

上海美術專門學校叢書

中國繪畫史

潘天授編



3 0474 3937 1

000562

商務印書館發行

國立北平圖書館藏

## 自敘

藝術每因異種族的接觸而得益，而發揮增進，卻沒有藝術亡藝術的事情；這是徵之史冊上，歷歷皆然的。不是麼？羅馬、希臘雖亡，羅馬、希臘人的藝術，卻爲東西各國的藝術家所尊崇推仰；這正爲藝術的世界，是廣大無所界限。所以凡是有他自己生命的，都有立足在世界上的資格，不容你以武力或資本等的勢力屈服與排斥。但一般神經過敏的人，常常碰見異種族輸入來的新奇東西，他們便完全放棄了自己的去奉行拜接他；藝術也當然不在例外。卻不知道藝術的所以發生，是依了時代的精神與種族的個性。而他的發揮增進，自然也須依了種族的性格與素養，更採取別人的長處，纔有成功增進的事實。那末研究外洋的藝術，固然要緊；明白本國藝術的來源與變化的過程，也是不可緩的事。俗語說「知己知彼，一原來今後研究任何種的學術，絕不許有偏狹的腦子與眼光，發現「入者主之，出者奴之。」那種

偏狹態度，是誰都該承認的。所以我在教課之暇，從事編輯本書，也許是識者不讓爲「不急之務」。

中國人彷彿一分世家般，什麼事都不知統計，也不知整理，祇是隨手散亂着，堆積着，不知自己的家裏有多少家私積蓄。這不但於學術上如是；別的也如是。自然大國民的氣概，於此可見一般，然而也是敗落的鐵證。中國人忘了自己的所有，等到各國都拿出他們的珍蹟，映到我們眼裏的時光，才想着自己的一份，卻已遲了！不是麼？當我們要去搜索關於這書材料的時，雖然中國是世界三古國之一的古國，於美術文化素有根底；但祇是些斷簡零紙了！這不但使我們無所適從，并且稀少的很。好似在滿着塵埃瓦礫的殘破舊房子中，找尋其中一部分遺留下來的故舊痕跡一樣。那末要編部較完全的中國繪畫史，是感着如何的困難與缺憾呵！現在雖然草草的完成這書，又沒有好的機會與能力，搜求些更多的，關於各代名手的作品，以供讀者的觀感與推諷，那是本人所不能不感到抱歉的。

本書大體以佩文齋書畫譜，及中村不折，小鹿青雲所著的支那繪畫史爲根柢，輔以美術叢書諸書偏漏的地方，自是不免，還望讀者有所指教。

本書受吳缶廬，俞寄凡兩先生及同學魏金枝兄幫助不少，這是本人所要表示感謝的。

一九二五，二，二，阿壽記於西子湖







繪者編

944.09  
754

目次

# 中國繪畫史目次

緒論	一
第一篇 上世史	
第一章 古代的繪畫	五
第二章 漢代的繪畫	一〇
第三章 魏晉六朝的繪畫	一六
第一節 魏晉六朝文化的總論	一六
第二節 魏晉的繪畫	二〇
第三節 南北朝時代	二五
第四章 隋代的繪畫	三八

第二篇 中世史

第一章 唐代的繪畫·····	四五
第一節 唐代文化概論·····	四五
第二節 唐代前期的繪畫·····	四七
第三節 唐代後期的繪畫·····	五一
第四節 唐代的論畫·····	六九
第二章 五代的繪畫·····	七三
(一) 南唐的繪畫·····	七四
(二) 前後蜀的繪畫·····	七七
(三) 五代的山水畫及雜畫·····	八〇
第三章 宋代的繪畫·····	八二

第一節 宋代文化概論	八二
第二節 宋代的畫院	八五
第三節 宋代的繪畫	九〇
(一) 山水畫	九一
宋前期的山水畫	九一
宋後期的山水畫	一〇〇
(二) 道釋人物畫	一〇四
(三) 花鳥畫	一〇九
(四) 墨梅墨竹及雜畫	一一四
第四節 宋代的論畫	一一六
第四章 元代的繪畫	一二三

第一節	元代文化概論	一三四
第二節	元代的繪畫	一二六
第三篇	近世史	
第一章	明代的繪畫	一三五
第一節	明代文化概論	一三五
第二節	明代的畫院	一三八
第三節	明代山水畫的沿革	一四一
(一) 浙派		一四三
(二) 院體派		一四六
(三) 吳派		一四八
第四節	明代道釋風俗畫的變遷	一五二

第五節	明代花鳥畫及雜畫·····	一五六
第二章	清代的繪畫·····	一六三
第一節	清代文化的概觀·····	一六三
第二節	清代山水畫的沿革·····	一六六
第三節	清代人物畫的變遷·····	一七六
第四節	清代花鳥畫及雜畫·····	一八二
附錄		
	書畫同源論之不可據	潘天壽
	插圖	
一	周代夔鳳紋(一)	
二	周代夔鳳紋(二)	

- 三 漢石刻
- 四 漢孝堂山祠石刻
- 五 漢梁武祠石刻之一部
- 六 晉顧愷之班姬像
- 七 北魏石刻
- 八 唐敦煌石室壁畫之一部
- 九 唐吳道子 佛像
- 十 唐王維 江山雪霽圖卷之一部
- 十一 唐韓幹 牧童騎羊圖
- 十二 五代徐熙 雪柳向露圖
- 十三 五代禪月大師 十六羅漢之一

- 十四 宋畫院真跡 滕王閣圖
- 十五 宋宣和殿六鶴之一
- 十六 宋董源 溪山旅行圖
- 十七 宋郭熙 溪山秋霽圖卷之一部
- 十八 宋趙令穰 春江烟雨圖卷之一部
- 十九 宋米友仁 雲山圖卷之一部
- 二十 宋馬遠 雨中山水圖
- 二十一 宋夏珪 山水亭樹圖
- 二十二 元王蒙 林泉清集圖
- 二十三 元王公望 秋山擁翠圖
- 二十四 元錢舜舉 荷花圖

- 二十五 元趙仲穆 西夏圍獵圖  
二十六 元倪瓚 西林禪室圖  
二十七 明周臣 仙山圍棋圖  
二十八 明唐寅 脩竹流泉圖  
二十九 明林良 蘆中野雁圖  
三十 明仇英 漢宮春圖  
三十一 清八大山人 山水  
三十二 清王石谷 雪景  
三十三 清藍瑛 山水  
三十四 清陳老蓮 人物

# 中國繪畫史

## 緒論

吾國文明的起源，殆和埃及、卡爾地亞（Chaldea）的文明是同時代的。不過這些文明古國，雖各有特殊的文化，遺留給後代的國民，然現在已早早消失到地平線下去。獨吾國經過四千餘載的長年月，形成特種的文字，大成其倫理、美術等，到現在還放着異樣的光彩。

曾考世界東西文化發源的地點：在西方為伊大利亞半島，在東方為亞東大陸——即中國——伊大利亞吸收埃及和中央亞細亞的古代文明國的文化，遠遠的與東方印度的文明相接合，啓發希臘的海拉克里斯（Heracitus）羅馬的亞刺斯脫（Augustus）兩時代，傳布於泰西諸國，而成泰西文化系統組織的發源地。吾國早採取美索八達米亞（Mesopotamia）

巨大的文明，更會合印度的文明，啟發唐宋時代的文運，波及於東方諸國，打成東方文化特有統系的泉源。在繪畫上，亦不能外乎這個線索。故西洋繪畫的產母，可說是希臘羅馬。東洋繪畫的產母，——印度不在內——可說是中國。而中國的繪畫，被養育於特種文化之下，他所發展的根底，筆，墨，絹，紙等的材料，四周圍不同的境遇，與西洋繪畫，大異其旨趣。因之東西畫別的溝渠，亦十分嚴厲不能相越。

吾國近世國運平夷，墨園藝林，也極寂寞；名匠法家，足以稱揚者，十分稀少。但追溯往昔，濟濟天才，星羅棋布，各發揮一代的光彩。惜因王朝的興廢頻繁，名什珍蹟，多罹於兵燹亂離之間。不過其一部份，還留傳到現在，足以覬覦吾國畫風的大略。

當述上下二千餘年的中國繪畫史，於敘事上的簡便起見，大略可分為上世史，中世史，近世史，三篇，尋求其變遷推移的痕跡。即上世史從伏羲的時代起到隋沒為止；中間漢代的畫風，與六朝的畫風比較，漢代以雄肆之點戰勝，雖形似傅粉，到六朝纔頓然發達。然其畫法，

都屬勾斲。——中國繪畫，到六朝，雖有種種啟發。然在南齊謝赫以前，都還屬勾斲手法。——用線拘輪廓，次第加以色彩，成爲亞細亞大陸共通的式樣。如印度阿近他（*Arundha*）窟的壁畫，及日本法隆寺金堂的壁畫，多屬類似的手法。不過沒有印度壁畫的陰影法就是了。

到了南北朝的時候，書道大發達；在繪畫上漸漸應用書法運筆的妙趣，形成肥瘦的線條，且生發揮莊重旨趣的傾向。到了中唐更加一種技巧於線上，揮發沉健的筆勢。——後世稱上世之拘斲法爲高古游絲描，稱吳道玄等的手法，爲蘭葉描，非畫法的不同，不過加技巧於線條吧了。——加之山水畫，到了這個時候，纔脫離人物的背景，獨立一體而成其格式。到了宋代，學風與禪門的隆興，互相因緣，促水墨畫的發展，而呈古今的特調。繪畫的玩賞者，亦因之而起。繪畫玩賞的旨趣，因呈一大變化。其結果成功山水畫花鳥畫的流行。所以中國的繪畫，可說自唐代以來，進於渾融大成，而開中國繪畫史上的新紀元。元代的畫風，大體係唐宋的餘波，亦可屬之中世，尙不是明清的近體。

明清因社會風尚的影響，畫風也因之一變。例如山水畫，以纖濃、輕軟，呈其特色，具有宋元的格調者，已漸見稀少。又元代以來，隨佛教的衰運，歷史風俗的新畫，漸次代釋道畫而流行，呈一大變潮。到了清代，因西洋畫風的輸入，人物畫，又開一新生面。花鳥畫，在明代的時候，大概屬於寫意派和勾花點葉體。到了清代，更開常州派的純沒骨法，與宋元徐氏的沒骨法，大異其旨趣。

在吾國繪畫的發展史上，雖可細分許多的小時期，以認識其特相。不過從畫風之變遷與技巧之發達的大體上說來，象上面所說的分爲上，中，下，三大區劃，以探討其變遷推移的痕跡，最爲適當。

## 第一篇 上世史

### 第一章 古代的繪畫

太古的狀態，雖邈遠而不可考。但中華民族，到三皇五帝的時候，已在黃河流域上，漸漸發見文明的曙光。史冊裏所載太皞、伏羲氏始畫奇偶之數，而作八卦，以開書數的初基。黃帝、軒轅氏的時候，倉頡繼作文字，爲象形文字的開端，漸次形成種種文字的組織。一面即是吾國繪畫的起源。因象形文字，如日<sup>☉</sup>、月<sup>☾</sup>、艸<sup>艸</sup>、木<sup>木</sup>、鳥<sup>鳥</sup>、蟲<sup>蟲</sup>、魚<sup>魚</sup>、象<sup>象</sup>等，都象着物的形狀，以製文字。故在此時代中，文字即是繪畫，繪畫即是文字。又相傳說：「倉頡觀鳥獸之跡，察天地山川人物之象，因以製字。史皇又描摹物象而爲之圖。沮誦輔之。」——一說史皇卽倉頡——世本裏說：「史皇作圖。」宋忠說：「史皇，黃帝臣。圖，謂畫物象。」可知當時之所稱爲圖者，與象形文字無甚異樣，然已有圖與字的分別，故繪畫可說是起於黃帝的時候。

唐虞的時代，文教大興，種種制度，亦具大體。並設各官，以處理各種事情。社會因此一新其面目，漸漸入於有條理的地位。當時的所稱爲繪畫方面，如尚書裏說：「余欲觀古人之象日，星，辰，山，龍，華蟲，作會。」孔安國說：「會，五采也，以五采成此畫焉。」漢書刑法志：「蓋聞有虞氏之時，畫衣冠，異章服以爲黻，而民弗犯。」可曉得那時繪畫已用於服裝上了。周禮春官司服注裏說：「古天子冕服十二章，王者相變，至周而以日月星辰畫於旌旗。」大概在漢的時候，已用五采畫十二服章。到現在其十二服章的如何式樣，固無從查考。就古陶器等的工業品上看來，在上裳的：

1. 日

2. 月

3. 星辰

4. 山

5. 龍

6. 雉

在下裳爲

1. 宗彝

2. 藻

3. 火

4. 粉米

5. 黼

6. 黻

又舜妹名嫫，善畫，稱爲繪畫的鼻祖。載在畫史彙要等的書籍中。

夏代常從遠方貢獻山川奇異物像的圖畫於朝廷。朝廷因取奇異的物象，著之於鼎。圖以鬼神百物的形狀，爲背逆者的鑒戒。尙書注疏曾載商高帝夢天帝賜以良弼，因叫工人畫其夢中所見之像，訪求於天下，得傳說於傅巖的田野中。可知在這時候，已有人物畫，並且可想見那時繪畫的珍重，與畫法的神妙。

有周一代，畫法逐漸完備；畫的種類與應用，亦逐漸繁富。周禮置設色之工，定四方上下以青，赤，白，黑，玄，黃，六色。地官大司徒，掌建邦土地之圖。鄭氏註：「土地之圖，若今司空郡國輿地圖。」春官掌九旗，畫有日月，龍，熊，虎，鳥，隼，龜，蛇，等圖象。當時周官並教國子以六書，已在無

形中授人民以繪畫的方法。並且明堂的四周牆壁，畫有堯、舜、紂的容像。並周公相成王等圖，以爲國家與廢的鑒戒。孔子見了，徘徊不忍離去。和從者說：「此周之所以盛也！」又於王門畫虎以示威。於戶牖之間，畫斧形的展以爲彰。爲吾國有壁畫與門畫的開始——壁畫開始於周，盛傳於漢唐之間，直到現在的祠廟中，還常有着此種壁畫門畫的習慣，他的畫材與式樣等，雖無從考證，但在山東岱廟的壁畫，及現今漆匠所傳習的壁畫等證明起來，或者也是用油漆的彩色所畫成的，可是吾國的漆，發明最早，筆史曾載虞舜造筆，以漆書於方簡，又晉書與服志載「畫輪車駕牛，以綵漆畫輪，故名曰畫輪車。」又載「公主乘油畫車。」可知中國以彩油彩漆作畫，直在晉代以前，虞代以後，西方的油繪，在十八世紀的時候，纔見發明，或者遠有淵源於吾國，亦未可知？可惜沒有繼續進展光大，到現在僅在漆工的手中，殘留一些餘剩的痕跡——蓋周代因文武成康的隆盛，禮明樂備，各分部以專其職務，於繪畫亦自然與以長足的進展。雖跡謝景遷，當時的名作，多不能見於現在，然鐘、鼎、尊、彝，流傳的尚

多。其所刻畫的龍，虎，犀，象，諸類，多委折工細，足以證吾國的繪畫，到了此時代，已大進美備的地位了。

春秋戰國的時代，如楚國的祖廟和公卿祠堂，都畫山川的神靈與古聖賢的圖像。周君的畫莢者，於三年中畫成龍，蛇，禽，獸，車，馬，萬物之狀。魯的公輸班寫棼留之像。齊的敬君，爲齊王畫於九重之臺，久不得歸而思念他的愛妻，因畫她的容像以相對，齊王知道他的妻美，以百萬錢奪娶之。又韓非子載畫客答齊王之問，說道「畫狗馬難，畫鬼魅易。」這是說寫生畫的難以得手，可以見到吾國論畫的嚆矢了。然這些畫，多未曾流傳到現在，牠的式樣怎樣，固無從知道。然牠的技巧一面，卻可在漢代遺物和石刻等類推而得。

夏殷商周的美術，大體任自然的發達，未曾接觸外邦的藝術。到了西紀前三世紀的時候，秦的始皇帝統一天下，他的版圖遠擴於西南，因之外邦的交涉漸興，從而西域的美術品，漸次輸入。始皇二年，塞霄國的畫人烈裔來朝。獻有玉石等雕刻品。能於方寸之內，列土而成

五嶽四瀆的圖形。并能口含丹墨，噴壁成魍魎詭怪羣物等的圖象，善畫鸞鳳，軒軒然惟恐飛去。鸞霄圖，在西域諸國中，本來爲一技術大進的國家。吾國的繪畫，到了此時代，纔接觸外來的新式樣。他的技巧，傳於唐代，有畫雲龍等的所謂吹畫者。唐的張彥遠所著的歷代名畫記，曾有吹畫之論。故秦代的繪畫，雖歷於商鞅的嚴刑峻法與始皇的萬世一統的愚民政策之下，驟形停頓的現象。然於繪畫的途程上，卻有新啓發的地方。又始皇大建築阿房宮，與繪畫相姊妹的建築藝術，比三代的時候，大有蒸蒸日上之勢。對於繪畫，亦自然與有多少的進步。

## 第二章 漢代的繪畫

漢代繼始皇統一天下，因當時社會，久苦春秋戰國的戰亂與始皇的暴政民力蕩盡；民衆的困憊，達於極點，一時的風尚，均有厭世的色彩。空無恬淡的黃老學說，成爲漸盛時代。識者多以當時社會的改革，爲至要的急務，因大興治安策的論著。文帝武帝的時候，既於社會

的制度，文教等，大加整頓；並修威名，遠及於西域諸國，國家漸入昌平殷富之境。雖中間被王莽篡位中絕，分爲前漢，後漢兩時期；而前後約有四百年的治世。——卽以西紀元年爲中心，前漢巨西紀前二百年，後漢巨西紀後二百年。——這是當時人民跑入一大休息的時代。

自秦代焚書坑儒之後，學藝久廢不興，武帝以雄才大略，在外經營四方；在內設大學，置博士，以儒教爲政治的標準。因之有公孫弘，董仲舒，司馬遷，諸學者輩出，文教大興。於建築上，建上林苑而興極盛的工業；又設寶屏風，列寶帳，於桂宮，藝術的需要大起。當時張騫出使西域，從安息國輸入葡萄，石榴等的植物，培養於上林苑。觀現在漢代遺品中的鏡，背，葡萄，文，就可曉得。一面亦足見西方藝術與當時的影響。其餘雕刻方面，如銅人石像諸類，徵之於史冊上，就可見牠技工的進步。

藝術養育於文化雨露之下，纔能開花結果。故繪畫的發展，常在文化發達之後。漢代文運的隆盛，既如上述。繪畫也因此而進發展的步武。繪畫的歷史，漢以前，雖多鎖於朦朧霧

的中間，缺明瞭的面目。到了漢代，可徵繪畫的書史，亦逐漸加多。而且在遺物石刻等的存留，遠比前代為明瞭。尤其是畫題的範圍漸漸推廣，與技工的進步，增加繪畫上的用途。其他如佛教畫，亦隨佛教的東傳而輸入。總之，漢代的繪畫，於種種方面，均大增啓發。可說中國明瞭的繪畫史，開始於炎漢時代。

漢的武帝，曾創設秘閣，蒐集天下的書畫。於甘泉宮的臺室中，畫天地，太一，諸鬼神的像。又於宣帝甘露三年，——西紀前五十一年——在麒麟閣畫十二功臣的像，以旌表士大夫的功勳。而於明光殿，以胡粉塗壁，施以紫青的界域，畫古烈士的圖像。其餘如魯的靈光殿，畫以天地品類，羣生雜物，奇怪神靈等的圖畫。民間的門戶上，亦常畫神荼，鬱壘及雞，以避不祥。畫道漸成隆盛。到元帝的時候，置畫人於宮庭之內：有毛延壽，陳敞，劉白，龔寬，陽望，樊育等輩出，至後代大形發達，為後代畫院的濫觴。

毛延壽，杜陵人，為漢代諸畫工中的最著名者。畫人物，老，少，美，醜，無不隨心應手，當時元

帝的後宮頗多，不耐煩於一一親選，因命毛延壽圖諸後宮狀貌，案圖而召幸其美者。於是後宮競以錢帛相賄。獨昭君天質美麗，無意更求於工人，延壽因特爲繪醜狀。當時匈奴求美女於漢，帝案圖而送昭君將去，召見昭君，知有絕世之貌，大爲懊悔，以事既定，無可奈何，乃窮其事，棄毛延壽於市，並籍其家，財富及巨萬。

陳廠，劉白，龔寬，人物雖不及延壽，然擅長牛馬飛鳥諸類，陽望，樊育等尤善設色。

後漢明帝，頗好文雅，深愛丹青。別設畫官，詔博學之士班固，賈逵等，撰諸經史事，再命畫工畫之。又創立鴻都學，盛蒐集天下的奇藝，圖寫中與二十八將的像於南宮的雲臺。一面改光武帝的和平政策，開西域諸國的交通。當時班固弟班超，在西域屢建戰功，西域諸國，競朝漢廷。因之西域的交通，更加煩多，造成佛教東傳的機會，發見六朝宗教畫的端緒。明帝曾夢金色的佛陀，遣蔡闡等到月氐國，輸入佛教的經典及畫像等，分寫多本，置於南宮的清涼臺及高陽門等處。又在白馬寺之壁上，作千乘萬騎遶塔三匝圖。爲中國佛教畫的嚆矢。

從前漢以來，常於樓臺中列古聖賢的畫像，爲鑒戒的目標。此種風氣，已盛行於王室及諸侯之間。光武帝會同馬皇后觀覽圖列畫像的樓臺，帝指娥皇女英之圖，戲和皇后說：「恨不得如此之妃！」更進，見陶唐諸像，后指堯帝圖像而說：「陛下百僚之臣，恨不得如此者。」帝相視而笑。又在靈帝的光和元年，畫孔子及七十二弟子的像於鴻都門學。獻帝的時候，於成都學的周公禮殿，畫三皇五帝，三代名臣，及仲尼七十弟子的像於壁間。其他郡府有廳事壁畫，郡尉的府舍，皆施雕飾，並畫以山神，海靈，奇禽，異獸，極臻炫耀，益爲夷人所畏憚。

繪畫的需要漸廣，畫家亦隨而增多。後漢的畫家，足以傳重於現在的，有蔡邕，張衡，劉褒，趙岐等。畫工有劉旦，楊魯等。劉褒曾作雲漢圖，博物志裏說：「褒畫雲漢圖，人見之覺熱。又畫北風圖，人見之覺涼。」因他妙寫雲物，能轉炎涼於筆底，爲吾國寫景畫的開始。張衡通文學，且有藝術天才，能造渾天諸儀，曾寫建州浦城縣的神獸。蔡邕並善琴書，尤有盛名。靈帝曾召邕畫亦泉侯五代的將相，並且叫他作讚及書，當時稱爲三美。因此，可知畫讚，亦開始於後漢。

時代。雖然此等畫蹟，固沒有遺留，牠的風趣與式樣，也無從知道，幸有山東肥城縣的孝堂山祠及嘉祥縣的武梁祠等石刻，傳存於今日，可彷彿見後漢作品技工的一般。推孝堂山祠石刻上的題銘，爲後漢永建四年前的作品。牠的圖樣有大王車，成王，穿胸國人，庖廚歌舞的風俗，及戰爭等，多呈怪特的形象；牠的刻法，用凹線。武梁祠石室的石刻，從牠銘上研究起來，乃是建和年間的作品。牠的圖樣有帝皇，聖賢，名士，烈女，戰爭，軍馬，庖廚，魚龍，鬼神，奇禽，異獸，等的祥瑞形象，足以表示吾國古代的神話歷史及生活狀態，變化極爲多端。牠的風格，大體與孝子堂山的石刻相似。不過牠的刻法，爲凸線的不同罷了。

總之，漢代的繪畫，牠的風格甚爲古拙；在線條上且極發揮其雄大的氣勢。雖未像唐代的作品，加一種技巧於線條上面，然牠偉健的地方，足以認得多大異樣的興趣。徵之於後世所發掘的雕刻塑造等工業品，其中也自然有一貫相連的特徵。蓋繪畫與其他藝術每互相關聯而發達，故得觀一種，即可類推其他了。

### 第三章 魏晉六朝的繪畫

#### 第一節 魏晉六朝文化的總論

漢運漸漸衰落，魏蜀吳三國相繼鼎立，互相紛爭，有五十多年。才智之士，多置身於兵戎機智之間。雖於文學上，有建安七子那般人，啓六朝華麗的初機。然於繪畫，多缺而無足記述。晉承三國分裂之後，於內政紛亂，元氣尙未恢復之時，卽遭八王的禍亂。於外方面，復加以夷族的侵入，繼釀五胡的紛擾，終成南北分裂的局勢。然晉自東漢末年，漸尙清談，魏晉之交，更爲盛熾，何叔平等，倡導於前，嵇康阮籍等相繼於後；一時習尙，競虛玄高尙，崇老莊，斥儒術，張皇幽妙，專任曠達，以文采風流爲宗，不經心於國事。佛教、道教，也隨而盛行，以達六朝的極致。聰明才智之士，因之多攻藝事以爲消遣。而繪畫亦乘這時機風會而發達。可說是自然而然的。轉下又歷六朝的興亡，卽所謂十六國戰爭時代，所經過的時日，大約有三百五十年的長久，歷世竟象走馬之燈。然各帝王將相，卻多愛好書畫，極蒐藏賞鑒的盛隆，因之雖在國家

爭亂的中間，尚見畫道的興隆。加之吾國自漢代以來，和西域的交通，更增頻密。西域的僧人來傳教於內地者，也漸漸加多。而當時思想，因國家的爭亂，禍難相繼，困憊的社會，幾乎未能得到一日的治安。兼因炎運的傾頹，節義之士，也難以全他的所終。厭世的思潮，到了這時候，頓呈高度。老莊超脫的學風，盛流行於大夫人士之間。內外的形勢，更成助長佛教的東傳。故當時佛教，遂以蕩天的勢焰，蔓延於中國內地。北方的符秦，姚秦，北魏等諸王，都大保護佛教。南方自吳的孫權以來，歷代諸帝王，亦都深信佛教，造塔建寺，不遺餘力。繪畫的需要，也因之大起。尤其是伴佛教東傳而輸入的佛像佛畫，於吾國的繪畫史上，與以新要素，為六朝繪畫一大發展的新機運。

在六朝以前，繪畫大抵為人倫的補助，政教的方便，及建築裝飾等的應用，未脫離羈絆藝術的範圍。到了六朝的時候，美已成爲美而獨立，審美的風尚，從茲而起。於是吾國的繪畫史上，漸漸見自由藝術的萌芽。於技巧方面，也頓然進步。畫題的界限，如人物走獸，山水，林石，

花鳥，龍魚，車馬，及樓臺等，也大擴張。並且如南齊謝赫的畫品，梁元帝的山水松石格，陳姚最的續畫品等，足見畫品畫論的盛行。山水畫，因北方遭胡族的侵入，漢族漸次南下，隨四周環境的關係，遂使南下漢人，開山水畫的端緒。他的遠因，實受老莊哲學的影響。蓋春秋戰國的時候，自由思想，已勃焉興起。故他們以平時愛自由，樂自然的風尚，接觸南方山水的自然美，自然足以啓發山水畫的新界域。牠的創始者，相傳爲遵奉老子哲學的顧愷之，不過那時的山水畫，大概爲人物的背景畫，尙未成山水畫而獨立。屬於此派的人，常愛畫龍，因龍能顯無限變化與自在力；龍虎的鬪，卽表示主客兩體的戰爭。物質的虎，對於靈界不可思議的主觀的龍，懷恐怖而發生挑戰之狀。在當時，窮極龍虎鬪的變幻，大概取老子「其猶龍乎」的意見，這也是中國繪畫，接近自然界的一例。

六朝繪畫，諸方均大有發展。然在全繪畫上，成最重要的主點，實爲伴佛教而傳布的宗教畫。蓋當初佛教的畫家，大概爲印度的宣教者；或我國的信教者；對於佛教，有熱烈的信仰，

竟以繪畫爲宗教的虔敬事業。他們所作的宗教畫，雖無十分的價值，然全體係信仰的盈溢，流露於外形，自然存有不可思議的靈力，足以令人起崇敬的想念。所以當時的佛教寺院，因宗教思想的靈化，差不多成爲美術的大研究所。一方面也因當時天下分崩，政教失墜，在上一般大人先生，溺於虛玄的清談，便足以過他們的一生；在下一般無知小民，蹈於妄希福利，流入迷信，而宗教的繪畫，也於無形中喚起一時人士的愛好。虔敬的宗教畫家，也乘機畫出種種以前未曾見過的諸佛諸神的淨土，以示他們的信念。西方的傳說，也靠印度不絕而來的宣教者，而得以流入。

那時與佛教同流行的道教，在南方人士之中，有竹林七賢，以輕視人生的觀念，弄虛無恬淡的說頭。蓋當時五胡亂華，神州板蕩，高人勝士，身丁離亂，沒處寄他的無聊，常借托翰墨，以洩他們幽憂鬱憤的曲衷；如屈子的騷，杜子的詩，美人芳草，別有寄意。在北方有北魏道士寇謙之等，大宣揚道教，漸漸做佛教的設像，雕塑描繪天尊等的像及圖，在吾國繪畫上合成

道釋畫的一科。至北宋時代，並成爲人物畫的主要畫題。適當吾國繪畫發達的開始，成道釋畫的全盛。後來隆盛的信仰，漸次因純粹信念的減退，而闖入審美的界域，終成助長歷史風俗人物畫的發展。現在因敘事上的便利起見，分數小節，以敘述各時代的梗概。

### 第二節 魏晉的繪畫

五十年戰爭的魏、蜀、吳三國，有名於繪畫的人，自是不多，可記載的：在魏有曹髦、楊脩、桓範、徐邈幾人；在吳、蜀有曹不興、趙夫人、諸葛亮幾人。楊脩、華陰人，謙恭才博，爲建安時孝廉，曾有西京圖，嚴君平、吳季札等像。徐邈隨明帝遊洛水，曾畫鱸魚，誘洛水上羣獺，帝嘉歎說：「卿畫何其神也？」徐邈答以「臣未嘗執筆，人所作者，自可庶幾。」曹不興，一名弗興，吳興人。西紀二百三十八年，行於清溪，見赤龍於水上，摹寫牠的狀貌而獻之吳王孫皓，皓珍藏之於秘府，傳及劉宋的時代，爲陸探微所見，讚歎牠的神妙不置。又吳孫權曾命不與畫屏風，誤落筆而污繅素，因就改污點作蠅，權以爲眞，有用手彈牠的傳說。他最擅長的是大規模的人物畫，

衣紋皺褶，別開新樣，爲吾國人物畫上的大進步。曾在長四十尺的繚素上畫人物，運他極迅速的手筆，轉瞬即成頭面手足胸背，得各部的調和。有人說：「不與曾在天竺僧人康僧會這裏，見過西域的佛畫儀像與摹寫，」蓋當時康僧會受吳孫權的信仰，建初寺於建鄴，爲江南佛教的始祖。不與的弟子東晉衛協，曾有中國畫佛家鼻祖的稱譽，或者同不與等從康僧會所輸入的佛畫裏，得到畫像的新規範，也未可知？不過此等筆跡，早早湮滅，南齊謝赫的時候，僅存一龍頭於秘閣之內，牠的畫法也無從而知道了。蜀處荒鄙的四川，人才最爲缺乏，不單在藝術方面如是。獨臥龍先生，以經天緯地的才華，於三分割據之餘，降而爲工藝，則有木牛流馬；溢而爲圖畫，則有賜南夷諸圖：寫有天地山川，君臣城府，神龍牛馬駝羊，及夷人牽牛負酒齋金寶等事跡，曲盡妙趣。他的兒子瞻，蜀志亦稱他能書畫。

西紀二百六十五年，西晉的武帝，統一三國而即帝位，不久經八王之亂。當時從漢魏時蟄居塞內的胡族，漸成強大，晉室不堪他們的壓迫，便在西紀三百十七年的時候滅亡。那那

王睿卽位於建康，嗣晉的帝祚，以保江南領地，叫做東晉元帝，那江北諸地，完全委給夷族的紛爭，而中國文化的中心點，也和晉室漸次移至於南方。山水畫的起源，晉以前，雖已發見，然稍稍能得山水畫的體格者，實可說在漢人南下以後。徵之史冊：如晉明帝的輕舟迅邁圖；衛協的穆天子宴瑤池圖；戴逵的吳中溪山邑居圖；史道碩的金谷園圖；顧愷之的雪霽望五老峯圖，多是晉室南移以後的製作。象如宋炳王徽的逍遙於山水中間，寫他們心目中所有的景物，以求咫尺萬里之趣；都足以尋得牠發達的痕跡和時代。原來中國北方多平原，缺乏採集山水材題的好機會；而南方處山川景物之勝，擅自然的至美，他們頓然得此極好的新題材，自然足以促進牠的發達。然而山水畫的開始，常從人物的背景畫，漸次脫離而獨立，和各國同成一例。

西晉能繪畫的人，有衛協，荀勗，張墨等。衛協師承曹不興，以人物道釋爲最勝。他的名望，雖不及弟子顧愷之，然晉代畫學的隆盛，衛協實爲之先鋒。他有上林苑，穆天子宴瑤池等圖；

會畫七佛，有恐牠飛去，不施點睛之說。謝赫評他：「吾國繪畫，在衛協以前，未入精微，到衛協始加細密。」雖於形似，未盡優秀，牠的骨格，卻很超越。張墨師、衛協，主精靈而遺棄骨法，風範氣韻，極得微妙，有維摩詰像及禱練圖等。荀勗、顧川人，多才藝，兼長書法，有大列女，小列女等圖。東晉的畫家，較西晉爲多，蓋明帝善書畫，最長畫佛，並有鑑識之明，從胡族入洛陽以後，魏晉以來所傳存的名蹟，大抵罹於兵火之禍。到明帝的時候，再蒐集當時法書名畫，以存鑒賞。桓玄篡位，此等名蹟，才盡數轉入桓溫的家裏。其餘王廙、顧愷之，戴逵父子，史道碩兄弟，並爲東晉名匠。中間尤以顧愷之爲最有名，與劉宋的陸探微、梁的張僧繇，稱爲六朝的三大畫聖。愷之，字長康，小字虎頭，無錫人，宏才淵博，精老莊之學，爲吾國畫家中最初的科學批評家。曾著有魏晉名流畫讚及論畫諸書，述及描寫的要法。所畫的種類也很廣，如佛像，帝王，將相，宮女，龍虎，獅豹，神獸，野鴨，山水，沒有不得心應手。常畫人物，好幾年不點眼睛，人問他的緣故，他說：「四體妍蚩，本無闕少於妙處，傳神寫照，正在阿堵中。」與寧的時候，初建瓦官寺，衆僧設

會，請當朝的士大夫捐錢，當時沒有捐過十萬者，獨長康註寫百萬。長康素食之，衆人都以為大言，後寺衆請長康勾註疏，長康說：「宜備一壁。」就閉戶往來在室中，有一月多日，畫維摩詰一軀將成，欲點睥子的時候，和衆僧說：「第一日觀者，請施十萬；第二日可五萬；第三日可任例責施。」開戶後，光照一寺，施錢者，填滿門戶，沒多時，便得百萬錢。——晉義熙初年，印度獻一玉佛，高四尺二寸，玉色特異，經晉到劉宋的時候，置於瓦官寺。寺內又有戴道安的佛像五軀，和顧愷之的維摩詰，時人稱之爲三絕。——現在他的真蹟雖已湮沒，幸有宋人模仿的作品傳之今日，足以看牠的風趣式樣等的大略，並在史冊與遺留的雕塑品上看來，其中自有一貫契合的地方。

王廙，琅琊人，曾有異獸圖，列女仁智圖，吳楚放牧圖等。並作孔子弟子十哲圖，獎勵他的從子王羲之，於是書法上，成就古今的冠冕。羲之的兒子獻之，書法丹青，都能繼續他父親的美風。又創一筆書，不過他的書風漸加婉媚罷了。到劉宋的陸探微，因一筆書而創一筆畫，於

