

白首如新—— 故宮繪畫三希如故

■ 許郭璜

以北宋繪畫來講，范寬（約 950-1032 後）〈谿山行旅〉、郭熙（約 1023-1087 後）〈早春圖〉與李唐（約 1049-1130 後）〈萬壑松風〉，這三件鎮院之寶，不論在份量和時代意義上，以及歷來藝術史學者所投入的關注，都以此三幅山水畫作為標竿，其重要性擬之「書法三希」可謂有過之而無不及。

前言

〈早春圖〉完成於宋神宗熙寧壬子（1072），〈萬壑松風〉畫於宋徽宗宣和甲辰（1124），而〈谿山行旅〉雖無紀年，依郭若虛《圖畫見聞誌》載：「天聖中（宋仁宗，1023-1031）猶在，耆舊多識之。」揣測約成畫於宋真宗咸平年間（1000 或稍後數年），前後計約百二十年間，表徵了北宋前中期至後期山水畫的發展。三家畫法各異，以寫實技法而言是完美的黃金時期，經典垂範，為後人所傳習。

〈谿山行旅〉結構簡練，剛柔並濟，重心置於遠景，主峰佔全幅三分之二，山勢雄闊，令人震撼。〈早春圖〉山樹間煙靄流動，瀟灑空氣感，弧形如弓的律動，優雅流暢，動人心弦。〈萬壑松風〉構景繁複，筆法勁捷，設色典麗，而處理手法細膩又不紊亂，令人欽佩。

從章法上看，皆是主峰鼎立中央，然同中微異。山石與林木是構成山水畫的兩個重要元素，〈谿山行旅〉將主樹叢布於中景，〈早春圖〉三松置於前景，主樹拉近，〈萬壑松風〉松樹佔畫面之半，三幅取景的視野由遠趨近，

由客觀端詳而漸融入景物之中。從這個角度觀察，畫家與大自然的關聯更形緊密。

谿山行旅

范寬師承大致皆謂出於李成（919-967），並得其精妙。然米芾（1051-1107）見聞廣博，別出心裁，認為「范寬師荆浩……」¹或可參據。

此畫特色，可分幾個角度觀察：一、皴法的確立。二、融合粗豪、緩而有力的筆法，與細筆人物走獸。三、樹石方面，重筆濃墨鉤勒淡墨皴。擅用禿筆、側筆，行筆多轉折提頓。

所謂皴法，即指描繪石樹的技法，步驟先勾形、次皴紋理，並以側筆乾擦，後用淡墨層層渲染以狀質地重量感。由於五代四家（荆浩、關仝、董源、巨然）、李成可徵作品少，以五代趙幹（十世紀）〈江行初雪圖〉為例，土丘石塊用淡墨作面之分割，並渲染來表現石頭形體，然完全看不出皴石技法所呈現的重量感。（圖 1）五代董源〈溪岸圖〉山石略施擦筆，渲染為主，是謂「沒



圖1 五代南唐 趙幹 江行初雪圖 局部 國立故宮博物院藏



圖2 唐人 明皇幸蜀圖 局部 國立故宮博物院藏

骨法」。至於傳唐人〈明皇幸蜀圖〉（圖2）是一有趣的例子，畫中明淨的山石上，取細毫順著不同面向，短筆平行描畫來陳述紋理，似皴非皴，概念上或可視為皴法形成的雛形。如

是，此作可從宋人摹唐風的角度觀察。然而以上諸畫，皆缺乏范寬雨點皴所展現明確的特色：落筆短促簡捷、勻稱穩定、乾濕筆觸層疊，凝重而有力，蒼勁而老辣。

前景巨石橫列，一如米芾云：「水際作突兀大石。」藉此可探討范寬筆法的特色。「峰巒渾厚，勢狀雄強，槍筆俱勻……」，²槍通槍。槍筆為書法術語，謂由蹲而斜上急出，其狀態與〈永字八法〉中之第五斜左上逆勢行筆之謂「策」相同。至於其間變化，元陳繹曾（約十四世紀）《翰林要訣》闡發更為細膩，法則各有區別：「槍，各有分數，圓蹲直槍，偏蹲側槍，出鋒空槍。」圓蹲即是中鋒圓起、偏蹲則指運筆側鋒方起、出鋒為落筆虛懸尖起。以范畫例，藉書之法入於畫筆，運用之妙，存乎一心，方能幻化萬千。（圖3）

