

早期中國繪畫與其傳統的關係

Alexander Soper 著
徐文琴 翻譯

大多數參與這一次普林斯頓大學研討會的藝術史學者的論文，都針對着元以降的畫家對前人成就的深刻了解：有的人亦步亦趨的模倣前輩大師的作品；有的頑強抗拒前人的法規；有的則企圖融會前人的長處與當代人的興趣於一爐。我的論文的規劃是想要以簡短的歷史性的介紹強調在中國繪畫發展史上對傳統的倚重是比較晚才出現的——唐以來才逐漸形成，而且還被長期的抗拒過。

我將繪畫與早期書法史的比較也納入本文，因此擴充了它的內容。我的論據幾乎全部採自書籍上的記載，因為唯有透過早期理論家與史學家所用的一些關鍵性字眼——尤其是像「古」這樣的字眼，我的推理才可能得到一個令人信服的結果。

在所有不同種類的中國藝術之中，繪畫是最晚發展同時也是最晚成熟的一門。這個觀點需要補充說明一下：筆和顏料的應用在中國的起源很早，而且達到了早熟的高水準。無論用任何標準來看，出土於中國中部及西北部的彩陶器的藝術成就都令人驚嘆萬分。彩陶器上的繪畫最好的時候潔淨有力，而它的題裁也千變萬化，令人佩服。以高度的視覺效果來傳達象徵的意義，它的造型幾乎全是抽象的，因此可被看成是一種書法的形式，早於真的文字發明以前許久被應用了。

然而考古發掘證明，自從中國的歷史朝代建立以來仰韶文化就被淹沒了。在安陽的商朝皇陵中，繪畫用來補充以及襯托木頭上的雕刻，以粉飾商朝統治者的生與死。雖然目前證據還很稀少，但有的學者已經相信大多數商朝藝術品上的動物和鳥類的紋樣在較早時期的木頭或獸皮上的繪畫已經出現了。當然，銅器是當時最重要的手工業產品。這種情形一直沿續到周朝。在商周的墓葬中最精美的藝術品幾乎都是青銅器。這個事實不能看為只在反映銅器的耐久性。在「左傳」裏可以找到春秋時期的佐證，該書記載當時用來作為戰利品或送禮行賄的美術品都是銅器或玉器。

到了公元第五世紀，銅器上的裝飾增添了嶄新的紋樣，那就是有動作感的人物圖案。有些構圖複雜的人物圖案表現了貴族生活的種種面貌，如打獵、射箭比賽、秦樂、饗式行列、戰爭中的男人、以及採桑的婦女等。很明顯的，內容愈複雜就愈

不適合作爲銅器的裝飾。這些紋樣的底稿必然就是繪畫，極可能是畫在牆上的大型壁畫。晚周的書上並沒有記載這種手工藝裝飾與圖畫的相互關係。到了周晚期及西漢，在百科全書似的著作中，如「莊子」、「韓非子」及「淮南子」，首先提到了受人尊敬的畫家的名字【註一】。繪畫發展較遲的一個巧合性結果就是中國傳說中的聖人只有如善於相馬的伯樂，善鼓琴的伯牙，會製造奇妙機械的工匠魯班，而沒有畫家。

到了漢朝，繪畫成爲國家的施政工具，因而被看成比較嚴肅的技術而施用範圍也擴大了。它的敘事功能對帝王及其下的各個統治階級都有用，因此被利用來宣揚倫理道德。由於繪畫技巧新近達到了寫實的水準，因而爲政治提供了一個傑出的服務——那就是製造表揚在殿堂中的名賢畫像。由於這個功能被肯定了，因而繪畫與畫家也被記載於官方的文獻中。唐人張彥遠寫於公元八四七年的「歷代名畫記」是中國歷史上第一部有系統的繪畫史著作。這一本書是漢以來零星資料的記錄【註二】。該書記載了六位活躍於西漢末年的宮廷畫家，以及他們的籍貫和專長：其中一人擅長人物，二人善長上彩，其他三人則善長牛、馬。該書中記載的後漢畫家也有六位，但是有兩人只官至待詔。另外一人於西元二〇一年成爲太常卿，另一人成爲蜀郡太守。最後兩人即是大名鼎鼎的張衡及蔡邕。此兩人幾乎精通了漢朝士大夫的所有文化活動【註三】。

繪畫成爲君子的副業這個吸引力顯然是一個進步的現象，爲跨向第三、四世紀的高峯邁出一大步——其時有兩個皇帝也從事繪畫。在此必須申明，漢朝仍然是中國繪畫發展的準備時期，其後的幾個世紀內繪畫的技巧似乎還很原始，而且幾乎沒有一張畫流傳至今。謝赫寫於西元五〇〇年的「古畫品錄」是中國第一本條理分明而有系統的繪畫評論著作。書中所列的畫家沒有早於三國時代的。東晉畫家衛協是被列爲「第一品」的五位畫家之一。謝赫對他的第一句評語是：「古畫之略至協始精」【註四】。被列爲第一品中第一名的劉宋畫家陸探微只比他自己早了大約一個世紀的光景【註五】。

後來的評論家對這種見解有所爭議。他們推崇出生較晚的第四世紀畫家顧愷之，凡是早於他的畫家都沒有被認真的看待。時代晚了很多的張彥遠認爲「顧、陸時代」是繪畫開始發展的一個非常重要時期，然而這個時期的風格與他所處的時代又差了那麼多，因此成爲他討論「繪畫三古」的一個關鍵階段，下文對此將有所闡釋。

在此將繪畫與早期書法的文字記載比較一下將對我們有很大的啓發。張彥遠的「法書要錄」著錄了時代比他早的論文

【註六】。寫於第八世紀早期張懷瓘的「書斷」是這本書中的主要論文之一【註七】。在這篇文章中，我們發現了書法上「三古」的說法：「上古」是指黃帝時期發明的古文；「中古」是早期的篆文，據說是周宣王（大約八二七—七八二）時期發明的；而「下古」是秦朝李斯發明的小篆【註八】。張懷瓘將這三個階段典型化，並且借用「老子」中的「實」與「華」的說法將後來的發展與之相比。「實」是「果實」的意思，而「華」指它所開出來的花。他這個比喻的真義是什麼很難得知，因為從純題裁以及藝術裝飾的角度來看，在他那個時代，二者可以是互補的；然而，在「老子」原文中却包含了好惡的成份。「道德經」第三十八段描述了由「道」逐步墮落到儒家的「禮」（也就是從最好的到只能勉強接受的邊緣）的過程，因而得到如下的結論：「是以大丈夫處其厚，不居其薄；處其實，不居其華。」【註九】。

既然張懷瓘把「實」與「華」故在時間的順序，他可能有意在模倣「老子」的樸素風格，即使只是沾到皮毛而已。他又說：「三古爲實，草、隸爲華；妙極于華者羲（王羲之）、獻（王獻之），精窮於實者籀（史籀）、斯（李斯）。」【註一〇】。

有幾位早期的書法評論家試着將古代與當代的書法家混合起來，一視同仁的批判等第。最具野心的品第系統占據了張懷瓘論文三分之二的篇章【註一一】。書中他採用傳統的神、妙、能三分法。被列爲神品的頭兩人史籀與李斯都是篆體的發明者。年代早一點的李嗣真的「書後品」（著於七世紀末）中並沒有提及史籀，可能因爲史的年代太早了，而又沒有作品遺留的關係【註一二】。相反的，在該書卷首「逸品」的五人名單中，李斯高居第一位。

這兩份名單對於我們了解張懷瓘與李嗣真對漢以及漢以後書法家的重視程度都有所啓示。在李嗣真的逸品中除了李斯之外還有東漢的張芝與鍾繇以及東晉的二王。屬於較爲傳統的上上品的有兩位東漢書法家。屬於次一級的上中品則包括兩個東漢人，三個屬三國，兩個是晉朝人。在張懷瓘的分類中，列於神品之下的十二人，二人是周朝和春秋時的篆書發明者，四人屬東漢，二人屬三國，四人屬於晉朝。

我們已知道中國繪畫的第一個偉大時代到了第四世紀的東晉才揭幕，而於同一世紀的顧愷之或第五世紀的陸探微時達到巔峯，看評論家個人的意見而定。雖然書法與繪畫在漢朝初年已大約發展到同一個階段，然而前者的全盛時期在第二世紀已經來臨，比後者早了許多時候。無論是畫家或書法家首先都必須善於同樣的工具，那就是筆跟顏料。蔡邕的例子證明一個人

