

黃兆漢著

執
術
論
之
販

光明圖書公司

J 2-53
981

書室

藝論叢

送生
鑒

黃兆漢著



801293

光明圖書公司・香港

1991・9

香港大學馮平山圖書館贈

書 作 發	名 者 行	藝術論叢 黃兆漢 光明圖書公司 香港灣仔摩利臣山道 郵箱47219號 九龍旺角通菜街61號 德發大廈2字樓2室 電話：8341677 傳真：5916232
印	刷	捷信印刷釘裝公司 香港石塘咀山道1-9號 長發工業大廈十二樓A1
出 版 日 期 定	價	1991年9月第一版 港幣四十元正

(版權為作者所有，翻印必究)

羅忼烈教授序

我認識兆漢已經四分之一世紀。

四分之一世紀就是二十五個年頭，這在人的生命裏只是短短的一段，但在學術和藝術的生命裏卻是漫長的歲月。而我，就是在這漫長的歲月中看着兆漢的學術和藝術生命長成的人。

兆漢「中年頗好道」，兩三年間先後出版了《道教研究論文集》、《明代道士張三丰考》、《道藏丹藥異名索引》等書，都是很有分量而又別開生面之作。去年出版的《詞曲論集》和這本《藝術論叢》，是較早期的論文結集，前者論古典詩歌，後者談繪畫藝術，從他的著述年代來說，無疑是「少作」了。

古時文人學士，晚年對於「少作」往往不滿意，認為不能代表自己的成就，所以要「悔」。例如楊修寫給曹植的《答臨淄侯書》批評楊雄說：「修家子雲，老不曉事，強著一書，悔其少作。」歐陽修《謝校勘啓》也說：「過時之年，已捍堅而難入；少作可悔，終雕飾以無功。」好像年輕時候的作品總是要不得似的。其實「少作」不一定欠佳，而且它是研究之路上的里程碑，應該「享之千金」纔是，兆漢的「少作」不是很好的見證嗎？退一步說，作者年方知命，也沒有「悔其少作」、「少作可悔」的資格。

從前論文學或藝術的人，他們多數是本色當行的：詩人論詩，詞人論詞，曲家論戲曲，書畫家論書畫……。唯其如此，對於作品（無論是書畫或文藝）的神理氣味，纔

能夠會心不遠，契合無間，發為議論纔有真知灼見。兆漢會填詞作曲，所以著有《詞曲論集》；能繪事，所以著有《藝術論叢》。韓愈說：「根之厚者其實遂，膏之沃者其光晔。」這話一點不錯。

說到繪畫，兆漢「少作」不少，在澳洲任教時曾開畫展，老友蔣彝（已故）對他頗有好評。回香港大學教書後，曾到內地拜訪藝術大師劉海粟等，海老每次來香港，兆漢常找機會請教；海老對他也頗期許，要他更大膽揮灑。不知道他的膽子是不是反而更小了，我許久沒有看到他的畫了！希望這本論畫的《藝術論叢》面世後，他能「故態復萌」，大膽揮灑，使理論和實踐更緊密地結合。

羅忼烈 一九九一年八月

自序

本書收錄二十五篇文章，包括正文二十二篇，附錄三篇，大部份都是曾經發表過的，（刊物超過十種），而且多數在六十年代。可以說，這是我二十多年來的藝術論著的一次結集。

它的正文大致可分成四部份：討論中國繪畫的，討論中國畫家的，討論現代藝術的，討論其他藝術問題的。第二部份的有關蔡元培的一篇，雖然蔡氏不是個畫家，但他所談論的卻涉及到繪畫，為了方便就把他歸入這部份。把《悼慶歡》一文歸入第四部份而不入第二部份，只因為文中談及慶歡的藝術成就那部份篇幅較小，經過小心衡量，我認為最適合是作這樣的編排了。

至於那三篇附錄，其中兩篇在某程度上是與藝術有關的。關於王維「詩中有畫」的一篇，顧名思義，不用說了；《由蘭花說起》是涉及到宋鄭思尚畫蘭一事的一篇雜文。把《庾信賦管窺》選入只是不忍捨棄所致，相信把它作為附錄不會太過份吧。

