

絕妙
好畫

情深筆墨靈

清代繪畫名品欣賞

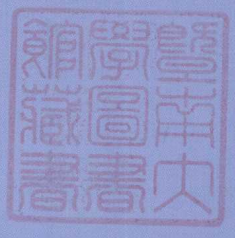
羅青



絕妙
好畫

情深筆墨靈

清代繪畫名品欣賞



羅青

【前言】

絕妙好畫：從臨摹品評到研究收藏

「絕妙好畫」系列：《畫外笛聲揚》、《紙上飄清香》、《情深筆墨靈》三書，詳論由元至清四百多年間之六十二位名家的六十多幅畫作；以「意在畫外奇」、「人品畫中求」、「神思動千載」三個焦點，精讀細剖他們在山水、人物、花鳥上的傑出表現。畫家及畫作的次序，依時代先後排列，以收藝術史式的回顧之效。山水、人物、花鳥，也儘量求其平衡，其中山水最多，約三十二幅；花鳥次之，約十九幅；人物又次之，約十一幅，幅幅均為一時之選，他處難得一見，十分珍貴。

「意在畫外奇」指的是繪畫除了構圖、筆法、色彩外，還要立意高遠，設想深刻，令觀者有所回味；「人品畫中求」則闡明畫家生平與其繪畫之關係，以收「知人論世」之功；「神思動千載」則強調想像力（神思）無遠弗屆，只要精深又動人，畫成或「化成」藝術作品之後，可以超越時空，使世上所有的人都能受其感染，進入其藝術的境界。上述三種觀點，相輔相成，貫穿三書之間，讀者如能前後對照，必能有所收穫。

在把握上述三個重點之後，讀者可先從畫幅的章法、筆法、設色……開始，一步步，通過畫的形式進入畫中之趣，然後再一躍而出，飛入「畫外之意」的境界，細細體會古人的用心及意匠，不斷打破時空的限制，與歷來所有天才的藝術靈思相契相合。藝術的欣賞，最終的目的，便是藉著領悟圖象及文字所呈現出來的想像力，以提昇自己在各方面的觀察力及創造力。讀者苟能如此，圖畫之功，便可參天地之化育了。

本書所選的作品，多為各方從未發表之名蹟；原件拍攝，細節放大；配合許多一手的藝術史料原文引用，條例在側，不但可供習畫者臨摹借鑑，亦可供愛畫者欣賞品評，更可資研究者引用參考，還可為收藏者指南攻錯。字數雖不多，但望能收一舉數得之效，還乞海內方家不吝賜教，以冀精益求精、層樓更上。

【自序】

收藏眼·求道心

收藏是對藝術作品深刻的鑑賞，收藏是對美學思想深入的了解，收藏是對時代文化複雜的重估。

收藏活動從個人的喜好開始，通過品味的鍛鍊，進入美學思想的探索；然後，從個人高塔式的視點提昇到高峰式的綜覽，從看清楚一個地區的變化，到掌握一整個時代的動向。

收藏活動是從藝術中的一個小點開始，慢慢擴展到各式各樣各類的藝術。然後從藝術的領域跨出去，進入文學、哲學（美學）……及其他學科的領域。而開始的那一小點，是收藏活動的大本營，指揮中心，心靈最終的安頓之所。

收藏活動是從感性開始，在藝術品的原野中任意奔馳，恣意採擇。然而，目標與方向的設定，終究要靠理性的指引。收藏活動的最高層次，是達到感性與理性的統一。收藏活動的最大喜悅，來自理性驗證感性的正確無誤，最後達到：「這是一件我所不喜歡的好藝術品，那是一件我所喜歡的壞藝術品」這樣的境地。

收藏活動是複雜的價值重估，是驚人的價值創造，是全新價值系統之發現。收藏活動是一種對自己品味的投資冒險，是對自己眼力的賭博冒險，是對自己知識的信任冒險，更是對自己信心的長期冒險。收藏的成敗，完全由自己負全責。品味、眼力、知識、信心，是收藏冒險的四大要件，缺一不可。一旦起程，只有全力以赴，享受那一路上各種雄偉奇絕的風景，享受自己綜合判斷能力的成果，同時也要品嚐誤入歧途，不斷落入陷阱泥淖的痛苦。

