

藝海鈞沈◎何懷碩主編

近代中國美術論集

6



藝海鈞沈

近代中國美術論集

(六)

藝術家出版社出版

●何懷碩主編

近代中國美術論集——藝海鈞沈

第六集 論著四種

主編／何懷碩

發行人／何政廣

叢書編輯／崔延芳·林素琴·陳玉珍

出版者／藝術家出版社

台北市重慶南路一段一四七號
六樓

電話：三七一九六九二—三

總經銷／藝術圖書公司

台北市羅斯福路三段二八三巷
十八號四樓

電話：三六二〇五七八

郵撥帳號／〇〇二七六二〇—〇

製版／新立全彩色製版公司

定價／二〇〇元

版權所有 不准翻印

新聞局登記證第一七四九號

一九九一年六月出版

中華民國八十年六月一日出版

ISBN 957-9500-08-8

3362

第六集

論著四種

目 錄

中國畫論體系及其批評

——確定中國繪畫之特色爲壯美性說

弁言
●何懷碩／1

憶李長之
●李長之／3

●梁實秋／57

中國美術小史
●滕固／61

中國畫法研究
●呂鳳子／85

畫法要旨
●黃賓虹／109

論畫宜取所長

●黃賓虹／117

中國山水畫今昔之變遷

●黃賓虹／118

畫語抄

●黃賓虹／121

黃賓虹畫論研討

●王伯敏／126

賓虹先生山水畫的特色

●劉均量／134

略談黃賓虹的墨法

●張文田／136

弁 言

何懷碩

十年前我在美國的時候，發現美國各大學圖書館藏書中有不少近代中國美術論文的書刊。這些文章，出自許多著名中國畫家與學者的手筆。我覺得這不但是研究中國近代美術重要的文獻，也是了解個別畫家的藝術見解與其創作信念的寶貴資料。因此，我花費相當精力與時光，影印了這些文章，準備回國之後舊文新刊，使這些大部份早已爲國人忘却的歷史文獻，重見天日，爲近數十年的文化斷層稍爲做一點彌補的工作。

可惜回國之後，沒能立刻實現這個心願。原因很多，主要有二：在過去文學管制十分嚴苛的時候，即使是民國時期的大陸作家的文字，只要其人還在大陸也成爲政治禁忌。重刊的工作有此顧慮，便暫予擱置。另一方面，我個人又忙又懶，便拖延至今。

最近因爲藝術家出版社何政廣兄的支持和台北市立美術館美術史學人張元茜小姐的催促，使我下決心把這些已經發黃的東西做了一番整理與編排，輯爲六集。所選皆一九四九年以前出現於論壇上之近代中國美術論文。

現在兩岸結束了四十年的對峙與隔絕，有探親之舉，文化學術與藝術等交流也將逐漸展開。不過，對過去的回顧，對上一代人的智慧與成績的了解與學習，仍然不可忽視；歷史的回顧與現在的交流應該並重。只有在空間上突破海峽的隔閡，在時間上連貫了昔今的中斷，一個整全的文化的近代中國才可能漸漸顯現出來。

近代中國在美術方面到底有多少成果與文獻資料？我們現在已經很難估量。單就美術方面的論文，我所搜集到的這一點也許只是千百分之一而已。當然，我希望有更多有心人繼續努力，「近代中國美術論集」還可以繼續再編下去。大陸與海外的學者更有能力與條件為歷史的斷層做修葺彌縫的工作，我們深心期望。

在我過去搜集這些文字的時候，深深體會到圖書館對學術文化發達與否所發揮的力量。美國東西兩岸著名大學圖書館有關中文出版品的收藏之豐富，服務之熱心，業務之熟悉，使我體會到真正的圖書館是什麼。對照我們的圖書館，令人感到慚愧萬分。我曾經因為美國圖書館員服務之精良與熱切表示驚奇與讚歎，記得普林斯頓大學葛思德圖書館前館長童世綱先生笑瞇瞇對我說：「不然的話，要圖書館員做什麼呢！」

