

# 中国艺术精神

徐复观

广西师范大学出版社



北京奥特

ISBN 978-7-5633-6374-2



9 787563 363742 >

ISBN 978-7-5633-6374-2

定价：38.00 元

中国艺术精神

徐复观

广西师范大学出版社

本书由台湾远流集团控股有限公司授权,限在中国大陆地区发行

著作权合同登记图字:20-2006-074号

### 图书在版编目(CIP)数据

中国艺术精神/徐复观著. —桂林:广西师范大学出版社,2007.1

(中国艺术论丛)

ISBN 978-7-5633-6374-2

I. 中… II. 徐… III. 艺术-研究-中国  
IV. J12

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2006)第 153754 号

广西师范大学出版社出版发行

(桂林市中华路 22 号 邮政编码:541001)  
网址:www.bbtpress.com

出版人:肖启明

全国新华书店经销

发行热线:010-64284815

山东新华印刷厂临沂厂印刷

(临沂高新技术产业开发区工业北路东段 邮政编码:276017)

开本:960mm×690mm 1/16

印张:28.5 字数:372千字

2007年1月第1版 2007年1月第1次印刷

印数:0 001~6 000 定价:38.00元

如发现印装质量问题,影响阅读,请与印刷厂联系调换。


## 作者简介

徐复观（1903—1982），原名秉常，字佛观，后由熊十力更为复观。湖北浠水人。徐复观在抗战时期曾师事熊十力，接受熊十力「欲救中国，必须先救学术」的思想，从此下决心去政从学。其为学不喜形而上的哲学，以为探讨中国文化不能离开具体平实的现实世界，着重于历史时空中展现的具体世界。主要著作有：《中国人性论史》《两汉思想史》《中国思想史论集》《公孙龙子讲疏》《儒家政治思想与民主自由人权》《周官成立之时代及其思想性格》《中国经学史基础》《中国艺术精神》《石涛研究》《中国文学论集》等。

万青力 《并非衰落的百年》

王世襄 《中国画论研究》

徐复观 《中国艺术精神》

策 划  远流博识网  
责任编辑 周 彬 陈凌云  
装帧设计 蔡立国 张今亮  
版式制作 启文博雅工作室

# 自序

当我写完《中国人性论史·先秦篇》后，有的朋友知道我要着手写一部有关中国艺术的书，非常为我担心，觉得因为我的兴趣太广，精力分散，恐怕不能有计划地完成我所能做的学术上的工作。真的，有时我是浪费了自己有限的精力。但我之所以要写这一部书，却是经过严肃的考虑后才决定的。

道德、艺术、科学（附记一），是人类文化中的三大支柱。中国文化的主流，是人间的性格，是现世的性格，所以在它的主流中，不可能含有反科学的因素。可是中国文化，毕竟走的是人与自然过分亲和的方向，征服自然以为己用的意识不强，于是以自然为对象的科学知识未能得到顺利的发展（附记二）。所以中国在“前科学”上的成就，只有历史的意义，没有现代的意义。但是，在人的具体生命的心、性中，发掘出道德的根源、人生价值的根源，不假借神话、迷信的力量，使每一个人能在自己一念自觉之间，即可于现实世界中生稳根、站稳脚；并凭人类自觉之力，可以解决人类自身的矛盾，及由此矛盾所产生的危机——中国文化在这方面的成就，不仅有历史的意义，同时也有现代的、将来的意义。我写《中国人性论史》，是要把中国文化在这一方面的意义特别显发出来。

在人的具体生命的心、性中，发掘出艺术的根源，把握到精神自由解放的关键，并由此而在绘画方面产生了许多伟大的画家和作品，中国文化在这一方面的成就，不仅有历史的意义，并且也有现代的、将来的意义。虽然百十年来，中国的知识分子对于这一方面的成就，没有像对于上述道德方面的成就那样作疯狂的诬蔑，但自明清以来，因知识分子在八股下的长期堕落，使这一方面的成就渐渐末梢化、庸俗化了，以致与整个的文化脱节，只能在古玩家手

中，保持一个不能为一般人所接触、所了解的阴暗角落。我写这部书的动机，是要通过有组织的现代语言，把这一方面的本来面目显发出来，使其堂堂正正地汇合于整个文化大流之中，以与世人相见。所以我现在所刊出的这一部书，与我已经刊出的《中国人性论史·先秦篇》，正是人性王国中的兄弟之邦，使世人知道，中国文化，在三大支柱中，实有道德、艺术两大擎天支柱。

但我绝不是为了争中国文化的面子而先有上述的构想，再根据此一构想来写这一部书的。我深信，为个人争没有内容的面子、为民族争没有内容的面子，不仅是枉费精神，而且也会麻痹真实的努力，迷误前进的方向。我之所以写这部书，也和我写《中国人性论史·先秦篇》一样，是经过严肃的研究工作，而认定历史中的事实和当前人类所面对的文化问题确实是如此。为了说明这一点，便须略述我写这部书的经过。

因好奇心的驱使，我虽常常看点西方文学、艺术方面有关理论的东西，但在七年以前，对于中国画，可以说是一窍不通的。而本书十章，有八章便专谈的是中国画。我在生活中，有在上床之后、入睡之前随意翻阅新到的书或是轻松的书的习惯。因为买了一部《美术丛书》，偶然在床上翻阅起来，觉得有些意思，便用红笔把有关理论和历史的重要部分做下记号。我为了收拾自己精神的散乱，也养成了抄书的习惯，便断续地将注记好的这种材料加以抄录。时间久了，感到里面有超出于古董趣味以上的道理，态度也慢慢地严肃起来，便进一步搜集资料，搜集到《美术丛书》（附记三）以外的画史、画论，搜集到宋元人的诗文集，搜集到现代中日人士的著作，搜集到可以入手的画册。在搜集的过程中，看完或翻完一部书而竟毫无所得，乃常有之事。经过这种披沙拣金的工作后，才追到魏晋玄学，追到庄子上面去。然后发现庄子之所谓道，落实于人生之上，乃是崇高的艺术精神；而他由心斋的工夫所把握到的心，实际乃是艺术精神的主体。由老学、庄学所演变出来的魏晋玄学，它的真实内容与结果，乃是艺术性的生活和艺术上的成就。历史中的大画家、大画论家，他们所达到、所把握到的精神境界，常不期然而然地都是庄学、玄学的境界。宋以后所谓禅对画的影响，如实地说，乃是庄学、玄学的影响。我自己并没有什么预



定的美学系统，但探索下来，自自然然地形成中国的美学系统。虽然我为了避免悬拟虚构之嫌，所以不是顺着理论的结构写下来，而是顺着历史中有关事实的发展写下来，以致在形式上有的不免于片断或重复，但绝不因此而妨碍其由内在关联而来的系统性。站在资料的立场来说，这一系统是“集腋”所成的“裘”（附记四），也就是由归纳方法所求得系统。

我在探索的过程中，纠正了许多古人，尤其是现代人在文献上、在观念上的误解。尤其是现在的中国知识分子，偶尔着手研究自己的文化时，常不敢堂堂正正地面对自己所处理的对象，深入到自己所处理的对象，而总是想先在西方文化的屋檐下找一容身之地，但对西方文化的动态，又常陷于过分的消息不灵。当西方绘画早由写实主义、古典主义、前后期印象主义、立体主义而进入到“现代艺术”时，许多人以为西方的绘画还是写实主义，于是出于维护中国绘画地位的苦心，便也把中国绘画比附成写实主义。《故宫名画三百种》把郎世宁的画选印得最多（十一幅），这种奇怪的选择，我推测即是出于此一观点，他们以为郎世宁正在这一方面为我们的西化开路（附记五）。当西方的抽象主义在20世纪的50年代发展到高峰，60年代已走向没落时，又有些人大声叫嚷，说中国的绘画乃至书法正是抽象主义，于是在画布或画纸上涂些墨团团，说这是抽象的东西合璧。其实，从画史来说，中国由彩陶时代一直到春秋时代，是长期的抽象画，可是并非现代的抽象主义（附记六）。战国时代开始有了写实的精神和写实的作品，但因秦汉阴阳五行及神仙方士的影响太大，写实的路没有得到好好的发展。到了魏晋时代，因玄学之力，而比西方早一千多年引起了艺术的真正自觉（附记七）。尔后中国的绘画，始终是在主客交融、主客合一中前进，其中既有写实的意味，也有抽象的意味，但不是一般人所比附的写实主义、抽象主义。任何人不必干涉他人的艺术活动与见解；但说到“中国传统”的时候，便要受到中国画史事实的限制。今日有些人太不受到这种历史事实的限制了，甚至连起码的字句也看不懂，便放言高论，谈起中国的绘画是如何如何（附记八）；还有许多人，只靠人事关系，便被敕封为鉴赏专家。这便更促成我动笔的决心。所以从1963年的下半年起，利用授课以外的片断

时间，断断续续地写成了这里印行的三十多万字。我所写的，对中国整个的画论、画史而言，只能算是一个大的线索、大的纲维，但每一句话都是经过自己辛勤研究以后才说出来的。这等于测量地图，测量的基点总算奠定了。

因为过去“人生观论战”的时候，有一方面为了打击对方，便编出了“玄学鬼”三个字的口号，很收到了大众性的宣传效果，所以至今有许多人只要听到一个“玄”字，便深恶痛绝。我在此处想告诉这种人，克就人生上的所谓“玄”，乃指的是某种心灵状态、精神状态。中国艺术中的绘画，系在这种心灵状态中所产生、所成就的。科学心灵与艺术心灵本不相同，而在每一个人的具体生命中可以体验得到的东西，也与唯心唯物之争无与。假定谈中国艺术而拒绝玄的心灵状态，那等于研究一座建筑物而只肯在建筑物的大门口徘徊，再不肯进到门内，更不肯探讨原来的设计图案一样。

本书有八章是专门谈画，这对本书的标题而言，有点不相对称，但就我目前所能了解的是：中国文化中的艺术精神，穷究到底，只有由孔子和庄子所显出的两个典型。由孔子所显出的仁与音乐合一的典型，这是道德与艺术在穷极之地的统一，可以作万古的标程，但在现实中，乃旷千载而一遇。而在文学方面，则常是儒道两家，尔后又加入了佛教，三者相融相即的共同活动之场。所以对于由孔子所代表的典型，在本书中只分占了一章的篇幅，当然，这也是由于我在这一方面的研究做得不够。由庄子所显出的典型，彻底是纯艺术精神的性格，而主要又是结实在绘画上面。此一精神，自然也会伸入到其他艺术部门，例如魏晋时代的音乐，也可以看作是玄学的派生子；而宋代形象素朴、柔和，颜色雅淡、简素的瓷器，在精神上是与当时的水墨山水画相通的。但是，第一，我研究的能力与时间有限，又不愿抄辑些未经自己重新检证过的他人文字来撑持门面；第二，中国艺术精神的自觉，主要是表现在绘画与文学两方面，而绘画又是庄学的“独生子”，因此，本书第三章以下，可以看作都是为第二章作证、举例。至于书法，仅从笔墨上说，它在技巧上的精约凝敛的性格，及由这种性格而来的趣味，可能高于绘画，但从精神可以活动的范围上来说，则恐怕反而不及绘画，即是：笔墨的技巧，书法大于绘画；而精神的境

界，则绘画大于书法。所以有关书法的理论，几乎都是出于比拟性的描述。过去的文人，常把书法高置于绘画之上，我是有些怀疑的，不过在目前，还不敢肯定地这样讲。

很遗憾的是，我是一笔也不能画的人。但西方由康德所建立的美学及尔后许多的美学家，很少是实际的艺术家。而西方艺术家所开辟的精神境界，就我目前的了解，常和美学家所开辟出的艺术精神，实有很大的距离。在中国，则常可以发现，在一个伟大的艺术家的身上，美学与艺术创作是合而为一的。而在若干伟大的画论家中，也常是由他人的创作活动与作品，以“追体验”的功夫，体验出艺术家的精神意境。我不敢援引晋卫夫人《笔阵图》“善鉴者不写，善写者不鉴”的话以自饰，而只想指出，创作与批判、考证本是出自两种精神状态，需要两种不同的功夫。我虽不能画，但把他们已经说出来的，证以他们的画迹，而加以“追体认”，似乎还不至于有大的过失。同时我也想在指出，数年来我所做的这类思想史的工作，之所以容易从混乱中脱出，以清理出比较清楚的条理，主要是得力于“动的观点”、“发展的观点”的应用。以动的观点代替静的观点，这是今后治思想史的人所必须努力实践的方法。

也或者有人要问，以庄学、玄学为基底的艺术精神玄远淡泊，只适合于山林之士，在高度工业化的社会，竞争、变化都非常剧烈，与庄学、玄学的精神完全处于对立的地位，则中国画的生命，会不会随中国工业化的进展而归于断绝呢？我的了解是，艺术是反映时代、社会的，但艺术的反映常采取两种不同的方向：一种是顺承性的反映；一种是反省性的反映。顺承性的反映，对于它所反映的现实，会发生推动、助成的作用，因而它的意义常决定于被反映的现实的意義。西方十五六世纪的写实主义，是顺承当时“我的自觉”和“自然的发现”的时代潮流而来的，它对于脱离中世纪进入到近代，发生了推动、助成的作用。又如由达达主义所开始的现代艺术，它是顺承两次世界大战及西班牙内战的残酷、混乱、孤危、绝望的精神状态而来的。看了这一连串的作品——达达主义、超现实主义、抽象主义、破布主义、光学艺术等作品，更增加观者精神上残酷、混乱、孤危、绝望的感觉。此类艺术之不为一般人所接

受，是说明一般人还有一股理性的力量与要求来支持自己的现实生存和对将来的希望。中国的山水画，则是在长期专制政治的压迫及一般士大夫的利欲熏心的现实之下，想超越向自然中去，以获得精神的自由，保持精神的纯洁，恢复生命的疲困而成立的，这是反省性的反映。顺承性的反映，对现实有如火上加油；反省性的反映，则有如在炎暑中喝下一杯清凉的饮料。专制政治今后可能没有了；但面对由机械、社团组织、工业合理化等而来的精神自由的丧失，及生活的枯燥、单调，乃至竞争、变化的剧烈，人类是需要火上加油性质的艺术呢，还是需要炎暑中的清凉饮料性质的艺术呢？我想，假使现代人能欣赏到中国的山水画，对于由过度紧张而来的精神病患，或者会发生更大的意义。

在这部书中，我原想为元季黄公望、倪瓚两人的生平，与明末石涛的《画语录》，作较详细的陈述，资料收集好后，又放弃了预定的计划。好在元季四大家的地位，到现在为止，还没有受到不白之冤。而石涛的《画语录》，虽为一般人所不易了解，但他与八大山人的作品的地位，数十年来，正如日中天，已得到应有的评价，所以在这部书中轻轻带过，即使根本不曾提到，也没有多大的关系。评鹭古人，也和评鹭今人一样，既要不失之于阿私，又不可使其受到冤屈。这需要有一股刚大之气和虚灵不昧之心，以随时了解自己知识的限制和古人所处的时代，以及他们所历生活的艰辛。目前风气，是毫无分际地阿谀与自己利害有关的今人，却又因无知而又急于想出风头的关系，便以一股乖戾之气去冤屈古人。现在许多人，似乎根本不知道对他人所作的阿谀与冤屈乃人世间最丑恶之事，而这两者，又必然地是一个人格的两面。在我的生命史中，虽一无成就，但在政治与学术上，尚不曾有过阿谀的言行。而过去所写的政论文章，从某一方面说，乃是为今日普天下的人伸冤；十年来所写的学术文章，则是为三千年中的圣贤、文学家、艺术家伸冤雪耻。这部书中，也有一部分是如此。

写完了这部书后，在中国艺术史方面，还有许多工作可做，我也有资料、有兴趣去做，但回顾我们学术界的现状，我宁愿多做一点开路筑基的工作，而期待由后人铺上柏油路面，所以在这一方面的努力，就此止步了。今后我希望

能接着写一部两汉学术思想史，把由乾嘉学派的“汉学”所蒙蔽了的这一重大历史阶段的学术文化，能如实地阐明于世之前，因为两汉所占的历史阶段，不论它的好和坏，对后来历史的形成有直接的关系。世局、人事的变化，能允许我完成此一工作吗？

自十六年前，我拿起笔开始写文章以来，虽为学识所限制，成就无多，要皆出于对政治、文化上的责任之心。政治是天下的公器，学术也是天下的公器，正因为这样，所以我批评了他人，更恳切希望海内外的学人肯指出我的错误。在为写此书收集资料的过程中，我得到了一些人的友善帮助，也得到了一些人的蛮横阻扰，这两种不同的感受，一时是不会忘记的。我的友人朱龙龕先生，隐于下吏，书画双绝，人品尤高，承他为我集汉碑作检书，至可感念。我的学生陈君文华、郑君基慧，为本书执校对之劳，应当一并记在这里。

当我写完本书第二章时，偶成七绝一首，附记于此，以作纪念。可惜此章是最难读的一章。

茫茫坠绪苦爬搜，剝肾镌肝只自仇。

瞥见庄生真面目，此心今亦与天游。

1965年8月18日 徐复观自序于东海大学宿舍

### 附记一

宗教必转向于道德，立基于道德，然后能完全从迷信、偏执中脱出，给人生以安顿，消劫运于无形。否则许多灾祸，皆假宗教之名以起，这只要张开眼睛一看，便不能不承认此种铁的事实。宗教的前途，完全决定于此种转换的能否顺利进展。

### 附记二

中国科学未能发达的原因，此仅其一端。读者请勿误会。

### 附记三

《美术丛书》，当然可以提供研究美术者以若干便利。但里面所收的资料，

不仅真伪不分，而且收了许多无聊的东西，却把在研究画史、画论上所必不可缺的文献，有如唐张彦远的《历代名画记》、北宋郭若虚的《图画见闻志》、南宋邓椿的《画继》之类，都遗漏不收。而《珊瑚网》中所摘录的，又极为零碎。至于字句的失于校勘，更不待论。所以这实际是一部陋书、俗书。

#### 附记四

我原想仿照今日所流行的方式，把本书采摭所及的书目列出来，这阵容是相当堂皇的。但我又想到，内中有些材料，只是顺着线索临时翻检或间接引用的，不列出，即不完备；列出，有点近于自欺欺人，心有不安，所以便取消了。

#### 附记五

我虽对《故宫名画三百种》的编者，在鉴别上、在观念上，有许多不敢苟同的地方，但它的装制、编排、说明，却也经过了一番苦心，在我所能看到的三十种以上的有关中国画册（集）中，依然要算是难得的。

#### 附记六

古代抽象画，从自然物的形象去看，那是抽象的，但在抽象中都含有艺术的规律性，如对称、均衡，等等。现代的抽象主义，则要把一切艺术的规律性都抽掉。

#### 附记七

古希腊的艺术模仿说，一直支配到欧洲的17世纪。及康德的《判断力批判》出，对美的成立、艺术的成立，才开始了真正的反省。

#### 附记八

目前台湾可以看到的郑昶的《中国画学全史》，抄了不少的材料，但因其缺乏理解力，所以他自己的议论皆是麻木不仁的一些话，其自标“全史”，有点近于不通——谁能写出中国画学的“全史”？俞剑华的《中国绘画史》，其抄材料不如郑昶，而议论之妄诞过之。此外，即是我在此处所说的一类。今人侈言考据，不懂字句、伪造材料，固不足以言考据。因无思考及体认的能力，因而根本不了解所考据的对象的内容，又如何能言考据呢？

## 三版自序

当我着手写这部书的时候，正是许多人标榜以抽象主义为中心的“现代艺术”的时候。现在这种声音似乎比较微弱了。艺术到底走到什么地方去，三十年来，他人是在摸索，而我们则在模仿；摸索者多已感到空虚，模仿者也应有些迷惘。我觉得大家应当暂时放下“传统”、“现代”这类硬壳子的招牌，先下一番功夫，了解传统、现代、有关艺术的说明，到底是些什么意义。就我的浅陋所及，在理论方面，西方自康德起，是美学家走在艺术家的前头。我国三百年来，因过分重视笔墨趣味而忽视作品中所表现的人生意境，以致两皆堕退，尤以画论方面的堕退为甚。当代名家中，只有白石老人，拈出一个“静”字，为真能道出他的体验所至，接触到艺术中某一方面的真实。画家的心中，若填满了名利世故，未留下一片虚灵之地，以“罗万象于胸中”，而欲在作品中开辟境界，抒写性灵，恐怕是很困难的事。这部小著，假定能帮助读者，带进古人所创发的“心源”，而与其互相映发，使自己的作品出自此种根源之地，则天机舒卷，意境自深，或者是一点小小的贡献。

1973年元旦 徐复观自序于九龙寓所

# 目 录

自 序 / 1

三版自序 / 9

## 第 1 章 由音乐探索孔子的艺术精神

第一节 我国古代以音乐为中心的教育 / 1

第二节 孔子与音乐 / 4

第三节 孔门乐教传承的典籍——《乐论》与《乐记》的若干考证 / 7

第四节 音乐中的美与善 / 10

第五节 仁与乐的统一 / 12

第六节 音乐在政治教化上的意义 / 15

第七节 音乐与人格修养 / 19

第八节 音乐艺术价值的根源 / 23

第九节 孔子对文学的启示 / 27

第十节 孔门艺术精神的转化与没落 / 28

## 第 2 章 中国艺术精神主体之呈现——庄子的再发现

第一节 问题的导出 / 33

第二节 道家的所谓道与艺术精神 / 35

第三节 美、乐、巧等问题 / 42

第四节 精神的自由解放——“游” / 45

第五节 游的基本条件——无用与和 / 48

第六节 心斋与知觉活动 / 52



- 第七节 艺术精神的主体——心斋之心与现象学的纯粹意识 / 56
- 第八节 心斋的虚、静、明 / 60
- 第九节 心的主客合一 / 65
- 第十节 艺术的共感 / 67
- 第十一节 艺术的想象 / 70
- 第十二节 庄子的美的观照 / 73
- 第十三节 庄子艺术的人生观、宇宙观 / 76
- 第十四节 庄子艺术的生死观 / 83
- 第十五节 庄子艺术的政治观 / 86
- 第十六节 庄子的艺术创造 / 89
- 第十七节 庄子的艺术欣赏 / 91
- 第十八节 结 论 / 100

### 第 3 章 释气韵生动

- 第一节 前 言 / 105
- 第二节 书（字）与画的关系问题 / 107
- 第三节 玄学的推演及人伦鉴识的转换 / 110
- 第四节 由人伦鉴识转向绘画——传神与气韵生动 / 116
- 第五节 谢赫在画论中的地位问题 / 118
- 第六节 气与韵应各为一义 / 120
- 第七节 气韵的气 / 122
- 第八节 气韵的韵 / 125
- 第九节 气韵兼举的意义 / 133
- 第十节 气韵向山水画的发展 / 137
- 第十一节 气韵与生动的关系 / 142
- 第十二节 气韵与形似问题 / 145
- 第十三节 气韵在创造历程中的先后问题 / 156
- 第十四节 气韵的可学不可学问题 / 159

## 第 4 章 魏晋玄学与山水画的兴起

- 第一节 由人物向山水 / 165
- 第二节 山水与文学 / 168
- 第三节 由《世说新语》看玄学与自然 / 170
- 第四节 最早的山水画论——宗炳的《画山水序》 / 174
- 第五节 王微的《叙画》 / 179

## 第 5 章 唐代山水画的发展及其画论

- 第一节 山水画之停滞与发展 / 185
- 第二节 水墨山水画的出现 / 189
- 第三节 杜甫的题画诗 / 192
- 第四节 唐代文人的画论 / 194
- 第五节 张彦远的画论 / 199

## 第 6 章 荆浩《笔法记》的再发现

- 第一节 荆浩著作的著录情形 / 205
- 第二节 《山水诀》《山水论》《山水赋》的混乱 / 207
- 第三节 另一部《山水诀》的问题 / 209
- 第四节 荆浩的《山水诀》即《笔法记》 / 211
- 第五节 《笔法记》校释 / 217

## 第 7 章 逸格地位的奠定——《益州名画录》的研究

- 第一节 宋初山水画的完成 / 227
- 第二节 《山水松石格》的问题 / 229
- 第三节 《益州名画录》的若干问题 / 230
- 第四节 逸格的最先推重者 / 232

- 第五节 所谓逸格 / 233
- 第六节 从能格到神格 / 237
- 第七节 逸的把握 / 239
- 第八节 由人之逸向画之逸 / 242

## 第 8 章 山水画创作体验的总结——郭熙的《林泉高致》

- 第一节 郭熙的生平 / 245
- 第二节 郭熙对山水画的评价 / 248
- 第三节 精神的陶养 / 250
- 第四节 内外交相养 / 252
- 第五节 穷观极照下的山水形相 / 254
- 第六节 选择与创造 / 257
- 第七节 观照时的远望 / 259
- 第八节 形与灵的统一——远的自觉 / 260
- 第九节 向平远的展开 / 264
- 第十节 创作时精神的专一精明 / 265

## 第 9 章 宋代的文人画论

- 第一节 山水画与欧阳修的古文运动 / 269
- 第二节 苏氏兄弟 / 273
- 第三节 黄山谷 / 285
- 第四节 晁补之的“遗物以观物” / 293

## 第 10 章 环绕南北宗的诸问题

- 第一节 南北分宗的最先提出者 / 295
- 第二节 对分宗说批评的反批评 / 300

- 第三节 董其昌的艺术思想 / 311
- 第四节 南宗的诸问题 / 318
- 第五节 赵松雪画史地位的重估 / 329
- 第六节 北宗的诸问题 / 338
- 第七节 结 论 / 353
- 
- 附录一 中国画与诗的融合——东海大学建校十周年纪念  
学术讲演讲稿 / 359
- 附录二 故宫《卢鸿草堂十志图》的根本问题  
(附后记) / 367
- 附录三 张大千《大风堂名迹》第四集王诜《西塞渔社图》  
的作者问题 / 390
- 附录四 故宫《卢鸿草堂十志图》的根本问题补志 / 395
- 附录五 “兰亭争论”的检讨 / 398
- 附录六 兰千阁藏褚临《兰亭》的有关问题 / 429
- 附录七 溥心畬先生的人格与画格 / 438

# 第 1 章

## 由音乐探索孔子的艺术精神

### 第一节 我国古代以音乐为中心的教育

人类精神文化最早出现的形态，可能是原始宗教，更可能的是原始艺术。对于艺术起源的问题，最妥当的办法，是采取多元论的态度。在多元起源论中，以游戏说与艺术的本性最为吻合，也以游戏在原始生命中呈现得最早，因为它是直接发于人的自身，而不一定要借助于特定的工具。所以，由游戏展开的歌谣、舞蹈，不仅是文学的起源，也可能是一切艺术所由派生，因之，也可能先于其他一切艺术而出现。歌谣、舞蹈与音乐，本是属于同一血缘系统的，所以，我们不妨推论，音乐在人类中是出现得很早的艺术。同时，《周易·豫卦》“象曰，雷出地奋，豫。先王以作乐崇德，殷荐之上帝，以配祖考”上面的“象曰”，一般称为《大象》，《大象》大约成立于战国初期，但其言必系来自古代传承之旧。因此，音乐与宗教，又有不可分的关系。

中国古代的文化，常将“礼乐”并称。但甲骨文中，没有正式出现“礼”字。以“豊”为古“礼”字的说法，不一定能成立<sup>①</sup>。但甲骨文中，已不止一处出现了“乐”字，这已充分说明乐比礼出现得更早。同时，《周礼·春官·宗伯》有下面的一段话：

---

<sup>①</sup> 参阅拙著《中国人性论史·先秦篇》第三章，四十二至四十三页。

大司乐掌成均之法，以治建国之学政，而合国之子弟焉。凡有道德者、有德者，使教焉；死则以为乐祖，祭于瞽宗。以乐德教国子：中、和、祗、庸、孝、友。以乐语教国子：兴、道、讽、诵、言、语。以乐舞教国子：舞《云门》《大卷》《大咸》《大磬》《大夏》《大濩》《大武》……

我始终认为《周礼》是战国中期前后的儒家，或散而在野的周室之史，把周初传承下来的古代政治制度，加以整理、补缀、发展而成的东西，所以里面杂有战国中期前后的名词观念，但形成此书的骨干，却是由周初所传承、建立、积累起来的资料，上面的一段话，正其一例。全段语句构成的格式，及“有道者”、“有德者”、“乐德”之类的观念，可能是出于整理者之手。但以乐为教育的中心，且全章音乐的活动，皆与祭祀密切关联在一起，这便不可能是春秋中期以后，尤其不可能是战国中期以后的人所能悬空构想得出来的。按：《国语·周语》伶州鸠曰：“律所以立均出度也。”韦注：“均者均钟木，长七尺，有弦系之，以均钟者，度钟大小清浊也。”均钟即调钟，故均亦可训调。贾谊《惜誓》“二子拥瑟而调均兮”，王逸注云：“均亦调也。”由此而孳生出魏晋间之韵字。是均字亦可指音乐之调和而言。“成均”即“成调”，乃指音乐得以成立之基本条件而言；是“成均”一名之自身所指者即系音乐，此正古代以音乐为教育之铁证。后人辄以“成均”为我国大学之起源，虽稍嫌附会，要亦由此可知其在我国教育史上之重要地位。又今文《尚书·尧典》，舜命夔典乐，“教胄子”，以乐为教育的中心，与《周官·大司乐》所记者正相符合。日人江文也在其《上代支那正乐考》中谓中国古代以音乐代表国家，音乐的发达，远较西洋为早（原书四至五页），这种说法是可以成立的。

祭神当然有一种仪式，但把这种仪式称之为“礼”，是周初才正式形成的。即使是礼的观念正式形式以后，通过西周的文献乃至追述西周情形

的资料来看，礼在人生教育中所占的分量，绝不能与乐所占的分量相比拟。同时，古代既以音乐为教育的中心，而音乐本来有种感人的力量，于是在古代典籍中，便流传着许多带有夸饰性的音乐效果，及带有神话性的音乐感动神、人及其他动物的故事。在1965年6月9日台湾《中央日报》陈裕清的《纽约新闻》通信中记有音乐对动物发生了若干良好反应的记录，则“百兽率舞”这类的话，恐并非全系夸大之词。但奇怪的是，进入到春秋时代，作为当时贵族的人文教养之资的，却是礼而不是乐。在当时，礼乐也可以说在事实上常常不可分，但乐的观念却远不及礼的观念显著。对礼的基本规定是“敬文”或“节文”<sup>①</sup>。文是文饰，以文饰表达内心的敬意，即谓之“敬文”。把节制与文饰二者调和在一起，使能得其中，便谓之“节文”。在多元的艺术起源说中，“文饰”也正是艺术起源之一。因此，礼的最基本意义，可以说是人类行为的艺术化、规范化的统一物。春秋时代人文主义的自觉，是行为规范意识的自觉。通过《尧典》和《周礼》看，音乐当然含有规范的意义。但礼的规范性是表现为敬与节制，这是一般人所容易意识得到的，也是容易实行的。乐的规范性则表现而为陶谿、陶冶，这在人类纯朴未开的时代，容易收到效果；但在知性活动已经大大地加强、社会生活已经相当复杂化了以后，便不易为一般人所把握，也是一般人在现实行为上无法遵行的。春秋时代，在人文教养上，礼取代了乐的传统地位，不是没有道理的。但当时在朝聘会同的各种礼仪中，不仅礼与乐合在一起，而且当时歌诗以道志的风气，实际便是一种音乐的活动。而春秋时代，一般贵族把礼的文饰这一方面发挥得太过，致使徒有形式而没有内容，所以孔子常思加以矫正<sup>②</sup>，但他基本的意思还是在“文质彬彬”（《论语·雍也》）。他曾说“君子义以为质”（《论语·卫灵

① 《论语·学而》：“不以礼节之，亦不可行也。”《宪问》：“文之以礼乐。”《孟子·离娄上》：“礼之实，节文斯二者是也。”《礼记·乐记》：“礼之文也。”《丧记》：“礼以节之。”《荀子·劝学篇》：“礼之敬文也。”

② 《论语·八佾》“林放问礼之本，子曰：‘大哉问……’”一章，及《先进》“子曰：‘先进于礼乐，野人也。’”一章，皆明显有矫礼文未流之意。

公》), 所谓“质”即是义。“文质彬彬”, 正说明孔子依然把规范性与艺术性的谐和统一作为礼的基本性格。子贡答棘子成“君子质而已矣, 何以文为”之问是“文犹质也, 质犹文也”(《论语·颜渊》), 也是这种意思。何况礼乐本是常常合在一起的。礼乐并重, 并把乐安放在礼的上位, 认定乐才是一个人格完成的境界, 这是孔子立教的宗旨, 所以他说出了“兴于诗, 立于礼, 成于乐”(《论语·泰伯》)的话。可以说, 到了孔子, 才有对于音乐的最高艺术价值的自觉, 而在最高艺术价值的自觉中, 建立了“为人生而艺术”的典型, 这是我在下面所想加以讨论的。

## 第二节 孔子与音乐

从《论语》看, 孔子对于音乐的重视, 可以说远出于后世尊崇他的人们想象之上, 这一方面是来自他对古代乐教的传承, 一方面是来自他对于乐的艺术精神的新发现。艺术, 只有在人们精神的发现中才存在。可以说, 就现在所能看到的材料看, 孔子可能是中国历史上第一位最明显而又最伟大的艺术精神的发现者。

《史记·孔子世家》称“孔子学鼓琴于师襄”;《韩诗外传》五,《淮南子·主术训》,《家语·辨乐篇》, 所载皆同。由此推之,《世家》采《论语·述而篇》“子在齐闻《韶》”之文, 加“学之”二字, 也是可信的。由此可以想见孔子对音乐是曾下过一番工夫的。又《孔子世家》在“孔子学鼓琴于师襄”下, 更详细记载他学习进度的情形说:

孔子学鼓琴于师襄, 十日不进。师襄子曰:“可以进矣。”孔子曰:“丘已习其曲矣, 未得其数也。”有间曰:“已习其数, 可以益矣。”孔子曰:“丘未得其志也。”有间曰:“已习其志, 可以益矣。”孔子曰:“丘未得其为人也。”有间, 有所穆然深思焉, 有所怡然高望而远志焉。曰:“丘得其为人, 黯然而黑, 几然而长, 眼如望羊, 心



如王四国，非文王其谁能为此也。”

按：“曲”与“数”，是技术上的问题；“志”是形成一个乐章的精神；“人”是呈现某一精神的人格主体。孔子对音乐的学习，是要由技术以深入于技术后面的精神，更进而要把握到此精神具有者的具体人格，这正可以看出一个伟大艺术家的艺术活动的过程。对乐章后面的人格把握，即是孔子自己人格向音乐中的沉浸、融合。《论语·宪问篇》：“子击磬于卫，有荷蕢而过孔氏之门者，曰：‘有心哉，击磬乎！’”此一荷蕢的人，是从孔子的磬声中，领会到了孔子“吾非斯人之徒与而谁与”（《论语·微子》）的悲愿。由此可知，当孔子击磬时，他的人格是与磬声融为一体的。又《世家》载孔子被困于陈蔡之野的故事，而谓“孔子讲诵弦歌不衰”，此故事分见于《庄子》中的《山木》《让王》两篇，此两篇之作者并非一人，则此故事乃出自先秦传承之旧，当为可信。在危难之际，以音乐为精神安息之地，则其平时的音乐生活可想而知。歌是音乐活动中最重要的一部分。《论语·述而》“子于是日哭，则不歌”，由此可知其在“是日哭”以外，都会唱歌的。《礼记·檀弓》记孔子于将死之前，犹有泰山、梁木之歌。并且他对于歌，也如对于一般的学问一样，是随地得师，终身学习不倦的，这由“子与人歌而善，必使反之，而后和之”（《论语·述而》）的话，可以得到证明。歌的主要内容可能即是诗，诗在当时是与乐不分的。孔子的诗教，亦即孔子的乐教。《史记·孔子世家》引《论语·述而》“子所雅言，诗书执礼”之言，而稍加以变通，说“孔子以《诗》《书》《礼》《乐》教”，于是一直到了战国之末，《诗》《书》《礼》《乐》成为公认的儒家教典。

因为乐教对孔子个人及他的学生都居于非常重要的地位，所以他曾和当时的乐人不断有交往，这由《论语·八佾》“子语太师乐曰”一章及《卫灵公》“师冕见，及阶，子曰：‘阶也。’”一章，可以得到证明。《微子》“大师挚适齐，亚饭干适楚”一章，必系孔子对于鲁国这七位乐人的

风流云散，发出了深重的叹息，所以他的学生才这样把它叮咛郑重地记下来。

孔子对音乐的欣赏，《论语》上有下面的记载：

子在齐闻《韶》，三月不知肉味，曰：“不图为乐之至于斯也。”

（《述而》）

子曰：“《关雎》乐而不淫，哀而不伤。”（《八佾》）

子语鲁大师乐，曰：“乐其可知也：始作，翕如也；从之，纯如也，皦如也，绎如也，以成。”（《八佾》）

子曰：“师挚之始，《关雎》之乱，洋洋乎盈耳哉！”（《泰伯》）

孔子不仅欣赏音乐，而且对音乐曾做了一番重要的整理工作。所以他说：“吾自卫反鲁，然后乐正，《雅》《颂》各得其所。”（《子罕》）这使诗与乐，得到了它原有的配合、统一。《史记·孔子世家》说“三百五篇，孔子皆弦歌之，以求合《韶》《武》《雅》《颂》之音，礼乐自此可得而述”，这种陈述也是可信的。

孔子不但在个人教养上非常重视乐，并且在政治上也继承古代的传统，同样地加以重视，这只看《论语》下面的记载便可了解：

子之武城，闻弦歌之声。夫子莞尔而笑，曰：“割鸡焉用牛刀？”

子游对曰：“昔者偃也闻诸夫子曰：‘君子学道则爱人，小人学道则易使也。’”子曰：“二三子，偃之言是也。前言戏之尔。”（《阳货》）

“弦歌之声”，是以乐为中心的教育。此处的“君子”、“小人”，是就社会上的地位来分的。在这一段话里暗示了三种意思：一是弦歌之声即是“学道”；二是弦歌之声下逮于“小人”，即是下逮于一般的百姓；三是弦歌之声可以达到合理的政治要求。这是孔门把它所传承的古代政治理想，在武

城这个小地方加以实验，所以孔子显得特别高兴。而孔子答“颜渊问为邦”，也特举出“乐则《韶》《舞》，并将“放郑声”与“远佞人”并重（《卫灵公》），这也可以反映出乐在孔门的政治理想中的重要性，亦即是艺术在政治理想中的重要性。

### 第三节 孔门乐教传承的典籍——《乐论》与《乐记》的若干考证

正因为孔子这样重视乐，乐成了孔门教化中的一大传统，所以，荀子学问的性格虽然并不与乐相近，但他因为要继承孔门的大传统，所以写出了一篇完整的《乐论》。汉河间献王“与毛生等共采《周官》及诸子言乐事者以作《乐记》……其内史丞王定传之，以授常山王禹”（《汉书·艺文志》），此即《艺文志》著录之《王禹记》二十四篇。又《艺文志》著录有《乐记》二十三篇。孔颖达《礼记正义》：“按：郑《目录》云：‘名曰《乐记》者，以其记乐之义。’此于《别录》属《乐记》……刘向校书，得《乐记》二十三篇，与禹（按：指《王禹记》）不同，其道浸以益微。故刘向所校二十三篇著于《别录》，今《乐记》所断取十一篇。余有十二篇，其名犹在。《二十四卷记》，无所录也。”又谓：“案：《别录·礼记》四十九篇，《乐记》第十九。则《乐记》十一篇入《礼记》也，在刘向前矣。至刘向为《别录》时，更载所入《乐记》十一篇，又载余十二篇，总为二十三篇也。”按：《汉书·河间献王传》言其所得先秦旧书有“《周官》《尚书》《礼》《礼记》”。颜师古注谓“《礼》者，礼经也。《礼记》者，诸儒记礼之说也”。齐召南谓：“《礼经》即《仪礼》十七篇。《礼记》，七十子后学所记，《艺文志》所谓百三十一篇是也。《戴记》在后。”今《礼记》四十九篇，本在一百三十一篇之内，而《乐记》又在四十九篇之内。《乐记》之十一篇，不仅和献王与毛生等所采辑之《二十四卷记》（即《王禹记》）不同，且在刘向校录之前早已别为一书，收入于《礼记》之中，而

为其四十九篇中之第十九篇。刘向乃将《乐记》之十一篇，另加入十二篇而为二十三篇，并非礼家由二十三篇中断取十一篇。《乐记》中前引《正义》“今《乐记》所断取十一篇”之语，若非通观全文，即易使人发生误解。其有与荀子的《乐论》相同的地方，盖因其出于同一传承；而从文字看，整理《乐记》之人，尚在荀子之后，所以其中吸收了《乐论》。

《隋书·音乐志》引沈约答梁武帝之问中谓：“《乐记》取《公孙尼子》。”皇侃亦有此说，张守节《史记正义》在《乐书》里注谓“《乐记》者，公孙尼子次撰也”，其说殆皆出自沈约。按：《汉书·艺文志》儒家中录有《公孙尼子》二十八篇，杂家中录有《公孙尼》一篇，其与《六艺略》中之《乐记》二十三篇及《王禹记》二十四篇全无关涉，彰彰明甚。则沈约之言，在《汉志》中可谓毫无根据。写定《隋书·经籍志》时，《公孙尼子》二十八篇已亡，但儒家中仍录有《公孙尼子》一卷，若此《公孙尼子》之内容与《乐记》相同，则《隋志》应将其录入经部之乐类。《隋志》不将其录入经部之乐类，而将其录入儒家类中，可知写定《隋志》之人固知其非言音乐之书。顾姚振宗《〈隋书·经籍志〉考证》子部儒家类《公孙尼子》一卷下引有马氏《玉函山房辑本序》，并谓辑本《公孙尼子》中，“有两引《尼》书，即《乐记》语，可证沈约之说有据”。按：马氏《玉函山房辑佚》中之《公孙尼子》共十五条，马氏因深信沈约“《乐记》取《公孙尼子》”及刘瓛“《缙衣》，公孙尼子作”之说，故十五条中，将两条标题为《乐记》，一取自徐坚《初学记》引《公孙尼子》“乐者，审一以定和，比物以饰节”，今《乐记》中有此二语而多一“故”字；一取自马总《意林》卷二《公孙尼子》第四节“乐者，先王所以饰喜也；军旅者，先王所以饰怒也”，今《乐记》作“夫乐者，先王之所以饰喜也；军旅铁钺者，先王之所以饰怒也”。余十三条，马氏标题为《缙衣》，然未见于今《礼记·缙衣》，且此十三条之文意与《缙衣》全不相类，是“《缙衣》，公孙尼子作”之语，乃刘瓛妄说，而为马氏所妄信。何况其中引董仲舒《春秋繁露》卷十六《循天之道》章第七十七中“公孙之养气曰，里

藏泰实则气不通，泰虚则气不足……凡此十者，气之害也，而皆生于不中和。故君子怒则反中而自悦以和，喜则反中而收之正……故君子道至，气则华而上。凡气从心。心，气之君也，何为而气不随也”一段，以为董仲舒系引自《公孙尼子》。然中华书局《四部备要》中据抱经堂本校勘之《春秋繁露》，却以“公孙之养气曰里藏”八字为衍文，因此董仲舒系引《公孙尼子》之说，已不能成立。《太平御览》四百六十七有“公孙尼子曰，君子怒则自悦以和，喜则收之以正”之语，马氏以此二语即上引《春秋繁露》“故君子怒则反中而自悦以和，喜则反中而收之以正”之二语。然上引《春秋繁露》之一段，其中心意义在“中和”；而此段中之上引二语，正紧承“而皆生于不中和”一语而来，故陈述君子以中和养气之实。《太平御览》中所引二语，虽有一“和”字，并无“中”字，与《春秋繁露》之每句皆有“中”字者不同，与上引《春秋繁露》一段中之“中和”观念不能相应。若《春秋繁露》系引自《公孙尼子》，则《公孙尼子》之原文在意义上不应残缺不全。因此，《太平御览》所引之《公孙尼子》，系转引自《春秋繁露》之可能性为大。

再推上去，若《乐记》系出自《公孙尼子》，而《意林》所引《公孙尼子》“军旅者，先王所以饰怒也”一语，“军旅”下原无“铁钺”二字，《乐记》中引用此文，却无端多出“铁钺”二字，这在引书的例子里也是很少见的。因此，《意林》所引之《公孙尼子》二语，大概也系转引自《乐记》。同时，马氏辑本中标题为《缙衣》之十三条，不仅为今《缙衣》所无，与《缙衣》不相类，且其内容以养生为主，语意绝非出于先秦人士之口。由此，我可以揭穿一个秘密：《汉志》列入儒家的《公孙尼子》二十八篇的情形，我不敢断定；至于《隋志》著录的《公孙尼子》一卷，或者是《汉志》列入杂家的《公孙尼》一篇，或者是连这一篇也早亡了，全由后来的人所伪托。但不论是属于哪种情况，《隋志》中的《公孙尼子》一卷必是西汉之末（《汉志》上的）或东汉之末（假定《汉志》上的已亡），由不相干的人所托名杂凑的，而以出自西汉之末的可能性为最大，

因为其中杂凑了《乐记》的若干话，所以沈约便以为《乐记》出于《公孙尼子》。把这一点弄清楚了，则今人“《公孙尼子》与其音乐理论”<sup>①</sup>的说法，全系粗率的臆说。把此一文献上的纠葛问题弄清楚了，便容易了解《乐记》中关于音乐的理论，正是总结了孔门有关音乐艺术的理论，恐怕也是世界上出现得最早的音乐理论。因为下面的叙述随处都与此种文献有关，所以在这里先作一交代。

#### 第四节 音乐中的美与善

然则孔子对于乐何以如此的重视？《论语》上曾有这样的几句话：“子曰：‘知之者，不如好之者；好之者，不如乐（音洛）之者。’”（《雍也》）“知之”、“好之”、“乐之”的“之”字，指“道”而言<sup>②</sup>。人仅知道之可贵，未必即肯去追求道；能“好之”，才会积极去追求；仅好道而加以追求，自己犹与道为二，有时会因懈怠而与道相离；到了以道为乐，则道才在人身上生稳了根，此时人与道成为一体，而无一丝毫的间隔。因为乐（音洛）是通过感官而来的快感，通过感官以道为乐，则感官的生理作用不仅不会与心志所追求的道发生摩擦，并且感官的生理作用已完全与道相融，转而成为支持道的具体力量。此时的人格世界，是安和而充实发扬的世界。所以《论语》乃至以后的孔门系统，都重视一个“乐”（音洛）字<sup>③</sup>。《礼记·乐记》：“故曰，乐者乐（音洛）也。君子乐得其道，小人乐得其欲。”由此可知乐是养成乐（音洛）或助成乐（音洛）的手段。前引的“成于乐”，实同于“不如乐之者”的“乐之”；道德理性的人格，至此始告完成。

① 见郭沫若著《青铜时代》，一八二至二〇一页。

② 就《论语》而言，道乃学的内容。如“朝闻道”、“士志于道”、“吾道一以贯之”、“夫子之道”等皆是。

③ 如《论语·述而》“乐以忘忧”；《雍也》“回也不改其乐”；《孟子·尽心》“君子有三乐”，“乐而忘天下”；《离娄上》“乐则生矣”。

但是，若不了解孔子对于乐，亦即是对于艺术的基本规定、要求，则由乐所得的快乐，不一定与孔子所要达到的人格世界有什么必然的关系，甚至于这种快乐，对于孔子所要求的人格世界而言，完全是负号的，有如当时的“郑声”。《论语》上曾有“子谓《韶》，尽美矣，又尽善也”（《八佾》）一段话，由此可以了解，“美”与“善”的统一，才是孔子由他自己对音乐的体验而来的对音乐、对艺术的基本规定、要求。许氏《说文》四上“美与善同义”，这是就两字俱从羊所得出的解释；而在古典中，两义也常是可以互通互涵的。但就孔子在此处将美与善相对举来看，是二者应分属于两个不同的范畴，而又可以统一于一个范畴之内。“美”实是属于艺术的范畴，“善”是属于道德的范畴。乐之所以能成其为乐，因为人感到它是某种意味的“美”。乐的美是通过它的音律及歌舞的形式而见。这种美，虽然还是需要通过欣赏者在特定关系的发见中而生起<sup>①</sup>，但它自身毕竟是由美的意识进而创造出一种美的形式，毕竟有其存在的客观的意味。郑卫之声之所以能风靡当时，一定是因为它含有“美”。但孔子却说“郑声淫”，此处的“淫”字，仅指的是顺着快乐的情绪发展得太过，以至于流连<sup>②</sup>忘返，便会鼓荡人走上淫乱之路。这样一来，若借用老子的话说，就是“天下皆知美之为美，斯恶矣”（二章）。合乎孔子所要求的美，是他所说的“《关雎》乐而不淫，哀而不伤”（《八佾》）。不淫不伤的乐，是合乎“中”的乐。荀子说“诗者中声之所止也”（《劝学篇》），又说“乐之中和也”（同上），“故乐者，中和之纪也”（《乐论》）。中与和是孔门对乐所要求的美的标准。在中与和后面，便蕴有善的意味，便“足以感动人之善心”（荀子《乐论》）。但孔子批评“《武》，尽美矣，未尽善也”，将美与善分开，而又加上一个“尽”字，这便把问题更推进一层了。《韶》是舜乐，而《武》是周武王之乐。乐以“武”为名，其中当含有发扬征伐大

① 圆赖三著《美的探求》第三篇第一章第一节：“花，音乐，不是作为美而存在，实系作为美而生起的。”

② 《孟子·梁惠王下》“先王无流连之乐”。

业的意味在里面。把开国的强大生命力注入于乐舞之中，这在《乐记》“宾牟贾侍坐于孔子”的一段问答里面说得相当详备，这当然有如《朱注》所谓“声容之盛”，所以孔子可以称之为“尽美”。既是尽美，便不会有如郑声之淫，因而在这种尽美中，当然会蕴有某种善的意味在里面；若许我作推测，可能是蕴有天地之义气<sup>①</sup>的意味在里面。但这不是孔子所谓的“尽善”，孔子所谓的“尽善”，只能指仁的精神而言。因此，孔子所要求于乐的，是美与仁的统一；而孔子之所以特别重视乐，也正因为仁中有乐、在乐中有仁的缘故。尧舜的禅让是仁，其所以会禅让，是出于天下为公之心，是仁；“有天下，而不与焉”<sup>②</sup>更是仁；“选于众，举皋陶，不仁者远矣”<sup>③</sup>也是仁。假定我们承认一个人的人格，乃至一个时代的精神，可以融透于艺术之中，则我们不妨推测，孔子说《韶》的“又尽善”，正因为尧舜的仁的精神融透到《韶乐》中间去，以形成了与乐的形式完全融和统一的内容。

## 第五节 仁与乐的统一

仁是道德，乐是艺术。孔子把艺术的尽美和道德的尽善（仁）融和在一起，这又如何可能呢？这是因为乐的正常的本质与仁的本质，本有其自然相通之处。乐的正常的本质，可以用一个“和”字作总括。

乐以道和。（《庄子·天下篇》。按：此系后人混入之附注，但亦系先秦通说。）

礼之敬文也，乐之中和也。（《荀子·劝学篇》）

① 《欧阳文忠公文集》卷十五《秋声赋》：“是谓天地之义气，常以肃杀而为心。”此借用。

② 《论语·泰伯》：“巍巍乎，舜禹之有天下也而不与焉！”《孟子·滕文公上》：“君哉舜也，巍巍乎！有天下而不与焉。”

③ 见《论语·颜渊》“樊迟问仁”章：“……子夏曰：‘富哉言乎！舜有天下，选于众，举皋陶，不仁者远矣……’”



乐言是其和也。（《荀子·儒效篇》）

故乐者天下之大齐也，中和之纪也。（《荀子·乐论》）

大乐与天地同和，大礼与天地同节……礼者，殊事合敬者也；乐者，异文合爱者也。礼乐之情同，故明王以相沿也。（《礼记·乐记》）

乐者天地之和也，礼者天地之序也。（同上）

乐以发和。（《史记·滑稽列传》）

克就音乐本身而言，则所谓和，正如今文《尚书·尧典》的“八音克谐，无相夺伦”，这是音乐得成为艺术的基本条件。《左传·昭公二十年》晏子论和与同之异，因而论及音乐说：“声亦如味。一气、二体、三类、四物、五声、六律、七音、八风、九歌，以相成也。清浊大小，长短疾徐，哀乐刚柔，迟速高下，出入周疏，以相济也。”相成相济，即是《尧典》之所谓“克谐”，即是和。把和的意义说得更具体的，则有班固编纂的《白虎通德论》卷二《礼乐篇》所引的孔子的一段话：

子曰：“乐在宗庙之中，上下同听之，则莫不和敬；在族长乡里之中，长幼同听之，则莫不和顺；在闺门之内，父子兄弟同听之，则莫不和亲。故乐者，所以崇和顺，比物饰节。节文奏合以成文，所以和合父子君臣，附亲万民也。是先王立乐之意也。”

就“和”所含的意味及其可能发生的影响而言，在消极方面，是各种互相对立性质的东西的解消；在积极方面，是各种异质的东西的谐和统一。因为谐和统一，所以荀子便说“乐者天下之大齐”，“大齐”即是完全的统一。《荀子·乐论》中又说“乐合同”，《礼记》中的《乐记》说“乐者为同”。“合同”即可以“合爱”，所以《乐记》说“乐者，异文合爱者也”。《礼记·儒行篇》便说“歌乐者仁之和也”。仁者必和，和中可以含有仁的意味。《论语》“樊迟问仁，子曰爱人”（《颜渊》）；孟子也说“仁者

爱人”<sup>①</sup>。仁者的精神状态，极其量是“天下归仁”<sup>②</sup>，“浑然与物同体”<sup>③</sup>，这应当可以说，“乐合同”的境界与仁的境界有其自然而然的会通统一之点。《白虎通德论》卷八《五经篇》把五经分配为五常，本是一种形式配合的附会，没有什么道理；但它说“乐仁”即是认为乐是仁的表现、流露，所以把乐与五常之仁配在一起，却把握到了乐的最深刻的意义。乐与仁的会通统一，即是艺术与道德在其最深的根底中，同时也即是在其最高的境界中，会得到自然而然的融和统一，因而道德充实了艺术的内容，艺术助长、安定了道德的力量。说到这里，不妨对《论语》上两千年来争论不决的一件公案试作一新的解释。

子路、曾皙、冉有、公西华侍坐。子曰：“以吾一日长乎尔，毋吾以也。居则曰：‘不吾知也。’如或知尔，则何以哉？”子路率尔而对曰：“千乘之国，摄乎大国之间，加之以师旅，因之以饥馑；由也为之，比及三年，可使有勇，且知方也。”夫子哂之。“求！尔何如？”（孔子问）对曰：“方六七十，如五六十，求也为之，比及三年，可使足民。如其礼乐，以俟君子。”“赤！尔何如？”（孔子问）对曰：“非曰能之，愿学焉。宗庙之事，如会同，端章甫，愿为小相焉。”“点！尔何如？”（孔子问）鼓瑟希，铿尔，舍瑟而作，对曰：“异乎三子者之撰。”子曰：“何伤乎？亦各言其志也。”曰：“莫春者，春服既成，冠者五六人，童子六七人，浴乎沂，风乎舞雩，咏而归。”夫子喟然叹曰：“吾与点也！”……（《先进》）

