

南 華 大 學  
哲 學 與 生 命 教 育 學 系  
碩 士 論 文

中國美學思想之研究  
-以中國山水畫之哲學詮釋為核心

**A Study on the Thinking of Aesthetics in China**  
**A philosophical interpretation of chinese Painting of**  
**Landscape as a Centre**

研 究 生：姜 霽 恩 撰

指 導 教 授：陳 士 誠 副 教 授

中 華 民 國 一 百 零 一 年 六 月 十 三 日

臺 灣 嘉 義

南 華 大 學

(哲學與生命教育學系碩士班)

碩 士 學 位 論 文

中 國 美 學 之 思 想 研 究

以 中 國 山 水 畫 之 哲 學 詮 釋 為 核 心

研究生：( 姜霽恩 )

經考試合格特此證明

口試委員：

張振輝

陳士誠

郭雪容

指導教授：

陳士誠

系主任(所長)：

尤惠貞

口試日期：中華民國 101 年 6 月 13 日

# 摘要

本研究是以中國莊子道家哲學與山水畫之關係為論題。從魏晉之對人之自身形象之審美開始，即當時之人倫鑒識，到後來的“氣韻”之概念上，也即擺脫了實用之觀點，以中國一種特有對人之審美觀念發展出來的美學態度。中國的繪畫會從人物畫轉變成山水畫，主要是莊子的思想影響魏晉人士的生活，人之作用淡出，代之而起的是自然觀，即山水成為審美對象。審美對象乃是透過莊學中所強調的自由而來，而此自由之觀念，乃藉由人在山水中的遊然自得之樂，一方面消除人之造作，一方面把自由藉由人與自然之和調關係展示出來。當中之觀念涉及到莊子美學思想中“心齋”、“坐忘”還有“遊”等觀念對作藝品之中國山水畫作以及作者的精境界之影響。以哲學和藝術的研究方法和角度出發，並分析、歸納的方式從《莊子》一書中美學思想對中國山水畫的風格特色、畫面結構、藝術造形和視覺形式的影響，藉由相關文獻之整理與探討讓本論文立論更為明確與充實。

關鍵字：莊子，人倫鑒識，氣韻，遊，山水畫

# Abstract

In my study the relationship between the philosophy of Taoism and landscape is the main theme. In Weijin chinese began to make aesthetic about themselves image, that is about their ethical life, later to see themselves through the concept of rhyme of vitality(氣韻) . In such standpoint chinese tried to be free from the concept of pragmatic and developed a special standpoint in order to make aesthetic of human. The reason why painting in China was developed from image of human to landscape bases on the thought of Zhuangzi which effected the living in Weijin – the factors of human became less important and instead of human landscape played a role which became more important, that is landscape became a object of aesthetic. The object of aesthetic came from freedom which was stressed by Zhuangzi, and the concept of freedom became possible by means of the happiness itself which human gained by the playing in landscape. The freedom can clear up the artificials and and reveals itself through the harmony between human and nature. In my paper the related ideas are the “心齋”、 “坐忘” and “遊” which can play a important role in the landscape of china and have a great affect on the spirit of the authors of paintings. I try to research the theme by the method of philosophy and arts, and to analyse the thought of aesthetics of Zhuangzi in order to make understanding of structures in the painting of landscape and discuss the literature in order to let my paper become more concrete.

Keywords: Zhuangzi, aesthetic of ethical life rhyme of vitality, playing, painting of landscape

# 目 錄

中文摘要.....	I
英文摘要.....	II
目錄.....	III
圖目錄.....	IV
<b>1. 緒論.....</b>	<b>1</b>
1.1. 研究動機.....	1
1.2. 研究目的.....	1
1.3. 研究方法與步驟.....	2
<b>2. 中國繪畫史的簡述.....</b>	<b>7</b>
2.1. 前言.....	7
2.2. 人倫鑒識的源流.....	9
2.3. 由人倫鑒識轉向人物畫.....	14
2.4. 中國文化呈現的狀態－氣韻論.....	21
<b>3. 中國山水畫的發展與評論.....</b>	<b>28</b>
3.1. 由人物畫到山水畫.....	28
3.2. 宗炳的美學意涵：“以形媚道”及“暘神”.....	31
3.3. 中國各個朝代山水畫之評析.....	36
<b>4. 莊子的美學思想與中國山水畫之間的關係.....</b>	<b>63</b>
4.1. 前言.....	63
4.2. 莊子美學的創造論.....	64
4.3. 藝術精神的自由解放：“遊”.....	67
4.4. 莊子藝術精神的主體：“心齋”與“坐忘”.....	72
<b>5. 結語.....</b>	<b>78</b>
5.1. 全文論點回顧.....	78
5.2. 未來研究與展望.....	80
<b>6. 參考書目.....</b>	<b>83</b>

## 圖目錄

- 圖一：〈洛神賦圖〉，作者：東晉顧愷之，絹本設色，縱 27.1 公分，橫 572.8 公分，北京故宮博物院藏。……………15
- 圖二：〈女史箴圖〉，作者：東晉顧愷之，絹本設色，縱 24.8 公分，橫 348.2 公分，大英博物館藏。……………18
- 圖三：〈蒙那麗莎的微笑〉，作者：文藝復興時期達文西，油彩，縱 77 公分，橫 53 公分，法國羅浮宮藏。……………19
- 圖四：〈明皇幸蜀圖〉，作者：唐朝李昭道，絹本設色，縱 55.9 公分，橫 51 公分，台北故宮博物院藏。……………36
- 圖五：〈晴巒蕭寺圖軸〉，作者：五代李成(919-967)，絹本設色，縱 111.8 公分，橫 56 公分，美國納爾遜、艾金斯美術館藏。……………40
- 圖六：〈谿山行旅圖〉，作者：北宋范寬(約 967-1027)，絹本設色，縱 206.3 公分，橫 103.3 公分，台北故宮博物院藏。……………42
- 圖七：〈早春圖〉，作者：北宋郭熙(1000-1087)，絹本水墨設色，縱 158.3 公分，橫 198.1 公分，台北故宮博物院藏。……………45
- 圖八：〈幽谷圖〉，作者：北宋郭熙(1000-1087)，絹本水墨設色，縱 167.7 公分，橫 53.6 公分，上海博物館藏。……………47
- 圖九：〈雲橫秀嶺圖〉，作者：元朝高克恭(1248-1310)，絹本設色，縱 182.3 公分，橫 106.7 公分，台北故宮博物院藏。……………48
- 圖十：〈春山欲雨圖〉，作者：元朝高克恭(1248-1310)，絹本設色，上海博物……………49
- 圖十一：〈漁父圖〉，作者：元朝吳鎮(1280-1354)，絹本墨筆，縱 84.7 公分，橫 29.7 公分，北京故宮博物院藏。……………51
- 圖十二：〈洞庭漁隱圖〉，作者：元朝吳鎮，紙本墨筆，縱 146 公分，橫 58.6 公分，台北故宮博物院藏。……………52
- 圖十三：〈漁莊秋霽圖〉，作者：元朝倪瓚(1301-1374)，紙本墨筆，縱 96 公分，橫 47 公分，上海博物館藏。……………54
- 圖十四：〈水竹居圖〉，作者：元朝倪瓚，紙本設色，縱 53.5 公分，橫 28.2 公分，北京市文物商店藏。……………55
- 圖十五：〈綠蔭長畫圖〉，作者：明朝文徵明(1470-1599)，紙本水墨，縱 131.5 公分，橫 32 公分，北京博物院藏。……………57
- 圖十六：〈灌木寒泉圖〉，作者：明朝文徵明，紙本水墨淡設色，美國高居翰……………58
- 圖十七：〈積雨連村圖〉，作者：明朝文徵明，紙本水墨設色，縱 87.9 公分，橫 29.1 公分，美國波士頓美術館藏。……………58

- 圖十八：〈松溪幽勝圖〉，作者：明朝董其昌(1555-1637)，紙本墨筆，縱 134.7 公分，橫 46.6 公分，南京博物院藏。……………59
- 圖十九：〈西陵峽〉，作者：傅抱石(1904-1965)，紙本水墨設色，縱 74.4 公分，橫 107.5 公分，1960 年，中國美術館藏。……………61

## 1. 緒論

### 1.1. 研究動機

筆者會想以中國的山水畫之精神和莊子美學思想作為本論文之論題，起因元代歷史性巨作〈富春山居〉圖卷來台展出所引起的，時筆者在修讀碩士班課程時接觸到莊子美學思想，因而進一步讓筆者注意到中國山水畫中的莊學美學之關連。〈富春山居〉只是引起筆者選題外在動機，之後筆者對中國山水畫有化不掉的興趣，經常跑台北故宮，都為著一看中國名畫。

在先秦時期，針對審美與藝術現象所進行的理論未發展成熟，自然也無相應於西方藝術審美系統學科內涵。然而當時中國哲人在生命體驗與思考中，卻已深刻觸及“美”的問題。以莊子而言，他在生命實踐中肯定了超越感官的“至美”、“大美”，也對世俗的“相對之美”進行價值上的反省和批判。由此而形成了超越“相對之美”，而追求“絕對之美”的價值取向。就莊子而言，他對“絕對之美”的定義，他與西方古代由形上層次探究“美”的本質的某些哲學家(如柏拉圖、普羅提斯諾等)有相似之處，但莊子對美學植根於生命實踐，是從“生命體驗”來談“美”，而非針對“美”的本質進行理論分析，這又跟西方的“形上美學”不同。吾人以為莊子美學的意涵，應以“生命美學”為根本，至於莊學在藝術審美上的意義是屬於衍生性的。此當就莊學對後世審美藝術的領域的影響進行考察，探究莊子美學，上述兩者要進行釐清。

### 1.2. 研究目的

莊子的美學思想隱藏在他的哲學思考中，不易被發現，原因是中國傳統文化中以士大夫為主，而儒家思想在這正統思想下，常處主流地位，甚至儒家從詩、樂中以教化功能論及美與美感經驗，因而由美感經驗而來的藝術精神，亦會在教化的大旗下，主宰中國的藝術活動，而最不受影響的卻是由莊子美學所奠基的中

國山水畫。本文之目的乃證成莊子美學的確是中國山水畫的奠基者，其中以“庖丁解牛”、“遊”“心齋”、及“坐忘”為核心。

中國繪畫美學和西方近代德國觀念論(Idealism)哲學家如康德以純主體性論證美學不同，莊子的美學思想與其人生修持之實踐行動渾然一體的，沒有儒家以教化為條件之先在性目的，與自然混然一體，也沒有德國觀念論主客對揚的哲學假定。<sup>1</sup>要理解莊子的美學思想必須通過他的哲學思想加以理解。莊子雖然未對美做出系統的說明或美學理論，但卻將“人”作為天地間存有的活動主體，認為在返回“道”的存有中，主體也可還原天地本然之美，萬物得以被彰顯。莊子美學並不是如西方美學般，把美作為一科學的研究對象，後來中國藝術家承受莊子思後，受到其極深的影響，因而有莊子美學精神的中國山水畫之出現。

中國的繪畫史像一條長河，各時代皆有其思想根據，本論文要探討的是宋朝以降山水畫人文精神與莊學美學思想之關連。如上所述，莊子美學不以教化為目的，亦無人與自然，主觀精神與客觀精之間的對立。它純粹從人之自由無待之遊戲精神來論說人之最根源處，而這種精神卻反映在中國宋朝以來之山水畫之，最明顯的是對色彩之看法。因而本文之目的，乃在於說明莊學美學與山水畫之關係上。

### 1.3. 研究方法與步驟

本研究主要探討莊子美學思想中“庖丁解牛”、“遊”“心齋”、及“坐忘”還有等觀念，來探討莊子美學思想對作藝品之中國山水畫作以及作者的精神境界之影響。以哲學和藝術的研究方法和角度出發，並分析、歸納的方式從《莊子》一書中，將莊子美學定位為“生命美學”，並將其視為特殊的美學系統，此一美學系統，產生於中國傳統文化思想背景，又加以莊子思想的特殊性，故具有別於西方美學的精神特質，此種美學不同於西方的藝術美學和形上美學，是中國文化中特有的美

---

<sup>1</sup> 安繼民：《道家雙峰—老莊思想合論》，開封：河南大學，2001年出版，頁247。

學型態，<sup>2</sup>“美”原是人心的共通境界，也是人類文化的共同要素，就“美”的實質而言，“美”作為人心的一種體驗，原不僅產生在主體對於客體的感性認識中；人類心靈所能體驗到的“美”，本來並非局限在感性的“平面”上，在不同的精神境界中，人心也有可能不同層次的美感經驗。<sup>3</sup>藉由相關文獻之整理與探討讓本論文立論更為明確與充實。

在研究方法的應用上，將針對不同的章節與討論主題採取下列諸法：

A. 哲學概念分析：

所謂理論的分析，是以研究哲學概念進行分析，進而支持筆者的假設或驗證某種論斷。<sup>4</sup>採用此種研究方法可藉由前人所建構的美學概念之相關研究與研究結果，逐漸了解當中的問題和處理方式，從而避免自己盲目研究或重複他人研究，同時亦作為待答問題的資料來源和構思假設研究與研究方法或結果之參考依據。

B. 文獻分析法：

在本研究中，專門對《莊子》一書中提到的美學思想對中國山水畫境界的影響，及從山水畫中所表現的自然美和體現中國人的自然觀和社會審美意識來做歸納和分析，以作為理論和實務操作的基礎，企望以此研究來為中國山水畫提供另外一種層面的美學思考。

《莊子》〈養生主〉：

庖丁為文惠君解牛，手之所觸，肩之所倚，足之所履，膝之所踣，砉然騞然，奏刀騞然，莫不中音，合於桑林之舞，乃中經首之會。文惠君曰：嘻！善哉！技蓋至此乎？庖丁釋刀對曰：臣之所好者道也，進乎技矣。始臣之解牛之時，所見無非全牛者。三年之後，未嘗見全牛也。方今之時，臣以神遇而不以目

---

<sup>2</sup> 西方哲學的傳統奠立於希臘哲學，自始即以“知識”為中心。希臘哲學理智思辨的精神，開啟了西方哲學的主流傳統，而思辯性的“形上學”與“知識論”也成為傳統西方哲學中的主要領域。西方自哲學中所延伸而出的美學理論，乃至後來以藝術為探討對象的“藝術哲學”，也均具有思辯性與知識性的本質。西方美學此種性格，與著重主體性與實踐性的莊子美學，有著根本的差異。

<sup>3</sup> 此觀點見孫中峰：《莊子之美學義蘊新詮》，台北：文津出版社有限公司，2005年12月初版，頁3-4。

<sup>4</sup> 王海山主編：《科學方法百科》，台北：恩楷出版公司，1998年出版，頁235。

視，官知止而神欲行。依乎天理……動刀甚微，謫然已解，牛不知其死也，如土委地。提刀而立，為之四顧，為之躊躇滿志，善刀而藏之。<sup>5</sup>

上面文字主要說明“道”和“技”之間的關係，並強調解消心和物之間的對立，則欣賞藝術品或創作作品的過程中，審美的境界就能提高。

《莊子》〈逍遙遊〉：「若夫乘天地之正，而御六氣之辯，以遊無窮者，彼且惡乎待哉！」<sup>6</sup>莊子以“遊”這個字來貫穿藝術領域中精神的自由解放，透過“遊”這個觀念，可以使自己在創作作品時想像力可以發揮，而精神上的自由解放正是美之所以成立的條件。

《莊子》〈人間世〉曰：

回曰：敢問心齋。

仲尼曰：若一志，無聽之以耳目而通之以心，無聽之以心而聽之以氣。聽之於耳，心止於符。氣也者，虛而待物者也。唯道集虛。虛者，心齋也。

顏回曰：回之未始得使，實自回也，得使之也，未始有回也；可謂虛乎？

夫子曰：盡矣。吾語若。……瞻彼闕者，虛室生白，吉祥止止。夫且不止，是之謂坐馳。夫循耳目以相通而外於心知，鬼神將來舍，而況人乎！是萬物之化也，……。<sup>7</sup>

莊子的“至美”境界須由內在虛靜功夫作用而顯發，也是不依存主體感官和客體現象間的交接，“至美”之境自體道心靈中油然呈現，乃純為一超然絕待的精神境界；莊子的道境本來就不是以耳目感官(作為主體心靈能力的媒介)所把握的對象，且自莊學以觀，若欲修行詣道，則須擺脫以耳目感官當作跡用，如果要消除耳目跡用，即是〈養生主〉篇所謂：「以神遇不以目視，官知止而神欲行」。<sup>8</sup>此是詣道者必由之途，欲臻入道，需要解消心意乃至耳目感官的分別作用，意靜心澄，回歸自然的本質。<sup>9</sup>

<sup>5</sup> 葉玉麟：《莊子新釋》，台南：大夏出版社，1993年12月出版，頁41。

<sup>6</sup> 葉玉麟：《莊子新釋》，頁6。

<sup>7</sup> 葉玉麟：《莊子新釋》，頁51。

<sup>8</sup> 葉玉麟：《莊子新釋》，頁41。

<sup>9</sup> 此觀點見孫中峰：《莊子之美學義蘊新詮》，頁103-110。

《莊子》〈大宗師〉：

顏回曰：回益矣。仲尼曰：何謂也？曰：回忘仁義矣。曰：可矣，猶未也。他日復見，曰：回益矣。曰：何謂也？曰：回忘禮樂矣。曰：可矣，猶未也。他日復見，曰：回益矣。曰：何謂也？曰：何謂也？曰：回坐忘矣。仲尼蹴然曰：何謂坐忘？顏回曰：墮肢體，黜聰明，離形去知，同於大通；此謂坐忘。仲尼曰：同則無好也，化則無常也。而果其賢乎？丘也請從而後。<sup>10</sup>

上面文字主要說明透過「忘仁義、墮肢體、黜聰明、忘禮樂」也就是離形去知的功夫，便可達到悟道階段中“同於大通”，道體本虛無，而人心多巧詭，置身於萬象流變的人世間，莊子洞悉大道境界本是單純素朴的渾然一體，故聖人之心亦當能守此純素，不蕩不染，不被世俗規範所干擾，自然不失其心，這也是“聖人抱一為天下式”的抱“一”之素，從道通為一的角度，這即是莊子思想中的一種美感特質，“純素之美”。<sup>11</sup>

#### C. 創造性的詮釋研究法：

民國以來，越來越多研究中國哲學的學者提出新的研究方法，以期望使論文陳述更具檢證性。傅偉勳所擬講的「創造的詮釋學」(creative hermeneutics)，基本上應包含五個層次：實謂層、意謂層、蘊謂層、當謂層和必謂層。當代學者傅偉勳所擬構的「創造性的詮釋學」，提出「創造性的詮釋研究法」認為，創造性的研究必須滿足下列條件：

- (I) 一項合理的詮釋，其詮釋本身必須在邏輯上一致的。
- (II) 一項合理的詮釋必須能夠還原經典中，取得文獻的印證和支持，而其詮釋觀點籠罩的觀點越廣，則其詮釋越成功。
- (III) 一項合理的詮釋應該儘可能運用經典本身無疑異的文獻來解釋有疑異的章句，用清楚的概念來解釋不清楚的概念。
- (IV) 一項合理的詮釋應該將經典本身視為思想上一致和諧的整體，避免將

<sup>10</sup> 葉玉麟：《莊子新釋》，頁 96-97。

<sup>11</sup> 董小蕙：《莊子思想之美學意義》，台北：台灣學生書局，1993 年 10 月出版，頁 129-130。

詮釋的對象導入自相矛盾的立場。

(V) 一項合理的詮釋，必須一方面將詮釋主題置於他們隸屬的特定時代與文化背景來了解，但另一方面也能夠抽釋出它不受時空侷限的思想觀念，而且儘可能用現代語言與哲學經驗傳遞給讀者。

(VI) 一項合理的詮釋，對其詮釋方法與原則應該有充分的意識，並且願意透過其他詮釋系統的比對，調整修正方法與原則。傅偉勳主張上述六點原則，是作為一項合理詮釋所必須具備的條件，也是學者將詮釋學方法應用於古典文獻解讀時，所應該注意的。<sup>12</sup>

本文主要參考六項合理的詮釋方法，來探究莊子美學思想來探討對中國山水畫境界的影響。由文中對莊子美學探究的意涵，來彰顯中國山水畫所要傳達的精神。

---

<sup>12</sup>五個層次的涵義：其一、實調層次—在這個層次要解決「原作者實際說了什麼？」；其二、意調層次—在這個層次要推敲「原作者想要表達什麼？」；其三、蘊調層次—在這個層次探問「原作者表達的話可能蘊含什麼？」；其四、當調層次—在這個層次討論「原作者本來應表達什麼？」；其五、必調層次—在這個層次探究「原作者未完成的議題？」。參閱傅偉勳：《從創造性的詮釋學到大乘佛學》中之〈創造詮釋學及其應用〉一篇，台北：東大圖書公司，1990年出版，頁9-10。

## 2. 中國繪畫史的簡述

### 2.1. 前言

魏晉時代對於美的自覺，和古希臘時代有相似之處，即是由人自身形相之美開始，然後再延伸到繪畫方面，當時的繪畫以人物為主，而這種人物畫即是由東漢“人倫鑒識”中所追求形相中的神，在技巧中把它表現出來，今日從石刻上所看到漢朝的人物畫，是由畫的故事來表現其意義和價值；這是求意義、價值於繪畫自身之外；此一傳統到魏晉時代多少被保存下來，但魏晉以後的人物畫，則主要透過形以表現被畫的人物之神，來決定其意義和價值，這是就繪畫自身所作的價值判斷，這完全是藝術的判斷。<sup>13</sup>

在中國人的心靈，所與生俱來的藝術精神，為什麼要到魏晉時代才在文化中普遍自覺？這跟東漢以“人倫鑒識”為背景的政治的實用主意更換和老莊思想的抬頭有密切的關係；尤其是莊子的思想，實即就是藝術精神，則魏晉玄學對藝術的啟發和發展，乃很自然的事情。<sup>14</sup>

因此我們知道中國的人物畫最早即由東漢的“人倫鑒識”的精神而來，那想要探討“人倫鑒識”的源流，亦可從傳統的我國傳統的“相學”中做研究。“相學”又稱“人相學”，透過觀察的人的形體外貌、精神氣質、舉止情態等方面來測定。評判人的稟性和個性的學問。認為相是命運的顯現方式，人像必然體驗著命運。相學裡面有兩種方法：一為“人倫”，二為“風鑒”。

“人倫”原為人與人之間的關係，長幼尊卑的秩序。相學中指品評人物，也就是根據人的形貌判斷禍福的相人之術。《青箱雜記》：

昔人謂官至三品，不讀相書，自識貴人，以期閱多故也，本朝臣公呂文靖、夏文莊、楊大年、馬尚書皆有人倫之鑒，故其賞罰未曾妄謬，而任使之際亦

---

<sup>13</sup> 此觀點見徐復觀：《中國藝術精神》，台北：台灣學生書局，1966年2月初版，頁157。

<sup>14</sup> 此觀點見徐復觀：《中國藝術精神》，頁150。

多成功。<sup>15</sup>

這段文字所指的人倫也就是“相人術”。當時朝中的三品大臣，雖然未學過一般所謂的“相學”，但是由於閱人無數、見多識廣。自然在任用人才之際，能夠從體相、面相、骨相等，達到選拔人才的標準。由此可知，相學裡面的“品評人物”跟之後要討論的人倫鑒識的議題有一些關聯。

“風鑒”原指人的風度和見識。《青箱雜記》：

餘常謂風鑒一事，乃昔賢甄識人物，拔擢賢才之所急，非市井蔔相之流，用以賈鬻貴者。<sup>16</sup>

古代的“風鑒”雖然也被歸於“相學”的一種，但這種“風鑒”的技能，通常是上位者或一些政府高官用於人才選拔時的技術，而不把它歸在一般市井小民在攤位擺攤算命的技術。

對於“人倫”和“風鑒”這兩種相學裡面的方法，都是古代為官者“見相識人”的方法。透過上述兩種方法大部分都可以對所推薦之人或晉用的部屬，來分辨其人的智慧、健康、個性及品性等。進而達到知人善用。此外我們也可以從王充《論衡》卷二、〈骨相篇〉中云：「相或在內，或在外，或在形體，或在聲氣」。<sup>17</sup> 及王符《潛夫論、相列第二十七》中說：「人之相法，或在面部，或在手足，或在行步，或在聲響」。<sup>18</sup> 這些都反映出漢代的相人之術對當代社會的文化影響。此外王充更為相人之術立定理論根據，在其「天—>命—>表候」的層遞依序。王充認為：「人命稟於天則有表候於體。察表候以知命，猶察鬥斛以知容矣」！<sup>19</sup> 這句話主要是說我們要了解一個人的個性，只要看一個人外表就可以推知他的內心，因為相隨心生。

“人倫”和“風鑒”這兩種相學的方法興起，皆與東漢、三國之際盛行的人倫鑒

<sup>15</sup> 吳處厚：《青箱雜記》，上海：上海古籍出版社，2001年出版，頁234。

<sup>16</sup> 吳處厚：《青箱雜記》，上海：上海古籍出版社，2001年出版，頁288。

<sup>17</sup> 黃暉：《論衡校義》，北京：中華書局，1990年出版，頁582。

<sup>18</sup> 彭丙成注譯：《新潛夫論》，台北：三民書局，1998年出版，頁288。

<sup>19</sup> 彭丙成注譯：《新潛夫論》，頁584。

識有關。

## 2.2. 人倫鑒識的源流

人倫鑒識是我國起源很早的文化活動，主要在東漢、三國之際非常流行。一般來說，人倫鑒識就是對人物進行評論的動作。其中最基本的評論面向，就是用人來作為觀察，進行從表面到裡面，由外在到內在，從現象到本質，從具體到抽象的觀察和評價。換句話說，就是「對人從形骨到神明的審美批評和道德判斷」。

20

人倫鑒識，就是對人物的才能、德性、風采等等的品評，這種評價人和被人評價在當時都可被認定為一種識人之術。我們最早可從，“尊以諡號”看到人倫鑒識的縮影。而在漢末魏晉之前，統治者為了發現和選擇自己可認用的人才，已經十分注意對人物的德性和才能做觀察評論。最早在孔子所處的春秋時代，就粗略有人倫鑒識的技術。我們可以從孔子將其門人，分其德性、言語、政事、文學等四科，並列舉長才這件事情得知。到了漢代，人倫鑒識的行為與政治選拔互相結合，而成為政治的重要事項。推薦人思考如何品評人物，期待被推薦的人如何表現自我；從此“人倫鑒識”走入一門專門的學問。

漢代開始，官方對人才的選拔“察舉”和“徵辟”的方法。前者是根據中央政府對人才的需求，由地方通過對人物考察評議，自下而上推薦人才。後者則是由中央政府或各級官府自上而下發現和委任人才；兩種方法雖然有所不同，但選用人才的標準仍是以一個人的才能和德性為主；那時期的士人最重視的就是自己的品性和清廉的行為，和研讀與德性相關的儒家典籍研讀。根據儒家的看法，道德的實踐必須有內到外，由親而及於疏。因此想要判斷一個人的德性和廉潔以及對儒家經典的掌握度，必須經由週遭的朋友或長官來進行長期考評，因此“鄉閭清議”

---

<sup>20</sup> 此觀點見李英嬌：〈李贄《初潭集研究》〉第四章：《初潭集》的人物品鑑，嘉義：南華大學文學研究所碩士班論文，2003年6月出版，頁108。

