

詩畫特徵之中西美學比較

陳池瑜

清華大學美術學院教授

詩與畫是藝術中最重要兩大門類，詩是語言的藝術，是聽覺藝術；畫是造型藝術，是視覺藝術。詩訴諸人的感覺器官中的耳朵，畫訴諸人的感覺器官中的眼睛，詩與畫的作品代表人類用眼睛與耳朵這兩種最重要的感覺器官所創造的最高的成果之一。因而無論中國和西方對於詩與畫的觀點和看法有多大差異，就其關注二者的特徵及其相互關係卻是相同的。對於詩畫特徵及其美學問題的研究，成爲中國與西方藝術理論史中的重要課題。中國詩與中國畫，西方的詩與西方的繪畫，在創作方法、觀念及表現形式與風格特徵方面均有許多不同點，我們比較中西詩畫特徵之異同，對於進一步認識詩畫這兩大門類的藝術有著重要的理論意義。德國 18 世紀美學家萊辛將詩作爲敘事文學包括史詩與戲劇在內，而將畫視爲造型藝術包括雕塑在內，這樣詩畫成爲敘事文學和造型藝術的兩個更大門類的代名詞，在他看來，研究詩畫問題，實際上就是研究敘事文學和造型藝術的特徵和關係的問題。

本文將討論三個問題，即一、西方爲什麼重視詩與畫的界限和差異？二、中國爲什麼重視詩與畫的聯繫與融合？三、中西詩畫在時空表現上有何相異點？

一、西方爲什麼重視詩與畫的界限和差異

雖然西元前五世紀希臘抒情詩人西蒙尼德斯提出“繪畫是無聲的詩，詩是有聲的畫”的觀點，以及西元前一世紀古羅馬詩人賀拉斯在《詩藝》中談到鑒賞詩歌時說過“詩歌就像繪畫”，但是強調詩畫相通的這種理論並沒有得到進一步發展，詩被更多地理解爲表現情節的藝術，而不是追求畫面的空間美。這是因爲古希臘的神話、悲劇、喜劇、史詩十分發達，而這些藝術門類都是敘事文學。荷馬創作了史詩《伊尼亞特》和《奧德賽》，悲劇作家埃斯庫羅斯的《普羅米修斯》、索福克勒斯的《俄狄普斯王》、歐裏庇得斯的《美狄亞》，是古希臘悲劇的代表，而阿裏斯多芬的《鳥》則是古希臘喜劇的代表。由於史詩和悲劇、喜劇的成果突出，爲了總結這些敘事文學的經驗和創作規律，古希臘哲學家亞裏士多德寫作了《詩學》這一美學史上最早的專著。亞裏士多德認爲詩要寫的好，“情節應如何

安排”是最重要的，情節即人物活動與事件發展的過程，因此詩的關鍵是要重視情節。這一觀點對西方後來的美學家以及文學創作均產生很大的影響。此外亞裏士多德吸收柏拉圖以鏡喻詩及藝術模仿自然的觀點，系統地提出一切藝術都是模仿的美學理論。他解釋說，有一些人用顏色和姿態來製造形象，模仿許多事物（即繪畫、雕塑），另一些人則用聲音來模仿（音樂），至於史詩、悲劇、喜劇則是用節奏、語言、音調來模仿。¹繪畫用顏色模仿事物，詩用語言模仿情節，這一理論成為西方兩千多年中的詩畫創作的美學基礎。在亞裏士多德看來，繪畫和詩歌的界限是十分清楚的，二者在表現方法與模仿的物件上均是不同的，相同點只是都是模仿。這一理論在西方直到 19 世紀還是根深蒂固的，這也是西方繪畫直到 19 世紀仍以寫實為主要方法的深層美學根源，這也是在西方的詩歌史上，除荷馬史詩外，還產生了但丁的《神曲》、拜倫的《唐璜》、歌德的《浮士德》這些偉大的敘事詩的總根源。

文藝復興時期的達芬奇十分重視繪畫與詩的特徵，並對二者進行比較研究。他認為詩用語言把事物陳列在想像之前，而繪畫確實地把物象陳列在眼前，“在表現言詞上，詩勝畫；在表現事實上，畫勝詩。事實與言詞之間的關係，和畫與詩之間的關係相同。”²事實歸眼睛管轄，言詞歸耳朵管轄，達芬奇認為在人的所有的感覺器官中，眼睛最重要，繪畫是眼睛的藝術，由此他斷定，“畫勝過詩”。達芬奇仍是古希臘模仿論的擁護者，把繪畫看成是自然的女兒，他強調繪畫高於詩，是因為繪畫能直接類比自然物件，“當眼睛見到畫上的美時，將和看到真美同樣愉快”，“繪畫確實地把物象陳列在眼前，使眼睛把物象當成真實的物體接受下來”，他認為詩所提供的東西就缺少這種形似，並不依靠視覺產生印象，而是由於文字引起詩人和讀者在心中和想像中產生印象，“繪畫與詩的關係正和物體與物體的影子的關係相似的”。繪畫是空間藝術，能把空間美的事物，將其構成整體的各部分之間和諧勻稱地全部表現出來，而詩只能把構成整個畫面協調的各部分分別敘述。

達芬奇認為在古希臘就把音樂和詩稱為自由藝術，即心靈的高級藝術，而將繪畫看成是低級的手工藝術。他要為繪畫翻案，把繪畫看成是自然科學的一部分，可以如實地類比自然，產生自然的和諧之美。繪畫無言，它如實地表現自己，它的結果是實在的，而詩的結果是言辭，並以言辭自我頌揚。

