

第二章 中國哲學與藝術

一個傑出的思潮由孕育到成長，必定先有偉大的理念作為先導（註 1），不論是文學或繪畫亦是如此，也不論是東方或西方令人讚嘆的藝術作品產生更是思想作為後盾的沈澱與累積。中國藝術中所表現自覺的人性，是一種群體的生命感，是將自我融化於任何事物 環境之中，要求體驗畫境和作畫時候的精神狀態，必須忘懷爾我，得自我之神融匯萬物之神，自我之心容納萬物之靈。因而中國畫的眼光是一種俯瞰宇宙的眼光，它超越了小我的主觀地位和眼界，擺脫這種對立態度，而是以積極參與，主動投入，並以充沛的想像力重新塑造一個生命力煥發的世界，這種追根究底繪畫的理念就是所謂道的表現。對氣的描繪，老子謂：「道生氣，氣生萬物」人與自然相通之處就在於氣的演化，一種生命的能力，落實於繪畫裡，就是這種生命節奏和氣息的形象性表現（註 2）。

所以，中國繪畫所表現的最深心靈，既不是以世界作無盡的追求，彷徨不安，而是表現一種深沈靜默與無限自然，無限的太空渾然融化，體合為一。中國人感到這宇宙的深處是無形無色的虛空，而這虛空卻是萬物的根本，生生不已的創造力。老、莊名之為“道”、為“自然”、為“虛無”，儒家名之為“天”。萬象皆從空虛中來，向空虛中去，因此紙上的空白是中國畫真正的生機，在一片空白上隨意放幾個人物，不知是人物在空間，還是空間因人物而有生命。人與空間已溶於一體，俱是無盡無止的氣韻生動（註 3）。

藝術因哲學思想有了精神，有了生命，中國畫遵循老莊之學，有了「物我合一」、「虛實相生」等意境上的追求。藝術家在自己的作品中必須表現宇宙的本體和生命，只有這樣，藝術品本身才有生命力（註 4）。本章的主旨從老莊的思想如何影響到繪畫和中國畫本身的內在風格與特色，以及空白、虛實、律動等問題探討。

註 1 沈以正，中國繪畫史講義，魏晉南北朝山水與人物繪畫發展剖析，頁 27

註 2 王慶生，《繪畫 - 東西文化的衝撞》，台北：淑馨出版社，頁 101

註 3 宗白華，《美學與意境》，台北：淑馨出版社，頁 99 - 100

註 4 葉朗，《中國美學史》，台北：文津出版社，頁 14

第一節 老莊思維的影響

中國繪畫的起點是老子的哲學與美學，莊子進一步發揚老子的學說，演變、蘊釀成為一門高深的學問。老子美學中最重要的思想核心就是「道」，道不僅產生萬物，主宰萬物，同時也是「有」和「無」的統一，王弼《老子注》云：「天下之物，皆以有為生，有之所始，以無為本。」他把老子的「道」直接說成「無」，並以「無」作為現象世界背後的本體。換句話說，在無形的「道」中包含著無窮有形、無形的萬事萬物，因此，「道」是「無狀之狀、無物之象」，具有「惚恍」的特徵。在老子第二十一章中曾提到「道之為物，惟恍惟惚。惚兮恍兮，其中有象，恍兮惚兮，其中有物」。

老子這些話是在講「道」，但同時也可看作是對審美心理精采的描述。在審美體驗中，藝術作品在我們心中所引起的廣泛聯想，確實是在一種「惚兮惚兮」的狀態中看到許多不同的東西，可體會卻又不可言傳，無法用規定的模式加以限制，只覺得「其中有象」，「其中有物」。因此「道」是屬於感覺範圍而又超出於感覺的東西（註5）。這種意境是由視覺的線條、色彩所喚起，但又不是單憑視覺就能感覺到的，它需要借助於人內心的想像、情感、思維諸多因素的觸發才能體驗。這種經由我們內心所體驗到的美，顯然不同於對視覺藝術的單純感知，從這一點來說，繪畫的美既是有形的，又是無形的，如同司空圖在《詩品》中提到的「近而不浮，遠而不盡，然後可以言韻外之致耳」、「象外之象」、「景外之景」，表達和創造出那種種可意會而不可言傳，難以形容卻動人心魂的情感、韻味，進一步突出且發展老子美學抽象的哲理。嚴羽的《滄浪詩話》完全承接這一美學趣味，更深入地接觸到藝術創作的美學規律，講求意趣，更重視藝術作品中的空靈、含蓄、想像的美（註6）。所以一方面，「道」是屬於可感覺範圍的對象，不是柏拉圖式的「理念」或黑格爾式的「絕對精神」；另一方面，「道」雖然是屬於感覺範圍的對象，卻又是感官所不能感覺到的，也就是達到了一種超越對繪畫的單純感知「大象無形」老子第四十一章的境界（註7）。