就成為選舉上最重要的依據。<sup>21</sup>於是“人倫鑒識”也就是“人物批評”蔚為兩漢社會最重要的風氣。湯用彤便指出：

溯自漢代取士大別為地方察舉，公府徵辟。人物品鑑遂極重要。有名者入青雲，無名者委溝壑。朝廷以名治、士風亦競以名相高。聲名出於鄉里之臧否，故名間清議乃隱操士人進退之權。於是月旦人物，流為俗尚；講目成名，具有定格，乃成社會不成文之法度。<sup>22</sup>

東漢末年，人倫鑒識的風氣很盛，這種人倫鑒識剛開始是以儒學為鑒識的根據，這種人倫鑒識通常以政治上的實用為其目標。在政治上要選拔到好的人才，要觀察一個人內在特質來選拔他較不容易，因為內在不是可以用肉眼可以馬上就瞭解的東西，那如果透過一個人日常生活所表現出來的才能或德性，就可以大略的知道一個人本質是什麼。所以徐復觀指出：

而其關鍵之點，則在通過可見之形，可見之才；以發現內在而不可見之性，即是發現人之所以為人之本質。<sup>23</sup>

因為宦官和外戚鬥爭，使得日益朝政敗壞，引起兩次黨禍，這時候的士人的“人倫鑒識”反而多了新的面向，除了原先既有的儒家思想忠孝及節義等德目下，為了怕被殺害，所以選擇不應仕而有逃避現實的現象，還有所謂：“高蹈不仕”的科目—對當時政治的失望，有些有才德的人就隱居在山林中而不去做官、另外還有“不應徵辟”—對於中央政府或各級官府的人才選拔不理會且不去當官、最後有“譏評當道”—對當時政府灰心，有些具有風範的讀書人，對於政府所採取的措施會加以批評，而針貶時事等。多少反映當時的士人對當時政治的不滿。

到了魏晉時期，竹林名士反而不把人倫鑒識看作政治上的實用目的。因為那時候的讀書人較不熱衷政治，也對政治的參與度較為降低，反而想要明哲保身，所以大多寄情於山水中，尋求心靈的平靜和滿足；並透過玄學和莊學的薰陶，提

<sup>21</sup> 此觀點見李英嬌：〈李贄《初潭集研究》〉第四章：《初潭集》的人物品鑑，頁 113。

<sup>22</sup> 湯用彤：《魏晉玄學論稿》，〈論人物志〉，台北：里仁書局，1984 年出版，頁 9。

<sup>23</sup> 徐復觀：《中國藝術精神》，頁 152。

升自己心靈的想像力和滿足。從原本汲汲營營儒家社會裡面那種實用及功利主義，拋棄舊有的想法，而得到人生心靈上的滿足。導致東漢時期的那種以政治為實用思想的人倫鑒識的想法漸漸沒落，這時魏晉時期人倫鑒識的想法反而較跟藝術欣賞的角度有關，從中間發現原來人的德性和才能可以用欣賞的角度來評判，而不只是因為政治上實用才來開始注重人的德性和才能。所以徐復觀指出：

人倫鑒識，在無形中由政治地實用性，完成了向藝術的欣賞性轉換。自此以後，玄學，尤其是莊學，成為鑒識的根柢；以超實用的趣味欣賞，為其所要達到的目標；由美地觀照，得出他們對人倫的判斷。<sup>24</sup>

這時期，“人倫鑒識”不再只是由漢代的德性及對相當的儒家典籍的研讀，作為評判一個人的根本；反而比較注重一個人的“才性”，即是一個人有沒有才華。我們可以從曹操用人的主張看出端倪，即：「明揚仄陋，唯才識舉」。<sup>25</sup>這種主張可以看出當時的兩漢以來原本選拔人才的“人倫鑒識”的技術已從，從“德性”轉變到“才性”。<sup>26</sup>此外曹丕的九品官人制的實施，更促使人物關注的焦點從群體轉變為個體；由庶民轉向士族；由政治實用轉變為趣味休閒。<sup>27</sup>

魏晉時代對美的自覺通常是由人自身形象之美開始。當時的繪畫主要以人物畫為主。這種跟魏晉當時的人倫鑒識擺脫了道德實踐性及政治的實用性有關。當時的門第貴族，在評鑑一個人的美感經驗，除了依靠其個人自身形象外，也希望藉由他的骨氣和風韻來做審美經驗的判斷。當他能評判出一個人所表現的基本風韻時，也能間接發現一個人的精神內涵。簡單的說，大部分的人可以從他所表現

<sup>24</sup> 徐復觀：《中國藝術精神》，台北：台灣學生書局，1966年2月初版，頁152。

<sup>25</sup> 楊家駱：《魏書》，〈武帝紀〉，台北：鼎文書局，1983年出版，頁33。

<sup>26</sup> 此觀點見李英嬌：〈李贄《初潭集研究》〉第四章：《初潭集》的人物品鑑，頁114。

<sup>27</sup> 此觀點見李澤厚：《美的歷程》，台北：谷風出版社，1987年出版，頁118-119。「自曹丕確定九品中正制度以來，對人的評議正是成為社會、政治、文化談論的中心。又由於它不再停留在東漢時代的道德、操守、儒學、氣節的品評，於是人的才情、氣質、格調、風貌、性分、能力變成為重點的所在。總之，不是人的外在行為節操，而是人的內在精神性(亦即被看作是潛在的無限可能性)，成了最高標準和原則。完全適應著門閥士族的貴族氣派，講求脫俗的風度容貌成了一代美的理想。不是一般的、世俗的、表面的、外在的，而是要表達出某種內在的、本質的、特殊的、超脫的風姿容貌，才成為人們所欣賞、所評價、所議論、所鼓吹的對象，從《人物志》到世說新語，可以清晰看出這一特點愈來愈明顯」。

的風韻，來掌握出他的精神內涵。所以徐復觀指出：

當時藝術性的人倫鑒識，是在玄學、實際是在莊學精神啟發之下，要由一個人的形以把握到人的神；也即是要由人的第一自然形相，以發現出人的第二自然的形相，因而成就人的藝術形相之美。<sup>28</sup>

我們可以從劉紹的《人物志》和南朝劉義慶的《世說新語》兩書得知魏晉時期的識人準則和方法。在曹操“唯才識舉”的方針下，從建安到魏初的“人倫鑒識”有兩個主要特點：人物的才能是選拔人才主要依據，二是努力要找到如何實際考察人物才能的方法和標準。<sup>29</sup>劉紹的《人物志》就是因為這樣的原因而產生。《人物志》系統總結了漢末以來品評人物的經驗和理論，把它發展和提到了哲學的高度。它可以說是中國古代最早系統的研究人物才能和個性的心理學著作，同時又帶有明顯的政治目的和哲學色彩。劉紹在著作中貫徹了曹操“唯才識舉”的指導原則，“英雄”和“人的智慧”是他書中所推崇的兩個主要項目，他認為構成“英雄”的條件並不在儒家的倫理道德，而在“聰明秀出”和“膽力過人”的兼備，兩者都不可缺少。<sup>30</sup>這正是曹操“唯才識舉”的思想的具體表現。劉紹所寫的《人物志》主要是供作政治上選拔人才的依據，雖然和兩漢一樣，都是基於政治實用目的的考量，但事實上劉紹所寫的《人物志》卻有進一步的超越。<sup>31</sup>

具實用政治意義的《人物志》，雖然未知其對魏晉的人事考核影響多少，但或多或少卻影響了《世說新語》人物品識的方法，而使人倫鑒識由政治的實用性最終轉換成藝術的欣賞性。

《世說新語》是一本帶有審美性質的人物鑒識書籍。它以豐富的語言描摹了

<sup>28</sup> 徐復觀：《中國藝術精神》，頁 157。

<sup>29</sup> 此觀點見李英嬌：〈李贄《初潭集研究》〉第四章：《初潭集》的人物品鑑，頁 115。

<sup>30</sup> 此觀點見李英嬌：〈李贄《初潭集研究》〉第四章：《初潭集》的人物品鑑，頁 116。

<sup>31</sup> 此觀點見王毅：〈神韻：從漢末人倫鑒識到魏晉人物品藻〉，《思想戰線》，第一期第 26 卷，雲南：雲南大學思想戰線雜誌社，2000 年，頁 23。「(劉紹)認為一個人的形質便可觀察出他的才性，對於人性、才能和形質等種種表現進行探討，這反應了漢末魏初在用人上得注重，主要用意和目的是政治上如何選拔人才，但是從“形有神情，能知神情，則窮理盡性”這樣的思路又顯示出他事實上對政治實用有著一種超越，進入到人本身作為個體生命的顯示狀態和內外關係的考察，分析得如此細緻入微，表明了要超乎鑒別人才實用性的需要，而是對人自身的濃厚興趣。這是很重要的一種過渡」。

漢末至東晉社會審美觀念的重大轉變，對了解魏晉人物鑒識的美學有十分重大的意義。宗白華在《美學散步》中曾對魏晉時期的藝術作了一個大概的描述：

漢末魏晉南北朝是中國政治上最混亂、社會最苦痛的時代，然而卻是精神上極自由、極解放，最富於智慧、最濃於熱情的一個時代。因此也就是最富於藝術精神的一個時代。<sup>32</sup>

魏晉由於政治上不穩定及為了要躲避戰亂的因素，使得魏晉的士人對於當時禮教規章產生懷疑。再加上莊學的流行，使得魏晉士人開始重視個人內在人格的表現，及自身才性的審美判斷。從《世說新語》及其他材料來看，魏晉帶有審美性質的人物品藻大異於先秦及兩漢的審美標準。不外乎重才情、重思理、標放達、賞容貌等幾方面。<sup>33</sup>

值得注意的是曹操的“才”主要是如何指治國用兵，而自始之後的人倫鑒識就把與主體個性有關才能和情感的表現放在第一順位。<sup>34</sup>因此對於人物個性的強調便成為這一時期人物鑒識的一個重要特色。與政治性的鑒識相比，它不是很明確的把它列為規章和準則，使人們能夠清晰的認識每一類型人物的一般特徵、長處和弱點；而《世說新語》對人物的鑒識卻很難歸結為某種簡單明瞭的理性概念。

35

《世說新語》與《人物志》的種種不同，正是審美性的人物鑒識和政治性的人物鑒識最重要的區別。可以說是從政治性的人倫鑒識向審美性的人倫鑒識的轉變，不僅是魏晉美學發展的契機，也是中國人倫鑒識美學傳統的一大突破。“人倫鑒識”從先秦人格價值的評點判斷，到兩漢政治現實的選舉用人，再到魏晉美

<sup>32</sup> 宗白華：《美學散步》，台北：洪範書局，1987年出版，頁109。

<sup>33</sup> 此觀點見自李澤厚、劉綱紀：《中國美學史》(第二卷)，第三章人物品藻與美學，台北：谷風出版社，1986年出版，頁93-106。

<sup>34</sup> 此觀點見李英嬌：〈李贄《初潭集研究》〉第四章：《初潭集》的人物品鑑，頁117。

<sup>35</sup> 此觀點見唐君毅：《中國哲學原論·原性篇》〈第五章〉，台北：台灣學生書局，1976年出版，頁142。「魏晉人之品鑑人物之態度，乃原於其能自漢人所尚之出自品類與功用觀點之範疇、格套、概念中超脫，故其所最能認識了解之人物，亦即能自禮法規定，現實之社會政治之一般關係中，超脫而出之人物。因唯此種人物，乃與此種認識了解之態度，最為相應。由此態度所認識之人物，即自成一不屬一般社會中任何一定品類之一類，此可姑統名之為有放達而不羈之風度之品類」。

感的品鑑，終於擺脫了“功用”和“道德價值判斷”，使“人倫鑒識”成為一種“創造性的審美活動”。<sup>36</sup>

### 2.3. 由人倫鑒識轉向人物畫

由人倫鑒識轉換後所追求的形相之美，這不僅是莊子生命美學中的一個面向，在魏晉人物品鑒中，也是一個重要的範疇。<sup>37</sup>那要如何在繪畫中表現莊子美學的“人格形相美”呢？換句話說就是利用人倫鑒識中的方法，把所追求形象中的“神”，用技巧把它表現出來。這裡的“神”的全名稱為“精神”。老子稱道為“精”，《道德經》〈二十一章〉「窈兮冥兮，其中有精」。<sup>38</sup>稱道的妙用為“神”，《道德經》〈第六章〉「谷神不死」。<sup>39</sup>莊子則進一步將人之心稱為精，將心的妙用稱為神。<sup>40</sup>

魏晉時代的“人倫鑒識”的旨趣，即在以外顯的聲貌形相，以分別內在之情性與才質，此種品鑒活動的本質，乃是藝術性的；在藝術賞鑒的基本立場上，魏晉人物鑒識對於個體之氣質才性以及順此氣質才性而發顯得形貌外相的“差異性”自是此肯定態度，這也影響後來人物畫的風格受“人倫鑒識”之法的影響。

《世說新語》〈巧藝篇〉第二十一調：

顧長康（愷之字）畫人，或數年不點目睛。人問其故，四體妍蚩，本無關妙處，傳神寫照，盡在阿堵中。<sup>41</sup>

其中的傳世名言「傳神寫照，盡在阿堵中」。“寫照”也就是寫真，是指寫作者所看到的對象的外表形象；“傳神”就是把對象所蘊含的神韻，透過外表的形象把它表現出來。這句話的意思乃說明：人體的其他部分畫的美一點或醜一點都無關緊要，這時期的藝術創作寫實反而不是繪畫中比較重要的部份，傳神逼真之處，

<sup>36</sup> 此觀點見李英嬌：〈李贄《初潭集研究》〉第四章：《初潭集》的人物品鑑，頁 118。

<sup>37</sup> 此觀點見孫中峰：《莊子之美學義蘊新詮》，頁 124。

<sup>38</sup> 林翠萍：《老子讀本》，頁 47。

<sup>39</sup> 林翠萍：《老子讀本》，頁 26。

<sup>40</sup> 徐復觀：《中國藝術精神》，頁 155。

<sup>41</sup> 吳紹志注釋：《世說新語》，台南：新世紀出版社，1982 年出版，頁 195。

正在眼睛的流轉中。顧愷之認為一個人物繪畫的好壞，主要是看這幅畫能否傳神的表現一個人特質，能夠精細的寫實技巧反而不重要，比較重要的是要如何把人物畫中傳神的特質表現出來，可以藉由東漢人倫鑒識的方法來加強，如果繪畫可以明顯的抓住一個人的特色，便可證明這幅畫不是只有畫人的形象，而是可以用更深沉的藝術欣賞角度來表呈現個性所表現出來的美感，這裡的所指的“神”就是一個人的本質，也就是他表現於外的個性，當繪畫能把一個人的特質給描寫出來，那便能達到藝術上所謂“真”的境界，這種描繪人物畫的方式正是魏晉時期人物畫和東漢末年明顯不同的大轉變。<sup>42</sup>顧愷之畫學思想的地位，在於他的“傳神寫照”理論突破了早期以“寫實”為傳統的美學思想。

我們可以從顧愷之《洛神賦》一圖分析：



圖一：〈洛神賦圖〉，作者：東晉顧愷之，絹本設色，縱 27.1 公分，橫 572.8 公分，北京故宮博物館藏。

〈洛神賦圖〉主要是描寫曹植從京都返回自己的封地，路途中經過洛河旁邊，

<sup>42</sup>此觀點見徐復觀：《中國藝術精神》，頁 158。「顧氏說此話的意思，乃認為寫照是為了傳神；寫照的價值，是由所傳之神來決定。此即是要把當時的人倫鑒識對人所追求的做為人地本質的神，通過畫而將其表現出來。神是人地本質，也是一個人的個性。必傳神，而後使盡到人物畫的藝術地真」。

跟侍從們在樹下休息。那是什麼事情使曹植感到驚訝呢？原來是他思緒迷濛之際，看到有一位美麗的女子站在山巖旁邊，因為被這位女子的美貌給震攝住，所以只得攤開雙手，一臉驚訝。

顧愷之否定“以形寫神”，廣義的來說：外在的形體、自然形象都可稱為“形”，他認為要是只有掌握出所畫之形體，並不能傳達出繪畫的美感，所以蔡振豐指出：「觀畫者唯有找出畫中人物與外界的關係，他才能對畫中人物中的『神』有所領會」。<sup>43</sup>此外從顧愷之的畫作裡面，我們可以知道他比較不重視“寫實”，因為畫裡面的樹看起來像是一團圓圓的麵包，跟我們印象中認知的樹的形狀很不同。此外畫裡面的山，跟人的高度差不多甚至比人矮，那是因為在顧愷之的時代，山水畫的發展還沒有完備，僅僅是把山水當作畫面中點綴的“物件”，而非真的在“寫景”，山水的樣式只是做為人物形象的配景出現。<sup>44</sup>另外畫中的主角(曹植)有人物放大，以彰顯其地位的尊貴的效果；其它侍從的身體卻以相對瘦弱、矮小的姿態呈現，在這裡我們看到曹植被一群侍從們簇擁著，雖然與侍從的身形相對差異不大，但已漸露端倪。身為主人公的曹植雙手向後伸展，代表一種相對驚訝的狀態，左右侍從則分別輕托著他的衣袖，代表其身分尊貴。上述例子皆是顧愷之人物畫中那種“傳神”的繪畫方式與西洋寫實主義畫法最主要的差異。

此外從這幅畫裡面，我們可以看到洛神的裙襖會飄，帶有點飄逸輕鬆的感覺，子建和隨侍們的衣服卻是垂下來，為什麼在衣服的呈現狀態下有如此的差異？陳士誠在課堂上指出主要是因為顧愷之認為畫裡面的洛神，因為是天上的仙女，為了要表那種輕靈和飄逸的感覺，就把裙襖畫得像在飄動的樣子；但是子建和侍衛們因為專心到氣氛有點凝重，所以衣擺都垂了下來。雖然這並不符合寫實主義，但是徐復觀認為：「寫實是藝術修習中的一過程，而不是藝術之所以為藝術的本

---

<sup>43</sup> 蔡振豐：〈顧愷之論畫的美學意義〉，收錄於《中國文學研究》，第九期，湖南：中國文學研究編輯部，1995年6月出版，頁4。

<sup>44</sup> 此觀點見王璜生、胡光華：《中國畫藝術專史—山水卷》，江西：江西美術出版社，2008年12月出版，頁73。

質所在」。<sup>45</sup>為什麼顧愷之作畫的時候，要把洛神那種飄逸的感覺，用裙襖飄逸這種輕靈的畫法畫出呢？雖然繪畫應該要求與實際的繪畫比例大小一樣，但陳士誠老師卻指出顧愷之認為洛神是天上的仙女，她是很快樂的跳舞，作者為了把輕靈感覺表現出來，所以把裙襖飄逸的感覺畫出，讓自己所要傳達的感覺，表現在自己所繪畫的人物裡，傳神的掌握住這個人物原本的個性和風格，但又不是完全跟人物本來的面貌相差很多的作畫，這樣傳神的作畫方式才是中國藝術所要傳達所畫對象本質的意義所在。<sup>46</sup>顧愷之人物畫最大的特色就是要求超越人的外表形體，把握出人的內在生活情調和特色，雖然以人的神韻而達到傳神的畫作會跟寫實的畫法有很大的差異，但這才是中國人物畫的藝術精神所在。<sup>47</sup>

顧愷之《論畫》之所謂“遷想妙得”。“遷想”發揮藝術家的想像力；“妙得”就是了解對象的本質的精神；也就是把握一個人的風韻、風神，看到不只是外在的形體，而是內在富有意思的本質。那何謂“遷想妙得”呢？余劍華認為：

“遷想妙得”與近代西洋美學中的感情移入頗為類似，是把作者的思想遷入所畫的對象身上，以深切體會對象的思想感情，然而才能得到對象的奧妙。<sup>48</sup>

另外劉綱紀指出：「這種遷想，在實際上是一種伴隨想像的，對於象外之妙（亦即神）的感悟體會」。<sup>49</sup>這個解釋說明了作畫者在畫人物的過程中，要長期觀察人物之個性，從人物身上的特徵如眼睛或面相等，發揮想像力把人物所要傳達的意含內容表現出來。

<sup>45</sup> 徐復觀：《中國藝術精神》，頁 194。

<sup>46</sup> 此觀點見徐復觀：《中國藝術精神》，頁 195。徐復觀：「藝術地傳神思想，是由作者向對象的深入，因而對於對象的形相所給與於作者的拘限性及其虛偽性得到解脫所得的結果。作者以自己之目，把握對象之形。由目的視覺的孤立化，專一化，而將視覺的知覺活動與想像力結合，以透入於對象不可內視的內部的本質(神)。此時所把握到的，未嘗捨棄由視覺所得之形，而是與由想像力所透到的本質相融合，並受到由其本質所規定之形；在其本質規定以外者，將遺忘而不顧。而為本質所規定之形，且不以形見於人之目，而係以其本質，即以其神，融入吾之想像力(寫即主觀之神)之中」。

<sup>47</sup> 此觀點見徐復觀：《中國藝術精神》，頁 194-195。徐復觀：「藝術之所以為藝術的本質，是由莊子精神的鑰匙所開啟出來的，這正如前面所說，他的形與德的思想，而起發出傳神的思想。神是人與物的第二自然；而第二自然，才是藝術自身立腳之地」。

<sup>48</sup> 俞劍華：《顧愷之研究資料》，北京：人民美術出版社，1962年3月出版，頁 21。

<sup>49</sup> 劉綱紀：《書法美學簡論》，湖北：湖北人民出版社，1982年5月第二版，頁 465。

另外在畫人物畫時，如果可以把自己的情感投入自己被畫的對象的神韻中，那麼自己的精神便將以和畫的對象所傳達的自身特質相結合，並且得到精神上的紓解，自己在畫人物畫時，也比較不會急於想要表達被畫的人物的完美特色，自己的精神而被限制住，當然這樣對創作者而言也比較不會有拘泥性。他認為一個人的生活情調、個性、精神風貌並不是在個人外在形體上的一切方面都能充分表現的，他往往突出的表現在某一方面，及所謂“重點所在”，故畫家要表現把握一個人的“重點所在”，不僅要善於觀察，而且善於發揮自己藝術創作的想像力，也就是發揮創造性的想像。所以徐復觀指出：

對象之神與吾之神相融合，使吾之神得因對象之神而充實、圓滿，則對象所給與作者的拘限性，當然不會存在了。<sup>50</sup>

另外我們可以從顧愷之〈女史箴圖〉分析：



圖二：〈女史箴圖〉，作者：東晉顧愷之，絹本設色，縱 24.8 公分，橫 348.2 公分，大英博物館藏。

從這幅畫裡面，我們看出來女史們的衣服只是用簡單的線條描繪，並且為了要表現畫中人物的輕靈感，而把畫中的衣服畫得有飄逸的感覺，以科學上的地心引力判斷似乎不大合理。和西洋畫裡面重“寫實”的畫法不太相同，此外西洋畫中通常會把衣服的質感和細節畫出，可是從顧愷之的這幅畫作來言，寫實感的感覺

<sup>50</sup> 徐復觀：《中國藝術精神》，頁 195。

好像不大重要，反而是重視“輕靈”和“飄逸”等意像的傳達。從畫作可知中國畫作者發揮自己內內在的想像力和創造力，透過畫作來表達創作者的意涵，遠比西洋畫法的寫實風格重要多了。

另外從女史們衣服的擺動我們可以看出具有“節奏性”。一般我們都會認為只有聲音才具有節奏性，其實畫中人物衣服的擺動就好像是波浪起伏，也具有節奏性。<sup>51</sup>畫中表達的是“輕靈”和“飄逸”的“動”，這種生命化的“動”和音樂節奏的“動”是很像的。<sup>52</sup>

西洋畫中的人物畫比較偏“寫實”風格，以達文西創作的〈蒙娜麗莎〉這幅畫為例：筆者認為麗莎顯得出人意外的有生氣，她似乎真的注視著我們，而且有他自己的心思。她像個活人般在我們眼前變化，每次看她都有稍微不同的表情。達文西運用了“空氣透視法”，讓我們在平面上看到了“深度”，使我們能在平面看到立體世界的奧秘。達文西的空氣透視法就是非常細緻的描述遠方的物體，並且注意每個物體間的距離。因為空氣具有密度，使物體距離我們越遠，輪廓越模糊，色澤則越顯暗淡而偏藍色。在蒙娜麗莎身後的溪谷和山巒中，有正在蒸發的濕潤空氣，使得蒙娜麗莎和風景間產生了立體感和其位置所具有的空間深度，也就是我們所說的立體視覺寫實效果。這幅畫作中樹是模糊的正好可以對比出麗莎的清晰，跟中國畫裡面把樹的結構和紋理畫得很清楚的畫法不甚相同。

---

<sup>51</sup> 此觀點見宗白華：《美學》（講稿），“附錄”，《宗白華全集》，第一卷，合肥：安徽教育出版社，1994年出版，頁533。「Rhythm本為音樂上的節奏，但斯審美對於大作品，如圖畫，不僅為空間問題，亦帶有時間性質，如中國之手卷畫，即覺其波浪起伏，另有節奏也」。

<sup>52</sup> 此觀點見宗白華：《宗白華全集》，第一卷，合肥：安徽教育出版社，1994年出版，頁98。「美與美術的特點在“形式”、在“節奏”，而它所表現的是生命的內核，是生命內部最深的動，是至動而有條理的生命情調。“一切藝術都是趨向於音樂狀態。”……」。

達文西〈蒙娜麗莎的微笑〉圖示：



圖三：〈蒙娜麗莎的微笑〉，作者：文藝復興時期達文西，油彩，縱 77 公分，橫 53 公分，法國羅浮宮藏。

達文西也在這張畫作裡面，在嘴角和眼角兩個部份，留下矇矓陰影。他運用了“暈塗法”的技法，將透明的油彩層層塗上，使底層色彩的明暗界線逐漸模糊，同時也去掉輪廓線，讓人物柔和表現出來。蒙娜麗莎的微笑永遠帶著一層神秘的面紗，是因為他那翹起的嘴角左右不平均，嘴唇的輪廓不清晰所導致，加上暈塗法使光和影微妙的融合，成功的顯出獨特的效果。

蒙娜麗莎的眼神非常優美，帶著深不可測的意味看著前方。不過這幅畫裡的她沒有眉毛也沒有睫毛，這跟當時佛羅倫斯流行的剃眉美容技術有關，所以畫中也把眉毛和睫毛修掉了。她的右手輕輕搭在左手上，姿勢十分優雅，這個手臂和手的姿勢，使身體形成一個非常安定的三角形構圖。引導著觀賞的目光隨著她的週遭而轉動。成功的顯出獨特的效果。<sup>53</sup>

由達文西〈蒙娜麗莎的微笑〉和顧愷之所畫的人物畫(如：〈洛神賦圖〉)及

<sup>53</sup> 此觀點參考 E.H. GOMBRICH：《藝術的故事》，聯經出版社，2000 年出版，頁 300-303。

〈女史箴圖〉)所做的比較，我們可以知道：(1) 中國人物畫不重視透視法，對人體五官立體描述較不注重，中國人物畫大部份注重對象精神的傳神描述。(2) 中國的人物畫也較欠缺透視的方法，遠近不分，從〈洛神賦〉中的人比山大這一點可以得知。(3) 中國人物畫的色彩，偏重裝飾功能，和光影的明暗變化無關。

但陳士誠在課堂上指出：〈蒙娜麗莎〉這幅畫是講求比例的畫法，但中國畫比較不講求比例方面，如上述所談論之〈洛神賦〉這幅畫即可得知；此外中國畫裡面的透視法主要是用被畫者的角度來畫，但西洋畫中的透視法卻是用旁觀者的角度來畫，一般我們美的標準都會以真或者不真來作為評斷畫作好或不好的標準，其實以藝術欣賞的角度來說卻不能如此畫分，審美的活動應該是以愉快或者不愉快的經驗來判別，能引起快樂的東西就是美的表現，擺脫一般所謂的原則才能進行審美的判斷。