可能同時精通兩者。據說東漢靈帝（統治於西元一六八—一八九）曾令他為赤泉侯楊喜一家五代畫肖像。他為每一幅像寫一首詩，並且自題其上，成了詩、書、畫「三絕」。李嗣真的《書後品》中把蔡邕列在中上品的第一位。張懷瓘的《書斷》說他受到八分及飛白的啓發，而對其他三種書法也同樣精通。然而，對繪畫史學者來說他是最原始的，因此無可品第。

無可置疑的，繪畫（丹青）發展的成熟階段被延遲的原因是畫家必須滿足日益高漲的寫實水準的要求。「毛延壽畫人老少美惡，皆得其真」【註三】，從這種對西漢畫家毛延壽充滿欽佩的評語可以證明此觀點。然而，一直到四百多年後顧愷之的繪畫達到了真實感，他才得到一個「魔術師」的美譽。當然一個畫家要被列為上品必須有不僅僅是「得其真」的技法，此點謝赫的評語說得很清楚，被他評為最有天才的陸探微不僅是一位完美的肖像畫家，並且精通「六法」。從另一方面說，空間與質感的有效表達，自然的人體姿態、複雜的人物羣像，不僅正確的表現人物的面貌而且還捕捉到神情；將人物安排於故事或宗教的情節中，並且兼顧到民族性及個人感情；所有這些技巧都需要逐漸累積的經驗。因此，解決這些表現問題的能力高下供給了史學家一個衡量從古拙的過去進步到豐富多彩的現代的尺寸。

與此相比，書法評論家的尺寸比較主觀，而且爭執不斷。最引人注意的例子就是有關於二王（王羲之、王獻之）地位的爭論。他們的名聲，特別是王羲之，在後代始終凌駕其他書法家之上。這種情形是與他們同時代的畫家顧愷之、陸探微無法相比的。譬如張彥遠在評論王羲之時，認為他的畫只是中品，但他的書法「為古今之冠冕」【註四】。

然而，在離二王不久的時代，他們的成就並非如此容易評價，特別是他們與前輩有名書法家的關係。梁朝的評論家庾肩吾嘗試以兩個互補的名詞來總括偉大的書法作品必備的條件。他認為最好的書法必須同時具有「工夫」及「自然」這兩個優點【註五】。根據這個標準，王羲之的地位被列在他的兩位著名的對手張芝與鍾繇之間。他認為王的書法「工夫」不及張芝，但比鍾繇好。然而，在「自然」這方面王則比張好，但比鍾差。張懷瓘特別偏袒王羲之的原因似乎是因為他的各種書法都平均的表現了高水準，而非因為他有某項超人的專長【註六】。在六法之中，王羲之的隸、行、章草、飛白及草書被列為神品；他的八分則被列為妙品。除了他的兒子之外，沒有其他人得到這麼多項如此高的評價。王獻之有五種書體被列為神品，但其八分只被列為能品，因此比他的父親王羲之差了一級【註七】。

在張懷瓘另一篇著作「書議」中，他用一種比較尖銳的批評態度去衡量王羲之。在這篇文章中他將書法分爲眞、行、草及草書四種。王羲之的眞、行被列在第一等，章草被列在第五等，而草書則被列在最後的第八等。張懷瓘爲此解釋說：「或問曰此品之中諸子豈能悉過於逸少（王羲之）？譯者註」？答曰人之才能各有長短。諸子于草各有性識，精魄超然，神采射人。逸少則格律非高，功夫又少，雖圓豐妍美，乃乏神氣。無戈戟鋒銳可畏，無物象生動可奇，是以劣於諸子。」【註一八】。

唐朝有一位捍衛書法現代化的權威孫過庭。西元六八七年他寫了「書譜」一書【註一九】，在書中他振振有詞的反對「四賢」（鍾、張、二王）是後人永遠無法超過，而他們之間又永不平等的通俗見解。他引用了以下的看法「今不逮古，古質而今妍。夫質以代興，妍以易俗……又云子敬之不及逸少，猶逸少之不及鍾、張。」【註二〇】。而他的反駁是「質文三變，馳騫沿革，物理常然，貴能古不乖時，今不同弊，所謂文質彬彬然後君子。何必易雕宮於穴處，反玉輅於椎輪乎？」【註二一】。

然而，這些振振之辭完全是在袒護孫過庭最推崇的王羲之。孫過庭認爲王羲之多才多藝，不同於以往書法家的狹隘，況且「右軍位重才高，調清詞雅」【註二二】。相反的，凡是對於王獻之的支持讚美他都加以否認。主要的原因是據說王獻之曾暗示他自己的書法超過其父，如此犯了不孝之罪。此外，他的隱士行徑也對他不和。書中批評他：「況乃假託神仙恥崇家範，以斯成學，熟愈面牆」【註二三】。

至於對二王以後的發展，該書淪於吹毛求疵的態度，與一般歷史學家在評論他自己所處的時代無異。雖然這一段時間有三百年之久，該書却連一個人也沒有提到，而且提的只是缺點。

從李嗣真及張懷瓘所列舉的書法家的長名單中，我們立刻可以感受到傳統在他們心目中的重要性。他們對於傳統的偏重可以從人名的數量及品第上看出。李嗣真的名單中列了三十七個劉宋以前的書法家，而劉宋到唐早期則只有四十五位。張懷瓘的「書議」（寫於西元七二〇年代）列舉了三六四位劉宋以前的人名，然而從劉宋到唐朝開元年間則只有三十三位。在「書後品」分類的十個等級之中（頭等的逸品以及其下的九品），被列在中等以上的晉朝以後的書法家只有四人。他們包括極被後人推崇的第七世紀書法家歐陽詢、虞世南及褚遂良，並且都被列在上下品。晉以後的書法家的人數只有在在中品以下才佔多數。在張懷瓘的神、妙、能品第系統中，晉以後的書法家沒有一個被列入神品。在三十九人中只有十四人被列於妙品。

歐陽詢、虞世南、褚遂良都被列在妙品的末位。

第九世紀中葉唐朝的張彥遠融會貫通前人品評書畫的標準，著有「法書要錄」及「歷代名畫記」二書。自他的曾祖父以降，他的家庭就收藏了不少歷代書畫精品，使他能够浸淫其中。在「歷代名畫記」中處處可以看出張彥遠對書畫的雙重興趣。該書的第一章闡說了書、畫共同、超自然的根源。作者的興趣以及相同的美學術語在兩書中都同樣被強調應用。最後他將書畫的關係作了一個結論：「畫之臻妙，亦猶于書。」（註四）。

至此，書畫的異同之處更加明顯可見。首先，從時間上說，繪畫發展得較晚。與書法史相同，在繪畫史上也有四位巨人：顧愷之、陸探微、張僧繇以及唐朝的吳道子，可與書法史上的「四賢」：鍾、張、二王相比。書中「四賢」的年代從第二世紀延伸到第四世紀，而四位畫家則活躍於第四世紀後期到第八世紀。張彥遠在討論畫史時也用了「三古」的說法，可是所指年代比張懷瓘的要近得多。「歷代名畫記」中「三古」的用法比較混亂不清，因為在該書不同的地方用了兩次，而每次所指的時代都不一樣。這兩個時間的差異可以列表如下：

三古	張懷瓘	「歷代名畫記」卷一／第四	「歷代名畫記」卷二／第四
上古	皇帝	晉、宋	漢、魏
中古	周宣王	隋	晉、宋
下古	秦		北齊、齊、梁、后魏、陳、后周
近代		七—八世紀	隋、唐
今人		九世紀	

「歷代名畫記」第二卷第四章的斷代法是兩者中比較有規律而且比較可取的。在「三古」之中，只有前二古有簡短的說明，而說明中所用的兩個互相對立的字眼「質」「略」與「妍」「質」，與孫過庭的用法相似。上古的畫「質」「略」，然而已不可見，中古則「妍」「質」，有顧、陸的作品可作例子【註五】。

除了「三古」之外，張彥遠在其他地方對於繪畫與「古」的關係的簡要說明雖然時間上可能不盡符合史實，但從繪畫風

格批評的角度上說來比較有意義。對此，他同時表現了兩種不同的心態：驕傲與憂慮。驕傲的是做為一個唐朝的歷史家與鑑賞家，他可以列舉出當時的畫家在技巧上驚人的進步之點，而這些進步在當時達到了高峯。憂慮之處——如果我的詮釋正確的話——是他懷疑某些重要的東西在改進的過程中被犧牲掉了。他說：「上古之畫，迹簡意澹而雅正，顧、陸之流是也；中古之畫，細密精緻而臻麗，展、鄭之流是也；近代之畫，煥爛而求備；今人之畫，錯亂而無旨，衆工之迹是也。」【註六】。

