

《周易》對繪畫美學的啟發—以明清山水畫為例

Aesthetic Inspiration of Zhou Yi: Case Studies of Chinese Landscape Paintings in Ming and Qing Dynasties

涂進財

Tu, Chin-Tsai

華梵大學東方人文思想研究所博士生

摘要

《周易》為三玄之一，向為歷代文藝之士所重，中國山水畫深受其影響，且已有專著畫論問世，如宗炳《畫山水序》等，其論多有與《易》相類相通者。以繪畫創作論，在宋代范寬、清初石濤與現代畫家黃賓虹等人作品中，揆其風格、構圖、筆墨等，皆可清楚看出《周易》思想融涉。本文沿此線探索寓藏於畫論與畫作中精深之易理，從而理解中國山水畫的獨特性。

為達此目的，本文首先論述中國山水畫之根源《周易》的三個主要思想，亦即「本於自然」、「立象盡意」、「『易』含三義」。繼而，再論述中國山水畫中與畫論有關部分。最後，再論述中國山水畫中與藝術創作有關部分。經由此一探討，即能清楚《周易》思想對中國歷代山水畫畫論與藝術創作之影響與啟發。

總結上述成果，本文可簡述如下：（一）包犧氏觀天象，取法自然，畫者習之，以取山川、師造化。（二）《道德經》云：「萬物負陰而抱陽」，孤陰不生，獨陽不長，萬物之衍化皆「陰、陽」之動也；藝者，取自然立象，以盡其意，運筆灑墨而境生，定賓主、簡繁、虛實、遠近等以肇萬象於紙上。（三）《周易》之「簡易、變易、不易」思想開創與啟迪精深偉大的山水畫論和審美觀，建構以黑白、剛柔、虛實等變化無盡的山水畫，同時又牽動山水畫上自唐宋下至當代風格之變，綜此皆《周易》對山水畫美學之啟發也。

【關鍵詞】 周易、太極、陰陽、自然、山水畫

一、前言

《周易》為群經之首，千年來影響中國人文藝術思想，《繫辭·上傳》云：「天生神物，聖人則之；天地變化，聖人效之；天垂象，見吉凶，聖人象之。河出圖，洛出書，聖人則之。易有四象，所以示也。繫辭焉，所以告也。」¹說明古聖依天地諸象自然之變化，制訂法則遵循之。蔡邕《九勢》則直言：「夫書肇于自然。自然既立，陰陽生焉；陰陽既生，形勢出矣。」²說明書源於《周易》之自然觀。又《宣和畫譜·序》中則有如下之述：「河出圖，洛出書，而龜龍之畫始著見於時，後世乃有蟲鳥之作。」³言意乃指書畫始於《周易》。

「一陰一陽之謂道」，按王弼注，「道」是「無」之稱，無陰而陰成，無陽故陽成⁴。陰陽二者非孤立靜止，而是運行不止，相對依存、互為消長。如《老子》所云：「道生一，一生二，二生三，三生萬物。」⁵按《朱子語類》中錄蔡季通之語云：「季通云：『天下之萬聲，出於一闔一辟；聲音皆出於乾坤。天下之萬理，出於一動一靜；天下之萬數，出於一奇一耦；天下之萬象，出於一方一圓，盡只起於乾、坤二畫。』」⁶說明音律、理、數、象皆始於乾坤二畫；又云：「在事物而觀之，則陰陽函太極；推其本，則太極生陰陽。」其意指宇宙萬物皆源於太極，從繪畫言，構圖造形乃至墨色變化，其虛實、疏密、黑白、濃淡、藏露等，係得自太極之陰陽、剛柔、往復等變化而來。要而言之，無不體現出取法於《周易》之「本於自然」、「立象盡意」以及「簡易、變易、不易」思想，故知山水畫所蘊含《周易》思想至明。

《周易》為儒、道兩家所崇，其對山水畫論與山水畫創作，近代學者亦多有論述，如李宗仁云：「老子的言論對筆者之影響尤深，老子在道德經裡提及『有無相生』、『萬物負陰以抱陽』……等『有』、『無』、『陰』、『陽』老子哲學

¹ 王弼著，樓宇烈校釋，《老子周易王弼校釋》，台北：華正書局，1983年，頁554。

² 〔宋〕陳思，《御覽書苑菁華卷十九·九勢》，善本掃描，頁1。

³ 楊家駱主編，《宣和畫譜卷11》，台北：世界書局，頁1。

⁴ 王弼著，樓宇烈校釋，《老子周易王弼校釋》，頁541。

⁵ 陳鼓應，《老子今註今譯》，台北：台灣商務印書館，2016年，頁200。

⁶ 《朱子語類》卷65，第1609-1610頁。

雖以『道』為基礎，但是他的哲學精神卻在『自然』二字。」⁷按前述，得知李宗仁之繪畫藝術受老子「有」、「無」及「道法自然」思想所啟，亦即《周易》「本於自然」的精神。蔡友更直言「『外師造化，中得心源』成為我國當今畫家身體力行的創作原則，奉為繪畫創作的圭臬。」⁸林進忠則認為：「中國繪畫向以達通天人之境為至高旨妙，以人本、自然、性靈三者相融為精神範式。」⁹此「天人合一」的藝術觀即《周易》「近取諸身，遠取諸物」與「立象盡意」之思想。再就《周易》「簡易、變易、不易」思想議題，蕭巨昇云：「總之，水墨畫之『變』，早已經從表象的形式問題，進入內部深層的文化內涵議題。」¹⁰論者將中國水墨畫之「變」總結出守住傳統「筆墨」精神的「變」及只保留「筆墨」媒材的「變」，最後論者認為，「在變與不變之間，有著該變與不該變的堅持，有著萬變不離其宗的文化深度與智慧」¹¹按蕭巨昇之言，有所變，有所不變，此亦即《周易》「簡易、變易、不易」之義。

中國自古以農立國，對山川大地有濃厚的親切感¹²，儒、道、釋思想是中國山水繪畫的根源，《周易》更為儒、道兩家所重，有鑒於斯，本文將以中國傳統山水畫取法《周易》之「本於自然」、「立象盡意」、「簡易、變易、不易」思想作為觀察線索，首先就魏晉到清代山水畫論與《周易》思想交涉者，擇其要述之，次以明代王履、董其昌、清代石濤、八大等人為例，說明《周易》中國山水畫之啟發展開論述，藉以說明《周易》美學思想對中國山水畫論之影響及繪畫創作之啟發。

⁷ 李宗仁，〈山水繪畫的創作與思維〉，《台灣藝術大學書畫藝術學刊》第2輯，2007年，頁5。

⁸ 蔡友，〈從元陽梯田寫生談－寫生與創作的實踐〉，《台灣藝術大學書畫藝術學刊》第5輯，2008年，頁82。

⁹ 林進忠，〈水墨繪畫傳承的人文情境本質〉，《台灣藝術大學書畫藝術學刊》第5輯，2008年，頁66。

¹⁰ 蕭巨昇，〈變與不變－「百年來水墨畫之變」的論爭研究〉，《台灣藝術大學書畫藝術學刊》第24輯，2018年，頁116。

¹¹ 蕭巨昇，〈變與不變－「百年來水墨畫之變」的論爭研究〉，《台灣藝術大學書畫藝術學刊》第24輯，2018年，頁116。

¹² 李霖燦，《中國美術史稿》，台北：雄獅美術，2008年，頁98。

一、《周易》的核心思想

《周易》含括哲思甚廣，本文主要聚焦融涉山水畫論中，對山水畫家所啟之思想指導，或從畫論與山水畫中探索隱蛰之《周易》思想，生心靈共感者。

（一）仰則觀象於天，俯則觀法於地—本於自然

「古者包犧氏之王天下也，仰則觀象於天，俯則觀法於地。觀鳥獸之文，與地之宜。近取諸身，遠取諸物。於是始作八卦。」明白道出包犧氏觀天地萬象，得解宇宙本然，後作八卦，故知《周易》本於自然也。欲作山水畫，依《周易》之義，當「師法自然」，此亦為歷代畫家所重，如南朝姚最提出「心師造化」的命題¹³，唐朝張璪有「外師造化，中得心源」之論¹⁴，五代荊浩《筆法記》則云：「古松也。中獨圍大者，皮老蒼蘚，翔鱗乘空，蟠虬之勢。...因驚其異，遍而賞之。明日攜筆複就寫之，凡數萬本，方如其真。」¹⁵上皆「師造化」者，造化即自然，張躁在姚最基礎上向前邁進一步，心源即畫家內心對自然與生活之感悟，造化與心源二者皆不可或缺，荊浩更是「本於自然」、「取之自然」的實踐者。

李霖燦指出，范寬「他觸目所見的是秦嶺、華嶽、太行、王屋的崇山峻嶺，他常常為體會山川真貌，獨自深入山林經旬不歸，所以他得真山之貌、真情、和真骨，人亦磊落不羈如山如川。」¹⁶黃公望《山水畫訣》亦言：「皮袋中置描筆在內，或於好景處，見樹有怪異，便當模寫記之，分外有發生之意。」¹⁷石濤也提出「搜盡奇峰打草稿」之論，山水畫家臥遊自然，觀察山川草木，取象入畫，即《周易》「遠取諸物」之意。郭熙《林泉高致》云：「山水有可行者，有可望者，有可游者，有可居者。」¹⁸畫家首先對自然「行、望、游、居」，亦即「身即山川而取之」，融入自然，將己身視為自然之一，終得畫之「可行、可望、可游、可居」，為《周易》「自然」思想融滙於畫家、畫藝，得天人合一之境也。

