

南 華 大 學

美學與視覺藝術學系碩士班

碩士論文

中國山水畫中林木風格與造形之研究

A study of literati thought and style in trees of
Chinese Landscape Painting

研 究 生：吳雅婷

指 導 教 授：葉宗和

中 華 民 國 九 十 八 年 六 月

南 華 大 學
美學與視覺藝術學系碩士班
碩 士 學 位 論 文

中國山水畫中林木風格與造形之研究

研究生：吳雅婷

經考試合格特此證明

口試委員：張 捷

王 伯 忠

葉 宗 和

指導教授：葉宗和

系主任(所長)：羅雪芬

口試日期：中華民國九十八年六月四日

謝誌

研究所的學習過程中，撰寫論文是艱辛且勞累的，兩年碩士生活隨著論文結束而終止，一路走來除了自己的堅毅與努力，很幸運地得到許多人的幫助，使我能夠順利走到這裡。

本論文能夠順利完成，首先要感謝指導教授葉宗和老師兩年來的照顧，兩年以來諄諄引領筆者逐步建置本著架構，不厭其煩的折返溝通與指教，審閱內容更是巨細靡遺，復得以邀請張權教授、王源東所長二位口試委員嚴實的建議與修正，更利流暢度與專業性之提昇，並且對本論文諸多疏漏之處給予指導建議，使得論文最後更臻完備。另外，感謝所有教導過我的明立國老師、陳泓易老師、曾惠真老師等，和於課堂中一起相伴的同學，還有系辦的怡茜在各方面的協助與幫忙，僅此致上最深的謝意。

最後要感謝我身後的幕後英雄，我的好友及家人等沒間斷的鼓舞與協助，讓我保持信心，無後顧之憂致力於學業的完成，謹以本文獻給我最愛的你們！

吳雅婷 謹誌

摘 要

山水畫為中國獨擅之畫科，主要源於中國人隱逸山林與樂山樂水的自然天性，其精神與表現皆迥異於西洋風景畫。林木可謂為山水畫中重要課題之一，透過其各種造形姿態的呈現，以及水墨勾勒、皴擦點染的表現，可傳達畫家內心之豐富情感，亦可讓咫尺山水畫中醞釀出無窮無限的心靈意境。

林木不僅可獨立構築美感的整體，也牽連著山水畫之流轉演變，甚至影響山水畫之整體形貌——以技法層面而言，因林木姿態多變，其表現技法具一定難度；以表現內容而言，山水畫之生機感、視覺美與表現性主要係靠林木形象來加以體現；以畫面形式而言，林木既為山水畫構成之重要元素，畫面中點、線、面之鋪陳置勢與空間感之營造，皆需對林木形象具嚴謹審密之掌握。

本文以山水畫中的林木造形表現為切入點，佐以歷代著名山水畫作品作為研究素材，探究中國傳統文化與山水畫中林木表現內涵與風格之間的關係，以及林木在山水畫中的技法展現、林木造形之歷代發展脈絡，及其在畫面鋪陳布勢等面向之分析探究。

本論文共分爲五章：

第一章為緒論，包括研究動機與目的、研究方法與範圍等。

第二章為相關文獻回顧，包括山水畫源流、林木意涵、歷代林木表現法之演變、造形基本理論與美的基本原理等，以為後續章節研究之基礎。

第三章則整理林木相關史料，包括敘述林木之意義、哲思與風格，再從歷代畫論與題畫詩歸納出有關林木之文字論述，並透過系統性地分析林木在山水畫中角色類型與配置份量。

第四章分析山水畫中林木造形之結構，並分析其不同型態於畫面配置時之運用，歸納出其相互關聯性，並瞭解其常見之造形原理原則。

第五章為結論，提出整篇論文的研究心得與價值呈現。

本論文研究心得：林木與人類的關係密切，且具有文化性、宗教性、藝術性等三方面的美感特徵。其次，林木造形在建構山水畫中之整體視覺形態、歷代發展脈絡、造形原則等面向中，均顯現出普遍性、專業性與心理性的結構規律與法則。再者，林木於山水畫面上具有畫面視覺引導與焦點作用，以及畫面空間之推陳作用之視覺效果。

總之，林木係山水畫中重要視覺符號之一，與山、雲、水等各自擅場。林木造形係

以精湛巧妙的筆墨與符號，在紙質媒材上展現元素之獨特風貌，也讓中國山水畫能輕易地體現出中國哲學的內涵與精髓，隨本文對林木各種面向之論述分析，與歷代畫論、畫作相互映證，對林木風格與造形之研究命題，已系統性地建立一套清晰可尋之脈絡。

關鍵詞：山水畫、林木、風格、造形

Abstract

Landscape painting is a unique part in Chinese paintings, mainly driving from Chinese people's human nature which liking to be obscure and enjoying life in the woods and mountains, so the spirit of Chinese landscape painting is totally different from that one of the Western. Trees is one of the important subject in the Chinese landscape paintings, expressing the painter's inner abundant feelings by means of brush pens with various form, ink lines and fading skill, which also brewing the endless mental inspiration.

Trees is not only can be independent to be an entire body of aesthetics, but also interfere the transformation of landscape paintings, even having influence on the whole picture of one — on the technique, owing to the various form of trees, which having some difficulties: on the content, the vivid of the landscape paintings and aesthetics need to be expressed by the image of trees: on the form of the paintings, since trees is the crucial factor, point, line, and plane which constricts in the space with the image of trees needing to be controlled considerably.

The study is focus on the form of trees, coming with the work of historical Chinese landscape paintings to research the relationships between meaning and style as well as the technique, historical development, and display among the traditional Chinese culture.

This study is conducted with five chapters. The first chapter is Introduction, which contains rationale, research background and scope. The second chapter is Literature Review. The third chapter is the Philosophy of Trees with style of trees in the historical Chinese paintings. The fourth chapter is the analysis of trees with structure, display and generalizing the interfere relationship. The fifth chapter is Conclusion and suggestions to the research.

After comprehending the study of theory, it turns over to list following several arguments and thinking as well as the following direction of creative research: First, it is very intimate between trees and human and has tree parts of aesthetics of trees statue on the religious, social and artistic characteristic. Second, it includes general rules of trees in structure and principle.

Third, it has the effect on leading visual focus and increasing picture distance in general appearance of pictures.

In General, Trees is one of the very important visual symbols in Chinese landscape painting, with mountains, clouds and waters which having occupied different areas in the Chinese paintings. The form of trees is a technique ink brush pens with signs to show a unique style and form in the Chinese landscape paintings, which easily expressing the conation and spirit of Chinese philosophy.

From the discussion, analysis and reflection on the historical Chinese landscape paintings and literature, this study already has built an obvious context and research proposition on the subjects of trees systematically.

Key words : Chinese landscape painting 、 trees 、 style 、 form

目 錄

第一章 緒論.....	1
第一節 研究動機與目的.....	1
第二節 研究問題與範圍限制.....	4
第三節 研究方法與步驟.....	5
第四節 名詞釋義.....	9
第五節 研究之價值性與重要性.....	11
第二章 相關文獻探討.....	13
第一節 山水畫的意涵.....	13
第二節 山水畫發展歷程.....	16
第三節 歷代林木表現法之演變.....	23
第四節 造形理論探研.....	33
第五節 中國山水畫構圖之法則.....	44
第三章 林木在歷代山水畫中之重要性.....	51
第一節 林木之意義與哲思.....	51
第二節 林木的象徵.....	54
第三節 畫論與題畫詩中林木之相關論述.....	61
第四節 林木於畫面之配置份量分析.....	65
第四章 林木之造形法則分析.....	73

第一節 林木的生長結構與部位示意法.....	73
第二節 林木之造形法則分析.....	90
第三節 林木與畫中氣脈動勢之關連性.....	142
第五章 結論.....	157
第一節 研究結果.....	157
第二節 回顧與展望.....	164
參考書目及期刊.....	167

一、圖附錄

- 1 漢 《弋射圖》
- 2 漢 《樹、射鳥畫像》
- 3 漢 《控馬射獵圖畫像石》
- 4 漢 《獸、人物、連理樹畫像》
- 5 漢 《六博遊戲、樹畫像》
- 6 漢 《樹下停車控馬畫像石》
- 7 漢 《龍、獸、人物、大樹畫像》
- 8 漢 《孔子見老子、麗姬故事畫像》
- 9 東晉 顧愷之《女史箴圖》，絹本，24x248 公分 英國大英博物館藏
- 10 隋 展子虔《遊春圖》，絹本，43 × 80.5 公分，現藏北京故宮博物院藏
- 11 唐 李思訓《江帆樓閣圖》，絹本，101·9 × 54·7 公分，臺北故宮博物院藏
- 12 唐 李昭道《明皇幸蜀圖》，絹本，55.9 × 81 公分，臺北故宮博物院藏
- 13 唐 王維《雪溪圖》，絹本，36.6 × 30 公分
- 14 五代 董源《寒林重汀圖》，絹本，179.9 × 115.6 公分，日本黑川古文化研究所藏
- 15 五代 董源《夏山圖》，絹本，49.2 × 313.2 公分，上海博物館藏
- 16 五代 董源《洞天山堂》，絹本，183.2 × 121.2 公分，臺北故宮博物院藏
- 17 五代 巨然《溪山蘭若圖》，絹本，185.5 × 57.5 公分，美國克裏夫蘭藝術博物館藏
- 18 五代 巨然《萬壑松風圖》，絹本，200.7 x 77.5 公分，上海博物館藏
- 19 五代 巨然《層岩叢樹圖》，絹本，144.1 × 55.4 公分，臺北故宮博物院藏
- 20 五代 巨然《山居圖》，絹本，67.5 × 40.5 公分，日本阪齋籐氏董藏
- 21 五代 巨然《秋山問道圖》，絹本，156.2 × 77.2 公分，臺北故宮博物院藏
- 22 五代 李成《晴巒蕭寺圖》，絹本，111.4 × 56 公分，美國堪薩斯城納爾遜美術館藏
- 23 五代 荆浩《匡廬圖》，絹本，185.8 × 106.8 公分，臺北故宮博物院藏

- 24 五代 荆浩《雪景山水》，絹本，138.3 × 75.5 公分，臺北故宮博物院藏
- 25 北宋 范寬《谿山行旅圖》，絹本，206.3 × 103.4 公分，臺北故宮博物院藏
- 26 北宋 范寬《雪景寒林圖》，絹本，193.5 × 160.3 公分，天津藝術博物館藏
- 27 北宋 范寬《雪山蕭寺圖》，絹本，182.4 × 108.2 公分，臺北故宮博物院藏
- 28 北宋 郭熙《早春圖》，絹本，158.3 × 108.1 公分，臺北故宮博物院藏
- 29 北宋 郭熙《幽谷圖》，絹本，167.7 × 53.6 公分，上海博物館藏
- 30 北宋 郭熙《雪山蘭若圖》，絹本，美國華盛頓弗利爾美術館藏
- 31 北宋 許道寧《關山密雪圖》，絹本，121.3 × 81.3 公分，臺北故宮博物院藏
- 32 北宋 米友仁《瀟湘奇觀圖卷》，紙本，19.8 × 289 公分，臺北故宮博物院藏
- 33 宋 燕文貴《秋山琳宇圖》，絹本，165.5 x 58.4 公分
- 34 宋 閻次平《松磁精廬圖》
- 35 宋 趙令穰《橙黃橘綠圖》，紙本，24.2 x 24.9 公分，臺北故宮博物院藏
- 36 南宋 米芾《春山瑞松圖》，紙本，35 × 44 公分，臺北故宮博物院藏
- 37 南宋 馬遠《對月圖》，絹本，149.7 × 78.2，臺北故宮博物院藏
- 38 南宋 馬遠《梅石溪鳧圖》，絹本，26.7 × 28.6 公分，北京故宮博物院藏
- 39 南宋 馬遠《踏歌圖》，絹本，192.5 x 111 公分，北京故宮博物院藏
- 40 南宋 夏圭《溪山清遠圖》，紙本，46.5 × 889.1 公分，臺北故宮博物院藏
- 41 南宋 夏圭《西湖柳艇圖》，絹本，107.2 × 59.3 公分，臺北故宮博物院藏
- 42 南宋 夏圭《觀瀑圖》，絹本，24.8 × 25.7 公分，臺北故宮博物院藏
- 43 南宋 李唐《江山小景》，絹本，49.7 x 186.7 公分，臺北故宮博物院藏
- 44 南宋 李唐《萬壑松風圖》，絹本，188.7 × 139.8 公分，臺北故宮博物院藏
- 45 南宋 蕭照《山腰樓觀圖》，絹本，179.3 × 112.7 公分，臺北故宮博物院藏
- 46 南宋 馬麟《靜聽松風圖》，絹本，226.6 × 110.3 公分，臺北故宮博物院藏
- 47 南宋 賈師古《巖觀古寺圖》，絹本，26.4 x 26 公分，臺北故宮博物院藏

- 48 宋人 《岷山晴雪圖》，絹本，115.1 × 100.7
- 49 宋人 《松巖仙館圖》，絹本，171 × 115.7 公分，臺北故宮博物院藏
- 50 金 武元直《赤壁圖》，紙本，50.8 公分 × 136.4 公分，臺北故宮博物院藏
- 51 元 趙孟頫 《洞庭東山圖》，絹本，61.9 × 27.6 公分，上海博物館藏
- 52 元 趙孟頫《鵲華秋色》，紙本，28.4 × 93.2 公分，臺北故宮博物院藏
- 53 元 趙孟頫《雙松平遠圖卷》，紙本，27 × 104 公分，美國紐約大都會藝術博物館藏
- 54 元 黃公望《丹崖玉樹圖》，紙本，101.3 × 43.8 公分，北京故宮博物院藏
- 55 元 黃公望《水閣清幽圖》，紙本，104.7 × 67 公分，南京博物館藏
- 56 元 黃公望《天池石壁圖》，絹本，139.4 × 57.3 公分，北京故宮博物院藏
- 57 元 黃公望《富春山居圖卷》，紙本，31.8 × 51.4 公分，浙江省博物館藏
- 58 元 錢選《山居圖》，紙本，26.5 × 111.6 公分，上海博物館藏
- 59 元 王蒙《丹山瀛海圖》，紙本，28.5 × 80 公分，上海博物館藏
- 60 元 王蒙《溪山風雨圖》，紙本，28.3 × 40.5 公分，上海博物館藏
- 61 元 王蒙《青卞隱居圖》，紙本，140.6 × 42.2 公分，上海博物館藏
- 62 元 王蒙 《谿山高逸圖》，絹本，113.7 × 65.3 公分，臺北故宮博物院藏
- 63 元 王蒙 《具區林屋圖》，絹本，68.7 × 42.5 公分，臺北故宮博物院藏
- 64 元 倪瓚《楓落吳江圖》，紙本，94.3 × 48.8 公分，臺北故宮博物館藏
- 65 元 倪瓚《容膝齋》，紙本，74.7 × 35.5 公分，臺北故宮博物館藏
- 66 元 倪瓚《秋亭嘉樹圖》
- 67 元 倪瓚《六君子圖》，紙本，61.9 × 33.3 公分，上海博物館藏
- 68 元 吳鎮 《雙松圖》，絹本，180 × 111.4 公分，臺北故宮博物院藏
- 69 元 吳鎮《漁夫圖》，絹本，84.7 × 29.7 公分，北京故宮博物院藏
- 70 元 吳鎮《洞庭漁隱》，紙本，146.6 × 58.6 公分，臺北故宮博物館藏
- 71 元 李衍 《雙松圖》，絹本，156.7 × 91.2 公分，臺北故宮博物院藏

- 72 元 戴淳《匡廬圖》，紙本，117.1 × 50.9 公分，臺北故宮博物院藏
- 73 元 朱叔重《秋山疊翠圖》，紙本，69.5 × 26.4 公分，臺北故宮博物院藏
- 74 元 朱德《潤林下鳴琴圖》
- 75 元 李容瑾《漢苑圖》，絹本，156.6 × 108.7cm 公分，臺北故宮博物院藏
- 76 元 唐隸《寒林歸漁圖》
- 77 元 曹知白《山水畫》，絹本，182.3 × 106 公分，臺北故宮博物院藏
- 78 明 唐寅《落霞孤鶩圖》，絹本，189.1 × 105.4 公分，上海博物館藏
- 79 明 唐寅《步溪圖》，絹本，15 × 84.31 公分，北京故宮博物院藏
- 80 明 唐寅《杏花茅屋圖》，絹本，147.8 × 73.2 公分，上海博物館藏
- 81 明 唐寅《山路松聲圖》，絹本，194.5 × 102.8，臺北故宮博物院藏
- 82 明 沈周《魏園雅集圖》，紙本，145.5 × 47.5 公分，遼寧省博物館藏
- 83 明 沈周《山水圖》，紙本，64.5 × 137 公分，北京故宮博物院藏
- 84 明 沈周《廬山高》，紙本，193.8 × 98.1 公分，臺北故宮博物院藏
- 85 明 文徵明《古木寒泉》，絹本，194.1 × 59.3 公分，臺北故宮博物院藏
- 86 明 文徵明《古木蒼煙圖》，紙本，26.2 × 7 公分，臺北故宮博物院藏
- 87 明 文徵明《樓居圖》，紙本，96.3 × 45.8 公分 美國 David spelman 藏
- 88 明 文徵明《雨晴紀事圖》，紙本，130 × 60.8 公分，北京故宮博物院藏
- 89 明 周臣《桃花源圖軸》，絹本，161.5 × 102.5c 公分
- 90 明 董其昌《贈稼軒山水圖軸》，紙本，101.5 × 46.3 公分，臺北故宮博物院藏
- 91 明 董其昌《青弁圖》，紙本，225 x 66.88 公分，美國克利夫蘭藝術博物館藏
- 92 明 董其昌《山水高冊》，紙本，23.6x17 公分，臺北故宮博物院藏
- 93 明 董其昌 《壬子八月山水圖軸》，紙本，154.7 × 70 公分，臺北故宮博物院藏
- 94 明 仇英《仙山樓閣圖》，絹本，31.7 × 27 公分，北京故宮博物院藏
- 95 明 仇英《秋江待渡圖》，絹本，155.4 × 133.4 公分，臺北故宮博物院藏

- 96 明 仇英《松溪橫笛圖》，絹本，116.4 × 65.8，南京博物院藏
- 97 明 吳偉《江山漁樂圖》，紙本，270 × 173.5 公分，臺北故宮博物院藏
- 98 明 戴進《春山積翠圖》
- 99 明 戴進《洞天問道圖》，絹本，210.5 × 83 公分，北京故宮博物院藏
- 100 明 戴進《關山行旅》，紙本，61.8 × 29.7cm，臺北故宮博物院藏
- 101 明 戴進《溪堂詩思圖》，絹本，194 × 104 公分，遼寧省博物館藏
- 102 明 戴進《溪邊隱士圖》，絹本，137.9 × 75.1 公分，美國克利夫蘭美術館藏
- 103 明 藍瑛《溪山雪霽》，82.3 × 28.9 公分，臺北故宮博物院藏
- 104 明 藍瑛《松溪漁隱圖》
- 105 明 仇英《秋江待渡圖》，絹本，155.4×133.4 公分，臺北故宮博物院藏
- 106 明 王紱《山亭文會圖》，紙本，219 × 87.6 公分，臺北故宮博物院藏
- 107 明 王紱《北京八景圖卷》，紙本，42.1 × 206.5 公分，中國歷史博物館藏
- 108 明 王鐸《山樓雨霽圖》，20 × 20 公分
- 109 明 龔賢《木葉丹黃圖》，紙本，99.5 × 64.8 公分，上海博物館藏
- 110 明 謝縉《譚北草堂圖》，紙本，108.2 × 50.1 公分，浙江省博物館藏
- 111 明 項聖謨《大樹風號圖》，紙本，111.4 × 50.3 公分，北京故宮博物院藏
- 112 明 項聖謨《王維詩意圖》，紙本，28.1 × 29.4，北京故宮博物院藏
- 113 清 王原祁《盧鴻草堂十志圖》，紙本，28.2 × 29 公分，北京故宮博物院藏
- 114 清 王原祁《山中早春圖》，紙本，100 × 44.7 公分，遼寧省博物館藏
- 115 清 王原祁《夏日山居圖》，紙本，96.5 × 49 公分，臺北故宮博物院藏
- 116 清 髡殘《蒼翠凌天圖》，紙本，85 × 40.5 公分，南京博物院藏
- 117 清 王翬《溪山紅樹圖》，紙本，112.4 × 39.5 公分，臺北故宮博物院藏
- 118 清 王翬《萬壑千崖圖》，紙本，76.8 × 41 公分，北京故宮博物院藏
- 119 清 王翬《虞山楓林圖》，紙本，146.4 × 61.7 公分，北京故宮博物院藏

- 120 清 王時敏《仿王維江山雪霽》，紙本，133.7 × 60 公分，臺北故宮博物院藏
- 121 清 王時敏《山水冊》，紙本，23 × 31 公分，北京故宮博物院藏
- 122 清 王時敏《落木寒泉圖》，紙本，82.8 × 41.5 公分，北京故宮博物院藏
- 123 清 王時敏《答贈菊作山水圖》，紙本，128.4 × 57.25 公分，南京博物院藏
- 124 清 弘仁《松壑清泉圖》，紙本，134 × 59.5 公分，美國火奴魯魯藝術學院藏
- 125 清 弘仁《山水冊》，紙本，25.2 × 25.3 公分，上海博物館藏
- 126 清 吳歷《湖天春色圖》，紙本，123.5×62.5 公分，上海博物館藏
- 127 清 吳歷《村莊歸棹圖》，紙本，139.3 × 63.4 公分，北京故宮博物院藏
- 128 清 王鑑《夢境圖》，紙本，162.8 × 68 公分，北京故宮博物院藏
- 129 清 王鑾《仿趙孟頫瀟湘白雲圖》，紙本，135.5 × 62.5 公分，華盛頓佛利爾美術館藏
- 130 清 王鑾《乙卯夏日倣子久煙浮遠岫》，紙本，134.9 × 78.9 公分，臺北故宮博物院藏
- 131 清 王鑾《長松仙館圖》，紙本，138.2 × 54.5 公分，北京故宮博物院藏
- 132 清 吳宏《松溪草堂圖》，絹本，160.5 × 79.9 公分，南京博物館藏
- 133 清 鄒喆《松林僧話圖》，紙本，80 × 43.2 公分，上海博物館藏
- 134 清 石濤《搜盡奇峰圖卷》，紙本，42.8 × 285.5 公分，北京故宮博物院藏
- 135 清 石濤《山水清音圖》，紙本，102.6 × 42.5 公分，上海博物館藏
- 136 清 張學曾《仿巨然山水圖軸》，紙本，63.3 × 37.9 公分，上海博物館藏
- 137 清 查士標《仿黃公望富春勝覽圖》，紙本，92.5 × 44.9 公分，上海博物館藏
- 138 清 程邃《千岩競秀圖》，紙本，29.5 × 22.7 公分，浙江省博物館藏
- 139 清 郎世寧《羊城夜市圖》，絹本，257.8 × 155 公分，史丹佛大學博物館藏
- 140 清 惲壽平《古木垂蘿圖》，紙本，104.9 × 43 公分，臺北故宮博物院藏
- 141 民國 傅抱石《大滌草堂圖》，紙本，85 × 58 公分，畫家家屬收藏
- 142 民國 溥心畬《夕照明秋水》，棉紙，86.5 × 29 公分，臺北故宮博物院藏
- 143 民國 溥心畬《山水圖》

- 144 民國 劉海粟《潑彩黃岳人字瀑》，潑彩，65 × 130 公分，劉海粟美術館藏
- 145 民國 李可染《漓江勝覽圖》
- 146 民國 黃君璧《怒瀑飛聲圖》
- 147 民國 張大千《歸帆圖》
- 148 民國 傅狷夫《遠眺對高嶽圖》

二、表附錄

- 表 1.3.1 研究論文進度表
- 表 2.4.1 造形定義之相關論述一覽表
- 表 3.3.1 畫論中林木相關論述一覽表
- 表 3.3.2 題畫詩中林木概述一覽表
- 表 3.4.2 林木於畫面之配置份量分析統計表
- 表 3.6.1 林木在山水畫面中之配置份量圖

第一章 緒論

中國文化與山水之千絲萬縷聯繫，使山水成了中國人生命與文化的圖騰。寧靜的自然山水使人自然恬適，產生歸宿感。誠如《林泉高致》中描述：「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郭熙以山水各部份的結合，比喻為人的形體精神結合，故使山水有了生命感，達到山水有機之統一。其中並提及在水、草木、煙雲等元素相互巧妙搭配、鋪陳置勢，山水畫才得以源遠不絕且展現其多樣性之面貌。

因此，可知林木為山水畫中的重要表現主題之一，亦是花鳥畫或人物畫等畫科中之重要客題，整體而言，林木在中國繪畫史上佔有不可取代之地位與功用。有鑒於此，本文以探討中國山水畫林木風格與造形為題，將林木的歷代發展脈絡、形態、質感、色彩變化、造形與構成之原理原則、群樹間形成的空間變化、配置方式對整體畫面之影響等等，作多面向的深入探討，冀望對山水畫風格之發展提供一些心得與發現，可供後續研究者之借鑒與參考。

本章先論及研究動機與目的，其次說明研究範圍與研究方法，接著闡述研究步驟與流程，最後論及本研究之重要性與價值性。

第一節 研究動機與目的

中國文化造就了中國山水畫的獨特性，讓山水畫成為敘事手段的藝術形式，其中林木為中國山水畫中重要符號，牽連著山水畫的流轉和演變，於山水畫中占有重要地位。本文以林木造形表現作為切入點，探究關於中國傳統文化與山水畫林木表現內涵之間的關係與技法展現，並冀望能對林木造形相關議題有多方面之分析探究。

一、研究動機

自然界中處處佈滿林木，其姿態萬千，或高低參差，或大小不一，無論其表現形式或種類為何，皆展現出清新氣息與強韌生命力。《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，從古人的造字原理中即可看出一斑。

此外，「樹」在神話的意象中，「它也顯示出生命、成長、永生、智慧等，樹表達了

¹ 宋·郭熙、郭思父子撰，《林泉高致》，引自俞劍華編著，《中國古代畫論類編》，北京：人民美術出版社，2003，頁 638。

每一件宗教人視為最優越和神聖的事物。」²因此，樹往往因其高大、參天的姿態而被視為具有溝通神、人之間的特定象徵，故在世界各地的神話中，樹木也往往被視為一種「宇宙樹」、「世界樹」的象徵。關於「宇宙樹」、「世界樹」的概念，張光直在《考古學專題六講》中提到：

中國古代巫師溝通天地時所用的工具與全世界薩滿式文化使用的工具大致相同。……第一個是神山……第二種溝通天地的工具是若干種樹木。³

文中指出古代巫師溝通天地之間所使用的工具一是神山，一是樹木，且溝通天地的樹木常被視為「宇宙樹」、「世界樹」；此種「宇宙樹」、「世界樹」的概念，是將世界分成天、地、人、神等層次，且是連接神、鬼、人三界的媒介，同時還體現著世界的神聖性、豐饒性與永續性。⁴

人類對植物的崇拜與想像造就了樹的相關文化。隨著人類文明的不斷進步，人類對樹木崇拜現象漸漸減少，但對樹的情感卻從未減弱，久而久之，那些與人類朝夕相伴的眾多自然物，成為人類文化組成的一部份。

自然界中萬木叢生、千奇百態，各得其所而繁衍滋長，林木之美縱橫古今，讓不少的詩人畫家為之讚歎而吟詩作畫。如李霖燦先生在《藝術欣賞與人生》中引述的一段話：

陶靖節曾說過：連林人不覺，獨樹眾乃奇荒讚。石濤大師曾以之作為圖畫，意態高古，令人珍賞。杜工部亦曾有『村建子月，獨樹老夫家』的歌詠。顧虎頭四時詩亦有『冬嶺秀孤松』賞，一裸樹獨立峰巔亦真的如此之美嗎？⁵

李沛先生引述宋朝董道：

觀物者必先窮理，理有在者，可以盡察，不必求於形似間也。……畫自然的共相，是萬物中的真理，或為萬物的精髓、精神、生命。…理正氣清，胸中必然發出浩蕩之思，筆下乃生奇逸之趣。⁶

² 伊利亞德著，楊素娥譯，胡國禎校，《聖與俗—宗教的本質》，台北：桂冠圖書，2001，頁193。

³ 張光直著，《考古學專題六講》，台北：稻香出版社，1988，頁7。

⁴ 艾莉亞德：《薩滿教》，崛一郎日文譯本，日本：冬樹社，昭和五十六年版，頁345-346。轉引自葉舒憲著，《英雄與太陽》，西安：陝西人民出版社，2005，頁141。

⁵ 李霖燦著，《藝術欣賞與人生》，台北：雄獅圖書，1991，頁114。

⁶ 李沛著，《山水水墨畫創作之研究》，台北：文史哲出版社，1993，頁14-15。

樹木的形態與肌理紋路各自成趣，有的如龍盤虎爪般的氣勢，有的如狂泉宣洩般的滑動。由於它們那種如波似水、曲線蒼勁的紋路，正顯現出生命力的動勢。天地間樹木形貌，是造物者賦予人與萬象生命氣息相感通。歷代中國山水名家對林木有深入的體認與感受，得林木繪畫創作的圖像泉源不絕，於其個人思維中，貫通心境與樹的形貌，以作為聯結兩者間的橋樑，創造出林木的意涵。樹木描繪，早見之於古代山水畫中，古人觀察大自然，將樹木之形體藉由繪畫的不同手法表現各種樣貌。畫有繁簡，畫樹木或以工筆、或為寫意，甚至兩者兼而有之，悉依畫家立意而定。畫家為了捕捉其形體與質感，細心觀察、體物而妙造。從樹的形體、肌理紋路上看到生命的初生、成長與老化，猶如人的生命般，有著一定的自然規律。

林木為中國山水畫中重要符號，體現中國傳統山水畫之面貌，並於山水畫中占有重要的地位與作用。從繪畫技法論起，林木自然形態繁雜多變，決定了表現技法的難度，判別傳統山水畫家的風格特點，其中的林木形象具有一定的象徵性與指標性；以表現內容而言，林木為山水畫之「毛髮」、「衣裝」，山水畫畫面的生機感營造主要靠其來體現。林木亦為山水畫畫面構成的重要元素，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，即便畫幅中僅以林木為題，亦能自成一畫，山水畫中點、線、面的分布，空間感的營造都需要對林木形象進行嚴謹的把握。

鑑於上述林木之於山水畫中構成之重要性，其必有讓人深入探究之重要。以往探討山水畫的研究成果豐碩，「山」、「石」有皴法、「水」有十二法，對「山」、「水」、「石」等研究繁不及備載，但截至目前為止，尚無所謂的既定樹法與相關程式法則之研究，有鑑於此，本文遂以林木造形表現作為切入點，山水畫中林木造形作為單一研究課題，探究關於中國傳統文化與中國山水畫中林木表現內涵之間的關係，以及林木在山水畫中的技法展現、林木之造形歷代發展脈絡與其在畫面鋪陳布勢等多方面之分析探究。

二、研究目的

山水畫中林木豐富技法，多樣的表現造形，及各時代相應的畫理、畫論、畫作等，皆為畫家觀察自然加以內化創造後，繼承發展前人成果的積累，是美的展現，是中國山水畫特殊藝術語彙，值得進一步去深入研究。有鑑於此，本論文最主要的研究目的如下：

- (一) 透過歷代畫論、畫作與相關史籍之分析整理，作為中國山水畫中林木之造形風格探源之有力論述，並依此為據建立林木的造形與分類法則。
- (二) 藉中國繪畫構圖之美感規律概念與西方造形理論之點、線、面基本構築形態做為

分析基礎，並藉功能分析與藝術史研究法，詳細探究歷代中國山水畫中各種林木形態造形元素之特色、畫面結構與視覺心理表現，建立歷代畫作中林木造形演變脈絡。

- (三) 以歸納分析法解析歷代山水畫中「林木」之表現，並從西方造形原理將林木形象的具體發展變化過程做有次序且系統化之研究，進一步瞭解各時期林木表現技法之異同，並找到這些外部現象下的林木形象的演變規律。
- (四) 探究「林木」在中國山水畫中之重要性，包括「林木」一辭之源流與出處，並從功能分析面向探究林木之重要性，包括於歷代題畫詩中之表現、畫論中林木相關論述、林木於畫面之配置份量分析等，藉此揭示林木之重要性顯像。
- (五) 以中國繪畫構圖語彙與視覺心理學為基礎，探究歷代中國山水畫畫面中氣脈動勢與林木位置布局結構之關連性，包括山水畫面中林木之近景、中景、遠景之視覺動線與畫面配置中山、石、瀑布等相關結構關係。

第二節 研究問題與範圍限制

中國山水畫中單就林木表現之相關議題豐富廣大，需長時間研究分析方能有精細的論述，因研究時間有限，本文現階段就研究目的提出相關研究問題，並清楚呈現出相關範圍與限制。

一、研究問題

基於上述研究目的，本研究提出下列待答問題：

- (一) 中國歷代山水畫發展源流及其流派？
- (二) 中國山水畫中林木種類、象徵及美感之表現特徵為何？
- (三) 中國歷代山水畫中各種林木造形特點、構成原則或基本規律通則？
- (四) 林木在中國歷代山水畫中之重要性？
- (五) 中國歷代山水畫中林木造形與風格之演變歷程為何？
- (六) 林木在畫面中的排列具有之視覺效用？在畫面配置時之角色扮演如何與運用？及其相互關聯性為何？

二、研究範圍與限制

- (一) 研究範圍

本論文著重於林木之造形與技法的研究，而山水畫乃是中國畫的精隨，歷代出現之林木造形繁雜，千變萬化，爲了研究需要，筆者依造形原理原則做基礎的分類。考量到傳統繪畫的專有名詞，和功能性的角度，將山水畫林木的結構形態分類爲：「單株」、「雙株」、「三至五株」、「多株」、「群樹」、「苔點」。而本文所提及之「苔點」專指出現山石之上，用於遠樹之樹木；在下面進行造形分析時，將「多株」界定爲六至十株能識別數目之樹，而「群樹」則指十株以上，特指數量繁雜之樹叢。

本文內容涉及歷代林木造形的發展脈絡，由於討論的重點非僅在美術史的考證及記述，故將以造形的特殊性和時代地位作爲考量，從風格的演變當中找出最重要的代表畫家，由隋、唐開始直至近代具代表性之山水畫作品爲主，藉此分析林木造形的轉變。重要畫家的繪畫作品、風格轉型、畫論等，都是本文研究之對象。本論文依據美術史理論、歷代畫論和畫跡，在建立林木造形的發展與分類時，將藉用美術史學者對各朝代的風格、分期、特徵之研究爲基礎，爲林木建立發展脈絡並輔以畫論和畫跡的研究與林木造形的畫面分析，並藉由林木造形構成特性的研究結果，來分析山水畫名家的作品，實際瞭解林木與整幅畫面構圖、動勢之關連性。

（二）研究限制

在中國諸多繪畫學科中，雖然人物畫中包含大量林木形象，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形態豐富，異常精采，時代不同，風格各異，並爲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爲研究限制，論文著重於林木之造形風格與技法的研究，其它畫科中林木的造形暫不討論。

林木造形變化多端，但因中國山水畫中包含許多樹種，限於林木於畫面有所謂遠景與近景，包含許多難以分析出的雜樹，遂在本研究中不涉及樹種探究。

本文以中國繪畫特點與西方造形理論爲分析依據而雙管其下，期望能建立林木發展基本程式語言，但由於歷代中國山水畫畫作甚多，林木造形多樣，技法紛呈，作品中亦參雜許多畫家本身之個性化繪畫技法，在筆者有限的認知與時間內，若要達相當之精密程度，誠非易事，難免具力有未逮之處，因此本論文僅選擇最具代表性山水畫家如五代董源、巨然，宋代郭熙、李成、馬遠、夏珪、元四家、明清各名家，與各時代中林木技法表現中獨具特色之畫家作品爲分析樣本予以判斷，此爲本文之研究限制。

第三節 研究方法與步驟

爲達成本文五項研究目的，本文運用四種不同研究方法解析中國歷代林木之風格與

造形相關議題，並就本文之研究過程，包括發現研究主題之擬定、文章理論之建構至研究成果發表之一連串過程，以研究步驟流程圖一一詳細呈現。

一、研究方法

本篇研究主要是以藝術史的研究方法和角度出發，以分析、歸納的方式建立起歷代中國山水畫中林木之外在藝術造形與視覺形式、風格特色與其在畫面結構中所佔位置與整幅畫面之關係，並藉由相關文獻之整理與探討使本論文立論更為明確與充實，此亦為本論文研究之重心與價值所在。

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：

（一）藝術史研究法

藝術史研究法又可分為風格造形方法、社會學方法、圖像學方法、結構主義方法和科學方法，分別從不同的角度作藝術史的分析探討。⁷本文中以風格造形方法與圖像學方法為主，運用於第四章之分析內容。

本文內容涉及林木畫法之演變歷程，由於討論的重點非僅在美術史的考證及記述，故將以造形的特殊性和時代地位作為考量，以風格造形方法從風格演變過程當中找出最重要的代表，藉此分析林木造形的基本構形原則。再者，本文的主要命題為「山水畫」與「林木」，故自然不可缺少圖像例證及技法的研究。研究過程中廣泛蒐集各項圖像資料，舉凡各大美術機構出版及網路系統整理的各家山水畫圖檔，運用圖像解析法，透過主客觀的比對、歸納、分類，並予以圖像符碼與技法的研析，從中梳理出關於研究的各項頭緒。

（二）歸納分析法

歸納分析法為通過一系列經驗觀察得到兩個或更多變向間有規律性聯繫的一般陳述過程。⁸本論文的研究有三個主要的資源：美術史理論、畫論和畫跡。在本文第四章建立林木造形的發展與分類時，將借用美術史學者對各朝代的風格、分期、特徵之研究為基礎，輔以畫論和畫跡之佐證，分析各時代林木之演變歷程，以此建立發展的脈絡。

（三）比較研究法

比較研究法為研究某些現象、或各類現象間的相似和相異處的方法，其目的在於建

⁷ H. W. Janson 著，《西洋藝術史》，曾培、王寶連譯，台北：幼獅文化，1970，頁 5。

⁸ David Jary 等著，《社會學辭典》，台北：貓頭鷹出版社，1998，頁 330。

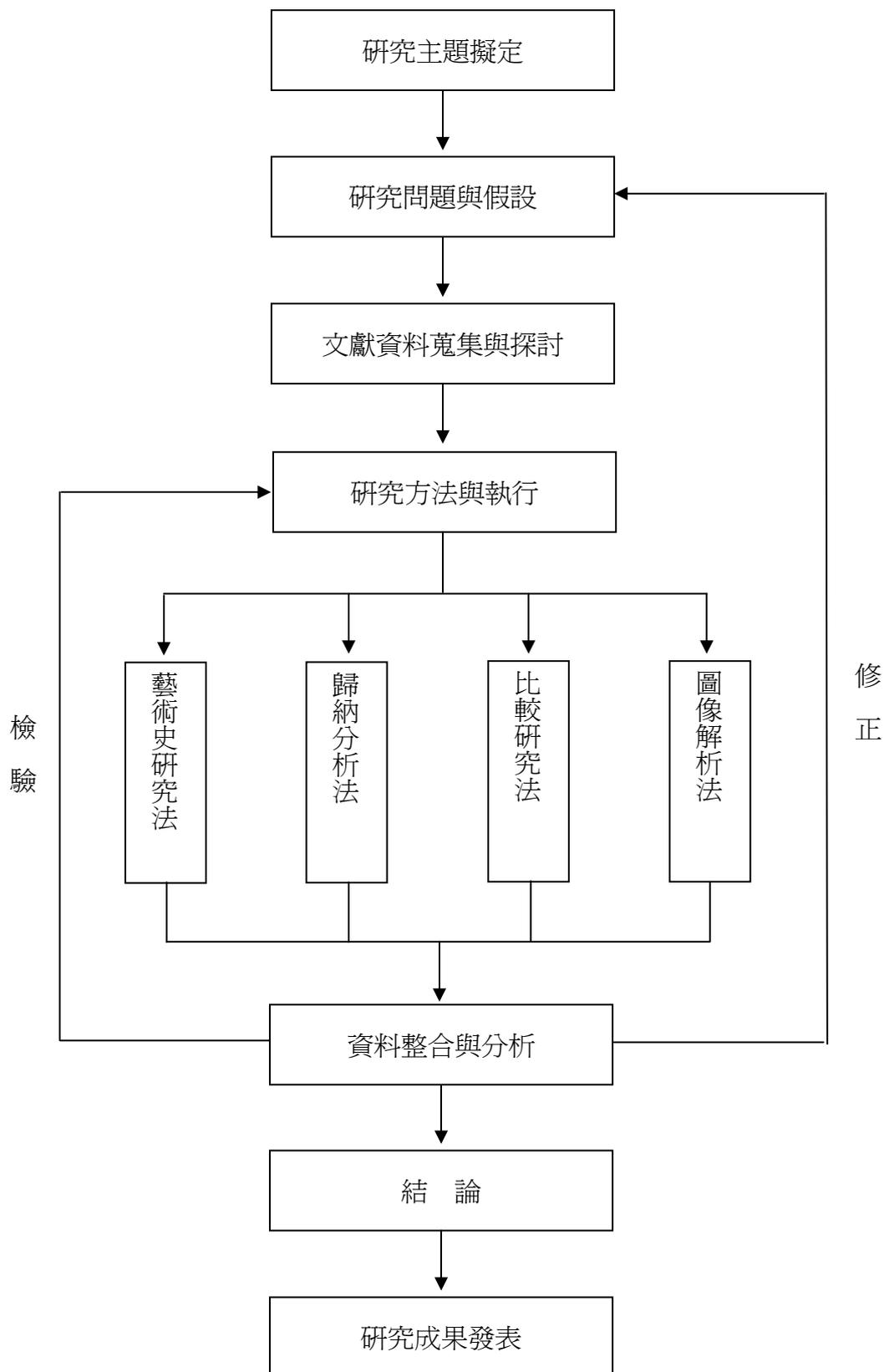
立社會現象的分類和類型，或透過各種研究因素之間的經驗聯繫、和時間順序來檢驗因果關係之研究。⁹本文於第二章文獻探討中擬整理分析歷代畫家論述此林木課題之異同，其中包含前人畫作實踐方面，各家實際操作上之差異探討作有系統的歸納和比較，以釐清觀念與認知。從「借鑒古人」與「師法造化」兩條路線著手，類項概分為三，交叉並行：一是畫論中林木之閱讀研究；二是題畫詩中林木相關敘述；三為中國山水畫中林木之角色配置分析，藉上述之多種探討面向佐證林木之重要地位。

（四）圖像解析法

本文的主要命題為「山水畫」與「林木」，故自然不可缺少圖像例證及技法的研究。圖像解析法主要是透過圖像中既有元素或符號之構成，予以客觀性、規律性與系統性地研究視覺指向的分析手法。研究過程中廣泛蒐集各項圖像資料，舉凡各大美術機構出版及網路系統整理的各家山水畫圖檔，透過主客觀的比對、歸納、分類，並予以圖像符碼與技法的研析，從中梳理出關於研究的各項頭緒。

⁹ 同上註，頁 121。

二、研究步驟



▲ 圖 1.5.1 研究步驟流程圖

第四節 名詞釋義

本文主要探討中國山水畫中林木整體構形與歷代發展特點等議題，於第二章至第三章中說明其相關學理依據，第四章中以圖像解析方式，展現林木之造形特點與其畫面功效。為使讀者詳細了解文中主題意涵，將文中關鍵性之詞彙作詳細解釋，以期清楚瞭解本文之敘述內容。

一、中國山水畫

中國山水畫簡稱「山水」，中國畫的一種，描寫山川自然景色為主體的繪畫，¹⁰它不僅僅是對自然美的追求，更重要的是追求畫家思想的表達和內心情感的流露。¹¹

中國山水畫源遠流長，遠在戰國時代已在古地圖上或工藝美術品中零星出現，獨立的山水畫正式發創於魏晉南北朝時期，若干作品雖為人物的襯景，但山水畫理論已經成熟。隋唐時始獨立，雖未脫裝飾遺意，但寫實能力有極大的提高。五代北宋的山水畫在真實描寫大自然並表達一定審美認識上達到一個高峰，從此成為中國畫的重要畫科¹²。傳統上按畫法風格分為青綠山水、金碧山水、水墨山水、淺絳山水、小青綠山水、沒骨山水等¹³。

二、風格

在西方最早對風格一詞做出定義的是法國的布芬（George Louis Le Clerc Comte de Buffon, 1707-1788），他指出：「風格為人的思想之一種秩序的安排與運轉方式……意念為風格形成的基礎，風格依存於官能的感受性。……優越的作品一定包含優越的思想。」¹⁴叔本華提及「風格是心的面目。」而朱光潛認為「作風（Manner）為個別作家特有的，風格（Style）是某一種藝術所特有的表現方式。」作品的風格即作者的個性和品格，是作者磅礴生命投射到作品中的表現，是作者心靈裡的光輝，大凡名家之作必須具備真面貌與真神態。¹⁵

黃光男認為中國繪畫中山水畫對於「風格」的闡述如下：中國山水畫的形質展現中，作者的人格修養已經超越化作本質的必然性，其重點轉向『人性』的追求。所以，在中國文人畫家的眼中，山水不僅僅是作為審美對象來觀賞，而且可以在其中寄託自己的感

¹⁰ 雄獅中國美術辭典編委會編，《中國美術辭典》，台北：雄獅出版社，1993，頁 68。

¹¹ 任達升主編，《藝術百科》，台北：漢湘文化出版社，2005，頁 78。

¹² 參見中國大百科全書總編輯委員會編，《藝術百科全書》，北京：中國大百科全書出版社，1994，頁 379。

¹³ 參見藝術家工具書編委會主編，《美術大辭典》，台北：藝術家出版社，1981，頁 160。

¹⁴ 雷納·書勒克著，楊自伍譯，《A History of Modern Criticism》，2006，頁 64。

¹⁵ 王逢吉著，《文學創作與欣賞》，台北：康橋出版事業公司，1985，頁 99。

情與精神，或將之看作是人的某些品格精神的表現。表現山水的詩、畫，也往往被看作是作者內在精神內容的投射，是與人品不可分離的從而形成了中國特有的詩品與人品、畫品即人品的特種文藝觀。¹⁶

三、造形

造形為物體所表現的一種輪廓外形，¹⁷意即完形心理學所探討的「完形」，可解釋為造一個完整的形或經由人為意志或自然法則，來形成一個完全形的過程。¹⁸造形和完形心理學一樣，都和教育學關係很深，因為造形包含形態、色彩、質材、空間之研究等感覺的訓練。造形和型態不同，型態只是造形的第一個要素，型態必須要加上色彩、質材、時間、空間等合計，才能稱其為造形。

四、佈局

中國東晉顧愷之在《魏晉勝流畫讚》中有「孫武，大苟首也，骨趣甚奇。二婕以伶美之體，有驚據之則。著以臨妙裁，尋其置陳布勢，是達畫之變也。」¹⁹後句的「置陳布勢」即構建，佈置為「造勢」之意，即所謂的佈局，或稱構圖，意指將所有複雜的形象經作者個人的分析取舍後，將物件事的其所的安排於畫面上，強調了繪畫的嚴謹性，畫面的形象的佈置亦如排兵佈陣一樣，緊密地聯繫在一起。從佈局的運用可看出古人對構圖、陳列、佈置、結構的重視，它不是單純的技術構建，而是同時展現內涵藝術上的美學意味。

五、勢

對於「勢」一字，中國古代文化的解釋是非常多的，《辭海》提及：「『勢』就是沖發或衝擊的能力。」人們在社會實踐、經濟實踐和政治實踐中，漸漸對勢有了更深的瞭解，因而更多的引申義產生出來。在山水畫構中所謂的「勢」是指由置陳所構成的一種局勢、形勢、氣勢，是畫中形已滲透作者情意的力的奮發。過去論畫者尚稱某畫尚氣、某畫尚神，或某畫以氣韻勝、某畫以神韻勝。這裏所謂的尚氣尚神的畫，就是勢張勢斂的畫。「勢」在山水畫中的應用，從顧愷之提出的置陳佈勢到明清，直至當今，代代講勢。一幅山水畫只要山峰的基本結構，輪廓骨架本身有了高聳的造型，就會首先從外觀

¹⁶ 黃光男著，《藝海微瀾》，台北：充晨文化，1992，頁 82。

¹⁷ 中國大辭典編纂處編，《國語辭典》，台北：臺灣商務，1961，頁 4479。

¹⁸ 陳寬祐著，《基礎造形》，台北：新形象出版社，1993，頁 6。

¹⁹ 沈以正著，《中國畫論研究》，台北：中山學術文化基金會，1964，頁 55。

上給人一種崇高的氣勢。山石的層次，皴擦有了一定的高度，雖然還沒有畫上雲霧，也就已經具有空間縱深景物豐厚的氣勢了。總之，「勢」為畫家情感的傳導，亦是意境的傳導，呈現畫家的表現技巧、審美心理、構圖心理的作用。

六、象徵

象徵是藉助事物間的聯繫，用特定具體的事物，寄寓某種精神品質或抽象事理的修辭方法。²⁰榮格（C. G. Jung, 1875-1961）認為象徵的語言在表達人類的無意識中的共象和經常遇到的原始典型。「因為有數不清的事件超出了人類智力所能了解的範圍，很自然的，我們經常會用象徵的名詞，來表達這些難以定義的事件或觀念。在此情形下，我們用智力來探勘這些象徵，自然而發的就會導致出在我們睡眠中、理智以外的一些觀念來²¹。」綜合上述，凡任何一種抽象的思想、觀念、情感、意志、慾望、或看不見的事物，不直接表明，而透過某種具體的意向為媒介，間接表達的方式，即稱為「象徵」。

第五節 研究之價值性與重要性

林木形象為研究中國山水畫的一個重要課題。本文從山水畫中林木表現形象這一角度切入，探尋中國山水畫發生、發展的本體依據，理清山水畫與林木形態的發展脈絡，以及林木與中國山水畫傳統精神之關連性，有益於豐富山水畫的筆墨語言與人文意涵。

一、建立林木的造形分類與發展體系

林木造形自古有之，其造形在中國山水畫發展過程當中不斷變化，每次重大變革都可見林木不同身影，它是研究繪畫史的重要依據，亦為山水畫家在山水畫臨摹寫生以及創作過程中首先要解決的問題。林木之的繪畫技法較「山」、「石」、「水」、「雲」更為複雜多變，繪樹法一直存在於美術理論中，卻常被草草帶過，缺乏有理據與系統之論述與整理。筆者以造形之基本概念與整體構形為基礎，透過有系統的方式，為林木的造形發展建立基礎造形分類與發展體系，並深究其在畫面構圖上之效用，使對山水畫造形有興趣的研究者，有更清晰的理論依據。

二、探討山水畫的林木畫法與造形法則

²⁰ 楊春霖、劉帆主編，《漢語修辭藝術大辭典》，西安：陝西人民出版社，1991，頁 1188。

²¹ 榮格著，龔卓君譯，台北：立緒出版社，1999，頁 20 - 21。

山水畫中林木技法與造形，以往是被忽略的研究領域，也缺乏完整的發展史之建立。本論文的研究價值，乃是在山水畫的研究類別中，擴充關於林木的探究深度。對歷代山水畫中林木造型進行深入分析可以更加清晰地瞭解山水畫的發展脈絡，透過對林木造形之研究能深入挖掘繪畫與時代，繪畫與文化背景之間的關係，藉由林木造形的研究，可以使我們對中國畫技法、造形，有一深入與詳細的探究，畫家個人在林木上有許多個人化的符號表現，造形也隨之產生了更大的詮釋、變化空間，予人目不暇給之感，也多了一個窺視山水畫美學價值的面向。

