



△無款  
 (仿八世紀構圖之十一世紀作品?)  
 明皇幸蜀圖 軸(局部)  
 絹本設色 台北故宮博物院

## 二

# 早期山水 六朝至宋初

在前一章討論所涵蓋的整個時期——從漢到唐——，人物畫在中國繪畫裡佔據了主要地位，這和步入現代時期以前 (pre-modern) 發生在西方美術史的情形一樣。但是到了第九世紀，藝術家開始把對人的興趣轉移到自然上；這種轉移在十一世紀大功告成，從此以後便不再回轉過來。後來證明了，在整個繪畫傳統中，最獨特最輝煌的成就正是山水畫。

人物畫活躍在儒家社會裡，山水畫的興起則受道家觀點和思想所激發。尋覓自然之美，「與自然合一」，最早流行在南北朝時期一批道家詩人和畫家之間。他們深思人的情緒如何對自然聲光反應，有所啟發以後而訴之於藝術創作。這樣就使原始自然帶給早期道家的負面性誘惑——從人類社會中脫身出來——添加了一層正面價值。早期畫家曾經把山水用作人物畫的附屬背景；第四、五世紀，山水畫開始獨立存在。

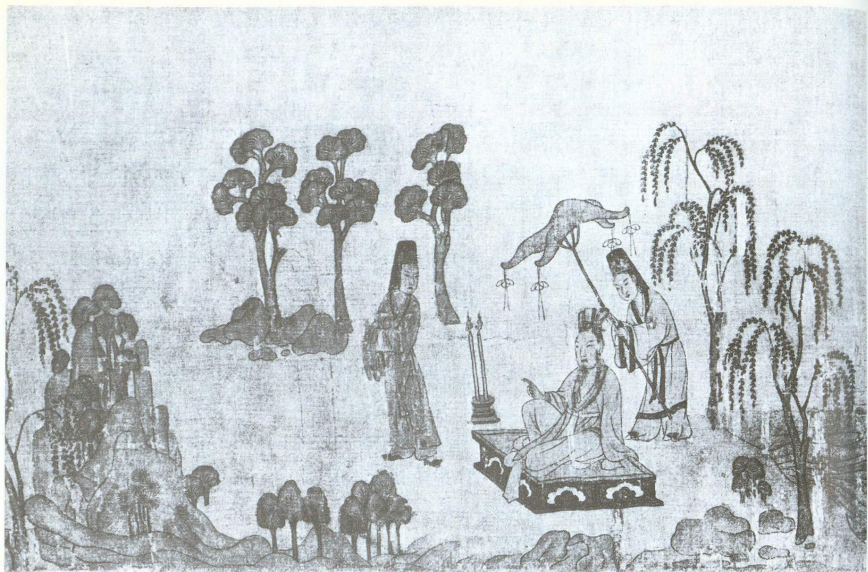
六朝畫家宗炳 (375~443) 在一篇深奧的短文「畫山水序」中說，當他年邁足衰而無法再攀山越嶽時，他就把記憶中的景致畫在壁上，凝視之中，舊日遊踪似乎又歷歷出現在眼前。他的山水論肯定：如果圖畫在觀者心中能夠引起當他面對實景時同樣的情緒，圖畫就有取代實景的力量。宗炳認為自然的形式不但包涵了外在世界的實質 (physical substance)，也包含了「趣靈」 (\*譯註 1)。使仁、智、賢者感動的，正是後面這種品質，而非其外在形象。當藝術家感動得想把他的感覺轉形成繪畫時——如果以宗炳所說的「旨微於言象之外者，可心取於書策之內」為指導原則——那麼眾眼就能和他共賞，眾心就能和他共鳴。這是早期中國山水畫的根本觀念。宋代作者讚美山水能夠使人感到「身如其境」，就是這個觀念在後代的迴響。

宗炳時代的山水畫沒有一幅留傳下來。但是當時的特風是什麼，從傳顧愷之作「洛神圖」的摹本中，我們可以找到一些線索。複印在此的細節部份所描繪的是最後一節賦文，表現了詩人被洛神遺棄，失

6-5th C.

