以筆墨合天地：
對十八世紀中國山水畫的一個新理解

石守謙*

【摘要】在美術史學界中，對於十八世紀的中國山水畫的發展，一直存在著一種誤解。這種誤解基本上來自於研究者將「風格創新」視為山水畫歷史發展的唯一價值。在採取這個價值取向的時候，畫家的山水畫製作，不論是來自於對自然的學習，或是對過去形式傳統的詮釋，都被置於是否有所「創新」的標尺來檢視，並依之建構一個山水畫的發展序列，訂出其中的「大師」以及他們風格的「超越性」。依此史觀來論中國的山水畫史，十七世紀便是最後一個值得討論的時代，不僅所謂「個人主義」的石濤、八大山人等人，因其風格之「獨創」而被頌揚，對追求「集大成」的「正統派」成員自董其昌下至王原祁等人，也因其風格對「傳統」的「新詮」，而被尊崇。相對之下，十八世紀只能是一個「衰落」的時代。

本文試圖由一個不同於「創新」的史觀來重新理解十八世紀的中國山水畫。山水畫的主題永遠是畫家與造化自然間之互動。歷史的形成除了一波波的「創新」之外，更主要的動力來自於如何基於前人成果之上，以有效的方式回到那個永恆的主題。相對於十七世紀所提出的山水畫超越自然景觀的見解，十八世紀山水畫的重點關懷則是在解消此對立的緊張關係，從「以筆墨合天地」進行繪畫與自然的調合。它的發展自有其積極而正面的歷史意義。

「以筆墨合天地」的具體落實可見於十八世紀畫家如何以其繪畫語言詮釋實景的問題之上。本文將重新考察過去飽受酷評的宮廷山水畫作品，並對其中向來被單純地視為「實景山水」的作品另作解讀。在相關的諸多畫家中，本文將特別注意討論如高其佩、李世倬等出自滿州之畫家，以及一般被歸類為「正統派末流」的鄒一桂、董邦達等「詞臣畫家」。對他們山水畫的重新理解，將有利於修正十八世紀久被漠視的歷史定位。

關鍵詞：十八世紀山水畫、實景山水、清代宮廷繪畫、筆墨、詞臣、正統派、董邦達

前言

十八世紀的中國，從今日的立場來看，顯得十分尷尬。它一方面被視為中國有史以來最強盛而富庶的時代，另一方面又被批評為不知節制地揮霍，自大

＊中央研究院歷史語言研究所　研究員

臺灣大學學術期刊資料庫

到錯失了引入西方近代文明之機會，因此導致中國後來的衰敗。它一方面被視為非漢族的異族政權，對中國傳統文化雖有籠絡，但實意在壓制，滿州政權縱有若干文化工程之建樹，卻敵不過大興文字獄所留下來的惡劣形象；然而，另一方面也因為其治下多民族之特色，讓觀察者為其所推動之異質文化形式的巧妙結合，及此中所展現的世界帝國之宏大格局，紛紛感到興奮與高度的吸引力。在這些多樣化的形象之底下，其實都存在著各自不同的研究者的基本立場。從漢文化中心到多元文化主義之間，不僅是各自研究者心態上的不同，同時也代表了學術思潮在時間上的發展。① 不過，值得欣慰的是：這個發展除了顯示觀察角度之日益豐富外，對於十八世紀中國的許多文化面向，確實提供了許多新的理解。然而，如果由此回觀我們在對十八世紀中國繪畫藝術，尤其是傳統上最為重視的山水畫領域迄今為止的研究進展，卻仍存在著一些重要問題，遲未有所突破。這實在值得研究者重新多予注意。

在美術史學界中，對於十八世紀的中國山水畫的發展，一直存在著一種誤解。這種誤解基本上來自於研究者將「風格創新」視為山水畫歷史發展的唯一價值。在採取這個價值取向的時候，畫家的山水畫製作，不論是來自於對自然的學習，或是對過去形式傳統的詮釋，都被置於是否有所「創新」的標尺來檢視，並依之建構一個山水畫的發展序列，訂出其中的「大師」以及他們風格的「超越性」。依此史觀來論中國的山水畫史，十七世紀便是最後一個值得討論的時代，不僅所謂「個人主義」的石濤、八大山人等人，因其風格之「獨創」而被頌揚，對追求「集大成」的「正統派」成員自董其昌下至王原祁等人，也因其風格對「傳統」的「新詮」，而被尊崇。② 相對之下，十八世紀只能是一個「衰落」的時代。許多學者以為十八世紀的山水畫壇在政治的重歸統一後，似乎已經完全喪失了孕育石濤、八大山人、弘仁、龔賢那種充滿個人主義色彩之才華的力量；而標榜「集大成」的正統派，表面上看來雖然比較適合新統治者的文化籠絡政策，但在王翬、王原祁等人手中似乎也已窮盡了所有的可能

① 參見Evelyn S. Rawski, "Re-imagining the Ch'ien-lung Emperor: A Survey of Recent Scholarship,"《故宮學術季刊》，第21卷第1期（2003），頁1-29。

② 對此之檢討，請參見石守謙，〈對中國美術史研究中再現論述模式的省思〉，《國立中央大學文學院人文學報》，第15期（1997），頁22-24。

臺灣大學學術期刊資料庫

性。正統派山水畫在十八世紀的傳人雖然很多，甚至得到清朝宮廷的大力支持，但其風格被認為只是因循前人，毫無新意。他們之中若干人都是當時最傑出的知識份子，在宮廷活動中亦得到皇帝的賞識，形成一種「詞臣」與「畫家」兼具的新身份。但這反而讓他們遭致另一種批評，以為其甘心受到皇帝的收編、豢養，喪失了獨立創作的精神，根本是文人畫的墮落。③ 相較之下，一些聚集在大商城揚州的失意文人，雖然被迫在市場中以畫維生，但卻似乎反而更為自由而令人喜愛。當研究者觀察到那些揚州文人畫家最精彩新奇的作品都是花鳥、人物，卻無山水之作時，那又再度向他們宣示了山水畫在十八世紀的衰頹。

然而，這種對十八世紀中國山水畫的看法卻面臨一個最大的難題。它無法對此時宮廷中堪稱史上最蓬勃的山水畫製作提出合理的說明。近年學界雖有一波對清代宮廷繪畫的新興趣，但其對象多為重要事件的紀實性作品，旨在剖析其中多層次的帝國象徵之政治意涵，④ 基本上還是置一批質與量俱極可觀的傳世宮廷山水畫於不顧。本文因此試圖由一個不同於「創新」的史觀來觀察這個令人無法忽視的宮廷山水畫的存在，並藉之重新理解十八世紀的中國山水畫。山水畫的主題永遠是畫家與造化自然間之互動。歷史的形成除了一波波的「創新」之外，更主要的動力來自於如何基於前人成果之上，以有效的方式回到那

③ 對清代宮廷山水畫較為負面的評價可以說是美術史界常見之現象，其例可見楊新，〈清代雍、乾時期的宮廷繪畫〉，收在《楊新美術論文集》（北京：紫禁城出版社，1994），頁156-175，尤其是頁172-175。James Cahill, "Hsieh-i as a Cause of Decline in Later Chinese Painting," in *Three Alternative Histories of Chinese Painting* (Lawrence, Kansas: Spencer Museum of Art, University of Kansas, 1988), pp. 100-112. 但近二十年來亦有一些採修正看法的例子，值得注意。其中1993年的〈清初四王畫派研討會〉便可見此種企圖。在此研討會中單國強先生發表了一篇論文，具體討論了四王畫派與宮廷山水畫的關係，對本文啟發極大，特予致意。見單國強〈"四王畫派"與"院體"山水〉，收在朵雲編輯部編，《清初四王畫派研究論文集》（上海：上海書畫出版社，1993），頁347-363。

④ 例可見楊伯達，〈萬樹園賜宴圖考析〉，收在其《清代院畫》（北京：紫禁城出版社，1993），頁178-210；Wu Hung, "Beyond Stereotypes: The Twelve Beauties in Qing Court Art and the 'Dream of the Red Chamber'," in Ellen Widmer and Kang-I Sun Chang, eds.,*Writing Women in Late Imperial China* (Stanford: Stanford University Press, 1997), pp. 306-65.

臺灣大學藝術期刊資料庫

個永恆的主題。相對於十七世紀所提出的山水畫超越自然景觀的見解，十八世紀山水畫的重點關懷則是在解消此對立的緊張關係，從另一個新的角度進行繪畫與自然的調合。它的發展自有其積極而正面的歷史意義。

1700年前山水畫與自然的對立

中國山水畫在整個十七世紀的發展最引人注目的現象可說是它與外界自然關係的轉向。自從1600年左右董其昌以文化領導者之姿推動一種以「復古」為核心主軸的山水畫之後，自然實景在山水畫的創製與論述過程中所佔的位置逐漸邊緣化。對董其昌及其追隨者而言，山水畫的要旨實不在對任何眼睛所見自然實景之表相進行直接的描繪，而應是畫家對自然內在生命由領悟到重現之過程在畫面上的呈現。畫家不應只是被動的作為自然的觀者，而須進入其內在，參預並重現其創造，成為自然的「另一個作者」。「復古」在此不僅是手段，也是目標；因為古代大師對自然內在生命的風格詮釋本身即是此生命的另一種展示，針對大師風格的領悟也就等於進入自然的內在生命之中，整個山水畫的製作本身既是在與古代大師產生共鳴，也讓畫家自我得以化身為自然之創造者。在如此的過程中，自然實景的特定表相，雖然沒有被完全否定，但卻無關緊要，反而成為被超越的對象。

但是，如何在山水畫的實作中達此目標卻仍須有具體的憑藉。董其昌就此提出的答案即為「筆墨」。他自1597年的《婉孌草堂》（圖1，臺北，私人藏）到1624年的《江山秋霽》（Cleveland Museum of Art）的一系列作品，基本上都是在追尋一種筆墨的理想形式。這個形式來自於他對如王維、黃公望等古代大師風格的體悟，並得到一種共鳴，最後印證著他與自然內在生命的聯通，不僅與古代大師臻於同一境界，而且如自然般可以一再地展示各種變化。這便是他在完成《江山秋霽》時自豪地題上：「恨古人不見我也」的真正意涵。⑤ 如此的將山水畫的境界提昇到與自然創造的類比，並超越對古代風格及外在實景的表面模擬，且將之歸結至筆墨一事之上的見解，也讓他推衍出一種前人所未言

