

南 華 大 學
哲 學 與 生 命 教 育 學 系
碩 士 論 文

繪 畫 藝 術 之 自 由 問 題
— 以 中 國 美 學 思 想 為 中 軸 之 研 究

The Problems of Freedom in the Arts of Painting
A Research on the Thinkings of Aesthetics in China as a Core

研 究 生：涂依伶 撰

指 導 教 授：陳士誠 副 教 授

中 華 民 國 一 百 零 一 年 六 月 十 三 日

臺 灣 嘉 義

南 華 大 學

(哲學與生命教育學系碩士班)

碩 士 學 位 論 文

繪畫藝術之自由問題—以中國美學思想為中軸之研究

研究生：涂依伶

經考試合格特此證明

口試委員：

孫志

羅雪蓉

陳士誠

指導教授：

陳士誠

系主任(所長)：

尤惠貞

口試日期：中華民國 101 年 6 月 8 日

摘要

本文研究中國山水畫作與古代哲學之關係，尤以道家的美學思想為主，其代表則為莊子。道家最重要的觀念是自由問題，要人不要依待而生，也就是擺脫約束任性自然，因而本論文在這方面的處理較多：自由問題在莊學中是“遊”，如旗在風中自由漂蕩，遊伴隨而來的是無用與和，在主體條維方面之心齋與坐忘亦為本文的分析重點。本文藉由徐復觀和宗白華對中國美學之思想探討為切入點，再佐以歷代著名山水畫作品作為研究素材，探討莊學與山水畫中表現內涵與風格之間的關係。宗白華對中國美學思想之推廣有莫大貢獻，而徐復觀則是第一個系統地以道家思想解釋中國山水畫之哲學思想來源的第一人。之所在哲學論文中插入畫作，目的是以實例說明其中所含涵的思想，在論說方面不致於空泛。

關鍵字：遊、心齋、坐忘、徐復觀、宗白華

Abstract

In this paper I would like to study the relationship between landscape paintings in china and its ancient philosophy, especially aesthetic thought of Taoism, its representation is Zhuangze. The problem of freedom for Taoism is the most important idea, that is, people live without dependence, namely free from all constraints and according to his nature. The problem of freedom of Zhuangze is wander, such as a flag in air. It drifts without purpose, but with uselessness and harmony. Freedom in subject is Xinzhai(心齋) and Zuowang(坐忘). The base theory which helps us to analyse the relationship between Zhuangze and landscape paintings is the thought of Hsu Fu-kuan and Zong Baihua, and in this paper I would take some famous works in China in order to show such relation. Zong Baihua has contributed for aesthetical thought in the history of landscape painting in china, and Hsu Fu-kuan is the first scholar who makes a systematicalresearch on the relation. The reason why I use works in my paper which belongs to the department of philosophy is that I would like to make my paper not in abstract but in a concreted.

Key words : wander, Xinzhai, Zuowang, Hsu Fu-kuan, Zong Baihua

目 錄

中文摘要.....	I
英文摘要.....	II
目錄.....	III
圖目錄.....	IV
1. 緒論.....	1
1.1. 研究動機.....	1
1.2. 研究目的.....	1
1.3. 研究方法.....	3
1.3.1. 文本分析.....	3
1.3.2. 概念分析.....	4
1.3.3. 作品分析.....	11
2. 徐復觀《中國藝術精神》探討.....	12
2.1. 道家的所謂道與藝術精神.....	13
2.2. 精神的自由解放—“遊”.....	14
2.3. 遊的基本條件—無用與和.....	15
2.4. 心齋與坐忘.....	16
2.5. 藝術精神的主體.....	17
3. 宗白華美學思想探討.....	22
4. 莊子思想與山水畫.....	27
4.1. 山水畫的探討.....	28
4.1.1. 山水畫發展歷程.....	30
4.1.2. 山水畫構圖法則.....	42
4.2. 作品分析.....	43
5. 結語.....	81
6. 參考書目.....	83

圖目錄

圖一：〈茂林遠岫圖〉，作者：五代李成，絹本，45.4×141.8 公分，遼寧省博物館藏.....	43
圖二：〈讀碑窠石圖〉，作者：五代李成，絹本，126.2×104.9 公分，大版市立美術館藏.....	46
圖三：〈谿山行旅圖〉，作者：北宋范寬，絹本，206.3×103.4 公分，臺北故宮博物院藏.....	47
圖四：〈雪景寒林圖〉，作者：北宋范寬，絹本，194.5×102.8 公分，臺北故宮博物院藏.....	50
圖五：〈早春圖〉，作者：北宋郭熙，絹本，158.3×108.1 公分，臺北故宮博物院藏.....	52
圖六：〈窠石平遠圖〉，作者：北宋郭熙，絹本，120.8×167.7 公分，北京故宮博物院藏.....	56
圖七：〈漁村小雪圖〉，作者：北宋王詵，絹本，44.5×219.5 公分，北京故宮博物院藏.....	58
圖八：〈鵲華秋色圖〉，作者：元朝趙孟頫，紙本，28.4×90.2 公分，臺北故宮博物院藏.....	60
圖九：〈雲橫秀嶺圖〉，作者：元朝高克恭，絹本，182.3×106.7 公分，臺北故宮博物院藏.....	64
圖十：〈天池石壁圖〉，作者：元朝黃公望，絹本，139.4×57.3 公分，北京故宮博物院藏.....	66
圖十一：〈漁莊秋霽圖〉，作者：元朝倪瓚，紙本，96×47 公分，上海博物院藏.....	69
圖十二：〈春山積翠圖〉，作者：元朝戴進，紙本，141×53.4 公分，上海博物院藏.....	72
圖十三：〈江山漁樂圖〉，作者：明朝吳偉，紙本，270×173.5 公分，臺北故宮博物院藏.....	75
圖十四：〈廬山高圖〉，作者：明朝沈周，紙本，193.8×98.1 公分，臺北故宮博物院藏.....	77

1. 緒論

1.1. 研究動機

現代人因為生活工作緊張忙碌，往往被壓力壓得喘不過氣，所以，現代人在工作之餘，就會安排適當的休閒活動，藉此紓解壓力和調適身心。筆者身為職業婦女，家庭、工作蠟燭兩頭燒，有時備感壓力和身心疲憊之餘，就會和家人利用放假日，規畫旅遊活動，出去散散心，如爬山、郊遊...等，讓自己置身於大自然中，放鬆心情，舒展身心，頓時覺得壓力消除、與世無爭，心胸也覺得開闊了起來，一切世俗煩惱都拋到九霄雲外。

筆者有時也會利用假日幫家人安排知性之旅，如看畫展、聽音樂會、觀賞藝術活動，以提昇自己的審美能力和開闊自己的視野和經驗。在觀賞畫展的活動中，筆者對於山水畫始終情有獨鐘，因在觀賞山水畫作時，彷彿就像真的置身於畫境一般那麼逼真生動，栩栩如生，就如同莊子所言的物我合一，萬物與我同在的感覺，讓人心情放鬆，心曠神怡，渾然忘我。所謂“仁者樂山，智者樂水”應該就是這個道理吧！

1.2. 研究目的

中國歷史演進至今，已累積豐富的文化內涵，它所呈現的是中國人獨特的文化觀、哲學觀及藝術觀。此種特質不僅不會隨時空移轉，反而是與時俱進，歷久而彌新的。特別是對現代人而言，它就如同一個寶庫，提供源源不絕的人文思維及美感意象，不僅使現代人的精神生活，因此獲得傳統文化精神的陶養，同時也提昇了現代人藝術創作的意境與內涵。

人類面對自然的大塊文章，興嘆之聲油然而生！自古以來，無論中外的藝術家對自然的吟頌描繪，產出了人類情感表達的重要創作—繪畫、音樂、科學、技術，比比皆是，中國山水畫的藝術家，亦對他們所見所感的山水大地，賦予自然

生態的細膩描繪，把美麗的自然景色和畫家對自然景色的深刻感受融為一體。例如：郭熙〈奚山秋霽〉表現秋雨晴後的優美壯闊的自然景色、范寬〈谿山行旅〉中央繪一大山，中峰突兀，彷彿壓頂而來，有凝重逼人之感，山頭灌木叢生，結成密林，狀若蕈菌，兩側有扈從似的高山簇擁，配以亭臺危崖和直垂而下的瀑布，氣象雄健。若能引導學習者看到中國山水畫作，會興起對於畫家描繪之自然情景的慨嘆，則可謂具有學習績效。

歷代大文豪或藝術家，動亂的年代是生活最壞的時代、也是創作最燦爛的年代。時值五代十國的文人，無力於社會動盪不安的情勢或政權的興迭交替現象，遂寄情於山水之間，以自然界的山川河嶽為主要描繪對象，將所視、所感一一以文房四寶“筆墨紙硯”抒情胸懷，借山川抒情寫意，成就了十世紀到十二世紀期間的山水繪畫文風（又名文人畫），名家備出，形成前所未有的光輝燦爛，後人稱之為山水畫的“黃金時代”。當五代十國到北宋時期的政權重心位於北方之時，當北宋亡國、首都南移，國土從北方黃河流域移至南方長江一代，畫家們描繪的山水景色也從大山大水轉變到江南秀麗的風光。亂世的顛沛流離，讓畫家的生活和心境都有很大的轉變，這些影響都表現到作品的構圖、技巧和意境上。因此，中國山水畫的賞析教學，應將藝術作品與歷史之整合列為教學重點之一，以求人文素養與藝術涵養的提昇。

筆者從事教育工作多年，在實施美育教學活動時，亦嘗試讓學童欣賞中國山水畫，希望在經由欣賞的過程中，讓學童穿越時空和古人對話，體會當時藝術家的心情，分享他們對美好事物的感動。

筆者認為，莊子所處的時代背景以及心靈所產生的空虛感，與我們所處的現代社會有著高度的相似之處，面對生命的茫然無措、人的種種的異化問題，莊子所提的各種思想觀點，筆者為後生晚輩，面對這些豐富的精神食糧時，總不禁生起得我心及沛然莫之能禦的撼動性，除了由衷欽慕其德行人格與創闢見解外，筆者認為若能經由教育或宣導的方式，廣為宣導並教化人心，必能為現代人帶來對生命和人生更深層的體悟與省思。筆者基於對現代人的痛苦壓抑與心靈上的空虛

慌亂有深切的感受，於是筆者不敏，願將這分戚戚之感，化做理智探討的驅動力。因此乃欲藉莊子逍遙且自然無為之心靈探討，來為現代人的心靈困境找到一條新的出路，並將這嶄新的、自由的生命提昇為藝術審美之生命，並將其落實於現代之美育施行上，藉由雙管齊下的方式，將莊子提倡的「道」心靈境界上的美境與逍遙擴展為美學教育精神，並藉與現代美育之結合，探討其在美育意涵上的意義與啟發創生，進而將現代人困頓之心靈提昇為一審美的心靈，此乃本研究最重要之研究目的。

1.3. 研究方法

本論文所採取的方法可分為以下數種：文本分析以及概念分析法；但由於本論文所涉及的還有對於中國山水畫作品作分析，以便檢驗莊子美學與中國畫論之關係，所以本論文非常重視對作品中的風格與源流之分析。

1.3.1. 文本分析

本論文是以中國近代美學思想為中軸來作研究，尤以莊子思想為主要探討內容，而筆者認為徐復觀在《中國藝術精神》一書中對莊子美學思想的再詮釋，確立了莊子在中國的美學地位，此外另一學者宗白華在其著作中亦提及莊子美學思想之貢獻，因此筆者在本論文中探討莊子美學思想的依據，就以徐復觀和宗白華的文獻探討為主。

此外，筆者認為探討莊子思想的最要文本乃是《莊子》，因為它代表了莊子個人的中心思想。當然在道家傳統中，《道德經》亦佔有相當重要性，然而，中國山水畫發展到宋朝才成為典範，所以宋朝對山水畫之研究，亦是本文所關注的。故本文亦以《莊子》一書為研究探討範圍，再佐以各家註解，以期更能真實且完整展現莊子之精神。

1.3.2. 概念分析

a. 老子之無

老子《道德經》第二段：「無名天地之始，有名萬物之母」這句話表示說，我們通過“無名”這個概念，或“無”這個概念來瞭解這個“道”。老子所說的“無名”就是無，就是從你所無掉的那些東西簡單化，提出一個“無”的觀念。

依照《道德經》的意思，道家是嚮往通過“無”這個觀念瞭解那個不可道說之道，就是那個至高無上之道。如何通過“無”來瞭解道呢？老子把“無”看作是天地萬物的開始，可以作為天地的開始的那一個東西一定是無限定，無限定就是無名、無形、無狀，那就是“無”。

道家通過“無”所瞭解的這個最普遍的意義，上帝也不能違背。就是儒家的仁、良知、天命不已，一樣不能違背的。梵天一樣不能違背。在這個意義上說，道家提出的“無”是一個共法，任何一個大教，到最後，沒有一個能反對的，只要你達到無限的境界，你就不能反對這個“無”，因為“無”一開始就是無掉那些限定。

“無”的概念建立以後，我們不能停在“無”。我們還要往前看，往前看就落在“有”上。這個“有”就是萬物之母，這個“有”從哪裡來呢？這個“有”就是道的“有”性。所謂道的“有”性就是道的徼向性。由道的徼向性說明“萬物之母”。

b. 轂

《道德經》第十一章曰：「三十輻共一轂，當其無有，車之用。」輻，是車輪上的輻條，相當於自行車車輪上的鋼絲，起支撐作用；轂，是車輪中間用來安裝車軸的空心木圈。意思是，轂中心是一處虛空，但正因為有這一處虛空，車輪才能夠轉動，才有“車之用”。所以對任何事物，不能只見到“有”而不見到“無”。故山水畫中，有形質的山水草木向無形質的虛空開展延伸，令人意會到自然的空渺深邃，並為畫面帶來動感和節奏感，並更易讓畫變得“氣韻生動”。

c. 心齋

莊子者，蒙人也，名周。周嘗為蒙漆園吏，與梁惠王、齊宣王同時。其學無

所不闕，然其要本歸於老子之言。故其著書十餘萬言，大抵率寓言也。

莊子思想源自於老子，《道德經》重視天道的存在，並形容它是遍一切處而皆在，且為天地萬物的生成依據；莊子將老子的道概念完全內在化、精神化、心靈化或主體化，《道德經》中既講“道”又講“德”，但對莊子來說，道即是德、德即是道，也就是我們精神人格上的心靈境界。

最能代表莊子思想的著作，當然就是《莊子》這本書了，唐朝時候的陸德明在他《經典釋文》中的〈莊子序錄〉最早指出，《莊子》一書本是由淮南王劉安的門客們所編定完成的。又根據《漢書·藝文志》中的記載發現，《莊子》一書原來共有內、外、雜等 52 篇，依次為：內篇 7 篇、外篇 28 篇、雜篇 14 篇和解說 3 篇。然而今日我們所能見到的通行本，則是郭象刪定之 10 卷 33 篇的版本，這 33 篇分別是：內篇 7 篇、外篇 15 篇和雜篇 11 篇。

莊子思想在道家學派中的最大特色，乃是將老子所揭櫫的聖人理想全部向內收攝而主體化，並以實踐的要求將它詮釋成為一種參與生活世界、駐足人際社會的德行努力，且此德行的努力迥異於儒家思想之以人文建構為目的，它受《道德經》老子思想的啟蒙，另以自然的回歸做為生命的理想和生活的目的，這亦即是莊子思想的最大特色。

本篇論文主要是以中國美學思想為中軸之研究，而且是以莊子思想作為主要探討方向，故以下就將莊子思想內容如心齋、坐忘、逍遙、遊、物化等要素逐一作概念分析。

莊子所把握的心，正是藝術精神的主體。然而，在徐復觀看來，莊子更重要的貢獻在於指出了這種藝術精神的主體的成立途徑。莊子認為，要成立這種藝術精神的主體，要達到心的“虛”、“靜”、“明”，就必須“心齋”與“坐忘”。¹這是《莊子》整個精神的核心，所謂的“心齋”指的是在心裡面做工夫，亦即心做齋戒的工夫。要達到“心齋”之境界，有三個層次之分。第一個層次中的“聽之以耳”是用耳朵聽，這種感官經驗容易隨現實世界的變化或人為的因素而隨時改變，並非永恆

¹ 徐復觀：《中國藝術精神》，臺北：學生書局，1966，頁 71。

不變。老子說：「五色令人目盲，五音令人耳聾，五味令人口爽，馳騁畋獵令人心發狂。」²物欲、官能的刺激，容易使人心靈放蕩不安，耳目易使人放逐自己於聲色之中，故莊子勸人無聽之以耳。

第二個層次中的“聽之以心”是用心去體會之意，不同於耳聽眼看外在的刺激，對於外界的訊息要用心去領會。但莊子認為心之體會仍屬感官的領域，原因在於人的心是會起執著的，且是個人主觀的執著，因此，莊子勸人無聽之以心。

第三個層次是“聽之以氣”，所謂“聽之以氣”指的是心順乎氣的自然。“聽之以耳”與“聽之以心”皆是以感官為作用，便會有所執著。能做到聽之以氣表示不需要以耳與心等感官為待，也就是“無聽”。

由“聽之以耳”，進而“聽之以心”，進而“聽之以氣”而達至“無聽”的境界，最後能做到“虛而待物”的修養，這便是心齋的工夫。所謂：「虛室生白，吉祥止止。」

（〈人間世〉），虛室即是心齋，白即是明；吉祥乃是美的意的另一表達形式。³虛而待物，心中能達靜止虛空，便能斷絕外欲，使欲望不給心以奴役，心中便自然無欲而光明自現，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。欲望解除了，“用”的觀念便無處安放，精神便當下得到自由。海德格認為“在作美的觀照的心理的考察時，以主體能自由觀照為其前提。站在美的態度眺望風景，觀照雕刻時，心境愈自由，便愈能得到美的享受”⁴。

d. 坐忘

所謂“坐忘”的修養工夫，就是要把“自我”的主觀性轉化，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，而使“心”從對知識的無窮追逐中得到解放，而增加精神的自由。因為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，精神乃能得到澈底的自由。

² 林翠萍：《老子讀本》，臺北：漢風出版社，1993，頁26。

³ 徐復觀：《中國藝術精神》，頁80。

⁴ 徐復觀：《中國藝術精神》，頁72。

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。二者同時擺脫，此即所謂“虛”，所謂“靜”，所謂“坐忘”，所謂“無己”，“喪我”。〈齊物論〉的“忘年”、“忘義”，也正是欲望與知識雙忘的意思。所以在坐忘的意境中，以“忘知”最為樞要。「這種“忘知”就是忘掉分解性的、概念性的知識活動，剩下的便是虛而待物的、徇耳目內通的純知覺活動。這種純知覺活動，即是美的觀照。」⁵

e. 逍遙

逍遙遊為莊子思想的最高境界，也是莊子學說的最高理想。它是莊子書中的第一篇文章，是莊子哲學的第一個重要觀念，就是對於人生哲學的問題，主張採取一個逍遙自適的生活態度。

關於逍遙二字，歷來有許多解釋，就字義而言，逍遙為徘徊、翱翔之意。徘徊為行的自由，翱翔為飛的自由，逍遙是行動的自由。而憨山大師解釋逍遙為廣大自得、廣大自在，將逍遙提昇到了精神自由的層次。

要達到逍遙，首先便須“無待”，即一切皆無所求，對任何事都抱著沒有慾念的心，便不會被任何事牽掛，便能自由自在。

要如何才能達到“無待”呢？首先便需“忘我”，進入絕對的境地。第一步便是忘掉名相。名相的對立，比較與分別，束縛了人心，使人失落了心靈的自由與自在。外在的名相是虛幻的，要用心去看穿這一層障礙，才能達到萬物齊一的境界。當人與物融為一體，便可體會到“道”的存在，與萬物同遊。

精神從有限的束縛中，飛躍向無限的自由中去。此種由精神對生理與世俗的超越，所形成的自由解脫的狀態，莊子把精神的自由解放，稱為逍遙遊。⁶

莊子的逍遙除了萬物齊一之外，還有另一點很重要，就是跳脫死生，莊子提出了許多寓言，說明死亡並不如想像中可怕，死後的世界說不定會更好。因此，

⁵ 徐復觀：《中國藝術精神》，頁 73。

⁶ 徐復觀：《中國藝術精神》，頁 343。

生命並沒有什麼值得執著，應當順其自然，該來時來，該走時走。

總而言之，莊子的逍遙觀便是跳脫世俗的名相，不為外在表像所惑，進入真實存在的本體，與萬物齊一。並且放下生死，不被生命牽絆，便能達到無待的境地，逍遙自適。

f. 遊

莊子一書的第一篇即稱為逍遙遊。“遊”，戲也。遊戲是除了當下所得的快感、滿足外，沒有其他目的。有不少的人，把藝術的起源，歸之於人類的遊戲的本能。遊戲常可以不受經驗所與的範圍的限制。而在遊戲中所得到的快感，是不以實際利益為目的。這都合於藝術的本性。⁷莊子之所謂至人、真人、神人，可以說都是能遊的人。能遊的人，也就是藝術精神呈現出來的人，亦即是藝術化的人。“遊”之一字，貫穿於《莊子》一書之中，正是因為這種原因。

莊子所講的“遊”，並不是具體的遊戲，而是把具體遊戲中所呈現的自由活動加以昇華，作為精神狀態得到自由解放的象徵。其起步的地方，也正和具體的遊戲一樣，是從現實的實用觀念中得到解脫。徐復觀《中國藝術精神》一書中有提到康得在《判斷力批判》一書中認為美的判斷，不是認識判斷，而是趣味判斷。趣味判斷的特性，乃是“純粹無關心的滿足”。⁸所謂無關心，主要是既不指向於實用，同時也無益於認識的意思。這正是莊子思想中消極一面的主要內容，也即是形成其“遊”的精神狀態的消極條件，及其效用。

莊子認為“無用”是精神自由解放的條件。而這種由無用所得到的精神的滿足，正是康得所說的“無關心的滿足”，這亦正是藝術性的滿足。“無用”在藝術欣賞中是必須的觀念，在莊子思想中也是重要的觀念。因為在莊子的道的立場，實際即是在藝術精神的立場，是不以用為用，而係以無用為用的。所以當一個沉入於藝術的精神境界時，只是一個渾全之“一”，而一切皆忘，自然會忘其天下，自然也會忘記了自己平治天下的事功。這是“無用”的極至。世人之所謂“用”，皆係由社

⁷ 徐復觀：《中國藝術精神》，頁 63。

⁸ 徐復觀：《中國藝術精神》，頁 64。

會所決定的社會價值。人要得到此種價值，就須受到社會的束縛。無用於社會，就不為社會所拘束，便可以得到精神的自由。⁹但這畢竟是消極的解脫；較無用更為積極的，是莊子所提出的“和”的觀念。“和”是“遊”的積極的根據。“和”即是諧和、統一，是藝術最基本的性格¹⁰，所以莊子以和注釋德，德與性同義，指的是人的本質，這即是認為人的本質是和，亦即是認為人之本質是藝術性的。體現了“道”的本質和最高的美，是“遊”的積極條件。由此看來，莊子所認為的人的主體，即作為人的本質的“心”，是一種“虛”、“靜”、“明”的心，也就是藝術的“心”。

11

g. 物化

道家發展從老子“致虛極，守靜篤”起，到莊子的無己、喪我、心齋、坐忘，是以虛靜作把握人生本質的工夫，經由喪我、忘我而呈現的境界，實即藝術精神的主客兩忘的境界。莊子稱此一境界為“物化”，或“物忘”。所謂物化，是自己隨物而化，如莊周夢為蝴蝶，此時之莊周即化為蝴蝶，這是主客合一的極至。因主客合一，不知有我，即不知有物，而遂與物相忘。《莊子》一書，對於自我與世界的關係，皆可用物化、物忘的觀念加以貫通。郭象把這種主客合一的關係，常用“冥”字加以形容。所謂“冥”，乃相合而無相合之跡的意思。與物冥之心，即是作為美的觀照之根據的心。與物冥之物，即成為美的對象之物。這是在以虛靜為體之心的主體性上，所不期然而然的結果。¹²