收藏活動最大的樂趣，最高的境界，是一全新審美體系之發現。通過收藏以及不斷的研究及探索，一個不為人知的世界，一個被人忽略的宇宙，一套動人的思想表現，一串深邃的人性刻劃，被重新介紹到大眾的眼前。這其中有預言家的狂喜，有先知式的天啓，有不薄今人的自重，亦有尚友古人的快慰，至於伴隨而來的金錢重估，尚是餘事。

總而言之，收藏活動是一連串博學、深思、明辨的過程；不能走上這一條充滿險阻但又美麗無比道路的人，只不過是董其昌口中的「好事家」而已；等而下之的，只配稱之為「聚訟家」：毫無真知灼見，日逐他人「耳食」，四處搬弄是非，最愛顛倒黑白——最後終於淪為騙丹青之色，詐盲啞之財，展狡獪之伎倆，露貪愚之本性，不但離正道日遠，更是與藝術的理想與追求，背道而馳。收藏成癖，愛藝成癡的人，宜以此為誠。

【導言】

神思動千載：師古與創新

一、勤學古人？師心自用？

一般說來，藝術貴在創造、創新，而不重臨摹、因襲，其理甚明，毋庸多議。

但何謂創造？什麼是創新？又如何創新？則又眾說紛云，難以判斷。以彩墨繪畫而言，清初四王有所謂「仿古」、「師古」之說，希望「力追古法」，強調「一樹一石皆有原本。」從藝術史的角度來看，他們努力研習過去的精神，為中國彩墨畫，開創了一片不可忽視的新天地，值得大家承繼研究，甚至發揚光大。

四王之首的王時敏（一五九二—一六八〇年）在他的《西廬畫跋》之中，便大膽指出，畫畫要「與古人同鼻孔出氣，下筆自然契合」。又在自題【山水圖】（上海博物館藏）上說：「雨窗多暇，漫爾點染，意亦欲仿子久，口能言而筆不隨，曾未得其腳汗氣，正米老所謂慚惶殺人也，甲辰五月既望，王時敏。」甲辰是明朝滅亡後二十年（一六六四年），江南大才子王時敏已經七十三歲，學畫大半輩子，臨老居然還自謙不能得黃子久的「腳汗氣」，其虛心向古人學習的態度，可謂已達到了矯枉過正的地步。

反觀比他小了半個世紀的石濤（一六四一—一七〇七年），則在《畫語錄》中第二章「變化」裏指出：「我之為我，自有我在。古之鬚眉，不能生在我之面目，古之肺腑，不能安入我之腹腸。我自發我之肺腑，揭我之鬚眉。縱有時觸著某家，是某家就我也，非我故為某家也，天然授之也。我於古，何師而不化之有。」此外，他又大膽的宣稱：「吾人無法，非無法也，無法而法，乃為至法。」這種「以我為尊」，「師心自用」的態度，本源自於王守仁之「心學」，剛好與王時敏的信念完全相反。

才氣橫溢的石濤，言論雖然慷慨激昂，但在畫壇卻沒有佔到上風。其後數十年，追隨「四王」做古派的畫家，數量不減反增。石濤之後，雖然有揚州八怪等十幾位畫家，延續其繪畫精神；但承繼四王畫法而有建樹者，亦大不乏人，並不多讓。

以「歷史的透視」觀之，王守仁（一四七三—一五二九年）的心學，大盛於十六世紀中後期；而王時敏二十多歲的時候，正值十七世紀初期，是「心學」流行的高峰。天才如王時敏，不受當時流行影響，必有原因。比王氏小二十一歲的顧炎武（一六一三—一六八二年），後來批評晚明士大夫，整天坐談「心性」：「未究其本，而先辭其末，不習六藝之文，不考百王之典，不綜當代之務，舉夫子論學論政之大端一切不問，而曰『一貫』，曰『無言』，以『明心見性』之空言，代修己治人之實學。股肱惰而萬事荒，爪牙亡而四國亂，神州蕩覆，宗社兵墟。」（見《日知錄》卷七）這種批評的口氣，可謂嚴厲以極了。

李剛主在《恕谷集》中，亦指責「師心自用」的王學末流云：「高者談『性天』，撰『語錄』，卑者疲精死神於舉業（科舉考試），不惟聖道之禮、樂、兵、農不務，即當世之刑名、錢穀，亦悻然罔識。」鎮日清談，以至亡國。