⑤ 石守謙，〈董其昌《婉孌草堂圖》及其革新畫風〉，《歷史語言研究所集刊》，第65本第2分（1994），頁307-322。

臺灣大學學術期刊資料庫

的新的山水畫與外在景物的對立競逐關係。他在一段有名的文字中，明確地指出：如果就「境之奇怪」而言，山水畫顯然比不過外在景物的多變（他的用語是「畫不及山水」），但是如果以筆墨之精妙而論，外在景物則絕不如山水畫。⑥

董其昌的山水畫觀幾乎主導了整個十七世紀的山水畫創作與論述。這個階段的最後兩位重要的山水畫家——石濤與王原祁，都由他們自己的角度闡發了董其昌的觀點。石濤的較早時期雖然頗受黃山奇景的影響，創作了若干以黃山各處景觀為題材的作品，而且受到近代學者的推崇，引為其代表性的傑作，但那些作品實難謂為石濤一生山水畫藝所欲追求的終極目標。他曾在1691年作了一件《搜盡奇峰打草稿》山水長卷，正是向觀者宣示那些包括黃山在內的「奇峰」，只不過是「草稿」的元素罷了，既是他山水畫的基礎，更是他要超越的對象。他的真正目標，正如稍後寫成的《畫語錄》中所說，是為「一畫之法立而萬物著矣」的「一畫」。⑦「一畫」作為石濤的理想，一方面有哲學層次的意涵，但從繪畫的行動面來看，它同時也是具體的執行方案，是整個方案的根本起點。這在董其昌來說，指的是一種最簡拙而根本的筆墨的理想形式，石濤的「一畫」其實也大致是這個意思，只不過具體形象不同而已。石濤在晚年完成的《為禹老道兄作山水冊》（圖2，紐約，王季遷家族收藏）就向觀者展示了他那「一畫」所指的理想形式的面貌。在這小幅畫面中，組成充滿動勢山體的最根本單元即是以如屋漏痕的線條與淋漓的水墨合成的筆墨，這便是他所追尋的，能夠通貫萬物表現之理的理想形式。此時畫家石濤本人則出現在氣勢迫人的山體正中央，似乎意謂著他正以其掌握的「一畫」筆墨，向觀眾表演一次山水創造的過程。在這個時候，黃山實景的奇特景觀，早已被超越，全數轉化成他所主宰，卻又與造化相通的山水世界。

王原祁的取徑與石濤完全不同。他自認為是董其昌的正宗系譜的繼承人，堅持「師古人」為繪畫的正道，自然很難認同石濤那種強調「我自用我法」的

⑥ 董其昌，《畫旨》，收入于安瀾編，《畫論叢刊》，上冊（臺北：華正書局有限公司，1984），頁72-73。

⑦ 石濤，《苦瓜和尚畫語錄》，收入《中國書畫全書》，第8冊（上海：上海書畫出版社，1994），頁583。

臺灣大學學術期刊資料庫

自由論調。他們兩人之間雖然相識，但其關係只能用對立而相互競爭，甚至水火不容來形容。⑧ 不過，他們對外在實景的漠視態度則頗相一致。王原祁絕大多數的作品都與所謂「南宗」的古代大師之風格有關，一方面使用承自董其昌的筆墨來參悟古人對自然生命之體會，另一方面則基於董氏「取勢」的方法，發展他別有心得的「龍脈」結構形式，來重現山水的內在生氣。但是，正如董其昌或石濤的筆墨一樣，「龍脈」的結構也是一種理想形式。對王原祁而言，它是一種根據「虛實相生」之理而存在於所有山水形象結構之內的基本程式，既象徵著也承載著天地創造的生命之運動。這才是他山水畫藝術的真正目標，他因此也鮮少顧及外在實景的描繪課題，即使偶一為之，看來竟然幾乎與之無關。他在1693年曾遊華山，歸來後作了《華山秋色》（圖3，臺北，國立故宮博物院藏）立軸以記此遊。他在此畫的自題上雖然大略敘述了此次一日之遊的幾個景點，並感慨對於南峰及西峰只能遙望，無法親登的遺憾，但他的圖繪本身則似毫不在意交待華山「奇怪」之境。如果我們將《華山秋色》與明初王履的《華山圖冊》（圖4，分別藏於北京故宮博物院及上海博物館）相較，更可說有天壤之別。王履之作《華山圖冊》意在帶著觀眾重臨華山諸景點，以視覺的方式說明其境之奇特及動人處。但王原祁者完全不見這些華山的特殊景觀，全幅只見來自古人的，尤其是王蒙的筆墨皴染，組合在一個由下往上，以山體之「實」與雲氣之「虛」互動的結構之中。他所關心的已非他遊華山時的任何視覺經驗，而是更為內在的山水生命。在此製作過程中，他之刻意不取任何華山地標入畫，正意謂著他之視外在實景為其山水畫的對立面；這個選擇也值得我們特別重視。

十八世紀初宮廷對實景之興趣

山水畫與自然之對立關係的改變過程是漸進的，因此很容易為研究者所忽略。不過，如果仔細再檢視十八世紀的山水畫表現，卻可發現一些過去未多予注意的現象，正逐漸舒緩其原在十七世紀當道的與自然實景的對立性格。促成

⑧ 對於王原祁與石濤兩人間關係的討論，見石守謙，〈石濤與王原祁合作蘭竹圖的問題〉，收在《風格與世變》（臺北：允晨文化實業股份有限公司，1996），頁341-359。

臺灣大學學術期刊資料庫

這個發展的因素很多，其中最直接相關者當推宮廷繪畫的復盛。這是中國本土在經過至少一個世紀的低迷期後，宮廷再度成為繪畫世界的主要舞台。以皇帝為首的統治階級不但將此舞台搭建得更為宏大堂皇，而且招納了各種不同流派與背景的畫家共同參預演出，除了一班高級的職業畫師外，漢族文臣、滿族或旗籍官宦以及西洋傳教士等不同文化背景的人士皆出現在廣義的宮廷繪畫隊伍之中。不同的繪畫見解與作法，因之比以前更有機會相互接觸，並引導出一些新的可能性。有學者引用「大熔爐」來比喻十八世紀宮廷繪畫的這個局面，可謂十分中肯。⑨ 如果再進一步詳究這個「大熔爐」的產出，其中又有兩個要點值得特別關注，那便是下文要討論的對於實景及透視技巧引入（或重現）於山水畫中的問題。

從畫史之發展看，實景山水畫不但早已有之，而且不曾間斷，甚至在十七世紀亦未絕跡，只不過所佔者為非主流之位置而已。實景在十八世紀初之重新出現，因此必須注意其特殊之脈絡及其所產生的不同意義。對於這種實景山水畫，冷枚所繪製之《避暑山莊圖》（圖5，北京，故宮博物院藏）可說極具代表性。避暑山莊位於北京西北方256公里處之承德，為康熙帝始建於1703年，再經乾隆帝增建成現所見規模，一方面為清帝夏日行在，另一方面因與其帝國對中亞地區之經營有密切關係而別具象徵意義。在建設之始，康熙帝即刻意地將此夏宮清楚地與歷朝帝王所居之紫禁城有所區別，特別作了儘量保持自然景觀的設計指示。他的規劃在1711年大致建設完成，冷枚畫中所繪者應該就是此擴建完成後避暑山莊後苑的全貌。根據楊伯達的研究，此畫中有若干包括鶴與白鹿等象徵長壽的祥瑞符號在內，應是1713年作為康熙帝60歲聖誕時的獻禮。⑩ 果係如此，那麼冷枚此畫就不僅是避暑山莊的實景描繪而已，而且有著歌頌皇帝完成夏宮此一「新建設」及其政治與生活理念之實現的用意在內。

冷枚《避暑山莊圖》之實景性格隨處可見，其中包括了皇帝所命名36個景點中的30個，以及符合皇帝旨意的，與紫禁城中富麗堂皇宮殿有別的低調風格的建築物。不過，更值得注意的是整幅圖畫的景物安排，其實並非單純之「寫

⑨ Ju-hsi Chou, *The Elegant Brush: Chinese Painting Under the Qianlong Emperor, 1735-1795* (Phoenix: Phoenix Art Museum, 1985), pp. 2-3.

⑩ 楊伯達，〈冷枚及其《避暑山莊圖》〉，收在《清代院畫》，頁109-130。

臺灣大學學術期刊資料庫

實」可予完整說明。例如那些具有清楚地標性質的特殊景點細節，如畫中右上方出現的磬錘峰，都被安排在由正統派山水風格所規範的格式化語彙所組合的環境之中，似乎並無意於對某種出自實地之視覺經驗作直接的表達。一般實景寫生畫常見的對特定時間光線或空氣的描繪，也完全不見於冷枚的《避暑山莊圖》中。相反地，冷枚的圖繪倒有一些傳統輿圖之感，尤其是在採取了鳥瞰的方式將房舍等山莊後苑全景平鋪展開，實頗為近似。然而，如與真正的輿圖式表現相較，《避暑山莊圖》卻有著更強的對空間深度的引導。這種效果的產生主要來自於畫家對山莊各處景物依其遠近而作此例縮小的精緻安排，以及全景由前往後，由寬變窄，幾成一正三角形幾何形狀的特別構圖安置。他顯然是使用了來自西方的透視法技巧來處理畫中山莊的位置問題。西方透視法的效果早在十七世紀時即為中國人士所知，且對其之能讓觀者興起「幾欲令人走進」之幻覺，印象深刻。⑪ 冷枚之師焦秉貞即長於運用此西法至其畫中，使其畫面充滿了深度曲折伸展之趣，並在宮廷繪畫中帶動了一股對此種空間效果追求的新風。冷枚《避暑山莊圖》中的深度空間表現，看來正屬此風之部分。不過，冷枚此處「幾欲令人走進」幻覺的訴求對象卻非一般觀眾，而係當朝天子。這讓畫面上依中軸而設之正三角形幾何狀的設計，不似其他使用透視法時之採斜向安排，而顯得另有深意。由此幅巨大的尺寸（畫心255×172公分，通幅391×209公分）來看，此正立三角形之中心正好呼應著皇帝觀看的視角，而就避暑山莊本身之位置而言，那個中心即是澄湖區中的如意洲，正為康熙帝駐蹕之處。這個精心的安排讓整個巨大的鳥瞰式山水景觀立即轉化成至高無上之皇帝的「御覽」。《避暑山莊圖》在此情境之下，則已然超越單純的實景描寫，透視法的技巧也被添加新的意義，而成為供呈御覽，歌頌聖君統治之象徵性山水。它之作為康熙帝60歲壽誕的獻禮，因此亦可說十分合適。