他最後一句對於「今人」的批評比起其他人的瀾罵要公正一些。他生活在一個尷尬的過渡時期——上個黃金時期一個世紀前已過，而下個高潮一個世紀以後才來臨。他對於盛唐的批評使我懷疑他搖擺不定於兩種不同的價值之中：一個是積極而進取的，一個是內向而退縮的。當他提到「求備」時，他的語氣可能與在「列子」第四章中的用法相似而含有貶低的意思【註二七】。「列子」中舉出了兩種相反的心智上的旅遊：從事於外在世界的旅遊者追求物質的完備；而那些寧取內審沉思者，則在自我尋求中得到滿足。後者屬於比較高的境界。

關於在過渡階段有所失落的這種感覺，張懷瓘在已遺失的畫史論著中表示得比較清楚。該書中，張懷瓘如此評論了唐以前的著名肖像畫家：「顧得其神，陸得其骨，張僧繇得其肉」。這三位畫家與書法中的鍾繇、張芝及王羲之相呼應，而他認為年代最早的顧愷之是最偉大的一位，因為「『神』的微妙之處沒有止境。」（原文不明，譯者註）【註二八】。

另一方面，當提到山水畫時，張彥遠毫無隱瞞的表現了他對於當代繪畫之進步的驕傲。他從山水畫襁褓時期的魏、晉開始，一直到五百年以後使繪畫步入成熟階段的吳道子時期為止，追蹤山水畫家能力的發展。雖然一般說來，張彥遠對第九世紀的畫家評價平平，然而他却以甚長的篇章以及殊有的熱情介紹生於吳道子之後的僧人畫家徐表仁的壁畫中的樹石所表現的神妙視覺效果【註二九】。

當張彥遠論及繪畫中發展出來的兩種不同的筆法風格時，變化的過程又被提及。這兩種不同的用筆法分別是顧愷之、陸探微春蠶吐絲似的細線勾勒法，以及張僧繇、吳道子剛勁而短促的線條。這一章以對吳道子的溢美之詞達到高潮：「（國朝）吳道子古今獨步，前不見顧、陸，後無來者……吳宜為『畫聖』，神假天造，英靈不窮。」【註三〇】。

為了取信於人，張彥遠又引用了吳道子的筆法得之於草顛張旭的故事（或者不如說傳說），因而得到「書畫用筆同矣」

的相似結論【註三一】。

出現在同書謝赫六法論最後，對吳道子的讚揚也不出繪畫的範圍：「唯觀吳道玄之跡可謂六法俱全，萬象必盡，神人假手，窮極造化也。所以氣韻雄壯，幾不容於縑素。筆迹磊落，遂恣意于墻壁。」【註三一】。

「歷代名畫記」評論繪畫時很少用到「古」這個字眼，由此可知張彥遠在評價繪畫時並沒有受到崇古思想的束縛。在該書中，「古」這個字眼只出現四次（如果我數得沒有錯），而且都不包涵讚美的意思。在評價劉宋時人袁倩的仕女畫【註三三】及中唐韋鑾【註三四】的山水畫時都將「古」與「拙」字併用，因此有「舊式」的「過時」的貶損的含意。這兩位畫家生存年代相差的三百多年正好與人物畫及山水畫不同的發展速度相對應。當述及古代佛教藝術的大改革家，晉朝的戴逵對當時人作品不感滿意時，他用了「古」「拙」這兩個字眼，並說「古制樸拙……（不足動心）」【註三五】。最後他又讚譽中唐以畫樹、石成名的山水畫家畢定「樹木改步變古」【註三六】。

從「歷代名畫記」中十二次用到「古今獨步」這個詞可以看出第三世紀和第八世紀之間的全面變化，鼓勵了人們對歷代藝術家不斷的去重新評價。這些從顧、陸以來的傑出畫家，自然的被拿來和書法中的王羲之拉上關係。至於當代的對手，張彥遠舉出善畫人物的吳道子以及畫馬的韓幹【註三七】。他又提及人物畫家閻立德、立本兄弟「名冠丹青」【註三八】。擅長畫游牧民族生活的李漸被譽為「古今亡儔」【註三九】。此外，張彥遠引用前人的意見中，也偶而有讚美當時的畫家無可匹敵的。北齊的田僧亮以及隋的董伯仁【註四〇】，甚至久被遺忘的唐早期的山水畫家王廙子都被譽為「獨絕」。第八世紀中期的評論家寶蒙評到王廙子時與其他一人一樣的熱情。他說：「（王廙子）山水獨運別是一家。絕迹幽居，古今無比。」【註四一】。

唐朝人對於自己朝代繪畫的驕傲到了朱景玄於九世紀中期寫成的「唐朝名畫錄」已經確立無疑【註四二】——這本書只著錄唐朝的畫家。朱景玄不賣弄詞藻也不做兩極的判斷，是一位異乎尋常講求實際的作者。他以理性的態度處理「現在」與「過去」的關係，強調繪畫的多面性而不是理想主義的一貫性。因此，他認為生長於四世紀前的肖像畫家陸探微應該是屬於「上品之下」。依照唐朝的標準，陸探微畫中的寫實程度必然是幼稚而原始的【註四三】。

兩本重要的宋朝史書繼承了發展於第九世紀的這兩種書籍記錄。兩書中較早的是劉道醇的「聖朝名畫評」，內容只限於

北宋。這本書比唐朝的相關著作有深度而且具有文學性，並且對於「近古」也表示了同樣的信心與驕傲。「古」仍然是一個中性的字眼，或者也可用來表示一種新鮮的獨立性。譬如書中提到被列為神品第一的人物畫家王瓘時說他對吳道子的畫熟稔得甚至能够改正他畫中比例的錯誤。又說他「廢古人之短，成後世之長」【註四四】。劉道醇對著名的山水畫家范寬的評語是「在古無法，創意自我，功期造化。」【註四五】（古人沒有給他法度，創造來自自我。他的成就可與自然的創造比擬）。對另一位山水大師燕文貴的評語是「凡所命意，不師於古人，自成一家」【註四六】。

對被列為神品的花鳥畫家徐熙的評語則是「寫意出古人之外，自造於妙」【註四七】。最後，他認為屬於神品的山水畫家李成的成就超越古人：「思清格老，古無其人。」【註四八】。

寫於一〇七五年的「圖畫見聞誌」與「歷代名畫記」一脈相傳【註四九】。在體制上，該書跟「歷代名畫記」一樣包括了歷史性、傳記性以及理論性三方面的文章。在屬於理論性的文章中有一篇標名「論古今優劣」，闡述了他對這個可能倍受當時人關注的問題的看法。他的立場基本上是朱景玄的擴大：「若論佛道人物，士女牛馬，則近不及古；若論山水樹石，花竹禽魚，則古不及近。」【註五〇】。這是連現在講究實際的藝術史家也會採用的標準。當他把這個原則應用到各別例子時，他的說明可能會讓讀者覺得枯燥乏味。假如著名的唐朝山水畫家李思訓、李昭道、王維、王熊、王宰，或花鳥畫家邊鸞及陳庶生在此時，沒有人會注意他們。因為從他們的時代到北宋初期這段時間進步太大了。

在「圖畫見聞誌」中幾乎找不到用「古」字來褒貶作品的例子。既然宋朝有名的畫家不太可能技巧不成熟，因此「古」字只出現一次，並且與「純」字並用。「純古」這個詞被用來批評一個名氣不大的，擅長畫魚的軍人畫家路衙推的作品。此詞似乎帶有「渾拙」、「原始」的義意【註五一】。

被用來做為贊語的「古雅」這個詞眼不久變得愈來愈普及。在書法中「古雅」至少在唐朝時已被用到，並且具有極端推崇的意思。張懷瓘在評論東漢大師鍾繇的書法時就應用了兩次。他說：「（鍾繇）幽深無際，古雅有餘」【註五二】。當他比較鍾繇與王羲之時說王的隸書「運用增華，而古雅不逮」【註五三】。

郭若虛只有在批評范寬（原文似指關仝，譯者註）山水畫中的台閣時才用到「古雅」這個詞【註五四】。他的選擇可能是

相當正確的。北宋時建築已經由繼承自唐朝的大而樸素的形式轉變到近似南宋的講究而繁複的風格。范寬活躍於北宋早期，因此可能比較偏好他年青時所熟悉的結實的建築式樣。這種式樣與他畫中的巨大山石比較相稱，因此使得這種已逐漸消失的雄偉而高貴的建築得以暫時保存。

