

放在暗盒裡隨同紀錄表交給技術管理處。第二天早上把洗出來的底片與聲片作首次試映 (run test)，有關人員都要參加。(這只是情形許可之下才能這樣快，如果到遠處拍外景，或特殊情形下，就要過些日子才能看試片，而且通常都是試映 A 拷貝。譯者註) 這次試映使用一種特殊放映機，畫面和聲帶分別同時放映。看完以後，如果沒有毛病，再把底片和聲片送到剪接室裡去剪輯或收藏。當一部影片全部拍攝完成及試映之後，就進行「粗剪」(rough cut) 正片，所謂正片通常是指畫面與聲帶套好後所印的 A 拷貝。正片修剪完成再送到技術館，依據 A 拷貝印成 B 拷貝，即可作

全片試演。

底片與聲片完全剪接好以後，通常都再翻印幾部底片，將原來的底聲片珍貴地保藏起來，用翻底片印製其他拷貝。現下翻底片已達到非常完善的階段，即或有經驗的內行人也不容易分辨出來原底聲片與翻底聲片。

新式攝影機製造都非常精美，運用時可以使用機械以電力控制，因而需要比技巧效率更高的人使用它；換句話說，必須要具有創造頭腦的人員才能正確地使用它。

論六朝的人物畫與山水畫

· 鈍庵 ·

六朝時代的繪畫作風，除石刻雕塑外，很難有實物作研究的依據，傳為晉代顧愷之手筆的「女史箴圖」，實是後人的臨本。只有敦煌千佛洞的壁畫中尚存有北朝的作品；從千佛洞北魏諸窟，還可以看出健陀羅派的作風來(按：健陀羅為印度古地名，在今印度北部，亞歷山大帝征服其地，隨軍殖民，帶來希臘文化、藝術、佛教藝術涵化衍息，遂形成健陀羅派)。所畫的人物以及塑像都是長身細腰，壁畫上的人物一律用凹凸法來表示立體的感覺(註：梁代的張僧繇作凹凸花，據記載是「遠望眼量如凹凸，就視即平」。唐代尉遲乙也善畫凹凸花，所作佛像「用色沉着，堆起絹素而不隱指」；(都是這種西域傳來的作風)，衣服褶紋緊貼身體，把人體的比例、曲線都從衣服中顯露出來，和所謂「曹衣出水」的北齊曹仲達底作風一般無二。這種作風正與其它北朝石刻塑像相近，按佛教藝術之輸入我國雖然或始於漢代，但我國畫家受佛教藝術的影響則始於三國時。相傳天竺(印度)僧人康僧會初入吳，設像行道，吳人曹不興見西國佛像畫，開始摹倣，盛傳天下，這就是我國佛像畫的起源。此後晉代的衛協、顧愷之、劉宋的陸探微、蕭梁的張僧繇，都是畫佛像的名手。北朝的佛畫名家，也有楊乞德、曹仲達等人。現在所傳的北朝石刻塑像，大概多與曹仲達一派相近。(關於「曹衣出水」一語，頗有異說，大約以曹仲達說為近是，留待詳考。)

六朝人像畫的整個作風，我們現在是不能詳言了。這祇因當時南方的畫迹流傳後世太少。我們現在只能對六朝人像畫法作如下的推論：
六朝人像畫一方面受西方傳來的佛教藝術底影響，同時接受了書法的線條美。其人像畫線條柔長而圓勁，很能講究筆法，其形象藝術的造詣一方面比漢代細緻逼真，一方面又比漢代抽象化，人像的面部多作長形(有時頸型甚長)，身軀細瘦花紋緊窄，這些都是它的特徵。還有六朝的俑像也很別緻，我們研究的結果是——

六朝土俑，身體細長，與唐俑不同，唐俑頭部與身體多為五分之一以上，而此類六朝土俑都不過五分之一，所以看了常有頭頸太長之感，然而又不像漢俑之古拙，看來太不配稱似的。其衣紋之皺襞，多以重疊的併行線畫成，與漢俑同，而不像漢俑那樣簡單。由其身體的側線看來，則腰部稍挺出，不像唐俑的挺直，又不像漢俑的粗笨，其面型狹長，嘴唇噙着隱約的微笑，不及唐俑的逼真，又不如漢俑的呆板。

而六朝的人像畫正同當時的俑像相類。前述其衣紋之皺襞，多以重疊的併行線畫成一點，我們可以參考前人論述六朝人像畫的記載，唐·張衡遠「歷代名畫記」說：

「或問余：以顧、陸、張、吳用筆如何？對曰：顧愷之蹟，緊勁聯絲，循環超忽，調格逸易，風趨電疾，意存筆先，畫盡意在，所以至神氣也。昔張芝學崔瑗杜度草書之法，因而變成今草書之體勢，一筆而成，氣脈通連，隔行不斷。：：再後陸探微亦作一筆畫，連絲不斷，故知書畫用筆同法。陸探微精利媚潤，新奇妙絕。：：張僧繇點曳斫拂，依魏夫人筆陣圖，一點一畫，別是一巧，鈎戟利劍森森然，又知書畫用筆同矣。：：顧陸之神，不見其盼際，所謂筆蹟周密也；張吳(道玄)之妙，筆才一二，像已應焉；點畫離披，時見缺落，此雖筆不周而意周也。」

從這段話裡，我們可以證明：在六朝時代，書法和繪畫已發生密切的關係。六朝正統派（顧陸一派）人像畫的用筆是「緊勁聯綿」、「精利媚潤」，以「周密」見長的，這或許便是衣紋皺襞，多以重疊的併行線畫成的手法。如果這一假定不錯，那麼六朝的石刻塑像等技術，就可以代表當時的技法、畫風。至於張僧繇一派「鈎戟利劍森然」、「一點畫離披，時見缺落」的表現手法，則別是一支，而下開唐代人像畫全盛時期的作風了。