江兆申先生《靈漚類稿》形容此畫：「全幅多用逆筆，故老辣渾成，如鈍刀刮鐵。」簡

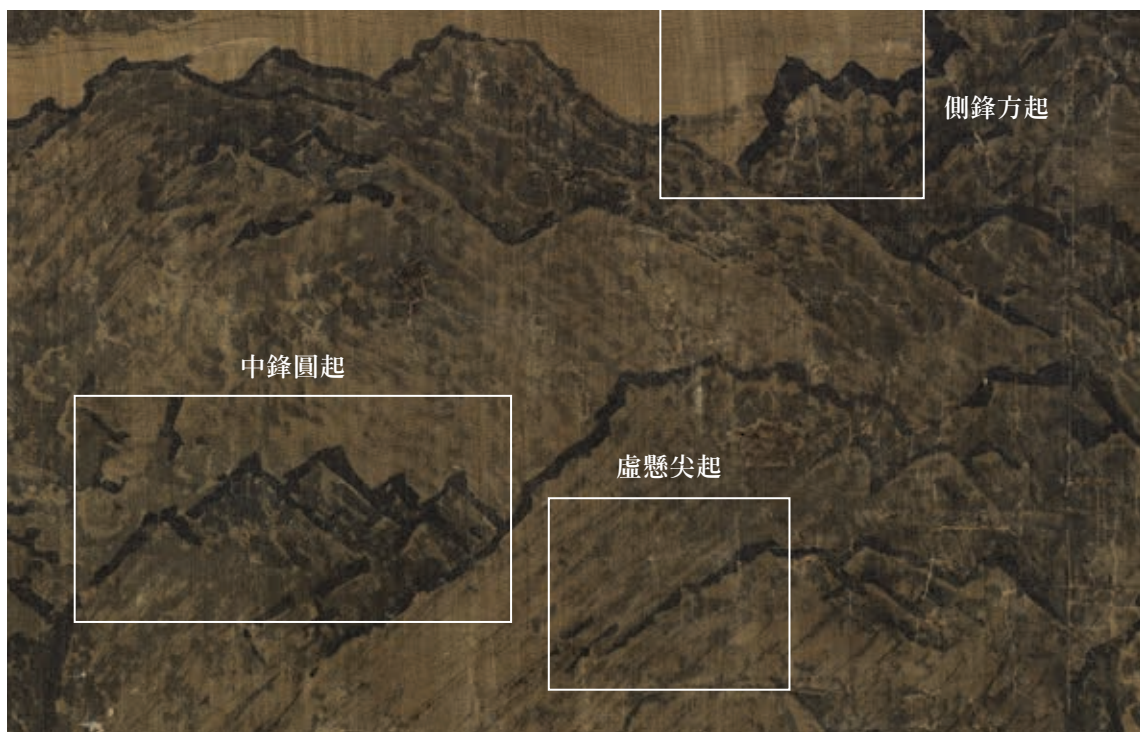


圖3 宋 范寬 谿山行旅圖 局部 國立故宮博物院藏



圖4 谿山行旅圖 局部

單數字，形容得淋漓盡致。因為逆推，故需竭盡悉力，以弱搏強，態勢若「獅子捉象，以全力赴之。」（董其昌跋米芾〈蜀素帖〉）而為何擇取逆勢運腕頂推，其因乃行筆遲澀頓挫，以彰顯蒼勁力道，順筆雖是流暢，然易流於飄忽油滑。

相關繪畫技能，范寬以濃墨與凝重筆法勾勒山石，並用淡墨皴染，形成對比；運筆和緩顫動，筆意斟酌，蘊含一股綿綿勁道。（圖4）這類鉤勒山石柔中帶剛的線條，短筆、側筆、圓筆交互使用的技法，可從北宋少數畫作，如



圖5-1 宋 李成 晴巒蕭寺圖 局部 美國納爾遜阿特金斯藝術博物館 (Nelson-Atkins Museum of Art) 藏 取自浙江大學中國古代書畫研究中心編，《宋畫全集·第六卷·第五冊》，杭州：浙江大學出版社，2008，頁22。



圖5-2 谿山行旅圖 局部



圖5-3 五代梁 荆浩 匡廬圖 局部 國立故宮博物院藏

李成〈晴巒蕭寺圖〉、傅荆浩〈匡廬圖〉相互印證，即見一斑。其間筆的起頓、轉折、鉤輪廓線等，筆意甚為逼似。時代接近，畫法亦見融通。（圖5）

至於樹法特色，郭若虛謂：「范畫林木，或側或欹，形如偃蓋，別是一種風規。」欹側披散如偃蓋，此造型是范寬主樹特有的風貌。董其昌（1555-1636）嘗云：「枝有四支，謂四面皆可作枝著葉也。」如蓬蓋開張的樣式展現有別於松杉矗立直挺的丰姿，且樹種多樣，均用雙鉤，實中有虛，密聚卻不繁瑣。如傳五代關仝〈秋山晚翠〉雙勾夾葉樹法，如是繪畫觀和技法，也符合北宋畫家貼近寫實的觀察和描繪。

董其昌又說畫樹當以「轉折為主」，且「每一動筆，便想轉折處，如寫字之於轉筆用力。更不可往而不收。」大抵運筆有圓轉與方折兩種，如顏真卿〈祭姪文稿〉之「庚、羞」為方折，而「青、開、國」為圓轉（圖6），強調筆之使

轉需運腕勁，靈動提按。另所謂於轉筆用力，不妨舉何紹基「過」字為例，迴旋圓轉，筆意連貫，尾筆回鋒收斂。再進一步觀察：「但畫一尺樹，不可令有半寸之直，須筆筆轉去。」³以樹幹側筆中鋒鉤勒看，實無相違。而樹、石鉤勒，筆法相通，也可見其相容性。此外，近石遠山，筆調頗為一致，范寬筆鋒精練，不費心神。（圖7）

儘管歷來大都讚揚范寬成就，然也提出品評，如劉道醇《宋朝名畫評》：「樹根浮淺，平遠多峻。」但又說此小小瑕疵，「不害精緻。」事實上，范寬面對大自然：「危坐終日，縱目四顧。」尋思的是「遠望不離坐外」的高遠法，而非縹緲沖融的平遠法，或難免險峭：「樹根浮淺」，當是描繪北地林木「繁露根」寫實的手法。

