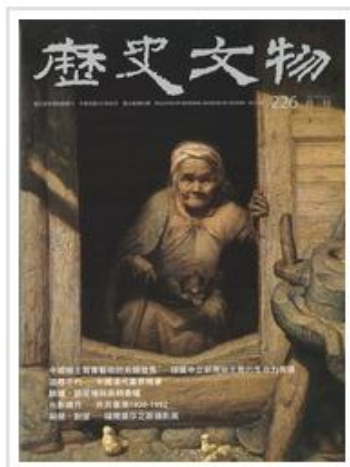


史物叢刊
青少年文物探索叢書
青少年藝術探索叢書
文物口袋書
史物論壇
歷史文物月刊
國立歷史博物館學報
國立歷史博物館年報
錄影帶、光碟片
口述歷史叢書



歷史文物月刊第二十二卷第五期.NO.226

- 出版機關：國立歷史博物館
- 作者：國立歷史博物館編輯委員會編輯
- 出刊日期：2012年05月
- 頁數：95
- 價格：150(新台幣)
- 裝訂：26X19公分 平裝
- 語文：中文
- 統一編號：2005000002
- ISBN / ISSN： 0457-6276
- 內容分類：博物館類 / 文化、歷史 / 藝術綜論 / 文物、考古 / 繪畫
- 性碼分類：歷史文物月刊
- 關鍵詞：歷史文物；國立歷史博物館館刊

內容大要：

館藏珍品

1 Atayal(泰雅族)女子護腳布 ©江桂珍

特展專題

中國鄉土寫實靈魂—羅中立的繪畫藝術

6 中國鄉土寫實藝術的另類發展—探羅中立新原始主義的生命力表現 ©曾長生

藝文論叢

16 明末清初輸往日本的「禪味」時尚青花瓷及其對日本瓷的刺激和影響 ©成者仁

25 中國古代山水畫之「經營位置」特例分析—兼論中國古代繪畫獨特的美學形態 ©匡霖

40 時空無限—談花藝創作 ©李國雄

標題： 中國古代山水畫之「經營位置」特例分析
副標題： 兼論中國古代繪畫獨特的美學形態
作者： 匡霖
關鍵字： 古代山水畫；經營位置；黃金分割；張僧繇；範寬；馬遠；美學；戰筆
Title: Analysis on Special Cases of Composition of Ancient Chinese Landscapes
Sub Title: Also on Distinguished Aesthetic Forms of Ancient Chinese Paintings

Key Words: Ancient Chinese Landscapes; Golden Ratio; Zhang Sengyou (Chang Seng-yu); Fan Kuan (Fan K'uan) (); Ma Yuan (Ma Yüan); Fine Arts; Aesthetics; Zhan Bi

摘要：

主流觀點認為，中國的繪畫是哲學的，歐洲的繪畫是科學的。實際上中國古代哲學性的美術也具有科學性。通過分析張僧繇、範寬和馬遠的山水構圖，會發現他們全都應用了黃金角三角形原理，強調了景物之間的「呼應」，使景物的遠近、左右位置構成了協調的立體空間，實現了最佳的「經營位置」。分析證明，「外師造化中得心源」這條美學原理並不是極度的抽象和難以實現。關鍵是畫家是否能夠真正深入自然，領會天地造化，並在心靈產生共鳴，由「心師造化」上昇為「師諸心」的意識境界。這些發現和分析，充實了中國古代山水領域的美學理論，證明了古代山水這種植根於文化和哲學土壤的特殊的繪畫形式是科學的美術。同時也可能為尋找到張僧繇的真跡提供了理論依據。

ABSTRACT:

In the mainstream view, the Chinese painting is philosophical while the West painting is scientific. As a matter of fact, ancient Chinese philosophical art also embodied science. Through analyzing the compositions of the landscape paintings of Zhang Sengyou, Fan Kuan, and Ma Yuan, we have found that all of them had applied the Golden-angled Triangles in their paintings. They all emphasized the coordination relationships among objects ranged in the whole painting area with a three dimensional space to reach the best practice of arranging the composition. The analysis will prove that the aesthetic law of “Learn from nature and form images from one’s soul (*wai shi zao hua nei de xin yuan*)” is not abstract and impossible to achieve. The key is whether an artist can observe nature, understand nature, and have sympathetic responses that would help him reach the highest state of “Learning from one’s own thoughts” from the state of “Learning from the nature”. These discoveries and analyses enrich the aesthetic theories in ancient Chinese landscapes, and have proved the forms of paintings rooted in Chinese culture and philosophy are art forms in line with scientific principles. It is also possible to provide a new theory for discovering authentic paintings of Zhang Sengyou.

引言

美學是沒有國際標準的，「中國畫的真正價值在於它表現方式的獨一無二上」。(注1)中國古代山水畫之所以能夠發展成為具有獨一無二表現方式的視覺藝術，應該歸結于它具有獨特的內涵，能表現獨特的美。這種美是中國獨特的社會、文化、歷史所蘊育的，深深地受到儒家思想、宗教、倫理道德等等因素影響的藝術形式。宗白華先生在《美學與意境》一書中討論中國古代山水畫的「三遠法」時指出，「由這『三遠法』所構的空間不復是幾何學的科學性的透視空間，而是詩意的創造性的藝術空間。趨向着音樂境界，滲透了時間節奏。它的構成不依據算學，而依據動力學」。(注2)又如陳傳席說，「關於中國畫的定義，我也已經考慮了很久，確實是很困難。外國有人講，中國的繪畫是哲學的，歐洲的繪畫是科學的。這個說法基本上有道理。中國繪畫是有哲學的東西在里面的，尤其是早期，主要是儒家和道家的思想。…中國畫是以中國哲學為指導的，反映了中國的精神的繪畫。」(注3)

我們需要進一步討論的是，中國哲學性的繪畫是否也具有科學性？哲學思想指導下的繪畫能否即達到視覺美的直觀效果，又產生意境美的抽象情趣，同時也符合科學原理？除了「科學性的透視空間」以外，美術領域是否存在其它形式的科學規律？答案是肯定的。本文僅通過分析幾幅古代山水名跡的構圖，找出中國古代繪畫獨特的科學的美學規律。

