



第二章 透視傳統與未來

什麼是中國繪畫的傳統？它的內在精神是什麼？我想不可否認的中國畫之所以能有別於西方繪畫而在世界藝壇佔有一席之地，正是建立在它的筆墨特殊性上，中國畫若是離開了筆與墨，當然也就談不上什麼傳統了。除了筆墨的問題外，畫家的人品和內涵也是中國畫傳統中很重要的另一個部份。馮祖延曾說：「我以為，中國畫的傳統即『筆墨』仍然不能觸及一個本質的問題。而中國人的氣質和美學觀念才是中國畫的傳統！」¹³可見中國畫的傳統乃是在於其筆墨特殊的美學觀之中，它是中國畫的內在精神所在。

西方繪畫隨著科學、透視和解剖學的發展，表現在繪畫上重視光影和物體的空間感，它是客觀的而且是以寫實為基礎的畫風；而中國畫的特色則是以線條為主，色彩是處於輔助的地位。重視物象的生命本質——神韻，從固有色出發，不追求特定的光源，是一個以寫意為基礎的畫風。所以從東西方藝術的對比中，更能清楚地認識中國畫的特點。翁如蘭在《什麼是中國畫傳統？》一文中也說：「中國畫的形式和美感的形成，是與中國畫用品的發展緊密聯繫的，但主要是受中華民族特有的哲學思想和審美觀念支配的。……加上中國特有的毛筆、宣紙和墨的結合，中國畫形成自己的美學特色。」¹⁴

第一節 中國的自然觀與山水傳統

一、中國的自然觀

中國人一向崇尚「自然」，在中國人的傳統觀念裡「自然」包含了一切，它是至高無上的。「自然」不但是所有「道」的本源，也是一切倫理道德與審美的本源。儒家與老莊皆崇尚「自然」，其道德觀念亦是以「自然」為最高準則。這些哲理，在中國繪畫精神與形式上都有所體現。何懷碩在《苦澀的美感》一文中說：「老莊的自然主義可說是中國自然觀的精萃與提昇，而中國山水便是老莊自然觀在藝術

¹³ 馮祖延，〈中國畫的實質傳統不是筆墨〉見《中國畫論》，台北：駱駝出版社，1987年8月，頁29。

¹⁴ 翁如蘭，〈什麼是中國畫傳統？〉見《中國畫論》，台北：駱駝出版社，1987年8月，頁1-2。

創作實踐中的體現。」¹⁵

人與自然的關係，其實就是所謂的天人關係。中國各家哲學思想幾乎都肯定了人與自然之間的和諧統一，即「天人合一」，如道家讚美自然，主張人向自然的回歸，儒家主張「天道」與「人道」應該合而為一，這些都是從不同角度上肯定了「天人合一」。而基於「天人合一」的觀念，中國人的美學觀念總是在人與自然的統一中尋找美。一方面肯定自然生命，一方面又肯定倫理要求。在中國美學觀念看來，美只能存在於滿足人的自然生命與社會的倫理道德要求這兩者的統一之中。

關於「天人合一」的中國美學思想，趙士林在《當代中國美學研究概述》中說：「藝術既源於自然，合於自然，又超於自然。這實際上正是人類在審美王國中所追求著的自由境界。」¹⁶方東美在其《中國人的人生觀》中也說：「『自然』對我們來說，是普遍生命流行的境界，其真力彌滿，貫注萬物，因此自然是無窮的，它不被何事物所侷限，也沒有什麼『超自然』凌駕其上。『自然』本身就是無窮無盡的生機，其飽滿生意充滿一切，但又並不和上帝的神力衝突，因為在它之中正含有一切神奇的創造力。」¹⁷

二、以「山水畫」為主的繪畫傳統

在中國傳統繪畫當中，不論在實際與觀念上，皆以山水畫為「正宗」。一直以來山水畫在中國繪畫中即占有主導的地位，南北朝宗炳在《畫山水序》中說「聖人含道暎物，賢者澄懷味像。至於山水質有而趣靈，……山水以形媚道而仁者樂，不亦幾乎？」¹⁸。明唐志契在《繪事微言》中說：「畫中惟山水最高尚。雖人物花鳥草蟲，未始不可稱絕；然終不及山水之氣味風流瀟灑。」¹⁹

