

筆墨意識—書畫中的生命律動

Brush and Ink Consciousness—The Rhythm of Life in Calligraphy and Painting

韓震

Han, Chen

國立臺灣藝術大學書畫藝術學系博士生

摘要

生命是綿延不斷，筆墨的堆積是正是生命韻律的建構，中國繪畫中強調「氣韻生動」，創作者的內在精神品質會影響其創作，除此之外，「氣韻」出自從作品畫面產生的動態效果。依中國古典哲學而言，構成天地的能量為「氣」，氣是不斷循環流動的，這也解釋了筆墨線條的運轉。本論文以東方美學貫串全文，分析筆墨運用的核心內涵，探討書畫之中筆墨線條所構成的生命律動，由「氣」的含義、書寫性的線條、筆墨的動態與乾筆效果，以及筆墨的繁簡變化等觀點進行分析論述。

【關鍵字】筆墨、氣韻、書寫性、動態、乾筆

一、前言

郭若虛（生卒年不詳）《圖畫見文誌》：「竊觀自古奇蹟，多是軒冕才賢，巖穴上士，依仁游藝，探蹟鉤深，高雅之情，一寄於畫。人品既已高矣，氣韻不得不高；氣韻既已高矣，生動不能不至。」¹。所謂的「人品」並不是完全指人的品格，其中包含了人的精神狀態、才情等，郭若虛認為古時的「奇蹟」多為才士所做，他們的才情遠超常人，人的精神狀態是會影響其創作，此為個人的生命價值。

生命力是無限的流動，不僅追求動感，更要探尋形象表面所蘊含的生命氣息，生命是綿延不絕的，是為「生生」。對於這一部分，朱良志(1955-)於《中國藝術的生命精神》一書中有幾個見解：

（一）同一生命不同生長的過程的聯繫，此側重於後生續於前生，此點強調生命常而不斷，生命不是斷線殘珠的或有或無，而是一種「流」，綿延不已，生生不息。（二）不同生命交替演進的關係，此側重新生替於舊生，此點強調生命之間無限的往復循環，強調「變」。（三）不同生命之間的平行聯繫，此側重於此生聯繫彼生，此點強調生命之間彼攝互通，共同織成一生命之「網」。²

生命是互通的，以筆墨的角度來說，每一條線都是獨特的生命，彼此交織成生命網路，每一條線既是個體又是整體，於變化多端之中再昇化為渾成，「渾圓」、「渾然」對於中國藝術來說也是獨具特色的美學觀，「動」與「渾」是生命力的展現。人的品行修養還有才情的蓄積，是創作者精神氣質上的「氣韻」，人的品質影響作品的面貌，如畫面構成的形式技法、氛圍的雅俗或其他感受。另外，筆者認為「線條」的運用是由「氣」這一古典的哲學觀發展而成，在宋元文人們大力介入後，線條逐漸轉變為書寫性（書法）更強的表現模式。

¹（宋）郭若虛，《圖畫見文誌》，俞劍華編，《中國畫論類編》（北京：人民美術出版社，1957年），頁59。

² 朱良志，《中國藝術的生命精神》（合肥：安徽文藝出版社，2007年），頁10。

「筆墨」表現的範疇極大，而筆者在創作與學習上，參考與著重較多的是元後文人式的筆墨效果，在帶入了書寫性的用筆之後，對於線條的連續性及乾濕濃淡能掌握的更加自如，也更能展現線條的「釋放性」與「抒情性」，程抱一（1929-）於《中國詩畫研究》中提到：「筆畫不是沒有立體感的一道線條，也不是形體的簡單輪廓；我們已經說過，它的目標在於攝獲事物的理——『內在紋理』，以及激盪事物的生氣。通過其粗細、濃淡、行止，筆畫既是形體又是色調，既是體積又是韻律節奏，它暗含了建立在手法簡潔基礎上的稠密，以及人全部的內心衝動。」³這筆墨不只是輪廓，它蘊含的是「內在紋理」，能同時表現造形（外在）與心性（內在），因此在運用線條時種種變化皆有複雜的內容。

王昱（1714-1748）說：「何謂筆墨？輕重徐疾，濃淡燥濕、淺深疏密，流利活潑，眼光到處，觸手成趣。」⁴上述提及的輕重緩急、乾溼濃淡、聚散基本上涵蓋了「水墨」媒材上的基本技法運用，「筆墨」是一個通稱，若要精準的解讀筆在畫面留下的效果，應以「筆觸」形容，即筆的痕跡。本論文會由內在的「氣」之學理、線條的書寫、抒情性以及筆墨的實質效果，如乾筆的運用、筆墨之繁簡等因素來探討中國繪畫的生命現象。

二、「氣」

對於宇宙的生成，各文化體系的論述不盡相同，以中國哲學來說，「氣」是構成萬物的一種莫可名狀的能量。郭必恒（生年不詳）《中國傳統藝術觀念關鍵詞》一書中提及：「氣為生命氣息，在傳統中國文化中，被視為生命的表徵。很顯然的，人和動物的生存有賴於呼吸與吐納，植物的生長也有新陳代謝，他們都或明或暗地以氣息的方式顯現出來。用氣解釋有機物的存在狀態，可謂最直觀的表述。然而，氣的理論不侷限於如此淺顯的層次，它被升華為天地間一個本質性的要素，在哲學層面用於闡明生命的『此在性』。」⁵氣是生命本質的運行，道家

³ 程抱一，《中國詩畫研究》（南京：江蘇人民出版社，2020年），頁342。

⁴ （清）王昱，《東莊論畫》，俞劍華編，《中國畫論類編》（北京：人民美術出版社，1957年），頁189。

⁵ 郭必恒，《中國傳統藝術觀念關鍵詞》（北京：北京師範大學出版社，2017年），頁43。

認為萬物是由「氣」運行而成，是宇宙自然的根本，同時它也是中國藝術論點的根基，如老子（571-470B.C.）認為：「道生一，一生二，二生三，三生萬物。萬物負陰而抱陽，沖氣以為和。」⁶道為萬物生成的總綱，即宇宙運行的法則，而這個總綱當中生出了一種能量，即為氣，而這種能量又分成陰陽，兩種氣不斷交融、不斷創生，進而產生了萬物，氣是無法目視的，故老子又云：「道之為物，惟恍惟惚。惚兮恍兮，其中有象；恍兮惚兮，其中有物。」⁷它不確定、看不見，但並不代表沒有。所謂「道理」，「道」不可視，但可以感受，是宇宙運行之根本大法，如時間等不可逆之原則；「理」是「道」之運行的外在展現，為其結果，例如人之生死、草木凋零等。「道」、「理」二字之意，也影響了後世的繪畫理論，如宗炳(375-444)的「聖人含道暎物」、「應目會心為理者」⁸，對於藝術創作者而言，能體會「道」，就能更深入地去發揮、表現生命的外在，並不只是單單描寫一個「華麗」而「完整」的外型，如石濤（1642-1707）所述：「得乾坤之理者，山川之質也。得筆墨之法者，山川之飾也。」⁹所以，「道」是「山川之質」，「理」為「山川之飾」，石濤是要說明不能只注重技法，只得到技法不過只是山的裝飾，不過就是外型而已。由此也可推論，老子對於「道」的眾多論述，是日後繪畫中「形」、「神」觀念的理論基礎。

老子之後的莊子（369-286B.C.）對於「氣」也有一番見解：「生也死之徒，死也生之始，熟知其紀！人之生，氣之聚也；聚則為生，散則為死。若生死為徒，吾又何患！故萬物一也，是其所美者為神奇，其所惡者為臭腐；臭腐復化為神奇，

⁶（春秋）老子，《老子》，余培林（注譯者），《新譯老子讀本》（臺北：三民書局，1973年），頁91。

⁷（春秋）老子，《老子》，余培林（注譯者），《新譯老子讀本》（臺北：三民書局，1973年），頁47。

⁸（南朝宋）宗炳，〈畫山水序〉，俞劍華編，《中國畫論類編》（北京：人民美術出版社，1957年），頁583。

⁹（清）道濟，《苦瓜和尚畫語錄》，俞劍華編，《中國畫論類編》（北京：人民美術出版社，1957年），頁152。

神奇復化為臭腐。故曰：『通天下一氣耳。』聖人故貴一。」¹⁰生死是循環的，美醜（神奇與臭腐）也是交互變化，莊子認為天下不過就是氣的貫通，所以稱「通天下一氣耳」。生命是氣的聚集，但氣不會維持固定的模式，聚散本無定法，它是流動而綿長的，所以「生物之以息相吹也」¹¹，萬物皆循環而息息相關，生命的氣息是自然流動的，如風水之流動、草木之生長。在老莊的基礎上，到了漢代之後，基本上延續「氣」為萬物之根本這一思想，西漢董仲舒（179-104B.C.）於《春秋繁露》中提及：「天地之氣，合而為一，分為陰陽，判為四時，列為五行。」¹²天地之氣會再延伸更多的元素，分陰陽、生成四時、五行等。東漢王充（27-97B.C.）《論衡》：「天地合氣，萬物自生，猶夫婦合氣，子自生矣。」¹³董仲舒與王充補充說明了「氣」生成天地萬物的細節，同時漢代這些思想家對於宇宙生成的本源也有許多看法，即「元氣說」，王充：「萬物之生，皆稟元氣。」¹⁴何休（129-182）也提到：「『元』者，氣也，無形以起，有形有分，造起天地，天地之始也。」由一片虛無生出了「元氣」，由這氣延展而成萬物，氣變化無窮，本身也有輕重變化，《淮南子》：「宇宙生元氣，元氣有涯垠。清陽者薄靡而為天，重濁者凝滯而為地。」¹⁵所以「天覆於上，地偃於下，下氣蒸上，上氣降下，萬物自生其間矣。」¹⁶「氣」有清濁之分，本身帶有上升、下降等運動原理，「氣」絕無靜止，其運動的過程就是生命的誕生。