因本論文是探討莊子思想對山水畫的影響，在文中亦對山水畫的發展歷程作一論述，故以下亦將山水畫的一些概念如留白、濃淡、遠等作一分析。

h. 留白

中國傳統的山水畫，習慣於在畫面上留下大片虛淡乃至空白之處。這些空白的地方，可能是用以描繪雲霧，水流。水，柔媚委婉，視覺上，江天一色，水光

⁹ 徐復觀：《中國藝術精神》，頁 66。

¹⁰ 徐復觀：《中國藝術精神》，頁 67。

¹¹ 徐復觀：《中國藝術精神》，頁 68。

¹² 徐復觀：《中國藝術精神》，頁 89。

接天的景緻，形成了畫面上的“留白”。這些“留白”的用處，正如道家提出的“無”也有所用。沒有留白的山水畫，畫面變得擠迫，難以表達“氣韻”，甚至被指為“烏煙瘴氣”。那麼，若有若無、沖淡而縹緲的“白”，對一幅畫起了什麼作用？其實，這些“留白”的大小及位置，在作畫之前，已有了安排。這樣，畫面才能顯出大虛大實與小虛小實之分。所以，“留白”的位置是有其作用。“留白”是中國人說的“虛”，“虛”並不是沒有，而是“實”的互動，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一個重要問題。¹³

i. 濃淡

筆墨是中國畫的一個重要特點，筆有筆力，衛夫人說：「點如墜石」，即一個點要凝聚了過去的運動的力量。這種力量是藝術家內心的表現，但並非劍拔弩張，而是既有力，又秀氣。這就叫做「骨」。「骨」的表現要依賴於「用筆」，因中國畫用毛筆，毛筆有筆鋒，有彈性。一筆下去，墨在紙上可以呈現出輕重濃淡的種種變化。¹⁴

j. 遠

北宋郭熙三遠法的發現，解決了中國畫空間關係的處理，使構圖、色彩、空間等透視問題都同時得到解答，確立山水畫空間的準則。

“山有三遠，自下而仰山巔，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。”¹⁵

在文人畫裡所追求的遠，絕不僅是畫面感受的縱深感和闊遠感，更重要的是精神之“遠”，亦即世俗的超越和心的自由。

如果說自由的追求是人類的一種美好天性的話，那麼，在中國傳統文化的氣氛中，文人的這種要求最為自覺和強烈。莊子把這種追求稱為逍遙遊。老子的道也有“自由”及“無限”兩大特質。《道德經》第二十五章提到大曰逝，逝曰遠，遠曰反，“逝”是變的意思，而“遠”把“逝”擴延到無窮盡，成為永遠的發展。這裡的

¹³ 宗白華：《美從何處尋》，臺北：駱駝出版社，1987，頁10。

¹⁴ 宗白華：《美從何處尋》，頁24-25。

¹⁵ 徐復觀：《中國藝術精神》，頁342。

“遠”有無窮盡擴展之意，與畫裡的“遠”有異曲同工之妙。

1.3.3. 作品分析

作品分析主要是透過作品中既有元素或符號之構成，予以客觀性、規律性與系統性地研究視覺指向的分析手法。研究過程中廣泛蒐集各項圖像資料，舉凡各大美術機構出版及網路系統整理的各家山水畫圖檔，透過主客觀的比對、歸納、分類，並予以圖像符碼與技法的研析，從中梳理出關於研究的各項頭緒。

在本論文中因探討莊子思想對山水畫的影響，故筆者從歷代名畫中，選出如圖目錄所列的十四幅畫來作分析，筆者是按時間先後順序及較具代表性、以及比較著名的原則來作為選擇歷代山水畫的依據，然後從中分析畫的構圖和風格，並分析其與莊子思想相結合之處，試圖找出莊子思想對山水畫創作或鑑賞的影響。

2. 徐復觀《中國藝術精神》探討

徐復觀所著《中國藝術精神》，¹⁶該書在上世紀六十年代中橫空出世，是對《莊子》美學做了深度的闡明，確實奠定莊子在中國美學史上的地位。在此之前他的《中國人性論史·先秦篇》疏導了莊子思想，但他仍覺得莊子還有重要的內容未及發掘。徐氏於治思想史之餘留心文學問題，廣而留心藝術理論，更進一步縮小範圍，集中注意於中國的繪畫藝術，並自認為「於是恍然大悟，老、莊思想當下所成就的人生，實際是藝術地人生；而中國的純藝術精神，實際系由此一思想系統所匯出。」¹⁷在此種了悟之下，他由人性論研究轉向藝術研究，意在「使世人知道中國文化，在三大支柱中，實有道德、藝術兩大支柱」¹⁸這種推崇藝術的態度出自一位哲學家之立場，實屬難得。

根據他的研究認為，近現代西方學者論美學，與中國兩千年的莊子所謂“道”，可以相當，中國文化在這一方的成就，應當把它特別發顯出來。《中國藝術精神》一書由於對《莊子》的再詮釋，也就確立了莊子在中國的美學地位，成為一般學者認為中國審美意識的發源，可以說，徐氏的這一發現為中國美學史的研究開啟了源頭活水。

¹⁶ 徐復觀(1903~1982)，名秉常，字佛觀，1904年生於湖北省浠水縣徐場鳳形灣，1982年卒於香港九龍美孚新村寓所。早年曾在湖北省第一師範上學，後到日本留學。回國後，參加政治活動多年，1935年，徐先生31歲，在浙江滬杭甬軍事指揮部任上校參謀，1944年，40歲，任國民黨軍委高參。1946年復員，1949年到臺灣。1960年，雷震請胡適與徐復觀組織反對黨，後來，雷震被監禁十年。由於政治原因而被迫退休，在台灣失業，只好到香港，寓居九龍，賣文為生。40歲以後，才逐漸走上學之路。著書十餘種，三百多萬字，主要有《兩漢思想史》三卷，《學術與政治(甲、乙集)》、《徐復觀雜文》六集、《中國藝術精神》、《中國思想史論集》及續集、《石濤之一研究》等。

¹⁷ 徐復觀：《中國藝術精神》，臺北：學生書局，1966，頁47。

¹⁸ 徐復觀《中國藝術精神》自敘中說：「道德、藝術、科學，是人類文化中的三大支柱。中國文化的主流是人間性格，是現世的性格。……在人的具體生命的心、性中，發掘出道德的根源、人生價值的根源；不假藉神話、迷信的力量，使每一個人，能在自己一念自覺之間，即可於現實世界中生穩根、站穩腳；並憑人類自覺之力，可以解決人類自身的矛盾，以及由此矛盾所產生的危機。中國文化在這一方面的成就，不僅有歷史的意義，同時也有現代的意義」。然道德與藝術的相提並論，或許後者應替之以美學。莊子的「順應自然」與孔子的「道德操守」完全不同的走向，拒斥或擱置道德範疇，自然的大美與最高的善沒有任何關聯。

2.1. 道家的所謂道與藝術精神

莊子的“道”究竟是否為藝術精神？《莊子》思想當下所成就的人生，是否就是藝術的人生？徐復觀一開始即認為：

老莊所建立的最高概念是「道」，他們的目的，是要在精神上與道為一體，亦即所謂的「體道」，因而形成「道的人生觀」，抱著道的生活態度，以安頓現實的生活。通過功夫在現實人生中加以體認，則將發現他們之所謂道，實際是一種最高的藝術精神，這一方面到了莊子可以說發展的相當顯著。¹⁹

徐復觀指出，老莊所建立的最高概念是“道”。他們所說的道，若通過思辨去加以展開，以建立由宇宙落向人生的系統，它固然是理論地，形上學的意義；但若通過工夫在現實人生中加以體認，則將發現他們之所謂道，實際是一種最高地藝術精神。²⁰

他們所用的工夫，乃是一個偉大藝術家的修養工夫；他們由工夫所達到的人生境界，本無心於藝術，卻不期然而然地會歸於今日之所謂藝術精神之上。例如莊子著名寓言“庖丁解牛”中的主人翁庖丁，從技術的角度上看，是一個解牛能手，但從他體現了“道”的解牛工夫上看，又可以說是一個高明的藝術家。對於他來說，解牛已不是一種純技術性的勞動，而是一種藝術的創造活動。²¹由此可知道與技是密切地關連的。庖丁並不是在技外見道，而是在技之中見道。這裡的詮釋，徐氏著重兩個解消：(1)首先，庖丁“未嘗見全牛”，說明心與物的對立解消了；(2)其次，庖丁“以神遇而不以目視，官知止而神欲行”技術對心的制約性解消了。於是他的解牛，成了無所繫縛的精神遊戲，他的精神由此而得到了技術的解放而來的自由感與充實感，於是庖丁解牛的特色乃在“莫不中音，合於桑林之舞，乃中經首之會”，不是技術自身所須要的效用，而是由技術所成就的藝術性的效用。最後“提刀而立，為之四顧，為之躊躇滿志”，這是就技術自身所得到的精神上的

¹⁹ 徐復觀：《中國藝術精神》，頁 48。

²⁰ 徐復觀：《中國藝術精神》，頁 48。

²¹ 徐復觀：《中國藝術精神》，頁 53。

享受，是藝術性的享受。這種效用和享受，正是庖丁“所好者道也”的具體內容。

2.2. 精神的自由解放—“遊”

莊子所追求的“道”，與藝術家所呈現出的最高藝術精神在本質上是相同的，只不過藝術家由此而成就藝術的作品，而莊子則由此而成就藝術的人生，使人生得到“至樂”、“天樂”；而至樂天樂的真實內容，乃是在使人的精神得到自由解放。

22

在這一點上，說的最透，最與莊子切合的，無過於黑格爾。他指明人的存在，是被限制，有限性的東西。人是被安放在缺乏、不安、痛苦的狀態，而常陷於矛盾之中。美或藝術，作為從壓迫、危機中，回復人的生命力；並作為主體的自由的希求，是非常重要的。然而這種自由解放，不可能求之於現世，也不能求之於天上或未來，而只能求之於自己的心。²³

心的作用、狀態，莊子稱之為精神；也就是說，是在自己的精神中求得自由解放；而此種得到自由解放的精神，在莊子本人說來，是“聞道”、是“體道”、是“與天為徒”、是“入於寥天一”；而用現代的語言表達出來，正是最高的藝術精神的體現。²⁴

莊子把上述的精神的自由解放，以一個“遊”字加以象徵。莊子一書的第一篇即稱為逍遙遊。“遊”，戲也。遊戲是除了當下所得的快感、滿足外，沒有其他目的。

有不少的人，把藝術的起源，歸之於人類的遊戲的本能。遊戲常可以不受經驗所與的範圍的限制。而在遊戲中所得到的快感，是不以實際利益為目的。這都合於藝術的本性。²⁵莊子之所謂至人、真人、神人，可以說都是能遊的人。能遊的人，也就是藝術精神呈現出來的人，亦即是藝術化的人。“遊”之一字，貫穿於

²² 徐復觀：《中國藝術精神》，頁 60。

²³ 徐復觀：《中國藝術精神》，頁 61。

²⁴ 徐復觀：《中國藝術精神》，頁 62。

²⁵ 徐復觀：《中國藝術精神》，頁 63。

《莊子》一書之中，正是因為這種原因。

2.3. 遊的基本條件—無用與和

莊子所講的“遊”，並不是具體的遊戲，而是把具體遊戲中所呈現的自由活動加以昇華，作為精神狀態得到自由解放的象徵。其起步的地方，也正和具體的遊戲一樣，是從現實的實用觀念中得到解脫。

莊子認為“無用”是精神自由解放的條件。而這種由無用所得到的精神的滿足，正是康得所說的“無關心的滿足”，這亦正是藝術性的滿足。²⁶

“無用”在藝術欣賞中是必須的觀念，在莊子思想中也是重要的觀念。因為在莊子的道的立場，實際即是在藝術精神的立場，是不以用為用，而係以無用為用的。所以當一個沉入於藝術的精神境界時，只是一個渾全之“一”，而一切皆忘，自然會忘其天下，自然也會忘記了自己平治天下的事功。這是“無用”的極至。

世人之所謂“用”，皆係由社會所決定的社會價值。人要得到此種價值，就須受到社會的束縛。無用於社會，就不為社會所拘束，便可以得到精神的自由。²⁷但這畢竟是消極的解脫；較無用更為積極的，是莊子所提出的“和”的觀念。“和”是“遊”的積極的根據。“和”即是諧和、統一，是藝術最基本的性格。²⁸所以莊子以和注釋德，德與性同義，指的是人的本質，這即是認為人的本質是和，亦即是認為人之本質是藝術性的。體現了“道”的本質和最高的美，是“遊”的積極條件。由此看來，莊子所認為的人的主體，即作為人的本質的“心”，是一種“虛”、“靜”、“明”的心，也就是藝術的“心”。²⁹

²⁶ 徐復觀：《中國藝術精神》，頁 65。

²⁷ 徐復觀：《中國藝術精神》，頁 66。

²⁸ 徐復觀：《中國藝術精神》，頁 67。

²⁹ 徐復觀：《中國藝術精神》，頁 68。

2.4. 心齋與坐忘

莊子所把握的心，正是藝術精神的主體。然而，在徐復觀看來，莊子更重要的貢獻在於指出了這種藝術精神的主體的成立途徑。莊子認為，要成立這種藝術精神的主體，要達到心的“虛”、“靜”、“明”，就必須“心齋”與“坐忘”。³⁰這是《莊子》整個精神的核心。

所謂的“心齋”指的是在心裡面做工夫，亦即心做齋戒的工夫。要達到“心齋”之境界，有三個層次之分。第一個層次中的“聽之以耳”是用耳朵聽，這種感官經驗容易隨現實世界的變化或人為的因素而隨時改變，並非永恆不變。老子說：「五色令人目盲，五音令人耳聾，五味令人口爽，馳騁畋獵令人心發狂。」³¹物欲、官能的刺激，容易使人心靈放蕩不安，耳目易使人放逐自己於聲色之中，故莊子勸人無聽之以耳。

第二個層次中的“聽之以心”是用心去體會之意，不同於耳聽眼看外在的刺激，對於外界的訊息要用心去領會。但莊子認為心之體會仍屬感官的領域，原因在於人的心是會起執著的，且是個人主觀的執著，因此，莊子勸人無聽之以心。

第三個層次是“聽之以氣”，所謂“聽之以氣”指的是心順乎氣的自然。“聽之以耳”與“聽之以心”皆是以感官為作用，便會有所執著。能做到聽之以氣表示不需要以耳與心等感官為待，也就是“無聽”。

由“聽之以耳”，進而“聽之以心”，進而“聽之以氣”而達至“無聽”的境界，最後能做到“虛而待物”的修養，這便是心齋的工夫。所謂：「虛室生白，吉祥止止。」（〈人間世〉），虛室即是心齋，白即是明；吉祥乃是美的意的另一表達形式。虛而待物，心中能達靜止虛空，便能斷絕外欲，使欲望不給心以奴役，心中便自然無欲而光明自現，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

³⁰ 徐復觀：《中國藝術精神》，頁 71。

³¹ 林翠萍：《老子讀本》，臺北：漢風出版社，1993，頁 26。

處安放，精神便當下得到自由。海德格認為“在作美的觀照的心理的考察時，以主體能自由觀照為其前提。站在美的態度眺望風景，觀照雕刻時，心境愈自由，便愈能得到美的享受。”³²

人生的困苦，依道家的反省，即來自於心知的執迷，故修養工夫必須要回歸到心上來做，亦即心的修養，心之修養如上所介紹之“心齋”之外，另一個即是“坐忘”的修養工夫了。而心齋、坐忘，正是美的觀照得以成立的精神主體。也是藝術得以成立的最後根據。

所謂“坐忘”的修養工夫，就是要把“自我”的主觀性轉化，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，而使“心”從對知識的無窮追逐中得到解放，而增加精神的自由。

因為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，精神乃能得到澈底的自由。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。二者同時擺脫，此即所謂“虛”，所謂“靜”，所謂“坐忘”，所謂“無己”，“喪我”。〈齊物論〉的“忘年”、“忘義”，也正是欲望與知識雙忘的意思。所以在坐忘的意境中，以“忘知”最為樞要。「這種“忘知”就是忘掉分解性的、概念性的知識活動，剩下的便是虛而待物的、徇耳目內通的純知覺活動。這種純知覺活動，即是美的觀照」。³³

2.5. 藝術精神的主體

莊子認為心齋之心的本身，才是藝術精神的主體，亦即美的觀照得以成立的根據。³⁴為進一步闡明美的觀照的根源，試取胡塞爾的現象學，來探討美的觀照

³² 徐復觀：《中國藝術精神》，頁 72。

³³ 徐復觀：《中國藝術精神》，頁 73。

³⁴ 徐復觀：《中國藝術精神》，頁 75。

之根據。他指出了幾條路可走。其一是把現實“所與”的觀照對象，當即使它中止其“所與”，超越其事象，而作為原地“能與”去加以直觀。其二是把現象學的還原，加到美的觀照事象之上。把美的觀照時一切的心之作用，心理之力之活動，皆將其歸入於括弧之中，實行判斷中止。由此而依然作為剩下來的超越的剩餘，可以看出意識的固有存在。這是在美的觀照之意識中的固有存在，是存在領域。其三是在美的觀照中各種心的作用，必須有活動的“場”；作用關連而為一領域，應當有“領域的機能”。知覺的意識或感性的意識等，能成為共同的活動意識，不能沒有“意識領域”。前者是“作用的經驗的意識”，而後者是“領域的超越的意識”。把各種心的作用關連在一起，賦與以力量而使其活動的，是意識領域，是意識領域的機能。而所謂美的觀照，是向某對象的心之作用；在究極上，乃是顯示意識的基本構造之自身。觀照因其是基於意識的基本構造，才是美的。並且作用與對象的關係，與成立在“經驗的意識”的關係不同，這是成為在“純粹意識中”的關係。即是在純粹意識乃至根源意識中，對象與作用，是同時的；對象與作用成為相關項。這不是有對象然後有作用的前後關係，乃至因果關係，而是成為根源的關係。此一事實，使人可以察知在美的觀照中的對象與知覺的本來的關係，美的觀照乃得以成立。³⁵

莊子對知解之心而言的心齋之心，實有近於現象學的純粹意識。因心齋之心，是由忘知而呈現，所以是虛，是靜；而現象學的純粹意識，是由歸入括弧，中止判斷而呈現，所以也應當是虛，是靜。因此，兩者是根源的“一”；若廣泛點的說，這即是主客合一；且由此所把握到的是物的本質。而莊子在心齋的虛靜中所呈現的也正是“心與物冥”的主客合一；並且莊子也認為此時所把握的是物的本質。³⁶

莊子為了解除世法的纏縛，而以忘知忘欲，得以呈現出虛靜的心齋。以心齋接物，不期然而然的便是對物作美的觀照，而使物成為美的對象。因此，心齋之

³⁵ 徐復觀：《中國藝術精神》，頁 77-79。

³⁶ 徐復觀：《中國藝術精神》，頁 79。

心，即是藝術精神的主體。³⁷

在徐復觀看來，西方的藝術精神所涉及的實際上是藝術精神的現象，莊子的藝術精神卻抓住了藝術精神的主體。也就是說，西方的美學家們並沒有真正發現藝術精神的主體是莊子所指出的“虛”、“靜”、“明”的心，是莊子以“遊”來表徵的自由的心”。兩者相比，莊子的藝術精神當然要勝一籌。

道家發展從老子“致虛極，守靜篤”起，到莊子的無己、喪我、心齋、坐忘，是以虛靜作把握人生本質的工夫，經由喪我、忘我而呈現的境界，實即藝術精神的主客兩忘的境界。莊子稱此一境界為“物化”，或“物忘”。所謂物化，是自己隨物而化，如莊周夢為蝴蝶，此時之莊周即化為蝴蝶，這是主客合一的極至，因主客合一，不知有我，即不知有物，而遂與物相忘。

《莊子》一書，對於自我與世界的關係，皆可用物化、物忘的觀念加以貫通。郭象把這種主客合一的關係，常用“冥”字加以形容。所謂“冥”，乃相合而無相合之跡的意思，與物冥之心，即是作為美的觀照之根據的心；與物冥之物，即成為美的對象之物。這是在以虛靜為體之心的主體性上，所不期然而然的結果。³⁸

莊子以虛無言德，以虛靜言性言心，只是要從欲望心知中超脫出來；而虛無虛靜的自身，並不是沒有作用。正相反的，從超脫出來之心所直接發出的作用，這是與天地萬物相通的作用。

莊子的忘知去欲，正因為知與欲是此一作用的障蔽。他所追求的精神自由，實際乃是由性由心所流出的作用的全般呈現。這種是光、是明、是大仁、是至樂的作用，是超越於人的，但依然是屬於人的。莊子把這種作用，稱之為“精神”，中國文化中的“精神”一辭即由此出。³⁹

莊子遣絕成心，而肯定常心。他所肯定的“性”，乃根源於“道”。他主張人不應以好惡內傷其身，故一切造作之情緒都必須消解，而他所欲肯定的“情”，則是“萬物與我為一”的大情。

³⁷ 徐復觀：《中國藝術精神》，頁 80。

³⁸ 徐復觀：《中國藝術精神》，頁 88-89。

³⁹ 徐復觀：《中國藝術精神》，頁 90-91。

莊子的“獨與天地精神往來”，“上與造物者遊”，實際即是“物化”，將自己融化於任何事物環境之中，而一無滯礙。這是面對世俗的是非而“忘己”、“喪我”，於是，在世俗是非之中，即呈現出“天地精神”而與之往來，這正是“即自的超越”。所謂“即自的超越”，是即每一感覺世界中的事物自身，而看出其超越的意味。而此種“即自的超越”，恰是不折不扣的藝術精神。⁴⁰

藝術的超越，不能是委之於冥想、思辨的形而上學的超越，而必是在能見、能聞、能觸的東西中，發現出新的存在。凡在《莊子》一書中所提的自然事物，都是人格化，有情化，以呈顯出某種新的意味的事物。

而順著這種新的意味的自身，體味下去，都是深、遠、玄；都是當下通向無限。但這種深、遠、玄，並不離開能見、能聞、能觸的具體形相。例如〈齊物論〉中的人籟是“比竹”，地籟是“眾竅”，這都是能見、能聞、能觸的具體事物；而“天籟”即在人籟地籟之中，無限即在眾竅比竹的有限之中；正因為如此，所以比竹、眾竅，皆是“道”，皆是藝術性的存在。⁴¹

莊子的藝術精神，雖由主體心靈自由無限地開展而得，但他最高的境界卻必然是超越了主觀，而在萬物同一的根源上，“物化”為主客合一，物我兩忘的渾然境界。

通過對莊子的藝術精神的深入闡發，徐復觀在孔、孟儒家思想世界之外，又揭示了老莊道家的思想世界。莊子在思想的起點上，根本未將“藝術”當作知識對象，去作刻意的講論。

徐復觀先生指出莊子所成就為“純藝術精神”，此乃因為莊子不像儒家那樣，在藝術之上另外安置了一個更高的道德目的。然而，莊子同於西方所謂“為藝術而藝術”，此乃因為西方所謂“為藝術而藝術”，常是只注重藝術的形式之美，也就是將藝術只視為特定的對象，視為最高最終的目的，而莊子根本開始就擺除了特定的藝術對象，而直接掌握藝術的主體精神，他不是要製造藝術品，而是要使

⁴⁰ 徐復觀：《中國藝術精神》，頁 104。

⁴¹ 徐復觀：《中國藝術精神》，頁 107-108。

生命藝術化，所以根本不能說是“為藝術而藝術”。

他只是針對宇宙人生，離遣一切虛妄造作，以將人生提到理想的境界。然而，他所揭示的人生修養工夫，卻正是一個偉大藝術家欲臻藝術極境所須施為的修養工夫。而他所揭示的人生最高境界——自由無待，也正是藝術主體精神的臻極境界。

如果說孔、孟儒家的主要貢獻在於中國道德精神的形成及其向現實生活的開展，那獻則在麼老、莊道家的主要貢獻於中國藝術精神的形成及其向藝術創造的轉化。中國藝術精神與中國道德精神，可以說交相輝映，光耀千秋。

