

明月帖中遙寄相思 ——由王為政的《聽畫》諦觀中國書畫的生命美學

陳旻志

南華大學文學系助理教授

摘要

畫怎麼「聽」？鐵劃銀鉤、氣韻生動，如何聽出個所以然來？「觀」畫必須用「心」，不為人惑，方能與藝術的生命彼此感盪，成就個人具體獨特的境界。《聽畫》一書以倒敘的手法，審顧一位書畫收藏與「鑑賞」家，以自身「失明」前後所見的藝術生命與藝術經驗，揭示出藝術的觀看之道；包括審美心態、創作理念、辨偽考證、投資典藏與閱覽手法等方面，皆有發聾啟聵的批判。本文之詮釋進路，乃以「文化人格」的命題為基礎，並結合「生命美學」的層境說、以及「捲軸時空論」，積極朝向書畫捲軸思想的建構。無論是「定點透視」與「移動視點」的差異、人物畫的傳移摹寫、法帖鈐印的心理狀態、建築園林的意匠寄託，抑或是美術史上許多既存盲點的疏通去礙，對於藝術的信仰者而言，凡此種種，誠是可以彰顯出層層殊異的境界。這些非凡的歷鍊，在通向於「道」的過程中，透過捲軸式的有情觀照，無不隱藏著「生命劫毀」的悲哀。本文希冀能夠確立書畫捲軸美學的論述，對於現代小說與藝術而言，將有助於開啟一個兼容並蓄的文化視域。

關鍵詞：文化人格、生命美學、書畫藝術、捲軸裝裱、移動視點

壹、前言

自從余秋雨以高濃度的文化筆墨、悲欣交集的設色，寫成了《文化苦旅》《山居筆記》，以迄《台灣演講》三書之後，遂開啟了一個契屬於中國文化人格的心靈座標。¹在進一步閱讀王為政的《聽畫》一書之後，²彷彿這番寂天寞地的探索，有了具體而鮮明的歸宿；也就是透過小說中書畫「捲軸」的閱覽型態，得以細膩地進入中國人獨特的思維世界。王為政寫作此書的心情，是頗費周章的過程，他一方面身為大陸重要的畫家，目擊中國畫在現代藝壇的處境，亟思如何因應一波又一波國畫改革與創新的命題。另一方面，又勢必消解現代人（尤其是現代的中國人）之於中國畫的文化偏見，進而予以相應的了解。他的企圖心不外乎藉由「小說」的外衣，讓讀者在閱讀的過程中，因著亦實亦虛、似真還假的情節，不斷與我們過去的「藝術經驗」（特別是中國書畫）對峙；好釐清我們既存的盲點，並直接撫觸書中開展的「藝術生命」（書畫收藏家、鑑定家、書畫家之於作品的愛恨情仇，以及作品中透顯的氣韻生動境界）。我們不妨將目光先著眼於這部小說的命意，書中藉著雙目失明的收藏家「天廬居士」，將他典藏畫軸的苦心孤詣，表露無遺：

畫怎麼「聽」？鐵劃銀鉤、氣韻神采，又如何聽出個所以然來？「觀」畫必須用「心」，否則道聽塗說，人云亦云，以畫的標價為其質佳質劣的判

¹ 余秋雨的散文創作系列，被現今文壇劃歸為「文化散文」一格。尤其貫注其中的信念，是他試圖勾勒出中國傳統文化精華積澱下的人格特質、生存壓力下的文化調節與變革、以及開放的文化意識；並藉此形塑此一人格的審美意涵，例如在《山居筆記》中的「千年庭院」一文中，闡示了中國宋明以來的書院教育，其中傳習的思想「宋明理學」，他認為即可以名為「文化人格學」，將教學、學術研究以及文化人格的建設傳遞合為一體。此外《文化苦旅》中「風雨天一閣」一文，則竭力刻劃明代「天一閣」藏書樓與創辦人范欽家族，歷來之於這一文化寶庫的傳承心史，余秋雨肯認這一文化史上的奇蹟，正是文化人格高度體現的實證，以上二書皆為台灣爾雅出版社發行。

² 王為政，江蘇豐縣人，1944年生，大陸國家一級畫家，北京畫院教授，並出版《聽畫》、《傲骨》等文學作品。《聽畫》一書獲1991年中國作家優秀中篇小說獎，並由中央人民廣播電臺改編為廣播劇播出，有英、法文譯本面世。詳見王為政：《聽畫》，台灣：國際村文庫書店，1994年。

別標準，就不免市儈氣薰身，成為惡俗的「藝術終結者」了。³

通篇小說中的靈魂人物「天廬居士」，已屆九十高齡，一個「失明」的書畫收藏與「鑑賞」家，憑藉著他的藝術履歷，道出對中國畫的深刻體驗與見識。他的警語指出了現代人泰半都不是用眼睛「看畫」，而是用耳朵「聽畫」，甚有發聵啟聵的批判。一般凡夫俗子不論，即便是富可敵國的企業家、政客，乃至於出道已久的藝術家及深諳行情的收藏家、藝評家，恐怕都很難擺脫「聽畫」的魔障。例如文中提及清末趙之謙的《花卉四軸》、張大千的《松壑飛泉圖》、吳冠中的《高昌遺址》，都曾先後刷清中國畫在拍賣會上的「世界紀錄」。這一現象顯示的不是中國畫也開始和西洋藝術一般走俏、狂飆，而是將中國藝術的精神、魂魄，硬生生地推擠進入猶如峇里島的「鬥雞賽」或充斥著喧天叫價的「競技場」。整個交易與賭注的過程，上述的每種人都是「藝術終結者」，也都成為文化迷思的「共犯」⁴，進而左右了或支配了新一代藝術家創作的心境；凡此種種環環相扣，即構成了現代藝壇具體而矛盾的生態。

中國繪畫通過這一場又一場歷史性的競標會洗禮，文化的主體性顯然淪為消費社會的載體。目擊此一非顛倒的亂象，卻也戲劇性的激起了作者與「天廬居士」兩人之間，這一程「文化苦旅」式的藝術對話。本文之詮釋進路除了援用余秋雨關於「文化人格」的命題之外，並結合李正治「生命美學」的層境說、陳其寬的「三眼」觀，以及蔣勳的捲軸「時空論」，積極朝向書畫捲軸思想的建構；希冀能將書畫美學的論述，開展一兼容並蓄的藝術視域。生命美學的觀點乃奠基於中國思想的特質，歸宿於「道」的存在根源、價值根基、宇宙規律三個彼此涵攝的意涵；從這裡開啟的美學思索，乃為一「生命通向於道的美學」。在此一理解下，宏觀全書乃為一個典型的小說結構，渾無一張「看得到」的圖片畫卷，卻迫使讀者竭力去反芻個人的「觀看」藝術之道；揭示出吾人對待藝術的心態，顯然存在著不同的認知方式以及價值取向。針對本書的論旨而言，筆者認為涵蓋了如下的幾大層次：

³ 王為政：《聽畫》，台灣：國際村文庫書店，1994年，本書簡介。

⁴ 王為政：《聽畫》，台灣：國際村文庫書店，1994年，頁22、23。

- 1 聽畫（狹義） - 道聽塗說，以流行趨勢、作者行情，作為接受及欣賞藝術作品的標準。
- 2 看畫 - 基於個人才性與興趣，循著正規或專業訓練，進一步閱讀及解析作品，或作為個人休閒生活的一環。
- 3 觀畫 - 視藝術作品為一思想型態的表現，在品賞與理解中，逐一打開全幅的文化視野，增益鑑賞能力。
- 4 聽畫（廣義） - 由具體而有形象可言之藝術作品的執著，跨越到抽象而互古的覺察層次，昇化為個人生命皈依的境界。

上述觀點的差異，顯然奠基在讀者（觀眾）所立足的閱讀層境，而有不同的視觀及結果。建築師兼水墨畫家陳其寬曾提出他的「三眼」創作觀，指出了一般我們慣於以「肉眼」所見的世界之外，我們不能忽略了身值科學世紀之中，這些科學上的工具，如 x 光、顯微鏡、望遠鏡、甚至於飛機等等「物眼」的發明，將我們的視域由空間、時間、形態、色彩、質感上的慣性解放，開啟一個嶄新而無限的境域。再者，如何把動態的現象表現出來，由相對的觀點去看待事物，甚至於經由「肉眼」和「物眼」所見，在這個既存的世界中起了新的變化；進而在心理上，精神上產生了共鳴，提供創作者特具的「意眼」。如此一來，呈現出一種意志的表現，將人間世事，賦予了更為寬廣的探討空間。⁵

小說中的首章，即先行將讀者的肉眼，引領進入一個喧騰而狂飆的「藝術現場」，一個隸屬於二十世紀掌控藝術權力場域的現實舞台——一九八七年三月的英國「古里斯蒂拍賣會」。透過「看官」們的肉眼巡弋，我們彷彿目睹了梵谷所畫的一幅《向日葵》，在一堆「金主」們劍拔弩張的角逐之後，以二仟二百五拾萬英

⁵ 詳見陳其寬：「肉眼、物眼、意眼與抽象畫」一文，收於《名家翰墨》第20期，台灣：翰墨軒出版公司，1991年，頁82-85。

鎊（相當於二億三千八百萬法郎）的天價賣出。王為政本人出身於正統而科班的藝術領域，是大陸的國家一級畫家，也是北京畫院的教授。按理而言，兼具創作與品鑒的功底，自是上述「看畫」與「觀畫」兩種脈絡的踐履者，並且對於中國畫之思想型態，自有一番不為人惑的定見。但是在這一場與天廬居士的相遇與交會的過程中，高潮迭起、奇峰頻出；我們一方面看得到天廬雖「視而不見」、「目空一切」，卻在舉手投足之間、書畫開闔之際，頻頻向作者出招，一探虛實。如同少壯兩代高手，在搏擊中彼此確認功夫之路數，以及彼此性情、脾胃之契合與否。更重要的寓意，不外乎試圖嚴整地體現一代收藏家的傲岸風度，以及揭示中國畫的「觀看之道」（即廣義的聽畫），恰與前述盲動、機心、權謀與異化的藝術市場，儼然成了涇渭分明的對比，確立本作在文學與文化書寫上的基調。

