喻德行於畫境，也就是氣韻是描寫物象外在特徵與內在精神本質，兩者兼具所散發出的素養與氣質，在借物體物過程中，求得心靈的陶冶，進一步表現出畫家人格修養之美。

氣韻一直是繪畫創作精神指標和繪畫美學的理想。表現它需要具備有

描繪物象輪廓的能力，骨法用筆正是從形象結構用來表現氣韻的依據，顧愷之云：「以形寫神，即神從形生，無形則神無所依托。註（10）」它是自然寫實，除了講求外形肖似外，從人物眼神對話中達到了傳神的具體概念，也是當時審美法則。張彥遠云：「夫象物必在於形似，形似須全其骨氣，骨氣形似皆本於立意，而歸於用筆，故工筆者多善書。註（11）」晉王羲之云：「每作一畫，如列陣之排雲，每作一戈，如百鈞之弩發，每作一點，如危峰之墜石，每作一牽，如萬歲之枯藤。註（12）」表白每一筆、每一點均是在作畫。晉衛夫人云：「點，如高峰墜石，磕磕然突如崩也。註（13）」點與畫表現，都要靈活且不呆滯，在沉著中求暢快，積點成線，積線成面，一氣呵成而為整體，故張愛賓云：「骨氣形似，皆本於立意，而歸于用筆」註（14）

繪畫係以平面之實，求立體的視覺效果，歷代諸位賢達之士談及用筆技法要勤精鍊功夫，與使用時能達到稱心如意得心應手，才能從形體中擺脫形似困擾而達精深體悟，意與神合。故作畫時用筆要本著藝術涵養沉著應戰，達到古人要求用筆的理想“如春蠶吐絲”“如屋漏痕”“如錐畫沙”“如虫蝕木”“如折釵股”等，乃能將自己對物象產生的情感移入畫面，表達出物象內在生命力，自然能從骨法用筆中得到神韻。

“應物象形”係於描繪物象中，把握形象正確無誤的過程，黃休復在益州名畫錄云：「大凡畫藝，應物象形。其天機迴高，思與神合，創意立體，妙合化權。註（15）」他指出畫家觀察能力高於一般人，他們的意趣情感能融入自然，達形神兼備。宋蘇東坡云：「余嘗論畫以為人、禽、宮室、器皿皆有常形，至於山、石、竹、木、水波、煙雲，雖無常形，而有常理。註（16）」他

將有形物體拓展至變化無常的自然現象，於形似描繪昇華至常理的推敲，郭熙於山水訓云：「春山煙雲連綿，人欣欣，夏山嘉木繁陰，人坦坦，秋山明淨搖落，人蕭蕭，冬山昏霾翳塞，人寂寂。註（17）」又云：「真山水之煙嵐，四時不同，春山澹冶而如笑，夏山蒼翠而如滴，秋山明淨而如粧，冬山慘淡而如睡。註（18）」郭熙將自然物象依據常理加以描述，再將物象精神演變成心靈的感受。以上所述，傳達了古時候從事藝術創作，作畫時面對自然萬象無窮變化，以觀察仔細來作為創作資料，將大自然四季變化演變成喜、怒、哀、樂的心靈感受有條理的呈現在畫面上，這說明了描述景象時有形的形體要符合寫生要求，無形的情趣也要有所著墨。夢溪筆談論畫云：「書畫之妙，當以神會，難可以形器求也，世之觀畫者，多能指摘其間形象位置，彩色瑕疵而已，至於奧理冥造者，罕見其人」註（19）。他指出一般人只能欣賞物象比例正確否，很難了解藝術家創造精神所在，而藝術創造者不應以外形肖似為目的，更要從不滿足於寫實的標準，而把自然性理融入筆墨中，從山川變異的情趣進一步去探討內在無形的變化，體會自然形象不斷地在變異，所顯現的美感題材，以審美觀點去整理出隱藏於自然界，找尋出可作為繪畫的題材內容，這在求形似外兼求真，正是應物象形的精意，中國千百年來重形兼重質，重外表形似兼重隱含於內在形似的靈性，全溶入在畫面上表現，遊山玩水式的長卷，於古代美學影響下產生了。

隨類賦彩，依字意就是隨所畫對象的不同，賦予應設之色，唐張彥遠云：「夫陰陽陶蒸，萬象錯布，玄化亡言，神工獨運，草木敷榮，不待丹碌之采，雲雪飄颺，不待鉛粉而白，山不待空青而翠，鳳不待五色而綵。是故運墨而五色具，謂之得意，意在五色，則物象乖矣。」又云：「夫畫物，特忌形貌彩章，歷

歷具足，甚謹甚細，而外露巧密。註（20）」晉明帝於賦彩觀念謂：「略於形色」以上論點知我們所見到事物的顏色，變化無常，賦色時不應呆板或太詳盡依樣勾繪賦色，而要求表達物體外觀色澤外，內在無形色彩本質感覺也同樣重要，讓觀賞者欣賞時有更多的想像空間，故王維倡導水墨時，將彩色繪畫昇華為運用墨色以黑分五彩來表現墨韻，於濃淡乾濕中製造墨韻的變化，張彥遠也對當時墨色運用的精緻加以讚賞，促使唐以後水墨作畫觀念與技法，聲勢日盛逐漸壯大成為潮流，而成就了以後的水墨畫大放光彩。

