

。石叢中，斜撐出一株新芽正冒的古梅。春天萬木齊發，在此被表現成一種難以駕馭的力量，畫家並不努力去美化它。（溪岸的另一邊，一株裂開的樹兀立著，好似死亡和枯滅的僵硬標誌；這是所有馬夏典型作品都要盡力迴避的東西。）我們從正統馬夏畫派的歡美花園突然被帶回到荒亂的現實世界。馬夏畫派其他大部份作風都保留在這裡——石是馬遠的石，樹由畫「秉燭夜遊」同一雙手畫出的樹。但是它的構圖却違叛了畫院準則，轉向一種完全超乎畫院狹窄趣味以外的激動情緒。於是當風格和風格的表現作用兩者之間不再有任何固定的關係時，「芳春雨霽」預卜了元以及元以後諸代繪畫的發展路線。

芳春雨霽

八

宋代文人畫及禪畫

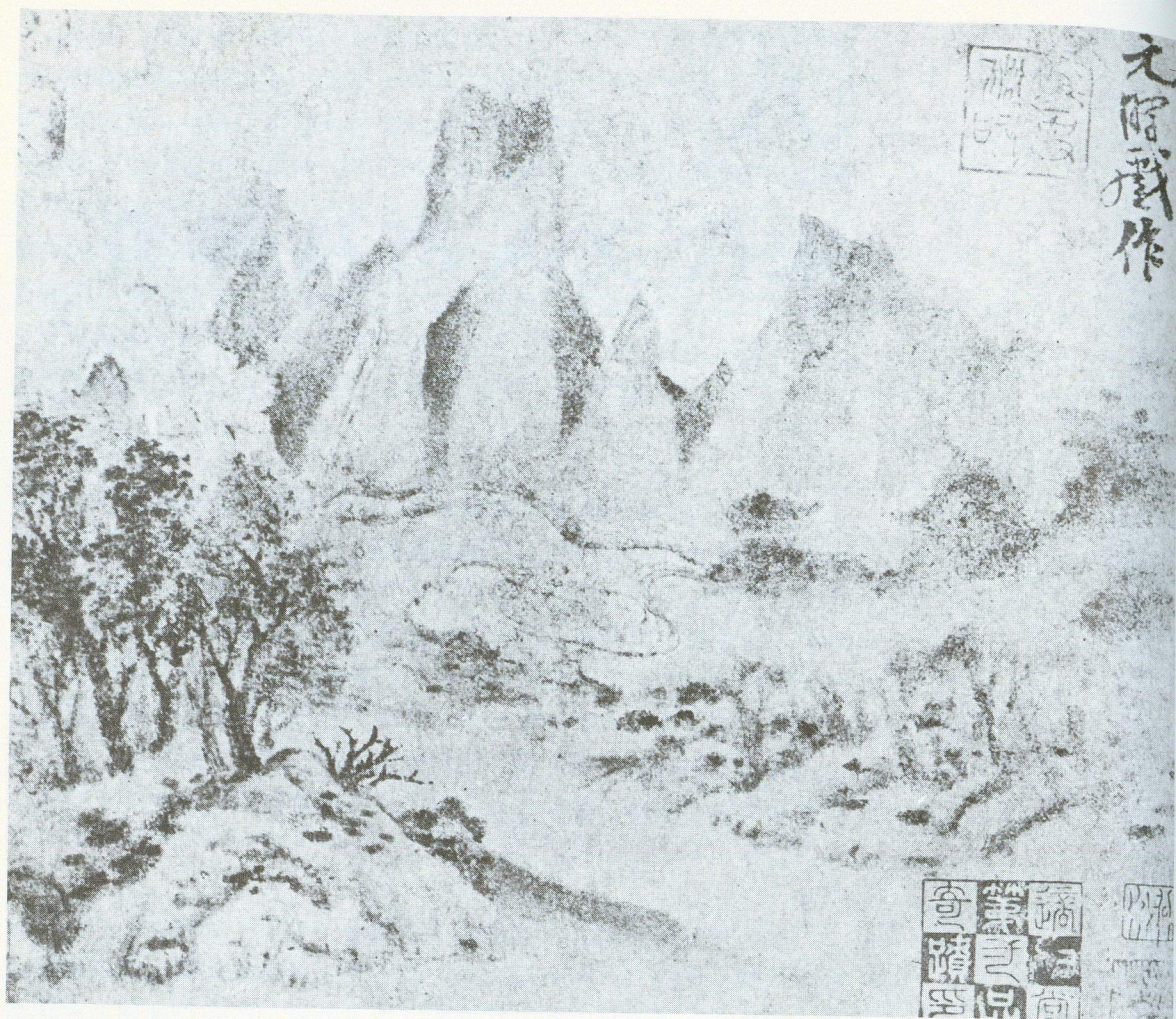
我們在前面提到的傳統畫論認為，描繪某特定實物或景色的繪畫應該在觀者心中勾引起和他看到真物真景時同樣的思想和感覺。一直到十一世紀後半葉，這個理論都還沒有受到認真的挑戰。然而在同一時期，有些關心繪畫的人士也開始意識到，在解釋幾個世紀以來，某些慢慢開始流行的非正統風格和技巧的特殊表現力量時，這樣的理論已不合適了。按照傳統一貫相信的說法，如果繪畫不能在合理的程度上忠實地表現自然形體，就不能引起觀畫者任何強烈的反應，因為這些畫顯然不能使他「應目會心」。但是另有些看法激烈地偏離了這種視覺忠實論，引起不容我們否認的震盪；是有一種新理論已經應運而起了。