因此，梁啟超在《中國近三百年學術史》中說：「明朝以八股取士，一般士子，除了永樂皇帝欽定的《性理大全》外，幾乎一書不讀，學術界本身……就像貧血症的人，衰弱得可憐。」梁氏接著指出，到了明朝將亡之際，學術主潮漸變，一是：「厭倦主觀的冥想面，傾向於客觀的考察。」二是「排斥理論提倡實踐。」故顧炎武輩一出，便反對「談心說性」，專標「博學於文」，並認為「著書不如鈔書」。他的名作如《日知錄》、《天下郡國利病書》、《肇域志》，全屬抄撮，其中發表自己見解者，不過十之二三，其他皆為抄錄古人之精言。

不過，顧氏之抄書，是創作性的抄錄。他將散見於古籍中之精華，鍛鍊成一「長編」；往往一年兩年，才集得半篇一篇，「早夜誦讀，反覆尋究，僅得十餘條」，有如入礦山採銅鑄錢一般，「剪裁組織，煞費苦

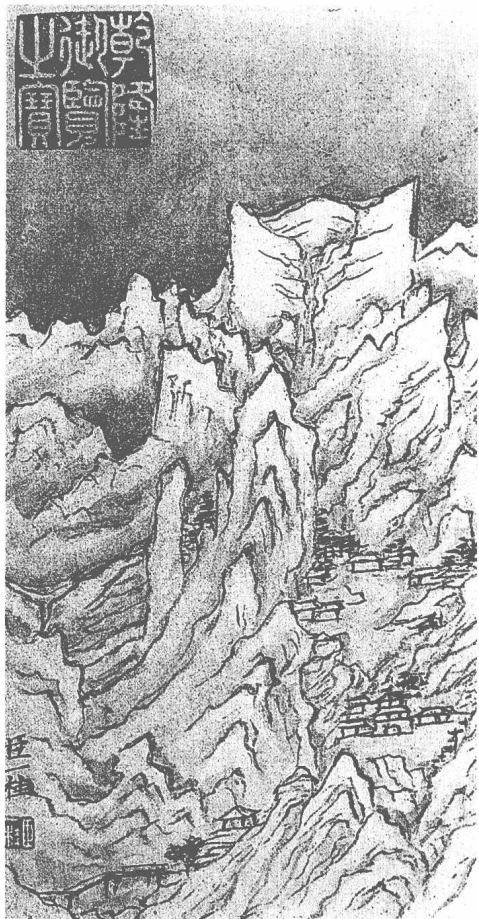
心。」因此，顧炎武不但開新學風及新治學方法，同時也開出音韻學、地理學、方誌學、金石、考證等實學，提倡「經世致用」思想，影響有清一代學術精神，長達二百多年之久。

王時敏及其他三王「力求追古」，便是在繪畫上發揮「抄書」精神，希望能如古人「採銅於山」，而不是一般庸人「買舊錢，名之曰廢銅，以充鑄而已。所鑄之錢既已粗惡，而又將古人傳世之寶，舂到碎散，不存於後，豈不兩失之乎？」（顧炎武《文集》卷四，〈與人書〉十）。

可見，王時敏的「復古」在當時，亦未嘗不是一種「創新」。而活動於十七世紀後期，石濤的「創新」，其根源還在十六世紀初期王守仁的「心學」，也可以說是另一種「復古」。王時敏以復古為創新的途徑，是通過董其昌；石濤在創新中復古，也是通過董其昌。而「畫禪室」中的董派心法，是主張畫家不必埋首工筆刻劃，應該妙悟得意，「一超直入如來地」，是其基本精神，與王守仁的「心學」十分相近，可以說是同出一源。此謂之「時代氣習」，只要是同時代的人，都無所逃遁。同時代的畫家，在形式及表現上，所採取的繪畫道路，好像是南轅北轍，毫不相干，但所使用的創新方法，卻又十分相似，有如一個銅幣的兩面。例如鄭一桂與石濤比起來，顯得保守又呆板。但我們看故宮所藏他畫的山水小冊頁，其大膽之處，實不下石濤。（頁八）總之，創造的方式，本來是多樣的，條條大路通羅馬，只要真有創造力，走那一條路，是無關緊要的。因為每一條路，都有其直接或間接的傳統，畫家想要在所選擇的道路上，走出新而深刻的成績來，是困難萬分的。