¹⁰（戰國）莊子，《莊子》，黃錦宏（注譯者），《新譯莊子讀本》（臺北：三民書局，1974年），頁293。

¹¹（戰國）莊子，《莊子》，黃錦宏（注譯者），《新譯莊子讀本》（臺北：三民書局，1974年），頁3。

¹²（西漢）董仲舒，《春秋繁露》，朱永嘉、王知常（注譯者），《新譯春秋繁露（下）》（臺北：三民書局，2007年），頁1048。

¹³（東漢）王充，《論衡》，蔡鎮楚（注譯者），《新譯論衡讀本（上）》（臺北：三民書局，1997年），頁949。

¹⁴（東漢）王充，《論衡》，蔡鎮楚（注譯者），《新譯論衡讀本（下）》（臺北：三民書局，1997年），頁1195。

¹⁵（西漢）劉安等編，《淮南子》，熊禮匯（注譯者），《新譯淮南子（上）》（臺北：三民書局，1997年），頁99。

¹⁶（東漢）王充，《論衡》，蔡鎮楚（注譯者），《新譯論衡讀本（上）》（臺北：三民書局，1997年），頁963、964。

由上述的文獻可知，「氣」本身帶有無限的流動與延展，回到繪畫的觀點，清沈宗騫（1736-1820）《芥舟學畫篇》：「天下之物，本氣之所積而成。即如山水，自重崗複嶺，以至一木一石，無不有生氣貫乎其間。」¹⁷「氣」具備延展、相連的特性，譬如山水的各個部件（樹石等）都是氣脈相連的，而「線條」也帶有這些特性，因此筆者認為「線條」的運用上與「氣」有密切的關聯。

三、書寫性線條

《歷代名畫記》：「夫象物必在於形似，形似須全其骨氣，骨氣形似皆本於立意而歸乎用筆，故工畫者多善書。」¹⁸張彥遠（815-907）強調「骨氣」和「形似」皆與用筆有關，因此古時善畫者對書法的造詣應該也不低。書寫性的用筆能更好的呈現線條的抑揚頓挫，提升筆觸的品質，《林泉高致》中提及：「故說者謂王右軍喜鵝，意在取其轉項如人之執筆轉腕以結字，此正與論畫用筆同。故世之人多謂善畫者，往往善書，蓋由其轉腕用筆之不滯也。」¹⁹由於書法的幫助，對於工具使用的靈活度大幅增強，而這個靈活性在於手腕甚至手指的運用，所以能更細膩地操控毛筆，做到微妙而豐富的變化，對於筆觸的控制及線條的美感、品味上有重要的影響，如元代趙孟頫（1254-1322）便說：「石如飛白木如籀，寫竹還應八法通。」²⁰其特別強調了「寫」這一動詞，以及筆法和物象的關係。書法之所以能帶入繪畫之中，在江瀾（生年不詳）《禪學與宋元文人畫》一書中有一段見解：

第一，書與畫擁有相同的形制源頭：象形文字一方面是表意的文字，另一方面由於其象形性，也可被視為簡易的繪畫。第二，他們都使用相同的筆墨工具。這促使書與畫在筆墨線條的節奏、表現力以及審美要求（如折釵股、屋

¹⁷（清）沈宗騫，《芥舟學畫篇》，于安瀾編，《畫論叢刊》（臺北：華正書局，1984年），頁360。

¹⁸張彥遠，《歷代名畫記》，朱和平（注譯），（河南：中州古籍出版社，2016年），頁34。

¹⁹（北宋）郭熙、郭思，《林泉高致》，俞劍華編，《中國畫論類編》（北京：人民美術出版社，1957年），頁643。

²⁰（元）趙孟頫，《松雪論畫竹》，俞劍華編，《中國畫論類編》（北京：人民美術出版社，1957年），頁1063。

漏痕等)等方面,有天然的親緣性。²¹

由於工具相同,且同屬於「線條」的構成,藝術性質接近,故有極強的相似度。《說文解字》中記載:「翰寫其心也。按凡傾吐曰寫。」²²《小雅》中也提到:「我心寫兮」²³,這裡的「寫」是舒暢。所以可知「寫」除了字面上的「書寫」之外,還有傾吐、舒暢等心靈的釋放動作,「書寫」不是只有書寫,更重要的是對內心情感或想法的宣洩、釋放。匡景鵬(生年不詳)《宋元時期文人畫中的文象關係研究》一書中提到:「藝術母題在中國繪畫中並不占有主導性的優勢,可能只是誘發創作者進行藝術創作及表達內心情致的重要因素;在書寫或圖繪物象時,所留下的筆墨痕跡及其所呈現的藝術效果則占有主導優勢。」²⁴繪畫與書法的內容(題材)也很重要,但這不是影響作品的最關鍵因素,這個關鍵因素是執行的方法,即為創作者運用媒材所留下的痕跡,筆墨是創作者內心世界的回響,能將其當下的狀態呈現於畫面中。匡景鵬接著補充:「將作品中所呈現出富有節奏感的線條和筆墨成為書家心像表達。當文人們介入繪畫,並將書法用筆用墨技巧也帶進來,這使得畫法筆畫化,同時他們也不再注重物象形態的塑造,而是更注重將筆墨和線條視為畫家心中的表白。」²⁵此時形似已經不是文人式藝術的要求了,能夠展現自我情思,表現對於生命的激情,凸顯更為高漲的個人特質才是他們的追求。

書法的介入,並不是過度強調方法,其意並非是這一筆使用隸書,下一筆使用楷書,或以何書體描寫某種物象的外形,「書寫」在於其筆法的內涵,控制筆尖及運用線條的方法,筆者就以下論點進行運筆的內在探討分析:

²¹ 江瀾,《禪學與宋元文人畫》(北京:人民出版社,2019年),頁96。

²² (東漢)許慎,(清)段玉裁(注),《新添古音說文解字注(標點本)》,李鵬娟(主編),(臺北:洪葉文化事業,2022年),頁344。

²³ 滕志賢(注譯者),《新譯詩經讀本(下)》(臺北:三民書局,2000年),頁486。

²⁴ 匡景鵬,《宋元時期文人畫中的文象關係研究》(北京:人民美術出版社,2021年),頁140。

²⁵ 匡景鵬,《宋元時期文人畫中的文象關係研究》,(北京:人民美術出版社,2021年),頁140。

（一）、折釵股（曲意與藏鋒）

姜夔（1155-1208）《續書譜》：「折釵股欲其曲折圓而有力。」²⁶這句話以古代婦女的頭飾髮簪（亦稱「釵」）比喻，髮簪多為金屬、木竹等材質，堅韌有彈性。「折釵股」用以形容線條圓厚而有些微曲折之意，線條有一種向內收束而膨脹的力量，因此線條鮮少有絕對的直線，是略帶繃緊而有彈性的弧度。「折釵股」的用筆形成需兩個條件：「藏鋒」與「曲意」。

王羲之（303-361）〈書論〉強調：「存筋藏鋒，滅跡隱端。」²⁷明代董其昌（1555-1636）也說：「作書最要泯沒稜痕，不使筆筆在紙素，成板刻樣。」²⁸用筆起始之時著重「藏鋒」，不要求也不允許外顯示的力量，不可有刻畫之跡，起筆的痕跡要能收至線條當中，使其圓厚無板刻樣，如黃賓虹（1865-1955）所說：「用筆如折釵股者，圓是也。妄生圭角，則寧勿可憎。」²⁹「折釵股」所形成的線條效果是「圓」，而圓自然離不開「曲」（弧度）的運用。「曲」有單一線條的曲折（個體），也有整體型態的曲折（整體），要連綿不斷，左右擺盪。姜夔說：「古今真書之神妙，無出鍾元常，其次王逸少。今觀二家之書，皆縱橫瀟灑，何拘平正？」³⁰不拘平正，此處傳達的是「曲意」，此外包世臣（1775-1855）於《藝舟雙楫》中提及：「古帖之異於後人者，在善用曲。」³¹這些書論家強調「曲」的概念，但「曲」與「直」是相互配合的，基本上是「曲」中有「直」、「直」

²⁶（南宋）姜夔，《續書譜》，華正人編，《歷代書法論文選（上）》（臺北：華正書局，1984年），頁359。

²⁷（東晉）王羲之，〈書論〉，華正人編，《歷代書法論文選（上）》（臺北：華正書局，1984年），頁26。

²⁸（明）董其昌，〈論用筆〉，葉子卿點校，《畫禪室隨筆》，（杭州：浙江人民美術出版社，2016），頁2。

²⁹黃賓虹，《黃賓虹山水畫論稿》，葉子（編者），（上海：上海人民美術出版社，2018年），頁82。

³⁰（南宋）姜夔，《續書譜》，華正人編，《歷代書法論文選（上）》（臺北：華正書局，1984年），頁356。

³¹（清）包世臣，《藝舟雙楫》，華正人編，《歷代書法論文選（下）》（臺北：華正書局，1984年），頁622。

中有「曲」，衛恒（?-291）形容古文字（大篆）是「其曲如弓，其直如弦」³²，這種線條是穩定但「不確定」，曲直為搭配，一張弓，如果只有直沒有曲，或只有曲沒有直，那麼，它就既不實用，也沒有構線的美。³³曲折即是弧度，弧度會構成「勢」的展現，是流轉的動態，即為「氣韻」。「曲」也不是皆指外形上的轉折、彎曲，是一種內在式的彈性與膨脹。