老子關於如何得「道」的種種說法，可以歸結為一句話：滌除玄覽，能無疵

註5 李澤厚，《中國美學史》，台北：里仁書局，頁235 - 236

註6 李澤厚，《美的歷程》，台北：金楓出版社，頁204 - 205

註7 同註5 頁236

乎 老子第十章：所謂「滌除」，是洗垢除塵的意思，也就是去除一切功利私慾。所謂「玄覽」，是深觀遠照，既非一般的感覺，也非抽象的思考，而是一種理性的直觀，如同嬰兒般的純真自然，也正是「滌除玄覽」所需要達到的精神狀態。明代的李贄、袁宏道等人多次讚美赤子的天真，最符合審美的要求。十九世紀德國美學家席勒指出：「甚至最偉大的天才在審美領域中也得放棄自己的高位，親切地俯就兒童的理解。」從美學的角度來看，與老子第二十八章所謂「常德不離，復歸於嬰兒」的說法是相同包含深刻的真理，（註 8）這也是石濤畫語錄一再強調的「太樸」。

老子的「滌除玄覽」哲學，到了魏晉南北朝時期更被美學家們引用到文學藝術的領域上。山水畫在六朝初萌芽時畫家宗炳繪一生所遊歷過的山川於壁上曰：「老病俱至，名山恐難遍遊，唯當澄懷觀道，臥以遊之！」這「道」就是實中之虛，即實即虛的境界，而「澄懷」就是老子說的「滌除」，莊子說的「心齋」人間世、「坐忘」大宗師，也就是虛靜空明的心境。

宗炳之後，陸機、劉勰等也把老子「滌除玄覽」的思想引申到文學創作理。陸機在《文賦》一開頭說：「佇中區以玄覽，頤情志於典墳。」也就是說，進行文學創作，首先要以虛靜觀照萬物的本體和生命，劉勰在《文心雕龍·神思篇》說：「是以陶鈞文思，貴在虛靜；疏瀹五藏，澡雪精神。」這是直接引用莊子《北游》中的話，強調虛靜對文學構思的重要性。（註 9）何晏、王弼作為魏晉玄學的主流，以老子哲學中「有生於無」論點作為自己理論的根據，阮籍和嵇康服膺於老莊之學，崇尚老子「自然純樸」的思想。宋明理學則將老子哲學融進各學派中，論述宇宙本體，萬物變化等問題，（註 10）郭熙《林泉高致》序言中就說「少從道家之學，吐故納新，本遊方外...」。由此可知，中國的藝術，不論是繪畫、文學，甚至戲劇、建築等，根本上就得追究到中國人的宇宙觀念、人文精神，由老莊學說所演變出來的魏晉美學，它的真實內容與結果，乃是藝術性的生活和藝術上的成就。歷史上的大畫家、文學家、理論家，他們所達到、把握的精神領域，常不期而遇是老子思想所衍生出來的境界。

註 8 同註 5 頁 237

註 9 同註 4 頁 27

註 10 朱康有，《老子》，香港：中華書局，頁 135

在老子之後，莊子進一步發展老子的美學思想，把包含在老子哲學中，但還處於潛在或萌芽狀態的美學思想充份地加以展開。老子是道家美學的開創者，莊子則是道家美學的完成者，是整個道家美學的最重要代表，並經由莊子的發展，形成儒道兩家美學對峙的局面，成為中國美學的兩大潮流。