達芬奇和文藝復興時期的其他畫家對繪畫透視學的研究以及光的明暗和色彩的研究，使繪畫在類比空間事物的真實性方面更趨完善，從而達到“畫勝詩”及“逼真類比自然”的目的。

¹ 亞裏士多德：《詩學》，羅念生譯，第 4 頁，北京，人民文學出版社，1982 年。

² (1)達芬奇：《論繪畫》，戴勉編譯，第 20 頁，第 17 頁，北京，人民美術出版社，1979。

18 世紀德國美學家萊辛在 1766 年寫作了《拉奧孔》一書，此書又稱《論畫與詩的界限》，此書在扉頁上還引用古希臘歷史學家普魯塔克的話，詩與畫“它們在題材和模仿方式上都有區別”。因此這本書從標題和引語來看，已經很明確地告訴我們，他要探討的是詩與畫的“界限”與“區別”。《拉奧孔》系統地探討了詩與畫在塑造形象的方式上的區別，以及詩與畫在構思與表達上的差異。萊辛的主要觀點之一，就是“時間上的先後承續屬於詩人的領域，而空間則屬於畫家的領域。”³萊辛與達芬奇一樣，也認為只有繪畫才能夠模仿物體美，物體美是雜多部分的和諧結合，它們要讓人一眼看出，這些物體美是同時並列的。詩人要按先後次第去描繪，因此不能將物體美同時並列出來，讀者無法獲得一個完整的和諧形象。

萊辛強調詩和畫的差異及共同點的觀點仍然來自亞裏士多德。萊辛也將詩和畫都看成是模仿的藝術，出於模仿概念的一切規律都適用於詩和畫，但是二者用來模仿的媒介或手段完全不同，由此產生各自的特殊規律。繪畫運用在空間中的形狀和顏色，詩運用在時間中明確發出的聲音。前者是自然的符號，後者是人為的符號，萊辛將此看成詩畫相異各具特殊的兩個根源。繪畫使用的符號是同時並列的模仿符號，這種符號只適用於表現同時並列的物件，或同一物件中同時並列的不同部分，這種物件就是在空間中並列的“物體”，“物體及其感性特徵是繪畫所特有的物件”。詩所使用的符號是語言，語言是在時間中先後承續的，“先後承續的模仿符號也只能表現先後承續的物件或是同一物件的先後承續的不同部分。這類物件一般就是動作〈或情節〉。因此，動作是詩所特有的物件。”⁴

萊辛的貢獻在於在談到詩和畫的差異時，找到二者各自使用的符號不同這一根源，詩和畫各自使用的符號的特殊性決定了它們各自表現或模仿的物件的不同，因為空間中的符號只能模仿空間中的“物體”，而在時間中展開的符號即語言，只適合表現時間中運動的“情節”或“動作”。但萊辛仍認為詩和畫都是模仿的藝術，辨明詩畫的差別，是為了更好地模仿各自的特有物件。

19 世紀初，德國古典哲學家黑格爾，在《美學》第一卷中對模仿論進行了批判，在第三卷中對繪畫與詩的特徵進行了新的探討。黑格爾認為藝術是理念的感性形象，藝術史發展過程是從象徵藝術〈古埃及金子塔、東方廟宇建築〉到古典藝術〈古希臘藝術〉，再到近代浪漫藝術，而浪漫藝術其心靈精神內容愈來愈突出，其代表藝術種類和發展過程是繪畫、音樂和詩。他對繪畫、音樂和詩的根源的解釋，都是心靈的表現，拋棄了亞裏士多德、達芬奇和萊辛的模仿說。黑格爾認為“繪畫的題材，按照它的空間存在來看，只是內在精神的一種顯現，藝術把他表現出來是供精神領會的”，在繪畫裏“它的內容是主體性，同時也是本身

³ 萊辛：《拉奧孔》，朱光潛譯，第 97 頁，北京，人民文學出版社，1979 年。

⁴ 萊辛：《拉奧孔》，朱光潛譯，第 182 頁，北京，人民文學出版社，1979 年。

經過特殊具體化的內心生活。”⁵黑格爾把繪畫看成是將三度空間中的事物壓縮成二維平面的形式，並明確認為繪畫的內容是主體性，是經過特殊具體化的內心生活，這與達芬奇與萊辛把繪畫看成是模仿空間中的物體美的觀點是很不相同的。

黑格爾對詩的解釋是，詩所使用的語言媒介是一種精神性的媒介，不同於大理石、顏料和音調這些感性的媒介，詩是將精神性的內容通過藝術想像加以表現。所以詩是用觀念性的媒介符號即語言傳達觀念性的內容〈心靈精神〉。詩是進入到精神王國的一種藝術。由於哲學以及對真理的認識也屬於精神王國，並且也使用語言進行思維和傳達，這樣詩和散文以及哲學的界限就很難劃分清楚。所以黑格爾認為藝術發展到詩這一階段，要繼續向前發展，就要走向哲學，因而藝術將終結。這就是黑格爾提出的著名的藝術終結論，是指詩在精神王國中和哲學、觀念相遇而消亡，這和 20 世紀由杜尚等人擺弄的現成品藝術、反藝術的藝術、以及後來如波普藝術、行為藝術等消解經典藝術的概念，使藝術同現實、自然物等同的方法是完全不同的。

