對於中國雪景繪畫的幾種考察

莊　　申

目　　次

〔上篇〕 畫法的分類與釋名
〔中篇〕 古畫的舉例與說明
〔下篇〕 演變的原因與經過

〔上篇〕 畫法的分類與釋名

詩與畫雖是兩種不同的藝術；詩藉文字以詠懷，畫取景物以形象，惟就其功能的本質而論，却是十分近似的。關於這一點，宋人張舜民於其畫墁集卷一之跋百之詩畫一詩中(註一)，曾有下引很中肯的兩句詩：

詩是無形畫，畫是有形詩。

宋代另一位著名的文人蘇軾，於詠韓幹馬時(註二)，也有類似前引的逸詩：

少陵翰墨無形畫，韓幹丹青不語詩。

宋代的孫紹遠曾把唐、宋時代的題畫詩編成聲畫集(註三)，清代的姜紹聲也曾把明代兩百多位畫家的傳記，編成無聲詩史(註四)。足見把詩與畫認爲是姊妹藝術的觀念，在中國是相當的流行。

西洋方面，據普羅太克 (Plutara) 雜文 (Moralia) 裏的，希臘人之文治與武功一文所載，希臘詩人西蒙尼台斯(Simonides of Coes, 556-468? B. C.)，也曾說過與張、蘇兩家相同的話(註五)：

(註一) 據知不足齋叢書本。

(註二) 見宋人趙德麟侯鯖錄卷八所引王直方詩話，據知不足齋叢書本(第廿二集)。

(註三) 孫紹遠，字穉仲，自署谷橋，孝宗淳熙時人。聲畫集甚罕見，此據揚州詩局刊本。

(註四) 姜紹聲，字二酉，江蘇丹陽人。無聲詩史有述古叢鈔本，粟瑯玕館叢書本。

(註五) 見 De gloria atheuiensium, 3, 又同書另一編 Quomodo adolessenns poetas audire debeat, 3,

詩是能言畫，畫爲不語詩。

此外，相傳出自西塞羅(Marcus Tullius Cicero, 106-43 B.C.)手筆的修詞論，在講二意相承而又相反的法則(Commutatio)的時候，所舉出的第四例(註一)，亦與西蒙尼臺斯的意思完全一樣。可見在藝術領域中的詩與畫，不但應是一對姊妹，而且還是孿生的。因此，詩之所詠與畫之所象，其所選擇的對象，時見相同，本是很自然的。

但是從古代藝術品被保存的現況上看，西洋詠史的長詩，如荷馬(Homer, F 1. ab. 9 th Cent. B.C.)的伊利亞特(Iliad)與奧德賽(Odyssey)，固然完整無缺，中國方面像三閭大夫澤畔行吟的悲歌楚辭，至今也全帙猶存。然而那些初期的繪畫作品，除了晚近才被發現的埃及古墓裏的壁畫，與其他若干保存在山頂洞穴中的原始藝術而外，已早亡佚不存。在孔子家語裏所描繪的周代明堂四墉，與楚辭章句裏所記載的楚國祠堂四壁(註二)，雖然全部畫着『天地、山川、神靈、琦瑋及古賢聖、怪物』之圖，現在也已無法再見。因此，詩經中的詠雪詩，雖然還能找到不少(註三)，使我們對於那些因爲在雨雪之中，引起一片愁思，因而悲歎作歌的情景，固然不難想像，但是繪畫中最早的雪景圖象，究竟完成於何時何人，恐怕已經無法明確的指出來了。

從另一方面看，在人類直覺的觀感中，雪的種類，不外兩種；一種是在空中飛舞的雪花，另一種是在地上堆積着的積雪。前者屬於動態的，後者屬於靜態的。就詩經中所可見到的詠雪詩而言，都是指的動態的飛雪，而藝術家們對於雪景的表現，固於

亦引有此語，但未出西蒙尼臺斯名，僅謂是常言而已。』轉引錢鍾書中國詩與中國畫一文，載開明書局二十週年紀念集 pp. 155-172，卅六年三月，上海。

(註一) 見 "Auctor ad Herennium", IV, XXVIII, "Sipeema loguens pictura tacitum poema debet esse"，亦轉引前頁所揭錢鍾書中國詩與中國畫一文所引。

(註二) 申按孔子家語卷三記云：『孔子觀乎明堂，觀四門墉有堯、舜之容，桀、紂之像，而各有善惡之狀，興廢之誡焉。又有周公相成王抱之負斧扆，南面以朝諸侯之圖焉。』又王逸楚辭章句：『楚有先王之廟及公卿祠堂，圖天地、山川、神靈、琦瑋及古賢聖、怪物行事。』

(註三) 國風邶風北風篇：『北風其涼，雨雪其雾。北風其喈，雨雪其霏。』
小雅采薇篇：『昔我往矣，楊柳依依，今我來思，雨雪霏霏。』
小雅出車篇：『昔我往矣，黍稷方華，今我來思，雨雪載塗。』
大雅谷風之什信南山篇：『上天同雲，雨雪雰雰。』
大雅魚藻之什角方篇：『雨雪瀌瀌，見晛曰消，雨雪浮浮，見晛曰流。』

描畫的對象而言，也有動靜兩態的分別，但是根據我們現在所能得到的材料看來，早期的畫家們所描繪的雪景，大概都是靜態的。再就描畫的技法而觀察，又因時代的不同，而前後可分五種，繪畫裏的差異，可就比詩詠裏所描寫的更多了。

關於中國繪畫裏，雪景畫法的分類，在過去的論著之中，就讓聞所及，似乎還沒有人詳細討論過。因此想把每一種不同的畫法，各別賦予一個簡明而合宜的名稱，不能不說是一件比較困難的事。現在本文暫依它們使用時間的先後爲序，而試作如下的分類：惟其名稱是否合適，涵義是否洽當，或尙有待各方通達之指正。茲列各類名目如下：

(一)敷粉法：卽以鉛白爲白，敷設於畫面，以表示積雪之存在的一種畫法。唐與唐以前的畫，在表示雪景的時候，都採用這種畫法。敷粉爲雪的畫法，可說是各種雪景畫法之中，最有歷史性的一種。

(二)灑粉法：也可稱爲『彈粉法』，卽以鉛粉爲白，彈灑於畫面，以表示雪花之飛舞的畫法。其使用似自第八世紀之中唐始。歷史僅次於敷粉法。

(三)留白法：也可稱爲『借白法』，卽留出或借用畫面質底的原白，代替鉛粉的敷染，以表示積雪的畫法。可能肇始於五代之末，使用於北宋之初。

(四)渲染法：所謂『渲』，根據宋人郭思的解釋，卽『以水墨再三而淋』之意(詳中篇)，所以渲染法就是以淡墨和水，渲烘畫面空白，及景物陰黝之處，而以墨色較淺之所在來表示積雪的一種畫法。

(五)渲留法：也可稱爲『綜合法』，卽將三四兩法合用的一種畫法。先在畫面預行留出積雪所在地的空白，再以淡墨和水，渲染畫面空白及景物陰黝處，以墨色所不及的原白來表示積雪的存在。產生的時代最晚。

本來，中國繪畫所使用的技法，由它們發展的沿革上追溯，是可以根據時間的先後，而劃出幾個自然形成的大段落的，比如說，唐以前與唐以後的繪畫，無論風格、技法，都絕不同。而唐以後的畫，宋、元、明、淸各代，也都各有其獨異的特質，互不相屬。因此，這五種不同的雪景的畫法，雖然並不是代表上述那五個因爲朝代之不同，而影響了技法之不同的畫風，但是，它們應該各自屬於中國繪畫史中，技法演變裏面的一部分，却是無疑的。我們如果能够根據這幾種畫法，並就它們所使用的時代，

而對這些演變的原因與經過，作一次連續的考察，那麼，古代繪畫發展的背景與趨勢，也未始不可以這五種畫法不同的雪景的演變，作爲一個可靠的依據，所得到一次約略的推尋。本文的寫作，就想以這一觀點，而於上述諸事，試作一次初步的討論。

〔中篇〕 古畫的舉例與說明

(一) 敷粉法的舉例與說明

如前述，中國繪畫史中最早的雪景圖，究竟是什麼時代與什麼人的作品，現在已經無法考悉。不過根據現存的文獻看來，大概東晉時代顧愷之所畫的雪霽圖(註一)，已可目爲我們所能知道的，最早的雪景的描繪。這件畫蹟的流傳經過如何，在宋代以前的，似乎還沒有發現，到了宋代，根據張邦基在墨莊漫錄卷一裏的記載(註二)，似存於潤州蘇氏手，可惜後來不傳了。

顧愷之在這件畫裏的雪景，究竟是用前述那五種畫法裏的那一種來表示的，因爲張邦基的記載既然沒有提到，這就讓我們很難得到明瞭。不過所幸畫題既是雪霽圖，便供給了我們一條推測的線索：大概此圖中所表出的是晴雪時那種堆聚已久的積雪，而不會是在空中飄灑飛舞的雪花。因之灑粉作雪的畫法是用不上的。同時，留白、渲染等等其他畫法，既然又是北宋以後才見使用的新技法，而顧愷之却是東晉時候的大畫家(註三)，可見他所使用的畫法，應該正是前面所說歷史最久的『敷粉法』了。何況從描畫的對象上觀察，飛舞的雪花，本較靜態的積雪，更難於表現？試看唐人張彥遠在歷代名畫記卷一，論畫山水樹石一條中所說的(註四)：

> 魏、晉以降，名迹在人間者，皆見之矣。其畫山水，則羣峯之勢，若鈿飾犀櫛，或水不容泛，或人大於山，率皆附以樹石，映帶其地，列植之狀，則若伸臂布指，詳古人之意，專在顯其所長，而不守於俗變也。

(註一) 申按張邦基墨莊漫錄記顧氏有雪霽圖、望五老峯圖。郭若虛圖畫見聞志卷一(據津逮秘書叢書本)，則稱顧氏有雪霽望五老峯圖。似合張氏所記兩圖爲一矣。

(註二) 據四部叢刊影印雙鑑樓藏明鈔本。

(註三) 申按顧氏生卒年，一說生晉康帝建元二年，卒晉安帝義熙元年 (344-405 A. D)，一說生晉穆帝永和元年，卒晉安帝隆安四年 (350-400 A. D)，孰是待考。

(註四) 據津逮秘書叢書本。

可見魏、晉時代的山水畫，還只限於那種剛剛發展起來的雛形輪廓之中，而尙缺乏適當的比例與合理的佈局。顧愷之的生世既然遠在東晉，就其遺蹟女史箴圖(註一)與洛神賦圖(註二)而論，連人和景物（山或船）的比例，都正如張彥遠所說的，還沒能有適當的表現，那麼，他又怎麼能够描畫到那些在空中瀟灑飛舞的小雪片兒？再從有關的著錄與現存古畫的摹本看來，唐以前的畫蹟，幾乎全部都是設色的，因此，他們對於雪景的表示，如果是以鉛粉敷染於畫面的畫法而完成的，似也正與古代畫家們對畫中的任何物象，一律敷染重色的畫風相當。根據以上這幾點，如果作者的推測無誤，中國畫家筆下最初完成的雪景，正應該是以敷粉法來畫成的。

這樣的結論，雖然是出自作者的推想，不過我們至少還可找出若干古代遺留下來的其他畫蹟，作爲這項推論的實證。比如說，時代在唐以前、晉以後，而現在還能看到的古畫之一，就有現爲國立北平故宮博物院（以下簡稱故宮）所藏的，張僧繇的一件雪山紅樹圖(註三)。這幅畫絕對不會是張僧繇的眞蹟，但就此圖所用的各種技法而論，都是很有歷史性的古法（如畫用重色，山無皴擦等等），而圖中的雪，更是純以鉛粉敷染而成的。把它視爲就張氏原畫臨摹而成的一個摹本，大致是可信的。但是張僧繇所處的時代究竟如何？按張氏歷代名畫記卷七記云：

> 張僧繇，吳中人也，天監中爲武陵王國侍郎，直秘閣，知畫事，歷右將軍，吳興太守。武帝崇飾佛寺，多命僧繇畫之。

所謂『天監』，是指南北朝時梁代武帝的年號，張彥遠所說的『天監中』三字，雖然

(註一) 由按此圖係於清德宗光緒二十九年（1903-A. D），在八國聯軍之役中，爲英人約翰孫（Captain Johnson）竊去，現藏倫敦大英博物館（British Museum, London）。

(註二) 顧氏洛神賦圖，據譚敬聞所及，共七件，一卷現在美，藏於 National Freer Galleny，一卷見於石渠寶笈初編，後自清宮流出(見故宮已佚書籍書畫目錄)，現陷大陸。另一卷亦見石渠寶笈，現在遼陽。另有唐人所摹之一段，現藏故宮博物院（見名繪集珍册，影本見故宮名畫三百種第一册32圖，彩色版，四十八年元月，故宮、中央博物院發行，臺灣臺中）。一卷亦經石渠寶笈著錄，並稱爲唐人洛神賦全圖。未知何據。一卷咸於清畫院，即丁觀鵬之摹本，現藏故宮博物院。見故宮書畫錄卷八簡目。然未經寓目，不知內容如何。一卷爲清末鑒賞家端方舊物。端號午橋，收藏甚富。宣統三年(1911)亡於軍次，即不知此圖下聞。李葆恂無益有益齋讀畫詩及海王村所見書畫錄著錄（據義州李氏五種本）。影本見支那名畫寶鑑圖版五（日本，京都，大塚巧藝社印）。

(註三) 申按此圖絹本，著色。縱 118 cm. 橫 60.8 cm. 石渠寶笈初編養心殿著錄。今見故宮書畫錄卷五頁一一，四十五年四月，故宮、中央圖博物院合編，中華叢書委員會出版。

不能確指是天監何年，不過天監之用，前後一共十八年 (502-519 A.D.)，張僧繇既是武帝時代的畫家，可見在第六世紀時的中國畫家，對於雪景的表示，和第四世紀時的顧愷之一樣，仍是以敷粉法來描繪靜態的雪景的。顧愷之的雪霽圖既早亡佚，那麼，張僧繇的雪山紅樹圖，或許就是我們現在還能看到的，一幅時代最早的雪景山水了，儘管它是出自後人的臨摹，不能作眞蹟論。

在張僧繇以後，而時代較早的雪景山水，也許可以往昔爲羅振玉所珍藏，甚至取爲齋名的那幅無款六朝人的雪山圖爲代表。根據他自己在雪堂書畫跋尾的，六朝人雪圖跋一段裏的記載(註一)，此圖所繪雪中景物如下引：