在此，我特別要為王時敏口中的「古人」進一新解。他所謂的「學古」、「仿古」，無非是教導大家去親近「古代的天才」，去學那些的「精華傑出之士」，而不是去學古人中的平庸愚蠢之徒。試看四王他們本人，哪一個不是當時的才子，而他們口中的古人，如黃子久與米元章，那一個不是古代一等一的「蓋世天才」。古代天才的主張及作品，當然充滿了靈氣與創新的精神，後人學習其精神，有何不可。只怕追隨者，才力平庸，見識不足，只能仿佛形式，無法體會精神，動輒落入窠臼，走入死巷，而無法自拔。

不過，平庸之人，隨處皆有，他們學四王，固然不會成功；就是轉學石濤、八大，也只會把石濤、八大的清新，化為平凡俗氣。因此，各種主張之後，都有善學者與不善學者。善學的人，總能點石成金，把一門學說，發揚光大；不善學的，只有把已經光大的門派，弄得奄奄一息，轉瞬敗亡。



■ 鄒一桂「山村積雪」冊頁，畫法自由奔放，氣韻沉著生動。



■ 石濤「山水大冊」之五（局部）

二、神思靈感，想像聯想

無論師古或創新，都一定要把創作力根植在「想像力」（也就是「神思」）上不可。因為「想像力」的基礎是豐富的「聯想力」，而豐富的「聯想」則要靠「細密的觀察」，方能運作：藝術家不斷重新觀察「外物」（對象物）與「畫法」（個人表現）的關係，不斷重新體會自己對外物的獨特「感受」（Sensibility）以及「畫

法」歷史性的「文法脈絡」。因為細密而獨到的觀察，便會引出匪夷所思的「聯想」，而新的「聯想」會帶領藝術家走上「新關係」的發現，造成「想像力」的爆發，促成新「創作」的出現。例如愛迪生觀察到油燈與閃電的關係，把這兩個完全無關的東西「聯想」在一起，終於造成了「電燈」之發明。而「想像力」也就是一般人所謂的「神思」與「靈感」，其產生的原動力，便在「聯想」。

因此，「聯想」是「理性的」，其中有「直覺」也有「分析」，而這兩種能力卻根植於「細密而獨特的觀察力」上。至於觀察的對象也可分為兩種：一是直接的自然或人事的經驗；另一則是繪畫語言記號系統及其傳統。前者，也就是上面所說的，對外物、人事的感受；後者則是對繪法「文法脈絡」的掌握。

從表面上看來，畫家可以不受任何繪畫語言或記號系統的訓練，直接從自然或人事中，汲取並粹煉自己的繪畫語言，形成記號系統。但繪畫語言記號系統的形成，需要漫長的時間及無數的嚐試。就像詩人無法自創語言後再創作詩一般，畫家必須先學習既成的圖象系統，然後再參照個人一手的自然及人事經驗，從而修正變化出，能夠深刻反映個人獨時感受的繪畫語言。

畫家無論專研哪一個「畫科」，如水墨、水彩、油畫……等等；或「畫派」，如抽象派、印象派、寫實派，甚至流行的行動藝術、裝置藝術……等，都非得面對該「畫科」或「畫派」的獨特語言傳統不可。他必須先觀察吸收，然後再修正、變化、進而創造。而「聯想力」便在修正、變化、創造的過程中，適時的提供最佳的「直覺」及「分析」，使畫家的「想像力」，找到最獨一無二的角度或切入點，一針見血的把心中所思及觀察所得，有力而動人的表達出來。聯想力越豐富，想像力便越發達，而「神思」及「靈感」也就俯拾即是，創造力之旺盛，自不待言。

在運用聯想力時，畫家如偏重於分析、比較的話，他觀察的重點，便容易落在繪畫語言之傳統上，看出前人所沒有看出的語言關係，而將之開採、重組，形成一套新語言篇章，同時也在藝術上，表達了一己的不同主張。

如果畫家在聯想時，偏重自己的直覺、感受，則觀察的重點，便會落在自然與人事的一手經驗。他會修正所習得繪畫語言，使之作為一種適合表達個人新經驗、新感受的繪畫語言，深刻而有力的把自己的主張呈現在觀眾的面前。

