

龔鵬程 主編

古典詩歌研究彙刊

鵬程

花木蘭文化出版社 出版



古典詩歌研究彙刊

第二輯

龔鵬程 主編

第 19 冊

晚明畫論詩化之研究

林素玟 著

國家圖書館出版品預行編目資料

晚明畫論詩化之研究／林素玟 著 — 初版 — 台北縣永和市：
花木蘭文化出版社，2007〔民96〕

目 2+136 面：17×24 公分（古典詩歌研究彙刊 第二輯；第 19 冊）

ISBN-13：978-986-6831-24-9（全套：精裝）

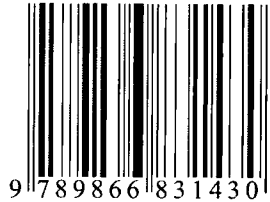
ISBN-13：978-986-6831-43-0（精裝）

1. 國畫 2. 畫論 3. 明代

940.19206

96016218

ISBN - 978-986-6831-43-0



古典詩歌研究彙刊
第二輯 第十九冊

ISBN：978-986-6831-43-0

晚明畫論詩化之研究

作 者 林素玟

主 編 龔鵬程

出 版 花木蘭文化出版社

發 行 所 花木蘭文化出版社

發 行 人 高小娟

聯絡地址 台北縣永和中正路五九五號七樓之三

電話：02-2923-1455 / 傳真：02-2923-1452

電子信箱 sut81518@ms59.hinet.net

初 版 2007年9月

定 價 第二輯 20 冊（精裝）新台幣 28,000 元

版權所有・請勿翻印

作者簡介

林素玫，一九六六年生，台灣省基隆市人。國立台灣師範大學國文研究所博士，曾任華梵大學中文系主任，現任華梵大學中文系專任副教授。研究領域主要在中國美學及禮學，近年來更關注於從美學的角度作中國身體文化的治療探究，亟思建立審美治療學理論。著有《《禮記》人文美學探究》專書，以及〈儀式、審美與治療——《禮記·樂記》的審美治療〉、〈台灣的文學美學研究〉、〈台灣的文學批評與批評家〉等單篇論文。

提 要

中國藝術演變的規律，大抵有詩歌化的傾向。其中最典型、詩化最顯著的，要屬繪畫理論的發展。繪畫理論在北宋之前，仍不脫離寫實的範疇；北宋以後，由於詩歌的創作觀及審美經驗進入了繪畫理論的系統中，使得繪畫理論的發展，正逐步地朝著詩歌的美學典範中過渡，直到晚明文人畫思想集大成者董其昌一出，才確立了畫論詩化的體系。

本論文針對晚明繪畫理論所採取的方法，乃是以美學研究為主要進路，研究中國詩與畫的關係，並從繪畫理論進行考察，主要重點有四：第一部份在處理晚明「畫譜類」書目出現的意義、詩化的過程、媒材工具的本質超越、詩化後的繪畫美學觀；第二部份經由江南藝術風尚的分析、文字崇拜的現象、文人生活態度及禪悅之風的瞭解，來說明畫論詩化的社會基礎；第三部份考察宋元以來詩畫同源的意識，以及畫論上南北分宗說來追溯晚明畫論詩化的理論基礎；第四部份則從分宗說的背後立場、繪畫本身演變的規律、以及言、意、象之辨的討論，來反思畫論詩化的歷史困境。



目 錄

第一章 緒 論	1
第一節 研究命題的成立	1
第二節 以往研究成果的檢討	5
第三節 研究方法的運用	10
第二章 畫論的詩化	13
第一節 畫譜類的出現	14
第二節 詩化的過程	25
第三節 工具本質的超越	31
一、由「繪」到「寫」	34
二、靈感說	36
三、規範性的超越	39
第四節 詩化的美學觀	41
一、氣 韻	41
二、簡 淡	44
三、墨 戲	46
第三章 畫論詩化的社會條件	51
第一節 江南的藝術風尚	53
第二節 文字崇拜的傳統	62
第三節 文人的禪悅之風	72
第四章 畫論詩化的理論基礎	83
第一節 宋元詩畫同源的意識	84
第二節 南北分宗與頓悟之旨	94
第五章 畫論詩化的反思	101
第一節 分宗說的迷思	102
第二節 藝術演變的規律	108
第三節 言、意、象之辨	113
第六章 結論與展望	121
參考書目	129