經營位置，就是西方所言的“構圖”意思相當，即如何佈局物象於畫面上，顧愷之云：「尋其置陳布勢，是達畫之變也。註（21）」說明了畫中物象的變化，就是章法佈局。張彥遠云：「至於經營位置，則畫之總要。」清沈宗騫論佈局時云：

「凡作一圖，若不先立主見，漫為填補，東添西湊，使一局物色，各不相顧，最是大病。先要將疏密虛實大意早定，灑然落墨，彼此相生而相應，濃淡相間而相成，拆開則逐物有致，合攏則通體聯絡，自頂及踵，其煙嵐雲樹，村落平原，曲折可通，總有一氣貫注之勢，密不嫌堵塞，疏不嫌空鬆，增之不得，減之不能，如天成，如鑄就，方合古人佈局之法。註（22）」

國畫畫面甚重虛實疏密，中國畫的虛不是空無一物，而是生命孕育之始，無盡的想像空間盡在一片空靈之中，道出中國畫特有的空間觀感。黃賓虹論佈局時亦云：「虛處不是空虛，還得有景。密處還得有立錐之地，切不可使人感到窒息。註（23）」苦瓜和尚云：「搜畫奇峰打草稿」以上觀點說明中國畫的構圖法係借物寫心，求內在心靈描摹。構圖安插畫面時，於有形物

象的主觀佈置，將自然景物安排於畫面上，創作者更應將心中所營造出來的形象，經歷反覆的觀察、檢討，妥當的在畫面上有思想有計劃從事創作，而不是向自然去因襲和模仿，或僅作機械式的描繪，如此經過自己冷靜地分析取捨歸納，所營造出來的畫面，可謂是國畫構圖的一大特色。

傳移模寫係移動表達經營位置時創造出的模本，而呈現出繪畫創作的一種技巧。作畫搜集資料，經營位置從開始到完稿，其中經過縝密的增飾刪改和整理，往往稿本有多件，經再三審定後移至畫面上，這種移模的步驟，清朝鄒一桂說明其步驟和方法：

「定稿之法，先以朽墨布成小景，而後放之，有不妥處，即為更改，梓人畫宮於堵，即此法也。若用成稿，亦須校其差謬損益，視幅之廣狹，大小，而裁定之乃為合式，今人不通畫道，動以成稿為辭，毫釐千里，竟成痼疾，是可嘆也。註(24)」

古人創作時作品是要經歷苦心的經營和安排，才能完成畫面章法佈局。定稿後移模過程，是完成一張作品的程序，有經過模寫這一步驟，用筆的輕重緩急，墨色的濃淡乾濕，造形的生動傳神全在自己掌控中，一切均將變得順心應手，故謝赫將傳移模寫列為六法中最後把關的一項，顯示古人於創作過程中，嚴格要求自己，歷經層層構思，將技術最菁華部分充分表現出來，達到創作目的。

二、宗炳山水序

宗炳他寫了專論山水畫的美學“畫山水序”，正當南北朝時山水畫處於萌芽時期，他便能將自己對於自然的心思，創造出偉大的見解，使山水繪畫於中國繪畫史發展出一條康莊大道，宗炳云：「夫聖人以神法道而賢者通，山水以形媚道而仁者樂，不亦幾乎？註（25）」說明了山水顯現出秀麗本質，與聖人用智慧來顯現“道”是一樣的，他將山水的境界提昇至與聖人高士悟道是相等齊的。借用自然來反應高潔情操，無形中造成眾人對自然的嚮往。又云：「迴以數里，則可圍於寸眸，誠由去之稍闊，則其見彌小，今張素以遠映，則崑山之形，可圍於方寸之內，豎劃三寸，當千仞之高，橫墨數尺，體百里之迴。註（26）」繪畫題材內容，不僅著眼於草木的描繪，更將視點放寬採取遠視，注重全山動勢，大格局去感應山水所顯現的靈氣，景色距離雖遠，所見雖小，仍能以繪畫表現，感受那一覽無遺之壯觀景色。又云：「夫以應目會心為理者，類之成巧，則目亦同應，心亦俱會。應會感神，神超理得，雖復虛求幽巖，何以加焉。又神本亡端，栖形感類，理入影跡，亦誠盡矣。註（27）」他說明身處山林，由於遠離繁雜之人文環境，心境上開朗與自由，創作時自然能溶萬物於神思，山水經過感官的陶冶，才能從現實景色規律中，加入內在精神本質的涵養，有主觀的實景加入客觀情感，兩者產生的美感所繪成的山水作品，方能神妙，也才能比真山實水耐人尋味。

