



# 話石·石畫

譚怡令

近年來，全球暖化和生物多樣性成為熱門的話題，提醒人類的未來和自然界是如何地相依相存。對這一事實，許多人因已習慣生活在水泥叢林中而遺忘了，所幸經由愛好自然者的帶領或是自己的體認，終漸漸了解到大自然是最能放鬆自己和讓心靈得到慰藉的地方，於是開始重新走入其中，觀賞各種自然之美。

值得觀賞的自然事物何其多，山石是其一。單一的石就有形狀、紋理、色澤上的變化，可以細細地品味，故曰：「石不能言最可人」。當堆疊成山嶺後，更是氣象萬千，卻也可從小中現大，因謂：「一片石亦有深處」，再進一步說

到：「藏石更覺山河美，賞石方知天地寬。」更展現了賞石者的胸懷氣魄。而中國的山水畫中缺不了山石這元素，當然也就和賞石結下一份緣。

## 賞石與繪畫結緣

自原始時期人類便和自然生活在一起，最初一切以生活所需為優先考量，然後才漸漸去觀察並欣賞自然之美，石是大自然的一部分，和人們的關係自也是如此。舊、新石器時代，用石來製成工具和防衛性的武器，甚是裝飾品，至後期且多已磨製得相當精細。

當生活愈趨安定進步，美學和創作的概念漸起，於是嘆賞自然之美之餘，也會帶

入生活體驗和投入情感。如中國最早一部出現於周代的詩歌總集《詩經》，在《小雅·節南山》中曰：「節彼南山，維石巖巖，赫赫師尹，民具爾瞻。」用高高的南山來比喻受景仰的尹太師；在《尚書》《禹貢》有青州的鈇松怪石、徐州的泗濱浮磬等做為貢品項目的記載。孔子（西元前五五一—四七九年）在《論語》〈雍也〉中說：「知者樂水，仁者樂山。」漢劉向（前七七—六年）《說苑》中對此的解釋為：「夫山籠巖嶸，眾萬民之所觀仰，草木生焉，眾物立焉，飛禽萃焉，走獸休焉，寶藏殖焉，奇夫息焉，育群物而不倦焉，四方併取而不



圖一 明 陳洪綬（1599-1652）隱居十六觀—醒石 冊 國立故宮博物院藏

限焉，出雲風通氣於天地之間，國家以成，是仁者所以樂山也。」清劉寶楠《論語正義》的注解則曰：「仁者樂山之安固，自然不動而萬物生焉。」、「仁者願比德於山，故樂山也。」山石既受推崇，秦漢時使用石製的磬做國家重大慶典和饗宴的樂器；秦

始皇帝東巡，也刻石六以誌其事，始於鄒嶧，次泰山，次琅琊，次之罘，由碣石而會稽。漢時並連國外進獻的物品中也有奇石在內，如宋鄭樵（活動於十二世紀）《通志》所載：「黃支，漢時通焉。在合浦日南之南三萬里，其俗略與珠崖相類。自武帝以來常獻。見有明珠、玉璧、琉璃、奇石、異物，大珠至圍二寸以下，而最圓者置之平地，終日不停。」

到魏晉南北朝時期，《南齊書》記載：「太子（文惠太子）與竟陵王子良俱好，釋氏立六疾館以養窮民，風韻甚和，而性頗奢麗，宮內堂皆雕飾精綺，過於上宮，開拓玄圃園與臺城北塹等，其中樓觀塔宇，多聚奇石，妙極山水。」《南史》也載：「到溉居近淮水，齋前山池有奇礪石，長一丈六尺，梁武帝（五〇二—五四九）戲與賭之，並禮記一部，溉並輸焉。石即遷置華林園宴殿前，所謂到公石也。」均顯示已有以奇石佈置宮院的風氣。此時又是紛擾的

時代，許多有志之士不滿於現實，卻又無能為力，便借著老莊思想，或以清談的方式來抒解情懷，甚隱逸於山林之中，於是山水樹石等自然景物常伴身旁，成為觀賞的對象。東晉著名的田園詩人陶淵明（約三六五—四二七）隱居後，每酒醉便常酣睡在庭院石上，名之為「醒石」。（圖一）並有詩云：「萬仞峰前一水傍，晨光翠色助清涼；誰知片石多情甚，曾送淵明人醉鄉。」，因被尊為開賞石先河之人。至於中國繪畫則在漢代有了雛型之後，在此時進入了形成期。

