

林木在中國山水畫中之重要性初探

A Study of the Importance of “Trees” in Chinese Landscape

Painting

吳雅婷* Ya-Ting Wu* 葉宗和** Tzong-Ho Yeh**

摘要

古籍記載，林木者，山之毛髮，山之衣也。林木為中國山水畫之重要構成因素與表現主題，其形象是以自然為母體，卻又不是對樹木的完全模仿。於是，透過筆墨造形，林木足以呈現萬千姿態，不僅可表達出畫家豐富之情感，增添畫面華麗與靈動之視覺功能，而使山水畫蘊含著無窮的審美意境。

本文研究方法以文獻法、比較法及歸納分析法為主。首先，整理中國山水畫之意涵與源流；其次，敘述林木之意義、哲思與發展趨向；再者，從歷代畫論、題畫詩中歸納出關於林木之文字論述；最後，則透過系統性地分析林木在山水畫中角色類型與配置份量，呈現出不論是作為主體、客體或點綴之用，或擔任視點導引，或平衡畫面之比重，林木在中國山水畫中之重要性已逐一顯像。

關鍵字：林木、山水畫、視覺美感

Abstract

According to ancient Chinese literature written, “Tree, is as a symbol of the hair and the clothes worn by the mountains.” Tree is an important factor and theme in Chinese landscape paintings, and Mother Nature as the base of tree’s shape, but not totally copying from the identified tree. Then, through painter’s brush, trees not only express diversity with the artist’s abundant feelings, adding the visual function with glamour and spirit, but also enrich endless aesthetic situation.

Documentation, comparison, induction and analysis were used as the main tools in this study. Firstly, where the implication and evolvement of Chinese landscape paintings were organized, followed by a description of the meanings and trendy philosophy of trees. Moreover, tree-related essays were abstracted from the Chinese paintings and poems by generations; finally, in a systematic method to analyze the role and layout of trees , with subject, objective

* 南華大學 美學與藝術管理研究所 研究生

* Graduate Student, Graduate Institute in Aesthetics and Arts Management, Nan Hua University

** 南華大學 視覺藝術學系 專任副教授

** Associate Professor, the Department of Visual Art, Nan Hua University

or decorative parts, visual leading, or balancing ratio, the importance of trees in Chinese landscape paintings is obviously appeared.

Keyword: trees, landscape paintings, visual aesthetics

一、緒論

(一) 研究動機與目的

自然界中處處佈滿林木，其中樣貌表現之姿態萬千，或高低參差不齊，或大小型體不一，但無論其表現形式或種類為何，皆展現出青春氣息與強韌的生命力。《說文解字》：「休，從人依木」，人在操勞過甚時，依靠樹木，以休養體力和精神，故「休」之本義作「息止」，乃倚於木以暫息之意。因此，林木與人類生活關係之密切，從古人的造字原理即可看出一斑。

縱觀中國山水畫源流，其構成元素主要是由「山石」、「雲水」、「林木」與「點景」等四大部分所組合，「樹」在其中的角色扮演，無論是「大樹」、「小樹」、「遠樹」或「苔點」等，均呈現著不同化身之視覺美感與藝術象徵，即使畫幅中僅以林木為題，亦能自成一畫。

關於「林木」之描繪，早見之於古代人物畫及山水畫中，藉由對大自然之觀照，運用藝術創作手法，將其形體圖繪出各種不同之動人樣式。另者，「林木」之美，亦讓歷代文人或詩人為之讚歎，其強烈的象徵屬性，而成為詩人抒發自我心性與情感常運用的藝術媒介。於是，藝術家透過觀察與體悟，不僅可捕捉其形態與神采，亦看到了林木的初生、成長、繁衍與老化，猶如人類的生命般，亦呈現著自然的規律與秩序。

從哲學角度思維，山水畫也是具生命之有機整體。故郭熙《林泉高致》：「山以水為血脈，以草木為毛髮，以煙雲為神彩。故山得水而活，得木而華，得煙雲而秀媚。¹」宋代韓拙在《山水純全集》中亦云：「林木者，山之衣也，如人之無衣妝，使山無一盛之貌，故貴密木茂林，密林茂木有華盛之表也。²」二者語意顯示，林木在山水畫中雖係扮演外衣角色，卻具有讓生命更加華麗與活潑之裝飾功能；若從繪畫角度思維，林木也是山水畫中之重要創作元素，亦完全符合「學畫先畫樹起，畫樹先畫枯樹起。³」之論點。

有鑑於林木與人之密切關係，除常為詩人詠嘆對象與靈感泉源，又是山水畫中既突出且重要之構成元素之一，其重要性確實有再深入探討之必要，而這正是本文研究的動機所在。緣此，本文嘗試先探究林木之意涵、歷代畫論、題畫詩中林木相關論述，再歸納中國山水畫之林木表現趨向與作品表現，以為林木在山水畫中重要性之佐證。

因此，本文之研究目的有下列幾點：

1. 探討山水畫中「林木」之源流與發展趨向。
2. 歸納整理歷代畫論、題畫詩之「林木」相關論述。
3. 系統性地分析「林木」在中國山水畫中角色類型與配置份量。
4. 探究「林木」在中國山水畫中之重要性，以為後續繼起者之創作參考。

¹ 俞崑編著，1984，《中國畫論類編(上)》，華正書局，台北，頁 638。

² 參見韓拙《山水純全集》，引自傅抱石，1988，《中國繪畫理論》，華正書局有限公司，台北，頁 189。

³ 參見龔賢《畫訣》，同註 2。

（二）研究範圍與限制

在中國諸多繪畫學科中，雖然人物畫中包含大量林木形象之跡，而花鳥畫中之植物則屬草本之類，但林木在山水畫中之表現型態豐富，姿態萬千，時代不同，風格各異，並為山水畫中重要構成元素之一，是故本文鎖定山水畫中之林木為研究限制與範圍。