貳、「聽畫」一書的性情結構

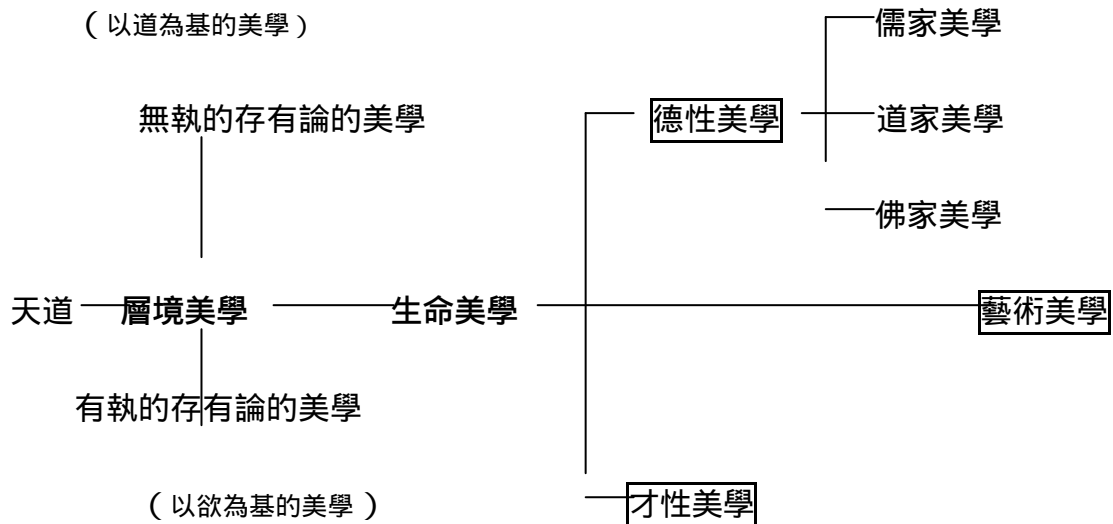
當我們進入小說的具體情境，與作者一同促膝恭候一件件珍藏的書畫時，就不得不為天廬居士的傲骨所折服；此一傲骨即是余秋雨所謂的「文化人格」，是奠基在亙古而滄桑的中國文化主體，以及面對命運起興而來的悲情，繼而召喚意志所在的精神向度。⁶因此無論是行旅驛站的跋涉、典籍文物的心魂形魄、建築遺址的遙想，乃至於藝術、文學底蘊中的幽悒微光，在在都說明了我們的文化性遺傳，以及人格上彼此對應的座標。這些歷程猶如置身在巖峻的文化史稜線之上，注定了一個道地中國書畫家的存在，也注定了他勢必在何其顛簸的紅塵中，將以一種怪異的力度，來頑抗世俗的種種傾軋。尤其是小說中以倒敘的手法，加以審顧天廬本身「失明」前後所見的藝術生命與藝術經驗，竟巧妙綰結著一個累世的書畫收藏家族的興衰，以及中國近代風雲詭譎的歷史；國仇家恨的交相湊泊之下，卻也遍潤了他一整段「未濟」的「情史」（即小說中天廬、碧蘿與馬小姐之間的情債）；這三大脈絡的起承轉合，因緣際會地，率皆簇集於中國近代的藝術史上。

⁶ 關於余秋雨在「文化人格」領域中開拓的論述成果，參見伍斌、李任中：《塑造健全的文化人格——余秋雨散文一瞥》一文，收錄於《聯合文學》第12卷，第三期，頁126、128。該文指出「文化人格」一義其特點為傳統文化人格的精華積澱——生存壓力下的文化調節與變革——開放的文化意識，此三者交互鼎立，才能成為健全的人格。尤其他著重書寫古代知識分子的人格精神史，啟示當代知識分子如何獨立思考行世，具備超然不群的人格自覺，為現代進程中的中國，提供了極有價值的文化人格參照。

由小說「章回」的巧妙設色中，我們看到了天廬自身的「回憶」，猶如一塊虛幻的「頑石」（即天下第一碑「瑯琊台刻石」），因著微妙情愫的「點化」（即全書高潮的所在——「南唐高髻織裳首翹鬢朵仕女圖」的真偽，引發兩大世家的愛恨情仇），開展了作者傳奇性的一生。並在異樣的人間潮差裡，巧妙地與蘇東坡、弘一大師兩人的文化心魂相遇，提撕了個人生命的層境，也將自己帶入了中國書畫「捲軸式」的悲歡心史。由東坡的「明月帖」，中經國破家亡，下迄個人「失明」的打擊，在在透顯出捲軸式的有情觀照下，隱藏著那不可言說的「生命劫毀」的悲哀。並層層挹注著靈性生命質地的光華（亦即小說中前後出現的書畫作品的內在精粹，恰與人性的面相相磨感盪）。由「明月」到「失明」，以迄終章「天心月圓」，我們恰好看到了中國藝術史的悲辛寂寥，卻又處處隱含玄機、伏筆、暗示與訝異。

凡此種種非凡的歷鍊，在通向於「道」的過程中，生命即可以彰顯出層層境界。以生命美學而言，生命層境只有兩層，其一為「形下」的生命俗執層，其二為「形上」層即生命的超轉層；就聽畫的角度，乃由具體而有形象可言之藝術作品的執著，跨越到抽象而互古的自我覺察層次，進而有所揀擇，轉化為個人生命皈依的境界。據此開展成兩套美學，即「有執的存有論美學」以及「無執的存有論美學」，這兩大層境，得以統攝一切美學系統於其中（參見下圖）。較代表性者以「德性美學」，著重於人的生命是否歸復或實現其價值的根基。例如天廬個人的價值自覺，乃幾番出入於弘一法師、丹青判官、書畫郎中與伊藤雪野等人的思想與志業，方能於提撕警策中，挺立格局。「才性美學」則看重生命間的殊異性如何相應的詮釋，並以之包攝生命氣質與藝術風格的各種表現。例如小說中竭力鼓盪才情如碧蘿、李後主、蘇東坡、宋徽宗、吳門四家、明末四僧等人，如何成就不朽之藝業。繼而涵蓋「藝術美學」，兼及各門藝術領域的美學探討。例如小說中觸及的石頭信仰、人物畫之傳移摹寫、書畫鈐印的辨偽與鑑藏以及捲軸裝裱之道。總體而言，乃試圖揭示出美的現象本具的深層之理，以及復歸之道。⁷

⁷ 參見李正治「開出生命美學」一文，收於《國文天地》第9卷第9期，民國83年2月號，頁6-7。



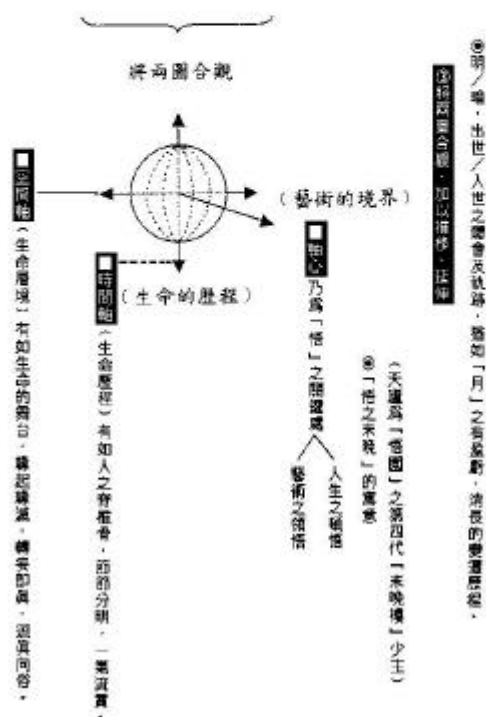
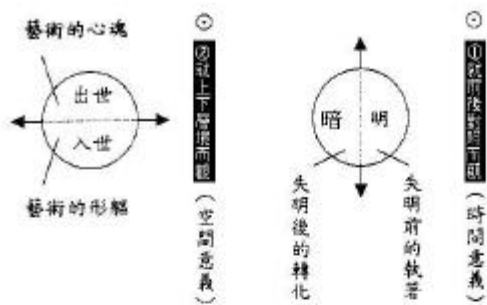
本書的寫作企圖，乃預示了一個「多重」與「移動」視點的思考型態，簡而言之，至少涵攝了「視點」的差異（即藝術、德性、才性美學）。這三大視點各自涵攝了小說中諸多的構成人、事、物，而有不同系列的閱讀層次，但基本上最後尚需歸宿在以道為軸心，生命當如何彰顯層層境界，提升為「生命美學」之全幅領域為目標⁸。並且本書乃徵顯出中國捲軸式的思考型態，在卷收、展放的歷程中，人事情節之榮枯及消長，也與這一觀看之道相埒：

他（天廬）小心地解開絲帶，雙手把住捲軸的天桿。我接過地桿，心裡卻在想：老先生「眼中無物」，語氣卻如此肯定，不會拿錯吧？立軸緩緩地展開。先是長長的天頭，駝色綾上兩條深棕色綬帶；一段米色上隔水；再往下展開，就是「畫心」了。正是一幅碑刻拓片，鐵劃銀鉤，斑斑駁駁，顯示著漫長的歲月……⁹

⁸ 視點的差異，勢必會將對象的認知產生不同程度的影響，一如小說中我們在戲劇性的情節中，自然會有若干程度的偏見。例如上述的三個不同視點，分別得以貫穿書中三個系列的面相，但最後仍須縮歸於一定的軸心（天道），一如捲軸之閱覽，到終了還諸天地之間，以軸頭（地桿）作為收納的手法與寓意。

⁹ 王為政：《聽畫》，台灣：國際村文庫書店，1994年，頁28。

在這一個充滿傳統（古典）象徵的時空中，我們試著尋繹出中國人的藝術觀、宇宙觀、人生觀，未始不是一番寓意深遠的探索。歸納斯書之意念，可以簡示如下三圖：

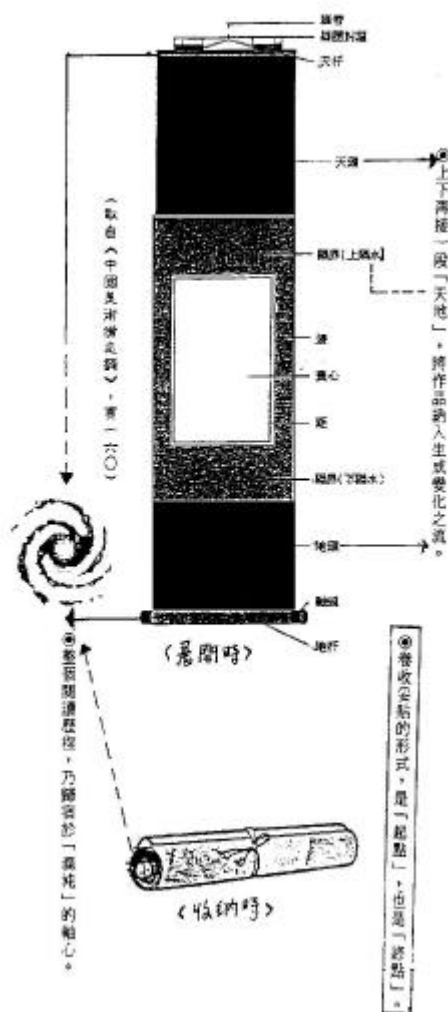


在第一張的圖示中，我們就整體小說的情節來看，呈現出「明 / 暗」對照的前後歷程；即以天廬居士在流亡期間、海上失明的分界點，恰好提供了一個人生觀與藝術觀上「哥白尼」式的轉折。在失明以前，踵繼而來的國仇家恨，乃致於藝術真理上的探索，在在都有著明確而篤定的判準。例如他對碧蘿的愛情，之於

馬小姐的歉疚，對於父親「丹青判官」未竟的志業，對於「鐵硯齋主」的批判，他不外乎是以有血有肉的「性情」去面對遭逢、去宣洩感盪、去消磨轉圜。對於藝術作品的「執著」，也是此等意志的表露，例如為了考證出那幅關鍵命運至深的「仕女圖」（天廬命名為 南唐高髻織裳首翹鬢朵仕女圖）的上下限何在，他不惜上下求索、寤寐思服。以迄重現此一瑰寶的奧蘊，並企圖推翻斯畫的姊妹作，傳為周昉所作的 簪花仕女圖，以改寫美術史的定案。又如為了鏗而不捨地找尋蘇軾 明月帖 的合璧，他耿耿於懷，彷彿寄託了他此世不懈的愛情；為了保存「悟園」、「鐵硯齋」兩家以性命交關託付下的書畫珍寶，他開始了在戰火中的流亡生涯，。凡此種種，率皆性情所繫，是吾人在常理經驗下，可思、可感、可憂、可戚的憤悱之情；是明朗而堅實的人生步法，觸處皆是實相實境，都是眾生執著、共業所成的世界。