第一部份的《嶺南畫派概說》一篇本是舊作，寫於差不多二十年前，但沒有發表過，現在把它拈出來大加修改，幾乎是重寫了。第二部份的《我的繪畫生命歷程》是篇新作。我想，人到了中年也應該回顧一下自己的生命歷程了，目的是要檢討過去，策勵將來。第四部份的《悼慶歡》一文是為去世剛剛一周歲的鄭慶歡而寫的，也是一篇新作。

回顧過去的二十五六年中，我寫過接近四十篇有關藝

術的文章，為了作一次總結，我已把差不多一半淘洗了，只剩下一部份較為滿意的。也許，經過若干年後，這些剩下的亦會給時間再一次淘洗，一篇也留不住了！

我有勇氣將這二十幾篇文章結集在一起出版，全賴內子曾影靖女士的鼓勵。沒有她，也許這本書不會面世的。在此我謹向她致謝。同時，我衷心感謝兩位老師：羅忼烈教授和饒宗頤教授。羅教授於百忙之中為我撰寫序文，饒教授忼慨地惠賜題簽。

本書付梓之時我敬愛的母親黃曾肖金女士正臥病醫院，謹以此書奉獻給她，更祈求她早日康復。

黃兆漢序於藏道齋
一九九一年七月二日

目 錄

羅忼烈教授序.....	1
自序.....	3
中國繪畫的特質.....	1
嶺南畫派概說.....	22
《嶺南畫派作品幻燈片目錄提要》序.....	43
談中國繪畫藝術的再造.....	48
回到抽象的東方.....	54
活力奔騰在紙上——馬年談畫馬.....	58
蘇仁山畫論淺說.....	63
蔡元培的「美育思想」.....	73
抒情畫家黃少強及其《畫塚》.....	82
啞行者在澳洲.....	90
張大千的繪畫藝術.....	97
張大千與畢加索的關係.....	99
饒宗頤教授的繪畫藝術.....	105
饒宗頤先生的山水畫及其藝術生活.....	114
我的繪畫生命歷程.....	126
論現代中西方繪畫藝術的交流.....	153

「現代藝術」的永恆性問題.....	175
現代繪畫的危機.....	179
抽象畫的欣賞問題.....	185
兒童繪畫藝術.....	189
由港大的招貼說到「招貼藝術」.....	196
悼慶歡.....	201

附 錄 :

庾信賦管窺.....	209
王維「詩中有畫」初探.....	242
由蘭花說起.....	251

中國繪畫的特質

老友余晃英遠游在即，千里烟波，未卜相見何時。念六年交往，一旦離去，未嘗不戚戚於心者，本意為文贈別，無奈含筆腐毫，手不從心。素悉晃英熱愛藝術，尤好中國畫道，故抽出舊稿，以數日工餘之力，刪增註釋，以為相贈，聊表寸心。

中國繪畫的歷史，縱使從晚周起計（現存有戰國時代的帛畫）直至現在亦已有二千多年了，但是戰國帛畫構圖的技巧，線條的精妙並不是在短期內所能發展得來的，其間必須經過相當時間的演化纔能有此成績，故中國畫的產生可追溯到夏商時代，甚至說伏羲畫八卦的時代。夏商時代的陶器、銅器上的花紋、圖案，從某一個角度來說就是很有藝術性的繪畫。中國的繪畫既有良好的根苗，所以產生出來的花朵是燦爛的，所結的果實亦是豐滿的。因為客觀環境的關係，歷代的繪畫都有變化，都有其不同的風格，但其中的一貫性，還是一代一代的連續下來的。我們可以這麼說，中國畫的一貫性，或說為特性，是哲理化與文人化。