此外，時間相近的蘇軾（1037-1101）稱：「近歲惟范寬稍存古法，然微有俗氣。」（〈又

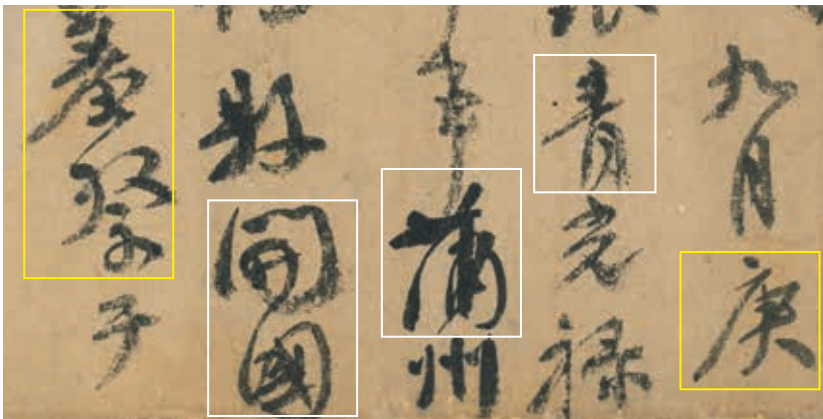


圖6 唐 顏真卿 祭姪文稿 局部 國立故宮博物院藏



圖7-1 谿山行旅圖 局部 董其昌《畫眼》：「但畫一尺樹，不可令有半寸之直，須筆筆轉去。」



圖7-2 谿山行旅圖 局部 樹石鉤勒筆法相通



圖7-3 谿山行旅圖 局部 近石遠山，筆調一致，筆法凝重



跋漢傑畫山二首之一〉) 由於蘇軾個人的藝術品味，偏好郭熙秀潤的儒雅文氣，對於凝重豪強的范作或有微詞，但「物各有所好，違之傷自然。」這是可以理解的。

除此，在寫實的概念下，也可從一小處觀察畫家的細膩，畫中主樹雙鉤夾葉，而有別於雜樹叢的直立杉樹，則從近至遠，由濃到淡，依序漸小漸隱，精微之至。(圖8) 另外，點景人物包頭巾者袒胸露肩，時序應是夏日光景，盛暑理當枝葉茂盛，但樹頭有一二處卻微露枯

枝，董其昌認為：「枯樹最不可少，時於茂林中間出，乃見蒼秀。」體察自然兼備增色畫面，展現蒼翠之外的別類秀麗。

繁密疎朗，虛實相生，「大抵實處之妙，皆因虛處而生。」⁴ 宋畫雖以實稱善，但畫家自作道理，如錢杜曾云：「丘壑太實，須間以瀑布。不足，再間以雲煙。」⁵ 畫中深谷垂瀑、主峰之下山嵐隔斷中遠景，即是最佳註腳。