> 紙本，立軸，高四尺八寸一分，廣二尺二寸九分漢建初尺下放此。著色，石作粗廓無皴，以厚綠染抹。山顚加粉塗，樹幹亦塗染而成。中有一樹，以朱點葉，粲然如新。下角稍上有行書『昇』字，下有押字，泥金書在石上，極隱暗，映日乃可辨。初不知爲何代物，疑是楊昇，而畫法雄厚淳古，如觀古彝器法物，與唐以後絕異。且古畫署題，未有署名不著姓而名下押者，疑不能決，垂二十年矣。近讀張彥遠歷代名畫記，言前代御府自晉、宋至周、隋，收聚圖畫，皆未行印記，但備列當時鑒識藝人押署，貞觀中，褚河南等監掌裝背，並有當時鑒識人押署跋尾官爵、姓名、年月日。開元中，玄宗購求天下圖書，亦命當時鑒識人押署跋尾，始知此圖確爲隋、唐以前人筆，而由楊昇鑒識耳。其署名加押，卽所謂押署。『押署』卽在畫幅上，而所謂『跋尾』，則別紙書之。嘗見尉遲乙僧天王象後別紙書明道元年諸臣款，尙存跋尾舊式。而押署則如僧權騫异，但於法帖中見之。其兄之畫蹟者，僅此圖而已。楊昇爲開元館畫直，見唐書藝文志。則此圖者，爲六朝名蹟，開元御府之所藏，楊昇所鑒識，今傳世山水畫，莫先於此，雖顧虎頭女箴、洛神二圖，尙存人間，然彼固非專繪山水也。則此圖洵天下有一無二之至寶矣。爰名吾齋曰『雪堂』，以識欣幸。

羅氏既說此圖『山顚加粉塗』，塗就是把鉛粉敷陳到畫面上去的意思。可見羅氏所說的塗粉，就是本文所說的敷粉，那麼，這幅雪山圖應當也是以敷粉法來完成的雪景畫

(註一) 見永豐鄉人稿(丁稿)，據自序，書成於庚申年七月，在民國九年。則羅氏之獲此圖，當在清德宗光緒六七年 (1880-1881) 之際。

了。而其繪成的時代，既然又經考定是在隋、唐以前，卽也無異爲我們說明了敷粉法的使用，是可以這幅無款六朝人的雪山圖，來證實已在隋唐以前的普及性的。換言之，敷染鉛粉爲雪的畫法，既然在相傳的張僧繇的雪山紅樹圖，和無款六朝人的雪山圖中，都能找到同樣的例證，那就無異指出敷粉爲雪的畫法，在六七世紀之際的畫壇，已有相當的普及性。儘管羅振玉的舊藏，下落何在，迄晦未明。但僅取雪翁爲其藏品所寫的那段描述而言，也就足以證明敷粉法的淵遠流長了。至於他的齋名雪堂，也卽因爲這幅雪山圖而得名，那雖然是本文範圍以外的事，但也是一段應該知道的藝林佳話。

在雪山圖以後，繪成時代較早的作品，恐要推王維的作品了。根據宋徽宗宣和二年 (1120 A.D.) 敕編的，宣和畫譜卷十裏的記載，當時御苑所藏的王維的山水畫，共有一百二十六幅，其中屬於雪景的，則有下列十四件：

雪山圖一	雪岡圖四	雪渡圖三	雪江勝賞圖二
雪江詩意圖一	雪岡渡關圖一	雪川羈旅圖一	雪景餞別圖一

可惜上列諸圖，大部均未傳世。祇有舊爲清宮所藏的雪渡圖，本是一件流傳有緒的名蹟(註一)，雖然現在已不能知道它的下落何在，但是這幅唐畫在表示雪景時所使用的畫法，目前還能找到若干消息。按清人李葆恂無益有益齋讀畫詩卷上，有詠雪溪圖的七絕一首，詩文如下(註二)：

摩詰雪溪曾過眼，蕭蕭舒卷幾春風，清暉摹本妙毫髮，也討紅羊小刼中。

詩下有註，如下引：

王維雪溪圖，絹本，高一尺一寸，濶九寸，灑粉如雪，焦墨作畫，奇古蒼秀，

(註一) 申按此圖中繪雪溪，二人撐竿方渡。前岸有屋，一在水濱，一在山畔，屋前有橋。遠岸遙見小屋，隱現林木中。畫右有宋徽宗『王維雪溪圖』五字御筆。宣和畫譜無雪溪圖，今此幅旣爲雪景，且見渡船，故疑雪溪卽雪渡，溪字爲徽宗筆誤。此圖於明世宗時，本爲分宜嚴氏所有，嘉靖四十四年(1565 A.D)籍沒後，收歸官家，見文嘉鈐山堂書畫記。不過文嘉的記載旣說一卷，可見在晚明此圖仍保持卷的形式。後爲李君祥所得。及入程季白手，裱入唐宋元寶繪册內，始改爲册頁的形式。見汪珂玉古今名畫珊瑚網卷二十三。入清以後，安儀周墨緣彙觀錄卷四尙爲之著錄。嗣後，此册分離，雪溪乃晦，不知何往了。影本見 Prof. Osvald Siren "Chinese painting", Vol. III, Pl. 97. The Ronald Press Co. New York, 1956.

(註二) 據義州李氏叢刻叢書本，民國五年丙辰，京師原刻本。

望而知爲唐人筆也。宣和題『王維雪溪圖』五字於隔水黃絹上，後有思翁行楷兩題，甚精。

李氏既稱此圖『灑粉爲雪』，大概是指在空中飛舞的雪，可惜在用照相製版影印的圖片上，已經無法看出來了。到是那些在船篷、屋頂、與江岸等處，顯得特別的白，再拿我們知道原畫是以鉛粉爲雪的，故宮所藏的無款唐人雪景山水的影印圖片與之比較，便可看出雪溪圖中在船篷，屋頂等處所顯露的白色，是與雪景山水中以敷粉法而描畫出來的雪景，在照相影本之下所顯出來的白色，是完全相同的。因此，本文似乎可以說，王維雪溪圖裏的雪景，雖然使用了灑粉法，可能同時也使用了敷粉法。這樣的結論固然全部出自推測，但是我們也不妨借用前賢對於王維的其他雪景山水的記載，而做爲作者上述這一意見的證據。按明人詹景鳳東圖玄覽編卷一記云(註一)：

王叔明用細絹臨王摩詰關山密雪小幅，松樹上皆用粉積雪。水披麻皴。秀勁雅鴨，原在雲間顧仲方，今歸朱太常石門。

同書卷一又云：

王維輞川雪景，細絹畫小橫幅，精極，古松上用粉作積雪，有款，今在吾休臨溪吳氏。

王蒙摹本的關山密雪圖，既然『用粉積雪』，可見王維的原圖，必曾使用敷粉法，就像他著名的輞川圖一樣。宋人沈括在其夢溪筆談卷十七中又記着(註二)：

王維畫物，多不問四時，如畫花往往以桃、杏、芙蓉、蓮花同畫一景，予家所藏摩詰臥雪圖，有雪中芭蕉，此難與俗人論也。

雪中的芭蕉，如果不用敷粉法的敷染鉛粉爲雪的畫法，而要採用灑粉爲雪的另一種畫法，那一定是很不容易表出它是如何處在風雪之中的。王維的臥雪圖中既有雪中芭蕉，因之，以此證明同一作者曾在雪溪圖中，使用過敷粉法，似乎是可以相信的事了。

除了王維的雪溪圖而外，可以舉爲例證的現存的古畫，還有上面已經提到過的那

(註一) 本所藏有明抄本白棉紙東圖全集三十卷。末附玄覽編四卷。故宮博物院嘗據此本重排印行。此據本所明人原抄本。

(註二) 據四部叢刊續編子部本。

幅無款唐人雪景山水(註一)。這幅畫雖然不一定眞是唐人的手蹟，但就較爲保守的看法而論，大致可說是宋代的摹本。不過我們倒不必在這裏討論它的成畫的時代，究竟是唐是宋，因爲就這幅畫所使用的技法看來，唐畫所具有的那些簡樸，豪放的風格，以及敷色艷麗、勾勒無皴的特徵，都可在這一幅摹本裏一覽無餘。更重要的是這幅畫完全以青綠著色，因此，畫面上以鉛粉敷染而出的白雪，更是一望而知，很容易看出來的(見圖版一)。我們固然不能明確指出這幅無款雪景的原圖，究竟是唐代什麼時期的作品，但是即以出自晚唐畫家的手筆而論，也可證明從王維所處的中唐，一直到十世紀初年的晚唐，唐代的畫家們對於雪景的表示，一直都是使用以鉛粉直接敷設到畫面上去的敷粉法。

時代再晚一點的，以敷粉法爲雪景的古畫，還有一幅故宮所藏，舊稱出自五代人手筆的雪漁圖(註二)。此圖畫面示江天暮雪，沙岸蕭索，叢葦之間，有一漁父，聳簑頂笠，籠手荷竿，拱掩鼻頷。藍衣白褲、紅帶草履，瑟縮之中，逡巡獨行。圖內江岸、葦葉、簑面、笠頂、衣袖、釣竿，無不盡積白雪。背景黯黝而赭，極具荒江冬寒之景。對觀此圖，寒氣襲人，北國凍雪之象，逼然眼前。

最有說明價值的一點是，經過仔細的辨察，我們可以發現雪漁圖中凡是繪出積雪的部分(例如簑面，笠頂、江岸等處)，無不皆以鉛粉敷染而成。原圖的作者與來源雖然石渠寶笈與故宮書畫錄俱無記載，不過根據作者在另一篇短文裏的考訂(註三)，很可能的，雪漁圖本是雪中偶題一詩的『詩意圖』。雪中偶題的作者是鄭谷，詩意圖的作畫人則是段贊善。鄭谷本是唐僖宗光啓三年 (887 A. D.) 及第的進士，時以詩名，盛於唐末。鄭谷作成雪中偶題七絕後，『爲人所諷詠』，段贊善小筆精緻，發之爲圖，持以贈谷，谷又以詩相謝。這就說明段贊善，與鄭谷的年輩相若，同是晚唐光啓以後的人物。雪中偶題見於鄭氏的雲臺編，據詩人的自序，該編成於昭宗乾寧元年甲寅 (894 A. D.)。鄭谷的雪中偶題，與回報段氏的詩，既都錄在雲臺編裏，這就間接的告訴我們，

(註一) 見故宮名畫三百種第一册三十一圖彩色版。又見前揭 Prof. Osvald Sirén: "Chinese painting" Vol. III, pl. 98.

(註二) 長62.1 cm，橫32.7cm。絹底設色。石渠寶笈初編、故宮書畫錄卷五 (四十五年五月，中華叢書委員會，臺北) 頁二十八著錄。影本見故宮名畫三百種第二册第六十圖彩色版。

(註三) 見莊申：雪漁圖小考，載大陸雜誌 Vol. XXI. No. 1-2 合刊、四十九年七月十五日，臺北。

這兩首詩的作成，必都在乾寧元年以前。回報段贊善的律詩，既是在段氏畫好雪中偶題的詩意圖以後才作的，那麼，雪漁圖至少是在乾寧元年以前畫成，自然也是不難想見的。

雪漁圖的繪成時代，既然大致可以確定，而圖中的雪景，又全以鉛粉敷染而成，這就無異說明到了段贊善所身處的晚唐時代，畫家對於雪景的表示，所採用的仍是前述的敷粉法。至於故宮所藏的雪漁圖，雖然用筆、用色、與絹本都與其他的唐畫不類，但是目爲五代人或宋人按照段贊善所畫的，雪中偶題之詩意圖原本的臨本，却是可以相信的。這又間接的說明，五代的畫家，在繪畫的技法表示方面，曾經因襲唐代已有的畫法，而使用把鉛粉直接敷染到畫面上去的敷粉法。

比雪漁圖更晚的，還有宋人許道寧的關山春雪圖，也是故宮所藏的宋人精品之一。圖左上端有一行題款，寫着『許道寧學李咸熙關山密雪圖』(註一)。所以這幅畫雖然是許道寧的摹本，我們却不得不把它當做李成的作品來考察。至於李成的身世，雖然宋史卷四三一列傳一九〇的儒林傳中把他附屬於其子李覺的傳文中(註二)，但是傳文既然提到他在後蜀乾德時代死於陳州客舍的事，可見李成本來應該是五代末年的畫家。然而後世的畫史著錄，從宣和畫譜開始，却一直把他列爲宋代的畫家，而把他所處的時代，沒有合理的安排。作者雖不同意宣和畫譜裏的這一斷代，不過宣和畫譜既是宋徽宗御苑書畫的藏品目錄，因此，這部書裏所記載的，李成作品的數目，却還值得我們參考。根據此書卷十一(山水門二)，當時御府所藏的李成的作品的總數，是一百五十九幅。其中屬於雪景的，則有下列的七種十五件：

密雪待渡圖二　江山密雪圖三　林石雪景圖三　雪溪圖二
羣山雪霽圖三　雪麓早行圖一　雪峰圖一

(註一) 故宮書畫錄卷五頁十三著錄。影本見故宮名畫三百種第二册第七十五圖彩色版。

(註二) 申按宋史李覺傳文云：

『李覺，字仲明，本京兆長安人。曾祖鼎，唐國子祭酒，蘇州刺史，唐末避亂，徙家青州益都。鼎生瑜，本州推官。瑜生咸，字咸熙，性曠蕩，嗜酒，喜吟詩，善琴弈。畫山水尤工。人多秘傳其蹟。周樞密使王朴將薦其能，會朴卒，鬱鬱不得志。乾德中，司農卿衞融知陳州，聞其名，召之。咸因挈族而往，日以酣酒爲事，醉死於客舍。子李覺，太平興國五年舉九經，起家將作監丞通判。』

佔了他作品總數的十分之一。可見李成對於雪景的表現，不但很有把握，而且興緻一定也很濃厚。否則他必不致有這麼多體裁相同的雪景畫。北宋宣和時代的書畫家兼鑑賞家米芾，雖然因爲生平僅見李成三眞蹟，而欲做『無李論』(原文見米芾畫史)，那就更可證明因爲御府的大量搜藏，以致民間罕見眞李。可惜徽宗的舊藏，已隨靖康之變而散佚，後世所能看到的李成眞蹟，自然更少了。現在我們不妨先舉出前代文獻中有關李成及其作品的記載，藉以說明李成對於雪景的畫法如何，然後再來研討他現存的畫蹟或摹本。今按宋人鄧椿畫繼卷九於論遠條下記云(註一)：

