

唐宗繪畫史

君翁署

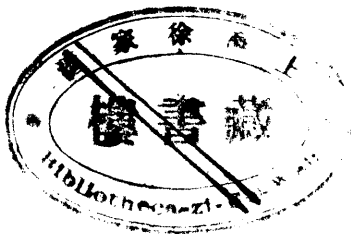
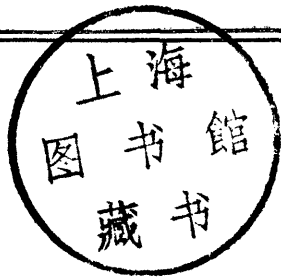


上海图书馆藏书



A541 212 0009 5137B

唐宋繪畫史



著 固 滕

上海神州光社刊

弁 言

這小冊子的底稿，還是四年前應某種需要而寫的。我原想待直接材料，即繪畫作品多多過目而後，予以改訂出版。可是近幾年來因生活的壓迫，一切都荒廢了；這機會終於沒有降臨給我。目前在浪遊中，什麼都談不到；以後能否有這個機會，亦很渺茫。偶然披閱國內最近所出版的關於繪畫史的著述，覺得這小冊中尚存有一些和他們不同的見解。因此略加增損，把牠印刷出來，以俟賢者的指教。當時所用的參考書及圖譜，現在都不在手頭；有記不起來的若干處所未加改正，圖譜也不能多量選印，都因這個緣故。凡此簡陋與疏忽，統望讀者見諒！

目次

第一章	引論	二
第二章	前史及初唐	一四
第三章	盛唐之歷史的意義及作家	三五
第四章	盛唐以後	六一
第五章	五代及宋代前期	八四
第六章	士大夫畫之錯綜的發展	一一二
第七章	宋代翰林圖畫院述略	一三三
第八章	後期館閣畫家及其他	一五三

圖版目次

- | | | | |
|---|------------------|----|-------------------|
| 一 | 顧愷之 女史箴圖卷之一部 凡三頁 | 九 | 郭熙 溪山秋霽圖卷之一部 凡二頁 |
| 二 | 王維 江山雪霽圖卷之一部 凡二頁 | 十 | 趙令穰 春江煙雨圖卷之一部 凡二頁 |
| 三 | 李真 不空金剛像 凡一頁 | 一一 | 米友仁 雲山圖卷之一部 凡一頁 |
| 四 | 荆浩 山水圖 凡一頁 | 一二 | 梁楷 冬景山水圖 凡一頁 |
| 五 | 貫休 羅漢圖之一部 凡一頁 | 一三 | 夏珪 山水亭榭圖 凡一頁 |
| 六 | 董源 溪山旅行圖 半幅 凡一頁 | 一四 | 馬遠 雨中山水圖 凡一頁 |
| 七 | 董源 羣峯霽雪圖卷之一部 凡二頁 | 一五 | 馬麟 寒江獨釣圖 凡一頁 |
| 八 | 范寬 秋山蕭寺圖 凡一頁 | | |



六朝顧愷之女史箴圖卷之一部

英國博物館藏



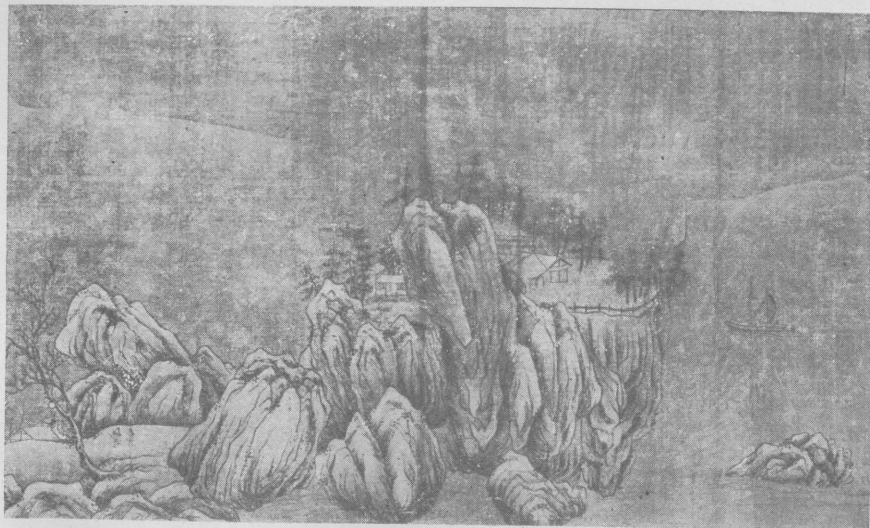
六朝顧愷之女史箴圖卷之一部

英國博物館藏



六朝顧愷之女史箴圖卷之一部

英國博物館藏



唐王維江山雪霽圖卷之一部

小川爲次郎藏



唐王維江山雪霽圖卷之一部

小川爲次郎藏



唐李真不空金剛像(真言七祖像之一)

教王護國寺藏



五代荆浩山水圖

董伯雨藏

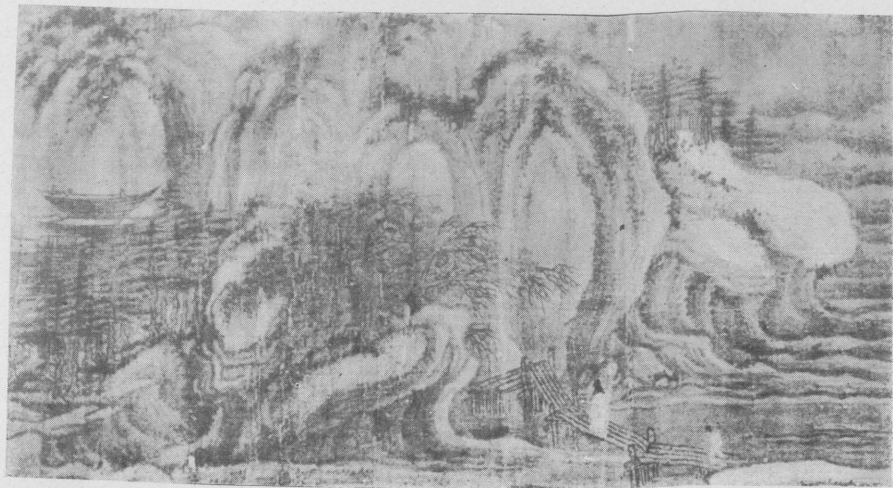


五代貫休羅漢圖之一部

日本帝室藏



北宋董源溪山行旅圖半幅 小川爲次郎藏



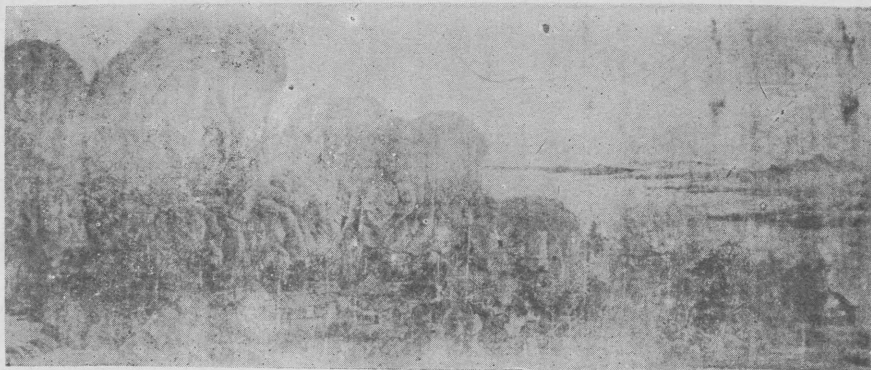
北宋董源羣峯雪霽圖卷之一部

齋藤悅藏藏



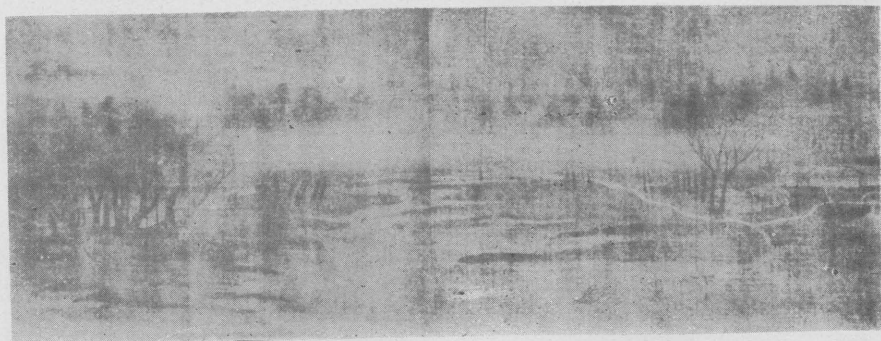
北宋董源羣峯雪霽圖卷之一部

齋藤悅藏藏



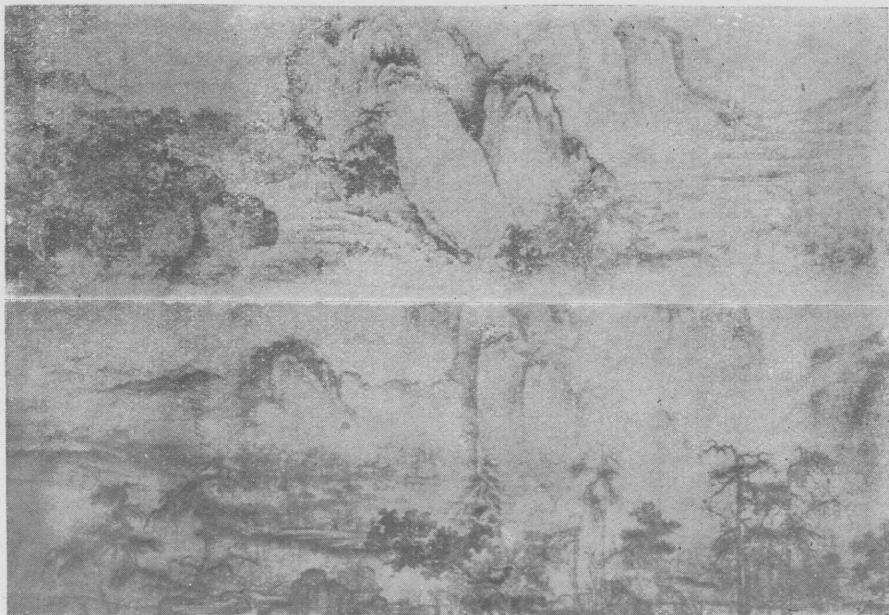
北宋范寬秋山蕭寺圖

景樸孫藏



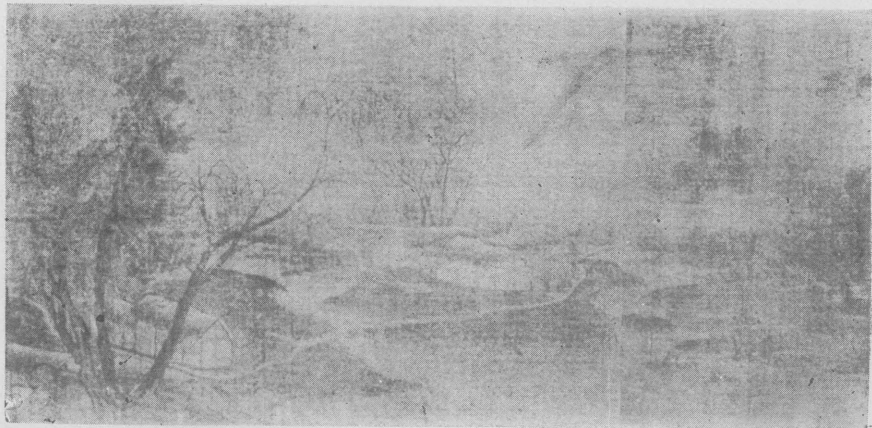
北宋趙令穰春江煙雨圖卷之一部

山本悌二郎藏



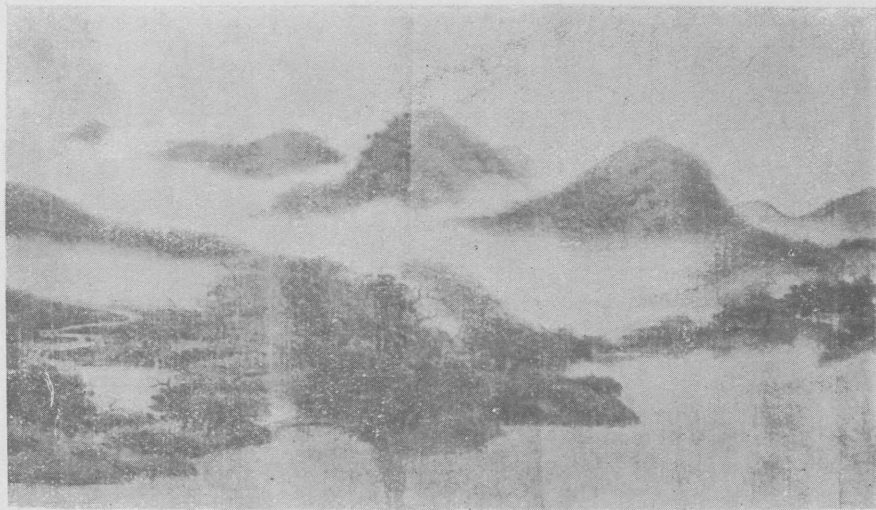
北宋郭熙溪山秋霁圖卷之一部

端方藏



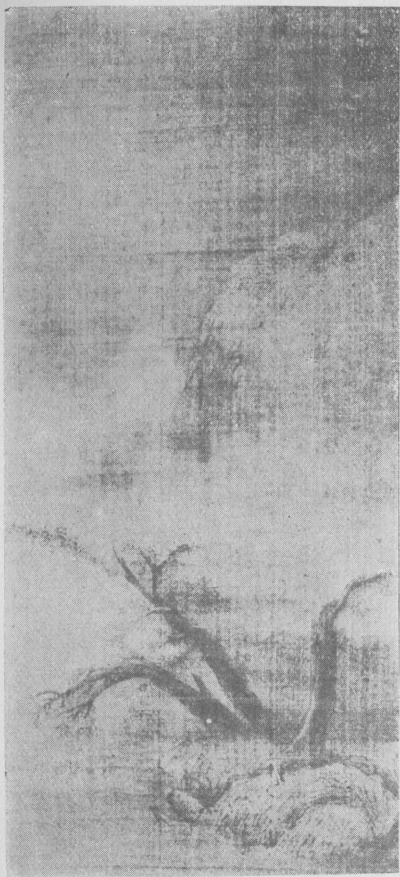
北宋趙令穰春江煙雨圖卷之一部

山本悌二郎藏



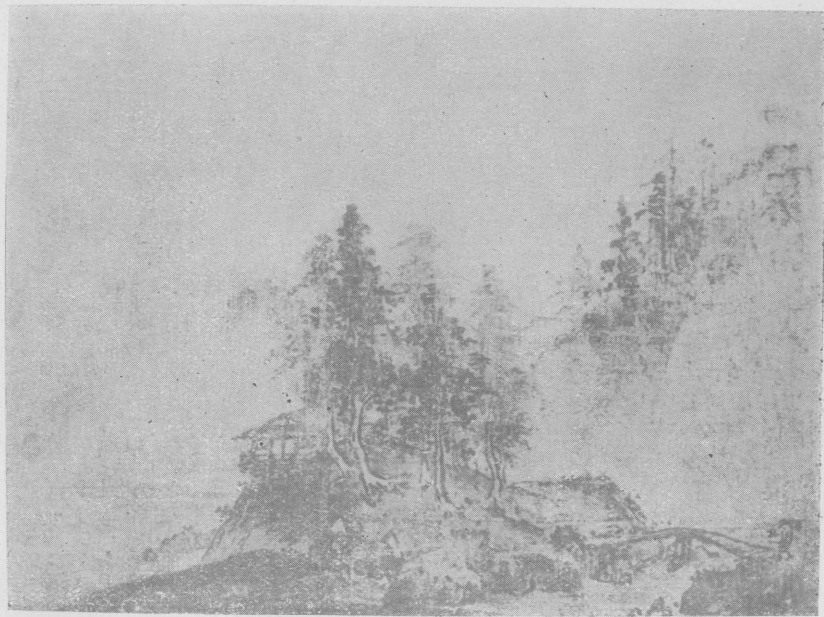
北宋米友仁雲山圖卷之一部

山本悌二郎藏



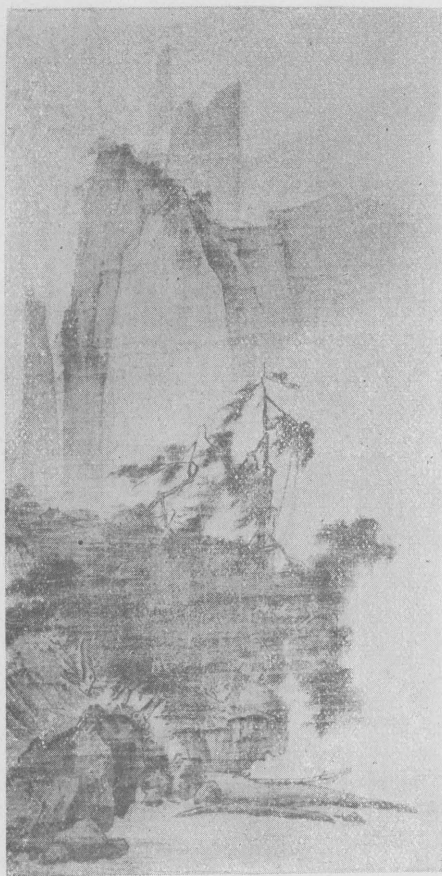
南宋梁楷冬景山水圖

酒井忠道藏



南宋夏珪山水亭榭圖

黒田長成藏



南宋馬遠雨中山水圖

岩崎彌之助藏



南宋馬麟寒江獨釣圖

黑田長成藏

唐宋繪畫史

第一章 引論

研究繪畫史者，無論站在任何觀點——實證論也好，觀念論也好，其唯一條件，必須廣泛地從各時代的作品裏抽引結論，庶爲正當。不幸中國歷來的繪畫史作者，但屑屑於隨筆品藻，未曾計及走這條正當的路徑。雖然，這也不能責怪，中國尙少宏大的博物館把歷代作品有條不紊地陳列出來，供人觀賞鑽研；而私家蒐藏分散在各地，且又祕不示人。在這種情形之下，學者絲毫不得研究上的方便，自然產不出較可人意的繪畫史了。卽如我們現在有一個熱願，要想往那條正當的路徑上試探一下，可是情形依舊，那容我們去叩關呢！這是研究中國繪畫史之最困難的一點，假如這個困難不打破，永遠使研究繪畫史者陷人深深的悵惘，永遠產不出關於中國繪畫史之完善的述作。

我從前在日本及國內南北各地，曾經目見過一部分唐以來一直至近代的繪畫作品。當時雖十分耽愛，然尙未有去研究牠們的用心；且時間亦很短促，不容我細玩咀嚼。就

此像古人所謂「雲烟過眼」地那樣一起埋葬在記憶之外了，真蹟不容易目觀，而圖譜印刷亦復不多；不能予我人以較便利的處置。那末我現在來講唐宋繪畫，未免太大胆了。是的，這是暫時的，我想不久，就會有專家來彌補這個缺憾吧。現在的講述，仍不免要兜舊時繪畫史作者的路徑，靠些冰冷的紀錄來說明。當然在可能範圍內，可以引用真蹟或圖譜的地方儘量引用。我的企圖，雖然我是兜的舊路徑，我很想在這貧乏的材料裏挫磨一下，找出些「發生的」(Genetisch)那種痕蹟。也許是僥倖猜中，也許是差之千里，凡此成敗，只好暫時不計。

中國從前的繪畫史，不出二種方法，即其一是斷代的記述，他一是分門的記述。凡所留存到現在的著作，大都是隨筆劄記，當爲貴重的史料是可以的，當爲含有現代意義的「歷史」是不可以的。繪畫的——不是只繪畫，以至藝術的歷史，在乎着眼作品本身之「風格發展」(Stilentwicklung)某一風格的發生，滋長，完成以至開拓出另一風格，自有橫在牠下面的根源的動力來決定；一朝一代的帝皇易姓實不足以界限牠，分門別

類又割裂了牠。斷代分門，都不是我們現在要採用的方法。我們應該採用的，至少是大體上根據風格而劃分出時期的一種方法。對於這一點，即中國繪畫史之時期的劃分，若干外國人曾經試驗過。一八九六年，德國希爾德（Hirth）著中國藝術上之外來影響（*Über fremde Einflüsse in der Chinesischen Kunst*）一書，把中國前代繪畫，分爲三個時期，如左（註一）

- 一、自邃古至紀元前一一五年。不受外來影響，獨自發展時代。
- 二、自紀元前一一五年至紀元後六七年。西域畫風侵入時代。
- 三、自紀元後六七年以後。佛教輸入時代。

這個劃分，希爾德根據那「外來影響」的課題而決定的，其是其否，不在我們現在所討論的範圍之內。法國巴達洛（*Péleologue*）則把中國全部的繪畫史，分爲左列各時期（註二）

- 一、自繪畫起源至佛教輸入時代

二，自佛教輸入時代至晚唐

三，自晚唐至宋初

四，宋代 九六〇——一二七九

五，元代 一二八〇——一三六七

六，明代 一三六八——一六四三

明初至成化 一三六八——一四八七

弘治至明亡

七，清代 一六四四至今代

對於巴達洛的劃分，除第一項無問題，二三兩項欠妥外，其餘也不免跟上了「斷代」的紀述者之踪跡。英國布歇爾（Bushell）大抵也不能滿意這個劃分，所以另出機杼，分爲左列三時期（註三）

一，胚胎時期 自上古至紀元後二六四年

二，古典時期 紀元後二六五年至九六〇年

三，發展及衰微時期 紀元後九六〇年至一六四三年

布歇爾的劃分似乎比巴遼洛高明些，可是古典時期包括南北朝隋唐發展及衰微時期，包括宋元明，太失之籠統而不容易顯出時代與風格的特徵了。日人伊勢專一郎有一個和上述諸人不同的意見，他說：「如其劃分中國繪畫為古代中世近世，則中唐開元天寶之時，豁示前一限界；而元正當處於近世的劈頭，特別元季四家最明晰地豁示這個限界。」（註四）照伊勢氏的意見，中國繪畫史的時期，可以這樣排列：

一，古代 邃古至紀元七一二

二，中世 自七一三至一三二〇年

三，近世 自一三二一年至今代

這個劃分，把朝代觀念全然打破，自較上述諸家為優越；且時代和風格的發展，瞭如指掌。我在去年，寫一小冊子的時候，也嘗劃分中國藝術為四個時期，如下（註五）

一 生長時期 佛教輸入以前

二 混交時期 佛教輸入以後

三 昌盛時期 唐和宋

四 沈滯時期 元以後至現代

那時伊勢氏的著作，還不會落到我的手裏；我雖然聲明過那沈滯時期的「沈滯」二字，不是衰退的意義；可尚不如他那麼決定地把朝代觀念打破。得到伊勢氏的啓示，我對於自己向日的假想，有了一種堅信和欣幸了。因為我那次的劃分，和巴遼洛，布歇爾都不敢苟同，却和伊勢氏頗相接近；其中不同的祇是我把伊勢氏的古代分裂而爲二。這是不成問題的，假如伊勢氏把「古代」細劃起來，必不忘佛教輸入的那個關節的。

現在講的唐宋繪畫，在整個繪畫史上，適當伊勢氏所劃定的「中世」；我自己所劃定的「昌盛時期」。不過我甯取伊勢氏主張，雖則形式上叫做唐宋，我願勉力指出中世時代繪畫風格的發生轉換而不被朝代所囿。因種種條件的不具備，所能做到的地步，是

很見量的，這一點我是十分焦灼。

這時代繪畫之發展的顯著的輪廓，我想先提出來說一說。我們有了這樣一個簡單的概念，然後走進正文，較有頭緒。唐初承前代的遺風，山水畫還未獨立，佛教畫依舊寄跡於外來風格之下；所以敘述初唐，最好和前史——即指唐以前的繪畫，一同敘述；使之佔一獨立的階段。到了盛唐，即所謂開元天寶時代，山水畫獲得了獨立的地位而往後展開，佛教畫脫離了外來影響的拘束而亦轉換到中國風格了。僅此兩點，在歷史上已佔了重要的地位；所以我們須特別提高了聲浪來指出的。從此山水畫成了繪畫的本流，一直發達下去；盛唐以後經歷五代迄於宋代初期中期，隨着山水畫的發達而其他部門的繪畫亦各露崢嶸了。一直至以畫取士，流轉而產生一種宮庭繪畫，即所謂翰林圖畫院的設置與院體畫的成立，這亦歷史的發展上之一個重要的波折，我們不能讓他輕輕逃過去的。院體畫發生了後，浸至末流，爲士大夫畫家所厭棄。士大夫欲支撐其自己的天下，繼續他們含有「士氣」的繪畫；及於元代，戰勝了院體畫，招致了元季四家來裝飾近代繪畫史。

的首章。

由這個輪廓看來，牠的來勢，始由單純而後趨於複雜。因此，我講前半是這樣分法：（一）前史及初唐，（二）盛唐之歷史的意義及作家，（三）盛唐以後，（四）五代及宋代前期。講後半又是這樣分法：（一）士大夫畫之錯綜的發展，（二）翰林圖畫院述略，（三）館閣畫家及其他。其着眼點，就是盛唐是如何來的，又如何進行過去的，又如何有了院體畫的波折，而達於豐富複雜的。在繪畫的全史上，是整整地指出中世時期的生長和圓滿。

於此，或有人出面問道：把宋代畫家一劈而為館閣和士大夫兩者，可不是套襲南宗北宗的舊說嗎？這是我正要分說的；許多人在著作物上，在報紙和雜誌上，不斷地引用董其昌的南宗北宗論，解釋自唐以來的繪畫。這個謬見籠罩在人們的心坎上，已歷三百餘年，直至今日還是一樣地有力。我對於此點早經懷疑了，去年寫小冊子的時候，曾指出董其昌之分南北宗，沒有多大意義（註六）可是沒有詳細加以說明，未盡指摘的責任。現在我想趁此機會提出來談一談；當然入後更有事實的證明，現在不過爲了免去這個謬見