三、充實研究領域和方法：以造形概念探討山水畫

許多的學者常從造形中的筆法研究中國山水畫，而本文以「林木造形構成」的觀點角度來研究山水畫作品，是以往中國美術史研究少見的觀點和作法。藉此研究方式，可以單一而深入的瞭解山水畫造形特色、實踐方式、發掘畫面構成中隱含的視點動力，藉由西方理論的引入，補足山水畫理論的不足，藉此獲得與以往山水畫論、技法分析研究不同的成果，完成一兼顧理論與實際之研究。

本文針對山水畫中林木形象單獨而具體地進行探究，運用適切之研究方法對林木所反映的時代特點、歷史文化與自身之造形特點等現象做細部分析，並藉其揭示林木對人類文化脈絡之關聯性。透過筆者之研究，能對林木於山水畫之獨特表現有進一步了解，不僅提供研究山水畫的學者參考上的價值，亦能填補目前在此研究專項上的不足。

第二章 相關文獻探討

本論文探討之重心在於建立出歷代中國山水畫中林木之外在藝術造形、視覺形式與風格特色。本章將為全文的討論立定一個基礎，藉由文獻探討了解研究主題之相關文獻資料：第一節探究山水畫的意涵，論述山水畫與中國文化思想的關係，為山水畫作根源性的追溯；第二節山水畫發展歷程為對山水畫產生背景作一歷史的溯源；第三節探究歷代林木表現法之演變林木的演變，闡述林木於中國歷代山水畫中不同的藝術表現形式；第四節造形理論探研中以西方的點線面理論觀點切入，對造形的定義、本質、美的形式原理做詳細介紹；第五節對中國山水畫構圖之理論法則、美感規律有深入且清晰的探討，藉此為後續研究之基礎。

第一節 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。¹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。²不過，山水畫千年來所追求的精神、內涵與韻味，實非僅作表面描述的風景畫可與之比擬。因此，山水畫是中國文明獨特的寶藏，幾千年來，為中國繪畫最大之門類與藝術成就之集中展現，代表了中國人關照自然、闡釋世界與承載其觀念意義之重要方式，其鮮明的文化品格、豐富多姿的表現形態，以及質與勢的觀照世界，正體現出中華民族豐沛之藝術精神與人文氣象。

中國人對山水的觀念，始於原始的宗教——對山靈的崇拜，對水神的敬畏。人們在這種崇拜和敬畏之中經歷了漫長的歷史過程。在神統治的社會中。一切神靈隱匿於山水之中，山高水遠，山靜水動，蘊涵了天體宇宙的無限奧妙。³為表示對山水神靈的崇拜敬畏，人們刻畫山水神靈的形象，用於祭祀或瞻仰，於是神話、神畫啟發了山水畫的獨立成形。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

¹ 吳學讓著，《山水技法》，台北：藝術圖書公司，1989，頁5。

² 李霖燦著，《中國美術史稿》，台北：雄獅圖書，1987，頁79。

³ 參見朱孝達、朱芳仟著，《仁山智水：中國山水畫》，長春：吉林美術，1999，頁2。

⁴ 參見呂彭著，《谿山清遠》，北京：中國人民大學出版社，2004，頁3。

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，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。⁵

魏晉玄學推演了山水觀念的轉換，遷想妙得使山水獲得了新的美學意義。莊老告退，山水方滋。神超形越之外，玄對山水，自然的山水成為山水的自然。人們關注山水，寄希望於山水的表現，擴展自己的生活空間。為實現此理想，時尚澄懷清談的魏晉聖賢發明了「臥游」的方式，此種具有理想色彩和積極意義的方式，促進了山水畫的獨立和發展。宗炳的思想建立於山水畫發展的過程，將以往過於精神化的山水理念，引向到視覺的理念之中，從而為山水成「形」作出了前所未有的貢獻。

宗炳《畫山水序》中提及：

且夫崑崙山之大，瞳子之小；迫目以寸，則其形莫睹；迴以數里，則可圍於寸眸。誠由去之稍闊，則其見彌小。今張絹素以遠映，則崑崙之形，可圍於方寸之內。
6

他將山水之靈與胸中之靈融為一體，做為精神盤桓綢繆之處。又云：

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？⁷

宗炳闡述用畫的形式把哲理的內容表達出來，第一個把老莊之道與山水畫聯繫起來，指出作山水畫，觀山水畫是用來觀察體現聖人之道的山水畫功能論。

王微於《敘畫》中說明：

夫言繪畫者，竟求容勢而已。且古人之作畫也，非以案城域、辨方州、標鏡阜、劃漫流。本乎形者融，靈而動變者心也。靈亡所見，故所托不動；目有所極，故所

⁵ 同註3，頁5。

⁶ 南北朝·宗炳，《畫山水序》，錄入《景印文淵閣四庫全書》，台北：臺灣商務出版社，1986，頁6。

⁷ 同上註。

見不周。於是乎以一管之筆，擬太虛之體；以判軀之狀，畫寸眸之明。⁸

文中提及繪畫是要求「形者融」、「靈而動」的思想融匯於「形」，即外在形式的，是要求「心與物應」的，強調山水畫創作過程中要經過從體驗觀察，爛之於心到提煉昇華三個階段，這樣方能「以一管之筆擬太虛之體⁹。」達到山水畫作品的至高境界。這其中的「靈」、「動」不僅是畫面裡深藏的思想哲理，更為直觀、感性撼動人心的是畫面中生動流淌的氣韻。是一筆一墨所展現的湧動的激情和飛揚的神采，這正是山水畫之境外之境。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，使自己有從俗世束縛中跳脫出來的認識與能力。

對山水畫意涵與崇高性，宋代、明代畫學理論亦有深刻的見解。劉宋郭若虛《圖畫見聞志》中提及：「竊觀自古奇蹟，多是軒冕才賢，巖穴上士，依仁遊藝，探蹟鉤深，高雅之情一寄於畫。」¹⁰至明王肯堂更提出：「前輩畫山水，皆高人逸士，所謂泉石膏肓，煙霞痼癖。胸中丘壑，幽映回繚，郁郁勃勃，不可終遏，而流于縑素之間，意誠不在畫也。」¹¹他認為山水畫家，皆為「泉石膏肓，煙霞痼癖」。

郭熙於《林泉高致》中闡述：

君子之所以愛夫山水者，其旨安在？丘園養素，所常處也；泉石嘯傲，所常樂也；漁樵隱逸，所常適也；猿鶴飛鳴，所常觀也。塵囂韁鎖，此人情所常厭也。烟霞仙聖，此人情所常願而不得見也。直以太平盛日，君親之心兩隆，苟潔一身，出處節義斯係，豈仁人高蹈遠引，為離世絕俗之行，而必與箕穎埒素，黃綺同芳哉！

12

文中透露出郭熙將山水畫生活化，將人和大自然溶成一體。研讀各家畫論，可從中深刻體悟到山水畫之妙處與人生修養至理，中國山水畫雖畫面上的山水是有侷限的，僅能呈現景物的局部或社會生活環境的側面，但畫家是透過有限的取景表現對整個宇宙自然的認識，描寫自然風物的外貌及其豐富變化，進而注重顯現其運動中的內在聯繫。在

⁸ 南北朝·王微，《敘畫》，引自俞劍華編著，《中國古代畫論類編》，北京：人民美術出版社 2003，頁 24。

⁹ 同上註。

¹⁰ 宋·郭若虛著，《圖畫見聞志》，北京：人民美術出版社，1963，頁 15。

¹¹ 明·王肯堂著，《鬱岡齋筆塵論畫》，引自俞崑編著，《中國繪畫史》，台北：華正書局，1984，頁 750。

¹² 宋·郭熙、郭思著，《林泉高致》，同註 6，頁 1。

形像的描寫上，中國山水畫強調留影，亦即實行宏觀的總體的把握，不拘泥於細節，同時從物象的結構組織出發，造就反映樹石類別特點，又具程式化的手法。而在程式化法則運用上的靈活變化，實則為畫家通過胸中丘壑而高度提煉的結構程式進行寫實。在空間處理上，中國山水畫要求「以小觀大」、「折高折遠」的遊動視點，將高遠、平遠、深遠、闊遠巧妙地加以靈活運用；其構圖重視「勢」的表現與「開合起伏」，即所謂具體形像間的聯繫、節奏變化，與在靜止的畫面中駕馭形像組合，兩者相輔相成，體現大自然內在聯繫與運動。山水義理意趣無窮，故文人之筆多山水其山水畫價值之高，地位之隆，遂成中國畫科之首，為我國藝壇一枝挺秀並吐放其葩，並對人物、花鳥畫也發生了積極的影響。¹³

第二節 山水畫發展歷程

中國山水畫是我國傳統繪畫之一，有著獨特的審美價值。中國山水畫從一開始生成就有著不同於西方風景畫的獨特面貌，畫家們並非面對山水寫生，而是飽覽山水，熟記於心，然後案牘筆墨，回思創作，可以說是山水記憶的加工，再創造。所以中國的傳統山水畫是人化了的、自然的、疏離了現實的山水，疏離中隱藏著山水畫淡泊、靜穆的背後，為山水畫家的憤世嫉俗，鄙視功名的個性張揚和人生悲涼的陰影，亦是中國人「天人合一」的文化觀念體現。以下就歷代中國山水畫之發展歷程作詳盡的陳述。

一、五代之前

（一）商周時期

商周以「鬼神崇拜」思想為主，藝術上的表現以饕餮紋文之面具圖紋為主的陶或青銅器上，呈現神秘莊嚴、深不可測的神力。秦漢時代，畫像藝術反映人的「神仙意識」，其內容中大都是以此題材為主。漢代董仲舒大倡罷除百家獨尊儒家，但其言論中卻充滿陰陽術士的思想，襯以陰陽五行之說持續不斷為神仙思想推波助瀾，故崇死、厚葬。祠堂、宗廟、宮室、地下墓室都佈置得極致奢華，也助長了人物畫、祥獸……等等圖案的興盛。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。¹⁴

中國的山水繪畫，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

¹³ 參見高準著，《中國繪畫史導論》，台北：文史哲出版社，1997，頁18-19。

¹⁴ 參見潘潔茲著，《繪畫史話》，北京：中華書局，1983，頁4。

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。¹⁵

（二）魏晉南北朝時期

魏晉南北朝在中國歷史政治上是最混亂，社會最黑暗的時期。此時北方胡馬猖獗，柔躡漢族，北方東晉王室得以偏安江南，不過江南氣候溫和，山川秀麗，文人雅士藏丘壑於胸，揮烟雲於筆，名人畫家輩出，在精神上是極為自由、解放，也滿富有智慧與激情多彩的年代。此時期玄學之風漸盛，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，加上道教的興盛，引導了人們進入神仙永恆的世界，使人暫時忘記現實的動亂。¹⁶在這個混亂的時代中，中國藝術家們首次認識了自我，自我意識開始醒覺，藝術成了自我風格的表現，也造就了山水詩、田園詩、山水畫的新風格。¹⁷《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。」¹⁸顧愷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，圖中緊勁連綿的「春蠶吐絲」的鐵線描，讓中國繪畫進展到更高的成就。

（三）隋唐時期

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，反映了隋代或初唐青綠山水畫的面目，雖未脫裝飾遺意，但寫實能力有極大提高，饒有抒情意味，代表了山水畫經南北朝醞釀而漸漸走向成熟。儘管至今未見這一時期的作品存留，若干作品中的山水仍是人物的襯景，以致「人大於山，水不容泛」，甚至以誇張變形的手法處理樹石，追求裝飾趣味。但山水畫理論已經趨成熟，或強調哲理性的顯現，或重視抒情的表達，而且討論了空間表現，奠定了中國山水畫的理論基礎。盛唐的吳道子進而發展了簡練而又寫實的山水畫法，張璪及中晚唐畫家更創造了水墨山水，沒骨山水亦出現於敦煌壁畫中。而在中唐以後，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，則漸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

¹⁵ 參見朱玄著，《中國山水畫美學研究》，台北：台灣學生書局，1997，頁 4-5。

¹⁶ 參見徐改著，《中國古代繪畫》，台北：台灣商務印書館，1993，頁 22-23。

¹⁷ 參見 James Cahill 著，李渝譯，《中國繪畫史》，台北：雄師出版社，1984，頁 27。

¹⁸ 房玄齡著，楊家駱編，《晉書》，台北：鼎文書局，1976，頁 2404。

墨渲染淡設色，筆調含蓄迂迴不盡，後世尊稱為「南宗」。¹⁹

張彥遠扼要說明魏晉南北朝到隋唐藝術風格的演變：「上古之畫，述簡意淡而雅正，顧陸之流是也；中古之畫，細密精緻而臻麗，展鄭之流也是；近代之畫，煥爛而求備。」²⁰在這段文字中，張彥遠認為從上古到唐朝的繪畫是由簡單而細密，由淡雅而燦爛，線條也由純時間性的線條，進而發展出空間性、多變化、富動勢、剛勁的線條，線條不僅是線，而是進一步躍升至面的效果。

二、五代至兩宋

（一）五代

中國畫院每當政局動盪，戰亂頻繁之際，往往有許多才能卓越者異軍突起。五代時期，臣弑君、子弑父，倫理道德蕩然無存，一般文人逸士莫不歸隱山林，寄情山水而不問世事，興之所致則發之於畫，北方荆浩關仝，南方董源巨然四大家出，為山水畫之表率，為山水畫大放異彩，高古渾厚而厚重蒼秀之氣象，傳世千古。荆浩打開了山水畫時代的門戶，在其《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，並將謝赫「六法」移於山水，以「真」為主，強調以樹木體現一定道德觀念。此外，荆浩對自然山川真情感悟，總結了一系列規律，他在《筆法記》中說：「凡樹萬本，方如其真。」²¹他的創作觀念對「北宋三家」、郭熙畫派及南宋李唐、劉松年、馬遠、夏珪畫派山水畫影響極大。²²

（二）兩宋

宋代是中國傳統山水畫的高峰時期。繪畫藝術由於當時權貴全力支持，蓬勃發展，宮廷美術全盛，畫院規模齊備，名家輩出。山水畫到北宋時就漸趨成熟，「可居、可遊的山水天地」作為文人心靈的寄託。在繪畫技法上仍以工細、精巧為主，並更注重精神的刻劃。²³一方面提倡「形似」、「格法」，一方面卻又反對摹倣前人和筆墨之繁瑣。而當畫院的主持者和一般院人正高倡「形式」、「格法」刻意求工的精神時，差不多與其同時也出現了一部分文人士大夫以詩餘墨戲之遺興態度來進行作畫的風氣。並且這種風氣之聲勢也大有與畫院精神相抗衡之勢。²⁴雖然院體畫與文人畫兩股力量拉扯，不過大體上

¹⁹ 參見劉奇俊著，《中國歷代畫派新論》，台北：藝術家，2001，頁 30

²⁰ 張彥遠，《歷代名畫記》，台北：台灣商務印書館，1970，頁 51。

²¹ 五代·荆浩，《筆法記》，引自同註 8，頁 149。

²² 參見同註 13，頁 102。

²³ 高木森著，《中國繪畫思想史》，台灣：東大圖書公司，1992，頁 249。

²⁴ 李浴著，《中國美術史綱》，台灣：華正書局，1983，頁 242。

藝術精神多脫離實利方面而趨於出世無我之理想，在繪畫技法上不僅注意形式色彩，且趨重於氣韻理趣，不專為實用之裝飾，且耽於自然之玩賞。²⁵道家避居山林的思想下北宋繪畫形成獨特之作風---可居、可遊的山水天地。山水畫在畫面上的空間是實質、穩定而安適的，所以觀者能藉「道通天地有形外，思入風雲變態中」的素養神遊其間，冥化於大自然之理。²⁶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。山水畫在技法上仍著重寫生，水墨格法空前發展，各種技法日趨完備，全然脫離了隋唐以來「先勾後填」之法，出現了講究筆墨韻味的皴、擦、點、染等技法程式。這一時期美學著述獨到、藝術思潮活躍、繪畫作品精湛，為中國傳統審美文化的發展源頭。²⁷

到南宋時老莊思想所凝鍊而成之反璞歸真、清心寡欲及淡泊自適之要旨，此一風尚遂形成中國藝術對淡逸與空靈之追求。在繪畫方面，由原來「填滿」之畫面，逐漸趨向於空白之表現。畫面由實轉虛，而構圖之形態亦由傳統之「大山堂堂，主峯直立」之構式，因布白空間之擴增，而漸有「移邊轉角」之勢態。²⁸此即「馬一角、夏半邊」的構圖新風貌，使我國山水畫之構圖產生多樣之變化。山水畫境由繁入簡，由博返約，由濃轉淡，由實化虛之格趣，革除前人大山堂堂，造景滿幅之舊習，凝創出一種空靈清逸之嶄新風格。蔡秋來先生認為是受道家虛淡思想所啓發醞釀而成之布白理念，加以擴增運用。並且對構圖方式作有機之適切變化，使畫幅中之實景與虛白作更靈活機動之配合。此一風尚遂形成中國藝術對淡逸與空靈之追求。在繪畫方面，由原來「填滿」之畫面，逐漸趨向於空白之表現，不只是布白空間之擴增，更重要的是空白的去「實體」化，空白已不是實物的雲、霧、路、河…等實物，而只是純粹的空白，留給觀賞者想像的空間和創作。²⁹

三、元朝

元朝為我國繪畫發生重大轉折與變化的時期，具有近百年歷史的元代繪畫，豐富多彩、多元化，更於中國繪畫史上擔當著上承晉唐兩宋，下啓清明的重要角色。元代畫風以主觀的自我為繪畫的重心，有別於六朝、宋元名家李思訓、荆浩、關全、李成、范寬、巨然之山水樹石，以真山實景為師，其畫境多自然產物，重筆墨氣韻，而是為透過自己

²⁵ 同註 8，頁 164。

²⁶ 同註 19。

²⁷ 參見徐探著，《中國繪畫史》，北京：文化藝術出版社，1998，頁 64 - 65。

²⁸ 高輝陽著，《馬遠繪畫之研究》，台灣：文史哲出版社，1978，頁 112。

²⁹ 參見同註 16，頁 86 - 90。

的心靈意趣而寫，藉粗放淡雅之筆墨遣興寄恨，不受外物拘束，達到外師造化、中得心源之境。故元畫的精髓不在客觀寫實，而是一種主觀的超形象藝術，元畫偉大之處也正在充份表露畫家本身的情感、思想與個性，與宋代畫面寫實逼真迥然不同。³⁰

元代繪畫以山水畫為最盛，其創作思想、藝術追求、風格面貌，均反映了畫壇的主要傾向，影響後世也最深遠。元初山水畫家以錢選、趙孟頫、高克恭為代表，他們均對傳統山水畫進行了認真探索，並托復古以尋求新路。而趙孟頫的復古主義、唯古是尊以「古意」和「唐人筆墨」為主的風潮把影響元初的畫壇，針對當時推崇南宋院體繪畫末流之積習提出「古意」之說，強調古代藝術傳統對當代繪畫創作的重要性，其繪畫理論與實踐對當時與後世的文人畫創作發展產生極為廣泛的影響。元代中後期，崛起黃公望、王蒙、吳鎮、倪瓚這四大家。他們主要繼承董源、巨然等的山水畫傳統，在創作思想和創作方法上，直接或間接地受到趙孟頫的影響，又各具特色。黃公望、王蒙、倪瓚、吳鎮等畫家主張弘揚文人畫風氣，以寄興托志的寫意畫為旨，推動畫壇的發展，反映消極避世思想的隱逸山水，和象徵清高堅貞人格精神的梅、蘭、竹、菊、松、石等題材，廣為流行。文人山水畫的典範風格至此形成。³¹

元四家以他們各自的創新風格和簡練超脫的藝術手法，把中國山水畫發展到了一個新階段。元代山水畫家藉由復古以尋求創新，所表現的創作觀念、藝術風格及筆墨技法等，均留給後世深遠的影響。

四、明清

（一）明代

在中國繪畫史上，明代是一個畫風迭變，畫派繁興的朝代，沿著元代已呈現的變化繼續演變發展：文人畫匯成洪流，並形成諸多流；山水、花鳥題材流行，人物畫衰微；水墨技法不斷創斷，進一步豐富了筆墨表現能力；創作宗旨更強調抒寫主觀情趣，追求筆情墨韻。³²

明朝雖設畫院，但在上者多嚴刑峻罰，畫者往往得奇禍，於是思想上因受專制之淫威，無自由馳騁之餘地。故明代二百餘年，畫院之盛，雖不減兩宋，但畫法之貢獻甚少。另一方面，在野則因貿易、商業和城市的興起，造就了許多鄉紳、財主和地主，連帶使得民間藝術也隨之興盛，因而形成了以地域為主的流派。這些各地的商賈巨富以及收藏

³⁰ 參見同註 13，頁 163 - 165。

³¹ 參見李福順，《繪畫史話》，台北：國家出版社，2003，頁 141。

³² 同上註，頁 163。

家們，因品味分歧，有些較傳統保守，有些則喜好創新，希望看到一些較新奇的東西。所以職業化的文士畫家爲了因應各方的需求，在畫風上也就趨於多樣的變化。³³

明代中期，作爲紡織業中心的蘇州，隨著工商業的發展，逐漸成爲江南富庶的大都市。文人名士經常雅集宴飲，詩文唱和，很多優遊山林的文人士大夫也以畫自娛，相互推重。他們繼承和發展了崇尚筆墨意趣和「士氣」、「逸格」的元人繪畫傳統，其間以沈周、文徵明、唐寅、仇英最負盛名，畫史稱爲吳門四家。他們開創的畫派，被稱爲吳門派或吳派。明代後期山水畫代表畫家是董其昌。他重倡文人畫，強調摹古，注重筆墨，追求「士氣」，並提出了南北宗論。他提出的繪畫理論，對明末清初的繪畫產生了重大影響，一時之間蘇松地區形成了許多山水畫支派。這些畫派在觀點、主旨、方法、意趣等方面，與董其昌基本一致，所不同的只是在模仿某家和筆墨運用上各有側重。較著名的畫家有莫是龍、趙左爲代表的松江派、顧正誼所創的華亭派，以沈士充爲代表的雲間派、浙江錢塘的藍瑛創武林派等，雖然形成名目繁多，關係複雜的山水畫派別，但大多受吳門派和董其昌影響，統屬於文人畫的系統。³⁴

（二）清代

清代是我國最後一個封建制度的王朝，滿族入主中原，導致一大批移民畫家的產生，高度的中央集權與嚴酷的文化統治政策，助長了復古、摹古之風。其中山水畫與水墨畫法盛行，更多畫家追求筆墨情趣，在藝術形式上翻奇出新，湧現出諸多不同風格之流派。清代繪畫發展的歷史進程，與整個社會的發展變遷相聯繫，亦可分爲早、中、晚三個時期。³⁵

清代初期文人山水畫興盛，並形成兩種截然不同的藝術追求。承續明末董其昌衣鉢的四王畫派，以摹古爲宗旨，受到皇室的重視，居畫壇正統地位。以金陵八家、「四僧」、新安派爲代表。除此，王時敏、王鑾、王翬、王原祁四人與吳歷、惲壽平，合稱「四王吳惲」或「清初六家」，以臨古的藝術爲主，實踐中積累了較深厚的筆墨功夫，在筆墨、構圖、氣韻、意境等方面，總結了一些規律性的經驗，尤其是發展了乾筆渴墨層層積染的技法，豐富了中國畫的藝術表現力。清代中期在康熙、乾隆年間，隨著全國統一，政權鞏固，皇室除了網羅一些專業畫手供奉內廷外，還以變相的形式籠絡一些文人畫家爲其服務。³⁶山水畫多屬「四王」派系，唯大寫意畫法則未在宮內傳佈。這一時期，最負

³³ 高木森著，《中國繪畫思想史》，台北：東大圖書，1992，頁 345。

³⁴ 參見同註 13，頁 121 - 122。

³⁵ 參見同註 13，頁 139 - 140。

³⁶ 參見葛路著，《中國古代繪畫理論發展史》，上海：上海人民美術出版社，頁 167。

盛名的山水畫家有唐岱、徐揚、張宗蒼、方琮等。他們帶入西洋畫的明暗、透視法，創造了中西合璧的新畫風，還培養了不少弟子，深受皇帝器重。清末，隨著封建社會的沒落衰亡，中國逐步淪為半殖民地半封建社會，繪畫領域也發生了新的變化。視為正宗的文人畫流派和皇室扶植的宮廷畫日漸衰微，而闢為通商口岸的上海和廣州，這時已成為新的繪畫要地，出現了海派和嶺南畫派。海派代表畫家有趙之謙、虛谷、任熊、任頤、吳昌碩。趙之謙和吳昌碩作為文人畫家，在大寫意花鳥畫方面有重大發展，他們繼承了前人傳統，並將書法、篆刻等藝術表現形式融於繪畫，以遒勁酣暢的筆力、淋漓濃郁的墨氣、鮮艷強烈的色彩以及書法金石的佈局，創造出氣魄宏大、豪邁不羈的繪畫藝術形象，兼之詩書畫的有機結合，為文人畫開拓了新的天地。³⁷

明清變革，並沒有割裂繪畫的傳統，清代仍然畫派林立，摹古、創新各行其道；文人畫、西洋畫也對宮廷繪畫產生了影響；隨著商品經濟的發展，文人還以畫為生、以畫洩憤，金石書法的剛健之風也溶入了繪畫。民間繪畫更加世俗化、商品化；作為中國古代繪畫的最後輝煌，清代繪畫已呈現出發生奇變的傾向，為近代中國繪畫的改革作好了準備。

五、民國以後

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。

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。³⁸

而相對於前述屬漸進式改革者之外，另有偏向以西方之法來力求傳統表現上的突破激進式改革者，仍不脫中國傳統山水畫的思想及工具的規範。其目的不外乎想藉新式觀

³⁷ 參見同註 13，頁 221 - 230。

³⁸ 行政院文化建設委員會，視覺素養學習網：<http://vr.theatre.ntu.edu.tw/fineart/chap17/chap17-03.htm>。

念及技法來擺脫舊傳統表現形式的框束，而能使傳統山水畫走向現代化，在表現手法及媒材的應用上，拓廣了山水畫的表現形式，開創出山水畫的另一種表現的可能性其中以劉國松為代表。

台灣的山畫發展一方面朝國際化的藝術潮流邁進，另一方面台灣意識亦逐漸高漲。在國際化的藝術潮流之下，水墨畫的處境相形趨於弱勢，似乎處在一種養精蓄銳的潛伏狀態，山水畫的發展多也只能於國際潮流之外自成體系來發展。而本土意識的高漲，使得以台灣鄉土寫生為題材的山水畫創作再度興盛，但風貌各家都有不同，如許文融、張韻明、江明賢等。文人山水畫的發展依然不斷，李義弘、倪再沁、于彭等人，多各具特質，各以不同的表現形式呈現文人畫的多樣風貌。而結合西方思潮力求突破的山水表現仍有所發揮，抽象方面有李安成、劉平衡等人的山水畫表現；羅青、袁旅的後現代山水畫表現形式亦令人印象深刻。台灣山水畫的發展，至今實已呈現多元的面貌，正如台灣的島嶼文化般，綻放出各式各樣的山水畫形式表現。

從山水畫審美意象之萌芽至藝術領域自然審美觀的成熟，魏晉至中唐三百餘年，由山水審美蛻變為成熟的山水畫，自劉宋至五代的五百餘年，在山水詩歌之催化下，自山水審美的濫觴至山水畫成熟，總共跨越了七百年的時空，期間亦孕育水墨畫自無到有之波瀾壯闊之歷史，至近代山水畫仍不斷有令人驚艷的表現與創新。自此，山水畫包含濃厚筆墨人文內涵，伴隨文人審美意識增長而一躍而起，壓倒此前曾輝煌六百年之人物畫，成為中國繪畫藝術中獨樹一格，頗富代表性之文化藝術。

第三節 歷代林木表現法之演變

中國傳統水墨畫中以山水畫佔極重要的位置，山水畫中的山石間常以樹為潤飾補強，而樹更可活潑畫面空間、造形、線條、色調的變化、為畫作注入生命力，甚至有些作品前景即矗立奇勢老樹幾株，成為山水畫的主題，亦有些作品以樹的位置來導引整個畫面之動線，樹在中國山水畫中實已超越「樹為山衣」的重要性、缺了樹就少了生機，林木儼然是山水畫中重要的一部份。

一、五代之前

(一) 上古時期至漢代

林木於上古時期為原始居民生活所需，如架木為巢或鑽木取火，甚至糧食蔬果，均

與林木關係密切。然於新石器時代，難以找尋直接之林木畫蹟，而可由或為甲骨文前身之金文中見其端倪。金文之「豐」字繪一莖三穗，以示豐收之意。是以引證有文字畫之時，亦必有樹木畫。而金文之圖畫文字，均由更具體之圖畫演變而來，此時必早於皇帝時期，甚而可上溯至新石器時代前期。金文所代表者，包括日常器物、雲龍、鳥獸、龜蛇，然而草木亦描繪自然景物者。是以中國之林木畫亦應源於此時期。³⁹

漢代最重要的繪畫遺產為畫像磚與畫像石。其中畫像石內容題材豐富生動，如天像神話、樂器舞蹈、神鬼迷信、歷史故事等，其中亦有許多林木之圖畫資料。早期畫像石畫像磚中的人物明顯大於山林，線條與形象簡化到了極點，近乎於符號性的表達，表現極具觀念化，描寫技法尚未純熟，但與山岳描寫比較，樹木描寫可謂更具寫實感，在風格形念上，各地造型略有差異，大致而言呈現共性的因素多，樹形結構與樹幹肌理多用線綿密，富有動感和裝飾意味，有別於秦漢早期那種樸拙、粗、簡，直書寫意、剛健豪放的風格特徵。⁴⁰

徐州市西郊韓山漢代豎穴洞室墓裡中的圖案，用粗線條刻成一樹形，其圖案寓意長青樹，為最早的漢代畫像石，自此可謂最早林木作品的呈現。以《弋射圖》【圖 1】來看，當時的創作者已開始注意到空間的表現以及現實情境中人與環境的關係。《樹、射鳥畫像》【圖 2】中樹的姿態開始被無意識地向寫實方面拉近，樹與人物的關係較趨近正常比例。此時期的「樹」依然以充當宗教祭祀的象徵符號為主，題材以長青樹、連理樹、扶桑木為多。從這些樹的形象中可察覺樹從一開始便被賦予了豐富的文化內涵。⁴¹

在山東沂南地區出土的畫像磚、畫像石中所見樹形樣式，其造形特徵和風格與河南南陽地區的有著承傳關係。在畫像石中呈現了長青樹和月亮。長青樹是先秦和西漢早期在各地瓦當、畫像磚中經常出現的樹形符號。其樹形樣式的表現手法與河南南陽用的有共同之效，都呈平面幾何型，輪廓和內部結構採用直線、弧線畫出，如魚骨狀帶有原始象徵手法和裝飾意味，線條剛健、豪放、粗簡。畫面佈局都是在二維的平面空間中展升，簡潔疏朗，物象鮮明醒目。其代表代表作品有：山東沂南出土的《控馬射獵圖畫像石》【圖 3】、《獸、人物、連理樹畫像》【圖 4】、《六博遊戲、樹畫像》【圖 5】，山東嘉祥武氏祠出土的《樹下停車控馬畫像石》【圖 6】、《龍、獸、人物、大樹畫像》【圖 7】、《孔子見老子、麗姬故事畫像》【圖 8】。以上作品中以扶桑木、連理樹等長青樹為素材，具文化象徵符號與審美的內涵，與人的生活相關聯，圖像中以樹為主體展開富有生活氣息的畫面，又隱含祥瑞、多子的文化內涵。綜合上述，漢代各地的畫像石、畫像磚所見的

³⁹ 呂佛庭著，《中國書畫源流》，台北：華正書局，1986，頁 10 - 20。

⁴⁰ 參見陸彬著，《淺析漢畫像石藝術的產生》，福建論壇(人文社會科學版)，2008，S2，頁 31 - 32。

⁴¹ 吳自立著，《漢代畫像、磚中的樹形圖案》，文博期刊，1998，第五期，頁 48。

樹形可見中國秦漢審美意識之演變，由自然生命崇拜的象徵符號趨向再現藝術形象，由象徵的表現手法趨向感覺寫實的視覺真實，由幾何型趨向弧線型的表現手法，由剛直粗簡趨向雕飾的追求，由單一樣式趨向多種樣式的視覺形式的變化，由單株表現趨向群體視覺角度的擴展。⁴²

（二）魏晉南北朝至隋唐

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，如東晉顧凱之畫作《女史箴圖》【圖 9】為傳世鉅作，其中林木造形筆觸明顯較前朝進步。張彥遠《歷代名畫記》第一卷《論畫山水樹石》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，若錮飾犀木節，或水不容泛，或人大於山，率皆附以樹石，映帶其他，列植之狀，則若伸臂布指。⁴³

「女史箴圖」第三段「道罔隆而不殺」中有山岳、飛禽、走獸(虎、兔)，圖中呈現三種林木表現法：中間之樹葉以介字描，右側樹之葉以楓葉描，左側使用重疊弧狀以示叢林，此法異於漢代樹法，且前兩種筆法現今仍沿用。⁴⁴

隋唐之際為中國山水畫形成時期，此時的山水面有兩種風格，一為青綠重彩；另一種是水墨。青綠重彩在隋唐占據主流地位，最為著名的應屬大小李將軍。盛唐時期則是以水墨為主的山水畫興起。而其中的林木表現也因各家特點繁多而漸具多樣面貌。展子虔《遊春圖》【圖 10】是現存最早的山畫，此圖由於年代過於久遠，原本沉重的顏色已脫落許多，畫面中皴法雖尚未形成，但已克服了魏晉時期「人大於山」、「水不容泛」及植物「伸臂布指」的技法難題。畫中樹木刻畫已掌握近大遠小的透視規律，其用筆已突破魏晉時期「春蠶吐絲描」的基礎，可看出行筆輕重、粗細、頓挫、轉折的變化。

明代鑒賞家詹景鳳曾對《遊春圖》中的技法運用做了精闢總結：

山上小林木以赭石寫幹，以沉靛橫盧籟。大樹則多勾勒，松不細寫松針，直以苦綠沉魚。松身介面兩筆，直以赭石填染，而不能松麟。⁴⁵

⁴² 同註 41。

⁴³ 同註 20，頁 37。

⁴⁴ 鈴木敬著，魏美月譯，《中國繪畫史(上)》，台北：故宮博物院，1987，頁 55。

⁴⁵ 明·詹景鳳，《東圖玄覽》，引自李倍雷著，《中國山水畫與歐洲風景畫比較研究》，北京：榮寶齋出版社，2006，頁 23。

唐代張躁提出「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，水墨山水畫的迅速發展，使得這一藝術形式逐漸成爲山水畫的主流。當時有許多善畫水墨山水的畫家，其中以張璪、畢宏等人最爲著名，《唐朝名畫錄》記載：

張藻員外，衣冠文學，時之名流，畫松石、山水，當代擅價。惟松樹特出古今，能用筆法，嘗以手握雙管，一時齊下，一爲生枝，一爲枯枝。氣傲煙霞，勢凌風雨。槎枒槎婭之形，鱗皴之狀，隨意縱橫，應手間出。生枝則潤含春澤，枯枝則慘同秋色。其山水之狀，則高低秀麗，咫尺重深，石尖欲落，泉噴如吼。其近也，若逼人而寒；其遠也，若極天之盡。所畫圖障，人間至多。今寶應寺西院山水、松石之壁，亦有題記。精巧之跡，可居神品也。⁴⁶

又云：

劉商官爲郎中，愛畫松石樹木，格性高邁。時有畢庶子，亦善畫松樹水石，時人云：劉郎中松樹孤標，畢庶子松根絕妙。⁴⁷

唐代畫家有著濃厚豐富的畫松情結，松柏成爲唐代山水畫家所喜愛的題材爲後世造成了深遠的影響，並與儒家道德理想緊密地聯繫在一起，加上同時代詩人的大力歌頌和以文人爲主的官員對畫松的參與，使畫松成爲一股潮流。爲了突出松樹各方面的特點，需對松樹本身進行細致的觀察，隨著觀察的深入以及充分地表現所見物象，使得繪畫漸爲豐富，加之畫面中對松樹的生長環境也需刻畫，因此帶動了與畫松相關的石法、水法的發展，所以唐代水墨山水的真正形成，也有可能是早期以樹爲主體，石、水等環境爲輔，進而統一揉合爲整體。⁴⁸

二、五代至兩宋

（一）五代

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。

⁴⁶ 唐·朱景玄，《唐朝名畫錄》，引自《景印文淵閣四庫全書·御定佩文齋書畫譜》，台北：臺灣商務出版社，1986，頁18。

⁴⁷ 同上註。

⁴⁸ 胡飛鵬著，《中國山水畫中「樹」形象演變綜論》，陝西師範大學，2007，頁10。

荆浩所著《筆法記》，為中國後世山水畫理論奠定了基礎，他強調山水畫必須掌握對象的氣質，此乃所謂：「真者氣質俱勝。」⁴⁹他強調山水畫不僅要得其形似，更要以對象本質中的氣韻和性情為追求目標。荆浩長期生活在太行山的崇山峻嶺之中，對北方山勢認真觀察體會，他利用大量的皴法，表現了北方山川的氣勢。《雪景山水圖》【圖 23】樹身以白粉代墨繪成，枝幹挺勁樹皮瘦硬，即如其自提詩文：「筆尖寒樹瘦，墨淡野雲清。」⁵⁰

（二）宋代

北宋山水畫在技法上仍著重寫生，一方面提倡「形似」、「格法」，一方面卻又反對摹倣前人和筆墨之繁瑣。而當畫院的主持者和一般院人正高倡「形式」、「格法」刻意求工的精神時，差不多與其同時也出現了一部分文人士大夫以詩餘墨戲之遺興態度來進行作畫的風氣。並且這種風氣之聲勢也大有與畫院精神相抗衡之勢。⁵¹雖然院體畫與文人畫兩股力量拉扯，不過大體上藝術精神多脫離實利方面而趨於出世無我之理想，在繪畫技法上不僅注意形式色彩，且趨重於氣韻理趣，不專為實用之裝飾，且耽於自然之玩賞。⁵²當時的山水畫進一步完善了「圖真」的繪畫理念，繼承了五代時期北方畫派的風格，多表現北方的地域特色，注重山水的體量質感在畫面中的傳達。山水畫發展到南宋時期，出現了水墨蒼勁的院體山水畫風，其剛性線條和下筆猛烈的大斧劈皴特色鮮明，構圖多為一角特寫，上不留天，下不留地，尤其是畫面上所反映的精神狀態與北宋截然不同。南宋院體山水畫傳承了北宋山水畫的筆墨體系，並將其運用到南方景致的描繪中。在造境置景上，由北宋的繁滿走向簡約。「劉李馬夏」是南宋院體山水畫的代表人物，李唐在師法李成、範寬的基礎上，根據自己生活的地理環境創造出了「斧劈皴」，開創了南宋院體山水畫的新面貌，馬、夏則在李唐的基礎上開創了「邊角之景」，將水墨蒼勁而清新明潤的南宋山水畫推向高峰。⁵³

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，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。

郭若虛《圖畫見聞志》曰：「畫山水唯營丘李成長安關全華原範寬至妙入神，才高

⁴⁹ 參見同註 19。

⁵⁰ 雄獅編委會著，《中國美術辭典》，台北：雄獅圖書，1989，頁 104。

⁵¹ 李浴著，《中國美術史綱》，台北：華正書局，72 年，頁 242。

⁵² 俞崑著，《中國繪畫史》，華正書局，73 年，頁 164。

⁵³ 參見同註 16，頁 68 - 69。

出類，三家鼎峙，百代標程。」⁵⁴在三家之中，李成畫林木為當時第一。《圖畫見聞志》又提到：「煙林平遠之妙，始自營丘。畫松葉謂之攢針，筆不淡染，自有榮茂之色，夫氣象蕭疏，煙林清曠，毫鋒穎脫，墨法精微。」⁵⁵

李成的畫筆墨精微，趨於精細，形式上擅長以「平遠」的取景方式來描繪景物，格調上以優雅文秀取勝。李成偏愛寒林題材，以精細的筆觸描繪著枝態各異的樹幹、斑駁的樹皮、向上伸展如同鹿角或向下盤曲好像蟹爪那樣的枝條，在其敏銳的觀察力下，不起眼的細節也能夠被抓住。李成將他對山林泉石自然景觀的情感，藉由筆墨，流露真情，故他的山水畫不但是其高孤性格及內心情感的代言，其寒林山水的野逸蕭疏意境，也開啓後代文人畫風。

巨然原是南唐時代南京開元寺和尚，常以比較禿拙的筆，隨著山巖的斜坡，畫下一筆一筆往兩邊斜披下來，表現土壤或岩石肌理質感的線條。《層岩叢樹圖》【圖 19】表達一叢一叢的樹林外一層一層堆疊的山巖。右下角，在草叢中有一條被人馬踏出的小徑，彎彎曲曲通向樹林深處，引出了叢樹的主題，也借著向上盤曲的路象徵出人們對山巖的嚮往。

范寬，陝西華原人，筆力老健，描繪的作品氣勢雄偉而風格獨樹一幟，是宋朝山水畫發展成熟的先趨。范寬《谿山行旅圖》【圖 26】，畫中雄偉的山勢為人稱道，而坐、臥、偃、仰的老樹、直指天際的針葉林、盤踞高峰的密林皆有別出心裁的表現。畫樹幹粗壯，盤根錯節，枝桠參差，生動的表現出生長在堅硬的岩石表層，飽經風霜的老樹的自然生態，除豐富了筆法與造型變化外，也引觀者視覺動線順勢向上，瞻仰氣勢凌人的主峰。

郭熙，河南人，不僅在山水畫有諸多創造，還將自己繪畫藝術的經驗和心得做一總結，寫下了山水訓、畫意、畫訣、畫題四篇極有價值的畫學理論，後由其子郭思整理補充，題名為《林泉高致》。郭熙的《早春圖》【圖 29】畫面中心挺立兩株雪融後之喬松，與一株墨點闊葉樹，樹幹雙鉤，筆法粗細變化甚大。寒林加橫枝，展布接近弧狀，或俯或仰，疏朗優美。松針淡於枝，攢針近於輪狀，通幅點綴「蟹爪樹」，內蘊綿勁，河谷上方，多奇木橫空，遠山峰頂小樹，點綴數筆橫葉，亦苔亦樹。

馬、夏皆師李唐，相近而不全似，馬擅以戰掣筆意，夏則直勁簡率，並從李唐的筆法基礎上，發展出墨瀟淋漓的韻味。其《溪山清遠》【圖 41】中樹法法自李唐晚年風貌，樹幹用雙鉤，枝以單筆，葉則前濃後淡點繪，均能掌握樹之特色，其畫法「主張脫落實相，參悟自然，筆簡意遠，遺貌取神。」⁵⁶

⁵⁴ 宋·郭若虛著，《圖畫見聞志》，北京：人民美術出版社，2004，頁 20。

⁵⁵ 同上註，頁 21。

⁵⁶ 中國美術辭典編輯委員會，《中國美術辭典》，台北：雄獅圖書，1993，頁 139。

綜觀上述，五代至兩宋可謂高手輩出，畫法繁多，有范寬之沉重內斂，有郭熙鋒芒畢露之筆，有夏珪之豪放，有巨然常用之介字點、胡椒點，可謂百家爭艷，畫法盡出，登峰造極，其後之元、明、清朝雖亦有畫樹名家，但難出其右。⁵⁷

三、元朝

元代山水畫是山水畫史上又一個高峰，「元四家」基本上代表了整個元代山水畫的最高成就，對後世山水畫的發展甚大，被後世學者認為是承襲董巨江南風格。另一個重要畫派是以曹知白、朱德潤、唐棣、姚彥卿為代表的「李、郭傳派」，他們主要承襲李成、郭熙的風格。而元畫在整體上是以趙孟頫強調的「古意」繪畫觀念所統一的，曾云「作畫貴有古意，若無古意，雖工無益。」⁵⁸趙孟頫的「古意」主要是指晉、唐、五代、北宋時期的畫風，受儒、道精神支配的傳統文人更多的傾向於中庸平淡，所以南宋水墨蒼勁的院體山水畫風，因風格特徵和歷史年代不夠久遠而被排除在「古意」之外。元代山水，並不是簡單的復古與摹古不化，而是將師法傳統與造化及注重用筆的書寫性完美地融為一體，影響力直至今日。

清代王原祁《麓台題畫稿》提到：「元季趙吳興發藻麗於渾厚之中，高房山示變化於筆墨之表，與董巨米精神為一家眷屬。以後黃王倪吳，闡發其旨，各有言外意，吳興，房山之學見祖述，不虛董巨二米之傳，其信淵源有自矣。」⁵⁹從中可以看出王原祁認為元四家的風格均出於以董巨二米為首的南宗畫派。

趙孟頫，浙江吳興人。所倡書法入畫，影響後世甚鉅。《鵲華秋色圖》【圖 52】中兩山之間錯落楊樹、小松及不知名的雜樹，遠處一排杉樹，固然一派滋潤，但也見有些樹木，葉已略脫，枝樹明明可見；葉子染紅染黃，顯現秋意。其林木畫法巧中求拙，以不經之筆法為之，仍不失工整，其枝幹裸露，枝測天夜之筆法可回溯至五代宋初董源畫法。

倪瓚，字元鎮，號雲林子、幻霞子等，擅長畫水墨山水，宗董源，兼學荆浩、關仝。作品多取材於太湖一帶景色，意境簡疏荒寒。《六君子圖》【圖 67】繪坡土上六株樹木勁挺列植。湖面寬闊無波，江上崗巒遙接還空。氣象蕭索清曠。六株樹分別為松、柏、樟、楠、槐、榆，都是良材，因此有勉勵後進的意思。

王蒙為趙孟頫外甥，擅山水，師法唐宋諸家，以董巨為宗。其畫作中樹木繁密的特點，能在北宋山水畫的樹中嗅出相似的氣息，樹幹往往用粗重的焦墨寫出，用筆加強了

⁵⁷ 謝榮源著，《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，1990，頁 32。

⁵⁸ 趙孟頫，自跋畫卷，引自徐建融著，《元明清繪畫研究十論》，上海：復旦大學出版社，2004，頁 52。

⁵⁹ 清·王原祁著，《麓台題畫稿》，引自潘運告，《清人論畫》，長沙：湖南美術，2004，頁 58。

書寫的美感，而樹形卻不失嚴謹。松樹在王蒙的畫中是最常見的元素，他畫的松樹往往高聳挺拔，象徵自己清高正直的人格品質。王蒙的早期作品《溪山風雨圖》【圖 60】，在十開的冊頁中，學習董巨畫風與李郭畫風的各占一半，其中一幅中近景坡地上立著三棵松樹，學李郭的蟹爪老樹，出枝用筆尖穎，老藤纏繞在松樹的枝幹上，取李郭之樹形，而樸素淡雅的韻味卻是王蒙自己獨有的。⁶⁰

吳鎮，嘉興人，與黃公望、倪瓚、王蒙合稱為「元四大家」。其畫作《雙松圖》【圖 68】實為檜樹，從樹皮紋路及樹葉組織形態可分辨之。圖中雙檜獨占前景地位，在畫面中具有傲視群物的獨特性，畫者以細膩的筆墨變化來表現樹木細節上的真實感，樹幹拔地直立上長，及至半樹則扭列曲折，且始分歧枝，樹枝如枯骨外展，向下壓抑後又條起上揚，樹身佈滿樹洞，樹洞有圓形、弧形，樹葉不多卻生機盎然，展現能屈能伸堅韌的生命力。

四、明清

（一）明代

中國封建專制社會體制進入明代以後，面臨著種種內部和外部的深重危機，城市工商經濟迅速發展，形成了一股強大的市民思想和浪漫主義思潮，使傳統倫理道德規範和價值觀念發生了深刻而重大的轉變，此一轉變也深刻地影響了明代的繪畫藝術。

鄭午昌《中國畫學全史》云：

明代山水，競相模仿，其畫要皆有所師法。自明初至嘉靖間，近嫌元季畫風放逸，而遠喜南宋院體整美。學者往往宗法劉李馬夏；其師董，米及元季四家者，雖亦有人，然多無大名……既至崇禎中，有董其昌、陳繼儒輩，複以其崇望碩得，大張旗鼓於後。於是遠而荆、關、董、巨，近而黃、倪、吳、王之畫派，複代馬夏畫派而大勝。⁶¹

這即是明代山水畫發展的大致情況，包括崇尚院體的浙派，與推崇文人畫的吳派。從對樹專項研究而言，明代畫家項聖謨具有代表性。陳傳席在《中國山水畫史》中對他的風格做了概括：「他的畫有兩點最足稱道，也是當時其他人所不及的。其一是強烈的政治色彩，他用畫反映民間疾苦，寄託對人民的同情和對明王朝的忠貞。其二是極其嚴

⁶⁰ 同註 48，頁 12。

⁶¹ 鄭午昌著，《中國畫學全史》，上海：上海古籍出版社，2001，頁 285。

謹的的畫風和寫實態度。在明清畫壇盛行的董其昌理論，強調作畫旨在自娛，既反對為政治服務的政治內容，又反對過於認真的創作態度。所以項氏的畫雖然高妙但未能形成一代主流，然而他的藝術成就是無法抹殺的。」⁶²項聖謨廣益多師，師法歷代名畫之所長，家中收藏的名畫甚多，「項孔彰山水全師北宋，兼善寫生，尤善畫松，故明時項松之名滿東南。」⁶³《大樹風號圖》【圖 110】、《王維詩意圖》【圖 111】為其主要代表作。事實上，將「樹」形象作為一種更加深刻的意象加以表現的畫家並不多見，而在歷代山水畫中我們也幾乎找不到像項聖謨那樣運樹及神的表現手法。由此可見，將樹作為應景點綴似是人皆可為的平常之筆，但將樹作為一種有深層寓意的意象恰切地寫進畫面來表現一種情懷和審美情趣，卻不是一般畫家所能做得恰如其分的。⁶⁴

（二）清代

清代山水畫是中國古代山水畫史上的最後一個高峰期，此時出現的山水畫流派眾多，風格各異，影響最大的有以王時敏、王翬、王鑾、王原祁為主的「婁東派」和「虞山派」；有被稱為「四僧」的石濤、朱耷、石谿、漸江，還有以龔賢、陳卓為代表的「金陵八家」。清代也是一個在山水畫理論和山水畫技法研究方面集大成的時代，對歷代的畫法作了系統地盤點總結。在山水畫方面，《芥子園畫傳·山水卷》是清代至今都很有影響的一部山水畫繪畫技法圖譜。

龔賢所處的時代背景是明末清初，當時的中國社會正面臨著重大變革，這個時期文人畫仍居繪畫領域中的主流，但文人畫體系內部在藝術思想、創作態度、藝術風格上已出現了新的變化。龔賢畫樹中，點葉墨法最為精彩，他的墨樹樹法大都渲染五六遍以上，乃至七遍八遍，其墨色層次分明，黑而不塞，渾而不濁。墨葉畫法步驟極強，其積墨形式大多為由濃到淡。《龔半千客徒稿》中對墨樹的繪製過程描述地很詳細：

一遍濃，二遍淡，三遍又淡，（先濃後淡）則不掩，先淡後濃是大病。點濃葉法，遍遍皆要上濃下淡，然亦不可大相懸絕。一遍用含漿法，上濃下淡，自上點下。點完不必另和新墨，即用筆中所含未盡之墨，依次自上點下，與初遍或出或入。若所含之墨已幹，將預先和成淡墨稍茹一點於毫內。二遍已覺參差煙潤，有濃林之態矣。若只點晴林，再幹筆似般似染籠罩一遍。若點煙林朝林，三遍即用濕墨將前二遍精神合而為一，望之更為藥蔚。朝林者露林也，故宜帶濕。然此三遍只

