

從幾位現代學者對中國藝術的看法看中國古典 繪畫的美學性格

皮道堅 顏 勇

華南師範大學美術學院教授 研究生

摘 要

中國古典繪畫是中華民族貢獻給世界藝術之林的一個絕妙的藝術品種，因為它有自己不同於西方繪畫的特點，有自己完整的繪畫美學體系和特立獨行的美學性格。它的“遺貌取神”、“不似之似”的美學原則不只形成了它獨特的空間、造型意識，也造就了它極為豐富的“筆墨”傳統，以至於關於筆墨問題的論辯一直是近百年來水墨畫論爭中的一個核心，至 90 年代筆墨問題甚至成為論爭的唯一焦點。而中國繪畫與中國文學及中國書法的特殊關係更是賦予其一種大不同於西方古典繪畫的奇幻色彩。所有這些盡皆充分展現於一些古今中國繪畫大師的藝術傑作之中，也以理論的形態保留於一些畫論著作裏面。20 世紀中國文化環境的急劇變化促成了中國傳統繪畫的現代轉型，但也正是這歷史性的巨變在相當程度上模糊了我們對中國古典繪畫之美學性格的認識。

20 世紀幾位現代學者關於中國繪畫的一些言論值得我們注意，由於他們在這場中國繪畫的歷史巨變中立場相對超脫，也因為他們各自獨特的知識背景和深厚的傳統文化學養，使他們對中國繪畫有了諸多基於傳統文化的、非流俗的解讀。有意思的是在這諸多解讀中充滿了矛盾和論辯，正是這些矛盾和論辯庶幾令我們更有可能接近中國古典繪畫美學性格的實質。本文分幾個方面集中比較了幾位現代學者對中國藝術的一些看法，相信這對我們認識中國古典繪畫的美學性格，以及在中國藝術的現代轉型過程中更好把握其文脈能有所裨益。

關鍵字 筆墨、氣韻、空間、形似與神似、書與畫、詩與畫

引言

有千餘年歷史的中國水墨藝術，文化內涵十分豐富而深刻，可以說中華民族將她最內在的本質、她對生命的感悟、對自然精神的心領神會完美地表現在了她博大豐厚的水墨藝術傳統之中。中國古典繪畫的一個久遠傳統是通過山水花鳥來表現人，表現人的心境意緒，表現人對自然生命的體會和感動，從而讓人們經由這份體會和感動去領悟宇宙和人生的真諦。至今仍有不少中國藝術家以水墨畫這一涵詠天地、品味人生，視覺感受與哲學思維相伴而行的古老藝術方式真實地表達他們的現實人生感受。完全有理由說中國古典繪畫是中華民族貢獻給世界藝術之林的一個絕妙的藝術品種，因為它有自己不同於西方繪畫的特點，有自己完整的繪畫美學體系和特立獨行的美學性格。它的“遺貌取神”、“不似之似”的美學原則不只形成了它獨特的空間、造型意識，也造就了它極為豐富的“筆墨”傳統，以至於關於筆墨問題的論辯一直是近百年來水墨畫論爭中的一個核心，至90年代筆墨問題甚至成為論爭的唯一焦點。而中國繪畫與中國文學及中國書法的特殊關係更是賦予其一種大不同於西方古典繪畫的奇幻色彩。所有這些盡皆充分展現於一些古今中國繪畫大師的藝術傑作之中，也以理論的形態保留於一些畫論著作裏面。20世紀中國文化環境的急劇變化促成了中國傳統繪畫的現代轉型，但也正是這歷史性的巨變在相當程度上模糊了我們對中國古典繪畫之美學性格的認識。因此之故，20世紀幾位現代學者關於中國繪畫的一些言論值得我們注意，由於他們在這場中國繪畫的歷史巨變中立場相對超脫，也因為他們各自獨特的知識背景和深厚的傳統文化學養，使他們對中國繪畫有了諸多基於傳統文化的、非流俗的解讀。有意思的是在這諸多解讀中充滿了矛盾和論辯，正是這些矛盾和論辯庶幾令我們更有可能接近中國古典繪畫美學性格的實質。有鑒於此，本文分幾個方面集中比較了幾位現代學者對中國藝術的一些看法，相信這對我們認識中國古典繪畫的美學性格，在中國藝術的現代轉型過程中更好把握它的文脈能有所裨益。

一、筆墨與氣韻

1.關於“骨法用筆”

“骨法用筆”出自南齊謝赫《古畫品》“畫有六法”中第二法，按錢鍾書的句讀，當作“骨法，用筆是也”¹。阮璞進一步分析為，“骨法用筆”將“骨法”落腳到“用筆”上，“骨法”只是擬人化的手法，“用筆”才是繪畫的實質性問題。²

對鄧以螫來說，談“骨法用筆”其實就是在談與“繪”相對的“畫”

¹ 參閱錢鍾書《管錘編》第四冊1353頁，中華書局，1986年第二版。

² 參閱阮璞《謝赫“六法”原義考》，見《中國畫史論辨》39頁，陝西人民美術出版社，1993年。

（“筆”），於是他將“骨法用筆”的歷史溯流探源至三代。在古人那裏，“繪”與“畫”本就是分開的，“二者之關係，如今之設計圖案者與加描顏色者之關係，……繪主顏色，跡象易脫，畫則……器存而畫存矣，故曰相當可見。”鄧以螯認為唐人人物筆法與晉人初無二致，至吳道子始變鐵線描為蘭葉描，于中鋒外加側鋒。而山水畫上，南北宗由筆法分派，南宗用中鋒演為披麻皴，北宗用側鋒演為斧劈皴。側鋒用筆與繪相近，“其於畫之能事實背道而馳。”“混於繪之畫，北宗也；別于繪之畫，南宗也。”³

也許是自謝赫六法中的“骨法用筆”始，“筆”便與“骨”聯繫在一起。時至今日，仍然有許多人喜歡評論一幅書畫作品中某筆很有“骨力”，這或許是並不高明的附庸風雅，但至少說明了一種已經深入人心的觀念。20世紀二三十年代與鄧以螯並稱“南宗北鄧”的宗白華對“骨法用筆”的解釋是：“筆有筆力。……這就叫做‘骨’。‘骨’就是筆墨落紙有力、突出，從內部發揮一種力量，雖不講透視卻可以有立體感，對我們產生一種感動力量。”宗白華認為，“骨法”有兩方面含義。一，形象的“骨”，它不僅表現形象內部組織，也表現了藝術家主觀感覺，然其表現依賴於——二，用筆的“骨”，這取決於中國畫工具毛筆的特點，毛筆有筆鋒，有彈性，墨在紙上呈現出來的點或面均有立體感，而中鋒用筆形成的立體感就引起了“骨”的感覺。至於側鋒作畫者，多屬畫史上的“北宗”，因側鋒易造成平面感，因此他們比較講究構圖的遠近透視、光線明暗等。⁴

如果說鄧以螯是企圖在中國藝術史中梳理出“骨法用筆”脈絡，宗白華則試圖在直觀見到的筆（墨）形成的線條中尋找中國畫獨特的美學特徵。伍蠡甫同樣表現出對此的關注，但卻借鑒了西方學者關於原始藝術的一些研究成果。事實上，西方學術界已經有不少對作為繪畫藝術起源的線條的研究。羅傑·弗萊曾在兒童畫中發現，作為繪畫對象的形體往往被概念化為線條，“首先是我想，然後圍繞我所想的畫一根線”，這和原始藝術有相似之處⁵。這種線條具有主觀性和能動性，包括對自然形象的攝取和畫家思想感情的注入。伍蠡甫認為，“績”（即“繪”）產生的面被動地反映客觀，“畫”產生的線條則主動地綜合主客觀。西方18世紀賀加斯在其所著的《美的分析》中認為：“一切直線只是在長度上有所不同，因而最少裝飾性。曲線，由於互相之間在曲度和長度上都不同，因此更具有裝飾性。直線與曲線結合形成複雜的線條，比單純的曲線更多樣，因此也更有裝飾性。波狀線……變化更多，它由兩種對立的曲線組成，因此更美，更舒服。……最後，蛇行線靈活生動，同時朝著不同的方向旋繞，能使眼睛得到滿足，

