

攬勝—— 近現代實景山水畫

■ 劉宇珍

在新型冠狀病毒肆虐全球之際，即使只是到近郊踏青，似也冒著感染的風險。五代宗炳曾提出透過山水畫來「臥遊」的理論，或可作為炎夏的清涼解方。今年七月的特展「攬勝——近現代實景山水畫」，精選三十件十四至二十世紀以實際景點為題材的山水畫作，其中有二十件為首度展出。除討論「實景」與「山水畫」二者的關係與實景山水畫於二十世紀後的新發展之外，相信亦可以滿足吾人在疫情年代臥遊的想望。



今日多將「山水畫」視為畫家在紙上經營的胸中丘壑，具有某種超越時空的理想性，與所謂描摹視覺經驗的「風景畫」有別。¹然而，過去山水畫中實不乏以特定景點為題材的作品。這些以實際景點為題材的山水畫，可概稱為實景山水畫。實景山水畫既是「實景」與「山水畫」二者的結合，當實景的特定性、個別性，遇上山水畫的理想性、永恆性時，實景山水畫之製，似亦產生了內在的矛盾。特定的實景如何能進入永恆理想的山水畫？實景山水畫究竟較近於「山水畫」，還是「風景畫」？

刻意將「實景」與「山水畫」視為兩個不同的概念，或許更能讓人意識到實景「入畫」的種種條件與制約。首先，這個實際景點必須具備一定的可及性，方能供人遊歷，進而成為值得繪寫的主題。再者，該景點必得有某些面向，被視為具有圖繪留存的價值，而得以進入畫面；如獨特的地景樣貌，具有文學、歷史、傳說等文化意象，或與特定受畫者的關聯性等，皆得以使之成為取材的對象。最後，此景點必定得以某種繪畫風格呈現在畫面上；選擇以何種風格呈現、該風格的使用脈絡及其象徵意義，甚至是該景點過往慣常的呈現方式，皆可能影響實景山水畫的樣貌。這些影響實景入畫的種種條件與制約，都讓實景山水畫不只帶給人臥遊的樂趣，更可以思考實景山水畫為何與眼見的實景有所差別。本展覽規劃「風格與景致」、「廬山真面目」、「新時代的遊蹤」、「山川在握」、「時局下的勝景」、「實景的啟示」等六個單元，以探討上述問題。

風格與景致

自二十世紀以來，中國即有不少知識份子慨歎中國畫陳陳相因，缺乏歐洲繪畫的寫實性。如康有為（1858-1927）於1917年在〈萬木草堂藏畫目〉裡疾呼作畫須以「寫形」為主。²陳獨秀亦於1919年在《新青年》提倡「美術革命」，以為「要改良中國畫，斷不能不採用洋畫的寫實精神」。³這些論點不禁讓人思索何謂「寫實」？無陰影、無透視的風格，是否即不具備描摹真實的能力？

故第一單元將元代吳鎮（1280-1354）〈嘉禾八景〉（圖1）與近代畫家關山月（1912-2000）〈貴陽花谿圖〉（圖2）並列比較。吳鎮採宋代以來「瀟湘八景」的圖繪傳統（圖3），畫出嘉興附近的八處風景勝地；關山月則以帶有西方透視法意味的手法形塑空間，描繪貴陽市裡的花溪公園。關山月師從嶺南派大師高劍父（1879-1951），受其「折衷中西」的理念影響甚深。他依序繪出自花溪公園入口牌樓進入後的遊覽路線，途經放鶴洲、麟山、龜山、鳳山，最後過壩上橋而至蛇山，觀者遂得以隨溪蜿蜒，飽覽園內風光。⁴他又在長卷上約略安排了幾個消失點，根據這些消失點，以透視法布排物象，交代自近景而遠景的地平面，連溪流也輕染水色，締造宛若實存的空間感。關山月在傳統的手卷形制裡，加入新的元素，可說是對「折衷中西」理念的實踐。