⁶² 陳傳席著，《中國山水畫史》，天津：天津人民美術出版社，2001，頁 386。

⁶³ 同上註。

⁶⁴ 高居翰著，《氣勢撼人》，上海：上海書畫出版社，2003，頁 64。

算得一遍。若成墨猶不甚濃，故四遍仍用一遍墨上濃下淡，自上點下。五遍仍用四遍筆中未盡墨，參差加點一層。六遍仍以淡墨籠罩之。大約一遍為點，二遍為效，三遍為染，四、五六遍仍之。如此可謂深矣濃矣濕矣。然又有一種吃墨紙，至五遍仍不見墨，故又用六遍焦墨點於最濃之處以醒之……此中非濃淡燥濕得宜，無有不成一片者。⁶⁵

《龔半千客徒稿》要求墨色由乾到濕，由濃到淡，這樣才能畫出層層清晰，層次豐富的畫面，而樹身則採用留白法，形成黑白對比，叢樹的組合形式也是以常見的四種點葉組合(扁點、松針葉、墨葉、散墨葉)再加上雙勾葉組成。

對於樹叢與樹叢之間前後關係的處理，龔賢則用不同形狀的樹葉穿插，形狀不同的墨葉深淺組合，產生出一種空透感，豐富了畫面層次。龔賢在山水畫理論上形成了自己的獨道見解，創造了「前無古人」的表現形式——「黑龔」山水林木法，為山水畫的發展做出了巨大貢獻，對後世山水畫的發展革新起到了重要的傳承作用。⁶⁶

明清山水畫，特別是清代山水畫對後世有著直接的影響，近現代的很多山水畫家，如黃賓虹、傅抱石、黃秋園等，從各個方面不同程度的吸收了清代各個流派的風格特點，發展出自己的獨特之繪畫風格面貌。通過對傳統山水畫中林木的演變研究可得知：雖然中國清代以前文化環境相對封閉，但山水畫的發展靠著自身的內部動力，在不斷的自我完善和發展，並且沒有停止和放慢的跡象。至清代，風格形式更為多樣，甚至超過了以前的任何一個時期。

五、近代

二十世紀中國的發展可謂是天翻地覆。在此之前沒有哪個時期可與這一時期中國所經歷的變革相提並論，此次變革從根本上改變了中國延續幾千年的傳統政治經濟文化制度。山水畫的產生與中國傳統文人士大夫的世界觀聯繫密切。

山水畫是士大夫階層厭倦世俗政治紛擾、逃離喧囂塵世的最好的精神家園，這一藝術形式可以提高文人超邁凡俗的情懷。然而在建國之初，不單是山水畫，即使是表達文人乃至世俗趣味的花鳥畫，在提倡科學、現實、人定勝天、今定勝昔的審美標準前，似乎在一時間都失去了在新時代存在的必要。而建國之初的繪畫審美趣味發生了一次劃時代的革命，古老的山水畫在全新的審美趣味引導下，走上了不同於以往任何一個時期的寫生造境與表現現實的道路。借鑒西畫寫生的原則，改變了中國山水畫在很長一段歷史

⁶⁵ 清·龔賢著，《龔半千客徒稿》，北京：榮寶齋出版社，1995，頁50。

⁶⁶ 胡飛鵬著，《中國山水畫中“樹”形象演變綜論》，陝西師範大學，2007，頁16。

時期內僅靠程式化來完成「造境」和塑造「丘壑」的任務。二十世紀雖然是個名家輩出，風格樣式多變的時代，但對於畫樹來說，由於「樹」在新時期已失去了以往能夠代表封建文人給與其的道德的、人格化的文化內涵，西式寫生為主的繪畫觀察方法取而代之，使其完全成為自然界中的一部分，並已徹底地融入到山水畫的寫生創作中。對筆墨更加敏感的紙質廣泛應用使得山水畫中樹的表現顯得更加自由隨意。在另一方面，西式的寫生方法使得筆墨又重新回到了為形象服務的位置上。二十世紀中國山水畫整體雖然精彩紛呈，但山水畫中的「樹」形象卻沒有太獨特的面目。⁶⁷

林木的演變經歷了「伸臂布指」的裝飾化階段、「圖真」的寫實風格與「寫意」的意象、西式的「寫生」階段。山水畫形成前的萌芽期，樹木描寫擺脫了神秘主義特徵，主要以均勻細緻的線描勾勒為主，形象簡單稚拙；隨著時代變化與技法進步，著重表現樹的自然形態和人文意識，出現了一大批以樹為主題的山水畫作品。第三階段，著重以筆墨本身之美來表現樹的意趣，以致形象完全為筆墨服務，不排除對樹木自然形態美的追求。最後階段時期山水畫中的樹作為純粹的自然物被使用，其表現技法並無突出成就，而是成為畫家個人獨具風格的繪畫象徵符號。

第四節 造形理論探研

本研究以探討中國山水畫中林木的造形與風格，以林木造形的變化、林木造形與意象的關係以及其基本構成為重要的核心標的，故在此應對造形的定義及其相關文獻進行探討，以期能了解造形發展上的觀念及相關的看法，增加研究的內涵，避免誤解及隱喻失當的情況發生。

一、造形的定義與本質

造形活動是人類有意識、有目的的造形行為，即透過某種造形材料及方法所造成的具體形式。探索造形首先應先由造形要素入手，此為任何造形活動不可或缺的因素，也是具像事物應具備的基本屬性，造形要素主要構成以形態、色彩及質感為主，透過這些要素使造形充份表露，並與其他造形有所分別。造形表達的形式是藝術家以獨到的觀察力與自身之藝術符號，將其生命力表現在作品上，其中包括對形的真義、概念化、美學內涵等形的創作方式。

⁶⁷ 同註 19。

（一）造形的定義

「造形」一詞實際上包含了兩層意義，一個是動詞的「造」，一個是名詞的「形」，也就是「造一個完全的形。」⁶⁸廣義而言，造形包羅人類有形的全部，是心物合一的活動，不論平面、立體、抽象、具象活動皆稱為造形義而官，是在整體形式中，以線形為主要符號所表現的視覺語言。因而，所謂的造形，係存在具體形態裡，包括過程、行為等一種有意志的創造形態，不論動態與靜態、平面與立體、抽象與具象等活動皆是。造形也必須使我們在視覺上、觸覺上、心理上得到某種程度的感受，此亦為造形的內涵。潘諾夫斯基（E. Panofsky 1892-1968）強調「造形」並非依種獨立存在的事物，而是形象的一種；易而言之，兩者密不可分。⁶⁹造形不但讓人知覺，且包含了感知空間裡所有的型態和邏輯。Henri Focillon於《造形的生命》提及：

造形不一定就是建築、雕刻、繪畫，只要各種技術可以彼此交換——不管權威有多大的決定性——造形在成長發展的領域裡就能成立，不單純的因為理智上我們希望造形的發展超越週遭的限制。⁷⁰

在中國傳統經典中所使用與「造形」概念相近的為「象」一詞。在《周易》中有關象的說法：「聖人有以見天下之賾，而擬諸其形容，象其物宜，是故謂之象。」⁷¹周易所稱之「象」是指卦象，也即以最基礎、最簡單的兩個造形元素「陰」、「陽」，互相重疊交錯變化，依此構圖法可得六十四個基本造型，以解釋宇宙間所有天文、地理、人事等現象。因此如從藝術之觀點來看，《周易》也是以簡馭繁，以最簡單之造形元素，形成不同造型圖象的基本原理。⁷²

在中國繪畫理論中，「造形」一詞最早出現於北宋的《宣和畫譜》：「…於是畫道釋像與夫儒冠之風儀，使人瞻之仰之，其有造型之悟者，豈曰小補之哉。」⁷³文中所提「造形」一詞，意指從畫像中之人物領會出所畫人物的風度儀表。宗炳《畫山水序》中所提「以形寫形，以色貌色也。」⁷⁴以圖畫之形寫真山水之形，以圖畫之色貌寫山水之色，

⁶⁸ 陳寬祐編著，《基礎造形》，台北：新形象出版事業有限公司，1993，頁6。

⁶⁹ Giulio Carlo Argan · Maurizio Fagiolo 著，曾培、葉劉天增譯，《藝術史學的基礎》，台北：東大圖書公司，1992，頁34。

⁷⁰ Henri Focillon 著，吳玉成譯，《造形的生命》，台北：田園城市出版社，2001，頁26。

⁷¹ 《周易》，引自楊天宇編著，《十三經譯注》，上海：上海古籍出版社，2004，頁150。

⁷² 劉思量著，《中國美術思想新論》，台北：藝術家出版社，2001，頁43。

⁷³ 宋，《宣和畫譜》，引自同註8，頁466。

⁷⁴ 同註6，頁583。

首開中國藝術創作之造形方式。以下將有關「造形」定義之相關論述整理列表如下：

表 2.4.1 造形定義之相關論述一覽表

出處	意義
呂清夫(造形原理, 雄獅圖書, 民 73 年, 頁 19。)	「造形」一詞在英文中找不到合適的原文, 但可見之於德文的 <i>Gestaltung</i> , 它是一個名詞, 其動詞是 <i>gestalten</i> , 他的字源是意味著完形(完全形態)的 <i>Gestaltalt</i> , 亦即完形心理學上探討的完形。
林崇宏(造型基礎, 藝風堂出版社, 民 84, 頁 6。)	造形是把握住物體現象的一種行為, 它與其週遭的環境和空間有關, 因此「造形」並不特別指出物體在何時、何處是向上或朝下的狀況, 最主要乃是指物體的外貌。因此凡是透過創作者思考的過程表達出可是可處之成形活動, 均稱為造形。
林銘泉(造型, 三民書局, 民 82, 頁 5。)	造形是一種人們意識的表達, 其形成過程係經由外界相關資訊的輸入, 並為設計師據以透過各種決策程序, 無論是具象或抽象的記號或符號, 運用各種有關的可行解決方式, 予以合理的系統化組合, 而產生所謂的形或形狀。
丘永福著,(造形原理, 藝風堂出版社。民 80, 頁 8。)	凡是透過視覺方式所表達的可視、可觸等知覺成形活動, 皆稱之為「造形」。廣義而言, 造形包羅人類有形的全部, 是心物合一的活動, 不論平面、立體、抽象、具象等活動皆稱為造形; 狹義而言是在整體形式中, 以線形主要符號所表現之視覺語言。因而, 所謂的造形, 係存在具體形態裡, 包括過程、行為等一種有意志的創造型態, 不論動態與靜態、平面與立體、抽象與具象活動皆是。

綜合上述, 凡經過創作者思考過程, 運用工具和材料, 在畫面中構造可以被指認的形象或圖形, 表達出之成形活動, 均稱為「造形」。

(二) 造形的本質

1. 造形基本元素

一切物體皆賦有形體, 當將其形狀歸納、抽象出來時, 即成為構形基本三元素: 點、線、面。經由點、線、面不同的運用與組合, 會呈現出各式各樣的空間視覺印象。畫面上的綜合體或題材, 都是依靠它們組織起來的, 就如同大小零件, 構築起機器一般, 各種配備情況與狀態, 決定著畫面構形的視覺效果, 挪動了一個元素的

位置，視覺印象會迥然不同。因此，隨意堆疊各種元素起來，是不能滿足美滿的構形，只有將它們組織在最有利的位上，選擇其最有利的配置，才能創造出有意思的圖形。⁷⁵

任何構形局部或總體，都要求具備形狀、空間與動態的特徵。而這些特徵，也都歸結為點、線、面三項要素的性質和表現能力。因此，深入了解和把握它們的空間特性、感覺印象以及各種組織狀態，是創作良好、新穎構形的根本。⁷⁶康丁斯基於西元 1926 年提出對「點、線、面」的觀念，在其觀點中，將點線面的地位確認為絕對的影響到構成形式的層次。⁷⁷在康氏的理念中，每個點線面出現在構圖中，會產生收縮、膨脹、互相吸引、互相排斥等效果，此為藝術創作者呈現於作品中所要表達的一股強烈的聲音與力量。以下就點線面的定義與特點一一介紹。

(1) 點的元素

a. 點的定義

點是體積趨近於無窮小的球的極限，(在平面上就是面積趨近於無窮小的球的極限)。點在空間中是零維測度的，它只定義位置，沒有大小之別⁷⁸。一幅圖像最基本的組成，是圖像中最細小的成份。它佔有長度及闊度中最基本的等分，並佔有畫面中最細小的面積。通過它在面積上和方向上的改變，會形成圖像各種的形成元素，如線及面等。一點有聚合和集中視線的意態，在視像中，它有提示及引導視線的作用。

b. 點的視覺特性

點是一切形態的基礎，是注意的中心。點具有各種不同的大小、形狀和濃淡，還會因鄰近的形體或背景、色彩與明暗的對比，而影響觀看者的心理和視覺。點的形質特徵取決於邊緣質地，其視覺心理效果也部分近似一定形質的短線或小面。點有實點和虛點之分。實點一般表現實體。虛點是形狀之間小面積空隙。其視覺效果有透氣感與空靈感。線上的兩端、線的交叉處、角的尖端、也產生不佔面積的虛點。其視覺心理效果近似實點，有集中感、凝聚感和吸引感。多點有序排列，可轉化為線。其視覺心理效果近似轉化後的線的感覺。多點相鄰、相聚、密集或重疊，可轉化為面其視覺心理效果近似轉化後的面

⁷⁵ 參見林品章著，《商業設計》，台北：藝術家出版社，1986，頁 12-13。

⁷⁶ 陸韜編著，《美術構形》，台北：大孚書局，1993，頁 71。

⁷⁷ 林崇宏著，《造型與構成》，台北：視傳文化，2007，頁 58。

⁷⁸ 同註 75。

的感覺。⁷⁹

2. 線的元素

a. 線的定義

現在幾何學上的定義，線是點移動的軌跡，具有長度與位置，而無寬度和厚度。但在視覺的表現上，它和點一樣，是具有面積和寬度的。線以長度為其重要的特性，因此唯有寬度比長度小時，才可以稱為線。⁸⁰

b. 線的視覺特性

直線表示靜，曲線表示動，曲折線則有不安定感。由於線是點移動的軌跡，所以線本身就具備了動的力量，同時基於它的形狀、方向、位置等變化而自身就可表現出一定的運動感，因此，現在造形設計上是極為重要的條件。⁸¹

(3) 面的元素

a. 面的定義

面有長寬而無高度，平面造形上，點、線之外的平面形象，都可稱之為面。面的形成因素在其形之輪廓，因此邊緣的形狀與關係決定了面的型態⁸²。

b. 面的視覺特性

面的視覺特性取決於面的角的尖端，多角面以其最尖角為優勢方向。無向面如正圓形面，其視覺心理效果偏於平衡感、安定感靜向面底邊較長而近似水平線的面，或中軸線近似垂直線地面，其視覺心理效果偏於端莊感、安定感，平靜感動向面底邊較短，近似斜線或角形的面，或中軸線近似斜線的面其視覺心理效果偏於傾斜感、不安感與運動感。面的形質特徵，取決於面的輪廓線的粗細和邊緣及內部質地。其視覺心理效果部分近似具體的粗、細線、光滑的線、粗糙的線或其他質地的線的形質面的縮小可轉化為點，其視覺心理效果近似點。較小面積的面有序排列，可轉化為線，其視覺心理效果近似粗線的形質。多面相鄰、連接、密集可轉化為更大面積的新的面。其視覺心理效果取決於新面的形構、形性、形向和形質的複合效果⁸³。

⁷⁹ 孫國輝著，《繪畫美與點線面》，《教育藝術》，黑龍江哈爾濱學院，2007，第12期，頁37。

⁸⁰ 參見林銘泉著，《造型（一）》，台北：三民書局，1993，頁55。

⁸¹ 參見邱永福著，《造形原理》，台北：藝風堂，1991，頁155。

⁸² 同上註，頁144。

⁸³ 同註22，頁38。

(三) 造形的要素與構成

1. 造形的要素

- (1) 呂清夫認為造形的第一個要素為形態，型態包括幾何形態和有機形態，它必須加入色彩、質感、動態、空間等要素才能成為造型，否則我們用「形態」去敘述物體內在的「結構」即可視的外形⁸⁴。
- (2) 楊清田認為造形一詞所表達的意義，不僅只是外觀、光影、色彩與質感等視覺上的品質，同時更深入到產品功能使用、製作方法與異議等層面探討。並提出十項具體的造形要素，包括客觀的形、色、材質等實質要素，也強調表現及心理性的要素：形、色彩、空間、光、運動、材料、物體、幻覺、抽象及現實性……等。造形要素基本上可以區分為兩部分，即「基本的要素」和「補充的要素」兩大類。造形之特性，歸納、區分如下：⁸⁵

a. 基本要素（物質要素）

- (a) 型態：包括點、線、面、體等要素。
- (b) 色彩：包括色相、明度（明暗）、彩度等內容。
- (c) 二材質（肌理）：含觸覺型與視覺型質感等。

b. 補充要素（非物質要素）

- (a) 空間：如平面空間、立體空間等。
- (b) 時間：指動態造形而言。
- (c) 其它：如方向、位置、重心等關係，或幻覺、抽象等感覺。

- (3) 陳國祥所發表的《建構與風格關聯型態》（Form Generation And Style Association）中，針對各風格的定位，提出一個統一性描述風格架構風格輪廓，該架構主要由造型元件、結合關係、網節處理、材料、色彩處理及質感等六項造形要素所構成，該六項造形要素分別定義為：⁸⁶

- a. 造型元件：包括元件使用的種類、使用的個數及象徵意義的關聯。
- b. 結合關係：包括在空間中使用的造型元件之各數與其相互結合之形式。
- c. 網節處理：包括使用在面上、稜邊和角上的不同網節處理之個數與類型。

⁸⁴ 參見呂清夫著，《造形原理》，台北：雄獅圖書，1984，頁 63。

⁸⁵ 參見楊清田著，《包裝造形的量感與形象傳達之功能研究－形象因與視相因的形象知覺》，台北：視傳文化公司，2003，頁 47。

⁸⁶ 陳國祥著，〈建構與風格關聯型態〉，《97 海峽兩岸暨國際工業設計研討會論文集》，台北：國立台北科技大學視傳文化，1997，頁 51 - 56。

- d. 材料：包括材料使用的種類、個數及其表面處理。
 - e. 色彩處理：包括色彩使用的種類、個數及色調的整體感（色彩印象）。
 - f. 質感：包括不同質感使用的個數、類型、紋樣特徵及觸覺感受。
- (4) 王無邪則於「立體設計原理」一書中提到，造形的構成元件可區分為概念要素、視覺元素、關係的元素、構成的元素等四類：⁸⁷
- a. 概念要素：包括點、線、面等四個要素。
 - b. 視覺元素：包括形狀、大小色彩及材質。
 - c. 關係的元素：包括位置、方向、空間及重心。
 - d. 構成的元素：分為稜角、邊緣和表面。

總括來說，造形之要素為形態、色彩與材質這三大項，其內容會因造形本體的性質而有所不同。

2. 造形的構成

構成即是一種美的關係的組成，用抽象的幾何形作有秩序的排列。構成的目的是創造有意味的形象並巧妙地納入預定的平面空間。廣義的構成，自由的構成在形象的創造和構成方式上，不作嚴格的規範。形象可以是抽象的，也可以是具象的。作為構成用的形象一種是單形，另一種是基本形。如構成只用一個單獨的形象或用幾個彼此不同的形組合，這些稱之為單形。由於單形孤立而突出，一個構成作品中不宜有過多的單形，否則，構成的統一性會受到損害。如需用幾個彼此不同的形構成畫面，就需要用組合、重複、重疊、透疊等構成手段，使之協調。基本形是指一些相同或近似的在畫面上反復出現的形。基本形的存在有助於加強構成作品整體感，形成協調的、有韻律的美感。⁸⁸

綜合上述基本觀念，造形的構成可歸納如下：⁸⁹

(1) 組合與分割

組合與分割為最基本的構成行爲。兩個或更多的單形或基本形組合時具有四種可能性：並置、分離、重疊、透疊。組合時應先考慮同類形、相似形的呼應聯繫。形與形的部分重疊、透疊能加強形象的親和力，或將彼此不同的形組合成新且大的形象，減弱非同類形之間的對比度，使其趨向和諧。空間分

⁸⁷ 王無邪著，《立體設計原理》，台北：雄獅圖書，1999，頁12。

⁸⁸ 盧沉，〈水墨構成〉，《美術研究》，1998，第1期，頁42。

⁸⁹ 參見林崇宏著，《平面造型基礎》，台北：亞太圖書，1997，頁136-184。

割是最基本的造形行為之一，它在設計領域，可以是為了給形象提供編排的框架，也可以視本身為一種富有個性的藝術語言，一種創作風格。如蒙德里安以後的構成藝術即非常理性的空間分割。在現代藝術中，常用空間分割的手法打破自然空間，把不同時空的形象組織在同一個畫面上。

(2) 位移

位移即是具有方向性的移動，如點線面之疏密，引導目標之位移作用，此形態的變化意涵生命之延續與進步。位移可說是衡量變化的一種準則，將已有形態分割錯開，由其變化而產生不同效果之構成畫面，如切斷的間隔依「遞增」方式組合，就會產生複雜多變的韻律；若是以幾何學的形切割再錯開，可獲美麗又富有變化之構成。

(3) 重疊

重疊乃是某一形態遮蓋了另一形態的某部份之意。重疊現象有多種，如在兩個或兩個以上造形間發生，或在一個造形的部分與部份之間也會發生，它可使平面的感覺衍生出空間感與動態感，另一方面能強化同性質之性格。重疊法運用得不同，會造成迥然不同的構成面貌，對構成的基本法則具有直接效益。

(4) 重複

重複是最簡易的構成方法。一個基本形的重複即可組合成一大片的面積，能產生穩定有序、節奏鮮明的美感。形的重複有兩種常用的構成法，一為「二方連續」，一為「四方連續」，運用具象或抽象之基本型，做出不同方向性或位置變化。此外，形態的重複大量應用於裝飾材料的設計，如花布、壁紙、地毯、瓷磚等。同一棵樹的葉子，同一品種的水果，一堆石子，這些皆是重複的例子。

(5) 錯置

錯置亦稱錯覺，其構成可採用透視法則的扭曲與紋理的交織兩種方式。前者是將透視法則扭曲，將形態原本之遠進高低等逆轉，後者是在任一透明材質上，繪製任一形態，如同心圓、粗細線條等，再相互重疊或交織，會產生動態的造形變化，並有疏密、遠近、凹凸等效果。

(6) 反置

反置的紋理會造成動人的視覺造成吸引力。其方法有二：一為位置的反置，此法是將形態的位置作上下、左右的互換或呈螺旋狀，另一方式則為色彩或黑白的反置，反置後能獲得與原貌不同之特別效果。

（四）造形之構成法則

無論平面造形或立體造型之創作，皆是經由造形元素的分析、組合並以實驗的精神探求造形的各種可能性，應用美感的形式原理，使造形內容更具特色，更能深刻且精準的詮釋創作之實質意義與生命。平面造形在視覺造形表達現象中，不再只是一個輪廓圖形而已，其內在的組合更是重要，也就是內涵應是心靈的知覺表達，其內在的心靈再透過外在的形象呈現，交互影響，相輔相成。

因本文側重於山水畫林木造型之探研，屬平面造形構成之範疇，以下就平面造型基礎元素之中點形構成、線形構成、面形構成此三項分類來闡釋造形之構成法則。

1. 點形構成

點是體積趨近於無窮小的球的極限（在平面上就是面積趨於無窮小的元的極限）。⁹⁰當一個點存在的時候，它是靜止的，二個以上的點並存時，會產生視覺動感；若大小不一的點排列在一起時，會產生不同視覺動向，如左右往返、由右而左、由左而右、循環的視覺動向等。點經由藝術家的內化轉換，融入生命力的詮釋後，可表達出許多意象。至於點形構成有下列幾種類型：⁹¹

（1）實點的線化與面化

點與點的靠近會形成線的感覺，若有效的靈活運用點的大小位置作為線的表現，將使點產生強烈的方向感。點排列整齊的集合，會形成面的效果。

（2）虛點

虛點是由周圍的某形包圍，其中留下空白的點狀，即為虛點。此種由實際圖形之外附加圖形的效果方式所形成的線、面感覺可稱為「消極圖形」。

（3）實點與虛點構成

虛實相生之效果常為造形所用之法，圖地關係可使實點與虛點增成視覺微妙的效果，其交互構成能夠呈現具有調性變化與漸層之節奏感。

⁹⁰ 陸韜編著，《美術構形》，台灣：大孚書局，1993，頁71。

⁹¹ 參見同註81。

此外，點的等間隔構成會給予我們井然有序的美感，但不適合表現強烈的印象構成；點的規律間隔構成時（把點的位置移動或作大小變化），視覺反應較強烈，且其構成方法較多，若能在某些級數的構成法則之中加上個人的詮釋，即能創造出獨特又有個性的構圖；點的不規律間隔構成則需謹慎的配置安排，否則亦呈現凌亂感。

2. 線形構成

線的種類很多，加上各種線的交互交替，使得線與線的組合更加具有變化。在造形上線的長度較寬度重要，線的種類有直線曲線，而線本身可區分為徒手畫的自由線與用規矩所畫之幾何線條，由於線的濃淡、粗細、長短不同，線所呈現的感覺亦不相同，如線的濃淡可造成前進感與後退感，線的疏密則可達到立體感，具有力的表現與移動感。此外，線是物體的具象化，有是抽象化表現的有力元素，本身具有強烈的「力」感，可產生許多變化的造形效果。線形構成有下列幾種類型：⁹²

（1）線形的面化

把線的長度縮小時，便具有點的效果，把線切斷為數截時，每一截也有點的效果。線的集合狀態也會成為面，如以垂直和水平直線構成，則中間可以感到一個造形的存在，此圖形面的效果已強過線的效果，也可以用曲線、斜線造成各種不同的面。

（2）粗細線的構成

粗線有力，細線柔順、銳利，兩者互相結合時，可產生遠近關係，細線有後退感，粗線則有前進感。此外，粗細線可產生立體感，亦即藉著明暗的手法來表現立體感。

（3）線濃淡的構成

濃淡牽涉到線的明度方面，濃度深者較為黯淡、淺者較為明亮，此與透視的原理一致。如果線的粗細或長短一致時，深色的線就比淡色的線更前進些，線條如果具有調子的變化，由明到暗或由濃到淡等，則在視覺畫面會呈現強烈的波浪或凹凸感。

（4）線的疏密構成

⁹² 同註 81，頁 139。

相同條件的線配置時，期間距的疏密變化排列，可產生不同的深度，排得密的直線，顯得距離遠，疏者距離較近。亦可採取等差、等比級數做適當的安排，以獲得更有節奏感的線形變化。

3. 面形構成

在平面造形的表現上，面的「位置」、「形狀」、「方向」等條件相當重要，比點、線更易表現出立體感、量感與生命力，但視覺效果卻沒有點、線來得尖銳。面有長寬無高度，平面造形上點、線之外的平面形象，都可稱之為面。面的形成因素在其形之輪廓，邊緣的形狀與關係決定了面的型態，在圖形應用上以顏色的明度、彩度、色相、質地感等構成特殊效果，雖在延展的速度與方向的變幻效率或輕快的流動性遠不如線的作用，但其實在性與穩定性皆大幅增加。面構成的類形如下：⁹³

(1) 圖地反轉的構成

視覺對象物之面形，謂之「圖」，圖周為空虛地區謂之「地」。「圖」具有清晰、前進、緊湊的形的特質，「地」具有襯托「圖」的作用，本身處於薄弱次要的地位，具有後退性質。圖地間相互為因果，視覺所凝視的部份為「地」，其呈現的形則為圖，反之亦然。圖與地反轉如應用得當，會產生良好的視覺效果。

94

(2) 重疊構成

兩個或兩個以上的面形，重疊或並置，使其產生空間感、透明感與錯視效果。也可運用純粹的幾何形之單位形，重疊產生，造出無數變化的新造形，重疊產生，造出無數變化的新造形。⁹⁵

以上這些形式原則綜之即成為統一性之原則，是美學所稱的「多樣性的統一」，它可消除呆板使之產生興趣；但若是多樣變化而毫無限制時，就會變得支離破碎，因此必以統一加以統率使之有相制相衡之作用。故統一性其重點即為在變化中規出單純，在複雜中保有統一。各種形式原則，均有其一定的自然表現形式。上述形式雖然重要，但畢竟美感的創作是創作者直覺的表現，並不能用某一形式或某一既定的理念所能表現的，所以創作之精神仍在於直覺與個人獨特理念的表現，只要能把握住統一中求變化與變化中

⁹³ 參見真鍋一男著，《基本設計 1：平面構成》，台北：藝術圖書，1982，頁 123。

⁹⁴ 同註 85，頁 144。

⁹⁵ 同上註。

求統一的相互運用，必能發揮其更高層次之效果。

二、完形心理學

德文Gestalt一詞可以被用為「形成」或「形狀」的同義詞，這個名詞具有兩種含義，一是作為事物的一種特性的「形狀」或「形式」。二是具有作為某種被分離的和具有「形狀」或「形式」。「Gestalt」一詞運用於心理學上則代表所謂「整體」的概念。一般而言，完形心理學學派於 1912 年在德國創立，他們強調心理學現象的整體性，認為心理現象的特性是神經系統內生理興奮過程的全体依存而具有動力的次序。因此任何研究均應該保留心理現象的原來形狀，盡量忠實而完備地觀察其特色。⁹⁶

而在藝術研究相關範疇中，安海姆（Rudolf Arnheim，1904）的完形心理學是近代對造型分析影響重大的理論之一。安海姆認為「表達是所有知覺範疇的最高熱望。所有的知覺都向表達的陳述提供它們的力量，以產生視覺的張力。我們已經注意形與色、位置、空間、光線等等的張力特質。事實上，我們是以『所有被察覺的形象都是動力的』，作為討論的開端，這個最基本的屬性也是在藝術上最有意義的，因為如果繪畫和雕刻不表達某種動力的張力，則他便不能表現出生命，以更嚴格的知覺的意義言之，表達是僅僅以張力為基礎的。」⁹⁷從安海姆的標準看來，藝術具表達張力，且此張力為視知覺能夠感知。

在完形的概念當中，成熟的藝術品能將畫面中的每一個事物納入一個結構的主要法則下，並非將事物彼此之間的特性，而是藉著互相比較，顯出個別的差異、個性。「完形」的整體中，每一個構成分子都是不可分割的。⁹⁸也就是說「部份之總和，不等於整體，因此整體不能分割，整體是由各部份所決定的，反之各部份也由整體所決定。」⁹⁹

從此角度來看，山水畫中的林木除單株形態外，皆為二株以上之組合形式，即便是苔點也會有並列，或是重疊的配置方式，並為構成山水畫中「完形」之重要元素，為畫面表達提供張力，進而形成視覺動力。

第五節 中國山水畫構圖之法則

一、構圖的意義

⁹⁶ 參見 Wolfgang Kohler 著，李姍姍譯，《完形心理學》，台北：桂冠出版社，1998，頁 6 - 12。

⁹⁷ Arnheim, Rudolf 著，李長俊譯，《藝術與視覺心理學》，台北：雄獅出版社，1982，頁 453。

⁹⁸ 劉思量，《藝術心理學－藝術與創造》，台北：藝術家出版社，1998，頁 40

⁹⁹ 同上註，頁 202。

「構圖」一詞源於拉丁語，其意涵為通過結構的組合方式使畫面的不同部分連結並構成一個有意義的整體。因此構圖涉及畫面中圖形、色彩、肌理等造型因素的組織結構方式。¹⁰⁰構圖在繪畫藝術中具有重要意義，它決定著繪畫作品的構思是否能找到與之相適應的表現形式，決定著作者的情感是否能得以充分表達，決定著畫面形象的表現是否符合形式美的法則，因而在相當大的程度上決定著繪畫作品的成敗。

構圖的概念包含內容廣泛，古往今來說法多種多樣，但萬變不離其宗，以下便是各種構圖意義之說法。其一，在繪畫藝術中，構圖是對一定畫材在畫面中的組織和擺置，它將一定畫材的內部聯繫和外部聯繫制約於一定平面空間之中，使之產生一定的畫面效果。構圖在繪畫藝術中具有重要意義，它決定著繪畫作品的構思是否能找到與之相適應的表現形式，決定著作者的情感是否能得以充分表達，決定著畫面形象的表現是否符合形式美的法則，因而在相當大程度上決定著繪畫作品的成敗。¹⁰¹其二，不論在平面上還是在空間上對形體進行組合就是構圖問題。構圖規律符合辯證法的對立統一規律，構圖不僅是安排形象位置，形成畫面大的分割這一層面，還有更深一層面的意思，佈置發自形內的力量，製造畫面勢向衝擊力的對立統一，形成生命的律動，是畫面構圖的核心所在。¹⁰²其三，就繪畫來講，構圖就是作畫開始時，根據自己所選擇的主要題材和主題思想的要求，把所表達的形式、內容適當地組織起來，構成一個周密、協調、完美無缺的畫面。¹⁰³

綜合上述，構圖即及「構思畫面」，就是怎樣把畫面上的畫材安排合理的事情，既須符合人們的審美要求，又能表達構思者也就是畫者的主觀思想，以畫面為載體傳達給欣賞者畫家思想的一種形式。而此處所提及之構圖則專指中國山水畫之構圖形式，此形式藉畫面承載，為繪畫者道德品質、藝術修養、文化程度等因素共同作用之成果展現。

二、中國繪畫的構圖理論

中國傳統繪畫中，構圖亦稱章法、佈局，是山水畫創作中重要的一個環節，它是決定一張山水畫的好與壞的先決條件。¹⁰⁴我國最早提出繪畫構圖理論為顧愷之。他於《魏晉勝流畫讚》提及「……尋其置陳佈勢，是達畫之變也。」¹⁰⁵「置陳」即各種畫材在畫面上的位置，「佈勢」則是指畫材因不同位置而產生的氣勢分布。「置陳佈勢」的提出，

¹⁰⁰ 阿木爾著，《繪畫構圖課堂教程》，天津：人民美術出版社，2006，頁1。

¹⁰¹ 張志民、譚逸冰著，《中國山水畫構圖研究》，山東：山東美術出版社，2001，頁1。

¹⁰² 韓瑋著，《中國畫構圖藝術》，山東：山東美術出版社，2002，頁9-10。

¹⁰³ 金成著，《中國山水畫構圖》，吉林：長春出版社，1991，頁8。

¹⁰⁴ 呂雲所、呂璐著，《怎樣學山水構圖》，安徽：安徽美術出版社，2005，頁1。

¹⁰⁵ 東晉·顧愷之，《魏晉勝流畫讚》，引自同註8，頁42。

一語道破構圖型式之精神，顯示中國繪畫之創作一開始就由走向一條正確的道路。

南齊謝赫《古畫品錄》：「一氣韻生動是也，二骨法用筆是也，三應物象形是也，四隨類賦彩是也，五經營位置是也，六傳移模寫是也。」¹⁰⁶所謂「經營位置」即指繪畫的章法構圖。

唐代張彥遠《歷代名畫記·論畫六法》終將構圖之重要性推向極致。「至於經營位置，則畫之總要。」¹⁰⁷在繪畫多種形式要素中，構圖擔任主導作用，它是畫面宏觀的把握，將筆、墨、用色、寫形以各自的局部性納入章法的宏觀規劃中，每一個局部皆必須服從於整體的經營，至此發展顯示出中國繪畫構圖的基本理論已經形成。

王維《山水訣》：「凡畫山水，意在筆先。」¹⁰⁸指出下筆構圖前須使心與神會，物我合一之時才提筆作畫。荆浩在《筆法記》中指出畫山「遠則取其勢，近則取其質。」¹⁰⁹闡述了遠近表現的要求。

元代饒自然《繪宗十二忌》：「一曰佈置迫塞。二曰遠近不分。三曰山無氣脈。四曰水無源流，五曰境無險夷，六曰路無出入，七曰石止一面，八曰樹少四枝，九曰人物僵儻，十曰樓閣錯雜，十一曰滄淡先宜，十二曰點染無法。」¹¹⁰正指出了一系列構圖處理的詬病。

綜合上述，中國畫家對構圖的心理體悟，使得中國畫家對於形式和內容的統一有著天生的自覺，在中國畫家看來，一切構圖的法則是「道」的體現，虛實、疏密、開合起伏、均衡，黑白，筆墨等等都是道德觀念下的具體的體現，故而不遺餘力地開掘其意義，將其提升，極大地開拓了中國畫家細緻入微的審美力，體現了極為廣闊的內在審美。

三、中國山水畫構圖的美感規律

山川景物的構置與組合是否符合繪畫藝術形式美感的構成規律是一幅山水畫成敗的關鍵。優秀的畫家總是能夠在界定的平面空間透過巧妙的安排，使作品具有豐富和諧，完整統一的形式感，既讓人接受內容的啓迪，又使人得到審美的愉悅。¹¹¹構圖美規律的產生，並非人爲杜撰。它是人們長期在自然環境中生活實踐，對大自然內在各種真善美規律的體驗、感悟和認識，並通過主客觀的融合，在藝術實踐中將其歸納、提煉出

¹⁰⁶ 南齊·謝赫，《古畫品錄》，引自新文豐出版公司編輯群編著，《叢書集成新編》，台北：新文豐出版社，1985，頁96。

¹⁰⁷ 同註20，頁35。

¹⁰⁸ 唐·王維，《山水訣》，引自同註8，頁592。

¹⁰⁹ 同註21，頁150。

¹¹⁰ 元·饒自然，《繪宗十二忌》，引自同註8，頁691。

¹¹¹ 同註71，頁18。

來，用於指導繪畫創作的若干美感規律法則的總稱。它既可運用於繪畫創作之中，又可成為對繪畫品評的依據。¹¹²

古人仰觀俯察，發現宇宙萬物的基本規律原來是陰陽二氣相反又相成於太極之中，它是既對立又統一的規律。「一陰一陽」謂之道。「道」的學說對中國畫理論的形成產生了巨大的影響。最早以道論藝的當是晉宋之際的宗炳，他認為山水是道的顯示，「山水以形媚道」¹¹³畫家的創作目的就是要畫出山水中的道。欣賞山水要「澄懷觀道」，以超越諸物的心懷，看出隱於作品中的天地之道。由此可見山水畫的構圖可以千變萬化，其核心就是「媚道」，其方法就是整體變化、和諧統一。其基本原理和美感規律也含在下列一系列對偶的範疇之中。¹¹⁴

（一）賓主

賓主關係，即畫幅上的物象應有賓主之分。居於主位的物象是畫面的重點和核心，居於客體的物象是為襯托出主體而存在的。¹¹⁵唐代王維《山水論》云：「觀者先看氣象，後辨清濁，定賓主之朝揖；列群峰之威儀。」¹¹⁶在群峰列軸的山水畫中，賓主關係尤為重要，他是破除章法上憑證鬆散的關鍵。主賓之間，既不可平等對待，又不可各自獨立，其狀貌各不相同但又一脈相承，正如黃公望在《寫山水訣》中所說：「山頭要折搭轉換，山脈皆順，此活法也。」¹¹⁷總之，賓主及畫面的重心，有主題、副題、陪襯物，如此畫面才能顯出具有吸引力的焦點。讓欣賞者的視線隨者焦點而轉移到次要重新及其他陪襯物上。¹¹⁸

（二）呼應

呼應是指物象與物象之間的動態、氣勢、神情、意韻等的照應，是一幅畫中各部分彼此關聯的情勢交流，呼應貫穿於整個畫面的各部分。¹¹⁹一幅畫面上的景物，無論山石樹林房舍人物都應有相互呼應、彼此顧盼的關係山峰有賓主朝揖之意，樹木有互相倚斜之姿，煙雲有流動迂迴之勢，人物動物景物之間有情意之間有情意之間的聯繫。其中也包括大與小、輕與重、黑與白之間的關係，整體畫面相互依存，構成物象彼此連繫，彼

¹¹² 孫冰，《中國山水畫構圖的發展與創新》，東北：東北師範大學，2006，頁4。

¹¹³ 南北朝·宗炳，《畫山水序》，引自同註8，頁583。

¹¹⁴ 參見同註73，頁8。

¹¹⁵ 參見同上註。

¹¹⁶ 唐·王維《山水論》，引自同註8，頁129。

¹¹⁷ 元·黃公望，《寫山水訣》，引自同註8，頁697。

¹¹⁸ 袁金塔著，《中西繪畫構圖之比較》，台北：藝風堂，1987，頁27。

¹¹⁹ 鄒正洪著，《繪畫構圖學》，雲南：西南交通大學出版社，2006，頁133。

此顧盼。¹²⁰

（三）開合

開合關係如同文章的起承轉合。「開」是矛盾的展開，即「開局」，構圖局勢的展開，其勢向外伸張，使景得以鋪開，「合」是矛盾的統一，即「收局」，構圖的收攏，其勢向內聚攏，使景物相對集中。¹²¹清沈宗騫《芥舟學畫編》稱：「拆開則逐物有致，合攏則通體聯絡」。又云：「天地之故，一開一合盡之矣。自先合運世以至分刻呼吸之頃，無往非開合也。能體此，則可以論作畫結局之道矣。」¹²²清末鄭績《夢幻居畫學簡明》：「凡佈景起處宜平淡，至中幅乃開局面。」¹²³一幅畫在整體上要有一個大開合，局部需有幾個小開合，在大開合的整體氣勢上需錯落有致，如此，整幅圖的氣勢便應然而生，變幻無窮。

（四）虛實

實與虛代表著「具體可見」與「渺茫不清」的對比，「虛」之在畫，凡屬輕薄、淡墨、飄渺、迷離、稀少、微茫等皆屬之，「實」之在畫舉凡積厚、凝結、濃重、密集、層疊、粗壯等皆屬之。實處可表現物象的質感；虛處可使物象模糊不定。實與虛的應用極為普遍，例如「山實，虛之以煙霧；山虛，實之以亭台。」¹²⁴又「樹石布置須疏密相問，虛實相生，乃得畫理。」¹²⁵又「山水篇幅以山為主，山是實，水是虛。畫水村圖，水是實而彼岸是虛。」¹²⁶「章法位置總要靈氣往來，不可窒塞，大約左虛右實，右虛左實，…」¹²⁷虛實是相輔相成的，處理得得當，便是對立統一的整體。處理的不好，形成對立的矛盾，便可能使畫面難以和諧。山水畫如果處處實，則僵硬，處處虛則形神俱散矣，只有虛實相生才氣韻生動¹²⁸。

（五）藏露

藏與露一直是畫家悉心揣摩的一個重要的構圖課題。藏與露是相對的。繪畫是造形

¹²⁰ 參見同註 118。

¹²¹ 同註 118，頁 14。

¹²² 清·沈宗騫，《芥舟學畫編》，引自同註 8，頁 876 - 877。

¹²³ 清·鄭績，《夢幻居畫學簡明》，引自同註 8，頁 876 - 877。

¹²⁴ 清·篁重光，《畫筌》，引自同上註，頁 807。

¹²⁵ 清·蔣和著，《學畫雜論·樹石虛實》，引自周積寅編著，《中國畫論輯要》，江蘇：江蘇美術出版社，1997，頁 427。

¹²⁶ 同上註。

¹²⁷ 清·秦祖永，《桐陰畫訣》，引自同註 8，頁 430。

¹²⁸ 同註 72，頁 17。

藝術，本是露，所以在章法上有注意藏的必要。清沈宗騫說：「或藏其要處而隱其全，或借以點明而藏其跡。如寫帘于林端，則知其有酒家；作僧于路口，則識其有禪合。」¹²⁹藏與露（隱與顯）同時存在才能顯現二者之神妙處，若畫面只是「實實出現」就會缺少想像的空間，如畫論中說：「若主於露而不藏，便淺薄。即藏而不善藏，亦易盡矣。」¹³⁰「藏」是爲了突出畫面的主體景物，而將次要的景物隱藏於其他景物之中。有時卻相反，將勝景幽境有意地隱藏起來，以突出深藏幽邃的境象，給觀者以充分的想像空間。藏景應有藏有露，如果一味藏景則意潛境晦，一味露景則索然無味。

（六）疏密

所謂疏密就是分散與密集，亦是鬆與緊、聚與散。¹³¹所謂「字畫疏處可以走馬，密處不使透風，常計白當黑，奇趣乃出。」¹³²有疏有密才能有對比、有變化，才能打破平庸和呆板。有關疏密在構圖上的應用，黃賓虹說：「疏可走馬，則疏處不是空虛，一無長物，還得有景。密不通風，還得有立錐之地，切不可使人感到窒息。許地山有詩：『乾坤雖小房櫳大，度足回旋睡有餘。』此理可用之于繪畫的位置經營上。」¹³³「密不通風，疏可走馬」代表著畫面的實處與虛處、緊處與霧處，是一種空與滿的對比，讓作品產生強烈的反差變化。在密的地方採取「密不通風」的效果來對應疏的「空曠」；或者相反地利用「空散」的畫面空間來強調另外一邊的緊密。宋代的「邊角構圖」經常會在一角或一邊安排緊密或空曠情境來形成畫面的對比。陸儼少之「五字章法」¹³⁴中之「則」字法構圖與「須」字法構圖就有類似疏密法的布局。

以上這些構圖的基本規律，畫家正是根據這些規律法則完成合理的構圖，因爲這樣的構圖符合自然規律，符合人們的審美要求。這是人們從古至今通過繪畫實踐逐漸總結出來的寶貴經驗，它的內容也在隨著時代的進步，以及人們對繪畫更充分的認識而增加擴展。

山水畫是中國人所特有的一個文化概念，它不同於外國人的風景畫，它不是再現自然景觀，而是通過自然景觀的表現，賦予自然以文化的內涵和審美的觀照，代表人與自

¹²⁹ 清·沈宗騫，《芥舟學畫編卷四·人物瑣論》，引自于安瀾編，《畫論叢刊》，台北：華正書局，1984，頁382。

¹³⁰ 明·唐志契，《繪事微言·丘壑藏露》，引自同註132，頁953。

¹³¹ 同註112，頁27。

¹³² 清·鄧石如語，見清包世臣，《藝舟雙楫·述書上》，引自同註135，頁438。

¹³³ 王伯敏編，《黃賓虹畫語錄》，上海：上海人民美術出版社，1982，頁5。

¹³⁴ 陸儼少著，《山水畫爭議》，轉引自何延哲著，《中國山水畫技法學譜》，天津：天津楊柳青畫社，1997，頁267。

然的親和，具有內在的生命運動和精神力量。從山水畫審美意象之萌芽至藝術領域自然審美觀的成熟，魏晉至中唐三百餘年，由山水審美蛻變為成熟的山水畫，自劉宋至五代的五百餘年，自山水審美的濫觴至山水畫成熟共跨越七百年，而近代山水畫仍不斷有令人驚艷的表現與創新。大抵而言，山水畫包含濃厚筆墨人文內涵，伴隨文人審美意識增長而一躍而起，壓倒此前曾輝煌六百年之人物畫，成為中國繪畫藝術中獨樹一格，頗富代表性之文化藝術。

中國山水畫中林木造形的演變亦隨山水畫之發展歷程而在各朝代具有不同形態之演繹。從一開始的寫實風格至山水畫形成前萌芽期之簡單稚拙形象，林木描寫以細緻的線描勾勒為主，著重表現其自然相貌與人文涵養，在山水畫大放異彩的同時，轉而著重以筆墨本身之美來表現樹的意趣，體現對樹木自然形態美的追求，爾後逐漸成為畫家個人獨具風格的繪畫象徵符號。

在畫家創作造形時，常會運用熟練的技巧來處理特定的題材，依循作者對美的經驗或感覺從事適當的安排或設計，而造形活動為達到這些目的，就需要有一些可以依循的法則。造形的美感大致可以歸納出幾個特徵：主要是具有獨特性，也就是明顯突出與其他有別的地方，再來便是完整性，也是整體感所造成視覺的一致。西方造形中律動、反覆、漸變、對稱、均衡、調和、對比、比例、統一美的原理原則與中國山水畫構圖的基本規律兩者所論皆為基礎形式法則，上述形式雖然重要，但畢竟美感的創作需對應至創作者直覺的表現，其精神仍在於個人獨特理念的表現。每種藝術有其表現的特性與原理，形式是構成美感的要件，它必須經由思考及體驗，融會貫通之後加以安排，才可以實際予以應用，使形式更具內涵。

第三章 林木在歷代山水畫中之重要性

本章主要重點在於整理林木相關史料，包括林木一辭的由來、意義、與林木相關之哲思，再從歷代畫論、題畫詩中歸納出包含林木意象之文字敘述；其次透過系統性分析探究林木在山水畫中角色類型與配置份量，以期藉上述綜合資料，呈現出林木在中國山水畫中之重要性。

第一節 林木之意義與哲思

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。」¹古籍中另有「質的張而弓矢至焉，林木茂而斧斤至焉。」²「軍旁有險阻、潢井、蒹葭、林木、翳蒼者，必謹覆索之，此伏姦之所也。」³「林木伐，麋鹿盡，而國繼以圍。」⁴等相關論述，「林木」意指林間的樹木或生長在樹林中的樹，⁵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，則最早被提及於王維《山水論》：「凡作林木，遠者疏平，近者高密。」⁶爾後郭熙《林泉高致》提及：「山之林木，映蔽以分遠近。」⁷趙左《文度論畫》「林木得勢，雖參差向背不同，而各自條暢。」⁸上述畫論中包涵單株樹、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，要求樹能有擬人化的型態；傅抱石所著《中國繪畫理

¹ 重刊宋本周禮註疏附校勘記四十二卷：(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，大陸：中華書局，1979，頁499-2。

² 《荀子》，雪克、王雲路譯註，董治安、許嘉璐審閱，台北：錦繡出版社，1993，頁26。

³ 孫子兵法，李零譯註，台北：錦繡出版社，1993，頁78。

⁴ 新校本史記三家註并附編二種，(漢)司馬遷撰；(劉宋)裴駰集解；(唐)司馬貞索隱；(唐)張守節正義，楊家駱主編，台北：錦繡出版社，1882年，頁1860。

⁵ 雷飛鴻著，《辭海》，台北：世一書局，2002，頁589。

⁶ 唐·王維《山水論》，引自俞崑編著，《中國繪畫史》，台北：華正書局，1984，頁182。

⁷ 宋·郭熙《林泉高致》，同註6，頁635。

⁸ 明·趙左《文度論畫》，同註6，頁759。

論》：「十二曰林木論：開始作畫，即在林木。俯仰穿插，豈可雜亂？」⁹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，而符合研究命題之精髓所在。

二、 林木之哲思

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、莊子論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，分述如下。

（一）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，柔弱者生之徒。故堅強者死之徒，柔弱者生之徒。」¹⁰「是以兵強則不勝，木強則兵。強大處下，柔弱處上。」¹⁰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。

（二）合抱之木，生於毫末

老子亦言：「合抱之木，生於毫末。」¹¹巨大的樹木是由一顆小小的種籽長成，好似在有限的生命當中有無限可能的希望。故生命旅程中若常抱著「凡事盼望」、「在人不能，在神凡事都能」的精神，才能在有限肉體生命中享有生命之美。從樹木由小而大的生命無限潛能之美、老幹新枝的生命更新之美、世代交替的生生不息之美，甚或在斷枝處更是生機盎然，愈挫愈勇的再生之美。

（三）無用之用

莊子曰：「然則無用之為用也亦明矣。」¹²莊子思想中的無用，是以形體上的無用來

⁹ 同註 6，頁 3。

¹⁰ 《老子》，第七十六章，引自《續修四庫全書》，上海市：上海古籍出版社，2002，頁 244。

¹¹ 同上註，第六十四章頁 211。

¹² 《莊子·外物篇》，台北：三民書局，1974，頁 7。

追求不為外物所累，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，無肯專為，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。