對避暑山莊後苑實景的描繪，是否直接來自於康熙帝的指示？它是否意謂著皇帝本人對實景的偏好？雖然因為康熙時期所留下來的宮廷山水畫數量不多，很難對這些問題予以肯定的回答。不過，由冷枚《避暑山莊圖》的製作脈

⑪ 較早有顧起元，《客座贅語》（金陵叢刻本），卷6，頁18-19。「幾欲令人走進」一語出自鄒一桂，《小山畫譜》，卷下（美術叢書本，上海：神州國光社，1928），頁137-138。

臺灣大學學術期刊資料庫

絡來推敲，康熙帝對實景的興趣很可能是其中最根本的推動力量。較冷枚稍早的一些宮廷畫家曾參預了康熙時代宮廷的大型繪畫工程《南巡圖》的工作，為皇帝之南巡盛事作了完整的記錄。⑫ 在那些記事性的南巡畫卷中，相關之人物活動雖是主要內容，但也包括了南巡途中許多實地景觀的搭配。它們雖不能視為獨立的山水畫，但仍可讓人感覺到主其事者對這些實景山水的重視。這也是為什麼《南巡圖》畫卷的幾個主稿人要由王翬等山水畫家擔任的道理。由此推之，實景在山水畫中地位的提昇，便極有可能係來自統治者的主動需求。這可說是其與十七世紀時最大的不同，也是它之所以被賦予更明顯之重要性的理由。

實景角色之再度站上山水畫的舞台，也引發對自然觀察的新興趣。成書於1716至1718年間的《繪事發微》在其〈得勢〉一節中曾對「勢」這個董其昌最強調的觀念作了全新的詮釋。該書作者唐岱以「移步換影」來說明「得勢」之法，以為「如人在日光中站立，足步少移，其全身之影皆換。左足動，則全身形影合左足動移之勢，右足動，則全身形影合右足動移之勢。」⑬ 如此的說明顯示了將山水畫風格中的抽象原則重新導回自然觀察的視覺經驗之中，謀求兩者間的對應關係。唐岱對日光在此過程中的地位，似乎特別重視，論者以為可能因其接觸了當時存在於宮廷中之西洋畫風的影響。⑭ 無論是否直接來自於西洋影響，它所顯示之傾向確實引導著一種對「筆墨」的新態度，即不再如董其昌那樣堅持筆墨之精妙有超越自然處，改以一種調合的態度重論兩者的關係。他再一次地強調畫者應該遍歷名山大川，因為如此方可體會山川之氣，將之融會於筆墨之中，達到「以筆墨之自然合乎天地之自然」的境界。⑮ 從繪畫理論的發展史來看，唐岱的各點說法，嚴格來說皆非獨創，但其整体所主張之「以筆墨合天地」的調和觀，實是意在解消十七世紀以來山水畫與自然關係的潛在

⑫ 參見Maxwell Hearn, "Document and Portrait: The Southern Tour Painting of Kangxi and Qianlong," *Phoebus*, vol. 6, no.1 (1988), pp. 91-131.

⑬ 唐岱，《繪事發微》（美術叢書本，上海：神州國光社，1928），頁48-49。

⑭ Ju-hsi Chou, "Painting Theory in Eighteenth-Century China," in Willard J. Peterson et al. eds., *The Power of Culture: Studies in Chinese Cultural History* (Hong Kong: The Chinese University Press, 1994), pp. 340-341.

⑮ 唐岱，《繪事發微》，頁50、54-56。

臺灣大學學術期刊資料庫

衝突，而回到這個古老命題上所提出的解決。

唐岱「以筆墨合天地」的主張中所顯示之對自然觀察地位的提昇，雖然不能直接歸諸於西洋藝術之啟發，但確與十八世紀初期清宮所主導之文化發展有關。如果我們注意一下山水畫界中參預人物之背景，可以發現此期出現了一批來自統治階層的非漢族（或旗籍）人士，這是十七世紀時未見的現象。不要說康熙後期推動實景加入山水之舉的背後實為滿族的皇帝本人，唐岱亦是清朝開國元勳之後，籍屬滿州正白旗。另一位受《繪事發微》影響而有《畫學心法問答》一書（成於1737至1741年間）的布顏圖，則為蒙古人，籍屬滿州鑲白旗。在宮中常受命與唐岱合作的官僚畫家高其佩亦值得特別注意。他雖是漢人，出生於江西，但其家族實來自山海關外的遼寧鐵嶺，隸漢軍鑲白旗，屬於因軍功而入統治階層的旗籍官僚族群。高其佩之畫作以指頭代筆而著名，多作人物花鳥雜畫，但也時作山水。他的《廬山瀑布圖》（圖6，臺北，國立故宮博物院藏）大約作於1730至1732年間他70歲左右之時，此期他正為雍正帝召入圓明園作畫，而此畫當時的畫主可能即為在詩塘題詩的寶親王長春居士弘曆，數年之後他即皇帝位改號乾隆。《廬山瀑布圖》不似冷枚《避暑山莊圖》的巨大，也沒有使用透視的技巧，但顯示了一種相通的對自然實景的興趣。除了畫中主題瀑布來自實景外，全畫之重點也在突出表現其所見之瀑布週遭的氛圍，而不在經營山體的氣勢，因之看來與沈周名作《廬山高》（臺北，國立故宮博物院藏）絕不相類。高其佩以其熟練的指法簡潔地描繪了樹石與山壁，重現瀑布附近山水因水氣而生的不同光影效果。為了要掌握這種近距離觀察之所得，指頭醮墨而作之淋漓墨染變化取代了用筆的線條，成為直接重現此特定視覺經驗的素樸工具。對他而言，「指墨」之優勢在於其「本于自然」之「無筆墨痕」，故能「出筆一頭」，有勝於用筆。⑯ 以之而作《廬山瀑布圖》之自然效果，有其寫景之內在考量在內，非純為爭奇鬥炫之技巧表演而已。他的表現果然也得到畫主弘曆的認同，故而在其題詩中作了「如在目前」之「臨場感」的共鳴：

⑯ 高秉，《指頭畫說》（美術叢書本，上海：神州國光社，1911），頁43。

臺灣大學學術期刊資料庫

七十老翁戲作此，不用霜毫用十指；
丈山尺樹都不論，壁間彷彿流寒水。

如此的互動，如果不放在十八世紀清宮的文化脈絡中，便很難予以理解。

十八世紀中期的層巒積翠山水

冷枚之《避暑山莊圖》與高其佩之《廬山瀑布圖》分別代表著十八世紀初期山水畫中處理實景的不同途徑，而兩者都與宮廷有密切的關係。它們到了十八世紀中期，當乾隆帝全力由各種角度打造其偉大帝國形象時，在宮廷中匯流而發展出一種我要稱之為「層巒積翠」式的「巨觀山水」；它可說代表著唐岱「以筆墨合天地」理念的最極致實踐，也是將山水畫與自然實景之對立緊張關係完全消解，達到可以和諧互動境界的具體形象。

要合理地重建乾隆時期「層巒積翠」山水的形成過程，我們必須由上述冷枚與高其佩的兩個途徑，即空間與筆墨，來重新檢視一些原來不甚被注意的作品。首先值得觀察的是幾件李世倬所作與實景有關的山水畫。李世倬為高其佩甥，也是遼寧鐵嶺人，隸屬漢軍正黃旗，為乾隆初期重要的翰林畫家。據文獻說，他的山水畫曾得王翬之指導，而在花鳥及雜畫題材上，則以高其佩之指墨為本，但易之以筆。然而，從他傳世的作品看，他的山水畫風格實與王翬關係不深，卻與高其佩有一脈相承處，甚至於達到可合稱為「鐵嶺風格」的程度。他的《連理杉》（圖7，臺北，國立故宮博物院藏）即似高其佩《廬山瀑布圖》，只作近距離的描繪了九疑峰側的杉樹及兩側的峰壁。其物象全賴乾筆皴擦，直接而短促的筆觸以其疏密來表示物體之明暗，其效果有如素描一般。它的筆墨效果看似為高其佩指墨的相反，卻正是將其「易之以筆」的結果，也是意在直寫其在實地之視覺經驗。相同之風格亦見於其《對松山圖》（圖8，臺北，國立故宮博物院藏）一作。這是李世倬任職太常寺時受命視察孔廟禮器，途中於泰山之半所見最奇之景，因而圖以獻呈。此畫雖不似《連理杉》只作近距離的觀察，但也是只取「青壁雙起，盤道中旋」的局部景作為全畫的重點。對於山壁在雲氣中之光影表現則為其筆墨擦染的主要對象，一似前作的素描式

臺灣大學學術期刊資料庫

用筆，仔細而確定地企圖捕捉泰山山腰的這個奇景。

李世倬的素描式皴擦用筆雖來自高其佩的概念，但也有自己的特色，讓他在作寫景山水畫時特別顯得明亮而不失自然之質感，這或許正是他受乾隆帝賞識的原因之一。他的《皋塗精舍圖》（圖9，北京，故宮博物院藏）即是在1745年隨皇帝往承德避暑山莊途中應命而作，完成之後，皇帝還三次題詩其上，表示欣賞之意。⑰ 此作採鳥瞰角度作全景山水之描寫，而將精舍（可能為皇帝之某處行宮）置於畫面中央。這個安排極近冷枚之《避暑山莊圖》，不過已將冷枚所採之透視技巧修改得不著痕跡。它對精舍周圍的山體的描寫，看來運用了正統派的筆法，但也加上了他特有的素描式皴擦予以修改，原來四王等人講究的龍脈之開合起伏，在此也被改成平展的延伸。這些「修改」似乎都是呼應著實景描繪的需求而來，反而故意地減低了筆墨與構圖本身在畫面上的戲劇性張力。李世倬此例正顯示了原被以為較自然所見更為精妙的山水畫範式，現在需要因實景之求而予修改； 而且，在此同時，它也宣示了當時山水畫的一個重要方向——將正統派的繪畫範式重新以寫景為合法標的。這種對正統派山水畫範式之修改，因此亦可視為唐岱「以筆墨合天地」理念之再一步落實。