唐代是賞石的初盛時期，著名詩人白居易《太湖石記》中曰：「古之達人，皆有所嗜。玄晏（皇甫謐）先生嗜書，嵇中散（嵇康）嗜琴，靖節先生（陶淵明）嗜酒。今丞相奇章公（牛僧孺）嗜石。石無文無聲，無臭無味，與三物不同，而公嗜之何也？……是言適意而已。」並進一步解釋道：「撮要而言，則三山五嶽，百洞千壑，覩縷簇縮，盡



圖三 傳唐 閻立本（卒於673）職貢圖 卷 局部 國立故宮博物院

在其中。百仞一拳，千里一瞬，坐而得之。此所以為公適意之用也。」正所謂得臥遊山水之樂。白居易本身也是好石者，以石為伴為友，其詩曰：「借君片石意何如，置向庭中慰索居。」、「回頭問雙石，能伴老夫否。」、「石雖不能言，許我為三友。」他如王維（七〇一—七六一）、李白（七〇一—七六二）、杜甫（七一—七七〇）等著名的詩人也都有詠石的佳句。王維並畫「輞川圖」，描繪輞川別墅內外景致。今原圖已不可見，但後人多所臨摹，由傳宋郭忠恕的〈臨王維輞川圖〉（圖二）可見端倪。另唐章懷太子李賢（六五四—六八四）墓壁畫中「游園圖」部分也可見庭園中石塊和植株的搭配，或成立石的形狀，又如傳唐閻立本的〈職貢圖〉（圖三）中也出現進貢奇石的畫面。然均顯示山水在此時仍做襯景之用，山水畫尚未達到獨立成熟的階段。

賞石全盛於宋代，杜綰



圖二 傳 宋 郭忠恕（活動於十世紀） 臨王維輞川圖 卷 國立故宮博物院藏



圖四 明 施餘澤 拜石圖 軸 國立故宮博物院藏

的《雲林石譜》是第一部記錄奇石的著作，具出產之地，採取之法，詳其形狀色澤，而其高下。徽宗（一〇八二—一一三五）登位之初聽從方士之言，為繁衍子嗣，於京城開封東北隅的平地堆土造山，歷時六年建造皇家園林「艮嶽」，並為此到江南一帶大量

搜訪花石材料，用船隻運送京城，號曰：「花石綱」。金趙秉文（一一五九—一二三二）有「荔支圖」詩云：「宣和無限丹青手，好畫當年花石綱。」足見當時「花石綱」之盛，並已有繪本。又在徽宗的《宣和畫譜》中有內臣賈祥繪製「寫生奇石圖七」的記載，



圖六 明 錢旭 中流砥柱 軸 國立故宮博物院藏



圖五 元 趙孟頫 (1254-1322) 疏林秀石 軸 國立故宮博物院藏

表示畫中之石已不僅出現在庭園等山水景致中，而是可單獨描繪的體材了。

在宋代重文輕武的政策下，文人學士受到崇敬，時尚風氣自受其所好影響。《雲林石譜》中提及的知名書畫家有蘇軾（一〇三六一—一〇一）、黃庭堅（一一〇四五—一一〇五）和米芾（一一〇五—一一〇七）等，尤以蘇軾的次數為多，可見之於「江州石」、「鎮江石」、「黃州石」等條目，顯示出賞石與書畫藝術間的關連性。著名畫家郭熙父子也在其《林泉高致》