三、王微敘畫

王微敘畫論述，他對山水的形體不強調形似，主張從胸中憶取，側重性靈涵養，將主觀情感作進一步的發揮，而達到理想化境界，其所著敘畫敘述：「望秋雲，神飛揚，臨春風，思浩蕩，雖有金石之樂，珪璋之，豈能髣之哉！註（28）」又云：「夫言繪畫者竟求容勢而已。且古人之作畫也，非以案城域，辨方洲，標鎮阜，劃浸流，本乎形者融，靈而變動者心也，靈亡所見，故所托不動。」又云「目有所極，故所見不周。於是乎以一管之筆，擬太虛之體，以判軀之狀，盡寸眸之明。曲以為崇高，趣以為方丈。註（29）」這種心靈相通的情景，是對於物象的形，憑其所記，從憶中融會於心，藉外物寄託表現出超然感受，創作者以開闊的心胸，開朗的心情，讓心思自由浩蕩，有如神仙臨風翱翔，其心悟神會境界，使人因為山水而有超然的感受，讓山水畫發展途徑中形神相融，步上虛靈之境。

四、顧愷之畫雲台山記

顧愷之傳世的作品較著名的有“女史箴圖”“洛神賦”和“畫雲台山記”從這些作品中可看出唐朝以前繪畫的面貌，張彥遠於歷代名畫記批評魏晉時代畫風說：「其畫山水，則群峰之勢若鈿飾犀櫛，或水不容泛，或人大於山，率皆附以樹石映帶其地。列植之狀，則若伸臂布指。詳古人之意，專在顯其所長，而不守於俗變

也。註(30)」魏晉南北朝時，正值山水繪畫萌芽期，山水附屬於人物畫的點景，而居於次要地位圖(十)，從顧愷之的作品內容，可以看出山林景物的安排和主角人物比例上不能搭配，風格感覺雖幼稚，但對人物動態山石林木生動的描繪，已給人有實際生活之感受。



圖十 東晉 顧愷之 洛神賦

畫雲台山記雖不是繪畫作品，是一篇敘述作畫構思的文章，從內容論述得知，顧愷之當時繪畫主要思想觀念。描繪大自然景物時，思慮的成分遠較技巧為多，畫雲台山記雖不是繪畫作品，也可明晰地反應出山川人物

相映成趣的畫面，雖是以人物繪畫為重點，實質上是人物與背景均經過周密的設計，表現出山水人物相互襯托產生的價值，將人物畫內容的情感寄託於自然界，把山水溶入於畫面，成為當時山水萌芽的藝術創作思潮，漸漸地提昇山水於畫面的重要性。

畫雲台山記一文內容記述：「作紫石如堅雲者五六枚，夾岡乘其間而上，使勢蜿蜒如龍，因抱峰直頓而上，下作積岡，使望之蓬蓬然凝而上。註（31）」描述出創造的景色山勢有如龍般地蜿蜒扭動，於上緩慢徐行，遠望前面風景，體會出山形壯闊，那股峭拔高挺氣勢呈現眼前，又云：「並諸石重勢，巖相承以合，臨東，其西石泉又見，乃因絕際作通岡，伏流潛降，小復東，出下，為石瀨，淪沒于淵。註（32）」他對山石氣勢描述，注重首尾相貫連，山水構成以合乎自然法則為原則，並依自然造物原則，把景物安插與佈置，各司其職，使全幅作品能上下觀賞，增加山的高度與氣勢，左右瀏覽，使畫面更為緊湊，縱橫全幅的移動式視點作畫，讓畫面得以貫穿全場，使欣賞者可以遼闊開朗的心情來看待此畫。

運用想像力敘述一故事，畫面安插著不同時間和空間，讓描述故事有延續性，創作整體架構具有三度空間的存在。屬於半想像半實景的造景觀念，成為魏晉以後常用的構圖方式。從文章中談及的賦彩和繪畫表達方式，如：「石上作孤遊生鳳，當婆娑體儀羽秀，而詳軒尾翼，以眺絕」註（33）。這樣的景象，雖是描述雲台山之景，然從其文知這一事實已非真山實景，而是運用當時現實的素材進行想像，作出一幅想像中的設計作品，如此構思已注入了畫家主觀的情感，加上當時的宗炳與王微等人對繪畫旨趣的闡明和繪畫美學論述，山水的發展及乃經由魏晉南北朝、隨、唐、而至宋、

元逐步的改進，發展出一套繪畫創作思想體系。

顧愷之作畫用筆亦有驚人之舉，他使用的線條如“行雲流水”般的流暢，線條造詣高超，元代湯垕在畫鑑上說：顧愷之畫如“春蠶吐絲”後人畫人物者以高古游絲描稱之。這種使用中鋒筆法在平面紙張上運筆，為後來從事創作者掌握了各種線條的要點，立下了很好的基礎，山水畫用筆的雜型亦開始大為開拓。

五、王維田園詩

中國繪畫藝術南北朝時受到佛教思想之陶冶，繪畫題材偏重人物，內容亦多以宣揚政教為主，唐中葉之後政治動亂，國勢衰弱，王維思想也深受當時佛教禪宗思想影響，厭惡塵世的喧囂，而去嚮往自然，歌頌田園，他善以簡單的詩句，把田園風光山野情趣很生動的描述，使讀者陶醉在詩的景色中，