幾位卓越的士大夫文人形成了小圈子，促生了新理論。小圈子的中心人物是優秀的詩人、散文家、政治家、書畫家蘇軾，以蘇東坡之名更為人知。他和他的朋友都屬於士大夫階層，於是也就致力於官務、古籍的研習、寫作，還有其他被認為是適合文人追求的事物。他們有空閒的時候就畫畫、辯論，寫一些有關繪畫的文章，建立了以後被稱為「文人畫」的宗派。

文人畫家所持的繪畫理論反映了他們的儒家背景。在儒家著作中，詩、書、畫早就被認為是寄情寓興的工具，是用來傳達性情的。在書法中，這種任務由抽象方式，例如線條和形式的表現作用，筆法的興味和特性來完成。衍生自「逸品」的怪異新風格也利用同樣的方法來表現，也就替繪畫開啓了一種類似的寄情寓興的作用。文人畫家認為，作品的品質反映了畫家本人的品質；表現內容來自畫家的心靈，畫家或觀畫人對被描繪的物形有什麼看法或感覺，並不一定和表現內容本身有什麼關係。圖畫的價值並不在於它畫得像什麼自然界的物體。作為原始材料的自然形狀一定要轉型成藝術語言。轉型的方式，以及由毛筆畫出的特殊線條和形式，都透露了畫家一部份自己，透露了他正在創作時的情緒。因此蘇軾說：「論畫以形似，見與兒童鄰」。

文人畫論
—應目會心

文人畫理論
—寄情高興



◁米友仁(1086-1165)
雲山圖 軸
紙本墨畫 25×29公分
大阪市立美術館(原為阿部氏藏)