然而當他「失明」的那一刻開始，生命的軌跡才開始一步一步地透顯出陰陽對比、明暗相反「互為其根」的寓意。在這之前，天廬所「著眼」的世相，不外乎一幕幕具體而獨特的「人情世故」，或者是一件件瑰麗而雄奇的「書畫精品」；說穿了不過就是在一定的「框景」中所見的世界，亦就是捲軸上的「畫心」位址。「畫心」的存在固然是捲軸所收的「作品」本身，是解讀上的焦點；因此可以在此一「有效範圍」內，依照學理、常理、以及種種客觀分析的進路，對此作品施展細膩而深刻的詮釋。一如我們之於人生遭遇的種種悲歡離合，進行經驗法則式的剖析及定位，大體都相埒於法度及常軌。但是「看官」們千萬不要自以為是，中國畫的思考型態不似西洋畫以類似定格的「畫框」處理法，可以科學而理性的分析出種種構圖、比例、對稱、明暗、色調的學問；反而是將「作品」審慎地置入一個活動式、變化性的捲軸空間。君不見「畫心」的存在，尚須藉著「邊」、「距」、「隔水」的組成，最後還要納入廣袤而未知的「天」（頭）與「地」（頭）？並且最後以「軸頭」（軸心）涵攝了完整的閱讀及收藏的歷程。於是乎，當我們打開一幅完整的捲軸，他的整體即是一個獨特的思考型態¹⁰，內涵如下圖：

¹⁰ 「捲軸」圖片取材自《中國美術備忘錄》，台北：石頭出版社，1997年，頁160。



在這一個複合性而多層次的手法中，小說的結構也是在卷後將天廬的身世「收攝」於一個混沌的秘儀，藉由「肉眼」的「失明」，開啟了他的「意眼」（以觀人生藝術），從而讓他真切地體認到何以他的父親「丹青判官」臨終時，耿耿不懈的志業已非糾結於對手「鐵硯齋主」的仇恨、意氣，而是提撕為一個收藏世家至為宏闊的生命格局，乃在於為這個世界保留與確認無價的瑰寶，並將之發揚光大。藝術品是無價的，因此也已不是哪一個「世家」所應獨自「佔有」。繼而頗富戲劇性的鐵硯齋主，一生即便是「作偽無數」，到終了體悟恰與「丹青判官」不謀而合。這些生命頓挫的履跡，對於「失明」後的天廬而言，無疑地打開一個收藏家「頂天」（天頭）「立地」（地頭）的全幅架局。這番澡雪精神，疏瀹塵廓的現實洗禮，誠是這個世家的衣鉢心訣——即「悟之未晚」（悟園第四代之未晚樓掌

門人)。猶如修行者在「頓悟」前後所開啟且徹見的「本地風光」，若非一番寒徹骨，焉能傲岸於文化與藝術史的稜線之上。

進一步剝就第二張生命的上下「層境」圖而觀，乃契合著上述的頓悟大義而來，必須藉由人生況味之參究、掏洗、遍潤，對於一個「俯仰無愧」的書畫收藏家而言，才能真契藝術的活水源頭，此即廣義的「聽畫」。此時對於書畫的執著，已能擺脫藝術的「形軀」(即入世面的看法及定見)，調適上遂，技進乎「道」，探詢藝術的「心魂」歸趨。例如全文中隱含妙喻及禪機的章節，即以天廬十七歲攜畫(即上述仕女圖)逃家，而於杭州虎跑寺邂逅甫出家的弘一大師，作為人生層境超轉的啟始。下迄失明之後輾轉收到弘一圓寂前的書畫遺墨，以及夢中所聆聽的弘一偈語，是為全文精彩的佈局所在，亦虛亦實，如夢似幻。在淺絳而溫潤的設色中，將「聽畫」的底蘊以不慍不火的筆觸，表述盡淨。

弘一大師的人生「三層樓」比喻，是修行者共知的道理，唯獨「文藝」一層(即第二層樓)，恰介於「入世」的眾生一層，以及「出世」的宗教一層。係天廬居士苦心參究的一大公案，弘一大師能捨真捨，以畢生的毅力，拋卸塵累，即便是藝術之豐瞻華麗，亦不能牽絆他出世苦行的心志，故有謂：

這幢樓房的底層即是常見的人生，飲食男女、功名利祿而已。世間大多數人在此居住，生老病死，只有少數人能夠進入第二層，這便是文藝。文藝是對世俗的超脫，所以我說過：『士先器識而後文藝。』文藝為普通的人生賦予了意義和價值。但終又有限。如若真正參悟了人生真諦，掌握了自身，才能進入第三層，這是真正自由的人生：宗教。我所謂的宗教，並未具體指何種宗教，更不是人們尋常所見的燒香拜佛，談神說鬼，乃是指對人生的透徹理解：我們從哪裡來？到哪裡去？這是一種信仰，而非迷信。這個境界，並不是僅僅剃了頭髮，穿上僧衣就可達到。出家是有形的，修煉是無形的。佛祖釋迦牟尼『過去世』在雪山修行時，『割身奉鬼，聞半偈於《涅槃》。』使他捨身的半偈是：『生滅滅已，寂滅為樂。』這半偈概括了佛教的全部旨趣。當年禪宗五祖弘忍法師命弟子以菩提為偈，『菩

提』的本義便是『悟』。¹¹

弘公傲岸自若地立足在第三層樓的境界，其翩然而無所依傍的行止，顯然已非世俗間有形的宗教所能概括。唯其帶給天廬的震撼，究竟是要如何參透契屬於他的「藝術生命」？雖然在與弘一對話的電光火石之間，他也萌生洗盡鉛華、皈依佛門的念頭，卻因弘一直截地探戡出他厭世觀的心病，從而打消了此一舉措。但無疑地在他面前展示了一道靈性自我「抉微鉤沈」的進路。但是這番功夫，不是直線式的、定點式的追尋，而是一波三折、一念三千法界般的摧磨心志，也是百折不撓的歷程；如同觀看捲軸時「片段」與「片段」之間的連繫，是虛實間出、懸疑踵繼的路徑（也一如中國園林和小說章回的變化性空間），必須體認到「散點透視」，以及「移動視點」的策略。

凡此種種的因緣湊泊，「前後對照」起來，他的半生流離及驛旅，緣起於十七歲攜畫逃家 - 壯遊文化中國 燕京大學就讀並深入北京故宮武英殿閱讀藏寶 東渡日本結識伊藤雪野收藏家 - 中日戰爭重返業已荒蕪之故園 逃亡南海，而於海上「失明」，只好於新加坡聊寄餘生，並且成為性情孤傲的收藏家，也就格外顯得淚眼婆娑、悲欣交集。弘一大師終究證成了一位「比和尚更和尚的和尚」，而與其徘徊，擦肩而過的天廬居士，卻也在多舛的百丈紅塵間，巍然樹立起一代中國書畫收藏家的慧命相續。這一進境，可以就他格外看重將畢生藏畫舉辦的「天廬藏畫展」，以及晚年洞悉世人所謂的「藝術拍賣會」，不過是一個庸俗而虛偽的「聽畫」（狹義者）世界，憤而「逸離」此一荒謬的書畫舞台，不再提供個人專業的素養（如辨偽、鑒賞、估價、預測等藝術諮詢工作），淪為「藝術終結者的共犯」而知。前者說明了他在長期浸潤於悟園家傳的鑒賞血統之際，已然能夠深切地「了悟」到在「天地」之間「美好的東西，摧毀是那麼簡單，創造卻談何容易？」又豈能自囿於家藏，滿足於一己的嗜欲？

更何況幾番風雨行來，他經歷了國土危脆、人心之悽愴，君不見昔日帝皇典藏的珍品，如李後主所御覽的那幅 南唐高髻織裳首翹鬢朵仕女圖、自負為「天

¹¹ 王為政：《聽畫》，台灣：國際村文庫書店，1994年，頁107。

下一人」的宋徽宗所流連忘返的蘇軾《明月帖》，都是歷盡風霜，在斷簡殘章中，流落民間；輾轉於世相的生、滅、常、斷、一、異、來、去之際，才偶因機緣，得以重見天日？君不見昔日皇宮貴苑者，儼然如「紫禁城」之羅列瑰寶，一旦改朝換代，終迄「民國」，也勢必開放大門，以饗大眾之觀望。君不見秦始皇的刻石（如文中所提之琅琊台刻石），瀟天漫地的豪情野心，也不過是一方「頑石」，難逃乾坤劫毀的命運；君不見凜然若「悟園」精於鑒識之宗風，機巧者若「鐵硯齋」之作偽巧腕，尚且不能窮盡畢生心力，全盤維繫家藏，到頭來仍無法豁免於無情之戰火，凡此種種，又情何以堪？

天廬屈此已然能夠肯認藝術的心魂所在，所以他選擇了以書畫「傳鑒」家的傲骨，荷擔文化藝術之慧命。而不似早期之於書畫表象（如真偽、史評、系譜）的偏執，而落於藝術的「形軀」。就後者而言，除了拈出世人之於藝術的「盲目」以及「競爭性」之外，也因為「失明」的切身之痛，方能脫略了感官性的依待關係，從而彰顯出「聽畫」（廣義）的理境。亦即透過小說家的筆觸，闡釋了中國書畫道道地地的「藝術生命」（即德性、才性、藝術美學交融輻輳的層境），以能相應於由「入世」昇轉為「出世」的心境。細心的讀者大概也能於文中的某些端倪，看出作者的「用心」所在，例如交待天廬身世有謂：

說起來話長，我家曾祖曾任江寧織造，便是《紅樓夢》作者曹雪芹的祖父曾經做過的營生。曹老先生命運太過悲慘，落得個抄沒家產，大廈傾覆。我家那位先人眼見得仕途多險惡，事君如伴虎，便適可而止，激流勇退，辭官歸隱，卜居於蘇州水閘門內，建宅名曰「悟園」。園中疊山造湖，插柳栽竹，小橋流水，曲徑迴廊，亭台樓閣。湖心有一「未晚樓」，悟之未晚之謂也。老人家閉門謝客，深居簡出，在未晚樓中把玩秦磚漢瓦、文物字畫自娛。以收藏而論，雖不敢說富可敵國，亦可謂獨步三吳，享年一百零五歲，無疾而終。彌留之際，喃喃道：「兒孫不可一日為官，家中不可

一日無畫。」¹²

諳熟於中國文化者，大體已能迴觀前文所述及的種種脈絡，其實都已悄然地與這段「淵源」的「成住壞空」前後縮結，一如蔣勳所謂的「捲軸」的觀看之道：

這些看來不相干、可以獨立的片斷，因為面對一個無限的時空，如同長卷畫中的部分，又必定要在一個時間的軸心上收回到一條線上，因此，我們看到，這些獨立片斷構成的單元，相對於整體而言，整體是一不可完成的「無限」。¹³