本文研究範圍以中國山水名畫中之林木表現為主（包括『傳說』之作），為增強統計數字的之可信度與客觀性，於隋唐、五代、宋代、元、明、清至民國共擇 45 幅圖以佐證。

（三）研究方法

在研究方法的運用上，將針對不同之章節與討論主題，擬採取下列諸法：

1. 文獻研究法

研究一開始以整理並瞭解山水畫之意涵與發展、與林木有關之哲思、歷代畫論中對林木之觀點與論述，藉以建立此研究主題之探究基礎。

2. 比較研究法

整理分析歷代畫家論述此林木課題之異同，其中包含前人畫作實踐方面，各家實際操作上之差異探討作有系統的歸納和比較，以釐清觀念與認知。研究緣著「借鑒古人」與「師法造化」兩條路線著手，類項概分為三，交叉並行：一是畫論中林木之閱讀研究；二是題畫詩中林木相關敘述；三為中國山水畫中林木之角色配置分析，藉此佐證林木之重要地位。

3. 歸納分析法

本文擬分析林木於歷代畫論、題畫詩、與中國山水名畫中之重要性，首先就歷代畫論中有關林木之敘述做歸納，再就題畫詩中林木敘述做整理，爾後分析畫中林木在畫面裡所佔角色，以期對林木之重要具初步了解。

二、山水畫文獻回顧

（一）山水畫的意涵

所謂「山水畫」，相當於西洋畫裡的風景畫，是專以自然風景為主題，捕捉四季的交替、晨昏暮靄的變換，將之一一描繪入畫，因為構成風景的要素是山和水，故而稱之。中國人以農立國，對土地山川有濃厚的親切情感，加之以魏晉南北朝時，有「山林文學」的鼓吹，所以中國人情有獨鍾，特別拈出一個山水畫的專名，對人類文化做出了一項卓越的貢獻⁴。中國山水畫不但表現了豐富多彩的自然美，更集中體現了中國人的自然觀與社會審美意識，甚至從側面間接地反映了社會生活，它在中國畫歷史進程中得到突出發展之畫科，在元代以後的畫史上尤佔重要地位。

中國山水畫在漫長的發展過程中，形成了獨特的風格和審美情趣形成了一套完整的理論體系，在儒家、道家思想影響下，致力於自身與天道之融合，以自然風景為主要描寫對象的山水畫表現了豐富多采的自然美，更集中體現了中國人的自然觀與社會審美意識，並講究天人合一、心有萬象、物我兩忘的創作方法，筆墨裡參透的是對人生的體悟，畫面所追求是「不似之似」，採用不同方式再現景色，甚至尋求科學方法，更直接與、有效與清楚的表現自然。

中國人對山水有著宗教一樣的崇拜與敬畏，一切神靈皆隱於山水之中，山高水遠，山靜水動，蘊涵著天體宇宙無限奧妙，人們由此而形成了獨到的山水觀念。中國水墨畫中隱含著中國文人情寄山水，淡

⁴ 李霖燦著，1987，《中國美術史稿》，雄獅圖書，台北，頁 79。

薄以明志，熱愛自然的老莊哲學與悲天憫人的儒道思想，山水畫家取法聖人、賢者，通過修煉使自己的內在昇華，達到心的清靜，與宇宙之道會合。中國山水畫除了畫眼睛所見加上心裡所見，不同於西方繪畫「一時」所見那的種「固定視點」，而是描繪畫家胸中山水，不拘泥形式，將對山川之心領神會描繪於紙上。宗炳所言：「夫以應目會心為理者，類之成巧，則目亦同應，心亦俱會。應會感神，神超理得，雖復虛求幽巖，何以加焉？」⁵畫家是藉由山水畫表達出宇宙與空間和諧，以自然為範本，強調師法自然，從自然中選取素材，汲取靈感。中國畫家遊歷山川，注重感受，寫胸中丘壑、心中意向。中國的山水畫，是在尋求藝術的真諦，創造活潑與生氣；山水畫不只是自然空間、更是畫家內在的精神空間，是心與山水一併同化於「道」的作品。從山水自然的細節中，更能實際表達出道的內涵，進一步淨化身心、提高層次，給自己有從俗世束縛中跳脫出來的認識與能力。

（二）山水畫的發展源流

1. 萌芽期

早在春秋戰國時期，百家爭鳴，各種學說紛紛興起，這與中國繪畫思想有著密不可分的關係，但真正了解山水之美，卻是經過了一段漫長的過程。在中國的山水繪畫裡，畫家表現的自然萬物映像面貌，是畫家經由內在思想、情感等媒介建構而成。在漢代，山水的描繪只是表現人與自然的關係，把山水當作人物的襯托背景，並未將山水作為主軸；直至魏晉亂世，玄學之風漸盛，大開名士清談的隱逸之風，文人雅士為了追求寫意，逍遙的心靈淨土，回歸自然，將心態趨向自然，不論其目的是否為了迎合當權者，突顯其文人高風亮節之風骨，或為了亂世避禍，隱逸山林，寄情山水逐漸成為名士清流「釣名沽譽」的一種姿態，也造就了山水詩、田園詩、山水畫的新風格。《晉書·顧愷之傳》：「千巖競秀，萬壑爭流，草木蒙籠其上，若雲興霞蔚。」⁶顧凱之讚揚大自然之鬼斧神工，從其傳作《洛神賦圖》中之山川與雲紋交織的背景，山水畫已然呼之欲出。

2. 發展期

隋代展子虔之《遊春圖》中，其技法上使用青綠勾勒和枝幹直接用粉點染的方法，代表了山水畫經南北朝醞釀而漸漸走向成熟。中唐以後，中國繪畫漸擺脫政教而趨向自由發展，即由政教而步入文人畫之濫觴。因此山水畫和花鳥畫，漸則取代道釋人物的地位，李思訓、李昭道父子以金色描繪物形的輪廓，將金線使用於濃豔的金碧山水，而進一步發展了以筆墨線條來表現山水畫境界，後世譽為「北宗」。另一方面王維開創一番新氣象，全用水墨渲染淡設色，筆調含蓄迂迴不盡，後世尊稱為「南宗」。中國的山水畫，在此時線條的表現，已由純時間性的線條發展到空間性的線條，線條不僅是線，更進一步躍升至面的效果。