哲理化

(一) 儒化——儒家的產生大抵是始於周公，經過孔子、孟子、荀子等大儒的努力，纔得到定形和擴充。儒家主禮，以禮維繫社會及抑制人心，嚴上下之別，尊卑之分。故繪畫在儒家思想影響之下，就作為統治者的工具，標榜君臣之義，褒善貶惡，如唐代張彥遠說：「見善足以戒惡，見惡足以思賢。留乎形容，式昭盛德之事。具其成敗，以傳既往之蹤。記傳所以叙其事，不能載其容。贊頌有以詠其美，不能備其象，圖畫之制，所以兼之也。」^{〔1〕}於是皇帝、忠臣、孝子、節婦、聖賢，甚至奸臣、逆子就成為繪畫的題材，使繪畫帶着濃厚的教育意味，令到觀者見賢思齊，見不賢而自省，以達到統治者的理想——建立起一個彬彬有禮、和平寧靜的社會。雖然時代遷移，繪畫題材漸變，但是亦未嘗不受儒家影響，如畫面上的嚴分賓主，內容的寫實等無不顯示儒教的遺風。清華琳說：「則當於畫出主樹之後，先落一二筆以取其勢，次定賓主，次分陰陽，類醫家之立方，有君而後有臣有佐使也。」^{〔2〕}於此可見繪畫藝術受儒家影響之深。更明顯的是：人物畫的主要人物往往大於其他人物，後至明代的陳洪綬都承接這種「尊上卑下」的遺緒。孔子說：「巧言令色，鮮矣仁。」又說：「剛毅木訥近仁。」又說：「文勝質則史。」畫家為了要表示自己並非巧言令色，而是剛毅木訥，故所表現的內容都是質樸而富教育意義的。可惜，引起的流弊是題材的枯燥，主題的貧乏和結構形式的單調。

儒化的繪畫縱然如此「現實」，它的畫法亦並非不超脫，故此不能同西洋畫的「自然主義」或「寫實主義」一

般看待。畫面上的簡單的構圖、鮮明的色彩、俐落的線條似乎是受了《易經》所說「易簡而天下之理得矣」的影響；而畫家愛畫高人逸士，隱居生活大可能是受了儒家的「安貧樂道」，「富貴如浮雲」的潛移默化。這一點，可說是儒家超脫的一面，也因為有這一面，纔可以與道家、佛家接頭，互相並行不悖，三者彼此混和，合為一體，左右着中國歷代的畫風。

（二）道化——道家老、莊的思想最能影響中國畫。老子說：「道之為物，惟恍惟惚。惚兮恍兮，其中有象；恍兮惚兮，其中有物。窈兮冥兮，其中有精。其精甚真，其中有信。」這恍惚中之物象是中國畫家所追求的物象。中國畫不重寫實，而重追求物外之物，象外之象，純是精神的寫照，故此畫面上的物、象不過是一種虛有的形式，而真的物、象是存在畫外的，看不到的，屬於精神的，只有心纔能感受到，精神纔能契悟到，澹然纔能與神明居。我們必須以「天地與我並生，而萬物與我為一」（《莊子·齊物論》）的汜愛萬物、天地一體的精神與心境去透觀世界，在物我相融，天人合一的形態中然後假筆墨以寫襟懷，表現出來的纔是精神跳躍、神靈流動的物象。此時擺在我們眼前的物象純然是精神的凝聚，精神的具體化，也可以說某一時間中心境的標記。晉代顧愷之的「以形寫神」^{〔3〕}的基本涵義相信不外乎此。

中國畫因老、莊思想的滲入，題材也為之一變。東晉以前，題材現實，以人物畫為主，但自此以後，山水畫漸漸替代人物畫，宋、元以還，山水畫便成為主要的畫種，高高的傲視畫壇。魏晉時代，清談風氣盛極一時，與讀書人發生息息相關的連繫。他們大都厭倦政治，不滿現實，

跑到大自然去尋求解脫，日夕的寄情山水，尋幽探奇，得到很多接近大自然的機會，所以無論他們的文章、繪畫都表現出對大自然的嚮往。陶淵明的「採菊東籬下，悠然見南山」，謝靈運的「池塘生春草，園柳變鳴禽」，顧愷之的「千巖競秀，萬壑爭流，草木蒙籠其上，若雲興霞蔚」^[4]，王微的「望秋雲，神飛揚；臨春風，思浩蕩」^[5]都是這個時候的心境表現。因為置身於大自然之中，其感受固然是大自然的事物，畫出來的亦是大自然的物象，所以顧愷之、宗炳、王微就開始用山水畫去表現他們의思想和胸襟。山水畫的遊仙思想和飄逸的風格都是在老、莊思想的影響下形成的。由東晉直到現在都在老、莊思想裏打滾，王維能夠雲峰石迹，迴出天機，筆意縱橫；石濤做到筆墨空靈，神情飛舞，物我交融；劉國松能表現空靈流動的感覺，都是老、莊思想的功勞。