於焉我們可以將上述兩圖合觀，組成了第三張座標式的圖象。一方面此書已預示了他的情節，顯然在某一層次上可視為《紅樓夢》的文化子遺，同樣著眼於一場繁華與孤寂交織的「本事」與「典故」。而他的「結局」，也是「未濟」的一段安排，如同《紅樓夢》後半段及結尾的爭議，迄今仍是一場「未定論」。而《聽畫》一文乃終章於弘一大師一幅「謎樣的畫軸」（詳見下文說明），給予觀者充滿困惑而餘韻兼具的閱讀經驗。此一經驗又恰與捲軸思考的暗軌相符，「在卷收的過程中，時間在同一個軸心上竟然不斷疊壓重複，形成一個不斷循環的無數圓。在圓形上，既沒有開始，也沒有結束，或者說，在圓上，每一點都可以是開始，也可以是結束。」¹⁴ 我們遂在閱覽中，反覆置身於一「逝者如斯，不舍晝夜」的時間流程裡。一如兩幅《仕女圖》的真實作者的時空定位，是唐朝，抑或南唐？蘇軾《明月帖》的上、下片最後能否合璧「團圓」？弘一大師的臨終畫卷為何是一片「空白」？（是遭人移商換羽，抑或是一種畫境？或者只是天廬的臆想？）甚至於我們進一步的追問，這個「故事」是真、是假？「天廬」是否真有其人其事？

總而言之，當我們在作如上的細繹及推演時，已然不自覺地被納入了上述第三個圖示，在捲軸思考下所開展的時空座標中，與這些書畫的藝術生命，彼此徘徊

¹² 王為政：《聽畫》，台灣：國際村文庫書店，1994年，頁28。

¹³ 蔣勳：《美的沉思 - 中國藝術思想與芻論》，台北：雄獅圖書公司，1995年，頁107。

¹⁴ 蔣勳：《美的沉思 - 中國藝術思想與芻論》，台北：雄獅圖書公司，1995年，頁104。

徊、彼此感盪！每一件作品的「身世」、「遭逢」，也都與天廬一生的吉凶悔吝，對應比觀，也同有「生命之歷程」，與「生命之層境」的變化；簡而言之，其延伸、推移的軌跡，有如月華盈虧消長之差異，而故事之章回，也與之遞嬗。但是就其歸宿而言，率皆輻輳於「時空的軸心」，亦即「悟」之關鍵處。是以全書之佈局，可視為一則禪機，特別是如實體現了「捲軸」思想的開闢變化，給予「聽眾」或「看官」共同參究、諦觀，進而敷演，構成一帖筆墨酣暢的畫境。

參、書畫捲軸的哲思

捲軸的基本形象，無論是立軸（垂直式）或橫披、手卷（水平式）。大致而言，都有一個起、承、轉、合的節奏感，由「展放」、「中心意象」（作品本身）「流變」（收藏情況）到「卷收」，一氣呵成¹⁵。他是作者、讀者、收藏者、裝裱者、評論者、甚至於作偽者，共同參與對話以及辯論的「舞台」，是目光的聚焦，也是充滿戲劇性的章回結構。特別是他的緣起，得以溯自中國早期之陶器表面的「繪畫空間」，由此延伸形成的閱讀、思考習慣，蔣勳認為箇中反映了中國藝術思想的芻形：「在器物表面造成明顯的流轉與運動的效果，使人要旋動物物本身來滿足視覺上的流覽性」，這是上述「閱讀規律」的最基本芻形；作為一種象徵符號，他是展開的、流動的、無限延展的（沒有固定的起點及終點）。中間經歷了以「竹簡」連貫而為「書卷」的階段，是中國書畫「展開」與「卷收」的初型。即使書籍的形式有著歷代不同的變遷，但是「卷」和「帙」的名稱，卻依舊遺傳在日後線裝古書的基本單位與思考中。他的主體生命仍一直佔據著書畫的收藏及閱讀型態，始終環繞在中國文化人格的心靈座標，並以「道」的混沌未知，視為「軸心」，暗示著「時間無限，一切未完，中國的長卷、章回小說、組群性建築、戲劇，最後

¹⁵ 中國書畫的表現形式，顯然和硬片式的西畫或者屏風、鏡片裝大異其趣。無論是常見的掛軸或手卷，在「收藏」時曲卷成圓柱狀，所以無摺痕，「展示」欣賞時可「大」，收藏時可「小」。此外曲卷時的弧度相當考究，裝裱時「地桿（地頭）」本身是圓棍，再加上下裱綾，收卷時，圓的直徑加大，曲卷也就變小。此外手卷在裝裱時，通常都會加上一條長拖尾的空白紙，一者可供寫跋文，二來也是收卷時增加直徑，減少曲卷度，對畫面「摺」痕的傷害，可減輕到最低。詳見王耀庭「收藏與維護」一文，收於《古畫》一書，台北：幼獅文化事業公司，1994年，頁162。

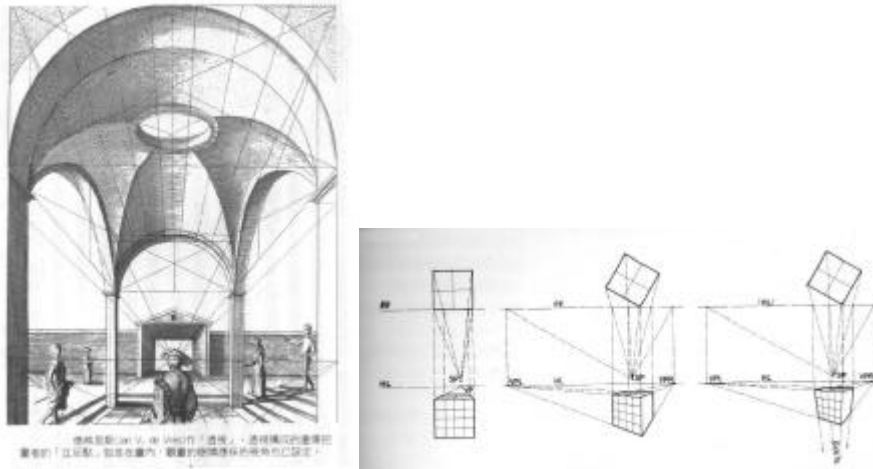
都在指向一個『未完』的悠遠意境。」¹⁶

捲軸的逐次舒捲，我們可以目擊山川布列，抑或人物、事物的神情穿梭其間，以觀看的「時間次第感」，來形成綿遠不盡的「空間感受」。就整體而言，「畫心」與「邊」、「距」、「隔界」的關係，不是「畫框」或「裝飾」的意義，而是閱讀的歷程，以及觀看之道的體現。最大的差別，乃在於相異於西洋美術的「定點透視法」的文化心理抉擇。¹⁷

「定點透視」一般而言，乃奠基於「駐點」(SP)、「圖面」(PP)、「水平線」(HL)三者的位置產生任意變化，而有「一點透視圖」、「兩點透視圖」和「三度透視圖」的常用手法，(參見下圖)其共同處在於水平部分皆會朝向「消失點」(VP、VPL、VPR)收斂，差別只是消失點的單一、或由兩個、三個組成，形成了描繪的對象立體感的不同呈現效果。就美術史的立場而言，透視法的形成即為西洋文藝復興畫家所謂「正規構圖法」，其目的在於將三度空間的景物，以數字的方法投影到二度空間的平面上。同時此種繪畫的理念也試圖將觀畫者的位址一起納入其中，亦即就整個畫面的構圖位置而言，畫家作畫時的所站的位置，屆時也應該成為觀畫者的同樣應該採取的觀點，亦即畫面由「透視法」構成的同時，不僅「觀畫者」之眼取代了「畫家」之眼，結果是畫面也主宰指揮了觀賞者的觀點。此一構圖法則確立了西洋文化在宗教、科學、藝術等眾多認知和價值取向上的影響。

¹⁶ 並參見蔣勳：《美的沉思 - 中國藝術思想與芻論》，台北：雄獅圖書公司，1995年，頁108。

¹⁷ 「定點透視」詳見瑪格麗特·魏特罕著，薛絢譯《空間地圖》，台灣：商務印書館，1999年，頁79、82、85。

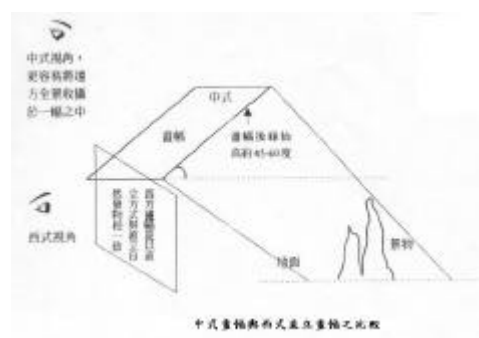


也無怪乎中國山水畫的「高遠」、「平遠」、「深遠」的三遠法，不能與西洋「風景畫」的寫生概念全然相容。前述的「散點透視」、「移動視點」的形成，自然就必須寄託在捲軸的形式中，將時間、空間、情感、思想等因素，一一涵攝在如斯綿密的意匠經營之中，陶塑了美學沈思的芻形：

中國的長卷畫，從來不是完全攤開來陳列的。也就是說，觀賞者與長卷的內容，不會在同一個時間內做完全的接觸。在畫卷展開的過程中，觀賞者一面展放左手的畫卷，一面收卷右手的起始部份。右手收卷著過去的視覺，左手展放著未來。在收卷與展放之間，停留在我們視覺前的約莫是一公尺左右的長度，等於兩手張開的距離罷。這大約一公尺左右的長度，在與我們視覺接觸過程中，有千萬種不同的變化，它分分秒秒在移動，和前後發生著組合上各種新的可能。¹⁸

¹⁸ 蔣勳更進一步剖析這種獨特的閱讀經驗：「有時，這一公尺左右的長度被觀賞者固定下來，放在桌面，單獨成為一個欣賞對象，又是一幅完全獨立的繪畫，這時，誰來決定這幅獨立繪畫右邊與左邊的界線呢？這一公尺的長度，有時在卷收與展放之間成為過渡空間，有時已成過去，在逐漸消失遠去，有時又乍露端倪，使人好奇、等待……」《美的沉思·中國藝術思想芻論》，

「移動視點」(散點透視)乃相對於「定點透視」的理念，在中國繪畫上形成一顯著的特色，亦即強調視線的流動及轉折，形成節奏化的觀景法，強調藝術家的觀物感應方法，同時也是空間上的取景之法。基本上兼重了遠 - 近、俯 - 仰、前瞻 - 後顧等三組六種攝取景物的角度，將攝取點前移或後退，有時左右、遠近、俯仰轉向，造成空間角度的凝聚或擴張，畫家遂將這種多角度的視覺經驗，「複合」在同一張畫面之中，形成「目所綢繆，身所盤桓」的心領神會。¹⁹ 劉思量進一步剖析出中式捲軸與西式畫軸所引發構圖及視角上的差異，認為西式畫軸是以「直立」方式取景，所以能與直立自然景物相一致。而中式畫幅乃將後緣抬高約 45-60 度，因此中式視角（45-60 度傾斜的俯視角）較容易將遠方全景收攝於一幅之中（參見右圖）：