（四） 生命的形式

「生命哲學的生命是實體的本體，在實際上實體就是存在，存在就是動，存在的動就是生命；美和生命同為實體的本體，存在既是本體的根基，存在既是生命，生命便是美的根基。」¹³就生命的形式存在意義來說，萬物生長於宇宙空間中，生命與形體的非常密切，「形體由是由生命的張力來控制的。」「形體的生命是一種創造，是人的生命活力和精神意識對形體的灌注。」¹⁴

對於「生命的形式」，蘇珊·朗格（Susanne . K . Langer, 1895 -1982）認為必須有四個特徵：「一、有機統一性，二、運動性，三、節奏性，四、生長性。」¹⁵此四種機能構成了生命形式的基本特徵。在「有機統一性」中，生命的每個部分，都是緊密地相互關聯，並不是混雜或簡單的排列，而是「以某種難以說明的內在複雜性、嚴格性和深奧性所結合在一起，就如樹的構成一樣。而在生命形式的「運動性」中，生命體不斷地消耗不斷地吸收細胞和生命組織都處於不斷死亡與再生的過程中，呈現一種永不停息的運動，呈現生命活動的典型特徵的形象。再者，在生命形式的「節奏性」中，蘇珊·朗格提到生命現象之所以能夠持續不斷地存在和發展，就在於它按照各種方式的節奏，有條理地進行著生命交換。

林木的生長也是一種持續事物的機能性，歷經了從頭到尾的變化過程而未間斷。在生命形式「生長性」中，說明每一個生命體都有著自己生長、發展和消亡的規律，在靜態藝術中，生長性特徵表現為一種心理效果，現實生活中樹枝的生長型態所表現方向與動勢現象，形成了生命的生長性，此生長性使生命的形式有更豐富的蘊涵及意義。蘇珊·朗格所提出的四個生命形式特徵，對各種事物提供一種不變而微妙的定律，亦正好符合自然界林木之生命形式特性。

¹³ 羅光著，《生命哲學的美學》，台北：臺灣學生書局，1999，頁2。

¹⁴ 王林著，《美術形態學》，台北：亞太圖書出版社，1996，頁57-58。

¹⁵ 蘇珊·朗格，《情感與形式》，劉大基譯，台北：商鼎文化出版社，1991，頁25。

第二節 林木的象徵意涵

不同民族和地區的人民由於生活、文化和歷史習俗的原因，對不同的植物常常形成帶有一定思想感情的看法，甚至上升為某種概念上的象徵。自然的精髓即和諧，高大喬木挺拔向上、林下的灌草、林間的動物生息繁衍，各佔其位，共生互存，渾然一體，具抗爭的力量，也有互為環境、互相襯托的默契，都給人以深刻的啓迪和智慧。人類不願意直接表述出來的內心世界些感受，可透過象徵意象來表達心理與精神上更深層次的直覺反應。自然界處處與人息息相關，對自然界的感知最直接、最深刻，人與自然界的動植物皆可融為一體。本節藉由對林木的象徵的探討，希望應證中國文人熱愛山水、孺慕自然之情，可謂溯源於內心最原始的情感寄託，並說明以林木形象與各種象徵之關聯。

一、象徵的涵義

「象徵」簡言之意，就是藉有形的事物表現無形的主觀，如鴿子為和平的象徵，白色為純潔的象徵。近代相關象徵研究領域十分廣闊，從人類學、心理學、藝術、宗教與哲學等皆有含括。而「象徵」一詞在不同的領域，會依照不同的需要作專業性、個別性的解釋。由於象徵在使用上具有相當的包容性和討論的範圍，使象徵的特性往往不易有一明確的規範。

在《語詞辭海》中對象徵的詮釋為：「象徵，一用具體事撫表示某種抽象概念或思想感情。」¹⁶而《辭海》一書則言：「象徵，藉有形之事物以表現無形之主觀者，謂之象徵，其內容與外形間之價值常有差異，區分為四種：（1）內容與外形之間無固有之必然關係，而外形無重要之意義者，如基督教之以「十」為表號，謂之本來象徵。（2）內容與外形約相等者，如《天路歷程》、《伊索寓言》，謂之諷喻。（3）因欲表示人生、宗教、哲、道德等深邃之真理，而採用有刺激性含義深遠之外形如《神曲》，謂之高級象徵。（4）著重在表示情調或成學者性者，如近代之象徵主義，謂之情調象徵。」¹⁷由此我們可以知道，象徵是具有附屬的意義以及很多的層次。

英國思想家和史學家陶瑪斯·卡萊爾（Thomas Carlyle, 1795–1881）對「象徵」有這樣一段解釋：

在我們所稱為象徵的這種東西裡永遠有對「無限」的具體表現或啟示，這種表

¹⁶ 夏征農著，《語詞辭海》，上海：東華出版社，1991，頁 1473。

¹⁷ 台灣商務印書館編審委員會編纂，《辭源》，台北：台灣商務印書館，1915，頁 60。

現或啟示或多或少是明確的和直接的；要使「無限」同「有限」相溶於一在這時，「無限」彷彿是可以看得見的、可以達得到的領域。¹⁸

文中指出了象徵的無限性，其無限正點出象徵可以成立的對象。無限指的是包含可視世界的大宇宙，不僅是我們能看得見、能接觸到的世界，更是把抽象性、非感覺性的思想與感情，寄託於具體性、感覺性的象徵物。西方分析心理學大師榮格（Carl Gustav Jung，1875 - 1961）認為在我們日常生活中所熟悉的景象、名詞或物，在其傳統及其表面意義下的特殊的內涵，就是象徵。這意味著象徵含有模糊而未知的東西，而且是隱而不見的。¹⁹

象徵常與我們的生活結合。文化生活中，物常常脫離本身的意義，流露出一種特殊的意義。畢恆達在研究物的意義時指出，一種意義的形成並不是指由物的性質來決定，也不單是一種個人心理狀態的投射，物的意義是人與物在一定的社會脈絡裡經由交互作用而展開的。當物在人生活中扮演一個重要角色時，他參與並貢獻人的生活經驗與自我的變遷；而在自我變遷的同時，物的意義也隨之改變。²⁰因此，當一個物要形成其意義時，必須包含人的要素在其中，透過人的參與、活動，使的物形成一種獨特的意義，這種獨特的意義是會隨著時間與人的活動而改變的。

每一種象徵系統都有不同的「象徵包容力」，這完全是其所能再現的客體而定。某些形式（記號體）的展現比另外一些更適合某些內容，在這其中的應對關係，並非只有單一的，而任何一種形式也都在某種限制之下適於接納不同的內容亦即一個複雜的內容可能經過約定俗成而以一種簡單的形式表現出來。²¹藝術人類學家雷頓（Robert Layton，1925—2002）曾說：「象徵與美兩者經常都被看成是藝術的最重要因素。」象徵必須結合美感形式才能符合藝術價值，同時也藉由美感形式的結合使藝術呈現出多采多姿，更具豐富變化性的藝術形式。因此，我們常對某物或主題有共鳴性，而我們之所以引起共鳴，是因為這些物或主題基本上是有象徵性的。²²

象徵與符號兩者在意義上容易重疊，其實並不同。符號與其所指者，沒有必然的關聯性，而象徵則參與了其所代表的事實。符號是一種內在的關聯，出自於任意約定，

¹⁸ Thomas Carlyle 著，何欣譯，《英雄與英雄崇拜》，台北：國立編譯館，1963，頁 124。

¹⁹ 參見卡爾·榮格等著，黎維東譯，《自我的探索—人類及其象徵》，台北：桂冠圖書股份有限公司，1989，頁 45。

²⁰ 參見王珍珊著，《說園解植：從人與植物的關係看都市人的生活》，台灣大學建築與城鄉研究所，1996，頁 13 - 15。

²¹ 參見諾伯舒茲著，曾旭正譯，《場所精神》，台北：尚林出版社，1986，頁 16-17。

²² Robert Layton 著，《藝術人類學》，台北：亞太圖書出版社，1995，頁 19。

用來傳遞訊息；象徵則是參與到它所代表的東西裡去。記號與其所指意義之間沒有任何關係，象徵則正好相反，甚至能夠「分享」被象徵的實有。另一方面，象徵與比喻的概念相似，但象徵不同於比喻，因為比喻中所流露出來的意念，確定而易得，象徵則難覓且具不定性，在形式和內容上表現高度的曖昧及複雜，且與歷史因素有關，故比喻只是象徵的一種性能，而非全部。²³

二、林木的象徵

前文提及象徵，是人類自然地表現人、物或概念等複雜事務的意象，並傳達其訊息媒介。生生不息的象徵語言不僅是人類文化之衍生，更是至今人類還能保持其強勁的生命力的主因。人類在進行各種訊息交流或情感表達時，常借助具體可見可感的外在物象以作為形容、比喻，或因而有所感發、聯想，而自然界常見之動植物被引用之機率自是頗高，尤其中國自古以農立國，文人以植物作為摹寫或譬喻素材，或因植物之生長特質、外型特徵、功能用途而有所聯想者尤其常見。詩人將其感性情思或理性哲思透過植物而傳達表現，亦因而賦予植物除自然生命力之外的另一種意義，且隨不同時空背景、不同性情觀念、不同價值判斷之不同文人之不同詮釋，使植物之意涵更形豐富多元，從而形成特殊之文化意涵。以下就以林木象徵性為主軸，探討各種不同關於林木的象徵意涵。

（一）德性象徵

中國的畫家與詩人，常以寄予心志為目的，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，常成為比德的對象。松樹以其堅忍不拔的品格，為歷代畫家所喜愛，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。」²⁴杜甫：「丞相祠堂何處尋，錦官城外柏森森。」²⁵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，成為人們表彰德行的精神依歸。

松柏以其堅忍不拔、傲霜斗雪的品格，為歷代畫家所喜愛。而特別就松的生長特性而言，春天雖無桃李亮麗外觀，但至冬天萬物寂靜，了無生氣時，松卻迎著寒風，直到歲寒。從季節秩序中，松表現出異於自然界的堅忍，而這正是人性中堅定的象徵符號，松的屹立不搖，似乎打破了自然界死亡的法則，挑戰自然的時序，具永恆不變的意義。不論在山水畫中，還是在花鳥畫中，松都是常被描繪的景物之一。文人墨客常常借松樹

²³ 何慧芬著，〈視覺藝術的象徵性--象徵之意義與表現〉，《藝術學報》，1995，56期，頁103。

²⁴ 劉瑛著，《論語新探》，台北：紅螞蟻圖書，2006，頁188。

²⁵ 邱燮註譯，《新譯唐詩三百首》，台北：三民書局，1973，頁373。

的品格詠物言志，抒發情感。

松柏常合稱，因具有耐寒而四季常青的自然屬性而為人喜愛，其頑強生命力象徵人所具有的堅強勇敢品性，即敢與惡劣困苦的環境相抗爭，不因環境的變化而有所更動，是為人格高潔之表徵。《禮記》云：

其在人也，如竹箭之有筠也，如松柏之有心也，二者居天下之大端矣。故貫四時而不改柯易葉，……故貫四時不改柯易。²⁶

孔子認為只有經過考驗，才能看出依個人的真正面貌，「歲寒知松柏之後凋。」²⁷即孔子對人所應具備之品格在理論與文化意義上的提煉與昇華。荆浩《筆法記》：

夫木之為生，為受其性。松之生也，枉而不曲遇，加密如疏，非青非翠，從微自直，萌心不低。勢既獨高，枝低復偃，倒挂未墜於地下，分層似疊于林間，如君子之德風也。有畫如飛龍蟠虯，狂生枝葉者，非松之氣韻也。柏之生也，動而多屈，繁而不華，捧節有章，文轉隨日，葉如結綫，枝似衣麻。有畫如蛇如素，心虛逆轉，亦非也。其有楸桐椿櫟榆柳桑槐，形質皆異，其如遠思即合，一一分明也。²⁸

文中提及松樹有許多樣貌，其決定於松的本性，亦象徵君子之德風。韓拙《山水純全集》曾提及：

且松者公侯也，為眾木之長，亭亭氣概，高上盤於空，勢鋪霄漢，枝迸而覆掛，下接凡木，以貴待賤，如君子之德，周而不比。荆浩曰：「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，為異松也；皮老蒼鱗、枝枯葉少者，為古松也。右丞曰：「松不離於弟兄。」謂高低相立。亦有子孫，謂新枝相續。為幼松者，其稍凌空而聳出，其針交結而蔭重也。²⁹

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，人類超越了松柏本體範圍，松柏成為人們表彰德行的精神依歸，所形成的一種松柏相關的文化現象和文化

²⁶ 鄭元注，孔穎達疏，《禮記》，引自《十三經注疏》，臺北：藝文出版社，1955，頁449。

²⁷ 何晏集解，陸德明音義，邢昺疏，《論語》，台北：錦繡出版社，1933，頁252。

²⁸ 五代·荆浩，《筆法記》，引自同註6，頁149。

²⁹ 宋·韓拙，《山水純全集》，引自《叢書集成新編》，台北：新文豐出版社，1985，頁29。

體系。³⁰

（二）長青永恆的意涵

松茂密的青青之美，在歷代文學的作品中，都有著共同的意象呈現，就是對長青的特性。《詩經·天保篇》：「如月之恆，如日之昇，如南山之壽，不騫不崩，如松柏之茂，無不爾或承。」³¹詩中提及松的生長茂盛，藉由枝繁葉茂的形象，象徵生生不息的生命力。在色澤上，松樹是蒼翠深沉的，予人「松色老」的感覺，而且它不因季節而轉換顏色，於是松就象徵著一個「永恆」，它的綠已成了千秋，它的色已通乎今古，時間與空間在松的面前是合一的。³²就松的生長特性而言，雖然在春令時節無桃李群艷亮麗，但一到冬天，萬物變寂寞憔悴、了無生氣，松樹卻迎在寒風裡。除了絕少摧折，直到歲寒，絕不改色。從季節的春耕、冬藏的秩序裡，松表現出異於自然界的堅忍，松的屹立不搖，似乎也挑戰了自然的時序，奔向永恆的不滅意義。

（三）依靠的意涵

《詩經·頗弁》中：「有者弁，實維伊何？爾酒既旨，爾既嘉。豈伊異人？兄弟匪他。蔦與女蘿，施于松柏。未見君子，憂心奕奕。既見君子，庶幾說懌。」³³藉由女蘿對松柏的依附，象徵勇者的碩大支柱，松因高大的特性，讓其他植物依附，不僅本身獨立生長，也讓其他植物藉以存活，在爾後於詩中產生了兩種意涵，一則說出依附在松的保護之下，所產生的的安全感，二則展現獨立自主如松般的碩壯，兩者依賴共生，反映出自然生命與自覺生命的相互融會、轉化與提升，也顯現出松樹穩健沉穩、力與美之視覺心理特質。

（四）吉祥和祥瑞的象徵

槐樹在周時期就被賦予了象徵吉祥的特性，《太公金匱》載：「武王問太公曰：『天下神來甚眾，恐有試者，何以待之。』太公請樹槐於王門內，有益者人，無益者距之。」《春秋緯·說題辭》載：「槐木者，虛星之精。」³⁴均說明槐樹具有神異的色彩。《漢書·五行志》記載：「昭帝建始四年，山陰社中大槐樹，吏人伐斷，其夜復自立如故。」³⁵

³⁰ 參見陳啓佑，《花落又關情》，台北：故鄉出版社，1981，頁33。

³¹ 宋·朱熹集傳，《詩經》，引自同註27，頁520。

³² 程兆熊，〈論中國觀賞樹林-中國樹木與性情之教〉，《論中國庭園設計》，台北：明文書局，1984，頁7-8。

³³ 同註31，頁482。

³⁴ 清·汪灝等撰，《佩文齋索引本廣群芳譜》，台北：新文豐出版社，1980，頁4097。

³⁵ 漢·班固著，《前漢書》，轉引自《四庫未收書輯刊》，《四庫未收書輯刊》編纂委員會編，北京：北京

可見，槐樹神奇異常。

古代人種槐除了取蔭之外，就在於討吉兆，寄期冀。民間俗語「門前一棵槐，不是招寶就是進財」，說明槐樹象徵吉祥的寓意。在古代槐樹與書生舉子相關聯，被視為科第吉兆的象徵。《三輔黃圖》載：「元始四年起明堂辟雍為博捨三十區，為會市，但列槐樹數百株。諸生朔望會此市，各持其郡所出物及經書，相與買賣，雍容揖遜。議論槐下，侃侃闐闐。」³⁶因此，在漢代長安有「槐市」之稱，是指讀書人聚會、貿易之市，因其地多槐而得名。自唐代開始，科舉考試關乎讀書士子的功名利祿、榮華富貴，借此階梯而上，博得三公之位，是他們的最高理想。因此，常以槐指代科考，考試的年頭稱槐秋，舉子赴考稱踏槐，考試的月份稱槐黃。

（五）崇重情誼的象徵

楊、柳特有的柔美形象，往往惹人遐思，以至於寄託中國人的情感，它在一定程度上體現了中國人的柔韌、和美、重情、含蓄的文化精神。尤其是古代的文化人，常常把柳樹作為崇重情誼的象徵，將之與離別、懷想、愁怨、思舊這類纏綿感傷的情緒巧妙地聯繫在一起。眾所周知，古人早從漢代開始，就有折柳送別的習俗，甚至以此產生經典古曲「折柳」描繪這種情境。李商隱詩『贈柳』：「章臺從掩映， 郢路更參差。見說風流極， 來當婀娜時。橋迴行欲斷， 堤遠意相隨。忍放花如雪， 青樓撲酒旗。為報行人休盡折，半留相送半迎歸。」³⁷白居易『欲與元八卜鄰』：「明月好同三徑夜，綠楊宜作兩家春。」³⁸藉「綠楊」之典故說明好友志趣相投，心意相親之意。

（六）宗教信仰的象徵

從神話的角度看，可確定任何一個民族文化的開端都是源自於豐富的神話想像。以當時的環境背景而言，先民在面對不可知又多變的自然環境必須為生存而奮鬥挑戰，唯有帶著謙卑的心，祈求全能的上蒼（造物主）給予生存的力量。神話中認為樹是超自然的物種，傾注了許多神靈賦予給它的創造力，也存在著對樹崇拜的文化傳統，一些樹種的象徵寓意也因此具有了共同性的指標。中國為多神論的民族，特別是對自然的崇拜（包含動、植物的崇拜），認為萬物皆是有靈的存在。在自然崇拜實踐中，逐漸發現有少數自然現象與自己有一種特殊的關係，如在飢寒交迫的時候，某種動植物往往為自己提供了急需的生活資料，使人們對他們有一種親切的感激之情，產生圖騰信仰，作為氏族的

出版社，2000，頁 1413。

³⁶ 同上註。

³⁷ 張淑瓊主編，《中國文學總欣賞：唐詩新賞－李商隱》，台北：錦繡出版社，1992，頁 77。

³⁸ 張淑瓊主編，《中國文學總欣賞：唐詩新賞－白居易》，台北：地球出版社，1989，頁 61。

崇拜對象。³⁹

遠古時期的樹即與宗教有密切關係，《山海經·大荒北經》中提及若木的特徵：

大荒之中，有衡石山，九朋山，灰野之山，上有赤樹，青吋赤華，生昆侖西附西極，其華光赤下照地，名曰若木。⁴⁰

扶桑與若木是古代傳說中分別生長在極和西極的兩棵太陽樹，是太陽和神鳥升起休息的場所。四川三星堆出土的大型青銅樹是為當時宗教儀式的重要組成部分，製作工法盡細微精良之能事，具有強烈的巫觀特徵，它起了「溝通人神」的作用。至此看出遠古時期的「神樹」觀念深入人心，非常受重視，其直接影響就是催生了大量以「樹」為原型的藝術品出現，使當時的工匠不自覺地去觀察樹之自然形態，以更好地融入到這神重要的祭祀工具中去。

而林木為向上成長的象徵，表生機盎然，為人民信仰之對象。《漢書》記載前漢昭帝時「昌益王國社有枯樹，復生枝葉。」⁴¹敘述對復活生命奇蹟的祝福，更被解讀為王朝復興之預言。《論語》中亦云「夏后氏以松，殷人以柏，周人以栗。曰：『使民戰栗。』」⁴²歷代王朝皆會選擇各自認可之林木做為信念信仰之象徵。

根據傳說，雲南澄江等地的民族，崇拜松樹，他們以松樹為始祖，認為他們與松樹或有血緣關係。當地彝村很多都有一片被稱為「民址」的神聖山林，裡面長著高大的青松。直到今日「民址」附近的松樹依舊嚴禁損壞和砍伐。若是犯忌，雖屬一小枝葉，也要嚴懲。⁴³

對古代蒙古人而言，樹木和山川是有生命、有靈魂的東西，其中榆樹它那根深蒂固、身材堅硬、枝葉豐滿、抗旱耐澇的特徵，正與蒙古族的崇尚頑強、勇敢的審美觀相吻合，這也正是形成蒙古人榆樹崇拜的一個重要原因。在蒙古族民間信仰中，榆樹的象徵意義與薩格拉格爾毛都崇拜、祖先崇拜、火神崇拜等諸多崇拜直接有關。蒙古人中曾經流傳著這樣一個古老的習俗，當祖先死後，他的靈魂就存附於榆樹。因此，榆樹也就成了祖先的象徵，人們為了吉祥如意而全身心地崇拜。蒙古人對榆樹的崇拜不僅反映出古代蒙古人樸素的生活方式和蒙古族崇尚頑、勇敢的精神境界，而且也揭示了古代蒙古人在自然力面前的無力以及試圖通過幻想和虛幻的意識進而借助榆樹的神力去改變現實的美

³⁹ 常若松著，《人類心靈的對話-榮格的心理分析學》，台灣：貓頭鷹出版社，2000，頁129。

⁴⁰ 郭璞撰，《山海經》，台北：台灣古籍出版社，1997，頁443。

⁴¹ 漢·和班固著，《漢書》，北京：中華書局，1962，頁1332。

⁴² 同註27，頁30。

⁴³ 參見楊俊峰著，《圖騰崇拜文化》，北京：大眾文藝出版社，2000，頁27。

好願望。⁴⁴

雅各布·格林對日爾曼語「神殿」一詞的考察，表明日耳曼人最古老的聖所可能都是自然的森林。無論當初情況是否如此，所有歐洲雅利安人的各氏族都崇拜樹神，這一點則是已經很好的得到證實了。在古代日耳曼人中間，神聖的小樹林是很常見的。直到今天，崇拜樹神這一現象在日耳曼人後裔中幾乎還沒有絕跡，從古老的日耳曼法律嚴格懲罰剝去活樹樹皮之行爲，可以使我們了解到古代日耳曼人崇拜樹神的嚴肅與認真。⁴⁵

綜合上述，不論是中西方，林木之自然屬性與季節特性在人與自然相互感通的情形下，恰如其分的被文人墨客賦與人文精神與人格象徵，成爲文人效法依靠的對象，藉此砥礪自身，並對人產生教化啓迪與審美作用，或成爲信仰的寄託，具有神秘力量，轉化爲重要的象徵符號。而對中國文化而言，林木象徵的多元文化意涵，使其成爲最具民族特色的優美象徵，也使它成爲於中國山水畫中具表現生命力與動勢之題材、承載畫家個人情感之重要符號特徵，實爲不可或缺的題材之一。

第三節 畫論與題畫詩中林木之相關論述

一、畫論中林木之相關論述

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；身爲山水之「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 3.3.1 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

⁴⁴ 參見席·哈斯巴特爾著，〈榆樹在蒙古族民間信仰中的象徵意義〉，《內蒙古社會科學期刊》，2006，第27卷，第6期。

⁴⁵ J. G. Frazer 著，汪培基譯，《金枝：巫術與宗教之研究》，台北：桂冠圖書，1991，頁168。

		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	夫木之爲生，爲受其性。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。
林泉高致集	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	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。木少者謂之露骨，如人衣少少衣也。若作一窠一石，務要簡耳。
繪宗十二忌	元·饒自然	樹少四枝。前代畫樹有法，大概生崖壁者多纏錯枝，生坡隴者高直。干霄多頂，近水多根。枝幹不可止分左右二向，須尙間作正面背面，一枝半枝。葉有單筆夾筆，分榮悴，按四時，乃善。
寫山水訣	元·黃公望	樹要四面俱榦有與枝，蓋取其圓潤。樹要有身分，畫家謂之紐子，要折搭得中，樹身各要有發生。樹要偃仰稀密相間，有葉樹枝輓，面後背有仰枝。
畫禪室論畫	明·董其昌	畫樹之法，須專以轉折爲主，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。但畫一尺樹，更不可令有半寸之直，須筆筆轉去。此祕訣也。
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。
論畫山水	明·釋道濟	古人寫樹葉苔色，有深墨濃墨，成分字个字一字品字厶字，以至攢三聚五，梧葉松葉柏葉柳葉等，垂頭斜頭諸葉，而形容樹木山色，風神態度。

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	樹少四枝，四枝者，前後左右四便之枝，非四條樹枝之謂也。近必寫樹，只從左右出枝，前無掩身，後無護體，縱有千枝萬枝，不過兩便之枝，是即少四枝矣。
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，則以硃暨赭雜點紅葉，

※ 本研究整理，資料來源：傅抱石，《中國繪畫理論》⁴⁶

二、題畫詩中林木之相關論述

繪畫是視覺藝術和空間藝術，適宜於描繪具體物象，卻難以表現嗅覺、聽覺、觸覺等感覺，難以表現超越時空的事物、外部連續性動作和表現人物內在的情感心態。題畫詩卻能化靜態為動態，超越時空界限，賦予繪畫藝術無限自由的生命力。一幅好的作品不僅能使人感受到畫家創作時愉悅的心情，流暢的線條，跳動的色彩，同時從許多的中國山水畫的欣賞上，都能讓人感覺到作者自身對於一種恬靜生活的渴望，對於一種被保護和對於溫暖的渴望。

題畫詩是中國特有的一種藝術形式，題畫詩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。而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。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。以下就歷代題畫詩中與林木有關之題畫詩作整理。

⁴⁶ 同註 2，頁 182-206。

表 3.3.2 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，寒枝淅瀝葉青青。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。木紋離披勢搓捩，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	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	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	石如飛白木如籀，寫竹還需八法通。若也有人能會此，需之書畫本來同。
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，流泉兮冷冷，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，霽川一派出維摩。
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，虯松千歲姿。相看兩不厭，共結歲寒食。

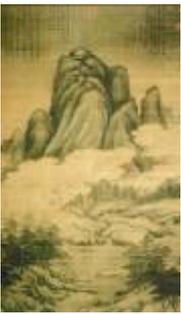
※ 本研究整理，資料來源：石理俊主編，《中國古今題畫詩詞全璧》⁴⁷

第四節 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，林木的千姿百態為畫面添增了生命的色彩，使畫面生機勃發，為不可或缺之要素，為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（每位畫家以一幅為原則），將林木之角色分為主題（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（見圖 3.4.1）。

⁴⁷ 石理俊主編，《中國古今題畫詩詞全璧》，中國：河北教育，1994，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	桃花源圖轴	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		瀟江勝覽圖	
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 3.4.1 林木在山水畫面中之配置份量圖

由上述分析得知，自隋代至民國共六十幅圖中，發現每一幅山水畫作品中皆有林木的蹤跡，其中以客體與點綴兩種之角色配置為最多，其次為畫面中三種角色皆有數量略少，以上述統計結果呈現：林木常以兩種與三種以上之不同位置配置並存於畫面中，包括擔任畫面中之母體或子體或裝飾之用，或擔任視點之導引，或平衡畫面之比重等功能，正好呼應之前歷代畫論中林木的重要性，證明了林木的確在山水畫中佔了不可取代的地位。關於林木於畫面之配置份量統計，如下表分析：

表 3.4.2 林木於畫面之配置份量分析統計表

內容	主體	客體	點綴	主體、客體	主體、點綴	客體、點綴	三項皆有
件數	0	0	1	2	2	32	23
百分比	0	0	1.7%	3.3%	3.3%	53.3%	38.3%

※百分比以四捨五入為進位原則

中國山水畫的構成元素包含「山」、「水」、「樹」、「石」四大部分，「樹」，在歷代山水畫中佔極重要的地位。中國先哲對於林木的思考反映了中國人對於林木的思想，如「松歲寒不變，象徵君子。」⁴⁸「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。」⁴⁹等人格內涵、德行象徵、處世之道哲學理論，經由時間的轉變逐漸內化到中國人的思維中，此外西方蘇珊朗格生命形式的理論，恰恰與林木的形態與特徵相符合。於自然界中，山石林木相互依存，在山水畫中，山與樹相得益彰，畫中有山而無樹則如荒漠，而畫中僅畫樹而無山石反而常見如郭熙之「寒林圖」、吳鎮之「雙松圖」、文徵明之「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，隋唐至兩宋，畫家大多以自人林木為稿本，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，像是「春要華盛，夏要蓊鬱，秋要凋零，冬要牙搓。」⁵⁰「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。」⁵⁰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。

⁴⁸ 傅抱石，《中國繪畫理論》台北：華正書局有限公司 1988，頁 182。

⁴⁹ 同註 29。

⁵⁰ 同註 29，頁 195。

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為山水畫中重要表現主題之一，從題畫詩中詩人藉林木為媒介，詩與畫相輔相成，抒發己意之外更讓畫面之意境活靈活現，在歷代畫作中無論為主體、客體或點綴之角色，處處可見林木蹤跡，綜合上述，林木在山水畫中確實占有其不可替代性與重要性。

第四章 林木之造形法則分析

本章主要分析山水畫中林木之造形結構，並分析其不同形態於畫面配置時之運用，分析其相互關聯性，並了解其常見之造形位置。第一節探討林木的生長結構與部位示意法，藉以瞭解林木之基本構成形態，與林木各部位的基礎畫法包括樹葉、樹枝、樹幹、樹根等四部份與林木基本形態三要素等逐項說明。第二節論及林木之造形法則分析，包含林木主要美感形式構成因素，與林木視覺心理（平衡、方向、動勢）兩大層面，以中國歷代具代表性畫家之畫作，擷取林木之局部造形，包括林木之苔點、單株、雙株、三至五株，多株、群樹等六種不同的造形型態作探討分析。第三節將檢視林木造形在畫面中的實際應用情況，探討全幅畫面中林木之位置分布與畫中氣脈動勢之關連性。

第一節 林木的生長結構與部位示意法

大自然中，林木覆蓋山川，它的濃郁、蔥籠、清雅，表現出大自然的勃勃生機，為自然山川美景中不可或缺的景觀，更為中國山水畫中相當重要的題材，即使只畫樹，也能成為一張完整的作品。學習中國山水畫，就要走進大自然的懷抱，仔細觀察大自然的四時變化，尋找山石林木的神韻，領略雲林雄魂的千姿風采，探求美感的奧秘。林木學畫樹木是山水畫的必修課程，其形象秀雅挺拔、蔥籠險奇、陰陽向背、枝幹交錯、年輪裂變、扭屈籐節以及春華秋實、南茂北疏等細節與地域環境、季節轉換、朝暮氣象等變化而有所不同，就一棵樹而言，也要從各個角度、時令、地理條件去體察。古人作畫，千崖萬壑不難，一揮而就，獨於看家本樹，卻大費經營。可見，樹木在山水畫中起著相輔相成、舉足輕重的作用。¹

歷代山水名家在藝術實踐過程中重觀察與創造，總結出許多豐富的樹法程式與畫理技法。本節將論及林木的生長結構與部位示意法，先了解林木之生理結構與特點後，進一步闡述林木各部位的畫法與要點。

一、林木的生長結構

各種植物皆由不同的功能與器官組成，在成長時都依循著各自的發展規律而有千姿百態不同變化。要研究林木之造形必了解各部位之生長結構，而山水畫畫面林木之形態以根、莖、樹冠三大方面表現為主，將於下面一一說明。

¹ 李維康著，《跟名家學國畫-樹木》，哈爾濱：黑龍江美術出版社，2008，頁1。

（一）根

植物生長在固定的地方，不像動物一樣能自由活動，植物若失去根即意味著死亡，一棵根部發達的樹則象徵著枝繁葉茂，生命力旺盛。根為植物適應陸上生活過程中，發展起來的一種向下生長的器官。它具有吸收、輸送、貯藏、固著的功能，少數植物的根也有繁殖的作用。通常根向下生長，是隱藏在地面以下的，但並不絕對，也有些植物的根不長在地下，而是長在空氣中，甚至是裸露在地表外。這些暴露在地面上已經木質化的根，它的表皮幾乎有著與樹幹相同的質感，顏色也很難與樹幹相區別。這些老樹根有時有分枝，有的上面有節疤，這些分枝與節疤往往糾纏在一起，這就是所謂的盤根錯節。這種情況對表現樹木的蒼勁和頑強的生命是很有力的。²

（二）莖

植物的莖有許多不同的形態，對樹而言即是它的幹與枝。樹幹的作用是支撐樹冠，樹枝為樹幹與葉片連結部份，其作用接為輸送水份與養份之管道。樹木的枝與幹相當於我們人體中的骨骼，人體的骨骼決定著人體的基本型態——高大或矮小、粗壯或纖弱、健康或病態以及人種和性別等等，而決定著樹木這些基本形態是樹木的幹與枝。由於各種不同種類的樹木分別具有各種不相同的型態的幹與枝，因此也決定著不同種類的樹木之間各不相同的性格面貌。³各種枝幹間的線形變化十分豐富，不同種類的樹木，他們的主幹大體上可以分為以下幾種類型：⁴（見圖 4.1.1）

1. 通直型：從根到頂都是直的，如杉。
2. 挺直型：分枝點高，在分枝點以下的樹幹都是直的，如楊。
3. 分枝點低型：主幹短，側枝發達，如白皮松。
4. 叢生型：無明顯主幹灌木和某些小喬木多如是，如丁香。
5. 肉莖型：這是一種變態莖。地上莖演化為肥大的綠色肉質莖，如仙人掌。
6. 纏繞型：攀緣植物的莖，如紫藤。
7. 畸形：由於生理或病理的原因造成的樹幹畸形，如木棉樹上突起狀刺。

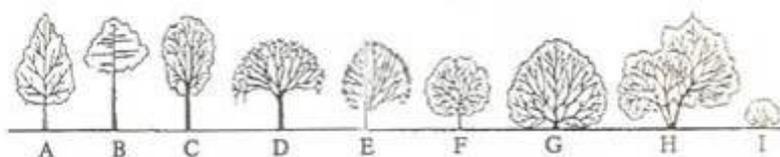
樹木姿態多樣，不同的樹形可以給人以不同的風韻美和聯想美。松樹蒼勁有力的外型與強而有力的分枝，具剛毅氣勢；挺拔的楊樹、水杉給人積極向上的感覺；而垂柳的萬千柳條，隨風拂動，卻給人纏綿、惜別、柔婉的美感；棕櫚形的蘇鐵、棕櫚、蒲葵則

² 參見張之傑、黃台香主編，《百科大辭典 3》，台北：名揚出版社，1986，頁 2631。

³ 參見鄭元春著，《植物 Q&A》，台北：大樹文化，2002，頁 15~21。

⁴ 孫家銓著，《樹木的解剖與畫法》，上海：上海音樂出版社，2004，頁 23。

帶給人一派熱帶風情；龍爪槐的曲枝形、迎春的拱枝形、鋪地柏的匍匐形等都給人以不同的視覺聯想。充分把握植物的姿態美，根據不同綠地的性質和要求就能創造出韻味無窮的效果來。

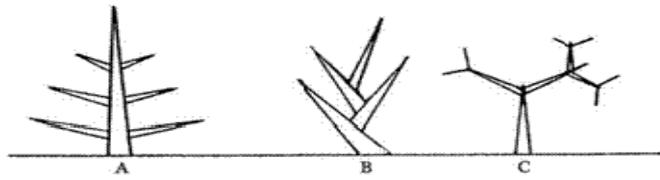


▲ 圖 4.1.1 樹木枝幹的線形變化

(三) 樹冠

樹的地上部分包括主幹和樹冠兩部分。從根頸到第一主枝(或第一個分枝)的部分叫主幹。主幹以上的部分叫樹冠。從樹體結構上分，樹冠主要由骨幹枝和輔養枝組成。構成樹冠骨架的永久性大枝叫骨幹枝，包括中心幹、主枝和側枝三部分。由主幹向上直立延伸，位於樹冠中心位置的永久性大枝叫中心幹，直接著生在中心幹上的永久性大枝，稱為主枝。著生在主枝上的永久性大枝，稱為側枝。在骨幹枝和輔養枝上著生許多枝條，按其性質可區分為營養枝與結果枝。營養枝著生葉芽，抽生新梢，不斷擴大樹冠並形成結果枝或結果枝組。主幹、骨幹枝、輔養枝，以及著生在骨幹枝和輔養枝上的營養枝、結果枝，共同構成樹的樹體結構。樹冠吸收太陽光線，儲存了大量的能量，樹木的繁殖從這裡開始，花朵和果實的授粉也在這裡發生，繁枝密葉織成的樹冠為生命的象徵，迎擊著風霜雨雪，吸納著塵埃污濁，吐露出新鮮空氣，晶瑩露珠，滋養世間的萬種生命。樹的種類千千萬萬，形體千姿百態，各種不同樹木具不同的生長方式與規律，每一種樹木亦有其分枝方式。(見圖 4.1.2)

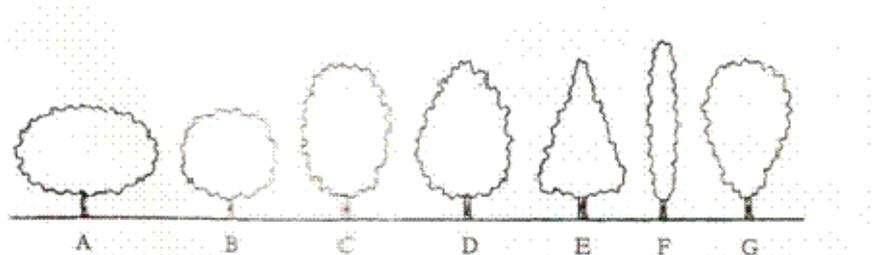
1. 總狀分枝方式：像杉、落葉松、銀杏等樹木有高大通直的樹幹，他們的側枝沿著主幹依次向上發生。此類樹木除主幹通直是它的外部特徵。
2. 合軸分枝方式：有的樹木沒有像主軸一樣的樹幹，而是由一段段的主幹組成的合軸，像榆、柳、桃、桑等。
3. 二叉分枝方式：在主幹的頂端均等地掌出兩個對稱的分枝，如此反覆地發展下去，像丁香和蕨類植物等。



▲ 圖 4.1.2 分枝的三種方式

各種不同的樹木會形成多種多樣的樹冠外型，大致可分為以下幾種不同的幾何型態：(見圖 4.1.3)。

- (1) 扁圓形：如榆。
- (2) 圓球形：如銀杏、胡桃、懸鈴木等。
- (3) 長圓形：如海棠。
- (4) 卵圓形：如楊、白皮松等。
- (5) 圓錐形：如杉等。
- (6) 圓柱形：如鑽天楊等。
- (7) 倒卵形：如臭椿等。
- (8) 不規則形：桑等。



▲ 圖 4.1.3 樹冠的幾何型分類

(四) 樹葉

樹葉為植物進行光合作用的營養器官。典型的葉由葉片、葉柄和托葉組成。葉片是葉的最重要的部分，一般為薄的扁平體，這樣的生理功能可適應進行光合作用。在葉片內分佈著葉脈，葉脈具有支持葉片伸展和輸導水分與營養物質的功能。植物發育生長健康與否，都表現於葉片上。若其葉生長茂密、色澤光滑，即是一棵健康且生氣勃勃的樹；若是葉片飄零即表示樹病弱或死亡。葉的形態特徵主要表現在葉片的大小和形狀。是辨

識植物種類的重要依據。⁵葉片的形狀可分為下列幾種：(見圖 4.1.4)

最寬部分接近 葉片基部	最寬部分接近 葉片中部	最寬部分接近 葉片頂部	其 他	
(一) 卵形	(二) 圓形	(三) 倒卵形	(七) 劍形	
			(八) 三角形	
			(九) 菱形	
			(十) 帶形	
(四) 披針形	(五) 橢圓形	(六) 倒披針形	(十一) 箭形	
			(十二) 針形	
			(十三) 掌形	
			(十四) 羽形	

▲ 圖 4.1.4 葉片形狀的分類

二、林木部位示意法

(一) 樹葉

在一幅山水畫作品中，常有近樹或者遠樹，以烘托畫面的氣氛。中國山水畫家根據自然界種種樹葉的形態，並根據遠看、近看、繞著看等不同角度觀察所得，將二者綜合、概括、提煉，形成了程式化的畫樹葉的方法。樹葉是長在枝上，不是貼在樹上的；故畫葉時要依植物生長原理而落筆，不得隨意亂畫。樹葉的畫法有兩種：一是點葉法，一是夾葉法。所謂點葉法是用粗線、細線和乾濕濃淡的筆線而成。所謂夾葉是用勾勒線法，沒有什麼深淺、乾濕、濃淡的區分，而是根據其周圍的筆法協調而定。⁶以下就點葉法與夾葉法之介紹分述如下。

1. 點葉法

《芥子園畫傳·樹譜》計列出二十九種點葉法，即個字點、介字點、菊花點、胡椒點、梅花點、垂籐點、小混點、鼠足點、松葉點、水藻點、大混點、尖頭點、楊葉點、藻絲點、梧桐點、椿葉點、攢三點、垂頭點、平頭點、攢三聚五點、仰頭點、聚散椿葉點、刺松點、個字間雙勾點、破筆點、杉葉點、仰葉點、垂葉點、垂籐點此二十九種，各有樹葉名目，皆從自然真實而得，多用於山水、花鳥畫及人物畫的補景等。儘管葉形

⁵ 參見井川憲明等著，《牛頓科學研習百科》，台北：牛頓出版公司，1993，頁 128。

⁶ 參見林錦容著，《怎樣畫樹木》，湖北：湖北美術出版社，2007，頁 6-8。

紛繁，但從用筆上看，點葉形式不外圓、尖、橫、直四種，學畫者可以執簡馭繁，舉一反三，如此，則點葉法不難掌握。⁷以下就圓筆型、尖筆型、橫筆型、直筆型四種分述如下：⁸（見圖 4.1.5）

（1）圓筆型

胡椒點為密集的圓形小點。最好用微禿的毛筆畫，落筆時筆鋒直摧紙面，迅速提起，有節奏地點下去。從墨色的濃淡中求得變化。梅花點與鼠足點：由五點聚成一個小單位，其狀如梅花或鼠足，然後由許多小單位交錯排列而成。梅花點下筆重，收筆輕，鼠足點下筆輕，收筆重。此外，細於胡椒點的稱柏葉點，由三點組成一個小單位稱攢三點；五點組成一個小單位的稱聚五點，合而用之者稱攢三聚五點。

（2）尖筆型

松葉點由八、九筆或更多的筆劃，組成上仰的扇形小單位，一般由中間一筆畫起，先左後右。每個小單位參差交疊構成一大片樹葉，需注意濃淡的變化。介字點與個字點葉形下垂；每個小單位形如「介」字或「個」字。可有兩種畫法：一種落筆輕，收筆重，畫樟樹等就採用這種點法；一種落筆重，收筆輕，如竹葉畫法，要有參差交疊與濃淡變化。仰頭點與垂頭點為上仰或下俯的弧形短線，下筆收筆都輕，中間略重。筆劃之間要參差交疊；富於變化，不能整齊排列。椿葉點用於表示羽狀複葉，可由五、六片以上羽狀複葉，作星形放射以組成一個單位。先畫羽梗，向四周參差分佈，再點羽梗兩邊的小葉片。

（3）橫筆型

平頭點為水平短墨線，用側鋒臥筆畫出。為了避免筆線的尖鋒外露，下筆時可略帶逆鋒，使筆跡有鈍拙之趣。筆線排列須參差不齊，並有墨的變化。大混點與小混點為橢圓形墨點，用筆與平頭點相同，只是筆頭含水要多，落筆紙上稍作停留，使產生自然的墨暈。點形肥大的為大混點，略小的為小混點，常用以表現雨中揪密的樹葉。宜用羊毫筆畫，筆頭上蓄水多些。

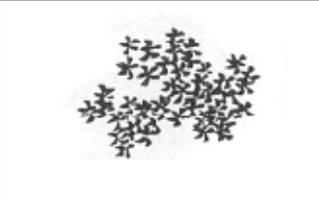
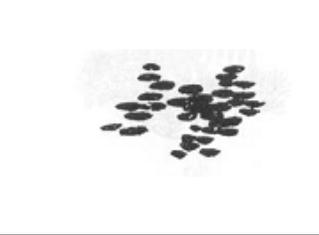
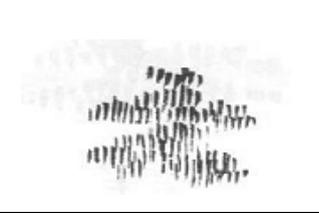
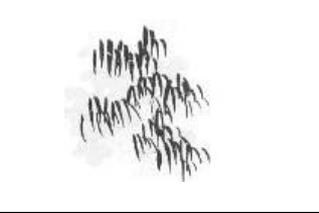
（4）直筆型

⁷ 參見林之木著，《學畫寶典》，福建：福建美術出版社，2008，頁 3-4。

⁸ 參見吳學讓著，《山水技法》，台北：藝術出版社，1989，頁 32-36。

垂葉點爲垂直短線。畫時注意藏鋒，注意排列須參差不齊，墨色要有變化。尖頭點比垂葉點短，用墨上輕下重，常用以點苔。垂藤點比垂葉點長，落筆上重下輕，可參以顫筆、枯筆，使之虛靈有致。

其他還有種種變法，如混點一般是水平排列的，但也可豎直排列，稱爲「直筆混點」；而梧桐點，則是小混點按個字點的排列方法組成；畫水草可用垂葉點作較整齊的橫行排列，用筆上輕下重，也可用垂頭點側成斜式作橫行排列，下筆重，收筆輕。

圓筆型			
	胡椒點	梅花點	柏葉點
尖筆型			
	松葉點	介字點	個字點
			
	仰頭點	垂頭點	椿葉點
橫筆			
	平頭點	大混點	小混點
直筆			
	垂葉點	尖頭點	垂藤點

▲ 圖 4.1.5 點葉法各種類型圖示

2. 夾葉法

夾葉是應用雙鉤法作畫，因其緊附於枝幹上，需使葉片相互重疊，逐漸向外展開，表現其生命感，技法難度較點葉法高。《芥子園畫傳·樹譜》詳細列舉夾葉及著色鉤藤法二十九式。但夾葉法雖然名目繁多，仍有它自身的規律，歸納起來不外乎尖筆型、寫實型兩大類。⁹

(1) 尖筆型

這類夾葉的畫法，是根據各種樹葉的形狀特徵，把它變化為簡單幾何圖形如三角形、圓形、菱形及這幾種形狀的組合，具有象徵意味，有濃厚的裝飾風格。

(2) 寫實型

即按自然界某些樹葉的形狀，如實地勾勒描繪如梧桐葉、槐葉、棕葉等。

畫夾葉，勾線要靈活，要有層次，力戒平板呆滯。應根據畫面的不同風格，或粗，或細，或巧，或拙，要與整個畫風協調一致。夾葉法在寫意山水中多數淡彩，在工整的山水畫中常填重彩。夾葉設色常用石青、石綠、藤黃、赭砂、儲石等，可根據季節與氣候的不同選用。樹畫夾葉，宜在近景，不宜於遠景。雙勾夾葉法，一般多用在畫近景的樹上，畫組樹不宜全用夾葉法，宜於點葉、夾葉參左互用，否則過於刻板，沒有濃郁的感覺。至於夾葉的填色法，有時填以石青、石綠，有時填以花青、赭石，有時填以褚漂，有時填以胭脂，有時任色不填。如略染淡花青色，給人以夏天的感覺。略染淡硃砂色，給人以春天的感覺或朝霞之感。如前景一個樹作夾葉，草木有凋零感而不需要著色，給人以秋天的感覺。總之，夾葉的填法是「隨類敷色」，要根據全幅的協調敷色，和所畫的季節而加以區別。¹⁰

樹葉畫法為組合搭配的技巧。秦祖永的《點葉論》云：

點葉一叢，樹葉子不得雷同。須要有濃有淡，有疏有密，有縱有橫，何謂縱橫？下墜葉縱也，大混點橫也。介字點縱之類，別松針橫之類。不縱不橫夾葉圓圈子梅花鼠足點是也。餘可類推。畫成樹復，應用若何點配搭，在臨時斟酌之，

⁹ 參見王阿豪著，《山水畫技法入門》，台南：文國書局，2000，頁 31。

¹⁰ 參見葉建新著，《學畫樹木》，天津：天津人民美術出版社，2008，頁 10-11。

不可忽略。¹¹

點葉不得雷同，而必須有「濃淡」、「疏密」、「縱橫」等等的佈局安排，此現象即是所謂的「組合搭配」，營造畫面中對比、虛實效果；透過筆墨、造形的變化，來增加畫面生動。任何表現方法都是畫家從藝術實踐中探索出來的，學畫者要尊重前人的創造，但勿受陳法拘禁，只有仔細觀察推陳出新，才能有所創造。

（二）樹枝

林木無枝，便不能顯出幹曲線的美麗。枝葉愈細密，樹相即愈能表現出雄偉的氣勢。樹枝位置須按樹的前後左右順理而出，如熟路行走，有條有理。畫樹主要在主幹、次幹、中枝、細枝幾個環節，特別是中枝，需能在任何複雜的枝叢裡感覺到它的存在。於林木生長結構中已提及林木的分枝方式，在此將提出林木分枝常運用之出枝法與筆法，並提及歷代畫論中樹枝畫法加以印證。

樹枝的出枝技法大致可分成三大類：¹²

1. 鹿角枝：此為向上升長的類型，根據出枝角度不同分為三種：1. 銳角鹿角枝（出枝內角小於 90 度）；2. 鈍角鹿角枝（內角大於 90 度）；3. 方角鹿角枝（基本等於 90 度），講究疏密、虛實、老嫩、乾溼、枯潤，最常見如柳樹、相思樹、樟樹等。（如圖 4.1.6）
2. 蟹爪枝：為向下彎曲的類型，「蟹爪枝」（也稱雀爪、鷹爪），是指樹木的枝幹弧曲伸張向下垂，形似蟹爪，後人因而命名。用筆鋒芒畢露，如書法「懸針」之奇。多以濃墨出之，枝幹參差，有曲有伸，此技法是北宋李成與郭熙畫派常用的畫法之一，棗、柿、盤槐大體屬於這一類。（圖 4.1.7）
3. 長臂枝：為平生橫出的類型，可稱為長臂枝，如松、杉、木棉等。

¹¹ 清·秦祖永著，《點葉論》，轉引自傅抱石著，《中國繪畫理論》，台北：里仁書局，1985，頁 188。

¹² 參見鄭明著，《中國山水畫技法》，台北：藝風堂出版社，1987，頁 70。



▲ 圖 4.1.6 鹿角枝



▲ 圖 4.1.7 蟹爪枝

畫樹枝時先把主幹粗枝勾好，再加細枝，古人有「樹分四枝」之說，即畫樹枝時要從左、右、前、後四面出枝，才能表現出一株樹的立體感和空間感。樹枝的穿插也離不開上述提及的構圖規律，要充分運用「不等邊三角形原則」。樹枝交叉的最小單位是三根枝條，這三條枝構成的狀態以不等邊三角形最美。落筆時從主枝上生出小枝，小枝上又生出小枝，層層生發開去，自可收到「齊而不齊，亂而不亂」的效果。其次要掌握「疏處可走馬，密處不透風」的原則，一株樹也要有疏有密，有收有放，才有風致。畫樹出枝忌幹、枝均等排列如同魚骨，二二並生、忌數枝平行；枝要抱體，不可散亂。焦墨和淡墨是區樹枝前後位置的要素，用墨要前枝濃，後枝淡，適當地把空間距離拉開，並特別注重曲伸向背穿插的變化，做到疏落有致，高低參差，大小結合，遠近分明。運筆要用中鋒，才能表現出枝條的挺拔圓勁和富有彈性。運筆要筆筆送到，切忌挑、甩、踢、頓，避免出現釘頭、楔鑿，或枝大於乾等毛病。在下筆時枝幹伸展要自然，筆法皴擦乾濕得當，有變化，墨色濃淡結合。¹³