3. 宗白華美學思想探討

王德勝在其《散步美學：宗白華美學思想新探》一書中提到宗白華是二十世紀中國美學史上傑出的美學家，其長期在深入發掘中國文化精神，中國哲學思想、中國審美觀念、中國藝術理想與實踐的基礎上，結合對於西方文明發展歷程及其文化理想、價值意識、藝術精神與美學理論的深入思考，在哲學、美學與藝術領域，尤其是中國美學、中國藝術與藝術史以及中西比較美學與藝術的研究方面，做了大量獨樹一幟的學術探究工作，著重對藝術意境創構、藝術空間意識、中西藝術與美學理想的差異性等進行了精闢入裏的闡發，提出了「形、景、情是藝術的三層結構」、「寫實、傳神、造境是藝術的三層境界」、「意境誕生於客觀自然景象和主觀生命情調的交融滲化」、「中國藝術意境的結構特點在於道、舞、空白」⁴²等一系列重要美學命題，形成了自己獨具的學術思想和美學方法。

王德勝在書中提到：在哲學觀上，早期宗白華直接受到莊子、叔本華、康得思想的影響。叔本華的「唯意志論」⁴³曾影響了宗白華對世界、人生問題的思考 and 對美學問題的探問，其有關「美感起於同情」⁴⁴的觀點，便同他對叔本華哲學的理解方式有關。早期宗白華雖曾對康得先驗認識論及其不可知論存有全然肯定的認識，但以後又試圖以唯物辨證觀來對康得美學的「純形式主義」⁴⁵特性進行認真批評。從對這兩位西方大哲理論的接受出發，宗白華發展出了自己的哲學信仰，即對於世界物質性和物質運動性的素樸理解。⁴⁶這使得宗白華的美學研究處處表現了高度重視「運動」的內在特點，其美學在總體上就是一種「運動的美學觀」。⁴⁷他強調藝術要反映出自然的生命活力，反映出世界的生命運動。他所謂“描寫動者，即是表現生命，描寫精神”、“藝術家要想借圖畫、雕刻等以表現自然之真，當然要能表現動象，才能表現精神、表現生命。這種動象的表現，是藝術最

⁴² 王德勝：《散步美學：宗白華美學思想新探》，臺北：臺灣商務，2007，頁1。

⁴³ 宗白華：〈蕭彭浩哲學大意〉，《丙辰》一九一七年第四期。

⁴⁴ 王德勝：《散步美學：宗白華美學思想新探》，頁47。

⁴⁵ 王德勝：《散步美學：宗白華美學思想新探》，頁57。

⁴⁶ 王德勝：《散步美學：宗白華美學思想新探》，頁61。

⁴⁷ 王德勝：《散步美學：宗白華美學思想新探》，頁67。

後目的”，便是強調了藝術真實性的實質在於對對象生命、精神本質的表現。⁴⁸

莊子之崇尚自然、得意忘言、反對雕飾、虛靜坐忘的哲學態度和超越的人格理想，深深應和了早年宗白華深心裡對於自然的熱愛與追慕。在宗白華眼裡，莊子是具有藝術天才的哲學家，對於藝術境界的闡述最為精妙。在他是“道”，這形而上原理，和“藝”，能夠體合無間。“道”的生命進乎技，“技”的表現顯示著“道”。在〈養生主〉裡有一段精彩的描寫：

庖丁為文惠君解牛，手之所觸，肩之所倚，足之所履，膝之所騎，砉然騞然，奏刀騞然，莫不中音。合於桑林之舞，乃中經手之會。文惠君曰：「譔，善哉！技蓋至此乎？」庖丁釋刀對曰：「臣之所好者道也，進乎技矣。始臣之解牛之時，所見無非全牛者。三年之後，未嘗見全牛也。方今之時，臣以神遇而不以目視，官知止而神欲行。依乎天理，批大郤，導大窾，因其固然。技經肯綮之未嘗，而況大瓢乎！良庖歲更刀，割也；族庖月更刀，折也。今臣之刀十九年矣，所解數千牛矣，兒刀刃若新發於硎。彼節者有閒，而刀刃者無厚；以無厚入有閒，恢恢乎其於遊刃必有餘地矣，是以十九年而刀刃若新發於硎。雖然，每至於族，吾見其難為，怵然為戒，視為止，行為遲。動刀甚微，謦然已解，如土委地。提刀而立，為之四顧，為之躊躇滿志，善刀而藏之。」文惠君曰：「善哉！吾聞庖丁之言，得養生焉。」⁴⁹

在審美本質觀上，宗白華對於美學對象問題的思考，著眼於美與人生問題、美與生活創造以及藝術創造的關聯，在根本上確認了中國美學的基本精神。其在叩問“美”的本體性質過程中，張揚了一種具有強烈鮮明的生命價值追求目的的主客統一思想，把“美”（意境）理解為「造化」與「心源」⁵⁰、客觀存在特性與主體心靈體驗的有機統一，並把這個統一過程放在人的生命活動內部。

宗白華在透徹把握中國藝術精神、中國美學理想及其歷史發展的基礎上，提出了關於美感類型（美的理想）的精闢理論，首次全面分析了「錯采鏤金」和「芙蓉出水」兩種美感類型的差異⁵¹，並視「芙蓉出水」為美感的最高境界。在美感

⁴⁸ 王德勝：《散步美學：宗白華美學思想新探》，頁 129。

⁴⁹ 郭慶藩：《莊子集釋》，臺北，國家出版社，1982，頁 117-124。

⁵⁰ 宗白華：《宗白華全集第二卷》，安徽，教育出版社，1994，頁 333。

⁵¹ 王德勝：《散步美學：宗白華美學思想新探》，頁 104。

發生問題上，宗白華形成了兩方面重要思想：一是強調美感發生於「移世界」與「移我情」相統一的「移情」過程⁵²；二是不同於西方心理主義美學所謂「心理距離」⁵³，而明確主張「靜照」⁵⁴（靜觀）作為一切藝術及審美生活的起點，雖然要求主體心靈內部的「空」⁵⁵，但這種「空」卻不是孤立的，審美感受過程必須同審美實踐相結合。

通過對中國藝術實踐、中國審美精神的精深把握，宗白華提出了「藝術貴乎創造」⁵⁶命題；他對於藝術創造的生命真實性，即所謂的「生命活力」、「生命運動」⁵⁷的強調，既體現了為藝術的本體規定，也是對中國藝術精神的重要揭示。宗白華具體聯繫中國藝術實踐，將意境理論上升到現代美學理論的思辨高度，明確提出「意境是情與景的結晶品」⁵⁸觀點以及「藝術意境三層次」說⁵⁹，並把“虛”與“實”視為藝術意境創構的兩元，有意識地突出了意境創造與藝術家人格創造的關係，而把藝術家心靈內部的「空靈」與「充實」⁶⁰當作人格修養的關鍵。這種對於藝術家人格修養的重視，體現了宗白華美學與中國傳統美學精神的內在聯繫。

宗白華對於藝術空間之「時間與空間合一性」⁶¹的把握，著重於其「音樂化」、「節奏化」的表現，亦於藝術空間之於生命運動、精神流行的體現。所以，他把「舞」理解為中國藝術的空間意識特徵和一切中國藝術意境的典型，強調中國藝術的空間意識和空間表現就是「於有限中見到無限，又於無限中回歸有限」⁶²，而只有在這樣的藝術空間裏，藝術家所要揭示的深刻內容（中國人所謂「道」，

⁵² 王德勝：《散步美學：宗白華美學思想新探》，頁 113。

⁵³ 王德勝：《散步美學：宗白華美學思想新探》，頁 120。

⁵⁴ 宗白華：《宗白華全集第二卷》，頁 345。

⁵⁵ 王德勝：《散步美學：宗白華美學思想新探》，頁 123。

⁵⁶ 宗白華：《宗白華全集第二卷》，頁 323。

⁵⁷ 王德勝：《散步美學：宗白華美學思想新探》，頁 129。

⁵⁸ 宗白華：《宗白華全集第二卷》，頁 358。

⁵⁹ 王德勝：《散步美學：宗白華美學思想新探》，頁 147。

⁶⁰ 宗白華：《宗白華全集第二卷》，頁 345-348。

⁶¹ 王德勝：《散步美學：宗白華美學思想新探》，頁 158。

⁶² 宗白華：《宗白華全集第二卷》，頁 366。

亦即生命節奏、「真的生命」、「宇宙真際」)⁶³才獲得具象化，藝術創造才到達了最後的理想和最高的成就。

在二十世紀中國美學家，宗白華第一個研究了中西審美空間意識的差異。他通過探討中西方不同的繪畫透視法則，來認識、說明中西審美空間意識問題。在宗白華看來，構成中國畫透視法則的，也就是擺脫了科學的數理原理而服從於藝術原理的「以大觀小」，這種「以大觀小」的審美藝術空間表現方式，從根本上說，就是「提神太虛」，主體用心靈的眼睛自世外鳥瞰的立場觀照全整律動的大自然，俯仰宇宙。畫家的空間立場在時間中徘徊移動，游目周覽，集合數層與多方的視點譜成一片超象虛靈的詩情畫境。這樣，構成中國畫透視法則的，也就是擺脫了科學的數理原理而服從於藝術原理的「以大觀小」，所形成的就是「高遠」、「深遠」、「平遠」這“三遠”層次。⁶⁴

與中國繪畫藝術採取的立場所不同的是，西方繪畫透視法則卻是“一遠”法則，即畫家由一個固定的主觀立場來看待客觀世界，貌似客觀而實是主觀，形成幾何式的三進向立體空間，一切視線集結於一個焦點或消失點。對此，宗白華曾歸結性的指出：

西洋透視法的三個主要畫法：（一）幾何學的透視畫法。畫家利用與畫面成直角諸線悉集合於一視點，與畫面成任何角諸線悉集於一焦點，物體前後交錯互掩，形線按距離縮短，以襯出遠近...（二）光影的透視法。由於物體受光，顯出明暗陰陽，圓渾帶光的體積，襯托烘染出立體空間。遠近距離因明暗的層次而顯露...（三）空氣的透視法。人與物的中間不是絕對的空虛。這中間的空氣含著水分和塵埃。地面山川因空氣的濃淡陰晴，色調變化，顯出遠近距離。在西洋近代風景畫裡這空氣透視法常被應用著。⁶⁵

宗白華以為，由中西方繪畫的兩種大相徑庭的透視法則，便表徵了兩種相悖的審美觀照方式。這一切當然都是各有認識基礎的：中國人的空間體驗特質如鳥之拍翅，於之泳水，在俯仰往還、遠近取予的過程中成一迴旋的視覺節奏，其視

⁶³ 宗白華：《宗白華全集第二卷》，頁 371。

⁶⁴ 宗白華：《宗白華全集第二卷》，頁 110。

⁶⁵ 宗白華：《宗白華全集第二卷》，頁 142。

線是流動的。「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。我們的空間意識的象徵不是埃及的直線通道，不是希臘的立體雕像，也不是歐洲近代人的無盡空間，而是滌洄委屈，綢繆往復，遙望著一個目標的行程（道）！」⁶⁶，而西方人從古希臘開始，就墨守著人與對象正面對立的觀照立場。西方畫家由於是站在固定地點、由固定角度來透視深空，因此畫家的視線失落於無窮、馳於無極，其對於無窮空間的態度也必是追尋的、控制的、冒險的、探索的。⁶⁷在二十世紀的中國美學家中，宗白華是第一個將中西審美空間意識作為比較對象加以探討的。在這方面，宗白華的成就迄今無他人可比。⁶⁸

⁶⁶ 王德勝：《散步美學：宗白華美學思想新探》，頁 201。

⁶⁷ 王德勝：《散步美學：宗白華美學思想新探》，頁 201。

⁶⁸ 王德勝：《散步美學：宗白華美學思想新探》，頁 213。

4. 莊子思想與山水畫

藉由徐復觀和宗白華對莊子思想的探討，我們可以發現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，並主動去追尋自然。尤其重要的是，由他虛靜之心而來的主客一體的“物化”意境，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。

因此筆者非常贊同徐復觀在《中國藝術精神》一書中提到莊子思想對山水畫的影響，他認為：

在中國藝術活動中，人與自然的融合，常有意無意地，以莊子的思想作其媒介。例如形成中國藝術骨幹的山水畫，只要達到某一境界時，便於不知不覺之中，常以莊子的精神相湊泊。甚至可以說，中國的山水畫，是莊子精神的不期然而然的產品。⁶⁹

由上述可知，莊子精神對中國山水畫之影響，其乃因莊子對世俗感到沉濁而要求超越於世俗之上的思想所致，這種思想，會於不知不覺之中，使人要求超越人間世而歸向自然，並主動去追尋自然。

山水的成為繪畫的題材，由繪畫而將山水、自然、加以美化、藝術化，亦是由莊學所啟發出來的。⁷⁰

山水之所以成為繪畫的題材，乃在於山水是未受人間污染，且其形象深遠嵯峨，易於引發人的想像力，也易於安放人的想像力，而使人的精神得到自由解放。

文徵明說「高人逸士，往往喜弄筆作山水以自娛。」這更透出山水畫與作者人格和生活上的關係。⁷¹

由上所述，我們可以瞭解到魏晉時代所開始的自然—山水在藝術上的自覺，

⁶⁹ 徐復觀：《中國藝術精神》，頁 133。

⁷⁰ 徐復觀：《中國藝術精神》，頁 184。

⁷¹ 徐復觀：《中國藝術精神》，頁 228。

較之在人自身所引起的藝術上的自覺，對莊子的藝術精神而言，實更為當行本色。中國的風景畫，較西方早出現一千三、四百年之久⁷²，並自宋迄今，成為中國繪畫的主流，其原因蓋即在此。所以筆者希望藉由山水畫的探討，能從中更能對莊子思想作進一步的瞭解。

4.1. 山水畫的探討

所謂“山水畫”，有別於西洋畫裡的風景畫，後者專以自然風景之真實性為主題，捕捉四季的交替、晨昏暮靄的變換，將之一一描繪入畫。⁷³但中國山水畫背後的人文精神，以老莊之無與靜觀思想為主，而非描述作為大自然之真實的山與水，而是反映作者之心境之意像之作。

中國人以農立國，對土地山川有濃厚親切的情感，加上魏晉南北朝時，有“山林文學”的鼓吹，所以中國人情有獨鍾，特別拈出一個山水畫的專名，對人類文化做出了一項卓越的貢獻。⁷⁴

不過，山水畫千年來所追求的精神、內涵與韻味，實非僅作表面描述的風景畫可與之比擬。因此，山水畫是中國文明獨特的寶藏，幾千年來，為中國繪畫最大之門類與藝術成就之集中展現，代表了中國人關照自然、闡述世界與承載其觀念意義之重要方式，其鮮明的文化品格、豐富多姿的表現形態，以及質與勢的觀照世界，正體現出中華民族豐沛之藝術精神與人文氣象。

中國人對山水的觀念，始於原始的宗教—對山靈的崇拜，對水神的敬畏。人們在這種崇拜和敬畏中經歷了漫長的歷史過程。在神統治的社會中，一切神靈隱匿於山水之中，山高水遠，山靜水動，蘊含了天體宇宙的無限奧妙。⁷⁵

為表示對山水神靈的崇拜敬畏，人們刻畫山水神靈的形象，用於祭祀或瞻仰，

⁷² 徐復觀：《中國藝術精神》，頁 228。

⁷³ 吳學讓：《山水技法》，臺北：藝術圖書公司，1989，頁 5。

⁷⁴ 李霖燦：《中國美術史稿》，臺北：雄獅圖書，1987，頁 79。

⁷⁵ 朱孝達、朱芳仟：《仁山智水：中國山水畫》，長春：吉林美術，1999，頁 2。

於是神話。神畫啟發了山水畫的獨立成形。⁷⁶

中國山水畫不但表現了豐富多采的自然美，更集中體現了中國人的自然觀與社會審美意識，甚至從側面間接地反映了社會生活，它在中國畫歷史進程中得到突出發展之畫科，獨特的風格和審美情趣形成了一套完整的理論體系。

在儒家、道家思想影響下，致力於自身與天道之融合，以自然風景為主要描寫對象的山水畫表現了多采豐富的自然美，更集中體現了中國人的自然觀與社會審美意識，並講求天人合一、心有萬象、物我兩忘的創作方法，筆墨裡參透的是對人生的體悟，畫面所追求的是“不似之似”，採用不同方式再現景色，甚至尋求科學方法，更直接的有效與清楚的表現自然。⁷⁷

魏晉玄學推演了山水觀念的轉換，遷想妙得使山水獲得了新的美學意義。莊老告退，山水方滋。神超形越之外，玄對山水，自然的山水成為山水的自然。人們關注山水，寄希望於山水的表現，擴展自己的生活空間。

為實現此理想，時尚澄懷清談的魏晉聖賢發明瞭“臥遊”的方式，此種具有理想色彩和積極意義的方式，促進了山水畫的獨立和發展。宗炳的思想建立於山水畫發展的過程，將以往過於精神化的山水理念，引向到視覺的理念之中，從而為山水成“形”作出了前所未有的貢獻。

宗炳《畫山水序》中提及：

且夫崑崙山之大，矐子之小；迫目以寸，則其形莫睹；迴以數裏，則可圍於寸眸。誠由去之稍闊，則其見彌小。今張絹素以遠映，則崑崙之形，可圍於方寸之內。⁷⁸

他將山水之靈與胸中之靈融為一體，做為精神盤桓綢繆之處。又雲：

夫以應目會心為理者，類之成巧，則目亦同應，心亦俱會。應會感神，神超

⁷⁶ 呂彭：《谿山清遠》，北京：中國人民大出版社，2004，頁3。

⁷⁷ 朱孝達、朱芳仟：《仁山智水：中國山水畫》，長春：吉林美術，1999，頁5。

⁷⁸ 宗炳：〈畫山水序〉，錄入《景印文淵閣四庫全書》，臺北：臺灣商務出版社，1986，頁6。

理得，雖復虛求幽巖，何以加焉？⁷⁹

宗炳闡述用畫的形式把哲理的內容表達出來，第一個把老莊之道與山水畫聯繫起來，指出作山水畫，觀山水畫是用來觀察體現聖人之道的山水畫功能論。

4.1.1. 山水畫發展歷程

中國山水畫是我國傳統繪畫之一，有著獨特的審美價值。中國山水畫從一開始生成就有著不同於西方風景畫的獨特面貌，畫家們並非面對山水寫生，而是飽覽山水，熟記於心，然後案牘筆墨，回思創作，可以說是山水記憶的加工再創造。

所以，中國的傳統山水畫是人化了的、自然的、疏離了現實的山水，疏離中隱藏著山水畫淡泊、靜穆的背後，為山水畫家的憤世嫉俗，鄙視功名的個性張揚和人生悲涼的陰影，亦是中國人“天人合一”的文化觀念體現。以下就歷代中國山水畫之發展歷程作逐一的陳述。

商周以“鬼神崇拜”思想為主，藝術上的表現以饗饗紋文之面具圖紋為主的陶或青銅器上，呈現神祕莊嚴、莫測高深的神力。秦漢時代，畫像藝術反映人的“神仙意識”，其內容中大都是以此題材為主。漢代董仲舒大倡罷除百家獨尊儒家，但其言論中卻充滿陰陽術士的思想，襯以陰陽五行之說持續不斷為神仙思想推波助瀾，故崇死、厚葬、祠堂、宗廟、宮室、地下墓室都佈置的極盡奢華，因而助長了人物畫、祥獸……等等圖案的興盛。

春秋戰國時期，百家爭鳴，各種學說紛紛興起，這雖與中國繪畫思想有著密不可分的关系，然而真正瞭解山水之美，卻是經過了一段漫長的過程。⁸⁰

中國的山水繪畫，畫家表現的自然萬物映射面貌，是畫家經由內在思想、情感等媒介建構而成。在漢代，山水的描繪只是表現人與自然的關係，把山水當作人物的襯托背景，並未將山水作為主軸。⁸¹

魏晉南北朝在中國歷史上既是最混亂，社會最黑暗的時期。也是各民族大融

⁷⁹ 宗炳：〈畫山水序〉，錄入《景印文淵閣四庫全書》，頁6。

⁸⁰ 潘潔茲：《繪畫史話》，北京：中華書局，1983，頁4。

⁸¹ 朱玄：《中國山水畫美學研究》，臺北：臺灣學生書局，1997，頁4-5。

合的時代，既是外來文化源源輸入和科學文化大發展的時代，也是文藝不依附於權勢而進入一個自覺的時代。⁸²

在這個時代，相對於秦漢繪畫而言，繪畫藝術有了很大的發展，出現了中國第一批享有聲譽的畫家。他們的畫跡雖多已不傳，但從史籍記載和倖存的繪畫遺跡來看，這一時期的繪畫在量上有了極大的增長，並取得了諸多開創性的成就。

人物畫歷經多代發展於此時臻於成熟，作品以卷軸畫、石窟壁畫和墓室壁畫、畫像磚為主。山水畫、花鳥畫等雖處於萌芽發展階段，但也有許多相關藝術觀念提出，對創作實踐具有指導意義。⁸³

魏晉南北朝時期，北方胡馬猖獗，蹂躪漢族，北方東晉王室得以偏安江南，不過江南氣候溫和，山川秀麗，文人雅士藏丘壑於胸，揮煙雲於筆，名人畫家輩出，士族興起，士大夫畫家活躍於畫壇，他們有特殊的社會地位和充足的時間，並有較高的文化修養，在精神上是極為自由、解放，也富有智慧與激情多彩的年代。

此時期玄學之風漸盛，大開名士清談的隱逸之風，文人雅士為了追求寫意、逍遙的心靈淨土，回歸自然，將心態趨向自然，不論其目的是否為了迎合當權者，突顯其文人高風亮節之風骨，或為了亂世避禍，隱逸山林，寄情山水逐漸成為名士清流“沽名釣譽”的一種姿態，再加上道教的興盛，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。⁸⁴

在這個混亂的時代中，中國藝術家們首次認識了自我，自我意識開始醒覺，藝術成了自我風格的表現，對於繪畫的提高和發展，起了重要的推動作用，也造就了山水詩、田園詩、山水畫的新風格。⁸⁵

古代第一批確有記載而在當時又以繪畫才能著稱的畫家出現在魏晉時期。根據文獻記載和倖存的繪畫遺跡，魏晉時卓有貢獻的重要畫家有曹不興、戴逵、

⁸² 崔慶忠：《圖說中國繪畫史》，臺北：揚智文化，2003，頁 29。

⁸³ 崔慶忠：《圖說中國繪畫史》，頁 29。

⁸⁴ 徐改：《中國古代繪畫》，臺北：臺灣商務印書館，1993，頁 22-23。

⁸⁵ James Cahill 著，李渝譯：《中國繪畫史》，臺北：雄獅出版社，1984，頁 27。

衛協、顧愷之、陸探微、張僧繇、曹仲達、楊子華等。⁸⁶

他們不僅極大的豐富了繪畫技巧，同時也拓展了繪畫藝術的內涵。他們的作品深刻反映了時代趣味和藝術水準，只是年代久遠，許多作品已經散失，只能從文獻中間接瞭解其人其跡。

顧愷之，字長康，小字虎頭，生於晉陵無錫，出身於貴族，與上層社會名流桓溫、桓玄等過從甚密，晚年曾仕散騎常侍。顧愷之一生主要從事書畫活動，在中國繪畫史上是最早以繪畫為職業的文人畫家，能詩賦，善書畫，是東晉最偉大的一位畫家，也是早期的繪畫理論家。⁸⁷

顧愷之擅畫人物畫，他畫人物，有著突出的特點：一是注意抓神態，對眼睛的刻畫格外用心。他為殷仲堪畫像，殷有目疾，便“明點眸子，飛白拂其上，使如清雲之蔽月”。有時畫人物數年不點睛，人問其故，答曰：“四體妍蚩，本亡關於妙處，傳神寫照，正在阿堵中。”⁸⁸

二是注意抓特徵，特別是能表現人物的個性的細節特徵。如畫裴楷像，頰上加三毛，楷長的英俊而有學識，頰上三毛已成為他獨具的特徵，突出這一細節就覺得格外有神氣了。

三是注意用背景烘托人物性格。如畫謝幼輿像，背景畫為岩壑，將謝置於岩壑之中。謝幼輿曾經用“一丘一壑”表述自己的鑑識和胸懷，顧愷之正是抓住了這一特徵加以表現的。

四是把文人的審美趣味融入宗教畫。顧愷之“首創維摩詰像，有清羸示病之容，隱幾妄言之狀”，把維摩詰畫成帶有幾分病態的魏晉名士模樣，很有獨創性。以後歷代畫家畫維摩詰像幾乎都沿用這種樣式。

