

得「意」忘「形」

張光賓

談中國畫的變

緒言

我們要瞭解中國繪畫在本質上，講究筆墨，不過求形似，追求意境，不尚華麗，但趣質樸。使文學（詩）、書法（含篆刻）以至倫理性與繪畫融貫而成有機的結合，這是世界上任何一種畫系所未有的特色。

因此，從事繪畫工作者的本身，除理解筆墨及種種可經傳授獲得的技法之外，更重要的是內在的學識和品德的涵養。有內蘊的精神意志，才能使人靈明之氣充盈，散發出來，藉着筆墨的揮灑，必能表現出不同凡響的「氣勢」和「韻度」。雖然所表現的不離開自然物象，而呈現出來的意態、情景，已經通過作者思想、意志的轉化，似與不似皆不重要；既經轉化後的意象，必然具有作者意蘊的靈境、天性，其一點一畫，皆從靈性中迸發出來，放射出無窮的生命力，故其活活潑潑，生意盎然。

唐代的人物畫，宋代的花鳥畫，我們常慣用西方「寫實」一詞來說明它如何忠實於物象的描寫，尤其喜引用宋徽宗趙佶，觀察月季開花時間，孔雀昇墩先舉某腳這類實例來證驗宋畫寫實的不顛之論。誠然宋朝的花鳥是很接近真實的，可是與西法的「靜物」或「寫生」炯然有別。無論勾勒設色，沒骨寫生，皆是浮光掠影，在虛白的絹素上，勾勒其幻影，賦以色彩，全不注意其物象在光源下所產生的什麼質感、量感種種條件。完全依憑作者敏銳的觀察力，得之於心應之於手，經過深思熟慮，而後抒寫出來。對這種寫實態度，我嘗杜撰一詞，謂之「主觀的寫實」。若顧愷之的「遷想妙得」重在一個「得」字。與西方近世美學的「感情移入」註一含義相近，而思維程序與本質絕然不同。遷想妙得，是未動筆之先，將所描寫的對象、

儀容、風神，以至他情操表現，一一融會於作者胸臆，蘊釀成熟然後出之於主觀意識的衝動，描寫出來，是物我合一的，謂之寫神。感情移入仍然爲物我對立，重視客觀存在，忠實於客觀形貌的描摹，而挹注作者的感情於所描寫的對象，以充實其神韻。

西方講客觀的透視，畫風景建築物，可以讓人走進去，達文西的名作「最後的晚餐」，寫十二門徒與耶穌在餐桌上的構圖，各人有各人的表情，耶穌居中並不十分突出。中國繪畫（也許包括印度）是主觀的透視，畫孔子作者就在孔子一邊，畫天神作者即居天神的位置，畫華山的某一峯，作者就站在峯頂。試觀道釋人物，居中的主體畫得特別大，距作者愈遠反而愈大。畫方形器物，不是愈遠愈狹窄，而恰好相反，寫山水平遠之外還能透過山後，高深長闊，都表現出來，絕不是空中鳥瞰。

這一切的事實都說明，中國繪畫形式的本質是筆墨，內容的本質是意境。張彥遠嘗云「夫象物必在於形似，形似須全其骨氣，骨氣形似，皆求於立意，而歸於用筆」。其所謂形似，是經過精思「立意」，專一「用筆」表達出來的「意象」，已非自然「實象」的模寫。所以，歐陽脩題盤車圖詩有句云：「古畫畫意不畫形……忘形得意知者寡」。註一特就此義，來探討中國繪畫各個關鍵時代的「變」。

書畫同源，分流而共貫

文字起於象形，是世界各個民族的共通現象，隨後陸續轉變爲拼音。惟中國文字依形附聲而生義，一直保存了原始描模自然的意象。見於商代早期銅器銘文圖象意味十分濃厚，殷商甲骨文中文簡象文字也保存不少。

文字主要功能在紀言，務期其符號化，標準化，愈簡捷愈便利。數千年來，文字遞嬗，從古文字到篆書統一以後，隸、草、行、真變遷很大，數量尤爲驚人。通行的真楷書，已是純由點畫構成的符號，很難找出早期象形的痕跡，但從各種字書檢索文字部首的時候，可以發現像日、月、山、水、艸、木、魚、鳥等字，仍隱然可知其意象。

文字書寫體態多端，可以表現時代風格與書寫者的個性。漢末魏晉間，也就是西元二世紀以來，由於毛筆紙張等書寫工具與材料製造的進步，取給的方便，特別是草書的發展，導致筆法使轉：縱橫牽掣，鉤環盤紆，多樣變化，使得文字書寫，由靜的點畫產生動的筆勢，因筆的動勢，使字的體態有了情意，謂之字勢。經過東晉士人的發揚。亦成為獨立欣賞的美術品。