在「論婦人形相」一章，郭若虛以「清古」形容古畫中被理想化的仕女像。在此「清古」似含有輕微的遺憾之意。在他那個時代，仕女畫的衰微是無可爭論的事實，因為這種畫只追求外表的形似而沒有顧及表達內在人格的尊嚴【註五五】。另外一個沒有被發展的新名詞是「奇古」。這個詞被用來形容九世紀末，十世紀初期四川畫家張素卿的畫像。比郭若虛時代稍早的「益州名畫錄」裏記載着張素卿有接觸大量隋、唐名作的機會，而這個特權使得他的作品因此具有「奇古」的面貌【註五六】。郭若虛的結論可能是受到這個記載的影響。

然而當年老的郭若虛於一〇七〇年代寫成「圖畫見聞誌」一書時，他引以為傲的「現代」已經過時了。他所提到的山水以及花鳥畫的近代大師幾乎全都活躍於五代時期。被他認為天才的三位山水畫家——關仝、李成、范寬——中只有范寬生活在宋朝初年。在他提及的二十四位山水畫家中，只有許道寧一位可以算是范寬的繼承者；而另一位——郭熙——於郭若虛書成之後還活着。其他的畫家都各有所長，不過顯然都受惠於前人造就的氣勢，而不是靠自己的實力【註五七】。郭熙在稍後所寫的「林泉高致」中，以一種新的語氣抱怨與他「同時代的畫家」不成熟，認為他們的訓練以及經驗都太狹隘，同時又偏愛小的題裁【註五八】。

郭若虛的花鳥畫部份列舉了更多畫家的名字，然而真正算得上大家的，如蜀的黃筌以及南京的徐熙都活躍於第十世紀。活躍於開封的畫家則都是他們的後代或門生，其中有少數人具有創造力，然而他們所受到的褒貶却不一致【註五九】。

儘管他對當時代充滿信心，「圖畫見聞誌」中所記過半數的偉大作品還是屬於前輩畫家。郭若虛以後三代人所寫的畫史及畫論中崇古的態度愈來愈明顯。首先，在宋人生活中多方面可看到的尊古作風可於兩位最有名的畫家李公麟及米芾的生平事蹟見到縮影。李公麟、米芾兩人都屬於住在京城的保守畫家。兩人都熱衷於收藏古物，是博古專家，而且孜孜不倦的臨摹古書畫。在畫人及動物時，李公麟以比較認真的態度去找模倣的對象。這種態度在以前除了書法家之外還未見過【註六〇】。

。北宋的畫家派系分明，他們在從事人物畫時分別追隨兩個互相對立的傳統：吳派或曹派。吳當然是指吳道子，曹則可能指六朝的佛教畫家曹仲達【註六一】。在此必須指出，吳、曹究竟指誰並沒有定論，因此可推測與過去的連繫必然是相當鬆散的。吳、曹（不管他們到底指誰）的主要作品必然是指幾個世紀以前就已被毀壞了的壁畫。

除了小幅作品，速寫以及仔細的臨摹本以外，李公麟可能還看過一、二幅傳為吳道子的壁畫。根據這些資料，以及從藝術書籍中讀到有關吳道子不喜用色彩的知識，他開創了以純線條作畫的「白畫」潮流。當吳道子威猛的風格不適用於某種題裁時，他就轉而向風格比較優美、溫和的顧愷之、陸探微學習。既然他喜歡畫體態優美的馬，他就找到中唐大師韓幹。宋徽宗的繪畫目錄——「宣和畫譜」——將當代畫家與過去的偉人連上關係。該書將李公麟與詩人杜甫相比，而表明了徽宗對他精緻簡潔風格的推崇【註六二】。稍後，鄧椿的「畫繼」也把李公麟與中唐的畫牛專家韓滉以及山水畫家李思訓並提。該書寫於北宋滅亡後的一一六七年，因此可信度可能會打折。顯然，李公麟對於各種傳統的線描，細如髮絲，硬如鐵線，或粗獷勾勒都非常精通。憑着他的才能，崇高的社會地位以及能夠觀摩在大收藏家中的名畫的機會，他終於能够在郭若虛認為只有前輩畫家才擅長的題裁中掀起一陣類似「新古典主義復興」的運動。

由於米芾的日常生活被異於常人的時發的奇想及脾氣所左右，要以他的言行作為證據時必須特別小心【註六三】。做為一個古物收藏者，他可能已到了佔有狂的地步。做為一位藝術評論家，他的判斷可能非常敏銳，而在陳述時又可能口無遮攔。沒有一張現代或古代的繪畫及書法逃得過他的輕視及瀆犯。從一則軼事我們知道他藉攻擊李公麟所崇拜的吳道子表明了他對李公麟的嫉妬。他偏愛顧愷之，因此對吳道子的畫一筆也看不上眼【註六四】。另一個太過怪異而流傳年代又較晚因此不太可信的傳說記載在元湯屋的「古今畫鑑」。據說米芾曾經受命當着徽宗面前在一幅屏風上寫字。當他寫完之後把筆擲在地上，大叫：「我已經把二王的醜陋都洗刷淨了。我為大宋王朝帶來了永世的光榮（一洗二王惡體，照耀皇宋萬古）。」【註六五】。

米芾的「畫史」中有幾則這樣自大的例子。他的批評主要是針對着當代或不久前走紅的花鳥畫家而來的。他把花鳥畫放在所有繪畫題裁的倒屬第二位，只有在細微枝節上超過仕女及鳥獸畫。他對五代的著名畫家黃筌的評語是：「雖富艷皆俗」【註六六】。關於宋朝大師的畫，他認為有一些只適合在婚宴上作裝飾之用【註六七】。其他的則「會污染君子家的牆壁，只

可掛在茶坊酒肆」(「馬賁、張自芳之流」皆能污壁，茶坊酒店可)【註六八】。他有一個書齋叫寶晉齋，收藏著最古老而珍貴的晉朝藝術品。他得意的描述那間書齋，當提到掛在那兒他自己畫的一對畫時，他說他自己「不作大幅畫」，並且「無一筆李成、關仝俗氣」【註六九】。

不同於這種任性和傲慢，米芾對別人的誇讚却是真誠的，而且表達得很謹慎。他介紹了兩個新的，後來變得很常用的帶有「古」字的詞彙：他認為「高古」是顧愷之勝過較為平易的吳道子之處【註七〇】。根據「佩文韻府」以及內容詳盡的「大漢和辭典」，「高古」一辭被用於宋朝的詩人圈子中。據說米芾的朋友蘇軾及黃庭堅的詩風都極為「高古」【註七一】(郭若虛在道士張素卿為蜀朝廷所作的畫上的題詩也用了這個讚美之詞【註七二】)。米芾更把這個詞進一步推廣用來形容一張董源的山水畫。董源是五代時的南京宮庭畫師，也是米芾最欣賞的畫家。這張董源的山水畫是米芾的私人收藏，因此他一定更加珍愛。他形容該畫「全幅山骨隱顯，林梢出沒，意趣高古」【註七三】。在米芾所著的「書史」中唯一用到「高古」的一次則相當具有文學意味，他說：「二王之前有高古」【註七四】。至於怎樣用「奇古」來形容第十世紀的山水畫也可在「畫史」找到例子。該書有一段提到唐朝人摹顧愷之的維摩詰像如下：「其屏上(在維摩詰像後面)山水林木奇古，坡岸皺如董源，乃知人稱江南。蓋自顧以來皆一樣。隋、唐及南唐至巨然不移。」【註七五】。

他第二個「古」的用法「古意」，被宋朝的趙孟頫奉為金科玉律，而成為對繪畫的基本要求。米芾對「古」的看法還沒有矯柔做作的成份。他認為學吳道子的宋朝畫家武岳的畫「有古意」【註七六】。在「書史」中他以同樣實事求是的精神評論一位第九世紀的宮廷書法家。這位書法家將書法分為十個風格，並說：「唐玄度諸體書粗有古意。」【註七七】。

「奇古」在「書史」與「畫史」兩書中被用過幾次，含有「特別的古舊」的意思，並且全都指唐或唐以前的作品【註七八】。在「書史」中「勁古」與「簡古」含有讚美的意思。「勁古」一詞出現在中唐草聖張旭條下。文曰：「(張伯高)賀八清鑑帖」，楮紙真迹，字法勁古，不類他書。世間伯高第一書也。」【註七九】。「簡古」出現在懷素條下。懷素是張旭的弟子，並且是一位言行怪異的和尚。文曰：「筆勢簡古，老筆是也。」【註八〇】。

可能在米芾的時代，把這些特性加之於古代的書法比加之於繪畫更自然一些。在書法上，最好的範本一直都是最古的——

年代在第四世紀或者更早。年代這麼早的繪畫作品非常稀少，且早於唐朝的作品可能既不是非常簡單，也不是很有活力。

雖然米芾的書法與繪畫都同樣受人敬佩，但是他在這兩種藝術上所表現的審美仍然有一個明確的距離。在山水畫上他開創了一個新的方向，不愧是一位創造者。他有一幅畫看來似乎是往文人畫的方向發展的嘗試，因而鄧椿如此讚美道：「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，以爲簡則不疏。太高不奇，實曠代之奇作也。」〔註八一〕。