石濤說：「太古無法，太朴不散。太朴一散，而法立矣！」^[6]這不是老子的「萬物生於有，有生於無」及「道生一，一生二，二生三，三生萬物」的意思嗎？石濤在混沌之中放出光明，另開一個世界；在畫法之中，另立一法。此所以能獨步一時，照耀千古。

老子說：「吾所以有大患者，為吾有身。」我們若要真真正正欣賞中國繪畫，尤其是山水畫，我們必須外身外物，拋棄一切妄念，以心感心，以神傳神，纔能領略得到其中的虛無境界。

（三）禪化——佛教禪宗影響中國畫非常大。「禪」的意思是制心一處，而離俗緣，遊於三昧寂靜之境，自在解脫，去來自由，精神在極靜之中遊行，世界的一切都變為透明體，呈現一個「大清明」的境界。正如《壇經》說

：「但淨本心，使六識出六門，於六塵中無染無雜，來去自由，通用無滯，即是般若三昧，自在解脫，名無念行。」^{〔7〕}又說：「去來自由，心體無滯，即是般若。」^{〔8〕}自唐代以來，繪畫禪化日深，文人畫亦不外談禪說理，處處都以「靜」和「深」為最終的目標。如《畫旨》說：「元暉未嘗以洞庭北固之江山為勝，而以其雲物為盛。所謂天閑萬馬，皆吾師也。但不知雲物何以獨於兩地可以入畫。或以江上諸名山所憑空闊，四天無遮，得窮其朝朝暮暮之變態耳。以非靜者，何繇深解。」^{〔9〕}既然中國畫，尤其是文人畫，都從「靜」與「深」中產生出來，欣賞者就要以「閒靜」的心境去領悟，這樣纔可以以靜觀靜，心神通會，處處通情，處處醒透，處處脫塵，遊於寂靜之境，達到從有畫看到無畫的透明境地。惲壽平說：「寂寞無可奈何之境，最宜入想，亟宜着筆。所謂天際真人，非鹿鹿塵埃泥滓中人，所可與言也。十日一水，五日一石，造化之理，至靜至深，即此靜深，豈潦草點墨可竟。」^{〔10〕}就指出這個道理。

在「禪」的境界中，有即是無，無即是有；色即是空，空即是色。故此以「禪」入畫的畫家，都能化抽象的寂靜精神為具象的畫，又能化具象的畫為抽象的寂靜精神，從無畫看出有畫，從有畫看到無畫。只要用心於精神，撇開形相，就能自有法度，透刻心靈，通融世界。石濤說：「所以有是法不能了者，反為法障之也。古今法障不了，由一畫之理不明，一畫明，則不障在目，而畫可從心。畫從心而障自遠矣。」^{〔11〕}可謂中肯之論。繪畫構思之際，心形凝釋，襟含氣度，不在山川林木之內，而精神駕馭於山川林木之外，神靈灑脫，與天地合其德，與日月合其明

，山河納入天眼，世界藏於法身，於極靜之中產生活潑的靈動，豈為筆法墨法所能羈縛？縱使筆不筆，墨不墨，精神所至，自有我在。此是禪畫的真義，非有此經驗的人是很難明白的。

（四）理化——所謂理者，是指造物之理，天地永恒的真理，朱子說的「天下之物，莫不有理」^{〔12〕}之理。理存於萬物之中，萬物雖無常形，而有常理，故我們只須握着這個「理」，就可以獨出天機，寫出富於理趣的畫。至於我們如何纔能夠得到此「理」，就視乎我們能否透認吾心，因為吾心即是宇宙，宇宙即是吾心。萬物森然於方寸之中，滿心而發，充塞宇宙，無非斯「理」。理學盛行於宋代，故宋、元的畫家，都愛談理，不肯以古法為法，局限自己，而主天機，達人心，在在都於物理中求其理。元黃公望說：「作畫只是箇『理』字最要緊，吳融詩云：『良工善得丹青理』。」^{〔13〕}可見「理」在畫中的重要性。東坡寫竹不分節，倪瓚寫竹不辨蘆、麻，只因他們已握到竹的理。他們認為但得其「理」，就無須斤斤計較其形似了。