#### 2.4. 中國文化呈現的狀態－氣韻論

“氣韻生動”乃是受顧愷之的所謂“傳神”的更明確敘述。六法中的“一曰氣韻生動”，就是顧愷之所謂傳神的神。而“氣韻生動”正是“神”的觀念的具體化。所以徐復觀指出：

凡當時人倫鑒識中之所謂精神、風神、神氣、神情、風情，都是傳神這一觀念的源泉，根據；也是形成氣韻生動一語的源泉、根據。<sup>54</sup>

那為什麼謝赫“氣韻”的概念，是顧愷之傳神概念的衍生呢？因為人的性格有剛有柔，這個世上很少有完全剛而無柔的人；也很少有柔而無剛的人。正因為如此，即使在同一思想的影響下，也可以影成兩種不同的性格，形成由兩種不同的性格而來的兩種不同的形相。當然這兩種對立之中，可能出現互相滲揉的性格和形象。徐復觀指出：

---

<sup>54</sup> 徐復觀：《中國藝術精神》，頁 159。

受同一玄學思想的影響，可以有嵇康那種極端清峻的人，也可以有羅有那種極端不堪的人。所以同是由玄學教養而來的“神”，因為生理的限定，大概地說，也可以有剛柔之異。而氣與韻的提出，正是把早經存在的這種剛柔之異，加以清晰化，精密化。謝赫的《古畫品論》，只是就作品而言氣韻，不曾把氣韻的觀念，應用到作品對象的人物身上去。但作品的氣韻，是來自作品對象的人的氣韻。作品的對象，可給作品以某程度客觀的規定，是不難想見的。

55

南齊時代畫論家謝赫將“氣韻生動”放置於繪畫“六法”之首。我們可以從南齊謝赫《古畫品錄》的記載得知：

夫畫品者，蓋眾畫之優劣也。圖繪者，莫不明勸誡，著升沉，千載寂寥，披圖可鑑。雖畫有六法，罕能盡該，而自古及今，各善一節。六法者為何？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。<sup>56</sup>

根據歷史上“氣韻生動”主要有三種主要涵義。

第一個就是“神韻”。在謝赫提出繪畫“六法”的六朝環境中，藝術中的人物畫的發展表現相對優勢。如其生動的傳達人物的神情是藝術家的理想追求，而且魏晉時代盛行的人物品藻也十分重視人的神情，所謂“瞻形得神”的觀照成為接近人物內在精神的基本方法。<sup>57</sup>“瞻形得神”也就是作人物畫時應該注意一個人精神所聚集的地方，也就是把一個人的性格上的特性所易於流露出來的方法，加以把握而用力的表現出來。<sup>58</sup>如：顧愷之說：「傳神寫照，正在阿堵(目睛)中」。眼睛流轉最容易表達一個人的神情，顧愷之特別重視畫法裡面，眼神的傳達方法。徐復觀也說：

韻指風神而言，並非直接指的是音韻；則六法中之韻，及同於風神及其一連貫的觀念，是沒有可疑的。這指的是由玄學的修養，或玄學的情調，表現在

<sup>55</sup> 徐復觀：《中國藝術精神》，頁 179。

<sup>56</sup> 徐復觀：《中國藝術精神》，頁 144。

<sup>57</sup> 胡繼華：《中國文化精神的審美維度—宗白華美學思想簡論》，北京：北京大學出版社，2009年 11 月出版，頁 86。

<sup>58</sup> 胡繼華：《中國文化精神的審美維度—宗白華美學思想簡論》，頁 86。

一個人的神形合一的形相而言。<sup>59</sup>

這裡所指的“風神”就是指一個人的風姿神貌。魏晉所謂的“神韻之美”，在形神關係的認知下，並不是一種玄虛的形神分疏的觀點，不僅重視精神之美，也重是形式容貌之美，更重要的是一個人的精神意氣可以寄託在形式容貌中，這就是所謂的“神形合一”的關係。<sup>60</sup>在魏晉人文品鑑中可見“風神”“精神”等觀念，這些觀念能成為魏晉時代人格美的觀念和範疇，實際上是莊子的藝術生活向士人生活中的滲透，使人的自身成為美的觀照對象，這樣的審美意象即是在莊學或玄學的啟發下，由徐復觀所說：

要由一個人的形似，以把握到一個人的神；也即是要有人的第一自然形相，以發現人的第二自然形相，因而傳人的藝術之美。<sup>61</sup>

徐復觀這種說法，即是把魏晉時期人倫鑒識的“由形而神”和老莊精神的“精神”相比擬。另外把“氣韻”解釋成“神韻”、“傳神”，其最為有效的證據來自謝赫的《古畫品錄》“神韻氣力”支字片語。<sup>62</sup>距離六朝不遠的唐代畫家和藝術史家張彥遠在《歷代名畫記》說：「今之畫縱得形似，而氣韻不生，以氣韻求其畫，則形似其中矣」。<sup>63</sup>這句話主要是說明形似和氣韻之間有段距離，形似不一定能還涵蓋氣韻，但氣韻一定能涵蓋形似。把“氣韻”和“形似”。如果能掌握對象的個性、情感的表達，就能掌握出對象存在的本質，也就是所謂的氣韻。<sup>64</sup>現代美學家鄧

<sup>59</sup> 徐復觀：《中國藝術精神》，頁 176。

<sup>60</sup> 此觀點見童明昌：《六朝傳神畫論及其美學意涵之探究－以「形」、「神」辯證思維的落實與具現為詮釋進路》，花蓮：國立東華大學中國語文學系碩士論文，2006年5月出版，頁 41-42。

<sup>61</sup> 此觀點見徐復觀：《中國藝術精神》，頁 155-157。徐復觀：「神的全稱是“精神”。精神一詞，正是在《莊子》上出現的。…魏晉之所謂的精神，正承此而來。但主要落在神的一面……但此時所謂精神，或神，實際上生活情調上的，加上了感情的意味。……總括地說，當時藝術性的人倫鑒識，是在玄學，實際是在莊學精神啟發之下，要由一個人的形似，以把握到一個人的神；也即是要有人的第一自然形相，以發現人的第二自然形相，因而傳人的藝術之美」。

<sup>62</sup> 徐復觀：《中國藝術精神》，頁 163。

<sup>63</sup> 徐復觀：《中國藝術精神》，頁 198。

<sup>64</sup> 此觀點見徐復觀：《中國藝術精神》，頁 198-199。徐復觀：「“粗寫善貌”的“粗”字。粗乃粗淺、粗率，即是未曾深入於對象之中，對於對象之所以成為對象的神，落實了說，對於對象的個性、真實的感情、精神狀態，未能深刻地把握到；而只是從外表的形相著手。此之謂“粗寫善貌”，當然不能得其氣韻。無氣韻之形似，對於對象而言，實際是虛偽的形似；因為這種形似，無關於對象得以存在的本質。由此可知，氣韻與形似的關係，是由形似的超越，又復歸於能表現出作為對

以螿就在他的《畫理探微》從漢到六朝繪畫藝術的歷史發展角度考察的“氣韻”的淵源和流變。提出了：

漢取生動，六朝取神的判斷，其中所暗含的判斷是“氣韻”與“傳神”的同一。

65

第二就是“元氣”。<sup>66</sup>這裡所指的“元氣”即是一個人生理的生命力。“氣韻生動”，“氣”字當先，從謝赫開始的中國畫論也自然以“氣力”<sup>67</sup>、“神氣”<sup>68</sup>或“生氣”<sup>69</sup>作為評價繪畫美學成就的基本尺度。而作為民族宇宙觀念之集中表現的“元氣”也就成為中國古典美學話語中基本原則，只有帶有觀念、感情、想像力的“氣”，才有藝術創造的功能。<sup>70</sup>所以徐復觀認為：

一個人的觀念，感情，想像力，必須透過他的氣而始能表現於其作品上。同樣地觀念，因為創作者的氣不同，則由表現所形成的作品的形相亦因之而異。

71

謝赫本人把氣韻生動放在畫法的首位，顯然以“元氣”為藝術的本源、藝術的生命和藝術存在的根據。<sup>72</sup>後代的詮釋者有充分的理由把重點放在“氣韻”的“氣”

---

象本質的形似關係」。

<sup>65</sup> 鄧以螿：《鄧以螿全集》，合肥：安徽教育出版社，1988年出版，頁201-202。

<sup>66</sup> 此觀點見徐復觀：《中國藝術精神》，頁163。徐復觀：「切就人身而言氣，則自孟子養氣章的氣字開始，指的只是一個人的生理地綜合作用；或可稱之為“生理地生命力”。若就文學藝術而言氣，則指的只是一個人的生理地綜合作用所及於作品上的影響」。

<sup>67</sup> 此觀點見徐復觀：《中國藝術精神》，頁163。徐復觀：「謝赫品評名人畫跡中，有六個氣字，四個韻字，僅顧駿之項下有“神韻氣力”一語，係氣韻連用」。

<sup>68</sup> 此觀點見徐復觀：《中國藝術精神》，頁164。徐復觀：「氣昇華而融入於神，乃為藝術性的氣。指明作者內在的生命向外表出的經路，是氣的作用，這是中國文學藝術理論中最大的特色。不過此時的氣，實係與神成為統一體，所以當時流行有“神氣”一辭」。

<sup>69</sup> 此觀點見徐復觀：《中國藝術精神》，頁190-191。徐復觀：「謝赫的所謂氣韻的概念，實皆以生氣的觀念為其根柢。同時，生動是就畫面的形相感覺而言，生氣則是就畫的形相以通於其內在的生命而言」。

<sup>70</sup> 此觀點見徐復觀：《中國藝術精神》，頁164。徐復觀：「支配氣的是觀念、感情、想像力，所以在文學藝術中所說的氣，實際是已經被裝載上了觀念、感情、想像力的氣，否則不可能有創造的功能。但觀念、感情、想像力，被氣裝載上去，以傾卸於文學藝術所用的媒材的時候，氣便成為有利的塑造者」。

<sup>71</sup> 徐復觀：《中國藝術精神》，頁163-164。

<sup>72</sup> 胡繼華：《中國文化精神的審美維度—宗白華美學思想簡論》，北京：北京大學出版社，2009年11月出版，頁87。

上面，徐復觀認為：「氣韻的“韻”，也應當包含在氣的觀念」。<sup>73</sup>現代美學家鄧以螫也舉出以“元氣”為“氣韻”本質的內涵。鄧以螫說：

氣韻生動之理若自大處言之氣實此一〔盈貫天地萬物之氣〕，韻者言此氣韻秘移之節奏。<sup>74</sup>

第三就是“精神意境”。<sup>75</sup>“氣”和“韻”渾然一體，共同構成中國古典美學的一項基本原則，合則兩美，離則兩傷。<sup>76</sup>但何“氣韻”的“韻”？以文學歷史來看，上古典籍和漢碑中均無“韻”字，“韻”字大概出現在漢魏之間，自晉人開始“捨聲音韻”<sup>77</sup>，在唐代非常通用，在宋代流行於口語之中。“韻”的本義是“同聲相應”，也就是聲音的和諧、合拍和有節奏感。所以徐復觀：「不論是音樂的韻也好，是文學的韻也好，都是調合的音響」。<sup>78</sup>但歷史上人們對於“氣韻”之“韻”的解釋很少將它看做是音韻、聲韻、韻律。現代學者錢鍾書參照古印度品詩之“韻”、浪漫主義詩人所追求的音樂感，發揮了“韻”是“精神意境”說。詩中的“留有餘地”、“耐人玩味”，即是精神意境的體會。他寫道：

畫之寫景物，不尚工細，詩之道情事，不貴詳盡，皆須留有餘地，耐人玩味，俾尤其所寫之景物而冥觀未寫之景物，據其所道之情事而默識未道之情事。取之象外，得于言表，“韻”之謂矣。<sup>79</sup>

“氣韻”在中國繪畫史上，最早表現在中國人物畫的應用。因為那時運用“人

<sup>73</sup> 此觀點見徐復觀：《中國藝術精神》，頁 164。徐復觀：「綜合性地說法，是把一個人的生理地生命力所及於文學藝術上的藝術性地影響，及由此所形成的形相，都包括一個氣字的觀念之內」。

<sup>74</sup> 鄧以螫：《鄧以螫全集》，合肥：安徽教育出版社，1988 年出版，頁 223。

<sup>75</sup> 此觀點見徐復觀：《中國藝術精神》，頁 171。徐復觀：「六法中的所謂韻，乃是超線條而上之的精神意境。中國畫當然重視線條；但一個偉大的畫家所追求的是要忘掉了線條，從線條中解放出來，以表現他所領會到的精神意境。因此，中國之所謂韻，也不當以西方在線條上言韻律律動相比擬」。

<sup>76</sup> 胡繼華：《中國文化精神的審美維度—宗白華美學思想簡論》，北京：北京大學出版社，2009 年 11 月出版，頁 87。

<sup>77</sup> 此觀點見徐復觀：《中國藝術精神》，頁 169。徐復觀：「魏晉時因平上去入的四種音調，已經發展完成；再加以翻譯佛典時，由發音上互相校正的啟發，而文字上的聲韻之學，開始成立；於是此一韻字，用到文學上，反較之用到音樂上的微多」。

<sup>78</sup> 徐復觀：《中國藝術精神》，頁 169。

<sup>79</sup> 錢鍾書：《管錘編》，第四冊，香港：三聯書店，2001 年出版，頁 242。

倫鑒識”的觀念，來捕捉人的個性之美，並把一個人的外表和精神合一的美感表現出來，這也是顧愷之的“傳神”思想，若在繪畫中表現出來，這就是氣韻中的“韻”。

<sup>80</sup>那為什麼“氣韻”的觀念會從中國人物畫轉到山水畫呢？徐復觀認為：

氣韻是人物畫傳神的神。人物畫的藝術地自覺，是由莊學所啟發出來的；山水成為繪畫的題材，由繪畫而將山水、自然、加以美化、藝術化，更是由莊學所啟發出來的。<sup>81</sup>

所以我們可以知道“傳神”是人物畫的要求，同時也是山水畫的要求。因此氣韻的觀念，能夠在人物畫上運用，當然也可以在山水畫上的運用。繪畫時要達到傳神的效果，則必須對所畫的對象精神要把握住，並且依靠作者內心的觀照，才能達到主客相融的境界；繪畫時能夠傳神的表達畫中的人、事、物，也就能達到氣韻生動的境界。所以徐復觀說：

必須承認作品中的氣韻生動，乃是來自作者自身的氣韻生動；於是氣韻是一個作品的成效，更是一個作品得以創作出來的作者精神狀態。<sup>82</sup>

個人想要從汲汲營營的私欲超脫，就可以轉化自己的生命過程，讓山水的神韻從藝術家的精神反射出來，並且進入藝術創作的精神中。讓創作者的精神與山水的神韻結合為一體。並在作畫的過程中，畫的過程中不再只是畫山水的外表，而是從自己的精神中，流露出山水的精神。所以徐復觀說：

山水傳神的根源，不在技巧，而出於藝術家由自己生命超昇以後所呈現出的藝術精神主體，即莊子所說的虛靜之心，也是作品中的氣韻；追根到抵，乃是出於藝術家淨化後的心。<sup>83</sup>

由“氣韻生動”一詞，可以知道中國藝術精神的精髓。此外氣韻生動，畢竟出

---

<sup>80</sup> 此觀點見徐復觀：《中國藝術精神》，頁 178。徐復觀：「韻是當時在人倫鑒識上所用的重要觀念。他指的是一個人的情調、個性，有清遠，通達，放曠之美，而這種美是流注於人的形相之間，從形相中可以看出來的。把這種神形相融的韻，在繪畫上表現出來，這即是氣韻的韻」。

<sup>81</sup> 徐復觀：《中國藝術精神》，頁 184。

<sup>82</sup> 徐復觀：《中國藝術精神》，頁 210。

<sup>83</sup> 徐復觀：《中國藝術精神》，頁 212。

自於由人倫鑒識而來的人物畫。徐復觀指出：

後來將其轉用到山水為主的自然畫方面，固可以一脈相通，但在規模上亦多少有些近於拘狹。所以由中國的畫論以言中國的藝術精神，還應直接就自然的畫論方面，作一番探索工作。<sup>84</sup>

因此我們可以知道氣韻生動不僅影響人物畫，而氣韻生動的精神影響中國後來山水畫的創作。

---

<sup>84</sup> 徐復觀：《中國藝術精神》，頁 215。

### 3. 中國山水畫的發展與評論

#### 3.1. 由人物畫到山水畫

在魏晉玄學風氣的人倫品藻，一轉而為繪畫中的顧愷之的所謂傳神；再進而為謝赫六法中的所謂氣韻生動。這些是以人為中心而演變的。但自竹林名士開始，玄學以莊學為中心。<sup>85</sup>

《世說新語》〈容止〉：

孫綽庾亮碑文曰，公雅好所托，常在塵垢之外方寸湛然，固以玄對山水。<sup>86</sup>

說明“固以玄對山水”這一句話。“以玄對山水”即是以超越世俗之上的虛靜之心對山水；此時的山水，就能用其純淨的姿態，進入人的虛靜之心裡面，而與個人的生命融合成一體。這時候人與自然的融合常是不經意的，並且符合莊子的精神，我們甚至可以說中國山水畫是莊子精神下的另一種產品。<sup>87</sup>

剛開始山水畫的產生，不能完全跟人物畫做切割，它跟人與自然產生的親近關係有相關之關係。因此徐復觀指出：

在世界古代各文化系統中，沒有任何系統的文化，人與自然，曾發生過像中國古代那樣的親和關係。<sup>88</sup>

早在周代，《詩經》許多無名作者提出，人與非人世界之間有許多共通的感覺，他們介紹了自然界中的植物、動物、和其他形象，以此為開場白，來闡述萬

---

<sup>85</sup> 此觀點見徐復觀：《中國藝術精神》，頁 225。徐復觀：「而莊學的藝術精神，只有在自然中方可得到安頓。所以玄學對魏晉及其以後的另一重大影響，乃為人與自然的融合。此一影響，較之人倫品藻上的影響，實更貼近玄學—尤其莊學的本質；其價值及其透入於歷史文化中之既深且遠，決非人倫品藻之所能企及」。

<sup>86</sup> 吳紹志注釋：《世說新語》，頁 163。

<sup>87</sup> 此觀點見徐復觀：《中國藝術精神》，頁 133。徐復觀：「涵融在道家精神中的客觀世界，實在只合是自然世界。所以在中國藝術活動中，人與自然的融合常有意無意地，實以莊子的思想作為媒介。而形成中國藝術骨幹的山水畫，只要達到某一境界時，便不知不覺之中，常與莊子的精神相湊泊。甚至可以說，中國的山水畫，是莊子不期然而然的產品」。

<sup>88</sup> 徐復觀：《中國藝術精神》，頁 226。

物共享同等情緒的觀點。他們將人和自然簡單的並列在一起，以喚起聯想。以詩經六義中關係的“比”和“興”關係為例：比是以某一自然景物，有意的和自己的境遇，實際是由境遇所引起的感情相比擬。興是自己內蘊的感情，偶然與自然景物相觸發，因而把內蘊的感情所引發出來。<sup>89</sup>這時候人們在與自然的接觸中，人占有很明顯的主體地位。只會將自然界的事物擬人化，這種會帶有主觀意識，而侷限自己的精神發展；並且較少把自己情感投射變成自然界中所有景物，因此較少主動的親近自然。<sup>90</sup>另外我們也可以從孔子的話語中推測，他們是以仁知為人生，較少以山水當作人生的目標。<sup>91</sup>

《世說新語》〈賞譽〉：「庾子嵩目和嶠，森森如千丈松」。<sup>92</sup>這句話說明人和大自然的親和關係。不僅將自然加以擬人化、人格化；並且進一步將人加以“擬自然化”，人也可以比喻為自然界中的萬物。例如：庾子嵩目和嶠森森如千尺松，這是把和嶠比為千尺松了。<sup>93</sup>

莊子想要超越人間世而歸向自然，並主動的去追求自然。他的物化精神，可以賦予自然人格化，也將人格擬自然化。這樣就可以使人進一步想在自然中—山水中，安頓自己的生命。從上述世說新語所出現的故事，我們不難發現魏晉時代的人們也受莊子思想的影響。<sup>94</sup>所以徐復觀認為：

在魏晉之前，山水與人的情緒的相融，不一定出自以山水為美地對象，也不一定是為了滿足美地要求。但到魏晉時代，則主要是以山水為美地對象；追尋山水，主要是為了滿足追尋者美地要求。<sup>95</sup>

<sup>89</sup> 此觀點見徐復觀：《中國藝術精神》，頁 230。

<sup>90</sup> 此觀點見徐復觀：《中國藝術精神》，頁 230-231。徐復觀：「人通過比興而與自然相接觸的情形，雖然魏晉時代及其以後，當然會繼續存在。但自然向人生所發生的比興的作用，是片斷地，偶然地關係。在此種關係中，人的主體性佔有很明顯地地位；所以也只賦與自然以人格化，很少將自己自然化。在這裡人很少主動地追尋自然，更不會要求在自然中求得人生的安頓」。

<sup>91</sup> 此觀點見徐復觀：《中國藝術精神》，頁 230-231。徐復觀：「孔子的“仁者樂山，智者樂水”，依然是比興的定義；仁者智者，依然是以仁知為其人生，而不會以山水為其人生」。

<sup>92</sup> 吳紹志注釋：《世說新語》，頁 116。

<sup>93</sup> 此觀點見徐復觀：《中國藝術精神》，頁 235。

<sup>94</sup> 此觀點見徐復觀：《中國藝術精神》，頁 231。

<sup>95</sup> 徐復觀：《中國藝術精神》，頁 231。

魏晉時代雖有不少已聖賢高士為題材，但主要卻受到東漢末期所盛行的人倫鑒識影響，人論鑒識就是判斷一個人的德性，主要看其言談舉止是否能符合儒家精神的“禮”，彬彬有禮的才是君子。到了魏晉時期，人們開始按照莊學和玄學審美的眼光來看待德行，一個人的舉止能夠符合莊子“虛靜簡遠”的精神，就是有德行者的風貌；一直到唐代，更以有關佛教和道教的人物畫為主。<sup>96</sup>人物畫為主的題材，雖然可以發揮作者的想像力，並且容易賦予對象更深度和廣度的意味；但是此對象如果不是作者所深摯愛慕的人，則作者的感情，幾乎沒辦法安放到對象中，使作者精神得到解放。<sup>97</sup>人物畫的創作雖然也可以將創作者精神安住在作品上，但是人像的創作也帶給作者限制性，也非經由創作人物就可以解除作者心中的苦悶情懷。藝術要求變化，要求能擴展作者的胸懷；這在人物畫上都不容易盡量發揮，則其所能涵融作者的精神意境便受到限制。所以徐復觀指出：

人物畫作者在創作上的精神滿足，只有在破除了技巧地侷限性以後才可以得到，這當然應當通過技巧的十分馴熟的修養，而不可稍存便宜的心理。<sup>98</sup>

莊子的思想影響魏晉人士的生活，除了使人的自身成為美的對象之外，也把山水松竹等自然景物都成為美的對象。由人的自身所形成的美的形象，實際上較不能使人的內心裡得到滿足，且美感經驗的維持也較不久；而以自然景物所形成的美的對象，較能使虛靜的心融合生命經驗。<sup>99</sup>所以徐復觀指出：

莊學的藝術精神，決不能以人物作對象的繪畫為滿足；自然，尤其是自然的

<sup>96</sup> 此觀點見徐復觀：《中國藝術精神》，頁 227。

<sup>97</sup> 此觀點見徐復觀：《中國藝術精神》，頁 227。徐復觀：「莊子所追求的，一切偉大藝術家所追求的，正是可以把自己安放進去的世界，因而使自己的人生、精神上的擔負，得到解放。當這類傳神的人物畫創作成功時，固然能給作者某程度的快感；但這種快感，只是輕而淺地一掠而過的性質；與莊學所顯出的藝術精神，實大有距離」。

<sup>98</sup> 徐復觀：《中國藝術精神》，頁 227。

<sup>99</sup> 此觀點見徐復觀：《中國藝術精神》，頁 236。徐復觀：「人自身所形成的美的對象演變而為永明以後的下流色情短詩；而自然景物則成為中國以後的美地對象的中心、骨幹。更因為由魏晉時代起，以玄學之力，將自然形成美地對象，才有山水畫和其他自然景物畫成立。因此，不妨作這樣的結論，中國以山水畫為中心的自然畫，乃是玄學中莊學的產物」。

山水，才是莊學精神所不期然而然地歸結之地。<sup>100</sup>

人物畫活躍在儒家社會裡，山水畫的興起則受道家觀點和思想所激發。<sup>101</sup>魏晉時代由莊學所引發的人對自然的追尋，必來自超越世務的精神；所以當時的人或多或少帶有隱逸的性格，尤其對隱逸之士能超脫世俗煩惱的生活嚮往不已，跟當時六朝紛亂的戰局有些相關。所以徐復觀認為：

當時一般人的隱逸性格，只是情調上的，很少生活實踐上的。有實踐上的隱逸生活，而又有繪畫的才能，乃能產生真正地山水畫及山水畫論。<sup>102</sup>

### 3.2. 宗炳的美學意涵：“以形媚道”及“暘神”

魏晉時代由莊學所引發的人對自對自然的追尋，主要來自超越世務的精神，也就是所謂隱逸的性格。但是這種性格通常是個人情調上的，較少生活實踐上的。

<sup>103</sup>徐復觀認為：

有實踐上的隱逸性格，而又有繪畫的才能，乃能產生真正地山水畫及山水畫論。<sup>104</sup>

宗炳也是徐復觀所推崇的人物。中國最早的山水畫論當以宗炳的《畫山水序》做為代表。據《宋書》對宗炳的記載，他受慧遠的影響極深，曾入廬山，就釋慧遠考據文義。<sup>105</sup>其著作《明佛論》中亦有記載：「昔遠和上澄業廬山，余往憩五旬，高潔貞厲，理學精妙，固遠流也」。<sup>106</sup>可以看出他和慧遠的關係密切，在佛學觀念上，受慧遠影響極深。

關於宗炳“以形媚道”的思想，可以在《畫山水序》中得知：

<sup>100</sup> 徐復觀：《中國藝術精神》，頁 228。

<sup>101</sup> 高居翰：《中國繪畫史》，台北：雄獅美術印行，1984 年 10 月初版，頁 27。

<sup>102</sup> 徐復觀：《中國藝術精神》，頁 237。

<sup>103</sup> 此觀點見徐復觀：《中國藝術精神》，頁 237。

<sup>104</sup> 此觀點見徐復觀：《中國藝術精神》，頁 237。

<sup>105</sup> 楊家駱主編：《新校本宋書附索引三》，卷 53，台北：鼎文書局，1975 年出版，頁 2278。

<sup>106</sup> (晉)慧遠，《明佛論》，收入(梁)僧佑、(唐)道宣，《弘明集、廣弘明集》，卷二，上海：上海古籍出版社，1991 年出版，頁 16。

聖人含道應物，賢者澄懷味象。至於山水，質有而趣靈，是以軒轅、堯、孔、廣成、大隗、許由、孤竹之流。必有崆峒、具茨、藐姑、箕、首、大蒙之游焉。又稱仁智之樂焉。夫聖人以神法道，而賢者通；山水以形媚道，而仁者樂。不亦幾乎？<sup>107</sup>

上面這段話主要說明，用聖人來作賢人陪襯；山川質雖是有，但是其趣則是靈，山水的形質之有，可以作為道的供養(媚道)之姿。<sup>108</sup>因此徐復觀才會認為：