在構圖上，結構要嚴謹，和畫面上和其它陪襯物要協調。另外必須留意用筆，要挺拔，每一樹枝都要與樹幹或粗枝連接，不能凌空生長，而樹枝理愈越長愈細，不能把尾部寫粗或枝粗干細，違反植物生態。大致而言，樹枝位置分配需疏密得當，或左密而右疏、上密下疏、或外密而內疏等，疏與密的過渡要趨勢，不得齊頭並列。枯枝有疏密節

¹³ 參見曾肅良著，《山水畫技法》，台北：三藝文化，2007，頁 70。

奏的變化，枝與枝之間有空間，整體感覺要含平穩之勢，其次注意氣勢的安排，可略加取捨，大膽的捨去小枝與樹梢，從藝術的角度選擇合於美的原理原則。此外，歷代山水畫論亦對枝幹有豐富樹法記載。

清代奚剛《樹木山石畫法冊》云：

枝有上升，有旁出，有下垂，長枝亦然，短枝不必，枯枝短，春枝長，長則謂之條矣。¹⁴

董其昌《畫旨》云：

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。但畫一尺樹，更不可令有半寸之直，須筆筆轉去，此祕訣也。……畫樹之訣，只在多曲。雖一枝一節，無有可直者，其向背侃不口，全於曲中取之。或曰：「然則諸家不有直幹乎？」曰：「幹雖直，而生枝發節處，必不都直也……董北苑樹作勁挺之狀，特曲處簡取。李營丘則千屈萬曲，無復直筆矣。¹⁵

王概《芥子園畫傳》云：

畫樹起手四岐法：畫山水必先畫樹，樹必先幹，幹立加點，則成茂林。增枝則為枯樹。下手數筆最難，務審陰陽向背，左右顧盼，當爭當讓，或繁處增繁，或簡而益簡。故古人作畫，千巖萬壑，不難一揮而就，獨於看家本樹，大費經營。若作文者，先立間架，潤色何難？當熟四岐，後觀諸法。四岐者，即畫家所謂：「石分三面，樹分四枝」也。然不曰面，而曰岐者，以見此法參伍變幻，直若路之分歧。熟之則四岐之中，面面有眼；四肢之外，頭頭是道，千頭萬緒，皆由此出。」¹⁶

歷代畫論樹法描述中，林木畫法是每位畫家必須精進投入的基本畫題，而林木之枝幹畫法尤其重要。在筆墨的使用上，畫家爲了要具體的描寫形態，而在運筆中求表現，而在對樹木詳實的觀察歸納下，有針對外形作統一，或對樹木生長的常態發展作分析，

¹⁴ 清·奚剛著，《樹木山石畫法冊》，轉引自同註 11，頁 183。

¹⁵ 明·董其昌著，《畫旨》，轉引自同上註，頁 170。

¹⁶ 清·王概著，《芥子園畫傳》，台南：文國書局，2000，頁 3。

初習者具有基礎的畫法規範和認識。

(三) 樹幹

古人有「樹無他法，要枝幹得勢，則全幅振起。」¹⁷之說，故畫樹先畫樹幹，應先從形體與筆墨訓練開始，有形方能造勢，才能講究筆墨神韻的變化，傳達生命力。畫枝幹，要用勁筆勾勒，多用中鋒，自上而下，先左後右，上下傾斜。立幹以取勢，誠如清代秦祖永《繪事津梁》所云：「作畫先從樹起，此一定之法。畫樹身要筆筆轉折，不可信筆，信筆，直筆也。」¹⁸

一株樹的姿勢有正、有效、有直、有曲，皆決定於主幹的基本傾向。畫者下筆前，對這個基本形態要胸有成稿，然後從上向下乘勢落筆，把它定下來。畫幹宜用中鋒，以使樹幹圓勁挺健；也可用逆鋒，以表現老樹毛辣蒼勁的質感；一般不用側鋒，因側鋒不易得勢見力。運筆要加強頓挫轉折，才能矯健多姿，富有生氣。用墨宜稍淡，畫成之後，用濃墨在背陰處略加破醒，樹的精神就出來了。¹⁹

畫樹幹要注意表現樹形特徵，清代鄒一桂《小山畫譜》曰：

樹幹欠其圓渾，逢節處空白一圍。轉彎必有節，節之圓長大小不一狀「松龍鱗，柏纏身。」須參活法；「桐橫秣，柳斜擦。」各樹不同。柔條細梗，不用雙鉤；錯節槃根，不妨臃腫。²⁰

有些樹要用皴法，才能區別出來，如松樹用魚鱗皴，椿桐用橫皴，柳樹用人字皴，柏樹用繩索皴，椿樹用直皴。可在畫完輪廓線後，加以被擦。畫樹幹的輪廓線不要一筆到底，生枝處、交叉處要預留位置。

樹幹分雙鉤樹幹、單線(沒骨)樹幹，單線雙鉤結合樹幹。雙勾樹幹用筆以中鋒自上而下，中要頓挫，兩筆之間不宜結，不宜脫，要自如貫氣。單線(沒骨)樹幹用筆應大膽寫出，用墨飽滿，要不膩不燥，有乾溼濃淡變化。結合樹幹可先用淡墨擦出數的大致定勢，並以勾、單線並用結合寫樹。(見圖 4.1.8)

¹⁷ 清·錢杜著，《松壺憶畫》，引自新文豐出版公司編輯群編著，《叢書集成新編》，台北：新文豐出版社，1985，頁 88。

¹⁸ 清·秦祖永著，《繪事津梁》，轉引自同註 11，頁 187。

¹⁹ 參見曾肅良著，《山水畫技法解析》，台北：藝風堂，2004，頁 54。

²⁰ 清·鄒一桂著，《小山畫譜》，引自同註 17，頁 66。



▲ 圖 4.1.8 雙鉤樹幹、單線(沒骨)樹幹，單線雙鉤結合樹幹

(四) 樹根

樹根不僅是自然生長現象，也是自然的奇趣。從樹生長特性而言，樹根分藏根和露根(圖 4.1.9)兩大類，藏根多生長於土中，土層厚者，根部外露少，如壘如拳，增加樹形變化，生長在肥活土地上的，樹很少有露根現象；而在石頭上生長的樹，必多露根。老樹年久，雨水冲刷，常使根部外露。生於石上、巖邊者，根部不僅外露多，而且屈折盤繞，如龍如蛇，給人以特殊的美感。

清代奚剛《樹木山石畫法冊》曾云：「樹頭樹根，皆宜參差。大約根在下，樹頭不得過彼樹。下者，近也。上一分是遠一分。」²¹此外，清代笪重光《畫筌》亦云：「樹惟巧於分根，即數株而地隔。」²²可見，通過樹根的前後穿插、藏與露的變化，穿插掩映的態勢，即使不畫地面也能產生空間感(見圖 4.1.10)。

樹根多用於近景物，在筆法上多採用濃墨乾皴，亦可用滾筆。樹根多附著在山石上，所以根與石的銜接要自然，不要懸空，筆道不要多，要簡潔明快，用筆要健、蒼勁，是整棵樹取勢的基礎，根穩方有生命力。如是盤根錯節，交錯之處要連貫，並要畫出立體感。自上而下，墨色可由濃到淡，筆道由粗到細。注意樹根應牢牢抓住山石，落筆後使人感覺是渾然一體。²³

²¹ 同註 14。

²² 清·笪重光著，《畫筌》，引自同註 17，頁 52。

²³ 參見同註 1，頁 16。



▲ 圖 4.1.9 露根形態及其空間感



▲ 圖 4.1.10 露根與藏根之表現

三、林木構成要素

上方提及林木各部位包括葉、枝、幹、根各部位的基本畫法，但若要在山水畫畫面中呈現一幅完備的山水畫，樹木形態時必須呈現出林木生命力的特點，突顯其生命現象，才能與山石相互映稱，構成完整的畫面。為達到此目的，在此將論及林木的基本型

態三要素（垂直、平衡、對稱）、形體與空間的鋪排、構圖的原則等，結合林木生長結構與表現技法原則，期望對林木造形之原理原則有更深入之論述。

（一）林木構成形態

在畫面中，呈現出樹的生命力關鍵即為把握樹木基本形態三要素：垂直、平衡、對稱三項，若於創作中忽略任何一方面，皆無法呈現出生意盎然之樹的型態。

1. 垂直

除了某些特殊環境中生者的植物與攀援植物外，按其生理需求，需垂直於地平面而向上生長，此屬性不受任何地形變化所影響，因只有樹幹與地平線成直角時，樹幹才能承受最大重量並藉以支撐上頭茂密而又沉重的樹冠，若其夾角不是九十度，樹幹就需斜生，而此將使樹幹因承受不了樹冠的重壓而產生畸變，甚至會導致樹木本身的死亡。而此所稱之地平線是專指地球表面的地平線，換言之，樹木是與地心成反方向垂直生長的。

2. 平衡

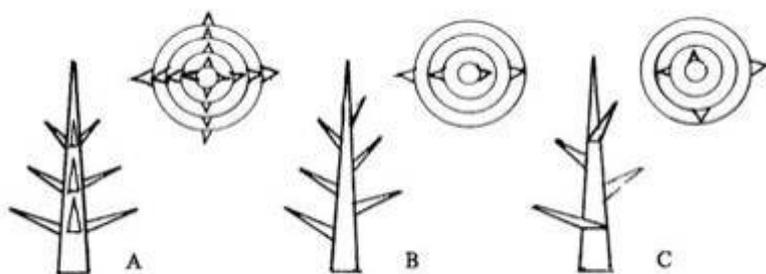
任何物體都存在一個重心，重心兩側的體量如果是相等的，這個物體就能保持平衡；如果重心兩側的體量不相等該物體就會向體量大的一側傾斜，也就是失去了平衡，嚴重的時候物體就會傾倒。對於生物體而言，平衡與失衡都是維持生命存在的方式。比如有這樣一棵樹，它的原生狀態是主幹直立的，體態均衡的，但是後來遭到雷擊，主幹一側損失了很大一部分枝葉，這時這棵樹就由原來的平衡狀態變成了不平衡狀態，他的主幹開始向未遭雷擊的一側傾斜。但是植物頑強的生命力使這棵樹繼續生存下去，做法就是調整這種失衡狀態，朝著重新平衡的方向發展。所以，在出現了不平衡之後，這棵樹就停止了繼續向上的垂直發育，而是朝遭受雷擊的一側伸展，用新的枝葉填補被自然力奪走了的部份，從而增加了受到損害一側的體量，經過如此的調整，重新獲得了平衡，在由失衡到再一次的平衡的調整，它的生命得以延續。²⁴這也是多數樹木樹身彎曲之故。因此，林木造形可有千姿百態，平衡為其重要條件之一。

3. 對稱

由一個主軸向兩側作對稱發展，為植物外部型態之共同特徵。樹木由主幹項

²⁴ 同註 4，頁 59。

外生長的樹枝與葉簇皆依對稱規律發展，分別有對生、互生、輪生三種形式。對稱是指枝條從樹幹兩側平行相對生長，互生是指枝條從樹幹兩側互相交錯生長，輪生則指枝條從樹幹兩側螺旋狀交互生長。對稱為職務發育平衡的本能，亦是植物得以生存的重要外部特徵之一。(如圖 4.1.11)



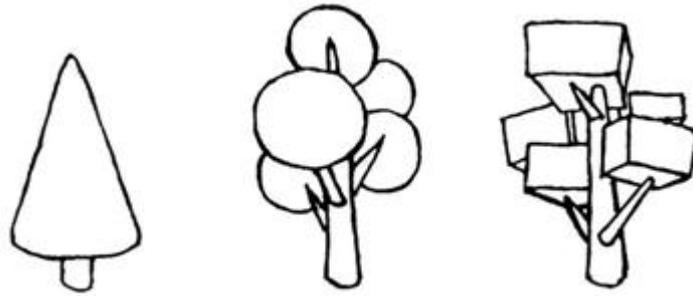
▲ 圖 4.1.11 樹木的對稱發育形態：A 對生 B 互生 C 輪生

(二) 形體與空間

中國山水畫家於觀察和描繪林木時非常注重林木的空間關係，「樹分四枝」與「陰陽向背」即是指主幹與分枝、主幹與樹冠之間的關係。而「樹分四枝」指的是前後上下左右的三度空間，清代畫家鄭績於《畫學簡明》一書提及：「樹少四枝，四枝者，前後左右四便之枝，非四條樹枝之謂也。近必寫樹，只從左右出枝，前無掩身，後無護體，縱有千枝萬枝，不過兩便之枝，是即少四枝矣。必知此忌，而後枝幹有交搭處，且四便玲瓏，穿插掩護，則雖三枝兩枝，亦見不盡之意。」²⁵

此書中提及林木形體與空間的關係。「陰陽向背」則指在光線照射下光影與色調的變化。每一株樹的形體皆不是很規則，西方現代畫派大師塞尚曾說：「你必須在自然的混亂之中看到幾何形體」「你一定要在自然上面看出圓柱形、球形和錐形。」在結構樹木形體時，須將外型不規則之樹木歸納成不同形狀、規則幾何形體或數個規則幾何體串聯成的組合，此法可建立起空間與形體的意識，避免樹木淪為平面造型，而成為具有面、體結構的重要觀察法。(如圖 4.1.12)

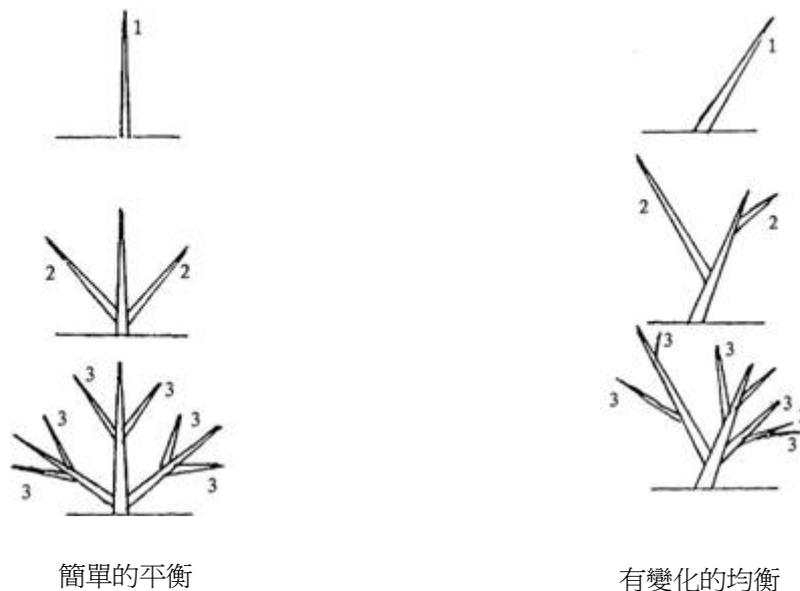
²⁵ 清·畫家鄭績著，《畫學簡明》，引自俞劍華編著，《中國古代畫論類編》，北京：人民美術出版社，2003，頁 948。



▲ 圖 4.1.12 樹冠--若干幾何形體的組合

(三) 構圖

樹木雖無行動力，卻蘊含無限蓬勃的生命力，因此畫面最忌呈現構圖的死板呆滯，應採用變化的均衡構形方式。單株樹木需呈現穩健的結構，左右須相互呼應，要避免雷同而過於單板，重於表現枝幹間前後上下左右疏密的關係。(如圖 4.1.13)



▲ 圖 4.1.13 簡單的平衡與有變化的均衡

古往今來，山水畫中的樹木、法度萬千，異彩紛呈。初學時按章法行筆得其要，久而久之筆下生風，意在筆先，筆停意留，做到師古而不凝古，不斷創新，從具象到抽象，從形似到神似，不斷往復。但切勿對此基本概念過度依賴，反使「林木」的表現，漸失去本質生機，徒具象徵意味，變為一種約定俗成的符號，使筆墨掉入形式重複的困境。應在山水主題的繪畫上，多體察和多嘗試開發現今環境中自然生命對林木的意涵，結合主客觀的體會，即可呈現層次豐富、活潑的繪畫語言。

第二節 林木之造形法則分析

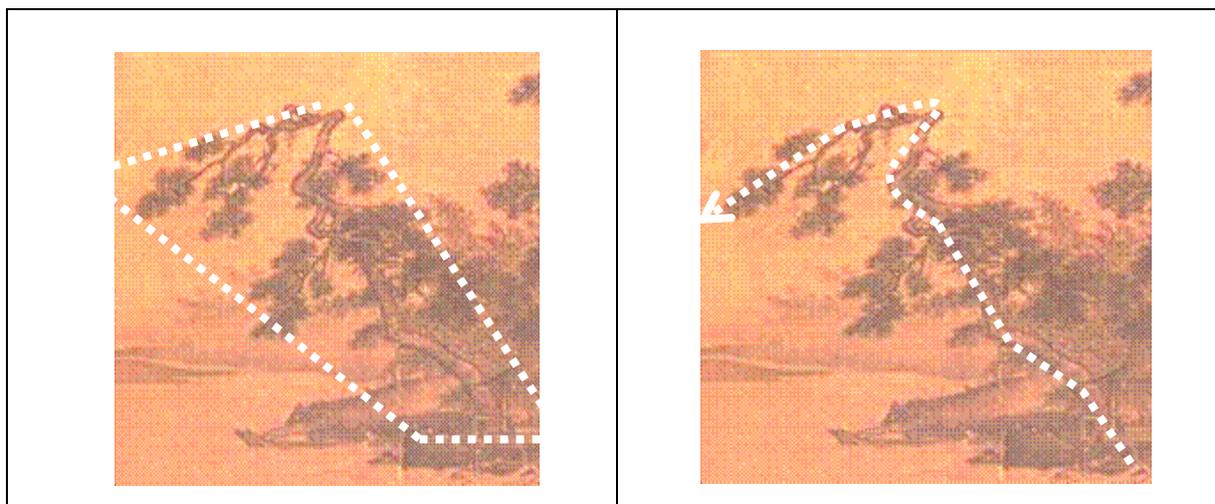
在中國的畫面表現中，中國畫特重的「氣韻生動」就是與「取勢」有著密切的關係。「取勢」包括了賓主、虛實、疏密等的經營思量：²⁶賓主的關係可以說是構圖上最重要的一項要點，決定全幅構圖的優劣；兵法上有所謂「虛者實之，實者虛之」的名言，繪畫上亦然。山水畫上的雲煙瀑水，每每是虛，山石樹木，常常是實，必要虛實相繼，才能神化無跡，稱上傑作；又在畫面中講求平衡，疏則千里，密則無際。疏能走馬，密不通風。要能在統一中求變化，作有變化的統一。如此，再加上均衡、簡潔、對比、比例、和諧等的視覺效果，使中國繪畫有深層的領會空間。

林木除了為山水畫構圖中不可或缺的元素外，它是以具體的藝術形象來使畫面產生動勢與生機感，提高整幅畫面的生氣與豐富性，有著重要的作用。具體來說，林木造形的藝術美主要表現在林木之造形法則上，林木造形法則之構成與視覺心理效果，為造就林木形式美的重要因素，林木透過線條組織成相互關係，包括林木之位置與畫面生長方向等，主要美感形式構成因素包括林木之整體與變化，如平衡（角度）、開合、聚散、賓主、疏密、大小、高低、隱現、離合等等美的原理原則與視覺心理(平衡、方向、動勢)兩大層面。

下面以中國歷代具代表性畫家之畫作，擷取林木之局部造形，包括林木之單株、雙株、三至五株，多株、群樹、苔點等六種不同的造形藝術型態作探討分析。

²⁶ 李霖燦，《中國畫史研究論集》，台北：台灣商務印書館，1974，頁120。

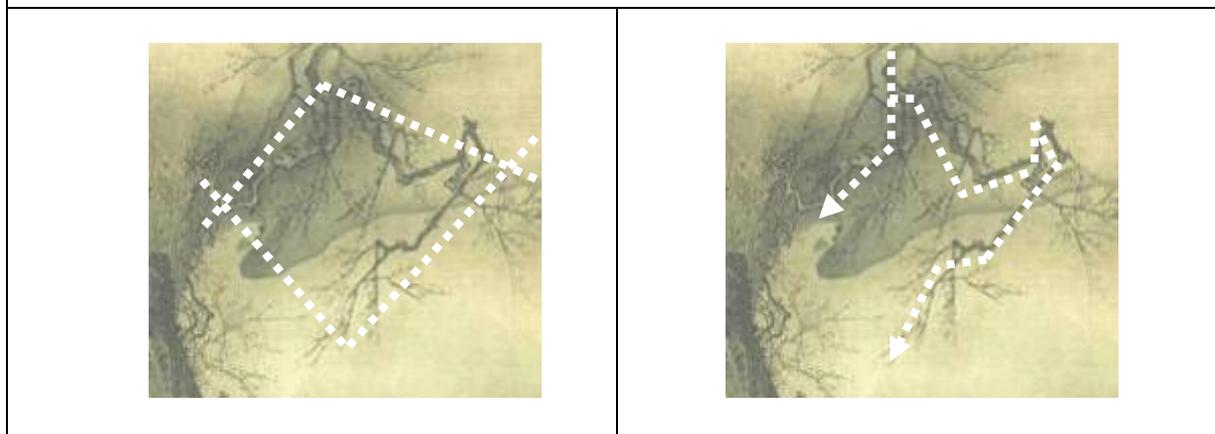
一、單株樹分析



南宋 夏圭《觀瀑圖》(局部)

【構圖】圖中單株樹向畫面左方延伸，樹身先以六十度角向左上方呈弧線向上延伸，於樹身三分之一處以約八十度再次轉折向上延展，枝幹分枝角度近乎九十度，樹身之脈絡頓挫轉折處角度分明，展現向上騰升之張力，整體向左上方傾斜線的構成產生強烈的動盪感，單純簡潔之形態具一氣呵成之勢。

【視覺心理】圖中樹身大幅度的轉折角度位畫面帶來強烈動盪與不安感，右下左上的生長方向產生視線移動受抗阻而勃鬱激盪，樹枝出枝角度趨於直角則緩和整幅畫面的跳動感，動中有靜，相互渲染烘托，成就整體形態之氣勢。



南宋 馬遠《梅石溪鳧圖》(局部)

【構圖】梅樹由畫面上方直角斜貫而下，具貫穿力，構成畫面特寫式的基本結構，其樹枝角度奇特，以接近鈍角的角度，強調轉折處之力道，與畫面左下角頗具份量之斧劈山石形成強對比，右下方大面積的空白空間處理與上方樹木位置相對應，形成強烈對比，呈現遠與近、虛與實、動與靜的構圖巧思。

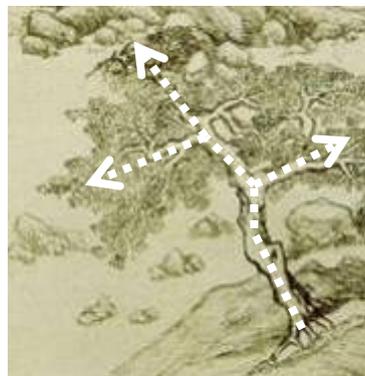
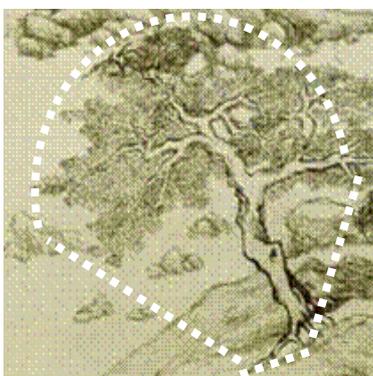
【視覺心理】樹幹線條之粗細變化與墨色深淺顯示出樹之立體感，下方樹枝線條墨色較濃黑產生前進感，與上方墨色較淡之樹身顏色寫出後退感，一濃一淡，對比下營造出空間感，樹枝轉折生長處的大角度延伸，呈現樹本身蓬勃的生命力，造成畫面向左下傾斜的強力動勢，左下方的大石則與其相對呼應，將向左下斜落之勢止住。



明 王紱《隱居圖》(局部)

【構圖】圖中單株樹向畫面右方延伸，樹身數度近乎直角的轉折角度體現出生命力，樹枝向下彎曲分枝的趨向，增加畫面穩定感。

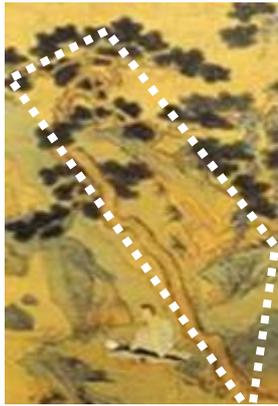
【視覺心理】圖中單株樹雖無畫面左邊二株樹之高大，趨近瘦長型體，因視覺右重左輕之心理使兩者達到巧妙的平衡感，樹身濃郁的墨色造成前進的空間感，近乎直角的大幅度轉折使全樹的形態具強烈的存在感，向畫面右上方傾斜之生長方向，破除了整體畫面一致向上生長的規律感，使畫面在穩定中含有變化的意趣。



明 董其昌《青弁圖》(局部)

【構圖】圖中單株樹正好位於畫面中軸線下方，使全圖 S 形蜿蜒的山勢有穩定之感，樹根裸露，表現樹的蒼勁與頑強的生命力，樹枝自樹身三分之二高度時向左右兩邊呈近九十度的分枝，略有左右對稱之感，平衡下方土石往畫面左邊傾斜之勢。

【視覺心理】樹身略施淡墨，樹形體勾勒線條墨色較濃，與較淡的葉色襯托下，體現出空間感與體感，樹身筆直，樹幹延伸角度與分枝相互交疊，呈現直、斜、橫三種不同線條於畫面交錯，製造豐富的樹身變化。



明 仇英《玉洞仙緣圖》(局部)

【構圖】圖中單株樹正好位於畫面中軸線下方，具穩定畫面之效果，樹身向畫面左上方約六十度轉折而上，向畫面左上方傾斜矗立之勢，單株樹之形體與畫面右邊樹叢相較之下產生疏密變化對比，而非平鋪羅列，增添畫面變化性。

【視覺心理】向左上方蜿蜒而上之樹身平衡了畫面右下方樹叢偏右的重心感，樹身向畫面左上方傾斜矗立之勢，削弱了畫面後方大山與其他樹叢接直接往上無變化的規律性，在統一中的畫面中帶來變化因素，其頂部與左方山石相互連接，為畫面增添動勢又形成整體穩定感的效果。而樹身墨色線條較趨於平面化，只在轉折處略為表現體感。



明 唐寅《看泉聽風圖》(局部)

【構圖】圖中單株樹位於畫面右方傾斜土石之上，樹身轉折處皆為大於九十度角向上，向右再向左而後扶搖直上之勢具開合效果，如此明顯大角度的翻轉姿態呈現出強烈的生命力，並與身旁土石角度相互印映襯，變化中富統一性。

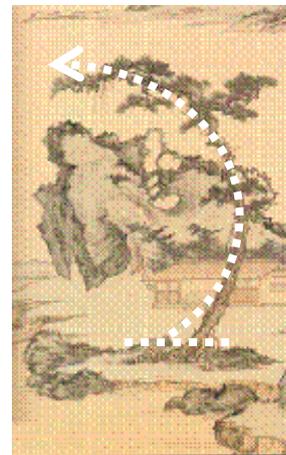
【視覺心理】樹幹線條之粗細變化明顯，賦予樹形態強而有力之感，線條墨色深淺變化顯示出樹之體感，整體往右上延伸之樹身與樹葉稍稍平衡了左方一大片土石的視覺重度，樹身墨色較深，在下方淺色土石映襯下更具前進感，在上半部枝葉造形上，葉叢偏向左邊，呈現出右密左疏、右實左虛之視覺效果。



清 弘仁 《山水冊》(局部)

【構圖】 圖中單株樹位於畫面右方垂直地面山石之上，樹身先垂直於岩面生長後向畫面左下方筆直延伸，爾後迴轉向上以左上右下之姿傾斜生長，如此大幅度角度翻轉變態，呈現出樹身強烈的生命力，並與後方聳立岩壁相映襯。

【視覺心理】 樹幹線條之粗細變化明顯，並有些微樹瘤位於根部上方，岩壁上顯露樹根轉線豐沛生命力，整體往左下延伸之樹身與其後翻轉角度變化明顯，變化一波數折，雖只有單株樹矗立於岩壁而絲毫不會顯示畫面單調，樹梢向右下方傾斜角度平衡整體大幅度動勢，整體樹形起承轉合變化完整，展現松樹挺拔狂傲之感。

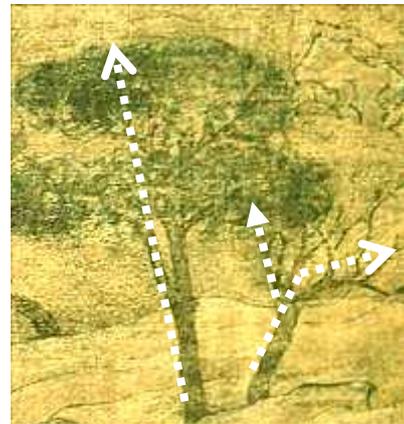
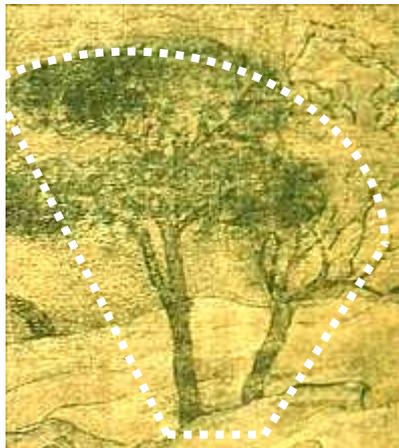


民國 溥心畬 《夕照明秋水》(局部)

【構圖】 圖中松樹露根甚多，顯其強硬生命力，樹身以六十度角向右上方生長，爾後整體樹身成半圓形向左上延展，樹梢略向左橫出，與下方石塊一上一下相呼應，上方樹冠枝葉分布右虛左實，疏密得法，恰巧與右前方傾斜岩石兩相對立，整體畫面平穩且具流動感。

【視覺心理】 畫面中樹身向左彎曲角度平滑，由右至左線條指向性明顯，明顯與前方石塊與其正下方岩石達成前後動線呼應，既表現明晰的視覺動線並突顯主體形態，而枝幹轉折處多，樹幹線條墨色濃郁，體現松的蒼勁古拙。

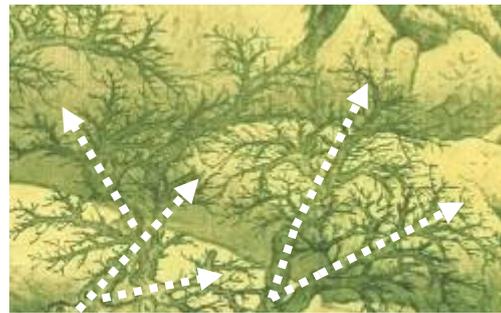
二、兩株樹分析



隋 展子虔 《遊春圖》(局部)

【構圖】圖中兩株樹為二株分形，左方為前樹，右方為後樹，雖然樹幹並未交接，但可從樹高度推測是以左方樹為主，右方樹為賓，其樹身轉折角度不甚明顯，右方樹以左方樹樹為基準，其角度約莫六十度傾斜向右上方伸展，其位置配置為一大一小，賓主關係分明，高低有致。

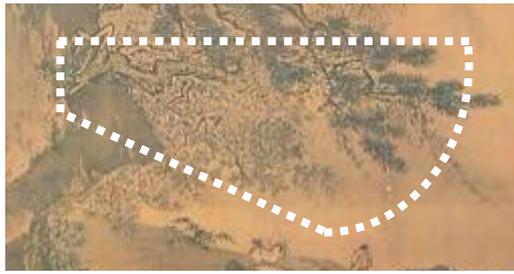
【視覺心理】樹幹之線條平實勾勒，樹葉多夾葉或色填，趨向寫實形象較為呆版，右方樹高度雖為左方樹的一半，但其出枝角度為頓角，彰顯存在感，而左方樹向左上方生長，雖樹身高且葉密但分枝角度小，與右方樹相襯，使畫面呈現出變化且平穩之勢。



北宋 范寬 《雪山蕭寺圖》(局部)

【構圖】圖中兩株樹為二株分形，一前一後，樹根一藏一露，前樹樹身以三十度角向右延伸，其後分枝角度為六十度，一為延續主幹線條脈絡向右，出枝角度為頓角，一直挺而向上發展；後樹形態向右傾斜，沿樹幹上升出枝角度約為六十度，右實左虛，整體形態錯落有致，平穩中飽含動勢。

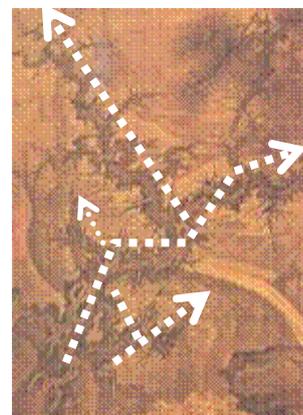
【視覺心理】兩株樹一前一後，樹身墨色一濃一淡，產生遠近感，兩株樹身多次彎曲，且傾斜幅度大，跌宕多姿，富含生機感，整體向畫面右方傾斜之姿態蘊含躍動活潑氣息，樹枝分布疏密相間，樹梢短而細枝多呈現斷續躍動感，不同方向線條大大增加整體形態的豐富程度，相互襯托之餘更顯勻稱。



南宋 馬遠 《對月圖》(局部)

【構圖】圖中兩株樹為二株交形，一前一後，以樹根生長與樹身墨色判別下方為主樹，上方為客樹，主樹垂直生長於陡峭的山壁，於樹身五分之一處以約六十度角向右下方延伸，經九十度翻轉後向畫面右方橫向延伸，枝幹末梢下垂，以顯露出畫面下方人物。客樹為呼應主樹大幅度的樹身翻轉而樹身彎曲轉折處角度甚大，倆相呼應，使畫面具統一和諧感。

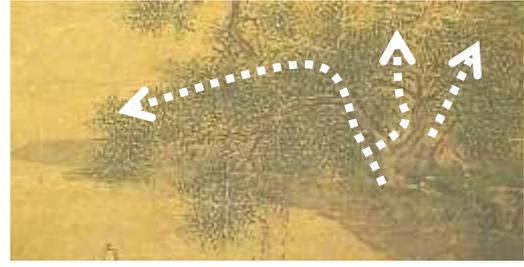
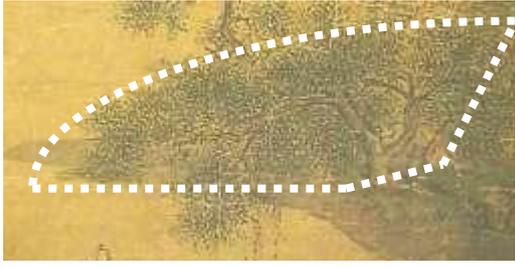
【視覺心理】兩株樹樹身墨色一濃一淡，加以樹身一粗一細對照下，從屬關係分明，主樹樹幹線條粗厚，在懸崖峭壁上樹身多次翻轉而上，客樹亦以曲折角度加以相襯，一同展現強大的抓地力與生命力，末梢枝葉向右下方直落起視點引導之效，點出於樹下休息的人物，同時緩和向畫面右下方衝擊之勢。



宋 《松泉磐石圖》(局部)

【構圖】圖中兩株樹為二株交形，一前一後，以樹根生長判別左方為前樹，右方為後樹，其位置配置為一大一小，賓主關係分明，主樹向右上方延伸後於樹身三分之一處向右方成直角彎曲，其後再向上成「Y」字狀頓角分枝，客樹屬陪襯角色，較長枝幹向左上方延展稍稍平衡整體向右傾之勢。

【視覺心理】兩株樹一前一後，運用遮疊的方法製造縱深的印象，主樹樹幹線條粗黑，加上樹身多次彎曲，展現雄豪渾厚之感，整體向畫面右上方斜上之姿隱含自然躍動的活潑氣息，客樹之姿態、角度、高度皆為主樹縮小五分之一，在扮演陪襯角色時又展現相互映襯呼應的作用，使主體形象突出，具凝聚力。



宋人 《溪蔭浴牧圖》(局部)

【構圖】 圖中兩株樹為二株交形，一左一右，以樹根生長判別左方為前樹，右方為後樹，其位置配置為一前一後，主從關係分明，主樹於樹身三分之一處呈直角分枝後一向左斜上方發展後向左下四十五度發展，與下方泛舟人物相互呼應，一向右上延伸再續分三枝向上發展，客樹樹身向右四十五度傾斜，稍稍平衡整體向左下傾之勢。

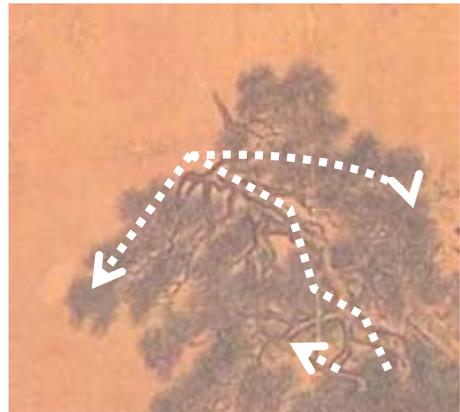
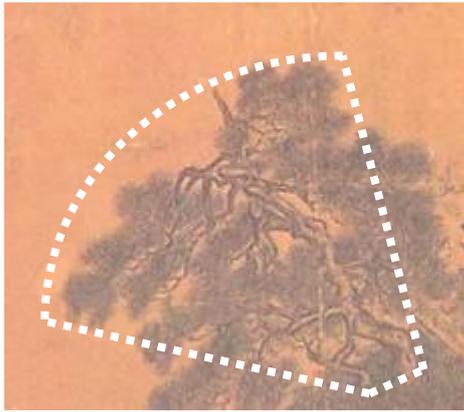
【視覺心理】 兩株樹一大一小，一前一後，產生遠近空間感，主樹樹幹線條明顯，加上樹身與出枝角度大、樹枝長且向左下墜之勢造就持續運動之感，合下落與動勁為一，流暢且速度感強，吸引視覺焦點，客樹樹身向右傾，緩和整體動勢，襯托主體形象。



宋 燕文貴《秋山琳宇圖》(局部)

【構圖】 圖中兩株樹為二株分形，一前一後，以樹根生長判別左方為前樹，右方為後樹，其位置配置為一前一後，前樹於樹身三分之一即有小分枝，於樹身三分之二處呈直角分枝，整體分枝角度大而顯開闊；右後方樹跟隨其平行排列，樹身略有彎曲而向上延伸，整體平行排列向上發展，樹枝分枝角度大，形成統一中蘊含變化韻律感。

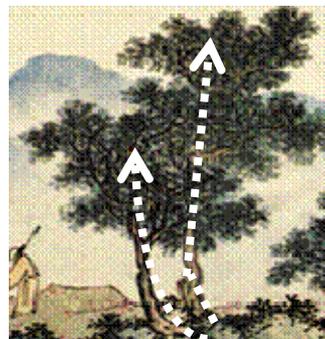
【視覺心理】 兩株樹前後分明，造成空間距離感，主樹樹幹線條粗厚明顯，展現堅牢有力，樹身墨色濃鬱，上方出枝角度大，展現活潑節奏，兩樹與地面成垂直軸平行佈置成現明朗感，加上兩樹一高一低長短相間，襯托出視覺韻律起伏。



宋 閻次平《松磴精廬》(局部)

【構圖】圖中兩株樹為二株分形，一左一右。以樹幹粗細判別右方為主樹，左方為客樹，主樹長於傾斜的坡面上，樹幹先向上生長後向左上方四十五度角多次曲折而上向畫面左上方傾斜，出枝角度多為頓角，具平穩傾斜樹身之效，左方客樹低而扶持，樹身曲折角度與主樹平行且相同，相互映稱且具統一韻律感。

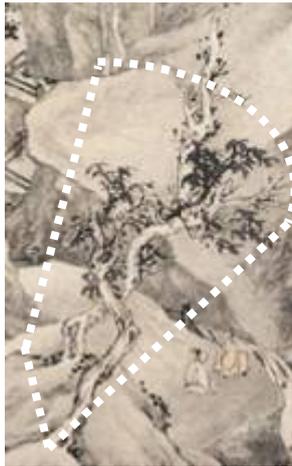
【視覺心理】主樹樹幹線條粗厚明顯，展現紮實的力感，樹身大幅度曲折的線條顯出剛銳躍動感，具目光導引效果，樹枝平生橫出，角度大顯開闊氣勢，兩樹交接處疏密安排得宜，枝與枝之間有空間，樹葉分布虛實有致，具層次感又渾然一體；樹葉雖左多又少，但依視覺心裡右大左小知覺影響下奇妙具平衡之姿，反而具將動而未動之瞬間凝聚力。



明 沈周《落花詩意》(局部)

【構圖】圖中為二株分形，兩株樹左方為前樹，右方為後樹，雖然樹幹並未交接，但可從樹幹粗細與樹冠濃密度得知後方樹為主軸，其樹身轉折角度雖有但不甚明顯，前樹以後樹為基準，其角度約莫六十度傾斜向上生長，其位置配置為一大一小，若扶老攜幼，如人互相顧盼，高低有致。

【視覺心理】樹之幹線條虛實交錯，顯出樹身之立體感，前方樹較濃墨色之樹身更彰顯後方樹之存在感，在圖中後樹樹葉份量右方居多，但前樹向畫面左上方生長，兩相映襯下使畫面具平衡感且不突兀。



明 唐寅《春山伴侶圖》(局部)

【構圖】 圖中為二株交形，兩株樹構圖為一前一後，較無主僕之分，前方樹樹形主軸挺立，向上攀升並多處轉折，後方數樹幹生長方向則延續前樹之角度往畫面右上方攀升，樹形排列由後方樹接續前方樹一脈相成而一路向畫面上方延伸。

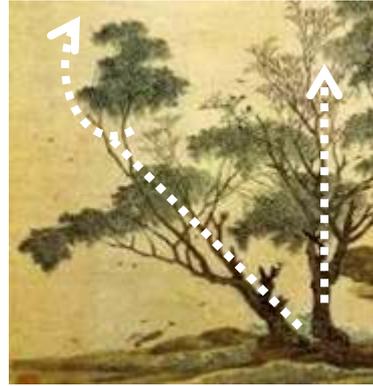
【視覺心理】 畫面中前樹之樹幹線條墨色較濃，葉點濃密，相較於後方樹之淡墨顯示出樹之間的之體感與空間感，畫面中樹幹生長方向與葉點皆側重於畫面右邊，右重左輕之份量配置顯示下畫面右下方傾斜之動勢。



清 吳宏《松溪草堂圖》(局部)

【構圖】 圖中為二株交形，可清楚辨別前方為主樹，後方為客樹，主樹先向左上傾斜六十度生長，並於樹身四分之一處始分中枝，而其中一分枝向右斜方下垂，既具動勢又不失平穩，後方客樹低矮而墨色淺，與主樹互補又不會產生壓迫感，並可襯出主樹蒼鬱之氣勢。

【視覺心理】 畫面中前樹之樹幹線條墨色濃黑形體粗壯，葉點濃密，枝幹翻轉角度大且明顯，由左上向右下下垂的枝幹具視覺引導作用點出下方漁船，客樹以淡墨樹身與主樹兩相對比，更顯主樹堅硬蒼健。



清 吳歷《湖天春色圖》(局部)

【構圖】 圖中為二株分形，兩株樹為一前一後，右方樹樹形主軸挺立，向上攀升，主要枝幹之分枝為互生形態，左右均衡對稱，其他細枝交錯其中，整體具穩定感，左方樹以六十度夾角向左上方斜出，枝幹延伸超過畫面三分之一高度，具向上升騰之姿，一動一靜，使畫面平穩協調而富變化。

【視覺心理】 右方樹枝生長方向，一致性高，簡潔穩定，兩株樹身墨色變化皆不明顯，其形象趨進平面化、程式化，左旁之樹身傾斜角度甚大，其高度與蜿蜒而上的枝幹平衡了自右方樹延伸至受方樹林的視覺重度，而此兩株樹之形體清晰，墨色濃郁，相較於右後方的樹叢呈現出近大遠小之視覺效果，體現空間感。



民國 溥心畬《山水》(局部)

【構圖】 圖中兩株一前一後生於傾斜六十度之懸崖上，一低一高，後方樹身較粗且高聳謂為主樹，樹身筆直向上，並於樹身三分之二出向左斜上方翻轉再直線上揚，其勢與後方矗立直上天際之峭壁相映襯，而末端向左下延伸的樹梢緩和向上躍動之勢，客樹樹身為主樹一半高度而於前方呼應，加強整體穩定感而又不與主樹相衝突。

【視覺心理】 主樹身長為後方巨岩峭壁一半，前方客樹於前並行排列，突顯其高聳之勢，曲折並有樹疤之樹身與後方平滑山石兩相對照，既收襯托渲染之效，又能互相補足，產生出別具一格之印象。

三、三株~五株

明龔賢《畫訣》云：

三株或四一叢。一樹二樹相近，則三樹四樹必稍遠，謂之破式。主樹歌，客樹直，主樹直，則客不得反歌矣。主樹根在下，則樹梢不得高出客樹之上。主樹多歌占，所以讓客樹之直也。大叢中不州和媚值立，如孔門弟子冠者中雜立。童子也。²⁷

清奚岡《樹木山石畫法》亦云：

三株一叢，則兩株宜近，一株宜遠，以示另地。近占宜曲而俯，遠者宜直而仰。又三株一叢，或二株有根，一株無根；或一株有根，二株無根。三株俱有根俱無根不得。又三株不直結，亦不宜散，散則無情，結是病。²⁸

三至五株樹之構形於畫論中有其原則，而以下將分析歷代畫作中三至五株樹形結構與其視覺心理之效果，以期以實際作品相互映證，而分析中將樹木按照畫面中排列依序分爲 1~5，以求清楚闡釋樹形結構。

²⁷ 明·龔賢，《畫訣》，引自同註 25，頁 749。

²⁸ 同註 14。



唐 李思訓《江帆樓閣圖》(局部)

【構圖】 圖中三棵松樹長高低相間，以交叉取式法將其有機的結合在一起，由樹根部分析得知為一前二後的配置方式，前樹①於樹身約三分之一處以六十度角向右上方延伸，為後方兩樹②、③向左上方並行生長方向帶來變化，二密一疏的位置分配顯出節奏感，整體樹身顧盼有姿，高聳挺拔，與整個畫面向右斜上方發展之勢相互呼應。

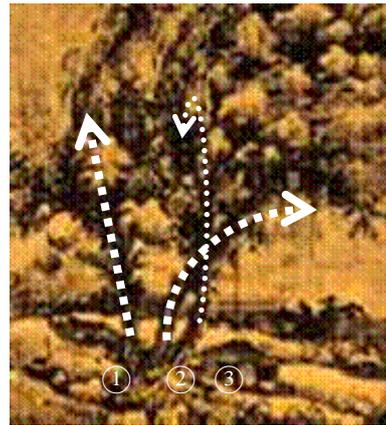
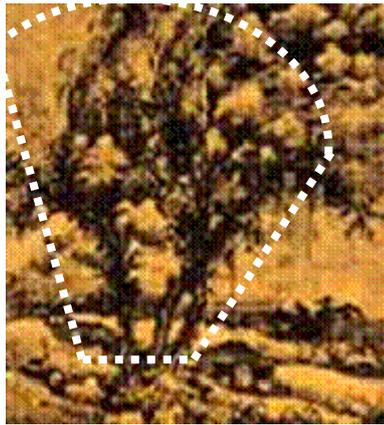
【視覺心理】 樹身勾勒之粗線條顯示出剛強有力的視覺形象，三株樹身形二交叉一向左傾，二密一疏的間隔排列產生前後感，俯仰之間疏距、緊距的呈現，呈現立體效果與空間感。



五代 荆浩《雪景山水圖》(局部)

【構圖】 圖中為三株分立，二前一後之配置方式。圖中三株樹長高低相間，雖樹身並未交集，但向上延展之樹枝相互交錯，謂為一體。左前樹①以六十度角向左上方延伸，中後方樹身於三分之一處向右約六十度傾斜後再向上生長，右前方①樹身較細，二密一疏的位置分配顯出節奏感，整體樹身高聳挺拔，與畫面上方山石發展相呼應。

【視覺心理】 樹身勾勒之粗線條明顯，顯示樹身之紋路與體感，三株樹身形分立，但上方相互糾纏樹枝強化此三株樹之整體感，中後方樹②樹身粗壯，向右上方傾斜，本向下急墜之勢恰被右前方筆直之樹身止住，強烈動勢中隱含平衡感，使畫面合諧又富生機感。



五代 巨然《溪山蘭若圖》(局部)

【構圖】圖中為三株交形，二前一後之配置方式。左前方樹①於樹身三分之二處向左上方傾斜，右前方樹②樹身經兩處轉折扶搖直上，二者方向性一致，而中後方之樹身於三分之一處以六十度角向右發展，傾斜之勢明顯，破除整齊但呆板之畫面，使整體富有動勢之生命感。

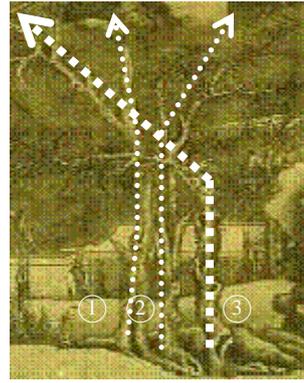
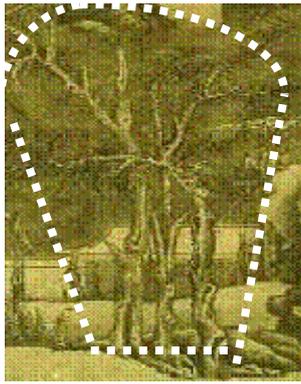
【視覺心理】中後方之主樹②明顯向右上生長，其樹枝為三株樹中最長且枝末處向右下方延伸，襯以兩株客樹①、③稍微左傾，力量相互拉拒，再加上右重左輕之視覺心理，整體重心向右傾，賦予整體畫面強烈動感。樹葉之排列疏密有致，濃淡得宜，加強整體空間之悠揚氣息，形成韻律感。



北宋 郭熙《幽谷圖》(局部)

【構圖】由樹幹位置可明顯分辨為一前二後的配置，前方樹①先是垂直於六十度斜坡上爾後向左方橫向平出，再以九十度角翻轉而上，枝幹末梢向下翻躍，後方兩株樹②、③平行而出，並不約而同皆向右上彎曲，為前樹向下急墜之勢稍作緩衝。

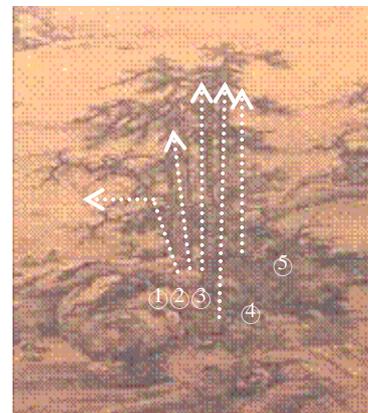
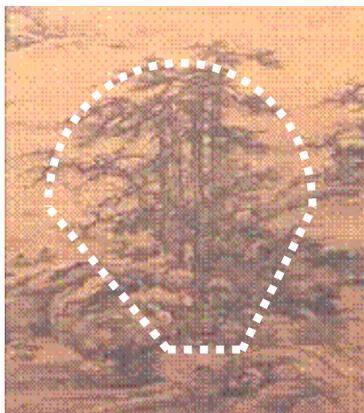
【視覺心理】三株樹身前後配置，顯出前後空間感，前方樹①多次彎曲樹身飽含剛銳激發之情緒且明確展現生命力，右方兩株樹②、③平行並列而樹身向右彎曲角度趨於一致，使畫面有共同的視覺韻律，依據右重左輕之視覺心理原則，一前二後動靜相互襯托下使畫面均衡且富有變化。