“与”乃嘉许之意。孔子何以独“与点”，古今对此，异论纷纭，其中解释得最精切的，依然当推朱元晦的《集注》，兹录于下：

① 《孟子·离娄下》。

② 《论语·颜渊》：“一日克己复礼，天下归仁焉。”

③ 程明道《识仁篇》。

曾点之学，盖有以见夫人欲尽处，天理流行，随处充满，无少欠缺。故其动静之际，从容如此。而其言志，则又不过即其所居之位，乐其日用之常，初无舍己为人之意。而其胸次悠然，直与天地万物上下同流，各得其所之妙，隐然自见于言外。视三子之规规于事为之末者，其气象不侔矣。故夫子叹息而深许之。

按：朱子是以道德精神的最高境界，亦即是仁的精神状态，来解释曾点在当时所呈现的人生境界。若果如此，则孔子何以只许颜渊以“其心三月不违仁”，而未尝以此许曾点？实际上，朱元晦对此作了一番最深切的体会工夫，而由其体会所到的，乃是曾点由鼓瑟所呈现出的“大乐与天地同和”的艺术境界；孔子之所以深致喟然之叹，也正是感动于这种艺术境界。此种艺术境界，与道德境界可以相融和，所以朱元晦顺着这段文义去体认，便作最高道德境界的陈述。一个人的精神，沉浸消解于最高艺术境界之中时，也是“物我合一”、“物我两忘”，可以用“人欲尽处，天理流行，随处充满，无少欠缺”这类的话去加以描述。但朱元晦的态度是客观的，体认是深切的，于是在他由体认所领会到的曾点的人生意境，是“初无舍己为人之意”，是不“规规于事为之末”，这又分明是“不关心的满足”的艺术精神，而不是与实践不可分的道德精神。由此也可以了解，艺术与道德，在最高境界上虽然相同，但在本质上则有其同中之异。朱元晦实际已体认到了，领会到了，但他只能作道德的陈述，而不能说出这是艺术的人生，这是因为孔子及孔门所重视的艺术精神早已淹没不彰，遂使朱元晦已体认到其同中之异，却为其语言表论之所不及。后人纷纷以为朱元晦此处是受到了佛老的影响，真是痴人说梦。

## 第六节 音乐在政治教化上的意义

不过孔门的重视乐，不仅是因为乐自身的艺术境界与仁的精神状态有

其自然而然的融和，因为这种融和只能是极少数人在某一瞬间的感受，并不能期望之于一般人，乃至也不能期望之于日常生活之中；并且乐与仁虽可以发生互相涵蕴的作用，但毕竟仁是仁，乐是乐，因之，由“克己复礼”而“天下归仁”（即万物一体）的境界，可以与乐的境界相同，但其工夫过程亦可以与乐全不相干。且由天下归仁而必定含有“吾非斯人之徒与而谁与”<sup>①</sup>的责任感，这不为艺术所排斥，但亦绝不能为艺术所承当，所以朱元璋对曾点意境的体认，说他是“初无舍己为人之意”。而当一个儿童受到《韶乐》的感动，“其视精，其心端”<sup>②</sup>的时候，可以说这是乐对于一个儿童纯朴心灵所能发生的感动作用。但此种感动，可以引发人的仁心，有如诗之“可以兴”<sup>③</sup>；但其本身并非即是仁。《论语·八佾》“子曰：‘人而不仁，如礼何？人而不仁，如乐何？’”这两句话，可以含有三种意味：第一是礼与乐可以与仁不相干，所以才会有不以仁为内容的礼乐；第二是礼乐到了孔子，在其精神上得到了新的转换点，这即是与仁的结合；第三是礼乐的自身可以作仁的精神的提升、转换，所以孔子才对一般言礼乐的人提出此种要求。但归结地说一句，我们可以推想，孔门之所以重视乐，并非是把乐与仁混同起来，而是出于古代的传承，认为乐的艺术首先是有助于政治上的教化；更进一步，则认为可以作为人格的修养、向上，乃至也可以作为达到仁的人格完成的一种工夫。关于这，在《论语》上只可以看出若干的结论，但具体的教化教养作用，在其后学中才有比较明显的陈述。《荀子·乐论》：

夫乐者乐（音洛）也，人情之所必不免也。故人不能无乐（音洛），乐（音洛）则必发于声音，形于动静。而人之道，声音动静，

① 《论语·微子》。

② 《太平御览》五百六十五引《说苑》：“孔子至齐郭门之外，遇一婴儿击（疑当作系）一壶相与俱行，其视精，其心正，其行端。孔子谓御曰：‘趣驱之。’《韶乐》方作……”此故事之真伪不可知，但为音乐在儿童心理之感应上所应有。

③ 《论语·阳货》。

性术之变尽是矣。故人不能不乐（音洛），乐则不能无形，形而不为道，则不能无乱。先王恶其乱也，故制《雅》《颂》之声以道（按：与导通）之，使其声足以乐（音洛）而不流（按：流即淫），使其文足以辨而不谄，使其曲直繁省，廉肉节奏，足以感动人之善心。

夫声乐之入人也深，其化人也速。故先王谨为之文。

乐者圣人之乐（音洛）也，而可以善民心。其感人深，其移风易俗（按：俗下当有“易”字）。故先王导之以礼乐而民和睦。

故乐行而志清，礼修而行成。耳目聪明，血气和平……故曰乐者乐（音洛）也，君子乐（音洛）得其道，小人乐（音洛）得其欲。

且乐也者，和之不可变者也；礼也者，理之不可易者也。乐合同，礼别异。礼乐之统，管乎人心矣。穷本极变，乐之情也；著诚去伪，礼之经也。

按：荀子对乐的功用，当然要说到个人人格修养上的意义，但他主要是就政治社会这一方面的意义而言。《礼记·礼运》“本仁以聚之，播乐以安之”，也主要是就这一方面说。荀子主张性恶，因此特别重视礼，并且把礼原有的半艺术性的“礼之敬文也”的“文”，进一步转变为严格的规范意义，而使其与法相接近。但荀子虽然认定性是恶的，因而情也是恶的，但他了解，性与情是人生命中的一股强大力量，不能仅靠“制之于外”的礼的制约力，而需要由《雅》《颂》之声的功用，对性、情加以疏导、转化，使其能自然而然地发生与礼互相配合的作用，这便可以减轻礼的强迫性，而得与法家划定一条鸿沟。他说“穷本极变，乐之情也”，所谓“本”，指的是人的生命根源之地，即是性、情；“穷本”，即是穷究到这种生命根源之地。他说“声音动静，性术之变尽是矣”，是说生命根源之地的冲动（欲），总不外于表现为声音动静<sup>①</sup>。音乐的艺术，即是顺应着这

① 按：此动静二字，系指冲动的起伏而言。

种声音动静，而赋之以艺术性的音律，这就是他所说的“极变”。能如此，则在这种生命根源之地的冲动，好像一股泉水，能平静安舒而有情致地流出来，把夹带的泥沙，即是把冲动中的盲目性，亦即佛家所说的“无明”，自然而然地澄汰下去了：这即是《荀子》上面所说的“乐行而志清”。“志”即是性之动，即所谓“穷本”之“本”；“清”即是由于将其中之盲目性加以澄汰而不期然而然地得到感情的节制与满足，使其与由心所知之道（理性）得到融和的状态，这即是所谓“穷本”。穷本则志清；因为志清，所以耳目聪明，血气和平，而“足以感发人的善心”。

由此再进一步了解，荀子虽然说“乐者乐（音洛）也”，但这种快乐的乐，不仅是一般给情绪以满足的快乐。若仅是为了给情绪以满足，则顺着这种要求下去，情绪的自相鼓荡是无止境的，乐的本身也自然会向“淫”向“流”的方向发展（“淫”、“流”是“太过”的意思），这便更回头去助成情绪的鼓荡，使人间世成为希腊神话中酒神的世界和今日从美国开始的摇滚舞的世界。因此，孔子便指出“乐（音洛）而不淫”<sup>①</sup>的准绳，并因为郑声淫而主张加以废弃<sup>②</sup>。快乐而不太过，这才是儒家对音乐所要求的“中和”<sup>③</sup>之道。于是雅乐、古乐之与郑声、今乐，在儒家以音乐为中心的艺术系统中，常将其加以严格地区划。这种区划，在今日我们当然无法从乐章的形式上知道详细的情形，但若仅就音乐的内容方面而言，或者可以用“思无邪”<sup>④</sup>三字作推论的根据；而在艺术的形式方面，也或者可以用“中和”二字及“诗者中声之纪也”<sup>⑤</sup>的话作推论的根据。因为上面所引孔子、荀子的话，虽然皆就诗而言，但诗与乐在先秦本是不分的；而无邪的内容与中和的形式，两者可以得到自然的统一。

儒家在政治方面都是主张先养而后教，这即是非常重视人民现实生

① 《论语·八佾》：“子曰：‘《关雎》乐而不淫，哀而不伤。’”

② 《论语·卫灵公》：“放郑声，远佞人。郑声淫，佞人殆。”

③ 见前引《荀子·乐论》。

④ 《论语·为政》：“子曰：‘诗三百，一言以蔽之曰，思无邪。’”

⑤ 《荀子·劝学篇》。

活上的要求，当然也重视人民感情上的要求。“礼禁于未然之前”<sup>①</sup>，依然是消极的。乐顺人民的感情将萌未萌之际，加以合理地鼓舞，在鼓舞中使其弃恶而向善，这是没有形迹的积极的教化，所以荀子说“其感人深，其移风易俗易”。司马迁《史记·乐书》言先王音乐之功用是“万民咸荡涤邪秽，斟酌饱满，以饰厥性”。儒家的政治首重教化，礼乐正是教化的具体内容。由礼乐所发生的教化作用，是要人民以自己的力量完成自己的人格，达到社会（风俗）的谐和。由此可以了解礼乐之治何以成为儒家在政治上永恒的乡愁，更可以了解《中庸》何以说“非天子，不议礼……不敢作礼乐”，及汉儒何以多主张“治定功成，礼乐乃兴”（《史记·乐书》）。因为制礼作乐而不得其人，便发生反教化的作用，把人从根本上染坏了。

## 第七节 音乐与人格修养

不过，儒家以音乐为中心的“为人生而艺术”的性格，对知识分子个人的修养而言，其功用更为明显；并且由孔子个人所上透到的艺术根源的性格，也更为明显。兹将有关的资料，简单引一点在下面：

凡音者，生于人心者也；乐者，通伦理者也。（《礼记》卷三十七《乐记》）

德者，情之端也；乐者，德之华也；金石丝竹，乐之器也。诗言其志也，歌咏其声也，舞动其容也，三者本于心然后乐器从之。是故情深而文明，气盛而化神；和顺积中，而英华发外，唯乐不可以为伪。（同上）

乐由中出，礼自外作。乐由中出，故静；礼自外作，故文。大乐

---

<sup>①</sup> 见《大戴礼·礼察篇》。

必易，大礼必简。乐至则无怨，礼至则不争。揖让而治天下者，礼乐之谓也。（同上）

乐也者，施也（按：施犹布也，向外宣发之意）；礼也者，报也。乐乐（音洛）其所自生，而礼反其所自始。乐章德，礼报情反始者也。（同上）

君子曰：“礼乐不可斯须去身。”致乐以治心，则易直子谅之心油然而生矣。易直子谅之心生，则乐（音洛）。乐（音洛）则安，安则久，久则天，天则神。天则不言而信，神则不怒而威。致乐以治心者也。（同上）

致礼以治躬则庄敬，庄敬则严威。心中斯须不和不乐（音洛），而鄙诈之心入之矣；外貌斯须不庄不敬，而易慢之心入之矣。（同上）

故乐也者，动于内者也；礼也者，动于外者也。乐极和，礼极顺……（同上）

乐也者，动于内者也；礼也者，动于外者也。（同上）

……子曰：“师，尔以为必铺几筵、升降、酌献、酬酢，然后谓之礼乎？尔以为必行缀兆，兴羽龠，作钟鼓，然后谓之乐乎？言而履之，礼也；行而乐之（音洛），乐也。（《礼记》卷五十《经解》）

上面所引的材料，其中也有通于政治、社会的。由一人之修养而通于天下国家，这是儒家的传统，但最重要的是就一个知识分子的人格修养而言。其中“君子曰”的一段话，又见于《礼记》卷四十八《祭义》，可见这是孔门相传的通说。今就上引的材料，试略加解释。

古人常以礼乐对举，因对举而两者在修养上所发生不同的作用及由此而来的配合，才容易明了，上面所引的资料也多是如此。在上面的资料中，首先值得注意的是“乐由中出，礼自外作”两句话。“乐由中出”，即所谓“凡音者，生于人心者也”，及“乐也者，动于内者也”。我们可以把一切的艺术追溯到艺术精神的冲动上去，因而也可以说一切的艺术都是



“由中出”，此即克罗齐在其《美学原理》中之所谓“表现”。但其他艺术，由冲动而创造出作品，总需假借外面的工具、形象、形式。现时的所谓抽象画，依然还要凭借其“抽象之象”，而这种“抽象之象”，本是要摆脱客观的形象束缚的，但既抽象而依然有象，则其呈现出来的，依然是客观的，画具也依然是借助于客观的，因此，毕竟不能完全算是“由中出”。从《乐记》看，构成音乐的三基本要素是“诗”、“歌”、“舞”。这三基本要素，是无假于自身以外的客观事物而即可成立，所以它便说“三者本于心”。有了这三基本要素，才假借金石丝竹的乐器以文之。乐器对音乐而言固然重要，但诗、歌、舞三者的自身即具备了艺术的形式，不像其他艺术，不假手于其他工具即根本不能出现艺术的形式。并且在中国古代，认为在演奏的时候，是“歌者在上，匏竹在下，贵人声也”的<sup>①</sup>，由此可以了解，乐器对音乐的本质而言，是第二义的，所以才说“三者本于心，然后乐器从之”。因此，乐的三基本要素，是直接由心发出来，而无须客观外物的介入，所以便说它是“情深而文明”。“情深”，是指它乃直接从人的生命根源处流出；“文明”，是指诗、歌、舞从极深的生命根源向生命逐渐与客观接触的层次流出时，皆各具有明确的节奏形式。乐器是配上这种人身自身上的明确的节奏形式而发生作用、意义的。经乐的发扬，而使潜伏于生命深处的“情”得以发扬出来，使生命得到充实，这即是所谓“气盛”。潜伏于生命深处的情，虽常为人所不自觉，但对一个人的生活，实有决定性的力量。在儒家所提倡的雅乐中，由情深之情，向外发出，不是像现代有的艺术家受了弗洛伊德（S. Freud）精神分析学的影响，只许在以“性欲”为内容的“潜意识”上立艺术的根基，与意识及良心层完全隔断，而使性欲垄断突出。儒家认定良心更是藏在生命的深处，成为对生命更有决定性的根源。随情之向内沉潜，情便与此更根源之处的良心，于不知不觉之中，融合在一起。此良心与“情”融合在一起，通过音乐的形

<sup>①</sup> 《礼记·郊特牲》。

式，随同由音乐而来的“气盛”而气盛。于是此时的人生，是由音乐而艺术化了，同时也由音乐而道德化了。这种道德化，是直接由生命深处所透出的“艺术之情”凑泊上良心而来，化得无形无迹，所以便可称之为“化神”。孟子以心为纯善的，这是把心与耳目之欲（情）区分开的说法。孔门中传承礼的系统的人，则多不作区分。由前面的解释，便可进一步了解“致乐以治心”的意义。弗洛伊德把人的精神分为潜意识、意识、良心三个层次。潜意识，大抵相当于佛教之所谓“无明”，儒家自西汉以后若干儒者之所谓情<sup>①</sup>，宋儒之所谓私欲。后来张横渠说“心统性情”，这是极现实的说法，所以朱元晦常常称道这句话。《乐记》之所谓“心”，正指的是统性情之心而言，亦即是统摄了弗洛伊德所分的三个层次，但良心则占较为重要的地位。《乐记》前面有“夫民有血气心知之性”的话，此“性”字即通于此处“治心”的“心”字。耳目等官能的情欲，亦必在心的处所呈现，而成为生活中一种有决定性的力量。情欲不是罪恶，且为现实人生所必有、所应有。宗教要断灭情欲，也等于是断灭现实的人生。如实地说，道德之心，亦须由情欲的支持而始发生力量，所以道德本来就带有一种“情绪”的性格在里面。乐本由心发，就一般而言，本多偏于情欲一方面。但情欲一面因顺着乐的中和而外发，这在消极方面便解消了情欲与道德良心的冲突性。同时，由心所发的乐，在其所自发的根源之地，已把道德与情欲融和在一起，情欲因此而得到了安顿，道德也因此而得到了支持。此时情欲与道德圆融不分，于是道德便以情绪的形态而流出。“致乐以治心，则易直子<sup>②</sup>谅之心油然而生矣”，“致”是推扩乐的功用之意。《郑注》谓“犹深审也”，失之。“治”是指对于心中所统的性情的矛盾性、抗拒性加以溶解疏导而言。“易”是和易，“直”谓顺畅，“子”是慈祥，“谅”是诚实。“易直子谅”，不应作道德的节目去解释，而应作道德的情

① 先秦的人性论，虽大体上分为性与情的两个层次，但在本质上却多认为是相同的。自董仲舒以情为阴，性为阳，于是情即是宋人所说的私欲，偏于恶的意味重。

② 按：《正义》“子谓子爱”，《说文通训·定声》子字条下“子假借为慈”是也。

绪去体认。因为道德成为一种情绪，即成为生命力的自身要求。道德与生理的抗拒性完全消失了，二者合而为一，所以便说“易直子谅之心生则乐（音洛）”，人是以能顺其情绪的要求而活动为乐（音洛）的。人安于其所乐，久于其所安，所以说“乐则安，安则久”。如此，则人生中的“血气心知之性”由乐而得到了一个大圆融，而这种圆融，是向良心上升的“和顺积中，而英华发外”的圆融，不是今日向“意识流”的沉淀。这是儒家“为人生而艺术”的真正意义。所以孔子便说“兴于诗，立于礼，成于乐”（《论语·泰伯》），“成”即是圆融。在道德（仁）与生理欲望的圆融中，仁对于一个人而言，不是作为一个标准规范去追求它，而是情绪中的享受，这即是所谓快乐的乐（音洛）。以仁德为乐（音洛），则人的生活自然不与仁德相离，而成为孔子所要求的“仁人”。所以孔子说：“知之者不如好之者，好之者不如乐之者。”（《论语·雍也》）

## 第八节 音乐艺术价值的根源

由孔子所传承、发展的“为人生而艺术”的音乐，绝不曾否定作为艺术本性的美，而是要求美与善的统一，并且在其最高境界中得到自然的统一；而在此自然的统一中，仁与乐是相得益彰的。但这并不是仅由艺术的本身即可以达到的。如前所述，艺术是人生重要修养手段之一，而艺术最高境界的达到，却又有待于人格自身的不断完成。这对孔子而言，是由“下学而上达”<sup>①</sup>的无限向上的人生修养透入到无限的艺术修养中，才可以做得到。而此时之乐（音洛），是与一般所说的快乐，完全属于两种不同的层次，乃是精神“上下与天地同流”<sup>②</sup>的大自由、大解放的乐（音洛）。这落实到音乐上面，便不能不追问：由音乐最高境界所能得到这种超快乐的快乐的价值根源到底是什么？前面虽已稍稍提到，但还有进一步

① 《论语·宪问》。

② 《孟子·尽心上》。

去探索的必要。假定不把这种地方厘清，则由孔子所把握到的艺术精神不显，因而易使人只停顿在“世俗之乐”上面去了解。儒家说“乐由中出”的话，表面上好像是顺着深处之情向外发，但实际则是要把深处之情向上提。这种向上提，也可以说是层层提高，层层向上突破，突破到为超艺术的真艺术，超快乐的大快乐。所以我应再回头来解释下面的几段话。

乐由中出，故静；礼由外作，故文。大乐必易，大礼必简。

“静”的第一义是纯净，纯净便自然安静。有情故有乐，情是动的。但在人性根源之地所发之情，是顺性而萌，可以说是与性几乎是一而非二。《乐记》前面有两句话说：“人生而静，天之性也。感于物而动，性之欲也。”人性一片纯真、纯善，无外物渗扰于其间，此处有什么“欲动”<sup>①</sup>这类的东西可言？故说它是静。“乐由中出”，此“中”并非是感于物而动的“性之欲”，而是“湛寂之中，自然而感；如火始然，如泉涌出”<sup>②</sup>。孔门即在此根源之地立定乐的根基，立定艺术的根基。所以“乐由中出”，即是“乐由性出”。性“自本自根”的自然而感，与“感于物”而“动”不同，其感的性格依然是静的。乐系由性的自然而感的处所流出，才可以说是静；于是此时由乐所表现的，只是“性之德”。性德是静，故乐也是静。人在这种艺术中，只是把生命在陶镕中向性德上升，即是向纯净而无丝毫人欲烦扰夹杂的人生境界上兴起。这一直到阮籍的《乐论》尚知此意，所以他说“圣人之作乐也，将以顺天地之体，成万物之性也”。顺着此种根源之地去言乐，所以“大乐必简必易”。简易是由静而来，简易之至，以至于“无声之乐”。无声之乐，即是乐得以成立的在根据之地的本性的“静”的完成。《礼记·孔子闲居》第五十一：

① 弗洛伊德以“性欲”为潜意识的内容。日人多译为“欲动”，即性欲冲动之意。

② 马浮《复性书院讲录》，卷四第十页。

孔子曰：“夙夜基命宥密，无声之乐也。”

孔子曰：“无声之乐，气志不违……无声之乐，气志既得……无声之乐，气志既从……无声之乐，日闻四方……无声之乐，气志既起……”（同上）

按：《孔子闲居篇》乃就诗教而总持言之。如前所说，诗教亦即乐教。孔子就诗教而言“三无”、“五起”之义。“三无”是指“无体之礼”、“无声之乐”、“无服之丧”而言。《论语·阳货》：“子曰：‘礼云礼云，玉帛云乎哉？乐云乐云，钟鼓云乎哉？’”《八佾》：“子曰：‘……丧，与其易（治也，办理周到之义）也，宁戚。’”《子张》：“子游曰：‘丧至乎哀而止。’”则就《论语》言之，本已含有三无之义。所以《礼记》的《孔子闲居篇》，实为孔门相承的微言的阐发，此不详述。今谨就无声之乐，略加解释。

《诗·周颂》：“昊天有成命，二后（文王、武王）受之。成王不敢康，夙夜基命宥密。”《郑笺》：“早夜始顺天命，不敢解（懈）倦，行宽仁安静之政，以定天下。宽仁，所以止苛刻也；安静，所以息暴乱也。”盖《郑笺》以宽仁安静之政释“宥密”，而孔子此处引之，即作“仁德”解释。仁德由天所命，“夙夜基命宥密”，即是“无终食之间违仁”<sup>①</sup>。前面提到过，仁的境界，有同于乐的境界。人的精神是无限的存在，由乐器而来之声，虽由其性格上之“和”而可以通向此无限的境界，但凡属于“有”的性质的东西，其自身毕竟是一种限制，所以在究竟义上言，和由声而见，此声对此无限境界而言依然是一拘限。无声之乐，是在仁的最高境界中突破了一般艺术性的有限性，而将生命沉浸于美与仁得到统一的无限艺术境界之中，这可以说是在对于被限定的艺术形式的否定中，肯定了最高而完整的艺术精神。

接着孔子是以“气志不违”、“气志既得”、“气志既从”、“气志既起”，

<sup>①</sup> 《论语·里仁》“君子无终食之间违仁”。

再加上“日闻四方”，为无声之乐。马浮先生引蓝田吕氏曰：“无声之乐，是和之至。”<sup>①</sup>又引庆源辅氏曰：“气志不违，则持其志，无暴其气矣。气志既得，则志帅气，而气充乎体矣。气志既从，则养而无害。日闻四方，则塞乎天地之间矣。气志既起，则配义与道，合乎冲漠之气象矣。”<sup>②</sup>气是生理作用，志是道德作用。无志之气，只是一团幽暗的冲动，即今日之所谓“潜意识”或“意识流”；无气之志，乃是一种理想性的虚无，朱元晦常以“无搭挂处”加以形容。志与气二者皆具于人的现实生命之中，但二者经常发生矛盾、抗拒，这里便如前所说，须有乐以养心、礼以制外的修养工夫。而孔子上面所说的话，总括一句，是生理的欲动融入于道德理性之中，生理与道德在人的现实生活中已得到彻底的谐和统一与充实，此之谓“气志不违”、“气志既得”、“气志既从”、“气志既起”。这种精神状态的本身，已完全音乐化、艺术化了。人生即是艺术，于是“为人生而艺术”的外在艺术，对人生而言，反成为可有可无之物，所以站在极究之地以立言，便归于“无声之乐”。马浮先生说“三无之中，以无声之乐为本。有无声之乐，发有无体之礼，无服之丧”<sup>③</sup>，并谓“此皆直探心术之微，以示德相之大”<sup>④</sup>。所谓心术之微，只是一个仁字，马氏更推广其义曰：“三月不违仁，不改其乐，无声之乐也……发愤忘食，乐以忘忧，不知老之将至，无声之乐也……耳顺从心，无声之乐也……默而成之，不言而信，无声之乐也……其所存者，无非至诚惻怛；其感于物也，莫非天理之流行。故曰，无终食之间违仁……人心无私欲障蔽时，心体炯然，此理自然显现，如是方识仁，乃诗教之所流出也。”<sup>⑤</sup>我想补充一句：此亦即“乐教”之所从出，亦即孔门“为人生而艺术”的艺术之所从出。今日要领会儒家真正的艺术精神，必须在这种根源之地领会；论中西艺术之异同

① 马浮《复性书院讲录》，卷四第十四页。

② 同上，第二十页。

③ 同上。释《礼记·孔子闲居》：“孔子曰：‘无声之乐，无体之礼，无服之丧，此之谓三无。’”

④ 同上，第十四页。

⑤ 同上，第二十一至二十二页。

得失，也必须追溯到这种根源之地来作论断。否则依附名义，装套格架，只是不相干的废话。

## 第九节 孔子对文学的启示

这里还需要补充的一点是，孔子为人生而艺术的精神，不仅表现在音乐方面，对文学也有伟大的启示。孔门四科中的所谓“文学”，乃指古典之学而言；四科中的所谓“言语”，则发展而为后来的所谓文学。因为在孔子时代，表达人的思想和感情的，主要还是语言，而不是后世所谓文学或文章。当时及其以前的文字记录，多出于史官或学徒之手。孔子曾说“不学诗，无以言”（《论语·季氏》），我想，这是注重语言的艺术性，推广了说，也即是注重文学的艺术。春秋时代，盛行以歌诗见志的风气，这也是语言的艺术形式之一。孔子又曾说：“小子，何莫学夫诗？诗，可以兴，可以观，可以群，可以怨。迩之事父，远之事君。多识于草木鸟兽之名。”（《论语·阳货》）按：这一段话，孔子是认定诗乃美与善的统一表现，并附带指出其在知识上的意义。“可以兴”，朱元晦释为“感发意志”，这是对的。不过此处之所谓意志，不仅是一般之所谓感情，而系由作者纯净真挚的感情感染给读者，使读者一方面从精神的麻痹中苏醒，同时，被苏醒的是感情，但此时的感情不仅是苏醒，而且也随苏醒而得到澄汰，自然把许多杂乱的东西，由作者的作品所发出的感染之力，把它澄汰下去了。这样一来，读者的感情自然鼓荡着道德，而与之合而为一。朱元晦释“兴于诗”（《论语·泰伯》）时说“……所以兴起其好善恶恶之心，而不能自己者，必于此而得之”，这便说得完全，这也是古今中外真正伟大的艺术所必会具备的效果。“可以观”的“观”，郑康成释为“观风俗之盛衰”，朱元晦释为“考见得失”；我再补充一句，也即是卡西勒（E. Cassirer）在其《论人》（*An Essay on Man*）一书的第九章《艺术》里所说的“照明”作用，是使读者“见透了作品所表现出的感情活动，因而进入于感情活动”

的真正的性质与本质之中”（日译本二〇九页）。他又说：“演剧艺术，能透明生活的深度与广度。它传达人世的事象、人类的运命及伟大与悲惨。与此相较，则我们日常的生存，是贫弱而有点近于无聊。我们都感到漠然、朦胧与无限潜伏的生命力。此力一面是沉默，一面从睡眠中觉醒，等待着可以进入于透明而强烈的意识之光里面的瞬间。艺术优越性的尺度，不是传染的程度，而是强化及照明的程度。”（同上，二〇九至二一〇页）按：所谓强化，是指由艺术作品所觉醒的感情意识的集中而言，这正近于孔子所说的“兴”；而“照明”则正是孔子所说的“观”了——“观”是由作品而照明了人生的本质与究竟。

19世纪英国的文学批评家阿诺德（M. Arnold, 1828—1888）在其《华兹华斯论》中说“诗在根柢上是人生的批评”，“诗的观念必须充分地内面化，成为纯粹感情，与道德的性质同化”（土居光知著《文学序说》二三五页）。正如我前面所说，经澄汰以后的诗人纯粹感情，自然而然地与道德同化，所以受到这种感情的感发（兴）照明（观）的读者，自己的感情也纯化了，也道德化了，人与人的障壁自然而然地解消了，这便会发生与“乐者为同”的“同”相等的作用，此时正是由人生的艺术性而鼓动并支持了人生的道德，这也是美与善的谐和统一。所以孔子接着便说：“可以群，可以怨。迩之事父，远之事君。”至于“多识于草木鸟兽之名”，乃附带的知识意义。孔子对于诗的作用，是把握到由诗的本质所显露出的作用；诗的道德性，是由诗得以成立的根源之地所显露出的道德性。孔子为人生而艺术的文学观，实即由于把文学彻底追溯到根源之地而来的文学观。这里所引的几句简单的话，当然会给中国后来的文学以无穷的启示。

## 第十节 孔门艺术精神的转化与没落

这里尚不能不解答一个问题，即是孔门如此重视音乐，何以它竟没落



得这样快，没落得这样彻底呢？这当然不是一个单纯的原因。首先，就儒家自身说，孔门的为人生而艺术，极其究竟，亦可以融艺术于人生。“寻孔颜乐处”<sup>①</sup>，此乐处是孔颜之仁，亦即是孔颜纯全的艺术精神的呈现。而此乐处的到达，在孔颜，尤其是在孔子，乐固然是其工夫过程之一，但毕竟不是唯一的工夫所在，也不是一般人所轻易用得上的工夫，所以孔子便把乐安放在工夫的最后阶段，而说出“成于乐”的一句话。于是《论语》上的“孝弟为仁之本”<sup>②</sup>、“主忠信”<sup>③</sup>、“忠恕”<sup>④</sup>、“克己复礼”<sup>⑤</sup>，《中庸》的“慎独”、“诚明”，及《孟子》的“知言”、“养气”<sup>⑥</sup>，《大学》的“正心”、“诚意”，宋明儒的“主静”、“主敬”、“存天理”、“致良知”，这都是人格修养、人格完成的直接通路，而无须乎必取途于乐。这样一来，一个儒者的兴起，便不必意味着是孔门音乐艺术的复兴。

再就音乐的自身来说，担当“为人生而艺术”的雅乐，以先秦时魏文侯之好学好古，尚且说“吾端冕而听古乐，唯恐卧”<sup>⑦</sup>。何以如此？因为雅乐是植根于人之性，而把人的感情向上提、向内收，所以它的性格，只能用一个“静”字作征表；而其形式，必归于《乐记》上所说的“大乐必易必简”。“静”的艺术作用，是把人所浮扬起来的感情，使其沉静、安静下去，这才能感发人之善心。但静的艺术性，也只有的人生修养中，直到人欲去而天理天机活泼的时候，才能加以领受。在一般人听来，它不是普通所要求的官能的快感，而只是单纯枯淡，听了怎么不想睡着呢？这种情形由日本宫廷所保存的中国古乐（大概是唐代的），及现时我国作为“告朔之饩羊”的七弦琴，尚可以仿佛其一二。这可以说，若是不能了解孔门

① 《宋元学案》卷十二《濂溪学案》引“明道曰：‘昔受学于周茂叔，每令寻仲尼、颜子乐处，所乐何事。’”

② 见《论语·学而篇》：“孝弟也者，其为仁之本与。”

③ 同上：“子曰：‘主忠信。’”

④ 《论语·里仁》：“夫子之道，忠恕而已矣。”

⑤ 《论语·颜渊》：“子曰：‘克己复礼为仁。’”

⑥ 《孟子·公孙丑章》：“孟子曰：‘我知言，我善养吾浩然之气。’”

⑦ 见《礼记·乐记》。

所传承发挥的音乐艺术中的美中之善，即不能欣赏其艺术中的善中之美。再加以在当时似乎尚没有出现有如西方之五线乐谱，对成功的乐曲要作完全的记录相当的困难，于是古乐式微，由民间以感官的快感为主的俗乐取而代之，乃必然的趋势。孔门所传承发挥的礼乐，“子夏辞而辩之，终不见纳（不为魏文侯所纳），自此礼乐丧矣”<sup>①</sup>。“汉兴，乐家有制氏，以雅乐声律，世世在大乐官；但能纪其铿锵鼓舞，而不能言其义。”<sup>②</sup>不能言其义，则只代表着失掉了生命的僵化了的传统形式，除了勉强撑支一点门面外，如何能复兴起来呢？同时，雅乐之义，是要在人性根源之地生根；虽有河间献王的提倡，汉成帝时，王禹能说其义<sup>③</sup>，其所说之义，恐亦不过铺陈故实，称道效能，说者听者都等于是捕风捉影，与艺术的本质无涉。并且孔子所传承的古代的雅乐之教，我以为实际是由孔子赋予了新的意义，而将其品质大大地提高了。古代传记上所记载的先王乐教之效，亦可能由孔门多少作了一些夸饰。单就孔子所追溯达到的美善合一的音乐精神与其形式而言，可能也只合于少数知识分子的人生修养之用，而不一定合于大众的要求，所以孟子就政治的观点言乐，便只问是否“与民同乐”，而不论乐的今古，他干脆说：“今之乐，犹古之乐。”<sup>④</sup>这虽然带有一点游说时因势利导的意味，但对大众而言，这一开放，依然是有其意义、有其必要的。

不过在政治上过于重视俗乐，亦即所谓郑声，若不是面对人民，而仅是为了统治阶级，则必出于淫侈的动机，以助长淫纵的弊害。自《史记·乐书》《汉书·礼乐志》起，下逮各代的有关记载，有关这一点，是指陈得确切有据的。因而俗乐始终不能得到被儒家思想所影响的人们的正面的承认，这便也影响到俗乐所应当有的发展。俗乐的内容与形式，不是

① 见《礼记·乐记》。

② 《汉书》卷二十二《礼乐志》。

③ 同上。

④ 《孟子·梁惠王下》孟子告齐宣王谓：“今之乐，犹古之乐也。”又曰：“今王与百姓同乐，则王矣。”

不能提高、不是不能发展的，但这种责任，不可能仅在少数伶工手上完成。

后来儒者，因先秦儒家的传统，也有人很重视乐，而想将雅乐加以复兴的，几乎历代皆有其人，明末的黄梨洲也是一个例子，但他们所努力的，只是用在律吕尺寸等方面，亦即是只用在古乐器原状的恢复方面，这或许有其考订名物上的意义，但并没有艺术上的意义，甚至可以说是与艺术的自身并不相干。我的想法，孔门“为人生而艺术”的最高意境，可以通过各种乐器、通过各种形式表达出来；最重要的一点，只存乎一个作者、演奏者的德性，亦即他的艺术精神所能上透到的层次。甚至可以这样说，从“无声之乐”的意义推下来，也可以由俗乐、胡乐、今日西洋的和声音乐，提升到孔子所要求的音乐境界，即是仁美合一的境界。儒家真正的艺术精神，自战国末期，已日归湮没。但在历史中间有旷千载而一遇的有艺术天才的个人，在音乐上的成就，其见之于文人诗歌、词赋、咏叹之余者，可由其所陈述的演奏技巧之美，亦未尝不可借以窥见其意境层次之高。“杏花疏影里，吹笛到天明”<sup>①</sup>，又何尝不可与曾点言志相比拟？但这也率为正统儒者视为俗乐而不加称道，即未易进入于儒家教化系统之中。其实，乐的雅俗，在由其所透出之人生意境、精神，而绝无关于乐器的今古与中外，亦与歌词的体制无大关系。假使能使孔子与贝多芬（Beethoven）相遇，一定会相视而笑，莫逆于心的。至于历代宫廷所征集培养的音乐，自汉武帝的乐府起，本是很有意义的工作；其无意义乃在于成为统治者荒淫之具，而使此一工具的本身变质，所以在中国正史中，虽有记载，而很少作价值上的承认，这便在政治上也限制了音乐的发展。同时，诗、词、曲的一连贯的发展，对文人而言，当然也尽到了音乐所应尽的艺术上的任务，而词曲更与音乐不可分。不过，这只限于有闲阶级中少数人的欣赏。后来的诗，虽与音乐不发生直接关联，但由其自身的韵律，使作者、读者也可以得到与音乐同质的享受，而不一定另外去追求音乐，

<sup>①</sup> 宋《陈简斋诗集》附《无住词》，《临江仙·夜登小阁忆洛中旧游》。

所以诗在中国，较任何其他民族为普遍流行，另一方面，也使知识分子对于音乐的要求减退，因而形成了音乐衰退的另一原因。

此外，则不仅“和声”的音乐是由西欧十六七世纪寺院有许多僧侣努力所得出的成就，即世界其他各民族中集团的仪节与大规模的“多声”音乐，亦多由僧侣的组织保持于不坠；而中国自身，正缺少这种组织。于是由古代以音乐为教育的中心，及由孔子以音乐为政治教化及人格修养的重要工具，终于衰微不振，是可以找出其历史上的各种原因的。

但孔门为人生而艺术的精神，唐以前是通过《诗经》的系统而发展，自唐起，更通过韩愈们所奠基的古文运动的系谱而发展。这都有得于如前所述的孔子对文学的启示。同时，为人生而艺术及为艺术而艺术，只是相对的便宜性的分别。真正伟大的为艺术而艺术的作品，对人生社会必能提供某一方面的贡献。而为人生而艺术的极究，亦必自然会归于纯艺术之上，将艺术从内容方面向前推进。所以古文文学运动一开始便揭举“文以载道”的大旗，而其最后大师姚姬传，在其《古文辞类纂·序目》中，把文之“所以为文者”，会归到“神理气味，格律声色”八种艺术性的要求之上。最后更应当指出，孔门通过音乐所呈现出的为人生而艺术的最高境界，即是善（仁）与美的彻底谐和统一的最高境界，对于目前的艺术风气而言，诚有“犹河汉而无极也”<sup>①</sup>之感；但就人类艺术正常发展的前途而言，它将像天体中的一颗恒星一样，永远会保持其光辉于不坠。

---

<sup>①</sup> 见《庄子·逍遥游》。此借用。

## 第2章

# 中国艺术精神主体之呈现 ——庄子的再发现

### 第一节 问题的导出

道家的有老子、庄子，也像儒家的有孔子、孟子。孔子死后，儒分为八<sup>①</sup>，但将孔子的精神发展到高峰，以形成儒家正统的，还是孟子。老子以后的道家，有杨朱、慎到等互不相同的派别<sup>②</sup>，但将老子的精神发展到高峰，以形成道家正统的，还是庄子。孟、庄出生的时代约略相同，在中国历史中所发生的影响，虽有积极与消极之殊，但其深入人心，浸透到现实生活部面的广大，亦几乎没有二致。所以我所写的《中国人性论史·先秦篇》，亦以儒道两家的思想为骨干而展开。

儒道两家的人性论，虽内容不同，但在把群体涵融于个体之内，因而成己即要求成物的这一点上，却有其相同的性格。以仁义为内容的儒家的人性论，极其量于治国平天下，从正面担当了中国历史中的伦理、政治的责任。虽然在秦后的大一统的长期专制政治之下，儒家思想受到了歪曲、利用，因而在规模上也不免于萎缩，但我们只要肯深入到历史的内层中去，即可了解：凡受到儒家思想一分影响的人与事，总会在某种程度上为民族保持一线生机，维系民族一分理想与希望。即使是在受歪曲最多的政治思想的这一部面而言，虽然孔、孟“为人民而政治”的理

① 《韩非子·显学篇》。

② 见拙著《中国人性论史·先秦篇》第十三章，四一七至四一八页。

想受到了天阏，但勤政、爱民、受言、纳谏、尊贤、使能、廉明、公正这一连贯的观念，毕竟在中国以流氓、盗贼、夷狄为首的统治层中，多少争到一点开明专制的意味。换言之，儒家思想，在长期专制压迫之下，毕竟还没有完全变质。但以虚静为内容的道家的人性论，在成己方面，后世受老子影响较深的，多为操阴柔之术的巧宦；受庄子影响较深的，多为甘于放逸之行的隐士。从这一点说，庄子的影响，实较老子所发生的影响犹近于本色，而且亦远有意义。但在成物方面，却于先秦时代，已通过慎到而逐渐与法家相结合，致使此一追求政治自由最力的思想，一转手而成为扼杀自由最力的理论根据。这种不合理的发展，固然已经有许多人指陈过，是来自他们反人文建设的结果，但对老、庄思想的本质而言，却不能不算是一种逸脱了常轨的发展。至于通过方技以发展成为东汉所开始的道教，则只算是一种民族宗教的借尸还魂，与老、庄的原有面目距离更远了。

在我国传统思想中，虽然老、庄较之儒家，是富于思辨的、形上学的性格，但其出发点及其归宿点，依然是落实于现实人生之上。西方纯思辨性的哲学，除了观念上的推演以外，对现实人生，可以不必有所“成”<sup>①</sup>。中国的道家思想，既依然是落实于现实人生之上，假定此种思想含有真实的价值，则在人生上亦必应有所成。不错，我已经指出过：老子是想在政治、社会剧烈转变之中，能找到一个不变的“常”，以作为人生的立足点，因而得到个人及社会的安全长久<sup>②</sup>。庄子也是顺着此一念愿发展下去的。但这毕竟只是一种“念愿”，对现实的人生来讲，不能说真正是“成”了什么，不像儒家那样，一念一行，当下即成就人生中某程度的道德价值。固然，庄子是反对有所成的<sup>③</sup>，但我已经指出过，老、庄是“上升的虚无

① “成”的观念系由《庄子·齐物论》中转用而来，这是与“用”相关联的观念。

② 见拙著《中国人性论史·先秦篇》第十一章，三二五页。

③ 《庄子·齐物论》：“凡物无成与毁。”

主义”<sup>①</sup>，所以他们在否定人生价值的另一面的同时又肯定了人生的价值。既肯定了人生的价值，则在人生上必须有所成。或许可以说，他们所成的是虚静的人生。但虚静的人生依然不易为我们所把握，站在一般的立场来看，依然是消极性的，多少是近于挂空的意味。我们能不能更进一步把握老、庄的思想，并用现代的语言观念以探索这一伟大思想？归根到底，是对人生只是一种虚无而一无所成，还是实际上是有所成，而为一般人所不曾了解？这是我在《中国人性论史·先秦篇》中，尽力把庄子的思想疏导为比较有系统的理论架构后，内心依然觉得庄子可能还有重要的内容而未被我发掘出，因而常感到忐忑不安的。

这几年来，因授课的关系，使我除了思想史的问题以外，不能不分一部分时间留心文学上的问题，因文学而牵涉到一般的艺术理论，因一般的艺术理论而注意到中国的绘画——于是我恍然大悟：老、庄思想当下所成就的人生，实际是艺术的人生，而中国的纯艺术精神，实际系由此一思想系统所导出。中国历史上伟大的画家及画论家，常常在若有意若无意之中，在不同的程度上，契合到这一点，但在理论上尚缺乏彻底的反省、自觉。今人则喜欢在写实与抽象之间为附会迷离之说，这不仅辜负了此一伟大思想所应担当的历史使命，且对中国艺术的了解及发展，可能成为一种障碍。明人董其昌好以禅论画<sup>②</sup>，日人受其影响，从而加以张皇<sup>③</sup>。夷考其实，则因庄子有与禅相通的地方，故有此近似而实非之论。本文之作，意欲补此缺憾，以开中国艺术发展的坦途。

## 第二节 道家的所谓道与艺术精神

首先我应指出的是：老庄所建立的最高概念是“道”，他们的目的，

---

① 请参阅拙著《中国人性论史·先秦篇》第十三章，四一五页。

② 董其昌以“画禅”名室，以见其微尚。

③ 如日人铃木大拙在所著《禅与日本文化》中特强调此点，即其一例。

是要在精神上与道为一体，亦即是所谓“体道”<sup>①</sup>，因而形成“道的人生观”，抱着道的生活态度，以安顿现实的生活。说到道，我们便会立刻想到他们所说的一套形上性质的描述，但是究极地说，他们所说的道，若通过思辨去加以展开，以建立由宇宙落向人生的系统，它固然有理论的、形上学的意义（此在老子，即偏重在这一方面），但若通过工夫在现实人生中加以体认，则将发现他们之所谓道，实际是一种最高的艺术精神，这一直到庄子而始为显著。他们不曾用“艺术”这一名词，是因为当时之所谓“艺”，如《论语》“游于艺”、“求也艺”之“艺”，及《庄子》“说圣人耶，是相于艺也”（《在宥》，三六七页）的“艺”字，主要指的是生活实用中的某些技巧能力。称礼、乐、射、御、书、数为六艺，乃是艺的观念的扩大。西汉初年，则以六经为六艺，故《汉书·艺文志》称刘歆“奏其《七略》，有《六艺略》”。《世说新语》卷下之上，列有《巧艺》一目，其性质与今日之所谓艺术相当。及魏收作《魏书》，将占候、医卜、堪舆诸人列为《艺术列传》，唐初所修各史因之，虽其中也列有篆书音律，但大体上无异于陈寿《三国志》所创立之《方伎列传》。唯《新唐书·艺文志》中之《杂艺术类》，《通志》之《艺文略》，《通考·经籍考》之《艺术类》，其内容可谓系《世说新语·巧艺篇》内容的发展。而清初所修《图书集成》，却仍视方伎为艺术，而将其与书画等列在一起，这反而将上一发展的意义混淆了。近数十年以来，因日本人用艺术一词对译英文、法文的 Art，而近代之所谓 Art，已从技术、技能观念中净化了出来，于是我们使用此一名词时，也才有近代的意义。在这以前，只有个别的名称，如绘画、雕刻、文学等，而没有纯净的统一的名称。在现时看来，老、庄之所谓“道”，深一层去了解，正适应于近代的所谓艺术精神，这在老子还不十分显著，到了庄子，便可以说是发展得相当显著了。

不过在这里应当预先说明的是：儒道两家虽都是为人生而艺术，但孔

<sup>①</sup> 《庄子·知北游》：“夫体道者，天下之君子所系焉。”（五十五页。本章《庄子》页数，皆指中华书局版《庄子集释》而言。）



子是一开始便是有意识地以音乐艺术为人生修养之资，并作为人格完成的境界，因此，他不仅就音乐的自身以言音乐，并且也就音乐的自身以提出对音乐的要求，体认到音乐最高的意境，因而关于先秦儒家艺术精神的把握，便比较明显而容易。庄子则不仅不像近代美学的建立者，一开始即以美为目的、以艺术为对象去加以思考、体认，并且也不像儒家一样，把握住某一特定的艺术对象，抱定某一目的去加以追求。老子乃至庄子，在他们思想起步的地方，根本没有艺术的意欲，更不曾以某种具体艺术作为他们追求的对象。因此，他们追求所达到的最高境界的“道”，假使起老、庄于九原，骤然听到我说的“即是今日之所谓艺术精神”，必笑我把他们的“活句”当作“死句”去理会。不错，他们只是扫荡现实人生，以求达到理想人生的状态。他们只把道当作创造宇宙的基本动力，人是道所创造，所以道便成为人的根源的本质。克就人自身说，他们先称之为“德”，后称之为“性”。从此一理论的间架和内容说，可以说“道”之与艺术，是风马牛不相及的。但是，若不顺着他们思辨的、形上学的路数去看，而只从他们由修养的工夫所到达的人生境界去看，则他们所用的工夫，乃是一个伟大艺术家的修养工夫；他们由工夫所达到的人生境界，本无心于艺术，却不期然而然地会归于今日之所谓艺术精神之上。也可以这样说，当庄子从观念上去描述他之所谓道，而我们也只从观念上去加以把握时，这道便是思辨的、形而上的性格；但当庄子把它当作人生的体验而加以陈述，我们应对于这种人生体验而得到了悟时，这便是彻头彻尾的艺术精神，并且对中国艺术的发展，于不识不知之中，曾经发生了某程度的影响。但因为他们本无心于艺术，所以当我说他们之所谓道的本质实系最真实的艺术精神时，应先加两种界定：一是在概念上只可以他们之所谓道来范围艺术精神，不可以艺术精神去范围他们之所谓道。因为道还有思辨（哲学）的一面，所以仅从名言上说，是远较艺术的范围为广的。而他们是面对人生以言道，不是面对艺术作品以言道，所以他们对人生现实上的批判，有时好像是与艺术无关的。另一是说道的本质是艺术精神，乃就艺

术精神最高的意境上说。人人皆有艺术精神，但艺术精神的自觉既有各种层次之不同，也可以只成为人生中的享受，而不必一定落实为艺术品的创造，因为“表出”与“表现”本是两个阶段的事。所以老、庄的道，只是他们现实的、完整的人生，并不一定要落实而成为艺术品的创造，但此最高的艺术精神，实是艺术得以成立的最后根据。并且就庄子来说，他对于道的体认，也非仅靠名言的思辨，甚至也非仅靠对现实人生的体认，而实际也通过当时的具体艺术活动，乃至有艺术意味的活动，而得到深的启发。例如《齐物论》：“地籁，则众窍是已；人籁，则比竹是已。”而所谓道的直接显露的天籁，实际即是“自己”“自取”的地籁、人籁，并非另有一物可称为天籁，所以天籁实际只是一种精神状态。但我们不妨设想，庄子必先有作为人籁的音乐（比竹，即箫管等乐器）的体会，才有地籁的体会，才有天籁的体会。因此，便也可以说，庄子之所谓道，有时也是就具体的艺术活动而升华上去的。《庄子》一书，这种例子到处都是。正因为如此，所以如本文后面所述，庄子对艺术实有最深刻的了解，而这种了解，实与其所谓“道”有不可分的关系。现在先看庄子下面的一段文章：

庖丁为文惠君解牛，手之所触，肩之所倚，足之所履，膝之所踣，砉然向然，奏刀騞然，莫不中音；合于《桑林》之舞（《成疏》：殷汤乐名），乃中《经首》之会（《成疏》：《经首》，《咸池》乐章名，则尧乐也）。文惠君曰：“嘻，善哉！技盖至此乎？”庖丁释刀对曰：“臣之所好者道也，进乎技矣。始臣之解牛之时，所见无非牛者；三年之后，未尝见全牛也；方今之时，臣以神遇而不以目视，官知止而神欲行。依乎天理……动刀甚微，谦然已解，如土委地。提刀而立，为之四顾，为之踌躇满志，善刀而藏之。”（《养生主》，一一七至一一九页，中华书局《庄子集释》本。后同。）

在上面的一段文章中，首先应注意道与技的关系。技是技能。庖丁说他所

好的是道，而道较之于技是更进了一层，由此可知道与技是密切地关联着。庖丁并不是在技外见道，而是在技之中见道。如前所述，古代西方之所谓艺术，本亦兼技术而言，即在今日，艺术创作还离不开技术、技巧。不过，同样的技术，到底是艺术性的，抑是纯技术性的，在其精神与效用 上，实有其区别，而庄子则非常深刻而明白地意识到了此一区别。就纯技术的意味而言，解牛的动作，只需计较其实用上的效果，所谓“莫不中音；合于《桑林》之舞，乃中《经首》之会”，可以说是无用的长物。而一个人从纯技术上所得 享受，乃是由技术所换来的物质性的享受，并不在技术的自身。庄子所想象出来的庖丁，他解牛的特色，乃在“莫不中音；合于《桑林》之舞，乃中《经首》之会”，这不是技术自身所需要的效用，而是由技术所成就的艺术性的效用。他由解牛所得 享受，乃是“提刀而立，为之四顾，为之踌躇满志”，这是在他的技术自身所得到的精神上的享受，是艺术性的享受。而上面所说的艺术性的效用与享受，正是庖丁“所好者道也”的具体内容。至于“始臣之解牛之时”以下的一大段文章，乃庖丁说明他何以能由技而进乎道的工夫过程，实际是由技术进乎艺术创造的过程，这在后面还要提到。并且《庄子》一书，还有其他的由技进乎道的故事，这也会在后面提到。

然则庖丁解牛究竟与庄子所追求的道，在什么地方有相合之处呢？第一，由于他“未尝见全牛”，因而他与牛的对立解消了，即是心与物的对立解消了。第二，由于他的“以神遇而不以目视，官知止而神欲行”，因而他的手与心的距离解消了，技术对心的制约性解消了。于是他的解牛，成为他的无所系缚的精神游戏，他的精神由此而得到了由技术的解放而来的自由感与充实感；这正是庄子把道落实于精神之上的逍遥游的一个实例。因此，庖丁的技而进乎道，不是比拟性的说法，而是具有真实内容的说法。但上述的情境，是道在人生中实现的情境，也正是艺术精神在人生中呈现时的情境。

这里应另提出的问题是：像上面所说的由技进乎道的道，如何可以被

庄子看作是人生、宇宙的根源，而赋之以“无”、“一”、“玄”等的性格呢？关于这个问题，先不作分解性的陈述，而只先指出，近代的美学在探索到底时，也有人在人生宇宙根源之地来找美何以能成立的根据，并且由此所把握到的，也只是“无”、“一”、“玄”。最显著的例子是谢林（Schelling, 1775—1854）的《艺术哲学》（*Philosophie der Kunst*），他是想在宇宙论的存在论上设定美和艺术。他把存在所以有差别相的原因，归之于展相（Potenz）。展相有三：第一展相是“实在地形成的冲动”，第二展相是“观念的内面化的冲动”（见 Lotze: *Geschichte der Aesthetik in Deutschlud. I. Bd. S. 122*），二者都是差别化的展相；第三展相则是无差别的，是将世界、万有归入于“一”、归入于“绝对者”的展相。而可以给美及艺术以基础的，正是此第三展相<sup>①</sup>。