莊子處處力求「道」的哲理來論證生活和精神不為外物所束縛，把人類放到整個無限的宇宙去加以觀察，強調「與天地並生，與萬物為一」的地位 齊物論，並認為這種境界是最高美，又從另一方面顯示莊子美學的重要特徵是追求著一種超出有限狹隘現實範圍的廣闊美，從莊子 秋水篇 中河伯與北海若的對話，即可知這無限之美遠遠高於有限事物的美。莊子對無限之美的肯定和讚頌給了中華民族的審美意識和中國藝術發展極為深遠的影響。屈原和漢代的賦，唐宋的李白、杜甫、韓愈、蘇軾的詩和文，張旭、懷素的書法，都有著莊子所提到那種「磅礴萬物」、「揮斥八極」 田子方 的氣勢和力量，直接間接地受到了莊子美學的影響。所以審美的境界即是物我一體，「萬物與我為一」的境界。

而要如何達到這種境界呢？只要對人世的是非得失採取超功利的態度，那麼物與我就能達到統一，我就會達到一種「物化」的狀態，得到精神的自由和美。

「不知所以生，不知所以死，不知就先，不知就後，若化為物」 大宗師。莊子為人所知的莊周夢蝶，就是最好說明這種「若化為物」的審美態度（註 11），宋代大文豪蘇東坡的朋友文與可，畫竹時已達到「其身與竹化」的程度，作為藝術家的人已隱然不見，他就是竹，竹就是他。（註 12）物我合一，不知誰是竹，誰是人，蘇東坡在「書晁補之所藏文與可畫竹」一詩寫道：

與可畫竹時，見竹不見人，豈獨不見人，嗒然遺其身，
其身與竹化，無窮出清新。莊周世無有，誰如此凝神。

許多偉大的藝術傑作，也常常使我們感受到如此的境界，如莎士比亞的戲劇，歌德的《浮士德》，貝多芬的交響樂，羅丹的雕塑 呈現藝術家情懷不可分割地深刻遇合之中。李普斯從心理學的立場說明觀賞藝術的體驗，而認為「把所有於心的雜多東西，將其統一於全體之中，這是心的本性。」所以心是一，同時也是多，藉此說明藝術多樣的統一，他又說：「 演技台上的演技者和在

註 11 同註 5 頁 273 - 289

註 12 余秋雨，《藝術創造工程》，台北：允晨文化，頁 15 - 16

看台上的自己之間區別，已經沒有了。自己再也體驗不到對立，而是體驗到完全地統一。」而當觀賞藝術時，隨自己之感情移向對象，自己與對象，即不復感到有任何距離並成為主客合一的狀態。莊子在心齋的地方（之前提到，即是老子所說的滌除玄覽）呈現出的「一」，實即藝術精神主客兩忘的境界，莊子稱此一境界為「物化」，或「物忘」。這是由喪我、忘我而必然演化出的境界。齊物論中提到「此之謂物化」，所謂物化，是自己隨物而化，如前面說到莊周夢蝶，若莊周夢蝶仍然知道自己本來是莊周，則必生計較、計議之心，便很難「自喻適志」，因為「不知周」，所以當下的蝴蝶，即是他的一切。主客冥合為一而自喻適老，此時與環境、與世界得到融合、自由，這也是莊子所謂「和」，所謂「遊」，而在體驗中最有關鍵的是藉此故事中由忘知而來的兩「不知」，此兩不知，實際上就是前面提到「忘我」、「喪我」、「物化」的精神狀態。

當一個人因忘己而隨物而化時，物化之物，也即是存在的一切。更深切的說，物化後的知覺，便自然是孤立化的知覺，莊周把自己整個生命因物化而來的全盤美化、藝術化歷程、實境，借此夢呈現於世人；這是他藝術性現身說法實例，也是「萬物與我為一」齊物論的生命。（註 13）