> 山水家畫雪景多俗，嘗見營丘所作雪圖，峰巒、林屋，皆以淡墨爲之，而水天空處，全用粉塡，亦一奇也。予每以此告人，不愕然而驚，卽莞爾而笑，足以見後學之凡下也。

由此可見李成畫的雪景，是曾以淡墨畫好峰巒、林屋的輪廓，然後再將天水空處全用鉛粉塡滿，以象降雪以後那種晶皓蕭索的銀色天地之景的。這種塡粉爲雪的畫法，既然也是把鉛粉直接使用到畫面上去，廣泛的說，似可視爲敷粉法的變型，其區別但在所使用的鉛粉的份量之多寡而已。塡粉法既然是由敷粉法裏演進而成，所以，李成對於敷粉法的使用，當然不會不知道。如故宮所藏的歷代畫幅集冊裏的瑤峯琪樹圖(註二)，就是傳爲李成所畫的作品之一。不過此圖尺幅既小，筆力更見柔弱，絕無北宋大家所具有的那種雄偉豪放的氣魄，如果把它算爲宋以後的摹本，大概不致有什麼委曲。不過我們所要講求的，並不是這幅畫本身的好壞，而是它在被完成一幅雪景時，所使用的究竟是什麼樣的畫法。從這一立足點上觀察，在這幅畫裏的樹，有不少都是積着雪的，其中雖有一株樹的樹身，完全敷滿白色，以示積雪，但是經過仔細的考察，我們可以發現這株樹與樹葉上的雪，都是用筆把白粉點染上去而完成的；並不是純粹的敷染。這就使我們發現了敷粉法的另一種變型。塡粉法，是比一般的敷染法使用更多的鉛粉，點染法，則比一般的敷染法使用更少的鉛粉。但是無論在技術上是塡是點，或者無論在鉛粉使用的份量上是更多更少，由塡粉和點染兩法所表出的雪景，和由敷染法所表出的，在意義上完全是一樣的。所以清高宗乾隆帝在瑤峯琪樹圖對頁

(註一) 據津逮秘書叢書本。

(註二) 石渠寶笈續編，故宮書畫錄卷六 p.178 著錄，影本見故宮名畫三百種第二册六十二圖。

所題的詩：

著粉爲雪色，猶看唐法存。

是很中肯的，儘管他在若干別的畫品上所題的詩，常有笑話，不知所云。因此，塡粉法固是敷粉法的變型，點染法也是敷粉法的變型。雪漁圖既是五代或宋人的摹品，瑤峯琪樹圖也是五代末期作品的摹本，但從表示雪景的畫法上看，前者保持了敷染法的常態，後者使用了敷染法的變型。這就讓我們可以想像得到，到了五代的末期，敷染一法雖然仍爲當時的畫家們所採用，但是已經產生了從這枝主幹裏分開來的新枝。時間的後續是促成這一演變的最大因素。

前述現藏故宮的關山密雪圖，既是許道寧仿照李成的原作而成的臨本，可見許的時代是比李成爲晚的。關於許道寧的生平，宣和畫譜卷十一曾有一段記載，雖然不是十分詳盡的紀錄，不過對於他的生平，總可以讓我們知道一個大概的輪廓。原文云：

許道寧，長安人，善畫山林，泉石甚工，初市藥都門時時，戲拈筆而作寒林平遠之圖，以聚觀者，方時譽已著，而筆法蓋得於李成。晚遂脫去舊學，行筆簡易，風度益著，而張士遜一見賞詠良久，因贈以歌，其略云：『李成凋世范寬死，唯有長安許道寧。』時以爲榮。今御府所藏，一百三十有八。

在上述的一百三十八件作品之中，屬於雪景的，計有下述十八件：

茅亭賞雪圖一	雪霽行舟圖三	雪峯僧舍圖一
雪滿羣峯圖三	雪滿危峯圖一	羣峯密雪圖三
羣山密雪圖一	雪江漁釣圖二	雪山樓觀圖一
寒雲戴雪圖一	江山積雪圖一	

故宮所藏的關山密雪圖，是否果卽宣和畫譜中所著錄的羣山密雪圖，因爲材料不足，我們不敢遽加斷語，不過現傳的前賢名蹟，並不一定每幅都曾入藏宋室，卽使是在民間流傳的，也不一定每幅都見於舊有的著錄。而許道寧的這幅關山密雪圖，無論就設色、筆法、構圖、質地、或款識等那一方面觀察，無不都可承認是幅宋畫，所以關山密雪圖應爲許道寧按照李成眞作臨摹而成的眞蹟，是沒有什麼疑問的。許的款題既說仿李成，而圖中樹身、松梢、山徑、茅亭、遠岸等處所畫的雪，也用點染的畫法完成，可見北宋初年的畫家所用的畫雪法，仍然襲用五代末年所產生的敷染法的變型

——點粉法。

不過我們必須强調的一點則是：上面所舉的幾幅宋畫，在表示雪景時所使用的畫法，雖然都是點粉法，但是這並不足以說明從宋初的畫壇開始，所使用的畫雪法，一直都是點粉法（一種敷粉法的變型），作者就是覺得因爲這一變型所產生的時期，適在北宋初期，不得不附帶述及而已。就整個北宋畫壇而言，敷粉法是一直被使用在北宋立國的一百六十多年之間的。像故宮所藏的無款宋人上林瑞雪圖(註一)，雖然不是一幅最好的畫，但是確爲一幅北宋時代的畫。而這幅畫上的宮殿、屋頂，與石面，也仍使用着敷染鉛粉爲雪的，那種從唐以來卽見肇始的老法子。這就爲我們證明了敷粉法使用時間之悠久，同時也附帶的暗示我們，敷粉法的變型和其本身，在北宋時代是同時使用的。

（二） 灑粉法的舉例與說明

所謂灑粉法，就是以鉛粉彈灑到畫面，以表示飛舞的雪花的一種畫法。這在本文上篇釋名中，已經說過。這種畫法究竟從什麼時候開始，固然還是一件懸案，不過就謝閒所及而言，似乎在唐人的作品之中，已有這樣的畫法。李葆恂在記載王維的雪溪圖時，曾經說王維的畫法是『灑粉爲雪，焦墨作墨』（已見前引無益有益齋讀畫詩）。就現在的照相影本而觀察，雖然看不出來這些灑粉而成的雪花，不過根據李葆恂的記載，王維是曾經使用過這種畫法的。此外，故宮所藏的無款唐人雪景山水，其空中也有若干飄灑的雪花，若隱若現。雪景山水雖是宋人的摹本，但由此總可使我們知道這種灑粉而成的畫法，在唐代的畫壇，已有相當的普徧性。

時間再晚一點的，還有故宮所藏的，晚唐段贊善的雪漁圖。此圖雖於江岸、葦葉等處悉用敷粉之法以示積雪，惟其空中也有若干灑粉而成的雪花。再晚一點，也是在現存的古畫中，最著名的灑粉而成的畫蹟，自然要推故宮所藏的江行初雪圖卷了。此圖一經開展，立卽可以發現這樣的款識：『畫院學生趙幹狀』(註二)，趙幹的生卒年月，目前雖然不能詳悉，但在北宋立國之初，畫院的制度，本來還沒有設立，此卷既然自

(註一) 石渠寶笈續編，故宮書畫錄卷五 p.106 著錄。

(註二) 石渠寶笈初編，故宮書畫錄卷四 p.16 著錄。影本見故宮名畫三百種第二册第五十圖（部份）。彩色圖版則見最近(1960)瑞士 Albert Skira 公司出版 James Cahill 之 "Chinese painting" p. 58.（家大人爲題中文名曰 "中國名畫集粹"，以茲與喜龍仁博士之 "Chinese painting" 有所區別故也）。

署『畫院學生』，而宣和畫譜卷十一也說他曾事僞主李煜爲畫院學生，李煜就是南唐末帝，可見這一卷子本是趙幹在南唐畫院裏所完成的作品。南唐本是五代十國中的一國，其亡則在宋太祖開寶八年 (974 A.D.)，也卽宋太祖嗣立以後的第十九年，才遣曹彬南下而取南唐。所以從時間上說，其亡固在宋室立國以後，但從趙幹所身與的國別上看，江行初雪圖却不能不算成宋以前的作品。趙幹的作品，據宣和畫譜卷十一，當時徽宗御苑所藏，本有九幅，但是現在我們所能看到的，只有故宮所藏的這個長卷。他既是南唐的畫院中人，像宣和畫譜一樣把他列爲北宋時的畫家，我想是不合理的。至於這幅江行初雪圖，(見圖版二)，歷代的鑑賞家，沒有不推崇的。明人張丑清河書畫舫云(註一)：

通卷灑粉作雪，輕盈飛舞，足稱前無古人。

又清人安儀周墨緣彙觀錄卷中亦云(註二)：

淡着色，卷前欵『書畫院學生趙幹狀』，字大如錢，筆法蒼古。其畫布景精奇，樹石極異。通卷灑粉爲雪，水紋勾勒纖弱，人物大小不一。

既然王維的畫，灑粉爲雪，晚唐段贊善的雪漁圖，與無欵唐人的雪景山水，也曾使用灑粉法，可見與趙幹在江行初雪卷中所使用的，相同的畫雪法，本可在唐代的作品中，找到相同的例子，而不應像張丑所說的『前無古人』。我們既能找到這些古畫作爲實證，這就無異說明，表示動態飛雪的灑粉法，從唐到五代，也有相當的流行。

故宮所藏集古名繪冊內，收有北宋燕文貴的雪溪乘興圖一件(註三)，畫淺設色，空中微有用灑粉法表示出來的飛雪。又於名畫集眞冊內，收有南宋馬遠的曉雪山行圖一件(註四)，畫面也微用白粉彈灑於空中。燕、馬兩家的時代，雖然各在北南兩宋，但這絕不足以說明灑粉爲雪的畫法，直到南宋仍在普遍使用。相反的，我們更可看出來，大概就從南宋開始，這種畫雪法，已經漸有失傳的趨勢。我們雖然缺乏充足的畫證，以便明確指出灑粉之法，究在何時不爲當代的畫家們所樂用，不過就現存的兩宋畫蹟

(註一) 據本所藏鞏碧樓精鈔本。

(註二) 據粵雅堂叢書本。

(註三) 石渠寶笈三編，故宮書畫錄卷六 p. 202 著錄。

(註四) 石渠寶笈三編，故宮書畫錄卷六 p. 170 著錄。

看來，除了上舉的燕、馬兩家的遺作而外，似乎已經沒有任何一幅有關雪景的畫，曾經採用過這種灑粉爲雪的畫法。馬遠是南宋人，其曉雪山行也用灑粉法來表示飛雪，我們對此又將如何解釋？其實這並不難於找到答案，因爲馬遠此幅是以『留白法』爲主而完成的，灑粉法不過是偶然的一次使用而已。因此，本文雖然不能遽然斷定，這種畫法到了南宋已經不傳，但就當代的畫家都不單獨的使用這一畫法的事實而論，本文認爲它在南宋已有失傳的趨勢，如果所推無誤，大概是不會與事實相差太遠的。

再就讀聞所及，從南宋向下再退一世紀，大概到了明初，這種畫法不但業已失傳，而且失傳已經很久了。我們不妨以下面所引錄的文段記載，來做爲這一句話的脚註。按清人卞永譽式古堂書畫彙考畫部卷二十一，於王蒙岱宗密雪圖條下，曾引都元敬談纂云(註一)：

> 王叔明洪武初爲泰安知州，泰定廳事後有樓三間，正對泰山。叔明畫泰山之勝，張絹素於壁，每興至輒一舉筆。凡三年而畫成，傅色都了，時陳惟允爲濟南經歷，與叔明皆妙於畫，且相契厚。一日胥會，值大雪，山景愈妙，叔明謂惟允曰：『改此畫爲雪景可乎？』惟允曰：『如傅色何？』叔明曰：『我姑試之。』以筆塗粉，色殊不活，惟允沈思良久曰：『我得之矣！』爲小弓夾粉筆，張滿彈之，粉落絹上，儼如飛舞之勢。皆相顧以爲神奇。叔明就題其上曰『岱宗雪圖』，自誇無一俗筆。

王蒙既然在把對泰山而作的寫生圖，改爲雪景的時候，是『以筆塗粉』，而陳惟允在因爲『色殊不活』而致的『沈思良久』之後，才想起爲小弓夾粉筆，張滿而彈的彈粉法，這就可以證明塗染鉛粉爲雪的畫法，固然偶爲明初的畫家所用，而彈灑鉛粉爲雪的畫法，却是早就不傳的事了。我們固然不知道陳惟允在沈思良久之後所得到的彈粉法，究係爲其獨創，偶與古法相合，還是他忽然想起了趙幹作品裏所曾使用的舊法，但是我們却不難看出下面的這一點：要是彈粉法在當時還被普偏的使用，那麼，這位被推爲元代四大畫家之一的王叔明，斷然不會只採用那種『色殊不活』的染粉法，竟然連以彈灑鉛粉爲雪花，來彌補這項缺陷的古法也想不起來。同樣的，要是彈粉法在

(註一) 據吳興蔣氏密韵樓藏本，鑑古書社影印。

當時還有相當的流行，陳惟允又是與王蒙同樣精於繪事的畫家，那麼，他又何須要在沈思良久之後，才想起爲小弓夾粉筆，而來另試一次彈粉爲雪的畫法？假如這樣的推測沒有錯誤，無疑的，我們可以相信，到了元末明初，彈粉法已經失傳很久了。

（三） 留白法的舉例與說明

所謂『留白法』，就是把圖面的某一部分，在作畫的時候，不加墨，不設色，留出質地本具的原白，以表示雪景；原白附近或原白以下的地方，則用墨渲染，使其濃度較深。用這樣黑白對照以表示積雪之存在的方法，就是留白法。對於這種畫法相關的說明，也可在古人的著述之中見到。如宋人郭若虛圖畫見聞志卷一論製作楷模條云(註一)：

> 畫出石者，多作礬頭，亦爲凌直，落筆便見堅重之性，皴淡卽生窐凸之形，每留素以成雲，或借地而爲雪，其破墨之功，尤爲難也。

所謂留素成雲，借地爲雪，意義相同，同是在畫圖上空出一段原白的意思。本文之所以採用『留白』一詞，本是從表示雪景繪畫之技法的觀點上着眼；『留白』，是畫家在完成雪景時所使用的一種技法，雖然是以畫面的空白來代表堆積的雪，可是從上述的觀點說來，這種畫法與使用敷染鉛粉爲雪的畫法，在意義上是完全一樣的。而『借底』，則是鑑賞家所予的相對的名詞，本質上雖然沒有分別，意義上的距離却相差很遠了。作者寧用『留白』而不用『借底』，就根據這樣的理由。

這種方法的使用，可能是從五代開始，到北宋以後，就慢慢的絕蹟了，用歷史的尺度衡量，它使用的時間是很短暫的。據讀聞所及，以留白法表示雪景而流傳至今的畫蹟，大概只有故宮所藏的，郭忠恕的雪霽江行圖。據宣和畫譜卷八，可知郭氏的簡略生平如下：

> 郭忠恕，號國寶，不知何許人，柴世宗朝以明經中科第，歷官迄國朝，太宗喜忠恕名節，特遷國子博士。

又郭若虛圖畫見聞志卷三所記尤詳：

> 郭忠恕，雒陽人。少能屬文，七歲舉童，子初周祖召爲博士，後因爭忿於朝

(註一) 據津逮秘書叢書本。

廷，貶崖州司戶，秩滿去官，不復仕。縱於岐，雍、陝、雒之間。……太宗素知其名，召至闕下，授以國子監主簿，忠恕縱酒，肆言時政，頗有謗讟，上惡之，配流登州，死於齊之臨邑道中，尸解焉。

