

從「寫生」的由來 看山水畫的起源與演變

• 計 鋒

一 山水畫與宋明理學

眾所周知，山水畫是中國文化的一種特殊象徵，千百年來它以特有的方式凝聚了文人對意義世界的追尋。然而自五代北宋以來形成的傳統山水畫精神在明清之際卻遭遇了一場顛覆，它離我們已然遠去數百年，今天我們能感覺到的只是它遺留的殘影，如同在遠處回蕩的鐘聲一樣飄渺。傳統文人的精神世界離我們是那麼遙遠，以至於我們面對他們留下的印迹時不知所從。目前，關於怎麼理解傳統山水畫是我們必須面對的一個重要問題，對這一問題的探索關乎我們對中國傳統文化的準確認知。山水畫在傳統中國世代相傳，是中國文化特殊的代表形式，它究竟有着怎樣的精神內涵讓我們祖祖輩輩如此嚮往呢？

對於這個問題目前有着多種的說法，其中佔主導地位的觀點認為傳統山水畫的根本精神是老莊思想，以徐復觀為代表^①。這種觀點雖在某些層面上揭示了中國藝術的獨特面貌，但是就傳統山水畫的內在理路來說卻並非如此。近來也有人從史料層面論證

山水畫精神與理學的關係，但他們並沒有進入到內在義理層面。筆者通過對五代荆浩的《筆法記》、北宋郭熙的《林泉高致》與韓拙的《山水純全集》等經典山水畫論的文本分析時發現，山水畫的內在義理結構與宋明理學具有驚人的一致性。山水畫即是理學天理世界的圖景，二者無論在論證基礎與論證方式還是理論的結構都非常契合。

畫山水觀念原本誕生於六朝文人的修身需要與遊山水的風尚^②，玄學時代對玄想式道德的追求與崇尚自然是修身與遊山水的內在動力。另外，對於繪畫來說，要對繪畫賦予意義，首先要畫家覺得自我個人的存在有意義，而玄學時代的「獨化」觀念便為此提供了理論依據，這是繪畫的必要條件，因為只有這樣畫家才會熱衷於表達。以老莊思想為傳統山水畫精神者實際上是混淆了老莊思想與玄學的關係，其實老莊思想只存在於先秦，它原是對先秦儒學的全面否定，而玄學是以無為為新的道德追求，即玄想式的道德。二者的一個基本區別是：老莊提倡無為而玄學則把無為當做一個

追求。老莊雖然崇尚無為與自然，但只限於無為的狀態與情意我的觀賞而已，因此先秦的老莊思想並沒有直接開拓出藝術精神。玄學時代對老莊思想的重新闡釋產生了常識理性精神^③，並對自然本身賦予了價值。這些因素使得畫山水這一特定的行為變得有意義，因為自然山水本身就有價值，畫山水還可以修身。

六朝畫山水觀念雖已緣起，但畫山水還只是個別行為，且技術也不成熟，相比人物畫，從六朝到唐初山水畫還一直處於從屬地位。在唐代佛學入世轉向之際，佛學為世間帶來了獨特的「觀想法門」，這在客觀上為山水畫的成熟提供了必要的技術保障。同時經過佛學的薰習，中國社會的意識形態當中多出了一個境界的層面，這也為理學的天理與山水畫的意義追求提供了安頓處。隋唐佛學時代人們的興趣本不在於藝術，繪畫的價值只在於它的社會功能，也就是說它只是一種工具而本身並無意義。這時繪畫的題材只是一些佛教人物、經變故事以及人物肖像等，基本屬於人物畫。這種情況一直延續到唐末，當時在中國社會人們的觀念出現了巨大的轉變，人們的興趣從佛學逐漸走向儒學，這在繪畫上也有所反映，正是這時，以山水為志業的畫家才開始多了起來。在這背後實際上是人們的興趣從了悟空性轉向實現此世之真理，如荊浩的《筆法記》就意在破除虛無之空義，而指向一個有形有質的氣化世界。

山水畫與理學在五代和宋時期同時達到高峰，在宋人天理世界中，自然山水為天理世界的經驗顯現^④。在宋人看來，天地山川就是宇宙，山水

的大小、遠近的次第關係具有等同於宇宙秩序與道德倫常的意義。從《林泉高致》與《山水純全集》這兩個文本中可以看到這種宇宙秩序明確的投射，同時這兩部文論的理論建構都以常識理性為基礎，這也是宋明理學基本理論特徵的顯現。我們不難想像，在以道德為終極關懷的理學時代，一旦山水畫自身的語言成熟得足以說明天地山川背後的天理時，那麼它的興盛就會成為必然。如果離開特定的宋明理學背景，山水畫會是怎樣的面貌我們無從知曉，但由於二者義理的深層同構性，因此我們不能離開理學來了解山水畫的起源與演變。