由於黑格爾將藝術、哲學和宗教均納入到他的哲學體系中，並將這三者均看成是絕對精神表現的不同樣式，因而在亞裏士多德、達芬奇、萊辛那裏詩與畫都是模仿的觀點，在黑格爾那裏被轉化成詩與畫都是絕對精神表現的理論框架中。此外黑格爾認為繪畫用顏色來表現，而詩的媒介則是觀念性符號，這與萊辛和達芬奇無根本性差別。

綜上所述，從亞裏士多德，經達芬奇、萊辛到黑格爾，都強調詩與畫的差別和各自的特徵，強調繪畫的空間特點和詩的敘事特點，其目的是通過劃清詩與畫的界限，找出詩與畫的表現手段與表現物件各自的規律，更好地模仿自然物體與事件情節，或者更好地表達絕對理念與絕對精神。

二、中國為什麼強調詩與畫的聯繫與融合

中國古代哲學與美學有不同於西方的特點，中國先秦哲學就十分強調人的主體性地位，將人和天、地、法、自然聯繫起來進行思考，《老子》說“人法地，地法天，天法道，道法自然”，天、地、人、道與自然都是相聯繫的一個統一體。《莊子》強調“天地與我並生，萬物與我為一”〈《齊物論》〉，“乘雲氣，禦飛龍，而遊乎四海之外”〈《逍遙遊》〉，《孟子》則講“萬物皆備於我”。試想在這種物我為一，萬物皆備於我這種主體性哲學思維裏，或遊乎四海之外，獨與天地精神往來這種想像性自由創造中，是很難產生諸如柏拉圖或亞裏士多德的鏡子論

⁵ 黑格爾：《美學》，朱光潛譯，第三卷上冊，第 231 頁，北京，商務印書館，1979 年。

與模仿論的。

《尚書》談到伏羲氏畫八卦：“古者伏羲氏之王天下也，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，以通神明之德，以類萬物之情”⁶，伏羲氏能觀象於天，觀法於地，近取諸身，遠取諸物，他觀天察物，取象于自然，但並沒有走上柏拉圖的鏡子論之道路，而是將觀察到的形象進行高度抽象後始作八卦，八卦用一條長橫線和兩條短橫線變換排列，來象徵吉凶，寓意各種事物。創作八卦，並不像古希臘的模仿自然論，而是要“以通神明之德，以類萬物之情”。八卦之精神性內容遠遠超出鏡子論之模仿性內容。

西方人側重於詩畫之差異，其原因之一是詩與畫表現手段和媒介很不一樣。中國人的詩文書寫和繪畫的畫法卻有相通之處，加之中國文字的方塊形象也具有繪畫的形象特徵，所以中國人講書畫同源即文字和繪畫同源，因而中國人不大刻意講究詩畫差異而講書畫異體同源。

東漢的文字學家、經學家許慎在《說文解字》中說，皇帝之史倉頡初造書契，蓋依類象形，即謂之文〈紋飾〉，其後形聲相異，即謂之字，著於竹帛，即謂之書。許慎還闡述了造字的六種方法即“六書”，分別為指事、象形、形聲、會意、轉注、假借。這六種造字法均和形象有關，特別是畫成其物，隨體詰詘的“象形”，視而可識，察而可見的“指事”，以事為名，取譬相成的“形聲”，這三種方法的形象特點更為突出。用這三種方法所造的字如日月、江河等都與物體的形聲有一定的關係，象形者畫其物形，所以象形字類似於圖畫勾勒物體之輪廓，這也是中國講書畫同源的根據之一。山東出土的新石器時代灰陶罇上的線刻日月山形紋，既是裝飾紋樣，也可能是文字原號。

我國著名的古文字學家唐蘭，在上世紀 30 年代曾於北京大學開設《古文字學導論》課程，其講稿於 1936 年印行。唐蘭認為中國文字走著自己的道路，原始中國語，單音字多，同音異義字多，有聲調的變化，而沒有接頭接尾等形式的變化，這種孤立語的性質，決定了中國文字是方塊式的。唐蘭對中國文字的起源也提出了自己獨特的看法，不同意文字起源於“結繩”，或起源於八卦的觀點，以及不同意文字起源於所謂河出圖洛出書等傳說，而認為文字產生於繪畫。他認為原始社會時期已有很精美的圖畫，大都是動物和人像，這已是文字的前驅，如畫鹿和象，別人看了能認識，就得到了和文字一樣的效用了。唐蘭認為“文字的本質是圖畫，所代表的是語言，國家產生後，許多部落的語言，逐漸同化，每一圖形，漸有標準的讀法，於是可以描寫圖形來記載一件故事，而這記載是可誦讀

⁶ 《尚書·系辭下》。

的，就成為文字了”⁷。唐蘭關於繪畫先於文字，文字的本質是圖畫，文字產生於圖畫的觀點，才明瞭文字和圖畫的基本關係。而中國文字乃是中國詩的媒體和承載工具，因而唐蘭的有關觀點對於我們理解詩與畫的關係也是有幫助的。

唐代的張彥遠在《歷代名畫記》“敘畫之源流”一章中說，在遠古書畫同體而未分，先民“無以傳其意，故有書；無以見其形，故有畫”。後來“周官教國子以六書，其三曰象形，則畫之意也。是故知書畫異名而同體也。”⁸張彥遠還引用顏光祿的話說，圖載之意有三種，其一為圖理，即卦象；其二為圖識，即文字；其三為圖形，即繪畫。所以文字書法和卦象都是圖畫的形式，書畫同體而異名，觀天察地、觀象模形成為中國書畫起源的重要根源。