在第三展相，是“一”，也可以说是“无”。而左尔格（Solger, 1780—1819）便以为“理念是由艺术家的悟性持向特殊之中，理念由此而成为现在的东西。此时的理念，即成为‘无’；当理念推移向‘无’的瞬间，正是艺术的真正根据之所在”<sup>②</sup>。不过，在这里我得先声明一点，上面我引谢林和左尔格乃至以后还引到其他许多人的艺术思想时，不是说他们的思想与庄子的思想完全相同，也不表示我是完全赞成每一个人的思想，而只是想指出，西方若干思想家，在穷究美得以成立的历程和根源时，常出现约略与庄子在某一部分相似相合之点，则庄子之所谓道，其本质是艺术性的，可由此而得到强有力的旁证。

在进入具体分析以前，我再引两段庄子的文章在下面。由庄子所说的学道的工夫与一个艺术家在创作中所用的工夫的相同，以证明学道的内容与一个艺术家所达到的精神状态全无二致。

南伯子葵问乎女偶曰：“子之年长矣，而色若孺子，何也？”曰：

① 请参阅圆赖三著《美的探求》二五七至二七〇页。

② 同上，二七一页。

“吾闻道矣。”南伯子葵曰：“道可学邪？”曰：“恶，恶可！子非其人也。夫卜梁倚有圣人之才而无圣人之道，我有圣人之道而无圣人之才，吾欲以教之，庶几其果为圣人乎？不然，以圣人之道告圣人之才，亦易矣。吾犹守而告之，三日而后能外（忘）天下；已外天下矣，吾又守之，七日而后能外物；已外物矣，吾又守之，九日而后能外生；已外生矣，而后能朝彻（《成疏》：朝，旦也。彻，明也……慧照豁然，如朝阳初启，故谓之朝彻也）；朝彻而后能见独（《郭注》：忘先后之所接，斯见独者也）……（《大宗师》，二五〇至二五三页）

梓庆削木为鐻（《成疏》：乐器，似夹钟），鐻成，见者惊犹鬼神。鲁侯见而问焉，曰：“子何术（按：当时“术”与“道”通）以为焉？”对曰：“臣工人，何术之有。虽然，有一焉。臣将为鐻，未尝敢以耗气也，必齐以静心。齐三日，而不敢怀庆赏爵禄；齐五日，不敢怀非誉巧拙；齐七日，辄然忘吾有四枝形体也。当是时也，无（忘）公朝，其巧专而外滑消（《成疏》：消除外乱之事）；然后入山林，观天性；形躯至矣，然后成见鐻（按：即胸有成鐻之意），然后加手焉；不然则已。则以天合天，器之所以疑神者，其是与！”（《达生》，六五八至六五九页）

上面两个故事，前者是以人的自身为主题，后者是以一个乐器的创造为主题，前者是庄子思想的中心、目的，后者只不过是作为前者的比喻、比拟而提出来的。同时，人的自身是无限定的，而一个艺术品是被限定的，因此，在其起点与最后的到达点上，好像有广狭不同的意味。但从工夫的过程上讲，所说的“圣人之道”，其内容不外于《人间世》所说的“心斋”，实同于梓庆所说的“必齐以静心”；女偶所说的“外天下”、“外物”，实同于梓庆所说的“不敢怀庆赏爵禄”、“不敢怀非誉巧拙”；女偶所说的“外生”，实同于梓庆所说的“忘吾有四枝形体”。女偶所说的“朝彻”，实同于梓庆所说的“以天合天”。修养的过程及其功效，可

以说是完全相同，梓庆由此所成就的是一个“惊犹鬼神”的乐器，而女偶由此所成就的是一个“闻道”的圣人、至人、真人乃至神人。而且上面所引的两段文章的内容绝非偶然地出现，而是在全书中不断地以不同的文句出现。因此，我可以这样指出：庄子所追求的道，与一个艺术家所呈现出的最高艺术精神，在本质上是完全相同的；所不同的是，艺术家由此而成就艺术的作品，而庄子则由此而成就艺术的人生。庄子所要求、所期望的圣人、至人、神人、真人，如实地说，只是人生自身的艺术化罢了。费希尔（F. T. Vischer, 1807—1887）认为，观念愈高，含的美愈多。观念的最高形式是人格，所以最高的艺术，是以最高的人格为对象的东西<sup>①</sup>。费希尔所说，在庄子身上正得到了实际的证明。

### 第三节 美、乐、巧等问题

说老、庄的所谓道，尤其是说庄子的所谓道，本质上是最高的艺术精神，首先会引起疑问的是，艺术精神不能离开美，不能离开乐（音洛。快感），而艺术品的创造也不能离开“巧”。虽然托尔斯泰在其《艺术是什么》的大著中，根本不主张以美及快感来作对艺术的基本规定，但终究有点近于矫枉过正。而老、庄对于美、对于乐、对于巧，则似乎采取否定的态度，这又如何解释呢？但若进一步去探寻，就会发现，老、庄因矫当时由贵族文化的腐烂而来的虚伪、奢侈、巧饰之弊，因而否定世俗浮薄之美，否定世俗纯感官性的乐，轻视世俗矜心着意之巧。但他们是要从世俗浮薄之美追溯上去，以把握“天地有大美而不言”（《知北游》，七百三十五页）的“大美”；要从世俗感官的快感超越上去，以把握人生的“大乐”；要从矜心着意的小巧，更进一步追求“惊若鬼神”的、与造化同工“大巧”。老子说：“天下皆知美之为美，斯恶矣。”（三章）又说：“五

<sup>①</sup> 见日译托尔斯泰（L. N. Tolstoy, 1828—1910）著《艺术是什么》，河出文库本，二十七至二十八页。

色令人目盲，五音令人耳聋，五味令人口爽，驰骋畋猎令人心发狂。”（十二章）此种观念，当然为庄子所继承。但从上面的文字看，老子之所以否定世俗之美，是因为这只是刺激感官快感之美，是容易破灭之美，这种美的后果是“斯恶矣”的“恶”，五色令人目盲即是“斯恶矣”的显证。由此可知老子是为了反对“斯恶矣”之“恶”而反对世俗之美。在反对世俗之美的后面，实要求有不会破灭的、本质的、根源的、绝对的大美。老子所追求的由“致虚极，守静笃”而来的还纯返朴的人生，如后所述，也未尝不可以解释为本质的、根源的美，因为在此一境界内，才有彻底的谐和统一。儒家以简易为音乐美的最高境界<sup>①</sup>，而德国著名的古代美术史研究者文克尔曼（Winckelmann, 1717—1768）认为希腊艺术之美，在于其“高贵的单纯性及平易的伟大”<sup>②</sup>。倘若把这种对作品的观念转移到人的自身，则与最高艺术合体的人生，当然也是纯朴淡泊的人生，这种人生即是美，即是乐。

据我所作的考察的结论，《庄子·天下篇》是庄子的自叙。其中有一段话：

天下大乱，圣贤不明，道德不一，天下多得一察焉以自好……不该不遍，一曲之士也。判天地之美，析万物之理，察古人之全。寡能备于天地之美，称神明之容……后世之学者，不幸不见天地之纯、古人之大体，道术将为天下裂。（一〇六九页）

从上面这段话中，“美”与“理”、“全”、“纯”，都是对道术本身的陈述。因此，可以了解庄子认为道是“美”的，天地是“美”的。而这种根源之“美”，是“理”，是“全”，是“纯”。美、理、全、纯，这几个概念，对庄子的思想而言，是可以换位的。《知北游》说：“圣人者，原天地之美。”

① 《礼记·乐记》：“大乐必易，大礼必简。”

② 见日译卡西勒（E. Cassirer, 1874—1945）《人间》，三三一页。

(七三五页)又说:“天地有大美而不言。”(同上)又说:“德将为汝美。”(七三七页)道是美,天地是美,德也是美,则由道、由天地而来的人性,当然也是美。由此,体道的人生,也应即是艺术化的人生。庄子为了易于与世俗之美相区别,所以有时称这种根源之美为“大美”、“至美”。

美的效果必是乐,由大美、至美所产生的乐,庄子称之为“至乐”,所以《田子方》引老聃曰:“夫得是,至美至乐也。得至美而游乎至乐者,谓之至人。”(七一四页)《庄子》一书,现即有《至乐》一篇。至乐是出自道的本身,因为道的本身即是大美。庄子常将道称为天,所以由道自身而来之乐,亦称为“天乐”。《天道篇》:“与天和者谓之天乐。”(四五八页)又:“知天乐者,其生也天行,其死也物化。”(四六二页)又:“……言以虚静推于天地,通于万物,此之谓天乐。”(四六三页)《天运篇》:“圣也者,达于情而遂于命也。天机不张而五官皆备,此之为天乐。”(五〇七页)由此可知庄子所谓“哀乐不能入”(《大宗师》)一类的话,乃是要超越世俗感官之乐,以求得到由根源之美而来的人生根源之乐。儒家也重视乐,但儒家对己是乐,对天下国家而言则是忧,所以孟子说:“故君子无日不忧,亦无日不乐。”因为儒家的乐,是来自义精仁熟,而仁义本身,即含有对人类不可解除的责任感,所以忧与乐是同时存在的。但庄子之道,是艺术精神,要从一般忧乐中超越上去,以得至乐天乐,这便不同于夹带有责任感的仁义之乐。并且《达生篇》说:“知忘是非,心之适也。不内变,不外从,事会之适也。始乎适而未尝不适者,忘适之适也。”(六六二页)适即是乐。由此可知,庄子忘是非等的工夫,实际是成就人生之乐,而乐即是艺术的主要内容、效果。

至于“大巧若拙”(《老子》四十五章)的“大巧”,在《庄子》一书中,更有深刻的发挥。他在《大宗师》篇说:“吾师乎,吾师乎?……覆载天地,刻雕众形,而不为巧。”刻雕众形,正是艺术性的创造,此即意味着道的创造万物,实系艺术性的创造。所谓“不为巧”,是不为世俗工匠之巧的大巧。庄子在许多地方发掘并欣赏这种大巧,这在后面要特别提到。



## 第四节 精神的自由解放——“游”

但老、庄，尤其是庄子的艺术精神，是要成就艺术的人生，使人生得到如前所说的“至乐”、“天乐”；而至乐、天乐的真实内容，乃是在使人的精神得到自由解放。在这一点上，庄子与许多西方的美学家，却正有其共同的到达点。

卡西勒在其所著的《艺术哲学的经验》(1883)中认为艺术是对自由的表明，对自由的确认。何以故？因为艺术是从有限世界的黑暗与不可解中的解放<sup>①</sup>。以提倡感情移入说著名的李普斯(Lipps, 1865—1930)便认为“美的感情”是对于“自由的快感”(Aesthetik, S. 156)。而海德格尔(Heidegger, 1889—1976)则以为“心境愈是自由，愈能得到美的享受”<sup>②</sup>。柯亨(Cohen, 1842—1918)则以为把科学、意识、道德意识作素材，做出新的东西，而产生艺术。艺术是在科学、道德二者之上，心意诸力，做自由的活动，艺术领域的意识方向，是指向自由活动，发挥其自发性<sup>③</sup>。卡西勒亦认为艺术“是给我们以用其他方法所不能达到的内面的自由”<sup>④</sup>。而把这一点说得最透、最与庄子切合的，莫过于黑格尔(Hegel, 1770—1831)。他在《美学讲义》一三至一四八页中，指明人的存在是被限制的、有限性的东西，人是被安放在缺乏、不安、痛苦的状态，而常陷于矛盾之中。美或艺术，作为可以从压迫、危机中回复人的生命力的东西，并作为主体的自由的希求，是非常重要的<sup>⑤</sup>。他在《精神现象学》(Phänomenologie des Geistes)中以人类精神世界的最高的阶段为“绝对精神王国。艺术乃在此王国中保有其位置”。假定把黑格尔所说的“绝对精

① 日译托尔斯泰《艺术是什么》，二五六页。

② 有关李普斯的观点系引自《美的探求》一二八页。有关海德格尔的观点系引自同书二一五页。

③ 同上书，四一九页。

④ 见日译卡西勒《人间》二一一页。

⑤ 参阅上书二三〇至二三一页。

神王国”改称为庄子所说的“道”，则仅就人的生命在此领域中能得到自由解放的这一点而言，实与庄子有共同的祈向。

我已在《中国人性论史·先秦篇》第十二章中详细指出，庄子思想的出发点及其归宿点，是由老子想求得精神的安定，发展而为要求得到精神的自由解放，以建立精神自由的王国。庄子绝不曾像现代的美学家那样，把美、把艺术当作一个追求的对象而加以思索、体认，因而指出艺术精神是什么；庄子只是顺着在大动乱时代人生所受的像桎梏、倒悬一样的痛苦中，要求得到自由解放，而这种自由解放不可能求之于现世，也不能如宗教家的廉价的构想一样，求之于天上、未来，而只能是求之于自己的心——心的作用、状态，庄子即称之为精神——即是在自己的精神中求得自由解放。而此种得到自由解放的精神，在庄子本人说来，是“闻道”，是“体道”，是“与天为徒”，是“人于寥天一”；而用现代的语言表达出来，正是最高的艺术精神的体现，也只能是最高的艺术精神的体现。

庄子把上述精神的自由解放，以一个“游”字加以象征。《庄子》一书的第一篇即称为《逍遥游》。按：《说文》无“游”字。七上：“游，旌旗之流也……逕，古文游。”《段注》：“又引伸为出游，嬉游。俗作游。”《广雅释诂三》：“游，戏也。”旌旗所垂之旒，随风飘荡而无所系缚，故引申为游戏之游，此为庄子所用“游”字之基本意义。《在宥篇》说：

云将东游，过扶摇之枝而适遭鸿蒙。鸿蒙方将拊髀雀跃而游。云将见之，倘然止，赧然立，曰：“叟何人邪？叟何为此？”鸿蒙拊髀雀跃不辍，对云将曰：“游！”云将曰：“朕愿有问也。”鸿蒙仰而视云将曰：“吁！”云将曰：“天气不和，地气郁结，六气不调，四时不节。今我愿合六气之精以育群生，为之奈何？”鸿蒙拊髀雀跃掉头曰：“吾弗知！吾弗知！”云将不得问。又三年，东游，过有宋之野而适遭鸿蒙……再拜稽首，愿闻于鸿蒙。鸿蒙曰：“浮游，不知所求；猖狂，不知所往；游者鞅掌（《成疏》：众多也。按：《毛诗传》云：“鞅掌，

失容也。”此当作不修饰解)，以观无妄，朕又何知！”云将曰：“朕也自以为猖狂，而民随予所往……愿闻一言。”鸿蒙曰：“乱天之经，逆物之情，玄天弗成……噫，治人之过也！”云将曰：“然则吾奈何？”鸿蒙曰：“噫，毒哉！仙仙乎归矣。”（三八五至三九〇页）

上面这一段话，正描出了游戏的面貌与性格。游戏是除了当下所得的快感、满足外，没有其他目的。所以鸿蒙对于有目的性的大问题，只能答以“吾弗知”；再逼进一步时，只说一个“毒哉”而“仙仙乎归矣”。此段文字，对游戏的性格可以说有了深刻的描述。有不少的人，把艺术的起源归之于人类的游戏的本能。游戏常可以不受经验所与的范围的限制，而在游戏中所得到的快感，并不以实际利益为目的，这都合于艺术的本性。并且想象力是使美得以成立的重要条件。若把想象力分为创造之力、人格化之力及产生纯感觉的形相之力这三者，则在游戏活动中，实具备有前二者的想象力，甚至有时也具备有第三种想象力。达尔文、斯宾塞是从生物学上提出此一主张，将人与动物的游戏作同样的看待。而西勒(J. C. F. Schiller, 1759—1805)则与之相反，认为：“只有在完全的意味上算得上是人的时候，才有游戏；只有在游戏的时候，才算得上是人。”<sup>①</sup>欲将一般的游戏与艺术精神划一境界线，恐怕只有在要求表现自由的自觉上，才有高度与深度之不同；但其摆脱实用与求知的束缚以得到自由，因而得到快感时，则二者可说正是发自同一的精神状态。而西勒的观点，更与庄子对游的观点非常接近。庄子之所谓至人、真人、神人，可以说都是能游的人。能游的人，实即艺术精神呈现了出来的人，亦即是艺术化了的人。“游”之一字，贯穿于《庄子》一书之中，正是因为这种原因<sup>②</sup>。

① 参阅日译卡西勒《人间》二三二至二三六页。

② 今人王叔岷有《庄子通论》一文（《学原》第一卷第九期、十期），即以“游”字为庄子之通义。

## 第五节 游的基本条件——无用与和

不过庄子虽有取于“游”，所指的并非具体的游戏，而是有取于具体游戏中所呈现出的自由活动，因而把它升华上去，以作为精神状态得到自由解放的象征。其起步的地方，也正和具体的游戏一样，是从现实的实用观念中得到解脱。康德在其大著《判断力批判》中认为，美的判断不是认识判断，而是趣味判断。趣味判断的特性，乃是“纯粹无关心的满足”<sup>①</sup>。所谓无关心，主要是既不指向于实用，同时也无益于认识的意思。这正是庄子思想中消极一面的主要内容，也即是形成其“游”的精神状态的消极条件及其效用。

庄子充极游之量，而将其称为逍遥游。形成逍遥游的主体的，当然是“至人无己”的“无己”，这留在后面再去谈，此处只先指出，在《逍遥游》一篇的后面一部分，连记有三个故事，其中之一是“肩吾问于连叔”的故事。此一故事以下面几句话作收束：

……宋人资章甫而适诸越，越人断发文身，无所用之。尧治天下之民，平海内之政，往见四子藐姑射之山，汾水之阳，矍然丧其天下焉。（三十一页）

第二、第三个故事，都是庄子自述他曾与惠施互相辩论的故事。一个是惠施以大瓠比庄子，而认为“非不呶然大也，吾为其无用而掊之”，庄子则答以“夫子固拙于用大矣”，意思是物各有用，因其用而用之，则莫不各得其用。惠施所以觉得大瓠之无用，乃是以自己为中心以言用，而不是就大瓠之自身以言用。这是庄子破除以有用为用的第一步。另一故事是惠施

<sup>①</sup> 日译岩波版康德《判断力批判》上卷，六十七页。

以无用的大樗树比庄子，且斥庄子是“今子之言，大而无用，众所同去也”（三十九页）；庄子先说明以自己为中心之用，虽智如狸狌，大如厘牛，皆有所穷，而终结以无用乃是大用。他说：

今子有大树，患其无用，何不树之于无何有之乡，广漠之野，彷徨乎无为其侧，逍遥乎寝卧其下。不夭斤斧，物无害者，无所可用，安所困苦哉。（四十页）

以“无用”竞争于人世利害角逐之场，则无用真成为无用。但精神上的“无何有之乡，广漠之野”，是安放不下人世之所谓“用”的。将人世所认为无用的，“树之于无何有之乡，广漠之野”，亦即是说，若过着体道的生活，则人世之无用，正合于道之本性，岂非恰可由此而得到逍遥游吗？自由的反面是被迫害（夭斤斧），是“困苦”。“不夭斤斧”、“安所困苦”，即是精神上得到了自由解放，而这种自由解放，实际是由无用所得到的精神的满足，正是康德所说的“无关心的满足”，亦正是艺术性的满足。

上面三个故事，在内容上是一贯的，但应以第一个故事所呈出的境界为其极谊。在最高的艺术精神境界中，含融一切，肯定一切，但与人世间之所谓事功并不相干，所以即以尧之至治，在最高的艺术精神之前，依然是“窅然丧其天下”。“丧”在《庄子》一书中，常与“忘”同义。因为在庄子的道的立场，实际即是在艺术精神的立场，是不以用为用，而系以无用为用的。所以当一个人沉入于艺术的精神境界时，只是一个浑全之“一”，而一切皆忘，自然会忘其天下，自然也会忘记了自己平治天下的事功。这是“无用”的极致。“无用”在艺术欣赏中是必需的观念，在庄子思想中也是重要的观念。《齐物论》：“圣人不从事于务，不就利，不违害，不喜求，不缘道”（九十七页）；《人间世》：“且予求无所可用久矣。几死，乃今得之，为予大用”（一七二页）；“嗟呼！神人以此不材”（一七七页）；“人皆知有用之用，而莫知无用之用也”（一八六页）；《外物》“知无用而

始可与言用矣”（九三六页），皆是以“无用”为得到精神自由解放的条件。同时，由对于“用”的摆脱，而对物的观照，如后所述，恰成为美的观照。

世人之所谓“用”，皆系由社会所决定的社会价值。人要得到此种价值，势须受到社会的束缚。无用于社会，即不为社会所拘束，这便可以得到精神的自由。但由无用以得到精神的自由，极其究，仍是“不斲乎樊中”（《养生主》）的消极条件。仅有此一消极条件，则常易流于逃避社会的孤芳自赏，而不能涉世，不能及物，于是“游”便依然有一种限制。较无用更为积极的，是庄子所特提出的“和”的观念。“和”是“游”的积极的根据。老、庄的所谓“一”，若把它从形上的意义落实下来，则只是“和”的极致。和即是谐和、统一，这是艺术最基本的性格。《国语·周语》“乐从和”；《论语》“和为贵”；《皇疏》“和即乐也”；《礼记·乐记》“大乐与天地同和”：音乐一直到战国的中期，还是居于艺术中的代表性的地位，而当时正是以和作为音乐的性质。缪拉（A. H. Muller, 1779—1829）认为一切矛盾得到调和的世界，是最高美；一切艺术作品，是世界的调和的反复<sup>①</sup>。多特罕塔（Todhunter, 1820—1884）也认为美是矛盾的调和<sup>②</sup>。所以庄子以和注释德，德与性同义，指的是人的本质，这即是认为人的本质是和，亦即是认为人之本质是艺术性的。试将有关材料简录如下：

德者，成和之修也。（《德充符》，二一四页）

故不足以滑和，不可入于灵府。（《德充符》，二一二页）

我守其一，以处其和。（《在宥》，一二八一页）

夫明白于天地之德者，此之谓大本大宗，与天和者也；所以均调天下，与人合者也。与人合者谓之人乐，与天和者谓之天乐。（《天

① 见日译托尔斯泰《艺术是什么》，二十五页。

② 同上，三十四页。

道》，四五八页)

知与恬交相养，而和理出其性。夫德，和也。道，理也。（《缮性》，五八四页）

一上一下，以和为量，浮游乎万物之祖。（《山木》，六六八页）

至阴肃肃，至阳赫赫。肃肃出乎天，赫赫发乎地。两者交通成和而物生焉。（《田子方》，七一二页）

若正汝形，一汝视，天和将至。摄汝知，一汝度，神将来舍。德将为汝美，道将为汝居。（《知北游》，七三七页）

生非汝有，是天地之委和也。（《知北游》，七三九页）

故敬之而不喜，侮之而不怒者，唯同乎天和者为然。（《庚桑楚》，八一五页）

夫神者好和而恶奸。（《徐无鬼》，八二六页）

故或不言而饮人以和。（《则阳》，八七八页）

从上述天和的观念来看，庄子是以和为天（道）的本质。和既是天的本质，所以由道分化而来之德也是和；德具体化于人的生命之中的心，当然也是和。这便规定了庄子所把握的天、人的本质，都是艺术的性格。和是化异为同，化矛盾为统一的力量。没有和，便没有艺术的统一，也便没有艺术，所以和是艺术的基本性格。正因为和是艺术的基本性格，所以和也同时成为“游”的积极条件。而在庄子，则无用与和本为一个精神的两面。前面所引的《逍遥游》中肩吾闻于接舆的故事，实际是以道为体，以无用及和为用的一个得到逍遥游的精神的象征。但因为构成此逍遥游的条件都是构成美的条件，所以他所提出的象征，便不期然而然地却是美的、艺术的精神的象征。兹录如下：

藐姑射之山，有神人居焉。肌肤若冰雪，绰约若处子。不食五谷，吸风饮露。乘云气，御飞龙，而游乎四海之外。其神凝，使物不

疵疠而年谷熟。(二十八页)

上面所描写的，乃柔静高深之美的精神的自由活动。正如雅斯贝斯（Karl Jaspers, 1883—1969）所说：“哲学不允许给人以任何满足，艺术则以满足为其本质，不仅可允许其提供以满足，并且也是其目标。”<sup>①</sup>因为在艺术精神的境界中，是一种圆满具足而又与宇宙相通感、相调和的状态，所以庄子使用“不食五谷，吸风饮露”来加以形容。在此状态中，精神是大超脱、大自由，所以使用“乘云气，御飞龙，而游乎四海之外”来加以形容。李普斯以为“美的感情”是“生的感情”，而关于感情移入的目标，他认为是“生的完成”（Sichausleben）<sup>②</sup>。道家与儒家，同样是体现群性于个性之中，故一己之“生的完成”，同时即是万物之“生的完成”，所以使用“其神凝，使物不疵疠而年谷熟”来加以形容。这也是“和”的极致。对于《逍遥游》上面的这段重要的话，只有贴切在艺术精神上去加以了解，才有其真实的内容。或者有人可能会指出，藐姑射之神人的形相是美的；但《庄子》一书，绝对多数，是假设一些残缺丑陋的人物形相，这又如何解释呢？不过，只要平心静气地去了解，便可以承认在《庄子》一书中，凡他所假设出来的残缺丑陋的人物形相，无非借引以反映出其所蕴藏的意味之美、灵魂之美，而意味之美、灵魂之美才是真正艺术的美。

## 第六节 心斋与知觉活动

仅从无用、和及对自由的要求等观念，来断定庄子的所谓道即是现在的所谓艺术精神，或者可被怀疑为这不过是一种偶合。现在我要进一步说明庄子所把握到的人的主体，换言之，他所把握到的作为人之本质的德、性、心，乃是艺术的德、性、心。我已经在《中国人性论史·先秦篇》第

<sup>①</sup> 见日译雅斯贝斯所著之《世界》——《哲学》第一卷下，二一七页。

<sup>②</sup> 见《美的探求》，一二八页。



十一、十二两章中论证过，《老子》及《庄子·内篇》中之所谓德，即是《庄子·外篇》《杂篇》中之所谓性。而庄子也和孟子一样，把作为人之本质的性，落实于更容易把握的心。而庄子所把握的心，正是艺术精神的主体。庄子本无意于今日之所谓艺术，但顺庄子之心所流露而出者，自然是艺术精神，自然成就其艺术的人生，也由此可以成就最高的艺术。

《逍遥游》中有“至人无己，神人无功，圣人无名”（十七页）三句话，以作为“乘天地之正，而御六气之辩（变）以游无穷者”的根据。而三句话中，尤以“无己”为关键；无己，则自然无功、无名。《齐物论》“今者吾丧我”（四十五页）的“丧我”，也即是“无己”，其真实内容，实即所谓“心斋”与“坐忘”，这是庄子整个精神的中核，全书随处都流露出此一意味，随处都可以用此种意味加以贯通。兹先将心斋和坐忘两段材料录在下面：

……回曰：“敢问心斋。”仲尼曰：“若一志，无听之以耳而听之以心，无听之以心而听之以气。听止于耳（依俞樾校当作“耳止于听”），心止于符。气也者，虚而待物者也。唯道集虚。虚者，心斋也。”颜回曰：“回之未始得使，实自回也（《郭注》：未始使心斋，故有其身）；得使之也，未始有回也。可谓虚乎？”夫子曰：“尽矣……绝迹易，无行地难……闻以有知知者矣，未闻以无知知者也。瞻彼闾者，虚室生白，吉祥止止。夫且不止，是之谓坐驰。夫徇耳目内通而外于心知，鬼神将来舍，而况人乎？是万物之化也，禹舜之所纽也，伏羲几蘧之所行终，而况散焉者乎？”（《人间世》，一四七至一五〇页）

颜回曰：“回益矣。”仲尼曰：“何谓也？”曰：“回忘仁义矣。”曰：“可矣，犹未也。”他日复见，曰：“回益矣。”曰：“何谓也？”曰：“回忘礼乐矣。”曰：“可矣，犹未也。”他日复见，曰：“回益矣。”曰：“何谓也？”曰：“回坐忘矣。”仲尼蹴然曰：“何谓坐忘？”颜回曰：“堕肢体，黜聪明，离形去知，同于大通，此谓坐忘。”仲尼

曰：“同则无好也，化则无常也。而果其贤乎！丘也请从而后也。”  
（《大宗师》，二八二至二八五页）

心斋的“未始有回”，坐忘的“堕肢体，黜聪明”，都是“无己”、“丧我”。而无己、丧我的真实内容便是“心斋”；心斋的意境，便是坐忘的意境。达到心斋与坐忘的历程，如下所述，正是美的观照的历程。而心斋、坐忘，正是美的观照得以成立的精神主体，也是艺术得以成立的最后根据。

达到心斋、坐忘的历程，主要是通过两条路。一是消解由生理而来的欲望，使欲望不给心以奴役，于是心便从欲望的要挟中解放出来，这是达到无用之用的釜底抽薪的办法。因为实用的观念实际是来自欲望，欲望解消了，“用”的观念便无处安放，精神便当下得到自由。海德格尔认为：“在做美的观照的心理的考察时，以主体能自由观照为其前提。站在美的立场眺望风景、观照雕刻时，心境愈自由，便愈能得到美的享受。”<sup>①</sup>另一条路是与物相接时，不让心对物做知识的活动；不让由知识活动而来的是非判断给心以烦扰，于是心便从对知识无穷的追逐中得到解放，而增加精神的自由。并且因中国缺乏纯知识活动的自觉，由知识而来的是非常与由欲望而来的利害纠结在一起。庄子在说心斋的地方，只说摆脱知识；在说坐忘的地方，则两者同时摆脱，精神乃能得到彻底的自由。一般人之所谓“我”、所谓“己”，实指欲望与知识的集积。庄子的“堕肢体”、“离形”，实指的是摆脱由生理而来的欲望；“黜聪明”、“去知”，实指的是摆脱普通所谓的知识活动。二者同时摆脱，此即所谓“虚”，所谓“静”，所谓“坐忘”，所谓“无己”、“丧我”。《齐物论》的“忘年”（年是人的最后的欲望）、“忘义（义是由知而来的是非判断）”（一〇八页），也正是欲望与知识双忘的意思。欲望借知识而伸长，知识也常以欲望为动机；两者是互相推长的关系，同时也是互相解消的关系。离形即含有去知的意味在里

① 《美的探求》，二一四至二一五页。

面；去知即含有离形的意味在里面。而庄子的“离形”，也和老子之所谓“无欲”一样，并不是根本否定欲望，而是不让欲望得到知识的推波助澜，以至于溢出于各自性分之外。在性分之内的欲望，庄子即视为性分之自身，同样是加以承认的。所以在坐忘的意境中，以“忘知”最为枢要。“忘知”，是忘掉分解性的、概念性的知识活动，剩下的便是虚而待物的，亦即是徇耳目内通的纯知觉活动。这种纯知觉活动，即是美的观照。

现在先考察一下美的观照得以成立的情形。所谓观照，是对物不作分析的了解，而只出之以直观的活动。此时的态度，与实用的态度及学问（求知）的态度分开，而只是凭知觉发生作用。这是看、听的感官活动，是属于感性的。但知觉因其孤立化、集中化，而并非停留在物之表面上，而是洞察到物之内部，直观其本质，以通向自然之心，因而使自己得到扩大，以解放向无限之境<sup>①</sup>。哈曼（Richard Hamann, 1879—1961）在其 *Aesthetik* 中，对在美的观照中的知觉特性曾予以说明，即是不把知觉用作认识事物客观性质的手段，也不利用它作行动的指导，而只是止于知觉之自身，以知觉之自身为满足，此时的知觉，乃自然成为美的观照。哈曼把知觉的固有意义关联到美学的基础问题，其理由之一是，通常当知觉活动时，一般人总是想以概念把握知觉后面的东西，或转向实践方面，但亦有超越上述的界限而仅专念于知觉自身之时，此乃知觉的纯粹性。福多拉（Konnad Fiedler, 1841—1895）认为画家与雕刻家是专念于“视”的人，亦即是专念于知觉之人。其理由之二是，在我们的精神生活中，能因此而解除理论的关联与实践的关联，此时的知觉，由对理论与实践的疏远而得到孤立化。孤立化的知觉，可以说是不寻常的特殊状态，而成其根柢的，乃是美的态度<sup>②</sup>。并且哈曼认为美的形象是由知觉的孤立化、集中化及强度化而得到的。此时好像是专一于一个东西，而其前提条件，乃在于撤去

① 参阅《美的探求》一一六至一二〇页。

② 见上书一五二至一五三页。

心理的主体<sup>①</sup>。按：知觉孤立化，则自然集中化、强度化，此即庄子上面之所谓“若一志”及“其好之也一，其弗好之也一”（《大宗师》，二三四页）。所谓撤去心理的主体，即庄子之所谓“虚”，所谓“心斋”。心斋，是忘知的心的状态。而如前所说，他的忘知乃是解消掉分解性之知，以使心只有知觉的作用。他说“耳止于听”，是说耳仅作听的知觉；“心止于符”，是说心仅作与听的知觉相应的知觉。又说“徇耳目内通”，是说只顺着耳目的感性知觉以内通于心，而不作分析的、论理的活动的意思。他说“无听之以心，而听之以气”，此处之心，是指分解之知的主体；此处之气，是对心斋的一种比拟的说法。心斋只有“待物”的知觉活动，而没有主动地去作分解性、概念性的活动，所以他便以气作比拟。心从实用与分解之知中解放出来，而仅有知觉的直观活动，这即是虚与静的心斋，即是离形去知的坐忘。此孤立化、专一化的知觉，正是美的观照得以成立的重要条件。

不过，这里特须提明的一点是：正因为有“己”，而“无己”乃有其意义。同样的，必须是有“知”，而“忘知”乃有其意义。庄子乃是面对着当时的知识分子而言忘知，所以作为忘知的根柢的还是某程度的知识。他虽然常以浑沌作忘知后的形容，但他的忘知实不同于一般之所谓浑沌，否则孤立化后的知觉特性便发挥不出来。进到小孩子眼里的东西，都是美的、可以用作游戏的东西，因为小孩子多只有知觉活动，这种没有知识作基底的知觉活动可以将事物变成美的对象，因而感到一种满足，不过这种满足不能上升到有美的自觉的程度。

## 第七节 艺术精神的主体——心斋之心与现象学的纯粹意识

仅由孤立化的知觉以说明庄子的心斋，还是不够的。同时，仅以直观

<sup>①</sup> 见《美的探求》一六五及一六九页。

的知觉活动以说明美的观照，也是不够的，因为它得以成立的根据并不明显。心斋之心的本身，才是艺术精神的主体，亦即美的观照得以成立的根据。为说明这一点，试取现象学的纯粹意识，略加对照、考察。

进一步阐明美的观照的根源的，近代则有胡塞尔（Edmund Husserl, 1859—1938）的现象学。下面试把有关的部分，略述一个大概<sup>①</sup>。当然这里只能涉及他的思想的架构，而不能深入到他的内容。

现象学希望把由自然的观点（*Natürliche Einstellung*）而来的有关自然世界的一切学问，加以排去。其排去的方法，或者将其归入括弧（*Einklammerung*），或者实行中止判断（*Epoche*）。由排去而尚有排不掉的东西，称为现象学的剩余（*Phänomenologisches Residuum*），这是意识自身的固有存在（*Eigen Sein des Bewusstseins*），是纯粹意识（*Reines Bewusstsein*）。见 Husserl: *Ideen Zn Einer Reinen Phänomeno Logic Und Phänomenologischen Philosophie*, § 33)。现象学承认自然的观点及由此而来的各种学问，这是在意识之上、在眼前的现实世界中的学问。但他觉得难说这便是学问的一切，现象学是要探出更深的意识，是要获得一个新的存在领域（*Ibid.* § 33），这即是由归入括弧与中止判断的现象学“还原”的方法所探出的纯粹意识的固有存在。这不是经验的东西，而是超越的东西。现象学是要在这种根源之学（*Wissenschaft der Ursprünge*）的地方为由自然的观点而来的诸学找根据。美的观照，也应当在此有其根据（*Ibid.* § 65）。

求根据，是由于对表面事物之不满。想给事物以根据的要求，乃是来自想看出事物本质的希望。现象学的希望，在于探求事物之本质。现象学为了求根据，所以排去自然的观点；为了求本质，则又与自然事象有关系。现象学的还原，是以排去为手段；为了求本质，则以由现象学所加于自然“事象”的洞见为手段。对现象学而言，“事象”非常重要，但这是

<sup>①</sup> 以下关于现象学的有关陈述，皆系节取自《美的探求》一六九至一七九页。

为了通过事象以达到其究竟乃至其本质。现象学所要求的是要穷究到事象的本身 (Die Sache Selbst), 作“即事象的考察”, 但不立即以此为本质, 而须发挥现象学的洞见的效验以把握其本质。这是“即事象”、“即本质”的考察。

在追求美的观照的根据时, 还是用现象学的洞见。他指出了有几条路可走。其一是: 把现实“所与”的观照对象, 当即使它中止其“所与”, 超越其事象, 而作为原地“能与”去加以直观 (Ibid. § 19)。胡塞尔觉得为了作为直观事象的方法, 作确证的根据, 以导出妥当性, 需要“直接的观”, 并且这是诉之于原地“能与”的直观。此种原地“能与”的意识 (Das Original Gebende Bewusstsein), 才是一切理性主张的究极权利的源泉。把被指向于某对象的“所与”之观照, 超越时空关系, 移向原地“能与”的意识去看, 这种观点, 是瞥见事象之本质。其二, 是把现象学的还原加到美的观照事象之上。把美的观照时一切的心中的作用、心理的力之活动, 皆归入于括弧之中, 实行判断中止, 由此从依然作为剩下来的超越的剩余中, 可以看出意识的固有存在。这是在美的观照之意识中的固有存在, 是存在领域。其三, 在美的观照中各种心的作用, 必须有活动的“场”; 作用关联而为一领域, 应当有“领域的机能”。知觉的意识或感性的意识等, 要成为共同的活动意识, 不能没有“意识领域”。前者是“作用的经验的意识”, 而后者是“领域的超越的意识”。把各种心的作用关联在一起, 赋予力量而使其活动的, 是意识领域, 是意识领域的机能。

上面所说的“原地能与的意识”、“意识的固有存在”及“意识领域”, 都是超越的意识, 把这些加到美的观照的事象上, 于是在美的观照中, 有经验的意识层与超越的意识层这两层意识。美的观照的意识, 正由此两层意识而成立, 前者是指向美的意识的契机, 后者则是其根据。现象学所探求出的超越的意识的基本构造是 Noesis (意识自身的作用) 与 Noema (被意识到的对象) 的相关关系。所谓美的观照, 是向某对象的心中的作用, 在究极上, 乃是显示意识的基本构造之自身。观照因其是基于意识的基本构

造，才是美的。并且，作用和对象的关系，与建立在“经验的意识”上的关系不同，这是成为在“纯粹意识中”的关系，即在纯粹意识乃至根源意识中，对象与作用是同时的，对象与作用成为相关项。这不是有对象然后有作用的前后关系乃至因果关系，而是成为根源的关系。此一事实，使人可以察知在美的观照中的对象与知觉的本来的关系，即：对象与知觉成为相关关系，而且基于根源的关系，美的观照乃得以成立。美的意识，是包含对象与作用的紧密而相关的、根源的关系的意识。对象性与意识性，在 Noesis 与 Noema 的相关关系中，两者是根源的“一”，这是成为美的意识的特质，同时也是美的意识的本质。这是美的观照得以成立的根据。

现象学的归入括弧、中止判断，实近于庄子的忘知，不过，在现象学是暂时的，在庄子则成为一往而不返的要求，因为现象学只是为知识求根据而暂时忘知，庄子则是为人生求安顿而一往忘知。现象学的剩余，是比较经验的意识更深入一层的超越的意识，亦即是纯粹意识，实有近于庄子对知解之心而言的心斋之心。心斋之心，是由忘知而呈现，所以是虚，是静；现象学的纯粹意识，是由归入括弧、中止判断而呈现，所以也应当是虚，是静。现象学在纯粹意识中所出现的是 Noesis 与 Noema 的非前后、非因果的相关关系，因此，两者是根源的“一”，若广泛地说，这即是主客体的合一，并且认为由此所把握到的是物的本质。而庄子在心斋的虚静中所呈现的也正是“心与物冥”的主客体合一，并且庄子也认为此时所把握的是物的本质。庄子忘知后是纯知觉的活动，在现象学的还原中，也是纯知觉的活动，但此知觉的活动，乃是以纯粹意识为其活动之场，而此场之本身即是物我两忘、主客体合一的，这才可以解答知觉何以能洞察物之内部而直观其本质，并使其向无限中飞越的问题。庄子更在心斋之心的地方指出虚（静）的性格，指出由虚而“明”的性格，更指出虚静是万物共同的根源的性格，恐怕这更能给现象学所要求的以更具体的解答。因为是虚，所以意识自身的作用（Noesis）和被意识到的对象（Noema）才能直往直来地同时呈现。因为是虚，所以才是明，所以才可以言洞见。假定在

现象学的纯粹意识中可以找出美的观照的根源，则庄子心斋的心为什么不是美的观照的根据呢？我可以这样说，现象学之于美的意识，只是偶然遇之，而庄子则是彻底的全盘的呈露。他说：“虚室生白，吉祥止止”，“虚室”即是心斋，“白”即是明，“吉祥”乃是美的意识的另一表达形式。心斋即生洞见之明；洞见之明，即呈现美的意识。

这里我应补充陈述一点，美的意识，是由将所观照之对象变成美的对象而见。观照所以能使对象成为美的对象，是来自观照时的主客合一，在此主客合一中，对象实际是拟人化了，人也拟物化了；尽管观照者的自身在观照的当下常常并未意识到这一点。观照时之所以会主客合一，是因为当观照时，被观照之物一方面能与观照之人直接照面，中间没有半丝半毫间隔，同时，在观照的当下，只有被观照的赤裸裸的一物，更无其他事物、理论等的牵连。然则何以能如此？是因为凡是进入到美的观照时的精神状态，都是中止判断以后的虚静的精神状态，实际也是以虚静之心为观照的主体。不过，这在一般人只能是暂时性的，庄子为了解除世法的缠缚，而以忘知忘欲得以呈现出虚静的心斋。以心斋接物，不期然而然的便是对物作美的观照，而使物成为美的对象，因此，心斋之心即是艺术精神的主体。

## 第八节 心斋的虚、静、明

现在再顺着庄子的心斋，作若干引伸性的陈述。

庄子把心斋以后的心的作用比作镜，有时又以水作喻。他说：

人莫鉴于流水而鉴于止水，唯止能止众止。……勇士一人，雄入于九军……而况官天地，府万物，直寓六骸，象耳目，一知之所知，而心未尝死者乎。（《德充符》，一九三页）

鉴明则尘垢不止，止则不明也。（同上，一九七页）



至人之用心若镜，不将不迎，应而不藏，故能胜物而不伤。（《应帝王》，三〇七页）

圣人之静也，非曰静也善，故静也；万物无足以挠心者，故静也。水静则明烛须眉，平中准，大匠取法焉。水静犹明，而况精神。圣人之心静乎！天地之鉴也，万物之镜也。夫虚静恬淡寂寞无为者，天地之平，而道德之至……夫明白于天地之德者，此之谓大本大宗，与天和者也。（《天道》，四五七至四五八页）

彻志之勃，解心之谬……贵富显严名利六者，勃志也……此四六者不荡胸中则正，正则静，静则明，明则虚，虚则无为而无不为也。（《庚桑楚》，八一〇页）

从上面的材料看，首先可以发现由欲望与心知得到解放的虚静之心，其效果是“明”。明即是“一知之所知”的“知”。《刻意篇》有“静一而不变”（五四四页）的话，一与静连用，一故静，静故一，由此可知“一知”即是“静知”。所谓“静知”，是在没有被任何欲望扰动的精神状态下所发生的孤立性的知觉。此时的知觉是没有其他牵连的，所以是孤立的，所以是“一知”。因为是在静的精神状态下知物，所以知物而不为物所扰动。知物而不为物所扰动的情形，正如镜之照物。“不将不迎”，这恰是说明知觉直观的情景。其所以能“不将不迎”，一是不把物安放在时空的关系中去加以处理——因为若果如此，便是知识追求因果的活动；二是没有自己利害好恶的成见加在物的身上——因为若果如此，便使心为物所扰动，物亦为成见所歪曲。心既不向知识方面歧出，又无成见的遮蔽，心的虚静的本性便可以呈显出来。虚静的自身，是超时空而一无限隔的存在，故当其与物相接，也是超时空而一无限隔的相接。有迎有将，即有限隔。不将不迎，应而不藏，这是自由的心与此种自由的天地万物作两无限隔的主客两忘的照面。“胜物而不伤”的“胜”，不是战胜的胜，应当作平声读，乃是对任何物皆能（胜）作不迎不将的自由而平等的观照之意。驰心于知识的人，

精心于此一物即不能精心于彼一物，这即是不胜物；夺情于好恶的人，慝情于此一物，即会抗拒其他之物，这即是不胜物。应而不藏，即能无所不藏，即能“官天地，府万物”，此之谓“胜物”。所谓“不伤”，应从两方面说：若万物挠心，这是己伤；屈物以从己的好恶，这是物伤。不迎不将，主客自由而无限隔地相接，此之谓不伤。在这种心的本来面目中呈现出的对象，不期然而然地会成为美的对象；因为由虚静而来的明，正是彻底的美的观照的明。

“圣人之静也，非曰静也善，故静也。万物无足以挠心，故静也……”这是说明，并不是把静作为一个理念去加以追求，乃是说在由万物而来的是非、好恶得到解脱时，便自然而然地是静的状态，若从涵容方面说，同时亦即是虚的状态。由此可知，从老子“致虚极，守静笃”起，发展到庄子的无己、丧我、心斋、坐忘，是以虚静作把握人生本质的工夫，同时即以此为人生的本质，并且宇宙万物皆共此一本质的，所以可称之为“大本大宗”。故当一个人把握到自己的本质时，同时即把握到了宇宙万物的本质，他此时即与宇宙万物为一体，所以便说：“天地与我并生，而万物与我为一。”（《齐物论》，七十九页）

“水静犹明，而况精神”，“精”指的即是虚静之心，“神”指的即是虚静之心的活动。这两句话是说，虚静之心自然而然地是明，而这种明，是发自与宇宙万物相通的本质，所以此明即能洞透到宇宙万物之本质；这样，他才说：“圣人之心静乎！天地之鉴也，万物之镜也。”这种明，又谓之“光”。《齐物论》：“此之谓明”，“此之谓葆光”，乃同一意义。他说：

宇泰（即心）定（静）者，发乎天光。发乎天光者，人见其人，物见其物。（《庚桑楚》，七九一页）

又说：

水之性，不杂则清……纯粹而不杂，静一而不变，慤（淡）而无为，动而以天行，此养神（心）之道也……精神四达并流，无所不极，上际于天，下蟠于地，化育万物，不可为象，其名为同帝。（《刻意》，五四四页）

由本质所发之明、光，不仅照遍大千，而明、光即是人与天地万物的共同本质之自身，所以也通乎一切，成就一切。此种明是直透到天地万物的本质，所以说：

视乎冥冥，听乎无声。冥冥之中，独见晓焉；无声之中，独闻和焉。故深之又深而能物焉，神之又神而能精焉。（《天地》，四一一页）

把庄子所说的“明”、“光”，落实来说，乃是以虚静为体、为根源的知觉。此知觉因为是以虚静为体，所以这是不同于一般所谓感性，而是根源的知觉，是有洞彻力的知觉，在老子，便谓之“玄览”。“知觉是洞察内部，通向自然之心，扩大自我以解放向无限的。”<sup>①</sup>这正是从实用与知识解放出来以后的以虚静为体的知觉活动，正是美的观照。从实用与知识解放出来之心，正是虚静之心。西方的美学家，尚未能将虚静之体作整全地把握，但“静观、深看、直观”是美的观照的性质，这是一般所能承认的<sup>②</sup>。

虚静中的知觉活动是感性的，同时也是超感性的。哈特曼（N. Hartmann, 1882—1950）在 *Aesthetik* 中认为，艺术作品是“前景层”及“后景层”的两个紧密关联着的成层构造。前景层是物质的、感性的形态，而后景层则是精神的内容。知觉不仅活动于前景层，而且也活动于后景层。知觉是通过可视的形态，而迫近根本不同的内容的、精神的东西。

① 《美的探求》，一二〇页。

② 同上，一一五页。

它有把可视的形态，“同着被知觉的不可视的东西”（Das Mitwahrgenommene Unsichtbare），融和在一起，以明了的具体性使其漂荡于我们眼前的力量。他特别提出“透视”的观念。所谓透视，是知觉把握着对象可以被知觉的东西，更进而指向不能被知觉的东西，前者是可视的、是感性的，后者是不可视的、非感性的，把握着这种东西的能力，称为透视（Hindurchsehen, Hindurchblicken, Hindurchschauen）<sup>①</sup>。所谓透视，应当和前面之所谓“洞见”有相同的意义。这对于美的发现是非常重要的。哈特曼此处所说的知觉的透视，或可作庄子所谓“明”的低层次的解释。

又瑞士诗人阿米尔（H. F. Amicli, 1821—1881）在其日记 *Journal Intime* 的 1853 年 4 月 28 日，记有如下的一段：

现在又一度享受到过去曾经享受过的最不可思议的幻想的时候。例如：早上坐在芬西尼城的废墟之中的时候；在拉菲之上的山中，当着正午的太阳，横躺在一株树下，忽然一只蝴蝶飞来的时候；又某夜在北海岸边，看到横空的天河之星的时候；似乎又回到了这些壮大而不死的宇宙的梦。在此梦中，人把世界含融在自己的胸中，而觉得满饰星辰的无穷，是属于我的东西。这是神圣的瞬间，是恍惚的时间。思想从此世界飞翔向另一世界……心完全沉浸在静的陶醉之中。<sup>②</sup>

圆赖三对此更加以解释说，这是“自我感情中出现的一种变化，而进入忘我的状态，进入忘我的恍惚陶醉的境地。心由超越、净化而移向神圣的瞬间”<sup>③</sup>。

庄子的所谓明，正由忘我而来，并且在究竟意义上，明与忘我是同时存在的。由忘我而来的神圣的瞬间，《庄子》全书以许多话来加以形容，如

① 取自《美的探求》三三四至三四四页。

② 见上书一一七页。

③ 同上。

《齐物论》中所说的“乘云气，骑日月，而游乎四海之外”（九十六页）；《天下篇》所说的“独与天地精神往来”，“上与造物者游”（一〇九七页）；及《在宥》所说的“尸居而龙见，渊默而雷声，神动而天随”（三六九页），都是的。落实了说，这些只是由美的观照所升华上去的艺术精神的神圣的瞬间。透视与神圣的瞬间，两者本常是上下漂动、难作一义的界域的。至于由可视的看出不可视的东西到底是什么，后面再说。

由美的观照的知觉透视，如前所说，是通向自然之心，是直观事物之本质。现象学的课题，也如前所述，“在于探求事物之本质”，“是向事象自身归原的基本要求”。庄子由虚静之心所把握到的，在他也正认为是物之本质，所以他说：“通乎物之所造”（《达生篇》，六三四页），“浮游乎万物之祖”（《山木》，六六八页），“吾游心于物之初”（《田子方》，七一二页）。“物之所造”、“物之祖”、“物之初”，在庄子，是以自己虚静之心所照射出的物的虚静的本性；更落实地说，只是未受人的主观好恶及知识分解所干扰过的万物原有而具体之姿，即庄子所谓物之“自然”。

## 第九节 心的主客合一

李普斯从心理学的立场说明美的观照体验，而认为“把所与于心的杂多的东西，将其统一于全体之中，这是心的本性”（Lipps: *Aesthetik* I S. 19），所以心是一，同时也是多，心是多数中的统一，也是统一中的多数性（Lipps: *Ibid.* S. 32—34）。李普斯是以此来说明美的多样的统一<sup>①</sup>，柯亨（H. Cohen, 1842—1918）认为美的对象“是由意识的究竟的统一所产生出来的”<sup>②</sup>。李普斯更把在观技者的内心中由演技者的动作所引起的模仿称为“共演”，更以共演来说明他有名的感情移入说。他说：“在内心的模仿中，演技台上的演技者和在看台上的自己之间的区别，已经没有

① 《美的探求》，一二一至一二二页。

② 同上，一六六页。

了……自己再不体验到对立，而体验到完全的统一。”（Lipps: *Asthetik* S. 122）而当进行美的观照时，随自己之感情移向对象，自己与对象即不复感到有何距离，而成为主客合一的状态<sup>①</sup>。但奥德布李特（Odebrecht, 1883—1945）在他著的 *Grundlegung einer ästhetischen Werttheorie* 中却认为感情移入说对美的价值体验不能提供什么决定性的东西；而主张应把感情编入到特定的意识层中去，以求得感情的确定性。他更认为李普斯及伏尔盖特（J. Volkelt, 1848—1930）虽各意识到了主体与客体、作用与对象，但有了主体与客体、作用与对象并非即是美的观照，“美的观照必须是体验的，必须体验到主体与客体是属于一个，作用与对象是相关者”<sup>②</sup>。铿（H. Kahn）在其《现象与美》（*Erscheinung and Schönheit*）中，认为美的自律的形式，是基于世界与自我的互相浸透的此一不可分离的领域，而“美的现象，则是基于主客对立之超克、止扬的东西，而且是客观的东西”<sup>③</sup>。

庄子在心斋的地方所呈现出的“一”，实即艺术精神的主客两忘的境界，庄子称此一境界为“物化”或“物忘”，这是由丧我、忘我而必然呈现出的境界。《齐物论》“此之谓物化”（一一二页），《在宥》“吐尔聪明，伦与物忘”（三九〇页）。所谓物化，是自己随物而化，如庄周梦为蝴蝶，即“栩栩然蝴蝶也，自喻适志与，不知周也”（《齐物论》，一一二页）。此时之庄周即化为蝴蝶。这是主客合一的极致。因主客合一，不知有我，即不知有物，而遂与物相忘。《庄子》一书，对于自我与世界的关系，皆可用物化、物忘的观念加以贯通。郭象把这种主客合一的关系常用一“冥”字加以形容，所谓冥，乃相合而无相合之迹的意思。如：

夫神全形具而体与物冥者，虽涉至变而未始非我。（《齐物论注》，

① 《美的探求》，一二六页。

② 同上，一九八页。

③ 同上，二五二页。

九十六页)

无所藏而都任之，则与物无不冥，与化无不一。(《大宗师注》，

二四五页)

夫与物冥者，物萦亦萦，而未始不宁也。(《大宗师注》，二五五页)

与物冥之心，即是作为美的观照之根据的心；与物冥之物，即成为美的对象之物。这是在以虚静为体之心的主体性上所不期然而然的结果。

## 第十节 艺术的共感

上面系从以虚静为体、以知觉为用来说明庄子之所谓“明”、所谓“光”实系美的观照。但是，假定这中间没有感情与想象的活动，依然不能构成美的观照的充足条件。现对此二者再做一考察。