總體而言，顧愷之畫人物，注重表現人物的精神面貌，注重刻畫人物的內心神韻與表情動態的一致，忌諱“空其實對”。他認為繪畫中人物形體的美醜對繪

⁸⁶ 崔慶忠：《圖說中國繪畫史》，頁 29。

⁸⁷ 崔慶忠：《圖說中國繪畫史》，頁 30。

⁸⁸ 崔慶忠：《圖說中國繪畫史》，頁 30。

畫意不是緊要的，而傳神是關鍵。其傳神論對後世產生了極大的影響。⁸⁹

藝術之所以為藝術的本質，是由莊子精神的鑰匙所開啟出的，是由他的形與德的思想，而啟發出傳神的思想。神是人與物的第二自然；而第二自然，才是藝術自身立腳之地。⁹⁰

藝術地傳神思想，是由作者向對象的深入，因而對於對象的形相所給與於作者的拘限性及其虛偽性得到解脫所得的結果。⁹¹

作者以自己之眼睛，把握對象之形。由目的視覺的孤立化，專一化，而將視覺的知覺活動與想像力結合，以透入於對象不可視的內部的本質（神）。此時所把握到的，未嘗舍棄由視覺所得之形。但已不止於是由視所得之形，而是與由想像力所透到的本質相融合，並受到由其本質所規定之形；在其本質規定以外者，將遺忘而不顧。而為本質所規定之形，且不以形見於人之目，而係以其本質，即以其神，融入於吾之想像力之中；此即莊子養生主庖丁解牛之所謂“以神遇而不以目視”，亦即顧愷之論畫之所謂“遷想妙得”。“遷想”，即想像力；“妙得”，即得到對象的本質、對象之神。對象之神與吾之神相融合，使吾之神得因對象之神而充實、圓滿，則對象所給與於作者的拘限性，當然不會存在了。⁹²

不以形見而以神見於吾之想像力之中的對象，實係神形相融的對象。只有神形相融的對象，才可以算作是對象之真。莊子的德充符主要是告訴人，如何由深入於人之形，同時即超越於人之形，以把握住人之所以為人的本質之德。所以他便假想出形殘而德全的人物，以幫助人對於形的超；他並以全德之人為“真人”，真人即是真的人。蓋他不以形為人之真，而以德為人之真。⁹³

在此種思想啟發之下，到了魏晉時代而得到了生命的繪畫，意識上，從顧愷之起，便常常把“傳神”與形似對立起來，蓋欲由對象之形的拘限性虛偽性中超

⁸⁹ 崔慶忠：《圖說中國繪畫史》，頁 30。

⁹⁰ 徐復觀：《中國藝術精神》，頁 194。

⁹¹ 徐復觀：《中國藝術精神》，頁 195。

⁹² 徐復觀：《中國藝術精神》，頁 195。

⁹³ 徐復觀：《中國藝術精神》，頁 195-96。

越上去，以把握對象之神，亦即是把握對象之真。⁹⁴淮南子上曾有這樣的幾句話：「畫西施之面，美而不可悅。規孟賁之目，大而不可畏。君形者亡矣。」傳神卻是通過藝術家超地心靈，精鍊地技巧，把“君形者”的神，顯發於萬人之前，使其永垂不朽。

顧愷之在繪畫上卓有成就，現存顧愷之的作品多為後代摹本，如〈女史箴圖〉和〈洛神賦圖〉和〈列女傳·仁智圖〉等，以〈女史箴圖〉和〈洛神賦圖〉最有名。⁹⁵

〈女史箴圖〉是依據西晉張華的文學作品《女史箴》而畫，共九段。文章內容是教育宮中婦女如何為人的一些封建道德規範，但圖中出現的則是一系列動人的形象，畫家透過對當時貴族婦女的生活描寫，展露出她們的風采。⁹⁶

〈洛神賦圖〉是為詩人曹植的文學作品《洛神賦》所作的插圖。描述的是曹植與宓妃於洛水河畔一段情感。畫家將這一段情感置於山水樹石古拙存裝飾意味，有如假山佈景，但與畫家“緊勁連綿，循環超忽，調格逸易”的筆法風格相和諧，營造了一個“意存筆先，畫盡意在”的博大空間，其中氣韻氤氳，感人至深。⁹⁷

隋朝的統一，結束了南北分裂的局面。唐代建立起強大的封建帝國，社會安定，經濟繁榮，文化昌盛。唐代美術在發揚秦漢、魏晉美術優秀傳統的基礎上，融會印度、波斯等外來美術風格，產生了許多傑出的畫家和優秀作品，成為中國古代美術的一個高峰。⁹⁸

隋代最主要畫家乃為展子虔，史稱他對人物、山水、壁畫或卷軸無不擅長。現存之“遊春圖”又稱“春遊圖”，描繪明媚的春山綠水和遊人在山林中遊樂的神態。畫側有宋徽宗題“展子虔遊春圖”字樣，畫為青綠重著色，山巒樹石，皆空勾無皴，此畫可說是中國第一張真正的山水畫。⁹⁹

⁹⁴ 徐復觀：《中國藝術精神》，頁 196。

⁹⁵ 崔慶忠：《圖說中國繪畫史》，頁 31。

⁹⁶ 崔慶忠：《圖說中國繪畫史》，頁 31。

⁹⁷ 崔慶忠：《圖說中國繪畫史》，頁 31。

⁹⁸ 崔慶忠：《圖說中國繪畫史》，頁 31。

⁹⁹ 高準：《中國繪畫史導論》，臺北：文史哲出版社，1997，頁 64。

儘管至今未見這一時期的作品留存，若干作品中的山水仍是人物的襯景，以致“人大於山，水不容泛”，甚至以誇張變形的手法處理樹石，追求裝飾趣味。但山水畫理論已經趨於成熟，或強調哲理性的顯現，或重視抒情的表達，而且討論了空間表現，奠定了中國山水畫的理論基礎。¹⁰⁰

盛唐的吳道子進而發展了簡練而又寫實的山水畫法，張璪及中晚唐畫家更創造了水墨山，沒骨山水亦出現於敦煌壁畫中。而在中唐以後，中國繪畫漸擺脫政教而趨向自由發展，即由政教而步入文人畫之濫觴。¹⁰¹

因此山水畫和花鳥畫，逐漸取代道釋人物的地位，李思訓、李昭道父子以金色描繪物形的輪廓，將金線使用於濃豔的金碧山水，而進一步發展了比筆墨線條來表現山水畫境界，後世譽為“北宗”。另一方面王維開創一番新氣象，全用水墨渲染淡設色，筆調含蓄迂迴不盡，後世尊稱為“南宗”。¹⁰²

張彥遠在《歷代名畫記》一書中扼要說明魏晉南北朝到隋唐藝術風格的演變：

上古之畫，述簡意淡而雅正，顧陸之流是也；中古之畫，細密精緻而臻麗，展鄭之流也是；近代之畫，煥爛而求備。¹⁰³

在這段文字中，張彥遠認為從上古到唐朝的繪畫是由簡單而細密，由淡雅兒燦爛，線條也由純時間性的線條，進而發展出空間性、多變化、富動勢、剛勁的線條，線條不僅是線，而是進一步躍升至面的效果。

中國畫院每當政局動盪，戰亂頻繁之際，往往有許多才能卓越者異軍突起。唐以後的五代是另一個政治紛亂的時期；中國再一次演變成群雄割據，小朝代更遞頻仍的局面，歷史上稱為“五代十國”，簡稱“五代”。五代雖然時間不長，但這一時期的繪畫藝術，尤其是山水、花鳥畫發展很快，為宋代繪畫的繁榮奠定了基

¹⁰⁰ 崔慶忠：《圖說中國繪畫史》，頁 48。

¹⁰¹ 劉奇俊：《中國歷代畫派新論》，臺北：藝術家，2001，頁 33。

¹⁰² 劉奇俊：《中國歷代畫派新論》，臺北：藝術家，2001，頁 33。

¹⁰³ 張彥遠：《歷代名畫記》，臺北：台灣商務印書館，1970，頁 51。

礎。在隋唐和兩宋間起了承上啟下的作用。¹⁰⁴

五代時期，臣弑君、子弑父，倫理道德蕩然無存，一般文人逸士莫不歸隱山林，寄情山水而不問世事，興之所致則發之於畫，北方荆浩關仝，南方董源巨然四大家出，為山水畫之表率，為山水畫大放異彩，高古渾厚而厚重蒼秀之氣象，傳世千古。¹⁰⁵

荆浩打開了山水畫時代的門戶，在其《筆法記》所提出的六要即“氣、韻、思、景、筆、墨”更成為了中國山水畫的重要理論著作，並將謝赫“六法”移於山水，以“真”為主，強調以樹木體現一定道德觀念。¹⁰⁶

此外，荆浩對自然山川真情感悟，總結了一系列規律，他在《筆法記》中提到“凡樹萬本，方如其真”¹⁰⁷他的創作觀念對“北宋三家”、郭熙畫派及南宋李唐、劉松年、馬遠、夏珪畫派山水畫影響極大。¹⁰⁸

到了宋代，可說是中國傳統山水畫的高峰時期。由於當時權貴全力支持，繪畫藝術蓬勃發展，宮廷美術全盛，畫院規模齊備，名家輩出。

北宋時山水畫就漸趨成熟，“可居、可由遊的山水天地”作為文人心靈的寄託。在繪畫技法上仍以工細、精巧為主，並更注重精神的刻劃。¹⁰⁹

一方面提倡“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份文人士大夫以詩餘墨戲之餘興態度來進行作畫的風氣。而且這種風氣之聲勢也大有與畫院精神相抗衡之勢。¹¹⁰

雖然院體畫和文人畫兩股力量互相拉扯，不過大體上藝術精神大多脫離實利方面而趨於出世無我之理想，其在繪畫技法上不僅注重形式色彩，且偏重於氣韻

¹⁰⁴ 崔慶忠：《圖說中國繪畫史》，頁 59。

¹⁰⁵ 崔慶忠：《圖說中國繪畫史》，頁 59。

¹⁰⁶ 荆浩：《筆法記》，引自俞劍華編著，《中國古代畫論類編》，北京：人民美術出版社，2003，頁 24。

¹⁰⁷ 荆浩：《筆法記》，引自俞劍華編著，《中國古代畫論類編》，北京：人民美術出版社，2003，頁 24。

¹⁰⁸ 高準：《中國繪畫史導論》，臺北：文史哲出版社，1997，頁 102。

¹⁰⁹ 高木森：《中國繪畫思想史》，臺灣：東大圖書公司，1992，頁 249。

¹¹⁰ 李浴：《中國美術史綱》，臺灣：華正書局，1983，頁 242。

理趣，不專為實用之裝飾，且耽於自然之玩賞。¹¹¹

道家避居山林的思想下北宋繪畫形成獨特的作風—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，冥化於大自然之理。¹¹²

宋代山水畫表現了畫家對自然的畫理與畫法的探求，通過自然變化透視社會的變革，並關注人在山水中的地位，多以論道、訪友、尋幽、遊樂為題材的山居圖、行旅圖等方式，寄情山水，表現對人生理想與生活品味的追求。

宋代山水畫在技法上仍著重寫生，水墨格法空前發展，各種技法日趨完備，全然脫離了隋唐以來“先勾後填”之法，出現了講究筆墨韻味的皴、擦、點、染等技法程式。這一時期美學著述獨到、藝術思潮活躍、繪畫作品精湛，為中國傳統審美文化的發展源頭。¹¹³

到南宋時，老莊思想所凝鍊而成之反璞歸真、清心寡欲及淡泊自適之要旨，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，逐漸轉為趨向於空白之表現。畫面由實轉虛，而構圖之形態亦由傳統之“大山堂堂，主峰直立”之構式，因布白空間之擴增，而漸有“移邊轉角”之勢態。¹¹⁴

此即“馬一角、夏半邊”的構圖新風貌，使我國山水畫之構圖產生多樣的變化。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，凝創出一種空靈清逸之嶄新風格，而此一風尚遂形成中國藝術對淡逸與空靈之追求。¹¹⁵

在繪畫方面，由原來“填滿”之畫面，逐漸趨向於空白之表現，其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...

¹¹¹ 王微：《敘畫》，引自俞劍華編著，《中國古代畫論類編》，北京：人民美術出版社，2003，頁164。

¹¹² 劉奇俊：《中國歷代畫派新論》，臺北：藝術家，2001，頁30。

¹¹³ 徐探：《中國繪畫史》，北京：文化藝術出版社，1998，頁64-65。

¹¹⁴ 高輝陽：《馬遠繪畫之研究》，臺灣：文史哲出版社，1978，頁112。

¹¹⁵ 高輝陽：《馬遠繪畫之研究》，頁112。

等實物，而只是純粹的空白，留給觀賞者想像的空間和創作。¹¹⁶

元朝是我國繪畫發生重大轉折與變化的時期，具有近百年歷史的元代繪畫，豐富多彩、多元化，更於中國繪畫史上擔當著上承晉唐兩宋，下啟清明的重要角色。

元代畫風以主觀的自我為繪畫的重心，其有別於六朝、宋元名家李思訓、荆浩、關仝、李成、範寬、巨然之山水樹石，以真山實景為師，其畫境多為自然產物，重筆墨氣韻，且是為透過自己的心靈意趣而寫，藉粗放淡雅之筆墨遣興寄恨，不受外物拘束，達到外師造化、中得心源之境。¹¹⁷

故元畫的精髓不在客觀寫實，而是一種主觀的超形象藝術，元畫偉大之處也正在充份表露畫家本身的情感、思想與個性，與宋代畫面寫實逼真迥然不同。¹¹⁸

元代繪畫以山水畫為最盛，其創作思想、藝術追求、風格面貌，均反映了畫壇的主要傾向，影響後世也最為深遠。元初山水畫家以錢選、趙孟頫、高克恭為代表，他們均對傳統山水畫進行了認真探索，並托復古以尋求新路。

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，影響元初的畫壇，針對當時推崇南宋院體繪畫末流之積習提出“古意”之說，強調古代藝術傳統對當代繪畫創作的重要性，其繪畫理論與實踐對當時與後世的文人畫創作發展產生極為廣泛的影響。¹¹⁹

元代中後期，崛起黃公望、王蒙、吳鎮、倪瓚這四大家。他們主要繼承董源、巨然等的山水畫傳統，在創作思想和創作方法上，雖直接或間接地受到趙孟頫的影響，但又各具特色。

黃公望、王蒙、吳鎮、倪瓚等畫家主張弘揚文人畫風氣，以寄興托志的寫意畫為旨，推動畫壇的發展，反映消極避世思想的隱逸山水，和象徵清高堅貞人格精神的梅、蘭、竹、菊、松、石等題材，廣為流行。文人山水畫的典範風至此形

¹¹⁶ 徐改：《中國古代繪畫》，臺北：台灣商務印書館，1993，頁 86-90。

¹¹⁷ 高準：《中國繪畫史導論》，臺北：文史哲出版社，1997，頁 163。

¹¹⁸ 高準：《中國繪畫史導論》，頁 163-165。

¹¹⁹ 高準：《中國繪畫史導論》，臺北：文史哲出版社，1997，頁 99。

成。¹²⁰

元四家以他們各自的創新風格和簡練超脫的藝術手法，把中國山水畫發展到了一個新階段。元代山水畫家藉由復古以尋求創新，所表現的創作觀念、藝術風格及筆墨技法等，均留給後世深遠的影響。

在中國繪畫史上，明代是一個畫風迭變，畫派繁興的朝代，沿著元代已呈現的變化繼續演變發展，文人畫匯成洪流，並形成諸多流，山水、花鳥題材流行，人物畫衰微，水墨技法不斷創新，進一步豐富了筆墨表現能力，創作宗旨更強調抒寫主觀情趣，追求筆情墨韻。¹²¹

明朝雖設畫院，但因在上位者多嚴刑峻罰，畫者往往遭受奇禍，於是思想上因受專制之淫威，故無自由馳騁之餘地。¹²²

明代二百餘年，畫院之盛，雖不減兩宋，但畫法之貢獻甚少。另一方面，在野則因貿易、商業和城市的興起，造就了許多鄉紳、財主和地主，連帶使得民間藝術也隨之興盛，因而形成了以地域為主的流派。

這些各地的商賈巨富以及收藏家們，因品味分歧，有些較傳統保守，有些則喜好創新，希望看到一些較新奇的東西，所以職業化的文士畫家為了因應各方的需求，在畫風上也就趨於多樣的變化。¹²³

明代中期，紡織業中心的蘇州，隨著工商業的發展，逐漸成為江南富庶的大都市。文人名士經常雅集宴飲，詩文唱和，很多優遊山林的文人士大夫也以畫自娛，相互推崇。

他們繼承和發展了崇尚筆墨意趣和“士氣”、“逸格”的元人繪畫傳統，其間以沈周、文徵明、堂寅、仇英最負盛名，畫史稱為吳門四家。他們開創的畫派，被稱為吳門派或吳派。¹²⁴

明代後期山水畫代表畫家是董其昌，他重倡文人畫，強調摹古，注重筆墨，

¹²⁰ 李福順：《繪畫史話》，臺北：國家出版社，2003，頁 141。

¹²¹ 李福順：《繪畫史話》，頁 163。

¹²² 高準：《中國繪畫史導論》，臺北：文史哲出版社，1997，頁 185。

¹²³ 高木森：《中國繪畫思想史》，臺北：東大圖書，1992，頁 345。

¹²⁴ 高準：《中國繪畫史導論》，頁 121。

追求“士氣”，並提出了南北宗論。他提出的繪畫理論，對明末清初的繪畫產生了重大影響，一時之間蘇松地區形成了許多山水畫支派。¹²⁵

這些畫派在觀點、主旨、方法、意趣等方面，與董其昌基本一致，所不同的只是在模仿某家和筆墨運用上各有側重。較著名的畫家有莫是龍、趙左為代表的松江派、顧正誼所創的華亭派，以沈士充為代表的雲間派、浙江錢塘的藍瑛創武林派等，雖然形成名目繁多，關係複雜的山水畫派別，但大多受吳門派和董其昌影響，統屬於文人畫的系統。¹²⁶

清代是我國最後一個封建制度的王朝，滿足入主中原，導致一大批移民畫家的產生，高度的中央集權與嚴酷的文化統治政策，助長了復古、摹古之風。其中山水畫與水墨畫法盛行，更多畫家追求筆墨情趣，在藝術形式上翻奇出新，湧現出諸多不同風格之流派。¹²⁷

清代繪畫發展的歷史進程，與整個社會的發展變遷相聯繫，亦可分為早、中、晚三個時期。

清代初期文人山水畫興盛，並形成兩種截然不同的藝術追求。承續明末董其昌衣鉢的四王畫派，以摹古為宗旨，受到皇室的重視，居畫壇正統地位。以金陵八家、四僧、新安派為代表。除此，王時敏、王鑾、王翬、王原祁四人與吳歷、惲壽平，合稱“四王吳惲”或“清初六家”，以臨古的藝術為主，實踐中積累了較深厚的筆墨功夫，在筆墨、構圖、氣韻、意境等方面，總結了一些規律性的經驗，尤其是發展了乾筆渴墨層層積染的技法，豐富了中國畫的藝術表現力。¹²⁸

清代中期在康熙、乾隆年間，隨著全國統一，政權鞏固，皇室除了網羅一些專業畫手供奉內廷外，還以變相的形式籠絡一些文人畫家為其服務。¹²⁹山水畫多屬“四王”派系，唯大寫意畫法則未在宮內傳佈。這一時期，最負盛名的山水畫家有唐岱、徐揚、張宗蒼、方琮等。他們帶入西洋畫的明暗、透視法，創造了中西

¹²⁵ 高準：《中國繪畫史導論》，頁 121。

¹²⁶ 高準：《中國繪畫史導論》，臺北：文史哲出版社，1997，頁 121-122。

¹²⁷ 高準：《中國繪畫史導論》，頁 139-140。

¹²⁸ 葛路：《中國古代繪畫理論發展史》，上海：上海人民美術出版社，頁 167。

¹²⁹ 葛路：《中國古代繪畫理論發展史》，頁 167。

合璧的新畫風，還培養了不少弟子，深受皇帝器重。清末，隨著封建社會的沒落衰亡，中國逐步淪為半殖民地、半封建社會，繪畫領域也發生了新的變化。視為正宗的文人畫流派和皇室扶植的宮廷畫日漸衰微，而闢為通商口岸的上海和廣州，這時已成為新的繪畫要地，出現了海派和嶺南畫派。¹³⁰

海派代表畫家有趙之謙、虛谷、任熊、任頤、吳昌碩。趙之謙和吳昌碩作為文人畫家，在大寫意花鳥畫方面有重大發展，他們繼承了前人傳統，並將書法、篆刻等藝術表現形式融於繪畫，以遒勁酣暢的筆力、淋漓濃鬱的墨氣、鮮艷強烈的色彩以及書法金石的佈局，創造出氣魄宏大、豪邁不羈的繪畫藝術形象，兼之詩書畫的有機結合，為文人畫開拓了新的天地。¹³¹

明清變革，並沒有割裂繪畫的傳統，清代仍然畫派林立，摹古、創新各行其道；文人畫、西洋畫也對宮廷繪畫產生了影響，隨著商品經濟的發展，文人還以畫為生、以畫洩憤，金石書法的剛健之風也融入了繪畫。民間繪畫更加世俗化、商品化，作為中國古代繪畫的最後輝煌，清代繪畫已呈現出發生奇變的傾向，為近代中國繪畫的改革作好了準備。

從山水畫審美意象之萌芽至藝術領域自然審美觀的成熟，魏晉至中唐三百餘年，由山水審美蛻變為成熟的山水畫，自劉宋至五代的五百餘年，在山水詩歌之催化下，自山水審美的濫觴至山水畫成熟，總共跨越了七百年的時空，期間亦孕育水墨畫自無到有之波瀾壯闊之歷史，至近代山水畫仍不斷有令人驚艷的表現與創新。自此，山水畫包含濃厚筆墨人文內涵，伴隨文人審美意識增長而一躍而起，壓倒此前曾輝煌六百年之人物畫，成為中國繪畫藝術中獨樹一格，頗富代表性之文化藝術。¹³²

¹³⁰ 高準：《中國繪畫史導論》，臺北：文史哲出版社，1997，頁 221。

¹³¹ 高準：《中國繪畫史導論》，頁 221-230。

¹³² 高準：《中國繪畫史導論》，頁 221-230。

4.1.2. 山水畫構圖法則

構圖即為“構思畫面”，就是怎樣把畫面上的畫材安排合理的事情，既須符合人們的審美要求，又能表達構思者也就是畫者的主觀思想，以畫面為載體傳達給欣賞者畫家思想的一種形式。而此處所提及之構圖則專指中國山水畫之構圖形式，此形式藉畫面承載，為繪畫者道德品質、藝術修養、文化程度等因素共同作用之成果展現。

構圖亦稱為章法、佈局，是山水畫創作中重要的一個環節，它亦是決定一張山水畫的好與壞的先決條件。¹³³我國最早提出繪畫構圖理論的是顧愷之，他於《魏晉勝流畫讚》提及「……尋其置陳佈勢，是達畫之變也。」¹³⁴“置陳佈勢”的提出，一語道破構圖形式之精神，顯示中國繪畫之創作一開始就已走向一條正確的道路。

山川景物的構置與組合是否符合繪畫藝術形式美感的構成規律是一幅山水畫成敗的關鍵。優秀的畫家總是能夠在界定的平面空間透過巧妙的安排，使作品具有豐富和諧，完整統一的形式感，既讓人接受內容的啟迪，又使人得到審美的愉悅。¹³⁵

在中國畫家眼中，一切構圖的法則是“道”的體現，“道”的學說對中國畫理論的形成產生了巨大的影響。最早以道論藝的當是晉宋之際的宗炳，他認為山水是道的顯示，“山水以形媚道”¹³⁶畫家的創作目的就是要畫出山水中的道。欣賞山水要“澄懷觀道”，以超越諸物的心懷，看出隱於作品中的天地之道。