圖七 清 鄒一桂（1686-1774） 益春生意 軸 國立故宮博物院藏

的〈山水訓〉中曰：「君子之所以愛夫山水者，其旨安在？丘園養素，所常處也；泉石嘯傲，所常樂也；漁樵隱逸，所常適也；猿鶴飛鳴，所常親

也。：然則林泉之志，煙霞之侶，夢寐在焉，耳目斷絕。今得妙手鬱然出之，不下堂筵，坐窮泉壑；猿聲鳥啼，依約在耳；山光水色，滉漾奪目。此



圖九 明 陳洪綬 壽星觀音 軸 國立故宮博物院藏



圖八 明 沈貞吉（1400-1482後） 畫菖蒲 軸 國立故宮博物院藏



圖十一 宋 蘇漢臣（約十二世紀） 秋庭戲嬰 軸 國立故宮博物院藏



圖十 宋 錢選（活動於十三世紀後半） 招涼仕女 冊 國立故宮博物院藏

豈不快人意，實獲我心哉？此世之所以貴夫畫山之本意也。」論及大自然是寄託身心的所在，可以抒情適性，正是賞石與畫石者的心情寫照。《宋史》〈米芾傳〉中，又記載了米芾見奇石下拜，口稱「石兄」的事蹟（圖四），致贏得了「米癲」的稱號，並提相石法為「日瘦曰秀曰皴曰透」。而清鄭燮（一六九三—一七六五）「板橋題畫蘭竹」又有一說：「米元章論石：曰瘦，曰縐，曰漏，曰透。可謂畫石之妙矣。」且再言：「東坡又曰：『石文而醜』，一醜字則石之千態萬狀皆從此出。彼元章但知好之為好，而不知陋劣之中有至好也。東坡胸



圖十二 五代南唐 徐熙（十世紀初） 玉堂富貴 軸 國立故宮博物院藏

次，其造化之爐冶乎？」點出一個「醜」字道盡石的千變萬化。以上這些觀點不但是後世賞石的依據，也更確認賞石已成為獨立的藝術項目。

文人畫不囿於形似，展現筆墨韻味的觀念始於宋，而盛行於元代，強調表現個人心中意趣，常借物寓情。元初提倡「復古」風格的書畫家趙孟頫好賞石，在家鄉湖州建立蓮莊，立二石於鷗波亭，取名「垂雲」、「沁雪」。其畫石結合書法用筆，一如「疏林秀石」（圖五）所示，有著轉折、飛白的運筆趣味。另一書家鮮于樞（一二五七—一三〇二）在晚年得到一形如富春江嚴子陵釣台的奇石，命



圖十三 明 仇英（約1494-1552）漢宮春曉 卷 局部 國立故宮博物院藏



圖十四 清 丁裕 畫後天不老 冊 國立故宮博物院藏

名為「小釣台」，並作詩以誌其事。此石後為元楊維禎（一二九六—一三七〇）、明沈周（一四二七—一五〇九）所藏，顯示石的流傳也像書畫等文物的收藏一般，會代代傳承有緒。同時石也是園林佈置中常見的素材，或做點景之用，或用以架山疊石。園林史

中還有名畫家倪瓚（一三〇一—一三七四）曾參與蘇州名園——獅子林疊石設計的記載，可算書畫家與石接觸的又一新方向。反之，在元、明、清時也出現了把自然山水風景縮放於盆鉢中，成為供欣賞的盆景藝術。

石在明清兩代不但是庭



圖十五 明 錢穀 (1508-約1578) 紀行圖一小祇園 冊 國立故宮博物院藏



圖十七 元 吳鎮 (1280-1354) 竹石 軸 國立故宮博物院藏



圖十六 元 管道昇 (1262-1319) 竹石 軸 國立故宮博物院藏

園或書齋中的裝飾品，也被視為古董來收藏。明林有麟《素園石譜》是首見圖文並茂的石譜，將徽宗宣和以後石之見於往籍者，凡百種具繪為圖，綴以前人題詠。清高宗乾隆（一七一——一七九九）則是另一位愛石的帝王，在

所作「瀛台木變石歌效李長吉體」中咏石曰：「女媧鍊石茲尚存，傍林插巖絕攀援；奇壘詎妨山溜穿，五丁不可奪其堅。」其御花園中的奇石也甚多，曾作詩吟詠宋徽宗的「花石綱」，並好題詠名石，如題蘇軾所藏的「雪浪石」中言：