北宋 郭熙 《雪山蘭若圖》(局部)

【構圖】圖中為三株交形，一前二後，三棵樹高低相間，以交叉取式法結合在一起；由樹根位置分析得知為一前二後的配置方式，顯示空間感，三株樹身略為平行，右方樹③出枝角度近與地面平行，枝長且角度大；中間樹②與左方樹①枝幹角度約為三十度至六十度之間，枝短且角度小，出枝角度大小相互對比下，透露出變化韻律感。

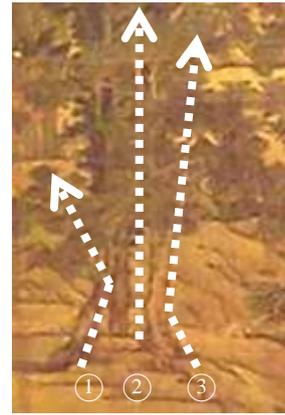
【視覺心理】樹身勾勒之粗線條顯示出剛強有力的視覺形象，三株樹身形二挺立一角度與地面平行向左傾，左方兩株樹①、②身形高聳，給予人硬朗剛勁之感，右方樹③樹身多次彎曲且向左出之角度為平行地面六十度角，大角度的分枝蘊含衝破空間限圍的勁度與動感，為整體帶來活潑變化，二靜一動將畫面的節奏處理得恰到好處。



宋人 《岷山晴雪圖》(局部)

【構圖】圖中五株樹高低互間，由左自右為一、二、二的配置方式，右方四株樹②、③、④、⑤身長筆直，兩兩一組之不同間隔排列，為韻律性間隔的垂直構圖，表現空間的起伏節奏，樹枝出枝角度皆為頓角，左方樹①於樹身二分之一處向左延伸，其線條幾乎與地面平行，疏密排列間顯出動態起伏變化。

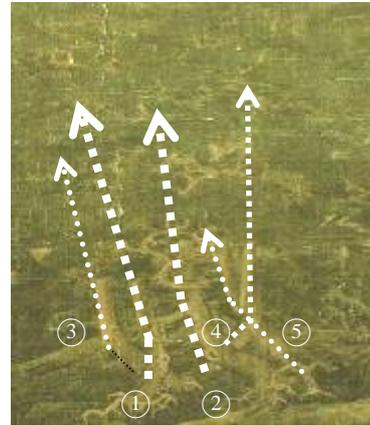
【視覺心理】右方四株樹平行規律筆直身軀，樹枝角度大多垂直，呈現視覺穩定感與統一感，最左方樹樹身向左上生長六十度，出枝角度以近九十度角平行於地面，樹枝垂直角度的形態，與右方四株樹相互呼應，傾斜式的穿插身形使畫面靜止中蘊含運動感，五株樹疏密的間隔排列產生空間前後感，並符合強弱虛實的節奏感與舒適感。



宋 《松巖仙館圖》(局部)

【構圖】由樹根位置可明顯分辨為兩前一後配置，顯現畫面位置空間感，右方樹③與中後方樹②為垂直平行並列，左方樹①樹身傾斜六十度向右發展後轉而向上延伸，隱含飛躍之姿，產生平穩中的動感，造就畫面穩定性又不顯呆版，整體形態向上騰升，助長畫面向上動勢。

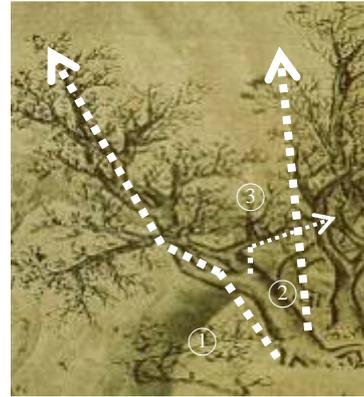
【視覺心理】三株樹樹根前後配置，佐以樹身墨色濃淡分別明顯，彰顯前後空間感，右方兩株樹②、③使用平行配置，使畫面有共同的視覺韻律，左方樹①樹身以左下向右上發展，衝破空間規律排列，顯現出勁度與律動感。



北宋 李唐《萬壑松風圖》(局部)

【構圖】圖中為五株構圖，配置為二前三後，前方兩株樹①、②樹根顯露，後方三株③、④、⑤為藏根，樹根前後穿插、藏與露的變化，穿插掩映的態勢，產生空間感。前方兩株樹①、②樹身各自向右上與左上方傾斜後，以兩兩相對之勢平行向上延伸，最右方樹⑤向右上傾斜六十度後樹身直挺往上延伸，最左方兩株樹①、②樹身成九十度交叉後向上延伸，使畫面平穩中內涵活潑動感。

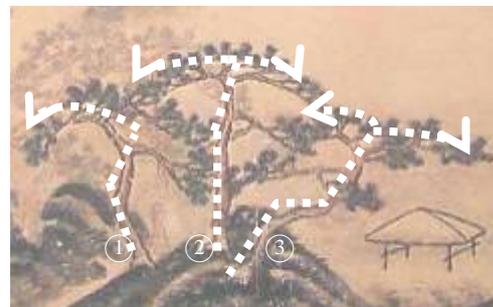
【視覺心理】圖中前兩樹①、②根部外露，屈折盤繞，盤根錯節，呈現立體感於空間感的同時顯現出強健的生命力，樹身遠近遮疊交錯，樹身間距疏密不同，在視覺上造成縱深印象，形成空間起伏與節奏感。



北宋 李唐《山水圖》(局部)

【構圖】 圖中三棵樹長高低相間，以交叉取式法將其有機的結合在一起；由樹根位置分析得知為一前二後的配置方式，顯示空間感，前樹①於樹身以七十五度角向畫面左上方延伸，樹枝數度轉折往左上方延伸，後方兩樹②、③一為樹身筆直枝幹向上筆直延展，後方樹身彎曲角度幾乎與地面垂直，為畫面穩定中帶來變化。

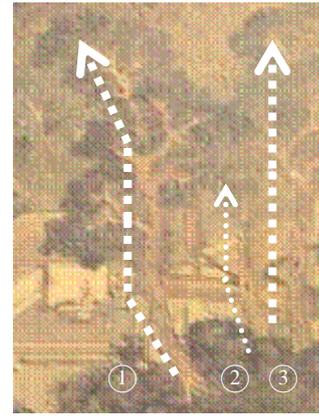
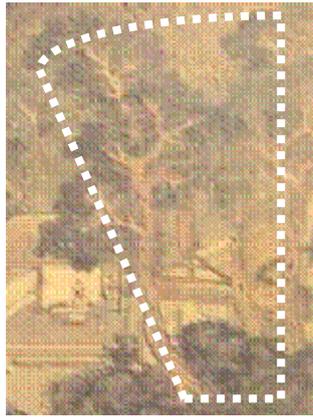
【視覺心理】 樹身勾勒之粗線條顯示出剛強有力的視覺形象，三株樹身形二交叉一向左傾，二密一疏的間隔排列產生前後感，俯仰之間疏距、緊距的呈現，呈現立體效果與空間感。



南宋 米芾《春山瑞松圖》(局部)

【構圖】 圖中為三株分形，三棵松樹高低相間，為一前二後的配置方式，右樹③樹身先垂直於土坡九十度後於樹身三分之一處向右橫出後再向右斜上方延伸，姿勢豐富多變，中間樹②樹身筆直具穩重感，左方樹①樹身先向左上方七十五度角斜出後向上生長，三株樹形態皆以不同頓角角度出枝，向下之姿巧妙地為畫面帶來調和感。

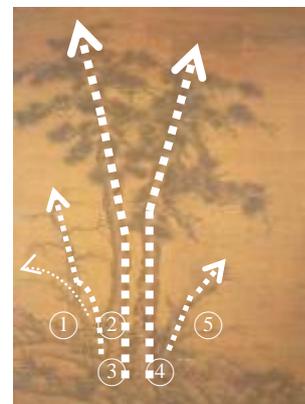
【視覺心理】 中間樹身筆直，左右各一樹身與出枝角度多變之樹相互平衡，正有主樹②位居正中，客樹環繞而拱衛的視覺效果，三株樹樹冠高度形成一波浪狀的起伏線條，具流暢的旋律感，與左右轉折樹身與矗立其中挺直樹身形成一柔一剛的對比，使畫面既協調又有變化感。



元 王蒙 《谿山高逸圖》(局部)

【構圖】 圖中為三株分形，同在一處土坡上的三株樹前後關係明顯，由土坡呈現清楚的位置空間感，左方樹①以六十度向左斜上方生長，於樹身四分之一處挺直向上延伸，樹枝於三分之一處向左展開，整株樹樹冠分部為左半部色濃且實，右半部色淡且虛，右方兩株樹②、③垂直於土坡平行並列，具一致性，整體均衡又富變化。

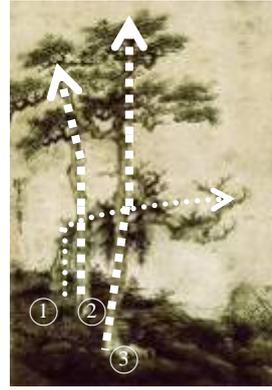
【視覺心理】 三株樹樹根前後配置明顯，位置空間感強烈，右方兩株樹②、③使用平行配置 使畫面具有相共同節奏感，左方樹①樹身以左下向右上發展，整體枝幹與枝葉分布右虛左實、右疏左密，而一致向上的生長方向匯成一致的動勢，使人獲得完整的印象。



元 李衍 《雙松圖》(局部)

【構圖】 圖中五株構圖，以兩棵雙松③、④為主，三顆低矮小樹相襯其中，右方松樹④樹身筆直，於樹身三分之二處向右斜上方延伸，左方松樹②則同是在樹身三分之二處向左斜上方八十度生長，最右邊低矮小樹⑤向右傾斜六十度，最左邊樹①則是略向左傾，動靜感交錯其中，使整體開合之勢完整呈現。

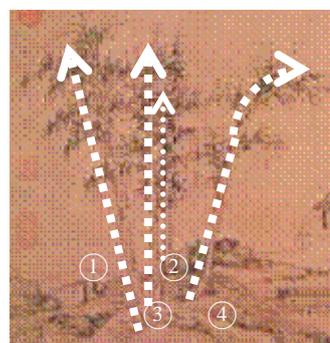
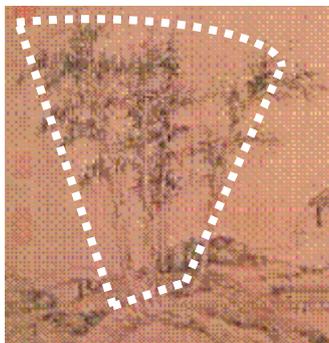
【視覺心理】 圖中以兩株高大的松樹為主，凝聚視覺焦點，樹幹之粗線線條變化有致加以樹身明暗變化與些與樹疤顯露兩主樹之蒼勁感，③、④兩樹並列平行生長並於樹身二分枝亦挫各自向左與向右延伸，而兩旁有矮小枯樹相互映襯，位置排列一疏一密、一繁一簡間行長流暢的旋律，形成視覺均衡舒適感。



元 吳鎮《洞庭漁隱》(局部)

【構圖】圖中為三株交形，一前一中一後，高低相間，前樹露根，後兩棵樹藏根，兩相映襯下突顯生命力，並展現空間感，前樹③樹身挺直，於其三分之二處始分中枝，中間樹②樹身亦筆直，只於樹身二分之一處稍有轉折，其型態與其前樹③相互呼應，並於上方樹冠處相互連接，最後方樹①則於樹身五分之一處大幅度向右方橫直延伸，並於枝幹末端翻轉向上方出枝，前樹③突顯高聳主體，另兩樹相互親近並加以呼應，顧盼之間井然有序。

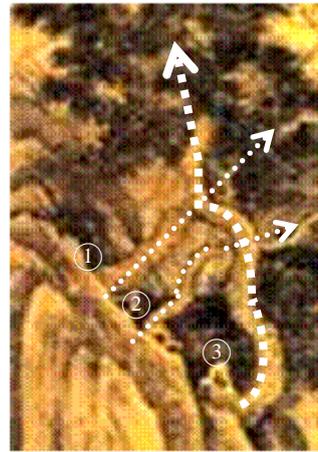
【視覺心理】三株樹樹根位置鋪陳顯出空間距離感，前樹③樹身勾勒之長直線條顯出挺拔有力的視覺形象，於樹身三分之二處分枝使其增添高聳印象，中間樹②之身長與樹冠高度都延續了前述之形態，製造出畫面縱深感，最後方樹①大幅度的轉折角度使前方平整規律的畫面帶來視覺跳動感，一動一靜，變化生動。



元 倪瓚《楓落吳江圖》(局部)

【構圖】圖中為四株分形最前方樹①向左斜上方八十度生長，中左方樹③與中右方樹②身直立相互靠近，畫面最右方樹④向右上斜八十度角生長，畫面配置疏密得宜，聚散分明，整體疏而不簡，簡而不少。

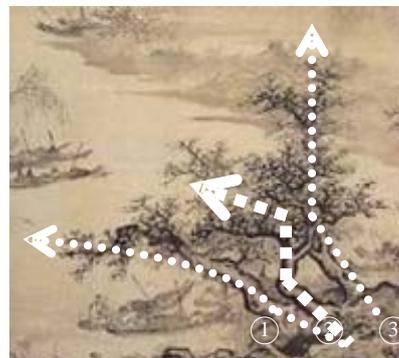
【視覺心理】最左方樹①與最右方樹④以相反方向各自往左斜上與右斜上生長，相互抗衡又彼此呼應，形成左右對稱感，又因樹根位置將彼此位置關係明顯區隔出來，而具縱深空間感，而中右方樹②墨色最濃，襯出前樹，而使畫面有層次的漸層厚重之感，樹葉份量配置右疏左密，相對於視覺心理右重左輕之感，得到微妙均衡感。



明 唐寅《杏花茅屋圖》(局部)

【構圖】圖中為三株對立，一前二後之配置方式右前方樹③為主樹，樹身多次蜿蜒曲折扶搖而上，後兩株①、②穿插在後，主樹於左邊，二客樹回頭相呼應，顧盼有情，穿插有序，雖位斜坡，但相互交叉之六十度角，呈現穩定感並止住畫面下滑之勢。

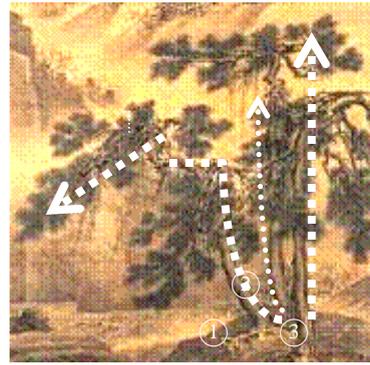
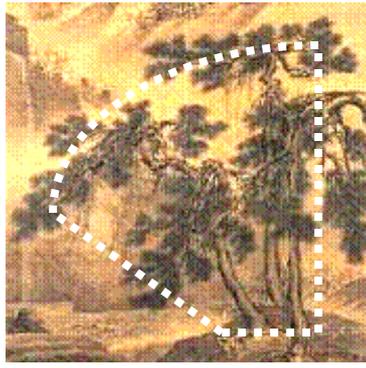
【視覺心理】主樹樹身多數轉折，呈現向上之生命力，線條粗密變化顯出樹身立體感，在傾斜的坡面展露樹根，顯出強健的抓地力，給予人蒼勁剛強之感，而三株樹向上攀升之姿銜接後方樹叢直到畫面左上方之山石，具畫面引導效果。



明 吳偉《江山漁樂圖》(局部)

【構圖】圖中為三株交形，一前一中一後之配置方式。以樹根位置判斷為一前一中一後之配置，中間②為主樹，樹身轉折先近九十度角向左傾後向右上方伸展，左方樹①身大幅度向左上方生長，與右方中間樹②樹身近乎平行，中間主樹②低而角度轉折幅度大，兩客樹一高而揖讓，一低而扶持，顯出畫面平衡感。

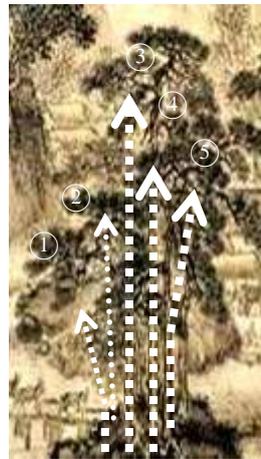
【視覺心理】中間主樹樹身轉折幅度甚大，其線條粗細分明，顯出樹身立體感，後方兩客樹①、③樹身平行之生長方向加強其一致性，相互對照下，突顯中間主樹②強烈的動態視覺效果，而主樹在傾斜的坡面展露樹根，展現強健的抓地力與生機感，前後位置鋪排帶來了空間的起伏感，向上攀升的枝幹因視覺心理右重左輕而巧妙的取得平衡感與整體向畫面上方延伸的動感。



明 戴進《洞天問道圖》(局部)

【構圖】 圖中為三株分形，分前、中、後不同位置。由樹根位置分析得知為一前一中一後之配置，顯示空間感，前樹③與後樹②樹身近乎平行，左方樹①以七十五度左右向左生長，破除畫面規律形象，與平行的畫面對比顯出動感，三株樹樹枝出之角度多為頓角，統一畫面整體感。

【視覺心理】 三株樹身粗細線條明顯展現立體感，整體樹形高地跌宕起伏有致，排列有序，二密一疏兼左傾之位置編排，與樹身二直一曲對比下相互托襯，前後明顯位置排列點出畫面空間感，樹枝、葉點之間疏距、緊距的呈現，構成完整平衡且具方向感的形式結構。



明 戴進《關山行旅》(局部)

【構圖】 圖中為五株構圖，三前二後由樹根位置分析得知為三前一後配置，前方三株樹③、④、⑤的中間為主樹，①、②為客樹，整體畫面除最左方樹樹身為七十五度向左上方延伸外，其餘四棵樹樹身直立，僅以大小間距呈現空間感，主樹最高矗立其中，其餘四株客樹低而扶持，突顯明確主客關係。

【視覺心理】 前方三株樹③、④、⑤的中間為主樹樹身明亮，其他兩株墨色較濃，一明一暗之間透露出空間距離感，最左方樹①樹身斜上生長，為畫面中垂直且平行排列的樹身注入活躍感，整體而言左半部較右半部枝葉濃密，平衡右重左輕之視覺心理，五株樹一同向上生長之方向匯成一致的動勢而富統一性。



明 董其昌《贈稼軒山水圖軸》(局部)

【構圖】圖中為四株構圖由樹根位置分析得知為一前三後配置，前方樹垂直向上生長後於樹身六分之一處向左斜上方四十五度角延伸後使分枝，整株樹身為傾斜六十度角，後方三株樹一大兩小，最右方樹樹幹多曲折，整體高度與前方樹相互呼應，最右方兩株樹樹身挺直，兩株高度矮而形象並列統一，整體既具變化又有均衡感。

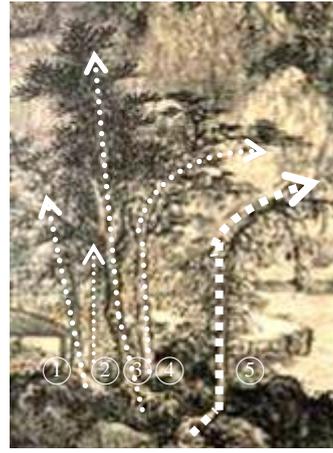
【視覺心理】前方樹整體生長方向為右下左上，視覺上升移動受抗阻而蘊含激烈動盪感，後方最左方樹出枝角度與前方數相對應，具視覺調和感，最右方兩株樹樹身筆直無變化，襯托出其他兩株樹多處轉折生氣勃發之勢，且依左輕右重之視覺原理，畫面取得巧妙的平衡。



明 文徵明《古木蒼煙圖》(局部)

【構圖】由樹根分部可明顯了解其組合為五株構圖，由左而右為三前二後，自左至右為二株、一株、二株之組成模式。左方第二棵樹高且明顯樹身微微向左偏，於樹身二分之一處使出枝，角度為四十五度至六十度之間，最左方樹①緊靠其後，具扶持之勢，右方三棵樹③、④、⑤一疏二密位置排列顯出空間遠進感，整體形象垂直往上生長之勢相同，使畫面具統一感。

【視覺心理】左方第二棵樹高度大於其他樹二分之一以上，樹枝分布右虛左實，為整體重心，最左方樹頂端承接主樹左方枝幹並向左方繼續蔓延，拉長整體視覺效果，右方三株樹葉色濃郁，整體高低起伏有致，展現了立體感與畫面縱深感。



明 王緜 《山亭文會圖》(局部)

【構圖】圖中為五株構圖，一前四後依樹根位置辨別為一前四後之位置佈勢，最前方樹⑤樹身先向右橫出後向上延伸，於樹身四分之一處向右上三十度延伸，樹梢並有下垂之樹枝，左方四株①、②、③、④樹群聚一起，依藏根露根與樹幹墨色深淺變化可知其前後位置，一疏四密位置分配，更加强了樹形體之感。

【視覺心理】最右邊前樹位處土坡低處，加以樹梢向右傾斜，具自然躍動感，而左方四株緊聚一起的樹以樹身墨色濃淡顯示前後位置距離，整體向上之勢明顯，畫面配置又少佐多正巧與視覺心理左重右輕取得巧妙平衡，整體形態兼具跳動感與穩重感，使畫面調和而不呆板。

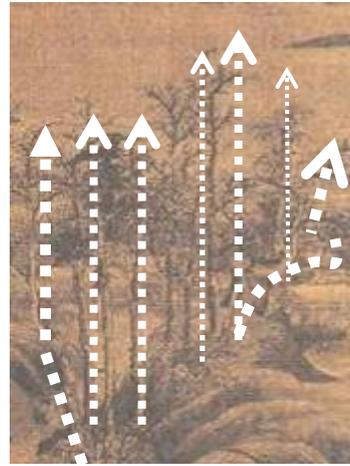


清 王鑒 《夢境圖》(局部)

【構圖】圖中為五株構圖，前方兩株後方二株整體樹均展露樹根並沿著石塊起伏而生長，前方中間一粗壯大樹①先以平行石坡生長，再向正上方生長，並於樹身二分之一處分枝，其右方相襯一株同向右上生長之樹②樹身相互呼應，後方二棵樹③、④枝幹發展多曲折富動勢，前後方掩映重疊下使整體層次感豐富。

【視覺心理】下方兩株彎曲樹身與上方蜿蜒曲折相對應，同時具銳角與頓角出枝方式使整體畫面具有強烈動感又不感到凌亂，正好突顯樹在石塊上生長之強健生命力，而樹冠上方線條平緩，使整體畫面在強烈動勢中又有安穩感。

四、多株分析



五代 董源《寒林重汀圖》(局部)

【構圖】 圖中為九株構圖，沿著向右斜上的土坡直挺排列，除左方與右方各有一株朝相反方向傾斜之樹身外，整體樹身挺拔向上，井然有序，枝葉掉落甚多呈現寒林枯枝殘葉之景。

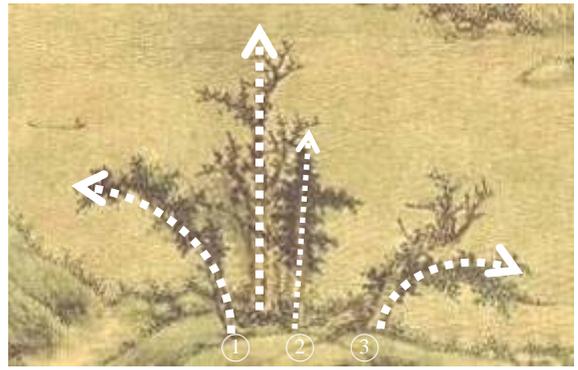
【視覺心理】 整體樹身寬度差異性小，樹身具濃淡變化，光影效果與細節描繪細膩，展現樹身立體感，隨土堆坡度而配置之群樹高低相間，具視覺韻律感，其中兩株彎曲角度較大之樹為統一整齊的排列方式增添活潑氣息。



五代 巨然《溪山蘭若圖》(局部)

【構圖】 圖中群樹，高低相見的排列，樹木生長方向或彎曲或挺直，形態多樣，甚為活潑，樹身墨色濃淡有致，寒林枯枝若懸針的畫法頗具蕭瑟感，樹木排列位置右密左疏，聚散有致。

【視覺心理】 整體樹群由右高左低右密左疏之樹身組成，高低不同濃淡相間的樹木，墨色深淺之樹幹顯出空間遠近感，整體具高低、開合之變化，使整體造形姿態生動，表現出自然生命力。



元 趙孟頫 《洞庭東山圖》(局部)

【構圖】 圖中為七株構圖，由樹根位置分析得知為五前二配置，前方樹①身形高聳為主樹，以向上方延展，於樹身二分之一處開始分出中枝，②以近乎貼近地面之角度向畫面右方延伸，後面兩株樹樹身色淡且樹幹細纖細，與前方樹主從之別清晰，雖整體向左群聚，但因③樹右傾之勢明顯而使整體調和不突兀。

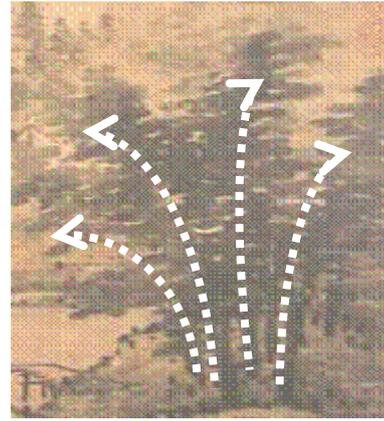
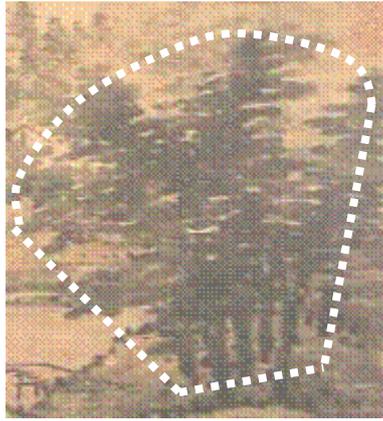
【視覺心理】 群樹整體形態為向左右展開，類似扇形，前方樹底部露根、藏根皆有之，點出畫面的遠近空間感，右方二株樹向畫面右方傾斜延伸，為整體形態份量左重右輕取得微妙平衡感。



元 倪瓚 《六君子圖》(局部)

【構圖】 圖中為六株分形，四密二疏，樹身大多勁瘦挺直，用筆簡潔疏放，似不經意而骨力內含，樹葉採用各種點法表現，包括松針點、介子點、垂葉點、小混點等，具多樣性，前景樹木的樹梢低於對岸的地平線，整體疏而不簡，具有沖淡淳雅的韻味，體現出倪瓚「天真幽淡」的藝術風格。

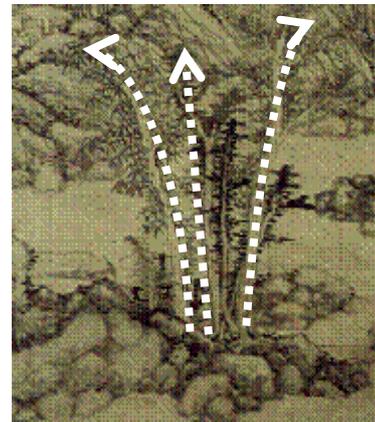
【視覺心理】 畫面樹群，姿態挺拔，樹根依土坡起伏分布，具視覺韻律感，六株樹各有其特色，又於上方樹冠交錯重疊相互掩映，樹葉份量配置疏密穿插，使畫面有層次感，整體形態氣象蕭疏，意境寂寥。



元 朱叔重 《秋山疊翠圖》(局部)

【構圖】本圖為多株樹，前後關係明顯，在土坡上遠近不同處，距離感加廣加深，樹木形象的重複與遮疊形成畫面的統一感，樹幹排列疏密有致，樹葉濃淡相間，呈現出韻律性的佈置。

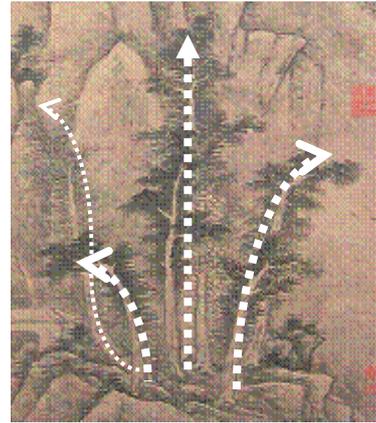
【視覺心理】樹木樹冠高度大小起伏，畫面中樹冠上方所構成的富情感節奏性之橫向波浪起伏曲線，將筆直樹身的垂直線與微微傾斜樹身斜線貫穿，加上樹葉墨色濃淡明暗變化使整體輕鬆愉快又富視覺秩序。



元 黃公望 《丹崖玉樹圖》(局部)

【構圖】圖中為六株構圖，並有三到四株矮小樹叢點綴於其後，整株形態因樹根穿插交錯於石堆間而呈現空間感，樹木位置排列依疏密原則而顯聚散有致，畫面左右兩端淡墨樹身較粗且高，兩樹明確顯示整組之扇形構圖輪廓，加上其分別朝左斜上方與右斜上方之身軀對立相襯，中間佐以細小稀疏濃墨點葉之樹形，掩映重疊下具統一感又不顯呆版。

【視覺心理】整體樹形由左右兩端高且較粗之樹身組成，展開的寬闊角度中或穿插或並列數株高低不同濃淡相間的樹木，於統一平整的範圍中具高低、粗細、疏密、開合之變化，使整體造形姿態生動，表現出自然生命力。



元 戴淳《匡廬圖》(局部)

【構圖】圖中為六株構圖，為前三株、後三株排列。整體形態因樹根穿插交錯於石堆間而呈現空間感，樹木位置排列高低互間，畫面後方三株淡墨葉色樹身襯得前面三株樹更具體感且營造出立體空間，前方最左方樹石樹身二分之一處八十度向左延伸，前方最右方樹則向右上傾斜，中間樹樹身筆直具樞紐位置，後方三株樹可視為前方樹之延伸，相互呼應。

【視覺心理】整體形象前低後高富有層次感，樹冠葉色濃淡分明加強空間感，整體展開的寬闊角度使畫面具有統一平整感，加上數株彎曲之樹身，使整體造形姿態生動，表現出自然生命力。



明 沈周《魏園雅集圖》(局部)

【構圖】圖中為六株構圖，三前三後。由樹根位置分析得知為三前三後配置，前方三株樹的左方為主樹，其餘兩前三後為客樹，前方最右方樹樹身以為六十度角向左上方延伸外，其餘兩棵以七十五度角向右傾，後方三株樹中兩棵樹身直立，一株雖小但傾斜角度與前方最右方樹樹身傾斜角度前後呼應，垂直線與斜線相互交替鋪陳，構成一種整體活潑的美感。

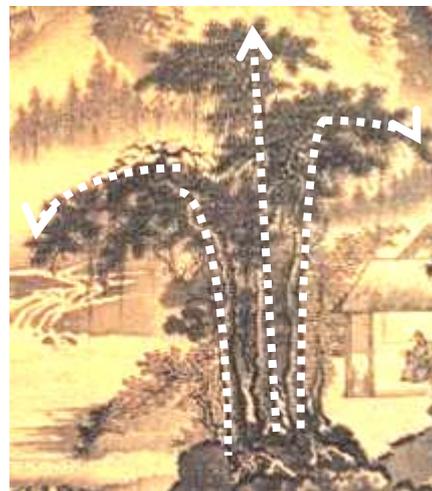
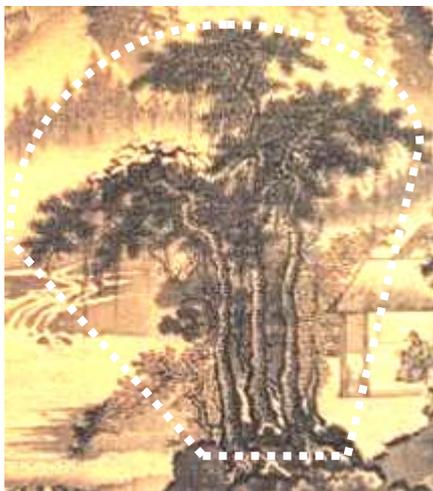
【視覺心理】六株樹身濃淡區別分明，明暗之間透露出空間距離感，最左方樹樹身斜上生長，為畫面中垂直且平行排列的樹身注入活躍感，整體而言左半部較右半部枝葉濃密，加上向左斜上方延伸的樹身，使平整的畫面帶有活潑的跳動感。



明 文徵明《雨晴紀事圖》(局部)

【構圖】由樹根位置分析得知為兩前四配置，前面左方樹身高聳，葉點墨色濃郁，為主樹，以向右斜上方八十度角延展，於樹身二分之一處開始向右分出中枝，前方右邊樹以六十度角向右斜上方延伸，後方最右邊樹幹角度與主樹平行，相互映襯，後面左方三株樹的高度、枝幹顏色對比較大，雖整體具右傾之勢，但畫面做最左邊斜插姿態與濃墨繪製之樹身緩和整體右傾之勁道。

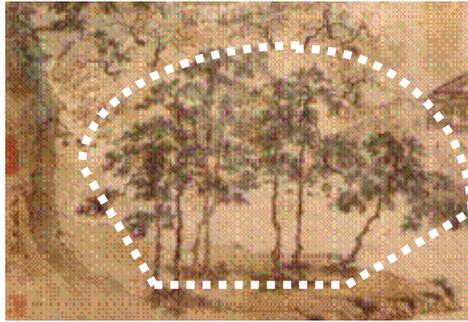
【視覺心理】右方三株樹均為露根，相襯左方三株樹之藏根點出畫面的遠近空間感，前方兩株樹樹身線條較濃黑，枝葉茂密，一高一低相互扶持，最右方與主樹樹身平行排列，點出畫面規律秩序感，後左方三株樹向左上方傾斜且樹身顏色多變，為整體型態份量右重左輕取得微妙平衡感。



明 戴進《溪堂詩思圖》(局部)

【構圖】圖中為六株構圖，三主樹於前，三株小樹點綴其後。前方三株主樹露根顯示強健的生命力，並顯出前後位置關係，三株樹中筆直矗立其中為整體最高聳者，左右兩樹樹身略為曲折，樹冠右高左低，葉色濃密，顧盼並相扶持，後方點綴幾株樹身細且葉色繽紛之雜樹，整體顯得林木蒼鬱又錯落有致。

【視覺心理】圖中三株主樹明顯挺立且樹身線條粗厚，顯出雄豪渾厚感，最左方主樹雖樹冠最濃且密，具下墜之勢，但因視覺右重左輕之感，最右方樹與其後雜樹增添畫面平衡，而三株雜樹點綴於後，整體層次井然高低起伏兩相對比造成強烈節奏感變化。



明 仇英《仙山樓閣圖》(局部)

【構圖】圖中為七株構圖由樹根位置分析得知為兩前五後配置，前面左方樹身高聳，葉點墨色濃郁，為主樹，以向右斜上方八十度角延展，於樹身二分之一處開始向右分出中枝，前方右邊樹以六十度角向右斜上方延伸，後方最右邊樹脂幹角度與主樹平行，相互映襯，後面左方三株樹的高度、枝幹顏色對比強烈，雖整體具右傾之勢，但畫面做最左邊斜插姿態與濃墨繪製之樹身緩和整體右傾之勁道。

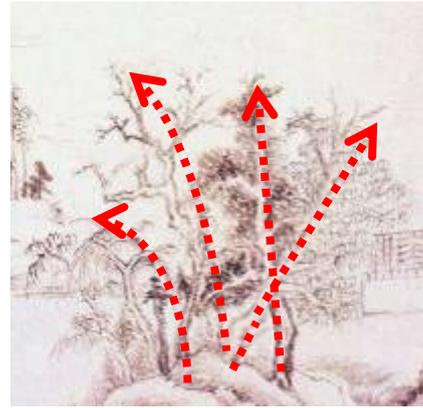
【視覺心理】右方三株樹均為露根，相襯左方三株樹之藏根點出畫面的遠近空間感，前方兩株樹樹身線條較濃黑，最右方與主樹樹身平行排列，點出畫面規律秩序感，而後左方三株樹向左上方傾斜且樹身顏色多變化，吸引視覺向右注視，上方樹冠排列成圓弧狀，為整體型態份量右重左輕取得微妙平衡感。



明 謝縉《譚北草堂圖》(局部)

【構圖】圖中為六株構圖。由畫面中可清楚分為左右兩邊為左二右四之配置，最左方樹樹身挺立，於樹身二分之一處向右上八十度延展，左方第二株樹垂直向上生長後以六十度角往左上方斜上，右方四株樹以三株樹身較深與一株淡墨樹木交錯其中，極富變化，兩邊樹在上方樹冠相交會，會集整體向畫面上昇之氣勢。

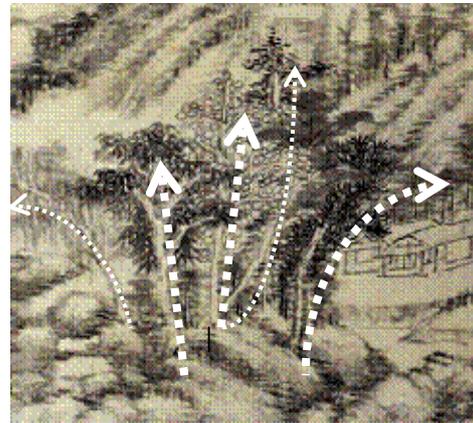
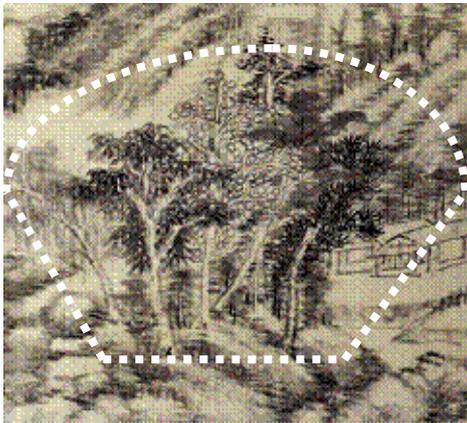
【視覺心理】圖中前方樹依岩石轉折角度呈現露根、後方樹藏根，兩兩相襯之下體現空間距離感，左方兩株樹相交，右方四株樹平行向上，左右兩旁既呼應又內含變化，而兩股上升之力於上方樹冠會合而匯成一氣，使畫面具統一調合效果。



明 董其昌《山水高冊》(局部)

【構圖】圖中八株樹依土坡的起伏而排列，其中除右方第二棵於樹身五分之一處彎曲角度為三十度角，較有變化之外，整體樹叢姿態大都為樹身略彎後向上延伸，上方枝幹橫斜姿態交互穿插，其中夾葉、點葉與枯枝交互運用，墨色變化大，整體透氣靈動又富變化。

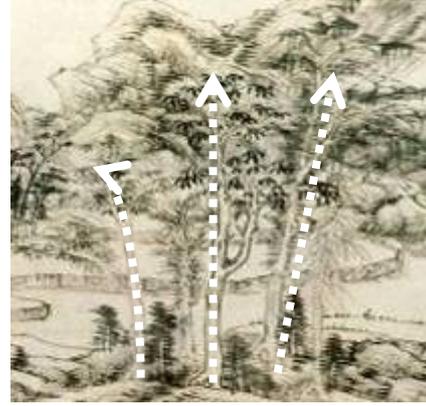
【視覺心理】上方延伸樹枝只有左右分枝較無前後立體感，使枝幹趨向符號形象化，下面土坡的弧度與上方樹冠相接觸之弧度相呼應，具統整畫面效果，使整株樹叢雖粗細不同、形態各異且交叉方向角度不同，依然保有視覺秩序感。



清 王時敏《山水冊》(局部)

【構圖】圖中為七株構圖，數株小樹點綴其後。整體中間一夾葉樹樹挺直並巧妙的將群體一分為二，使兩旁濃淡相間的樹冠展露遠近縱深感，整體樹形平穩而均衡向左上與右上方延伸，而右方第二棵向右斜上方傾斜四十五度的樹身與最左方向左上方彎曲六十度之樹為平整規律的畫面帶來變化。

【視覺心理】整體樹身排列規律，一夾葉樹位居其中，直線而無變化之樹身，襯托左右兩旁樹身曲折之點葉樹，樹葉與各種樹之間墨色濃淡分明，使樹與樹之間具空間層次感，而右方第二棵樹與最左方彎曲之樹為整齊有序的畫面帶出沖破空間限囿的勁度與動感，使整體具豐富且自然的變化。



清 王時敏《落木寒泉圖》(局部)

【構圖】圖中共有十株樹，為五大五小之配置。整株形態於樹根藏露變化間呈現空間感，中間主樹線條墨色濃郁，於樹身三分之一處始左斜四十五度角分中枝而後向上蜿蜒，其餘數株客樹樹身直挺而環繞主樹四周拱衛，並於其中參雜數株葉色濃之小樹，整體向上之姿整齊而富有生氣

【視覺心理】樹身相同直線用筆使畫面具有共同視覺規律，而其中向左右略彎之樹身與整體樹葉分布疏密有致，造成巧妙的對比與變化。主樹使用較深之墨色與兩旁淡雅樹身形成一種矛盾又相映成趣的關係。



清 王鑒《長松仙館圖》(局部)

【構圖】圖中為九株構圖，六前三後，六株樹生長於傾斜岩石上，露根而具有力度，且隨岩石轉折展露強勁生命力，而多株樹身生長皆為六十度傾斜方向並相互交叉，而上方樹冠相交將下方橫斜姿態穿插樹身調和使人感覺渾然一體。

【視覺心理】枝葉相互交錯連貫而有立體感，前後距離一疏密相間原則佈置而使整體形象蒼郁秀潤，跌宕多姿，多株樹身左右穿插交疊，一斂一張之間具強烈張力與凝聚力，傾斜線組成而產生強烈動盪感。



清 髡殘《蒼翠凌天圖》(局部)

【構圖】圖中為九株構圖，樹木排列位置一山石高低而生，最左方樹一大一小，前後相互呼應，中間三株數樹幹相互交叉，最前方與後方樹露根藏根交錯，富有虛實變化，延貫而下有兩株矮小修長樹而畫面右方則為一樹身傾斜八十度，其後方有一與地面平行，向右方橫長生長之樹，而樹梢向畫面上方延伸，整體佈勢變化有致而不呆板。

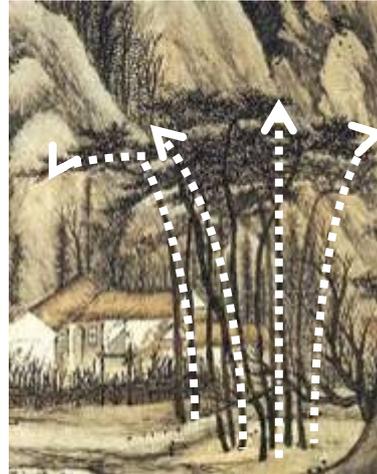
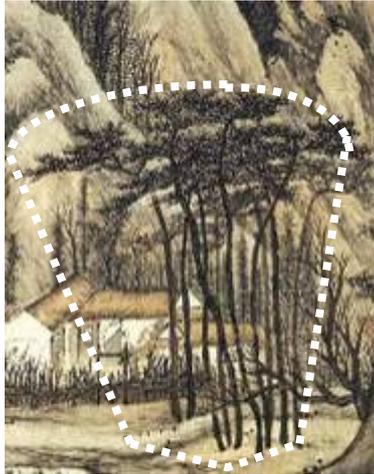
【視覺心理】整體樹身排列規律，而最右方一向右方延伸之樹身將整體視線巧妙導引至此並延向上翻轉之樹身移動，點出畫面右邊小屋，整體畫面配置或平行或交叉，皆使畫面產生活潑感，表現出空間的起伏節奏。



清 王時敏《答贈菊作山水圖》(局部)

【構圖】圖中為九株樹，七株高大可辨，兩株矮小立於畫面右方整體佈是由左至右為三棵、三棵、三棵，份量配置極具規律，最左方三株樹樹身直立，高低互間，其樹冠夾葉與點葉穿插其中，中間三株樹交形，其左方樹以六十度角向左上方斜穿插，樹身交叉之角度增添其變化，最右方一組樹一雙勾樹兩旁襯以較矮但葉點墨色濃之小樹，整體畫面變化豐富而又具統攝感。

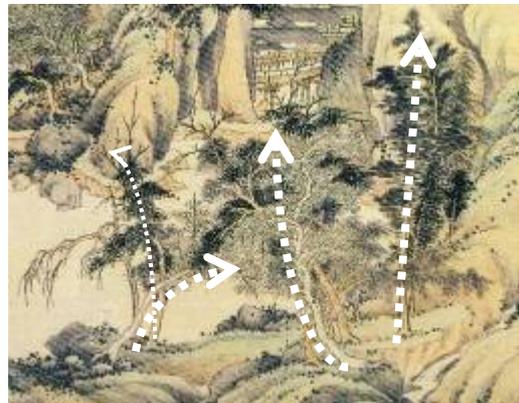
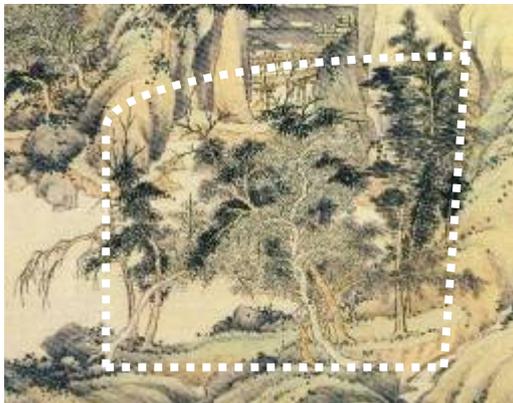
【視覺心理】整體樹群樹枝細長，樹身變化除中間三株樹具交叉姿態外，其於多為筆直樹身，垂直線顯出韻律感，間距疏密不同顯出空間的節奏起伏，而整體向上生長之姿態加強了畫中生命力的表現。



清 鄒喆 《松林僧話圖》(局部)

【構圖】圖中為九株樹，七株立於前，兩株立於後方，整體樹木以反轉「S」形排列，使畫面有較強流動感，形體趨於一致之樹叢使畫面具統一性質，其中右方第三棵略為彎曲之樹身為畫面添加變化，而平整地面也因群樹排列方式而顯空間感。

【視覺心理】整體樹群樹枝細長，樹身變化除右方第三棵略為彎曲，其於多為筆直樹身，垂直線顯出韻律感，反轉「S」形排列方式使畫面充滿韻律感，顯出空間的節奏起伏，而整體扶搖直上之姿展現生命力之旺盛。

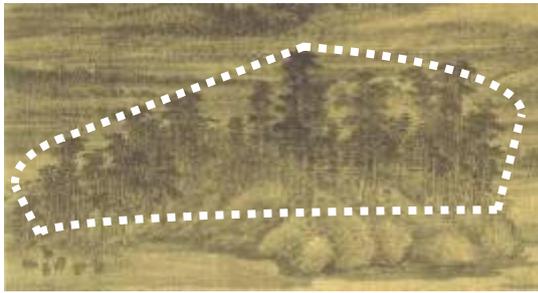


清 王鑒 《仿趙孟頫瀟湘白雲圖》(局部)

【構圖】圖中為十株構圖，並有三到四株矮小樹叢點綴於其後。整體樹叢可分左、中、右三組，左方、中間皆為三株交叉，呈現前後次序，右方為平行排列，使整體具豐富自然變化，而上方樹冠以夾葉與濃淡不同之點葉穿插分布，使層次豐富且增加遠近感。

【視覺心理】整體樹叢身形粗細相近，以不同顏色樹身穿插，三組樹叢間距一疏二密加以由左至右排列方向，使視覺有逐漸聚集的效果，樹冠上方以墨色深淺及點葉與及夾葉之別分出前後次序，而三組樹雖彼此有一定距離，但上方樹冠相互交錯穿插，使視覺具統一整體感。

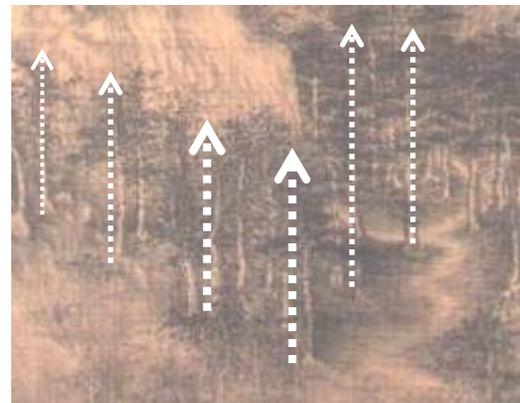
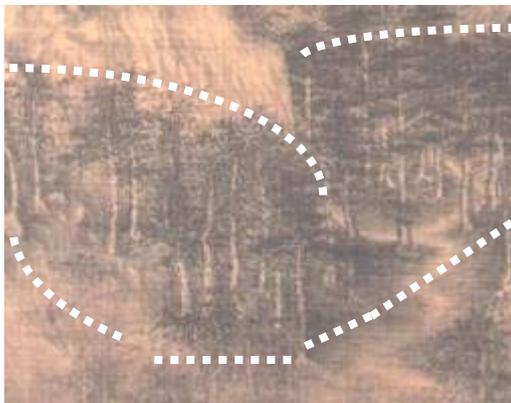
五、群樹分析



五代 董源《夏山圖》(局部)

【構圖】本圖中樹叢樹身挺拔直立，為畫面建立基本統調，使畫面統整性高，叢樹排列順著下方土坡起伏之勢編排，而樹身高度長短不一，交錯排列成一長串，使畫面一氣呵成，自然生動。

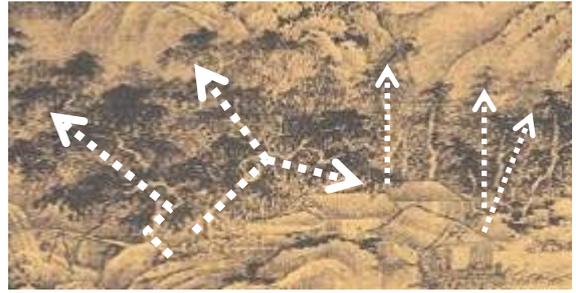
【視覺心理】下方樹叢排列位置與上方樹冠高低起伏線條為兩條波浪起伏之線條，上下相對呼應，形成畫面優美旋律感，而葉點之濃淡深淺透露出畫面數從之間遠近的距離，綿延的線條自右至左，正好將視覺焦點導引至畫面左方之羊群，為一完整又細緻的畫面鋪陳。



北宋 巨然《層岩叢樹圖》(局部)

【構圖】本圖群樹高低起伏之山勢呈現垂直軸佈置，從上至下成「之」字型排列，掌握「疏處可走馬，密處不透風」之構圖原則，其中尚有一條羊腸小徑於其中穿越，明顯展現畫面空間感與立體感，平穩排間顯現穩定向上之規律。

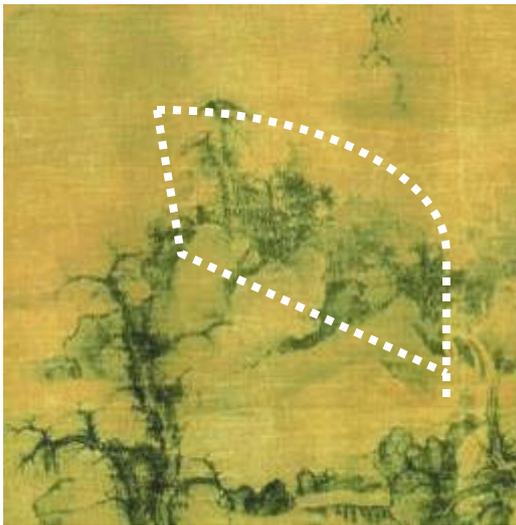
【視覺心理】樹木高度近大遠小，透露空間感，疏密相間的排列鋪陳具韻律感，畫面自左至右形成橫向波浪起伏線條，整體氣勢統一向畫面上方生長，營造出全然的整體起伏旋律線條與節奏優美，營造出一種幽遠寧靜感。