的蒙蔽之故，爲了改變我們的歷史觀念之故，陳述一大略而已。南北宗之說，許多人都以爲董其昌所首唱的，實則董其昌同時代的或稍較前輩的莫是龍所唱導的。他說：「禪家有南北二宗，唐時始分，畫之南北二宗，亦唐時分也；但其人非南北耳。北宗則李思訓父子着色山水，流傳而爲宋之趙幹，趙伯駒，伯驥以至馬夏輩。南宗則王摩詰，始用渲淡，一變鈎斫之法，其傳爲張璪，荆關，郭忠恕，董巨，米家父子以及元之四大家。亦如六祖之後，有馬駒，雲門，臨濟兒孫之盛，而北宗微矣。」（註七）董其昌之說由莫氏承襲而來的，這是可找出董氏自己的話來證明。他說：「雲卿（莫的號）一出，而南北頓漸，遂分二宗。」（註八）不過董氏聲名較大，莫氏著作又混在他的著作中流傳的，因此人們遂以爲董其昌所首唱的了。莫是龍董其昌輩，把自唐以來的繪畫，分爲南北二宗，以李思訓爲北宗之祖，以王維爲南宗之祖。這不但是李思訓和王維是死不肯承認的，且在當時事實上，絕無這種痕蹟。盛唐之際，山水畫取得獨立的地位是一事實，而李思訓和王維的作風之不同亦是一事實；但李思訓和王維之間絕沒有對立的關係。即到了宋代院體畫成立了後，院體畫也是

士大夫畫的一脈，不但不是對立的，且中間是相生相成的；沒有像他們所說的那樣清楚地分成做爲對峙的兩支。關於這一點，入後我自較詳的說明。所以我說南北宗說是無意義是不合理，不是過分之辭。不過事情不是片面的，我們看了正面以後，還須看牠的背面；譬如董其昌說：「若馬遠及李唐，劉松年，又是李大將軍之派，非吾曹當學也。」（註九）這是標榜南宗的一種宣言，逮至清初四王，吳惲，更以南宗爲惟一之正脈，惟一之法脈；一直沿至最近，猶復如此。可知南北宗說，是一種「運動」——南宗或文人畫的運動，是近代繪畫史上把元季四家定型化的一個運動。關於此點我將另文論述。

我們何以要打破南北宗的先入之見？因爲有了南北宗說以後，一羣人站在南宗的旗幟之下，一味不講道理地抹煞院體畫，無形中使人怠於找尋院體畫之歷史的價值。我們只要翻開清代以及今人關於繪畫史的著作來一看，凡不敢或不甘自外於所謂「文人」的作者，沒一個不被牠麻醉的。即有一二人有意迴護院體畫，及至中途，亦不自知地退縮了；例如耕硯山齋筆記者說：「宋趙伯駒繪宮禁諸圖，本唐之李將軍昭道，放而爲

盈數丈卷軸，收而爲咫尺千里，山水樓台，界畫分明，秀韻天成也。後人專事界畫，稱院體；變爲小家。故元以後改爲寫意，古法失矣。」（註十）我們果然不必反常地把院體畫提高，然亦不應當被南宗運動者的迷醉。我們祇應站在客觀的地位，把牠們的生長，交流，仇峙等情形，一一納入歷史的法則裏而予以公平的估價。

本講的引論，就告終於此。不過我須重複聲明的，以後的論述，因爲才力以及材料的種種關係，殘破，幼稚，或和我的抱負大相背謬，是必有的結果。我希望因我這殘破，幼稚的東西而惹起日後有完備，圓熟的著作之出現；那末我所化了的一些微薄工夫，有了收穫，對於我無異是一種莫大的酬贈。

（註一）Bushell, S. W. — Chinese Art, vol 2. P. 106. London 1903. 戴巒譯本一九五頁。

（註二）Bushell前引書Vol. 2. P. 115. 戴巒譯二〇四至二〇五頁。

（註三）Bushell前引書Vol. 2. P. 118. 戴巒譯二〇八頁。

(註四) 伊勢專一郎支那的繪畫附錄二頁。

(註五) 拙著中國美術小史 (商務印書館百科小叢書本)。

(註六) 拙著前引書四九頁。

(註七) 莫是龍畫說 (按此書共十六則，刻在圖書集成藝術典中。董其昌的畫禪室隨筆，把牠全部包括在內。故董書非著作物，乃抄錄他人著作及加以自己隨筆的混合物。且其中若干條，又是洞天清錄的東西。)

(註八) 董其昌畫禪室隨筆卷二，跋仲方雲卿書項下。

(註九) 董其昌前引書卷二，畫源項下。

(註十) 彭繼燾歷代畫史彙傳卷二二所引。

第一章 前史及初唐

古來把顧陸張吳四人並稱，即晉顧愷之，宋陸探微，梁張僧繇，唐吳道玄。（註一）也有人把吳道玄除去，添上一個隋朝的展子虔，稱作顧陸張展。（註二）我提出這個問題，不是要來討論顧吳張展的孰是孰否；我想敘述「前史」就從顧愷之開始。我的理由：一方面果然因為顧陸張吳或張展，是後世美術史家的公論所歸；他方面因為唐以前畫家的作品，惟有顧愷之的殘蹟留存至今。捨掉了顧愷之，從顧愷之以前講起，或從顧愷之以後講起，都可使我們如同墮入五里霧中，茫然找不到一條認識的路徑。顧愷之的時代，是佛教畫盛行的時代。所以這裏關於佛教畫的來歷，應該帶說幾句。佛教畫的輸入，始於後漢明帝。（紀元五八——七五）幾乎成了定論。（註三）畫家的摹寫佛像，則似乎始於三國，宋郭若虛說：「蜀僧仁顯廣畫新集言曹（不興）曰：昔竺乾有康僧會者，初入吳，設像行道，時曹不興見西國佛畫，儀範寫之，故天下盛傳曹也。」（註四）此後兩晉及南北朝作者摹

起，衛協的作品，曾激動顧愷之的興奮與傾倒。顧氏說：「七佛與大列女，皆協之迹，偉而有情勢。毛詩北風圖亦協手，巧密於情思。」（註五）因此有人以為顧氏傳自衛協。曹不興和衛協雖然是佛畫作者，但據唐裴孝源所記隋朝宮本中，曹不興的作品五種，皆係龍馬獸類；衛協的作品五種，除毛詩列女外，有卞莊刺二虎圖及吳王舟師圖。（註六）可知當時佛畫雖盛行，他種題材的作品亦同時展開。

顧愷之（紀元三四六——四〇七——永和二年至義熙三年）（註七）晉陵無錫人，晉書稱他博學有才氣。當時有一個奇妙的傳說：他愛上了一個鄰家女，把她的圖像畫好了，張在壁上，用針兒釘住她的心兒。不料那位鄰家女害起心痛病來，央求他把釘拔去，於是鄰家女的病好了。（註八）從這個傳說，我們可以揣測到顧愷之曾和其鄰家女戀愛過的，而且這戀愛事件是告成功的。（註九）因為當時的社會不容人們有自由戀愛，有了美滿的戀愛事件發生，簡直是和神仙一樣地幸福，於是東傳西傳，成了神話化了。他耽讀嵇康的詩，嵇氏贈秀才入軍一詩中有一首說：

息徒蘭圃，秣馬華山；
流磻平皋，垂綸長川。
目送歸鴻，手揮五絃；
俯仰自得，遊心太玄。
嘉彼釣叟，得魚忘筌；
郢人逝矣，誰與盡言！

他讀了以後嘆息地說：「手揮五弦易，目送歸鴻難。」他和當時的士大夫，頻頻往還，謝安也驚異他的藝術，對他說：「卿書，自生人以來未有也。」桓大司馬常常請他和羊欣論畫，竟夕忘疲。（註十）他的性格，異常怪特；從他和鄰家女戀愛的故事上，可以曉得他不是循規蹈矩那一流的人，是一個風流的人。所謂他有三絕：才絕，畫絕，癡絕。他往往被人作弄而不自知；也有人稱他半癡半點，也許是故意裝癡。因此他作畫，也異於常人，畫人數年不點眼睛，人問其故，他說：「四體妍蚩，本無關於妙處，傳神寫照，正在阿堵之中。」（註十二）他又是誇大自負的人，關於他畫瓦棺寺壁畫的事，可以看出他的自負。張彥遠說：「長康（愷之）又曾於瓦棺寺北小殿，畫維摩詰，畫訖，光彩耀目數日。京師寺記云：興寧中瓦棺寺初置，僧衆設會，請朝賢鳴刹注疏；其時士大夫莫有過十萬者。既至，長康直打刹注百萬。長康素貧，衆以爲大言。後寺衆請勾疏，長康曰：宜備一壁。遂閉戶，往來一月餘日，所畫維摩詰一軀。工畢，將欲點眸子，乃謂寺僧曰：第一日觀者請施十萬，第二日可五萬，第三日可任例責施。及開戶，光照一寺，施者填咽，俄而得百萬錢。」（註十二）這段話，不但可看出他的自

負，還可看出他作畫的態度及作品的備受敬仰。他這壁畫，閉戶製作，歷時一月有餘，可見他的聚精會神了。光彩耀目數日以及施者的衆多，都可證明作品的優異和動人。

瓦棺寺壁畫，無疑地是他的傑作；梁書外域傳說：「獅子國，晉義熙初，獻一玉像，高四尺二寸，玉色特異，制作非人工力。歷晉宋朝，在瓦棺寺。寺內有戴安道手制佛五軀及長康所畫維摩詰，時稱三絕。」可惜遺品不傳，我們無從據以論述。但據當時的記載，印度時有佛像傳來，而佛畫畫風，當不逸出其影響之下的。顧愷之的畫蹟，裴氏貞觀公私畫史，張氏歷代名畫記，宣和畫譜等書，都有記錄，不下七十件。其題材凡歷史，佛教，神仙，詩歌本事，禽獸，人物，仕女，山水等應有盡有。現在我們可以看得見的，只有「女史箴圖卷」摹本或修繕本。（註十三）此畫曾著錄於宣和畫譜，米芾畫史，陳繼儒妮古錄，朱彝尊曝書亭書畫跋，石渠寶笈等書；無論其爲摹本或修繕本，在今日是唯一可窺見顧愷之——或竟是顧愷之時代的風格的作品了。

此畫淡彩絹本，題有「女史箴敢告庶姬」的一幅，班姬一，宮女二；題有「出其言善」

的一幅，一宮女爲姬梳頭，還有繪一皇帝和宮女的一幅；這三幅最可引人注意。其中班姬和梳頭的那個宮女，身體的姿勢，苗條得稱。面容肅穆，有些後世畫觀音的意義存其中。其全體最著亮的特徵，爲衣紋縐摺上所顯現的線條描寫，所謂他特有的那種「鐵線描」。（註十四）這種線條的飄忽流暢，可以使畫面獲得音樂的諧和。加以長裾拽地，畫面上的輕重均衡，完全藉以保持。他方面所畫器物，如「出其言善」的一幅上，位置得散漫而呆板，且形狀亦不靈巧。題有「夫言知微」的一幅，那具帳座，滿佔全幅，人物與之不甚配稱。從這裏可明白，當時的繪畫，以人物爲主，配景還未達到較高的程度。還有題「道應隆而不殺」的一幅，畫一座山，也幾乎佔滿畫幅的大半。禽鳥翔於空，一人射於下，禽和人和山的比例都不相稱。而且既無後景的襯托，亦無前景的餘裕。山形顛預，如渾然大塊，和後代的山水畫相較，確然是差得很遠。從這裏又可明白當時山水畫尙沒有發達；顧愷之稍後，雖有山水作家王微、宗炳之流，怕未必是像後人理想中的東西吧！

「女史箴圖」的特質在乎有節奏美的人物，和人物連帶的器物故事是不關心的。

這不但從上述配景上可以看出，還有一幅畫二人和怪獸作戰，持着長矛的一男一女，仍是由肅穆閒雅保持其平靜均衡；中間毫沒有發生激急運動的徵象。所以我們但從人物方面觀察，繪畫的效果已經獲得可驚的程度。再從和人物連關的方面觀察，完全是離散的無統屬的，暴露幼稚的結構。張彥退說他「堅勁聯綿，循環超忽，格調逸易，風趨電疾。」（註十五）元湯屋說他「如春蠶吐絲，初見甚平易，諦視六法兼備。又如春雲浮空，流水行地；皆出自然。」（註十六）這些評語，都是着眼他的人物以及人物的用筆；但論人物，我們當然不必去駁詰。

（註一）張彥遠歷代名畫記卷二。

（註二）卷祖永桐蔭論畫初篇卷下畫訣。

（註三）關於此事可參看後漢書西域傳，楚王英傳及水經註。

（註四）郭氏圖畫見聞志卷一。

(註五) 張彥遠前引書卷三。

(註六) 裴氏貞觀公私畫史。

(註七) 按顧愷之生卒年月向無定說，茲據日人金原省吾考定；見其所著支那古代畫論研究七頁。

(註八) 劉義慶世說新語及幽明錄皆有記載。

(註九) 追記：此戀愛事件，晉書上說得更顯，且爲成功之明證。其言曰：挑之勿從，及圖其形於壁，以刺針釘其心。女遂患心痛；愷之因致其情，女從之。遂密去針而愈。

(註十) 俱見劉義慶前引書。

(註十一 註十二) 張彥遠前引書卷三。

(註十三) 今藏英國博物館，係拳亂時由內府散出。關於此畫，英法人皆是熱烈討論過，有下列文獻：

Binyon, L., A Chinese Painting of the fourth Century. Burlington Magazine.

Jan. 1904.

Binyon, L. *Painting in the far East*. P. 37—48.Giles. *Chinese Pictorial Art* P. 17—21.Chavanne, Ku K'ai-tche, *T'oung-Pao*. 1904, P. 323—325.Chavanne, *Notes sur la Peinture de Ku K'ai-tche Conservee an British Museum*.

Toung-Pao, 1908 P. 79—86.

(註十四)見何真俊書畫銘心錄。(註十五)張彥遠前引書卷二。(註十六)湯屋畫鑿。

*

*

*

*

顧愷之以後，一直到唐代為止，沒有畫蹟遺留給我們。所以推論顧氏至初唐的一段發展歷史，是十分困難的事。在這裏，我們只能依據紀錄，把和顧氏並為後世人稱述的陸

探微，張僧繇，展子虔來說一說，以見「前史」的粗略的輪廓。

陸探微是吳人，宋明帝（公元四六五——四七二）時代，常任侍從，那時他的繪畫的聲名，已甚浩大。據張彥遠所記（註一）他的畫跡有五六十種，帝王功臣聖賢士人的畫像最多，其次則佛教畫，風俗畫，獸類畫，詩歌本事畫等亦應有盡有。南齊謝赫，是當時唯一的批評家。他非常推崇陸氏，說他是「包前孕後，古今獨立」把他列為第一品第一人。謝赫對於顧愷之，反不什麼抬舉，說愷之是「迹不逮意，聲過其實。」（註二）此點後人甚為不平，起了不少的筆墨官司。但據我的意思，謝赫的話並非無根據的。謝赫評畫，本於他的六法論；六法即氣韻生動，骨法用筆，應物象形，隨類賦彩，經營位置，傳移模寫。陸探微對於六法必是面面周到，所以值得他如此推崇。謝赫本身也是畫家，而且是革新的寫實的畫家，陳姚最說他是「貌寫人物，不俟對看，所須一覽，便工操筆；點刷研精，意在切似，目想毫髮，皆無遺失；麗服靚妝，隨時變改，直眉曲鬢，與世事新。」（註三）陸探微的風格，必是深契於謝赫之心的。由這二點看來，陸探微較顧愷之進了一步了。我們對於顧氏引為缺憾的，

是「經營位置」方面，尙未適當，此點也許陸探微出來稍加彌補了。同時我們看了顧氏的作品，是概念的，非現實的；陸氏所異於顧氏的，也許是他的革新的寫實的本質。不過我們沒有看見陸氏的畫作，僅由紀錄推測而已。（按孫承澤庚子消夏記卷八，有陸探微的金滕圖，曾爲他目見。）

張僧繇是吳中人，梁天監（公元五〇二——五一八）中，爲武陵王國侍郎，直祕閣知畫事，歷右軍將軍，吳興太守。他是梁武帝的寵臣，武帝崇飾佛寺，都是命他畫壁的。他的名作如江陵天皇寺柏堂之盧舍那佛像，孔子十哲，金陵安樂寺四白龍等，皆爲後人稱述不休的。畫龍是他的特長，點睛飛去的故事，就是從他那兒起的；這可以證明他的作品卓越。他又採用外國的明暗，梁史載建康一乘寺有扁額畫，是張筆，用天竺法，以朱青作凹凸花。他所畫的種類，和上述諸人一樣涉及各部門。他的全生涯，完全消磨於繪畫上；姚最說他「俾畫作夜，未嘗厭怠，惟公及私，手不停筆。」（註四）顧陸以後，張氏爲特出之人才，是後世公認的事。李嗣真說：「顧陸已往，鬱爲冠冕，盛稱後葉，獨有僧繇。今之學者望其塵

躅，如周孔焉，何寺塔之云乎？且顧陸人物衣冠，信稱絕作，未覩其餘。至於張公，骨氣奇偉，師模宏遠；豈惟六法精備，實爲萬類皆妙。詭狀殊形，經諸目，逆諸掌，得諸心，應之手；意者天降聖人，爲後生則，何以制作之妙，擬於陰陽者乎？（註五）這段話推崇張氏，至乎其極了。我們想見張氏的作品，當較顧陸更完備深入。他是敏捷而奔放的奇才，張彥遠說他「思若湧泉，取資天造；紙筆一二，而像已應焉。」（註六）這一點，和後年的吳道玄相共通的。可惜他的作品也沒有流傳。（按米芾畫史稱張氏所作天女宮女，面短而豔。）

展子虔，歷北齊周隋，（按齊天保元年至隋開皇元年適當公元五五〇——五八一，至隋亡則等於——六一八）在隋爲朝散大夫帳內都督。他所擅長的是臺閣人物，山川車馬。（註七）也作佛教畫，法華變相一卷很有名。據裴孝源所記，他的畫尙有長安車馬人物圖及雜宮苑圖（註八）則他的繪畫題材，當更展開了一面，和後世臺閣宮室畫的旺盛，不無關係。但他仍舊是屬於「前史」的一個時期內的，秦祖永說：「顧陸張展，猶詩家之曹劉沈謝；唐之閻立本吳道玄，則詩之李白杜甫也。」（註九）他的畫跡也沒有流傳，後人

評他「觸物留情，備皆妙絕」我們也找不着頭路。

(註一) 張彥遠歷代名畫記卷三。

(註二) 謝赫古畫品錄。

(註三) 姚最續畫品。

(註四) 姚最前引書。

(註五) 張彥遠前引書卷三所引。

(註六) 張彥遠前引書卷三。

(註七) 張彥遠前引書卷四。

(註八) 裴孝源真觀公私畫史。

(註九) 秦祖永桐陰論畫下卷畫訣。

*

*

*

*

現在我們跨進唐代了。分唐代爲初唐，盛唐，中唐，晚唐，乃文學史家所習用的。我想在這兒也可沿用，惟把中晚二唐合併，因在唐代藝術上，盛唐是最有意義的一時期。以盛唐爲中心，則初唐是一時期，盛唐是一時期，盛唐以後又是一時期。（按初唐適當公元六一八至七一二，盛唐七一三至七六五，中唐七六六至八二〇，晚唐八二一至九〇六。）

初唐的繪畫，是跟着他的「前史」平平地發展過來的。粉飾唐代繪畫史首章的閻，和隋代的展子虔，楊契丹可歸入同一領域內的。（註一）當時還是以人物畫爲中心，不過配景上面略有進步；而山水畫還是在賓位。佛教畫仍舊趨奉外來風格，還沒有達到獨創的地步。當時最著名的畫家是閻氏兄弟，張孝師，范長壽，何長壽，尉遲乙僧等。

閻立德（約五八〇——六五六）雍州萬年人，是風俗宮室畫家，曾作文成公主降番圖，玉華宮圖等。他的父親名毗，在隋代也是著名的畫家。他不專是畫家，又是器物建築的設計家。當他在武德中（六二〇）曾奉旨造袞冕大喪等六服腰輿扇傘。貞觀初（六二七）督造翠微玉華宮。因此得拔遷工部尚書，封大安縣公。他的器物宮室的設計，似乎

比他的繪畫更爲擅長。不過也沒遺跡可資研討。他的弟弟立本（約六〇〇——六七三）顯慶初——大約就是立德死的那年，代立德爲工部尚書；總章元年（六六八）拜右相，封博陵縣公。他有治世之才，他的繪畫比他的哥哥更有名，在初唐最爲傑出。武德九年（六二六）奉命畫秦府十八學士，清孫承澤記此圖說：「圖中人物如生，獨許敬宗作回首怩狀。蘇世長頭禿無髮，腦旁七痣如星，且肥而多髻，極爲醜陋。」（註二）貞觀十七年（六四三）又奉命畫凌煙閣功臣二十四人圖。李嗣真說：「博陵大安，難兄難弟，自江左陸謝云亡，北朝子華長逝，像人之妙，號爲中興。」（註三）他是一個驕矜而多才的人，有一段故事說：「太宗與侍臣泛遊春苑，池中有奇鳥隨波容與，上愛玩不已，召侍臣歌詠之。急召立本寫貌，閣內傳呼畫師闔立本。立本時已爲主爵郎中，奔走流汗，俯伏池側，手揮丹素，目瞻坐賓，不勝愧赧。退戒其子曰：我少好讀書屬詞，今獨以丹青見知，躬斷役之務，辱莫大焉！爾宜深戒，勿習此藝。」（註四）這段故事，正面是宮庭畫家的處境，反面是士大夫的驕矜；所以以後年鴟高的畫家，往往遠離宮庭。他的詩，也清婉可誦，有一首巫山高云：

君不見巫山高高半天起
絕壁千尋畫相似。

君不見巫山礧亂翠屏開，

湘江碧水繞山來。

綠樹春江明月峽，

紅花朝覆白雲臺，

臺上朝雲無定所，

此中窈窕神仙女。

仙女盈盈仙骨飛，

清容出沒有光輝；

欲暮高唐雲雨送，

今宵定入君王夢。

君王夢裏愛穠華，

枕席初開紅帳遮；

可憐欲曉啼猿處，

說道巫山是妾家。

他最愛張僧繇的畫，大概他受張氏的影響不少。宋郭若虛記云：「唐閻立本至荊州，觀張僧繇舊蹟曰：『定虛得名耳。』明日又往曰：『猶是近代佳手。』明日復往曰：『名下無虛士。』坐臥觀之，留宿其下十餘日，不能去。」（註五）他的真跡傳至今日的，有帝王圖，人物端肅，宮女持矜，含有現實的個性描寫。還有山水畫則連環鉤斫，尙沒有後年的皴法。（註六）大概除了顧愷之的女史箴圖，他的畫是現存的作品中第二位最古的東西了。米芾說他的畫「皆著色而細，銷銀作月色布地。」（註七）這在人物上看不出來，山水畫上也許如此的。

張孝師，曾爲驃騎尉，善繪地獄變相，氣候幽默，而又變幻倏忽，一時激動了時人的注意。當時稱他除了謝顥，陸張，楊田，董展之外，沒有人比得上他。後年的吳道玄，也曾被他激

動的。范長壽曾爲司徒校尉，或云武騎尉。他是師法張僧繇的，當時說他是第二張氏。何長壽也是師法張僧繇的，和范是齊名的人。朝散大夫王玄策於貞觀十七年（六四三）及顯慶二年（六五七）兩使天竺，於安撫西陲外，探討佛蹟，攜歸不少佛像圖本。法苑珠林載其著書有中天竺行記十卷，其中附天竺國圖三卷；又麟德間（六六五）百官奉勅撰西域志六十卷，其中圖畫四十卷，就是范長壽所摹繪的。那末范的佛教畫，亦在外來風格下成就的事，亦無疑義了。

尉遲乙僧，在初唐的佛教畫上，也曾演了一個重要的職掌；而且在外來風格輸入上，他是一個至有關係的人。他是于闐國人（按唐朝名畫錄說他是吐火羅國人，係誤。吐火羅係支姓，于闐爲尉遲姓，其國王名尉遲勝，天寶中授毗沙府都督。見唐書。）他的父親尉遲跋質那也是畫家，在隋代畫史上亦有地位。他於貞觀初（六二七）由他的國王薦來的，做宿衛官，襲封郡公。他所作慈恩寺塔前功德，凹凸花面中間千手眼大悲，光澤寺七寶台後面降魔像，奇特怪異，爲當時所罕見的。所以當時人說他「非中華之成儀。」（註八）

但又稱他「畫外國及菩薩，小則用筆緊勁，如屈鐵盤絲；大則灑落有氣概……氣正迹高，可與顧陸爲友。」（註九）中國人往往是「中國的」一見「非中國的」東西，便要指爲異端，或指爲醜陋。但他們對於尉遲乙僧這樣地傾倒，並且把他納入顧陸的座位上。可見他的繪畫，必是不凡的。（追記：羅振玉高昌壁畫菁華序中，謂尉遲畫天王像，藏端方家，今爲美國人所得。）

初唐作者，尙有若干人，但畫跡既多不傳，而紀述又很簡短，若記賬似的多加條款，是徒然無益的；所以只好從略了。綜初唐之世，人物精到而配景亦見進步，佛畫在外來風格下刻意奔騰；這才是盛唐的「前夜」。

（註一）張彥遠歷代名畫記卷二。

（註二）孫承澤庚子消夏記卷八。

（註三）張彥遠前引書卷四所引。

(註四) 張彥遠前引書卷四。

(註五) 郭若虛圖畫見聞志卷五。

(註六) 帝王圖藏于今人梁鴻志家。山水圖藏於今人關冕鈞家。

(註七) 米芾畫史。

(註八) 朱景玄唐朝名畫錄。

(註九) 張彥遠前引書卷四。

追記：日本大村西崖的中國美術史中有一段說：「有高昌國者，爲前涼前秦時之一郡，當隋代大業之際，其王麴嘉之孫伯雅來朝；至武德中，文泰嗣位，貞觀初亦一度入朝；其後太宗徵之不至，怒而討之，身沒國亡。近年由其故地土魯番發掘而得，其傳達德國柏林之壁畫，蓋貞觀時物也。按高昌本塞外邊陲之地，其藝術自較當時長安洛陽之名作爲幼稚；然如踏儒童菩薩之布髮定光如來，及信士信女之供養圖等作，則吾人可因此而考知當時之文化風俗及其藝術之一斑。