我希望美術界與文化界重視民國以來到遷台之前這一段時期中行將散失或湮沒的歷史，重視這一段歷史中上一代的史蹟與成就。尤其在人文學科方面，民國頭三十年中那些第一流的近代中國人材的業績，似乎不是民國近四十年的成績所能掩蓋的。新文化運動的領袖如蔡子民先生的一班人物，到今天還是令人高山仰止。我也期望政治不應干擾學術與藝術的發展。過去我對中國美術的傳統與現代化在台灣寫了幾百篇文章，假如我早一點能讀到三十年代前後上一代的著述，吸收他們的智慧，便可能有更好的成績。所以，我更希望有志為中國美術發展而努力的年輕一代，好好研讀前人的文章，繼承前人的事業，為未來的中國美術創造更富於時代精神與民族特色的偉大成就。如果這些文章對後來者有所啓迪，那麼搜集並編輯這套書的辛勞、煩瑣與時間上的付出，都是值得的。

中國畫論體系及其批評

李長之

——確定中國繪畫之特色為壯美性說——

一、導言

在瑪爾霍茲（Werner Mahrholz）討論文藝科學的方法時，曾說學術材料的處理可有兩種觀點，一是體系的——哲學的（Systematisch-philosophisch），一是歷史的——實用的（Historisch-pragmatisch），這見之於他的名著文藝史學與文藝科學（literargeschichte and literarwissenschaft）。溫克耳曼寫他的古代藝術史（Geschichte der Kunst des Altertums），也分了兩部分，第一部分是從所謂藝術本質的研究，也就正是由體系的——哲學的出發，第二部分是專講演進，也就正是從歷史的——實用的出發。

國人對於中國畫論和中國畫，在過去從歷史的——實用的觀點去整理者多，從體系的——哲學的觀點去整理者少。現在此作即是從後者出發，作一個初步的嘗試。

我覺得，一切藝術總是包括著三方面的問題，這是：一、主觀——就是創作者的人格問題；二、對象——就是藝術品的取材問題；三、用具——就是創作者所藉以表現藝術品之取材的手段問題。中國畫在這

三方面，無論理論上，實踐上都有其特殊的問題與特殊的面目，從前所有的畫論，似乎都可以隸屬於這三者之中，因此，我們可以在好像沒有頭緒的畫論中，找出一個體系來，並且因而可以看出中國畫在藝術上之究竟的意義和價值來。

以現代的中國人去看中國傳統上的文化，無疑是有點隔膜的，因為我們的生活太複雜了，使我們沒有餘裕去充分承受我們傳統上的文化教養，但是我們同時却也有著一種方便，這就是我們的立腳點可以和傳統的文化有一點距離，所以我們終於解放了不少，而比起西洋人來，又當然比他們和中國傳統的文化接近得多些，從這裏看，現在倒未始不是一個考量中國文化的好機會。

通常那種可以意會，不可以言傳的態度，我是不贊成的，因為，所謂不可以言傳，是本沒有可傳呢？還是沒有能力去傳？本沒有可傳，就不必傳；沒有能力去傳，那就須鍛鍊出傳的能力。對於中國舊東西，我不贊成用原來的名詞，囫圇吞棗的辦法。我認為，凡是不能用語言表達的，就是根本沒弄明白，凡是不能用現代語言表達的，就是沒能運用現代人的眼光去弄明白。中國的佛學，畫，文章，……我都希望其早能用現代人的語言明明白白說出來。本篇之作，這也是其微意之一了。