正因為如此，所以山川便可成為賢者澄懷味象之象，賢者由玩山水之象而得與道相通。<sup>109</sup>

上面所說的“媚道”和“趣靈”一詞相通。<sup>110</sup>因為“趣靈”也就是趣味，那這種趣味也就是與道相通的一種方法。<sup>111</sup>而此處之道，乃莊學之道，也就是藝術精神；與道相通，實即精神得到藝術性地自由解放，這正是宗炳這類隱逸之士所要求的，在山川的形質上能看出它是趣靈，看出它其由有限以通向無限的性格，可作為人所追求道的供養，也可滿足精神上自由解放的要求，使山水成為美地對象。<sup>112</sup>

由於能夠在山川的形質上發現“趣靈”這個觀念，所以徐復觀指出：

實際是由於觀者之靈，由於觀者之道，由於觀者所得於莊學的薰陶、涵養，將其移出於山川之上。<sup>113</sup>

因為山川是沒有受到人間的汙染，而且其形象深遠，最容易引發其人的想像力，也容易安放人的想像力。徐復觀認為：「最適合於莊學而來的之靈、之道的移出」。<sup>114</sup>

《畫山水序》一開頭便是為了他喜歡登山臨水的動機而張目。如文章中列舉

<sup>107</sup> 徐復觀：《中國藝術精神》，頁 238。

<sup>108</sup> 此觀點見徐復觀：《中國藝術精神》，頁 238。

<sup>109</sup> 徐復觀：《中國藝術精神》，頁 238-239。

<sup>110</sup> 此觀點見徐復觀：《中國藝術精神》，頁 238。

<sup>111</sup> 此觀點見徐復觀：《中國藝術精神》，頁 238。

<sup>112</sup> 此觀點見徐復觀：《中國藝術精神》，頁 239。

<sup>113</sup> 徐復觀：《中國藝術精神》，頁 239。

<sup>114</sup> 徐復觀：《中國藝術精神》，頁 239。

古代有許多聖人常有“大蒙之遊”，大蒙是指山名，也就是聖人經常遊於山水間。主因除了他能夠獲得“仁者之樂”，更重要的是“山水質有而趣靈”之性質，就能夠“以形媚道”，從山水之形的觀照之中，發現聖人含道映於物的運作和流行，進而體驗和自然同體，遊心於天地精神的逍遙樂趣。然後想要體驗此一精神，需要通過莊子“齋以靜心”、“清澄淡泊”，並且要有排除心中雜念的工夫—“澄懷”，才能虛心以對，直觀山水的形象，也就是所謂的“味象”。宗炳提出“澄懷味象”的觀念，即是用莊子虛靜的心來觀察自然界的萬物，便能使所觀察的萬物，進入審美的領域中，成為美的對象，自己的精神也能得到解放。<sup>115</sup>那我們也可以從宗炳在《畫山水序》中說，當他年邁足衰而無法再攀山越嶺時，他把記憶中的景緻畫在壁上，凝視之中，舊日遊蹤似乎歷歷在目，得到宗炳有獲得精神解放證據。如果圖畫在觀者心中能夠引當起他面對實景時同樣的情緒，圖畫就有取在實景的力量。徐復觀認為：

他的畫山水，乃為了滿足他想生活於名山勝水的要求。這說明了山水畫最本地價值之所在。<sup>116</sup>

宗炳認為自然的形式除了外表的形體外，還包含一種趣味，這種趣味正是使畫家創作得以感動的因素。宗炳發現“趣靈”可以使畫家的精神得到解放，也可使人的精神得到安息之所。<sup>117</sup>“趣靈”使其能夠“媚道”、“味理”，這個理論和之前討論的“以玄對山水”的概念很像。虛其心而味其道，並非只於形式上的道和理的聯想，古來聖哲致力於“大蒙之遊”，在於山水之道、理存在萬物之中。這句話即是

<sup>115</sup> 此觀點見徐復觀：《中國藝術精神》，頁 242。徐復觀：「宗炳所以能在山水中發現其“趣靈”“感神”實由他的能“澄懷觀道”，“澄懷味象”。“澄懷”即莊子的虛靜之心。以虛靜之心觀物，即成為由實用與知識中擺脫出來的美地觀照。所以澄懷味象，則所味之對象，即進入美地觀照之中，而成為美地對象。而自己的精神，即融入美地對象中，得到自由的解放。他之能忘掉人世的功名利錄，這是他能“澄懷”的原因，也是他能“澄懷”的結果；這正是出自莊學的薰陶教養」。

<sup>116</sup> 徐復觀：《中國藝術精神》，頁 239。

<sup>117</sup> 此觀點見徐復觀：《中國藝術精神》，頁 239。徐復觀：「山川質雖是有，而其趣則是靈；所以它的形質之有，可作為道的供養之姿。正因為如此，所以山川便可成為賢者澄懷味象之象，賢者由玩山水之象而得與道相通。此處之道，乃莊學之道，實即藝術精神。與道相通，實即精神得到藝術性的解放；這正是宗炳這類隱逸之士所要求的。在山川的形質上能看出它是趣靈，看出他有其有限已通向無限之性格，可以作人所追求的道的供養，亦即是滿足精神上的自由解放的要求，山水才能成為美地對象，才能成為繪畫的對象」。

以虛靜的心來對待山水，山水以純淨的姿態進入他的生命體驗中，此時的山水與宗炳的生命融合一體。<sup>118</sup>主體如果經由“齋以靜心”的態度來面對山水，就可以感通山水背後所要傳達的情趣，並且達到物我相忘的精神自由境界。

《畫山水序》一開始即提到“賢者澄懷味象”，這句話即是說明賢者從自然山水的形相中得到一種愉悅和享受。而宗炳在此用“味”來表達審美的感受，它不是吃東西的“味”，而是一種精神感官的享受。宗炳在講山水畫欣賞時，又講“萬趣融於其神思”、“暢神而已”等。所以“味”就是審美時的愉悅精神感受，“味”就是指“暢神”而已。<sup>119</sup>何謂“萬趣融於其神思”？徐復觀認為：

“萬趣融於其神思”就是此時主客合一，即莊子所謂的“物化”、“天遊”。<sup>120</sup>

人之所以愛好山水，因而加以繪畫，乃是在山水中可以得到精神解放，這是山水畫得以成立的基本條件，也就是“暢神”的具體描繪；另外筆者認為人在山水中得到精神的解放，是因為山水之形中能看出山水之靈，而所謂的山水之靈，實際乃是使人精神飛揚浩蕩的山水之美；人體之美，畢竟由人自身賦與限定，因為人是有個性的，個性則是一種限定的狀態，山水本身是無個性的，所以可由人作自由的發現，由山水之形所表現出的美，最容易由有限通向無限之美。所以山水畫不像人物畫有特定的客觀對象，山水畫“傳神”的對象不受特定之限。<sup>121</sup>因此宗炳在《畫山水序》中對於山水畫家的創作心態作了有層次的描述：

夫以應目會心為理者，類之成巧，則目以同應，心亦俱會，應會感神，神超理得。雖復虛求幽巖，何以加焉。<sup>122</sup>

這句話說明“應目會心為理者”指的是山水，心目俱應皆會在所畫的山水上表

<sup>118</sup> 此觀點見徐復觀：《中國藝術精神》，頁 238。徐復觀：「宗炳在明佛論指出：“老子和莊周之道，松喬列真之術，信可以洗心養身”。而他的《畫山水序》裡面的思想，全是莊學的思想。先是總括地說一句，那是“以玄對山水”的意境」。

<sup>119</sup> 葉朗：《中國美學史》，〈第九章第二節—澄懷味象〉，台北：文津出版社，1999 年出版，頁 135。

<sup>120</sup> 徐復觀：《中國藝術精神》，頁 242。

<sup>121</sup> 此觀點見徐復觀：《中國藝術精神》，頁 245-246。

<sup>122</sup> 徐復觀：《中國藝術精神》，頁 241。

現出來，目應心會主要是由於感通山水之神，感通山水之後觀畫者就可以神超理得，此外看畫可以使人精神超脫世俗之外，精神因為此行為得到精神的解放，與遊山水無異。另外宗炳認為：

又神本無端，栖形感類，理入影跡。誠能妙焉，亦誠盡矣。<sup>123</sup>

宗炳認為神是無，所以本是無端，但精神寄託山水之形；而又感通所畫的山水，所以在道理上，神應該進入山水作品之中，亦誠能盡山水之神靈。宗炳所要把握以作其精神的安頓的是神，也就是莊子所謂的道，本是虛是無的，所以他說“神本無端”，這是在感官上無從把握的，但宗炳卻發現山水是神的具象化，這便是所謂的“栖形”；因山水可以入畫，故栖息於山水之形的神，可以感通於繪圖之上；在道理上，神即入於作品之中。<sup>124</sup>宗炳認為這樣的過程，實際上是畫家主體之神的臥遊，徐復觀認為：

宗炳的畫山水，即是他的遊山水；此即其所謂臥遊。而他的遊山水，是因為山水是神的具象化，也即是他所說的“澄懷味象”。<sup>125</sup>

上面所說的遊山水也是宗炳所提出“暘神”的觀念。“暘神”的觀念可以由以下《畫山水序》中的文章中得知。

宗炳在《畫山水序》中提出：

峯岫嶢嶷，雲林森渺。聖賢映於絕代，萬趣融其神思，余復何為哉，暘神而已。神之所暘，孰有先焉。<sup>126</sup>

“峯岫嶢嶷，雲林森渺”，就是山的形體，也就是山之靈、山之神。將自己的精神，解放在形神相融的山水之間，精神與之獲得解放。“聖賢映於絕代”乃是因為超越世俗，故精神可與古代聖賢相接。徐復觀說：

<sup>123</sup> 徐復觀：《中國藝術精神》，頁 241。

<sup>124</sup> 此觀點見徐復觀：《中國藝術精神》，頁 241。

<sup>125</sup> 徐復觀：《中國藝術精神》，頁 241。

<sup>126</sup> 徐復觀：《中國藝術精神》，頁 242。

“聖賢映於絕代”，無時間限制；“萬趣融其神思”，無空間之間隔；此之謂“曠神”實即莊子所謂逍遙遊。<sup>127</sup>

莊子的逍遙遊的境界只能寄託在望而不可即“藐姑射之山”，但是宗炳則當下寄託現世中名山勝水，並把它和自己的繪畫作結合。<sup>128</sup>

因此徐復觀說：「山水畫的出現，乃莊學在人生中，在藝術上的落實」。<sup>129</sup>

### 3.3. 中國各個朝代山水畫之評析

筆者依照各個朝代時間順序，從唐朝到民國期間，並且依據各個朝代較著名的畫家(如：范寬和郭熙等)和象徵當代畫法代表性(水墨畫法的表達)，並且選用各張山水畫作中有使用留白的部份來討論中國老莊思想的美學，選出以下十六幅代表性的畫作。



圖四：〈明皇幸蜀圖〉，作者：唐朝李昭道，絹本設色，縱 55.9 公分，橫 51 公分，台北故宮博物院藏。

此圖描述故事發生在西元 756 年；唐明皇

被叛軍趕出京城之後，眾人躍過高山峻嶺一路跋涉到蜀地（現今四川省）；陳士誠在課堂上指出：畫家故意把拱圍主要人物的山岩畫的突兀無比，奇形怪狀，這點似乎不符合寫實主義；魏晉以來畫作表現山、石的重量，通常用比較細的線條

<sup>127</sup> 徐復觀：《中國藝術精神》，頁 242。

<sup>128</sup> 此觀點見徐復觀：《中國藝術精神》，頁 243。

<sup>129</sup> 徐復觀：《中國藝術精神》，頁 243。

表現，可是唐朝開始，使用比較複雜的線條的變化，來表現山、石之間的重度和力度的感覺。<sup>130</sup>絢爛的景致，樹林萌發著鮮綠的葉子，綴開著花，倒像是一幅歡樂的出遊圖，實在讓人看不出景致裡有什麼真正險惡的地方。這幅畫作裡面有“故事性”，主要是在敘說玄宗為避安史之亂而入四川的情景。<sup>131</sup>

這幅畫裡面看出來唐朝的工筆重彩技巧，一片富麗堂皇，滿足了唐朝對繁富華美畫面的熱愛。<sup>132</sup>這也影響後來唐朝李思訓和李昭道父子的“金碧山水”的創作風格。<sup>133</sup>徐復觀認為：

李思訓李昭道父子，以金碧青綠入畫，不僅是為了色澤之美，而且也實為後來皴染之先河。<sup>134</sup>

這幅畫以“金碧山綠”<sup>135</sup>入畫，這種獨特色彩運用方式，除了特別表現山水的裝飾效果，也把唐代社會的生活理想和審美的對象連接起來。<sup>136</sup>

李昭道在這幅畫中運用了大量的“青綠色”，這種風格並不符合山水畫中以

---

<sup>130</sup> 此觀點見徐復觀：《中國藝術精神》，頁 253-254。徐復觀：「由魏晉以來的勻細如蠶絲的線條，不足已表現山石的量感。元湯垕《畫鑒》〈唐畫條〉謂“吳道子筆法超妙，為百代畫聖。早年行筆美細；中年行筆，磊落揮霍，如萼菜條”。這不僅在使用時易於自由抒寫，且把此種線條應用到樹石之上，便可增加它的量感、力感。雖然這只是表示線條變化的開始；但這種變化，在以後線條的繼續發展中，是有重大意義的」。

<sup>131</sup> 此觀點見王璜生、胡光華：《中國畫藝術專史—山水卷》，江西：江西美術出版社，2008年12月出版，頁119。

<sup>132</sup> 此觀點見王璜生、胡光華：《中國畫藝術專史—山水卷》，頁109。「隋唐時期，舉社會生活和思想觀念角度講，人與自然的關係不像六朝時期文人士大夫那樣關切和交融，山水畫的表現追求也不像前期那麼“自覺”。然而，隋唐，尤其是唐朝，建功立業的開拓氣概和統一繁榮的泱泱氣象，黃老思想對生命輝煌和無限的嚮往，還有佛教精神的宏大，這一切促使了人們也包括藝術家們比較注重社會現實和實際人生，他們更渴求社會和實際的意義。於是，那種堂皇而剛健的雄風，那種宏大而輝煌的氣度，在山水畫被體現為雄渾博大、富麗堂皇的面貌，而且也出現了豁達大度、隨心所欲的自由精神」。

<sup>133</sup> 此觀點見王璜生、胡光華：《中國畫藝術專史—山水卷》，頁109。

<sup>134</sup> 徐復觀：《中國藝術精神》，頁254-255。

<sup>135</sup> 此觀點見王璜生、胡光華：《中國畫藝術專史—山水卷》，頁116。「李思訓的山水畫以青綠色為主，所謂“青綠為質，金碧為文”，“陽面塗金，陰面加藍”，構成了“金碧輝映”的堂皇華貴的效果」。

<sup>136</sup> 此觀點見王璜生、胡光華：《中國畫藝術專史—山水卷》，頁116。「這種獨特的色彩運用方式，既體現了藝術家有意表達客觀對象，強調其裝飾性效果，又將這種風格的表達與時代和社會的生活理想和審美氣象聯通起來，形成了一種有意義的繪畫風格，體現了特定時代的精神境界—“金碧輝映，古雅超群”」。

“玄色”<sup>137</sup>為基調的畫法。我們不是認為青綠色不美，而是青綠色是人工加入的顏色，它是以丹綠的顏料塗草木，徐復觀認為：「這不是與玄化相應的顏色」。<sup>138</sup>山水畫成立的背景和玄學有關，那用“玄色”來表達，較能把山水畫的精神表現出來。

<sup>139</sup>那什麼是玄色呢？徐復觀認為：

水墨是顏色中最與玄相近的極其素樸的顏色；也是超越於各種顏色之上，故可以為各種顏色之母的顏色。<sup>140</sup>

因為水墨是顏色裡面最自然的顏色，故在創作時可以“肇自然之性，成造化之功”。<sup>141</sup>李昭道因為畫山水，照道理說應該具有畫山水思想裡的“玄心”<sup>142</sup>，這裡的“玄心”是指在觀看山水時，受到玄學思想的影響，可以自己的精神來創造對象，而不是模寫對象。可是這幅〈明皇幸蜀圖〉卻利用了金碧青綠的顏色，雖然可以達到作品華美的效果，可是卻失去了山水畫應作為母色的墨色，徐復觀認為：「不符合於中國山水畫得以成立的莊學思想背景」。<sup>143</sup>

為什麼玄的思想可以表現在山水畫的顏色上呢？主要是山水畫創作時大部分都需要遠眺遠方，這時候看到的山水景物顏色就好像水墨畫裡面那種朦朧淡彩的顏色。<sup>144</sup>所以徐復觀認為：「唐代又把淡彩也稱為水墨，水墨的出現，是由藝術家向自然的本質的追求」。<sup>145</sup>其實水墨和著色之間的問題，並沒有對立，就只有個人畫法上風格的迥異；但本質和現象，在中國思想中並非對立的，所以水墨和著色並非對立的；順著水墨的意味而著色時，則所著者自然為淡彩，或水墨和淡彩並用；因水墨著色並非對立，所以一個畫家僅有主相不同，但在水墨和著色

<sup>137</sup> 此觀點見徐復觀：《中國藝術精神》，頁 258。徐復觀：「從畫師的精神通過其指頭放光而生出，生出以後之山水，有五色；但能此生五色之色，卻是玄。玄乃五色得以成立的“母色”。水墨之色，乃不加修飾而近於“玄化”的母色。“運墨而五色具”，是說僅運墨之色，而已含蘊有現象界中的五色，覺現象界中之五色，皆含蘊於此墨色（玄）的母色之中，這便合乎玄化」。

<sup>138</sup> 徐復觀：《中國藝術精神》，頁 258。

<sup>139</sup> 徐復觀：《中國藝術精神》，頁 258-259。

<sup>140</sup> 徐復觀：《中國藝術精神》，頁 258。

<sup>141</sup> 徐復觀：《中國藝術精神》，頁 258。

<sup>142</sup> 此語詞見徐復觀：《中國藝術精神》，頁 258。徐復觀：「李思訓本有“玄心”，所以才寫山水」。

<sup>143</sup> 徐復觀：《中國藝術精神》，頁 256。

<sup>144</sup> 徐復觀：《中國藝術精神》，頁 259。

<sup>145</sup> 徐復觀：《中國藝術精神》，頁 259。

間，儘可自由運用。<sup>146</sup>

大家認為有形體的形象，因為比例和姿態皆有一定的樣貌，想要把它畫得較精準比較困難，需要有深厚的功夫才能把比例表現的良好，稍有差失就會被大家發現所畫失誤的部分。於是認為山水畫之可隨意描摹，隨自己的心意，隨便調整山的比例高度，甚至可以坐在室內而不

到戶外去，用“憶寫方式”的自由運寫，所以會有山水畫比較容易畫的錯覺。一般人都不知道以技術的難易程度來當判定標準，是把山水畫的層次看低了，也沒有看到山水畫的最精華的部分，山水畫當中的精華乃是意境部分的表達，這個部份是僅有技巧是無法達到的。清代邵梅臣在〈畫耕偶錄論畫山水〉道：「畫道惟山水最難」。<sup>147</sup>在畫面中最困難表現的並不是肉眼所見的事物表面，而是事象的規律常理，也是山水畫最困難表達的意境部分。宋代山水畫家郭熙在《山水訓》中云：

見青煙白道而思行，見平川落照而思望，見幽人山客而思居，見泉石而思遊。<sup>148</sup>

“可居可遊”的山水境界成為中國山水畫創作和品評的標準，透露出我們對山水的嚮往，尤其在莊子哲學中，“遊”所代表的境界絕對不是遊玩這種表面定義可以說明白。<sup>149</sup>徐復觀先生說：

莊子雖有取於“遊”，所指的是並非是具體的遊戲，而是有取於具體遊戲中所呈現出的自由活動，因而把它昇華上去，以作為精神狀態得到自由解放的象徵。<sup>150</sup>

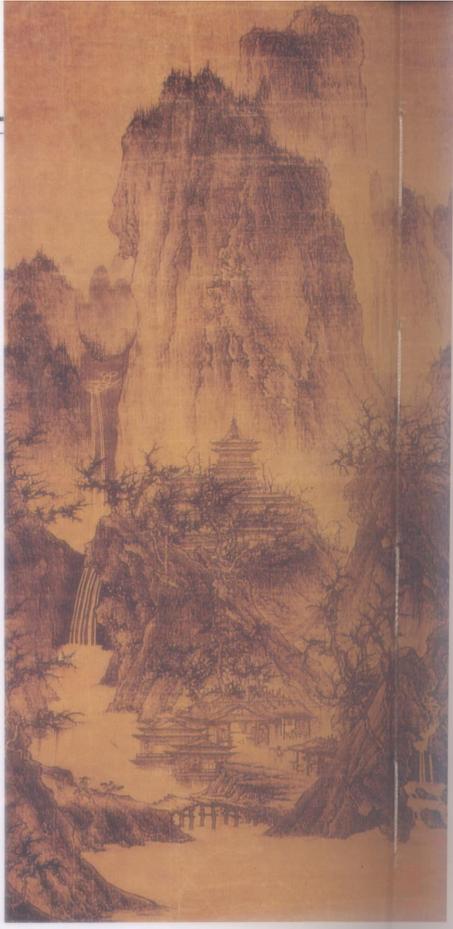
<sup>146</sup> 此觀點見徐復觀：《中國藝術精神》，頁 259。

<sup>147</sup> 余崑編著：《中國畫論類編(下)》，台北：華正書局，1984 年出版，頁 986。

<sup>148</sup> 徐復觀：《中國藝術精神》，頁 340。

<sup>149</sup> 此觀點見曾孟珠：〈莊子逍遙無待的生活美學〉，南華大學哲學研究所哲學系碩士論文，2011 年 4 月 29 日出版，頁 75。

<sup>150</sup> 徐復觀：《中國藝術精神》，頁 63-64。



圖五：〈晴巒蕭寺圖軸〉，作者：五代李成(919-967)，絹本設色，縱 111.8 公分，橫 56 公分，美國納爾遜、艾金斯美術館藏。

李成的年齡比范寬大，范寬早年曾經跟隨李成學習過，李成博學多聞，胸有大志，但當時正是五代中原極為混亂的時期，使他的抱負無從施展；入宋後他仍不然找不到自己的出路，懷才不遇，於是在詩酒書畫中尋求精神上的解脫，後來醉死在陳州。<sup>151</sup>在中國歷史上有些有成就的藝術家，有時會因為坎坷的遭遇而將自己的精神寄放在書畫山水間，尋求精神上的解脫。<sup>152</sup>

此圖山巒靜穆，枯樹兀立在煙嵐裡，黑樹幹清晰的矗立在前景，向後退去時，則漸淡成影而消失，從這幅畫裡面，我們知道中國畫裡面光影明暗的表現不重要，因不用光影來襯托出遠近之間的距離，只有用濃、淡的技巧來表示遠近之間的關係；之前唐朝畫家技巧所表現的“金碧山綠”<sup>153</sup>的畫法都已經沒法看到。李成這裡表現的重要特色“惜墨如金”<sup>154</sup>，他下筆之前不輕易落墨，而是作畫時墨色一遍一遍的薄塗，最後才達到漸次深入，濃淡有致的效果，而不宜一次用濃墨來表現出來。<sup>155</sup>他喜好用淡墨來表示煙雲之間的變化，藉由用自然界的變化將人內心的變化抒

<sup>151</sup> 此觀點見蒲松年：《中國藝術史》，台北：聯經出版社，2006年10月出版，頁97。

<sup>152</sup> 此觀點見王璜生、胡光華：《中國畫藝術專史—山水卷》，頁165。「在中國傳統的社會中，仕途的無望或坎坷挫折，其必然而合理的結果是促進了畫家擺脫功利之心而寄情書畫詩酒及山水之間，成就了他具有高尚的品格和出色的畫格。也許，社會和歷史默認了這樣的關係，並以這種方式來書寫歷史。李成的人生經歷和成就可以說是這樣的諸多典型的其中一個」。

<sup>153</sup> 此觀點見王璜生、胡光華：《中國畫藝術專史—山水卷》，頁109。

<sup>154</sup> 此觀點見王璜生、胡光華：《中國畫藝術專史—山水卷》，頁168。「“惜墨如金”是李成山水畫的又一重要特色，在繪畫風格史和技法演變史有著重要的意義」。

<sup>155</sup> 此觀點見王璜生、胡光華：《中國畫藝術專史—山水卷》，頁168。「黃公望指出：“作畫用墨最難，但先用淡墨積至可觀處，然後用焦墨濃墨分出畦徑遠近，故在生紙上有許多滋潤處，李成惜墨如金是也」。

發出來。<sup>156</sup>米芾形容李成的畫“淡墨如夢霧中，石如雲動”，這種“石如雲動”的表現技巧，就是畫山石好像會捲動的雲，後人稱這種技法叫“捲雲皴”。<sup>157</sup>

這幅畫主要描繪遠離鬧市的山野，畫幅正中兩峰前後疊起，山間有兩條瀑布直瀉而下，在山腳匯聚成溪流，近處峰丘上建有寺塔樓閣，兩旁亦有丘陵山石映襯，溪岸橋樑相連，山麓水濱布置有水榭、茅屋、酒肆、旅舍，其間點綴閒適的幽人、及在趕路的旅人等，具有濃郁的生活氣息；全景景色清幽，氣勢壯偉，以直筆皴出山石結構形貌。<sup>158</sup>

從這幅畫裡面我們可知構成水墨畫最主要三個關鍵因素是山、水、和樹。史作禔：「所謂三元式繪畫者即“山一元，水一元，樹一元”」。<sup>159</sup>中國水墨中除了“山”和“水”的表達之外，樹木的表達也是重點之一，這三者之間，能夠互相保持平衡，使人在這個畫面裡面不會有壓力。<sup>160</sup>李成在中國山水畫中，加入“樹”的因素形成了完整的中國繪畫因素。<sup>161</sup>那為什麼“樹”在中國山水畫裡面有其意義？因為中國的“山”是水墨畫裡面是直軸式象徵之物，那“樹”也算是直上直下直軸式的上揚之物，“樹”在山水中不是點綴的地位。<sup>162</sup>

如果在欣賞〈晴巒蕭寺圖軸〉不能用虛靜的心來觀照，便不能體會描繪遠離鬧市的山野之美，所以莊子將“美”表現在日常生活中，經由精神的凝聚實際體悟而達到人物交融的境界，並且將虛靜心落實在生活裡使生活變得活潑藝術化，則

---

<sup>156</sup> 此觀點見王璜生、胡光華：《中國畫藝術專史—山水卷》，頁 167-168。「擅長於表現“風雨晦明煙雲雪霧之狀”，力求描繪出季節、氣候、時序等的變化與特徵。如“煙雲變換”、“煙嵐浮動”、“煙霞嵐霧”，表現了自然的豐富變化和人心情的變化。“心術之變化，有時出則托於畫以寄其放，故云煙風雨雷霆變怪亦隨以至”（《廣州畫跋》卷六《書李成畫後》）」。

<sup>157</sup> 此觀點見王璜生、胡光華：《中國畫藝術專史—山水卷》，頁 165。

<sup>158</sup> 此觀點見蒲松年：《中國藝術史》，台北：聯經出版社，2006 年 10 月出版，頁 97。

<sup>159</sup> 史作禔：《水墨十講：哲學觀畫》，台北：典藏藝術家庭有限公司，2007 年 12 月出版，頁 45。

<sup>160</sup> 此觀點見史作禔：《水墨十講：哲學觀畫》，頁 45—46。「此三者之間，以一種極其純樸、安詳、簡約而均衡的方式，互為依存，常相貫通，乃成一充分平和典雅之畫風，人於其間都可以平和而幽雅地生活」。