如李世倬諸例所示之發展，雖說出自鐵嶺畫家之手，但亦非其可獨力完成，背後之主推力量可能還是乾隆帝。自從他即皇帝位之後，寫景山水畫的需求量即大量提昇。皇帝不僅在宮中隨時命畫家對各處景觀及相關活動作描繪，在他離開宮廷的每一次出行也幾乎都要求隨侍之畫家提供相同的服務。在此狀況之下，皇帝對寫景的品味以及畫家在風格上的因應，很快速地在畫家群中傳播開來，即使是最保守的文人畫家也不能得免。鄒一桂的《太古雲嵐》（圖10，臺北，國立故宮博物院藏）便是這種例子。鄒一桂亦屬詞臣畫家，也經常與李世倬在宮中一起合作。不過，與李世倬相較之下，鄒一桂顯得十分保守。大部分讀者都會記得他在《小山畫譜》（約刊行於1750年左右）中對「西洋畫」予以「筆法全無，雖工亦匠，故不入畫品」的批評。⑱ 這種態度也確實顯示在他的大部分山水畫中。例如在有1753年御題詩的《蒲芷群鷗圖》（圖11，臺北，

⑰ 關於李世倬此作之說明，見楊新主編，《故宮博物院藏明清繪畫》（北京：紫禁城出版社，1994），頁168。

⑱ 鄒一桂，《小山畫譜》，卷下，頁137-138。

臺灣大學學術期刊資料庫

國立故宮博物院藏）便很規矩地傳承了正統派的風格。但是早一年完成的《太古雲嵐》卻極為不同。這是他扈從盤山靜寄山莊時的「即景」之作。盤山靜寄山莊係乾隆帝1744年所建，效法著其祖康熙帝之建避暑山莊，以崇尚簡樸，保存自然之勝為要旨，對皇帝本人而言，具有非凡之意義。鄒一桂作此「即景」山水時，或許心中亦有冷枚《避暑山莊》之印象，故亦取用鳥瞰角度，以山莊居中，而向後開展出深而無盡的空間。但是，鄒一桂也就冷枚的圖式悄悄地作了修改，除了將透視手法的幾何形式模糊化之外，並以煙雲的虛實掩映，加強著山水內在的動態。全畫的筆墨亦可看出對他原所擅長之正統風格作了修改，使用了較多直接而短促的皴擦，配合著色調不同的墨染，營造出豐富的明暗效果。這些效果都指向一個目標，即在捕捉「即景」寫生之際所感受到的變態萬狀，那也是乾隆帝自己在題詩中首段以「春雲欲出山濛濛，山乎雲乎將無同；變態萬狀難為工，若人意會神以通」來對盤山神氣所下的「妙解」。相較之下，盤山下的靜寄山莊被降至配角的地位，而富含變態之雲嵐山色則轉成主角，既是皇帝的遊覽心得，也是他胸中丘壑的代表。

鄒一桂《太古雲嵐》中對圖式與筆墨所作之修改，可謂完全呼應著乾隆帝對盤山實景的詮釋而來。相似之現象亦見於乾隆朝早期另一位重要詞臣畫家董邦達身上。董邦達亦如鄒一桂，為出身江南之文士，在山水畫上也是正統派的嫡傳。但當他在乾隆朝中也應皇帝之命，作了數量龐大的實景山水畫。這些任務遂導至他積極改變他原有之風格，並開發出新樣，深得乾隆帝之肯定，將他與古代大師董元和董其昌並列。⑲ 董邦達為皇帝所作實景山水中，最出名的當數《西湖四十景圖冊》（現藏處不明）及《西湖十景》（臺北，國立故宮博物院藏）立軸。前者約作於1750年左右，本供皇帝臥遊之用，次年，皇帝南巡江南親至西湖，即携此冊與實景相對照，並題詩于上。由於全冊共記西湖40個景點，表現重點差異極大，董邦達遂盡力調整其風格以適應實景的需求。其中《飛來峰》（圖12）一景最能見其改變筆墨以捕捉該景奇特之外形與質感的努力，而《平湖秋月》（圖13）一景則可見其引用透視圖式以求構圖變化的嘗

⑲ 乾隆帝對董邦達之讚美，可見其在董氏所作《秋山蕭寺》上1746年的題詩。全詩見國立故宮博物院編集委員會編，《故宮書畫圖錄》（臺北：國立故宮博物院，1993），第12冊，頁75。

臺灣人學術期刊資料庫

試。可能是因為皇帝對西湖之喜愛，董邦達後來又將其中十景擴大成立軸，被懸掛（或張貼）在圓明園及延春閣等處之宮殿中。立軸本較之圖冊本，表現空間更大，其中如《柳浪聞鶯》（圖14）一景，即以三道弧線之安排，創造了一個新奇的鳥瞰式山水。它的筆墨也全改用色染，少見線條，與他一般風格完全不同。

在董邦達的山水畫中，最突出的表現應數他為數不少的大幅「層巒積翠」式山水。這種風格之得以發展，與實景的關係十分深厚。他在1751年所作之《居庸疊翠》立軸（圖15，臺北，國立故宮博物院藏），最能說明這層關係。此畫描繪之對象為北京八景之一的「居庸疊翠」，畫中也就其景點如疊翠峰、彈琴峽等作了特別的交待，並有小字題名其上。為了描繪特定景觀而對其原有筆墨風格的修改，在此也十分明顯。不過，如果我們將它與另位宮廷畫家王炳對該景的圖繪（圖16，現藏處不明）加以此較，還可以發現它的獨特之處。其中最值得注意的是幾乎佔滿全幅畫面的層疊山體，它從畫面下方的「南口」順著水流向小徑的指引，帶領觀眾的視線往上方進行，直至「北口」而止。在此軸線周圍的所有山體，雖然造型各異，但皆以層疊之模式出之，展現了整個畫面由前至後的巨大空間感，並因佔滿了整個畫幅，而顯得具有超過實際的量塊感。它的這個效果來自於對透視圖式的變化運用，將鳥瞰所得之物象，不作斜向之向後排列，而順著方向往上堆疊，直至畫面之最上方。在此作法中，山體的層疊起著關鍵性的作用，並暗示著皇帝作為第一個觀者之視角的存在。對皇帝而言，這種效果不僅呈現了居庸關形勢的雄偉，而且對此景之名為「疊翠」作了最佳的形式詮釋。後者的要點顯然不在植物是否茂盛而現翠綠之色，而應注意其內在生氣之是否豐沛。正是因為如此的理解，乾隆帝經常將他對自然變化萬千之感嘆與畫家之圖寫「積翠」相提並論，並將「積翠」作為山水內在生氣的具體化形象，也是繪畫所追求的境界。由此觀之，董邦達在此《居庸疊翠》上所使用的「層巒」形象，既是畫面構成的單元，也是追求「積翠」境界的必要形式。

董邦達之山水畫中之所以有許多以「疊翠」、「積翠」為題者，可能正是因為其「層巒」的形式頗得乾隆帝之共鳴。他因此便將之引入其他非實景之山水圖繪中，而取得一些新奇效果。在這種作品中，《江關行旅圖》巨軸（227.8×70.4公分，圖17，臺北，國立故宮博物院藏）可謂最具代表性。此畫

臺灣大學藝術期刊資料庫

由畫題看，似乎近於宋人，但在描繪上，宋畫常見之行旅、樓觀、山村等形象則幾乎完全隱沒在複雜的層疊山体之中，成為巨大連續山體的不起眼配角而已。相反地，層疊而扭轉的山体，正似《居庸疊翠》一般，出之以極高之鳥瞰角度，搭配著湧動的河流與蜿蜒小徑、山泉，共同結構出一個幾乎充滿整個畫面的，由下往上伸展的龐大氣勢。這種山水畫巨軸，可謂將「層巒積翠」式山水的用意，作了最極致的發揮。

《江關行旅》雖非針對某一實景而來，但其與實景山水間仍有不可否認的淵源關係。這層關係除了見之於其採用實景山水常用的鳥瞰角度處理山體外，還可由其對中軸線上方約五分之一位置的寺院與佛塔之安排，得到印證。這個建築細節，雖與其他行旅、山村一樣不易被馬上注意到，但董邦達將之置於中央山頭之上，格局亦作完整呈現，顯然是有意為之。它會不會是某個特定寺院的表示呢？因為畫家並未就此提供相關資訊，很難作更進一步的推測，不過，即使如此，它卻讓我們立即憶起李世倬在《皋塗精舍》一作中的類似處理方式。我們因此可以確定地說，這是來自當時實景山水畫的一種表現方式，正如同此畫中「層巒」的形式一樣。這種借用很可能也暗示著作為畫家所設定之第一觀者的皇帝之存在。即使不然，它至少意謂著整個充滿生氣之山水世界的核心，提供給皇帝的瀏覽作一個焦點。如此，董邦達在《江關行旅》中欲借助來自實景山水圖之經驗，重新詮釋宋代的山水畫，並將之轉化成具有充沛內在生命之巨大山水，且持之恭呈御覽，以求皇帝之共鳴；這整個過程其實全部奠基在他與皇帝所共同認同的山水畫與自然的調合關係之基礎上。「以筆墨合天地」的理想，如果要追求生氣勃發的方向，恐怕沒有比這種巨幅「層巒積翠」山水更為合適的落實處了。乾隆帝曾在董邦達另外一件《雲山圖》巨軸（臺北，國立故宮博物院藏）題詩對之讚嘆：「張壁只應天龍窺，集造化工彼所忌」，⑳那種表達，應亦可施之於《江關行旅》之上。

⑳ 國立故宮博物院編集委員會編，《故宮書畫圖錄》，第12冊，頁95。

臺灣大學學術期刊資料庫

餘緒

讓我們再回頭看董邦達的另件作品《翠岩紅樹》（圖18）。這可算是國立故宮博物院所藏董邦達山水畫中最被重視的作品。不論從那一個角度看，它真與《江關行旅》有天壤之別。以正統派山水的標準來看，它固然是一件高雅之作，但卻缺乏王原祁等大師的自然與深度韻味，充其量只能算是此派之末流。研究者如果以之來代表董邦達的藝術，確實不得不承認十八世紀中國山水畫之衰落。然而，如以《江關行旅》論董邦達之所為，將之回歸到其自身「以筆墨合天地」之關懷來予理解，其歷史意義則大為不同，十八世紀的衰落之說，亦須予以翻案。

「以筆墨合天地」所顯示的山水畫與自然實景的調合關係，係針對十七世紀兩者間的對立而發，並試圖以此調合來回應「山水畫與自然」的這個古老命題。它的這個歷史脈絡，對所有如董邦達或乾隆帝等參預者而言，皆為真切的存在，成為他們相關行動的指引。但是，自從十九世紀末以來，中國文化高唱「現代」論調之後，山水畫與自然間之關係幾乎完全斷裂，「山水」之名甚至可為「風景」取代，「以筆墨合天地」理念之無法得到適當的理解，亦無足為怪。由此言之，所謂十八世紀中國山水畫衰落之說，也不過是「現代」的一個現象罷了。