圖十一 王維 江山雪齋

如：「藍溪白石出，玉川紅葉稀，山路元無雨，空翠濕人衣。」這種以詩句來表現畫境，用墨色濃淡所畫出的山水，風格新穎，遂將當時金碧輝煌的青綠山水，循著吳道子行筆縱放注重水墨渲染，近乎後世所表現的寫意畫，加以發揚光大使當時藝壇耳目一新

圖（十一）。講究神韻的水墨山水，運用墨色淋漓的潑墨來表現作品乃應運而生。王維作品中內容多數以詩作畫以詩畫自娛，以田園作為描述的主體以“輞川圖”最為有名，根據記載，唐朱景玄讚輞川圖云：「山谷郁郁盤盤，



圖十二 王維 雪齋圖

雲水飛動，意出塵外，怪生筆端」註（34）輞川圖它讚美山水之可愛，將至極清靜的隱逸生活和樂天知命無所求的人格涵養具體表現。那淡泊、清靜、無為的人生思想，使人觀之，悠然而生出一種輕易又超然之高遠意境。

王維寫景詩數量很多，如：「新晴原野曠，極目無氛垢，郭門臨渡頭，村樹連溪口，白水明田外，碧峰出山後，農月無閒人，傾家事南畝」又如：「獨坐幽篁裏，彈琴復長嘯，深林人不知，明月來相照」「行到水窮處，坐看雲起時」這些和自然情景交融，幽靜清新的詩句裡，可看出作者風度瀟灑，心情閒逸，陶醉在自然美景中。難怪蘇東坡評王維藝術道：「味摩詰之詩，詩中有畫，觀摩詰之畫，畫中有詩」註（35）王維他將詩與畫結成一體，兩者共同組織畫面圖（十二），宋朝蘇東坡於其詩句中說：「論畫以形似，見與兒童鄰。賦詩必此詩，定非知詩人。詩畫本一律，天工與清新。」蘇東坡更將詩畫之境，往上提昇，繼續促成詩書畫合一的文人審美觀，讓文人畫於中國繪畫史上更為崇高，為後人所敬重。

第三節 唐宋繪畫思潮



圖十三 五代 荆浩匡廬圖

黃金時代。到了宋朝本著嚮往自然，對自然深刻的觀察，將觀察體會所得經驗致力於寫生，面對著自然憑著創作的熱誠，從現實生活中去深悟天地

唐朝末年，五代時期文人思想盛行，把思想帶入繪畫作品圖（十三）注重自己思想情感溶於畫面，畫家本身的品格素養也涵蓋在內。當時繪畫思想美學廣為流傳，繪畫思想經過長時間累積它的涵意深遠更令人刮目相看，詩詞的創作更是創造出一個



圖十四 宋 范寬 雪景寒林

運行之道，發掘大自然的奧秘，運用高度認知和繪畫技巧，使畫境凌駕於物象之上。那種求理且具靈性的態度，在借物寫心的創作過程中，構圖思緒有如一座山，由於季節改變，影響它內部結構和色彩變化，從自然界千姿百態去強調美，發掘出自己獨特的審美觀點，將冷酷的物象由靜止而成千姿百態的活潑形體，這些變化過程，均是繪畫創作時思考的內容圖（十四）。

唐朝名畫錄言張璪寫生道：

「能用筆法，嘗以手握雙管一時齊下，一為生枝，一為枯枝。氣傲煙霞，勢凌風雨，槎枒之形，鱗皴之狀，隨意縱橫，應手間出，生枝則潤含春澤，枯枝則慘同秋色。註（36）」。「物之華，取其華，物之實，取其實。註（37）」

唐宋代繪畫思想，當時許多畫家追求筆墨技巧畫出寫生之奧妙，將大自然生意兼求美學思想的追求，養成了求“理”的風氣，由內在涵養所培養出來的深思入微求理態度，作為創作時思考模式，梅堯臣說：「作詩無古今，欲造平淡難」所謂平淡是無所藻飾，如王安石所說：「看似尋常最奇崛」要平淡自然就要對物象有所通悟，才能在常形常理更進一步了解自然深得自然變幻之理，講求對物理之見解要“通”與“悟”的歷程要透徹。宋程明道有首詩云：「心通天地有形外，思入風雲變態中」。郭熙對畫家如何擴充涵養，舉例說：

「何謂所養欲擴充？近者畫手有人者樂山圖作一叟支頤於峰畔，人者樂水圖作一叟側耳於岩前。此不擴充之病也。蓋仁者樂山，宜如白樂天草堂圖，山居之意裕足也。智者樂水，宜如王摩詰網川圖，水中之樂饒給也。仁者所樂，豈只一夫之形狀可見之哉？」註（38）。