而吳鎮採用的風格恰恰與之相反。以刻意簡化的物象與大片留白，呈現溪橋塔寺在雲霧裡若隱若現的景致。畫中景點皆以文字標示，且極度符號化，不見得來自各別獨具的形貌。各地雖相距遙遠，因採留白的手法，反而讓景點間的遠近關係無須過於精確，亦



圖1 | 元 吳鎮 嘉禾八景 局部 國立故宮博物院藏



圖2 | 民國 關山月 貴陽花谿圖 國立故宮博物院藏



圖3 | 南宋 牧谿 遠浦歸帆 京都國立博物館藏

具有串連各景點的效果。他更利用點與點間的相對位置布排構圖，使得這超過五公尺長的畫幅，充滿構圖的變化。雖然用筆草草，卻富含筆墨的韻律，難怪後人評價吳鎮最善於用墨，也呼應了前人「瀟湘八景」煙波浩渺的圖繪傳統。然這些藝術特色，都不適合

以關山月所採用的風格呈現，更無法表達吳鎮對於這些景點的真實感受。究竟哪種風格傳統，更能適切地描繪實景呢？是否真有單一種寫實的風格，只要運用，便能夠描摹真實呢？這些問題就留待觀者評斷了。



廬山真面目

而蘇軾（1037-1101）：「不識廬山真面目，只緣身在此山中」句，正可讓我們以廬山為例，看看以實景為題材，是否必定要對景寫生，其描繪常受到什麼觀點制約，畫史對此題材是否已形成某種特定的表現模式。

廬山，又稱匡廬，在今日江西省九江市境內，風景秀奇，人文薈萃，自五世紀起，已出現以廬山為題的畫作。唐代詩人李白（701-762）〈望廬山瀑布〉詩形容開先瀑布的名句：「飛流直下三千尺，疑是銀河落九天」，無疑形塑了廬山的標準形象。如沈周（1427-1509）〈畫廬山高〉（圖4），便可謂根據文學意象而來的想像之作。此畫乃為慶賀其師陳寬的七十大壽，因陳寬先世為廬

山人，故以「廬山高」為題，藉山之高聳，比喻老師德行。前景一人仰望瀑流，不僅召喚了李白觀廬山瀑布的詩意，亦表達弟子對師長仰之彌高的欽慕之情。他取法元代王蒙（1308-1385）的風格，以乾筆層疊皴擦，構築如雲湧動的山體。然除了瀑布外，未見其表現廬山實景的地貌特色；畫中棧道，更不知何據，與廬山實際樣貌應無涉。可見實景山水之作，不見得需與實際地貌相關聯，文學意象反而是形塑實景山水畫樣貌的主要來源。

明丁雲鵬（1547-1628）〈廬山高〉（圖5），則呼應了沈周〈畫廬山高〉對廬山的表現，是對另一件名作的取用，而非僅只是文學意象的再詮釋。如以篆書題名、運用王蒙



圖4 明 沈周 畫廬山高 國立故宮博物院藏

的牛毛皴、於瀑布源頭作山巒叢聚等，皆可見沈周〈畫廬山高〉的影子。然丁雲鵬之作拉大了瀑布下墜後的湍急溪流與敞開河床所佔的畫面比例，更顯水氣襲人，風滿衣襟。

而清錢維城（1720-1772）〈畫廬山高〉（圖6），亦與沈周〈畫廬山高〉採用同一畫名，卻對收羅廬山一地的諸多景點更有興趣。他是乾隆朝的詞臣畫家，此幅雖無紀年，然先前乾隆皇帝（1711-1799）曾於董邦達赴江西主持鄉試歸來後，命之繪《西江勝蹟》冊，內中即包含廬山勝景。⁵ 錢維城亦於1759年奉派典試江西鄉試，此幅有可能是在歸來後奉敕繪製。他以前、中、後三景漸次後退深入的巨嶂山水結構為框架，彙集廬山山南的著名勝景。前景畫棲賢橋，橫跨三峽澗，通往棲賢寺。中景左側為雙劍峰，旁為開先瀑布，此即李白詩中所詠。中景右側的瀑布，應即指三疊泉，其旁五座山頭應指五老峰。中景的山嶺或為含鄱口（在含鄱嶺上），遠景所繪應為山北的天池山。⁶ 錢維城以省略、留白的手法，將相距甚遠的景點依山水畫的布局手法薈萃一處。