云」(陳彬和譯本六十八六十九頁)我到柏林後，即去訪觀，則在民俗學博物館 (Museum für Volkerkunde) 中，拼湊坊補成若干壁；色蹟漫漶，就可以辨認的來看，乃是乾陀羅風格。在中國，未見有唐以前及唐代壁畫之存留；敦煌發掘各品印本亦不在案頭，所以不能作對比之研討。他日若有所得，當另文論述。至於專研究此項壁畫的，有伐克斯俾格的對於新疆藝術之風格批判的研究 (Wachsberger, A., Stilkritische Studien zur Kunst Chinesisch-Turkians. 1916.) 及伐爾海許米德的乾陀羅，庫車，土魯蕃 (Waldschmidt, F., Gandhara, Kutscha, Turfan. 1925.) 二書，為饒有興味的敘述。

一九三〇年夏退記。

第二章 盛唐之歷史的意義及作家

蘇東坡曾指出，盛唐在藝術上是一個空前的時代；他說：「智者創物，能者述焉，非一人之所能也。君子之於學，百工之於藝，自三代歷漢，至唐而備矣。故詩至於杜子美，文至於韓退之，書至於顏魯公，畫至於吳道子；古今之變，天下之能事畢矣。」（註一）是的，我們翻開歷史來一看，凡詩歌，音樂，繪畫，在這時期確有並行的發展。這時期繪畫之盛，張彥遠也早經說過，所謂「聖唐至今二百三十年，奇藝者駢羅，耳目相接；開元天寶，其人最多。」（註二）但繪畫史上的盛唐，牠的意義，不僅僅在乎「隆盛」是在乎有劃時期的風格轉換。所謂風格轉換，第一是佛教畫漸脫去外來影響之支配而自成中國風格；第二是山水畫一變其附屬的作用而取得了獨立的地位。這二者在盛唐繪畫史上可以大書特書的。

佛教畫自後漢輸入，經魏晉南北朝而迄於初唐，其作品大抵被一種外來風格所支

配。此種外來風格，究係何狀，甚難斷言。因為遺跡無存，無法予吾人以作實際的研索。據記錄推測，有從西域傳來，有直接從印度傳來。北齊曹仲達（曹國人，即今土耳其斯坦之一部），隋唐尉遲父子，皆從西域來的畫家，在畫史上都佔有重要地位，這是從西域傳來的一證。隋迦佛陀和曇摩掘，都是從印度來的，以繪畫著聞；唐初王玄策由中印度取歸圖本，這是從印度直接傳來的一證。但無論傳自西域，傳自印度，要之都根源於印度。印度的佛教藝術有二系，其一起於印度西北部的所謂大夏國，是被有希臘羅馬影響之乾陀羅（Gandhara）風格；他一起於中印度摩揭陀國，是純粹印度的毘多（Gupta）風格。高昌壁畫，已如上記。近年由新疆和闐所發見的壁畫，有一幀成於八世紀末葉時的，其中繪一印度舞女，直如希臘愛神。（註三）則知西域佛畫，乾陀羅風格居多。王玄策曾到中印度的摩揭陀國，其攜歸的圖本，或許是毘多風格的東西。照此看來，支配中國佛畫的，也不外此二種風格。自後漢明帝至盛唐凡六百五十餘年間，佛教畫無日不在外來風格下流轉；好容易到了盛唐，摒除了外來的拘束，而自成格式。

山水畫在晉代已見端倪，顧愷之曾作畫雲臺山記（註四）但他所作的山水，尙未成格局，已見「前史」所述。宋宗炳曾作山水畫序；同時王微也曾做過一篇敘畫（註五）皆以深玄奧冥之理，論述山水。彼二人且被後人列入文人畫的祖師之中（註六）但在當時並不有重大影響。謝赫品第畫家的時候，把宗炳列入第六品，把王微列入第四品（註七）可知宗王雖竭力提倡山水畫，而當時未嘗見重於世人。張彥遠說：「魏晉以降，名迹在人間者，皆見之矣。其畫山水，則羣峯之勢，若鈿飾犀櫛；或水石容泛，或人大於山，率皆附以樹石映帶。其地植立之狀，則若伸臂布指。詳古人之意，專在顯其所長，而不守於俗變也。國初二閣，擅美匠學；楊展精意宮觀，漸變所附。尙猶狀石則務於雕透，如冰澌斧刃。繪樹則刷脈鏤葉，多栖枯苑柳。功倍愈拙，不勝其色。」（註八）以這幾句話來和前述顧愷之閣立本的山水畫作一對照，理解更易。唐以前的山水畫，連人和山的比例都顛倒，其幼稚可想而知。隋代初唐之際，爲人物畫附屬品的山水，雖刻意更新，不幸功愈倍而愈拙。自魏晉至盛唐幾乎五百年間，素爲附屬品的山水畫，停頓於稚拙的狀態；好容易到了盛唐，才始取得獨

立地位而自律地發展。

佛教畫轉換到中國風格是一事，山水取得獨立地位而自律的發展是一事；然在這二個機會之下，吳道玄却於雙方表演了主要的職掌。米芾說：「今人得佛，則命爲吳，未見眞者。唐人以吳集大成而爲格式，故多似。」（註九）這是對於佛教畫上，他所演「集大成而爲格式」的職掌。張彥遠說：「吳道玄者，天付勁豪，幼抱神奧，往往於佛寺畫壁，縱以怪石奔灘，若可捫酌。又於蜀道貌寫山水。於是山水之變，始於吳，成於二李。」（註十）這是對於山水畫上，他所演變革創始的職掌。所以吳道玄成了和「盛唐」不能分離的畫家了。

（註一）東坡題跋跋吳道子畫。

（註二）張彥遠歷代名畫記卷二。

（註三）Stein, M. A., *Ancient Khotan*. Vol. I. P. 253. Vol. II. Photo. 2. Oxford, 1907.

按關於中亞細亞發掘品之研究，Stein 之外，法人 Pellart 德人 Le Coq 等都有著述，對

於此問題有興味者可參看。

(註四註五) 皆見張彥遠前引書卷三所載。

(註六) 例如陳衡恪中國文人畫之研究五頁。

(註七) 謝赫古畫品錄。

(註八) 張彥遠前引書卷二。

(註九) 米芾畫史。

(註十) 張彥遠前引書卷二。

*

*

*

*

吳道玄(約七〇〇——七六〇)東京翟陽人，二十歲以前，就以畫著名。浪跡東洛時，明皇召爲內教博士；有非有詔不得畫的傳聞。爲人好酒使氣，每次作畫之前，必須酣飲以助神氣。少年時代，當明皇未召之前，在逍遙公草廬立那兒做一個小吏，從張旭，賀知章學書；學書不成，改而從事繪畫。當時行筆還纖細，及至中年，行筆磊落，揮霍如神。(註一)他

的作品很多，在佛道畫方面：段成式說：「常樂坊趙景公寺南中三門裏東壁上，吳道玄畫地獄變。門南吳生畫誦及刷天王鬚。平原坊菩薩寺食堂前東壁上，吳道玄畫智度論色變偈變。次塔畫禮骨仙人。佛殿內後壁，吳道玄畫消災經事。佛殿內槽壁，畫維摩變，舍利佛，角膝而轉。」（註二）朱景玄說：「寺觀之中，圖畫牆壁，凡三百餘間，變相人物，奇蹤異狀，無有同者。上都唐興寺御注金剛經院，妙迹爲多，兼自題經文。慈恩寺塔前，文殊普賢，四面廡下，降魔盤龍等壁；及景公寺地獄壁，帝釋梵王龍神；永壽寺中三門兩神；及諸道觀寺院，不可勝紀，皆妙絕一時。」（註三）葛立方說：「汝州龍興寺，吳道子畫二壁。一壁作維摩示疾，文殊來問，天女散花。一壁作太子遊四門，釋製降魔，筆法奇特。」（註四）米芾畫史和宣和畫譜所記吳道玄畫跡，不下四十件，皆是佛教畫，僅少數是關於道教的。山水畫方面，張彥遠屢次點明他貌寫蜀道山水，大約就是大同殿畫壁的一件事。朱景玄說：「明皇天寶中，忽思蜀道嘉陵江水，遂假吳生驛駒，令往貌寫。及回，帝問其狀，奏曰：臣無粉本，並記在心。後宣令於大同殿圖之。嘉陵江三百餘里山水，一日而畢。時有李思訓將軍，山水擅名，帝亦宣於大

同殿圖，累月方畢。明皇云：李思訓數月之功，吳道子一日之迹，皆極其妙也。」（註五）吳道玄的作品雖然這麼多，但一點兒沒有流傳。他在歷史上的地位之重要，已如上述，我們論述之時，憑空推斷，不勝遺憾。關於佛教畫方面，但說奇縱異狀無有同者，或妙絕一時，或筆法奇特等的形容語詞，不足以證明他的所謂「集大成而為格式。」不得已，我們再引宋黃伯思的話來申說吧。「吳道玄之地獄變相圖，與見於現今之寺院者，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，觀者不寒而慄，足以捨惡而就善道。誰謂繪畫為小技哉？」（註六）從這裏我們推想到吳道玄的佛畫，和以前的佛畫，換了一個面目了。凡以前的形式，結構，體制等等，他都摒而不用。他自出機杼，從最能激動人心的一點上顯現他的藝術力量。因而集大成，成格式了。關於他的山水畫，從來很少論及。前述張彥遠曾說他在佛寺畫壁上，有時也作山水畫的；但是最要關鍵，則係貌寫蜀道山水。山水畫上的創始變革，成於此舉。張氏在別一處所說：「（吳道玄）因寫蜀道山水，始創山水之體，自為一家。」（註七）在吳道玄以前，山水只是人物宮觀的背

景，是站在附庸地位的；到了吳道玄，創成獨立的風格，而召致後來的發展。這一點，我們也只有靠張彥遠的話來做佐證。

吳道玄是一個「力」的畫家，這一點我們還得說一說。當時有一段故事說：「吳生與裴旻將軍，張旭長史相遇，各陳其能。時將軍裴旻，厚以金帛，召致道子於東都天宮寺，爲其所親，將施繪事。道子封還金帛，一無所受，謂旻曰：聞裴將軍舊矣，爲舞劍一曲，足以嘗惠；觀其壯氣，可助揮毫。旻因墨讓，爲道子舞劍。舞畢，道子奮筆，俄傾而成，若有神助，尤爲冠絕。道子亦親爲設色，其畫在寺之西廡。」還有一段故事說：「吳生畫興善寺中門內圓光時，長安寺肆老幼士庶競至，觀者如覩。其圓光，立筆揮掃，勢若風旋，人皆謂之神助。」（註八）以酒助興，觀舞劍以壯其氣，這都是吳道玄揀中興致旺盛力量充實時作畫的一證。因此他的筆法，一變顧愷之的鐵線描而爲「蘭葉描」（註九）或稱「蓴菜條」（註十）無非說他的筆法挺秀卓拔而滿合力的要素。關於這一點，後世所流傳的曲阜石刻孔子像，河南石刻觀音像，皆可以意彷彿。日本京都某寺院中所藏佛像四幅，及大德寺中所藏

山水二幀皆係絹本筆墨挺硬而轉環圓潤，東洋美大觀印本注爲傳吳道子作，不足爲憑，至少是宋末或元人之作。惟日本寺院藏有唐畫，乃一事實。（註十二）

吳氏有名的門徒，有翟瑛，張藏，李生，盧稜伽等人。吳氏作壁畫，每落筆起稿，而後命翟瑛，張藏足成，布色濃淡，皆能善體師意。李生畫地獄和佛像，也一秉道玄的成法。盧稜伽在其門徒中最特出的一人，佛畫山水，皆所擅長。宋趙希鵠說：「唐盧稜伽筆，最爲世人所罕見。余於道州，見所畫十六羅漢，衣紋真如鐵線。」（註十三）黃休復說他乾元初所作蜀中聖慈寺大殿東西廊下行道高僧數堵，顏真卿題，時稱二絕。（註十三）可惜這些人的畫，也未聞有遺留呢！其他效法吳氏作品的人尚多，從略。

（註一）湯屋畫鑑。

（註二）段成式京洛寺塔記。

（註三）朱景玄唐朝名畫錄。

(註四) 葛立方韻語陽秋。

(註五) 朱景玄前引書。

(註六) 黃伯思東觀餘論。

(註七) 張彥遠歷代名畫記卷四。

(註八) 俱見朱景玄前引書。

(註九) 何良俊書畫銘心錄。

(註十) 米芾畫史。

(註十一) 日本寺院中所存壁畫及卷軸出自中國人手的甚多，可參看大日本帝國美術略史。

(註十二) 趙希鵠洞天清錄。

(註十三) 黃休復益州名畫錄卷上。

*

*

*

*

山水畫在取得獨立地位的當初，即向多方面展托；勢之所趨，成了中國繪畫的本流。

上述吳道玄在佛教畫上集大成而爲格式，當係事實。但他的山水畫，除了佛寺畫壁的怪石崩灘和大同殿的蜀道山水之外，餘無所聞。恐怕他對於山水畫，祇是「但開風氣」而已。至於踵爲師匠，隨作繪畫本流，則賴有同時代李思訓父子，盧鴻，鄭虔，王維輩的紛起。

李思訓（六五一——七一六）是唐的宗室，開元中官至左武衛大將軍，所以人稱他李大將軍。天寶中和吳道玄一同繪蜀道嘉陵江山水於大同殿的事，上面已曾說過。他的畫壁，深得明皇的贊許，有一天明皇對他說：「卿所畫掩障，夜聞水聲，通神之佳手也。」（註一）湯垕說：「李思訓畫著色山水，用金碧輝映，爲一家之法。」（註二）前引米芾謂閣立本的畫，皆著色而細，銷銀作月色布地。而米芾又說，當時人收得此種畫品，往往誤爲李思訓的東西。在這裏我們可以推測到「逼真」，「工細」，「裝飾味」，是李思訓作品的特質。此點和吳道子就不很相同了。他們倆一同畫蜀道山水於大同殿壁時，吳氏化了一天工夫，李氏化了月餘的工夫；這顯然是神速與謹細的對照。因爲神速，所得結果是賤括的印象；因爲謹細，所得結果是真實的對象。吳氏作畫「但施筆蹤，皆磊落有逸勢；又數處

圖壁，只以墨蹤爲之，近代莫能加其彩繪。」（註三）若和李氏的金碧著色來作一比較，則又是「豪爽味」與「裝飾味」之判別了。因此在這裏我們得到一概念，顧愷之的山水和吳道玄的山水比起來，已由概念的一進而爲現實的（指結構布局而言）階段了。吳道玄的山水和李思訓的山水比起來，同樣爲現實的，展托成豪爽的和裝飾的二個方面了。因領域的展托，李思訓便佔了唐代山水作家的首位，朱景玄說他「國朝山水第一」，宣和畫譜論跋山水，亦起自李氏。李氏作品，也少流傳，宣和畫譜所記，除一幀無量壽佛外，其餘十數幀皆山水，宴遊，仕女等圖。他的山水，大約都是理想的或含有道家想像的。張彥遠說他「山水樹石，筆格道勁，湍瀨潺湲，雲霞縹渺，時觀神仙之事，窅然巖嶺之幽。」（註四）董其昌也說他寫的是「海外山。」（註五）他的筆法是鈎斫法，沈顥說他「風骨奇峭，揮掃躁硬。」當和後代的渲淡法大異其趣。他的兒子昭道，官至太子中舍，但人往往渾稱爲李小將軍。或謂筆力不如其父，（註六）或謂變父之勢，妙又過之。（註七）但遺蹟無存，無從判斷。前引張彥遠以爲山水之變，起於吳，成於二李。明王世貞也說「山水大少李一變也。」

(註八)則李氏父子在唐代山水畫上的地位，自有不能動搖者在！

盧鴻，范陽人，是當時的高士。開元初徵爲諫議大夫，固辭不受，隱於嵩山。他也是一個山水畫家，宣和畫譜卷十論他說：「山水平遠云趣，非泉石膏肓，煙霞痼疾，得之心應之手，未足以造此。」他的名作草堂圖和王維的網川圖，並有聲於時。夏元彥說他的作品「筆意位置，清氣襲人。」(註九)

鄭虔，鄭州滎陽人，初官著作郎，開元二十五年(七三七)爲廣文館學士。人物山水，均所擅長，尤其他的山水畫最著名。夏文彥說他「山饒墨韻，樹枝老硬。」(註十)他也是一個詩人，景慕陶淵明，曾作陶潛像。和李白，杜甫，都是至交，當初明皇很愛他的才，曾在其所獻詩畫稿尾書曰：「鄭虔三絕。」安祿山稱兵時，授爲水部員外郎；及事平，被貶爲台州司戶。他又酷嗜音樂的人，被後人傳誦的他的閨情一首，即可看出。

銀鑰開香閣，

金臺照夜燈；

長征君自慣，

獨臥妾何曾。

他和王維同是詩人而兼畫家，宣和畫譜卷五評他的陶潛像說：「風氣高逸，前所未見；非醉臥北窗下自謂羲皇上人同有是况者，何足知若人哉？」爲盛唐山水畫的特色之一的，是詩和畫的聯結。在這個局面中，鄭虔和王維都曾表演了重要的職掌。

(註一) 朱景玄唐朝名畫錄。

(註二) 湯屋畫鑑。

(註三) 朱景玄前引書。

(註四) 張彥遠歷代名畫記卷四。

(註五) 董其昌畫禪室隨筆卷二。

(註六) 朱景玄前引書及宣和畫譜都是這樣說。

(註七) 張彥遠和湯原都是這樣說。

(註八) 王世貞《藝苑厄言》。

(註九註十) 夏文彥《圖繪寶鑑》卷二。

*

*

*

*

王維(六九九——七五九)太原人，年十九(七一七)進士擢第，官至尚書右丞，所以人稱他王右丞。書，詩，畫，音樂，皆所擅長；尤其詩和畫，是和他的生涯所不能分離的。安祿山稱兵(七五五)他被祿山所獲，迎至洛陽，拘於普施寺，授以給事中。有一天祿山大會凝碧池，召梨園子弟合樂；樂工雷海青擲樂器，西向大慟；被殺於試馬殿。他痛悼國破人亡，有一首詩道(註一)

萬戶傷心生野煙，

百官何日再朝天？

秋槐葉落空宮裏，

凝碧池頭奏管弦。

事平下獄，因有此詩及其弟縉的除官援救，乃得釋出，復官右丞。但他辭了官而歸至輞川（今陝西藍田西南）別業，就在峯巒林壑間送了他的生涯。他的山水畫影響於後代，比盛唐任何人都利害。張彥遠所看見的作品，是破墨山水，筆跡勁爽。（註二）朱景玄說他的作品「縱似吳生，而風致標格特出。」（註三）則他的山水畫，好用水墨，雖近吳道玄而實超過之。他的詩是音樂，李龜年曾把他這兩首詩：

紅豆生南國，

春來發幾枝；

願君多採擷，

此物最相思。

清風明月苦相思，

蕩子從戎十載餘。

征人去日殷勤囑，

歸雁來時數附書。

在筵席上唱過的。(註四)他的詩又是畫，宣和畫譜摘出的幾行：

落花寂寂啼山鳥，

楊柳青青渡水人。

行到水窮處，

坐看雲起時。

白雲回望合，

青靄入看無。

全是繪畫。他的畫亦是詩，蘇東坡說：「味摩詰之詩，詩中有畫；觀摩詰之詩，畫中有詩。」而他的題材，「喜作雪景，劍閣，棧道，繚綱，曉行，捕魚，雪渡，村墟等。」（註五）這都當時詩人所不依歌詠的對象。因此人們論他的畫，也必涉及他的詩。他的著名作品輞川圖，朱景玄說：「山谷鬱鬱盤盤，雲水飛動，意出塵外，怪生筆端。」（註六）晁无咎跋宋人臨他的捕魚圖說：「右丞妙於詩，故畫意有餘，世人欲以言語粉墨追之，不似也。」（註七）他又善繪人物，他的伏生援經圖，孫承澤看見了驚異地說：「人物之妙，有非唐人所能及者。」（註八）然而他的畫跡，甚少流傳；江山雪霽圖（或稱摹本）恐怕是現存中的唯一的東西了。（註九）這幅畫，曾給予明末清初的所謂文人畫運動者以重大的刺激。董其昌說：「今年秋，聞王維有江山雪霽圖一卷，為馮宮庶所收，亟令友人走武林索觀，宮庶珍之，自謂頭目腦髓，以余有右丞，免應余請。清齋三日，展閱一過，宛然吳興小幅也。余用是自喜，且右丞自云：宿世謬詞客，前身應畫師。余未嘗得覩其跡，但以心取之，果得與真肖合，豈前身曾入右丞之室而觀覽其盤礴之致，結習不忘，乃爾耶？」又一段說：「余在長安，聞馮開之大司成

得右丞江山雪霽圖，走使金陵借觀，馮公自謂寶此如頭目腦髓，不遂余想。（此句疑誤）函至邸舍，發而橫陳几上，齋戒以觀，得未曾有。可應馮公之教，作題辭數百言。大都謂右丞以前作者，無所不工；獨山水神情，傳寫猶隔一塵。自右丞始用皴法用渲染法；若王右軍一變鍾體鳳翥鸞翔，似奇反正。右丞以後，作者各出意造，如王洽、李思訓、李氏係王維的前輩，此係一誤）輩，或潑墨翻瀾，或設色媚麗。顧蹊徑已具，模擬不難。此於書家歐虞褚薛，各得右軍之一體耳。此雪霽圖已爲馮長公游黃山時所廢，余往來於懷，自以此生莫由再觀。」

（註十）王時敏說：「右丞江山雪霽圖爲馮大司成舊藏者，後歸新安程季白。余昔年京邸，與程連牆，朝夕過從，時得展玩。迄今十餘年，不知此圖屬誰氏？自分此生已不復再觀矣。」

（註十一）我們很不幸，王維以前的山水畫，除顧愷之的女史箴圖附景閣立本的秋林歸雲圖外，絕少聞有遺存；沒有予我們以比較研究的方便。拿江山雪霽圖和女史箴圖上的山水來比較，當然存有絕大的鴻溝。前者位置自然，林木邱壑，遠山近景，各予以適如其分；生命；後者山形顛倒，禽鳥，人物，不相連續，前景不顯，後景無存，位置配合，至形幼稚。所以王

原祈說：「畫中雪景，唐以前但取形似而已。氣韻生動自摩詰開之。」（註十二）要是唐以前的山水畫是和顧愷之相近的東西，我想這話不是過甚之詞罷！唐初如閣立本的東西，仍不免是「前史」的，和王維也隔了一層。王維在山水畫上劃時期的意義，正是盛唐時代予山水畫獨立而發展的意義。不過我們不要相信董其昌們的感情的贊揚，他以爲王維一變鉤斫法而爲渲淡法，那有這回事？他的畫富有詩意，我們毫不否認。而有所謂後代那樣的皴法和渲淡法，實在找不出來。他的作品，還是停滯於鉤斫法的階段裏。他不是一個十全十美的畫家，董道說他「創意經圖，卽有所缺；如山水平遠，雲峯石色，絕迹天機。」（註十三）王世貞說：「右丞始能發景外之趣，而猶未盡。」（註十四）「缺」和「未盡」就是指他的作品，不像後代山水畫那樣圓滿。詩情禪味滿充在他的胸中，他偃息於自然，低首於運命；他的爲人，沒有吳道玄的熱狂，沒有李思訓的謹嚴，而自有他自己的蘊藉蕭灑的特質。當山水畫成立之初，突破成法，容易作自己的開發。王維在這當兒，開展了「抒情的」一面，和吳氏之「豪爽的」李氏之「裝飾的」那類特質相並行。卽所謂盛唐山水畫之

多方面的展開。此三人間設有上下層或階段轉換的意義存其間，所以我們須撇開縷糊的捧場，而認清他的歷史的地位。

(註一) 唐詩紀事卷十六及辛文房 唐才子傳皆有大同小異之紀述。

(註二) 張彥遠 歷代名畫記卷四。

(註三) 朱景玄 唐朝名畫錄。

(註四) 唐詩紀事卷十六。

(註五) 湯屋 畫鑑。

(註六) 朱景玄 前引書。

(註七) 孫承澤 庚子銷夏記卷八所引。

(註八) 孫承澤 前引書卷一。

(註九) 今藏日本大阪小川爲次郎家。

(註十)董其昌畫眼(輯在秦祖永畫學心印中)。

(註十一)王時敏四廬畫跋。

(註十二)王原祁雨窗漫筆。

(註十三)董道廣川畫跋卷四。

(註十四)王世貞藝苑卮言。

追記：王維有山水訣一文，係後人偽託，四庫總目提要中已辨明的了。

*

*

*

*

同時代善作山水的尚有鄭逾善，張誼輩；善作人物仕女的尚有梁令瓚，楊寧，楊昇，張萱，李果，奴輩；善作畜獸的尚有曹霸，韓幹輩。現在我想把曹韓二人提出來說一說，以見盛唐繪畫上各部門之並行的發展。(追記：張萱好作婦女嬰兒。其唐后行從圖，聞今藏諸暨 蔣孟蘋家。梁令瓚的二十八宿真形圖，前半藏北方完顏樸係家，日本藏有全卷。圖繪寶鑑謂此作甚似吳生，大村西崖謂未受吳生陶染之佳構，待證。)

曹霸在開元中已得畫馬的盛名，官至左武衛大將軍。天寶末詔畫御馬及功臣像，夏文彥稱他「筆墨沉着，神采生動。」（註一）杜甫的丹青引，就是爲他而作的，其中有幾行說：

丹青不知老將至，

富貴於我如浮雲。

開元之中嘗引見，

承恩數上南薰殿；

凌烟功臣少顏色，

將軍下筆開生面；

良相頭上進賢冠，

猛將腰間大羽箭，

褒公鄂公毛髮動，

英姿颯爽來酣戰。

先帝御馬玉花驄，

畫工如山貌不同。

是日牽來赤墀下，

迴立閭闔生長風。

詔謂將軍拂絹素，

意匠慘淡經營中；

須臾九重真龍出，

一洗萬古凡馬空。

值得杜氏如此地稱揚，他的藝術在那時當然是有特出的地方。董道說：「曹霸畫馬，與當時人絕迹，其經度似不可得而尋也。若其以形似求者，亦馬也；不過類真馬耳。」（註二）從這句話裏可以推知他的畫馬比時流進步，而富有寫實的成份。