文句說明畫面上畫一老人站在山峰旁，何以表達仁者樂山呢？又畫上一老者側耳於岩前，怎能表達他智者樂山呢？僅從字意直言來表達畫意，對意境的處理和表述是無法傳達的，那種由內在涵養自然顯露出來的情境才是藝術家的胸懷涵養。也如沈括所言：「書畫之妙，當以神會，難可以形器求也」註（39）就是作畫取材要以心去領導，注重心靈理性的追求，而非以直舖似的赤裸作畫。韓拙也於山水純全集對觀畫者心情表述如：「有初觀可及，究之而妙用益深者上也。有初觀不可及，再觀亦不可及，窮之而理法乖異者下矣。註（40）」他認為從事創作者以理去觀察外物，以心去主宰畫面，觀賞者也應有如此的共鳴。郭熙於林泉高致云：「觀今山川，占地數百里，可游可居之處，十無三四，而必取可居可游之品。君子之所以渴慕林泉者，正謂此佳處故也。故畫者當以此意造，而鑒者又當以此意窮之。註（41）」喻自然整體的山水和景色之間隱含著美感，藝術創作必須從中去攝取精華，加上自己情感滲入其中，兩者共同營造出創作的環境。

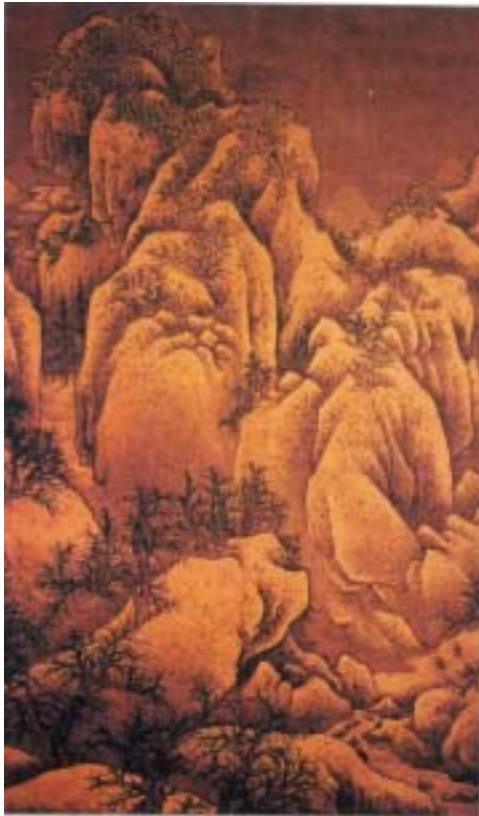
宋朝於繪畫內容題材選擇和思想內涵都有深入的見解和看法，其空間意識也有別於西洋繪畫處理方式。中國畫對自然真實的感受，巧妙地經營畫面，以多重、多點透視，不斷的去轉換角度，同一張作品也可以不同時間不同季節，來觀照全幅作品而從事創作，特別是長卷的長幅作品，由於有計畫地巧妙佈置，高低起伏，大小強弱，季節的演變，均是在自己有理想，有秩序的創作思考過程中，設計完成的圖（十五）。

郭熙於林泉高致提及：

「自山下而仰山顛，謂之高遠，自山前而窺山後，謂之深遠，自近山而望遠山，謂之平遠。高遠之色清明，深遠之色重晦，平遠之色，有明有晦，高遠之勢突兀，



圖十五 宋 許道寧 漁父圖



圖十七 范寬 雪山蕭寺



圖十六 郭熙 幽谷圖

深遠之意重疊，平遠之意沖融，而縹縹緲緲。註（42）」又云：「山欲高，盡出之則不高，煙霞鎖其腰，則高矣。山欲遠，盡出之則不遠，掩映斷其脈，則遠矣。註（43）」宋代畫家將直覺所觀之景，融合運用各種不同透視觀點，站在觀賞者以可遊可玩態度來從事畫面安排，開拓更多思考創作空間圖（十六）。

宋朝畫家范寬師古人後自嘆曰：「與其師人，不如師造化。」遂以自然為師經常危坐山林，縱目四顧，尋求天趣。以性去悟理，從物中求理趣，注重性靈的陶冶圖（十七），蘇東坡言：「泛而出，渺而藏，萬物之逝滔滔此獨且然而不忘，吾其命之曰常。註（44）」山川林木於身邊朝夕相處，在遭受自然界影響而變化過程中，去悟出不變常理之處，由接近自然，觀察自然，進而妙造自然是中國山水藝術的最高境界。

第四節 南宋繪畫思潮



圖十八 宋 馬遠 梅石溪

南宋地處江南，描述對象空曠且單純，沒有險峻的山巒，平穩的山形連綿數里，山村漁舍平淡樸實，靈秀而多姿，藝術家受環境影響，畫面處理細潤簡潔，結構和題材選擇也是將複雜的自然景色，加以提煉簡潔