¹³ 俞崑，《中國畫論類編》，台北：華正書局，1984年，頁369。

¹⁴ 俞崑，《中國畫論類編》，頁19。

¹⁵ 俞崑，《中國畫論類編》，頁605。

¹⁶ 李霖燦，《中國美術史稿》，頁108。

¹⁷ 俞崑，《中國畫論類編》，頁697。

¹⁸ 俞崑，《中國畫論類編》，頁632。

（二）聖人立象以盡意，設卦以盡情偽—立象盡意

《周禮·冬官考工記》將天象方位概念引用於繪畫設色，其言曰：

畫績之事，雜五色。東方謂之青，南方謂之赤，西方謂之白，北方謂之黑，天謂之玄，地謂之黃。青與白相次也，赤與黑相次也，玄與黃相次也。青與赤謂之文，赤與白謂之章，白與黑謂之黼，黑與青謂之黻，五采備謂之繡。土以黃，其象方，天時變，火以圜，山以章，水以龍，鳥獸蛇。雜四時五色之位以章之，謂之巧。凡畫績之事，後素功。¹⁹

依鄭玄注《易繫辭》云：「天一生水於北，地二生火于南，天三生木於東，天四生金於西，天五生土於中。」²⁰清楚道出繪畫色彩之黑、赤、青、白、黃五色與五行對應，即金--白、木--青、水--黑、火--赤、土--黃。

《繫辭·上傳》曰：「聖人立象以盡意，設卦以盡情偽，繫辭焉以盡其言，變而通之以盡利，鼓之舞以盡神。」²¹由是得知，言以明象，得象忘言；象以表意，得意忘象。繪畫即以「象」表達隱晦之「意」，或聊抒胸臆。如陸機言：「宣物莫大於言，存形莫善於畫」²²。曹植《畫贊序》亦云：「蓋畫者，鳥書之流也。...故夫畫，所見多矣，上形太極混元之前，却列將來未萌之事。觀畫者，見三皇五帝，莫不仰戴；見三季暴主，莫不悲惋。...是知存乎鑒戒者，圖畫也。」²³依曹植之見，繪圖取象以訓示警惕。又指出繪畫問世在時間縱深之跨度，即起於太極混元之前，又得預測將來未發生之事，可謂占卜之事乎！

畫者取象自然以盡其意，惟自然廣漠，何其浩瀚，畫家從何而法之？北宋郭若虛《圖畫見聞志·敘自古規鑒》云：「《易》稱『聖人有見天下之蹟，而擬諸

¹⁹ 《考工記》約成書於春秋末、戰國初時期，敘述百工製作之技術與程序，可謂技藝類最早的 SOP：內容包括：攻木之工，攻金之工，攻皮之工，設色之工等。收錄於《欽定四庫全書薈要 卷 1893 經部·周禮注疏·卷 40 冬官考工記》，頁 36、37。

²⁰ 李學勤主編，《禮記正義》，台北：台灣古籍出版有限公司，頁 528。

²¹ 王弼著，樓宇烈校釋，《老子周易王弼校釋》，頁 554。

²² 俞崑，《中國畫論類編》，頁 13。

²³ 俞崑，《中國畫論類編》，頁 12。

其形容，象其物宜，是故謂之象。」又云：『象也者像此者也。』²⁴按郭若虛之義，聖人因萬物繁雜，故而擬其形態、樣貌，以象徵萬之象，質言之，即「符號化」是也。惟符號化不可違背自然之性；當如之何？王弼在《道德經注》中已明示要「道法自然」，其言云：「道不違自然，乃得其性，法自然者。在方而法方，在圓而法圓，於自然無所違也。自然者，無稱之言，窮極之辭也。」²⁵意即道之本性乃自然，畫家師自然即師道也，其二者相融至極，縱然欲窮其辭仍無以言之，其象得矣。

（三）簡易、變易、不易

「生生之謂易」，韓康伯注曰「陰陽轉易，以成化生。」²⁶生生不息，變動不已，方得新生，「變」乃《周易》核心思想之一，天地萬物因無窮之變化，是以得深廣久遠。鄭玄注《易緯乾鑿度》云：「孔子曰：『易者易也，變易也，不易也。』」²⁷《易》一名含三義，一為「簡易」，大道似簡，將繁複者簡化；其二者「變易」，唯其不變者變也；第三義為「不易」，一切盡其在變，惟本不變。

千年來《周易》「簡易、變易、不易」思想，影響藝術審美與繪畫創作。子曰：「知變化之道者，其知神之所為乎！」²⁸變化乃自然之道，故而神，能「通其變，遂成天下之文；極其數，遂定天下之象，非天下之至變，其孰能與於此。」²⁹以中國繪畫史發展脈絡觀之，各時期之畫風皆有所變，王世貞云：「人物自顧、陸、展、鄭以至僧繇、道玄一變也。山水大小李一變也；荆、關、董、巨又一變也；李成、范寬又一變也；劉、李、馬、夏又一變也；大癡、黃鶴又一變。」³⁰惟其通而能變，因變故創造時代風格，傳之久遠。

²⁴ 俞崑，《中國畫論類編》，頁 55。

²⁵ 紀昀等編纂，《欽定四庫全書老子道德經上篇·王弼注》，頁 31。

²⁶ 王弼著，樓宇烈校釋，《老子周易王弼校釋》，頁 543。

²⁷ 紀昀等編纂，《欽定四庫全書·周易·乾鑿度·漢-鄭玄注·卷一》，頁 1a。

²⁸ 王弼著，樓宇烈校釋，《老子周易王弼校釋》，頁 550。

²⁹ 王弼著，樓宇烈校釋，《老子周易王弼校釋》，頁 550。

³⁰ 明王世貞撰〈藝苑卮言論畫〉，俞崑，《中國畫論類編》，頁 116。

在畫風求變外，亦有在筆墨技法上改革者，如黃賓虹將《周易》之「變」用之於繪畫基本語言「筆墨」功夫之上³¹，一筆演化為「五筆」，一墨演化為「七墨」，創「五筆七墨」³²，在二維空間營造出渾厚、奇峭、有開合、有虛實又合自然之作，可謂「以一管之筆，擬太虛之體。」³³奪造化，寫自然萬象。

中國繪畫之變革，自唐迄今未曾息止，然仍有因襲保守者，清末民初時期，有識者亟思拯救「衰敗極矣」³⁴之中國畫。是時「改革」主流有主張引西潤中的「改良主義」與汲古潤今的「傳統主義」³⁵，不論是走那一條道路，無非就是要「要挖通阻塞了六、七百年的創作源泉。」³⁶要言之就是求變。

二、歷代山水畫論與《周易》思想交涉

中國山水畫論可謂浩如烟海，惟在先秦之前並無純粹的畫論，僅偶見潛蛰於典籍中，或有論及畫者，然非為作畫，謹比德教化耳，如「仁者樂山，智者樂水」（《論語·雍也》），「繪事後素」（《論語·八佾》），「五色令人目盲」（《老子·道德經十二章》），「天地有大美而不言」（《莊子·知北遊》），上言等雖非為繪事，然仍有益於藝也。

³¹ 〔宋〕韓拙，〈山水純全集〉曰：「夫畫者筆也。斯乃心運也。索之於未狀之前，得之於儀則之後。默契造化與道同機，握筌而潛萬象，揮毫而掃千里。故筆以立其形質，墨以分其陰陽。山水悉從筆墨而成。」

³² 黃賓虹所謂「五筆」即「平、圓、留、重、變。」平者「如錐畫沙是也」，圓「折釵股」，留「屋漏痕」，重「高山墜石」，變「知白守黑，推陳出新，如歲序之有四時。泉流之出眾壑，運行無已，而不易其常。道形而上，藝成而下，藝雖萬變而道不變，其以此也。」七墨者即「濃墨法，淡墨法，破墨法，潑墨法，積墨法，焦墨法，宿墨法。」

³³ 俞崑，《中國畫論類編》，頁 585。

³⁴ 徐悲鴻，《徐悲鴻藝術文集》，台北：藝術家出版社，1987 年，頁 39。

³⁵ 萬青力指出，改良主義畫家有：徐悲鴻、林風眠、劉海粟等。傳統主義則為：齊白石、黃賓虹、潘天壽等人。《並非衰弱的百年》，台北：雄獅出版，2005 年，頁 13。《李可染評傳》，台北：雄獅出版，1995 年，頁 28。

³⁶ 李可染，《李可染論藝術》，北京：人民美術出版社，1990 年，頁 6。

《周易》對中國山水畫的影響，如黃賓虹《古畫微》所云：「上古未有文字之先，人事簡易，大事作大結、小事作小結，僅為符號而已。伏羲氏³⁷出，畫卦之文，云即天地風雷等字。考古者至引巴比倫文字為證，莫不相合。其象形猶未顯也。又作十言，即一至十等字之古文字，已立橫線、縱線、弧三角之形式，是為圖畫之胚胎矣。」³⁸依所見中國文字與圖象繪製源自八卦，且取法「自然」、「立象以盡意」，得見《周易》對圖象之啟發始於古，又進而影後之山水畫，黃賓虹此說與歷代畫論頗類。