中國古代山水畫特殊的美學表現形式

中國古代山水畫最具劃時代意義的發展階段的代表者中，有三個人的藝術成就證明了一條特殊的美學規律。他們是南朝畫祖張僧繇、北宋宗師範寬和南宋馬遠。他們從南朝的約公元 500 年至南宋的約公元 1225 年，跨越 700 余年(注4)，心映宇宙自然，殊途同歸，創造了美學構圖規律完全相同的大美山水。眾所週知，他們三位的山水風格似乎是根本不同的。馬遠山水特徵如《格古要論》所評：「馬遠師李唐，下筆嚴正。用焦墨作樹石，枝葉夾筆；石皆方硬，大劈斧帶水墨皴甚古。全境不多，其小幅或峭峰直上，而不見其頂，或絕壁直下，而不見其腳，或近山參天，而遠山則低，或孤舟泛月，而一人獨坐，此邊角之景也」(注5)。與馬遠不同，範寬山水特徵是山石施墨萬筆，以點皴構造，「遠山多正

面」(注6)，「峰巒渾厚，勢狀雄強」(注7)的全景式構圖。張僧繇山水，古代的描述不多，現今也沒有一幅公認的傳世作品作參考。中國古人創作繪畫的準則和要領，能夠引導我們發現和認識他們三人共同的繪畫構圖特徵。唐代美術理論家張彥遠在《歷代名畫記》中分別介紹了南齊謝赫和唐代張躁關於繪畫美學的兩條原則：「昔謝赫云畫有六法一曰氣韻生動二曰骨法用筆三曰應物象形四曰隨類賦彩五曰經營位置六曰傳移模寫」(注8)。唐代張躁的繪畫心得曰：「外師造化中得心源」(注9)。繪畫「六法」發揮到極質，便是「外師造化中得心源」。相反，如果未得「心源」，也不可能實現「六法」。「六法」中最重要的

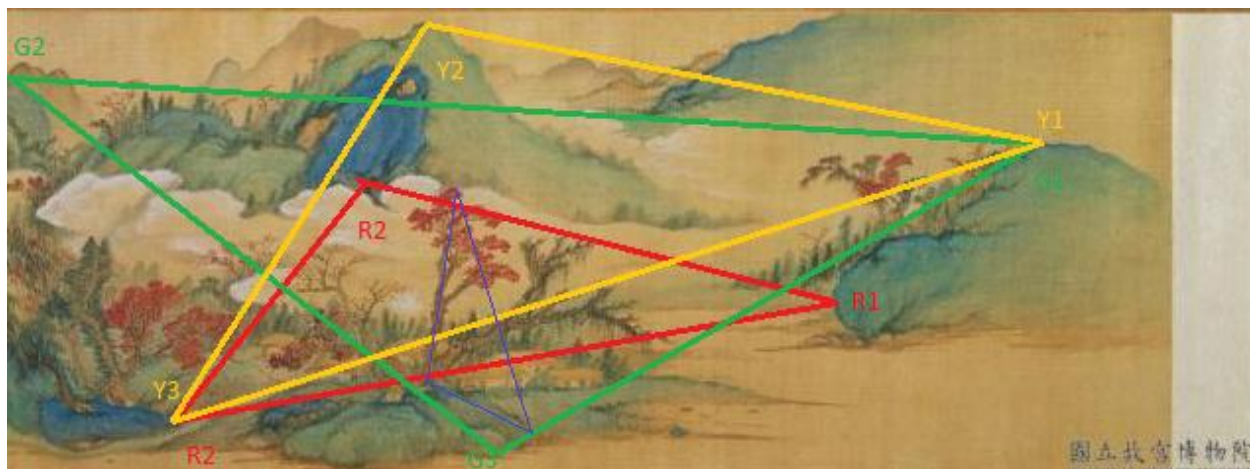


圖一 (A)明董其昌〈倣張僧繇白雲紅樹卷〉,台北故宮博物院藏

也是最難做到的，不是第一條「氣韻生動」，而是第五條「經營位置」。离开了「經營位置」，「六法」中的其余任意一条都很难实现。正如張彥遠所謂「經營位置則畫之總要」(注10)。抽象的美學思維「外師造化中得心源」和科學地「經營」山水之「位置」的原則指導中國古代山水畫家一千多年，張僧繇、範寬和馬遠等繪畫大師正是在構圖章法上相一致。在他們的山水中，各個景物之間的佈局都達到了一致的最協調的呼應(顧盼)關係，這種關係是一種特殊的黃金分割。在各種幾何比例關係中，三角形的黃金比例(注11)最能滿足中國古代山水的「經營位置」之要，從而使畫作「氣韻生動」。

張僧繇開創黃金分割山水先河

「張僧繇(西元四九四?~五五〇年)，六朝梁之吳中人。天監中為武陵王國侍郎、直祕閣知畫事，歷任右軍將軍，吳興太守。有二子善果、儒童，繼父業擅繪事。梁代畫家，首推張僧繇，堪稱巨擘，直與顧愷之、陸探微共稱六朝三大畫家，不僅畫藝超凡，且所畫感應傳奇，頻傳神話。每畫釋道人物，栩栩如生。龍馬飛禽精妙且得靈性。曩昔，武帝崇飾佛寺，多命僧繇繪之。時諸王在外，武帝思之，遣僧繇乘傳寫貌，對之如面也。又江陵天皇寺明帝置，內有柏堂，僧繇曾畫盧舍那佛像及仲尼十哲，帝怪問曰：『釋門內如何畫孔聖?』僧繇答曰：『後當賴此耳。』及後周滅法，焚天下寺塔，獨以此殿有宣尼像，乃不令毀折。據說，彼嘗於縑上用沒骨法，以青綠重色先圖峰巒泉石，而後染出丘壑巉巖，既開後世『青綠山水』之先河，復融參西方油畫表現思想。…(吳振聲)」。 (注12)