中國的文字、書法、繪畫在象形方面有不少共同點，具有緊密的聯繫，文字需要書寫，中國的方塊文字在書寫過程中，由點劃結構與對稱、比例等形式因素構成宛如平面上的圖畫，中國文字既有空間結構框架，又多樣統一，這才有可能使文字書寫成為一種藝術，加之後來中國文字的書寫工具毛筆在書寫中具有輕重、粗細、快慢、提按、頓挫、剛柔等特點，使書寫過程有很大的創造性，這才使書寫有可能成為一種奇妙的藝術。加之中國文字的字體多樣，如大篆、小篆、隸書、章書、真書、楷書、草書等，同樣一個字則可顯出無窮的變化，而非單調模寫，這也是中國書法能成為一種獨特藝術的原因之一。

中國書法使用的毛筆、絹紙及墨與繪畫使用基本相同，這樣書法與繪畫又在工具上具有同一性，由此產生了書畫用筆同源同體的說法，不少畫家也是書法家，書法用筆影響到畫法用筆。南齊謝赫《畫品》中第二法即“骨法用筆”，既適合繪畫，也適合書法。這樣中國的文字，不僅在象形上和中國繪畫發生了關係，而且中國文字又經過書寫過程或書法藝術直接與繪畫產生了聯繫。而中國詩是要由文字書寫來表達的，於是詩與畫也就有著直接或間接的聯繫了。此外，中國文字的方塊象形之特徵，為中國詩在表現空間意象方面作了準備，詩中有畫，就是用詩歌來表現繪畫的空間意象，這既和中國詩創作中的審美意識有關，同時也與中國文字的空間象形特點相連。

中國詩畫的美學基礎與西方也很不相同，古希臘人講繪畫、雕塑、史詩、悲劇、音樂是用不同的方法在做同一件事即模仿。中國古代則將詩、書、畫及音樂都看成是心志的表現。所以中國藝術美學的基礎基本上可以稱為表現論或表心論，更注重藝術的心志和情感等精神內容。

⁷ 唐蘭：《古文字學導論》，增訂本，第392—393頁，濟南，齊魯書社，1981年。

⁸ 張彥遠：《歷代名畫記》，見盧輔聖主編《中國書畫全書》第一冊，第120頁，上海書畫出版社，1993年。

《尚書》中的《虞書·舜典》中講到“詩言志，歌詠言，聲依詠，律和聲。”聞一多先生認為“詩言志”乃中國詩歌之開山綱領。漢代《毛詩序》談到詩、歌、音樂、舞蹈的本質時都歸於心志與情感。“詩者，志之所之也，在心為志，發言為詩。情動於中而形於言，言之不足故嗟歎之，嗟歎之不足故詠歌之，詠歌之不足，不知手之舞之，足之蹈之也”。“情發於聲，聲成文謂之音”。⁹中國詩並不是像西方人的詩講究模仿情節和事件的過程，而是講在心為志，發言為詩，詩是言志的手段，情動於衷而形於言，詩和言乃志與情的表達。中國人講音樂的本質時也是從心志和情感兩個方面來說的。我國最早的音樂理論著作《樂記》的“樂本篇”中寫到：“凡音之起，由人心生也。人心之動，物使之然也。感於物而動，故形於聲。聲相應，故生變，變成方，謂之音。”“樂者，音之所由生也；其本在人心之感於物也”。“凡音者，生人心也。情動於衷，故形於聲；聲成文，謂之音。”¹⁰音和樂都生髮於人心，產生於情感。詩歌講情動於衷而形於言，音樂講情動於衷而形於聲，所以表心論或表情論乃是中國藝術美學的真正基礎。同時中國先哲也重視心與物的關係，音樂和詩歌都是本於心而感於物，“氣之動物，物之感人，故搖盪性情，形諸舞詠”〈鍾嶸《詩品》〉。中國人講心物關係和西方人講模仿自然也是有差別的。西方人是模仿自然論者，中國人則是觀感自然，模仿自然說有如柏拉圖的鏡子論，柏拉圖說藝術猶如鏡子，你舉起一面鏡子轉一圈，天空、雲彩、河流、草木都在鏡子裏得到反映。中國人的觀感自然則是以情觀物，以心感物，“登山則情滿於山，觀海則意溢於海。”這種心物感應論是不同於機械模仿論的。中國古人說音樂發生於人心與情感活動，比之古希臘哲學家說音樂的產生就是因為人模仿鳥的歌唱的觀點，中國古人的看法應該更接近音樂的本質特點。

中國古人不僅僅講詩、音樂、舞蹈時重視心志內容，講書法和繪畫時也十分重視其精神內容。西漢哲學家、文學家揚雄說：“故言，心聲也；書，心畫也；聲畫形，君子小人見矣。聲畫者，君子小人之所以動情乎”。〈《揚子法言·問神》〉揚雄將語言看成是心之聲音，而文字書法則是心之繪畫，它們表現的都是心之內容，由於聲音和繪畫都是感性的形象，因此君子和普通人都能看見與聽見，並在感情上產生感動。至於繪畫，雖然西晉陸機曾說“存形莫善於畫”，認為繪畫是保存事物形狀的最好手段。但後來畫家們是更重視繪畫的精神內容。南朝劉宋時期的宗炳在《畫山水序》中強調含道映物、澄懷物象、或應目會心、應會感神、神超理得以及暢神。王微在《敘畫》中闡發的畫山水畫的精神活動是“望秋雲，神飛揚；臨春風，思浩蕩。雖有金石之樂，圭璋之琛，豈能仿佛之哉！”這是一種何等自由的精神審美境界？“神明降之，畫之情也。”宗炳和王微都把山水畫的精神功能放在首位，強調“暢神”與“畫情”。東晉顧愷之講“以形寫神”