然而，另一方面，他的友人蘇東坡曾對他的書法下了頗爲令人熟知的評語：「近日米芾行書，王鞏小草亦頗有高韻。雖不逮古人（然亦必有傳於世也。）」〔註八二〕。徽宗的書法目錄〔宣和書譜〕，雖然對米芾推崇備至，但只著錄了一件他的作品〔註八三〕。現在在臺北〔故宮博物院〕原乾隆皇帝的收藏中，則有五張他的作品。與此相反的，「奸臣」蔡京的書法，徽宗却有七十七件。

在徽宗時期，古代畫家在藝術家、評論家及買主心目中的地位必然大大的提昇了。持久不懈的大量收藏古代各朝名蹟的結果，使得汴京宮殿的古畫收藏達到一個空前的數目。〔宣和畫譜〕中著錄了一、二五七件從第三世紀到唐末的名作（後期的作品當然遠多於此。他的藏品總共有六、三九六件）。同時，他實行改革，對畫院畫家候選人加以訓練，並對作品給予密切的指導，如此提高了宮廷藝術的水準。宋徽宗對畫院的興趣必定使得皇家的收藏增加了雙倍的價值。從這種制度——經由專家有系統的審查及批評——可以選擇適合於各種不同需要的範本，以訓練具有現代感的眼光及技巧，並且豐富現代人的想像力。

徽宗不太可能把這個看成是唯一的目標。以一個君王的身份，他支持宮中改革派的餘留。他的早期教育改革之一就是成立一間學校來培養京城的年青畫師（此外還有書法、算學及醫學的學校）。這個學校的課程注重從自然中寫生，以替代對古畫的模倣〔註八四〕。這個原則很難令人相信曾被嚴格的執行，或執行很久。因爲這間獨立的學校只維持了二、三年（從一一〇四到一一〇六年）。然而，根據一則徽宗到畫院參觀的記載，他非常關切畫家應對大自然作深入的觀察〔註八五〕。

宋徽宗本人也精於書法，他創造了一種新的風格。這種書體與其他人的極不相同，因此後人認爲是受到他的畫法的影響而創造的。他致力於花鳥畫，花鳥畫是十世紀中葉才新興起的題裁。〔宣和畫譜〕中著錄了二、七八六張花鳥畫，爲全部收藏的四〇%。所有著名的當代畫家作品都被選入，如黃筌的有三四九張，徽宗畫院的吳元瑜則有一八九張。山水畫家李唐也

出身於徽宗的畫院。他融滙前人，再加以高強的創造能力，使得他單槍匹馬所建立的風格支配了其後一個世紀及半個南宋王朝。

毫無疑問的，「宣和畫譜」比以往的畫論著作瀰漫着更深的崇古色彩。這一點可以從文中經常用到「古人」看出。他提到「古人」並非用來與當代的畫家相比，而是作為單獨的例子使用。令人驚訝的是，這些用到「古人」的例子中沒有一個落入用於書法的可悲方程式，如「他沒有達到……」「他比不上……」「現代沒有……好」之類。這些公式無疑也可以適用於著錄在「宣和畫譜」中的許多畫家。然着它所著重的並不在此，而在於那些能够精通或超過傳統畫家的例子。那些畫家的創造能力准許他們從傳統中學習，而又不犧牲畫家的獨立性。

在李公麟條下提及李公麟的父親曾做左朝議大夫：「喜藏法書名畫。公麟少閱視，即悟古人用筆意。」【註八六】。提到五代擅長畫龍的僧人傳古時說：「其放逸處，未必古人所能到。」【註八七】。

貴族出身的王詵是米芾、李公麟及蘇東坡的友人和贊助者。他不僅是一位早於徽宗的大收藏家，同時本身也是一個有成就的山水畫家。文中說他「（詵）若筆思致，遂將到古人超軼處。」【註八八】。關於另一位山水畫家，宋宗室皇子的趙宗漢有如下記載：「氣韻蕭散，有江湖荒遠之趣。識者謂不減於古人。」【註八九】。

宋朝畫鹿及猿的專家易元吉條下說：「初以工花鳥專門，及見趙昌畫，乃曰：『世未乏人，要須擺脫舊習，超軼古人之所未到，（則可以謂名家）。』」【註九〇】。

宋花鳥畫家崔白條下說：「其妙處亦不減於古人……非其好古博雅，而得古人之所以思致於筆端，未必有也。」【註九一】。【（二、三十年以前書法評論家黃庭堅以更謹慎的語氣批評崔白：「近世崔白筆墨幾到古人不用心處。」【註九二】）】。

「高古」在「宣和畫譜」中出現的次數比以往的書多，而且用意也比較廣泛。譬如用來形容石恪怪異神奇的人物畫【註九三】；十一世紀畫師郭忠恕的工筆宮殿建築【註九四】；僧傳古所創的簡筆龍畫【註九五】；十一世紀山水畫家孫可元的氣韻【註九六】；還有徽宗的宦官梁揆所臨收藏於宮內歷代大師的作品【註九七】。與傳統的關係只有在第二及最後一個例子中清楚；在其它的例子中則暗示它現在可能具有詩意性的模糊，頂多只不過是一句時髦的恭維。五十年以後鄧椿評論十二世紀畫家兼

至誠「意匠精深，筆法高古」【註九八】，在此這個「高古」也帶有這種新的模糊的概念。

把成立於一一〇四年的畫院與書院的課程比較一下，就可以看出傳統對書法的影響比對繪畫更大。兩個課程都要求學生熟悉最古老的字典——可能是要使得他們對遠古的知識更加紮實——同時至少一部儒家經典。學畫的學生「以不做前人，而物之情態形色俱若自然，筆韻高簡爲工。」（不模倣前人，而是根據自然描繪對象的情態與生理特色。技巧靠筆墨的高低來表達）【註九九】。年青的書法家模倣的對象，眞行以二王、歐陽修、虞世南、顏眞卿、柳公權爲法；草書則以漢朝張芝九體爲法。最成功的書法是「鋒藏畫勁，氣清韻古，老而不俗」。而最低下的則「模倣古人筆畫，不其得意」【註一〇〇】。

從最簡單的數據就可以看出傳統在徽宗的書法收藏及目錄中有比畫更重大的地位。我們已知五代以前的畫只佔他的收藏的二〇%，然而五代以前的書法却佔八〇%。與徽宗對於現代山水花鳥的偏好相反的，他對當代人的書法收藏區指可數，唯一的例外是對他的大臣蔡京以及南唐的最後一位君主的作品收藏各有七十七件與二十四件。據說他自己的書法就是由後者演變來的。與此相反，他專注於古代的書法家。他的收藏中，王羲之的作品不下於二四三件，王獻之的有八十九件，歐陽修、虞世南、顏眞卿及柳宗元各有四十件、十三件、二十八件及十一件。有名的中唐草聖張旭及懷素則各有二十四件及一〇一件。

「宣和書譜」也比「宣和畫譜」更爲崇「古」。整個說來，這本書中提到古代或者晉及劉宋大師的次數比後者多了三倍。在此，個人的成就可能被突出作爲成功的例子，同時一定是失敗的例子也不多；與其他大收藏家一樣，徽宗可能更喜歡小疵疵上的坦白。然而有一次，古代的標準却以最赤裸的形式出現。在第九世紀草書專家裴素（學二王）條下有如此的評載：「（觀其空籀一帖）可謂用意，然力不甚勁而姿媚有餘。顧未得古人落筆之妙……，且羲、獻以字畫之妙出東晉，曠然爲千古翰墨之祖。後之學者未論『升堂入室』【註一〇一】，而稍窺其藩籬已足以名世。況素之字學，殆已逼人。」【註一〇二】。

徽宗時代對古物的狂熱延續到他的兒子高宗時代，而在杭州流行。這種狂熱不僅鼓勵了對已被接受的古典作品的模倣，同時也擴及到已經過時或已被淘汰的風格的復活。對郭若虛說來，唐朝李思訓以後的畫家已經過時了。然而，現在他們却在兩位王孫畫家趙令穰與趙令松的山水畫中復活。當趙伯駒將藍、綠、金的使用標準化以後，杭州就增加了一份更明顯的古拙

情調。對一個沒有原則的折衷派來說，似乎無論是現代或復古的風格，視需要而定，都可獲益。四川畫家周素，山水師李思訓，人物師顧愷之，然而佛像則滿足於師法與他幾乎同時代的李公麟【註一〇三】。由同一資料，我們又知道另一位北宋晚期的人物畫家晁補之模倣的對象包括了從吳道子、周昉到崔白之間至少十二個畫家。從他們那裏借取不同的部份而併湊成自己的畫【註一〇四】。