六朝人像畫南、北西系雖或有大同之點，然不無小的區別，所以隋代統一中國之後，展子虔自江南至，董伯仁自河北至，初則相輕，後則互益，大抵六朝以來，南、北兩系的畫風至隋而漸融合。隋代的繪畫無遺迹可據，但看那時的雕像（讀者可參看：日本太陽出版社出版的「中國古美術大觀」圖三十一），其形象的逼真，體格的勻稱，衣紋的流暢，都勝過六朝的製品。

山水畫在漢代，是非常幼稚的。直到晉室東遷以後，中原才士到了江南，看見了江南清幽的山水，同時沐浴道家思想的影響，於是創作風景畫的風氣才開始發展，如晉明帝的「輕舟汎過圖」，戴逵的「吳中溪山邑居圖」，戴勃的「九州名山圖」，史道碩的「金谷園圖」，夏侯瞻的「吳山圖」，釋惠遠的「江淮名山圖」，顧愷之的「廬山圖」、「雪霽望五老峯圖」等，都是以山水作畫底題材。這類畫可惜現在都見不到了。在文獻上有顧愷之「畫雲台山記」一篇（見「歷代名畫記」），雖然「自古相傳脫錯」不可句讀，但就大體看來，那時的山水畫，是畫陰影的，「山有面，則背向有影」，「下為罅，物景皆倒作」等語，都是證明。又那時的山水畫天和水都是着色的，所以說「凡天及水色，盡用空青，竟素上下」（荆浩「畫說」）也有「烘天青澱地綠」的話。而且山下虛渺雲氣表現技法，似也已發明（漢碑畫中，已有這種畫法的傾向），所謂「清氣帶山下三分，一以上，使耿耿成二重」，已與後世的畫法很相近了。不過據「畫雲台山記」看起來，那時的山水畫中，人物很多而且居主體的地位，山水祇是背景。又「畫雲台山記」中如「山別詳其遠近」，「使勢蜿蜒如龍」，「使望之蓬蓬然」，「凡三段山畫之雖長，當使畫甚促，不爾不稱」等語，也都可以看出那時山水畫的特別型格來。至於傳世的顧愷之的「女史箴圖」中雖也畫有山水，但這畫是後人的臨摹本，不能據為正確的資料，其山巒的畫法，全用鈎勒，不加皴法，託體雖古，然還够不到晉人的畫法，祇能略作參考罷了。（米芾「畫史」說：「宗室仲儀收古廬山圖一半，幾是六朝筆，位置寺基與唐及今不同，石不皴，林木格高，挽舟人色舟製非近古，今所惜不全也」。足見山石不加皴法，確是六朝的古格。）

南北朝時代，風景的描寫，似乎比較進步了，尤其是南朝，因為所在山水幽美，無論文學藝術，都漸漸着重於風景的描摹，同時自然主義流行，越發促使山水畫抬頭。在這時期著名的山水畫家，有宗炳和王微二人。他們都是隱逸之士，宗炳「每遊山水，往輒忘返」，每次遊歷回來，把所見山水，圖畫在牆壁上，以當「臥遊」，他著有「畫山水序」一篇，中說：

「峴崕山之大，矐子之小，迫目以寸，則其形莫覩；迥以數里，則可圍於寸眸，誠由去之稍闊，則其見彌小，今張綉素以遠映，則峴閔之形可圍於方寸之內。豎劃三寸，當千仞之高，橫墨數尺，體百里之迥；是以觀畫圖者，徒患類之不巧，可以制小而累其似，此自然之勢。如是則松華之秀，玄牝之靈，皆可得之於一圖矣。」

這段話把中國山水畫的特徵說得極明白，中國山水畫所以有「咫尺千里」之勢，便是因為它並非對景實寫，而是遊覽之後，用想像寫出來的。它所寫的是遠景，所謂「去之稍闊，則見其彌小」，因之「高華之秀，玄牝之靈，皆可得之於一圖」。宋代的沈括，在他的「夢溪筆談」裡說：

「山水之法，蓋以大觀小，如人觀假山耳。」

這就是說：中國山水畫是把畫者自己放得極大，把真景縮得極小，所以畫成「假山」的樣子。王微也著有「敘畫」一篇，他說：

「披圖按牒，效異山海，綠林揚風，白水激澗，嗚呼，豈獨運諸指掌，亦以明神降之，此畫之情也。」

這是山水畫最早的重視神韻的理論！和宗氏的「類之成巧，則目亦同應，心亦俱會，應會感神，神超理得」，同為中國古代的重要畫論。不過宗、王二氏雖都稱為山水畫祖，然他們所畫的山水，必與後世的迥異，我們只消看「畫山水序」，暨「敘畫」一文所謂：「眉頰頰輔若晏笑，孤巖鬱秀若吐雲」；「宮觀舟車，器以類聚；犬馬禽魚，物以狀分」等語，便可證明他們的山水畫還不脫人物畫背景的背景，因為他們都是人物畫家而兼擅山水的，人物畫是主，山水畫是賓。宗、王二氏之外，以山水著名的，還有一位梁元帝，著有「山水松石格」一篇，論述山水的畫法頗詳，是我國最古的山水畫「訣」，但他本人却是兼擅人物而名於世的。（梁代還有一位蕭贇，他善作山水畫，世稱「咫尺內萬里可知」，大約與宗炳和梁元帝是同派的畫家。）

至於南北朝的山水畫蹟，見於著錄的有宗炳「永嘉屋邑圖」，毛惠秀「剡中溪谷村墟圖」，梁元帝「遊春苑圖」，「芙蓉湖瀟鼎圖」，謝約「大山圖」等，可惜我們都看不見了！