

南 華 大 學
美學與藝術管理研究所
碩士論文

「氣論」在宋朝山水畫中的影響

研 究 生:曾炎輝

指導教授:陳章錫

中 華 民 國 九 十 七 年 六 月 二 十 二 日

南 華 大 學

美學與藝術管理研究所

碩 士 學 位 論 文

氣論在宋朝山水畫中的影響

研究生：曾炎輝

經考試合格特此證明

口試委員：
陳章錫
陳國寧

指導教授：陳章錫

系主任(所長)：羅雪峇

口試日期：中華民國 九十七 年 六 月 二十三日

論文綱要

文人畫的興起不只是繪畫風格的突破，更是把文人修養身心的工夫論帶入繪畫的活動中。繪畫不再只是技巧上的優劣，更是修養境界的體現。宋之前的思想中都有這些論述，但到了宋明理學的釐清之後才真正把文人修養與繪畫結合地密不可分。再就以「氣論」貫穿其發展脈絡將能更清楚了解。究其實畫山水畫既是文人修養的工夫之一。透過畫山水畫的流程就等於「養氣」工夫的一次演練。在不斷地反覆演練層層增上以達「悟道」的境界。而這個「道」原來是「陰」、「陽」的交互運作，且以「反」、「復」、「圓」的方向運行。從太極的圖形起就一直是中國文人所追求的最高境界。

文人畫以人品為第一，畫家修為與繪畫的關係為何？本論文第一章試就以宋代「氣論」為主軸，配合山水畫與繪畫思想史的發展與其構圖的意象變化作比對，尋找出一些審美脈絡。

第二章以中國繪畫史作簡單的回顧，探詢畫家修為的歷史進展，再以繪畫思想作配合，探討畫家修為與山水畫的歷史關係。

第三章以「氣論」的歷史作回顧，雖然「氣論」思想在先秦哲學家們的論述中，已經相當豐富，但是一直到了宋明理學才有更清楚的解析與工夫論的加入。

第四章以探討「氣」在山水畫中的曲折影響。「理」的影響較為清晰可尋，不外乎物的真實內涵，以寫實主義為主。「氣」的影響則較為複雜與曲折。是筆氣、畫家本身的才氣、構圖上的空白、實物上的氣勢……等都有學者論及，也就產生了繪畫品鑑上的神、韻、逸、遠、勢、意境、道的不同境界。

第五章結論，中國繪畫的現代化討論中獨缺文人畫修為的論述，以「氣論」來貫通人品修為與山水畫的關係，將可更清楚地了解其間的脈絡。

關鍵字：

氣論 山水畫 文人畫 張載 美學思想

論 文 目 次

第一章、緒論	1
第一節 研究動機與目的.....	1
第二節 文獻回顧.....	3
第三節 研究範圍與研究限制.....	5
第四節 理論架構與研究方法	6
第五節 研究步驟與章節安排.....	7
第六節 名詞釋義	8
第二章、宋代山水畫之特色及其在繪畫史上之地位	10
第一節 宋代山水畫在歷史脈絡中的地位.....	10
一、宋代之前-「寫實精神與正人倫、興教化」	10
二、北宋-可居可遊的山水構圖	10
三、南宋-山水畫構圖上的大突破:馬、夏的邊角構圖	12
四、宋代之後的山水畫	14
第二節 宋代繪畫思想在歷史演變中的地位	15
一、宋代之前的繪畫思想	15
二、宋代的繪畫思想	18
三、宋代之後的繪畫思想	20
第三章、宋儒「氣論」之義涵及其在思想史上之價值	22
第一節 宋代之前的氣論思想.....	22
第二節 宋明理學名家氣論的分析.....	26

第四章、「氣論」在宋代山水畫中的影響-----	33
第一節 氣論在山水畫中的表現方式-----	33
一、「理」在山水畫中的表現方式-----	33
二、「氣」在山水畫中的表現方式-----	34
三、「氣」與「理」之間的關係-----	36
第二節 氣論對山水畫意象的影響-----	39
一、前言-----	39
二、「氣論」對山水畫構圖的影響-----	42
三、「氣論」對山水畫筆墨趣味的影響-----	51
四、「氣論」對山水畫意境的影響-----	54
第三節 「氣論」對中國山水畫家修為的影響-----	59
一、文人修為與畫家的關係-----	59
二、畫家作畫前的工夫-----	64
三、畫家作畫時的狀態-----	69
 第五章、總結-----	 74
 引用以及參考之書目-----	 76
 圖例-----	 80

第一章、緒論

第一節 研究動機與目的

一、研究動機

文人畫首重的人品修為是如何在畫史的脈絡中形成的？畫家本人之修為與作品的關係為何？人品修為如何在畫面中展現？…等的釐清是瞭解中國文人畫最重要的基石。

在西方強勢文化的衝擊下，不可避免地中國繪畫也面臨現代化的問題，文人畫最強調的人品修為，卻在近代中國繪畫的現代化中被忽略了。中國繪畫在題材上的僵化一直被認為是最大的垢病；在解放的號召下，不管是技法上、題材上、材料上，都進行了一次重大的改革。例如在技法上已不再只是使用毛筆，而加入了西方各種可能的技法，如潑、灑、拓印、拼貼…等；而在題材上更是豐富多樣，已不再只是山水、花鳥…等傳統題材；只有在材料上比較保守，仍以水墨為主以免失去特色。

繪畫思想上歧見仍很多；有些仍堅守著傳統；或是中學為體、西學為用，即保有中國水墨的味道，在技法、題材上加以創新。更有人主張把「中國畫」改名為「水墨畫」，讓它成爲一種材料上的使用名稱；讓它更自由更能發揮而沒有任何的包袱。

中國繪畫史上在技法、題材上都有不同階段的革命性發展。技法上從人物畫的各式描法；到山水畫的各種皴法；一直到以書法用筆帶入畫中成爲書畫一體…等的創新。題材上更是豐富，從想像的祥瑞獸紋到寫實的各類事物，都在繪畫題材上有所發揮。這些技法、題材逐漸狹隘是在文人畫興起之後，凡不合文人品味、人品要求的事物題材全被摒棄，而在花鳥方面只限於具有文學意涵的松、竹、梅、蘭、菊、荷…等。山水畫也走向「詩中有畫，畫中有詩」的意象中；宋徽宗時更以詩詞作爲畫院入學考題，顯現文人畫大興的盛況。

「氣」是宋明理學中最重要的形上基礎，更是形上與形下的媒介者，理學中的工夫論更是文人修為的依據，其修養流程與畫山水畫的流程不謀而合，而是否可透由「氣論」的探討能尋找出一些文人畫與修為關係的關聯，讓文人畫的元素逐步地加入了繪畫中，意境、筆墨趣味、繪畫流程的講究、題款、落印甚至延伸出一套工夫論來抒發胸中之「逸氣」。宋明理學工夫論中，認爲人透過「格物致知」來了悟物

之「理」，進而通達「天理」。以「主敬涵養」來體悟「氣」的變化，進而與天地之「道」合一。若以宋明理學中所詮釋的「理」，即萬物的理屬「實」的部份；而氣論中的意涵屬「虛」的部份。這「虛」、「實」、「有」、「無」的有機結合，使人感受美感，引發人們愉悅的感覺和無限的遐想。正如清朝鄒一桂《小山畫譜》中所說：「幅無大小，必分賓主，一虛一實、一疏一密、一參一差，即陰陽消息之理。」¹這藝術中的虛實關係，正是自然中生生不息辯證規律的生動體現。這也正是中國文人的終極關懷與追求目標。

如何在日常的「工夫」中來落實呢？在自然中「悟道」而「與天地冥合，與萬物合一」。從山水中體悟「自然」之「道」與「氣」的韻律，反省自身涵養內心的「理」、「氣」，以心齋、坐忘為工夫，靜觀自然事物之「理」、「氣」再表現在畫面上。從對繪畫工具的「理」：紙的特性（畫前須先試紙）、筆的特性（試筆），再以修得的「逸氣」貫到筆中，把自然山水之「理」、「氣」表現在畫面上，以達到「氣韻生動」的目的。面對大自然山水「悟道」來涵養內心的「浩然之氣」、「逸氣」再透過筆墨之「氣」完成大自然生生不息之氣。如此悟道—實踐—證成，即是一套悟道的「工夫」。文人透由此一流程的反復修行以對「道」的體悟更能透徹，這是中國文人一生修行的生命歷程，也是本論文的研究動機。

二、研究目的

本論文研究目的：第一是把文人畫解析得更為清晰。第二是要把文人修為對山水畫意象的影響尋找出一個脈絡。

宋代鄧椿《畫繼》：

「畫者，文之極也」

「其為人也多文，雖有不曉畫者寡矣，其為人也無文，雖有曉畫者寡矣。」²

文人畫在宋代興起，到了元代即已成為繪畫主流，超越了院體派的宮廷畫，山水畫與文人關係的歷史成因為何？文人畫在山水畫中表達的意趣是甚麼？文人人品修為與繪畫的關係是如何？文人與畫山水畫之間有何關係？這些都是釐清文人畫重

¹ 轉引自俞崑編著，《中國畫論類編》，華正書局，73年，頁1164。

² 同上，頁52。

要的線索。

「文人畫」的意涵在歷史上的解析都語意含糊，甚至可能造成以人品來論畫，本末倒置的現象，「文人」畫出來的畫就藝術性與畫家嘔心瀝血之作如何品評？藝術只是附屬於文人身上而沒有其獨立的價值嗎？尤其在西方現代畫中「為藝術而藝術」的口號下，就更難以理解文人畫真正的意涵。

宋代在理學發達與古文運動的推動下，把儒、道、釋的形上思想加以融合，更落實在日常的工夫論上。而「氣論」更是哲學上的一大突破，「氣」的天道論肯定了宇宙人生的真實，也確認了「天人合一，萬物為一」的可能性。文人透由對萬物、人、自然「氣」的了悟而知「天理」也逆證地透由對物的「理」（格物致知的工夫）來體悟「氣」，圓的迴旋向上以體證「道」。山水畫是「理」、「氣」顯現的最佳場域。「氣」的能動性是透由陰陽、虛實而呈現，山水畫也是由此而達到氣韻生動的境界。所以文人的人品修為與畫山水畫在「氣」的媒介下，在創作上產生交集，「氣韻生動」可說是中國水墨畫的品評標準，而「意境」更是山水畫的靈魂。³

清人鄭績更云「生變之訣，虛虛實實，實實虛虛」⁴。可見虛與實不僅可營造「氣韻生動」之境，更是「意境」的必要條件。何謂「虛」，何謂「實」，便是了解中國水墨畫最重要的關鍵。「虛」無、「實」有、「氣」無、「理」有，如何透過格物致知的方法來了解物之「理」、人之「理」進而天之「理」；參悟物之「氣」、人之「氣」進而與天之「氣」冥合，達到天人合一的境界。從先秦諸子以來都有很完備的理論，宋明理學進而更有系統地詮釋發展出一套工夫論。透過靜坐、格物的基本功夫逐步參悟天之「理」進入「道」再涵受到人的內心，從而發出「浩然之氣」充塞于天地之間，「為天地立心，為生民立命，為往聖繼絕學，為萬世開太平。」的聖人、真的人生理想，這是本論文研究的目的。

第二節 文獻回顧

一、近代學者的文獻回顧

國內學者研究中國繪畫時，常覺得繪畫受宋明理學影響甚大，不過只是大略說明而無詳細論述，而且大都著墨於「理」的部分，例如：錢穆、呂佛庭、李沛、陳

³ 意境的形成是諸種藝術因素虛實相生的結果，意境創造與鑑賞中這種有虛有實、虛由實詣、虛實相生的認識，有著堅實的藝術創作依據及久遠的思想淵源。引自蒲震元著《中國藝術意境論》，

⁴ 轉引自俞崑編著，《中國畫論類編》，華正書局，73年，頁954。

擊光、賴瑛瑛、鄭午昌…等人。認為宋人善畫要以「理」字為主，是受理學之暗示，惟其講理，故尚真；惟其尚真，故重活，而氣生動機趣活之說，遂視為圖畫之玉律。率以形成宋代講神趣而仍不失物理之畫風。⁵碩博士論文中對山水畫的構成解析的比較多，在構圖上的分析如碩士論文中：蔡梅芳《水墨畫的空間思想理論與表現型態》、黃宇立《中國繪畫中「有無」與「虛實」之審美創造》、陳美均《從傳統山水畫之「空間表現」論李可染山水畫之突破》、王基茂《結構山水中國山水畫構圖之反思－王基茂水墨創作論述》…等。研究的方法是以西方構圖學來解析構圖之特色，如中軸線、中分線、邊角、s形、一河兩岸…分類。或是構成的要素，如：虛實相生、以小觀大、以大觀小…等。運用科學的方法來解析山水畫的結構。另外在美學的論述中大都以哲學論文為主，如：傅正玲《王船山美學研究》、黃翥青《中國繪畫藝術之哲學基礎－莊子與山水畫》、張靖亞《魏晉南朝繪畫美學研究》、黃光男《宋代繪畫美學析論》、楊雅惠《兩宋文人書畫美學研究》、潘小雪《宋代繪畫美學之研究》…等，以偏向形上論述為主。

近年來大陸美學的研究相當蓬勃，在中國美學上有了更多更詳細的論述；在宋明理學中的美學思惟也有不少的探討。例如：蒲震元、曹利華、汪裕雄、桑衣…等人，認為氣之審美實質上是一種體驗宇宙間萬物、萬象、萬態各不相同而又相互聯繫的生機活力與深層生命內涵的審美。而由氣擴展為勢、神、風、骨、格、韻、趣、調等的審美，進一步構成以氣為中心的虛境審美心理場域，則無疑成為對宇宙間萬物、萬象、萬態的深層生命內涵的整體體悟。⁶以著重文字資料的統合與比較為特色，且較偏向唯物論，所以重點都放在物質現象上的風格、風骨、…等的解析。形上形下的領域區分地較為清楚。

中國「氣論」，以肯定萬物均稟有生命元氣為理論前提。尊重自然萬物的生命之氣，就是尊重它們自身的感性生命特徵。這跟中國自然美審美意識特別發達，跟中國藝境創造特別重視從自然山川乃至花鳥蟲魚中取用題材，有極大關係。而學者們的論述大都以「理」為重心，尤其物理性的詮釋很難貫通物、心、氣、理在修養工夫上的關係。文人畫的內涵與目的是此形上形下兩種境界的融合且互相涵攝、互相增上以達「道」。所以文人畫是「技巧」與「修為」同時增上。「修為」作為文人畫的必備條件，在學者的論述上較少，本論文即以此作為主要的論述。

⁵ 石守謙編著，《中國文化新論－藝術篇：美感與造型》，時報文化出版社，71年，頁507。

⁶ 轉引自蒲震元著，《國藝術境界論》，北京大學出版社，88年，頁125

第三節研究範圍與研究限制

本論文以天地之一「氣」來宏觀「萬物稟氣而生」的「氣」，以大觀小、以小向大，以物之「氣」通人之「氣」，達于天之「氣」逐步迴旋向上。以此來詮釋自然山水、畫家與作品（山水畫）之間「氣」的互通涵授之工夫是文人不可或缺的修養即「游於藝」的涵養。若以「氣」在文人山水畫中「工夫論」的地位與功用作出發點來考察中國山水畫的發展，是否也能開發出另一個審美面向呢？

「氣」是宋儒的哲學系統裏最重要的一個名詞，也可說對中國哲學最有創見性的貢獻，宋儒各家把「氣」作了更深入的闡述與論證，更把「氣」以宇宙論、本體論甚至於工夫論中作了更多的補充。

「氣」的概念早在先秦諸子時代即已提出，各朝代都有不同的論述，但語義不明確，直到宋儒們才對「氣論」作了最詳盡的解釋。因此本論文就以宋儒們的「氣論」來作為探究中國水墨畫的理論架構。從「氣」落實在水墨畫畫面上的呈現，即為「空白」的部份，即「虛」與「氣論」的關係上，「空白」從宋朝起就是一位山水畫家所追求、表達的核心。宗白華說：「中國畫最重空白處，空白處並非真實，乃靈氣往來生命之處。」而這個「空白」的美，全賴藝術創作中虛實審美法則的運用。無論氣韻生動、逸氣、遠、勢、意境都與「空白」處有密切的關係。而這「空白」處，即是人靈氣往來生命之處。即文人畫山水畫不僅在表達心中空遠之境，更是生命涵養靈氣擴大格局的工夫論。

再則本論文的重點將聚焦於文人畫「修為」的部分作論述，文人修為是以儒家為主再涵攝道、釋兩家，以儒為本，本立而道生。「道」在道、釋兩家的論述與工夫論上較為完備，所以文人修為都含攝此三家。儒家在繪畫中的影響是以「正人倫，興教化」為起始，到了魏晉時才進入山水畫的領域中，也將人物畫「神」、「韻」的內涵帶入山水畫中。道家的境界較接近「逸」格的內涵，「拙規矩於方圓，鄙精研於彩繪，筆簡形具，得之自然，莫可楷模，出於意表」⁷，以筆法蒼勁之「簡筆畫」為主軸，如圖例：（十五）南宋 牧溪《六柿圖》（十六）明 徐渭《墨葡萄圖、黃甲圖》（十七）清 朱耷《樹石雙禽圖》。

⁷ 轉引自俞崑編著，《中國畫論類編》，華正書局，73年，頁405。

文人修爲上道、釋的工夫對畫家更爲重要，但本論文是以儒家「文以載道」經世濟俗爲己任之文人爲研究對象。「氣論」的部分因應「修爲」的主軸，就只以形上思維如何落實爲畫家修爲的部分作論述。而不旁及到畫家之氣質、筆氣、墨氣、山水之氣…等，以大自然山水「宇宙之氣」爲主軸，且將花鳥、人物、飛禽走獸…等排出，雖然這些題材在氣的部分更形重要，但文中就僅以文人修爲上在山水畫中的大格局裡以修得大其心爲論述的重心。文中將在宋代山水畫家中選出在文人修爲上影響山水畫意象轉變中較爲重大的幾位畫家作爲研究對象。

第四節 理論架構研究方法

中國文化學術最講求的是「道統」，讀書做學問由四書五經的次第中去了解這一脈相傳的「道統」；孔子所謂：『述而不作』之堯舜至周公一脈相傳之「道」。而歷代文人的立言著作也在這「道統」的基石上往上厚植，中國人人生的終極關懷即是這個「道」；如何與「道」冥合、『與天地並生，萬物爲一』；一直都是中國人念茲在茲終其一生努力追求的目標。

孔、孟、老、莊提出了這個理想、理念；也奠定了這個人與禽獸的不同處：此即人之所以爲人所要追求的目標。秦漢獨斷專一的推行，魏晉南北朝的辯証，唐的養息；到了宋明理學有了突破，尤其工夫論上；如何把理論落實在生活中，除了本體論，宇宙論形上的建立，更重要的是生活上的修養工夫；靜、觀、格物、思維、大其心，由這些基本工夫上去體悟「道」。尤其在自然山水之中，由靜觀自然山川的理，再感悟氣的生動活潑；反覆粹鍊內在而大其心；進而與天地合而爲一；進入「道」的境界中。

這一套的修養工夫正好在山水畫中體現出來；一個文人畫家在畫山水畫時的修養工夫，從「心齋」、「坐忘」、靜心，觀察到鋪陳創造一幅山水畫；都再再的是一套完整「養氣」的工夫。創作一幅山水畫即演練一次「養氣」的工夫；如此反覆涵養來達成人生追求的目標——「入道」。

再則縱觀整個中國繪畫思想史上的演進也能若合符節地在這個「道統」上進展；從人物畫中的「神」、「韻」，到道家境界中的「逸」、「遠」，到「氣」的勢、迴、圓，

以創造「意境」而轉入「道」，都在這個「道統」上壘進。而山水畫中也能尋找出這個「道統」的脈絡，而其中容或有些方式的不同，但也能不離此「道統」中。題材上在此山水道統之外的人物畫、花鳥畫、飛禽走獸…等，和一些傳統外的筆法「減筆」、「潑墨」，或是遁入山林的野逸畫家們，或是用筆狂放，大寫意的畫家，甚至於仕途失意反對「正統派」以「怪」為表現手法，或心懷亡國之痛，發于繪畫而不守前人繩墨，獨見新意或者狂肆奇詭，含有反清之意的明遺民畫家。這些所謂「正統派」以外的畫家們，其精彩當然不下於「正統派」，其水墨的趣味，思想、筆墨上的創新，構圖、題材上的不拘形式，更是在僵化的「正統派」之上。可是無論其創新或反對，都是在針激「正統派」的活力，讓正統派以免於僵化。而本論文即是以此無可動搖的「正統派」道統為主軸，從歷史的體查核視來看其成長的脈絡；尤其在宋明理學中「氣論」的影響刺激下，衍生出一套的工夫論而把創作山水畫作為文人修養生氣必備的課程。

因文人的修為與對「道」的感悟逐漸影響到山水畫的呈現方式，而這些意象的改變與文人修為的關係如何？就其意象中來指涉內涵。形上思維落實為形下之物（作品）也就只能影射，如指月之手，只期有個方向去努力，而這些意象的改變將以圖例作為輔助的說明。

第五節 研究步驟與章節安排

近年來大陸學者對中國美學的研究相當興盛，相關著作非常多，其中氣之審美觀論述很多，就其歷史的鋪陳與山水繪畫史的配合較無論及。本論文試就以氣論為主軸，配合山水繪畫史的發展與其構圖的歷史變化作比對，尋找出一些脈絡。

本論文第二章就以中國繪畫史作簡單的回顧再以影響畫壇主流的繪畫思想作配合。再則以畫論的歷史進程作主軸簡單區分為宋朝前後，宋之前的畫論相當豐富且完備，也大勢底定了中國的繪畫思想；宋之後就其基礎上加以補充。第三章以「氣論」的歷史作回顧，雖然「氣論」思想在先秦哲學家們的論述中，已經相當豐富，但是一直要到了宋明理學才有更清楚的解析與工夫論的加入。

「氣論」在中國山水繪畫史中的影響如何呢？第四章以探討「氣」在山水畫中的曲折影響。「理」的影響較為清晰可尋，不外乎物的真實內涵。此寫實主義為主在中

國繪畫史上連綿不斷，以「院體派」為代表。「氣」的影響則較為複雜與曲折。是筆氣、畫家本身的才氣、構圖上的空白、實物上的氣勢……等都有學者論及，也就產生了繪畫品鑑上的神、韻、逸、遠、勢、意境、道的不同境界。

文人畫的興起不只是繪畫風格的突破，更是把文人修養身心的工夫論帶入繪畫的活動中；繪畫不再只是技巧上的高低，更是修養境界的深淺。宋之前的思想中都有這些論述，但到了宋明理學的釐清之後才真正把文人修養與繪畫結合地密不可分。再就以「氣論」貫穿地了解其發展脈絡以能更清楚的了解，究其實畫山水畫既是文人修養的工夫之一。透由畫山水畫的流程就等於「養氣」工夫的一次演練，在不斷地反覆演練中次次增上以達「悟道」的境界。而這個「道」原來是「陰」、「陽」的交互運作，且以「反」、「復」、「圓」的方向運行。從太極的圖形起就一直為中國文人追求的最高境界。

第六節 名詞釋義

氣：

《說文解字》：「氣，雲氣也，象形。」

段玉裁注曰：「象雲起之貌，三之者，列多不過三之意也。」⁸

「氣」在歷代中的解釋很多，本論文以宇宙萬物的基始之「氣」，即「太虛即氣」的氣作為基石，以大釋小來探討「氣」在山水畫作品上的影響。

氣化：

莊子的「氣」論，不但是有關「氣」的理論，而且它強調「這個世界是由氣而化」的主張，故稱「氣化」論。

天地萬物是由「氣」而「變」，因「氣」而「化」，莊子將這樣的世界變化謂之「造化」。

「氣化」是包括宇宙一切有形有象事物的變化，張載曰：「一物兩體，氣也；…」氣是一物兩體，氣化蘊含著兩種相互對立事物的變化，也就是陰陽兩端的彼此相應，互相交替的必然規律，即張載所謂的「由氣化，有道之名。」⁹