⁹ 《毛詩正義》，見《十三經註疏》，南京，江蘇古籍出版社，1998年。

¹⁰ 《樂記》，見北京大學哲學系美學教研室編《中國美學史資料選編》上冊，第58—59頁，北京，中華書局，1980年。

“傳神寫照”，南齊謝赫繪畫六法，雖也重視“應物象形，隨類賦彩”，但最重要的第一法則是“氣韻生動”。到唐代張璪在《繪境》中提出“外師造化，中得心源”，到元代倪瓚所謂“逸筆草草，聊以寫胸中逸氣”。由此我們可以看出中國繪畫在象形的基礎上更重視表情達意、暢神娛志。

正像西方人將史詩、悲劇、繪畫、雕塑、音樂都統一於模仿自然論之上一樣，中國人則將詩歌、音樂、書法、繪畫、舞蹈都統一於表心論、表情論或心志論之上。西方人強調詩畫界限、差別，是爲了發揮各自獨特方法的長處更準確地模仿自然；中國人強調詩書畫的聯繫，則是在瞭解各自差異的基礎上，更好地相互交融，以達到既發揮本門藝術的特長又借鑒其他門類藝術的優點，充其量地來表達心志與情感。所以中國詩畫偏重於強調其相通和交融。詩畫一律，其最重要的美學基礎就是表情論或心志論。

到宋代，文人畫發展後，更強調繪畫的表意特點。歐陽修在其論畫詩中說：

古畫畫意不畫形，梅詩詠物無隱情。
忘形得意知者寡，不若見詩如見畫。

歐陽修強調在繪畫中意重於形，忘形得意，畫形是爲了托意。梅聖俞的詩是必能狀難寫之景，如在目前，含不盡之意，見於言外，梅詩詠物寄情，品味梅詩，猶如觀看圖畫。這說明梅聖俞的詩，既有詠物寫形之繪畫空間美，又有情意之韻味。繪畫應以形來表現一種詩意，畫外之意與言外之旨都是相通的。所以在宋代詩與畫在表意上又找到了共同點。

三、中西詩畫在空間表現上有何相異點

以上我們論述了中西詩畫在美學基礎和根源上的差異，這種差異還表現在中西詩畫不同時空表現方法上。

由於亞裏士多德將詩界定爲表現情節，因而西方的敘事文學如戲劇、詩劇、史詩、敘事詩及後來的小說較爲發達。亞裏士多德關於繪畫用顏色模仿自然的觀點對文藝復興及啓蒙運動時期的藝術家和美學家也都產生較大的影響。

文藝復興時期，西方人用人權、人性來代替中世紀的神權和神性。與思想上的人文主義相應，在科學研究和學術探討上文藝復興時期開始提倡理性主義和重視感性實驗，這對西方近代工業文明以及科技和社會進步產生相當大的影響。重視實驗和實踐活動使達芬奇才有可能親自設計有關機械模型以及親手解剖屍體

掌握人體結構，重視理性活動才使達芬奇研究幾何透視來使平面的繪畫表現出立體感和三度空間。文藝復興時期的重理性和重自然經驗的精神與行動，極大地促進了繪畫藝術在模仿自然的方法上更趨完善。

達芬奇是將繪畫當成一門科學來看待的，他反覆使用“繪畫科學”一詞，他認為對繪畫來說最重要的一是自然，二是哲學。達芬奇對自然是無限崇拜，從新發現的達芬奇手稿中，可以看出他對自然現象如河水、流雲及別的自然事物的研究和其他自然科學家不一樣的地方是，他曾畫了大量的觀察自然的速寫。他說“繪畫的確是一門科學，並且是自然的合法女兒，因為它是從自然中產生的”。他認為如果詩包容倫理哲學，繪畫則研究自然哲學。為了強調繪畫是一門科學，他甚至視雕塑為機械手藝，雕塑創作使雕塑家滿頭大汗，渾身疲勞，雕塑不是科學，只是在空間中展示原物的本來面目，“而繪畫卻以它的科學使一平坦表面呈現出遼闊的風景和遙遠的地平線。”

繪畫科學包含什麼內容呢？它主要研究點、線、面構成的平面中的形體，研究平面如何產生凹凸感，研究物象的一切色彩，研究物體的形狀及遠近關係和明暗，達芬奇認為繪畫科學是透視學之母，繪畫研究幾何透視就像數學一般。

達芬奇將繪畫看作自然科學其目的，是要通過對繪畫各種手段的研究，來提醒畫家依據何種法則、何種方法來再現自然的作品和世界的美。他把繪畫看成是“自然界一切可見事物的唯一的模仿者。”“繪畫能比語言文字更真實準確地將自然萬象表現給我們的知覺。”⁽¹¹⁾達芬奇以文藝復興理性主義精神來對繪畫進行科學研究，要使平面繪畫產生立體感，從而達到科學再現自然事物的目的。於是繪畫在平面上征服了空間，這在藝術發展史上，可以看成是繪畫科學取得的重大成果。儘管 20 世紀的畫家們又返回平面，抑制三度空間，追求繪畫的平面裝飾效果，但透視學使繪畫在平面上逼真地再現自然，在文藝復興時期無疑是一大進步。