以下謹就自魏晉至清代跨度之山水畫論，與《周易》交涉者擇述之。

（一）魏晉

漢代山水畫論尚不多見，當時之圖象藝術大都是將宗教思想與生活以帛畫、壁畫、畫像石（磚）形式表現，如西漢時期「長沙馬王堆 T 形帛畫」，「山東西王母畫像石」等。迨魏晉時期因玄學、佛教興盛，《老》、《莊》、《易》三玄，成為當時士人爭相研讀的經典，影響及於繪畫，且已有專著畫論問世，如宗炳《畫山水序》、王微《敘畫》等，所論多有相類相通《易》者，以下試略述之。

1、宗炳《畫山水序》—人與自然之交融

宗炳為慧遠弟子，玄學、佛學兼有涉之，畫論中得見蘊含儒、道、釋之精神，其言曰：「聖人含道應物，賢者澄懷味象。至于山水，質有而趣靈。...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？」宗炳認為聖人觀天象、法自然，其與山水繪畫之道相通，其理解自不乏通於《周易》者。

宗炳崇自然，尚寫生，其言云：「余眷戀廬、衡，契闊荆、巫，不知老之將至。愧不能凝氣怡身，傷砧石門之流，於是畫象布色，構茲雲嶺。夫理絕於中古之上者，可意求於千載之下。旨微於言象之外者，可心取於書策之內。況乎身所盤桓，目所綢繆。以形寫形，以色貌色也。」³⁹「身所盤桓，目所綢繆」與《周

³⁷ 伏羲或作包犧，包又作庖。

³⁸ 黃賓虹，《古畫微》，杭州：浙江人民美術出版社，2013年，頁3。

³⁹ 俞崑，《中國畫論類編》，頁583。

易》之「仰觀俯察」、「知變化之道者」相通也。宗炳也重視寫生，如《宋書·宗炳傳》云：「嘆曰：『老疾俱至，名山恐難遍睹，唯當澄懷觀道，臥以遊之。』凡所遊歷，皆圖之於室。」⁴⁰謂當其老疾，難再親近自然，乃「圖之於室」足見其鍾愛自然，乃人與自然交融、互感與契合，亦與《周易》取法自然之精神相合。

2、王微《敘畫》—體踐《周易》「擬諸其形容，象其物宜」

王微，好藝擅畫。《敘畫》引顏光祿⁴¹致書曰「以圖畫非止藝行，成當與易象同體，而攻篆隸者，自以書巧為高。欲其並辯藻繪，覈其攸同。」⁴²顏光祿之意，認為繪畫非為「藝」而已，與《周易》同體，是畫之根源也。王微認同此論，復言：

夫言繪畫者，競求容勢而已。且古人之作畫也，非以案城域，辨方州，標鎮阜，劃浸流。本乎形者融靈，而動變者心也。靈亡所見，故所托不動；目有所極，故所見不周。於是乎以一管之筆，擬太虛之體；以判軀之狀，畫寸眸之明⁴³。

閱《敘畫》：「望秋雲神飛揚，臨春風思浩蕩，雖有金石之樂，珪璋之琛，豈能髣髴之哉？披圖按牒，效異山海，綠林揚風，白水激澗。嗚呼！豈獨運諸指掌，亦以神明降之。此畫之情也。」⁴⁴其意「金石之樂，珪璋之琛」不若觀山水畫之樂也，此其所以蘊涵自然、鍾愛自然之志也。

又如所云「以一管之筆，擬太虛之體；以判軀之狀，畫寸眸之明」，非正體現《周易》「有以見天下之賾，而擬諸其形容，象其物宜。」⁴⁵以及「形而上者謂之道，形而下者謂之器」義理乎？王微正將繪畫提昇至道之高度，直指山水畫

⁴⁰ 鄧喬彬，《中國繪畫思想史（上）》，蕪湖：安徽師範大學出版社，2013年，頁158。

⁴¹ 顏光祿即顏延之(384~456年)，南朝宋文學家，曾任右光祿大夫，文名冠當時，與謝靈運並稱「顏謝」。

⁴² 俞崑，《中國畫論類編》，頁585。

⁴³ 俞崑，《中國畫論類編》，頁585。

⁴⁴ 俞崑，《中國畫論類編》，頁585。

⁴⁵ 王弼著，樓宇烈校釋，《老子周易王弼校釋》，頁545。

非為繪製地圖，乃為追求自然山水氣韻，否則無以感動人心。惟因吾人受目視之限，觀景不全，故而藉一管之筆衍萬物，「籠天地於形內，挫萬物於筆端」（晉朝陸機《文賦》）⁴⁶。

3、南朝姚最《續畫品序》—心師造化，「觀象於天，觀法於地」

姚最《續畫品序·湘東殿下》云：「右天挺命世，幼稟生知，學窮性表，心師造化，非復景行所能希涉。」⁴⁷「造化」者自然萬象也，《周易》謂「仰觀象，俯觀法」就是「心師造化」，即畫家落筆之前，宜對自然有所識、有所感，胸羅萬象，非可率爾操筆。

（二）唐、五代

1、唐朝張璪《文通論畫》—外師造化，中得心源，「遠取諸物、近取諸身」

張璪《文通論畫》提出「外師造化，中得心源。」⁴⁸議題，此論將畫家創作與自然關係說得更明確清晰，巧妙取《周易》「遠取諸物」、「近取諸身」理法，張璪認為師法自然外尚須個人之審美能力，將自己心靈之悟與自然之妙象相融，以己心源為師，也要以自然為師，以臻「天人合一」、「技近乎道」境界。

2、張彥遠《歷代名畫記》—窮神變，測幽微，「妙萬物而為言者」

張彥遠《歷代名畫記》曰：「夫畫者，成教化，助人倫，窮神變，測幽微，與六籍同功，四時並運，發於天然。」⁴⁹復引顏光祿之說：「圖載之意有三，一曰圖理，卦象是也；二曰圖識，字學是也；三曰圖形，繪畫是也。」⁵⁰其意指繪畫如同易經八卦，肇始於天然，又如同四季之變化，運行之不輟。又言：「夫畫者，窮神變，測幽微」，所謂「神」者，依《周易·說卦傳》云：「神也者，妙萬物而為言者也」⁵¹，又如《易傳·繫辭上》所云：「陰陽不測之謂神」⁵²，「幽

⁴⁶ 黃漢青，《中國美學思想彙編（上）》，台北：成均出版社，1983年，頁180。

⁴⁷ 俞崑，《中國畫論類編》，頁369。

⁴⁸ 俞崑，《中國畫論類編》，頁19。

⁴⁹ 俞崑，《中國畫論類編》，頁27。

⁵⁰ 俞崑，《中國畫論類編》，頁27。

⁵¹ 王弼著，樓宇烈校釋，《老子周易王弼校釋》，頁578。

⁵² 王弼著，樓宇烈校釋，《老子周易王弼校釋》，頁543。

微」即神而不可測也，故按張彥遠之言：「無以傳其意故有書，無以見其形故有畫，天地聖人之意也。」⁵³聖人之道未可顯，故藉文字與圖象以示教於世，故劉熙載云：「藝者，道之形也。」⁵⁴《周易》以卦象測萬物之幽微，如同繪畫描寫宇宙自然之變，陰陽雖神而不可測而測之，物無以見其形而繪之，是畫理其通於《周易》之理也。

（三）宋代

宋代是中國山水畫的「黃金時代」⁵⁵，畫家與理論家輩出。

1、韓拙《山水純全集》取象自然，「通天地之德，以類萬物之情」

〈山水純全集〉言：「夫畫者，肇自伏羲氏畫八卦，以通天地之德，以類萬物之情。」⁵⁶此論意指繪畫源於伏羲氏畫八卦，本於自然。《易傳·繫辭下》曰：「近取諸身，遠取諸物。」「身」即「畫家己身」，推而深廣之就是「身即山川」；亦可釋為躬行自我修養，亦即「通天地之德」。如孫過庭《書譜》云：「易曰：『觀乎天文，以察時變，觀乎人文，以化成天下。』況書之為妙，近取諸身。」⁵⁷從而言之，可釋之謂書（畫）欲通神妙，仍須提昇書畫家自身修養，此亦合於儒家重修身自省之思想。「類萬物之情」者謂宇宙萬物皆有其情性，欲得其形當先識其性，如若得其情意則狀可忘矣。

2、郭熙、郭思《林泉高致》一目不見絹素，手不知筆墨，「立象盡意」

畫家之修養與自然之關聯如何？據徐復觀指出：「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新生命，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。」⁵⁸徐復觀引用了郭熙以下所言，以證明其論點：

⁵³ 俞崑，《中國畫論類編》，頁 27。

⁵⁴ 劉熙載原作，龔鵬程撰述，《藝概》，台北：周安托發行，頁 1。

⁵⁵ 李霖燦，《中國美術史稿》，台北：雄獅美術，2008 年，頁 98。

⁵⁶ 俞崑，《中國畫論類編》，頁 659。

⁵⁷ 黃漢青，《中國美學思想彙編（上）》，頁 281。

⁵⁸ 徐復觀，《中國藝術精神》，台北：學生書局，1988 年，頁 332。

嵩山多好溪，華山多好峰，衡山多好別岫，常山多好列岫，泰山特好主峰，天臺、武夷、廬霍、雁蕩、岷峨、巫峽、天壇、王屋、林慮、武當，皆天下名山巨鎮，天地寶藏所出，仙聖窟宅所隱，奇崛神秀，莫不窮其要妙。欲奪其造化，則莫神于好，莫精于勤，莫大于飽遊飫看，歷歷羅列於胸中。而目不見絹素，手不知筆墨，磊磊落落，杳杳漠漠，莫非吾畫。⁵⁹