3. 興盛期

五代承接了隋唐之繪畫基礎而大放異彩，其中荆浩打開了山水畫時代的門戶，而荆浩於《筆法記》所提出的六要即「氣、韻、思、景、筆、墨」更成為了中國山水畫的重要理論著作。中國繪畫發展到宋代，達到了藝術的巔峰。宋朝由於推崇「重文輕武」的政治策略，國勢積弱不振，但繪畫藝術在當時權貴全力支持之下，蓬勃發展，尤其是宋徽宗任內，在宮廷中設立「翰林畫院」，大力招攬英才，將繪畫藝術正式納入國家體制之內，使繪畫美學和詩詞文學相互融合，奠定了以蘇軾為首的「文人畫」之正統地位，也促使宋朝成為中國繪畫美術史上，最輝煌鼎盛的時期。宋代山水畫表現了畫家對自然的畫理與畫法的探求，通過自然變化透視社會的變革，並關注人在山水中的地位，多以論道、訪友、尋幽、游樂為

⁵ 參見宗炳《畫山水序》，同註 2，頁 41。

⁶ 房玄齡著，1976，楊家駱編，《晉書》，鼎文書局，台北，頁 2404。

題材的山居圖、行旅圖等方式，寄情山水，表現對人生理想與生活品味的追求。李成、范寬所畫雪景、寒林、行旅等圖，創造了中國山水畫永恆的主題。郭熙、許道寧、米芾、米友仁等亦各具特點，把宋代山水推向一個歷史的高峰。中國山水畫，宋代為一多方發展之時期，派別之分演既多，畫家亦彬彬輩出。宋朝初期中國山水畫承襲五代荆浩、關仝、董源、巨然之後，即有李成、范寬、郭熙等畫家掘起，使中國山水畫推向了高峰。到了宋代南渡以後，山水畫風大變，崇尚水墨。南宋初年，有李唐、劉松年等畫院畫家興起，他們的筆法細潤，色彩富麗，精麗巧整，世稱院體。後來又有馬遠、夏珪、師法李唐並參以南宋水墨之法。

4. 停滯後求變期

元代繪畫題材範圍方面大為縮小，唯在山水畫方面有其特殊的發展。文人畫家強調「書畫一體」之創作理念，積極倡導以書入畫的創作技法。留白處落款所題的詩詞，更讓文學、書法與繪畫藝術融合成一體。此後，繪畫藝術在詩詞與書法之外，又融入了「金石藝術」，中國繪畫發展至此，不僅是藝術美學，更是融合了中國書法、文學、金石與繪畫藝術為一體的文化結晶。元代初年最重要的畫家是趙孟頫，他是復古主義的提倡者，主張要「貴存古意」，而且提出「書畫同源」。其作品《鵲華秋色圖》顯示出了一種簡樸清晰的線條風格與寧靜的意境，而「元四家」黃公望、王蒙、倪瓚、吳鎮四人擅長水墨山水並兼工竹石，為典型的文人畫風格，通過他們的探索和努力，使中國山水畫的筆墨技巧達到了一個高峰，對後世的繪畫派影響巨大。

明代繪畫，以山水最發達，作家遠比宋、元為多。自明初至嘉靖間，畫院特盛，當時繪畫趨勢，全以畫院為中心。院內畫家，自以南宋之院體為依歸。院外畫家，亦多繼承趙伯駒、李唐、劉松年、馬遠、夏珪，成一時風尚。山水畫方面，明代約略可分為三派：浙派、院派、吳派。戴進繼承了南宋畫風而開創「浙派」，影響甚大，明代中晚期的吳偉、藍瑛等皆屬於浙派的健將。明初在技法上融合南宋院體及傳統上許多流派者，被稱為「院派」，當時院派諸畫家每多兼習南宋，近交文徵明、沈周，故於細密巧整中，時存幽雅輕逸的風格。「吳派」，為院、浙、吳派之中和，事實上，中國山水畫至明，已大見南北調和之趨勢，此派代表為唐寅、仇英。在清代山水畫中，以「四王」王時敏、王鑑、王翬、王原祁為代表。他們的畫風被尊為山水畫的正宗，影響畫壇長達兩個多世紀之久。他們主張摹仿古人，尤其是「元四家」的作品，講究筆墨的書卷氣，其中以王翬名聲最大，技巧最全面，功力也最深厚，具有一定代表性。

中國的近代水墨畫，大致上可劃分出傳統與革新兩種風格面貌。延續傳統路線者，追求畫面上詩、書、畫、印四者的完美結合，受清代碑學書法影響，畫風帶有金石味，如吳昌碩、齊白石、黃賓虹等。另一批受西方美術訓練出身的畫家，則將西方繪畫的觀念帶入中國水墨畫中，試圖融合中西，對傳統水墨進行改革，如留日的高劍父、留法的徐悲鴻及其學生蔣兆和等。

5. 山水畫在台灣

民國以來，溥心畬、黃君璧與張大千是傳統水墨國畫中老一輩畫家的代表人物，他們的後半生都跟台灣有密切的關係，也給予台灣國畫畫壇很大的影響，因而合稱「渡海三家」。雖然同樣是從深厚的傳統筆墨基礎中走出，也都具有中國面臨時代沖激變動的大背景，溥心畬、黃君璧與張大千卻呈現了迥異的藝術創作路線，他們各自所代表的不同藝術創作理念，也顯示了中國傳統知識份子面臨西方文化強烈激盪下，所不同的因應表現⁷。

此外，近代影響台灣美術發展甚為深遠的一人即是傅狷夫，夙有「北黃南傅」之美譽。傅狷夫極為重視寫生，他自創之水法，如海濤、瀑布、浪花與激流等，展現澎湃氣勢，對台灣山岳獨特的雲蒸霞蔚