至於近人祁崑（1901-1944）〈廬山憶舊〉（圖7），既未繪出廬山的標誌性地景，亦不以瀑布作為主角，反將之藏在右側山巒



圖5 | 明 丁雲鵬 廬山高 國立故宮博物院藏



圖6 | 清 錢維城 畫廬山高 國立故宮博物院藏



圖7 | 民國 祁崑 廬山憶舊 國立故宮博物院藏



圖8 | 民國 呂壽琨 烏來瀑布 國立故宮博物院藏

間，實大異於習見格套。祁崑自題：「寫其一角」，自承入畫者只是片面印象，不是全貌；則留下的僅為視像上的驚鴻一瞥，而非理想性的廬山。此等強調「視覺印象」的入畫態度，與過去將實際景點「理想化」的實景山水模式實有不同。究竟哪一個才是廬山的真面目呢？

而呂壽琨（1919-1975）〈烏來瀑布〉（圖8），則讓實景入畫的模式更顯複雜。他曾於1971年至臺灣旅遊，其筆下的烏來瀑布，卻在前景老街與攬勝橋以上的部分，顯露沈周〈畫廬山高〉的結構，與習見的烏來瀑布表現形式並無關聯。（圖9）他對沈周〈畫廬山高〉的取用，不惟將全臺落差最大的烏來瀑布比擬為傳誦千古的廬山瀑布，更顯示古人的筆墨心象，亦能用以架構吾人看見實景的方式。

由是可知，實際景點的圖像表現，往往來自層層積澱的文化意象，或是象徵的、或是畫史的，不見得與實際地景的可見樣貌有關。而既有的圖像表現模式，更可以作為後世畫家描繪某地的張本與框架，可以與實景的地貌毫無關係。至於如祁崑此畫一般記錄

視覺印象的實景山水畫作，到近代才多見。此可說是二十世紀以來，受到歐洲寫生概念與攝影術的影響所致。

新時代的遊蹤

二十世紀以來，隨著新式美術教育而引進的「戶外寫生」教學法，不只成了西畫家的必要訓練，亦被視為具有求真求實的科學性，普為畫家遵行。「行萬里路」，飽覽山水奇境，漸成了畫家的首要素養。⁷如齊白石（1864-1957）便在傳記裡津津樂道自己於1902～1910年間「五出五歸」，遊覽陝西、北京、江西、廣西、廣東、江蘇等地山水的經歷。他因此留下許多山水畫稿，其中與安徽安慶長江中央的石嶼小姑山（又名小孤山）有關的，記載上至少有六幅。⁸它原孤立於江心，現已與陸地連成一氣。展出的〈小姑山〉（圖10）所繪角度可見於1910年代所攝照片（圖11），據照片前景桅桿可知乃江船上所攝，故此面必得在船上方能得見。此面小姑山左側植被蔥蘢，右半石質裸露，山頂與左下方有白牆屋瓦，全為畫家抽象化為色塊與皴點，不同於過往凸顯島上屋宇的表現模式。（圖12）

由於攝影的普及，以傳統繪畫媒材作畫的畫家也開始借助攝影。祁崑〈黃山雲海〉（圖13），便極有可能根據照片而來。作於1936年，乃受天津大陸銀行總經理許福昞（1882-1961）所託，為其黃山行繪圖留念。畫面右側為黃山著名景點「夢筆生花」，左側頂分五峰者為筆架峰，遠景主山則為上昇峰。此乃北海散花塢所見之景，該地今設有觀景臺，遊客在此可同時攝取到三峰之影（圖14）。根據題跋，許福昞此行備有攝影器