圖十九 明 崔子忠(?-1644) 雲林洗桐 軸 國立故宮博物院藏



圖十八 明 吳彬(活動於1591-1643) 畫楞嚴廿五圓通佛像-周利樂陀冊 國立故宮博物院藏

### 畫石

歷代的畫論中對畫石的論述不少，如宋韓拙（活動於十一世紀後半—十二世紀前半）在《山水純全集》「論

「巍然踞其間，萬古凝堅精；不共桑海變，稜稜瘦骨撐。」而明清的書畫家則不但賞石、收藏石，也愛畫石，明代善畫石的米萬鍾（一五七〇—一六二八）是頗典型的例子，其性好奇石，羅致不遠數千里，人號友石先生，還著有《石史》十六卷。



圖二一 明 陳洪綬 卷石山茶 軸  
國立故宮博物院藏



圖二十 明 陳洪綬 梅花山鳥 軸 國立故宮博物院藏



圖二二 明 姚綬(1423-1495) 畫竹 軸 國立故宮博物院藏

石」中曰：「夫畫石貴要磊落雄壯，蒼硬頑澀，鑿頭菱面，層疊厚薄，覆壓重深。落筆堅實，堆疊凹凸深淺之形。皴拂陰陽，點勻高下，乃為破墨之功也。」描述如何以筆墨表現石在形貌上的各種層次變化和氣勢神韻；清汪之元《天下有山堂畫藝》中說：「石固頑然一物耳，寫來體致又須流動，其所以然者，可以意會不可以言傳也。」論及石看來或只是一堅頑物體，其實是流動而有

生氣，這種特質可以意會不能言傳，要靠畫家自己去體會。故當畫家構思如何畫石的時侯，雖需觀察實物，卻非直接對景描繪即可，往往也會選擇從某個觀察點去看，再加注本身的感覺、生活體驗以及創造力，具有佈置自然環境、挪動形象的位置、改變諸形象的某種自由；也有將若干形象的某些特徵概括在一個形象的自由；也不妨反過來，將一個形象的若干特徵散到幾個形象

上，合而為總的自由。甚至能夠運用幻想形式，即非生活上的實際體驗，誇張地去創造自然，形成「不知我之在丘壑，丘壑之在我也。」的交融境界。

其實從構圖造景方面來說，單看如何表現石的方式就相當豐富。如在明錢旭《中流砥柱》（圖六）中石為主體，帶著頂天立地的氣勢，挺立在波濤海面，因而得名。清鄒一桂《盎春生意》（圖七）



圖二四 明 錢穀 做王蒙蕉石 軸 國立故宮博物院藏



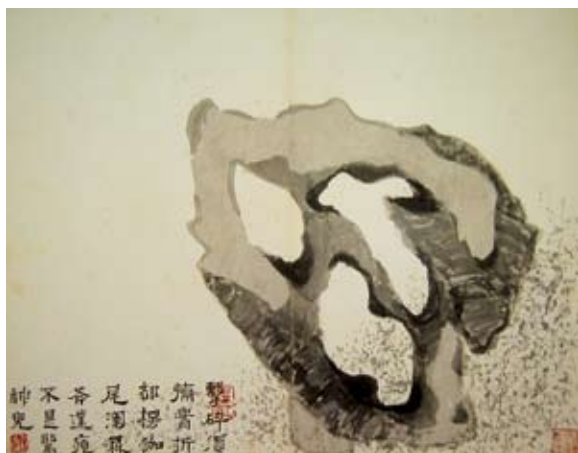
圖二三 明 陶成（活動於十五世紀） 菊石戲貓 軸 國立故宮博物院藏



圖二五 清 顧阜 (1763-1832) 仿古石法十二種 冊 國立故宮博物院藏



圖二六 清 朱楚雲 畫山六峰 卷 李石曾先生捐贈 國立故宮博物院藏



圖二七 清 傅紫 (1626-1705) 寫生 冊 國立故宮博物院藏

裡，石被安置在盆景中，成為重要元素；甚在明沈貞吉《畫菖蒲》（圖八）中，石成為了盆栽的器皿；明陳洪綬《壽星觀音》（圖九）中更成為了座椅。到了宋錢選《招涼仕女》（圖十），石走入庭園，在冊頁中和主角人物的比例相當，頗有古趣；而宋蘇漢臣《秋庭戲嬰》（圖十一）中，景物大小比例自然，石雖秀雅，卻特別瘦長，呈現如劍般貫穿畫面之勢；而五代南唐徐熙《玉堂