何以中國人獨鍾山水，山水何以美呢？孔子說「仁者樂山」、「知者樂水」，這是因為高山介於天地之間，受到雨露潤澤，草木滋長、鳥獸繁殖，蘊藏了無限的

¹⁵ 何懷碩，《苦澀的美感》，台北：立緒文化事業，1998年10月初版，頁9-10。

¹⁶ 趙士林，《當代中國美學研究概述》，台北：谷風出版社，1988年11月出版，頁419-420

¹⁷ 方東美，《中國人的人生觀》，台北：黎明出版社，1980年，頁12。

¹⁸ 宗炳，《畫山水序》見俞崑編著《中國畫論類編》，台北：華正書局，民國73年10月初版，頁583。

¹⁹ 唐志契，《繪事微言》，北京：人民美術出版社，頁1。

蓬勃生機，它不但供給萬物賴以生存之所需，同時也是人們所仰賴的重要資源之一。巍巍乎高山這種天地無私般的美德，其實就是孔子所謂「仁者」之所以「樂於山」的緣故。他認為高山具有與「仁者」的「無私」的品德相比美的特徵，所以它是美的。另外何以「知者樂水」呢？它普遍而「無私」地給予萬物，只要是它所到之處就有生命的成長。水就好像是君子一般，不管多麼曲折，卻又依循著它的定理而行，這種類似君子「仁」、「義」般的美德也正是知者所嚮往的，所以說「知者樂水」就是這個道理。

南朝宋代畫家宗炳在《畫山水序》中也說：「夫聖人以神法道，而賢者通，山水以形媚道而仁者樂，不亦幾乎？」²⁰這是說山水以它美好的形象表現了「道」也就是「聖人」和「賢者」的道德精神品質，而使「仁者」感到愉悅。施昌東在《山水何以美》中也說：「孔子這種所謂『君子比德』的觀點，可以說是中國歷史上對於山水之美的一個傳統的審美觀點，因為後來的許多思想家和美學家都曾用這個觀點來看待山水之美，甚至一切自然景物之美。」²¹

第二節 中國山水畫的美學內涵

中國山水繪畫藝術思想，綜合儒、道、佛三家思想的精髓，形成「天人合一」的高深境界。徐復觀在其《中國藝術精神》一文中說：「老莊思想當下所成就的人生，實際是藝術的人生；而中國的純藝術精神，實際係由此一思想系統所導出。中國歷史上偉大的畫家及畫論家，常常在若有意若無意之中，在不同程度上，契會到這一點。」²²

從東西方藝術的對比中，中國畫和西方繪畫最大的不同，主要在於客觀與主觀的相對關係上。一般說來西畫較偏重於客觀，表達上注重於寫實；而中國畫則偏重於主觀印象，表達上注重於寫意。中國畫始終是處於比較主動的地位，去表達客觀的對象物，中國人是「寄情於景」、「寄情於物」。因此，作品表達出來的形象，既是客觀的，又是經過許多主觀意念的再創造。其再現的形象與生活中的物象有一段較大的「距離」。加上中國特有的毛筆、宣紙和墨的結合，中國畫遂形成

²⁰ 宗炳，前引文，《中國畫論類編》，頁 583。

²¹ 施昌東，〈山水何以美〉見《山水與美學》，台北：丹青圖書，頁 50-51。

²² 徐復觀，《中國藝術精神》，台北：台灣學生書局，民國 65 年 9 月五版，頁 47。

自己獨特的美學特色。以下就從「天人合一」、「似與不似」、「以形寫神」、「意境」、「筆墨」這幾個方面來論述中國畫的美學內涵。

一、天人合一

所謂「天人合一」的高深境界，其實就是一個忘我、無我的境界。惟此忘我無我才能超越一切情感與理智的羈絆，且不雜任何物慾塵染。如山水畫家宗炳所謂「澄懷味像」、「應會感神」、「神超理得」即是。張俊傑在《山水繪畫思想之發展》中說：「『忘我』的境界為文藝心理的最高層，是藝術心靈的最高境界，亦是虛、靜心靈的原始境界。」²³

二、似與不似

指畫家筆下的藝術形象，不只是照搬客觀物象而已，而是有所概括、取捨和調整，以求收到比生活更高的藝術效果。初見於明代沈顥《畫塵》：「似而不似，不似而似。」²⁴清代石濤在《石濤論畫》中說：「名山許遊未許畫，畫必似之山必怪，變幻神奇懵懂間，不似似之當下拜。」²⁵現代齊白石說的「不似之似」，即石濤說的「不似似之」。黃賓虹說：「絕似物象者與絕不似物象者，皆欺世盜名之畫，惟絕似又絕不似於物象者，此乃真畫。」傅抱石曾列作畫程序：不似(入手)—似(經過)—不似(最後)。²⁶中國畫從來沒有走到完全捨棄客觀物象的極端「自我」的抽象中去，即使是文人畫最不講究形的時候始，也是「寄情於物」而沒有捨棄形，中國畫始終把追求「似與不似」的美作為最高的藝術標準，從而達到主客觀的統一。