山水畫的成熟除了有賴於特定的義理資源外，還需要有技術的保障，而這一點也是來自宋明理學的理論貢獻，這便是宋儒選擇性吸收並改造的佛家觀想法門。原本佛家是通過觀想以去除對經驗現象的執著而證悟空義，而宋儒則是用相似的方法以冥通天理，這是宋明理學的基本修身與格致方法。正是宋儒對佛家觀想法門的吸收學習並演化，為山水畫提供了量身裁製的方法，觀想與天理世界一道為山水畫的成熟分別提供了方法與理論的資源。然而經過明末清初理學向氣論的轉化，山水畫對天地山川景象的取捨安排便不再堅持冥通天理的「觀想」，而轉為直接對應於經驗現象的「寫生」了。

對於今天的繪畫藝術來說，寫生的重要性是毫無疑問的，絕大多數人都認定寫生是繪畫的必然環節。山水畫從觀想到寫生的演變是一個重大的理論問題，筆者認為其演變背後實際上折射出山水畫與宋明理學關係的發

生模式。本文將通過文本研究來考察觀想與寫生轉變的具體過程，從而了解理學的成長變遷與山水畫起源和演變的關係。

二 「寫生」的起源

我們今天對於「寫生」有一個基本一致的定義，即寫生是直接面對對象進行描繪的一種繪畫方法，基本有風景、靜物和人像等多種描繪不同對象的寫生門類。「寫生」一詞來源久遠，它原本就如同我們的理解那樣，是對應於所有對象的嗎？

當我們翻開古人畫論時會發現，「寫生」並非如我們今天的一般定義，而且所指涉的範疇也不是沒有分別而包羅萬象的。筆者通過梳理歷代畫論所有關於「寫生」的論述，發現「寫生」原本只是指涉花鳥畫，而極少涉及到人物畫與山水畫，即便涉及，其用法也比較邊緣。通過閱讀古人畫論我們可以看到，所有的「寫生」基本不外乎分為三種意義類型：一、寫生花鳥類，如花卉、竹子、翎毛、畜獸等；二、代指花鳥畫作品及其畫科；三、引申為人物與山水寫生，這一用法出現很少，且極為邊緣與模糊。同時在古人畫論中，我們還可以經常見到另一詞語，即「寫真」。「寫真」與「寫生」意義比較類似，它也並非無差別地指涉任何範疇，而是基本用於人物肖像畫範圍或直接指涉肖像畫作品，極少用於山水畫與花鳥畫領域。

為何「寫生」與「寫真」一樣——指涉範圍都極為專門而且都不針對山水呢？鑒於「寫真」與「寫生」情況的相似

性，為了對「寫生」做一個更好的理解和定位，我們有必要先將二者做一個比較研究，通過追本溯源，從各畫科繪畫方式的專屬性以及詞義變化來探索這個理論問題。

我們都知道，古人說到繪畫基本用「寫」來指稱，而「寫」在漢語中從古至今主要都是指書寫、傳抄，在漢以前書寫只用「書」字指稱，漢以後「書」與「寫」才開始並用，為甚麼古人用「寫」來指稱繪畫行為呢？「寫」原意是指移置、放置物件，《說文解字》曰：「寫，置物也」^⑤。「寫」另有傾訴、抒發與仿效之義。漢鄭玄《〈毛詩傳〉箋》注謂風雅之中「寫」有「除」、「舒」之義^⑥，即傾訴、抒發之義。關於效仿之意的用法也不少見，如「模寫」之「寫」。

從以上諸義我們大致可得出「寫」之意涵流轉的脈絡，從中不難理解，代指繪畫的「寫」當與移置、放置、傾訴、抒發與仿效諸義有所關聯。簡言之，「寫」即為仿效對象之形，再轉移安置於畫面，而畫家可以藉此過程以抒發個人情懷，用古人之語即為「寫照」。「寫照」是一種特定的繪畫方式，從方法上來說它跟今天的寫生一樣，都是直接面對對象而進行描繪。我們看到，「寫」與繪畫相關的用法早已出現，但為甚麼用來代指繪畫要到漢以後的六朝呢？這實際上與玄學時代的「物各自造」的獨化觀念密切相關，因為只有個人自我的存在本身具有意義，表達個人才有必要，「寫」才會是一個有意識的行為。