（責任編輯：盧宣妃）

臺灣大學學術期刊資料庫

引用書目

傳統文獻

石濤

《畫語錄》，收入《中國書畫全書》，第8冊，上海：上海書畫出版社，1994。

高秉

《指頭畫說》，美術叢書本，上海：神州國光社，1911。

唐岱

《繪事發微》，美術叢書本，上海：神州國光社，1928。

鄒一桂

《小山畫譜》，美術叢書本，上海：神州國光社，1928。

董其昌

《畫旨》，收入于安瀾編，《畫論叢刊》，上冊，臺北：華正書局有限公司，1984。

顧起元

《客座贅語》，金陵叢刻本，卷6。

近人論著

石守謙

1994　〈董其昌《婉孌草堂圖》及其革新畫風〉，《歷史語言研究所集刊》，65本2分，頁307-322。

1996　〈石濤與王原祁合作蘭竹圖的問題〉，《風格與世變》，臺北：允晨文化實業股份有限公司，頁341-359。

1997　〈對中國美術史研究中再現論述模式的省思〉，《國立中央大學文學院人文學報》，15期，頁22-24。

國立故宮博物院編輯委員會編

1993　《故宮書畫圖錄》，臺北：國立故宮博物院，第12冊，頁75。

單國強

1993　〈“四王畫派”與“院體”山水〉，朵雲編輯部編，《清初四王畫派研究論文集》，上海：上海書畫出版社，頁347-363。

楊伯達

1993　〈萬樹園賜宴圖考析〉，《清代院畫》，北京：紫禁城出版社，頁178-210。

1993　〈冷枚及其《避暑山庄圖》〉，《清代院畫》，北京：紫禁城出版社，頁109-130。

楊新

1994　〈清代雍、乾時期的宮廷繪畫〉，《楊新美術論文集》，北京：紫禁城出版社，頁156-175。

臺灣大學學術期刊資料庫

1994 《故宮博物院藏明清繪畫》，北京：紫禁城出版社，1994，頁168。

Cahill, James

1988 "Hsieh-i as a Cause of Decline in Later Chinese Painting," in *Three Alternative Histories of Chinese Painting*, Lawrence, Kansas: Spencer Museum of Art, University of Kansas, pp. 100-112.

Chou, Ju-hsi

1985 *The Elegant Brush: Chinese Painting Under the Qianlong Emperor, 1735-1795*, Phoenix: Phoenix Art Museum, pp. 2-3.

1994 "Painting Theory in Eighteenth-Century China," in Willard J. Peterson et al. eds., *The Power of Culture: Studies in Chinese Cultural History*, Hong Kong: The Chinese University Press, pp. 340-341.

Hearn, Maxwell

1988 "Document and Portrait: The Southern Tour Painting of Kangxi and Qianlong," *Phoebus*, vol. 6, no.1, pp. 91-131.

Rawski, Evelyn S.

2003 "Re-imagining the Ch'ien-lung Emperor: A Survey of Recent Scholarship,"《故宮學術季刊》，21卷1期，頁1-29。

Wu, Hung

1997 "Beyond Stereotypes: The Twelve Beauties in Qing Court Art and the 'Dream of the Red Chamber'," in Ellen Widmer and Kang-I Sun Chang, eds.,*Writing Women in Late Imperial China*, Stanford: Stanford University Press, pp. 306-65.

臺灣大學學術期刊資料庫

圖版出處

圖1　董其昌，《婉孌草堂》，臺北，私人藏
圖2　石濤，《為禹老道兄作山水冊》，紐約，王季遷家族收藏
圖3　王原祁，《華山秋色》，臺北，國立故宮博物院藏
圖4-1　王履，《華山圖冊》之《蓮花峰》，北京，故宮博物院藏
圖4-2　王履，《華山圖冊》之《南峰東面》，上海博物館藏
圖5　冷枚，《避暑山莊圖》，北京，故宮博物院藏
圖6　高其佩，《廬山瀑布圖》，臺北，國立故宮博物院藏
圖7　李世倬，《連理杉》，臺北，國立故宮博物院藏
圖8　李世倬，《對松山圖》，臺北，國立故宮博物院藏
圖9　李世倬，《泉塗精舍圖》，北京，故宮博物院藏
圖10　鄒一桂，《太古雲嵐》，臺北，國立故宮博物院藏
圖11　鄒一桂，《蒲芷群鷗圖》，臺北，國立故宮博物院藏
圖12　董邦達，《西湖四十景圖冊》之《飛來峰》，藏處不明
圖13　董邦達，《西湖四十景圖冊》之《平湖秋月》，藏處不明
圖14　董邦達，《西湖十景》之《柳浪聞鶯》，臺北，國立故宮博物院藏
圖15　董邦達，《居庸疊翠》，臺北，國立故宮博物院藏
圖16　王炳，《燕京八景》之《居庸疊翠》，藏處不明
圖17　董邦達，《江關行旅圖》，臺北，國立故宮博物院藏
圖18　董邦達，《翠岩紅樹》，臺北，國立故宮博物院藏