“在美的观照的体验中，有喜悦、有感动。这都是属于感情……美的观照的体验，是作为感情、体验而显现……美的观照的特色，是知觉与感情相协同之事。”<sup>①</sup> 所以柯亨及奥德布李特都以美学为感情之学。但庄子对感情则似乎采取否定的态度。感情表现为好恶哀乐，《齐物论》主要即在破除是非好恶，而对于生死也是“哀乐不能入”（《养生主》，一二八页）、“哀乐不易施乎前”（《人间世》，一五五页）。这正说明庄子所追求的人生，是“游心于淡，合气于漠”（《应帝王》，二九四页）的“恬漠”无为的人生，所以连生死之际也不能牵动他的感情，妻死，“则方箕踞鼓盆而歌”（《至乐》，六一四页），这是一个极端的例子。他在《德充符》中说：“有人之形，无人之情。有人之形，故群于人；无人之情，故是非不得于身。眇乎小哉，所以属于人也；警乎大哉，独成其天。”（二一七页）并为此与惠施作过一场辩难。《德充符》：

<sup>①</sup> 《美的探求》，一二〇页。

惠子谓庄子曰：“人故无情乎？”庄子曰：“然。”惠子曰：“人而无情，何以谓之人？”庄子曰：“道与之貌，天与之形，恶得不谓之人？”惠子曰：“既谓之人，恶得无情？”庄子曰：“是非吾所谓情也。吾所谓无情者，言人之不以好恶内伤其身，常因自然而不益生也。”（二二一页）

按：《庄子》一书的“情”字有两种意义：一是由欲望心知而来的是非好恶之情，这即是上面所说的“无人之情”，庄子以此种情足以内伤其身，所以要加以破除，极其至，是“死生无变于己”（《齐物论》，九十六页）；另一是与“性”同义，是指由人之所以生的德、人之所以生的性的活动而言。庄子以虚无言德，以虚静言性言心，只是要从欲望心知中超脱出来，而虚无虚静的自身并不是没有作用，正相反，从超脱出来之心所直接发出的作用，这是与天地万物相通的作用。庄子的忘知去欲，正因为知与欲是此一作用的障蔽。他所追求的精神自由，实际乃是由性、由心所流出的作用的全盘呈现。此作用的一面是“光”、是“明”，另一面又实含有不仁的“大仁”<sup>①</sup>及“自适其适”的“天乐”、“至乐”在里面<sup>②</sup>。这种是光、是明、是大仁、是至乐的作用，是超越于人的，但依然是属于人的。庄子把这种作用称之为“精神”，中国文化中的“精神”一词由此出，他亦依当时“情”与“性”在本质上没有分别的情况而称之为“情”。《天地篇》：

上神乘光，与形灭亡，此谓照旷。致命尽情，天地乐而万事销亡，万物复情，此之谓混冥。（四四三页）

① 《齐物论》“大仁不仁”（八十三页），由此可知他所求的是大仁。

② 《大宗师》：“是役人之役，适人之适，而不自适其适者也。”（二二二页）因此庄子正欲求得“自适其适”。而这种自适，乃是与天地万物相通的。《天道篇》说：“……言以虚静推于天地，通于万物，此之谓天乐。”又有《至乐篇》。可知庄子所追求的是超越于世俗之乐（音洛）的大乐（音洛）。



上面这段话中的“情”字，即指由德由性所直接发生的作用而言。由此可知庄子之所谓无情，乃是去掉束缚于个人生理欲望之内的感情，以超越上去，显现出与天地万物相通的“大情”，此实即艺术精神中的“共感”。庄子下面的话，正说明这种共感：

其（按：指真人而言）心志（志乃纯一不杂之意），其容寂（按：无心知欲望之扰动，故寂），其颀颀（《郭注》：大朴之貌）。凄然似秋，暖然似春，喜怒通四时，与物有宜而莫知其极。（《大宗师》，二三〇至二三一页）

使日夜无郤（按：精神与天地相流通，故无郤），而与物为春。（《德充符》，二一二页）

“与物有宜”、“与物为春”，正说的是发自整个人格的大仁，亦即是能充其量的共感。李普斯们所提出的感情移入说的共感，乃当进行美的观照时所呈现的片时的共感。李普斯在美的观照的体验中所说的共感，毕竟不是植根于观照者的整个人格之上，所以奥德布李特在 *Grundlegung einer ästhetischen Werttheorie* 中，要求把感情编入于特定的意识层，以求得感情的确实性（S. 13）。同时，在美的领域中，感情有其价值；而作为感情价值的，乃是期待意识编入的全体性。这虽然较感情移入说前进了一步，但仍不若庄子的共感，乃从整个人格所发出的共感，其中实有仁心的活动，所以感到“与物有宜”、“与物为春”，这是最高的艺术精神与最高的道德精神自然地互相涵摄。有人主张庄子受了孔子的影响，乃至主张庄子是出于孔门中的颜子的一系，所以书中再三再四地特别提到颜子。我想，在道德与艺术的忘我中，在道德与艺术的共感中，庄子之对孔、颜，或感到较之对老子更为亲切。所不同的是，庄子所走的道路是老子无知无欲与绝学无忧的道路，而不是走的孔、颜的克己复礼、博文约礼的道路，所以当他在生活中落实下来时，便感到道德人生对于艺术人生是一种累赘，而

有时也要加以摆脱。

康德以美的判断为普遍妥当的判断，而作为判断根据的是共感（*Gemeinsinn*）。康德把“各人的感情与一切人的特殊感情相融和的客观的必然性”，作为是当然（*Sollen*）而加以揭出。柯亨则以共感为个人感情融合于人类感情的美的感情的必然性，他认为：“在感情的全体性中看出美的感情的特性。感情的课题也与此相关联。”他以为使自然与道德宥和、融合于感情的世界，宥和、融合于感情的全体性之中，正是感情的课题<sup>①</sup>。而派克（*De Witt H. Parker*）在其 *The Principles of Aesthetics* 中认为，科学的真理是忠实地记述外在经验对象，艺术的真理是把共感的映像——体验之自身，做明了的组织<sup>②</sup>。

上面康德、柯亨与派克以“共感”为美的感情的特性，大概可以得到美学上一般的承认。庄子的共感，是发自虚静之心，一超直入，恐怕更难得共感之真，保持共感的纯粹性。

## 第十一节 艺术的想象

共感的初步，乃是自己的感情不属于自己的，而成为属于对象的感情，此即伏尔盖特（*J. Volkeld*, 1848—1930）在其 *System der Aesthetik* 中所说的感情的对象化，或称为对象的感情（*Gegenstandliches Gefühl*）。对象的感情，实际是通过了想象力的活动，或推动想象力的活动。当一位抒情诗人与物（对象）相接时，常予物以内在的生命及人格的形态，使天地有情化<sup>③</sup>，这实是感情与想象力融和在一起的活动。庄子由于精神的彻底解放，及共感的纯粹性，所以在他的观照之下，天地万物皆是有情的天地万物。《逍遥游》篇中的鲲、鹏、蜩、鸪、斥鴳、罔两、景、蝴蝶，都有

① 参阅《美的探求》，四一八至四二一页。

② 参阅日译本卡西勒《人间》，二四〇页。

③ 同上，二一八至二一九页。

人格的形态，都被赋予了观照者的内在的生命。其他各篇，莫不如此。这正说明了夹带着共感的最大想象力的活动。康德认为想象力是意识的综合能力，是艺术创造的能力。想象力可以区分为三种：一是创造之力，二是人格化之力，三是产生纯粹感觉形象之力<sup>①</sup>。而所谓创造之力，当即是“把现时虽不存在的东西，却在直观中将其表现出来的能力，即是能有产生新对象的能力，又有自发活动的自发性”<sup>②</sup>。《逍遥游》篇一开始的鲲鹏的故事，乃至全书中属于这类的故事，都说明了庄子想象力的生产性、自发性。

奥德布李特认为美的观照的主眼，在于创出新的对象。在观照时“所与的对象”，是观照的出发点。美的观照的成立，则须靠“第二的新的对象”<sup>③</sup>。此新对象的造出，必须有想象力参加到里面。第二的新的对象，可以说是新的形象、本质的形象，也可以说是把潜伏在第一对象里面的价值、意味，通过透视，实际是通过想象，而把它逗引出来。正因为如此，所以对象的形象便都成为一种新的、显现其本质的形象。《庄子》一书中所出现的事物，都是这种新的、本质的形象。或者这正如伏尔盖特所说的是“意味的表象”<sup>④</sup>。尤其是《德充符》一篇，都是通过形以透视形后之德，于是三个“兀者”、卫之“恶人”、“闾跂（曲踵而行）支离无脰（唇）”、“瓮盎大瘿”，皆成为表现人之德，表现人之价值、意味的新的形象。庄子将这种丑恶的形相赋予新的意味而使其艺术化，使其成为可爱的人间像。例如兀者王骀“从之游者与仲尼相若”（一八七页）；妇人见卫之恶人，“与为人妻，宁为夫子妾”（二〇六页）；而闾跂支离无脰及瓮盎大瘿，皆为卫灵公、齐桓公所说（悦），庄子并描出这些人一套可悦的道理、情景来。这说明了庄子夹带着共感的想象力，把一般人所不能美

① 日译本卡西勒《人间》，二二二页。

② 《美的探求》，一八九页。

③ 同上，二〇三页。

④ 同上，一四五至一四八页。

化、艺术化的事物，也都加以美化、艺术化了。《知北游》有“臭腐复化为神奇”（七三三页）的说法，这正是庄子的本领，也是一切大艺术家的本领。何以能如此？即是由“明”、由“透视”、由想象，而看出了对象的本质、意味。再举下面的一个故事：

仲尼曰：“丘也尝使于楚矣，适见豚子食（《郭注》：食乳也）于其死母者，少焉眴若（惊视）皆弃之而走。不见已焉耳，不得类焉耳。所爱其母者，非爱其形也，爱使其形者也……”（《德充符》，二〇九页）

由知觉到豚子食于死母之事物，而透视出知觉所不能达到的“使其形”的生命的有无，则所谓艺术家由透视、洞见、想象，亦即由庄子之所谓“明”，以把握事物之本质，实有其真实之意义。并且庄子在上引的这段随意描叙的文字中，飘荡着一缕哀愁的意味，这最深刻地表出了对象的意味，而对象的“意味”正是“美的表象”<sup>①</sup>。在《庄子》一书中，随处所表现出的对象的意味，都是纯洁的人性的直接流露，都是道、德的具体化、具象化，用庄子自己的话来说，无一不是“备于天地之美，称神明之容”。这十足说明由庄子以虚静为体的人性的自觉，实将天地万物涵于自己生命之内，以与天地万物直接照面。这是超共感的共感，共感到已化为物的物化；是超想象的想象，想象到“物物者与物无际”（《知北游》）的无所用其想象的想象。而落实下来，实由庄子的艺术精神，触物皆产生出意味的表象，亦即是产生出第二的新的对象。所以《庄子》书中所叙述的事物，都成为象征的性质，而艺术实际即是象征<sup>②</sup>。

① 《美的探求》，一四九页。

② 日译卡西勒《人间》，二二四页。

## 第十二节 庄子的美的观照

因为庄子所追求的道，实际是最高艺术精神，所以庄子的观物，自然是美的观照。

前面也约略提到过：哈曼在其 *Aesthetik* 中特别提出其“知觉的固有意义性”的说法。不把知觉利用向客观的认识方面，也不利用向行为的指导方面，而只满足于知觉之自身，以为知觉之自身有其固有的价值而专一于知觉，此之谓知觉的固有意义，这是美的观照必须具备的条件。此时的知觉，因离开理论与实践的关联，而达成其孤立<sup>①</sup>。同时，自然物与美的关联，也“是采取孤立化、集中化”的方法而始达到<sup>②</sup>。而柏卡（Oskar Becker, 1889—1964）为了使人不要误解了康德所说的“无关心的满足”，特重新加以解释，他以为康德这句话的真意是：在美的体验中，关心是被唤起（erregen），同时又被切断（brechen）。这即是在美的体验中的“关心的切断与唤起的同时性”<sup>③</sup>。

把上面的话稍加综合，柏卡之所谓切断，即哈曼之所谓知觉的孤立；所谓唤起，即知觉的专一、集中，及由专一、集中而来的透视。因知觉的孤立、集中，所以被知觉的对象也孤立化、集中化。因对象的孤立化、集中化，于是观照者全部的精神皆被吸入于一个对象之中，而感到此一个对象即是存在的一切。较这更深一层的便是庄子的物化。当一个人因忘己而随物而化时，物化之物也即是存在的一切。更深切地说，物化后的知觉，便自然是孤立化的知觉。把这弄明白了，我们再看下面的两个故事：

昔者庄周梦为蝴蝶，栩栩然蝴蝶也，自喻适志与，不知周也。俄

① 《美的探求》，一五二至一五三页。

② 同上，二一九页。

③ 同上，二七三页。

然觉，则遽遽然周也。不知周之梦为蝴蝶与，蝴蝶之梦为周与？周与蝴蝶，则必有分矣。此之谓物化。（《齐物论》，一一二页）

庄周梦为蝴蝶而自己觉得很快意的关键，实际是在“不知周也”一语之上。若庄周梦为蝴蝶而仍然知道自己本来是庄周，则必生计较、计议之心，便很难“自喻适志”。因为“不知周”，所以当下的蝴蝶即是他的一切，别无可资计较计议的前境后境，自亦无所用其计较计议之心，这便会使他“自喻适志与”。这是佛家的真境现前、前后际断的意境，前引的《郭注》“忘先后之所接”，正是此义。若梦蝴蝶而仍记得自己是庄周，这是由认识作用而来的时间上的连续。一般的认识作用，常是把认识的对象镶入于时间连续之中及空间关系之内去加以考察；唯有物化后的孤立的知觉，把自己与对象都从时间与空间中切断了，自己与对象自然会冥合而成为主客合一的。既然是一，则此外再无所有，所以一即是一切。一即是一切，则一即是圆满具足，便会“自喻适志”。主客冥合为一而自喻适志，此时与环境、与世界得到大融合，得到大自由，此即庄子之所谓“和”、所谓“游”。而在体验中最为关键的，是此一故事中由忘知而来的两“不知”。此两“不知”，实际是在“忘我”、“丧我”、“物化”的精神状态中，解除了理论及实践的关联，因而当下的知觉活动（梦也可以说是知觉活动之一种），成为前后际断的孤立。此一故事，是庄周把自己整个生命因物化而来的全盘美化、艺术化的历程、实境，借此一梦而呈现于世人之前，这是他艺术性的现身说法的实例。另一故事是：

庄子与惠子游于濠梁之上。庄子曰：“鲦鱼出游从容，是鱼之乐也。”惠子曰：“子非鱼，安知鱼之乐？”庄子曰：“子非我，安知我不知鱼之乐？”惠子曰：“我非子，固不知子矣；子固非鱼也，子之不知鱼之乐，全矣。”庄子曰：“请循其本。子曰‘汝安知鱼乐’云者，既已知吾知之而问我，我知之濠上也。”（《秋水篇》，六〇六至六〇七页）

在这一故事中，实把认识之知的情形，与美的观照的知觉的情形，作了一个显明的对比。庄子所代表的是以无用为用、忘我物化的艺术精神，而惠子所代表的是“遍为万物说”、以“善辩为名”（《天下篇》）的理智精神，两人的辩难，悉由此不同的典型性格而来。在此一故事中，他两人对于同一的濠梁之鱼，实采取两种不同的态度。庄子是以恬适的感情与知觉对鱼作美的观照，因而使鱼成为美的对象。“鲦鱼出游从容，是鱼之乐”，正是对于美的对象的描述，也是对于美的对象作了康德所说的趣味判断<sup>①</sup>。这种从认识之知解放出来的美的观照，为惠子所不能了解，便立刻把此一对象拿进理智的解析中去，在理智的解析中，追问庄子判断与被判断之间的因果关系。惠施是以认识判断来看庄子的趣味判断，要把趣味判断转移到认识判断中去找根据，因而怀疑庄子“鱼乐”的判断不能成立，这是不了解两种判断性质的根本不同<sup>②</sup>。庄子经此一问，立刻从美的观照的精神状态中冷却下来，也对惠子作理智地反问。但庄子顺着理智之路并不能解答惠子所提出的问题，也不能反而难倒惠子，所以当惠子再进一步提出“子非鱼”的追问时，庄子便从理智中回转头去而“请循其本”，清理此问题最初呈现时的情景。庄子接着说：“子曰‘汝安知鱼乐’云者，既已知吾知之而问我”，这是诡辩，不是“循其本”的“本”；“循其本”的“本”乃在“我知之濠上也”一语。“安知鱼之乐”的知，是认识之知、理智之知；而“我知之濠上”之“知”，是孤立的知觉之知，即是美的观照中的直观、洞察。因为是知觉、是直观、是孤立而集中的活动，所以对于对象是当下全面而具象的观照，在观照的同时，即成立趣味判断。观照时不是通过论理、分析之路，由此所得的判断，只是当下“即物”的印证，而没有其他的原因、法则可说。这是忘知以后，虚静之心与物的直接照射，因而使物成为美的对象，这才是“请循其本”的“本”。“我知之濠上也”，

① 见日译康德《判断力批判》第一篇第一章第一节、第二节。六十四至六十七页。

② 同上。康德在此处，以趣味判断为“直感的判断”，其规定的根据是纯主观的；认识判断是逻辑的（Logisch）判断，其表象是仅关系于客体的。

是说明鱼之乐，是在濠上的美的观照中当下呈现的；这里安设不下理智、思辨的活动，所以也不能作因果性的追问。庄子的艺术精神发而为美的观照，得此一故事中的对比而愈为明显。

### 第十三节 庄子艺术的人生观、宇宙观

庄子为求得精神上之自由解放，自然而然地达到了近代之所谓艺术精神的境域。但他并非为了创造或观赏某种艺术品而作此反省，而系为了他针对当时大变动的时代所发出的安顿自己、成就自己的要求。因之，此一精神之落实，当然是他自身人格的彻底艺术化。《庄子》书中所描写的神人、真人、至人、圣人，无不可从此一角度去加以理解。我们若将《老子》与《庄子》两书中所叙述的人生态度作一对比，即不难发现，老子的人生态度，实在因其祸福计较而来的计议之心太多，故尔后的流弊，演变成成为阴柔权变之术；而庄子则正是要超越这种计议、打算之心，以归于“游”的艺术性的生活，所以后世山林隐逸之士，必多少含有庄学的血液。《天下篇》中庄子的自述，也正是一个艺术化了的人格内心的表出，兹略加疏释如下：

芴（寂）漠无形，变化无常。死与生与，天地并与，神明往与。芒乎何之？忽乎何适？万物毕罗，莫足以归。古之道术有在于是者……（一〇九八页）

按：浪漫主义者以“无限”为艺术的真题目，而且是唯一的题目。施莱格尔（Schlegel）认为无限即是他自己的宗教<sup>①</sup>。因为是无限的，当然也是超越的，所以是“芴漠无形，变化无常”。无限的境界是超时空的境

<sup>①</sup> 日译卡西勒《人间》，二二二页。



界，投死生于无限之中，无长短之可资计较，故谓“死与生与，天地并与”。无限即是神明，故为神明所归往。道德的无限，有道德的目的性；艺术的无限，乃由理论与实践之摆脱而来，以无目的为目的，故“芒乎何之？忽乎何适？”无限包罗万物，但既不要求为万物所归，亦无目的为万物所归，故“莫足以归”。由此可以了解，庄子这一段话，实质上只是对他自己所达到的艺术精神的无限性的描述。

庄周闻其风而悦之。以谬悠（《成疏》：虚远）之说，荒唐（《释文》：谓广大无域畔者也）之言，无端崖（郭庆藩：犹无垠鄂也。按：即无边际之意）之辞，时恣纵而不觉（《成疏》：随时放任而不偏党），不以觭见之也（宣云：言不以一端而见）。以天下为沉浊，不可与庄语。以卮言（按：随俗俯仰之言）为曼衍（按：犹变化也），以重言（按：为世所重之言，如尧、舜、孔子者是）为真，以寓言为广。独与天地精神往来，而不敖倪（犹傲睨，鄙视也）于万物，不谴是非，以与世俗处。其书虽瑰玮（《成疏》：弘壮也），而连犴（《成疏》：和混也）无伤也。其辞虽参差，而谑诤（《成疏》：言滑稽也。按：有趣味之意）可观。彼其充实不可以已，上与造物者游，而下与外死生无终始者为友。其于本也，弘大而辟，深闳而肆；其于宗也，可谓稠（调）适而上遂（达）矣。虽然，其应于化而解于物也，其理不竭，其来不蜕（《成疏》：脱舍也），芒乎昧乎，未之尽者。（一〇九八至一〇九九页）

按上面一段话，包含有他的人生观、宇宙观，及他的精神境界与文学成就的两大端。为了解说的方便，暂把此文前后的次序倒转一下，先从他的人生观、宇宙观方面说起。此篇前面有“以天为宗，以德为本”的话，所以他此处之所谓“其于本也”、“其于宗也”，乃指德与天而言。庄子经常以天言道，故其所谓天，即如老子之所谓道。“物得以生谓之

德”（《天地》），所以德实即《庄子·外篇》《杂篇》中的所谓性，落实于形体之中，即是心。外在者为天，内在者为德，实际是无内无外的。“其于本也”、“其于宗也”数语，乃就其工夫之效验而言。“其于本也”，等于是说“其为德也”，也等于是说“其为性也”、“其为心也”。以虚静的工夫，呈现出以虚静为体的心，此心是“官天地、府万物”的，所以说“弘大而辟，深闳而肆”。因为心的虚静是有生命力的虚静，生命力由虚静而得到解放。“辟”是开辟，生命力是在扩充中继续，即生命力自身常是不断地开辟。“肆”，《成疏》：“申也。”《论语》“申申如也”，马融注曰：“和舒之貌。”心的虚静之体，是无限之大，所以说是“弘大”；是无限之深，所以说是“深闳”。同时，虚静之自身是理性的，与现代所谓深层心理学的“深层”有本质之别，所以这不是幽僻之深，而是和舒之深，亦即《庄子》一书中不断出现的“和”。这两句话所以明德，即所以明心体。心体即是“天”（道），即是“宗”；心体呈现，与道同符而一无扞格，所以心与道相即，自然“稠（调）适而上遂”。由这种稠适而上遂，自己的精神投入于无限之中，即是“振于无境”（《齐物论》）之中，从一切形器界的拘限里得到大自由、大解放，这是庄子所说的“无所待”的“独”的境界。“独”的境界即是“天”的境界，所以便“独与天地精神相往来”，便“上与造物者游”，一称“入于天”。这种由一个人的精神所体验到的与宇宙相融和的境界，就其对众生无责任感的这一点而言，所以不是以仁义为内容的道德；就其非思辨性而是体验性的这一点而言，所以不是一般所说的形而上学。因此，它只能是艺术性的人生与宇宙的合一。

本来，若不从现实、现象中超越上去，而与现实、现象停在一个层次，便不能成立艺术。所以杜威（J. Dewey, 1859—1952）不能解答艺术上的问题<sup>①</sup>。在这种地方，西方的浪漫主义者正有其贡献。但正如卡西勒

<sup>①</sup> 《美的探求》，二二六至二二七页。

所说：若如施莱格尔的想法，仅仅是有“无限”的观念的人，才能成为艺术家，则我们的有限世界、感觉经验世界，便没有美的权利<sup>①</sup>。谢林（Schelling, 1775—1854）说：“美是在有限中看出无限。”因此，艺术中的超越不应当是形而上学的超越，而应当是“即自的超越”。所谓“即自的超越”，是即每一感觉世界中的事物自身而看出其超越的意味，落实了说，也就是在事物的自身发现第二的新的事物。从事物中超越上去，再落下来而加以肯定的，必然是第二的新的事物。庄子在“独与天地精神往来”的下面紧接着说“而不敖倪于万物”，也即是“不谴是非，以与世俗处”，这是说“独与天地精神往来”的自己的超越精神，并非舍离万物，并非舍离世俗，而依然是“与物为春”，并涵融世俗的是非，“以与世俗处”。这一方面是说明道家所自觉的人性及其自我的完成，必须是群体的涵摄；另一方面，这也正说明庄子的超越，是从“不谴是非”中超越上去，这是面对世俗的是非而“忘己”、“丧我”，于是，在世俗是非之中即呈现出“天地精神”而与之往来，这正是“即自的超越”。而此种“即自的超越”，恰是不折不扣的艺术精神。他的“独与天地精神往来”、“上与造物者游”，实际即是“物化”，将自己融化于任何事物环境之中而一无障碍，所以实际即是以虚静之心，和虚船<sup>②</sup>一样地，与一切众生往来，“以与世俗处”。此一意味，《庄子》书中随处表现出来，下面的故事表现得更为清楚：

阳子居（按：即杨朱）南之沛，老聃西游于秦，邀于郊，至于梁而遇老子。老子中道仰天而叹曰：“始以汝为可教，今不可也。”阳子居不答。至舍，进盥漱巾栉，脱屣户外，膝行而前曰：“向者弟子欲请夫子，夫子行不闲，是以不敢。今闲矣，请问其过。”老子曰：“而

① 日译卡西勒《人间》，二二二页。

② 《庄子·山木》：“方舟而济于河，有虚船来触舟，虽有偏心之人不怒……人能虚己以游世，其孰能害之。”（六七五页）

(汝)睢睢盱盱(《成疏》:躁急威权之貌也),而谁与居?大白若辱,盛德若不足。”阳子居蹴然变容曰:“敬闻命矣。”其往也,舍者迎将,其家公(舍者的父亲)执席,妻(舍者之妻)执巾栉,舍者避席,炆者避灶(按:以阳子居为特出之人,故特加敬礼)。其反也,舍者与之争席矣。(《寓言》,九六二至九六三页)

“舍者与之争席”,是说明阳子居的精神,由过去一往之超越而融混于世俗之中,这是超越以后的“混冥”<sup>①</sup>。超越以后的混冥,是对各种形态不同之人,皆从其本质上发现了他们各自存在之意义。《齐物论》一篇,反反复复地把人与人的关系,从一般之所谓是非、利害、成毁的死结中解开,而提出“因是”、“寓诸庸”的观念。所谓“因是”,是自己虚静之心超越了、也是摆脱了世俗以自己的“成心”为准则之是非、纷扰,而发现了人各有为他人无法干涉、改移之“是”,所以便因各人之是而是之。“寓诸庸”是自己虚静之心超越了、也是摆脱了世俗以自己的才知为“用”、为“成”,超越了、也即摆脱了以一时一地的结果为“用”、为“成”,而发现了每一人、每一物皆有其自用、自成,且无用于此者或有用于彼,毁于此者或成于彼,所以便将自己对人、物之态度,寄托(寓)于各人各物自用自成之上。“因是”、“寓诸庸”,实际是一种人生态度的两种说法,也即是此处之所谓“不谴是非”,其结果,便是他所说的“和”。这是由平等观照而来的对一切人、一切物的平等看待,而其根源,则是由虚静之心所发出的观照,发现了一切人、一切物的本质,发现了新的对象,亦即是发现了一切人、一切物皆是“道”的显现;所以他便说:“道恶乎往而不存”(《齐物论》,六十三页),而极其致于“道在屎尿”(《知北游》,七四九至七五〇页)。虚静之心对人与物作新发现后,当下皆作平等的承认、平等的满足,所以这不是道德性的,而只是艺术性的。在此发现中,安设不上

<sup>①</sup> 《庄子·天地篇》:“万物复情,此之谓混冥。”又《大宗师》:“中央之帝为浑沌。”(三〇九页)亦同此意。

仁义。但由平等观点而来之对人物的平等看待，及在此平等看待中自己与人物皆得到自由、皆得到生的满足，则实又可会归于儒家之所谓仁义，而庄子便称之为“大仁”、“大勇”、“大廉”（《齐物论》，八十三页）。这正是艺术与道德在根源地的统一。

庄子的这种人生态度，从表面看，从其最初的动机看，是为了在社会大变动中的全生而避祸。假定一直由此用心下去，便会同于同流合污的乡愿。同流合污，也好像是不谄是非，但乡愿之不谄是非，不是发自以虚静为体之心，而是发自以自我为中心的利害计较。乡愿们因为没有发现自己新的生命，所以也不能发现世俗中的新生命，而只能是在“流”与“污”中打转，向“流”与“污”中沉沦；这便会完全走向反艺术的方向。庄子的不谄是非，乃是涵融万有（庄子称之为“天府”）的“天和”。孔子说“君子和而不同”（《论语·子路》），而庄子也正是和而不同，所以他可以拒楚王之聘<sup>①</sup>，而对惠施有鸩鸩腐鼠之喻<sup>②</sup>。这即是他所说的“就不欲入，和不欲出”（《人间世》，一六五页），及“顺人而不失己”（《外物》，九三八页）。而最重要的是，庄子的动机虽然是在全生避害，但其体验工夫之所至，则已因忘己而超出于利害荣辱之外，把世俗之所谓利害荣辱，在“道”的境界中，亦即是在艺术精神的境界中化掉了，所以“举世誉之而不加劝，举世非之而不加沮”（《逍遥游》，十六页）。但这与儒家的“中立而不倚”（《中庸》）的精神仍然不同。儒家是出于由道德主体的自觉而来的自信，顺着这种自信下来的是对自己、对众生“吾非斯人之徒与而谁与”的救世；庄子则是出于由虚静之心而来的“忘年忘义”（《齐物论》）。他说：“不如相忘于江湖……不如两忘而化其道。”（《大宗师》，二四二页）所谓“相忘以生”（《大宗师》，二六四页），“鱼相忘乎江湖，人相忘乎道术”（《大宗师》，二七二页），都是这种意思。能“忘”故能“游”，这是庄子人生实际受用之所在。而“忘”与“游”的人生，正是艺术精神全

① 《庄子·秋水篇》，六〇三至六〇四页。

② 同上，六〇五页。

体呈露的人生。后世吸庄子之流的真正隐士，除陶渊明等极少数人外，多未能呈现出以虚静为体之心；但他们生活情调上的高洁，亦无不与庄子思想的超越的一面相通，所以在他们的人生中，也呈显出艺术的意味。

心是多数性中的统一，也是统一中的多数性<sup>①</sup>，在“一”中有其超越性，在“多”中有其“即自”性。艺术的超越，不能是委之于冥想、思辨式的形而上学的超越，而必是在能见、能闻、能触的东西中，发现出新的存在。凡在《庄子》一书中所提到的自然事物，都是人格化、有情化，以呈现出某种新的意味的事物，而顺着这种新的意味的自身体味下去，都是深、远、玄，都是当下通向无限，用庄子的名词说，每一事物的自身都可以看出即是“道”。但这种深、远、玄，并不离开能见、能闻、能触的具体形象，并且一经庄子的描述，其能见、能闻、能触的具体形象更为显著，因为每一具体形象，此时乃是以其生命的活力呈现于读者之前，这真达到了在有限中呈现无限的极致<sup>②</sup>。这里又回到前面曾经提到过的一个例子，《齐物论》中，南郭子綦向言游偃提出“女闻人籁而未闻地籁，女闻地籁而未闻天籁夫”（四十五页）的话。据以后的描述，人籁是“比竹”，地籁是“众窍”（四十九页），这都是能见、能闻、能触的具体事物，而“天籁”则无疑是深、是远、是玄、是无限，所以言游偃一则“敢问其方”，再则“敢问天籁”，这是要把天籁当作形而上的东西去追寻。而子綦的答复却是：“夫吹万不同，而使其自己也。咸其自取，怒者其谁耶？”《郭注》：“夫天籁者，岂复别有一物哉？即众窍比竹之属，接乎有生之类，会而共成一天耳。”简言之，天籁即在人籁地籁之中，无限即在众窍比竹的有限之中；正因为如此，所以比竹、众窍皆是“道”，皆是艺术性的存在。《郭注》“会而共成一天”的话，仍是似是而非的说法，实际上，庄子是在每一人籁、每一地籁、每一有生之类，皆看出其独成其天，岂待其

① 《美的探求》，一二一至一二二引 Lipps: *Aesthetik*, S. 32—34。

② 日译卡西勒《人间》，二二二页。

“会而共成”？正因为庄子在有限中看取其无限，所以他对“大块噫气，其名为风”的情态，自然而然地作了“万窍怒号”的有声有色的描写，而赋予风以艺术的形象。总体地说，这是他以虚静为体的艺术的心灵，一方面显为“独与天地精神往来”的超越性，同时即显为“而不敖（傲）倪（睨）于万物”的“即自”性，所以对每一具体的事态，都在有限中看出其无限性，而于不知不觉中，由艺术的人生观形成了他的艺术的宇宙观。

## 第十四节 庄子艺术的生死观

在庄子自述的文章中，更有“而下与外死生、无终始者为友”的一句话。外死生，即是忘死生。从《庄子》全书看，忘死生与忘知、忘是非，不仅居于同样重要的地位，而且似为其究极的目的之所在。庄子之“以死生为一条”（《德充符》，二〇五页），大概可以分作三点来说。一是出于无可奈何的心情，在无可奈何的心情之下，而当下予以勘破，此即他所说的“安时而处顺”（《养生主》，一二八页）；这还是顺着世情的说法。二是他似乎有精神不灭的观念，此即他所说的“薪尽而火传”<sup>①</sup>；这含有形而上学的意味。三是来自他的“物化”的观念，这便是出自他的艺术精神。三者互相关联，但实际是以“物化”的观念为其枢纽<sup>②</sup>。所以《天道篇》说“其死也物化”（四六二页）。

前所引的《齐物论》中庄周梦为蝴蝶的故事，实际是对《齐物论》中所提出的生死问题所作的最后解答。“物化”即可成立彻底的美的观照，这在前面已经解释过了。兹再引《大宗师》中的一段以作补充：

子祀、子舆、子犁、子来四人相与语曰：“孰能以无为首，以生为脊，以死为尻，孰知死生存亡之一体者，吾与之友矣。”四人相视

① 《庄子·养生主》：“指穷于为薪，火传也，不知其尽也。”（一二九页）

② 以上请参阅拙著《中国人性论史·先秦篇》第十二章，四〇五至四〇七页。

而笑，莫逆于心，遂相与为友。俄而子舆有病……跼蹐（《成疏》：言曳疾力行）而鉴于井，曰：“嗟呼，夫造物者又将以予为此拘拘也。”子祀曰：“女恶之乎？”曰：“亡，予何恶！浸假而化予之左臂以为鸡，予因以求时夜；浸假而化予之右臂以为弹，予因以求鸩炙；浸假而化予之尻以为轮，以神为马，予因以乘之，岂更驾哉！且夫得者，时也；失者，顺也。安时而处顺，哀乐不能入也。此古之所谓县解也。而不能解者，物有结之。且夫物不胜天久矣，吾又何恶焉。”（二五八至二六〇页）

上面这段话，实际只是“栩栩然蝴蝶，自喻适志与”的引申说法。“物有结之”，是与“物化”恰恰相反的观念。自己的精神为一物一境所系缚而不能解脱，故物、境一旦变迁，即不能不有所哀乐。由生而死，乃变迁之大者。“有物结之”，即是被“生”之境所系缚之意。《成疏》：“若夫当生虑死，而以憎恶存怀者，既内心不能自解，故为外物结缚之也。”《郭注》《成疏》以“众物”、“外物”释此处之“物”，实泛而不切，但《成疏》的“当生虑死”一语，却可作“有物结之”的确解。物结乃生于“虑”，虑便有计较之心，计较必生哀乐之情。虑是生于心知的作用。物化是因为“忘”，梦为蝴蝶而当下全体即是蝴蝶，即忘其为庄周；化为鸡，即忘其曾为子舆；死即忘其曾经生；这才能随物而化，以生死为一条。忘是出于忘知忘己。忘知之知，是“前后际断”的美的观照时知觉之知。物化的境界，完全是物我一体的艺术境界。因为是物化，所以自己生存于一境之中，而恍然与某一物相遇，此一物一境，即是一个宇宙，即是一个永恒；化为鸡，即圆满具足于鸡；化为弹，即圆满具足于弹。既圆满具足了，更从何处感到有难填的缺陷，而发生超越于当下一境一物之上的神力的要求？更从何处而感到“死生事大”，而要求从轮回中解脱呢？所以庄子的生死观，实际是由艺术精神所发出的艺术的生死观。

雅斯贝斯（Jaspers, 1883—1969）曾谓：“哲学在其发端时，即对宗



教的存在抱着怀疑，而与之对立。艺术，则不论其具体的内容及其意识，在很长的时间内，皆与宗教的行为是同一的东西。艺术家供奉于宗教，他们不仅在历史上是无名的，而且也没有作为艺术家而可以自立的个人。”“到了解放时代”，艺术则“由其无自立性的假睡状态中觉醒，虽未对宗教作公然的斗争，然基于伟大艺术家实存于内面的自主性，艺术恰好像要几乎取代了宗教的地位，成为立脚于自己自身的人间……”<sup>①</sup>我想，人类对宗教的要求的主要内容之一，是要弥补现实中许多无可弥补的缺憾，进一步是出自想超越于自己有限的生命之上，以得到生命的永恒。雅斯贝斯认为艺术可以代替宗教的意思，或者可以用他下面一段话，作为他的说明：

因在艺术作品观赏之中，将艺术成为我自己的东西（按：即引出自己的艺术精神活动），而给人产生出感动、解放感、快乐感、安全感。在合理之中，难接近于绝对，但作为直观的语言，（艺术）在完全当下呈现的完结性之中，没有任何的不满足。一面打破日常性，又一面忘却现存在之实在性，人会经验到一个大解放。在此解放之前，一切的忧虑与打算、快乐与苦恼，却好像于一瞬之间消失了。然而，在次一瞬间，人又一面仅仅想起抛弃了自己的美，而急转直下，返回到现存在之中。观赏艺术这种事（按：即美的观照），不是什么中间的存在，而是一种别样的存在……艺术一面照出现存在的一切的深渊与恐惧，但在此处，是在较之最明晰的思维更为透彻的、确信存在的明朗意识之中，用光明充满了存在。此时，人不仅离开了兴奋与热情，瞥见了一切东西在此所止扬的永远性，并且人自己也好像在永远之中一样。<sup>②</sup>

人在美的观照中，是一种满足、一个完成、一种永恒的存在，这便不仅超

① 见创元社出版日译雅斯贝斯著《世界》卷下，二一三页。

② 同上，二一六页及二一七页。

越了日常生活中的各种计较、苦恼，同时也即超越了死生。人对宗教的最深刻的要求，在艺术中都得到解决了，这正是与宗教的最高境界的汇归点，因而可以代替了宗教之所在。庄子正提供了此一实证。斯坦诺（Max Stiner，1806—1856）在其《艺术与宗教》的论文的一开始便说：“宗教的立脚地是艺术的东西。宗教属于艺术。”<sup>①</sup>这是值得进一步去探索的问题。

不过，在这里应当提破一句，庄子“物化”之物，必须是不在人间污秽之中的物。假定是在污秽之中的物，则当其物化时，“化”的本身，同时即是洗涤污秽的力量。所以物化的物，必是纯净化了以后之物。对于不能洗涤干净的人间污秽，有如政治及与政治相关联的物，庄子只有摒除于物化之外，而宁愿“曳尾于泥中”。因此，庄子的物化，于不知不觉之中，便落到人间以外的自然之物上面去了。

## 第十五节 庄子艺术的政治观

庄子的目的在求得精神的自由解放；而当时最大的压迫是来自政治，所以他继承了老子的无为而治的政治思想，想以此来消解政治上的毒害。不过，道家的无为而治，只能说是一种“念愿”，一落到现实上，便经过慎到而渐渐转到法家的法、术上面去了。而在老、庄本人，一面是以理论来支持这种念愿，一面则是于不知不觉之中，沉浸于艺术精神的境界中来满足此一念愿。所以老、庄的无为而治的政治思想，有其理论性的一面，也有其艺术性的一面。在老子，则前者的意味重于后者；在庄子，则后者的意味重于前者。由艺术的人生观发而为艺术的政治观，乃极自然之事。

当老子说“不尚贤，使民不争；不贵难得之货，使民不为盗……是以圣人之治，虚其心，实其腹，弱其志，强其骨，常使民无知无欲，使夫知者不敢为也。为无为，则无不治”（三章）这类话的时候，是出自

<sup>①</sup> 此文收入日本春秋社《世界大思想全集》，二十九册。

比较、计议之心的理论性的陈述；庄子当然也继承了这一面。但当老子说“小国寡民，使有什伯之器而不用，使民重死而不远徙。虽有舟舆，无所乘之。虽有甲兵，无所陈之。使人复结绳而用之。甘其食，美其服，安其居，乐其俗。邻国相望，鸡犬之声相闻。民至老死不相往来”（八十章）这类话的时候，这便由忘利害计议而得到当下满足的艺术境界；庄子更大大地发展了这一方面的精神境界。

首先，庄子把作为政治领导者的人君，由无为而转进到艺术精神的状态。他说：

尧治天下之民，平海内之政；往见四子藐姑射之山，汾水之阳，窅然丧其天下焉。（《逍遥游》，第三页）

《成疏》：“窅然者，寂寥，是深远之名。丧之言忘，是遗荡之义。”老子要求为而无为（三章：“为无为”），而庄子则连天下而亦忘之，更没有无为之可言。这是对政治的一种彻底否定，也即是对政治的一种彻底净化。庄子所谈的政治，都是经过否定了以后的净化的政治。而否定、净化，在庄子，皆统一于“忘”的意境之中。“忘”是美的观照所以得以成立的必需条件，也是庄子所要求于政治的必需条件。《田子方》：“百里奚爵禄不入于心，故饭牛而牛肥，使秦穆公忘其贱，与之政也。有虞氏死生不入于心，故足以动人。”（七一九页）此篇多陈述当时艺术家之故事，其精神与百里奚之故事如出一辙，此亦是以“忘”为政治必需条件之一证。然则何由而致此？只是由忘己而达到主客两忘、主客冥合的艺术精神境界。又说：

天根游于殷阳，至蓼水之上，适遭无名人而问焉，曰：“请问为天下。”无名人曰：“去！汝鄙人也，何问之不豫也（《尔雅·释詁》：豫，厌也）！予方将与造物者为人，厌，则又乘夫莽眇（《成疏》：深远之谓）之鸟，以出六极之外，而游无何有之乡，以处圜

垠（崔骃云：犹旷荡也）之野。汝又何帛（俞樾曰：疑“帛”乃“臬”字之误……当读为“寤”……《一切经音义》引《通俗文》曰：梦语谓之“寤”）以治天下感予之心为？”又复问。无名氏曰：“汝游心于淡，合气于漠，顺物自然而无容私焉，而天下治矣。”（《应帝王》，二九二至二九三页）

“游心于淡，合气于漠”，乃心斋之另一说明。心斋之心，已如前述，正是艺术之心。他是在心斋中把政治加以净化，因而使政治得以艺术化。他所要求的政治，不可能在现实中实现，也只有通过想象而使其在艺术意境中实现。至于他对于理想政治的描述，更是艺术的“生的完成”的描述。他说：

故至德之世，其行填填（《成疏》：满足之意），其视颠颠（《成疏》：高直之貌）。当是时也，山无蹊隧，泽无舟梁；万物群生，连属其乡；禽兽成群，草木遂长。是故禽兽可系羈而游，鸟鹊之巢可攀援而窥。（《马蹄》，三三四页）

儒家系通过仁义以要求上述的政治的“生的完成”；而庄子则系通过艺术精神以要求上述的政治的“生的完成”。托尔斯泰对艺术所作的结论，可以说与庄子所怀抱的念愿不谋而合。托尔斯泰说：

艺术的任务很大……今日由法庭、警察、慈善事业、劳动监督及其他手段所看守着的人类的和平共同生活，必须由人人自发的、愉快的活动所达成。并且艺术必须排除暴力。

仅有艺术始能达成这种任务。

今日不由强制、惩罚的恐怖而使人能共同生活，一切只有由艺术去做……艺术必须唤起各人之人格，及对于各生物生命的敬畏之念；

又能唤起对于浪费、暴力、复仇，及为了满足自己而掠夺他人的廉耻心……<sup>①</sup>

## 第十六节 庄子的艺术创造

正因庄子艺术精神的全体呈露，而将他整个人生都艺术化了，便必然地会有“充实不可以已”的强烈的艺术冲动<sup>②</sup>。正因他有这种强烈的艺术冲动，所以他实际便创造了一个伟大的艺术品，这即是流传到现在的《庄子》一书中的主要部分<sup>③</sup>。中国古代的文学作品，结集而为一部《诗经》，并且春秋时代的贵族阶级，普遍地把《诗经》中的诗当作艺术的语言而加以使用。孔子也说：“不学诗，无以言。”（《论语·子路》）这也充分说明了言语艺术的自觉性。至于私人以文字表达自己的思想，大概出现在老、孔时代的稍后，到战国中期而盛行。但先秦诸子百家的著作虽都有其文学的价值，都有其艺术性，可是，对自己文章的艺术性有显著的自觉，而自我加以欣赏的，恐怕唯有庄周一人。前面所引的《天下篇》的一段文章中，自“以谬悠之说”起，至“彼其充实不可以已”止，中间除“独与天地精神往来，而不敖倪于万物，不谴是非，以与世俗处”数语，系以自己的人生态度说明其文章的内容以外，凡八十二字，皆系对其文章之艺术性的描述与欣赏。所以他的文章，正是意识的艺术创造。

在上面的一段话中，我觉得应从“以天下为沉浊，不可与庄语”二语了解起。“以天下为沉浊”，这是以超越之心顺着天下的实情所了解的天下，换言之，这是天下未经过艺术化以前的现实状态，此现实状态只是

① 日译托尔斯泰《艺术是什么》，第一九二页。

② 按：《天下篇》在庄子自述的这一段中“彼其充实不可以已”的这句话，从来都把它属下读。我现在才了解应当属上读，以说明上文所述之“其书”、“其辞”都是由“充实不可以已”而来，这才文从义顺。

③ 《庄子》一书，当然有庄子后学的文章在里面。但从《天下篇》上面所引的一段文章看，此书的主要部分分明是出自庄子之手，并且即使在出于其后学之手的文章中，也大体保持了庄子本人所写的文体。这正可以证明思想与文体有密切的关系。

“沉浊”。正因为知道它是“沉浊”，才能作艺术性的价值转换。这恰可证明庄子所说的“道恶乎往而不存”，因而“不譴是非”乃是超越、转换以后之事，而他的文章恰是担当这种艺术性的转换的责任。从正面讲道理给人听的，这是道德教训，或者是思想的辨析，这即是庄子所谓的“庄语”。庄子认为这种“庄语”乃是“彼非所明而明之”（《齐物论》，七十五页），不仅不必要，并且也是无效的，《齐物论》中主要的一部分便是反复说明此意，故此处便说出“不可与庄语”的话。与“庄语”相反的话，乃是无道德的实践性的话、无思辨的明确性的话，正是纯艺术性的，其本质是属于诗的这一类的话，庄子即称之为“谬悠之说，荒唐之言，无端崖之辞，时恣纵而不倦”的话。因这种话的本质是诗性的，所以其表现而为文章，自然也的诗一样，多采取比喻及象征的形式<sup>①</sup>，这即是他所说的“卮言”、“重言”、“寓言”。“卮言”、“重言”，实皆广义的寓言。“寓言十九”（《寓言》，七四七页），即是比喻与象征的表现形式居十分之九，其间当然包括有卮言、重言，这便使其所言者自然有诗的性格，在与“庄语”对照之下，而显其为谬悠、荒唐之言。但这种谬悠、荒唐之言，是艺术、是美，是超不脱俗的艺术、超不脱俗的美，所以“其书虽瑰玮，而连犴无伤也；其辞虽参差，而淑诡可观”。但庄子是忘知忘言之人，何必要写出这类瑰玮淑诡的文章呢？他说这是出于“彼其充实不可以已”。“充实不可以已”，道出了古今中外伟大艺术家常常一生辛苦从事创造的真实原因。

再进一步说，他的“充实不可以已”的精神状态，实即来自他的以虚静为体之心，乃是以虚静为体之心的必然效果。因为解消了以自我为中心的欲望及与欲望相勾连的知解，而使心的虚、静本性得以呈现，这即是打开了个人生命的障壁，以与天地万物的生命融为一体。此时不仅天地万物皆为虚静之心所涵，而自己的心成为无所不包的“天府”<sup>②</sup>，而“天府”

① 莫尔顿 (R. G. Moulton, 1849—1924) 的《文学的近代研究》(The Modern Study of Literature) 一书中的第二十四章，专论诗的比喻、象征的表现。见日译本四六〇至五二〇页。

② 《庄子·齐物论》：“此之谓天府。”

的本身实际又是“葆光”、“灵台”<sup>①</sup>。天地万物以其原有之姿进入到“天府”，受到“光”、“灵”的照射，而天地万物的虚静的本性、本质益因之而显著，此即庄子所谓的“物之祖”、“物之初”。因此，天地万物不仅为心之所涵，而且也在心这里脱皮换骨，以恢复其生命的本性。落实了说，“沉浊”的天下，转换为“一”、为“成”、为“纯”的天下，此之谓“参万岁而一成纯”<sup>②</sup>。此时的生命，乃是“天地与我并生，而万物与我为一”（《齐物论》）的生命；自己的精神，即天地的精神；自己精神的自由活动，即是“独与天地精神往来”：这当然是最充实的生命、最充实的精神，当然觉得“充实不可以已”，要发而为“恣纵”、“瑰玮”、“淑诡”的文章——这乃是虚静之心的必然结果，与现代以幽暗为体的所谓“深层心理”或“潜意识”恰是两个对极。现代艺术，因为是出自以幽暗为体的“意识流”，所以对自然、对社会便采取深闭固拒的态度，这是最干枯、孤独的生命，他们的“不可以已”，不是来自“充实”，而是来自绝望中的喧嚷。

## 第十七节 庄子的艺术欣赏

中国在战国时代，不仅艺术发达到了相当的高度，而且内容也非常丰富。在《庄子》一书中，不断提到“文章”（此指颜色之美）、“五色”及“钟鼓”、“六律”等的艺术。最重要的是，中国古代艺术，到了战国时代，发生了实质上的变化。日本关野雄在其所著《中国考古学研究》<sup>③</sup>一书的《艺术上之诸问题》一章中<sup>④</sup>，根据许多战国时代的黑陶、明器、女俑及半瓦当的树木文和一部分青铜器上的动物、狩猎文，指出在战国以前的青铜艺

① 《庄子·齐物论》：“此之谓葆光”注。

② 同上，“参万岁而一成纯”，是说参揉万岁之久，依然只是“一”而不见其“多”，只是“成”而不见其“毁”，只是“纯”而不见其“杂”。

③ 此书系1956年日本东京大学出版。

④ 见原著四六五至五六〇页。

术，主要是象征统治者的权威，所以只重形式的繁缛，却又充满了阴郁苦重的气味；由上述出土的东西所反映出的战国时代的艺术，却充满了爽朗的、韵律的、生动的表现，而可以诉之于现在的感觉。他说：“我们于此可以看出从传统重压中所解放出的世界（按：指有了自由的世界），开始可以听到中国古代快乐的歌声。做这些女俑的工人们，在无意识中把握到了什么才是真的艺术。”（原书四八三页）此种变化的原因，关野氏以为一是受了北方斯基泰民族艺术（Scythain Art）的影响，一是因为“庶民文化的抬头”（原书四八五页）。当时的工匠们，于不识不知之中，把技术引入于新的艺术境界，以表现新的艺术意味的情形，不仅一经庄子之目，或者再加上他的若干想象，而立即把握住了，加以描述、欣赏，并且对于这类的所有材料，他都把蕴蓄在里面的艺术精神，及精神与技巧上的修养，发掘出来，无形中成为尔后我国艺术家所追求的典型、典范。这在庄子，只不过是作为一种象征的意味而提到这些故事，乃至想象出这些故事。但他之所以不断地提到、想到，一方面是说明了他不期然而然地流露出的艺术趣味，同时，他所提到、想到的，如此的深刻，如此的真切，更可以证明所有这些故事是与庄子自己的艺术精神心心相印，甚至于是出于庄子自己艺术精神不容自己的要求而提出、想出的。除了庖丁解牛及梓庆削木为鐻的故事前面已经录出之外，下面我更将其余的故事录出，以见庄子整个人格的精神，与这些故事中所表现的限于一事一物的精神，实系一脉相通，亦犹一泓之与大海，虽量分悬殊，而本质不二。

桓公读书于堂上，轮扁斫轮于堂下。释椎凿而上，问桓公曰：“敢问公之所读者何言邪？”公曰：“圣人之言也。”曰：“圣人在乎？”公曰：“已死矣。”曰：“然则君之所读者，古人之糟魄已夫！”桓公曰：“寡人读书，轮人安得议乎！有说则可，无说则死。”轮扁曰：“臣也以臣之事观之。斫轮，徐则甘而不固，疾则苦而不入。不徐不疾，得之于手而应于心，口不能言，有数存焉于其间。臣不能以喻臣之子，臣之子亦不能受之于臣，是以行年七十而老斫轮。古之人与其



不可传也死矣，然则君之所读者，古人之糟魄已夫！”（《天道》，四九〇至四九一页）

上面的故事，主要的意思大概有三：一是告诉人读书应当突破古人所留下的语言文字，以把握藏在语言文字后面的古人的真精神。这与他所说的得鱼而忘筌的意思相通。二是人生崇高的精神、境界，只能自觉、自证，而不能靠客观法式的传授。这种意思，对道德、艺术而言，是应当加以承认的。三是正因为如此，所以各人应通过一番自觉自证的工夫去成就、把握自己崇高的精神，而不能向外有所依赖。轮扁便以他的斫轮作上述意思的例子。他斫轮的“不徐不疾”，恰恰达到了轮的本性要求的程度，这是他的技而进乎道。而这种“恰如轮的本性”所要求的程度，是来自“得之于手而应于心”。得之于手，是得之于手的技巧；而应于心，是说手的技巧能适应心所把握的东西，而将其创造了出来。这说明了技巧纯熟之至，所以手的能力与心的要求达到了完全一致的程度。在庖丁解牛的故事中所说的“官知止而神欲行”，是说官（手）自然止于其所应止，而神（心）自然行于其所应行<sup>①</sup>，其意与此处之得心应手无异。

仲尼适楚，出于林中，见痾偻者承（取）蜩，犹掇（拾）之也。仲尼曰：“子巧乎！有道邪？”曰：“我有道也。五六月累丸二而不坠，则失者镒铢；累三而不坠，则失者十一；累五而不坠，犹掇之也。吾处身也，若厥株枸（《成疏》：枸，谓斫残枯树枝也）；吾执（用）臂也，若槁木之枝（《成疏》：若槁木之枝，凝寂停审，不动之至），虽天地之大，万物之多，而唯蜩翼之知。吾不反不侧，不以万物易蜩之翼，何为而不得！”孔子顾谓弟子曰：“用志不分，乃凝于神，其痾偻丈人之谓乎？”（《达生》，六三九至六四一页）

<sup>①</sup> 我对此一语之解释，与《郭注》《成疏》不同。

上面这段话，再度证明庄子实是把由技巧而进于艺术的情形，称之为“道”。他所说的“累丸”的情形，乃是技巧修养的过程；“吾处身也”一段，乃是技巧修养的精神根据。庄子克就人生自身而言体道，是忘知忘己，有如槁木死灰，以保住其虚静之心；克就某一具体之艺术活动而言，则是忘去艺术对象以外之一切，以全神凝注于对象之上，此即所谓“用志不分”。以虚静之心照物，则心与物冥为一体，此时之某一物即系一切，而此外之物皆忘，此即成为美的观照。痾偻丈人所说的，实即由忘知忘己以呈现其虚静之心，而将此虚静之心凝注于螭翼（艺术对象）之上，此时螭翼以外之一切，皆已将其忘掉，而螭翼即无异于天地万物，这正是美的观照的具体实现。