圖二八 明 文徵明（1470-1559） 金英作壽 冊 國立故宮博物院藏



圖三十 明 陸治（1496-1576） 群仙拱壽 軸 國立故宮博物院藏



圖二九 宋 蔡肇（活動於十一世紀後半） 仁壽圖 軸 國立故宮博物院藏

富貴（圖十二）裡的石配上繁花盛卉，與坡地同在畫幅下方，做為堅實的面狀部分，使得畫面不致過於繁密，也取得上下的平衡。明仇英《漢宮春曉》（圖十三）則畫的是完整的庭園景致，石在其中的比例

自然變小，有著襯景的意味，同時這樣的石也有大盆景的型式，並見之於宋人《折檻圖》。再將單一的石組合起來，可以成為宋人《卻坐圖》中的石屏風、清丁裕《畫後天不老》（圖十四）裡供人題字

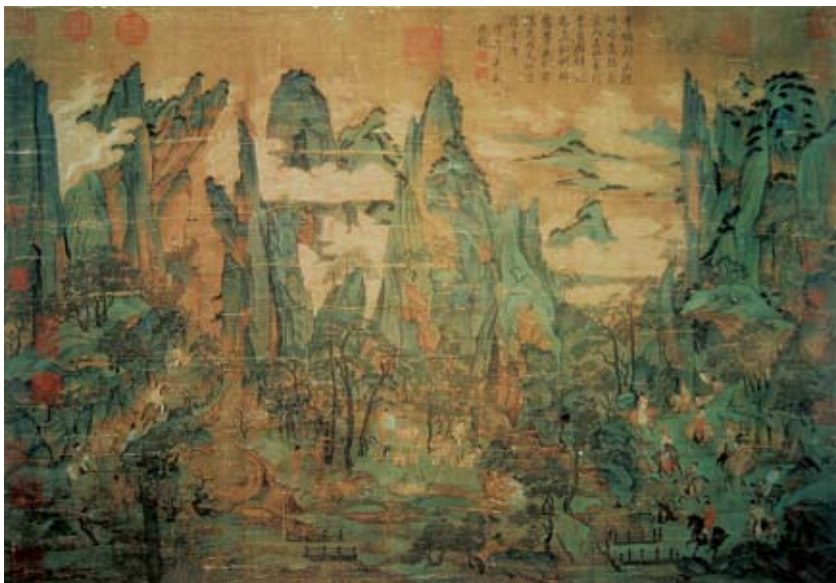
的石壁，甚如明錢穀《紀行圖》冊《小祇園》（圖十五）中堆疊成庭園造景用的假山。另在造型和技法上，清布顏圖在《畫學心法問答》中說：「石之形也，而有圓者方者橫者豎者之不同。稜面者石



圖三二 明 陳洪綬 蓮池應化 軸 國立故宮博物院藏



圖三一 明 錢穀 洗桐圖 軸 國立故宮博物院藏



圖三三 唐人 明皇幸蜀圖 軸 國立故宮博物院藏

之像也，而有瘦者漏者透者皴者之不同。」故造型上出現像「元管道昇〈竹石〉」（圖十六）中者，不但呈方型，且向上層疊；還有元吳鎮〈竹石〉（圖十七）圓如饅頭之型，頗為有趣，以及明吳彬《畫楞嚴廿五