（二）、疾澀與擒縱

劉熙載（1813-1881）《書概》：「古人論用筆，不外『疾』、『澀』二字。」³⁴「疾澀」若以字面上解讀即是指「快慢」，但這快慢不是單純的速率變化，這快慢是「停頓」與「釋放」，此手法會產生複雜的筆墨效果。周星蓮（生卒年不詳）《臨池管見》提到：「擒縱二字，是書家要訣。有擒縱，方有節制，有生殺，用筆乃醒。」³⁵所謂「擒縱」是用筆的「收放」，毛筆的線條不會皆依照同等的速率釋放在紙面，朱和羹（1795-1850）《臨池心解》中強調：「作書須筆筆斷而後起。」³⁶這個「斷」不完全是將筆拿起後重新接續線條，「斷」是進行下一個動作前的蓄勢，於線條之中把握停止的節點，微微停頓，鎖緊後再拉扯，使線條的施力不一致，施力不一致會使筆毛在紙上摩擦的效果達到不規則的變化，讓線條的表現不平鋪直敘，使其具有節奏，若施力和手法一致可能會使線條呆板。「擒縱」若拿捏得宜，「疾澀」便自然顯現。

³²（西晉）衛恒，〈四體書勢〉，華正人編，《歷代書法論文選（上）》（臺北：華正書局，1984年），頁12。

³³ 金學智，《書法美學談》（臺北：華正書局，1990年），頁122。

³⁴（清）劉熙載，《書概》，華正人編，《歷代書法論文選（下）》（臺北：華正書局，1984年），頁661。

³⁵（清）周星蓮，《臨池管見》，華正人編，《歷代書法論文選（下）》（臺北：華正書局，1984年），頁678。

³⁶（清）朱和羹，《臨池心解》，華正人編，《歷代書法論文選（下）》（臺北：華正書局，1984年），頁685。

（三）、逆勢

蔡邕（132-192）〈九勢〉中提到「疾勢」與「澀勢」，他說：「疾勢，出於啄磔之中，又在豎筆緊趯之內。」、「澀勢，在於緊駢戰行之法。」³⁷「疾」是快，但非純粹的快，是蓄勢後釋放；「澀」非慢，是為有阻力的前進，而這一類的線條效果皆與「逆勢」有關。《臨池管見》提到：「字有解數，大旨在逆。逆則緊，逆則勁。」³⁸「逆勢」為「逆筆」，行筆之時筆鋒與紙張呈反向的運動，使筆毛不順，劉熙載說：「筆方欲行，如有物拒之，竭力而與之爭，斯不期澀而自澀矣。」³⁹由於「逆勢」的關係，筆毛與紙面的摩擦前進會不順暢，彷彿「有物拒之」，如此的衝突會使摩擦不一致而形成豐富沉著的筆觸變化，如黃賓虹說的用筆「留」字訣，用筆如「屋漏痕」，是「留」的效果，他說：「筆意貴留，似碍流動，不知用筆之法，最忌浮忌滑。浮乃飄忽不求，滑乃柔軟無勁。」⁴⁰這沉著的「留」字訣，與用筆的「逆勢」有關。

四、動態與乾筆

笪重光（1623-1692）《畫筌》中提及：「得勢則隨意經營，一隅皆是；失勢則盡心收拾，滿紙都非。」⁴¹能掌握畫面動態，就是把握住了「勢」，能左右「勢」的除了客觀上的構圖設計以外，就是對於「筆墨」的操控。毛筆除了含墨量的多寡會影響乾濕以外，筆鋒在紙上行進的速率也會影響毛筆放水的快慢，進而達到不同層次的乾筆表現。下筆的速度又會影響線條的動態，而單一線條的動態表現在多重堆積之下會影響全幅畫面的結構，因此乾濕、速度、動態，這三者密不可

³⁷（東漢）蔡邕，〈九勢〉，華正人編，《歷代書法論文選（上）》（臺北：華正書局，1984年），頁6。

³⁸（清）周星蓮，《臨池管見》，華正人編，《歷代書法論文選（下）》（臺北：華正書局，1984年），頁678。

³⁹（清）劉熙載，《書概》華正人編，《歷代書法論文選（下）》（臺北：華正書局，1984年），頁661。

⁴⁰黃賓虹，《黃賓虹山水畫論稿》，葉子（編者），（上海：上海人民美術出版社，2018年），頁82。

⁴¹（清）笪重光，《畫筌》，俞劍華編，《中國畫論類編》（北京：人民美術出版社，1957年），頁809。

分。石濤於畫跋中提到：「筆枯則秀，筆濕則俗。」⁴²他提倡運用乾筆掃動，以構成筆墨（線質）的複雜性與動態。他說到：「只須放筆直掃，千巖萬壑，縱目一覽，望之若驚電奔雲。」⁴³、「動之以旋、潤之以轉。」⁴⁴運用掃動來扭轉筆鋒，使其在紙上留下的痕跡複雜化，他相當重視筆墨的動態表現，強調動感，甚至已經到躁動的地步。在〈搜盡奇峰圖卷〉(圖 4-1)中，他著重橫向的舒展，運用長短不一的橫線和斜線，配合點的運動搭配，使畫面有疏朗之致。



圖 4-1 清 石濤〈搜盡奇峰圖卷〉 42.8x285.8cm (局部) 1694 現存於北京故宮博物院

另外在石濤〈古木垂蔭圖〉(圖 4-2)一作中，可以發現其對於山石的「凝結」甚有心得，畫石之時以線條向中心收攏，遠望便如握拳狀，山頭收攏的內在力量甚強，但山頭下方的皴法似樹根一般並鬆散地延伸，整體在一收一放之間達到平衡，正如笪重光所強調的：「一收復一放，山漸開而勢轉；一起又一伏，山欲動而勢長。」⁴⁵由此可見，石濤對於畫面動勢的安排拿捏得宜，構圖和皴法在動靜之間能有巧妙的配置。構圖的動態表現與筆墨線段聚集的鬆緊程度有關，在線段收放之間使構圖延展，並在造形的起伏中充分展現動感。

⁴² (清)道濟，《石濤論畫》，俞劍華編，《中國畫論類編》(北京：人民美術出版社，1957年)，頁166。

⁴³ (清)道濟，《石濤論畫》，俞劍華編，《中國畫論類編》(北京：人民美術出版社，1957年)，頁163。

⁴⁴ (清)道濟，《苦瓜和尚畫語錄》，俞劍華編，《中國畫論類編》(北京：人民美術出版社，1957年)，頁147。

⁴⁵ (清)笪重光，《畫筌》，俞劍華編，《中國畫論類編》(北京：人民美術出版社，1957年)，頁801。



圖 4-2 清 石濤〈古木垂蔭圖〉 175x50.5cm（局部）現存於遼寧省博物館

清代許多畫家也提及了乾筆的運用，多強調筆觸的豐富性，筆鋒於紙上磨開後產生複雜而「鬆厚」的質感表現，王原祁（1642-1715）在《雨窗漫筆》中說到：

用筆忌滑、忌軟、忌硬、忌重而滯、忌率而溷、忌明淨而膩、忌叢雜而亂。又不可有意著好筆，有意去累筆，從容不迫，由淡入濃，磊落者存之，甜俗者刪之，纖弱者足之，板重者破之。又須於下筆時在著意不著意間，則觚稜轉折自不為筆使。用墨用筆，相為表裏，五墨之法非有二義，要之氣韻生動端在是也。⁴⁶

文中說明了兩件事情，一是用筆需要「不確實」，二是氣韻生動是由筆墨而來的。唐岱(1673-約 1752) 說：「皴染之法，仍歸於落筆，落筆輕鬆，用意閒雅，則不膩不薄也。總之，皴要毛而不滯，光而不滑，得此方入皴染之妙也。」⁴⁷另外「鬆」的筆觸也會產生不確定性的晃動感，使線條不成板塊，能運用各種不同乾濕程度的線條來建構一個筆墨層次多變的畫面。布顏圖（生卒年不詳）《學畫心法問答》：

⁴⁶ （清）王原祁，《雨窗漫筆》，俞劍華編，《中國畫論類編》（北京：人民美術出版社，1957年），頁171。

⁴⁷ （清）唐岱，《繪事發微》，于安瀾編，《畫論叢刊》（臺北：華正書局，1984年），頁244。

「夫大塊負載萬物，山川草木動盪於其間者，亦一息相吹也，焉有山而無氣者乎？如畫山徒繪其形，則筋骨畢露，而無蒼莽絢蘊之氣，如灰堆糞壤，烏是畫哉，又何能取賞烟霞之士？故余常誨汝以氣韻生動為主。」⁴⁸萬物於天地間皆有關聯，生命的氣息循環不斷，山川草木也動盪其間，草木有生長之致，山川即使沉著，依然流淌著瀑布河川、雲霞煙嵐，風更是穿梭其中，皆為「一息相吹」，有流轉生發之韻，因此不可能只描繪外形而忽略了這動感。他接著說：「氣韻出於墨，生動出於筆，墨要皴擦渾厚，筆要雄健活潑。須畫石之骨，骨立而氣自生。骨既生復加以苔癭草毛，如襄陽大混點、仲圭之胡椒點等類，重重乾淡，加於陰凹處，遠視蒼蒼，近視茫茫，自然生動矣。非氣韻而何？」⁴⁹清初的畫家們強調乾渴筆的使用法，和這種山川蒼蒼茫茫的韻律之氣有關，這實質上已是一種較為抽象的筆墨情趣對異質的客觀物所引起得情感態度的同構表現⁵⁰。筆與墨不可分，不管是「墨」甚至是「色」都是運用筆來引導，筆的牽引才是造成點線面及各種層次變化的主因，這牽引的過程造成了複雜的動態表現，毛而蒼茫就是豐富的質感效果，基於表現「氣韻」之目的，筆墨（包含設色）與構圖都是達成這目的的手段。