氣化表現在山水畫中即是虛實、疏密…等兩端變化的和諧，即是美的典型。

⁸ 轉引自涂光社著，《原創在氣》，百花洲文藝出版社，90年，頁1。

⁹ 參見自黃秀璣著，《張載》，東大圖書公司，76年，頁21。

氣論：

從先秦諸子開始對「氣」就有不同的論述，而莊子的詮釋最多也最具體，將「氣」作為萬物生成變化的源頭，之後的學者都在此基礎上開展，其中以張載的論述最詳細而完整。

「氣」是張載的哲學系統最重要的一個名詞，他是第一位主張「氣」為宇宙的根本實體，其「宇宙論」、「本體論」、「倫理學」…等形上的解析思想。¹⁰

均以「氣」作為其理論基礎。

文人畫：

陳師曾：「何謂文人畫，即畫中帶有文人之性質，含有文人趣味，不在畫中考究藝術上之工夫，必須于畫外看出許多文人之感想，此之所謂文人畫。文人畫之要素，第一人品，第二學問，第三才情，第四思想，具此四者，乃能完善。」¹¹

文人畫的定義歷代來一直都很籠統不清，尤其如何表現在作品上，或是在作品上顯現出何種元素才符合文人畫的條件，都不很明確。好的人品修養與畫面如何產生關連，如何從畫面中看出畫家的人品修養；都是很模糊含混，所以往往造成因人而論畫的情形。

本論文中的文人畫是讀書人（文人）以修養高尚人格，盡心盡性以體「天道」為終極關懷，落實在生活中則以「格物致知」「持敬涵養」…等為工夫，其中畫山水畫即是一項很好的工夫論。文人透過遊覽山水體悟陰陽變化的活潑生機，再表現為畫面；則畫面產生之空白、平遠、圓迴的意涵，剛好與悟道之工夫吻合，所以文人畫山水畫即是在修養自己，使心「大」格局「大」如大鵬鳥搏扶搖而上者九萬里的大氣勢，此即是養得「浩然之氣」也。

¹⁰ 同上，頁21。

¹¹ 轉引自薛永年主編，邵彥編著，《中國繪畫的歷史與審美鑒賞》，中國人民大學出版社，89年，頁202。

第二章、宋代山水畫之特色及其在繪畫史上之地位

第一節 宋代山水畫在歷史脈絡中的地位

一、宋代之前-「寫實精神與正人倫、興教化」

在宋朝以前，繪畫大致以「惡以戒世，善以示後」為主要的思想，主要用以宣導政教，所以顯現以壁畫和人物畫最為繁榮，自然地以寫實手法為作畫主軸。作畫技巧則以筆法、描法為主，除了政教目的之外；「鬼神崇拜」影響所及之厚葬、宗廟……等的裝飾；除了祥獸、圖騰，仍然以「戒惡勸善」的人物畫為主。所以此時期「正人倫、興教化」是繪畫的最終目的。其傳達的意趣是以皇室貴族之愛好為主，畫家只是職業工作。此時著名的畫家如顧愷之…等，都是以人物畫著稱。所以畫家的技巧是最為重要的條件，而沒有畫家修為的問題。如漢元帝時畫家毛延壽因選后妃被賄賂而錯失王昭君的事件。

魏晉時政治混亂，知識份子為了逃避現實而沉醉於藝術與清談的道家思想中。加上道教的興盛，引導了人們進入神仙永恆的世界，使人暫時忘記現實的動亂。此時自我意識開始醒覺，藝術成了自我風格的表現而不再是附屬於裝飾上。

在繪畫思想美學上，以魏晉南北朝時期為發端，加上《管子》的「精氣」說；提供了人物品評的基礎，人物品評思想與用語都帶入了藝術思想中。顧愷之的「遷想妙得」把寫實主義思想更進一步要求其表現出人物的神韻。朱景玄之「神、妙、能、逸」品之區分。也是以寫實程度高低來區分。而其間雖然有宗炳的《畫山水敘》與王微的《敘畫》對山水畫的一些創新的思維。但因人物畫的流行與山水技法的不成熟，所以山水畫仍難成為主流。此時畫家人品修為已開始被重視。

二、北宋-可居可遊的山水構圖

北宋初期主要是延續五代的畫風。山水畫以荆關派為主、董源為輔。人物畫開始沒落，花鳥畫則囿於黃筌畫派。太祖開國之初便仿南唐置翰林圖書院且珍藏歷代名畫，到了宋徽宗時，畫藝乃成為國政之一。其論畫專重法度，以形似為上，故入畫院者多為人物花鳥專家。他們相互較競爭也相互砥礪，成就中國畫史上一段輝煌的時代。此時期的寫實主義對「真」做了比較淺顯的闡釋。所以在技法上趨向細膩

瑣碎和著重小趣味，對「自然」的態度則是予以美化和複雜化，比較重視畫面美化的效果以迎合在上者，故此時期可說是唯美派的寫實主義。

山水畫在技法上仍著重寫生，荆浩醉心於太行山「驚其異，遍而賞之」，於是「明日攜筆複就寫之，凡數萬本方知其真」。¹²范寬《溪山行旅圖》中的山石紋路是質地堅實的點皴，前景樹石都很寫實，正代表了北宋人「察物明理」的畫風。此時一方面提倡「形似」、「格法」，一方面卻又反對摹倣前人和筆墨之繁瑣。而當畫院的主持者和一般院人正高倡「形式」、「格法」刻意求工的精神時，差不多與其同時也出現了一部分文人士大夫以詩餘墨戲之遺興態度來進行作畫的風氣。並且這種風氣之聲勢也大有與畫院精神相抗衡之勢¹³。雖然院體畫與文人畫兩股力量拉扯，不過大體上藝術精神多脫離實利方面而趨於出世無我之理想，在繪畫技法上不僅不注意形式色彩，且趨重於氣韻理趣，不專為實用之裝飾，且耽於自然之玩賞¹⁴。道家避居山林的思想下北宋繪畫形成獨特之作風——可居、可遊的山水天地。山水畫在畫面上的空間是實質、穩定而安適的，所以觀者能藉「道通天地有形外，思入風雲變態中」的素養神遊其間，冥化於大自然之中。¹⁵郭熙的《林泉高致》書中的「三遠法」更將山水畫推離了寫實主義而成為獨立圓融的山水天地。「造境」成了山水畫的主軸，把文人心中的桃花源透由畫面呈現，其功能即在政治壓力下能有一個逃離現實、遁入山林的精神安歇處。

郭熙不論在繪畫技法、構圖乃至繪畫理論上影響北宋畫風很大。郭熙承續和發揚了李成的畫風，更將詩情融入其中，重視水墨的淡染果，也吸收了南方畫派之長，建立了自己獨特的風格。郭熙擅於墨濕勾淡染，淋漓滋潤，以描繪煙嵐輕發、山光浮動的景象。煙嵐比起雲霧，在空間上又更模糊了，更具有不代表實物虛的意涵。

另外在構圖上影響較大有兩方面，一是王詵的《煙江疊嶂圖》畫面中水天的界線，雲霧連天，更難從中分辨是天、是雲、是霧了。二是富有文人意趣的小景山水出現，如建陽、僧惠崇、宋迪、趙令穰等，小景中以《瀟湘八景》最為有名。不少

¹² 參見李浴著，《中國美術史綱》，華正書局，72年，頁241。

¹³ 同上，頁242。

¹⁴ 俞崑編著，《中國繪畫史》，華正書局，73年，頁164。

¹⁵ 參見高木森著，《中國繪畫思想史》，東大圖書公司，81年，頁249。

文人詩人也為之歌詠，到了南宋時更蔚為風行。¹⁶北宋山水畫較之前最大的變化在於由宋之前大山堂堂「上留天之位，下留地之位，當中方立意定景」的重寫實、雄偉的寫實精神、構圖方式，走向重「理」、重「造境」的畫風，構圖上虛的部份，漸漸的加大面積，與實的部份同受畫家的重視。虛的部份也摒除了代表實物如雲、霧…等的物象，而是有更富想像空間的「空白」。小景山水的構圖也更充份地營造「可居可遊」的情趣，是文人們精神上的桃花源。

北宋中、後期之際，畫壇上正式出現了「士人畫」，以歐陽修、米芾、蘇軾、宋子房、晁補之…等人為代表。這些文人士大夫們在做官、寫詩詞、書法之餘，用筆隨意點染而成，用以自娛而已。雖未形成一股風潮，卻也奠立了文人畫的基礎。而米芾不只在繪畫思想上影響文人畫的發展，更在技法上創立了「落茄點」米點山水突破了以勾、皴、點、染…等傳統畫法，在山水技法上在剛健北方畫派中更顯對比。雖然不能算是中國山水畫的正宗，對後世也影響不大，但董其昌之「南北分宗說」卻把它推崇至畫聖的地位。

三、南宋-山水畫構圖上的大突破:馬、夏的邊角構圖

「邊角」構圖始於李唐，李唐晚年特別留意畫境中空間與景物之有機配合，以適當之留白位置加強畫境美妙蕭散之逸趣。而畫境留白之適切使用，在李唐以前之畫家似較少留意。¹⁷其畫風影響到整個南宋畫院的風格，以剛健、峻銳、水墨蒼勁為主。其薪傳於蕭照，蕭照創營了「半邊」山水體式。到了馬遠、夏珪發展成熟並加以發揚光大，演成了特有的「邊角」風格。遂有「馬一角、夏半邊」的封號。「馬一角」之諺語，始載之於《曝書傳》中云：「馬遠水墨西湖，畫不滿幅，人號「馬一角」。《姚雲東詩》：「宋家內院馬一角是也」。¹⁸而「夏半邊」是呼應之續詞。而此「邊角」構圖到了明朝卻受到貶譏。¹⁹

往古之畫史，中軸線之構圖形式，所占之時間甚為長久，至少從唐代至北宋

¹⁶ 永年主編，邵彥編著，《中國繪畫的歷史與審美鑑賞》，89年，頁163。

¹⁷ 高輝陽著，《馬遠繪畫之研究》，文史哲出版社，67年，頁112頁

¹⁸ 蔡秋來著，《夏珪繪畫藝術成就之探研》，中國文化大學出版社，71年，頁78。

¹⁹ 明朝初葉，據葉盛三《水東日記》記稱：「范啟東長陵於書獨重雲間、沈度，於畫最愛永嘉、郭文通。以度書豐腴溫潤，郭山水佈置茂密故也。有言夏珪、馬遠者，輒反曰：『是殘山剩水，宋僻安之物也，何取焉！』」。董其昌的「分宗說」更把馬遠、夏珪歸為北宗，斥為粗硬，無士人氣。沈顥繼之詈斥其為「風情奇峭，揮掃躁硬。」

期間，甚至延續至李唐所繪製之「萬壑松風圖」，均屬採用中軸線之構圖法，即「大山堂堂，主山直立」之構局。換言之，在此漫長之期間，我國山水畫之構圖長久以來均一成不變，以主景置於畫幅中央為定格，至馬遠、夏圭以「邊角」構圖之新風格聞名於畫壇，方使我國山水畫之構圖產生多樣化。而此山水畫境由繁入簡，由博返約，由濃轉淡，由實化虛之格趣，革除前人大山堂堂，造景滿幅之舊習，凝創出一、宋種空靈清逸之嶄新風格，馬、夏不只是在構圖上由「高遠」式趨向「平遠」，畫風上更行典雅，更為符合貴族愛好「淡」的精致趣味，而且畫面簡潔以大量空白空出主景，並用烘染手法逐漸淡化為朦朧的遠樹水腳，以霧、煙、嵐迴避了空間過渡的問題，並追求悠遠的詩意²⁰，也奠定了文人畫構圖的主軸。蔡秋來先生認為是受道家虛淡思想所啟發醞釀而成之布白理念，加以擴增運用²¹。並且對構圖方式作有機之適切變化，使畫幅中之實景與虛白作更靈活機動之配合。此一風尚遂形成中國藝術對淡逸與空靈之追求。在繪畫方面，由原來「填滿」之畫面，逐漸趨向於空白之表現，不只是布白空間之擴增，更重要的是空白的去「實體」化，空白已不是實物的雲、霧、路、河…等實物，而只是純粹的空白，留給觀賞者想像的空間和創作。

雖然南宋的畫風「系無旁出」全是李唐一系，不管山水畫中的劉、馬、夏或「禪畫」中的梁楷、牧溪、玉澗…等，都標榜以剛勁的大斧劈皴橫掃，且力求簡潔。此風格在董其昌的「南北分宗」說中貶為北宗，且在畫史上貶多於褒。或影射出一些南宋「一統」的政治意識、北宋藏畫及畫士被金人擄走北國，只有李唐一人逃回，所以剩李唐一系。而其剛性的線條、激促的頓挫、猛烈的大斧劈皴，更是文人們愛國熱血的沸騰。血氣的剛猛，不容許柔弱、清秀的筆墨出現。而圖中隱逸的題材是對南宋朝廷婢膝投降的失望而產生了消極的思想，不如歸去隱居山林的避世心態²²。這些論點上都彼此間有些矛盾。若以「氣論」的審美思考，就可提供一個更開擴的方向。山水實物以「剛」健的筆法，空白處的虛是「柔」的雲霧；此剛、柔、實、虛的巧思處正是畫家修養的精妙處。

²⁰ 薛永年主編 邵彥編著，《中國繪畫的歷史與審美鑑賞》，89年，頁170。

²¹ 參見蔡秋來著，《夏珪繪畫藝術成就之探研》，中國文化大學出版社，71年，頁107

²² 參見陳傳席著，《中國山水畫史》，華正書局，75年，頁224。

四、宋代之後的山水畫

(一) 元—文人畫的興盛

趙孟頫的復古主義、唯古是尊以「古意」和「唐人筆墨」為主的風潮把持了元初的畫壇。另一股民間文人畫家採取與異族不合作，而為了表現愛國思想，他們不畫時人衣冠、嚮往古代，在大自然的景物上發洩亡國之恨，發揮出文人之高導氣質。唐朝文人思想萌芽，宋朝時興盛到了元朝士大夫階級自行主組織起來，形成一個獨立自主的文人集團。此時期中國文人由於沒有機會從政或被迫離開政壇，而改以教書、行醫、繪畫、戲曲寫作… 等與民間站在一起而與朝廷保持一段距離。

宋朝畫院主導著整個畫壇，雖然有一小部分士大夫反對其「形似」、「格法」求精巧工整，但直到元朝才翻轉形式，「文人畫」因而興起成為主流。

「文人畫」興起的原因：

- 1、因淪為異族之奴隸，生不逢時之感概，自易中於人心，發於筆墨。
- 2、反對復古派之工整繁縟之畫風。而以氣韻為主，以寫意為法，以筆情墨趣為高逸，以簡易幽澹為神妙，藉繪畫為寫愁寄恨之工具。²³
- 3、山水技法已達相當之成熟，不管皴法、筆法、山型、樹型… 等創作的元素都很完備，提供創作者很多的創作元素。
- 4、畫紙的改變，元代以前畫山水多用絹素，故多濕筆，所謂「水暈墨章」，所謂「元氣淋漓障猶濕」。及至元代四家，山水純用紙畫，始不得不改用乾筆。此種渴筆皴擦，淡墨渲染之畫法，創作出簡淡高逸，蒼茫深秀，有骨肉勻亭，筆墨渾融之妙。
- 5、宋明理學的發達，畫家思想從儒家「正人倫，興教化」的功能性作畫，到道家「尚自然」虛無縹緲外放的境界，回到了宋明理學「理、氣」生生不已的陰陽二氣交織成一種有節奏的生命構圖。進而也溶入到畫家的日常生活中而成為修養身心重要的工夫之一。

²³ 吳鎮說：「墨戲之作，蓋士大夫詞翰之餘，適一時興；與夫評論畫之流，大有寥廓。」而士大夫畫乃是指一些簡筆水墨畫，因是詞翰餘筆，故曰墨戲；這類畫家之操筆墨，只為遺興，不是殫精竭慮之創作，出自俞崑著《中國繪畫史》，頁 240。

畫家在畫中印記、題詩或款試；以及在鑑賞畫作時加以加簽、加題而形成了一種文人風尚，此時文人畫的型式已經發展的很完備。

（二）明一平民藝術的興盛

因為貿易商業的興盛，都市人口大量的成長，地主、商人、收藏家人數劇增，更助長了平民藝術的興盛，這些在野的學者、收藏家及文人畫家，他們以私人的財富繼續發展文人所創造獨立性格的傳統。²⁴

明末時宗派林立，派別思想很強，勢力較大的有吳門派、華亭派（又名松江派）、雲間派、蘇松派、江夏派、浙派、院派、武林派等。²⁵這些都是在商業、都市興起，地主、商人支持下的產物，也更能顯現平民藝術的普及與品味。宮廷由皇親貴族的箝制下，繪畫只是附屬品而了無新意，民間因地主、商人的品味下也淡化了文人畫的興味而趨近普羅大眾。

（三）清一發思古幽情得念舊情懷

知識份子不管是在學術、藝術上形成一種「趨古」運動。家家「一峯」，人人「大痴」，陳陳相因，毫無變化，清代畫壇上除了「趨古」的正宗派外另外也形成一個行事作風完全不同的「獨行派」，如石濤、八大……等人。明末清初之際，奇節異行之士，痛祖國之淪亡，哀異族之宰割，而又無力反抗，其牢騷抑鬱不平之氣，發為言語文字，每出奇禍，遂一寄於畫。

故明末遺民之中畫家甚多，或為宗室，或為士夫，或為公子，莫不抱節守志，不肯臣事新朝奴顏卑膝，以求顯達。其志行既高，蘊蓄又富，發而為畫，每多奇肆豪放，不守繩墨，而其磊落昂藏之氣魄，百折不撓之精神，固足以勵末俗而愧佞臣也。

第二節 宋代繪畫思想在歷史演變中的地位

一、宋代之前的繪畫理論

²⁴ 轉引自高木森著，《中國繪畫思想史》，東大圖書公司，81年，頁341。

²⁵ 同上，頁361。

漢代之前的繪畫，都是政治或功利的附庸。如畫像石、磚是厚葬的產物以表彰忠臣孝子，雲台圖爲了歌頌功臣名將，墓室帛畫、陶俑更有巫術性質。到了魏晉時代，繪畫才有了美的自覺。東晉顧愷之的「傳神論」是宋朝之前寫實主義最具代表性的繪畫思想。骨法、置陳布勢、點睛都是爲了達到傳神的目的。六朝的繪畫美學可說是中國歷史上最輝煌、多樣的時期。宗炳把儒道思想發揮在美學思想上，「道」、「理」、「神」、「靈」、「聖」都有精闢的詮釋。《畫山水序》²⁶中：

「聖人含道暎物」

「聖人以神法道」

「山水以形媚道」

確立了繪畫思想的最高目標。畫家在遊覽山水時眼睛觀看的不是自然景物的外在形式，而是顯現出來的「道」，例如水的「處下」、「不爭」、「柔弱」就是「道」在其中，道映于萬物；所以遊山玩水中去悟道，是文人必備的課程。

「理絕于中古之上，可意求于千載之下」

「應目會心為理」「神超理得」

把理當作畫家觀察自然事物的原則。古聖先賢的思想雖然有中古之上，但千載後的人也是能通過心意去探索到。「理」是超越時空的，這個「理」即是萬事萬物所構成的具體規律，特殊規律。觀察自然事物，即是去觀察這個「理」，從萬物的眾理中去體悟天「理」即是「道」也。

「澄懷味象」

更是畫家修行的必備工夫。澄靜心懷，讓內心遠離塵世的污濁；如何達到哪？即用道家思想中的「致虛極，守靜篤」、「心齋、坐忘」…等來修養以達到如此的境界。

王微在《敘畫》²⁷中指出

「圖畫非止藝行，成當與《易》象同體」

把圖畫的地位提高到與聖人經典同樣地位。宗炳、王微把顧愷之的「傳神論」應用到山水畫中，強調畫山水也重傳神。

²⁶ 俞崑編著，《中國畫論類編》，華正書局，73年，頁583。

²⁷ 同上，頁585。

「本乎形者融靈」

「靈亡所見，故所托不動」

「動變者心也」

形、神本是一體、靈形一體，山水畫不是地圖，要如何顯現出靈哪？靈是見不到的是不能單獨存在的，必須寄託於不動的形體之內。「融靈」即變動之勢，畫家即是用心去體悟得其山水之動變才能得到山水之靈。

「明神降之」

畫家必須具備智慧、精神、情感、想像、思想…等條件，才能表現出一幅具有「靈」、「神」好的山水畫。

謝赫「六法論」中最有名的「氣韻生動」把氣的陽剛之美與韻的陰柔之美融合起來，等於把顧愷之的傳神、骨法加再一起。

姚最《續畫品》²⁸

「立萬象于胸懷」

客觀的自然山水和主觀的胸懷山水是對等而且可主客觀結合的。進而開後世繪畫寫心之法門。

「學窮性表，心師造化」

強調畫家人格、氣質、心胸、學養的重要。「心」是繪畫的重心，而不是山水的外在形式，畫家心性的修養比技巧還重要。

荆浩的《筆法記》²⁹更完備的把好的畫家與作品的必要條件列出來，

「圖真」：「似者，得其形，遺其氣。」、「真者，氣韻俱盛。」、「六要」、「一曰氣，二曰韻，三曰思，四曰景，五曰筆，六曰墨。」、「氣者，心隨筆運、隨形運筆，取象不惑。」

畫家的技法要達到心手相應，下筆肯定、敏捷，方可見其生氣。

「四品」：神、妙、奇、巧。「四勢」：筋、肉、骨、氣。「二病」有形、無形

有形病出在景上，無形病出在神上。把技法上的要點很完整、明確表達出來。

黃休復的《益州名畫錄》³⁰

²⁸ 俞崑編著，《中國畫論類編》，華正書局，73年，頁605。

²⁹ 同上，頁405。

「畫之逸格，最難其儔。拙規矩于方圓，鄙精研于彩繪。筆簡形具，得之自然。莫可楷模，出于意表。故目之曰逸格爾。」

把簡筆畫品評為逸格而列為第一。此「得意忘形」的特殊風格在歷史上都有一脈或顯或隱的存在於主流畫壇之外。

二、宋代的繪畫思想

雖然北宋之前繪畫思想與理論都已經很完備，其內涵較趨向形而上的理論，但在技法與流行上仍以寫實主義為主。在宋朝文風鼎盛文人的加入下，繪畫思想的內涵逐漸地落實在繪事中。宋代的繪畫美學分三種：一為畫家畫論、二為理論家畫論、三為文人畫論。文人的美學觀對社會的影響越來越大甚至於成為主流。

郭熙《林泉高致集》³¹的

「可行、可望、可居、可游」

把魏晉美學上較為形上思想落實為更明確的「造境」上，畫家用心去營造想像中的桃花源去遊覽、欣賞來抒解政治現實上的壓力。

「畫見其大象，而不為斬刻之形。」「畫見其大意，而不為刻畫之跡。」

在「大象」和「大意」的統帥下，建立有主次、有虛實的完美意境。³²

「三遠」

而「遠」的飛越和延伸，漸入「無」的境地、「虛」的境地、「淡」的境地，正是《莊子》的境地、玄學的境地。所以說山水畫的精神和莊子的精神相通。其中「平遠」給人以「沖融」、「沖澹」的感覺，不會給人的精神帶來任何壓迫。其在平和中把人引向「遠」和「淡」的境地，這更符合山林之士的精神境界，也是山水畫更成熟的境界，「遠」成為山水畫的自覺。郭熙之後山水構圖上更轉向「平遠」。³³

郭若虛《圖畫見聞志》³⁴的「氣韻非師」

「如其氣韻，必在生知，固不以巧密得，復不可以歲月到，默契神會，不知然

³⁰ 俞崑編著，《中國畫論類編》，華正書局，73年，頁405。

³¹ 同上，頁631。

³² 參見陳傳席著，《中國山水畫史》，華正書局，75年，頁76。

³³ 參見陳傳席著，《中國山水畫史》，華正書局，75年，頁79。

³⁴ 俞崑編著，《中國畫論類編》，華正書局，73年，頁52。

而然也。嘗試論之：竊觀自古奇跡，多是軒冕才質，岩穴上士，依仁遊藝，探蹟鉤深，高雅之情，一寄於畫，人品既高矣，氣韻不得不高；氣韻既已高矣，生動不得不至。」

理論上將文人畫的地位確認，也將畫的高低與人品連結。人品成了畫家必備條件，唯有人品高，氣韻才會高。

「自始及終，筆有朝揖，連絲相屬，氣脈不斷，所以意存筆先，筆周意力，畫盡意在，像應種全。夫內自定，然後神閒意定，神閒意定，則思不竭而筆不困也。」

35

「神閒意定」、「意存筆先」，畫家唯有在修養上下工夫，才能養得神閒，意定下筆才能氣脈不斷。

鄧椿《畫繼》

「畫者，文之極也。」

「其為人也多文，雖有不曉畫者寡矣，其為人也無文，雖有曉畫者寡矣。」³⁶

畫等同於文人：畫與文人的關係如何連接呢？經由「氣論」中的工夫論來思考，即文人藉由繪畫的養氣工夫流程來體證涵養自身對道的「修養」。所以繪畫成了文人生命中不可或缺的一環。