但若仅止于此，而无技巧的修养，则只能对螭翼作美的享受，并不能作“承螭”的美的创造。若技巧的修养不是以这种美的观照的精神为根据，则其技巧亦将被拘限于实用目的范围之内，而难由技以进乎道，即难进入于艺术的领域。“用志不分”，是以美的观照观物，以美的观照“累丸”（技巧之修养）。“乃凝于神”之神，是心与螭的合一，手（技巧）与心的合一，三者合为一体，此之谓凝于神。因凝于神，则当其承螭（创造艺术）时，非自外取，而犹取之于自身之所固有，所以能“掇之也”。庄子所要求的艺术创造，必须如造物者之“雕刻众形而不为巧”（《大宗师》，二八一页），即巧而忘其为巧，创造而忘其为创造，则创造便能完全合乎物的本质、本性。这才是最高的艺术创造，但这必须通过精神与技巧的修养而始能达到。

颜渊问仲尼曰：“吾尝济乎觞深之渊，津人操舟若神。吾问焉，曰：‘操舟可学邪？’曰：‘可。善游者（善于游泳者）数能（《成疏》：教习则能）。若乃夫没人（犹今日之所谓“蛙人”）则未尝见舟（言虽平日未尝见舟）而便操之也（但见舟即能操之）。’吾问焉而不吾告，敢问何谓也？”仲尼曰：“善游者数能，忘水也。若乃夫没人之未尝见

舟而便操之也，彼视渊若陵，视舟之覆犹其车却（后退）也。覆却万方陈乎前（言舟之颠簸万端在己之前），而不得入其舍（而无所动于其心），恶往而不暇（从容也）。以瓦注（以瓦作赌注）者巧，以钩（钩带）注者惮，以黄金注者殚（昏乱）。其巧一也，而有所矜，则重外也。凡外重者内拙。”（同上，六四一至六四三页）

“有所矜”之“矜”，恰与“忘”相反：“忘”是因主观与对象合一，遂与对象相忘，而大巧以出；“矜”是对象与主观有距离，而主观感觉受有对象压力之心理状态，如此，则主观轻而对象重，此之谓“外重”。何以“外重者内拙”？因己（内）与对象（外）判而为二，并感觉受有对象之压力，则内将不能运用自如而不能不拙。其所以内外判而为二，乃因内未能沉浸于外之中，即自己之精神未能沉浸于对象之中，于是对象即未能为自己之精神所涵摄，主客之间无形中发生一种抗拒。庄子用“没人”来比喻己与物冥的精神，故物为己所涵摄，遂能“物之”而操纵自如了。

纪渚子为王养斗鸡。十日而问：“鸡已乎？（《成疏》：堪斗乎？）”曰：“未也，方虚骄（骄矜）而恃气（意气）。”十日又问。曰：“未也，犹应向景（《成疏》：见闻他鸡，犹相应和，若形声影响也）。”十日又问。曰：“未也，犹疾视而盛气（《成疏》：心神尚动，故未堪也）。”十日又问。曰：“几矣，鸡（他鸡）虽有鸣者，已无变矣。望之似木鸡矣，其德全矣，异鸡无敢应者，反走矣。”（同上，六五四至六五五页）

按：所谓“木鸡”之“木”，即痾偻丈人之“若厥株拘”、“若槁木之枝”；“其德全”之“全”，即梓庆的“外滑消”，亦即孔子所说的“用志不分”。此与前引各故事，精神是一致的，而其达到“木鸡”之工夫过程，正同于梓庆削木为镞的工夫过程，亦即是同于庄子的人生体道之工夫过程。所以

此一故事，是由斗鸡的游戏活动，以追溯到鸡的艺术主体性，因而借此以显示艺术精神之修养过程及其呈现之情状。

孔子观于吕梁，县（悬）水三十仞，流沫四十里，鼋鼉鱼鳖之所不能游也。见一丈夫游之，以为有苦而欲死也，使弟子并流而拯之。数百步而出，被发行歌而游于塘（《成疏》：塘，岸也）下。孔子从而问焉，曰：“吾以子为鬼；察子，则人也。请问蹈水有道乎？”曰：“亡，吾无道。吾始乎故，长乎性，成乎命。与齐（水之旋回处）俱入，与汨（司马云：涌波也）偕出，从水之道而不为私焉。此吾所以蹈之也。”孔子曰：“何谓始乎故，长乎性，成乎命？”曰：“吾生于陵而安于陵，故也；长于水而安于水，性也；不知吾所以然而然，命也。”（同上，六五六至六五八页）

按：上面的故事，是象征人在险恶环境之中，而依然能保持“被发行歌”的艺术生活。而此种艺术生活之获得，实由其蹈水的技巧乃进乎道的技巧。他所说的“故”、“性”、“命”，实际是说明他的技巧修养上的三个过程：因为是山上的悬瀑，所以他首先要与山相习，相习之至，有如故旧，这即是“故”；进一步要与水相习，相习之至，有如性成，这即是“性”；再进一步而感觉自己与此悬瀑为一体而不可分，有涉险之巧而忘其为巧，这即是“命”。庖丁是自己的精神与牛为一体，以至“目无全牛”，所以能“批大郤，导大窾”，而“恢恢乎其于游刃有余地”。此一蹈水丈夫之精神，是与此悬瀑为一体，心无险衅，所以能“与齐俱入，与汨偕出，从水之道”而“不知其所以然而然”，这亦即是庖丁的“官知止而神欲行”。所以此丈夫虽说“吾无道”，乃是行文的曲折，实同于庖丁的技而进乎道。

在上面的故事后面，紧接着是梓庆削木为鐻的故事。此故事的原文已录在前面，这里应当补充若干解释。“鐻成，见者惊犹鬼神”，这是形容鐻的极高的艺术性。从“必齐以静心”到“辄然忘吾有四肢形体也。当是时

也，无公朝”，是说明他由忘欲忘知忘世，以呈现出美的观照的虚静之心。“其巧专而外滑（外物可以乱心之事）消”，这即是孔子所说的“用志不分”。“以天合天”，是说以自己虚静之天性，与镞之“天性”冥合而为一，即孔子所说的“乃凝于神”。因为“凝于神”，所以此时他所要创造的镞，不在外而在他精神之内，此即所谓“然后成见（现）镞”。此时“加手”去创造，不是以主观去追求客观的镞，而是以自己的手实现自己精神中之镞，而此精神中之镞又系客观之木之可以为镞者毫无歪曲地进入于虚静之心的“表象”，这是主客合一以后的创造，此之谓“以天合天”。这正是“镞成，惊犹鬼神”的原因之所在。

工倕（尧时巧臣）旋（以手运旋）而盖（宣颖云：犹过也）规矩，指与物化，而不以心稽（求），故其灵台（心）一而不桎。（同上，六六二页）。

按：上面简单几句话，实透出了艺术最高的技巧与心灵。技巧的进程，首先须有法度，若以木匠而言，即应当有规矩。但欲由一般的工艺进而为艺术，则须由有法而进于无法，在无法中而又有法。有法而无法，乃是把法的规格性、拘限性化掉了，实际是超过了；这是超过了法的无法，所以在无法中而又自然有法。这是“工倕旋而盖规矩”的意义，规矩是代表方法的。最紧要的是“指与物化，而不以心稽”的两句话。“指与物化”，是说明表现的能力、技巧（指）已经与被表现的对象没有中间的距离了。这表示出最高的技巧的精熟，和庖丁的“官知止而神欲行”，及轮扁的“得之手而应于心”，是同样的技巧境界。但这种技巧的精熟，更须有一个精神的来源，此即是“不以心稽”。以心求对象（心稽），是对象与自己的心还有距离；对象与自己的心还有距离，则由心所运用的手也不能不与对象有距离，这便不能手与物化。“不以心稽，”乃是心与物已合而为一，用不上以心稽，这与庖丁的“以神遇而不以目视”，完全是主客一体的精神状态。

而其所以能主客一体，是因忘知忘欲的心的虚静。因为虚静，故“徇耳目内通”于心的对象，是前后际断、左右缘绝的孤立化的对象，所以灵台是“一”。但此时之“一”乃成立于虚静之心，心对于它，是不将不迎，无所沾滞，此之谓“灵合一而不桎”。

宋元君将画图，众史皆至，受揖而立；舐笔和墨，在外者半（宣云：此不能画者）。一史后至，僮僮（李云：舒闲之貌）然不趋，受揖不立，因之舍。公使人视之，则解衣槃礴（司马云：谓箕坐也）裸（司马云：将画，故解衣见形）。君曰：“可矣。是真画者也。”（《田子方》，七一九页）

上面的故事常为后来的画论者所引用。郭象对此的解释是“内足者神闲而意定”，犹嫌笼统。此画史之意境，与梓庆由心斋所达到的意境实完全相合。他的“僮僮然不趋，受揖不立”，是他的“虚静之心”，“不敢怀庆赏爵禄”，“不敢怀非誉巧拙”，乃至“无（忘）公朝”。及其“解衣槃礴裸”，这是他的“辄然忘吾有四枝形体”。他在这种虚静的精神状态之下，乃能“用志不分”，主客一体，这当然是一个伟大画家的精神境界。

列御寇为伯昏无人射，引之盈贯（《成疏》，满镞也），措杯水其肘上，发之，适矢复沓（王先谦：言矢已发，而其次适矢，复重入扣也），方矢复寓（方沓矢，复寄杯于肘上）。当是时，犹象人也（《成疏》：木偶土梗人也）。伯昏无人曰：“是射之射，非不射之射也（《成疏》：非忘怀无心，不射之射也）。尝（试）与汝登高山，履危石，临百仞之渊，若能射乎？”……背逡巡（《成疏》：犹却行也），足二分垂在外，揖御寇而进（让）之。御寇伏地，汗流至踵。伯昏无人曰：“夫至人者，上窥青天，下潜黄泉，挥斥（《郭注》：犹纵放也）八极，

神气不变。今汝怵然有恂目（按：犹眩目）之志，尔于中也殆矣夫！  
（《田子方》，七二四至七二五页）

按：上面的寓言，意味深远。列御寇之“犹象人”，这是与梓庆、画史及木鸡同一境界，故能成其射的艺术。但所有艺术家的精神修养，都是以一具体的艺术对象为其界域，在此一界域之内，有其精神上的自由、安顿之地，但一旦离开此一界域而与危慄万变的世界相接，便会震撼动摇，其精神上的自由、安顿即归于破坏，于是艺术的根基也便动摇了。现代艺术家的反艺术倾向，正可由此加以了解。伯昏无人的话，是就整个人生的精神修养，以成就整个人生、人格的境界。在此境界之内，精神所涵的不仅是某一种特定的具体的艺术对象，而是涵融着整个的世界，而将之加以艺术化。此时可以不必特意要求某一特种艺术的成就，但若有所成就，则在此立基的某种艺术，便不是作为个人的象牙之塔而存在，乃是作为全世界、全人类的艺术化的象征而存在。道家在人生中落实的道与一般之所谓艺术精神的区别，庄子与一般艺术家的区别，正是此处的列御寇与伯昏无人的区别。

大马（大司马）之捶（辘）钩（腰带）者，年八十矣，而不失豪芒。大马曰：“子巧与？有道与？”曰：“臣有守也。臣之年二十而好捶钩，于物无视也，非钩无察也。是用之者，假不用者也以长得其用，而况乎无不用者乎？（《成疏》：况乎体道圣人，无用无不用，故能成大用。）物孰不资焉！”（《知北游》，七六〇至七六一页）

按：上一故事系说明某一艺术之成就，是来自忘众用以成其某种艺术之用，故无用不仅为美的观照得以成立的重大因素，也是艺术技巧修养过程中的重大因素。此是上述各故事中之“忘”的境界的另一说法。然忘众用以成一用，则其心仍系于一用而未能完全解脱，其成就终限于某一特定之艺术品。“无用无不用”，乃由整全的人格、精神之无用以成就“与物为

春”之大用。此处亦透露出庄子乃至庄子后学与一般艺术家的同中之异，而这种异乃是艺术精神自觉的程度之异，其同为艺术精神，则并无二致。

上面所引的各故事，并非出于《庄子》一书中之特定一篇，而各篇之作者，只能说是庄子及其后学，可能也非成于一人乃至一时，但这些故事中所含的内容，几乎完全是一贯的，约略言之：（一）非常重视技巧。这种技巧，要达到手与心应、指与物化的程度。（二）手与心应之心，乃是心与物相融之心，亦即是主客一体之心。（三）要达到心与物相融，须经过“齐以静心”的工夫，这即是庄子之所谓“心斋”、“坐忘”。这是艺术家人格修养的起点，也是艺术家人格修养的终点。（四）由上述的精神所达到的技巧上的特别成就，与一般的技巧相较，庄子及其后学便称之为道，此即庖丁所谓“臣之所好者道也，进乎技矣”。进乎技，是由实用的要求与拘束而达到艺术的自由解放。（五）庄子的所谓道与艺术家的道的关系，正如前所述的列御寇之射与伯昏无人之射一样，有偏与全之别，而无本质之别。最重要的是，这些故事中的内容的一贯性，正是来自庄子所体现出的艺术精神的根源性、整全性，而在庄子，则谓之“体道”。

## 第十八节 结 论

儒家发展到孟子，指出四端之心，而人的道德精神的主体，乃昭澈于人类“尽有生之际”，无可得而磨灭。在这种地方所发生的一切争论，都是自觉不自觉的争论，或自觉的程度上的争论。道家发展到庄子，指出虚静之心，而人的艺术精神的主体，亦昭澈于人类“尽有生之际”，无可得而磨灭。但过去的艺术家，只是偶然而片断地“撞着”到这里，这主要是因时代语言使用上的拘限，所以有待于我这篇文章的阐发。

庄子所体认出的艺术精神，与西方美学家最大不同之点，不仅在庄子所得的是全，一般美学家所得的是偏，而主要是这种全与偏之所由来，在庄子系由人生的修养工夫而得；在一般美学家，则多系由特定艺术对象、



作品的体认，加以推演、扩大而来。因为所得到的都是艺术精神，所以在若干方面，有不期然而然的会归。但西方的美学家，因为其艺术精神不是从人格根源之地所涌现、所转化出来的，则其体认所到，对其整个人生而言，必有为其所不能到达之地，于是其所得者不能不偏——虽然他们常常把自己体认所到的一部分组织成为包天盖地的系统。此一情势，到了现象学派，好像已大大地探进了一步，但他们毕竟不曾把握到心的虚静的本性，而只是“骑驴求驴”地在精神“作用”上去把握，这若用我们传统的观念来说明，即是他们尚未能“见体”，未能见到艺术精神的主体。正因为如此，所以他们不仅在观念、理论上表现而为多歧而为奇特，并且现在更堕入于“无意识”的幽暗、孤绝之中。这与庄子所呈现出的主体，恰成为一个两极的对照。

其次，儒道两家人性论的特点是：其工夫的进路，都是由生理作用的消解，而主体始得以呈现，此即所谓“克己”、“无我”、“无己”、“丧我”。而在主体呈现时，是个人人格的完成，同时即是主体与万有客体的融合。所以中国文化与西方文化最不同的基调之一，乃在中国文化根源之地无主客的对立、无个性与群性的对立。“成己”与“成物”，在中国文化中认为是一而非二。但儒道两家的基本动机，虽然同是出于忧患意识<sup>①</sup>，不过儒家是面对忧患而要求加以救济，道家则是面对忧患而要求得到解脱。因此，进入到儒家精神内的客观世界，乃是“医门多疾”<sup>②</sup>的客观世界，当然是“吾非斯人之徒与而谁与”（《论语·微子》）的人间世界；而儒家由道德所要求、人格所要求的艺术，其重点也不期然而然地会落到带有实践性的文学方面——此即所谓“文以载道”之“文”，所以在中国文学史中，文学的古文运动，多少会随伴着儒家精神自觉的因素在内。而进入到道家精神内的客观世界，固然他们绝无意排除“人间世”，庄子并特设《人间世》《应帝王》两篇，但人间世毕竟是罪恶的成分多，此即《天下篇》之

① 请参阅拙著《中国人性论史·先秦篇》第二章。

② 《庄子·人间世》，一三二页。此处系作为颜回引孔子平日之言，或系寓言，但实与孔子之精神相合。

所谓“沉浊”。面对此一世界而要“和之以天倪，因之以曼衍”（《齐物论》，一〇八页），在观念中容易，在与现实相接中困难。多苦多难的人间世界，在道家求自由解放的精神中，毕竟安放不稳，所以《齐物论》说到“忘年忘义”时，总带有苍凉感喟的气息，而《人间世》也只能归结之于“不材避世”<sup>①</sup>。因此，涵融在道家精神中的客观世界，实在只合是自然世界。所以在中国艺术活动中，人与自然的融合，常有意无意地实以庄子的思想作其媒介。而形成中国艺术骨干的山水画，只要达到某一境界时，便于不知不觉之中，常与庄子的精神相凑泊，甚至可以说，中国的山水画是庄子精神不期然而然的产品。但这并不是说他的精神不会在文学上发生影响。艺术精神之对于各种艺术的创造，可以说是一个共同的管钥。所以刘彦和的《文心雕龙·神思篇》便说：“是以陶钧文思，贵在虚静。疏淪五藏，澡雪精神。”虚静的心灵，是庄子的心灵。而疏淪澡雪的工夫，正出于庄子的《知北游》。苏东坡《送参寥师》诗谓：“欲令诗语妙，无厌空且静。静故了群动，空故纳万境。”其意与彦和不谋而合。所以在庄子以后的文学家，其思想、情调能不沾溉于庄子的，可以说是少之又少，尤其是在属陶渊明这一系统的诗人中更为明显。但庄子精神之影响于文学方面者，总没有在绘画方面表现得纯粹。

还要特加说明的是，进入到道家精神之内的客观世界，常是自然世界，这是受到道家精神起步处的求解脱的精神趋向的限制。若就虚静之心本身而论，并不必有此种限制。虚静之心，是社会、自然、大往大来之地，也是仁义道德可以自由出入之地。所以宋明的理学家，几乎都在虚静之心中转向“天理”，而“天理”一词，也即在《庄子》一书中首先出现。二者间的微妙关系，这里不深入讨论，而只指出进入到虚静之心的千疮百孔的社会，也可以由自由出入的仁义加以承当，不仅由此可以开出道德的实践，更可由此以开出与现实、与大众融合为一体的艺术。

<sup>①</sup> 按：《人间世》之前半段的三个故事，虽皆托于人世，而自“匠石之齐”以下的四个故事（一七〇至一八六页），其主旨则皆在以“不材避世”。

庄子不是以追求某种美为目的，而是以追求人生的解放为目的。但他的精神既然是艺术性的，则在其人生中，实会含有某种性质的美，因而反映在艺术作品方面，也一定会表现为某种性格的美，而这种美，大概可以用“纯素”或“朴素”两字加以概括。

同乎无欲，是谓素朴。（《马蹄》，三三六页）

机心存于胸中，则纯白不备。（《天地》，四三三页）

夫明白入素，无为复朴……汝将固惊耶？（《天地》，四三八页）

朴素而天下莫能与之争美。（《天道》，四五八页）

纯素之道，唯神是守。守而勿失，与神为一……故素也者，谓其无所与杂也；纯也者，谓其不亏其神也。能体纯素，谓之真人。（《刻意》，五四六页）

上面的材料当然说的是人生的修养工夫、境界，而“纯素”的观念，同时即可以作为由“恬淡（淡）寂寞”（《刻意》，五三八页）的人生所流露出的纯素之美。“纯素”的另一语言表现，即是后来画家、画论家所常说的“逸格”或“平淡天真”。逸格或平淡天真之美，始终成为中国绘画中最高的向往，其渊源正在于此。

说到这里，我原来想用“为人生而艺术”的流行名词以概括由孔子所奠定的儒家系统的艺术精神，用“为艺术而艺术”的流行名词以概括由庄子所奠定的道家系统的艺术精神，但是，西方所谓为艺术而艺术，常指的是带有贵族气味、特别注重形式之美的这一系列，与庄子的纯素的人生、纯素的美不相吻合。庄子思想流行于魏晋、于宋梁；但六朝的骈文，其为艺术而艺术的气味很重，实系由汉赋所演变而出的一派文学，与庄子的精神反甚少关系，由此即可知庄子的艺术精神，与西方之所谓“为艺术而艺术”的趋向，并不相符合。尤其是庄子的本意只着眼到人生，而根本无心于艺术，他对艺术精神主体的把握及其在这方面的了解、成就，乃直接由

人格中所流出，吸此一精神之流的大文学家、大绘画家，其作品也是直接由其人格中所流出，并即以之陶冶其人生。所以，庄子与孔子一样，依然是为人生而艺术。因为开辟出的是两种人生，故在为人生而艺术上，也表现为两种形态。因此，可以说，为人生而艺术才是中国艺术的正统。不过儒家所开出的艺术精神，常需要在仁义道德根源之地有某种意味的转换，没有此种转换，便可以忽视艺术，不成就艺术。程明道与程伊川对艺术态度之不同，实可由此而得到了解。由道家所开出的艺术精神，则是直上直下的，因此，对儒家而言，或可称庄子所成就的为纯艺术精神。

## 第3章

### 释气韵生动

#### 第一节 前言

南齐谢赫，除了陈姚最<sup>①</sup>的《续画品录》上有对他的作品所作的一段评论外，其生平都无从查考，但他却留下了《古画品录》一卷，主要乃品第二十七个画家的优劣<sup>②</sup>，而将其分为六品。在其序论性质的一段文章中，有下面几句话：

虽画有六法，罕能尽该，而自古及今，各善一节。六法者何？一曰气韵生动是也（参阅注<sup>②</sup>），二曰骨法用笔是也，三曰应物象形是也，四曰随类傅彩是也，五曰经营位置是也，六曰传移模写是也。

我国正式的画论，或当以张彦远《历代名画记》中所保存的晋顾恺之的《论画》为最早。但以简单的文字说出一个完整的轮廓，构成一个素朴的

- 
- ① 今人余嘉锡《四库提要辨证》卷十四《续画品》条下根据《周书·艺术传》，认为姚最乃姚僧垣之次子，“生于梁，仕于周，歿于隋，始终未入陈”，故今本题作陈姚最者，实误。余说似为可信。此处姑从通说。
- ② 据唐末张彦远《历代名画记》所引用，则今日通行本之《古画品录》，顾骏之下脱顾景秀一人，刘绍祖上脱刘胤祖一人，则原或为二十九人。又《历代名画记》引六法的从一到六的数字下皆有“曰”字，即“一曰……”，“二曰……”。宋黄休复《益州名画录》卷上陈皓、彭坚条下引六法，亦有“曰”字，与《历代名画记》相同。张为唐末人，黄为宋初人，两书无传承上之关系，则谢赫原文之有“曰”字无疑。《美术丛书》三集六辑本无“曰”字，《全齐文》卷二十五所录亦无“曰”字，当系后人抄录时所遗脱。

系统，奠定中国尔后画论基础的，则不能不首推上面所引的谢赫的六法。所以宋郭若虚的《图画见闻志·论气韵非师》项下谓“六法精论，万古不移”。这话虽然说得有点夸大，但亦由此可以想见其影响之大。

六法中，除传移模写是以临摹他人的作品作技巧上的学习方法，与创作无直接关系外，其余五种，可以说是创作时构成一件作品的五种基本因素，因之，五者间应当有其内在的关联。但是，谢赫本人对此种关联既未作进一步的说明，而对各法的内容亦未作具体的阐释。六法中的气韵生动乃最重要而又最不容易理解的。我国过去对名词的使用并不十分严格，许多人提到此一重要词句时，也多只作片断的表论。本来，艺术的意境只能由体认而得，其表现为语言，也常是简单的形式。但体验的东西，在今日若经过知识的分解，究不易使一般人作真切的把握。何况有清中叶以后，知识分子受到诤钉考据的学风及现实主义时风的激荡，在精神上，与古人的艺术精神更不相衔接。所以在画论方面，也愈来愈趋于肤浅。近代日本人士方面，对此一问题做了不少的研究，尤以金原省吾氏《支那上代画论研究》一书<sup>①</sup>工夫下得最深，对这些问题分析得最细密。但他因对“气韵”的气及“骨法用笔”的骨法有了误解，因而把问题的重点安放在骨法用笔上面，这似乎走入了歧途。至于西方，则有人以六法起源于印度的 Sadanga<sup>②</sup>，由这种望文生义的附会，亦可以了解真正把握此一问题之不易。本文的目的，乃在对六法中的气韵生动作一番比较详细的考察。我觉得此语的含义明，则不仅六法的全义亦因之而明，并且中国绘画的精神、特性亦可由此而把握到一个梗概。

不过气韵生动一语，不仅后来随时代的不同、随作者的不同而将其意

① 金原氏的著作，系大正十三年，即1914年，由岩波书店出版。

② 金原氏的大著三六二至三六九页引有 Percy Brown 在其所著的 *Indian Painting* 中，认为印度的 Sadanga 画的六法则，较中国的六法要早几个世纪，所以中国的六法是由此出。经金原氏考察的结果，Sadanga 里面含有六法中的应物象形、随类傅彩及气韵生动，而不含有经营位置与传移模写及骨法用笔。并且 Sadanga 中相当于气韵生动的第三第四，没有气韵生动的内涵丰富，所以两者只是数字上的偶合，并无传承的关系。其说甚谛。

义多少有所引申、移转，即在谢赫自己所著的《古画品录》中，当应用到作品的品第时，似亦缺少显明的界定。盖中国文化传统中本无下定义的习惯，而六朝人因太过注重修辞，常将字句作象征性的使用，致使语意更容易朦胧。但气韵生动这句话，如后所述，是积累了当时许多人的体验始能出现的一句话；它是作为艺术自身的一种存在而被谢赫加以陈述，并非谢赫把它当作自己的思想而加以陈述的，其本身所具有的确切内容，不关系于陈述的方式如何而有所损益。今日要了解中国艺术的精神，势必需先把这句话的原有意义加以确定、疏解，其方法，只有先把出现这一观念的时代背景弄个清楚、明白，在广义、狭义的时代背景中来确定此语所含的内容，因为它的内容本是由当时的广义、狭义的背景所赋予的。

## 第二节 书（字）与画的关系问题

中国的绘画，虽可追溯到远古，但对绘画作艺术性的反省，因而作纯艺术性的努力与评价，也和文学、书法一样，还是东汉末年，下逮魏晋时代的事情。谈到绘画，首先应打破传统的书画同源或书出于画的似是而非之说<sup>①</sup>。从我国龙山期、仰韶期的彩陶，以逮殷代的青铜器，其花纹的情形，在今日犹可考见，这可以说是今日能够看到的中国最古的绘画。彩陶文化期的花纹多彩多姿，青铜器的花纹威重神秘，但两者皆系图案的、抽象的性质，反不如原始象形文字之追求物象。一直到战国时期，才有一部分铜器上的狩猎、动物的花纹带有活泼的写实意味。由这种古代实物的考察，可以明了我国的书与画完全属于两种不同的系统。由最早的彩陶花纹

<sup>①</sup> 《全唐文》卷三百二十四有王维《为画人谢赐表》，中有“卦由于画，画始生书”两句话，这可能是最早说文字出于绘画的。明宋濂《画原》则又以“象形乃绘事之权舆”（《皇明文衡》卷十六）。张彦远在《历代名画记》卷一《叙画之源流》中谓“是时也（轩辕氏时），书画同体而未分”；又“周官教国子以六书，其三曰象形，则画之意也”。宋《宣和画谱》卷十六《花鸟》：“书画本出一体。盖虫鱼鸟迹之书，皆画也。故自科斗而后，书画始分……”明汪珂玉《珊瑚网》引《太平清话》谓：“画者六书象形之一。”近人董作宾在《从么些文看甲骨文》一文中，则提出书出于画的意见。此类意见，辗转传述，几视为定论。皆系未考实物、未探本源的臆见。

来看，这完全是属于装饰意味的系统；它的演变，是随被装饰物的目的及关于此种目的的时代文化气氛而推动，所以它本身没有象形不象形的问题。例如把这类花纹应用到衣服器物上面，以表示服用者的不同身份，这依然是对被装饰的对象由装饰的象征性而赋以当时所要求的意味。各时代所要求的意味或有不同，但其属于装饰的基本性格却毫无改变，其中可以像某种物形，也可以不像任何物形。由甲骨文的文字来看，这完全是属于帮助并代替记忆的实用系统，所以一开始便不能不追求人们所要记忆的事物之形，等到约定俗成之后，便慢慢从事物之形中解放出来，以追求实用时的便利。文字的演变，完全由便于实用的这一要求所决定。所以文字与绘画的发展，都是在两种精神状态及两种目的中进行。何况我国六书中指事的起源，没有人能说它会晚于象形。例如指事中的“一”、“上”、“下”等字的指事，是象意的，是为了帮助并代替记忆的，绝不同于装饰性的抽象。因造字之始即有指事的方法，即可斥破由象形文字而来的文字是与绘画同源或出于绘画之说之谬。由此可以断言，书与画完全是属于两个不同的精神与目的的系统。《周礼》将绘画之事统于《冬官》，而《春官》外史则专掌书令，这正反映出古代书画本属两个系统的遗意。

书画的密切关联，乃发生在书法自身有了美的自觉、成为美的对象的时代，这依然是开始于东汉之末，而确立于魏晋时代。其引发此一自觉的，恐怕和草书的出现有关系。因为草书虽依然是适应简便的要求，但因体势的流走变化易于发挥书写者的个性，便于不知不觉之中，成为把文字由实用带到含有游戏性质的艺术领域的桥梁，由草书的艺术性而推及其他各体，乃至推及古代文字。所以在历史中最先在书法上受到艺术性的欣赏的，当为后汉章帝时杜度的章草，由此流衍而为崔瑗的草书、张芝的草书。竹林名士，皆善草书或行书，因与其性情相近<sup>①</sup>。而张彦远的《书法要录》，一开始便录有后汉赵一的《非草书》。非草书，是对草书加以非

<sup>①</sup> 以上请参阅陈思《书小史》卷三至卷四。



难。他对草书要加以非难，是因为当时人学习草书的风气几乎代替了经学的风气。赵氏认草书为“示简易之旨，非圣人之业”。可是一般人受了杜、崔、张的影响，引起了学习的狂潮。“钻坚仰高，忘其疲劳。夕惕不息，晷不暇食。十日一笔，月数丸墨。领袖如皂，唇齿常黑。虽处以坐，不遑谈戏。展指画地，以草判壁。臂穿皮刮，指爪摧折。见鳃出血，犹不休息。”而“草书之人，盖伎艺之细者耳，乡邑不以此较能，朝廷不以此科吏，博士不以此讲试，四科不以此求备”，这可以说是无用之物，所以他劝大家把这一番精力，应“用之彼七经”和“稽历协律”这一方面。由此不难窥见自杜度的草书成功后所引起的对草书的欣赏与学习的狂潮。我以为书法是在此种狂潮中才卷进了艺术的宫殿。书法从实用中转移过来而艺术化了，它的性格便和绘画相同，加以两者使用笔墨纸帛等同样的工具。而到了唐中期以后，水墨画成立，书与画之间更大大地接近了一步，于是书画的关系便密切了起来，遂使一千多年来，大家把两者本是艺术性格上的关联，误解为历史发生上的关联。

即使在艺术性的关联上，后来许多人，以为要把画画好必先把字写好的看法，依然是把相得益彰的附益的关系，说成了因果上的必然的关系。书与画的线条虽然要同样的功力，但画的线条，一直在吴道子晚年的“如莼菜条”出现以前，都是匀而细的，有如“春蚕吐丝”的线条，这和书的线条也是属于两种形态，自然需要用两种技巧。事实上，固然许多人善书同时也善画，但吴道子本来是“学书于张长史旭，贺监知章。学书不成，因工画”<sup>①</sup>。而元代四大画家之一的倪云林，据董其昌《画旨》引顾谨中《题倪画》云：“初以董源为宗。及乎晚年，画益精诣而书法漫矣。”董又加接语说：“盖倪迂书绝工致，晚季乃失之。”在元以前，有许多名画人在自己的作品上多不署款，或把自己的名字写在不易被人注目的地方，这主要是怕不很高明的字破坏了自己画面的关系。我在这里不是说书法对绘画

<sup>①</sup> 见张彦远《历代名画记》卷九吴道玄条下。

没有帮助，而是在指出绘画的基础并非一定要建立于书法之上，而是可以独立发展的。沈颢《山水法》在《落款》项下谓：“元以前，多不用款，款或隐之石隙，恐书不精，有伤画局。”这即足以证明绘画的成就原与书法并无关系。宋以后，有一部分人把书法在绘画中的意味强调得太过，这中间实含有认为书法的价值在绘画之上，要借书法以伸张绘画的意味在里面，这便会无形中忽视了绘画自身更基本的因素，是值得重新加以考虑的。

### 第三节 玄学的推演及人伦鉴识的转换

现在要追问的是，在中国人的心灵里所潜伏的与生俱来的艺术精神，何以一直要到魏晋才在文化中有普遍的自觉，此时始赋予很早便已存在的艺术作品以独立的价值，并有意识地推动当时的纯艺术活动呢？先简单地答复一句，这与东汉以经学为背景的政治实用主义的陵替及老庄思想的抬头有密切的关系。老庄思想，尤其是庄子的思想，如前章所述，实际即是艺术精神，则魏晋玄学对艺术的启发、成就，乃很自然之事。所以这里对魏晋玄学应先作一简单的考察。

《世说新语·文学第四》中有一条注谓袁宏“以夏侯太初（玄）、何平叔（晏）、王辅嗣（弼）为正始名士，阮嗣宗（籍）、嵇叔夜（康）、山巨源（涛）、向子期（秀）、刘伯伦（伶）、阮仲容（咸）、王濬冲（戎）为竹林名士。裴叔则（楷）、乐彦辅（广）、王夷甫（衍）、庾子嵩（敷）、王安期（承）、阮千里（瞻）、卫叔宝（玠）、谢幼舆（鲲）为中朝名士”<sup>①</sup>。三种名士，不仅在时间上有先后，在性格上亦有异同。这些名士，虽然都是玄学的中坚人物，但概略言之，正始名士在思想上系以《老子》为主而傅以《易》义，这是思辨的玄学，乃由繁琐的经学的反动而来。其中除夏侯

<sup>①</sup> 正始是魏废帝齐王芳年号，为公元240—248年。竹林名士多在魏晋交替之际。中朝名士亦称元康名士。元康系晋惠帝年号，为公元291—299年。

玄有“规格局度”，为世所重外<sup>①</sup>，何、王在生活上都非常庸俗<sup>②</sup>，从这些名士身上，不能启发出艺术精神。竹林名士，在思想上实系以《庄子》为主，并由思辨而落实于生活之上，这可以说是性情的玄学。他们虽形骸脱略，但都流露出深挚的性情。在这种性情中，都含有艺术的性格。这是当时知识分子，在曹刘之争、曹氏与司马氏之争，接着是八王之争的残酷现实夹缝中，想逃避此一残酷现实，以希望得到精神上安息之地，而又未能真正得到的结果。他们对时代、对人生，都有痛切的感受。阮籍是竹林名士中可以作为范例的人物。《三国志·魏书》卷二十一《王粲传》谓籍“调傥放荡，行己寡欲，以庄周为模则”。《晋书·阮籍传》谓：“籍本有济世志。属魏晋之世，天下多故，名士少有全者，籍由是不与世事，遂酣饮为常。”《世说新语·德行第一》：“晋文王称阮嗣宗至慎，每与之言，言皆玄远，未尝臧否人物。”但裴松之《三国志注》谓：他“尝登广武观楚汉战处，乃叹曰：‘时无英才，使竖子成名乎？’”他这种郁勃难平难言之志，发为瑰诡特异的八十多首咏怀诗。而他对“天地解兮六合开，星辰陨兮日月颓”的情形，要求“我腾而上将何怀”<sup>③</sup>。“腾而上”，即是对世俗的超越。他怎样“腾而上”呢？庄子本人是靠虚静的工夫，而阮籍则是模则庄周的遗躅。庄周的精神本来就是艺术精神。所以竹林名士实为开启魏晋时代的艺术自觉的关键人物。到了元康名士（即中朝名士），则性情的玄学已经在门第的小天地中浮薄化了，演变而成为生活情调的玄学。这种玄学，只极力在语言仪态上求其合于“玄”的意味，实即求其合于艺术形态的意味，于是玄学完全成为生活艺术化的活动了。

其中，还有另外的一个主要因素，也是促成此一活动的力量。东汉末

① 见《三国志·魏书》卷九《曹爽传》附传。

② 《三国志·魏书》卷二十一《傅嘏传》。嘏谓：“何平叔言远而情近，好辩而无诚。”“情近”者，乃近于世情之意。又卷二十八《钟会传》注引何劭《王弼传》谓：“弼为人浅而不识物情。初与王黎、荀融善，黎夺其黄门郎，于是恨黎；与融亦不终。”故钟会“每服弼之高致”，乃思辨上之高致，非生活上之高致。

③ 裴松之《三国志注》引阮籍所作歌。

年，人伦鉴识之风大盛，其中最著者为郭林宗。据《林宗别传》，他曾“自著书一卷，论取士之本末，行遭乱亡失”<sup>①</sup>。后来，刘劭著了一部《人物志》，可以说是此一风气下的结晶。钟会撰《四本论》，言才性同异<sup>②</sup>，也可以说是此一风气的余响。这种人伦鉴识，开始是以儒学为鉴识的根据，以政治上的实用为其所要达到的目标，以分解的方法构成他们的判断。而其关键之点，则在于通过可见之形、可见之才，以发现内在而不可见之性，即是要发现人之所以为人之本质，要从一个人的根源——本质之地，判断出一生行为的善恶。及正始名士出而学风大变，竹林名士出而政治实用的意味转薄，中朝名士出而生命情调之欣赏特隆，于是人伦鉴识，在无形中由政治的实用性完成了向艺术的欣赏性的转换。自此以后，玄学，尤其是庄学，成为鉴识的根柢，以超实用的趣味欣赏为其所要达到的目标，由美的观照得出他们对人伦的判断。即是，在前一阶段的人伦鉴识，实近于康德之所谓认识判断；而竹林名士以后，则纯趋于康德之所谓趣味判断<sup>③</sup>。在中朝名士以前，此种趣味判断在人生中所表现之意味较深；而在中朝名士以后，尤其是到了江左，此种趣味判断在人生中所表现之意味较浅，但其流行则更为泛滥。因为此时的玄学，已脱离其原有的思想性，而仅停顿在生活情调之上。尔后玄学之思想性，反需从佛学方面吸取新的源泉。当时门第中的人物，对于这类趣味判断，实在费了不少的心力，由下面的材料，即可窥见一斑：

时人欲题目高坐（僧名）而未能，桓廷尉（桓彝）以问周侯（周顗），周侯曰：“可谓卓朗。”桓公曰：“精神渊箸。”（《世说新语》卷中之下《赏誉第八》页四）

① 见《后汉书》卷六十八《郭太传集解惠栋注》所转引。

② 见《世说新语·文学第四》。（本章《世说新语》页数，皆指中华书局《四部备要》本而言）

③ 请参阅日译康德《判断力批判》第一章。

上面故事中的所谓“题目”，即是“人伦鉴识”的“鉴识”。从这一条故事，可知题目一个人，不是一件容易之事，大体说来，题目者须有玄学的修养，以得到美的观照的能力；而被题目者亦绝对多数为表征其玄学之情调，否则没有被题目的价值。并且此种题目，虽不带“实用”的意义，但实即对于一个人所作的价值判断，而对某人加以好的题目，即同于对某人加以褒赏、予以名誉。所以《世说新语》上有关这类的故事，多列入于《赏誉篇》。正因为如此，所以当时门第贵族的教养，便以能得到这种题目为其趋归。下面的故事，正可证明这一点：

太傅东海王（司马越）镇许昌，以王安期（王承）为记室参军，雅相知重。敕世子毗曰：“夫学之所益者浅，体之所安者深。闲习礼度，不如式瞻仪形（注作仪轨）；讽味遗言，不如亲承音旨（注作辞旨）。王参军人伦之表，汝其师之。”（《世说新语》卷中之下《赏誉第八》页一至二）

据注引《赵吴郡行状》，则此乃司马越与赵穆及王承、阮瞻、邓攸诸人之书，尚有下列数语：“……小儿毗既无令淑之资，未闻道德之风，欲屈诸君时以闲豫，周旋燕海也。”上面故事中的所谓“仪形”，指的是由趣味判断所得出的某人的容止。所谓“音旨”，即是当时所流行的清言或清谈。“无令淑之资”，是说他的儿子尚不够被判断的标准。“未闻道德之风”，是说他的儿子尚未接触到玄学的流风余韵：这是“仪形”、“音旨”的根柢。司马越此书的大意，是要那几位名士，以自己的仪形、音旨熏陶他的儿子，使他的儿子也能修成这种仪形、音旨。仪形、音旨，是成立于生活情调之上的，这实际是以玄学的生活情调为教养的方法与目标，而不重在有用于应世的“礼度”及以思想、概念为主的“遗言”；虽然这种遗言，把老庄之书也会包括在内。因为此时玄学的主流，已不在思想上立足了。

不过上面所说的仪形，乃至《世说新语》的作者所说的容止<sup>①</sup>，不止是一个人外面的形象，而是通过形象所表现出来的、在形象后面所蕴藏的作为一个人的存在的本质。作为一个人的存在的本质，在老子、庄子称之为德，又将德落实于人之心。后期的庄学，又将德称之为性，在刘劭《人物志》中及钟会《四本论》中亦称之为性。而人伦鉴识作了艺术性的转换后，便称之为“神”。此“神”的观念，亦出于庄子：庄子《逍遥游》“神人无功”；《天下篇》“不离于精，谓之神人”。德与性与心，是存在于生命深处的本体，而魏晋时的所谓神，则指的是由本体所发于起居语默之间的作用。“王右军……叹林公器朗神俊。”<sup>②</sup>“桓宣武表云：‘谢尚神怀挺率。’”<sup>③</sup>“孙绰为悛诔叙曰：‘神犹渊镜。’”<sup>④</sup>“弘治肤清，叔宝神清。”<sup>⑤</sup>这种神是由形象而见，故亦称“神姿”，亦称“神貌”。如“王戎云：‘大尉（王衍）神姿高彻。’”<sup>⑥</sup>陶侃见到庾亮的“风姿神貌”，立刻便改变了他对庾的态度<sup>⑦</sup>。但是神虽由形而见，神形之间，究竟尚有一种距离，所以这是“发见”之见，即是，这需要有艺术性的发见的力量。而这种发见的力量，也正是来自庄学的修养，因为庄子由超越而虚、静、明之心，正是艺术发见力量的主体。魏晋人的清、虚、简、远，虽只是生活情调上的，但这也是庄学在情调上的超越。有这种超越的情调，才可以从形中发现神，乃至忘形以发现神。所以《语林》谓温峤“姿形甚陋”，而虞预《晋书》仍谓其“少标俊，清彻英颖”<sup>⑧</sup>。这是忘形以发现其神的结果。

神的全称是“精神”。精神一词，正是在《庄子》上出现的。老子称道为精，二十一章“窈兮冥兮，其中有精”；称道的妙用为神，六章“谷

① 《世说新语》卷下之上有《容止第十四》一篇。

② 《世说新语》卷中之下《赏誉第八》，页八。

③ 同上，页十。

④ 同上，页十一注。

⑤ 同上，卷中之下《品藻第九》注，页二十二。

⑥ 同上，卷中之上《赏誉第八》上，页三十七。

⑦ 同上，卷下之上《容止第十四》，页三。

⑧ 同上，卷上之上《言语第二》注，页二十三及页二十四。

神不死”。庄子则进一步将人之心称为精，将心的妙用称为神，合而言之，则称为精神。《德充符》“今子外乎子之神，劳乎子之精”；《在宥》“无劳汝形，无摇汝精”；《刻意》“水静犹明，而况精神”，又“精神四达并流”。魏晋之所谓精神，正承此而来，但主要是落在神的一面。所以邓粲《晋纪》称周伯仁“仪容弘伟……精神足以荫映数人”<sup>①</sup>，桓彝称高坐为“精神渊箸”<sup>②</sup>。“精神”亦称“神明”，所以《管辂别传》裴徽谓“何尚书神明清彻”<sup>③</sup>，庾道季谓戴安道之画“神明太俗”<sup>④</sup>。但此时的所谓精神或神，实际是生活情调上的，加上了感情的意味；这是在艺术活动中所必然会具备的。因此，“神”亦称为“神情”，如孙兴公谓卫君长“此子神情，都不关山水”<sup>⑤</sup>，济尼称“王夫人神情散朗”<sup>⑥</sup>。这种“神”，是只可感受到，却是看不见、摸不着的，中国人便常将这一类的事物、情景，拟之为“风”，所以又称为“风神”。如桓彝称谢安“此儿风神秀彻”<sup>⑦</sup>，王夷甫自谓“风神英俊”<sup>⑧</sup>，《续晋阳秋》谓谢安“风神调畅”<sup>⑨</sup>，王弥“风神清令”<sup>⑩</sup>，《中兴书》谓郗恢“风神魁梧”<sup>⑪</sup>。再进一步，便干脆以“风”代“神”，于是“风颖”、“风器”、“风气”、“风期”、“风情”、“风味”、“风韵”、“风姿”<sup>⑫</sup>等名词，大为流行起来。不仅上面的“风”字实际都是“神”字的意味，并且举凡当时由人伦鉴识所下的“题目”，如“清”、“虚”、“朗”、“达”、“简”、“远”之类，尽管没有指明是“神”，其实都是对于神的描述，亦即

① 《世说新语》卷上之上《言语第二》注所转引，页二十五。

② 同上，卷中之下《赏誉第八》，页四。

③ 同上，卷中之下《规箴第十》，页三十。

④ 同上，卷下之上《巧艺第二十一》，页二十六。

⑤ 同上，卷中之下《赏誉第八》，页十。

⑥ 同上，《贤媛第十九》，页二十二。

⑦ 同上，卷上之上《德行第一》，页九。

⑧ 同上，卷中之上《雅量第六》，页二十。

⑨ 同上，卷中之下《赏誉第八》注，页十四。

⑩ 同上注，页十五。

⑪ 同上，卷下之上《任诞第二十三》注，页三十四。

⑫ 皆《世说新语》所载人伦鉴识上所用之名称，不一一注明。

是神的具体内容。总括地说，当时艺术性的人伦鉴识，是在玄学、实际是在庄学精神启发之下，要由一个人的形以把握到人的神，也即是要由人的第一自然的形相，以发现出人的第二自然的形相，因而成就人的艺术形相之美。而这种艺术形相之美，乃是以庄学的生活情调为其内容的。人伦鉴识，至此已经完全摆脱了道德的实践性及政治的实用性，而成为当时的门第贵族对人自身的形相之美的趣味欣赏。

#### 第四节 由人伦鉴识转向绘画——传神与气韵生动

我在《〈文心雕龙〉的文体论》一文中已指明魏晋时代对于美的自觉，和古希腊时代有相似之点，即是由人自身形相之美开始，然后再延展到文学及书法、绘画等方面去。当时的绘画，是以人物为主。而这种人物画，正是要把上面所述的，由人伦鉴识转换后所追求的形相之美，亦即是在人伦鉴识中所追求的形相中的神，在技巧上把它表现出来。今日从石刻上所看到的汉代人物画，是由画的故事来表现其意义、价值，这是求意义、价值于绘画自身之外。此一传统，当然在魏晋时代，也多少还继续了下来，但魏晋及其以后的人物画，则主要是由通过形以表现被画的人物之神来决定其意味、价值，这是就绘画自身所作的价值判断，这完全是艺术的判断。魏晋时代绘画的大进步，正在于此。可以说，绘画虽有很古的历史，但绘画的自觉、绘画的艺术自律性的完成，却不能不说是自魏晋时代开始的。

晋代顾恺之<sup>①</sup>，是现代还保有摹本的画迹<sup>②</sup>，并且在张彦远的《历代名画记》中还保有他的《画论》的一个人。他有关绘画的议论，最可代表

① 顾恺之字长康，《晋书》卷九十二有传。据余长康《疑年录》，生于晋成帝咸康七年（341），卒于晋安帝元兴元年（402），年六十二。

② 伦敦大英博物馆保存有顾氏的《女史箴图》，据谓系唐初摹本，然又据谓其柔和的细而匀的线条，颇足传顾画的精神。另有《洛神赋图》，多谓系宋人摹本，现共有四本，一在美国华盛顿弗利阿美术馆。



上面所述的由人伦鉴识而来的自觉的内容。《世说新语·巧艺第二十一》谓：

顾长康（恺之字）画人，或数年不点目睛。人问其故，顾曰：“四体妍蚩，本无关于妙处。传神写照，正在阿堵中。”（卷下之上，页二十六至二十七）

在上面的故事中，顾长康的话，关涉到绘画的技巧问题，此处暂不讨论。此处只指出，特值得注意的，是“传神写照”四字。“写照”，即系描写作者所观照到的对象之形相。“传神”，即系将此对象所蕴藏之神，通过其形相而把它表现（传）出来。“照”是可视的，神是不可视的，神必须由“照”而显。但更重要的是，顾氏说此话的意思，乃认为写照是为了传神；写照的价值，是由所传之神来决定。此即是要把当时的人伦鉴识对人所追求的作为人的本质的神，通过画而将其表现出来。神是人的本质，也是一个人的特性，必传神，而后始尽到人物画的艺术的真。所以“传神”两字，便形成了中国尔后人物画的不可动摇的传统，苏轼有《传神记》<sup>①</sup>，宋陈造的《江湖长翁集》中亦有《论写神》一文，蒋骥则更有《传神秘要》，都说明了这一事实。

《世说新语》卷中之上《赏誉第八》注引顾恺之《画赞》曰：“涛（山涛）无所标明，淳深渊默，人莫见其际。”所谓“淳深渊默”，这是山涛的神；为山涛画像，即是要把这种神传出来。他的《论画》的重点，及他的《画云台山记》的用心，可以说都是对传神的要求，都是苦心于如何而始可达到传神的目的。

据金原省吾的推论，生存于梁天监中的谢赫，大约后于顾恺之七十年<sup>②</sup>，可以说是与著《文心雕龙》的刘勰及著《诗品》的钟嵘，是约略同

① 《四部丛刊》本《经进东坡文集事略》卷五十四，页九。

② 见金原氏著《支那上代画论研究》页一九一。

时的人物。他的表现在《古画品录》中的画论，势必是在此一背景之下所产生出来的。他所举出的六法，先不妨作一结论：除了“经营位置”，如后所述，乃系作品与画布的关系，及“传移模写”乃系习作的方法以外，自“二，骨法用笔”至“四，随类傅彩”，皆是顾恺之的所谓“写照”的分解性叙述，而“气韵生动”，乃是顾恺之的所谓“传神”的更明确的叙述。凡当时人伦鉴识中之所谓精神、风神、神气、神情、风情，都是传神这一观念的源泉、根据，也是形成气韵生动一语的源泉、根据。

## 第五节 谢赫在画论中的地位问题

谢赫六法，正如许多人已经指出过的，是当时已经存在的，例如在顾恺之的《论画》中，若把它稍加条理，即不难发现已有六法的雏形。而谢赫“虽画有六法，罕能尽该”的口气，也未尝以此为自己的创论，所以对六法也未稍加诠释。后于谢赫约五十年，对谢赫的画评不很满意的陈姚最，在其《续画品》“湘东殿下”一条中谓“画有六法，真仙为难”，这也是不以六法为始于谢赫的口气。如上所述，六法中的“一曰气韵生动”，即顾恺之的所谓传神的神，所以元杨维桢《图绘宝鉴》序谓：“传神者，气韵生动是也。”但谢赫毕竟不像顾恺之一样仅称之为神、神气、神灵、神仪、神爽、神明<sup>①</sup>，而称之为“气韵生动”，这一改变是否有其真切意义？同时，气韵一词，后来使用的人，多犯朦胧笼统之弊，但在谢赫自身使用此词时，是否也系如此？这便关涉到谢赫对绘画的体验与批评的能力问题。有人因为陈姚最《续画品》中评谢赫的画是“至于气韵精灵，未穷生动之致；笔路纤弱，不副壮雅之怀”的话，便怀疑谢赫是只知重形似而不知重传神的人，遂将他的画论偏向写实方面去解释<sup>②</sup>。这是认为一个人

① 以上皆由顾恺之的《论画》及《画云台山记》中所统计出来的名词。

② 《四库全书总目提要》谓谢画为“殆后来院画之发源”。而金原省吾氏在《支那上代画论研究》中，即谓谢多同情于写实方面（见原书二三八页），而无形中将其与顾恺之、王微们相对立。

在艺术上的体认、反省，会受到自己作品实际成就上的限制。此种观点，实由于不了解艺术创造和艺术的理论批评实出自两种不同的精神状态，以及忽视了技巧在创造中有决定性的作用，所以艺术精神所到的境界，并非即是技巧所能到的境界。唐张彦远在《书法要录》的《自序》中自称“不能学一字”，但又自称“收藏鉴识，有一日之长”。近人余绍宋《书画书录解题》，至称其《历代名画记》“犹之正史之有《史记》”，此即创造与批评并非一定能够平行发展的明证。

其次，姚最因谢赫列顾恺之为第三品，遂谓谢所品的是“优劣舛错”，“情所抑扬，画无善恶”，“可为于邑”；李嗣真亦谓“谢评甚不当”<sup>①</sup>，因此而轻视谢在画论方面的造诣；虽以张彦远的服膺谢氏，犹谓“谢之黜顾，未为定鉴”<sup>②</sup>。但我认为就谢赫对顾的批评而言，正可以证明谢赫在画论方面造诣的卓越。他对顾的批评是：

深体<sup>③</sup>精微，笔无妄下。但迹不逮意，声过其实。

“深体精微”，是说他对于绘事，是体验得很精很微，此即指顾氏在《论画》中，体验到了“传神”的“神”。“笔无妄下”，是说他当创作时，是有意识地要以他自己的笔去追求他所体验到的神。“迹不逮意”，是说他的作品（迹）并没有达到他所追求的意境。“声过其实”，是说他的声名远超过他实际作品的成就。谢氏上面的话，并没有抹煞顾氏在画论上的造诣，而推其为“深体精微”。但从他下面有名的故事看，为了要表现裴叔则（楷）的“俊朗有识具”，遂在裴的“颊上益三毛”；为了要表现谢幼舆有

① 见张彦远《历代名画记》卷五“顾恺之”条下。

② 同上。

③ 《说郛》本、《百川学海》本皆作“格体深微”，《津逮秘书》本则作“除体”，王世贞的《艺苑卮言》则作“骨髓”，张彦远的《历代名画记》则作“深体”。按：“除”字无义。“格体”、“骨体”作名词用，皆是就作品中所表现者而言，与下文之“迹不逮意”相矛盾。“深体”的“深”字作副词用，“体”字作动词用，在四句中于文义为顺。而张彦远之时代亦较早，故其应作“深体”无疑。