第一章 緒 論

第一節 研究命題的成立

十八世紀德國美學家萊辛（Lessing）曾說：第一個對詩和畫進行比較的人是一個具有精微感覺的人，他感覺到這兩種藝術都產生逼真的幻覺，而這兩種逼真的幻覺均是令人愉悅的；另一個人設法深入窺探這種快感的內在本質，發現在詩和畫裡，這種快感均來自於同一根源，且具有普遍的規律；第三個人就這些規律的價值和運用進行思考，發現其中某些規律大都統轄著詩，而另一些規律大多統轄著畫，於是詩與畫可以就著規律來互相說明。萊辛認為：「第一個人是藝術愛好者，第二個人是哲學家，第三個人則是藝術批評家」（註1），於是遂開始尋找詩和畫的共同與相異的質素，而完成了爾後的美學名著《拉奧孔》一書（Lao Koon）（又稱為《詩與畫的界限》）。西方對詩與畫，甚至對各門類藝術之間的研究，於焉展開。

西方對詩與畫的討論，開始得很早，希臘哲人 Simonides of Ceos（西元前五世紀）說過一句名言：「畫是無聲的詩，詩是有聲的畫」。然而真正將詩與畫納入藝術批評的領域，而加以系統地比較者，必須

（註1）萊辛《拉奧孔》前言，駱駝出版社重印。

至十八世紀中葉「美學」(Aesthetics)一詞出現以後(註2)。據劉昌元先生指出：美學的主要問題可分為五類：第一類是解釋與藝術家的創造活動相關的諸問題；第二類問題是與藝術品的定義有關；第三類是關於美、審美態度與審美經驗的解釋；第四類的問題與描述、解釋及評價藝術品有關；第五類問題主要涉及藝術品的社會功能(註3)。其中第二類有關藝術品的定義問題，除指稱不同藝術類型在內的一般概念之外，也包括了各門不同藝術類型的附屬概念，如繪畫、雕刻、建築、音樂等，故美學的研究之一，也涵蓋了各門類藝術的理論。

其次，據龔鵬程先生在《文學與美學》一書的導言中指出：美學的內容與主要課題可分為五方面來談：第一、美學最主要的目的，就是研究「什麼是美」；第二、美學必須致力於「美感對象」和「美感經驗」的研究；第三、美學必須展開心理學與社會學層面的考察；第四、美學必須觸及到如何產生美、如何評價美的問題；第五、針對美的表現品的審美特質之差異作比較(註4)。

以上兩者所言，關於美學研究的主要課題，範圍大致相似，且同時指出了各門類藝術品審美特質的分別。然而美學何以要從事這種差異的研究？這種比較研究是否具有意義？此一問題必須涉及藝術分類的可能性，以及藝術之共同的與可比較的因素究竟如何？

十八世紀的萊辛將藝術分為空間的(即靜的)藝術和時間的(即動的)藝術。前者如繪畫和雕刻，只宜描寫物態；後者如詩歌，只宜敘述動作(註5)。其後十九世紀德國美學家哈特曼(E. V. Hartmann)將藝術分為視覺的(造形藝術與圖畫)、聽覺的(音樂、語言、歌)

〔註2〕「美學」(Aesthetics)一詞，由德國理性主義哲學家包佳頓(Alexander ~Baumgarten, 1714~1762)首先使用，以之稱呼感性認識的學問，其後「美學」所涉及的意義與對象，因不同學派而有不同的定義。參劉昌元《西方美學導論》，聯經出版事業公司，民國76年8月。

〔註3〕同上，頁3~5。

〔註4〕龔鵬程《文學與美學》，業強出版社，民國76年1月，頁3~4。

〔註5〕同註1。

以及想像的（詩）〔註6〕。黑格爾（Hegel）在《美學》（或《藝術哲學》）一書中將藝術分為古典的、浪漫的和象徵的，並認為古典型藝術的特色在物質心靈混化諧和，浪漫型藝術的特色在心靈溢出物質，象徵型藝術的特色在物質超過心靈〔註7〕。