繪畫與書法，所使用的毛筆、紙絹、黑墨是相同的，書由點畫構成文字符號，畫亦賴點畫線條攝取物象。在專業畫家時代，書與畫各有專職。工畫者不一定也善書。在繪畫上，用筆鈎勒描繪，皴擦點染，用筆使墨，傑出的專業畫家，自然會有優美的表現。若吳道子嘗從張旭學書不成，而畫却能彎弧挺刃，直柱堅樑，規矩方圓，無不如意。唐宋以後，岩穴隱逸，文人士夫，多工書善畫，每以書畫陶情自娛，使得繪畫的線條，融合書法的筆意，愈顯得生氣蓬勃，靜雅優美。北宋的蘇軾、李公麟、米芾父子，在此方面的表現，已具相當成效。及於元代趙孟頫、吳鎮、倪瓚輩使得書畫相互融貫的業績更為顯著。趙孟頫嘗自題竹石圖謂「石如飛白木如籀，寫竹還于八法通；若也有人能會此，方知書畫本來同」^{註三}故虞道園跋子昂畫竹亦稱：「吳興（趙孟頫）乃以書法寫竹，故望而非他人所及者云」^{註四}入於明代，吳派中的沈周、文徵明，華亭的董其昌，及此兩派的追隨者；清之石濤、八大、鄭燮；近代的吳昌碩、溥儒、張大千諸輩，莫不是以書法入畫法，彼此融貫，相得益彰，而達到其繪畫藝術的傑出成就。

文字形義合一與聲音的諧和，使書法原為抽象的點畫，轉成形色具足的視覺結構。繪畫的筆墨（也就是書法）融合自然形色而再表現，使具象的形質，轉為抽象或象徵的語言，兩者同源，而分派發展，再融會貫通，豐富了中國繪畫的形式和內涵，這是中國繪畫的大經。

六法、六要，分品立法

謝赫六法，為人物畫分品，荆浩筆法記中之六要，為山水畫立法。

南齊謝赫作古畫品錄，製定鑑畫六法，以論次南朝吳、東晉、宋、齊間畫家品位。他的生平無可考，根據所論畫家相關資料考察，可能動活於齊梁間，西元五世紀末頃。陳姚最，對謝赫繪畫的評述謂：

點刷精妍，意存形似。寫貌人物，不俟對看，所須一覽便歸，操筆自想，毫毛皆忌遺失。麗服靚粧，隨時變改，直眉曲鬢，與時競新。別體細微，多從赫始。遂使委巷逐末，皆類效顰。至於氣韻、精靈，未窮生動之致；筆格纖弱，不副壯雅之懷。然中興以來，象人爲最。^{註五}

可知他是一位肖像畫家，不泥於古法，多趨時尚，畫面形色，精妍細微；豔麗的服飾，粉黛濃妝，頗爲世俗所好。可是筆路纖弱，氣韻雖然精靈，但乏生動之致，格調不很高尙，「不副壯雅之懷」。所以謝赫在評品晉宋間畫家優劣時，往往存己見，如將顧愷之置於第三品姚曇度之下。後來論畫品第者，若姚最、李嗣真、張懷瓘及張彥遠輩，恆以爲所鑑未當。

六法既以人物畫爲準的，南朝至唐又是人物畫極盛的時代，畫評家援用此一標準續評各家繪畫，是無可非議的。到九世紀張彥遠著歷代名畫記，總結各家論評，成爲有史以來第一部畫史名著，長久以來六法成爲論畫的鐵則，可以適用於任何畫類，是大成問題的，於是有很多新的闡述強辭奪理，削足適履，來舊瓶新裝。其中最值得討論的是「傳移模寫」一項法則，至今還被認爲是畫家必須臨摹古跡的不二法門。

事實上，謝赫立法的五世紀，所盛行的主要是壁畫，其次爲屏障，此類大製作，每有固定的範式，若係創製必有大畫家先行設計草圖，（顧愷之的畫雲台山記，就是草圖說明書）然後根據範式或草圖放大作成粉本，移寫到牆壁或屏障上；（粉本屬畫稿的一種，必須與實畫等大，刺孔撲粉，連接點線成畫）前代優良的壁畫製作，如要更新殿堂、寺廟，留存紀錄，或學者仿作畫樣，都必須縮寫於紙絹上；又名家作品的複製，也有賴名手傳模移寫。所以這種放大縮寫與複製技能，纔是「傳移模寫」（或傳模移寫——名畫記）一法的真實含義。從張彥遠起，可能就有意會錯了，以爲是「畫家末事」，但是對於歷代內廷的複製技能，則特加讚揚（畫體工用搨寫）。

盛唐以後山水畫崛起，在不到兩百年時間，發展極爲迅速，尤其水墨的運用，從淡墨暈染的「渲淡」技法，以至破墨、潑墨，使得唐末五代間，整個繪畫大勢，由重色向水墨轉變，引起有心畫道淪替的學者，大爲憂心。而專注於山水畫，有卓

越見解，也可以說，爲山水畫，建立「六法」準則的畫家，那就是唐末五代初年的荆浩。及其所著「筆法記」。註六

圖畫見開志，稱「荆浩，河內人，博雅好古，善山水，自撰山水訣一卷，爲友人表進，祕在省閣。嘗自稱洪谷子，語人曰：吳道子有筆而無墨，項容有墨而無筆，吾當采二子之所長，成一家之體」。郭若虛所稱「山水訣」是否「筆法記」之誤，已難查證。而新唐書藝文志，宋書藝文志皆作「筆法記」，陳振孫書錄解題則作「山水受筆法一卷」，亦與文體相符。韓拙「山水純全集」中曾引「山水之象，氣勢相生」以下一段文字，可見北宋以前筆法記一卷尚有流傳。且其內容對筆墨兼重，尤重筆法的論點，實與郭若虛所記荆浩的論點脗合。儘管後世論者有僞託之譏，其對五代北宋以後山水畫的評鑑，是極爲重要的論據。