³ 參閱鄧以螯《畫理探微》，見《鄧以螯全集》188—196頁，安徽教育出版社，1998年。

⁴ 參閱宗白華《中國美學史中重要問題的初步探索》，見《美學散步》53—54頁，上海人民出版社，1981年。

⁵ 參閱羅傑·弗萊《南非部落人藝術》，見《視覺與設計》54—61頁，易英譯，江蘇教育出版社，2005年。

引導眼睛追逐其無限的多樣性，……包含著各種不同的內容。”⁶賀氏對蛇行線的讚美已接近於中國畫論所說的筆中有意，但還沒有看到線條抒情達意的功能，這種蛇行線也尚未完全擺脫幾何圖形。我國清代石濤的《苦瓜和尚畫語錄》稱：“太古無法，太樸不散；太樸一散，而法立矣。法于何立？立於一畫。……一畫之法，乃自我立。”⁷已經給線條這一綜合主客觀因素的繪畫本質予以深刻的闡明。⁸

2.關於“墨之五彩”

著名翻譯家、藝術史學者傅雷生平對黃賓虹的山水畫推崇備至，且與之書信來往頻繁，其對筆墨的分析也許很能代表傳統文人畫家的理解。傅雷這麼定義筆墨：“筆者，點與線也。墨者，色彩也。”不僅如此，他還表現出對“墨”的重視：“物之見出輕重向背明晦者，賴墨；表鬱勃之氣者，墨；狀明秀之容者，墨。……幹黑濃淡濕，謂為墨之五彩；是墨之為用寬廣，效果無窮，不讓丹青。”“一若盡筆墨之能，即已盡繪畫之能”。⁹

鄧以螫也曾有類似見解，稱“墨有六彩：黑、白、幹、濕、濃、淡是也。”¹⁰他這種看法來自清唐岱《繪事發微》：“墨色之中，分為六彩。……黑、白、幹、濕、濃、淡是也。六者缺一，山之氣韻不全矣。……使黑白不分，是無陰陽明暗；幹濕不備，是無蒼翠秀潤；濃淡不辨，是無凹凸遠近也。”¹¹但這種理解固然是來源於感性實踐，卻似乎缺乏對藝術史的科學考察。所謂“墨之五彩”或“墨分六彩”最初應是來源於張彥遠《歷代名畫記》卷二《論畫體工用搨寫》：

草木敷榮，不待丹雘之彩，雲雪飄颻，不待鉛粉而白。山不待空青而翠，鳳不待五色而綵。是故運墨而五色具，謂之得意。意在五色，則物象乖矣。

阮璞根據文獻考據指出，這是張彥遠有懲於當時畫壇相率趨於“空善敷彩”的風氣，乃發此論，“使畫者知夫畫中物象之五色，當畫者方在運墨而猶未設色之時，先已自具於物象，非為畫者以意為之而後始有五色也”，¹²日本學者岡村繁《歷代名畫記譯注》中也有相似看法：“這裏敘述的並不是墨色本身兼有五彩

⁶ 威廉·賀加斯《美的分析》35頁，楊成寅譯，廣西師範大學出版社，2005年第二版。

⁷ 石濤《苦瓜和尚畫語錄》，于安瀾編《畫論叢刊》一四六頁，人民美術出版社，1960年。

⁸ 參閱伍蠡甫《論國畫線條和“一筆劃”、“一畫”》，見《中國畫論研究》40—48頁，北京大學出版社，1983年。

⁹ 傅雷《觀畫答客問》，見《傅雷文集》藝術卷230頁，安徽文藝出版社，1998年。

¹⁰ 鄧以螫《六法通詮》，見《鄧以螫全集》232頁。

¹¹ 唐岱《繪事發微》，于安瀾編《畫論叢刊》二四二頁。

¹² 參閱阮璞《對張彥遠“運墨而五色具”一語之曲解》，見《畫學叢證》211頁，上海書畫出版社，1998年。

的水墨畫的思想表現，而只是敘述了如果使用墨線能正確地描寫物件形體的話，色彩也就自然地由此而決定，且具備了得當的色彩而已。”¹³阮璞一生治學“頗有取於清代考據學家無征不信之治學方法”¹⁴，岡村繁出身于日本京都學派，其淵源亦是我國乾嘉學派。兩位學者得出同樣的結論當非偶然。

一個術語在歷史上的原義是一回事，後人對它的理解又是另外一回事。出於對後人的無根游談扭曲歷史原貌的深惡痛絕，阮璞曾有論畫絕句謂“水墨為高語可刪，無窮畫境與詩關。朱旗玉殿王維句，轉似將軍著色山。”¹⁵此語意在對後人“水墨為高”一類言談進行糾偏匡正，但儘管這類言談扭曲了前人歷史，卻以其本身展現了後人的歷史，至少體現了後人對“墨法”的青睞，恐怕未必真可盡數刪去。對今天來說，無論是張彥遠的“運墨而五色具”，還是傅雷的“墨之五彩”都屬於歷史，都值得我們重新審視。

平心而論，墨法確有單純筆法所不可企及的優勢。鄧以螫曾指出：“夫筆之行也，墨色則隨之以出；筆若無墨，骨法奚見？若之何筆與墨分言耶？……自然呈現於吾人之眼前者為其有形體也；有形體則不能不有向背明晦，遠近凹凸，濃淡深淺。是等非筆跡所能一一得之，蓋筆劃所出之線條，只能得形之輪廓界限而已，故韓拙曰：‘筆以立其形質，墨以分其陰陽。’（《山水純全集》）陰陽即向背明暗，遠近凹凸，濃淡深淺之謂也；欲表現是等而無缺，墨法尚矣。”¹⁶這就再現自然一方面而言之。此外，在畫家情感自我抒發方面，墨法較之筆法也有更大的靈活性。

伍蠡甫指出，在對線條的認識上，中西不同之處在於，中國畫論“認為線條美的產生，由於首先是和墨、而不是和色相結合，通過墨法——墨的濃、淡、幹、濕、枯、潤種種變化，而表現出線條的美。”¹⁷可以說，這種區別是導致中西繪畫在藝術精神上的差異的重要原因（當然並非唯一的原因）。宗白華分析為：“西洋畫……用油色烘染出立體的凹凸，同時一種光影的明暗閃動跳躍于全幅畫面，使畫境空靈生動，自生氣韻。故西洋油畫表現氣韻生動，實較中國色彩為易。而中國畫因工具寫光困難，乃另闢蹊徑，不在刻畫凸凹的寫實上求生活，而舍具體、趨抽象，於筆墨點線皴擦的表現力上見本領。……其氣韻生動為幽淡的、微妙的、靜寂的、灑落的，沒有色彩的喧囂炫耀，而富於心靈的幽深淡遠。”¹⁸

3. 線條與氣韻

¹³ 岡村繁《歷代名畫記譯注》一〇一頁，俞慰剛譯，上海古籍出版社，2002年。

¹⁴ 阮璞《畫學叢證》1頁。

¹⁵ 阮璞《論畫絕句自注》131頁，瀟江出版社，1987年。

¹⁶ 鄧以螫《六法通詮》，見《鄧以螫全集》232頁。

¹⁷ 伍蠡甫《論國畫線條和“一筆劃”、“一畫”》，見《中國畫論研究》50頁。

¹⁸ 宗白華《論中西畫法的淵源與基礎》，見《美學散步》130頁。

伍蠡甫指出，“中國繪畫固然首先是用線條而不用面或塊、體，來表現事物的形象，但由於這線條本身含有筆法和墨法，以及二者的辨證統一，所以線條的運用十分靈活，可以兼有面、塊的效果。至於用線條勾取物件輪廓以後，再賦彩、設色時，則更講求墨、色交融，也就是在筆的統攝下，筆法、墨法、色法三者合而為一。”¹⁹ “這裏面存在著畫家的審美意識，表現為取象造形—線條—用筆—韻律—審美趣味，諸環節，它們既組成藝術形式美，複體現藝術形式美所代表的畫家的個性特徵，同他的氣質、情感相聯繫，和作品的藝術風格分不開。”²⁰ 在對中國藝術中的線條與藝術風格的關係上，宗白華的分析頗值得注意：