三、以形寫神

中國畫家很早就提出關於「形」與「神」的問題。「形」指的是外在可見的客觀物象，而「神」指的是畫家個人主觀的觀察、體驗、取捨和提煉的問題。早在晉代，大畫家顧愷之第一個從理論上提出「以形寫神」的觀點，把肖像畫的兩個極端(形

²³ 張俊傑，《山水繪畫思想之發展》，台北：國立歷史博物館，2005年9月，頁277。

²⁴ 沈顥〈畫塵〉，引自于安瀾編《畫論叢刊》，台北：華正書局，1984年，頁72。

²⁵ 石濤，〈石濤論畫〉引自俞崑編著《中國畫論類編》，台北：華正書局，民國73年10月初版，頁163。

²⁶ 雄獅中國美術辭典編輯委員會，《中國美術辭典》，台北：雄獅圖書公司，1997年10月三版一刷，頁75。

似和神肖)，加以統一處理，是肖像畫上很大的貢獻。張彥遠「歷代名畫記」上說：

「顧虎頭畫人常數年不點目睛。人問其故，答曰：四體妍蚩(美醜)，本亡關妙處；寫神傳照，正在阿堵(這個)之中。」²⁷

即表示顧愷之對於眼睛描繪之重視，又曾為殷仲堪畫像，唐代張彥遠「歷代名畫記」上說他：

「嘗欲寫殷仲堪真，仲堪素有目疾，固辭。長康(顧字)曰：明府正緣隱眼也。若明點眸子，飛白拂上，使如輕雲之蔽月……」²⁸

這是畫家化腐朽為神奇的最佳寫照。顧愷之要畫殷仲堪的像，然而他因目疾不肯應命，顧氏遂提出飛白法以作處理，還提出了「如輕雲之蔽月」的美妙形容，這充分顯示出了顧氏在藝術處理上的慧心獨具與過人之處。

中國繪畫史始終貫穿著追求「神韻」的意旨，歷代的畫家都曾提出「神韻」的問題。南北朝時，謝赫提出了「六法」論，他把「氣韻生動」放在第一位，「氣韻」比「神韻」具體多了，這個觀念從人物畫開始，以後更擴展到山水、花鳥畫，成為整個中國繪畫的精神要領。它既是繪畫的原則，也是欣賞的原則。

有生命的才有神，有生命才會有運動、有發展，才會產生美。中國人面對無比豐富的大自然，抓住了美的核心，也就是它生機勃勃的生命力的本質——「神韻」，透過自己親身的感受和體會，創造出中國畫特有的藝術形象。

四、意境

指作品中客觀景物和作者主觀情思融合一致而形成的藝術境界。它具有睹物思情以及激發想象的特點，使人有如身臨其境般，得到審美的愉悅。中國畫一直走著以線條為主的路線，色彩只是居於輔助地位。以西畫來說，西畫的寫實性使得其在畫面上追求的是一種接近立體真實的空間效果。其實中國人並不是不知道對象物是立體的，是有空間的，但是中國人的著眼點並不拘泥於物象的「真」，更主要是追求其「意」。這樣，中國畫作品中的形象與「真實」的物象有一段距離，而

²⁷ 張彥遠，《歷代名畫記》，台北：廣文書局，民國60年6月初版，頁172。

²⁸ 張彥遠，前引文《歷代名畫記》，頁172。

這種「距離感」應該說是經過追求才得來的，絕不是如有些人認為的中國畫簡單化、畫不準才出現的。中國畫追求意境，說明它更多的追求一種畫外的東西，即思想和情感的表達。中國畫的藝術性和格調正是在這裡。

李可染在《李可染畫論》中說：「意境是什麼？意境是藝術的靈魂，是客觀事物精華的集中，加上人的思想感情的陶鑄，即借景抒情，經過藝術加工，達到情景交融的美的境界、詩的境界。這就叫做意境。」²⁹