畫道上，漸漸涵養發揮線條抽象美的根底。史道碩兄弟四人，並善畫，工人馬同鵝，有古賢圖，畫中散詩圖，燕人送荆軻圖等，在歷代名畫記裏，載的很詳。戴逵曾作故人弄猿圖，五天羅漢圖等。北宋米芾所蒐集的書畫中，有他所作的觀音像，所有背景，均籠金賦彩，或者用西域造像的方法，應用於人物宗教畫上，別成一家的風格。他的兒子勃，與勃的弟顯，並傳他的琴書丹青，尤其是勃的山水畫，有超過顧愷之的地方，一家隱逸，高風響於晉，宋二代。

### 第三節 南北朝時代

西紀四百二十年，劉宋的武帝，受東晉禪而即位，以統馭南方。當時北方為拓拔魏所統。一。中國大陸，因支配於南北兩朝之下，史家稱劉宋以後時代，為南北朝時代。後為隋朝所亡，南北再歸統一，中間大概有一百五十年的長久。

南北朝兩立，為發生南北差異的遠因，於吾國文物上，與以極大影響。兩朝相峙的期間，雖不過百五十餘年，然當西晉的沒年，西北一帶，已為胡人所侵入，進迫漢人的南下，開南北

朝的基礎；漸次北方成爲蒙古與滿州族的根據地，南方成爲漢人遁跡的領域，兩方各支配於不同人種的下面。尤其是南北方大自然景趣的不同，影響於生活及精神各方面，自呈異樣的色彩。蓋北方在黃河流域，地廣山禿，人煙稀少，兼着枯乾悍勵的氣候，處處足見塞外荒寒的景象。一則屬於揚子江流域，山明水秀，桑柘田園，雞犬之聲相應，呈清麗蘊藉的光景。就是言語聲音這些，也都有異樣的色彩。原來清淡的風俗，優美的習尚，能適行於南方，而不能適行於北方。於是在文學方面：南則詩賦文章；北則經術訓話。俗話所說的「南人肩輿，北人乘馬。」在一舉一動之間，也見劃然的界線。

南北朝文物，既因上述種種之關係，而呈各異的特相。於繪畫上，也自然相異其風格。後人遂以此種不同的風格，依南北土地的平夷，充險等關係，而分南北的畫別。——參照南北朝宗畫別。——雖則不可死分溝渠，然於用筆上自有軟硬剛柔的不同：一則富於風流蘊藉。一則偏於雄大放肆。

南北朝的繪畫，在吾國繪畫史中，為跑入變化發展路程上的一個大時期，名家宗匠，各彬彬輩出。最著名的，在南方有陸探微、張僧繇等，在北方有曹仲達、楊子華等。探微事劉宋明帝，常侍從丹青之事，酌妙參靈，窮理盡性，宣和畫譜，稱他得六法之備。多作佛畫及古聖賢圖像，筆迹勁利如錐刀，蓋移書道用筆的妙處於畫筆上，自然體運遒舉，得發揮抑揚頓挫的新趣；真是清容禿骨，備覺生動，遂開吳道玄「吳帶當風」的先蹤。他的兒子綏及弘肅，並傳他父親的遺風。顧寶光、袁倩等，都是他的門弟子，其中尤以綏的麻紙立釋迦像為最有名。

相傳吾國毛筆發明極早，考文字方面，周的時候，已用毛筆書寫，在石鼓文字的筆畫上，可見牠的眉目，那這毛筆的發明，直在三千年以前。用以作畫者，自是毛筆。——一說毛筆發明於舜時，後經蒙恬的改良，製法始精美。——獨紙一向裁用縑帛，雖到後漢元興時，——西紀一百零五年——蔡倫纔搗樹皮麻頭製紙，然未用於繪畫。到六朝的時候，也大概通用縑素，間或用紙，也怕非常稀少？因麻紙等質地，能多量吸收墨汁，不便利於重染。因而古代設色

的畫工，常以畫紙爲一樁最難的事件。故紙的使用，實在於有紙很久之後。綏洪實爲首先用紙的人。

道釋人物畫，除陸家一派以外，有吳暕、劉祖胤兄弟及謝莊等，顧景秀、顧駿之，也有名於劉宋武帝的時候。兼長形似賦彩，創賦彩的新制，一變古體。又宋炳、王微，爲山水畫的名手，晦其蹤跡於煙雲水石之間，描弄丹青，爲自己消遣的娛樂。後代所稱爲非專門家的文人畫，說牠遠率先於宋，王未始不可。並作有畫山水序及敍畫等篇。其他於北魏有蔣少由、楊乞德、王由等，長於道佛人物畫，有名於北方藝苑之間。

齊高祖，通文學，並好書畫。前劉宋高祖，亡桓玄以後，所收集的珍藏名蹟，多轉傳於高祖。每於聽政的間暇，就不歇的披玩。並品第古時名畫，不因年代的遠近，而以技工的優劣爲差等，從陸探微到范愷，次爲四十二等，二十七帙，三百二十八卷。書畫的鑒賞，可說深入精微，論畫也漸加精密。當時謝赫的六法，遂爲千古的畫訓。

謝赫五世紀中葉的人，爲顧愷之以後的科學畫家，他的寫生，尤比從前的畫工爲長。當他寫人物面貌的時候，不俟對看，祇先一覽，歸而取筆於記憶之中，不失他的毫髮。又隨時改變觀裝麗服，曲眉長鬢，與時尚競新。然他形似的細微，獨成一種新樣，爲時人所做擬。蓋畫到謝赫，形似漸進於完全的領域，爲中興以來最有名的畫家。他曾據六法以評價，目擊古來名蹟二十六本，而置顧愷之的作品於第三等。雖似過分的批評，實因反對從前的批判，而立於寫生見地爲基本的緣故。所說六法：一、氣韻生動。二、骨法用筆。三、應物象形。四、隨類賦彩。五、經營位置。六、傳模移寫。爲古來畫家對於繪畫上所共有的心得，到謝赫，纔成六個總合有次序的條目，爲後來畫家所遵奉的金科玉律。吾國在西歷五世紀的中葉，已有此種法則的成立，而爲後代所公認，世界雖廣，也無與倫比者，實爲吾國繪畫上一大光彩。

又古畫的模寫，晉顧愷之，已述牠的大要，到謝赫的時候，更有條理的詳細方法，對於模寫上，極可省力，故大通行於當時。然普通的畫工，卻因方法的束縛，難以寫出原本的氣韻，爲

當時模寫的大病。模寫有兩種方法：一爲模搨；一爲臨寫。模搨，放繖素在原本的上面，依樣描而成功的。臨寫，則置放原本於傍邊，照樣摹仿的。此風大盛於朝廷，叫做官本。唐的時候，叫做御府搨本；又叫官搨。極風行於內府翰林院諸生之間。德宗的時候，國步艱難，畫道隨之漸衰，模寫法也因而漸廢。

南齊謝赫以外，毛惠遠亦有盛名，與弟惠秀，同事高帝，官至少府卿，都師宗愷之，畫體周密，意匠不窮。高帝將北伐的時候，曾命他作漢武帝北伐圖以備觀覽。他的兒子稜，也能書畫。其他如劉瑱、善婦女、和毛惠遠齊名。姚曇度父子善鬼魅；章繼伯及蘧道愷，善作寺壁及扇；與沈標沈銓的長於綺羅屏障，多聞名於當代。

西紀五百零二年，齊蕭衍，卽南齊的帝位，爲梁之高祖武帝，爲人英邁而通文學，並好書畫，計在位四十八年，收藏齊王室所遺傳的古來名蹟，更增蒐集而加寶異。當時北方屢見兵戈的騷擾，南方卻平安很久，因之武帝大尊崇佛教，印度的僧侶，乘機東來的很多。如禪宗

二十八代祖菩提達磨，即被武帝歡迎之一。原來佛教隨五胡的紛亂，盛入內地，從西方輸入北方，以長安洛陽兩處為中心地點，漸漸蔓延於中國南方。到了梁代，諸僧侶，直從海路東來，當時卻以建業為佛教的中心地點，從南方漸次蔓延於北方。故那時候的印度美術，多從海路直輸入南方內地。並且梁的鄒齋，曾奉武帝的命令，到印度模造舍衛國祇園的陀陀那王的佛像，而歸中國。更依史家所傳，印度中部的壁畫，也輸入在這個時候。故當時武帝，大興寺院的壁畫，竟延用到朝廷的宮殿，及大官紳商的家屋。

壁畫雖在上古的時代，就被用於王宮祖廟等地方，然一種新式樣的印度壁畫，却在梁代輸入。此種壁畫，起初專為寺院裝飾的應用。後來漸漸溶以中國化，投合國民的風尚，成一般的使用。然所叫做印度新樣式的壁畫，牠的式樣，雖不能明瞭，恐與遺存於現在的印度阿近他 (Ajanta) 窟的壁畫，沒有十分差異。吾國此種壁畫，在現在更尋不得牠的蹤跡，然梁史上曾載建康一乘寺，有張僧繇所畫的扁額，在這種傳說上想起來，也屬於此種手法，而

與日本法隆寺金堂的壁畫，大略相似。現在摘錄日本美術史略中法隆寺金堂壁畫的說明於左：

細案牠的作法，壁面全體塗抹白粉，描線作大輪廓於面上，次第繪以彩色。牠的色料爲墨，朱，紅，土黃，青，黛，綠，等用潤筆乾筆，各分濃淡的施設。牠的畫風，大與吾國及中華固有的古畫不同，線條幾成全無意義，不過作形狀色彩的界線罷了。最特異的以暈染的方法，作全體的陰影，濃厚而且深暗。但是與埃及棺中所發現的古代肖像畫，和阿近他 (Agianda) 的圖像，作十分陰影的不同。想印度暈染法，經中華而到吾國人的手中，中間不期然的減薄多少，也未可知。又佛像面相，全部多帶印度色彩。類似阿近他 (Agianda) 圖像中的中代作品，姿勢大凡雄偉。如手指這些部份，非常寫實，可說極有密緻變化的技巧。服裝上，中間一像，全身披有多摺縐的衣服。其他佛像，多裸上半體而附以胸飾及腕環等。從左肩到右腋下，掛以綵袈。腰部附以極薄的裳，足以透見兩脚。在

各種的裝飾物上，意匠印度的式樣，出於奇異的想像者不少。例如普賢菩薩所騎的象，象牙延長成兩枝蓮花，其中一枝，婉轉變成花形的燈，載普賢的腳於燈上。立在佛像中間背部的高屏風，重疊着埃及及古圖中所見的水瓶模樣，及印度阿育王時代建築裝飾上的寶輪形的蓮花文等。又牠模樣中的一部份的式樣，帶有希臘風味，和有不少中華及吾國風的菱花形與麻葉形。衣服上的花紋，有染物及織物的二種模樣。考察以上各點，可曉得此畫雖全為印度中部的圖畫式樣，多少受中華的變化，當做模範，而由我國畫工，適宜的配置於金堂的壁面而畫成的。實是非凡的大作品，足以證明二三千年前東西交通的事跡。

又我國建康一乘寺的扁額，摘梁史裏所載的如左：

建康一乘寺門上有扁額畫，為張僧繇筆跡，其花形稱天竺遺法，以朱及青綠成之，遠望眼暈如有凹凸，故人稱此寺為凹凸寺。

遠望眼暈如有凹凸，近看起來爲尋常的圖畫。或者就是吾國畫家從來所不常用的陰影法，大概與日本法隆寺的壁畫，出於同一手法，與印度阿近他（Ajanta）窟的壁畫相像的。

南北朝實爲吾國佛教弘宣時代，天竺的康僧鑿、佛圖澄、龜茲的羅什三藏，以及求法者的法顯、智猛、宋雲等，沒有不以圖畫佛像爲弘道的第一方便。加以南北朝的帝王將相，盛興建築塔院及造像事業，讀唐人杜牧之「南朝四百八十寺，多少樓臺煙雨中」的詩，就可想見當時的大略。自然於吾國的繪畫上，與以大影響。尤其是梁代，因印度壁畫的新輸入，以及擅長繪畫的迦佛陀、摩羅提、吉底俱等的僧侶來華，張僧繇固先傳他的手法，自成一新機軸。武帝晚年，漸漸怠於政事，遂招侯景的禍亂，當建康被陷的時候，充溢於內府的名蹟，多歸於灰燼。後元帝載牠所殘餘的移至江陵，又被西魏于謹所陷。帝因集名畫法書二十四萬卷，付之一炬，並歎息着說：「儒雅之道，窮於今夜！」當時于謹等從灰燼的中間，收集書畫四

千多軸，載歸長安，輾轉而傳於唐室。元帝及長子方等，均擅長繪事等，兼長寫生，曾隨意畫屋上賓客，試問兒童，多能認識。元帝曾作蕃客入朝圖，游春白紙圖等，並有山水松石格的論著。梁的畫人，傳於後代的雖多，然張僧繇，恰象羣星中的明月，使其他的作家失了光彩。僧繇吳中人，歷官武帝的天監中與吳興太守。武帝建僧院佛塔，多使僧繇作畫。曾在江陵天皇寺柏堂內，作盧舍那等佛像。當時諸王子多出外征戰，帝每想一見面目，因命僧繇傳寫諸王子像，相對如見其人。李嗣真後畫品裏說：「顧陸人物衣冠，信稱絕作，未睹其餘。至於張公，骨氣奇偉，師模宏遠，豈惟六法兼備，實亦萬類皆妙。」他的畫今日雖未得見，然當時佛法盛行，印度西方之美術，確有傳染，實亦萬類皆妙。他的畫法不用筆墨，鈎勒以重色青綠朱粉，適宜染暈，開一新生面。所謂沒骨法。蓋由印度的暈染法脫化得來。知道僧繇的畫法，與從前鈎研的畫法，大異旨趣。或與唐代王洽等的手法，有相類似的。所作宮女天女等，以面短爲艷，與顧陸等所作的士女不同。他於點曳之間，均依衛夫人的筆陣圖，所以雖在

一點一畫的表現上，也森森然有鈎戟利劍的神色。——筆陣圖分點畫爲七節：「一」如千里陣雲，隱隱然其實有形。」「二」如高峯墜石，磕磕然實如崩也。」「三」陸斷犀象。」「四」百鈎弩發。

「五」萬歲枯藤。」「六」崩浪雷奔。」「七」勁努筋節。

僧繇的兒子善果，僮童，並善書畫，構置點拂，很多佳致，所作的作品，常和他父親的作品混合，難以辨認。

當時專家，除了張家以外，有袁昂，焦寶願，嵇寶鈞，解倩等名手。焦寶願所描樹色，多出新意。點黛常施朱墨，不失輕重。嵇寶鈞，意兼雅俗，着彩鮮麗，看見的人，沒有不歡喜的。江僧寶長人物，以寫像有名於當時。其餘又有陶弘景，蕭賁等。弘景有山中宰相的稱譽，蕭賁嘗在扇上作山水，有萬里咫尺之趣，爲宋炳，王微的流亞。

到了陳代，——西紀五五七年起——陳的文帝，也很歡喜書畫，銳志搜求古人名蹟，得到七百多卷。陳代滅亡以後，此種名蹟，大抵傳於隋的王室。那時對於書畫有名的，有吳郡顧

野王，特長草蟲。

當時北朝屢見兵革，尤其是在北魏的太武帝，北周的武帝時代，黃河一帶的寺像，多被毀壞，加以北人武弁的風尚，常不利於藝術。但北魏的拓跋氏，卻久以佛教爲國教；其餘的帝王，也大抵保護佛教，建殿宇，興伽藍，道武帝曾作千軀金像，孝莊帝又作萬驢石像，雕塑的技工，大爲發達。上面所敘述的楊乞德，王由佛像，及蔣少遊人物等的式樣，不難在這些地方求得概略。

北齊世祖，解文學嗜愛書畫，子孝衍，善翎毛。梁武帝弟蕭放，武平的時候，曾待詔詩林館，督衆畫工畫古代的聖賢及詩意畫於宮中。田僧亮，劉殺鬼，楊子華等，都爲世祖所重視。田僧亮，最精形似；劉殺鬼，善畫鬪雀；楊子華呢，唐的閻立本曾有「自象人以來，曲盡其妙，簡易標美，多不可減，少不可踰，其唯子華乎！」極盡贊揚之語。世祖最尊重他，使他住在宮中，號爲「畫聖」，曾畫馬在壁上，到夜間常聽見蹄齧長鳴的聲音，因有「如索水草」的傳語，爲北朝寫

生家的名手。

當時畫梵淨土畫，技工可爲北齊第一的，有曹國人曹仲達，唐的張彥遠曾說：

北齊曹仲達，梁朝張僧繇，唐代吳道玄，周昉，各有損益。聖賢胥饗，有足動人；璽珞天衣，創意各異。至今刻畫之家，列其模範曰曹，曰張，曰吳，曰周，斯萬古不易矣。

並且他作的人物衣褶，別創一種新樣式，後代畫家有「曹衣出水」的稱說，可想神采的大概。他的畫風大多運筆稠密，衣服緊窄而少舞筆，恐與後世所說的蚯蚓描相像。就是雕塑一面，後世也受他方法的影響。

到北周有馮提伽等的名手。提伽北平人，最長寺壁畫，他所畫的山川草木，宛然存「塞北荒寒」的景象，又善畫車馬。

#### 第四章 隋代的繪畫

從晉懷帝以來，五胡雲擾，幾乎有三百年的長久，到了隋文帝，亡北周及陳，總把相對詩

的南北兩朝，歸於統一。頗有些象嬴秦的「滅六國而統一天下」，困苦憔悴的百姓，到了這時候，纔之稍得休息。文帝因當時文物淫麗已極，急謀改革，因之絕清談，與經學，結果以北朝的風尚，抑止南朝的習俗，於是從前南北相對峙的思想牆壁，遂漸漸破除。在繪畫方面，也自然將南北兩朝不同的特色，也漸漸融和。如河北展子虔，江南董伯仁，均被召入朝廷，初雖各異他們的式樣，後來互相採取長處以相益。這些痕跡，不難在兩家的作品上，尋他們步履的趨向。

文帝初年，傾心於政治，愛養百姓，勸農桑，薄賦輕徭，極務儉素。然尚在東京的觀文殿，建與二臺，東面的叫做妙楷，珍藏古來的法書，西面的叫做寶蹟，收集古來的名畫。又在開皇二十年，命夏侯昉作三禮圖，尤其是諸王子，遂多溺於奢侈。如煬帝，當卽位的大業元年——西紀六〇五年——興建洛陽顯仁宮，又從長安到江都，設離宮四十多處。大業四年，更造汾陽宮，土木之工，殆凌駕於秦始皇帝，豪奢壓於百代，加以當時，寺院道觀邸宅建築的繼興，繪畫

更成爲裝飾上不少的要件。又煬帝自撰古今藝術五十卷，當時許多名工，如展子虔、董伯仁等，也都被召入長安而事朝廷，其他如閻毗、楊契丹、鄭法士兄弟，也事隋室，參與土木之工，各發揮他們天縱的才華，垂修名於後代。展子虔歷北齊北周而事隋爲朝散大夫，善畫故事，人馬，山水，樓臺；人物的描法多細緻，後再用色暈開人物的面部，極神彩意度的深致，爲唐畫的先祖。他的作品，有麻紙長安車馬人物圖、戈獵圖、朱買臣覆水圖等，他所作山水樓臺，命意精深，造景奇曲，江山遠近之勢，盡收於筆底，唐以下的山水，大受他的影響，唐的閻立本、李思訓，多宗他的手法。董伯仁，汝南人，與展子虔同入隋朝，曾做光祿大夫，及殿中將軍等官，畫後品裏說：

董與展皆天生，縱任亡祖所述，動筆形似，畫外有情。但地處平原，闕江山之助，跡參戎馬，少簪纓之儀，此是所未習，非其所不至；若較其優劣，則董有展之車馬，展無董之臺閣，今汝南多畫跡，是其絕思。

他的作品有周明帝畋游圖，隋文帝上廐名馬圖等，見張彥遠歷代名畫記。閻毗契丹，都長衣冠車馬諸類；毗再傳他的技巧於兒子立德立本兄弟，爲唐代名匠。契丹爲當代寫生家泰斗，有隋朝正會圖，幸洛陽圖等作品。鄭法士師法僧繇，最長人物樓臺，宣和畫譜裏說：「儀矩風度，取象其人，流水浮雲，率無定態。」稱爲獨步江左於僧繇之後，常畫層樓，添以喬林嘉樹，碧潭素瀨，雜以叢英芳草，曖曖然如有春臺之思。原來樓臺等的界畫，展子虔董伯仁等，也很擅長，到隋代大爲發達。法士的弟法輪，及法輪的兒子德文都善畫，一家的藝術聲名，高樹於當時，法士的畫風，當代的陳善見，劉鳥及初唐的閻立本兄弟等，並傳他的手法。其他又有孫子尚，多作戰筆體，——當時王仲舒也傳此法——很有氣力，衣服手足，木葉川流，盡表現戰動的神色，鬚髮尤有獨到的妙趣。

以上諸家以外，江志的山水木石，李雅的佛像鬼神等，也是一時的作者。當時西域僧人尉遲跋質那，印度僧人曇摩拙叉，拔摩等，均長西方佛畫，拔摩曾作十八羅漢像，開後代羅漢

像的濫觴，他們的畫風，很有影響於吾國繪畫。

揚帝晚年，怠於政治，國用不足，因之內亂頻興，羣雄紛起，帝就載前朝所遺傳的法書名畫，順東而下，進據揚州，不料中途竟遭船覆，失了一半，他所餘留的大部分傳於唐室，載在貞觀畫史中。

總之六朝及隋的繪畫，有多方面的發展，尤其是宗教畫，在中國繪畫史上成一重要的關鍵。故宋郭若虛所著的圖畫見聞誌裏曾說：「近代方古，多不及，而過亦有之，若論道佛人物，士女牛馬，則近不及古。」雖然，吾國從漢代以來，已見繪畫發展的趨勢，六朝及隋的繪畫，從大體上看起來，為從漢代進於唐代的橋梁，實屬一過渡時期。所以他的畫風上，雖是漸近巧緻，寫生的技能方面，卻也遠勝漢代；然還存有漢代古拙的餘韻，而不及唐代的精妙。換一句話說，尙未成一種正確的格式，這也是過度時代的共通現象。即徵之於別種的藝術品上，也祇呈活動的狀態，還沒有到渾融大成的氣運。到了唐代，於各種藝術方面，纔跑進健全的

領域，在中國的繪畫史上，開一新紀元，尤其是寫生技術的優勝；這可在該時代的名蹟及雕刻等的作品上，見牠的大略。

現節錄唐張彥遠敍南北朝隋唐的師資傳授如左：

晉明帝師於王廙。衛協師於曹不興。顧愷之，張墨，荀勗，師於衛協。史道碩，王徽師於荀勗。衛協，戴逵，師於范宣。逵子勃，勃弟頤，師於父。——以上晉——陸探微師於顧愷之。探微子綏，弘，肅並師於父。顧寶光，袁倩，師於陸探微。倩子質，師於父。顧駿之師於張墨。張則師於吳暕。吳暕師於江僧寶。劉胤祖師於晉明帝。胤祖弟紹祖及子璞，並師於胤祖。——以上宋——姚曇度子釋惠覺師於父。遵道，愍師於章繼伯。道愍，錫，僧珍，師於道愍。沈標師於謝赫。周曇，研師於曹仲達。毛惠遠師於顧惠遠。弟惠秀，稜並師於惠遠。——以上南齊——袁昂師於謝，張，鄭，張僧繇子善果，儒童，並師於父。解倩師於聶松。遵道，愍，錫，僧珍，師於張。謝，江僧寶師於袁，陸，及戴。——以上梁——田僧亮師於董，展。曹仲達師

於袁——以上北齊——鄭法士師於張。法士弟法幹，子德文，並師於法士。孫尚子，師於顧，陸，張，鄭。陳善見師於楊，鄭。李雅師於張僧繇。王仲舒師於僧尚子——以上隋——二閣師於鄭，張，楊，展。范長壽何長壽並師於張。尉遲乙僧師於父。陳廷師於乙僧。勒智翼師於曹。吳智敏師於梁寬。王知慎師於閻。檀智敏師於董。吳道玄師於張僧繇。盧稜伽，楊庭光，李生，張藏，並師於吳。劉行臣師於王韶應。韓幹，陳闕師於曹霸。王紹宗師於殷仲容——以上唐——各有師資，遞相倣效，或自開門戶，或未及門牆，或青出於藍，或冰寒於水，似類之間，精粗有別。

## 第二篇 中世史

### 第一章 唐代的繪畫

#### 第一節 唐代文化概論

中國國民，從漢亡以後，前後直有三百年的年月，生活於風雲亂離之間；到西紀六百十八年，才有唐高祖統一天下，不尠是唐太宗貞觀之世，四海滿著昌平的春風；施教的組織，社會的秩序，以及憲章制度，都整然大備。至西紀六百八十年的前後，西域諸國，又各來朝貢，威令直遍於全亞細亞大陸的大半，設六都護府而統轄一切。貞觀以後，漸次習於天下的太平，事於奢侈淫樂，惹起武章的禍亂，到中宗的時候，唐室的基礎，幾乎傾頽。後五十年，唐室中興的玄宗皇帝即位，勵精圖治，獎勵文教，一面並遠樹武功於亞洲西南各部，重現開元天寶的大治世，國勢大震，華族的氣運，到了此時代，確成爲空前的隆盛。

考吾國的文化，衰於西晉，極於梁陳，到了隋代，稍稍有些振作，但不久就滅亡。唐從太宗以後，中原文物，也隨氣運達於極軌，詩有李白杜甫等天才輩出，定律詩絕句的格式；經學有孔穎達，顏思古等，撰五經正義；文章有韓愈柳宗元為後代文章的師範；書法有虞世南歐陽詢褚遂良顏真卿張旭李邕等，極臨池的至妙。宗教方面，因當時國威震及西方，東西交通，也加繁多，景教，回教，拜火教，摩尼教，隨而輸入。尤以佛教與道教為異樣流行，智者的天台宗，賢首的華嚴宗，善導的淨土宗，道宣的南山宗，吉藏的三論宗，不空的真言宗，真是一時風馳雲湧，疊然競起。玄奘等從東印度帶來的佛畫佛像，和金剛智，善無畏等的同時所傳入的圖像，於當時的繪畫上，給以豐富的變化。揚惠之等的雕刻，吳道玄等的人物，多大受他們的影響。當時佛教美術的一部，猶留存到現在的，有龍門的石像——西紀六百八十年——廣元的佛崖——西紀七百二十年——等，大概面貌圓滿，衣褶流暢，牠的技巧上再不像六朝的古拙。建築上如寺宅，道觀，宮殿，樓閣等，也都極盡宏壯華麗，文彩燦然，均足以肆美於古今。

文學、繪畫，都爲國民思想的反映，唐代三百年的中間，隨社會風尚的變遷，與文運的推移，繪畫上，也從而發生變化。現在爲簡便起見，分唐代三百年的繪畫，爲前後兩大時期，以述牠的梗概，因唐代的思想界，在中興以後的開元天寶的時候，爲承初唐文運的極致，更迎以新思潮時代，在歷史上，作一個大分水嶺，分別種種的特相，繪畫上，也不能逃出這個影響。

## 第二節 唐代前期的繪畫

唐代前期的繪畫，大概繼承六朝的畫風，牠的技巧，雖見一段的進步，然還未開一新領域，好像初唐的文章，尙蹈襲六朝四六駢儷的體格，波揚六朝後半期綺麗豔冶的餘波。更如彼時詩的方面，雖因體律更動，在格式上，得一變化；但他的根本，還是傳六朝豔冶的餘氣，未見李、杜、韓、柳正大雄渾的風韻，所以那時的畫風，多蹈襲古時的鈎染法，多細緻與潤豔。山水樹石等，雖用筆精工，但尙未能發揮妙處，未見有發展的氣運。故初唐的繪畫，用嚴密的意義說來，還未跑入中世史的時期。自貞觀治世，國運已達高潮，成初唐文運的隆興，繪畫也呈發

展的機緒。就是鑒賞方面，也比六朝爲盛。當高祖統一天下，梁隋的官本，長安建康兩都秘藏的眞蹟，雖因移載而漂沒了一部分，但其餘的，都歸高祖的御府。太宗更購求天下遺品，載錄在貞觀公私畫史裏，計有名畫二百九十三卷之多，太宗本擅長書畫，而太宗的弟漢王元昌，韓王元嘉，也精繪畫。當時又有閻立德兄弟輩出，一代名手，謳歌四海統一的宏業，加以佛道教流行，盛興院宇的建築，因此壁畫，也極盛一時。

唐代畫家，開始的可推閻家，閻毗曾以丹青聞名於隋代，立德立本兄弟，都長繪事，傳他父親閻毗的手法，張唐初的新旗幟。武德的時候，立德曾做尙衣奉御的官，太宗初年，曾作華宮圖，合太宗意旨，遷官到工部尙書。當時東蠻入朝，顏思古上奏說：「昔周武之世，遠國款歸，因集其事作王會之圖。今并服鳥章，俱入蠻邸，實可圖寫。」因命立德作圖，圖裏詭異的形狀，極盡備至，可說毫末不遺。李嗣真說：

博陵，大安，難兄難弟，自江左陸，謝云亡，北朝子華長遊，象人之妙，號爲中興，至若萬

國來庭，奉塗山之玉帛，百蠻朝貢，接應門之位序。折旋矩度，端笏奉簪之儀，魁詭譎怪，鼻飲頭飛之俗，盡該毫末，備得人情，二閣同在上品。

立德的弟立本，爲閩家的英秀，也事太宗高宗兩朝，顯慶初年，代兄做工部尚書，總章元年，——西紀六六八年——拜爲右丞相。立本本有幹事的才能，兼擅長書畫，最精形似，當時姜恪以戰功升左相，因有「左相宣威沙漠，右相馳譽丹青」的傳語。曾被詔畫太宗圖像，及秦府十八學士圖。貞觀十七年，作凌煙閣二十四功臣像，並且自己作贊。初太宗會和侍臣泛舟於春苑池，看見有異鳥浮遊波上，太宗非常歡悅，叫侍臣歌詠，並急召立本畫牠浮遊的狀貌。立本這個時候，已做到主爵中郎的官，俯伏在池的左邊，研丹吮粉，奔走流汗，覺得很是慚赧，因之歸家戒他的兒子說：「吾少讀文辭，不減儕輩，今獨以畫見知，與廝役等，若曹慎毋習。然性所好，雖被訾屈，亦不能罷也。」那時遠方外國，來朝貢的人很多，立本多圖寫他的習俗狀貌。

在史冊裏考查起來，閻氏一家的畫風，極沉着痛快。他們所作宮女，曲眉豐頰，采神如生，體法也非常高古。而且景物的變幻，層出無窮。更依黃子久等所記載的西嶺春雲圖，會入內府，有宣和的御題。他的用墨，峻峭而且有骨；設色奇特而且有法；先以丹朱作樹石，後再加以青綠，依次點綴。人物僅僅一寸長短，然活潑生動，沒有纖毫的遺漏。依此說來，兩宋人的釘頭皴，未始不源出於此。

又真觀初年，閻國闡王，因尉遲乙僧的善於繪畫，薦之於太宗，授他宿衛的官級，後來封爲郡公；長佛像，時人因稱他的父親拔質那爲大尉遲；他爲小尉遲。他的用筆，緊勁如屈鐵，灑而有氣概。曾在茲恩寺的塔前，作觀音像，於凹凸的花面中，現有千手眼的大慈悲菩薩。又在光澤寺七寶臺後面，畫降魔像，千怪萬狀，精妙不可比喻。畫鑿裏說：「尉遲乙僧，作佛像甚佳，用色沉着，堆起絹素而不隱指。」他的畫風，大概和張僧繇所作一乘寺的凹凸畫相似，也以陰影顯著畫面。

其餘在初唐而有特種技工的，有寶師，曾做錄事參軍，後來封陵陽公，創瑞錦宮綾，章彩奇麗，蜀人叫牠陵陽公樣。范長壽作田舍風景，於山川的形勢，屈曲向背，遠近的分佈，各具條理；樹石馬牛，意趣閑雅；爲後代田舍風景之祖。河東的薛稷，長書法，畫鶴在黃筌以前，稱爲第一。曾在屏風上畫六鶴，爲屏風畫鶴的先鋒。通泉縣署屋壁後，也有他的畫蹟，杜少陵曾有「薛公十一鶴，皆寫青田真，畫色久欲盡，蒼然猶絕塵，」的題語。張孝師善畫地獄圖，氣候幽默，酸慘悲惻，使人戰栗。後吳道玄仿效他，作地獄變相圖。伊琳，王韶應，長神鬼，布局怪險，筆力快利。曹元廓，工騎獵的人馬山水。殷聞禮和他的兒子殷仲容，都長寫貌，仲容能用墨色表示五采。多是一時顯著的畫家。

### 第三節 唐後期的繪畫

西曆七百三十年，玄宗卽位，再興唐寶，任姚崇宋璟二名相，而成開元的治世，大約有四十年，的長久，啟發天寶的文化，文學技藝，一時勃興，發揮文化的特相，爲漢族氣運最高時代。

詩因李杜一般天才，一變初唐的風調，開正大渾雄的格律。文章也漸漸返於漢魏的古體，成渾融的風趣。在繪畫上有吳道玄，李思訓，王維等名家輩出，開道釋人物，山水等的新領域。尤其是吳道玄的人物，以「吳帶當風」的描述，一變古來因襲的高古游絲描的細筆，在焦墨痕中略加微染，而成一種自然超出絹素表面的淡彩法，叫做「吳裝新格」。

吳道玄，原名道子，幼小孤貧，生於東京陽翟附近，有天賦的畫才，未到弱冠的年歲，就深得丹青的微妙，浪遊於東洛。並學書法於當時名家張旭，賀知章，無有成就，因專習繪畫，師法張僧繇。做兗州的瑕丘尉時，畫名已聞於朝廷；玄宗因召他到宮裏，授他以內教博士，並為他改名道玄，以道子作字，於是沒有朝廷詔令，不得作畫。開元中年，隨玄宗行幸東洛，裴旻將軍曾召道玄於天宮寺，將執筆作畫的時候，和旻說：「聞裴將軍奮矣，為舞劍一曲，足以當惠觀，其壯氣可助揮毫。」旻因為道玄舞劍，舞完，道玄奮筆作畫，頃刻成功，似有神助；筆力的激昂頓挫，有風行電掣的情勢，縱橫壯拔的格法，為千古的絕調；宋李龍眠等的名手，曾祖述此

種手法。道玄又從張孝師的地獄圖，作地獄變相圖於景雲寺，當時京都裏做屠罾等行業的人，看見怕懼而改業的很多。宋黃伯思說：「吳道玄之地獄變相圖，與見於現今之諸寺院者，大異其旨趣。蓋圖中無一所謂劍林、獄府、牛頭、馬面、青鬼、赤鬼者，尚有一種陰氣襲人而來，使觀者不寒而慄，足以含惡業而就善道，誰謂繪畫爲小技哉？」可以想見畫面上着意的非凡。原來他集前人的所長，更參以自己天賦的才華，自是無所往而不可。所作鬼神、鳥獸、臺閣，都冠絕一世。就是他所作的蜀道山水，也自成一家法，超於風塵之外。尤其於人物，得面目的新意，窮手足的變態，方圓、高下、曲直，均有八面生動的神色。因道玄加一種技巧於線條上，一變古法，發揮壯重的旨趣，所以筆力氣概的縱橫壯拔，不可一世，永爲後代所取法。雖然一方面固因具有靈活的手腕與天才，一方面也或因當時從印度傳入真言等佛教，而同時印度婆羅門，或健馱，羅圖式的輸入，於像容畫上，給他以豐富的影響，也未可知。