米芾

米友仁
雲山圖

李公麟

梵隆羅漢圖

反動勢力

*譯註1
王若虛《滄南詩話》

這些對西方藝術理論來說都是早熟的觀念。(西方遲至十九世紀才出現這類想法。)就以他們自己的時代來說，這些文人畫家的作品也和他們的理論一樣卓越。他們通常只用水墨，而且經常有意使用看起來很業餘性的技巧。(他們把形式加以顯著地變形：有時候精神上很復古，有時幼稚而樸拙的風味可以回溯到遠古時期，那時候，繪畫上的種種問題都還不能解決；有時候又以瞬間的即興來作畫。)他們為自己和朋友創作，以畫相贈，斷然拒絕買畫的要求。(趣味和他們不同的外來反動勢力，和當初盛行於歐洲的，反對後期印象主義的勢力非常相像：蘇東坡的話就會激惱了一位南宋畫家王若虛(1174~1243)，王曾憤慨地說：「所貴于畫者為其似耳，畫而不似則如勿畫」(*譯註1)。
假如在九個世紀以後，當我們和這批早期文人畫家在某些理想上感到戚戚相同時，我們自然就渴望看到他們令人激賞的作品；可惜只有幾張留傳下來。然而即使我們只能看到一些他們的忠實追隨者的作

品，我們也實在應該感到滿足。就是這樣的畫也不多。當時領導人之一，米芾(1052~1109)的可靠作品沒有留傳下來，其子米友仁的幾幅倒仍在世間。在米友仁的畫中，我們也許可以找到一些了解米芾成就的線索。米芾是一位博古家兼收藏家；他熟悉古代風格，於是也就把若干古風揉合在自己的畫法中。中國批評家追索米芾的畫法，把他上接到十世紀大師董源，和唐代的「潑墨」畫家王默(或王洽)。在潑墨技巧中，隨意濺掃墨水而造成偶然性的輪廓形狀，決定了部份山水成份的形體。在米友仁的山水裡，雖然形體都是用筆畫成的，但是滲有大量水份的墨，和看起來很任性的山林外觀，似乎都隱約地和這種潑墨技巧有關。在他的作品之中，最奇怪的一張是複印在這裡的大阪阿部氏舊藏。這張作品畫著坡上有奇異陰影的山脈和飄流着的雲霧。輪廓部份模糊的地方是後日損蝕和修描造成的結果，但是其他保存得比較好的米友仁的作品也同樣有這種朦朧的特點，這恐怕是米氏風格的本質之一。疏落有致的墨點和後世摹仿者所使用的標準「米家風格」形成強烈的對比。後者用的是點派主義者(pointillist)東一叢西一叢的墨點，一團團堆出他們山水的形式罷了。

這段時期的另一位主要文人畫家是李公麟(1040~1106)。雖然有不少作品都被鑒認為是他畫的，但是李公麟多少仍是一位問題人物。他作品中的主要成份是復古主義；他摹仿唐人，最獨特的畫法則是被人稱為「白描」的細線墨描，可能源自吳道子人物。這張出自十二世紀禪師，李公麟追隨者，梵隆之手的羅漢手卷是李公麟派最優秀的一幅作品。羅漢是佛祖釋迦的門徒，常被畫成老隱士的模樣，放在山水背景中，比如這裡的一段羅漢圖。他背依一株松樹，獨自站在林中，寬大的衣袍在空中飛舞。前來兩隻幼鹿，口中銜著奉獻的花(就像我們在「靜聽松風」中看到的，彎曲的樹幹在這裡也框圍出人的心境，並且與之共鳴)但是也像前張構圖中的詩人一樣，羅漢自己保持了內省的姿態。山水是由比較不固定的筆觸組成，和細膩而流暢的人物線條相反。某些山水段落使用了半乾的筆觸，以產生一種近似炭筆素描的豐富質感。這種時而粗獷，時而疏簡的筆觸創造了的趣味，正和院派以為標準的穩定和優雅完全相反。

談到蘇東坡，他的作品有沒有留傳下來，也是一個問題。他最喜歡畫的題材是竹與枯木，於是竹與枯木自然也就成為其追隨者們最喜歡的題材了。由米芾甥王庭筠所畫的短手卷綜合了這兩種畫題，是這一類型(genre)現存最好的代表作。一株爬滿菟絲的老幹，幾叢竹枝伴依在旁，組成了圖畫平凡的主題。由於這類畫的內涵大量依賴水墨、毛筆和紙本的性質，畫面形象也就退居次要地位。事實上，題材本身不帶多少興味或美感反而更好。(既然不把普通題材加以理想化，這種畫的知性性質有時便也不免落於嚴峻，這是它們偶然會犯的毛病)