五、筆墨

中國畫筆墨技法中，「筆」與「墨」原不可分割，所謂「筆中有墨」、「墨中有筆」，在用筆中要體現出墨氣，在運墨中要見到筆勢。因而論及用筆法，必兼用墨，墨法之妙又全從筆出，二者必然兼得。

在技法上，關於用筆，荆浩《筆法記》中說到：「凡筆有四勢：謂筋、肉、骨、氣。筆絕而斷謂之筋，起伏成實謂之肉，生死剛正謂之骨，跡畫不敗謂之氣。故知墨大質者失其體，色微者敗正氣，筋死者無肉，跡斷者無筋，苟媚者無骨。」³⁰「筆」通常指的是鉤、勒、皴、擦、點等筆法；「墨」指烘、染、破、潑、積等墨法。在理論上，強調筆為主導，墨隨筆出，相互依賴映發，完美地描繪物象。表達意境，以取得形神兼備的藝術效果。唐代張彥遠《歷代名畫記》：「夫象物必在於形似，形似須全其骨氣，骨氣形似皆本於立意，而歸乎用筆。」³¹「運墨而五色具，是為得意。」³²指出立意和筆墨的主從關係。北宋韓拙《山水純全集》：「筆以立其形質，墨以分其陰陽。」³³更是把筆和墨的關係劃分開了。

也就是說，中國畫是以筆和墨直接描繪形象，用筆墨的特性表達形象的藝術性。因此，筆墨不僅是一種工具材料，亦是一種獨特的造形美感形式，其中更包含了形而上的藝術價值。可說是水墨畫的靈魂與精神所在。

²⁹ 李可染，《李可染畫論》，台北：華正書局，民國76年2月初版，頁29。

³⁰ 荆浩，《筆法記》，見俞崑編著《中國畫論類編》，台北：華正書局，民國73年10月初版，頁606。

³¹ 張彥遠，前引文《歷代名畫記》，頁46。

³² 張彥遠，前引文《歷代名畫記》，頁66。

³³ 韓拙《山水純全集》，引自于安瀾編《畫論叢刊》，台北：華正書局，1984年，頁43。

第三節 傳統筆墨與創新的關係

談到傳統筆墨與創新之間的關係，在以前有所謂的「師造化」、「師古人」，歷代繪畫大師們已有成果中的精華部份，都是值得我們學習的。我們學習傳統筆墨技法的目的，是學習各家之長，對中外優秀傳統兼收並蓄，然後潛移默化於自己的筆墨之中，來形成自己的風格。石濤認為，繪畫是一種審美創造，「借筆墨以寫天地萬物而陶咏乎我也」。爲了創造，要學習古人。但是不能「泥古不化」，而應該「借古以開今」。他在《變化章第三》中說：

「古者，識之具也；化者，識其具而弗為也。具古以化未見夫人也。嘗憾其泥古不化者，是識拘之也。識拘於似則不廣，故君子借古以開今也。」³⁴

爲了達到「化」，就應尊重自己的創造，尊重自己的個性。要使古人爲我所用，而不應把自己變爲古人的奴隸。他又說：

「夫畫，天下變動之大法也，山川形勢之精英也，古今造物之陶冶也，陰陽氣度之流行也，借筆墨以寫天地萬物而陶咏乎我也。今人不明乎此，動則曰：「某家皴點，可以立腳；非似某家山水，不能傳久。某家清澹，可以立品；非似某家工巧，只是娛人。」是我為某家役，非某家為我用也。縱逼似某家，亦食某家殘羹耳，於我何有哉！」³⁵

因此畫家在創作的過程中，最重要的是有自己的主張，而且對古人之法要能判斷、取捨。千萬不可過於拘泥於古人之法而失去自己面貌。要有「我之爲我，自有我在」、「我自用我法」的氣度與自信。如此才能汲古出新，創造出既生動活潑而又自然的畫面形象。這才是「筆」和「墨」的極致。

潘天壽在《潘天壽談藝錄》中說：

「凡事有常必有變：常，承也；變，革也。承易而革難。然常從非常來，變從有常起；非一朝一夕偶然得之。故歷代出人頭地之畫家，每寥若晨星耳。」

³⁴ 葉朗，《中國美學史》，台北：文津出版社，1996年1月初版一刷，頁301。

³⁵ 葉朗，前引文，《中國美學史》，頁302。

又說：

「新，必須從陳中推動而出。倘接受傳統，僅僅停止於傳統，或所接受者，非優良傳統，則任何學術，亦將無所進步。若然，何貴接受傳統耶？倘摒棄傳統，空想人人做盤古皇，獨開天地，恐吾輩至今，仍生活于茹毛飲血之原始時代矣。苦瓜和尚云：『故君子惟借古以開今也』。借古開今，即推陳出新也。于此，可知傳統之可貴。」³⁶