前者往往要通過長期不斷的訓練，使畫家對繪畫語言記號的傳統，瞭若指掌，在遇到新的自然或人事的經驗時，能夠快速在傳統的記號資料庫中，找到最恰當的變化組合，深刻絕妙的表達自己的情思。

後者則如禪家坐禪，於電光石火之間，妙悟得意，運用既成的傳統記號，隨時加以大膽的修正變化，擴充突破，即興而隨機，所謂「繪畫」本天成，妙手偶得之，可一而不可再，把心中的情思感受，表現得高超神逸，淋漓盡致。

三、遷想妙得，最高準則

明末清初，仿古派是屬於上述可訓練的那一派，從之者眾，在畫壇上，勢力一直很大。例如在四王之後，有小四王及後四王等人，他們承繼董其昌的主張，創作出許多重要的作品出來。而其他如王蓀（一六四九—一七三四年），王概，王臬三兄弟，更用心編輯成《芥子園畫譜》（一六七九年），把古代各名家的繪畫記號系統，編成「字典」，以便後人學習引用。同時他們還指出「變者有膽，不變者亦有識」，不管「變」與「不變」，「惟先矩度森嚴，而後超神盡變。」他們之中，常有人創造傑出的作品傳世，值得仔細研究。

此後的唐岱（一六七三—一七五二年）的《繪事發微》（一七一六年），王昱（一六七〇—一七四〇年）的《東莊畫論》（一七三〇年），蔣驥的《傳神秘要》（一七四二年），蔣和的《寫竹雜記》（一七九五年？），張庚（一六八五—一七六〇年）的《浦山論畫》（一七五〇年？），沈宗騫（一七五〇—一八三〇）的《芥舟

學畫編》（一七八一年），王學浩（一七五四—一八三二年）的《山南論畫》（一八〇〇年），黃鉞（一七五〇—一八四一年）的《廿四畫品》，董榮（一七五〇？—一八三〇年？）的《養素居畫學勾深》（一八〇〇年？），盛大士的《溪山臥游錄》（一八二〇年？），李修易（一七七〇—一八四〇年）的《小蓬萊閣畫鑒》（一八二〇年？），錢杜（一七六三—一八四四年）的《松壺畫贅》（一八一二年）及《松壺畫憶》（一八三〇年），華琳（一七九—一八五〇年）的《南宗挾秘》（一八四三年），華翼綸（一八一〇—一八七〇）的《畫說》（一八五〇年），秦祖永（一八二五—一八八四年）的《桐陰論畫》（一八六四年），林紓（一八五二—一九二四年）的《春覺齋論畫》（一九三五年），金城（一八七八—一九二六年）的《畫學講義》，都主張不同程度的師古，反對過份個人主義式的創新或變化。

例如較極端的華翼綸，便公開批評石濤、金農，說他們的畫「本非正宗，習俗所賞，懸價以待，已可怪異。而一時學之者若狂，遂成魔障。」較溫和的則有黃鉞，他認為畫家應「腕有古人」，而「機無停留。」一切以創造「縱橫」的「意境」為主；不然，「積法成弊」，便要糟糕，反而不如「舍法大好」了。

所謂「超神盡變」、「機無停留」、「舍法大好」、「縱橫意境」……等等，也就是顧愷之所說的「遷想妙得」。「遷想」便是不按照一般的理路，而能做出乎人意料之外的「聯想」。而「妙得」則是指通過獨特聯想，找到常人所未見的「切入點」，然後配合變化，施展藝術技巧後，所獲得的「縱橫意境」。

「聯想」的方式要不斷的「遷移」，也就是「機無停留」；因時、因地、因物、因人，「神思」要不斷「超越」；如此一來，畫法方能靈活「盡變」，意境才可「縱橫」。上述聯想力變化的過程，也就是「想像力」或「神思」形成的過程。「想像力」的運用，越深刻，越複雜，所得的結果也就越能動人，越能長久的動人，歷萬古而常新。

由此可知，繪畫之成與不成，全在藝術家的想像是否能得到全面發揮，藝術家的技巧能否深刻的呈現「妙得」。至於如何發揮、妙得，則無定法定則。要之，不論採用何種創作的途徑，藝術家一定要先受過相當

繪畫語言之訓練，方才能入能出，隨時參考過去，面對現在；深入內心，表現奧義；方能角度獨特，見人所未見；觀點特立，發人所未發，離開規矩，而又能妙得萬有；造型清新，而又能深沉有味。繪畫至此，可謂已達最高境界。