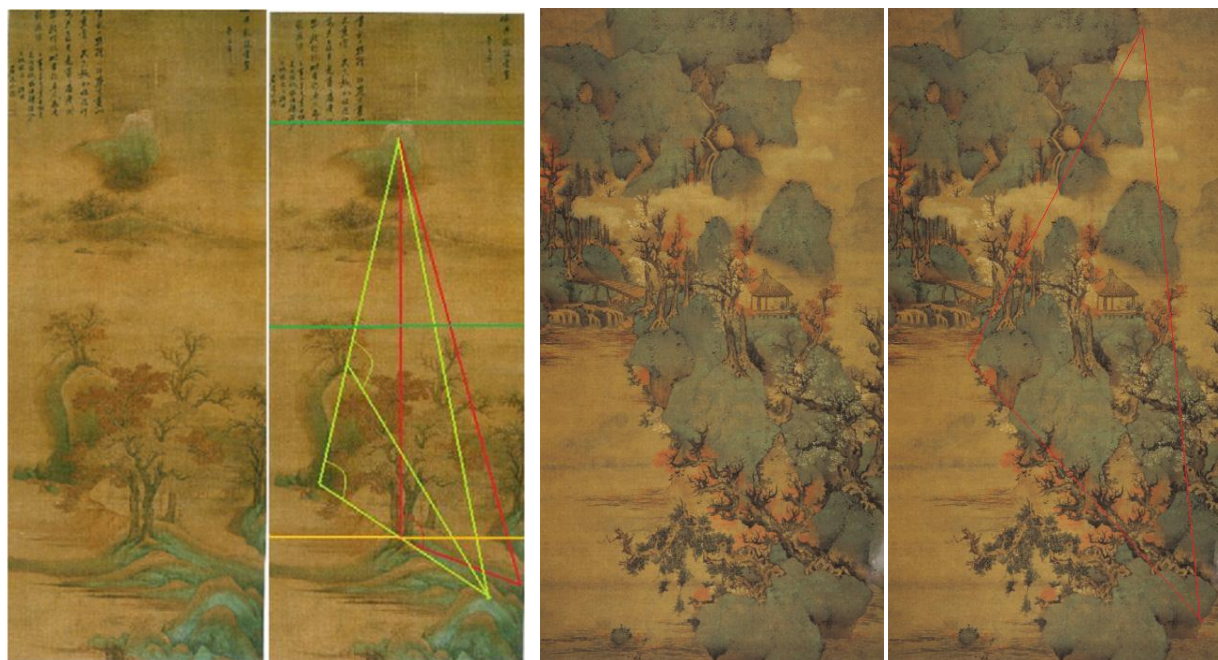


圖一 (B) 〈倣張僧繇白雲紅樹卷〉的黃金角三角形構圖。

張僧繇不但「開後世青綠山水之先河」，而且也是應用黃金分割法於山水的鼻祖。雖然目前沒有一幅確定的張僧繇作品存世，我們仍然可以通過后人的倣品(圖一(B)、圖二(B)、圖三(B))來證實這一點。

在圖一(B)中，山巒色彩多變，層次分明。由於各個山峰或岩石的「經營位置」符合了黃金角三角形關係($111.24^\circ/180^\circ = 0.618$) (注13)，因而能夠很自然地互相協調呼應(「顧盼」)，在平面上構造出強烈的立體效應。畫中的綠色遠山主峰呼應近景右側藍色山石和中景右側淡藍色小山(黃色 $\Delta Y2Y1Y3$ 的頂角 $Y2=111.24^\circ$)，遠景最左側山峰呼應近景中部山石前沿和中景右側淡藍色小山(綠色三角形 $\Delta G2G1G3$ 的頂角 $G3=111.24^\circ$)，中景藍

色山峰的下邊即浮雲的上邊呼應近景右側藍色山石和中景右側青石的一角(紅色三角形 $\Delta R_2R_1R_3$ 的頂角 $R_2=111.24^\circ$)。由這三個主要的黃金角三角形(黃、綠、紅)為“中樞神經”的構圖還很好地體現了中國古代山水畫的「虛實」概念。例如，當觀者的視線集中在紅色三角形的區域時， R_2 、 R_1 、 R_3 三個點都代表視野內的實點，而當觀者的視線集中在黃色或綠色的區域內，這個紅點 R_2 就是虛的。

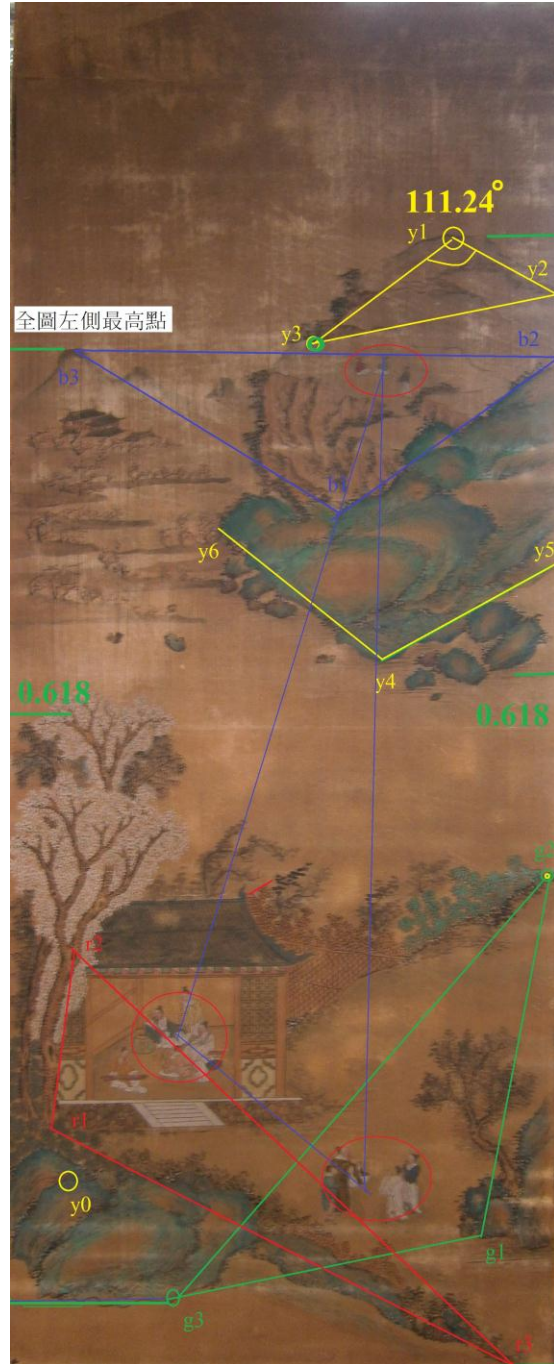


圖二 (A) 董其昌〈做張僧繇山水〉 圖二 (B) 〈做張僧繇山水〉 的黃金角三角形構圖

圖三 (A) 藍瑛〈做張僧繇山水圖〉，無錫市博物館藏 圖三 (B) 〈做張僧繇山水圖〉的黃金角三角形構圖

在圖二(B)中，遠景與近景中間由寬闊的空白分開，全圖縱向分佈符合黃金分割。三個黃金角三角形所顯示的景物位置，使全圖的遠近、左右形成了協調的立體空間。在圖三(B)中，整幅畫中山石樹木和村落呈S狀。在S形圖案中存在明顯的黃金角構造(紅色)。