中國繪畫要立足於世界，必須以固有文化為基礎，吸收其他民族文化的長處，方不至於故步自封、畫地自限。李沛《水墨山水畫創作之研究》中說：「吸收西方繪畫優點，融中國畫為一爐，吸收別人而改良自己的觀念，已屬現代人的必然趨勢，因科技的猛進，使得國際距離和語言，已無隔閡。」³⁷ 中華民族具有五千年的光榮文化，但我們不應該以祖宗既有的成就為滿足，除了要繼承傳統而且要加以發揚。使中國文化精神成爲一種國際共通的語言，讓國際藝壇人士直接接受而瞭解。中西繪畫各有其長短，如何留長補短，才是當前的要務。

第四節 山水畫衰滯原因及現代的困境與突破

明清以來水墨山水畫創作，主要受到畫院制度、文人畫、臨摹之弊的影響，使得水墨山水創作不見其進展，反而有停頓凝滯的現象。

一、畫院之弊

早在五代、後梁、南唐、後蜀後代，即設有待詔，至明代又恢復了畫院。清代雖未設畫院，卻仍設內廷供奉、內廷祇候等職，以待畫士。但「以在上者好之甚深、倡之甚力，故一般畫家，雖不必有意趨榮附勢。然利祿所在，苟邀睿賞，即可以煊赫一時，故畫家多趨之若鶩。」³⁸ 畫院制度對畫家生活來說雖不愁吃穿，但卻對畫家創作生命有極大的傷害。試想，若是專以在上位者的心思與所好而作畫，又怎能創新作品？更何況畫院裡的畫家們，還得輪流值班，同時得準備隨時被召喚作畫，或因皇帝的臨幸而作畫，或皇帝遊春於郊外，因他一時的興起而召

³⁶ 潘天壽，《潘天壽談藝錄》，浙江：浙江人民美術出版社，1985年9月第一版，頁28-29。

³⁷ 李沛，《水墨山水畫創作之研究》，台北：文史哲出版社，1995年3月初版，頁157。

³⁸ 俞崑，《中國繪畫史》，台北：華正書局，1975年9月一版，頁399。

畫家作畫，使得畫家不僅得在皇帝面前作畫，甚至還得在眾臣面前作畫。這樣一來，畫家得擔心畫不好時，會受到皇帝的羞辱和責罵。這也說出畫院制度與作畫方式，對有學養、有人格之畫家的許多限制。

二、文人畫

文人畫，是中國繪畫典型的代表，它所表現的氣質與內涵正符合中國人的心性，文人畫確實有它偉大的價值。它具備某種程度的固定樣式，祇要你見著它，便會起一種神遊於古畫的共鳴。而文人畫高出官方院體畫的地方，就在其對自然物象所表現的超越性和內在心靈表現。

文人畫「不求形似」的意境雖高，但它的缺點是畫路範圍比較狹窄，只有包含部分文人和高士層次的畫家，只有品德與才學極高的文人才能成為優秀畫家，文人畫變成「知識份子」階層所壟斷。而另一方面文人畫家創作的題材，通常只限於詩、文和士大夫的圈子裡，實際上在這個圈子外尚有無限的生活體驗，還有更多民間的真情與純樸的事物，這些都是繪畫的好題材。

這種被文人知識份子所壟斷，成為貴族化的上流藝術，只是文人士大夫養心悅性、寄託個人情思以求得精神解脫的象牙塔。理應速速打破而求發展，不當再論風格、流派和題材，使中國水墨畫能普及推廣，以發掘更多的人才帶動創作領域的拓展。

三、臨摹

臨摹是學習的方法之一，也是學習水墨畫必經之路，但是卻不是繪畫藝術最終的目的。藝術貴於創造，縱使臨摹得再像，也只不過是古畫的複製品，對藝術創作毫無幫助。中國山水畫自元、明、清至今，都是相互臨摹，臨摹已成為藝術創作最大的障礙。總之，臨摹本身是很好的一個訓練過程，但是創作者不應受限於它，李可染說過「用最大的功力打進去，用最大的勇氣打出來」，這種勇於突破創新的精神當值得我們效法。