⁷ 引自視覺素養學習網：<http://vr.theatre.ntu.edu.tw/fineart/chap17/chap17-03.htm>

也情有獨鍾，玉山、塔山、祝山等地遍留他的足跡。他透過靜心的觀察與寫生後，研究出新的皴法，也就是有名的傅家山水「裂罅皴」，傳神表達台灣山岩的自然風貌。

三、林木之意涵及特質

(一) 林木之意義

「林木」一詞，最早出現於周禮：「……今許州見平地多林木故云林竹木也。⁸」古籍中另有「質的張而弓矢至焉，林木茂而斧斤至焉。⁹」「軍旁有險阻、潢井、蒹葭、林木、翳薈者，必謹覆索之，此伏姦之所也。¹⁰」「林木伐，麋鹿盡，而國繼以圍。¹¹」等相關論述，「林木」意指林間的樹木或生長在樹林中的樹¹²，自古即被多方運用於文章中，無論是具象或意象之描述皆有之。

兩宋時期崇文抑武，優禮文人士大夫，而繪畫經過五代的過渡，繼唐之後出現一個光輝鼎盛期，宋代宮廷院畫規模宏大，群集畫壇高手，成為古代繪畫中心，文人熱衷論畫，畫論、畫史的著作超越前代，山水畫之「山」、「水」、「樹」、「石」等逐漸被精細的討論，甚至做系統的論述。畫論中「林木」一詞最早被提及於王維《山水論》：「凡作林木，遠者疏平，近者高密。¹³」，郭熙《林泉高致》：「山之林木，映蔽以分遠近。¹⁴」，趙左《文度論畫》「林木得勢，雖參差向背不同，而各自條暢。¹⁵」；畫論中包涵單株樹、雙株樹、群樹皆以「林木」一詞稱之，後期畫家、學者亦遵循古人之說法。清代石濤《苦瓜和尚畫語錄》中「林木章」專論樹法，要求樹態能有擬人化的型態；傅抱石所著《中國繪畫理論》：「十二曰林木論：開始作畫，即在林木。頰仰穿插，豈可雜亂？¹⁶」將歷代與樹相關論述全收錄於「林木篇」。承上述，古籍與歷代畫論中，樹木相關論述多用「林木」一詞稱之，本文遂引用「林木」一詞概括樹木之涵義。

(二) 林木哲思

中國人對大自然的有著特殊情感，自古即有特殊的山水自然觀，早期的思想家也經常談論自然，老子、莊子及許多關於自然與人文精神間的聯繫，西方亦有與林木精神相符之哲學理論，本段分述如下。

1. 萬物草木之生也柔脆，其死也枯槁

老子：「人之生也柔弱，其死也堅強。萬物草木之生也柔脆，其死也枯槁。故堅強者死之徒，柔弱生之徒。故堅強者死之徒，柔弱生之徒。」「是以兵強則不勝，木強則兵。強大處下，柔弱處上。¹⁷」這一章取材於自然界的植物來比喻自然界的現象，是柔弱為生氣的特性，剛強是死亡的特徵。萬物包括人在內，活著的時候身體是軟的，死以後屍體會變得僵直無彈性，成為不可彎曲的樣子。萬物草木亦然。老子主張用柔軟性去應付外在的環境，人之生命要充滿韌性，不屈不撓，以柔克剛，方能衝破難關開展生命之實然，努力過的必定留下痕跡，成事在人，謀事在天，退一步海闊天空，強行則玉石俱焚。

⁸ 重刊宋本周禮註疏附校勘記四十二卷，1979：(漢)鄭玄註；(唐)陸德明音義；(唐)賈公彥疏；(清)阮元校勘；(清)盧宣旬摘錄，中華書局，大陸，499-2 頁。

⁹ 【荀子】，1993，譯註：雪克、王雲路，審閱：董治安、許嘉璐，錦繡出版社，台北，頁 26。

¹⁰ 孫子兵法，1993，譯註：李零，審閱倪其心，錦繡出版社，台北，頁 78。

¹¹ 新校本史記三家註并附編二種，1882 (漢)司馬遷撰；(劉宋)裴駙集解；(唐)司馬貞索隱；(唐)張守節正義，楊家駱主編，錦繡出版社，台北，頁 1860。

¹² 雷飛鴻著，2002，《辭海》，世一書局，台北，頁 589。

¹³ 參見王維《山水論》同註 2，頁 182。

¹⁴ 參見郭熙《林泉高致》，同註 1，頁 635。

¹⁵ 參見趙左《文度論畫》，同註 1，頁 759。

¹⁶ 同註 2，頁 3。

¹⁷ 楊汝舟，1987，《老子道德經》，中華民國老莊學會中道雜誌社，台北，頁 174。

2. 無用之用

莊子曰：「然則無用之爲用也亦明矣。」¹⁸ 莊子思想中的無用，是以形體上的無用來追求不爲外物所累，天生萬物，必有其才用，必有其器用，所以莊子追求心靈的契合大道，不拘泥在有用無用之間，無肯專爲，正如同老子思想中的守樸見素，不肯固執在一種器用之內。而「無用之用」，在物質的層次上面來講，是一種消極的保全性命，在精神的層次方面來講，則是一種積極的養護精神，不會因內在的干擾而半途短命。心靈繫守在「無用」的境界，即是通達大道，守樸知止；精神不外放到「有用」的境地，自然善惡兩忘；生命若能體會「無用之用」的妙境，當然可以契合於道，順虛寂的中道而行。

3. 德性象徵

中國的畫家與詩人，常以寄予心志爲目的，尋找審美客體中某一特點與自身相契合之物，在中國君子比德之哲思影響之下，林木如松、柏等，常成爲比德的對象。松樹以其堅忍不拔的品格，爲歷代畫家所喜愛，不論在山水畫或花鳥畫中，皆是常被描繪的景物之一。文人墨客常常借松樹的品格詠物言志，抒發情感。孔子：「歲寒，然後知松柏後凋也。」¹⁹ 韓拙《山水純全集》：「且松者公侯也，爲眾木之長，亭亭氣概高，上盤於空，勢鋪霄漢。枝迸而覆，掛而下接。凡木以貴待賤，如君子之德，周而不比。荆浩者：成材者，氣概高干，不材者，抱節自屈。有偃蓋而枝盤、頭低而腰曲者，爲異松也；皮老蒼鱗、枝枯葉少者，爲古松也。右丞曰：『松不離於弟兄。』謂高低相立。亦有子孫，謂新枝相續。爲幼松者，其稍凌空而聳出，其針交結而蔭重也。」²⁰ 杜甫：「丞相祠堂何處尋，錦官城外柏森森。」²¹。松樹多樣貌決定於松的本性並超越自身範圍，在歷代文人眼中，象徵君子之德風，成爲人們表彰德行的精神依歸。