光有“骨”還不夠，還必須從邏輯性走到藝術性，才能感動人。所以“骨”之外還要有“風”。“風”可以動人，“風”是從情感中來的。中國古典美學理論既重視思想——表現為“骨”，又重視情感——表現為“風”。²¹

在此前對“骨”的分析與這短短幾句話中，宗白華似乎企圖構建起一個體系：

思想→筆（與墨相聯繫的筆）→骨—邏輯性
情感———→風—藝術性

“風”從何來？雖然文中說“是從情感中來的”，但情感又是如何表現為“風”呢？與畢竟有“筆”作為物質支撐的“骨”相比，這裏不免有“空穴來風”之嫌疑。該文惟在此前論述中國藝術具有特徵性的流動線條時說：“中國古代藝術家要打破這團塊，使它有虛有實，使它疏通。”“由於把形體化為飛動的線條，著重於線條的流動，因此使得中國的繪畫帶有舞蹈的意味”²² 我們揣摩宗白華原意，或指這種流動的線條即“風”之所本，“舞蹈的意味”即“風”之體現。於是上面的圖式不妨修正為：

思想→筆（與墨相聯繫的筆）→骨—邏輯性
↓
情感→流動的線條———→風—藝術性

在本文所涉及的美學家，宗白華大概最具有直覺把握美的天才；但另一方面，他的許多觀點往往停留在直觀的層面，似缺乏嚴謹的邏輯思辨。以此處為例，我們固然勉強可以贊同藝術性與“情感”、“流動的線條”、“風”的關係，

¹⁹ 伍蠡甫《論中國繪畫的意境》，見《中國畫論研究》13頁。

²⁰ 伍蠡甫《再論藝術形式美》，同上書，267頁。

²¹ 宗白華《中國美學史中重要問題的初步探索》，見《美學散步》56頁。

²² 同上，48—49頁。

但卻很難想得通何謂繪畫中的“邏輯性”以及這種“邏輯性”與“思想”、“筆”、“骨”的關係。此外，“筆”（包括墨）與“思想”又是什麼關係呢？若“筆墨”是在思想指導下的筆墨，那麼，“流動的線條”是否也是情感波動中的線條呢？思想與情感、筆墨與線條、骨和風，這些範疇是否真的截然可分，似乎也不無可議之處。

但無論如何可以肯定，宗白華試圖通過這種“風”“骨”的區分找出中國藝術與西方藝術相比所具有的獨特性格。有趣的是，另一位學者盛成也曾經作過類似的區分，但其目的卻是尋求中西藝術的共同點。盛成把謝赫六法的“氣韻生動”與“骨法用筆”分別與“風”和“骨”聯繫，認為“一切美術，如以多數的意識來決定，當在風骨二者。希臘重風神，羅馬重骨法，中國東漢以前重骨法，東漢以後重氣韻”，他還用風骨去分析希臘柱式，愛奧尼亞柱式“優雅玲瓏，氣韻生動”，多立克柱式“骨法用力，剛健莊重”。²³其說頗有附會之嫌，但作為一種嘗試，不妨備為一說。

臺灣學者徐復觀也曾有類似的嘗試，但他所區分的概念是“氣”與“韻”，而非“骨”和“風”。在研究謝赫六法中的“氣韻生動”時，他考察了與謝赫的時代相近的《世說新語》、《宋書》、《詩品》等文本，發現在這些文本中的“氣”與“韻”二字鮮有連用，即使有，也是分為二義。於是他認為“應當把氣韻當作兩個概念，分別加以處理開始”。根據他的理解，“氣”是作者的品格、氣概所給予作品中的力的、剛性的感覺，常常以“骨”來象徵；就謝赫六法中的“骨法用筆”來說，包括兩方面，一是線條及構成一幅畫的骨幹，使物件具備最基本的“形似”，二是將這種技巧性的、局部性的“骨”進而為精神性的、統一性的“骨”，是有風骨、壯氣，或謂“骨氣”。“韻”本與音樂有關係，但在引入畫論之後，中國的繪畫中“韻”不可等同於西方的“rhythm”，因為西方言畫中的韻律、律動，主要指線條本身，而謝赫六法中的“韻”是由線條的律動而來又超越線條之上的精神意境。骨氣，主要形成陽剛之美，“韻”是風韻，主要形成陰柔之美。²⁴

朱光潛曾經嘗試從生理學的角度分析文學中的“氣勢”與“神韻”。他指出，詩引起的生理變化不外乎節奏、模仿運動、適應運動三種。人體中的呼吸迴圈種種生理機能都是起伏迴圈的，存在某種自然節奏，會受到詩歌的音調節奏的影響，詩人做詩時由情感而起生理變化，我們讀詩時由節奏暗示的生理變化而受到情感的侵擾。詩文描寫的情境或動或靜，前者容易引起模仿運動，如《史記》對荊軻刺秦王緊張場面的描寫，令人全身不由自主地緊張起來；後者不容易引筋肉運動感，如陶潛《桃花源記》的敘述，令人讀來怡然自得，不著重動作。此外

²³ 參閱盛成《談審美觀念》，見《盛成文集》學術卷 141—142 頁，安徽文藝出版社，1999 年。

²⁴ 參閱徐復觀《中國藝術精神》138—157 頁，春風文藝出版社，1987 年。

尚有適應運動，讀“西風殘照，漢家陵闕”一類句子需要豪士氣概，微吟不得；讀“疏影橫斜水清淺，暗香浮動月黃昏”一類句子需要閨秀情致，高歌不得。詩引起的三種“生理變化愈顯著愈多愈速，我們愈覺得緊張亢奮激昂；生理變化愈不顯著，愈少愈緩，我們愈覺得鬆懈靜穆閒適。前者易生‘氣勢’感覺，後者易生‘神韻’感覺。”²⁵

假如我們把朱光潛的方法移用到中國畫上來，討論的焦點必然有很大一部分落到基於“筆墨”的線條層面上。前人對此所構建的種種體系雖然未盡完善，但對我們或許不無啓發之處。

二、佈局與空間

1.關於“山有三遠”與“以大觀小”

今張綃素以遠映，則昆侖之形，可圍於方寸之內，豎劃三寸，當千仞之高，橫墨數尺，體百里之迴。²⁶

山有三遠：自山下仰山顛，謂之高遠；自山前窺山后，謂之深遠；自近山望遠山，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，高遠者明瞭，深遠者細碎，平遠者沖澹；明瞭者不短，細碎者不長，沖淡者不大。此三遠也。²⁷

李成畫山上亭館及樓塔之類，皆仰畫飛簷，其說以謂“自下望上，如人平地望塔簷間，見其椽桷”，此論非也。大都山水之法，蓋以大觀小，如人觀假山耳。若同真山之法，以下望上，只合見一重山，豈可重重悉見？兼不應見其溪穀間事。又如屋舍，亦不應見中庭及後巷中事。若人在東立，則山西便合是遠境；人在西立，則山東卻合是遠境。似此如何成畫？李君蓋不知以大觀小之法，其間折高折遠，自有妙理，豈在掀屋角也？²⁸