依郭熙所言，五嶽等諸多名山「奇崛神秀，莫不窮其要妙」，畫家「欲奪其造化，則莫神于好，莫精于勤，莫大于飽遊飫看，歷歷羅列於胸中。」「仁者樂山，智者樂水」是儒家人文自然思想，「畫家須先有愛好自然的意向」⁶⁰，懷「樂山」、「樂水」之心，親近自然，將山嶽羅列於胸，更要勤於描寫之，方得造化，終而「目不見絹素，手不知筆墨，磊磊落落，杳杳漠漠，莫非吾畫。」此乃物我合一，心手兩忘至高意境，是以「一個偉大地藝術家的藝術精神與表現能力，乃是由內外交相養所塑造成的。」⁶¹

畫家既已親近自然，那又如何與自然合而為一，取自然奪造化？《林泉高致》又云：

學畫花者，以一株花置深坑中，臨其上而瞰之，則花之四面得矣。學畫竹者，取一枝竹，因月夜照其影於素壁之上，則竹之真形出矣。學畫山水者何以異此？蓋身即山川而取之，則山水之意度見矣。真山水之川谷遠望之以取其勢，近看之以取其質。⁶²

依郭熙所論，花鳥與山水畫皆宜實景寫生取象，「仰觀象於天，俯觀法於地」；又謂「身即山川而取之，則山水之意度見矣。」「即」者若以「親近」解之，則乃畫家身處山川，飽遊飫看，萬象羅列於胸；如若「即」以「融入」釋之，乃是將大自然「比德」或「擬人化」，甚至視山川為畫家己身。郭熙曰：「山以水為

⁵⁹ 俞崑，《中國畫論類編》，頁 636。

⁶⁰ 曾春海主編，《中國哲學概論》，（台北：五南圖書），2005 年，頁 296。

⁶¹ 徐復觀，《中國藝術精神》，頁 334。

⁶² 俞崑，《中國畫論類編》，頁 634。

血脈，以草木為毛髮，以煙雲為神彩，故山得水而活，得草木而華，得煙雲而秀媚。水以山為面，以亭榭為眉目，以漁釣為精神，故水得山而媚，得亭榭而明快，得漁釣而曠落，此山水之佈置也。」其將山川自然比擬人身之意甚明也。

郭熙又謂「真山水之川谷遠望之以取其勢，近看之以取其質。」意指畫家親歷並細心觀察自然，是「觀象於天，觀法於地」的具體實踐。

人（畫家）與自然之關係若何？錢鍾書云：「百凡道藝之發生，皆天與人之湊合耳，顧天一而已，純乎自然，藝由人為，乃生分別。綜而論之，得兩大宗，一則師法造化，以模寫自然為主。...二則主潤飾自然，功奪造化。」⁶³其意謂凡含道之藝，其所能成者，在於天與人之湊合，成之於「師造化」與「奪造化」二要，作畫既取之自然，又要融畫家之意以「補造化」，即「天人合一」是也。

3、〔宋〕釋仲仁《華光梅譜》——陰一陽之謂道

相傳為釋仲仁所撰《華光梅譜》，以太極陰陽之說以詮釋畫梅，此書雖經學者考證，疑非仲仁之作，然為畫梅法中最古者，故仍不失其參考價值。⁶⁴

梅之有象，由制氣也。花屬陽而象天；木屬陰而象地。而其故各有五，所以別奇偶而成變化。蒂者花之所自出，象以太極，故有一丁，房者華之所自彰，象以三才，故有三點。萼者花之所自出，象以五行，故有五葉。鬚者花之所自成，象以七政，故有七莖。謝者花之所自究，復以極數，故有九變。此花之所以皆陽，而成數皆奇也。根者梅之所自始，象以二儀，故有二體。本者梅之所自放，象以四時，故有四向，枝者梅之所自成，象以六爻，故有六成。梢者梅之所自備，象以八卦，故有八結。樹者梅之所自全，象以足數，故有十種。此木所以皆陰而其數皆偶。...枝有文武，剛柔相合，花有大小，君臣相對，條有父子，長短不同，葉有夫妻，陰陽相應。⁶⁵

⁶³ 錢鍾書，《談藝錄》，台北：藍燈文化事業，1987年，頁60。

⁶⁴ 俞崑，《中國畫論類編》，頁1047。

⁶⁵ 俞崑，《中國畫論類編》，頁1041。

此論指出梅「花屬陽而象天；木屬陰而象地」，花蒂是花之所生出，象以太極，梅花枝條有文武，有剛有柔，花朵分大小，如君臣相對，枝條有長短，似父子關係，葉有俯仰，其如夫妻，皆以陰陽相應之，所論盡出自太極想思。

（四）明代

1、王履《畸翁畫敘》—「吾師心，心師目，目師華山」

王履《畸翁畫敘·華山圖序》中論述他作《華山圖冊》之審美思想。王履云：「畫雖狀形主乎意，意不足，謂之非形可也，舍形何所求意，故得其形者，意溢乎形，失其形者，形乎哉！畫物欲似物，豈可不識其面？」⁶⁶作者就「形」與「意」之關係提出己見，要「形」與「意」並重，如徐悲鴻云：「畫之目的，曰惟妙惟肖，妙屬於美，肖屬於藝。故作物必須憑實寫，乃能惟肖。待心手相應之時，或無須憑實寫，而下筆未嘗違背真實景象，易以渾和生動逸雅之神致。」⁶⁷作畫先求其形似，再進而求表意又背離實境，故王履又提出重要的寫生理念：「吾師心，心師目，目師華山」，以華山為師，此論乃「近取諸身，遠取諸物」義，也是「本於自然」與「外師造化」的詮釋與實踐。

山水畫師造化，取法自然自古皆為畫家所重視，不獨中國繪畫如是，西畫亦然，如蔡友云：「對寫生的認知與重視，中外畫家皆然，都認為模仿自然，師法造化為藝術創作的必然手段。」又引述莫內的老師尤金·布丹（eugene boudin）之言：「在就地寫生所畫出來的每一件事物，都有一種力量，一種活潑的筆觸，這是畫室裡無法再創出來的。」⁶⁸

（五）清代

1、石濤《石濤畫語錄》—「簡易，變易，不易」

⁶⁶ 俞 崑，《中國畫論類編》，頁 703。

⁶⁷ 徐悲鴻，《徐悲鴻藝術文集（上）》，台北：藝術家出版社，1987 年，頁 41。

⁶⁸ 蔡 友，〈從元陽梯田寫生談－寫生與創作的實踐〉，《台灣藝術大學書畫藝術學刊》第 5 期，頁 80。

《老子》曰：「道生一，一生二，二生三，三生萬物。」⁶⁹又《說文解字》亦云：「惟初太始，道立於一，造分天地，化成萬物」⁷⁰。《石濤畫語錄·一畫章第一》曰：「太古無法，太樸不散。太樸一散，而法立矣。法於何立？立於一畫。一畫者，眾有之本，萬象之根。立一畫之法者，蓋以無法生有法，以有法貫眾法也。……蓋自太樸散而一畫之法立矣，一畫之法立而萬物著矣。」⁷¹「一畫者，眾有之本，萬象之根。」之意即萬物生成，由簡而多，如《周易》始渾濛之初，由太極生兩儀，兩儀生四象，四象生八卦，無有至眾有，一象生萬象，以一畫成萬象，故曰「一畫之法立而萬物著矣。」此論與「易有太極，是生兩儀，兩儀生四象，四象生八卦。」之理通也。

〈山川章第八〉又云：「得乾坤之理者，山川之質也。得筆墨之法者，山川之飾也。……山川脫胎於予也，予脫胎於山川也。搜盡奇峰打草稿也，山川與予神遇而跡化也，所以終歸之於大滌也。」⁷²畫家攬宇宙，融自然，識山川，奪造化，取自然之妙麗。寫天地萬象，欲「寫」當先「識」，故石濤提出「搜盡奇峰打草稿」，與前述畫家主張「師造化」之理契合，也是《周易》崇自然之踐履。

畫家尚自然，取象筆墨是賴，「夫畫者，形天地萬物者也，舍筆墨其何以形之哉！」⁷³故《石濤畫語錄·氤氲章第七》曰：

筆與墨會，是為氤氲。氤氲不分，是為混沌，辟混沌者，舍一畫而誰耶？畫於山則靈之，畫于水則動之，畫于林則生之，畫於人則逸之。得筆墨之會，解氤氲之分，作辟混沌手，傳諸古今，自成一家，是皆智得之也。⁷⁴