蘇東坡

王庭筠

畫竹枯木



◁(傳)梵隆(十二世紀)
羅漢圖 軸(局部)
紙本墨畫 高30.5公分
華盛頓佛瑞爾美術館

題跋

如見其人
一文人畫所激發之情



◁王庭筠(1151-1202)
幽竹枯槎 卷(局部)
紙本墨畫 高38公分
京都藤井友鄰館

禪畫

牧溪

瀟湘八景

但是由於繁富的表面層次感，却使全圖倖免於難。乾墨溼墨的對比產生了多變的質理(texture)。筆觸變化多端：(破筆、拖筆用來描繪粗糙的樹皮；一團團墨斑用來畫菟絲；一種由墨色不均的筆畫出的，帶有深淺層次的筆觸用來表現小樹枝，還有其他各種筆法。)

緊接畫後裱在同一卷上，有畫家和其他人仕的題跋。對中國人來

說，(閱讀題跋也是觀畫經驗的一部份，因為它們說出了以前的鑒賞家是怎麼欣賞評價這幅畫的。)這裡的很多題跋之中，十四世紀畫論家湯屋寫的特別有啟發性，值得我們將其部份錄於其下：

士夫游戲於畫，往往象隨筆化，景發興新，……金黃華王先生，文章字畫之餘，留心墨戲，……此幽竹枯槎圖，迹簡意古，……夫一時寄興之具，百世而下，見其斷續遺楮，使人景慕而愛尚，可謂能事者矣。東楚湯屋，手不忍置，讚曰：

胸次磊落兮，下筆有神，
書畫同致兮，罄露天真。
維茲古木兮，相友修筠，
信手幻化兮，咄嗟逡巡。
一時之寓兮，百世之珍，
卷舒懷想兮，如見其人。

✓這正是畫論家認為的，(文人畫家對一張畫的適當反應：我們並不覺得「如在其身」或者「如歷其境」；但是我們感到好像和畫家面對面地相遇了。畫的真正題目並非竹枝或山水，而是藝術家的心靈。)

和蘇東坡的圈子來往的還有幾位身兼業餘畫家的禪僧。他們的作品沒有流傳下來。下一個世代，禪宗畫家的作品存留於世的也不多——被鑒認為梵隆的手卷是個單一例外。但是隨着禪宗東傳日本，禪畫家在宋末和元初的門徒却有無數作品流傳到了日本。(十三世紀禪畫派環繞了杭州附近山區的幾個寺院活動，特別以六通寺為中心。六通寺的住持是禪宗大師無準的弟子牧溪。無準本人畫像現今保存在日本東福寺(見49頁)。牧溪同時也是最優秀的禪畫家。中國人從來沒有對他加以應有的注意和尊敬。現存出自其手的，或者鑒定為其所畫的作品，大部份都保存在日本。在日本，他倒是被尊為不朽的畫傑。)

雖然鑒定為牧溪的作品在日本保存得很多，可靠的却只有幾幅而已。在問題較多的幾幅作品中，「瀟湘八景」冊裡的山水畫得特別好，看來至少是牧溪同時代，或是牧溪宗派的作品。(它們追隨了米友仁傳統，使用濕筆和溶解了的形體。其中之一的漁景圖和前面米友仁小幅山水之間的關連尤其明顯。禪畫家表現了一種比較強烈的快速勁力。他們使用簡單的渲染，用草桿製造出寬而潦草的筆觸，線描削減到最少程度：幾叢枝幹，數片屋頂，舟中停憩著三兩漁人。此畫高妙的地方在於它能以這樣簡單的技法創造了視覺上令人信服的光影感，霧和空間感。我們在米友仁山水中感到的疏離於自然的感覺，並沒有在這裡出現。業餘畫家的表現主義者的要求，在這裡和傳統中國繪畫觀取得了和諧；此畫不但是一張動人的純粹水墨畫，也可以當作是外在世界的一種意象(image)來看——一種簡化了的，印象主義式的，然而却咄咄逼人的意象。)