上面三段引文中，宗炳的“張綃素以遠映”發現透視原理於西方文藝復興時期一千年前，此可無異議也。但對後面的“三遠”、“以大觀小”等的理解在學者間卻存在爭議。

²⁵ 參閱朱光潛《從生理學觀點談詩的“氣勢”與“神韻”》，見《朱光潛全集》第三卷 368—373 頁，安徽教育出版社，1987 年。

²⁶ 宗炳《畫山水敘》，于安瀾編《畫論叢刊》一頁。

²⁷ 郭熙《臨泉高致集》，同上書，二三頁。

²⁸ 沈括《夢溪筆談》卷十七第七至八頁，江蘇廣陵古籍刻印社影印本，1997 年。

宗白華將“三遠”與西方畫法的焦點透視法相對立：“中國‘三遠’之法，則對於同此一片山景‘仰山顛，窺山后，望遠山’，我們的視線是流動的，轉折的。由高轉深，由深轉近，再橫向于平遠，成了一個節奏化的行動。”²⁹“以大觀小”之法據宗白華的解釋是：“畫家的眼睛不是從固定角度集中於一個透視的焦點，而是流動著飄瞥上下四方，一目千里，把握大自然的內部節奏，把全部景界組織成一幅氣韻生動的藝術畫面。”³⁰

散點透視的現象在中國山水畫確實存在。宗白華認為，中國人用心靈的俯仰的眼睛來看空間萬象，所表現的空間意識是“俯仰自得”的節奏化的音樂化了的中國人的宇宙感，與西方的“科學的算學的建築性的”空間意識不同，中國畫的空間“不是由幾何、三角所構成的西洋的透視學的空間，而是陰陽明暗高下起伏所構成的節奏化了的空間”，“中國人對無窮空間這種特異的態度，阻礙中國人去發明透視法。而且使中國畫至今避用透視法”³¹。

阮璞認為，“畫無論中西，俱屬以平面空間表現立體空間，以二度空間造成三度空間之幻覺，其所以能使尺幅納廣袤千里之遙，平面具凹凸縱深之勢者，惟有此透視原理是賴。”他從中國古代詩文中拈出若干其他幾何透視與空氣透視原理的實例為證，言之鑿鑿有據。他認為沈括所說的“以大觀小”之法跟李成的“仰畫飛簷”二法均嚴格符合透視原理，只不過在透視學上所取視點、視角不同罷了。³²而郭熙所謂的“三遠”，據阮璞的考證，原義是“泛指凡畫山水之有遠景者，不外在此高、深、平‘三遠’之中相題命意，擇而用之，非謂每畫必當‘三遠’全備也”。³³

就我們目前看起來，“三遠”、“以大觀小”的原義經阮璞實學的考證確與宗炳“張綃素以遠映”不悖，焦點透視也確非西方的專利。但另一方面，散點透視在中國藝術的存在乃至成為主流也是不容置疑的。對此阮璞曾概括性地說了一句：“執此共同原理以運用於繪事，東西方民族因審美心理、欣賞習慣之差異，固不免在畫法上各各有所變通。”³⁴此泛言之耳。在宗白華的《美學散步》中，對此除用前述中西“空間意識”之差異來解釋之外，我們還發現了另一處不起眼但也許重要性不亞於其所謂“空間意識”的言論：“由於中國陸地廣大深遠，蒼蒼茫茫，中國人多喜歡登高望遠（重九登高的習慣），不是站在固定角度透視，而是從高處把握全面。這就形成中國山水畫中‘以大觀小’的特點。”³⁵撇開“以大觀小”一詞是否恰當不論，最可注意者是這裏似乎隱隱有丹納《藝術哲學》

²⁹ 宗白華《中國詩畫中所表現的空間意識》，見《美學散步》107頁。

³⁰ 宗白華《中國美學史中重要問題的初步探索》，同上書57頁。

³¹ 參閱宗白華《中國詩畫中所表現的空間意識》，同上書98—102頁。

³² 參閱阮璞《所謂“中國詩畫中表現的空間意識”》，見《畫學叢證》42—47頁。

³³ 參閱阮璞《對“三遠”、“以大觀小”、“折高折遠”之曲解》，同上書，51頁。

³⁴ 同上，49頁。

³⁵ 宗白華《中國美學史中重要問題的初步探索》，見《美學散步》56頁。

的影子——當然，宗白華本人未必願意我們將之比附於丹納的基本論調：“不管在複雜的還是簡單的情形之下，總是環境，就是風俗習慣與時代精神，決定藝術品的種類；環境只接受同它一致的品種而淘汰其餘的品種；環境用重重障礙和不斷的攻擊，阻止別的品種發展。”³⁶

李澤厚則是在“無我之境”中論及散點透視問題的。“無我之境”一方面強調“氣韻”，另一方面要求對自然景象作詳盡觀察與對畫面構圖作嚴謹安排。雖求精細卻非精確，日有朝暮而不分時辰遲早，天有陰晴而不問光暗程度，地有南北而不拘於某山某水，追求的是一種“見其大意”的具有概括性的真實。“正是在這種審美趣味的要求下，中國山水並不採取透視法，不固定在一個視角，遠看近看均可，它不重視諸如光線明暗、陰影色彩的複雜多變之類，而重視具有一定穩定性的整體境界給人的情緒感染效果。”這種效果不是“可望、可行”，而是“可游、可居”。“它要求的就是一種比較廣闊長久的自然環境和生活境地的真實再現，而不是一時一景的‘可望、可行’的片刻感受。”³⁷此說似不無牽強之處。

事實上自宋以後對此“三遠”、“以大觀小”的理解存在一個發展變化的過程，這跟文人畫的興起、董其昌的南北宗論不無關係；而宗白華等受其餘風影響。前述“墨分五彩”亦當作如是觀。

2. 中國畫中的空間

“留空”無疑是中國畫空間佈局的重要特徵之一。宗白華將之與書法美學聯繫，認為：“書法為中國特有之高級藝術：以抽象之筆墨表現極具體之人格風度及個性情感，而其美有如音樂。且中國文字原本象形，即縮寫物象中抽象之輪廓要點，而遺棄其無關於物之精粹結構的部分。故與文字同源之中國繪畫，自始即不重視物之‘陰影’。非不能繪，不欲繪，不必繪也（西畫以陰影為目睹之實境而描畫之，乃有凸凹。中畫以陰影為虛幻而不欲畫之，乃超脫凸凹，自成妙境）。”此處所稱“書畫同源”未必妥當，但中國畫中的空間佈局確與書法有相通之處。“中國畫最重空白處。空白處並非真空，乃靈氣往來生命流動之處。且空而後能簡，簡而練，則理趣橫溢，而脫略形跡。”³⁸

“中國畫的光是動盪著全幅畫面的一種形而上的、非寫實的宇宙靈氣的流行，……古絹的黯然而光尤能傳達這種神秘的意味。西洋傳統的油畫填沒畫底，不留空白，畫面上動盪的光和氣氛仍是物理目睹的實質，而中國畫上畫家用心所

³⁶ 丹納《藝術哲學》77頁，傅雷譯，安徽文藝出版社，1998年。

³⁷ 參閱李澤厚《美的歷程》，見《美學三書》169-170頁，安徽文藝出版社，1999年。

³⁸ 參閱宗白華《徐悲鴻與中國繪畫》，見《藝境》32-34頁，北京大學出版社，1987年。

在，正在無筆墨處，無筆墨處卻是飄渺天倪，化工的境界。……這種畫面的構造是植根于中國心靈裏蔥蘢纏綿，蓬勃生髮的宇宙意識。”³⁹

三、形似與神似

蘇軾《書鄴陵王主簿所畫折枝》五古二首第一首起手四句：

論畫以形似，見與兒童鄰。
賦詩定此詩，定非知詩人。

阮璞詳細考察了蘇軾《書鄴陵王主簿所畫折枝》二首，認為東坡“論畫以形似，見與兒童鄰”一說是從觀畫的原理來論述的，並非從作畫的具體表現手法來論述，“不過謂論畫不當止於形似，非謂所論之畫不當有其形似也。”⁴⁰