作畫不捨筆墨，筆墨「氤氲」相會則神境生，《繫辭·上傳》云：「天地絪縕，萬物化醇。男女媾精，萬物化生。」⁷⁵陰陽相和而萬物生。《周易·下經 31》

⁶⁹ 陳鼓應，《老子今註今譯》，台北：台灣商務印書館，2016年，頁200。

⁷⁰ 〔清〕惠棟《周易述》，收錄於《欽定四庫全書·周易述》卷二十二，頁56a。

⁷¹ 石濤，《石濤畫語錄》，俞劍華注譯，頁1。

⁷² 石濤，《石濤畫語錄》，俞劍華注譯，頁6。

⁷³ 石濤，《石濤畫語錄》，俞劍華注譯，頁2。

⁷⁴ 石濤，《石濤畫語錄》，俞劍華注譯，頁5。

為「咸卦」，據〈彖傳〉釋云：「咸，感也。柔上而剛下，二氣感應以相與。...天地感而萬物化生，聖人感人心而天下和平，觀其所感，而天地萬物之情可見矣。」⁷⁶又〈象傳〉曰：「山上有澤，咸。君子以虛受人。」意即「咸卦」卦像是下艮（山），上兌（澤），上澤潤下方之山，下山承上澤之潤，萬物從而化生。⁷⁷作畫心有乾坤丘壑，筆蘸墨行於紙上，陰陽同應相和，情景融會，意象通而筆下生萬物，故得筆墨「氤氲」相和，眾美得之矣。

《高島斷易》云：「陰陽者，天地之大氣，而萬物皆乘此二氣以生成也。...蓋乾元之大氣，與坤元之精氣相交，萬物森然而興發，生育之功無所不至，謂之『至哉之坤元，萬物資生，仍順承天。』乾為天之積氣，其德在始施也，坤承天地之氣而為體，其德在受育也。」⁷⁸按上所言，天地陰陽之大氣相交感，萬物生成。即如石濤謂筆墨「氤氲」相合，生無窮之變化，「化一而成氤氲」，得「山之靈，水之動，林之生，人之逸」。惟高島所稱乾元與坤元兩氣相交而萬物興發，恐非，乾元與坤元乃「德」非為「氣」。

三、《周易》對明清山水畫創作之啟發

中國人自古即尚自然，講究人與自然之融合，終達「天人合一」之境，故而山水畫起源甚早。《繫辭·上傳》曰：「廣大配天地，變通配四時，陰陽之義配日月，易簡之善配至德。」⁷⁹道出易理至大且合於天地；其變化與四時通；陰陽之理與日月運行相合。古之聖君循其理以治天下，取自然之性，不違天時。如《繫辭·下傳》云：「黃帝、堯、舜垂衣裳而天下治，蓋取諸乾坤。」⁸⁰又《文言傳》道：「夫大人者、與天地合其德，與日月合其明，與四時合其序，與鬼神合其吉

⁷⁵ 王弼著，樓宇烈校釋，《老子周易王弼校釋》，頁 564。

⁷⁶ 王弼著，樓宇烈校釋，《老子周易王弼校釋》，頁 373。

⁷⁷ 王弼著，樓宇烈校釋，《老子周易王弼校釋》，頁 374。

⁷⁸ 〔日〕高島吞象著，〔清〕王治本譯，孫正治點校，《易經活解活斷 800 例·高島斷易》，北京：北京圖書館出版社，1997 年，頁 20。

⁷⁹ 王弼著，樓宇烈校釋，《老子周易王弼校釋》，頁 545。

⁸⁰ 王弼著，樓宇烈校釋，《老子周易王弼校釋》，頁 559。

凶，先天而天弗違，後天而奉天時。天且弗違，而況於人乎？況於鬼神乎？」⁸¹聖賢者與天地、日月、四時、鬼神相合，既不違背先天自然規律，也遵行後天的法則。

人與自然融合關係，從荊浩所撰《筆法記》中得知之，繪畫應符合天道、物象與時序，若有背於自然之性，氣韻全失，則為病矣，其言曰：「有形病者，花木不時，屋小人大，或樹高於山，橋不登於岸。...無形之病，氣韻俱泯，物象全乖，筆墨雖行，類同死物。」⁸²又韓拙云「夫畫者，筆也，斯乃心運也。索之於未狀之前，得之於形儀則之後。默契造化，與道同機，握管而潛萬象，揮毫而掃千里。故筆以立其形體，墨以別其陰陽。山水悉從筆墨而成。」⁸³依韓拙之論，謂山水畫首重筆墨，萬象悉從筆墨生，惟須默契造化，下筆之前宜先細觀自然而後取之。

《周易》思想取法「本於自然」以達於道、「立象盡意」以傳神韻、「簡易、變易、不易」以形於藝等要素，啟發山水畫者大矣。中國獨立山水畫出現已逾千年，流傳畫作眾多，本文以明代王履，董其昌、清代八大山人、石濤及近代黃賓虹之畫為例，論其畫中所涵《周易》「本於自然」、「立象盡意」、「簡易、變易、不易」之義。

為便於說明《周易》之「變易」對山水畫風格變化之影響，引用范寬「谿山行旅圖」、蕭照「山腰樓觀圖」、馬遠「雪灘雙鷺圖」、夏圭「溪山清遠圖」以論之。

（一）王履（1332-？）「華山圖」冊一體現《周易》核心思想

王履是繪畫理論家，也是實踐者，親登華山，作「華山圖」。又撰《華山圖序》乙篇，敘述他在寫生創作過程的審美取向，是一難得的圖文並茂之作。王履

⁸¹ 傅佩榮，《傅佩榮談易經》，臺北：天下遠見出版有限公司，2012年，頁60。

⁸² 俞崑，《中國畫論類編》，頁606。

⁸³ 俞崑，《中國畫論類編》，頁671。

認為畫家應觀察客觀自然，即：「苟非識華山之形，我其能圖耶？」⁸⁴故能在華山歸來，憑其稿件與目識心記，「麾舊而重圖之」，完成「華山圖」冊。

所撰〈華山圖序〉在中國山水畫論上有其重要地位。此論中，王履詳述其作品「華山圖冊」的繪畫理念，直指畫之「形」與「意」非彼此孤立的，提出「吾師心，心師目，目師華山」之論，首先是對華山「飽遊飫看」，再將華山「羅列於胸」，最後則是「以象表意」。強調山水畫創作要「近取諸身，遠取諸物。」此乃王履體《周易》「本於自然」之義。

《華山圖序》開篇言：「畫雖狀形主乎意」，故「意」乃畫之關鍵；又續論述道：「舍形何所求意？故得其形，意溢乎形。...畫物欲似物，豈可不識其面？」⁸⁵欲取象盡意，必先「識其面」，此乃謂「立象盡意」。



王履《華山圖》冊，4.5×50.5 cm。

序文中又言：「且夫山之為山也，不一其狀：大而高焉嵩，小而高焉岑，狹而高焉巒，卑而大焉扈...，此皆常之常焉者也。不純乎嵩，不純乎岑，不純乎巒，不純乎扈，...此皆常之變焉者也。至於非嵩、非岑、非巒、非扈...，一不可以名命，此豈非變之變者乎？」⁸⁶論中王履將山形概括為「嵩、岑、巒、扈」等種類，又山的形態非可全部概括，有「常」有「變」，還有「變之變」。其論甚符《周易》「變易」、「不易」思想。

（二）董其昌（1555—1636）

董其昌提中國山水畫分「南北宗」之說，把李思訓「青綠」和王維「水墨」視為始祖，此說曾受諸多的批判。

⁸⁴ 俞崑，《中國畫論類編》，頁 703。

⁸⁵ 俞崑，《中國畫論類編》，頁 703。

⁸⁶ 俞崑，《中國畫論類編》，頁 704。

董其昌認為作畫宜先仿古，其畫亦多有仿古之作，如仿董源、黃公望等作品，然其仿古只是過程，後當進而師法自然，如所言：「畫家以古人為師，已自上乘。進此，當以天地為師。」⁸⁷此論與《周易》「本於自然」相合，亦為宋以來多數畫家的主張。

關於取象自然，董其昌又曰：「畫家六法，一氣韻生動。氣韻不可學，此生而知之，自有天授，然亦有學得處。讀萬卷書，行萬里路，胸中脫去塵濁，自然丘壑內營，立成鄧鄂。隨手寫出，皆為山水傳神矣。」⁸⁸意即「氣韻生動」是天分，畫家如能「讀萬卷書，行萬里路」，多遊歷，則胸中自有丘壑，當可得傳神的山水畫作。

除取象自然，董其昌又提出「簡易」的審美理趣，其言曰：「畫須先工樹木，但四面有枝為難耳。山不必多，以簡為貴。」⁸⁹此論認為畫面中之樹可豐富，但山則以簡為上，觀其畫亦如是也。董氏「簡易」的審美觀或受



董其昌 寶華山莊紀興六景冊之 5

杜甫之啟發：「子美論畫，殊有奇旨。如云『簡易高人意』，尤得畫髓。昌信卿言，大竹畫形，小竹畫意。」⁹⁰詩人杜甫之畫雖未得見之，但提出「簡易高人意」之論，足為畫家所重，如觀董其昌之畫，寥寥數筆，有形有意，寓意豐富。

易有陰陽，畫有虛實，董其昌亦是箇中翹楚，言云：「須明虛實。實者，各段中用筆之詳略也。有詳處必要有略處，實虛互用。疏則不深邃，密則不風韻，

⁸⁷ 畫禪室隨筆 卷二，中國哲學書電子化計劃：<https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=27645>。

⁸⁸ 俞崑，《中國畫論類編》，頁 727。

⁸⁹ 俞崑，《中國畫論類編》，頁 727。

⁹⁰ 畫禪室隨筆 卷四，中國哲學書電子化計劃：<https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=350244>。