從中國繪畫的發展歷程而言，顧愷之的《畫雲台山記》算是正式建立山水畫的基本理論。不過，他所關注到的只是畫面的空間結構，至於超越表現技法，而昇華到審美主體心靈創造活動應該居什麼樣的地位，終於達到「物我合一」的最高境界？必須到南朝劉宋時代的宗炳與王微才開始有精確的描述。宗炳在《畫山水序》中所謂「萬趣融其神思」，王微在《敘畫》中所謂「本乎形者融靈，而動變心」，已明白地揭示山水畫基本上是一種「物我合一」的審美活動。審美主體的情思如何與客觀的物象交融為一？自魏晉以後，就一直是詩歌美學上極主要的課題。其後，唐代司空圖提出「思與境偕」，確立「情景交融」的美學觀念，以至王國維《人間詞話》，「物我合一」、「情景交融」始終就是批評家們不斷探究的主要美學觀。

「物我合一」落實於山水畫或抒情詩、山水詩，都是最根本的美學觀念。其實，不論是畫論家或詩論家，他們所要追究的應該是相同的問題：假如藝術的創造是通過主體的心靈去呈現自然宇宙的諸相，那麼物我之間最完滿的關係應該如

註 13 徐復觀，《中國藝術精神》，台北：學生書局，頁 87 - 93

何？這一問題，並不只是藝術創造的問題，而是中國人的宇宙觀問題。一切人文活動所涉及「物我合一」的美學觀念，都從這基本的文化思想所衍生而來。因此，要明白宗炳、王微、劉勰、鍾嶸、司空圖、王夫之、王國維等人所謂「物我合一」的美學觀念，根本上就得追究中國人的宇宙觀念。而在這個問題上，道家無疑地處於最根源的位置（註 14）。

老子以「無為」論「人自然化」，莊子更主張無知 去除形軀感知及意念造作，使心進入虛境而見道，以論「人自然化」。依新儒家牟宗三先生之見解乃道家「智的直覺」的理境，這便是人心的自然化，此時心歸於道，於道境中所見的一切便是各物在其自己，亦見物我同源，無分主客及彼此，而並存在虛靜之道境中。在此無知之知之寂照下，亦可謂萬物創生了（註 15）。

道家的超越精神深刻地影響了中國傳統藝術，使眾多的藝術家超越人工而追求天真，超越形象而追求押韻，超越物我而追求大通，其藝術創作必然反映了他們自由的靈魂與虛靜的心境，從而產生出「自然」、「逸品」等上乘之作（註 16）。莊子所要求的藝術創造，必須如造物者之「雕刻眾形而不為巧」 大宗師 ，即巧而忘其巧，創造更能完全合乎物的本質本性。這才是最高地藝術創造。但這也必須通過精神與技巧的修養始能達到（註 17）。

西方資本主義工業化和機械文明帶來了人性的深刻異化，歐洲人產生鉅大的精神失落感，人們對自己固有的文明產生深刻的疑問和反思；在他們看來，中國道家精神是何等飄灑、自由、超越。相比之下，曾被認為落後的東方文化，反而激起人們的嚮往之情。西方近代思想家中，叔本華是接受東方哲學影響最深的一位。他曾激動不已地讚揚東方哲學，每一頁都展示深刻、根本性與崇高的思想。叔本華吸收東方哲學創立自己唯意志主義學說，因而“東方味”極濃，他認為讓全部精神力量賦予直覺，使自己完全沈浸在直覺中，並讓自己的整個意識充滿著對當下自然客體的靜觀，在這種靜觀中，人“在這客體中完全喪失自身，即忘卻他自己的個性、意志，只作為純粹的主體 而繼續存在”，這與道家的“坐

註 14 顏崑陽等，《中國美學論集》，台北：南天書局，頁 122

註 15 文潔華，《藝術自然與人文》，台北：允晨文化，頁 122 - 123

註 16 沈清松等，《天心與人心：中西藝術體驗與詮釋》，台北：立緒文化，頁 70

註 17 同註 13 頁 123

忘”是何等相似。(叔本華的這些哲學思想在尼采哲學中又進一步得到發展),尼采有許多論點就與中國繪畫哲學基石——莊子,有相通之處,二者都有個性解放的思想。莊子要求衝破種種外在規範,打通人與外在世界的隔離,在精神上與外界交感融合,將自己提升到獨與天地精神相往來的境界,而尼采主張不斷地發揮個體的無限潛能來提昇自己,這顯然與莊子是共通的。