道玄的弟子盧陵伽——一作楞伽——李生、翟琰、張藏、王耐兒等，並傳他的新手法，中

間以稜伽爲最有名；稜伽的筆跡風骨，雖不及道玄，然於物象精備經變，長於畫佛，曾作十六羅漢及佛陀像；洞天清錄裏說：「唐盧楞伽筆，最爲世人所罕見，余於道州見所畫羅漢十六衣紋，真如鐵線，惟崔白——北宋畫家——作圈線，頗得緒餘；至伯時——宋李公麟——則不及也。」稜伽從入蜀以後，聲名更加隆盛，乾元初年，於大聖慈寺，畫行道高僧；顏真卿題字，當時稱爲二絕。又曾在莊嚴寺畫三門，銳意開張，極臻微妙，爲道玄所見，驚歎的說：「此子筆力，時不及我，今乃類我，是子精爽盡於此矣。」過了一月，稜伽果然逝世了。後代有朱繇，傳稜伽的手法。

這時候以人物畫著名的，有楊庭光、僧法明、車道政、張萱等；庭光和道玄同時，長佛像，山水也極得微妙，唐朝名畫錄裏說：「畫道像真仙與庖丁，開元中，與吳道子齊名，又畫佛像，其筆力不減於吳生也。天寶中，庭光潛寫吳生真於講席，衆人之中，引吳生觀之，一見便驚，謂庭光曰：『老夫衰醜，何用圖之！』因斯歎服。」法明工寫貌，開元十一年，奉詔寫正麗殿諸學士

之像。道政會承旨到千園，摹寫毗沙門天王圖，開元十一年，封東嶽的時候，叫道政依樣畫天王像，筆簡而健。又有談皎，作人物大髻寬衣，態度潤媚，很合當時的風狀，有佳麗圖，寒食圖等。張萱，京兆人，長士女，曲盡情態，而多幽思，有貴公子夜遊圖，宮中七夕乞巧圖等，都是一時的作者。

山水樹石一科，魏晉以來，雖屢見於名手的筆端。論著亦有宋炳，王徽的山水論，與梁元帝的山水松石格等。但到了唐代，纔見大成。原來世界不論何國，山水畫，常後於人物畫而發展，差不多成爲通例。唐張彥遠歷代名畫記會談及唐以前的山水，有「魏晉以降，名蹟在人間者，皆見之矣。其畫山水，則羣峯之勢，若鈿飾犀櫛。或水不容泛，或人大於山，率皆附以樹石，映帶其地，列植之狀，則若伸臂布指。詳古人之意，專在顯其所其長，而不守於俗變也。」的話。可知唐以前的山水畫，仍不過是人物畫的背景，還沒有分離而獨立。大約從初唐到中唐的初年，纔脫去這種背景，自成一類。王摩詰曾說：「凡畫山水，意在筆先，丈山尺樹，寸馬豆人，此

形法也。」又說：「遠人無目。」在這幾句話中，足以十分明白證明的。當時山水的諸名家中，如李思訓父子，開細勁的皴法，及青綠金碧的賦彩，自成一種格調。尤其是吳道玄的蜀道山水畫，給山水以一大變調。樹石方面，有畢宏、張操、韋偃，各發揮其妙趣。與李思訓對峙的有王維，且創淡彩水墨的別格。因此在山水畫方面，發生許多流派；唐以後，分山水為南北二大統系，以李思訓為北宗的始祖；王維為南宗的始祖。

明董其昌論南北二宗畫說：

禪家有南北二宗，唐時始分；畫家有南北二宗，亦唐時始分，但其人非南北耳。北宗則李思訓父子著色山水，流傳而為宋之趙幹、趙伯駒、伯駒，以至馬遠、夏珪輩。南宗則王摩詰，始用渲淡，一變鈎斫之法，其傳而張璪、荆關、董巨、郭忠恕、米家父子，以至元之四大家。

現在姑且不論他這樣分派，是否妥當；祇是後代常常從唐代尋山水畫的淵源，在此為

最初着筆。原來山水畫，從晉代漢人南下以後，蒸蒸煥發的風尚，到唐代完成格式而達於極點。至於唐人的喜好山水以及長於技術，可考尋當時的諸工藝品及詩文等，就可十分明瞭。

李思訓字健，見唐宗室孝斌的兒子，以戰功聞名於當時，曾做過武衛大將軍，所以一般人稱他爲李大將軍。他本來生長於富貴的人家，在常日的觀覽中間，自然與以相當的感受，而與精麗的畫風。他以金碧青綠的濃重顏色，作山水，獨樹旗幟。明皇天寶的時候，曾命吳道玄寫蜀道嘉陵江三百里風景於大同殿，不過一日的工夫，就畫成功。當時李思訓山水獨擅聲名，明皇也叫他寫嘉陵江山水於大同殿，費數月的工夫，纔之完成。時明皇歎息說：「李思訓數月之功，吳道子一日之迹，皆極其妙！」可想見吳、李兩家畫風的不同與李思訓畫法的細緻。思訓的兒子昭道，也是李家英秀，長山水、鳥獸、樓臺等，巧緻工細，更勝他的父親；就是寸馬豆人，也是鬚眉畢具的。且用筆勁利，畫石用小劈斧，樹葉用夾筆。他的用絹法，常用熱湯，使牠半熟，加粉，使他生銀光色，才用青綠爲質，金碧爲文，當時畫家，多相沿用。據傳說，吳道玄也

常用這種方法。又古今畫鑒裏說：「昭道海岸圖絹素百碎，粗存神采，觀其筆墨之源，皆出展子虔輩也。」原來李家的畫風，出展子虔閣立本而別成一家者。思訓的弟思誨，思誨的兒子林甫、林甫的姪湊，都以細勁皴法的金碧山水，推重於當世。

安史亂後，即入中唐時代，有王維、鄭虔等，開水墨淡彩的山水畫。他們的畫風，傳於韋偃、王洽、王宰、項容等，而到五代的荆浩關同；從中唐以來，到北宋為止。山水畫，大概屬於這一派的居多。李思訓一派，到宋的畫院，再行興起。這個緣因，一方面雖因王維等天稟資質的偉大，實也因中唐以後，社會風尚，漸移到高雅沖淡的傾向。徵之於柳宗元等的文學諸作品，更可明瞭。而當在時宗教思想的變遷上，也足以證明時代思潮的推移。

不堪亂離的六朝，形成厭世的思潮，已在上面說過，佛道兩教，因隨而隆盛。當時佛教的分派，計有九種之多。梁帝武大通的時候，——西紀五百二十七年——達磨大師，輸入大仙密附的禪宗，初時，不甚盛行，引住於少林山裏，大約經二百年的歲月。到六祖慧能的晚年，漸

漸隆盛，開中國宗教界的新面目。——六祖故世，恰在玄宗開元元年，這時候，李思訓、吳道玄的聲名已很高，王維、盧鴻一、鄭虔等，正是漸露頭角的時代。——當時六祖的法兄拙秀的禪風，大盛於江北，叫做北漸之禪。六祖慧能的祖風，多榮於江南，叫做南頓之禪。一時禪風盛興，他的門徒也漸增繁多，雖遭會昌的厄運，——會昌，唐武帝年號。武帝抑佛毀寺，佛教遭一大劫。——他宗多漸衰落，祇有禪家受影響很少。尤其南禪，直綿延到五代的末世，大約有二百五十年的長久，各張他們的門戶，宗風風靡於天下。

中唐以下，受佛教等的影響，社會人心，與當時風尚，已經變遷，比較六朝初唐時代，大不相同。而佛教的各宗，多論理濃豔，宗旨繁屑，與當時的時代，不能適合。祇有禪宗的宗旨，高遠簡直，自有清真灑落的情調。簡靜清妙的一種別調語錄，很適合當時文人士大夫文雅的思想與風尚。而於繪畫一面，乘此時代思潮轉運的中間，王維、盧鴻一、鄭虔等，皆是當代文士，在思想相通之處，自然興起寄興寫情的畫風，別開淳秀幽淡的水墨淡彩的大法門。

王維，字摩詰，太原人，玄宗開元時候的進士，曾做過尚書右丞，所以世人稱他爲王右丞，喪妻不娶。西紀七百五十五年，安祿山反，玄宗出奔到蜀，維被安祿山所獲，祿山本來曉得王維的才學，迎他到洛陽，迫他做給事中的官，後亂平，維也因之下獄。時維的弟縉，爲他贖罪，後仍授他以右丞，時王維上表說：「維有五短，縉有五長，願請還官而放之於田舍之間。」就隱居於輞川的別舍。樂水石而友琴書，襟懷高曠，魄力雄大，變從來的鈎斫，創清淡的墨法。又善詩，爲當時四傑之一。他的格調神韻，發揮李杜以外的別趣。繪畫尤長山水，當時一般畫家，說他天機獨到，非學習所能成功。宋蘇東坡曾說：「味摩詰之詩，詩中有畫，觀摩詰之畫，畫中有詩。」藍溪白石出，玉川紅葉稀，山路原無雨，空翠濕人衣。」這是摩詰的詩。——亦有人說是後人擬作，——維常畫破墨山水，並自己製詩說：「宿世謬詞客，前身應畫師，不能捨餘習，偶被時人知。」直可說吾國從有畫以來，唯維深解得藝術的真意義了。董其昌說：

文人畫自王右丞始；其後董源、巨然、李成、范寬爲嫡子，李龍眠、王晉卿、米南宮、及虎

兒皆從董，巨得來，直至元四大家黃子久、王叔明、倪元鎮、吳仲圭皆其正傳，吾朝文、沈，則又遠接衣鉢，若馬、夏及李唐、劉松年，又是李大將軍之派，非吾曹當學也。

文人畫就是東方藝術最高無上的「自我」。

當時與王維同與水墨淡彩畫風的，有盧鴻、鄭虔等。鴻在開元的時候，同與王維被召爲諫議大夫，辭不就職，因賜他草堂一所，終隱於嵩山。長山水，樹色瀑布，最有名。虔也與王維等因安祿山事被貶爲台州司戶，天寶中，爲廣文館博士，與李、杜等爲詩酒朋友，繪畫也得淡彩之妙，常用饒墨畫成樹枝老幹，別有神韻，杜詩所稱「廣文先生官獨冷」又「鄭公樽散鬢成絲，酒後常稱老畫師。」都極意稱賞的話。會獻詩篇與書畫於明皇，明皇親題以「鄭虔三絕」。

畢宏爲天寶中的御史，——西紀七百七十年，——善畫古松，不拘成法，一變從來松石的畫風。落紙縱橫，意在筆先而多生意，以山水松石擅名於當時。米襄陽曾在沈括家裏，見畢

宏的畫兩幅。在畫史裏記得很詳，說是非常奇古，有「至今常在夢寐」的話。杜老雙松圖歌，曾說：「天下幾人畫古松，畢宏以老章假少。」可知當時畫松的人，前有畢宏，後有章假。

張璪，字文通，吳郡人，曾做過衡州司馬等官。最工樹石山水，撰繪境一篇，說及畫的要訣。初畢宏盛負一代畫名，得見璪畫，十分驚歎，並問璪所受，璪答以「外師造化，中得心源。」宏竟從此擱筆。常用秃筆作畫，或用手摸絹素。有時手握雙管，一時齊下，一作生枝，一為枯幹，氣傲煙霞，勢凌煙雨，槎枒鱗甲的形狀，隨意縱橫，揮掃自如。當時畢宏、章假雖都為畫松的名手，但總不及張璪的特出於古今。所作山水，極高低秀麗的深致，唐名畫錄裏曾說：「石尖欲落，泉噴如吼，其近也，若逼人而寒；其遠也若極天之盡。」何止後代人論畫松石者的必歸張璪呢？

更就唐代鞍馬等的動物畫上看起來，也多為後代所宗師，如曹霸、韓幹、孔榮、陳宏、章假等的畫馬，又如韋无忝的獅子，都是最著名的。他的大綠囚，在唐開元、天寶的時候，唐室的威

望，振於西域，名馬異獸，很多從西域各國，獻納而來，當時畫家，自然因之得好模範。曹霸在開元年間，已得畫名，常詔寫御馬，官至武衛將軍，杜少陵丹青引有「一洗萬古凡馬空」的話，是專指曹霸善於畫馬而說的。韓幹馬，相傳畫肉不畫骨，所畫馬，與從前大異方法，赫然別自成家。故唐代畫馬的人雖多，常稱韓幹爲第一。藍田人，幼少時候，曾在一小酒店裏做學徒，店主常叫他收酒賬於王右丞家，右丞曉得他有畫才，因每年給他二萬錢，叫他專心學畫十餘年，天寶初，被召爲供奉，並長人物山水，傳王維的畫法。當時陳闕善畫馬，玄宗命韓幹師事陳闕，幹上奏說：「臣自有師，陛下內廄之馬，皆臣師也。」知道幹的畫馬，全傾重於寫生，已開宋人寫實的端緒。相傳古來有八駿圖，爲史道碩所作，或說史乘所作，都是螭頭龍體，矢激電馳，而具馬的狀貌者，可說非常稀少。雖在晉、宋的時候，受戴、陸一變風調；周、隋的時候，受董、展一變格態。然屈產蜀駒，尚存翹舉的姿勢，缺安徐的體格。幹的時候，玄宗好馬，廄中馬達四十萬之多。其中有沛艾、大宛等名種。因當時從大宛等國，每年貢納名馬，並命設羣牧於北方，叫

韓幹圖寫其中的英駿者，有玉花驄、照夜白等。神貌絕與古馬異樣，毛彩奕奕，足以奪目。幹既得此種好模範，他的畫風，以寫生的結果，得形狀的完成，所以遂成古今的獨步。看他的作品，就是對於春夏秋冬的季節，骨相的解剖，色彩的調合，動止的位置，都十分注意。他的門弟子很多，以孔榮爲高足，宋的李公麟，元的趙孟頫，都師幹的畫法，而深入堂奧。

陳闕在開元中世，被召於朝廷，畫明皇肖像及唐室諸帝王像，冠絕當代。唐朝名畫錄曾說：「闕公而後，一人而已！」曾於玄宗出獵於泰山的時候，同吳道玄、韋无忝合作金橋圖。陳闕畫帝容及帝所乘的名馬照夜白。道玄畫橋梁，山水，車輿，人物，草木，鸞鳥器物，帷幕。无忝畫狗、馬、驢、牛、羊、羆、駝、猴、兔等，當時稱爲三絕。當時與韓幹的馬並稱的，有韋偃，唐張彥遠名畫錄裏說：「韋偃京兆人，寓居於蜀。善山水、竹樹、人物，思高格逸。居闕嘗以越筆點簇鞍馬人物，山水煙雲，千變物態。或騰或倚，或齧或飲，或驚或止，或走或起，或翹或跋；其小者或頭一點，或尾一抹，山以墨幹，水以手擦，曲盡其妙，宛然如真。亦有鬪麒麟之良，畫銜勒馬之飾，巧妙精奇，

韓幹之匹也。」原來曹霸的馬，以精神勝而缺形似，韓幹的馬，以形似勝而少精神。韋偃可說兼而有之。所作山水松石，筆力勁健，風格高超。山水卻屬王維一派。他的父親韋鑾，也長山水松石；伯父韋鑿，精龍馬；可曉得他家學的淵源了。

德宗以後，國步艱難，雖在繪畫上，屢屢現唐代晚年的藝風，但大概尚持續他的餘勢。德宗的時候，朝廷有官場的設立，從事摹仿古畫名蹟，極盡一時風行。後因國事多端，漸漸廢絕。兼因武帝大好神仙，毀佛寺伽藍，及四萬之多，佛教的繪畫大受一打擊。到宣宗即位，雖銳意脩復廢寺。但從憲宗以後，宦官朋黨的爭軋，非常利害；在外面又與藩鎮的禍亂。懿宗時候，更加外夷入寇邊境，漸致國用不足，賦稅愈繁，百姓流離，盜賊蜂起；因發生王巢的禍亂。唐室的末路，可說迫在眉睫之間。藝術方面，自然受有相當影響。總之，從中唐末年，到晚唐為止，均不便於藝術的發展。加以祿山之亂，唐室所藏的名蹟，散失過半。肅宗更常常用這種藏畫，賜給貴戚，轉為好事者所有。德宗以後，國家多故，更加散失，而民間卻因之得有收藏名畫的機會。

張彥遠的時候，董伯仁、展子虔、鄭法士、楊子華、孫子尚、閻立本、吳道子等的屏風，一扇足以值二千元到一萬五千元。楊契舟、田僧亮、鄭法輪、尉遲乙僧、閻立德等的畫，價到一萬金，可想見當時名畫的寶重。並且當時因覺得裝製卷軸的不便，有冊頁的新發明，唐末孫遇、張詢、刁光胤等的名手，避難於蜀地，使十分爭亂的五代，而伏蜀地藝苑，漸向隆盛的趨勢。

從中唐中世，到晚唐末了，其中重要的畫家，在山水方面有王洽、顧生的澹墨、天台項容的挺特嶮絕，王宰的嶮嗟巧峭，都屬王維一派，而有顯著的畫風。其他如沈寧、劉商、繼續、張璪的松石、高陽的齊皎兄弟、會稽的僧道芬、吳興的朱審、顧况等，都是一時的作者；其中以王洽為最著名。

王洽初師事鄭虔，後來自開澹墨的方法，自成一派。長山水，當時的人叫他王墨。性奇特，喜歡酒，德宗貞元的時候，為渤海中都巡，沒半年的長久，就辭去；然在落筆上，因得奇趣。因他常常往來海中，見煙雲漂渺的天海，自然目擊雲霞舒卷，煙雨迷濛的景象，更發揮澹墨的微

妙。他作畫的時候，必待沈酣之後，解衣磬礴，吟嘯鼓躍，先潑於紙面上，因他的形象，而作成山水樹石樓臺，沒有墨污的痕跡。這是隨自然的天成，宛然有太古渾厚的景象。

佛道的人物畫，有周昉的水月體，窮極人物的妙致。當宣宗復興佛寺的時候，有范瓊、陳皓、彭堅等，在成都的大慈、聖壽、聖興、淨衆、中興、五寺裏，作壁畫二百多壁，各呈獨到之處。又常粲，善上古的衣冠。孫遇、張本南，人物畫以外，兼長水火。其他成都的趙公祐一家，蜀地的左全、常粲的兒子重胤，以及呂巖、竹虔、張素卿等，都是當時的作手。

周昉字仲朗，長安的貴族，長文章，曾做宣州長史，初年學張萱，後來獨開蹊徑，富有精神姿致。所畫衣冠，絕然不同於閩里，落筆勁簡，彩色柔麗，並創水月體的新格式。作菩薩，端嚴微妙，為當時第一。德宗曾聞昉善畫，疊召他畫章敬寺壁，落筆的時候，任往來的人觀覽，並留意衆人的評論，為牠改定。所作士女，大抵作穩麗豐肥的體態，老年，畫旨更入深簡。當時傳他畫風的有王拙、趙博文、鄭禹等，五代的周文矩，也師他的格法。

趙公祐，成都人，長佛道鬼神，稱絕於當時；自太和到開成，公祐在各寺院畫佛像很多。會昌的時候，一例除毀，僅存大聖慈寺文殊閣下三壁。益州名畫錄裏說：「公祐天資神用，筆奪化權，名高當代，時無等倫。數仞之牆，用筆最尙風神骨氣，唯公祐得之，六法全矣。」他的兒子溫，綽然有他父親的風格。孫德齊也長繪畫，可說襲二世的精藝，得奇橫縱逸的妙趣，爲時輩所推仰。昭宗光化的時候，詔畫西平王的儀像，車、旌、纛、法物等等，又在朝真殿上畫后妃嬪御圖，都極精緻，官至翰林待詔。

吾國唐以前的繪畫，多以人物爲主體，中唐以後，纔有純粹的山水畫，與人物畫並立的地位。花鳥畫一面，雖可說萌芽於唐代，實在到五代的末年，纔成發展，到宋代然後大成，所以當時特著於花鳥的人很少。邊鸞實爲唐代三百年花鳥畫的名手，他下筆輕利，用色鮮明，可說窮羽毛的變態，奪花卉的芳妍。貞元的時候，從新羅國獻解舞的孔雀，德宗使鸞寫牠的狀態於玄武殿，極盡彩麗，並且婆婆的姿態，極應節奏。鸞常畫折枝蜂蝶等，也很精妙。所畫的

種類，就是山花鬪蔬，也都徧寫。尤其長於布色，開宋人花鳥畫的先機。當時傳他的手法的，有陳庶、梁廣等，其餘如白旻、刁光胤，也善花鳥，光胤性情高潔，在蜀三十多年，黃筌、孔嵩親受他的畫訣，都深入堂奧。

又善畫牛羊的，有韓滉、戴嵩。滉，聰，明天縱，書師張旭，畫師陸探微，唐朝名畫錄裏說：「詞格高逸，在僧繇子雲之上。」他最長牛羊，因繪畫非緊要事務，故隱晦不傳於人。又說：「戴松嘗畫山澤水牛之狀，窮其野性筋骨之妙。」可算深得野性解剖的畫家了。他的弟嶧，也擅長水牛。其他畫虎的有李漸，畫梅竹的有李約、蕭悅。白居易贈蕭悅畫竹歌，有「植物之中竹難寫，古今雖畫無似者，蕭郎下筆獨逼真，丹青以來唯一人」的話，真可謂當時有名的梅竹作家。

#### 第四節 唐代的論畫

唐代的藝苑，隨文運的隆興，呈百花爛熳的光景，在我國繪畫史上添一種陸離的光彩。論畫的方面，也大為發達，可為後代批評家，取作模範。如王維的山水訣，山水訓，李嗣真的畫

後品，僧彥深、張彥遠的後畫錄，張彥遠的歷代名畫記，朱景玄的唐朝名畫錄等，都很著名。尤其是王維的山水訣，張彥遠的畫論等最爲特出，足以窺見唐代論畫的一斑。

王維的山水訣

夫畫道之中，水墨最爲上，肇自然之性，成造化之功。或咫尺之圖，寫百千里之景，東西南北，宛爾目前；春夏秋冬，生於筆下。初鋪水際，忌爲浮泛之山；次布路岐，莫作連綿之道；主峯最宜高聳，客山須是奔趨；迴抱處僧舍可安；水陸邊人家可置；村莊着數樹以成林，枝須抱體；山崖合一水而瀑瀉，泉不亂流；渡口只宜寂寂；人行須是疎疎；泛舟楫之橋梁，且宜高聳；著漁人之釣艇，低乃無妨；懸崖險峻之間，好安怪木；峭壁巖岩之處，莫可通途；遠岫與雲容相接；遙天共水色交光；山鉤鎖處，沿流最出其中；路接危時，棧道可安於此；平地樓臺，偏宜高柳映人家；名山寺觀，雅稱奇杉襯樓閣；遠景烟籠，深岩雲鎖；酒旗則當路高懸，客帆宜遇水低掛；遠山須要低排，近樹唯宜拔遶。手親筆研之餘，有時遊戲；三

昧歲月遙永，頗探幽微。妙悟者不在多言，善學者還從規矩。

唐張彥遠論顧陸張吳用筆

或問余以顧陸、張吳用筆如何，對曰：「顧愷之迹，緊勁聯絲，循環超忽，調格逸易，風吹電疾，意存筆先，畫盡意在，所以全神氣也。昔張芝、學崔瑗、杜度草書之法，因而變之，以成今草書之體勢，一筆而成，氣脈通連，隔行不斷。唯王子敬明其深旨，故行首之字，往往繼其前行，世上謂之一筆書。其後陸探微亦作一筆書，連絲不斷，故知書畫用筆同法。陸探微精利潤媚，新奇妙絕，名高宋代，時無等論。張僧繇點曳斫拂，依衛夫人筆陣圖，一點一畫，別是一巧，鈎戟利劍森森然，又知書畫用筆同矣。國朝吳道玄，古今獨步，前不見顧陸，後無來者，授筆法於張旭，此又知書畫用筆同矣。張既爲書顛，吳宜爲畫聖。人假天造，英靈不窮，衆皆密於盼際，我則離披其點畫；衆皆謹於象似，我則脫落其凡俗；鸞弧挺刃，植柱構梁，不假界筆直尺；虬鬚雲鬢，數尺飛動，毛根出肉，力健有餘，當有口訣，人莫得

知；數仞之畫。或自背起，或從足先，巨壯詭怪，膺脈連結，過於僧繇矣。」或問余曰：「吳生何以不用界筆直尺，而能彎弧挺刃，植柱構梁？」對曰：「守其神，專其一，合造化之功，假吳生之筆，向所謂意存筆先，畫盡意在也。凡事之臻妙者，皆如是乎，豈止畫也。與乎庖丁發矟，郢匠運斤，效顰者徒勞捧心，代斲者必傷其手，意旨亂矣；外物役焉，豈能左手劃員，右手劃方乎？夫用界筆直尺，界筆是死畫也；守其神，專其一，是真畫也。死畫滿壁，曷如汚墁，真畫一劃，見其生氣。夫運思揮毫，自以爲畫，則愈失於畫矣。運思揮毫，意不在於畫，故得於畫矣。不滯於手，不凝於心，不知然而然，雖彎弧挺刃，植柱構梁，則界筆直尺，豈得入於其間矣。」又問余曰：「夫運思精深者，筆迹周密，其有筆不周者，謂之如何？」余對曰：「顧陸之神，不可見其盼際，所謂筆迹周密也；張吳之妙，筆纔一二，像已應焉，離披點畫，時見缺落，此雖筆不周而意周也。若知畫有疎密二體，方可議乎畫。」或者領之而去！

——張彥遠歷代名畫記。

又論畫體說：

古人畫雲，未爲臻妙，若能沾濕絹素，點綴輕粉，縱口吹之，謂之吹雲，此得天理，雖曰妙解，不見筆蹤，故不謂之畫。如山水有潑墨，亦不謂之畫，不堪倣效。

## 第二章 五代的繪畫

唐代鴻業之跡絕，中國大陸，又入戰亂的路程，五代各國，爾我競起，前後大約有五十多年。各國君主，各占領中原土地，建國稱王，傳之子孫，有十國之多，史家稱這時代爲五代十國之世。到西紀九百六十年，趙宋興起，纔歸統一。

爛熳於唐代熙熙春光下的文藝之花，遇五代兵亂的朔風，忽呈慘淡現象。但是在江南有南唐各主，如李中主等，多愛好書畫；後主李煜，並設畫院，以優待當時名手。又西方的蜀，因處地稍偏，雖戰亂的旋渦也較遠，所以孫位、刁光胤、滕昌祐等畫家，都因避亂入蜀。當時蜀主孟昶等，也很好書畫，倣南唐的制度，設翰林院，以待遇畫家。原來蜀與江南兩地，到處富於勝

景，擅瀟灑自然之美，生長在這種地方的人，自很接近藝術，而為古來文物的產地。五代的擾亂，吾國文藝的餘命，也在這些地方保存涵養，而入大宋時代，再見百花爛熳的藝苑。所以五代及宋的名畫家，大多出於蜀的成都，及江南的鄴都附近。因當時這些地方，已自然成為亞東大陸上文藝的中心地點。

(一)南唐

李中主保大五年的元日大雪，因大設宴會，各詠詩賦，當時李建勳、徐鉉、張義方等侍臣，都進和詠，鉉又作前後序，並集當時名手作圖，高太沖——一作高沖古——寫御像，朱澄之寫樓閣宮殿，周文矩寫侍臣絲竹，董源寫雪竹寒林，徐崇嗣寫池沼禽魚，極一時的盛致。到後主李煜，常於政事的閒暇，寓意丹青，書法作顛筆體，遒勁如寒松霜竹；小楷書則筆畫好像堆聚金針，叫做金錯書；周文矩唐、希雅等一般人，多感受這種書法而成繪畫，瘦硬且有神韻。又能墨竹，自根到頂，雖極細的地方，也一一鈎勒，叫做鐵鈎鎖。當時畫院中有周文矩、趙幹、曹仲

玄、高太沖、王齊翰、顧闳中、竹夢松等名手，李煜會命曹仲玄畫建業佛寺的座壁，經八年，還沒有成功，李煜責仲玄緩慢，叫周文矩向仲玄催促，周文矩說：「仲元繪上天本樣，非凡工所能及，故遲遲如此。」到第二年，纔得完成，後主特加優遇。杜甫詩：「十日畫一水，五日畫一石，能事不受相促迫。」可爲仲玄而說。仲玄初學吳道玄的畫沒有成就，就棄他的方法，專事細密，自成一格。最長傳彩，別具風格，當時江南的佛道畫，均推仲玄爲第一。周文矩句容人，有精思，長人物，兼精冕服車器，他的畫風與唐的周昉相類似，不過衣紋多作顛筆，和昉不同。在院外的有嘉禾、陸晃，性疎逸，好酒尚氣，長人物，多畫道像、星辰、神仙等，有名一時。雖然，當時江南畫家，畫風最有影響於後世者，當推鍾陵的徐熙。

徐熙爲江南名族，和蜀的黃筌齊名，他的孫崇嗣、崇勳、崇矩，都傳他的畫風。徐熙志趣高尚，擅長花竹、草木、蟲魚等類，多用澄心堂紙，所用絹，大多絹紋很粗，米元章有「徐熙絹如布」的話，是爲此而說的。常觀遊於園圃，以求花木、草蟲的姿態，就是蔬菜莖苗，也入圖寫，意出古

人之外。當時畫花果的人，大概用彩色暈染，黃筌一派，也是這樣，獨照先用墨寫枝葉蕊萼，然後稍加色彩，因之骨氣過人，生意勃然，當時江南的花鳥畫，始於徐家。唐希雅和孫志祥大抵得徐氏的餘緒，與蜀地黃筌一派相對峙。又郭乾暉兄弟，格力老勁，巧變奇出，自成一派，頗有聲譽，鍾隱變隱姓名，纔得郭乾暉秘法，而開墨色的濃淡，與陰影的向背，喜畫鴿子，兼長山水人物。現錄宋郭若虛論徐黃體如左：

諺云：「黃家富貴，徐熙野逸。」不唯各言其志，蓋亦耳目所習，得之於手，而應之於心也。何以明其然？黃筌與其子居采，始並事蜀爲待詔；筌後累遷如京副使；既歸朝，筌領真命爲宮贊，居采復以待詔錄之，皆給事禁中；多寫禁籞所有珍禽瑞鳥，奇花怪石，今傳世桃花、鷹鵠、純白雉兔、金盆鷄鴿、孔雀、龜鶴之類是也。又翎毛骨氣豐滿而天水分色。徐熙江南處士，志節高邁，放達不羈，多狀江湖所有；汀花野竹，水鳥淵魚，今傳世鳧鷖、鶯鷺、蒲藻、蝦魚、叢葩、折枝、園蔬藥苗是也。又翎毛形骨，貴清秀而天水通色；二者春蘭秋菊，各

擅重名。下筆成珍，揮毫可範。復有居窠兄居實，徐熙之孫曰崇嗣，蜀有刁處士劉贊、滕昌祐、夏侯延祐、李懷哀，江南有唐希雅之孫曰中祚，曰宿及解處中輩，都下有李府、李吉之儔，及後來名手間出，跋望徐生與二黃，猶山水之有三家。

(二) 前後蜀的繪畫

蜀地的畫苑，亦甚可觀，足與南唐相競。朝廷翰林院中，有黃筌父子，趙德玄父子，房從真，阮知晦，蒲師訓，杜麟龜，高道興父子，張孜，徐德昌等。中間以黃筌的父子爲最有名。

黃筌，成都人，幼少就有畫才，初學花鳥於刁光胤，人物龍水師孫位，山水師鄭虔，李昇，鶴學薛稷，取諸家之長，別開蹊徑；尤長花竹翎毛等的寫生，畫得神情，成古今的規式。畫花鳥，概先勾勒，後再填以五彩，所畫的花色，宛然如含露初放，極有生意。唐後主衍曾詔筌於內殿，看吳道玄所畫的鍾繇，並和筌說：「吳道元之畫鍾馗者，以右手第二指抉鬼之目，不若以拇指爲有力也。」因叫筌改作，筌不用道玄的樣本，另畫一幅，用拇指抉鬼目者，進呈後主，後主怪

他不如旨，筌說：「道元之所畫者，眼色意思俱在第二指，今臣所畫眼色意思俱在拇指。」因識筌所畫的不錯。大概當時宮中的習慣，到新年的時候，常叫翰林院名手的善畫鬼神者，畫鍾繇圖，以辟百邪。所以蒲思訓、趙忠義等，都有鍾繇圖。筌雖雜師各家，但筆意豪健，脫去格律，超過滕、刁、李、薛，很多。西紀九百四十四年從淮南獻鶴多隻，蜀主命筌寫鶴的狀貌於便座的壁上，有警露的，啄苔的，理毛的，整羽的，唳天的，翹足的等等式樣的六鶴。形神比活鶴還好，因叫這殿爲六鶴殿。當時蜀中畫鶴最有名的，是薛稷，從筌畫這個壁鶴以後，薛稷畫鶴的名氣驟減。他的兒子居寶、居采，也善畫，都待詔於蜀；到後主歸順趙宋，他們都被召而隸屬於翰林畫院，負一時的聲名。又趙弘的花鳥畫，變邊鸞的古體，而出新意，別成新格。

趙德玄，雍京人，工畫車馬、人物、山水、佛像、鬼神、樓臺、殿閣，向背低昂，當時沒有和他比擬的人，有漢高祖、歸豐沛等圖，圖畫見聞志裏說：「趙德玄得隋唐名手畫樣百餘本，故所學精博。」他的子忠義、德玄，將他自雍京搬負入蜀，因傳德元的藝術，長佛像、鬼神、屋木，曾和德玄

在福廣禪院畫變相十三壁，很精妙。

房從真，成都人，工畫甲馬人物，當時稱爲第一，圖畫見聞志裏說：「從真嘗於蜀宮版障上畫諸葛武侯引兵渡瀘水圖，人馬執戴，生動如神。蜀主每行至此，駐而不進，怡然歎曰：壯哉甲馬！」蒲師訓師房從真，長人物、鬼神、番馬，益州名畫錄裏說：「甲寅春末，蜀主夜夢一人，破帽故襦，龐眉大目。方頤廣額，立於殿階，跂一足，曰：『請修理之。』言訖寢覺。翌日，因檢他籍，見一古畫，是前夕所夢者，故絹穿損畫之左足，遂命師訓驗，是唐吳道玄筆，明皇之時，此畫見夢爲店神也。因令修綴呈進，蜀主復夢前神謝曰『吾足履矣。』慮爲祟，焚之青城山丈人觀真君殿內。」雖是神話，未始不可爲中國繪畫史上的一種閒談資料。

在院外有滕昌祐等，昌祐本是吳人，從僖宗入蜀從事文學，不仕不娶，歡喜書畫，性情高潔，曾在他所住的地方，種竹石杞菊，名花異草，以助畫的研究。所畫專以寫生爲主體，並無師承，魚蟲、蟬蝶、花果，均參考實物，隨類傳彩，宛有生意。他畫折枝花，用色鮮妍，大概屬於唐時邊

鸞一類，長畫鵝及芙蓉等。

(二) 五代的山水畫及雜畫

五代山水畫，在梁有荆浩、關同等；在南唐有何遇、趙幹等；在蜀有李昇、張道隱等諸名手，他們的畫風，從唐代以來，頓成一大變化，而成唐風跑入宋格的橋梁。明 王肯堂說：「山水自六朝以來一變；而王維、張璪、畢宏、鄭虔再變；而荆、關三變。」王世貞也說：「山水至二季一變也；荆、關、董、巨，又一變也。」尤其是山水中的點畫，到關同大為啓發。

荆浩，字浩然，河南沁水人，博通經史，並長於文章，因五代的亂離，隱居於太行山的洪谷，因號洪谷子。作山水，於皴鈎布局等，有穩健的格調，筆意森然，全無凝滯纖弱的痕跡。喜畫雲中的山頂，四面峻厚，作百丈的危峯，屹立於青冥間。他曾和人說：「吳道子畫山水，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。」湯屋畫鑑裏說：「荆浩山水，爲唐、宋之冠，作山水畫訣，爲范寬輩之祖。」實在他的畫風，從宋、元以來，宗師他的人很多，著山水畫