上方詩塘董其昌觀款，不知為誰題識，或是吳其貞《書畫記》所言：「諦觀此本，則舉

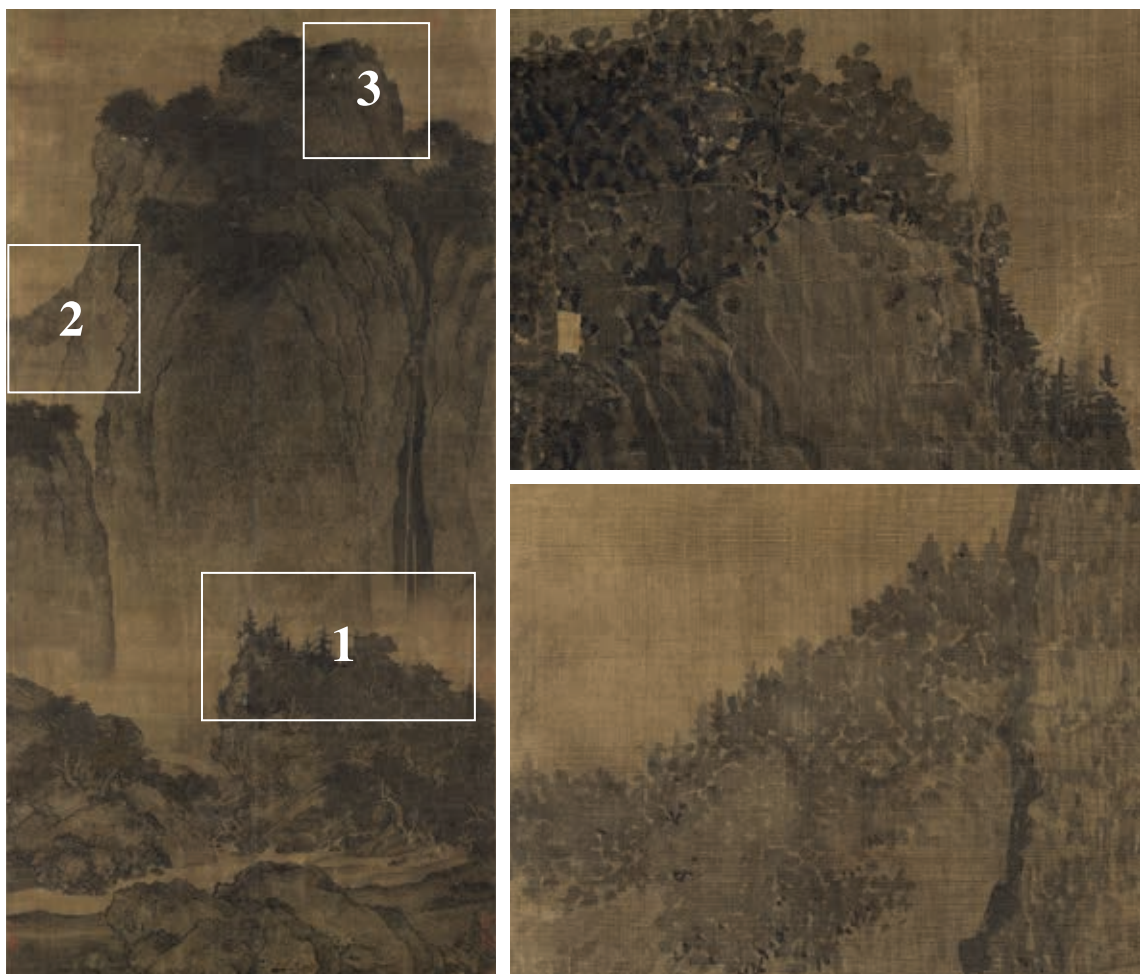


圖8-1 谿山行旅圖 樹林位置示意圖

世所謂寬者，不足記也。」的江孟明（活動於十七世紀）也有可能是晚明鈐藏印二方「之祚印新」、「鑑墨賞農」的周祚新（約活動於十七世紀），或待它日續考。

早春圖

畫學出自李成的郭熙，善山水寒林，「能自放胸臆。巨障高壁。多多益壯。於今之世為獨絕矣。」其與子



圖8-2 谿山行旅圖 局部 中遠景杉樹



圖9-1 宋 郭熙 早春圖 國立故宮博物院藏



圖9-2 宋 崔白 雙喜圖 國立故宮博物院藏

郭思合著《林泉高致》，是理論和創作契合的垂世典範。本幅除結構堂正大方外，筆法粗細變化弧度大，最值得稱道，落筆側勢中鋒使轉，圓潤勁挺；墨淡而勻厚，秀潤而穩重。筆意似有若無，餘韻無窮。

進一步看，婉轉流線形的山石，由下向上蜿蜒延伸，弧線曲弓，優雅柔美如舞者軀體的擺動，揮灑自如。（圖9-1）年代接近的崔白〈雙喜圖〉（1061作，圖9-2）亦如是章法，充滿動感，顯示神宗時期結構觀念的一致性。

有關三遠法，是北宋強調以經營山峰為主

的布局，其中尤以深遠法較值得注意，因為「無深遠則淺」，平薄而缺乏層次，所以「深遠之意重疊」，乃是要表現層層山石堆疊的深厚程度，為求視線無所阻礙，是故畫者須靈活轉換提昇，以俯瞰的視點「自山前而窺山後」。環環相扣，多重角度的開展形成多個視點的宏觀視野，顯示傳統中國寫景山水有別於西洋風景畫的透視觀。