中國的畫，以宋元人爲登峯造極，所以本文的立論，也主要地以宋元人的畫爲依歸。

二、中國繪畫上之主觀問題

我們試從主觀，對象，用具上看，則中國繪畫的特點可以立見，而所有中國繪畫的理論，也都可以看出一個系統來。這像許多鐵屑一樣，一放上磁石，就馬上若有一種秩序的光景了。

所謂主觀，是指藝術品中所要表現的藝術家的人格。這是藝術品的核心；因爲，對象不過是一個手段，用具就又是手段之手段而已，所以都比較次要。

在主觀上看，中國人對於畫所要求的，是三點，一是要求男性的，二是要求老年的，三是要求士大夫的。

1. 中國繪畫所要求者為男性的：壯美

在要求男性的這一點上，我們可以由兩方面去觀察，一方面就消極意義看，看中國畫裡「不要求」什麼，另一方面就積極意義看，看中國畫裏「要求」什麼。中國畫裏不要求的是：第一、很少悲觀色彩，例如元僧覺慧說：「吾嘗以喜氣寫蘭，怒氣寫竹」，（明李日華卞研齋二筆）。有怒有喜，但沒有愁。愁是女性的。第二、反對瑣屑，所以明龔賢畫訣中說：「玲瓏石最忌瑣屑，瑣屑美人圖中物也」。在中國以山水畫為上，所謂美人圖，實在是鄙夷的。照康德的意見，瑣屑屬於優美，而優美是關係女性的（註一）。第三、反對閨閣氣（註二）。這都是反女性的。反之，中國畫裡要求的是：第一、我們可以在中國對於美感的術語，什麼蒼潤，沈雄，淋漓，荒寒，健拔，簡潔，……等，幾乎都是屬於壯美感的。甚而就是稍帶優美的成分的美感，如明淨，韻秀等，也多半是仍要隸屬於壯美感之下，所以黃鉞在二十四畫品中明淨條下說：「施朱傅粉，徒招衆羞」；在韻秀條下說：「但抱妍骨，休憎面皁」；第二、我們要明白中國畫的精神，乃是根本是詩的，與中國純文藝之其他類屬如詞、曲等是不十分接近的。中國常說的「詩中有畫，畫中有詩」；「詩是無形畫，畫是有形詩」，這個詩雖若泛指，但意境實與「詞」「曲」不同。中國的詩，却是澈頭澈尾以男性的情感為基礎，什麼豪放，閒適，沈鬱，……這都不是女性的情感。中國詩並不以抒情為正宗，那個領域乃是讓與詞曲了，而中國畫所關連密切的，却無寧正是詩，而不是詞、曲。

因此，我說中國畫在對於主觀的要求上，第一是男性的。這實在是中國畫的一個特點，我不信有其他民族對藝術，也這末在美感中排除女性的成分了。不過這一點就很重要，因為中國畫之不重色彩，不事絢爛，純粹訴之於一種淳樸，單純，莊嚴的壯美感者，正是和這極有關係的。

2. 中國繪畫所要求者為老年的：壯美

主觀上其次的一個要求，就是要老年的。這也可以從消極積極兩方面看，在消極方面，中國畫反對稚弱，在積極方面，中國畫要求蒼勁，老到（註三）。

這不但是技巧上的一個要求，乃同時是內容上的一個要求。像中國的詩、文一樣，其所給予鑒賞者的境界，就是為一種老年的情感所包圍著。說到原因，當然很多，我想最重要的一則是由於中國人不贊成年

青人有所創作的習慣和信念使然，因此有所表現的人便多半是老人，久而久之，成了一般的趣味，不是老年人，也要表現那種老年人的氣息了，二則是由於用具的問題，中國藝術的用具，倘若運用得好，都需要相當的時間，在詩文方面是文字，中國文字之難，是人所公認的，在畫的方面，就是筆墨了，筆墨的運用，却起碼也得三十年，才能純熟（註四），倘若一個人十幾歲學畫吧，只是用具方面，便必需在四十幾歲以後才能有好一點的成績，這時所表現的，當然是老年人的心境了。從這裡，我們也可看出主觀和用具的彼此關係來，以後我們將可以隨時看到這三者——主觀，對象，用具——的互相限制，互相作用，而藝術的根本課題即在將三者合而為一，這就是：用某一種用具，恰恰適合於表現某一種對象，而某一種對象，又恰恰選擇自某一種主觀，同時，我們也將隨時看到一種藝術的特質，固然可以分析地看，從這三者出發，去分別理解，但却也可以綜合地看，從這三者的合一出發，去整個地領悟。——這也就是我們對於中國畫論和中國畫所要探討的。

照了康德的意見，老年是屬於壯美的（註五）。所以從中國畫對於主觀正要求老年一點看，也可以看出中國畫之壯美的成分。

一般的藝術表現，也沒有像中國這樣劃然地要求老年了，所以這又是中國畫的一個特點。因為要求老年，所以在中國畫的對象上，有「枯木竹石」，而且作了一個重要而高貴的取材。——在這裡看出主觀和對象的關涉！