圖三四 宋 范寬（活動於十世紀後半—十一世紀初）  
谿山行旅 軸 國立故宮博物院藏

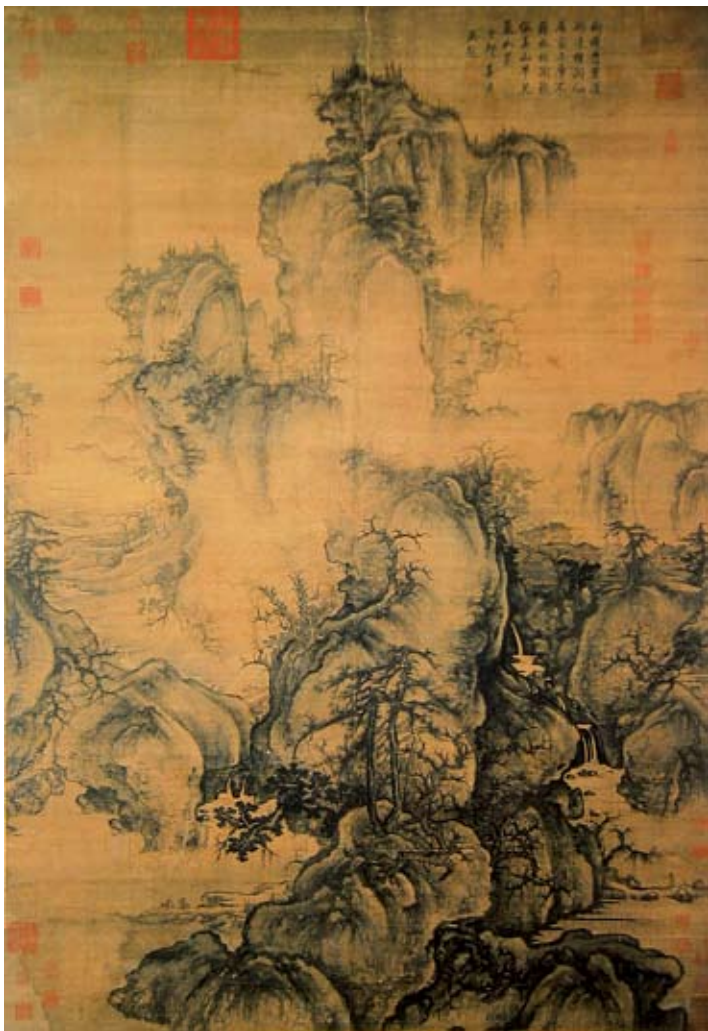
圓通佛像》冊中〈周利槃陀〉（圖十八）刻意曲折的變幻造型。而在技法上要如何表現石的面相和紋理，則有運用線條者如明崔子忠〈雲林洗桐〉（圖十九）和明陳洪綬〈梅花山鳥〉（圖二十）裡甚變形似皺紋紙的趣味。也有以染代皴如明陳洪綬〈卷石山茶〉（圖二一），或完全用水墨來點畫的明姚綬〈畫竹〉（圖二二）。若以皴筆來表現時，有明陶成〈菊石戲貓〉（圖二三）別緻地畫出了黑白對比

的感覺；或是展現前人技法的錢穀〈傲王蒙蕉石〉（圖二四），畫出了牛毛皴的意味；還有如清顧臯〈仿古石法十二種〉（圖二五）這種在一件作品中集合了歷代名家的畫石法和清朱楚雲〈畫船山六峰〉（圖二六）以詩與石書畫相搭配的模式來記述石的故事等表現方式。

上述範例雖已展現畫石的多變面貌，但若從畫同一類型的石來看，也同樣具有多樣性。以漏透型的石為例，出現在冊頁上時，多為特寫鏡頭，占頗大比例，卻有如清傳



圖三五 金 武元直 赤壁 卷 國立故宮博物院藏



圖三六 宋 郭熙（活動於十一世紀後半） 早春圖 軸 國立故宮博物院藏

察《寫生》冊中石（圖二七）的圓緩富水份，也有明文徵明〈金英作壽〉（圖二八）的老辣。到立軸中，可像宋蔡肇〈仁壽圖〉（圖二九）設計成佈滿整個畫面，也可是一隅一角的構圖，卻用色彩來展現不同風貌，如明陸治〈群仙拱壽〉（圖三十）以石青染石來做突顯。至於在造型上，除了

常見的太湖石外型外，也有如明錢穀〈洗桐圖〉（圖三一）中近似於海蝕石的造型和明陳洪綬〈蓮池應化〉（圖三二）中稜角尖銳，呈圖案化的變形奇石，展現了作者自身的意趣。

再者，累石可成山，呈現出山水畫中「山」的各種面貌情景。清布顏圖在前引書



圖三八 明 冷謙（活動於十四世紀） 白岳圖 軸 國立故宮博物院藏



圖三七 五代南唐 巨然（活動於十世紀） 層巖叢樹 軸 國立故宮博物院藏

〈問主山環抱法〉時說：「一幅畫中主山與群山如祖孫父子然，主山即祖山也，要莊重顧盼而有情，群山要恭謹順承而不背。石筍陂陀如眾孫，要歡躍羅列而有致。祖孫父子形異而脈不殊，其脈絡貫穿形體相連處，難以言狀，吾為汝圖其形以視之。」論及畫山要有主從之分，彼此脈絡走勢相連，有跡可循。此為畫山之重點，否則必零落分散，難成山勢。而宋郭熙父子《林泉高致》細論山曰：「大山堂堂為眾山之