《林泉高致》〈畫訣〉：「山水先理會大山，名為主峰。主峰已定，方作以次……」凝觀主山，卷雲皴的造型筆法多變，有直、橫式，以

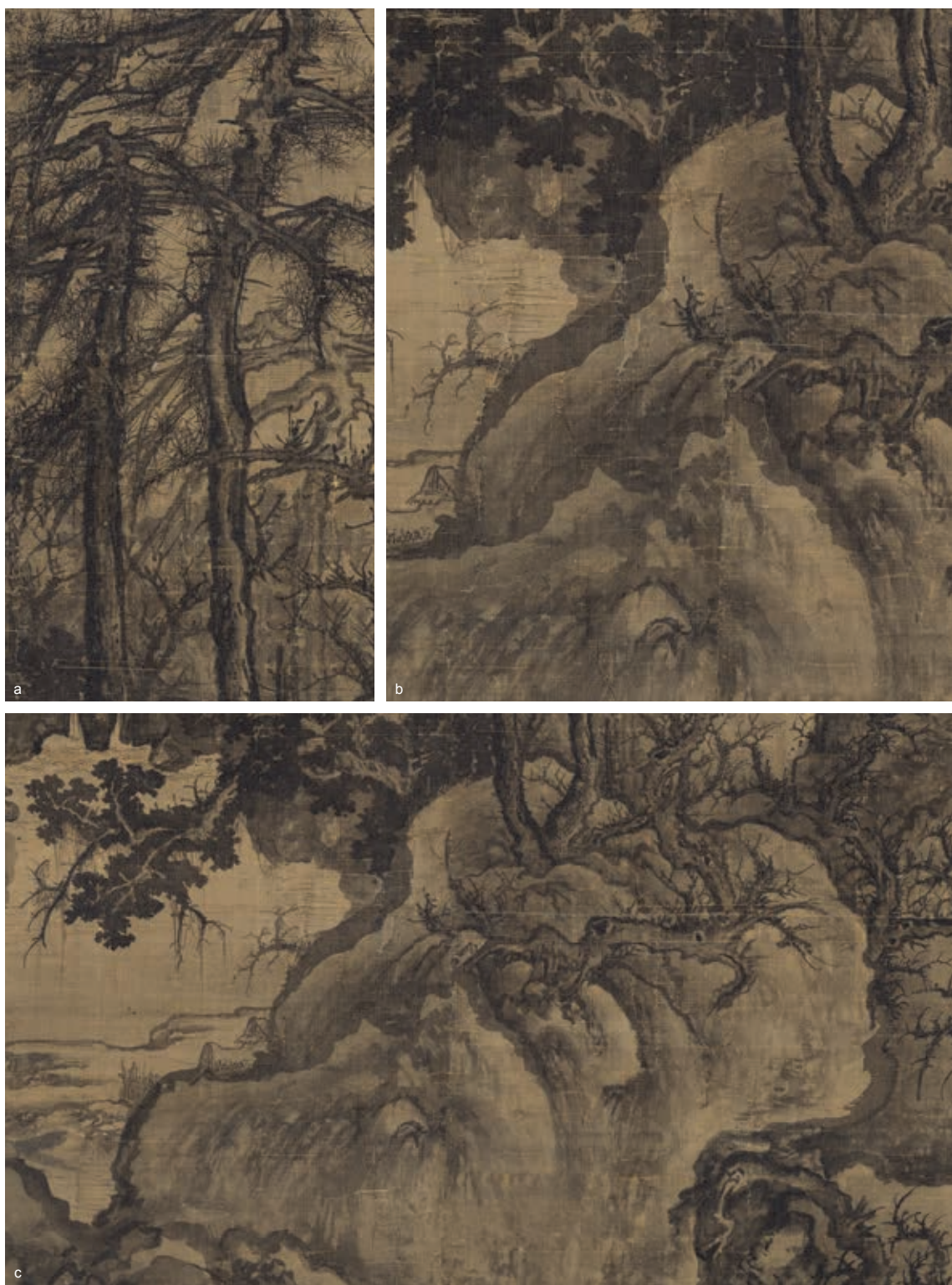


圖10 早春圖 局部 a. 松 b. 石 c. 粗細變化幅度大



圖11 宋 燕文貴 江山樓觀 大阪市立美術館藏 取自國立故宮博物院編，《遺珠—大阪市立美術館珍藏書畫》，臺北：國立故宮博物院，2021，頁50。

及側斜之筆如披麻法。「林石先理會大松，名為宗老。」前景三松亭亭矗立，乃為「衆木之表」次作雜窠、女蘿、碎石等。畫中雜葉樹、枯樹、樓閣亭子等，依序妥貼布列。

畫中巨石圓渾，筆勢側臥柔緩，抑揚頓挫，起伏有序，線條變化極大，寬粗者與主松相近，窄細者僅約五、六分之一，郭熙將線的演繹擴張到極致，超越視覺限制，隱約間似可見到石的背面。（圖10）繪畫為平面藝術，為鋪陳石塊穩固的重量感，畫家費盡心思，以優雅筆調勾勒外形，化而為線，而這綿連滾動線條所衍生的興味是繪者賦予的；之後再以淡墨重疊傳染，渲刷擢點並用，求其完備，以呈現更具立體厚實感。

值得關注的是，粗細變化的筆調在燕文貴（967-1044）〈江山樓觀〉（圖11）卷中樹石也見此法，一如前述，年代相近的畫家，情致相投，繪畫觀相符，當然有某種程度的交流與契合。

至於筆意似有若無，可舉一例敘明，如前景坡石本以淡墨皴染底定，畫家再用濃墨鉤提而令石塊多一面向，墨色相容而不相斥；又，巨松之後山壁，亦以濃墨鉤提醒破，以分三個層次（圖12），似不經意，隨興落筆所展現自在的意趣，與〈萬壑松風〉之精心設計並「先呈稿樣然後上真」的嚴謹手法大異其趣。另外，〈早春圖〉近石、中景弧曲山巒以及遠峰，無論造形筆法皆隨之轉化，變幻無窮。（圖13）