方式處理，讓畫面的藝術形體比自然景物更為突出而達表現目的。

以構圖方式而言，北宋主峰參天式的立於畫面中心，採取整體全貌的描寫，有頂天立地之英姿，至於畫面個體元素則縮小描述，內容顯得繁雜，豐富多變化，用筆用墨經過層層



圖十九 宋 馬遠 踏歌圖



圖二十 南宋 梁楷 六祖斫竹圖

累積，山林石體堅而凝厚，氣勢雄偉，雜樹多而茂密，一種真實的景象，立於眼前。南宋時期，構圖則一側略重，一側淡化，遠處常雲霧迷漫，若隱若現，淡淡的山色和層層樹影常夾雜其中，圖（十八）畫面常留出一大片空白，以彰顯空曠優雅之情境，讓欣賞者感受那江南煙雲，空濛富詩意的情境，形成南宋時代詩情結合畫意的特色圖（十九），柳宗元的江雪詩意：「千山鳥飛絕，萬徑人蹤滅，孤舟蓑笠翁，獨釣寒江雪」註（45）

這生活實況的描述，把情景發揮得淋漓盡致。詩意如此描述，畫意也是如此，南宋的畫風的表現方式，用筆寫出溪橋漁浦，洲渚掩映，詩情畫意的江南美景。



圖二十一 南宋 夏圭 煙岫村居圖

南宋承襲董源畫風構圖簡要，筆墨技法也單純，作畫時使用少數或一種技法表現，開拓了靈秀淡雅的畫面圖（二十），米芾對董源作品評語道：「董源平淡天真多，唐無此品，在畢宏上，近世神品，格高無與比也。萬巒出沒，雲霧顯晦，不裝巧趣，皆得天真。註（46）」李唐、馬遠、夏圭等均是南宋當時的代表畫家，畫風筆簡墨淡，畫面單純而空曠，意在追求意境上的感受，整體的繪畫觀點由絢麗歸於平淡，江南平遠新風貌景象應運而生，主景由巨碑式的安排傾向於畫面一角或一側，景物也由全景趨於精華重點描述，圖（二十一）不注重物象的刻劃，而傾向於抽象的人格化，丘壑形成於胸中似真似幻，溶解於高遠的聖境表達出胸中心思浩蕩，將山水帶入新境界。

宋朝重文輕武，文人受到政治上的禮遇，社會上的地位提高很多，這群多才多藝的文人，大都身兼傲人的才華，詩、書、畫樣樣精通，他們探討藝術內涵的精神，積極且豐富。如蘇東坡把自己放浪於山水間，寄情於詩畫之境另闢審美觀點和理論，南宋文人喜崇尚清淡古樸的生活，認為心性要自由放任，取材要不拘泥形式，乘興的揮灑以消遣人生，認為人品高超，始能畫出神逸之品，以人格來決定畫格，心正則筆正。此時抱著高雅放逸的心態，退隱山林，胸懷怡悅性情，恬淡寡慾，不計名利，不攀附權貴清流自在。注重品格涵養一時構成時代潮流，在中國繪畫史形成一股獨特風格，影響後人作畫理念。

第五節 元朝繪畫思潮

元朝繪畫藝術重神趣而不重形似，所表現的題材，以能代表著高尚人格和清高操守為目標圖(二十二)，故閒淡與飄逸反應出他們理想境界，具有美好的題材如歲寒三友，四君子等，都是時常出現的素材，梅、蘭、竹、菊因具有可比擬人格的特性，美其名



圖二十二 元 趙孟頫 蘭竹石圖

四君子，文人常以它們來象徵自己的品格圖(二十三)，藉筆墨表白自己高雅情操，讓繪畫結合文學達到創作目的。文人結合詩書畫將三者合一綜合表現是當時流行趨勢。趙孟頫他更提出書畫同源理論主張，以寫字各種筆法變化應用於繪畫，



圖二十三 元 盛昌年 柳燕圖



圖二十四 元 吳瓘 梅竹圖



圖二十五 朱德潤 渾淪圖

藝術漸受其影響，風氣也大為盛行，繪事的發洩不受形的束縛，舒暢自己情感，此後元朝繪畫創作大都落入文人手中，宋朝那種求理的態度，漸被否定而漸走上文學之路，以寫代畫，以意代理重視性靈情境圖（二十四），本著文人繪畫理念，對於當前的環境表達自己看法和寓意抒懷，來抒發胸中逸氣。



圖二十六 元 張彥輔 棘竹幽禽圖

信筆拈來，自由瀟灑的創作，個個都有自己的風格。圖（二十五）

元張庸畫墨梅云：「玉顏不似向來真，猶自梨雲入夢頻，安得影娥池上水，為渠一一洗淄塵。」元貢性之題畫梅詩：「第六橋頭雪乍晴，杖藜曾引鶴同行，詩成酒力都消盡，人與梅花一樣清。」從詩詞字句和其運用筆墨情趣畫出儉樸平淡，淡泊明志，藉繪畫寫出胸中之感受，詩畫同質的表現，將心寄寓在悟化之中，那屬心靈超脫的活動，反映出自己的情感圖（二十六）。倪雲林畫竹時自評曰：「余之竹聊以寫胸中逸氣耳，豈復較其似與非，葉之疏與繁，枝之斜與直哉？註（47）」很明顯他所寫出的是意趣，在意不在似，求心與神會的表現，和宋朝重理專心一致的精神，觀點不同，代之而起是隨興所至，發洩胸中之逸氣，整個繪畫過程中，透過人性之抒發，寄情於物象，不求物象比例正確與否，故創作時沒有作畫的束縛。元人湯采真說：「山水之為物，造化之秀，陰陽冥晦，晴晦寒暑，朝昏晝夜，隨步改形，有無窮之趣。」意境架構是把客觀景物作主觀描寫，表象出胸中無盡的情境。