六朝  
 畫論：宗炳畫山水序  
 王微畫畫

\*譯註 1  
 「山水實有而趣靈」



◁(傳)顧愷之  
十二或十三世紀仿本  
洛神圖 卷(局部)  
高24.13公分  
華盛頓佛瑞爾美術館

戀以後，鬱鬱獨坐在岸旁的景象。山水成份——小山、岩石、樹叢——仍舊保持了物象的特徵；分別看時，它們並置在畫面上，好像舞台佈景一樣，彼此之間沒有任何比例、空間位置的關連，只用來分隔故事情節，或者把情節的中心人物拱圍出來。人物大小不成比例，可能是因為畫家關心的主要還是故事吧。這樣的山水也許並不比宗炳在寫「畫山水序」時，胸中出現的山水更原始。我們很難想像，這樣一種山水究竟能不能引發出像賦文所提到的那種情緒反應，至少在現代觀眾的眼中，畫家的技巧和摹想力都不足以表現宗炳文中所描寫的萬物有靈世界——在那樣的世界裡，所有江河、山石都秉賦着精神實質，使人類心往神迷；更不能召引出道家那種能夠把宇宙融為一體的、偉大而普及的韻律感。這樣的重任便有待後世來完成。但是熟悉這種畫法的人，可以用直覺來瞭解它，這是對這種畫法陌生的人所作不到的。因此，在早期熱愛自然者的眼裡，香菇似的樹，圓緩的山丘，在童稚的表現法中，必定變幻成了茂密的樹林、矗立的山脈吧。

摹第八世紀某作品的「明皇幸蜀圖」，雖然仍保存了一些殘餘的古風，却吸引人得多。此圖所描繪的故事發生在西元756年；唐明皇被叛軍趕出京城以後，眾人越過高山峻嶺一路跋涉到蜀地（現今四川省）。峭拔的巖嶂，倚支絕壁的山徑，石面上幽深的裂罅，所有畫

洛神圖卷

8th C. 末  
新嘗試  
破墨  
皴筆  
純水墨畫  
怪誕風格  
逸品

8th C.  
明皇幸蜀圖

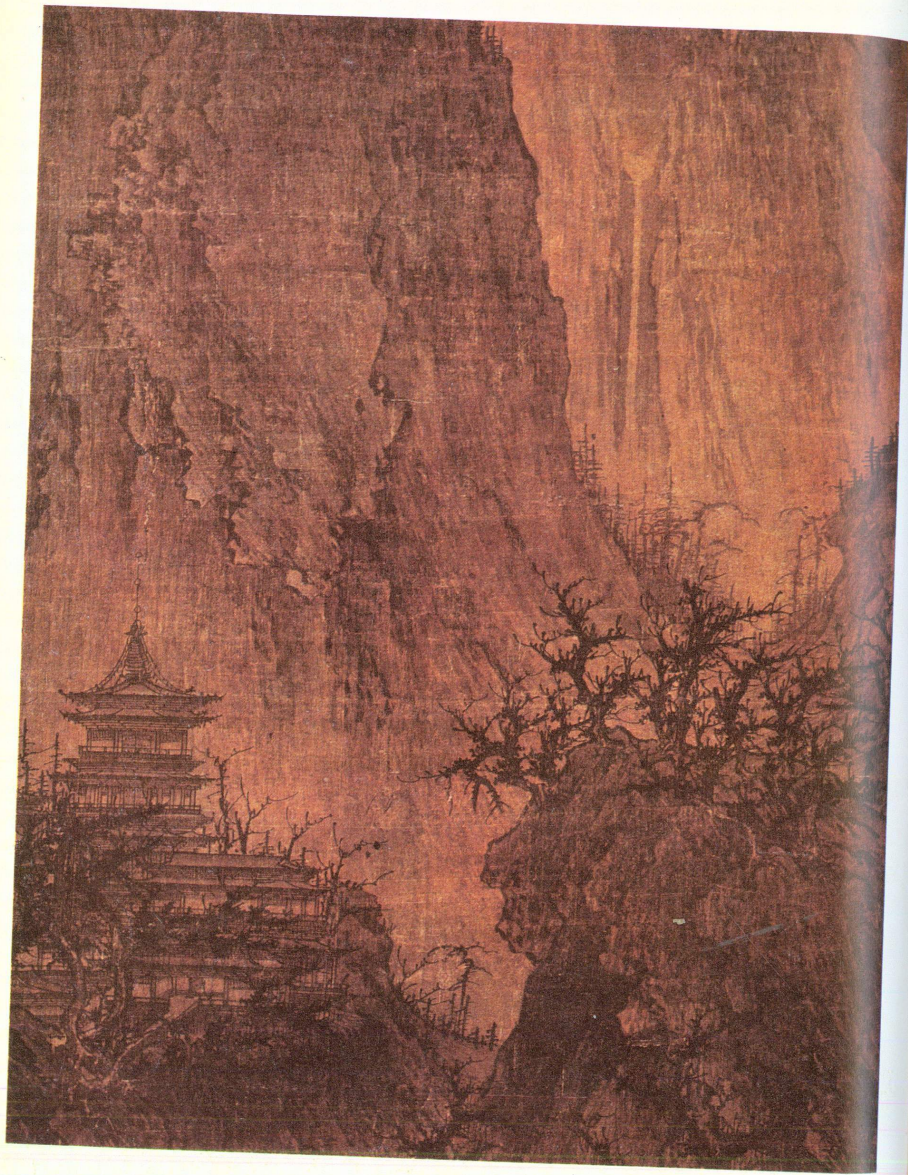
10th C. (ZT)