3. 中國繪畫所要求者為士大夫的

只是男性的，老年的，還不足以代表中國畫在主觀上的特色，更重要的一點，乃是要求士大夫的。所謂士大夫的，就是要求繪畫者在社會上有地位，又有文化教養的。這一點，其形成中國畫之特殊面目者非常之大，關係中國畫論之體系者非常之深。

我們先從反面看。中國畫裡反對匠氣（註六），反對凡氣（註七），反對市井氣（註八），反對俗氣（註九），同時，反對院工（註十），反對作家（註十一），反對北派（註十二）這裡包括什麼意義呢？可以說，大概一是反對沒有文化教養，所以單是畫得工緻是不行的，只是工緻，不過是匠氣，院工、作家

而已，從中國人的審美觀念看來是不足取的；二是反對太訴之於大多數人之口味，所以如果單為一般人所接受是并不一定是好的，那麼，便容易是凡氣、俗氣、市井氣了，這裡頭乃是有的一種社會地位的要求，就是在中國繪畫的領域裡，要求表現一種優越的地位的人之生活情感，而且要為具有同樣生活情感，同樣優越地位的人所接受；三是反對把繪畫不看作業餘的意味，所以專門繪畫，把繪畫當作主要的事的人，並不能引起中國人對於他的藝術的敬意，因為這樣就還是歸入院工、作家，或者匠氣一流了。在中國繪畫裡輕視北派，是有許多理由的，但其中之一，我想就在他們表現得太淺露了，其美感是太訴之於一般人，同時似乎他們太矜持了，太有意造作了。因而失却了業餘的意味。

這些只是在消極方面，看出中國畫在對於主觀的要求上，反對那與士大夫精神相背而馳的傾向。下面我們便再從積極方面，作一個考察。

4. 其一：士大夫的意識

首先，是所謂士大夫這一個成分，不特在作品方面（客觀上）是一個事實，而且在創作方面（主觀上）也始終有這種意識。因此，所謂中國畫中之士大夫的成分者首先即包括一種士大夫的意識。

在作者，是清清楚楚地覺得他們是要表現為士大夫的，倘若作到，就認為成功，否則就是最大的失敗了。他們所要爭辯的，是爭辯在這一點；所要排除的，是排除那和這相反的一點；對外面毀譽所最關切的，也都集中在這一點。至於鑒賞者，批評家更不用說，似乎此在所謂革命文學中曾一度檢定人的普洛意識者還要嚴格。要有士大夫的意識，這是中國畫在對主觀的要求上，士大夫成分中的第一點。

5. 其二：士大夫的生活

因為是士大夫的，所以中國畫幾乎與士大夫的任何有關的事物都相關起來。中國的畫，變成不是單純的畫的問題了，乃是整個的士大夫的生活的反映。無形之中，中國畫成了一種文化集體之物。

中國在過去的政治是君臣關係的，所以影響到中國一切的藝術的形式，這便是都有賓主的布局。畫當然也沒作了例外，所以在所傳王維所作的畫書祕訣中有「主峯最宜高聳，客山須是奔趨」的話，明董其昌畫禪隨筆中也有「凡畫山水，先立賓主之位，次定遠近之形，然後穿鑿景物，擺佈高低」的話。這一點在

其他民族的藝術中，雖然不敢說是全被忽視著，但是其要求的清楚，恐怕再沒有像中國人這樣的清楚了。這原因就在中國畫既與士大夫有關，而士大夫沒有不參預政治的，——即使不實際參與，那只是機會問題，興致總是有。這樣，所以就政治上的觀念，弄到美感上來了。

士大夫沒有不弄文章的，於是畫與文章也有了關係。有的直然以為是一件東西！

古人所以傳者，天地祕藏之理，洩而為文章，以文章浩瀚之氣，發而為書畫。——清周二學一再編。有的則從審美的要求上，認為二者的理想相同（註十三），再有的則是在方法上，看出二者的相通（註十四），特別是在布局方面起承轉合上（註十五），更有的，就直然。以畫與八股比較了（註十六），本來，八股也是士大夫生活中很重要的事，而為一生的榮辱成敗所繫了的。