丘壑气，遂把谢“画在岩石里”<sup>①</sup>：这都是在技巧上无可奈何的表现方法。即以画人或数年不点目睛一事而论，这也说明他所遇到的技巧对意境的抗拒性，还没有完全克服下来，则其作品的“迹不逮意”，是当然的结果。更就传下的《女史箴图》而论，虽是唐初摹本，总大概还保持其原有面貌，恐怕也难副姚最对他所称之实。但顾恺之是当时的大名士，一般人的耳目易为其声名所夺；而谢赫却能指出其“声过其实”，正可以证明谢赫的卓见。因此，他所提出的六法，虽在当时已具有雏形，但他能将其整理成一个简明的系统，实有他的一番功力用在里面。而“气韵生动”四字，正是“神”的观念的具体化、精密化，值得我们做一番精细的分析，使其不致继续陷入于朦胧笼统之中。宋邓椿《画继》谓：“画之为用大矣。盈天地之间者万物，悉皆含毫运思，曲尽其态。而所以能曲尽者，一法耳。一者何也，曰传神而已……故画法以气韵生动为第一。”这不是很清楚地说出气韵生动即是传神，也即是传神的进一步的说法吗？但一般人却把由传神到气韵生动的演进意义疏忽了。

## 第六节 气与韵应各为一义

Bushell 在其 *Chinese Art* 中，及 Binyon 在其 *Painting in the Far East* 中，均以 rhythmic vitality 译气韵生动，近来国人亦多加以采用<sup>②</sup>。仅以 rhythmic 译此处的“韵”字，如后所说，已大成问题，以之译气韵两字，是把气韵视为一义，便更值得研究。

自曹丕《典论·论文》“文以气为主”的一句话出现后，气的观念，在文学艺术中，逐渐得到广泛的应用。曹植《白鹤赋》中有“聆雅琴之清韵”一语，大约为今日可以看到的韵字之始。《世说新语》中有许多气字，

① 俱见《世说新语》卷下之上《巧艺第二十一》，页二十六。

② 香港东方艺术公司于1961年出有今人《张大千画》一册，其中之英文说明，即用此译名，见原书第八页。

大约共有十九个韵字，除卷下之上《任诞第二十三》有“风气韵度”一语外，其余没有气与韵连用的，而“风气韵度”本应为两词，即“风气”应为一词，“韵度”应为一词。沈约《宋书》中亦有许多气字，大约有三个韵字，也无气与韵字连用的。钟嵘《诗品》有许多气字，大约有两个韵字，亦无气与韵连用的。刘勰《文心雕龙·声律篇》有“韵气一定”之语，从上下文义看，韵为一义，气又为一义。何况在谢赫品评名人画迹中，有六个气字，四个韵字，仅“顾骏之”项下有“神韵气力”一语系气韵连用，而神韵及气力本为两词，其余均各别使用，即应各为一义。后来虽常将气韵一词浑沦地使用，但也有许多画家、画论家将二者分别得清清楚楚。在画论上辟一新境界的荆浩《笔法记》<sup>①</sup>谓“画有六要，一曰气，二曰韵”，气韵分举。而《宣和画谱》称徐熙所画花卉，“骨气风神，为古今之绝笔”（卷十七），将气韵分举为“骨气风神”，最能得其实。宋郭若虚《图画见闻志》卷五“张璪”条下有“气韵双高”之语，正因气与韵是两个概念，才可说是“双高”。所以对“气韵生动”一语的分析研究，应当从把气韵当作两个概念分别加以处理开始。

但这两个概念，如后所述，本是由气的观念分解而出，所以首先应把未分解以前的气的观念弄清楚。因为两汉盛行的阴阳五行说及宋儒的理气论的影响，许多人一提到气，便联想到从宇宙到人生的形而上的一套观念。其实，切就人身而言气，则自《孟子·养气章》的气字开始，指的只是一个人的生理的综合作用，或可称之为“生理的生命力”。若就文学艺术而言气，则指的只是一个人的生理的综合作用所及于作品上的影响，凡是一切形上性的观念，在此等地方是完全用不上的。一个人的观念、感情、想象力，必须通过他的气而始能表现于其作品之上。同样的观念，因创作者的气的不同，则由表现所形成的作品的形相（style）亦因之而异。支配气的是观念、感情、想象力，所以在文学艺术中所说的气，实际是已

<sup>①</sup> 后人每以其文字不甚雅驯，疑非出于荆浩，此乃鄙陋之见，将在本书第五章中加以讨论。

观装载上了观念、感情、想象力的气，否则不可能有创造的功能。但观念、感情、想象力，被气装载上去，以倾卸于文学艺术所用的媒材的时候，气便成为有力的塑造者。所以一个人的个性，及由个性所形成的艺术性，都是由气所决定的。前面所说的传神的神，实际亦须由气而见。神落实于气之上，乃不是观想性的神；气升华而融入于神，乃为艺术性的气。指明作者内在的生命向外表出的经路是气的作用，这是中国文学艺术理论中最大的特色。不过此时的气，实系与神成为统一体，所以当时便流行有“神气”一词，如嵇康《幽愤诗》“神气晏如”，《养生论》“神气以纯白独著”，江淹《恨赋》“神气激扬”，袁彦伯《三国名臣序赞》“神气恬然”者皆是。

## 第七节 气韵的气

此处特须注意的是，《典论·论文》及尔后文学史中的古文家所说的气，多是统体的说法、综合性的说法，而魏晋南北朝时代则多作分解性的说法。综合性的说法，是把一个人的生理的生命力所及于文学艺术上的艺术性的影响，及由此所形成的形相，都包括在一个气字的观念之内。从这一点说，气韵的“韵”，也应当包括在气的观念之内。但若分解地说，则所谓“气”，常常是由作者的品格、气概所给与于作品中力的、刚性的感觉；在当时除了有时称“气力”、“气势”以外，便常用“骨”字加以象征。这对于统体的气的观念而言，只可以说是气的一体，即是从整全的气的观念中所分化出来的。例如刘勰《文心雕龙·明诗篇》说建安的诗是“慷慨以任气”，而钟嵘《诗品》谓曹植的诗是“骨气奇高”。钟嵘所说的“骨气”，实即刘勰所说的“任气”的气。钟嵘说刘桢的诗是“真骨凌云”，这是因为他“仗气爱奇”，所以“真骨”的骨，即“仗气”的气。又说陆机的诗是“气少于公干（刘桢）”，即是说陆机的诗不能“真骨凌云”。顾恺之《论画》谓《伏羲神农》“有奇骨”，谓《汉本纪》“有天骨而少细

美”，谓《孙武》“骨趣甚奇”，谓《烈士》“有骨俱（居）然藁生”，谓《三马》“隽骨天奇”，这里所说的骨，都同于气韵生动的气。谢赫所谓“观其风骨”的“风骨”，“颇得壮气”的“壮气”，“神韵气力”的“气力”，“力道韵雅”的“力道”，也都说的是“气韵”的“气”。唐沙门宗彦《后画录》隋孙尚孜条下谓“师模顾陆，骨气有余”，隋参军杨契丹条下谓“六法颇该，殊丰骨气”，唐朝散大夫王定条下“骨气不足，道媚有余”，并骨气连词，骨即是气，气即是骨，当然指的都是气韵之气。杜甫《韦讽录事宅观曹将军画马歌》“韩（幹）唯画肉不画骨，忍使骅骝气凋丧”，后来苏东坡《书韩幹牧马图》却进一步说“厩马多肉尻圆，肉中画骨夸尤难”，杜苏两人所说的骨，都是此处气韵的气，所以一则“气凋丧”，一则在肉中可以画骨。宋初黄休复《益州名画录》卷上赵公祐条下谓“风神骨气，唯公祐得之”，此处之所谓“风神”即是气韵之韵，而他之所谓“骨气”，即是气韵之气。董其昌《画旨》谓“友云淡宕，特饶骨韵”，骨韵即是气韵，易气为骨，便可减少许多误会了。董氏又称高克恭之画“格韵俱超”（《画旨》），格与骨很早便可通用，而出现了“骨格”的名词。元稹《杜甫墓系序》“律切则骨格不存”，所谓“骨格”，实同于钟嵘所说的“骨气奇高”的骨气。宋刘道醇《圣朝名画评》赵光辅条下谓光辅的画“骨格厚重”，也是骨与格连为一义。所以董氏所说的“格韵”实等于“骨韵”，即等于气韵。

骨的观念，依然是由人伦鉴识中转用过去的观念。例如《世说新语》卷中之下《赏誉第八》，王右军谓：“道祖士少，风领毛骨，恐后世不复见此入。”（页八）又注引《晋帝纪》曰：“羲之风骨清举也。”（页十）又：“王右军目陈玄伯垒块有正骨。”（同上）又《品藻第九》：“时人道阮思旷骨气不及右军。”（页二十）又：“蔡叔子云，韩康伯虽无骨干，然亦肤立。”（页二十五）凡是这类的“骨”字，都是形容某一入由一种清刚的性格，形成其清刚而有力感的形相之美。当时即把用在人伦鉴识上面的，转用到文学、艺术上面。《文心雕龙·风骨篇》之骨，亦由此而来。

不过有一点需特加说明的是：当时所用“骨鲠”一词，常即同于“骨气”一词的意味；但谢赫称江僧宝“用笔骨鲠，甚有师法”的“骨鲠”，仅指“骨法用笔”的骨法而言，与气韵中之气骨尚有一层间隔，否则不会把江僧宝列入第三品。但在谢赫的陈述中，有一点最易引起误会的是，“二曰骨法用笔”的“骨法”一词，和我上面对气的解释容易发生混淆。金原省吾的《支那上代画论研究》中，一方面把“气”解释为“根元之气”，一方面把我上面对气的解释实际用作“骨法用笔”的解释，这便把六法的理路完全搅乱了。骨法用笔的“骨法”，当然也有气的作用，但它与我前面所说的“气骨”之气，一方面有密切的关系，同时又属于不同的层次，更具体地说，由力感刚性之气所形成的骨，实有两个不同的层次。《文心雕龙·风骨篇》说“结言端直，则文骨成焉”，又说“捶字坚而难移”，这是指由字句凝炼所形成的骨的形相，也是形成骨的具体方法，但这是技巧性的骨，是局部性的骨。又说“昔潘勖锡魏，思摹经典，群才韞笔，乃其骨髓峻也”，这里的所谓“骨髓峻”，当然和“结言端直”有不可分的关系，不过此时的“骨髓峻”已由技巧性进而为思想性或精神性，由局部性进而为全体性，以形成为统一的文体（style）的骨。所以《风骨篇》中所说的骨，实含有两个层次。

就六法来说，“骨法用笔”的骨法，一是由线条以构成一幅画的骨干，使对象具备最基本的“形似”。所以谢赫对张墨、荀勖的品评是“但取精灵，遗其骨法。若拘以体物（即形似），则未见精粹”。所谓精灵，即是气韵，而他两人的体物不精是由遗其骨法来的。这里的骨法，乃是构成体物的基本条件，这在谢赫又称为“动笔”、“笔迹”，也称为“用笔骨梗”。一是由线条的紧劲而予人以力感，有同于刘勰所说的“捶字”，但这种力感是技巧性的、局部性的。他说刘頔“笔迹困弱”，正是说明骨法用笔的不够紧劲，不能予人以力感。至于气韵之气，谢赫又以“风骨”、“壮气”称之，乃是属于作品的精神方面的，因而也是由作品的统一所形成，而非仅由线条所形成的。所以对曹不兴说：“观其风骨，名岂虚哉。”对卫协说：



“虽不该备形妙，颇得壮气。”没有线条的力感，不能形成上述的风骨、壮气；但若仅有线条的力感，也不足以形成作为第一品作品的风骨、壮气。总括地说，骨法用笔和气韵的气有密切的关系，但这是技巧上的关系，由这种技巧性的骨法以形成气韵的气，是要经过精神的升华和画面各部分的统一的。我们若不把这种地方分析清楚，即无法把握到六法的理路及其真切意义。明唐志契《绘事微言》谓：“盖气者有笔气，有墨气，有色气，俱谓之气；而又有气势，有气度，有气机，此间即谓之韵。”唐氏说法的最大毛病，在于他把气与韵混淆了。但他把气分成两个层次，笔气、墨气、色气是一个层次，气势、气度、气机是另一层次，却是对的。他所说的有笔气，实同于谢赫之所谓“骨法用笔”的骨法；他所说的气势的气，约略同于气韵之气。至于气度、气机，他说“即谓之韵”，倒是说对了。此一层次在张庚《图画精意识》中说得更清楚：“气韵有发于墨者，有发于笔者，有发于意者，有发于无意者。”骨法用笔之骨，是发于笔；而骨气之骨，是发于意，发于无意。

## 第八节 气韵的韵

现在谈到韵的问题。经籍上无韵字，汉碑亦无韵字<sup>①</sup>。韵字盖起于汉魏之间，如前所述，曹植《白鹤赋》“聆雅琴之清韵”，此或为今日可以看到的韵字之始。然“钧”、“均”，皆古代调音之器，故皆有“调”字、“和”字之义，讲训诂的人便多以钧与均即古韵字<sup>②</sup>，这是与音乐有关系的字。然《广雅》曰“韵，和也”，则古代“和”字实亦可作韵字用。以rhythm译气韵或韵，在今日已得到一般之承认。rhythm指音乐的律动、旋律而言，前引曹植的《白鹤赋》，以及嵇康《琴赋》的“改韵易调，奇弄乃发”，这都是音乐的律动。但音乐本身表示律动意义的，有很早已出

① 见徐薰《读书杂释·钧古》韵字条。

② 同上。又成公绥《啸赋》“音均不调”注：“古韵字也。”

现的“律”字，所以韵字出现后，直接用到音乐方面的并不很多。而魏晋时因平上去入的四种声调已经发展完成，再加以翻译佛典时由发音上互相校正的启发，而文字上的声韵之学开始成立，于是此一韵字，用到文学上反较之用到音乐上的为多。及晋吕静之《韵集》出，而韵字殆成为当时文学上的专用名称。刘勰说：“异音相从谓之和，同声相应谓之韵。”<sup>①</sup>若把此处之和字视为广义之韵字，则这两句话作为韵字的定义，是很恰当的。但不论是音乐的韵也好，是文学的韵也好，都是调和的音响，所以日人大村西崖在其《文人画之复兴》一文中谓：“所谓韵者，即声韵之韵。气韵者气之韵，作者感想之韵，传余响于作品，如有可闻之谓也。”金原省吾也说：

谢赫之韵，皆是音响的意味，是在画面所感到的音响，即是：画面的感觉，觉得不是由眼所感觉的，而感到恰似从自己胸中响出的一样，是由内感所感到音响似的。<sup>②</sup>

而这种内感的音响，据金原氏说：“是由诗而来的影响。当时正是诗重视音韵的时代。”<sup>③</sup>小野胜年在他自己所标榜的《六法新释》中说：“恺之的神气，是生命的自体。然而谢赫则称为气韵。韵是音响，不必要求是神气的自身。”<sup>④</sup>上面这种解释，都是由 rhythmic 译语所启发出来的。线条、画面的谐和，西方有人称之为律动或韵律。例如李德（Herbert Read）在1931年所出的《艺术的意味》（*The Meaning of Art*）中《线条》的一项中说：“线条正规地加以组织时，便生出律动。生动的线条如何能予人以律动感？与其靠说明，不如靠玩味观赏较为容易。这虽然由与音乐的类

① 见《文心雕龙·声律篇》。

② 见金原氏所著《支那上代画论研究》页三一八。

③ 同上，页三二〇。

④ 见日本角川书店所出《世界美术全集》第十四卷，页一五一。

似、与物理的类似而能够理解，但为了以视觉的用语作说明，还是以感情移入这种学说为必要——我们物理的感觉，由某种方法而具体化为线条。但结局，线条的自身并不能生动，顺着线条的径路而想象它是生动的，不外乎是人的自身。”<sup>①</sup> 李德是想以人的主观的韵律感觉移向作品上去，以作绘画的韵律的说明。实际上，把韵律的观念用到绘画上，只不过是比拟性的说法。中国也有这种比拟性的说法，清王原祁《麓台题画稿》：“声音一道，未尝不与画通。音之清浊，犹画之气韵也；音之品节，犹画之间架也；音之出落，犹画之笔墨也。”按：他所说的音之品节，即律动；画之间架，即一般所理解的经营位置。他是以画面各部分的调和比之于音乐的律动（品节），这与以 rhythmic 译气韵不同，但与西方把 rhythmic 用到绘画线条方面的意味却不谋而合。气韵生动，当然要线条的统一谐和；但仅有线条的统一谐和，并非即能产生气韵生动。所以王氏把间架（即由线条所构成的画面）与气韵分为两个层次，是很恰当的。但以清浊比气韵，却犯有语病。音乐与绘画在艺术精神上固然可以相通，可以相比拟，不过音乐与绘画在艺术中毕竟是处于两个对极的地位，没有人能在绘画中真能感到音响的律动，于是金原氏只好说是“胸中响出来的”，这显得太牵强附会了。中国的诗与画固然有其密切的关系，但这只能是意境的关系，而不可能是音响的关系。并且西方言画的韵律、律动，都是就线条来讲，他们的画家所追求的，主要是在线条的本身。而六法中的所谓韵，乃是超线条而上之的精神意境。中国画当然重视线条，但一个伟大画家所追求的是要忘掉了线条，从线条中解放出来，以表现他所领会到的精神意境。因此，中国之所谓韵，也不当以西方在线条上言韵律、律动相比拟。如后所述，中国是把气韵与形似相对立的，由线条的调和而来的韵律或律动，如何会与形似相对立呢？对线条画面的由均衡而得到调和，均衡到有如黄金分割律一样，这正是欧洲近代写实主义的要求，也即是追求形似的要求，所以

<sup>①</sup> 日译本三十八页。

在他们绝没有气韵与形似相对相克的问题。《晋书》卷七十五《王坦之传》，坦之与谢安书中有谓：“人之体韵，犹器之方圆。方圆不可错用，体韵岂可易处？”谢赫说陆绥是“体韵遒举”；姚最《续画品》说刘璞是“体韵精研”。体是形体，用到文学艺术上，即是文学、艺术的形相，相当于英法的 style。此一用法，一直到北宋还是如此，到南宋而开始模糊。由上面所举的“体韵”的例子可知，当时对诗而言则称音韵或声韵，对人对画而言则称体韵，即是，这乃就其形相上而言韵，绝非就音响上而言韵。所以在六法成立以后一千多年的绘画范围中，气韵的观念一直是流注不绝，但中国从来没有一位画家或画论家，从音响的律动上去体认气韵生动，或由此以直接说明气韵生动。由此可以断言，假定有人真能主张在绘画中可以感到音响的律动，这只能算是另外的一种画论，与中国六法中的气韵观念毫无关涉。

问题的解决，乃在进一步考察当时对于“韵”字，除了音响的律动以外，还有没有其他的用法呢？眼前的事实是：韵字在当时用在人伦鉴识上，又多过于用在文学之上。《世说新语》及其注上所用韵字，可分为与音响有关的及与人伦鉴识有关的甲乙两类，兹简列如下：

#### 甲类：

（一）《续晋阳秋》：“……郭璞五言，始会合道家之言而韵之……”（卷上之下《文学第四》，第二十六页注）

（二）《魏氏春秋》：“籍（阮籍）乃嘒然长啸，韵响寥亮。”（卷下之上《栖逸第十八》，第十一页注）

（三）“荀勖善解音……自调宫商，无不谐韵。”（同上，《术解第二十》，第二十二页）

（四）《续晋阳秋》：“左将军桓伊善音乐。孝武饮燕……命伊吹笛，伊神色无忤。既吹一弄，乃放笛云：‘臣于箏乃不如笛，然自足以韵合歌管。’”（同上，《任诞第二十三》，第三十六页注）

## 乙类:

(一)《向秀别传》曰：“秀字子期……少为同郡山涛所知，又与谯国嵇康、东平吕安友善，并有拔俗之韵。”（卷上之上《言语第二》，第十九页注）

(二)《卫玠别传》：“玠颖识通达，天韵标令……娶乐广女。裴叔道曰：‘妻父有冰清之姿，婿有璧润之望。’”（同上，第二十三页注）

(三)《高坐别传》：“……和尚天姿高朗，风韵道迈……性高简，不学晋语。”（同上，第二十四页注）

(四)“支道林常养数匹马，或言道人养马不韵，支曰：‘贫道重其神骏。’”（同上，第三十页）

(五)《王彬别传》曰：“彬……爽气出侪类，有雅正之韵。”（卷中之上《识鉴第七》，第三十一页注）

(六)《中兴书》曰：“孚（阮孚）风韵疏诞，少有门风。”（卷中之下《赏誉第八》上，第一页注）

又《孚别传》曰：“孚风韵疏诞，少有门风。”（卷中之上《雅量第六》，第二十一页注）

(七)《王澄别传》：“澄风韵迈达，志气不群。”（同上）

(八)《晋阳秋》：“充（何充）……思韵淹济，有文章才情。”（同上，第五页注）

(九)《语林》：“有人目杜弘治标鲜，甚清令，初若熙怡，容无韵。盛德之风，可咏也。”（卷中之下《赏誉第八》下，第七页注）

(十)“孙兴公为庾公参军，共游白石山，卫君长在坐。孙曰：‘此子神情都不关山水，而能作文。’庾公曰：‘卫风韵虽不及卿诸人，倾倒处亦不近。’孙遂沐浴此言。”（同上）

(十一)“冀州刺史杨准二子乔与髦，俱总角为成器。准与裴颀、乐广友善，遣见之。颀性弘方，爱乔之有高韵……广性清淳，爱髦之有神检……论者评之，以为乔虽高韵，而检不匝，乐言为得……”

注：“荀綽《冀州记》曰：‘乔……爽朗有远意。髡……清平有贵识……’《晋诸公赞》曰：‘乔似准而疏……’”（同上，《品藻第九》，第十七页）

（十二）《郟县别传》：“县性韵方质。”（卷下之上《贤媛第十九》，第二十一页注）

（十三）“阮浑长成，风气韵度似父，亦欲作达。步兵曰：‘仲容已预之，卿不得复尔。’”注：“《竹林七贤论》曰：‘籍之抑浑，盖以浑未识己之所以为达也……是时竹林诸贤之风虽高，而礼教尚峻。迨元康中，遂至放荡越礼。乐广讥之曰：‘名教中自有乐地，何至于此！’……谓彼非玄心，徒利其纵恣而已。’”（卷下之上《任诞第二十三》，第三十页）

（十四）宋明帝《文章志》曰：“尚（谢尚）性轻率，不拘细行。兄葬后往墓还，王濛、刘惔共游新亭，濛欲招尚，先以问惔曰：‘谢仁祖（尚）正当不为异同耳？’惔曰：‘仁祖韵中自应来。’……”（同上，第三十四页注）

（十五）“襄阳罗友有大韵……尝伺人祠，欲乞食。往太蚤，门未开。主人迎神出见，问以非时何得在此，答曰：‘闻卿祠，欲乞一顿食耳。’……了无忤容。”注：“《晋阳秋》曰：‘友……少好学，不持节俭……又好伺人祠，往乞余食……后（桓温）以为襄阳太守，累迁广、益二州刺史。在藩，举其宏纲，不存小察，甚为吏民所安悦。’”（同上，第三十四至三十五页）

从上面乙类的十五例中，可以得出如下的三点结论：

第一，这是对人伦鉴识所用的观念。（三）（六）（七）（十）的四个“风韵”，与《世说新语》上所出现的五个“风神”、三个“风情”，及两个“风期”、一个“风味”等，几乎没有什么分别，简单地说，即是气韵的韵。宋刘道醇《圣朝名画评》谓“翟院等，尤得风韵”，正可证明风韵即

是韵。《师友诗传续录》刘大勤问：“孟襄阳诗，昔人称其格韵双绝，敢问格与韵之别？”王渔洋答：“格谓品格，韵谓风神。”按：此处之格，乃骨格之格，实同于“气韵”之气。品格由骨格而见，渔洋以品格释之，也不算错，但多一层转折。而他就诗之神味以言韵，亦以韵是指风神而言，并非直接指的是音韵；则六法中之韵，即同于风神及其一连贯的观念，是没有可疑的。这指的是由玄学的修养，或玄学的情调，表现在一个人的神形合一的形相而言。所以风神的具体说明是“风姿神貌”<sup>①</sup>。用韵来题目一个人的神形合一的“姿”、“貌”，正是当时的一种风气。除《世说新语》外，如《晋书·庾凯传》：“雅有远韵。”又《郗鉴传》：“乐彦辅道韵平淡，体识冲粹。”又《曹毗传》：“会无玄韵淡泊。”《宋书·王敬传》：“敬弘神韵冲简。”又《谢方明传》：“自然有雅韵。”《齐书·周顒传赞》：“彦伦辞辨，苦节清韵。”《梁书·陆果传》：“舅张融有高名。果风韵举动，颇类于融。”《南史·刘祥传》：“祥少好文学，情韵疏刚。”又《齐衡阳王钧传》：“其风清素韵，弥足可怀。”把人伦鉴识上韵的观念要求在人物画上实现，这是很自然的。方植之《昭昧詹言》有谓：“读古人诗，须观其气韵。气者气味也，韵者态度风致也。”以气为气味，此乃桐城古文家之新义。而以“态度风致”为韵，正合于六法中之所谓韵之本义。

至于何以把与音响有关的韵用到人伦鉴识上面来，我们只可以推论是因为音乐和文学上的韵，实际是由各种音响的谐和统一而成立的，也即是不离各种音响，但同时又是超越于各音响之上，以成为一种统一的音响，而这种统一的音响是可感受而又不能具体指陈的东西，因此，韵可以说是音响的神，也如人的不离形相而又超越于形相之上的谐和而统一的“神”或“风神”，是相同的情景。由此而来的转用，和“风”、“骨”等观念的转用没有两样。

第二，乙类（八）的“思韵淹济”，等于说“情思淹济”。（十二）的

① 见《世说新语》卷下之上《容止第十四》，页三，“庾亮见陶侃”条。

“性韵方质”，等于说“性情方质”。（十四）的“仁祖韵中自应来”，等于说“在仁祖的性情中自应来”。而这里的所谓性情，实系一种生活的情调、个性，即是偏于情调、个性方面的意味重。在气的一词中，实含有“节概之严”的意味；而在韵的一词中，实含有情调个性之美的意味。乙类（二）中的“天韵标令”，可用裴叔道所说的“璧润”作其注脚，正是说卫玠有一种如璧之润的天生的情调、个性之美。韵是以人的情调、个性为内容，与音响绝无关系。

第三，前面已经提到，此时的人伦鉴识实以玄学为其根柢，凡是含好的意味的鉴识，都含有生活情调、个性中的玄学的意味。乙类（一）的“有拔俗之韵”，（六）的“风韵疏诞”，（十）的“卫风韵虽不及卿”（接：孙兴公在当时是玄学意味最浓之人，故卫不及），（十一）的“爱乔之有高韵”，（十三）的“风气韵度似父”，（十五）的“罗友有大韵”，皆指的是由玄学而来的生活情调、个性上的清远、通达、放旷而言。前面引的“雅韵”、“清韵”、“远韵”、“道韵”、“玄韵”、“素韵”，对玄的意味表现得更为清晰。（四）的“或言道人畜马不韵”，是认为畜马谋利，这便不清不雅。支道林答以“重其神骏”，表示他并非以此谋利，而只把它当作艺术品来欣赏，这便合于玄的要求而韵了。（九）的“初若熙怡，容无韵”，是说初好像小孩子的熙熙怡怡，仪容上无拔俗之韵。在当时风气之下，若单说一个韵字时，便含有上述由玄学意味所形成的容止、姿貌之意。

综上所述，可知韵是当时在人伦鉴识上所用的重要观念，它指的是一个人的情调、个性有清远、通达、放旷之美，而这种美是流注于人的形相之间，从形相中可以看得出来的。把这种神形相融的韵在绘画上表现出来，这即是气韵的韵。后来董其昌把“气韵”一词只当作“韵”来体会，所以在“气韵”之外，又添一“骨”字，而称为“骨韵”，已如前所述。而他以一个“淡”字作气韵的内容，倒与韵的原义相合。以玄学为基柢的作品，从超俗方面去加以把握，其风格当然是淡的，这正是此处的所谓韵了。气与韵，都是神的分解性的说法，都是神的一面，所以气常称为“神



气”，而韵亦常称为“神韵”。若谓一般的形貌为人的第一自然，则形神合一的“风姿神貌”——亦是这里的所谓气韵——是人的第二自然。艺术之美，只能成立于第二自然之上。当时的人伦鉴识，之所以成为艺术的人伦鉴识，正在于借玄学——庄学之助，在人的第一自然中发现了这种第二自然。顾恺之所说的“传神”，正是在绘画上要表现出人的第二自然。而气韵生动正是传神思想的精密化，正是对绘画为了表现人的第二自然提出了更深刻的陈述。所以“韵”和骨气之“气”一样，都是直接从人伦品鉴上转出来的观念，是说明神形合一的两种形相之美，与音响毫无关联。用rhythm单译一个韵字，我认定已经是完全译错了，何况以之来译气韵两个字呢。

## 第九节 气韵兼举的意义

现更进一步追问：何以见得谢赫的“气韵”的观念，是顾恺之的传神观念的精密化呢？人的性格有刚有柔，这在《尚书·洪范》上已经指陈出来了<sup>①</sup>。固然很少有完全是刚而无柔的人，也很少有完全是柔而无刚的人，但气质之偏，不妨对举刚柔，以为立言上大概的准则。正因为如此，所以即使是在同一思想熏陶之下，也常可以形成两种不同的性格，形成由两种不同的性格而来的两种不同的形相。当然，在两种对极之中，可以出现或多或少的许多互相渗糅的性格与形相。受同一玄学思想的影响，可以有嵇康那种极端清峻的人，也可以有罗友那种极端不堪的人。所以同是由玄学教养而来的“神”，因为生理的限定，大概地说，也可以有刚柔之异，而气与韵的提出，正是把早已经存在的这种刚柔之异加以清晰化、精密化。谢赫的《古画品录》只是就作品而言气韵，不曾把气韵的观念应用到作品对象的人物自身上去。但作品中的气韵，是来自作品对象的人的气

<sup>①</sup> 《尚书·洪范》：“沉潜刚克，高明柔克。”

韵。作品的对象可给作品以某程度的客观的规定，是不难想见的。

不过作品并非完全由客观的对象所规定，而主要是由作者的性格所规定。作品与作者性格或性情的关系，由刘勰的《文心雕龙》的《体性篇》，可以推论当时的文学艺术评论家已对此有很深刻的自觉。画家的性格有刚柔，注入到作品之上，当然也有刚柔。清姚姬传以文有“得于阳与刚之美者”，有“得于阴与柔之美者”<sup>①</sup>。曾国藩为求此说的完备，而有四象之说<sup>②</sup>。阴阳刚柔，皆一气之变化，以此作为对文体的粗线条的判定，未始不是一种便宜的说法。谢赫的所谓气，已如前述，实指的是表现在作品中的阳刚之美；而所谓韵，则实指的是表现在作品中的阴柔之美。但特须注重的是，韵的阴柔之美必以超俗的纯洁性为其基砥，所以是以“清”、“远”等观念为其内容——这只要想到上述“雅韵”、“清韵”、“远韵”等即可以明了——否则便流于纤媚。当然，气之与韵不可能是绝对分离的，但其中常有所偏至。谢赫说，陆探微的“穷理尽性，事绝言象”，是把对象的气韵彻底表现了出来，以成其作品的气韵，这是气韵兼到的作品。他说曹不兴是“观其风骨，名岂虚哉”，卫协是“颇得壮气”<sup>③</sup>，这是偏于阳刚之美。张墨、荀勖是“风范气候，极妙参神”，风范气候在当时的简称是“风气”，例如“王平子与人书，称其儿风气日上，足散人怀”<sup>④</sup>，这里的风气与风神、风韵没有多大的分别。《晋阳秋》谓吕安“志量开旷，有拔俗风气”<sup>⑤</sup>，等于前面引过的说吕安有“拔俗之韵”。所以张墨、荀勖可能是偏于阴柔之美。陆绥的“体韵道举，风采飘然”，这是韵中有骨，但依然是以韵为主。戴逵的“情韵连绵，风趣巧拔”，这当然是偏于韵的阴

① 《惜抱轩文集》六《复鲁絮非书》。

② 曾国藩辑有《古文四象》一书。所谓四象者，于阴阳二象之外，更加少阴、少阳之二象。少阴、少阳，是比较中间性的。

③ 按：张彦远《历代名画记》卷五引作：“虽不该备形似，而妙有气韵。”沈括《梦溪笔谈》十七引作：“虽不该备形妙，而有气韵。”《古今诗话》引亦同。但张彦远是骨气与气韵不分的，则通行本作“颇得壮气”，似为得其实。

④ 《世说新语》卷中之下《赏誉第八》下，页四。

⑤ 《世说新语》卷下之下《简傲第二十四》，第三十八页注。

柔之美。气韵乃技巧的升华。谢赫对作者的品评，有的仅及其技巧而未及其气韵，这是因为许多作者升华得不太够的缘故。但在他仅论及作者的技巧时，实亦间接地以气韵为衡论的标准。张怀瓘谓“张（僧繇）得其肉，陆（探微）得其骨，顾（恺之）得其神”<sup>①</sup>，实则谓张得其形，陆得其神之气，顾得其神之韵。气韵系代表绘画中之两种极致之美的形相。由此气韵观念的提出，而对于传神的神更易于把握、更易于追求，因而这是表现出画论上的一大进步，应当是没有疑问的。

宋郭若虚《图画见闻志》卷一《论徐黄异体》原注：“大抵江南（徐熙）之艺，骨气多不及蜀人（黄筌），而萧洒过之也。”这两句话，若以谢赫的观念来解释，则是说蜀人黄筌的花鸟以气胜，亦即若虚所谓之“翎毛骨气尚丰满”；江南徐熙的花鸟以韵胜，亦即若虚所谓之“翎毛形骨贵轻秀”。若虚此处对黄、徐之品评，不若沈括《梦溪笔谈》卷十七及《宣和画谱》卷十七所陈述的深刻精当，此处姑借以明作品中本来有所偏胜。以山水画论，则李唐夏珪一派的北宗画以气胜，而所谓南宗画是以韵胜。若就时代论，则董其昌《画旨》谓杨龙友所作《台荡》等图“有宋人之骨力，去其结；有元人之风雅，去其佻”，是董认为宋画以气胜，而元画则以韵胜，风雅即是韵。若就个人论，则董其昌《画旨》谓：“沈石田每学迂翁（倪云林）画，其师赵同鲁见之辄呼曰：‘又过矣，又过矣！’盖迂翁妙处，全不可学。启南力胜于韵，故相去犹隔一尘也。”按倪迂翁系以韵胜，而沈石田则稍偏于气骨，此亦各人性格之所限。以上不过是随意举的几个例子。由此可知，气韵之分，对作品的品鉴及作者的工夫，均有极大的意义。

关于气韵的相互关系，从根源上说，是不可分离的。从表现上说，虽不免各有偏至，但在理论上，应当是互相补益，不可偏废的。不过后人对于气韵一词，有的认为应以气为主，如清唐岱《绘画发微》谓：“六法中原

<sup>①</sup> 《历代名画记》卷六陆探微条下所引。

以气韵为主，然有气则有韵，无气则板呆矣。”方薰山《静居画论》亦谓：

气韵生动为第一义，然必以气为主。气盛则纵横挥洒，机无滞碍，其间韵自生动矣。老杜云“元气淋漓幃犹湿”，是即气韵生动。

唐、方两氏之论，是将气韵之气作综合的解释。将气作综合的解释，则韵依然是统于气，他们的话便说对了；可惜他们不了解谢赫所说的气韵的气应作分解的解释，即是此乃骨气之气。骨气之气，与韵有密切的关系，并且一谈到韵，一定要以某一限度的骨气为基砥，但不可谓“有气则有韵”，因为有的可能有气而无韵，有的甚或气与韵相克。

如前所述，气韵观念之出现，系以庄学为背景。庄学的清、虚、玄、远，实系“韵”的性格、“韵”的内容，中国画的主流，始终是在庄学精神中发展。所以同样是重视气韵，而自用墨的技巧出现后，实际则偏向韵的这一方面发展，即在重骨的宋代，依然是如此。这可用黄山谷的话作代表，他《题摹锁谏图》：“陈元达，千载人也。惜乎创业作画者胸中无千载韵耳……使元达作此嘴鼻，岂能死谏不悔哉！”<sup>①</sup>《题摹燕郭尚父图》：“凡书画当先观其韵。”<sup>②</sup>《题明皇真妃图》：“……人物虽有佳处，而行布无韵。”<sup>③</sup>山谷对画的品题可谓精绝；其他题跋虽未点出韵字，亦多应以韵字当之。而且后来因为有许多人用气韵一词只作韵的意味使用，于是便常以“气势”或“力”等名词代替了原有的气韵的气。例如宋刘道醇《圣朝名画评》谓：“夫识画之诀，在乎明六要而审六长也。所谓六要者，气韵兼力一也……”刘道醇不明白气韵的气即是力，而说气韵兼力，由此可知后人言气韵，多是就韵而言的。其所以多就韵而言，实有其思想上、精神上的背景。但没有由此而排斥气韵的气的道理，气韵兼举，才是最周衍的陈述。

① 《豫章黄先生文集》卷二十七，页六。

② 同上。

③ 同上。

## 第十节 气韵向山水画的发展

一直到唐末张彦远的《历代名画记》，尚只以气韵的观念作品评人禽鬼神各种作品之用。所以他说：“至于鬼神人物，有生动之可状，须神韵而后全。”虽然此时的山水画，已经大小李将军、王维及张璪诸人的天才创作而有很大的成就，但唐人几乎没有把气韵，尤其是韵，用到山水画上去的。将气韵的观念应用到以山水为主的作品上，到目前为止，我只能确指出最早的是荆浩的《笔法记》。前面已经说过，气韵是人物画传神的神。人物画的艺术的自觉，是由庄学所启发出来的；山水成为绘画的题材，由绘画而将山水、自然加以美化、艺术化，更是由庄学所启发出来的；这将在下一章说到。此处我仅指出：传神是人物画的要求，同时也是山水画的要求，因此，气韵的观念可以用于人物画之上，当然也可以用到山水画之上。宋邓椿的《画继》里，有如下的几句话：

画之为用大矣。盈天地之间者万物，悉皆含毫运思，曲尽其态。而所以能曲尽者止一法耳。一者何也？曰传神而已。世徒知人之有神，而不知物之有神……故画法以气韵生动为第一。

因此，董其昌在《画旨》中便说：“随手写出，皆为山水传神。”又称赵松雪、黄鹤山樵的《青弁图》“各能为此山传神写照”。这和顾恺之所说的“画人最难，次山水，次狗马。其台阁一定器耳，难成而易好，不待迁想妙得也”的话，及前引的张彦远的话，两相对照，便可明了气韵的观念用在山水画方面，是绘画自身的一大发展。

但山水虽然也重气韵，究因对象之不同，气韵的内容也有一种自然而然的演变。如前所述，气韵之气的本来意义乃骨气之气，常形成对象的一种力感的刚性之美。后来气韵一词多混用，并多以韵之义为气韵之义。但

若在山水画中单言气时，则多以“气势”一词代替气韵之气，而它所指的，乃画面各部分的互相贯注，以形成画面的有力的统一，如荆浩《笔法记》谓“山水之象，气势相生”、王原祁《麓台题画稿》谓“从气势而定位置”者是。虞集的《欧阳元功待制潇湘八景图跋》谓：“山川脉络，近若可寻。”<sup>①</sup> 脉络即气势之气。董其昌《画旨》谓：“远山一起一伏则有势，疏林或高或下则有情。”此处之势即是气，情即是韵。气韵的内容，当然把原有骨气的意味也包含在里面，但比骨气一词的意味更为阔大了。

至于就气韵的整体来说，亦即是就传神之神来说，则作人物画时特应注重一个人的精神所聚注的地方，亦即是一个人的性格上的特性所易于流露出来的地方，加以把握而用力将其表现出来。孟子说：“存乎人者，莫良于眸子。眸子不能掩其恶。胸中正，则眸子瞭焉；胸中不正，则眸子眊焉。”<sup>②</sup> 所以顾恺之说：“传神写照，正在阿堵（目睛）中。”苏东坡的《传神记》亦谓：“传神之难在目颧。”<sup>③</sup> 诚以目颧容易表现性格的特性，乃由有形之貌以通向无形之神的要地。古人通常所说的“不求形似，以全气韵”，乃是将无关上述要地之处加以简略，而将精力全集注于要地，因而使其能特别凸显出来。这一意义，山水画中也是一样的。虞集《题溧阳胡氏雪溪卷诗序》：“郭熙《画记》言，画山水，数百里间，必有精神聚处，乃足画。散地不足书。”<sup>④</sup> 郭熙《林泉高致·山水训》中谓：“观今山川，地占数百里，可游可居之处十无三四，而必取可居可游之品。君子之所以渴慕林泉者，正谓此佳处故也。故画者当以此意造，而鉴者又当以此意穷。”虞氏之言，或出于此。山水的可游可居，乃人的超越世俗的精神可以寄托之处，即山水精神所聚之处，有如人之目颧，这是画家为山水传

① 《道园学古录》卷十一。

② 《孟子·离娄上》。

③ 见《四部丛刊》本《经进东坡文集事略》卷五十三，页四。

④ 《道园学古录》卷二。

神的要点所在。凡与精神无关的地方，便是散地，应当加以刊落。虞集《题柯敬仲画》：“萧条破墨作清润，残质（即散地）刊落精神留。”<sup>①</sup>又谓：“郭熙平远无散地。”<sup>②</sup>这都与人物画的传神没有两样。宋汪藻《跋郑天和临右丞樵舍秋晴图》有谓：“世间画史，取青比白，求像似于毫发，岂复有林峦湖海真趣耶！”<sup>③</sup>正可为此作一反证。

但另有两点可以说是由人物画向前的一种发展。第一点是，六法中的骨法用笔，固然如前面所说，与气韵之气有密切的关系；而随类傅彩，也应当和气韵的韵，或有较密切的关系。但韵与傅彩的关系，古人说得不大明显，因为那究竟是附次的关系。而线条（骨法用笔）的流动飘逸，有如“曹衣出水，吴带当风”<sup>④</sup>，才是形成韵的技巧上的基本条件。也可以说，气与韵，在技巧上都是对用笔的要求。不过自唐代的“水晕墨章”兴起以后<sup>⑤</sup>，亦即是一般所谓之笔墨的墨从唐代兴起以后<sup>⑥</sup>，在以山水为主的作品中，便常在笔上论气、在墨上论韵，若作浑沦的叙述，则便常从笔墨上论气韵。《宣和画谱》卷中荆浩条下称浩尝谓：“吴道玄有笔而无墨。”荆浩在《笔法记》中谓：“吴道子笔胜于像，骨气自高。”此即系以笔论气。王维、张璪在山水中始用破墨（见附注⑥），所以荆浩称王维：“笔墨宛丽，气韵清高。”称张璪：“树石气韵俱盛，笔墨积微，真思卓然，不贵五彩。”因笔墨相须，故此处笔墨并称，但实则其重点是在墨。此亦可谓为

① 《道园学古录》卷二。

② 同上，卷二十八《为汪华玉题所藏长江万鸦图》。

③ 《浮丘集》卷十七，页十五。

④ 宋郭若虚《图画见闻志》卷一《论曹吴用笔》。

⑤ 荆浩《笔法记》：“如水晕墨章，兴吾唐代。”

⑥ 张彦远《历代名画记》卷九记殷仲容：“善书画，工写貌及花鸟，妙得其真。或用墨色如兼五采。”按：殷系武后时人，此或为今日可以看见的用墨之始。又卷十记王维“工画山水，体涉古今”；“余曾见破墨山水，运笔劲爽”，此或为今日可以看见的将墨用于山水之始。此处之所谓破墨，及张氏所记张璪之破墨，恐仅系指以墨作渲晕而言。郭若虚《图画见闻志》卷一及韩拙《山水纯全集》之所谓破墨，“意赅深浅”，尚是此义。及黄公望《写山水诀》谓：“披脚先用笔画边皴起，然后用淡墨破其深凹处”，及李衍《竹谱详录》谓“承染最是紧要处……用水墨破开时，总见痕迹”，则破墨成为用墨中之一特别技巧矣。

以墨论韵之始。清唐岱《绘事发凡》谓：“用笔不痴不弱，是得笔之气也。用墨要浓淡相宜，干湿相当，不滞不枯，使石山苍润之气欲吐，是得墨之气也。”按：此处所谓“墨之气”，应当说作“墨之韵”。清方薰《山静居画论》谓：“气韵有笔墨间两种。墨中气韵，人多会得；笔端气韵，世每少知……人见墨汁淹渍，辄呼气韵，何异刘实在石家如厕，便谓走入内室。”按：方氏此语，乃在矫有墨无笔之弊，然由此可知一般人皆由墨见韵，而由墨见韵又常以淡墨焦墨为主。明汪珂玉《珊瑚网》：“画用焦墨生气韵。”清笪重光《画筌》谓：“皴不足，重染以发其华；皴已足，轻染以生其韵。”又：“墨以破用而生韵，色以清用而无痕。”“宜浓而反淡，则神不全；宜淡而反浓，则韵不足。”清华翼轮《画说》：“画无精神，非但当时不足以动目，亦且不能历久。而精神在浓处，尤在淡处。”此处之所谓精神，实即以韵为主之气韵。

第二，更基本之点，是在以淡为韵的后面，则是以清为韵，以远为韵，并且以虚、以无为韵。这是庄子的艺术精神落实于绘画之上的必然到达点。超拔世俗之谓清，清则韵，所以如前所述，晋代即有清韵一词。《山水论》<sup>①</sup>：“观者先观气象，后观清浊。”清即韵，浊即不韵。清的意境，苏东坡特为重视，所以他一则曰：“其身与竹化，无穷出清新。”<sup>②</sup>再则曰：“诗画本一律，天工与清新。”<sup>③</sup>三则曰：“使君何从得此本，点缀毫末分清妍。”<sup>④</sup>郭熙在《林泉高致》中则特标举山有高远、深远、平远的三远，而远与玄同义，所以晋代有远韵、玄韵的观念，三远正由此发展而来。清则能远。《世说新语》卷上之上《德行第一》：“王戎云：‘太保居在正始中，不在能言之流。及与之言，理中清远。’”（页五）《晋书》卷七十五《王坦之传》坦之与谢安书：“金日之谈，咸以清远相许。”清远或

① 《山水论》或言出于王维，或言出于李成，实系宋初失名者的作品。

② 《纪评苏文忠公诗集》卷二十九，页十，《书晁补之所藏可画竹二首》之一。

③ 同上，页十一，《书鄢陵王主簿所画折枝二首》之一。

④ 同上，卷三十，页十一，《书王定国所藏烟江叠嶂图》。



平远再向前一步，即是虚，是无。宋韩拙在《山水纯全集·论山水》条下将郭熙的三远加阔远、迷远、幽远，此虽仅郭氏平远的扩充，而实已使远与虚无相接。苏轼《王维吴道子画》诗：“吴生虽妙绝，犹以画工论。摩诘得之于象外，有如仙翻谢笼樊。吾观二子皆神俊，又于维也敛衽无间言。”<sup>①</sup>又《题文与可墨竹》：“时时出木石，荒怪轶象外。”<sup>②</sup>又《书林次中所得李伯时归去来、阳关二图后》：“龙眠独识殷勤处，画出阳关意外声。”<sup>③</sup>象是实，是有；象外是虚，是无。意外声也是虚，是无。黄子久《写山水诀》：“登楼望空阔处气韵。看云彩，即是山头景物。李成、郭熙，皆用此法。”由此可知气韵应当在空阔处加以领会。明顾凝远《画引》：“气韵或在境中，亦在境外。”境外即是虚，是无。周亮工《读画录》卷二胡元润条下：“李君实常言，作画唯空境最难。”空境之所以难，乃在如何使空境能浮出气韵。笪重光《画筌》：“真境现时，岂关多笔（虚）？眼光收处，不在全图（无）。合景色于草昧之中，味之无尽（远）。擅风光于掩映之际（虚实掩映），览而愈新。密致之中，自兼旷远；率易之内，转见便娟。”王翬、恽格对此数语评谓：“此篇中阐发气韵最微妙处也。”又：“空本难图，实景清而空景现；神无可绘，真境逼而神境生。位置相戾，有画处多属赘瘤；虚实相生，无画处皆成妙境。”王、恽二人对此数语评谓：“人但知有画处是画，不知无画处皆画。画之空处，全局所关……空处妙在，通幅皆灵，故云妙境也。”按：妙境即气韵之境。上面的话，乃是从技巧上说明如何由实显虚，由虚见韵。清恽格《南田画跋》有谓：“古人用心，在无笔墨处。”又谓：“气韵自然，虚实相生。”“皴染不到处，虽古人至此束手矣。”“用笔时须笔笔虚。虚则意灵，灵则无些滞迹，不滞则神气浑然……夫笔尽而意无穷，虚之谓也。”清王昱《东庄画论》：“尝闻诸夫子（按：指王原祁）云，奇者不在位置，而在气韵之间；不在有形

① 《纪评苏文忠公诗集》卷四，页六。

② 同上，卷二十八，页十。

③ 同上，卷三十，页三。

处，而在无形处。”清戴醇士《题画偶录》谓：“笔墨在境象之外，气韵又在笔墨之外，然则境象笔墨之外，当别有画在。”这都是以虚不见气韵。以虚不见气韵，这是画的极诣，似为物画所未曾达到的。

张庚《图画精意识》“论气韵”项下，可谓将气韵在山水画中的发展作了一个综合的叙述，并予以层次上的安排。他说：

气韵有发于墨者，有发于笔者，有发于意者，有发于无意者。发于无意者为上，发于意者次之，发于笔者又次之，发于墨者下矣。何谓发于墨者？既就轮廓，以墨点染渲晕而成者是也。何谓发于笔者？干笔皴擦，力透而光自浮者是也。何谓发于意者？走笔运墨，我欲如是而得如是；若疏密多寡，浓淡干湿，各得其当是也。何谓发于无意者？当其凝神注想，流盼运腕，不意如是，而忽然如是是也……盖天机之勃露，然唯静者能先知之。

按：所谓墨韵为下，乃因墨易于见韵，因而易流于滥，此乃矫弊之言。他所说的笔韵，乃是力（气）中见韵，诚非易得。所谓无意之韵，乃庄子的心与物忘、手与物化的境界，这即是技而进乎道的境界。然最圆到的说法，莫如恽格《南田画跋》中“气韵藏于笔墨，笔墨都成气韵”二语。

## 第十一节 气韵与生动的关系

上面已将气韵的内容及其发展略加疏释，现应当对气韵与生动的关系加以考察。

首先应当考察的是：当谢赫说气韵生动时，到底生动一词是作为某种独立的意义而与气韵相得益彰呢，抑是只作为气韵的一种自然的效果，并无其他独立意义呢？试将谢氏的《古画品录》加以分析，他对各家作品的评鉴，不断直接地或间接地用到气和韵的观念，但除了对最后一名的丁光

有“非不精谨，乏于生气”的“生气”一词以外，没有应用到生动的观念。顾恺之《论画》中，有“小列女，面如恨。刻削为仪容，不尽生气”的话。生气似乎可以解释为生动，但生动固然可以解释作生气的跃动，因而生气可通作生动，可是顾恺之的所谓神、骨等观念及谢赫的所谓气韵的观念，实皆以生气的观念为其基柢。同时，生动是就画面的形相感觉而言，生气则是就画的形相以通于其内在的生命而言。由此可以推论当时之所谓生动，其所含意义的深度实不及生气。在谢赫稍后的姚最，在其《续画品》中评到谢赫时有“气韵<sup>①</sup>精灵，未穷生动之致”的话。这话的解释应当是：在气韵上<sup>②</sup>，还没有穷尽到生动之致，其含意实指的生动由气韵而来，未穷生动之致，即是气韵有所不足。若把姚最的话及谢赫没有直接谈到生动的情形连在一起加以考察，便不难了解，生动一词，当时只不过是作为气韵的自然效果而加以叙述，没有独立的意味。并且，严格地说，气韵是生命力的升华，就道家的思想而言，也可以说是生命的本质。所以有气韵便一定会生动；但仅有生动，不一定便有气韵。因此，“气韵生动”一语的主体是在气韵。张彦远《历代名画记》卷一《论画六法》谓：“至于鬼神人物，有生动之可状，须神韵而后全。”因为神韵是一个人的本质的显现，本质的显现才是人的全生命力的显现，所以生动须神韵而后全，这也说明了气韵才是此一词句中的决定者。明顾凝远《画引》谓：“六法，第一气韵生动。有气韵，则有生动矣。”这是与谢赫原意相符的说法。

但清方薰山《静居画论》却说：“气韵生动，须将生动二字省悟。能会生动，则气韵自在。”这是以生动为此一词句中的决定者。清邹一桂《小山画谱》卷下“两字诀”条下谓：“画有两字诀，曰活曰脱。活者生动也。用意用笔用色，一一生动，方可谓之写生……”按：后来画家所谓之“与物写生”，即系“与物传神”。邹氏的话，也是以生动为主体。这种意思，早见于韩拙的《山水纯全集》，他在《论用笔墨格法气韵之病》条下

① 《美术丛书》第三集第六辑所收《续画品》作“气运精灵”。此处从《全陈文》。

② 人之精灵表现而为气韵，故此处精灵之与气韵，实应作同义的复词看。

有“格法本乎自然，气韵必全其生意”两句重要的话。“气韵必全其生意”的语气，是意味着有的人讲求气韵而有时并不一定能全其（对象）生意，这把张彦远的“生动须神韵而后全”的话恰恰颠倒过来了，因为有这一颠倒，而将“生动”与“生意”或“生气”的观念直接关联起来，则气韵生动一语便以生动为主了。

这一颠倒，到底由何而来？我认为有两个背景。一是因后来有人将气韵与形似的对立夸张得太过，于是本是以精神发抒向自然，更在自然中求得精神的解脱、安顿的绘画，反而日渐离开了自然。为了矫正此一流弊，所以才有此一颠倒。因为他们所说的生动，是扣紧作为对象的自然自身的生命感而言的。二是自笔墨的技巧成熟以后，作者若太过于重视笔墨上的气韵，仅停顿于笔墨趣味自身的欣赏，而忘记气韵更有向上一关，也会离开自然的深厚无穷的世界，而使艺术的意境、人生的意境仅局限于笔墨的浅薄趣味之上。清初四王以后的文人画的问题，不是如一般人所说的，只有出自临摹，不求创造；他们一样是由临摹走向变化，走向创造。他们的问题是出在仅仅停顿于笔墨趣味之上，而忘记了外师造化的最基本工夫。为了矫正此一流弊，也需要有此一颠倒。将气韵生动一语中生动的观念，直接接合于生意或生气之上，便将作者的精神立刻带进到自然生命之中，迫使作者必须将自己的精神，与无限的自然生命、精神相融合、鼓荡，这样一来，绘画中神形相离的问题便解决了。由此而表现出的气韵，便绝非仅是笔墨技巧上的气韵，而成为以自己的精神融合自然的精神而将其加以表现的气韵，这反而能符合气韵的原有意义。因此，此一颠倒，乃为了矫正过于强调神形的对立，为了矫正过于重视笔墨以至离开了自然之弊。实则正因此一颠倒而要求返回到艺术根源之地，与谢赫的原意是一脉相承的，所以邹一桂《小山画谱》卷上有如下的一段话，即可为我上面的看法作见证。他说：