以上三者，均主張藝術分類，並將其理念貫注於實際理論之中。這種主張持續一、二百年，直到二十世紀美學家克羅齊（Benedetto Croce）卻持相反意見，認為「所謂『諸藝術』並沒有審美的界限。如果有，它們也就應各有各的審美的存在……諸藝術的區分完全起於經驗。因此就諸藝術作美學的分類的一切企圖都是荒謬的。它們既沒有界限，就不能以哲學的方式分類。〔註8〕」如果繪畫、詩歌等藝術各有各的審美的界限，則繪畫有繪畫的美，詩歌有詩歌的美，此兩種美便沒有共同點。克羅齊認為繪畫的美與詩歌的美是相同的，即普遍性的，故不贊成藝術的分類，各門類藝術的比較也無從產生。

在中國則不然。東西方由於文化、地域等各方面的差異，對藝術的本質與特性的認知亦不盡相同。諸如詩歌，西方所指稱的詩歌多半為敘述英雄事蹟的史詩和劇詩，中國詩歌早自《詩經》、《楚騷》開始，即有強烈的抒情言志的傳統；再如繪畫，西方的繪畫可泛指造形藝術〔註9〕，中國繪畫雖有強烈寫實色彩，但由於所使用的工具——筆、墨的特性，造成中國畫與西方繪畫有迥然不同的趣味。凡此種種藝術特性的差異，導致中國藝術與西方藝術在表現形式上有著根本的不同。

中國詩歌與繪畫由於有共同的書寫傳統，使得兩者在根源上便有相互匯通的基礎。由早期原始宗教巫術禮儀的圖騰崇拜，使詩和畫在

〔註6〕 麥克羅齊（Benedetto Croce）《美學原理》第十五章註八，正中書局，民國78年4月，頁198。

〔註7〕 黑格爾《美學》，里仁書局，民國70年5月，此處轉引自註6之書，頁198。

〔註8〕 同註6，頁119。

〔註9〕 如萊辛在《詩與畫的界限》一書中，即以「畫」來指一般的造形藝術，見該書前言，頁4。

自然物象與觀念聯想中搭建了一座橋樑，即原始民族的深層結構與神話傳說。這種巫術禮儀的宗教活動，乃是後世詩、樂、畫、神話、戲劇的起源（註10）。由原始巫術禮儀再延續、發展，並進一步符號圖象化，便衍生出不同形式的藝術門類，於是詩與畫開始分屬於不同的藝術範疇。

中國繪畫理論的詩化，最早在北宋蘇東坡的美學理論中出現。東坡提倡「詩畫本一律，天工與清新」以及「論畫以形似，見與兒童鄰。作詩必此詩，定知非詩人」的繪畫創作觀，深深影響著宋、元、明、清的文人，使得中國繪畫的題材和風格，開始朝向一個嶄新的領域躍進。由東坡對王維地位的推崇，加上元、明兩代文人思想的蓬勃興盛，山水畫成爲中國繪畫的表徵，繪畫的創作理論融合了詩歌的審美趣味，而逐漸朝向文字系統的美學領域中發展。

值得注意的是，文字系統所展現出來的藝術型態有許多樣式，何以繪畫思想最後回歸到詩歌的美學典範中？詩歌的語言特性與其他文字系統（如散文）有何差異？在回歸的過程中，何以遲至晚明才算完成？

就時代劃分而言，「晚明」乃指萬曆初年到崇禎亡國的這一階段，此時期的文人生活型態、生命情調與藝術的趨向關係十分密切，包括創作、鑑賞、收藏、交易等活動，文人均爲其中的主導，故探討晚明繪畫理論與詩歌的關係，實即對整個晚明的文化型態做一宏觀。由詩與畫分合的歷史過程，更可探觸中國文化的內在精神。故拙文的研究動機在於觀察詩與畫兩種藝術演變的現象，去深入中國文化的根本，探究構成文化的因素與符號系統，以及由此符號系統所建構的審美意識與文化傳統。

至於時代鎖定在晚明，乃因晚明以董其昌爲主的文人畫創作理論，達到繪畫藝術的成熟階段，誠可謂中國山水畫理論的極致。由此

〔註10〕李澤厚《美的歷程》，谷風出版社，民國76年11月，頁12~13。

向上追溯，可銜接北宋以來的文人畫思想；向下延伸，則可作為清初繪畫風格的肇端。晚明時期雖集成中國山水畫的精華，卻也同時蘊釀了日後繪畫走向變革的因子。

其次，以「畫論」為討論的焦點，乃基於繪畫與文學兩種藝術的同質性較高，然又不失其個別性。據龔鵬程先生的研究指出：中國藝術發展的規律，均指向詩歌的美學要求中，不僅繪畫而然，其餘各門藝術（如音樂、詞曲、戲劇等）皆有詩化的現象。^{〔註11〕}今擇「繪畫理論」以作為本文研究的對象，一方面囿於個人研究能力；另一方面則是繪畫較能契合於吾人的生命型態，且從研究中可獲得審美體驗的快感。