筆法記所舉畫有六要：氣、韻、思、景、筆、墨。照他自己的解釋是：

氣者：心隨筆運，取象不惑；

韻者：隱迹立形，備儀不俗；

思者：刪撥大要，凝想形物；

景者：制度時因，搜妙創真；

筆者：雖依法則，運轉變通，不質不形，如飛如動；

墨者：高低暈淡、品物淺深，文彩自然，似非因筆。

六要之外，復立神、妙、奇、巧四等；

神者：亡有所爲，任運成象；

妙者：思經天地，萬類性情，文理合儀，品物流筆；

奇者：蕩跡不測，與眞景或乖異，致其理偏，得此者亦爲有筆無思；

巧者：雕綴小媚，假合大經，強寫文章，增貌氣象。

然後論及唐代山水畫名家得失，首推「張璪員外，樹石氣韻俱盛，筆墨積微，眞思卓然，不貴五彩，曠古絕今，未之有

也」。次及「王右丞，筆墨宛麗，氣韻高，巧象寫成，亦動真思」。又次「李將軍，理深思遠，筆跡甚精，雖巧而華，大虧墨彩」。再次「項容山人，樹石頑澀，稜角無遺，用墨獨得玄門，用筆全無其骨，然於放逸不失真元氣象。最後論及「吳道子，筆勝於象，骨氣自高，樹不言圖，亦恨無墨」。

六要、六法兩相對照，六要略去六法中的「傳移模寫」、「隨類賦彩」、析「氣韻」爲二，增加「墨」一要。荆浩對於「畫」的基本認識，以爲畫不單是表面的華麗，主張透澈物象內蘊的「質」與「真」。曾謂：「畫者，畫也。度物象而取其真，物之華，取其華，物之實，取其實，不可執華爲實」。關於氣韻不僅有「生動」的表徵就足够了，而是要心隨筆運，對於物形、物理有深邃的體認，先存於心，落筆即絲毫不能遲疑猶豫。要達到形具神充儀形不俗，比諸「氣韻生動」有更高一層的境界。其餘「思」相當於「經營位置」，「景」略等於「應物象形」，可是不同於客觀的寫生，而要「搜妙創真」。「筆」亦不僅是立其骨法，而是要在運轉中，超乎法度，因勢從宜，「不質不形，如動如飛」。

總之，謝赫六法，所揭示的「生動」「用筆」「象形」「賦彩」「位置」「模寫」著眼於作品表面的華美、基本技法的純練，未曾透澈一切物形通過作者思想內蘊的激發，再顯示其物形的質與真，也許外表的形象樸拙不似，亦非所計及。

荆浩筆法記，立矯九世紀墨的應用趨於縱放漸有脫軌的流弊。主張筆墨兼重，更加強筆的運作，分析筆有四勢：筋、肉、骨、氣，從純表現骨法與氣韻生動表象之外；深一層論到筆情物理的相互融合，使運筆入化境，達到「不質不形，如飛如動」的快節奏皆能心隨手運，無往而不利。同時以隱者的身份說法，更導至後來山林隱逸岩穴上士，對於山水畫的宗仰，益趨密切。山水畫理論與實務的建立，自當以筆法記爲起步，而「六要」尤爲山水畫中水墨畫鑑賞的最高準則。雖長時間曾被輕忽，但是歷代有力的山水畫論若郭思述其父熙的林泉高致，以至石濤畫語錄，皆可以在其中尋繹出筆法記的脈絡。

畫工、士夫，相與激揚

大體說來，宋以前，無論宮廷或平民社會，圖畫之事，是以職業畫家爲主體。士夫雖然亦有不少參與繪畫的紀錄，實質

上在儒家思想，以「志於道」爲知識份子最高目標指引之下，凡屬藝能之事，多不屑爲。

專業畫家時代，一個成名而傑出的畫家，在技法的傳授上相當慎重，或傳子孫，或傳有希望的徒弟。自己有生之年爲求確保職業上的競爭力，往往將技法上若干密訣隱晦起來，不完全傳授予人，也是十分常見的事情。遇着與自己技藝相當的強勁對手，甚至採取不當手段，亦在所難免。世稱畫聖的吳道子，就曾使人暗算過藝能逼己的皇甫軫，若不是郭若虛在故事拾遺中提到這位善畫鬼神及鵬的畫家，後世畫史中連名字都見不着。註七

吳道子的成就，在張彥遠和蘇軾等人的推重，是無可懷疑的，因爲他們都見到過他的畫蹟。其影響也是至爲深遠，很遺憾真的手蹟一件未曾留下來。大概他的畫蹟多屬壁畫，流傳到北宋，蘇軾能够見到的，是否真蹟？也許是一些「畫樣」，由他的追隨者傳移模寫下來的也未可知。古代畫工就全憑手邊的「畫樣」謀生活。五代流寓蜀中的趙德玄（或稱趙元德）就曾攜去隋唐以來的「畫樣」百餘幅，有模搨，有稿本，有墨蹟。註八唐代畫蹟流傳得少，卷軸畫還不够普遍，想是重大原因。