面景像都想要體現出局面的困厄。然而艷麗的色彩軟化了畫面：顏色這樣歡快，花樹這樣迷人地交織著，實在叫人看不出景致裡到底有什麼真正險惡的地方。在這裡，古老而正統的工筆重彩技巧達到了高峰，一片富麗堂皇，滿足了唐代對繁富華美質面（surfaces）的熱愛。但是當這種技巧使用在山水中時，畫家却發現自己被迫非得使用某些古怪的成規不可，而在表現高度、距離、體積，和表面質感的時候，嚴重地受到了牽制，被局限在一個沒有陰影，極端明確的世界裡，岩石斷裂得乾淨利落，雲層輪廓明確，林木株株獨立。在這世界裡，自然整潔得很不自然；在不自然的一目了然中，我們觀看著。

這樣清楚而準確的氣氛似乎暗示著我們，物質世界是可以用人類的智力來分析的。唐代人物畫裡的，對人文主義理想的堅定信仰，甚至也反映在山水畫裡。但是這種信仰沒有持續多久。迫使明皇流亡至蜀的叛亂（安史之亂）雖然沒有成功，却使這一中國歷史上的最燦爛的朝代衰敗下來，曾經洋溢在唐畫中的安全感也同時告終。繼起的畫家開始把注意力從人間事物轉移出來，因為人間這一範疇內的缺點如今已明顯到使人再也無法珍惜原來的信仰了。對尋求絕對價值的人來說，大自然就是在它最令人敬畏，最深不可測的層次——十世紀和十一世紀的山水畫家比唐代前人更深刻地意識到了這一層次——終究證明還是比較值得探索的。

到了八世紀末，「明皇幸蜀圖」所展現的濃麗的「青綠山水」已經有一點過時了；比較進步的畫家開始實驗筆法寬疎的好處，用以取代工筆，並且嘗試少用色，甚至完全不用色。後世批評家把好幾種創新畫法歸功於著名的詩人畫家王維（699~759），這種歸譽可能並不恰當；新法之一就是「破墨」，把比較濃的墨加在畫面某些重點上，「打破」了水墨畫常犯的單調毛病。另一種新法則是皴筆的使用；兩種技巧對以後純水墨畫（Ink monochrome）的發展都很重要。另有一些畫家嘗試著比較極端的新法。我們讀到一位八世紀畫家把絹攤在地上，隨意把墨汁潑撒上去，再把結果加添成一幅山水。另一位畫家使用一枝用敗了的破筆。還有一位畫家把頭髮紮成辮子，蘸上墨汁畫畫。最怪誕的莫過於那位創作時，臉朝一方，筆朝另一方，隨音樂揮舞的畫家了。這些畫家大多數都在酒醉狀態下作畫。精神恍惚之中，只略微考慮到美學問題。今日的「行動畫家」在宣稱他們的風格可以在東方找到先例時，這種東方影響可能比他們能辨認出來的要多。沈緬於這類怪誕作風的人，大部份都是次要畫家。然而他們的非正統技巧屬於「逸品」範疇，對後世影響很大。他們打破了傳統畫風的權威性。

唐以後的五代（906~960）是另一個政治紛亂的時期；中國再一次演變成群雄割據，小朝代更遞頻仍的局面。在這短暫的關鍵時刻，幾個以後持續到宋代的山水派別紛紛創立了。一些偉大的五代山水畫