劉氏概括前人之於移動視點的論述成果，提出了「變動畫軸的表現法」，實際作畫時，畫軸雖是水平陳列案上，但是畫家必須採取俯視角來攝取景物。亦即「景不動幅（畫幅）動，幅不動人動，人不動幅動」的三者互動關係，類似近代攝影中採用暗房疊影的技術。像這樣採行複合性手法的特質，得以突顯畫家借助駕馭造型、調和色彩、處理空間的高超技藝，使畫中不同視角的景物，綜合協調在同一虛擬的畫面空間之中，而不全然受制於實際的物理空間的規範。然而此項特長也並非中國畫家之專利，西洋如塞尚、畢卡索等人的多視角作品即為代表；再者畫家的統一綜合畫面的能力，不僅限於「空間」中的多視角，亦兼具統一綜

台北：雄獅圖書公司，1995 年，頁 101。

¹⁹ 參見盧惠敏、孫全文：《中國建築時空論》，台灣：詹氏書局，1989 年，頁 46 - 49。

合「不同時節」的「時間」性概念，最著稱的如王維將不同時節的「雪景」及「芭蕉」俱存於同一畫面，宋朝的沈括即稱賞他能「奧理冥造」，凡此種種皆是「變動畫幅表現法」在中國美術史上長期積澱的結晶。²⁰

面對這一看似繁複，卻又「不切實際」的藝術手法，我們似乎已然被帶入了一個既熟悉、又陌生的藝術現場，當我們重新審顧天廬居士波瀾壯闊的生平，全書亟待彰顯的深層結構，在這裡將獲致創造性的詮釋。

肆、一顆「頑石」與四方「印色」：《聽畫》一書的畫境（化境）

展讀《聽畫》的斑斕筆觸，在濃淡與皴擦之間，如同走入黃公望 富春山居圖 的長卷，閱覽一程人生步法由絢麗復歸澄澹的情懷。然而細睨此作的意匠經營，得以側見作者試圖還原中國人文心靈的原始鄉愁 - 對於「石頭」的鍾情與偏執。²¹ 文中闡釋的藝術生命，乃緣乎天廬居士和作者王為政之於 瑯琊台刻石的存歿，所興起的話題（畫題），並帶出了石痴 — 石可與王子光兩人為了此一刻石的滄桑心事；在戰火、亂離與世俗的機心之間，如何保藏這一歷經蒼茫的瑰寶。在此一敘述中，最為悠長的遙想，不外乎縮結著中國人視「石」為不朽，以及藉石「樹碑立傳」的信念。

這一「刻石」乃肇自秦始皇之「始」作霸業，以及李斯以「文」（篆書）誌之，巧妙地連成一氣，試圖將石頭予以「符號化」、「圖騰化」，乃至於「神化」（始皇一生所刻之石，據《史記》所載，計有嶧山、泰山、瑯琊台、之罘、之罘東觀、碣石、會稽，而李斯的小篆也成為後世臨摹的經典之作）。歸根究底，乃濫觴於中國人的文化信仰，自女媧補天開始，就遺留了一方「無濟於世」的「頑石」。中經石碑、石刻的書畫與雕刻之藝術傳統，兼及了文房用品中的硯、印、玉器以及日後造園上的奇石景點，以迄紅樓夢小說（又云『石頭記』）的乾坤鉅製。得以宏觀

²⁰ 詳見劉思量：《中國美術思想新論》，台灣：藝術家，2001年，頁210-222。

²¹ 關於石頭的論述，蔣勳有十分精闢的闡釋，認為宇宙的生殖是在高熱中旋轉、飛濺、激盪、暈眩，並且這最初的子嗣久久不願固定自己的形狀。由洪荒初擊的溶岩到山脈的凝結，由摩崖石刻、風化的佛像、歷經劫毀的園林奇石，山水畫境中的造設妙賞，甚至於由女媧煉石補天的神話溯源，下迄紅樓夢頑石寶玉的文學史觀，乃至於在台灣目擊壯闊的太魯閣峽谷，一路探索下來，都可見中國人獨特的信仰歷程。詳見蔣勳《水與石的對話》、《石頭》二文，收於太魯閣國家公園主編：《水與石的對話》，台北：太魯閣國家公園員工消費合作社出版，1995年。

整部石的「前世」「今生」與「來世」；豐富了石的各種變貌。（廣義而言，尚且包括了山水、陶瓷的多面相思考）在這一路演繹（或云石頭演義）的理解下，《聽畫》一書的樞紐，說穿了不過是談一方石頭的「性情」——由「頑石的原貌」，因頓悟，而化為「寶玉」的歷程。這也是前文我們所論及的《聽畫》和《紅樓夢》之間，有著某種層次上的「文化子遺」所在。

天廬本人由十七歲開始了生命中不平凡的經歷，以迄三十七歲重返故居悟園（已成廢園）的安排，正體現了「榮／枯」之間的「園林美學」宿命（一如大觀園之興衰）。其人性情中細膩、溫潤而靈性的生命質地，也一如粗礪的「頑石」，必待「外緣」琢磨，才能綻放內蘊的「玉華」。就書畫的體認，亦復如是，在文中的前段，我們可以欣見悟園父子盛稱的「吳門四子」的流風才調（偏重豐華），在後段我們卻必須正視鐵硯齋主提出「四大高僧」的扭轉乾坤（偏重逸趣）；以迄終章唯見弘一不慍不火、渾無定相的人間風度，誠是貫穿了中國藝術史的心靈意緒，一氣呵成。這方頑石也因著情竇初開，始知人世中有其甘美的挹注；然而當他開始傾心地灌溉那一畝初初擘開的心田時，世俗的、家累的包袱，卻苛令他與鐵硯齋主女兒碧蘿小姐之間，勢必有其缺憾。尤其又因家母之命，在他攜畫逃家當口，仍為其迎娶了畫馬名家馬洗凡之女，遂造成了他們三人之間，自始自終難清難理的夙緣（猶如紅樓夢中的賈寶玉、林黛玉、薛寶釵三人之間的情障）。

玄的是這三個深情男女之間的愛恨情愁，略去了世俗的外衣，卻都聚焦在同一道「軸心」之上，亦即書畫藝術的「傳鑒」之道。碧蘿與天廬之一見傾心，端看為了那一幅南唐仕女圖的「真偽」之辨，就高潮迭起。碧蘿不愧為作偽世家的嫡傳，一派法效唐寅的題款，就已造成丹青判官之「誤判」，鬱鬱而終，卻也連帶地啟發了天廬上下考察此畫的真相進而戮力以赴。此番過程一波三折，而這幀畫作在全書之份量，即成為天廬畢生命運之所繫，也是他對碧蘿亙古不移的見證。另一方面，馬小姐之命運也益顯悲辛，她不僅從頭到尾未嘗與天廬晤面，卻由悟園累世之家藏，以及天廬平素之居處，了然其為人風度，即一意為其護持家業，無怨無悔，以迄日軍屠城之際，尚與悟園未晚樓共存亡；風骨神韻俱足，令人動容。尤其是毀園的變局下，機警如她尚且為著保存重要書畫，更在殉身的殘柱旁

將一批畫軸妥善地埋藏在「鋪磚」之下，希冀能夠延續此一家業之火種，其用心之遠大，令人展卷讀來，淚濕青衫。

凡此種種，都足以促使這方頑石，因婆娑堪忍的流轉世相，了悟為一方質地溫潤的玉石。所謂的「頑石」和「寶玉」之間，也正是「一念之悟」，方見本地風光。在「聽畫」這一幅人生的長卷中，我們即可因著前述所及，在「畫心」的裡裡外外，看到了四方因緣具足的「印色」娓娓訴說著，這一頑石如淚如歌的心史，卻又諳合捲軸此一型態的哲思，分別是：

- | | | |
|----|--------------------|----------|
| 一、 | 南唐李後主（李煜）的「集賢院御畫印」 | 「耽美」之印 |
| 二、 | 宋徽宗的「宣和」七璽鈐印 | 「天下一人」之印 |
| 三、 | 作偽世家的「鐵硯齋主鑒定真跡」收藏印 | 「真偽」之印 |
| 四、 | 弘一大師的「天心月圓」之印 | 無印之印 |

書畫上的題款印鑑，對於捲軸的思考，寓有重要的美學意義。就藝術的鑒藏而言，得以提供作品辨偽、考證歸屬與斷代的問題；另一方面也顯示出作者的修養、氣質、情操、學問，以及情感。然而就整幅的長卷觀來，他們更為有形的作品的「空間」（即畫心與隔水、天、地）提供了「時間」的暗示性手法。不僅是在作品以外的「留白」處，賦予文人參與的記錄（包括題詠、序、跋），開啟了「文人畫」的精神面相。並且也因為日後大量出現在「畫面」上的「收藏」印記，向觀者展示了他的流傳情形，大大延展了我們的眼光駐留在畫面上思索的「時間」（也就是說題款、書法、詩文，以及印章的篆刻藝術，都被納入廣義的『作品』的品評範疇），恰恰體現了所謂作者完成了「作品」之後，早已註定了他將要納入

廣袤而未知的「天」與「地」(亦即捲軸和畫框式思考的最大差異)。在這個漫長未濟的空間中，我們會發現一件巨匠的佳構，往往也可以在捲軸中，經歷了那麼多「古往今來」的「目光」(即印鑿)，他們和你一樣，都是這件作品的「觀者」，當你一旦打開這卷作品時，顯然你已經和「時間」的流轉，並行不悖，共同對話。

《聽畫》這幅悲欣交集的長卷，也是如此一番生命劫毀與浩歌吟嘯的故事，他的警策與景點，在這重要的四方「印色」中，前後縮結為一個有機整體的故事，也與全書中貫注的企圖心，宛然成章。第一方印色我將他名為「耽美之印」，說的是此一作品引人入勝的所在，亦即書畫藝術之所以令亙古以來，只要是尚存「愛美」的心魂，為其沈醉、耽溺、不可自拔的緣由，必有一番奇特的魔力。這一方印的存在，就勢必勾留所有的目光，為之求索、思量、意猶未盡。全書中的焦點—

南唐高髻纖裳首翹鬢朵仕女圖 的水落石出，端看的正是此幅畫作驚心動魄的魅力；一方面他是鐵硯齋主試圖向丹青判官挑戰「眼力」，並故布疑陣的藝術媒介，再者也是碧蘿展現才情，吸引天廬為之神馳心盪的關鍵。此畫之充滿別樣的雲霧，就畫風題款乃至印記，無不交錯為一張迷離而瑰麗的網，是唐寅、周昉，抑或是一個不知名姓的高手？步步牽引著觀者的心緒。碧蘿更在眾目睽睽之下，以作偽世家的筆墨，將唐寅神韻，從容寫下一段題畫詩，以暗示性手法，揭開此一情節的序幕：

此六如（唐伯虎號六如居士）非彼六如

休因魚目誤珍珠

可憐未晚樓尊者（即丹青判官）

輸與硯齋侍筆奴（碧蘿乃鐵硯齋之女）

此詩極盡諷刺之能事，無怪乎丹青判官「誤」以為他所珍視的此幅仕女圖竟為「贗品」，自此懊悔不已。但細觀此詩的用意，碧蘿實已匠心獨具，一般人容易落入語言的圈套，概以第二句的「魚目混珠」視為成語，遂判定此幅「仕女圖」