不像自然物象



◁(傳)牧溪(活躍於十三世紀中期)
山水(瀟湘八景之一) 卷(局部)
紙本墨畫 高33公分
東京根津美術館

同樣的觀點也可以用在王庭筠的作品上，因此我們也就不想區分禪宗和文人畫之間有什麼不同了。其實這兩者之間是否能作一有效的區別，是否不應該被看成是同一種業餘畫家，可能都是問題。它們在風格上有重疊的地方，如果我們一定要區分它們，也許可以以其基本態度的不同而加以劃別。儒家文人比較知性的手法相對於禪僧的直覺手法：禪畫家了解，在自然界乍看似乎紛雜的萬象底下，隱藏著唯一的真理。他們這種認識，就和禪宗哲學一樣，用直接的途徑傳達給了我們。把它們轉化成一般討論裡的知性觀念，期望聽者再把這些觀念轉化成類似本能的衝動，這樣的過程是無法表達這種認識的。禪畫家通常只關鍵性地點出他的題目，其他部份則保持曖昧。他們使用暗示而更甚於描述的手法，由看畫的人自己完成形象。這就像皈依禪宗的人依靠直覺，逐步拼湊出宗師的晦言隱意是一樣的道理。

牧溪的傑作，也是我們可以比較有信心地鑒定為其所畫的作品，是現今保存在京都最大的佛寺大德寺的一幅三連畫。三連都不是瀟灑的「墨戲」，而是精思熟慮的構圖。左右兩張描繪着一隻鶴和幾隻猴子的作品可能原屬一對，而中央的觀音像可能是一張單獨的作品，但是今天三張竟合而成為一組，實在是有幸的事；三張並列，和諧之至。它們同時也指出了兩種通常是被認為距離遙遠的世界，人世與超世

，動物與聖明世界，之間的關連。觀音以白衣仕女的形象出現在這裡，合目靜坐。母猴緊抱著小猴，直看著我們，眼光坦白清明得一如禪宗的偈句。眾猴棲憩的樹枝以蕭疎的筆觸畫成，墨色澹淡，好像王庭筠的筆法，沒有雕巧之痕，題材也沒有外燦之美。

六通寺此時也是從畫院逃遁出來的梁楷的避難所。梁楷離開畫院並不是因為事業不成功；其實他曾被授以畫院待詔之銜，賜金帶。據說他不受金帶，把它掛在牆上而出隱——我們不清楚他這樣做是因為在藝術創作上感到不滿意，還是因為他有反叛常規的天性。梁楷的老師是李公麟的追隨者，梁楷自己可能在早期使用過李的「白描」，以後他在人物畫上發展出有名的「減筆」，這種豪放之作可能畫於他和牧溪，以及和其他禪畫家交往的時期。（但是因為當時絕不只是禪畫家才使用這種粗獷簡略的筆調，因此這裡看到的風格也可能是他自己發展出來的。）

在梁楷的「李白行吟圖」中，詩人昂首高歌。十數筆畫出頭部，十數筆勾勒出衣袍和脚部。線條乍看簡單，却巧妙地捕捉到了詩人的興意。衣袍的長線條屬於業餘風格的非描繪性筆法；（它們自由瀟灑的風味和衣質毫無關係，但是却使整個人物增加了動態效果；外形寧靜，內心却充滿了活力。）梁楷像牧溪一樣，響應符合了兩種難以和諧的標準：畫院要畫家在視覺上可信地描寫主題，適當地表現主題的特性的標準，和業餘畫家相信圖畫的重要性與形式不可分離，而且筆觸必須有獨立意義的標準。

