

中國畫論體系及其批評

李長之 著

獨立出版社印行

中國畫論體系及其批評

李長之著

獨立出版社印行

中國畫論體系及其批評

——確定中國繪畫之特色爲壯美性說——

目次

一、導言

二、中國繪畫上之主觀問題

1. 中國繪畫所要求者爲男性的：壯美

2. 中國繪畫所要求者爲老年的：壯美

3. 中國繪畫所要求者爲士大夫的

4. 其一：士大夫的意識

5. 其二：士大夫的生活

目次

次

中國畫論體系及其批評

8. 其三：士大夫的教養

7. 其四：士大夫的人格

6. 其五：反寫實的精神

5. 其六：中國畫中之形上學

10 關於中國繪畫之要求「士大夫的」的總結：壯美

11 關於中國繪畫在主觀上的要求的總結：壯美

三、中國繪畫上之對象問題

1. 人物畫缺少的原因

2. 中國畫家對大自然之觀察

3. 中國畫中花卉之寓意：經過組織的人生經驗

4. 對象問題之歸宿：壯美

四、中國繪畫上之用具問題

1. 用具與主觀及對象之關係

2. 書畫同源

3. 筆墨問題之重要性

4. 筆的問題

5. 墨的問題

6. 筆墨彼此間的問題

7. 筆墨視為一物的問題

8. 筆墨問題之歸結：壯美

五、中國畫論中之一般的藝術問題

1. 藝術與大自然

2. 藝術與實生活

3. 藝術與道德

目次

中國藝術體系及其批評

4. 天才問題

5. 個性論：創造與模仿

6. 創作原理

7. 完整的藝術品之要求

8. 藝術上之失敗

9. 藝術上之淺薄

10. 創作與批評

且藝術之時代劃分

六、結論

(101)

中國畫論體系及其批評

新近來，又出版了專門研究中國畫論的文學通史書。這書的出版，對於中國畫論的研究，無疑是一個貢獻。但就其內容而言，則不免有重複之嫌。本書的出版，則可與之並駕齊驅，而更進一步。

在瑪爾霍茲（Werner Maerholz）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（Literar-geschichte und Literaturwissenschaft）。溫克耳曼為他的古代藝術史（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則少。現在此作即從後者出發，作一個初步的嘗試。《論體系》
我覺得，一切藝術總是包括着三方面的問題，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、順應——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，似乎都可以歸屬於這三者之中。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變化的意義和價值來。
以現代的中國人來看中國傳統上的文化，無疑是有點隔膜的，因為我們的生計太複雜
了，使我們沒有餘裕去充分享受我們傳統上的文化教育，但是我們同時却保存着一種方便
，這就是我們腳踏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
盡量中國化的好機會及其世界。

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，圓圖吞棗的辦法。我認爲，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。

畫。從二十世紀中國繪畫上之主觀問題（劉建良「國」「道」「不國」中國前「論」），談

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，就會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；因為，對於不過是一個手段，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. 中國繪畫所要求者爲男性的：壯美

在要求男性的這一點上，我們可以由兩方面去觀察，一方面就積極意義看，看中國畫裏『要求』什末，另一方面就積極意義看，看中國畫裏『不要』什末，另一方面就積極意義看，看中國畫裏『要求』什末。中國畫裏『不要』

的是「第一」，很少悲觀色彩，例如元僧慧慈說：「吾嘗以喜氣寫蘭，怒氣寫竹」，（明李日華「研齋二筆」）。怒有喜，但是沒有愁。這是女性的。第二、反對瑣屑，所以明饒實畫訣中說：「玲瓏石最忌瑣屑，瑣屑美人圖中物也」。在中國，以山水畫爲上，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、反對閒闊氣（註二）。這都是反女性的。反之，中國畫裏要求的是「第一、我們可以看出中國對於美感的術語，什末蒼潤，流雄，淋漓，荒寒，健拔，清灑，等等，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，清秀等，也多半是仿裴綠屬於壯美感之下」。所以黃鉞在二十四畫品中間淨條下說：「施朱傅粉，徒招衆羞」；在韻秀條下說：「但媚妍骨，俾儂而媚」；第二、我們要明白中國畫的精神，原是樸樸是諒的與中國純文藝之其他種類相同，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」，這個時難者之謂也。環境實與「詞」「曲」不同。中國的「詩」，却是徹頭徹尾以男性的情感爲基礎，什末豪放，閒適，沈鬱……這都不是女性的情感。中國

詩並不以抒情爲正宗，無個領域乃是讓與詞曲了，而中國畫所關連密切的，却無算正詩，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。我不信有任何其他民族對藝術，也這末在美觀中排除女性的成分的了。不過這一點就很重要，因爲中國畫之不重色彩，不事綢繡，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。

中國繪畫所要求者爲老年的；壯美

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

這不但技巧上的一個要求，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，就是爲一種老年的情感所包圍着。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。從這裏，我們也可看出主觀和用具的彼此關係來，以後我們將隨時看到這三者——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，去整體地領悟。——這却也就是我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上要求老年一

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的了，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。——在這裏看出主觀和對象的關涉！

3. 中國繪畫所要求者爲士大夫的

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，就是要求繪畫者是在社會上有地位，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。中國畫墨反對匠氣（註六），反對凡氣（註七），反對市井氣（註八），反對俗（註九），同時，反對院工（註十），反對作家（註十一），反對北派（註十二）。這裏包括什麼意義呢？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的口味，所以如果單為一般人所接受是并不一定好的，那樣，便容易是凡氣，俗氣，市井氣了，這裏頭乃是有有一種社會地位的要求，就是在中國繪畫的領域裏，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，把繪畫當作消遣的事的人，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。在中國的繪畫裏輕視北派，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馳的傾向。下面我們便再從積極方面，作一個考察。

首先，是所謂士大夫這一成分，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爲士大夫的，倘若作到，就認爲成功，否則就是最大的失敗了。他們所要爭辨的，是爭辨在這一點；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，似乎比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。

其二：士大夫的生活

因爲是士大夫的，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。