由此可知郭忠恕本是十世紀後期的畫家，其流放固在宋太宗朝內 (976-997 A.D.)，但是究竟發生在那一年，卒在那一年，可惜前代沒有更詳細的記載。至於他現存的雪霽江行圖，原本現藏故宮，另有摹本一件，現藏美國堪薩斯城之 Atkins Museum of Fine Arts (見圖版三)。雪霽江行圖原本，絹本，長七四·一公分，橫六九·二公分，石渠寶笈續編、故宮書畫錄卷五頁三十九著錄。影本見故宮名畫三百種第二冊第五十二圖。照上述的尺寸看來，此圖原不適合於一幅掛軸應有的形式，是一望而知的。同時面船桅上向右伸展的竿繩，也中止於畫幅的邊緣，而沒有繪出牽綍的人。在構圖上，這樣只表出動作之半的畫法，也是罕見的，所以此畫原來必爲卷而非軸。按米芾畫史嘗有下語：

絹素百破必好畫，裂紋各有辨。長幅橫卷裂紋橫，橫幅直卷裂紋直，各隨軸勢裂也。

細觀郭氏此軸，裂紋皆橫，這也爲我們找出其原有形式必爲卷子的側證。再檢詹景鳳東圖玄覽編卷一又嘗記此圖所畫甚詳：

郭忠恕雪霽江行圖，皴是小披麻兼括鐵法，本自王右丞候潮圖而來，前作遠山踈林數重，林木不滿寸許，山與木稱。末作一舡逕尺，尾係一脚船，亦逕四寸，前作數人，岸上拽船，船中器具與船人理船之事備極。舊爲吳中沈啓南家物。朱都督籜庵購得，朱物故，落亨之手，後有李西涯、程篁敦跋。

可見此圖起首所畫的遠山、踈林、與牽纜的綍夫等部分，都已失去，只餘畫面主題的大小數船了。既然雪霽江行圖的現狀，已是長度大於高度，近於卷子的形式，根據舊有的文獻，又使我們知道此圖起首部分已遭佚去，那麼，原來的長度一定更大於高度，也完全具有一個卷子的標準形式。所以試看乾隆帝在畫上的題詩：

大幅何年被割裂，竿繩到岸沒人牽，江行底織當雪霽，剩有瘦金十字全！

認爲這幅畫僅是被割裂之後的部分原圖，是不錯的。但他第三句却含有懷疑這幅畫是不是眞有雪霽景象之意，那就證明他對本圖還缺乏深刻的觀察了。

申按故宮所藏之部份原圖，既已失去起首一段，故現存者僅爲大船二艘，前後平行，並列而泊。二船之首，以繩互繫，以緊聯絡。前船舷側，又繫竹艇，飄浮江面，細觀三船篷頂，皆有竹篷（或爲草篷），篷頂皆留原白，潔然不落一筆。雪篷之上，又有竹笠之物數件，亦是笠頂潔白，笠邊不染。篷與笠之斜面，始以細筆繪出竹篦編結之紋，以及稻草條條並列之象。又觀船篷之內，方有一叟，擁爐取煖，而其篷外相對而行之船夫，則皆作袖手畏縮之狀，亦當是作者藉此以象江上雪霽，不勝春寒之意。據宣和畫譜，忠恕之畫『遊規矩準繩之內，而不爲所窘。』則篷與笠頂之上所現的原白，當然絕不會是出於作者的疏忽，而沒有畫完的遺漏所在。倘使所畫非雪，則無論船篷爲竹爲草，編結之紋，必然繪全，而不會單獨留出向上突起的篷頂，成爲一塊非常明顯的空白。這樣看來、篷頂與笠頂所留出的畫面原白，豈不正是作者特意留出來，用以表示久積而將霽的冬日積雪的一種新畫法嗎？

至於摹本的雪霽江行圖，除了大小三船悉如原本而外，起首部分的遠山、踈林、江岸、以及岸上負纜而行的縴夫，也都並存無遺。此卷既然是一手卷，也正可以反證故宮所藏的此圖原本，正如乾隆所說，祇是被割裂以後的部分殘存而已。摹本出自何人，現不可知，不過筆畫既然軟弱，筆致也覺匠氣，很像是南宋以後的摹本。圖中自右至左，依次有下列印璽十三方；除第四、十一兩大方璽因印文模糊不可辨識外，其他如下：

天籟閣	石渠寶笈	寶笈三編	無逸齋精鑒璽
□□□□	乾隆御覽之寶	嘉慶鑑賞	宣統鑑賞
三希堂精鑑璽	宜子孫	□□□□	子京之印
項元汴印	項子京家珍藏	項墨林鑑賞章	

由此可知此一摹本明季嘗入權李項氏手。何時入宮則不可知。又據第三印，此圖當於石渠寶笈三編著錄。圖中既又鈐有『宣統鑑賞』章，故此圖之流傳必曾相隨清廷而存，今檢故宮已佚書畫書籍目錄(註一)，不見此圖，則其流出宮，恐猶在宣統遜位以

(註一) 宣統遜位後，賞以宮內所藏宋元舊槧，與歷代法書名畫，藉賞薄傑之名，逐日賚賜，盜運出宮，公開典當，以供揮霍，民國十四年三月，故宮博物院於點查清宮文物時，發現其賞賜賬目四種，因其有關文物流傳之參考，遂於十五年六月印行發世。

前，亦未可知。至其何時入藏 William Rockhill Nelson Gallery of Art, Atkins Museum of Fine Arts (Kansas city, Missouri, U. S. A.)，亦未能詳，該館現予編號 31-135/33。

郭忠恕的詳細生卒，本不可考，不過把他列爲第十世紀末年的畫家，大概是不致有何疑問的。根據這一時代，使我們可以看出來，在時間的遞演上面，經過了五代，到了北宋初年，當代的畫家們對於雪景的表示，已又有了新的畫法，也就是新的進展。除此而外，故宮又藏有宋人的溪山暮雪圖一件(註一)，其畫於樓閣、村屋脊頂，都用特意留出的原白來表示積雪，但是也在他處微用渲染法。渲染法正是在留白法以後，相繼而生的另一種新畫法。這幅畫既然是原白，渲染二法俱用，正可說明它是在渲染法產生之後所完成的一幅作品，因此一方面使用了新的畫法，一方面也保持了以前的舊畫法，這種兼受兩種影響的作品，正如趙幹的江行初雪圖一樣，既使了新的灑粉法，也並存着舊的敷粉法。不過渲染法的產生，既然大致可說是在北宋，足見由留白法的肇始到渲染法的出現，其使用的時間，先後不過數十年，也就是說，當留白法還在使用的時候，渲染法已經接踵而至了。留白法獨佔畫壇的時間是很短促的。

（四） 渲染法的舉例與說明

所謂『渲染法』，是指以淡墨塗染在畫面上，以明暗相濟的方式來表示雪景的一種畫法。爲什麼一定要說是淡墨而不包括彩色的使用呢？關於這一點，明人汪砢玉在其珊瑚網古今名畫錄卷二十四的繪事名目條中，對此二字曾有解釋如下(註一)：

染　　不描染色塗染出

渲　　翎毛謂之染渲

可是還嫌籠統，確義仍是糊糢不清。照作者粗淺的看法，『渲』與『染』的意義大體相同，嚴格的說，也許還有下述的兩種分別：第一、根據繪畫家現行的術語，用墨的叫染，用色的叫渲。第二、染時水多墨少，渲時色多水少。不過使用的技法却相同。因此，我們所說的渲染法，是除開這些區別以後的一項廣義的名詞；以淡墨染在畫面的空處，以及物體的陰黝之處，以表示雪景的畫法，本文都稱爲渲染法。

（註一） 石渠寶笈續編，故宮書畫錄卷五，p. 108 著錄。影本見故宮名畫三百種第三册第一四三圖。

前面已經提到，渲染法的使用，從時間上看，可說是從北宋開始的。用這樣的畫法所完成的畫蹟，時代屬於北宋而現在還能看到的，數目也還不少。這裏且舉出幾幅。

第一、故宮現藏范寬的雪山蕭寺圖一幅（見圖版四：1），橫一〇八・二公分，長一八二・四公分，絹本，淺設色，是一幅相當動人的北宋眞蹟(註一)。此圖畫面示羣山巨石，層層相疊，古木寒柯，枝椏索然，下有山徑，遠通古寺，山中行旅二人，方步於途。全圖氣魄雄偉，筆觸沉著，不負一代大家勝名。圖中天空、河水、全用淡墨渲染一過，山石陰黝之處，更以墨色分別染出深淺不同的好幾層，因爲染墨較深的地方比較多，若干染墨稍淺的地方，便在墨色濃淡的對比之下，而產生一種白的感覺，而代表了久積的雪。因爲作者對於這種技法的處理得宜，渲染而成的積雪，看來非常自然，絲毫不覺勉强。

第二、故宮又藏郭熙的關山春雪圖一件，橫五十一・二公分，長一七九・一公分，絹本，水墨畫。款署：『熙寧壬子二月，奉王旨畫關山春雪之圖，臣熙進』(註二)。熙寧是宋紳宗的年號，壬子合熙寧八年（1072 A. D.），這幅長軸正可以說是一幅標準的，十一世紀的宋畫。此畫雖然重巒叠嶂，層出不窮，大致可分三層；第一層畫樓閣一區，叢林環繞，第二層畫危巖高聳，古木流泉，第三層則有遠山數層，隱現天際。其畫面空際雖以墨染，以顯示積雪的皓潔，但山石、樓頂等處，亦以較淡之墨水，渲染一過。因此在這幅畫裏的雪景的表出，只是借用墨色濃淡的運用，以爲區別而已。范寬的雪山蕭寺與郭熙的關山春雪，可說是用渲染法畫雪的，兩個標準的例證。

除了上述現存的畫蹟而外，從前人對於宋元畫蹟的描述之中，也可照樣看到渲染法在南宋的使用。按詹景鳳東圖玄覽編卷二嘗記楊仕賢畫云：

> 仕賢清遠近雪，山既于近山外，用淡墨水襯出山外雪山，又于山外雪山外，用濃淡墨水漬成，襯出雪山，隱隱兩三重，尤爲畫者未有。

從『用淡墨水襯出』和『用濃淡墨水漬成』雪山，這兩句描寫看來，正可證明楊仕賢所使用的也是渲染法。楊仕賢既是宣和末年院裏的畫家，所以他的姓名不見於宣和二

(註一) 石渠寶笈三編，故宮書畫錄卷五 p. 35 著錄。影本見故宮名畫三百種第二册六十六圖。

(註二) 石渠寶笈三編，故宮書錄卷五 p. 49 著錄。影本見故宮名畫三百種第二册七十八圖。

年編成的宣和畫譜。好在從元人夏文彥的圖繪寶鑑卷四，還可找到一段簡單的記載；雖然夏氏把仕字記爲士字，與詹景鳳的記載有異。今按夏氏書云(註一)：

> 楊士賢，宣和待詔，紹興間至錢唐復舊職，賜金帶，工畫山水、人物，師郭熙。多作小景山水，林本勁挺，似亦可取，峯石水口，雄偉之筆，遠不逮熙。

這一項記載爲我們說明了兩點；第一，楊仕賢本是北宋與南宋之間的人物，我們雖不知道詹景鳳所記的這幅清遠近雪，繪於何時，不過楊氏既曾入仕南宋畫院，那麼這幅畫已有畫於南宋的可能，反之，即使此畫並非畫於南渡以後，但他既曾以漬染法表示雪景，那麼他在紹興時代的作品，當然也可同樣的使用這種以濃淡墨水漬出雪山的畫法。這豈不說明了渲染法的使用，已很自然的由北宋時代延續到南宋時代去了？第二，楊仕賢是御苑畫家之一，但在表示雪景時所使用的畫法，則與范寬相同，這又說明了渲染墨水爲雪的方法，終有宋一代，其使用是不分院內院外而爲當時的畫家們所一致樂用的。

渲染法在兩宋的使用，既然如此普徧，所以被元代的畫家們直接的因襲下去。按清人謝堃的書畫所見錄卷三，於盛懋條下如此記着(註二)：

> 曩得子昭所畫雪景山水巨軸，絹長九五尺，寬五尺餘，吾輩草廬，竟不能張而讀之，常呼短僕携至僧寺之空濶處張挂。細讀其皴法，純用『披麻』夾『雨點』。而雪不用粉，從墨色烘襯而成。通幅水墨，獨驢背之人獨着猩紅袍色，眞險筆也。

既然此一雪景巨軸，通幅水墨，而雪『從墨色烘襯而成』，也可以證明盛懋所使用的，應該正是渲染法。因爲如就『烘襯』兩字的字義解釋，我們可以想像原畫必是用淡墨水一次次的染出來的，所謂『烘』，其字雖然从火，但却並不像許愼在說文解字卷十裏所解釋的，具有『放火』的意義(註三)。反之，它所代表的，却是一種以水筆暈染的意義。關於這一點，作者認爲不妨借用清人鄒一桂在其小山畫譜卷上裏的一段話，

(註一) 據津逮秘書叢書本。

(註二) 據春草堂三種叢書本。光緒六年庚辰 (1880 A. D) 開雕。

(註三) 申按說文解字火部解『烘』字云：『焚也。』又按『燎』云：『放火也。』

來作爲解釋。鄒文云(註一)：

> 六曰烘暈法：白花白地，則色不顯，法在以微青烘其外，而以水筆暈之。自有以至於無，其用墨甚微，着迹不得，卽畫家所謂渲也。或欲畫白花，先烘其外亦得。總欲觀者但賞玉質，而不知其烘，則妙矣。又樹石、禽獸、水紋、波級、雪月、霞天亦用烘法，烘亦用水，非用火也。

鄒一桂的『烘暈法』，雖然是在繪出花卉繪畫時的八法之一，但把他對花卉畫法的解釋，轉用到本文所討論的雪景繪畫上來，似乎也沒有什麼不穩妥的地方。那麼，上面所說盛懋用墨色烘烘襯而來的雪景，應該是用渲染法來畫成的，便由此得到了證明。同時，從這一點看來，也使我們知道，元代畫家所使用的畫雪法，仍然是因襲宋代的老法子，而沒有新的創造。

（五） 渲留法的舉例與說明

所謂『渲留法』，就是將畫面所示存有積雪的地方，留出原有質地的白色，再將天水空處與其他相當的地方，用淡墨渲染一過。這在上篇釋名之中，已經說明。這種畫法從什麼時候開始，似乎還不容易確定，不過大致可說是從南宋以來才被使用的。現在我們可以舉出前述，故宮所藏的無款宋人溪山暮雪圖來作爲說明。此圖縱一〇二·一公分，橫五十五·九公分，絹本，水墨畫。下繪坡岸，左有莊園，二人撐傘避雪，荷物晚歸。隔岸有橋，隱現叢林中。其上雲霧迷漫，危峯高聳，遙村深院，山脚環擁。歸鴉數十，翱翔在空。圖中溪岸、樓頂、橋面、及若干山石突處，均留原白，其他部分，則全部渲染淡墨。全圖頗見江天暮雪，氣象蕭森，冷冽逼人之感。此幅雖爲巨幛大幅，然其皴法與用筆之時代皆晚，全圖佈局，下實上重，中層特見單薄，亦較北宋名家通幅緊湊無懈之雄偉氣魄，相去一籌，然亦非爲元明以後柔弱無力之面目所可比擬，故此以渲染與留白兩法並用之雪景，定爲南宋時代之作品，自覺尚無不妥。