韓幹長安人，官至太府侍丞。人物畜獸，皆負盛譽。王維看見了他的作品，也十分推獎。他是曹霸的門人，杜甫丹青引所謂「弟子韓幹早入室。」天寶中召入供奉，令霸師法陳闕的畫馬，他奏說：「臣自有師，今陛下內廐之馬，皆臣之師也。」（註三）杜甫丹青引中說：「幹惟畫肉不畫骨，」此點張彥遠認為批評不當。（註四）夏文彥也說他「得骨肉停勻法。」（註五）可見他是不專畫肉的。他和其師一樣富有寫實的成份，董道說：「世傳韓幹凡作馬，必考時日，面方位，然後定形骨毛色。」（註六）他由馬廐中觀察了馬的性狀行動，然後發露於畫面的，所以他的作品，比曹霸更有名，獲得更高的地位。畫馬是唐武功及於西北的一個反映，闕立本模寫的穆王八駿圖，其底本怕也是廐中之物。玄宗好大馬，御廐畜至四十萬匹，（註七）同時擇西域大宛等地獻來的良馬與中國駿馬，頒令畫師，畫數摹寫。（註八）米芾畫史謂「韓幹圖于闐所進黃馬一軸，馬翹舉雄傑，今無此馬。」盛唐時期，畫馬特別提高，乃有牠的來歷的。

- (註一) 夏文彥圖繪寶鑑卷二。
- (註二) 董道廣川畫跋卷四。
- (註三) 朱景玄唐朝名畫錄。
- (註四) 張彥遠歷代名畫記卷四。
- (註五) 夏文彥前引書卷二。
- (註六) 董道前引書卷四。
- (註七) 張彥遠前引書卷四。
- (註八) 朱景玄前引書。

第四章 盛唐以後

凡一種風格，獲得了不拔之基以後，此風格本身存有薄弱，缺陷，未盡的各個細部，統由後繼者在較長時期中爲之增益，彌補，充實；使這風格逐漸走向圓滿的境界。盛唐以後的繪畫，最顯著地呈現到我們的眼前的，就是山水畫上技巧的進步。畢宏的縱奇險怪，張璪的秃筆和以手摹絹，王洽的潑墨，荆浩的筆墨兼顧；這都是予盛唐時代成立之山水畫以增益，彌補，充實的實例。山水畫上如此，其他部門如佛畫，人物，畜獸，花鳥等上面，亦逃不了這個例子。

以前繪畫史的作者中，沒一人肯說，唐代後期的繪畫較勝於前期的事。這是源於過於崇拜創造者，而忽略了「風格發展」。雖然這也不能責怪；從藝術作家本位的歷史（Künstlergeschichte）演變而爲藝術作品本位的歷史（Kunstgeschichte）在歐洲亦經過些時期的；而況我們所有的種種條件，直至今日還不許我們成就藝術作品本位

的歷史呢！所以我口裏說着「風格發展」，而腳踵却仍在舊圈子裏兜繞。但願暗中摸索，得有一天的證實。這裏我雖不明言盛唐以後的繪畫較勝於盛唐，而牠把盛唐已成的風格之各部分的增益，彌補，充實；我是固執住的。現在仍回到舊圈子中抬出些作家來說。我想以山水樹石畫開頭，因為牠已成了繪畫的本流之故。

畢宏，大曆二年（七六七）爲給事中，後改京兆少尹爲左庶子。善畫松石，當時的文士，競作詩歌以稱揚。他的畫落筆縱橫而有奇氣。米芾曾見他的一幅山水，說他「筆勢凶險。」（註一）宣和畫譜引當時的諺語而說明他的作品說：「畫松當如夜叉臂，鸛鵲啄而深拗淺凸，又所以爲石也。」古來都當他富有創造性的人，張彥遠說他「改步變古，自宏始也。」（註二）宣和畫譜說他「變易前法。」他變到什麼地步，當然在現在的我們不能憑空推斷。但從以夜叉臂鸛鵲啄爲松，深拗淺凸爲石的一點上觀察，顯然他在畫面上現出了含有立體意義的伸縮和透空。這伸縮和透空，或許一變了以前的平板而予當時以重大的激刺。

張璪吳郡人，官至檢校祠部員外郎鹽鐵判官，後貶衡州司馬忠州司馬。當時稱他在冠文學爲一時的名流。他也是以松石著名的；畢宏比他有名，但看見了他的畫，十分驚異。畢宏問他師的那一位，他說：「外師造化，中得心源。」（註三）相傳畢氏聽得了自己立即擱筆。他作畫，或用秃筆，或以手摸絹素，或手握雙管一時齊下。由這種情形，可知他也要掙扎出一條新路來。朱景玄說：「手握雙管，一時齊下，一爲生枝，一爲枯枝。氣傲烟霞，勢凌風雨。槎枒之形，鱗皴之狀，隨意縱橫，應手間出。生枝則潤含春澤，枯枝則慘同秋色。其山水之狀，則高低秀麗，咫尺重深；石尖欲落，泉噴如吼。其近也若逼人而寒；其遠也若極天之盡。」（註四）山水畫一步一步地往適合文人脾胃的方向走去了；朱景玄如此稱揚張璪，也因他特別適合文人脾胃的緣故。依朱氏的話，他的畫滿是生氣，滿是詩意；不但和畢氏之作同具一種動人的潑辣性，且詩的蘊蓄較畢氏更爲富豐。這個效果，多少由他的獨特的手法與技巧而獲得的。

王宰，蜀人，貞元（七八五——八〇五）中，爲韋令公的上客。他也是一位特別擅長

松石的作家，杜甫頌他的詩中有幾句說：

十日畫一松，

五日畫一石；

能事不相受，促迫，

王宰始肯留真跡。

朱景玄曾見他的作品，評道：「臨江雙樹，一松一柏，古藤縈繞，上盤於空，下着於水。千枝萬葉，交植曲屈，分布不雜；或枯或榮，或亞或倚。葉疊千重，枝分四面。達士所珍，凡目難辨。又於興善寺見畫四時屏風，若移造化風候雲物，人節四時於一座之內，妙之至極也。」（註五）在當時繪畫松石，幾乎成了風氣；可作對於山水畫的部分上，刻意加工的一證。

顧況，吳興人，初爲韓滉節度使江南判官，後遷著作郎，貞元五年（七八九）貶饒州司戶，後隱於茅山而終。他是山水畫家，又是詩人。他的那首叫作「江上故居」的詩：

家住雙峯蘭若邊，

一聲孤磬落秋烟；

山連極浦鳥飛盡，

月上青林人未眠。

也是饒有畫意的。他和鄭虔同樣，慕陶淵明之爲人。他的「閒居自述」一首中，吐露最顯，末行說：

一樽朝暮醉，

陶令果何人！

他的畫跡無存，從他的詩看來，他的畫也是屬於王維、鄭虔的圈圍裏的東西。

張志和，會稽人，曾在洞庭湖邊，度其漁釣的生涯。人稱他高士，他也自稱烟波釣徒。他嘗在肅宗（七五六——七六二）朝，做過左金吾衛錄事參軍；或稱舉明經而不仕；顏魯公很器重他。張彥遠稱他「自爲漁歌，便畫之，甚有逸思。」（註六）他的最著名的一首漁歌是：

西塞山前白鷺飛，

桃花流水鱖魚肥；

青箬笠，綠簑衣，

斜風細雨不須歸。

古來都稱他的畫是「逸品」，董其昌說：「昔人以逸品置神品之上，歷代惟張志和、盧鴻可無愧色。」（註七）在富有詩意的一點上，他也做了後代文人畫家所仰慕的一人了。

項容，天台人，當時稱他處士。他的山水畫，筆法枯梗，人們以「頑澀」二字評他。但據後年的荆浩評他「有墨無筆」，及以潑墨著名的王洽師事他（註八）則他的畫，於用墨方面亦曾予人以激刺的。宣和畫譜據宣和內府所藏的松峯圖及寒松漱石圖而評他說：「挺特巉絕，亦自是一家。」他的畫有獨特處，自無疑義。

王洽，曾從項容和貶台州時的鄭虔學過繪畫的。他是一個流浪縱酒的人，每欲作畫，必待酒酣興到而下手。他先潑墨於圖幃之上，然後因其形像為山為石為林為泉，所以人

們稱他王潑墨。貞元末（八〇五）死於潤州。朱景玄評他說：「隨其形狀，爲山爲石爲雲爲水，應手隨意，修若造化。圖出雲霞，染成風雨，宛若神巧，俯視不見其墨汚之跡。」（註九）王洽潑墨，於山水畫發展上似乎存有一意義的。說他以頭髻取墨而染於絹，或隨便倒墨汁於絹上；這都是傳說化了，不足憑信。他的潑墨，是暗示水墨渲淡的一種方法。董其昌說：「雲山不始於米元章，蓋自唐時王洽潑墨，便已有其意。」（註十）山水畫由鈎斫法至渲淡法，王洽做了一過渡者，這就是他的歷史的地位。

張詢，南海人，因不第，流寓長安，從事繪畫。後到蜀中，住在昭覺寺中，替僧夢休作「早」「午」「晚」三圖於壁間；都是吳中的山水氣象。僖宗往蜀，深加賞嘆，尤以「午」景爲當時罕見之作。宣和畫譜說：「蓋朝晚之景，今昔人皆能爲之，而午景爲難狀也。譬如詩人吟詠春與秋冬，則著述爲多；而夏則全少耳。」張氏所長，亦是補足從前的缺憾，自甚明白。孫位，越東人，僖宗往蜀時隨到蜀中，和禪僧道士相往還，寺觀中他所作的畫壁甚多。他擅長山水，松石，墨竹以及雜畫。黃休復說他「鷹犬之類，皆三五筆而成，弓弦斧柄之屬，

並撥筆而描，如從繩而正矣。」（註十二）黃休復評畫，把「逸格」放在「神格」之上，而逸格中亦惟孫位一人，可見他對於孫位的推仰之殷了。孫位之特長，也在技巧手法的圓熟，這是和上述諸人同一意義的。

荆浩，河南沁水人，通經史，善屬文，隱於太行山的洪谷，和僧侶野老往還。他是唐末最有名的一位山水畫家；嘗語人曰：「吳道玄畫山水有筆而無墨，項容有墨而無筆，我當采二子之所長，成一家之體。」（註十三）鄴都青蓮寺僧大愚，以詩乞畫，其詩云：

六幅故牢建，

知君筆意蹤；

不求千澗水，

止要兩株松。

樹下留盤石，

天邊縱遠峯，

近巖幽濕處，
惟藉墨烟濃。

荆浩替他畫了一幅，並答以詩云：

恣意縱橫掃，

峯巒次第成；

筆尖寒樹瘦，

墨淡野烟輕。

崖石噴泉窄，

山根到水平；

禪房時一展，

兼稱可空情。

這首詩如其是他作畫的自白，那末我們可以說，他作畫先恣意揮掃，而後一一點成峯巒。

有用尖筆寫成瘦樹，有用淡墨染成輕烟。梅聖俞十分愛他的畫，其詩有云：

范寬到老學未足，

李成但得平遠工。

就是指范李學他而不能超過他的意思。孫承澤記他的廬山圖說：「中挺一峯，秀拔欲動；而高峯之右，翠峯巘岫，如芙蓉初綻；飛瀑一線，扶搖而落。亭屋橋梁林木，曲曲掩映，方悟華原，營邱，河陽諸家，無一不脫胎於此者。」他評他另一山水畫說：「其山與樹，皆以秃筆細寫，形如古篆隸，蒼古之甚，非關范所能及也。」（註十三）所謂用細筆作瘦樹，或用秃筆細寫，都是到了某程度的技巧。證以現存的作品，其圓熟，豐厚，自在，王維的作品上所找不到的。自然的闊大深奧，籠罩在他的畫面上，也和王維畫中只是自然的一角不同。他的畫可說全山流動而有條理的短線構成的，這就是暗示後年的皴法。結構位置，也已到了健全的境地，所以深遠，奧冥，飄渺，盡得其當。盛唐以後山水畫上長時期的努力與醞釀，牠的成果，終於在荆浩的作品上顯現了。他是集了衆長，他是誘起宋代山水畫特別發達者之中的

一人王世貞說：「山水至大小李一變也，荆關董巨又一變也。」（註十四）這一變，實在是山水畫達到後年那樣暢茂的初兆。

（註一）米芾畫史。

（註二）張彥遠歷代名畫記卷四。

（註三註四註五）俱見朱景玄唐朝名畫錄。

（註六）張彥遠前引書卷四。

（註七）董其昌畫禪室隨筆卷二畫源項下。

（註八）張彥遠謂王默師項容，朱景玄所記則爲王墨，夏文彥圖繪寶鑑注脚，王默和王墨恐卽王洽，然宣和畫譜與圖繪寶鑑又稱項容師王默，則又顛倒了。今從張氏及夏氏注脚，而定爲王洽師事項容。

（註九）朱景玄前引書。

(註十) 董其昌前引書卷二題自畫項下。

(註十一) 黃休復益州名畫錄卷上。

(註十二) 郭若虛圖畫見聞志卷二。

(註十三) 孫承澤庚子消夏記卷三。

(註十四) 王世貞藝苑卮言。

*

*

*

*

盛唐以後，除山水畫外，佛像，人物，獸畜，花鳥以至宮室等各部門的發展，也在遵循着已成的風格而趨向「圓滿」的一端。現在依次擇主要的作家若干人，示以大概。

李貞（或真）德宗（七八五——八〇五）時人，善作佛像，亦精花卉禽獸。諸寺壁上，他的作品甚多。（註一）我們所知道的關於李貞的文獻，止於此了。也許在當時他是一個不十分出色的畫家，然在今日，他已成了和唐代藝術不能分離的人了。因為他的作品不空金剛像，現藏在日本京都教王護國寺中。當時日本僧人弘法大師，來華留學，受密法

於長安青龍寺的惠果阿闍梨。他歸國的時候，惠果把李貞所作的若干圖像贈他，於是得保存至今日。不空金剛阿闍梨，南天竺人，師事其同國人而為中國密教之祖的金剛智三藏，為中國密教的第二祖。他又為玄宗、肅宗、代宗三代所歸依，賜號大廣智不空三藏；代宗大曆九年（七七四）圓寂。（註二）李貞是否和不空金剛同時代或稍後輩的人？他曾否見過不空？不得而知。但他的這一幀畫像所表現的，不空趺坐凝神，兩眼炯炯，嚴肅而平和，似乎已把其個性，敏銳地捕捉住了。畫面上線條細挺，明暗摺疊，隨之而現。一種平凡寬綽的氣韻，正是示出佛教畫轉成了中國風格的一例。尚有惠果阿闍梨像，已甚漫漶，但可認出衣摺而已。

趙公祐，長安人，寶曆（八二五——八二六）中寓居蜀城，為李海裕的上賓。自寶曆太和至開成（八二五——八四〇）間，他所作諸寺佛畫甚多。李薦評其正坐佛說：「世俗畫佛菩薩者，或作西域像，則拳髮虬髯，穹鼻黝目，一如胡人；或作莊嚴相，妍柔姣好，奇衣寶服，一如婦人，皆失之矣。公祐所作三十二相八十種，好皆具而慈悲威重，有巍巍天人師」

之容。」（註三）這不啻佛畫脫離了外來風格後，歸向圓滿堅實的中國風格的一證。因他
在這發展中擔任重要的任務，所以黃休復說他「應變無涯，罔象莫測，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。」（註四）他的兒子叫做溫，孫
子叫做德齊，也都以畫名聞於時。

范瓊，開成（八三六——八四〇）間寓居蜀城，是佛畫人物的名手。蜀中諸寺院，其
作品甚多。他的作品和趙公祐一樣，大部分遭毀於會昌年間。李薦評其大中（八四七—
八五九）年所作的大悲觀音像說：「像軀不盈尺，而三十六臂，皆端重安穩。如汝州香
山大悲化身，自作塑像；襄陽東津大悲化身，自作畫像，音韻相若。蓋手臂雖多，左右對偶，其
意相應；混然天成，不見其餘。所執諸物，各盡其妙。筆跡如縷，而精勁溫潤，妙窮毫釐，其羅楞
伽，曹仲宣之徒歟？」（註五）圓滿精謹，始終是盛唐以後佛畫所走的路徑，於此更可明瞭。
同時有陳皓，彭堅與之一同工作的，亦有名聲於時。

張南本，中和（八八〇——八八四）年，寓居蜀城，唐末佛畫的健者。他作金華寺大

殿的八明王時，有一僧人，遊禮至寺，整衣升殿；看見了火勢炎炎逼人，幾乎仆倒於地。（註六）孫位畫水，張南本畫火，稱當時的二件寶物。李薦評其大佛像說：「此辟支佛，結跏趺坐，火周其身；筆氣炎銳，得火之性。觀者以烟飛電掣，烈烈有焚林燎原之勢。佛以定慧力坐其間，安然不動，則豈毫末小利足以動其心乎？」（註七）張氏所表演之職掌，乃與上述諸人同一意義上之展豁。

（註一）段成式京洛寺塔記。

（註二）伊勢專一郎支那的繪畫六九——七〇頁。

（註三）李薦德隅齋畫品。

（註四）黃休復益州名畫錄卷上。

（註五）李薦前引書。

（註六）黃休復前引書卷上，宣和畫譜卷二及郭若虛圖畫見聞志卷二皆記其事。

(註七) 李薦前引書。

*

*

*

*

周昉，京兆人，官至宣州長史。人物仕女，爲當時所豔稱。初學張萱，後則小異，畫菩薩創

水月體。(註一) 德宗召畫章敬寺神卿，畫時任人批評指摘，虛心採納；其精妙當時推爲第

一。郭子儀的塔趙縱，曾請韓幹與周昉先後畫像，傳稱韓得形似，周兼得神氣。他的作品聲

聞甚遠，當時有新羅國人在江淮間以善價求其畫。他的畫中之仕女，豐肥而富有肉彩，往

往爲後世詬病。但在我們看來，此點十分有意義，宣和畫譜卷六說：「昉貴游子弟，多見貴

而美者，故以豐厚爲體。而又關中婦人纖弱者爲少，至其意穠態遠，宜覽者得之也。」董道

跋其按箏圖說：「周昉畫按箏圖，其用功力，不遺餘巧矣。媚色豔態，明眸善睐，後世自不得

其形容骨相，况傳神寫照，可暫得於阿塔中耶？嘗持以問曰：人物豐穠，肌勝於骨，蓋畫者自

有所好哉？余曰：此固唐世所好！嘗見諸說，太真妃豐肌秀骨，今見于畫，亦肌勝於骨。昔韓公

言曲眉豐頰，使知唐人所尚，以豐肌爲美。昉於此時知所好而圖之矣。」(註二) 把這二段

考證和羅振玉所藏的他的聽琴圖來看，實在是很對的。這不但可幫助我們了解周昉的畫，並且可以幫助我們了解後年院體畫上的仕女以及一切的仕女畫。周昉係一貴家公子，所見的是貴族婦女。當時上流社會中女性美的標準是「豐肌」，這種種情形反映到他的畫面上，而成了獨特的仕女形式。周昉的仕女的特色在一反古代以骨氣爲尙的平板的形式，即與閻立本所作的宮女，也很不同；所以他成了新的風格了。這也可說盛唐以後，人物畫上出示技巧進步的又一面。

幹，德宗朝宰相，建中末兼統六道節制，封晉國公。唐書稱其天縱聰明，神幹正直，出入顯重，周旋令猷，出律爰肅，萬里無虞。他同時以書畫著名，書學張旭，畫學陸探微；或謂與韓幹相埒。其畫擅長人物獸畜。朱景玄說：「議者謂驢牛雖目前之畜，狀最難圖也。惟晉公於此工之，能絕其妙。」（註三）他的李德裕見客圖（摹本）尙流轉於人間。雖寥寥三五人，配置微覺單調；而一種冲和淵雅之氣，躍於紙上。亦盛唐以後，人物畫上實攝上流社會形相之一例。

章偃，京兆人，他的父親名鑾，以山水朽石著名，而他的藝術更高出其父。他於山水、松石、人物、獸畜，並皆擅長；但最著名的，是獸畜。他畫馬，人稱他可匹韓幹；杜甫畫馬歌中說他「戲拈秃筆掃驎駟，倏見麒麟出東壁。」朱景玄說他的畫「千變萬態，或騰，或倚，或齧，或飲，或驚，或止，或走，或進，或翹，或跂。其小者或頭一點，或尾一抹。」（註四）視此知章氏觀察馬性的精細，和表現的繁複了。董道記他的畫驢說：「觀其草柔風調，放牧時出，烟雨漲空，繁流細帶，遨嬉以適，奔踈自逸。嚼草者並驅，赴流者立者睢盱；臥者愉于臭地，若無營，笑天若無拘。」又說：「廣野茂林，豐草甘水，嗅地仰天，飲嚼自若。應候長鳴，前跳後踢，羣嬉而對躍，盡白日以爲娛，求清夜之俛息；無服駕負囊之憂者，是廬山公之全其性者也。」（註五）

章氏所作的驢馬，非奔走於風塵作戰作工之驢馬，是優遊於林壑的士大夫化了的驢馬。董道昭示給我們的這一點，無異教我們了解不但當時的人物畫是上流社會的反映，連獸畜也逃不出這個例子。

尹繼昭，工人物和宮室樓閣畫，當時推爲絕格。其著名作品，有姑蘇臺圖，漢宮圖，阿房

宮圖等。宣和畫譜卷八說他的畫，「千棟萬柱，曲折廣狹之制，皆有次第。又隱寓算學家乘除法於其間，亦可謂之能事矣。」他的畫，就是後年所稱的界畫，畫史上雖謂起於晉宋，但當時不過是人物的附屬物而已。盛唐以後，給畫的各部門都有發展，則界畫的漸漸形成一種獨立的體制，是亦意中之事。尹氏即在此項發展中，作了一個主要先驅者。

邊鸞京兆人，官右衛長史，爲當時花鳥畫的第一名手。貞元中新羅國進善舞之孔雀，德宗召他寫貌於玄武殿，得生動節奏之效。後放於江湖，困頓于澤潞間。他的畫用筆輕利，好用鮮明的顏色。董道評他的牡丹圖說：「花色紅淡，若溼雨疏風，光色豔發，披多而色燥，不失潤澤凝結，信設色有異也。」（註六）宣和畫譜卷十五也說他的畫「大抵精於設色，如良工之無斧鑿痕耳。」邊氏對於色彩上的致力與革新，在當時曾予人以重大刺激的事，是亦出示盛唐以後繪畫發展的一面。

蕭悅，官協律郎，是專門的畫竹家。宣和畫譜卷十五，謂他「深得竹之生意。」白居易十分推崇他，有畫竹歌一首說：

植物之中竹難寫，古今雖畫無似者；蕭郎畫筆獨逼真，丹青以來惟一人。人畫竹身肥擁腫，蕭畫莖瘦節節悚；人畫竹梢死羸垂，蕭畫枝活葉葉動。不筍而生從意生，不筍而成由筆成。野塘水邊倚岸側，森森兩叢十五莖。

嬋娟不失筠粉態，
蕭瑟盡得風烟情；
舉頭忽看不似畫，
低耳靜聽疑有聲。
西叢七莖動而健，
曾向天竺寺前石上見；
東叢八莖疏且寒，
曾憶湘妃廟裏雨中看；
幽姿遠思少人別，
與君相顧空長嘆。
蕭郎蕭郎老可惜，
手顫眼昏頭雪白。

自言便是絕筆時，

從今此竹猶難得。

由白氏詩中，可窺見蕭氏畫竹，一變從前擁腫麻木的形式，而予以瘦硬生動的特質了。這也是盛唐以後，繪畫之多方面開展的一例。

越到後來，歷史上著錄的畫家越多，即如盛唐以後，凡有一藝之長的，已不可勝數的了。以上僅擇主要的作家，充作這時代的代表。從山水，佛畫，人物，獸畜，花鳥，以及宮室，畫竹等各部門來看，沒一樣不顯出走上圓滿之途的表徵。所以我敢斷言，盛唐以後的繪畫，是盛唐把牠孕育滋長出來的，決不能說牠弱於盛唐或好於盛唐的。可惜我們不能把各主要作家的作品，一一羅列眼前；不須我們用言語辨說，待圖本自身來證明。至於曩年敦煌發掘的壁畫中，也有屬於該時代的東西。其中有一戰陣圖，將士人馬，旌旗干戈，整然有序。所畫馬隊，特別是潑辣盡致。這是那時代邊陲多兵事的記錄；也可看出那時代邊陲佛畫以外的作品之一斑。（註七）

(註一) 張彥遠歷代名畫記卷四。

(註二) 蕭適廣川畫跋卷四。

(註三註四) 俱見朱景玄唐朝名畫錄。

(註五註六) 俱見董道前引書卷四。

(註七) Pelliot, P., Les Grottes de Touen-Houang. I. Pl. 44, 45. Grotte 17. Paris 1914.

