

墨戲與逍遙

—— 中國文人畫美學傳統

文津學術文庫 2

彭修銀 著



文津出版社

文津學術文庫 2

彭 修 銀 著

墨戲與逍遙

——中國文人畫美學傳統

文津出版社 印行

國立中央圖書館出版品預行編目資料

墨戲與逍遙：中國文人畫美學傳統 / 彭修銀著.
 -- 初版. -- 臺北市：文津，1995[民84]
 面；公分. -- (文津學術文庫；2)
 ISBN 957-668-312-2(平裝)

1. 繪畫 - 中國 - 哲學,原理

944.01

84008013

98

文津學術文庫 002

墨戲與逍遙
 |
 中國文人畫美學傳統

作 者/彭修銀
 發行人/邱家敬

出 版 者/文津出版社有限公司
 址/台北市建國南路二段294巷1號
 地 址
 電 話/(02)3636464・3635008
 傳 真/(02)3635439
 郵 撥 帳 號/00160840(文津出版社)
 登 記 證/新聞局局版台業字第5820號

出版日期/1995年9月初版一刷(①~1000本)
 定 價/220元
 I S B N /957-668-312-2

¥97.12

邱鎮京 主編

自序

我對中國文人畫美學思想的研究始於一九九二年春。當時，我正在給東方文化藝術系中國畫專業的學生講授中國古典美學課。跟隨聽課的還有一位韓國朋友和一位日本朋友。有一次我講完了中國古典美學思想的基本特徵後，這兩位外國朋友不約而同來問我，「哪一種藝術最能代表中國傳統的民族美學的精神？」我說「我已經在課堂上講過，以『和』為美的思想，貫穿到整個中國古典美學之中，『和』是中國古典美學的根本精神，而且這一『和』的根本精神體現在中國古代各個文化形態中。」「如果問哪一種藝術最能代表中國傳統的民族美學的精神？那麼就是中國的文人畫。因為中國的文人畫是中國古代哲學、文學、詩詞、書法、宗教等各種文化形態所滋育的一種特殊藝術。」自從我向這兩位外國朋友講了這番話後，這兩位外國朋友似乎對中國文人畫產生了濃厚興趣，他們幾乎每個星期都要到我這裡來一次，讓我向他們介紹些文人畫的作品和畫論。而且胃口越來越大，要求越來越高——從對文人畫作品和畫論的一般性介紹，發展到對文人畫藝術精神提升和對文人畫美學思想的系統闡述。這樣，我就不得不把主要精力放在系統地研究文人畫的美學思想，並將以前的一些零散想法

加以調整聯貫，以至修改補充而成爲現在這樣一本小冊子。

本書「緒論」部分，主要從「以詩爲魂」「以寫爲法」「水墨爲尚」「抒情寫意」幾個大的方面，闡述了中國文人畫的審美本質和藝術特徵，並從文人畫的創作與理論自身的發展中勾畫出文人畫的三大形態。其他九章，是從美學範疇論的層面，對中國文人畫家、畫論家的創作思想和理論中體現出來的、具有普遍而深刻的美學內涵的，在今天仍有現實意義的一些美學範疇的形成、演變、理論基礎及內在聯繫，所進行的歷史研究、比較研究和系統研究。

在具體的研究過程中，我主要是在一些已發現和整理好的古代文獻、材料的基礎上，用現代的美學和藝術理論成果來進行闡釋。所以在這裡，我由衷地感謝那些以畢生精力發掘，整理中國古代文獻、材料的學人們，以及我在寫作時藉以參考過幾部大著的著作家們。

此外，我還要特別感謝台灣文津出版社邱鎮京先生。邱先生既是教授、學者，也是一位有膽識、有魄力的出版家，他爲弘揚文化、發展學術，出版了不少大陸地區學者撰寫的學術著作。拙著如沒有邱先生的精誠支持，此時很難問世。

彭修銀
一九九四年六月
于南開大學

目 錄

自序	1
緒論	1
(一) 文人畫的審美本質與藝術特徵	1
1. 以詩爲魂	1
2. 以寫爲法	4
3. 水墨爲尚	6
4. 抒情寫意	15
(二) 文人畫的三大形態	17
1. 文人畫的古典形態——優美	17
2. 文人畫的近代形態——崇高	22
3. 呼喚文人畫的現代形態——辯證和諧美	26
一、「逸筆」——文人畫之寫意美學傳統	33