趙松雪詩云：「石如飛白木如籀，寫竹還應八法通，若也有人能會此，應知書畫本來同。」元人注重筆趣，以書法筆線作畫，書法在繪畫之價值更形重要，繪畫構圖時常留出較多的空間，以便利於從事題詩於畫上，力求超脫形似之外，以簡鍊超逸將書法的妙境融入繪畫達空靈的意境。元代諸家大力提倡當時善書的文人眾多，紛紛講求以寫代畫，把詩詞融入畫面，且具有同樣的意義，將詩、書、印和諧的融合在畫面上，給人簡潔淡逸的特殊風貌圖（二十七），這種見解比較重視個人的感受，自然擺脫形的束縛落實於情趣，歐陽文忠公盤車詩云：「古畫畫意不畫形，梅詩詠物無隱情，忘情



圖二十七 元 吳鎮 墨梅圖

得意知者寡，不若見詩如見畫」
將人化作自然的一份子，追求
平淡樸實的人生，畫境人格
化，馳騁於自己的思想中，追
求人品的陶冶，使元朝藝術思
潮開啟了新繪畫風貌。這種微
妙境界端賴藝術家平時的精神
涵養，以他們沉靜的心思，

發現潛藏於宇宙浩瀚之美感，所以藝術之顯現並非一昧的去描摹自然，而是更深一層的深入萬物核心去找尋境界。

第六節 明清繪畫思潮

明清畫家陶醉在宋元成就裡，承受了宋元傳統的技法和思想圖（二十八），明清時期傳留下來的作品可從他們的繪畫作品中，尋找出這位畫家出自哪個門派，或是這位畫家從哪一位畫家技法延續而來，由於藝術家們深為前人繪畫思想見解及技法所感動，所以繪畫思想和技法，僅在求將前人加以闡揚和力求水墨運用加以變化，



圖二十八 明 張宏 仿宋元山水圖

這種不求有功，但求無過心理，使明清時期沒有新的畫風出現。對於前人規矩，謹慎行之，不敢逾越，這種只求形式的仿效前人欠缺那股面對自然的能力，能從實景去探索者不多，而阻礙了往前跨越的腳步圖（二十九）。

明清藝術追隨著前代的畫風，陶醉在臨摹古人畫風圖（三十），由於開創性不夠，力求於筆墨上下工夫，結果導致忽視內容的追求，致使創作者不能敞開胸懷去追求更寬廣的表現空間，使得路越走越窄，前人細緻筆墨功夫和思想精神，在明清畫家筆下，漸漸地形成公式化圖（三十一），元朝那股筆簡墨淡的情境，日後更擴充更簡略的往前走，不經意的形，自然失去了它的神態圖（三十二），氣勢格局上與宋元相比則顯得狹小和怯弱，技



圖二十九 明 劉珏 臨梅道人夏雲欲雨



圖三十 明 楊文驄 仿倪雲林山水



圖三十一 明 顧正誼 仿黃公望天池石壁

法也因缺乏真實體驗，作品上流於舞弄文筆。到了清朝乃以摹仿為出發點，於筆墨應用上以能學到哪位先進之藝術家而感到自豪，殊不知自己已陷於刻板 and 公式之圈套裡圖（三十三）。



圖三十二 王原祈 仿王蒙松溪山館



圖三十三 清 王翬 仿巨然山水

第七節 抒情 風格

一、石濤繪畫思想

明清之後的繪畫思想體系，缺乏以前朝代整體繪畫思潮，僅顯出少數人的畫派，露出特殊風格及零星的個人成就，其中較為特殊者如石濤、八大山人等。

石濤他自然

的關懷，別具慧



圖三十四 石濤 金山龍游寺

眼，作畫時胸有成竹，滿懷丘壑，表現技法，功力深厚不落前人窠臼圖（三十四），觀石濤畫，其作品內容涉獵很廣，有山水、花鳥、人物、奇石、竹林、蔬果等無所不畫，其作品畫面佈局與見解常有不同