北宋 巨然《山居圖》（局部）

【構圖】整株樹叢沿土坡生長，多株樹身彎曲變化向畫面上方延伸，橫向串連，一氣呵成，樹叢之樹冠枝幹繁複細密變化交錯，加以墨色深淺之變化，依疏密原則排列，呈現遠近距離感。

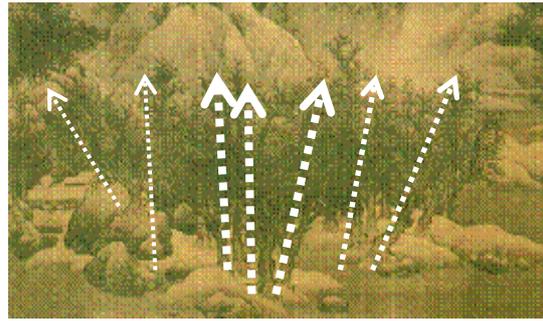
【視覺心理】垂直樹形間距疏密相間，樹叢生長位置依土坡線條起伏排列，顯出縱深彎曲感與空間之起伏節奏，彎曲樹身為畫面帶來活潑動感，而上方枝幹相互交錯，構築成圖面，形成平穩畫面效果，整體而言具視覺均衡感。



北宋 郭熙《溪山訪友圖》（局部）

【構圖】整株排列以一斜長條左上至右下方排列，隨下方山石之走向分佈，最左方兩株樹最為高聳，為視覺焦點，並連接下方三株樹葉盡脫之老樹，林木掩映處露出樓閣，顯現清幽之感，樹叢墨色濃淡分明，層疊相間。

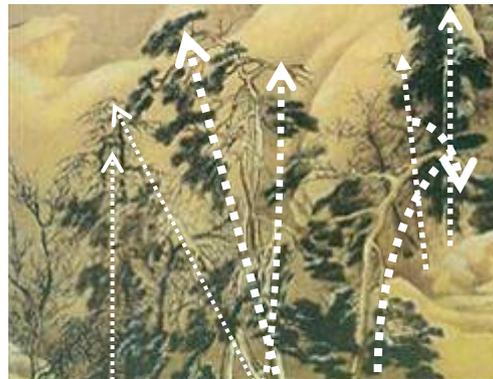
【視覺心理】樹叢位置配置由近至遠，排列平行且規律，而樹冠上自左上往右下之流暢線條與下方土石傾斜幅度相符，具一致性，其中樹冠墨色濃淡相間，體現前後距離感與縱深感。



北宋 范寬《雪景寒林圖》(局部)

【構圖】 整株樹叢沿河岸生長，呈「V」字形排列，強而粗壯有力的樹身向上方延伸，橫向串連一氣呵成，樹叢之樹冠枝幹繁複細密變化交錯，加以墨色深淺之變化，呈現遠近距離感。

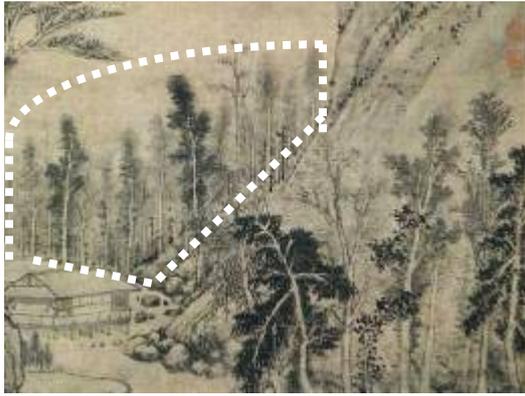
【視覺心理】 垂直樹形間距疏密相間，樹叢生長位置依河岸線條起伏排列，顯出縱深彎曲感與空間之起伏節奏，上方枝幹相互交錯，構築成圖面，增加造形的豐滿程度，整體具視覺均衡感又有優美線條起伏其中，營造舒適宜人的效果。



北宋 許道寧《關山密雪圖》(局部)

【構圖】 圖中群樹相互交錯在一起，最右邊樹向右上六十度延伸，樹梢末端向下彎曲，使整體形象具有焦點，右方依樹身與樹冠形態可看出有五種不同數種交錯其中，高低起伏有致，點葉與枯枝交互運用使畫面虛實相間，不會因多種不同樹種交錯而有失序混亂之感。

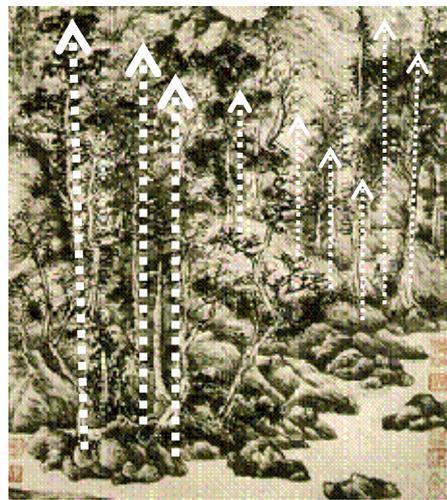
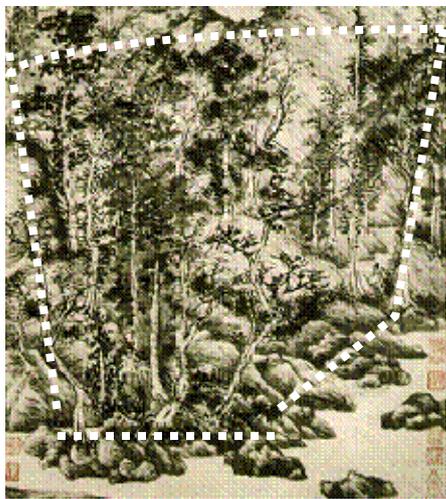
【視覺心理】 整幅圖樹群相互交叉，活潑並具生命力，其中墨色較深之葉點可連成一傾斜之「V」字形，使畫面雜而不亂，具調合效果，而右方樹樹梢彎曲向下，出枝角度為頓角，將左方樹叢強烈的躍動感緩和下來整體分具開合之勢。



元 黃公望《水閣清幽圖》(局部)

【構圖】叢樹位於前景後方，密集排列成林，右方樹林漸隱身於右側山石中，下方土坡右方矗立山勢交會成類似「V」字形，其中有兩株樹葉墨色明顯，兩旁叢樹淡墨相襯，體現畫面前後距離空間。

【視覺心理】叢樹樹幹垂直排列平行且規律，井然有序，下方土坡與右方矗立山勢匯集之圖形與上方樹冠叢向右上方緩緩延伸之線條，為叢樹造形帶來豐富線條起伏之韻律感，使畫面具統調且有變化。



元 王蒙《青卞隱居圖》(局部)

【構圖】本圖位置配置接近倒「V」形，巧妙營造出遠、中、近三種漸進的空間層疊向上，望之有沈鬱蒼秀之感，每株樹的樹冠兼用各種夾葉法與各種濃淡相間的墨點寫出，具豐富變化。

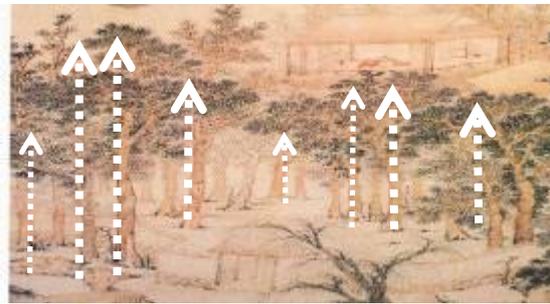
【視覺心理】順著畫面倒「V」形排列，近、中、遠不同距離之樹叢依比例縮小，使視覺縱深感更為明顯，筆直樹叢中點綴幾株樹身彎曲角度大之樹木，使畫面穩定中帶有活潑氣息，位置配置密而不塞，層次分明。



明 沈周《山水圖》(局部)

【構圖】整株樹叢以「M」字形排列，由左至右，由遠而近，行成一流暢線條，樹身皆筆直，形態類似，相互掩映成林，整體畫面簡單、單純而集中，並以樹冠濃後淡不同層次墨色之葉點表現遠近關係。

【視覺心理】樹叢生排列方式之波浪線條使畫面具流動感，並與下方蜿蜒小路相呼應，樹木間排列也依循著疏密原則而變化，樹身之墨色深淺線條粗細，與上方樹冠明顯的墨色變化，體現了畫面縱深空間感。



明 文徵明《樓居圖》(局部)

【構圖】構圖整株樹叢樹身挺直，由其前方數棵大樹，樹身粗壯，樹叢排列由右至左以一流動線條為主，右低左高地排列，加強畫面流動性，整體畫面樹身筆直，甚少傾斜，使畫面皆具統一與和諧感。

【視覺心理】樹叢生排列方式以半圓弧形為主，中間內縮，左右向前，製造明顯的空間感，樹身挺拔並列近乎九十度垂直地面，營造整齊向畫面上方延伸之視覺效果，自右而左逐漸高大之樹群為規律畫面帶來視覺流動感與韻律感。



明 董其昌《青弁圖》(局部)

【構圖】 整株樹叢沿山石垂直分佈，橫向排列連成一氣，高低互間，並運用樹冠墨色深淺變化，區分出空間遠近距離，使樹叢整體性高且不顯呆板。

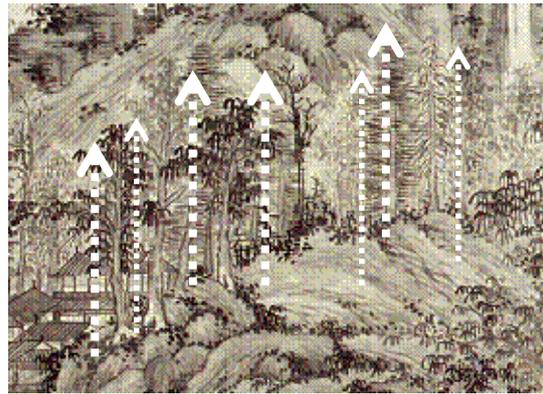
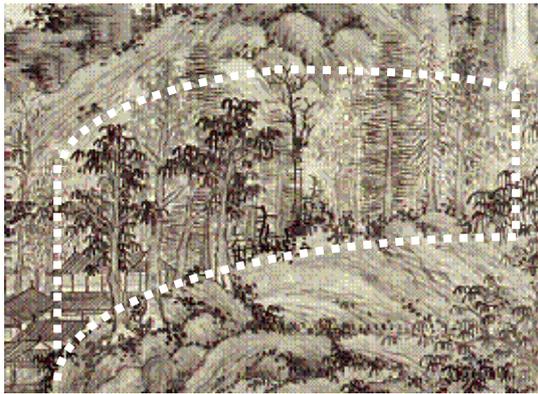
【視覺心理】 垂直樹形間距疏密相間，井然有序墨色深淺分別出數的前後次序，顯出層次感與縱深感，樹叢生長位置依山巒坡度起伏排列，具彎曲感與空間之起伏節奏特性，整齊中帶有變化。



明 仇英《秋江待渡圖》(局部)

【構圖】 群樹排列於江邊土坡上向左右兩邊橫向鋪陳，群樹樹身皆挺直無傾斜，形態相似，掩映成林，後方群樹墨色漸淡並隱入雲煙之中，營造遠近空間感，構築出畫面中景虛無飄渺之氛圍。

【視覺心理】 畫面中樹叢配置排列平行且規律，而群樹上方樹冠起伏不明顯，與下方土坡與平靜無波之江水相呼應，融為一體，後方增添部分淡墨樹群，為寧靜的畫面帶來些微變化，巧妙且不突兀。



清 吳歷 《村莊歸棹圖》(局部)

【構圖】 整株樹叢沿山勢而生，自左下往右上綿延，樹身由粗到細，墨色由濃而淡，呈現空間深度，樹冠葉點形式不同，方向迥異，豐富多變，為筆直樹身與連續性樹叢排列之規律畫面帶來變化。

【視覺心理】 樹叢生排列方式沿土坡往右斜上方緩慢上升，具自然運動感，規則性延垂直軸佈置之樹身，使畫面具共同視覺韻律感，並具明朗性質，層層交疊之樹身型成流暢的旋律且營造出整體畫面遠近距離感。



清 王鑒 《乙卯夏日倣子久煙浮遠岫》(局部)

【構圖】 整株排列以一斜長條向左上方排列，樹根部分有露有藏，更加強畫面縱深感，樹叢形態一致向上延伸，並有最右方樹於樹身二分之一處往斜右上方之中枝加深畫面右邊份量，樹與樹之間疏密相間，整體蘊含巧妙動勢又不失穩重。

【視覺心理】 樹叢位置配置由近至遠，排列平行且規律，而樹冠上自右下往左上之流暢線條與下方地面樹叢排列路徑相對應，其中穿插許多交叉蜿蜒且具強烈方向感之樹幹，下方亦點綴數株低矮且樹身筆直的小樹，兩相映襯下，顯出松樹旺盛之生命力。



清 王翬《萬壑千崖圖》(局部)

【構圖】 整體樹叢生長於岩石上，露根與藏根交錯其中，遠近分明，樹身略彎且平行排列，井然有序，樹冠葉點分布疏密交錯，而整體樹叢排列走向以三角型為由外向內延伸，將地面貫通，具較強的流通感與縱深感。

【視覺心理】 整幅圖有秩序的挺直樹身平行並列，樹身粗細大致相同，營造出規律性的視覺節奏感，葉點排列聚散相間而自然，不會使人有壓迫感，向內延伸之樹叢與按視覺比例縮小後方樹，使整幅圖更具立體感與空間感。



清 王原祁《盧鴻草堂十志圖》(局部)

【構圖】 整株樹叢由左至右，從平面土坡延伸至右方丘陵，為整體畫面中連接右方與左方景物接過渡效果的重要橋樑，樹幹挺直，樹冠多用橫點構成，並於其中帶有色彩變化，樹身高低排列，使畫面有統一感且具微妙變化。

【視覺心理】 樹叢生排列方式自左而右隨丘陵坡度高起逐漸增多，樹叢排列依循著疏密原則而變化，牽引視線由左向右移動，加以上方樹冠之墨色明顯的墨色變化，體現畫面縱深空間感。

六、苔點分析

「苔點」是山水畫中遠樹表現形態，但又與上述單株、雙株多株等構形原理相異，遂特於此個別分析說明。因畫跡的缺乏和考證的問題都使得苔點的起源成謎，探究苔點的起源有一定程度的困難，目前所能求得的答案，多半是由推論而來。李霖燦先生曾研究過苔點的發展，經由現存畫跡和著錄比對之後，認為苔點技法應該是宋的產物，於南宋末才開始普遍被應用，因此苔點的發源應該比皴法更晚。²⁹

李霖燦先生以為苔點的發源實際上不如過去學者以為的早，其所持的論點有二：其一，雖然目前五代北宋的畫作，如董源的《瀟湘圖卷》、《夏山圖》，巨然《秋山問道圖》有苔點的使用，但一來過於成熟，二來孤證不立；同時期畫家如趙幹《江行初雪圖》，之後北宋的范寬、李唐、郭熙作品上都不曾出現苔點，因此說苔點發生早於南宋缺乏有力畫證。其二，從著錄上看來，宋代以前沒有提到苔點的記載，北宋郭熙在《林泉高致》集中說：「以筆端注之謂之點，點於人物，亦施於木葉」，卻沒有提到「施於山石周際」，可見當時苔點尚未發生。³⁰

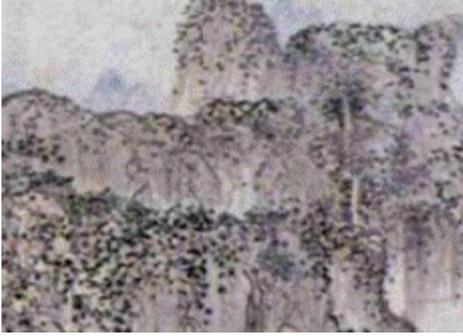
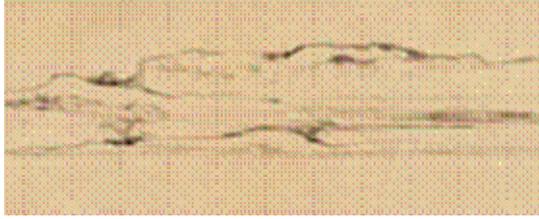
李氏為苔點的產生建立了「由茸木變苔點」的序列，這個過程基本上是由北宋許道寧《漁父圖卷》開始，成熟於南宋江參《林巒集翠圖卷》、《千里江山圖卷》。許道寧的《漁父圖卷》山頭上有許多直立的遠樹，有些在角落的小樹已經相當類似「立苔」，到了元代吳鎮的《漁父圖》就可以看見成熟的苔點。南宋江參的《千里江山圖卷》中，可以見到由小樹演變成苔點的過程，凡是大的樹就整棵描寫，較小的遠樹則直接以點取代整株式的畫法。藉由這幾件作品與畫論演變的對照，李霖燦先生建立了由遠山茸木演化為苔點的過程。³¹

本文欲探討之是林木的各種形態表現，而此處所指「苔點」專指表現山頭之遠樹，而石岸邊的水草、樹下的小草等苔點形式則不在探究範圍之內。而李氏指出於元代可視為苔點成熟表現之始，本文以此為據，分析畫作之時期即從元代開始，分析成熟風格之苔點的表現方式，包括其造形基本元素、構圖與視覺心理之效果，並了解苔點在各時期的表現方式與發展脈絡。

²⁹ 李霖燦著，《山水畫皴法及點苔之研究》，台北：雄獅出版社，頁 55。

³⁰ 同上註，頁 38-44。

³¹ 黃致為著，《中國山水畫中『點』的造形與表現》，國立成功大學藝術研究所，2003，頁 65。

	
<p>元 王蒙《丹山瀛海圖》</p>	<p>局部</p>
<p>【苔點造形】圓點。</p> <p>【構圖】圖中苔點依山之輪廓線條分部，聚散層疊，錯落有致。</p> <p>【視覺心理】山頭圓形苔點，重複且密集繁複，呈現厚重豐富的層次感，不斷重複且重疊的點與點之間的運動感消失而形成一明顯且沉重之韻律帶，間隔功能較韻律感強，但排列不給人樹叢的感覺，反而讓人感到點本身的裝飾趣味。</p>	
	
<p>元 趙孟頫《雙松平遠圖卷》</p>	<p>局部</p>
<p>【苔點造形】立點。</p> <p>【構圖】遠景上有許多挺拔立苔，按遠山線條稍微均勻的分布排列方式，使畫面呈現古拙之感。</p> <p>【視覺心理】立苔向上直立而細，上多特別尖銳，產生向上的力感，由於與輪廓線垂直，於畫面中顯得特別搶眼，有較明顯的線性，削弱了點的集中力，跳動感不強烈，加上穩定的排列，整體呈現了較為安定的視覺效果。</p>	



元 黃公望《富春山居圖卷》(局部)

局部

【苔點造形】尖頭苔點、圓點。

【構圖】圖中苔點按山勢曲線分布，大小有別，變化幅度大，層次多，位置分佈疏密有致。

【視覺心理】圖中苔點為直立式，動態較不明顯，投頭尖尾圓，有助於山勢挺立，但尖頭點直立同時會削弱原本的方向性與視覺效果，使畫面具有帶動視點上升，具向上拉抬的力量。



元 倪瓚《容膝齋》

局部

【苔點造形】橫點。

【構圖】圖中苔點多落在石面頂、側或交集處，點疏疏落落，寥寥無幾，接近橫線，能增加平淡畫面的趣味。

【視覺心理】圖中橫苔方向性很強，雖然數目不多，但與極靜簡約的線條相互映襯，形成一種水平的力量，增加石面土坡的平衡感，橫苔不但墨色重，橢圓的造形在方、角山石，和線性的皴法、輪廓線上，顯得特別的醒目，伸展的點造形有強調山石水平線的效果，增加畫面穩定感。



元 錢選 《山居圖》

局部

【苔點造形】圓點。

【構圖】苔點分布沿著主要山石輪廓線而行，平均排列，位置固定少變化。

【視覺心理】山頭苔點近乎一定距離的排序方式，使叢聚性較弱，減低視覺活潑感，此種疏散、零零落落的點苔使苔充滿裝飾性，增添古拙趣味。但其體積大小區別甚大，構成不同深度的空間感與畫面遠近感，另一方面，藉山色襯托更佳凸顯點的性質。



明 沈周 《廬山高》

局部

【苔點造形】圓點。

【構圖】苔點在山頭依山形輪廓線作疏密有致的排列，濃墨點苔於畫面中特別醒目，具畫龍點睛的效果，濃墨苔點加大畫面襯出山頭深遠感。

【視覺心理】圖中濃墨苔點與淡墨山色映襯下，點成了視覺焦點，疏散的排列位置使點與點之間的運動感更加顯眼，增加畫面的生機感，在畫面中形成綿延不絕的韻律感。



明 唐寅《步溪圖》



局部

【苔點造形】圓點。

【構圖】圖中苔點依山形氣脈走向由左前方開始，沿著連續的石堆，不斷的延伸到遠山的山脈。山脈氣勢的連貫藉由依附其上的苔點，藉由苔點形成的韻律帶，使視點從左下方不斷向上延伸，連接主峰山脈。

【視覺心理】圖中點與點之間相重疊與彼此間微妙的位置分配增加了畫面流暢的韻律感與節奏感，透過苔點的「線化」形成的線條，強調山脈走勢而使氣勢連貫，具視點引導之效果。



明 謝縉《潭北草堂圖軸》



局部

【苔點造形】圓點。

【構圖】圖中山脈以苔點構成與前方松樹葉點相對應的四十五度的曲線。稍微修正了偏向右上角的葉點韻律帶，形成微妙的平衡。

【視覺心理】圖中以點苔強調出山形的走勢，苔點構成的律動弧線往左上角移動，藉由點的連續排列，線化，而形成具韻律感的效果。



明 王絨《北京八景圖卷》



局部

【苔點造形】圓點。

【構圖】依循輪廓線的位置，山頭石面堆積密密麻麻的苔點，繁密的點法，沿著山勢的律動，區隔前後景色。

【視覺心理】畫中密點纂苔，增加山石的濕潤感，疏密區別清楚，迅速達到前後空間區隔的效果，另一方面苔點筆墨濃淡變化明顯，拉大明暗對比，增加畫面的活潑精神與美感效果。



明 文徵明《古木寒泉》

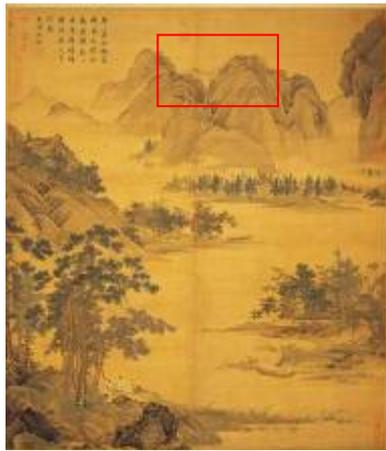


局部

【苔點造形】立點。

【構圖】苔點立於畫面右上方之山石，類似松針般叢聚，濃郁墨色之苔點與畫面左方面積大卻設色淺淡之松樹頂端相互映襯，

【視覺心理】苔點於山石上方堆砌得肥厚有致，墨色濃重，叢聚排列方式使畫面韻律感削弱，但裝飾性十足，為畫面上方之焦點，與下方繁富景色相映襯，充分顯示苔點的高度成熟發展。



明 仇英《秋江待渡圖》



局部

【苔點造形】圓點。

【構圖】本圖苔點細緻，疏鬆散落分佈在山頭上方與山巒交接處，數量不多卻具畫龍點睛之效。

【視覺心理】本圖苔點細致不明顯，運用圓點三、兩叢聚，為清雅的畫面帶來些微活律動的效果，雖叢聚性較弱，配合畫面遠方雲煙繚繞的效果，營造出整體清淡隱約的氛圍。



明 藍瑛《溪山雪霽圖》

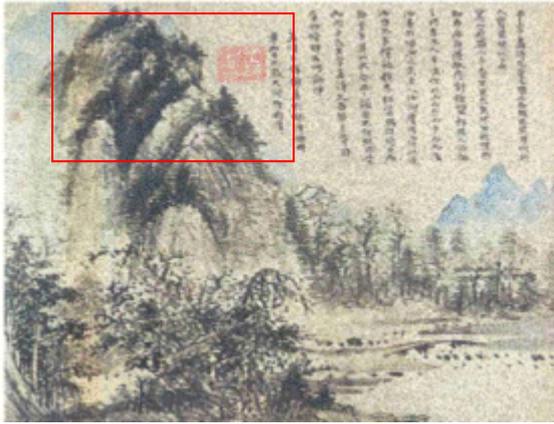


局部

【苔點造形】：圓點。

【構圖】苔點位於遠方山巒上方，分佈疏密有致，間隔不一的沿山脈上方之起伏線條流動，雖為數不多，但也形成線條起伏的韻律感。

【視覺心理】：大小不同圓點之間保持著不平均但連續的距離，帶來節奏的動感，呈現活潑躍動感，同時引導視線沿苔點分佈移動，具方向指示性。



明 王鐸《山樓雨霽圖》



局部

【苔點造形】橫點、圓點。

【構圖】沿山勢佈滿密且墨色濃重之苔點，渾圓有力並有橫苔混用於其中，與畫面前方之圓形葉點相互呼應，具畫面統一感。

【視覺心理】山頭重複堆疊的苔點產生動感和韻律，而圓點、橫點搭配使用，使堆疊苔點之山頭具有左右延伸的穩定性與活潑感，並且讓空間倒退而呈現出畫面縱深感。



明 龔賢《木葉丹黃圖》



局部

【苔點造形】立點、橫點。

【構圖】苔點密且規律佈於畫面後方山巒，設色淺淡，與山石淡墨蔚成一體，雖不突出，卻造就整體統一感。

【視覺心理】畫中苔點不論立點、橫點皆有扁平化的傾向，規律且互不相連的立苔排列方式突顯點之不安定感，而橫點的補強則削弱直點線性的效果，用墨滃滃鬱鬱，渾厚蒼茫，另具一種重疊濛濛不開的效果。



清 張學曾 《仿巨然山水圖軸》



局部

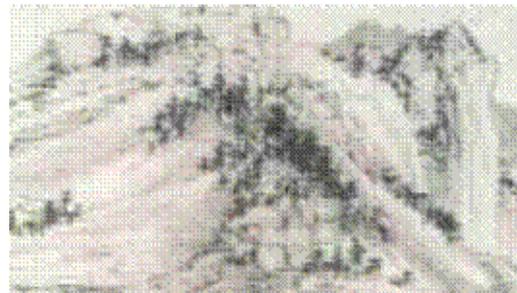
【苔點造形】圓點。

【構圖】苔點集中依附在山脈倒「S」流線上，依山勢走向而排列，強調山脈由下方至上方之起伏線條。

【視覺心理】圖中苔點位置分佈連續，進而線化，形成韻律感，引導觀者視點，由下到上，順者優美的流線前進，強化了山脈流線的韻律感，圓苔相當集中，氣勢統一，韻律感特別明顯。



清 查士標 《仿黃公望傳春勝覽圖》



局部

【苔點造形】立點。

【構圖】圖中苔點依山勢分布，斷續且形成一直線的分布形態，強化山本身的形態而形成優美的起伏線條。

【視覺心理】圖中清楚呈現點法的對比與間隔功能，使用濃墨強調畫中中後景交錯的樹林，墨色濃重的苔點，拉大空間距離，發揮間隔功能，中遠景以平頭點構成的樹林，產生視覺韻律感。



清 程邃 《千岩競秀圖》



局部

【苔點造形】尖頭點。

【構圖】苔點附著在皴線上，隨山脈走向而排列，除山石交會處外，並於山石光滑面以苔點點綴，使畫面層次感豐富。

【視覺心理】圖中尖頭點方向性強，尖端的傾斜與山脈運動的方向相配合，產生輕微的傾斜，出現在山不同位置的尖點會依其方向傾斜，達到視點轉移之效與強化畫面的律動感。



清 王鑑 《長松仙館圖》



局部

【苔點造形】圓點。

【構圖】苔點延沿山勢走向由下而上，墨色由濃轉淡至遠處山頭再轉濃，整體蜿蜒延續並連接中景，使整體畫面一氣喝成。

【視覺心理】點造型保留了點的韻律感而更顯穩重，呈現穩定方向性又不顯急進，使畫面具有線條流動之韻律感，同時兼具視點轉移效果。



清 弘仁《松壑清泉圖》

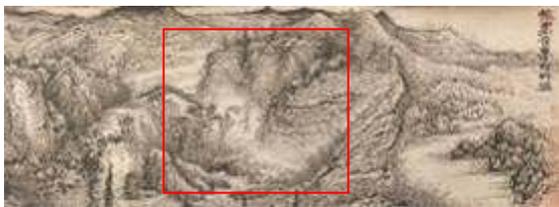


局部

【苔點造形】橫點。

【構圖】圖中沿著石面而點的橫苔，墨色濃黑，大小區別明顯，加強石面暗處之體感，並與前方光滑石面相映襯。

【視覺心理】圖中苔點暗度、密度增加，大小變化增加，充分發揮點本身具有的動感與點連續後的線條流動感，畫面中疏密有致的分布，呈現獨特疏散韻律感。



清 石濤《搜盡奇峰圖卷》



局部

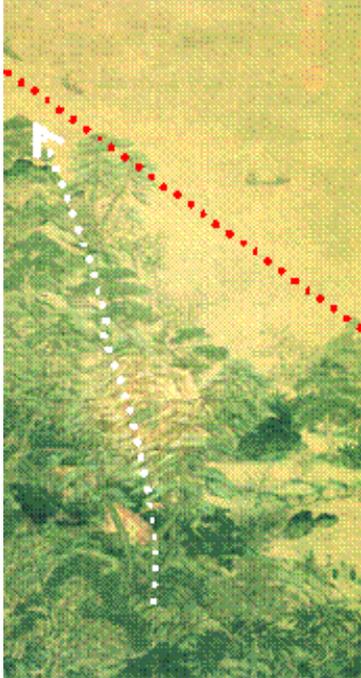
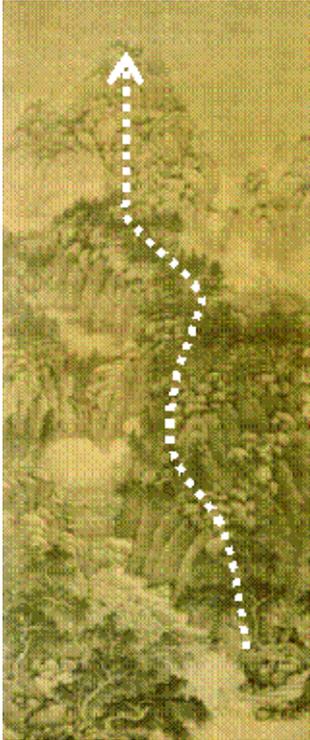
【苔點造形】圓點。

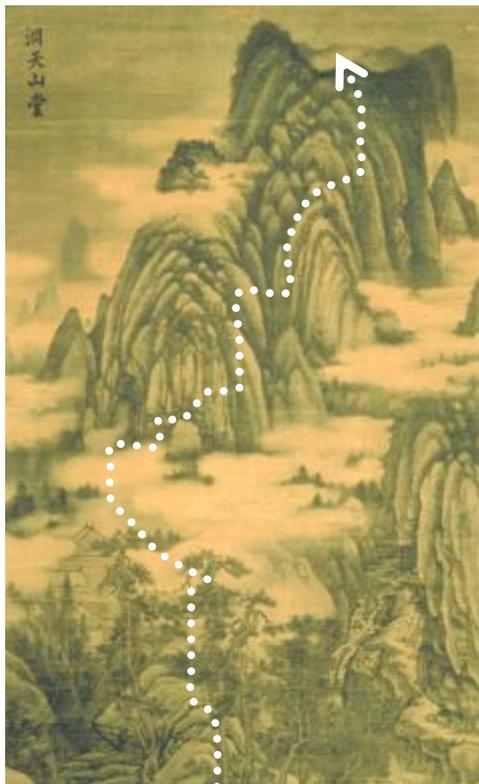
【構圖】畫中的韻律感十分顯著，破碎乾點、圓點全幅飛舞，山巒起伏的韻律、線條旋轉的韻律、苔點聚合的韻律，三者非常巧妙的結合在一起。

【視覺心理】圖中濃鬱墨點，充分發揮了點造形集中視線焦點的效果。特別於畫面中段上方糾葛的山巒之處，密集的濃點安排在隨線而動的位置之上，不但強化了線條的方向，更加强了點與點之間形成的線性律動。

第三節 林木與畫中氣脈動勢之關連性

中國東晉的顧愷之於《魏晉勝流畫讚》中提出「置陳布勢」之說。「置陳」即各種畫材在畫面上的位置，「布勢」則是指畫材不同的位置產生的氣勢分佈，從此可看出，古人對構圖、陳列、佈置、結構的同時，還要「造勢」，即不是單純的技術構建，有著藝術上的美學意味。經過對林木兩株、三株、多株等不同造形特性分析的探討後，本節將藉由歷代名家作品，來綜合檢視林木造形在畫面中的實際應用情況，例如林木如何在畫面中產生助力，甚至是主導畫面中的視點移動，皆是以下分析將解決的問題。本節將依據上述中「布勢」的原理原則，分析多幅畫作，冀望進一步探討全幅畫面中林木之位置分布與畫中氣脈動勢之關連性。

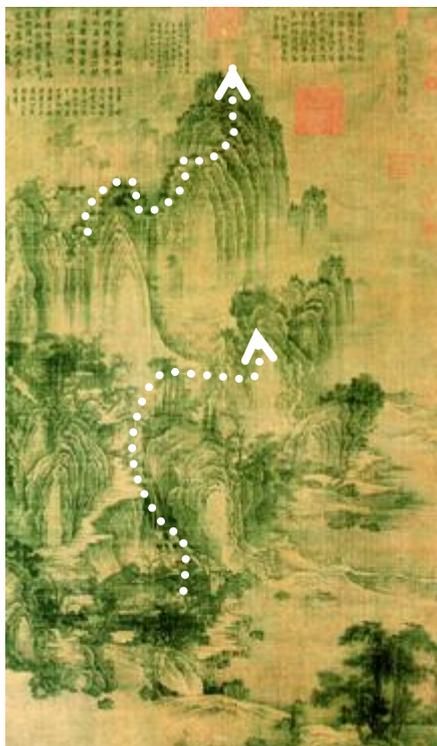
	<p style="text-align: center;">唐 李思訓《江帆樓閣圖》</p> <p>【布勢】</p> <p>此圖由上下兩部分組，右上方為波瀾壯闊的江面，下半部為蔥鬱樹林，此畫主題偏左下方，呈現斜線對角式構圖，長松三株首映眼簾，而延著山石上方樹叢像圖左上方延伸，畫面佈置可說是隨著林木生長層層疊覆，下方山石使用重疊法展現景深，後方路徑蜿蜒，增加畫面靈動感。整體畫面雖緊密繁複卻與右上方之江水形成虛、實、緊、鬆之節奏感。</p>
	<p style="text-align: center;">五代 巨然《萬壑松風圖》</p> <p>【布勢】</p> <p>畫面左下方四至五株墨色濃鬱之樹木映襯出畫面下方溪流位置，並點出中景水閣，水閣之右方接著萬壑叢嶺蜿蜒而上，從山腳至山頂都分布著樹叢，密密麻麻佈滿整幅畫軸，樹隨山轉，同時顯出畫面主要山勢走向。畫幅上端高山聳起於雲表，崔嵬奇峭，氣勢宏大，構圖以高遠和平遠相結合，其渾遠、奧冥、飄渺之意盡得其當。</p>



五代 董源《洞天山堂》

【布勢】

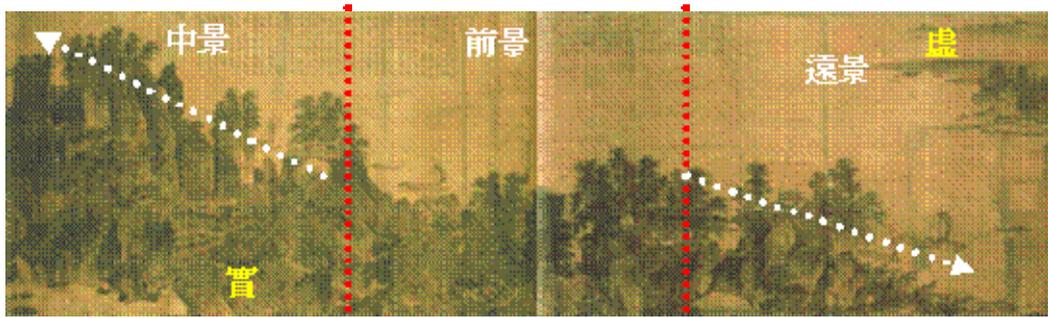
此圖前景松樹秀潤多姿，充滿生意，並依石坡高度起伏由畫面右下方左上方生長排列，點出前景樓閣，畫面中段以白雲霧氣環繞於畫面中間，而其中雲海間幾簇樹叢浮浮沈沈增添畫面意趣，主山輪廓線上方用點描繪鬱茂的叢樹、苔草，加強了畫面上的重要性與厚實感，亦顯出山脈動勢，整體清楚呈現出「實、虛、實」的巧妙構圖，「前、中、後」層次分明的空間配置。



五代 荆浩《匡廬圖》

【布勢】

此圖為全景式構圖，圖中畫的是山峰高聳入雲，而且主峰位於中軸線上，中景山勢上挺拔的蒼松、遠景蜿蜒的山峰上的蔥鬱遠樹，加強山勢走向，並使畫面佈滿生機感，而其中雲煙繚繞，具山嵐迷濛之美造成了一種高山仰止的藝術效果，使山岳具有了崇高的氣質，使視野非常廣闊，山石皴法、瀑布的細白線、矗立山間之林木，突出北方山水的特質，使畫面頗富力感。

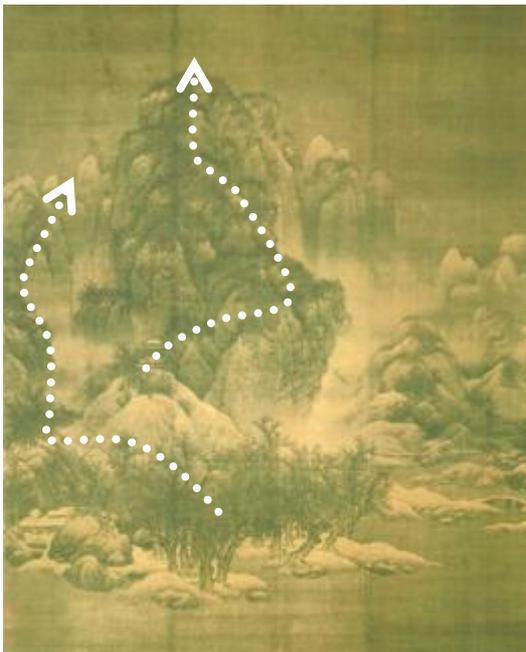


宋 李唐《江山小景》

【布勢】

畫家以畫面中段位置為樞軸，往左右延伸發展，前景有四五株樹木樹身斜立於巨石上，畫面中景主峰高聳矗立，並有枝幹挺勁之樹木隨山勢起落，整幅畫面前半段則可視為遠景，中段的巨巖樓觀部分往右上角江岸遠峰處延伸而去為遠景，視覺上既有左右延伸的移動，亦呈現前後平衡的變化。圖中以山樹為主要動線延伸，集結於對角斜線左半邊，右半邊以水為「虛」相互對應，整體畫面景致層次變化豐富，格局壯麗浩盪。

北宋 范寬《雪景寒林圖》



【布勢】

此幅採用全景式構圖，畫面層次分明，前景叢樹結林，渾然一體，而中景與遠景山頭遠樹群峰屏立，氣勢蒼茫，強調主峰氣韻動勢，深谷危徑，枯木寒柯蕭寺掩映雲煙期間，而其中流水從遠方縈迴而下，真實而生動地表現出山川雪後的磅礴氣勢。

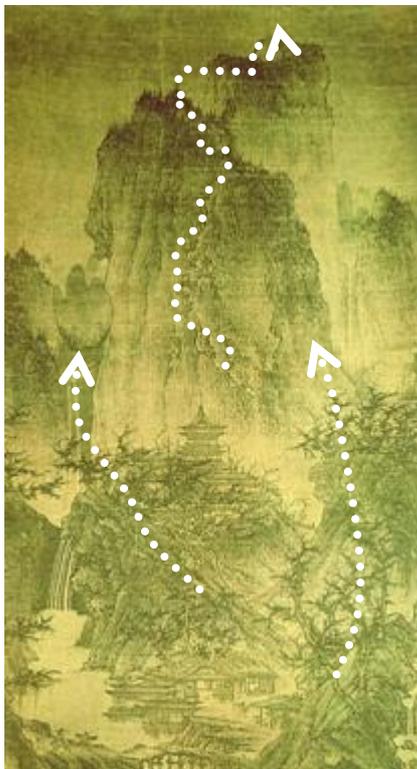
宋 郭熙《早春圖》



【布勢】

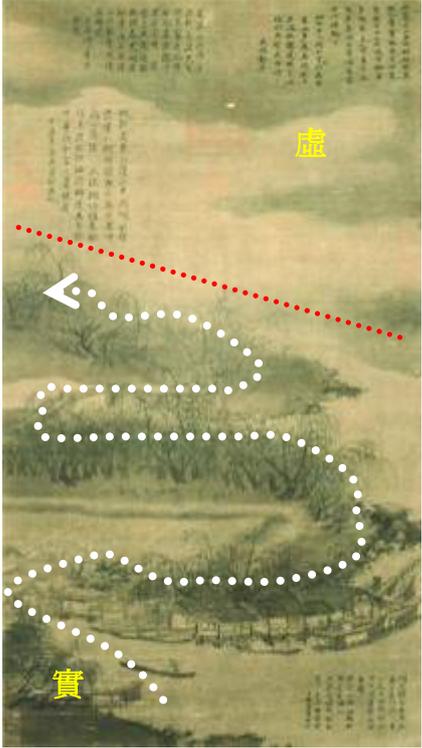
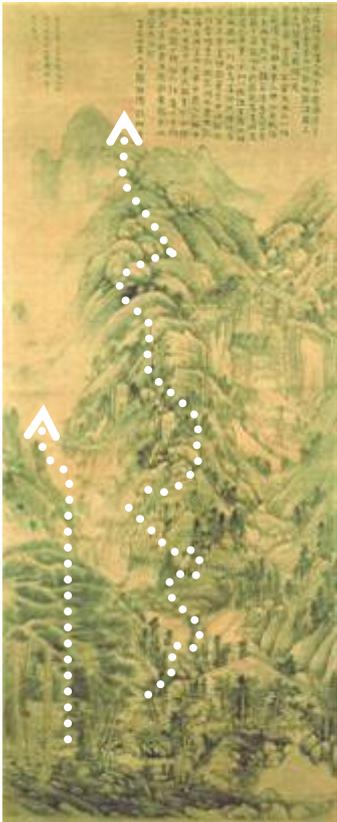
雄偉的山巒位於畫幅正中，上方三株寒林蟹爪松樹挺然而立，俊爽富有神彩，表現出生命的頑強，並與下方突兀裸露上寬下窄的岩石相互呼應，畫幅中主要動勢沿山勢扭轉而行，此軌跡上亦散布數叢林木，上方壯美的山嶺與物中朦朧引現的淡墨山石樹木形成強烈對比，表現出寒冬剛過春天悄臨人間的早春山野景色。

五代 李成《晴巒蕭寺圖》



【布勢】

畫面下方群峰兀立，下面三方主要三處土坡由右下方向左上方佈置，其中上方數株樹木標識了明顯方向指示性，點出中景山丘上隱現於山間倔曲如爪的寒林之中的蕭寺亭台，其左方及寺塔右邊三四座小山岡，皆有樹生其上，後方山石雄偉而秀美，皴染用筆多有變化，而依山行陵線生長之遠樹使整幅畫面向上躍升之感，高峰穩當之勢中具動勢，畫面中尖利筆致之寒林枯木，使景色清幽靜謐。

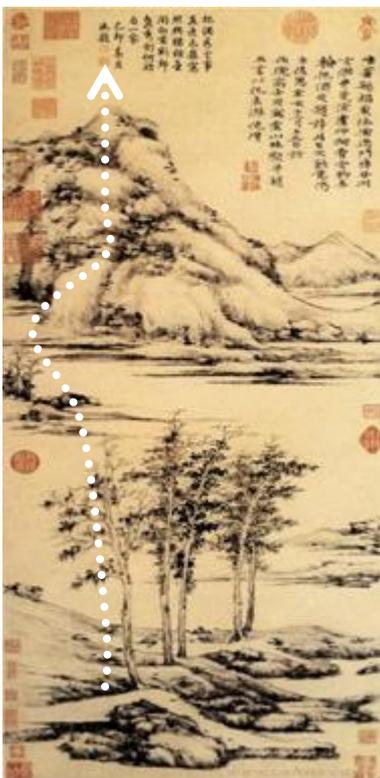
 <p>虛</p> <p>實</p>	<p>南宋 夏珪《西湖柳艇圖》</p> <p>【布勢】</p> <p>此幅構圖，明顯分上下兩部份，實體主要被集中於下半部，上半部則為虛體之白雲。以柳岸與水屋以「之」字形排列，構成環繞空間，其疏密、遠近、直曲和穿插、點景的木橋、屋宇、小船等，相互配合得豐富、生動而有變化，岸上柳樹，密而不亂，富韻律感，上方天空用淡墨染出浮動的白雲，與煙霧迷濛中的遠方樹林相接，加強了氣候特徵，整體氣勢來往順逆，連綿不斷，給觀者剛柔並濟之感。</p>
	<p>元 黃公望《天池石壁圖》</p> <p>【布勢】</p> <p>畫面兼用高遠和深遠的構圖方法。近景丘陵溪澗，長松茂樹，山徑迂曲，通向主峰，畫面正中層巒疊嶂，高坡陡崖錯落分佈，其脈絡走勢上佈滿濃郁墨色之遠樹與苔點，天池居於右上，兩側石壁對峙，池中水閣數椽。畫面中雜樹多用橫點、樹身雖不高卻沿畫面動勢分佈行走，山石線條自然流暢，起落有序襯以主峰兩側煙雲流潤，使畫面虛實相生，雄秀多姿，構圖繁複卻又不失視覺之焦點所在。</p>



元 吳鎮《漁夫圖》

【布勢】

畫面下方浩渺寬廣的江面，雲山縹緲，漁人操舟往來，中景繪有雙樹直幹凌空，打破畫面前後平行式的構圖，左方樹冠墨色濃郁，具視點引導作用，使觀者焦點向左上方移動，遠景土坡上苔點與樹叢明顯依畫面動勢走向，山石以披麻皴法展現，細長而流暢，淡墨渲染，山石上用濕筆點苔，層次分明，土坡上的數棵雜樹，老枝槎桠，盤曲縱橫，密處求疏、曲盡其態。整幅圖用筆不多卻表現深遠寧靜的大自然，令人嚮往。



元 倪瓚《秋亭嘉樹圖》

【布勢】

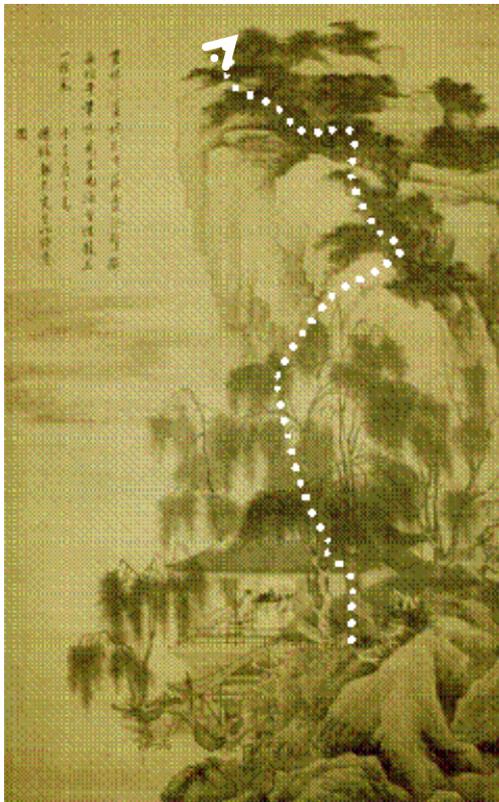
前樹占畫面總高的四分之一，占景畫面總高近二分之一 平遠法寫近處坡岸亭樹，中段大片留水，上段畫著遠山。上方淡墨苔點均衡佈白，豐富物象，更為上下接應，營構意趣的符號。這種三段式構圖，三組畫面在迂迴中接應，遠近如此處理，會使畫面上下氣韻更加銜接，呈現煙水遙岑，開闊舒朗之感。



元 王蒙《青卞隱居圖》

【布勢】

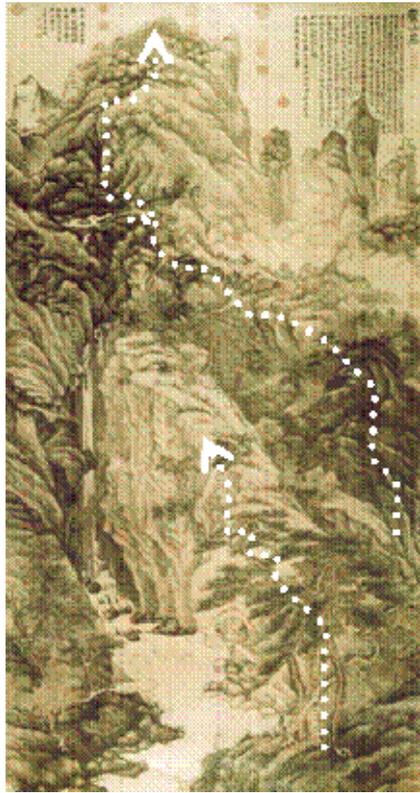
由近樹坡石緊接著攀頭的山巒，向左上方延伸，至最高處主峰整座山賣的主軸線呈「S」形的龍脈特色，畫面盈滿，高遠與深遠結合構景，重岩疊嶂，深邃幽雅，主峰兩旁若干相對較低石坡，不僅附襯了主峰、生動了脈向的起伏流轉，間隔在較大的峰巒間，也增添了節奏。山體在拱抱中迴旋、諸多茂密縱向樹叢與濃墨苔點沿畫面動勢層層上推，有一種氣脈扶搖的流動感，融貫整幅畫面。



明 唐寅《落霞孤鶩圖》

【布勢】

此圖畫面重心偏向右方，近景的山石多用濕筆皴擦，勾斫相間，一動勢由中景幾株茂密的柳樹掩映山中樓閣，下臨大江相映襯，另一動勢則由畫面三分之二處沿山石上方叢樹向上方攀升，遠處落霞孤鶩，煙水微茫，全畫墨色和悅潤澤，景物處理洗練灑脫，景物十分遼闊，境界沉靜，蘊含文人畫氣質。