15 世紀德國畫家丟勒創作了一幅版畫《骨灰甕的設計》。15 世紀的藝術家通常用幾何方法來描繪物體準確的輪廓，丟勒在此畫中介紹了一種實用方法，設計師希望把外形畫在半透明的幕上，但他的眼睛距離那塊幕還有一定距離，他在一根拉長的線的前端綁上一架他自己設計的像槍管的望遠鏡，透過望遠鏡來畫甕的輪廓。嵌在牆上的那個被套住的釘子像是他鏡頭另一端的眼睛似的。這幅版畫描繪了畫家們畫透視畫的過程。荷蘭畫家霍貝瑪於 1689 年創作的油畫《林間小路》，用嚴格的透視法表現天空雲彩、鄉間小路和路旁的田地與建築物。地平線被畫的比較低，兩排樹近高遠低向焦點延伸過去。此畫將自然空間中的一個風景片段在繪畫平面上創造出來，引起觀者一種空間的幻覺，幾欲走進這條林間小路。這就是文藝復興時期藝術家們夢寐以求的在平面中再現空間的效果。這也就

是達芬奇所謂的繪畫科學的實驗產品。

黑格爾認為繪畫必然要打破空間的整體感，即只能在空間中切割一個片段加以表現。他認為繪畫只取消三度空間中的一度，把三度空間壓縮為平面。但畫家又要在平面中表現三度空間，於是就要運用線形透視的方法。繪畫把它的各種物件分佈在這些不同的透視水準上，物件距離眼睛愈遠，按照比例關係它們就愈縮小，在自然中這種逐漸縮小的情況是服從可以用數學來測定的光學規律的。繪畫也要服從這一規律。因此看來，黑格爾雖然也說繪畫要表現內在精神，它的內容是主體性，但當談到繪畫的表現形式時，也主張“繪畫有必要運用所謂線形的或數學的透視”，其目的也是為了逼真地再現空間中的自然景物。用這種方法文藝復興以來的畫家們創造的是模仿自然的作品，但黑格爾要使用同樣的透視方法，怎能表現所謂非模仿性繪畫及表現所謂主體性和精神內容呢？黑格爾並沒有說明他用即成的透視方法如何來表現主體精神內容這一問題。因此我們有理由認為黑格爾所說的繪畫主體性和精神內容只不過是貼標籤似的一紙空文，比繪畫模仿論並沒有高明多少或突破什麼。

按照達芬奇與萊辛等人的觀點，繪畫只能再現和模仿空間事物，因而是不能侵入詩的敘事領域的。萊辛在有關寫作《拉奧孔》的筆記第十六章詩畫界限中，思考的問題是要防止對於詩畫的一切壞影響。所謂壞影響就是“在詩中表現為描繪狂，在畫中表現為寓意狂”，人們想把詩變成一種有聲的畫，而不能確切地知道詩能夠描繪什麼，或應當描繪什麼，人們也想把畫變成一種無聲的詩，但也不知道畫應否描繪思想，或是應當描繪那種思想。之所以出現這種壞影響和錯誤，就是因為人們對詩和畫界限與差異沒有弄清楚。萊辛寫作《拉奧孔》的目的，就是要劃清詩與畫的界限，找出和遵循二者各自的獨特規律。如果畫家想模仿連續的動作，也只能截取某一個頃刻來描繪，萊辛說“應該選擇孕育最豐富的那一頃刻，從這一頃刻可以最好地理解到後一頃刻和前一頃刻”。古典主義畫家大衛所畫《賀拉斯兄弟的宣誓》就是將羅馬的傳說故事截取一個頃刻加以表現，而古典主義戲劇家博馬舍將這一傳說編成五幕悲劇。後印象主義畫家塞尚堅決捍衛繪畫的空間性特點，反對一切文學因素闖入畫中，如果畫中有文學內容，塞尚十分不恭地認為只是搞了一些中國玩意。

西方藝術家和美學家把詩畫互滲看成是一種壞影響和錯誤，要極力避免。但中國藝術家和理論家卻將詩畫交融看成是一種審美理想和創作手段，要極力提倡。北宋的大文豪蘇軾在《書摩詰藍田煙雨圖》中說“味摩詰之詩，詩中有畫，觀摩詰之畫，畫中有詩。”王維是唐代著名詩人和畫家，明代董其昌將王維推為南宗畫派之祖。蘇軾認為王維之作品是“詩中有畫”“畫中有詩”，這實際上是揭示了中國詩畫的某些普遍規律。

古希臘人談到詩的時候，就已和情節、敘事聯繫在一起了，並將“史”和“詩”結合，成爲“史詩”。中國人最早的詩集，由孔子編的詩三百《詩經》，是采風和抒情占主導地位的，雖然也有諸如歌頌帝王的《文王》詩，但也是用簡短的頌歌形式來寫，並非敘事。至於像帶有記敘性質的《七月》表現西周時期勞動者一年中的勞動過程和生活，也是抒情式的表達，如“七月流火，九月授衣。……春日遲遲，采芣祁祁。女心傷怨，殆及公子同歸”。《詩經》的本質並非記敘或並非史詩，而是通過賦、比、興的方法，來興感人生、抒發情感。諸如《關雎》“關關雎鳩，在河之洲。窈窕淑女，君子好逑”，用比興的方法表現一位青年男子追求淑女的愛情。再如《蒹葭》“蒹葭蒼蒼，白露爲霜。所謂伊人，在水一方。”表現戀人在河邊尋找所愛的人的情景。對中國後來的詩歌創作發生影響的是這些用比興方法來描繪景物引發感興的詩。中國的這種四言方塊詩，長的也就是十幾句或幾十句，是不可能像荷馬史詩那樣去敘事和編造情節的。中國人將詩和史是分開的。《詩經》就是詩，歷史我們有記言的《尚書》，有記事的《春秋》，到西漢司馬遷則寫了記人的《史記》。詩和史各有其功能，是不會混同的，沒有西方人將詩與史聯繫起來作史詩的概念和習慣。