我們看石濤、八大……等，放筆變化，力求自我表現，其基礎多半根植在董其昌之中；而四王等筆墨自制，力求與古代天才相契合的畫家，基礎也根植於董其昌之中。兩方面都畫出了許多精彩的作品；但不可諱言的，也都畫出過失敗的作品。從某些現存的畫跡看來，四王許多作品，其大膽用色，狂放用筆處，常常超過石濤、八大，可謂有過之而無不及；而石濤、八大的自制作品，其沉靜幽深，有時也直追四王等最好的作品，並不多讓。

以揚州八怪為例，閔貞、羅聘，以及他們的友人管希寧，都能繼承石濤、八大傳統，是放筆創新的畫家。然像錢載、錢維城、馮洽、潘恭壽、永瑤、黃易等，卻也都能於四王的傳統裏，出新意於規矩之中，寫妙理於方圓之外，創作出戛戛獨造，令人耳目一新的佳作。然而，當雙方都「因習苟且」之時，所畫的，無非是一些只重表面，缺乏內涵的作品。此時無論是「放筆」也好，「自制」也罷，都無可避免的要落入華翼綸所謂的「習俗所賞」的浮薄境地。畫中既無「遷想」、更無「妙得」，一旦滑入「習俗」，立刻陷入「習套」，不管是不是源出所謂的「正宗」，都一樣要成「魔障」。

畫意總在「遷想」，畫作貴在「妙得」，得道不拘一格，脫俗首為要務。神思一經發動，來往千載之間，師古中有創新，創新中有古意，深刻脫俗，變化自然。創作如是，賞畫亦然，如此方不會被成見所囿，偏看偏聽，落入邪學，得不償失。

【目錄】

絕妙好畫【第三集】：情深筆墨靈

清代繪畫名品欣賞

青碧軒讀畫錄之三

前言——「絕妙好畫」：從臨摹品評到研究收藏

〇〇二

自序——收藏眼·求道心

〇〇三

導言——神思動千載：師古與創新

〇〇五

一、疏野灑落塵埃外——錢載的【水仙壽石竹桃圖】

〇一六

二、芊綿蘊藉揮彩筆——惲冰的【罌粟圖】扇面

〇二四

三、取西潤中開新風——袁瑛的【溪山秋色圖】

〇三〇

四、花鳥之中有人性——惲源成的【南山五色霞圖】

〇三八

五、超然越俗幽冷筆——管希寧的【高士探梅圖】

〇五〇

六、湖柳荷香水墨融——錢維城的【湖莊清夏圖】

〇五八

七、清雅吉祥喜氣多——汪承霈的【八百長春圖】

〇六八

八、情深墨精筆意妙——童鈺的【膽瓶新玉圖】

〇七六

九、豪放落筆細收拾——閔貞的【鐵拐李真形圖】

〇八二

十、筆意勁秀思簡淡——王文治的【萱花菊葵寫生圖】

〇八八

十一、石猴空餘舞杯手——馮洽的【猿化道士圖】

〇九六

十二、筆情古逸思淵雅——羅聘的【朱竹靈鳥圖】

一〇四

十三、酒酣興發氣勢豪——張敵的【古梅奇峰圖】

一一二

十四、輕籠淡襯色明淨——方薰的【牡丹冊頁】

一二〇

十五、綠窗映人比花嬌——余集的【綠窗靜讀圖】團扇

一三〇

十六、鉤勒精嚴古意生——錢澧的【幽亭秀木圖】

一三八

十七、清新朗健動真思——潘恭壽的【松溪高逸圖】

一四六

十八、蒼秀之中見粗豪——張賜寧的【溪山泛舟圖】

一五六

十九、墨筆素描色淡雅——永瑤的【清供圖】

一六二

二十、淡墨簡筆韻幽冷——黃易的【山水仿雲林小景】

一七〇

附錄

中國千支公元年號對照表——孫淑姿編

一七八

畫目索引

一八〇

【疏野灑落塵埃外】

錢載的「水仙壽石竹桃圖」

乾隆辛亥春三月電 秀水錢載



■ 錢載（一七〇八—一七九三年）「水仙壽石竹桃圖」

乾隆五十六年辛亥（一七九一）八十四歲作 絹本水墨設色 126×33公分