(一)「逸」字的語義轉換·····	33
1. 以「人之逸」為原點·····	33
2. 由「人之逸」向「畫之逸」的轉化·····	34
3. 由「畫之逸」向「人之逸」的回歸·····	36
(二)「逸」的美學內涵·····	36
1. 魏晉之「壯逸」·····	37
2. 唐代之「俊逸」·····	38
3. 宋代之「淡逸」·····	41
4. 元明之「高逸」·····	44
(三)「文人畫」寫意美學的歷史發展·····	49
1. 漢至魏晉之「有意」之「意」·····	50
2. 唐代之「無意」之「意」·····	55
3. 宋元明「寫意」美學的深化·····	59
4. 「寫意」美學的總結·····	67
二、頓悟——中國文人畫之體驗美學傳統·····	80
(一)禪宗頓悟的歷史發展·····	80

1. 關於「南頓北漸」	82
2. 禪宗與文人士大夫的曖昧關係	84
3. 禪宗化了的文人士大夫	85
(二) 禪宗「頓悟」向審美「頓悟」的轉化	87
1. 詩之禪意、畫之禪意	87
2. 禪之詩學、禪之畫學	93
(三) 審美頓悟的主要特徵	103
1. 語義網絡中的「頓悟」	104
2. 「頓悟」與審美體驗	107
三、叛逆——文人畫之浪漫主義美學傳統	112
(一) 禪宗的叛逆精神對文人士大夫異端思想的啟迪	112
1. 從寧靜到騷動	113
2. 從封閉到開放	116
3. 呵佛罵祖開啟了文人士大夫的衝創精神	119
(二) 文人畫浪漫主義美學的主要特徵	121
1. 主觀抒情 張揚個性	122

2. 自然爲美	激活真我	126
3. 發抒憤激	傷感胸臆	128
4. 個性自覺	強調孤獨	130
四、天地造化爲師	中國文人畫之現實主義美學傳統	135
(一) 文人畫後變	寫意向寫境的運動	135
1. 以造物爲師	浪漫主義向現實主義過渡的跡象	136
2. 以天地造化爲師	開啟文人畫現實主義美學傳統的黃山畫派	140
3. 搜妙創真	文人畫現實主義美學傳統的基本特徵	144
(二) 文人畫現實主義美學傳統的基本特徵		147
1. 理論形態的經驗性		147
2. 再現是爲了更好的表現		148
五、怪偉跌宕——文人畫「以醜爲美」的近代審美理想		150
(一) 「醜」伴隨著浪漫思潮而出現		151
1. 「醜」在西方美學史上的歷史發展		151
2. 「醜」在中國美學思想史上的歷史發展		161
(二) 「醜怪」與文人畫家的審美理想		165

1. 宋代——尚個性表現，不忌醜怪·····	165
2. 明代——以「醜」為審美對象的浪漫洪流·····	166
3. 清代——「以醜為美」的近代審美理想·····	168
六、墨戲——中國文人畫之審美本體論之傳統·····	173
(一) 墨戲的浪漫歷程·····	173
1. 日本學者對「墨戲」一詞的考察·····	173
2. 中國文人墨戲意識的形成·····	175
3. 墨戲之作與墨戲之說·····	177
(二) 墨戲表現超越與和諧·····	182
1. 西方美學史上的遊戲與中國文人畫之墨戲·····	182
2. 墨戲藝術作品的存在方式·····	185
七、吐墨——文人畫之表現論美學傳統·····	191
(一) 吐墨即表現·····	191
(二) 中國古代表現美學的發展·····	194
1. 表現美學的雛形·····	195
2. 表現美學發展的多向性·····	196

3. 表現美學的典型形態·····	198
(二) 中西表現美學及其影響下的繪畫·····	203
1. 自我表現與直抒胸臆·····	203
2. 自我表現中的泛我與獨我·····	205
3. 表現的有限性與無限性·····	205
八、移情與抽象——文人畫之創作論美學傳統·····	208
(一) 移情與抽象的現代闡釋·····	209
1. 移情——客觀化的自我享受·····	209
2. 抽象——尋求棲息之所和獲得安息的衝動·····	213
(二) 中國式的移情與抽象·····	217
1. 乘物以游心——中國式的移情活動·····	217
2. 空靈簡約——中國式的抽象表現·····	221
九、養氣——文人畫之創作主體論美學傳統·····	226
(一) 養氣從哲學範疇向美學範疇的轉化·····	226
1. 「氣」的物質觀·····	226
2. 「養氣」從哲學範疇向美學範疇的轉化過程·····	229