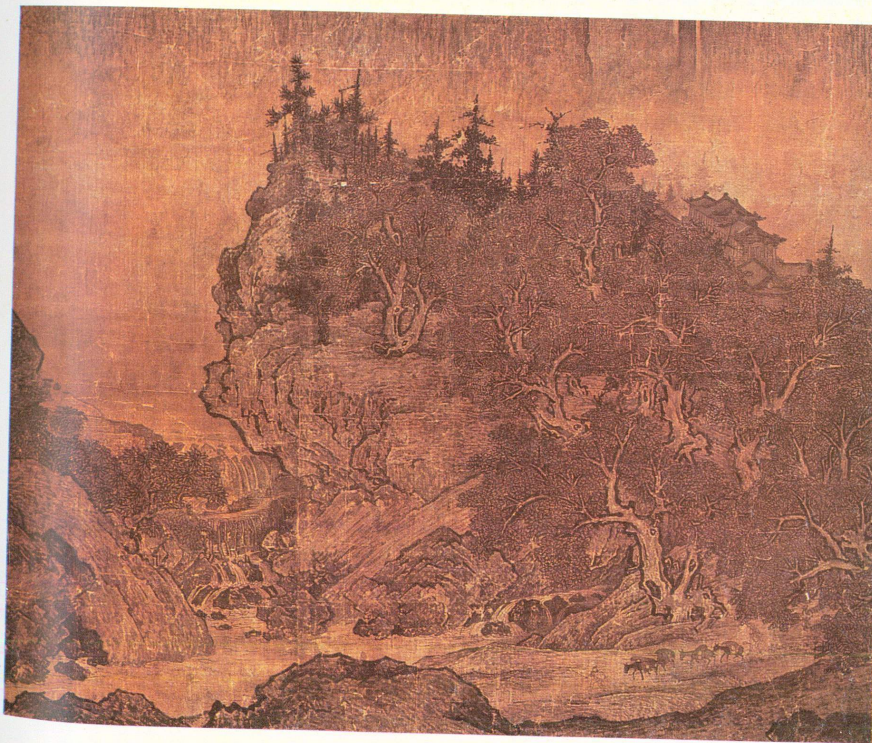


◁ (傳)李成(十世紀)  
十二世紀仿本?  
晴樹蕭寺 軸(局部)  
絹本設色  
塔羅斯納爾遜藝廊

荆浩 → 北方山水

董源 → 南方山水

▽ 范寬  
谿山行旅圖(局部)



家的生平事蹟我們一直不清楚；如果我們期望他們能有幾張真蹟出現在人間，恐怕是個妄想。從僅存的幾張摹本、仿本中區別出他們各自不同的風格，也是一件需要繼續努力的工作。對於生活在九世紀末至十世紀初的兩位五代早期畫家，荆浩和關仝，我們就更不清楚了。他們的顯著成就是創立了一種更為雄渾的山水風格，在山石上表現了一種新的堅實感。以後在同一世紀內，董源和其學生巨然在中國南方開創了另一個重要的山水畫派，描寫江南的獨特景色。幾張可能是他們畫的，或者是他們的追隨者畫的山水把他們的風格展現得很清楚。這一畫派的典型構圖是圓頭山脈綿延起伏的水景（river landscape），用一種疏緩的筆調畫成，使用了大量細點和皴筆來柔化形式，以產生豐富的地質層次感（earthy texture）。

五代和宋初山水畫家追求的是畫面的統一。朝向此目標邁進的第一步，是減少顏色的重要性或者完全不用色。由於早期山水如同花毯似的斑斕效果有打碎構局的傾向，對筆觸的新強調就可以使畫面統一。

起來。而最重要的是，他們發展出一套新技法，可以使畫面產生連續而又一致的空間：例如使用若隱若現的雲煙；視覺上有真實感的，能逐漸引人進入深處的退路；用淺墨表現遠景，以示朦朧之象。（一張山水畫不再只是各種不同形象的總集合，而是完整境界的體現。）

有中國最偉大的山水畫家之譽的李成，在五代和宋之間生活在中國北方。他擅畫冬景，也許是因為冬景的某些肅穆氣氛與他本人性格很配合吧。（但是這種長處也和他的畫法有關：冬日的黑白色調正適合表現水墨）冬景中，光禿的樹幹，參差交錯的枯枝，正是展現他優秀筆力的最理想的工具。當時人認為李成是個超人，和自然共享神妙的創造力。他在繪畫上的影響非常深厚。北宋山水的壯麗，中國繪畫本身的卓越成就，可以歸功於李成的地方恐怕要比任何其他畫家都來得大。（現存中國山水畫中，最優秀的作品出自范寬、許道寧、郭熙等入之手，而這些人皆稱李成為師。）