我們知道徽宗本人是一位非常細心的臨模大師。現存有兩幅手卷就是他的原作。據說這兩幅畫都做自己失傳的第八世紀擅長官女作樂題裁的張萱的畫【註一〇五】。據說徽宗還親手臨模了現已遺失的第四世紀畫家衛協的「高士圖」。不過，因為有關這幅倣製品的記載不早過明末，因此它的價值不會太高【註一〇六】。然而，至少我們可由此知道徽宗曾經收藏了一張傳為衛協作的「高士圖」【註一〇七】。

另一件附帶有趣的事，是由五代到南宋有許多畫家以「古」字為名號。譬如第十世紀的和尚傳古；十一世紀的孫知微，字太古；北宋末期有宋迪字復古，張宗古及何古古；南宋有鄭希古、劉宗古，李唐字晞古、賈師古、宋敏字好古、吳古松、劉古心，僧維翰字古清【註一〇八】。與此相反，「歷代名畫記」中只有一位畫家以「古」為名號，那就是第八世紀的肖像畫家周古言【註一〇九】。

有關南宋人對繪畫審美轉變的資料比北宋的少。富有野心的南宋繪畫史著作「畫繼」極少涉及古代與現代輪流交替的問題。當時最具代表性的繪畫是宮廷喜愛的「學院派」。有幾代人之久，此派的繪畫都能以謹慎的態度取得「古」與「今」的協調。其中近代的成就通常扮演著主要的角色。對記錄人類活動的人物畫寫實的要求比以往更高。由李唐開創，馬遠、夏珪發揚光大的山水畫派，顯然發展得比較晚。此種風格由北宋演變而來，然而却不同於以往的任何風格。無論是構圖或形式都沒有復古的痕跡。相反的，它的混合光與霧的典型手法，以濃暗堅固的實體與半隱半現的東西對比的處理技巧，顯示了畫家曾對大氣現象加以研究。這種興趣是以往所沒有的。

從寫作於元朝早期的二本非常重要的著作中，我們却得到一個很不相同的印象。這兩本書的作者都是活動於南方的鑑賞家，而他們的前半生都生活在南宋。這兩本書中較早一本的作者周密是有名的文學家，一二五〇年左右任浙江的地方官。他

著作包括一系列他在一二九〇年左右所看到的藝術品的筆記。大部份的內容都包括在「雲烟過眼錄」(書名取自蘇東坡有名的自白，至於字彙觀點則大部份來自米芾)【註一一〇】。更詳盡的資料則可見於他所著的另一本書「志雅堂雜鈔」【註一一一】。從大量零星的資料中可以得到一個令人驚訝的結論：元初活躍於南方的收藏家們連一張南宋院派的繪畫作品也沒有。這種對於剛被滅亡的時代一窩反的現象，從周密書中所列的最大的收藏家趙與懃的收藏也可看出。趙與懃出身宋朝宗室，早於一二三〇年代就是京城地區的都丞。所有曾經在杭州活動過而還受人歡迎的畫家都不算是典型人物：如李唐，他的大半生都活躍在北方；十二世紀的馬和之是一位業餘的文人畫家；而同一時期最有名的趙伯駒，則擅長唐朝的青綠山水，作風古拙。

其他兩本書都是對於前代著名畫家批判性的筆記，作者是湯垕。南方人的湯垕曾在北京住過，並在那裏有機會與既是畫家又是鑑賞家的皇家圖書館館員柯九思會談。這兩本書中比較長，而較為概論性的是「古今畫鑑」。據說，大約一二三〇年他死後才出版【註一二二】。較短但細節較多的是「畫論」【註一二三】。

湯垕坦率的說：「今人收畫多貴古而賤近。」【註一二四】。他卑視南宋院體畫：「宋南渡士人多有善畫者，如朱敦儒(希真)、畢良史(少董)、江參(道貫)，皆能畫山水窠石等畫。畫院諸人得名者如李唐、周曾、馬賁，下至馬遠、夏圭、李迪、李安忠、樓觀、梁楷之徒。僕于李唐差加賞閱，其餘亦不能盡別也。」【註一二五】。

終於，在湯垕的辭彙中，「古」被用為一種價值指標，而獨立存在了。最露骨時，可能被單獨使用：因此對北宋擅畫水牛的裴文睨有這樣的評語：「工畫有聲，然形似有之，古亦不足也。」【註一二六】。

與湯垕幾乎同時代的趙孟頫題在唐曹霸「畫馬圖」上的贊語也被引用：「唐人善畫馬者甚衆，而曹、韓爲之最。蓋其命意高古，不求形似。」【註一二七】。

韓幹的學生戴嵩擅畫牛，湯垕評他：「古人云牛畜非文房清玩。若其筆意清潤，開卷古意勃然有田家原野氣象。余于嵩有取焉。」【註一二八】。

「古意」是一個很重要的雙語詞。湯垕用此批評畫風古拙的趙伯駒。認為他的青綠山水雖然肖似唐畫，但「爲人嫵媚無古意」【註一二九】。此外，宋朝人物畫家郝澄：「畫馬甚俗。嘗見人馬圖不過一工人所爲，殊無古意。」【註一三〇】。

「高古」一詞出現在十一世紀山水畫家高克明條下。他擅長在扇子及橫條上作小景畫：「山水雖工，不免畫人之習，無深厚高古之氣。」【註二二】。相反的，對馬和之的評語是：「作人物甚佳，行筆飄飄，時人目爲小吳生。使能脫去俗習，留意高古（亦人未易到也）。」【註二三】。

湯屋對禪僧畫家牧谿所下的評語使得現代推崇他的日本人感到困惑與失望。他說：「近世牧谿僧法常作墨戲，粗惡無古法也。」【註二四】。相反的，對現在幾乎已被遺忘的畫家陳琳，他却恭維有加。陳琳是南方人，宋亡後還活着。他對陳琳的記載如下：「江南畫工陳琳仲美，其先本畫院待詔。琳能師古，凡山水竹花禽鳥皆稱其妙。見畫院摹倣佛古人。子昂相與講明多所資益，故其畫不俗。宋南渡兩百年，工人無此手也。」【註二五】。

趙子昂與陳琳的對話錄，如果能找出來，將有助於我們了解在一個動亂的時代新的標準如何形成。在上述情況下，陳琳的成功是不尋常的。他是一位畫院待詔，從後來被評爲陳規守舊的經驗中學習；他經由倣本去認識古代偉大的作品。那些倣本都出自院派畫家，而他們本身的畫已不被現代人重視。唯有從趙孟頫現存的其它著作，我們才能將他可能對陳琳說的話拼湊起來。譬如在一三〇一年，他寫了以下一段經常被引用的題跋：「作畫貴有古意。若無古意，雖工無益。今人但知用筆纖細，傅色濃艷，便自爲能手。殊不知古意既虧，百病橫生，豈可觀也。吾所以作畫，似乎簡率，然識者知其近古（故以爲佳）。」【註二六】。

現藏於美國「佛利爾美術館」趙孟頫的「三羊圖」上的題跋如此寫着：「雖不能逼近古人，頗於氣韻有得。」【註二七】。趙孟頫迫切的需要一個清白的自我形象，因此無論他的謙虛是出於真心或虛偽的，這段話與兩世紀前蘇東坡的說法正好形成一個強烈的對比。蘇東坡寫道：「吾書雖不佳，然自出新意，不踐古人，是一快也。」【註二八】。

在此文的結語中，將繪畫與書法的年代表與第三種重要的藝術——文學——作一比較可能會有意義。透過儒家與道家的教學，文學達到後人所謂的「黃金時代」的時間比書法早了幾個世紀，而比繪畫至少早了一千年。此後的進化趨向於錯綜、富麗及膚淺，因而在唐初激起了第一次對「近古」的刻意排斥。在元朝的評論家及鑑賞家排斥南宋繪畫的大約六百年前，初唐作家陳子昂已在抱怨：「文章道弊五百年矣，漢、魏風骨，晉、宋莫傳。」【註二九】。

在一首論詩的文章中，李白有同樣的看法：「梁陳以來，艷薄斯極。將復古道，非我而誰？」【註一二九】。

中唐時韓愈及柳宗元開始鼓吹從根本回復古人理想的必要，並且提倡古文以便最有效的表達古人的道德教育。在這運動之中，被選來當爲模範的是周及漢朝的散文：包括儒家經典、莊子、離騷、史記、揚雄及司馬相如。由北宋歐陸修推動的更爲成功的第二波淨化運動中，這兩位唐朝的改革家（有時韓愈一人），也被列入名單之中。一位古文詩詞的領導人物穆修（原文作 Yin Shu，不知何指，譯者註）寫道：「唐之文章初未去周、隋、五代之氣。中間稱得李、杜其才……，道未極其渾備。至韓、柳氏起，然後能大吐古人之文，其言與仁義相華，實而不雜……皆辭嚴義偉，製述如經，能卒然聳唐德於盛唐之表。」【註一三〇】。