有資料注董其昌和藍瑛都未曾見過張僧繇的畫，只是憑借想象和推斷而畫出這些畫



圖四 (A) 佚名〈沒骨青綠山水圖〉絹本，美國私人藏

圖四 (B) 〈沒骨青綠山水圖〉的黃金角三角形構圖

的，云：「張僧繇是六朝時的大畫家，初唐時他的影響很大，明代『沒骨畫法』的復活，始於董其昌。董其昌沒有見過張僧繇的真跡，是憑推想作倣張僧繇的沒骨山水畫的。藍瑛師法董其昌，他們雖然是憑推想力追沒骨古法的，所作繪畫自成風範，頗為別致。」(註14

)因此我們需要分析這些畫是否真實地反映了張僧繇的山水風格和特徵。問題是現在沒有張僧繇的基準作品，因此我們只能證明這些畫作並非董其昌等的創意。在董其昌的其它作品中，我們找不到類似的黃金分割比例構造。董其昌曾說過，「遠山一起一伏則有勢，疏林或高或底則友情，此畫之訣也。」(注15)他沒有闡述起伏的山巒的姿態，以及各景物之間要有「呼應」才能真正有勢。這說明董其昌並不精通山水「勢如勾股」的原理。因此倣作中的黃金角三角形只可能是他們忠實原作的結果，而不可能是他們閉門造車，「自成風范」獨創出來的。實際上董其昌也在圖一的自題中明顯地暗示他見過張僧繇的畫，如其云：「余每每倣之…」可見，〈倣張僧繇白雲紅樹卷〉是他做得最能體現原作的一幅。因而可以推斷，董其昌見過張僧繇的真跡。台北故宮在敘述這幅畫時不但介紹了董其昌其人，而且也對倣品的效果予以評價「其自許如此」：「… 董其昌（西元一五五五—一六三六年），字玄宰，號思白，華亭（江蘇松江）人。萬曆十六年進士，官至禮部尚書，善書畫，山水筆墨爽朗，瀟灑自具風格。此幅青綠設色。紅樹青山，白雲靄靄，一片秋光，明媚清麗。畫中點葉用赭色、胭脂、硃砂、汁綠和赭墨交相點畫，筆觸輕盈爽朗，施色鮮麗而不傷雅秀。幅末自題云：『張僧繇沒骨山，余每每倣之，然獨以此卷為愜意，蓋緣神怡務閒時所作耳。』其自許如此。」(注16)這說明董其昌確實見過張僧繇的山水，或者至少見過他認為是張僧繇的山水。這些山水一定與明、元、宋、唐的山水風格絕難雷同。

我們也注意到，在元代就有人斷言不可能有「晉、唐名賢真跡」存在了。明代《六如居士畫譜》中引元代王思善語，斷定「古畫真跡難存」，云：「董源、李成，皆宋人也，所畫猶稀如麟鳳，況晉、唐名賢真跡，其可得見之哉？嘗考其故。蓋古畫紙絹皆脆，如嘗舒卷，損壞者多；或聚于富貴之家，一經水火喪亂，則舉群失之，非若他物猶有散落存者。」(注17)因為王思善時代的信息交流實在有限，這個道理大致是對的，但是不應該絕對化。經歷了人類歷史上最殘酷的鴉片戰爭、八國聯軍入侵、第二次世界大戰，當今尚有隋唐名跡存世，董其昌的年代可能還有南朝的畫。即使是現代，也很有可能存在，只是我們需要找到鑒別的方法。

如圖四(A)所示，這是一幅美國私人收藏的〈沒骨青綠山水圖〉，無款印，也沒有任何收藏印記或題跋。這幅畫與董其昌的〈倣張僧繇山水〉風格非常接近，唯景物更豐富，還有三組人物出現。此圖有更多的黃金角三角形協調圖中景物之間的關係，它也同樣符合矩形

黃金分割比例。〈沒骨青綠山水圖〉整圖分為上下分離的兩部份。畫的遠景在上部。左邊是遙遠的山巒、錯落的樓宇和紅樹。右邊是青山和遠方的山峰，中間有二人席地而坐，一老者策杖而來。近景主體是一間青瓦廳堂座落於山腳下，側有銀樹。屋中五人或彈或飲，或詠或和，院中有還有四人。下面是全圖的結構分析：

(一) 兩組矩形黃金比例。

1) 圖的左側，從最下邊的青石底邊至銀樹頂部，與最高處的山峰頂部的比例是0.618 (見圖左側的三根綠色橫線標注)。

2) 圖的右側遠景中青綠山石的底部正好處於畫底部與最高峰之間的黃金分割點上 (見圖右側的三根綠色橫線標注)。這樣右側上部景物佔全景高的0.382倍，與左邊下部主要景物佔全景高的0.618 倍形成對應。

(二) 八組 111.24° 黃金角三角形結構。

- 1) 全圖最遠處以淡墨勾勒的右側最高山峰構成黃金角三角形(黃色)。
- 2) 右側遠景青綠山坡的凹陷部與左側最高峰構成黃金角三角形(藍色)。
- 3) 右側遠景青綠山坡的底部構成黃金角三角形(黃色)。
- 4) 近景左側的銀樹與橫貫全圖的青綠山石構成黃金角三角形(紅色)。這與圖一(B)所示的藍色黃金角三角形和圖二(B)所示的紅色黃金角三角形的構思完全一致。
- 5) 近景右側最高點與下方的青綠山石以及左側青綠山石構成黃金角三角形(綠色)。

以上五個黃金角三角形，都是用于協調局部區域內的景物關係。另外還有三個黃金角三角形將全圖的遠中近聯繫起來，使之不但富有強烈的立體感，而且山石人物互相協調、呼應和制約，使全圖產生動態的韻律，達到最協和的美。這三個黃金角三角形分別是 $\Delta y1g2y0$ 、 $\Delta y2g2g3$ 和由三組人物所構成的三角形(紫色)，這與圖二(B)所示的黃金角三角形的構圖很相似。〈沒骨青綠山水圖〉是古人的「心源」，它符合了科學的幾何規律，達到了大美境界。這樣完美的山水構圖，除了天地「造化」之外，不知還能作和解釋。