山水畫的構圖可以千變萬化，其核心就是“媚道”，其方法就是整體變化、和

¹³³ 呂雲所、呂璐：《怎樣學山水構圖》，安徽：安徽美術出版社，2005，頁1。

¹³⁴ 顧愷之：《魏晉勝流畫讚》，引自俞劍華編著，《中國古代畫論類編》，北京：人民美術出版社，2003，頁42。

¹³⁵ 《周易》，引自楊天宇編著，《十三經譯注》，上海：上海古籍出版社，2004，頁150。

¹³⁶ 顧愷之：《畫山水序》，引自俞劍華編著，《中國古代畫論類編》，北京：人民美術出版社，2003，頁583。

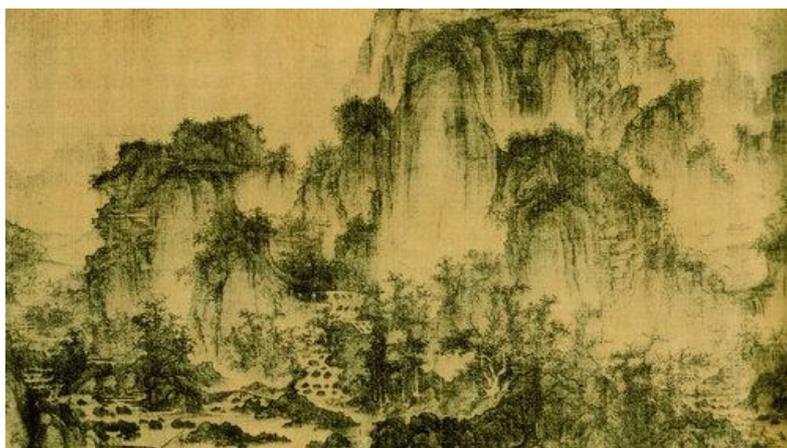
諧統一，虛實、疏密、開合起伏、均衡、黑白、筆墨等等都是道德觀念下的具體的體現。¹³⁷

構圖雖然可以千變萬化，但亦有其基本規律可循，畫家正是根據這些規律法則完成合理的構圖，如此才會符合自然規律和人們的審美要求。賓主、呼應、開合、虛實、藏露、疏密這些規律是人們從古至今通過繪畫實踐逐漸總結出來的寶貴經驗，它的內容也在隨著時代的進步，以及人們對繪畫更充分的認識而增加擴展。

4.2. 作品分析

為探討及驗證莊子思想與山水畫之關係與影響，筆者試圖從歷代山水畫中，找出了十四幅代表作品來作分析與研究，筆者之所以選這十四幅圖，其原因乃在於這十四幅圖較具有代表性，且作品流傳久遠。以下就將這十四幅圖逐一作探討分析：

4.2.1. 〈茂林遠岫圖〉



圖一：〈茂林遠岫圖〉，
作者：五代李成，絹
本，45.4×141.8公分，
遼寧省博物館藏

郭若虛《圖畫見
聞志》曰：「畫山水唯
營丘李成長安關全華

原範寬至妙入神，才高出類，三家鼎峙，百代標程」。¹³⁸在三家之中，李成畫林

¹³⁷ 宋，《宣和畫譜》，引自俞劍華編著，《中國古代畫論類編》，北京：人民美術出版社，2003，頁8。

¹³⁸ 宋·郭若虛：《圖畫見聞志》，北京：人民美術出版社，2004，頁20。

木為當時第一。《圖畫見聞志》又提到：「煙林平遠之妙，始自營丘。畫松葉謂之攢針，筆不淡染，自有榮茂之色，夫氣象蕭疏，煙林清曠，毫鋒穎脫，墨法精微」。

139

李成的畫筆墨精微，趨於精細，形式上擅長以“平遠”的取景方式來描繪景物，格調上以優雅文秀取勝。李成偏愛寒林題材，以精細的筆觸描繪著枝態各異的樹幹、斑駁的樹皮、向上伸展如同鹿角或向下盤曲好像蟹爪那樣的枝條，在其敏銳的觀察力下，不起眼的細節也能夠被抓住。李成將他對山林泉石自然景觀的情感，藉由筆墨，流露真情，故他的山水畫不但是其高孤性格及內心情感的代言，其寒林山水的野逸蕭疏意境，也開啟後代文人畫風。¹⁴⁰

李成（919–967），字鹹熙，先室為唐代宗室，五代時避難遷移到山東昌樂附近，也是古代青州的營丘，所以後來很多人稱他為李營丘。他的家世極好，尤其祖父和父親，都是當時最有名的文學家，他可以說是出身高貴門第。可惜，生不逢時，其生於五代、宋初政局動蕩之際，連連戰亂，家道中落，一切不如意事都堆在他的頭上，雖然胸懷抱負但未能施展，乃放意於詩畫。¹⁴¹

他愛好賦詩，彈琴下棋相當精深，尤其是山水畫，雖然師法荆浩和關仝，但能自出新意。可以說是劃時代人物，美術史都稱他為中國山水畫一代宗師。他的山水畫，注重對於自然環境的觀察，向真實的山水寫生，遵守科學的透視方法，畫面上的亭台、樓閣、人物和遠近的距離很合理。他作畫愛以直擦的筆法來畫平遠寒林，在樹木節瘤的地方，用墨點成，樹身則以淡墨輕染，畫雪景時在水天空白的地方全用粉填。所畫山間亭館，因他體會到遠近透視的關係，所以在畫屋簷的時候，都是由下向上仰畫，深合透視的畫理。¹⁴²

李成的山水畫，風格清新，墨法變化微妙，以描寫煙林平遠景色見勝。他的畫，用墨不重，輕淡如在煙霧裡，顯得有縹緲幽清的感覺，所以大家稱李成“惜

¹³⁹ 宋·郭若虛：《圖畫見聞志》，北京：人民美術出版社，2004，頁21。

¹⁴⁰ 崔慶忠：《圖說中國繪畫史》，頁84。

¹⁴¹ 崔慶忠：《圖說中國繪畫史》，頁84。

¹⁴² 何恭上：《兩宋名畫精華》，臺北：藝術圖書，1996，頁101。

墨如金”。¹⁴³

他對畫面的結構，勾勒不多，形極層疊，皴擦甚少，骨幹自堅。他的作品在北宋時就流傳極少，而且他因壽命不長，畫的畫不多，所以留下來的作品很少，現在傳為他的作品的有〈讀碑窠石圖〉和〈茂林遠岫圖〉。¹⁴⁴

李成的畫是不設主山的，只把近景的樹木等物配置於側下方，並把前景、中景、遠景的大小之比增大，在乾燥清澈明亮的大氣中，前景樹木，點景之間所描畫的遠景、丘陵、平原，強調其無限的深遠。¹⁴⁵

〈茂林遠岫圖〉是採用“平遠法”的畫法，也就是“自近山而望遠山”的山水空間畫法，意在空蒙而縹緲。¹⁴⁶所謂遠是對近而言，其不囿於世俗的凡近，而遊心於虛曠放達之場，謂之遠，遠即是玄。遠是玄學所達到的精神境界，而遠亦是山水形質的延伸。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。

147

此一轉移，使得山水的形質，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，可以明確把握到從現實中超越上去的意境。而人類心靈所要求的超脫解放，也隨視線之遠而導向無限之中，在無限中達成了人類所要求於藝術的精神自由解放的最高使命。¹⁴⁸

李成淡墨如夢，平遠法妙得“氣象蕭疏、煙林清曠”之趣。而其筆法蒼勁，筆墨厚重，誠屬山水畫高手之作。¹⁴⁹

¹⁴³ 何恭上：《兩宋名畫精華》，頁 103。

¹⁴⁴ 何恭上：《兩宋名畫精華》，頁 103。

¹⁴⁵ 何恭上：《兩宋名畫精華》，頁 25-26。

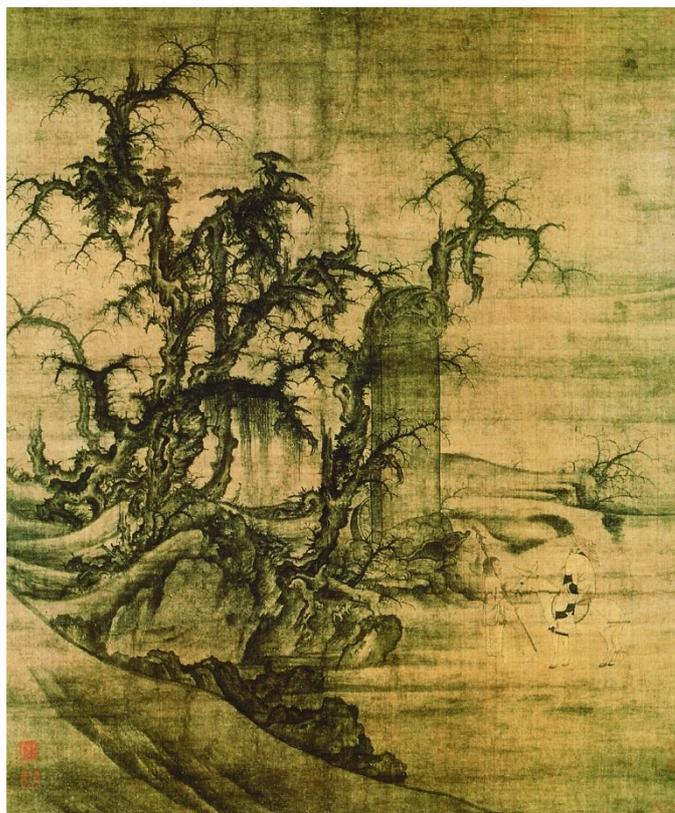
¹⁴⁶ 崔慶忠：《圖說中國繪畫史》，頁 84。

¹⁴⁷ 徐復觀：《中國藝術精神》，頁 344-345。

¹⁴⁸ 徐復觀：《中國藝術精神》，頁 346。

¹⁴⁹ 崔慶忠：《圖說中國繪畫史》，頁 84。

4.2.2. 〈讀碑窠石圖〉



圖二：〈讀碑窠石圖〉，作者：
五代李成，絹本，126.2×104.9
公分，大版市立美術館藏

李成的另一作品〈讀碑窠石圖〉是他與人物畫家王曉合作而成的。畫家在寒林平野中描寫了幾株歷經滄桑的老樹和一座古碑。此圖置境幽淒，氣象蕭瑟，古樹枝杈奇勁參差，背景空無一物，杳冥深遠，寓無限悲涼於其中。另外，此畫畫樹石時先勾後染，清淡明潤，

饒有韻緻。從這件作品中不難看出，李成藝術的“氣象蕭疏，煙林清曠”無不與他期望展示其敏感而豐富的內心世界緊密相關。¹⁵⁰

本圖左下方是石頭，用粗筆構成，石頭中有幾株枯樹，老幹虯曲。整個畫面向遠方延伸，越遠越淡，籠罩在霧中，增添了幾分神祕感。讀碑者頭戴斗笠，坐在由小童牽著的毛驢上，看不見他的面容，但還是可以感受到他內心的沉重。筆者認為這恰好正與唐朝詩人陳子昂寫的〈登幽州臺歌〉「前不見古人，後不見來者，念天地之悠悠，獨愴然而涕下」有著相同的感傷。

在這幅作品中，枯木和石碑，都是生與死的見證，只不過前者代表造化推移，後者代表人世滄桑。李成以簡單的景物安排，創造了一個靜穆、蕭索的感情環境，令人感到自然的永恆偉大和人類的渺小短暫。¹⁵¹

這幅畫不僅形象地表現出荒漠清曠的地理環境和寒冬冷疾的時令特徵，而且

¹⁵⁰ 崔慶忠：《圖說中國繪畫史》，頁 84。

¹⁵¹ 崔慶忠：《圖說中國繪畫史》，頁 83。

更有力渲地染了物我兩忘的氣氛和蕭瑟靜寂的意境。¹⁵²

筆者認為這幅畫所表達之意境主要在於莊子之所謂“忘”，亦即要人擺脫塵俗之念。所謂“忘”是一種虛靜的功夫，以虛靜的功夫，呈現出以虛靜為體的心，同時，虛靜之自身是理性的，與現代所謂深層心理學的“深層”，有本質之別；所以這不是幽僻之深，而是和舒之深，亦即莊子一書中不斷出現的“和”。¹⁵³

4.2.3. 〈谿山行旅圖〉



圖三：〈谿山行旅圖〉，作者：北宋范寬，絹本，206.3×103.4公分，臺北故宮博物院藏

范寬，字中立，陝西華原人，是北宋初期與李成齊名的傑出山水畫家，筆力老健，描繪的作品氣勢雄偉而風格獨樹一幟，是宋朝山水畫發展成熟的先趨。初學荆浩、關仝、李成，領悟到畫山水“與其師於人者，未若師諸物；與其師於物者，未若師諸心”，於是深入自然山川，長期留居於太華、終南諸山中，深入觀察，努力描繪峻拔的秦嶺山色。他的畫法特點是雄勁老辣，氣象渾厚剛古。傳世作品〈谿山行旅圖〉和〈雪景寒林圖〉是其代表作。

¹⁵² 姜伯純：《中國名畫欣賞全集》，臺北：華嚴，1998，頁75。

¹⁵³ 徐復觀：《中國藝術精神》，頁102-103。

范寬〈谿山行旅圖〉畫中雄偉的山勢為人稱道，而坐、臥、偃、仰的老樹、直指天際的針葉林、盤踞高峰的密林皆有別出心裁的表現。畫樹幹粗壯，盤根錯節，枝桠參差，生動的表現出生長在堅硬的岩石表層，飽經風霜的老樹的自然生態，除豐富了筆法與造型變化外，也引觀者視覺動線順勢向上，瞻仰氣勢凌人的主峰。

宋代批評家稱譽范寬和李成一樣稟賦了近乎宇宙創造力一樣的神奇力量，也就是說，他的作品具有同一種我們覺得在自然界中無所不在，恰當而又和諧的秩序感。¹⁵⁴這亦正是莊子所提出的“和”的觀念。“和”是“遊”的積極的根據，“和”即是諧和、統一，是藝術最基本的性格。

〈谿山行旅圖〉正充份滿足了以上這種讚美所引起的期待。在題材方面，范寬描繪黃土高原之上“終南太華”景象，畫面章法突兀，巨大的密林山頂占全幅面積的大半，大氣磅礴，震撼人心。¹⁵⁵

〈谿山行旅圖〉其佈局雄偉、簡單、肅穆、不炫耀雕蟲小技，也沒有任何其他矯揉造作的痕跡。畫面幾無人跡：只有兩個邈小的人物正趕著騾隊，一座橋，和半隱在樹林後的寺廟，其餘就是未經觸及的大自然了。筆者認為整日為生活奔波，汲營於生活而無閒情逸致遊山玩水的人們，當置身於大自然山水之中，也不禁令人感到自然的永恆偉大，而忘卻現實塵囂和束縛，於是，精神上得到了自由解放，如此，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。這種“坐忘”的精神狀態，使人以一種較為純淨的心靈來感應山水美，讓心緒在無拘無束的情境中自由舒展。

把視點放高，並藉激墨描畫主山，構成威壓勢態的范寬山水畫〈谿山行旅圖〉，是有意在畫面上設定觀賞者和主山之間的廣大空間。他的山水畫正是巨大的主山前面所橫列廣大空間，把觀賞者包含在內，整個景境似乎向觀賞者行來所致。¹⁵⁶這巨大雄偉的主山雖屹立在行旅者的眼前，然而行旅者卻一點也不感到恐懼和有

¹⁵⁴ 高居翰：《中國繪畫史》，臺北：雄獅圖書，1984，頁33。

¹⁵⁵ 崔慶忠：《圖說中國繪畫史》，頁85。

¹⁵⁶ 何恭上：《兩宋名畫精華》，頁24-25。

壓迫感，仍然神色自若的悠遊於其中，此乃莊子所謂的“心齋”、“坐忘”，因人的內心不再為外在事物所束縛，就能進入虛靜之心齋，以心齋接物，不期然而然的便是對物作美的觀照，而使物成為美地對象，就像行旅者對雄偉高山不再感到恐懼，而能心無旁騖、自由自在的逍遙遊一般。

這幅作品在畫法上，用墨濃重粗壯，於沉雄中見精緻。一塊巨嶂主宰著全景，幅度被丘頂的渺小樹叢和建築襯托的雄渾無比。從暗鬱神祕的峽壁，沖流下一條白線似的瀑布。霧從山腳翻捲上來，飄流過山谷，隱約了山底，使陡壁看來格外高矗。筆觸在細節部份越發顯出它卓越的品質：線條，特別是勾勒樹石崢嶸輪廓的部份，充斥了如電的力量。¹⁵⁷

范寬在山石輪廓線內幾乎都留了一道白，一般的山水畫家很少這麼做。外國人一直詬病中國畫沒有光影的處理，好像畫家都是按照自己的意思隨便畫，其實不是的。畫西畫時都會處理反光，范寬在山石輪廓線內的留白，就像是反光線一樣；有修煉的人還能知道，在另外空間裡，有些東西是自體微微發光，他這樣的表現也有那樣空間的感覺。范寬一方面處理了石塊間的距離感，一方面也傳達了這樣的意涵。¹⁵⁸

在筆墨方面，范寬發展了李成的筆墨，創造了著名的“兩點皴”。石塊和削壁以“兩點皴”定型：無數淡墨小點疊落在岩面上，造成近於真實的層面效果。透過此圖巨壁的描繪，可以使我們領略兩點皴的精煉和力量。在造型方面，范寬用獨特的近乎逼人的塊面團塊造型，造成雄厚撼人的氣勢。¹⁵⁹

古畫在將近一千年的時空裡流轉，歷來的鑑賞家一直以為畫家並未在畫上署名。民國四十七年，前故宮博物院副院長李霖燦先生，卻在圖的右下角「樹叢中」發現了范寬的簽名。李霖燦先生覺得，范寬必是感受到山水的永恆偉大及人的微不足道，故寧願將自己融化在自然中，也不願自己的名字突出在畫面上，影響山水的和諧。再看〈谿山行旅圖〉，行旅是時間長河中的過客，沿著流水走著自己

¹⁵⁷ 高居翰：《中國繪畫史》，頁 33。

¹⁵⁸ 邵彥：《中國繪畫欣賞》，臺北：五南，2002，頁 221-222。

¹⁵⁹ 崔慶忠：《圖說中國繪畫史》，頁 85。

的人生路。一抬頭，那雄偉高山早在悠悠天地間屹立了億萬年。這山水是宇宙本體的探索，是人生的旅途，是萬物得以托庇的空間。氣勢萬千的雄偉高山下，兩名旅者帶著一群小驢子在趕路，范寬的〈谿山行旅圖〉令人感到自然的永恆偉大和人類的渺小短暫。¹⁶⁰

在范寬的時代，人與自然不即不離，既非客觀呆板地刻畫物質世界，也不是主觀感性的投射。范寬之後，由自然歸納出來的皴、點，慢慢走向心中主觀的筆、墨寫意，而中國人的山水，也在靜觀沈思中，由繪畫變成一種哲學的凝思。而這亦即是莊子所認為的人的主體，即作為人的本質的“心”，是一種“虛”、“靜”、“明”的心，也就是藝術的“心”。

4.2.4. 〈雪景寒林圖〉



圖四：〈雪景寒林圖〉，作者：
北宋范寬，絹本，194.5×102.8
公分，臺北故宮博物院藏

〈雪景寒林圖〉群峰屏立，山勢高聳，深谷寒柯間，蕭寺掩映，古木結林，板橋寒泉，流水自遠方縈回而下，真實而生動地表現出秦地山川雪後的磅礴氣勢。筆墨濃重潤澤，皴擦多於渲染，層次分明而渾然一體，細密的兩點皴及蒼勁挺拔的粗筆勾

勒，表現出山石和枯木的質感。這幅作品歷來受到廣泛重視。¹⁶¹

¹⁶⁰ 高居翰：《中國繪畫史》，頁 32-33。

¹⁶¹ 崔慶忠：《圖說中國繪畫史》，臺北：揚智文化，2003，85。

范寬的寫景山水具有高超過人的技藝，那是強大的寫實感染力。這種令人彷彿身臨其境的感染力，是五代至北宋時，朝野畫手一致追求的目標，可視為能否“以形寫神”的成就標準。¹⁶²

這幅作品雖然取景不是〈谿山行旅圖〉那樣的原始正面形象，山取側面肌理的分割組織來安排，山勢龍脈也呈曲線予以表現。但給人的感覺是距離更近而氣勢逼人。整幅作品的最精彩動人之處是凜冽低溫中寒林雪光的描寫。但見山石側邊，山角底部，山頂之處，白雪皚皚，而山谷之中和山根底部更透出耀目的白雪反光，凜凜寒氣撲面而來。¹⁶³

〈雪景寒林圖〉描繪的是關中的山林雪景。大雪初止，群峰聳立，寒林馥鬱。山徑、木橋、村舍萬籟俱寂。前景群樹，姿態矯健，為天寒地凍的冬景，平添幾許生氣。從前景的寒林縱向推進，到半山腰白雪蓋頂的廟宇，再往上便是拔地而起的高聳山峰。在煙雲的籠罩下，雄偉主峰兩側隱現的村莊、僻徑、山巒以及飄渺的遠處群峰，使畫作的氣象幽靜深邃。想像置身木橋之上，仰望巍巍主峰，浩瀚蒼穹，人在其中有如微塵；放眼右側，一旁輔山則是雲靄氤氳，寧靜神祕，縱深看去，數不清有幾重山巒溪穀。¹⁶⁴

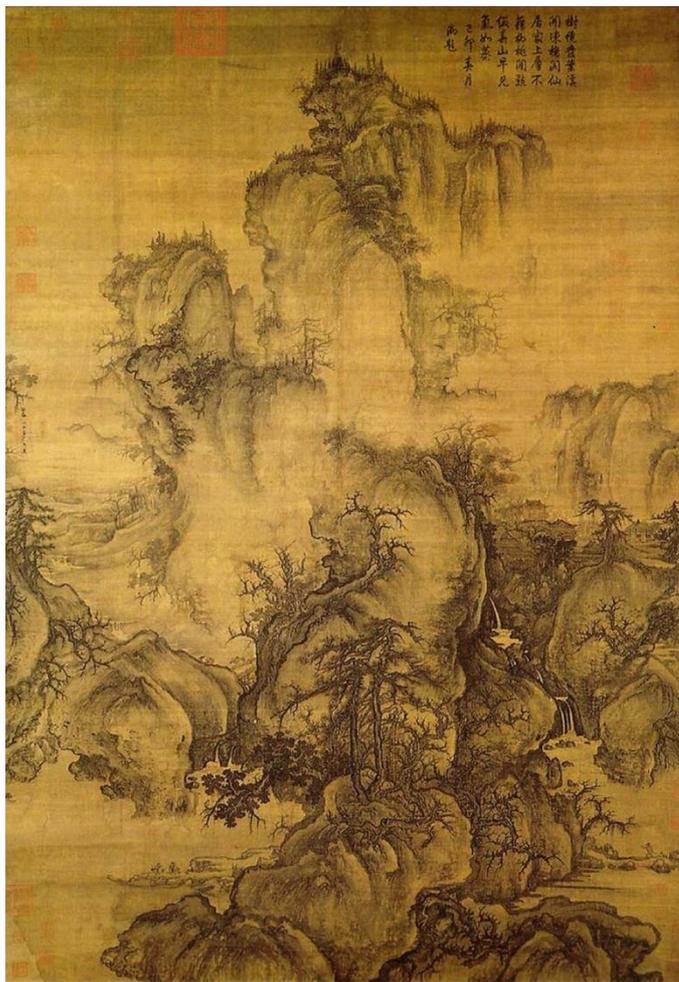
驚歎畫中的意境，煙霧朦朧中含有浩然氣勢，濃墨深厚處境界浩淼，淡然處清澈透亮。北宋畫論要求山水畫達到“可觀、可居、可遊”的境界，觀者看畫如身處真山實水，會有徜徉其中，甚至築居其間的感受。置身〈雪景寒林圖〉之前，觀者感受的不是丘壑的營造、或是技法的精妙，只是單純的如臨其境的震撼與喜悅。人之心靈入於自由無限之境界，那種彷彿逍遙的感覺，莊子稱之為「遊」。