乾筆是因筆毛於紙上磨擦後而產生的複雜質感表現，這筆觸則引申出「毛」與「鬆」等多重意義，它不單單只是要求單一的質感表現，簡言之，可歸納為以下幾個層面：一、不滑不光，鬆秀而有層次；二、生拙古樸，堅凝而有厚度；三、濃淡得宜，乾濕互補，渾淪蒼茫中而有一種毛茸茸的感覺和生命的律動。⁵¹由此可見，筆墨是「不確定的」，筆觸的鬆厚、毛茸茸、山水構圖的層巒疊嶂，要求的都是「不確定的複雜」，不能刻意、刻畫、或使筆觸成板塊，如明代李日華（1565-1635）於《竹嬾論畫》中提及：「繪事要明取予。取者形象彷彿處以筆勾取之，

⁴⁸ （清）布顏圖，《畫學心法問答》，俞劍華編，《中國畫論類編》（北京：人民美術出版社，1957年），頁204。

⁴⁹ （清）布顏圖，《畫學心法問答》，俞劍華編，《中國畫論類編》（北京：人民美術出版社，1957年），頁204。

⁵⁰ 林木，《筆墨論》（上海：上海畫報出版社，2002年），頁135。

⁵¹ 曹玉林，《王原祁與石濤—清初山水畫壇的正奇兩極》（上海：上海書畫出版社，2004年），頁53。

其致用雖在果毅而妙運則貴玲瓏斷續，若直筆描畫，即板結之病生矣。」⁵²他強調，尋找到想表現的內容之後，以筆勾勒，要能果斷，但更需注意「玲瓏斷續」，筆意的連續性（曲線）也相當重要，若都是直接的單一動作，則生「板結之病」，筆墨的蓬鬆和連續性，都是強調筆觸要有複雜的內容，但其關鍵因素還是在於「人」的運用，邵梅臣（1776-？）《畫耕偶錄》：「粗細繁簡，各有妙處，惟離俗當遠。」⁵³技法各有妙處，到頭來還是回歸到心性的培養。

五、筆墨與繁簡

筆者重視「筆」與「墨」的豐富變化，且對於乾、濕、濃、淡、深、淺等畫面效果格外重視，這些複雜的質感變化皆為「筆觸」所造成的，即毛筆運動的軌跡。以畫面效果來區分，可以繁簡而論，分為「渾厚堆積」與「冷清簡練」兩種筆墨效果。中國歷代的畫家特色眾多，對於畫面詮釋、線條運用的繁簡各有其代表性人物，筆者在此以自身學習、參考的對象進行分析研究。

（一）、渾厚堆積

「古來詩家皆以善變為工，惟畫亦然。若千篇一律，有何風趣？」⁵⁴筆墨堆積即為重複動作，但重複筆墨的運動之時，要竭盡所能變化調整，使這一筆能與上一筆拉開距離，避免過度相似，否則影響全幅畫面，笥重光便坦言：「十幅如一幅，胸中丘壑易窮。」⁵⁵提到極盡變化的繁複之事，當首推黃鶴山樵。

⁵²（明）李日華，《竹嬾論畫》，俞劍華編，《中國畫論類編》（北京：人民美術出版社，1957年），頁131。

⁵³（清）邵梅臣，《畫耕偶錄》，俞劍華編，《中國畫論類編》（北京：人民美術出版社，1957年），頁285。

⁵⁴（清）錢杜，《松壺畫憶》，俞劍華編，《中國畫論類編》（北京：人民美術出版社，1957年），頁935。

⁵⁵（清）笥重光，《畫筌》，俞劍華編，《中國畫論類編》（北京：人民美術出版社，1957年），頁170。

1、王蒙

王蒙（1308-1385），元四家之一，字叔明，號黃鶴山樵，吳興人（今浙江湖州）。其山水畫風以繁密多變見長，具備多種面貌、構圖模式多元，王原祁就說：「畫貴簡，而山樵獨煩，然用意仍簡，且能借筆為墨，借墨為筆，故由見其變化之妙。」⁵⁶王蒙能做到「筆」與「墨」互相借用，對於點線面三者的控制安排特別精熟，麓臺又說他「縱橫離奇、莫可端倪」⁵⁷，縱橫多變，難以窺視。清錢杜（1764-1844）於《松壺畫憶》提及：「山樵皴法有兩種：其一世所傳解索皴，一用澹墨鉤石骨，純以焦墨皴擦，使石中絕無餘地，望之鬱然深秀。」⁵⁸王蒙會運用淡墨渴筆確立山石走向和質感表現，隨後以焦墨皴擦，更加強化層次和整體線條的運動表現，最後使用淡墨局部積染，形成「鬱然深秀」的蓊鬱效果，如〈青卞隱居圖〉。其擅運用中、短曲線進行迴旋的動態纏繞，山勢似遊龍伸展，山頭或部分石塊個體以線條（皴法）向暗面內收，形成一種力量凝聚，但因其線條呈現鬆、茸的狀態，因此在堆積之時不會過於剛硬，仍保持疏淡的韻味（圖 5-1-1）。而在樹木的點葉安排上也鮮少重複，乾枯的散點搭配厚實的重點，又在其間穿插重墨細枝，使各種筆調的點與線條形成跌宕的韻律（圖 5-1-2）。

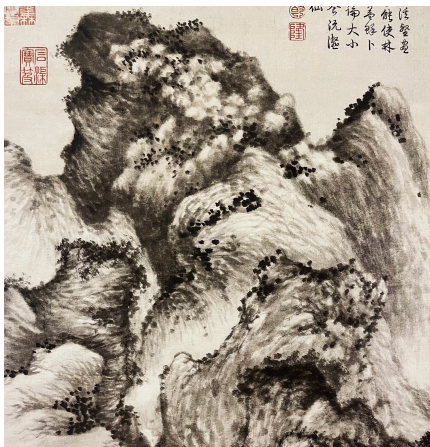


圖 5-1-1 元 王蒙〈青卞隱居圖〉
140.6x42.2cm（局部）現存於上海博物館



圖 5-1-2 元 王蒙〈青卞隱居圖〉
140.6x42.2cm（局部）現存於上海博物館

⁵⁶（清）王原祁，《麓臺題畫稿》，俞丰譯注，《王原祁畫論譯注》（北京：榮寶齋出版社，2012），頁 165。

⁵⁷（清）王原祁，《麓臺題畫稿》，俞丰譯注，《王原祁畫論譯注》（北京：榮寶齋出版社，2012），頁 70。

⁵⁸（清）錢杜，《松壺畫憶》，俞劍華編，《中國畫論類編》（北京：人民美術出版社，1957年），頁 935。

另外在其另一件作品〈具區林屋圖〉(圖 5-1-3) 中出現不留天的構圖模式，畫面有幾乎二分之一是運用物件塞滿，僅有房屋窗口與右上水紋稍作留白氣口，本件作品用筆稍微細碎，運用似毛似針的線條分割、堆積山石。「具區」為江蘇太湖舊稱，王蒙描繪了此地風光，運用型態不一的樹石結構經營畫面，其雖壅塞，但仍不失氣脈奔騰。



圖 5-1-3 元 王蒙 〈具區林屋圖〉 68.7.6x42.5cm (局部) 現存於國立故宮博物院

2、王原祁

王原祁(1642-1715)，字茂京，號麓臺、石師道人，太倉人(今江蘇太倉市)，清初四王之一，官至戶部左侍郎，因此又被稱為王司農。近代畫家黃賓虹(1865-1955)對其評價甚高，他形容「麓臺山石，妙如雲氣騰逸，模糊蒼鬱，一望無際。用筆均極隨意，絕無板滯束縛之態。」⁵⁹畫面氛圍渾圓一氣，模糊蒼鬱，無刻板之態。畫面的「結構」、「氣韻」皆需依靠筆墨線條來呈現，需依靠筆墨來「具象化」，但若失去了結構，筆墨會顯得空洞無趣，也無所依託，所以王原祁在筆墨

⁵⁹ 黃賓虹，《黃賓虹山水畫論稿》，葉子(編者)，(上海：上海人民美術出版社，2018年)，頁160。

之外也強調結構的重要性，應該說筆墨與構圖是相輔相成的，他注重的不是實景的再現，而是物件「虛實相生」的問題，在新的空間之中建立結構，他重視緊湊的組織、結構的渾厚、強烈的動感。王原祁自稱用筆為「金剛杵」，張庚（1688-1760）《國朝畫徵錄》記載，王原祁的筆墨是「筆端金剛杵在，脫盡習氣」⁶⁰，用筆與畫面構成厚實圓渾，另外他在四王之中其實是極富有創造性的，方薰（1736-1799）在《山靜居畫論》提到：