臺灣大學學術期刊資料庫

臺灣大學學術期刊資料庫



圖1　董其昌《婉孌草堂》 臺北 私人藏

臺灣大學學術期刊資料庫

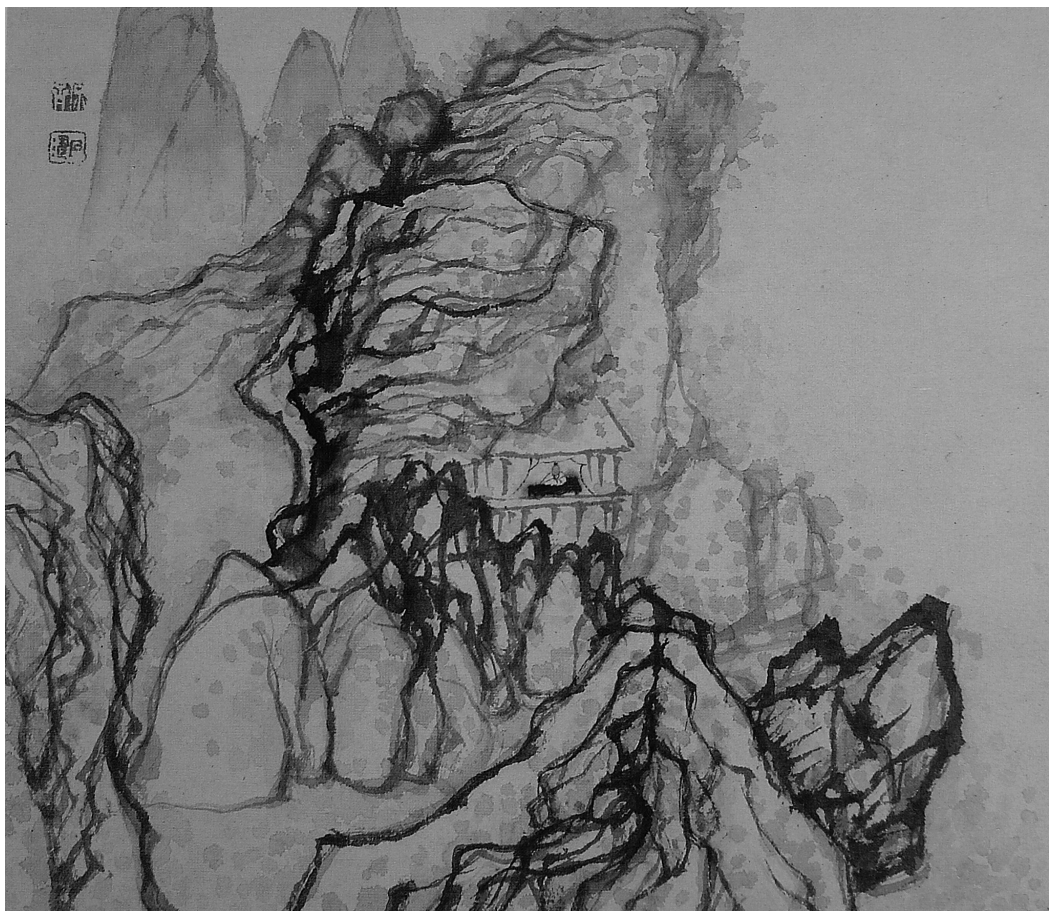


圖2 石濤 《為禹老道兄作山水冊》 紐約 王季遷家族收藏

臺灣大學學術期刊資料庫

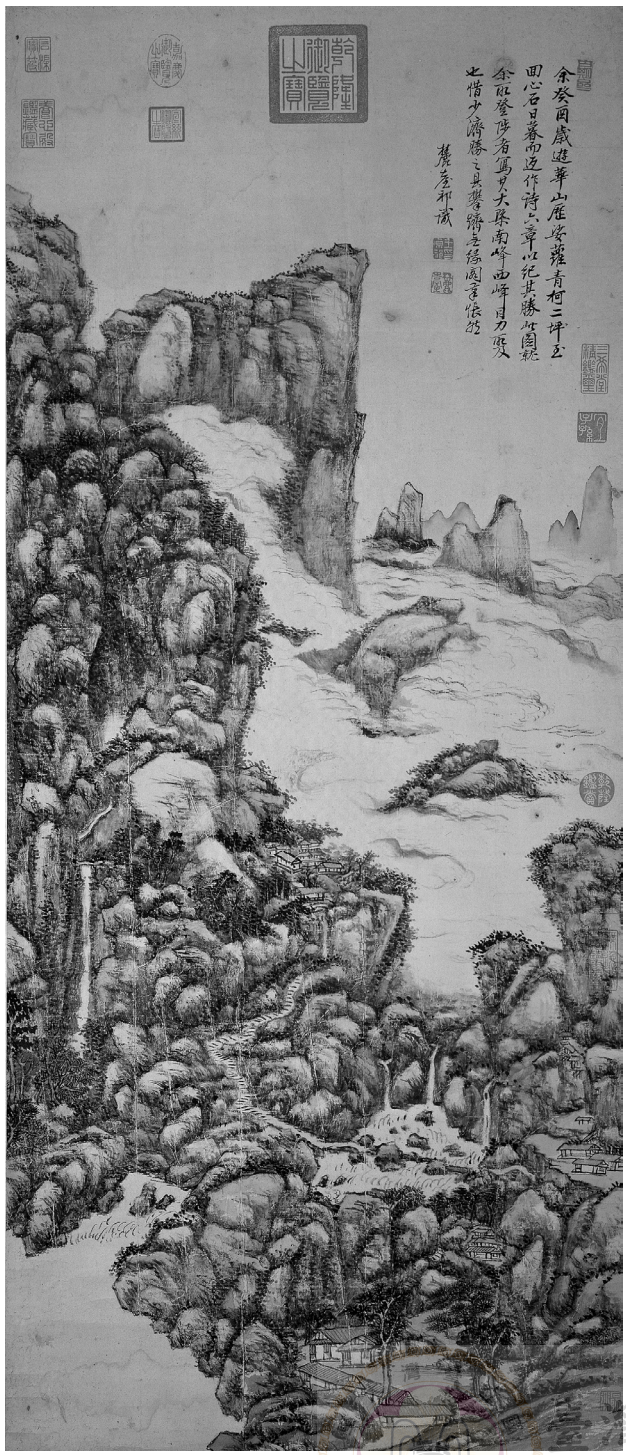


圖3　王原祁 《華山秋色》 臺北 國立故宮博物院藏

臺灣大學學術期刊資料庫

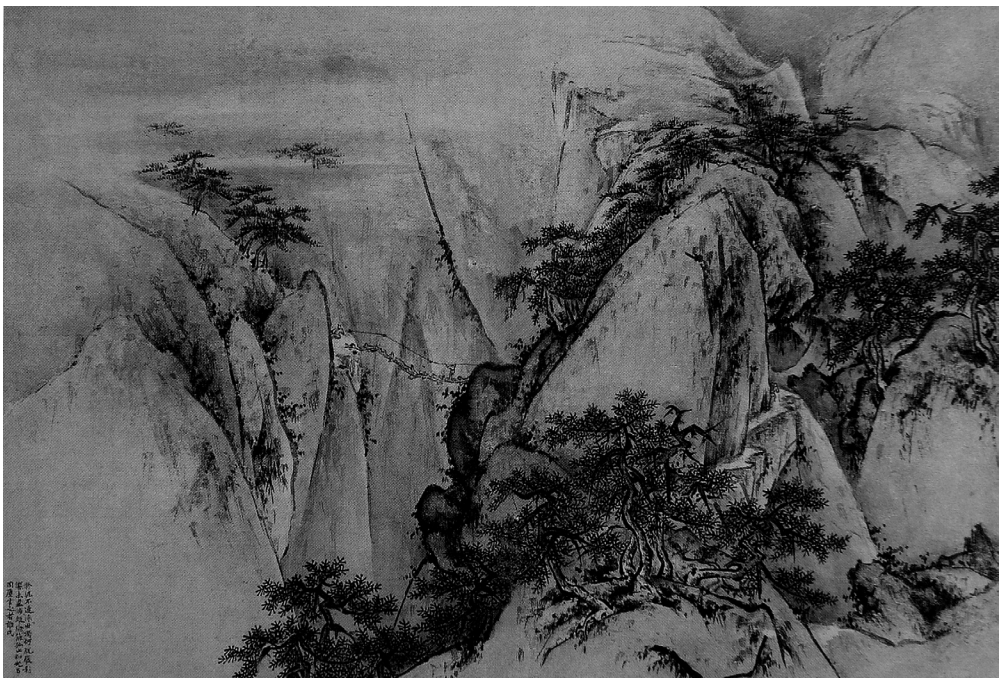


圖4-1 王履 《華山圖冊》之《蓮花峰》 北京 故宮博物院藏



圖4-2 王履 《華山圖冊》之《南峰東面》 上海博物館藏

臺灣大學學術期刊資料庫

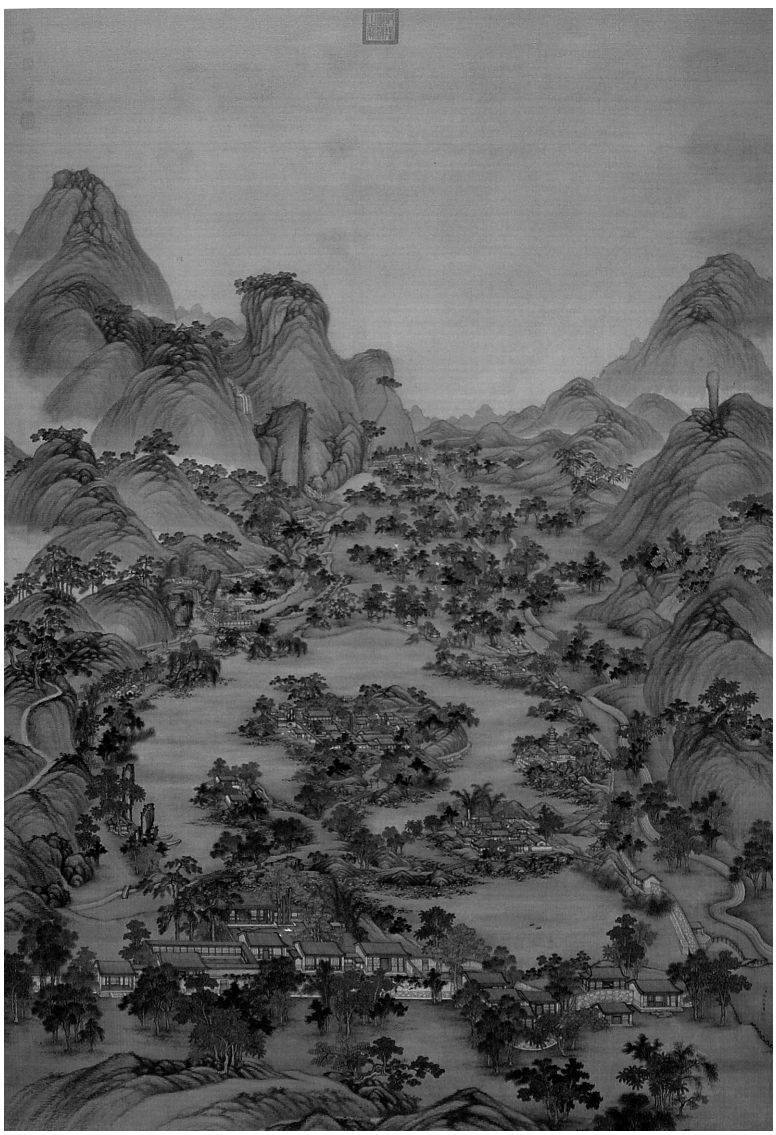


圖5　冷枚 《避暑山莊圖》 北京 故宮博物院藏

臺灣大學學術期刊資料庫