歐陽修論畫：

「蕭條淡泊，此難畫之意。畫者得之，覽者未必識也。故飛走遲速，意淺之物易見，而閒和嚴靜趣遠之心難形，若乃高下嚮背，遠近重複，此畫工之藝耳，非精鑒者之事也。」

歐陽修在古文運動上的努力也間接影響了文人對繪畫的品味。平易樸實的畫風，「蕭條淡泊」、「閒和嚴靜」的意境，正是宋朝文人共同的特徵。

蘇軾論畫：

「讀書作詩以自娛」

他認為作畫主要是為了取樂自娛，養生益身；戲翰筆墨，自適其志，解胸中盤鬱。

「論畫以形似，見與兒童鄰。」

³⁵ 參見陳傳席著，《中國山水畫史》，華正書局，75年，頁76。

³⁶ 俞崑編著，《中國畫論類編》，華正書局，73年，頁52。

士人畫講求「常現，工人畫則講求『形似』。『理』就是『意氣』、『性情』，『非高人逸才不能辨』。」³⁷

境界上要求是「蕭散簡遠」、「簡古」、「澹泊」、「清新」、「清麗」。反「劍拔弩張」，亦不十分喜歡「雄放」，主張「綿裡裹針」式的含蓄，力求「平淡」。這一切都是受莊學審美觀影響的結果。這一切也都為後代文人畫家所全盤繼承。³⁸

米芾論畫：

「董源平淡天真多，唐無此品…」

「巨然師董源，今世多有本。嵐氣清潤，布景得天真多…老年平淡趣高。」

米芾把「平淡天真」、「平淡趣高」作為繪畫美的標準，而反對豪放有氣勢的「雄強」、「壯氣」之美。

六朝、唐、五代的繪畫理論較為形而上理論或是繪畫技法上的要點。在實際上理論家與畫家的距離差異很大。到了宋代的繪畫思想上都是文人兼畫家，所以呈現出的是文人畫的品味。其中更把理學家的工夫論帶入。如郭思記郭熙作畫時：「凡落筆之日，必明窗淨几，焚香左右，精筆妙墨，盥手滌硯，如見大賓，必神閒意定，然後為之。豈非所謂不敢以輕心挑之者乎？」³⁹繪畫不再是天份技巧而是文人修養高低的問題。從構圖由「大山堂堂」解放到「邊角」。由滿幅山水到以空白為重。由筆觸剛健轉變為「米點」的變化到柔軟線條的「披麻皴」、「解索皴」的流行，都有文人畫品味的繪畫理論基礎。

三、宋代之後的繪畫思想

元代有趙孟頫提倡的「古意」。所謂的「古意」卻含意不清；是樸實、平易、古雅…等很不明確。倪瓚的「逸氣」說；「聊以寫胸中逸氣」，所謂「逸氣」也是很難定義。繪畫思想發展到了元代，各種體制形式俱全，文人畫的風格也達到極致

明代之後就開始重複前人的論述為主，明代畫論中影響最大者是董其昌的「南北分宗說」。北宗畫的線條和皴法是剛硬的，用筆快猛激烈；南宗畫的線條和皴法是柔軟的、用筆輕緩自然。在畫家的身份和作畫的目的也區分為：為皇室貴族作畫的「院體派」北宗；隱逸文人以畫為「自娛」的南宗。就其分宗的方式是有爭議也很粗略。若以內在繪畫思想來思考時，分宗的界線是模糊且沒必要的。

³⁷ 參見陳傳席著，《中國山水畫史》，華正書局，75年，頁100。

³⁸ 同上，頁101。

³⁹ 同上，頁82。

明代畫論中較值得一提的是對一直都被貶抑的「粗筆」、「墨潑毫狂」提出相反的繪畫思想。

徐渭畫論：

「蘆長筆短掛青楓，墨潑毫狂染用烘…不教工處是真工。」⁴⁰

「不教工處是真工」畫無一細描精染，都是順手點染，墨潑毫狂的。是用來抒發性情的，不是描摹形象的。主張「生動」而反對「生靜」的畫風，臨摹要「取諸其意氣而已」而不是求形似。其論點當時反對者很多，但對後世卻產生巨大的影響，清代的石濤、「揚州八怪」、八大山人…等都對徐渭頂禮膜拜。

清代則以石濤的《畫語錄》最為凸出。「太古無法」他輕蔑一切成法，主張「我法」你畫了一畫，便有了法。所以「法，乃自我立」。自我立的「一畫」之法，而無所謂古人的法，捨古法而獨創，突出自我，不為法束縛。雖學古但要善於變化「借古以開今」不可「泥古不化」。

⁴⁰ 俞崑編著，《中國畫論類編》，華正書局，73年，頁1075。

第三章、宋儒「氣論」之意涵及其在思想史上之價值

「氣」在中國哲學中占有相當的地位，「氣」是宇宙萬物生成的基始，更是萬物生成變化的能動處，它是「形」與「神」「道」的仲介者；所以文人想要達到人生最高境界「悟道」必須要由形中的氣逆證上去。所以「悟道」的關鍵是對氣的了悟。

第一節 宋代之前的氣論思想

一、老子「氣」的思想：

「萬物負陰而抱陽，沖氣以為和」(第四十二章)

「心使氣曰強」(第五十五章)⁴¹

老子用「氣」來說明宇宙萬物的「生成」原理。「陰」與「陽」及「萬物」之間還要聯繫兩者的東西，它便是「氣」。如果「陰」與「陽」是消極的、被動的，則「氣」是積極的、能動的。其能動而積極的「氣」就讓「萬物」得到自然的秩序。「氣」就像嬰兒一樣，蘊涵著一股生動、活潑的生命力。它具有無限、無形的發展力量。它是一種用之不竭的力量。所以「終日號而不嘎，合之至。」

「專氣致柔」，「專」是聽任之意。「專氣」即聽任生理本能的自然，而心知的作用。⁴²「專氣」即生命內斂不外露，凝聚不耗散。消解心知的助長，與可欲的干擾，故無知無欲，生命自歸於本然順遂的專一柔和。而復歸於天地之和。

二、莊子的「氣化論」

「御六氣之辨」(逍遙遊)⁴³

「遊乎天地之一氣」(大宗師)⁴⁴

其內涵表明，宇宙萬物同根同質，「氣」乃宇宙萬物生成變化的「主體」，天地萬物是由「氣」而「變」，因「氣」而「化」，這樣的世界變化稱謂「造化」氣是萬物所含有的動力與能量，萬物是「氣」的離合聚散。宇宙萬物的「氣」就是「萬物」的動母，而「氣」與「萬物」互相成為原因與結果。體萬物而「養其氣」，目的是要得到「純氣」，由領萬物皆由「不形」而來，並且止於「無所化」，然後不會

⁴¹ 王財貴編訂，《老子莊子選》，鵝湖出版社，83年，頁28、35。

⁴² 同上，頁35。

⁴³ 同上，頁57。

⁴⁴ 同上，頁112。

被貌象、聲色所惑，進而「通于物之所造」可以「遊」也。傅佩榮認為這種「萬物起源」以陰陽與四時的變動來說明⁴⁵。表面看來，這是一種封閉而內在自足的宇宙觀，可以稱為「氣化一元論」。此「氣化」既說明所有存有的背後根源，也隱射了所有存在物之間溝通的可能性。

「人之生也，氣之聚也，聚則為生，散則為死。故曰通天下一氣耳。」《知北遊》⁴⁶

氣聚而物生，散而物死；它永遠在不停地運動變化，是天下一切事物共同的根源性。

「若一志，無聽之以耳，而聽之以心，無聽之以心，而聽之以氣！聽止于耳，心止于符。氣也者，虛而待物者也。唯道集虛，虛者，心齋也。」《人間世》⁴⁷

「氣」指虛靜的心靈，只有「虛」才能以最大的涵容無扞格無障礙地體認和接納「道」。所以只有「真人」能做到不讓物干擾其「純氣」。而「平氣」的目的在於「靜」並以「氣」來達到「靜心」，如何達到即是「心齋」。

道家對生命的看法，一言以蔽之是「氣化」論。我們的生命是「氣」的聚合，而死亡也只是「氣」的散離，人的存有與非存有，不外是「氣」的離合聚散而已，所以生不足喜，死不足惜。

三、孟子的「氣」：

「我善養吾「浩然之氣」其為氣也至大至剛，以直養而無害，則塞于天地之間。其為氣也配養與道，無是餒也。是集義所生者，非義襲而取之也。」《公孫丑上》⁴⁸

孟子的「氣」是屬於精神意志的修養和對道義的把握，對理想、情操的恪守。由內心對自我道德的篤定而仰首於天地之間。而「養氣」則透過「知言」「集義」來養成至大至剛，沛養與道的浩然之氣。所遇之事，不加助長，自然以誠心應對，

⁴⁵ 轉引自傅佩榮著，《人生哲學》，天下遠見出版股份有限公司，92年，頁275。

⁴⁶ 清郭慶藩輯《莊子集釋》，漢京文化事業有限公司，72年，頁733。

⁴⁷ 王財貴編訂，《老子莊子選》，鵝湖出版社，83年，頁90。

⁴⁸ 王財貴編訂，《孟子》，鵝湖出版社，86年，頁40。

若心虛所行則會氣弱不振。

四、管子的「精氣」說：

「是故聖人與時變而不化，從物遷而不移；能正能靜，然後能定。定心之中，耳目聰明，四肢堅固，可以為精舍。精也者，氣之精者也。氣通乃生，生乃思，思乃知，知乃止矣。」⁴⁹

管子把道了解成無形體的氣，一般的氣不能生物，能生萬物的是氣之精的「精氣」。人聚集蓄留精氣的方法是排除染念，保持內心的虛靜專一。既透過「正」「靜」「定」的涵養守住精氣。如此既能成德。有德就是有道。而與老莊之學不同的是其修養工夫是保持客觀冷靜的工夫。

此時期「氣」的理念已進入了哲學領域而廣泛地被接受，諸子大多在尋求各事物現象的統一根源時，逐漸地認同「氣」，「氣」成了普遍的一般的各種事物基始的物質。

五、漢代的「元氣」說：

「因天之威，與元同氣」《呂覽、應同》

「元，氣之始也。」《大戴禮、保傳》

「元氣和順」董仲舒《春秋繁露、王道》⁵⁰

「氣」是萬物的原生、基始，包容和統率一切。

從最早的雲氣、風雨和節候之氣、陰陽二氣等到「老子」的負陰抱陽、「管子」的精氣說都是對自然萬物而言。「莊子」的「大塊噫氣」亦然，而孟子的「浩然之氣」則是與人自身道義相聯繫的精神意志了。先秦「百家爭鳴」中，顯示出由具體事物之「氣」向抽象之「氣」概念轉化趨向。到了漢代推究宇宙萬物之根本和世界生成過程的「元氣」論則成為學術的主導。

「老子」負陰抱陽「沖氣以為和」，「管子」「易傳」的「精氣」說到漢代的「元氣」說。「氣」作為宇宙萬物的基始和根本的認識大致已經形成。

⁴⁹ 李敖主編《中國名著精華全集（19）》，遠流出版社，72年，頁185。

⁵⁰ 轉引自涂光社著，《原創在氣》，百花洲文藝出版社，90年，頁25。

到了東漢「元氣」論才得到更充分的闡揚。如：

王充《論衡》

「元氣未分，渾圜為一」(談天篇)

「萬物之生，皆稟元氣。」(言毒篇)

「人之善惡共一元氣，氣有多少，故性有賢愚。」(率性篇)⁵¹

宇宙萬物的本根和生命現象的依據都是「元氣」，人的貧富、貴賤、賢愚或與禽獸的差異，都是因為稟「氣」的多寡而有不同。⁵²

「元氣」落實在人自身時即為精神現象，把精神現象當作是「元氣」的體現。

王充《論衡·論死篇》

「精神本以血氣為主，血氣常附形體。」

亦是自我生命活力的自我調養、維護，以求延年益壽的一種努力。

東漢王充《論衡·自紀》

「養氣自守，適時則酒，閉明塞聰，受精自保，適輔服藥引導，庶冀性命可延，斯須不老。」⁵³

《黃帝內經》

「血氣者，人之神，不可不養。」

劉劭《人物志》

「物生有形，形有精神，能知精神，則窮理盡性。」

此思想影響魏晉的風氣，重養氣、煉丹…等風尚。

《淮南子》

「是故血氣者，人之華也，而五臟者，人之精也。夫血氣能專于五臟而不外越…」

54

把「氣」相應於人的生理、心理和品性，且在《精神訓》中更強調通過對自身五臟精華的調控而做到「精神盛而氣不散」的自我修練。

⁵¹ 轉引自涂光社著，《原創在氣》，百花洲文藝出版社，90年，頁27。

⁵² 同上，頁28。

⁵³ 同上，頁78

⁵⁴ 同上，頁31。

六、魏晉隋唐

嵇康《聲無哀樂論》

「氣激成聲」

「導養神氣」⁵⁵

主張「氣」的自然生成與音樂的「養氣」功能。

東晉葛洪《抱朴子》

「夫人在氣中，氣在人中，自天地至于萬物，無不須氣以生者也。」⁵⁶

把「氣」帶入了身體保養甚至成仙的修練上，吐故納新、引氣駐形而帶有了宗教的色彩。

東晉干寶《搜神記》

「天有五氣，萬物化成。木清則仁，火清則禮，金清則義，水清則智，土清則思。五氣盡純…」⁵⁷

把氣和「五行」結合「五氣」決定了人的品性、賢愚、個性。

魏晉把「精氣」說在人的生理上擴延更爲豐富也助長了道教「養氣練丹」的風氣，和「氣」在文藝上爲「人物品評」立下基礎。

隋唐對「氣」論無有重大的論述，把「和」帶入「氣」中作爲修心的工夫。

第二節 宋明理學名家氣論的分析

張載以「氣」貫穿了「宇宙論」、「心性論」、「本體論」甚至於「工夫論」，這整套的哲學架構已經相當地完整，因此這之後的宋明理學家都以此爲架構，再加以詮釋。在用詞上雖有不同，但都不脫張載對「氣」的詮釋。而其中較常提及此學說的有程頤、朱熹及楊時，下面就這三人之觀點概略論述之。

一、張載之氣論上的突破

「氣」是張載的哲學系統最重要的一個名詞，也可說是他對中國哲學最有創見

⁵⁵ 轉引自涂光社著，《原創在氣》，百花洲文藝出版社，90年，頁29。

⁵⁶ 同上，頁30。

⁵⁷ 同上，頁54。

性的貢獻，因為他是第一位思想家主張氣為宇宙的根本實體，並把這個概念加以詳細深刻的闡釋。⁵⁸

張載整個哲學架構都是以「氣」為中心而延伸出來，其天道論中「太虛即氣」、「太虛是無形的，是氣之本體。」「氣」是元初的物質性的存在，一切可見的東西，都是由氣構成。⁵⁹萬物生成消亡都只是氣的聚散所至；「氣」「太和」「太虛」「性」四個基始性觀念中氣是最根本。「太和」是陰陽未分之氣，「太虛」是散而未聚無形可見之氣，「性」是氣所固有的能動的本性。「氣」聚而為「有象」的萬物，萬物又必然散為無形的「太虛」。而氣的本性即是「虛而神」，若氣順其「虛而神」，則為清極無礙的狀態即太虛，氣濁則為有形可見的萬物狀態。「氣」如何作用在「物」上呢？氣聚成為有形的物體，有形的物體潰散則返回原來狀態的太虛，「太和」：「神」與「氣」是一而名之，「神」者「清通而不可象」是形而上的凝成原理。「神」具有變化之能，因為它是一切天下之動的根源，也就是變化的原理。人能知道變化的情形，便可知神妙的作用。在此不說「知神」而說「知神之為」，這是因為神的不可知性，而可知者為其變化的現象。⁶⁰「氣」也「散殊而可象」是形而下的凝成原理。「氣」以太虛為本體，具有變化的功能，以陰陽二氣為用，成就變化的功能。神化亦即氣化，「神」是為氣之體，「化」則為氣之用；體為神妙清通，不可形象，故虛假借氣的循環作用，形成物象，始見其用，而這些功效則是體用合一的表現。氣化與神化即是體用不二之關係。⁶¹

「氣」的天道論，目的是要肯定宇宙人生的真實。人生既已肯定了，便可進而對人性作探索。在性論中張橫渠說：「性者，是萬物的根源，萬物都從這根源而來，並不是人所能私加佔有的。」但是在一切存在物中，只有人能自覺地實現這「性」，其他的存在物便不可以。而把天道的內容意義實現在具體的生命中，這是人異於禽獸之處。⁶²《心論》中說明：「性是客觀地說，心則是主觀地說。」人要盡他的心，以心的自覺自主的力量，克服形氣之限，恢復心本有的體天下之物的廣大心量，這

⁵⁸ 參考自黃秀璣著，《張載》，東大圖書公司，76年，頁75。

⁵⁹ 參考楊祖漢著，《民族文化大醒覺-宋元學案》，時報文化出版公司，70年，頁105。

⁶⁰ 參考自黃秀璣著，《張載》，東大圖書公司，76年，頁75。

⁶¹ 楊祖漢著，《民族文化大醒覺-宋元學案》，時報文化出版公司，70年，頁156。

⁶² 楊祖漢著，《民族文化大醒覺-宋元學案》，時報文化出版公司，70年，頁134。

便是「大其心」。人能大其心，才能變化氣質。所謂變化氣質，張橫渠說：「人的氣性有緩（慢）有急（促），有才（聰明）有不才（愚拙無用），這些都是氣質的偏蔽，人若能本著天道之性，努力為善，涵養氣性，便可盡性而使生命活動全部是天道的呈現。」⁶³

黃秀璣將張載的氣論歸類了六點特性：

- （一）、氣是不斷地變化的過程中。
- （二）、氣的不斷地變化是遵循一種固定的活動規律，即張載從傳統思想所承繼的陰陽概念。
- （三）、任何物在不斷變化當中不會滅絕，即沒有任何物的質性由氣化而有所損失。
- （四）、在宇宙間，沒有兩種事物是完全相似。雖然由氣化而產生的宇宙間千變萬化是依據陰陽兩端互相影響的一致規範，但是沒有任何物是重複他物的。
- （五）、宇宙間的一切事物不斷地在移動中的基本根源，不是由外來的動力，而其動力在一切事物裡。
- （六）、虛是氣的重要特性。

天地萬物生成變化之事實必須表現在氣化上，而氣化必須由陰陽兩端相感而成，陰陽循環不已未嘗止息，更是完全表現出氣之虛而神的本性。⁶⁴「性」是天道論與心性論溝通的樞紐，亦即是天人合一的關鍵。「盡性」「大心」從經驗知識的見聞中超拔出來，而「不以見聞累其心」去除「意、必、固、我」的私意之執著，返回道德的本心。⁶⁵此修養工夫即是文人畫必備的條件。作畫在此即與修養工夫合而為一。

在構圖上張載的「大其心」體天下之物的廣大心量，將中國文人的格局拉大了境界，而不再汲汲營營於自我生命的成就與文人的生活趣味。在中國山水畫上也徹底解放了空間。以自然界無垠的山水來體察和擴充自我的心量。山水寫實的侷促與可居可遊的文人趣味趨漸轉化為養氣而「大其心」的功夫修養上。山水畫與文人間成了互為「呈現」的關係。文人體悟天下之物的「理」、「氣」，經由山水的表現

⁶³ 楊祖漢著，《民族文化大醒覺-宋元學案》，時報文化出版公司，70年，頁134。

⁶⁴ 參見朱建民著，《張載思想研究》文津出版社，78年，頁55。

⁶⁵ 同上，頁112。

實現出來，也藉由山水畫來涵養內心之「氣」。

二、程頤：

氣質之性：本性又叫做「義理之性」，是無不善的。可是人生氣稟有清有濁，影響到本性的表現有善有惡，這就是謂「氣質之性」了。所以伊川說：「論性不及氣則不備；論氣而不及性則不明。」「氣質之性」的觀念原來是橫渠所創，到伊川則更加確立。

理和氣是兩種論述，但因「性即理」，存在我們生命形態中的性即是理，所以「氣」可以表現「理」，理氣終究可以合一。

理和性是超越而尊嚴的，是形而上的，它不因時空而變動。所以伊川很自然地把「理」看成是靜態的，凡活動變化有形跡的都歸屬於氣。在這種「二分法」下，「心」便被歸類於「氣」了。因此伊川說：「自性之有形者謂之心，自性之有動者謂之情。」性即理，是靜態的；心屬氣，是變動的，心和性並非合一。

三、楊時：學者稱龜山先生

宋儒的天道思想，大抵根據《易經》而來。張橫渠如此，程明道也如此。龜山先生的天道思想，一方面繼承了程明道的見解，一方面也受到張橫渠的影響。

龜山先生認為整個宇宙，只是一氣運行。這一元之氣，又含陰陽二氣，彼此自然地屈伸往來，升降浮沉，動靜循環，變化無端。一元之氣是宇宙的本體；而萬物之生滅變化，則是本體所顯現的現象。現象萬變，而本體不變。當它聚而成形，本體並無增加；當它散而消逝，本體也無減損。

氣之動靜相感，生滅變化之道，叫做「易」；這種作用的原動力，叫做「神」。「易」與「神」是二而一、一而二的，此即所謂天道。

從人類生命的來源來看，我們既是宇宙大化過程中產生之一物，與其他萬物共屬一氣，那麼自然可以體驗到「天地萬物與我一體」的道理了。

四、朱熹：

宇宙論：宇宙是由「理」和「氣」兩個基本條件構成的，有「理」作為根本，有「氣」的形質和作用，造成了天地萬物。「理」就是「太極」；而陰陽萬物都是「氣」的變化所成。「氣」在虛空之中，但卻是構成一切事物的基本物質。「氣」本身有升降、往來、消長、聚散等等的作用，經過醞釀變化而顯現虛實、動靜、強弱、冷熱等相對和循環的現象；再產生天地、山川、風雨、霜雪等自然景觀和萬事萬物。「理」固然要藉由「氣」才有所安頓、依附及得以顯現，沒有「理」就沒有「氣」，「理」是本體，朱子形容它為無情意、無造作，也無形跡，「氣」才能凝聚造作；但在這氣凝聚處，「理」便在其中；「理」只是個潔淨空濶的世界。有時我們又稱作「道」。「理」是在「氣」之先，天地還沒有形成前，就已經有「理」了，而且是由「理」而產生「氣」的。而「氣」既已產生，「理」就無法駕馭它了，運用顯發都由「氣」，如果「氣」有不得當之處，或過猶不及，「惡」就產生了。

心性論：「氣質之性」，天地之氣在人就有了形質的生命，這「氣質之性」或剛或柔、或緩或急，或明或昏，再加上後天環境中種種條件或遭遇的影響，挫折或衝擊，常會使人陷溺、偏激，或者成惡。而理與氣是「不離」，也是「不雜」的，所以這氣質之性和義理之性也是一樣，二者一起都在人的身上，但並不是兩種個性，所以「不離」；但兩者也不是雜合成一個不善不惡的性，而是各有各的本質和作用，這是「不雜」。

工夫論：人的氣質之性所帶來的雜染，我們一定要正視它，它會使我們的「心」無法靈明知覺，體認義理，它更會使我們的「情」流蕩而為惡。人要由這個靈明的心，看清楚氣質的偏蔽，將它革除，掌握到氣質中透出的義理之性，加以發揚光大，讓義理之性的光芒完全顯現，不因氣質的雜染偏蔽，把義理之性終生理沒而不自知。而「持敬涵養」和「窮理致知」的把義理顯現最好的修養工夫。

「氣」是什麼？各朝代都有疊進的解析。《說文解字》指出「氣，雲氣也，象形，凡气之屬皆從气。」是可感之物，另一層抽象的哲學意義，如六氣、元氣…等也出現在早期的古籍中，如左傳、莊子…等，其中在莊子一書中著墨尤多。綜觀歷代有關對「氣」的註解不外乎要把「氣」在意象上的具體化作不同的解讀。