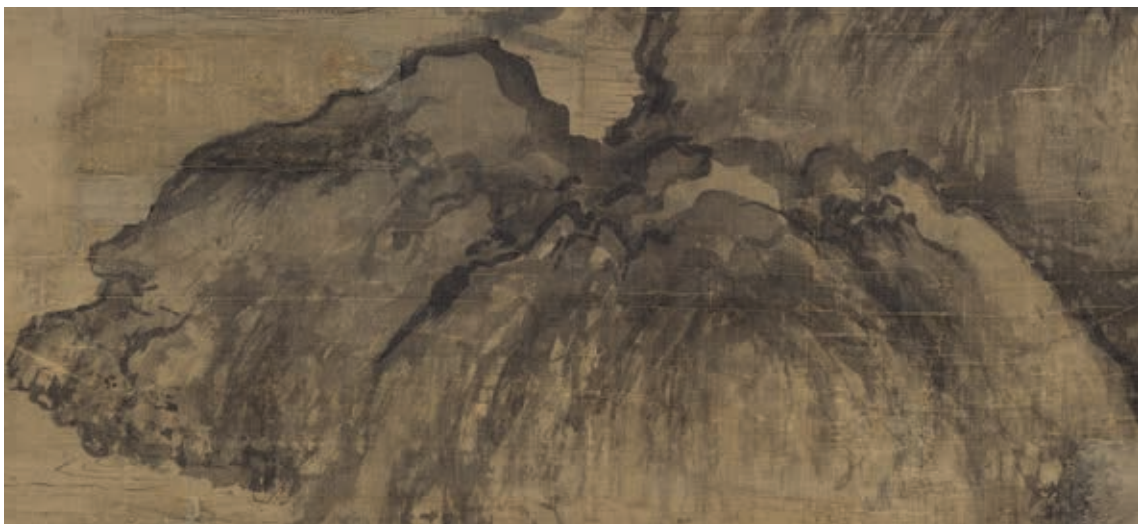


圖12-1 早春圖 局部

此圖造境寫景，動靜皆得，令人悠然神往，近代學者無不讚譽有加，高居翰教授肯定「此作是現存唯一能在雄偉氣勢上與范寬並駕齊驅的作品。」⁶鈴木敬教授認為「正是成立於李成與范寬兩種山水風格的融採調和之上，總結以前山水畫優美特色集結而成的結晶。」⁷江兆申先生從時代風格、筆墨變化和收藏印考證等，並謂「所畫山林峻險，樹多蟹爪，酣墨淋漓，一如行草書法。」⁸方聞教授「強調了畫面中多變的筆墨，更能掌握山水之雲霧、明暗、虛實等，充分地彰顯盎然空氣存在感的面貌。」⁹等等無不都在闡揚壯闊與細膩的融揉，以及煙靄流動的空氣感所營造出來的氛圍，精緻靈妙的脫俗氣質等等，而那正是郭熙名垂千古為人稱頌的重要關鍵。