表現主義畫家傾心於叔本華和尼采,並不是偶然的。表現主義否認物體是眼睛所看到的客觀事物,認為個體只不過是憑畫家視覺產生出來的形態,因而畫家的任務不在於表現客觀物體本身,而在於表現因客觀物體刺激而引起畫家的主觀激情,所以表現主義是在藝術上真正實踐叔本華、尼采哲學的畫派(註18)。一個藝術家所呈現出的最高藝術精神,在本質上是完全相同。所不同的是:藝術家由此而成就藝術地作品,而莊子則由此成就藝術地人生。莊子所要求、所期待的如實地說,只是人生自身的藝術化罷了。費夏認為:「觀念愈高,含的美愈多。觀念的最高形式是人格,所以最高的藝術,是以最高人格為對象的東西。」費夏所說的,即在莊子身上得到實際證明(註19)。

總之,莊子提昇美感的地位,亦即超越形器、感性與人文層次,擺脫太過人性的美學,一直上升到道的領域。美是自我解放與融合於道的歡悅至境,藉此,人能將道視為創造力的無窮寶藏,一如李白所言:「援彼造化力,恃為我神通。」此時再沒有任何自我封限。莊子此種看法,使美感不再是一個孤立的現象,而是與人的精神修養和存在的根源密切相關。有了這層認識,可以將美感安置在更為廣闊的視域和歷程中予以定位。形上條件,以及遊於道中、物我不分的交融狀態,是一般西方美學家所不及之處,但卻是中國繪畫最高的精神層次。(註20)

第二節 中國畫之格調與修養

藝術美,基於自然素材及現實世界的實質,是從人的美感及藝術耕耘中經營出來的創作,就其特性來說價值理想世界與現實世界屬於不同領域。人的價值與卓越特性就在於探索形而上境界的智慧,易經上說的好:「形而上謂之道,形而

註18 同註2 頁82, 83, 201

註19 同註13 頁56

註20 同註16 頁99 - 100

下謂之器。」西方最具影響的大哲柏拉圖曾以其形而上的理念世界著稱，深信人的靈魂駕馭著肉體，亞理斯多德被認為是西方科學及系統哲學的先驅，同時也強調靈魂是生命的實質，因此靈魂不僅是身體的形式因，也是身體的完成及目的因。（註 21）

中國繪畫講求氣韻，講求可意會不可言傳，藝術的靈魂在於超脫人的精神層次，隨著創作者的思想、格調，帶領觀賞者超出有限的範圍，熬遊於無限的空間想像之中。所傳梁元帝在《山水松石格》中提到：「**或格調而思逸，信筆妙而墨精**」。這在繪畫理論上是一個重大的發明，即是說畫的格調高逸其作者思想必高逸；用筆妙，畫上的墨色方能精緻，因此格高體現出思逸，這屬於藝術格調高下的本質問題。而藝術格調之高，決定於人的思想，西方學者常說「**風格即人**」，馬克思也說過「**形式是我精神的個性**」，古人提到「**書如其人，詩如其人，畫如其人**。」同一客觀對象，在不同畫家筆下有不同面貌，實是畫家的思想、人格、修養、胸懷的表現。有人落筆便高雅，有人作畫終生俗不可耐。魯迅說過：「**美術家 他們的製作，表面上是一張畫或一個雕像，其實是他的思想與人格的表現**。」藝術作品通過藝術家創作出來，由於藝術家的思想和人格不一，反映在作品的內容和形式 就會表現出與眾不同的特色。（註 22）

近代國畫大師潘天壽說：「**藝術品，為作者全人格之反映。無特殊之天才，高尚之品格，深堪之學問，廣遠之見聞 決難得有不凡之貢獻**。」又說「**中國畫講詩情畫意，講境界格調，要表現高尚的情操 在思想上無所追求，無所寄託，不講精神境界，畫格總是提不高**。」（註 23）繪畫之所以各家有各家面貌，正是各人「思」不同，王維「**晚年唯好靜，萬事不關心**」，是一個典型的隱士型人物，清淡寡欲，知足逍遙，反映在筆下，也是柔性的線條和水墨渲染的色調。