支持文學上的復古運動的文人認爲，古人值得敬佩的地方被總結於唐朝古文運動者提到的幾篇古文著作中。荀洵提到五位值得敬佩的古人：孔子、孟子、荀子、揚雄及一千年後的韓愈【註一三一】。書法上的古典主義者則推崇漢朝的張芝、二王，加上唐朝的「歐陽、虞、顏及柳」。在繪畫史上，可作爲「典範」的大師的年代要晚了一段時間：除了第四到第八世紀的顧、陸、張、吳之外，還有第十一世紀中興人物畫的李公麟。

人們很容易將中國歷史家所信仰的「中興」概念加之於書、畫與文學。然而，這種比擬只對文學合適，因爲只有在文學上才可能從美學及道德的角度談到一個延長的衰頹時期，以及排斥現存風格的迫切需要。在書法上，二王與初唐之間的畫家並沒有被貶抑。被張懷瓘列爲妙品的十個書法家，包括六位從劉宋到陳的大家以及四位第十世紀的書法被列於同一個很高的品第。張懷瓘從來沒有表示前六位的作品有衰頹之象，或唐人復興了前人遺忘的東西。

在人物畫方面轉變的方向很清楚。古代的題裁以及一度被看成古典的繪畫風格，從唐到十一世紀確實曾消失了一段頗長的時間。然而，李公麟的復古幾乎不過是純粹個人審美上的偏好。那是一種狹隘的憶古情懷，而沒有任何強烈的道德原則；沒有人相信肖像畫以及利用圖畫說教能拯救繪畫於衰頹。重要之點不在此，而在於從非人物的題裁取景，以及以書法的方法作畫。這兩點都太新穎，而且它們的關係也不够清楚，以致於無法納入任何一位歷史家的進化程序。促使它終於創造出與舊風格並存而可令人信服的形式的原因，首先是學院風格在南宋長期佔有主導地位，其次是學院派被元朝的改革者完全排斥，

這兩個因素。

以上任何情況都沒有超過中國人視過去為理想的傳統反應。元朝的繪畫累積了大量的經驗，因此新舊的鴻溝必定比在文學及書法中大。對趙孟頫及跟隨他的元四大家來說，無論他們能在畫中表現多少「古意」，要在山水中實現「中興」，比起唐、宋的古文大師或沒有斷層過的書法家來都要不實際，或甚至是虛構的。

註釋

- 【註一】：俞劍華，「中國繪畫史」（上海一九五五，一：一一—一二）及「中國畫論類編」（北京，一九五六，一：四、六）中都引用了相關文句。又見本文作者的文章「早期中國畫中的氣韻生動及構圖」（Life-motion and the Sense of Space in Early Chinese Representational Art），「美術期刊」（Art Bulletin），30（1948）：170，第二十一期。
- 【註二】：本文作者，「早期中國畫中的氣韻生動及構圖」，一七一—一二二頁。
- 【註三】：張彥遠，「歷代名畫記」，卷四。
- 【註四】：此書曾譯成英文，編在艾克（W. R. B. Acker）著「唐及唐以前的中國繪畫論著」（Some Tang and Pre-Tang Texts on Chinese Painting），荷蘭、萊頓（Leiden），一九五四，頁九。
- 【註五】：同前，頁六—七。
- 【註六】：我所用的版本是十六世紀中期發行的「王氏書苑」。一九二二年上海重印。
- 【註七】：「法書要錄」，七—九章。「法書要錄」也收錄在余紹宋的「書畫書錄解題」（台北，一九六八），4/2a, 2b。中村茂夫著「中國畫論的展開」一書（京都，一九六五）中有詳論，見三三一頁。「王氏書苑」版的「法書要錄」中，「書斷」在第四冊，第五部份。最後一部份記載此書的寫作年代是七二四—七二七。同一作者已遺失的「書畫斷」的片言支語也被引用，特別在「歷代名畫記」中。
- 【註八】：「法書要錄」，第八章。在「王氏書苑」，4:26a。
- 【註九】：「道德經」第三十八章。
- 【註一〇】：「法書要錄」，第八章。
- 【註一一】：「法書要錄」，八—九章。
- 【註一二】：「法書要錄」第三章。關於李嗣真的「書後品」見余紹宋「書畫書錄解題」，4/1b。李嗣真還有詩及畫的論著，但只剩斷章殘句。後者常被「歷代名畫

記」引用。日本學者島田修二郎著有「李嗣眞の畫論書」一文，刊於「神田博士還曆記念書誌學論集」（京都，一九五七）。李嗣眞傳「舊唐書」，「新唐書」皆有。西元六六六年成爲國家圖書館員，死於六九六年。

【註一三】：「歷代名畫記」，卷四。

【註一四】：「歷代名畫記」，卷五。

【註一五】：「法書要錄」，卷二。

【註一六】：「法書要錄」，卷八。

【註一七】：同前，21b, 22b。

【註一八】：「法書要論」，卷四。「左王氏書苑」2:49b。

【註一九】：「法書要錄」不錄。「王氏書苑補益」卷一。「美術叢刊」（台北，一九六五），4:144。又見余紹宋，「書畫書錄解題」，3:1a-2a。中村茂夫，「中國畫論的展開」，二二七頁。

【註二〇】：「王氏書苑補益」，卷一，1/16。「美術叢刊」，4:1。

【註二一】：同前。

【註二二】：「王氏書苑補益」，卷一，頁1/1b, 5a。

【註二三】：「王氏書苑」，p.29。

【註二四】：「歷代名畫記」，卷二，「論名價品第」。

【註二五】：艾克，「唐及唐以前中國繪畫論著」，一九八頁。

【註二六】：「歷代名畫記」，卷一。論畫六法。

【註二七】：韋格（L. Wiegner）翻譯，見「Les P'eres du System Taoiste」一書（巴黎，萊頓，一九五〇），二二三頁。

【註二八】：唐徐誥「論書」（「法書要錄」卷三有錄，輯於「王氏書苑」2:22b）中論及唐早期三個書法家對傳統的傳承：「虞（世南）得其筋，褚（遂良）得其肉，歐陽（修）得其骨」。張懷瓘「畫斷」（卷一，輯於「王氏書苑」4:29b, 35b，「法書要錄」卷八）中也用了筋、肉、骨的比喻來形容其它三個書法家，但順序爲肉——骨——筋。顯然在批評書法時「神」並沒有被用到，而在評畫時也沒有用「筋」這個標準。這兩種批評系統在「筆法記」中被混而爲一。「筆法記」的作者據傳是第十世紀的山水畫家荆浩。他將用筆的特點歸納爲「筋」、「肉」、「骨」、「神」四項。

【註二九】：「歷代名畫記」，卷一，頁五。

國立故宮博物院
NATIONAL PALACE MUSEUM

- 【註三〇】：同前，卷二之一，「論顧陸張吳用筆」。
- 【註三一】：同前。
- 【註三二】：「歷代名畫記」，卷一之四，「論畫六法」。
- 【註三三】：「歷代名畫記」，卷六。
- 【註三四】：「歷代名畫記」，卷十。
- 【註三五】：「歷代名畫記」，卷五。
- 【註三六】：同書，卷十。
- 【註三七】：同書，卷九。
- 【註三八】：同書，卷九。
- 【註三九】：同書，卷十。
- 【註四〇】：同書，卷八。
- 【註四一】：同書，卷九。
- 【註四二】：本文作者修正過的譯文「著名的唐朝畫家（Celebrated Painters of the Tang Dynasty）」，刊於 *Artibus Asiae* 31 (1958)：204-30。原來的譯文「唐朝名畫家（The Famous Painters of the Tang Dynasty）」刊於 *Archives of the Chinese Art Society of America*, 4 (1950)：5—18。
- 【註四三】：本文作者，「著名的唐朝畫家」，二〇六頁。
- 【註四四】：劉道醇，「聖朝名畫評」，卷一，見「王氏畫苑」5:1b。
- 【註四五】：同書，卷一。見「王氏畫苑」5:20b。
- 【註四六】：同書，頁 21b。
- 【註四七】：同上，卷三。「王氏畫苑」5:30a。
- 【註四八】：同上，卷一。「王氏畫苑」5:29b。
- 【註四九】：「圖畫見聞誌」有本文作者的英譯本 Kuo Jo-hsi's *Experiences in Painting*, (Washington D. C., 1951)。
- 【註五〇】：「圖畫見聞誌」，「論古今優劣」。
- 【註五一】：同書，卷四。