萬壑松風

橫跨南北宋院畫家李唐，高宗甚為器重，嘗題〈長夏江寺〉卷云：「李唐可比唐李思訓。」¹⁰其畫近承范寬重筆濃墨，遠襲李思訓



圖12-2 早春圖 局部 主樹後方山壁

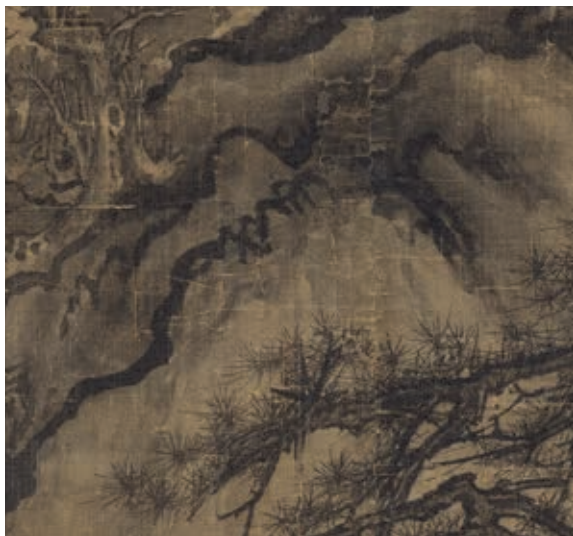


圖12-3 早春圖 局部 濃墨鉤以分層次，筆意似有若無。

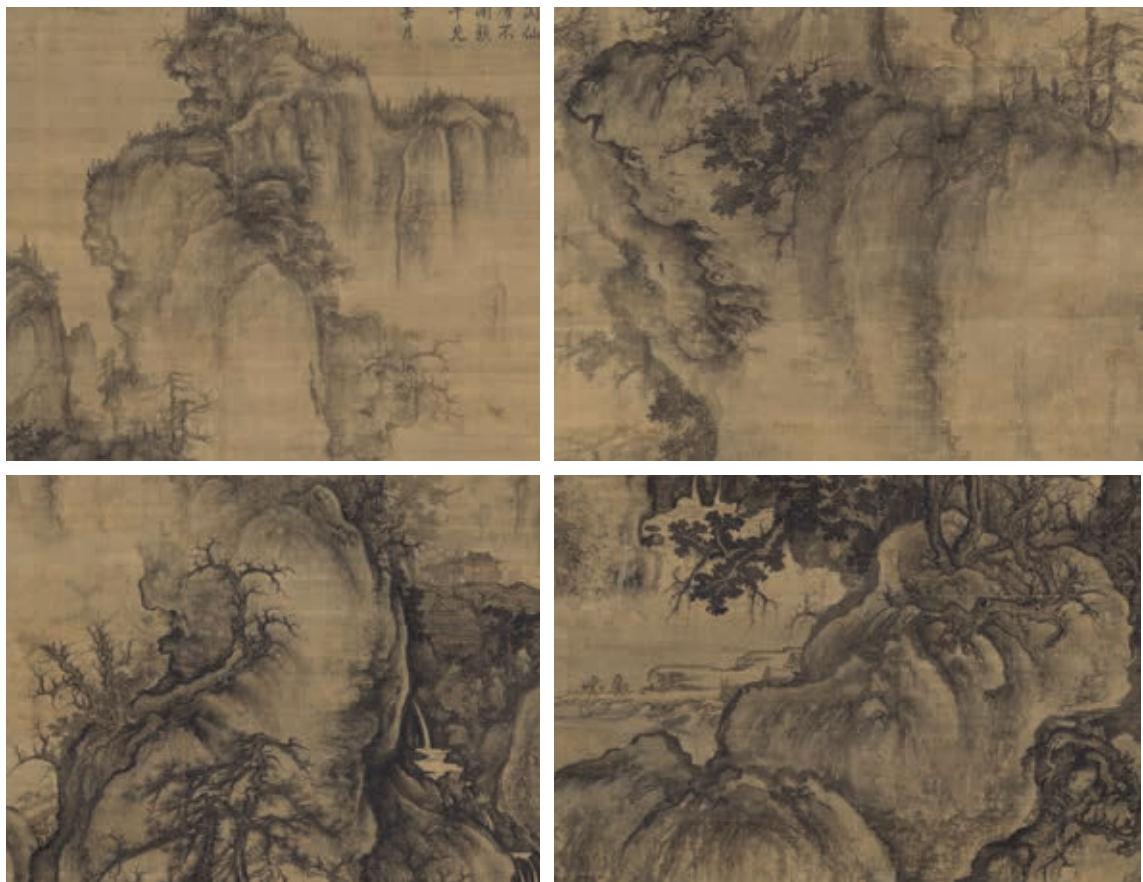


圖13 早春圖 局部 山、石之變化

(653-718)之青綠重彩，慧心獨具發展出以水墨為主，青綠為輔的「小青綠法」。而此法在〈萬壑松風〉展露無遺，近景兩組主松，松石皆出濃墨與重筆，使山壁與松樹幾乎無法區隔開來，為了強調近而清晰，以營造空間感，除了需詳盡描繪外，畫家巧思，先用汁綠賦染松葉打底，之後以石綠於墨畫松針上再次鉤松針醒提，使整片松林在闇黑的巖壁間如蛾破繭，脫化而出。今雖年久，礦物性顏料的石綠，因膠隨時間老化失去黏著力而使色澤殘褪，深是惋惜！遙想往舊，當是耀晴奪目，絢麗輝煌。（圖14）

細予思量，李唐小青綠技法的運用，並非刻意炫技逞能，實際上是畫面處理的必要，而適時地展現了他精準掌握筆墨設色的能耐，並充分發揮其學養。其他如中遠景松樹的後方為白雲，因不受影響，所以僅用墨和汁綠罩染，不需多費心力經營。

此外，雷同的技法，以墨筆與石綠交互剔草，在畫面左方石壁中也曾出現，精心用意，一絲不苟。（圖15）而延續青綠設色法，以泥金點苔亦稱絕妙，宋犖（1634-1713）《西陂類稿》：「嘗見李唐〈長夏江寺圖〉凡三卷，其

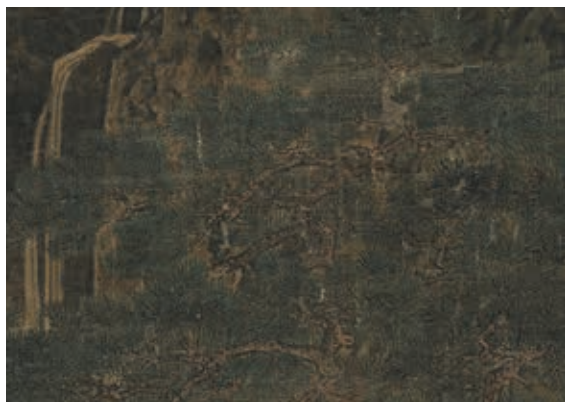


圖14 宋 李唐 萬壑松風 局部 國立故宮博物院藏

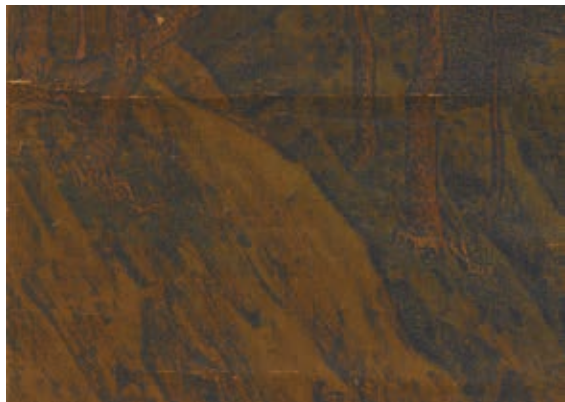


圖15 萬壑松風 局部

中一卷以泥金點苔，尤為奇創。」如國立故宮博物院藏宋李唐〈江山小景〉卷之樹根黯處或濃墨線邊緣，即見泥金分披點苔，神來之筆，煥然悅目。（圖16）綜觀李唐此法，除了符合

宋人寫實的風尚、時代潮流以及繪畫進展的趨勢外，更投合徽宗畫院某些程度喜好富貴華麗的品味。宮廷畫家逢迎聖上旨意，而造就氣勢恢弘的新格局。



圖16 宋 李唐 江山小景 局部 國立故宮博物院藏

斧劈皴堪稱李唐家數，然宋人總是筆調多變，隨石之朝向、順山勢稜線發展轉換而變化。元饒介《山水家法》謂：「李唐山水，大斧劈帶披麻頭各筆。」不論斧劈或披麻，畫家持筆的角度、運腕的緩疾、勁道的輕重、墨色的濃淡、水分的多寡等，在在影響筆觸的隨機巧變，不拘泥定則，適時靈敏運用，方為善策。以畫中遠山看，斧劈皴法融合了馬牙、披麻、雨



圖17-1 萬壑松風 局部

點等法；近石更兼備釘頭、雨點皴筆，所在多有，不一贅述。（圖 17）

上三幅款書有楷有隸，甚至帶有篆意。其中范寬二字為行楷體，用禿筆，意與畫近。相同書寫的模式，大軸如蕭照〈山腰樓觀〉、劉松年〈羅漢圖〉亦如是法；另，賈師古〈巖關古寺〉為小方冊，署款筆則尖細。（圖 18-1）又，宋馬遠〈山徑春行〉、〈倚雲仙杏〉（圖 18-2）雖皆是冊頁，但前者山水出於禿筆，後者工筆