（三）山水畫中之林木發展趨向

林木於上古時期爲原始居民生活所需，如架木爲巢或鑽木取火，甚至糧食蔬果，均與林木關係密切，是以先民有繪畫之時，即有林木畫。漢代畫像磚上之植物圖像極微稚拙，表現技法上尚未成熟。魏晉南北朝時老莊思想盛行，當時士大夫隱居山林，促使山水文學與山水畫的萌芽，但山水樹石之型態仍稍嫌生硬。唐代張彥遠（813-879）在《歷代名畫記》中記載：「魏晉以降，名跡在人間者，皆見之矣。其畫山水，則群峰之勢，若鈿飾犀櫛，或水不容泛，或人大于山，率皆附以樹石，映帶其地列植其狀，則伸臂布指。」²² 唐代張藻提出「外師造化，中得心源」的名句，初次建立了自然造化與畫家的創造關係。五代山水不論在內涵、語彙的豐富性或是在空間秩序的連貫性上都達到新的境界，山水畫終於能表現自然的廣大，豐富和深奧，擁有「以形寫神」絕技的典範大家也接踵出現，以各具特色的「地域風格」，描繪中國不同地理環境的風格情態，共同創造了中國山水畫之古典期。

宋代人崇尚理、注重寫實，對樹的描述都以自然之理述之，畫家在充分的研究觀察後，把握對象本質，轉化具個人特徵的樹法來表現，筆墨雖然精湛，但以完成形象塑造爲目的，以成就真境界趣爲依歸，就表現特徵而言，畫樹枝幹多不盡露，配合縝密之穿插，即使三株五株已是幽深鬱密，儼然成林²³。元朝邊疆元兵入主，人心思漢，隱逸風盛，返求諸己，故繪畫偏向主觀寫意，樹法亦然元代爲蒙古人統治，因無畫院的設立，其山水林木畫多以宋人古法爲圭臬，在稍加變化，以復古爲信念，對自然的體認爲寫意而不呆板。

¹⁸ 黃景鉉註譯，1974，《新譯莊子讀本》，三民書局，台北，頁7。

¹⁹ 劉瑛著，2006，《論語新探》，紅螞蟻圖書，台北，頁188。

²⁰ 參見韓拙《山水純全集》，同註2，頁184。

²¹ 邱燮註譯，1973，《新譯唐詩三百首》，三民書局，台北，頁373。

²² 參見張彥遠《歷代名畫記》，同註2，頁603。

²³ 趙宇修，1997，《林木表現法之研究》，國立臺灣師範大學美術學系碩士論文，頁6。

明、清兩代的畫崇尚前人的風氣較盛，對林木大多重形式及細節，山水畫派甚多，但當時觀察寫生甚少，雖有唐寅、仇英等人在山水林木畫表現出色，有王建等人一味摹古，有倪贊之天真幽淡，但大體而言，多臨摹古人之法，無真正創新。「近現代」國際交流頻繁，西風漸增，固繪畫多採中西合璧，不論畫風、技法、媒材皆多元蓬勃發展，樹法亦然。

四、林木之重要性顯像

(一) 畫論中林木相關論述

林木在山水畫中占有重要的地位與作用，其自然形態的複雜多變，決定了表現技法的難度；在判別山水畫家之風格特點時，作品中林木形象具一定標示作用；身為山水之「毛髮」與「衣裝」，山水畫之生機感、空間感的營造皆憑藉其來體現。畫論中對林木之重要性與畫法論述甚多，整理如下：

表 4.1 畫論中林木相關論述一覽表

書名	作者	與林木相關之內容
山水松石格	南北朝 梁·蕭繹	丈尺分寸，約有常程；樹石雲水，俱無正形。 樹有大小，叢貫孤平。
山水訣	唐·王維	遠山須要低排，近樹惟宜拔迸。
山水論	唐·王維	有路處則林木，岸絕處則古渡，水斷處則煙樹，水濶處則征帆，林密處則居舍。林巖古木，跟斷而纏藤；林流石岸，敲奇而水痕。
筆法記	五代·荆浩	夫木之為生，為受其性。松之生也，枉而不曲遇。
山水訣	宋·李成	木要交叉，挺幹四時枯茂。
林泉高致	宋·郭熙、 郭思父子	古木平林，層巒群立，怪木斜歌，影浸寒水，根盤石岸，輪困萬狀，不可得而名也。
山水純全集	宋·韓拙	大凡取舍用度，以木貴蒼健老硬，其形甚多。
繪宗十二忌	元·饒自然	山水貫出遠近，全在徑路分明。徑路須要出沒，或林下透見，而水脈復出；或巨石遮斷，
寫山水訣	元·黃公望	樹要四面俱有榦與枝，蓋取其圓潤。
畫禪室論畫	明·董其昌	樹頭要轉而枝不可繁，枝頭要斂不可放，樹梢要放不可緊。
畫旨	明·董其昌	枯樹最不可少，時於茂林中間出，乃見蒼古。
文度論畫	明·趙左	山林木得勢，雖參差向背不同，而各自條暢。
苦瓜和尚畫語錄	明·石濤	吾寫松柏古槐古檜之法，如三五株，其勢似英雄起舞，俯仰蹲立。
繪事微言	明·唐志契	寫枯樹最難得蒼古，每畫最不可少，即茂林盛夏，亦須用之。
畫筌	清·笪重光	卷之上下隱截巒垠，幅之左右吐吞岩樹，一縱一橫，會取山形樹影；有結有散，應知境闢神開。
繪事發微	清·唐岱	蓋有筆而無墨者，非真無墨也，是皴染少，石之輪廓顯露，樹之枝幹枯澀，望之似乎無墨，所謂骨勝肉也。