圖9 | 1961年發行「台灣風景郵票」之「烏來瀑布」 作者提供



圖 10 | 民國 齊白石 小姑山 國立故宮博物院藏

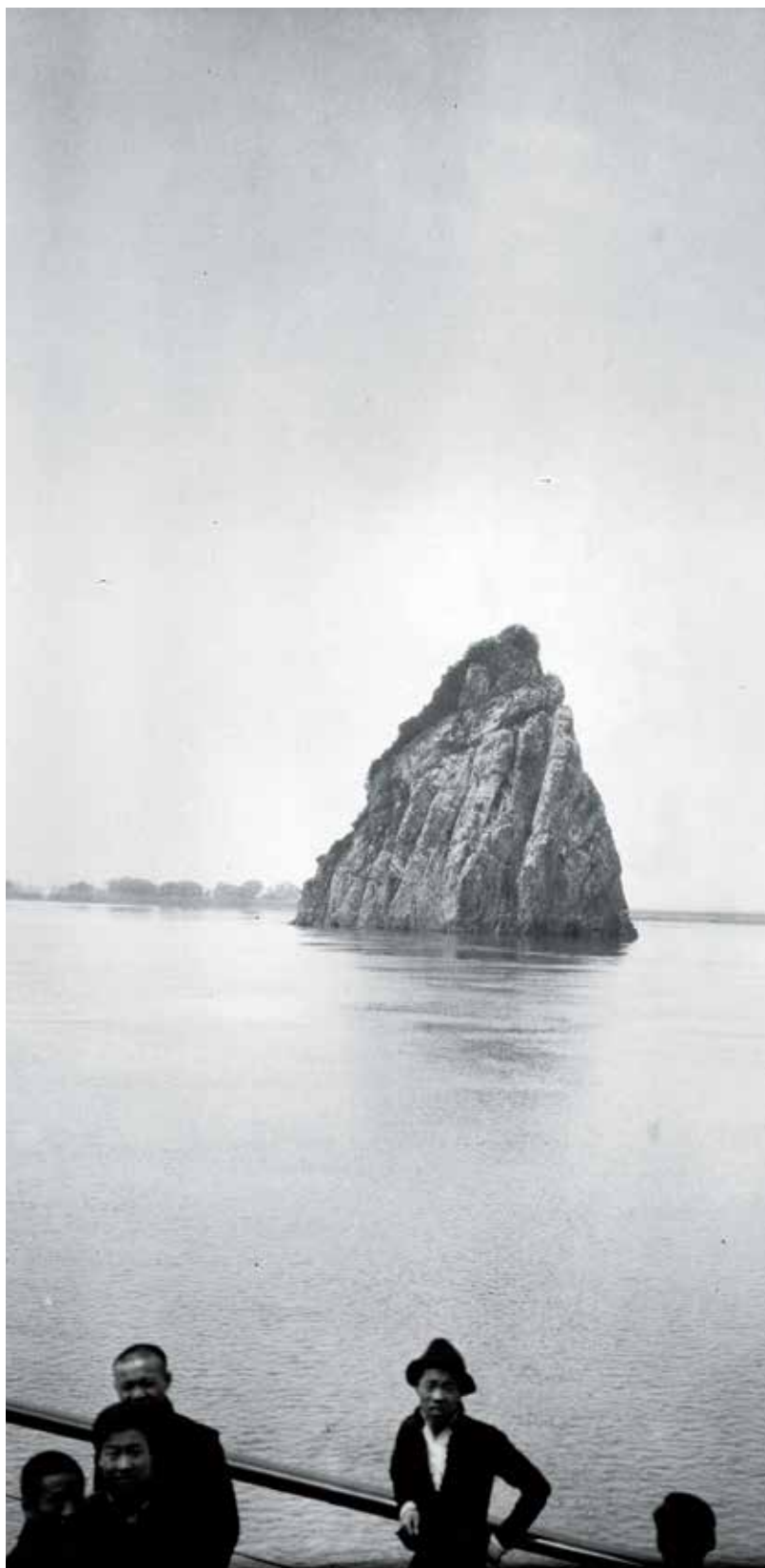


圖 11 | 舟中所見小姑山 約攝於1911-1912 G. Warren Swire攝 ©John Swire & Sons Ltd and Historical Photographs of China, University of Bristol (www.hpcbristol.net)