西廬麓臺，皆辦香子久，各有所得。西廬刻意追模，一渲一染，皆不妄設，應手之作，實欲肖真。麓臺壯歲，參以己意，乾墨重筆皴擦，以博渾淪氣象。嘗自誇筆端有金剛杵，義在百劫不壞也。士氣作家一格，麓臺司農有之，蒼蒼莽莽，六法無跡，長於用拙，是此老過人之處。⁶¹

王原祁與其祖父王時敏（1592-1680）都學元四大家之一的黃公望，但王時敏是「刻意追模」，而王原祁融入自己的見解，形成蒼蒼莽莽的渾厚風格。透過多層的皴染，乾濕互用，一層積染完畢，待乾後，不斷複加，形成乾而蓬鬆的堆積效果，且山頭、石塊的留白分佈各異，有著不同大小的幾何狀留白，由小塊面堆積成大塊面的結構。此種多變的塊面結構，在各種乾濕、厚薄的筆墨層次交互輝映下，形成厚實且多變的體積感，內容豐富，無法一眼望盡，如其作品〈神完氣足圖〉（圖 5-1-4）。而在另一件作品〈仿王蒙夏日山居圖〉（圖 5-1-5）當中，於遠處主峰處，他使用了近似於「點」般的堆疊手法，運用少量的線條勾勒山體輪廓，明暗細節處以破碎的渴筆摩擦、皴點，此作品同時兼具厚實的特色與空氣感，在渴筆的堆疊上呈現不確定的鬆動效果，在點與乾擦的搭配下，形成一種如氣體般的晃動感，但仍兼具渾厚之氣。

⁶⁰（清）張庚，《國朝畫徵錄》，祁晨越點校，《國朝畫徵錄》（杭州：浙江人民美術出版社，2011），頁 84。

⁶¹（清）方薰，《山靜居畫論》，于安瀾編，《畫論叢刊》（臺北：華正書局，1984），頁 458。



圖 5-1-4 清 王原祁〈神完氣足圖〉 137.2x71.8cm（局部）現存於北京故宮博物院



圖 5-1-5 清 王原祁〈仿王蒙夏日山居圖〉 96.5x49cm（局部）現存於國立故宮博物院

3、黃賓虹

黃賓虹（1865-1955），原名質，字朴存，號予向，虹廬、虹叟，後號賓虹，祖籍安徽歙縣，生於浙江金華。早年受新安畫派影響，畫風疏淡，即「白賓虹」時期，但經歷了長期師古人、師造化與金石考古的研究，晚年發展為世人所知的「黑賓虹」畫風。「渾厚華滋」是他的畢生追求，也是對於中國式美學的總結，《古典與現代·黃賓虹論》一書中提到：「形成黃賓虹山水畫渾厚華滋風格的手段主要是他特殊的筆墨追求。在他的筆下，墨成了自然的性靈，成了萬物之光采，『一墨大千』一千變萬化的山川景色在他的筆下通過墨色充分表現了出來，且有許多出人意外的墨色韻味在畫面上呈現。他作畫常以濃墨、淡墨、焦墨、宿墨、積墨、潑墨、破墨法，有時候數法並用，有時洗硯水、洗色碟水也統統用到畫面上去，用筆方法的變化極盡能事，這樣便於筆墨的自然之中有些特別的機趣。」

⁶²正如上文所述，黃賓虹的山水筆墨繁密、厚重而多變，其運墨手法也相當多樣，但還得歸功於其對於線條的掌握，運筆之法深得其自述的「平」、「圓」、「留」、「重」、「變」五字訣。由於對於筆觸的掌握得宜，線條內容豐富，因此於多層次的筆墨堆積後仍變化豐富，不會呆板生厭，在多層的堆積之下仍溫潤透光。黃賓虹的筆墨，信手點畫間似渾然天成，林木（1949-）《筆墨論》提及：

八十歲以後的黃賓虹自由地運用著他的這些純粹的點子，去結構形象，顯示筆意，積蘊墨韻。黃賓虹的用點，突破了傳統在勾、皴、染、點的程式中，在線條與墨塊的矛盾中，筆與墨很難渾然一體的困難，而在兼皴帶染，在點子層層相積中，完成了石濤所夢寐以求而始終因為技法和程式的原因無法實現的「筆以墨會，是為網蘊」的筆墨交融的至高境界。⁶³

除了線段以外，黃賓虹運用了「點」結構，甚至可以說他對於是線是點是面毫不在意，在他眼裡這些全是層次，「渾淪包破碎」⁶⁴，如其作品〈仿范中立筆法山水圖軸〉（圖 5-1-6、5-1-7），他的筆帶動著任何「跡象」，化解形式，化解山川、草木，黃賓虹的筆下是深厚學養的展現。



圖 5-1-6 黃賓虹〈仿范中立筆法山水圖軸〉
149x80cm（局部）1951
臺北長流美術館典藏

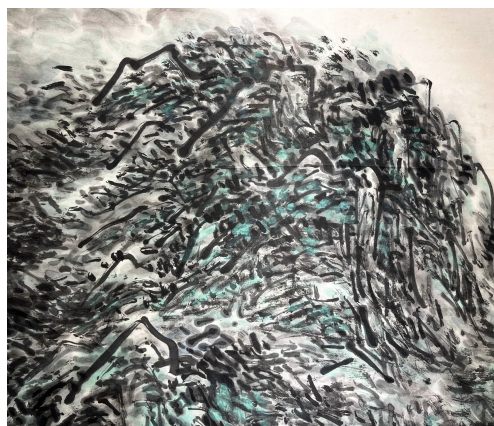


圖 5-1-7 黃賓虹〈仿范中立筆法山水圖軸〉
149x80cm（局部）1951
臺北長流美術館典藏

⁶² 王永敬、李健鋒，《古典與現代·黃賓虹論》（安徽：安徽美術出版社，1998 年），頁 42。

⁶³ 林木，《筆墨論》（上海：上海畫報出版社，2002 年），頁 244。

⁶⁴ （清）龔賢，《半千課徒畫說》，俞劍華編，《中國畫論類編》（北京：人民美術出版社，1957 年），頁 798。

另外，黃賓虹的花鳥作品呈顯方式基本上與山水相同，皆是運用古淡凝鍊的筆觸統合著點線面不一的「破碎」層次，而在〈老梅〉（圖 5-1-8、5-1-9）一作當中，可以發現甚至構圖形式也與山水畫相似，上半部主樹叢彷彿主峰大山，而線條雙鉤的梅花與粗細不一的枝幹互相交錯，在乾濕墨韻與點線的交融之下，形成統一但極強的韻律節奏，深得氣韻流轉之致，展現老樹勃發的生命氣質。



圖 5-1-8 黃賓虹〈老梅〉 尺寸年代不詳 現存中國浙江杭州西泠印社



圖 5-1-9 黃賓虹〈老梅〉 尺寸年代不詳 現存於浙江杭州西泠印社

(二)、冷清簡練

金原省吾(1888-1958):「將寒冷視為美的人,大約都帶著東方的精神吧。」⁶⁵就東方藝術來說,特別是文人式的藝術,多少都具有冷逸之氣質,但是「冷」非「空」,簡淡清幽定有深刻的內在支撐,否則便流於形式。提到冷逸之氣,首推倪雲林。

1、倪瓚

倪瓚(1306-1374),原名挺,字元鎮、玄瑛,號雲林、雲林生、雲林子、幻霞生、荊蠻民、風月主人等,江蘇無錫人(現今江蘇省無錫市)。其山水畫簡淡悠遠、冷逸幽寂,構圖、物件簡練,執簡馭繁,董其昌稱倪瓚畫「古淡天然」⁶⁶,並讚美其「筆法秀峭耳」⁶⁷,王原祁評價他「雲林纖塵不染。平易中有衿貴,簡略中有精彩,又在章法筆法之外,為四家第一品。」⁶⁸石濤更是讚揚他「倪高士畫如浪沙谿石,隨轉隨立,出乎自然,而一段空靈清潤之氣,冷冷逼人。」⁶⁹在這麼多的讚美之詞當中能發現一個共通點,即是筆觸的複雜表現。董其昌所言「秀峭」,秀中帶有奇峭之致,而王原祁說的「簡略中有精彩」及石濤所提的「浪沙谿石」,皆坦言用筆有弦外之音且絕無單純。

朱良志對於倪瓚的繪畫模式有一段見解,認為其山水畫的程式化傾象相當突出,他認為有以下四點:

其一,畫中構成語言經過「純化」,有大體穩定的面目,如他的山水總有疏

⁶⁵ 金原省吾,駱曉(譯者),《東方美術論》(杭州:浙江人民美術出版社,2019年),頁1。

⁶⁶ (明)董其昌,〈畫源〉,葉子卿點校,《畫禪室隨筆》(杭州:浙江人民美術出版社,2016),頁64。

⁶⁷ (明)董其昌,〈畫訣〉,葉子卿點校,《畫禪室隨筆》(杭州:浙江人民美術出版社,2016),頁53。

⁶⁸ (清)王原祁,《雨窗漫筆》,俞劍華編,《中國畫論類編》(北京:人民美術出版社,1957年),頁171。

⁶⁹ (清)道濟,《石濤論畫》,俞劍華編,《中國畫論類編》(北京:人民美術出版社,1957年),頁164。

樹、怪石、空亭等；其二，其繪畫的空間語言有相對固定的形式，如學界所說的一河兩岸式構圖；其三，其繪畫的筆墨語言也有某種定式，如喜歡用折帶皴，中鋒與側鋒兼用，尤其側鋒的運用，使他的畫呈現出獨特的韻味；其四，其繪畫追求的境界語言也有相對固定的特點，如幽冷靜寂的氣氛是雲林繪畫的典型表徵。⁷⁰