(二) 作爲中國古代繪畫美學命題的「氣韻生動」	232
1. 語義網絡中的「氣」	232
2. 「韻」的語義轉換	233
3. 謝赫的「氣韻」觀念	234
(三) 「氣韻」的歷史發展及其涵義的演變	237
1. 氣韻與筆墨——審美客體（畫作）之整體效果	237
2. 氣韻與人品——審美客體向審美主體（畫家）的遷移	239
3. 氣韻與養氣——文人畫家自我精神的實現	239
(四) 養氣——文人畫家創作主體的心理建構	241
1. 養氣——文人畫家精神淨化之道	241
2. 養氣——文人畫家審美心理建構	244
結語	252

緒論

(一) 文人畫的審美本質與藝術特徵

在中國審美文化中，中國的文人畫藝術和美學思想是非常豐富的。由於中國文人畫是中國古代的哲學、美學、文學、詩詞、書法、宗教等多種文化形態所滋育的一種特殊的藝術，所以我們必須從不同層面、不同角度、全方位考察它的審美本質和藝術特徵。

1. 以詩為魂

(1) 詩的表現性和畫的再現性。

詩與畫原本是兩種不同的藝術樣式，「詩是存於時間的聲音，畫是存於空間的形式」，詩是聽覺的藝術，畫是視覺的藝術。所以希臘詩人西蒙尼德斯說「詩為有聲之畫，畫為無聲之詩，實是一種感覺挪移『現象』，使訴之於聽覺的有聲之詩獲得了視覺的無聲之畫的感受。是聽覺和視覺的彼此打通」。然而，詩、畫這兩個概念在中西美學思想史上又遠遠超出了它

們作為體裁的範圍，而擴大和上升為具有普遍而深刻的美學範疇。詩作為中西美學思想上的普通範疇，從它的本體內容來看，它主要偏於表現、抒情、寫意；畫作為美學的普遍範疇，它主要偏於再現、理智、寫實。所謂「詩中有畫，畫中有詩」，詩與畫的結合，實際上是再現與表現、情感與理智、寫實與寫意的辯證的和諧結合。

詩與畫的結合，從它的歷史規定性來看，主要指中西方的古典型藝術。古典型藝術「總是把再現和表現素樸的和諧的結合起來，在表現藝術中有豐富的再現、摹擬、寫實的因素，在再現藝術中有濃重的主觀、表情、寫意的成分。再現和表現如膠似漆的糾纏在一起，難解難分，不像近代藝術和美學那樣把二者對立起來，分化出比較純粹的表現藝術和比較純粹的再現藝術。」^①

詩與畫的結合，即表現與再現的結合，雖然是中西古典型藝術的共同本性，但中國與西方又有着顯著的不同：中國古典型藝術，在再現與表現的素樸結合中，偏重於表現；西方古典型藝術在再現與表現的素樸結合中，偏重於再現。中國古典型藝術中的再現是爲了更好的表現，西方古典型藝術中的表現是爲了更好的再現。中國古典型藝術以表現、抒情、寫意爲基礎，西方古典型藝術以再現、理智、寫實爲基礎。因此，中國古典型藝術和文學的基本品格是「詩中有畫」，詩的表現性決定了中國古典型藝術的本質特徵。西方古典型藝術是「畫中有詩」，畫的再現性決定了西方古典型藝術和文學的本質特徵。

(2) 移志於畫，「畫」的詩化。

以上所說的詩的表現性決定了中國古典型藝術詩中有畫的美學品格，畫的再現性決定了西方古典型藝術畫中有詩的美學品格，這是從中西方各自總的審美原則劃分的，這種劃分還不足以說明中國文人畫的審美特徵。文人畫作為中國最爲獨特的和富有魅力的民族繪畫，它不僅具有詩的表現性特徵「詩中有畫」，而且其「畫」（指「詩中之畫」的「畫」）也完全詩化了。蘇東坡說：「味摩詰之詩，詩中有畫；觀摩詰之畫，畫中有詩。」^②有人把這段話解釋爲，王維的詩是有聲的畫，是使訴之於聽覺的有聲之詩獲得了視覺的無聲之畫的感受。也有的人解釋說，是王維的詩所描寫的自然景物，像一個個栩栩如生的畫面呈現給人們的眼前，所畫之畫，像一首首小詩那樣抒情等等。我認爲這些解釋都不合乎蘇東坡的原意，也不合乎王維的藝術創作實際。王維作爲中國文人畫始祖，他的畫是「得之於象外。」^③《宣和畫譜》卷十推崇他「至其卜築輞川，亦在圖畫中，是其胸次所存，無適而不瀟灑，移志之於畫，過人宜矣」。沈括《夢溪筆談》卷十七《書畫》中認爲王維「書畫之妙當以神會，難以以形器求也」。認爲王維的《雪中芭蕉》「乃是得心應手，意到便成，故造理入神，迴得天意」。王維的繪畫藝術是詩的表現性、抒情性、寫意性爲最高的美學原則。