陳衡恪《文人畫之價值》：“蓋嘗論之：東坡詩雲，‘論畫貴形似，見與兒童鄰’，乃玄妙之談耳。若夫初學舍形似而驚高遠，空言上達，而不下學，則何山川鳥獸草木之別哉？僅拘拘於形似，而形式之外，別無可取，則照相之類也。人之技又豈可與照相器具藥水並論邪？”陳衡恪反對初學者“舍形似而驚高遠”，並沒有要捨棄形似的意思；但他認為作畫不能僅僅止於形似，還要能夠表現作畫者的精神趣味，如此方才夠得上他心目中中文人畫的標準：“何謂文人畫？即畫中帶有文人之性質，含有文人之趣味，不在畫中考究藝術上之功夫，必須於畫外看出許多文人之感想。此之謂文人畫。”“文人畫有何奇哉？不過發揮其性靈與感想而已。”⁴¹

宗白華把藝術的“價值結構”分為形、景、情三部分，即“形式的價值”、“描象的價值”、“啓示的價值”。形式包括數量的比例、形線的排列、色彩的和諧、音律的節奏等，“都是抽象之點線面或音色等的交織結構，以網罩萬物形相及心情諸感”；藝術的“描象”不是機械的攝影，而是以象徵的方式提示人生情景的普遍性；於是藝術的“描象”便涉及藝術的“啓示價值”，所謂“一朵花中窺見天國，一粒沙中表像世界”。⁴²謝赫六法中的“應物象形”、“隨類賦彩”之模仿自然，“經營位置”之研究和諧、秩序、比例、勻稱等問題列在三四等地位，但在西方，這種“模仿自然”及“形式美”（即和諧、比例等）卻是佔據西方美學的中心的二大問題。近代西方美學興起的關於“生命表現”、“感情移入”等問題“終系西洋繪畫中所產生的糾紛，與中國繪畫的作風立場究竟不相

³⁹ 宗白華《中國藝術意境之誕生》，見《美學散步》85頁。

⁴⁰ 阮璞《論畫絕句自注》127—131頁。另參閱阮璞《中國畫史論辨》152—163頁。

⁴¹ 參閱陳衡恪《文人畫之價值》，見於安瀾編《畫論叢刊》六九二至六九三頁。

⁴² 參閱宗白華《略談藝術的“價值結構”》，見《藝境》77—80頁。

同”。⁴³

四、書與畫

滕固在論述我國書畫關係的時候曾指出幾個要點：一，書法在中國很早時代便由實用工具演化為純粹的藝術；二，書畫所憑的物質材料筆墨紙絹是一樣的；三，書畫的構成美同托於線勢的流蕩和生動；四，書法的運筆的結體，是繪畫不可或缺的準備工夫基本功。⁴⁴這幾個要點中，第三點稍有以偏概全之嫌，第四點不無商榷之處，但其區分考察的方法頗為便利。我們不妨也用相似的辦法。

1. 關於書法演化為藝術的問題，這實際上也就是如何看待書畫起源以及其主次的問題。

阮璞把前人關於書畫起源先後主次關係的看法分為兩種，第一種是認為畫先書後，書生于畫，畫可包書，唐宋以前論者多主張是說，另一種是主張書先畫後、畫生於書、畫者書餘”、元明迄至近世論者多持是說。阮璞指出，歐洲原始舊石器時代洞穴壁畫已頗發達而文字尚未出現，我國也有不少少數民族尚未創造文字而不乏繪畫活動，因此“所謂書畫同源也，畫生於書也，吾國繪畫起源於三千年前象形文字也，俱屬臆必之詞，與歷史發展公理適相顛倒。”張彥遠《歷代名畫記·敘畫之源流》裏所謂：“是時也，書畫同體而未分，象制肇創而猶略”之說並不可靠，倒是其後那句“無以傳其意，故有書。無以見其形，故有畫”，值得重視，因為這提示了我們，書在最初是文字，是一種傳情達意的社會交際工具，而畫是一種以形寫形、以貌色貌的造型藝術。“吾國畫論所謂骨法用筆，所謂書畫用筆同法，與上述書畫同源、畫生與書、畫乃書餘之說，自是二事而非一事。蓋緣一則將用筆視為畫法手段之一節，一則直將用筆擴為畫道之全體；一則僅將八法運諸六法之中，一則直將畫道降居書道之附庸地位。”⁴⁵

臺灣學者徐複觀則認為書畫之間的密切關聯乃發生于東漢之末，此前早期陶器上的紋樣屬於裝飾意味的系統，其演變受到被裝飾物的目的以及時代文化氣氛推動，而文字屬於幫助並代替記憶的實用系統，其演變決定於實用要求，文字與繪畫的發展是在“兩種精神狀態及兩種目的中進行”。東漢末草書的出現使得書源”沒有根據，並且後人以爲要把畫學好必須先練好字的看法是“把相得益彰的附益關係，說成了因果上的必然的關係。”⁴⁶

⁴³ 宗白華《論中西畫法的淵源與基礎》，見《美學散步》124—125頁。

⁴⁴ 滕固《詩書畫三種藝術的聯帶關係》，見《挹芬室文存》98—99頁，遼寧教育出版社，2003年。

⁴⁵ 參閱阮璞《論畫絕句自注》140—145頁。另參閱阮璞《畫學叢證》125—129頁。

⁴⁶ 參閱徐複觀《中國藝術精神》125—128頁。

2. 書畫創作憑藉同樣的物質材料

對這個問題的有兩種思維方式：

(1)《列子·湯問》述鄭師文學琴聲三年不成章，歎曰：“文非弦之不能鈞，非章之不能成。文所存者不在弦，所志者不在聲。內不得於心，外不應於器，故不敢發手而動弦。”同篇又載秦豆氏論禦馬之術曰：“內得於中心，而外合于馬志，……誠得其術也。得之于銜，應之於轡；得之于轡，應之於手；得之于手，應之於心。”這種“得之于手，應之於心”的追求在中國古代書畫論中頗為常見，據錢鍾書拈出的佐證有：“手以心麾，豪以手從”（王僧虔《書賦》），“心不疑乎手，手不疑乎筆，忘手筆然後知書之道”（譚峭《化書·化仁》），“忽乎忘筆之在手與紙之在前”（蘇轍《墨竹賦》）等等。錢鍾書指出：“蓋心有志而物有性，造藝者強物以從心志，而亦必降心以就物志。自心言之，則發乎心者得乎手，出於手者形於物；自物言之，則手以順物，心以應手。一藝之成，內與心符，而複外與物契，匠心能運，而複因物得宜。……心、手、器三者相得，則‘不疑’而相忘矣。”⁴⁷

(2) 傳為衛夫人的《筆陣圖》有關於筆、硯、墨、紙要取何材的敘述，《歷代名畫記》卷二也有一段專門說明“夫工欲善其事，必先利其器”，其下列舉紈、練、絹與各種色料乃至筆毫。錢鍾書也拈出了一些因言器材不佳導致造藝術創作失敗的古代言論，如莫是龍之抱怨“扇惡不能作佳書”（《與曹芝書》）等。⁴⁸直至今日，我們也還常見到書法家、畫家們類似的抱怨。

“夫藝也者，執心物兩端而用厥中。興象意境，心之事也；所資以驅遣而抒寫興象意境者，物之事也。物各有性：順其性而恰有當於吾心；違其性而強以就吾心；其性有必不可逆，乃折吾心以應物。一藝之成，而三者具焉。自心言之，則生於心者應於手，出於手者形於物……。自物言之，則以心就手，以手合物，……。夫大家之能得心應手，正先由於得手應心。技術工夫，習物能應；真積力久，學化於才，熟而能巧。”⁴⁹