構成語言、空間語言、筆墨語言、境界語言皆有固定的模式，有很明顯的程式化傾向，要都使用相同的模式進行，有一個先決條件需要滿足，即是那用以「粉虛空」的筆墨，這筆墨不是單指倪瓚善用的折帶皴，也非指構圖、氛圍等等，而是用筆的內容——「筆觸」。以其作品〈容膝齋圖〉（圖 5-2-1、5-2-2）為例。前景樹幹的線條由乾筆構成，乾而淡，蓬鬆且略帶晃動感，這是筆觸摩擦所產生的複雜效果，似在空氣中穿梭，但又不是很大的穿透力，彷彿撥開雲霧一般。此外本作品遠景的山石也是相同效果，還帶有些許橫向的曲線，運用略微捲動的線條與墨塊，配合不乾不濕的淡墨構成畫面。



圖 5-2-1 元 倪瓚〈容膝齋圖〉
74.7x35.5cm（局部）1372
現存於國立故宮博物院

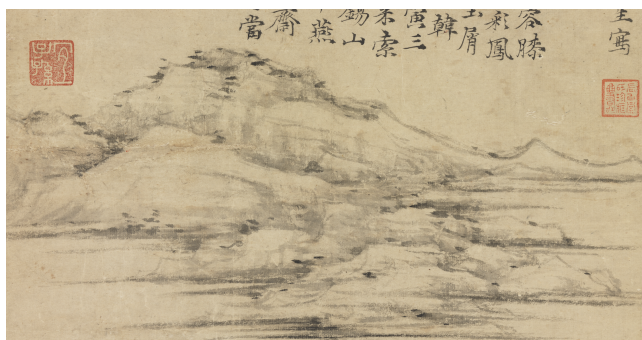


圖 5-2-2 元 倪瓚〈容膝齋圖〉
74.7x35.5cm（局部）1372
現存於國立故宮博物院

構成倪瓚畫面的筆觸，帶有微妙的摩擦變化，其線條也帶有幅度很小的曲線，所以構成倪瓚畫面的內在邏輯是複雜的，「外型」單一，「內容」必定複雜。其畫之「冷」，不是單純的構圖模式或皴法能做到的，而是其心性，而心性的外顯在於筆觸的控制，倪瓚的「冷」是由其「筆觸」所造成。明代王世貞（1526-1590）認為倪瓚之畫已非人間物，極簡雅似、筆墨嫩而蒼，應離開名家、大家（王世貞所排定之「元四家」為：趙孟頫、吳鎮、黃公望、王蒙）之框架，躋身於逸格之

⁷⁰ 朱良志，《源上桃花無處無：倪瓚的空間創造》（杭州：浙江人民美術出版社，2020年），頁5。

列，因此他甚至還特別強調：「元人猶可學，獨元鎮不可學。」⁷¹筆者認為，倪瓚的才情、際遇當然無法複製，學習當然也不是為了玩弄古人畫中之丘壑，後世的創作者們可以從這些細微之處，慢慢體會高人逸士們的超脫美感。

2、弘仁

弘仁（1610-1664），原姓江、名韜，自六奇，後改名舫，字歐盟，安徽歙縣人（今安徽省黃山市歙縣）明亡後後入福建武夷山出家為僧，法名弘仁，號漸江，梅花古衲。陳傳席（1950-）說：「在筆墨處理上，其幾何體的山石多用線條空勾，沒有大片的墨，沒有粗拙躍動的線，沒有過多的點染和繁複的皴筆。其線條貌似折鐵，細觀之，乃是用蓬鬆虛靈之筆寫出。」⁷²弘仁的畫風空冷，石塊多幾何造形，似刀削、如冰片，有冷峭靜謐之意，如其作品〈長林逍遙圖〉（圖 5-2-3）。



圖 5-2-3 清 弘仁〈長林逍遙圖〉 230.5x70.5cm 現存於安徽博物院

⁷¹ （明）王世貞，《藝苑卮言論畫》，俞劍華編，《中國畫論類編》（北京：人民美術出版社，1957年），頁117。

⁷² 陳傳席，《中國山水畫史（下卷）》（天津：天津人民美術出版社，2019年），頁591。

本作品畫心修長，弘仁將山石結構拉長，並將山頭以方塊堆砌，使山頭的線條結構緊實，其餘線段拉伸舒展。其皴法不多，因此更注重外輪廓主要線段（長線）的線質表現，雖細長但不羸弱，宋劉道醇（1028-1098）提及「細巧求力」⁷³的畫面要求，弘仁正深得此法，如其冊頁小品〈沚阜圖冊頁〉（圖 5-2-4）的局部當中，可以更明顯地發現他對於乾筆摩擦的運用，有錐畫沙之感，又似穿雲破霧，線條因摩擦所產生了細膩的質感變化，遒勁而虛靈，似有破空之聲，且線條同時具備內斂的收束。這需要具備對毛筆接觸紙面輕重幅度的敏感觀察和體驗才能做到，因此也由此可知弘仁作畫嚴謹，擅於操控筆尖，對於線條的乾濕變化觀察細微。

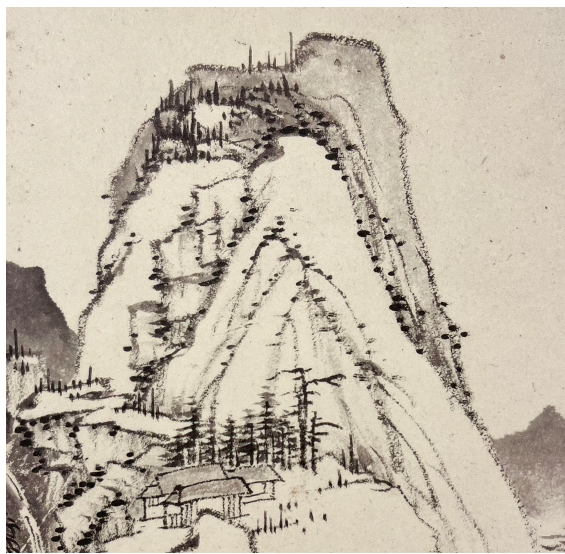


圖 5-2-4 清 弘仁〈沚阜圖冊頁〉 22x14cmx11（局部）1658 現存於安徽博物院

張庚《國朝畫徵錄》記載：「新安畫家多宗清閼閣法者，蓋漸師道先路也。」⁷⁴弘仁山水師倪瓚，張庚認為新安畫派諸家師法倪瓚的道路是由弘仁所開創的，他又說：「余嘗見漸師手跡，層厓陡壑，偉峻沈厚，非若世之疏竹枯株，自謂高士者比也。」⁷⁵不是畫得少的「疏竹枯株」就能自比高士，弘仁運用線條的舒張以及筆觸豐富的摩擦力，呈現「層厓陡壑、偉峻沈厚」的效果，幽靜清曠的山水氛圍中，隱藏的內在力量極強，平靜的外在表現與內在筆墨形成強大的反差，這

⁷³（宋）劉道醇，《宋朝名畫評》，俞劍華編，《中國畫論類編》（北京：人民美術出版社，1957年），頁 409。

⁷⁴（清）張庚，《國朝畫徵錄》，祁晨越點校，《國朝畫徵錄》（杭州：浙江人民美術出版社，2011），頁 105。

⁷⁵（清）張庚，《國朝畫徵錄》，頁 105。

正是文人式的審美體現。

3、八大山人

八大山人（1626-1705），原姓朱，名耷，法名傳綦，字刃庵，號雪个、个山、人屋、驢屋，晚號八大山人，江西南昌人（今江西省南昌市）。其山水畫也獨樹一格，可惜為其花鳥畫名所掩蓋。張庚評價道：「八大山人，有仙才，隱於書畫。題跋多奇致，不甚解。書法有晉唐風格。畫擅山水、花鳥、竹木，筆情縱恣，不泥成法，而蒼勁圓睪，時有逸氣。」⁷⁶張庚對其評價甚高，稱其有仙才，甚至將其列於《國朝畫徵錄》的首篇（王時敏居第二），用筆恣意縱情，出規矩之外，《國朝畫徵錄》也記載「山人書得董華亭筆意」⁷⁷，除書法外，其繪畫也得董其昌用筆用墨之法，並學習黃公望、倪瓚等蕭疏清曠畫風，但他將董其昌等人秀潤、平靜的墨色表現隨自己心境轉換，變得更奔放、酣暢奇崛。

他的山水如同其花鳥一般縱橫奇古，如其作品〈秋山圖〉（圖 5-2-5）。本作品以不同質感筆法的樹木穿插排列，運用斜度與高度的不同，引導視覺走向中上段山峰主脈，且畫心四邊皆有幅度不一的留白表現，畫面中上段左右皆虛化，很直接地放「空」，四周的強烈留白反而襯托了山石樹木的動感，而其筆墨的乾濕韻律節奏豐富，留白與筆墨效果造成畫面如氣體充盈的動態。