(一)、物質上的：

「氣」在人類的一呼一吸間有了生命，死者即嚥下最後一口「氣」。所以有以氣言人的學說，如《管子》中的「氣者，身之充也。」

(二)、情感上的：

「氣」代表人的情感、情意。《禮記·聘義》注云：「精神，亦謂精氣也。」也代表精神所蘊涵的能量。王充云：「人之精乃氣也，氣乃力也。」而這種氣也可形之於外，爲人所感知。《管子·內業》云：「全心在中不可蔽匿。和於形容，見於膚色，善氣迎人，親於弟兄。惡氣迎人，害於戎兵。不言之聲，疾於雷鼓。」

(三)、形色上的：

用形色之氣，可求得其人之情性，以鑒別內在情性之流風。由形色之氣可知人心，魏劉劭的《人物志·九徵》，便將之引用於人物品鑒上：「凡有血氣者，莫不含元一以爲質，稟陰陽以立性，體五行而著形。苟有形質，猶可即而求之。」劉晔注：「由氣色外著，故相者得其情素也。」曹丕則將此概念引入文學批評上。《典論·論文》云：「文以氣爲主，氣之清濁有體，不可力強而致。」

(四)、生命力：

作者的身體狀態，會影響其作品，賦於作品生命力的感覺，此生命力傳導構成作者生命的血氣。張靜二在其《文氣論詮》中提到：「從文學批評的立場來看，「氣」可解釋爲「生命力」。「生命力」指一股不遏抑的維生力與創生力。「力」指驅動對象的能量；生命力就是驅動生命的能量或動力。劉勰云：「氣以實志，志以定言。」《體性》「勢者，乘利而為利也」、「如機發矢直，澗曲湍回，自然之趣也。」《文心雕龍·定勢》⁶⁶

(五)、萬物生成的原理

「太虛即氣」、「太虛是無形的，是氣之本體。」一切可見的東西，都是由氣構成的。「氣」聚則存在，「氣」散則衰亡。而氣有清、濁、多、少之分所以萬物各有不同。

(六)、宇宙萬物的基始

⁶⁶ 劉勰著，《文心雕龍註》，平平出版社，63年，業530。

此無形之氣，混沌之虛；名爲「太虛」、「太和」、「元氣」、「純氣」、「神」是萬物之母，萬物氣聚的源頭，也是氣散的回歸處。

這些具體化對「氣」的詮釋都圍繞在人的先天或內在的一股力量，進而顯現在事物上。到了宋明理學就更擴大到「宇宙論」、「天道論」，甚至到「工夫論」上。萬物皆由氣凝聚而成，則萬物共通之處就在於「氣」，而氣是無形、無象地，所以必須從其活動義；陰陽、虛實、動靜、強弱、冷熱…等相對和循環的現象去了悟，而上達「理」、「神」、「道」的形上思想。這生命修養的歷程文人將其運用在繪畫上文人畫家們經過這番對「氣」的了解後，在山水畫上的呈現就起了重大的轉變。這些理解與呈現，把山水畫提昇到畫類之首，人物畫、宗教畫相對沉寂。這具體呈現了文人畫所要具備的條件與目的，從此拉開了與畫匠的距離，也形成了中國繪畫特有的審美觀念。

第四章、「氣論」在宋代山水畫中的影響

第一節 氣論在山水畫中的表現方式

一、「理」在山水畫中的表現方式

「『理』是宇宙的一種普通原則，是每一個別物的基礎。這可以證明宇宙是實體的，因為沒有理，便沒有任何物的存在。「每一個個別物有其一定的性格和獨特的個性。雖然萬物中有了多樣的差別，然而沒有任何單獨個別物能夠孤立，因為『理』這普通性的概念把一切萬物和合為一大整體。簡言之，每一件事有其個別的理，整個宇宙有一普遍的理」⁶⁷。而畫家們在作畫前都必須探究「物」的「理」。顧愷之有所謂的「山有面則背向有影」「清天中，凡天及水色盡用空青」。宗炳《畫山水序》中更清楚地表達「理」的重要。「應會感神，神超理得」「神本亡端，栖形感類，理入影迹，誠能妙寫，亦誠盡矣」⁶⁸宋朝理學家把「理」解析得更為透澈，主張「理」是主導一切的原則，它能使所有外物發出內在的本質。「格物」的工夫一半是應用科學，一半是應用直覺，從外在事物慢慢引向身邊的事物。即從探究外在事物的本質、規律、準則和以「情」直觀其內在的思想性，所以「理」與「神」常常被連在一起談。「思理為妙，神與物遊」（《文心雕龍》），「理字即神韻也」（翁方剛）。「情」「理」是一體而不可分，藝術家不只反映出事物的「理」也以情感表現事物的「神」。「傳神」便成為藝術思想最早的重要論述。北宋繪畫以寫實主義為主，譬如畫家對於岩石表面紋路、花鳥造型及人物、船隻、屋宇的結構細密的觀察。即是此「物知」「窮理」的表現。

南宋馬遠的《水圖》全圖共十二段：1.《波撼金風》2.《洞庭風細》…等，把水的靜謐、鼓怒…等表現地淋漓盡致，其細心觀察，對水的性態和不同的環境、氣候所起的變化，在畫上表現得盡善盡美。這是宋明「理」學最佳的呈現。⁶⁹

所以格物致知是中國文人研究學問的方法，進而從物的「理氣」中體悟天道創生的大用。中國水墨技巧的演進也是從寫生寫實地了解物的「理」，進而概念化、符號化為「理」型作為創造的元素。從「搜盡其峰打草稿」到「以形作畫，以畫寫

⁶⁷ 參考自黃秀璣著，《張載》，東大圖書公司，76年，頁87。

⁶⁸ 俞崑編著，《中國畫論類編》，華正書局，73年，頁583。

⁶⁹ 陳傳席著，《中國山水畫史》，華正書局，75年，頁218。

形，理在當中」《石濤畫語錄》，一直影響到清代 都一再的顯示對物「理」的了解是創作中國水墨畫的基礎。

二、「氣」在山水畫中的表現方式

王充《論衡》完整地論述了元氣一元論，提出「天地含氣之自然也」(談天)，「天地合氣，物偶自生地」(自然)⁷⁰，並將元氣分為精粗之氣，天地之氣，五行之氣，五常之氣及各種性質，各種事物之「氣」。在此實已對元氣進行分類，使之廣泛展開，並進一步認為可以化生萬物又可以由萬物歸一的元氣是天、地、人、萬物乃至人類精神現象的本源。王充關於宇宙間一切皆「含氣而生」《商蟲》，人與萬物所稟之氣不同，故而有異的思想，以及人所稟元氣的精細厚薄與性質不同，決定著不同的人氣質、品性的差異的思想，對中國美學史上曹丕的「文氣論」後代的作家作品風格論產生了巨大影響。

「氣」在作品的表現上可分為兩個面向作探討：

(一)、是表現在作品上的「氣」。

就表現在作品上的「氣」來說，以南齊謝赫提出的「氣韻生動」最為代表。此時期繪畫的重點還是放在作品上。因此，氣韻生動就是說畫家不論是畫人像、動物或鬼神，若能表現豐厚的肉體，使之充滿活潑的生命力，而且使肉體舉止高雅，便得其法。不過「氣韻生動」一詞，在唐朝便已漸漸遠離謝氏遣詞用字之旨趣。唐以後更由於繪畫題材重心之轉移，每一時代皆有人為作新解，終於文字雖然不變，內容卻像滾雪球般，越滾越大，而核心越來越模糊。

高木森先生把「氣」和「韻」依其內涵分類大致可以分為「肉體界」和「超肉體界」兩大類：

	氣	韻
肉 體 界	生氣、壯氣、氣力	體 韻、情 韻
超 肉 體 界	神 氣、精 靈	神 韻

⁷¹ 如何將「氣韻」表現在作品上使之「生動」在歷代畫論上就提出許多的技巧；構

⁷⁰ 李敖主編《中國名著精華全集(19)》，遠流出版社，72年，頁249。

⁷¹ 參見高木森著，《中國繪畫思想史》，東大圖書公司，81年，頁128。

圖上要虛實相生，景與情，形與神，境與意，等如何統一；山勢、龍脈的佈局等。在筆墨上有墨色、或淡彩而忌濃彩重色…等。而如何將景物與情思；一為客觀，一為主觀；一為實，一為虛。兩者之必然結合，其關鍵即是「氣」。而只在表面看見節奏、韻律、秩序的形象，而沒能內化地看見氣在生命中的流動，看見地只是人外表形象的和諧，看不見內在氣質的內涵。⁷²

(二)、是藝術家的「氣質之氣」，如何自由無礙地在作品上表現。

藝術家的「氣質之氣」如何自由無礙地在作品上呈現呢？莊子一書中論述最多的即是這種藝術精神：徐復觀歸類了四項達到此藝術精神的必備步驟：⁷³

- 1、技巧：必須達到手與心應，指與物化的程度。
- 2、手與心應之心：乃是心與物相應之心，亦即是主客一體之心。
- 3、心齋、坐忘：經過「齋以靜心」的工夫達到心齋，坐忘的境界。這是藝術家修養的起點，也是藝術家人格修養的終點。
- 4、悟道：庖丁所謂「臣之所好者道也，進乎技矣」。進乎技，是由實用的要求與拘束，而達到藝術的自由解放。

這種自由解放的心靈即以通過「致虛守靜」的修養而展現超越情染成見的精神生命之「我」，在凝神觀照的當下，透視物物各在其自己的真實存在。主客物我便在自然的本體之中融合，終而展現無造作的「物我合一」的藝術境界。

這種創作實踐之前的養性工夫，對後代的山水畫家有極大的影響。南朝劉宋的宗炳在《畫山水序》⁷⁴中就提出畫家平素要「閑居理氣」，然後才能達到「萬趣融其神思」的境界。後來宋元明清的山水畫家，更是將主體性情修養的高下，視為藝術創作優劣的主要關鍵。例如，宋代郭熙《林泉高致集》⁷⁵就說：「人須養得胸中寬快，意思悅適」；清代王昱《東莊論畫》⁷⁶也說：「其要在修養心性，則理正氣清，胸中自發浩蕩之思；腕底乃生奇逸之趣，然後可稱名作」。而養性最主要就在於消解名利欲望，故清代盛大士《溪山臥遊錄》⁷⁷說：「凡作詩畫，俱不可有名利之見」。

⁷² 轉引自《宗白華全集》第二卷，安徽教育出版社，85年，頁423。

⁷³ 徐復觀著，《中國藝術精神》，台灣學生書局，55年，頁131。

⁷⁴ 俞崑編著，《中國畫論類編》，華正書局，73年，頁583。

⁷⁵ 同上，頁631。

⁷⁶ 同上，頁187。

⁷⁷ 同上，頁940。

觀物以「氣」、靜心養「氣」是最重要的修養工夫。而作畫的目的即如倪贊所說：「寫胸中逸氣」。把體悟天理之「氣質之性」表現出來。此「氣質之性」容成有所不同。但表現之逸氣、豪氣、秀氣、清氣、奇崛氣…等；卻能各顯精彩豐富了藝術世界。

三、「氣」與「理」之間的關係

中國民族的基本哲學，即《易經》的宇宙觀，陰陽二氣化生萬物，萬物皆稟天地之氣以生，一切物體可以說是一種「氣種」（《莊子》：天，種氣也）。這生生不已的陰陽二氣組成一種有節奏的生命。

《周易》作為一部「動的生命的哲學」，本是儒道二家所統宗的典籍，抓住氣論這個基礎，就抓住了各家道論的共同點。道家之道，雖視之無形，聽之無聲，名為「虛無」，究其實，乃氣之本然，萬有之最後根源，虛空中仍充盈著生命活力。《周易》以陰陽互動之道涵蓋天道、地道、人道，莊子倡言「道通為一」，「通天下一氣耳」，都表明道乃氣中之道，道即是氣的流行，是陰陽相推而生變化，創生萬物的偉大功能。⁷⁸

氣有不斷變動的特性，其基源原來在事物內，其變化活動的規律則是陰陽二氣。在氣之聚散運動中，即氣不能不聚而為萬物以及萬物不能不散而為太虛，物之質性根本沒有增減，造化所成的萬物因神化微妙功用而有其不同之處。虛概念是個氣的重要特性。

氣之性質，張載《正蒙》⁷⁹太和篇曰：

天地之氣，雖聚散、攻取百塗，然其為理也順而不妄。氣之為物，散入無形，適得吾體；聚為有象，不失吾常。

張載所謂的氣具有變化聚散、攻取的特性，並非為止息不動的。然「聚散」、「攻取」可以採行種種的迴徑，而其所以「聚散」、「攻取」的道理，張載稱之為「順而不妄」。

聖人體認此一世界，則反向而行。他仰觀天象，俯察地理，是由萬物之象，體

⁷⁸ 參考楊祖漢著，《民族文化大醒覺-宋元學案》，時報文化出版公司，70年，頁110。

⁷⁹ 王夫之注，《張子正蒙註》，廣元書局有限公司，59年，頁17。

察其所由生成之氣的功能，復由氣的功能而體察大道運行。陰陽二氣是在一上一下，一往一返，一開一闔，一剛一柔的節奏中運行的，道的運行也循環往復，周而復始。「無往不復，天地際也」。人對天地的仰觀俯察也是往復流盼，無有已時。天覆地載，人居其中，人以仰觀俯察的流觀之眼，盡得天地間陰陽二氣流轉不息之勢，正如孟子所形容的君子：「上下與天地同流。」《孟子·盡心上》⁸⁰

而此生生不已的陰陽兩氣組成有節奏的生命，而此即是宇宙的生命和宇宙萬物的生命。藝術家面對這樣的對象，其任務便是「於靜觀寂照中，求返於自己深心的心靈節奏，以體合宇宙內部的生命節奏」。⁸¹

在自然史的世界，依船山看來乃是「在天之天道」所開展的世界，這是一個任天而無為的世界，是由陰陽二氣浮沈升降，氤氳相盪而引出的世界，此世界乃是氣所充周的世界，不過依船山看來，此氣之世界即是理之世界，氣與理是不分的，氣與理是合一的。船山說：

- (甲) 理者理乎氣而為氣之理也，是豈於理之外別有一理以游行於氣中者乎。
- (乙) 理與氣相互為體，而氣外無理，理外亦不能成氣。善言理氣者，必不判然離析之。
- (丙) 天下豈別有所謂理，氣得其理之謂理也。理祇在氣上見，其一陰一陽，多少分合，主持調劑者，即理也。
- (丁) 理祇是以象二儀之妙，氣方是二儀之寶，天人之蘊一氣而已，從於氣之善而謂之理。氣外更無虛托孤立之理。
- (戊) 理即是氣之理，氣當得如此便是理。理不先而氣不後。⁸²

理是開顯陰陽二氣，表彰陰陽二氣之動力，它足以使得陰陽二氣顯現其分合激盪之奧妙。陰陽之實是氣而不是理，理乃是顯現於氣上之條理，或者能使得此陰陽二氣如其條理的主宰之理。理是不能虛托孤立的，船山如此掛搭氣而言理，所以強調「理即是氣之理，氣當得如此便是理」。理必須藉由氣之實而彰著其自己，故「理

⁸⁰ 詳參汪裕雄、桑农著，《藝境無涯》，安徽教育出版社，91年，頁110。

⁸¹ 同上，頁110。

⁸² 以上參考林安梧著，《王船山人性史哲學之研究》，東大圖書股份有限公司，76年，頁99。

不先」。氣必得經由理而「象二儀之妙」，故「氣不後」。然則理氣二者，何者為首出呢？船山說：

（庚）若論氣本然之體，則未有幾時，固有誠也。…惟本有此一實之體，自然成理。

以上即說明了理氣的生成次序與相互間的關係。

由理氣之關係中我們在畫面的空間感也憑借一虛一實、一明一暗的流動節奏表達出來。虛（空間）同實（實物）連成一片波流，如決流之推波。明同暗也連成一片波動，如行雲之推月。藝術家創造的形象是「實」，引起我們的想像是「虛」，由形象產生意境，就是虛實的結合。中國藝術觀即「以虛帶實，以實帶虛，虛中有實，實中有虛，虛實結合，這是中國美學思想中的核心問題」。「以虛為虛，就是完全的虛無；以實為實，景物就是死的，不能動人；唯有以實為虛，化實為虛，就有無窮的意味，幽遠的境界」。⁸³

中國人追求的「道」，即表現宇宙的本體和生命，追求從「有」進到「無」，追求「實」和「虛」的統一，追求「妙」之意境，追求氣韻生動。所以中國人在讚賞一首詩或一幅畫時，很少形容它們寫得很美或畫得很美，而是形容它們表現了宇宙的元氣、氣韻生動。只要表現了宇宙的生機，即使不是美而是醜，也很有欣賞價值。

84

所以不論是自然美或是藝術美，只有體現了「虛」「實」「有」「無」的有機結合，才能生氣貫注，使人產生美感，引起人們愉悅的感覺和無限的遐想。鄒一桂《小山畫譜》⁸⁵談繪畫的章法說：「幅無大小，必分賓主，一虛一實，一疏一密，一參一差，即陰陽消息之理。」在他看來，藝術中的虛實關係，正是自然中生生不息的辯證規律的生動體現。

在西方文化是一個實體的世界，中國文化是一個氣的世界，在這個氣的世界裏，有實體是氣，是氣之凝聚。「凡可狀皆有也，凡有皆象也，凡象皆氣也。」（張載《正蒙·乾稱》）⁸⁶無也是氣，是有形事物之始，又是有形事物死亡氣散後的歸宿。

⁸³ 參見汪裕雄、桑农著，《藝境無涯》，安徽教育出版社，91年，頁224。

⁸⁴ 參見葉朗著，《胸中之竹-走向現代之中國美學》，安徽教育出版社，87年，頁75。

⁸⁵ 俞崑編著，《中國畫論類編》，華正書局，73年，頁1164。

⁸⁶ 王夫之注，《張子正蒙註》，廣元書局有限公司，59年，頁351。

這樣，有與無，實體與虛空不是截然對立的，而是氣的兩種形態，有無相反相成，虛實相異相生，「常無，欲以觀其妙，常有，欲以觀其微，兩者同出而異名，同謂之玄，玄之又玄，眾妙之門。」（《老子》一章）⁸⁷正是有無的永恒轉化，構成中國氣的宇宙生生不息的運動，正是氣的運動，演出萬物競萌，此伏彼起，生機勃勃的萬千氣象。

中國的無之能生有，在於無不是西方作為實體的所佔位置和運動場所的虛空，乃是充滿著生化創造功能的氣。張載說：

「虛空即氣。太虛無形，氣之本體，其聚其散，變化之客形爾。」（正蒙·太和）⁸⁸

中國文化作為無的廣大無垠的宇宙空間充滿氣。氣化流行，衍生萬物。氣之凝聚形成實體，實體之氣散而物亡，復歸於宇宙流行之氣，天上的星辰，地上的山河草木、飛禽蟲獸，悠悠萬物，皆由氣生。萬物之靈，亦享天地之氣以生。

「人者，其天地之德，陰陽之交，鬼神之會，五行之秀氣也。」《禮記·禮運》

⁸⁹

由歷史的觀察中，「氣」由實體內在的「氣」即「氣韻生動」的氣，經由宋明理學的「氣之詮釋」，進而擴充為「虛」的氣，即是空白處。再由實體內在的「氣」即「龍脈」的「動勢」中與「無」、「虛」、「空白處」的氣的虛實相生中，形成「圓的迴旋」，成為宇宙中氣之「生生不已」的活力。

第二節、氣論對中國山水意象畫的影響

一、前言

創作的目的其功能大致上有抒發心志、孤芳自賞、宣洩胸中鬱悶、想像力的滿足、生命意識的昇華與對現實的超越。在創作的過程中排遣苦悶、節制情欲、怡情養性，作心靈上的交流。

而氣在創作與審美中扮演什麼角色呢？

氣在山水畫的呈現：

⁸⁷ 王財貴編訂，《老子莊子選》，鵝湖出版社，83年，頁1。

⁸⁸ 王夫之注，《張子正蒙註》，廣元書局有限公司，59年，頁16。

⁸⁹ 李敖主編《中國名著精華全集（20）》，遠流出版社，72年，頁135。

作為藝術創造本源的自然之氣、作為審美主體生命力與創造力源泉的人身之氣，作為藝術品生命力與藝術感染力源泉的作品之氣是相互融通的。藝術鑒賞中，則還有鑒賞者的人身之氣參與與融通。而由氣擴展為勢、神、風、骨、格、韻、趣、調等的審美，進一步構成以氣為中心的虛境審美心理場域，則無疑成為對宇宙間萬物、萬象、萬態的深層生命內涵的整體體悟。

廣義的氣之審美不局限于生命之動，即生命運動節奏、力度、氣勢的審美，而是由動及靜，在動靜合一中形成以氣為基礎，以氣韻審美為中心，向勢、神、風、骨、格、調、趣、味等融通的虛境審美心理場，從而產生了中國傳統美學中特有的諸如氣勢、氣脈、氣體、氣格、氣調、氣味、氣質、氣度、氣宇、氣象、氣貌、氣體等氣之審美範疇，以及逸氣、豪氣、古氣、秀氣、清氣、奇崛氣、古樸氣、脂粉氣、市儈氣、陽剛氣、陰柔氣、浩然氣、鴻濛氣等各種不同格調之氣的審美系列和由種種格調之韻味及構成的韻味審美系列。

本論文欲進一步補充另一個更重要的功能，即是工夫論。創作者借由日常中靜心觀物之「理」、「氣」而體悟自然之「道」。再由畫技進於道的結合，以提升主體的生命境界，進而「大其心」，把時間、空間的格局拉大到無限，以擺脫形體的束縛而得到心靈上的自由，這是本論文為何以山水畫為主題的原因。花鳥、人物、翎毛、走獸，只能表現創作對象之理、氣的「神韻」，這些對個別事物理氣的了解仍不夠對整體世界的理氣來得更容易入「道」。而山水畫則把創作物的理氣、創作者的理氣、畫具上的理氣、山水世界的理氣等結合，猶如盤古開天闢地的磅礴豪情，畫家更有四顧八方，躊躇滿志的創作樂趣，而達到修身悟道的目的。

山水畫的興起：

莊子所追求的，一切偉大藝術家所追求的一樣，正是可以完全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，固然能給作者以某程度的快感；但這種快感，只是輕而且淺地一掠便過的性質；與由莊學所顯出的藝術精神，實大有距離。

唐志契《繪事微言》⁹⁰下面的一段話，也正道出此中消息。「山水原是風流瀟灑

⁹⁰ 俞崑編著，《中國畫論類編》，華正書局，73年，頁1273。

之事，與寫草書行書相同，不是拘攣用工之物。如畫山水者與畫工人物花鳥一樣，描勒界畫妝色，那得有一毫趣致。」

何況藝術要求變化，要求能擴展作者的胸懷；這在人物畫上都不容盡情發揮的；則其所能涵融作者的精神意境便受到限制；明薛岡下面的一段話，也正說明這一點。「畫中惟山水義理深遠，而意識無窮。故文人之筆，山水常多。若人物禽蟲花草，多出畫工，雖至精妙，一覽易盡。」而文徵明說「高人逸士，往往喜弄筆作山水以自娛。」《衡山論畫山水》⁹¹這更透出山水畫與作者人格和生活上的關係。

所以在山水畫中所呈現的精神及所要求於作者的人格，較之在人物畫中還多，他與莊學的關係，更為直接、深刻、而顯著。莊子對世俗感到沉濁而要求超越於世俗之上的思想，會於不知不覺之中，使人要求超越人間世而歸向自然，並主動的去追尋自然。他的物化精神，可賦與自然以人格化，亦可賦與人格以自然化。這樣便可以使人進一步想在自然中山水中，安頓自己的生命。

宗炳在《畫序山水》⁹²中所謂「萬趣融其神思」，王微在《敘畫》⁹³中所謂「本乎形者融靈，而動者變心」已明白的地揭示山水畫基本上是一種「物我合一」的審美活動。後來的山水畫，大致上都循著他們所開示的精神方向繼續發展。

宗炳認為，要把握、捕捉自然山水的內在精神美，必須「應會感神、神超理得」。所謂「應會感神」，就是使主體與客體交溶一體，以無我之心叩合對象的精神美，達到物我一體的審美境界，這樣才能獲得神超理得的審美效果。在《畫山小序》中，他形象地描述了自由創作山水畫時的審美情景：「於是閑居理氣，拂觴鳴琴，披圖幽對，坐窮四荒，不違天勵之從，獨應無人之野。峰岫嶢巖，云林森眇，聖賢映於絕代，萬趣融其神思，余復何為哉？暢神而已。神之所暢，孰有先焉！」作者在繪畫過程中「閑居理氣」，使心靈保持虛靜的神態，最後達到了「萬趣融其神思」的審美境界，捕捉與把握了繪畫對象的內在神韻，從而享受到了「暢神」的審美效果。