夢幻居學畫 簡明	清·鄭績	遠山無紋，遠樹無枝，遠人無目，遠水無波。
芥子園畫傳	清·王概	鹿角畫法：或以濃墨加於眾樹之頂，有如雞群之鶴立，如作初春，上可加嫩綠小點；作霜林，則以硃豔赭雜點紅葉，

※ 本研究整理，資料來源：傅抱石，《中國繪畫理論》²⁴

(二) 題畫詩中的林木概述

題畫詩為中國特有的藝術形式，其中相關品評反映了各朝代之繪畫風氣，是中國畫發展過程中的一個重要階段，並對後世的繪畫和畫論產生一定影響。題畫詩的採用增添了畫中的詩意，動人心弦，化靜態為動態，超越時空界限，賦予繪畫藝術無限自由的生命力。中國畫不尚形似而重傳神，題畫詩可更有效地傳達意念。林木對中國人的影響，已超越了自身，成為比德的對象，若在加上歷代題畫詩之暈染，更是極富生氣、交光互影，美不勝收。題畫詩中林木成了繪畫與文學的題材之一，詩與畫相輔相成，更讓畫面之意境活靈活現。以下就歷代題畫詩中與林木有關之題畫詩作整理。

表 4.2 題畫詩中林木概述一覽表

朝代	作者	篇名	內容
唐	景雲	畫松	畫松一似真松樹，且待尋思記得無？曾在天台山上見，石橋南畔第三株。
唐	王建	寄畫松僧	天香寺裏古松僧，不畫枯松落石層。最愛臨江兩三樹，水禽棲處解無藤。
唐	劉商	酬道芬寄畫松	聞道鉛華學沈寧，寒枝浙瀝葉青青。一株將比囊中樹，若個年多有茯苓。
唐	朱灣	題段上人院壁 畫古松	石上盤古根，謂言天生有。安知草木性，變在畫師手。 陰深方丈間，直趣幽且閑。木紋離披勢搓掣，中裂空心火燒出。掃成三寸五寸枝，便是千年萬年物。
唐	元稹	畫松詩	翠帚掃春風，枯龍戛寒月。流傳畫師輩，其態盡埋沒。纖枝無瀟灑，頑幹空突兀。
唐	皎然	詠跋上人座右 畫松	寫得長松意，千尋數尺中。翠陰疑背日，寒色欲生風。真樹孤標在，高人立操同。一枝遙可折，吾欲問生公。
宋	文同	許道寧『寒林』	許生雖學李營丘，墨路縱橫多自出。交柯揮霍斐旻件，亂蔓淋漓張曉筆
宋	范純仁	題王摩詰畫寒 林	摩詰傳遺跡，家藏久自奇。高人不復見，絕藝更誰師。 水石生寒早，煙雲結雨遲。筆端窮造化，聊可敵君詩。
宋	黃庭堅	題子瞻『枯木』	折沖儒墨隋堂堂，書入顏楊鴻雁行。胸中原自有丘壑，故作老木蟠風霜。
元	趙孟頫	秀石疏林圖	石如飛白木如籊，寫竹還需八法通。若也有人能會此，需之書畫本

²⁴ 同註 2，頁 182-206。

			來同。
元	黃公望	題李成寒林圖	六法從來推顧陸，一生今始見營丘。腕中筋骨元來鐵，世上江山盡入眸。林影有風摧落葉，澗聲無雨咽清流。蹇驢騷客吟成未，萬壑寒雲爲爾留。”
元	吳鎮	松泉圖	長松兮亭亭，流泉兮泠泠，漱白石兮散晴雪，舞天風兮吟秋聲。景幽佳兮足靜賞，中有人兮眉青青。松兮泉兮何所擬。研池陰陰兮清澈底，掛高堂兮素壁間，夜半風雷兮忽飛起。
元	周砥	長林幽溪圖卷	靜處有真樂，寄興筆墨間。秋風吹落葉，露出數重山
明	方孝孺	枯木圖	春到已多時，幽禽尙未知。上林無限好，何事立枯枝。
明	陳洪綬	西湖垂柳圖	外六橋頭楊柳盡，裡六橋頭樹亦稀。真實湖山今始見，老遲行過更依依。
明	董其昌	題紅樹秋色	山居幽賞入秋多，處處丹楓映黛螺。欲寫江南好風景，雪川一派出維摩。
清	項聖謨	題自畫大樹	風號大樹中天立，日薄西山四海孤。短策且隨時且莫，不堪回首望孤蒲。
清	惲壽平	古木流泉圖	真想來空襟，忽與古人遇。我不學雲林，亦有雲林趣。
清	高其佩	松下聽泉圖	夏取松毛覆作棚，危然獨坐有余清；若思泉石常松下，醮墨圖來更有聲。
清	查士標	淡色山水大軸	片石太古色，虬松千歲姿。相看兩不厭，共結歲寒食。








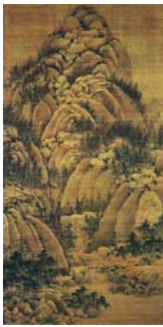






※ 本研究整理，資料來源：石理俊主編，《中國古今題畫詩詞全璧》²⁵
















（三）林木於畫面之配置份量分析






一幅山水畫中若只有山、水、房屋、動物等，無論筆法如何精湛、栩栩如生，想必也是一幅毫無生氣之山水畫，但若在其中加上林木，不僅山活水動，畫面會充滿動感與生命力。

中國山水畫中，林木的千姿百態爲畫面添增了生命的色彩，使畫面生機勃發，爲不可或缺之要素，爲將此論述進一步驗證，筆者將歷代山水畫代表作品分析整理（每位畫家以一幅爲原則），將林木之角色分爲主題（前景、主角）、客體（中景、配角）與點綴（遠山或岩石的裝飾）三部份，試著分析其在畫面中的角色扮演與配置分量，藉以顯現林木於畫面中不可或缺之地位。