宋朝初年，山水畫鼎盛，業餘的士人畫家逐漸熱衷於繪畫，鑑畫的層次也相對提高，荆浩筆法記已透露端倪。另有一則故事，又充分表現吳道子這類道釋人物畫的聲價，在極劇下降中。故事是這樣的：

宋朝初年，大概是洛陽附近某個郡縣，翻修老子廟，廟中有吳道子壁畫一堵，執事者將其出售，一善畫的隱士，以相當高價錢買了回去，在家研究三年，然後把畫用車載至洛河邊拋入河中。這時廟已改建完成，當要重畫，徵求隱士畫家，即立刻應允。另有一當地畫工，亦託人說情前去參與壁畫繪製。兩人見面互相推讓，結果隱士畫東牆，畫工作西壁，開始落筆的時候，相互觀察，而後各自慘淡經營，解衣磅礴盡力而爲。既畢，相互欣賞，起初畫工尚有鄙薄之色，再看即暗自驚賞，嗟嘆擊節，最後竟慚惶拜倒，甚至焚棄畫具，不復敢言畫了。

畫工何以會傾服得五體投地？原來兩人所畫是天帝乘輦象，畫工根據老師傳下來的定式，前面二人是挽輦的僕隸，大眼濃髯，左右侍從二人眉目清秀，斯文有禮，如臺閣之士。坐在輦中的當然寵妾日表，若帝王至尊。而隱士所畫前二人即如臺閣之士，畫工初見後，即竊笑，如何能再畫下去，及見隱士完成後的作品，一層比一層高尙，而輦中所坐者，骨相神宇，則非畫工所曾見過。故隱士告訴他說：我畫的是天上人，非人間之人，你所畫怒目虬髯，是人間人，人間人面目氣象皆塵俗

，雖然你的技藝已經比別的畫工高明很多，但只能作人閒人。最後畫工立刻毀掉其所畫壁，並以家資賠償損失，請隱士來完成全部工作。（見宋康與之記畢少董良史所傳說的故事，說郭，採自畫論彙編）（註九）

從這個故事，可以反映兩個問題，其一，吳道子的人物畫，在技法上確實達到極高境界，影響之深且遠是無容懷疑的，然而他所表現的多屬現實生活的人物，即寫道釋天神，也不超脫現實塵俗氣。米芾嘗評「李公麟病右手三年，余始學畫，以李嘗師吳生，終不能去其氣，余乃取顧高古，不使一筆入吳生」。可知宋人鑑畫的層次已經超乎作品，筆墨形象之外。其二，更可以顯示所謂「冠冕才賢，岩穴上士」正積極參與繪畫，對繪畫藝術層次逐漸提昇，從這個故事窺見端倪。

北宋宮廷對職業畫家的禮遇和素質的提高，都是前代所未有的，尤其徽宗政和宣和之世。固然和趙估的愛好有關，而整個畫壇以至士庶之間，對繪畫創作與欣賞能力的增進，也是大勢所趨。可惜宣和畫學設置不久即遭靖康之變，畫人分散。逃到南方的後在紹興內府，恢復任職，成就可觀，特別在山水畫方面。李唐受北宋的培植，在南宋有傑出的表現，影響後起的馬夏，創造另一種新的風貌；馬夏晚年漸趨簡率，在馬夏來說，這種「馬一角，夏半邊」蹟簡意遠的山水畫風格，除用筆稍欠含蓄之外，於水墨運用與構圖方面，實在已經突破前人窠臼，另闢蹊徑。它如梁楷的簡筆人物畫等。這是宮廷繪畫與士人繪畫顯示合流的蹟象。

元朝滅金降宋，統一全國以後，畫院解體，宮廷畫人分散，澈底淪為畫工，初期趙孟頫等人，倡導的「古意」註二〇受到北方傳承李郭一系的士人畫家之認同。開始對唐及北宋繪畫業績認真探討。若趙孟頫、高克恭、李衍諸人都各有不凡的成就，但在建立個人風格上，都不曾有更佳的表现，稍後的黃公望、吳鎮、倪瓚、王蒙為後世譽為元四大家者，對山水畫各出新意，使得自晉唐以來積漸發展的士人繪畫，在十四世紀後期完全成立。

明朝初期長時間潛伏在民間傳承馬夏技法的所謂畫工，又乘元四家衰退之後而興起。一部份並在宮廷中取得相當的地位，彼此由於職業競爭遂相互傾軋，如謝循輩之排斥戴進。註二一

十六世紀，蘇州地區士人畫家蹶起，沈周、唐寅、文徵明輩，雖無統一的畫風，同為文學高尚的士人，故其成就影響蘇州地區畫壇很大，世稱吳派。

十七世紀董其昌，莫是龍輩在淞江，特別以元四家爲宗法，強調水墨的運用與禪機的契合，憑着董其昌崇高的社會地位，以及他在書畫鑑賞各方面的表現，聲華益重，也相當武斷，甚至近於跋扈。影響及於婁東，常熟。世所謂淞江派（或華亭派），影響及於清初四王吳惲六大家。