但審虛實，以意取之，畫自奇矣。」⁹¹其意甚明，畫中筆墨要有虛有實，彼此互用，如陰陽相和，方得「畫奇」。

綜上觀之，董其昌雖是習禪，但對《周易》亦有涉之，其論多有「自然」、「簡易」、「虛實」思想。

（二）八大山人（1626—1705）「蓬萊水清淺」—筆簡意盡

八大山人，明朝遺民，本名朱耷，擅花鳥畫及書法，其山水畫不講究取景寫生，而是遺貌取神，構圖簡潔清朗，寥以數筆，表心中悲憤與孤寂無助。

「簡」是八大山人山水畫特點之一，所畫亦非真山真水。如「蓬萊水清淺」圖，採對角式構圖，若大畫面，謹前景置樹三株，逕過渡至遠山，中間為江面或雲氣？則非所在意，八大山人以極簡的畫面，位置左低右高，向右方斜上，分割空間，於左上題字，右下押角印章，營造出對簡潔、對稱、平衡之畫面空間，誠為「易簡而天下之理得矣。」⁹²他是「假借」空靈的山水抒發胸臆，非為寫景作畫，王弼在《周易略例·明象》中云：



八大山人 蓬萊水清淺

31.8×21.9 cm

夫象者，出意者也；言者，明象者也。盡意莫若象，盡象莫若言，言生於象，故可以尋言以觀象；象生於意，故可以尋象以觀意，意以象盡，象以言著，故言者，所以明象，得象而忘言；象者，所以存意，得意而忘象……立象以盡意，而象可忘也。⁹³

是以，觀八大山人山水畫，山石、樹木、江水，已非特定景色，草草逸筆，無一筆是樹，無一筆是山，它透過畫家概括、想像和符號化建構，被畫以靈感和

⁹¹ 俞崑，《中國畫論類編》，頁 727。

⁹² 王弼著，樓宇烈校釋，《老子周易王弼校釋》，頁 536。

⁹³ 王弼著，樓宇烈校釋，《老子周易王弼校釋》，頁 609。

才性加以演繹變化，始得其意，終而忘象，成為心中山水。

八大山人在癸酉（1693年）《山水冊》題道：「此畫仿吳道元陰鷺陽受，陽作陰報之理為之，正在毖地，昭陽大梁之夏，八大山人畫併題。」⁹⁴自述「仿吳道元（道子）作畫之理，來闡明他關於山水畫追求陰陽相反相成圓融境界的見解。」⁹⁵然吳道元之跡未可得之，故此當是假託之辭，只為說明畫中黑白、濃淡、虛實合於陰陽相應之易理。

（三）石濤（1642—1707）本於自然--搜盡奇峰打草稿

石濤，明朝遺民，國亡後出家為僧，雲遊名山大川，體察自然，一生三上黃山，他主張「搜盡奇峰打草稿」，也就是「取象自然」，但又要「脫胎於山川」，即「得意忘象」，主張「筆墨當隨時代」乃變化也。

《搜盡奇峰打草稿》約繪于石濤 50 歲時，將畫論結合多年遊歷所見之景創作於畫中，構圖嚴密、整體，用筆有點有線，點密而無一惡墨，皴線繁而不亂。石濤上黃山三次，從中汲取養份，黃山以雲海著，故又名黃海，《石濤畫語錄·海濤章第十三》云：

海有洪流，山有潛伏。海有吞吐，山有拱揖。海能薦靈，山能脈運。山有層巒疊嶂，邃谷深崖，巒岿突兀，嵐氣霧露，煙雲畢至，猶如海之洪流，海之吞吐。...山即海也，海即山也。山海而知我受也，皆在人一筆一墨之風流也。

96



石濤 搜盡奇峰打草稿圖卷，42.8×285.5 cm

⁹⁴ 汪子豆，《八大山人書畫集》第2集，北京：人民美術出版社，1983年，頁39。

⁹⁵ 單國霖，〈渾無斧鑿痕 不是驚神鬼〉，《八大山人全集》，南昌：江西美術出版社，2010年，頁1235。

⁹⁶ 石濤，《石濤畫語錄》，俞劍華注譯，頁9-10。

石濤心中，「山即海，海即山」，此圖山峰既畫出山之峻嶒，又表現出海之波瀾，是取客觀自然，加以主觀的體悟，即「得乾坤之理者，山川之質也。得筆墨之法者，山川之飾也。」終得「山川脫胎於予也，予脫胎於山川也。搜盡奇峰打草稿也，山川與予神遇而跡化也，所以終歸之於大滌也。」⁹⁷的境界，暨「本於自然」而又超越自然。畫卷後空白處，石濤題論云：

郭河陽論畫，山有可望者、可遊者、可居者。余曰：江南江北，水陸平川，新沙古岸，是可居者。淺則赤壁蒼橫，湖橋斷岸，深則林巒翠滴，瀑水懸爭，是可遊者。峰峰入雲，飛岩墮日，山無凡土，石長無根，木不妄有，是可望者。

石濤作此畫，取法自然，又不受拘於自然，又合郭熙《林泉高致》「四可」之論，可謂「知其經，變其權」⁹⁸，實集大成之作也。

（四）黃賓虹（1865—1955）太極圖是書畫秘訣

黃賓虹在廿世紀水墨藝術的成就已為多數學者贊賞⁹⁹，談近現代水墨畫，鮮少不論及。黃賓虹云：「天地之陰陽剛柔，生長萬物，均有不齊，常待人力補充之。」¹⁰⁰他主張師自然，但非自然再現，觀其山水畫無鮮艷斑斕色彩，所賴者為濃重筆墨，「黑」反成風格。

中國書畫用筆忌「尖、滑、流、浮」，黃賓虹乃歸結出「平、圓、留、重、變」五筆。1、「平」是指用筆要如「錐畫沙」，其言：「天下之至平者莫如水。遠觀湖光空明如鏡。當因風激蕩，與石相觸，則生波瀾，乃不平矣。...論筆法者，要以一波三折為備。知波折之不平為平，可以悟用筆之言平也。」

2、「圓」如「折釵股」，南宋姜夔《續書譜》稱：「折釵股者，欲其屈折，圓而有力」，即線條曲盤圓潤無圭角，如所言：「石之轉折圓滿，筆之起訖分明為

⁹⁷ 石濤，《石濤畫語錄》，俞劍華注譯，頁6。

⁹⁸ 石濤，《石濤畫語錄》，俞劍華注譯，頁2。

⁹⁹ 吳超然，《台灣當代美術大系—水墨與書法》，台北：藝術家出版社，2003年，頁20。

¹⁰⁰ 王伯敏，《黃賓虹畫語錄》，上海：上海人民美術出版社，1961年，頁1。

合。...畫筆之中，腰須肥而圓，要轉而有力。」³、「留」如「屋漏痕」，行筆「遲澀穩健」，力送筆端能放能收，凝重而自然。⁴、「重」如「高空墜石」，按黃賓虹之言，即用筆須出之以重，不可輕佻率易，方可有堅韌剛強之質。⁵、「變」則是合「平、圓、留、重」四筆相互用之。¹⁰¹



黃賓虹「畫法簡言」

「一波三折」是黃賓虹另一個太極圖的實踐，在「太極圖是書畫秘訣」¹⁰²中言：「書畫無不一波三折」¹⁰³，也就是「隸體」筆劃，黃賓虹山水畫線條是「積點成線」，其皴法與用墨點皆有變化，互有長短，有轉有折，如太極陰陽兩儀中

¹⁰¹ 葉子，《山高水長-黃賓虹山水畫藝術論》，上海：上海人民美術，2005年，頁18-21。

¹⁰² 「太極圖是書畫秘訣」內容：畫法簡言隅舉三反可耳。虹叟。

太極圖是書畫秘訣。向左行者為勒，向右行者為鉤。一小點，有鋒，有腰，有筆根。一波三折，隸體是名。畫筆之中，腰須肥而圓，要轉而有力。起筆須鋒，鋒有八面。無鋒謂之椿，最惡習，即是筆病。收筆謂之蠶尾，俗稱筆根。筆貴遒練，屋漏痕法，枯藤、墜石諸法，皆見於古人之論。書畫無不一波三折。畫樹之筆法亦要筆筆變，須多中鋒。惲南田、華新羅樹法無一筆不圓潤。文徵明山水皴及點苔，皆三折，如褚河南書法。山石用側鋒，有飛白法，旁須界線分明。畫之分明難，融洽更難。融洽中仍是分明，則難之又難。大名家全是此處見本自。房屋用中鋒，舟車亦然，中間轉折不可令其軟弱無力。王蒙筆力能扛鼎，重在不為浮滑，細筆尤貴有力。畫先筆筆斷，而須以氣聯貫之。石之轉折圓滿，筆之起訖分明為合。石有紋理，如鳥獸之毛羽，長短縱橫。皴法先求不亂。閻立本在唐朝以畫拜相，且不能識魏張僧繇畫壁，必待三至而後徘徊其下，不忍舍去，因悟其法之妙也。收錄於（王魯湘，《黃賓虹研究》，北京：人民美術出版社，2014年，頁48。）