山水之形是有限的。但通過有限的山水之形，可以親近、會通無限的道。神是寄寓在形中的精神氣韻，它是抽象虛靈的，它本身並不是道，却可以與道感通。所

⁹¹ 同上，頁709。

⁹² 同上，頁583。

⁹³ 同上，頁585。

以，觀道、悟道，要通過對山水形貌中之神的體驗，因此，宗炳說：「山水以形媚道」，觀道的途徑在於「以神法道」。

「宇宙」是一個「沖虛中和的系統」，是一種能從「有限的」「形體」中「見無限」的「功用」的系統，所以中國人善於「使有限宇宙的形體，表現無窮空靈的妙用」，實現事物中真、善、美合一的「精義」的整體提升⁹⁴。

人間世是「小」的，自然山水是「大」的，當在小的世界中因其身軀之限而受傷鬱悶時，回到自然山水大的世界，如投入母親的懷裡；安頓生命進而體認生命之「道」。補充足夠的力量再回人間去努力，如此反覆的創作與學習，處理人間事時才能「游刃有餘」而不「自傷」以達「道」的境界。

二、「氣論」對中國山水畫構圖的影響

（一）空白

「空白」非實體的空白，是「太虛」是萬物的創生處，山水畫中的空白處可以是村落、河岸、另一處遠山…等，是畫家、欣賞者的創生處。

馬遠「邊角」的構局，在國畫的造境上由於受到莊子虛澹思想之啓發，因之乃逐漸體認出畫境中虛澹空白之靈妙機趣⁹⁵。也使得虛白與實境有更靈活之配合，因構圖上能自由移邊轉角，上下易位，左右變通，故而產生別開生面之「邊」角新奇格趣，誠為我國山水畫開一新紀元。⁹⁶

王弼的詮釋很能對於道體在天地中的顯相作明白的描述。整個天地自然，廣大寥廓，一片虛空，却蘊涵無窮，自有無限的生機。這種虛而涵有，有而歸虛，正是「道相」最好的描述。宇宙生命的無限可能性，便蘊涵其中。因此，我們說這個「虛」就是道的性格。藝術也以虛為其基性，一切藝術的創造，便是從這蘊涵一切的「虛」中生出啊！

則中國繪畫所掌握的不是由視覺感官所獲得的客觀性物理空間，而是由心靈的涵融所攝取的主觀性精神空間。以眼睛感官在一定的視點上看宇宙，則所得空間有

⁹⁴ 參見蒲震元著，《中國藝術意境論》，北京大學出版社，88年，頁118。

⁹⁵ 參見高輝陽著，《馬遠繪畫之研究》，文史哲出版社，67年，頁24。

⁹⁶ 同上，頁114。

其實際的限度，以心靈從四面八方廣攝宇宙，則所得空間虛涵而無限度。王微「敘畫」所謂「以一管之筆，擬太虛之體」，便揭示了中國繪畫以「有限」蘊涵「無限」的空間觀念。《文心雕龍·神思篇》：「寂然凝慮，思接千載；悄焉動容，視通萬里」，也指出中國藝術以心靈包容上下古今的時空意識。這種以小攝大的空間，全妙在「虛」處。

作品所顯示的廣大空間必非客觀實際的物理空間，而是主觀虛靈的精神空間。藝術作品之所以能以尺寸而涵宇宙，寄無限於有限，便全在「虛」處。

所謂虛，乃是指一無內容的有。無內容而說之為有者，是因它所有的只是無限的可能，「可能」並不等於無有，但又還不是已有，所以只好說之為虛。而這蘊涵無限可能的虛，便是生命之所以為生命的要義所在。

「虛」就是「無限包容性」。包容什麼？第一、藝術可以是虛構，則藝術不受限於歷史的事實，它對廣大的宇宙人生，具有無限的包容性，一切雖未發生而在情理之中的宇宙人生現象，它都可以容納；第二、藝術作品本身的物理空間有限，多不過數十尺之幅，但它却能以有限而涵無限，納宇宙於尺寸之間，顯萬象於虛靈之際；第三、藝術主體心靈，一旦能澄清雜亂的意念，得到充分的解放，而入於虛寂之境，則雖以有限之身，却能持無限之心，納宇宙於寸懷之間。

「虛」既非一無所有的空白，故「其中有象」、「其中有物」（《老子·第二十一章》）⁹⁷。因此，藝術中「虛」處的無限想象，必由實象生出。清初周亮工所編纂之「尺牘新鈔」錄載韓廷錫「與友人論文」云：「文有虛神，然當從實處入，不當從虛處入」，「虛神」是讓吾人心神無限想象之空靈境界，「實處」指具體意象之經營，「虛處」指抽象概念之陳述。心靈之想像，必緣象而生，此即由實生虛。

藝術之感人，便全在其中有這不可言之「虛神」。而這「虛神」如何體會，葉燮提出「遇之于默會意象之表」，即是直接由具體的意象以默會虛靈之境。因此，藝術之虛神當由實象生出，但若「實」中無「虛」處，「象」中無「意」在，也就是即現實以寫實，全無主觀精神的融寄，則虛必死在實中，意亦絕於象下，當然無氣韻可味了。關於這個道理，司空圖「詩品」：「超以象外，得其環中」，此言最能

⁹⁷ 王財貴編訂，《老子莊子選》，鵝湖出版社，83年，頁13。

得到虛實相生的要義，可為中國一切藝術空間經營的準則。

莊子中「天地」與「陰陽」關係正如一個存有物的正負面，因此我們可以大略的說：「天地」是「萬物」的「外在」存有根據；「陰陽」是「萬物」的「內在」存有根據。總而言之，「形」與「氣」來自「天地」與「陰陽」。這個時候「形」與「氣」，已像是「天地」與「陰陽」互助合作的概念。從這個角度看來，「成形」、「形化」的問題也不外乎「氣」的作用。⁹⁸

「形」以「理」得之，則宋明理學在「理」與「氣」的詮釋正可把中國文化所追求的最高境界給貫穿。而「自然」是「氣」的運動特徵，除了「自然」之外，無所謂「氣」的運動特性，「氣」就是「自然而然」的運動而已。⁹⁹就是這個對「大自然」理氣的觀察與體悟，突破了「氣韻生動」中狹隘的「氣質」「韻律」的限制；而帶入到宇宙自然理氣運動的「道」上。所以山水畫不再是具象而轉化為概念化「虛實」。

藝術作品中與「空景」相對的「實景」，表現在「形象之中」，呈現為不思而可得之境，均為實境，它們都可以目視，可以感官覺察，即可以直覺感受的。而「空景」、「神境」、「形象之外」、「思而得之」之境，就難於目視，而必須以「神遇」方可把握。當然，「目視」與「神遇」雖有質的區分，但無截然斷裂的鴻溝。實以「目視」、虛以「神遇」，實由直覺、虛以智見，實處就法、虛處藏神，實以形見、虛以思進這類重要的帶規律性的認識。¹⁰⁰

這種虛境，之所以難於捉摸與言傳，是因為它常常以虛、隱、空、無的形式存在於作品之中，但又不是簡單的僵化、隱蔽、虛無、空虛、空洞與空白。虛境中的虛，也不是單指作品中表現的概念和哲理，而是蘊含豐富間接形象、充溢特定藝術情趣藝術氣氛的「虛」，是能不斷呈現出想象中的「實」來的藝術之虛。我們姑且名之為意境中的「虛境」。¹⁰¹

「空白」說；宗白華說：

「中國畫最重空白處，空白處並非真實，乃靈氣往來生命之處。」「空白」並不

⁹⁸ 參見葉朗著，《胸中之竹-走向現代之中國美學》安徽教育出版社，87年，頁143。

⁹⁹ 同上，頁71。

¹⁰⁰ 詳參蒲震元著，《中國藝術意境論》，北京大學出版社，88年，頁33。

¹⁰¹ 同上，頁31。

是純粹的空無，它是藝術境界的虛實要素，「代表著中國人的宇宙意識」。¹⁰²「空白」美的產生，亦全賴藝術創作中虛實審美法則的運用。

「唯道集虛，中國詩詞文章都重這空中點染，摶虛成實的表現方法，使詩境、詞境裡面有空間、有盪漾，和中國畫具有同樣的意境結構。」

北宋之前的山水畫構圖以「大山堂堂」中軸式為主如圖例：

- 1、北宋 范寬《谿山行旅圖》
- 2、北宋 郭熙《早春圖》
- 3、北宋 李唐《萬壑松風圖》。

到了南宋蕭照、馬遠、夏圭時走向「邊角」式的構圖。「空白」被大量使用，且意象悠渺空曠不再是具體實物中的雲、路、霧…等。如圖例：

- 4、南宋 蕭照《山腰樓觀》
- 5、南宋 馬遠《踏歌圖》
- 6、南宋 閻次宇《山村歸牧圖》

「空白」在此時已漸漸地含有哲學的思維意涵。

宗白華提出「空白」說，還意在說明中國古人對宇宙人生有一種獨特體驗，所突出的正是中國古人所特有的宇宙時空意識和崇尚空靈的審美價值取向，這也正是中國古代意境審美的精神本質所在。

「空白」的功能不只是畫面上襯托實物，更是畫家心靈想像的寄托處、是欣賞者可創作的空間、它是實物的舒緩處、是畫面的靈動處、是整幅畫面（實）的「虛」處、更是萬物形成的能動處。

（二）遠

宗白華說：「莊子的空間意識是「深閎而肆」的，它就是無窮廣大，無窮深遠而深展不止，流動不息的」。¹⁰³

遠是玄學所達到的精神境界，也是當時玄學所追求的目標。當時爲了要「超世

¹⁰² 《宗白華全集》第二卷，安徽教育出版社，83年，頁51。

¹⁰³ 同上，頁282。

絕俗」，便由人間而不知不覺地轉向山水，這樣就出現了山水畫。一個人當怡情山水時，可遠於俗情，暫時得到精神的解脫解放。但山水究係一有形質之物；形質的本身，即是一種局限；精神在局限中即不得自由。宗炳、王微，必須在山水的形質中發現它是靈，然後形質的局限性得以破除，主觀之精神，與客觀之靈，得同時超越而高舉。但蘊藏在山水形質中的靈，不是一般人所易把握得到；也不是經常可以把握得到。因為在形與靈的中間，總不能不感到有某種障壁的存在。現在郭熙提出一個「遠」的觀念來代替靈的觀念；遠是山水形質的延伸。此一延伸，是順著一個人的視覺，不期然而然的轉移到想像上面。由這一轉移，而使山水的形質，直接通向虛無，由有限直接通向無限；人在視覺與想像的統一中，可以明確的把握到從現實中超越上去的意境。在此一意境中，山水的形質，烘托出遠處的無。這並不是空無的無，而是作為宇宙根源的生機的生意，在漠漠中作若隱若現地躍動。而山水遠處的無，又反轉來烘托出山水的形質，乃是與宇宙相通相感的一片化機。¹⁰⁴

宋人郭熙提出「三遠」¹⁰⁵之說：「山有三遠。自山下而仰山顛，謂之高遠；自山前而窺山後，謂之深遠。自近山而望遠山，謂之平遠。高遠之色清明，深遠之色重晦，平遠之色，有明有晦。高遠之勢突兀，深遠之意重疊，平遠之意沖融而縹縹緲緲。其人物之在三遠也，高遠者明了，深遠者細碎，平遠者沖淡。」三遠中，「平遠」之意境最能體現「超然之美」的內在精神。「高遠」、「深遠」有太多的剛性與進取，只有「自近山而望遠山」的「平遠」有著更多的的柔性與放任，它沖融平淡的意境正是精神無所牽掛、超脫自由的虛空之境，也是莊子美學、魏晉玄學所追求的人生至美¹⁰⁶。這也就是為什麼南宋之後「平遠」漸漸取代「高遠」的原因。

如北宋宣和間的韓拙在所撰《山水純全集》¹⁰⁷「論山」一節中，又提出「三遠」論，因在郭熙之後，故有人稱之為「後三遠」。「後三遠」之說是：「愚又論三遠者，有山根邊岸，水波互望而逢，謂之濶遠；有野霞暝漠，野水隔而仿佛不見者，謂之迷遠；景物至絕而微茫縹緲者，謂之幽遠」。他的這種三遠，唯有迷遠有其獨到的見地，其餘濶遠和幽遠只不過對郭熙提出的深遠和平遠作了某些補充而已，而畫「山

¹⁰⁴ 汪裕雄、桑农著，《藝境無涯》，安徽教育出版社，90年，頁153。

¹⁰⁵ 俞崑著，《中國畫論類編》，華正書局，73年，頁631。

¹⁰⁶ 詳參張晶著，《審美之思》，北京廣播學院出版社，88年，頁170。

¹⁰⁷ 俞崑編著，《中國畫論類編》，華正書局，73年，頁659。

色有無中」，就非迷遠的表現不可。¹⁰⁸

「遠」的構圖一直到了元代倪瓚「一河兩岸」式的畫法且空白比實物來的多如圖例：

7、元 倪瓚《梧竹秀石圖》

8、元 吳鎮《山水圖》

9、元 盛懋《秋江詩意圖》

「遠」的意象才正式與山水畫溶合。

遠的構圖，通過山水形質的延伸，自然把視覺轉移到畫面之外，引向畫外的「無」使心念無法停於一點，只能任其飛騰，無限延長，切近博大的自然。人在瞬間感到自己返觀自心，體悟到生命的無限，這是一種心靈之遠、境界之遠。它在有限的距離中展開，漸漸迷濛不定，若有若無，意象在遠的距離感中淡化了，空靈了，縹渺了。由近前到廣袤，由質實及空靈，由有限到無限。這在空間中，使人的心情放曠莽遠，流盼宇宙，作性靈的遠遊。讓生命悠遊徘徊，自由舒卷。人在這遠的距離中達到超越境界，掙脫時空束縛，將自己提昇到一個曠朗無垠的世界¹⁰⁹。

老子「道」之自身即是「大曰逝，逝曰遠，遠曰返。」《老子》25章。哲學上，「遠」就是「道」，它不可名狀、不可究盡。一切實體都是「道」依附在形質却不是「道」本身。「遠」的哲學意蘊在於「超越」，超越世俗，超越形質，超越語言，超越有限，只有實現了「超越」的人生才是高尚的只有實現了「超越」的藝術才是至美的。從實體型式的「三遠」、「後三遠」本來只是畫面構圖技法的歸類，後世逐漸地將哲學意涵加入，便與悟「道」息息相關的構圖；也就是工夫論中「大其心」把格局拉大、空間拉大、心量拉大；進而有駕馭宇宙的豪情壯志。

（三）勢

郭熙說「真山水之川谷，遠望之以取其勢，近看之以取其質」；勢是形勢，質是本質，亦即是特性。觀山水即在能「見其大象」，「大象」只是「勢」，質則須在勢中而顯。一石一木，觀的入微入細，這是取其質；但這種質仍須昇進而為勢；所以在山水畫的取材觀照中，取其勢是有其決定的重要性；因之，遠望是在照觀中主

¹⁰⁸ 轉引自《古代藝術三百題》，上海古籍出版社編，頁269。

¹⁰⁹ 詳參張晶著，《審美之思》，北京廣播學院出版社，88年，頁193。

要的方法。由遠望以取勢，這是由人物畫進到山水畫，在觀照上的大演變。

十七世紀末龔賢之徒王概所寫的《芥子園畫傳》中，六法的第一法便以「氣運」二字替代了「氣韻」，「運」字本身即含有操作、運動的意義，將此字加在第一法中也顯示早期「氣」「韻」分舉對應已不再被重視。「韻」成爲「氣」的附屬，而「生動」之根源乃在於「氣」的運動。所謂「氣的運動」與十七世紀勢力強大的「氣勢」觀念頗有相通之處。而「氣勢」即來自董其昌以下正統理論派諸人對繪畫構圖研究的心得。四王之一的王原祁總結他們的心得說道：「龍脈為畫中氣勢源頭，有斜有正，有渾有碎，有斷有續，有隱有現，謂之體也。」¹¹⁰有體則有用，而龍脈之用便是構圖上的若干法則。一謂之爲「開合」、「起伏」。而一幅成功的圖畫必能應合體用，故曰：「若知有龍脈，而不辨開合起伏，必至拘索失勢。知有開合起伏，而不本龍脈，是謂顧子失母…，使龍之斜正渾碎，隱現斷續，活潑潑地於其中，方爲直畫。」以龍脈爲主體的「氣勢」即是活潑潑地「真畫」之源。

「氣以成勢，勢以御氣，勢可見而氣不可見。」故「欲得勢必先培養其氣」，因為勢可見，故藝術上莫不「因勢象形，各具情態」。但「勢」不等於「形」，而是「形」的一種生命功能性的表現，故「勢」雖可於「形」中見出，但卻是必須在具有動態或動能之「形」中才能見出的。¹¹¹

「勢」是山水畫動、靜的要素，山的動勢、實物的動勢、水的動勢、空白的動勢…等，都關係著畫面的氣韻生動，畫面要表達何種感覺都與「勢」相關。山的動勢在畫面上較容易感受，如圖例：

10、元 王蒙《丹崖翠壑圖》

11、明 董其昌《青卞山圖》

12、清 王鑑《長松仙館圖》

在王船山看來「勢」在詩中的體現，不應是一覽無餘的奔進沖蕩，而應是峰迴路轉的曲折蘊蓄。而船山還非常重視詩的結尾處留有迴旋感，稱爲「收勢」、「斂勢」。如此才能迴旋有致。¹¹²在山水畫的運用更是如此。在形體上，即實體上的安排、構

¹¹⁰ 俞崑編著，《中國畫論類編》，華正書局，73年，頁169。

¹¹¹ 蒲震元著，《中國藝術意境論》，北京大學出版社，88年，頁143。

¹¹² 參見張晶著，《審美之思》，北京廣播學院出版社，88年，頁118。

圖如何「收」、「斂」，把內在之「氣」、「勢」反覆、迴、圓生生不已的形成一個活潑靈動的畫面，都是在「勢」的經營上。

(四) 圓迴

老莊之「道」乃涵動靜二相，老子二五章所謂「獨立而不改」，即是道之靜，「周行而不殆」即是道之動。「大曰逝，逝曰遠，遠曰反」，王弼注云：「逝，行也。不守一大體而已，周行無所不至，故曰逝。遠，極也。周行無所不窮極，不偏於一逝，故曰遠也。不隨於所適，其體獨立，故曰反也」，則知「道」雖能作自由無限之動，却無往而不復，仍保其獨立之靜¹¹³。

虛靜，以觀的對象是什麼呢？是「復」，「復」即往復循環。這其實正是“道”的一個重要的屬性。道除了指萬物之本根，還指事物運動之規律。老子說：「反者，道之動」『老子』四十章，「反」也即是「復」¹¹⁴。

照老子，道之自身既是「大曰逝，逝曰遠，遠曰返」照『周易』，之運行亦為「無往不復」，所以觀道之時，不能不取一種回旋往復的態度。縱向一維既有「俯仰往還」，橫向一維遂必為「遠近取與」¹¹⁵。

此即是從有限中見到無限，又於無限中回歸有限。他的意趣不是一往不返，而是回旋往復的。我們嚮往無窮的心，須能有所安頓，歸返自我成一迴旋的節奏。¹¹⁶

『格物致知』是「理」的探尋；『靜觀』『心齋』『坐忘』是『養氣』的工夫而這些對「道」的徹悟是必須由「自然」中去通透，尤其山水中。這個氣的審美境層可更透由創造中反覆地模擬，層層輾轉增上。形成「圓」的迴旋。

「圓滿」之美分「理」（內容）圓而美、聲韻語句圓而美。理圓而美，就是指文章詞意、文意周妥、完備無缺。好的文章之意應該自成其說，自成系統。劉勰《文心雕龍》說：「義貴圓通，辭忌技碎」，「必使理圓事密」。意謂文章的「理」應全面而通達，避免支離而破碎。渣何紹基《與汪菊士論詩》說：¹¹⁷

¹¹³ 王財貴編訂，《老子莊子選》，鵝湖出版社，83年，頁16。

¹¹⁴ 參見張晶著，《審美之思》，北京廣播學院出版社，88年，頁233。

¹¹⁵ 參見汪裕雄、桑农著，《藝境無涯》，安徽教育出版社，90年，頁163。

¹¹⁶ 詳參葉朗著，《胸中之竹—走向現代之中國美學》，安徽教育出版社，87年，頁69。

¹¹⁷ 李敖主編《中國名著精華全集（19）》，遠流出版社，72年，頁185。

落筆要面面圓，字字圓。非專講格調也。一在理，一在氣。理何以文以載道，或大悖於理，或微礙理，便於理不圓。氣何以圓：直起直落旁落可也，千回萬折可也，一戛即止亦可也，氣貫其中則圓

這種以天道之「圓轉」論詩文，重「圓活」，重其內在運轉不息的精神，反映了中國美學的審美傾向性之一。中國藝術總以生機為主，強調藝術之玲瓏活潑、生機盎然，這也正是「圓活」之核心。正如徐復觀先生所言：「中國人的意趣不是一往不返，而是回旋往復的，我們嚮往無窮的心，須能有所安頓，歸返自我，成一回旋的節奏。」¹¹⁸將氣韻生動一語中生動的觀念，直接接合於生意或生氣之上，便將作者的精神，立刻帶到自然生命之中，迫使作者必須將自己的精神，與無限的自然生命、精神相融合、鼓蕩；……由此表現出的氣韻，便決非僅是筆墨技巧上的氣韻，而成為以自己的精神，融合自然的精神，而將其加以表現的氣韻。¹¹⁸氣韻如何生動，即是要有「圓渾」之境。

這種「圓渾」之境是一種渾化無迹之境，是一種生氣瀰漫之境，是藝術美的最高境界。中國藝術論中，渾化無迹的境界被視為藝術體驗的終極境界。

畫論方面，**渣黃鉞《壹齋集·二十四畫品》¹¹⁹專論「圓渾」：**

盤以喻地，笠又寫天，萬象遠視，遇方成圓。畫亦造化，理無二焉。圓斯氣裕，渾則神全，和光熙融，物化娟妍。卻造蒼潤，斯途其先。

這種「圓渾」之境，是一種渾沌之境。藝術形象與藝術意境渾然一體，完整不可分割，自然渾融是一種生氣圓融瀰漫的化工之境，宇宙之境。

由天體之「圓」引申為循環之「圓」，由完整、豐滿、周全之「圓」引申為圓通、圓活，其中，圓通、圓活之義是對循環之「圓」——「渾圓」的發揮，其意義的根源在於天體之循環，天體之圓通、圓活的生生不息的宇宙精神，「圓」與「渾圓」意義的生發關係使得「渾圓」體現了多義：即作為本義的圓滿，作為引申義的圓通、圓活。而「渾圓」正是「圓」之本義，即天體之循環不息。圓滿，即無缺陷、完美；圓通，即運行自如，不執著不偏倚，自然而然合於天道；圓活，即循環往復，生生不已體現生命之真諦；圓渾，天之境界，事物精妙至極，渾化自然。

¹¹⁸ 轉引自蒲震元著，《中國藝術意境論》，北京大學出版社，88年，頁84。

¹¹⁹ 李敖主編《中國名著精華全集（21）》，遠流出版社，72年，頁155。

《周系·系辭上傳》：「易有太極，是生兩儀，兩儀生四象，四象生八卦。」將太極視為一個圓，朱熹《太極圖說解》云：「0者，無極而太極也。」王夫之《周易·內傳》發例說：「太極，大圓者也。」易學又以太極之圓為天地之大本，萬物之宗府。張南軒說：「易者，生生之妙，而太極者，所以生生者也。」太極乃是生生之源，它含有化生萬物之理，太極本是一團混含之元氣，動而生陽，靜而生陰，陰陽相摩相蕩，萬物於是生焉。

實物中的「勢」或空白中的「勢」都循著圓、迴的方向運行，引射自然生命「生生不息」的意涵，也能讓畫面有收的勢而不至於放散出去，使畫面能自成一個圓融宇宙天地。如圖例：(十三)元 王蒙《夏山隱居圖》 (十四)明 吳偉《漁樂圖》

這陰陽的相摩相蕩形成了「圓」的循環。在山水構圖的虛實中勢的走向也是「圓」的循環；虛處「空白」的走向也是可往返的「圓」的循環。如此欣賞者在遊歷山水時可往可返，來回自由之境。