同時，新安、浙江（杭州）金陵、江西也各立門戶，在各個經濟社會不同的環境中造成勢力，相互競技，演成各個地方「習氣」，所以石濤曾經對這種習氣很不以爲然。註二

清朝前期，華亭一派取得畫壇主導地位，強調南宗逐漸遠離自然，泥古未化。惟一羣方外畫家與逸民畫家在石濤、八大、石谿、漸江、龔賢輩的傑出表現，當時未必受到重視，後世的顯赫將永不可滅。同時前古重要畫蹟陸續進入內府，一般學者無由參稽，專藉仿本畫譜傳模，故於揚州畫派稍應一時附庸風雅之後，遂至一蹶難振，時會始然，興衰更迭是自然的事情。後世評者或歸咎於士人畫，是不够客觀，值得商榷的。

士人畫從十四世紀具體成立至十七世紀蓬勃一時十八世紀表現衰退。五百年間，於中國繪畫無論在技法和內涵上皆有莫大的進展。首先，作者對藝術創作，有絕對自主權力。基本上士人畫是業餘的，自娛的，初不計其藝之售與不售，先要樹立一個良好形象，俟品德和藝術的修爲達到一定標準，世人敬重其德行，也接受他的藝術創作，完全順乎自然，水到渠成，譬如倪瓚晚年居太湖三泖之間，家計十分艱難，多仰給於售畫所得，以維持一家數十口的生計。註三 然而，有錢有勢不爲倪瓚心許的儉俗之人。縱恃權勢決不動筆。某次有貴遊子，家產已破，流落淞江數謁楊維禎之門竟竊其購藏倪畫，事後楊維禎表示，不必追究了，他說：可能這位竊賊是希望有所進升，拿去孝敬他的上司。註四 王冕自其老師韓性逝世以後，大家尊重他的學問與孝行，也喜愛其畫梅，至正初赴大都見重於館閣之間，歸來後亦賴寫梅維生，並置田產奉母隱居。註五 所以他們的創作意境之高，全憑文學、書法、畫藝加上德性的涵泳所造成。與乎只能操筆應物象形的畫工，其高下不可以道里計。

其次，士人畫家對自己學習所獲心得，總希望能傳諸久遠，不若畫工深恐密訣洩露會影響其生計。因此，在十四世紀畫譜、畫訣一類的著述，相繼公開於世。李衍的竹譜詳錄，柯九思的竹譜，王冕輯錄華光等寫梅要訣而作梅譜（見永樂大典、梅

字)同時的吳太素更纂輯,王冕梅譜、宋伯仁梅花喜神譜諸家而成,淞齋梅譜十五卷。註一六 黃公望的山水訣,以及明初王紱的書畫傳習錄。這類譜錄的書,毫無保留地將技法公諸於世。是前所未有的創舉。從而導致明代中晚期出版界對繪畫譜帖的出版風氣。又以出版物的廣為傳播,影響繪畫藝術的普及。造成十七世紀的輝煌業績。

在此時期,縱然專事於繪畫的作家,當其藝術達於某種高成就的時候,也必須注意於自身在文學書法等方面的修養,或經常與文學士人相往還請益,若元代的陳琳、王淵、盛懋。而晚明的藍瑛尤其顯著,試讀其題畫雖乏典雅,書法亦頗平平,但能夠於畫藝成熟之外更努力文事,是整個繪畫藝術層次躍升的具體表徵。

涵弘西東,再創新局

晚明隨着天主教傳播而來的西洋繪畫,所起的影響,是很低微的,猶如佛教在一世紀漢明帝時傳入,佛教繪畫要至魏晉南北朝,也就是五世紀前後,才大大地發生影響效力。至八世紀盛唐即被融合,所謂「曹衣出水,吳帶當風」,註一七 乃佛教繪畫相與融合的事實過程。

近代西方繪畫傳入,或許可以追溯到十四世紀,元朝天曆年間(一三二八——一三二九)集慶(金陵)龍翔寺改建,王淵參與藻繪工程,要在牆上畫鬼巨像,牆高三丈餘起草時不如志,有位都下來的劉姓總管提示他先畫人體裸像,再加服飾,始能成稿。(事見輟耕錄,卷七)清郎世寧輩所呈獻西法肖像光暗差大不被接受,轉以較明快色調繪製犬馬及動物却栩栩如生,實際上是用毛筆水彩油畫技法來作畫,如百駿圖,八駿犬等皆如是。此種不中不西的作品,由於寫生技能的高度發揮,又恰當土人繪畫盛極而衰的關鍵時刻,曾引起肖像畫,和人物故實畫家的注意,有所仿效。焦秉貞的耕織圖,巴延珠油畫山水圖(現藏故宮)註一八 以及如意館中畫工。十八世紀以後對外接觸日益頻繁。特別是近百年或直接與西方繪畫接觸,或經由東洋間接的接觸,都曾使我們認真在研究、檢討、探索、從排斥、傾慕、接受、瞭解、逐漸蛻變、融合、事實上已經有顯著的績效,而以民國以來,現已過世,頗具影響力的諸家,彼此的成就稍一檢視,即可有較深的瞭解。按卒年為序說明於次:

吳昌碩（一八八四—一九二七）晚清到民國，多居上海，對西洋、東洋的繪畫都有所認識。專工秦刻石鼓文，有最精深的研習，又善篆刻。以其雄強古拙之筆，寫花卉木石，在虛白紙上「踏虛擲影」註一九，凌空擲筆，水墨、色彩交融互用，是前所未有的創意。

高劍父（一八七八—一九五一）留學日本、山水、人物、花卉、走獸無不精能，善用強毫破筆，行筆頓挫枯澀，產生倔強飛白之勢，且善用水渲染，融會中外技法，別開生機，並致力於美術運動，成為嶺南畫系的宗師。

徐悲鴻（一八五九—一九五三）留學歐洲，醉心西方寫實主義，在美術教育有其一定的貢獻。所畫人物故實如愚公移山，奚我后等大製作，以其深厚的素描基礎與固有的筆墨素養，樹立了中國人物畫的新典範。

黃賓虹（一八六三—一九五五）晚歲寫山水，恆用枯筆焦墨，筆如屈鐵，旋旋皴點，賦色濃重，黛蒼而潤，黯昧而明，樸拙厚重，有如西法油畫。

齊白石（一八六三—一九五七）承吳昌碩，寫花鳥時鮮，草蟲等題材，用筆舒緩凝練，使墨渾厚沉酣，創紅花墨葉之法。

呂鳳子（一八八五—一九五九）初善仕女，兼工秦漢艸隸，並參佛學，晚歲以篆隸筆法寫羅漢，造形奇古，筆簡意遠，顧盼傳神，亦莊亦諧。賦色簡淡，高古典雅，從傳統筆墨透出新機，較諸徐悲鴻，高明多多。

陳之佛（一八九五—一九六二）以其在應用美術上之基礎，規模北宋寫生花鳥，極為典雅。

溥心畬（一八九六—一九六三）遠紹宋元，用筆容夷婉暢，皴山寫樹，頓折側正，奇變無窮，生意盎然。用墨渾厚蒼潤，賦色明靜妍麗，濃而不燥，淡而益厚，其於人物，鞍馬具臻妙境，是詩、書、畫三絕的文人畫家典型。尤其融書入畫，應該是趙孟頫後第一人。

傅抱石（一九〇四—一九六五）是現代研究中國美術史的前驅，留學日本，從金原省吾學，對中國繪畫理論之分類整理、晉唐畫史研究均有其一定的貢獻。而石濤年譜一書頃注心力尤多。繪畫善人物、山水，人物以晉唐為宗，多寫歷史故實，逸韻高邁，既古益新。山水用筆使墨，揮灑奇縱，莽莽蒼蒼，素樸渾厚，腴潤華滋。

潘天壽（一八八六—一九七一）亦宗吳昌碩，惟筆法勁利簡靜，極富篆籀意。惜墨如金，賦色明快，造境尤富傑思。尺幅而意蘊無窮。

張大千（一八九九—一九八三）戰後歐美旅泊以後，胸襟更為開闊，以大潑墨、潑色方法寫貌自然，開創新的境界，併完成若干大製作，影響必然深遠。

以上這些位耳熟能詳的傑出現代畫家，當作品中所顯現的風格，即溥心畬算是最為保守的。而其畫中的時代風貌，仍隱然透露出來。其餘各家，在傳統基礎上吸收西洋或東洋新的技法和繪畫思想之處也可以在作品中露出消息。如果從清代以前的古畫中去比較，無論是人物、山水、花鳥這三大畫系中，這一代人的作品絕不遜色。其時代風格尤其強烈，有傳統，更有新意。不過，古往今來任何一個偉大的畫家，在其一生中最佳的合作，不會很多。如果能够流傳十來件就足够了。多產的作家流傳不經意的作品，反而會影響其形象。畫史研究上，如何能瞭解一位成名畫家何時是其最佳創作景況，那些作品是他的合作，必須識見廣博，文獻資料完整，才能掌握肯綮。決不能執偏概全。對現代繪畫的評價，更不能用西方善變的觀點來衡量。

今天繪畫的領域擴大，東西方技法都在正規藝術教育中，成為正常修習課業，各有其廣闊發展的空間。優長互見，技法相通，許多使刀刷弄油彩，晚年轉用毛筆水墨揮灑的作者，不可勝計。而習用毛筆水墨者，又未始不可轉持刀刷搞油彩。以中國文化的博大兼容性的傳統，在繪畫發展上應該是毫無窒礙的，一片光明前程。

結 論

中國繪畫演變到南宋十二世紀，門類已很繁多，所謂畫家十三科，山水打頭，界畫殿後。較諸宣和畫譜分為十門，又增加三類。大體歸納起來，可以分為三大系：一為人物，二為山水，三為花鳥。

人物畫從前三世紀到後二世紀已經具有相當規模，三世紀到八世紀達到最高頂點。其間五世紀前後融和佛教和西域各種外來繪畫的新滋養，豐富了人物畫的內容，也拓展了運筆的技巧。譬如凹凸畫法，陰影設色的技法，激發運筆的變化，產生