圖6 高其佩《廬山瀑布圖》 臺北 國立故宮博物院藏

臺灣大學學術期刊資料庫

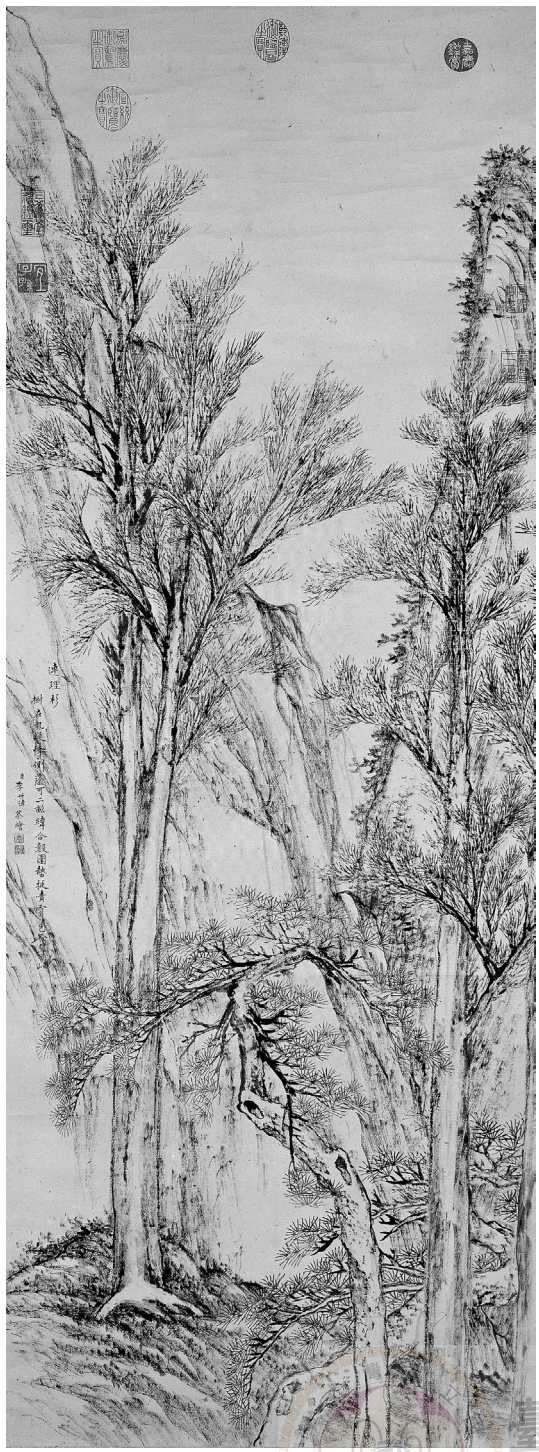


圖7　李世倬 《連理杉》 臺北 國立故宮博物院藏

臺灣大學學術期刊資料庫



圖8 李世倬 《對松山圖》 臺北 國立故宮博物院藏

臺灣大學學術期刊資料庫

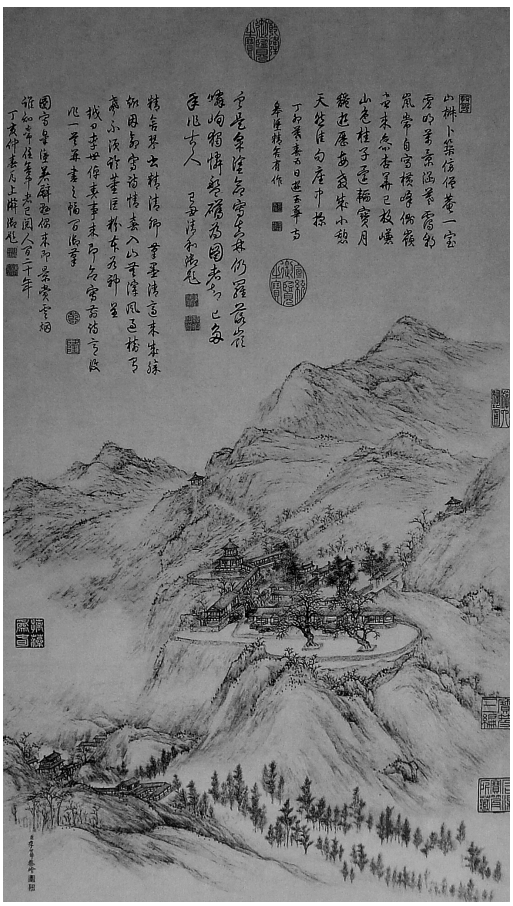


圖9　李世倬 《皋塗精舍圖》
北京 故宮博物院藏

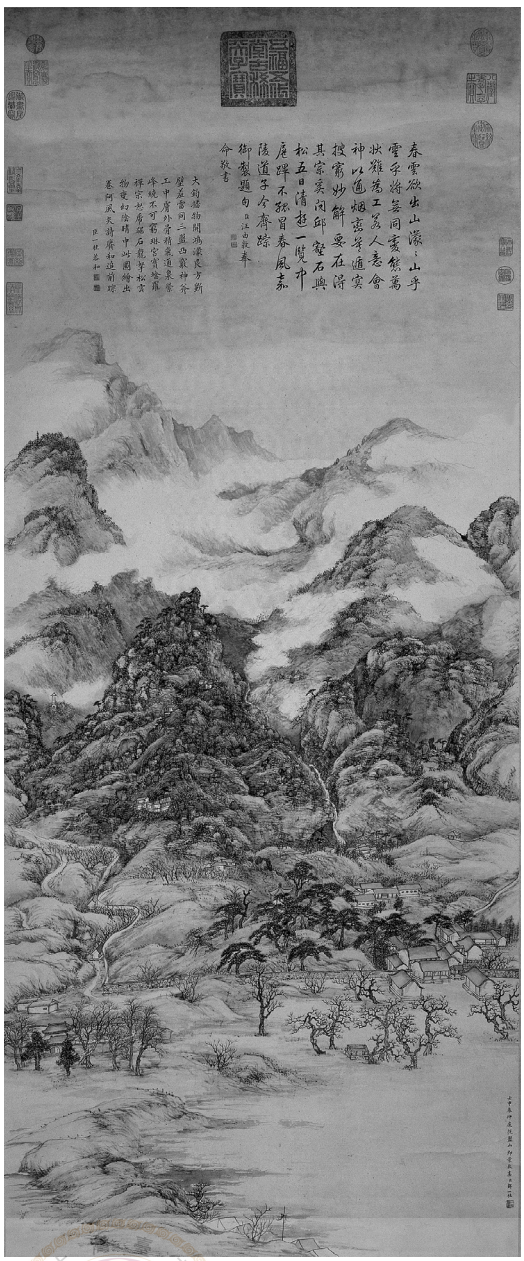


圖10　鄒一桂 《太古雲嵐》
臺北 國立故宮博物院藏

臺灣大學學術期刊資料庫

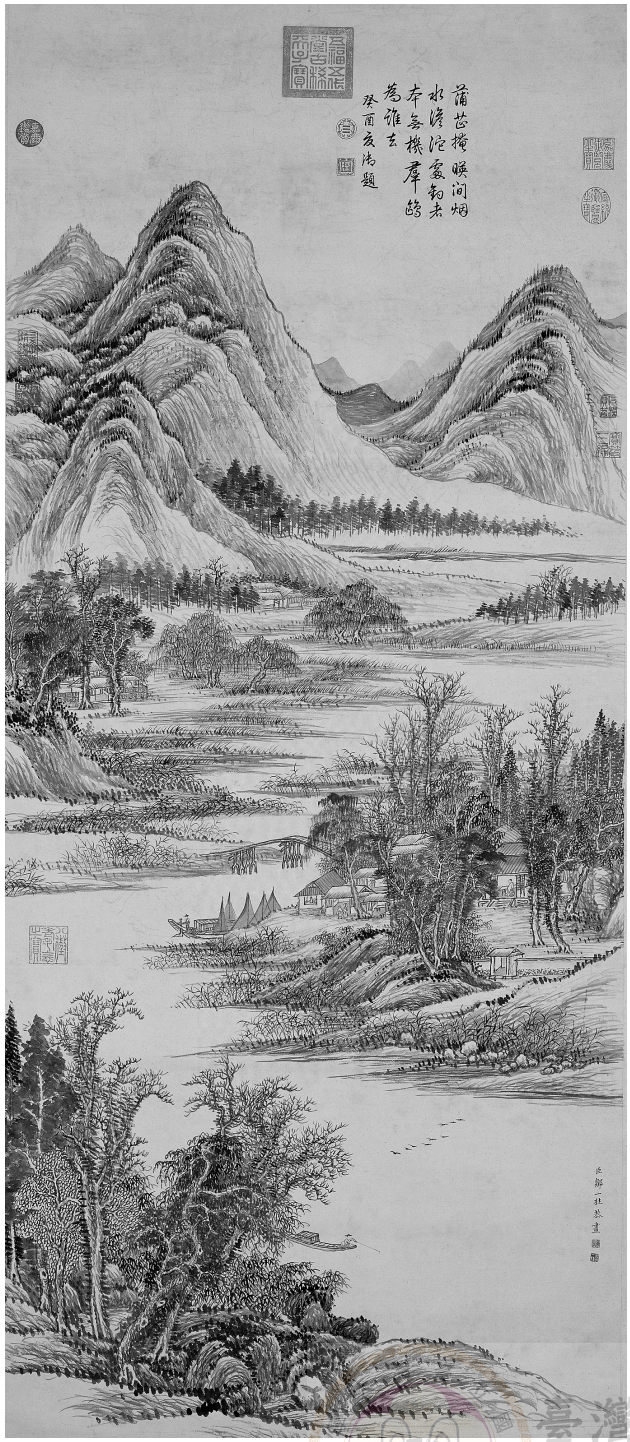


圖11　鄒一桂 《蒲芷群鷗圖》 臺北 國立故宮博物院藏

臺灣大學學術期刊資料庫



圖12　董邦達　《西湖四十景圖冊》之《飛來峰》　藏處不明



圖13　董邦達　《西湖四十景圖冊》之《平湖秋月》　藏處不明