一 卷，敘述畫法的大要。

關同，長安人，山水師事荆浩，有青出於藍的名譽。但初年木石，常有枝無幹，米襄陽說他出於畢宏。晚年筆力大進，尤其歡喜畫秋山寒林，和村居野渡，幽人逸士，漁市山驛，使看的人好像處身灞橋風雪中，或三峽聞猿時，不再有朝市抗塵走俗的濁氣。宣和畫譜裏說：「同之所畫，脫略豪格，筆愈簡而氣愈壯，景愈妙而意愈長也。」但不長人物，每有得意的作品，必叫胡翼補人物，會作遊仙圖、大石叢立，屹然萬仞，設色像古鐵，上無塵埃，下無糞土，四面巖絕，不通人迹，而在深巖委澗的中間，有樓觀洞府，鸞鶴花竹的勝境，杖履的遨遊，有飄飄羽化的意思。原來筆墨所到，足以使人心往神移，雖在隋代鄭法士等，已有在山水中畫樓閣花草等的點景，但也因唐代人物、樹木、花卉、巖石的描法上，更加一層的發展，所以到關同的時候，山水畫的點景，更見一層的精巧。

其他畫龍的有僧人傳古，畫墨竹有李夫人、施璘，畫松柏的有僧人符德。傳古，四明人，畫

龍獨入妙境，名重當時——西紀九百六十年——老年，筆力更見莊重，簡易高古，有奔騰颯颯，湖海波濤的氣勢。李夫人蜀人，善文章，工書畫，月夜濡筆在窗櫺上描寫竹影，意致生動，因有墨竹的發明。

總之五代五十年的藝苑，在山水畫方面，多掬王維等的流派。釋道畫方面，通行羅漢及禪相等禮圖等等，大概傳吳道子的畫法，如朱繇、左禮、王壽仁、李祝、韓虬、僧人禪月等一般人，在史冊上考查起來，都十分明瞭。燕筠、杜霄、竹夢松等，大概都師法周昉。曹仲玄等大概都師法顧陸。獨花鳥畫方面，專於徐黃兩家，牠的技工，比唐代大有進步，開宋代花鳥畫的新基礎。又當時於玩賞繪畫的隆盛，也與以鑑賞上的進步。雖然，五代的技術，雖呈有進步發達的痕跡，但氣勢雄大等，卻遠不及唐代。就是文學方面，也是這樣。

### 第三章 宋代的繪畫

#### 第一節 宋代文化概論

西紀九百六十年，宋太祖掃蕩唐末五代的擾亂，除去節度使專橫的宿弊，民治，財政，兵馬，等的大權，集中於朝廷；專重用文臣，革新圖治，太宗，眞宗，次第即位，大獎勵學藝，才學之士，蔚然興起，成宋代三百年文運的隆盛。雖然，宋從太宗以來，西夏、金、遼、蒙古等外禍，相繼興起；加以神宗以後，發生朋黨，互相擠陷，兄弟鬩牆，不能抵禦外禍，就發生徽欽二帝蒙塵的一回事。徽宗的子高宗，被壓於金人的南下，漸次轉移於南方各地，就定新都於臨安，成偏安的局勢，以保守江南，叫做南宋。後來因蒙古的兵勢強大，終載趙氏的帝祀於崖山的舟中，葬冕旒於江魚的腹中。然一代的文運，依然不衰。

宋代三百年的政治，雖擾於朋黨的軋轢，但在學術上，卻合收競爭的效果，思想界呈活潑的狀態，不滿意於漢唐訓詩等的學問。出入於佛老思想而參合儒宗的理性研究者，也因而興起。周敦頤，邵雍，先樹理學的基礎，到二程、朱熹而大成。又當時陸九淵，別樹一幟，而發生朱、陸異同的爭執，足證當時思想的活躍，在文章方面，有司馬光、歐陽修、王安石、曾鞏、范仲淹、

梅聖俞及蘇氏一家諸文豪。詩詞有蘇東坡、黃山谷、陸游、李清照等絕代宗匠。宗教仍繼續中。唐以來隆盛的禪宗，叫做五家七宗的法幢，風靡海內。學術界的形勢，再現春秋諸子時代的盛況，於我國文學史哲學史上，放一大光彩。

宋代雖從國初時代，即拙於武功，屢屢受外族的侵侮；但文化方面，卻都征服戰勝者。他戰勝的能力，竟蔓延到元明時代，所以可說宋代一代的特色，是屬文藝而非武功。例如徽宗帝，耽於文藝，手不釋丹青卷冊，因之發生五國城的慘禍。然宋室臨亡的時候，還有陸秀夫講大學於幼帝之前等的事情，所以國祚雖在沈淪，而四方起義，祈望社稷的運命日永一日的人很多，也可說是文教的餘澤。

依上面所說宋代文運可說是我國黃金Age時代，學者各發揮研究的精神，專耽思索，以儒家的致知格物，形成以理推測萬事的風尚，脫離實利方面，表示含有超世無我的理想。就是以南方思想壓倒北方思想，使得南方思想，達於高潮，為吾國思想發達史上，成一

古今的大關鍵，形呈非儒學而重富於哲學內容的理想特相。所以在繪畫方面，也自然輕輕似而重精神，脫離實際利用厚生的應用法式，漸次跑上純粹審美的真藝術的途程。

追蹤這種思潮，可說是從先秦時代，依着文化的源流，延傳到宋代，成一盛旺時期；乃是充滿着超世遁世的精神，不重人生物質上的競爭，可爲宋代一大特色。牠的所以能够激成這種思潮，實在因着佛老哲學的思辨，爲當代文化背影的緣故。所以繪畫上，例如畫花竹，不單以花竹爲殖物的標本，室中的裝飾，是直將所畫的花竹，宿有大自然無限的生趣；因之能超脫形似傅彩等的問題，努力於氣韻生動的活躍。所以宋代的畫風，可說氣勢勝於情趣，就是最重形式的人物畫，也有梁楷開減筆的新格，後來漸漸興盛，到北宋的末世，流行一種草略的水墨畫，爲明清文人畫的主題。

## 第二節 宋代的畫院

宋代的繪畫，當頭就可以說一句：「遠隆盛於唐代。」他的緣因，在各帝主都極力獎勵

畫道，優待畫家，雖五代南唐的時候，曾創有畫院，五代以前的唐代，就立待詔等官級，各有提倡；但總不及宋代規模的擴張。宋代國初就設立翰林圖畫院於朝廷，聚集天下的諸名手，給以俸祿，隨各人才所長，授以待詔、祇候、藝學、畫學正、學生、供奉等官職。常常作畫在絀扇上面，進獻帝主，帝主選擇其中最精良的名手，叫他們從事宮殿寺觀等的繪畫。尤其是太宗的時候，剛是征服藩鎮，統一天下，故蜀後主孟昶及南唐後主李煜等所收集的名畫，多入宋的御府。並且當時蜀及南唐的各名手，大概都被召而入宋的畫院，更見隆盛的新氣象。例如郭忠恕，當周滅以後，就召他入畫院爲國子監主簿。黃居采，高文進父子，從蜀，董羽從南唐，都來宋的畫院爲翰林待詔。其餘歸宋做祇候藝學的人很多。加之後來宋仁宗等，自己擅長丹青，更獎勵畫道。到徽宗的時候，達到極點。神宗元豐年間，修景靈宮，徽宗宣和的時候，新建五岳觀，寶真宮，不獨使畫院的畫人作畫。並且遍徵求天下的名工，從事繪畫障壁。其中賀真因爲同僚所忌，竟在落筆最難的講堂高壁，畫八尺多高的雪林圖。

徽宗的時候，畫道的獎勵，達於極點，他的原因，雖是由徽宗帝的自善繪畫，大有文藝的趣味；但也因當時蔡京等，想久專政權，乘徽宗的嗜好，大崇揚繪畫。當時徽宗繼神宗，哲宗之後，在內方面雖有朋黨等的軋轢，然遼夏的勢力漸衰，四方太平無事，內庫也漸充裕，蔡京大托豐亨豫大的說頭，勸帝大興花石綱等等的奢侈事件，並以詩文策論繪畫取天下的讀書人。所以當時的文臣武將，大概善詩文繪畫，一意置身於文雅的中間，竟將日漸強大的南人，也放在腦後而不顧；專事盛興土木，修京城，豪華風流，祇怕唯日不足的樣子。政和的時候，大興畫學，畫院的官職，仿舊制，設六種的階級。本來畫院的藝人，能穿緋紫的衣服，不能佩金魚，到政宣的時候，獨許在畫院裏有官職的人，可佩金魚。又列待詔班的時候，畫院在第一，書院第二，琴院等列下，在此就可看見當時畫院的珍重。又畫院的試法，初仿大學的試目，公布課題於天下，以補試四方的畫人；所命的課題，多是古詩句。現在略舉一二例在左：

一、「踏花歸去馬蹄香。」

依上句的詩意，於形似的表現，似覺困難，當時應試的人，有畫一羣蝴蝶，追從在馬蹄之間，以形容這句中的「香」字。

二、「嫩綠枝頭紅一點，僂人春色不須多。」

上面兩詩句，當時的畫者，多畫綠樹紅花，繪出盛春的光景，以表現詩意，但都落選，入選者祇有一人，在曲院中畫一美麗的紅衣美人，作憑欄有所思想的狀態，旁有綠柳相映，以表現這詩意中的春思。

當時四方應試者，接踵來於汴京，不合題旨而去的很多；因徽宗專尚法度，以形似相取擇，神逸精到的作品，反而壓在下面。又沒有師承的作品，常不入選。所以應試的人，常不注意自己的能力，而發生一種畫院中人假手的弊病。因此畫院內外的軋轢，也自然的增高。但一方面卻因互相競爭的結果，恰生切磋琢磨的效益，使宋代繪畫日見發達和盛大。

宋徽、欽二帝，被金人所虜以後，江北諸地，大多為金人所有，宋室祇據有南方一帶，成偏

安的局勢。但當時有名將岳飛、韓世忠等，常大敗金人，有所振作，足以澄清北虜於朝夕的樣子；後來秦檜在朝廷倡和戰的議論，宋室的武運，因之衰落。然高宗仍巧於書畫，畫院的待詔，每進一圖，都爲他們題識。朝廷的文武官僚，在沉湎於風雅以外，並影響於朱熹的窮理實踐的理學，一代的文運，依然不衰。所以臨安的新都，爲當時文藝的中心地點；畫院也恢復舊制，加之紹興、淳熙的時候，名手輩出，劉、李、馬、夏的一般人，在院內興起院體派的繪畫，與北宋的畫院，同肆華美於古今。在院外方面，也因此舉揚別派的畫風；並且繪畫的鑒賞，與古畫的蒐集，也隨宋初的隆盛而興起，例如宋太宗卽位的時候，——西紀九百七十六年，——詔天下郡縣，搜求古來名家墨蹟；更叫待詔黃居采、高文進等，訪求民間的圖畫，並認定他的品目。瑞拱元年，——西紀九百八十八年——設秘閣在崇文院裏，收藏古今的名畫。每年伏天的時候，使近侍館閣諸臣觀看。此後的各帝主，都嗜好鑒藏，徽宗的時候，並有宣和畫譜的撰著；從宋初起，蒐集在宮內的繪畫，計列入六千三百九十六軸之多，分道釋，人物，宮室，番族，龍魚，

山水畜獸花鳥，墨竹蔬果十門，在此也可曉得當時御府收藏的豐富。而且民間的鑒藏，從唐末以來，漸漸興盛，到了宋代，更見盛起，在各雜書裏考查起來，象米元章等，都是當時有名的收藏家。又當時書院中的諸畫工，每作一畫，定須先呈稿本，然後進以真本，因之宣和與紹興所藏的稿本很多。——就是世俗所叫的粉本，——此種粉本，雖多草率而不經意，卻存自然的妙趣，為後世所珍重。

宋代因上下鑒藏的隆盛，同時依時代風尚的推移，繪畫玩賞的形式，也因之一變。例如畫的篇幅方面，在古代祇有屏障、壁畫、卷軸等類，到宋的米元章，特創一種橫幅掛畫。又在宋以前，沒有小幅的作品，到南宋以後，纔十分盛行。當時李迪、夏珪等一般人，常作紈扇及方幀的小品，也是一時風尚的緣故。

### 第三節 宋代繪畫

宋代三百年的藝苑，從國初就有隆盛的氣運。經變遷推移，分立種種畫別，這也是自然

的趨向，已在上面說過。現在爲簡便起見，分類以尋畫風的沿革：

(一) 山水畫

A、宋前期的山水畫

元湯屋曾說：

「山水之爲物，稟造化之秀，陰陽晦冥，晴雨寒暑，朝昏晝夜，隨形改步，有無窮之趣。自非胸中丘壑，汪洋如萬頃波者，未易摹寫。如六朝至唐初，畫者雖多，筆法位置，深得古意。自王維、張璪、畢宏、鄭虔之徒出，深造其理，五代荆關，又別出新意，一洗前習。迨於宋朝，董源、李成、范寬三家鼎立，前無古人，後無來者，山水格法始備。三家之下，各有入室子弟二三人，終不逮也。」

實在宋初的山水畫，比唐代遠有進步。而且人才也特多，可說是古今的絕響。原來唐代山水畫，初不過承六朝南方思想勃興的動機，脫離古代的人物背景，獨立一體，在技巧方面，

自然還沒有達到極致。宋代 李成、董源、范寬三家。自是開唐人所未開的餘程，畫風遍影響於後代，其中以李董二家，爲最有勢力。同時又有郭忠恕，與李、董、范三家齊名。

李成一派

李成，字咸熙，長安人，爲唐代宗室，五代亂離的時候，流寓四方，避居北海的營丘，所以一般人叫他李營丘。幼少時候，就長於文學，氣調不凡，性情曠蕩，磊磊有大志。尤擅長山水，初師事關同，後來自成一家，惜墨如金，常用直擦的皴法，寫平遠的寒林。江少虞，皇朝事實類苑裏說：「成畫平遠寒林，前所未嘗有。氣韻灑灑，煙林清曠，筆勢顛脫，墨法精絕，高妙入神，古今一人，真畫家百世師也。雖昔稱王維、李思訓之徒，亦不可同日而語。其後燕文貴、翟院深、許道寧輩，僅得一體，語全則遠矣。」畫樹木，在枝節的地方，不用墨圈，祇點下大點，通體用淡墨塗抹。他作雪景，峯巒林屋，都用淡墨畫成，水天等空處，全用白粉填寫，得雪景的神色，稱古今獨步；並且深悟透視的法則，仰畫山上的亭館飛簷。原來吾國的繪畫，到宋的時候，論畫家雖已漸

漸認識遠近明暗等等法則；但能發揮在作品上的畫家很少，可說祇有李成，深得個中法則者。

傳他畫風的，初爲他的弟子，許道寧，李宗成，翟院深，及當時名手郭熙，高克明等。延到元明時候，襲他畫風的更多，但以郭熙爲最有名。

郭熙，河南人，在仁宗，神宗的時候，做御書院藝學。擅長山水，初年多巧細工緻，後來專師李成，銳意摹寫，深入堂奧，別發揮胸臆，自成一家。所畫寒林等，得淵深的微旨，巨障高壁的作品，常長松巨木，尤見壯健超拔的深致。元豐末年，在顯聖寺，爲僧人畫十二幅的山水大屏風，山重水複，不用雲物這些掩映，而不乏筆意。神宗很賞識他，在居處的殿院裏，都懸飾他的作品。東坡詩：「玉堂對臥郭熙畫，發興已在青林間」，足見當時流傳之多。原來李成，郭熙，能够用丹青水墨，合成一體，自然足以出人一等。當時畫院衆畫工，爭學他們的畫法；到南宋紹興的時候，有張洌，顧亮，朱銳等，多受他的風化。熙老年並著山水訓，創「高遠」，「平遠」，「深遠」

三遠的畫理。可謂吾國論理精深的作家，現摘錄他的論畫二節如左：

人之學畫，無異學書，今取鍾、王、虞、柳，久必入其彷彿。至於大人達士，不局於一家，必兼收並覽，廣議博考，以使我自成一家，然後爲得。

凡一景之畫，不以大小多少，必須注精以一之，不精，則神不專，必神與俱成之，神不與具成，則精不明。必嚴重以肅之，不嚴，則思不深。必恪勤以周之，不恪，則景不完。故積惰氣以強之者，其迹軟懦而不決，此不精之病也。積昏氣而汨之者，其狀黯猥而不爽，此神與不具成之弊也。以輕心挑之者，其形脫略而不圓，此不嚴重之弊也。以慢心忽之者，其體疎率而不齊，此不恪勤之弊也。故不決，則失分解法；不爽，則失灑灑法；不圓，則失體裁法；不齊，則失緊慢法，此最作者之大病也。

高克明，學李成山水，得蒼古清潤的深趣，並長佛道，人馬，花竹，屋宇。性情幽默而且清曠，常閒行郊外，觀覽林泉，整日不歸，大中，辭符的時候，被召入圖畫院，曾做過待詔少府監主簿，

最受仁宗的厚遇，與當時名手太原王端、上谷燕文貴、潁川陳用志等爲畫友。景祐初年，仁宗命畫臣鮑國資畫四時景於彰聖閣，國資膽怯不能下筆，因叫克明替代。又仁宗的時候，應詔畫三朝盛德事迹，人物僅寸許的長短，備有宮殿、山川、鑾輿、儀衛等等，計有事迹百件，分作十卷，叫做三朝訓鑒圖，傳摹雕版，頒賜各大臣和宗室。其他如宋迪、胡舜臣、劉明復等，都傳李成的手法，宋迪在當時更有盛名。

#### 董源一派

董源字叔達，號北苑，江南鐘陵人，曾在南唐做後苑副使，盛有畫名。山水水學王維，着色循李思訓，巧於秋嵐遠景，多描寫江南真境，不作奇峭的筆墨。吾國山水畫，到北苑才十分接近自然的對象，與西洋風景畫的寫生，不很差遠。作小樹，常用點畫成，墨勢淋漓，米氏的手法，實從個中得來。曾畫落照圖，落筆草草，近看不辨物象，遠看村落杳然，而且遠峯的頂上，宛然見返照的顏色，呈晚景的神情。米襄陽說：「董源平淡天真，唐無此品，在皴宏上，近世神品，格

高莫與比也。峯巒出沒，雲霧顯晦，不裝巧趣，皆得天真；嵐色鬱蒼，枝幹勁挺，咸有生意；溪橋漁浦，洲渚掩映，一片江南也。」當時傳他畫法的有僧人巨然及蕭照、江參等。元的黃公望、倪迂、王蒙等名家，也深受他的影響。原來元明的各山水家，大概掬李、董二家的流派，但得董源正傳的，總算是巨然了。又劉道士與董源同鄉，山水學董源，深入堂奧。

巨然，江寧人，初受業在開元寺，攻山水，唐主李煜叫他隨入京師，住於天寶寺，聲譽因之大高。他的筆蹟，嵐氣清潤，布景自得天真。壯年的時候，古峯峭拔，風骨不羣。到老年漸向平淡，積墨幽深。僧人惠崇，承他的衣鉢，惠崇再傳給僧人玉澗。惠崇善畫寒汀烟渚，有瀟灑虛曠之狀。喜作小幅，當時的人稱爲惠崇小景，黃魯直詩：「惠崇下筆開江面，萬里晴波向落暉，梅影參差不見，鴛鴦相對浴紅衣。」東坡詩：「竹外桃花三兩枝，春江水暖鴨先知，萋萋滿地蘆芽短，正是河豚欲上時。」王半山詩：「畫史紛紛何足數，惠崇晚出吾最許，沙平水淡江西浦，鳧雁並立將儔侶。」都指他小景而說的。其餘江參也師董源。

江參，字貫道，江南人，曾住在雪川，得溪山景物的勝致。作山水多平遠曠蕩，雖學董源，但豪放卻在董源以上。並創泥裏拔釘皴。山水以外，兼長畫牛，曾作百牛圖。

范寬一派

范寬，名中正，字仲立，華源人，性情溫厚，並有大度，所以當時的人，叫他爲范寬。山水雖學荆浩，李成的畫法，但後來能自出新意，別成一家。他曾說：「與其師人，不若師諸造化。」因擇居終南、太華的巖隈林麓之間，早晚目擊雲烟慘淡，風月陰霽的景色，發之於紙筆之間，存千巖萬壑，雄偉峭拔之勢。聖朝名畫評裏說：「宋有天下，爲山水者，惟中正與成稱絕，至今無及之者。時人議曰：李成之筆，近視如千里之遠；范寬之筆，遠望不離坐外，皆所謂造乎神者也。」到晚年用墨太多，如深暗暮夜，不分土石，但物景的幽雅，獨步古今，尤其是重疊的山頂上畫密林；水際畫突兀的落石；畫屋宇全用墨色籠染，後人叫牠鐵屋，這是范寬畫風最著的特徵。傳他畫法的，在南宋有田宗源等。此外郭忠恕及米氏一家，都深有影響於後代。

郭忠恕

郭忠恕，洛陽人，初在五季的周爲博士，到趙宋統一海內，宋太宗曉得他有名，召他做國子監主簿。所畫山水，石象李思訓，樹法象王維，但大體師承關同。所畫屋宇樓閣，自成一家，稱古今界畫的絕響。常畫重樓複閣於天外峯嵐之間，孫穀評說他：「略有筆墨，使人見而心服者，在筆墨之外。」他性情不羈，作畫常於酣醉之後，墨汁潑漬，別得奇怪之境。

從來在界畫上有名的，有隋的董伯仁、唐的檀智敏、宋的郭忠恕、王士元，以及元的王振鵬、明的仇實父等。王士元爲郭忠恕的畫友，畫法深入精微，常於山水中畫樓臺亭閣，手法類郭忠恕。他的畫法，大概用尺引筆，計算斜正曲直，以求刻意巧緻，和現在印本中的樓臺亭閣，同類。

郭忠恕本精長楷法，兼長篆隸，他畫筆的妙趣，實從書法上得來。曾受太宗的命令，刊歷代字書，著佩觿等行於後代。

其他畫家在英宗神宗的時候，有燕肅、宋迪、高克明等的高手；哲宗的時候，有王誥、趙令穰；徽宗的時候，有米元章及子元暉，各立一家的門戶，爲後人所模範。

米氏一派

米芾字元章，襄陽人，徽宗的時候，官至禮部員外郎。工人物，擅長山水，常常在烟樹掩映中，有風雨迷離的深意。精於畫理，鑑賞稱古今第一，有畫史畫評等的著作。性情曠達，不隨流俗，所着衣服，學唐人的神韻，瀟灑不凡。作畫的時候，雖在萬乘之前，也必須解衣寬帶，不因官爵，改他故有的浪漫態度。他所畫的雲山烟樹，雖宗王洽，點筆破墨，似出董源，然實從行草書法得來，存變幻無窮的妙趣；自然烟雲出沒，鬱氣逼人，使觀看的人，有不可逼視的樣子。又歡喜戲墨，常用蔗皮紙片等作畫，從墨的濃淡中，發揮技工的極致，可說是米家特色，所以一般人說：「雲山從米芾起。子友仁，字元暉，繼承父親的手法，稍加己意，也長書法，隸書尤其入古，作山水烘鎖點染，挾有風雨雲烟之勢，點灑草草，不失天真，每每自題墨戲二字，元章賜對便

殿，因上友仁楚山清曉圖，退後，賜御書畫各二軸，到宋室南渡以後，畫名更加增高。傳他畫風的，有南宋的許龍漱、龔開等；元代高克恭，也受米氏父子的感化，他們的畫風餘韻，直及於明清之間。

B、宋後期的山水畫。

宋室南渡以後，徽宗的子高宗，營新都於臨安，文藝的中心點，漸漸移向新都，已在上面說過。山水的畫風，也自呈變潮，趙伯駒、趙伯驥、李唐、劉松年、馬遠、夏珪等的名家，輩出於畫院，開畫院體山水畫的新派。原來宋代繪畫的趨勢上，首先爆發於北宋的翰林畫院，尤其是徽宗的時候，對於畫道，作極端的獎勵，南宋新都畫院的復興，更加湧起一時的隆盛，畫院的畫風，遂勃然興起，獨自完成一種格式，大成後代人所叫做宋風的繪畫；他的餘勢，直綿延到元代的中世。然此等宋風，中間亦有異調別格，現在追尋他路程的梗概：是從唐李思訓父子，創金碧青綠整巧一派的山水畫法，為這一派的開首。中間雖斷絕很久，但到北宋的末年，及宋

高宗初年的時候，趙伯駒先嗣續他們的手法，筆法纖細，直如牛毛，極細麗巧整的風致，延南宋畫苑的新幟。伯駒的弟伯驥，以文藝待詔於高宗的左右，長山水花木，而傳他一家的畫風。李唐從畫譜中遙學李思訓，張敦禮繼續李唐，又傳於劉松年，他們的畫風，筆法細潤，傅彩潤麗，與趙伯駒有同樣巧緻。倘從大體上說，趙、李、劉三家的畫風，巧整而且專用青綠，自是相同，但嚴密的說，李唐的作品，在筆法細潤的中間，別存突兀的筆致。大概因李唐初年取法思訓，來後自發揮新機局而自成一家的緣故。

趙伯駒，字千里，宋宗室，長山水，花果，翎毛。曾奉命畫集英殿屏風，賞賚很厚。山水遠師思訓，為中興北派頹落的大將。伯駒的弟伯驥，字希遠，幼少從高宗於康邸，以文藝侍從左右。長山水花木，尤工設色。松隱集裏說：「趙希公及其兄千里，博涉書史，皆妙於丹青，以蕭散高邁之氣，見於毫素。嘗耳其論畫：『寫人物動植，畫家類能具其相貌。但吾輩胸次，自應有一種風規，俾神氣翛然，韻味清遠，不為物態所拘，便有佳處。况吾所存，無媚於世，而能合於衆情者，要

在悟此。」故二公以一圓墨舒卷萬象，俱受聖知，凡所落墨，皆縹囊玉軸，爲上方珍玩。」二家的作品，流傳到現在的還多，足以見得畫風的大略。

李唐，字晞古，河陽三城人，徽宗時入畫院，後來遷爲待詔。畫法遠追思訓，擴思訓的小劈斧的皴法，盡筆力的馳騁，而創大劈斧。年近八十的時候，還善畫山水人物，筆意不凡。徽宗說：「近日李唐，可比思訓。」當時因號爲二李。劉松年原師張敦禮，變二李的大小劈斧，合爲一家，氣運精妙，聲名也遠比張敦禮隆盛。

以上所說的諸家以外，有馬遠、夏珪等蒼勁一派，專用水墨作畫，開挺拔的畫風，漸次變遷，傳到明的戴文進等，就有浙派的名目。筆勢峭拔，鋒鋦外露，他的流弊不免蹈於險怪槎枒，少蘊藉含蓄的深致。

馬遠的先祖馬黃，祖父馬興祖，都在宋宣和、紹興的中間爲畫院待詔。伯父公顯，父世榮，兄達，子麟，一家都擅長繪事，馬遠尤爲馬家的英秀，寧宗時，爲畫院待詔，受賜金帶，最長山水。

人物，獨步於當時的畫院中，稱爲馬一角。他的畫風似李唐更加簡率，畫樹石等概用鄭虔的淡彩法，頗有類於巨然。人物的衣褶，基於吳道玄的蘭葉描，筆法勁拔，而專用水墨夾筆作樹葉，石多方硬，大概用焦墨作線，可說和夏珪共開蒼勁一派。

夏珪，字禹玉，錢塘人，同馬遠在寧宗時，爲畫院待詔。山水初學李唐，加以范寬與米氏一家的畫法，筆法蒼老，墨汁淋漓。曾作拖泥帶水皴，先用水筆作皴，再加墨筆。畫風大體和馬遠相同。喜歡用禿筆，不用引尺作樓臺亭閣的界畫，可信手成功，突兀而且奇特，氣韻尤覺高拔。子森，也長繪畫，傳他風的，有朱懷瑾等。

南宋院體畫的隆盛，竟成宋代畫風的中心潮流。此後承李唐的流派的，有蕭照、樓觀、陸青、高嗣昌等一般人。閻仲的子閻次平，閻次子一家，畫風也近似李唐。又蘇顯祖與馬遠同時，有「沒興馬遠」的稱呼，也屬於蒼勁的一派。其他在院外屬於北宋各名家的流派的，有江參、僧人瑩、玉潤、朱敦儒、龔開、張師義等，維持院外殘餘的舊壘。

(二) 道釋人物畫

宋初的道釋畫，全維持五代以降的唐代舊格，最流行寺觀的障壁及宗教畫，例如王霽，在太祖的時候，爲圖畫院的祇候，開寶年間，曾畫天王像於開寶寺的文殊閣下，後來又畫彌勒降生像於景德寺，和王仁壽等早著聲名。當時李煜、孟昶，相繼降宋，蜀及南唐，以及四方名匠，都滙集在汴京畫院，此等畫家，大多長釋道人物，尤專壁畫，揚唐代的餘波，如待詔高益、高文進、高懷節，祇候王道真、厲昭慶、牟谷、楊斐、藝學趙元良、趙光輔；同道院外的孫夢卿、孫知微、王瓘、侯翼、董仁益等，都屬道釋畫的名手，直影響到眞宗、仁宗朝的武宗元、高元亨、馮青、陳用志等。以後這種名手，漸漸稀少，蓋因宋代從神宗以來，社會的思想和風尚，已成一變遷的緣故。

原來佛教，從唐末到五代，禪門獨十分隆起。到宋的時候，禪風更見盛熾。所以從五代流行的羅漢圖，及禪相頂禮圖等，到了宋代，更加發展，神宗的時候，專通行這種圖像，廢除從來

所供奉的禮拜諸尊圖像，代以玩賞繪畫的釋道人物畫，為吾國宗教繪畫史上成一大改革。而且此等玩賞繪畫的釋道人物，大概都出於兼長山水等的畫家，例如僧人法常——號牧溪——的白衣觀音像及無準禪師的禪僧頂相等，都在草略的筆墨中間，助墨水畫的發展。遂使文士禪僧墨戲的隆盛。如僧人蘿隱、靜賓，於山水、樹石、人物等，都隨筆點墨，意思簡當，表現不費裝飾的畫風。又僧人子溫，創水墨蒲桃，與圓悟的竹石、慧舟的小叢竹，都有名於墨戲畫中。其他梵隆、超然等的山水、月篋、道宏等的佛畫，都是禪林中的錚錚者。

禪門的宗旨，原來直指頓悟，常常以世間的實相，解脫苦海中的波瀾，所以雨竹風聲，皆是說禪者用作解說的材料，而對於美術的態度，因與顯密諸宗的用繪畫為宗教的奴隸不同。可是木石花鳥、山雲海月，直到人事的百般實相，都足以成自己對照的淨鏡，成了悟對象的機緣。所以在從前禮拜圖像的羈絆藝術以外，並歡迎其餘各類的繪畫，因此自然助長玩賞的道釋人物的發展，使得繪畫隨禪宗的隆盛，而激揚成風於一時。並且與當時士人間

鑒賞的隆盛，對於繪畫玩賞的形式上，也給以變化。因這種因果的關係，更見山水畫花鳥畫的流行與發展。

雖然，宋代釋道畫的技能的大略，究竟怎樣呢？那可在羅漢圖的沿革上略略推知一二。羅漢圖既從印度的跋摩六朝的戴逵等創始，初唐盧稜伽等也常常畫他；但後來竟將羅漢成爲一個好畫題。他的圖樣，大概耳笄金環，豐頤懸額，隆鼻深目，長眉密髻，全表現印度高加索人種的相貌。服裝方面，也屬印度的式樣。就是附屬品，也呈着印度的色彩。然從五代的末世，延及宋代的初年，王齊翰，張元簡等，取世俗的相貌畫羅漢，大變從來的式範，而自成中國化。他的畫風，漸漸加以整巧，到神宗的時候，李公麟更將中國化的羅漢，加一層精密的工夫，可說比前代遠有精緻，描法的流麗，自成典型，爲後代畫家的師表。他的作品，流傳到現在，還間有得看見，流傳到日本的，有東京美術學所藏的羅漢圖等，都屬佳品。衣褶色彩，存十分整巧的畫風，足以看見宋代佛教畫風的大略。後來南宋的賈師古，學龍眠而傳給梁楷；梁楷又

創滅筆的新格，傳給俞珙、李權等；其他又有蘇漢臣、蘇焯、蘇堅一家，傳蘇氏的畫法。孫必達、陳宗訓、李從訓、李斑，亦成一派。同爲南宋道釋畫的能手，大抵精妙而且巧於傳彩。現在再略述宋代道釋人物畫的重要名家在左：

高文進，成都人，四代繼傳家法。祖父道興，唐末光化的時候，與趙德齊共畫西平王的儀仗有名；父從遇，五代的時候，畫天王的仗隊於蜀宮大安樓下；文進的子懷節、懷質，共能繼承家業。乾德三年——西紀九百六十九年——蜀主孟昶，歸降於宋，時太宗正訪求天下名藝，文進就來歸依於宋，授爲翰林院待詔之職，不多時，重修大相國寺，命文進仿高益的舊本，畫行廊變相，於太一宮、壽寧觀、啓聖院，和開寶塔下諸功德牆壁，極稱帝旨，因有高益爲大高，文進爲小高的名目，當時畫院的學者，多宗他的手法。懷節也待詔於太祖之朝，頗有伊父的風格，曾同他的父親畫相國寺的牆壁，兼長屋木。懷質也爲祇候於太宗的時候，工畫花竹、翎毛、草蟲、果蔬等。

李公麟，字伯時，舒州人，北宋神宗熙寧三年成進士——西紀一千零七十年——官至朝奉郎。西紀一千一百年，因病退隱於龍眠山，因號龍眠居士，博學而且長於詩文，真行書有晉宋人筆致。他的叔父很愛好書畫，收藏很富，他因此得時流覽古名人的諸作品，而集他的所長。並且他得見古今名人的作品時，必須模寫而存藏他的副本，可說盡古今名畫的所有。佛像人物，深得吳道玄的旨趣，畫馬許過韓幹。山水有清秀的氣韻，得王維的正傳；着色山水，追李思訓的心法。所作人物能分別狀貌，使人看了就知道廊廟、館閣、山林、草野、臺輿、阜隸，以及動作態度，顰伸俯仰，大小美惡，和東西南北的人才，都有區別。北宋的名家，雖不乏人，然集諸家的長處，而竟能得其大成，並在佛畫人物上，發揮精巧的畫風，傳及後代，被仰為百世的宗師，當推李公麟了。他作畫大概先立意，而後布置緣飾，常用澄心堂紙，白描而不着色，到臨摹古畫的時候，纔用絹素設色。所畫白描人物的筆法，如行雲流水，起落自然，開前代所未開的蹊徑。晚年更入蒼古遒勁，在草草的筆墨中，俱鬱勃的神色，尤非世俗畫工所能效顰。

後來傳他的畫風的雖多，最有名的，爲僧人梵隆，既工白描人物，兼長山水，曾作十六羅漢圖，運筆古雅，精彩煥發，他的作品，常常混亂李龍眠的筆跡；雖然，他的氣韻筆法，總不及龍眠。

### (二) 花鳥畫

花鳥畫，從五代末年的黃筌、徐熙，大爲啟發，到宋，一變玩賞繪畫的形式，見山水花鳥畫的大發達，已在前面說過。換一句話講，就是宋代的花鳥畫，也遠駕凌於唐代，不止山水畫，有院體風的劉李馬夏等的勃興，花鳥畫，宋初有黃筌的子黃居寀，極受太宗的優遇，授他翰林院待詔，太平興國的時候，奉命搜求民間的名蹟，並爲牠銓定品目。他的畫風傳他父親的手法，勾勒老硬，以填彩濃厚佔勝。花竹翎毛，都得自天真。所作的怪石，山景，常常超過他父親的畫法。因之他的式樣，就成功畫院中的一種程式。當時比較繪畫的好歹，概用黃氏的體製爲標準，以成花鳥院體的開端。原來他父親黃筌的筆跡，老硬而沒有蹙媚的痕跡，並間作水墨

畫，還未染書院的習氣。居窠日常馴習於朝廷的富貴，在勾勒填彩等手法上，專存莊麗富貴的色彩，就大成院體花鳥畫式。後代就將這種畫式，叫做「黃氏體」。傳他畫風的，有夏侯延祐、李懷袞、李吉等，都是黃筌以後屬於此派的名手，尤以李懷袞最得院體的微妙。