圖 5-2-5 清 八大山人 〈秋山圖〉 182.8x49.3cm 現存於上海博物館

⁷⁶ （清）張庚，《國朝畫徵錄》，頁 17。

⁷⁷ （清）張庚，《國朝畫徵錄》，頁 18。

另外，在其冊頁小品當中可發現另一種枝幹的動態，如〈山水書畫冊〉（圖 5-2-6）的其中一開，枝幹排列直中帶曲，以不緊不慢、不乾不濕的筆觸構成，雖然樹枝不多，但隱約有晃動感，且帶有似妖魔觸手一般的質地，彷彿要向天抓取什麼一般。

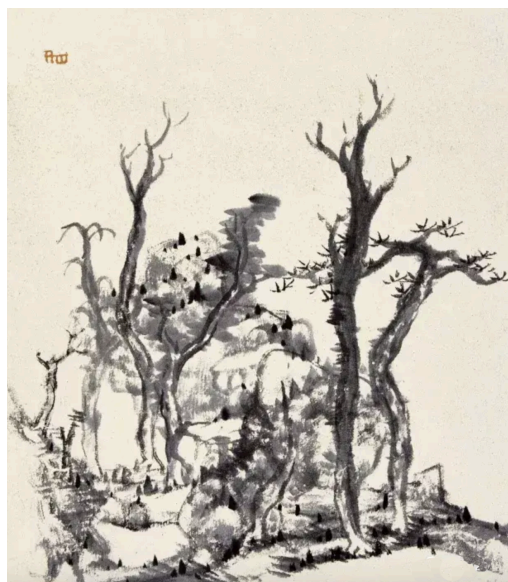


圖 5-2-6 清 八大山人 〈山水書畫冊〉 26.5x23cmx20（局部）現存於浙江杭州西泠印社

八大山人的畫格之高，石濤也讚許地說到：「淋漓奇古之如南昌八大山人。」⁷⁸ 他的畫面乾濕得宜，李可染（1907-1989）說：「真正有筆墨功力的人，每筆下去都是又蒼又潤，所謂腴潤而蒼勁，達到了對立因素相統一的效果」⁷⁹乾濕互相調配，配合下筆的快慢節奏，能造成非常豐富的筆墨效果，八大深得此道，此外因其構圖奇崛、屢屢出人意表，山石造形奇險且跌宕非常，因此有「淋漓奇古」之讚譽，但這也是因其際遇與心境變化的影響。人的際遇會影響心理狀態，但也並非指一定要遭遇淒慘，而是通過不同的人生際遇使自己的心理狀態、內在修為能有更豐富的提升，尋找潛藏的生命運動軌跡。

⁷⁸ （清）道濟，《石濤論畫》，俞劍華編，《中國畫論類編》（北京：人民美術出版社，1957年），頁166。

⁷⁹ 李可染，《李可染山水寫生論稿》，李小可編，（上海：上海人民美術出版社，2017年），頁81。

（三）、小結

朱良志有一段見解：「八大的書畫活動，不是創造什麼藝術作品，而是隨意而往的生活，是他生命的一種直接反應形式。」⁸⁰他以八大山人為例，書畫活動，即創作這一行為，對古代的文人們（創作者）而言，並不是刻意要創造一件「藝術品」，而是生活的一部分，是具象的生命直接反應，因此筆墨的繁簡乾濕等表現技法的運用，都視創作者的內在而定，如惲南田（1633-1690）說：「高逸一種，不必以筆墨繁簡論。」⁸¹雖然以他的個人喜好而言，還是推崇「以簡為貴」（《南田畫跋》：「畫以簡貴為尚，簡之入微，則洗盡塵滓。」⁸²）但是在繁簡的議題上，看法倒也客觀。「高逸」之氣並非是筆墨的繁簡所造成，那是筆墨的操縱者所造成的，因此工具、技法固然重要，但對於創作者「個人」的培養，在中國式的藝術當中是相當重視的，現今恐怕有多數人是忽略了這一重要因素。

回到繪畫的視角而言，笪重光《畫筌》中提及：「千筆萬筆易，當知一筆之難；一點兩點工，終防多點之拙。」⁸³堆疊容易，運筆作畫之時若不理想，重複堆疊遮住敗筆顯然是不錯的取巧手法，但需要釐清堆疊不是遮羞的障眼法，要能明白一、兩筆即能盡意之難。筆墨的繁簡是相對的，與構圖疏密一般，要求虛實相生。筆墨線條的繁簡搭配，也考驗著書畫創作者們對於線條收放的掌控能力，能充分掌握線段構成之畫面鬆緊，就能掌握畫面的動靜收放。





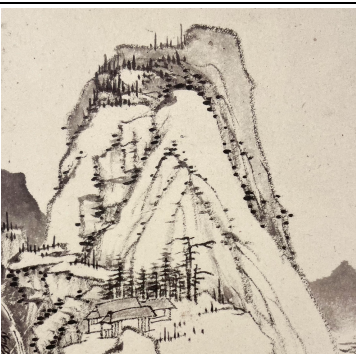
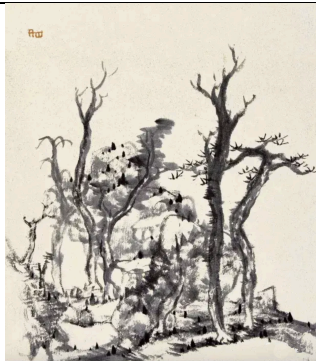
⁸⁰ 朱良志，《世界蓮花裏—八大山人的「涉事」哲學》（杭州：浙江人民美術出版社，2020年），頁78。

⁸¹ （清）惲壽平，《南田畫跋》，于安瀾編，《畫論叢刊》（臺北：華正書局，1984年），頁176。

⁸² （清）惲壽平，《南田畫跋》，于安瀾編，《畫論叢刊》（臺北：華正書局，1984年）頁176。

⁸³ （清）笪重光，《畫筌》，俞劍華編，《中國畫論類編》（北京：人民美術出版社，1957年），頁811。

表一 舉例諸家之筆墨表現（局部）

		
<p>元 王蒙〈青卞隱居圖〉 140.6x42.2cm（局部）現存於上海博物館</p>	<p>清 王原祁〈神完氣足圖〉 137.2x71.8cm（局部）現存於北京故宮博物院</p>	<p>黃賓虹〈仿范中立筆法山水圖軸〉 149x80cm（局部） 1951 臺北長流美術館典藏</p>
		
<p>元 倪瓚〈容膝齋圖〉 74.7x35.5cm（局部）1372 現存於國立故宮博物院</p>	<p>清 弘仁〈汴阜圖冊頁〉 22x14cmx11 （局部）1658 現存於安徽博物院</p>	<p>清 八大山人〈山水書畫冊〉 26.5x23cmx20（局部）現存於浙江杭州西泠印社</p>

六、結論

對於繪畫，董其昌直接的表示：「士人作畫，當以草隸奇字之法為之。樹如屈鐵，山似畫沙，絕去甜俗蹊徑，乃為士氣。不爾，縱儼然及格，已落畫師魔界，不復可救藥。若能解脫繩束中，便是透網鱗也。」⁸⁴他大力強調以「草隸奇字」的書寫性用筆作畫，若沒有達到便落入了「畫師魔界」，雖語氣稍嫌強硬武斷，但可以知道文人們對於這方面的看重。

文人階層由於知識（文學素養等）、品格的薰陶，他們看待事物的角度與常

⁸⁴（明）董其昌，〈畫訣〉，葉子卿點校，《畫禪室隨筆》（杭州：浙江人民美術出版社，2016）頁51。

人有所不同，而最頂尖的文人在古代中國社會的存在比重也低，這樣敏感而少數的族群，對於文藝創作（詩文書畫等）有著超乎常人的敏感度。劉熙載說：「楊子以書為心畫，故書也者，心學也。心不若人而欲書之過人，其勤而無所也宜矣。」

⁸⁵以書法為例，心思學養不如人，藝術成就想超過他人，無疑是天方夜譚，他接著補充：「書，如也。如其學，如其才，如其志，總之曰如其人而已。」⁸⁶書法能反應人的內在，可由其挑選書寫的內容、用筆方式等等因素來探討，文人們因為具備敏感的心性，會從很多不同的層面去感受並分辨雅俗好壞。對於書寫性的用筆，筆者總結以下幾點：

1、「書法」不單單是一項技術，也不只是日常書信溝通的工具，更不僅是繪畫的一種手段，對文人而言，書法的線條是「人格」，用筆幾乎是與「人格」綁在一起的，毛筆在他們腕下流轉的是生命力的展現，人的思維與精神狀態會影響用筆的模式，表現於載體（宣紙等）之上的是個人特質，筆墨線條即為生命的律動。

2、中國式的藝術強調「氣韻」，要求的是流轉循環而渾厚，藝術是民族文化與個人心性的展現，基於此種觀點，「筆墨」怎麼會是平板的效果呢？王原祁更是直言：「稍無言外意，便有僇夫氣。」⁸⁷筆墨只要不具備弦外之音（多層次的筆墨效果等），就是粗人。線條要求遒勁、綿長，所謂的「氣韻」也能說是「氣運」，即為畫面運轉的動態表現，單一的線條與畫面的整體佈局皆如氣流運轉，對於動態是相當強調。