其次，故宮的藏品中，還有一幅元人曹知白的羣峯雪霽圖(註二)，左下畫老松三株，傲然江畔。水閣數層，隔岸相對。茅亭一座，枯林隱現。亭閣之後，羣山層起，

(註一) 此書版本甚多，此據昭代叢書本。

(註二) 石渠寶笈初編，故宮書畫錄卷五 p. 180 著錄。影本見故宮名畫三百種，第四册一六八圖。

遙見飛瀑（見圖版五）。仔細觀之，樓閣與茅亭頂部留有原白，天水空處則以淡墨輕染，也是兩法兼施的一幅古畫。按曹氏生於宋度宗咸淳八年，卒於元順帝至正十五年(1272-1355 A. D.)，卒年八十四歲。據圖上黃子久跋，此圖爲曹雲西在至正十年 (1350) 畫成的作品，也就是曹氏卒前五年的作品。此圖既爲曹氏晚年力作，而其時適當元室初立未幾，這就證明渲留法在元初的使用，是從南宋的畫壇流傳而來的。

比曹知白的時代再晚一點的作品，還有曾與元末名士倪瓚爲至友的郭畀的雪竹卷此卷縱三十一·八公分，長一四五·二公分，紙本、水墨、現亦藏於故宮博物院(註一)。起首畫江岸蕭索，枯木寒柯，短竹新篁，石畔叢生。對岸畫叢竹十餘株，或爲枯幹，枝椏索然，或由積雪，因重傾斜，不勝荷負。筆觸秀勁，意境高遠，允稱傑作。整卷天水空處，悉用淡墨渲染，山石、坡岸之凸面、竹葉、樹幹、與枝椏之間，均作積雪。因其背景既用淡繪染過而覺黯黝、而竹、石、木、岸又全以濃墨繪出，故於濃墨之上與淡墨之間所留出之單底原白，雪意盎然有致。這件小卷，筆墨簡單，交待分明，屢次井然，可說是觀察以渲留法來表出的，最便利的一件證例。

至於明代的作品，更是大部分都用渲留法來完成的。仍以故宮的藏品爲例，呂紀的寒雪山鷄圖(註二)，畫石上山鷄，畏縮樹下，流泉淙淙，環繞石側。全幅整個以淡墨渲染一過，積雪之處，留出紙地原白。枯荻衰枝，山石黝凹處，則用焦墨揮灑，適與原地之潔白，既有强烈之對比，亦能相映而生趣。以上所述各圖，無論其所用之畫法爲何，除了幾幅唐與唐以前的畫蹟以外，大都以水墨的使用爲主，很少敷色的。可是到了明代以後，敷色的雪景畫却漸漸的流行起來。現在仍以故宮的藏品爲例，簡介如下：

像周文靖的雪夜訪戴圖(註三)，呂紀的雪景翎毛圖(註四)，雪岸雙鴻圖(註五)，王諤的

(註一) 石渠寶笈三編，故宮書畫錄卷四 p. 121 著錄。影本見故宮周刊第一二二至一二三期。

(註二) 石渠寶笈初編，故宮書畫錄卷五 p. 309 著錄。影本見中華美術圖集第三輯畫部第十九圖，故宮、中央博物院編輯，中華叢書委員會出版，四十四年十月，臺北。

(註三) 石渠寶笈三編，故宮書畫錄卷五 p. 277 著錄。

(註四) 石渠寶笈初編，故宮書畫錄卷五 p. 310 著錄。影本見中華美術圖集第三輯畫部第二十圖。

(註五) 石渠寶笈三編，故宮書畫錄卷五 p. 309 著錄。

瑞雪凝冬圖(註一)，唐寅的函關雪霽圖(註二)，及文徵明的關山積雪(註三)與雪山圖(註四)兩長卷，雖然有的是淺設色，有的是大着青綠，但都敷色於畫中景物的陰凹一面，對空或隆凸之一面，則都留出了原有的潔白，以表示積雪，空中再用墨水整個渲染一遍。因此，我們可以說，色的敷染，對於在表出這些雪景作品的畫法而言，是無異於水墨畫的。也就是色彩的使用，並不能改變渲留法的表出，設色的畫只是在水墨使用之後，多加一次色彩的使用而已。在設色畫內所表出的渲留法，正和在水墨畫上所表出的渲留法一樣，無論意義與技法，完全是相同的。

〔下篇〕 演變的原因與經過

根據上面的敍述，我們對於中國繪畫史上，五種不同的畫雪方法及其使用的時代，似乎已經大略可知，以下要繼續討論的，是本文最重要的一部分，也卽對於這五種畫法演變的原因與經過的若干考察。按照前章所述它們使用的時代之先後，本文首先要討論的，是敷粉法的產生及其演變的原因與經過。

(一) 敷粉法的產生與演變

就前章所舉出的例證看來，敷粉法的使用，從時間上說，可能是由第六世紀南北朝時代的梁代 (502-557 A. D.) 開始，一直到十一世紀的北宋。北宋以後的畫蹟，當然並不曾完全斷絕了此一畫法的使用，不過必須說明的一點是，那些畫蹟中的雪景，已不再是純粹以敷粉法來單獨表出的作品了。本文願以北宋作爲敷粉法在時間使用上的『下限』(Lower Limit)，主要是基於這項理由。

從作品上看，以敷粉法而畫成的雪景，有傳張僧繇的雪山紅樹圖、無款六朝人的雪山圖、王維的雪溪圖、無款唐人的雪景山水、和許道寧倣李成的關山春雪圖等。以這幾幅畫的繪成時間爲根據點，而向同時代其他畫家的作品加以考察，可以讓我們發現：唐代以前的畫蹟不但大半都是設色的。而且還是相當濃郁的。顧愷之的雪霽圖，

(註一) 石渠寶笈未著錄，故宮書畫錄卷五 p. 311 著錄。

(註二) 石渠寶笈三編，故宮書畫錄卷五 p. 317 著錄。影本見中華美術圖集第三輯畫部第廿二圖。

(註三) 石渠寶笈初編，故宮書畫錄卷四 p. 185 著錄。

(註四) 石渠寶笈初編，故宮書畫錄卷四 p. 186 著錄。

固然因於原畫早已失傳，歷代的文獻之中，也難找到更詳細的記載，而使我們無法知道雪霽圖是否設色。但就他別的作品看來，似乎都是敷色都麗的。汪砢玉的珊瑚網古今名畫題跋卷一，曾記顧愷之的洛神圖『重著色』，故宮名繪集珍冊中，傳爲唐人摹本的洛神圖，雖然成畫的時代較晚，不過畫中宓妃朱衣鮮艷，似乎還保存了六朝時代古畫的面目。此外，倫敦英國博物館 (The British Museum) 所藏的女史箴圖，雖然也很可能不是顧長康的眞蹟，但是構圖、畫法、與筆法，都不是唐以後的畫家所堪爲(註一)，作爲六朝時代古畫的面目看來，是沒有什麼疑問的。至於圖中色彩的使用情形，在安儀周的墨緣彙觀錄卷三，也早爲我們描述如下：

> 絹本，高七寸，長丈許。圖經眞定梁蒼巖相國所藏，大設色，人物不及四寸，色澤鮮艷，神氣充足。

顧愷之的洛神圖雖然『重著色』，女史箴圖又『大設色』，他的畫雲臺山記（見歷代名畫記卷五），雖然是敍述他計劃中想要畫出來的，一幅畫的構圖與畫法的一篇文字，不過他既在計劃中要用濃郁的重色作畫，可見他的作品都是經常敷設重色的。那麼，顧愷之這幅失傳已久的雪霽圖，想來也頗有本是一幅設色山水畫的可能。

張僧繇的作品，本來傳世的就很少，其中最有名的，怕是原爲阿部房次郎所藏，而現歸日本大阪市立博物館的那幅五星二十八宿眞形圖了(註二)。要知道這件卷子是如何畫成的，不妨先讀張丑在清河書畫舫裏的記載(註三)：

> 張僧繇五星二十八宿眞形圖，狀貌奇詭，筆墨精致，尤是設色濃古，位置爾雅。品在閻立本、吳道子上。

既然是『設色濃古』，可見也與顧愷之的『重著色』的畫法相同。六朝去晉不遠，典午之後，衣冠南渡，一切仍沿兩晉之舊。梁代畫風固不能謂盡襲前代，不過兩晉與

(註一) 此圖之繪成時代，現有二說，一爲眞蹟說，如英人秉揚 (Laurence Binyon)，說見 "Burlington Magazine", January, 1904, London)，日人福井利谷郎（說見東京美術學校校友會月報，大正十四年，1925，十二月號)。一爲摹本說，如日人精瀧一（說見國華 No. 287 又見東洋學報，五卷一期，p.p. 79-98 大正四年，1915，東京)。

(註二) 影本見阿部孝次郎爽籟館欣賞第二輯，昭和十四年十一月，京都。彩色圖版則見 James Cahill: "Chinese Painting" p. 17 之附圖 (1960, Albert Skira Press)。

(註三) 據本所藏鞏碧樓舊藏精鈔本。

六朝之間的繪畫，在中國繪畫史上的變異本來很少，因此六朝的畫蹟，依舊是敷染濃色，一如晉代顧愷之的畫品的。這以張僧繇與無款六朝人的雪景山水爲例，便可得到證明，而不用再加深疑。

六朝與晉的畫風相類如此，那麼唐代的畫蹟又如何呢？關於這一點，從明代以來卽已開始的，中國山水繪畫的南北分宗，也許是一個很好的說明。首先是莫是龍於其繪說中(註一)，提出下面的分宗論：

> 禪家有南北二宗，唐時始分。畫之南北二宗，亦唐始分也；北宗則李思訓父子著色山水，流傳而爲宋之趙幹、趙伯駒、伯驌、以至馬、夏輩。南宗則王摩詰始用渲淡，一變鉤斫之法，其傳爲張璪、荆、關、郭忠恕、董、巨、米家父子，以至元之四大家。

除此，董其昌在畫禪室隨筆中也附和莫是龍的意見，而有下語(註二)：

> 禪家有南北二宗，唐時始分，畫之南北二宗，亦唐時分也，但其人非南北耳。北宗則李思訓父子著色山水，流傳而爲宋之趙幹、趙伯駒、伯驌、至馬、夏輩。南宗則王摩詰始用渲淡，一變鉤斫之法，其傳乃張璪、荆、關、郭忠恕、董、巨、米家父子、以至元之四大家。亦如六祖之後有馬駒、雲門、臨濟兒孫之盛，而北宗微矣。

由前引，我們可以很明顯的看出來，莫、董兩家認爲南北二宗的不同，主要的是根據這兩點：一、北宗的山水著色，南宗的不著色。二、北宗的山水用鉤斫法，南宗的用渲染法。但是這項分宗理論的不足成立，晚近研討中國畫史的學者們，在提到他們的意見的時候，沒有不加以駁斥的(註三)。作者也覺得這個問題，遠踰本文的範圍之

(註一) 據續說乳本。

(註二) 據本文前揭式古堂書畫彙考卷 附載本。

(註三) 申按有關分宗論之論述，據讀聞所及，計有下述五文：

1. 陳衡恪：中國文人畫之研究，十一年五月，中華書局出版。
2. 滕固：關於「院體畫」和「文人畫」之始的考察，廿年九月，輔仁學誌二卷二期。
3. 童書業：中國山水畫南北分宗說辨僞，廿五年一月，考古學社社刊四期(未見)。
4. 張思珂：論畫家之南北二宗，廿五年十一月，金陵學報六卷二期。
5. 陳中凡：文人畫之源流及其評價，卅三年七月，文史雜誌四卷一二期合刊。

此外，作者亦有論中國山水畫的南北分宗一文附驥，見中國畫史研究 p. 77-115 (正中書局出版，四十八年六月，臺北)。

外，本不應該在此論及，不過，分宗論既用色彩的使用與否作爲根據，這就爲我們說明，唐代的繪畫，有一半是屬於設色的『北宗』，另一半則是不設色的『南宗』。這對於本文借用這兩個名詞，來描述唐代繪畫的大概，是較方便的。所以我要在此地提到它們。這一點，想應該在此附帶說明。

從色彩的使用上看，北宗的著色山水，金碧輝映，富麗堂皇，在繪畫的發展史上，早已另有『金碧山水』或『青綠山水』的稱呼。李思訓父子的遺作，就故宮藏品而言，還有好幾件(註一)，無不都是青綠敷色，特見鮮麗的，即使它們的成畫年代，尚有可議處，但是把它們認爲是一些保存了原作之畫法的摹本，却沒有什麼疑問。因此關於『北宗』這一派，用不着再加討論。

至於由王維創始的『南宗』山水又如何呢？詹景鳳東圖玄覽編卷三嘗記：

> 王晉卿臨王右丞輞川圖於城下城隍廟，見淺着色。

又據張丑在清河書畫舫裏的記載，王維的花樹雪山圖，也是『淺絳色』(註二)。可見王維的作品也常設色的。卞永譽式古堂書畫彙考畫部卷九，錄董其昌於王維江山雪霽圖後之跋語如下：

> 京師高郵州將處，有趙吳興雪圖小幀，頗用金粉，閒遠清潤，迥異尋常，余一見之，定爲學王維。或曰：『何以知是學王維？』余應之曰：『凡諸家皴法，自唐及宋，皆有門庭，如禪燈五家宗派，使人聞片語單詞，可定其爲何派兒孫。今文敏此圖行筆非僧繇、非思訓、非洪谷、非關同、乃知董、巨、李、范，皆所不儘，非學王維而何？』