當時徐熙的孫崇嗣，在院外創始沒骨寫生法，更傳他祖父清淡野逸的畫風，和黃氏一派成對峙的局勢，叫做徐氏體。可是徐熙之有崇嗣，猶之黃筌之有居窠，都能譽揚他們的家聲。崇嗣長草蟲，時果、花木，尤歡喜畫連枝花及墜地果，果實垂垂，備得形似。從他祖父以來，傳承這一派的人也很多，如唐希雅及希雅的孫宿及中祚一家，最受風化。劉道醇、聖朝名畫評，會將徐熙、唐希雅、黃筌、黃居窠，四人，列入神品，有「江南絕筆，徐熙、唐希雅二人而已。極乎神而盡乎微，資於假而迫於真，象生意端，形造筆下，希雅終不逮者，吾以翎毛較之耳，求其竹樹，殆難優劣」的話。

宋初黃筌的父子，早被召入書院，徐氏一家，卻永留於院外，兩家的中間，自然劃有院內

院外的界線，成相峙的局勢。明人曾將宋代的山水，分南北二大統系，在花鳥畫上，黃氏體的被用於畫院，很象山水北宋宗的發展在院內；徐氏體的自成在院外，很象山水南宋宗的發展在院外。而且兩家的畫風，也隨着自然的趨勢，與山水畫南北兩宗的大致情形，相似相同。所以在花鳥畫上，未始不可依山山水畫分派的方法，以黃氏體為北宗，徐氏體為南宗，與山水畫的兩大派相對峙。

相傳宋代初年，江南徐熙到京師，送所作的圖畫到畫院裏去品第品格。而當時黃氏一派的畫，妙於勾勒填彩，用筆極其精細；徐熙的畫法，清淡簡潤，常用墨筆作畫，尤其是草草中間，略施淡彩，他的神韻氣格，迥出塵凡，零存生動的意致。當時黃氏一派，因着派別的軋轢，說他粗惡不入畫格。到徐崇嗣，纔仿效黃氏體，直接用彩色作畫，不用墨筆，叫做「沒骨法」。他的技工，和黃氏體不相上下。黃氏一派，因此不能再相瑕疵，他的作品，纔得合選於畫院。當時個中真相怎樣？雖不能明瞭，但暗中的軋轢，自是依然猛烈；也是意中的事，而事實上，卻因軋

鑣的做果，成當時藝術更加發達的大原因，在已往的痕跡上，尋求起來，是確然的。

宋初的花鳥畫，既有徐黃兩大派，可說是春蘭秋菊，各擅芬芳。當時花鳥畫的畫家，大多繼續這兩家的餘緒。此外能自立格法的，尚有丘慶餘、陳常等。慶餘善花竹翎毛，兼長草蟲，師滕昌祐，而能青勝於藍。陳常創飛白法，清逸有獨到的地方。兩家多用墨的深淺，表現對象，均屬本朝妙手。黃氏體，到神宗時，有崔白、崔慤、吳元瑜等，一變格法。徐氏體，到真宗時，有趙昌，到英宗神宗時，有易元吉，傳徐氏沒骨的手法。趙昌最得傳彩的神妙，時當沒有人可和他相並稱。

趙昌劍南人，性情高傲，雖遇強勢，也不肯低屈。長花果，初師滕昌祐，遊巴蜀，州伯郡牧，爭求他的筆跡，昌多不肯輕易相許；故得他筆跡的人，都重以為珍玩。調彩尤得妙訣，自號寫生。趙昌。江少虞皇朝事實類苑裏說：「趙昌畫，染成不布采色，驗之者，以手捫摸，不為色所隱，乃真趙昌畫也。」

易元吉，字慶之，長沙人，靈機深敏，長花鳥瓜果，極臻精奧，然他曾見趙昌的畫而歎息的說：「世不乏人，須擺脫舊習，超軼古人所未到處，乃可謂名家。」因此便歷游荆湖之間，搜奇訪古，碰到好山水，都十分留意會悟。曾跑入萬守山百多里，看猿猱獐鹿，以及諸林石等景物，目所接觸，沒有不能出之毫端，可說得天性野逸之姿了。又曾在長沙居舍的後面，疏鑿池沼，點綴以亂石叢篁，梅菊蒲葦等，馴養水禽山獸，看他動靜游息等的姿態，以資畫筆的妙致。治平的時候，景靈宮、建孝嚴殿，詔元吉畫花石珍禽於迎靈齋的御展；及在神游殿的小屏上畫牙獐圖。又曾畫百猿圖，都極得神妙。原來他寫生的神技遠有由來呢！米襄陽畫史曾有「元吉草木翎毛，唐徐以後無人，但以猿獐稱，可歎」的話。

推院體派的繪畫，從宋初到神宗的時代，專以黃氏一家，作畫院的程式，到崔白兄弟和吳元瑜時，纔大變格式。崔白字子西，濠梁人，長花竹翎毛，體制清淡，雖以敗荷鳧雁得名，當時然於道釋，鬼神，山林，鳥獸等，也無不精絕，道釋鬼神，傳唐代盧稜伽的筆法。最長寫生，當時稱

爲絕藝。熙寧初年，奉神宗的詔令，與艾宣、丁觀、葛守昌等合作夾竹海棠白鶴之圖於垂拱殿之御辰，合神宗的意旨，遷爲藝學。因此畫院中所採用的格法，也自然變遷。他的弟崔慤，和當時宗師崔白的一般人獨成一派，吳元瑜學崔白並大革世俗之氣，稍脫從來畫院體的畫風。

宋室南渡後，李迪善花鳥竹石，爲紹興畫院副使。子李德茂，續他父親的衣鉢，爲淳祐時候的待詔，他的畫風有生動超拔的風趣，自成一家。李安忠——高宗時的待詔，——和他的子李瑛，——紹興時的待詔——長勾勒，傳黃氏體的畫法。林椿——淳熙時的待詔——花草翎毛瓜果，都師趙昌，傳色獨開清淡的蹊徑。其他毛益和益子毛元昇，——乾道景定時的待詔——及吳炳等，——紹興時的待詔——在南宋的時候，同爲花鳥畫家中的錚錚人物。李從訓一家，於人物道釋畫以外，兼長花鳥畫而負盛名。

(四) 墨梅墨竹及雜畫

畫梅竹，到宋代大大地啟發，在吾國繪畫上，成一種特別畫材，後代的藝苑中，遂見異樣

的發達，因述他變遷的梗概在左：

蘭、竹、梅、菊，極盛行於元、明、清，各代叫做畫中的四君子；文人高士，常常借他表現自己清高拔俗的情趣，或者作為自己的鑒戒或諷諫。後代的畫家，竟用這四種材料，為學習繪畫者學習花、幹、葉等入手畫法。他的起源，大概在唐宋的中間，梅竹兩種，尤為宋代所盛行，但畫此種畫，多叫「寫梅，」「寫竹，」不叫「畫梅，」「畫竹，」因為梅的清品，得之畫家的胸中，注在筆端，隨意寫出，不假丹青，故宣和畫譜，別列墨竹一門，曉得畫品不單在形似，而以筆墨之妙，為可珍重。所以祇能叫做寫，不能叫畫。好像詩家得到心靈中詩句的時候，連筆都不能停頓的情形一樣。原來吾國的繪畫，從唐代以來，漸漸脫歷史宗教等的機械藝術，深深跑入自我心靈情致表現的堂奧。所以常在極簡略的材題與色彩中間，表現至高純潔的情感與思想，如三百篇的草木鳥獸，騷經的美人香草，蓋藝術與文學，本不在藝術文學的本身，可以借與比擬；西方人深密派的繪畫，可說早發現於吾國唐宋的時代了。

墨竹相傳創自五代的李夫人，描寫窗上竹葉婆娑的月影而得。但在張退公的墨竹記上，又說起自明皇，並有「因觀竹影而得意，故寫墨君」的話。而且畫史裏唐的吳道玄、王維、孫位、張立等，並有善墨竹的記載。雖可說無確實的證明，但他的起源，總在唐代，可無疑義。以後如五代的李夫人、黃筌，北宋的崔白、吳元瑜、閻士安等，作者漸多，大概恐還多用鈎勒的畫法，專用墨的濃淡，表他的表裏，而成一種奇趣。到北宋哲宗時候的文同，纔達墨竹畫的極盛。文同，字與可，曾學篆隸，行草，飛白，十年，偶然在途上見鬪蛇，因得妙悟而深入堂奧。他的畫風，富有瀟灑的姿致，如迎風而動，當時蘇東坡學他，盡得神妙。東坡又在試院中以朱墨畫竹，創朱竹的新格，為後代所沿習。所以古來論畫墨竹，首先推文與可與蘇東坡二人，一燈分焰，更加隆盛；如李時雍、趙士表、張昌嗣——與可外孫——趙士安、林泳、楊簡、丁權、單煒、田逸、民徐、履、艾淑等，都是長於墨竹者，當時畫墨竹的人既多，著論亦各有見地，大概篆隸，行草，飛白之法，都可納入畫竹之中。搖風吟月，籠烟滴雨的致態，儘以毫楮形容，流風順元明而下，直到現

在還很盛行。當時金的虞文仲、完顏璫等，也深得墨竹的畫法。

畫梅也大概起於唐代，多施彩色，到北宋的陳常，纔用白描法畫梅花。又北宋僧人惠洪，在絹上用皁子膠畫梅，映在燈月下，宛然是梅花的影子，可說是墨梅最先的雛鷄。到陳常會以白描作梅花，華光僧仲仁，月夜以墨筆寫梅，以圓圈作梅花，爲後世所法式。又汴人尹白專工墨花，東坡詩：「花心起墨暈，春色在毫端。」亦華光一派。茅汝元善墨梅，與善墨竹的艾淑並稱爲茅梅艾竹。一派流傳到南宋的楊无咎，纔直臻極致。无咎，字補之，南昌人，高宗的時候，累徵不起，兼長水墨人物，松石，水仙，筆法清淡絕世，洞天清錄說他作紙梅，下筆便勝花光仲仁，一幅的價值，不下數千金。他的姪子季衡，外甥湯正仲等，大暢墨梅的泉源，一時爭相趨向。元明以來，作者尤其寔盛，因此作史作譜的人，也很多。又野堂，不詳他的姓名，理宗見他的畫說：「卿畫恐非宮樣，」野堂說：「臣所見者，江路野梅耳。」因號野堂。

蘭也起於唐宋時代，元湯屋記趙孟堅畫蘭說：「趙孟堅墨蘭，最得其妙，其葉如錢，花莖

亦佳，作石用筆輕拂，如飛白書狀，前人無此作也。」孟堅，字子固，寶慶二年進士，文雅博識，長水墨白描水仙梅竹石等，常在酒邊花下，攜帶筆墨，隨興塗抹，所作梅竹等，都咄咄逼真，可值百千。到鄭思肖，更得墨蘭的極則，為後代所宗師。思肖，字所南，曾應南宋博學宏詞科，後來因元兵南下，隱居在吳下，耕種以自給，著有蘭譜，還流行於現在。

這些畫，雖因唐代以來，受自然風尚的趨勢；但到宋能够成功特別發達，也因當時文士禪僧，盛行墨戲的緣故。其他善畫魚龍海水的，在國初有待詔董羽，喜歡作長風，破萬里之浪，和驚雷怒電，寫以魚龍出沒的景狀，曾受太宗的命令，畫端拱樓的四壁。又畫北堂的北壁，洶湧的波瀾，如臨烟江絕島，汗漫不能測其涯岸，極筆勢遒勁的壯觀。到了理宗的時候，有陳容，長樂人，端平二年進士，詩文豪壯，善畫龍，極得變化的意致。常常潑墨成雲，噴水成霧，在迅速的中間，隱隱的幾筆，自然表現龍的神形於畫幅上，雄奇變滅，不能用言語形容，聲名盛遍於寶祐年間。老年，更見簡易精妙。他的作品中，常用水墨和絳色二種，與董羽相似，為後代畫龍

水的軌範。

#### 第四節 宋代的論畫

宋代可說是學術與理性盛興時代，所以一般學者，多耽於理論，論畫方面，也很隆盛。論畫的著作，能看見於現在的也不少。第一總算郭熙、郭若虛兩家，蘇東坡、李成、韓拙、米芾、鄧椿等次之。郭熙除山水訓外，有畫訣著作，創山水三遠之論。郭若虛著圖畫見聞誌，是繼唐代張彥遠所著的歷代名畫記，詳說吾國繪畫的變遷，在用筆上發明「板」、「刻」、「結」、「三病」，為後代畫家的箴言。蘇東坡不主張形似，大鼓吹傳神的論調，其他如劉道醇的六要、六長，饒自然的山水十二忌等見解，都深入精微。

郭若虛三病裏所說的「狀象平扁，不能圓渾曰板。」就是明暗法的要素，李成仰畫山上的亭館飛簷，就是加透視於從來的畫法中，可說是中國繪畫的路程上一個極大的發展。明暗法，雖已在六朝的張僧繇，唐的尉遲乙僧等的凹凸畫上，已見十分發展，但當時的畫家

及論畫家，都覺得這種格式，爲外國手法，與中國的繪畫沒有關係。南齊謝赫所創的六法中，也未曾說到明暗的方面。祇有唐代王摩詰的山水論裏，有「石分三面」及「遠人無目，遠樹無枝」等的理論；也不過以自己偶然直覺的想象，成一種自然的規約，在遠近明暗的本身上，還沒有成功明確的構想。所以吾國繪畫，可說到了宋代，纔明確認識明暗透視的必要。雖然，吾國的繪畫，原來立腳在運筆的妙趣上，輕形似的寫生，專發揮線條的抽象美；循着努力的結果，如山水等類，竟不顧到明暗透視等科學的現實方法，也可以說是特然的趨勢。現在摘錄饒自然繪宗十二忌在左，以供參考。

一曰布置迫塞。凡畫山水，必先置絹素於明淨之室，伺神閑意定，然後入思，小幅巨幅，隨意經營。若障過數幅，壁過十丈，先以竹竿引炭，布山溪，樹石，樓閣，人物，大小高低，一位置；然後立於數十步之外，詳審諦觀，自見其可，卻將淡墨約定，謂之小落筆；然後肆志揮灑，無不得宜，宋元君所謂「盤礴睥睨，意在筆先之謂也。」亦須上下空闊，四傍疎

通，庶幾瀟灑。若寒滿腹，便不風致，此第一事也。

二曰遠近不分：作山水，先要分遠近，使高、低、大、小，得宜，假如一尺之山，當作幾大人物爲是？蓋近則坡石樹木當大，屋宇人物稱之；遠則峯巒樹木當小，屋宇人物稱之；極遠不可作人物，墨則遠淡近濃，愈遠愈淡，不易之論也。

三曰山無氣脈：山於一幅之中，先作一山爲主，却從遠山分布起伏，餘山皆氣脈連接，形勢映帶。如山頂層疊下，必有數重腳，方盛得住，凡多山頂而無腳者，大謬也；此全景之大義也。若夫透角，則不在此限。

四曰水無源流：泉必於山峽中流出，頂上有山數重，則其源高遠。平溪小澗，必見水口；寒灘淺瀨，必見跳波，乃活水也。間有一摺山，便畫一派泉，架上懸巾，絕爲可笑。

五曰境無夷險：古人布境不一：有峯棊者，有平遠者，有縈迴者，有空闊者，有層疊者。或多林木亭館，或多人物船舫，每遇一圖，必立一意，若大障巨軸，悉當如之。

六曰路無出入。山水貫出遠近，全在徑路分明。或在林下透見，而水未復出；或巨石遮斷，而琳琅半露；或隱坡隴，以人物點之；或近屋宇，以竹木藏之；庶幾有不盡之景。

七曰石止一面。各家畫石，皴法不一，當各隨所學一家爲法，須要有頂有脚，分稜面爲佳。

八曰樹少四枝。前代畫樹有法，大概生崖壁者，多纏錯；生坡隴者，多高直；干霄多頂；近水多根；枝幹不可分左右，須當間作正背；葉有單筆雙筆，更分榮悴，乃按四時。

九曰人物偃偻。山水人物，各有家數，描畫者，眉目分明；點鑿者，筆力蒼古；必能意態閑雅，古人所作可法。切不可可以行者，望者，負荷者，鞭策者，一例作偃偻之狀，則僞甚矣。此狂縱之習，可不慎歟。

十曰樓閣錯雜。界畫雖末科，然重樓疊閣，方寸之間，而向背分明；檣檣拱接而不離乎繩墨，此爲最難。或論江村山塢，間作屋宇者，可隨處立向，雖不用尺，其制一以界畫之

法。

十一曰滃淡失宜：下墨不論水墨，設色、金碧，卽以墨滃滃淡，須要淺深得宜，如晴景空明，雨夜昏蒙，雪景稍明，不可與雨霧煙嵐相似，青山白雲，止當夏秋之景爲之。

十二曰點染無法：謂設色金碧，各有重輕，輕者山用皴青，樹石用合綠染；爲人物不用粉襯。重者山用石青綠，并綴樹石；爲人物用粉襯。金碧則下筆之時，其筆便帶皴法，當留白面，却以皴青合綠染之，後再加以石青綠，逐摺染之；間有用石青綠皴者。樹葉多夾筆。則以合綠染，再以石青綠；金泥則當於石脚，沙鬚，霞彩，用之。此一家只宜朝暮及晴景，乃照耀陸離，而明鑿如此也。人物樓閣，雖用粉襯，亦須清淡，除紅葉外，不可妄用朱金丹青之屬，方是家數，如唐李將軍之父子，董源、王晉卿、趙大年，諸家可法。日本國畫，常犯此病，前人已曾識之，不可不謹。

第四章 元代的繪畫

第一節 元代文化概論

元族起初興起在斡難河，克魯倫河，及肯特山附近，他的子孫勢力漸漸擴張，竟席捲亞細亞、歐羅巴兩大洲，武弁人種的聲威，一時撼振歐亞的大陸。本來元族從宋末，浸入中國內地，到朱明興起，纔之衰落。雖說於吾國文化藝術的發展上，受一時的障礙，但漢人的文化，却是常常能同化征服者，使他們也同為漢族文化的繼紹，成漢族文化無阻礙的發展，和希臘之與羅馬一樣。所以元人雖從宋代以來，僅僅佔有政治上的主權，在社會上的情形看起來，仍可說是劣敗的。因而在文化藝術各方面，實可說依舊繼續宋代的潮流，遍覆於當時的天，成功漢族文化順途的前進。

八十年治世的元朝，在繪畫的方面，雖未曾像宋代那樣的設立畫院等等，却也設有御衣局使等官，以主理繪畫的事項。不過此種御衣局使的任務，大概屬於畫工的一類事情，受不到宋代畫院對於畫家的一般優待；例如劉貫道，在元的十六年寫祐宗的御容，被任為御

衣局使等，但在各史冊上考查起來，元代的畫家，計有四百餘人之多，畫道也可說是非常隆盛。不過畫風多承宋代的格式，仍是古調，還沒有近似明清的新體。

雖然，在吾國文學的一方面，却有一個極大的變遷，就是戲曲小說之類的軟文學大勃興，南曲有高則誠的琵琶記，北曲有王實甫的西廂記，小說有施耐庵的水滸傳等，都是吾國戲曲小說在文學上極有精彩的代表作品，爲後代所式法。在這種地方，亦足徵元代社會中心風俗，已漸漸推移。所以繪畫上，在保存宋代遺風的中間，已埋伏着畫風變遷的萌芽。山水的方面，有高克恭、黃子久等各大畫出，成功明清南宗一派山水的先驅。花鳥畫有錢舜舉、王若水等，與整緻的畫風，開明代花鳥畫的初軌。又明代仇實父等，盛作細密巧麗的歷史風俗畫，也從任月山等啟風調的端緒。所以元代的繪畫，實可說在各方面都呈着移向明清近體的情勢，成中世近世兩史的橋梁。

又元朝蒙古人種，以威武震於西南各方的外國，因往來接觸的關係，在藝術文物等各

方面，自然多與以交互的機會。所以元代以前的佛教美術，大多屬於希臘佛教的式樣，就是屬於建陀羅式。從元世祖以後，佛像的式樣，大多屬梵式，就是印度婆羅門式，都屬於南方佛教的系統。除了禮拜圖像關係較少的禪宗以外，其他佛教諸宗，都跑入衰運，因此婆羅門式的圖樣，對於宗教繪畫上，也少有影響的機會。

### 第二節 元代的繪畫

元初陳琳、陳仲仁、劉貫道、王若水等，都興復古風，遠追唐晉，擅長畫高古細描的人物，他們的畫風，自然互有相像的地方。最被推為妙手的，為趙孟頫、高克恭、錢舜舉、王若水等一般人，他們的作品，流傳到現在的還多。

趙孟頫，字子昂，號松雪道人。湖州人，宋秦王德芳的後代，為宋太祖十一世的孫子。曾在元朝仁宗的時候，做翰林學士承旨，後又封為魏國公，因又稱趙魏公，才氣英邁，擅長文詞，為吳興諸俊的領袖，常唱書畫同源的議論，而興復古風。書法真草篆籀分隸，都深造古人微妙

的境地。長畫山水，木石，花竹，人馬尤爲精絕。畫風多細古，得晉唐人的旨趣，原來他的人物等，是脫化晉的顧愷之而來，叫做鐵線描。容臺集裏說：「吳與畫法，有唐人之致，去其纖。有北宋之雄，去其曠。」可推想他的大略。與陳琳、陳仲仁等爲畫友，旦夕講論畫道，以求裨益。子仲穆、仲光，及仲穆的子元文、彥徽，都能繼家法，有名於當時，其中尤以仲穆爲最著。他的山水師法董北苑，長人物、士女、鞍馬，曾有胡人歸獵圖，極精緻。子昂的妻管夫人，有文學，精長墨竹梅蘭，也很擅聲名，爲後代人所爭重，當時吳興有唐棣等，傳趙氏一派相紹的家學。

與趙氏同樹聲名的，有高克恭一派，這派於山水畫等，專取寫意氣韻，以潑墨與趙家等的復古派樹相對峙的旗幟，克恭字彥敬，號房山，他的先代西域人，後占籍大同。元至元二年，由京師，貢補工部令史，元大中的時候，爲刑部尙書，精長墨竹，可和文湖州並馳，嘗自題竹說：「子昂寫竹神而不似，仲賓寫竹似而不神，其神而似者，吾之兩此君也。」可知他的自負了。山水初學二米，而別存氣韻，山頭水口，怪石奔湍，常成於潑染的中間，是得於宋格而又一變。

者。後來更出入李成、董源、巨然三家的畫法，造詣獨深，可許爲一代的作手。宋代震開的畫風，和此派有些相像。

花鳥畫，以錢舜舉、王淵爲巨擘，錢舜舉，名選，號玉潭，別號清癯老人，習嬾翁。宋景定的時候，舉鄉貢進士，和趙子昂等都爲元初吳興諸俊之一。長人物山水，最工花鳥，與王若水等共爲元代花鳥畫的泰斗。又長寫生，畫風整綴清麗，大概祖述宋的趙昌、易元吉兼徐、黃二家的法式，尤得徐氏沒骨法的神髓。王若水的花鳥畫，專師黃氏華麗的鈎勒體，舜舉却獨去鉛華，而有冲淡清麗的畫風，山水則宗趙千里，以青綠金碧，與盛子昭等得名於元代。容臺集裏說：「舜舉，山水師趙令穰，人物師李伯時，皆稱具體，趙文敏常從之問畫法。」嗣他畫派的，有臧良等。

元代墨竹作家，有李衍、柯九思。李衍，字仲賓，號息齋，燕地人，官至吏部尙書，拜集賢殿大學士，文與可、蘇子瞻後二百年中稱爲傑作。柯九思，字敬仲，號丹邱生，台州人，官至奎章閣鑒

書博士，博學，長文章，墨竹師文湖州，古木煙梢，極有奇趣，爲湖州一派的最著者。又張遜，字仲敏，與息齋同時，畫墨竹，自以爲不及息齋，就棄墨竹而作鉤勒，妙絕當世。其餘界畫，有王振鵬——字朋梅，號孤雲居士——傳他的畫法的，有衛九鼎、朱玉等。

元代山水畫家的中間，除錢舜舉一派的青綠山水，與南宋趙李、劉院體派的面影以外，傅南宋、馬夏遺風者，非常稀少。僅有孫君澤、丁野夫、張遠、張觀等幾人。其中以孫君澤爲這派傑出的人物。他的畫風，沉鬱遒勁，發揮馬夏一派水墨淡彩的精妙。雖然，元代的山水，最爲後代所影響的，實在要算繼國初數家而起的四大家。就是黃公望、王蒙、倪瓚、吳鎮。原來元代的山水畫，大抵屬於董巨、李郭二派，黃公望、王蒙、倪瓚、吳鎮，都屬繼承董巨。朱澤民、唐子華、曹知白、方從義、姚彥卿等，都屬祖述李郭。都與國初高克恭一派，變宋畫山水的格法，開元式的初樣，成明清南宗畫的一種典型。其中最有力的，當推黃、王、倪、吳四大家了。

黃公望，字子久，號一峯，又號大癡道人，平江常熟人。幼少聰明，熟通經史，山水師董源、巨

然，晚年變他的畫法，自成一家，曾隱居富春山，以領略江山釣灘的奇勝，因此畫千巖萬壑，深得奇妙。他的設色，多屬淺絳一種，山頭多礬石，氣勢雄偉，間作水墨，皴紋極少，尤覺得筆意的簡遠。

王蒙字叔明，吳興人，號黃鶴山樵，幼年就歡喜繪畫，不求細討，常常假筆墨之意，以寓他的天機。妙爲文章，不尚法度，頃刻能成就千言。山水師巨然，王維，樹石，臺榭，人馬，雞犬，肆紆餘曲折的巧致，多用赭石和藤黃着山水，喜在山頭上作亂草，再用赭色鈎出，有時竟不著色，僅以赭石著人面松榦罷了。生平不用絹素，得意時候，常用好幾家皴法，煙靄微茫，曲盡山林幽致。六研齋二筆裏有「若子久渾厚，雲林疎簡，雖各極所擅而施之圖，似終遜黃鶴」的話。原來叔明爲趙文敏外孫，他的畫多從文敏風韻中得來，而汎濫唐宋諸名家以董源、王維爲歸者。

倪瓚，字元鎮，號雲林，富有資財，性情狷介，好學問，嘗築清閬閣，收藏古名人的書畫，有潔

癖，當時的人因叫他倪迂。喜歡僧寺，去時必久住數十日，篝燈木榻，蕭然宴坐，曾棄他所蓄扁舟獨坐，與漁夫野叟，混跡於五湖三泖的中間。山水初學董源；晚年愈加精進，遂變古法，以天真幽淡爲宗。藝苑卮言裏說：「元鎮極簡雅，似嫩而蒼，宋人易摹，元人難摹；元人猶可學，獨元鎮不可學也。」在這幾句話中，也可知道宋代山水畫，偏重技工，初元以後的山水畫，偏重性靈了。

吳鎮，字仲圭，號梅花道人，嘉興魏塘人。工詞翰，性抗潔，山水師巨然，並長竹木，極臻妙品。孫大雅曾有「與可以竹掩其畫，仲圭以畫掩其竹」的話。

元以前的山水畫，多用濕筆，叫做水暈墨章，起自唐代，到宋還是這樣。到了元代的四大家，纔用乾筆，中間尤其是倪雲林、吳仲圭二家，最重墨法，主淺絳烘染。依鹿柴氏所說：「李思訓皆青綠山水，李公麟盡白描人物，初無淺絳色也。始於董源，盛於黃公望，謂之吳裝，傳至文沈，遂成專尚矣。」原來倪、吳兩家，一屬簡淡；一屬古勁，雖同學於董、巨，也自然有徑庭的地方。

但四大家都用枯筆擦抹，成淡墨烘染的畫調，自是相同，是變宋格而成元風者。尤其是倪雲林，發揮布局上的落款美，就是在畫面空疎的地方，補填書贊詩賦，開書畫印章兼備的端緒。到明清兩代，更加發展，可說沒有一幅不題款了。明沈顥所著的畫塵裏會說：

元以前，多不用款，或隱之石隙，恐書不精，有傷畫局耳。至倪雲林，書法遒逸，或詩尾用跋；或跋後系詩，隨意成致。文衡山行款清整；沈石田筆法灑落；徐文長詩奇拔；陳白陽題精卓；每侵畫位，翻多奇趣，近日俚鄙匠習，宜學沒字碑爲是。

依上所說的董巨、李郭二派的中間，以董巨一派爲興盛，依此派而成家的很多。李郭一派，被祖述於朱澤明等以後，竟沒有作家繼起，從而勢力陷於衰落。所以在兩派畫風影響於明清上看來，也自然以前一派爲最大。明代雖範圍在宋元二格的中間，還能自開明人的一種風致，到了清代，僅不過將上述四大家所成之元格，加以振起，而演述他們的畫論罷了。

除上所述的以外，元代山水畫家，屬於南宗統系的還很多，陸廣——字季弘，號天遊——

孟玉潤——字季生號天澤——都是著名的人。

元代道釋畫，因當時喇嘛教的隆興，佛教竟陷於衰運，因此從來的釋道畫，也蹈及衰落途程。雖然，當時道釋畫名手，未嘗沒有，劉貫道、顏輝，却是釋道畫代表的作家。

劉貫道，字仲賢，中山人，工山水，鳥獸，花竹，尤長道釋人物。珊瑚網裏說：「中山、劉貫道，畫悉宗晉唐，故其於應真人物變化，態度尤雅，一展玩間，恍然置身入五臺國，與阿羅漢對語，眉睫鼻孔皆動，真神筆也，雖吳道子、王維亦無忝矣。」

顏輝，字秋月，江山人，長道釋人物，筆法奇絕，氣象雄偉，有八面生動的氣概，尤工畫鬼。其餘均屬宋的李龍眠等一派，如許擇山、金質夫、周巽卿等，都長道釋人物。又禪門中多崇尚水墨，月澗、溥光、本誠等，都稱妙手。原來上所說的元代佛教陷於衰落，是屬禪家以外諸宗，禪宗還仍繼續舊觀，故存牧溪派的水墨畫者還多。不過當時因喇嘛的驕橫，這些佛畫，多不迎合時人一般的僧人，也乘日本與吾國宋元時代交通的頹盛，遠開拓宗門的領域於蓬島，當時

日本鎌倉等地方，宛然是吾國禪僧的居留地，如月湖，阿加加，嚶子，因陀羅等僧人，都長釋道人物，有水墨觀音，禪門機緣圖等，流傳在日本，他們的畫名，竟留存日本君臺觀左右帳記等畫傳中，開日本近代南畫的淵源。

## 第三篇 近世史

### 第一章 明代的繪畫

#### 第一節 明代文化概論

元族佔中原大陸，僅僅八十八年，就被明太祖朱元璋所亡——西紀一千三百六十八年——因此吾國的國民，仍舊生活在漢族治世的下面，以啓發朱明一代的文化，初明太祖既定天下，盡收集元內府所藏的圖籍，運置於南京，並設收書鑒丞，大搜求四方的遺書，不久，改爲翰林典籍，以掌理一切。朝廷中設有國子學，在外復設縣學、州學、府學等，大優待學者。並與科學的方法，以取天下的人士。世祖的時候，勅撰四書大全，正朱程的學說，以爲教化的宗旨。薛瑄以進士提學山東，用朱子白鹿洞學規開示學子。他的主旨以居敬窮理，叫做河東學派。王守仁遠紹陸象山闡發知行合一的宗旨，叫做陸王學派，和朱程一派相對壘。後來願

炎武、王夫之、黃宗羲，以經史爲本，合漢宋訓詁理學爲一爐，以經世爲用。而且三家的著作，也特多，忠義凜凜，爲後世所景仰。文章方面：有宋濂、王禕、劉基、唐順之、歸有光、魏禧、侯方域等；詩的方面：有李夢陽、何景明、徐禎卿、邊貢、朱應登、顧璘、陳沂、鄭善夫、康海、王九思等，號十才子。又李攀龍、謝榛、王世貞、宗臣、梁有譽、徐中行、吳國綸等，多才高氣銳的青年，叫做七才子。聲名播於當時。加之元代以後的文學，漸漸趨近於社會化，如戲曲小說等類，繼元代而下，更見隆盛；如西遊記、列國志等的名作，都出現在這時候。傳奇方面，有湯顯祖等大家輩出。就是工藝上，也見煥發的樣子。從國初到萬曆時代，磁器工業的技巧，更加進步，彩色燦然。漆工、象牙、鑄銅等工藝，也大加進展。最著名的，有永樂的針刻銘，宣德的金屑銘等。

明代朝廷注重文化，雖可說隆盛一時，但當時以科舉取士，教人民以八股經義，因此天下才俊，又被羈束，致使朱明三百年間文運上的精神生活，概傾向於擬古方面，形成模型式的風尚，不再見宋人自由活躍的精彩。除國初的宋濂等幾人以外，詩文的品格，大抵傾於模

擬細巧。中間如王守仁，雖獨自成姚江派學派，可說是羣雞之鶴。但當時叫做正統學派的人，反而看作異端，他的學徒，多被當時政府所虐待。總之朱明一代的文學，雖較元代稍有起色，實可說是唐宋的殘山賸水，沒有什麼滋長。不過戲曲小說等的軟文學，還繼承元代興起的傾向，在吾國文學史上，添一線的光彩。在這種現象的中間，也足見明代社會風尚，傾於淫靡的證據；在史冊上考查起來，當時朝廷中後宮宮女，曾達到一萬之多，脂粉的費用，每年要四十萬兩。其中種種猥褻事件，略在金瓶梅等的小說上，傳他的消息。所以在繪畫方面，從仇實父等的風俗畫流行以來，除了沈石田、戴進等的簡勁壯拔一派以外，大概都屬纖濃細麗，表現他們的特色。論畫方面，也少見崇尚宋元南宗雄渾簡勁的風韻，終是一時風尚使然的。所以總明代三百年畫風的大體上看起來，他的運筆多細潤，裁構多淳秀，雖不及宋以前繪畫具有雄偉厚健的氣概，但却馴習於穩健的畫風。其技術的圓成，與色彩的精良，可說在畫道上增一層的進步。

## 第二節 明代的畫院

自朱明代胡元統一天下以後，中原的政治主權，仍歸還漢人的掌握，在文化上，自然多給以發展的便宜。雖說時代的風尚，與世相推移，但明代的文物，却比元爲振起。原來吾國自南唐、宋代，設立畫院以來，到元的時候，頓然中斷；到了明代，再繼紹前代的遺緒。雖畫院的規模，不及趙宋，官職的名稱，也有所異樣，但諸帝皇却都愛好書畫，大加提倡，各家作手，輩出於畫院的中間。所以有明一代的畫院，可說足與宋代的畫院競盛。洪武初年，趙原先被徵入京師，而爲畫史；其次周位等被取入畫院，命作天下江山之圖，宮殿的山水畫，多出於周位一人的手中。又沈希遠巧於傳神，因寫御容稱旨，授他中書舍人的官職。陳遠也因寫御容爲文淵閣待詔。其餘如王仲玉、相禮等，也因能畫，被召入京師，同事於當時畫院的中間。不過太祖資性峻酷，兼因承元末放縱以後，最嚴刑罰，例如趙原，因應對失旨坐法；周位因遇讒言致死；盛著因畫天界寺的影壁，不合旨棄市；畫家常常因這種原因，得着奇禍。然國初畫院的隆盛，