主，所以分佈以次岡阜林壑；為遠近大小之宗主也。：山近看如此，遠數里看又如此，遠十數里看又如此，每遠每異，所謂山形步步移也。山正面如此，側面又如此，背面又如此，每看每異，所謂山形面面看也。如此是一山而兼數十山之形狀，可得不悉乎？山春夏看如此，秋冬看又如此，所謂四時之景不同也。山朝看如此，暮看又如此，陰晴看又如此，所謂朝暮之變態不同也。如此是一山而兼數十山之意態，可得不究乎？」說到山有遠近前後等各層次，從不同的角度和時節去看均有所不同，可形成千變萬化的組合。唐人〈明皇幸蜀圖〉（圖三三）畫大範圍的山景，其中可見山的正反轉側各面和前後遠近的安排。到宋范寬〈谿山行旅〉（圖三四）則集中展現巍巍大山，坡陀綿連，有分明的前後高低層次；金武元直〈赤壁圖〉（圖三五）裡的層疊山嶺被塑造造成屏風的形式，表現出高聳峻拔的氣勢。而宋

郭熙〈早春圖〉（圖三六）中山勢蜿蜒，雖也是崇山巨嶺，整幅畫的感覺卻不是剛硬，而是柔和潤澤的，重點在展現一份水氣迷漫、煙雲浮動的早春氣氛。也有山勢緩和的五代南唐巨然〈層巖叢樹〉（圖三七），畫中山頭林立，造型單純，卻是十足的煙嵐繚繞情景。至於明冷謙〈白岳圖〉（圖三八），寫的彷彿非真山實景，亦非四時情景變化，卻是山型曲折奇幻，創意十足，展現另一種美感。

故從繪畫的角度來說，如何表現石之美，從小石到大山、季節時序的變換等都是題材，造型、色彩、技法和構圖也都是能變化的項目，其面貌是極為多樣並豐富的。而從賞石方面來看，除了觀賞石的形狀、色澤和紋理等型式上的變化，也可從三者和所形成之圖像的搭配間，去領會到各種畫意、畫境與詩情。所以繪畫和賞石確可相互交流，來展現一份異曲同工的藝術之美。



參考文獻：

1. (清)劉寶楠，《論語正義》，收錄於《四部備要》，臺北：臺灣中華書局，1965，第69冊。
2. 葉昌熾，《語石》，臺北：臺灣商務印書館，1983。
3. 張銘治，《草懷太子墓壁畫》，北京：文物出版社，2002。
4. (清)陳邦彥，《御定歷代題畫詩類》（文淵閣四庫全書），第1436冊。
5. (宋)杜絳，《雲林石譜》，收錄於《古今圖書集成》，臺北：鼎文書局，1976，第8冊。
6. (明)毛子晉，《海嶽志林》，收錄於《筆記小說大觀》，臺北：新興書局，1984，第27編，第6冊。
7. 司徒元傑，〈「一片石亦有深處」—從宋徽宗《祥龍石圖》看中國宋代文人的賞石文化〉，《國之重寶—故宮博物院藏晉唐宋元書畫展》，香港：香港藝術館，2007，頁58-63。
8. 王文正·周石磊，《中國石玩石譜》，北京：氣象出版社，1996。
9. 《樂善堂全集》，收於《清高宗御製詩文全集》，台北：國立故宮博物院，1976，第1冊。
10. 《御製詩初集》（文淵閣四庫全書），第1302冊。
11. (明)朱謀諤，《畫史會要》（文淵閣四庫全書），第816冊。
12. 《中國畫論類編》，臺北：華正書局，1975。
13. 朱彤，《美學！深入自然形象吧》，收於《山水與美學》，臺北：丹青圖書有限公司，1987，頁19-47。