今以万物为师，以生机（即生意）为运。见一花一萼，谛视而熟

察之，以得之所以然，则韵致风采，自然生动，而造物在我矣……是篇以生理为尚，而运笔次之。

上面的话，是把生机，亦即顾恺之与谢赫所说的生气的观念，和生动的观念，当作是两个层次的概念。由自然的生机以出气韵，为自古以来第一流大画家的共同历程，这里不作进一步的讨论。总之，气韵与生动的主从的关系，是由对气韵与生动作如何规定而定的，在谢赫当时，气韵是主而生动是从。

## 第十二节 气韵与形似问题

《韩非子·外储说左上》有下面的一个故事：

客有为齐王画者。齐王问曰：“画孰最难者？”曰：“犬马最难。”“孰最易者？”曰：“鬼魅最易。夫犬马，人所知也，旦暮罄（与覩同义）于前，不可类之，故难。鬼魅，无形者，不罄于前，故易之也。”

上面的有名故事，是说明在战国时代的艺术活动，已脱离由彝器花纹所表现的抽象的、神秘的艺术，转向追求现世的、写实的艺术。这是我们的理智已经取得了主导地位，人们顺着自己的理智去看自然，能就自然原有之姿加以承认，而把过去认为自然后面藏有许多精灵古怪的带有恐怖的情绪完全扬弃了的结果。此一转变，对艺术上的人生与自然的结合，以及在艺术的技巧学习上，都有很大的意义。因为仅沉溺于“鬼魅”无形的抽象，结果不仅是使人与社会及自然发生游离，并且也会发生技巧的堕退。英国20世纪30年代的代表诗人兼评论家斯彭塔（Spender）在《社会目的与艺术家的态度》一文中便指出：“从历史看，艺术的发展，主要是采取扩大

写实主义的方向。”<sup>①</sup>这也正说明了这一点。《韩非子》上的此一故事，为《淮南子》及东汉张衡<sup>②</sup>所引用，由此可知它是代表了一个时代精神的觉醒，所以能发生这样大的影响。但到魏晋艺术精神普遍觉醒以后，在艺术范围之内，便几乎可以说没有人再引用此一故事，其原因很简单，写实是艺术修习中的一个过程，而不是艺术之所以为艺术的本质所在。艺术之所以为艺术的本质，是由庄子精神的钥匙所开启出来的，这正如前面所说，是由他的形与德的思想而启发出传神的思想。神是人与物的第二自然，而第二自然才是艺术自身立脚之地。

艺术的传神思想，是因作者深入对象，因而对于对象的形相所给予作者的局限性及其虚伪性得到解脱所得的结果。作者以自己之目，把握对象之形，由目的视觉的孤立化、专一化，而将视觉的知觉活动与想象力结合，以透入于对象不可视的内部的本质（神）。此时所把握到的，未尝舍弃由视觉所得之形，但已不止于是由视觉所得之形，而是与由想象力所透到的本质相融合，并受到由其本质所规定之形；在其本质规定以外者，将遗忘而不顾。而为本质所规定之形，且不以形见于人之目，而系以其本质，即以其神，融入于吾之想象力（实即主观之神）之中：此即《庄子·养生主》庖丁解牛之所谓“以神遇而不以目视”，亦即顾恺之《论画》之所谓“迁想妙得”。“迁想”，即想象力；“妙得”，即得到对象的本质、对象之神。对象之神与吾之神相融合，使吾之神得因对象之神而充实、圆满，则对象所给予作者的拘限性当然不会存在了。

尤其是“以貌取人，失之子羽”<sup>③</sup>。上面所说的不以形见而以神见于吾之想象力之中的对象，实系神形相融的对象。只有神形相融的对象，才可以算作是对象之真。庄子的《德充符》主要是告诉人如何由深入于人之形，同时即超越于人之形，以把握住人之所以为人的本质之德。所以他便

① 见日译《人文主义的危机》页二〇〇。

② 见《后汉书》卷八十九《张衡传》。

③ 《史记》卷六十七《仲尼弟子列传》引作孔子之言，盖采自《韩非子·显学篇》。

假想出形残而德全的人物，以帮助人对于形的超越。他并以全德之人为“真人”<sup>①</sup>，真人即是真实的人，盖他不以形为入之真，而以德为入之真。在此种思想启发之下，到了魏晋时代而得到了生命的绘画，意识上，从顾恺之起，便常常把“传神”与形似对立起来，盖欲由对象之形的拘限性、虚伪性中超越上去，以把握对象之神，亦即是把握对象之真。《淮南子》上曾有这样的几句话：“画西施之面，美而不可悦。规孟贲之目，大而不可畏。君（主）形者亡矣。”传神却是通过艺术家超越的心灵、精炼的技巧，把“君形者”的神显发于万人之前，使其永垂不朽。这并未尝真正离开了形，但只留下与神相融之形，而无俟于在被神规定以外的形上面去求其“详悉精细”。欧洲文艺复兴时代的绘画，对人物的描写，“是要发现能够画出空间的、身体的、物质的映像，及解剖学的正确性的手段”<sup>②</sup>，因为他们觉得只有这样才可以绘出对象之真。但是一个有生命、有个性、有精神状态的对象之真，如何能由解剖学的正确性加以把握呢？因为这一极端，才一步步地引出了现代超现实主义的，乃至抽象主义的另一极端。西方文化，常是在两极端中翻来转去，此亦其一例。明乎此，然后可以了解中国绘画中气韵与形似的问题。

顾恺之《论画》谓：“小列女，面如恨。刻削为容仪，不尽生气。”“容仪”是对象的形似。“刻削为容仪”，作者的精神便完全集中在形似之上，为形似所拘限，而不能把握到与神相融之形，此时便容易成为只有形而无神，所以“不尽生气”。宋郭若虚谓陈用智（即用之）所画人物，“精详巧瞻”，但“意务周勤，格乏清致”<sup>③</sup>；元夏文彦亦谓陈用智“虽详悉精微，但疏放全少，无飘逸处”<sup>④</sup>。此皆可证明顾恺之的说法。谢赫《古画品录》对张墨、荀勖的批评是：“风范气候，妙极参神，但取精灵，遗其

① 《庄子·大宗师》详言“古之真人”；《天下篇》又以关尹、老聃为“古之博大真人”。

② 日本中村二柄译瑞士 Basel 美术馆馆长 Georg Schmidt 博士于 1955 年出版的《现代绘画的看法》页十五。

③ 见《图画见闻志》第三卷《人物门》。

④ 见《图绘宝鉴》卷三。

骨法。若拘以体物，则未睹精奥；若取其意外，则方厌膏腴。可与知音说，难与俗人道。”<sup>①</sup>“但取精灵”，即是但传其神，但得其气韵。“若拘以体物，则未睹精奥”，这是说在形似上有缺憾。然因能取精灵而极妙参神，这便算能得艺术之真，所以他两人的作品依然是列入上品。谢赫列入上品中的五人，皆系以神韵为主。第一名的陆探微“穷理尽性，事绝言象”，这大概是神形相融的最圆满的境界。曹不兴仅因一龙之风骨，即列入上品。卫协“虽不该备形妙”，但因“颇得壮气”，所以也列入上品。“壮气”，只是气韵中之气，但已被谢赫这样推重，可见气韵才是谢赫品画的最高标准。但他并非完全排斥形似，而只要求融形似于气韵之中。融形似于气韵之中，此时当然只会留下与气韵相融的形似，与气韵无关的，会把它略过了。沈括说：“故名辈为小牛小虎，虽画毛，但约略拂拭而已，若务求详密，翻成冗长。约略拂拭，自有神观，迥然生动。”<sup>②</sup>由约略拂拭而出的毛，乃形神相融的毛，即毛即神，当然会迥然生动。恽格《画跋》中有谓：“画以简贵为尚。简之入微，则洗尽尘滓，独存孤迥。”“尘滓”是与神无关之形；“简贵”即简要；“简之入微”即简之入神。此时所剩下的形，乃与神相融之形，“孤迥”即是神。而董其昌下面的话更说得深切：“看（指山树等）得熟自然传神；传神者必以形。形与心手相凑而相忘，神之所在也。”（《画旨》）

但由超形以得神，复由神以涵形，使形神相融、主客合一，这在美的观照上容易，而在画的表现上则是一个很困难的问题。唐张彦远的《历代名画记》卷一《论画六法》中，更从正面提出了此一问题。他说：

彦远试论之曰：古之画，或能移（移当作遗，因声近而误）其形似，而尚其骨气（按：此即气韵之气），以形似之外求其画，此难与

① 此段文字，系采用《津逮秘书》本。张彦远《历代名画记》卷五张墨条下，与《美术丛书》第三集第六辑所收《古画品录》，文字互有出入。

② 沈括《梦溪笔谈》卷十七。



俗人道也。今之画，纵得形似，而气韵不生，以气韵求其画，则形似在其间矣……若气韵不周，空陈形似，笔力未道，空善赋彩，谓非妙也……今之画人，粗善写貌，得其形似则无其气韵，具其彩色则失其笔法，岂曰画也？

上面一段话中，有三点特须注意。一是形似与气韵之间有一种距离。二是形似不一定能涵气韵，但气韵则一定能涵形似，所以说：“以气韵求其画，则形似在其间矣。”在气韵中之形似，乃是经过一番裁汰洗炼、形与神融的形似。此时的形似，乃表现而为对象之真，亦即艺术的真，与未能把握到物之气韵以前的形似，并非相同。三是“得其形似则无其气韵”的原因，乃出在“粗善写貌”的“粗”字。粗乃粗浅、粗率，即是未曾深入于对象之中，对于对象之所以成其为对象的神，落实了说，对于对象的个性、真实的感情、精神状态，未能深刻地把握到，而只是从外表的形相着手，此之谓“粗善写貌”，当然不能得其气韵。无气韵之形似，对于对象而言，实际是虚伪的形似，因为这种形似无关于对象得以存在的本质。由此可知，气韵与形似的关系，是由形似的超越又复归于能表现出作为对象本质的形似的关系。晁补之《跋李遵易画鱼图》中说：“然尝试遗物以观物，物常不能廋（藏）其状。”<sup>①</sup>所谓遗物以观物，即是超越物的形似以观物，由此而可得物的形神相融之真，所以说物不能廋其状。楼钥《题龙眠画骑射抱球戏》诗有谓：“人非求似意自足，物已忘形影犹映。”<sup>②</sup>也是同样的意思。

关于此一问题的发言，影响最大、被今人附会得最多、甚至附会到抽象主义上去的，则有苏东坡（轼）。他具有伟大的艺术心灵，生长于风景画发展到高峰的时代；他的父亲苏老泉（洵）因嗜好而收聚画本，可与名公巨卿相比配；又与李龙眠、王晋卿、文与可这些大画家为戚友。他自己

① 晁补之《鸡肋集》卷三十三。

② 《攻媿集》卷二。

是大文学家，更以余技为书画，皆能自成一格，极气韵生动之能事。所以他是古今最能了解绘画的伟大画论家之一。他《书鄢陵王主簿所画折枝二首》之一：

论画以形似，见与儿童邻。赋诗必此诗，定知非诗人。诗画本一律，天工与清新。边鸾雀写生，赵昌花传神。何如此两幅，疏淡含精匀。谁言一点红，解寄无边春。（《纪评苏文忠公诗集》卷二十九页二）

中国的文化精神不离现象以言本体，中国的绘画不离自然以言气韵。但一般人常常不深求东坡立言的本意，以为东坡的两句诗是否定了作品与形似的关系，亦即是否定了作品与自然的关系；而且绘画中本来早已有这种便宜主义的倾向。所以清邹一桂对苏此诗加以反驳说：

……此论诗则可，论画则不可。未有形不似而反得其神者。此老不能工画，故以此自文……（《小山画谱》卷下）

而当时苏门六君子之一、也是当时名画家之一的晁补之，在《和苏翰林题李甲画雁诗二首》之一中，对东坡前面的诗也不能不为之下一转语。诗的前四句是：

画写物外形，要物形不改。诗传画外意，贵有画中态……（《鸡肋集》卷二）

不仅邹一桂的话未能得苏意之实，即晁补之的转语，依然说得不免笼统。其实，东坡此诗的真意，宋葛立方《韵语阳秋》卷十四有一段话说得较清楚：

欧阳文忠公诗云：“古画画意不画形，梅诗写物无隐情。忘形得意知者寡，不若见诗如见画。”东坡诗云：“论画以形似，见与儿童邻。”或谓二公所论不以形似，当画何物？曰，非谓画牛作马也，但以气韵为主耳。谢赫云“卫协之画，虽不该备形妙，而有气韵，凌跨群杰”，其此之谓乎？陈去非作《墨梅诗》云：“含章檐下春风面，造化工成秋兔豪。意足不求颜色似，前身相马九方臯……”

气韵是由作者深入于对象之中而始得，东坡自己对此也说得很清楚，只要把他的话说合而观之，便没有引起误解的可能。他在《子由新修汝州龙兴寺吴画壁》诗中说：

丹青久衰工不艺，人物尤难到今世。每摹市井作公卿，画手悬知是徒隶。吴生已与不传死，那复典型留近岁……细观手面分转侧，妙算毫厘得天契。始知真放本精微，不比狂花生客慧……（《纪评苏文忠公诗集》卷三十七，页十一）

又《书吴道子画后》：

……画至吴道子，而古今之变，天下之能事毕矣。道子画人物，如以灯取影，逆来顺往，旁见侧出，横斜平直，各相乘除，得自然之数，不差毫末。出新意于法度之中，寄妙理于豪放之外，所谓游刃有余地，运斤成风，盖古今一人而已……（《四部丛刊》本《经进东坡文集事略》卷六十，页九）

又《石氏画苑记》：

余亦善画古木丛竹……子由尝言：“所贵于画者，为其似也。”似

犹可贵，况其真者（指自然）。吾行都邑田野，所见人物，皆吾画筭也。（同上，卷四十九，页四）

所谓得“天契”，所谓“寄妙理”，实际即是“传神”，即是“气韵生动”，亦即是晁补之所说的“物外形”。此物外之形，乃由深入于客观对象之中，以把握其“天契”、“妙理”，在此一过程中，自然会超越了对对象的形似。把握到对象的天契、妙理，则此客观的天契、妙理成为作者主观精神中的天契、妙理，于是在绘画时，不复是以主观去追求客观，而是自己主观精神的涌现，所以便会运斤成风，而成其为豪放。但此种豪放，乃由深入于对象之中而来，所以说“真放本精微”。此时之天契、妙理，既系由深入对象而得，则天契、妙理中当然涵有“自然之数”，亦即当然涵有形似。但此时的形似，乃是超越以后神形相融的形似；此时的形似，正如清方士庶《天慵庵笔记》所说的“炼金成液，弃滓存精”的液与精。论画以形似，是舍神而论形，舍精而取粗，当然是“见与儿童邻”了。此诗分明说了“写生”与“传神”，而结句“谁言一点红，解寄无边春”，折枝上的一点红，即是枝上花之液、之精，所以即可寄托无边的春意。“一点红”是有限的形，但因其是与神相融的有限，所以即可由有限以通向无限，这是东坡立言的本意<sup>①</sup>。而他自述以所见的人物为画筭，正说明他如何由深入于客观之形以把握其精神的一段工夫。他在《墨君堂记》中，对文与可如何深入于竹之形以尽竹之神，写得更为深切。他说：

……然与可独能得君（竹）之深而知君之所以贤……风雪凌厉以观其操，崖石犖确以致其节。得志遂茂而不骄；不得志，瘁瘦而不辱。群居不倚，独立不惧。与可之于君，可谓得其情而尽其性矣。

<sup>①</sup> 此处应特为提破的是：东坡诗中所说的“写生”，乃指写出自然物的生命，与“传神”为同一意义。近年来学画的人，背着画板到街头、野外，向着对象看一眼，画一笔，亦谓之“写生”，这与传统之所谓写生，全系属于两个不同的层次。此种混淆，急应加以厘清。

（同上，卷五十三，页一）

一般之所谓形似，已如前所说，常常不是对象的本质，因而也不是对象之真。但欲把握对象的本质，除由具体的形似下手以外，实亦无他途可寻。此一矛盾，东坡在《传神记》中，可以说是作了一个举例性的解决。他说：

……传神与相一道，欲得其神之天（按：即由物之自然而来的气韵），法当于众中阴察之。今乃使人具衣冠坐，注视一物，彼方敛容自持，岂复见其天乎……（同上，页三）

当一个人敛容自持时，纵然不是虚伪，也是一种做作，他的个性、真的感情，亦即是他的神，反而被这种做作的形似所掩蔽了。“于众中阴察之”，即是在对象不经意、无做作时加以观察，此时他的神，会由其形的自然之态中流露出来，这便是由深入于对象之形以得其神的一种方法。但这依然只是对于一个普通对象的说法。虞集《跋子昂所画陶渊明像》中所说的，却较之东坡更进了一步。他说：

江乡之间，传写陶公像最多，往往翰墨纤弱，不足以得其高风之万一。必也诵其诗，读其书，迹其遗事以求之，云汉昭回，庶或在是云耳……盖公（子昂）之胸次，知乎渊明者既深且远，而笔力又足以达其精蕴，故使人见之可敬可慕，可感可叹，而不忍忘若此。（《道园学古录》卷四十）

按：赵子昂一生景仰渊明，其诗亦学渊明，入于渊明者深，岂仅画渊明能画出渊明之高风逸致，他的山水画实亦受所得于渊明者之影响。可惜自明代起，真能了解赵子昂的人太少了。

深入于对象之形以得其神，因而得到气韵与形似统一的方法，这是中国大画家共同走的一条路。将此一信息说得更清楚的，还有下面的一段故事：

宋曾云巢无疑，工画草虫，年愈迈愈精。或问其何传，无疑笑曰：“此岂有法可传哉？某自少时，取草虫笼而观之，穷昼夜不厌。又恐其神（按：即气韵）之不完也，复就草间观之，于是始得其天（按：亦即“神”）。方其落笔之时，不知我之为草虫耶，草虫之为我也（按：此即客观之神与主观之神的合一）。此与造化生物之机缄盖无以异（所以艺术之对于自然，是创造创生，而不是模仿），岂有可传之法哉？”（清邹一桂《小山画谱》卷下《草虫门》）

关于形似与气韵问题的纠葛很多，其中还有一个腾播人口的，则是元季四大画家之一的倪瓒（云林）《书画竹》<sup>①</sup>的一段话：

以中每爱余画竹。余之竹，聊以写胸中逸气耳，岂复较其似与非、叶之繁与疏、枝之斜与直哉？或涂抹久之，他人视以为麻为芦，仆亦不能强辩为竹，真没奈览者何。但不知以中视为何物耳？（《倪云林先生诗集·附录》）

按：倪氏系以己之逸气（即气韵之韵）发现竹之逸气，更将竹之逸气化为己之逸气。所以他写的胸中逸气，实即写的竹之神，竹之生气，竹之本质。此竹乃从“造化生物之机缄”（前引曾无疑语）而出，从不知其然而然的自然中出，更有何形似计较之可言？然其起步处，也和东坡一样，仍

<sup>①</sup> 按：今人余绍宋《画法要录》卷二第六页录倪瓒此段语后，又录“仆之所画者，不过逸笔草草，不求形似，聊以自娱”数语，余氏以为：“今本《云林集》无此文，今以各家多征引及此，或别本有之。”按：此乃后人以意裁剪《书画竹》之语，非别有所本也。

系深入于自然之中，挹客观之自然为胸中之自然。所以他说：“我初学挥染，见物皆画似；郊行及城游，物物归画筭。”<sup>①</sup>又说：“下笔能形萧散趣，要须胸次有筭筭。”<sup>②</sup>此胸次筭筭，即胸中逸气；此胸中逸气，即由超形似以入神，复由神以涵筭筭的形似而来。所以今日可以看到的云林所画的竹，乃是气韵与形似的统一艺术品，乃是竹的第二自然、但亦未尝离舍第一自然的艺术品，没有能视以为麻、为芦的。

《列子》载有九方皋相马的故事，把马的牝牡骊黄都弄错了，伯乐对此所作的解释是“若皋之观马者，天机也。得其精，忘其粗；在其内，忘其外。见其所见，不见其所不见……若彼之所相，有贵于马者”，“已而马果千里足”。此一故事是说明，得神而忘其形，实可通于画的形与神的问题。所以沈括《梦溪笔谈》卷十七称其家所藏王维画《袁安卧雪图》中，“有雪中芭蕉”。而沈括称之为“此乃得心应手，意到便成，故造理入神，迥得天意”。这正是得神而遗形之例。但其所以能得其神，仍在由形的深入。且得神而不遗形，岂非更为圆满？宋黄休复《益州名画录》中引《欧阳炯壁画奇异记》谓：“六法之内，唯形似、气韵二者为先。有气韵而无形似，则质胜于文；有形似而无气韵，则华而不实。”这几句话虽未探及本源，但在态度上颇为平实。明王履《华山图序》中有谓：“画虽状形，主乎意。意不足，谓之非形可也。虽然，意在形，舍形何所求意？故得其形者，意溢乎形；失其形者，形乎哉？画物欲似物，岂可不识其面？古之人之名世，果得之于暗中摸索耶？”王氏之所谓“意”，乃“意味”之意，即所谓“神”、气韵。他的话有点本末倒置，也未曾把物的形与意的关联性说清楚，但他是要以此救当时画家不直接向自然中去沉潜深入之弊，所以他画华山，便亲身“冒险登华山绝顶，以纸笔自随”（《无声诗史》卷一），还是有其意义。

前面所提到的苏东坡、倪云林，都是文人画派的骨干——假定在中国

① 《倪云林先生诗集》卷一《为方崖画山就题》。

② 同上，卷六《题画竹》。

绘画中可以成立这一派的话。由以上的疏导，可以了解，他们都是由深入于自然之中，克服形似与气韵的对立，以得出神与形相融的作品，这不当有什么问题吧？但大村西崖在其《文人画的复兴》一文中认文人画为“离于自然”的绘画，认为对自然“离却愈著，其气韵愈增”。大村此文，由陈衡恪氏译出，另加陈氏《文人画之价值》一文，合称为《文人画之研究》，由商务印书馆印行，在近三十年来，对我国画论，发生了相当大的影响。大村氏若仅表明其本人对绘画之观点，或可谓开东亚抽象主义之先河（此文出于大正十年，即1921年），但以之言中国文人画，则牵强附会，全文无一得当之语，而无人能指其非；盖剽窃偷情成风，学术在任何方面，没有不衰落的。

### 第十三节 气韵在创造历程中的先后问题

现在要考察的是：谢赫六法的从“一”到“六”的六个数目字，是只有分别项目的意义呢，还是经过了一番意匠经营，而使其含有各法间价值比重的不同，并且还表现一种创造的历程呢？我以为从整个的六法看，是说明价值比重的不同，并且从一到四也表明了创造的程序。为说明此一观点，首先应解决“五曰经营位置”的问题。因为一般所了解的经营位置，不论从价值上说，还是从创造历程上说，都不应安放在第五。张彦远《历代名画记》已经说：“至于经营位置，则画之总要。”（卷一《论画六法》）而邹一桂则谓：“愚谓即以六法言，亦当以经营位置为第一。”这两种意见都很有道理。然则谢氏何以把它列在第五呢？我以为这是来自此语涵义的演变。

在谢赫当时，主要是人物画。《历代名画记》卷五还保有在谢氏前约七十年的顾恺之的《魏晋胜流画赞》，其中说到：

凡吾所造诸画素幅（白绢），皆广二尺三寸。



凡胶清及彩色，不可进素（即素幅）之上下也（不可以颜色涂满白绢之天地头）。若良画黄满素者，宁当开际耳（此句文义不十分明白，可能是说前人的良画常以黄色填满画布作背景。《图画见闻志》卷五《八骏图》条记“晋武时所得古本，乃穆王时画，黄素上为之”，或即系此种情形；他则宁愿上下都保持空白）。犹于幅之两边，各不至三分（即两边皆留三分空白）。人有长短，今既定远近以瞩其对，则不可改易阔促（即宽窄）、错置高下也。（此数语意义亦不十分明白，大概是说人物在画布中的位置）

按：顾氏上面的话，是说明作品在画布中的位置关系。在他以前，大概是没有考虑到这种位置关系，所以他才特别郑重地说出来。当时系以人物画为主，中国绘画精神也绝不需要西方之所谓黄金分割律，所以顾氏的新发现，即以此为满足。我认为这即是谢赫所说的经营位置。宋郭熙《林泉高致·画诀》有谓：“凡经营下笔，必合天地。何谓天地？谓如一尺半幅之上，上留天之位，下留地之位。中间方立意定景。”此处之所谓“经营天地”，正合于谢赫所说的“经营位置”之意。这种经营位置，与第六的传移模写，对创造某一作品的自身而言并无直接关系，所以谢赫便安放在第五。

自山水画开始发展为绘画的主流以后，不仅作品在画面中的位置复杂了起来，而且山水画自身的章法，也比人物画的章法需要更多的变化，这种画面自身的构图，便显得特别重要了，所以顾恺之为了画张天师在云台山里传道的故事，便特别精心着意地写了一篇《画云台山记》，因为这是他所遇着的完全新的场面。《画云台山记》所说的，即是邹一桂《小山论画》卷下之所谓“章法”、“结构”，张彦远、邹一桂以及山水画成立以后的其他许多人心目中之所谓经营位置，皆指此而言。这种画面自身的构图，关系到一个作品中各部分的统一，是艺术品之所以能成为艺术品的基本条件，则张彦远和邹一桂的话，都是很正确的。但邹氏却以此去责难谢

赫，便是不能通古今之变了。

经营位置的问题解决了，再回到气韵生动的问题上面。气韵生动在六法中的价值地位没有问题，问题是出在创作历程中的先后。

宋韩拙《山水纯全集》卷四《论用笔墨格法气韵之病》条下有下面几句话：

凡用笔先求气韵，次采体要（按：实六法中之“二曰骨法用笔”），然后精思。若形势（按：即山水画成立以后的气韵之气，形势即气势）未备便用巧密精思，必失其气韵也。

韩拙的说法，可以代表一般的意见。但邹一桂《小山画谱》卷下“六法前后”条却说：

愚谓即以六法言，亦当以经营位置为第一，用笔次之，傅彩又次之，传模应不在画内，而气韵则画成后得之。一举笔即谋气韵，从何着手乎？以气韵为第一者，乃赏鉴家言，非作家法也。

气韵乃一件作品的精神；精神必由整体而见。画成以后，才有画的整体。所以邹氏的话，似乎是当然的。金原省吾氏并且说：“气韵是自然现出的后果。后世以气韵为单独呈现的东西，因而将其作为描写的直接目的，当然会出现绘画的颓废。”<sup>①</sup>

邹氏和金原氏的看法的问题，乃在于他们把一个艺术家的精神状态，与创造的冲动、意欲，完全摒弃于创造历程之外。若承认如前所说的，气韵的根本义乃是传神之神，即是把对象的精神表现了出来，而对于对象精神的把握，必须赖作者的精神的照射，以得到主客相融，则必须承认作品

① 金原氏著《支那上代画论研究》，页二九五至二九六。

中的气韵生动，乃是来自作者自身的气韵生动。于是气韵是一个作品的成效，更是一个作品得以创作出来的作者的精神状态。张彦远说“意在笔先”，后人由此而常说“胸有丘壑”；必须胸中之意有了气韵，然后下笔始有气韵。方薰山《静居画论》谓“须解气韵生动绕乎五者（骨法用笔以下五者）之间，原是一法”，即是说作者的精神贯注于一笔一墨之间，才能得出气韵生动的效果。则韩拙先求气韵之说，正是一个艺术家的修养与创造的大关键所在，没有值得怀疑的地方。所以我说谢赫六法的数目字，是价值的差别表示，而从一到四，也是创造历程的表示。

## 第十四节 气韵的可学不可学问题

一个艺术家的最基本的，也是最伟大的能力，便在于能在第一自然中看出第二自然。而这种能力的有无、大小，是决定于艺术家能否在自己生命中升华出第二生命，及其升华的程度。《世说新语》卷下之上《巧艺第二十一》有下面一段故事：

戴安道中年画行像甚精妙。庾道季看之，语戴云：“神明太俗，由卿世情未尽。”戴云：“唯务光当免卿此语耳。”（页二十六）

戴逵实际是一个务名太过的人，所以庾道季有这种批评。最重要的是，庾道季指出了戴安道所画行像的神明太俗，不是来自作者的技巧，而是来自作者精神中的世情未尽。把表现在作品中的对象的神明，直接关联上作者自身的神明，这只有在艺术精神有高度自觉的当时，才可以说得这种话。尔后的大画家、大画论家，都觉悟到了这一点。而把这种意思表现得最深切简明的，莫如宋汪藻的“精神还仗精神觅”的一句诗<sup>①</sup>。而虞集的

<sup>①</sup> 汪藻（彦章）《浮丘集》卷三十《赠丹丘僧了本》。

《江贯道江山平远图》的诗便干脆说“江生精神作此山”了<sup>①</sup>。作品中的气韵，是作品中所表出的对象的精神，而对象的精神须凭作者的精神去寻觅，这便超越了作者笔墨的技巧问题，而将其决定点移置于作者精神之上，这便引发出气韵可学不可学的问题来了。

宋郭若虚《图画见闻志》卷一《论气韵非师》条下有谓：

……六法精论，万古不移。然而骨法用笔以下五法可学，如其气韵，必在生知，固不可以巧密得，复不可以岁月致，默契神会，不知其然而然也。

后来明董其昌亦继承其说而谓：“画家六法，一曰气韵生动。气韵不可学，此生而知之，自然天授。”（《画旨》）从上面的话来看，伟大的艺术家不仅需要有一种天赋的才能，尤其需要有一种天赋的气质。但董氏在上面一段话的后面，却接着下了转语。他说：

然亦有学得处。读万卷书，行万里路，胸中脱去尘浊，自然邱壑内营，成立鄴鄂（形状之意），随手写出，皆为山水传神。

“为山水传神”，即是能表现出山水的气韵。要能表现出山水的气韵，首须能转化自己的生命，使自己的生命从个人私欲的营营苟苟的尘浊中超升上去（脱去尘浊），显发出以虚静为体的艺术精神主体，这样便能在自己的艺术精神主体照射之下，实际即是在美的观照之下，将山水转化为美的对象，亦即是照射出山水之神。此山水之神，是由艺术家的美的精神所照射出来的，所以山水之神便自然而然地进入于艺术主体的美的精神之中，融为一体，此之谓“自然邱壑内营，成立鄴鄂”。此时所画的不是向自然的

<sup>①</sup> 《道园学古录》卷二十八。

模写，而是从自己的精神中流露出山水的精神，此之谓“随手写出，皆为山水传神”。为山水传神的根源，不在技巧，而出于艺术家由自己生命超升以后所呈现出的艺术精神主体，即庄子所说的虚静之心，也即是作品中的气韵；追根到底，乃是出自艺术家净化后的心，所以郭若虚说：“凡画，气韵本乎游心。”<sup>①</sup>心的自身，为技巧所不及之地，所以说这是“不可学”，而是“生而知之，自然天授”。明李日华《紫桃轩又缀》有如下几句话，正说透此中消息，他说：“绘事必以微茫惨淡（即气韵）为妙境。非性灵廓彻（按：即虚静之心）者，未易证人。所谓气韵必在生知，正此虚淡中所含意多耳。”清周亮工《读画录》卷一李君实（日华）条下又引他《与董献可札子》中有谓“大都古人不可及处，全在灵明洒脱，不挂一丝。而义理融通，备有万妙，断断非尘襟俗韵所能摹肖而得者。以此知吾辈学问，当一意以充拓心胸为主。”李日华这几句话，虽不专指绘事而言，但将绘事的根源，也不啻和盘托出，所以周亮工便由这几句话而想见他的笔墨。总结一句说，气韵问题，乃是作者的人品人格问题。董氏又谓：“元季高人，皆隐于画史。如黄公望……陶宗仪……梅花道人吴仲圭……国朝沈启南、文征仲，皆天下士……此气韵不可学之说也。”（《画旨》）人格是靠修养的工夫。“读万卷书，行万里路”，这不是技巧的学习，而是对心灵的开扩、涵养，是要使被尘浊所沉埋下去了的心，借书中的教养与山川灵气的启发，得到超拔、扩充的力量，这便把气韵的根源复苏起来了，人格便自然提高了。黄山谷《题宗室大年小年画》谓：“若（大年）更屏声音裘马，使胸中有数百卷书，便当不愧文与可矣。”<sup>②</sup>此正董氏之说之所本。由此可知董氏的话字字皆有着落。但这种意思，还不及郭若虚说得恺切。郭氏在前引的一段话的后面，接着说：

尝试论之，窃观自古奇迹（名画），多是轩冕才贤，岩穴上士，

① 郭著《图画见闻志》卷一《论制作楷模》。

② 《豫章黄先生文集》卷二十七，页十五。

依仁游艺，探賾钩深，高雅之情，一寄于画。人品既已高矣，气韵不得不高；气韵既已高矣，生动不得不至。所谓神之又神，而能精焉。凡画，必周气韵，方号世珍；不尔，虽竭巧思，止同众工之事，虽曰画而非画。故杨氏不能授其师，轮扁不能传其子，系乎得自天机，出于灵府（心）也。且如世之相押字之术，谓之心印。本自心源，想成形迹（由心所发之想，而成为形迹），迹与心合，是之谓印。爰及万法，缘虑施为，随心所合，皆得名印。矧乎书画，发之于情思，契之于绉楮，非印而何？押字且存诸贵贱祸福，书画岂逃乎气韵高卑？夫画犹书也。杨子曰：“言，心声也；书，心画也。声画形，君子小人见矣。”

唐元稹《画松》诗：“张璪画古松，往往得神骨……流传画师辈……顽干空突兀。乃悟坐埃心，难状烟霄质。”此诗之意，正与前引的苏东坡的《子由新修汝州龙兴寺吴画壁》诗谓“丹青久衰今不艺，人物尤难到今世。每摹市井作公卿，画手悬知是徒隶”相同。正因作者是徒隶，他所能把握到的便只能是市井之人的神情，虽然他画上公卿的衣冠，但其神情依然是市井之人。这正说明作者的人品不高，所以作品的气韵也不会高了。绘画必穷尽到对象的气韵，亦即是要穷尽到对象所以存在之理之性<sup>①</sup>。而对象的气韵，又实出自经过一番修养工夫脱尽尘浊的作者的心源，这实使作者与对象，在以神相遇中而“共成一天”<sup>②</sup>。这是物我精神，同时得到大自由、大解放的境界，更从什么地方会感到自然对艺术家的精神加以压迫，而须对自然加以隔绝、抛弃呢<sup>③</sup>？更由此而可以了解，在中国，作为一个伟大的艺术家，必以人格的修养、精神的解放为技巧的根本，有无这种根本，即是士画与匠画的大分水岭之所在。

① 谢赫《古画品录》称陆探微“穷理尽性”，实即说陆探微穷尽到了物的气韵。

② 郭象《庄子齐物论注》对天籁的注释。

③ 现代的抽象艺术，盖始于感到自然之压迫，实则只是自己未曾净化的心压迫自己的心。

由气韵生动一语，也可以穷中国艺术精神的极谊。不过邹一桂《小山画谱》卷下引：“明谢肇淛云：‘古人六法，何尝道得画中三昧。以古人之法而施之于今，何啻枘凿？’”这固然是未能彻气韵之根源所说出的话，但气韵生动，究出于由人伦鉴识而来的人物画。后来将其转用到以山水为主的自然画方面，固可以一脉相通，但在规模上亦多少有些近于拘狭。所以由中国的画论以言中国的艺术精神，还应直接就自然画的画论方面做一番探索的工作。





## 第4章

# 魏晋玄学与山水画的兴起

### 第一节 由人物向山水

在魏晋玄学风气下的人伦品藻，一转而为绘画中的顾恺之的所谓传神，再进而为谢赫六法中的所谓气韵生动。这都是以人为中心而演变的。但自竹林名士开始，玄学实以《庄子》为中心。而庄学的艺术精神，我已在本书第二章的结论中指明过，只有在自然<sup>①</sup>中方可得安顿，所以玄学对魏晋及其以后的另一重大影响，乃为人与自然的融合。此一影响，较之人伦品藻上的影响，实更切近玄学——尤其庄学的本质，其价值及其透入于历史文化中之既深且远，绝非人伦品藻之所能企及。

我国在周朝初年，开始从宗教中觉醒，而出现了道德的人文精神以后，自然中的名山巨川，便由带有威压性的神秘气氛中渐渐解放出来，使人感到它对人的生活实际是一种很大的帮助，有如《礼记·孔子闲居》上之所谓“天降时雨，山川出云”之类，这便使山川与人间开始了亲和的关系，尤其自然中的草木鸟兽，与人的亲和关系更为密切。《诗经》中的篇什，愈到了晚期，草木鸟兽愈变成了诗人感情中悲欢离合的象征，这即是诗有六义中的比和兴。下逮《离骚》，则兰、蕙、芷、蘅，更和屈原的志洁行芳融合在一起。因此，不妨说，在世界古代各文化系统中，没有任何

---

<sup>①</sup> 《老》《庄》两书之所谓“自然”，乃竭力形容道创造万物之为而不有不幸的情形，等于是“无为”，因而万物便等于是“自己如此”之自造。故“自然”即“自己如此”之意。魏晋时代，则对人文而言自然，即指非出于人为的自然界而言，后世即以此为自然之通义。这可以说是语意的发展。

系统的文化，人与自然曾发生过像中国古代那样的亲和关系。这说明了我們整个文化性格的一面并不仅是出自道家思想。

在老子，似乎没有特别提到语义发展以后的所谓自然。但他的反人文的、还纯返朴的要求，实际是要使人间世与自然更为接近。当他说“众人熙熙，如享太牢，如登春台”（二十章）的时候，他自己实也感到对自然景物的喜悦。庄子“以天下为沉浊，不可与庄语”（《天下篇》）的心情，实有超越现世而宁愿寄情于“广漠之野”的倾向，所以作为他的自由神像的“神人”，只有住在“藐姑射之山”的上面（以上皆见《逍遥游》）。庄子的《人间世》，对于人间社会的安住费尽了苦心，但最后仍不得不归结于无用之用；无用之用，只有遗世而独立才可以做得到。他与惠子“游于濠梁之上”而知“鱼之乐”（《秋水》）；“行于山中见大木枝叶盛茂”而幸其“以不才得终其天年”（《山木》）；“钓于濮水之上”，宁“曳尾于涂中”，不应楚王之聘（《秋水》）；由这些故事来看，不难推知他实际是过着与大自然相融合的生活。尤其重要的是，由他虚静之心而来的主客一体的“物化”意境，常常是以自然作象征（例如他曾以蝴蝶作他自己的象征<sup>①</sup>），这正说明自然进入到庄子纯艺术性格的虚静之心里面，实远较人间世的进入更怡然而理顺。所以庄学精神，对人自身之美的启发，实不如对自然之美的启发来得更为深切。魏晋玄学对当时人物画所发生的影响，是由于加入了由东汉末期所盛行的人伦鉴识的重大因素。不过人物画若以当时的具体人物为对象，则纵能凭庄学的生活情调上陶冶之力，发现了对象的神、对象的气韵，但此对象若非被作者所深挚爱慕的父母或女性，则作者的感情几乎不可能安放到对象中去，以使作者的精神得到安息与解放，因为没有人会在活生生的人的对象中，真能发现一个可以安放自己生命的世界。庄子所追求的、一切伟大艺术家所追求的，正是可以完全把自己安放进去的世界，因而使自己

---

<sup>①</sup> 见《庄子·齐物论》“庄子梦为蝴蝶”的一段故事。

的人生、精神上的担负得到解放。当这类传神的人物画创作成功时，固然能给作者以某种程度的快感，但这种快感只是轻而且浅地一掠便过的性质，与由庄学所显出的艺术精神，实大有距离。在魏晋时代，已有不少的是以圣贤高士为题材的人物画，尔后一直到唐代，更是以佛教及道教有关的故事人物画为主。这类的题材，可以发挥作者的想象力，容易赋予对象以有深度广度的意味，这比人物写生更能表现出艺术精神。但是，一位作者，假定要把自己的精神安住到这类作品中去，将会转换到由故事人物所表征的道德意境或宗教意境之上。这两种意境与艺术意境本是相通的，但克就艺术自身而言，依然多少有点不太纯粹，且在创作技巧上说，人像所给予作者的拘限性，并不因为是故事中的人物而完全可以解除。作者在创作上的精神满足，只有在破除了技巧的拘限性以后才可以得到，这当然应当通过技巧的十分驯熟的修养，而不可稍存讨便宜的心理。但由对象而来的拘限性能减少一分，作者创作的精神自由即能多获得一分。唐志契《绘事微言》下面的一段话，也正道出此中消息：“山水原是风流潇洒之事，与写草书行书相同，不是拘挛用工之物。如画山水者与画工人物花鸟一样，描勒界、画妆色，哪得有一毫趣致。”

何况艺术要求变化，要求能扩展作者的胸怀，这在人物画上都不容尽量发挥的，则其所能涵融作者的精神意境便受到限制。明薛冈下面的一段话，也正说明这一点：“画中唯山水义理深远，而意趣无穷。故文人之笔，山水常多。若人物禽虫花草，多出画工，虽至精妙，一览易尽。”而文征明说：“高人逸士，往往喜弄笔作山水以自娱。”这更透出山水画与作者人格和生活上的关系。总结说一句，由魏晋时代开始的人物画的传神——亦即气韵生动——的自觉，虽然是受了庄学的影响，但庄学的艺术精神绝不能以人物作对象的绘画为满足，自然，尤其是自然的山水，才是庄学精神所不期然而然的归结之地。魏晋时代所开始的对自然——山水在艺术上的自觉，较之在人自身上所引起的艺术上的自觉，对庄子的艺术精神而言，

实更为当行本色。中国的风景画较西方早出现一千三四百年之久<sup>①</sup>，并自宋迄今，成为中国绘画的主流，其原因盖即在此。所以在山水画中所呈现的精神及所要求于作者的人格，较之在人物画中，它与庄学的关系，更为直接、深刻而显著。今日要由绘画以了解中西艺术的异同，若不先把握住此一文化背景，便都是枝节的戏论。

## 第二节 山水与文学

但刘勰《文心雕龙·明诗篇》有谓“宋初文咏，体有因革。庄老告退，而山水方滋”的话，一若山水诗的出现，不仅与老庄的思想无关，并且容易使人误会，以为只有在庄老告退以后，山水诗才可以成立。其实，在山水诗人谢灵运的作品中含有不少的老庄思想，如“昔在老子，至理成篇”（《陇西行》），“《在宥》（《庄子》篇名）天下理，吹万群方悦”（《九日从宋公戏马台集送孔令》），“游子值颓暮，爱似庄念昔”（《永初三年七月十六日之郡初发都》）一类的诗句，随处可见。不仅他所把握到的佛学，乃属于以老庄思想解释佛理的“格义”<sup>②</sup>，主要的是，谢灵运以及以前的东晋初年庾阐诸人山水诗的出现，正是玄学盛行以后的产物。像沈约在《宋书》卷六十七《谢灵运传序论》所说的：“有晋中兴，玄风独振，为学穷于柱下，博物止乎七篇；驰骋文辞，义单（殫）乎此……莫不寄言上德（老），托意玄珠（庄）。”这里所指的，亦即是刘勰《文心雕龙·时序篇》中所说的“诗必柱下（老）之旨归；赋乃漆园（庄）之义疏”。这类的诗，是老庄思想在人生上尚未能落实而出现的玄学概念性的诗。凡属于概念性的诗，必是抽象的、恶劣的诗；仅有思辨而未能落实于人生之上的老庄思

① 西方独立性的风景画，虽开始于17世纪的荷兰，但在欧洲画坛真正占一席之地的，实始于1830年前后所成立的“1830年画派”。

② 以佛教以外之中国典籍解释佛典，谓之格义。可参阅汤用彤著《汉魏两晋南北朝佛教史》二三四至二三八页。

想，就老庄思想的归趋上说，也是浮薄的老庄思想。刘勰所说的“庄老告退”，仅就诗而论，乃是上述这类玄学概念性的诗的告退；而“山水方滋”，正是老庄思想在文学上落实的必然归结。因为谢灵运并不曾真正安于老庄的人生态度，所以他的山水诗缺乏恬适自然之致。老庄思想，尤其是庄子的自然思想，在文学方面的成熟、收获，只能首推陶渊明的田园诗了。

不过，我国文学源于五经，这是与政治、社会、人生密切结合的带有实用性很强的大传统。因此，庄学思想在文学上虽曾落实于山水田园之上，但依然只能成为文学的一支流，而文学中的山水田园，依然会带有浓厚的人文气息。这对庄学而言，还超越得不纯不净。庄学的纯净之姿，只能在以山水为主的自然画中呈现。

如前所说，中国远在诗经时代，即可发现人与自然的亲和关系。而这种亲和关系，乃由古代整个文化所产生，与庄学并无关系。但我应指出，由庄学所成就的人与自然的亲和关系，以魏晋时代为实例，它和魏晋以前的，有如下所述的不同。

在魏晋以前，通过文学所看到的人与自然的的关系，是诗六义中的“比”与“兴”的关系。比是以某一自然景物，有意地与自己的境遇，实际是由境遇所引起的感情相比拟。兴是自己内蕴的感情，偶然与自然景物相触发，因而把内蕴的感情引发出来。人通过比兴而与自然相接触的情形，虽然魏晋时代及其以后当然会继续存在，但自然对人生所发生的比兴的作用，是片断的、偶然的的关系。在此种关系中，人的主体性占有很明显的地位，所以也只赋予自然以人格化，很少将自己加以自然化。在这里，人很少主动地去追寻自然，更不会要求在自然中求得人生的安顿。孔子的“仁者乐山，智者乐水”，依然是比兴的意义；仁者智者，依然是以仁智为其人生，而不会以山水为其人生。至于在由司马相如所倡导的汉代辞赋中，也有模山范水，但这或者是义取比兴，或者是意存风土。庄子对世俗感到沉浊而要求超越于世俗之上的思想，会于不知不觉之中，使人要求超

越人间世而归向自然，并主动地去追寻自然。他的物化精神，可赋予自然以人格化，亦可赋予人格以自然化，这样便可以使人进一步想在自然中——山水中，安顿自己的生命。同时，在魏晋以前，山水与人的情绪相融，不一定是出于以山水为美的对象，也不一定是为了满足美的要求；但到魏晋时代，则主要是以山水为美的对象，追寻山水，主要是为了满足追寻者美的要求。

谢灵运的“寻山陟岭，必造幽峻。岩嶂千重，莫不备尽登蹶”<sup>①</sup>，是在魏晋时代追寻山水之美的风气下所形成的极端的例子。把这种心情反映在文学作品中，正如刘勰《文心雕龙·物色篇》所说：“自近代以来，文贵形似。窥情风景之上，钻貌草木之中。”这种心情、态度，正是魏晋玄学的产物。

### 第三节 由《世说新语》看玄学与自然

《世说新语》可以说是当时玄学的总录。兹将《世说新语》中有关的资料列举如下，以看当时玄学与自然的关系。

(一) 王武子(济)、孙子荆(楚)各言其土地人物之美。王云：“其地坦而平，其水淡而清，其人廉且贞。”孙云：“其山巖嶷以嵯峨。其水洄渌而扬波，其人磊砢而英多。”(卷上之上《言语第二》，页二十一)

(二) 简文入华林园，顾谓左右曰：“会心处不必在远，翳然林木，便自有濠濮间想也，觉鸟兽禽鱼自来亲人。”(同上，页二十九)

(三) 刘尹云：“清风朗月，辄思玄度(许洵)。”(同上，页三十二)

(四) 荀中郎(美)在京口登北固望海云：“虽未睹三山，便自使

<sup>①</sup> 沈约《宋书》卷六十七《谢灵运传》。

人有凌云意。”（同上）

（五）王司州（王胡之）至吴兴印渚中看，叹曰：“非唯使人情开涤，亦觉日月晴朗。”（同上，页三十三）

（六）顾长康从会稽还，人问山川之美，顾云：“千岩竞秀，万壑争流……”（同上，页三十五）

（七）王子敬云：“从山阴道上行，山川自相映发，使人应接不暇。若秋冬之际，尤难为怀。”（同上）

（八）道壹道人好整饰音辞。从都下还东山，经吴中。已而会雪下，未甚寒。诸道人问在道所经。壹公曰：“风霜固所不论，乃先集其惨澹。郊邑正自飘瞥，林岫便已皓然。”（同上，页三十五—页三十六）

（九）司马太傅（道子）斋中夜坐，于时天月明净，都无纤翳，太傅叹以为佳。谢景重在坐，答曰：“意谓乃不如微云点缀。”（同上）

（十）郭景纯诗（《幽思篇》）云：“林无静树，川无停流。”阮孚云：“泓峥萧瑟，实不可言。每读此文，辄觉神超形越。”（卷上之下《文学第四》，页二十四）

（十一）庚子嵩目和峤：“森森如千丈松……”（卷中之上《赏誉第八》，页三十七）

（十二）世目周侯（顛），巖如断山。（卷中之下《赏誉第八》，页五）

（十三）《续晋阳秋》曰：“初，安（谢安）优游山水，以数文析理自娱……”（同上，页十）

（十四）孙兴公为庾公参军，共游白石山。卫君长在坐。孙曰：“此子神情都不关山水，而能作文。”庾公曰：“卫风韵虽不及卿诸人，倾倒处亦不近……”（同上）

（十五）谢太傅称王脩龄曰：“司州（王胡之）可与林泽游。”注：“《王胡之别传》曰：‘胡之常遗世务，以高尚为情。’”（同上，页

十二)

(十六) 许掾(询)尝诣简文,尔夜风恬月朗,乃共作曲室中语……(同上,页十四)

(十七)……时恭(王恭)尝行散至京口射堂,于时清露晨流,新桐初引……(同上,页十五)

(十八)《晋阳秋》曰:“鲲(谢鲲)随王敦下,入朝见太子……太子从容问鲲曰:‘论者以君方庾亮,自谓孰愈?’对曰:‘……纵意丘壑,自谓过之。’”(卷中之下《品藻第九》,第十九页注)

(十九)……山公曰:“稽叔夜之为人也,岩岩若孤松之独立……”(卷下之上《容止第十四》,页一)

(二十) 孙绰《庾亮碑文》曰:“公雅好所托,常在尘垢之外……方寸湛然,固以玄对山水。”(同上,第四页注)

(二十一) 谢车骑道谢公游肆,复无乃高唱,但恭坐捻鼻顾睐,便自有寝处山泽间仪。(同上,页五)

(二十二) 有人叹王恭形茂者,云:“濯濯如春月柳。”(同上)

(二十三) 许掾好游山水,而体便登陟……(卷下之上《栖逸第十八》,页十四)

(二十四)《中兴书》曰:“承公(孙)少诞任不羁。家于会稽,性好山水……”(卷下之上《任诞第二十三》,第三十四页注)

(二十五) 裴启《语林》曰:“张湛好于斋前种松,养鸬鹚……”(同上,第三十五页注)

(二十六) 王子猷尝暂寄人宅,便令种竹。或问:“暂住何烦尔?”王啸咏良久,直指竹曰:“何可一日无此君!”(同上,页三十六)

从上面所引的材料,可以归纳出几个要点。第一,从(四)(五)(六)(七)(九)(十六)(十七)(二十五)(二十六)诸条来看,足够了解当时诸人对自然风物之美的领受。第二,从(一)(二)(三)



(十一)(十二)(二十二)诸条来看,不仅可以看出人与自然的亲和,不仅将自然加以拟人化、人格化,并且进一步将人加以“拟自然化”,例如庾子嵩目和峤森森如千尺松,这即是把和峤拟化为千尺松了。第三,由(八)所述的道壹道人的故事,这说明他对自然的品藻,也和当时对人的品藻一样,要用一番美的意识的反省,以求在第一自然中发现第二自然。当时人所把握到的都是这种第二自然。例如顾长康说会稽山川之美,是“千岩竞秀,万壑争流”,“竞秀”、“争流”都是山水的第二自然;美只能成立于此第二自然之上。第四,所有能在第一自然中发现第二自然而加以欣赏享受的人,都是玄学玄言中有重名的人物,尤以(十三)(十五)(十八)(二十一)诸条故事中更显著。而在第(二十)条故事中的“固以玄对山水”一语,道破了其中最紧要的关键,以玄对山水,即是以超越于世俗之上的虚静之心对山水,此时的山水,乃能以其纯净之姿,进入于虚静之心的里面,而与人的生命融为一体,因而人与自然由相化而相忘,这便在第一自然中呈现出第二自然,而成为美的对象。当时诸人在玄学的程度上虽有浅深之不同,但其为以玄对山水、对自然,则无二致。谢安之所以优游山水,能有寝处山泽间仪,正因为他能清言而“无处世意”(《晋书》卷十九《谢安传》)。他说王胡之可与林泽游,是因为胡之的“常遗世务”。而自然景物又可引发、助长人的遗脱世务,所以阮孚读郭景纯诗,而“辄觉神超形越”(第十条)。第十四条的故事中,卫君长所以神情不关山水,正因为他玄学的风韵不及孙兴公。我可以这样说,因为有了玄学中的庄学向魏晋人士生活中的渗透,除了使人的自身成为美的对象以外,才更使山水松竹等自然景物都成为美的对象。由人的自身所形成的美的对象实际是容易倒坏的,而由自然景物所形成的美的对象却不易倒坏,所以前者演变而为永明以后的下流色情短诗,而后者则成为中国以后的美的对象的中心、骨干。更因为由魏晋时代起,以玄学之力,将自然形成美的对象,才有山水画及其他自然景物画的成立。因此,不妨作这样的结论:中国以山水画为中心

的自然画，乃是玄学中的庄学的产物。不能了解到这一点，便不能把握到中国以绘画为中心的艺术的基本性格。

#### 第四节 最早的山水画论——宗炳的《画山水序》

最早的山水画论，近人常推顾恺之的《画云台山记》。此处的云台山，有人以为是在四川省苍溪县东南三十五里，一名天柱山<sup>①</sup>。但记中所述，均系出之于理想性的构想，以烘托出张道陵七度门人的最后一次超度的故事，既与任何真山无关，而其用心所在，乃在以云台山作为此一故事之背景，并不在于云台山自身之意味。因此，这不能算是真正的山水画论。

魏晋时代由庄学所引发的人对自然的追寻，必来自超越世务的精神，换言之，必带有隐逸的性格。所以在此一风气之下，对岩穴之士，特寄以深厚的钦慕向往。但当时一般人的隐逸性格，只是情调上的，很少是生活实践上的。有实践上的隐逸生活，而又有绘画的才能，乃能产生真正的山水画及山水画论。因此中国真正的山水画论，不能不推同卒于宋元嘉二十年（公元443年）的宗炳与王微了。