由於目前各國博物館中都沒有任何可信的張僧繇的山水畫，因而也就不存在張僧繇的山水基準作品。筆者將〈沒骨青綠山水圖〉判斷為極有可能是張僧繇真跡的主要依據有以下

几點。

一、不可能是董其昌及其追隨者的倣作。〈沒骨青綠山水圖〉青綠山水古拙，而〈倣張僧繇山水〉文人氣十足。在目前已知的清代以前的山水畫中，除了董其昌的〈倣張僧繇山水〉的畫風和整體構圖與〈沒骨青綠山水圖〉相似外，沒有任何一位畫家有類似作品存世。董其昌的追隨者達不到這種藝術造詣。董其昌本人在做到得意時要題字，〈沒骨青綠山水圖〉的內容和美感遠勝于〈倣張僧繇山水〉，董其昌沒有在上面留下任何字跡，說明此圖非出自董其昌之筆。它也不可能是董其昌的前輩人所作，因為「明代『沒骨畫法』的復活，始于董其昌」。

二、不晚於唐代

〈沒骨青綠山水圖〉所用的絹非常特別。它的經緯線均由多股絲組成，這種絹目前只發現一例，即「唐代周昉〈揮扇仕女圖〉卷，所用絹的經線緯線均不是一根，全都是由几根絲合并而織成的，這種織法在書畫用絹中是比較少見的。」(注18)如果唐代以後仍用這種絹，現在存世的樣本應該不止一例。此絹很可能在唐代之前就很稀少。由此推斷〈沒骨青綠山水圖〉至少不會晚於〈揮扇仕女圖〉的年代。(周昉，約730 – 800年(注19)「〈揮扇仕女圖〉卷，傳為唐周昉繪，絹本，設色，縱33.7cm，橫204.8cm。無作者款印。」(注20))正是使用了這種特殊結構的絹，〈沒骨青綠山水圖〉才有可能保存至今。

三、可能早于公元700年

方聞先生在《心印》中論述中國山水畫的圖繪性表現時提出，「中國山水畫家經過三個階段征服了幻像。… 第一階段，大約在公元700年，持續到1050年。構圖的程式從前至後分成三個斷裂的層次，個別的山和樹形的輪廓與造型都自成一體，一個部份接着一個部份，一個母題連着一個母題，正面地依次遞增。… 大約從1050年到1250年，造型與構圖的技法都變得更接近於自然的現象，在一個統一的空間延續中集聚山水形象。」(注21)如果以此模式反推，大約在公元 500-550 年的張僧繇繪畫從前至後分成兩個斷裂的層次，各自成為一體，各自有相互無關的母題，是非常符合邏輯的。需要指出的是，雖然〈沒骨青綠山水圖〉和〈倣張僧繇山水〉的兩段畫面的母題都是相互獨立的，但是這兩段畫的構圖卻是相互呼應的。這正是「心源」映「造化」。

四、張僧繇或其傳人

圖五(A)中人物的服飾畫法用了明顯的「戰筆體」。有記載，張僧繇的學生隋代的孫尚子(6-7世紀)(注22)創造了筆勢顫動的「戰筆體」。「李嗣真指出它的特徵是：甚有氣力。衣服手足，木葉川流，莫不戰動。唯須發獨爾調利(流暢)。他人效之，終莫能得，此其異態也」。(注23)〈沒骨青綠山水圖〉除了人物的服飾為「戰筆」，其它「手足木葉川流」均沒有戰筆痕跡。因此這幅畫的作者即不可能是孫尚子，也不可能是李嗣真記述之前的任何其他人。可能的推理是張僧繇已經有過「戰筆畫」的嘗試，孫尚子是在老師戰筆的基礎上有了更大的發揮，以致「衣服手足木葉川流莫不戰動」。唐韓滉〈文苑圖〉(注24)(圖五(B))是戰筆畫的很好例證。〈文苑圖〉畫得非常成熟，而圖五(A)則符合「離披點畫，時見缺落，此雖筆不周而意周也」(注25)的記述。由此推斷，〈沒骨青綠山水圖〉極可能是張僧繇所作。



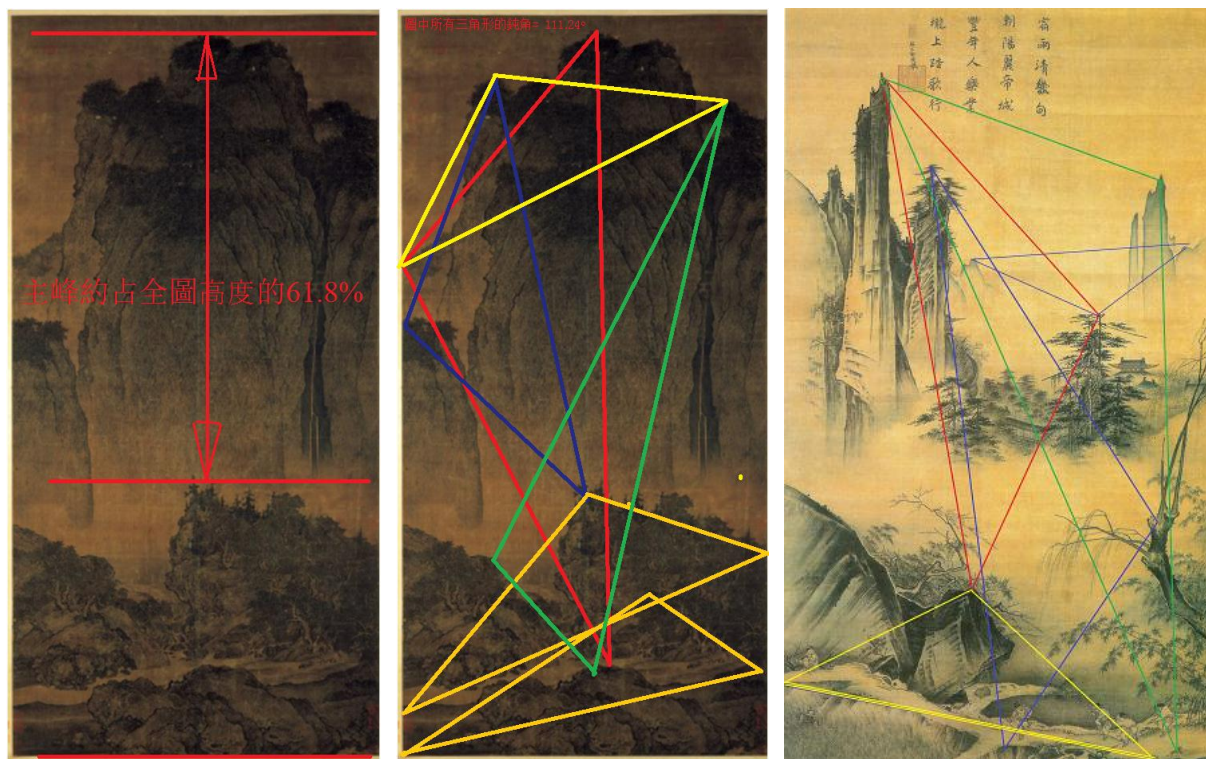
圖五 (A) 上左，〈沒骨青綠山水圖〉(局部)，「戰筆體」特徵明顯。圖五 (B) 上右，(唐)韓滉〈文苑圖〉(局部)，北京故宮博物院藏，現定為周文矩作。見(注24)韓周之爭。