中國詩從《詩經》到《楚辭》，從漢樂府詩到魏晉南北朝的玄言詩和田園詩，再到唐詩宋詞，基本上都是寫景抒情的，到元雜劇和明清長篇章回小說，中國的敘事文學才得到較大的發展。唐代雖已出現傳奇話本，但那在當時還不登大雅之堂，屬於文學中的另類別派。

中國詩是很精練的，簡短的，例如《詩經》中的四言體，以及五言古詩，唐代的五絕、七絕、五律、七律，詩的書寫形式像豆腐塊基本上是方塊的，中國的文字的方塊性及詩歌的方塊性，具有平面空間感。中國的這種方塊詩不可能如但丁的《神曲》、歌德的《浮士德》那樣去講故事，也就是說亞裏士多德和萊辛講的詩的任務是要安排情節及陳述在時間繼承中發生的動作和過程之西方詩的創作原理，對於中國詩來說並不合適。中國詩既然不向敘事方面著力，那麼應該向何方追尋？答案是中國詩向空間表現上突進。西方人將表現空間物體美只留給繪畫藝術，不容許詩歌進入，但在中國這一戒律是不存在的。畫家們是以開放的心態歡迎詩人進入其表現空間的領域，並從詩人那裏受到啓發，詩人和畫家是一種友好的互補關係，並不像西方人那樣將詩和畫看成是對立的。

中國的詩表現空間有一套獨特的方法，中國的方塊象形文字和方塊詩，可能正好對應空間景物描繪。我們僅舉幾首唐詩或詩句爲例。先看看被蘇軾稱爲詩中有畫的王維的詩。《山居秋暝》前四句：“空山新雨後，天氣晚來秋。明月松間照，清泉石上流。”將秋天月夜的寧靜、明澈和清幽描繪得令人神往。再如王維“大漠孤煙直，長河落日圓。”〈《使至塞上》〉“江流天地外，山色有無中。”〈《漢江臨眺》〉“渡頭餘落日，墟裏上孤煙。”〈《輞川閒居贈裴秀才迪》〉，這

些詩句的確將空間中的意境表現得自然如畫。孟浩然的“氣蒸雲夢澤，波撼嶽陽城。”〈《臨洞庭上張丞相》〉杜甫的“吳楚東南坼，乾坤日夜浮。”〈《登嶽陽樓》〉將洞庭波濤翻滾的氣勢和嶽陽樓仿佛被水波搖曳的動感描繪出來。李白《關山月》前四句：“明月出天山，蒼茫雲海間。長風幾萬裏，吹度玉門關。”四句二十字就將西北遼闊的境界給描繪出來了，有明月、天山，有雲海、長風以及玉門關，這些仿佛是一張宏偉的邊塞畫中的組成符號。

中國詩在表現空間和時間的交互關係上也別開生面，如王維的“行到水窮處，坐看雲起時”，把人的“行走”和雲的“湧起”的動感表現出來。王昌齡的《出塞》“秦時明月漢時關，萬裏長征人未還。但使龍城飛將在，不教胡馬渡陰山。”作者把秦漢兩個時代用明月和關聯繫起來，“秦時明月漢時關”，僅七個字傳達了時間和空間深遠廣闊的境界，“萬裏長征人未還”和前一句相連接，確實流露出一種荒涼悲戚的感傷之情。

所以，中國詩無論在表現空間還是時間時都有較大的自由，中國詩所創造的畫面視覺美（經由想像）也是鮮明的和強烈的。蘇軾說“詩畫本一律，天工與清新”。中國詩和畫在空間意境的創造上都遵循著共同的規律即自然清新。如果說西方詩畫追求的最高目標是逼真地類比自然的話，那麼中國詩畫追求的最高理想則是創造天工與清新、情景交融的審美意境。如果說表情論或心志論是中國詩畫共同的美學基礎的話，那麼創造情景交融的意境則是中國詩畫共同的審美理想，正是在這兩點的基礎上中國才能講詩畫一律，詩中有畫，畫中有詩或詩情畫意。