必為「膺品」無疑（即非唐伯虎之真跡）。而碧蘿所述正抓中人心的盲點，拈出世人觀畫，其實都是「魚目」之見（即上述之肉眼與狹義的聽畫）²²，不能確切地解讀藝術品（即珍珠）的精髓，更何況是一代巨眼「丹青判官」？此誠她所設下的文字障，非「魚目混珠」，而是「魚目誤珠」，此一字之「誤」，注定了丹青判官之「失誤」，喪失了考證此畫的真實歸屬問題。卻也開啟了一字之「悟」，其後遂在碧蘿的啟示，以及天廬和「書畫郎中」段閱古鏗而不捨的努力下，水落石出。這一段的巧設安排，誠然呼應了前文所謂此一長卷的「軸心」，正為一則「悟之未晚」的公案，但是這幀仕女畫的命意，對於天廬一生而言，祇能算是啟蒙，尚未進入究竟之悟或透徹之悟。另一方面卻無形中因著這幅作品的考證，讓他巧妙地在精神上繼承了「悟園」歷代鑒傳世家的衣鉢，走上了他在文化人格上勢必面對的命運。

倘使前述碧蘿以「魚目」來嘲諷世人觀畫的「成見」（世俗中人）或「定見」（丹青判官之過度崇拜唐寅之題款），那麼書畫郎中所透顯的，就算是「物眼」，比較能夠客觀而全面地還原作品的本來面貌，重作一番判斷。故能宛若西醫治病、中醫治本，揭示出作品的多層次面相，《聽畫》一書有一段精彩的描寫：

我每天早出晚歸，到段閱古家裡陪他看畫。兩人一天也不說一句話。這是「書畫郎中」在「望聞問切」，為畫「辨症」。他以拯救天下書畫為天職，裱畫坊猶如診室，遇有疑難「病症」，常廢寢忘食。他本人身材偉岸，面目莊嚴，壽眉濃鬚，也確是名醫之相。整整花了九天功夫，一無所獲。他

²² 關於畫作的真偽爭議，事實上存在著層出不窮的盲點，「魚目」之見的嘲諷，又牽涉了古畫造假的手法，有摹、臨、仿等製作複本的模式，甚至有些大名家，由於應酬繁忙，常有弟子輩代筆，再由畫家本人簽章的習尚，王耀庭即指出歷來推崇的謝赫「六法」中的「傳移摹寫」，就是一種畫作複製的方法。此外真／假畫作的分際及評鑑標準應充斥著許多項的變數，例如複本作得好，在書法上稱為「次真跡一等」，畫作亦然，都是彌足珍貴，這些恐怕不是一個單一的價值判斷問題，例如張大千在他畫藝的過程中，曾經仿造石濤、八大山人、金農，乃至其他古畫，瞞過多少專家學者的法眼。他即曾在晚年於一幅他自己偽造石濤跋畫中，自謂少年「狡獪」之作，「一舉猿臂之矢，必中魚目之珠」，亦以「魚目之見」為諷喻，來讚譽真正洞鑑幾微的觀者。以上的爭論，參見王耀庭 作偽的方式 - 傳移摹寫與代筆割裂 以及 鑑別與斷代 二文，皆收於《古畫》一書，台北：幼獅文化公司，1994年，頁96、97、115。

卻毫不氣餒。囑我「明日再來」。

次日，也就是審畫的第十天一早，我又來到他的裱畫坊，見他面露喜色，不等我問，便說：「總算有點影子了！」

原來他徹夜未眠，審畫直到天亮，案上還亮著燈。

「喔？」我忙問，「影子在哪裡？」

他一手持放大鏡，一手拉著我，俯身案前：「賢姪請看！」

畫面依舊和昨天一樣，我沒有看到任何變化。

他伸手指著畫面上的片片黑斑，說：「這些地方，都可能藏龍臥虎。我一一察看，又一一排除……」他那雙眼睛就像西醫的X光，把畫的「內臟」看穿。目光和手指都停留在畫面的左上角，問我：「這裡，賢侄看出來了嗎？」

我接過他的放大鏡，仔細看那塊黑斑。看了半天，卻也只好搖搖頭。

「書畫郎中」此時成竹在胸，左手撫著右臂，右手撫著左臂，笑吟吟地看

我說：「我猜想，這塊黑斑的下面藏著一方印章！」²³

書畫郎中投入事業時的神態，全神貫注，絲毫不容錯過，緊接著，他採行科學方法，以酒精噴灑，進而「火燒」畫面，驚險而巧妙地將畫面上的黑斑掠去，

²³ 王為政：《聽畫》，台灣：國際村文庫書店，1994年，頁74、75。此外鑑別古畫的基準，建立在共同體認的時代風格與個人風格。其中最重要的是畫的本體，其次是畫上的款題、印鑑，三是畫所依附的紙絹，以及裝裱等。而早期畫家的題款，總在一些不影響畫面結構的地方，因所在僻處，尋找時往往得費一番功夫，例如《谿山行旅圖》之所以確認為范寬的傳世之作，即是由李霖燦於此畫之右下角，趕驢人的右上方樹葉間，發現了范寬本人的題款。而收傳印記對畫蹟的斷代，至少可提供成畫年代的「下限」證明。至於畫的本體與紙絹確認方面，又牽涉到舊畫修裱的問題，亦即「揭畫心」、「去髹」以回復舊觀的這一道手續，猶如外科醫師動開刀手術，做得好可以去沈痾，使舊畫起死回生、甦醒還魂。詳見王耀庭《鑑別與斷代——收藏與維護》一文，收於《古畫》一書，台北：幼獅出版，1994年，頁115、133、136、165。

還原了潛藏其下長期不見天日的圖章：「集賢院御畫印」，斷定了此作雖非唐寅所作，卻是身價非凡的古畫。此一「印色」的發現，頗富戲劇性，卻也連帶地烘托出「印記」在考證上的重大影響（例如其後天廬頗費苦心，試圖考證出此作與周昉的《簪花仕女圖》之關連）。剋就美的沈思而觀，也就是所謂的「意眼」，體現出李後主等人視書畫乃唯美心靈之寄託，故以印記作為收藏之明鑑。因而此一印色之構成，彷彿凝鑄了一代帝皇愛美惜藝的餘韻。他以詩文性情設立「畫院」，並與大周后改良音樂，為此平添絕代之風華。是以此一印記點醒了整幅長卷的眉目，也勾畫了天廬和碧蘿之間畢生不悔的愛情，兩心長相「烙印」，難捨難離，不能替代。

第二方印記，出現在天廬飄零南京，而於破敗之攤子裡，偶然瞥見蘇軾的《明月帖》上半段（原為蘇軾的《江城子》詞章，後經天廬命名）。在殘破而水漬的畫面上，東坡那股「一時興來，不擇精粗，有紙輒書，落筆如風雨，紙盡乃已」的筆墨氣韻，綰結著此一憑弔亡妻思念的內容，使得此一殘篇分外動人心魄：

十年生死兩茫茫，不思量，自難忘。

千里孤墳，無處話淒涼。

縱使相逢應不識，塵滿面，鬢如霜。

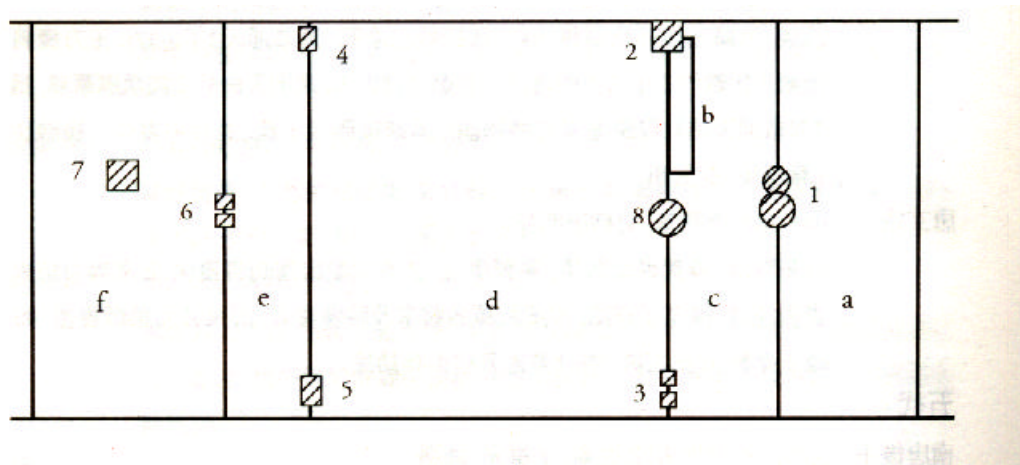
夜來幽夢忽還鄉，小軒窗，正梳妝。

相顧無言，唯有淚千行。

料得年年腸斷處，明月夜，短松崗。

寂寞而淒清的色調，呼應著天廬孤子而未知的命運，在乍見此畫的當下，他已然能確信此一法書的「心電感應」，必是東坡真跡無疑，特別是在這幅字的右緣，

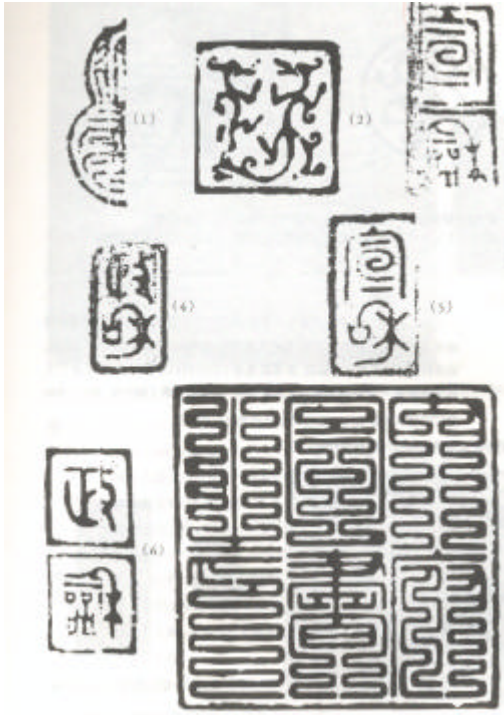
尚存半截的圖章，仍能辨認是「宣和」二字。此乃宋徽宗之收藏印，對於先前之推測，可以說得到有力的佐證。這一收藏印色，置諸整幅長卷而言，固然也可以看作宋徽宗沉溺文藝之心情，然而在此更透顯出一種微妙之心緒。一方面宋徽宗是政治上著稱的「昏君」。另外在藝壇上卻也是獨一無二的全能性巨匠，改良畫院之積弊，賦予人文詩意的格局，居功厥偉。再者更全面性的護持書畫瑰寶，將宋文化之藝術水平，提昇為空前絕後的高峰。具體而言更表現在他之於中國「捲軸」思考的意匠用心，例如將裝幀和鈐印賦予定式，即捲軸上的「宣和裝」，以及「宣和七璽」印，參下圖：²⁴