最後，研究的結果定名為「詩化」（而非散文化或其他），則基於詩歌抒情的本質及其文字的特殊性。詩歌的文字具有抽象思維的質性，較能表達精神境界的美感。由於抒情傳統的要求，使詩歌必然地走向以「比興」寄託的表達方式，來呈現主觀幽微的情思。繪畫理論的發展，也同時指向詩歌的抒情傳統，故其討論工具性的表現時，更是以強調氣韻、簡淡、重「意」不重「形」的方式，委婉其情，令尺寸之幅能表達無窮的意境，遂使得繪畫的創作理念走向詩歌「比興」的美學領域中。

第二節 以往研究成果的檢討

有關詩與畫兩種藝術關係的研究，為數不少，成果也極為可觀，舉其要者，如錢鍾書〈中國詩與中國畫〉^{〔註12〕}、宗白華〈美學的散步——一詩（文學）和畫的分界〉^{〔註13〕}、徐復觀〈中國畫與詩的融合〉^{〔註14〕}

〔註11〕龔鵬程《文化符號學》第二章〈中國文學藝術發展的結構：說「文」解「字」〉，學生書局，民國81年8月。

〔註12〕錢鍾書〈中國詩與中國畫〉，《中國畫研究》第二期。

〔註13〕宗白華《美學的散步》，洪範書店，民國73年2月，頁85～99。

〔註14〕徐復觀《中國藝術精神》附錄一，學生書局，民國77年1月，頁474～484。

14)、龔鵬程〈說「文」解「字」——中國文學藝術發展的結構〉(註15)、戴麗珠〈詩與畫〉(註16)、許天治〈詩與繪畫的感通〉(註17)、高木森〈詩書畫的分與合〉(註18)、鄭文惠《明代詩畫合論之研究》(註19)、《明代詩畫對應關係之探討——以詩意圖、題畫詩為主》(註20)……等等。每一次的研究成果對中國藝術的特質均有所闡發，時有創見，但因取材與研究角度的不同，彼此都有值得再繼續開展之處。以下則分別說明現有研究成果的主要論點，以及由此所能延伸的後續研究。

錢鍾書先生〈中國詩與中國畫〉一文，早已膾炙人口，乃研究中國藝術分合關係所必須參考的重要資料。錢先生此文的主要觀點在論述「詩畫一律」、「即詩即畫」的觀念和「中國舊詩與中國舊畫具有同樣的風格，表現同樣的境界」，兩者的意義完全不同。中國詩與畫的共同創作法則在於「妙悟」、「興會神到」、「不著一字，盡得風流」等，南宗文人畫與神韻派詩所表現的，即為此相同的藝術觀。而中國「傳統詩裡所認為最高的品格並不是傳統畫裡所認為最高的品格」，原因在於中國傳統對詩、畫品評標準一直相反。造成詩、畫賞鑑標準不一的原因，乃緣於藝術皆有企圖躍出自身工具性限制之外的「出位之思」，錢先生謂：

畫的媒介材料是顏色和線條，可以表示具體的跡象；大畫家偏不刻劃跡象而用畫來「寫意」。詩的媒介材料是文字，可以抒情達意；大詩人偏不專事「言志」，而要詩兼圖畫的

〔註15〕龔鵬程先生《文學批評的視野》，大安出版社，民國79年1月，頁3～46。

〔註16〕戴麗珠《詩與畫》，聯經出版事業公司，民國67年7月。

〔註17〕許天治《藝術感通之研究》第五章，臺灣省立博物館，民國76年6月。

〔註18〕高木森《中國繪畫思想史》第四章第二節，東大圖書公司，民國81年6月，頁218～232。

〔註19〕鄭文惠《明代詩畫合論之研究》，國立政治大學中國文學研究所碩士論文，民國76年6月。

〔註20〕鄭文惠《明代詩畫對應關係之探討——以詩意圖、題畫詩為主》，國立政治大學中國文學研究所博士論文，民國81年6月。

作用，給讀者以色相。

錢先生並因此認為「中國南宗畫跟神韻派詩都想掠取音樂的美，不但要超跡象，并且要超語言思理。」這種將詩、畫的共同法則歸結於妙悟、興會神到的藝術觀，乃吾人採取的看法之一，但其將詩、畫的共同規律導向音樂之美，則與吾人以「文」爲主的基本架構不同，故不取也。