圖12 | 清 勵宗萬 小姑山 墨妙珠林(寅) 冊 國立故宮博物院藏



圖13 | 民國 祁崑 黃山雲海 國立故宮博物院藏



圖 14 | 黃山散花塢所見 陳基滿攝

材，祁崑或據其提供的照片繪成，並於前景補上觀景之人與持花女子。這些改動，使畫作具足傳統山水畫前、中、後三景的結構，而將上昇峰拉高、拉遠，使之雄峙虛空，令山水益發壯麗。此乃將照相景色依傳統山水畫空間框架布排之一例。

許福昞之黃山遊，或與 1933 年杭徽公路開通，赴黃山旅遊更為便利有關。國民政府在建設交通之餘，亦不忘借藝文界人士宣揚建設政績，推廣觀光。如浙江省建設局便於 1934 年規劃五條觀光路線，邀集知名作家、畫家與攝影家往遊，以沿途所見風光為素材，創作詩文圖畫。活動過後並舉辦東南五省交通周覽會文藝展，展示此行成果，翌年出版《東南攬勝》以為紀錄。⁹賀天健（1891-1977）

亦受邀參加，並撰〈瀾東山水在畫學上之驗證記〉一文，收錄於《東南攬勝》之〈雜俎〉，將此行所見山石與古人的皴法、用色相印證，其中描述五洩山之山石皴云：

嶺之前，曲澗峻厓，石皴均作荊關法。突兀湛圓，所謂「折帶皴」也。……度嶺脊，西北望，群峰如箭，如笏、如剪、如斧、如椎、如旂，高低前後，倚伏有勢。峰面石骨暴露，遠望之則有似「小斧劈皴」者。峰間則蒙茸土肉，堆之以草木，又似黃鶴山樵之渴點亂撒，此皆遠峰也。¹⁰

此「寫生」的概念，可稱為「古法寫生」。欲在自然之上，看見古人所創發的皴法；在實景的觀察中，體會古人筆法的生成。¹¹賀天

健 1944 年〈山水〉（圖 15）或為追憶當年參與交通周覽會遊富春江之作。

新時代的到來，亦產生了新的景點。如夏敬觀（1875-1953）〈觀瀑圖〉（圖 16）所繪，乃浙江省德清縣境的莫干瀑布。相傳此地為春秋（770-476 BCE）吳國干將、莫耶鑄劍處，實為浙江南潯文人周慶雲（1866-1934）於 1926 年據舊志與地貌，以己意訂定。今日