梁楷

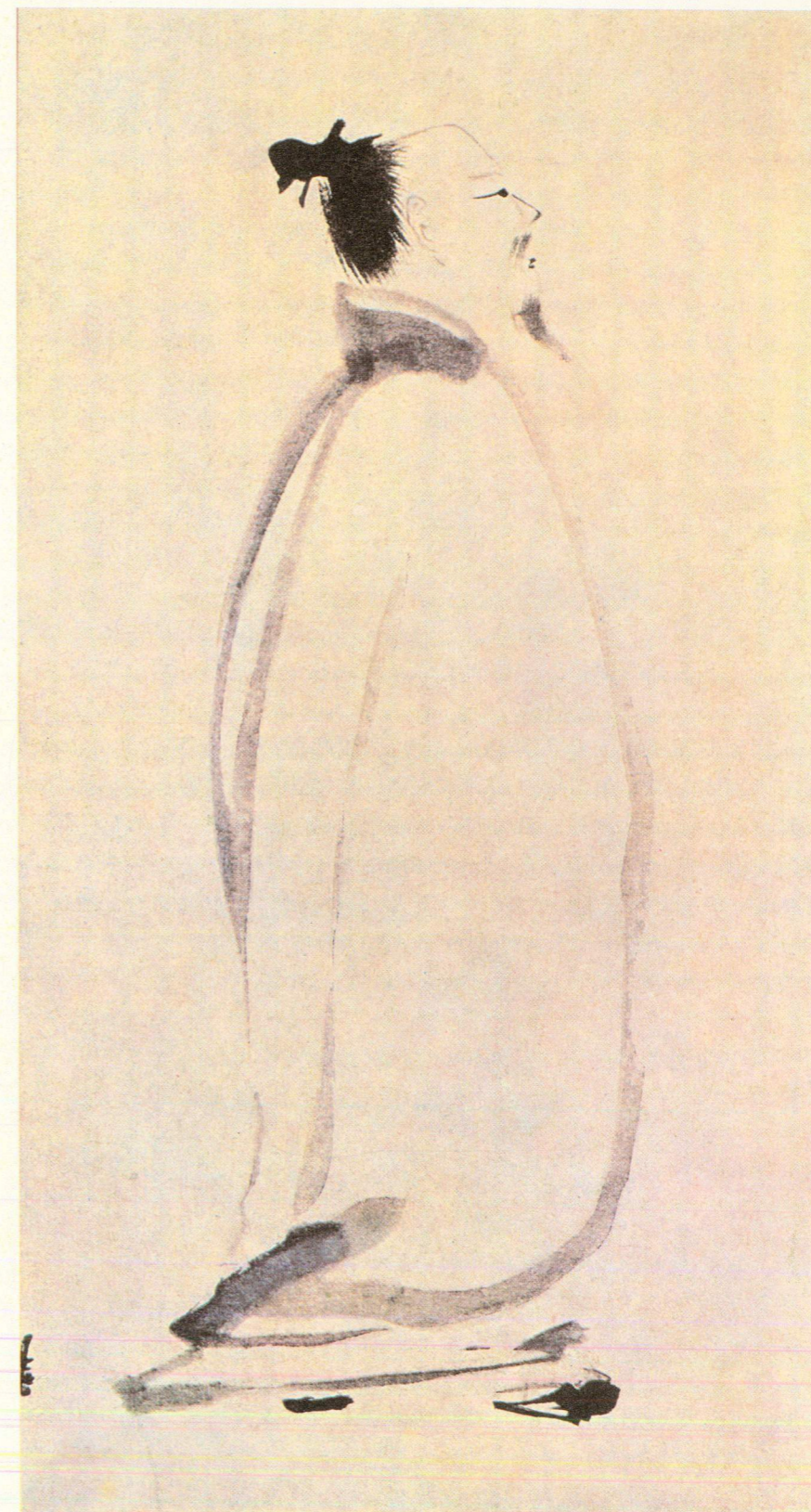
李白行吟圖

Cahill 不願區分
文人畫與禪畫

信 觀音、鶴圖



△牧溪
猿 軸(局部)
絹本墨畫
京都大德寺



▷梁楷(活躍於十三世紀中期)
李白行吟圖 軸(上端截短)
紙本墨畫 寬30.7公分
東京文化財保護委員會