臺灣大學學術期刊資料庫

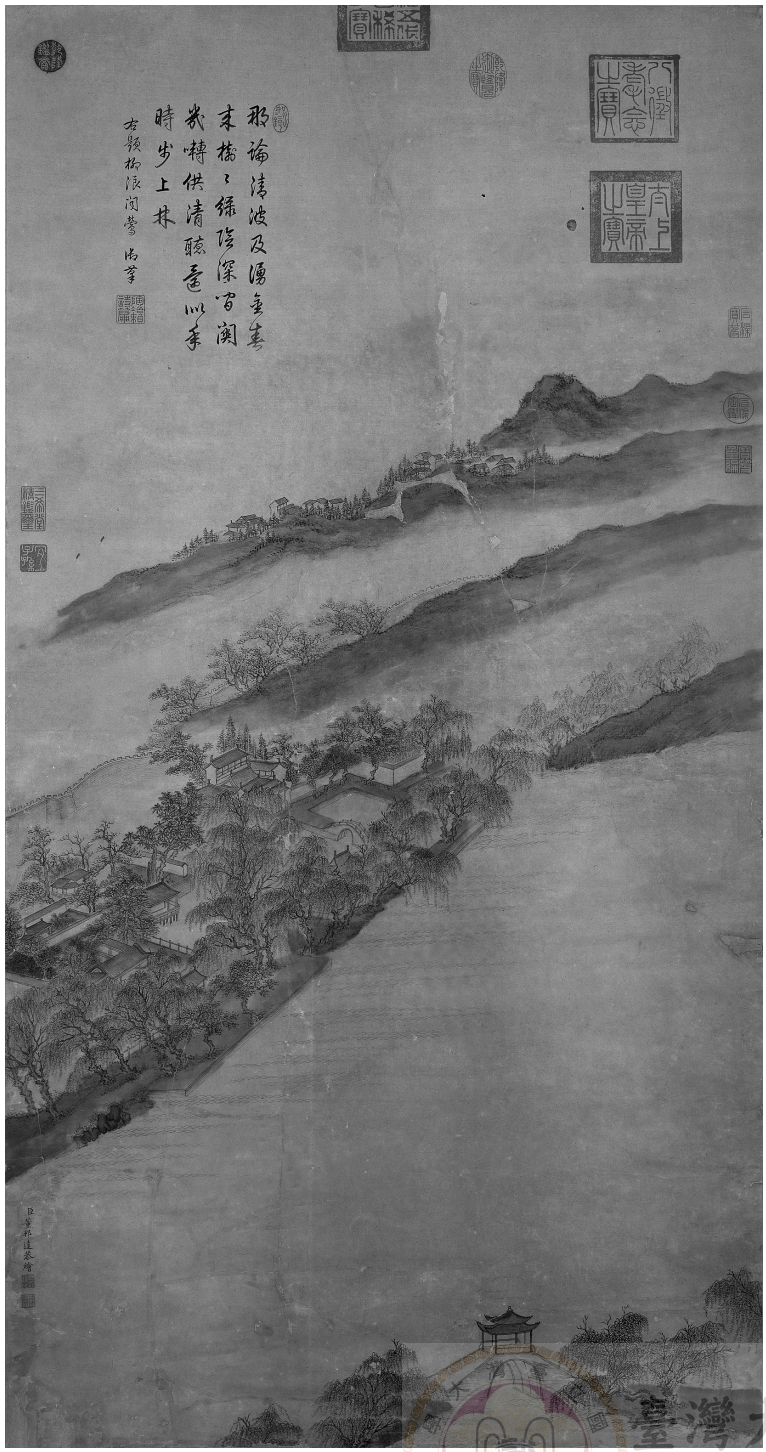


圖14 董邦達 《西湖十景》之《柳浪聞鶯》 臺北 國立故宮博物院藏

臺灣大學學術期刊資料庫

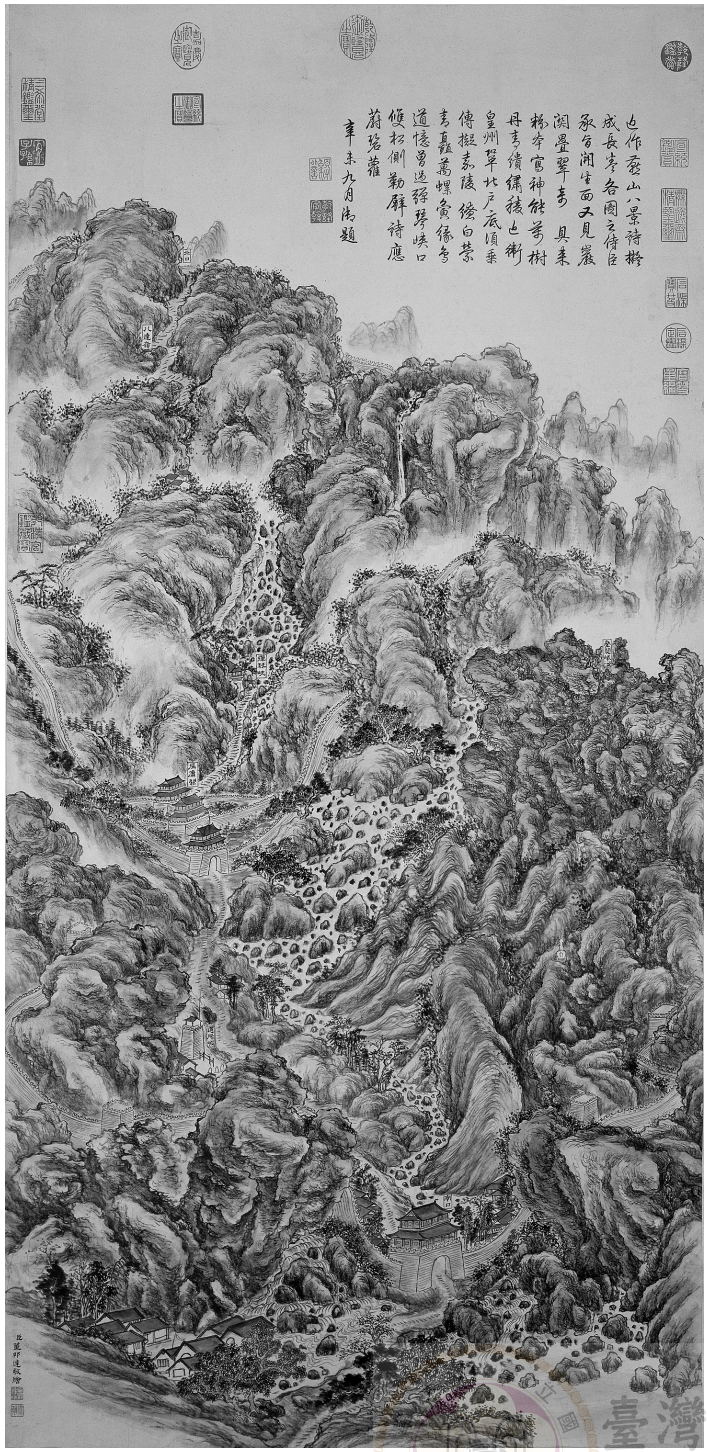
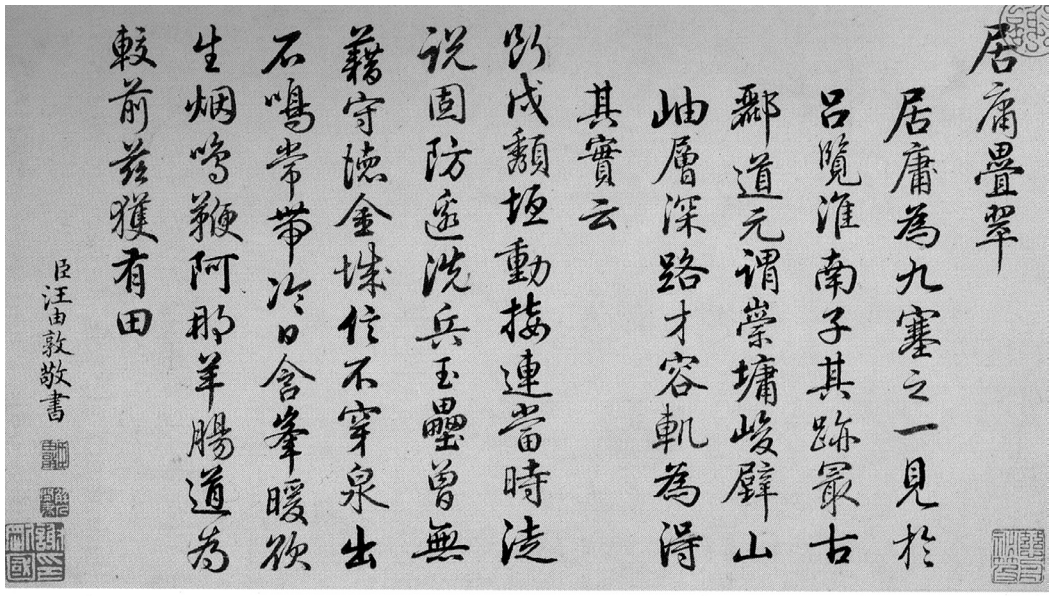


圖15 董邦達 《居庸疊翠》 臺北 國立故宮博物院藏

臺灣大學學術期刊資料庫



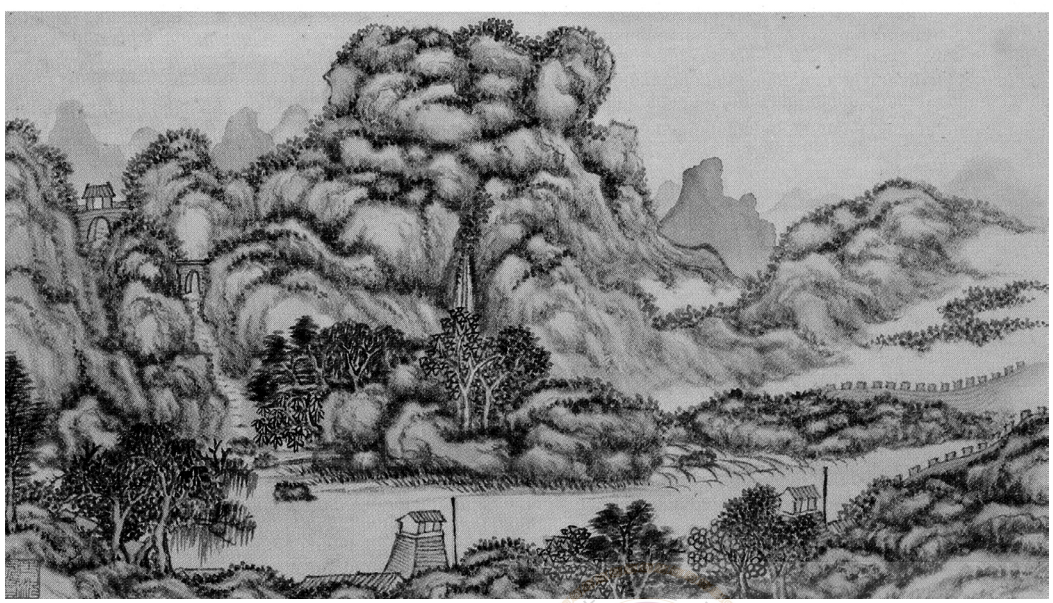


圖16　王炳　《燕京八景》之《居庸疊翠》　藏處不明

臺灣大學學術期刊資料庫



圖17　董邦達《江關行旅圖》　臺北 國立故宮博物院藏

臺灣大學學術期刊資料庫

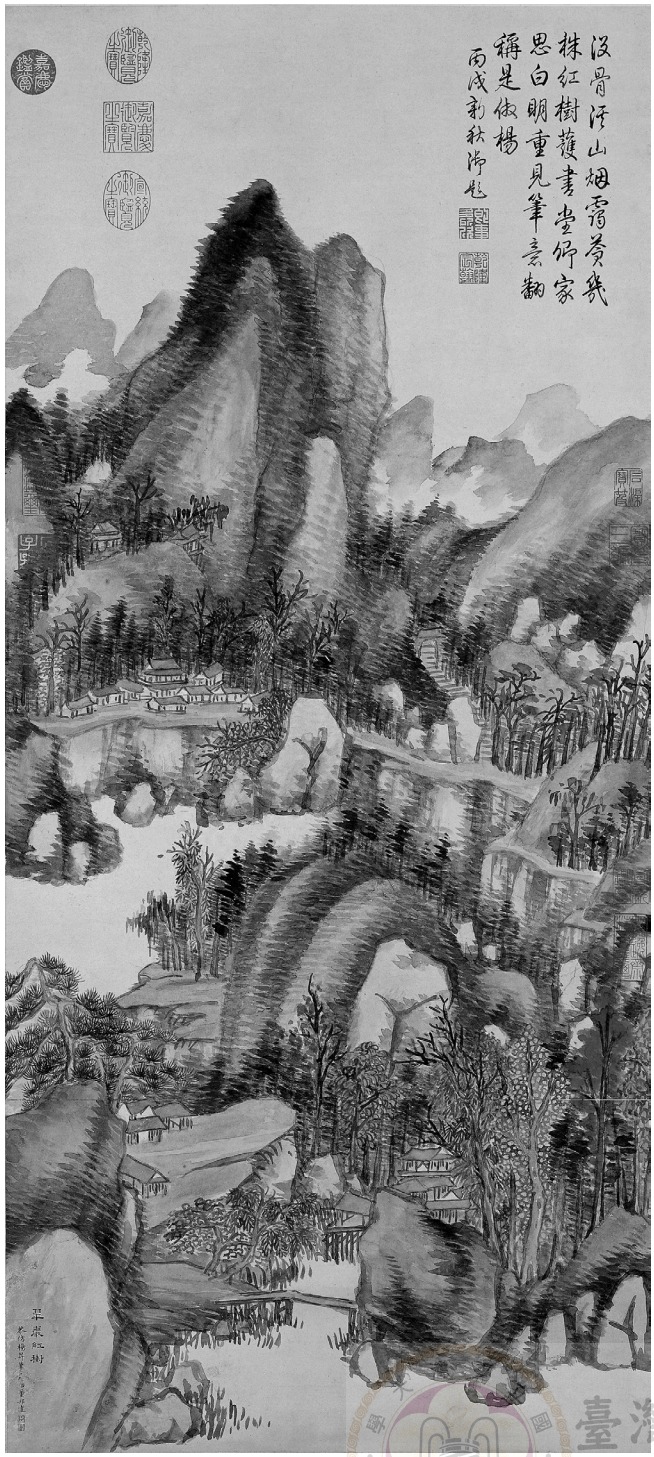


圖18 董邦達 《翠岩紅樹》 臺北 國立故宮博物院藏

臺灣大學學術期刊資料庫