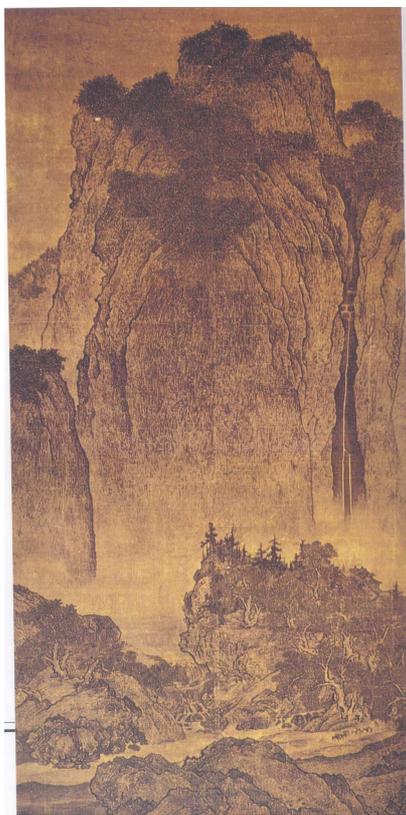
<sup>161</sup> 此觀點見史作禔：《水墨十講：哲學觀畫》，頁 41。「中國繪畫既然要在水墨，那就不再是色彩處理的問題。在於結構(形式)加色彩(情感)，那麼，相對於此而言，如中國沒有純形式表達的問題，在“山”“水”之間，要加入什麼因素才是完整的中國繪畫呢？此亦非他，即“樹”的問題，其中最重要的人物有二：一在李成；二在倪瓚」。

<sup>162</sup> 此觀點見史作禔：《水墨十講：哲學觀畫》，頁 42。

看待一切事物顯得無處不美。<sup>163</sup>〈人間世〉云：

聞以有翼飛者矣，未聞以無翼飛者也；聞以有知知者矣，未聞以無知知者也。  
瞻彼闕者，虛室生白，吉祥止止。夫且不止，是之謂坐馳。<sup>164</sup>

“有知知”靠著自己已經知道的知識而去探討事物；“無知知”主要就是去除原先就有經驗的知識，在欣賞一幅山水畫作品時，不能用自己的知識和情感經驗當作準則，必須以逍遙無待之心，欣賞一幅畫所要傳達之意境，藉由欣賞的畫作，使心達到精神的自由，並且使之自由解放，而能看到事物真實的面向或所要傳達的意義，也就是莊子的“遊”。“吉祥止止”指如能把萬物都看做空虛，就能使自己心地空虛；心地能空虛，人自然光明受福了。“有知知”同於“聽之以心”的“心知”，“無知知”是“聽之以氣”的“心齋”，虛室生白就是虛而待物，吉祥止止就是同於大道，人間的美好止於無翼飛無知知的止，止水能止眾物來止，虛室無心能引眾人來止，這就是道家的虛靜觀照，無為而無不為的實現萬物的美好。<sup>165</sup>



圖六：〈谿山行旅圖〉，作者：北宋范寬（約 967-1027），絹本設色，縱 206.3 公分，橫 103.3 公分，台北故宮博物院藏。

范寬〈谿山行旅圖〉為中古流傳下來的極為珍稀的山水精品中的典範之作，以巨幅的立軸形式畫出北方山野巨峰矗立的壯觀景色，首先映入眼簾的是畫面正中的高山峻嶺，頂天立地，占畫面三分之二以上，在煙雲中湧現；山頂布有密林，山間瀑布如一條白鍊直瀉而下，具有逼人的氣勢；畫面近處，兀突大石組成的兩個山丘分布左右，其間流淌著由瀑布流全匯成的溪水，其上連以木

<sup>163</sup> 此觀點見曾孟珠：〈莊子逍遙無待的生活美學〉，頁 50。

<sup>164</sup> 葉玉麟：《莊子新釋》，頁 51。

<sup>165</sup> 此觀點見曾孟珠：〈莊子逍遙無待的生活美學〉，頁 50。

橋；右方山丘上建有廟宇，一條山路縱貫於畫面下方，驢騾載運的馱隊正在山路上緩慢行進；左邊山崗上還有人挑擔疾行。溪水聲和驢蹄聲渲染了山區的寂靜和清幽。<sup>166</sup>

觀范寬此幅畫作，我們可以感覺到此幅作品有雄偉的美感，突兀雄壯的主峰拔地而起，壁立千仞，我們看到圖中雄偉的山峰，會有一種很厚重的感覺，主要是因為用筆剛勁方硬，短小密集的皴擦，再附以沉著結實的渲染，刻劃出巨峰石骨的質感；山頂佈滿一叢一叢的密林，顯得十分朝氣蓬勃；墨黑的山間飛泉像線一樣，與厚實的山石形成強烈的對比，使畫面從雄偉中帶有律動，而范寬更把細緻的部分畫出，前景的雜樹林生意盎然，急流奔湍，還可以看到路上有行車匆匆。<sup>167</sup>所以郭熙指出：「真山水之川谷，遠望之以其勢，近看之以取其質」。<sup>168</sup>這句話主要是說明：山水要把畫出雄偉的姿態給畫出，也就是所謂的“勢”，一些細微美感部份，也就是“質”則必須要在雄偉中才能襯托出來。從這幅畫作裡面我們感受到這幅畫不只是只有巨峰的雄偉，范寬在處理畫面時最精細的行人匆匆及前景綠樹生氣蓬勃都表現出來。因此徐復觀先生指出：「在山水畫的取材觀照中，取其勢有其決定的重要性」。<sup>169</sup>因為山水畫裡因為遠望的關係，才能取其“勢”，也才能見到高山的雄偉，這裡的遠望主要是指登高俯瞰情形的遠望，而非地平線的遠望。因為只有透過這種方式，才能開闊旅遊者的胸懷。

陳士誠在課堂上指出：一般人在現實生活中，如果在巨峰下行走，常會覺得有壓迫感，因為會感覺到山峰的巨石，壓在自己的身上，會有喘不過氣的感覺。可是范寬的表現這幅畫時，山下的人、馬行走，反而沒有給人這種壓迫感的感覺，他的畫法裡面，把人和馬在大自然下行走，和諧的在這幅畫理面表現出來，反而給人一種輕鬆自在的感覺。為什麼范寬會有這種表現方法呢？這跟范寬在畫這幅畫的心境有很大的關係，因為他認為人在山林中行走，人應該要忘記外在環境的

<sup>166</sup> 此觀點見蒲松年：《中國藝術史》，台北：聯經出版社，2006年10月出版，頁98-99。

<sup>167</sup> 此觀點見王璜生、胡光華：《中國畫藝術專史—山水卷》，頁160。

<sup>168</sup> 徐復觀：《中國藝術精神》，頁341。

<sup>169</sup> 徐復觀：《中國藝術精神》，頁341。

局限，精神應該要得到解放，而不應該有那種受到外在環境影響的苦悶感覺，所以人即使在如此巨峰下行走，仍然應該是快樂的心境。所以徐復觀指出：

藝術精神是什麼？莊子只是順著再大動亂時代人生所受的桎梏、倒懸一樣的痛苦中，要求得到自由解放；而這種自由解放，不可能求之於現世。也不能如宗教家的廉價地構想，求之餘天上，未來；而只是求之於自己的內心。<sup>170</sup>

因為精神的自由解放，所以在畫畫的時候，比較不會被畫中所畫的主觀環境所限制，反而可以讓作畫者在想像力有比較貼近，讓圖畫中人、事、物的安排，比較偏於作者所想要表達的理想境界。

另外我們可以知道范寬的作品的藝術特點是：氣象雄強深厚，氣魄沉雄驚絕，結構張強堅實，筆墨厚重偏莽，形象豐滿而富有生機和擴張力。<sup>171</sup>范寬這種大氣磅礴、沉雄飽滿的質感和體量感，以及富戲劇張力的風格特點，正式體現山水畫發展到北宋所具有的最突出美學意義。<sup>172</sup>

從范寬的〈谿山行旅圖〉中，我們知道畫家所表達“身遊”所經歷的美景，畫面雖然留有一部分的空白，但是也不會破壞美感的平衡，而是將“身遊”所體驗到的人與大自然間的親密關係真正的呈現在畫面之，且不會拘泥於固定的視覺角度或近大遠小這類的視覺道理，他們更不會為了呈現一個寫實的視覺畫面而精打細算，正如莊子在〈大宗師〉所說：「墮肢體，黜聰明，離形去知，同於大通，此謂坐忘」。<sup>173</sup>的意涵一致的，當達到莊子所說的“黜聰明”這時，他們所呈現出來的空間畫面，就成為一種動態的、且富有中國山水哲理的宇宙開放空間，此外要使萬物“各復其根”，自然的流露出道家“渾渾沌沌”(渾然不用心機)、“莫然無

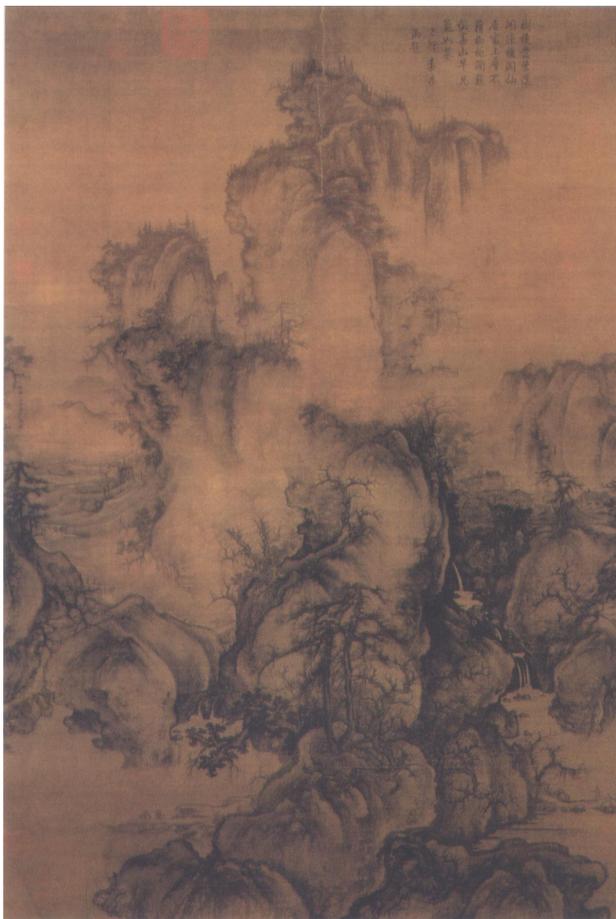
<sup>170</sup> 徐復觀：《中國藝術精神》，頁 61。

<sup>171</sup> 此觀點見王璜生、胡光華：《中國畫藝術專史—山水卷》，頁 163。

<sup>172</sup> 此觀點見王朝聞主編：《中國美術史·宋代卷上》，山東：齊魯出版社，2000 年出版，頁 174-175。「具體而論，其構景多以崇偉的巨峰為主體，“四面峻厚”鐵一般的線條，均直方硬；其皴法以點子攢簇而成，如雨點一樣密集，一般成為“雨點皴”，雨點皴中還夾雜一些短條子，猶如冰雹夾雨，再用墨反覆渲染，蒼蒼茫茫，把山的質感、量感、凝重感表現得淋漓盡致，猶如生鐵鑄成。山頭喜作密林，墨沉沉的一片，更增加畫面的重量。高山壓頂，撲面而來，令人有窒息般的敬畏感。……范寬又注重留白的瀑布、溪澗作為畫面的通靈點睛之筆，“水若有聲”，將人從窒息的敬畏中喚醒過來」。

<sup>173</sup> 葉玉麟：《莊子新釋》，頁 97。

魂”(無所計較)的情懷，使畫面的呈現不拘泥於透視法的嚴格計算，進而達到自由動態的有機結構，那便是藝術家在與山水之間往復不已的存有運動中，將其真實的存有體驗通過畫面呈現出來，這便是我們所說真正的“遊”，一種在天地之間“俯仰自得，遊心太玄”(嵇康)的“遊”。<sup>174</sup>



圖七：〈早春圖〉，作者：北宋郭熙(1000-1087)，絹本水墨設色，縱 158.3 公分，橫 198.1 公分，台北故宮博物院藏。

〈早春圖〉畫於宋神宗熙寧五年，為一雙拼絹聯成的巨幅全景式山水畫，以雄健的用筆和層次豐富的墨法畫出冬去春來大地復甦的山野景色；雄偉的山巒畫於畫幅正中，迷濛的晨霧籠罩繚繞，更顯出山之高峻；山谷中有巍峨的殿閣梵宇，老松矗立，溪谷幽深，景物富有豐富的變化；畫中沒有桃紅柳綠，但河水開始融化解凍，

山泉流淌，點綴著行人及船夫等，散發著萬物復甦的朝氣；畫側有“早春王子年郭熙筆”小楷款識，並鈐有印章，是絕對可靠的傳世名作。<sup>175</sup>

這幅畫是郭熙創作成熟時期的作品；峰巒秀起，回溪斷崖，雲煙變滅，千態萬狀，山川正從冬眠中甦醒，寒冬殘留的慘淡枯寂正轉向勃發的生機，蟹爪枝作出的枯樹在這裡即將萌生新葉，卷雲皴已經近乎誇張，石形有如腫脹，畫面中的一切似乎都處於蒸騰上升中，生動的表現了北方土質山區春回大地、萬物復甦的情態；郭熙擅用墨濕勾淡染，淋漓濕潤，以描繪煙嵐輕發、山光浮動的現象，成

<sup>174</sup> 何佳瑞：〈中國山水畫的空間表現與海德格此有空間性的對照〉《哲學與文化》，第 35 卷第 7 期，台北：輔仁大學，2008 年 7 月出版，頁 80-94。

<sup>175</sup> 此觀點見蒲松年：《中國藝術史》，頁 102。

功的表現了山水畫中的氣候特徵。<sup>176</sup>

“早春”的題目是郭熙自訂的，季節時序的特徵變化以及這些變化對人的生活和心理產生的變化，可以說是郭熙山水畫的一大特色，這一特色也是從李成那裡繼承而來，又得到發展和強化；在他的《林泉高致》中也可以見到他對這方面的留意和強調，如上文所強調“春山淡冶而笑，夏山蒼翠而欲滴，秋山明鏡而如妝，冬山慘淡而如睡”〈早春圖〉的精采之處在於郭熙細膩微妙的表現萬物復甦、山澗潺潺，微風拂動，輕嵐叢聚，富於生機初春景象；法國十七世紀著名的文藝理論加拉辛在評論古希臘雕塑《拉奧孔》時曾說了一句名言，認為好的古典雕塑在表現了“關鍵性的瞬間”，郭熙的山水畫可以說也是很好的把握及描繪山川時序變化的“關鍵性的瞬間”。<sup>177</sup>

郭熙在《林泉高致》一書反映作者重要的繪畫思想，郭熙在論及山水創作時，特別強調必須透過自然的觀察及內心的感受後，再以“意”來表現自然。徐復觀認為：

藝術家在修養的過程中，一定會伸展向自然，由對自然的把握而賦與自然以新生命，同時即擴大自己的生命，使主觀與客觀在融合中同時得到昇華。於是對自然的深入，即成為修養的另一面。<sup>178</sup>

他認為人之所以喜歡山水，是因為人們可以從其中擺脫世俗喧囂的煩擾，並獲得夢寐以求的“林泉之志”和“煙霞之侶”。因此山水畫的創作者必須有“林泉之心”，真正進入山水之中；並且取其所要表達的意含，透過大自然的事物，融入畫家和人的主觀情思。<sup>179</sup>他認為只是靠著技術，所畫出來的東西只是死山死水，若能把所看到的山水，和精神融入並加以把這種意境表達出來，才是生命的整體的最好方式。<sup>180</sup>這就是徐復觀所說：

<sup>176</sup> 此觀點見薛永年主編：《中國繪畫欣賞》，台北：五南圖書出版公司，2002年8月出版，頁226。

<sup>177</sup> 此觀點見王璜生、胡光華：《中國畫藝術專史—山水卷》，頁173。

<sup>178</sup> 徐復觀：《中國藝術精神》，頁332。

<sup>179</sup> 此觀點見徐復觀：《中國藝術精神》，頁332。

<sup>180</sup> 此觀點見徐復觀：《中國藝術精神》，頁338。徐復觀：「僅靠外在地、技巧地安排，易流於機械地排列，依然不易有生命整體的感覺，這便成為死山死水，而不能成為活山活水。所以在根

先有內在精神的修養，然後能對山水作美地觀照，在第一自然中，洞見第二自然。在第一自然中洞見第二自然，然後能擴充內在的精神，並使其能因自然的形相而具體化、明淨化。<sup>181</sup>



圖八：〈幽谷圖〉，作者：北宋郭熙(1000-1087)，絹本水墨設色，縱 167.7 公分，橫 53.6 公分，上海博物館藏。

〈幽谷圖〉是一幅窄長的立軸，畫上覆雪的山石層疊險峻，山岩間生長著數株寒樹，枝幹勁健，散發著頑強的生命力，清冽的山泉在岩石間涓涓流下，使沉睡的景色增添生氣；全畫多用淡墨，陰霾的天空亦以淡墨染就，唯寒樹用重墨寫出，十分醒目。<sup>182</sup>遠處峰巒上樹叢簇簇，灰沉沉的天空襯托出一片冬天剛過，春寒料峭的氣象；整幅作品構圖富於新意，意象獨特，給人以豐富的聯想和微妙的感受。<sup>183</sup>

從〈早春圖〉及〈幽谷圖〉中，我們發現郭熙精確的把畫裡面細微的部分表達出來，故我們可知畫家對於物體的精確描寫是不可避免的過程，人的心理意識原本就有與生俱來的藝術精神，如〈逍遙遊〉以獨一實相相遊於眾多表象中，使生命全轉化為曼妙生動的

的大自由，如此從生命的有限到無限，轉有待之境到無待之境，並且流露出真性

---

源上還要先有一段觀照純熟的工夫。所謂純熟，是把所觀照的山水，融入於精神之中而加以醞釀，加以鎔鑄。各部分在醞釀、鎔鑄中自然成為生命的整體」。

<sup>181</sup> 徐復觀：《中國藝術精神》，頁 349。

<sup>182</sup> 此觀點見蒲松年：《中國藝術史》，頁 103。

<sup>183</sup> 此觀點見王璜生、胡光華：《中國畫藝術專史—山水卷》，頁 174。

情，而一切生命的對立終歸和諧統一，若藝術者將意念之實相特質融於畫作中，觀賞者可透過畫作外的表象，感受到藝術家的內心世界及生活藝術性格，所謂“畫如其人”，莊子靠虛靜工夫，極力在人的語言儀態之美轉換成形神和一的風姿神貌，這種神形相融的韻味，在山水畫中表現出來就是氣韻和神韻。<sup>184</sup>

因此張大千說：

作畫，首先要了解物理，體會物情，觀察物態。無論畫什麼，總不出這三個原則。瞭解這三點後，畫出的畫才能形態逼真，神韻生動躍然紙上。<sup>185</sup>

中國山水畫的氣韻是藝術家以自身的“心齋”、“坐忘”修養，精神專一貫注在一筆一畫之間出神入化，將自己豐富的生命在美地藝術主體下照射出山水神韻和氣韻，此種心靈的通達和涵養，是莊子所說的虛靜之心，是“心齋”或“虛己”又是依止與“道”者，也是藝術作品中的氣韻。<sup>186</sup>



圖九：〈雲橫秀嶺圖〉，作者：元朝高克恭(1248-1310)，絹本設色，縱 182.3 公分，橫 106.7 公分，台北故宮博物院藏。

〈雲橫秀嶺圖〉圖中溪水蜿蜒，坡岸屈曲，岸邊小樹鬱鬱蔥蔥，一直延伸到嶺下，雲煙繚繞瀾漫，將山嶺攔腰折斷。全畫有靜謐的感覺；畫中山水極具江南山水的特點，畫家以凝重的筆法，酣暢的墨色，充分凸顯江南山水潤澤、蔥鬱之處；另一方面畫家在微觀描畫時，注意與自然地理的吻合，如山下溪岸以圓潤的細筆描畫，突顯土質山川的

<sup>184</sup> 此觀點見曾孟珠：〈莊子逍遙無待的生活美學〉，頁 71。

<sup>185</sup> 周積寅、史金城編：《進現代畫中國畫大師談藝錄》，吉林：吉林美術出版社，1998 年出版，頁 241

<sup>186</sup> 此觀點見曾孟珠：〈莊子逍遙無待的生活美學〉，頁 71。

特點，峰巒用線條披麻皴出，以青綠橫點，加之渾圓的山頭，讓人一望便知是江南山水；在布局經營中，畫家以中央聳立的峰巒為中心，不偏不倚，渾然緊湊；此外高克恭也擷取畫家米芾雲山“於虛中取氣”的長處，煙雲中虛中求實，峰巒、樹木於實中求虛，成功了運用了虛實相生的原則。<sup>187</sup>

高克恭藝術創作的主要原因是他對自然山水的由衷熱愛，在高氏遺存的詩歌作品中，幾乎也全都是吟詠山水之作；〈雲橫秀嶺圖〉所表現出的意境，圖中除峰巒、樹木、溪流，只有一座茅亭靜靜地隱於溪邊林下，畫面裡沒有一個人物，繚繞的雲煙只是增加空靈的氛圍。這就是畫家為求得“世慮冰釋”的意義所在。<sup>188</sup>



圖十：〈春山欲雨圖〉，作者：元朝高克恭，絹本設色，上海博物館藏。

高克恭初期全法米芾及米友仁一派，但秀潤有餘，而頗乏筆力，因為宋代米芾的筆法突出了江南山水的特點，但因為過份強調作者的主體意識，注重突出煙霞變化的

空濛感，常常是天真煥發，滿紙淋漓，但卻難以渾厚；於是他後來擷取了米氏雲山在表現南方山水中的長處，又融入李成堅實的山水結構，借鑒董源的披麻皴法，以短線作皴，使山水具有真實渾厚的感覺。體現這一變化的除〈雲橫秀嶺圖〉，還有晚年創作的〈春山欲雨圖〉。<sup>189</sup>

這幅畫繼承了米家山水中運筆自然、流暢的特點，以淋漓墨點加水墨烘染來突出山雨欲來的景物，但又不同於米氏雲山的滿幅朦朧，“寫”中有“畫”，虛實結

<sup>187</sup> 此觀點見蒲松年：《中國藝術史》，頁 146。

<sup>188</sup> 此觀點見蒲松年：《中國藝術史》，頁 146。

<sup>189</sup> 此觀點見蒲松年：《中國藝術史》，頁 146-147。

合，畫面兼具空濛和渾厚的藝術特點；在構圖上，高克恭成熟期的作品和米芾還有米友仁的山水畫有很大的不同，二米是峰巒縱橫，一氣鋪開，高則是立定核心，緊湊經營，使畫面更具一種內斂、理性的精神。<sup>190</sup>

從高克恭山水畫中，我們發現山水畫常會用一些線條皴法及筆法的技巧來表現所要傳達的意境。技法的表現在莊子思想美學中有何關係？我們可以從《莊子》的〈庖丁解牛〉中發現其中的端倪，〈庖丁解牛〉的“牛”用來比喻外在混濁的世間，另一方面也比喻內在的世界。“解牛”就是我們用精神的刀遊刃於內外的世界，不為外物所困惑，不受慾念所宰制；一般技藝好的廚師，每隔一陣子就得換刀；庖丁的刀是“無厚”，薄到幾乎沒有厚度，“遊刃”是刀刃入於空隙沒有任何的阻礙。“遊”就好像〈逍遙遊〉的意旨，而刀刃遊於牛體正是象徵了“道”的精神性，自在逍遙於人間世，這些說明技術正是通往藝術的途徑，如果沒有高超的技術與經驗的累積，根本無法從感官經驗中領會物的道理，進而提升“美”的意象，轉化為“道”的體悟；對於“庖丁解牛”的主、客體間的關係，主體與客體相互對立轉化為物我合一，從而形成情景交融、心物統一的審美意象。<sup>191</sup>

---

<sup>190</sup> 此觀點見蒲松年：《中國藝術史》，頁 147。

<sup>191</sup> 此觀點見謝明真：〈莊子美育思想的探究〉，嘉義：南華大學哲學研究所哲學系碩士論文，2006年 6 月 5 日出版，頁 56。



圖十一：〈漁父圖〉，作者：元朝吳鎮(1280-1354)，絹本墨筆，縱 84.7 公分，橫 29.7 公分，北京故宮博物院藏。

元四家中的吳鎮，擅長水墨山水及梅竹樹石，其山水畫又多點綴一葉扁舟，並題詩其上，名之為〈漁父圖〉；在傳世的漁父圖中有立軸也有橫卷，集中表現他的高尚脫俗志趣和藝術特色。<sup>192</sup>

現存吳鎮在至正二年畫的〈漁父圖〉，是他帶有年款的畫軸中時代較早的一幅；畫出山丘之下的河灣之中有一葉帶蓬小舟，頭戴斗笠的漁翁坐船頭划槳垂釣；河中淺灘及中景岸上都生長著樹木，前後錯落，雖已進入秋季，但仍鬱鬱蔥蔥；溪水曲折流入河中，上端山巒數重浮現於雲際；近、中、遠三層景色和諧自然，充滿著田園情趣。小舟垂釣在畫面上占得位置不大，但頗為醒目。<sup>193</sup>

吳鎮山水畫有一個極為突出特點“雲散天空煙水闊”，也就是充滿江南水鄉味道的閒雲野鶴式情調的闊遠山水：吳鎮的“闊遠山水”不像倪瓚那般“湖水玉汪汪”的開闊、輕闊；且不像兩岸夾一水的闊遠，而是岸外有山，山外有岸，重水重岸式的闊遠山水。<sup>194</sup>

〈漁父圖〉可以感受到“景闊”的畫面；畫面水岸重重，煙波浩渺；如至正二年的〈漁父圖〉：近岸數重，遠岸也數重，其中一片湖水，穿入遠岸，湖水遠去，煙水隨之蒸騰散開，如夢似幻，山水構景闊遠中有深遠、迷遠。<sup>195</sup>這幅畫也可以體會“境闊”的觀念，“境闊”也就是有我之境；境闊之闊，闊在煙水之中，不像倪