「游於藝」：在嚴肅的仁、義、禮、智的精進中，輕鬆適時地「游於藝」中緩和內心，更是修養躍進悟道的關鍵。儒道的調和、陰陽虛實的調和，都要落實到日常生活而成為工夫論，繪畫也不例外。這些思惟與運用到了宋代時，繪畫才逐漸脫離實用的「正人倫、興教化」功能而成為文人們修養工夫論的一部份。其中最重要的關鍵即是宋明理學對原始儒家的重新詮釋與工夫論的加入，尤其對「氣論」的詳細解析，將「氣」作為「心」悟「道」的仲介關鍵。文人對「氣」就更加重視與體會；在繪畫上：山水畫成為主流，構圖中空白、平遠、勢、圓迴的改變，都是由於對「氣」的了解與運用於山水畫的顯現。

三、「氣論」對山水畫筆墨趣味的影響

(一) 神

顧愷之「傳神寫照」的繪畫理論，是對先秦兩漢繪畫美學傳統的傳承與發展，同時，也是對漢代繪畫偏重教化觀念的突破。先秦兩漢時代，繪畫還停留在模仿、寫實的階段，特別是漢代，由於強調繪畫懲惡勸善的訓誡作用，因此，注重外形、動態的描繪，表現某種義理。

顧愷之《論畫》中提出：「美麗之形，尺寸之制，陰陽之數，纤妙之迹，世所

並貴；神儀在心，而手稱其目者，玄賞則待喻。」認為要畫好畫，首先必須「神儀在心」，在心裏把握好對象的內在精神狀態，並通過自己的想像，構造藝術意象，這樣才能「手稱其目」，創造出驚人之作來。因此「傳神」與「寫照」二者有必然的聯繫。尤其在人物畫上要求表現出人物的內在的精神面貌和思想品德，「點睛」就成了傳神最重要的工夫。以後中國畫家講求的「氣韻生動」都是從這人物畫的工夫一脈相承下來的。¹²⁰

「神」、「形」間的關係簡言之是一主一從、一虛一實、一內一外而又相互依存：「神」寓「形」內，「形」受制于「神」。由于「神」是虛的精神，是高明、是內蘊，所以與「氣」關係密切，在某些場合「神」與「氣」甚至可以互代；而「形」與「氣」主要是對立的關係。「神」、「氣」、「形」的三元組合，「神」與「形」之間多了氣這個層面，有利于考察和表述生命現象和精神現象的聯系和區別，解析上就更精細了。「神」是精神、智慧、靈性和心宰，是具有原創力的、最高層次的生命現象；「氣」是流轉的生命力，是「神」生成和發揮功用的基礎；「形」則是「神」、「氣」的宅寓和載體，具體的形質，在生命體中從屬於「神」、「氣」。「神」和「氣」針對人而言，這就便于把一般的生命體和智慧的生命體區別開來，對於不同的人生機的旺盛與否、智愚的差別、靈感的行止作出解釋。

「神」指的是事物的精神，亦泛指事物的神采、靈魂。此中的工夫則在於對物的「格物致知」，進而了悟「物」之「理」。在人物畫中其神韻不只在「形似」，而要在於「眼」中顯現其「神」，而花鳥蟲魚也是如此，山水畫裏的「神」如何顯現呢？除了自然事物、山、石、水、樹…等的「理」之通透，表現出其各別的「神」，此時已將「形似」趨漸摒除；而著重於「韻」與「勢」上來顯現山水之「神」。

（二）韻

謝赫六法中的「氣韻生動」可視為對中國繪畫思想上影響最大的品評標準。歷代來對「氣韻生動」的詮釋多如牛毛，其中較不具爭議的是把「韻」視為中國藝術中「潛伏著的音樂感」，並認為「氣韻」就是宇宙中鼓動萬物的「氣」的節奏和諧。

¹²⁰ 參見袁濟喜著，《六朝美學》，北京大學出版社，88年，頁109。

¹²¹韻字用於畫評與道人畫之興起有關，韻應解讀為「風度」或「韻致」。依據謝氏用字風格，論體韻曰「遒舉」，以動為主，論情韻曰「連綿」，以連續不斷之交感為宗。「韻動」是指體韻而言，與「氣生」之內涵相輔相成。¹²²「神」是對物「理」的通徹而得其「神」，而韻是對「氣」的了解所得的結果。氣與宇宙間萬物的生命力有關，即都以「氣」指生命之氣勢、生氣、力度、節奏；「韻」指和諧、音樂感、餘音、餘味，包括「取之象外」產生的餘蘊和含蓄之美；氣韻兩者的合一，即生命的節奏與韻律之統一，節奏與和諧的統一。

若以「氣化」的宇宙觀看：「我們宇宙就是一陰一陽、一虛一實的生命節奏，所以它根本上是虛靈的時空合一體，是流蕩著的氣動氣韻。」由此看來，西方學者將「氣韻」解釋為「具節奏之生命力」，實已得其彷彿¹²³。而表現在繪畫上，有氣韻就能給欣賞者一種音樂感。六朝山水畫家宗炳，對著山水畫彈琴「欲令眾山皆響」，這說明山水畫裏有音樂的韻律。¹²⁴

（三）逸

儒家之神是以形寫神，法度嚴整，由形顯神，形神兼備。杜甫之詩，趙佶之畫，顏柳之楷書，司馬相如之賦，皇家園林…皆儒家之神。

道家之神是逸，道家精神本是超出朝廷的法度，超越世俗的習規，因而逸不講法，「拙規矩於方圓，鄙精研於彩繪」，不求精確的形似，不要按部就班的法度，而求「筆簡形具」，「筆才一二，象已應焉，筆不周而意已周」（《歷代名畫論》）¹²⁵。它不是以形寫神，而是以神寫形，只要得神、得意，形似與否是無關緊要的，「意足不求顏色似」。正因以這種以神寫形的逸為最高境界，蘇軾說：「論畫以形似，見與兒童鄰。」

張懷瓘、朱景玄提出的「四格」，以「神」為首，以「逸」為末，但《益州名畫錄》在闡釋「四格」時，則把「神」降至第二，置「逸」為首位。這一改變，正是當時繪畫藝術新動向在理論上的反映，也導致以後的繪畫藝術有了新的發展。

¹²¹ 參見蒲震元著，《中國藝術意境論》，北京大學出版社，88年，頁136。

¹²² 同上，頁136。

¹²³ 參考汪裕雄、桑农著，《藝境無涯》，安徽教育出版社，90年，頁153。

¹²⁴ 轉引自鄒福星著，《藝術美學文選》，重慶出版社，85年，頁153。

¹²⁵ 俞崑編著，《中國繪畫史》，華正書局，73年，頁27。

從「逸格」的興起之後，在畫面上逐漸地對物形之寫實的描繪，甚至於對物像之「神韻」也不再這麼在意，而漸由客觀入於主觀，漸由自然之表現，變為自我之表現，甚至到自我品格之修養的工夫論上。

王蒙以繁複勝，倪瓚以簡潔勝，王蒙之境不易到，倪瓚之境尤不易到。因王蒙尚可以人力到，而倪瓚則人力彌工彌遠；非天資清高，無一毫塵俗氣者，未易著筆。因倪瓚之畫，雖由董源築基，但其目的非以作畫，只為寫其胸中逸氣，畫之似不似，並不在注意之列，真可謂主觀之畫，而表現個性最強烈者也。¹²⁶

此時逸與氣有了結合，而不再逸格相同，更有深一層的意含。「逸」不再只是畫面上與嚴謹、傳神、細膩相對立的「減筆畫」；而轉入內心之「氣」的涵養。是畫家經由感受自然靈動活潑之「氣」，滿溢內心有不吐不快之時；信手捻來創作出的作品。絕非「草草」而是因其滿溢故作畫時速度快的外象，當反觀其內涵時，即可知其蘊釀過程是須要很長時間的。

四、「氣論」對中國山水畫意境的影響

象外之象所蘊涵的人生感、歷史感、宇宙感的意蘊就是「意境」的特殊的規定性，是「意象」中最富有形而上意味的一種類型。所以什麼是「意境」呢？劉禹錫有句話：「境生於象外。」這可看作是對於「意境」這個範疇最簡明的規定。「境」是對於在時間和空間上有限的「象」的突破。

「境」當然也是「象」，但它是在時間和空間上都趨向於無限的「象」，也就是中國古代藝術家常說的「象外之象」、「景外之景」。「境」是「象」和「象」外虛空的統一。中國古典美學認為只有這種「象外之象」——「境」，才能體現那個作為宇宙本體和生命的「道」「氣」。¹²⁷

景、情兩者渾融統一，即成境界或意境。景在物、情在我。我借「直覺」見出物的意象，又借「移情」求得內在情趣與外在意象的相契相融而成境界。¹²⁸

所謂「境生於象外」，就是說意象是「意」緊緊依託著「象」，雖包含超越性，

¹²⁶ 同上，頁 256。

¹²⁷ 參見葉朗著，《胸中之竹——走向現代之中國美學》安徽教育出版社，87年，頁 54

¹²⁸ 參考汪裕雄、桑农著，《藝境無涯》，安徽教育出版社，90年，頁 97。

但只有當「意」突破了「象」的束縛，向哲理性、終極性升華時才逼近了「意境」。從意象走向意境，是從有限走向無限，從形而下的外觀走向形而上的感悟；意境不能離開意象而獨立存在，但又必須超越意象方能達到；意象以個別、特殊性為特徵形態，意境則通向一般，具有普遍性。¹²⁹

從意境的創造過程來看，「藝術意境的創構，是使客觀景物作我主觀情思的象徵」。其過程可描述為：「以宇宙人生的具體為對象，賞玩它的色相、秩序、節奏、和諧，借以窺見自我的最中心靈的反映；化實景而為虛境，創形象以為象徵，使人類的最高心靈具體化、肉身化，這就是「藝術境界」。」

意境創造的終極根據，在中國人特有的時空一體，以時統空的宇宙觀：「一個充滿音樂情趣的宇宙（時空合一體），是中國畫家、詩人的藝術境界。」這個節奏和諧的宇宙，是中國人安身立命的精神家園。藝術創關的靈境，是這個大宇宙在藝術心靈中的映射，是交織著宇宙生命與自我生命的「小宇宙」，同樣寄寓著中國人的理想，因此中國藝術家的最高使命，便在創造這個「小宇宙」。用王夫之的話說，即「以追光躡影之筆，寫通天盡人之懷」。¹³⁰

宗白華認為：意境不止於我對外物的靜觀寂照，心與物的共鳴共感，而且體合著宇宙的生命，彰顯著是囊括天地人的大道。它是與宇宙兩種生命情調的交相應，是天地「無聲之樂」與個體音樂心靈的共鳴與交響。宗先生將意境納入生命哲學作深入的形而上思考，使他的意境論和生命美學成為一鏡兩面無可分割的整體。

美感其實就是一種整體存在感與人我相通感（當然也包括物我相通感）。而當這樣的美感呈現時的交融合一狀態，就稱為「境界」。所以和就是一種境界。¹³¹宗白華認為：「藝術意境不是一個單層的平面的自然再現，而是一個境界層深的創構。從直觀感相的模寫，活躍生命的傳達，到最高靈境的啟示，可以有三層次」。宗白華這一看法本於古人，王昌齡有「物境、情境、靈境」三境之說；蔡小石有詞的「始讀、再讀、卒讀」三境層說；江順貽有「始境、又境、終境」三境之說，均可以與宗白華意境三層次說（寫實的境界、傳神的境界、和妙悟的境界）相對應。¹³²「意

¹²⁹ 參考朱立元著，《美的感悟》華東師範大學出版，90年，頁97。

¹³⁰ 參見汪裕雄、桑农著，《藝境無涯》，安徽教育出版社，90年，頁100。

¹³¹ 轉引自曾昭旭著，《中國美學-儒家美學》，國立空中大學，年81，頁36。

¹³² 轉引自《美學》，中國人民大學書報資料中心，87年合訂本，頁8-49。

境」是文人修養時要達到的目標，也是畫面呈現時要達到的效果，自此畫即是修行；修行即是繪畫一體兩用。

意境如何產生：

作品中較實或較虛的兩部分因素諸如景與情、形與神、境與意、虛與實、隱與顯、藏與露、動與靜、主與實、強與弱、枯與榮、濃與淡、工與拙、少與多、淺與深等對立因素的有機結合。呈現出氣韻生動以顯示出山川萬物陰陽虛實的變化。以及作家獨特感受的消長虛實的複雜變化，無怪清鄭績說：「生變之訣，虛虛實實，實實虛虛，八字盡之矣！」¹³³

「外師造化，中得心源」，用以解釋意境如何產生。即造化和心源的凝合，成了一個有生命的結晶體，鳶飛魚躍，剔透玲瓏，這就是「意境」，一切藝術底中心之中心。

把對自然山水虛、實變化之「理」，融授於心，心因修養而相應於自然，且因體悟宇宙生生不息的動力，激蕩於心而吐為創作成「作品」。此「作品」不是死的，它因為「虛」影射出心嚮往之、努力之的「境界」。

宗白華認為：「化景物為思情」，這是對藝術中虛變結合的正確定義，「實化成虛、虛實結合」情感和景物結合，這就提高了藝術的境界。「化實為虛」深刻表現藝術家對宇宙人生的心靈感受和體驗，從而創作韻味無窮的藝術境界來。¹³⁴

虛實結合構成意境，虛實相生產生意境的理論，還有著久遠的思想淵源。易經的「乾坤感蕩、陰陽相推」的思想，老子的「有無互立、大成若缺、大音希聲」的思想，荀子的「形具而神生」的思想，乃至魏晉哲學思想（玄學）中「得意忘象、寄言出意」的思想，劉禹錫的「空者，形之希微也」的思想，張載的「虛無即氣」的思想，王之夫的「虛必成實，實中有虛」的思想，都是意境的虛實轉化論的哲學思想背景。而意境的最高境界，從渾然整體看，是得天之氣的全美，從二分看，是兩種美，陽剛之美與陰柔之美。凡尚儒者總是以典雅、雄渾、陽剛之美為第一。凡崇道者，總推沖淡、遠奧、陰柔之美為最高，儒、道的境界之差別，簡而言之，就

¹³³ 轉引自《美學》，中國人民大學書報資料中心，87年合訂本，頁8-49。

¹³⁴ 參見蒲震元著，《中國藝術意境論》，北京大學出版社，88年，頁8。

是濃與淡、神與逸的差別。

由「意境」轉入「道」

畫家的修為與山水畫面意境的營造都指向「道」，因為老莊思想中最核心最終極的「道」即是中國人生追求的目標，「道法自然」確認了方法，必須回歸「自然」中去尋求。可是一直到進入魏晉時期，人們對自然界的認識和對自然美的觀賞，發生了很大的變化，自然界不再是壓迫人的宗教神靈，而是與人相通相近的客觀外物了。王弼提出：「天地任自然，無為無造，萬物自相治理，故不仁也。」他認為自然外物是精神本體「道的顯現」，而不是神意的產物。阮籍說：「天地生於自然，萬物生於天地。自然者無外，故天地名焉。」他們認為，與天地自然合為一體，悟道暢神，乃是理想的人生境界。阮籍指出：「夫山靜而谷深者，自然之道也；得之道而正者，君子之實也。」「與造化為友，朝餐陽谷，夕飲西海，將變化遷易，與道周始。」稽康也自敘：「因自然以托身，並天地而不朽。」阮籍、稽康的許多作品，如稽康的《贈向秀才入軍詩》、《述志詩》，阮籍的《大人先生傳》、《過庄論》。都抒發了作者渴望與自然同體，逍遙游放的高情遠趣。

魏晉人認為，山水之美在於體現了宇宙本體「道」的魅力，在觀賞中可以領略道的真趣。先秦兩漢人把山水美和道德屬性相聯繫，魏晉六朝人則倡言：「山水以形媚道而仁者樂」，把山水之美和宇宙體本「道」連為一體。

詩人仰望藍天，近觀綠水，在寓目所見中，領悟到了宇宙之道的造化神奇，看到了壯闊浩渺的宇宙之美。¹³⁵

傳統文人試圖提升審美行動的層次，俾不以滿足感官愉悅為目的，而要求「技近於道」，令審美行動成為「原天地之美，而達萬物之理」（莊子，田子方）的憑藉；期使主體心靈得因深體道妙，而昇華至「得至美而遊乎至樂」（莊子，田子方）的境界，重而擺脫俗累。由於審美行動乃是傳統文人為達致遊心於至樂至美而忘憂之境界，所採行的一種手段。¹³⁶從事藝術活動能夠「以美證道」，因此也成為行動著契入於道的法門。基於此種「道藝一體」的觀點，使道成為藝術存在的目的。而藝

¹³⁵ 參見袁濟喜著，《六朝美學》，北京大學出版社，88年，頁133。

¹³⁶ 參見羅中峰著，《中國傳統文人審美生活方式之研究》，洪葉文化事業有限公司，90年，頁70。

術則如同一種修行實踐的深化或擴充，使之產生翻轉行動著生命意義的可能性，俾進於道的生命。

羅中峰著《中國傳統文人審美生活方式之研究》一書中把「體道」與「審美活動」的共同處列出五點：

- (一)、體道生活要求消解心物之間的對立，追求心物交融的關係達到客體統一的原則。
- (二)、生活嚮往自由自在、無所繫縛的精神遊戲。
- (三)、生活須捨棄實用功利心態改以無為自然的閒情去面對生活情境。
- (四)、在心靈中獲得自足自適的愉悅感，而能無視外在環境影響。
- (五)、都以致虛澄懷的心靈操作作為修行工夫。

體道生活的實踐既是人生自身的藝術化；道在生活中實現的情境，就是審美精神呈現在生活之中的情境。¹³⁷

基本上，體道經驗既是關於宇宙生命流行的體悟，以及天人合一的體驗，而其基礎則是氣化理論。基於「通天下一氣耳」與「氣生萬物」的宇宙觀，傳統文人相信形而下的氣不僅是形而上之道的載體，亦是一切人與物質的構成基質與生命本體。就此意義而言，審美行動自然也是氣化的結果。因此，正如傳統文人將體道境界視為個人心性修養的終極目標一般，審美行動作為頤情養性的一種手段，也必須提升為一種體道實踐的模式，使「藝進於道」。¹³⁸

正因為傳統文人基於天地一氣流通於審美主客體的元氣論，認為氣的凝聚賦予審美主體以個性、人格風貌、精神氣質與創作生命的泉源，且認為審美主體能夠以全身之氣與宇宙天地間生生不息之元氣交感合一，再將自己的氣流露於審美作品之中，使文字、書畫、音樂皆成為宇宙生命力的感性體現，富有節律感與韻味感，¹³⁹ 由此可知畫家創作時「氣」是連接「道」最重要的關鍵，體悟自然之「氣」；

¹³⁷ 參見羅中峰著，《中國傳統文人審美生活方式之研究》，洪葉文化事業有限公司，90年，頁106。

¹³⁸ 同上，頁208。

¹³⁹ 以氣作為宇宙萬物，以及形而上與形而下界之間的仲介物，使得天與人之間得以溝通、人與物之間賴以相契（于民，1990：11）。是以，人若能善於養氣，則可進於身心與大道合一的體道境界—亦既人的生命活動形式與自然萬物運動的節奏韻律存在著同一關係（韓林德，1995：92）。傳統文人認為只要行動者的內在心理秩序結構能與外在宇宙秩序結構相互呼應（今開成、王岳川，1995：115），則能「以藝證道」，藉由審美行動以體現其對於宇宙奧秘的體悟及對於人生真諦得把握。同上，頁209。

養得「浩然之氣」以筆氣為仲介；創作出一幅「氣韻生動」的作品，而成就畫家胸中「逸氣」的渲洩，整個流程都是為了達到「悟道」的一套工夫。

第三節：「氣論」對中國山水畫家修為的影響

一、文人修為與畫家的關係

真實生命如何從智取、分別、物累的生存屬性中超脫呢？傳統文人大致以三種方式來超脫：一為道德超越，二為審美超越，三為全生養性。

先秦諸子大都以道德超越為進路。儒家從外在的禮儀規範到內心深處廉恥的認取。內外交證中養得「浩然之氣」。老莊從致虛守靜、心齋坐忘中認知外在事物的假象與荒謬而超越之。全生養性在魏晉南北朝興起，再結合了道教而發展出一套「畫符練丹、養氣的成仙工夫。」雖然沒有成為主流，卻也隱含在文人修心養性的工夫中。審美的超越在魏晉時已萌芽而且理論結構也很完備。只是畫壇還是以寫實、人物畫為主，技巧上百花齊放；蘭葉描、鐵絲描、高古游絲描到斧劈皴、馬牙皴...仍沈醉於技法寫真的成就上。一直到南宋文人畫興起後，才有改觀，而把這些物景的超越，回到畫家真實生命的修養上下功夫。如何把畫家真實生命自然流露於畫面上，是文人畫所追求的最高理想。也在此時繪畫與修行真正地合而為一，修養是畫家必備的條件。畫山水畫也是修行的工夫之一，此兩者的溶合也確立了中國山水繪畫中美善一體的美學觀。

(一) 以人為本，真實生命的自然流露

中國美學的精神與重心根本不在本體論（乃至所有理論）而在工夫論（也就是實踐、體驗）；這意思也就是等於是說，（中國美學是以人為本，以生命為核心，而不是以理論為依據的）。所以，（必須先通過「修養生命以使其真實化」這一步，才有資格談進一步的藝術創作，也才符合「藝術是真實生命的自然流露」這一中國美學的最高原則）。這其實就是一般所謂儒家「以善為美」的實義所在。原來所謂以善為美，不是用德行取代藝術的意思，而是生命修養是藝術創作的基礎。所以中國

美學要談的是人格修養的工夫論。

中國文人們一生所要追求的是「心」能超克「物」的滯累，以內心自足，不假外求的精神享受，是超越物累之後所獲的自由。

(二) 致虛守靜

魏晉南北朝時期，老莊哲學流行「虛靜說」作為老莊哲學的重要範疇，也被引入審美理論。南朝宗炳在《畫山水序》中，提出：「聖人含道映物，賢者澄懷味像。」「澄懷」就是澄淨其懷，虛靜其心。宗炳認為，對山水之「道」的默察靜觀，必須虛靜其心。他說：「神本廣端，栖形感類，理入影迹，誠能妙寫，亦誠盡矣。」「神」即萬物之中蘊含的精神實體的美，是可以捕捉並加以表現的。¹⁴⁰如何捕捉哪？「虛靜其心」，「靜」不是「寂靜」而是不受外物干擾，因心安頓的靜。

如何回復「靜」，以做為「天地之鑑」與「萬物之鏡」。「靜」必須經過「平氣」的「修養」，故云：欲靜則平氣，欲神則順心。（《庚桑楚》）。

周敦頤提出「聖人以主靜立人極」的命題，而他之所謂「靜」並非捨動而求靜，亦非寂然不動，而是在動中得靜。他說：

動而無靜，靜而無動，靜而無動，物也。動而無動，靜而無靜，神也。-----
聖可學乎？曰：可。有要乎？曰：有。請問焉，曰：一為要。一者，無欲之謂也，無欲則靜虛動直。靜虛則明，明則通，動直則公，公則溥，明通公溥，庶幾乎？（《通說》

可見，周敦頤以「主靜」為修養大要，然其「靜」則不離於動。劉因也以「主靜」為修養方法，為處世態度，他說：「道之體本靜，出物而不出於物，制物而不為物所制，以一制萬，變而不變者也。」這個「一」，也就是「靜」，他在詩中也屢次寫到這種「靜」的能度，如「靜閱無窮世，閑觀已定天。」（『除夕』）「靜中天地我，閑裡去來今。」（『文章』）等等，都見出劉因「主靜」的修養方法。¹⁴¹

宗炳的《畫山水序》，也是中國畫論史上最早的山水畫論。「含道映物與「澄懷味象」都是體驗山水之美所必須的審美態度。尤其是「澄懷味象」，更是非常完

¹⁴⁰ 參見袁濟喜著，《六朝美學》，北京大學出版社，88年，頁277。

¹⁴¹ 參見張晶著，《審美之思》，北京廣播學院出版社，88年，頁408。

整的美學命題。「澄懷」是審美主體方面的條件，它要求主體在審美過程中，排除外物的紛擾，尤其是功利關係的眩惑，而保持虛靜明的精神狀態。

藝術家只有虛靜其心，凝神靜思，然後方能達到心手為一，物我倆忘的境界，形成高妙之作。¹⁴²

因「虛」而「靜」，因「靜」而「虛」，此「虛」不是無、此「靜」不是死，而是飽含能量，觀視「無間」而「游刃」之，如此才不「傷身」而「有餘」。這是文人們修養的最高境界，所謂「談笑間，強虜飛灰煙滅」。