宗白華先生〈美學的散步——詩（文學）和畫的分界〉一文，主要論點是承接著萊辛論詩（戲劇和史詩）與畫（造形藝術）的界限而來的。其認為畫和詩因具體物質條件的差異，限制了各自的表現力與表現範圍，基本上兩者是有先天的區別，不能相代，也不必相代。但詩與畫各自卻又可以將對方盡量吸進自己的藝術形式裡，成爲圓滿的結合，也就是所謂「藝術意境」的情景交融。以此觀點討論詩、畫，雖注意到個別物質的差異，並設法將之調和，但這種融合的共同形上根據爲何？詩與畫在何種情境與條件下才可以互相融合？融合的過程及融合後所產生的藝術形相如何展現？詩與畫既在形式與物質條件上有本質的局限性，兩者的融合勢必無法圓滿地完成。以上數點乃宗先生的美學體系中所未觸及的部份。

再則，徐復觀先生於東海大學建校十週年紀念的學術講演中論〈中國畫與詩的融合〉，將詩與畫視爲「處於兩極相對的地位」，詩爲「感的藝術」，畫乃「見的藝術」，但二者既同屬於藝術的範疇，在基本精神上，必有其相通之處。於是徐先生歸納出三個步驟，以說明詩與畫融合的歷程：第一步是題畫詩的出現；第二步是將詩作爲畫的題材；第三步便是以作詩的方法來作畫。融合的歷程既然是逐步而成，則融合的完成，必然有一階段性。徐先生認爲北宋時期，詩與畫的融合在觀念上與事實上已完全成熟，而其融合的根據是人與自然的融合。人與自然的融合，基本精神是由魏晉清談所開出的莊子自然美學觀。不僅詩、畫融合的根源是如此，徐先生在論述整個中國藝術精神時，也莫不以莊子美學作爲最後的依歸。根據勞思光先生在《中國哲

學史》中所提出的「基源問題研究法」指出：

所謂「基源問題研究法」，是以邏輯意義的理論還原為始點，而以史學考證工作為助力，以統攝個別哲學活動於一定設準之下為歸宿。……掌握了基源問題，我們就可以將所關的理論重新作一展示，在這個展示過程中，步步都是由基源問題的要求衍生的探索。因此，一個基源問題引出許多次級的問題；每一問題皆有一解答，即形成理論的一部份。最後一層層的理论組成一整體，這就完成了個別理論的展示工作。（註21）

「基源問題研究法」固然有如上所述的優點，然而，歷史現象是紛紜複雜、瞬息萬化的，研究歷史中的文化現象，若化約地以某一因素做為終極的歸宿，則歷史便成為單線式的、規律的發展，徐先生對中國藝術精神的掌握，很容易落入如此的困境，故筆者一方面試圖採擷徐先生一部份的說法，另一方面試以禪宗的美學觀來解釋北宋以下詩、畫關係演變的超越根據。

其次，高木森先生的《中國繪畫思想史》一書，是晚近研究中國繪畫思想的論著中較具哲學性的代表，其中第四章〈新自然主義與後古典的繪畫〉論述宋代的繪畫，提出文人畫的特點有三：一、形式上達到詩、書、畫之徹底融合；二、態度上以遊戲翰墨為手段；三、功能上以寓意為目的。高先生並認為這三個特點「事實上是互相依存的，都是繪畫文學化的結果。」筆者在討論詩、畫關係時，曾就此為一論述的依據。但高先生由具體的繪畫作品說明繪畫的文學化，則非拙文所採取的論述方式。高先生認為由南宋發展出來的以「瀟湘」為畫題的山水畫，乃繪畫文學化的一端，「『瀟湘』這兩個字便是畫家畫意和詩人詩興的豐富泉源，易言之便是創作靈感的源頭」、「自詩、書、畫的融合，到寫畫的概念，到遊戲翰墨、最後達於自寫胸中丘壑的寓意境界，乃是一個嚴謹的有機運作，也是一貫的、自然的因果關係。」