書截至一九二四年，已出六冊，皆係敦煌石窟發見之魏唐宋諸朝繪畫雕刻之複製品。有

興味研究敦煌藝術者，可取以一閱。

第五章 五代及宋代前期

五代時，蜀中和江南都形成了繪畫的中心地。蜀中在唐時已然，玄宗和僖宗的臨幸，李海裕的節鎮，還有些豪門貴族；這些權力者都曾吸收了四方的畫家。五代各主，亦復踵其步武；所以繪畫十分熱鬧。江南，不消說在歷史上素來是藝術的富域；加以中主後主，都是這門的好事者，自然也成了一個可觀的地方了。逮至宋朝開國，先前活躍於蜀中南唐以及其他地方的畫家們，紛紛來歸；照舊做他們的待詔祇候，照舊做他們的畫。所以易姓革命，於繪畫上沒有多麼大的影響的。依據這個情形，五代和宋代前期的繪畫，我們也就不必把牠分開來講了。

從盛唐成立的新風格，經過盛唐以後的一個長時期，一步逼緊一步地往圓滿的途上走去；終於到了五代和宋代前期貼近這個「圓滿」了。在這長時期的發展中，不消說有多少波折，多少新芽，多少殘滓隱現其間；但大體上還是順流而下的——一個狀態。我們回

顧了盛唐以後的繪畫如何情形，我們就可說，五代和宋代前期的繪畫是唐代的延長和增厚。這長長的一個時期，說牠不夜的長日也好，說牠暗天無日的永夜也好。因為畫當中的崇樓傑閣或竹籬茅舍不會變成洋房的；觀音菩薩不會變成村姑的；衣冠人物不會變成野老的；水車牛馬不會變成機器的。這是中國的社會教牠作這麼悠久地等候的。

前引王世貞所謂山水大小李一變，荆關董巨又一變，李成范寬又一變。後面二變的主角，就是現在要歸到這個時代裏來講的幾個人。就王氏的話來玩味，五代和宋代前期的山水畫，在長長的時期中也含有波折的意義，自無庸置疑了。這裏的荆浩在已上章說過，我們就從關同講起。

關同長安人，早年師荆浩，刻意力學，寢食俱廢。所作畫，深為當時人所重視，名之曰關家山水。晚年筆力活潑，有水到渠成的功力。宣和譜畫卷十稱他好作秋山，寒林，村居，野渡，幽人，逸士，漁市，山驛。然他不長人物，凡山水中的人物，都教同時的畫家胡翼補上去的。宣和畫譜又說他的畫，筆愈簡而氣愈壯，景愈少而意愈長。劉道醇也說：「且同之畫也，坐突

巍峯，下瞰窮谷，卓而峭拔者，同能一筆而成。」則他的畫，似已較前人疏簡了；然這個疏簡不是後代寫意畫的意義上之疏簡，不過是在用筆上淘去廢筆而已。對於他的畫面上的豐富，仍不減色。劉氏繼續說：「峯巖蒼翠，林麓土石，加以地理平遠，磴道邈絕，橋杓村堡，杳漠皆備。」（註一）李薦見了他的仙遊圖也說：「大石叢立，屹然萬仞，色若精鐵，上無神埃，下無糞垠，四面斬絕，不通人迹。而深巖委澗，有樓觀洞府鸞鶴花竹之勝。石之並者，左右視之，各見其圓銳長短遠近之勢；石之臥者，上下視之，各見其方圓廣狹薄厚之形；筆墨略到，便能移人心目。」（註二）關同和荆浩，歷來論者都以為他們在歷史上的地位是同樣的。孫承澤根據所見真蹟，謂荆關二人的造境，繩相類似。（註三）在未把他們倆作品並比以前，我們也祇有如此設想。

董源，鍾陵人，仕南唐為後苑副使。米芾十分推崇他，他說：「董源平淡天真，唐無此品，在畢宏上，近世神品格高，無與比也。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。」（註四）他擅長山水，畫風富麗，宣和

畫譜卷十說：「畫家止以着色山水譽之，謂景物富麗，宛然有李思訓風格，今考源所畫，信然！」郭若虛也說：「水墨類王維，着色如李思訓。」（註五）則他的作風，在這一點上，和上述荆關不甚相同，而又展開到更較豐富的方面了。此點在他遺留於今日的遺作上，在在可以證明。且其皴法之完成，實含有重大的歷史意義。（註六）他又善畫獸畜，畫龍更饒想像的意趣。

沙門巨然，江寧人，受業於本郡的開元寺。南唐李煜降宋時，同至京師，居於開寶寺，一時畫名大振。郭若虛說他筆墨秀潤，善爲煙嵐氣象，山川高曠之景。（註七）他起初是師法董源的，但他的獨創性也甚豐富，所以到了晚年，筆墨平淡，已臻至秋水蒹葭之境了。孫承澤記他晚年作品林汀遠渚圖說：「起段茂林一叢，第幾隱見，餘則浦溆平鋪，瀾漫無際。其中樹如薺，人如豆，或行或舟，遠帆亂荻，景色儼然；畫至此，心靈獨絕矣。」（註八）孫氏以前曾見他的浮嵐遠岫圖，說他還是董源的遺規；而此作竟無所傍依，前無作者。則巨然的畫，一方由承襲董氏而來，他方則一變董氏的富麗而略爲平淡的了。

李成，先世爲唐的宗室，五季之亂，避地北海，遂爲營邱人。好詩酒，能文章，博涉經史，是一個高級的教養者。他的山水，擅長寒林，宣和畫譜推他的山水畫爲古今第一。關寶（九六八——九七六）時有顯人孫四皓，羅致四方畫士，以書招成，成說：「吾儒者粗識去就，性愛山水，弄筆自適耳。豈能奔走豪士之門，與工技同處哉？」遂不應。這也是在野士大夫驕矜的一例。晚年遊江湖間，終於淮陽旅舍。他的作品流傳甚少，因爲他的孫兒名宥的那人，做天章閣待制，開封府尹，將李成的畫倍價收歸之故。米芾只見他的作品二幀，說他秀潤不凡，松勁挺，枝葉鬱然有陰；荆楚小木無冗筆，不作龍蛇鬼神之狀。因假品太多，米氏又欲作無李論。（註九）劉翥見了他的山水有首詩說：

六幅冰綃掛翠庭，

危峯疊嶂鬪崢嶸；

却因一夜芭蕉雨，

疑是巖前瀑布聲。

當時以爲紀實。其名蹟營邱圖，董道以爲悵懷故國，深有寄託之作。（註十）則此作當可表示在野士大夫的一種高蹈精神。他的有名的寒林圖，曾藏孫承澤家，孫氏評說：「古木夭矯，雪色凜冽，寒鴉羣集，衰草中，暑月展之，如披北風圖，令人可以挾纊，非營邱不能也。」（註十一）鄧椿說：「其所作寒林，多在巖穴中，裁劄俱露，以興君子之在野也。自餘窠植，盡生於平地，亦以興小人在位，其意微矣。」（註十二）這些話當然不免附會，而李氏作品表現在野士大夫精神，乃是一不可諱言的特徵。日本山本悌二郎藏他的喬松平遠圖，筆致勁挺，皴法自然，比之荆浩的作品更覺純粹些了。

范寬，華原人，嗜酒好道，嘗往來京洛間，天聖（一〇二三——一〇三一）時還活着。他後來卜居於終南太華巖隈林麓之間，常常危坐終日，縱目四顧，以求畫趣，雖在雪月中，也徘徊不忍離去。他作山水畫宣和畫譜謂其始學李成，郭若虛則謂與關李特異。（註十三）米芾說他學荆浩，畫雪山又說他學王維，最後宣和畫譜又說他師「物」師「心」，照此看來，他是集取衆長而後自出機杼爲一格的人。董道說他的山水有「石破天驚，元氣淋漓」

「澗」之致。(註十四) 劉道醇說他「貞石老樹，挺生筆下，求其氣韻，出於物表。」(註十五) 孫承澤記他的夏山圖說：「崇岡密蔭，飛泉奔激，其間，覺山石木葉，皆帶濕潤，此真古今之奇也。」(註十六) 以此類評語與其遺作對證，可明白他的作品的「力量」、「真實」以及「醇化」。

(註一) 劉道醇五代名畫補遺。

(註二) 李薦德隅齋畫品。

(註三) 孫承澤庚子消夏記卷三。

(畫四) 米芾畫史。

(註五) 郭若虛圖畫見聞志卷三。

(註六) 日本小川爲次郎藏溪山行旅圖，齋藤悅藏翠峯雪霽圖。

(註七) 郭若虛前引書卷四。

(註八) 孫承澤前引書卷三。

(註九) 米芾前引書。

(註十) 董道廣川畫跋卷四。

(註十一) 孫承澤前引書卷三。

(註十二) 鄧椿畫繼卷八。

(註十三) 郭若虛前引書卷四。

(註十四) 董道前引書卷六。

(註十五) 劉道潛聖朝名畫錄卷二。

(註十六) 孫承澤前引書卷三。

*

*

*

*

同，華原范寬，智妙入神，才高出類。三家鼎峙百代，標程前古；雖有傳世可見者，如王維李思，通常指這個時代，為山水畫上的黃金時代。郭若虛說：「畫山水惟營邱李成，長安闕」

荆浩之倫，豈能方駕近代；雖有專意力學者，如翟院深、劉永紀、真之輩，難繼後塵。夫氣象蕭疏，烟林清曠，毫鋒穎脫，墨法精微者，營邱之製也。石體堅凝，雜木豐茂，臺閣古雅，人物幽閒者，關氏之風也。峯巒渾厚，勢狀雄強，搶筆俱勻，人屋皆質者，范氏之作也。」（註一）郭氏之書，執筆於神宗時候，神宗以後的山水畫，他未寓目，所以如此地稱揚三氏。但元代的湯屋和郭氏同一見地；他說：「迨於宋朝，董源、李成、范寬，三家鼎立，前無古人，後無來者；山水之法始備。」又說：「宋山水家超絕唐世者，李成、范寬、董源而已。嘗評之，董源得山之神氣，李成得體貌，范寬得骨法，故三家照耀古今而為百代師法。」（註二）這裏不過把關同換了一個董源，可知此時代的山水畫，較前代來得豐厚精深，是一事實。董其昌說：「唐人畫法（山水）至宋乃暢，至米又一變耳。」（註三）這句話是很中肯的。其實在米氏父子以前的山水畫，就可歸入這宋代前期的一個時期中。郭若虛把李、關、范三家抬出之後，接着提出王士元、王端、燕貴、許道甯、高克明、郭熙、李宗成、丘納等人說：「或有一體，或具體而微，或預造堂室，或各開戶牖，皆可稱尚。」他的意思就是說，這些人是浴在黃金時代的餘輝中。

的人；他們有一長可取而不是全才；他們是李闕范的追逐者。對於此點，在遺跡貧乏的今日，實無法驗其是否。我想在這些人中把許道寧、郭熙二人提出來說一說。

許道寧，長安人，初賣藥於都門，時時拈筆作山水，以吸聚觀者，而聲譽亦漸以興。他的山水畫起初師法李成，後來漸漸踏入獨創的境域。劉道醇謂其所長者三：一林木，二平遠，三野水，皆極其妙。（註四）郭若虛說他晚年時候，唯以筆劃簡快爲己任，故峯巒峭拔，林木勁硬，別成一家體。（註五）孫承澤記他的山居圖長卷說：「山峯峭拔，樹木修挺，回塘曲澗，潏洑於山坳林際之間。茅亭之上，兩人如生，一童烹茶，一童洗硯，皆古朴有致。」（註六）當時被稱爲李成范寬的繼起者，張士遜贈他的詩有一行說：

李成謝世范寬死，

惟有長安許道寧。

今就其遺品，北京王衡永所藏的松山行旅圖，日本藤井善助所藏的秋山蕭寺圖來觀察，筆法勁簡，似有無限量潛存其間的，確非偶然成就的。

郭熙，河陽溫縣人，熙甯（一〇六八——一〇七七）時爲御書院藝學。山水學李成，但巧瞻森秀，自成體格。年老落筆益壯，與歲月一同達至圓潤之境。宣和畫譜卷十一說他「放手作長松巨木，回溪斷崖，巖岫嶢絕，峯巒秀起，雲烟變滅，噏藹之間，千態萬狀。」他著有林泉高致一卷，爲古來有名的畫論。其議論不但合詩人的想像和哲人的思索而爲一且步步着實，而作了後人的格法。他對於山水松石，在「時」「地」「性」「形」各方面觀察，精深周到，從未有此。他提出畫家的素養：一、所養擴充，二、所覽淳熟，三、所經衆多，四、所取精粹；可以說把前人的精論組織地集大成了。他提出的「三遠」——高遠，深遠，平遠；樹立了山水畫的遠近法。他提出的「三大」——山大於木，木大於人，樹立了山水畫的比例法。以他這樣的才養，流露於作品，自然如宣和畫譜所指出的那麼變化繁複而處處中着節奏了。我們在端方藏過的溪山秋霽圖卷中，可以驗出他的實踐的程度；構圖的縱奇，位置的玲瓏，筆法的圓潤，在在證明了非大手筆不能辦到的一種情景。今人徐世昌所藏的古柏圖，郭宗熙所藏的松溪泛棹圖，也是他的作品多變化的有力證據。

隨着山水畫的發展，而其他部門在此時代也得了異樣的成果，此點雖在當時深中傳統觀念的人們中，也不能不承認。郭若虛說：「或問近代至藝與古人如何？答曰：近代方古多不及，而過亦有之！若論佛道人物士女牛馬，則近不及古。若論山水林石花竹禽魚，則古不及近。何以明之？且顧陸張吳，中及二閻，皆純重雅正，性出天然；吳生之作爲萬世法，號曰畫聖，不亦宜哉？張周韓戴，氣韻骨法，皆出意表；後之學者，終莫能到。故曰近不及古。至如李與關范之蹟，徐暨二黃之蹤，前不藉師資，後無復繼踵；假使二李三王之輩復起，邊鸞陳庶之倫再生，亦將何以措手於其間哉。」（註七）郭氏特別提出山水花鳥，以爲凌駕了前代，這自無問題。其他佛畫人物等，他以爲不如古人，但據我們從遺品中觀察，則不能不認郭氏的話未免偏執。佛畫人物等在此代實亦有獨特的造詣，無論其爲形式爲內容，都是前代的作品中所不易找見的。雖不必說勝於前代，至少是沿着前代的業蹟而不斷地發展過來的。現在我們仍舊選出若干畫家來伸說。

曹仲元，建業豐城人，仕南唐翰林待詔。他的佛畫，起初專意學吳道玄；後來漸漸改變，

從細緻的結構，鮮明的色彩方面下手。每作一畫，費時很久，而自成一格。當時江左佛畫推他爲第一。南唐中主命他畫建業佛寺上下座壁，費時八年，尙未完成。中主責其遲緩，而令周文矩與之較。文矩說：「仲元繪上天本樣，非凡工所及，故遲遲至此！」又隔了一年告成，一時稱爲冠絕。江南一帶的佛寺神祠，由他的筆跡所成的作品很多，可知他的作風的影響所被了。

張圖，河內洛陽人，梁太祖在藩鎮日，他掌行軍資糧簿籍，所以當時稱他爲張將軍。自少善繪畫，能作潑墨山水，佛畫擅作大像。梁龍海中洛陽廣愛寺沙門義暄，置備金帛，邀請四方名手畫三門兩壁。時有處士跋異，號爲絕筆，乃來應募。當跋異起草的時候，張氏站在他背後，長揖而言曰：「知跋君敏手，特來贊貳。」跋氏傲岸地回答他說：「吾嘗謂畫之聖，在吾手筆；自餘畫者，不得其門而入，又安得至於聖乎？爾不知跋異之名，且願陸吾曹之友也，吾豈須贊貳然後爲功哉？」張氏佯笑地說：「願繪右壁，如不合尊意，請卽圻墁！」跋乃授朽木大筆於張，張就西壁揮寫，作一報事師者，從以三鬼，倏忽而成。跋驚揖曰：「子豈非

張將軍乎？」張厲聲答曰：「然！」跋乃從容謝曰：「素聞將軍之名，但未面覲，今觀神筆，益信名不虛傳。此二壁非某所勝。」遂引退，讓張專其功。張乃於東壁畫一水神，與西壁的報事師者遙遙相對。（註八）這故事一方面可看出當時佛畫競勝的情形，他方面可證明張圖的本領。就上述情形推測，則張氏作品或近吳道玄，然據李薦記他的紫微朝會圖說：「圖作衣文，不師吳衣當風，曹衣出水之例，用濃墨粗筆，如草書顛掣飛動，勢極豪放。至於作面與手及諸服飾儀物，則用細筆輕色，詳緩端慎，亦一家之妙用。」（註九）則張氏竟是從吳道玄以來的傳統中跳出的二人。

跋異，汧陽人，在當時是頗自負的佛畫作家。自從被張圖征服後，洛陽有一謠諺說：「赫赫洛下，唯說異畫。張氏出頭，跋異無價。」他雖異常沮喪，但不肯罷休。後來福先寺請他畫大殿護法善神，當執筆之際，有一人自稱曰：「吾姓李，滑臺人，擅作羅漢，鄉里呼我爲李羅漢。今願與君一角巧拙，以沾名譽。」跋氏以爲他或許是張圖一流的人物，乃讓其作西壁。當時跋氏自己策勵，以爲不能一敗再敗了。乃聚精會神而作成一神，侍從嚴毅，設色鮮

麗，是他生平未有的傑作。李氏看他的畫，精妙入神，非己所及，竟至手足失措。洛陽人又作謠曰：「李生來，跋君怕；不意今日却增價，不畫羅漢畫馳馬。」跋氏於是揚長自得，大聲叱曰：「昔見敗於張將軍，今取捷於李羅漢。」李氏大慚，條起如廁，久而不出，人怪而往視，李已縊死於步簷下了。（註十）在這場的競勝之下，跋氏挽回了他的運命，遂與張圖並稱。

禪月大師姜貫休，婺州蘭溪人，天福年入蜀，蜀王先主賜紫衣及師號。他又是詩人，當時頗有聲名。書學張懷素，畫學闍立本；其名作十六幀水墨羅漢，骨相奇特古怪，為前代所找不出的。例如有龐眉大目者，朵頤隆鼻者，倚松石者，坐山水者，黃休復稱他的作品說：「胡貌梵相，曲盡其態。或問之，云休自夢中所觀耳。」（註十一）當時翰林學士歐陽炯，作禪月大師應夢羅漢歌有云：「天教水墨畫羅漢，魁岸古容生筆頭。」其所作釋迦十弟子，也是這樣奇特古怪的。他描寫時敏捷而不假思索的，歐陽炯的歌中說：「高握節腕當空擲，筆毫端任狂逸；逡巡便是兩三驅，不似畫工虛費日。」所以孫承澤說他的筆法，如懷素草書。（註十二）他的羅漢像尚遺留於今日，即藏於日本帝室中。但以之與闍立本的帝王圖相

對照，雖則堅實勁挺的筆致，略有相似，而人物的形態完全不同。閻氏的人物莊嚴肅穆，是一種士大夫社會的正型。而貫休的人物怪駭突兀，宛如戰鬥時神經緊張的一種變型。因此他的佛畫中，宗教氣漸漸薄弱，而含有一種玩世的意義了。佛畫在後年成了士大夫化，恐是這時候建起橋樑的。宋初勾龍爽，孫知微畫的佛畫，也一步一步地踏近士大夫畫的領域了。且將道釋畫歸併為一事，尤可證明繪畫離開佛教之單獨的尊嚴了。

石恪，成都人，是當時一個有名的人物畫家。宋初曾傳旨畫相國寺壁，授以畫院之職而不就。本來他師法張南本，以後不專規矩而縱筆發揮，別為異格。他是一個玩世的人，好嘲諷凌人，即對於當時朝庭，亦譏諷而無忌憚。所作人物的詭形殊狀，全是玩世佯狂的表現。歷史，社會風尚，士林，蠻夷，釋道，鬼神，星卜等，都是他的繪畫的題材。李薦說：「恪性不羈，滑稽玩世，故畫筆豪放，出入繩墨之外而不失其奇。所作形相或醜怪奇偏以示變，水府官吏或繫魚蟹於腰目，以侮觀者。頃見恪所作翁媪啮醋圖，塞鼻撮口，以明其酸。又嘗見恪所作鬼百戲圖，鍾馗夫婦，對案置酒，供張果肴，乃執事左右，皆述其情態。前有大小鬼數十，合

樂呈伎倆，曲盡其妙。」（註十三）趙希鵠說他「鬼神奇怪，筆劃勁利，前無古人，後無作者。亦能水墨作蝙蝠水螭之屬，筆劃輕盈而曲盡其妙。」（註十四）他是玩世者，所以全從社會之醜的方面下筆，這一點在當時是一大反撥。他的作品今尚遺存，日本京都正法寺所藏他的二祖調心圖，用筆如斬釘截鐵，堅勁無以復加。一種譏刺的精神，特別是促人注意。以他這種精神，把當時士大夫社會的假幕揭露了出來；無怪恂恂儒雅的劉道醇，說他和俳優不異了。（註十五）

周文矩，金陵句容人，仕南唐後主爲翰林院待詔。工畫人物仕女，宣和畫譜謂其不墮曹吳之習而成一家之學。他於仕女尤爲擅長，大體上雖似周昉，但纖麗則遠過之。他的南莊圖，自南唐歷宋，都珍爲瓊寶。其作品中，宣和畫譜所著錄的玉步搖仕女圖，尙在人間。他的畫風，影響於後年的圖畫院，甚爲濃烈。五代及宋代前期作者，工爲佛道人物的實不乏其人；如顧德謙，厲昭慶，高文進諸人，皆曾風靡一時，和石恪周文矩分庭抗禮。而高文進的作品，在當時尤深影響於畫院。郭若虛所謂「畫院學者咸宗之，然未得其彷彿耳。」（註十

黃荃，成都人，十七歲時卽仕王蜀後主爲待詔，至孟蜀加檢校少府監，賜金紫，後累遷如京副使。他的花鳥竹石，冠絕一時，人物，山水，獸畜各體，亦皆擅勝。廣政甲辰（九四四）年，和淮南通聘，信幣中來生鶴六隻，蜀主命他寫生於殿壁；驚露者，啄苔者，理毛者，整羽者，唳天者，翹足者，其神態形狀，和生者畢肖。蜀主很歡喜，因名殿曰六鶴殿。於是他的聲名，聞於遠近；豪貴厚禮請畫，幾相蹤跡。癸丑（九五三）構八卦殿，又命他畫四時花竹兔雉鳥雀於壁，甚至應見畫雉，連連擊臂。蜀主稱異，命翰林學士歐陽炯作八卦殿畫壁奇異記，宣付史館。他的花鳥畫富有寫實的精神，已從此等軼事中證明了。其他墨竹和山水諸作，亦爲後人稱不絕口的。惟今人關冕鈞所藏他的蜀江秋淨圖，布置略覺單調，皴法亦未完善。他的兒子名居業，也是有名的花鳥畫家。在蜀爲翰林待詔，及蜀主歸宋，同至宋室，授待詔原職。畫太湖石，比其父尤爲工緻。淳化四年（九九三）充成都府一路送衣襖使，時已六十一歲，猶在聖興寺新禪院畫龍水一堵，天台山圖一堵，水石一堵。劉道醇說他的花鳥，俱

不失父法，父子俱入神品，惟他們一家。（註十七）

徐熙，鍾陵人，曾仕南唐。他的花果魚鳥，在當時另樹一幟。宣和畫譜卷十七評他說：「芽者，甲者，華者，實者，與夫濠梁唼喁之態，連昌森束之狀，曲盡真宰轉鈞之妙。而四時之運，蓋有不言而傳者。」南唐後主異常愛重其蹟，從將所作歸入宋室；太宗見其安榴樹一本，帶百餘實，賞嘆久之，曰：「花果之妙，我獨知有熙矣，其餘不足觀也。」於是徧示羣臣，以爲標準。梅聖俞詠他的夾竹桃花等圖詩有幾行說：

花留蜂蝶竹有禽，

三月江南看不足。

徐熙下筆能逼真，

繭素畫成才六幅。

年深粉剝見墨縱，

描寫工夫始驚俗。

竹真似竹桃似桃，

不待生春長在日。

董道記他的牡丹圖說：「徐熙作華，與常工異也。其謂可亂本失真者非也。若葉有向背，花有低昂，綉縕相成，發爲餘潤；而花光豔逸，嘖嘖灼灼，使人目識眩耀。」（註十八）他和黃荃父子一樣是寫生的能手，然而體製大有不同。此點當時的繪畫史家，曾有明晰的記述，如郭若虛說：「諺云黃家富貴，徐熙野逸；不惟各言其志，蓋亦耳目所習，得之於手而應於心也。何以明其然？黃荃與其子居寀，始並事蜀爲待詔，荃後累遷如京副使，既歸朝，荃領真命爲宮贊，居寀復以待詔錄之，皆給事禁中，多寫禁籟，所有珍禽瑞鳥，奇花怪石。今傳世桃花鷹鷂，純白雉兔，金盆鸚鵡，孔雀龜鶴之類是也。又翎毛骨氣尙豐滿，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。今傳世鳧雁鷺鷥，蒲藻蝦魚，叢

豔折枝，園疏藥苗之類是也。又翎毛形骨貴輕秀，而天水通色。」（註十九）因士大夫在朝在野的不同，而畫的體制不能不裂為二種，所以當時的繪畫是士大夫實生活的再現，早有人指出的了。徐熙的孫名叫崇嗣，崇矩的二位，也以花鳥疏果著名，宣和畫譜稱他們都不失乃祖風格。

滕昌祐，吳人，隨唐僖宗入蜀，頗有文學的聲譽。不婚不仕，不趨時尚。於所居樹竹石杞菊，種名花草木，以為作畫之資助。年八十五而歿。其畫無師承，唯寫生物，以似為功。花鳥蟬蝶，折枝生菜，筆蹟輕利，傅彩鮮澤。畫鵝也特別有名。趙昌，廣漢人，師法滕昌祐，工為花果，其傅彩鮮潤，被稱為曠代無雙。所以他的畫在形式方面，很著成效。蜀中士人以為徐熙畫花傳花神，趙昌畫花傳花形。但李薦記他的菡萏圖說：「蓮荷花生汙泥之中，出於水而不着水，昌此花標韻清遠，能識此意耳。」（註二十）則他的「形」也不是刻板的「形」了。易元吉，長沙人，亦以花果魚鳥著名，他對趙昌的作品十分崇拜，但後來被命畫獐猿，感疾而卒，未能盡展花鳥之長。米芾說他的花鳥，「徐熙而後，一人而已！」（註二十一）

崔白，濠梁人，神宗時授圖畫院藝學，固辭，乃爲御前祇應。於人物，山水，獸畜外，花鳥尤工。體制清澹，作用疏通，爲當時所罕有。好作敗荷，鳧雁，一變黃氏父子的的體法，而予當時以重大的刺激。今人丁士源所藏他的雪雁圖，羽毛之精工活潑，實可令人驚異。此時代自黃徐外，有名的花鳥作者，大抵惟上述的四家。其他圖畫院中的作者，也不在少數，但都以黃氏父子爲程式，因此少特出的人。

這時代關於獸畜畫，不像前時代那樣有特殊意義，所以作者較少，且往往別一部門的畫家兼帶從事。其較爲有名的，是米梁時道士厲歸真的畫牛虎。畫龍也多他部門畫家兼事，最有名的是曾仕南唐而歸宋的董羽。畫蕃族有名的是蜀中的房從真。此等題材，在這時代裏，已成旁支或附屬物；所以不容易找出從前時代所給予的發展形跡，祇有樓閣宮室畫，在這時代，獲得較有意義的開展。