3. 關於書與畫的構成美問題

關於線條與氣韻的關係已如前述。

李澤厚借用克萊夫·貝爾的術語“有意味的形式”，來討論書畫的形式。他認為史前陶器藝術紋樣的發展由再現（模擬）到表現（抽象化），由寫實到符號化，是一個由內容到形式的積澱過程，也是美作為“有意味的形式”的原始形成過程。⁵⁰而甲骨文、金文把象形的圖畫模擬，逐漸抽象化為線條和結構，而具有

⁴⁷ 參閱錢鍾書《管錘編》第二冊 507—509 頁，中華書局，1986 年第二版。

⁴⁸ 同上。

⁴⁹ 錢鍾書《談藝錄》210—211 頁，中華書局，1984 年。

⁵⁰ 參閱李澤厚《美的歷程》，見《美學三書》24—36 頁。

書法美，不再是一般的形式美或裝飾美，而是具有真正意義上的“有意味的形式”，它“是活生生、流動的、富有生命暗示和表現力量的美。”⁵¹就這點來說，書畫亦有相通之處。

4.關於書畫用筆相同的問題

張彥遠《歷代名畫記·論畫六法》：“夫象物必在於形似，形似須全其骨氣。骨氣形似，皆本於用意，而歸乎用筆。故工畫者多善書。”滕固曾據此認為張彥遠的藝術史觀可名之為“書法風格的藝術史觀”。⁵²阮璞經文本考證而反對滕固這種看法，認為張彥遠所謂“歸乎用筆”並非將畫六法中其餘各法皆歸於用筆一法。張彥遠此說將書畫二者技法、技巧最大相同處拈出，並進而論及書畫二者在藝術上、美學上彼此貫通，所謂書畫用筆同法“非徒謂兩者之同蓋在於有形跡可求之筆法之同，且更在於超出形跡以外之‘妙理’……之同”。⁵³

五、詩與畫

蘇軾《書摩詰〈藍田煙雨圖〉》：

味摩詰之詩，詩中有畫；觀摩詰之畫，畫中有詩。詩曰：“藍溪白石出，玉山紅葉稀，山路元無雨，空翠濕人衣”，此摩詰之詩也。或曰：“非也，好事者以補摩詰之遺。”

“藍溪白石出，玉山紅葉稀”可以畫成一幅清奇冷豔的畫，但“山路元無雨，空翠濕人衣”卻是無法直接畫出來的。“好畫家可以設法暗示這種意味和感覺，卻不能直接畫出來。……這幅畫上可能並不會畫有人物，那會更好地暗示這感覺和意味。”“然而那幅畫裏若不能暗示或啟發人寫出這詩句來，……卻又不能成為真正的藝術品”⁵⁴。宗白華這裏所說的正是詩與畫的區別與聯繫。

1.關於“止能畫一聲”

《國史譜》言，客有以按樂圖示王維，維曰：“此《霓裳》第三疊第一拍也。”客未然，引工按曲乃信。此好奇者為之。凡畫奏樂，止能畫一聲，不過金石管弦，同用一字耳。⁵⁵

⁵¹ 同上書，47—50頁。

⁵² 滕固《詩書畫三種藝術的聯帶關係》，見《挹芬室文存》99頁。

⁵³ 參閱阮璞《張彥遠之書畫異同論》，見《畫學叢證》124—129頁。

⁵⁴ 宗白華《美學散步》，見《美學散步》2—3頁。

⁵⁵ 沈括《夢溪筆談》卷十七第四至五頁。

錢鍾書認為從“凡畫奏樂，止能畫一聲”這簡簡單單一句話，已經能看出沈括領悟了空間藝術只限於一剎那內的景象了。他又舉出唐人徐凝的詩《觀釣台畫圖》：“一水寂寥青藹合，兩崖崔嵬白雲殘。畫人心到啼猿破，欲作三聲出樹難。”認為徐凝已經認識到畫家挖空心思仍然畫不出“三聲”，因為他“止能畫一聲”。⁵⁶就對這兩個典故的理解來說，錢鍾書是企圖在中國關於詩與畫的古典美學中找到某些思想類比萊辛《拉奧孔》中一個重要觀點，即“藝術由於材料的限制，只能把它的全部摹仿局限於某一頃刻”⁵⁷。宗白華也曾據此分析道：“詩裏所詠的光的先後活躍，不能在畫面上同時表出來，畫家只能捉住意義最豐滿的一剎那，暗示那活動的前因後果，在畫面的空間裏引進時間感覺。”⁵⁸同樣兩個典故，阮璞卻是從聲音能否入畫的角度去理解。他認為古今談藝，凡涉及畫能否畫聲、聲能否入畫之問題，不外乎兩種：一種是從藝術分類學的角度立論，准以荀子“人之百事，如耳、目、鼻、口之不可相借官也”之說，認為視覺藝術無法攝取聲音入畫；另一種從審美心理學著眼，准以《列子》“眼如耳，耳如鼻，鼻如口，無不同也，心凝神釋”之說，認為通感屬於人之本能，視覺藝術完全可以喚起人們的聽覺經驗，使人觀畫如聞其聲。據此他指出：“吾人若信前說為是，則匪惟‘三聲’不可畫，即‘一聲’亦為不可畫矣；反之，若信後說為是，則豈第‘三聲’可畫，即十聲、百聲、千萬聲亦可得而畫之。”⁵⁹

2. 詩與畫的聯繫

詩和畫各有其物質條件、表現力、表現範圍，但各自又可以把對方儘量吸收到自己的藝術形式中來，“詩和畫的圓滿結合……就是情和景的圓滿結合，也就是所謂‘藝術意境’”⁶⁰。

璞認為我國文藝史上詩畫結合分為前後兩階段，前一階段以政教性的人物畫為主流，以鑒戒賢愚之功能為尚；後一階段以玩賞性山水畫為主流，以怡悅性情之功能為尚。前一階段中，讚頌因與繪畫結合而興起，王維《為畫人謝賜表》：“乃無聲之箴頌，亦何賤于丹青”。“此語宜推為吾國詩畫相通互擬、畫是無聲詩等說之權輿。”王維論畫“不能不帶有以政教性之人物畫為主流之時代特點，其旨趣所在，翻為倡言繪畫必具鑒戒賢愚為功能。”⁶¹

滕固認為，書與畫的結合不能說沒有本質的通連，但更多的是建立在技巧和表現手段（工具）上的接近，而詩與畫“一用文字與聲音，一用線條與色彩，故

⁵⁶ 參閱錢鍾書《讀〈拉奧孔〉》，見《七綴集》36—37頁，三聯書店，2002年。

⁵⁷ 萊辛《拉奧孔》朱光潛譯本，此據《朱光潛全集》第十七卷23頁，安徽教育出版社，1989年。

⁵⁸ 宗白華《美學散步》，見《美學散步》12—13頁。

⁵⁹ 參閱阮璞《目送歸鴻難》及“欲作三聲出樹難”，見《畫學叢證》36—37頁。

⁶⁰ 宗白華《美學散步》，見《美學散步》13頁。

⁶¹ 參閱阮璞《首倡“畫是無聲詩”之說者實是王維》，見《畫學叢證》102—107頁。

其結合不在外的手段而在內的本質。”⁶²

宗白華把中國畫中的散點透視與中國詩比較，認為二者具有共同的“空間意識”：“中國畫家並不是不曉得透視的看法，而是他的‘藝術意志’不願在畫面上表現透視看法，只攝取一個角度，而採取了‘以大觀小’的看法，從全面節奏來決定各部分，組織各部分。……畫家的眼睛不是從固定角度集中於一個透視的焦點，而是流動於飄瞥上下四方，一目千里，把握全境的陰陽開闔、高下起伏的節奏。”“所畫出來的是具有音樂的節奏與和諧的境界。”“這種空間意識是音樂性的（不是科學的算學的建築性的）。”中國詩人也同樣用這種“俯仰自得”的眼睛來看空間萬象，如《蘭亭集序》：“仰觀宇宙之大，俯察天地之盛，所以遊目騁懷，足以極視聽之娛，信可樂也。”又如謝靈運詩：“仰視喬木杪，俯聆大壑淙。”⁶³宗白華憑直觀治學，一方面他一語道破中國詩與畫之間的某些相似之處，發人之所未見，另一方面又想當然地將二者歸因於一虛無飄渺的“空間意識”，其間尚缺乏嚴謹的論證與思辨，似難以服人。