¹⁶² 崔慶忠：《圖說中國繪畫史》，頁 86。

¹⁶³ 崔慶忠：《圖說中國繪畫史》，頁 86。

¹⁶⁴ 姜伯純：《中國名畫欣賞全集》，頁 88。

4.2.5. 〈早春圖〉



圖五：〈早春圖〉，作者：北宋郭熙，絹本，158.3×108.1 公分，臺北故宮博物院藏

李成的藝術對後世的山水畫影響很大，把李成的畫派推向一個新的階段的是宋神宗時畫院名家郭熙。

郭熙是北宋中期的山水畫家，河南溫縣人，畫山水本無師承，後取法李成而技藝猛進，仁宗、英宗時已享有盛名，神宗時被召入宮廷。¹⁶⁵

郭熙不僅在山水畫有諸多創造，還將自己繪畫藝術的

經驗和心得做一總結，寫下了山水訓、畫意、畫訣、畫題四篇極有價值的畫學理論，後由其子郭思整理補充，題名為《林泉高致》。

郭熙的山水畫除了能擷取前人的精華外，他自己也愛遊山玩水，他曾說：「嵩山多好溪，華山多好峰，衡山多好別岫...欲奪其造化，則莫神於好，莫精於勤，莫大於飽由飫看，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」。¹⁶⁶

郭熙平日也非常細心觀察大自然的真相，他曾說“山形步步移”。因為山的形勢，隨人的視線角度而轉變，所以必須近看，遠看，以至面面看，以瞭解山的全貌。還須領悟四時之景不同，朝曦夕陰，風與煙嵐，變態萬端，才能達到“景外

¹⁶⁵ 崔慶忠：《圖說中國繪畫史》，臺北：揚智文化，2003，頁 85。

¹⁶⁶ 何恭上：《兩宋名畫精華》，臺北：藝術圖書，1996，頁 111。

意”和“景外妙”的地步，這樣向真山真水學習，使他對於回溪斷崖，岩岫巉絕，峯巒秀起，雲煙變滅，雲靄之間，領悟到千態萬狀的美。¹⁶⁷

郭熙的山水畫的藝術特色是筆勢雄健，墨法靈動，枝幹蟠曲，松針如鑽針，山則聳拔盤回，水源則多作高遠。傳世作品有〈早春圖〉、〈窠石平遠圖〉、〈關山春雪圖〉等。¹⁶⁸

郭熙於《林泉高致》中闡述：

君子之所以愛夫山水者，其旨安在？丘園養素，所常處也；泉石嘯傲，所常樂也；漁樵隱逸，所常適也；猿鶴飛鳴，所常觀也。塵囂韁鎖，此人情所常厭也。煙霞仙聖，此人情所常願而不得見也。直以太平盛日，君親之心兩隆，苟潔一身，出處節義斯係，豈仁人高蹈遠引，為離世絕俗之行，而必與箕穎埒素，黃綺同芳哉！¹⁶⁹

文中透露出郭熙將山水畫生活化，將人和大自然融成一體。

郭熙的落款傑作〈早春圖〉，畫於西元 1072 年。畫上自題「早春」，顧名思義，畫的是初春瑞雪消融，大地甦醒，草木發枝，一片欣欣向榮的景象。¹⁷⁰

郭熙在〈早春圖〉中，將三個不同的視線角度，安排在同一個畫面中。這種方法，叫做“三遠法”，是郭熙著名的創作理論。郭熙對山水的觀照，得出了“三遠”的形相，而把精神上對於遠的要求，能夠很明顯而具體地表現於客觀自然形相之中，由此而使形與靈得到了完全的統一；這便規定了山水畫以後發展的主要方向；是郭熙在畫論方面很大的貢獻。¹⁷¹

第一遠叫“高遠”。〈早春圖〉中的主山，分佈在畫面的中軸線上，畫面最上方有兩座主山，氣勢雄偉，山形奇特，讓人產生突兀的感覺；畫面中下方的山石，結構飽滿，生長古木奇松，也很有雄偉的效果。欣賞中軸線上的主山，讓人覺得

¹⁶⁷ 何恭上：《兩宋名畫精華》，頁 111。

¹⁶⁸ 崔慶忠：《圖說中國繪畫史》，頁 85。

¹⁶⁹ 宋·郭熙、郭思：《林泉高致》，錄入《景印文淵閣四庫全書》，臺北：臺灣商務出版社，1986，頁 1。

¹⁷⁰ 崔慶忠：《圖說中國繪畫史》，頁 86。

¹⁷¹ 徐復觀：《中國藝術精神》，頁 342。

自低往高望去的雄偉感。

高遠法中的主山，雖突兀，但雄偉，尤其底下兩株松樹，枝幹老雄，分佈的姿態，又像君臨天下一般，表現了「君王」的氣度與格局。這種表現法，讓宋神宗對他欣賞不已。因為，在畫中，宋神宗彷彿也覺得自己如高山挺立，勁松挺拔。

第二遠叫“平遠”。〈早春圖〉畫中左側，是一片比較平緩的坡地，沒有雄偉的結構，而是一層一層地往遠方鋪陳過去，讓人覺得好像有條山路，一直通向遠方，沒有止盡的樣子。和中間主山突兀比起來，這裡緩和多了。

在平遠的部份，仔細看，畫中左邊溪岸旁繫著一條小船，岸上漁夫肩挑著擔子，有間茅草屋，屋外有竹籬，一個婦人家，一隻手抱著一個孩子，另一隻手牽著一個孩子，笑逐顏開地往家走，前頭領著條活蹦亂跳的小狗，生動可愛。在他們回家的路上，一漁夫正離舟登岸。山徑棧道上，更有樵夫旅客行走往來。所有人物，置身其中，生意漾人。令人覺得這是一個可行，可望，可居，可遊的理想山水人間。

郭熙對平遠的體會是“沖融”、“沖澹”，這正是人的精神，得到自由解脫時的狀態，正是莊子、魏晉玄學，所追求的人生狀態。而此一“心齋”、“坐忘”狀態，恰可於山水畫的平遠的形相中得之，於是平遠較之高遠深遠，更適合於藝術家的心靈的要求了。¹⁷²

第三遠叫“深遠”。〈早春圖〉中間主體兩側，各有一道山間溪穀，尤其是畫面右邊那道，更為明顯。這座山谷，因為溪澗流動，穿過土石，流出水潭，給人幽深的感覺。仔細看，有船夫撐著篙杆，也有漁人正在撒網捕魚，山路上，木橋邊，都有正在趕路的行人，和左側平緩的坡路比起來，這裡有較多的聲音動感。

〈早春圖〉運用三遠法，產生了複雜的視覺經驗，站在稍遠處看〈早春圖〉，會覺得視線在流動，忽然崇高，忽然平緩，忽然幽深，三種感受，融匯在一起，筆墨清潤，表現了中國北方氣象萬千的雄山秀水景緻。

郭熙在畫面的最左邊，以一行小字題上「早春 王子年郭熙畫」，也在說明

¹⁷² 徐復觀：《中國藝術精神》，頁 348。

這個早春時節，芽準備發，人準備動，是最生氣蓬勃的時刻。

為了表現這個時刻，郭熙在繪畫技法上使用特別的“卷雲皴法”，以漩渦式的，或像是雲團捲在一起的方式，讓畫面產生律動感，說明這是一個動起來的時節。

郭熙“雲頭皴”的皴法，特別適合描繪若隱若現、若即若離、變化莫測的曖昧景物。山體呈 S 形扭轉盤旋而上，籠罩著薄霧，迷迷濛濛，最後隱入濃霧之中，樹叢也以濃、淡墨色的大色差變化來呈現前後距離縱深，創造出遼闊的空間感。又見怪石林立，古木參天，飛瀑流泉，一波三疊，有如桃源仙境一般。¹⁷³

好的藝術作品總能讓欣賞者感到時空的變化萬千，萬物的生機無限。冬天是一種酷寒沉寂的狀態，而春天是另一種暖和崢嶸的狀態，郭熙要表現春天的到臨，並不直接了當地執著於畫春光滿滿、百花齊放的景，而是藉由態與態之間，冬去春來之間的變化，例如：殘冬剩雪，迎春消融，草木昂頭蹦出嫩芽，引領著成長的企盼，洋溢喜悅的情緒等等來呈現；又如藉著山體與山嵐的千變萬化，巧妙地詮釋出大地復甦的每分細緻。¹⁷⁴

畫中雖無桃紅柳綠的景色，卻已傳達出嚴冬將過，春回大地的信息。這亦正與莊子不是以追求某種美為目的不謀而合，而是以追求人生的解放為目的。但他的精神，既是藝術性的，則其在人生中，實會含有某種性質的美。因而反映在藝術作品方面，也一定會表現為某種性格的美。而這種美，大概可以用“純素”或“樸素”兩字加概括。¹⁷⁵

中國文化與山水之千絲萬縷聯繫，使山水成了中國人生命與文化的圖騰。寧靜的自然山水使人自然恬適，產生歸宿感。誠如《林泉高致》中描述：「山以水血脈，以草木為毛髮，以煙雲為神彩。故山得水而活，得木而華，得煙雲而秀媚。」¹⁷⁶郭熙以山水各部份的結合，比喻為人的形體精神結合，故使山水有了生命感，達到山水有機之統一。

¹⁷³ 姜伯純：《中國名畫欣賞全集》，頁 112。

¹⁷⁴ 姜伯純：《中國名畫欣賞全集》，頁 116。

¹⁷⁵ 徐復觀：《中國藝術精神》，頁 134。

¹⁷⁶ 宋·郭熙、郭思父子撰：《林泉高致》，引自俞劍華編著，《中國古代畫論類編》，北京：人民美術出版社，2003，頁 638。

4.2.6. 〈窠石平遠圖〉



圖六：〈窠石平遠圖〉，
作者：北宋郭熙，絹
本，120.8×167.7 公分，
北京故宮博物院藏

郭熙的山水畫，
常以行、草書筆法作
枯樹，樹枝下垂斜出，
山形奇特似鬼臉；皴

法多用淡墨和靈活的圓筆、側峰，變幻如雲。故有“鬼面石，亂雲皴、鷹爪樹”之稱。郭熙的山水畫，發展和豐富了李成畫派，開創了山水畫的新局面；他的成就，對南宋山水畫的發展，具有先驅作用。¹⁷⁷

郭熙的〈窠石平遠圖〉描繪的是北方深秋的田野景象。畫面近景，溪水清淺，岸邊岩石裸露，石上雜樹一叢，枝幹蟠曲，有的葉落殆障，遠處有群綿延，山上雲霧飄渺，天空一望無際。這幅畫採用“平遠法”，整個畫面表現出縱深的距離感以及空間感，景象非常的開闊。畫面雖著墨不多，但境界闊大，氣勢雄壯，使人觀之精神振奮，而因此亦使人感到無限的境界，無限的境界是超時空的境界，無限包羅萬物，但既不要求為萬物所歸，亦無目的為萬物所歸，故“莫足以歸”。¹⁷⁸

古代山水畫常取立軸或長卷形式，這幅畫橫長豎短，畫面比例略似現代風景畫，而且留出大片天空，造成秋高氣爽的效果。這種構圖安排在古代山水畫中殊不多見。¹⁷⁹

在郭熙的山水畫理論中，主張深入真山實水作觀察體驗為創作的先決條件。在深入實際體察時，他採用了對比的觀察方法。〈窠石平遠圖〉畫的是北方的深

¹⁷⁷ 邵彥：《中國繪畫欣賞》，頁 226。

¹⁷⁸ 徐復觀：《中國藝術精神》，頁 101。

¹⁷⁹ 姜伯純：《中國名畫欣賞全集》，臺北：華嚴，1998，頁 116。

秋。從對比觀察中，他體會到“西北之山多渾厚”，“其山多堆阜，盤礴而遲延，不斷於千里之外，介丘有頂而迤邐，拔萃於四達之野”，畫中的窠石和遠山正體現了這些特點。窠石用卷雲皴法，以表現北方山水的渾厚和盤礴，是郭熙的創造。而秋天，他的感受是“秋山明淨而如妝”，“秋山明淨搖落人肅肅”，畫中沒有蕭瑟和悲涼，從構圖的氣勢，用筆的利爽，給人肅穆、莊重、清神的美感。特別是曲折的溪水，明澈澄鮮，不激不怒，且清且淺，與歷歷的窠石相聯繫，給人以“水落石出”的感覺。這一深秋景色富於神韻，是一般畫家難以察覺和表現的出的。¹⁸⁰

郭熙留下許多優秀的作品，給予後代極大的感化和影響。然而他根據深刻的作品分析，提出優異繪畫理論則應給予更高的評價。他指出我國山水畫不應永遠停留在自然景物的寫生階段，並為藝術境界高尚的作品，指出其成立的幾項必備條件。他從畫家本身的人格內涵的提高與豐富，論述到做為畫家所應習得的技術，全是獨到的論調。

他亦主張畫家應親自目睹眾多勝景，並描畫它以充實畫囊，然後綜合其業績來創作山水畫。山水畫既要最忠實於自然景物，又要所描畫的景境在任何地方都是找不到的。就真的意義來說，它是經過理想化的。它的理想是要跟“胸中山”的理念合一。¹⁸¹

筆者認為“胸中山”的理念正如徐復觀先生所說的一樣，因為山川是未受人間汙染，而其形象深遠嵯峨，易於引發人的想像力，也易於安放人的想像力的；所以也最適合於由莊學而來之靈、之道的移出。於是在山水所發現的趣靈、媚道，遠較之在具體地人的身上所發現出的神，具有更大的深度廣度，使人的精神，在此可以得到安息之所。¹⁸²

從郭熙的畫，可以看出他已把範寬畫的深遠性對象把握住，和李成畫的平遠形式，很技巧的調和成一體。巨大的主山與無邊際的平原、丘陵等，在同一畫面上表現完全不同的作用。範寬式的主山，迫近於觀賞者；李成式的山水，卻無邊

¹⁸⁰ 姜伯純：《中國名畫欣賞全集》，頁 116。

¹⁸¹ 何恭上：《兩宋名畫精華》，頁 33。

¹⁸² 徐復觀：《中國藝術精神》，頁 239。

際的遠離觀賞者。此等相反的構圖原理，卻能調和在同一畫面而不令人感到不自然。¹⁸³

4.2.7. 〈漁村小雪圖〉



圖七：〈漁村小雪圖〉，作者：北宋王詵，絹本，44.5×219.5 公分，北京故宮博物院藏

北宋山水畫家王詵，名列王侯貴戚，官至定州觀察史，是一個“嘗與寒士角平居，攘去膏粱遠黜聲色”酷嗜丹青藝術的畫家。他的為人忼爽犖落，所結識多是如米芾、蘇軾、黃庭堅等對其詩文書畫藝能有所裨益者。¹⁸⁴

王詵字晉卿，生於宋仁宗景祐三年，本籍山西太原，後遷入京都，又為開封人。他自幼天資聰明，好讀書，過目不忘。及長，諸子百家、詩文書畫外，琴棋笙樂、百工技藝亦無不通曉。

王詵畫法師李思訓和李成兩家法規，在李成的清逸中溶入了李思訓的華麗，在水墨畫法中引入了金碧山水的設色法，而形成自風格，因此欣賞他的山水畫，嚴謹中帶些野逸，工整不呆板，活潑兼具有秩序。¹⁸⁵

王詵所畫的〈漁村小雪圖〉是王詵生平的典型作品，也是北宋時代山水畫主要流派的典型作品。從這幅畫中，我們看出他對漁民的生活的確是很熟悉的，的確是深入生活的。所以他在這幅畫上寫的垂釣者、扳罟者、拉網者、對坐談話者、舟中飲酒者都是維妙維肖；寫出了漁民的各樂其業，也寫出了漁民們的艱苦生涯。天已降雪，漁民還要赤足裸腿在水中拉網。一方面表明這是一個初冬的天氣，河水尚未結冰；一方面也反映出漁民們辛勞生產不怕寒冷，不怕艱苦的精神。在那

¹⁸³ 何恭上：《兩宋名畫精華》，頁 35。

¹⁸⁴ 姜伯純：《中國名畫欣賞全集》，頁 6。

¹⁸⁵ 何恭上：《兩宋名畫精華》，頁 121。

個扳罟的網裡還畫出了一條小魚，活潑潑的像要跳出網外似的，更表達了漁民們舉網得魚、賣錢換酒、出自內心的一片歡樂情緒。在表現小雪的小字上，更是細緻謹嚴。天空雖然雪花飛舞，樹上卻沒有多少積雪。樹葉亦未盡脫，水鳥還翱翔在柳枝蘆葉之上。畫面上，還鉤了許多金，顯示出陽光閃爍微露欲晴的狀態。在用筆方面，尖挺流利，搖曳多姿，刻畫自然生態上十分細緻自然，工中帶寫。¹⁸⁶

用墨方面，高華朗潤，明潤秀雅，華滋淳厚，生動有致，注重氣氛烘染。至於用色則更富創見，有彈粉，有鈎金，赭石用的並不多，僅僅房屋、漁舟和人的面部、樹的老幹，略施淡赭，但在天空水面卻染有很厚的墨綠，襯托出一天雪意。又在崖巔，樹頭上用白粉漬染，表現積雪在陽光下晃耀奪目的景象。他在溪邊的柳條和蘆葦都以金勾畫，金粉相映，顯得特別清麗。¹⁸⁷

在意境和構圖方面，開首寫石壁陡立雜樹叢生，加上他秀勁峭拔的皴法、微茫多變的染法，展卷觀來，實使人驚歎不已。然後坡坨迴互，露出漁舟三五，在寒林垂柳之間，還隱藏著漁村茅舍。村舍之後寫出港汊紛歧，表現出河流平衍的境界。絹幅並不太寬，而層層推進，使人有廣大遼闊的感覺。這是中國山水畫表現平遠間雜深遠的良好方法。中景寫高峰倚天，巨石懸巖，重疊掩映，而流泉垂瀑，就在巖隙石縫中飛奔而下。在泉水發源之處，又寫曲水瀠迴，直達峰腳。畫面上寫出了崇峻深邃的氣勢，這又是高遠間雜深遠的表現方法。後面臨水寫長松二株盤踞石上，石側倚一漁舟，篷底兩人正在對話。對岸平岡驛路，一橋斜引。在遠遠的群峰林薄之中，設一小小的關隘，畫家就用這種近大遠小的方法表現出深遠間雜平遠的景象。最後寫古木喬柯叢生坡石之間，坡前老樹橫臥水際，水上煙波縹緲無盡，與遠山飛鳥相酬答，真是一幅至精全美的山水畫。尤其是在表現平遠、高遠和深遠三個方面，說明中國山水畫是很細密的、科學的一整套的創作方式和技巧。¹⁸⁸

〈漁村小雪圖〉既有敷粉描金，又有破墨暈染，在當時是一種新鮮的表現手

¹⁸⁶ 何恭上：《兩宋名畫精華》，頁 121。

¹⁸⁷ 姜伯純：《中國名畫欣賞全集》，頁 6。

¹⁸⁸ 姜伯純：《中國名畫欣賞全集》，頁 6。

法，可以看出山水畫由唐到宋這一發展過程的變化。由於此圖長期以來很少有人看到，所以容易使人產生一種錯覺，即以為王詵之作多法唐李思訓、李昭道父子，無非是金碧樓臺而已。〈漁村小雪圖〉的發現，對我們全面瞭解畫家王詵的藝術造詣，及研究其作品在中國繪畫史上的影響等，有重要意義。

〈漁村小雪圖〉雖然描寫的是冬季小雪初霽的漁村山林景色，及漁民們的艱苦，然而筆者認為作者是希望藉由整個畫面意境蕭索，空靈、靜寂的氛圍，來反映出當一個人怡情山水時，則可遠於俗情，忘掉世俗的煩惱，暫時得到精神的解脫與解放，而由有限直接通向無限，當人在視覺與想像的統一中，就可以明確把握到從現實中超越上去的意境。

莊子把上述的精神地自由解放，以一個“遊”字加以象徵，而此種得到自由解放的精神，在莊子本人說來，是“聞道”、是“體道”、是“與天為徒”，是“入於寥天”；而用現代的語言表達出來，正是最高地藝術精神的體現。¹⁸⁹

4.2.8. 〈鵲華秋色圖〉



圖八：〈鵲華秋色圖〉，作者：元朝趙孟頫，紙本，28.4×90.2 公分，臺北故宮博物院藏

元朝是中國歷史上第一個由少數民族建立的大一統政權，是中國歷史上空的武功炫赫、領土擴張時期。自唐中葉開始的長達五百多年的分裂割據與政治上萎靡不振的局面，至元朝真正結束，遼東、漠北、西域、吐蕃、雲南、臺灣等邊遠地區也納入了正式行政建制，中央政府對全國實行有效管轄。今日中國的疆域是

¹⁸⁹ 徐復觀：《中國藝術精神》，頁 62。

在元代穩定下來的，行政區劃也基本是元代確立的格局。¹⁹⁰

版圖的空前廣大，統治者的開放精神，使得元朝成為古代中外交通和經濟、文化交流的極盛時代。各民族、各國文化相互補充、相互吸收，形成元朝文化多樣性的顯著特色，湧現了大批精通漢文化的非漢族文人學者，如畫家高克恭、張彥輔、邊魯，書法家鮮於樞等。¹⁹¹

元代繪畫的成就主要在文人畫。其中的山水畫是背離了南宋馬夏傳統，上追唐、五代、北宋諸樣式而變化形成的；經過長期的、反覆的文化選擇，終於形成了以董巨為主、兼取李郭以及唐五代和北宋其他大師樣式的文人畫語言體系；確立了以江南山水為主要描寫對象、以詩意和個人化的內心情感為主要表達對象的內容體系；以平淡天真、不拘形式、追求筆墨形式和詩書畫相結合為旨歸的審美體系。¹⁹²

這三大體系實際也就是今天絕大多數人心目中的傳統中國畫的全部涵義。宋元以後的文人畫，在主體修養上，皆將消解名利欲望視為第一要義。而在欲望的消解上，消極方面是超脫名利場所，以避免欲望的誘動；欲望不被誘動，則內心自然能清靜無擾了。積極方面是藉山川林泉陶養虛靜之性情，開展寬豁的胸襟。趙孟頫是引起這種變化的關鍵人物，他不但規定了整個元代文人畫的走勢，也籠罩了明清畫壇五百五十年；而在筆墨技法和趣味上，對後世影響最為直接的是元季四家—黃公望、吳鎮、倪瓚、王蒙。¹⁹³

趙孟頫開啟了元代新的繪畫風氣，不但是當之無愧的元初畫壇領袖，而且也是文人畫發展過程中的關鍵性人。

趙孟頫，字子昂，號松雪、鷗波、水精宮道人等，吳興(今浙江湖州)人。其天資出眾，具有多方面的才華。他精通音樂、文學，善於鑑賞，在書法、繪畫方面的成就尤高。他在繪畫上的主張是越過南宋，直追北宋、五代和唐。他要求變

¹⁹⁰ 邵彥：《中國繪畫欣賞》，頁 341-342。

¹⁹¹ 邵彥：《中國繪畫欣賞》，頁 342。

¹⁹² 邵彥：《中國繪畫欣賞》，頁 346。

¹⁹³ 邵彥：《中國繪畫欣賞》，頁 346。

革的是以李、劉、馬、夏為代表的南宋院體格調，並不包括南宋文人畫。¹⁹⁴

他要繼承發揚的是山水中的王維，董源、李成諸大家，和文人墨戲中的蘇、米等人。他提出的“作畫貴有古意”論：作畫貴有古意。若無古意，雖工無益。今人但知用筆纖細，傅色濃艷，便自謂能手，殊不知古意既虧，百病橫生，豈可觀也？吾所作畫，似乎簡率，然識者知其近古，故以為佳。此可為知者道，不可為不知者說也。¹⁹⁵表達明確出他拒絕接受今人(當時流行的北方傳統和南宋遺風)而要師法古人之意。但他的師古並不是復古、仿古，趙孟頫同時還提出“不求形似”，與師古相輔而行。其所指的不求形似，指的是抓住神情動態，不過份追求細節描繪而言。