中國畫家崇尚真性靈的表現，只是這種真性靈不是無理性的本能慾望，相反地它來自人品和人格，而人品和人格又是經過長期的苦學、修養，包括投身於自然，投身於生活的「**修身養性**」錘煉而成的。筆下瞬間表現包含著數十年學識、思想、情感及功力的累積，所謂任意揮灑是受理性浸染、昇華的感情，長期實踐

註 21 葉 航，《美的探索》，台北：志文出版社，頁 19 - 28

註 22 陳傳席，《中國繪畫理論史》，台北：東大圖書，頁 56

註 23 潘天壽，《潘天壽談藝錄》，台北：丹青圖書，頁 57 - 62

體驗出的感覺。最高的藝術是從人的性情和品格中自然流露出來，是由作者的最高人格來決定，要求畫家以胸中之韻去觀察，感應物之韻，再以自然之韻化為己韻。北宋郭若虛在《圖畫見聞志》中提到：「**人品既已高矣，氣韻不得不高；氣韻既已高矣，生動不得不至。**」宋朝韓拙在《山水純全集》上也說：「**然作畫之病眾矣，唯俗病最大。**」去除俗病的辦法就是“洗心澄懷”，“滌除玄覽”（前面提到老子的思想），深化人的精神，涵養人的品格，“**人格不俗畫自不俗**”。西方美學家認為，觀念的最高形式是人格，所以最高的藝術是以最高的人格為對象的藝術。但是，人格絕不僅僅只是觀念，人格是一種受理性觀念昇華，淨化人的精神情感，最終要滲透到人的血液、潛意識之中，使學識和修養在繪畫中能自然地流露。（註 24）

畫家、詩人的心靈活躍，本身就是宇宙的創化，這種微妙境界的實現，端賴藝術家平素的精神涵養，在跳動的心靈飛躍而又凝神寂照的體驗中成就。宋朝畫家米友仁曾說：「**畫之老境，於世海中一毛發事泊然無著染。每靜室僧趺，忘懷萬慮，與碧虛寥廓同其流。**」在這種修養與心境中完成的藝術境界自然能空靈動蕩而又深沉幽渺，憑藉深靜的心襟發現宇宙間無窮的境地，所以藝術境界的顯現，絕不是純客觀地機械描摹自然，而以「**心匠自得為高**」（米芾語）（註 25），人格自會表現於作品之中。中國繪畫的最高層次在於穿梭時間、空間，與天地宇宙相溶合，而相溶合之前的關鍵點就是創作者的人品修養與格調品味問題，任何經得住時代考驗與歷史見證的作品，都可從藝術中看出創作者的生命、思想及氣質！

第三節 繪畫中的空間及律動

每一種藝術可以表現出一種空間感，西洋繪畫在希臘及古典主義畫風裡所表現的是偏於雕刻和建築的空間意識，文藝復興以後，發展到印象主義，空間情緒寄托在光影明暗裡面。那麼，中國畫中的空間意識是怎麼樣的一個境界呢？中國畫的空間構造，既不是憑藉光影的烘染襯托，也不是移寫雕像立體及建築的幾何透視，而是顯示一種類似音樂或舞蹈的空間感型，畫家解衣盤礴，任意揮灑。他

註 24 同註 2 頁 119 - 120

註 25 同註 3 頁 211 - 212

的精神與著重點在全幅的節奏生命而不沾滯於個體形相的刻畫。畫家運用筆墨的濃淡，點線的交錯，明暗虛實的互映，形體氣勢的開合，譜成一幅如音樂如舞蹈的圖案。中國繪畫的透視，宗炳在《畫山水序》裡說：「今張綃素以遠映，則崑閬之形可圍於方寸之內。豎劃三寸，當千仞之高，橫墨數尺，體百里之迴」又說：「去了稍闊，則其見彌小。」沈括評斥李成仰畫飛檐，而主張以大觀小。又說從下望上只合見一重山，不能重重悉見，這是根本反對站在固定視點的透視法。（註 26）