中國畫與詩的關係，是大家所習知的，可不多贅，大滌子所謂：「畫即詩中意，詩是畫裡禪」，似乎比郭熙所說：「詩是無形畫，畫是有形詩」，還要透澈。詩本來也是士大夫精神所寄託的東西，畫又是士大夫所用了全力，幾乎把他生活中的各部份都滲透於其中的，當然詩與畫會這末密切。

降而至於棋（註十七），醫藥（註十八），中國人也無不拿來取作講畫的論據，這也就是因為這些事都是士大夫的生活之一部分的緣故。

中國畫與書法，更有不解緣，但我們將留在用具一項論之。

同時，中國畫乃是一種綜合藝術，不但畫的本身為大家所講究，就是畫的裝飾，所謂款題，圖書等，也成了中國畫外重要的問題，前人討論的很多（註十九）。這些也都是只有士大夫才能措手的，所以單單專門畫，就想在中國畫史上佔一個很高的位置，是不可能的。

大滌子題畫詩跋中，有一首詩道：

是竹是蘭皆是道，亂塗大葉君莫笑，香風滿紙忽然來，清湘傾出西廂調。

我們就可以知道這一幅畫中是包括多少東西，是有多少文化上積疊的傳統，在這些文化傳統之中，乃是只有奏拍了士大夫的生活經驗才可以印證出來的。

所以，中國畫是關係著並貫通著士大夫的各方面的生活的。這是中國畫在對主觀的要求上，士大夫成

分中的第二點。

6. 其三：士大夫的教養

方才我們說的政治，文章、詩、棋、醫藥、書法，……這只是士大夫的生活之外的方面，我們見出那是在與繪畫相關了，我們倘若更進一步看，則中國人在繪畫上，所要求於作者的不仅是要具有士大夫的生活，更重要的，乃是要求具有更內在的意味的士大夫的教養。

士大夫的教養，首要的便是讀書與行路，所以董其昌在畫旨裡說：「不行萬里路，不讀萬卷書，欲作畫祖，其可得乎？」

讀書一層，在我們很易了解，因為畫既是要求士大夫的，士大夫的大部教養實在是得自書本。但是，行路是什麼道理呢？這費一點周折，然而也很好明白。因為中國人在思想的主流上，不外是儒、佛、道三個成分，這在起初或者還有軒輊，但是久而久之，便互相融化，互相吸收了，這樣遂形成一種綜合的新的倫理標準。儒家的精神本來是「知其不可而為之」的，但是同時却有一種「用之則行，舍之則藏」的態度，我們想，「用行」的機會當然不會多過於「舍藏」的，安於「舍藏」，就形成一種閒適，淡雅，退休的意趣了。就是這一點，乃與佛、道的山林氣合而為一。（佛、道要修行，以山林為依據，是當然的）。因此，這種新形成的倫理標準，包括儒、佛、道三者的思想而不相衝突者，乃即在對於大自然的一種嚮往和欣賞上表現而出了。因為這樣，中國畫的對象，多選擇山水，因為這樣，所以對於藝術家便要求多行路了。

講到這種思想背景上去，就可更見出中國畫之受其支配之大。中國畫是不重形式的，在許多原因之中，佛教思想當是很重要的一個。因為佛教是根本以形體為不淨的。於是在無形之中，遂使受了這種思想影響的士大夫，對於寫實有一種厭棄。

也因為山林的緣故，所以中國畫裡所表現的是一種冷然的理智色彩。

我們再看，中國畫有特別和儒家的精神的接近處，這是：一是把畫認為有一種進德修業的意味（註二〇），例如在畫中要求的珠圓玉潤，便直然是在作人上要求的敦厚溫柔；二是把作畫認為有獨立尊嚴的立

場，不能爲外界所屈服（註二一），這就恰是儒家所謂：「富貴不能淫，貧賤不能移，威武不能屈」的態度；三是直然把儒家實踐的倫理學方法，用於畫，於是也把畫的終極目的認爲「成性存誠」（註二二），不過，中國畫中雖然有這樣深的儒家色彩，但無礙於其中有同樣浸淫甚深的佛、道成分。