傳李成作品今天看來似乎都是後代次要畫家畫的，但是其中也有少數幾幅保存了他那驚人創造力的幾許痕迹。可能完成於李成後一世紀的「晴巖蕭寺」就是一例。（山巒靜穆，枯樹兀立在稀風裡。黑樹幹清晰地矗立在前景，向後退去時，則漸淡成影而消失。曾為唐及唐前山水基本特質的溫暖顏色和迷人的細節，在此都被犧牲，以便成就一種新的莊嚴氣氛。唐代山水畫家把自然界的各種元素加以清楚地分析、描寫，再聚合成山水圖畫的表現法，再也無法滿足宋代藝術家，他們如今想以直覺的方法來了解物質世界。他們把視覺印象轉化成非常連貫的形式，以體現他們自己對潛在於自然外貌下的，連貫的、秩序的堅定信仰。（同一種信仰也曾啟發宋代哲學家，使他們建立了宋儒宇宙觀內龐大而井井有條的結構。）

由李成，我們進入宋朝（960~1279），也是中國繪畫成熟的時代。宋前半期京城設在開封，是為北宋；1127年遷都杭州，此後是為南宋。宋建基約一百五十年後，帝國再度統一，並且達到相當鞏固的地步。極具獨創性的有力畫家接二連三地創作了許多為後世崇拜，模仿，歎為觀止的傑作。這些人的作品存留到今天的並不多，然而就是以這僅有的幾幅，也足以使我們相信，中國鑑賞家對他們的無上讚美的確是言有所據的（在他們的作品中，自然與藝術取得了完美的平衡。他們使用奇異的技巧，以達到恰當的繪畫效果，但是他們從不純以奇技感人；一種古典的自制力掌握了整個表現，不容流於濫情。藝術家好像生平第一次接觸到了自然，以驚歎而敬畏的心情來回應自然。他們視界之清新，了解之深厚，是後世無可比擬的。）

此時期所產生的最偉大的不朽名著，是畫上署有范寬之款的一幅巨型山水。范寬是十一世紀初大師，他以模擬李成為始，但是據說後來突然覺悟到：「前人之法未嘗不近取諸物，吾與其師於人者，未若

\*譯註2  
(宣和畫譜)

范寬

李成  
畫  
打  
牙  
邊

晴巖蕭寺

cloud edge

宋代

師諸物也，吾與其師於物者，未若師諸心。」（\*譯註2）於是改變畫法，建立了一己之風。宋代批評家稱譽他和李成一樣稟賦了近乎宇宙創造力一樣的神奇力量，也就是說，他的作品具有同一種我們覺得在自然界中無所不在，恰當而又和諧的秩序感。大自然從來不會創造出矯揉造作，型態錯誤的樹石。批評家認為，身為血肉之軀的普通人也許會畫出那樣惡劣的東西，但是一個真正偉大的藝術家却永不可能，因為他的創作泉源來自一種自生自發的力量。這正是人類無法干擾的自然本身的力量。

范寬僅存作品「谿山行旅圖」充份滿足了以上這種讚美所引起的期待。布局雄偉、簡單、肅穆、不炫耀雕蟲小技，也沒有任何其他矯揉造作的痕跡。它展現的境界是如此咄咄逼人，以致於，主觀或客觀，寫實或不寫實，這些問題都不重要起來。畫中的世界似乎既不忠實地反映物質宇宙，也不以人的瞭解來統御宇宙，而具有自身絕對的存在。一塊巨嶂主宰著全景，幅度被丘頂的遶小樹叢和建築襯托得雄渾無比。從暗鬱神祕的峽壁，沖流下一條白線似的瀑布。霧從山腳翻捲上來，飄流過山谷（隱約了山底，使陡壁看來格外高矗）。筆觸在細節部份越發顯出它卓越的品質：線條，特別是勾勒樹石崢嶸輪廓的部份，充斥了如電的力量。葉叢的形態由各個分別畫成的樹葉聚合而成。雖然畫家消耗了無窮精力，成果却看不出什麼斧削之痕。石塊和削壁以「雨點皴」定型：無數淡墨小點疊落在岩面上，造成近於真實的層面效果。以上這些新畫法，和在石塊上累加灌木叢的主題，後來經常被「仿范寬」的山水畫家們摹擬；這些技巧和主題以其最不矯揉的純樸姿態出現在這裡。畫面幾無人跡；只有兩個遶小的人物正趕著驟隊，一座橋，和半隱在樹林後的寺廟，其餘就是未經觸及的大自然了。