自王維確立了文人畫以詩的表現性、抒情性、寫意性這一美學原則後，宋代的蘇東坡、郭若虛、米友仁，元代的倪雲林、明代的徐渭、清代的朱耷、石濤、「揚州八怪」都把畫與

詩看作一回事。如蘇東坡云：「畫以適意」，米芾說東坡的枯木圖是「寫胸中盤鬱」。郭若虛說：「畫乃心印」，「凡畫，氣韻本乎遊心。」米友仁說：「子雲以字爲心畫。非窮理者，其語不能至是。是畫之爲說，亦心畫也」。這裡的「心畫」二字，實際上是指畫家的審美主觀性，亦即詩的表現性、抒情性、寫意性，所以，清代的沈宗騫乾脆說：「畫與詩，皆士人陶寫性情之事，故凡可以入詩者，均可以入畫。」④

中國近代的典型的文人畫家陳師曾在《文人畫之價值》一文中把詩的重精神、重個性、陶寫性靈都納入到文人畫的範疇。他說：「畫之爲物，是性靈者也，思想者也，活動者也，非器械者也，非單純者也。……所貴藝術者，即在陶寫性靈，發表個性與其感想。而文人又其個性優美感想高尚者也。」⑤「性靈說」是明中葉公安派袁氏兄弟提出的，公安派強調詩文應是「獨抒性靈，不拘格套」，「任性而發」。陳師曾將這一詩論納入到繪畫範疇，從根本上確立了詩作爲文人畫的本體地位，確立了中國文人畫以詩爲魂的美學特徵。

2. 以寫爲法

(1) 書中有畫、畫中有書。

中國文人畫不是描，也不是畫，而是寫。陳師曾說：「文人畫不但意趣高尚，而且寓書法於畫法，使畫中更覺不簡單。」⑥現代藝術大師潘天壽也說：「書中有畫、畫中有書」。這一方面說明了書畫的同一性，另一方面也說明了文人畫的書法化特點。

關於書畫的統一性問題，我國古代書畫論中早有「書畫同道」之說，即所謂「書成而學畫，則變其體不易其法，蓋畫即是書之理，書即是畫之法」，「工畫者，多善書」。書、畫雖不同體但同法，書法對中國文人畫家是不可或缺的「法」。書法特異的美學氣質——流暢而放逸、豪邁而沈雄直接構成了文人畫的意態美、動態美和含蓄美。書法的筆墨變奏、書法的骨力、書法的風神、書法的氣勢、書法的韻律、書法的剛柔、書法的起伏、書法的緩急、書法的鬆馳、書法的抽象，使文人畫獲致筆墨之外的形象和意境，達到畫以外的靈動和氣魄。所以文人畫家都能將書法用筆高度和諧地運用到繪畫。柯九思在論寫竹時說：「幹用篆法，枝用草書法，寫葉用八分法或用魯公撇筆法。木石用折釵股屋漏痕之遺意」。鄭板橋說：「要知畫法通書法，蘭竹如同草隸然」，「板橋作字如寫蘭，波磔奇古形翩翩；板橋寫蘭如作字，秀葉疏花見姿致」。可見，文人畫家所畫的每一棵草，每一根藤、每一片葉都是書法化線條的體現。

(2) 移志於線，「畫」的書化。

無論是趙孟頫的「書畫本來同」，還是陳師曾的「寓書法於畫法」、潘天壽的「書中有畫、畫中有書」。我們都不能將它簡單地理解為「書畫同道」說。中國文人畫家取書法於畫法，從根本上來說，是文人畫家以「書」的形式美法則來充分表達其畫的表現性、抒情性、寫意性。「書」是「寫」的藝術，「寫」與「瀉」同義。文人畫是中國文人畫家情感的自然