中國畫的空間表現當然要遵循繪畫的一般規律，但中國畫有橫卷和立軸的形式，表現空間更加自由。所以中國畫的畫幅形式不同於西方單幅定點透視的一個截面。長沙馬王堆出土的西漢 T 形帛畫《軟侯妻墓帛畫》，上下分層次表現有關神靈和墓主人生活的場面，它可以看成是最早的立軸畫的形式。而目前流傳下來最早的橫卷摹本東晉顧愷之的《洛神賦圖》則是自左向右展開，相傳是顧愷之根據曹植的賦文《洛神賦》這一文學作品創作的，其情節被顧愷之分段加以描繪。由此可見，中國現在能夠見到的最早的橫卷繪畫，其內容正來自文學。這種橫卷形式後來在傳為顧閔中的《韓熙載夜宴圖》、張擇端的風俗畫《清明上河圖》及王希孟的山水畫《千里江山圖》中得到了典型的表現。中國畫中立軸和橫卷，在創作和觀賞時，視覺是上下或左右移動的，繪畫雖然是空間藝術，但在中國畫的立軸和橫卷中，時間的因素也隨著視覺在畫面的移動而展開。因此中國畫家並沒有像西方畫家咬定畫面的空間性而排斥情節和時間性。相反在時間中不斷展開的畫面，這種動態過程，還能幫助畫家較為完整地表達某一情節和某一連續的場景。試想諸如《清明上河圖》和《千里江山圖》如此繁複的社會生活內容和千山萬水之壯闊綿延的景象，如果用西方人的定點透視方法是無法創作出來的。中國畫不是像萊辛說的只能表現運動過程中的一個頃刻，而是表現多個頃刻，且將他

們並列連貫在一起。中國畫家沒有把時間性、文學敘事性特點當成一個錯誤來避開，而是借用其時間運動之特點來為畫面表現服務，進而形成中國畫表現時間和運動過程或連續的自然景物與人物事件的特殊方法。

中國畫家在表現空間透視方面很早就做了卓有成效的探索。南朝劉宋時期的宗炳在其有關山水畫專題論文《畫山水序》中就談到“豎畫三寸，當千仞之高；橫墨數尺，體百里之迥”，並總結了小的畫面表現廣闊的自然風景的方法。“且夫昆侖山之大小，矐子之小，迫目以寸，則其形莫睹；迥以數裏，則可圍於寸眸。誠由去之稍闊，則其見彌小。今張綃素以遠映，則昆閩之形可圍於方寸之內。”張綃素以遠映類似於丟勒木刻中的設計透視畫的方法。南陳姚最在《續畫品》中評價蕭贇的作品“嘗畫團扇上為山川，咫尺之內，而瞻萬裏之遙；方寸之內，乃辨千里之峻。”南朝山水畫無論是宗炳還是蕭贇，我們都無法看到了，但從畫論畫評中我們是能推斷出他們已掌握一套表現空間遠近大小的繪畫透視方法。保留較早的山水畫有北京故宮博物院收藏隋朝展子虔的《遊春圖》，北宋《宣和畫譜》評說展子虔寫山水“遠近之勢尤功，故咫尺有千里之趣。”所謂咫尺千里，就是用小的畫幅能展現廣闊千里之景，遠近之勢亦即空間安排，中國畫學中未使用透視學一詞，但遠近法一詞類似於西方人說的透視。

山水畫發展到北宋已進入黃金時期，郭熙的兒子郭思將其父有關山水畫的思想整理成《林泉高致集》一書，這可能是世界上最早最系統的專論山水畫（或風景畫）的專著，在這部書中郭熙提出了著名的山水畫空間表現方法即“三遠法”，“山有三遠；自山下仰山巔謂之高遠；自山前而窺山後謂之深遠；自近山而望遠山謂之平遠”。¹¹郭熙還對三遠表現中空氣明晦及色彩的變化作了研究，可以說三遠的方法是中國畫家總結出的中國山水畫獨特的空間表現方法，是中國繪畫的視覺經驗和視覺原理。郭熙的《早春圖》就是運用三遠的原理所進行的創作典範。

中國畫與中國詩在意境上相通，並不拒絕對詩的借鑒。如唐代柳宗元的五言絕句《江雪》“千山鳥飛絕，萬徑人蹤滅。孤舟蓑笠翁，獨釣寒江雪。”南宋馬遠《寒江獨釣》一畫，畫面四周留白仿佛天空江水，中心部位畫一孤舟和一老翁身披蓑衣垂釣，其意境和柳宗元的詩有異曲同工之妙。畫家不僅可以借鑒詩人的詩意，而且詩還能直接進入畫中即被書寫到畫中，詩成為繪畫形式美的一個重要組成部分。明清以來在畫中題詩已比較普遍。畫中的詩對畫之意往往起到點睛的作用。如清華大學美術學院藏鄭板橋的《竹石圖》，畫幾根竹子一尊石頭，畫的左上方留空題詩：“昨夜西風動窗竹，一枕秋寒睡不足。未便呼僮畫研之，石畔還留一支禿。”這一題詩幫助表達了畫家創作的心態，且鄭板橋獨特的書法也成

¹¹ 郭熙：《林泉高致集》，見盧輔聖主編《中國書畫全書》第一冊，第500頁，上海書畫出版社，1993年。

為畫面形式美的一個構成部分。有時畫家甚至讓題款和詩文的書寫在畫中占主要部分。文人畫家身兼數職，如蘇東坡，既是詩人、豪放派詞人、唐宋散文八大家之一，又是書法家、畫家，所以在中國文人或畫家那裏，沒有西方人那種繪畫對立，各行其是的意識，而是將書法、詩文和繪畫巧妙地融合為一體。以書入畫、以詩入畫正是文人畫的特徵。這樣中國繪畫就具有綜合藝術的性質，既有畫面、書法及印章的視覺美感，同時題畫詩又可詠讀而具聽覺美感，所以在中國畫裏視覺和聽覺、繪畫和詩歌、空間和時間都被統一起來，在西方不容許或要竭力避免的東西，在中國成為藝術美的事實，我們認為這正是中國畫的特徵所在，是中國詩畫對世界藝術的獨特貢獻。