【註五二】：〔法書要錄〕，卷八，〔王氏書苑〕，4:29a。

【註五三】：同上，頁30b。

【註五四】：〔圖畫見聞誌〕，卷一，「論三家山水」。

【註五五】：同書，「論婦人形相」。

【註五六】：〔圖畫見聞誌〕，卷二。

【註五七】：〔圖畫見聞誌〕，卷三。

【註五八】：此文有Shio Sakanishi的英譯（倫敦，一九三五）。

【註五九】：〔圖畫見聞誌〕，卷三。

【註六〇】：E. Meyer 的 *Chinese Painting as Reflected in the Life and Thought of Li Lung-mien*（紐約，一九三三）。O. Siren 的 *Chinese Painting Leading Masters and Principles*（紐約及倫敦，一九五六—五八），2:39ff。次及 Richard Barnhart 的論文「Li Kung-Lin's Use of Past Styles」（在〔藝術家與傳統〕一書中）都有論及。

【註六一】：〔圖畫見聞誌〕卷一，「論曹吳體法」。

【註六二】：〔宣和畫譜〕，卷二，並見Siren, *Chinese Painting*, 2:39—40。

【註六三】：Nicole-Vandier-Nicolas 的書 *Art et Sagesse en Chine, Mi Fou (1051—1107)*（巴黎，一九六三）談及米芾的個性及生平。他同時將米芾的〔畫史〕譯成法文·*Le Houa-che de Mi Fou*（巴黎，一九六四）。

【註六四】：〔畫史〕，卷三。

【註六五】：見〔美術叢刊〕，冊一，一七五頁。

【註六六】：〔畫史〕，三九頁。

【註六七】：同書，九〇——九一頁。

【註六八】：同上，六八——六九頁。

【註六九】：同上，七四頁。

【註七〇】：同上，五九頁。

【註七一】：〔大漢和辭典〕，十二冊，No. 4933/308。〔歐陽公詩〕，猶有國初唐人風氣。公能變國朝文格，而不能變詩格。及荆公蘇黃輩出，然後詩格及於高古

」。

【註七二】：「〔圖畫見聞誌〕，卷六：「覽其贊，賞其文詞之高古，玩其書，愛其點畫之雄狀」。

【註七三】：「〔畫史〕，十五頁。

【註七四】：見「美術叢刊」，卷一，八十一頁及「王氏書苑」，6:34a。

【註七五】：「〔畫史〕，五十六頁。

【註七六】：「〔畫史〕，二十三頁。

【註七七】：「美術叢刊」，七十九頁；「王氏書苑」，頁31b。

【註七八】：在「〔畫史〕」中「奇古」被用來形容一張老子渡關圖，畢宏的木石圖及山水圖，一張唐朝無名氏的山水畫，以及一張謝靈運（第五世紀詩人）的肖像畫。

在「〔書史〕」中「奇古」則被用來形容梁朝阮研的草書及精通各法的蕭子雲的作品。見「美術叢刊」，1:62, 82，或「王氏書苑」，6:2a, 36a。

【註七九】：「美術叢刊」，1:68，「王氏書苑」，6:16a。

【註八〇】：同上，七十八頁或30b。

【註八一】：「〔畫繼〕」，卷二：「〔王氏書苑〕」，7:17b。

【註八二】：「〔東坡題跋〕」，卷四〇在汲古閣本，頁39a。

【註八三】：「〔宣和畫譜〕」，卷十一。「〔叢書集成〕」本，二八二—二八五頁。

【註八四】：「〔宋史〕」第一五七。

【註八五】：「〔畫繼〕」，卷十。

【註八六】：「〔宣和畫譜〕」，卷七。「〔叢書集成〕」，一九七頁。

【註八七】：「〔宣和畫譜〕」，卷九。「〔叢書集成〕」，二二六頁。

【註八八】：「〔宣和畫譜〕」，卷十二，「〔叢書集成〕」，三二九。

【註八九】：「〔宣和畫譜〕」，卷十六，「〔叢書集成〕」，四四五。

【註九〇】：「〔宣和畫譜〕」，卷十八，「〔叢書集成〕」，五〇九。

【註九一】：「〔宣和畫譜〕」，卷十八，「〔叢書集成〕」，五一九。

【註九二】：「〔山谷題跋〕」，卷三，「題李漢舉墨竹」。



【註九三】：「宣和畫譜」，卷七，「叢書集成」版一九〇。

【註九四】：「宣和畫譜」，卷八敍論。「叢書集成」版二一四頁。

【註九五】：「宣和畫譜」，卷九，「叢書集成」版，二三九頁。

【註九六】：「宣和畫譜」，卷十一，「叢書集成」版，三〇六頁。

【註九七】：「宣和畫譜」，卷十二，「叢書集成」版，三三六頁。

【註九八】：「畫繼」卷六，「王氏畫苑」，8:16a。

【註九九】：「宋史」，一五七卷「選舉志」，有關教育制度條。百衲本，頁35b。

【註一〇〇】：同上，頁34b。

【註一〇一】：此句成語出於「論語」第十一，十四頁。

【註一〇二】：「宣和畫譜」，卷十八。叢書集成版，四〇七頁。

【註一〇三】：「畫繼」，卷三。

【註一〇四】：同上。

【註一〇五】：喜龍仁(Siren)，「中國繪畫」，1:144，「搗練圖」(波士頓美術館藏)，及一四五頁「虢國夫人春遊圖」。

【註一〇六】：汪珂玉，「珊瑚網畫錄」，卷三。

【註一〇七】：「畫譜」，卷五。「叢書集成」版，一五〇——一五一頁。

【註一〇八】：元夏文彥的「圖繪寶鑑」(一三六五)著錄了這些畫家的名字。「畫史叢書」(于安瀾編，上海，一九六二)，卷三，三四、四三、五〇、六七、八六、九五、一〇〇、一〇三、一三〇、一三三、一五〇、一五三頁。

【註一〇九】：「歷代名畫記」，卷十。「圖書集成」版，三一頁。

【註一一〇】：「美術叢書」有錄。一九二八年的上海版第二冊，卷二，1:2。台北重印的則在第十二卷。關於周密與趙孟頫的密切關係，見李鑄晉著：「Autumn Colours On the Chiao and Hua Mountains」一文(Ascona, 1965)。

【註一一一】：收錄於「美術叢書」中的不同版本，第三冊，卷三，第四頁；或第二十三卷。

【註一二二】：「美術叢刊」再版：1:129-79。張雨於湯屋死後為該書寫了前言。該文簡短的提到了湯屋與柯九思的關係。進一步的資料尚缺乏。很可能張雨將湯屋的筆記編輯起來，再加上他自己所有的資料而成此書。

- 【註一三】：「美術叢刊」，I:153—157。
【註一四】：「美術叢刊」，一五六頁。
【註一五】：「美術叢刊」，一七六頁。
【註一六】：「美術叢刊」，一七三頁。
【註一七】：「美術叢刊」，一六三頁。
【註一八】：「美術叢刊」，一六四頁。
【註一九】：「美術叢刊」，一六三頁。
【註二〇】：「美術叢刊」，一六九頁。
【註二一】：「美術叢刊」，一七三頁。
【註二二】：「美術叢刊」，一七七頁。
【註二三】：「美術叢刊」，一七七頁。
【註二四】：「美術叢刊」，一七八頁。
【註二五】：引用於李鑄晉，*The Freer Sheep and Goat and Chao Meng-Fu's Horse Paintings, Artibus Asiae* 30 (1968):303。
【註二六】：同上，二八一頁。
【註二七】：「東坡題跋」，卷四，「評草書」。集古閣本16b—17a。
【註二八】：青木正兒，「中國文學思想史」（東京，一九四三），八十八頁。及郭紹虞「中國文學批評史」（上海，一九五六），九十八頁。
【註二九】：青木正兒，「中國文學思想史」，九十一頁。郭紹虞：「中國文學批評史」，一〇〇頁。
【註三〇】：郭紹虞著，「中國文學批評史」，一四二頁。
【註三一】：同上，一六六頁。

譯者案：這篇文章原發表於「藝術家與傳統——中國文化中傳統的運用」(Artists and Traditions—Uses of The Past in Chinese Culture)一書。該書是普林斯頓大學一九六五年五月研討會的論文集。一九七六年由該大學出版社出版。克里斯·莫克(Christian F. Murck)編輯。本文作者Alexander Soper是紐約大學中國藝術史教授。