也可在個中想見。其次就要算永樂時代，徵集天下名工到京師裏，畫真武神像，在北京奉天殿的兩壁。又畫唐太宗納魏徵十思疏圖，及漢文帝止輦受諫圖於文華殿。當時邊文進、范暹等，以花果、翎毛、郭純以山水，共應召爲永樂內殿的供事。陳擣也因寫世祖的御容，得名於當時。到了宣德、弘治的時候，更加盛隆，爲明代畫院最盛的時期，與宋的宣和、紹興兩時期相似。並且宣宗、孝宗，都長繪畫，宛然和宋代徽宗、高宗的長於繪畫相像。因此畫院中有謝環——字庭循，山水學荆、關二米；——顧應文——號石泉，工道釋山水——等的名手。——喜商——字惟吉，長山水人物，——也入畫院，受錦衣衛指揮的官職。戴進——字文進，長山水人物，爲明代高手。——李在——字以政，山水宗郭熙馬遠；——周文靖——山水師馬夏，兼長人物花卉等；——都直入仁智殿。成化、弘治的時候，吳偉——字小仙，浙派——呂紀——字廷振，工翎毛，——呂文英，——工翎毛，——王諤，——字廷直山水學馬遠，——林時詹、張乾，——字惟健，山水宗馬夏，——鍾禮，——字欽禮，浙派，——沈政等，也都直入仁智殿。吳偉、賜錦

衣百戶的官職，及圖畫狀元的圖章。呂文英，孝宗的時候，直到指揮同知直祕殿；呂紀，也賜錦衣，和呂文英並稱爲大小呂；林詹時被賜冠帶；王諤大受孝宗的寵遇，尊稱他爲現世的馬遠；正德初年，官至錦衣千戶。弘治的時候，林良、林郊父子，肆他寫生的妙技，在畫院中，良以內庭供奉，授他錦衣指揮；郊因詔取天下畫工的時候，錄取第一入畫院，官至錦衣衛鎮撫。其他如張瑄，長人物士女，以積粉的方法，佔盛名於弘治的畫院。郭詡與吳偉、杜堇、沈周齊名，也會應詔京師。當時畫院中的作家，真是像春筍的怒發，駕凌宋代畫院之上。

畫派方面，在宣德、成化、弘治、正德的畫院中，屬於馬夏一派的院體名手獨多。一則因戴文進技腕的高妙，別開浙派新幟，天下的畫苑，盡爲他所風靡；一則也因孝宗等喜歡馬夏蒼勁畫風的緣故。又在正德的前後，曾和朱端等，都擅長馬夏派的山水，在正德的時候同入仁智殿，這也是屬於自然導引的趨勢。以後，因邊境常常多事，滿洲族亦從北方壓迫而來，國事也日下一日，因此畫院，也見漸漸衰廢的樣子。並且當時尚南貶北的論調，風蓋一世，說北宗

的流派，是傳南宋的院體，大家都看做魔邪之學，故此派從而漸漸漸滅。嘉靖之後，畫院竟寂然沒有聲聞。到了崇禎的時候，僅僅有文震亨爲武英殿給事的傳說。

明代從國初到萬曆初年，可說極畫院的隆盛，院內院外的軋轢，自然難免，院內同僚的競爭，也比前代劇烈。傳說戴文進曾呈畫入仁智殿，他的第一幅，是秋江獨釣圖，圖中畫一穿紅袍者，垂釣在水的邊際；原來畫家唯傳紅色最難，文進却獨得古法，當時謝環說：「此畫良佳，唯恨野鄙耳。」宣宗問他的緣故。謝環說：「紅品爲官之服色也，用以釣魚，失大體矣。」宣宗就不再觀閱他幅，放他歸野。——見名山藏——從這件事情上看來，就可曉得明代畫院，因競爭而生爭軋的弊害；一方面亦生努力的效果。現在再說明代畫風沿革的梗概於左：

### 第三節 明代山水畫的沿革

明清的畫風，在任何方面看來，都存有所謂近體的姿緻，成吾國繪畫史上一明確的徵象，已在總論上提及。現在再就山水畫方面而說，在萬曆以前，壓倒南宋以來的畫苑而流行

的是屬南宋院體畫統系之畫風；作品上，存有明瞭的界域，足以認識時代色彩的顯著。就是紹述馬遠、夏珪一派的遺格，變南宋渾厚沉鬱的姿趣，成功健拔勁銳的作風，建樹浙派的新格調。又如周東村、唐六如，雖可說屬於南宋趙李、劉的一派，實在東村的畫，存有從南到北的過渡畫風，六如的畫，存南北混合的風調。倘使把此等作家，依南北的統系區分起來，從文字上說，雖可得明確的界別，實際上却很困難。雖在當時或者有顯著的分點，到了後代，用吾人的眼光去分釋，便難明瞭的識別。所以明代的山水畫，與其在南北二字分別畫風，還不如以時代做標準，容易得到明確的段落。例如以宋明兩朝同屬一系的繪畫，作比較對照的時候，吾人的目光中，自能認識宋風明風的顯著區劃。所以明代的山水畫，雖有許多的派別，都存着有明一時代的持相。倘把前朝的統系，另行組織，而成功一代山水的線索，或有失當之嫌。現在以記述上的便利起見，去他的小異，就他的大同而說，那末明代的山水畫風，大體可分為三大統系：一系就是稱為南宋畫院派的末流，屬於馬遠、夏珪一派的；一系就是屬於李唐

劉松年一派的；還有一系，就是汲取元四大家餘波成爲一統系的。現在從該各派與廢的痕跡上看起來，又可分割明代山水畫爲前後兩時期，各有相異的風尚。從國初到萬曆初年的中間，最流行的，是前二統系；從萬曆末年以來，殆爲後一統系所獨佔。他的餘勢，直下清代的康熙、乾隆、雍正之間，而達他的極巔；在正德、嘉靖的時候，屬於後派的統系而成名的，有沈周、文徵明等；在明末崇禎的時候，又有董其昌、陳繼儒等，接踵而起，名望學識，壓倒當時的翰墨文壇。起初文徵明以文人畫爲標榜，樹文人畫的旗幟。其次董其昌等，專心於筆墨的精微，究宋元的異同，以士夫畫的大成自任。因之當時的藝苑上，公開尙南貶北的畫論，傾倒一世，時代的風尚，也因此漸次推移；蒼勁一派的畫風，便漸次凋萎，而呈消滅的樣子。

(一) 浙派

明初山水畫，紹述馬遠、夏珪一派的遺風，在畫院之外的，雖有朱侃——字廷直，朱祺子；王履——字安道，洪武初年的人；章瑾——字公瑾，華亭人；沈遇——字公濟，

號羅樵，吳縣人；——范禮——字宗嗣，常熟人；——王恭——杭縣人；——沈觀——字用賓，錢塘人；——沈希遠，潘鳳等。然到了戴文進，一變畫風，當時的畫家，多受他的風化，而成浙派。故戴文進稱爲浙派始祖，徵之於史冊上，均屬一致，戴進，字文進，號靜菴，又號玉泉山人，武林人。擅長山水、人物、花果、翎毛，臨摹精博，稱爲明代畫流第一。他的山水，大體祖述馬夏二家，兼採郭熙李唐的所長，技巧縱橫，畫風健拔，一變南宋渾厚沉鬱的風格，成爲有明一代的師表。神像、花鳥，都具極精緻；人物創蠶頭鼠尾描，似蘭葉而稍變者；畫尊老又多用鐵線描，行筆頓挫，自是絕技，遠出南宋以後諸畫家之上。原來文進的人物，遠紹吳道子、李龍眠的衣鉢，深有淵源者。宣宗的時候，同謝廷循等同入畫院，然因同僚的讒言，不久就下野，死於窮困之中。但他天賦的才藝，足爲後世所重，他的畫風，因之遍風靡於天下的畫苑，例如吳偉等的多數名流，臨風颯起，就形成一大有勢力的流派。然從元代以來，到了清初，如趙子昂、王叔明、吳仲圭、倪元鎮等諸名手，雖都是浙人，並沒有浙派的稱呼。到了文進，纔有浙派二字的發現，這個緣

因，實爲對照當時的吳派而說的。傳文進畫法的，除吳偉之外，有張路、仲昂、戴泉、王世祥、方鉞、夏芷、夏葵、何適、鍾禮、汪質、謝賓舉、謝時臣、汪肇、蔣嵩、僧人朴中等，其中最有名的是吳偉。吳偉，字次翁，號小仙，江夏人，與當時北海的杜堇、姑蘇的沈周、江西的郭翹相齊名。精山水，落筆健壯，最長白描人物。憲宗時，召授錦衣衛鎮撫，待詔仁智殿，孝宗賜錦衣百戶，及畫狀元的圖章。藝苑卮言裏說：「吳偉畫人物，出自吳道子，縱筆不甚經意，而奇逸瀟灑動人。山水樹石，俱作斧劈皴，亦大遒緊。」性放曠，喜歡劇飲命妓，常在沉醉的中間，翻墨跡，信手塗抹，都成佳品。傳吳偉畫法的，有蔣嵩、張路、宋臣、蔣貴、宋澄春、王儀等。其他如李著輩，初學於沈周，而得沈的畫法，後來因時人重吳小仙，就移學小仙式樣，而成江夏一派，可曉得當時社會的傾向。徐沁曾有「沈文諸公，正浙派之濫觴，今人安得以浙派而小之哉！」的話，可說是深識明代繪畫變遷的人。

明代浙派山水畫，除上面所說的各家以外，無名的遺品，屬於該派的，還很多；如何澄——

——字彥澤，江陰人——陳景初——號草庭，海鹽人，與戴文進同時——也可說屬於浙派，於此足見浙派勢力的隆盛。雖然，到了蔣嵩、時儼、鄭顛仙、張平山、汪肇等，專用焦墨、枯筆，任意粗豪，漸陷頹放，從而吳派的論難漸加，並得譏為狂邪之學，因此浙派漸趨衰運；這雖說寓於自招的結果，然也因當時尙南貶北的偏頗論調，掩蓋過當，深有關係。例如從蔣嵩、朱邦等的畫風上看來，雖不免有幾多流病，但仔細的研究，卻有一種自由技術，別存長處，為吳派所不能企及。

## (二) 院體派

院體一派，是承南宋趙李、劉、院體一派而下的，到了明代，繼紹的人，有陳暹、唐寅、周臣、仇英、尤求、石銳、陳言、沈昭、朱生、張煥等，這些畫家，不獨擅長作細麗的青綠山水，並多工畫金碧的界畫，兼長於設色的人物，例如石銳，傳為明代界畫的名手。原來明代從中世以來，南宗獨盛，院體畫風，遠比浙派為細巧綿密，往往成輕輭幽雅的風致，很近似吳派，所以常與吳派混

合相看，很適合當時社會的風尚。上所提及的周臣、唐寅等的畫風，盡有折中南北的意致，是深受環境影響的最顯明者。

宋代院體畫，元分二派：一派就是屬於馬遠、夏珪的水墨蒼勁的畫風，到明代依戴文進等而變他的格調；第二派，就是現在所說的一派，原是繼紹宋代趙孟頫、李劉三家而下的。然因漸次風尚的推移，經不少的變化，成功院體過渡到吳派的畫風，他的代表作家為周臣、唐寅。周臣，字舜卿，號東村，吳郡人，初學畫於陳暹，得六法深意，人物古面奇妝，纖濃雅麗；精山水，峽深巒厚，古氣蒼郁。四友齋叢說裏說：「周東村畫法宋人學馬遠者，若與戴靜菴並驅，則互有所長，未知其果孰先也。」傳他畫法的，有唐寅、仇英、朱生等。唐寅，字子畏，號伯虎，又號六如，吳人，得周臣的畫法，名噪當世。長山水人物，尤精士女，格韻沉鬱，風骨奇峭，運筆極秀潤精密而有韻度，深得李營丘、范寬、李唐、馬遠諸家法則。董其昌說：「唐伯虎雖學李晞古，亦深於李伯時，故人物、舟車、樓觀，無所不工。」當代周臣作應酬的繪畫，不具眼力者，不能辨別。雖然，東村的

畫以散逸勝；六如的畫，以文雅勝。東村存從北入南的過渡色彩，六如則近於南宗，所謂具體而微。所以諸史冊中，多以六如列入南宗統系之下。例如徐沁明畫錄山水叙真說：「南宗推王摩詰爲祖。傳而爲張藻、荆關、董源、巨然、李成、范寬、郭忠恕、米氏父子、元四大家，明則沈周、唐寅、文徵明輩，舉凡以士氣入雅者，皆歸焉。」六如曾以第一應天府的考試，學術精博，書卷之氣，自然溢在楮墨之間。傳他畫風的有蕭琛及僧人日章等。

### (二) 吳派

明代的山水畫中，汲收唐王摩詰以降的荆關董巨、李成、二米、趙松雪、高克恭、元季四大家等，開明代南畫的典型的，稱爲吳派。雖於國初的時候，屬於此派的人，有周位、徐賁，字幼文，法董源，字張羽，字附鳳，法米氏父子，陳汝言，字惟允，學董巨，陳珪，字伯圭，學米氏父子，王絨，字孟端，號友石，師王倪，夏嵩，字孟陽，學高房山，金鉉，字文鼎，學黃子久等一般人。更有錢復，常熟人，師董源，黃

蒙——字養正，師黃子久。——李時——字居中，師北苑。——王田——字舜耕，師高房山。——張寧——字靖之，海鹽人。——姜立綱——字廷憲，師黃子久。——顧翰——字維周，學仲圭。——姚綬——字公綬，師吳仲圭。——俞泰——字國昌，類黃子久。王叔明——王一鵬——字九萬，師董北苑。——杜瓊——字周嘉，學董北苑。——沈貞吉——字南齋，師董源——等；然到了沈周、文徵明等輩出，別開新調，日見隆盛，因產生吳派的稱呼，因當時這派的名匠，大多屬於吳人的緣故。加之戴文進等的浙派，及周東村的院體派的名手，在弘治、嘉靖之間，已漸見衰落。雖浙派從明末亘於清初，牠的後勁，尚有藍瑛等幾人。但也強弩之末，不占什麼勢力。吳派在嘉靖以後，有董其昌、沈繼儒等的學者輩出，紹沈文的遺緒。一則又因當時尙南貶北的論調，很投合社會思潮，遂使浙派無站立的餘地，所以從萬曆以後，畫苑的區域，全爲吳派所獨占。隨潮擁水而下，使繼紹有明文化的清代山水畫，成特盛的勢焰，其間大約有二百餘年的時間，多屬於南宗勢力的範圍之下。屬於北宗的，直寥寥似晨星。故清代的南畫，可

說沈文肇其端，董陳輩揚其波，到現在還見綿綿不絕的彩色。

沈周字啓南，號石田，又號白石翁，學問淵博，兼長文學。山水、花卉、鳥獸、蟲魚，都極神態；常常草草點綴，就得意趣，畫就便題詞句於畫上，當時的人稱他爲「二絕先生」。每畫一畫，落筆點苔，絕不苟且，常常積畫盈篋，待清明澄澈的時候，纔之施以點綴。原來山水林石，常以點苔爲眉目。啓南初師王、黃，晚年得古人粉本二十幀，稍加己意，更參以米氏父子的風趣，畫風上具有元代簡勁的體致。畫其昌畫禪室隨筆裏說：「石田先生於勝國諸賢名跡，無不摹寫，亦絕相似，或出其上。獨倪迂一種淡墨，自謂難學，蓋先生老筆密思，於元鎮若淡若疏者異趣耳。」他的門徒，有王綸、吳麟、陸文等，即文徵明亦就學於石田。

文徵明，名璧，號衡山居士，又字徵仲，與沈周同爲長洲人。博學，兼長書法，官至翰林待詔，畫學沈周，兼有李唐、吳仲圭、趙孟頫、倪瓚、黃公望的體格，畫風細緻溫雅，筆墨精銳，氣韻神采，獨步一時。徵明的子文彭、文嘉從子文伯仁，都擅長繪畫，聲名聞於當時。繼紹的人，有陳淳、

字道復——錢穀——字叔寶——居節——字士貞——朱朗——字子朗——陸士仁，  
字文近——李芳，號湘湖——等。其他從嘉靖到明末之間，吳派畫家，有謝時臣，  
號樽仙，吳人。——陳天定，字定之，太倉人。——周天球，字公瓊，吳人。——盛時泰，  
字仲交，上元人。——項元汴，字子貞，黃昌言，張復，字元春，太倉人。——朱  
南雍，山陰人。——朱謀覯，字太冲。——宗周，字思兼，閩縣人。——徐渭，字  
文長，山陰人。——關思，字何思，烏程人。——喻希連，字魯望，江西玉山人。——李日  
華，字君實，嘉興人。——米萬鍾，字仲詔，關中人。——李流芳，字長蘅，嘉定人。——  
文震亨，字文壁，嘉興人。——倪元璐，字玉汝，上虞人。——等，實在不勝枚舉。又吳梅村所  
說畫中九友的董其昌、王時敏、王鑑、楊文驄、程嘉穉、張學曾、邵彌、李長蘅、卞文瑜等，為從明末  
亘於清初的錚錚者。其餘如顧正誼——字仲方，華亭人。——則出入元季四大家而成華亭  
一派。趙左——字文度，華亭人。——與宋懋晉同學於宋旭，兼董源、黃倪之勝，為蘇松派的始

祖，惜墨精思，不輕下筆。又沈士充，學宋懋普，兼師趙左，別立雲間一派，畫風清蔚蒼古，富於氣運。繼承這兩派的作家，趙左以下有陳廉，沈士充以下有蔣藹、申抑南、僧人大澗等。

吳派自沈文以後，可說濟濟多士，隆盛達於極點。雖然，繼紹沈文而最有名的，祇有董其昌、陳繼儒二家。董其昌，字思白，號玄宰，以進士官至禮部尚書，長詩文，書法名重海內，山水集宋元各家之長，並加以己意，氣韻秀潤瀟灑，以文雅的筆墨，展他風流蘊藉的才藝，可推為本朝作家的第一手。原來玄宰的祖母，為元代高房山的孫女，得董源，巨然的畫法，故他的畫風上，多秀渾蒼鬱。陳繼儒，字仲醇，別號眉公，亦長文學，一生高隱閒逸，不求名達，雖常被朝廷徵召，都辭謝不就。善畫水墨梅花，山水氣韻空遠，涉筆草草，有蒼老的逸致。曾自己說道：「儒家作畫，如范鴟三致千金，意不在此。」又說：「倘色色相尙，便與富翁俗僧無異。」所以與沈文、董三名手，推為明代南宗畫的四大大家。

#### 第四節 明代道釋風俗畫的變遷

會稽徐沁明畫錄道釋絃文裏說：

古人以畫名家者，率由道釋始，雖顧、陸、張、吳，妙蹟永絕，而瓦棺維摩，柏堂盧舍，見諸載籍者，恍乎若在。試觀冥思落筆，傾都聚觀，輦金輸財，動以百萬，此豈後人所能及哉！近時高手，既不能擅場，而徒曰不屑，僧坊寺廡，盡污俗筆，無可觀者矣！

蓋元以上的人物畫，以道釋畫爲主體，但從元代以降，隨佛教的衰運，漸次變遷他的畫風。到了有明，占人物畫主要的地位的，爲歷史風俗的人物畫，僧院寺廡之道釋畫的明手，實在非常稀少。原來從南宋廢禮拜圖像，勃興玩賞繪畫以來，道釋人物，早已絕跡於元代。所以明代三百年的中間，祇有上官伯達、戴璉、劉濶、喜商、宋旭等，從事釋道的繪畫，正象曉天的殘星，疏朗難以看見。依徐沁說，南中報恩寺有上官伯達的畫廊，和戴璉的殿壁，共遭劫火，僅于都門的慈仁、永安二寺，存劉濶、喜商的筆迹；可惜劉濶的生平，已無從查考，祇有蔣子誠——宜興人，明永樂的時候——卻以畫水墨大士像，成明代的高手。宣德的時候，以道釋畫召入

於畫院的，有倪端、顧應文二人。其他如丁雲鵬、張靖等，傳吳道玄的手法，行筆疏爽，許稱作家。丁雲鵬尤長白描羅漢，別具一種風格。他的門徒有熊茂松、李麀等。又胡隆——字必興——張倫——字秉彝——馬俊——字惟秀——都長神鬼人物，為當時的人所推重。其餘禪門中，能作釋道畫的，有心越、木庵等幾人，有達磨大師圖、三尊圖、達磨渡江圖等，東傳於日本。

明代從周東村以後，有仇英等，創歷史風俗的新格，畫風流麗細巧，可謂集這一派的大成，為一代人物畫的師範，風靡於當時的畫苑。仇英字實父，號十州，幼少就喜歡繪畫，周東村異他有藝術天才，因授畫法，遂得成名，尤工臨摹，粉圖黃紙，落筆亂真，人物、鳥獸、山水、樓觀、旗幟、舟車之類，都秀雅鮮麗。董其昌說他是趙伯駒後身，就是文沈，也未盡他的法則。壯歲曾為昆山周六觀作子虛上林圖卷，長約五丈，約一年的工夫，纔告成就，所畫的人物、鳥獸、山林、臺觀等，都應寫古實的名筆斟酌而成功的，當時的人說他盡繪畫的絕境，藝林的勝事。屬於仇英的流派的，有尤求、沈完——字全卿，吳人——程環、朱生，及仇英的女兒杜陵內史等。石銳，

姜隱等的作風，也屬於這一派。到崇禎的時候，在順天有崔子忠，諸暨有陳洪綬崛起，都擅長人物，當時稱爲「南陳北崔」，爲仇實父以後的人物畫大家，爲開清代人物畫新格的元首。原來人物畫自六朝以降，經種種的變遷，他的格法，早備於唐，到宋達他的極致，再乘時代的風尚，打成人物風俗畫。所以宋以後的人物畫，已見頃斜低下的趨勢。宋時郭若虛曾說：「若論佛道人物、士女、牛羊，則近不及古。」因此明代的人物，從仇英以後，於畫法上，又不得不另開一路，也屬自然趨勢的逼迫。開拓此種新手法者，是曾鯨的傳心寫照一派，但此派，於明代僅不過開他的端緒，還不能與從來的人物畫，成一雄渾時期。直到清代康熙乾隆的時候，才得見這種畫法的代表傑作，並開發上官周傳神寫照新手法的晚笑堂畫傳。蓋吾國從明代以來，東方與西方的交通加繁，西方人的來遊於吾國者，漸漸增多，西方的繪畫，也因之漸多輸入，吾國人的學西洋畫法者，也漸有所興起。所以在從前的人物畫以外，另開寫照的新畫法。雖在洪武永樂的時候，有前述的沈希遠陳遇陳遠等都長寫照，被徵於朝廷。其餘如唐宗

祚、王直翁、陸宣、林旭等，也以寫照有名於當時，然特著名於此種妙技者，總推曾鯨、曾鯨，字波，福建莆田人。他的技術，深得神理，畫法先重墨骨，後加傅彩，蓋加暈染於骨描之上，使精神寓宿於墨骨之中。在此，已可見得受到西方繪畫的影響。他的流派，從明末到清代，作家很多，在萬曆的時候，有金穀生、王宏卿、張玉珂、廖君可、沈爾調、顧宗漢等。其餘許之震、鬼神有顧長康的稱譽，王鑑白描人物，有李龍眠的風格，吳小仙一派，取法唐代吳道玄，門徒有薛仁、蔣貴等，也很占一時勢力，但他的末流，如丁玉川等，一味流於頹放粗率，為後代所不取。

#### 第五節 明代花鳥畫及雜畫

花鳥從徐黃二派興盛以來，到宣和畫院諸名手，尤發揮二派的妙技。當時宋徽宗，也長這種繪畫，渾厚精工，儼然欲活。蓋元代的花鳥畫，大多祖述徐黃，如錢舜舉、王若水等，都存古法。到了明的時候，繪事一變，他的畫法上，也因而變遷，雖則邊文進——字景昭，沙縣人，永樂間武英殿待詔。——呂紀——字廷振，號樂愚，鄞人，花鳥初學邊景昭，弘治間被徵為錦衣官。

——還傳黃氏體妍麗工緻的院體派。繼紹的人，文進有俞存勝、錢永善、張克信、鄧文明、羅績、劉琦及子楚祥、楚芳、楚善等。呂紀有羅素、車明與、童珮等。然他們的畫風頗加整緻，樹石多類浙派的用筆，蓋感染當時風靡畫苑的浙派風氣的緣故。其餘沈奎、沈政、陳穀、楊大臨、朱朗、朱謀穀等，也屬精妍工麗一派，與邊呂相近。更有專旨簡易一派的花鳥畫家，如沈周、王問、王穀祥、孫克宏、魯治、朱承爵、曹文炳等，大概淺墨淡色，追蹤徐、易、徐渭、范暹，——字起東，號葦齋，吳縣人——林良一派，尤筆致雋逸，寫意而不專工整。原來花鳥畫寫意一派，到明代纔之興起。孫克弘、徐渭、林良，實可說是代表者。孫克弘，字元軌，官天府治中，及漢陽知府，山水道釋等，無不兼長，花鳥似徐熙、趙昌，擅長水墨寫生，及竹石蘭草，極臻神妙。林良，字以善，廣東人，弘治的時候，爲錦衣指揮，而奉事於仁智殿。著色花果，翎毛，極精巧，尤長水墨，常常用水墨畫鳧雁，儘見嚙啜容與之態於煙波浩蕩的中間。徐渭，字文長，號天池，後號青藤道人，工詩文，中年纔學花卉，初不經意，涉筆瀟灑，天趣燦發，可稱散僧入聖。傅林良畫法的有邵節，——餘姚人——

計禮——字汝和。——瞿果——字炳暘，常熟人。——劉巢等，沈周、陳醇等，也受他的風化。其餘如殷善，兼呂紀、林良二家之法。陳子和、合吳偉、郭詡而自成一派。僧人大涵，淡墨欹斜的放任牡丹，並屬寫意派。

又依王弇州續稿裏說：「勝國以來，寫花卉者，無如吾吳郡。而吳郡自沈啓南之後，無如陳道復。——即陳醇，號白陽，長山水，尤妙寫生。——陸叔平，——即陸治，號包山。——然道復妙而不真，叔平真而妙。周之冕，似能兼撮二子之長。」蓋道復的寫生，一花半葉，淡黑欹豪，存疏斜歷亂的意致，儘得神似，傳他畫法的，有他的子陳括，及張元舉等。周之冕，字服卿，號少谷，長洲人，寫意花鳥，最有神韻，設色也很鮮雅，後來并將淺色淡墨的痕跡，融洽一爐。曾以嗜酒落魄，不爲世人所尊重，後漸成名，常馴養各種飛禽，描寫牠飲啄飛止之態，點染生動。蓋花鳥畫，從徐、黃而下，一線相承，到了明代，纔有勾花點葉體一派；周之冕，視爲這派的代表者。此派是融合豔麗的黃氏體，與淡色的寫意一派，以成功明代花鳥畫，與清代常州派純沒骨體成。

過渡的橋梁。唐寅、陸治、張子羽、孫欽——字子周一字漫士——等，都屬這一派。繼道復的畫法的，有姚裕、周裕度等。又朱統鏗，學周之冕，更得武林劉奇的調色法，花色經久而更新。

其餘太倉的陳天定，與化的許伯明，吳江的黃宸，華亭的傅清，錢塘的葉大年等，都以花鳥畫有名。又董其昌說：「吳中國手，雖多成逸品，而墨林居士項元汴，醞釀甚富，兼以巧思開情，獨多宋意。」蓋亦自成一家的。總之，明代的花鳥畫，雖千態萬狀，多呈新意，但主要的，也不過邊文進、呂紀的黃氏體，林良等的寫意派，及周之冕的勾花點葉體的三大別。徐沁明畫錄花鳥畫敘，頗可參考，並摘錄在左：

寫生有兩大派，大都右徐熙、易元吉；而小左黃筌、趙昌正，以人巧不敵天真耳。惟沈啓南、陳復甫、孫雪居輩，涉筆點染，追蹤徐、易、唐伯虎、陸叔平、周少谷，以及張子羽、孫漫士，最得意者，差與黃、趙亂真。他若沈啓東、林以善，極道逸處，頗有足觀。呂廷振一派，終不能脫院體，豈得與大涵牡丹、青籐花卉，超然畦逕者，同日語乎？

明代善畫墨梅墨竹的人很多，最著名的，墨竹有宋、楊、王、夏、四家，宋克字仲溫，長洲人，寫墨竹，就是寸岡尺璧，都千筆萬玉，雨疊煙森，蕭然絕俗。曾用朱筆，畫竹於試院牋尾，張伯雨有「偶見一枝紅石竹」的句子。楊維翰，字子固，號方塘，會稽人，畫墨竹亦精妙絕倫，兼長蘭石，柯九思最推重他。王紱，字孟端，號友石，別號九龍山人，永樂的時候，以墨竹名聞天下，能在遼勁中見姿媚，縱橫之外，別存洒落的氣概。曾在月下聞簫聲，因乘興寫竹，第二日晨，將所畫竹，訪贈吹簫者，吹簫者請再寫一幅，以作配偶。紱相笑的說：「我爲簫聲訪汝，以簫材報汝，俗子也。」因索前畫裂去，貴公大人所有請畫，也常常這樣。夏昶，字仲昭，崑山人，永樂進士，工楷法，寫竹推當時第一，煙姿雨態，偃仰疏澹，各循矩度，當時的人爭以重金購求，所以有「夏卿一箇竹，西涼十錠金」的諺語。他的門徒，有吳璣，張緒等，都與王紱等，深入文湖州之室。又有文彭，邢侗，——字子愿，臨邑人。——朱鷺，——字白民，吳縣人。——何震，——字長卿，號雪漁，歙人。——費楨，——字天兆，崇德人。——也屬於這一派。又陳芹，——字子野，號橫崖。——墨竹

爲文徵明所推重。文徵明曾戒他的門弟子說：「過白下，慎勿畫竹。」蓋子野善詩文，家於金陵，與盛時泰等結社於清溪，常乘輿寫竹，醉墨欹斜，衫袖沾濕，他的聲名，流傳於遠近。

墨梅最著名的爲王冕，孫從吉等，王冕，字元章，號煮石山農，諸暨人。高才放逸，他的墨梅，可爲古今的冠絕；畫上必須親自題詠，有瀟灑不羣之概。他的門徒有周昉，——字元德，崑山人。——袁子初，——字叔言，上虞人。——等。孫從吉，瑞安人，與夏仲昭齊名，世人稱他爲孫梅花。他的女兒孫夫人，傳父親的畫法，也擅有孫梅花的稱呼。從吉的婿任道遜，得婦翁的畫法，有蒼涼的深致。其他如盛安的豪縱而有爽趣；王謙——字牧之，別號冰壺道人，錢塘人。——金琮，——字元玉，江寧人。——陳錄，——字憲章，會稽人。——等的蒼勁而兼幽逸，都是明代墨梅畫家。

墨梅墨竹之外，於蔬果方面，有僧人可浩等，可浩號月泉，畫葡萄最有名，蓄生氣於一葉之間，許稱能手。在走獸方面，有趙廉善畫虎，稱爲趙虎。韓秀，工畫馬，出入於展、鄭、曹、韓之

間，具有神采，洪宣的時候，供事內廷，大被寵渥。許通——江寧人——劉叔雅——高郵人——善畫牛，可與戴嵩等相頡頏。其他如牛舜耕，張德輝等的畫龍，也爲一時的傑出者。

明代閩秀中的能繪畫者，頗多。除上說孫從吉的女兒以外，有文淑，葉小鸞，李因，社陵內史，馬守真，柳隱等。文淑，字端容，文衡山的孫女，天性明慧，所見幽花異草，小蟲怪蝶，信手點染，鮮豔生動。葉小鸞，字瓊章，一字瑤期，爲沈宛君第三女，四歲就能誦楚詞，工詩而多佳句，能山水，寫落花飛蝶，尤擅韻致。李因，字今生，號是菴，又號竈山女史，會稽人。花鳥山水，寫真，都甚擅長，能詩，著有竹笑軒草。社陵內史，爲仇氏英的女兒，人物山水，精工秀豔，筆意不凡。珊瑚網裏有：「見稱僅僅水墨，斯誠丹青獨擅者歟！」的話。馬守真，字湘蘭，小字月兒，又號月嬌，與王伯穀爲好友，後竟相從伯穀，時伯穀白髮老翁，一時傳爲佳話。蘭仿趙子固，竹法管仲姬，都有逸趣；曾自題畫蘭小幅說：「李青蓮酒邊橫眼，卓文君鏡裏舒眉，是何意態，寫此幽蘭，以遺賞心侍者，倩扶旁觀，掩袖匿笑笑。」原來明末秦淮八豔，多能詩畫，爲藝林所稱賞，馬守真，是其中

的最著者。倩扶亦秦淮名妓，善書畫，因親炙湘蘭餘韻，而得名當時。柳隱本姓楊，名愛兒，又名是字如是，號影憐，又號蕪塵，博覽羣書，能詩文，工花卉小景，雅秀絕倫。又沈宜謙的女兒宜脩，工折枝花，黃姬水題她的杏花說：「燕飛秀閣籬櫺靜，紈扇新題春思長，妙繪一經仙媛手，海棠生豔復生香。」蔡含山水花卉，都能工麗，然不及馬柳的灑脫。范道坤工花卉，山水逼近倪迂，清淑之氣，為一時閨秀所不及。其他薛素素、盧元貞、馬閑卿、王友雲等，都屬有聲於當時的藝苑，此等巾幗者流，盛染文士的風雅，或承家庭之教，或得交遊之益，本清麗的資性，加以薰陶，自能擅妙一時，如湘蘭，如是等，雖士大夫，還或有所未及處。

## 第二章 清代的繪畫

### 第一節 清代文化的概觀

滿人代朱明而有天下，得勝於政權上，雖有二百七十年的長久；然從文化上看來，仍屬明風同化滿族，成一途的發展，所以制度文物等各方面，大概存明代的遺制。學術的思潮上，

也僅僅發揚前代的餘波。不過學風上，卻從明代擬古的形式，一轉而入於考證，傾向於訓詁註釋，隨國初與國之勢，變有明復古的氣運。一面又反抗宋儒思辨哲學的學風，歸復漢唐人文獻學的形式，又因清代原非漢族人種，不得不鎮壓漢族人民排外的思想，使才智的學者，委一生於書齋考證的研究，不得有評論世事的機會；所以國初聖祖、世宗、高宗等，相繼獎勵文學，開設書局，並羅致天下的學者，從事百代典據的大編著，致力於與國的氣運，以定清代的基礎。這可說是人爲之施政方針的結果。當時閻若璩、毛奇齡等的考據，錢謙益、吳梅村、王漁洋等的詩，方苞、劉大櫆、姚鼐等的文，李笠翁、蔣士銓等的戲曲，以及紅樓夢、鏡花緣等的小說，前後崛起，朝廷中並編行明史、佩文韻府、淵鑑類函、佩文齋書畫譜、康熙字典、西清古鑑、四庫全書提要、大清會典、大清一統誌等的撰著，一時的學風，全囿於博證精緻；所以清代的詩文等各方面，大抵以文字外形，較重於內容思想，更浸淫於聲調詞藻的豐麗，而以風骨氣韻相尙的很少。在藝術上，當然受有相當影響。所以花鳥畫方面，流行祖述黃氏體澁麗一派的

周之冕、呂紀等的門徒以外，更有依徐氏體而脫化的細巧寫實的純沒骨派。惲壽平可推爲這一派的代表，稱寫生的正宗，爲海內的畫家所宗仰，有常州派的稱呼。當時四海昌平，士夫文人，多優遊於風雅之中，明代沈文、董陳所啓發的文人士夫畫，很投合當時文人的風尚，成功明、清南宗畫的隆盛，從明末的萬曆，到乾隆的時代，成一貫相通的狀態，他的趨勢，已在前提及。雖各家的畫風，都自存式樣，但概有輕軟的風格，與當時的書風，呈同樣的姿緻，和文學少高介的風骨氣運相似。

清代雖沒有像宋、明的設立畫院，然有內廷供奉等的畫人，主理繪畫於朝廷。康熙、乾隆的時候，四方的畫人，被徵爲供奉於內廷的人很多。例如焦秉貞，取西洋畫法，別出一新機軸，以寫照爲內廷祗候；顧見龍、徐璋，也因寫真入於內廷；王原禛爲內廷供奉，鑒定古今的名書名畫真跡。曾被聖祖召幸於男書房，受詔畫山水，當時聖祖竟日憑几觀覽，不覺紅日西移。其他鄒元斗——字少微，工寫生。——葉陶——字金城，青浦人，善山水。——均祗候於內廷。雍