¹⁰³ 見註102「太極圖是書畫秘訣」內容。

之「S」形線條，是對「太極圓環運動規律體現於筆法之中的形象描述。」¹⁰⁴而每一筆劃之關係又如何？其言曰：「畫先筆筆斷，而須以氣聯貫之。」¹⁰⁵八卦由陰陽兩爻組成，陽爻之一畫斷而成陰爻，而陰爻之線段相連成一劃則成陽爻，兩者既分又合，恰如石濤言：「立一畫之法者，蓋以無法生有法，以有法貫眾法也。...此一畫收盡鴻蒙之外，即億萬萬筆墨，未有不始於此而終於此，惟聽人之握之耳。」

¹⁰⁶又如宗白華云：「千筆萬筆，統於一筆，正是這一筆的運化爾！」「所以中國人這支筆，開始於一畫，界破了虛空，留下了筆跡，既流出人心之美，也流出萬象之美。」¹⁰⁷5、「變」乃是合前四筆「畫沙、漏痕，枯藤、墜石」諸法而得之，故其點線多變，一波三折，藏頭護尾，無起止之跡，筆斷意連，筆氣貫通，轉折圓滿有力，八面出峰，變化萬千，極盡其妙，如「羚羊挂角」不可端倪。



黃賓虹 青城山中坐雨 86.5×44.5cm

黃賓虹在《畫法簡言》手稿中道出「太極圖是書畫秘訣」，其中融涉哲學與美學，已然將《周易》陰陽兩儀既對立又統一的太極之道，化為和諧相應，生生不息的藝術思想與繪畫實踐。

黃賓虹作「青城山中坐雨」，採中峰鼎立之構圖，聳立的主峰為客山所拱，謂「大山堂堂為眾山之主」。《繫辭下》云：「天尊地卑，乾坤定矣。」¹⁰⁸古人認為鴻蒙初開，天地混沌，清氣上升成天，濁氣下降成地，包犧氏創八卦，法天尊地卑之則。《說卦傳》云：「天地定位，山澤通氣。」¹⁰⁹謂天上地下，各安其位，山澤高低，互通氣息。其用於繪畫即構圖安排，山水畫先定賓主位置，歷代

¹⁰⁴ 王魯湘，《黃賓虹研究》，北京：人民美術出版社，2014年，頁63。

¹⁰⁵ 見註102。

¹⁰⁶ 石濤，《石濤畫語錄》，俞劍華注譯，頁1。

¹⁰⁷ 宗白華，《美學與藝術》，上海：華東師範大學出版社，2013年，頁145、147。

¹⁰⁸ 王弼著，樓宇烈校釋，《老子周易王弼校釋》，頁535。

¹⁰⁹ 王弼著，樓宇烈校釋，《老子周易王弼校釋》，頁577。

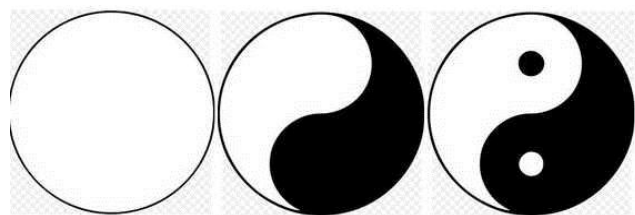
畫家多有論述，如王維〈山水論〉有言：「觀者先看氣象，後辨清濁。定賓主之朝揖，列群峰之威儀」¹¹⁰，李成《畫山水訣》亦有同論：「凡畫山水，先立賓主之位，次定遠近之形，然穿鑿景物，擺佈高低。」¹¹¹關於山水畫主峰之定位，亦見《林泉高致》中論及：「大山堂堂為眾山之主，所以分布以次岡阜林壑，為遠近大小之宗主也。」¹¹²又云：「山水先理會大山，名為主峰，主峰已定，方作以次近者、遠者、小者、大者。以其一境主之於此，故曰主峰，如君臣上下也。」¹¹³所謂「定主峰」即「天地定位」，故畫得「山澤氣通」，具生命力矣。

「天地設位，聖人成能。」¹¹⁴黃賓虹作「山中坐雨」，大山堂堂高聳鼎立，雲蒸霞蔚，草木蔥蘢，境大物眾，皆安其位，各守其分，蓋能定天地之位也。

天地往復，周而復始，呈幻變動勢。王弼註云：「天地否結，則雷雨不作，交通感散，雷雨乃作也。」¹¹⁵陰陽相合相盪而不息，山澤通氣，明主嘉賓各安其位，成賞心悅事。

（五）「變易通達」其藝恆久不變

「易者，變易，簡易，不易」¹¹⁶，《繫辭·下傳》云：「窮則變，變則通，通則久。」¹¹⁷宇宙萬物時時都在變，藝者宜法天地之變幻，不主故常。



無極

太極（兩儀）

太極（四象）

¹¹⁰ 俞崑，《中國畫論類編》，頁 596。

¹¹¹ 俞崑，《中國畫論類編》，頁 616。

¹¹² 俞崑，《中國畫論類編》，頁 635。

¹¹³ 俞崑，《中國畫論類編》，頁 642。

¹¹⁴ 王弼著，樓宇烈校釋，《老子周易王弼校釋》，頁 574。

¹¹⁵ 《周易卷四·解象》，收錄於王弼著，樓宇烈校釋，《老子周易王弼校釋》，頁 415。

¹¹⁶ 紀昀等編纂，《欽定四庫全書·周易·乾鑿度·漢·鄭玄注·卷一》，頁 1a。

¹¹⁷ 王弼著，樓宇烈校釋，《老子周易王弼校釋》，頁 559。

李霖燦指出，構圖之變，自北宋時期之主體位於正中央，「大山堂堂，中峰鼎立」如范寬「谿山行旅圖」，至南宋由中軸線一分為二之「側邊構圖」，如蕭照「山腰樓觀圖」；而有「夏半邊」之稱的夏圭，在邊角經營又更為講究，如「溪山清遠圖」；馬遠則化中分線為對角線，故稱「馬一角」，如〈雪灘雙鷺圖〉。以上一分為二，二又分為四的構圖，係由五代歷經南宋才完成。或云此構圖係表現宋南遷後之「殘山賸水」，李霖燦則認為係類由《易經》之太極生兩儀，兩儀生四象所演進¹¹⁸。中國山水畫除構圖章法求變外，在筆墨技法亦有所變。清初四僧之一石濤對於當時畫壇仿古之風而提出：「凡事有經必有權，有法必有化。一知其經，即變其權；一知其法，即功於化。」¹¹⁹又云：「我之為我，自有我在。古之鬚眉不能生在我之面目，古之肺腑不能安入我之腹腸。我自發我之肺腑，揭我之鬚眉。」¹²⁰按石濤之意，作畫貴在知所變，要具時代性與自我風格，其反對陳陳相因，專以仿古為能事之論，為近代繪畫改革邁出一大步。



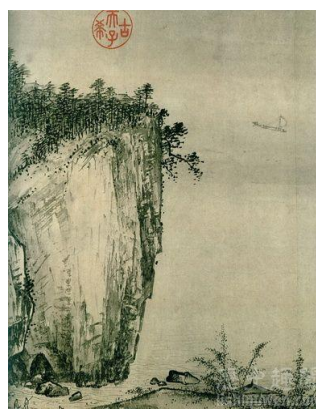
范寬 谿山行旅圖



蕭照 山腰樓觀



馬遠 雪灘雙鷺圖



夏圭 溪山清遠圖（局部）

¹¹⁸ 李霖燦，《中國美術史稿·山水畫的白銀時代》云：「有人把馬遠這種章法叫做角隅法，一幅圖只有一個中心，卻有兩個邊緣，更有四個角隅。章法由一而二而四，和太極生二儀，二儀生四象，的說法相當。」錄本書頁 124。

¹¹⁹ 石濤，《石濤畫語錄》，俞劍華注譯，頁 2。

¹²⁰ 石濤，《石濤畫語錄》，俞劍華注譯，頁 3。

清末民初，康有為發出「中國近世之畫衰敗極矣！」¹²¹認為繪畫改革應「融合中西」¹²²。「嶺南畫派」高劍父主張「藝術革命」，要汲取古人之長，捨古人之短，還要吸收各國古今繪畫特長，作為自己的營養，以滋長現代繪畫新生命¹²³。對於高劍父的改革主張，吳恭瑞指出，「高劍父所呈現的是人對未知與艱困的挑戰，人因為奮力一搏的精神展現，而引發觀眾對生命奮爭性的感動與省思！雖然在無數次的嘗試中，飽經各式各樣的挫敗或者看似笨拙的舉止，然而整體精神狀態是令人動容的。」¹²⁴也足見高劍父的繪畫改革之功，徐悲鴻則主張：「古法之佳者守之，垂絕者繼之，不佳者改之，未足者增之，西方畫之可採入者融之。」¹²⁵其他畫壇巨擘尚有黃賓虹以「太極圖入書畫」；齊白石之「衰年變法」；李可染「融合中西」與「金石書法入畫」等¹²⁶，體「變易」之精神，在繪畫思想、理論或技法上，都在革新求變，深悟「易窮則變，變則通，通則久。」¹²⁷之義，「唯變所適」，¹²⁸只有變化才能適應時代，才是必行又可行之久遠的道路。

四、結論

《周易》源於古聖探究自然生成之悟，得之自然，揭示自然，指導人「順天應人，趨吉避凶」。其思想亦引導繪畫藝術，歷來許多論者亦認為書畫始於《周易》，書畫理論每見《周易》思想，創作理念乃至繪畫構圖、造型、意境等亦層見疊出。如王微指出：「以圖畫非止藝行，成當與易象同體。」¹²⁹清戴德乾題跋布顏圖《畫學心法問答》亦云：「因悟畫道之變化，與《易》理吻合無二。古者庖犧氏之作《易》也，始於一畫，包諸萬有，而遂成天地之文。畫道起於一筆，