錢鍾書把詩歌中的“神韻派”與繪畫中的“南宗”及“南宗禪”比較，發現“南宗禪把‘念經’、‘功課’全鄙棄為無事忙，要把‘學問’簡至無可再減、約至不能再約，……南宗畫的原則也是‘簡約’，以經濟的筆墨獲取豐富的藝術效果，以削減跡象來增加意境”⁶⁴，“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，俾由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。……曰‘取之象外’，曰‘略於形色’，曰‘隱’，曰‘含蓄’，曰‘景外之景’，曰‘餘音異味’，說豎說橫，百慮一致。……‘神韻’不外乎情事有不落言詮者，景物有不著痕跡者，只隱約於紙上，俾揣摩於心中。以不畫出、不說出示畫不出、說不出（to evoke the inexpressible by the unexpressed），猶‘禪’之有‘機’而待‘參’然。”⁶⁵

另一方面，錢鍾書又指出，“傳統文評否認神韻派是標準的詩風，而傳統畫評承認南宗是標準的畫風。”⁶⁶阮璞修正了錢鍾書的觀點，認為不能把後世論詩標準與論畫標準相反這一情況追加到蘇軾頭上，他經考證指出，蘇軾的論詩與論畫標準是有其內在聯繫，“只不過這個標準的一致，決不是什麼詩傾向於‘神韻派’與畫傾向於‘南宗’的一致，而是詩崇李杜，畫重吳生的一致。”蘇軾固然曾在《鳳翔八觀·王維吳道子畫》詩中發尊王抑吳之論，但其時蘇軾年廿六，這畢竟是少作。拿蘇軾生平論畫詩有年代可考者來驗證，可以發現其對吳道子的

⁶² 滕固《詩書畫三種藝術的聯帶關係》，見《搵芬室文存》99—100頁。

⁶³ 參閱宗白華《中國詩畫中所表現的空間意識》，見《美學散步》97—112頁。

⁶⁴ 錢鍾書《中國詩與中國畫》，見《七綴集》12頁。

⁶⁵ 參閱錢鍾書《管錐編》第四冊1358—1359頁。

⁶⁶ 錢鍾書《中國詩與中國畫》，見《七綴集》17頁。

評價是與年俱增。⁶⁷

3.關於“有我之境”與“無我之境”

“無我之境”與“有我之境”由王國維在《人間詞話》中首先拈出：

有有我之境，有無我之境。“淚眼問花花不語，亂紅飛過秋千去”，“可堪孤館閉春寒，杜鵑聲裏斜陽暮”，有我之境也。“采菊東籬下，悠然見南山”，“寒波澹澹起，白鳥悠悠下”，無我之境也。有我之境，以我觀物，故物皆著我之色彩。無我之境，以物觀物，故不知何者為我，何者為物。⁶⁸

《人間詞話》自 1908 年面世至今一直是廣受推崇，傅雷甚至認為它是中國有史以來最好的文學批評。⁶⁹然而王先生用語警醒而行文點到即止，一般讀者徒稱其然而未知其何以然，每有雲中神龍之歎。朱光潛從“移情”的角度分析二者的區別，認為“以我觀物，故物皆著我之色彩”即近代美學之所謂“移情作用”，即我在凝神觀照事物時由物我兩忘而至物我同一，於是以我的情趣移注於物，“淚眼問花花不語，亂紅飛過秋千去”及“可堪孤館閉春寒，杜鵑聲裏斜陽暮”等所謂“有我之境”應是“無我之境”。而“采菊東籬下，悠然見南山”，“寒波澹澹起，白鳥悠悠下”等所謂“無我之境”是詩人在冷靜中回味出來的境界，沒有經過移情作用，沒有把我的情趣物化，因此其實是“有我之境”。與其說“無我之境”和“有我之境”，不如說“同物之境”、“超物之境”，前者的“我”因移情而與物同化，後者的“我”因靜觀而超然物外。⁷⁰

李澤厚在《美的歷程》中將北宋到元的中國山水畫理解為從“無我之境”到“有我之境”的發展過程。“無我之境”始於荆浩，其《筆法記》提出了山水畫的“六要”（氣、韻、思、景、筆、墨）核心是強調在“形似”的基礎上表達出自然物件的生命，要“度物象而取其真”。這是北宋前期山水畫的主要面目，這是宋元山水的第一種意境，也就是所謂的“無我之境”。它主要通過純客觀地描寫對象，傳達出作家的思想情感和主題思想。“它並沒有直接表露或抒發某種情感、思想，卻通過自然景物的客觀描寫清晰地表達作家的生活、環境、思想、情感。”⁷¹其代表人物是董源與範寬。北宋後期到南宋，是“無我之境”向“有我之境”的過渡階段，代表人物是馬遠、夏圭。相對於“無我之境”，此時藝術家

⁶⁷ 參閱阮璞《蘇軾的文人畫觀論辨》，見《中國畫史論辨》103—126 頁。

⁶⁸ 此據許文雨《鐘嶸〈詩品〉講疏·〈人間詞話〉講疏》一七〇頁，成都古籍書店影印本，1983 年。並參校滕咸惠《人間詞話新注》36 頁，齊魯書社，1986 年。

⁶⁹ 《傅雷家書》55 頁，三聯書店，1995 年第四版。

⁷⁰ 參閱朱光潛《詩的隱與顯》，見《朱光潛全集》第三卷 358 頁。我們並非不贊同朱光潛的分析，但考慮到使用習慣，下文的“有我之境”“無我之境”仍使用王先生的術語。

⁷¹ 參閱李澤厚《美的歷程》，見《美學三書》168—172 頁。

的主觀情感、觀念有更多的直接表露；相對於“有我之境”，對描寫物件與抒發情感方面，此時又保持了較為客觀的態度。它基本上仍應屬於“無我之境”。⁷²元四家及其後文人畫屬於“有我之境”。其特徵首先是文學趣味的異常突出，與此相應的是對筆墨的強調。“筆墨可以具有不依存於表現物件（景物）的相對獨立的美。……能傳達出人的種種主觀精神境界、‘氣韻’、‘興味’。這樣，就把中國的線的藝術傳統推上了它的最高階段。”筆墨已經成爲一種淨化了的“有意味的形式”。畫面已經“不必去追求自然景物的多樣（北宋）或精巧（南宋），而只在如何通過或借助某些自然景物、形象以筆墨趣味來傳達出藝術家主觀的心緒觀念就夠了。”⁷³

據伍蠡甫的理解，山水畫所說的“氣韻”是畫家對大自然生動形象的感受以及從而形成的畫家本人的情思、意境。這意味著山水中需要有“我”在。本作為人物畫論而存在的謝赫六法中的第一、二法要求體會他人的內心（如“悟對通神”），而移到山水畫論中便成爲要求寫出畫家自己對自然的感應。前者寫物，後者借物寫心，這一轉變是以抒發自我取代反映客觀。⁷⁴早期的山水畫家在自然形象面前一般顯得被動多於主動，形似重於神似，狀物高於達意，並不強調突出畫中之“我”。“因爲山水畫家從客觀形象塑造藝術形象並藉以抒寫情思，須要一個較長的鍛煉過程，其中大都首先注意和講求藝術造形的技法，而源於客觀的主觀想像力，即通過藝術造形表現畫家意境的本領，只能在反復的實踐中培養出來。”⁷⁵這實際上可以看成是李澤厚的上述觀點的注腳。