趙孟頫在繪畫上是個文人畫家罕見的“全能選手”，山水、人物、鞍馬、花鳥、竹石，無一不能，無一不精，均做出了卓越的貢獻。他的山水畫充分體現了時代風氣的轉變。〈幼輿丘壑圖〉是他的早年作品，學唐人的大青綠畫法，石青、石綠色都用的比較濃重，以中鋒勾勒代皴法，營造出高古稚拙的風格。幼輿是東晉謝鯤的字，據說顧愷之為謝鯤畫像，置之丘壑中，也就是說，用山水背景來表現謝鯤的林泉之志。趙孟頫選取這個題材，既表明他對文人畫古老淵源的追懷，也暗示了他本人倦於宦途、渴望歸隱的心理。¹⁹⁶

〈鵲華秋色圖〉是趙孟頫四十二歲所作，用小青綠間淺絳法畫山東濟南郊外的鵲山和華不注山。寫鵲山用披麻間解索皴，設青色，凝重深厚，山形如麵包。寫華不注山用荷葉皴，設石綠色，山形為三角錐形，與鵲山遙相呼應。兩山間水村漁舍，漁舟繒網；秋林一帶，點染丹紅，意境清幽恬靜。¹⁹⁷

鵲山與華不注山是山東的兩座名山，相隔數十裏，趙孟頫居然把二山一起擺置在一幅九十餘公分長的小橫條畫幅裡頭。二山中間只隔一段沙洲和村屋，這是多大膽的嘗試！這兩座山一尖一圓分立左右互不相連，山前的沙洲一望無際。觀

¹⁹⁴ 邵彥：《中國繪畫欣賞》，頁 348。

¹⁹⁵ 邵彥：《中國繪畫欣賞》，頁 348。

¹⁹⁶ 邵彥：《中國繪畫欣賞》，頁 349。

¹⁹⁷ 邵彥：《中國繪畫欣賞》，頁 349。

者視點甚高，所以相隔數十裏的兩座孤峰同置畫面而不覺得違悖常理。¹⁹⁸

這一幅畫隱含了雙重象徵性的概念：一是“秋”，二是“古”。但兩個觀念在這裡不只是融洽無間，而且是互相激升，觀者必然會因為看見這樣的家鄉之秋而升起一陣鄉愁。董其昌便是在這樣的思古情懷中完成欣賞的全部歷程。他說：「吳興此圖兼右丞、北苑二家法：有唐人之緻，去其纖；有北宋之雄，去其獷。故曰師法捨短，亦如書家以肖似古人不能變體，為書奴也」。¹⁹⁹

論繪畫欣賞，我們不能太過強調歷史意識，但也不能停留在景物本身的象徵意義。好的藝術品形式表現的性質往往更加重要。趙孟頫這幅畫描寫紅葉樹、枯樹、沙洲、蘆葦、漁夫等與秋天相符的景物，但在畫裡“秋意”並不只是依賴這些景物本身的屬性，而是更加依賴筆墨和景物造型。高木森先生認為趙氏這幅畫的真正成就還在於他那運用符號表現視覺感性張的特殊技法。美國哈佛大學教授羅越在其所著《中國大畫家》有很好的描寫。他說：「那幅畫裡有一種壓迫的靜謐感。這種感覺不是來自畫中的和諧，而是來自單調和缺乏動感；在那真空的世界裡，時間巨輪似乎已經停止轉動了。畫裡的空間關係就像夢境般的不穩定。簡而言之，這山水似乎不真實—但其中所含的卻是一些真實的東西，如樹、山、漁夫、羊等。由此來看，那是一種非常傑出的成就。」我們可以稱之為“似真似幻的藝術”，那是象徵主義藝術的妙境。²⁰⁰

筆者認為這就像徐復觀先生所說的：

當美的觀照時，隨自己之感情移向對象，自己與對象，即不復感到有何距離而成為主客合一的狀態。²⁰¹

而莊子亦提到在心齋的地方所呈現出的“一”，實際上就是藝術精神的主客兩忘的境界。莊子稱此一境界為“物化”，或“物忘”。這是由喪我、忘我而必然呈現

¹⁹⁸ 高木森：《元氣淋漓：元畫思想探微》，臺北：東大，1998，頁 73。

¹⁹⁹ 高木森：《元氣淋漓：元畫思想探微》，頁 73。

²⁰⁰ 高木森：《元氣淋漓：元畫思想探微》，頁 74。

²⁰¹ 徐復觀：《中國藝術精神》，頁 87。

出的境界。²⁰²

4.2.9. 〈雲橫秀嶺圖〉



圖九：〈雲橫秀嶺圖〉，作者：元朝高克恭，絹本，182.3×106.7 公分，臺北故宮博物院藏

高克恭，字彥敬，號房山。他的祖先是西域人，後定居大同。早年開始入元做官，曾官至刑部尚書。多次到江南任職，與南方文人多交往，畫風上也受到南方文人畫的影響，在當時與趙孟頫齊名，實際上技能侷限於山水和墨竹。山水兼師二米、董巨、李成，並兼各家之長，將披麻皴和米點皴融為一體，真正達到了渾厚華滋的境地。²⁰³

高克恭在當時影響很大，他的傳世作品有〈雲橫秀嶺圖〉、〈春山晴雨圖〉、〈春山曉靄圖〉、〈墨竹坡石圖〉等。

〈雲橫秀嶺圖〉是高克恭山水畫中的代表作。畫雲山煙樹，溪橋亭屋，山勢差峨，群峰聳立，白雲橫嶺，樹木蔥蘢。山頂用青綠橫點，山石坡用披麻皴後施以赭色，筆法凝重，墨色淋漓酣暢，評者以為“元氣淋漓”。高克恭師法董源和米氏父子，發展出個人獨特的風貌。畫面經營自然，氣勢渾成。秀峰突兀，群峰環

²⁰² 徐復觀：《中國藝術精神》，頁 88。

²⁰³ 邵彥：《中國繪畫欣賞》，頁 360。

繞，有如眾將簇擁主帥，而白雲迴旋其間。山頂青綠點苔，更現蒼鬱蒼茫。²⁰⁴

近景取山坡兩角，坡間山石粗糙，勾皴有力；坡頭雜木茂密，穿插有序；樹葉以粗筆點染，濃濃淡淡，充滿生意。茅亭掩映林間，更增了騷人風味。圖中繪雲獨具匠心，濃雲似楔形由畫外左方衝入畫面，卷雲層疊沿山腰迴旋飄動，煙雲與山相襯，愈顯秀媚多姿。高氏善於用雲煙渲染氣氛。春雲輕而薄，不見雲朵痕跡，夏雲厚而重，雲朵層次分明，且作滾滾卷動勢。在元代山水畫家中，高氏對不同季節的雲觀察之精細，運用之巧妙，獨步一時。²⁰⁵

傳神是人物畫的要求，同時也是山水畫的要求。由繪畫而將山水、自然、加以美化、藝術化，更是由莊學所啟發出來的。²⁰⁶

高氏對不同季節的雲觀察細膩，栩栩如生，除了符合山水畫的要求—傳神之外，筆者認為這同時也是藝術家對自然的追求。“自然”，是老子、尤其是莊子的觀念。這是對於道創生萬物，無創造之心，無創造之跡，一若萬物都是自己創造自己的形容語。

繪畫者的精神，是體道的精神；所以在創造上所應達到的境界，當然也是道創造萬物的境界。這是“自然”、“逸”等觀念所呈現出來的真正內容。換言之，繪畫中的自然、逸，就是繪畫的技而進於道。繪畫以莊子的道為其精神的最後根據，自必以自然、逸為其完成。²⁰⁷

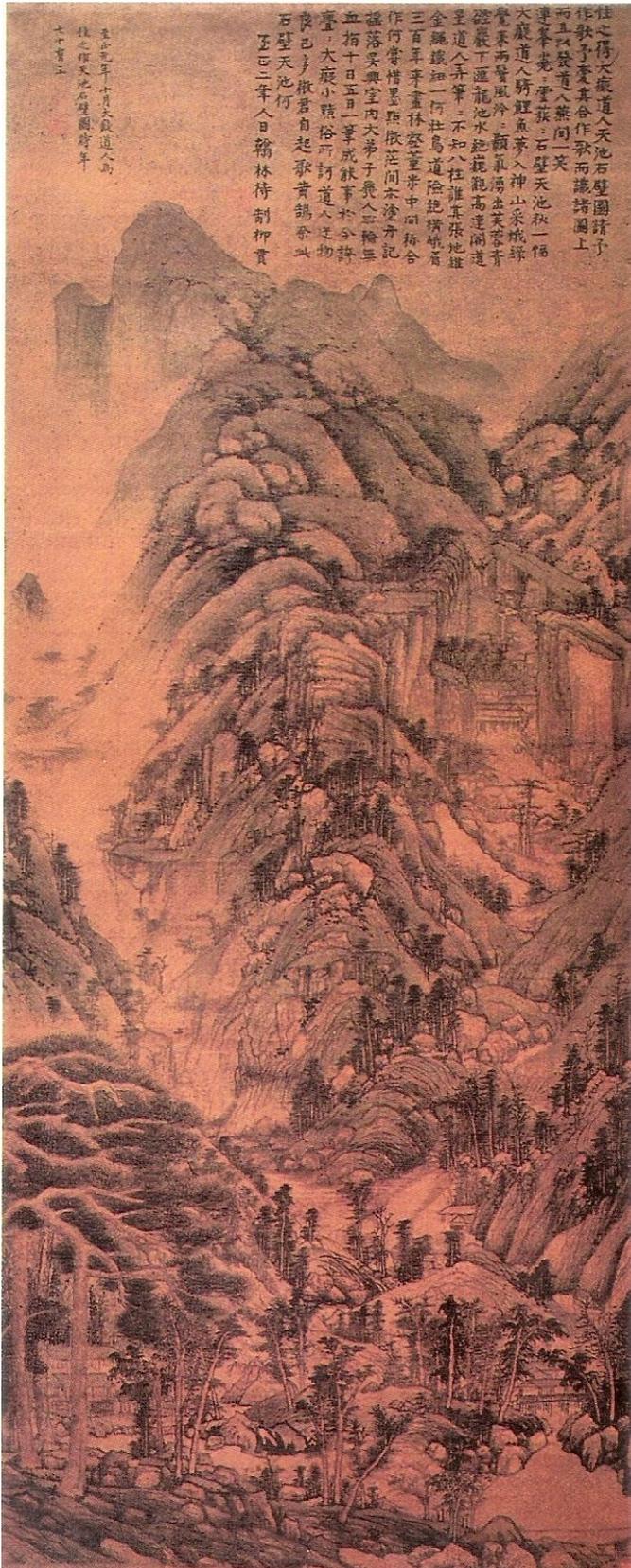
²⁰⁴ 崔慶忠：《圖說中國繪畫史》，頁 109。

²⁰⁵ 崔慶忠：《圖說中國繪畫史》，頁 109。

²⁰⁶ 徐復觀：《中國藝術精神》，頁 184。

²⁰⁷ 徐復觀：《中國藝術精神》，頁 273。

4.2.10. 〈天池石壁圖〉



圖十：〈天池石壁圖〉，作者：
元朝黃公望，絹本，139.4×57.3
公分，北京故宮博物院藏

元末的四位傑出山水畫家黃公望、吳鎮、倪瓚、王蒙四人的創作集中體現了元代山水畫的最高成就。他們都曾宗法董源、巨然，參以其他大師的樣式，並自出新意，各自具有強烈的個人面貌，形成新的個人樣式，沿著趙孟頫開創的道路，把文人山水畫推進到完全成熟的境地。²⁰⁸

黃公望、王蒙、吳鎮、倪瓚，並稱為“元四家”。他們廣泛吸收五代、北宋山水成就，發揮了筆墨在繪畫中的效用，將筆墨韻味在繪畫中的作用提高到新的高度，突出了山水畫的文學性，有意識地使詩、書、畫融為一體，開創了一代新風。形成了以水墨畫為主流的山水畫。元四家生活於元末

²⁰⁸ 邵彥：《中國繪畫欣賞》，頁 363。

社會動亂之際，雖然他們的生活經歷各不相同，但都遭逢不遇，過著隱逸的生活，以繪畫藝術表露他們的心境和生活情趣。

黃公望(1269~1355 年)，字子久，號一峰，又號大癡等，杭州富陽人。他曾做過官，後歸隱，放浪江湖，以詩酒自樂，他工詩文，通音律，到了 50 歲左右才專心從事山水畫的創作。他曾受到趙孟頫的影響，又師法董源、巨然，間及荆浩、關仝等名家。他的山水畫，構圖繁而用筆簡；以披麻皴為主，乾筆皴擦、淡墨渲染、層層積疊、焦墨提醒；有水墨和淺絳二體。淺絳是山水中的淡設色法，以墨色為主，以花青、赭石二色副之。最早使用淺絳法的是董源，但仍以墨為主，並多用草綠濕染；黃把皴擦、赭色淡和汁綠、花青加墨加染揉於一體，成功地表現了南方秋山之景，被後世推為“淺絳山水”真正的創始人。²⁰⁹

黃公望重視形象的筆錄，常在虞山、富春之間隨時模記，得於心形於筆，因而作品大多體現虞山、富春山的特色。“峰巒渾厚，草木華滋”。他的傳世作品主要有〈富春山居圖〉、〈溪山雨意圖〉、〈快雪時晴圖〉、〈天池石壁圖〉、〈九峰雪霽圖〉、〈丹崖玉樹圖〉等。

〈九峰雪霽圖〉畫雪中高嶺、層崖，雪山層層疊疊，錯落有致，潔淨清幽，宛如神仙居住之所。此畫採用荆浩、關仝和李成遺意，並參以己法而成。用筆簡練，皴染單純，淡墨烘染的山巒與濃重的底色相輝映，坡上小樹用焦墨寫出，映襯在潔白如玉的雪地上分外突出。意境十分深遠，恰當地表現出隆冬季節雪山寒林的蕭索氣氛，極具藝術感染力，是黃公望雪景山水的典型之作。²¹⁰

黃公望的〈天池石壁圖〉，前景是細石堆成的矮岸，其上巨松二株，伴以疏林雜樹，其後葉邊點綴著低丘，構成 V 字形以承高聳的層巖疊嶂。暗示水準線的山腳升高至畫幅的中段以上。全圖充塞著鵝卵石和山側的片段，偶然也穿插一些長方形的片岩。塊片的堆疊在二度空間的絹面展開，但不暗示深遠自然空間。

²⁰⁹ 邵彥：《中國繪畫欣賞》，頁 364。

²¹⁰ 崔慶忠：《圖說中國繪畫史》，頁 111。

山水畫對遠的要求，向遠的發展，幾乎可以說是與山水畫有生俱來的。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，可以明確把握到從現實中超越上去的意境。²¹²

〈天池石壁圖〉畫中描繪的雖是虞山一帶的景色，但卻與能使觀者身臨其境的那一類繪畫大為不同。提中所謂池與壁，是指畫面右側的山谷和畫面中部重巒疊嶂的山峰。觀者的目光隨著起伏的山峰由平視而推向高遠，用墨彩渲染的樹叢和用披麻皴狀寫的坡石，表現出山色和山勢的走向。畫面下方的高大松樹下可見數間房屋，不過與黃氏畫中所有的建築物一樣，用簡筆畫成，幾乎全無敘述性的意義。²¹³

黃公望有一部關於山水畫理論與技法的筆記性著作《寫山水訣》，取語錄形式，每條論述一個問題，言簡意賅。大體可分為畫理、畫法兩大類。從此書看，黃公望實際上在很大程度上繼承了宋人重理法的觀念，也具有專業畫家的創作態度和豐富的實踐經驗，指出“作畫大要去邪、甜、俗、賴四個字”和“畫不過意思而已”，這兩條頗能發人深省。就全文看，他既重筆墨技法之把握又重觀察自然，也強調意境的表現。他所追求的是一種不邪、不甜、不俗、不賴的境界。若以正面語言來說便是正、澀、雅、脫²¹⁴。結果導致一種鬆秀純樸的風格。²¹⁴因在對山川林泉觀照中，一方面主體心靈常被自然之美所充滿，沒有間隙介入與美相反的欲望。欲望不生，則作品不現塵俗之氣。中國畫以“雅”為尚而以“俗”為大病，去俗則莫過於接受自然之陶養。

所謂“仁者樂山，智者樂水”，筆者認為其原因乃在於“去俗”，為了要“超世絕俗”，便由人間而不知不覺地轉向山水，因為當一個人怡情山水時，可遠於俗

²¹¹ 高木森：《元氣淋漓：元畫思想探微》，臺北：東大，1998，頁85。

²¹² 徐復觀：《中國藝術精神》，頁346。

²¹³ 楊新、班宗華等著：《中國繪畫三千年》，臺北：聯經，1999，頁168。

²¹⁴ 高木森：《元氣淋漓：元畫思想探微》，頁85。

情，暫時得到精神的解脫解放，而以忘知忘欲，解除世法的纏縛，得以呈現出虛靜的心齋。心齋是忘知的心的狀態，心齋之心，是由忘知而呈現，所以是虛，是靜；莊子認為在心齋的虛靜中所呈現的正是“心與物冥”的主客合一，並且莊子也認為此時所把握的是物的本質，而並非停留在物之表面上，而是洞察到物之內部，直觀其本質，以通向自然之心，因而使自己得到擴大，以解放向無限之境。²¹⁵

4.2.11. 〈漁莊秋霽圖〉



圖十一：〈漁莊秋霽圖〉，作者：元朝倪瓚，紙本，96×47 公分，上海博物院藏

倪瓚(1301~1374 年)，字元鎮，號雲

林、荊蠻民，以性格怪異，人稱倪迂。

無錫(今屬江蘇)人。其長兄倪昭奎是全

真教道官，擅於處世理家，使倪瓚在三

十歲以前可以不問世事，讀書作畫。在

長兄死後，他揮金如土，家中園林築有

“雲林堂”、“清牒閣”，收藏圖書古董，

並為吟詩作畫之所。還成為與松江曹知

白、崑山顧瑛齊名的江南三大藝術贊助

人之一，與官場上流社會也交往密切。他特別崇拜米芾，也在各方面力學米芾，較顯著者計有：好書畫、有潔癖、慷慨大度、好立名號。在至正十五年(1355

年)即元末農民戰爭爆發第五年以後，他的萬貫家產終於在他的揮霍與重賦下消耗殆盡，從此他只得以船為家，過著到處漂流打秋風的日子。他在這一階段的應酬之作很多，構圖和內容都簡約雷同，以筆法和格調取勝。亦工詩，取法唐人，

²¹⁵ 徐復觀：《中國藝術精神》，頁 73。

清潤可愛；擅書，尤工小楷，有晉人寫經的風韻；結體稍扁，起筆收筆時帶隸書的“蠶頭燕尾”和波磔感，具有高簡古樸的風貌，在元人書法中成就比較高。他的畫上，用這種工整渾樸的小楷、排列整齊地書寫自己的詩，與吳鎮畫上恣肆跌宕的草書寫詞，是兩種截然不同的風貌。²¹⁶

他早年所作小青綠作品〈水竹居圖〉(中國歷史博物館藏)，清楚地顯示他早年也學董巨。但他後來則改從荆關樣式，結合太湖沿岸的自然特徵，化雄奇為秀峭，以北方筆墨畫南方山水。構圖一般是三段式：近景一帶坡陀，雜樹數株；中間一片空白，表示開闊的水面；遠山一叢矮峰，表示對岸。兩岸一水，空曠簡潔，是太湖流域的典型景色。他自創折帶皴，又名迭糕皴，很適合表現太湖流域的水成岩。這種皴法是從董巨入手而從荆關化出，用秀逸緩慢的尖筆側鋒拖出，乾筆淡墨，側筆橫點，由乾入潤，由潤入乾，濃淡交迭，以少勝多，惜墨如金，達到了極簡約而極豐富的境地。²¹⁷

他成熟期的作品幾乎不畫點景人物，也幾乎不設色，純用水墨，營造出一個空寂不食人間煙火的境界：江者斷暮朝初落，風林霜葉渾稀。倚杖柴門闐寂，懷人山色依微。²¹⁸

倪瓚的畫，造景、用筆都很簡單，但筆簡意盡，富於微妙變化，乾而不枯，疏而不空，清而不輕，鬆而不軟，富於形式趣味。其畫藝的最大成就乃在於簡淨清純，而這個特點則得力於對媒體材質表面的巧妙應用；他把握了棉紙表面明淨細緻的紋理，以較乾的淡筆皴擦，再用焦墨點苔。由於畫面的平面化和抽象化，這些有形的筆墨與無形的材質表面互相結合。²¹⁹

倪瓚的畫風剝去了一切可以剝離的外在元素，直接以物寫心，與他的精神氣質結合的最為緊密和純粹，是個人心理狀態的自然流露，後人想重現他的藝術境界，可以憑附的物質外殼太少，而個人氣質又是不可重複的，因此後代學倪畫風

²¹⁶ 邵彥：《中國繪畫欣賞》，頁 364。

²¹⁷ 邵彥：《中國繪畫欣賞》，頁 369。

²¹⁸ 邵彥：《中國繪畫欣賞》，頁 370。

²¹⁹ 高木森：《元氣淋漓：元畫思想探微》，頁 127。

者很多，卻罕有能得其神髓的。²²⁰

倪瓚存世的作品主要有〈水竹居圖〉、〈安處齋圖〉、〈漁莊秋霽圖〉、〈江岸望圖〉、〈幽澗寒松圖〉、〈春山圖〉。除山水外，倪瓚畫竹石也極負盛名。這方面的代表作有〈竹枝圖〉和〈梧竹秀石圖〉。

〈漁莊秋霽圖〉代表了倪瓚山水畫的典型風格。畫卷寫江南漁村秋景，平遠山水，近處為山水坡陀，林木蕭疏，中幅為湖光水色，一片空明，圖上部則遙岑遠岫，橫於波際。其山水胎息於董源，變化其法，創折帶皴，礬頭雨點，橫拖披麻，皴法清逸。其樹法多變，樹頭枝稍，富於生意。他每以枯筆畫樹而能滋潤，此幅作高樹五六株，短筆點寫樹頭，蕭森一片，映以大片湖波，更覺秋高氣爽，水天明淨。其筆墨高潔，運筆疏而不空，凝而不滯，墨秀而骨清，深得書意。題詩更是拓展了畫中的境界，麗句天成，為畫增色，實踐了他藝術為發抒胸懷的理論主張。²²¹

此圖雖然名為“漁莊秋霽”，但畫面上卻沒有漁莊，他是要通過湖光山色的變化來表現“秋霽”，使人聯想到“漁莊”。遠山遙岑、平湖靜波，以及遠處的疏林坡石，都富有秋雨稍歇的特色，從而構成了這個清空明潔、纖塵不染的畫境，再現了畫家追求的“淨心”境界形象。這正是人的精神，得到自由解脫時“心齋”、“坐忘”的狀態，正是莊子、魏晉玄學，所追求的人生狀態。

²²⁰ 邵彥：《中國繪畫欣賞》，頁 371。

²²¹ 崔慶忠：《圖說中國繪畫史》，頁 114。

4.2.12. 〈春山積翠圖〉



圖十二：〈春山積翠圖〉，作者：元朝戴進，紙本，141×53.4 公分，上海博物院藏

西元 1368 年，朱元璋定都南京，取國號大明，至西元 1644 年，李自成的農民軍占領北京城，明朝前後經歷了 276 年。²²²

明代進入中國封建社會的後期，封建經濟有一定的發展，但已經出現了資本主義的萌芽，封建社會開始逐漸走向衰落。明代的繪畫得到了相當的發展，畫家繼承唐、宋、元各大家畫法，分宗立派，在畫法上有較大的提高。²²³

明代宮廷繪畫和文士大夫繪畫都得到相當的發展，宮廷未設畫院，向全國徵召的畫家分別置仁智、武英、文華諸殿及文淵閣供奉，或授以各種頭銜，一時名家匯集。宣德至弘治年間(1426~1505)，皇帝雅愛繪畫，宮廷畫家增至數百，為宮廷繪畫的盛期。這時，戴進、吳偉等人的浙派山水畫影響很大，林良、

²²² 崔慶忠：《圖說中國繪畫史》，頁 129。

²²³ 崔慶忠：《圖說中國繪畫史》，頁 129。

呂紀等人為代表的花鳥畫也盛極一時。²²⁴

明代中葉以後，以沈周等文人畫家為代表的“明四家”十分活躍，取代了宮廷繪畫在畫壇的地位，成為明代繪畫的主流。同時，以陳淳、徐渭為代表的水墨大寫意畫異軍突起。明末以董其昌為代表的文人畫理論直接影響明末清初畫壇，以董其昌為代表的“華亭派”成為畫壇主宰。明代小說和通俗文學發達，直接或間接地影響到當時的版畫和民間繪畫，這在陳洪綬等人的作品中已經有所反映。²²⁵