明 沈周《廬山高》

【布勢】

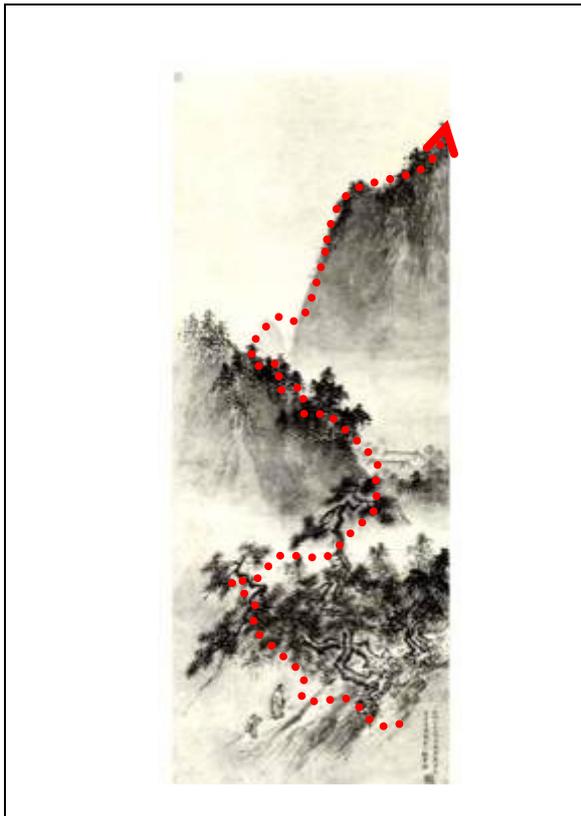
在構圖上山勢迂旋盤曲，整個畫面被繁密的岩石山頭與苔點據滿，畫面下方以四株姿態大相逕庭之樹為視線焦點，向上方光滑岩面延伸，中景右方繁複的皴法與密集的苔點遍布，並以重複的排列，導引山石做左右傾斜、呼應、衝突的韻律變化，圖中唯一畫面的留白也被作者親自撰寫的「廬山高」詩文所佔據，唯有畫面左方一道瀑布直瀉而下，為疏緩緊密結構的虛處。整幅圖畫面很滿，使觀賞者站在畫幅前，有一種仰望大山的壓迫感，氣勢撼人。



明 文徵明《古木寒泉圖》

【布勢】

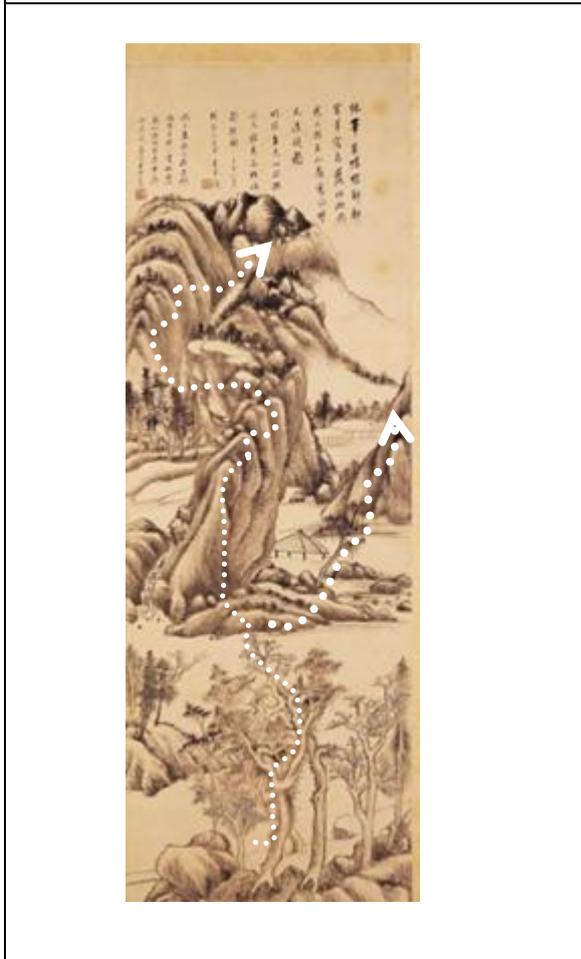
此圖左下角近景由水邊亂石叢中生長的兩株柏樹，樹根盤據糾結，枝幹張牙舞爪、樹左後方兩棵高聳松樹一高一矮，兩幹並伸，直上雲霄，背景石壁與松柏緊貼，畫面左方與松樹平行的是由右方高崖頂端直流而下的一道細長瀑布，使通幅於緊迫繁複之中，具空靈疏朗之感，兩條平行直線一上一下之動勢將整幅圖拉得更為狹長。



明 戴進《春山積翠圖》

【布勢】

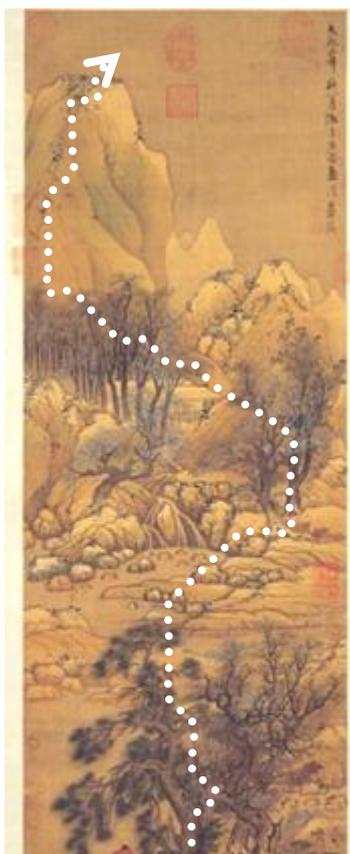
整幅畫面近景、遠景分布於畫面右半邊下方與上方，中景位於左部中心，三景交錯構型增強迂迴深遠感，補足實寫景色所造成的平面化視覺。近景山波以數株露根樹叢為主，線條轉折方硬，顯示向上翻轉之力感，樹冠上方視覺延伸連接中景山石叢樹，遠景苔點也依山勢分布，整體突出主要意象而刪除枝微細節，拉開進、中、遠景之間的距離，山石樹木之「實」與雲霧之「虛」增加畫面開闊感。



明 董其昌《壬子八月山水圖軸》

【布勢】

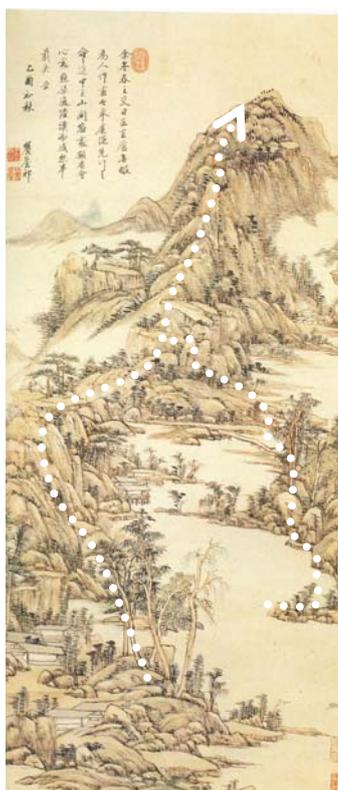
畫面由近景緩坡上一群樹為主，並以其中一枝幹四面轉折糾結的大樹為視覺導引，向畫面中景帶動一股穿越山嶽而上的氣勢，至畫面中景絕緣石壁上苔點遍佈，視覺動線依山勢而行，折搭轉換，通過山體不同塊面衝折延伸至遠處頂端，山石層次變化多，主山上白色山體與墨色遠樹苔點對比強烈，整幅圖動勢一氣呵成，表現出極大視覺震撼力。



明 藍瑛《溪山雪霽圖》

【布勢】

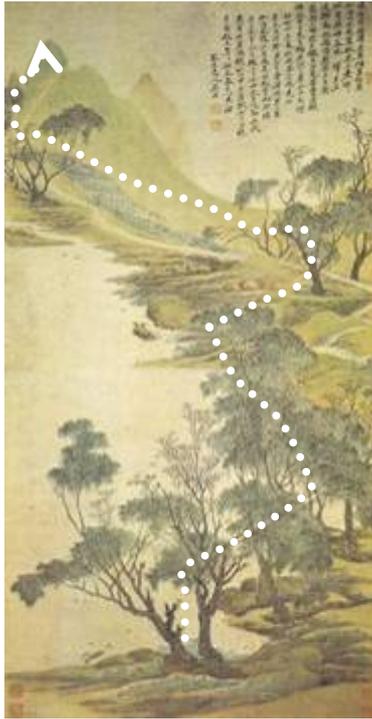
畫面下方有四株樹露根展現其強韌生命，樹冠墨色濃郁，具視點引導作用，使觀者焦點向畫面上方移動，沿著土坡上分布數棵雜樹，密處求疏、曲盡其態，畫面左上方的溪山被白雪覆蓋，山巔和脈嶺主要走向及岩石縫隙，則佈滿了苔點，整幅圖表現雪後放晴山景瑰麗的景象，清新絢麗。



清 王原祁《山中早春圖》

【布勢】

畫面由左下角台地連結，氣勢貫穿，伴隨樹木生長分佈為視覺的指引闖畫面上方延伸，一坡一折的龍脈扭轉結構充滿律動感，引導觀者視覺焦點順著畫面左方山脈稜線一步一步向上攀升，山石、樹林等景物相互依序連接，形成一股動勢，表現中國山水畫「深遠」、「高遠」的視覺效果。



清 吳歷《湖天春色圖軸》

【布勢】

此構圖右繁左簡，其右側又成類似「S」形延伸，其平坦的意境被蜿蜒的小路與沿途樹木分佈引向畫面上方深處，平遠景色中，近、中、遠三處樹木漸遠漸小，更顯景深感。整體畫面精微秀美，青綠淡染，明快清雅，圖寫湖岸柳色青綠，土堤斜引，遠山青淡，真實地傳達出了江南水鄉的綺麗春色。



清 王鑑《夢境圖》

【布勢】

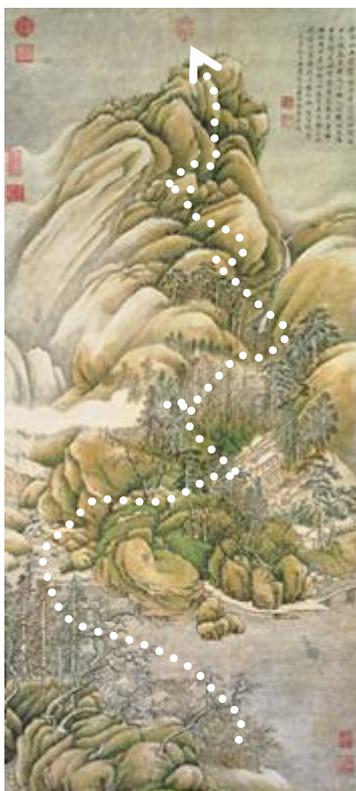
此圖利用相似造形的山體在上、下兩岸相互呼應，主體山石位於畫面中軸線，巧妙利用側邊之山石與樹木指向、苔點分布軌跡等串連來引導龍脈，近似「C」形構圖。畫面上方與下方均為左高右低，相互呼應，並利用山脊與其上苔點布列出「C」形平行線，將近景山樹、左側山壁、遠景主山巧妙串聯，整幅畫面展現嚴謹結構秩序之鋪陳手法，並同時流露出與自然契合的情感內涵。



清 王翬《溪山紅樹圖》

【布勢】

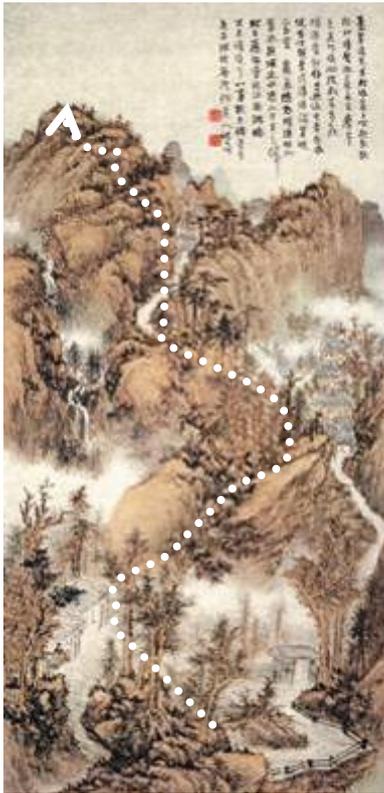
此圖描繪秋天山林的景色，畫面下方岸邊紅翠相間的秋天樹林，與中景樹區隔出彎延曲折的山路，畫面中景石坡高聳，由上方間閣不規則排列的樹叢加以點綴，營造畫面生機感。山頂上的寺院佛塔在雲霧間，綴與密集叢聚苔點，圖中山石以淡墨乾筆皴擦點畫而成，顯得蒼茫深厚，樹木則以朱紅、深黃、朱赫等色點染，使整體畫面有一種輕快愉悅的色調。



清 王時敏《仿王維江山雪霽》

【布勢】

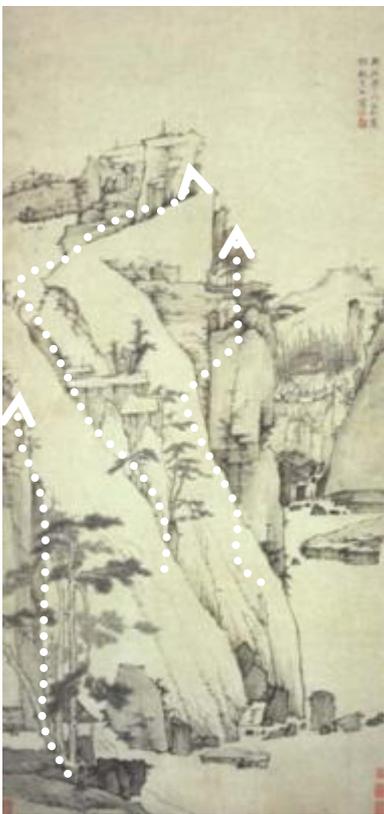
圖中由畫面底端中段土石上方向右上側斜倚分散之樹起始，連接至左方筆直群聚之叢樹，連接中景之群樹分佈，並使視野逐漸開闊，將視線焦點移至畫面右方，樹叢依視覺遠近原則逐步縮小，沿山勢主要走向分佈，比例漸縮，直至畫面上方最遠處之山頂，林木位置沿主要畫面脈絡走向分佈，苔點隨山岩傾斜走向，構成奇特宏偉的山形，充滿動勢，一氣呵成。



清 髡殘 《蒼翠凌天圖》

【布勢】

前景樹林錯落分佈，後方一片輕嵐更襯托前景松樹的兀立，畫面中段群樹沿山勢分佈，連接前景與中景，似將觀者的視線從前景曲折盤旋而上，直至高而遙遠的山峰亦用遠樹、苔點、加以點綴，整幅圖林木、苔點分部貫穿整個畫面氣勢由下而上，蒼茫渾厚，而畫面上半部清泉由上而下流洩相互映襯，雲霧瀰漫山林之間，使全圖充滿蒼莽高古和孤高奇逸之感。



清 弘仁 《松壑清泉圖》

【布勢】

圖中左下方三株松樹各有姿態直挺矗立，山石類似平行斜立，線條爽利，轉折處或圓轉或露棱角，松樹隨山勢於巖石間錯落並呈小部分叢聚分佈，姿態清姿疏朗，遠處位於山石上枯樹與苔點疏密有致的配置，全圖近樹、遠樹、苔點分布使畫面充斥生機感卻不使畫面雍塞，並緩衝山石方硬剛強的形體線條，得風神懶散，氣韻荒寒的奇致。

將歷代山水畫中林木五種不同的造形型態作探討分析後可知無論單株、雙株、三至五株，多株、群樹型態，在位置配置上皆與山水畫構圖之基本原理相同，包括賓主關係之確立，樹與樹之間相互呼應，相互協調、虛實相生，樹幹與枝葉間疏密、開合之距離安排，樹根藏露等不同美感之展現，皆為各種造形型態所共同呈現的美感規律，樹幹、樹葉之濃墨與淡墨之明暗表現、樹枝橫斜變化前後穿插交疊、樹與樹之間高低左右錯落變化，皆於視覺上呈現前後遠近之距離感與立體空間感。

而苔點原為遠山矮小叢林灌木，寫實意味濃厚，發展至明清時期的苔點趨於平面、風格化，只論及疏密聚散筆墨趣味，由寫實而趨寫意寫趣，時代前後排列儼然。在在畫面當中，苔點有區隔前後的功用，其位置分佈常與山脈運動的方向相配合，達到視點轉移之效與強化畫面的律動感。另一方面而苔點造形與水墨渲染相配合，更是增加畫面變化與明度層次，不只可以作為單獨欣賞的造形元素，在畫面上也富有積極的功能性。這些功能性也是美感欣賞的來源，兩者關係密切。

在山水畫中，畫面氣勢與動向是由主脈之折衝走勢，配合其他物項單元之虛、實、開、合安排配置而創造出來的，據本章第三節分析林木與畫中氣脈動勢之關連性中清楚得知，林木排列具韻律感，常為連接畫面前、中、遠景之主要動線，並具畫面視覺引導與焦點、畫面空間之推陳作用。而林木可依前景中景遠景而有近樹、叢樹、遠樹、苔點等四種不同位置，林木在畫面中發揮了其造形的特性，並於不同狀況下，在畫面中發揮不同的效果。

畫面中前景之近樹叢常具視覺導引之效，中景與遠景之樹林、遠山，就有強調山脈走向的功能；布置於山石之上的苔點，多半有形成韻律，以助氣脈連貫的效果，形成引導視點移動的路線。而上述功能發揮的效果，又與林木本身的造形、排列的方式、畫面的其它元素交互影響，在不同的時代畫風、不同的畫家筆下，產生了千變萬化的效果。

第五章 結論

本論文以林木造形表現作為切入點，山水畫中林木造形作為一單一研究課題，探究關於中國傳統文化與中國山水畫中林木表現內涵之間的關係，以及林木在山水畫中的技法展現、林木之造形歷代發展脈絡與其在畫面鋪陳布勢等多方位之分析探究。以下第一節將呈現本文所獲之研究結果，第二節為本研究之未來展望。

第一節 研究結果

本文於第二章文獻探討中清楚了解山水畫特點與發展，呈現歷代林木表現之演變歷程；第三章則詳實地以林木的詞彙意義、哲思、象徵，與其在畫論、題畫詩、山水畫畫面份量配置等多方面之論述，均可佐證林木於山水畫中的重要性；第四章依照造形分類法則與視覺心理，將林木劃分為六種不同的表現型態而加以分析，並以中國繪畫構圖概念與西方造形原理——「構形」與「視覺心理」兩面向，深入分析其造形元素特色、畫面結構與視覺心理表現，藉此得知林木於各種表現型態之演變規律，且藉由歷代畫作分析闡明畫面之氣脈動勢與林木位置配置之關連性，並依林木近景、中景、遠景之位置分配分別說明其畫面功能性。並依據研究得到下列結論：

一、林木造形具有其獨特的美感特徵

林木造形為山水畫中不可或缺的課題，本論文第三章中藉由探究「林木」在中國山水畫中之重要性，包括其一辭之源流與出處、林木於題畫詩、畫論中林木相關論述、林木於畫面之配置份量分析等，揭示林木之重要性同時，亦應證林木與中國文化之關係密切，並可由其中呈現出文化性、宗教性、藝術造形這三方面的美感特徵，分述如下：

（一）文化性的美感特徵

林木為大自然中最普遍的景觀，自古以來，便與人類生活有著密不可分的關聯。中國先哲對於林木的思考反映了中國人對於林木的思想，如人格內涵、德行象徵、處世之道……等，這些哲學理論，經由時間的轉變逐漸內化到中國人的思維，影響甚深，此外自然界中林木生長型態所表現方向與動勢現象，形成了生命的生長性，正好符合蘇珊朗格所謂的生命形式的四大特徵，為生命形式的表徵。再者，林木具有其精神象徵，承

載著人類生活的文化意義，如槐樹在周時期就被賦予了象徵吉祥的特性，並可代表古代的官位；柳樹特有的柔美形象，體現了中國人的柔韌、和美、重情、含蓄的文化精神，杏樹代表生擢吉慶之兆，柏樹象徵精神不朽之氣節，梧桐有聖賢清高不群的象徵意義等。

中國的詩畫界中，因木起興，見樹詠嘆之作品不計其數，而林木因其形體曲線多變或直聳挺立或婀娜多姿，隨季節遷移而有不同變化特性，飽含生機，富於聯想，向來頗受詩人與畫家熱衷吟詠與描畫，藉由觀察樹之形貌變化而引發之移情作用，創造出多姿多采的林木意象，如松枝繁葉茂、長青茂盛的形象具有表達生生不息的生命力；再加上其外在形象深根直幹，干霄凌雲，常成爲龍的化身；¹橘樹具有眷戀舊土，受命不遷的偉大民族性與鄉土性，歷代文士掌握住這些美好高潔之德性，沿襲套用既久，約定成俗，橘樹便變成爲剛烈不屈，堅貞不二的象徵²。從上述種種聯想相互同化中，展現個人與民族的心靈和性格。在中國山水畫中，畫家透過樹木各種姿態的呈現，及水墨勾勒和渲染筆觸的表現，可表達出豐富之情感，使山水畫蘊含著無窮的意境。

經由人們對林木的接觸、觀察、了解其特性後，繼而吟詠傳承，或轉化爲自身藝術語言、符號，林木不再是單純的植物，而是與人們心靈思考結合在一起，可傳達個人情感與記憶，亦成爲人們修身過程中的目標與價值象徵。

（二）宗教性的美感特徵

樹是自然界最具生命力的象徵之一，是生命的具體表現，神話認爲樹是超自然的物種，傾注了許多神靈賦予給它的創造力，也存在著對樹崇拜的文化傳統。英國著名人類學家弗雷澤在其代表作《金枝》中提及早期人類崇拜樹木花草的原因時說：「在原始人看來，整個世界都是有生命的，花草樹木也不例外。它們跟人們一樣都有靈魂，從而也像對人一樣地對待它們。³」

沒有神靈崇拜，古人就不能慰藉心靈，而沒有人類的崇拜，神靈也就失去了存在的意義。因此人和神還是要通過某種方式來進行溝通。在中國的神話中，神樹就是聯繫天地的「天梯」之一，而中國人認爲有一種叫「建木」的神樹，位置正處於天地的中心點，因而成爲通達天地的主要樞紐。槐樹自古就被人們視爲神樹而極力崇拜之，由於人們視槐樹爲神，所以爲之造祠立廟供奉。人們注意到它的旺盛生命力，遂視其爲吉祥、祥瑞的象徵，從而產生了對槐樹崇拜的原始信仰。

在西方世界亦有相同情況。在基督教的信仰中，基督與樹之間有許多連接物，如十

¹ 參見黃永武著，《中國詩學思想篇》，台北：巨流圖書，1979，頁 43

² 陳啓佑著，《花落又關情》，台北：月房子出版社，1994，頁 201。

³ 弗雷澤著，《金枝》，台北：中國民間文藝出版社，1987，頁 169 - 170。

字架經常被視為樹的象徵，在回教可蘭經中，樹皆有所象徵，柏樹代表纖細優雅，石榴被比喻為聖潔愛人的胸懷斯堪地半島的神話中稱白臘樹為宇宙樹，並認為其枝幹支撐宇宙連接天地。⁴在林木宗教性的美感特徵中，東西方是具有相當的共通性。

（三）藝術造形的美感特徵

林木種類繁多，形態各異，曲線多變，或直聳挺立或婀娜多姿，進而造就了山水畫中時而挺拔，時而屈曲虯勁，時而繁茂擁簇，時而孤傲自居之多樣形態。林木形體的表達，需意在筆先，呼應自然界的創作活動，同時以具體的藝術形象，來使畫面產生動勢與生機感，提高整幅畫面的豐富性，而其局部造形、整體形貌所產生的曲線美，有其獨特的造形特徵。

根據論文第四章分析六種不同林木造形得知：不論是個別或群體形態的組成，皆呈現出「均衡」、「多樣統一」的美感特徵。單株林木造形枝幹常呈現大幅度的翻轉，但整體造形皆符合均衡的原則，平穩與傾斜兩種動靜不同的線條展現，使畫面具動感又隱含平穩於其中。而雙株、三至五株、多株、群樹、苔點於畫面中的整體構形皆藉著筆墨濃淡乾溼的描繪呈現變化，並依循平衡、開合、聚散、賓主、疏密、大小、高低、隱現、離合等美感形式構成原則來表現其整體統一感，包括樹冠葉點的聚散濃淡、枝幹間高低錯落相互穿插盤據、樹根藏露的變化，樹與樹前後位置的聚散關係，皆蘊含虛實的對比效果與左右均衡的視覺感受，具有強烈生命力，再者，整體林木造形所構築的空間意境與整體態勢，須與山、水、雲、石等題材相互影響映襯呼應，並留意與山石間排列方式，方能展現整幅畫面的氣脈流動，烘托出全幅氣勢。

二、林木造形具有結構規律與法則

林木為中國山水畫中重要符號，牽連著山水畫的流轉和演變，體現中國傳統山水畫之面貌，於山水畫中占有重要地位，本文於文獻探討中整理出林木之歷代發展特點，並由第四章分析結果得知林木不同型態之呈現時間與比重各異。山水畫畫面林木之型態以根、莖、樹冠三大方面表現為主，在本論文第四章中第一節生長結構與部位示意法中論及林木的生長結構與部位示意法，包括樹葉、樹枝、樹幹、樹根的各種不同表現方式。第四章第二節以中國繪畫構圖之美感規律概念與西方造形理論做為分析基礎，對林木之六種不同基本局部造形，包括林木之單株、雙株、三至五株，多株、群樹、苔點等的造形藝術形態作探討分析，由畫面結構與視覺心理表現分析中歸納分析得知其造形元素之

⁴ 施文萍著，《喬木之象徵性造型與栽植場所之關係研究》，2002，中興大學園藝學系碩士論文，頁7。

特色、基本結構造形通則與歷代發展脈絡。

（一）林木於歷代之發展脈絡

林木的演變經歷了「伸臂布指」的裝飾化階段、「圖真」的寫實風格與「寫意」的意象、西式的「寫生」四階段，並各有其特殊之形態表現。

隋唐為山水畫形成時期，林木描寫擺脫了神秘主義特徵，主要以均勻細緻的線描勾勒為主，形象簡單稚拙，並可以看出行筆輕重、粗細、頓挫、轉折的變化，裝飾性形象已經消失，取而代之的是豐富多變之的外形姿態。隨著時代變化與技法進步，林木因自身所具有的人文特徵恰好與中國文化內涵有深切之呼應，畫家隨著觀察的深入以及繪畫過程中為了充分地表現所見物象，豐富繪畫技法，著重表現林木的自然形態和人文意識。第三階段，著重以筆墨本身之美來表現樹的意趣，以致形象完全為筆墨服務，不排除對樹木自然形態美的追求，並於氣息、技法上吸取前人的成就，表達時代特點。最後階段時期，由於林木已失去了以往能夠代表封建文人賦予其之文化內涵，並逐漸以西式繪畫觀察方法，對筆墨的廣泛應用使得山水畫中林木表現更加自由隨意，整體雖然精彩紛呈，但其形象卻無獨特面目，表現技法亦無突出成就，而是成為畫家個人獨具風格之特色。

分析林木於一百多幅山水畫中之形態表現後，發覺其出現頻率具有其普遍性之通則。單株於歷代畫作中較少，除南宋構圖有突出某一景物的獨特性，如馬遠之作品外，鮮少有單株樹矗立於畫面之情形。兩株樹並列形態雖較單株樹多，但於歷代畫作中數量仍屬少數。三至五株樹形構圖最常出現於歷代畫作中。多株與群樹常見於畫面前景與中景，歷代畫作中皆有所呈現，至明清時期更大量廣泛被運用於畫面中營造飽滿氣勢。而苔點技法發展較晚，始於北宋，發展於南宋，成熟於元代，於明清多為畫家本身藝術性符號象徵。

（二）林木各部位之結構方式

山水畫畫面林木之型態以根、莖、樹冠三大方面表現為主，樹葉、樹枝、樹幹、樹根有其不同表現方式，相互組成後會形成各種不同的姿態美。

1. 樹葉畫法

中國山水畫家根據自然界種種樹葉的形態，並根據遠看、近看、繞著看等不同角度觀察所得，將二者綜合、概括、提煉，形成了程式化的畫樹葉的方法。大略分成點葉與夾葉。點葉形式不外圓、尖、橫、直四種；夾葉為雙鉤法作畫，因其緊附

於枝幹上，需使葉片相互重疊，逐漸向外展開，表現其生命感。

2. 枝幹畫法

一株樹的姿勢有正、有直、有曲，皆決定於主幹的基本傾向。如從根到頂都是直的通直型杉樹，給人積極向上的感覺；隨風拂動的萬千柳條，卻給人纏綿、惜別、柔婉的美感；曲枝形、拱枝形等都給人以不同的視覺聯想。畫樹幹時因各自樹種不同，除姿態變化外，需注意樹皮的紋理特徵，需畫出立體的感覺，皴樹皮時靠近兩側的紋理要密窄，(如濃墨)，靠近樹中央的紋理可疏闊 (或墨較淡)，以便符合透視原理，而多株樹聚集一起時，需注意樹幹的各自姿勢及相互呼應關係與整體位置疏密聚散的配置。林木無枝，便不能顯出幹曲線的美麗，枝葉愈細密，樹相即愈能表現出雄偉的氣勢。

樹枝的結構大致可分成三大類，一為向上昇長的類型，畫論中稱為鹿角枝，二為向下彎曲的類型，稱為蟹爪枝，三為平生橫出的類型，可稱為長臂枝。畫樹枝前需圍繞樹的四面，細心觀察，選擇最美的樹幹與最合適的角度。先把主幹粗枝勾好，再加細枝，畫時首先要注意樹分四枝的原則，即樹幹前後左右四面八方出枝的情形，切忌如同魚骨，兩兩並生，缺乏錯落的風致。其次注意疏密與氣勢的安排，可略加取捨，小枝與樹梢可大膽的捨去，從藝術美感表徵的角度選擇合於美學原則之形態。另外必須留意用筆，要挺拔，每一樹枝都要與樹幹或粗枝連接，切忌凌空生長，而樹枝越長愈細，不能將尾端寫粗或枝粗幹細，違反植物生態。

3. 樹根畫法

樹根分藏根和露根。藏根多生長於土中，如壘如拳，增加樹形變化。生於石上、岩邊者，根部不僅外露多，而且屈折盤繞，如龍如蛇，給人以特殊的美感。通過樹根的前後穿插、藏與露的變化，穿插掩映的態勢，即使不畫地面也能產生空間感。

(三) 林木造形之基本通則

有鑑於林木造形之多樣性，本論文依林木叢聚結構原則以林木之、單株、雙株、三至五株，多株、群樹、苔點等六種不同的造形依整體形態、歷代發展脈絡、造形原則三種面向作探討分析，分述如下：

1. 整體形態

林木之整體構成整體型態扇形為最多，其次為四邊形，然其基本形態皆以平衡為其最大特點，而苔點則是以點、面構形(點與點重疊)為原則，顯現視覺連續性動

態感。

2. 造形原則

(1) 共同

就第四章林木造形分析結果顯示：林木在畫面安排中講求主客關係的描寫變化，樹與樹的穿插之間，強調疏密和聚散原則來展現，在遠近空間的安排上強調動勢的表現。由第四章第二節中實際畫作結果分析顯示與歷代畫論兩面向相互映證，可清楚得知林木的共同造形原則，並在畫面中占有靈活和突出的重要性。

(2) 個別

a. 單株

單株樹於畫面之指向性強烈，本身造形獨具特色包括筆墨線條、樹身形態之美等，並於畫面分析中清楚顯示其枝幹生長方向構成是依循「平衡」原則，而上方樹冠分布則是依「虛實」、「疏密」原則分佈，並常與畫面之山石等景物具有相互呼應之效。

b. 雙株

雙株樹位置配置需有賓主之別，在畫面中其位置配置或一大一小，或一高一低，若扶老攜幼，如人互相顧盼，高低有致。

c. 三至五株

三株至五株樹樹形常為一主多副，客樹多為平行並列，若有彎曲角度也是趨於一致的規律性排列，襯托主樹大幅度的翻轉與曲折的角度。

d. 多株與群樹

多株與群樹造形結構大抵相同，皆需有明確主客關係，由一至二株樹為主。主樹高的，客樹低而扶持；主樹低的，客樹高而揖讓；主樹在正中，客樹環繞而拱衛；主樹在邊上，客樹回頭相呼應，樹與樹之間需顧盼有情，穿插有序，其次，要疏密有致，濃淡得宜。多株樹木聚集在一起，枝繁葉茂，景容易犯密塞的毛病，必須十分注意疏密的處理。黃賓虹說：「雜樹宜參差，但須亂而不亂，不齊而又齊，筆應有枯有濕，點須密中求疏，疏中求密。」這樣才能達到「疏處不是空虛，一無長物，還得有景；密不通風，還得有立錐之地，切不可使人感到窒息。」

e. 苔點

苔點造形以圓點、尖頭點、橫點為主，多半出現在山石輪廓線之上，模擬自然的原則，在畫面中有強化山石造形的效果，而明清的苔點造形特別強調畫家個人筆墨趣味，甚至如沈周、石濤般自由自在視畫面需要與筆墨效果為之。

從審美角度，一個好的林木形態在結構上必須是一個平衡的整體，有清晰的景觀脈絡線貫穿始終，並且在整體之中寓於適度的變化，更能從變化中達到統一原則，多面向之相輔相成，才能形成結構美感。

三、林木於畫面上之功能

畫面氣勢與動向是由主脈之折衝走勢，配合其他物項單元之虛實開合安排而創造出來的，由本論文研究結果得知，林木在畫面中，經常性扮演著視覺引導的角色，進而在畫面中產生韻律感的表現。綜合中國歷代名畫分析，得知林木在畫面有其功效。

（一）具有畫面視覺引導與焦點之功能

畫面氣勢與動向是由主脈之折衝走勢，配合其他物項單元之虛實開合安排而創造出來的，由本論文研究結果得知，通常林木在畫面中，經常性扮演著視覺引導的角色，進而在畫面中產生韻律感的表現。林木可依前景中景遠景而有近樹、群樹、遠樹、苔點等四種不同位置，綜合中國歷代名畫分析，得知林木在畫面中發揮了其造形的特性，並於不同位置發揮不同的功效。畫面中前景、中景之近樹樹叢常具視覺導引之效，中景與遠景之樹林、遠山，就有強調山脈走向的功能；布置於山石之上的苔點，多半有形成韻律線條，以助氣脈連貫的效果，形成引導視點移動的路線。而上述功能發揮的效果，又與林木本身的造形、排列的方式、畫面的其它元素交互影響，在不同的時代畫風、不同的畫家筆下，產生了千變萬化的效果。

（二）林木具有畫面空間之推陳作用

林木的高低、曲直、粗細、疏密、虛實等諸多對立統一的關係，不只展現豐富的曲線美感，更顯出畫面的縱深感與空間感，對畫面空間具推陳作用。林木於枝幹線條的虛實表現高、多株樹身穿插交疊低疏密、樹根的藏露表現、遠近樹叢之間的排列密度、墨色濃淡的變化等表現方式，一斂一張之間具強烈張力與凝聚力，擴大了畫面的立體空間

感，而樹與樹之間主樹客樹分別明顯，達到前後空間區隔的效果，顯出空間感，並展現畫面動勢，使得畫面遠近層次感更為突出。

總結以上本文之研究成果，林木各種美感特徵中都透露出與中國文化、人格意涵有重要相關性，本文亦渴望透過中西方理論交互運用，彰顯對林木造形構成具細微且深入的思索、分析，能提供山水畫中林木風格與造形之全新的詮釋面向。

第二節 回顧與展望

本文力求以歷代畫論、畫作與相關史籍之分析整理，作為中國山水畫中林木之造形風格探源之有力論證，藉中國繪畫之構圖美感、規律與西方造形理論探究林木造形元素之特色，並以中國構圖語彙與視覺心理學為基礎，探究歷代中國山水畫畫面中氣脈動勢與林木位置、結構之關係，冀望能以多面向之研究，深入且不偏頗論述此課題。但因過去對山水畫中之林木論述專文甚少，相關理論龐雜且繁複的分落於各項史籍中，資料蒐集不易，於研究歷程中確實有其困難度。而於研究結果呈現時，本文避免對林木形象只做單純的描述分析，而是從其生長構造、構形方式、與畫面氣脈動勢相互關係等作多層次議題之探討，為傳統林木研究注入一種嶄新的詮釋。

本文於林木造形分類分析時之圖片，僅以歷代知名畫家或獨具特殊風格之畫作，雖已達百幅之分析，但由於有限的時間與認知，只能對林木造形分析整理出基本之通則與規律性，並歸納出其特點與功能，未來期望能就本文較少著墨之處與相關擴充性議題做深入研究。

就林木造形構成方面，希望能進一步對林木構形畫法有更精密度分析方式，包括樹枝出枝角度、樹形生長方向、枝幹位置排列，與叢樹畫法中夾葉樹與點葉樹組合方式、混合式、襯托式叢林等更細緻的群組構成概念、與其位置配置等，呈現出其程式法則。

而更大的課題是希望能針對林木藝術造形之構成概念，與其相關意念轉化為抽象圖形之可行性進行探討。山水畫中林木造形絕非對自然全貌的模擬，而是經由畫家以獨特的方式轉化，提純成為一符合美的形式原理與構圖原則之藝術形象，若能從畫面中林木與山、石、地面等元素相互搭配方式此一角度觀之，做概括性構圖方式之歸納整理分析，完整的建構出其形式風格與審美意涵，並與美的構成原理相互論證，發現更為細緻的規

律性法則，便可擴充林木造形研究之深度及廣度，使其更趨於完備，同時具實用性之參考價值。

有鑒於林木在山水畫中之重要性，及其對初學者入門的價值觀與實用性，筆者認為林木造形與技法不應泛於空談，而只側重於畫論上之論述。林木畫法是每位畫家必精進投入的基本畫題，學畫需研究畫史、畫理、畫論，更要探究畫跡，師法造化，比較前人得失後，才能走出自己的獨特風格，而構圖、造形和畫面位置經營更是直接的傳達出畫家筆法風格的確立。

本文對歷代畫作詳實的分析，運用現代造形理論加以分析，對不同林木造形作結構、構圖、畫法，並得出具體結論，對初學者能提供基礎的畫法規範和認識，而對於現代水墨創作者而言，可藉此林木造形演變之詳盡論述，作為林木抽象形體表現之參考。但明瞭林木造形之規則後，畫者亦須對自然林木作詳加觀察，否則易使「林木」的表現，漸失去本質與生機，而僅徒具象徵意味，變為一種約定俗成的符號，使筆墨掉入形式重複的困境與泥沼。因此，身為一位水墨畫創作者均應該在山水主題的繪畫上，多體察和嘗試開發現今自然環境中對林木生命的意涵，結合主客觀的體悟與感動，而與自身筆墨特性與技法，建構更活潑、更生動、更富生命力的繪畫語言。

參考文獻

一、書籍類

(一) 經典史籍

- 1 《十三經注疏》，臺北：藝文出版社，1955。
- 2 《十三經譯注》，上海：上海古籍出版社，2004。
- 3 《景印文淵閣四庫全書》，臺北：臺灣商務出版社，1986。
- 4 《論語》，臺北：錦繡出版社，1933。
- 5 于安瀾編，《畫論叢刊》，臺北：華正書局，1984。
- 6 王概，《芥子園畫傳》，台南：文國書局，2000。
- 7 司馬遷，《史記》，臺北：錦繡出版社，1882。
- 8 李零譯註，《孫子兵法》，臺北：錦繡出版社，1993。
- 9 汪灝等，《佩文齋索引本廣群芳譜》，臺北：新文豐出版社，1980。
- 10 房玄齡，《晉書》，臺北：鼎文書局，1976。
- 11 俞劍華，《中國古代畫論類編》，北京：人民美術出版社，2003。
- 12 袁珂校注，《山海經校注》，臺北：里仁出版社，1982。
- 13 張彥遠，《歷代名畫記》，臺北：台灣商務印書館，1970。
- 14 郭若虛，《圖畫見聞志》，北京：人民美術出版社，1963。
- 15 黃景鉉註譯，《莊子》，臺北：三民書局，1974。
- 16 新文豐出版公司編輯群編著，《叢書集成新編》，臺北：新文豐出版社，1985。
- 17 楊倞撰，《荀子》，臺北：錦繡出版社，1993。
- 18 鄭玄，《周禮》，大陸：中華書局，1979。
- 19 龔賢，《龔半千客徒稿》，北京：榮寶齋出版社，1995。

(二) 中文書籍

- 1 中國大百科全書總編輯委員會編，《藝術百科全書》，北京：中國大百科全書出版社，1994。
- 2 中國美術辭典編輯委員會，《中國美術辭典》，臺北：雄獅圖書，1993。
- 3 井川憲明等原，《牛頓科學研習百科》，臺北：牛頓出版公司，1993。
- 4 王伯敏編，《黃賓虹畫語錄》，上海：上海人民美術出版社，1982。
- 5 王林，《美術形態學》，臺北：亞太圖書出版社，1996。
- 6 王阿豪，《山水畫技法人門》，台南：文國書局，2000。
- 7 王無邪，《立體設計原理》，臺北：雄獅圖書，1999。
- 8 台灣商務印書館編審委員會編纂，《辭源》，臺北：台灣商務印書館，1915。
- 9 弗雷澤，《金枝》，臺北：中國民間文藝出版社，1987。
- 10 石理俊編，《中國古今題畫詩詞全璧》，中國：河北教育，1994。
- 11 任達升主編，《藝術百科》，臺北：漢湘文化出版社，2005。

- 12 朱玄，《中國山水畫美學研究》，台北：台灣學生書局，1997。
- 13 朱孝達、朱芳仟，《仁山智水：中國山水畫》，長春：吉林美術，1999。
- 14 何延哲，《中國山水畫技法學譜》，天津：天津楊柳青畫社，1997。
- 15 吳學讓，《山水技法》，台北：藝術圖書公司，1989。
- 16 吳學讓著，《山水技法》，台北：藝術出版社，1989。
- 17 呂佛庭，《中國書畫源流》，台北：華正書局，1986。
- 18 呂清夫，《造形原理》，台北：雄獅圖書，1984，頁 63。
- 19 呂彭，《谿山清遠》，北京：中國人民大學出版社，2004。
- 20 呂雲所、呂璐著，《怎樣學山水構圖》，安徽：安徽美術出版社，2005。
- 21 李沛，《山水水墨畫創作之研究》，台北：文史哲出版社，1993。
- 22 李倍雷，《中國山水畫與歐洲風景畫比較研究》，北京：榮寶齋出版，2006。
- 23 李浴，《中國美術史綱》，台北：華正書局，72 年。
- 24 李浴，《中國美術史綱》，台灣：華正書局，1983。
- 25 李福順，《繪畫史話》，台北：國家出版社，2003。
- 26 李維康，《跟名家學國畫——樹木》，哈爾濱：黑龍江美術出版社，2008。
- 27 李霖燦，《山水畫皴法及點苔之研究》，台北：國立故宮博物院，1981。
- 28 李霖燦，《中國美術史稿》，台北：雄獅圖書，1987。
- 29 李霖燦，《中國畫史研究論集》，台北：台灣商務印書館，1974。
- 30 李霖燦，《藝術欣賞與人生》，台北：雄獅圖書，1991。
- 31 周積寅編著，《中國畫論輯要》，江蘇：江蘇美術出版社，1997。
- 32 林之木，《學畫寶典》，福建：福建美術出版社，2008。
- 33 林品章，《商業設計》，台北：藝術家出版社，1986。
- 34 林崇宏，《平面造型基礎》，台北：亞太圖書，1997。
- 35 林崇宏，《造型與構成》，台北：視傳文化，2007。
- 36 林崇宏，《設計基礎原理》，台北：藝風堂，2007。
- 37 林崇宏，《造型基礎》，台北：藝風堂，1996。
- 38 林銘泉，《造型（一）》，台北：三民書局，1993。
- 39 林錦容，《怎樣畫樹木》，湖北：湖北美術出版社，2007。
- 40 邱永福，《造形原理》，台北：藝風堂，1991。
- 41 邱燮註譯，《新譯唐詩三百首》，台北：三民書局，1973。
- 42 金成，《中國山水畫構圖》，吉林：長春出版社，1991。
- 43 阿木爾著，《繪畫構圖課堂教程》，天津：人民美術出版社，2006。
- 44 俞崑，《中國繪畫史》，台北：華正書局，1984。
- 45 夏征農，《語詞辭海》，上海：東華出版社，1991。
- 46 孫冰，《中國山水畫構圖的發展與創新》，東北：東北師範大學，2006。
- 47 孫家銓，《樹木的解剖與畫法》，上海：上海音樂出版社，2004。
- 48 徐改，《中國古代繪畫》，台北：台灣商務印書館，1993。
- 49 徐建融，《元明清繪畫研究十論》，上海：復旦大學出版社，2004。

- 50 徐探，《中國繪畫史》，北京：文化藝術出版社，1998。
- 51 真鍋一男，《基本設計1：平面構成》，台北：藝術圖書，1982。
- 52 袁金塔，《中西繪畫構圖之比較》，台北：藝風堂，1987。
- 53 袁珂校注，《山海經校注》，台北：里仁出版社，1982。
- 54 高木森，《中國繪畫思想史》，台灣：東大圖書公司，1992。
- 55 高居翰，《氣勢撼人》，上海：上海書畫出版社，2003。
- 56 高準，《中國繪畫史導論》，台北：文史哲出版社，1997。
- 57 高輝陽，《馬遠繪畫之研究》，台灣：文史哲出版社，1978。
- 58 常若松，《人類心靈的對話——榮格的心理分析學》，台灣：貓頭鷹出版社，2000。
- 59 張之傑、黃台香主編，《百科大辭典3》，台北：名揚出版社，1986。
- 60 張光直，《考古學專題六講》，台北：稻香出版社，1988。
- 61 張志民、譚逸冰，《中國山水畫構圖研究》，山東：山東美術出版社，。
- 62 張彥遠，《歷代名畫記》，台北：台灣商務印書館，1970。
- 63 張淑瓊編，《中國文學總欣賞：唐詩新賞 - 白居易》，台北：地球出版社，1989。
- 64 張淑瓊編，《中國文學總欣賞：唐詩新賞 - 李商隱》，台北：錦繡出版社，1992。
- 65 陳啓佑，《花落又關情》，台北：月房子出版社，1994。
- 66 陳傳席，《中國山水畫史》，天津：天津人民美術出版社，2001。
- 67 陳寬祐，《基礎造形》，台北：新形象出版事業有限公司，1993。
- 68 陸韜編，《美術構形》，台北：大孚書局，1993。
- 69 傅抱石，《中國繪畫理論》，台北：華正書局有限公司 1988。
- 70 曾肅良，《山水畫技法解析》，台北：藝風堂，2004。
- 71 曾肅良，《山水畫技法》，台北：三藝文化，2007。
- 72 程兆熊，《論中國庭園設計》，台北：明文書局，1984。
- 73 雄獅中國美術辭典編委會編，《中國美術辭典》，台北：雄獅出版社，1993。
- 74 雄獅編委會，《中國美術辭典》，台北：雄獅圖書，1989。
- 75 黃永武，《中國詩學思想篇》，台北：巨流圖書，1979。
- 76 新文豐出版公司編輯群編著，《叢書集成新編》，台北：新文豐出版社，1985。
- 77 楊俊峰，《圖騰崇拜文化》，北京：大眾文藝出版社，2000，頁 27。
- 78 楊清田，《包裝造形的量感與形象傳達之功能研究－形象因與視相因的形象知覺》，台北：視傳文化公司，2003。
- 79 葉建新，《學畫樹木》，天津：天津人民美術出版社，2008。
- 80 葉國松，《平面設計之基礎構成》，台北：藝風堂，1885。
- 81 葉舒憲，《英雄與太陽》，西安：陝西人民出版社，2005。
- 82 葛路著，《中國古代繪畫理論發展史》，上海：上海人民美術出版社，1982。
- 83 鄒正洪，《繪畫構圖學》，雲南：西南交通大學出版社，2006。
- 84 鈴木敬，魏美月譯，《中國繪畫史(上)》，台北：故宮博物院，1987。
- 85 雷飛鴻著，《辭海》，台北：世一書局，2002。
- 86 劉奇俊，《中國歷代畫派新論》，台北：藝術家，2001。
- 87 劉思量，《中國美術思想新論》，台北：藝術家出版社，2001。

- 88 劉瑛，《論語新探》，台北：紅螞蟻圖書，2006。
- 89 潘運告，《清人論畫》，長沙：湖南美術，2004。
- 90 潘潔茲，《繪畫史話》，北京：中華書局，1983。
- 91 鄭元春，《植物 Q&A》，台北：大樹文化，2002。
- 92 鄭午昌，《中國畫學全史》，上海：上海古籍出版社，2001。
- 93 鄭明著，《中國山水畫技法》，台北：藝風堂出版社，1987。
- 94 韓瑋著，《中國畫構圖藝術》，山東：山東美術出版社，.2002。.
- 95 羅光著，《生命哲學的美學》，台北：臺灣學生書局，1999。
- 96 藝術家工具書編委會主編，《美術大辭典》，台北：藝術家出版社，1981。

(三) 英文書籍

- 1 Carl Gustav Jung 等著，《自我的探索—人類及其象徵》，台北：桂冠圖書股份有限公司，1989。
- 2 Christian Norberg-Schulz，《場所精神》，台北：尚林出版社，1986。
- 3 David Jary 等著，《社會學辭典》，台北：貓頭鷹出版社，1998。
- 4 Giulio Carlo Argan・Maurizio Fagiolo，曾培、葉劉天增譯，《藝術史學的基礎》，台北：東大圖書公司，1992。
- 5 H. W. Janson，《西洋藝術史》，曾培、王寶連譯，台北：幼獅文化，1970。
- 6 Henri Focillon，吳玉成譯，《造形的生命》，台北：田園城市出版社，2001。
- 7 J. G. Frazer，《金枝：巫術與宗教之研究》，台北：桂冠圖書，1991
- 8 James Cahill，李渝譯，《中國繪畫史》，台北：雄師出版社，1984。
- 9 James Cahill，李渝譯，《中國繪畫史》，台北：雄師出版社，1984。
- 10 Langer, Susanne K，《情感與形式》，台北：商鼎文化出版社，1991。
- 11 Mircea Eliade，楊素娥譯，《聖與俗—宗教的本質》，台北：桂冠圖書，2001。
- 12 Rene Wellek，楊自伍譯，《A History of Modern Criticism》，2006，頁 64。
- 13 Robert Layton，《藝術人類學》，台北：亞太圖書出版社，1995。
- 14 Thomas Carlyle，《英雄與英雄崇拜》，台北：國立編譯館，1963。

二、碩博士論文

- 1 王珍珊，〈說園解植：從人與植物的關係看都市人的生活〉，台灣大學建築與城鄉研究所，1996。
- 2 施文萍，〈喬木之象徵性造型與栽植場所之關係研究〉，中興大學園藝學系碩士論文，2002。
- 3 胡飛鵬，〈中國山水畫中「樹」形象演變綜論〉，陝西師範大學，2007。
- 4 黃致為，〈中國山水畫中「點」的造形與表現〉，國立成功大學藝術研究所論文，2003。
- 5 謝榮源，〈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，1990，

三、期刊論文

- 1 何慧芬，〈視覺藝術的象徵性---象徵之意義與表現〉，《藝術學報》1995，第 56 期。
- 2 吳自立，〈漢代畫像、磚中的樹形圖案〉，《文博期刊》，第五期，1998。
- 3 孫國輝，〈繪畫美與點線面〉，《教育藝術》，第 12 期，2007。
- 4 席·哈斯巴特爾，〈榆樹在蒙古族民間信仰中的象徵意義〉，《內蒙古社會科學期刊》，第 27 卷，第 6 期，2006。
- 5 陳國祥，〈建構與風格關聯型態〉，《97 海峽兩岸暨國際工業設計研討會論文集》，1997。
- 6 陸彬，〈淺析漢畫像石藝術的產生〉，《福建論壇人文社會科學》，卷 2，2008。
- 7 盧沉，〈水墨構成〉，《美術研究》，第 1 期，1998。

四、參考網站

- 1 行政院文化建設委員會，〈視覺素養學習網〉，
<http://vr.theatre.ntu.edu.tw/fineart/chap17/chap17-03.htm>