（註21）勞思光《中國哲學史》（一），三民書局，民國76年9月，頁16~17。

此段論述，雖是針對南宋文人畫而言，卻也為晚明畫論詩化做了很肯綮的註腳。

其他討論詩、畫的論文，如戴麗珠的《詩與畫》著眼於北宋詩、畫的發展，而以蘇東坡的思想結合兩者之關係、許天治〈詩與繪畫的感通〉一文，認為中國書畫同源，同為自然符號的源頭，中國詩、畫所用的符號差異性小，因此「詩畫合一」或「畫中有詩、詩中有畫」的理念比較容易建立、鄭文惠《明代詩畫合論之研究》及《明代詩畫對應關係之探討》則以詩意圖及題畫詩為主要論據，觀其詩、畫對應關係，分析其語言圖象符號系統，以深入掌握文人的內心世界及人格形態，並進而探索文人在處理詩、畫對應關係時所呈顯的文化義涵。大陸方面的研究成果，多集中在討論文人畫的藝術觀，對於詩與畫的比較分析鮮有佳構。海外方面，1985年5月在美國紐約大都會博物館舉辦一場「文字與意象：中國詩書畫」國際研討會，即以中國的詩、書、畫關係為討論主題（註22）。可知藝術分類與各門類藝術之間的比較研究，乃是今後值得開發延續的方向。

除了上述各類直接針對詩與畫關係的研究成果之外，龔鵬程先生〈說「文」解「字」——中國文學藝術發展的結構〉一文（註23），以宏觀的角度，採取黑格爾《美學》的觀點，認為一切藝術都在朝「詩」發展，一切藝術也都有「詩」的性質，中國文學藝術的發展也循著此一線索，由此建構了文字→文學→文化的主「文」的藝術觀。拙文的原始構想，即得自於龔先生此文的啟發，並加以細部的分梳，對於繪畫理論何以在晚明始完成詩歌化的現象，其詩化的美學觀、社會條件、理論基礎等均作理論的分析，並提出此一藝術演變現象的思考。以下則說明本論文所使用的研究方法。

〔註22〕石守謙〈原跡、複本與畫史研究——中國畫史研究的回顧〉，收入《中國古代繪畫名品》，雄獅圖書公司，民國81年3月，頁158。

〔註23〕該文收入氏著《文學批評的視野》，大安出版社，民國79年1月，頁3~44。

第三節 研究方法的運用

「研究方法」的講求，基本上是在五四新文化運動之後才開始的。民初以前，中國人研究學問，自有一套特殊的治學方法；五四以後，由於西方思潮的傳入，如理性主義、懷疑精神、批判精神、求驗證的科學真理、數理的準確性和實用工具主義……等等〔註24〕，使中國原有的治學態度與方法受到嚴重的衝擊與批判，故整個教育體制、內容和學術性格，均傾向西方科學精神而遠離中國傳統。人文學科的研究，是各門學科中較頑固地抵抗這個潮流的主要代表，在現今學術研究蓬勃發展的時代中，無可避免地，人文學科終究無法逆轉這個科學式的學術研究之潮流，故研究方法的運用，成爲吾人治學所必須考量的進路之一。

吾人皆知，研究方法的選擇，關係著研究內容的結果，不同的研究對象，必須運用相異的研究方法。以藝術領域而言，藝術史、藝術批評與美學的研究，其對象與方法便迥異其趣：藝術史與藝術批評的研究對象，主要是具體的藝術作品，故其研究方法便是以審美的角度對藝術作品作描述、詮釋與評價，並注意藝術作品的材料、技巧、風格、產生的時間及地點、藝術作品的功用及意義，以及對其流派、時代及文化背景……等等作一關係式的探討〔註25〕；美學的研究則不然，美學雖然也觸及藝術作品的評價、描述、解釋，以及藝術品的社會功能及藝術家的創造活動等研究，但更重要的是研究抽象的審美態度與審美經驗。故「美學」更具體地說，應該是「藝術哲學」，是包含了藝術史及藝術批評的形上思考，其與哲學、心理學、社會學、歷史學等學科關係密切，並且是處在哲學、藝術、文學交界處的學科〔註26〕。

本論文針對晚明繪畫藝術，所採取的研究方法乃是以美學研究爲

〔註24〕 龔鵬程《傳統、現代、未來——五四後文化的省思》，金楓出版社，民國78年4月，頁308。

〔註25〕 郭繼生《籠天地於形內——藝術史與藝術批評》，時報文化出版公司，民國75年5月，頁7。

〔註26〕 同註2，頁7。

主要進路，研究中國詩與畫的關係，並從繪畫理論進行考察，尋繹藝術的抽象概念與一般性問題，不涉及具體藝術作品風格的分析與鑑賞，僅由理論演變的角度處理詩、畫之共同的美感質素（註27），其方法擬由二方面著手：