衛賢，京兆人，仕南唐後主爲內供奉。樓觀人物，最所擅長，師尹繼昭法，而稱爲入室的人。他的作品，後主甚珍惜。有春江釣叟圖，後主爲書漁父詞二首：

閨苑有意千重雪，

桃李無言一隊春。

一壺酒，一竿鱗，

快活如儂有幾人？

一棹春風一葉舟，

一綸繭纒一輕鉤。

花滿渚，酒盈甌，

萬頃波中得自由。

他的宮室畫，望賢宮，滕王閣，盤車水磨等，精飾軒亮，較之唐人所作，已有顯著的進步了。

郭忠恕，維陽人，能文善書，仕周爲國子博士兼宗正丞。後因爭忿于朝堂，貶崖州司戶。秩滿去官，乃流放於岐雍陝維間。宋太宗聞其名，召赴闕下，授以國子監主簿，因他縱酒肆

言，譏評時政；即被配流登州，死于齊之臨邑道中，就地藁葬。他是宮室樓閣畫的一個聖手；宮室樓閣畫本為後起，其發展甚遲緩；但到了郭氏，已盡其妙了。宣和畫譜卷八說：「自晉宋迄於梁隋，未聞其工者，粵三百年之唐，歷五代以還，僅得衛賢以畫宮室得名。本朝郭忠恕既出，視衛賢輩其餘不足數矣。……信夫畫之中規矩準繩者為難工，遊規矩準繩之內而不為所窘如忠恕之高古者，豈復有斯人之徒歟？」他的作品特點，在計分計寸的刻劃中不失去藝術的自然性。郭若虛說：「畫屋木者，折算無虧，筆墨勾壯，深遠透空，一去百斜。國初郭忠恕王士元之流，畫樓閣多見四角，其斗拱逐鋪作為之，向背分明，不失繩墨。」（註二十二）劉道醇也稱郭氏「為屋木樓觀一時之絕也。上折下算，一去百隨，咸取之磚木諸匠本法，略不相背。其氣勢高爽，戶牖深祕。」（註二十三）此種計寸計分的工作，似乎適宜於謹嚴拘拗的人，像郭氏那麼疏放不羈也能做到，未免令人驚異。李薦說：「屋木樓閣，恕先自為一家，最為獨妙。棟梁楹桷，望之中虛，若可躡足；闌楯牖戶，則若可捫歷而開閣之也。以毫計寸，以分計尺，以尺計丈，增而倍之，以作大字。皆中規矩，雖無小差，非至詳悉，委曲于

法度之內者不能也。然恕先仕于朝，跡施不羈，放浪玩世，卒以傲恣，流竄海島，中道仆地，蜷形仙去。其圖寫樓居，乃如此精密，非徒精密也，蕭散閒遠，無塵埃氣……孔子所謂從心所欲不逾矩，莊子所謂猖狂妄行而踏乎大方者乎？其爲人無法度如彼，其爲畫有法度如此！則知天下妙理，從容自能中度；使恕先規度量而爲之，則亦疲矣。」（註二十四）畫屋木者的計分計寸，向來視作與匠人同類；有郭氏出現，收穫了規矩繩墨以外的成果；於是也納入于士大夫的境域了。此種作品，在當時和其他題材一同取得社會之需要，必然會產出獨特的畫家；個人性的與之適合與否？乃是不甚重要的事。郭氏能作山水而不長人物，所以自爲屋木及山水樹石，而人物則由王士元補成。王士元亦工屋木，在畫院品第時，被太宗祇候高文進所抑而離去。此外王瓘，燕文貴，亦擅宮室樓閣畫；畫院中人專工或兼工此道的亦多。後年成了風氣，且有特殊的意義存其間；這待我在第七章中說明。

這個時期，所佔年代，約有一世紀半。因就主要作家與事項而言，中間剪裁或有不很整齊；這是很缺憾的事。然從大體看來，主要的發展形態，已經指出。如山水畫的發展，達到

格法齊備；有不能不誘起後年的墨戲和院畫的波折之形勢。佛道人物的變形，花果魚鳥的發達，樓台宮室的崛起；凡此情形亦和山水畫取了同樣的形勢。佛道人物離開宗教性，花果魚鳥的趨于天趣，都是給予士大夫接受的好機會。他方面高文進的人物，黃氏父子的花鳥，郭氏的屋木，都變了畫院的型範，院畫實也不得興起了。所以這個時期繪畫，做了宋代中期及後期之交錯而複雜的根索。

（註一）郭若虛圖畫見聞志卷一。

（註二）湯屋畫鑿。

（註三）董其昌畫禪室遺筆卷二題自畫項。

（註四）劉道潛聖朝名畫評卷二。

（註五）郭若虛前引書卷四。

（註六）孫承澤庚子消夏記卷八。

(註七) 郭若虛前引書卷一。

(註八) 劉道醇五代名畫補遺。

(註九) 李薦德隅齋畫品。

(註十) 劉道醇前引書。

(註十一) 黃休復益州名畫錄。

(註十二) 孫承澤前引卷八。

(註十三) 李薦前引書。

(註十四) 趙希鵠洞天清錄。

(註十五) 劉道醇聖朝名畫評卷一。

(註十六) 郭若虛前引書卷四。

(註十七) 劉道醇前引書卷三。

(註十八) 董道廣川畫跋卷三。

(註十九) 郭若虛前引書卷一。

(註二十) 李薦前引書。

(註二十一) 米芾畫史。

(註二十二) 郭若虛前引書卷一。

(註二十三) 劉道潛前引書卷三。

(註二十四) 李薦前引書。

第六章 士大夫畫之錯綜的發展

士大夫畫含有種種意義：第一，將士大夫作者從畫工中分別出來。這是從晉代以來，歷南北朝至唐宋，論畫者都會注意及此。晉王虞畫孔子十弟子贊中說：「學書則知積學可以致遠，學畫可以知師弟行己之道。」（註一）陳姚最評梁元帝的畫說：「天挺命世，幼稟生知，學窮性表，心師造化。」（註二）以上二說，一可以看出以繪畫納入於儒家的功利論，二可以看出畫家須有才有學，非庸工所能希冀。此種思想到了唐宋時代，尤復如此。張彥遠說：「夫畫者，成教化，助人倫，窮神變，測幽微，與同籍同功，四時並運。」又說：「自古善畫者，莫非衣冠貴胄，逸士高人，振妙一時，傳芳千祀，非閭閻鄙賤之所能爲也。」（註三）郭若虛說：「文未盡經緯而書不能形容，然後繼之以畫也。」又說：「竊觀自古奇蹟，多是軒冕才賢，巖穴上士，依仁游藝，探頤釣深，高雅之情一寄於畫。人品既高矣，氣韻不得不高；氣韻既高矣，生動不得不至。」（註四）以士大夫作者別於畫工之身分的立論，來歷很遠，不

過到了唐宋刻意發揮罷了。第二，不以畫爲畫而爲士大夫的餘興或消遣。元吳鎮說：「墨戲之作，蓋士大夫詞翰之餘，適一時之興趣，與夫評論畫之流，大有輪廓。嘗觀陳簡齋畫梅詩云：意足不求顏色似，前身相馬九方臬。此真知畫者也。」（註五）此種爲士大夫餘事的墨戲，在宋代文與可、蘇軾等特別提高了後，靡然從風。第三，從畫的體制上以士大夫作者別於院體作者。此種論評起於明末的南宗論者。莫是龍說：「趙大年平遠絕似右丞，秀潤天成，真宋之士大夫畫。」（註六）董其昌說：「米家山謂之士大夫畫。」（註七）沈顯說：「今人見畫之簡潔高逸，曰士夫畫也。」（註八）還有其他不少細微的涵義，然而細細咀嚼，總不出乎這三者。

在這裏，我不想剽取任何一義，以作立論之張本。因爲翻開中國畫史一看，自古及今的作家，可說沒一個不是士大夫。不過我覺得這士大夫畫一個言辭，很可以幫助了解中國繪畫發展的特質。我的意思，中國繪畫上某時期在宗教影響下或在帝王影響下，則作者身分無論爲士大夫，也必受宗教或帝王的牽制。獨是士大夫自己佔有了後，才得充分

發揮士大夫精神，才做了士大夫社會的華表。自盛唐以來，士大夫作者，無日不在爭扎奮鬥，以求脫離宗教與帝王的桎梏而自由在地發展。前數章中所論繪畫的發展裏有若干波折若干新萌，皆士大夫取繪畫爲己有的一種戰蹟。最明顯地表示勝利狀態的，要算是宋代中期的那個短時期裏，墨戲畫興旺之際。此時期雖短，也有些小變的意義。前引董其昌所謂，唐人畫法，至宋乃暢，至米又一變耳。但此時期不僅僅是墨戲的發達，其他畫風亦同時展開，成了錯綜發展的形勢。所以我特別作一章來說明。

文同，梓潼永泰人，熙甯中爲司封員外郎秘閣校理。他是一個有名的墨戲作者，作墨竹，作淡墨的古槎老栴，都不以畫爲畫的一種態度出之，所以他在那時士大夫間十分被推重。他的畫竹，尤爲時人稱不絕口的；宣和畫譜卷二十論他的畫竹說：「至於月落亭孤，擅纒飄發之姿，疑風可動，不筍而成；蓋亦進於妙者也。」晁補之的詩中有一段說：

與可畫竹時，

胸中有成竹；

經營似春雨，

滋長地中綠，

興來雷出土，

萬籟起崖谷。

這就是所謂士大夫的興之所至託墨消遣的一種情形。他同時是一個詩人，來自倏忽餘
音不絕的他的墨戲，和他的詩是不可分離的。我們舉出他的重過舊學山寺一詩來看：

當年讀書處，

古寺擁羣峯；

不改歲寒色，

可憐門外松。

有僧皆老大，

待客轉從容。

又有白雲去，

樓頭敲暮鐘。

後代的文人，做幾首詩作幾筆墨戲來作為唯一的消遣，嚴格地說：就是從這時候起的。他又善作山水，惟其作品傳世極少。孫承澤看見他的二幀墨竹中，其一題「巴郡文同與可墨戲」（註九）可知當時的墨戲是有意識的產品。

蘇軾（一〇三五——一一〇一）眉山人，他的一生，人們熟知的。他是多方面的天才，文學作品在宋代取得很高的地位，也是人所熟知的。在繪畫上，他也是一個墨戲作者，並且是不以畫為畫而為士大夫遣興的一個典型的作者。他是文同的中表，作墨竹深得文氏的影響。他作竹往往從地上直升至頂；有人問他為何不逐節分？他說：「竹生時何嘗是逐節的？」他不但用墨作竹，還用朱作竹，這是一種乘興遊戲的極度的表現。他並擅長枯木寒林，鄧椿說他「枝幹虬屈無端倪，石皴亦奇怪，如其胸中蟠鬱也。」（註十）他是好酒的人，往往醉酣興發，潑墨作畫；自題郭祥正壁詩說：

枯腸得酒牙角出，

肺肝槎牙生竹石，

森然欲作不可回，

寫向君家雪色壁。

可作他的自白看。孫承澤記他的墨竹說：「東坡懸崖竹一枝倒垂，筆酣墨飽，飛舞跌宕，如其詩，如其文，雖派出湖州而神韻魄力過之矣。朱晦翁云：『東坡英秀後凋之操，堅確不移之姿，竹君石友，庶幾似之。百世之下觀此畫者，尙可想見也。』晦翁之評，誠有然者！」（註十）

（一）他的論畫，對於「形似」不遺餘力地排擊；跋孫知微畫水說：「古今畫水，多作平遠細皴，其善者不過能爲波頭起伏。人至以手捫之，謂有窪隆，以爲至妙。將與印板水紙爭工於毫釐間。」又他書鄜陵王主簿所作折枝詩中有幾句說：

論畫以形似，

見與兒童鄰。

爲詩必以詩。

定知非詩人。

詩畫本一律，

天工與清新。

就其理論與實踐看來，不能不推爲士大夫墨戲之典型的作者。

米芾（一〇五〇——一一〇七）太原人，初仕校書郎，又遷書畫學博士，擢禮部員外郎。後以事罷官，遷居吳中。他是一個有癖性的人，衣冠作唐人裝；和當時的所謂名士，縱情於詩酒間。他初時本不作畫，後來李公麟病臂，他才開始。他對於吳道玄，王維等前輩作家，都不很滿意；因爲他也是一個墨戲作者，不甘處在因習之下，不甘爲繩墨法度所拘束。鄧椿記他的二件作品說：「其一紙上橫松梢，淡墨畫成，針芒千萬，攢錯如鐵。今古畫松，未見此製。題其後云：與大觀學士步月湖上，各分韻賦詩，芾獨賦無聲之詩。蓋與大觀諸人，夜游潁昌西湖上也。其一乃梅松蘭菊，相因於一紙之上，交柯互葉而不相亂。以爲繁則近簡，

以爲簡則不疎，太高太奇，實曠代之奇作也。」（註十二）他的特色，在於把墨戲運用到山水上，這一來，把往豐富圓滿之路上走的山水，起了一個波折。他的山水，所謂特有的米家法，信筆綴點，多以雲烟掩映樹木，不取工細，而成蒼茫朦朧之景。趙希鵠說：「米南宮多遊江浙間，每卜居，必擇山水明秀處。其初本不能作畫；後以目所見，日漸摹倣之，遂得天趣。其作墨戲，不專用筆，或以紙筋，或以蔗滓，或以蓮房，皆可爲畫。紙不用膠礬，不肯於絹上作。」（註十三）在這幾句話裏，米氏不以畫爲畫的一種態度，也可看出了。他的兒子友仁，亦曾爲畫學博士，宣和中爲大名少尹。鄧椿說：「天機超逸，不事繩墨，其所作山水，點瀚雲烟，草草而成，而不失天真，其風氣肖乃翁也。」（註十四）但湯垕說：「子友仁，略變其尊人之所爲，成一家法。」（註十五）以臆逆推，則友仁的山水畫，比他的父親更饒有墨戲的成分。他的名作雲山圖卷（註十六）最可看出前代作者以及南宋畫院作者的不同處。所謂米家法，所謂山水發展上的一個波折，在這畫中表示得非常明顯。這畫中的特點，在於雲水的表現：一方面直接寫出籠着連山的雲烟，他方面運用其特有「米家點」，於是水氣磅礴，雲烟變幻，而

鬱出空濛的天趣。此畫作於庚戌年（恰當公元一一三〇）題有一詩說：

好山無數接天涯，

烟靄陰晴日夕佳；

要識先生曾到此，

故留筆墨在君家。

他是活到八十歲，假使米芾生他的時候是四十歲，或他作此畫時也是四十歲，則他的生卒可暫推定爲元祐五年生，紹興三十年歿（一〇九〇——一一七〇）他當在南宋時代還是活躍的。

李公麟（約一〇四〇——一一〇六）舒城人，他的父親虛一，嘗舉賢良方正科，任

大理寺丞贈左朝議大夫；好藏名家書畫。公麟自幼耳目濡染，耽習書畫。熙寧三年登進士第，後官至朝奉郎。平日博求鐘鼎古器，圭璧寶玩。他是一個繪畫的全才，人物，山水，獸畜，皆所擅長。鄧椿說他的鞍馬愈於韓幹，佛像追吳道玄，山水似李思訓，人物似韓滉。（註十七）宣

和畫譜卷七說他「始畫學顧陸與僧繇道玄，及前世名手佳本，至礮礮胸臆者甚富；乃集衆所善，以爲己有。更自立意，專爲一家。若不蹈襲前人，而實陰法其要。」在這裏，似乎他是一個集大成的人，然他的特色却不在此。以繪畫爲士大夫所有，而刻意表出土大夫的面目，是他的作品的唯一特色。他的山水，雖然學李思訓，但已混進了不少墨戲的成分；董道跋他的縣雷山圖說：「伯時於畫，天得也。嘗以筆墨爲遊戲，不立守度，放情蕩意，遇物則畫，不計其妍蚩得失。至其成功，則無遺恨毫髮。此殆進技於道而天機自張者耶？嘗作縣雷山圖，遂畫其山林朦朧，使人見面，如在山中，不假他求也。」（註十八）不過他的墨戲成份，不若米家父子的那樣極度；他沈潛在李思訓的著色山水中，還保持着以畫爲畫的態度。他的畫馬，也不像唐人那樣地寫實，也是把胸中的馬寫出來；蘇軾詩所謂：「龍眠胸中有千駟，不惟畫肉兼畫骨。」孫承澤記他的韋偃放牧圖臨本說：「公麟以妙筆臨之，遂覺吞牛汗血之奇，備盡卷中，馬至萬餘，牧者千餘，而林木坡陀沮洳不與焉。真奇觀也。」（註十九）這樣縝密而需要長時期經營的作品，又不是草草寫胸中物的作品一樣地單純了。他喜學佛，

有一天他的方外友某僧對他說：「不可畫馬，他日恐墮其趣。」於是他便不作馬了。他的佛像人物，也是士大夫眼光下的佛像人物，李薦說：「今觀此像（公麟的長帶觀音）固非世俗可以彷彿；而紳帶特長，一身有半，蓋出奇眩異，世俗驚惑而不識其勝絕處也。比見伯時爲延安呂觀文吉甫作石上臥觀音像，前此未聞有此樣，亦出奇也。」（註二十）從這裏我們可以明白，他的觀音，不是平民禮拜的對象，是上流社會中貴婦人的化身。他的佛畫，在日本藏有若干種。東京美術學校藏有他的羅漢像，溫文爾雅，予以士大夫式的端莊。這正是和貫休所作的含有士大夫的變態，成爲一個很好的對照。日本侯爵黑田長成藏有他的維摩像，維摩坐坑上，衣冠，眉目，鬚髯，全係漂亮士人優雅的腔調。天女在旁，比閻立本所作的宮女，更形秀麗，無疑地是當時貴家小姐的榜樣。畫中線的節奏，迂迴盪漾，爲閻立本的作品所找不到的。他本來是善於從身分上識別人物氣品形狀動作的人，宣和畫譜說：「尤工人物，能分別狀貌，使人望而知其廊廟，館閣，山林，草野，閭閻，臧獲，臺輿，皂隸。至於態度，顰伸俯仰，大小美惡，與夫東西南北之人，才分點劃，尊卑貴賤，咸有區別。」因此他的

人物作品，確含有重大的歷史的意義，確有不同於前時代之處。鄧椿說：「吳道玄古今一人而已，以予觀之，伯時既出，道玄詎容獨步耶。」（註二十一）孫承澤說他的袁安臥雪圖，「自龍眠而後未有其匹，恐前此顧陸諸人亦未及也。」又說他的白描九歌圖「昔人稱其人物似韓滉，瀟灑似王維，若論此卷之妙，韓王遜舍矣。他不具論，卽如湘夫人一像，蕭蕭數筆，嫵然欲絕，古今有此妙手乎？」（註二十二）他的白描也屬於所謂鐵線描，抑揚迴旋，和人物行動的作用相湊泊，竟和歐洲文藝復興後的素描同一程度。此點在法國巴黎鳩末博物館（Musee Guimet）所藏他的鬼神故事白描中，可以充分地看出來。（註二十三）所以李公麟在那時候，不但是繪畫上的全才，並且是一個最高地位的取得者。

王誥，太原人，後居開封，娶英宗女蜀國公主，官至利州防禦使。其私第築寶繪堂，貯藏古今書畫，日夕展玩。他是士大夫而享受豪華富貴的人，米芾的西園雅集圖記一文，就是當時以他爲中心的豪華和風雅之士大夫生活的寫照。其中說：「……後有女奴，雲鬢翠飾侍立，自然富貴風韻，乃晉卿之家姬也。」這還不算稀罕，宣和畫譜卷十二說：「至其奉

秦（原文）國失歡，以疾薨；神考親筆責誅曰：「內則朋淫縱慾而失行，外則狎邪罔上而不忠。」他的聲色之娛，自然不是尋常人所可想見的了。他畫山水學李成，蘇軾謂他得破墨三昧；但他的環境和李成不同，不能單從李成的影響下發展，所以他方面他還從事李思訓的金碧法，這才適合了他的富貴生活的型式。孫承澤記他設色山水卷說：「晉卿文藻風流，掩映當代；所作畫，水墨仿李成，著色則師李將軍。此卷乃仿李將軍樓閣橋梁，極其工緻，濃郁中饒有青葱之色；趙千里不能及也。至末段遙山遠浦，更極畫家妙致。」（註二十四）因為生活在富貴豪華中，在畫面上不能不反映出細膩與豐富。因為本質上是士大夫的天稟，在畫面又不能不保留江湖的青葱之意。所以王誥的作品，是二者交錯的凝集。此點在今人關冕鈞所藏的萬壑秋雲圖長卷上，足可驗出。實則王侯、貴族、士大夫是一條沿線的。不過士大夫中有積極參加治國平天下的，有消極而遁入山林的，因此生活型式不免分裂，而繪畫上的風格亦隨之而歧異了。

趙令穰，宋宗室，官光州防禦使。少年時，極愛誦杜甫的詩；又喜做寫畢宏、韋偃的繪畫。

後來專意山水，做王維作雪景，又學蘇軾作小山叢竹，其作品雖缺乏豪壯的素質，而優雅溫柔，完全切合其貴族生活的狀態。當時宗室有遠遊之禁，他足跡不出京洛；天下佳山水，他沒有機會享受。每作一圖，以新意經營成的，人即戲他說：「此必朝陵一番回矣！」意謂他雖不涉足名山大川，朝陵時得了些新的印象了。其遺跡春江烟雨圖卷（註二十五）可以說是合了王維與李思訓的筆法而成的一種優柔深遠的氣韻，在宋代前期董巨李范的作品上所找不出的，既沒有崇山峻嶺，又沒有枯木寒林；乃一平淡而自然的江村筆法，細膩平靜，不帶墨戲作者的英颯逼人之氣，而帶有樂天順命的平和之氣。凡此數點，與前時的山水作家以及同時代的墨戲作者，都是相異的。然他畢竟不是王維，畢竟沒有王維的輞川生活的經驗，所以他的柴桑賞菊圖（註二十六）叢篁亭館用細膩工緻的筆法；而山樹則用較流動的寫意筆法，未免不甚調和。然而他還是保持着自己的優柔平靜，所以他所有的獨自的地位是不動搖的。莫是龍說他是士大夫畫，當然不是士大夫是做不到這步田地的。他的弟弟令松，亦善繪畫，學李思訓風格。李思訓在當時，不但未爲人拒絕，且上述

之李公麟王誥，皆很歡喜他；趙氏弟兄亦李氏的追慕者。因此明末南宗論者，硬把他和文人絕緣，顯然是不合理的。

晁補之，濟北人，元祐中爲吏部郎中，紹聖中謫監信州稅，後又出知泗州。他是詩人而兼畫家，其前輩蘇軾折輩與交，一時頗負聲譽。其詩，有人評爲凌厲卓犖，風骨遒勁，直追昌黎之室。茲舉出其約李令一詩爲例：

茆檐明月夜蕭蕭，

殘雪晶瑩在柳條；

獨約城隅閒李令，

一杯山芋校離騷。

他是山水畫的作家，有人說他學王維，作自然景物。但遺跡無存，我們只從他的詩中，略窺其概。留春堂大屏幕上自畫山水題云：

胸中正可吞雲夢，

盡裏何妨對聖賢；

有意清秋入衡霍，

爲君無盡寫江天。

又自畫山水寄人云：

虎觀他年清汗手，

白頭田畝未能閒；

自嫌麥壠無佳思，

戲作南齋百里山。

寫江天，寫百里山，我們祇可想像他所作的是清曠平遠之景。他的四弟說之，也是畫家。

未三十，蘇軾薦至著述科，後官至中書舍人兼吏宮詹事。補之題四弟橫軸畫云：

黃葉滿青山，

枯蒲淨寒水；

鳧雁下陂塍，

牛羊散墟里。

擔糞暮來歸，

兒迎婦窺籬。

虎頭無骨相，

田野有餘思。

則說之的畫，是充滿田家景象的東西了。他又作雪雁，黃庭堅曾爲詩以稱揚。

宋子房，鄭州滎陽人，官至正郎。其伯叔宋道、宋迪，皆善山水寒林。而子房的山水則富有獨創精神，所謂不古不今而有新意。但以蘇軾的跋語觀察，他是幾乎近於著色山水的，所謂「若爲之不已，當作著色山水也。」然他具有士大夫的英俊氣概，所以仍舊不失爲士大夫中錚錚的作者，所謂「觀士人畫，如閱天下馬，取其意氣所到。乃若畫工，往往只取鞭策皮毛，槽櫪芻秣，無一點俊發氣；看數冊許便倦，漢傑真士人畫也。」徽宗立畫學，子房

任博士，命題典試，極盡鉤心鬪角；因此他的作品，更爲當時所推崇。

此時期帝室貴族高官顯爵的士大夫作家，產出很多。即司馬光、王安石也會從事繪畫的；司馬光做李思訓作著色山水，王安石的畫亦甚工細；可知當時士大夫畫家之間存有各種體製，不局於一隅一派，也不限於取意取形的偏頗見解。就上述各家而論，最顯然的，不以畫爲畫的一流，認真作畫的一流，介乎二者之間的一流，交錯地發展過去。雖則其中有曲折騰挪，而把初期的成果，愈往豐富圓滿方面推進，乃是無疑的事。且此時期的末葉，圖畫院的作家，就現些緊張的狀態了。不過有那些帝室貴族高官顯爵的士大夫作者擋在前面，院中雖不乏傑出的人才，未免被遮掩而處於學生或技師的地位。然他們的準備與業績，終於在後期充分地發揮了。

(註一) 張彥遠歷代名畫記卷三。

(註二) 姚最續畫品。

(註三) 張彥遠前引書卷一。

(註四) 郭若虛圖畫見聞志卷一。

(註五) 卷祖永畫學心印中所錄。

(註六) 莫是龍畫說。

(註七) 董其昌畫禪室隨筆卷二。

(註八) 沈顥畫學。

(註九) 孫承澤庚子消夏記卷二。

(註十) 鄧椿畫繼卷三。

(註十一) 孫承澤前引書卷二。

(註十二) 鄧椿前引書卷三。

(註十三) 趙希鵬洞天清錄。

(註十四) 鄧椿前引書卷三。

(註十五) 湯屋畫鑑。

(註十六) 藏日本山本悌二郎家。

(註十七) 鄧椿前引書卷三。

(註十八) 董道廣川畫跋卷五。

(註十九) 孫承澤前引書卷三。

(註二十) 李薦德隅齋畫品。

(註二十一) 鄧椿前引書卷三。

(註二十二) 孫承澤前引書卷三。

(註二十三) La legende de Koui Tsen Mou Chen, Peinture de Li Long-mien. 是否叫鬼神母

親圖(照德文注解 Mutter der Dämonenkinder 應當譯道四字)，但宣和畫譜中之著

錄，未見此等名目，誌此待查。

(註二十四) 孫承澤前引書卷三。

(註二十五)藏日本山本悌二郎家。

(註二十六)藏日本藤井善助家。

第七章 宋代翰林圖畫院述略

宋代翰林圖畫院，無論在繪畫史上在教育史上，都是值得注意的一件事。但歷來論者都很含糊，或尊爲聖王提倡教育，或譏爲僞飾殘破承平；要皆未明牠的真相之故。所以我想特闢一章，把牠的形相與特點鋪敘出來，這翰林圖畫院究竟是什麼東西？或許可以從這裏窺探到吧！