花卉署款亦隨畫筆調整，顯見畫家在題款與畫面搭配的用心處。容或院畫家不長於書法，然細微處則絲毫不輕率。

〈早春圖〉款書，隸體者如「熙、畫」二字，「郭」字殘，餘近楷體。另幅題：「窠石平遠。元豐戊午年（1078）郭熙畫。」蠶頭雁尾，大致是隸書寫法。其中「郭、子」，為篆籀結字，隸書寫法，可稱篆隸合體，顯見郭熙對書法並不陌生。雅致的款書與繪畫的朗澤，一皆清曠



圖17-2 萬壑松風 局部

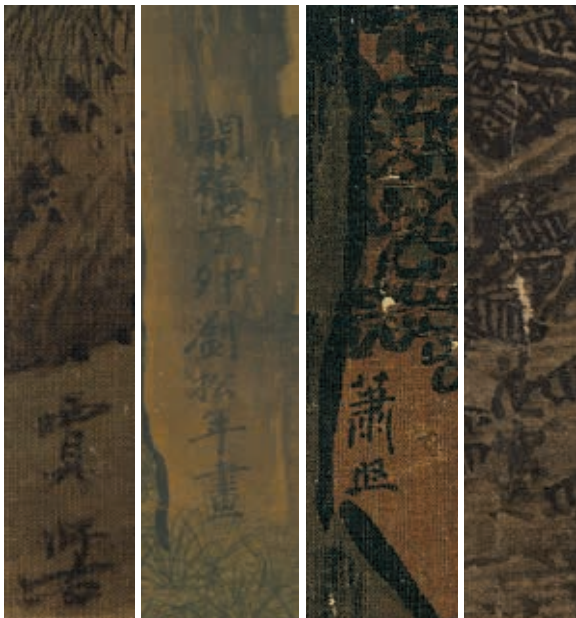


圖18-1 畫家題款



圖18-2 宋 馬遠題款 上：倚雲仙杏；下：山徑春行 國立故宮博物院藏

精微，兩者存在著微妙的平衡感。時間相近的崔白〈雙喜圖〉，款署於樹幹：「嘉祐辛丑年（1061）崔白筆。」（圖 19）結字寬扁，筆法圓潤，則為標準漢隸。

更值得一提的是〈萬壑松風〉，隱於狹長尖峰的「皇宋宣和甲辰春河陽李唐筆」十二字，書風拙樸，乃出東晉〈爨寶子碑〉。（圖 20）書筆的質樸，畫筆的凝重，氣概兩相雄強，其間有某種程度的契合。

〈爨寶子碑〉晉安帝大亨四年（即義熙元年，405）立，位中國雲南曲靖，書體介於若隸若楷的過渡階段，古樸的書風和年代相距不遠的浙江紹興王羲之（303-361）的妍麗雍容迥別。李唐選擇此碑臨習，且以熟稔程度來看，理當下過一番功夫，方能至此。宮廷畫家獨特的書法觀，與時代接近的米芾、蘇軾等文人氣息的風格其趣殊異。除此，也可觀察到宋代院畫家署款的別種意義。



圖19 北宋畫家各式款題 左起依序：〈窠石平遠〉取自故宮博物院編，《故宮博物院藏品大系·繪畫編·2·宋》，北京：紫禁城出版社，2008，頁45；〈早春圖〉、〈雙喜圖〉國立故宮博物院藏



圖20 李唐題款與傳晉〈鑿子碑墨拓本〉對照 國立故宮博物院藏

結語

清劉熙載（1813-1881）《藝概》：「北宋詞，用密亦疏，用隱亦亮，用沈亦快，用細亦闊，用精亦渾。」文學藝術相通，擬之北宋繪畫正

可詮解，密疏即是繁實與空靈兼備、隱亮若畫風含蓄又迸放、沈快正如落筆的深緩兼鋒銳、細闊闡述既精緻且宏壯、精渾則為周密而厚重。

作者為本院書畫處退休同仁

註釋：

1. (宋) 米芾，《畫史》，收入黃賓虹、鄧實編，《美術叢書·二集·第九輯》（臺北：廣文書局，1965），頁 17。
2. (宋) 郭若虛，《圖畫見聞誌》，收入《叢書集成新編》（臺北：新文豐出版公司，1985，津逮秘書本），卷 1，〈論三家山水〉，頁 39。
3. (明) 董其昌，《畫眼》，收入黃賓虹、鄧實編，《美術叢書·初集·第三輯》（臺北：廣文書局，1965），頁 20。
4. (清) 蔣和，《學畫雜論》，收入楊家駱主編，《畫學叢刊五十一種上》（臺北：鼎文書局，1972，蔣氏游藝秘錄本），〈章法〉，頁 316。
5. (清) 錢杜，《松壺畫憶》，收入黃賓虹、鄧實編，《美術叢書·三集·第四輯》（臺北：廣文書局，1965），頁 71。
6. 高居翰著，李渝譯，《中國繪畫史》（臺北：雄獅美術，1989），頁 35。
7. 鈴木敬著，魏美月譯，《中國繪畫史·上》（臺北：國立故宮博物院，1987），頁 188-192。
8. 江兆申，〈山鷓棘雀·早春與文會—談故宮三張宋畫—〉，《故宮季刊》，11 卷 4 期（1977 夏），頁 13-21。
9. 引自陳韻如，〈典範的脈動：從北宋山水畫史研究視野出發〉，收入《鑛院國寶—范寬·郭熙·李唐》（臺北：國立故宮博物院，2021），頁 27。
10. (元) 夏文彥，《圖繪寶鑑》，收入《叢書集成新編》（臺北：新文豐出版公司，1985，津逮秘書本），卷 4，頁 67。