該景區的樣貌，泰半由周氏開發，為民國前期「新發明」出來的古蹟。夏敬觀此幅所繪山水走勢、橋亭石階，大體符合山志所載，具體而微呈現地景全貌。

山川在握

而壯遊名山的風氣，亦反映在以名山勝景為題材的山水摺扇上。摺扇約於十世紀時



圖 15 | 民國 賀天健 山水 國立故宮博物院藏



圖 16 | 民國 夏敬觀 觀瀑圖 國立故宮博物院藏

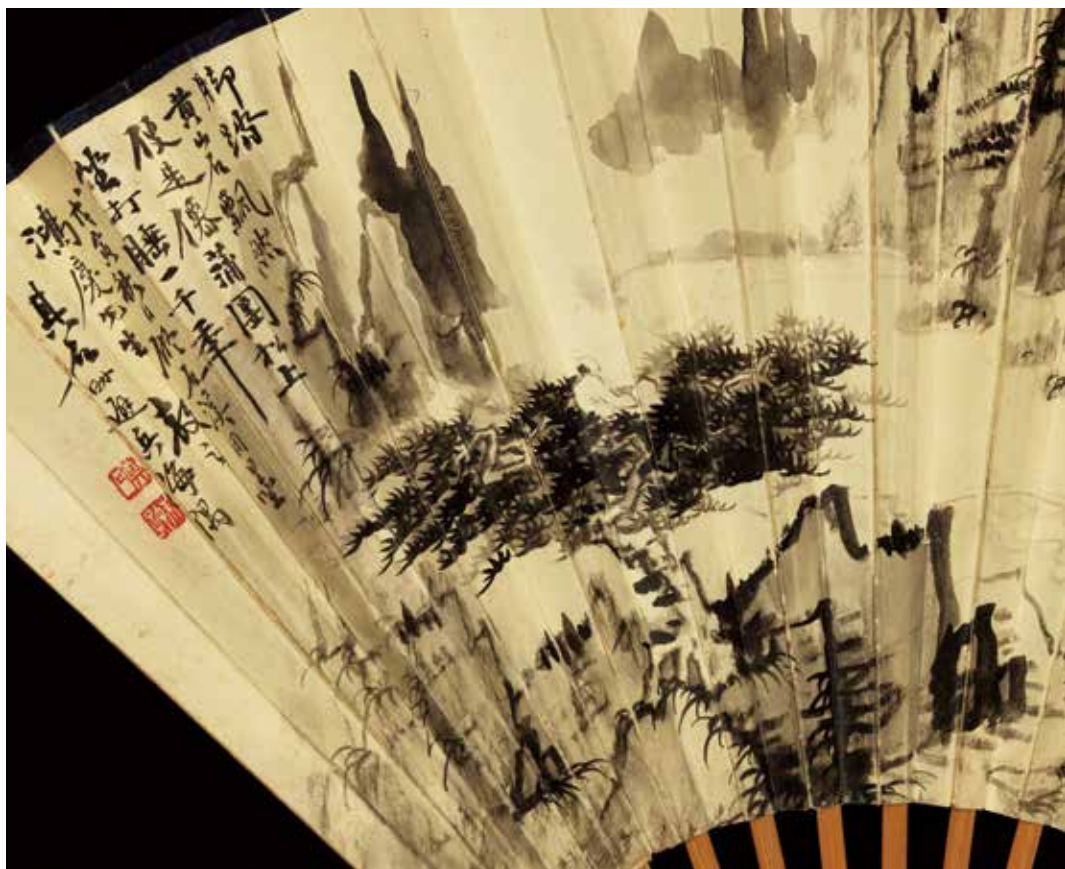


圖 17 | 民國 朱其石 觀雲 局部 國立故宮博物院藏

自日本傳入中國，十五世紀中葉逐漸成為書畫創作的載體。可以折疊的形制，適合懷袖隨身，較傳統團扇便利。又因尺幅小，作畫價格較立軸便宜至少三倍以上，可說惠而不費。若由名家點染，開闔談笑間益顯扇主尊榮。二十世紀前半，以各地名勝為內容的摺扇廣為流行。畫家或藉此標誌個人遊歷，或記錄受畫者遊蹤；這些遊覽經歷，也透過摺扇在社交場合裡的展示功能，成為可供炫耀的文化資本。

1930年代活躍於上海的書畫篆刻家朱其石（1906-1965），便有多幅以實景為題材的摺扇存世。如其〈觀雲〉（圖 17）與張善孖

（1882-1940）〈松樹老人〉（圖 18），都畫了坐在松樹上觀景的文士。此松應指黃山名松「蒲團松」，位於前山景區文殊院（今玉屏樓）至光明頂的途中。黃山的松樹大多夭矯如龍，唯獨蒲團松「團團如蓋，絕無怒枝怪幹」，在黃山眾松裡反而特別。松頂可坐四、五人，甚至可睡臥，是十七世紀以來經常入畫的景點。（圖 19-a）而張善孖的〈松樹老人〉，更綜合了另一株黃山名松「擾龍松」，也是曾出現在石濤畫裡的松樹。（圖 19-b）「擾龍松」位於後山景區，與「蒲團松」相距甚遙，可知畫家有意識地在一幅畫裡綜合兩棵松樹的特徵，表現遊覽黃山的經驗。



圖18 | 民國 張善孖 松樹老人 國立故宮博物院藏

時局下的勝景

1949年後兩岸三地分立的政治情勢，讓實景山水畫有了不同的發展。中共建國後，於二十世紀中葉提出「新國畫」的概念，主張在內容上反映現實，於形式上往寫實靠攏，「國畫寫生」再度成為革新中国畫的方法。然此時的「寫生」，已不再是從大自然中領略古人創發古法的匠心，而是導入「科學的



圖19 | a.〈蒲團松〉；b.〈擾龍松〉 出自清石濤《黃山圖冊》 北京故宮博物院藏 取自Ho, Wai-Kam ed. *The Century of Tung Chi-i-ch'ang*. Kansas City: Nelson-Atkins Museum of Art, 1992, vol.1, 426, 427.