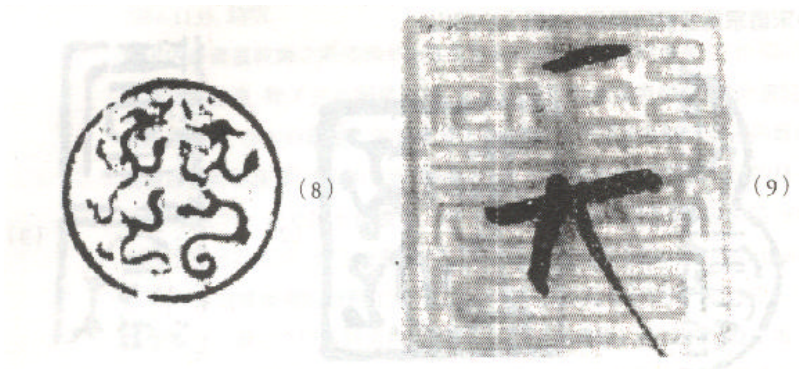
- | | |
|-----------------|---------|
| 1. 「御書」印（葫蘆形） | a. 天頭 |
| 2. 雙龍方印（多用於繪畫上） | b. 題簽 |
| 3. 「宣和」印（連珠） | c. 黃絹隔水 |
| 4. 「政和」印 | d. 書畫本幅 |

²⁴ 收傳印記的出現，應早於作者的個人印記，自唐代以來使用鑑藏功能的收傳印記的風氣，主要在於表明作品的「所有權」範圍，另一方面也對畫蹟的斷代提供佐證，由收傳印記和捲軸上的題跋的時代排比，便可展現出該作的傳世經過，義近於今世的「產權轉移登記」，也就是前人所說的「流傳有緒」，參見王耀庭 鑑別與斷代 一文，收於《古畫》，台北：幼獅出版，頁133、136。例如宋徽宗在位期間即大力搜訪古書畫，除了作為宮內觀賞之用，亦提供畫院學生觀摩學習，並命畫院畫家重新臨摹複製。在保存管理方面，下令重新裝裱宮內舊藏，於裝裱和鈐印方面重新立一格式，即「宣和裝」以及「宣和七璽」（參見圖示），並以個人獨具匠心的「天下一人」花押，作為創作題款。（見圖）參見《中國美術備忘錄》，台北：石頭出版社，1997年，頁66、67、68。

- 5. 「宣和」印
- 6. 「政齋」印（連珠）
- 7. 「內府圖書之印」印
- 8. 雙龍圖印（多用於法書上）
- e. 黃絹隔水
- f. 尾紙



(1) - (7) 宋徽宗 宣和七璽



(8) 宋徽宗 雙龍圈印
(9) 宋徽宗 「天下一人」花押

這一改良，不僅是格式上的轉變（如畫心的放大，去掉兩面邊距，以及設定了幾方印色的位址），看得出他本人作為藝術家的思考，也同時揭示了他獨領風騷的一代宗師地位，試圖確立日後藝術的「法式」及「規範」，無怪乎他慣有的「天下一人」花押，獨特的簽名方式，表露出他自負而不可一世的才情。但是略去他的這種「天下一人」唯我獨尊的企圖心之外，我們是否也在某一層次上看出一些比較細膩的信息？特別是上述的「宣和七璽」印反映在文化人格心理因素，就筆者的體會而觀，至少涵攝了兩種心態：

作為帝王與藝匠所兼具的強烈「佔有慾」。

作為關懷書畫鑒傳上，一個可以亙古而長存的「預設型態」。

像這般一體兩面的思考，其實正是說明宋徽宗在藝術史和文化史上，一位真正懂得「觀畫」的知音人。就「佔有慾」的部分而觀，每一方印色都可視為高度權力意志表現的符號，可彰顯作品的「佔有者」，以及「領域感」。因此畫心的週邊，儼然都已被他的印記包圍。另一方面的思考，卻流露出他對於藝術的惜憐之情，溢於言表，當我們細睨這些印記的「落點」多在畫與裝裱之「接縫處」，是否有其一定的「暗示」作用？

誠如我們開宗明義地宣示；作品是存在於「天」「地」之間的意義，他必有一番命運的劫毀！那麼性情如宋徽宗者，又當情何以堪？除了儘可能為書畫作好一切可能的「預防」之外（如載入宣和書畫譜存錄），最好的方法是在「畫心」和「捲軸」整體上預留「伏筆」（七璽印），好讓後代收藏者即便是從此作的一鱗半爪（在重新揭裱、作偽、或傷殘），也能提供進一步判別此作的真偽、斷代之上下限，好為後人留下英華（一如今日騎縫章的功能）。正如天廬之所以能夠有效確認東坡之真跡，亦必仰賴畫面上殘留的宣和印鑑，方能作為有力的註腳。

這一方「天下一人」之印，可謂用心良苦，卻也寓寄悲辛。宋徽宗尚且不能全盤佔有書畫的生命，更何況日後遭逢亡國之恥的命運，所謂「天下一人」的設想，不過是一種偏執，偏執於「定相」、「定格」與「定式」的存在。置諸天廬，

亦非圓滿之悟，一如他的家園毀於戰火，無怪乎他與《明月帖》之「上半段」失之交臂，僅有一面之緣；日後也僅能在日人伊藤雪野的致贈下，得其「下半段」。像這般天意之作弄，任憑是「目空一切」抑或是「以天為廬」的孤峭襟懷，不正是「天下一人」的傲岸性格，左右了他此生命運的潮差。甚而那一段始終「未濟」的戀情，誠如文中所述，也宛若月之陰晴圓缺，徒留畢生的遺憾：

天廬居士打開那成排櫥櫃中的一個，取出了一只小小的鏡框，那裡面鑲著飛渡重洋幾番去來的《明月帖》。顯然，鏡框和字幅都依當年原樣，沒有更動。

我俯身細細欣賞，眼前彷彿升起了一輪明月。啊！「明月幾時有？把酒問青天！」

「人有悲歡離合，月有陰晴圓缺，此事古難全！」天廬居士垂著眼臉，喃喃地說：「我始終沒有能再找到它的另一半。這《明月帖》也就永遠是一彎殘月！它的另一半到哪裡去了呢？是被烏雲遮沒了，還是被大海吞噬了？……」²⁵

第三方印色，乃是「真偽之印」，此為全書中反覆辯證的重大情節，也是藝術史上、現實世界中，最令人心生矛盾及爭議的所在。書畫之「真偽」問題，考驗著讀者的眼力與判斷力，不僅是本文一開始牽涉到的聽畫、看畫、與觀畫的問題，進一步又與前述的「肉眼」、「物眼」及「意眼」的層次相輔相成。世俗之人「二分法」式的將「真／偽」之間作了天塹般的判定，然而本書作者卻更細膩地演繹出「作偽者」的矛盾心態，以及作偽過程中極其繁複的代價，並且浸潤著人性思索上的困境。

「鐵硯齋主」這一角色的詮釋，遂在長卷畫面上扮演著舉足輕重的地位。他

²⁵ 王為政：《聽畫》，台灣：國際村文庫書店，1994年，頁139。

顯然承繼著歷來「蘇州片子」²⁶的作偽傳統，專造假畫，以蒙蔽世人，對於藝術，卻又有著異乎常人的偏見及執著。但是在「真/偽」之間，他的性格也在生命的前後期有了極大的掙扎及遞嬗。為了挑戰丹青判官，卻無意地錯失一幅道地的古畫（即仕女圖），也促成了愛女碧蘿與天廬的一段情緣，造成了日後無可彌補的損失。畢生作偽的心血，卻也和「悟園」一般，毀於戰火，家破人亡。一番世間的劫毀，反而激起他內心潛藏的性情，在落髮為僧之後，出沒江波，以殲滅日寇作為護國雪恥的壯舉。

這一路遞變的考索下來，鐵硯齋主的形象，無疑的對照出「聽畫」內裡一項細微的脈絡，一方面反映「作偽」手法的推陳出新，恰與藝壇流行的風向，互為表裡，因此無論是「傳移摹寫」或「代筆割裂」²⁷，一般而言強調「復古派」之流者，其作品最易摹仿，淪為「定式」。反而是著重個性、天機、逸趣者，雖然當世欠缺「市場性」，其性情、風格，卻最難「複製」。前者乃「作態易仿」，是紙上筆墨，後者「意態由來畫不成」，是胸中筆墨，鐵硯齋主故言：

賢侄，你曉得我平生最佩服哪些名家？唔，令尊最愛的是「吳門四家」，而我與他不同，我最為推崇的是「四大高僧」。

這四大高僧，我想令尊在世的時候曾對你講過的，就是：石濤、八大、弘仁、石谿。他們都生活在明末清初。在當時的畫壇上，處於「正統」地位

²⁶ 明代中葉以後，蘇州一帶漸成為畫壇中心，造假畫的專家也應運而生，就連一代巨眼文徵明，也曾收購到他的老師沈周的假畫，可見作偽者的高明。下迄清初，蘇州專諸巷更成為造假畫的中心，號稱「欽家款」，無論是小條短幅、巨冊長卷，大半出自欽式父子兄弟之手；此外如沈式雙生子老宏、老啟、吳廷立、鄭老會都是此道高手，此即「蘇州片子」的來歷。蘇州之外，尚有北京、廣州、揚州亦為假畫蔚集之處，詳見王耀庭《古畫贗品的問題》一文，收於《古畫》，台北：幼獅出版，頁92。

²⁷ 「傳移摹寫」就是一種畫作複製的方法，慣用的有「摹」、「臨」、「仿」、「造」，無非要求復本能儘量接近原蹟。亦有所謂「揭」的方法，將原畫分而為二，夾層的宣紙作品，因抄紙兩次以上，所以可以撥開；因宣紙的吸水墨性會滲入紙背，因此揭開後，兩件作品的位置分毫不差，說來都是原蹟，只是精神消散、色澤變淡。「代筆」多由弟子輩為其師應酬之作，已見前述，「割裂」則是變造的一法，將大幅變小件，一分為二，將畫心分割數份，或獨立出題跋重新裝裱，如此一來原本一件的價值，就能分化出數倍的利潤，此皆歷來慣用的作偽門道，參見王耀庭《作偽的方式：傳移摹寫與代筆割裂》，收於《古畫》，台北：幼獅文化事業公司，1994年，頁102、103。

的是以「四王」為代表的勢力，極力摹古，主張「筆筆有出處」，實際上陳陳相因，毫無生氣。我的鐵硯齋不知造了多少假畫，就是因為他們的作品已經形成固定模式，也就比較容易摹仿。就我個人好惡來講，是卑視「四王」的。他們活著的時候就是欺世盜名之輩，死後還陰魂不散；用他們的名義作假，也算不上褻瀆神明。但我從來不肯造四大高僧的假畫。他們在我心目中是神聖的，在中國繪畫史上也是神聖的。他們是對於盤踞畫壇的復古派的勇敢挑戰者，並且是勝利者。²⁸

「作偽」的意指，恰好是最具批判及嘲諷性的一則「聽畫」公案，也可視為作者在審顧藝術史上每一階段都會產生「復古」、「因襲」風氣的盲點。鐵硯齋主深諳人性之弱點，故能游刃有餘，而世俗人心的華而無實，卻也因此對照出莫大的不堪，他即慨言：