<sup>192</sup> 此觀點見蒲松年：《中國藝術史》，頁 150。

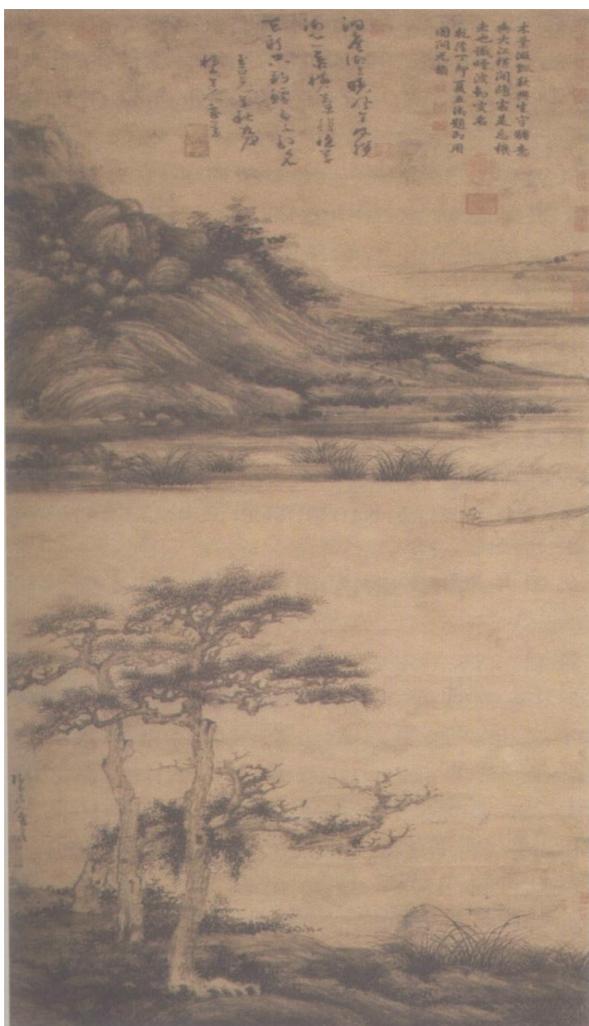
<sup>193</sup> 此觀點見蒲松年：《中國藝術史》，頁 150。

<sup>194</sup> 此觀點見王璜生、胡光華：《中國畫藝術專史—山水卷》，頁 324。

<sup>195</sup> 此觀點見王璜生、胡光華：《中國畫藝術專史—山水卷》，頁 324。

瓚的闊遠山水，不在水中在坡岸，妙在將煙水作為高人隱士的遁跡避俗，逍遙自在，人格高蹈的精神家園，即畫中境界闊，從這幅畫中可見一斑；所以他的闊遠山水，水雖不如倪瓚那樣開闊，卻讓人感到豁然開朗，這就是畫境因為人格放達之闊而闊。<sup>196</sup>

這幅畫最終有“意闊”的意味。也就是“遊戲於萬物之表”。畫有盡而意無窮：例如這幅畫中“漁父”悠閒自得的垂釣，不僅在水面表達廣闊而且也在天空表廣闊，“雲散天空煙水闊”也可為“意闊”作為註腳。<sup>197</sup>



圖十二：〈洞庭漁隱圖〉，作者：元朝吳鎮，紙本墨筆，縱 146 公分，橫 58.6 公分，台北故宮博物院藏。

吳鎮一生畫了不少漁父圖，〈洞庭漁隱圖〉又是另一境界。畫中近處陂陀上有兩棵挺植的老松樹，旁有枯木相襯，相映成趣；隔水遠方小山隆起，一片秋水明淨曠遠，湖中一船飄浮，船上有垂釣的漁翁；畫山坡用董源披麻皴法，行筆蒼勁，加以水墨渲染，又顯得潤澤渾厚。畫上也題寫漁父詞一首：“洞庭湖上曉風生，風攬湖心一葉橫。蘭棹穩，草衣新，只釣鱸魚不釣名”。<sup>198</sup>

吳鎮畫了許多〈漁父圖〉，都有許多不同的漁父形態，有的鼓槳而歌，有的林蔭垂釣，有的船頭小睡，有的呵欠方醒，還有泊舟在山巒後，憑人去想像；人物皆以幾筆勾成，但形神俱足，畫面上大片空白表現汪洋的江水，每段舟船一

<sup>196</sup> 此觀點見王璜生、胡光華：《中國畫藝術專史—山水卷》，頁 325。

<sup>197</sup> 此觀點見王璜生、胡光華：《中國畫藝術專史—山水卷》，頁 326。

<sup>198</sup> 此觀點見蒲松年：《中國藝術史》，頁 150。

側都有漁父詞一首；五代南唐畫家衛賢作〈春江釣叟圖〉，南唐李煜題漁歌詞於上，詩中和圖中的漁父都是隱逸士大夫的化身，他們以舟為家四海飄浮，認為無牽無掛的自由才是快樂。吳鎮的〈漁父圖〉正是從此一形式發展而來。<sup>199</sup>

在水墨畫中的虛境也可以視為實處，而中國所謂“計白當黑”的道理，虛不是削弱，而是力的彰顯，常是畫面的精華處，如憚南田所說：「古人用心在無筆墨處」。<sup>200</sup>所謂“虛實相生，無畫處皆成妙境”以虛實相生、疏密相間、始乃天成也。<sup>201</sup>藝術的境界各有深度和廣度不同，所相同的是心靈得予淨化，能胸襟超乎於宇宙深層，這就是意境。“境生於象外”境是“象外之象”、“景外之景”。<sup>202</sup>

藝術家需要以精熟的技法和思想及高尚的人格。因此主觀的思想和豐富的感情，反覆琢磨加工陶鑄，才能創造出心與神俱會，妙合無間的意境。筆墨的技巧、章法佈局結構可以學得到，而意境、韻味則需要靠著莊子美學思想中的“心齋”和“坐忘”悟出來的。意境不是憑空捏造的，而必須蘊藏在內在的思想感情，結合佈局和藝術技能才能顯現出若隱若現的筆墨，氣韻。“象外之象”的呈現其精神始終保持“物我兩忘”，“凝神遐想”的實現過程，藉以窺見內在心靈反應，化實景為虛境，這就是藝術境界的美。<sup>203</sup>

---

<sup>199</sup> 此觀點見蒲松年：《中國藝術史》，頁 150。

<sup>200</sup> 憚正叔，〈南田論畫〉，轉引沈子丞編《歷代論畫名著彙編》，台北：世界書局，1942 年 9 月出版，頁 329。

<sup>201</sup> 此觀點見曾孟珠：〈莊子逍遙無待的生活美學〉，頁 67。

<sup>202</sup> 葉朗：《中國美學史》，頁 195。

<sup>203</sup> 此觀點見曾孟珠：〈莊子逍遙無待的生活美學〉，頁 68。



圖十三：〈漁莊秋霽圖〉，作者：元朝倪瓚 (1301-1374)，紙本墨筆，縱 96 公分，橫 47 公分，上海博物館藏。

元四家當中，以“第一逸品”著稱的山水畫家是倪瓚，平易簡略構成了倪瓚山水畫“逸品”的藝術風格，其成就在於他“在章法筆法外”獨創出“一木一石，自有千巖萬壑之趣”的闊遠山水；倪瓚常云：“青青翠竹，不外法身；郁郁黃花，總是般若”，參禪入畫不僅是他在畫竹石時的畫外之畫、畫外之意，而且他在山水畫中也妙用了“玄思”與“禪趣”。<sup>204</sup>他成熟時期的作品幾乎不畫點景人物，也幾乎不設色，純用水墨，營造出一個空寂不食人間煙火的境界。<sup>205</sup>

〈漁莊秋霽圖〉的意境極為深幽遠奧，水平線抬得更高，湖面看起來更加浩渺空闊，近景坡岸上挺立著雜樹五棵，瘦弱而枯硬，臨水餐風，一片傲骨錚錚的樣子；遠景遙岑淺灘數重，低平而橫迤，畫境極為平淡蕭條曠遠，這種以近景簡小的坡岸上植五六株瘦骨嶙峋的樹木，隔水遙對遠岸淺灘低岫的闊遠法構圖，景少而意長。值得注意的是此畫用筆渴而淡，似潤而蒼，尤其是近岸坡石成以成疊糕方形，作折帶皴法，稍加淡墨輕染，風骨料峭，筆墨皴法自成一格。<sup>206</sup>

本圖是倪瓚於元至正十五年(1355)流浪太湖時所畫，以淡墨枯筆在立幅近下方畫陂陀上雜樹五株；時值深秋，枝桠稀疏，樹葉多已零落，然高低俯仰頗具姿態變化；畫面中間大片空白表現浩瀚的湖水，遠處水面上有山丘浮現，全畫景物

<sup>204</sup> 此觀點見王璜生、胡光華：《中國畫藝術專史—山水卷》，頁 330。

<sup>205</sup> 此觀點見薛永年主編：《中國繪畫欣賞》，台北：五南圖書出版公司，2002 年 8 月出版，頁 369-370。

<sup>206</sup> 此觀點見王璜生、胡光華：《中國畫藝術專史—山水卷》，頁 331-332。

不多；倪氏以枯筆淡墨畫出山石樹木，特別用橫長的側鋒筆觸畫出近岸坡石荒丘，並略加橫點。這是他常用折帶皴畫法；此幅是倪瓚作品中常見的一河兩岸的三段式構圖，近景坡石寒樹，中景一片湖水，遠方遙山一抹，筆墨枯淡，構圖看似簡單卻意境深遠，畫面充滿荒寒、蕭索、淒涼、心寂的氛圍，正是畫家本身心境的反照，具有鮮明的感情色彩。<sup>207</sup>



圖十四：〈水竹居圖〉，作者：元朝倪瓚，紙本設色，縱 53.5 公分，橫 28.2 公分，北京市文物商店藏。

此圖作於元至正三年(1343)，表現在山麓水濱結茅隱居的意趣；畫上構圖嚴整，近處坡岸上列雜樹五株，以不同方法點葉；樹後山腳下露出茅屋數間，點綴叢竹；隔水坡岸有山巒平林；全畫以披麻皴法，並青綠設色，筆墨渾厚圓潤，與後期常見的枯筆淡墨的畫風迥異；倪瓚畫極少有設色者，亦不鈐印章，此圖賦色鈐印，情調清幽靜謐；此畫作於倪瓚四十三歲，當時他正安居在無錫家中，恰巧朋友來訪，談到搬遷新居的優美環境，因而想像畫成此幅，表現了他早期山水畫的風格；畫上端詩堂上有董其昌題七絕詩一首：“不見倪逾二百年，風流文雅至今傳，東城水居知何處，撫卷令人思惘然”。<sup>208</sup>

倪瓚的畫造景和用筆都很簡單，但筆簡意盡，富於微妙變化，乾而不枯，疏而不空，清而不輕，鬆而不軟，富於形式趣味；倪瓚的畫風剝去了一切可以剝離的外在因素，直接以物寫心，與他的精神氣質結合的最為緊密和純粹，是個人心

<sup>207</sup> 此觀點見蒲松年：《中國藝術史》，頁 154。

<sup>208</sup> 此觀點見蒲松年：《中國藝術史》，頁 155。

理狀態的自然流露，後人想重現他的藝術境界，可以憑附的物質外殼太少，而個人氣質又是不可以重複的，因此後代學倪瓚畫風者很多，卻罕有得其神髓的。<sup>209</sup>

倪瓚的畫風頗具禪意，而禪學的境界有如莊子的化境，莊子的化境是由自化、物化、而至神化；把人和自然合為一體，所顯露出的絕對生命，也就是“共遊同化”的情境。<sup>210</sup>莊周在夢蝴蝶之前，則莊周和蝴蝶分屬兩個個物之存在，不能互通，判然有別，莊子去夢蝴蝶，但其間還必須透過一個夢境，這個夢境的襯托，不但是莊子可以變成蝴蝶，而是在相忘於道術之後，莊子和蝴蝶可以共遊同化；這種共遊同化，正是禪的境界；唯有以這種境界為基礎，才能在自然樸素的畫面上，顯現出本來的面目，也才能擺脫這種軀殼，完全把個體的生命化入絕對生命中，真正逍遙於神化的境界。<sup>211</sup>

禪境的表現在宗白華曾在《中國藝術意境之誕生》中提出：

禪是中國人接觸佛教大乘義後體認到自己心靈的深處，而燦爛地發揮到哲學境界與藝術境界。靜穆的觀照和飛耀的生命構成藝術的兩元，也是構成禪的心靈狀態。<sup>212</sup>

“靜穆的觀照”與“飛耀的生命”，本來是禪理，這裡用來形容藝術創造的心靈狀態，是創造者以最原始的心性去體味、去感受在頓悟狀態之中所得到的意義和價值，必表現在藝術創作上，這就是畫面上產生的意境，意境主要是人的心境，經過自我提煉後對人生的體驗與情感，只有表現出超然物外、是空非空、是有非有的意味，同時又能情景交融的藝術，才是有意境。畫與禪相通，在於它們都需要通過“悟”才能得其妙境。<sup>213</sup>

---

<sup>209</sup> 此觀點見薛永年主編：《中國繪畫欣賞》，頁 370-371。

<sup>210</sup> 此觀點見曾孟珠：〈莊子逍遙無待的生活美學〉，頁 78。

<sup>211</sup> 吳怡：《禪與老莊》，台北：三民書局，1976 年 4 月出版，頁 163-169。

<sup>212</sup> 宗白華：《藝境》，北京：北京大學出版社，1987 年出版，頁 156。

<sup>213</sup> 此觀點見曾孟珠：〈莊子逍遙無待的生活美學〉，頁 80。



圖十五：〈綠蔭長畫圖〉，作者：明朝文徵明 (1470-1599)，紙本水墨，縱 131.5 公分，橫 32 公分，北京博物院藏。

文徵明長於詩文書畫，在花卉、竹石、人物及山水皆有擅長，尤其是以山水畫的藝術的成就最大；由於師學沈周的緣故，文徵明的山水畫也可以分為粗、細，即細文和粗文兩種風格；他的山水畫多寫江南湖山庭園和文人生活，早年畫風細謹，多用偏鋒，中年後開始粗放，晚年漸趨醇正，粗細兼蓄，得意之筆經常以工致勝。<sup>214</sup>

文徵明的山水畫中常穿插文人嘉會作為點景，不止表現景物之美，更是抒發不慕榮華名利的生活態度。<sup>215</sup>上幅〈綠蔭長畫圖〉是文徵明細筆山水畫中的代表作，兼深遠和高遠的技巧，畫中綠蔭下坐二人對話，其上於岩壑中央夾道蜿蜒曲折而通向山深處，夾道兩旁山重巒復，松柏聳立，水自深處流出；文徵明此圖的外輪廓線條略重，他的線條不是剛硬凝渾，而是枯淡溫柔。文徵明在他成熟時期的細筆畫是勁利有力的，且每一筆都是經過高度提煉，細緻謹密，卻更加強調簡練，使線條顯示出書法意味；此圖用筆細謹，樹石穿插勾寫嚴謹，沒有多疑、遲疑，叢雜的用筆自成一種工秀清蒼的風格，這是文徵明細筆畫的突出特徵。<sup>216</sup>

<sup>214</sup> 此觀點見王璜生、胡光華：《中國畫藝術專史—山水卷》，頁 416。

<sup>215</sup> 此觀點見蒲松年：《中國藝術史》，頁 171。

<sup>216</sup> 此觀點見石莉：《中國名畫家全集：文徵明》，台北：藝術家出版社，2004 年 6 月初版，頁 101。

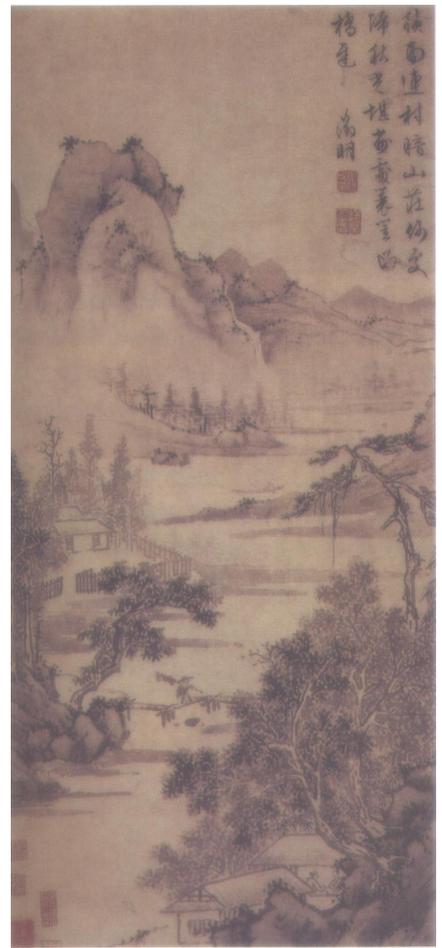


圖十六：〈灌木寒泉圖〉，作者：明朝文徵明，紙本水墨淡設色，美國高居翰藏。

〈灌木寒泉圖〉這幅畫最大的特色，就是一改以前畫樹細利的筆法，而是用粗筆勾寫近景雜木樹枝，再以較粗放的墨點綴寫枯籐樹幹。中景崖壁以側鋒塗抹而成，筆法粗放有致；遠方的山景則用沒骨法成片水墨染出，推開了畫面空間的深度，有近、中、遠景的層次和空間的變化，體現了“粗文”的文靜秀逸簡率的風貌。<sup>217</sup>

圖十七：〈積雨連村圖〉，作者：明朝文徵明，紙本水墨設色，縱 87.9 公分，橫 29.1 公分，美國波士頓美術館藏。

文徵明的“粗文”典型之作應為〈積雨連村圖〉，此圖帶有“粗枝大葉，草草而成”的意味：遠山用筆粗簡，淡墨輕毫，隨意勾寫

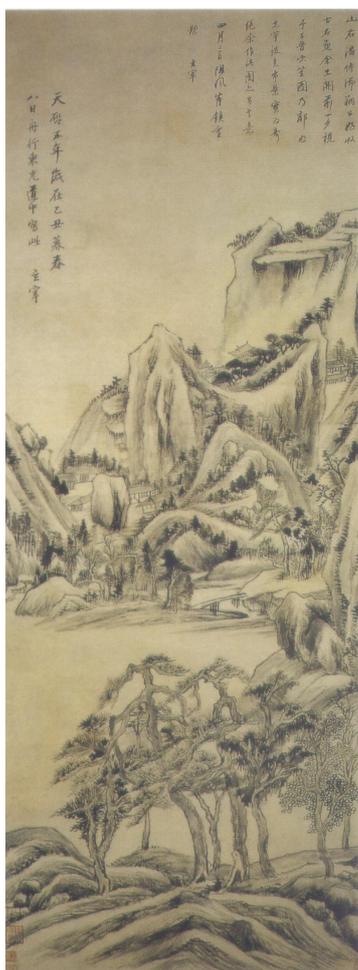


山體瀑布，再略施水墨渲染，稍加濃墨點苔；近景與中景的樹木枝幹與葉，皆粗筆揮灑；文徵明粗筆的山水是相對細筆山水而言，他雖然是粗筆，也是粗中有細，筆法率易中見文秀清雅；文徵明山水畫的風格主要以沈周的細筆山水為基礎，同時參考沈周的粗筆山水而來。<sup>218</sup>

<sup>217</sup> 此觀點見王璜生、胡光華：《中國畫藝術專史—山水卷》，頁 418。

<sup>218</sup> 此觀點見王璜生、胡光華：《中國畫藝術專史—山水卷》，頁 419。

文徵明的用墨是他獨有成就的；中國畫用墨有“潑墨”和“積墨”兩種方式，至元四家的吳鎮擅“潑墨”，黃公望和倪瓚重視“積墨法”，倪瓚還創造出自己的“雲林墨法”；文徵明受倪瓚的影響，用墨發揮了“雲林墨法”的“惜墨如金”的精神，多用中鋒，極少側筆，墨十分乾淡，取得一種簡約、潤澤的效果；另外文徵明還吸取了黃子久的墨法，創造自己的用墨特點，即淡墨和濃墨的運用；畫中皴紋很少，留有大片空白，在極重要的地方略施濃墨，產生黑白對比和版刻中的凹凸效果。通過這種淡墨和這種更淡墨的配置，極濃處的墨產生幽遠感。<sup>219</sup>



圖十八：〈松溪幽勝圖〉，作者：明朝董其昌(1555-1637)，紙本墨筆，縱 134.7 公分，橫 46.6 公分，南京博物院藏。

董其昌的山水畫風格多樣，大致可分為墨筆畫、設色畫和大青綠山水，其中最能代表他作畫面貌的是墨筆畫，這類畫顧名思義，就是主要以水墨入畫，基本不施色彩，在黑與白的方寸世界裡，盡顯董其昌繪畫的才能；董其昌的墨筆畫從風格上來看，與“元四家”中黃公望和吳鎮還要接近些，黃、吳二人的山水畫的長披麻皴被董其昌吸收、消化並加以發展了，所以董其昌的墨筆山水畫中多以長披麻皴出現，再以變化豐富的水墨色塊渲染出一張又一張水墨氤氳的畫面。<sup>220</sup>

董其昌認為想成為藝術家，學習前人的經驗只是第一階段，只有深入大自然中體驗，才可以昇華自己的經驗，達到成為藝術家最終目標。<sup>221</sup>因此徐復觀指出：

<sup>219</sup> 此觀點見石莉：《中國名畫家全集：文徵明》，台北：藝術家出版社，2004 年 6 月初版，頁 103-110。

<sup>220</sup> 此觀點見陳辭：《中國名畫家全集：董其昌》，台北：藝術家出版社，2004 年 5 月初版，頁 75。

<sup>221</sup> 此觀點見陳辭：《中國名畫家全集：董其昌》，頁 69。陳辭：「理論是必須回到實踐中體會、

藝術家的學問，並不以知識的面貌出現，而係以由知識之助所昇華的人格、性情而出現。<sup>222</sup>

以〈松溪幽勝圖〉說明：景色不複雜而以筆墨取勝。此畫在景。物的布置上有突出的樹木山巒，注意老松姿態的變化，用具有書法意味的筆觸畫出，古勁蒼秀；他在畫樹方面很有自己的想法，在《畫禪室隨筆》中，皆顯露自己獨特的見解。<sup>223</sup>隔岸山巒先以筆劃勾出輪廓外形；然後用淡墨表現凹凸明暗，組成奇兀山勢的效果；以墨點出山間雜樹叢林，錯落有致。<sup>224</sup>

從畫中我們可以推敲董其昌論畫的最高標準為“淡”，“質任而自然，是之謂淡”，“淡”就是自然及天真觀念，這種觀念是不用刻意去造作的，是我們平日所必須涵養的。因此徐復觀指出：「淡是出於性情的自然；而性情的自然，又關乎平日之所養」。<sup>225</sup>由“淡”通向“無”皆是老莊哲學中的原則。<sup>226</sup>所以我們也可以從《詒美堂集序》中窺見董式之想法。<sup>227</sup>

這幅畫用淡墨直皴表現山巒的明暗，且用墨色點出山間的林木，這種筆墨的運用技巧主要是：利用墨渲染成深淺的顏色，這種顏色對墨的主色來說，主要是偏淡的顏色，它可以形成了山的陰影明暗，也可以點出林木的茂密陰暗的部分，用這種方法來表現山水畫中的趣味，這種技巧稱為“墨戲”。<sup>228</sup>“墨戲”一詞傳達了

---

昇華的，實踐才是最關鍵、最後的學習，即“行萬里路”回到大自然中，品其真趣，使“自然丘壑內營”。從而寫出“山水之神”這就是超越了古人，達到了藝術更高的境界。

<sup>222</sup> 徐復觀：《中國藝術精神》，頁 414。

<sup>223</sup> 此觀點見陳辭：《中國名畫家全集：董其昌》，頁 69。陳辭：「董其昌對於畫樹，頗有自己的心得。《畫禪室隨筆》中說：“枝故要轉，而枝不可繁。枝頭要斂，不可放。樹頭要放，不可緊”。“畫樹之法，需專以轉折為主，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。枝有四枝，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，皆秘訣也”」。

<sup>224</sup> 此觀點見蒲松年：《中國藝術史》，頁 181。

<sup>225</sup> 徐復觀：《中國藝術精神》，頁 411。

<sup>226</sup> 此觀點見徐復觀：《中國藝術精神》，頁 416。徐復觀：「淡由玄而出，淡是由有限已通往無限的連結點。順乎萬物自然之性，而不加以人工矯飾之力，此之謂淡。因此反能如謝赫稱讚陸探微樣的“窮理盡性”的作品，即是淡的作品，即是由有限以通往無限的作品。由玄所出的淡，應當包羅自然界中一切地形相，並非現於某一形相；尤其是由老莊“虛”、“靜”、“明”之心所觀照的世界，一定是清明澄澈的世界」。

<sup>227</sup> 此觀點見徐復觀：《中國藝術精神》，頁 411。「昔劉紹《人物誌》，以平淡為君德。撰述之家，有潛行眾妙之中、獨立萬物之表者，淡是也。世之作者，極其才情之變，可以無所不能。而大雅平淡，關乎神明。非各自心薄而世俗淺者，終莫能近焉，談何容易？《出師》二表，表裡《伊訓》、《歸去來辭》，羽翼《國風》，此皆無門徑，質任自然，是之謂淡」。

<sup>228</sup> 此觀點見陳辭：《中國名畫家全集：董其昌》，頁 83。陳辭：「董其昌用墨漬出煙雲、樹林，

繪圖時作者所要表達的趣味，這點跟繪畫者的精神自由有關，所以也是莊學中“遊”的精神展現。

另外徐復觀也指出：

董其昌他所標舉的“淡”、“自然”，這些都是從莊學，從魏晉玄學出來的觀念，這也是山水畫得以成立的基本觀念。<sup>229</sup>

所以筆者可以知道山水畫的構畫思想，大部分由莊學所引導出來，其中“淡”和“自然”的觀念，也是山水畫作者所要表達意境的部分之精華所在。



圖十九：〈西陵峽〉，作者：傅抱石 (1904-1965)，紙本水墨設色，縱 74.4 公分，橫 107.5 公分，1960 年，中國美術館藏。

傅抱石認為中國山水畫更重主觀思維對客觀景物的認識和反映後，強調作者思想和感情的表達。在古人中鋒、側鋒用筆基礎上，他創造出如散鋒開花般的“抱石皴”，使中國的筆墨潛能得到發揮，同時開創出中國畫嶄新意境。<sup>230</sup>“抱石皴”體現在他的山水畫中，具有生動靈活、天放自然的筆墨韻味和熱情奔放、氣勢渾茫的獨特畫風。

〈西陵峽〉圖中，傅抱石用雄建粗壯的筆墨上下揮灑，但並不像年輕時感情如脫韁野馬一樣不可控制；他既奔放而又有時控制住，既認真又率意，故用筆既

---

技法純熟，墨色鮮潤，以疏曠之筆，繪出淡遠之景，具自家風格。董其昌稱之為“墨戲”。

<sup>229</sup> 徐復觀：《中國藝術精神》，頁 417。

<sup>230</sup> 此觀點見蒲松年：《中國藝術史》，頁 264。

有激情又有法度；在雄壯的豎皴中又略加一些細小的橫皴，筆的乾枯濃淡也都既見統一又見變化。這種皴法也就是上述所提的“抱石皴”。<sup>231</sup>

〈西陵峽〉是畫家 60 年代出壯遊的成果。作品擺脫對自然細節的如實描繪，重視大型節奏的把握，通過熱情奔放、酣暢淋漓的筆墨，大膽落筆，細心收拾，突出對西陵峽雄顯氣勢的渲染，縱情揮掃、充滿激情的筆觸，如傾如瀉，給人以視覺上的衝擊，表現出山河渾茫厚重的整體意境，靈動的筆墨中顯現畫家全情投入的主觀情緒；畫面中的航標和汽艇，又顯示著於粗放中見精微的獨特處理，看似隨意的筆墨，實則在畫家內心醞釀已久；飽滿的構圖，簡潔的筆墨，將不見峰頂山河雄偉之姿引向畫外，所塑造的正是傅抱石所推崇的“淡而有味，湛而彌深”的美學意境。<sup>232</sup>

這幅畫表現中國山水畫思想隨著筆墨的行筆運轉，內心的體悟在微妙的構思中進入自由自在無為的境界，我們可從〈養生主〉這個篇章中，看出莊子美學中所要傳達的美學意涵。

〈養生主〉言：

彼節者有閒，而刀刃者無厚，以無厚入有閒，恢恢乎其於游刃，必有餘地矣。  
233

這句話是說明庖丁解牛順著牛體的自然結構，刀刃遊於牛體，技藝純熟，鋒芒不外露，人人無掉心之執著的自我解消，讓自身的刀身無厚，作畫也是同樣的道裡，若是能讓筆墨隨著內心的體悟純熟的運轉，則心手相應，筆墨飄逸，從容不迫，自然顯現出優遊自得的藝術精神。<sup>234</sup>