宮庭羅致畫家，由來甚遠，但皆備位於他種職銜，前述唐代的宮庭畫家如閻氏兄弟，李思訓，吳道玄之類，卽其一例。設待詔等職以專遇畫家，則流行於五代；蜀中南唐，其風尤甚；當時委實成了二個遙遙相對的繪畫的中心地。宋代統一之業完成而後，先前供職於蜀，唐，梁的畫家，紛紛來歸；於是所謂翰林圖畫院者，益加擴大。待詔，祇候，藝學，畫學正，學生，供奉等名目也增多了。有宋一代畫院職人，在畫史上可考的，竟達一百五六十人，當然失考的還很多；其間自徽宗之後，以及南渡以還，長時期連續牠的盛況。所謂院體畫，亦就是

在這盛況下成立的。

當宋代初期，圖畫翰林院大抵沿五代舊制而稍加擴大，用以羈縻畫人，本和科舉學校制無關。徽宗政和時立畫學，於是把繪畫併入於科舉學校制，開了一個教育上的新局。現在從入學，肄業，考蹟，待遇等依次說明。

第一，入學。用太法補試四方畫工，摘古人詩句爲題。例如鄧椿說：「所試之題如：

野水無人渡，

孤舟盡日橫。

自第二人以下，多移舟岸側，或拳鷺於舷間，或棲鴉於篷背。獨魁則不然，畫一舟人臥於舟尾，橫一孤笛。其意以爲非無舟人，止無行人耳，且以見舟子之甚閒也。又如：

亂山藏古寺。

魁則畫荒山滿幅上，出幡竿以見藏意。餘人乃露塔尖或鷗吻；往往有見殿堂者，則無復藏意矣。」（註一）俞成說：「嘗試：

竹鎖橋邊賣酒家。

人皆可以形容，無不向酒家上着工夫。一善畫者，但於橋頭竹外掛一酒帘，書酒字而已；便見酒家在內也。（按明唐志契繪事微言中，指出此善畫者即李唐，上喜其得鎖字意。）又試：

踏花歸去馬蹄香。

不可得而形容，無以見得親切。有一名畫，克盡其妙；但掃數蝴蝶飛逐馬後而已，便表得馬蹄香出也。夫以畫學之取人，取其意思超拔者爲上，亦猶科舉之取士，取其文才角出者爲優。二者之試，雖下筆有所不同，而得失之際，只較智與不智而已。（註二）陳善說：「唐人詩有：

嫩綠枝頭紅一點，

動人春色不須多。

聞舊時嘗以試畫士，衆工競於花卉上裝點春色，皆不中選。惟一人於危亭縹渺，綠楊隱映

之處；畫一美人憑欄而立，衆工遂服。可謂善體詩人之意矣。」（註三）上列詩句，無論其含有多量畫意，然以之命題試士，那也不過本着命運鉤心鬪角，爭一時的智巧，和以詩取士以經義取士的那般僥倖名利的把戲，有何分別？然而在當時士大夫社會下必需這樣辦，才算是一種韻事或故事。

第二，肄業。畫人入院而後，儼然是學生的樣子了。其中分設科目，兼習輔助學科，分列等級，應有盡有。宋史選舉志說：「畫學之業，曰佛道，曰人物，曰山水，曰鳥獸，曰花竹，曰屋木。以說文，爾雅，釋名教授。說文則令書篆字，著音訓，餘則皆設問答，以所解義，觀其能通畫意與否？仍分士流雜流，別其齋以居之。士流兼習一大經或一小經。雜流則誦小經，或讀律考。」平日工作，時得親接御府蒐藏物，鄧椿說：「亂離後，有畫院舊史，流落於蜀者二三人。嘗爲臣言：『某正院時，每旬日蒙恩出御府圖軸二匣，命巾貴押送院，以示學人。』」（註四）院人是學生，皇帝就是教授；怎樣畫，畫什麼，皆取決於皇帝。朱壽鏞說：「宋畫院衆工，必先呈稿，然後上真，所畫山水，人物，花木，鳥禽，種種臻妙。」（註五）鄧椿也說：「上時時臨幸，少

不如意，即加漫筆，別令命思。雖訓督如此，而衆史以人品之限，所作多泥繩墨，未脫卑凡，殊關聖王教育之意也。」（註六）特別是徽宗，他原不會做皇帝的。元順帝愛徽宗的畫，翰林學士夔夔進言：「徽宗多能，惟一事不能。帝問一事如何？對曰：『獨不能爲君爾。』」他是畫家，他不能爲君，他却能做畫院教授。如其畫院人材的才學都不如他的話，先呈稿，加漫筆，還不算冤枉。不過皇帝不是個個像徽宗的，這就難爲了院人了。從來視院人如工人，多半因爲他們安於這個狀態之故。

第三，考績。院中也行平時或進級考試，這種考試，似乎和入學考試同樣也以詩句命題的。鄧椿說：「戰德淳，本畫院人，因試：

蝴蝶夢中家萬里。

一題，畫蘇武牧羊假寐，以見萬里意，遂魁。」（註七）陳繼儒說：「宋畫院各有試目，思陵嘗自出新意，以品畫師。」（註八）陳氏下文即摘出含有畫意之詩句，則所謂思陵自出新意者，當亦是些詩句。此種考績，亦惟宋代畫學有此，以後就不行了。于慎行說：「宋徽宗立書

畫學，書學，即今（明代）文華殿直殿中書；畫學即今武英殿待詔諸臣。然彼時以此立學，有考校；今祇以中官領之，不關藝院。」（註九）

第四，待遇。畫人究竟是技術人員，在宋初就有不能擬外官的規定。馬氏文獻通考選舉志說：「宋太祖皇帝開寶七年詔：司天臺學生及諸司技術工巧人，不得擬外官。」真宗時，院人的身分比較提高些了，馬氏前引書說：「真宗天禧元年詔：技術人雖任京朝官，審刑院不在磨勘之例。」又說：「乾興元年中書言：舊制翰林、醫官、圖畫、琴、棋待詔，轉官止光祿寺丞。天禧四年乃遷至中元，贊善、洗馬同正，請勿踰此制。惟特恩至國子博士而至。」徽宗時立畫學，其升遷有一定階程，宋史選舉志謂：「始入學爲外舍，外舍升內舍，內舍升上舍。士流三舍試補升降以及推恩如上法。惟雜流授官，上自三班借職，以下三等。」這時候畫人的待遇已較他種技術人員爲優異了。鄧椿說：「本朝舊制，凡以藝進者，雖服緋紫，不得佩魚。政宣間，獨許書畫兩院佩魚；此異數也。又諸待詔每立班，則書院爲首，畫院次之；如琴院、棋、玉、百工皆在下，又畫院聽諸生習學，凡係籍者，每有過犯，祇許罰直。其罰重者亦聽

奏裁。又他局工匠，日支錢謂之食錢；惟兩局則謂之俸值。勘旁支給，不以衆工待也。」（註十）這種待遇的改善，就是宮庭向例，以工匠待遇畫人的，現在則以士大夫待遇畫人了。然而畫人畢竟還是伎術人員，他們不過從工匠的地位，躋到技師的地位罷了。因為種種的限定，他們不能再有更上的待遇了。鄧椿說：「祖宗舊制，凡待詔出身者，止有六種。徽宗雖好畫如此，然不欲以好玩，輒假名器。故畫院得官者，止依做舊制，以六種之名而命之；足以見聖意之所在也。」（註十一）

凡一種制度的成立，必基於社會先行的風尚及其必要。所謂制度，換言之，乃是一種約束。而統治的上層，即靠着這種約束去駕御那種風尚，去取得那種必要。自盛唐之際，佛畫轉入新風格，山水畫取得了獨立地位；於是繪畫脫離了宗教的附庸。繪畫順流而下的發展下去，經過不少的挫磨與脹大，完全轉而爲士大夫社會的所有物，爲士大夫社會之自覺自發的手段了。然而同是士大夫社會，因爲牠包含着不同的生活型式，由不同的生活型式而生出對於繪畫之不同的趣味；於是繪畫的作風亦隨之而不同了。宮庭是士大

夫社會的塔尖，牠有牠自己的趣味，牠所要集中而留作自己享受的藝術，是和宮庭趣味相切合的藝術。有此情形，就成立了圖畫翰林院的科舉制度，就醞釀出所謂院體畫的作風。

院畫或院體畫的名稱，有人謂始於南渡之後。郁逢慶說：「宋高宗南渡，萃天下精藝，良工畫師者亦與焉。院畫之名，蓋始於此。自時厥後，凡應奉詔所作，總目爲院畫。」（註十二）其實不然，在熙甯以前已有此名稱。郭若虛說：「李吉京師人，嘗爲圖畫院藝學，工畫花竹翎毛，學黃氏爲有功；後來院體未有繼者。」（註十三）當宋代初期，黃氏父子的花卉翎毛，高文進的人物，風靡一時，做了院人的型範，院人爭相倣學。因爲黃氏父子以及高文進的作品，富麗精緻，特別適合於宮庭趣味之故。在此時期所謂院體畫者，已種了一個根因。此後日積月累，由花卉翎毛人物等題材，擴大而至於山水，乃有南宋山水畫上的院體畫。把院體畫安於不拔的基地上而成爲一種特殊的風格，則確然起於南宋。

現在我想指出通常稱爲院體畫的一般特質，這是很簡單，我們可以從那些故事或

院人的論議中找尋。關於院體畫的一般特質，我得到二點。第一是形似，鄧椿說：「徽宗建龍德宮成，命待詔圖畫宮中殿壁，皆極一時之選。上來幸，皆一無所稱。獨顧壺中殿前柱廊拱眼斜枝月季花，圖畫者爲誰？實少年新進。上喜，賜緋，褒錫甚寵；皆莫測其故。近侍嘗請於上，上曰：月季鮮有能畫者，蓋四時朝暮，花蕊葉皆不同。此作春時日中者，無毫髮差，故厚賞之。」又說：「圖畫院四方召試者，源源而來，有不合而去者。蓋一時所尚，專以形似；苟有自得，不免放逸，則謂之不合法度，或無師承。故所作止衆工之事，不能工也。」（註十四）所謂形似，又非空洞洞平凡的形似，且爲附有條件的挖搭的形似。湯垕說：「（徽宗）當時建設畫學，諸生試藝，如取程文等高下爲進身之階。故一時技藝，皆臻其妙。嘗命人畫孔雀升墩屏障，大不稱旨。復命餘子次第進呈，有極盡功力而不得用者。乃相與詣闕請所謂旨曰：『凡孔雀升墩，必先左脚，卿等所圖皆右脚。』」驗之信然，衆工遂服其格物之精。」（註十五）即此一點，已可概見其對於形似的苛求了。第二是格法，前引鄧椿的話中，有院畫應備法度或師承的條件，這也是特質之一，並且與形似有連帶關係的。然形似在求對象之真實，

格法則爲古人繩墨法度的崇尚，二者實在是兩件事情。宣和書院待詔韓拙的主張，不啻是院人崇尚格法的代辯者。他說：「人之無學者，謂之無格；無格者，謂之無前人之格法也。」又說：「夫傳古人之糟粕，達前賢闢奧，未有不學而自能也，信斯言也。凡學者宜先執一家之體法，學之成就，方可變爲己格。」因爲他層層於格法，於是對於一般較爲自由自發的畫家，謂他們是「寡學之士，其性多狂。」不足爲訓的。（註十六）我們看了上述兩個特質，再看蘇東坡們排斥「論畫以形似」以及「爲詩必以詩」的主張，這真是一個很奇妙的對照。不過我們須明白這是從生活型式的分裂而召致的，不是有什麼上下層的意義存其間。或有人說：院體畫崇尚形似和格法，作者奴役於這兩種桎梏之下，決不會有新的什麼發現。然事實決不如此簡單，所謂形似與格法，乃泛指一般特質。有些作品，不因形似與格法的高臨而損失牠們的值價的；也有些作品，依託在形似與格法之下而可以滋長出新芽來的。因此，我想再把院體畫上含有發展意義的特殊畫風提出來說一說。

據我的觀測，院體畫之富麗精緻的畫風，先從花卉翎毛等小品上出發，此從前述黃

氏父子多寫禁籟所有珍禽瑞鳥，奇花怪石，以及徽宗所苛求形似的晴夏月季和孔雀升墩等情形上看出。由花卉翎毛展開出來，然後及於宮室樓閣畫及山水畫上。而宮室樓閣畫，尤切合於宮庭奢麗的趣味，把此種畫風無顧慮地發揮出來，簡直作了院體畫的中堅。及於山水，還是後來的事，因為山水不是宮庭圈域內的事物。不過爲了宮室樓閣畫包含山水樹石人物仕女種種，牠就做了院體畫風由花卉翎毛小品過渡到山水大作上的橋梁。現在來講宮室樓閣畫吧。鄧椿說：「畫院界作最工，專以新意相尙，嘗見一軸甚可愛玩。畫一殿廓，金碧煒耀，朱門半開。一宮女露半身於戶外，以箕貯果皮，作棄擲狀。如鴨脚，荔枝，胡桃，榧栗，榛黃之屬；一一可辨，各不相因。筆墨精微有如此者。」（註十七）在此段記錄中，已可看出宮室樓閣畫的精工豔麗了。宮室樓閣畫，或稱界畫，或稱屋木，似乎全是機械方面的東西。然其所包含的，山水樹石人物仕女，無所不有。尤其仕女，精工倩麗，具有時代之特別的意義。上面已經指出，自唐至宋，在閣立本，周昉，李公麟的仕女作品上，顯然可以認出仕女的形態，從理想的而日趨於現實的；從列女傳的造作型而日趨於詩歌或小說中的

自然型。界畫中的仕女，如鄧椿所指出的，愈向現實的自然的方面發展，更可無疑。此當時挾有成見的評論家，亦早已看出。郭若虛說：「今之畫（婦人形相），但貴其嬌麗之容，是取悅於衆目。」（註十八）米芾說：「今人絕不畫故事，卽爲之人，又不考古衣冠，皆使人發笑。」（註十九）專以新意相尚，於是以現實的嬌麗之容爲對象，什麼叫做古衣冠？全不在畫人的眼裏了。從此點觀測，題材的變換以至人物形相的變換，在繪畫史上，已含有攪動的意義了。這個攪動的結果，使繞在宮庭一隅畫壇，出現了一種新風格。窪爾佛林說：「通常新的風格出現時，人們每以爲繫乎構成作品的諸種物件上起了變化。但細察之，不但用爲背景之建築以及器用服飾的變化，而人物自身的姿態，亦異於往昔了。惟有人體姿勢動作的描寫上所現的新感覺，才做了新的風格之核心。因此在這意義上的風格這概念，較今日通常所習用的，殊更含有重要的意義。」（註二十）這段話，窪氏爲解釋伊大利文藝復興時代的藝術而說的，引在此地，未免不倫。然至少可幫助我們理解風格遞變的關節，至少可使我們對於宮室樓閣畫，不人云亦云地作片面的厭惡。

在唐代，雖有宮室樓閣畫，但還不什麼盛行；至五代宋初才露頭角。特別是郭忠恕，王士元等，已見前述。其後圖畫院中燕文貴，蔡潤，呂拙，劉文通，王道真，高懷節，高元亨，任安，侯宗古等，皆負界畫的盛名。尙有許多不知名的以及兼作此道的人，其作品並爲世人所重。後年的馬遠，夏珪，我們以爲山水作家，不知亦工爲此道。王士正說：「畫家界作最難，如衛賢，馬遠，夏珪，王振鵬（元人）皆以此專門名家。」（註二十一）宋代界畫的隆盛，於此可見。此種作品，被著錄的以及流傳到現今的還不在少數；往往取瑤臺閬苑仙女仙童一類青春不老的幻想，或隋煬帝唐明皇一類宮庭享樂的故事爲題材，窮奢極麗，以切合當時的宮庭趣味。所以米芾皺着眉頭說：「古今圖畫，無非勸戒。今人撰明皇幸興慶圖，吳王避暑圖，重樓平閣，徒動人侈心。」（註二十二）這米老先生嘆息的背後，實際有此種傾向發展的譁叫。

宮室樓閣畫，在當時誠然是一種新風格，誠然是攪動了繪畫之平靜的世界。但牠的變革，只局於宮庭的一隅；在士大夫懷鄉（山水）癖的當時，除了把牠的豐富精神影響於

同時的山水畫上，作了院體畫從花鳥小品過渡到山水巨製的橋梁外，牠不復有更宏大的成就了。關於山水畫上的院體畫，俟下章伸述。

附錄

宋代院人錄(註二十三)

太祖(九六〇——九七六)

待詔

王霽(初爲祇候)

高益

蔡潤(由南唐轉來)

勾龍爽

祇候

趙長元(由蜀轉來) 厲昭慶(同上)

藝學

夏侯延祐 董羽(由南唐轉來)

學生

趙光輔(由蜀轉來)

太宗(九七六——九九七)

待詔

高文進

高懷節

牟谷(初爲祇候)

祇候 李雄 呂拙 高懷寶 王道真

不明 燕文貴

真宗（九九八——一〇二二）

待詔 陶裔（初爲祇候） 卑顯 苟信

祇候 高元亨 燕貴

藝學 劉文通

不明 馮清閔 王端 龍章

仁宗（一〇二三——一〇六三）

待詔 高克明 裴覲 任從

祇候 屈鼎 梁忠信 支選 陳用智

神宗（一〇六八——一〇八五）

待詔 鍾文秀 侯文慶 董祥 王可訓

祇候 葛守昌

藝學 李吉 崔白（不受職而爲御前祇應）

學生 侯封

徽宗（一一〇一——一二二五）

待詔 和成玉 馬賁 郭待詔（失名）

畫學 張希顏 兼至誠 朱漸（年未三十不受職）

不明 能仁甫 朱宗翼 徐確 何澗 李希成 戰德淳 韓若拙 孟應之

宣亭 盧章 劉益 富燮 田逸民 侯宗古 郝七 周照 任安 薛

志 周怡

曾爲徽宗待詔而轉入高宗待詔的：

李唐 劉宗古 楊士賢 李迪 李安忠 蘇漢臣 朱銳 李端 張洩

顧亮 李從訓 閻仲 周儀 焦錫 胡舜臣 張著

高宗（一一二七——一一六二）

待詔

（由徽宗時代轉來者見上）

馬和之

馬鬣祖

李瑛

劉思義

陸青

馬公

顯 尹大夫 林俊民

蕭照

祇候

賈師古

韓祐

不明

陳喜

朱光普

孝宗（一一六三——一一八九）

待詔

蘇焯

毛益

林椿

祇候

閻次平

閻次子

光宗（一一九〇——一一九四）

待詔

劉松年

吳炳

李嵩

（至甯宗理宗時猶任職）

不明

張茂

甯宗（一一九五——一二二四）

待詔 蘇堅 白良玉 梁楷 陳居中 高嗣昌 蘇顯祖 夏珪 馬遠 馬遠

祇候 馬麟

不明 李興宗

理宗（一二二五——一二六四）

待詔 孫覺 魯宗貴 陳宗訓 俞琪 胡彥龍 史顯祖 李海茂 孫必達

顧興裔 張仲 崔友宗 馬永忠 顧清波 范安仁 陳可久 陳珏

朱玉 白用和 宋汝志 毛允昇 侯守中 曹正國 王華 豐興祖

錢光甫 徐道廣 謝昇 顧師顏 朱懷瑾

祇候 戚仲 方椿年 王輝

度宗（一二六五——一二七四）

祇候 樓觀 李永年 李權

不明 梁松 李紹宗 李永

(註一) 鄧椿畫繼卷一。

(註二) 俞成盤雪叢說。

(註三) 陳善捫蝨新語。

(註四) 鄧椿前引書卷一。

(註五) 朱壽鏞畫法大成。

(註六) 鄧椿前引書卷一。

(註七) 鄧椿前引書卷六。

(註八) 陳繼儒妮古錄。

(註九) 于慎行穀城山房筆麈。

(註十) 鄧椿前引書卷十。

(註十一) 同上。

(註十二) 郁逢慶續書畫題跋記。

(註十三) 郭若虛圖畫見聞志卷四。

(註十四) 鄧椿前引書卷十。

(註十五) 湯垕畫鑒。

(註十六) 韓拙山水純全集。

(註十七) 鄧椿前引書卷十。

(註十八) 郭若虛前引書卷一。

(註十九) 米芾畫史。

(註二十) Wölfelin, H.—Die Klassische Kunst. S. 227. München 1924.

(註二十一) 王士正香祖筆記。

(註二十二) 米芾前引書。

(註二十三) 此係根據圖畫見聞志，聖朝名畫評，畫繼，畫鑑以及厲鶚的南宋院畫錄，等書摘出。

第八章 後期館閣畫家及其他

第六章中所指出的士大夫畫之錯綜的發展中，最顯然的是隨筆墨戲和精工著

色山水之兩潮流的交錯以及佛畫之純粹士大夫化。宋室南渡以後，仍順着這個風氣而展開。但勢之所趨，表面上李思訓父子一派的着色山水，較其他體制更多量地發揮，日積月累成了所謂院畫的傳統的形式了。其實在中期，墨戲和着色山水，雖顯然是兩條路的，但中間還沒有什麼大的裂痕。米芾是一墨戲的作家，但他似乎不十分拒絕工細的着色山水。孫承澤記他的山水小幅說：「山峯圓秀，點法筆筆生潤，林木陰翳，又稠密而不雜亂。至人物樓閣屋宇橋梁漁艇，極其纖秀，似唐人小界畫。」（註一）李公麟常效李小將軍的着色山水，而未曾妨礙他所兼蓄的墨戲。南渡以後情形就略有不同。宗室趙伯駒伯驢兄弟以及我名爲館閣作家的畫院羣彥，墨戲成份較少而傾向李思訓父子一派的精工の着色山水較多。在不汨沒士大夫的根性之下，成就南宋特有的風尚。趙希鵠說：「唐李小

將軍作金碧山水，其後王晉卿，趙大年，近日趙千里皆爲之。大抵山水，初無金碧承墨之分，要在心匠布置如何耳。若多用金碧，如今生色罨畫之狀，而略無風韻。」（註二）這一來，於是人們視北宋南宋的作風，截然爲二；以爲北宋饒有「士氣」，而南宋流爲「匠氣」了。

明末宗派論者，乘這個罅隙，抬出李思訓爲北宗之祖，以爲趙伯駒、伯驢以至馬夏輩皆傳自李氏的。同時抬出王維爲南宗之祖，以爲荆關董巨米氏父子皆傳自王氏的。荆關董巨的作品和王維、米氏父子的作品和荆關董巨中間不知相差多少，那裏能夠緊緊地聯爲一脈？同樣，趙伯駒、伯驢兄弟以及馬遠夏珪的作品，無論如何和李氏父子的作品不可同日而語的，此乃自明之理。而且在中國繪畫上所謂「學某家」或「出自某家」我們不能太拘泥的去解釋。所以在這裏，雖說南宋作家都傾向李思訓父子，不過是表明精工着的色山水畫之盛行；或表明繪畫愈向豐富爛熟的方面膨脹；決不是說，又回復到李思訓的時代了。好在南宋作家的作品，遺留到現在的不算少數，足可以資我們的尋繹。

趙伯駒，宋宗室，官浙東路鈐轄。山水，花果，翎毛，皆所擅長；人物亦特出，精神狀貌，分別

得很周詳。在當時，高宗甚器重他。其畫山水設色雖濃而精神清潤，後年的趙孟頫大半是倣他的。孫承澤記其待渡圖說：「高峯密樾，青翠欲滴；兩岸之人，登舟者與牽騎而候者，情景如見。」又記他的花鳥卷說：「叢花淺浦，羣羽翔泳，其中生意爛然。」（註三）其弟伯驥，官觀察使，亦擅山水，人物禽魚。孫承澤說他的畫魚長卷：「備盡險囑游泳之妙……貴介而有此清韻，亦可取也。」（註四）伯駒兄弟，仍是士大夫作家，自無庸疑。董其昌是南宗運動的主將，然對伯駒兄弟，亦不敢埋沒。他說：「李昭道一派為趙伯駒伯驥，精工之極，又有士氣。」（註五）這樣以北宗擬為作家匠人，以南宗尊為文人士大夫的立論，不消他人來加以指摘，董其昌早自披其頰了。關於此點，不但伯駒兄弟如此，凡南宋代表的畫院作家，無一不是「士氣」的支撐者，無一不是士大夫畫的繼承者；視為作家匠人，根據非常薄弱。所以我在上面斷言，士大夫社會包含着不同的生活型式是有的，別為士大夫與非士大夫是沒有理由的。本這個意義，我以為我們只能把士大夫之館閣的傾向來別于士大夫之高蹈的傾向；其在身分上是一樣的，即同樣是士大夫；不過因二者生活型式不同，

反映在作品上，亦顯出不同的體制罷了。現在我想選擇可以代表的若干畫院作者，來觀察他們的究竟。

李唐（約一〇四八——一一二八）河陽三城人，徽宗朝補入畫院。南渡後復職待詔，賜金帶。人物，山水以至畫牛，皆傑出一時。高宗甚器重他，嘗題他的長夏江寺卷說：「李唐可比唐李思訓。」他的山水畫，起初學李思訓，後來變化而成獨自的作風。其皴法和畫水，皆曾予以革新的意義。饒自然說：「李唐山水，大劈斧皴帶披麻頭各筆。作人物屋宇，描畫整齊。畫水尤覺得勢，與衆不同。南渡以來，推爲獨步，自成家數。」（註六）格古要論說：「李唐……喜作長圖大障，其名大劈斧皴；水不用魚鱗縠紋，有盤渦動盪之勢；觀者神驚目眩，此其妙也。」（註七）其畫面上的體格布置，尤爲後人所重視。元季四大家之一的吳鎮說：「南渡畫院中人固多，而惟李晞古爲最佳，體格具備古人，若此卷（關山行旅圖）則取法荆關，蓋可見矣。近來士人有畫院之議，豈足爲深知晞古者哉？」文徵明也說：「余早歲卽寄興繪事，吾友唐子畏同志互相推讓商榷，謂李晞古爲南宋畫院之冠；其邱壑布置，雖