人們都曉得我是「作偽世家」，專造假畫，欺人牟利。其實，這是不公平的。我一生的確造了不少假畫，但人世間作偽者豈止書畫行？天下有大偽，有小偽，書畫膺品，偽之末也。豈不知沽名釣譽者有之，竊國弄權者有之；峨冠博帶者，高談博論，出口有幾句真話？人們見怪不怪，反而在興不足以安邦、衰不足以亡國的筆墨間吹毛求疵，遇一幅假畫，便大加撻伐，必欲置之死地而後快。小偽惶惶，大偽揚揚，豈偽之幸與不幸乎？國之不幸也，而所謂達官貴人、文人雅士，常以藏畫自炫，又有幾人真正識得真偽？附庸風雅而已。伯牙子期，高山流水，旗鼓相當，方為知己。而一班惡俗之輩，於丹青一竅不通，偏要張口荆關董巨，閉口劉李馬夏，重金購得偽作，還要懸於明堂，百般誇耀，謬充行家，貽笑大方。我之所以作偽，不獨在牟利，亦在於取笑這班可笑之人。²⁹

²⁸ 王為政：《聽畫》，台灣：國際村文庫書店，1994年，頁176。

²⁹ 王為政：《聽畫》，台灣：國際村文庫書店，1994年，頁166，167。歷來作偽高手以假易真，偷龍轉鳳的事件屢見不鮮，如唐武則天時的張易之，宋徽宗時的米芾，都是箇中翹楚，在此大

作偽高手之「鑑世」果然不同凡響，甚能有發聾啟聵的寓意，但根本上他仍呼應著這幅人生長卷的「軸心」，亦即書畫藝術生命的愛好及了悟！他對「四大高僧」的情有獨鍾，是一明證，「一生作偽」無數，卻也感嘆：「世上本無假畫，凡畫皆為真品，一筆一畫，三響九染，嘔心瀝血。所不同者，無非作者名氣高低，名人手跡，必為佳作，無名者所作必為劣畫？也不見得。觀者要有主見，覺得好，便是好畫，管他何人所作！」³⁰。畢生作偽的下場，不外乎是發現了自己內心強烈的「佔有慾」。為了一切書畫附加的價值，不擇手段，直至失去了一切之後，才「大徹大悟」，雖然為時已「晚」，卻仍有一片丹心，希冀天廬能將他所珍藏的「四僧」真跡，傳於後世。

每一方鈐在畫上的「鐵硯齋主鑒定真跡」收藏印，看來工整嚴謹，是最道道地地的反諷——大作「偽」家，「鑒」定之「真」跡。不正是對應出人生中悲欣至極的畫面，而所謂的「真／偽」之辨，屆此又將起興一層別樣的雲霧。

最後一方印色，端看的是弘一的印記，此方印記之迥異於前三者的特質，乃在於他的刊落聲華；再者也相應於弘一與天廬兩度交會的人間情分：「君子之交，其淡如水，執象而求，咫尺千里」，全然不能以俗情俗念加以概括。尤其是弘一出家前後對於藝術的洗盡鉛華，對照著前三方印色之於書畫的偏執、愛憎，顯然有其高標的風姿。這些對比性的思考，每一方印色都是一節一節的關卡，著重的是藝術生命的「了悟」，以便開啟精進勝境的層次。如同捲軸的展放歷程，人世的炎涼及悲欣，俱為畫面上妥為熨貼的印色，娓娓訴說著生命中的起、承、轉、合。

弘一大師帶給天廬的人生設色，大體不外是驚鴻一瞥的禪機，卻也餘韻無窮。因而在卷末的這方印色，是「壓軸」，也是「未濟」。當我們屏氣凝神，端看

傳統下，作偽亦朝向分工，摹畫、摹印、保持原件的裱工、將「原畫」掉包的手法，古董商名之為「金蟬脫殼」。一旦成交，就算日後收購者才知道收藏的是一件贗品，也只好「敝帚自珍」，再利用機會續騙下一位收藏者。而許多名家也深知其中艱難處，不便指明其偽，如是惡性循環之下，遂助長了贗品的橫行與作偽者複雜的心理狀態，參見王耀庭〈古畫贗品的問題〉收於《古畫》，台北：幼獅文化事業公司，1994年，頁91、92。

³⁰ 中國書畫只要是熟紙（絹），通常加有膠礬，作畫過程中的渲染，又再加刷膠礬水，就是所謂三響九染，近人如溥心畬、張大千即好刷礬之道，參見王耀庭〈收藏與維護〉，《古畫》，台北：幼獅文化事業公司，1994年，頁162。

小說的結尾時，天廬居士為我們開啟的弘一畫卷，迤灑地訴說的不正是這番翩然妙諦？

天廬居士把一幅捲軸鄭重地放在案上，緩緩地打開。

我屏住了呼吸，等待看到弘一法師的墨寶。

對於弘一法師，我仰慕已久，他的書法，一點一畫，都孩童般地率真，雲水般地自然，宇宙般地空靈，佛理般地深奧。但是，我從沒有見過他的畫。我只知道他是美術界的老前輩，我的老師，我老師的老師，是他的學生。他早年捐贈給北平國立美術專科學校的二十餘幅作品已全部失佚，所餘一幅由儲小石教授從雪地中檢出而珍藏，為弘一法師油畫作品之絕響。那幅畫，我也只是看到過印刷品，而無緣見到原作。

現在，我將看到他在宣紙上所作中西合璧的最後絕筆，這興奮可以想見！

畫軸慢慢地打開.....

古銅色綾子的天頭，淺米色上隔水，下面沒有詩堂，就是畫心了。

畫心完全展示在我面前，我大吃一驚，瞠目結舌.....

原來那是一張一塵不染的白紙！

我左看右看，貼近了看，退遠了看，仍然找不到任何著筆落墨的痕跡！

這該怎麼解釋呢？

是當初弘一大師作畫時本來就未著丹青，還是天廬居士請人裝裱時被偷樑換柱？

是在我之前的觀賞者趁機掠走了弘公真跡，還是我肉眼凡胎看不到紙上的圖畫？

我疑惑地望著天廬居士，他正襟危坐，神情莊嚴肅穆。他默默不語，在空靈恬淡的寂靜中體味那畫中的意義，並且不去打擾我的欣賞。

我終於抑制著自己，沒有說出蠢話。

我想，在我之前，一定還有別人看過這幅畫，他們也是這樣做的。

畫，本無所謂真，也無所謂假；無所謂實，也無所謂虛；無所謂存，也無所謂亡。畫是人類智慧的一部分，它與人類同在；畫是自然的一部分，它與天地同在；畫是歷史的一部分，它與日月同在。

敬神如神在，對於摯愛藝術如同敬奉神明的人，畫只在他心裡，那是至真至善、純情純美的境界，走進去是幸福的，任何人無權打破它。

這是一位雙目失明的人使我「聽」懂的。³¹

雪白的畫面，映襯著落地長窗外，清涼如水的月光，王為政與天廬的「對談」，收束在一個頗為錯愕的「跋尾」³²。「無印之印」的印色，一如肉眼看不到的畫面，我們在捲軸的展放 - 卷收中亦步亦趨，時急時緩地走入了中國人生哲學中，一個看似澄澹，卻又神情矍鑠的藝術生命歷程。他的形象一如明月的變化，但必須通

³¹ 王為政：《聽畫》，台灣：國際村文庫書店，1994年，頁197、198。

³² 書畫捲軸中的「題跋」部分，有自畫自題，或由別人代題、跋尾，甚至在不同時間意猶未盡，再來跋他一段，亦為慣例，如蘇東坡就喜於創作之後，留下數尺的留白「且自言待五百年後人作跋」的作法，顯然已將此一部份再接續上了捲軸哲思中的「天地」觀，參見王耀庭 鑑別與斷代 收於《古畫》，台北：幼獅出版，1994年，頁138。

過「偏執 揚棄 - 圓滿 - 未濟」的參究，如同一則百味雜陳的公案，沒有必然的終結，只有水月鏡花般的存在。

華枝春滿，天心月圓。

伍、跋尾

中國畫的「捲軸」形式，本身即具備了含藏不盡的「時間」(閱讀的歷程)與「空間」(藝術形式本身具備的收納與涵攝手法)，奠定了中國美學思考的一大基調。簡而言之，捲軸的閱讀體驗，恰好與西方或現代美術在「構圖」與「整體呈現」(即裝框手法)大異其趣。根本的緣由，乃作品背後反映出中國人整體的生命思考型態，並不是「定點透視」法，而是「散點透視」(移動視點)；前者提供了讀者與評論者一個明確的構圖法則，可進一步概括出藝術欣賞中的一系列客觀標準(如均衡、對稱、明暗等)；但是後者卻不能一目了然，在披閱和展讀的過程中，我們同時必須將捲軸保存、舒展的心理因素納入思考，以及「畫作」本身所在的位址(即「畫心」與隔水、上下天地之對應關係)，再加上畫作繼承的中國藝術底蘊(即觀看方式以及創作理念)綜合體現的結果，作一通觀。

於焉我們會發現這一藝術表現的手法，無論是簡策、經折裝、旋風裝、蝴蝶裝、包背裝下迄線裝等類型，得以將繪畫及書法甚至於裝裱工藝，提昇為一個超越而整體的思想層次。「看官」們只須從捲軸型制的延展，在文化史的遞嬗中，概以「帖」的命名手法，即能領會此一層境。君不見中國歷來之書法珍品，概以「帖」名之，以顯其慎重；另一方面民間普遍之藥方，也以「帖」作為計量名目，故爾能與「法帖」一格兼容並蓄。而彼邦日本之人文傳承，尤其喜以「帖」概括為美學品題之揭示。書畫、攝影、文札等等不一而足，試觀其《源氏物語》長篇小說，貫通全書之結構，乃由五十四「帖」所連屬，而為一「章回」文學之型態；各帖之命名亦風雅自若，傳頌迄今。如斯精神的承躡不絕，皆可視為捲軸思想的如實體現。再者，捲軸自身所具備的多層次收納與演繹的機能，對於現代藝術的觀看之道，應有相當的啟發性；甚至於運用在空間展演、舞台設計上(例如雲

門舞集的《竹夢 行草》), 乃至於軟體製作方面, 尚有無比的可塑性, 值得持恆探索, 方能新變代雄。

Delivering lovesick in *Ming-Yue Tieh* from a distance To Inverstigate the Aesthetics of Life in Chinese Graphics from Wei-Cheng Wang's *Hearing a Painting*

Chen, Min-Chih

Abstract

How can a painting be heard?

How can sublime lines and vivid spirits be heard?

It is necessary to “look at” a painting with “heart and soul” without bewitchment, then one can achieve his unique spirituality.

Hearing a Painting inspects by means of flashback a collector and connoisseur of graphics, who discloses the way how to see the arts by contrast of the life and experiences before and after his blindness. About aesthetical mentality, ideas of creation, criticism, investment, accession, and methods of reading, there are illuminating critiques in the book.

The interpretative approach of this paper is based on the concept of “cultural character”, combined with the levels of “aesthetics of life” and with the concept of “makimonolish space and time”, in order to construct a theory of graphic makimono.

Differences between fixed perspective and transferring perspective, copies of portrait, mentality of graphics, the significances bestowed in the architecture or the solving of problems in the history of fine arts—, to the man who believes in arts, all of these manifest different horizons varied from different level.

These extraordinary experiences, in a process leading to “Tao”, imply the affliction of “life-annihilation” by means of makimonolish way of looking.

This paper tries to establish a discourse of graphic aesthetics, which will help to open a comprehensive horizon of culture.

Keywords : cultural character(文化人格) , aesthetics of life(生命美學) , graphic arts(書畫藝術) , makimono-mounting(捲軸裝裱) , perspective-transferring(移動視點)