寫實技法」，重在「反映現實」。¹² 特別是在蘇聯寫實主義藝術的影響下，水墨畫融入透視技法，亦成為一時風尚。¹³ 錢厓（1897-1967，號瘦鐵，以號行）自1950年代中期起，便常於山水畫中融入透視法，如其〈水光激灑〉（圖20），自飛來峰上俯瞰西湖，前景為跨虹橋，由此望西泠橋、孤山、阮公墩等



圖 20 | 民國 錢厓 水光潋滟 國立故宮博物院藏

地，保俶塔則在左側。水墨隨意點染，卻以單點透視塑造空間，戲劇性地收束遠景，既有西方「寫實」手法，亦加深遼闊無涯之感。

而隨國民政府遷臺的畫家們則上山下海，就地取材，力行戰前畫家們對「行萬里路」與「寫生」的追求，臺灣的山海美景也因此進入了山水畫的範疇。如黃君璧（1898-1991）

〈谷關橋影〉（圖 21），即繪中部橫貫公路上的著名溫泉勝地谷關。層疊的墨點，描繪草木穠鬱，或自「米點皴」轉化而來。而古人畫中少見吊橋，臺灣山區多吊橋的現象，使之得以入畫，成為山水畫裡可以重複使用的母題。而蘇花公路上的清水斷崖，綿延 21 公里，上為峭壁，下為太平洋，吸引諸多畫人



圖21 | 民國 黃君璧 谷關橋影 國立故宮博物院藏

往遊，1953 年被臺灣省政府選為臺灣八景之一。張穀年（1905-1987）〈山水〉（圖 22）與傅狷夫（1910-2007）〈橫貫公路最高處〉，皆以蘇花公路清水斷崖上的象鼻隧道為題材，而有不同表現。

九七之前的香港曾作為兩岸之折衝，吸引不少流寓畫家以其地為題作畫。鑲嵌在翠綠山陵間的拔地高樓，是香港作為金融重鎮的標記，也成為其獨樹一幟的山水樣貌。林建同（1911-1994）是廣東新會人，1949 年後定居香港，為香港著名畫家、美術教育家。其〈獅子山下〉（圖 23），繪香港九龍半島上的獅子山，登頂可一覽九龍與港島風光，



圖22 | 民國 張穀年 山水 國立故宮博物院藏

亦可懸掛巨型標語。過去一齣名為〈獅子山下〉的電視劇，講述來自東西南北的升斗小民匯聚香港打拼，使「獅子山精神」成為香港本土意識的象徵，其內涵亦因近年香港的公民運動而再生。

實景的啓示

描繪新景點，亦是創造新圖式的契機。延續二十世紀前半「古法寫生」的思維，傅狷夫思索如何自臺灣的自然景色中，開創出新的山水筆法。他以為古人筆法不足以狀臺灣山海形貌，曾三遊橫貫公路，六上阿里山，並至宜蘭大里海濱觀浪，欲以「寫生」為手段，提



圖 23 | 民國 林建同 獅子山下 國立故宮博物院藏

煉可供重複運用的筆法。因而創「裂罅皴」繪岩相嶙峋、「點漬法」捕捉海濤流瀉。如〈海濱一角〉（圖 24），筆筆自寫生而來，卻「實無其地」，則是在「師造化」之餘，更企圖「參乎造化」，自造意境了。

而江兆申（1925-1996）〈洞中夢遊〉（圖 25），結合所見神木樣貌與往昔夢境，創造出一文士於樹腹內小宇宙悠然自得的形象。這也說明了實景與山水畫間的對話，仍有各種可能的形式，而「不必辨其是真是夢」。