圖三十五 石濤 山水清音



圖三十六 石濤 巢湖圖

圖三十七 石濤 四邊水色

於傳統的構思圖（三十五），
用筆的雄健與用墨的酣暢，
對於往後從事國畫創作者具
有關鍵性的影響，另外他對
繪畫觀點很多，尤以“畫語
錄”一文充分表現其對於

繪畫的特殊見解與看法。從內容可知他一方面承襲前人繪畫思想精華，一方面從傳統中開創自己的理想與見解。

石濤常旅行參訪名山勝水，以大自然為師，其畫語錄筆墨章云：

「山川萬物之具體，有反有正，有偏有側，有聚有散，有近有遠，有內有外，有虛有實，有斷有連，有層次，有剝落，有豐致，有飄渺，此生活之大端也。註(48)」他了解到客觀環境所具有的形態是神奇且多變的，繪畫作品不僅要客觀地去仔細觀察和透徹了解，更應主觀地在心靈上求表現，兩者相融，把真實生活變為藝術的本質，在那多變複雜的環境裡，要如何表現呢？石濤認為：「法於何立，立於一畫。一畫者，眾有之本，萬象之根，見用於神，藏用於人，而世人不知所以。一畫之法，乃自我立，立一畫之法者，蓋以無法生有法，以有法貫眾法也。註(49)」那就是說，第一筆畫下去，一畫便呈現物體的形。產生了創造萬物的線和面，進而擴至萬物整體形象。從此產生了繪畫法則和繪畫技巧，等於是一筆畫下去渺茫渾沌之宇宙，即成渾然整體之自然形象，造形產生了，畫法也因而呈現。

作畫有了章法佈局如何運腕用筆，石濤云：「人能以一畫具體而微，意明筆透，腕不虛則畫非是，畫非是則腕不靈，動之以旋，潤之以轉，居之以曠，出如截，入如揭。註(50)」畫面使用線條來表現萬象，畫面線條要生動，筆勢要靈活，墨法要潤澤，全在運腕的虛靈和用筆斡旋運轉等變化掌控得宜。又云：「能圓能方，能真能曲，能上能下，左右均齊，凸凹突兀，斷截橫斜，如水之就深，如火之炎上，自然不容毫髮強也。註(51)」意指天地萬物有其基本規律，要畫出凸凹陡聳自然之形，有水往下流，火往上冒，如此自然的流露，不應有絲毫牽強造作，才能表現真實與完美。圖(三十六)

有了章法佈局和筆墨運用精神之後，氣韻的表現石濤云：「縱橫吞吐，山川之節奏也，陰陽濃淡，山川之凝神也，水雲聚散，山川之聯屬也，蹲跳向背，山川之行藏也。註(52)」他把自然界一切的景物看成是富有動態的生命圖(三十七)，從石濤生平生活中，知他常沉浸在大自然的懷抱，去感受自然薰陶，深深體悟大自然之氣，凝聚自我思想於創作中，所以在描繪客觀的

景物時，他總會把自己主觀的情思，溶鑄於物象中，以思想和感情為骨幹，把自然景象變成自己胸中之物，有效利用自然的材料，創造出自己的東西，所以石濤不僅在作品形式上力求突破，更將自己所見及對事理之剖析融入於畫中，在其傳世的作品裡，見其筆意縱橫，不拘成法，意境元氣淋漓，氣勢奪人，引人入勝，耐人尋味。

二、八大山人繪畫風格

郭若虛道：「意存筆先，筆周意內，畫盡意在，像應神全。註（53）」其意係以最單純的手段，去獲得最大繪畫效果，讓畫面呈現筆盡而意無窮，也就是古人所言：「尺幅繪千里之景，寸楮作尋丈之勢。」此觀點可從八大的作品尋找出如此的特色，八大作品常在造形下功夫，他生性古怪，畫風奇異，



圖三十八 八大山人 荷上花

常寥寥數筆就能表現
出物象的神韻圖（三十
八），從變更現實的形



圖三十九 八大山人 梅花圖

體加以單純化，抽象化圖(三十九) 給予人們一種生動和富於變化的畫面，觀賞中祇覺得一股酣暢雄健的力量，直逼而來圖(四十)，這種筆簡形具，古樸蒼勁的畫風，因形體趨於簡化，黑白對比強烈，視覺觀感集中，略帶誇張而冷漠，帶有詼諧的感人情調，從八大作品中其化繁為簡過程，很在意形體特徵，也很注意形體神情的掌握圖(四十一)，這種不守前人規範，重意境，畫出物象性靈，獨具新意，他除了線條簡鍊外，色彩的簡鍊也是他的目標，宋畫家葛守昌于：「夫畫，人之為此者甚眾，其誰不欲擅名？大抵形似少精，則失之整齊，筆墨太簡，則失之闊略。精而造疏，簡而意足，為得與筆墨之外者知之。」精而造疏和簡而意足，正可表達八大作畫情趣，獨樹一格，與當時那種臨摹畫風，拘謹的心態大異其趣。

筆簡形具的風格形式與一般所言“逸筆草草”有異，逸筆草草講求隨意表現，單調乏味不求變化的內容，僅作徒具形式的表現，他與筆簡形具講求意境的內涵是不同的表現方式。從八大作品中可看出他用筆線條簡至無可再簡，用色時色彩淡至無可再淡，石濤對八大的評語云：「書法畫法前人前，眼高百代無人比。」可見其作畫，觀察事物的形與色，抉其精華，運用熟練的技巧，描繪出生動活潑的意象，於灑脫的筆法下，表現出自己藝術才華。圖(四十二)



圖四十 八大山人 游魚圖



圖四十一 八大山人 小鳥



圖四十二 八大山人 山石圖