正的時候，謝淞洲，受命鑒定內府所藏贗鼎的真假，因此進所畫的山水，得留內廷。乾隆的時候，唐岱——滿州人。——余省——字曾三，常熟人，善花鳥。——袁江——字文濤，江都人，善山水樓閣。——陳枚——字載東，婁縣人，長人物山水。——等，都直入於內廷。乾隆十六年，高宗幸江南，張宗蒼進畫冊蒙受恩賞，奉命入都，待詔內廷。

康熙、雍正、乾隆的百三十餘年的中間，為清代學術技術最進步的時期。就是武功方面也超出前朝。然盛極必反，他衰運的初機，也卻伏在高宗的晚年。到仁宗時代，啓教匪海盜及回部等的亂事，加以當時外國的交通增煩，國事漸見多難；仁宗以後，更加不振，藝術之花，因之也見顯著的褪色。

## 第二節 清代山水畫的沿革

清代三百年的畫苑，為南宗所獨佔，已在上面，約略提及。他的畫風，大概屬於明代的沈文、董、陳的流末，廢去技術自由精巧的浙派，並其他健實精研的風趣。多用渴筆擦筆，淡墨道

染，及淺絳烘染諸法，而成新畫調。庚浦山，專用乾筆點曳，並曾說：「唐、宋人山水，多用濕筆，謂之水暈墨章，到元季四大家，始用乾筆，到明代董其昌、合倪、黃雨家之法，純用枯筆焦墨。」然這種枯筆焦墨的山水，也不過是董其昌晚年偶然的作品，今人竟認作他為藝林的絕調，爭相趨向。雖可說骨幹老逸，卻未免有失氣韻生動的意致。原來溼筆易流於單薄；乾筆易趨於濃厚。溼筆費渲染的工夫；乾筆有點曳的更易。換一句話說，就是溼筆難工，乾筆易作。而後世作者觀者，浸於一時的耳食，互相侈大矜張，便成特盛的流行。王原祈晚年好梅道人手法，蓋會得董源的深意。錢大昕說：「近世之畫，雖簡遠超妙，實已盡失古法。」可是清代的山水畫，雖說傳紹宋代董源、巨然及元季四大家的流末，所作的款識上，也多記着仿董、仿巨的字樣，其實都寄紆于明代南宗諸家之下，技巧漸陷於一定的典型，缺自由的態度。只有董其昌深探筆墨的精微，究宋、元的異同，成明、清兩代中的宗匠。

雖然，清代的山水畫，技巧上雖缺健實精研的長處，但其中筆致圓潤和乾溼互用的上

乘者，則秀潤之氣，盈溢在紙面上，不易模仿，爲清代山水畫獨有的特色。尤其是清、明間所作的文人畫，一意致意於淡泊的風致，不求技巧的精微，確寓有莫大的詩趣；發揮一種非職業的風格，可說是吾國山水畫的另一發展。

清代的畫苑，北宗雖呈漸滅的狀態，然從明末亘於清初，紹浙派的始祖戴文進之衣鉢，而一洗蔣嵩、時儼等粗獷頹放的劣點，在清代山水上添一種健實精研的美風，爲浙派的後勁，嶄然出人頭地者，厥爲藍瑛。藍瑛，字田叔，號蝶叟，又號石頭陀。山水法宋元諸家，畫風秀潤，晚年得浙派的深意，雄奇蒼老，氣象峻嶒，實是集南北兩派之長，成功他精巧的技藝，正是浙派的真本領。尤長大幅，並工人物，花鳥，梅竹，都得古人精蘊。傳他的畫法的，有他的兒子藍濤、藍孟等，禹之鼎、計長發、蔣震等一般人也受他的影響，說到吳派的作家，載在各史冊上，真是不勝屈指，然從明末到國初，其中聲名最高的，爲江左的三王，就是王時敏、王鏊、王翬，三大家。王時敏，字遜之，號煙客，晚年號西廬老人，工詩文，最長八分書，直追秦漢，涉獵古今的名

蹟，於布置設施，鉤勒斫拂，水暈墨彩，都深造古人微奧。最得黃子久墨妙，一般人論他，一峯老人的正法眼藏，歸於時敏。老年更進神化，稱爲清代畫苑的領袖。時敏雖受祖父庇蔭，官至奉常，然淡於仕進。生平愛才若渴，不俯仰世俗，故四方的畫人，踵接登門，得他指授的人很多。例如王翬，就是其中的代表。到道光的時候，有戴熙，得耕烟心法，極有功力；戴熙，字醇士，浙江錢塘人，道光十二年進士。工山水，臨古尤入形神深處；寫竹石小品，亦停勻妥貼。清少警拔的性靈，未能獨立門戶。不免落前人舊轍。當時與時敏齊名的有王鑑。

王鑑，字元照，別號染香庵主，太倉人，曾做過廉州太守，一般人叫他爲王廉州。摹古深有工夫，所以筆法超越凡流，直追前哲，尤深入董源、巨然二家的堂奧。皴法爽朗空靈，匠心渲染，有沉雄古逸的長處。元照本是王弇州的孫子，精通畫理，和王時敏同鄉，並屬戚族，故在互相砥礪之餘，更發揮繪畫上的妙處，集薰陶的大成。有時作青綠重色，也見書卷之氣，彌漫於紙筆的中間，可說融合南北兩宗爲一家，在吾國的山水畫上，有開繼的功績。當時吳梅村等，部

稱他爲畫聖，到了王翬出，更形成這一派的隆盛；清代三百年的山水上，幾乎依這三家，而成一定典型的樣子，世人叫做江左三王。

王翬字石谷，號烟客外史，常熟人，幼少就喜繪畫，運筆構思，天機迅露，迥出時輩。王廉州遊虞山，見壁間畫山水小幅，廉州大驚歎，便通師弟之交。因使石谷先學古書法數月，纔親授以古名人的名蹟稿本，技藝大進。後因廉州遠遊，再師烟客，同遊江南、江北，盡得觀摩收藏家秘本，兼親受而二王陶冶，便會合今古，成一代的作家。他的畫風清新細麗，融洽筆墨的妙處，於指腕之間。曾論畫說：「以元人之筆墨；運宋人之邱壑；潤澤以唐人之氣運；乃爲大成。」又說：「畫之有明暗，猶鳥之有雙翼，不可偏廢。」又說：「繁而不可重，密而不可窒，伸手放腳，要寬閒自在。」又說：「凡設青綠，要嚴重而有輕清之氣，得力全在於渲染，余於青綠靜悟三十年，始盡其妙。」可見他工夫的深遠。廉州曾見他的畫而歎息的說：「石谷至此，師不必賢於弟子，信然！南北兩宗，自古相爲枘鑿，格不相入，一一鏗鏘毫端，獨開門戶，真不愧爲畫聖。」其

實清代王鑑、王翬兩家的山水畫，盡有南北折中的色彩，史冊上都給他們列入南宗統系之下，這不過南宗的色彩較重些罷了。當時三王畫風的隆盛，可說風靡有清一代，他的門流也極多，傳時敏的畫風的，有吳歷及時敏子王撰等；傳王鑑的畫風的，有王原祈、薛宣、字辰令、等；傳王翬的畫法的，有楊晉、字子鶴、宋駿業、字聲求、蔡遠、字月遠、沈闕、沈桂、榮林、金學堅等，其中以吳歷、王原祈為最有名。吳歷，字漁山，號墨井道人，常熟人。工詩能畫，尤長大獼筆法；疊嶂層巒，心思獨運，氣韻厚重而且沉鬱，似石谷而別自成家者。原來漁山與石谷同時，而且為相得畫友，與四王、禪壽、平合、稱清、初六、大家。王原祈，傳祖父王時敏的精湛，張浦山說：「能不囿於習而追蹤古蹟，參席前賢，為後世法者，麓臺其庶乎！石谷非不能及其能事，終不免作家習氣。」所以世人都推認他為一代之大家。

王原祈，字茂京，號麓臺，康熙九年進士，曾供奉內廷，充書畫譜總裁官，鑒定古來的名人書畫。幼少的時候，曾偶作山水小幅，被祖父時敏所見，因驚異的說：「此子業必出吾右。」因

間與原所講析六法之要，及古今異同之辨。尤以大癡淺絳爲獨絕，可說熟不甜，生不澀，淡而厚，實而清。當時虞山王翬，以清麗名聞天下，麓臺竟以高曠的品格，超過王翬，故所作畫，在沉雄駘宕，元氣淋漓之中，極備蒼渾的深致。王鑑曾見原祈的作品，和時敏說：「吾等二人，當讓一頭地。」時敏說：「元季四大家之首，當推黃子久。得其神者爲董宗伯，——其昌——得其形者，余不敢讓。至形神俱得，吾孫其庶幾乎！」當時王鑑很以此話爲是。傳他的人極多，有金永熙，字吉明。——唐岱，字毓東，滿州人。——王敬銘，字丹思，嘉定人。——黃鼎，字尊古，常熟人。——姚培源，字爲憲，字巨山。——等，釋覆千，吳應牧，吳振武，都受麓臺的指訓。張揀，呂猶龍等，亦師承麓臺，叫做婁東派，專傳氣韻的高曠。蕭九成，翁廣平，汪禮仁等，都是這派的作家。黃鼎的門人方士庶，張蒼宗，以及董邦達，董誥父子，錢維喬，錢維城兄弟，王愷，王震，王學浩等，都屬此派。繼王翬而下的，有胡節，顧昉諸人，叫做虞山派；出入各體，尙清麗適潤的風格，與婁東派相並行。

此等畫派以外，還有新安派，松江派，姑熟派，江西派，金陵派等，新安派起於僧人弘仁，——僧人漸江——他的門徒有祝昌、高翔等，都以乾墨皴擦，有疎峻之趣，但不免流於薄弱。松江派起於董玄宰，繼承者，有趙文度等，張浦山有「松江派漸即於纖熟甜賴」的話。姑熟派的蕭雲從，與查士標、汪之瑞，僧人弘仁共稱爲海陽四大家的孫逸並稱，與陳延共稱爲畫院的二妙。他的畫風不守宗法，自成一派，在高森蒼潤的風趣中，見他的格力。海陽四大家中，以孫逸爲最有名，兼有南北各家的畫法，稱爲文待詔的後身，與趙左——即文度，華亭人——不相上下。江西派創自羅牧，以壯健的運筆，別成格調，名動公卿士夫之間，爲江西的一般家畫所宗仰。龔賢、樊圻、高岑、鄒喆、吳宏、葉欣、胡造、謝荪，叫做金陵八家，以龔賢爲領袖。他們的畫風，有相似浙派及松江派的分別。原來龔賢的繪畫，沈雄蒼秀，妙絕一時，或者江西的羅牧同受浙派的風化也未可知。秦逸芬評他「墨太濃重，無清疎秀逸之趣」，戴鹿牀也說他「有鈎斫之迹」，都是紐於王派畫的偏見。

宏仁，字漸江，號梅花古衲，安徽歙縣人。本姓江，名韜，字六奇，爲明代諸生，後棄髮爲僧。工詩文，山水專師倪雲林，深至妙境，有時也偶摹宋元各家，極有聲譽於當時。趙左，字文度，學畫於宋旭，宗董源，兼有黃公望、倪瓚的意致，揮灑自如，神韻逸發；間用焦墨枯筆，爲松江一派的始祖。羅牧，字飯牛，江西寧都人，僑居南昌，敦古道，重友誼，能詩文，並善飲酒，書法，筆墨空靈，在黃、董之間。長山水，名聞當時公卿人士，學者多宗仰他，有江西派的稱呼。蕭雲從，字尺木，號無悶道人，通經不仕，山水意筆清快，不拘宗法，曾在采石太白樓下四壁畫五嶽圖。龔賢，字半千，號柴大人，流住金陵，結廬在清涼山下，開半畝園林，種花栽竹，悠然自得。性孤癖，與人難合，能詩文，不肯隨便輕作，行草雄奇，山水得董北苑法，亦仿梅花道人。淡逸而兼沉鬱，著有畫訣，言近旨遠，精確不磨。

從清初到乾、嘉之間，諸家雖各有特長，但可說無不受南宗的染化，祇有金陵幾人，近於浙派，還存北宗的神色，其他屬於南宋而下，相繼自成一家的，還不勝詳舉，如朱奩、吳山濤、張

大風、沈宗敬、方大猷、馬昂、金俊明、文點、賀重光、葉有年、翁嵩年、僧人道濟、髡殘等，都各具風裁。其中最著名的爲朱翥、道濟。朱翥字雪个，江西人，爲明代宗室。國變後，匿他的姓名，因叫八大山人，逃入奉新山裏爲僧。常發狂疾，大笑大哭，隻身伴狂於市肆中，後竟對人不講一話，蓋他的胸次，磅礴鬱結，有不能自解的地方存在。喜歡吃酒，醉後墨潑淋漓，不自愛惜，花鳥竹木，以簡略見勝，山水出於不可壓歇的胸襟中，尤見工候的深遠。道濟，字石濤，一字大滌子，號苦瓜和尚，又號清湘老人，明朝楚藩的後代，工山水竹蘭花木，設想超逸，佈局奇雅，筆意縱橫排奐，風骨清雋，而兼高厚，爲當時一班作家所不及。曾被推爲江南第一。蓋八大石濤等，都是特異天才的別有懷抱者，自是不以繪畫爲繪畫，與「此子業必出吾右」的王時敏等，遠有不同。石濤並著有論畫一卷，詞義元妙，全從經典中得來。其他黃向堅、奚岡、徐枋、上官周，以及畫中十哲的高鳳岡、高鳳翰、李世倬、黃慎、張鵬翀、李師中、董邦達、王延格、陳嘉樂、張士英等，都是屬於南宗統系之下，名高一時的。又僧人逸然，避明末之亂，東渡日本，伊孚九、費漢源、雍

正的時候，東遊長崎，遠爲日本南畫勃興的導火線。

### 第三節 清代人物畫的變遷

山水畫，在隋代及唐初，除少數的院體派及專家以外，大概都屬於士夫文人餘藝的文人畫。至說道釋人物界畫各科，從秦、漢、六朝以下，到了清代，雖常見於士夫文人的繪畫中，總還屬於一種專門技術的繪畫。徐沁的山水畫敘中曾說：「以筆墨之靈，開拓胸次，以與造物爭奇，莫如山水。」蓋山水畫當煙雲變滅的時候，與泉石幽深的所在，可隨各人情感的所寓，偶然的啟發，而揮發心靈，如俗語所說的：「悠然心會，」儘足以深得他的天趣。但是人物等，必須得描寫之真，也須以他物爲體貌，殫心畢智，以求形似，這是必先經過的第一步的程途。所以非要多年研磨，成一種專門技術不可。從古以來，人物一科，多屬專家，也是這個緣故；不像山水畫，容易落筆。不過繪畫的本旨，卻不問山水與人物等等，都應該把世俗凡眼所看不到的至高真理，潛伏於極大的自然之內，覷破美的奧義，而揮發於畫面之上，假形似以解說

一切，是繪畫的本務。所以就是尺幅小方，也自然含有宇宙密秘與人生意義的妙諦，才能超越自然，漂渺而溢乾坤清新之氣於楮墨的中間。俗語所說的：「得山水者易，得人物者難。」也不過是一種入門最初的說法。到了升堂入室的時候，那是跳過技能難易的界域，是脫離科學的範圍，而達到繪畫的至境了。

道釋畫中的壁畫，在元明的時代，已經不多。到了清代，此等畫家幾乎絕跡，僅得楊芝等一二人。楊芝，錢唐人，精長人物，仙佛鬼神，筆力雄健而且縱恣，不假思索，提筆立成，愈大愈妙。曾自己說道：「安得三十丈大壁，磨墨一缸，以田家滌場大帚蘸之，乘快馬以掃數筆，庶幾乎手擘方舒，而心胸以暢也。」曾在西湖天竺寺，作觀自在像，惜被火遭劫，未留他的真跡。因他不喜歡作小幅，他的作品，留存於人間的很少。其餘的道釋畫，比之前代，確有遜色的地方，楊芝以外，有丁元公、呂學博、雯、王奐、徐承宗、僧人弘瑜等，都長仙佛鬼神，又金冬心、羅聘，也長鬼佛，羅聘有鬼趣圖，流傳世間，極為名流所稱賞。

歷史風俗的人物畫方面，在明末的時候，有南陳北崔的稱呼，陳洪綬互於清初，當推爲此種繪畫的第一泰斗，高出於仇英之上，可說是三百年來無此筆墨，爲有清人物畫的開祖。開當代藝苑上的一大光彩。洪綬，字章侯，號老蓮，浙江諸暨人，四歲的時候，就在婦翁家中的白牆壁上，畫長八九尺長的關壯繆像，婦翁見而驚歎，並扁閉其室以崇奉牠。又渡錢塘，揚揚州府學李公麟所作的七十二賢石刻，閉戶臨摹，嘗撫周景元美人圖，至再四，還不止，有人和他說：「此已勝原本，猶嘖嘖，何也？」他回答地說：「此所以不及也，吾畫易見好，則能事猶未盡，周畫至能，而若無能，此難能也。」明崇禎年間，召入內廷，得縱觀內廷畫藝，技術上更加進步。他的畫風，軀幹偉岸，衣紋清圓，而且細勁，兼有李公麟、趙子昂的妙趣，設色有吳道玄的遺風，力量氣局，有超拔磊落的風致。傳他畫法的，有子陳字——字小蓮。——及來呂、王樹穀、王鏜、嚴湛等，道光的時候，有張士葆佛像人物，亦宗此派。

除上面所說的一派以外，屬於仇英一派的，有柳遇、吳求、畢激等，其中尤以柳遇有精密

生動的意致。常布置樹石欄廊，點綴着幽花細草，至於玩物器皿等，都非常佳妙，摹古尤能逼真。和同鄉徐致，同有盛名於一時，其他游士鳳、蔡喜、吳瑄，都瀟灑清麗，深得古法，稱爲國初好手。郭崑、王樸的揚名北方，華胥的白描人物，直入龍眠之座；任熊、任薰的並駕老蓮，都是一代的作家。禹之鼎初學藍瑛，後出入於宋、元人的中間，白描尤脫去李龍眠的舊習。常用吳道玄的蘭葉描，微施薄脂於兩頰，紅暈娟娟，極見古雅，可說是別開蹊徑。華岳——號新羅山人——金農——字冬心。——冷枚，戴大有，俞琨、姜漁、沈銓、姜壘、顧洛、王鼎、標、改琦、金古良、上官周、黃慎等，都長人物仕女，名聞一時。清代末年，尤以任頤、任豫一家，承古法而別開超逸的格調，畫風及於現在。

其他另有寫真一派，這一派雖更有種種分別，然大多屬於曾波臣的統系。例如謝彬、沈韶、郭鞏、馮檀、徐易、劉詳、開張琦、張遠、沈紀、顧企、徐璋等，及吳江的周昉、海陽的余穎，也傳他的手法。其中以謝彬、徐璋，爲最有名。此派以外，別自成家的，有顧銘、顧見龍、顧銘、字仲書、嘉興人，

康熙時，聖祖召寫御容，稱旨，得賞賜很厚。朱竹垞曾贈他序略說：「謝彬、沈韶、徐易、張遠、學會、鯨氏而有得者也。方其未得，若膠於中而不釋；及其既得於心，若飛鳥之過目，其形之去我愈速，而神愈全矣。蓋我之所聞於四子者如此，顧子試由吾說而釋焉，何必不如曾鯨哉？」見龍字雲程，為康熙間的內廷祇候，很負盛名，繼承這兩的流末的，有鮑嘉、王儔等。其餘俞宗禮、廖大受、傅中玉、李榆、卡久、揚芝茂、劉德九、戴蒼、陸燦等，也都稱為傳神能手。

寫生本有二派，一派重墨骨，墨骨既成，然後傅彩，以取神色的老少，他的精神早留藏於墨骨中間，這就會波臣一派的畫法。一派略用淡墨鈎出五官部位的大略，全用粉渲染，這是江南一派的畫法。又有受西洋影響，別開一家風格的有焦秉貞。秉貞在康熙的時候，為內廷祇候，依西洋陰影及遠近各法，描寫實物，極得神肖，聲名聞及遠近，開寫真的新機軸。原來西洋畫法，早在明代歐人利瑪竇等攜帶東來，利瑪竇曾住在南都正陽門的西營，作有基督聖母抱小兒等圖，為該教的神像，常和人說：「中國人祇能繪陽面，故無凹凸，吾國人兼畫陰陽，

故四面皆圓滿。」會波臣實遠承此種方法，參以吾國的法式者；雖一時向於隆盛，然他的畫風卻流於板刻，極爲好古派所痛斥，這也是不相容於吾國繪畫的風尚，因此漸招俗工的譏議。不過到康熙、乾隆的時候，依伴着國運的發展，漸見洋畫風的隆盛，所以當時焦秉貞、曾被召入朝廷。秉貞的門徒很多，以冷牧爲最著名。稱爲江南畫家的傳者。他的畫法，先用淡墨鈎輪廓，以遠近透視陰影諸法，渲染而成功，在此可見得受西洋畫法的影響了。崔鑄等亦傳秉貞的手法。又當時有意大利人朗世，以西洋畫法研究中國繪畫。也在吾國的繪畫上，與有多大的影響，使得乾隆時所勅選的西清硯譜圖，也帶有西洋風味。他的作品很多，如乾隆帝南巡圖等，現在陳列在日本大倉氏的博物館裏，全爲院體細密的寫真畫。朗世寧以後，此派絕無所聞，大概太專工刻畫，流於板俗，不足見重於藝林。其餘上官周，在乾隆的時候，頗有聲名，他的畫風，也大有西洋風味，是清代三百年中的俊秀者。著有晚笑堂畫傳。同時有朱寶古、劉源、金古良，皆人物畫的能手。

第四節 清代花鳥畫及雜畫

清代的花鳥畫，有幾多的流派，相並而行，其中繼紹前代而發展的，有董經正、馮澍、雷遠、徐傳統、賈鏡、洪承祖、王斌、鍾泰來等，傳黃氏鈎染體的古法。黃松、張若靄、蔣溥等，傳周之冕的鈎花點葉體。雍正的時候，東渡日本，大賚日本花鳥畫的發展的有沈銓，他的畫風，也屬拘花點葉體一派，極盡巧緻精麗，深入寫生深處。祖述前代陳白陽、徐青藤寫意一派的，有顧卓、吳韋、李方膺、黃繼祖，以及閩秀、李因。然在清代最爲流行，可視爲各流派的代表者，實在是王武、惲壽平、蔣廷錫三家的純沒骨體。此派雖同祖述北宋徐崇嗣的沒骨體，然畫格上，卻大有不同的地方。原來宋元的沒骨畫，如北宋趙昌、元代錢舜舉等的遺品，他的畫法，不是全沒有骨法的描線，不過細鈎的描線，多爲傅彩掩去，僅在苔草等類上，不畫骨線罷了。所以宋元的沒骨體，實是專以黃氏的鈎勒填彩，稍爲變更體格者。而於設色多用清淡的水彩，不用石質的色料罷了。但清代的沒骨派，從張莘等的遺品上看來，全不用鈎勒的細線，而成功純骨畫。原

從徐黃及林良的寫意派，渾然融合，而成周之冕等的勾花點葉體，更發展而成功純沒骨體。勾花點葉體，本來以黃氏為根底，後來再加以深入堂奧的沈南澗等的巧緻精麗畫風，是得黃氏體變化發展的絕藝。更以徐氏體為基本，融合諸家之長，是得徐氏體變化的妙域，脫去時習，另樹一幟，在吾國近代的藝苑上，不能不說增加許多的光榮了。

王武，字勤中，號雪巖道人，江蘇吳縣人，長詩學，精工花卉。元明以來的寫生，雖也有新意的建設，然大多總帶有書院習氣。祇有勤中，神韻生動，獨得妙趣。王時敏曾稱揚他的繪畫，以為當列入妙品的中間。他的畫風，筆意秀逸，點綴流麗而多風致，學徐氏一派的作家，多宗仰他。因此繼承黃氏體一派的人，漸見稀少，他的學徒，有湯光啓、張畫、周禮等，然成功這一派的大成，傾倒當時的藝苑的，為武進的惲壽平。平，字正叔，號南田，又號白雲外史。初年，好畫山水，以復古為志。後見虞山王翬的作品，自想不能駕王翬之上，因和王翬說：「斯道當讓兄獨步，唯余恥為天下之第二手。」便棄山水研究花卉，斟酌古今，以北宋的徐崇嗣為宗，一洗時習，

別開生面，目爲寫生的正派，海內的學者，多受他的風化，因有常州派的名稱。他的畫風，簡潔精確，賦色明麗，天機物趣，畢集毫端。並工詩和書，題句極呈清麗。傳他的衣鉢而有盛名於一時的，有陳邦直、奚岡、王之孚、章紳、馬扶曦、及閻秀習、忍、女兒、惲冰等。然他的末流，爭事描摹，鄒小山曾有「此後學壽平者，不師其意，專事描摹，因之枝幹不分，苞蒂不備，真意盡失。」的話，亦並有爲贗款而欺世者。

當時在常熟又有蔣廷錫、廷錫、字揚孫、號西谷、一號南沙、康熙癸未進士入翰林。工花卉，多用逸筆，或奇或正，或率或工，或賦色，或暈墨，都極精妙，聲名很高。他的畫品，與南田、直入、元人之室；當時士大夫雅愛他的筆墨，因此他的作品，流傳到現在的還多。傳他的畫法的，有鄒元斗、馬逸、湯祖祥，及他的子蔣溥等，最爲有名。蓋廷錫性情恬雅而且愛士，凡有才藝的人，多羅致在門下，指授畫法，並因材而成教。例如許慧等都善林良的寫意派，和陳撰等相伯仲。

此外鄒一桂，即鄒小山。吳博屋，世稱爲王武，懌格後所僅見的作家。華亭的羅

澗，擅長水墨，看起來如有五彩，有清冷冷雋的氣韻，世人都說他有易元吉的規範，極聞名於一時。更有文定，與王勤中齊名；朱雲輝，則名聞於荆楚的中間。唐素、文淑二女史，實爲閨秀中的英粹。其他石門的沈振銘，武進的朱嶼，及童原等，都爲一時的作家。

又乾隆的時候，有叫做揚州八怪的八畫家，多江湖野逸的畸行學者。他的畫，常常不守繩墨，自出機杼，實是清代花鳥畫的一變。原來清代乾隆以前的花鳥畫，雖派別很多，並多出新意，較明代更多特異之點；然大體還承古法。乾隆以後，漸傾向於放肆奇逸，與清代山水，也以乾隆爲分水界相似。八畫家就是金農、羅聘、鄭燮、閔貞、李方膺、汪近人、高鳳岡、黃慎、李鱓，並不以隸籍限稱揚州，都是清代有名的花卉畫家。其餘如八大山人、高鳳翰、陳曼生、張賜寧、顧純、張問陶等，皆磊落不羈，書卷之氣，淫溢楮墨之間。又細筆簡淡一派，有華嵩、嵩，字秋岳，號新羅山人，工山水人物花鳥，草蟲，隨意點染，無不佳妙，秀逸之氣，可和南田頡頏。秋岳，本閩的莆田人，久客維揚，因慕西湖的佳勝，移家至錢塘，長詩，工詩，海內稱爲三絕。他的門徒汪澹，深

得他畫法，朱素人、李育、王素，也屬這一派。錢叔美，本以山水著名，他的逸筆花卉，娟秀可人，與他從兄袖海，皆得南田意趣。玉壺外史改琦，他的先代西域人，喬居松江，山水人物，出入龍眠、松雪，六如諸家，花草蘭竹，也秀韻天然，後人比他是新羅山人，孫子瀟論海內畫家，有「首推叔美、七薊兩君」的話。

細筆一派，如上面所說的幾家，可說極盡他的能事，既不拘拘於刻畫，而且能在嚴謹之中得丰神的超妙。化宋人板滯的深病，得元人超逸的深趣。大概花卉畫，恪守準繩，重於鈎染者，則近畫院一派，從周之冕創鈎花點葉體以後，那才有石田白陽一派。就是俗語所說的兼工帶寫意者。到了李復堂、高南阜，更肆為奇逸，簡斂而兼秀媚。從清到道，咸末年，如秋岳、七薊諸人，也未能出此範圍。而鈎勒一派，因之漸成絕響。其餘吳讓之，士氣雖多，筆力太弱，而且格調亦失之平凡。會稽趙搗叔之謙，深金石考據之學，兼長六朝書法，花卉在宏肆奇崛之內，蘊涵秀麗，能自創格局而不失古法，後人因他過於馳騁，稍有譽語。光緒初年，有任阜長、潛長兄

弟，甚長鈎勒，可說復古法而能出新意，惜少書卷氣，不爲士大夫所重。現時吳昌碩、會師會，別開近代的新局面。昌碩五十後，以金石篆籀之趣作畫，不守繩墨，古味盎然，長詩工書，都能別開蹊徑，是得於學問者深，故能兀然不羣，但學者常常務爲鬼怪，那又未免取法太遠了。

總之清代的花鳥畫，比其他諸科，較有成功的成績。蓋清代的國運，從乾嘉以後，漸漸傾斜，繪畫也因之漸趨衰運的彩色，很形寂寞的景象。在技工上，足以稱揚的，實在稀少。不過花鳥畫一科，還能繼續他的舊觀，深爲近代人所雅賞，得維持藝苑的殘墨。而尤其是近時花鳥的妙技，喧傳日本、歐西各地，在吾國繪畫的線索上，恰象呈着萬綠叢中紅一點的彩色，亦可說是受着以上各派影響的原故。

其餘墨竹有錢塘的魯得之，取法吳仲圭，兼追縱文同及蘇軾。李日華說他是「翰墨中精猛之將」。其次爲仁和的諸昇，山陰的王嚳，及周韓起等，都有高名。諸昇的弟子阮年等，都紹諸昇的畫法，有出藍的稱譽。工墨梅的有童鈺、金冬心等，閩秀、王朗，也稱絕詞。又工墨竹兼

墨梅者有張風、金陵明等；工墨竹兼工墨蘭的，有鄭燮等。其他常鈞的畫虎，俞齡錢的畫馬，邊壽民的畫雁，以及雷楫的龍，施原的驢，當時的人，有雷龍施驢的稱呼。高且園、高其佩，擅長指頭畫，叫做指頭生活；李世倬、蔣璋、趙誠穆，也以指頭畫得名，後人有叫蔣璋一派的指頭畫，為蔣派指頭畫。

墨梅、墨竹等，盛於元明，清代雖也不乏作家，但也漸次陷入流弊，他的風格氣韻，汪溢於畫外的，很少。徐沁說：「元明作者寢盛，乃為史為譜，其法益詳，其弊益甚。」確是一個平允的論斷，原來繪畫全在作者獨有的高尚情趣，不在手腕上的方法，這是學繪畫者所大家知道的。

論畫方面，明清兩朝，都還隆盛，清代尤遠駕明代之上，各家著作，真有不煩詳舉的情形。如龔賢的畫訣，王昱的東莊論畫，方薰的山靜居畫論，笪重光的畫筌，唐岱的繪事發微，黃越的廿四畫品，秦祖永的繪事津梁，沈顯的畫塵，高秉的指頭畫說，石濤的苦瓜和尚畫語錄等。



世界的藝術相融合？這個中間的變遷消息——即今後的歷史——却將怎樣的期望呢？  
雲慘淡而且枯寂的大地呀！正待着藝術下種的農夫了！

一九二五，十一月，燈下完了於滬南炮聲流彈之下

## 附錄

### 書畫同源論之不可據

潘天授

吾國古代的書畫家及一般學者，多主張吾國的書畫，是同出一源的。在宗法主義尊嚴的吾國，此種累代相傳的言說，當然可無用懷疑。我也受此種傳說的影響，故雖在讀古人言論之餘，存有許多不妥的意見，却依然存着姑作如是觀的態度。所以在去歲所草成的拙著中國繪畫史中，對於繪畫的起原，也尊古人相沿的傳說，有「文字即繪畫，繪畫即文字。」的一段話。今年夏天所出版的陳師曾中國繪畫史，也有「文字與圖畫，初無歧異之分。」的話，為書畫同源的申說。前月和滕若渠兄說及此問題，因說及他所著的中國美術史，對於書畫同源的主張，和我有同樣的態度，可謂不約而同了。前天又在國學彙刊中，見黃賓虹君所著的中國畫史馨香錄，也引陳鵬年繪事發微中「畫即書，書即畫也。」的一段話，作為吾國

繪畫的起源。雖說原始的事實，於一言一語之間，不關於後代的學術；但著之於簡冊之中，自然有影響於後代的思想不少。現在因將我個人對於此問題的不妥之點，略為羅陳，作為研究此問題的起點，海內不乏學者，當能引起討論，得一穩妥的解決。

主張書畫同源的論調，大概是把書畫兩者，看作連體的東西；就是書畫在起始的時候，「即書即畫」，兩兩沒有什麼分別；後來因變遷的關係，漸漸爾我分離，各自發展。這種說法，實在多屬武斷，沒有確切的證據。現在且把此種論調，分類搜集而加以批判。

(一) 在推理上自相矛盾者。

宣和畫譜序：

河出圖，洛出書，而龜龍之畫，始見著於時，後世乃有蟲鳥之作，而龜龍之大體猶未鑿也。逮至有虞彰施五色，而作繪宗彝，以是制象，因之而漸分。至周官教國子以六書，而其三日象形，則書畫之所謂同體未分者，向或存焉？

歷代名畫記：

古先聖王，受命應籙，則有龜書效靈，龍圖呈寶，自巢、燧以來，已有此瑞。庖犧氏發於滎河中，典籍圖畫萌矣；軒轅氏得於溫洛中，史皇、倉頡狀焉。是時也，書畫同體未分，象制肇而猶略，無以傳其意，故有書；無以傳其形，故有畫。按字學之體，六曰鳥書，在幡信上，書端象一鳥形者，則畫之流也。……又周官教國子以六書，三曰象形，則畫之意也；故曰書畫異名同體也。洎乎有虞作繪，繪畫萌焉。

山水純：

夫畫者，伏羲氏畫八卦之後，以通天地之德，以類萬物之情，黃帝時有史皇、倉頡生焉；史皇收魚龍龜鳥之形，倉頡因而爲字，相繼相更，而圖畫典籍萌矣。書本畫也，畫先而書次之。傳曰：畫者，成教化，助人倫，窮神變，測幽微，與六籍同功，四時並進，發於天然，非由述作，書畫同體而未分。故文能敘其事，而不能載其狀；有書無以見其形，有畫不能見其言。存形莫

善於畫，載言莫善於書，書畫異名而一揆也。

谿山臥遊錄：

書畫本出一源，昔聖人觀河、洛圖書之象，始作八卦。有虞氏作繪，作繡，以五采彰施於五色，日、月、星辰、山、龍、華蟲之屬，稽其體制，多象形，書畫分而仍合。

從上面的四節看來，第一節首二句，已將書畫的界限，分得非常清楚。並繼續着說龜龍的繪畫，就發現於出書出圖的那個時代，後來才發現蟲書鳥跡的字。到了虞的時候，又發明五采作畫，叫做繪——佩文齋書畫譜，曾載虞作繪，孔安國註「會，五采也；以五采成此畫焉。」——這已將書與畫的起源，與時代的先後，均說的十分明晰；不過聯句上，好似出書出圖是屬同一時期兩處地方罷了。倘使將首二句互換轉來，作

河出圖，而龜龍之畫，始見著於時。洛出書，後世乃有蟲鳥之作。

那更十分清楚了。但下面却接周官教國子以六書的一段，因六書的第三種是象形，就

推定書畫同體未分，或者從古如斯，可以承認；以此作上段種種證據的翻案。換一句話說，就是書畫同體的論調，已爲當時的人所共同主張。著者一因書畫的起源，是文化史中的材料，不得不引些古籍中的記載，作爲證據。又因當時的人，大多都主張同體，未便唯我獨異，故作此前後相反的懷疑論斷。這是一面不肯違背古人，一面不肯違背今人的態度，作此前後兩不相應的辭句。