張僧繇的山水構圖充份證明了聰慧的古人在文化底蘊和哲學思想的根基上，已經領悟到了如何用筆、用墨、用色彩、用心將天地自然表現得最美、最柔和、最富有情感。這是美的最高境界，是一種與世界上其它任何一種美術所不相同的美學特徵。它自然地符合了科學法則，只不過我們至今對於這種法則還不太熟悉。在張僧繇的真跡還沒有被發掘出世之前，我們且將他在美術領域首先使用黃金角三角形原理，當作一座看不見的豐碑。大約

五百年之後的北宋初期，又有一位偉大的山水畫家將黃金分割原理應用於他的磅礴壯闊山水，在世界美術史上樹立了一座永恆的豐碑。

範寬鑄就黃金分割雄渾壯美山水

中國山水畫在五代和北宋達到了成熟期，畫家崇尚「心師造化」。為了在平面上表現出立體感，「三遠法」是當時主要的山水繪畫形式。「布置之法勢如勾股」(注26)和「三遠」構圖法相結合，是對於世界美術的獨特貢獻，范寬又將「勾股」關係精確到「黃金角」。



圖六(A) (上左)，圖六(B) (上中)〈溪山行旅圖〉的由黃金分割比例制約和呼應的「三遠」構圖，台北故宮博物院藏。圖七 (上右)〈踏歌圖〉的由黃金分割比例制約和呼應的三遠構圖，北京故宮博物院藏。

〈溪山行旅圖〉的構圖是高遠、深遠和平遠兼俱的全景式佈局。遠、中、近三景的內容在結構上相互呼應。它遠景的主峰置于畫幅的中軸線上，「遠山多正面」(注27)，並與全圖的比例符合黃金分割率(圖六(A))。中景有一條瀑布奔瀉直下，深谷中的雲霧橫貫全

幅。全圖佈局由六個黃金角三角形(圖六(B))制約和呼應。三個黃色黃金角三角形協調遠景山頂和全圖景物最豐富的近景的橫向關係。另外三個紅、藍、綠色黃金角三角形控制協調「高遠」和「深遠」構圖。全圖的遠、中、近，左、中、右諸景中的某些關鍵客體與其它景中的關鍵客體相互協調，再加之筆法精妙，故而〈溪山行旅圖〉即協調且具有情感「范寬很講究用筆，作畫意在筆先，筆筆用力；而全幅作品是一筆不苟，沉着精謹地完成的。久之自然幅幅蒼老不是那種隨意塗畫或清淡小巧的筆墨所能做到的。」(注28)

〈溪山行旅圖〉中由 111.24° 黃金角構成的三角形是體現視覺特征的關鍵，它使「三遠」之間相互呼應、相互依托、相互制約，使全景的三維效果明顯地增強，彌補了中國山水平面化的缺點。主要視覺點由六個黃金角構成的三角形制約和呼應(圖六(A)、(B))。圖中紅色黃金角三角形的黃金角定點在主體山上，突顯山的巍峨。藍色黃金角三角形構造主體山，中景次峰和近景樹木頂部，更加顯現山的浩莽。這是實施謝赫《論畫六法》中「經營位置」的典范。正是黃金角三角形客觀地存在，從而使我們能夠對〈溪山行旅圖〉進行科學的量化構圖分析。〈溪山行旅圖〉有黃金角三角形的互動，使得山巒變換，墨動神隨，表現出特殊的美。人們也許會問，〈溪山行旅圖〉的主峰約占全圖的“三分之二”，它的構圖為什麼還很協調？由圖六(A)所示，〈溪山行旅圖〉的主峰實際上占全圖的61.8%，是黃金比例，而不是所謂的“三分之二”(66.7%)。由於主峰比例之大，聚萬鈞之勢，更增強了山峰高懸欲墜撲面而至的震撼感，而且使觀者感覺山后面似乎就是天邊，以此襯托人類的微渺。但是由於山的比例符合黃金分割律，所以全圖並不讓人感覺頭重腳輕，搖搖欲墜。它的遠、中、近三景又能同時由黃金角三角形約束和呼應，范寬就是這樣巧奪天工，成就了〈溪山行旅圖〉。

鑒賞山水優劣的基本方式，自古云「遠望之以取其勢近看之以取其質」(注29)。勢從何來？勢由宏觀特征而生。繪畫本身是一種視覺形態語言，構成這種語言的符號不僅僅包括點、線和面，以及由它們構成的山石、樹木、溪流和人物等諸局部客體，而且要有恰當的「經營位置」。如果再將筆墨、色彩、和諧的構圖以及意境、內涵和哲理融合起來，這種形象語言便昇華為以視覺形態特征為主的有靈魂的語言。黃金角三角形還使這種語言增加了韻律。如果沒有黃金角三角形來調諧和呼應，那麼山水的形態就不和諧，就是僵化的

語言。

黃金線段比例和黃金角三角形在〈溪山行旅圖〉中客觀地存在着，范寬力圖使雄山大水即壯美又和諧，如是造就山水氣韻，才是「范寬畫不可摹」(注30)的真正原因，同時也是范寬「理通神會奇能絕世」(注31)的最好例證。我們認為，范寬的「理通神會」正是他所認為的各種客體的最美的分佈。范寬畫繪使「三遠」構圖符合了幾何規律，符合了黃金分割原理。雖然范寬是無意的，但是他的這種構圖形式是有規律的，是連貫的，是非偶然的。所以有理由說，范寬是華夏第一位將三角形黃金分割原理運用於成熟山水繪畫的人，也是將這一原理運用於成熟美術的世界第一人。〈溪山行旅圖〉經典地演繹了荊浩「氣、韻、思、景、筆、墨」之「六要」和謝赫之「六法」。范寬「度物象而取其真」，(注32)山水章法獨具，筆墨技巧獨樹一幟，大山大水深情感，無愧為由中國文化蘊育山水特殊美的傑出代表。