然而，李澤厚此說有片面之處。“無我之境”不見得僅僅存在於北宋前期，“有我之境”似乎也並非元人所獨有。

4.從形似到生氣遠出

傳爲王昌齡《詩格》：

詩有三境：一曰物境，欲爲山水詩，則張泉水石雲峰之境極麗絕秀者，神之於心，處身於境，視境於心，瑩然掌中，然後用思，了然境象，故得形似。二曰情境，娛樂愁怨，皆張於意而處於身，然後馳思，深得其情。三曰意境，亦張之於意而思之於心，則得其真矣。

這三種境界大抵相當於蔡小石《拜石山房詞》序所指出的三境：

夫意以曲而善托，調以杳而彌深。始讀之則萬萼春深，百色妖露，積雪

⁷² 同上書，172—176頁。

⁷³ 同上書，176—180頁。

⁷⁴ 參閱伍蠡甫《漫談“氣韻、生動”與“骨法、用筆”》，見《中國畫論研究》24頁。

⁷⁵ 伍蠡甫《論中國繪畫的意境》，見《中國畫論研究》9頁。

縞地，餘霞綺天，一境也。再讀之則煙濤瀕洞，霜颿飛搖，駿馬下坡，泳麟出水，又一境也。卒讀之而皎皎明月，仙仙白雲，鴻雁高翔，墜葉如雨，不知其何以沖然而澹，儵然而遠也。江順貽評之曰：“始境，情勝也。又境，氣勝也。終境，格勝也。”

依據宗白華的理解，第一境是直觀感相的渲染，所謂“情”是心靈對於印象的直接反映；第二境是活躍生命的傳達，所謂“氣”是“生氣遠出”的生命；而最後一境是最高靈境的啓示，所謂“格”是映射著人格的高尙格調。西方藝術中的印象主義、寫實主義相當於第一境，浪漫主義傾向於生命音樂性的奔放表現，古典主義傾向於生命雕像式的清明啓示，都相當於第二境，而象徵主義、表現主義、後期印象派的旨趣在於第三境。⁷⁶

宗白華這種看法未嘗有誤，但仍和他其他言論一般尚停留在直觀層面。他並沒有看到（至少我們在其美學文集中未能發現相關的論說），就中國藝術的發展史來說，這三種境界是藝術創作中依次出現並逐漸提高的審美標準。

伍蠡甫指出，中國畫論史上首先出現的，“是關於‘形’或‘形似’的問題，而不是在‘形’背後發號施令的‘意’”。從《韓非子》中那個客論畫狗馬難於畫鬼魅的故事來看，當時還只是著重如實描繪具體事物的形狀，而描繪物件的內在本質，尚未引起注意。《淮南子·說山訓》謂“畫西施之面，美而不可悅，規孟賁之目，大而不可畏，君形者亡焉。”始有強調傳物件之神。南齊謝赫六法首列“一曰氣韻，生動是也”，要求把人物畫得生氣活潑，這是“君形者亡”一說的繼續。畫家爲了捕捉物件的“神”（而非“形”），必須憑自己的“意”，於是“這個‘意’或‘神’也就由物件、客體轉到畫家、主體上來，而意境之說便表現爲繪畫創作中主觀與客觀的統一了。”⁷⁷

鄧以螯認爲，藝術中最開始時形體一致，商周爲形體一致時期。繼則“形”脫離“體”而獨立，秦漢爲形體分化時期，藝術至此不恃器體烘托而能自成美觀；又從圖案轉而擬生命狀態，是有生動之致。人物畫至六朝，由“生動”而入於“神”；唐宋元明繼續向前發展：

手所動者有體而形出焉。眼所見者爲形而生動與神出焉，心所會者唯生動與神，生動與神合而生意境。是描摹意境可包含生動與神，而描摹之方式則異於生動與神。何者？生動與神之描摹不能離於形，猶形之描摹初不能離於體也。然則意境之描摹將離於形而系諸“生動”與“神”之上矣。形者眼所限，生動與神則爲心所限耳。心之所限，庶爲無限。是生動與神亦可求無限也。其爲眼所限之形

⁷⁶ 參閱宗白華《中國藝術意境之誕生》，見《美學散步》75頁。

⁷⁷ 參閱伍蠡甫《論中國繪畫的意境》，見《中國畫論研究》4—5頁。

則將無所施於心之限矣。心既無所限，乃為大；形有所限，斯為小。眼前自然，皆有其形，故自然為小也。以心觀自然，故曰以大觀小。⁷⁸

如前所述，“以大觀小”一說未必妥當，但值得注意的是，鄧以螫體現出把從“形”到“意境”視為一種發展過程，並試圖將此過程與黑格爾式的辨證法相結合的觀念。我們不妨以圖式示之：

體→形→生動→神（形與生動的結合）→意境（生動與神的結合）

將此圖示與前引王昌齡《詩格》論詩三境相比較。其中以“形”為基礎的“生動”相當於王昌齡之“物境”，這是模仿客觀事物的過程，所謂“故有形似”；在“形”與“生動”的基礎上達到的“神”相當於王昌齡之“情境”，是有主客觀之結合，因感物而生情，所謂“深得其情”；最後在“生動”與“神”的結合上達到的“意境”，亦即王昌齡論詩的最高境界“意境”，這是從有限中見出無限，所謂“則得其真”。

錢鍾書同樣看到了這一發展過程：

謝赫以“生動”詮釋“氣韻”，尙未達意盡蘊，僅道“氣”而未申“韻”也；司空圖《詩品·精神》：“生氣遠出”，庶可移釋，“氣”者“生氣”，“韻”者“遠出”。赫草創為之先，圖潤色為之後，立說由粗而漸精也。⁷⁹

錢鍾書此處所謂的“生氣”大略等同於鄧以螫的“神”與王昌齡“情境”，所謂的“‘韻’者遠出”大略等同於二者的“意境”。

有必要指出，此處討論的“氣”與“韻”（亦即“神”、“意境”）與前述朱光潛的“氣勢”、“神韻”（相當於西方美學中的“優美”、“崇高”）並不能等同。顯然，它們是兩種不同的範疇劃分方法，但無疑都與筆墨表現有著重要的關係。在錢鍾書的語境中，“氣韻”是和“以不畫出、不說出示畫不出、說不出”的南宗畫、神韻派詩相聯繫的，所謂“筆所未到氣已吞”，側重點在經濟的筆墨。

結束語

宗白華曾指出，“將來的世界美學自當不拘于一時一地的藝術表現，而綜合

⁷⁸ 參閱鄧以螫《畫理探微》，見《鄧以螫全集》198—203頁。

⁷⁹ 錢鍾書《管錐編》第四冊1365頁。

全世界古今的藝術理想，融合貫通，求美學上最普遍的原理而不輕忽各個性的特殊風格。”⁸⁰此“世界美學”之提出當不亞于當年歌德“世界文學”之提出。而傅雷則認為：“東方的智慧、明哲、超脫，要是能與西方的活力、熱情、大無畏的精神融合起來，人類可能看到另一種新文化的出現。”⁸¹也許時下對中國藝術家來說，最值得記取的還應是魯迅先生在論及畫家陶元慶時所說的：“以新的形，尤其是新的色來寫出他自己的世界，而其中仍有中國向來的靈魂……就是：民族性。”⁸²

⁸⁰ 宗白華《介紹兩本關於中國畫學的書並論中國的繪畫》，見《美學散步》146頁。

⁸¹ 《傅雷家書》268頁。

⁸² 魯迅《當陶元慶君的繪畫展覽時》，見《而已集》115頁，人民文學出版社，1973年。