一是藝術的知識論：知識論主要探討的是知識的意義、起源、範圍及確定性等問題。美學的基本任務之一，乃是在瞭解人類心靈在藝術活動中（包括創造、欣賞、想像）的真相，本論文第二章〈畫論的詩化〉，即處理晚明繪畫美學中藝術家的創作態度、心靈活動與靈感運思的過程，並由這種創造活動進而對工具性作了超越與提昇，最後說明畫論詩化在晚明成爲典範，乃是一規律性的合理發展，文人畫的「簡」、「淡」風格，正是文人藉以認識世界、解釋世界的具體表現。第三章〈畫論詩化的社會條件〉，則經由對江南藝術風尚的分析、社會上文字崇拜的現象、文人生活態度及禪悅之風的瞭解，來說明繪畫理論何以詩化的社會基礎。

第二方面是從藝術的形上學討論藝術作爲認識世界、表達世界觀的感性形象，其形上的理論根據如何，進而運用黑格爾《美學》對藝術的看法，來解釋中國藝術的精神性。第四章〈畫論詩化的理論基礎〉就北宋以來普遍形成的「詩畫一律」、「詩畫同源」的藝術觀念，分析晚明文人畫思想的理論根源，並透過晚明董其昌援引禪宗的南北分宗，以及詩、畫、禪之間的關係研究，解釋繪畫此一藝術已在晚明完成其「詩歌化」的理論建構。第五章〈畫論詩化的反思〉，以禪宗美學與文人畫的藝術思想作一比較，論述晚明文人的生命型態表現在藝術創作方面的思索，並就藝術發展有逆其本性、否定自身的現象，以及言、意、象的辯證討論，來反省畫論詩化的歷史困境。

綜上所言，本論文方法的運用與資料的處理，著重在以下兩個方

（註27）繪畫理論的演變，可能與實際創作的作品在藝術史上的發展有所出入。本論文不擬處理抽象理論與具體作品是否相合的問題，而僅就理論之發展，抽繹其美學觀念演變之跡。

向：

一、整理前人的研究成果

包括論文中原始資料的引用、前人對詩與畫關係處理的結果，然後以個人的認知融合以上兩者。原始資料指歷代論及詩與畫的基本文獻，尤其從北宋蘇東坡以降，迄晚明董其昌為止，這段時期對繪畫的觀點，大量集中在繪畫能表現詩歌般的意境與幽思悠繚的韻味；其次，近人對詩、畫關係的處理較有成果者，在西方以十八世紀德國美學家萊辛《詩與畫的界限》一書，以及十九世紀黑格爾的《美學》為代表；在中國方面，則由錢鍾書〈中國詩與中國畫〉一文開啓當代研究之門，其他如徐復觀先生、龔鵬程先生、高木森先生等人的研究成果亦為吾人參考的主要對象。將以上傳統的觀念與現代的研究成果加以結合運用，並置於整個文化脈絡中作全面性的考察，構成了本論文的主要架構。

二、討論焦點

本論文對詩與畫兩個藝術範疇的討論，主要著眼於三方面，其一為以文人畫為主的晚明繪畫美學的演變。詩、畫辯證關係的發展，即文人畫美學之主軸，由寫實設色的工筆山水演變成寫意水墨的潑墨山水，其間的重要關鍵乃由於文人以作詩的態度創作畫，繪畫創作由「繪」進而為「寫」，抒情的意味更加突顯；其二為晚明的社會背景。包括文人畫重要地域——江南一帶的藝術風尚、文人的性格傾向與儒、佛交涉對文人的影響。由於這些外緣因素的促發，使繪畫理論的詩化能在晚明成為繪畫藝術的典範；其三追溯晚明文人畫思想的根源，並反省其發展危機。北宋以蘇東坡為主的文人，其藝術理論影響宋、元、明文人对繪畫本質的看法，詩歌的審美經驗與理想進入了繪畫創作的實踐中，由此遂發展成抽象思考的符號，因而也出現了喪失本質的危機與要求變革的呼聲。本論文即針對以上數項主題，逐一加以申論衍發。