馬遠描繪黃金分割俊美清秀山水圖卷(注33)

歷史進入南宋。張僧繇、范寬和歷史上其他美術家的技法和風范得到提煉、繼承和創新，美術理論得到昇華。其傑出代表之一，是后人稱之為南宋四家之一的馬遠。下面我們以馬遠的〈踏歌圖〉(圖七)來分析它如何體現中國古代山水獨特的美。

〈踏歌圖〉不是所謂「邊角」型的風格，而是全景式構圖。全幅的最高點是位於左側的山峰，以此為第一個黃金構造點。畫下方的中間位置有一巨石，以此石的頂點選出第二個黃金構造點。第三個黃金構造點選在畫中間的一顆松樹的頂部的樹枝轉彎處。由這三點定義的一個黃金角三角形(紅色)，確定了〈踏歌圖〉的遠、中、近景之間的結構關係。這個黃金角三角形已經構造了一幅幾乎完整的山水，並且明顯地標示出馬遠山水的遠有奇峰，近有碩石，中有勁松(或其它樹木)的意境。再利用第一個黃金構造點，選畫右側上部遠處的一個山峰和畫右下角的一塊小石頭為另外兩個黃金構造點，構成第二個黃金角三角形(綠色)。它的作用是將畫幅拓寬並加大縱深，令觀者盡情環視遠眺。〈踏歌圖〉的右側較下部，有一根老樹枝從畫外伸進來。它的一個老結與三叉山路邊的石頭，共同托起左側的一聳側峰。這是第三個黃金角三角形(藍色)。老樹的另一個老結與圖左側上部的山梁和左

側近景的碩石構成第四個黃金角三角形(橙色)。我們還可以發現第五個黃金角三角形(黃色)，構造了近景的山路與路邊的一塊巨石的關係。圖中的遠處隱約可見的山峰與中景的松樹由第六個黃金角三角形(細藍)確定。〈踏歌圖〉中一共有十六個黃金構造點，缺一不可。如果其中任意一點的位置被變動，整體構圖就要重新布局。因為要保持最佳視覺效果，一個黃金結構點的變動，將導致至少有另一點相應變動，才能保持黃金角三角形的結構。然而〈踏歌圖〉的六個黃金角三角形中，有的分別共用同一個黃金結構點，或同一物體，改變結構似乎不可能。因而馬遠的山水“簡”至不能再簡，為的是實現最美的表達，決非所謂的“殘山剩水”。馬遠古鬆虯曲，山石方硬棱角鮮明的畫法，是為了使黃金構造點得以突出(突出視覺點)。〈踏歌圖〉是中國古代應用(儘管可能不是有意地應用)黃金角三角形來約束、協調、呼應和拓展山水「三遠法」的又一個典範。〈踏歌圖〉全景的遠、中、近，以及各景的左、中、右各部位得以相互呼應，畫的主體落於由黃色線條標出的黃金矩形之內，這很明顯是張僧繇、範寬兩種山水風格的綜合。

至此，我們可以清晰地看出，儘管張僧繇、範寬和馬遠的山水表面上風格截然不同，但是他們所遵循的原理卻是一致的，即他們都使圖中各個景物之間有着和諧的呼應，再加之各自獨特的筆法和構思，其畫作證明了古代山水這種植根於文化和哲學土壤的特殊的繪畫形式，是科學的美術。同時也驗證了只有符合黃金三角形的「經營位置」，才能達到「氣韻生動」和意境無窮無盡的超然境界。

結語

我們可以認為，在視覺藝術領域，除了「透視空間」是科學的以外，由黃金角三角形構造的視覺空間也是科學的。「透視空間」在相當程度上是局限、機械、僵化和死板的，而黃金角三角形構造的視覺空間是無限、柔性、動態、有韻律、有思想、有生命的。通過對以上三位古代傑出藝術大師作品的分析，可以看出「外師造化中得心源」並不是極度的抽象而難以實現的美學原理。關鍵是畫家能否真正深入自然，領會天地造化，並在心靈產生共鳴，更要使作品能在觀者心中產生共鳴。在沒有事先預設的前提下，一個畫家能夠

創造獨特的「經營位置」的先決條件，是由「心師造化」(注34)上昇為「師諸心」(范寬)(注35)的境界。中國古代山水是以中國悠久丰富的文化為根基的，能夠理解和昇華自然界深遠的意境。它即是哲學的又是科學的，是有情感的美術。這就是中國古代山水畫的獨一無二之處。