¹²¹ 康有為，《萬木草堂藏中國畫目錄》，台北：文哲出版社，1977年，頁1。

¹²² 湯志鈞編，《康有為政論集·上冊》，北京：人民出版社，1982年，頁295。

¹²³ 高劍父，《我的現代國畫觀》，台北：華正書局，1989年，頁20-21。

¹²⁴ 吳恭瑞，〈高劍父之改革理念初探〉，《台灣藝術大學書畫藝術學刊》第5期，2006年，頁13。

¹²⁵ 徐悲鴻：〈中國繪畫改良之方法〉，原載於1918年5月23日至25日，〈北京：《北京學日刊》，收錄於《徐悲鴻藝術文集》〉，台北：藝術家出版社，1987年，頁39。

¹²⁶ 萬青力，《李可染評傳》，頁61。

¹²⁷ 王弼著，樓宇烈校釋，《老子周易王弼校釋》，頁559。

¹²⁸ 王弼著，樓宇烈校釋，《老子周易王弼校釋》，頁569。

¹²⁹ 俞崑，《中國畫論類編》，頁585。

而千筆萬筆，大則天地山川，細則昆蟲草木，萬籟無遺，亦始於一畫也。」¹³⁰其意指太極「一畫」生兩儀，以生萬物，乃畫道通於易理也。

陰陽是宇宙萬物生成之因，其於山水畫者亦然，唐岱云：

自天地一闢一辟而萬物之成形成象，無不由氣之摩盪自然而成。畫之作也亦然。古人之作畫也，以筆之動而為陽。以墨之靜而為陰，以筆取氣為陽，以墨生彩為陰。體陰陽以用筆墨，...以筆墨之自然合乎天地之自然，其畫所以稱獨絕也。¹³¹

「萬物負陰而抱陽，沖氣以為和。」¹³²天地萬物由陰陽生成和演化，二者相生相消，互為補充。依此論，陰陽二位元之演化以生萬物是合乎自然，也是和諧的。在此思想指引下，繪畫之筆墨相會，乃至畫面之黑白、濃淡、虛實等亦是自然和諧的，構成了中國山水畫之基本元素，更指引其風格發展與演變進化。

《周易》取法自然，「仰觀象於天，俯觀法於地。」其自然觀開啟山水繪畫之思想漫路，如「師造化」、「身即山川而取之」與「可行、可望、可遊、可居」等偉大藝理皆啟得於《周易》。趙孟頫云：「久知圖畫非兒戲，到處雲山是我師。」¹³³畫家臥遊自然，寫生以取法自然，自得「造化入筆端，筆端奪造化」¹³⁴。

「易者，易也，變易也，不易也。」說明《易》是簡易，「易簡而天下之理得矣。」¹³⁵又有「變易」與「不易」，惟其有所易變又有所不變，《周易·坤·文言》曰：「天地變化，草木蕃；天地閉，賢人隱。」¹³⁶ 有所不變者本質，即天地不變，天在上，地在下。所變者〈乾鑿度〉云：「變易也者，其氣也。天地

¹³⁰ 于安澜編，《畫論叢刊》，北京：人民美術出版社，1960年，頁305。

¹³¹ 俞崑，《中國畫論類編》，頁859。

¹³² 王弼著，樓宇烈校釋，《老子周易王弼校釋》，頁117。

¹³³ 〔元〕趙孟頫，《松雪齋集》，黃天美點校，杭州：西泠印社出版，2010年，頁129。

¹³⁴ 唐岱，《繪事發微》，收錄俞崑，《中國畫論類編》，頁859。

¹³⁵ 王弼著，樓宇烈校釋，《老子周易王弼校釋》，頁536。

¹³⁶ 王弼著，樓宇烈校釋，《老子周易王弼校釋》，頁229。

不變，不能通氣。君臣不變，不能成朝。夫婦不變，不能成家。」¹³⁷宇宙本質不變，但現象是變動不居，變化無常的。

以中國繪畫史發展脈絡觀之，不論人物或山水畫，各時期之畫風皆有所變。石濤云：「夫畫：天下變通之大法也。」¹³⁸黃賓虹論「五筆七墨」皆是變也。民初諸士不論是「改良主義」或「傳統主義」，皆欲「挖通阻塞了六、七百年的創作源泉。」¹³⁹以救衰敗之中國畫。

《周易》對中國山水畫藝術影響深廣，諸多論者雖未直言，然仍得見「易理」在其中。《周易》「本於自然」、「立象盡意」、「簡易、變易、不易」核心思想，建構許多精闢畫論，「陰陽、虛實」等審美觀，更創造出許多經典佳畫，審視未來，《周易》除將持續引領中國山水畫理論與創作之進展，亦化育普羅之眾，涵養「開創性藝術賞析」的理念。

參考書目

一、古籍及注解

- 〔曹魏〕王弼著，樓宇烈校釋，《老子周易王弼校釋》，台北：華正書局，1983年。
- 〔宋〕朱熹，《四書章句集註》，台北：鵝湖月刊社，2014年。
- 〔宋〕陳思，《御覽書苑菁華卷十九·九勢》，善本掃描。
- 〔清〕紀昀等編纂，《欽定四庫全書》
- 〔梁〕劉勰著，王更生注譯，《文心雕龍》，臺北：文史哲出版社，1988年。

二、專書

- 于安瀾編，《畫論叢刊》，北京：人民美術出版社，1960年。

¹³⁷ 紀昀等編纂，《欽定四庫全書·周易·乾鑿度·漢·鄭玄注·卷一》，頁1b、2a。

¹³⁸ 石濤，《石濤畫語錄》，俞劍華注譯，頁2。

¹³⁹ 李可染，《李可染論藝術》，北京：人民美術出版社，1990年，頁6。

- 王振復，《大易之美》，北京：北京大學出版社，2006 年。
- 王魯湘，《黃賓虹研究》，北京：人民美術出版社，2014 年。
- 石 濤，《石濤畫語錄》，俞劍華注譯，江蘇美術出版社，2007 年。
- 朱光潛，《談美》，臺北：新潮社文化，1995 年。
- 李霖燦，《中國美術史稿》，臺北：雄獅美術，2008 年。
- 高劍父，《我的現代國畫觀》，台北：華正書局，1989 年。
- 高木森，《明山淨水》，台北：三民書局，2005 年。
- 宗白華，《美學與藝術》，上海：華東師範大學出版社，2013 年。
- 吳超然，《台灣當代美術大系—水墨與書法》，台北：藝術家出版社，2003 年。
- 葉 子，《山高水長-黃賓虹山水畫藝術論》，上海：上海人民美術，2005 年。
- 孫振青，《宋明道學》，台北：國立編譯館，1986 年。
- 俞 崑，《中國畫論類編》，臺北：華正書局，1984 年。
- 勞思光，《新編中國哲學史（一）》，台北：三民書局，2010 年。
- 徐悲鴻，《徐悲鴻藝術文集》，台北：藝術家出版社，1987 年。
- 徐復觀，《中國藝術精神》，台北：學生書局，1988 年。
- 陳鼓應，《老子今註今譯》，台北：臺灣商務印書館，2016 年。
- 曾春海主編，《中國哲學概論》，台北：五南圖書，2005 年。
- 楊家駱主編，《宣和畫譜卷 11》，台北：世界書局。
- 馮友蘭，《中國哲學史》，台北：台灣商務，2015 年。
- 萬青力，《李可染評傳》，台北：雄獅圖書，1995 年。
- 康有為，《萬木草堂藏中國畫目錄》，台北：文哲出版社，1977 年。
- 湯志鈞編，《康有為政論集·上冊》，北京：人民出版社，1982 年。
- 錢鍾書，《談藝錄》，台北：藍燈文化事業，1987 年。
- 鄧喬彬，《中國繪畫思想史（上、下）》，蕪湖：安徽師範大學，2013 年。
- 傅佩榮，《傅佩榮談易經》，臺北：天下遠見出版有限公司，2012 年。
- 劉熙載原作，龔鵬程撰述，《藝概》，台北：周安托發行。
- 〔日〕高島吞象著，〔清〕王治本譯，孫正治點校，《高島斷易》，北京：北京圖書館出版社，1997 年。

三、期刊論文

- 李宗仁，〈山水繪畫的創作與思維〉，《台灣藝術大學書畫藝術學刊》第 2 輯，2007 年 6 月。
- 林進忠，〈水墨繪畫傳承的人文情境本質〉，《台灣藝術大學書畫藝術學刊》第 5 輯，2008 年 12 月。
- 吳恭瑞，〈高劍父之改革理念初探〉，《台灣藝術大學書畫藝術學刊》第 5 輯，2008 年 12 月。
- 蔡 友，〈從元陽梯田寫生談－寫生與創作的實踐〉，《台灣藝術大學書畫藝術學刊》第 5 輯，2008 年 12 月。
- 蕭巨昇，〈變與不變－「百年來水墨畫之變」的論爭研究〉，《台灣藝術大學書畫藝術學刊》第 24 輯，2018 年 6 月。

網路資訊

- 中國哲學書電子化計劃：<https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=350244>