清人錢杜松壺畫憶卷下，又記王維之江干雪霽圖如下(註三)：

(註一) 申按故宮所藏李氏父子畫蹟，今就所知，臚列如下：

李思訓江帆樓閣圖，絹軸，故宮書畫錄卷五 p. 2 著錄。影本見故宮名畫三百種第一册第三圖。

李昭道湖亭遊騎圖，絹軸，故宮書畫錄卷五 p. 2 著錄。

李昭道春山行旅圖，絹軸，石渠寶笈三編，故宮書畫錄卷五 p. 3 著錄。影本見故宮名畫三百種第一册第四圖。

李昭道洛陽樓圖，絹軸，石渠寶笈續編，故宮書畫錄卷五 p. 4 著錄。影本見參加倫敦中國藝術國際展覽會出品圖說第三册(五畫)，二十五年四月，商務印書館，上海。

李昭道連昌宮圖，絹扇，(唐宋元畫集錦册之一)，石渠寶笈續編、故宮書畫錄卷六 p. 186 著錄。

(註二) 據本所藏羣碧樓舊藏精鈔本。

(註三) 據檇園叢書本。

揚州吳杜村處觀王右丞江干雪霽圖卷，色澤剝落，惟草屋中一短褐硃色如新。

同書卷下又云：

舊見石田翁山水甚夥，大青綠仿右丞。

又清人王槩畫學淺說於設色篇內亦云(註一)：

王維亦青綠山水。

前引的幾段記載，無不記明王維的作品是曾使用色彩，而且是『頗用金粉』，或以青綠重色敷染畫面的。那麼，金碧山水或青綠山水，豈不都可把王維的作品包括在內？作者並無意於在此討論南北宗的分宗說，只不過借用上引的文獻來證明王維的畫，也是經常敷染重色，一如李氏父子而已。此外，再從現存而可靠的唐代遺作看來，像現爲日本京都教王護國寺所藏的，李眞眞蹟不空三藏像、阿闍梨惠果像(註二)，美國波士頓美術館 (Museum of Fine Arts, Boston) 所藏的，閻立本歷代帝王像、與北齊勘書圖卷(註三)，堪薩斯城阿特金博物館 (William Rockhill Nelson Gallery of Arts, Atkins Museum of Fine Aort, Kasas, Mesuri) 所藏的，周昉調琴啜茗圖、與陳閎的八公圖(註四)，無不都是敷色濃艷的。此外，再以民國五年 (1907 A. D.)，斯坦因 (Sir Aruel Stein 1862-1943 A. D.) 在我敦煌千佛洞中所發現的，而聞名世界的大幅旛畫引路菩薩圖 (Avolokitesvara) 而言(註五)，也是色彩都麗，一如上述諸圖的。更不用提那些畫在千佛洞寺壁上的壁畫，敷染是如何的濃艷悅目了。根據這幾方面材料的綜合，使我們知道唐代的繪畫，雖不能說完全是敷色的，至少有一大半是喜施色彩的。

我們既由畫史的記載中，找出唐人在畫蹟上色新敷染濃度的記錄，同時也用現存的畫蹟，說明了它們彩色的現狀，這就很清楚的看出來，唐與唐以前的作品，不但大

(註一) 據芥子園畫傳前編本。

(註二) 本按李眞之名，張彥遠歷代名畫記、朱景玄唐朝名畫錄俱無著錄。段成式酉陽雜俎續集卷六寺塔記始錄其名。並記所畫資聖寺國塔院四面花鳥（據津逮秘書本）。

(註三) 歷代帝王圖影本見 O. Sirén: "Chinese painting" Vol. III. Plates 72-75, 北齊勘書圖影本見同書 Plates 76-78. (The Ronald press co. New York, 1956.)

(註四) 調琴啜茗圖，原藏清宮，編號靜字 679。宣統十四年十二月初八日流出宮外，一度入藏羅振玉手。八公圖，原亦清宮舊物，宣統十四年十一月初六日流出。前揭故宮已佚書籍書畫目錄均有著錄。

(註五) 影本見 Aurel Stein, "The Thousand Buddhas", Plate XXXVIII, Beruard Quaritch. Ltd, 1921, London.

都是設色的，而且色彩都是非常鮮麗的。由此，也使我們進一步的瞭解了，古代繪畫家筆下所描畫的景物，無不都是用色彩來表示與完成的。從觀察的立場上說，色彩的多量的使用，本是古代的藝術家們所採用的寫實精神之一(註一)。而啓發這一寫實態度之產生的主要原因，還是因爲世間的一切景物，無不各具它們自己原有的顏色。再從唐畫畫面上的色彩，來推測當代畫家對於敷色的方法，無不都是顏料特多，水份較少，幾乎可說是藉了少量水份的溶解，而直接把顏料敷染到畫面上去的。

從另一方面看，雪的顏色既然是純白的，而畫面的景物又全都用顏料來表示它們原有的色彩，於是，當畫面上須要表示雪景的時候，使用鉛粉直接敷染在畫面上相當的地位，以象徵那些堆積着的白雪，本是很自然的一種畫法。所以敷粉爲雪之畫法的本身，不但也是一種象徵性的寫實畫法之一，即就完成此一畫法的技術而論，也與把一切被攝入畫內的景物，都用厚色敷染而成的畫法，完全脗合，無足深異。

根據以上的考察，使我們對於敷粉法產生的由來，得到以下的三種認識：

一、敷粉法的產生，本是唐代以前把畫面的一切景物，都敷以重色的畫法裏的一部分，並不是特別爲了表示雪景而獨創的。

二、就上述敷染重色於畫面的畫法而言，是在中國早期繪畫着重寫實主義的影響之下而完成的。

三、其使用時期，嚴格的說，是從第六世紀到第十一世紀。

(二) 灑粉法的產生與演變

敷粉法的使用，既然是從第六世紀到第十一世紀，而灑粉法的使用，就前篇所舉出的例子看來，大概首見於王維的雪溪圖。王維的年壽若何，史家固有爭執(註二)，不

(註一) 見莊申：中國古代繪畫的寫實精神，見前揭中國畫史研究 p. p.1—21.

(註二) 申按王維生卒之年，唐書卷一九〇列傳一四〇文苑傳下王維本傳，僅稱：『乾元二年七月卒』。不言年壽。新唐書卷二〇二列傳一二七文藝傳上本傳，雖稱：『上元初卒，年六十一』，但又未詳言上元何年。且乾元在前，上元在後，兩唐書所述已非一致。故後代史家於摩詰生卒，亦多不一。清人錢大昕疑年錄卷一(據粵雅堂叢書本)，及今人梁廷燦歷代名人生卒年表 p. 45 (廿二年七月，商務印書館，上海)，均以王維生於唐中宗聖歷二年己亥，卒於肅宗乾元二年己亥(699-579 A.D.)，卒年六十一。清趙殿成王右丞集箋註卷廿九所附年譜(據清乾隆元年原刻本)，則以中宗大足元年辛丑爲生年，肅宗上元二年辛丑爲卒年 (701-761)。卒年亦六十一。是錢、梁之說從唐書所記，趙譜則以新唐書所記爲準者也。

過把他算成第八世紀下半期的畫家，却是沒有疑問的。既然灑粉爲雪的畫法，到了第八世紀的下半期才見使用，故就其產生的時間而言，顯較敷粉法的肇始，晚出百餘年。

據安儀周的記錄，雪溪圖曾用敷粉法，而據李葆恂的記錄，此圖又曾使用灑粉法，王維既不單獨使用這兩法之中的任何一法來完成他的雪溪圖，那麼，這種兩者兼施並用的畫法，足以構成他加强對雪景的體會的一種表現，似乎是可想而知的。作者固然不敢遽斷前述此一推測，一定就是王維作畫時的原意，但就故宮所藏的無款唐人雪景山水，與段贊善的雪漁圖，也都以敷粉、灑粉二法並用一事而論，就可讓我們看出來，大概從第八世紀的後半期開始，唐代的藝術家已經知道如何體會在空中飛舞的雪花兒，而把它與靜態的積雪，一齊表示在同一件作品的畫面上了。

本來敷粉爲雪的畫法，祇能表示景物表面所堆積的雪，所以在畫面上所得到的感覺，也祇是屬於一個平面的，反過來說，如果能在畫面上表示那些在空中輕盈飛舞的雪花兒，當然就可因爲雪花兒本身的飄動，而引起一種動的感覺，使欣賞的人好像一面看到處處皓皚的白雪，一面又覺着飛動的雪花，而有置身大自然中，親體動靜二態之雪景的感覺了。這樣的畫法，比起單獨使用敷粉法所引起的，但祇有一個平面積雪的單純之感，自然更能收到實際的感覺與效果。

所以，從唐代的王維以來的山水畫家，既然創造了灑粉的新法，以形象那些細微的飄雪，那就很清楚的顯示出來，唐代的畫家們，不但在意識上，已比唐代以前的藝術家們，對於自然界的變化，能有更深刻的體會與捕捉，就在表現上，灑粉的畫法，既然是對飄動的雪花的一種表示，所以，動態的描繪也比靜態的描繪，更接近於寫實精神的原義。如就敷粉與灑粉二法的表現意義以相比較，無疑的，這種表示動態之感覺的畫法，也比第八世紀以前的畫壇之但知描畫靜態的景物，有了更顯著的進步。

由此以遂使我們可以確定，灑粉法的產生，本是中國繪畫在一種更具體的寫實精神之下，所得到的新畫法。段贊善既是唐末或五代初年的畫家，描繪江行初雪的趙幹，也爲五代末年或北宋初年的畫家，他們兩家的作品既然都以灑粉之法以畫雪，因此，我們也可根據他們兩人在世的約略時代，而知道從中唐到北宋之初，灑粉法本有相當普徧的使用。

（三） 留白法的產生與演變

灑粉法的使用，雖然在五代末年還很普徧，可是，就在這個時候，畫雪的第三種方法留白法，也同時產生了。關於這一點，郭忠恕與趙幹的生世及其作品，似乎可以作爲這項說法的證明。

趙幹的生世，我們可以分成兩半，前半在南唐，後半在北宋。郭忠恕的生世，同樣的也可分成兩半，後半固然同在北宋，不過前半則在後周而已。至於後周，南唐與北宋之間的關係，雖因後周較南唐先亡於宋，而南唐則在北宋立國九年之後始亡，看來似乎是南唐的國祚，略長於後周，但周、唐與宋三國的興亡，却同在第十世紀的後半期。所以趙幹與高忠恕的生年，雖然前半不同，但其後半却同在北宋的初年，大致可以說是時代相同的。但就他們兩家現存的畫蹟而論，對於雪景的畫法，可就大不相同了。

趙幹的江行初雪卷，所用爲灑粉法，郭忠恕的雪霽江行卷，則用留白法。前者藉着畫面稀稀疏疏的粉點，以表示空中的飛雪，後者則借用在畫面留出來的空白，以表示堆積起來的靜態的雪。這兩種畫法當然是完全不同的。趙與郭的時代既然相同，而對於雪景的表出，却有用色與用墨的本質之不同，這就顯示出來，當灑粉法還在使用的時候，留白爲雪的畫法，同時也已產生了。雖然從另一個觀點上着眼，我們也可以說這兩種畫法，在第十世紀的後半期，本是相行並用的。

預留畫面原白爲雪的畫蹟，目前雖然祇能找到郭忠恕的雪霽江行圖，然而如果本文的推測不錯，大概原白法的產生，似乎正應該在這時候；至少是不會早到五代以前的。中國的山水畫，固然到了唐代已有相當的發展，但是唐以前僞作品，本以寫實爲主，因此對於一切景物的表示，無不皆以色彩來完成。後代的畫史論者，雖然常把唐代的山水畫，分成南北二宗，並認爲前者是以水墨作畫，後者是以彩色使畫，但是這樣的分宗之論，本來並不正確，使用彩色的北宗畫，我們固可略而不談，然而南宗的山水畫，仔細的考察起來，也並不是完全使用水墨，絕迹於彩色之使用的。據本文在上一篇裏所舉出的例子，王維的畫不但有淺絳色的，而且更有金碧重色的。最矛盾的是王維的本身，還是被後世的畫史論者尊爲水墨繪畫之南宗鼻祖的。這樣看來，唐代以前的山水畫，大概以著色的居多，是沒有什麼疑問的事。因此，就連雪的存在，也

須用白色來敷染畫面，這在本文的中篇裏面，已經解釋過了。

到了五代，雖因徐熙父子獨創全用彩色表示的『沒骨法』(註一)，而使色彩的使用，看來似乎更見普徧，但是嚴格的說，這種全用彩色爲事的畫法，好像祇限於在那個時候剛剛發展起來的花鳥繪畫，在山水繪畫方面，不但色彩的使用未見更盛，反有水墨轉盛的趨勢，逐漸形成。我們要知道在這段時間內水墨畫的發展情形如何，便不得不推述到當時最大的山水畫家荆浩。荆浩不但能畫，而且更曾著書立說，他的筆記法中更有幾句很重要的話(註二)：

夫畫有六要：一曰氣、二曰韻、三曰思、四曰景、五曰筆、六曰墨。

他既把『墨』的使用，列爲作畫六要之一，而不對色彩的使用，加以同等的考慮，這就可以看出他對墨的重視，更甚於色彩的使用。同時也就因爲他能重視墨的使用，所以他才能批評吳道子的畫是『有筆而無墨』，項容的畫是『有墨而無筆』，而宣和畫譜的編者也才能讚賞他：『浩兼二子所長而有之』(註三)。再就故宮所藏的，他的匡廬圖(註四)看來，也是完全使用水墨作畫的名蹟。

唐代的畫蹟既然很少完全使用墨來作畫，而唐代有關作畫方法的理論，除了張彥遠歷代名畫記的前兩卷(註五)，也從未提到墨的使用，這就證明五代比唐更注意墨，反過來說，五代對於色彩的使用，在山水繪畫方面，似乎也比唐代要忽略了一點了。

五代的畫既，然加强了對於墨的注意，而中國最有名的製墨家李廷珪，也是五代時人。他的製成品，當然也供給了當時畫家在作畫時的須要。所以山水畫的皴擦紋，便在五代短短的數十年裏，因爲水墨的普徧使用，而比整個唐代的發展還要多。當時

(註一) 申按宋人郭若虛圖畫見聞誌卷六沒骨圖條下記云：
李少保端愿有圖一面，畫芍藥五本，云是聖善齊國獻穆大長公主房臥中物，或云太宗賜文和。其畫皆無筆墨，惟用五彩布成，旁題云：『翰林待詔臣黃居寀等定到上品，徐崇嗣畫沒骨圖』。以其無筆墨骨氣而名之，但取其濃麗生態以定品。後因出示全禁賓客，蔡君謨乃命筆云：題『前世所畫，皆以筆墨爲上，至崇嗣始用布彩逼眞，故趙昌輩倣之也。』

(註二) 此據畫論叢刊叢書本。民國廿六年，中華書局印行。

(註三) 見宣和畫譜卷十荆浩條下。

(註四) 石渠寶笈續編，故宮書畫錄卷五 p. 12 著錄。影本見故宮名畫三百種第一册第三十七圖。

(註五) 唐人論畫著述，尚有託名王維之山水訣，文字俚俗，不足據。而且用墨之道，亦未言及。

最有地位的山水畫家，無疑的，應推大家熟悉的荆、關、董、巨、等四大家。關同奉荆浩而『北面師之』，董源與巨然又都再由荆、關的範疇之中蛻變而來。荆浩既然開始就對墨的使用，比色更爲重視，所以從荆以後，由關、董、巨諸家發揚光大的水山畫，也無不都以水墨爲主。當時的畫家既然摒棄了色彩的使用，而單獨用墨來完成他們所要繪畫的景物，這就表示五代的繪畫思想，已經超越了五代以前祇用色彩來寫生的那種寫實主義。因此，在表示雪景的時候，在畫面上也要摒棄對於鉛粉的使用，而以留出畫面原白的新方法，來取代唐與唐以前敷粉爲雪的畫法，而表示積雪的存在。正像敷粉法的產生不是唐代的畫家們，爲描繪雪景而單獨創造一樣，留白法的產生，也不是五代時的畫家們，爲描繪雪景而獨創的，嚴格的說，留白爲雪的畫法，祇不過是中國的山水繪畫發展到五代時，因爲重視墨的使用，演變而成的，許多技法的演變裏的一種而已。