---

<sup>231</sup> 此觀點見陳傳席：《中國名畫家全集：傅抱石》，台北：藝術家出版社，2001年5月初版，頁79-80。

<sup>232</sup> 此觀點見蒲松年：《中國藝術史》，頁265。

<sup>233</sup> 葉玉麟：《莊子新釋》，頁41。

<sup>234</sup> 此觀點見曾孟珠：〈莊子逍遙無待的生活美學〉，頁51。

## 4. 莊子的美學思想與中國山水畫之間的關係

### 4.1. 前言

筆者在第三章中已經把莊子的美學思想，放在圖裡面做解說，現在筆者在第四章裡，把莊子的美學抽離出來做分析。

從中國繪畫的發展的脈絡看，中國繪畫早期以線描為主，後隨佛教東傳而有立體明暗的表現方式。“唐代畫家應用渲淡暈染以別凹凸法，使中國繪畫由平面化轉變成體量化”，“實的體量化在北宋得到最高的發展，注重審美意象的視覺效用”<sup>235</sup>南宋時把質實堅重的體量感改造為空靈飄逸的體量感，強調審美意趣的“沖融平淡”，而元明畫家力求追尋變實為虛，走向虛的淡泊發展，民國以後中國繪畫更融入西方繪畫的美學思潮，增加寫實造形的能力，強化色彩的應用。<sup>236</sup>

中國畫家在無筆墨處最能表現出自己用心的所在，因為無筆墨處的虛幻靈動中，體會萬物豐富生命內涵。在許多畫家的眼中，畫境即是道的“虛境”，兩者無二無別，大自然萬物中的一草一木，錦繡山河，這些都是實境；“因心造境，以手運心，此虛境也”。或實或虛，或有或無，可以從筆墨處看出畫家想要表現的巧思，其間山水風景，於天地自然之外，另構成一種妙境。的確作為美學概念的意境，並不僅是實際存有的物境，而是在萬物的審美觀照中，用心去觀賞景物，以心照心，以心照境，從自我心境中產生一種心有領悟美好的境界，因此真正的藝術家是不滿足於具體的刻畫，他們一方面向主觀的自我心靈投射，另一方面又向客觀的無窮宇宙延伸，主觀世界和客觀世界結合，虛實、有無的渾然一體的意境，就是藝術家們感通自然變化的無窮神韻，也就是自由靈魂所凝成的藝術結晶。

237

筆者亦從莊子對於感官知覺能力之限制的認識，來探討對自然宇宙的感知體

<sup>235</sup> 此觀點見賈方舟：《賈又福畫語錄》，台北：雄獅圖書，1988年出版，頁153。

<sup>236</sup> 此觀點見謝明真：〈莊子美育思想之研究〉，頁77。

<sup>237</sup> 此觀點見謝明真：〈莊子美育思想之研究〉，頁78-80。

悟自然造化的意境。<sup>238</sup>莊子認為人類後天感官作用有限，無法使人認識到所謂實際存在的內涵，而且也會帶來種種嚴重的問題，想要改變此困境，就只有改變人類後天感官知覺領悟方式做起。在莊子的工夫理論中，比如我們的眼睛和耳朵都相當習慣接受外在事物給我們的訊息、刺激，不去用心領會，但莊子卻要人反其道而行，如：〈庖丁解牛〉的故事中，從“方今之時，臣以神遇而不以目視，官知止而神欲行”，“依乎天理”、“因其固然”，超越了技術的層次，使得解牛已非官能知覺的問題，而是精神層次的問題了，並且將心與物的對立化消，而達到精神的自由。另外藉由“心齋”和“坐忘”的修養工夫，就是要徹底排除利害的觀念，不僅要“離形”、“墮肢體”，而且要“去知”、“黜聰明”，要“外於心知”，擺脫欲望和物象的迷惑，超越實用的功利目的，從而能實現對“道”的觀照，達到藝術的境界，也就是高度自由的境界。

中國山水畫是中國文化的心靈活動特徵，不只反映出更個時代不同的審美觀念，且能忠實的反應出繪畫者的認知、情意和技能的情境，反是成功的作品背後，必定隱含作者的豐富的生命經驗與社會認知體認；筆者可以從莊子思想陳述道家的美學，如透過莊子思想中“無用”及和“有用”的觀念，來對比逍遙遊，透過“遊”這個觀念，使得自己的內心虛靜，回歸到自我的真實；並且用“遊”這個方法，使得藝術家對事物的感覺可以提升上去，而達到物我兩忘，主體和客體的感覺融合為一，在不知有物，不知有我的狀態中，來達到美的觀照的虛靜心，在繪畫中透過作者的修為涵養和線條的明暗變化還有色彩的描繪，來達到精神上自由解放的境界。

#### 4.2. 莊子美學的創造論

“技術”對於莊子而言不是單純技能問題，不光只是以實用為目的工具性質，如庖丁解牛的“技”以經到出神入化的境界，但莊子語意在傳達超越的可能性，而

---

<sup>238</sup> 此觀點見謝明真：〈莊子美育思想之研究〉，頁 80。

達到“道”的境界<sup>239</sup>。所以徐復觀認為：「庖丁並不是在技外見道，而是在技之中見道」。<sup>240</sup>

《莊子》〈養生主〉：

庖丁為文惠君解牛，手之所觸，肩之所倚，足之所履，膝之所踣，砉然騞然，奏刀騞然，莫不中音，合於桑林之舞，乃中經首之會。文惠君曰：「譔！善哉！技蓋至此乎？」庖丁釋刀對曰：「臣之所好者道也，進乎技矣。始臣之解牛之時，所見無非全牛者。三年之後，未嘗見全牛也。方今之時，臣以神遇而不以目視，官知止而神欲行。依乎天理……動刀甚微，謦然已解，牛不知其死也，如土委地。提刀而立，為之四顧，為之躊躇滿志，善刀而藏之。」<sup>241</sup>

上段文字強調“道”與“技”的關係，庖丁所好的是“道”，而“道”比“技”更進了一層；由此可知道與技密切關聯著，庖丁並不是在技外見道，而在技之中見道。就純藝術意味而言，只須計較其實用上的效果。<sup>242</sup>如其中所說“砉然騞然，奏刀騞然，莫不中音，合於桑林之舞，乃中經首之會”這句話主要在形容庖丁宰牛時，用手按者，用肩膀靠著，用腳踏牢，用膝蓋抵住，切開牛的皮和骨，聲音很響亮；他運刀解牛的聲音，沒有不合拍子的；姿態跟跳《桑林》舞一樣優美，聲音跟演奏《經首》的節奏相同。因此徐復觀認為：

一個人從純技術上所得的享受，乃是由技術所換來的物質性的享受，並不在技術的本身。莊子所想像出來的庖丁，他解牛的特色，乃在“莫不中音，合於桑林之舞，乃中經首之會”，這不是技術自身所需要的效用，而是由技術所成就的藝術性效用。<sup>243</sup>

庖丁解牛主要可從三個階段探討：一、剛開始“所見無非全牛者”，意思是說，剛開始在殺牛的時候，跟一般殺牛的屠夫技術沒有什麼分別，所看見的不過是一隻完整的牛。二、進入了技術高超的階段。他說：三年之後，則“未嘗見全牛者

<sup>239</sup> 此觀點見謝明真：〈莊子美育思想之研究〉，頁 54。

<sup>240</sup> 徐復觀：《中國藝術精神》，頁 52。

<sup>241</sup> 徐復觀：《中國藝術精神》，頁 52。

<sup>242</sup> 此觀點見徐復觀：《中國藝術精神》，頁 52。

<sup>243</sup> 徐復觀：《中國藝術精神》，頁 52。

也”的意思是說，三年之後，我看見的不是完整的牛了，乃是牛身上骨節分解處和筋絡的空間自己可以掌握好，並且把物本身被隱藏的性質顯現出來，因此牛對庖丁而言不再是對立物，並且在解牛的過程中對立的形式得以化消；所以徐復觀認為：「庖丁與牛的對立解消了。即是心與物的對立解消了」。<sup>244</sup>三、進入了哲學的階段。庖丁解牛已經不靠感官的作用，而只用神理去體會，不用眼睛去觀望，耳目器官都不用，只是運用心神順著牛身上皮肉的自然構造，用刀擊開骨節連接的地方，並且分解骨節空虛的地方。去探知事物的道理，連枝脈和筋脈，黏著骨頭的肉和連者骨頭的筋，都不妨礙用刀的行動。他已超越了技術的層次，解牛以非感官的問題，而是精神層次的問題了。因此徐復觀認為：

庖丁的手與心距離解消了，技術對心的制約性解消了。於是他的解牛，成為無所繫縛的精神遊戲。他的精神由此而得到了由技術的解放而來的自由感與充實感；這正是莊子把道落實於精神之上的逍遙遊的一個實例。<sup>245</sup>

庖丁解牛這篇寓言中，用牛身筋骨的糾結來比喻世物的複雜，用刀子來比喻人的心神，殺牛的人懂的乘骨節空虛的地方使用刀，刀不會損壞；處世的人如懂得順事物自然之理以為常法，外物雖然繁雜，自然不會損傷自己的心性。<sup>246</sup>而庖丁之所以能神乎其技的原因，其實就是懂得“緣督以為經”<sup>247</sup>的道理，乃是因天理之固然而行，“以神遇而不以目視，官止行而神欲行”，用力不多，成就越高。莊子此寓言本在透露養生之旨，筆者今則從養生主的主旨中，更見精神生命所達的藝術高度，因為外於心知官感的複雜干擾，超乎形質成見的投射摩擦，生命乃能自得其主，所有精神上的超越飛揚才成為可能。<sup>248</sup>

庖丁解牛的境界，事實上就是審美的境界，更是一種創作自由的精神享受；也就是說人的自由的獲得，在於主觀精神與客觀規律互相一致；主客一致就能進

<sup>244</sup> 徐復觀：《中國藝術精神》，頁 53。

<sup>245</sup> 徐復觀：《中國藝術精神》，頁 53。

<sup>246</sup> 此觀點見葉玉麟：《莊子新釋》，台南：大夏出版社，1993 年 12 月出版，頁 43。

<sup>247</sup> 葉玉麟：《莊子新釋》，頁 40。

<sup>248</sup> 此觀點見董小蕙：《莊子思想之美學意義》，台北：台灣學生書局，1993 年 10 月初版，頁 115。

入藝術創作自由的境界。<sup>249</sup>因此葉朗先生說：

“道”是對“技”的超越。……但是“道”並不外於“技”。“道”是“技”的昇華。“技”要達到高度的自由，就超越實用功利的境界，進入審美的境界。<sup>250</sup>

#### 4.3. 藝術精神的自由解放：“遊”

莊子所嚮往的逍遙遊，即是精神的自由。莊子十分講求工夫修養，在心上做功夫，希望消解掉一切外於生命的追逐，淨化為一虛明靈動的精神主體，而達到如如自在、無所對待的絕對自由。所以莊子所嚮往的精神自由，是非常高層次的自由，也是永恆的自由。<sup>251</sup>徐復觀說：

莊子認為人生之所以受壓迫，不自由，乃由於自己不能支配自己，而須受外力牽連。受外力的牽連，即會受到外力的限制甚至支配。這種牽連莊子稱之為“待”、“彼且惡乎待哉”、“化聲之相待，若其不相待”、“吾有待而然者耶”等是。<sup>252</sup>

莊子所嚮往和所有工夫的指向，都要剝奪層層負擔，使心中無執無繫，精神無拘無束，使整體人生順性自適、和諧自然。所以莊子認為人的生命如果能不受外力的支配，達到精神的自由解放，就必須有作生命主宰的自覺能力，也就是體會“真宰”的心靈修養。<sup>253</sup>吳怡說：「所以莊子的思想，可以說是徹頭徹尾的有我之學」。<sup>254</sup>有我之學是生命中不飄盪淪落，生命由自己決定自己，同時不與外物對立，得到徹底的和諧。莊子稱此為“自然”、“自己”、“自取”，稱此精神解放之狀態為“遊”。<sup>255</sup>

《莊子》首篇〈逍遙遊〉主要是指積極的落實在生命世界中，且徹底的將有

<sup>249</sup> 此觀點見謝明真：〈莊子美育思想之研究〉，頁 57。

<sup>250</sup> 葉朗：《中國美學史大綱》，上海：上海人民出版社，1985 年出版，頁 121。

<sup>251</sup> 此觀點見董小蕙：《莊子思想之美學意義》，頁 75。

<sup>252</sup> 此觀點見徐復觀：《中國人性論史先秦篇》，台北：台灣商務印書館，1984 年出版，頁 383。

<sup>253</sup> 此觀點見董小蕙：《莊子思想之美學意義》，頁 75。

<sup>254</sup> 吳怡：《逍遙的莊子》，台北：東大圖書，1986 年出版，頁 107。

<sup>255</sup> 此觀點見徐復觀：《中國人性論史先秦篇》，頁 389。

執的包袱丟掉，不但詮釋莊子的理想的生命境界，且展露出莊子以“遊”這個字來展現“逍遙”的生活藝術之美。<sup>256</sup>我們可以從《莊子》〈逍遙遊〉中得知：

若夫乘天地之正，而御六氣之辯，以遊無窮者，彼且惡乎待哉！<sup>257</sup>

上面所提“乘”、“御”皆是隨順流行之意，也是形容精神上的“遊”，而遊於大道之首的首要條件是“正”，莊子認為人通過工夫修養，消解世俗雜念而回復天真本德，這就是所謂得性命之正，得性命之正才能乘天地之正。《莊子》〈德充符〉道：「受命於天，唯舜獨也正」。<sup>258</sup>乘天地之正才能隨大化流行，與天地同德，也就是“御六氣之辯”，到此境界，是“遊心於德之和”<sup>259</sup>，當下即是充盈飽滿的天地全體的呈現，固是無所求於外的絕對無待。<sup>260</sup>

有不少人把藝術的起源，歸類於人類遊戲的本能，遊戲可以不受經驗和範圍的限制，而在遊戲中所得到的快感，不以實際利益為目的；徐復觀認為：「這都合於藝術地本性，並且想像力是使美得以成立的條件」。<sup>261</sup>而莊子的藝術精神是什麼呢？就是在自己的精神中求得自由解放。<sup>262</sup>

所以徐復觀認為：「莊子的精神地自由解放，以一個“遊”字加以象徵」。<sup>263</sup>這裡的“遊”字並不是指具體的遊戲，而是從實用的觀念中得到精神的解脫，因此徐復觀認為：

“遊”是有取於具體遊戲中所呈現出的自由活動，因而把它昇華上去，以作為精神狀態得到自由解放的象徵。<sup>264</sup>

<sup>256</sup> 此觀點見曾孟珠：〈莊子逍遙無待的生活美學〉，頁 14。

<sup>257</sup> 葉玉麟：《莊子新釋》，頁 6。

<sup>258</sup> 葉玉麟：《莊子新釋》，頁 66。

<sup>259</sup> 葉玉麟：《莊子新釋》，頁 65。

<sup>260</sup> 此觀點見董小蕙：《莊子思想之美學意義》，頁 76。

<sup>261</sup> 此觀點見徐復觀：《中國藝術精神》，頁 63。

<sup>262</sup> 此觀點見徐復觀：《中國藝術的精神》，頁 62。「此種得到自由解放的精神，在莊子本人說來，是“聞道”、是“體道”、是“與天為徒”，是“入於寥天一”；而用現在的語言表達出來，正是最高地藝術精神的體現；也只能是最高地藝術精神的體現」。

<sup>263</sup> 徐復觀：《中國藝術精神》，頁 411。

<sup>264</sup> 徐復觀：《中國藝術精神》，頁 64。

《莊子》〈逍遙遊〉：

今子有大樹，患其無用，何不樹之於無何有之鄉，廣漠之野，彷徨乎無為其測，逍遙乎寢臥其下。不夭斤斧，物無害者，無所可用，安所困苦哉。<sup>265</sup>

莊子對一般世俗中所謂的成就或成功，從道的立場來反省，提出了“無用之用”的人生“大用”的觀點，世俗社會中的有用或無用，無非是視人為“材”，是以功利角度來衡量人的價值，如果此材符合社會需要，此人之人生便容易有所成；而若此材不符合社會之所需，此人的生就無價值可言。對於這樣的世俗觀念，莊子給予深刻而人本角度的反省，於是就舉了上述大樹的例子。<sup>266</sup>

徐復觀認為：

若過著體道的生活，則人世之無用，正合於道之本性，豈非恰可而得到逍遙遊？自由的反面是迫害（夭斤斧），是“困苦”。“不夭斤斧”、“安所困苦”即是精神上得到自由解放。<sup>267</sup>

“無用”的“無”可以解釋為化掉、融通淘汰和精神的滿足；“用”就是消除有執之用。如《道德經》〈十一章〉曰：「有之以為利，無之以為用」。<sup>268</sup>“無用”是無執的用、以無為用、自然為用，“有用”是相對於有執妄為之用、有待的用。人為造作之用是自尋煩惱，自然的用才是無人為造作的自由自在、自己如此；人隨著自然生命的紛馳使人不自在、喜怒哀樂所產生的心理情緒、意念造作；如《道德經》〈十二章〉曰：「五色令人目盲，五音令人耳聾，五味令人口爽，馳騁畋獵令人心發狂」。<sup>269</sup>把前述令人目盲、令人耳聾、令人口爽、令人心發狂等妄作通通化掉，心靈自然從雜塵中超脫出無限妙用的心境。<sup>270</sup>因此徐復觀認為：「由無用所得到的精神的滿足，這是康德所說的“無關心地滿足”，亦正是藝術性地滿足」。

<sup>265</sup> 葉玉麟：《莊子新釋》，頁 12。

<sup>266</sup> 此觀點見董小蕙：《莊子思想之美學意義》，頁 18。

<sup>267</sup> 徐復觀：《中國藝術精神》，頁 65。

<sup>268</sup> 林翠萍：《老子讀本》，頁 24。

<sup>269</sup> 林翠萍：《老子讀本》，頁 26。

<sup>270</sup> 此觀點見曾孟珠：《莊子逍遙無待的生活美學》，頁 15。

康德所說的“無關心”在審美的角度上來看，跳開實用等功利的角度，乃是藝術欣賞，美感經驗所應具備最起碼的準備心態，而這種心境也正是莊子主張逍遙大用的人生超越最初步的消解工夫。<sup>272</sup>

另外我們從〈人間世〉發現莊子首先破除“有用”進而在現實實踐觀念中體悟，把“無用”的精神狀態往上昇華到自由解放的逍遙境界。<sup>273</sup>如《莊子》〈人間世〉曰：

女將惡乎比予哉？若將比予於文木邪？夫柎梨橘柚，果蓏之屬，實熟則剝，剝則辱。大枝折，小枝泄，此以其能苦其生者也。故不終其天年而中到天，自掙擊於世俗者也。物莫不若是。且予求無所可用久矣，幾死，乃今得之，為予大用。使予也而有用，且得有此大也邪？<sup>274</sup>

此段描寫木匠夢見櫟社樹的故事，敘述櫟樹因為一般人都覺得它沒有實用的價值，而不被砍伐被保留下來，若表現自己有用的部分，就會當果實成熟的時候，被人們砍下來，而不能享盡天賦的壽命。莊子處在一個動盪不安的時代，知識份子為了明哲保身，求無用之用，就不會成為政治動盪之下的犧牲者，此種隱藏才華的思想對當時讀書人影響十分重大。另外我們可從〈逍遙遊〉和〈人間世〉所舉的大樹例子了解：(一)以其不材為用，故物所害：比喻人生不隨波逐流，不以外在的功利價值做為人生努力的取向，這是生命價值的自我肯定。(二)以物無所害，故不夭斤斧而得成其大：比喻生命本身的充實、飽滿。(三)樹之於無何有之鄉，廣莫之野，彷徨乎無為其側，逍遙乎寢臥其下：比喻生命自身的自由解放、精神的開闊舒展，這是莊子所指的人生大用，也是藝術境界得以開展的心靈狀態。由以上三點可知，莊子所謂“無用之用”的人生“大用”，就是超越了一般世俗中“有用”的價值限制，使生命不被定於現實社會的功利價值層次，而給予生命更自

<sup>271</sup> 徐復觀：《中國藝術精神》，頁 65-66。

<sup>272</sup> 此觀點見董小蕙：《莊子思想之美學意義》，頁 20。

<sup>273</sup> 此觀點見曾孟珠：《莊子逍遙無待的生活美學》，頁 16。

<sup>274</sup> (清)郭慶藩編、王孝魚整理，《莊子集釋》，台北：萬卷樓圖書公司。2007年7月出版，頁 190-191。

然的伸展空間，例如一般都會認為身心障礙者在一般世俗的實用眼光中是不成“材”的無用之徒，但是口足畫家楊恩典卻能畫出一幅福動人的畫作，從莊子的生命角度來反省來看，每一個“個人”都有可能成就他精神生命的“大樹”。<sup>275</sup>

徐復觀認為：「“無用”在藝術欣賞中是必須的觀念，在莊子思想中也是重要的觀念」。<sup>276</sup>世人所謂“用”，是由社會所決定的社會價值，人如果要依據這種價值判斷，勢必受到社會的約束，“無用”於社會就不會被社會所約束，便可以得到精神的自由；但是無用得到的精神自由似乎流於社會的孤芳自賞，是比較消極的“遊”，因此徐復觀認為：

較無用更為積極的，是莊子所特提出的“和”的觀念；“和”是“遊”的積極地根據。<sup>277</sup>

這裡的“和”是指諧和及統一的意思，徐復觀認為：「這是藝術最基本的性格」。<sup>278</sup>莊子用“和”來解釋德，德和性是相同的意思，也就是指的是人的本質；因此徐復觀說：「人的本質是和，亦即認為人之本質是藝術性的」。<sup>279</sup>

另外《莊子》〈知北遊〉也提出：

若正汝形，一汝視，天和將至。攝汝知，一汝度，神將來舍。德將為汝美，道將為汝居。<sup>280</sup>

從上述“天和”的觀念來說明，莊子以“和”為天(道)的本質，“和”既是天的本質，所以由道分化而來之“德”也是“和”，德具體化於人的心，當然也是“和”。因此徐復觀說：

和化異為同，化矛盾為統一的力量。沒有和，便沒有藝術的統一，也便沒有藝術，所以和是藝術的基本性格。正因為和是藝術的基本性格，所以和

<sup>275</sup> 此觀點見董小蕙：《莊子思想之美學意義》，頁 19-20。

<sup>276</sup> 徐復觀：《中國藝術精神》，頁 66。

<sup>277</sup> 徐復觀：《中國藝術精神》，頁 67。

<sup>278</sup> 徐復觀：《中國藝術精神》，頁 67。

<sup>279</sup> 徐復觀：《中國藝術精神》，頁 67。

<sup>280</sup> 葉玉麟：《莊子新釋》，頁 280。

也同時成為“遊”的積極條件。<sup>281</sup>

筆者從《莊子》〈逍遙遊〉的藐姑射神人的形容，可以發現“和”的精神極致：

藐姑射之山，有神人居焉，肌膚若冰雪，綽約若處子。不食五穀，吸風飲露。乘雲氣，御飛龍，而遊乎四海之外。其神凝，使物不疵癘而年穀熟。<sup>282</sup>

這段文字主要是說明在藝術精神的境界中，是一種圓滿具足又與宇宙相感通、相調和的狀態，所以莊子用“不食五穀，吸風飲露”來形容，在此狀態下精神為大解脫、大自由，所以用“乘雲氣，御飛龍，而遊乎四海之外”來形容<sup>283</sup>；姑射山的神人，其內在精神飽滿如初，未曾與外物相靡而無羈累，所以“其神凝，使物不疵癘而年穀熟”，此精神主體的存立，及其發揮事物上的效用，正如同“無所為而不為的造化之功”，可以達到藝術性的效用和享用，這也是“和”的極致，經由生命主體的精神自覺，使其生命活動純淨化、簡約化，以至達到藝術化的效果；同時生命得以藝術化的根本，則是以精神為主體不斷的超越和開展。<sup>284</sup>

所以筆者可知，莊子的藝術精神的主要是“遊”，而構成“遊”的基本條件主要是“無用”與“和”，這兩個基本條件本為一個精神的兩面，實際上在莊子的思想中，都是以道為體，以“無用”及“和”為用的一個得到逍遙遊的精神地象徵。<sup>285</sup>

#### 4.4. 莊子藝術精神的主體：“心齋”與“坐忘”

僅從“無用”與“和”還有“遊”等觀念，來斷定莊子的所謂道，即是現在所謂的藝術精神，或者可被懷疑這是一種偶合，現在筆者進一步說明莊子所把握的人生主體，徐復觀認為：「莊子所把握的心，正是藝術精神的主體」。<sup>286</sup>又說：「“心齋”

<sup>281</sup> 徐復觀：《中國藝術精神》，頁 68。

<sup>282</sup> 葉玉麟：《莊子新釋》，頁 8-9。

<sup>283</sup> 此觀點見徐復觀：《中國藝術精神》，頁 69。

<sup>284</sup> 此觀點見董小蕙：《莊子思想之美學意義》，頁 117。

<sup>285</sup> 此觀點見徐復觀：《中國藝術精神》，頁 64-69。

<sup>286</sup> 徐復觀：《中國藝術精神》，頁 70。

與“坐忘”，這是莊子整個精神的中核」。<sup>287</sup>故筆者從“心齋”與“坐忘”來探討莊子所謂的藝術精神主體。

《莊子》〈人間世〉曰：

回曰：敢問心齋。

仲尼曰：若一志，無聽之以耳目而通之以心，無聽之以心而聽之以氣。聽之於耳，心止於符。氣也者，虛而待物者也。唯道集虛。虛者，心齋也。

顏回曰：回之未始得使，實自回也，得使之也，未始有回也；可謂虛乎？

夫子曰：盡矣。吾語若。……瞻彼闕者，虛室生白，吉祥止止。夫且不止，是之謂坐馳。夫循耳目以相通而外於心知，鬼神將來舍，而況人乎！是萬物之化也，……。<sup>288</sup>

上面說明心齋的意思是要以空虛的心境直觀，坦然面對差異，並將之包容，心志專一，不用耳去聽而用心體會，不用心去體會而用氣去感應，耳的作用止於聆聽外物，心的作用止於感應現象，“聽之以氣”的“氣”指的是虛靜心，只要吾人達到空明虛靜的心境，道裡自然和吾人相契合，沒有情慾，沒有經驗內容，沒有有關世界的種種計較的、區別的認識。<sup>289</sup>唯有把心靈上的障蔽清除，才可以用虛靜的道相應。<sup>290</sup>什麼是“心齋”？莊子說：“虛者，心齋也”，所謂“心齋”就是撤去心裡地主體，即是莊子所謂的“虛”。徐復觀也說：「心齋，是忘知的心的狀態」。<sup>291</sup>另外筆者可知“聽之以耳”指通過感官知覺將生命落在紛雜的現象執取，“聽之以心”指經由心知作用與外物接構，則生命落在無窮的是非纏繞，莊子以“氣”代替感官和心知，“循耳目內通而外於心知”，意即消解掉兩者的固執，純然以“虛靜”的心靈待物，不含雜念，任“氣”(取其“虛”義)之所遊，完全是活活潑潑的生機。故顏回領悟夫子心齋之教後，說：「未始有回也」，仲尼認為他已完全獲得心齋義，就是“無己”，也就是“虛”，故曰：「盡矣」。<sup>292</sup>莊子提出“心齋”，是要人做到“虛”，