明代畫壇以山水畫最盛。在明代二百餘年間，以承繼南宋院體山水的院派、浙派與追摹元代文人畫傳統的吳門派、華亭派分別占據明代的前期和後期畫壇，而最終文人畫取得優勢，對清代的山水畫產生了巨大的影響。

明代畫壇，只有少數畫家承襲元代山水畫風，占主流的是崇尚宋代繪畫的宮廷繪畫—院畫。明代院畫呈現了取法南宋院畫兼師北宋名家的面貌，人們也稱之為“院體”。其主要代表畫家是戴進和吳偉，他們崇尚南宋四家劉、李、馬、夏，於宣德至弘治年間為最盛。由於戴進是浙江錢塘人，所以後人把這一畫派稱為浙派。²²⁶

戴進(1388~1462)，字文進，號靜庵，又號玉泉山人，浙江錢塘人。他早年是個銀工，專門製作銀器首飾。有一次，他偶然在一家熔金鋪裡，看見自己耗費數月精心製作的銀器首飾被扔進爐火熔掉，很不是滋味。於是，他下決心轉而潛心學畫，遠師李唐、馬遠之畫法，又取董源、範寬眾家之長處，兼收並蓄，自出新意，成為名重一時的大畫家，到永樂末年已經蜚聲海內，後入畫院，成為宮廷畫家。因其繪畫出眾而遭妒忌，宣德年間被讒，逃離宮廷，飄游雲南，後返回南京、杭州一帶，一生懷才而不得遇，窮困潦倒而死。²²⁷

戴進的繪畫，“能變南宋渾厚沉鬱之趣，成健拔勁銳一體”，在畫史上被稱為

²²⁴ 崔慶忠：《圖說中國繪畫史》，頁 129。

²²⁵ 崔慶忠：《圖說中國繪畫史》，頁 129。

²²⁶ 崔慶忠：《圖說中國繪畫史》，頁 129。

²²⁷ 崔慶忠：《圖說中國繪畫史》，頁 130。

浙派山水畫的開創者。²²⁸他對山水、人物和花鳥均有較高的造詣。其繪畫技藝全面，畫史稱他“臨摹精博，而意趣包涵，不以清媚自臻，凡一落筆，俱入神品，為本朝畫流第一”。²²⁹他畫山水注重生活，以南宋院體山水為法，祖述馬遠、夏圭二家，又採郭熙、李唐的所長，兼有融合宋元水墨畫法為一體，而形成自己獨特風格，一變南宋渾厚沉鬱的畫風，畫法用斧劈皴，行筆有頓挫，用墨以濃淡的巧妙變化，來表現“鋪敘遠近，宏深雅淡”，成為有明一代師表。

戴進的傳世作品有〈風雨歸舟圖〉、〈春山積翠圖〉、〈溪堂詩思圖〉、〈雪景山水圖〉、〈金臺送別圖〉、〈關山行旅圖〉等。山水畫方面，以其六十二歲所作〈春山積翠圖〉為傑出。²³⁰

〈春山積翠圖〉的佈局與南宋院體水墨豪放一派緊密相承。用斜向切割式表現近、中、遠三個景物層次，十分簡潔明快。近景作一山腳，幾株勁松屈曲盤桓，枝葉茂盛。一老者曳杖緩行，一書僮抱琴跟隨，一前一後走在山間小徑上。前頭不遠處，山梁後面露出茅舍的屋頂，景物與人物活動相呼應。中景和遠景的片山皆從畫外切入，一左一右相互交叉，與近景結合形成 S 形曲線。這種構圖法是南宋院體的程式。近景處理也和馬遠的“一角”之景十分相似。可以感覺出，作者所受院體影響是很深的，就連松樹的畫法也帶有“拖枝馬遠”的味道。²³¹

為了推進層次深度，作者採用了最常見的近濃遠淡手法，近景以濃鬱的松冠為主體；中景山岩略凝重，濃墨點出樹林；三個大層次自然推出。在此大的程式中又有小的變化，近景山腳用很淡的墨筆少許皴擦，襯出濃重的樹色，又有土石的亮度，強烈的亮度反差也拉近了景物。中景和遠景的亮度反差依次減弱，三個大層次又進一步推出。表現層次的第三個手段是雲氣處理。此圖的雲氣用浸化暈淡空白而成，隱無痕跡又迷漫流動。雲氣由畫底油然而生，迷濛升起，籠罩了近景的山徑坡石，至中景山腰環轉圍繞如一條紗縵，穿過兩山之間消失在山谷盡頭。

²²⁸ 崔慶忠：《圖說中國繪畫史》，頁 130。

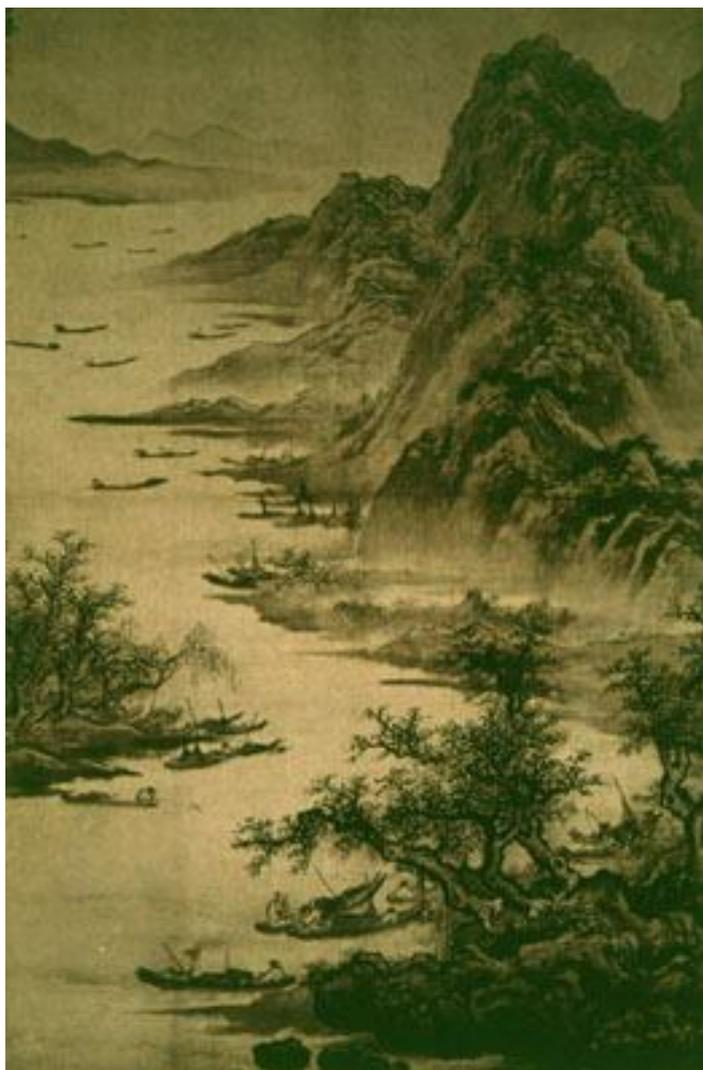
²²⁹ 姜伯純：《中國名畫欣賞全集》，頁 24。

²³⁰ 姜伯純：《中國名畫欣賞全集》，頁 29。

²³¹ 姜伯純：《中國名畫欣賞全集》，頁 29。

它遮蓋了峽穀中的茅舍樹林、隱去了峰巒底層，使景致愈遠愈迷。不僅加強了縱深層次感，而且使靜謐的畫面充滿了流動的生機。這裡的構圖手法集中概括了南宋院體風格，幾種程式的完美綜合運用，使簡潔的畫面幾乎無懈可擊。²³²

4.2.13. 〈江山漁樂圖〉



圖十三：〈江山漁樂圖〉，作者：明朝吳偉，紙本，270×173.5 公分，臺北故宮博物院藏

江夏畫家吳偉，與戴進一樣出身低微，以畫為業，多能兼擅，但生平境遇迥然不同。

吳偉(1459~1508)，字士英，又字次翁，號魯夫，江夏(今湖北武昌)人氏，幼年孤貧，流落海虞(今江蘇常熟)，錢昕見其靈秀，收養於家，讓他陪伴兒子讀書。吳偉侍讀之餘，迷上了繪畫，

沒有絹素時就在地上畫，愛畫人物、山水的形狀。經過多年刻苦學習，吳偉畫藝大進。二十歲那年，吳偉來到人文薈萃的金陵(今江蘇南京)古城，遠師法馬遠、夏圭，近學戴進，畫山水、人物，蒼勁入神品，畫名日漸大起來，頗為當時王公貴胄所賞識，被召入宮廷，後遭讒放歸南京，弘治年間再次徵召入京，因不慣朝廷的束縛，又稱病返回南京。從此，他長期奔走江湖，以賣畫維生。他的山水畫

²³² 姜伯純：《中國名畫欣賞全集》，頁 30。

初學戴進，但較之更為簡括，且喜作大幅。畫風有粗放和精細兩種，以豪放者居多。他的白描人物師法李公麟，流暢秀潤，風神雋爽，粗筆一路則遠宗吳道子，又取梁楷之長，縱筆雖不經意，但奇逸瀟灑動人。山水取法馬遠、夏圭，又深受浙派戴進影響，用墨如潑雲，盡情揮掃，蒼勁豪放，淋漓酣暢，得自然神韻。²³³

吳偉在承繼傳統基礎上，創造性地發展成粗細兼備、挺健豪放、水墨淋漓的獨特風格，他雖有“浙派健將”之稱，但畫風與浙派不同，在明代畫壇，為豪放一派代表，學之者甚眾，追隨其畫風，形成了江夏派，吳偉則被稱為江夏派創始人。

234

吳偉其作品流傳較多，傳世代表作有〈江山漁樂圖〉、〈江山萬里圖〉、〈踏雪尋梅圖〉等。

明代浙派畫家在繪畫題材方面吸收民間的寫實傳統，偏於描寫地方色彩的民俗和生活。他們常畫漁翁、農民、販夫走卒等，且把漁、樵、耕、讀畫在一起，稱之為“四樂”。倪端、戴進、吳偉、張路、蔣嵩、姚一川等，都是喜歡用這類題材作畫的高手，他們都是山水、人物兼擅，選擇這類題材作畫，更能發揮其所長。

235

筆者認為明代浙派畫家在繪畫題材方面之所以選擇畫漁翁、農民、販夫走卒等，且把漁、樵、耕、讀畫在一起的原因乃在於要破除“萬般皆下品，唯有讀書高”的成見和世俗傳統觀念，因為世人之所謂“用”，都是由社會所決定的社會價值，人若要得到此種價值，就須受到社會的束縛。

然而在莊子的道的立場，實際即是在藝術精神的立場，是不以用為用，而係以無用為用的。“無用”在藝術欣賞中是必須的觀念，在莊子思想中也是重要的觀念。²³⁶

〈江山漁樂圖〉，立軸，紙本，設色，縱二七〇釐米，橫一七三·五釐米，

²³³ 姜伯純：《中國名畫欣賞全集》，頁 74。

²³⁴ 姜伯純：《中國名畫欣賞全集》，頁 74。

²³⁵ 姜伯純：《中國名畫欣賞全集》，頁 78。

²³⁶ 徐復觀：《中國藝術精神》，頁 66。

藏北京故宮博物院。表現的是江南的秀麗景色和漁民生活。畫面描繪湖邊高樹坡石；中遠景山灣盤曲蜿蜒，峰巒層疊，雲氣迷濛，水天相接。江邊停有許多漁艇，漁民中有的在備炊，有的在閒談，江中還有不少漁民或在下罟，或在收船。漁民均粗衣短衫，滿面風霜，形象純樸，具有濃鬱的生活氣息。左上角自識“小仙”，鈐朱文印一方“江夏吳偉小仙”。從總體看，畫面境界開闊，氣勢磅礴，是吳偉傳世山水畫中一件傑作。²³⁷

4.2.14. 〈廬山高圖〉



圖十四：〈廬山高圖〉，作者：明朝沈周，紙本，193.8×98.1 公分，臺北故宮博物院藏

明代中期以後，“明四家”興起。“明四家”又稱“吳門四家人”，是指明代中葉活躍在江南蘇州一帶的四個文人畫家：沈周、文徵明、唐寅和仇英。因蘇州在古代又稱“吳門”，故“明四家”中的沈周和文徵明又被稱為“吳門畫派”。他們推崇北宋山水，繼承董源、巨然衣鉢，近取元代趙孟頫和“元四家”之長，強調畫家主觀世界的表現，給當時畫壇以很大的影響。²³⁸

沈周(1427~1509)字啓南，號石田，晚號白石翁，長洲(今屬江

²³⁷ 姜伯純：《中國名畫欣賞全集》，頁 78。

²³⁸ 崔慶忠：《圖說中國繪畫史》，頁 134。

蘇省蘇州市)人，吳門四家之首，為“吳門畫派”開創者，世代隱居吳門。父親沈恆吉、伯父沈貞吉，均以詩文書畫聞名鄉裏，沈周得家法於父輩，後上溯出入宋元諸家，融會貫通，剛柔並濟，形成粗筆水墨新風格，自成一家。中年以黃公望為宗，筆力沉著堅實；晚年則醉心吳鎮，筆墨酣肆融洽，以雄健老硬的畫風，名重於當時畫壇。²³⁹

沈週一生讀書不仕，始終潛心於創作，悠遊林下，以詩書畫自娛。他學識淵博，詩文書畫均負盛名，家富收藏，曾藏有黃公望的〈天池石壁圖〉、〈富春山居圖〉等名跡。他謙遜寬和，熱情好客，平易近人，交遊甚廣，聲望頗高，文徵明、唐寅均從學門下。

沈周以山水畫著稱，花鳥畫也有較深的造詣，並能畫人物。其山水畫多為江南景色，尤其愛寫故鄉山水。他的山水畫，以水墨山水畫見長，特別是水墨淺絳畫法名著一時。有粗細兩種面貌，以粗筆見勝。早中晚期都有存世名作。中年享有盛名，其山水多用王蒙皴法，文雅雋秀，為吳門本色。晚年變為闊大雄渾的風格，用筆奔放，益見洗煉，有董源遺風。他的傳世作品甚多，著名的有〈廬山高圖〉、〈仿董巨山水圖〉、〈滄州趣圖〉、〈東莊圖冊〉、〈夜坐圖〉等等。

〈廬山高圖〉現存臺北故宮博物院，是沈周開始畫巨幅山水時的精心傑作。畫廬山峰巒瀑布景色，疊嶂重泉，草木繁茂，坡頭立一人星冠遙望，取高山仰止之意，自題篆文“廬山高”，並書古體長詩一首：“廬山高，高乎哉！……”這是沈周為其師陳寬祝壽而作，陳寬祖籍江西，故取廬山之高以為祝頌，選材和立意頗具匠心。山石樹木筆法學王蒙，得其神髓，景色繁茂，草木華滋，筆法甚密，風格細秀，屬“細沉”代表作。整幅作品在近於王蒙的繁密的筆墨中展現了想像中廬山的雄偉，開創了以山水畫象徵人品的表現手法。²⁴⁰

沈周四十一歲時，畫此圖祝賀老師陳寬七十壽辰。畫面自篆書“廬山高”，並題古體長歌一首，末識“成化丁亥端陽日，門生長洲沈周詩畫，敬為醒庵有道尊

²³⁹ 姜伯純：《中國名畫欣賞全集》，頁 102。

²⁴⁰ 崔慶忠：《圖說中國繪畫史》，頁 135。

先生壽。”按陳寬字孟賢，號醒庵，學識淵博，工詩，具唐人法，亦善繪畫，曾為沈周師。陳寬祖上是江西人，所以此圖描寫廬山之高，以為象徵。

圖中山巒層疊、草木繁茂。構圖以 S 形為軸線，自下而上，由近而遠。下端作山根坡角，兩棵勁松配以雜樹，形成近景；中景以著名的廬山瀑布為中心，水廉高懸，飛流直下，兩崖間斜跨木橋，打破了直線的呆板，兩側巉岩峭壁，呈內斂之勢。瀑布上方主峰聳立，雲霧浮動，山勢漸入高遠。全圖佈局近、中、遠景相連，一氣呵成，略無牽強拼湊，真大家手筆。²⁴¹

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，烘托出了遠處的無。而這並不是空無的無，而是作為宇宙根源的生機生意，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。²⁴²

局部結構亦頗具匠心。如近景的四株樹，以兩松為主，並行彎曲，勢與山脈走向相逆，兩株雜樹一直一彎，既有樹幹的穿插又有枝葉的變化。再如瀑布兩側的岩皴法，都取橫向而又型類不同，左面呈橫向放射狀，用密集的點子皴畫出脈絡，顯得樸茂蒼鬱；右面則用橫紋折帶皴並加點，表現岩壁的險峭；左右兩相對應，中間直落瀑布，勢相逆而意相承，並引出左方象外之趣。²⁴³

沈周早年習畫，上追董、巨江南畫派，近效元代王蒙、黃公望。〈廬山高圖〉則借鑒王蒙技法，善於組合稠密交疊的石岩，進而形成轉折交搭的層巒，再佈置大小林木，復合為整一的自然美，疏密、鬆緊，有條不紊。至於遠近層次，一靠墨色濃淡逐漸變化，二靠皴點疏密順理佈置。皴法則有兩式：除解索皴外，還以淡墨勾石骨，以焦墨皴擦，絕無餘地，再加點子，同時兼取董、巨江南畫風的潤

²⁴¹ 姜伯純：《中國名畫欣賞全集》，頁 117。

²⁴² 徐復觀：《中國藝術精神》，頁 346。

²⁴³ 姜伯純：《中國名畫欣賞全集》，頁 118。

濕、渲淡之長，望之鬱然深秀。²⁴⁴

沈周並沒有到過廬山，但卻能真切地畫出廬山之景，令人佩服他超人的想像力。筆者認為這乃是由主觀的藝術精神以發現客觀的藝術性，由客觀的藝術性，而體現、充實、發揚了主觀的藝術精神；不期然而然地得到了主客的合一。



²⁴⁴ 姜伯純：《中國名畫欣賞全集》，頁 118。

5. 結語

本論文的研究是以中國近代美學思想為中軸，來探討繪畫藝術之自由問題，尤以莊子思想為主，因莊子思想中最重要的觀念是自由問題，莊子所倡導的逍遙遊，是一種純粹的精神自由，而繪畫是出自人的心靈的自由創造，故筆者藉莊子逍遙且自然無為之心靈探討，來試圖找出莊子思想與繪畫藝術之自由的影響和關聯性，進而將莊子提倡的“道”心靈境界上的美境與逍遙發揚光大，使現代人困頓之心靈提昇為一審美的心靈。

因徐復觀所著《中國藝術精神》對莊子美學思想作了深度的闡明，確立了莊子在中國的美學地位，故筆者在第二章將徐復觀《中國藝術精神》作一探討研究，以了解莊子思想的重要觀念，如遊、心齋、坐忘、物化等。

其次，在第三章中對另一學者宗白華對莊子思想研究亦作一探討，宗白華認為莊子是一位具有藝術天才的哲學家，對於藝術境界的闡述最為精妙。“道”和“藝”能夠體合無間，“道”的生命遊乎“技”，“技”的表現顯示著“道”。

因中國山水畫背後的人文精神，是以老莊之無與靜觀思想為主，所以，筆者在第四章中，從歷代山水畫中，選取部份山水畫家的作品，除了作概要的介紹外，進而深入分析，探討莊子思想與山水畫中表現內涵與風格之間的關係。

總結以上本文之研究成果，以及透過歷代山水畫的分析與探討，得知山水畫的精神和莊子的精神相通。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。

雖然山水之形是有限的，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，卻可以與道感通。

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鬱悶

受傷時，回到自然山水的世界，就如同投入母親的懷裡，安頓生命進而體認生命之“道”。等到補充足夠的力量再回到人間去努力，如此反覆的學習與創作，自然在處理人間事時，就能“遊刃有餘”而不“自傷”，而達“道”的境界。

筆者認為撰寫本論文之最大收穫乃在於對莊子思想及中國山水畫作品有了更深一層的了解，然而在論文寫作過程中，由於學力有限，所以尚有些目前難以克服的缺失，例如筆者對於莊子思想的研究是初次的探討，莊子哲學義理博大精深，因筆者理解背景的不足，故對莊子思想中的如遊、心齋、坐忘等重要概念未能深入討論，僅能採取蜻蜓點水式的處理，因此難免有掛一漏萬之處。

其次，由於筆者是首次對山水畫作分析和探討，且筆者本身不是從事藝術創作者，所以對山水畫的選取和鑑賞方面，因筆者能力有限，故亦有些缺失和不周之處未能一一克服，但是因此可作為筆者日後進一步研究和努力方向和目標。

筆者亦期許自己朝著上述研究方向繼續努力，並以虛心請益之誠，期待學界師友前輩不吝指正，讓筆者能夠繼續學習、成長。

6. 參考書目

6.1. 書籍類

6.1.1. 經典史籍

郭慶藩，《莊子集釋》，臺北：國家出版社，1982。

《景印文淵閣四庫全書》，臺北：臺灣商務出版社，1986。

俞劍華，《中國古代畫論類編》，北京：人民美術出版社，2003。

張彥遠，《歷代名畫記》，臺北：台灣商務印書館，1970。

郭若虛，《圖畫見聞志》，北京：人民美術出版社，2004。

6.1.2. 中文書籍（依在文中出現先後順序排列）

徐復觀，《中國藝術精神》，臺北：學生書局，1966。

宗白華，《美從何處尋》，臺北：駱駝出版社，1987。

王德勝，《散步美學：宗白華美學思想新探》，臺北：臺灣商務，2007。

宗白華，《宗白華全集第二卷》，安徽，教育出版社，1994。

吳學讓，《山水技法》，臺北：藝術圖書公司，1989。

李霖燦，《中國美術史稿》，臺北：雄獅圖書，1987。

朱孝達、朱芳仟，《仁山智水：中國山水畫》，長春：吉林美術，1999。

呂彭，《谿山清遠》，北京：中國人民大出版社，2004。

潘潔茲，《繪畫史話》，北京：中華書局，1983。

朱玄，《中國山水畫美學研究》，臺北：臺灣學生書局，1997。

崔慶忠，《圖說中國繪畫史》，臺北：揚智文化，2003。

徐改，《中國古代繪畫》，臺北：臺灣商務印書館，1993。

劉奇俊，《中國歷代畫派新論》，臺北：藝術家，2001。

高準，《中國繪畫史導論》，臺北：文史哲出版社，1997。

- 高木森，《中國繪畫思想史》，臺灣：東大圖書公司，1992。
- 李浴，《中國美術史綱》，臺灣：華正書局，1983。
- 徐探，《中國繪畫史》，北京：文化藝術出版社，1998。
- 高輝陽，《馬遠繪畫之研究》，臺灣：文史哲出版社，1978。
- 李福順，《繪畫史話》，臺北：國家出版社，2003。
- 葛路，《中國古代繪畫理論發展史》，上海：上海人民美術出版社。
- 呂雲所、呂璐，《怎樣學山水構圖》，安徽：安徽美術出版社，2005。
- 何恭上，《兩宋名畫精華》，臺北：藝術圖書，1996。
- 高居翰，《中國繪畫史》，臺北：雄獅圖書，1984。
- 姜伯純，《中國名畫欣賞全集》，臺北：華嚴，1998。
- 邵彥，《中國繪畫欣賞》，臺北：五南，2002。
- 高木森，《元氣淋漓：元畫思想探微》，臺北：東大，1998。
- 楊新、班宗華等著，《中國繪畫三千年》，臺北：聯經，1999。
- 顏崑陽，《莊子藝術精神析論》，臺北：華正，1985。
- 董小蕙，《莊子思想之美學意義》，臺北：臺灣學生，1993。
- 陳傳席，《中國繪畫理論史》，臺北：三民，2004。
- James Cahill，李渝譯，《中國繪畫史》，臺北：雄獅出版社，1984。