留白法的肇始，雖然或許是在五代，不過留白爲雪的觀念，似乎晚唐已有。也卽是說，產生留白法的觀念的時代，或許比郭忠恕完成雪霽江行圖時所處的後周，要早一點。因於晚唐的張彥遠在其歷代名畫記卷二的，論畫體工用榻寫一條之下曾說：

> 夫陰陽陶蒸，萬象錯布，玄化亡言，神工獨運，草木敷榮，不待丹碌之采，雲雪飄颺，不待鉛粉而白，山不待空青而翠，鳳不待五色而綵，是故運墨而五色具，謂之得意，竟在五色，則物象乖矣。

張彥遠的意思是，世間萬物本有它們自己的顏色，並不是畫面上所敷染的色彩可以代表的。如果能够用單純的墨色，來表示藝術家所可看到的一切景物，那豈不是什麼都可以在他們的筆下，隨意完成嗎？所以他要說『雲雪飄颺，不待鉛粉而白』，也要說『山不待空青而翠』了。可是這樣的觀念之不見有具體的畫蹟作爲例證，主要還得歸咎於唐代的藝術界，始終還未能脫離寫實主義的範圍，所以唐代的畫，多半仍要以色彩來表示，既不能達到張彥遠所想像的『運墨而五色具』的地步，自然也就不能完成『不待鉛粉而白』的留白法的雪景畫了。五代以後，墨的製造既比唐代更有進步，有助於畫家的使用，而從荆浩開始的那一串師傳有關的畫家，又都在山水畫的完成上，特別强調了墨色的使用，因此，我們可以說，一直到了五代，當時的繪畫界，

才追着張彥遠所想的，那個摒棄色彩，專以墨色代表色彩而來描畫一切景物的那個境界。這既超出了寫實的範圍，所以，留白法的觀念儘管肇始於晚唐的張彥遠，而眞正用圖畫來表示的作品，却一定要到五代才能產生，從時間的因素上面來考察，絕不是沒有原因的。因爲，寫實主義永遠是先於抽象主義之前的。

以上說明了留白法肇始的相關背景。以下再就此一畫法形成以後，後世畫家對於這種畫法淵源的認識。今按明人唐志契繪事微言一書於雪景條下嘗云(註一)：

> 畫雪最要得膏發栗烈意，此時雖有行旅探梅之客，未有不畏寒者。只以寂寞爲主，一有喧囂之態，便失之矣。其畫山石，當在凹處與下半段皴之，凡高平處，卽便留白爲妙，其畫寒林，當用枯木，冬天亦有綠葉者，多是松竹，要亦不可全畫，其枝上一面，須到處留白地。古人有畫雪只用淡墨作影，不用先勾，後隨以淡墨漬出者，更覺韻而逸。

唐志契既然祇提到留白一法，而不及敷粉、灑粉二法，可見時代愈晚，古法也愈不爲後人所知。同樣的例子，又可於下引兩書中見到。清人盛大士谿山臥遊錄卷二嘗云(註二)：

> 近人畫雪景，鈎勒處多用濃墨，濃則空白顯露，而積雪自厚也。然不善用墨，則未尙刻露，未有不失之板滯者。

另一清人唐岱於其繪事發微一書之雪景條下亦云(註三)：

> 雪景之作，王右丞有輞川積雪、巨然有雪圖。至李營邱畫雪景，曲盡其妙，所作枯木寒林圖，深得嚴冬凜冽之狀。許道寧亦有漁莊雪霽圖。後雖有作者，各得一體，不能出營邱之範圍也。凡畫雪景，以寂寞黯淡爲主，有元冥充塞氣象。用筆須在石之陰凹處皴染，在石面高平處留白，白卽雪也。雪壓之石，皴要收短，石根要黑暗，但染法非一次而成，須數次染之，方顯雪白石黑。其林木枝幹，以仰面留白，爲掛雪之意。松、柏、杉、檜，俱要雪壓枝梢。或行旅踏雪，須戴氈笠錫衣，有衝寒冒雪之狀。陡壑絕壁用棧舖，樵路危橋，相接不

(註一) 據美術叢刊本。

(註二) 據美術叢書本。

(註三) 據昭代叢書本。

絕，山寺人家須靜掩柴扉，塵囂不至。雪圖之作無別訣，在能分黑白之中妙，萬壑千巖，如白玉合成，令人心膽澄澈。古人以淡墨積雪爲尚，若用粉彈雪，白勾描者，品則下矣。

既然從宋以後，留白之法漸絕，所以明清時代的留家，在表出雪景的時候、大多但知留白，不知染粉或灑粉，此觀唐志契、盛大士、與唐岱三家的畫論既可以知。唐岱雖然譏笑古代彈粉染粉的畫法爲下品，那更充份的顯示，他對於中國繪畫史中畫雪技法的演變，還沒有深入的觀察。上面所引的他那段詆毀彈粉(卽灑粉)爲下品的文字，眞可說是捨本逐末，數典忘祖的謬論。這樣荒唐的意見，固然不值識者一笑，不過由此却可使我們知道，彈粉的畫雪法，到了清代已被遺忘得十分澈底，當時的畫家似乎祇知道留白爲雪的畫法，而難明畫雪技法的整個演變之全貌了。對於中國繪畫的發展歷史而言，這樣的發展似乎不是我們可以想像的，當然也是不幸的。

(四) 由留白法到渲染法的演變

如上述，以原白爲雪的畫法，固然是起於五代之末，但是五代所佔的時間很短，它的本身既然是夾在唐與宋的中間，這一段短短的列國並處的時代，就很自然的形成了一段唐畫與宋畫風格迥異的過度時期。所以，在這一段時間之內的畫風，有的是舊有的，有的是新興的。不過我們必須指出的一點則是，舊有的並不一定全被淘汰，新興的也並不一定全都適合。適合的，自然就被保存而流傳下去，不適合的，有的被淘汰，有的就再加蛻化，而繼續演變下去。因此，到了北宋初年，固然有很多的畫風已見定型，成爲一種固定的典型，但是也還有一部分，因爲仍舊不盡適合當時的趨勢，而須要加以改變，留白法，就是其中的一種。

留白法固然是在五代時新興的畫風之一種，但是這種畫法，並不能够完全適合由於色彩的表現，轉換到墨色的表現上的，這一演變裏的需要。故北宋雖距五代不遠，但是使用留白畫法表示雪景的作品，却並不多。留白之法雖然不曾淘汰，但至少已被後起的渲染法，取代了它的地位。

簡單的說，五代的時候，水墨的使用，雖較唐代的但用色彩作畫，已有顯着的不同，惟其重要性與普及性，仍不足與色彩作畫的原有起位相提並論，在五代的畫壇上，水墨畫的發展，祇能當做一種新興的勢趨而已。前一篇也已提到過一兩次的。到

了兩宋，墨的使用就更被注意了。舉例說，像由郭思整理而成的，郭熙的林泉高致集，在畫訣一節之中就說：

> 運墨有時而用淡墨，有時而用濃墨，有時而用焦墨，有時而用宿墨，有時而用退墨，有時而用廚中埃墨，有時而取青黛雜墨水用之。

這是說作畫時，墨的種類之不同。至於墨在技法上使用的不同，又有好幾種。上引的林泉高致集又說(註一)：

> 用淡墨六七加而成深，卽墨色滋潤而不枯燥。用濃墨焦墨，欲特然取其限界，非濃與焦，則松林不角不瞭然故爾，然後用青墨水重疊過之，卽墨色分明，常然如霧露中出也。淡墨重疊，旋旋而取之，謂之『斡淡』。以銳筆橫臥，惹惹而取之，謂皴『擦』。以水墨再三而淋之，謂之『渲』。以水墨滾同而澤之，謂之『刷』。以筆頭直往而指之，謂之『捽』。以筆頭特下而指之，謂之『擢』。以筆端而注之，謂之『點』。點施於人物，亦施於木葉。以筆引而去之，謂之『畫』。畫施於樓屋，亦於松針。

何以到了宋代，論畫的著作中，有始見『皴』字的使用，而宋以前則無人提過？這一理由也不難尋出，因爲皴是要在畫面，『以銳筆橫臥，惹惹而取之』的，設色的畫，則無法在色彩的表面，臥筆橫取。水墨畫呢，既然沒有色彩的敷染來限制畫筆的使用，所以皴皺的產生，要很自然的隨着水墨畫的新的成長，而相連俱來。這就是爲什麼水墨畫到了宋代，固定了它的典型以後，皴法才能相繼完成的主要原因。

詳細的說，再就這些皴線的本身而觀察，所謂的『南宗』的披麻皴，大都是使用筆的中鋒，以飽滿的水分，配合少量的墨汁，在作適當的皴擦之後才定成的。而所謂的『北宗』的大斧劈皴，既然又有『拖泥帶水皴』的另稱，那也可以顧名思義的想到，北宗的皴法是須要大量的水份，來調合用重筆與焦墨所完成的線條，以達到渲染之目的的。易言之，水墨的渲染，到了宋代，無論是對『南宗』、『北宗』，無不都是非常的重要，也非常之普遍的。

再就墨的使用而言，凡是以前要用色彩來表示的景物，一切都改用水墨來完成。

(註一) 申按此一條又見後人託名於明人唐寅之如六居士畫譜卷三王思善用墨條下。文句既見稍異，文末且增『雪色用濃淡墨，故作墨之色不一而足，亦不一而得。』等三句。

唐以前的雪是用敷粉的方式來描繪的，後來又改爲留白的方式，到了北宋水墨畫發展起來，留白的方式固然不被認爲適合，敷粉的畫法，除了因襲古法之外，就創作之意義而言，也已不被採用。而渲染的技巧正好在這時開始發達，於是雪景的描繪，藉着畫面上各種濃淡不同的渲染而得完成，豈不也是很自然的趨勢？所以郭熙於其林泉高致集中又說：

> 雪色用淡濃墨作濃淡，但墨之色不一，而染就烟色，就縑素本身縈拂，以淡水而痕之，不可見筆墨痕。

烘雲固可以見月，渲染畫面天地之空處，與景面景物的凹黯之處，同樣的，也可以見雪。根據上面的種種觀察，由留白法演變到渲染法，本也有其技法的演變，與作畫原料的影響在內，我們既看清楚了它們所產生的時代，與因時代而異的各種影響，便覺這種畫法與畫法之間的遞嬗，是循着這些影響自然而來的。一些也不覺得勉强；或者不合理。

（五） 由渲染法到留白與渲染兩法的並用

留白的畫法，雖然是興於五代，用於北宋，然而此一畫法，似乎並不太適合於當水墨畫在宋代興盛以後，一切都須用水墨渲染作畫的新畫風。因此，就現存的畫蹟而觀察，使用這種畫法來表示雪景的作品，顯較以渲染法畫成的作品爲少。這就證明它被使用的時間，大概也祇限於五代與北宋之間，這一段距離較短的時間（故宮的溪山暮雪圖固然是南宋的畫，而且也用過留白法，但非單獨使用，而是與渲染法並用的）。而且在留白與渲染二法並用的時候，前者恐怕也不及後者，更見流行於北宋的畫壇。

而渲染法呢，雖然就畫面的景物皆用水墨渲染一事而言，似較留白之畫法，更能符合於北宋的新興起的水墨畫的趨向與使用，但是畫面各部的墨色，既須因其所處位置之不同，而在渲染的時候，濃淡不一，而那些因爲位置比較凸出的部分，便常因墨色較淡而接近於作圖質底的原白。這就很自然的啓示了宋代畫家們，把留白與渲染兩法聯合使用，以表示雪景的新的技法與觀念。何以呢？

單獨的留出原白，而不渲染原白以外的畫面其他部分，常使所描繪的雪景，在觀感上不够顯著（如郭忠恕的雪霽江行圖便如此），同樣的，單獨的使用渲染法，而不把表示存有積雪的處所，用白色來加强它們的存在，在觀感上，也會覺得雪的顏色不够顯著

(如郭熙的關山春雪圖便如此)。假如把這兩種畫法彙合起來，兼施並用，先把表示存有積雪的地方，當作畫時，預留它們應有的空白位置，然後才以淡墨渲染原白以外的，畫面無雪的其他部分，這樣、不但可用畫面的原白，來顯示雪的晶潔，同時也因背景所渲染的墨水，而益覺其白。

最重要的一點還是，兩法並用以後，不但可以加强了單獨使用這兩法之中的任何一法來作畫時，所感到的不太顯著的那一部分，而且，這種預留的原白，也不需要另行敷色，自然而與水墨畫興盛以後，所產生出來的，那種摒棄了色彩的使用，專以水墨作畫的那種新的趨向相合。以渲染與留白兩法合併而成的新畫法，既在觀感上，能够喚起强烈的效果，使讀畫的人，對之卽覺寒氣凜冽，而在觀念上，又與新的畫風相脗，同時在表現的技巧上，無論留白還是渲染，也都輕而易舉，毫無困難。這些相互配合的因素，是造成渲留兩法合併使用一後，一直被後代的畫壇保留下去的原因。

此外，當然還有不可忽略的一點，也是最重要的一點，因爲從南宋以後，中國的畫壇一直是水墨畫勝於設色畫的所以從南宋時代始見完成的，渲白法，也就跟着水墨畫的勃興，而很快的流傳下去、元、明、清，乃至民國以後的若干畫家，在繪出雪景時，絕大多數都是採用這個彙合兩法的新畫法的。

本來，風氣雖是藝術創作的一種潛力，也是最能影響作品的社會背景，如不加以仔細的考察，往往從作品的本身，並不能看出來它們之間的關係，與所所代表的風氣爲何。雪景畫法的演變，在表面上祇是作畫技法的演變，實際上，却是由於六朝、唐、五代、與宋各代的風氣的不同，影響了這些技法的改變，才使得雪景的畫法，也產生了不同的五種方式。祇有瞭解了這一點，才能對整個的中國繪畫在技法上的演變，有更深切的認識。作者因爲這五種畫法不同的畫雪法，在它們產生的經過與演變的原委上，牽涉着整個中國山水繪畫發展的歷史與背景，所以不得不約略的做一次粗淺的考察，並作各種大膽的推測，一如上述的本文。

本文之寫作，得　家大人慕陵先生之啓示，脫稿後，又經勞貞一先生賜閱一過。文內所附圖版，原件現藏國立北平故宮博物院者，承該院代爲攝影，並允發表於此，謹此一併致謝。四十九年八月廿六日，在南港寫成（時爲金門砲戰兩週年後又三日）。五十年七月校訖，時爲去國之前一月。莊申記。