第二節起首三句，也十分明白的說明書與圖的界限，並將樂河的出圖，溫洛的出書，記明在庖犧、軒轅兩時代。有巢氏遠比燧人氏爲早；庖犧氏遠比軒轅氏爲早；那圖與書的發見於人間，非但體制不同，並且時間一早一遲，遠有相差。繼此書與畫而演進的，自然各有他的淵源，不能勉爲牽合。雖聯句上，將典籍、圖畫、史皇、倉頡，連用以模糊界限，然典籍自典籍，圖畫自圖畫，史皇自史皇，倉頡自倉頡；意義上，事實上，均很清楚。換一句話說，就是庖犧與皇帝的時代，書與畫的意義，儘有明瞭的界域。否則將典籍與圖畫，作同一的意義解；史皇、倉頡狀焉。

的「狀」作同一的「狀」解；那麼作典籍萌芽，固可；作圖畫萌芽亦可。說倉頡作畫，固可；說史皇作書，亦可。恐終覺得有些未妥吧？而他往下就接着「是時也，書畫同體未分。」非但在推理上出乎爾，反乎爾。就是「這是時也」，是到底是指庖犧的時代而說的呢？還是指黃帝的時代而說的呢？也有未能明瞭之處。下面又頓然說明為傳意而有書，為傳形而有畫，以解釋書畫根本意義的不同。末又說：「書畫異名而同體也。」一翻一覆，真使讀者無從得其要領。

第三節先說明畫先書後，忽又說「書本畫也。」既說「書本畫也」，那還有什麼先後分別？但下句却接着「畫先而書次之。」又接着「書畫同體未分。」句句都自存返背。非但不合邏輯的方法，簡直連話都說得不清楚了。

第四節第一句，已作肯定的大前提。但第二句却引起河洛的事，作書畫分體的話。後又因書畫的體制，多基本於象形，因又主張分而仍合。這是盛大士存着書畫同源的主觀，因開首就作無證據的肯定。後因河洛等事實，又不得不承認書畫是兩體沒有關係的東西，故在

「不承認之中，漏出「分而仍合」的「分」字來。

以上的幾種，均存有相對矛盾，輾轉矛盾的論調。

(2) 因書畫意旨相同，而發生書畫同源的誤解者。

畫源：

倉頡造書，史皇製畫，書畫非異也。非書則無記載，非畫則無彰施，二者殊途而同歸。六書始於象形，乃繪畫之權輿；形不能書，象而後會之以意，意不能畫，會而後諧之以聲，聲不能盡，諧而後求之以事，事不能盡，指而後轉注假借與焉。書者所以濟畫之不足也，使畫可盡，則無事書矣。

山水純：

有書無以見其形，有畫不能見其言，存形莫善於畫，載言莫善於書，書畫異名而一揆也。

以上兩節，均先認明書與畫的體制不同，並且於效用方面，一屬載言，一屬存形，兩兩亦有所異。但書畫的「記載」、「彰施」、「存形」、「載言」都爲古聖王施行政教的一種工具，則屬同一的。故就攏統的作「書畫非異也」。「書畫異名而一揆也」的模稜肯定論斷。這種斷語，究竟是對於書畫的意旨而說的呢？還是對於書畫的起源而說的呢？其實書畫意旨的相同，並非書畫同出一源的據證，這是討論此問題的人，腦子上應當明瞭的界限。故假定對於書畫的意旨而說的，那麼對於書畫的起源，當然無關係。如其說對於書畫的起源而說的，那也當然不能以旨意相同，去推定書畫起源的體制，同發生於一個種子上。況且書畫最初的意旨，實未嘗相同呢。

(3) 以六書的象形字，解釋書畫同體者。

中村不折、小鹿青雲，所著的支那繪畫史。

據史傳太皞伏羲氏，始畫奇偶之數而作八卦，以肇書數之端。至黃帝軒轅氏時，倉頡

始作文字，開象形文字之源。此種象形文字，依漸次的變遷，而形成特種文字的組織，同時就是中華繪畫的淵源。蓋象形文字如日<sup>☉</sup>，月<sup>☾</sup>，艸<sup>艸</sup>，鳥<sup>鳥</sup>，蟲<sup>蟲</sup>，魚<sup>魚</sup>，象<sup>象</sup>等，皆象物的形狀以制字。故當時文字，即是繪畫，繪畫，即是文字。

朱德順說：

書畫同體而異文，如<sup>☉</sup>之爲日，<sup>川</sup>之爲川，<sup>鳥</sup>之爲鳥，<sup>母</sup>之爲冠，類皆象其物形而制字，是畫不過書之一變耳。

陳師曾中國繪畫史：

而文字始於象形，以象形而言，即含有圖畫之意。文字與圖畫，初無歧異之分，例如<sup>☉</sup>日，<sup>☾</sup>月，<sup>木</sup>木，<sup>子</sup>子，<sup>魚</sup>魚等字，即謂圖畫亦可。

以上三節，都以象形文字解釋繪畫，並推定書畫是同一源流的東西，以這種根據而主張書畫同源的人爲最多，而且也較有力量。如

張彥遠：

又周官教國子以六書。三曰象形，則畫之意也。故曰，書畫異名而同體也。

陳鵬年：

畫爲六書之一，象形是也。

郭淳夫：

又今之篆籀禽魚，皆有象形之體，卽象形畫之法也。

盛大士：

有虞氏作繪作繡，以五采彰施於五色。日、月、星辰、山、龍、華蟲之屬，稽其體制多出象形，書畫分而仍合。

佩文齋書畫譜序：

繪畫雖始秦漢，盛於六朝，而實脫胎於象形文字。

伊勢專一郎支那之繪畫

從古代傳說上以求繪畫的起源，當遠溯之於黃帝。當時有倉頡者，始作文字，同時便成繪畫；即是繪文字，就所謂象形文字。因此稱書畫的起源是同出於一系的。然象形文字，實發端於太皞伏羲氏以奇偶之數作八卦。從象形文字上說，與其稱他是書，不如稱他是畫為適當。

宣和畫譜序：

至周官教國子以六書。而其三日象形，則書畫之所謂同體未分者，向或存焉？

現在將以上各節歸類起來，可有下列三種：

(1) 以六書的象形字解釋書畫，推定書畫是屬同一體制，無從分離者，如支那繪畫史、宣和畫譜序、張彥遠、盛大士所說各節。

(2) 以六書的象形字解釋繪畫，推定書是畫的母體，畫是支分書的母體而別成一

種體制者，如佩文齋書畫譜序、朱德順、陳鵬年所說各節。

(3) 以六書的象形字解釋繪畫，推定畫是書的母體，書是從畫的母體所支分，而別成一種體制者，如郭淳夫、支那之繪畫所說二節。至如張彥遠所說：「在幃信上書端象鳥形者，則畫之流也。」這又以一種鳥書推定畫是依畫為母體的一種東西，與山水純中「史皇收魚龍龜鳥之形，倉頡因而制字，書本畫也，畫先而書次之」的一段話有同一的意義。

——日人書畫同源的論調，原取中國多數人的主張為主張，無特別注意的必要。

以上的三種歸類，可得三種疑問如下：

(1) 以六書的象形二字，就斷定古代的書與畫是屬同一的體制，在邏輯上，理解上，是否周延和妥當？

(2) 以象形字，推定畫是書所支分的變體，是否有充分的理由？

(3) 以象形字推定畫是演繹於畫的東西，是否就可證明書畫同出一源？

依書法約言說：

伏羲氏一畫開天，發造之機，而文字始立，自是有龍書，穗書，雲書，鳥書，蟲書，龜書，螺書，科斗書。

又印學叢談說：

古者結繩而治，未有符篆。迨伏羲因畫八卦作龍書，農神因嘉禾作穗書，黃帝見慶雲，作雲書，倉頡見鳥跡作古文，少昊作鸞鳳書，高陽作蟬蚪文，堯得神龜，作龜書，禹鑄九鼎，作鐘鼎篆。

又許慎說文序說：

著於竹帛者謂之書，書者，如也。以迄五帝三王之世，改易殊體，封於泰山者，七十有二代，靡有同焉。

據書法約言及印學叢談兩節，知道吾國的書法，從伏羲後，歷代而下，各依於應用者，自

爲制作，無一定的體制。大概因偶然的感引，成一時記載的符號，故有因嘉禾作穗書，因慶雲作雲書，因得龜作龜文，因鑄鼎作鼎篆等的事實。此種事實，其中雖有未可信實之處，證之於許慎說文序中所說的「以迄五帝三王之世，改易殊體，封於泰山者，七十有二，靡有同焉。」的話，足以證吾國古代的文字，確爲幾個首領與私人自有記載的功具，無共同統一等的目標。既無所謂象形；更無所謂六書。故一般人所說的「倉頡造字，依類象形」實未必盡然。

唐張懷瓘說：

古文者，史皇、倉頡所造也。仰觀奎星員曲之勢，俯察龜文鳥跡之象，博采衆美，合而爲字，是曰古文。

後魏江式說：

古史倉頡，覽二象之爻，觀鳥獸之跡，別創文字，以代結繩。

晉衛瓘四體書勢裏說：

昔在黃帝，創製造物，有詛誦，倉頡者，始作書契，以代結繩，蓋觀鳥跡以興思也。因而遂滋，則謂之字。

英人培雪爾 (Bushell) 所著的中國美術裏說：

同時又有倉頡者，始觀鳥獸蹄迹之跡，以制文字。

原來文字的創始，在篆學上考起來，一部份固有取法於物的形狀，但決非全文字均摹本於象形，在上面所摘的三節話，可以瞭然。並且在穗書，雲書，螺書，蟲書，科斗書，等各種文字的名稱上，可想見在文字點畫的中間，存有如穗，如雲，如螺，如蟲，如科斗的表現，體制上，恐未屬於象形？

元吾衍說：

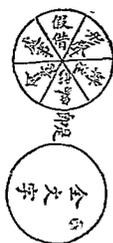
科斗書者，倉頡觀三才之文，意度爲之，文字之祖，而今之偏傍也。畫文形如水蟲，故曰科斗。

又朱熹說：

倉頡作字，非自撰出，亦自理如此。如心性等字，未有時，如何象得，只有此理自流出。

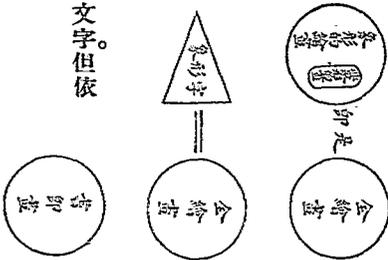
以上兩節話，可更證明吾國最初的文字，未基本於象形，到周代地官小司徒保氏教國子以六書，鄭司農註，「六書爲象形，會意，轉注，處事，假借，諧聲，六種。」姑且不論他保氏所教的六書，是否屬於鄭氏所註的六書。——鄭氏所註六書，僅見於許慎說文序中，恐出於漢，非出於周？——現在假定作鄭氏的六書說，也不過保氏爲教學上的便當起見，因分文字造形原始的六種基本條件。此種歸類，在吾國文字變遷的記載上考證起來，自在有文字很久之後。其中象形文字，方法上雖有類似於繪畫，然也不過屬全文字中的一部份。若因此就以象形二字，推定「繪畫即文字，文字即繪畫」，未免不能周延，可列式如下：

象形 + 會意 + 轉注 + 處事 + 形聲 + 假借 = 全文字



象形的繪畫 ≠ 非象形的繪畫 = 全繪畫  
故一部份的象形文字 ≠ 全繪畫

以全文字六分之一的象形字，與全繪畫，當然祇能列一個不等式。但依陳鵬年「畫為六書之一，象形是也。」的話，却以全文字六分之一的象形字，與繪畫列一等式。如下圖：



就是說一部份的文字，即是全繪畫；全繪畫即是一部份的文字。但依照書畫同體未分的話，祇可作下圖的式樣：

照上面的圖式，非但在吾國書畫，起源上考證起來，沒有這種事實。就是在世界上任何一國書畫的起源上考證起來，怕也沒有這樣的事實。——人類原始的進化，無論何種民族，

大體相同。——可是文字是屬於意志的記號，繪畫是屬於感覺衝動的表現。即使原始的繪畫，非常簡單，略有近似於象形文字；而象形文字，亦有近似於簡單的繪畫。但也祇可說是全繪畫全文字中的一部份。可作圖如下：



例如孩子，常因生理作用，畫成無目的運動的種種線條，與無意識的簡單圖形。這簡單線條與圖形，其中小部份，固或有類似於文字。而他的大部份，祇能當作原始的繪畫看，這是我們在平心中所應承認的。總括說，就是書與畫，無論是怎樣起源？怎樣關係？決不能以「象形」二字，推定書畫同體，或書支分於畫，或畫支分於書。

(4) 以攙統的意想解釋書畫同體者。

陳鵬年繪事發微：

唐張彥遠《敍畫源流》云：「龜書效靈，龍圖呈寶，自巢、燧以來，已有此端。」宋郭若虛《山

水訓，言「易之山墳，氣墳，形墳，出於三氣，皆畫的椎論。」韓純全言「史皇收魚龍龜鳥之形，倉頡因而制字，遂謂畫先而書次之。」不知上古渾噩，未立書畫之名，畫即書，書即畫也。

這節上半節，儘引古人的書畫各自起源的論調；結處竟以「不知上古渾噩」六字，將前段的種種依據，完全推翻。且無根據的推定「書即畫，畫即書也。」未免太出於武斷。

(5) 以廣義的圖字，誤解書畫同體者。

顏光祿說：

圖載之意有三：一曰圖理，卦象是也。二曰圖識，字學是也。三曰圖形，繪象是也。

這一段話，唐代張彥遠就引他作為書畫同源的證據。原來顏氏是說廣義的圖，可將卦象，文字，繪畫，都歸入圖的範圍之內。並非說因卦象，文字，繪畫，都可歸入廣義的圖字範圍之內，就可證明文字與繪畫是同出一源。張彥遠為吾國古代有名的繪畫批評家，倘且有這種誤會，何況在張氏而下的一般人呢？

畫同源之不可據。

古人對於書畫各自起源的論調，實在很多，今略摘錄幾種如左，互相對看，更可明白書

(1) 關於書的起源者。

張彥遠歷代名畫記：

龜書效靈。

孔安國尚書序：

古者伏義之王天下也，始畫八卦，造書契，以代結繩之政，由是文籍生焉。

書法約言：

伏義一畫開天，發造化之機，而文字始立，自是有龍書，龜書，雲書，鳥書，蟲書，蛇書，蠃書，

科斗書。

玉燕樓書法：

夫書非始於倉頡也，羲、農、皇帝，已自有書。洎乎倉頡觀化成文，書法益顯。

(2) 關於畫的起源的。

李善文選註：

世本曰，史皇作圖。宋忠曰，史皇黃帝臣，圖謂畫物象。

唐貞觀畫史敘：

虞羲受龍圖之後，史爲掌圖之官，有物之作。

繪事發微：

史皇收蟲魚卉服之形，以抒藻揚芬，筆端造化，於是始豆漏一斑矣。

畫塵：

世但知封膜作畫，而不知自敷首始。容曰，惜此神技，創自婦人。余曰敷首，脫舜於瞽，象之害，則造化在手，堪作畫祖。

此外對於書畫起的記載，約略與上錄相同者，如書法雅言、臨池管見等書中，還很多很多，祇從略。現將上所列舉的書與畫的起源對看起來，可得幾種總合點如左：

(1) 書

A, 書是起於龜書效靈之後。

B, 文字起於八卦。

C, 字是倉頡造的。

(2) 畫

A, 畫是起於虞羲受龍圖之後。

B, 畫是創始於史皇。

C, 畫以敦首爲祖。

以上的六個總合點，雖未能斷定吾國書與畫，產生在什麼時代，但書畫兩者，確屬各有

淵源，是可十分明白的事，現在且把中國的書與畫的起源，究竟是同時代的還是異時代的問題研究一下，爲解決同源問題的鍵鑰。

依藝術的起源，大概起於遊戲模擬諸條件。斯賓塞（Spencer）說：

所謂遊戲，實生於人類種種方面。以生命上必要的能力，無別的關係，祇爲直接滿足自身而活動。高等者的能力，便成爲藝術上的作品。劣等者的能力，便成爲遊戲。

故在任何民族的原人時代，都有一種雛形的表象，與創作美術的行爲。漸由原人遞及後人，而淘汰，而演繹，而進化，以成較完善的美術品。就是基本於人類生理上心理上美術創作的動機，實存在人類原始的時代。故可說有人的時代，就有藝術的產生。不過那時的藝術是無意識的，是概念的，是抽象而不完美的罷了。屬於藝術一部份的繪畫，當然同發生在一個動機上。所以西方的學者如亞里士篤德（Aristotle）等均主張造形的藝術品，由於人類的模擬指示的動作而起。蓋事物在人手把捉所不及時，則變爲指示動作，指示猶不及時，

——關於視聽及經過之事——擬指的動作隨之而起。馮德 (Wundt) 所著的民族心理學裏說：

在美術未起之先，人手已能描畫物象之輪廓於空間，以示他人。

可知此種動作，不論原始民族與文明民族，皆有同一的存在。這正是在空間，作一幅不留痕跡的抽象圖畫。即可說是繪畫原始的胎形。心理學者常就多數幼孩與兒童的圖畫，研究他描寫能力的發達，得到同樣的結果：就是當幼孩自發描寫最初的繪畫時，並沒有明確的觀念，與有目的的作用。就是手的運動，亦完全是生理的。心理學者，特稱此種繪畫為「錯畫」。然幼孩對於此種無目的運動的線條，認得一種有興味有意義時，漸漸成功正式繪畫的原始。故繪畫在初期，雖無計畫，無工夫，然因偶然的暗示而發見，則可斷定是一件有理而可靠的事。可是原始人類進化發達的階程上，當然要經着此種循序。因此可得吾國繪畫起源的幾種條件如下：

(1) 圖畫是起於人類原始的本能動作。

(2) 圖畫的意旨是遊戲的，趣味的，感情的，自我的。

(3) 圖畫是直觀的，就是屬於識的。

又依德國學者海爾姆霍爾資 (Helmholtz) 說：

抽象的思考，是理會的作用，是概念的，謂之知。直感的思考，是感覺的作用，是直觀的，謂之識。言語是知的發表。圖畫是識的發表。

原來人類生活的內容，可分兩方面，即抽象的思考，與直感的思考。抽象思考的表現，就是言語文章。直感思考的表現，即是圖畫。這種內容，就是最原始的人類，亦存在着，不過文字文章，比言語繪畫，遲些發見罷了。因為直感的繪畫，是起於原始人類生理上的本能衝動。書為抽象的記號，是出於稍進化的人類所意造，是屬於意志的。

陳映璜人類學說：

其器具刻有三角形或十字形之符號。表示其所有權。是即後世之家紋。或文字之濫觴也。

這也是根據人類進化種種條件的一種「想當然」之辭。因可得文字起源的幾種條件如下：

(1) 書是起於稍文明民族意志的造形。

(2) 書的意旨是應用的。

(3) 文字是知的，非感情的，非趣味的。

從上面的幾種條件上看來，說吾國的文字，起源於八卦，還稍有道理。因吾國的文化，開發極早，在伏羲稍前，已屬結繩而治的時代。到伏羲的時候，文化更進，結繩不足以應用於記繁雜的事件。因畫八卦造書契，以代結繩。是八卦為吾國最初最簡單的記事符號，即可說為吾國最初的文字。到皇帝的時代，人事更繁，書契又不足應用於記繁雜的事件，倉頡因引蟲

形鳥跡，以曠文字的界域。

易繫辭說：

上古結繩而治，後世聖人易之以書契，百官以治，萬民以察，蓋取諸夬（三三）

胡適之中國哲學史說：

又如三三（夬）代表「澤上於天」是個大雨的意象。後人見了，忽然生一個普及博施的意象。因此又想起古代結繩的法子，既不能行遠，又不能傳後，於是便生出一個普及博施的「書契」的意象。從這個觀念上，才有書契文字的制度。

故書與畫，雖或有幾處相似的地方。然書與畫的名稱，書與畫的意旨，書與畫的界限，兩各有明晰的地位。否則既屬「同體未分」，又何必在種種方面都互分界別呢？

中國的繪畫，究竟起於什麼時代？實在很難說的一件事。屏除一切空泛無意義的武斷，從穩健而有確實證據的方面說，自然要算虞代了。尚書裏說：

「日、月、星辰，……以五采彰施於五色。」

漢書刑法志裏說：

蓋聞有虞氏之時，畫衣冠，異章服，以爲戮，而民勿犯。

依上兩節的記載，虞代確爲吾國繪畫具體形成的時代。倘使更要追求到虞代以前去，那麼中國繪畫的原始，可列成幾條邏輯如下：

- (1) 吾國在有人的時代就有擬指的畫形。
- (2) 中國的繪畫，決不是自庖犧、皇帝或虞代發現的。
- (3) 中國的繪畫，決不是和書同時發現，或由書裏演繹出來的。
- (4) 用洛出圖的一類神話，來附會繪畫的起源，是不可據的。

總以上的種種方面看起來，中國的書畫家，以及一般學者，主張書畫「同體未分」，是在根本上未得明瞭的觀念，難怪他生出種種武斷與誤會。至於「河出圖，洛出書」等的神

話，是腐朽思想家的子不語，更見中國人思想的簡陋，何足爲學術上的證據。即使真有這件事，也祇可證明書與畫早發見於出圖出書之前，中間將已發見的書與畫，遺落在河洛的地層中，到那時被伏羲、軒轅，偶然發見，如西方人的發見舊石器時代的石斧，與埃及人發現棺中的肖像畫等的事實一樣；這樣說法，非但較爲近理，而且也許確有此種事實呢？

雖然，吾國書畫同源說，歷代而下，唱和者，大有其人。雖說出於少數人牽強附會的意想，而造成三人成虎的故事。然亦有相當附會與誤解的原因。現在以我個人的見解，對於附會誤解的原因，可列有下列數種：

(1) 誤解於古代帝王，以繪畫爲補助政教人倫不及的工具。

繪畫的起源：是衝動的，遊戲的。而他的意旨：是審美的，快樂的，情感的，自我的，已略在上面說過。然吾國的繪畫，自黃帝而後，歷代相傳而下的帝王，常用牠補助政教人倫的不及因之將純粹藝術的繪畫，竟變成一種機械的工具，如

明李日華說：

古者圖書並重，以存典故，備法戒，非浪作者。故有建章千門萬戶圖，晉張茂先猶及見之，漢武帝視紂踞妲己圖，班姬因進忠言。

唐張彥遠說：

故鐘鼎刻，則識魑魅，而知神姦。旂章明，則昭軌度，而備國制。清廟肅而尊彝陳，廣輪度而疆理辨。以忠以孝，盡在雲臺。有烈有勳，皆登麟閣。見善足以戒惡，見惡足以思賢。留乎形容，式昭盛德之事。具其成敗，以傳既往之蹤。記傳所以敘其事，不能載其形。賦頌所以詠其美，不能備其象。圖書之制，所以兼之也。

在歷史上可考的事實，如虞代的畫衣冠，夏代的畫鼎，周代的置設色之工，畫九旗，冕服，並大興壁畫，以為鑒戒的應用。到兩漢，尤見興盛，繪畫直為名教綱常與經傳的羽翼了。因之一般學者與書畫家，都以繪畫為「存形」，「存狀」，與文字的「載意」，「載言」，看作同途並馳的。

對體，均爲首領與皇帝統理羣衆有同樣意旨同樣功能的一種工具。遂以算理式的誤解，以爲書與畫的個體上，亦有關係。因此將書畫兩者，作爲同一的東西看待，如

明宋濂說：

非書則無記載，非畫則無彰施，二者殊途而同歸。

山水純裏說：

畫者所成教化，助人倫，窮神變，測幽微，與六籍同功，四時並運，發於天然，非由述作，書畫同體而未分。故文能敘其事，而不能載其狀。有書無以見其形，有畫不能見其言。存形莫善於畫，載言莫善於書。書畫異名而一揆也。

第一節，說書畫兩者功用相同，歸點可合而爲一。尙未說到書畫同源上去。第二節，却全以成教化助人倫等的功用相同，因十分肯定的去推定書畫同體未分。不假思索的中國人，元有隨意誤會而無所底止的習慣。

(2) 影響於宗法主義的太尊嚴。

四千年皇帝制度的中國，什麼地方不存着皇帝唯一，祖宗唯一的思想？換一句說，就是任何繁多的分係，總須統一到一個始祖上去。例如繁衍到數萬萬的華族，他的始祖祇一個男性的盤古氏。並非不知道人類繁衍，要有男女兩性。但祖宗決不能唯二的，因之單獨的男性也能生出成千成萬的子孫來了。這確是吾國宗法主義結晶思想的表現。所以書與畫，明明說起自史皇，倉頡，總須牽強附會的說是同出於一個源頭。好像研考古事，是不得不這樣說法。在上面所摘的，「書畫同而體未分，」書畫異名而一揆也。」等的不合邏輯的論調，就可十分清楚。可是張公義等九世同居的「同」字，就是中國人唯一的榮耀呢！當這以政治轉移學術的中國，不曉得有多少文化上進步的事件，受着同樣的惡毒與錯誤？

(3) 惑於以文字為美術品。

最初的文字，原為記載的符號的，應用的。在形式上祇求簡單，明晰，整齊，等以外，並未會

附有美的感觀。後來在記號形式的表現上，漸漸附起美的條件，成爲美術上的一種玩味，與繪畫處同等的地位。

元楊維禎說：

書盛於普，畫盛於唐、宋，書畫一耳。士夫工畫者必工書，其畫法卽書法所在。

末句所說的「畫法卽書法所在」，是說作書作畫技巧的方法上，完全是相通的。就是書畫兩者，完全同站在審美的界域上。魏、晉而後，非但研究書與畫的人，將書與畫作同樣的古董看待。就是愚夫俗子，也將書與畫，認爲裝飾上一種對偶的東西。這實是引起一般人誤解書與畫的大原因。

(4) 惑於以書法上的線條美，應用於畫法上。

吾國的繪畫，有一種特長，爲世界各國所不及的，就是線條美。這種線條美，與書法有極大的關係。原來吾國的文字，自從加上美的玩味以後，凡讀書識字的人，都須經相當研究，與

技巧上的相當練習。因之歷代特出的作家，也代有其人，不勝枚舉。在歷代書法線條上研究的結果，自然能得他的至妙，應用於畫法上來。如陸探微因王羲之的一筆書而作一筆畫等。是一個明瞭的例子。以繪畫認為文人餘事的中國，一般畫家，原屬兼長文學與書法者，尤能知道此種妙奧的所在，常常全以書法去解釋繪畫的方法。如元錢舜舉論畫說：「以篆隸體作畫，方稱士氣。」柯思九論畫竹說：「幹用篆法，枝用草法，葉用八分法，」一直是書法與畫法無處可以相離。吾國此種畫論，在任何的論畫書上，都可找到，這也是引起誤解書畫同源的原一個因。

總括起來，以東方人的精神，東方人的習性，東方人的頭腦，是哲學的，不是科學的，對於此等渺茫的書畫起源問題，自然難有妥切的論斷。所謂「意造」「意說」也是無所諱言了。倘使更將西方的文字與繪畫的關係，研究一下，再解決吾國的書與畫，是否同源？那是更明白哩。

（一）紋鳳變 代周一





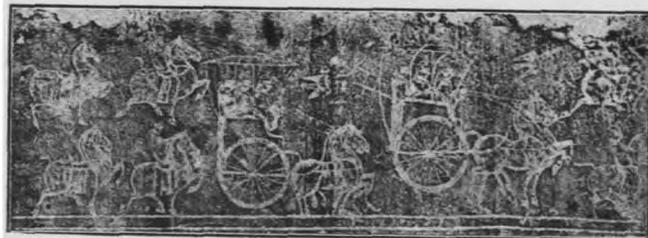
周 夔鳳紋壺

九

二 周 夔鳳紋 (二)



四 漢 孝堂山祠石刻



五 漢 梁武祠石刻之一部



六 晉 顧愷之 班姬像





八 唐 敦煌石室壁畫之一部



九唐 吳道子 佛像





十一 唐 王维 江山雪霁图卷之一

十一 唐 韓幹 牧童騎羊圖



十二 五代 徐熙 雪柳白鷺圖





十四 宋 畫院真蹟 滕王閣圖





十一 宣和殿六鶴之一

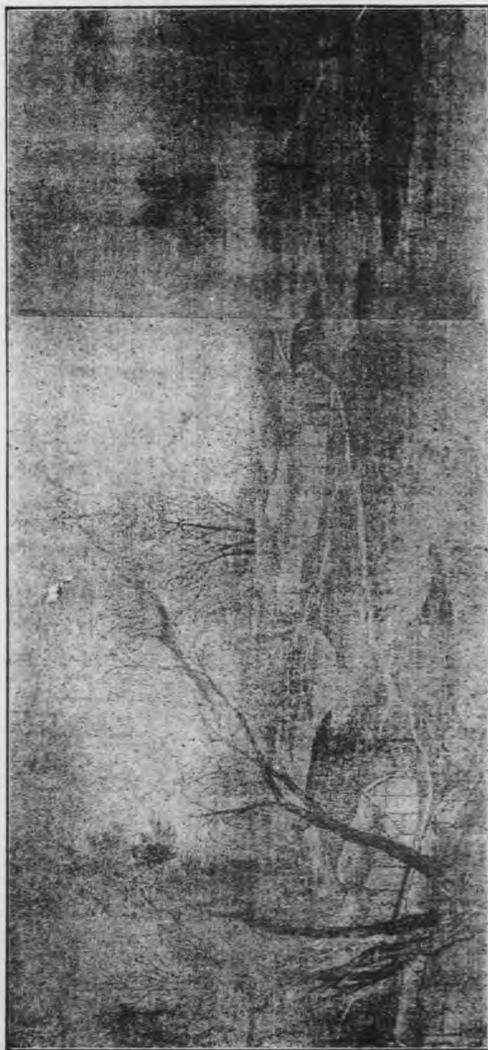
十六 宋 董源 溪山旅行圖





部一之卷圖霽秋山溪 宋 郭熙 七十

部一之卷圖雨烟江春 穰令趙 宋 八 十



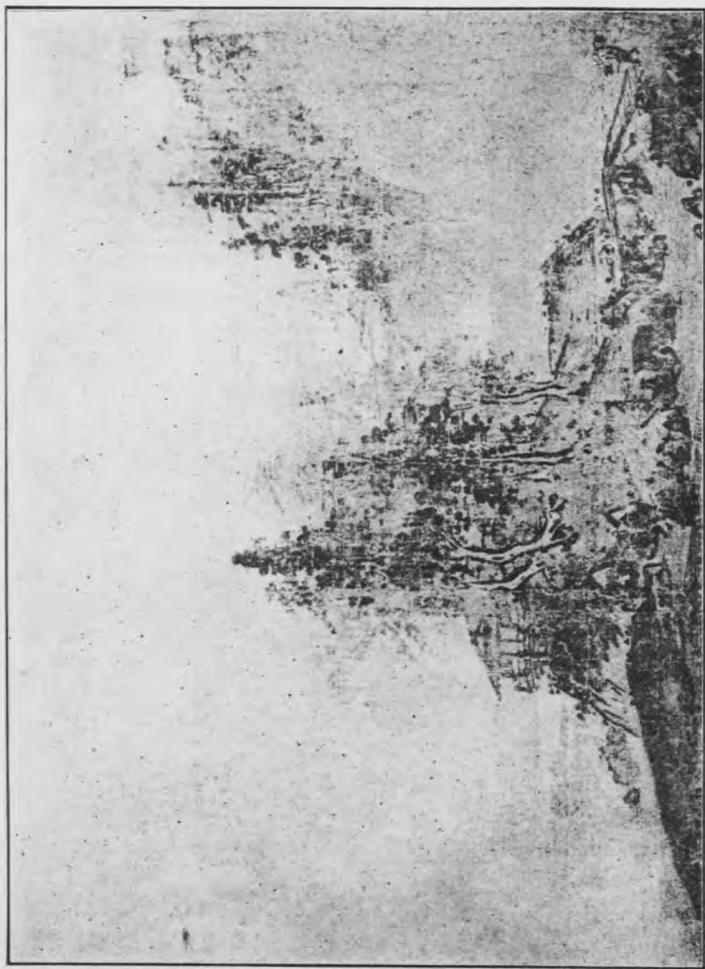
部一之卷圖山雲 宋 仁友米 九十



二十 宋 馬遠 雨中山水圖



二十一 宋 夏珪 山水亭榭圖



二十二

元 王蒙林泉清集圖





元 黃公望 秋山翠圖 三十二

二十四 元 錢舜舉 荷花圖



二十五 元 趙仲穆 西夏圍獵圖



二十六 元 倪瓒 西林禪室圖



二十七 明 周臣 仙山圍棋圖



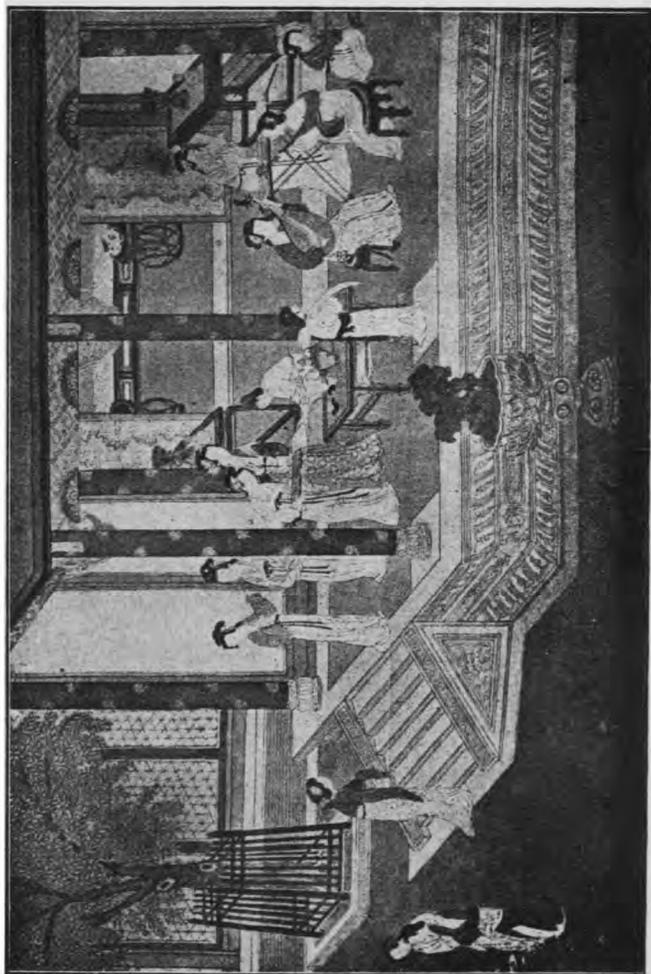
二十八 明 唐寅 修竹流泉圖



二十九 明 林良 蘆中野雁圖



三十 明 仇英 漢宮春圖





三十一 清 八大山人 山水



圖景雪 谷石王 清 二十三

三十三 清 藍瑛山水



三十四 清 陳老蓮人物





00562

944-09  
754

中國繪畫史  
編

國立北平圖書館  
NATIONAL LIBRARY OF PEIPING  
PEIPING

登錄號 00562 分類號 944-09  
Acc. No. Class No. 754



The Shanghai College of Fine Arts Series  
A HISTORY OF CHINESE PAINTING

BY  
PAN TIEN SHOU

1st ed., July, 1926

Price: \$1.00, postage extra

THE COMMERCIAL PRESS, LIMITED

SHANGHAI, CHINA

ALL RIGHTS RESERVED

中華民國十五年七月初版

回(上海美術專  
門學校叢書)中國繪畫史(一冊)

(每冊定價大洋壹元)  
(外埠酌加運費匯費)

編纂者 潘天授

發行者 商務印書館

印刷所 上海商務印書館

總發行所 上海棋盤街中市

分售處 商務印書館

長沙 常德 衡州 重慶 廈門  
廣州 潮州 香港 梧州 雲南  
貴陽 張家口 新加坡

※此書有著作權翻印必究※