註釋

- 1 方聞著，李維琨譯《心印》，西安：陝西人民美術出版社，2004年2月，頁247。
- 2 宗白華，《美學與意境》，人民出版社，1987年，頁256。
- 3 陳傳席，《談中國畫壇的幾個問題》，北京《清华美術》 清华大学出版社，2006年，頁115。
- 4 根據1997年耶魯大學出版的由 Yang Xin, Richard M. Barnhart, Nie Chongzheng, James Cahill, Lang Shaojun, Wu Huang 等人編著的“Three Thousand Years of Chinese Painting” 書中各個時期的畫家列表，張僧繇大約活動於公元 500 - 550年，馬遠大約活動於1189之前 - 1225 年之後。
- 5 高輝陽《馬遠繪畫之研究》，台北：文史哲出版社，1978年，頁23。
- 6 (宋)米芾，《畫史》，《藝術叢編·第10冊》，臺北市：世界書局，1962年，頁39。
- 7 (宋)郭若虛，《圖畫見聞志》，《藝術叢編·第10冊》，臺北市：世界書局，1962年，頁39。
- 8 (唐)張彥遠，《歷代名畫記》，《藝術叢編·第8冊》，臺北市：世界書局，1962年，頁51。
- 9 同 8，，《藝術叢編·第10冊》，臺北市：世界書局，1962年，頁318。
- 10 同 8，頁53。
- 11 三角形的黃金比即「黃金角三角形原理」，詳見13。
- 12 中國文化大學《中華百科全書》西元1983典藏版。http://ap6.pccu.edu.tw/Encyclopedia/data.asp?id=6116 (檢索日期：2010年 11月)。筆者認為「復融參西方油畫表現思想」的闡述不確切。
- 13 若三角形中有一角 β ，令 $\beta/180^\circ = (180^\circ - \beta)/\beta$ 有 $\beta^2 + 180^\circ \beta - 180^2 = 0$ 則有 $\beta = 180^\circ \times (-1 + \sqrt{5})/2 = 180^\circ \times 0.618 = 111.24^\circ$ (黃金角)。關於「黃金角三角形原理」在中國山水畫構圖分析中的應用，詳見〈馬遠山水畫的三角構圖法〉，《歷史文物月刊》2011年2月，臺北市：《歷史文物月刊》2011年2月，頁59-69。
- 14 《中國傳世名畫全集·中國傳世山水名畫全集》，北京：線裝書局出版，337圖
- 15 同 2，頁249。
- 16 《台北故宮網》http://catalog.digitalarchives.tw/Exhibition/Detail.jsp?OID=1430884，(檢索日期：2010年11月)。
- 17 (明)唐寅，《六如居士畫譜》，楊家駱編《美術叢編·第11冊》，臺北市：世界書局，1962年，頁126。
- 18 王以坤，《書畫鑑定簡述》，江蘇：江蘇人民出版社，1981年，頁34。
- 19 同4。周昉，約730 - 800年。
- 20 《北京故宮網》http://www.dpm.org.cn/shtml/117/@/6298.html，(檢索日期：2010年11月)。
- 21 參見方聞著，李維琨譯《心印》，西安：陝西人民美術出版社，2004年2月，頁21-23。
- 22 孫尚子，約6世紀晚期至7世紀早期。同4。
- 23 吳詩初，《張僧繇》，上海：上海人民美術出版社，1963年 11月，頁19。(引自唐張彥遠《歷代名畫記·孫尚子》)
- 24 韓周之爭。〈文苑圖〉有宋徽宗瘦金體題「韓滉文苑圖，丁亥御札」，「天下一人」。現定為周文矩作。其主要觀點有1)“時代風格少唐畫氣息”；2)“衣紋線條顫動曲折，極似周文矩所創的「戰筆描」”；3)“人物工腳上翹的襪頭形式至五代才出現”；4)“美國大都會博物館藏有周文矩〈琉璃堂人物圖〉后半段畫面與此圖完全一樣”，“故可肯定〈文苑圖〉作者是周文矩”。筆者認為這個新結論還值得探討：

1)現存唐畫甚少，不足以全面地確定唐畫風格；2)周文矩不是「戰筆」第一人。隋朝孫尚子「善為戰筆之體，甚有氣力，衣服、手足、木葉、川流，莫不戰動」（唐張彥遠《歷代名畫記·孫尚子》），韓滉也有可能作戰筆畫；3)工腳上翹可能由風吹所致，反方向者工腳下垂；再者，如張伯駒〈關於展子虔〈春遊圖〉年代的一點淺見〉一文中指出，「幘頭、服飾、建築結構等制度一個時代就並存多種形制，因時風和地域都會有較大的區別，用今天所了解的部份知識為根據進行討論，實為不妥；」4)美國大都會博物館藏〈琉璃堂人物圖〉的真偽並無統一的結論。怎麼能以“宋徽宗題”「周文矩琉璃堂人物圖，神品上妙也」來否定宋徽宗題「韓滉文苑圖丁亥御札」？雖然兩圖內容相同，既然宋徽宗題「周文矩琉璃堂人物圖」偽，「亦不排除為同時高手臨做本〈文苑圖〉」，怎麼能以此否定〈文苑圖〉的作者是韓滉？以偽作來肯定或否定另一幅畫的邏輯是錯的。注：《北京故宮網》原文節選如下：「《文苑圖》卷，五代，周文矩作，絹本，設色，縱37.4cm，橫58.5cm。本幅無作者款印，根據圖左宋徽宗“瘦金體”題字：“韓滉文苑圖，丁亥禦劄”，下書“天下一人”押，遂定為唐代韓滉作。然從時代風格看，少唐畫氣息，最明顯的是衣紋線條顫動曲折，極似五代周文矩所創的“戰筆描”。另外人物頭戴的“工腳上翹”的幘頭形式，亦至五代才出現。同時，美國大都會博物館藏有一本周文矩的《琉璃堂人物圖》卷，後半段畫面與此圖完全一樣，故可肯定《文苑圖》作者是周文矩，所畫內容為琉璃堂人物故事。至於兩圖孰為原本？抑或均屬摹本？據考，美國的《琉璃堂人物圖》卷水平較差，人物面相稍欠神采，衣紋用筆頗見柔弱，且圖首宋徽宗題“周文矩琉璃堂人物圖，神品上妙也”和下令“內府圖書之印”均偽，故此圖當為宋以後摹本。而《文苑圖》人物神采奕奕，筆墨功力深厚，本幅右下角又有南唐墨鈐“集賢院禦畫印”，證明此圖不會晚於五代，極可能即周文矩原跡，惟前半段已佚，也許周文矩又重臨了後半段，亦不排除為同時高手臨做本。總之《文苑圖》屬五代真跡名品，殊無疑義。…」

《北京故宮網》<http://www.dpm.org.cn/shtml/117/@/5554.html>，（檢索日期：2010年11月）。

25 同 23，頁 7。

26 (清)鄒一桂，《小山畫譜》，倪濤等撰《四庫藝術叢書·六藝之一錄》，上海：上海古籍出版社，1991年，頁 838-703。

27 (宋)米芾，《畫史》，《藝術叢編·第10冊》，臺北市：世界書局，1962年，頁39。

28 關以洁，《范寬》，上海：上海人民美術出版社，1982年，頁9。

29 (宋)郭熙，《林泉高致集》，《藝術叢編·第10冊》，臺北市：世界書局，1962年，頁9。

30 (清)王原祁等，《佩文齋書畫譜》卷八十三引《玫瑰集》，見關以洁《范寬》，上海：上海人民美術出版社 1982，頁17。

31 (宋)郭若虛，《圖畫見聞志》，《藝術叢編·第10冊》，臺北市：世界書局，1962年，頁114。

32 (唐、五代)荊浩，《筆法記》，《藝術叢編·第8冊》，臺北市：世界書局，1962年，頁16。

33 本段內容主要引自〈馬遠山水畫的三角構圖法〉，《歷史文物月刊》.第二十一卷第二期. NO.211 (2011.02), p57-69。

34 (梁)姚最，《續畫品錄》。文淵閣《四庫全書》電子版，香港：迪志文化出版有限公司/中文大學出版社。

35 (宋)《宣和畫譜》，楊家駱編《美術叢編·第一集第九冊》，台北：世界書局，頁291。