如上文所論，「寫」為寫照，那麼「真」與「生」又怎麼解釋呢？宋黃休復《益州名畫錄》有論道：「玫曾與故東

川董大尉璋寫真。先主惡之，不為寫己，乃命阮知誨獨寫己真。」^⑦黃休復所謂的「真」即指真容、肖像之意，同樣的用意在古人畫論中比比皆是。「寫真」的基本要求在於形似、逼真，本意為貌寫人物之真容（即肖像），同時它還代指肖像畫並以其區別於創作型的人物畫。對人物肖像的「寫真」直接狀寫目之所見即可，它既不需要也不可以隨意想像，而創作佛道神怪之類的題材卻有賴於想像，因為此類對象並無「真容」可寫。

「寫真」的基本要求是準確再現人物的相貌與神態，它基本專屬於人物畫也就不難理解了。畫人物肖像的「寫真」要對應被「寫」人物的特定面貌，這是常理；相較於人物畫，花鳥畫則有些不一樣，它不需要把對象的特定形態即「真容」作為基本標準，那麼「寫花鳥的「生」又當以甚麼為標準呢？

今存唐以前之文不見「寫生」一詞，最早論及者當屬唐代僧人彥悰。筆者通過對古人畫論的梳理得出「寫生」之「生」有生物、生生不息之機、物之生意、生動、物理、規矩等諸義，既然如此，那麼專注於對象的形就沒有像人物肖像畫那麼必要，同時肖像畫對於每個人形象的特殊性與專屬性也非花鳥畫所必須。既然花鳥畫對於對象沒有人物畫那樣的特定性，那麼它就跳過了人物「寫真」的那種對應形似的第一層要求，而直接進入對形而上層面的追求，它的本質追求與現實結果就落在「生」字上面。

通過對上文的梳理，我們可以進一步概括「生」的定義，要言之，它大致當為生物（即動植物，區別於人與佛道鬼神等）生生不息的生命力，如

此一來，「寫生」的具體追求當為生物的生長規律，這一理論無疑來源於儒學所提倡的生生之德。生生之德的概念源自《周易》^⑧，宋周敦頤有進一步的闡釋^⑨。儒生以此為對生命永恆的化生與維生力量的讚嘆，這便是畫家寫生的本源追求。

三 「寫生」與「觀想」

從上文我們不難看到，「寫生」與「寫真」那種直接應對於對象的寫照不能對應山水。作為人物肖像的「寫真」很明顯與山水畫不對應，然而花鳥的「寫生」與山水畫之間的概念差異，我們今天卻不容易分辨。清以前各代論山水基本不用「寫生」，即便偶爾借用，其用法也很邊緣，且概念不明確。相較其借用義的模糊，另一番情況卻是古人在分別二者時很明確，如明董其昌《畫禪室隨筆》謂：「寫生與山水不能兼長，惟黃要叔能之。」^⑩相似的例子比比皆是。

從上文可以看見「寫生」的指向與山水畫範疇的偏離，我們今天對這種情況並不甚清楚。與人物花鳥一樣，山水畫也有其專屬的基本方法，即觀想。我們知道天地山川之大遠非人物與花鳥那樣可以一目了然，山水之大足以讓我們的感官無從施展，北宋沈括曾因此而提出「以大觀小」之山水畫取景與布局原則。我們大致可以想見，山水不同於人物，追求形似既不必要也不高明；同時山水也不同於花鳥，它不僅僅需要掌握草木的生長規律，更重要的是要掌握天地山川之常理，如此一來，「寫照」之法就顯得遠

遠不夠，實際上早期的山水畫基本不用「寫」來指涉，由此亦可窺見一斑。

唐人朱景玄在他的《唐朝名畫錄》中論道：「前朝陸探微屋木居第一，皆以人物禽獸，移生動質，變態不窮。凝神定照，固為難也。故陸探微畫人物極其妙絕，至於山水、草木，粗成而已。」^①很明顯他認為陸探微畫屋木、人物禽獸皆極佳，而因凝神定照（即觀想）較為難及，因而其畫山水、草木只是粗成而已。郭熙在《林泉高致》中論及山水畫的布置法則時談到：「山水，大物也。人之看者，須遠而觀之，方見得一障山川之形勢氣象。」一障山川只需遠望便見其形勢氣象，而數障乃至無窮障呢？同篇又說道：「身即山川而取之」，如是則可窮盡數十百山之意態^②。那麼置身於山川中怎樣取山水之相呢？這需要解決兩個基本問題：一、山川萬物之理是甚麼？這一點無疑將訴諸宋人的天理世界；二、怎麼攝取山川萬物之境以及如何通過繪畫來表達？這需要一個超出經驗感知的層面，而超越經驗到感通與表達天理這一過程即需要觀想之法門，這實際上也是宋人格致的一個基本方法。