(三)「心齋」、「坐忘」

達到心齋、坐忘的歷程，主要是通過兩條路。一是消解由生理而來的欲望，使欲望不給心以奴役，於是心便從欲望的要挾中解放出來；這是達到無用之用的釜底抽薪的辦法。因為實用的觀念，實際是來自欲望。欲望解消了，「用」的觀念便無處安放，精神便當下得到自由。

另一條路是與物相接時，不讓心對物作知識的活動；不讓由知識活動而來的是非判斷給心以煩擾，於是心便從知識無窮地追逐中，得到解放，而增加精神的自由。並且在中國缺乏純知識活動的自覺中，由知識而來的是非，常與由欲望而來的利害，糾結在一起。莊子在說心齋的地方，只說擺脫知識；在說坐忘的地方，則兩者同時擺脫，精神乃能得到澈底地自由。一般人之所謂「我」，所謂「己」，實指欲望與知識的集積。莊子的「墮肢體」、「離形」實指的是擺脫由生理而來的欲望。「黜聰明」、「去知」、實指的是擺脫普通所謂的知識活動。

「齋以靜心」，就是《莊子·人間世》所謂「心齋」的修養工夫，也就是老子所謂「致虛極，守靜篤」(第十六章)。整個「靜心」的過程是，一忘慶賞爵祿，再忘非譽巧拙，終忘四肢形體，由外在的價值系統，到內在由形驅所俱的情欲，層層超越。如此，則一切擾亂藝術創作的因素——外滑(滑者，亂也)都已消解了。

這種創造實踐之前的養性工夫，對後代的山水畫家有極大的影響。南朝劉宋的宗炳在《畫山水序》中就提出畫家平素要「閑居理氣」，然後才能達到「萬趣融其

¹⁴² 參考袁濟喜著，《六朝美學》，北京大學出版社，88年，頁278。

神思」的境界。而養性，最主要就在於消解名利欲望，故清代盛大士《溪山臥遊錄》說：「凡作詩畫，俱不可有名利之見」。

「澄懷」，與老子的「滌除玄鑿」，莊子的「心齋」、「坐忘」是同一種精神狀態。¹⁴³是自由無限之靈，乃通過消解欲望與成見的修養而體證。既得自由無限之心靈，「不受內在和外在的強迫」，以此心發為行動，當然能作「不係之遊」。而在「不係之遊」的行動中，此心既在自由無限的境界。¹⁴⁴而這自由無限的境界必須透由「心齋」、「坐忘」的工夫來達到。到了宋明理學更把比較籠統的「心齋」、「坐忘」擴展出更多的「方法論」來解析和修養以達到「天人合一」之大道。其中，心學、理學、氣化論更清晰地開展出工夫論修行之路。尤其以「氣化論」來貫通地理解會更清晰。

「心齋」的目的就在於將這樣的「心」化而為「氣」簡單來說，「心齋」是以「心」化「氣」的「氣化」修養論。那麼，莊子為什麼要求以「氣」去「聽」呢？「氣」為何使人可能真正認識呢？莊子說因為是由「虛」。

「氣」正是「虛而待物者」，如果我們能夠以「氣」去聽，則認識主體者完全離開外物的限制，換句話說，「氣」不像「耳（朵）」與「心」般，沒有感官與思想的束縛，「氣」因為「虛」而能夠「待物」。所謂「待物」表明認識與外物的和諧狀態，此時，從認識主體方面來說，是「虛」；從認識對象方面來說，是「化」。

以「心齋」、「坐忘」而「虛」其心，才能感受大「氣」之流行，再順其「氣」迎之，就是合於「道」。「氣」是連接者所以也是關鍵者，如何了解、善用是畫家要畫好一幅畫必備的條件。

（四）以心悟道

中國文化的基本特色，可說是「心的文化」人生價值的根源即是在人自己的「心」，以「心」為樞紐，但一心能開數門（即道德心、審美心、認識心、修煉心與超脫心）且數門之間又互通為用、互為影響。持本體在理的論者，其實也將理落實在人的心性之上；而持本體在心的論者，其心必然的通向理，理即在心中，心與

¹⁴³ 參見張晶著，《審美之思》，北京廣播學院出版社，88年，頁235。

¹⁴⁴ 參見顏崑陽著，《莊子藝術精神析論》，華正書局，74年，頁167。

理一體。

程頤談「性」但也談「心」。他說：「在天為命，在義為理，在人為性，立於身為心，其實一也。」「命」「理」「性」三者是相通的，但落實到活生生的人身上則為「心」。程頤這種說法與陸九淵、王陽明的觀點其實是相通的。¹⁴⁵

心是陸、王心學的最高哲學範疇，是陸、王營構其哲學體系的出發點和終點。心學的整個邏輯演繹，就是以「心」為基礎，「心」由己出，自己規定自己「非由外鑠我也」，「我固有之」，具有本體論的意義。心外無物，即除心之外，沒有其它的物體能與之匹敵。但既然「心」是宇宙的本體，那麼宇宙萬物的產生就得由「心」創造。沒有「心」就沒有萬物。相反的，有「心」就必然有萬物。這樣，陸、王又不得不設置一個與「心」相對應的「物」，作為心作用於宇宙而產生的結果。於是，「心」「物」作為宇宙本體而自為的存在，便是心外無物；「心」作用於宇宙而產生「物」，便是心外有物。

即「心」派生出「物」，「物」又與「心」統一，重新回到「心」，構成一個「心—物—心」的圓迴邏輯結構。「物」起的只是一種工具的作用，只是一種手段，陸、王只是無可奈何時不得不使用的一個概念，而一旦目的達到，「物」是必須立即歸入「心」的。¹⁴⁶「心」「物」一旦建立某種照應關係，就會有美的因素產生。而這種照應一般分為兩種方式；一種是心物通明的「互照式」，一種是心向物投射的「單照式」。¹⁴⁷心學中的「物」被看做一種工具。這是對「物」的消解和淡化，目的是為了彰顯「心」。這也正如釋、道兩家美學思想中視「文字」為一種工具，目的只是為了達「意」。¹⁴⁸一切外在的「物」只是一種工具，用以修「心」之用，畫家面對自然山水「物」只是想藉以了解其中之「理」、「氣」讓心能通於「道」，再將這不可言說的「道」透由創作表現出來。

如此心物之間呈交流往復，紛紜疊合的雙向運動狀態。人們在物我圓契、物我兩忘的審美體驗中，尋找通往永恆生命歸依的心靈途徑，體悟天地之大美——「天人合一」的境界。

¹⁴⁵ 參見《美學》，中國人民大學書報資料中心，87年合訂本，頁8-11

¹⁴⁶ 參見《美學》，中國人民大學書報資料中心，87年合訂本，頁4-26

¹⁴⁷ 同上，頁27

¹⁴⁸ 同上，頁28

二、畫家作畫前的工夫

(一)：立人品

「讀萬卷書，行萬里路」此種修養道理直至現代也不易移的。畫家多讀書，便養成畫藝之書卷氣，而除却胸中物役之情，而發揮清新氣度與渾厚心境。行萬里路可以擴展視野，挹取宇宙浩蕩無涯之勝境，怡然胸際。古人作山水畫，所謂「胸中丘壑」，自亦靈秀樸茂生于紙筆間，故善養浩然之氣為畫家修養之要素。至若幽趣怡情，以養襟懷靈活，則如趙孟頫之築高閣以居棲，或在園林建畫室。趙子固之裝製詩畫船，以優遊之情而引發於繪事。王維之隱居輞川，焚香茹素，深契禪理，陶冶心性，而形成其畫境高遠，畫中有詩。

學畫者先貴立品，立品之人，筆墨自有一種正大光明之概，否則畫雖可觀，卻有一種不正之氣，隱躍毫端。文如其人，畫亦有然。¹⁴⁹

(二) 以靜制動

中國哲學強調「以靜觀動」。道家講「滌除玄鑿」，佛家講「寂而常照，照而常寂」，都出於一個宇宙論的基本觀點，即萬物「動靜不二」。僧肇以為萬物「雖動而常靜」，這個「靜」，不是絕對靜止，而是「同動之謂靜」，即萬物在永恆不息的運動中顯現的秩序、條理、形式，萬化的「變中之常」，也就是宇宙生生不窮之「理」。宋人講「格物致知」，得于一「靜」：「天下真理，日見于前，未嘗不昭然與人相接。但人役于外，與之俱化，自不見耳，惟靜者乃能得之。」

「靜照是一切藝術及審美生活的起點。」所謂「靜照」即「靜觀寂照」指藝術家暫時摒絕一切俗念與俗務，以「虛靜」的心胸面對萬物，以全整的生命與人格情趣賞玩具體事物的色相、秩序、節奏、和諧，借以窺見自我深心的反映，由此形成審美意象。¹⁵⁰傳統文人經過養靜的功夫，往往可以達到心閒的狀態。對傳統文人而言，品味生活中的美感往往離不開澄靜的心境；而欲擁有此種心境，「靜坐」就是一種方法。事實上，無論傳統文人採用的是哪一種心性修養工夫，都會要求行動者抑制內心情欲的活動，主張無欲、去欲或寡欲，以達到心不外馳逐物的「靜」的狀態。

¹⁴⁹ 俞崑編編，《中國畫論類編》，華正書局有限公司，73年，頁188。

¹⁵⁰ 參見汪裕雄、桑农著，《藝境無涯》，安徽教育出版社，90年，頁137

態。¹⁵¹無論是爲了道德實踐、體道、藝術活動、養生長壽，或是祈求人生解脫的目的，都必須培養一種「安靜」的心靈狀態。其方法除了要去欲澄慮、沉思冥想、神觀照之外，決大部份會涉及某種減少形軀動作的「靜坐」姿態；也往往必須搭配對自我體內的「氣」，進行某種導引或治養的內載運作。傳統文人既是經由這些不同的操作過程，使「情累都忘」，涵養出恬靜無欲，且無為而心閒的精神天地。¹⁵²

「萬物靜觀皆自得」唯有不受外物、欲望干擾而以「寧靜」的心才能觀察出萬物的「理」、「氣」，也才能真正了悟真理而成「道」。

(三) 觀物取象

中國文人面對自然時「觀物取象」，「象」不是物的實體，甚至不是物的靜態外在形式，而是物在運動變化中顯示的將變、必變的徵兆。《系辭》說：「見乃謂之象。」韓康伯注云：「兆見曰象。」據此看來，「觀物取象」的「象」，就是萬物生命運動的精微跡象，也就是萬物的生機生氣所鼓盪的生命情態。而如何達到這種境界呢。

在「以我觀物」的境界中，「觀」的基準是自我的感情經驗，故所觀之物皆非「物的真實存在」。至「以物觀物」，則基準轉到物的自身。然而，人之觀物，通常都是以情感經驗的自我爲準，則「以物觀物」又如何可能？邵雍在『觀物外篇』中說：「以物觀物，性也」，邵雍所謂「性」指的應是儒家的道德理性，這是理學家的立場。「道」是一切宇宙萬物存在的本體的總說，道發用而內在於物，物得之以生，就稱爲「德」；至此，「德」仍是一普遍性的意義。物之「德」又各有分殊，這就是「性」；故「性」便有了個別義。但「性」仍是就生命存在的「質」來說，「性」的

¹⁵¹ 參考羅中峰著，《中國傳統文人審美生活方式之研究》，洪葉文化事業有限公司，90年，頁116。對儒家而言，「人生而靜，天之性也。感於物而動，性之欲也」(《禮記·樂記》)。人的本性是「靜」的狀態，卻也具有受外物之誘發而動的欲望。但既然「定而後能靜」(《大學》)，儒家於是提出了諸如：「養心莫於寡欲」、「主靜立人極」、「無欲故靜」、「默坐澄心、靜復見禮」、「心靜理明」、「虛心靜慮」、「虛壹而靜」、「存天理，去人欲」……等治氣養心的主張(蔡仁厚，1990)，期使行動者的心思不致紛馳不定，恢復心靈的寧靜中和與「不動心」的狀態。道家則主張「萬物無足以鏡心者，故靜也……靜則無為」(《莊子·天道》)，強調靜心以至於無為自然的重要性。

¹⁵² 參見羅中峰著，《中國傳統文人審美生活方式之研究》，洪葉文化事業有限公司，90年，頁119。

發用，才表現為「心」的種種活動。

因為「情緒我」已隱沒，故「物」不再承受主觀情緒與價值觀念色彩的渲染，乃能以它真實存在的性相顯現。如此，則「觀」的機能雖是在「我」，但「觀」的基準卻在「物」。雖「主觀」，實為「客觀」；雖「客觀」，乃出於「主觀」。主、客、物、我便同在「自然」的本體層次中，泯除它們的對待關係，合而為一了；這就是《莊子·達生篇》¹⁵³中所謂「以天合天」的境界。如何觀物，即是以不受外在或自我干擾之「虛靜」心，去觀萬物，才能不將不迎，還原物的本質，也就不會擾亂清明的「心」。

（四）張載「大其心」

莊子理想中的美，是絕對普遍的美。這個「美」，是道自然顯現於天地的美，莊子稱之為「大美」，或「至美」。老子以「大」、「至」為道之顯相，例如第二十五章¹⁵⁴：「有物混成，先天地生……字之曰道，強為之名曰大」，又云：「道大、天大、地大、王亦大」。而與道契合之種種現象，亦以「大」描述之，如大象、大白、大音、大成、大巧、大盈等等。第五十五章稱含德之厚的赤子為「精之至也」、「和之至也」。莊子在語言上頗多援用老子之例，故莊子書中，言「大」言「至」，也多視為道的顯相，例如天地篇：「夫道，覆載萬物者也，洋洋乎大哉！」，而道契合之種種現象也多以「大」來描述，如大辯、大仁、大本、大宗、大美等等。

何謂「大」？老子三十四章¹⁵⁵云：「萬物歸焉，而不為主，可名為大，以其終不自為大，故能成其大」，故「大」乃描述道之包涵萬物，而各任自然，不為已有，也就是道具有普遍性、無限性。王弼「老子指略」云：「大也者，取乎彌綸而不可極也」，正說明了「大」即「無限」的意思。但萬物各有性分，因此所謂道之大，並非強彼以從我而成其大，而是消解對立的物際，使萬物各付自然，而渾合為無界無畛的大整體。莊子天地篇云：「不同同之之謂大」¹⁵⁶，成玄英疏云：「夫刻雕眾形，

¹⁵³ 清·郭慶藩輯，《莊子集釋》，漢京文化事業有限公司，72年，頁659。

¹⁵⁴ 王財貴編訂，《老子莊子選》，鵝湖出版社，83年，頁16。

¹⁵⁵ 同上，頁22。

¹⁵⁶ 清·郭慶藩輯，《莊子集釋》，漢京文化事業有限公司，72年，頁406。

而性情各異，率其素分，僉合自然，任而不割，故謂之大也」。這種「道」之大，若由主體心靈的修養，便是消解主觀情識之造作，而虛寂待物，使物各任其性，天地篇云：「性脩反德，德至同於初，同乃虛，虛乃大」，成玄英疏云：「同於太初，心乃虛豁，心既虛空，故能包容廣大」。由此言之，「大美」若從道的客觀性來說，就是天地萬物，各任情性，所表現的渾然整體的美；若從主體的心靈來說，就是遺除主觀情識造作，虛寂待物，而體驗到的自然渾合。

此外，張載提出神化的概念。他所說的神化有兩種意義：一方面指太和之氣有陰陽二端，「彼此相感，不可測度」，稱之為「神」；運動變化的過程稱之為「化」。另一方面指人的一種精神境界。精神充滿天地之間就稱之為「大」，此種「大」的精神境界形成本性則稱之為「聖」。若遵循天地的法則原理，則會掌握陰陽變化的規律，並且達到不易測度的境界則稱之為「神」。

在中國哲學裡，整個宇宙是氣，「山水質有趣靈」也是氣，人也是氣。而人的壯氣，正氣，一種博大的胸懷，在很多人看來是必須在崇高山水的浸染下才能培養出來的。司馬遷遊名山大澤而作《史記》，自曹丕提「文以氣為主」之後，很多人談論養氣問題。宋代蘇轍認為，養氣必須像太史公那樣遊名山大川，「求天下奇聞壯觀」而充實自己。

人身有限，心卻無限。自由無限是人心所嚮往，如何突破「小我」拉大格局；把空間拉到無限，把時間拉向生命無限的永恆，唯有走向自然世界才能體悟得到，再回人間時才能洗去塵勞，不為瑣碎的外物干擾平和的心。所謂「不以物喜，不以己悲」也。

因其修得大格局、大氣魄的心胸，展現在山水畫面上則是平遠的遼闊山水，而捨去「大山堂堂」橫在畫面中央雄偉的山勢，山、水渾然一體廣大無垠的山川，將人的思緒引向遠、無限，人的心在這大的山水天地中自由馳騁、毫無障礙。心因畫而「大」，畫因心而「大」。

（五） 養氣

以發自心靈的創造力量不斷去影響形軀，慢慢地終至於改變了生命體的存在狀況，使它自然隨時都能流露出一些可以被稱為光輝、丰采、氣韻、氣象、情趣、

韻致……等的美學表徵來，這就稱為「養氣」，也可以稱為「變化氣質」。如果套用「興於詩、立於禮、成於樂」的脈絡中來看，也就是立於禮的工夫。

關於養氣的功夫，我們還可以分為三點來說明：

- 1、形驅氣質本身是一種中性的存在結構，它必須不斷被「意義」所充實，才能具有意義而散發出價值的光輝（如美或愛）。否則就會因「意義的闕如」而淪於幽闇乃至邪惡。
- 2、因此我們必須不斷以美善的（即藝術或道德的）經驗去充實這形驅氣質，而避免這形體的虛廓被醜惡或只是無聊的經驗所填充。
- 3、當然，一度仁義的經驗被形驅氣質所吸收攝受，所產生的變化氣質功能也只有一分。所以還需要一次又一次地自真心興發出同體之感，引動美善之行，去滲透進形驅之中，才能累積美好的經驗，達致變化氣質的成果。¹⁵⁷

道家主張「虛靜」、「心齋」、「坐忘」即通過專氣致柔的功夫，保持內心的清靜空明，使身內元氣與身外元氣通為一體，進入「與道偕游」的逍遙之境¹⁵⁸。這也即是如何保存「純氣」的問題。只有「真人」能做到不讓「物」干擾其「純氣」。

怎麼保存「純氣」呢？莊子說「養氣」。關尹接著曰：

彼將焉得而止焉！彼將處乎不淫之度，而藏乎無端之紀，遊乎萬物之所終始，壹其性，養其氣，合其德，以通乎物之所造。夫若是者，其天守全，其神無卻，物奚自入焉！《莊子·達生》¹⁵⁹

虛靜的生理心理和哲學根據在於氣。中國宇宙的根本在氣，人體人心的根本也是氣。虛靜不同於死板說，在於平心靜氣，使人心之氣返回於人之本源的宇宙之氣。神與物遊，也在於得物之氣。

遍照金剛《文鏡秘府論》中談文學創作說：「凝心天地之外，用思元氣之前。」徐上瀛《溪山琴況》論琴說：「一在調氣，一在練指。調氣則神自靜，練指則音自靜。」符載述張璪畫松石說：「員外居中，箕坐鼓氣，神機始發。」（《觀張員外畫

¹⁵⁷ 參見姜一涵、邱燮友、曾昭旭、楊惠南、陳清香、張清治著，《中國美學》，國立空中大學，81年，頁49。

¹⁵⁸ 參見汪裕雄、桑农著，《藝境無涯》，安徽教育出版社，90年，頁128。

¹⁵⁹ 參考鄭世根著，《莊子氣化論》，台灣學生書局，82年，頁167

松石序》)。¹⁶⁰

孟子以「知言」、「集義」來養至大至剛之氣；老莊「致虛」「守靜」來保存「純氣」，不管由外在的培養和或內在的涵養；都是爲了不讓內心爲外物所干擾而保存真實的「天理」，來對應外在事物。才能「仰不作於天，俯不愧地」頂天立地的存在於人世間。

三、畫家作畫時的狀態

未作畫前全在養興，或觀雲泉，或觀花鳥，或散步清吟，或焚香啜茗，俟胸中有得，技癢興發，即伸紙舒毫，興盡斯止。至有興時續成之，自必天機活潑，迥出塵表。(清·王昱《東莊論畫》)¹⁶¹

清王原祁：「意在筆先，為畫中要訣。作畫於搦管時，須要安閒恬適，掃盡俗腸，默對素幅，凝神靜氣；看高下，審左右，幅內幅外，來路去路，胸有成竹，然後濡毫吹墨，先定氣勢，次分間架，次布疏密，次別濃淡，轉換敲擊，東呼西應，自然水到渠成，天然湊拍，其為淋漓盡致無疑矣。」(清·王原祁《雨窗漫筆》)¹⁶²

古人謂宋范寬之畫境浩闊，而其於作畫前，自危坐四顧，而後下筆，此可與孟子之所謂「善養浩然之氣」的態度，差不遠矣。¹⁶³張彥遠《歷代名畫記敘論》：

「意存筆先，畫盡意在也。」「守其神，專其一，是真畫也。」「夫運思揮毫，自以為畫，則愈失於畫矣；運思揮毫，意不在於畫，故得於畫矣。不滯於心，不知然而然。」

此作畫前之工夫在形式上即形成畫家作畫的前行步驟。即：「凡落筆之日，必明窗淨几，焚香左右，精筆妙墨，盥手滌硯，如見犬賓，必神閒意定，然後為之，豈非所謂不敢掉以輕心，挑之者乎」(《林泉高致》)¹⁶⁴

郭熙在《林泉高致》一文中說：「山以水為動脈，以草木為毛髮，以煙雲為神采。」事實上每座山皆有生命(氣)因此畫家應該將生命(氣)放入他所畫的山水中。荆

¹⁶⁰ 參見自葉朗著，《胸中之竹-走向現代之中國美學》，安徽教育出版社，87年，頁82。

¹⁶¹ 俞崑編著，《中國畫論類編》，華正書局，73年，頁187。

¹⁶² 同上，頁169。

¹⁶³ 同上，頁27。

¹⁶⁴ 同上，頁631。

浩的筆法記中把形（似）與真（理）分開，所謂「形」是將一件外界事物的造型加以複製，而「真」是牽涉到內在的法則（理）。畫家應該把「形」與「真」融合在一起，始得形式與本質能完善的配合，而後在應用合適的筆法去描寫不同的事物。

王陽明指出：「若見得自性明白時，氣既是性，性既是氣，原無性氣之可分也。」所以真性情為氣之來源，性情之發動由氣上見。故創作者若能出自真性情則其作品既能呈現出生氣勃勃。良知既理，「理」若運行會造成氣充貫全身。面對山水若對山水景物之理了解通徹則創作題材的條件充足而鼓動了創作的慾望，這時對筆、墨、紙的特性了解而能把握創作的媒材，再加上創作者能修養出真性情。則作品就能水到渠成的自然完成。

創作者除了筆墨技法的熟練、讀萬卷書之外，遊山玩水蘊釀創作的慾望；此時若有足夠的創作欲時則恭敬的沐浴、焚香、靜坐以養氣。當天地之氣與自我之氣冥合時則揮灑筆墨，運氣之精強呈現於運筆快速地頓挫挪移中。其運筆細微得起伏都能合於自然的節奏，如此才能合於「道」。此時如徐渭所云：「指尖浩氣響成雷」聲色俱佳地描述作畫時「氣」從手指奔泄而出，畫成驚天動地的山水。創作時人與畫氣之流動，達到了忘我的境界。

作畫時的情形，以莊子之「庖丁解牛」形容地最為貼切，庖丁並不是在技外見道，而是在技之中見道。所以他由解牛所得的享受，乃是「提刀而立，為之四顧，為之躊躇滿志」，這是在他的技術自身所得到的精神上的享受，是藝術性的享受。

然則庖丁解牛，究竟與莊子所追求的道，在什麼地方有相合之處呢？第一，由於他「未嘗見全牛」，而他與牛的對立解消了。即是心與物的對立解消了。第二，由於他的「以神遇而不以目視，官知止而神欲行」，而他的手與心的距離解消了，技術對心的制約性解消了。於是他的解牛，成為他的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。