²⁵ 石理俊主編，1994，《中國古今題畫詩詞全璧》，河北教育，中國，頁 135-220。

									
遊春圖		江帆樓閣圖		明皇幸蜀圖		雪溪圖		匡廬圖	
隋·展子虔		唐·李思訓		唐·李昭道		唐·王維		五代·荆浩	
主體		主體	○	主體		主體		主體	
客體	○	客體	○	客體	○	客體	○	客體	○
點綴	○	點綴	○	點綴	○	點綴	○	點綴	○
									
關山行旅圖		寒林重汀圖		秋山問道圖		晴巒蕭寺圖		谿山行旅圖	
五代·關仝		五代·董源		五代·巨然		北宋·李成		北宋·范寬	
主體	○	主體		主體		主體		主體	
客體	○	客體	○	客體	○	客體	○	客體	○
點綴	○	點綴	○	點綴	○	點綴	○	點綴	○
									
早春圖		秋山琳宇圖		松磁精廬圖		橙黃橘綠圖		萬壑松風圖	
北宋·郭熙		宋·燕文貴		宋·閻次平		宋·趙令穰		南宋·李唐	
主體		主體		主體	○	主體	○	主體	○
客體	○	客體	○	客體	○	客體	○	客體	○
點綴	○	點綴	○	點綴	○	點綴		點綴	○

									
西湖柳艇圖		踏歌圖		山腰樓觀圖		靜聽松風圖		巖關古寺圖	
南宋·夏珪		南宋·馬遠		南宋·蕭照		南宋·馬麟		南宋·賈師古	
主體		主體	○	主體		主體	○	主體	
客體	○	客體	○	客體	○	客體		客體	○
點綴	○	點綴		點綴	○	點綴	○	點綴	○
									
春山瑞松圖		赤壁圖		胡洞庭東山圖		丹崖玉樹圖		具區林屋圖	
南宋·米芾		金·武元直		元·趙孟頫		元·黃公望		元·王蒙	
主體	○	主體		主體		主體	○	主體	○
客體	○	客體	○	客體	○	客體	○	客體	○
點綴	○	點綴	○	點綴	○	點綴	○	點綴	○
									
漁父圖		容膝齋圖		雲橫秀嶺圖		松亭會友圖		秋山疊翠圖	
元·吳鎮		元·倪瓚		元·高克恭		元·王淵		元·朱叔重	
主體		主體	○	主體		主體		主體	○
客體	○	客體		客體	○	客體	○	客體	○
點綴	○	點綴	○	點綴	○	點綴	○	點綴	○

					
潤林下鳴琴圖	漢苑圖	寒林歸漁圖	山水畫	匡廬圖	
元·朱德	元·李容瑾	元·唐棣	元·曹知白	元·戴淳	
主體	○	主體	○	主體	
客體	○	客體	○	客體	○
點綴	○	點綴	○	點綴	○
					
溪邊隱士圖	廬山高圖	桃花源圖軸	山路松聲圖	古木寒泉圖	
明·戴進	明·沈周	明·周臣	明·唐寅	明·文徵明	
主體	○	主體	○	主體	○
客體	○	客體	○	客體	○
點綴	○	點綴	○	點綴	○
					
松溪橫笛圖	松溪漁隱圖	夏木垂陰圖	山水清音圖	蒼翠凌天圖	
明·仇英	明·藍瑛	明·董其昌	清·石濤	清·髡殘	
主體		主體	○	主體	
客體	○	客體	○	客體	○
點綴	○	點綴	○	點綴	○

				
松壑清泉圖	夏日山居圖	落木寒泉圖	虞山楓林圖	長松仙館圖
清·弘仁	清·王原祈	清·王時敏	清·王翬	清·王鑑
主體	主體 ○	主體 ○	主體	主體 ○
客體 ○	客體 ○	客體 ○	客體 ○	客體 ○
點綴 ○	點綴 ○	點綴 ○	點綴 ○	點綴 ○
				
村莊歸棹圖	羊城夜市圖	古木垂蘿圖	大滌草堂圖	瀋江勝覽圖
清·吳歷	清·郎世寧	清·惲壽平	民·傅抱石	民·李可染
主體 ○	主體	主體 ○	主體 ○	主體
客體 ○	客體 ○	客體 ○	客體 ○	客體
點綴 ○	點綴 ○	點綴 ○	點綴 ○	點綴 ○
				
潑彩黃岳人字瀑	山水圖	怒瀑飛聲圖	歸帆圖	遠眺對高嶽圖
民·劉海粟	民·溥心畬	民·黃君璧	民·張大千	民·傅狷夫
主體 ○	主體	主體	主體	主體
客體 ○	客體 ○	客體 ○	客體 ○	客體 ○
點綴 ○	點綴 ○	點綴 ○	點綴 ○	點綴 ○

圖 4.1 林木在山水畫面中之配置份量圖

由上述分析得知，每一幅中國歷代山水畫作品畫面中幾乎皆有林木之跡，不論作為主體、客體、點綴等，或擔任視點之導引，或平衡畫面之比重，正呼應之前所提歷代畫論中林木的重要性，亦揭示出其對於中國山水畫之影響力與重要性。

六、結論與建議

（一）結論

林木為中國山水畫之重要構成因素與表現主題，其形象不完全是對自然景物中樹木的模仿，而是以自然為母體，表現出中國文化特有之的審美意涵。中國先哲對於林木的思考，正反映出中國人對於林木的思想，如「林石，先理會大松，名為宗老。宗老已定，方作以次雜巢、小卉、女蘿、碎石。以其一山表之於此，故曰宗老。如君子小人也。²⁶」無論人格內涵、德行象徵、處世之道等哲學理論，經由時間的轉變逐漸內化到中國人的思維中。此外，西方美學家蘇珊·朗格所主張的「生命形式」理論，亦恰恰與林木的形態與特徵相符合。自然界中，山石林木相互依存，在山水畫中，山石與樹木相得益彰，雖然畫中有山而無樹則如荒漠，但畫中僅畫樹而無山石亦能自成一格之趣，如郭熙《寒林圖》、吳鎮《雙松圖》、文徵明《七檜圖》等均是。