觀想與平常的想像不大一樣，它不僅僅限於經驗層面，反之它所意求的是從經驗世界獲得超越的心靈狀態與認知境界。觀想為佛家去妄念而入定的一種修行法門，各宗派具體的觀想法門雖形態多樣^③，但基本原則一致，即皆由有相入無相而最終觀實相即空。今天我們還能在敦煌莫高窟看到《觀無量壽經》之十六觀的其中觀想場面，而這些也是今天僅存的五代之前的山水畫原迹^④。

佛家觀想的主旨是觀空、解脫，而宋明儒觀想的目標卻不一樣，他們指向的是一個有別於空道的玄冥妙有之理。只有當觀想指向天理世界時它才會成為山水畫的基本方法，而指向空義則一來與山水畫無涉，二來對經驗世界的表述不會出現秩序感極強的圖景。唐末五代的山水畫家對觀想法門的學習與吸收，從當時諸家的畫論中可以窺見一斑^⑤，如荊浩《筆法記》中「六要」之「思」即是觀想之意，「六要」原本是對謝赫《畫品》中「六法」的承繼與發展，但它與「六法」最大的區別是多了「思」的觀想層面。另外，從



在敦煌莫高窟看到的《觀無量壽經》(局部)

《林泉高致》中可以了解到，郭熙繪畫前必先觀想一番，而觀想則有賴於他平日的靜坐^⑥，就像修行人打坐一樣，而這正是理學的日常主敬的修身功夫在他身上的投射。

明唐志契在他的《繪事微言》謂：「昔人謂畫人物是傳神，畫花鳥是寫生，畫山水是留影。」^⑦這句話大致點出了人物、花鳥、山水的各自追求。如同「寫真」與「寫生」分別對應人物肖像與花鳥，觀想法門基本只用於山水而人物與花鳥則極少涉及。正是宋明理學對佛教觀想法門的吸收改造後，山水畫才獲得其專屬的方法，並因此而為山水畫在中國文化之地位的崛起提供了技術上的保證。

四 結語

觀想之於山水的必要性如上文所述，是畫山水的一個必要條件，但如果山水畫不再論及或使用觀想之法又會怎樣呢？

觀想之法從佛教轉出後，山水畫家即以此來實現對天理的認知，同時以此來完成對天地萬物景象的取捨安排，山水畫家因此而沉浸在揮灑的痛快之中達數百年之久。但是在明清之際，中國文人因亡天下之痛而深刻反思理學的理论問題，因此宋明理學的價值內容發生了巨大轉變，氣論由是興起^⑧，「理在氣中」一反宋明儒學之「理在氣先」的先驗哲學體系，它是對宋明理學全盤價值逆反的一種宣誓。既然形而下之「氣」在理論架構上高於形而上的無形無影之「理」，那麼還需要再堅持觀想的格致方法嗎？

一旦最高層面的東西是可以經驗的，而且唯有通過經驗方能認知，那麼靜坐冥想式的修身與格致方法就變得不重要甚至不需要了，如此一來，觀想法門就自然會被淡化或遺忘，從此直接應對經驗現象的「寫生」也就名正言順地成為山水畫的基本學修方式了。由於對任何對象的認知都訴諸直接經驗的方式，因此寫生便無差別地對應於任何對象了，最終它也就順理成章地成為最一般的繪畫方式之一了。

隨着氣論時代的來臨，「觀想」之法逐漸離山水遠去而被淡忘，與此同時，「寫生」之法則在山水畫的境域大為興起。由於感覺的多樣與複雜，直接感覺經驗對象會在客觀上造成結果的不確定性，因此從明末清初至今的山水畫流派紛呈，就好像超離了穩態系統的基因一樣變幻無窮。由於明清之際理學的逆轉，傳統山水畫取捨景象的觀想之法流變為對景寫生，而正是此時西洋繪畫開始傳入中國。西洋繪畫基本把人與外物立為對象關係，一為認知主體，一為認知對象，而主體對對象的認知是通過經驗來完成的，因此它便與中國直接對應對象的寫生方式一拍即合，二者合流而成為我們今天「寫生」觀念的由來。在這一轉變的過程中，我們看到了傳統山水畫的蛻變與衰微，這背後實際上是宋明理學的天理世界的崩塌與主敬功夫的衰落。