唐人亦未易有過之者。若余輩初學，不可不專力於肆，何也？蓋布置爲畫體之大規矩。苟無布置，何以成章？而益知晞古爲後進之準。惜子畏已矣，無從商榷。」（註八）吳鎮和文徵明，被後人尊爲南宗的嫡裔；他們推尊李唐如此。可李知唐不但是和士大夫對立的人，而且是士大夫作家中的佼佼者。

李迪，河陽人，宣和時蒞成畫院，授成忠郎。紹興間復職，賜金帶；歷孝宗光宗凡三朝。工畫花鳥竹石，山水小景。其作品，寫生中含有無限神采與力量，爲當時院畫中所少有的。吳其貞說：「李迪雪禽圖絹畫一幅，雙鉤雪竹，一鳩集於枯木上，作寒冷狀。精俊如生，氣韻絕倫，神品也。」（註九）他觀察獸畜禽鳥的性狀動作，非常精到，所以能傳出各種禽獸的特色。汪芻玉說他的枸杞鶴鴿圖：「帶雪枸杞，朱實纍纍；草際鶴鴿，翹翹欲起。」說他的鷹熊圖「峭壁荒巖，鷹熊顧盼，隱隱動犄角之勢。」（註十）他的作品，不同於一般院人，就在於有生氣和力量。

李安忠，初居宣和畫院，紹興間復職，賜金帶。工爲花鳥獸畜，旁及山水。他也是寫生的

能手，也是深識鳥獸性狀的人。吳其貞說：「李安忠牧羊圖，絹畫一幅，精彩如新。羣羊食草於坡上，有一牧童上樹捕八哥，一牧童在樹下張望意思，種種類生。」（註十一）這也是他從生動方面所得到的效果。他又善畫鼠，吳師道跋他的鼠盜果圖說：「徐崇嗣嘗畫茄鼠圖，今李安忠畫鼠啖荔枝，同一機軸，世之可畫物甚多，而彼乃用心於鼠，亦異矣。使觀者變憎爲玩，豈非筆墨之妙足以移人也哉？」（註十二）日本根津嘉一郎藏有他的鶉圖，精工生動，確非偶然所可做到的。

蘇漢臣，開封人，宣和畫院待詔，紹興間復官，孝宗初授承信郎。他是一個人物畫家，釋道故事以至仕女嬰兒，皆突過時人。當時西湖五聖廟，顯應觀，皆有他的壁畫，爲一般評者所稱道，惜燬於火而失傳。其作仕女得閨閣之態，紹述唐張萱，周昉，五代杜霄，周文矩，而爲宋代唯一的作者。宋代貴族婦女的神情，體態，氣度，一一可從他的仕女畫中認辨。他關於嬰兒的作品，尤負盛名。吳其貞記他的擊樂圖說：「鏡面一人，滿身樂器，二嬰兒撫肩觀其擊樂，用筆清勁，逼似唐人。」（註十三）吳鎮記他的戲俗圖說：「蘇漢臣作嬰兒，深得狀貌，而

更盡神情，亦以其專心爲之也。此幀婉媚清麗，尤可賞玩。」（註十四）其題材，往往從當時的遊戲消遣中取得，偏安南國的一種怠惰清閒的情形，反映在他的畫當中了。

馬和之，錢塘人，紹興中登第，後官至工部侍郎。因周密的武林舊事中，記馬氏爲御前畫院十人的首席，於是相沿當作馬氏也是院人。人物、佛像、山水等，皆有獨到之處。並一洗當時華藻之習尚，而自成風格。高宗書毛詩三百篇，每書一篇虛其後，命和之作畫。他的毛詩圖可和李公麟的九歌圖作配；因此傳至後代，凡搜藏者，爭得一鱗一片，亦視爲至珍。他所作人物用柳葉描，有些類吳道玄，時人稱爲小吳生。工緻而飄逸，如行雲流水，動盪周旋，皆中節奏。他的山水畫清遠閒逸，亦被後來的所謂文人畫者所推崇。王蒙說：「畫家以冲淡勝者爲至，若瘦硬嚴整，則又涉作者氣，知音士人所不貴也。錢塘馬和之……務脫去鉛華艷冶之習，而專爲清雅圓融；向來畫院一派，至是而爲之一洗矣。此卷（山水）更有晉唐人格，又非毛詩等圖所得倫比也。」文徵明說：「余謂南宋畫院中，如劉李馬夏之稱翹楚，下有蘇漢臣、蕭照、李從訓、李嵩輩，自成一派，擅美當時。間有以荒勁勝，更有以穠豔勝，然皆

倚於一偏。要之清潤中和之氣，邈乎其未有也。吾友某，近得和之畫卷（山水），秀潤閒雅，無所不具；回視劉李諸君，不啻徑庭。元季子久，謂其全法右丞，信非虛語；奚俟後人之喋喋也。」（註十五）馬和之正是和李唐一樣是一個十足的士大夫作家，在這一點上南宋乃自北宋發展出來的，不容一刀割斷，尤甚洞亮了。

蕭照，濩澤人，靖康中流入太行爲盜。一日掠至李唐，檢其行囊，不過粉匱畫筆數事。照早聞李唐姓名，卽隨唐學畫，並一同南渡。紹興中，得居畫院待詔之職。他畫山水學董源法，皴法遒勁，落墨瀟灑，人謂更勝於李唐，其畫富於力的要素，奇峯怪石，望之有波濤洶湧雲屯風捲之勢。當時西湖寺院，亦有他所作的壁畫，和蘇漢臣同爲時人所推尊。其所作中興應瑞圖卷十二幅，是他精力所萃之作；湯允謨謂「全師李唐，幾於亂真。」（註十六）董其昌亦謂「蕭照爲李晞古之嫡冢，更覺古雅。此卷窮工極妍，真有李照道風致。」（註十七）今人方若（天津）藏有他的山田圖卷，工細中滿流着自然的音韻，山巒清潤可愛；惟屋宇略覺平板，因此不免起不調和之感。

劉松年，錢塘人，初爲淳熙畫院學生，紹熙升待詔，甯宗朝進耕織圖，稱旨賜金帶。山水人物師哲宗之堦駙馬都尉張敦禮，然神氣鬱勃，遠過其師。山水樹石發達到南宋，已極盡豐富圓熟的能事。作家們在這時，惟有以機智取勝，才不枉費心力，才不爲古人所掩。劉松年就在這個情形下，表演了獨特的職掌。畫傳說：「劉松年多作雪松，四圍暈墨，松針先以墨筆疏畫出，再以草綠潤點。其幹則用淡赭著半邊，留上半者雪也。」（註十八）吳其貞記他的松亭圖說：「寫一平坡，二松樹，一亭子，前有歧頭小路，皆爲深草，不見路，惟兩頭草分處則徑也；此松年着意妙處。」又記他的耕織圖說：「色新法健，不工不簡，草草而成，多有筆趣。內中五月之圖，屋梁上貼一張天師，是爲張口作法者；使人見之，無不意解。」（註十九）此等記錄，足以證明他在用筆構圖造境上，力爭機智而取得特有之地位。其蘭亭修禊圖卷，今藏蘇州顧鶴逸家，工緻中自有不可掩埋的瀟灑之風。人物甚多，舉止情態，各各互相照應，絕不存有牽強。李公麟所優爲的地方，他亦不肯相讓。日本岡田北四郎亦藏他的盧仝煎茶圖，此爲歷經前代鑒賞家著錄的名作。主人，婢女，老僕，神情活潑，非諳熟士大夫日

常生活情形者，自難能出此。

李嵩，錢塘人，少年時爲木工，係李從訓的養子。從訓歷官待詔於宣和及紹興畫院，擅長人物山水。嵩工作人物及宮室樓閣畫，亦歷官光宗，甯宗，理宗三朝畫院的待詔。他的物畫，可以說亦想從機智方面鑽露頭角；所以大多取材婦女嬰兒以及骷髏之類。吳其貞說：「李嵩骷髏圖紙畫一小幅，畫在澄心堂紙上，氣色尙新。畫一墩子，上題三字曰五『里墩』。墩下坐一骷髏，手提一小骷髏；旁有婦人乳嬰兒於懷。又一嬰兒指著手中小骷髏，不知是何意義。」（註二十）太平清話中也說：「余有李嵩骷髏圖，團扇絹面，大骷髏提小骷髏，戲一婦人，婦人抱一小兒乳之下，有貨郎擔，皆零星百物可愛。」大約此種題材，出於當時流俗的因果或關於生死的傳說，正是一種表現機智的新材料。他關於宮室樓閣和風俗人情的作品很多，用筆精工高古，並皆現世享樂的縮影。袁華耕學齋詩集中題他的四迷圖有一段說：

建炎已後和議成，

歲聘雜沓金源東；
自茲民不識戈甲，
江南花草春融融，
寬衫大帽修眉翁，
低頭高揖身鞠躬；
輕裘緩帶竟莫顧，
姓名却倩長須通。
阿環雙手闌前起，
傾身送酒如當熊；
就中老奴增意氣，
鯨吸不覺金樽空。
平康巷中月姣姣，

溫柔鄉裏花叢叢，
寶釵斜欹粉胸露，
如此良宵偏惱公。
蜀絲錦帳仙凡隔，
微見凌波羅韞弓；
更呼博塞相娛樂，
倩妝夾座分青紅。
玉盆骰子呼五白，
百萬一擲逡巡中；
錦裙綉袂金條脫，
瑤環瑜珥珠玲瓏。
鼻盧不成戰屢北，

祖 跣抱膝心忡忡；
兩 生格鬥氣力雄，
手 挾長劍星流紅。
白 日橫行都市裏，
粗 豪不數秦漢宮；
翠 鈿_◆地花狼藉，
哀 情已多樂未終。

由此可見其畫的繁瑣而赤裸裸地表現現世的生活。日本早崎梗吉藏有他的仙山瑤濤圖，漫天波紋，全由細線鉤成，爲洶浪，爲奔濤，爲捲旋，爲濺沫，流動而自然，可以說是人工的上品。

梁楷，善繪人物山水，嘉泰間授畫院待詔，賜金帶，不受而去。他是好酒的人，行爲不羈，自號梁風子。他的畫，有精工之極，有草草而成；前者爲畫院中人所重視的；惟少傳世。後者

是姿意揮霍的墨戲，最可看出他的縱酒狂放的性格。他的畫法所謂撇捺折蘆描，堅勁錯落，像石恪一樣，刻意傳出一種譏刺的風度。吳其貞說：「梁楷白描羅漢圖，祇畫一卷，祇墨如新。人物衣摺，皆爲釘頭鼠尾；有一衣巾老人，作迎送之意，胯下拖出一尾，是爲龍王也。」（註二十一）他的遺作，日本松平直亮伯爵藏有他的李太白像，聊聊數筆，把那縱酒的大詩人之飄然非人間的風度，無遺憾地跌落了出來。又藏他的六祖圖，恣意撇捺，所謂撇捺折蘆描，所謂釘頭鼠尾描，皆可從此作中證驗。佛畫自經士大夫化了後，及於南宋更因社會情形的移轉，便有一蹶不振之勢。是時所謂佛畫者，凡一切神聖莊嚴的意味，完全失掉；不是院人的點裝矯作，便是如梁楷之類的墨戲漫塗了。日本酒井忠道伯爵藏有他的山水冬景圖，二三老幹巨株，支持於畫面上，以見歲寒頑抗的情形，這也是存有他的其他作品中的「強性」。就他的遺作來看，他畢竟是一個本色的士大夫。

夏珪，寧宗朝畫院待詔，賜金帶。他是李唐以來山水的高手，且有米家墨戲的成份，存於其間。畫雪景筆法蒼老，墨汁淋漓；有人謂從范寬脫胎出來的。王士正說：「夏珪雪江歸

棹卷，於浦溆曲岸間，作麁眼短籬，叢竹蒙茸，雪屋數椽，掩映林薄中，極荒寒之趣。」（註二十）

二）他是一個院人中的特出者，後人都不以普通院人待遇他，因為他具有十足的士大夫氣質。倪瓚說：「夏珪所作千巖競秀圖，岩峭縈迴，層見疊出，林木樓觀，深邃清遠；亦非庸工俗吏所能造也。蓋李唐者，其源出於范荆之間，夏珪馬遠輩又法李唐，故其形模若此。便如馬和之人物犬馬，未嘗不知祖吳生而師龍眠耳。」（註二十三）董其昌也說：「夏珪師李唐，更加簡率，如塑工所謂減塑，其意欲盡去模擬蹊徑，而若減若沒，寓二米墨戲於筆端。他人破觚爲員，此則琢員爲觚耳。」（註二十四）如倪董所說，更可明瞭把劉李馬夏從士大夫方面分別出來的事，便是無意義之舉。他的千巖競秀圖，上海李祖慶藏有一卷，正像倪瓚所說的樣子。筆墨精工而絕不見斧鑿痕。他的山水大抵用筆勁爽，因為變化多端，皴法圓潤，竟不覺有當時瘦硬嚴整的造作氣。凡此情形，在日本黑田長成侯爵，秋元春朝子爵，小川睦之等所藏的他的遺作中，皆可證驗。王履說他：「其麓也而不失於俗，細也而不流於媚，有清曠超凡之遠韻，無猥闌蒙塵之鄙格。」（註二十五）他原是十足的士大夫，他是當得

起這些話的。

馬遠，先世河中人，後遷居錢塘。他的祖父興祖，伯父公顯皆紹興畫院待詔；父親世榮，亦擅花鳥寒林；兄逵並工山水、人物、花果、禽鳥。他自己歷光宗、寧宗，居職畫院待詔。山水、人物、花鳥無所不工，但山水最著名。他像夏珪一樣，也是李唐以來首先數到的人；他有獨特的筆法和意境，爲當時畫院中出類拔萃的人才。格古要論說：「馬遠師李唐，下筆嚴整。用焦墨作樹石，枝葉夾筆，石皆方硬。以大劈斧帶水墨皴，甚古！全境不多，其小幅，或峭峯直立而不見其頂；或絕壁直下而不見其脚；或近山參天而遠山則低；或孤舟泛月而一人獨坐；此邊角之景也。」他在用筆結構方面，都可稱機智的勝利者；尤其是在結構上，遠近法和平常人不同，而且往往集中焦點於一角，以現空間的無限大，所以當時人稱他馬一角。他是多方面的才具，工作富麗謹飭的宮室樓閣，工作清疏蒼古的山水樹石，而兩者都達到驚人的境域。若說院畫豐富的畫風移在山水上，機智地峻刻地表現出來，那末我們可以舉馬遠爲代表作者。所謂豐富，不一定是畫面上綴得滿滿而已，凡技巧的運用，結構的處

置，不離嚴整和睿智，即可驗出山水畫之豐富的物質。在這一點上他和夏珪就有些不同了。因為夏氏所作中不像馬氏那樣善於吸收院畫之機智的精神之故。他這樣的態度，並沒損失他的士大夫的尊嚴作用。吳鎮說：「宋馬遠所畫載鶴圖，其寫夏山樓閣，長林豐草，景物悠然；較之平時應制之作，不啻徑庭矣。」（註二十六）張丑說：「董玄宰（其昌）太史，生平不喜馬遠畫本，及觀松泉圖卷，又賞其清勁，爲之歛衽贊賞不能已。」（註二十七）文徵明說：「宋馬遠，爲光寧朝畫院中人，作畫不尚纖穠嫵媚，（其實他兼作纖穠嫵媚的）惟以高古蒼勁爲宗，誠一代能品也。此卷虛亭漁笛圖，風致幽絕，景色蕭然，對之覺涼颺颺，從澗谷中來也。士人盛稱周文矩避暑卷，視此又不足言矣。」（註二十八）這又是不能把馬遠除外於士大夫的一證。其作品如日本黑田長成所藏的山水圖以及岸崎彌之助所藏的雨中山水圖，所謂蒼勁嚴整的畫風，在那兒還可玩味出來。尤其在後者中，更可證驗絕壁不見脚，近山高而遠山低的機智的成就。馬氏一門，畫風都傾向嚴整蒼勁而堅卓的一面，日本京都南禪寺所藏馬公顯的藥山李翱問答圖，馬越公平所藏馬遠的乘舟人物圖，

黑山長成所藏馬遠的兒子馬麟的寒江獨釣圖，無一而非蒼勁堅卓的風格。這恐怕不但
是馬氏一門，當時畫院的風氣是這樣的吧！歷來稱劉李馬夏，爲南宋掩蓋一切的四大家。
屠隆說：「評者不以院畫爲重，以巧太過而神不足也。不知宋人之畫，亦非後人可造堂室；
如李唐，劉松年，馬遠，夏珪，此南渡以後四大家也。畫家雖以剩水殘山目之，然可謂精工之
極。」（註二十九）然據上述，所謂四大家者，沒一個可以除外於士大夫的。所以南宋的山水
畫，除了富有特異的機智外，其餘不外從北宋發達過來，以至達到了高潮而已。當然，院畫
中間還有不少層層於形式和外表而和士大夫畫判然不同的東西之存在。但這另是一
問題；因爲牠們在整個的發展上，不曾負多大責任的。

樓觀，錢塘人，咸淳時畫院祇候。他工作花鳥，人物，山水；而山水學馬遠，得其機智的特
色。皴法用小劈斧，前人作雪景往往以空白當雪，而他於樹枝草上，用粉點作雪，別闢蹊徑。
日本岡崎正也所藏他的江頭泊舟圖，確是馬遠的遺法，可以看出當時一般地機智的運
用。

上述諸家，都是畫院中人，我稱他們爲館閣作家，有二個意義：第一，他們居職畫院，以畫藝而爲館閣之臣。第二，從前翰林應制的文章，干祿的書體，叫做館閣體，或館閣氣，他們居職畫院時，時應制製作，不能不專事或兼事，適合於宮庭趣味之館閣畫體。不過我們不能拘泥，以爲館閣體全是無生命無自發的東西；我因爲「院體」二字被人用得太偏，所以換兩個字來變一變觀感。至於他的歷史的意義，已如上述。南宋館閣畫家之外，仍有若干後人所謂士人畫家的人，茲再略述之。

朱敦儒，洛陽人，屢徵不仕，後登紹興壬子（一一三二）進士，官至鴻臚寺少卿。善繪山水，本其遊浪江湖的經驗，發爲清遠澹蕩之筆。當時秦檜當國，有人以敦儒畫謂檜；檜遂薦於朝廷。但是每逢召畫的時候，他總是深自晦匿，對人說：「我的畫，都是出於錢端罔之手的。」其實以此文飾，藉以韜晦而已。他又是詩人，其所作樂府，在宋詞上很有地位的。

畢良史，蔡州人，紹興間進士，居職京官。善作枯木竹石雲龍，縱橫放逸，甚爲時人寶重。他愛嗜古器書畫，時人稱他爲「畢骨董」。因此他的書畫，皆古朴而有所本。

江參，江南人，居霽川，朝夕徜徉於湖天景色之中。山水師董源，巨然而奔放之氣，超出其所師。趙叔問居三衢，治園築館，與詩人陳簡齋、程致道嘯傲其中。他嘗請參作圖，參卽本其經驗，傳出嘯傲林泉之致；一時聲譽很盛。

趙孟堅，宋宗室，居海鹽廣陳鎮，寶慶二年登進士，官至朝散大夫嚴州太守。不久放懷林泉，以自樂；嘗駕一舟，中陳一榻及書畫古玩，逍遙於蓼汀葦岸間，吟嘯風月，寢食俱忘。他是典型的高蹈士大夫，此種生活在後年，尤其在元季作家中更可找到。他善繪水墨白描的水仙花、梅、蘭、山礬、竹石等；清秀雅澹，有荒寒空谷之趣。他的作品，是他的高蹈生活的反映。湯垕說：「趙孟堅子固，墨蘭最得其妙，其葉如鐵，花基亦佳。作石用筆輕拂如飛白狀，前人無此作也。畫梅竹水仙松枝墨戲，皆入妙；水仙爲尤高。」（註三十）北京王衡永家藏有他的水仙圖卷，葉用雙鉤，挺硬有力，花瓣錯落有致，正同湯氏所說的那個模樣。

陳思肖，福州人，宋亡隱居吳下，坐臥不北向，自號所南。他也擅長墨蘭，嘗畫一長卷，長丈餘，高五寸許；天真爛漫，有孤芳自賞的意思。題云：「純是君子，絕無小人。」這是所謂高

潔的士大夫之自抒自寫。他又是詩人，其詩在宋遺民中很有地位的。自題推篷圖說：

清曉清烟吹過後，

露出青青一罅天，

一似推篷偷看見，

竹林半抹古蒼烟。

他陶詩和他的畫一樣是高潔和隱遁生活的自己抒寫。

南宋僧人能畫者很多，其中超然，梵隆，瑩玉，法常，皆負時譽。法常號牧溪，其作品流入日本甚多，所以在今日特別有意義。他的作品，是墨戲中帶有機智之性質的，無論畫佛畫山水，以展龍虎猿鶴蘆雁，都隱有一種不近人情的奇橫。他在那時，一般地比起來，不十分有地位的。湯屋說：「近世牧溪僧法常作墨戲，粗惡無古法。」（註三十一）無古法，也許是他的長處；但他不會追求到更新的方向。

前幾章中，屢引王世貞關於山水畫演變的話，就是「山水畫大小李一變也，荆關董

「巨又一變也；李成范寬又一變也；劉李馬夏又變也。」我以為變得比較劇烈的，是最後的一變。山水畫自盛唐以來迄於北宋，在順流的發展中，雖有若干曲折與新穎；但不能視為有重大的轉換或高潮的極致。到了南宋的劉李馬夏，對於自然的探討，就生出異樣的態度。這雖不一定是轉換，却是一個極致。以現存的山水畫來看，閻立本，王維的作品，祇是順從自然；凡在各種對象上所賦予的表現，惟恐損傷自然的生命而小心謹慎不使膨脹作者的意志。五代以來迄於宋代中期，對於自然的熟識，以及各部分體察，已有可驚的進步。所以從順從自然而進於剪裁自然了。在自董源迄于郭熙的畫上，此點很明白地表示出了。剪裁自然，已經有作家的意志存其中；但所剪裁的，總還是自然，總還不能視自然為客體。南宋作者把已收穫的豐富和偉麗移在畫面上，就在豐富和偉麗上機智地表出自然。他們用那圓熟的技法（完備的皴法與描法）構造出自己所追求的（亦是士大夫一般要求的）自然。他們也是順從自然，也是剪裁自然，然而因為他們（作家的）構成意志的強烈之故，自然却順從了他們。他們構圖有定法，皴法有定法，無數先人的經驗，給他

們熔化而發揮出來了。然而士大夫社會到底是有邊緣的，人們的教養和趣味相差不了多少的；因此他們不能更向別的方面展開。停滯在豐富和偉麗上的自然，以及勁爽徑直的筆法，反招致了徒事自然的外形，徒取粗硬平板的手法而墨守師弟相承的末流的院體畫。元代，尤其是元季四大家，復歸於淡泊的自然，後歸於士大夫的高蹈精神；這不是對子代表的館閣畫家之反感，是對於末流的院體畫之反感。

山水畫的情形如此，其他部門，當然也有相同的遭遇。不過佛教畫自經士大夫化了後，到了南宋無疑地是更加變質了。這個變質的來歷，不是從南宋開始的；山水畫越發達，士大夫藝術的地位愈形穩固；反過來就是附有宗教威嚴的佛教畫愈形狹隘而衰落。南宋的佛教畫，不是憑着士大夫的幾筆墨戲；便是藉佛寺功德上之需要而有職業的佛畫之流傳。前者如梁楷，僧法常等的作品；後者如流傳於日本的西金居士，陸信忠，林廷珪，周季常，蔡山，趙璣等而在中國畫史上所不著錄的作品。

- (註一) 孫承澤庚子消夏記卷三。
- (註二) 趙希鵠洞天清錄。
- (註三) 孫承澤前引書卷三。
- (註四) 孫承澤前引書卷八。
- (註五) 董其昌畫禪室隨筆卷二。
- (註六) 饒自然山水家法。
- (註七) 見厲鶚南宋院畫錄所引。
- (註八) 吳，文的話皆見張泰階寶繪錄。
- (註九) 吳其貞書畫記。
- (註十) 汪砢玉珊瑚網。
- (註十一) 吳其貞前引書。
- (註十二) 吳師道吳禮部集。

(註十三) 吳其貞前引書。

(註十四) 張泰階前引書所錄。

(註十五) 王，文的話皆見張泰階前引書。

(註十六) 湯允謨續過眼雲烟錄。

(註十七) 卡永譽式古堂書畫彙考所錄。

(註十八) 厲鶚前引書所錄。

(註十九二十二) 俱見吳其貞前引書。

(註二十二) 王士正居易錄。

(註二十三) 倪瓚清閨閣集。

(註二十四) 高士奇江村消夏錄所錄。

(註二十五) 張丑清河書畫舫所引。

(註二十六) 張泰階前引書所錄。

(註二十七)張丑前引書。

(註二十八)張泰階前引書所錄。

(註二十九)屠隆畫箋。

(註三十三十一)俱見湯虛畫鑑。

民國二十二年五月初版發行

實價大洋八角 (實價不折不扣
外埠酌加郵費)

唐宋繪畫史

有著作權不許翻印

著者 滕固

發行者 上海河南路一三六號
曾獻聲

印刷者 上海新開路福康路
神州國光社印刷所

總發行所

上海河南路一三六號
電報掛號七二七三
無線電報掛號七二七三

神州國光社發行所

分發行所

北平宣內大街廣州財廳前
濟南緯二路 南京花牌樓

神州國光社分發行所

特約代售處

重慶新新書局 福州廣益書紙儀器館 武昌新生命書局 成都中國圖書公司
開封豫郁文書莊 汕頭文華美術圖書館 西安西安派報社 漢口現代書局

上海图书馆藏书



A541 212 0009 5137B

4074



\$0.80