結語

本展覽以「風格與景致」、「廬山真面目」為始，刻意採古今並陳的展示方式，思索風格的寫實性，以及過往實景山水畫不拘於摹寫視覺所見的種種表現模式。繼而以「新時代的遊蹤」聚焦於二十世紀前期實景山水畫的發展，討論攝影術與歐洲寫生概念如何影響實景山水畫之製作，以及新興景點如何因交通建設與旅遊風氣而入畫。第四單元「山川在握」則透過摺扇形式的實景山水畫，窺



圖 24 | 民國 傅狷夫 海濱一角 國立故宮博物院藏



圖 25 | 民國 江兆申 洞中夢遊 國立故宮博物院藏

探實景題材在民國前期的流行。而「時局下的勝景」，則介紹在兩岸三地不同的政經局勢下，實景山水畫的各別發展。最後以「實景的啟示」回顧實景與山水畫的互動。山水

畫原自實景而生，實景則為山水畫的構圖筆法所轉化，相信兩者間的對話，將以各種意想不到的可能，持續發生。

作者任職於本院書畫處

註釋

1. 石守謙，〈勝景的化身——瀟湘八景山水畫與東亞的風景觀看〉，《移動的桃花源——東亞世界中的山水畫》（臺北：允晨文化，2012），頁 91-93。山水畫與風景畫在中文語境裡的差異，可追溯至 20 世紀初，見王舒津，〈民初山水畫中的風景——試析民初視覺語彙的轉變與實踐〉（臺北：國泰文化事業有限公司，2018）與李偉銘，〈近代語境中的「山水」與「風景」以《國畫月刊》「中西山水畫思想專號」為中心〉，《文藝研究》，2006 年 1 期，頁 107-120。
2. 康有為，〈萬木草堂藏畫目〉，收入郎紹君、水天中編，《二十世紀中國美術文選》（上海：上海書畫出版社，1999），上冊，頁 21-25。
3. 陳獨秀，〈美術革命〉，收入郎紹君、水天中編，《二十世紀中國美術文選》，上冊，頁 29-30。
4. 劉宇珍，〈框架裡的境界——近代山水畫與實景的對話〉，收入國立故宮博物院編，《攬勝——近現代實景山水畫》（臺北：國立故宮博物院，2020），圖 1-3。
5. （清）清高宗，〈御製詩二集〉，收入《文淵閣四庫全書電子版》（香港：迪志文化出版有限公司，1999），卷 47，頁 11b-14。
6. 劉宇珍，〈框架裡的境界——近代山水畫與實景的對話〉，頁 126-127。
7. 石守謙，〈迎向現代觀眾——名山奇勝與二十世紀前期中國山水畫的轉化〉，《山鳴谷應——中國山水畫與觀眾的歷史》（臺北：石頭出版社，2017），頁 359-379。
8. 張濤，〈廢墟中的桃花源——從《借山圖》看齊白石的山水表達與身份轉換〉，《中國書畫》，2018 年 10 期，頁 85。
9. 東南交通周覽會宣傳組，〈東南攬勝〉（出版地不詳：全國經濟委員會東南交通周覽會，1935）。相關研究見 Pedit Pui Chan, "In Search of the Southeast: Tourism, Nationalism, and Scenic Landscape in Republican China," *Twentieth-Century China* 43, no. 3 (2018): 207-231.
10. 〈雜俎〉，收入東南交通周覽會宣傳組，〈東南攬勝〉，頁 3。
11. 石守謙，〈迎向現代觀眾——名山奇勝與二十世紀前期中國山水畫的轉化〉，頁 350-359。
12. 杭春曉，〈新國畫——中國畫不得不進行的改造〉，《文藝研究》，2012 年 11 期，頁 122-128。
13. 高名潞，〈論毛澤東的大眾藝術模式〉，《二十一世紀》，20 期（1993.12），頁 70。

覽

2020
7.10 — 9.23



勝

Embracing
Sites/Sights

近現代實景山水畫

Scenic Landscape Painting
in Modern Chinese Art

陳列室/Galleries 202, 208, 212



國立故宮博物院
NATIONAL PALACE MUSEUM