在林木演進的過程中，不同時期的風格具有不同面貌，隋唐林木之樹身及枝葉表現形式呈現平面、圖案化，具濃厚裝飾意味，兩宋表現技巧漸趨成熟，畫者能充分掌握林木之多變姿態，其更具立體而富真實感，而元代提倡復古，明清則是鑽研古人林木筆法，而使畫法漸趨於理論化。從歷代畫論和與林木相關的詩篇中可知，古代畫家多寓自然四時的榮枯造化，移情於樹木的生長情形上，或寄託人格品德，轉化於樹木的形象表徵上，如「春要華盛，夏要蓊鬱，秋要凋零，冬要牙搓。」，「松如端人正士，雖有潛虬之姿，以媚幽谷。然具一種聳峭之氣，凜凜難犯。²⁷」等，意欲在客觀描寫的情境中，注入主觀感受的氣氛營造，重視自我情感的蘊涵，以求表達物我合一的藝術境界。

林木的生長狀態以及樹木所在環境的差異，無論是新枝嫩葉或是老幹枝節，新舊參差互為一體，且都各有獨特的面貌。在山水畫中，林木的位置鋪陳與肌理變化呈現的是旺盛的生命力，自然林木所構成的種種物象，形成各類形態、色調、肌理等美感的綜合體，不僅能夠引人入勝有所遐思，更是畫家心靈中情感宣洩的投注，歷代山水畫大師累積了豐富的樹法，藉筆墨表現胸中的一樹一木，其符號語言則是對生活的體驗與感觸，形成其藝術風格的重要元素。從歷代畫論中可知林木的重要性，從歷代題畫詩中常見以林木為題材，在中國山水畫作中更是處處可見林木的蹤跡，綜合上述，林木在中國山水畫中確實占有其不可替代性與重要性。

（二）建議

中國山水畫有關林木的意象是經由數千年經驗逐漸累積而成，而林木畫法與山水皴法之歷史兩相比較，前者早於後者近千年之久，而林木畫法與山水皴法相同，是歷代畫家們在不斷深入生活、觀察自然，以造化為師之遷想妙得，本文僅側重於論述林木在中國山水畫中之重要性，而歷代畫論中亦提到許多林木中樹枝、樹葉的排列法與結構、樹的位置經營等，如董其昌《畫旨》：「畫樹之法，須專以轉摺為主。每一動筆，便想轉折處，如寫字之於轉筆用力更不可往而不收，樹有四肢，謂四面皆可作枝著葉也。但

²⁶ 參見郭熙《林泉高致》，同註 2，頁 182。

²⁷ 參見王概《芥子園畫傳》，同註 2，頁 195。

畫一尺樹，更不可令有半寸之直，須筆筆轉去，此祕訣也。²⁸」明龔賢《畫訣》：「無葉謂之寒林，數點謂之初冬，葉稀謂之深秋，一遍謂之秋林，積墨謂之茂林，小點著於樹梢謂之春林。²⁹」等有諸多論述。

畫樹是學畫山水的第一步，樹石基礎是訓練國畫初學者的結體能力，有鑒於山水畫中林木之重要性與對初學者的重要性，筆者認為林木畫法不應泛於空談，只側重於畫論上之敘述，而是應結合畫論與歷代畫作，歸納出基本的林木畫法，希望日後能進一步探究歷代山水畫中林木的造型，並藉由分析歷代林木相關畫作初步歸納出林木的基本畫法，包括其樹枝角度、樹葉形狀、樹形生長方向、枝幹位置排列與群組概念等，並與歷代畫論中所言相互驗證，期望落實對林木的研究，並提出一套實際可行之林木基礎構成與畫法，期望對山水畫後起繼學者能有大的助益。

²⁸ 參見董其昌《畫旨》，同註 2，頁 186。

²⁹ 參見龔賢《畫訣》，同註 1，頁 779。

參考文獻

- 傅抱石，1988，《中國繪畫理論》，華正書局有限公司，台北。
- 俞劍華，1999《中國繪畫史》，臺灣商務印書館，臺北。
- 徐復觀，2001，《中國藝術精神》，華東師範大學出版社，上海。
- 徐續選注，1992，《蘇軾詩選》，遠流出版公司，臺北。
- 高木森，1992，《中國繪畫思想史》，東大圖書公司，臺北。
- 高木森，1994，《宋畫思想探微》，臺北市立美術館，臺北。
- 梁昆，1980，《宋詩派別論》，東昇出版事業有限公司，臺北。
- 郭因，1986，《中國古典繪畫美學》，丹青圖書有限公司，臺北。
- 伍蠡甫，1987，《山水與美學》，丹青圖書公司，台北。
- 張谷旻，1999，《歷代名畫解析》，西泠印社，中國。
- 劉文洁，2000，《中國歷代名畫技法解析》，湖北美術出版社，中國。
- 傅抱石，1988，《中國繪畫理論》，華正書局，台北。
- 石理俊主編，1994，《中國古今題畫詩詞全璧》，河北教育，河北。
- 陳玉杏，2004，《樹曲之美水墨畫創作：從觀樹、觀情、觀心的理念發展》，臺北市立師範學院視覺藝術研究所碩士論文。
- 趙宇修，1997，《林木表現法之研究》，國立臺灣師範大學美術學系碩士論文。
- 曾纓婷，1999，《虬—曾纓婷水墨畫創作理念與風格》，東海大學美術學系碩士論文。
- 謝榮源，1990，《唐宋山水繪畫中林木畫與樹木學關係之研究》，台灣師範大學美術研究所碩士論文。
- 視覺素養學習網：<http://vr.theatre.ntu.edu.tw/fineart/chap17/chap17-03.htm>。
- 數位化的藝術廊道：http://ndap.igt.com.tw:3000/domain/show_article/158。