粗細不同的線描，所謂吳道子的「蓴菜條」。或下筆重收筆輕，讓衣紋肌膚等陰暗處，不必求諸於色的暈染，而由落筆輕重即可表現無遺。

謝赫古畫品錄，標舉六法，是總結五世紀以前，特別是吳、東晉、宋、齊間人物畫鑑賞的美學標準。由於他本身是位職業畫家，難免滲雜自己的成見。九世紀以前的藝評家雖然有所改正，可是六法的標準，長久以來，被沿用東詮定任何畫種，並不切實際。

山水畫，自六朝五世紀前後發端，八世紀成立，迅速地由重色向水墨發展。而且這一發展有很明顯的地域因素。愛縱用「水暈墨章」的畫家，幾乎全出現在江南。至十世紀五代初荆浩的筆法紀，提出畫有六要，主張筆墨兼重，可算是山水畫的「六法」。造成山水畫在北宋的隆盛。自後更逐漸演變，到十四世紀的元朝後期以水墨爲主的山水畫成爲文人畫的代言者。直至十七世紀盛極，十八世紀逐漸衰落。經一段潛伏期，再吸收新的滋養，到今天又是一片蓬勃景象。

花鳥畫，從九世紀的晚唐，逐漸從裝飾圖案中蛻變而獨立，經五代西蜀南唐的培養，至北宋而發達。特別是十一世紀後期徽宗趙佶的偏好，造成鼎盛。花鳥不可離色彩，富麗堂皇是宮廷妃嬪最佳賞玩，因此殿堂的裝飾、屏風、幔障、執扇，逐漸發展成爲小品冊頁。宮廷畫家爲應各種時會需求，絞盡腦汁，應制作畫，單是南北兩宋流傳下來的這類小品，仍有相當的數量，值得大衆去研究開發。

另一方面一些特殊的花卉與古木竹石一類，有象徵高潔、孤傲、謙虛、幽雅情致者，則成爲文人畫家寄情筆墨的最佳題材。所以水墨花竹，元明以後大盛起來，甚至與書法、篆刻合流，造成有機的組合。在十八世紀和十九世紀幾乎取代了已經衰頹的山水畫地位。從揚州八家，和同時稍後的所謂金石派畫家的作品中，不難尋找出根據。

理論方面，韓非子的「畫鬼魅易，犬馬難」，顧愷之的「遷想妙得」，張璪的「外師造化，中得心源」，蘇軾的「論畫以形似，見與兒童鄰」，倪瓚的「寫胸中逸氣，不求形似」，以及石濤的「搜盡奇峯打草稿」和「代山川而言也」。他們都各代表一時代的繪畫觀。如果以十一世紀蘇軾爲中心，向上或向下考察，無論是理論，史實、畫蹟，對中國重主觀意識，融合客觀物形，再創意境，是創作的鐵則。以筆墨爲特殊的工具，歷數千年而一脈相承，是表現的大經。意境是詩畫的交融，

筆墨是書畫的互補。所以，歐陽文忠公題盤車國這兩句話「古畫畫意不畫形，忘形得意知者寡」和蘇軾的論點，是十分貼近的。我們能把握大經，任何新事物都可以接收融化，成為我們創新再前進的營養劑。

惟須注意者，得「意」忘「形」是為創作而說話。在初學的人，如何認識自然生態之「形」和「理」。必須勤加鍛鍊對任何一種繪畫素材，於形體的認識，都得通過三個階段——從「不似」而「似」再到「不似」。由不似而似，是技術的磨鍊，其最高的境界，可以達到「能」而「神」。再從「似」而「不似」乃藝術的修為，必須昇華到「得意忘形」神妙入化，甚至形色俱遺，唯見筆墨澄明，逸韻蕩漾於虛靈（絹素）之境，這纔是中國繪畫得意忘形的真諦。

中華民國七十四年四月廿七日於外雙溪

故宮博物院張光賓并記

註 釋

【註一】傅抱石中國繪圖理論，泛論之部第一、一般論第一頁，引金原省吾論又曰：「憑想妙得，即以 instant 及其程度難易之差，與制作之難易為比例。換言之，為寫照之對象化之難易，測定制作之難易之根據。」

【註二】歐陽文忠公文集卷六頁。題盤車圖詩有云……古畫畫意不畫形，梅詩詠物無隱情，忘情得意知者寡，不如見詩如見圖……又沈括夢溪筆談上、書畫，亦引此詩句。

【註三】趙孟頫題自作秀石疏林圖卷詩。張丑清海書畫訪曾引格古要論，錄其前兩句。現此圖仍藏北平故宮。徐邦達中國繪畫史圖錄一七八圖。

【註四】虞集道園學古錄，卷十一。

子昂墨竹跋：黃山谷云：文湖州寫竹木，用筆甚妙，而作書乃不逮，以畫法作書，則熟能御之。吳興乃以書法寫竹，故望而知其非他人所能及云。

【註五】歷代名畫記、卷七、二二七。商務叢書集成本。

【註六】判浩筆法記，俞琨（劍華）編，中國畫論類編，第五編，山水（上）六〇五頁，錄自王氏畫苑本。俞氏在長篇按語中曾云：「至於六要為六法之發展。六法為人物畫說法，六要為山水畫說法。」