其實「理」，就是「真」，「返樸歸真」的「真」。天地萬物，只有一個「真」，吾心之「真」亦即是萬物之「真」，宇宙之「真」。孟子說：「上下與天地同流，萬物皆備於我。」只要我們向心裏求「真」，則宇宙之「真」亦可得到。所以在畫中表現自我的感受，即傳我之「真」，亦即傳天地之「真」。換言之，即寫出宇宙之真理。正如董其昌說：「畫之道，所謂宇宙在乎手者。」^{〔14〕}「理」與「真」之求得，畫面自然就浮起一片畫外之味，畫外之趣，如宋代的蘇東坡、米南宮，元代的倪瓚，清代的

石濤、八大都達到這個境界。

中國的繪畫，因受到儒、道、禪、理各種思想的薰沐，故其精神境界的成因是相當複雜的，時代愈晚，情形就愈甚，在同一幅畫裏，往往可以感到儒的「樸實」，道的「飄忽」與「虛無」，禪的「靜」與「深」，理的「真」與「趣」。但因為這些成因都帶有相近或相同的情調，所以雖然各自有其不同的本質，在一定的程度上仍不失為一個和諧的綜合體，加上經過畫家的感情熔鑄後，就更凝結為堅固的一體了。這在文人畫裏最易找到適當的例子，而元代的倪瓚尤為翹楚。

文人化

其次，中國畫的特性是文人化。所謂「文人」者，顧名思義，即是有文學修養的人。但在中國人的心目中，「文人」一詞的涵義並不如此狹窄，它還含有道德修養的意思。所以我們可以這麼說：「文人」是指那些既有文學修養而同時亦有道德修養的人。那些真切地表現文人本質的畫就叫做「文人畫」。文人畫的靈魂是作者的人格與文學修養，其次纔說到才情。文人或許不深於畫技，但所寫出來的畫自有一種意境、一個格局、一種趣味，大不同於俗工的刻刻追求像真，處處着眼形似的繪畫。文人畫非文人不能作，俗工畫亦非文人所愛作。

文人化的繪畫，亦有幾個特點：

（一）神韻——文人造文章講究神、韻，作畫也一樣講究神、韻。東晉的顧愷之說：「傳神寫照，正在阿堵之中。」^[15]他的所謂「傳神」，無非是說攝取對象的精神

，以筆墨傳達到畫面的意思。可見遠在東晉之際，「傳神」已為當時畫家所用心的地方。他又說：「遷想妙得。」^[16]「遷想」的意思是說把自我的感情投入對象中；「妙得」是指遷移感情之後，對象因人情的投入而發生變化，異於原來，現於眼前的是感情化了的物象。所得者，是物象感情化後而浮現的獨特精神，所以說「遷想妙得」。換言之，即是在某一個時空內物象精神的挖掘和湧現。顧愷之的卓絕理論到齊朝的謝赫得到更大的發揚。謝赫的畫中「六法」首先就說：「氣韻生動。」「氣韻生動」即是顧愷之的「傳神」，字眼雖然不同，但意思並無兩樣。所謂「氣」者，即神氣，是指作者自己對物象的感受；「韻」者，即韻律之韻。故「氣韻」即是自我的感受處在旋律和諧之中的一種狀態。「氣韻生動」者，即這種狀態的活躍顯著的表現。其實，不外是現在我們所說的「靈動」的意思。

「氣韻」，是否人人都可得到呢？宋郭若虛說：「如其氣韻，必在生知，固不可以巧密得，復不可以歲月到，默契神會，不知然而然也。」^[17]明董其昌說：「氣韻不可學，此生而知之。」^[18]但是，「氣韻」是否就如他們所說的生而知之，不可學呢？郭若虛又說：「人品既已高矣，氣韻不得不高；氣韻既已高矣，生動不得不至。」^[19]故此氣韻、生動在乎人品。雖然人品的好壞、善惡乃天之所受，然亦可以變化的。人品的不良，可靠讀書克己而變化為良為善。張橫渠所說的「變化氣質」足以給我們很大的信心。所以「氣韻」並非只是先天之事，後天亦可得到。

為了求「氣韻」，求「生動」，只好捨形而取神，放