大滌子在題畫詩跋中，有題一幅「古木寒塘野老獨行」的，題道：「浮雲高士節，枯木道人心」，上句即儒家，下句即道家了，但絲毫沒見其不調和，所以中國畫中的綜合的思想色彩，已經是這樣到達爐火純青的地步了。

像這種由讀書，行路等而獲得的精神上的教養，是中國畫在對主觀的要求上，士大夫成分中的第三點。

7. 其四：士大夫的人格

我們現在似乎可以再進一步，看一看在這種教養之下所形成的人格之具體的輪廓了。

我仍不能已於言的，是中國藝術，特別是詩、文、畫，其骨子裡儒家的思想是多麼深的一件事。過去，中國只注意儒家那種規矩矩行的態度，換句話，就是只注意了那道學氣了，殊不知這只是儒家的一翼而已。另一翼却是高人雅士之間適的風度。我們可以在論語裡，找出這淵源來：

子曰：賢哉回也，一簞食，一瓢飲，在陋巷，人不堪其憂，回也不改其樂，賢哉回也。——雍也

子曰：飯疏食，飲水，曲肱而枕之，樂亦在其中矣，不義而富且貴，於我如浮雲。——述而

子曰：君子坦蕩蕩，小人長戚戚。——述而

……「點，爾何如？」鼓瑟希，鏗爾，舍瑟而作，對曰：「異乎三子者之撰」。子曰：「何傷乎？亦各言其志也！」。曰：「暮春者，春服既成，冠者五六人，童子六七人，浴乎沂，風乎舞雩，詠而歸」。夫子喟然嘆曰：「吾與點也！」——先進

這種安貧樂道的精神，就正是中國後來士大夫教養下所形成的閒適的精神。這在中國已形成一種很可貴的人生態度，貫串於各種藝術，各種文藝製作之中了。

從閒適到雅，是一轉手間的事。中國所要求於士大夫的人格，就是雅。宋韓拙山水純全集中說：

凡畫人物，不可粗俗，貴純雅而幽閑，其隱居傲逸之士，當與村居耕叟漁父輩，體貌不同。

純雅而幽閑，這說明了中國人對於士大夫的人格的理想。俗是雅的對面，所以中國畫論中辨雅俗的地方也便非常之多（註二三）。到了宋元人，大概在畫中表現這種雅的人格，達於完成。

畫不以宋元人為基，則如奕棋無子，空枰何憑下手？懷抱清曠，情興灑然，落筆有山有林之趣。——清吳歷墨井畫跋

這種人格，當然也需要一種理想的生活背景，那便是：

高遁不必買山，有草亭竹木，亦可幽棲也。蓋竹乃四時蒼翠，聲心靜宜，獨坐其中，抱素琴，得趣悠悠，樂而至於老。——同

倘若從主觀方面講氣韻，則只有在人格上到了這種雅的境界，然後才有氣韻可言，這樣的意見我們可

以宋郭若虛圖畫見聞志為代表。

六法精論，萬古不移，然而骨法用筆以下，各法可學而能，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。嘗試論之，竊觀自古奇迹，多是軒冕才賢，岩穴上士，依仁游藝，探頤鉤深，高雅之情，一寄於畫，人品既已高矣，氣韻不得不高，氣韻既已高矣，生動不得不至。

我說從閑適到雅，是一轉手間的事。從雅，又一轉手間的事，就是逸。「逸」才是中國畫對於主觀的要求上之最高峯，也才是畫的頂點。元倪瓚說過好些回：

僕之所謂畫者，不過逸筆，草草不求形式，聊以自娛。

以中每愛余畫竹，余之竹聊以寫胸中逸氣耳，豈復校其似與非，葉之繁與疏，枝之斜與橫哉？或塗抹久之，他人觀以為麻，為蘆，僕亦不能強辨為竹，真沒奈覽者何。

這些藝術的名言，差不多作了後來中國畫所要表現的精神之核心與正統了。清吳歷在贊美中又敘述著這種境界道：

元人擇僻靜地，結構高樓為畫所，朝起看四山烟雲變幻，得一新境，便欣然落墨，大都如草書法，唯