王微在《敘畫》裡說：「古人作畫也，非以案城域，辨方州。本乎形者融，靈而變動者心也。於是乎以一管之筆，擬太虛之體，以判軀之狀，盡寸眸之明。」從這段話中，可明白王微根本反對繪畫是寫實和實用的，繪畫不是面對實景，畫出一角的視野，而是以一管之筆，擬太虛之體。那無窮的空間和充塞空間的生命（即所謂的道），才是繪畫真正對象和境界。張載曾說：「太虛即氣。」以氣為根本的中國畫，不受時間和空間限制，而是把二種結合在一起，用一種流動的眼光、移動的立場攝取世界，這種散點透視的方法，早在山水畫之前的人物故事畫中就形成了，畫家需把不同時間、地點表現在同一空間構圖之中，因此不得不去突破焦點透視的逼真性。（註 27）繪畫發展到了山水畫時，欣賞者更隨著畫家移動視點，越過山川又見小溪，一位穿著蓑衣的老翁正在垂釣，遠處炊煙裊裊，牧童和樵夫哼著小調懷著愉悅的心情走過田埂，歸向溫暖的房舍。如同王維說「詩中有畫，畫中有詩」。在中國畫裡，步步移、面面看的透視法更將欣賞者帶入一個宛如夢境的詩意當中，這就是中國人藝術與生命、宇宙相結合的境界。

從無出發，以氣為本，決定了中國畫尚虛、尚空，在空寂處見流行，能空能虛是實現中國藝術意境的首要前提；中國畫底的空白在整個意境上並不是真空，乃是宇宙靈氣往來，生命流動之處。笪重光說：「虛實相生，無畫處皆成妙境。」這無畫處的空白正是老莊宇宙觀中的“虛無”，萬象的泉源，萬動的根本。（註 28）而所謂的妙境，指的是繪畫形象虛實，神氣盎然，意餘畫外，如同司空圖提出的「象外之象，景外之景」，它體現藝術形象的有限與無限，所涵蓋的意蘊往

註 26 同註 3 頁 149 - 168

註 27 同註 2 頁 107

註 28 同註 3 頁 100

往超出我們想像之中。(註 29) 鄧石如在論到虛實布置時說：「疏處可以走馬，密處不使透風，常計白以當黑，奇趣乃出」高日甫在《論畫歌》中也說：「即其筆墨未到處，亦有靈氣空中行。」最虛的地方是空白，空白處理成了中國繪畫的獨特手段，畫家所寫的自然生命集中在一片無邊的虛白之上，在這一片虛白上都負荷著無限生意。在中國畫中，有形亦可以虛，無形亦可以實，如雲水煙霞不著筆墨化為虛象；空白在景物實相的對照下，又顯出雲水煙霞的存在，在無與有、虛與實這種矛盾中感受藝術的氣息。虛實早已相容於天地萬物之中。

在中國古代哲學中，先秦各派哲人的宇宙意識是動態的、變化的，充滿著循環流動的大氣，有著生生不已的創造力。正因為這種動態的宇宙意識和藝術審美情趣，魏晉的畫論才可能將氣韻與生動相聯，所謂生動就是生命的節奏、運動的節奏，同時也是高度的旋動，熱情，它不僅是一切藝術表現的狀態，且是宇宙創造過程的象徵，即繪畫中具有“舞”一樣的律動美感。(註 30) 藝術家十分注重這種動感，古代藝術大師總認為「律動」就是創造出美的最重要因素，例如文藝復興大師達文西，強調人像裡若缺乏這種動勢，就是「雙重的死亡；最先是虛構上的死亡，再者它對於觀眾之精神及身體上，均不表示運動感來的話，那就是再來一次的死亡。」一幅成功的繪畫含有向某個方向運動的力勢存在，它是傳達的力量勝過傳達的事實。嚴格說來，繪畫與雕像之所以表現出律動與生命力者，並非採取實際上手足運動姿勢，而是正常姿勢之變化所帶來之張力感，古希臘的擲鐵餅雕像，實際上並不擲鐵餅，杜勒的天使像，手裡所拿的劍，並不揮擊下來.... (註 31) 中國兩宋郭熙、范寬、李唐...等的繪畫，藉著溪流、樹木生長的姿態、人物的動作、神情所營造出整體畫面的律動，讓欣賞者讚嘆它由靜到動的生命感，如至身畫中，感覺它的變化與無聲勝有聲的境界。