3、毛筆是軟的，若相較於硬材質（鉛筆、鋼筆等）的確是不易控制，且因為是軟毫的原因，其視覺效果並不是單一的，因此蔡邕說：「惟筆軟則奇怪生焉。」

⁸⁵（清）劉熙載，《書概》，華正人編，《歷代書法論文選（下）》（臺北：華正書局，1984年）頁665。

⁸⁶（清）劉熙載，《書概》，華正人編，《歷代書法論文選（下）》（臺北：華正書局，1984年）頁666。

⁸⁷（清）王原祁，《雨窗漫筆》，俞劍華編，《中國畫論類編》（北京：人民美術出版社，1957年），頁172。

⁸⁸也才有這麼多豐富的用筆理論。前述之書法用筆理論，為線條的內在展現，把握這些要點，對於繪畫線條的運用或許能有些許提升，正如周星蓮所言：「字畫本同工，字貴寫，畫亦貴寫。以書法透入於畫，而畫無不妙。」⁸⁹說是「寫」，其實書法就是使用毛筆操控線條的「運用」方法。

4、由書法的用筆方式可知，文人式的藝術不鼓勵也不允許線條是「確定」而效果單一，作畫亦同，如北宋郭若虛《圖畫見文誌》認為：「畫有三病，全繫用筆。所謂三者，一曰版，二曰刻，三曰結。」⁹⁰堅硬似板塊的片狀筆觸、銳利而刻畫的筆觸以及行筆的不流暢，皆不是文人所推崇的。

現今的社會，士人階層早已不復存在，藝文要求的是普及、大眾化，對於文人式的抒情審美恐怕也無法共情，但對於筆者而言，藝文創作者可以學習文人的品味，以提升自我的涵養，在反覆的沈澱累積之下，慢慢找回這一種高古而細膩的情懷。

參考書目

古籍

- 滕志賢（注譯者），《新譯詩經讀本（下）》（臺北：三民書局，2000年）。
- （春秋）老子，《老子》，余培林（注譯者），《新譯老子讀本》（臺北：三民書局，1973年）。
- （戰國）莊子，《莊子》，黃錦宏（注譯者），《新譯莊子讀本》（臺北：三民書局，1974年）。
- （西漢）董仲舒，《春秋繁露》，朱永嘉、王知常（注譯者），《新譯春秋繁露

⁸⁸（東漢）蔡邕，〈筆論〉，華正人編，《歷代書法論文選（上）》（臺北：華正書局，1984年），頁6。

⁸⁹（清）周星蓮，《臨池管見》，華正人編，《歷代書法論文選（下）》（臺北：華正書局，1984年），頁670。

⁹⁰（宋）郭若虛，《圖畫見文誌》，俞劍華編，《中國畫論類編》（北京：人民美術出版社，1957年），頁60。

（下）》（臺北：三民書局，2007 年）。

- （西漢）劉安等編，《淮南子》，熊禮匯（注譯者），《新譯淮南子（上）》（臺北：三民書局，1997 年）。
- （東漢）許慎，（清）段玉裁（注），《新添古音說文解字注（標點本）》，李鵬娟（主編），（臺北：洪葉文化事業，2022 年）。
- （東漢）王充，《論衡》，蔡鎮楚（注譯者），《新譯論衡讀本（上）》（臺北：三民書局，1997 年）。
- （東漢）王充，《論衡》，蔡鎮楚（注譯者），《新譯論衡讀本（下）》（臺北：三民書局，1997 年）。
- （東漢）蔡邕，〈九勢〉，華正人編，《歷代書法論文選（上）》（臺北：華正書局，1984 年）。
- （東漢）蔡邕，〈筆論〉，華正人編，《歷代書法論文選（上）》（臺北：華正書局，1984 年）。
- （西晉）衛恒，〈四體書勢〉，華正人編，《歷代書法論文選（上）》（臺北：華正書局，1984 年）。
- （東晉）王羲之，〈書論〉，華正人編，《歷代書法論文選（上）》（臺北：華正書局，1984 年）。
- （南朝宋）宗炳，〈畫山水序〉，俞劍華編，《中國畫論類編》（北京：人民美術出版社，1957 年）。
- （唐）張彥遠，《歷代名畫記》，朱和平（注譯），（河南：中州古籍出版社，2016 年）。
- （北宋）郭若虛，《圖畫見文志》，俞劍華編，《中國畫論類編》（北京：人民美術出版社，1957 年）。
- （北宋）郭熙、郭思，《林泉高致》，俞劍華編，《中國畫論類編》（北京：人民美術出版社，1957 年）。
- （北宋）劉道醇，《宋朝名畫評》，俞劍華編，《中國畫論類編》（北京：人民美術出版社，1957 年）。
- （南宋）姜夔，《續書譜》，華正人編，《歷代書法論文選（上）》（臺北：華正書局，1984 年）。
- （元）趙孟頫，〈松雪論畫竹〉，俞劍華編，《中國畫論類編》（北京：人民美

術出版社，1957年）。

- （明）董其昌，〈論用筆〉，葉子卿點校，《畫禪室隨筆》，（杭州：浙江人民美術出版社，2016）。
- （明）董其昌，〈畫源〉，葉子卿點校，《畫禪室隨筆》（杭州：浙江人民美術出版社，2016）。
- （明）董其昌，〈畫訣〉，葉子卿點校，《畫禪室隨筆》（杭州：浙江人民美術出版社，2016）。
- （明）李日華，《竹嬾論畫》，俞劍華編，《中國畫論類編》（北京：人民美術出版社，1957年）。
- （明）王世貞，《藝苑卮言論畫》，俞劍華編，《中國畫論類編》（北京：人民美術出版社，1957年）。
- （清）道濟，《苦瓜和尚畫語錄》，俞劍華編，《中國畫論類編》（北京：人民美術出版社，1957年）。
- （清）道濟，《石濤論畫》，俞劍華編，《中國畫論類編》（北京：人民美術出版社，1957年）。
- （清）王原祁，《雨窗漫筆》，俞劍華編，《中國畫論類編》（北京：人民美術出版社，1957年）。
- （清）方薰，《山靜居畫論》，于安瀾編，《畫論叢刊》（臺北：華正書局，1984）。
- （清）王原祁，《麓臺題畫稿》，俞豐譯注，《王原祁畫論譯注》（北京：榮寶齋出版社，2012）。
- （清）笪重光，《畫筌》，俞劍華編，《中國畫論類編》（北京：人民美術出版社，1957年）。
- （清）龔賢，《半千課徒畫說》，俞劍華編，《中國畫論類編》（北京：人民美術出版社，1957年）。
- （清）惲壽平，《南田畫跋》，于安瀾編，《畫論叢刊》（臺北：華正書局，1984年）。
- （清）張庚，《國朝畫徵錄》，祁晨越點校，《國朝畫徵錄》（杭州：浙江人民美術出版社，2011）。
- （清）王昱，《東莊論畫》，俞劍華編，《中國畫論類編》（北京：人民美術出版社，1957年）。

- (清)唐岱,《繪事發微》,于安瀾編,《畫論叢刊》(臺北:華正書局,1984年)。
- (清)沈宗騫,《芥舟學畫篇》,于安瀾編,《畫論叢刊》(臺北:華正書局,1984年)。
- (清)包世臣,《藝舟雙楫》,華正人編,《歷代書法論文選(下)》(臺北:華正書局,1984年)。
- (清)劉熙載,《書概》,華正人編,《歷代書法論文選(下)》(臺北:華正書局,1984年)。
- (清)周星蓮,《臨池管見》,華正人編,《歷代書法論文選(下)》(臺北:華正書局,1984年)。
- (清)朱和羹,《臨池心解》,華正人編,《歷代書法論文選(下)》(臺北:華正書局,1984年)。
- (清)布顏圖,《畫學心法問答》,俞劍華編,《中國畫論類編》(北京:人民美術出版社,1957年)。
- (清)邵梅臣,《畫耕偶錄》,俞劍華編,《中國畫論類編》(北京:人民美術出版社,1957年)。
- (清)錢杜,《松壺畫憶》,俞劍華編,《中國畫論類編》(北京:人民美術出版社,1957年)。

中文專書

- 黃賓虹,《黃賓虹山水畫論稿》,葉子(編者),(上海:上海人民美術出版社,2018年)。
- 李可染,《李可染山水寫生論稿》,李小可編,(上海:上海人民美術出版社,2017年)。
- 金學智,《書法美學談》(臺北:華正書局,1990年)。
- 王永敬、李健鋒,《古典與現代·黃賓虹論》(安徽:安徽美術出版社,1998年)。
- 林木,《筆墨論》(上海:上海畫報出版社,2002年)。
- 曹玉林,《王原祁與石濤—清初山水畫壇的正奇兩極》(上海:上海書畫出版社,2004年)。

- 江瀾，《禪學與宋元文人畫》（北京：人民出版社，2019 年）。
- 郭必恒，《中國傳統藝術觀念關鍵詞》（北京：北京師範大學出版社，2017 年）。
- 匡景鵬，《宋元時期文人畫中的文象關係研究》（北京：人民美術出版社，2021 年）。
- 程抱一，《中國詩畫研究》（南京：江蘇人民出版社，2020 年）。
- 陳傳席，《中國山水畫史（下卷）》（天津：天津人民美術出版社，2019 年）。
- 朱良志，《中國藝術的生命精神》（合肥：安徽文藝出版社，2007 年）。
- 朱良志，《世界蓮花裏——八大山人的「涉事」哲學》（杭州：浙江人民美術出版社，2020 年）。
- 朱良志，《源上桃花無處無：倪瓚的空間創造》（杭州：浙江人民美術出版社，2020 年）。
- 金原省吾，駱曉（譯者），《東方美術論》（杭州：浙江人民美術出版社，2019 年）。