【註七】郭若虛圖畫見聞志卷第五，一九九頁淨域寺條。

【註八】郭若虛圖畫見聞志卷二、八五作趙元德。長安人，天復入蜀……得隋唐名手畫樣百餘本。又黃休復益州名畫錄卷上、一〇（畫史叢書本）作趙德玄，雍京人，……入蜀時將梁隋唐名畫百本。……或自模搨，或是粉本，或是墨跡，無非祕府散逸者，相傳在蜀，信後學之幸也。

【註九】宋康與之「記隱士畫壁」。宋康與之字伯可，又字叔聞，號退軒，一號順菴。洛陽人，居滑州，流寓嘉禾，綽子。建炎初（一一二七）上中興十策名甚著

。以附秦檜，坐貶死。有順菴樂府，昨夢錄。畢良史（？——一一五〇）字少董，一字伯端，號死齋，上蔡人，士安五世孫。紹興初（一一三一）進士。喜字學，得晉人筆法；善畫窠木竹石。少遊京師，買賣古器字畫之屬，出入貴人之門，當時謂之畢償賣。後知東門縣，搜求古器字畫，以達行在，高宗大喜，改京秩，人又號畢骨董。加直祕閣知肝胎軍，進直敷文閣，紹興二十年卒於任。有繡經堂集八卷。

【註一〇】趙孟頫題自作「扣角圖」云：作畫貴有古意，若無古意，雖工無益。今人但知用筆纖細，傳色濃艷，便自以爲能手，殊不知古意既虧，百病橫生，豈可觀也。吾所作畫，似乎簡率，然識者知其近古，故以爲佳，此可爲知者道，不爲不知者說也。（清河書畫舫）

【註一一】戒菴漫筆卷一、九。常州先哲遺書、藝文版。戴文進文選。云：宣德間，崑山畫士謝庭循，以畫受寵，終日侍皇上園。時錢塘戴文進畫法極高，與同輩十八人一同取至京城者，藝皆不及戴。而考試令戴畫龍，戴本以山水擅名，非其本色。隨常畫龍皆四爪，戴進不知就裏，以五爪龍呈上，皇上大怒曰：「我這裏用不得五爪龍」。着錦衣衛重治，打御棍十八發回，餘十七人皆得用，命也。蓋爲謝所軋云。蘇州周東村說：宣宗又嘗問曰：還有戴文進畫得好？對曰：是秀才畫，欠精緻，是隸家畫也。卒不得進。上海陸子淵亦云：戴曾畫山水進呈，宣宗稱善，令謝視之。謝指摘其失曰：好固好，但舟中豈有穿紅袍釣魚之理，遂棄去弗用。

【註一二】石濤跋汪秋澗摹黃大癡江山無盡圖卷有云：……今天下畫師，三吳有三吳習氣，兩浙有兩浙習氣，江楚兩廣中間，南都秦淮，徽宣、淮海一帶，事久則各成習氣。（大滌子題畫詩跋，卷四、八四，鄧實美叢、藝文版）

【註一三】王逢梧溪集，卷四、三〇，四庫本。歲旦未起宋安道稅使袖至倪元鎮書因述懷答倪詩有句云：隱淪盡散金，賤跡痛掃軌，薪吹竹根葉，盤具園中齋，貧病無一錢，老幼逾百指。……

【註一四】貝瓊清江先生文集卷二、二〇鐵崖先生傳有云：「有貴游子，既破產，流落淞上，數踵其（楊維禎）門，竟持所購倪雲林畫去，左右欲辱之，曰：吾哀其困，使往見一達官，以畫爲介耳。」

【註一五】張雨（一二八三——一三五〇）至正九年二月跋吳太素松齋梅譜（日本藏手鈔本）云：邇來山陰王冕元章特以此筆（即畫梅之意）買田築室矣！

【註一六】元、吳太素「松齋梅譜十四卷」手鈔本，據島田脩二郎，松齋梅譜提要（仙台市東北大學文學會，文化——一九五六——第二十卷第二號）一文指出，流傳在日本的手鈔本有四本：○陽明文庫藏本，○廣島市立淺野圖書館藏本，○妙智院藏本，○富岡益太郎氏藏本。四種鈔本均不完整，多有節略，大至在十五世紀末流傳日本頗廣。

【註一七】「曹衣出水，吳帶當風」有二說。郭若虛據張彥遠歷代名畫記，以「北齊曹仲達者，本曹國人，最推工畫梵像，是爲曹。謂唐吳道子曰吳。吳之筆其勢圓轉，而衣服飄舉：曹之筆其體稠疊，而衣服緊窄。故後輩稱之曰：「曹衣出水，吳帶當風」。又據蜀僧仁顯，廣畫新集，以吳之曹不與及劉宋之吳暕（暕）爲曹吳二體。郭氏採用前者。（圖畫見聞志，論曹吳體法）

【註一八】故宮書畫錄卷八，頁一五七有清佛延畫油畫山水圖。疑即巴延珠字佛圖，莽鴿立（一六七二——一七三六）之女。所畫山水係用西洋油彩，畫中國樹石。

【註一九】方士庶天慵菴筆記（轉錄自中國繪畫理論，一般論二七頁）……故古人筆墨山蒼樹秀，水活石潤，於大地之外，別構一種靈奇。或率意揮灑，亦皆鍊金成液，棄滓存精，曲盡蹈虛揖影之妙。



國立故宮博物院
NATIONAL PALACE MUSEUM