動勢不但與方向、位置發生關連，甚至也與形態產生變化，我們的繪畫，能使人產生三次元的空間感，皆來自畫面整體的律動所致。巴洛克美術無論建築或繪畫，大多利用此種造成動感（動勢），創造出許多富有力動美之藝術品來。力動感不僅存在於物之形態，甚至物與物之間隔，亦能製造出動勢出來，在繪畫、

註 29 曾祖蔭，《中國古代美學範疇》，台北：丹青圖書，頁 323

註 30 同註 2 頁 203

註 31 王秀雄，《美術心理學》，台北：市立美術館，頁 296

雕塑或建築所看到的，物之相互間或物之部份與部份間，這種視覺雖還沒有完全探究出來，但其動勢不僅與間隔之大小、形態、比例有關，亦受到周圍物很大影響。二十一世紀美術大師畢卡索，他的作品人物給予動勢與生命力，同時亦暗示運動與時間經過的畫家，莫蒂里亞尼作品超過常態的脖子和腫體的人物...不但變形，還創造許多具各人風格且富生命力的人物。(註 32)

繪畫的功能是藉著作品的創生，賦予我們的眼睛一種運動感，也即藉著這種方式，繪畫作品中所具有的運動和我們的眼睛及心靈加以溝通。每件作品，不只是它被創作時隨著時間而運動，更在欣賞時隨著畫面律動而感動。(註 33)所以，能記錄藝術家表現行為的這種力勢作品，該作品即獲得生動與生命力。

小 結

中國藝術從老莊思想衍生，講求人與自然宇宙合為一體，繪畫不僅要求形似，而且要達到神似，做到「形」與「神」的統一，就是中國畫論中反覆提出、解釋的「形神兼備」、「以形寫神」的現實主義美學原則。它強調寫實與意趣的統一，感性與理性的統一，境與意的統一，虛與實的統一、物我合一的統一...。「畫西施之面，美而不可說(悅)，規孟賁之目，大而不可畏，君形者亡焉」(淮南子)。西施的面貌雖然畫的很美，確不可愛，孟賁的眼睛畫的很大，確並不可怕，原因就在於作者沒有把形後面的神，虛與實的氣質烘托出來，更沒體現意境上的聯想。(註 34)而中國意境的創造前面已提到許多，就如美學家宗白華所說「既須得屈原的纏綿悱惻，又須得莊子的超曠空靈」纏綿悱惻，才能一往情深，深入萬物的核心，超曠空靈，才能如鏡中月，水中花，無跡可尋。美國當代畫家惠斯曾說：「當我繪畫時，我希望自己並不存在，只有我的手在那裡工作...每當我孤獨地穿過林間，越過原野，我將自己完全遺忘，如入無我之境。」由此可知，對於藝術實象表現之掌握，是中外相同，最大分別在於，中國繪畫一直以創造意境為指歸，須靠藝術家去心領神會的抽象意識。(註 35)

註 32 同註 31 頁 310 - 313

註 33 劉思量，《藝術與創造》，台北：藝術家出版社，頁 94

註 34 李澤厚，《美學百題》，台北：丹青圖書，頁 172

註 35 吳道文，《藝術的興味》，台北：東大圖書，頁 103

黑格爾認為藝術是理念的精神內容與物質的感性形式統一，藝術越是向前發展，精神內容越是超過和壓倒物質的感性形式。以中國的水墨畫為例，物質的感性材料可說減少到最低的限度，而精神內容則達到最高的表現程度，因此，水墨畫強調精神，強調抒寫主觀的思想感情...知識份子表現最高度的心靈自由。正因為這樣，水墨畫才有高度的藝術獨創性（註 36），在水與墨的溶合中，感應到老莊思維的無窮生命力。

註 36 蔣孔陽，中國藝術與中國古美學，《復旦學報》，1987年，第3期