如庖丁解牛一般，由「技」進於「道」，「以神遇而不以目視」，完全進入主客體合一的自由之境，這是中國歷代藝術家始終嚮往的藝術創造的極境。而「氣交沖漠」、「與神為徒」二語，更道出作畫時主客體的合一，是彼此間氣的合一、節奏的合一。

這一創造境界，照宗白華的說法，就是形而上的「道」和「藝」，能「體合無間」。¹⁶⁵

「氣」在其內部蘊含的陰陽兩極的對立統一中，呈現出生生不息的生命活力，產生綢繆、摩蕩、隱顯、聚散、出沒、藏露、升沉、轉換的無窮變化，變化中又既自由而又合規律地實現著天人合一的大宇宙生態平衡「合而不同」的生命理想。由對自然「靜」「觀」「悟道」逆向為將「悟道」「觀」以「靜」來表現於畫面，如此反覆涵養，即是修道的工夫。

氣之聚散、動靜、陰陽的運動，表現為人的心理、情感的活動，生成人的情感之氣，此即所謂「人有五臟，化五氣，以生喜、怒、悲、懼、恐」（《素問·陰陽應象大論》）。於是，很自然地便有志氣、意氣、神氣、才氣、風氣、血氣等相應概念的出現。

中國氣論都有別於西方注重結構性、思辨性的機械原子論。中國哲學是重化生的生命哲學，其氣論是超越二元對立的「相互感應」、「天人合一」的渾融境界，它是以陰陽為基本內核，以重生為價值標準的一切物質、精神與生命現象的總和。從根本上說，它是一個宇宙大生命運化規律的範疇，甚至可以說，是古代文化和古代美學的一個圓範疇，古代氣論產生之時，審美意識也就隨之誕生了。

孟子所提出的「養氣」說，也是後世以氣論藝的一個源頭之一。《孟子·公孫丑上》¹⁶⁶云：「我善養吾浩然之氣。……其為氣也，至大至剛，以直養而無害，則塞於天地之間。其為氣也，配義與道，無是餒也。」孟子在這裡所講的「養氣」，強調的是一種精神美。它至大至剛，可以充塞天地之間，成為一種巨大的主觀精神力量。「浩然之氣」是個體在修養過程中所達到的自由狀態，代表了一種肯定自我力量的人格美。它越出了倫理學的範圍，明顯地具有了審美的性質。當然，孟子的「養氣」說又不同於莊子的「守氣」說。莊子的「守氣」強調保守自然本性之氣；而孟子的「養氣」則強調本體的內心修養過程，要求的是集義以為氣，儘管它超越了倫理性內容，充滿著個體的審美要求的內在感情色彩，却重在道德修養；而莊子要求的是離形棄智，無欲無慮，以空明的心境虛而應物，與自然的生命節奏合而為一。由於

¹⁶⁵ 參見葉朗著，《胸中之竹—走向現代之中國美學》，安徽教育出版社，87年，頁77。

¹⁶⁶ 王財貴編訂，《孟子》，鵝湖出版社，86年，頁40。

孟子認為氣是一種主觀精神狀態而未能將其看作是人的生命力，包括人的本性、心理、精神、能力等各種因素在內的整體力量，因此，從審美心理角度看，莊子的「守氣」說比孟子的「養氣」說更為切合審美心理特徵，更為切合人類的審美需求。應該說，莊子的氣論對審美理論的影響，較之孟子的氣論更為直接，也更為深遠。

歷代文論家和作家、藝術家各從不同角度發揮和闡釋「氣」的美學意蘊，有的從作家主觀因素方面立論，有的從作品或審美對象的客觀因素方面立論，並出現了一系列相關概念。就前一類而言，有才氣、志氣、意氣、血氣、風氣、體氣、素氣、神氣等概念。就後一類而言，有辭氣、文氣、氣韻、氣象、骨氣、氣勢、氣脈、氣味等概念。主觀之氣論大多受到曹丕「文氣」說的影響，強調作家、藝術家的人格的基質對於審美創作的影響，同時也強調後天的「養氣」對於人格基質形成的作用。曹丕的「氣之清濁有體，不可力強而致。」劉勰的「才力居中，肇自血氣」《文心雕龍·體性》之說，側重點是講作家的氣質、才氣等得之先天，為「情性所鑠」，而「養氣」之說則讀書識理、增長閱歷等後天的作用。韓愈曾有「氣盛言宜」《答李翊昌》之說，柳宗元也有「凡為文，以神志為主」(《與楊京兆昌》)的主張，都強調「氣」要由「道」和「仁」來涵養，實為孟子「配義與道」的氣論的發展。

清人朱庭珍對此講得最為透辟，他說：「蓋詩以氣為主，有氣則生，無氣則死，亦與人同。……氣須以至動涵至靜，非養不可。養之云者，齋吾心，息吾慮，游之以道德之途，潤之以詩畫之津，植之在性情之天，培之以理趣之府，優游而休息焉，蘊釀而含蓄焉，使方寸中怡然煥然，常有郁勃欲吐暢不可遏之勢，此之謂養氣。」也就是說，通過「養氣」以增強和完善其審美心理結構，培養主體的審美能力，這是審美活動得以進行的基本前提。

就客觀之氣而言，天地間萬事萬物都飽含著生氣，並呈現為千姿百態之美，生機活力之美。審美主體在進行審美觀照中，領悟和把握宇宙自然的生氣，是對生命力的肯定。「山形樹態」，受天地之生氣而成；墨渾筆痕，托心腕之靈氣以出，吸取宇宙自然的生氣以充實自己的靈氣，表現於作品之中，轉化為作品的生命力，則產生了以氣為本源的風骨、氣韻、格調、神理、情趣等之審美。如劉勰的「志氣」說，鍾嶸、司空圖的「生氣」說，蘇軾的「意氣」說，姚鼐的陽剛、陰柔二氣說，方東

樹的「神氣」說，劉熙載的「骨氣」說等等，構成了「氣」之審美的範疇體系，都在一定程度上體現了中華民族審美意識的特點。

一個人的觀念、感情、想象力，必須通過他的氣而始能表現於其作品之上。同樣的觀念，因創作者的氣的不同，則由表現所形成的作品的形象亦因之而異。

王昱《東庄論畫》云：¹⁶⁷

「畫中理氣二字，人所共知，亦人所共忽，其要在修身養性，則理正氣清，胸中自發浩蕩之思，腕底乃生奇逸之趣，然後可稱名作。」

中國人從事任何事物都回歸到內心的修養問題上，繪畫史的發展由「正人倫、興教化」到「寫胸中逸氣」是一部修行方法的成長史。畫家由「傳神」到「大其心」是修行的心路轉折。而作畫的流程「靜」「觀」

「悟道」以氣為藉的體現成「作品」更一套修養的工夫，所以作畫不只是畫家的創作而已更是修行的工夫。

¹⁶⁷ 俞崑編著，《中國畫論類編》，華正書局，73年，頁187。

第五章、總結

由「氣」之審美觀的探討，文人畫的條件在馬遠、夏圭的繪畫中做了起頭，空白的內涵、平遠的悠渺、實物的氣勢、空白「虛」的動勢，都已具備了芻形，再就形上思惟的圓滿完備，更將畫山水畫成爲文人修養工夫必備的條件之一。人體是由「道」所發出之「氣」的作用之容器，所以人的身心一體乃是呈顯氣的通道，亦是連結形上界與形下界的樞紐，因此通過氣的修行實踐，可使道器相即不二，聖俗相續不離，人的生命體係由一「形-氣-心（神）」，「形」是生命的居所，「神」是控制生命的樞紐，「氣」是聯繫著形與神的中間層次，氣可以聚而成形，也可以化而為神，形氣神彼此互濟共存，形成一種共生的結構，而這已是中國傳統獨特的美學思維。¹⁶⁸

道--陰陽--四時--五行（五方）--萬物。從宇宙生成而言，這是由「道」派生萬物的遞降圖式；從人把握宇宙而言，適成逆轉，成爲由萬物觀道、體道的遞升圖式。宇宙萬物生成圖式與把握宇宙全景的致思圖式適成對應，秘密就在宇宙本體之「道」即是「陰陽互動」之「道」，它以氣論爲基礎，爲前提。中國人憑借氣的感應，將本體與現象兩界、形下與形上兩域，完全貫通，得以從形而下的有形之物（器），體認其中形而上的無形之道。伏源於氣論的「體用一如」、「道不離器」的致思方式，正是中國藝術境界之所以可能的根本依據¹⁶⁹。

一個人的觀念、感情、想像力，必須通過他的氣而始能表現於其作品之上，因創作者的氣之不同，則表現的作品因之而異。氣是有力的塑造者，所以一個人的個性及由個性所形成的藝術性，都是由氣所決定，即作者內在的生命向外表出的路徑，是氣的作用，這是中國藝術理論中最大的特色。¹⁷⁰

根基於氣論的中國美學思想。它確認萬物與人同出自陰陽二氣化生，各秉有自身生命，自身節奏。審美中心物之間的關係，不復是機械力的作用與反作用（刺激與反應），亦不復是心對物的單向投射（移情），而構成二者的雙向交流，交互感應。作爲雙向交流的成果，從物的方面說，是“化景物爲情思”，化實爲虛，把意象化作主觀的表現；在中國美學裡，意象與情感、景物與情思，從來不斷爲兩橛，於是，

¹⁶⁸ 參見羅中峰著，《中國傳統文人審美生活方式之研究》，洪葉文化事業有限公司，90年，頁43。

¹⁶⁹ 參見汪裕雄、桑農著，《藝境無涯》，安徽教育出版社，90年，頁293

¹⁷⁰ 參見徐復觀，《中國藝術精神》，台灣學生書局，55年，頁164。

作為情思與景物結合體的意象，便生生不息而遞升到更高層次，足以傳神。從對自然陰、陽兩氣相反激盪；自我內心理智、情感的相互衝突的現實下，通過對自然而了悟相輔之道的「圓」，迴向內心時，如何化理智與情感為「圓」地相涵相容即是修養之工夫，外物的誘惑，內心的情慾，再再干擾情、理的和諧。畫家寫實地反映自然的「理智」與創作慾「情感」的衝突。如何能化解。即是把繪畫與修養品格並進。技法與境界並進，體悟自然與內心修練並進，再透由創作作「反覆」「迴旋」「圓」的層層增上，在人生的理想境界終極關懷處努力。

藝術的功能繁多，不管以情作為出發之為藝術而藝術、情感的發洩與昇華、創作慾望的滿足…等。「理智」上的功能說、裝飾說、為美而藝術、追求「真」理…等。或是「意志」上的美善相容、正人倫、興教化…等。各顯精彩，也各霸一方。中國自孔孟始念茲在茲的不外乎自己內心的修養工夫，以成聖成賢為人生的目標，而此「知其不可為而為之」重責大任的壓力下，即以老莊的任自然來化解，才能不捨其志地永續努力下去。山水的自然天地即成為文人安養身心最佳去處。

宮廷畫趨向於豔麗工巧的裝飾品味，是宮廷貴族玩賞之用。簡筆畫則趨向於釋、道之率真、自然，真性情流露於畫面，自我表現的戲墨之作。而文人畫則趨向於儒家以「載道」為主，不離美、善兼具，又能修養心性的作品。

若用繪畫納入文人修養工夫論的一環，文人畫的人品條件、作畫流程都是一個修養工夫的流程；呈現的畫面是「陰陽」、「虛實」相激相盪氣韻生動活潑的意境，其空白、平遠、勢、圓迴的意涵與「道」相符相通，作為氣之審美向度，以此向度來回觀中國山水繪畫史，就能更清楚的看出宮廷畫、文人畫、筆墨趣味的簡筆畫，三種不同風格的畫各有精彩。若以各自之審美標準來批評對方是有欠公勻的，或想用一套審美思想來涵蓋這三種不同的畫風，都無法圓滿。這三種不同的畫風因時代、畫家、欣賞者不同的要求而各有領域；也各有自己的生態，彼此尊重各自的審美價值才不至有彼此論高低、價值…等的爭議；也更沒有國際化、世界化、進步、好壞…等價值的混淆。

參考書目(依作者姓氏筆劃排列)

- 上海古籍出版社編《古代藝術三百題》；上海出版社；上海市；1989年
- 文史哲出版社編輯部《中國名畫家叢書-晉唐五代之部》；文史哲出版社；台北市；1984年
- 王財貴編訂；《老子莊子選》；鵝湖出版社；台北市；1994年
- 王財貴編訂；《孟子》；鵝湖出版社；台北市；1994年
- 王財貴編訂；《學庸論語》；鵝湖出版社；台北市；1994年
- 古清美《宋明理學概述》；台灣書店；台北市；1996年
- 朱立元《美的感悟》；華東師範大學出版社；上海市；2001年
- 朱立元.王文英《真的感悟》；上海文藝出版社；上海市；2001年
- 朱良志《中國美學名著導讀》；北京大學出版社；北京市；2004年
- 朱健民《張載思想研究》；文津出版社；台北市；1989年
- 牟宗三《心體與性體》；正中書局；台北市；1990年
- 呂佛庭《中國畫史評傳》；華岡出版社；台北市；1964年
- 李敖主編《中國名著精華全集(19)》；遠流出版社；台北市；1983年
- 李明明《李成》；雄獅圖書公司；台北市；1979年
- 李洛《中國美術史綱》；華正書局；台北市；1983年
- 李渝《任佰年》；雄獅圖書公司；台北市；1978年
- 李澤厚《美的歷程》；蒲公英出版社；板橋市；1986年
- 周士心《八大山人及其藝術》 藝術圖書公司；台北市；1979年
- 宗白華《美從何處尋》；成均出版社；板橋市；1985年
- 俞崑《中國繪畫史》；華正書局；台北市；1984年
- 俞崑《中國畫論類編上、下冊》；華正書局；1984年
- 姜允明《心學的現代詮釋》；三民書局；台北市；1988年
- 徐壽凱《中國古代藝文思想漫話》；木鐸出版社；台北市；1986年
- 袁濟喜《六朝美學》；北京大學出版社；北京市；1999年
- 高木森《中國繪畫思想史》；東大圖書公司；台北市；1992年

高木森《五代北宋的繪畫》；文史哲出版社；台北市；1982年

高輝陽《馬遠繪畫之研究》；文史哲出版社；台北市；1978年

涂光社《原創在氣》；百花洲文藝出版社；南昌市；2001年

張法《中西美學與文化精神》；淑馨出版社；台北市；1998年

張晶《審美之思》；北京廣播學院出版社；北京市；1999年

張晶《美學的延展》；商務印書館出版；北京市；2006年

張節末《禪宗美學》；浙江人民出版社；杭州市；1999年

曹利華《中華傳統美學體系探源》；北京圖書館出版社；北京市；1999年

莊申《根源之美》；東大圖書公司；台北市；1988年

徐復觀《中國藝術精神》；台灣學生書局；台北市；1966年

郭繼生《王原祁的山水畫藝術》；國立故宮博物院；台北市；1981年

陳來《宋明理學》；洪葉出版社；台北市；1994年

陳芳妹《戴進研究》；國立故宮博物院；台北市；1981年

陳葆真《陳淳研究》；國立故宮博物院；台北市；1978年

陳擎光《元代畫家吳鎮》；國立故宮博物院；台北市；1983年

傅抱石《中國繪畫理論》；華正書局；台北市；1984年

曾昭旭《孔子和他的追隨者》

黃秀璣《張載》；東大圖書公司；台北市；1987年

黃賓虹等《中國書畫論集》；華正書局；台北市；1986年

陳傳席《中國繪畫理論史》；三民書局股份有限公司；台北市；1997年

陳傳席《中國山水畫史》；天津人民美術出版社；天津市；2001年

葉朗《胸中之竹-走向現代之中國美學》；安徽教育出版社；合肥市；1998年

蔡秋來《夏珪繪畫藝術成就之探討》；中國文化大學出版部；台北市；1982年

蔡秋來《宋代繪畫藝術成就之探討》；文史哲出版社；台北市；1977年

蔡仁厚《宋明理學-南宋篇、北宋篇》；台灣學生書局；台北市；1980年

楊祖漢《民族文化大醒覺-宋元學案》；時報文化出版公司；台北市；1981年

顏崑陽《莊子藝術精神析論》；華正書局；台北市；1985年

蒲震元《中國藝術意境論》；北京大學出版社；北京市；1999年

閻國忠. 徐輝. 張玉安. 張敏《美學建構中的嘗試與問題》；安徽教育出版社；合肥市；2001年

潘立勇《朱子理學美學》；東方出版社；北京市；1999年

潘運告《藝術美尋索》；岳麓書社出版；湖南省長沙市；2005年

鄭世根《莊子氣化論》；台灣學生書局；台北市；1993年

薛永年主編；邵彥編著《中國繪畫的歷史與審美鑒賞》；中國人民大學出版社；北京市；2000年

曉雲法師《中國畫話》；原泉出版社；台北市；1994年

鍾仕倫主編《魏晉南北朝美育思想研究》；中國社會科學出版社；北京市；2006年

顏娟瑛《藍瑛與仿古繪畫》；國立故宮博物院；台北市；1980年

顏崑陽《莊子藝術精神析論》；華正書局；台北市；1985年

蘇立文著. 曾培. 王寶連編譯《中國美術史》；南天書局有限公司；台北市；1985年

羅中峯《中國傳統文人審美生活方式之研究》；洪葉文化事業有限公司；台北市；2001年

傅佩榮《人生哲學》；天下遠見出版股份有限公司；台北市；2003年

參考論文：

- 元鍾實 《朱熹之心性論》國立政治大學 中國文學研究所 76 年
- 韓子峰 《張載氣論研究》國立政治大學 中國文學研究所 76 年
- 婁世麗《莊子氣論探微》國立台灣大學 中國文學研究所 75 年
- 鄭毓瑜《六朝文氣論探究》國立台灣大學 中國文學研究所 74 年
- 文炳道《從道德哲學的觀點論朱子理氣論及心性論》國立台灣大學 哲學研究所 74 年
- 曾錦坤《劉戡山思想研究》國立臺灣師範大學 中國文學研究所 71 年
- 邱寶惠《徐渭文藝理論：氣的觀點》東海大學中國 文學系 90 年
- 吳幸姬《劉戡山的氣論思想—從本體宇宙論之進路談起》國立中正大學 中國文學系 89 年
- 賴錫三《道教內丹的先天學與後天學之發展和結構--精氣神虛系統下的道論與氣論》國立清華大學 中國文學系 89 年
- 高美鳳《張載氣論進路的儒學建構》華梵大學 東方人文思想研究所 89 年
- 鄭素伊《朱子倫理體系之考察》東海大學 哲學系 88 年
- 陳德興《黃帝內經》氣論思想之研究----兼論精、氣、神概念的關係 輔仁大學 哲學研究所 88 年
- 林哲民 《黃帝內經》氣論身體觀之研究 輔仁大學 哲學研究所 87 年
- 毛忠民《莊子氣論思想研究》輔仁大學 哲學研究所 85 年
- 杜保瑞《論王船山易學與氣論進路並重的形上學進路》國立台灣大學 哲學研究所 81 年
- 崔知泰《由朱熹形上結構解析其心性論》輔仁大學 哲學研究所 79 年
- 賴姿卉《管子》氣論探究 東吳大學 哲學系 95 年
- 陳慧娟《老子河上公注》氣論研究 國立高雄師範大學 國文學系 94 年
- 陳雅婷《朱熹心性論中的氣》東吳大學 哲學系 94 年
- 陳德興《兩漢氣化宇宙論之研究》輔仁大學 哲學研究所 93 年
- 周冠宇《船山氣論進路的道德建構》中國文化大學 哲學研究所 93 年
- 傅蕙真《孟子知言養氣論研究》玄奘人文社會學院 中國語文研究所 91 年

參考期刊

- 武昌，《元季四大家絕世出塵－倪瓚孤絕高傲，王蒙山水多變》，典藏藝術 85・10
- 武昌，《元代中後期嶄新的山水畫風貌－黃公望繪畫風貌多，吳鎮筆墨粗豪不羈》，典藏藝術 85.09
- 黃春秀《「詩中有畫、畫中有詩」析義國立歷史博物館學報 85.06
- 謝宗榮《「人自然化」與「自然人化」的循環互動－莊子藝術精神在山水畫中的體現（上）》鵝湖 85.03
- 謝宗榮《「人自然化」與「自然人化」的循環互動－莊子藝術精神在山水畫中的體現（下）》鵝湖 85.04
- 陳葆真《從空間表現法看南宋小景山水畫的發展》故宮學術季刊 85.03
- 侯吉諒《松雪風流在，誰識帝子何－兼論中國山水與文人畫》歷史月刊 84.04
- 文一《虛、靜、明－略論莊子的藝術觀與中國山水畫》中國美術 83.02
- 朱玄《元代山水畫的意趣》興大中文學報 83.01
- 錢志堅《畫境與畫意－中國山水畫與西方風景畫的空間構造比較研究（上）》炎黃藝術 82.02
- 錢志堅《畫境與畫意－中國山水畫與西方風景畫的空間構造比較研究（中）》炎黃藝術 82.03
- 錢志堅《畫境與畫意－中國山水畫與西方風景畫的空間構造比較研究（下）》炎黃藝術 82.04

圖例



(一) 北宋 范寬《谿山行旅圖》



(二) 北宋 郭熙《早春圖》



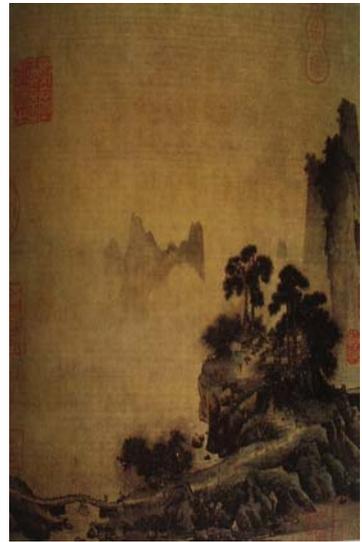
(三) 北宋 李唐《萬壑松風圖》



(四) 南宋 蕭照《山腰樓觀圖》



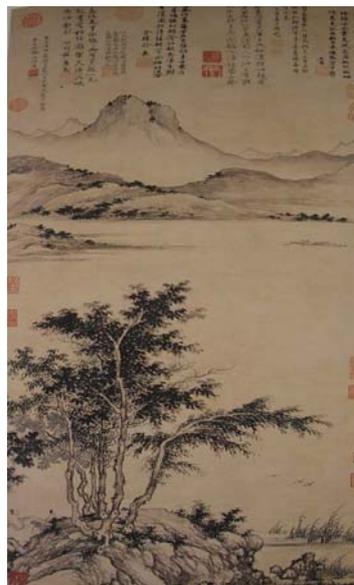
(五) 南宋 馬遠《踏歌圖》



(六) 南松 閻次宇《山村歸牧圖》



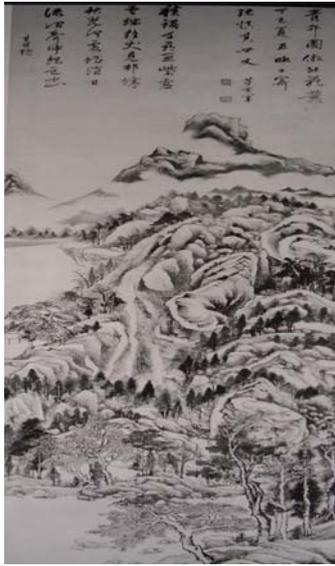
(七) 元 倪瓚《梧竹秀石圖》



(八) 元 吳鎮《山水圖》



(九) 元 盛懋《秋江詩意圖》



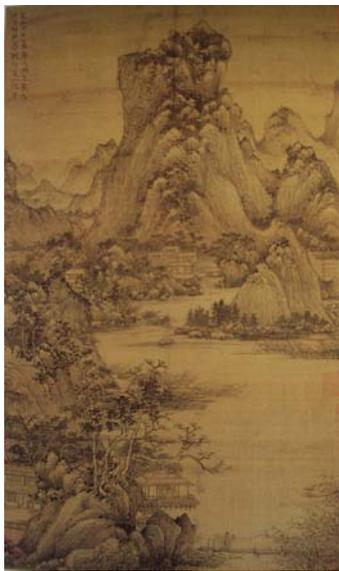
(十) 元 王蒙《丹崖翠壑圖》



(十一) 明 董其昌《青卞山圖》



(十二) 清 王鑑《長松仙館圖》



(十三) 元 王蒙《夏山隱居圖》



(十四) 明 吳偉《漁樂圖》



(十五) 南宋 牧谿《六柿圖》



(十六) 明 徐渭《墨葡萄圖、黃甲圖》



(十七) 清 朱耷《樹石雙禽圖》