<sup>287</sup> 徐復觀：《中國藝術精神》，頁 71。

<sup>288</sup> 葉玉麟：《莊子新釋》，頁 51。

<sup>289</sup> 吳汝鈞：《老莊哲學的現代析論》，台北：文津出版社有限公司，1997 年六月出版，頁 102。

<sup>290</sup> 此觀點見謝明真：〈莊子美育思想之研究〉，頁 25。

<sup>291</sup> 徐復觀：《中國藝術精神》，頁 74。

<sup>292</sup> 此觀點見董小蕙：《莊子思想之美學意義》，頁 66。

因為心齋的過程中，會產生忘四肢形體的現象，能做到“虛”的境界，就是不要執著外物，才能得“道”。徐復觀認為：

心齋只有“待物”的知覺活動，而沒有主動地去作分解性、概念性的活動，所以他便以氣作比擬。心從實用與分解之知中解放出來，而僅有知覺的直觀活動，這即是虛與靜的心齋，此孤立化、專一化的知覺，正是美地觀照得以成立的條件。<sup>293</sup>

另外〈大宗師〉篇的“坐忘”則是藉由顏回的體驗來說明：

顏回曰：回益矣。仲尼曰：何謂也？曰：回忘仁義矣。曰：可矣，猶未也。他日復見，曰：回益矣。曰：何謂也？曰：回忘禮樂矣。曰：可矣，猶未也。他日復見，曰：回益矣。曰：何謂也？曰：回坐忘矣。仲尼蹴然曰：何謂坐忘？顏回曰：墮肢體，黜聰明，離形去知，同於大通；此謂坐忘。仲尼曰：同則無好也，化則無常也。而果其賢乎？丘也請從而後。<sup>294</sup>

此段“坐忘”和“心齋”其實相同，都是達到空靈虛靜的境界，所謂“忘仁義”、“忘禮樂”、“墮肢體”、“黜聰明”、“離形去知”等，是層層把心所掛礙之處放下，也就是老子所說：「為道日損」的功夫。莊子所謂的“忘”，並非指遺忘，或是去掉、丟掉的消極意義，莊子所謂“忘”有兩層意義：第一：消彌物之分別相，乃至存在相。<sup>295</sup>第二：積極的意義，就是“消化”，<sup>296</sup>也就是取消造作，化掉執著所帶來負擔和障礙，所以是一種智慧。所以“忘仁義”、“忘禮樂”、“墮肢體”、“黜聰明”、“離形去知”等，就是消除形式上的執著，化到生命內在的意思。此外莊子所批評的仁義禮樂，並非反對孔子儒家的德性內容，而是要消解掉流於形式之刻板僵化的德目教條，因莊子認為仁義禮樂若非出於實踐中的自覺，僅落於個人生活中相對待的行為模式，只是落在人的形器拘限以內的做為成就，並且僵化了生命的開展。<sup>297</sup>

<sup>293</sup> 徐復觀：《中國藝術精神》，頁 74-75。

<sup>294</sup> 葉玉麟：《莊子新釋》，頁 96-97。

<sup>295</sup> 此觀點見徐復觀：《中國人性論先秦篇》，頁 391-392。

<sup>296</sup> 此觀點見牟宗三：《中國哲學十九講》，台北：台灣學生書局，1983 年 10 月初版，頁 144。

<sup>297</sup> 此觀點見董小蕙：《莊子思想之美學意義》，頁 67。

上述所說「墮肢體，黜聰明，離形去知，同於大通；此謂坐忘」。拋棄五官的知識(離形)、去除心思的知識(去知)，其實也是空虛自己(致虛)的功夫；莊子的“墮肢體”和“離形”就是擺脫生理而來的慾望，“黜聰明”和“去知”也就是擺脫知識活動；“離形”也就含有“去知”的意味，去知也含有離形的意味在裡面，所以莊子所提到的“離形”就是說明不讓欲望得到知識的推波助瀾，以至溢出於各自性分之外，因此徐復觀認為：

兩者同時擺脫，此即所謂“虛”，所謂“靜”，所謂“坐忘”，所謂“無己”，“喪我”。  
298

另外〈齊物論〉中的“忘年忘義”<sup>299</sup>一詞也說明“年”是人最後的欲望，“義”則是由知而來的是非判斷；在這裡闡述慾望和知識都要忘掉，慾望可以藉著知識而生長，知識也常以欲望為動機，兩者除了互相增長，也有互相解消的關係；因此在“坐忘”的意境中，以“忘知”最為重要，忘知就是忘掉分解性的，概念性的知識活動，剩下就是虛而待物的，也就是循耳目內通的純知覺活動。<sup>300</sup>這種純知覺的活，就是美地觀照。<sup>301</sup>

為了達到心齋、坐忘的歷程，主要可以通過兩條路，一條是消化由生理而來的欲望，使慾望不被心給奴役，於是心就從慾望的約束中解放出來，而達到“無用之用”的釜底抽薪的方法，因為實用的觀念，實際來自慾望，慾望解除了，“用”的觀念便無處安放，精神當下就得到自由；另一條路是與物相接時，不讓心對物作知識的活動，不讓由知識而來的是非判斷給心煩擾，於是心就由無止盡的追逐中，得到解放，而增加精神的自由。<sup>302</sup>

在“坐忘”中所言“墮肢體，黜聰明，離形去知”和“心齋”所說“無聽之耳”、

<sup>298</sup> 徐復觀：《中國藝術精神》，頁 72-73。

<sup>299</sup> 葉玉麟：《莊子新釋》，頁 37。

<sup>300</sup> 此觀點見徐復觀：《中國藝術精神》，頁 73。

<sup>301</sup> 此觀點見徐復觀：《中國藝術精神》，頁 73。「哈曼在其 Aesthetik 中，對在美地觀照中的知覺特性，曾與以說明。即是不把知覺用作認識事物客觀性質的手段，也不利用它作行動的指導，而是止於知覺之自身，以知覺之自身為滿足，此時的知覺，乃自然成為美地觀照」。

<sup>302</sup> 此觀點見徐復觀：《中國藝術精神》，頁 72。

“無聽之心”、“循耳目、外心知”的階段；“坐忘”最後“同於大通”和“心齋”中“瞻彼闕者，虛室生白，吉祥止止”，則是通於道的境界的描述。道是大通無礙，體道的心境也是無滯於一方，全是靈動的生機；仲尼曰：「同則無好也，化則無常也」，“同”和“化”都是指道通為一的大同、大化，“好”、“常”則是偏於一私，師心自用，皆是出自心所執的標準，所以“同於大通”是同於大道，順物自然，這就是“心齋”和“坐忘”中所達到的境界。<sup>303</sup>

在莊子書中“心”有兩種作用，一是逍遙遊之心—遊心，一是“心齋”在心上修持功夫，離形去智以凝神聚氣，人在體“道”功夫熟練後，心感於“道”且化於“道”，莊子對冥於道的“心”，在〈德充符〉稱為“常心”、“靈府”，在〈庚桑楚〉稱為“靈臺”；換句話就是“真心”或“本心”，所以逍遙的遊心在神與物遊時“以道觀天”、“以天合天”、“照之以天光”，這是審美觀照萬物作用的神遊。<sup>304</sup>莊子在此有一些描述，〈知北遊〉說：

天地有大美而不言，四時有明法而不議，萬物有條理而不說。聖人者，原天地之美而達萬物之理，是故至人無為，大聖不作，觀於天地之謂也。<sup>305</sup>

對莊子而言，當形體感覺到五彩繽紛的世界，我們心靈將昇華到精神性的感受和玄賞天地萬物純真的本性，立足在實存性體驗“天地之美”的美學詮釋。<sup>306</sup>莊子體道的心靈與藝術精神最相契合之處，乃在“虛靜心的觀照”，由於這項特徵，我們可以說：莊子體道的思想在本質上正可開顯藝術的人生，莊子為了超越世用的價值及外於感知的心齋修養，都是為了達到虛靜心觀照的消解性工夫，而莊子體道生活的積極方式，則由此修養後的虛靜心靈，以天地一體的立場來觀復萬物之美趣，如上述〈知北遊〉所提到的話語，至人之“觀”如前所述，不止於眼目的觀看，而是“用心若鏡”為先決條件的心靈觀照；其觀照的境界所呈現，也不是現

<sup>303</sup> 此觀點見董小蕙：《莊子思想之美學意義》，頁 68。

<sup>304</sup> 此觀點見曾孟珠：《莊子逍遙無待的生活美學》，頁 27。

<sup>305</sup> 葉玉麟：《莊子新釋》，頁 279。

<sup>306</sup> 曾春梅：《莊子的形神觀及其依道製器之藝術實踐觀》《哲學與文化》，第 34 卷第八期，台北：輔仁大學，2007 年 8 月出版，頁 8-12。

象世界中紊亂的景象，而是天地間原有之理序與和諧的美麗；因此莊子的理想人格境界，實即充滿藝術美感的情趣境界，莊子虛靜心的觀照，不只是在觀照生命中得到安頓，更在觀照之中生命得到擴充，所以觀照可以說是生命一層生命境界，又是一層工夫休養，這乃是莊子思想合境界與工夫為一的特殊型態。<sup>307</sup>因此凡是進入美地觀照時的精神狀態，都是虛、靜的精神狀態，也實際是以虛靜之心為觀照的主體，莊子為了解除世俗的約束，而以忘知忘欲，得以呈現虛靜的心齋，以心齋待物，就是對物做美的觀照，而使物成為美的對象。<sup>308</sup>所以徐復觀說：「心齋之心即是藝術精神的主體」。<sup>309</sup>

---

<sup>307</sup> 此觀點見董小蕙：《莊子思想之美學意義》，頁 23。

<sup>308</sup> 此觀點見徐復觀：《中國藝術精神》，頁 80。

<sup>309</sup> 此觀點見徐復觀：《中國藝術精神》，頁 80。

## 5. 結語

### 5.1. 全文論點回顧

本文第一章中陳述研究動機、研究步驟及莊子的文獻回顧。第二章從“人倫鑒識”的方法，可從中國相學裡面的“人倫”和“風鑒”來做分析，而“人倫鑒識”在東漢常以政治上的實用為其目標，魏晉時期的“人倫鑒識”的想法反而較跟藝術欣賞的角度有關，從中間發現原來人的德性和才能可以用欣賞的角度來評判，而不只是因為政治上實用才來開始注重人的德性和才能，“人倫鑒識”從先秦人格價值的評點判斷，到兩漢政治現實的選舉用人，再到魏晉美感的品鑑，終於擺脫了“功用”和“道德價值判斷”，使“人倫鑒識”成為一種“創造性的審美活動”，由人倫鑒識轉換後所追求的形相之美，也影響後來人物畫的畫法；人物畫的畫法裡面最重要表現的精神就是“傳神”，而影響“傳神”的理論就可從中國文化的呈現狀況—氣韻論中來做研究。第三章中說明魏晉玄學風氣的人倫品藻，一轉而為繪畫中的顧愷之的所謂傳神；再進而為謝赫六法中的所謂氣韻生動。這些是以人為中心而演變的，但自竹林名士開始，玄學以莊學為中心，“以玄對山水”的態度符合莊子的精神，我們甚至可以說中國山水畫是莊子精神下的另一種產品，莊子的思想不但影響魏晉人士的生活，除了使人的自身成為美的對象之外，也把山水松竹等自然景物都成為美的對象，而以自然景物所形成的美的對象，較能使虛靜的心融合生命經驗，而魏晉時代由莊學所引發的人對自對自然的追尋，主要來自超越世務的精神，也就是所謂隱逸的性格，中國最早的山水畫論當以宗炳的《畫山水序》做為代表，其中最重要的美學意涵乃是“以形媚道”及“暘神”，因此山水畫的出現，乃莊學在人生中，在藝術上的落實，最後再以莊學美學思想的觀念來分析中國各個朝代的山水畫作。第四章討論莊子思想裡面，有哪些觀念主要跟美學思想有關。從透過莊子思想中庖丁與牛的對立解消來解釋是心與物的對立解消，及“無用”及“有用”的觀念，來對比逍遙遊，透過“遊”這個觀念，使得自己的內心虛靜，回歸到自我的真實；並且用“遊”這個方法，使得藝術家對事物的感覺可以提升上去，而達到物我兩忘，主體和客體的感覺融合為一，也就是“心齋”及“坐忘”在不知有物，不知有我的狀態中，來達到美的觀照的虛靜心，在繪畫中透過作者的修為涵養和線條的明暗變化還有色彩的描繪，來達到精神上自由解放的境界。

莊學之“道”並非等同於藝術審美的境界，然則莊學之所以含有美學意義，絕非取決於道和藝術審美間的本質聯繫；而所謂的“莊子美學”，其內涵不等同於的藝術審美之學，莊學本是一個生命學問體系，其根本關懷在於生命意義的通透與生命價值的圓現，莊子由生命問體的探索而到美的思考，自生命之涵養中開顯美的理想境界，而所謂“莊子美學”也於此獲得其成立的主要根據；“莊子美學”既然根植於生命自身的反省和實踐，它的本質上也應被定位為一種“生命美學”，這種基於對生命主體的反省和實踐而開展出的美學系統，也別於針對藝術審美經驗進行理論探討的藝術美學。<sup>310</sup>

莊子之道境視同藝術美感的境界，每以康德的美感理論進行論證，將康德美學中的“無關心”之觀念來解釋莊學體道的“無”，在西方康得一派的美學理論中，審美活動獨立於功利實用和概念的知解外，這跟莊子所談到的“無用”、“心齋”、“坐忘”及“遊”等觀念在某些程度上的有雷同，但在如此雷同下，兩者之間卻存有本質的差異，依康德美學，審美的判斷本身就是情感的判斷，而審美的快感則起於審美主體從情感上感覺到事物的形式符合其認識功能(也就是想像力和悟性)；故審美的判斷之產生，必不離主體意識情意的鑑識、分別作用，然而莊子體道的逍遙境界則根植於“心齋”及“坐忘”的主體修養功夫，是徹底解脫主體情感和知見約束的無限自由境界，此虛靜無己的道境，自然超越主體情感審度的分別層次，換句話說藝術審美活動必須以主體的感性當作本位，而藝術審美的心境也不離主體情感的審度分別；如此的境界，實有別莊子超越無執的道境。<sup>311</sup>

作為人類心靈之一層境，藝術審美境界並不等同於莊子體道之“絕對自由”境界，在藝術審美的活動中，主體由擺脫概念思維與利害計較所獲得的心靈自由，原僅是一種“相對的自由”(因為在此境界中，主體擺脫了概念與利害關心，但仍離不開情感層面的審度分別)。所謂“相對自由”，是相對於“現實物質生活”而言，相對於現實物質生活，人在藝術審美境界中本具有較高程度的自由；因此康德對於審美的愉悅感受，乃稱為自由的愉快。<sup>312</sup>

在莊子生命的美學中，美是深繫於主體精神生命的實踐，而莊子也是在生命價值關注面向上觸及美的思考，因此美在莊子美學中，基本上是屬於價值層面而

<sup>310</sup> 此觀點見孫中峰：《莊學之美學義蘊新詮》，頁 262。

<sup>311</sup> 此觀點見孫中峰：《莊學之美學義蘊新詮》，頁 257-258。

<sup>312</sup> 此觀點見孫中峰：《莊學之美學義蘊新詮》，頁 258。

非知識層面，莊子生命美學是以美的價值做為關注探詢的核心，基於莊學的超世精神，對美的態度變成是超越世俗的相對美，而非絕對美。<sup>313</sup>舉凡山水畫的創作乃是中國文化的心靈象徵，不但反應各朝代創作者審美的思考，也同時能表現作者的認知、情意、技能、凡是一幅成功的作品，必定隱含作者豐富的生命體驗及工作閱歷；首先從莊子思想來陳述道家美學的要點，其次則用“庖丁解牛”、“心齋”、“坐忘”及“遊”等觀念來詮釋中國各朝代裡面山水畫裡面所要貫穿的莊子美學要點，莊子思想中將審美的感受，經感官知覺與理性精神的融合，呈現在藝術活動中，藉由水墨技法的探索盡情發揮，以追求純真的自我與整體事物的和諧，通過心虛靜的功夫，觀照萬物，在物我兩忘的境界，主客交融為一；並且以中國藝術美學著重的意境、傳神、氣韻生動，透過內心的情感抒發以線條或顏色的表現，將精神得到自由解放。

中國山水畫藝術家在莊學精神的薰陶影響下，將莊子的人生修養意識和價值觀念轉到藝術領域，這不僅形成了對於藝術創作精神的特殊需求，同時也開顯了特殊的藝術美感境界，正如莊子對中國山水創作精神的指引，必然以藝術家的主體情性為中介基礎，由莊學影響於藝術領域，從而開顯出某種特殊的藝術美感境界，也是以藝術家的主體情性作為基礎；<sup>314</sup>莊子美學的根本乃是一種生命美學而非藝術審美之學，在精神自由的基礎下，莊子採用化解的態度來化消的主體主觀意識，而達到無拘束的自由精神，這不僅是中國山水畫創作的精神，也是觀畫者以莊子美學來欣賞畫作的根柢。

## 5.2. 未來研究與展望

從藝術活動的審美和創作層次，來省思莊子思想之美學意義，而審美與創作雖然涉及兩個活動部份，但兩者應該同時具有美感經驗，美感經驗包括了對美(藝術)的知覺、感應，是一切藝術活動的起點，不僅是藝術家在創作過程中當先有美感經驗為根源，欣賞藝術的觀者也必須創造奇個人的美感經驗，方得完全其欣賞活動，所以不論是創作者或欣賞者，兩者皆應具備美感經驗，換句話說，兩者應同時俱審美和創作能力，不過藝術家的創作較一般欣賞者多了一層技巧及媒材

<sup>313</sup> 此觀點見孫中峰：《莊學之美學義蘊新詮》，頁 263。

<sup>314</sup> 此觀點見孫中峰：《莊學之美學義蘊新詮》，頁 274。

的安排與運用。<sup>315</sup>

就一般而言，莊子思想用人格涵養為中心，其觀照活動之產生本來並沒有先在的特殊目的，不適為了求美感、快感的發生，或是為了轉移人生苦惱的解脫方法，莊子的觀照是人格提升後的自然結果。<sup>316</sup>如〈知北遊〉說：

天地有大美而不言，四時有明法而不議，萬物有條理而不說。聖人者，原天地之美而達萬物之理，是故至人無為，大聖不作，觀於天地之謂也。<sup>317</sup>

觀照對莊子來說，可說是一種成熟的人生態度，因為觀照的主體必需以天地一體的開闊胸襟，明白天地、四時、萬物的周流之理，才能順其自然而生盡在其中的美感，由此點來看，莊子的觀照必須以修養為其先決條件，不是純粹以情感的層面或情緒的渲染與物交流，換句話說，莊子是以理序的透徹作情意的基礎，在觀照活動中的主體，乃超越了生理情緒所引觸的快感，其所得到的感受是純粹的美感經驗。<sup>318</sup>

此外可從中國藝術的表現，來看出莊子道的觀照所給予的影響，其中最明顯的例子就是表現於中國意識的空間意識，一個比較明顯的例子是中國山水畫所呈現的節奏化空間感，絕不同於西方風景畫的一點透視，而是採取游移的觀點。例如宋代郭熙在《林泉高致》中所提出的三遠之說，並且認為山水畫的經營意造乃取其“可居可遊”者始為佳妙。<sup>319</sup>蓋中國人觀照宇宙的方式，不是以自我中心為一固定之點，而是深入親切的隨物變化俯仰，採取層層觀點以構成節奏化的空間，又如中國園林之設計，往往採取廊、亭、窗等作視覺空間的帶動，造成變化流動的節奏感，這可以說是莊子“遊”的美感體現，再例如中國獨特山水畫，其用筆和技法的構成，可以說是充分表現出這種宇宙虛實流動的空間節奏之美，莊子這種對道的觀照，是從超然的出世立場，作入世的鳥瞰和體會，故能把握到整體的大自然律動的美，這種能出能入、即精即粗、隨分隨合的觀照，也是一種能夠將主體與客體“化”為一體的道觀之美。<sup>320</sup>

<sup>315</sup> 此觀點見董小蕙：《莊子思想之美學意義》，頁 190。

<sup>316</sup> 此觀點見董小蕙：《莊子思想之美學意義》，頁 194。

<sup>317</sup> 葉玉麟：《莊子新釋》，頁 279。

<sup>318</sup> 此觀點見董小蕙：《莊子思想之美學意義》，頁 194。

<sup>319</sup> 郭熙在《林泉高致》之〈山水訓〉論及：「世之篤謂，謂山水有可行者，有可望者，有可遊者，有可居者，畫凡至此，皆入妙品；但可行可望不如可居可遊之為得」。

<sup>320</sup> 此觀點見董小蕙：《莊子思想之美學意義》，頁 181。

莊子思想對境界之推求影響了中國藝術注重意境的表現，這跟莊子所謂的修養工夫有著一定的關係，如〈養生主〉庖丁解牛的由技進於道的過程，即是由技巧性上提升到藝術性，從形質的表像超昇到精神層面的把握，且更進一步要求提升過精神上的美感，而形成藝術的意境內涵高度，這種追求意境的觀念乃一直貫穿中國藝術的發展；藝術上這種精神性的深刻的實現，實端賴藝術家平常精神的涵養，也就是道觀能力的培養，才有道觀的境界的呈現，故在中國藝術精神中有一項極重要的理論觀念：人格與藝術的平行觀，這種理念雖在現代的藝術理論中較不重視，但卻為它深厚潛在的影響力卻一直存在而沒有改變過。<sup>321</sup>

本論文“中國美學思想之研以中國山水畫之哲學詮釋為核心”在書中相關議題的研究，終究只是初步階段，疏略和不足絕對難予避免，惟衷心期待學界前輩能夠不吝嗇指正。

---

<sup>321</sup> 此觀點見董小蕙：《莊子思想之美學意義》，頁 182。

## 6. 參考書目

### 6.1. 古典文獻

吳處厚：《青箱雜記》，上海：上海古籍出版社，2001年。

黃暉：《論衡校義》，北京：中華書局，1990年。

彭丙成注譯：《新潛夫論》，台北：三民書局，1998年。

楊家駱：《魏書》，〈武帝紀〉，台北：鼎文書局，1983年。

錢鍾書：《管錐編》，第四冊，香港：三聯書店，2001年。

吳紹志注釋：《世說新語》，台南：新世紀出版社，1982年。

楊家駱主編：《新校本宋書附索引三》，卷53，台北：鼎文書局，1975年。

(晉)慧遠，《明佛論》，收入(梁)僧佑、(唐)道宣，《弘明集、廣弘明集》，卷二，上海：上海古籍出版社，1991年。

張彥遠：《歷代名畫記》，第一冊、卷五，台北：商務印書館，1966年。

憚正叔，〈南田論畫〉，轉引沈子丞編《歷代論畫名著彙編》，台北：世界書局，1942年。

(清)郭慶藩編、王孝魚整理，《莊子集釋》，台北：萬卷樓圖書公司。2007年。

### 6.2. 當代著述

孫中峰：《莊子之美學義蘊新詮》，台北：文津出版社有限公司，2005年。

安繼民：《道家雙峰—老莊思想合論》，開封：河南大學，2001年。

林翠萍：《老子讀本》，台南：漢風出版社，1993年。

- 徐復觀：《中國藝術精神》，台北：台灣學生書局，1966年。
- 宗白華：《中國文化精神所呈現的狀態》，北京：北京大學出版社，2009年。
- 王海山主編：《科學方法百科》，台北：恩楷出版公司，1998年出版。
- 傅偉勳：《從創造性的詮釋學到大乘佛學》，台北：東大圖書公司，1990年。
- 湯用彤：《魏晉玄學論稿》，〈論人物志〉，台北：里仁書局，1984年。
- 李澤厚：《美的歷程》，台北：谷風出版社，1987年。
- 宗白華：《美學散步》，頁109，台北：洪範書局，1987年。
- 李澤厚、劉綱紀：《中國美學史》，台北：谷風出版社，1986年。
- 唐君毅：《中國哲學原論·原性篇》，台北：台灣學生書局，1976年。
- 王璜生、胡光華：《中國畫藝術專史—山水卷》，江西：江西美術出版社，2008年。
- 俞劍華：《顧愷之研究資料》，北京：人民美術出版社，1962年。
- 劉綱紀：《書法美學簡論》，湖北：湖北人民出版社，1982年。
- 宗白華：《宗白華全集》，合肥：安徽教育出版社，1994年。
- E.H. GOMBRICH：《藝術的故事》，聯經出版社，2000年。
- 傅抱石：《中國繪畫理論》，江蘇：江蘇教育出版社，1995年。
- 葉朗：《中國美學史》，台北：文津出版社，1999年。
- 胡繼華：《中國文化精神的審美維度—宗白華美學思想簡論》，北京：北京大學出版社，2009年。
- 高居翰：《中國繪畫史》，台北：雄獅美術印行，1984年。

- 余崑編著：《中國畫論類編(下)》，台北：華正書局，1984年。
- 蒲松年：《中國藝術史》，台北：聯經出版社，2006年。
- 史作檉：《水墨十講：哲學觀畫》，台北：典藏藝術家庭有限公司，2007年。
- 王朝聞主編：《中國美術史·宋代卷上》，山東：齊魯出版社，2000年。
- 薛永年主編：《中國繪畫欣賞》，台北：五南圖書出版公司，2002年。
- 周積寅、史金城編：《進現代畫中國畫大師談藝錄》，吉林：吉林美術出版社，1998年。
- 吳怡：《禪與老莊》，台北：三民書局，1976年。
- 葉玉麟：《莊子新釋》，大夏出版社，1993年。
- 宗白華：《藝境》，北京：北京大學出版社，1987年。
- 石莉：《中國名畫家全集：文徵明》，台北：藝術家出版社，2004年。
- 陳辭：《中國名畫家全集：董其昌》，台北：藝術家出版社，2004年。
- 陳傳席：《中國名畫家全集：傅抱石》，台北：藝術家出版社，2001年。
- 吳汝鈞：《老莊哲學的現代析論》，台北：文津出版社有限公司，1999年。
- 賈方舟：《賈又福畫語錄》，台北：雄獅圖書，1988年。
- 董小蕙：《莊子思想之美學意義》，台北：台灣學生書局，1993年。
- 吳怡：《逍遙的莊子》，台北：東大圖書，1986年。
- 徐復觀：《中國人性論史先秦篇》，台北：台灣商務印書館，1984年。
- 牟宗三：《中國哲學十九講》，台北：台灣學生書局，1983年。

### 6.3. 期刊論文

李英嬌：〈李贄《初潭集研究》〉，嘉義：南華大學文學研究所碩士班論文，2003年。

王毅：〈神韻：從漢末人倫鑒識到魏晉人物品藻〉，《思想戰線》，第一期第26卷，雲南：雲南大學思想戰線雜誌社，2000年。

蔡振豐：〈顧愷之論畫的美學意義〉，收錄於《中國文學研究》，第九期，湖南：中國文學研究編輯部，1995年。

童明昌：《六朝傳神畫論及其美學意涵之探究－以「形」、「神」辯證思維的落實與具現為詮釋進路》，花蓮：國立東華大學中國語文學系碩士論文，2006年。

何佳瑞：〈中國山水畫的空間表現與海德格此有空間性的對照〉《哲學與文化》，第35卷第7期，台北：輔仁大學，2008年。

曾春梅：〈莊子的形神觀及其依道製器之藝術實踐觀〉《哲學與文化》，第34卷第八期，台北：輔仁大學，2007年。

曾孟珠：〈莊子逍遙無待的生活美學〉，嘉義：南華大學哲學研究所哲學系碩士班論文，2011年。

謝明真：〈莊子美育思想之研究〉，嘉義：南華大學哲學研究所哲學系碩士班論文，2006年。