通過上文我們看到，山水畫從「觀想」到「寫生」的每一個流變過程中，無不與宋明理學成長與變遷存在相互關聯。無論是從六朝玄學時代的修身與遊山水，再到唐宋間逐步成熟

的常識理性精神，還是唐代佛學的入世轉向，再到宋明理學的成長、成熟以至明清之際的逆轉，這一過程的每一步都反映着山水畫的成長、興盛與衰落變遷。從上文對山水畫「寫生」方法的來源和發展與山水畫起源和演變關係的考察，我們見證了山水畫的起源與演變過程與宋明理學同步發展的軌迹，山水畫特定的觀想方法與相對應的天理世界的追求，是其與宋明理學義理深層同構性的一個有力例證。

註釋

① 徐復觀先生對中國藝術精神的闡釋意在向世人呈示中國藝術的博大精深，他的努力在於維護與倡導中國傳統藝術，然而他在解讀傳統山水畫的內在理路上卻存在着一定的偏頗。參見徐復觀：《中國藝術精神》（上海：華東師範大學出版社，2001）。

② 關於畫山水觀念的起源，參見趙超：〈畫山水觀念的起源〉，載金觀濤、毛建波編：《中國思想與繪畫：教學和研究集（一）》（杭州：中國美術學院出版社，2012），頁48。

③ 關於常識理性的起源與流變過程，參見金觀濤、劉青峰：《中國現代思想的起源：超穩定結構與中國政治文化的演變》，第一卷（香港：中文大學出版社，2000）。

④ 關於這一問題的考察，參見計鋒：〈山水畫的崛起與宋明理學〉，《湖上》，2012年5月，頁66。

⑤ 同義例子參見《史記·秦始皇本紀》：「發北山石椁，乃寫蜀、荊地材皆至。」

⑥ 如《詩經·小雅·裳裳者華》：「裳裳者華，其葉湑兮。我觀之子，我心寫兮！」

⑦ 王伯敏、任道斌主編：《畫學集成·六朝一元》（石家莊：湖北美術出版社，2002），頁224。

⑧ 《周易·繫辭上》曰：「生生之謂易。」

⑨ 周敦頤《太極圖說》曰：「二氣交感，化生萬物，萬物生生而變化無窮焉。」參見中國科學院哲學研究所中國哲學史組、北京大學哲學系中國哲學史教研室編：《中國哲學史資料簡編·宋元明部分》（北京：中華書局，1968），頁34。

⑩ 董其昌著，屠有祥校注：《畫禪室隨筆》（南京：江蘇教育出版社，2005），頁190。

⑪⑫ 俞劍華編著：《中國古代畫論類編》（北京：人民美術出版社，1986），頁22；732。

⑬ 郭熙：《林泉高致·山水訓》。參見俞劍華編著：《中國古代畫論類編》，頁631。

⑭ 佛家觀想在諸法門中有多種稱謂，如「觀」、「止觀」、「禪觀」、「禪定」、「入定」等。

⑮ 現今存世的五代前的山水畫原迹唯有敦煌莫高窟關於《觀無量壽經》的觀想場面，這與其說是巧合，不如說是個特定的現象，蓋早期山水畫的確源自於此類題材。

⑯ 山水畫系統關於觀想的用詞如佛教一樣亦多稱謂，如「凝」、「思」、「存想」、「凝神」、「靜坐」等，但基本沒有沿用佛家原本用詞，這個情況的出現只能說是唐末以降的儒生有意與佛家做不一樣的標示。

⑰ 《林泉高致·畫意》記有郭熙的一段話：「然不因靜居燕坐，明窗淨几，一炷爐香，萬慮消沉，則佳句好意亦看不出，幽情美趣亦想不成，即畫之主意亦豈易！及乎境界已熟，心手已應，方始縱橫中度，左右逢源。」參見俞劍華編著：《中國古代畫論類編》，頁641。「燕坐」即是靜坐，「萬慮消沉」即是去除妄念，「境界已熟」即是與理冥通。

⑱ 參見金觀濤、劉青峰：《中國現代思想的起源》，第一卷，第四章第三節，「經世致用和清初思想譜系」，頁174-81。