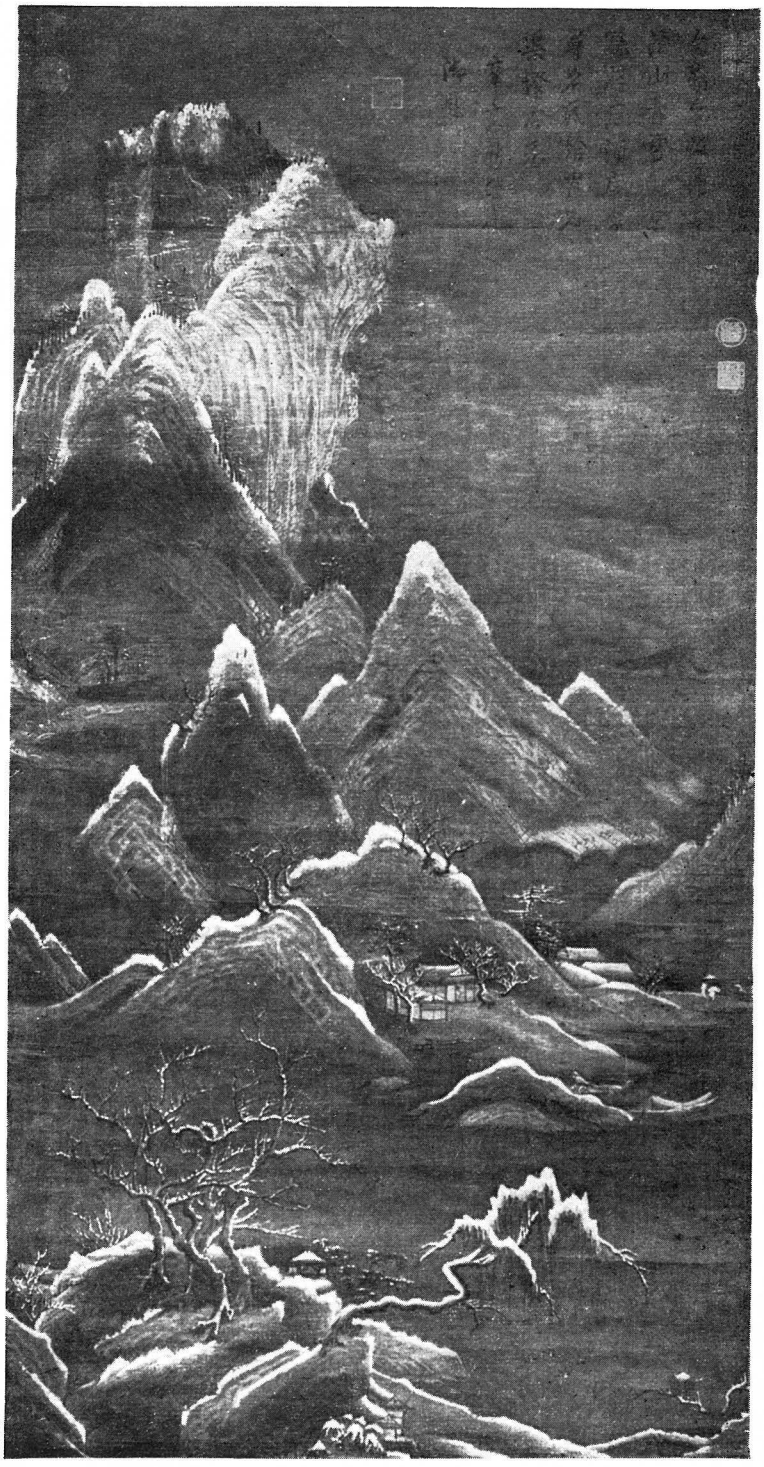


圖 版 一

1. 此圖爲無款唐人『雪景』。
2. 原件現藏國立北平故宮博物院。
3. 此幅爲『數粉法』之實例。

326-1

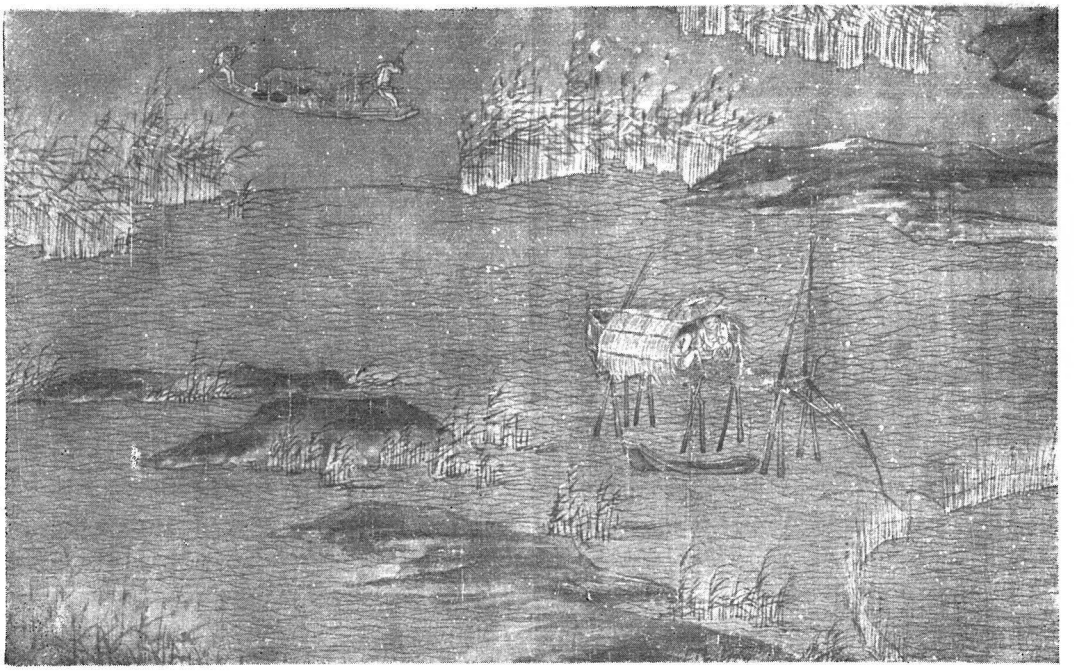


圖 版 二

1. 此爲五代南唐趙幹江行初雪卷之一段。
2. 原卷現藏國立北平故宮博物院。
3. 此圖爲『灑粉法』之實例。

326-2

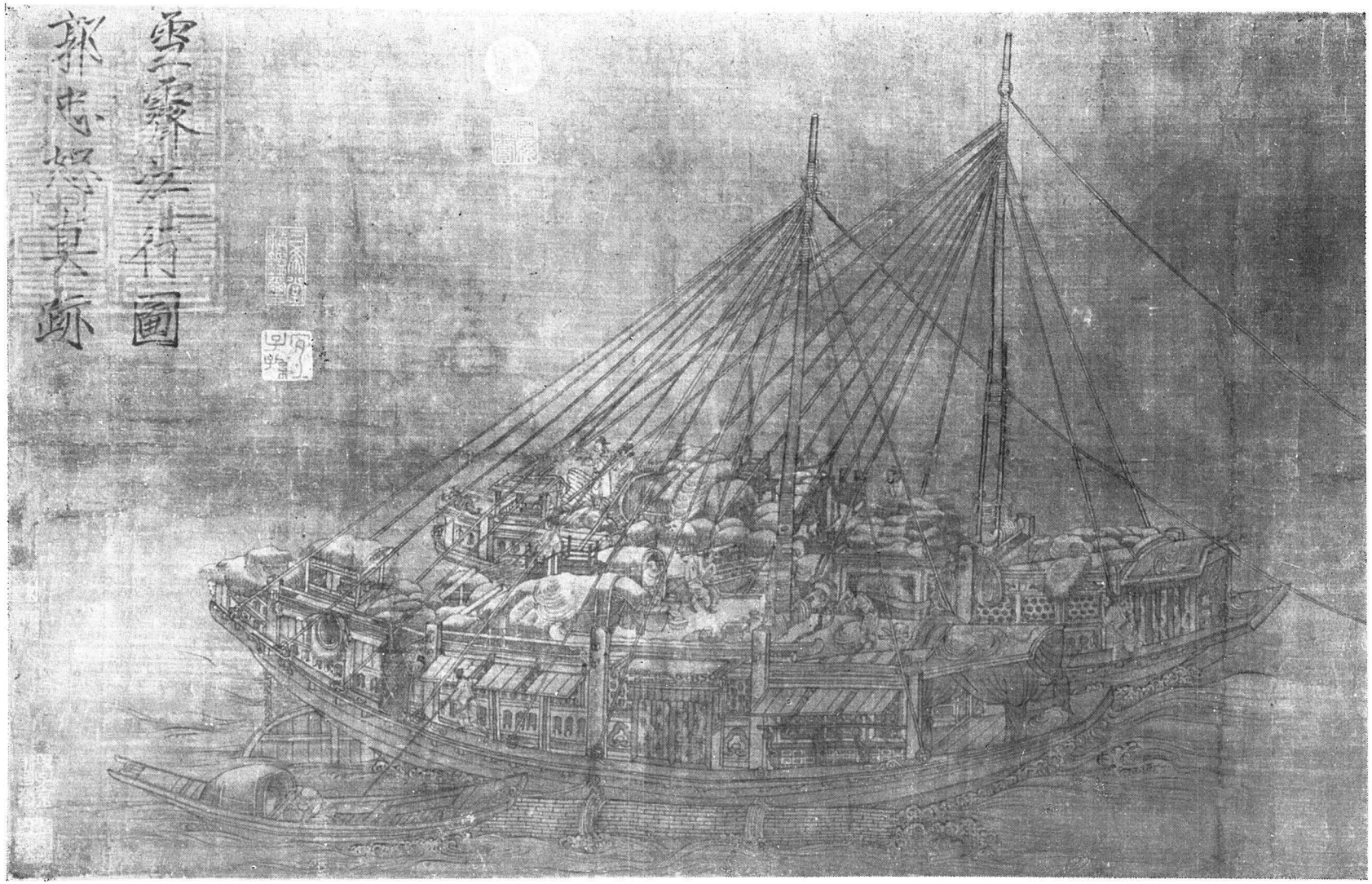


圖 版 三

1. 此爲五代郭忠恕雪霽江行圖摹本之主要部分。
2. 原圖現藏 William Rockhill Nelson Gallery of Art, Kansas City, Missouri, U. S. A.
3. 此圖爲『留白法』之實例。

326-3



圖版四：1

1. 此圖爲宋范寬雪山蕭寺。
2. 原圖現藏國立北平故宮博物院。
3. 此圖爲『渲染法』之實例。

326-4

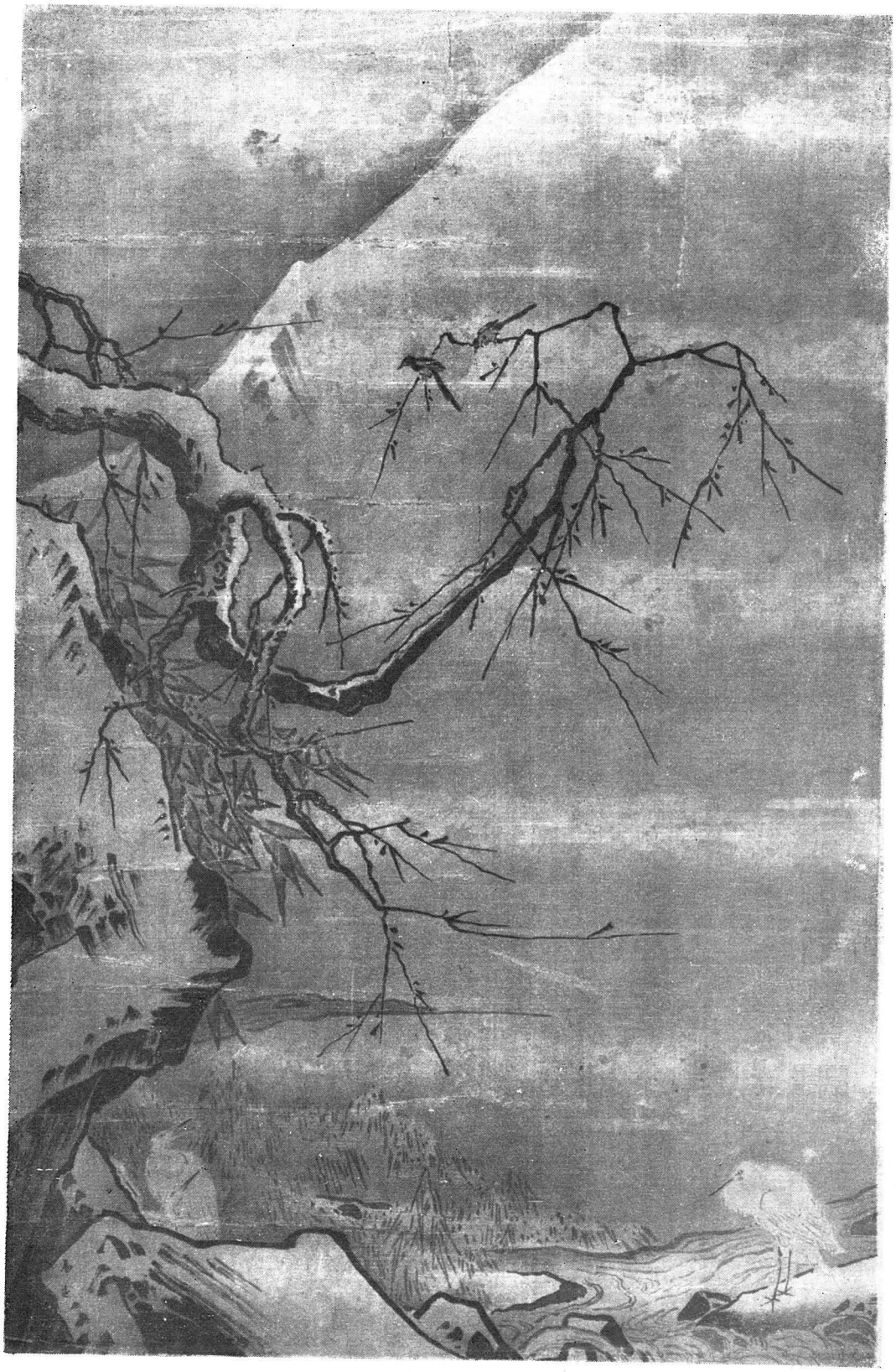


圖 版 四：2

1. 此圖爲宋馬遠雪灘雙鷺。
2. 原圖現藏國立北平故宮博物院。
3. 此圖爲『渲染法』之實例。



圖 版 五

1. 此圖爲元曹知白峯峯雪霽。
2. 原圖現藏國立北平故宮博物院。
3. 此圖爲『渲留法』之實例。

326-6