宗炳字少文，生于晋宁康三年（公元375），卒于宋元嘉二十年。《宋书》卷九十三、《南史》卷七十五（作宗少文）有传。刺史殷仲堪、桓玄，并辟主簿，举秀才，不就；宋高祖辟他为主簿，也不就，“问其故，答曰：‘栖丘饮谷，三十余年。’”此后又屡次征辟，皆坚卧不起。“好山水，爱远游，西陟荆巫，南登衡岳。因而结宇衡山，欲怀尚平之志。有疾还江陵，叹曰：‘老疾俱至，名山恐难遍睹；唯当澄怀观道，卧以游之。’凡所游履，皆图之于室。”（以上皆见《宋书本传》）他曾“下入庐山，就释慧远考寻文义”（同上），所以在思想上，他是一个虔诚的佛教徒。《弘明集》卷第二载有他的《明佛论》，卷第三载有他与何承天辩论儒佛的两书。不

① 见日本平凡社出版米泽嘉圃著《中国绘画史研究》中的《顾恺之的〈画云台山记〉》，四十页。

过，他只为佛教争取地位，而未尝反儒。且他所信的佛教，偏于精神（同于“灵魂”）不灭、轮回报应这一方面，亦即是注重在死后的问题；未死以前的洗心养身，他依然是归之道家及神仙之说。所以他在《明佛论》中说：“若老子与庄周之道，松乔列真之术，信可以洗心养身。”他的生活，正是庄学在生活上的实践；而他的《画山水序》里面的思想，全是庄学的思想，先总括地说一句，那是“以玄对山水”所达到的意境。兹录之于下，并略加疏释。

圣人含道应物，贤者澄怀味象（象是道之所显。清洁其情怀以玩味由道所显之象）。至于山川，质有而趣灵（质有，形质是有。趣灵，其趣向、趣味，则是灵。与道相通之谓灵）。是以轩辕、尧、孔、广成、大隗（亦作隗）、许由、孤竹（以上并系圣人、真人、高士）之流，必有崆峒、具茨、藐姑、箕首、大蒙（以上并山名）之游焉。夫圣人以神发道<sup>①</sup>，而贤者通（贤者由澄怀味象而通于道）；山水以形（即“质有”）媚道（即“趣灵”），而仁者乐。不亦几乎？

上面这段话，是以圣人作贤人的陪衬来说的。山川质虽是有，而其趣则是灵，所以它的形质之有，可作为道的供养（媚道）之资。正因为如此，所以山川便可成为贤者澄怀味象之象，贤者由玩山水之象而得与道相通。此处之道，乃庄学之道，实即艺术精神。与道相通，实即精神得到艺术性的自由解放，这正是宗炳这类的隐逸之士所要求的。在山川的形质上能看出它是趣灵，看出它有其由有限以通向无限之性格，可以作人所追求的道的供养，亦即是可以满足精神上的自由解放的要求，山水才能成为美的对象，才能成为绘画的对象。元许文忠公有任《至正集》卷第四《刘译史所藏山水图》“观山有若无，观水无若有”，上一句犹能道出由质有而趣灵的

<sup>①</sup> 《全宋文》作“发道”，《历代名画记》作“法道”。上文谓“圣人含道应物”，道已内在于圣人生命之中，则似以作“发道”为正。

意味。而所以能在山川的形质上发现其趣灵、媚道，实际是由于观者之灵，由于观者之道，由于观者所得于庄学的熏陶、涵养，将其移出于山川之上。山川是未受人间污染，而其形象深远嵯峨，易于引发人的想象力，也易于安放人的想象力的，所以最适合于由庄学而来之灵、之道的移出。于是在山水所发现的趣灵、媚道，远较之在具体的人的身上所发现出的神，具有更大的深度广度，使人的精神在此可以得到安息之所。这里便把山水画得以成立的精髓，通过不太精确的语言表达了出来；而山水画之终于代替了人物画，成为尔后中国绘画的主流的消息，也透露出来了。

余眷恋庐衡，契阔荆巫，不知老之将至。愧不能凝气怡身，伤跼石门之流（跼是曳履而行。称石门的地方很多，湖北、湖南、川东皆有。此句或指他结宇衡山，因疾而还江陵时所经过的石门而言）。于是画象布色，构兹云岭。

上数语是说他的画山水，乃为了满足他想生活于名山胜水的要求。这说明了山水画最基本的价值之所在。

夫理绝于中古之上者，可意求于千载之下；旨微于言象之外者，可心取于书策之内（此二句，乃说明可通过人之心意与书策，以了解并摄取古人之思想，为画的作用作陪衬）。况乎身所盘桓，目所绸缪，以形写形（以山水本来之形，绘为画面之形），以色貌色也（此数句说明将心所爱之山水，绘成图画，实更为容易而真切）。

上一段是说明山水可以绘之为图。由这种说明可以了解，真正的山水画在此时全为新的创造。

且夫昆仑山之大，瞳子之小，迫目以寸，则其形莫睹；迥以数

里，则可围（包）于寸眸。诚由去之稍阔，则其（所）见弥小（则所见之山水愈小而能为眼所收）。今张綖素以远映，则昆阆之形，可围于方寸之内……是以观画图者，徒患类（绘）之不巧，不以制小而累其似；此自然之势。如是，则嵩华之秀，玄牝之灵（即由山水所显出之道，即有限中之无限性），皆可得之于一图矣。

上一段系说明山水在创作时所以能入画的原因。在画人物时，没有对象何以能为画者之眼光所收而加以表现的问题；仅以山水作人物画之背景时，不必要求山水之真实性，故亦无此问题。现宗炳所要求者，乃将他所喜爱的真山真水，表现于画面之上，故不能不使宗炳发生如上之反省。此说明山水画至宗炳而有其严肃性，在此严肃性之下，始能奠定其基础。独立性的山水画，至此而始成立。但他所把握的真山真水，是质而有趣灵的，因之，他所要表现的是由山水之形以现出山水的“玄牝之灵”，以与其胸中之灵融为一体，不可随便以一般的写实主义称之。

夫以应目会心为理者（指山水），（若）类（绘）之成巧，则目亦同应，心亦俱会（心目俱应会于所绘的山水之上），应会感神（目应心会，感通于由山水所显之神），神超理得（于是观画者亦可神超而理得）。虽复虚求幽岩，何以加焉（此言看画可以使人精神超脱于尘浊之外，精神因之条畅，与游真山水无异）。又神本无端，栖形感类，理入影迹（神是无，所以本是无端。但神却寄托〔栖〕于山水之形，而又感通于所绘之山水，所以在道理上，神应进入于山水作品〔影迹〕之中）。诚能妙写，亦诚尽矣（亦诚能尽山水之神灵）。

宗炳所要把握以作其精神安顿的是神。他所说的神，即庄子之所谓道，本是虚、是无的，所以他说“神本无端”，这在感官上是无从把握到的。但宗炳却发现了山水是神的具象化，这便是所谓“栖形”；因山水可以

人画，故栖息于山水之形里的神，可以感通于绘图之上，在道理上，神即入于作品之中。所以宗炳的画山水，即是他的游山水——此即其所谓卧游。而他的游山水，是因为山水乃神的具象化，也即是他所说的“澄怀味象”。庄子的道，从抽象去把握时，是哲学的、思辨的；从具象去把握时，是艺术的、生活的。由竹林名士所代表的玄学，已由正始的思辨性格进而为生活的性格，其实际表现，则为超脱世务，过着任性率真的旷达生活。但顺着此一生活方式发展下去，不仅难为社会所容，且生活的自身，也因无凝止归宿之地，而精神将愈趋于浮乱，愈得不到安顿。所以阮浑“亦欲作达”，而阮籍加以抑制。《竹林七贤论》谓：“是时（竹林名士之时）竹林诸贤之风虽高，而礼教尚峻。迨元康中，遂至放荡越礼。乐广讥之曰：‘名教中自有乐地，何至于此！’乐令之言，有旨哉。谓彼非玄心，徒利其纵恣而已。”<sup>①</sup>按：阮籍、乐广，皆竹林名士中之重要人物，他们由玄心而过着旷达的生活，一方面是不拘小节而依然守住人道的大防；一方面，他们寄情于竹林及琴、锻、诗、笛等艺术之中，使其玄心有所寄托。但这些寄托仍未能摆脱人世，便在名教与超名教之间不能不发生纠葛。只有把玄心寄托在自然，寄托在自然中的大物——山水之上，则可使玄心与此趣灵之玄境两相冥合，而庄子之所谓道——实即是艺术精神，至此而得到自然而然的着落了。

于是闲居理气，拂觞鸣琴，披图幽对，坐究四荒。不违天励之薰（按：指人的自然生命而言），独应无人之野（《庄子·逍遥游》“何不树之于无何有之乡，广漠之野，彷徨乎无为其侧，逍遥乎寝卧其下”当为此语之所本）。峰岫峣巖，云林森渺。圣贤映于绝代（因超越世俗，故精神可与古圣贤相接），万趣融其神思（此时主客合一，即庄

<sup>①</sup> 以上皆见《世说新语》卷下之上《任诞第二十三》第三十页“阮浑长成”条。

子之所谓“物化”、“天游”)，余复何为哉，曷神而已。神之所曷，孰有先焉？

“峰岫峩峩，云林森渺”，此乃山之形，亦即山之灵、山之神。自己之精神，解放于形神相融之山林中，与山林之灵之神，同向无限中飞越，而觉“圣贤映于绝代”，无时间之限制；“万趣融其神思”，无空间之间隔：此之谓“曷神”，实即庄子之所谓逍遥游。宗炳之所谓灵、神，两字可以互用，皆是由魏晋时代玄学所产生、滋衍的观念。宗炳所以能在山水中发现其“趣灵”、“感神”，实由他的能“澄怀观道”、“澄怀味象”。“澄怀”，即庄子的虚静之心。以虚静之心观物，即成为由实用与知识中摆脱出来的美的观照。所以澄怀味象，则所味之对象即进入于美的观照之中，而成为美的对象，而自己的精神即融入于美的对象中，得到自由解放。他之能忘掉人世的功名利禄，这是他能“澄怀”的原因，也是他能“澄怀”的结果：这正是出自庄学的熏陶教养。但庄子的逍遥游只能寄托于可望而不可即的“藐姑射之山”，而宗炳则当下寄托于现世的名山胜水，并把它消纳于自己的绘画之中。所以我再说一次，山水画的出现，乃庄学在人生中、在艺术上的落实。

## 第五节 王微的《叙画》

王微字景玄。他与宗炳同卒于宋元嘉二十年（公元443），但他因为服了寒食散而发病，死的时候只二十九岁，应当是出生于东晋义熙十一年（公元415），较宗炳小四十岁。《宋书》卷六十二本传载有世祖孝武帝即位后追赠王微秘书监的诏书，谓：“微栖志贞深，文行淳洽。生自华宗，身安隐素。足以贲兹丘园，惇是薄俗。”由这几句话可以了解，他实系隐士型的性格。他在《报何偃书》中谓：“卿少陶玄风，淹雅修畅，自是正始中人。吾真庸性人耳，自然志操不倍王（戎）、乐（广）。”这是他之所以成为隐士型的性格的思想背景。同书中又谓：“又性知画绩，盖亦鸣鹤

识夜之机。盘纤纠纷，或记心目，故兼山水之爱。一往迹求，皆得仿佛。”当时的绘画以人物为主，所以上句话也是指人物画而言。人物画要能把握对象的神而加以传出，神不可见，所以非一般人所能把握到的；他的能把握他人之神，便以“鸣鹤识夜之机”相比拟。下句是指山水画而言。有超世俗之心，然后山水的形状（盘纤纠纷）乃能记之于心目，而见之于笔下。《历代名画记》卷六王微条下，载有王微《叙画》一篇，即系他的山水画论。以其与宗炳同死于一年而加以推测，《叙画》实出现于与宗炳的《画山水序》大约相同之时间，正系同样思想背景下之产物。兹略加校释转录如下：

辱颜光禄书，以图画非止艺（此艺字与技字同义），行成当与易象同体（按：易之象，所以言天道人道。画而与易象同为一体，即技而进乎道）。而工篆隶者自以书巧为高。欲其并辩藻绘，核其攸同（按：此二句述其作此《叙画》之目的，在说明书画有同样价值）。

夫言绘画者，竟求容势而已。且古人之作画也，非以案城域，辨方州，标镇阜，划浸流（按：此数语说明山水画无与实用关系），本乎形者融灵（灵即传神之神，实即在山水之第一自然中〔形〕所发现之第二自然，即后文所述可为人精神所寄托之美。形而融灵，此形乃成为艺术之“容势”，而动者变心（灵是动的；变心，谓心所受于灵之影响。意谓山水之灵可以感动于人之心）。止灵不见，故所托不动（按：止灵，乃仅仅是灵之意。不动，指形而言。意谓仅是灵，则不能为人所见，故须将灵托之于山水之形）。

目有所极，故所见不周（此言由目欣赏山水，依然受到限制），于是乎一管之笔，拟太虚之体（太虚即融灵之灵，体即山水。意谓以笔拟出由太虚之灵所显现的山水）；以判躯之状，画寸眸之明（按：分山水之形以为形，谓之判躯。即以画面上之山水，画出由目所见之明）。曲以为嵩高（画面上卷曲之小，可以为嵩山之高），趣以为方丈



(王右军《题卫夫人笔阵图后》有“放纵如足行之趣骤”，故此句之意，谓放笔以为方丈之山)，以爰（《集韵》蒲拔反）之画，齐乎太华。枉之点，表夫隆准（按：后汉赵一非草书中言草书之法为“揠扶柱桎，诘曲反乙。”上句之“爰”，当即“爰乙”之“爰”。下句之“枉”字当为“柱”字之误，即“柱桎”之“柱”，上脱一“以”字。故原文当为“以柱之点”。皆言用笔之情形），眉额颊辅，若晏筩（筩为竹制取鱼之器，此处无义。当为“笑”字之误）兮（此句言人物画）。孤岩郁秀，若吐云兮（此句言山水画）。纵横变化，故动生焉（“动生”犹“灵出”之意。灵以纵横变化而见），前矩后方出焉（按：“出焉”上或脱“其形”二字。此二句与上二句对举成义。前矩后方，乃言位置经营）。

然后官观舟车，器以类聚；犬马禽鱼，物以状分：此画之致也（致，大概的情形）。望秋云，神飞扬；临春风，思浩荡。虽有金石之乐，珪璋之琛，岂能仿佛之哉！披图按牒，效异山海。绿林扬风，白水激涧。呜呼，岂独运志指掌，亦以明神降之（明神即神明）！此画之情也（此乃情实之情，即画之本质）。

王微《叙画》，有三点值得注意。第一是把山水画完全从实用中摆脱出来，使其具有独立的艺术性。从《历代名画记》看，不把山水作人物画的背景，而将其作为独立的作品，当始于吴孙权的赵夫人。卷四引王子年《拾遗录》：“权尝叹魏蜀未平，思得善画者图山川地形。夫人乃进所写江湖九州山岳之势。”这依然是画出山川形势，以达到实用的目的，应属于起源很早的地理图经的这一类。魏晋时代，画此者当亦非仅吴赵夫人。此一实用性不加以摒除，艺术性的山水画的精神便不能显现。王微首先从观念上澄清了这一点，而指明“非以寄城域，辨方州……”，“披图按牒，效异山海”。这很明显地把山水画与图经分开了。

第二，他很明显地指出了人之所以爱好山水因而加以绘画，乃是因为

在山水中可得到“神飞扬”、“思浩荡”的精神解放。这是山水画得以出现的最基本的条件。

第三，他和宗炳一样，所以能在山水中得到精神的解放，是因为在山水之形中能看出山水之灵。而所谓山水之灵，实际乃是使人精神飞扬浩荡的山水之美。人体之美，毕竟是由人的自身赋予以限定。因为人是有个性的，个性即是一种限定。山水的本身是无记的、无个性的，所以可由人作自由的发现，因而由山水之形所表现出的美，是容易由有限以通向无限之美，用庄学的名词说，这是由有以通向无之美。所以宗炳、王微便皆不称之为美，而称之为灵。而他们所画的山水，不仅认为是“判躯之状”，而认为这是得到了“玄牝之灵”（宗炳）、“太虚之体”（宗炳），是“神明降之”（王微）。换言之，他们的画，乃是他们所追求的玄学的具象化，所追求的庄学之道的具象化。所以宗炳的“卧以游之”，乃是由于他的“澄怀观道”、“澄怀味象”，而王微则因他的“自然志操，不倍王、乐”。他虽然未曾如宗炳那样，说出他是“澄怀观道”，但他自比于“鸣鹤识夜之机”，只有澄怀观道之人才有此艺术的洞察力。这种洞察力，常与其对世俗所能超越的情形成正比。梓庆为鐻，之所以能“以天合天”、“见者惊犹鬼神”，主要是因为他“斋以静心”，“不敢怀庆赏爵禄”，“不敢怀非誉巧拙”<sup>①</sup>。而宗炳、王微的隐士性格与生活，正是不敢怀庆赏爵禄，不敢怀非誉巧拙的性格、生活，也即是庄子所说的“外天下”、“外物”的学道的性格与生活<sup>②</sup>。当然他们还没有达到“外生”的程度，但对当时一般人仅由玄学而来的情调的超越而言，宗炳、王微两人实已深一层到达了生活实践的超越，所以他两人对自然的契合也比当时一般人更为圆满明澈。他们是以轩辕、尧、孔、广成、大隗、许由、孤竹这些见道之人的襟怀见山水，所以在他们眼中的山水，则是“媚道”、“融灵”的崆峒、具茨、藐姑、箕首、大蒙（见前引宗炳《画山水叙》），即是庄子所追求的道的具象

① 见《庄子·达生篇》，并参阅本书第二章第二节。

② 见《庄子·大宗师》，并参阅本书第二章第二节。

化。这才是中国山水画得以成立，并得以成为绘画中的主流的根据之所在。

张彦远《历代名画记》卷六于叙述二人之后而加以论曰：

图者所以鉴戒贤愚（按：此是当时的传统观念），怡悦情性，若非穷玄妙于意表（按：玄妙即庄子之所谓道。“意”，指的是经验意识。“意表”，是经验意识之外，即超越于经验意识之上。此句是说一个画家所应具备的玄学的熏陶意境），安能合神变乎天机（按：天机即梓庆所谓“观天性”）。宗炳、王微，皆拟迹巢由，放情林壑，与琴酒而自适，纵烟霞而独往（此数句系言两人的生活乃玄学的实践），各有画序，意远迹高（意托于玄灵，故意远；画以写意，故迹高），不知画者，难可与论。因著于篇，以俟知者。

张彦远是服膺谢赫的。谢赫对两人的画评，皆系人物画，而未及山水画，因为谢赫在当时还不能了解此种新艺术作品的价值。他对宗炳谓：“……迹非准的，意可师效。在第六品刘绍祖下，毛惠远上。”彦远谓：“谢赫之评，固不足采也。且宗公高士也，飘然物外情，不可以俗画传其意旨。”谢赫评王微谓：“微与史道硕并师荀、卫。王得其意，史传其似。在顾宝光下。”此一批评当然也不能使张彦远满意，所以特地把他两人的画序加以记录，更把他两人的精神、意境特加以表出。彦远为唐末人，未必能了解宗、王两人庄学的思想背景，但其所言，不期然而然地与其思想相冥契，彦远之不愧为伟大的画论家，正在这种地方可以看出。



## 第5章

# 唐代山水画的发展及其画论

### 第一节 山水画之停滞与发展

宗炳、王微两氏，在艺术精神上，直接奠定了山水画的基础。但他两人的作品依然是以人物画为主，齐谢赫在《古画品录》中对他两人的批评，也是以人物画为对象，这说明他两人尚未能在作品上奠定山水画的基础。同时，齐谢赫的《古画品录》、陈姚最的《续画品》，皆未录及山水画；《历代名画记》卷五载戴逵之子戴勃“有父风。孙畅之云：‘山水胜顾。’”张彦远谓：“一门隐遁，高风振于晋宋。”也可以说他们是宗炳、王微一流人物，但在山水画的成就上，也不会超过宗炳与王微。由此可以推知唐裴孝源《贞观公私画史》中所录魏晋人的少数山水画其真实性颇为可疑，尤其是在艺术价值上，恐怕皆不足取。唐沙门彦悛的《后画录》，有贞观九年春三月十有一日的序，可知其所录者止于贞观九年以前的作家。共录二十六人，其中仅有隋江志“模山拟水，得其真体”，及隋展子虔“亦长远近山川，咫尺千里”，这可能暗示山水画到了隋代才有了进展。朱景玄《唐朝名画录》开始著录有不少的山水画家及作品，但此时尚将山水、松石、树木分列门类，这说明山之与林、林之与泉，即一般之所谓“山林”、“林泉之胜”的统一观念尚未形成，因而在作品中也尚未能得到融合。此一融合，大概也是经过中唐以迄五代，才于不知不觉之中逐渐完成的，所以宋刘道醇的《五代名画记补遗》仅列有山水、木屋两门，而在其《圣朝名画评》中，则仅列有山水林木一门，不复将松石、树木等别列

门类，这才算完成了自然在绘画中的统一。

据《历代名画记》卷一《论画山水树石》谓：

魏晋以降，名迹在人间者，皆见之矣。其画山水，则群峰之势，若钿饰犀栉，或水不容泛，或人大于山，率皆附以树石，映带其地。列植之状，则若伸臂布指。详古人之意，专在显其所长，而不守于俗变也。国初二阎，擅美匠学。杨、展精意官观，渐变所附（按：指官观所附之山水树石），尚犹状石则务于雕透，如冰渐斧刃，绘树则刷脉镂叶，多栖梧菀柳；功倍愈拙，不胜其色。吴道玄（原名道子，玄宗改名道玄）者，天付劲毫，幼抱神奥，往往于佛寺画壁，纵以怪石崩滩，若可扞酌，又于蜀道写貌山水。由是山水之变，始于吴，成于二李（原注：李将军、李中书）；树石之状，妙于韦鹞，穷于张通（原注：张璪也）。通用用紫毫秃锋，以掌摸色，中遗巧饰，外若混成。又若王右丞之重深，杨仆射之奇贍，朱审之浓秀，王宰之巧密，刘商之取象。其余作者非一，皆不过之。

米泽嘉图氏在其昭和三十三年出刊的《中国绘画史研究》中有谓：“吴道子（？—792）较之李思训，是约三十年的后辈（按：吴道玄年九十以上）。而且李思训（651—716）没于开元四年；吴道子即使在开元以前已开始‘山水之变’，依然不能说大成于李思训。但是，所谓‘二李’，若系置重点于李昭道，则此一说法大体可以首肯。”（原著八十九页）米泽氏的说法很有意义。不过张彦远主要的着眼点，系由他们的画法所及于山水画的影响而言，没有人的师承的意味。由这一点说，则后来论山水画演变的很多，依然要以张彦远上面山水之变始于吴道玄的说法为可信。所以他在卷九吴道玄条下又谓：“因写蜀道山水，始创山水之体，自为一家。”山水画法，到吴道玄而一变的“变”，是山水画在长期停顿状态中开始走向完成性的发展的变。其原因，约可举出下列四种。

第一，人物画方面，张僧繇、杨契丹及阎立德、立本兄弟，在技巧上已臻成熟，而吴道玄则进一步表现为对传统技巧上的解放，以加强精神性的表现，这便不仅赋予人物画以新的意境，山水树石亦可由此而得到新生命。张彦远下面的一段话，正说出了个中消息：

国朝吴道玄，古今独步。前不见顾、陆，后无来者……神假天造，英灵不穷。众皆密于盼际，我则离披其点画；众皆谨于象似，我则脱落其凡俗。弯弧挺刃，植柱构梁，不假界笔直尺。虬须云鬓，数尺飞动。毛根出肉，力健有余……巨壮诡怪，肤脉连结，过于僧繇矣。或问余曰：“吴生何以不用界笔直尺，而能弯弧挺刃，植柱构梁？”对曰：“守其神，专其一；合造化之功，假吴生之笔。向所谓意存笔先，画尽意在也。凡事之臻妙者皆如是乎，岂止画也？与乎庖丁发矟，郢匠运斤，效顰者徒劳捧心，代斫者必伤其手；意旨乱矣，外物役焉……夫用界笔直尺，是死画也；守其神，专其一，是真画也。死画满壁，曷如污墁？真画一划，见其生气。夫运思挥毫，自以为画，则愈失于画矣；运思挥毫，意不在于画，故得于画矣。不滞于手，不凝于心，不知然而然。虽弯弧挺刃，植柱构梁，则界笔直尺，岂得入于其间哉？”又问余曰：“夫运思精深者，笔迹周密。其有笔不同者，谓之如何？”余曰：“顾、陆之神，不可见其盼际，所谓笔迹周密也。张、吴之妙，笔才一二，像已应焉，离披点画，时见缺落，此虽笔不周而意周也。若知画有疏密二体，方可议乎画。”或者领之而去。<sup>①</sup>

张彦远对吴道玄守其神、专其一的工夫、意境的陈述，与《庄子》一书中所述的一个艺术家由技巧而进乎道的情形不谋而合，所以《宣和画谱》卷

<sup>①</sup> 张彦远《历代名画记》卷二《论顾陆张吴用笔》。

二吴道玄条即以“技进乎道”称之。吴氏的画，以佛像人物为主，这里也是就他的佛像人物画的情境来说的。但当吴氏把这种意存笔先、不知然而然的超乎技巧的技巧，应用到作为人物画的背景的山水树石的时候，则原来“钿饰犀栉”等的板刻情形自然打破了。

第二，因魏晋以来的匀细如蚕丝的线条不足以表现山、石的量感。元汤屋《画鉴》“唐画”条谓：“吴道子笔法超妙，为百代画圣。早年行笔美细；中年行笔磊落挥霍，如莼菜条。”这不仅在使用时易于自由抒写，且把此种线条应用到树石之上，便可增加它的量感、力感。虽然这只是表示线条变化的开始，但这种变化，在以后线条的继续发展中，是有重大意义的。

第三，吴画特以气势为主。《历代名画记》卷九吴道玄条下谓吴“好酒使气，每欲挥毫，必须酣饮”，又谓“开元中，将军裴旻善举剑。道玄观旻舞剑，见出没神怪，既毕，挥毫益进”。郭若虚《图画见闻志》卷五及《宣和画谱》卷二，对吴借裴旻舞剑之气以助其作画时的气势的情形，更有较详的描写。以豪放之气写人物，这是人物画的一大发展，正是道玄度越前人之所在；更以豪放之气写山水，山水之形，乃能融入于胸中，驱遣于笔下，而使作者在山水中取得主宰的地位。张彦远说他“纵以怪石崩滩，若可扞酌”，正由气盛使然。

第四，山水画的成立，首须与地理形势图相区别。唐朱景玄《唐朝名画录》载：“天宝中，明皇忽思蜀道嘉陵江水，遂令吴生写之。及回，帝问其状。奏曰：‘臣无粉本，并记在心。’后宣令于大同殿壁图之，三百余里山水，一日而毕。李思训图之，累月才毕。”这一故事，是说明李思训所重者在地理形势，而吴所重者在气象精神。此即彦远所说的“又于蜀道貌写山水”。

但正如荆浩《笔法记》中所说，“吴道玄有笔而无墨”，无墨，即不易表现山水的量块及其阴阳向背，山水的形貌不完。李思训、李昭道父子，以金碧青绿入画，不仅是为了色泽之美，而且也实为后来皴染之先河弥补



了上述的缺点，所以彦远说“山水之变，始于吴，成于二李”。我们可以说，山水画的精神发露于宗炳、王微，其形体则完成于李思训。李思训后，我们始有真正值得称为山水画的作品。《宣和画谱》卷十《山水门》即始于李思训，绝非无故。当然，梁萧贲“于扇上画山水，咫尺内，万里可知”<sup>①</sup>，隋展子虔“山川咫尺千里”<sup>②</sup>，由此可知远近法在中国早已出现，但在山水的形体上，当时恐尚未达到完成之域。

## 第二节 水墨山水画的出现

由庄学精神而来的绘画，可说到了山水画而始落了实；其内蕴，由宗炳、王微而已完全显露了出来。但山水画在作品上的初步完成，一直要到李思训才出现，这似乎是有关于技巧上的问题。不过，限制技巧的不在于技巧本身，而是人对艺术提出要求的“艺术意欲”。换言之，自魏晋以迄盛唐，作品最大的容纳者是朝廷、贵族和寺观，此三者所要求的是神佛人物，而不是山水，于是技巧当然向神佛人物方面发展，而不向山水方向发展。山水的基本性格，是由庄学而来的隐士性格。晋戴逵及其子戴勃、戴颙，孙畅之以其“山水胜顾”，正因其“一门隐遁，高风振于晋宋”<sup>③</sup>。萧贲的山水，乃出自他的“学不为人，自娱而已”<sup>④</sup>。从《宣和画谱》卷十的《山水门》看，李氏父子后，次卢鸿，乃嵩山隐士；次王维，杜甫称其“高人王右丞”。王洽、张询、毕宏，皆“不知何许人”，则其皆为隐士可知。张璪“衣冠文行，为一时名流”。荆浩、关仝，皆五季隐士。性情不能超脱世俗，则山水的自然不能入于胸次，所以山水与隐士的结合，乃自然而然的结合。说到这里，便可以了解，李思训虽因“技进乎道，而不为

① 张彦远《历代名画记》，卷七。

② 同上，卷八。

③ 同上，卷七。

④ 同上。

富贵所埋没”<sup>①</sup>，所以才有山水画的成就。但他毕竟是富贵中人，金碧青绿之美，是富贵性格之美；他的“荒远闲致”，乃偏于海上神仙的想象，这是当时唐代统治者神仙思想的反映，而不一定是高人逸士思想的反映。总说一句，李思训完成了山水画的形相，但他所用的颜色，不符合于中国山水画得以成立的庄学思想的背景，于是在颜色上以水墨代青绿之变，乃是于不知不觉中，山水画在颜色上的意义重大之变，水墨之色更与其自身性格相符。曾受知于姚合，而年岁略后于姚合的方干<sup>②</sup>的诗里面，有《陈式水墨山水》一首、《观项信水墨》一首、《项洙处士画水墨钓台》一首、《水墨松石》一首、《送水墨项处士归天台》一首<sup>③</sup>，则在9世纪时，不仅“水墨”一词已正式成立，而且已大为流行。而其诗中有“支颐烟汗（一作汁）干”，“泼处便连阴洞黑，添来先向朽枝干”，及“添来势逸阴崖黑，泼处痕轻灌木枯”等句，可知“泼”、“添”，乃渲染的名称，与一般所说的泼墨不同。据前引张彦远“树石之状，妙于韦鹞，穷于张通（原注：张璪也）。通能用紫毫秃锋，以掌摸色，中遗巧饰，外若混成”的话，张璪实为这一变化的大关键。“紫毫秃锋，以掌摸色”，这是“水晕墨章”的渲染，也即是张彦远在卷十张璪条下所说的“破墨未了”的破墨。此时的破墨只能如本书第三章第十节（P<sub>139</sub>注⑥）所说，乃指渲染而言。“中遗巧饰”，是不用青绿而用水墨；“外若浑成”，是笔的线条与墨的渲染融合无间。所以荆浩《笔法记》说张璪是“气韵俱盛，笔墨积微；真思卓然，不贵五彩”。同时张彦远在卷十王维条下说“余曾见破墨山水，笔迹劲爽”，可知王维也用到了水墨渲染。王维与张璪，都略后于李思训而为同时的人物。荆浩说“王右丞笔墨宛丽，气韵高清。巧写象成，亦动真思”，这也说明王右丞是以水墨代青绿。不过此时的所谓水墨，并未完全排斥彩色，

① 《宣和画谱》卷十。

② 《全唐诗》十函三册《方干小传》谓其“自咸通（860—871）得名，迄文德（888），江之南无有及者”，其生年应以此推之。诗中有“吾家钓台畔”之句，则当为浙江富阳人。

③ 各诗皆见《全唐诗》十函三册。

而系将青绿变为淡彩。纯水墨画出现的时间，推断为晚唐，大概近于事实。此后水墨和水墨兼淡彩，成为中国山水画的颜色的主干，这是来自山水画的基本性格。张彦远说：

夫阴阳陶蒸，万象错布。玄化无言，神工独运。草木敷荣，不待丹绿之彩；云雪飘飏，不待铅粉而白。山不待空青而翠，凤不待五色而缛。是故运墨而五色具，谓之得意。意在五色，则物象乖矣。<sup>①</sup>

我国的绘画，是要把自然物的形相得以成立的神、灵、玄，通过某种形相而将其画出来，所以最高的画境不是模写对象，而是以自己的精神创造对象。唐方干《观项信水墨》的诗，已谓“精神皆自意中生”。董其昌《画旨》中有谓：“众生有胎生、卵生、湿生、化生。余以菩萨为毫生。盖从画师指头放光拈笔之时，菩萨下生矣。佛所云种种意生身，我说皆心造，以此耶？”以此推之，则山水实亦从画师的精神通过其指头放光而生出。生出以后之山水有五色，但能生此五色之色，却是玄。玄乃五色得以成立的“母色”。水墨之色，乃不加修饰而近于“玄化”的母色。“运墨而五色具”，是说仅运墨之色，而已含蕴有现象界中的五色，觉现象界中之五色皆含蕴于此墨色（玄）的母色之中，这便合乎玄化，亦即荆浩之所谓“真思”。有的说是出于王维，又有的说是出于李成，而实系今日不知姓名之人所作的《画山水诀》，一开始便说“夫画道之中，水墨为上；肇自然之性，成造化之功”，也正是这种意思。由此可知水墨是颜色中最与玄相近的极其素朴的颜色，也是超越于各种颜色之上、故可以为各种颜色之母的颜色。这是颜色的“自然”，所以说是“肇自然之性，成造化之功”。上面所谓“意在五色”，等于以丹绿的颜料涂草木，以铅粉的颜料涂云雪，这不是与玄化相应的颜色，而是人工由外面加上去的颜色，所以说“则物

<sup>①</sup> 张彦远《历代名画记》卷二《论画体工用摄写》。

象乖矣”。荆浩谓：“李将军理深思远，笔迹甚精。虽巧而华，大亏墨彩。”理深思远，这即是说李思训本有玄心，所以才写山水。但他喜用金碧青绿的颜色，虽然用得很巧妙，并得到美（华）的效果，可是因此而掩盖了作为母色的墨色，所以便说他在颜色上却“大亏墨彩”。中国山水画之所以以水墨为统宗，这是和山水画得以成立的玄学思想背景及由此种背景所形成的性格密切关联在一起的，并不是说青绿色不美。张彦远在这里已把此中消息透露得清清楚楚。当然，这种玄的思想之所以能表现于颜色之上，是由远处眺望山水所启发出来的。因为由远处眺望山水，山水的各种颜色皆浑同而成为玄色。同时，水墨画之所以能“具五色”而称之为“墨彩”，不仅是观念上的，并且也须有技巧上的成就，即是水墨在运用上，已能赋以有深度的变化，使它具有新鲜活泼的生命感。而唐代又常把淡彩也称之为水墨。水墨的出现，是由艺术家向自然的本质的追求。但本质与现象，在中国思想中并非对立的，所以水墨与着色也非对立的。顺着水墨的意味而着色时，则所着者自然为淡彩，或水墨与淡彩并用。因水墨与着色并非对立，所以一个画家，仅有主向之不同，但在水墨与着色之间，尽可自由运用。

### 第三节 杜甫的题画诗

唐代在画论上的最大贡献，为以诗咏画，以诗意发挥画意，进而以诗境开扩画境。由诗与画的结合，于是画之意境，可不必直接启发于玄学，而可得自诗人之想象与感情。但此一结合的完成，有待于北宋。

王渔洋《蚕尾集》：“六朝以来，题画诗绝罕见。盛唐如李太白辈，间一为之，拙劣不工。《王季友》一篇，虽小有致，不佳也。杜子美始创为画松、画马、画鹰诸大篇，搜奇抉奥，笔补造化。嗣是苏、黄二公，极妍尽态，物无遁形……子美创始之功伟矣。”按：题画诗并非创始于杜甫，特杜甫于每一诗皆全力以赴，故其题画诗特见精彩。现传《杜工部集》中

有题画诗十八首，赞一首，计画山水五首，画松二首，画马四首，赞一首，画鹰三首，画鹞、画鹤各一首，画佛一首。《能画》一诗，则系泛题画人。画鹰、画马，是反映当时朝庭贵族的生活；而画山水、画松，则系当时绘画的新趋向。这些题画诗，主要系将绘画的效果很深刻地描述出来，例如《奉先刘少府新画山水障歌》的“悄然坐我天姥下，耳边已似闻清猿……元气淋漓障犹湿，真宰上诉天应泣”及《画鹰》的“攫身思狡兔，侧目似愁胡”等是。他每一首题画诗都是与画者同样的“巧刮造化骨”（《画鹤行》），并且他还进一步说出“刘侯天机精”（《奉先刘少府新画山水障歌》）、“更觉良工心独苦”的绘画精神及其技巧工力所到之处，这说明他的诗心与画意在艺术的根源之地是相通的。不过他对画家的精神方面发挥得比较少，而在技巧方面则特别发挥得多。这里，把他引起问题的一件公案，顺便澄清一下。

他在《丹青引·赠曹将军霸》中说：“弟子韩幹早入室，亦能画马穷殊相。幹唯画肉不画骨，忍使骅骝气凋丧。”这几句诗，引起了对杜甫到底了解不了解画的疑问。张彦远在《历代名画记》卷九韩幹条下特谓“杜甫岂知画者？徒以韩马肥大，遂有画肉之诮”，并特说明“玄宗好马……大宛岁有来献，诏于北地置群牧，筋骨行步，久而方全。调习之能，逸异并至。骨力追风，毛彩照地，不可名状，号木槽马圣人。饰身安神，如据床榻，知是异于古马也。时主好艺，韩君间生，遂命悉图其骏……遂为古今独步”。这是说明韩幹画马之所本，以证实杜之不知画。

苏东坡《题韩幹牧马图》：“众工舐笔和朱铅，先生曹霸弟子韩。厩马多肉尻圆，肉中画骨夸尤难。金羁玉勒绣罗鞍，鞭椎刻烙伤天全，不如此图近自然……”“肉中画骨夸尤难”一句，点出韩幹画马的精髓，分明是针对杜甫诗“画肉不画骨”来说的。他又有《韩幹马十四匹》诗，前面极力描写各马的生态，以见韩幹真能为马传神，结句：“韩子画马真是马，苏子作诗如画。世无伯乐亦无韩，此诗此画当谁看。”他的这种自负，无形中也是针对杜诗而发。黄山谷《次韵子瞻和子由观韩幹马，因论伯时

画天马》诗：“……曹霸弟子沙苑丞，喜作肥马人笑之。李侯论韩独不尔，妙画骨相遗毛皮……”所谓“人笑之”，当然也指的是杜甫。而当时大画家李伯时评价韩幹的诗恰与杜甫相反，诗中也说得非常明白。但《王直方诗话》又载有东坡一诗谓：“少陵翰墨无形画，韩幹丹青不语诗。此画此诗今已矣，人间驽骥漫争驰。”这是因为当时批评杜甫不懂画的人很多，而东坡要对他下转语了。

自此之后，韩幹画马的地位不可动摇，而杜甫论韩幹画马诗的不得当已成定论，但很少人把二者相并提起。到了倪云林，在他的《画竹诗》中，却更说“少陵歌诗雄百代，知画晓书真谩与”，这便把他论书论画诗的价值全部推翻了。其实，明末王嗣爽《杜臆》已谓：“韩能入室穷殊相，亦非凡手。特借宾形主，故语带抑扬耳。”王氏的话，说得很对。《奉先刘少府新画山水障歌》的刘少府，《英华》注谓奉先尉刘单宅，此人为《历代名画记》所未收。而杨契丹则“六法该备，甚有骨气”，乃歌中谓“岂但祁岳与郑虔，笔迹远过杨契丹”；岂刘少府真过于杨契丹？特以此为抑扬烘托的手法。以此推之，《丹青引》中对韩幹的说法，正如王引之所谓“反衬霸之尽善，非必贬幹也”<sup>①</sup>，何况杜甫还有《画马赞》，谓“韩幹画马，毫端有神”，“瞻彼骏骨，实为龙媒”，则其意不在贬韩，更不应以此证杜之不知画，彰彰明甚。因此，这一公案的形成，不在杜甫的不知画，而在一般人忽视了杜甫作诗的诗法；东坡后来所下的转语，要不为无因了。

#### 第四节 唐代文人的画论

唐代专门论画之书，有李嗣真的《续画品录》，尽剽取陈姚最《续画品》之说，唯添立上中下三品的名目及添入若干画人的姓名。其所抄的

<sup>①</sup> 王引之语，见广文书局影印王批仇兆鳌《杜诗详注》。

“立万象于胸怀”一句话，道出一个伟大艺术家的意境，是由姚最所说出的最有意义的一句话。释彦棕的《后画录》，张彦远于《历代名画记》中已谓“僧棕之评，最为谬误，传写又复脱错，殊不足看也”。而今日所传的，又系后人伪作<sup>①</sup>，其体式则仍袭取姚最，不足置论。其散见于诗文集，对画人的精神及作品的意境有所阐发的，兹简录于下：

唐王嵩《祖二疏图记》：“吴郡顾生能写物，笔下状人，风神情度，甚得其态，自江以东，誉为神妙。有好事者，先贿以良金细帛，必避而不顾；设食精美，亦不为之谢，乃曰：‘主人致殷勤，岂无意邪？何不醉我斗酒，乘其酣逸，当无爱惜。’乃张素座隅，前即置酒一器。初沉思想望，摇首撼颐。忽饮十余杯，斗无，三揖主人曰：‘酒兴相激，吾将勇于画矣。’午未及夕，而数幅之上，有帐于京城之外，帐中有筵……（中叙述画中各人物之情态及器具陈置）此汉公卿祖二疏<sup>②</sup>也。主人久视而问曰：‘东向而坐，即行客也（按：即二疏）。去国离群，而容无惨恨，何为妙？’曰：‘二疏之去，乃知足也，非疾时也……既辞勤于夙夜，而果其优游，故颜间无惨恨之色。’主人叹曰：‘既不为利易己之能，洁也。嗜酒而混俗，何其高也。图二疏以遗于时，劝俗也？求其状物情者，孰有胜乎？’”<sup>③</sup>

按：上所记顾生，仍以人物画为主。但由他作画情态的描述，以点明画者人格的高与洁；由人格的高与洁，以说明作者意境与对象的冥合，而成就作品风神情度之妙，这在唐代实为有数的论画文字。作者能与对象（二

① 《四库全书总目提要》对此点已加提出。余绍宋的《书画书录解题》论之更为详尽。

② 《汉书》卷七十一《疏广传》，“广徙为太傅”；兄子受亦拜为少傅。“广谓受曰：‘吾闻知足不辱。宦成名立，不去，惧有后悔。’……即日父子俱移病……皆许之……公卿大夫，故人邑子，设祖道供张东都门外，送者车数百辆，辞决而去。及道路观者皆曰贤哉二大夫，或叹息为之泣下。”图即写此故事。

③ 《唐文粹》卷七十七。

疏)相冥合,则作者必须能使自己的精神有所专注,在专注中向对象超升祈合。“沉思想望,摇首撼颐”,正描写其精神由专注而超升之情态。而其关键,则首在其摆脱尘俗之念,此即庄子之所谓“忘”。忘需要一种虚静的工夫,此非寻常人所能达到。酒的酣逸,乃所以帮助摆脱(忘)尘俗的能力,以补平日工夫之所不足;然必其人的本性是“活”的,乃能借酒以成就其超越的高,因而达到主客合一之境,此之谓“酒兴相激”。酒对于一切艺术家的意味,都应由此等处加以了解。

符载《江陵陆侍御宅燕集,观张员外(璪)画松石序》:“六虚有精纯美粹之气,其注人也为太和,为聪明,为英才,为绝艺。自肇有生人,至于我侪,不得则已,得之必腾凌夔绝,独立今古。用虽大小,其神一贯。尚书祠部郎张璪字文通,丹青之下,抱不世绝俦之妙。则天地之秀,钟聚于张公之一端者耶?初公成名赫然,居长安中,好事者卿相大臣,既迫精诚,乃持权衡尺度之迹,输在贵室,他人不得诬妄而睹者也。居无何,谪为武陵郡司马,官闲无事,从容大府,士君子由是往往获其宝焉……秋九月,深源(陆)陈燕宇下,华轩沉沉,樽俎静嘉。庭篁霁景,疏爽可爱。公天纵之思,效有所诣。暴请霜素,愿拗奇踪。主人奋裾呜呼相和。是时座客声闻士凡二十四人,在其左右,皆岑立注视而观之。员外居中,箕坐鼓气,神机始发。其骇人也,若流电激空,惊飙戾天。摧挫斲掣,拗霍瞥列(按:此二句指运笔的情形)。毫飞墨喷,捩掌如裂(按:《历代名画记》卷十张璪条下谓璪“唯用秃毫,或以手摸绢素”,此句盖指此)。离合悄恍,忽生怪状。及其终也,则松鳞皴,石巉岩,水湛湛,云窈渺。投笔而起,为之四顾;若雷雨之澄霁,见万物之情性。观夫张公之艺,非画也,真道也。当其有事(有画之事),已知夫遗去机巧,意冥玄化;而物(所画之对象)在灵府,不在耳目。故得于心,应于手,孤姿绝状,触毫而出。气交冲漠,与神为徒。若忖短长于隘度,算妍媸



于陋目；凝觚舐墨，依违良久，乃绘物之赘疣也（言不能得物之神），宁置于齿牙间哉……则知夫道精艺极，当得之于玄悟，不得之于糟粕……”<sup>①</sup>

按：张璪是唐代画风转变的关键人物。他由天才而来的壮气，从上文看，与吴道玄相近，唯吴是发挥于笔，而张则发挥于墨。因他与张彦远的先世为宗党，常在其家，故《历代名画记》卷十对他有较详细的记载。据称他有“自撰《绘境》一篇，言画之要诀，词多不载”，今竟不传，这是非常可惜的。但《名画记》中传下了“外师造化，中得心源”这两句重要的话，而符载的这篇序，正是上面两句话的注脚。这是传达一个伟大的天才画家的精神与意匠两相融和的一篇重要文字，与庄子所述的庖丁解牛等故事皆不谋而合。他指出张璪能画出松石云水的鳞皴、巉岩、湛湛、窈渺的“性情”，即是画出它们的精神。因为这些东西已先融入于张璪的灵府（心）之中，在灵府中受到去渣存液、去粗存精的自然陶铸，而与其灵府为一体，所以他所画的并非临时在客观世界中以耳目去捕捉对象，而是以自己的手写自己的心。主客已经一体了，心手亦因之一体，他方能流电惊飙样的，将灵府中的松石水云写出来。松石水云是有定质的物质，但融入灵府以后，乃破除掉物质的凝滞呆板性，而得到精神性的自由变化，此之谓“离合恍恍，忽生怪状”。若对象不从灵府中出而仅从“隘度”（心不能虚静容物，故隘）、“陋目”（目不能得物之神，故陋）中出，则所得的只是未与灵府相融和的对象的形骸，于是所画的当然只能是“物之赘疣”。以上，都是张璪所说的“中得心源”的真实内容。

但在中得心源之先，必须有“外师造化”的工夫、阶段，否则心源只是空无一物的一片灵光，不一定能成就艺术的形相。从张璪心源所出的，乃是松石水云的精神，这是因为他不断地吸收、消化了许多造化中客观的

<sup>①</sup> 《唐文粹》卷九十七。

松石水云；客观的松石水云，进入于主观的心源、灵府之中，而与之为一体。因此，所画的是自己的心源、灵府，同时也即是造化、自然。而在工夫的程序上，必须先“外师造化”，然后才可以“中得心源”。

但张璪的外师造化（自然），是对造化有了最高的趣味；他之所以能对造化有最高的趣味，乃是因为他遗去了世俗利害纷乘的机巧，忘形去知，使他的心成为虚、静、明的状态，于是“以天合天”<sup>①</sup>，才能达到造化与心源两相冥合，此之谓“遗去技巧，意冥玄化”，此之谓“得之于玄悟”。简言之，他的艺术精神境界，即是庄子之所谓道，所以符载才说张璪是道而非艺，不惜给张璪以人生中最高的评价与地位。

与符载此序相冥合者，则有白居易的《记画》。

白居易《记画》：“张氏子（张敦简）得天之和、心之术，积为行，发为艺，艺之尤者其画欤。画无常工，以似为工；学无常师，以真为师。故其措一意，状一物，往往运思，中与神会（与物之神相会），仿佛焉若驱和役灵于其间焉。时予在长安中居甚闲，闻甚熟，乃请观于张，张为予尽出之。厥有山水松石云霓鸟兽暨四夷六畜娱乐华虫咸在焉，凡十余轴。无动植，无小大，皆尽其能，莫不向背无遗势，洪纤无遁形。迫而视之，有似水中，了然分其影者。然后知学在骨髓者自心术得，工侔造化者由天和来。张但得于心，传于手，亦不自知其然而然也。至若笔精之英华，指趣之律度，予非画之流也，不可得而知之。余所得者，但觉其形真而圆，神和而全，炳然俨然，如出于图之前而已耳……”<sup>②</sup>

按：白氏上面所说的“以似为工”的“似”，乃指“形真而圆，神和而全”说的，这是说物的形与物的神融合而为一的似，与一般所说的“形似”之

① 见《庄子·达生篇》梓庆削木为鐻的一段故事。

② 《白氏长庆集》卷二十六。

义不同。“以真为师”，即张璪之所谓“外师造化”。“自心术得”、“由天而来”，即张璪之所谓“中得心源”，符载之所谓“物在灵府”、“与神为徒”。而所谓“得天之和”的天和观念正来自《庄子》，乃是指自己主观的精神与客观的自然谐和无间，此即符载之所谓“意冥玄化”。“心之术”，亦指“遗去技巧”的纯白之心。白氏所说的，乃是他体认到艺术根源之地，即他所说的“如出于图之前”，故与符载所说的不期而合。

## 第五节 张彦远的画论

唐代最大的画史家兼画论家，必推张彦远。但说到张彦远以前，应提到著有《唐朝名画录》的朱景玄。朱氏的序文，对画论也极有意义。他引有：“张怀瓘《画品》，断神、妙、能三品，定其品格……其格外有不拘常法，又有逸品，以表其优劣也。”张怀瓘的《画品》今不可见，神、妙、能三品之分，及逸品之特别提出，赖此序而得以保存，此对以后的画论有很大的影响，这将在谈到宋黄休复时作较详细的讨论，此处只摘抄朱序中下面的一段话。

伏闻古人云：“画者，圣也。”盖以穷天地之不至，显日月之不照。挥纤毫之笔，则万类由心；展方寸之能，而千里在掌。至于移神定质（按：此系就对象之神与质而言）轻墨落素，有象因之以立，无形因之以生。其丽也，西子不能掩其妍；其正也，嫫母不能易其丑。故台阁标功臣之烈，宫殿彰贞节之名。妙将入神，灵则通圣……此画录之所以作也。<sup>①</sup>

上一段话中最大的意义，是强调出绘画实乃补天地日月之所不至不照的创

<sup>①</sup> 《全唐文》卷七百六十三。

造性，而非仅是模仿自然。

张彦远的《历代名画记》，在人物画方面，固然是以六法中气韵生动的观念作评判的准衡，但对一般的作品，则常是直透绘画的基本精神，于无意中与庄子所开辟的艺术精神相衔接。气韵生动的观念固然是出于庄学，自然这也是艺术精神的表现；但在此一观念中，究含有魏晋人由门第习气而来的纤细的生活情调在里面，这和唐代人比较扩大的生活情调有一段距离。而由既成观念作准绳的画论，不论既成观念的自身是如何圆满，也不能不有其局限性。前面所引的符载和白居易的画论，未尝反对气韵生动的观念，也未尝与气韵生动的观念不相通，但却都是直从作品与人格之中单刀直入，抉其本源，而未尝从气韵生动的观念那里转手，这是画论的一个大发展。张彦远由画史家而总结了此一发展，更为难得。

张彦远有关画论的重要部分，前面已经提过不少。兹更摘抄若干如下：

夫画者，成教化，助人伦，穷神变，测幽微，与六籍同功，四时并运，发于天然，非由述作。<sup>①</sup>

按：彦远论画的功用，仍以人物为主，人物画又与当时的统治阶级密切相关，所以他特继承传统的观念，而说“成教化，助人伦”的观念。成教化，是说明艺术在教育上的功用；助人伦，是说明艺术在群体生活中的功用。艺术虽以无用为用，但此无用之用，究其极致，亦必于有意无意之中汇归于此两大文化目标之上，然后始能完成艺术的本性。岂有反教育、反群体生活，而可称为文化的？岂有反文化而值得称为艺术的？所以彦远这两句话，一方面说明了为人生而艺术的中国文化的特性，同时，也为艺术指出了它自身最后的归极之地，不应以世俗的通套语视之。他说“发于天

<sup>①</sup> 张彦远《历代名画记》卷一《叙画之源流》。

然，非由述作”，这好像太注重自然美，轻视了艺术创造的意义；但在自然（天然）中发现其“神变”、“幽微”，这已经是由第一自然以通乎第二自然，通乎使第一自然得以成立乃至使美的价值得以成立的神、玄、道。而将此“神变”、“幽微”，加以“穷”，加以“测”，此即艺术的大创造。不过，在我们的文化传统中，认定这种创造只是把自然显发得更深，自然的自身是一个无限的存在，所以人的创造，对此无限的存在而言，依然是“非由述作”。刘彦和的《文心雕龙》，把文学穷究到极致时，也只能说“道（自然）沿圣以垂文，圣因文而明道”（《原道篇》）。今日存心要背弃自然的艺术家；姑不论其作品的绩效何如，我首先怀疑这种艺术家有无发现自然的能力。

或问余曰：“顾陆张吴用笔如何？”对曰：“顾恺之之迹，紧劲联绵，循环超忽。调格逸易，风趋电疾，意存笔先，画尽意在，所以全神气也……”<sup>①</sup>

按：“意存笔先”数语，言简意赅，实画论之极谊，故后人多转相援引。因“物在灵府”，故“意存笔先”；因以形表神，故“画尽意在”。在灵府之物，乃物的形质之精神化，以形表神，即可由形以得物之神，故必如此而后能以有限之画面，以有限之笔墨，而可以全物之神，全物之气。

夫阴阳陶蒸……（前已录）夫画物特忌形貌采章历历具足，甚谨甚细，而外露巧密。所以不患不了，而患于了，既知其了，亦何必了，此非不了也；若不识其了，是真不了也。夫失于自然而后神，失于神而后妙，失于妙而后精。精之为病也，而成谨细。自然者为上品之上，神者为上品之中，妙者为上品之下，精者为中品之上，谨而细

<sup>①</sup> 张彦远《历代名画记》卷二《论顾陆张吴用笔》。

者为中品之中。今立此五等，以包六法，以贯众妙，其间诠量，可有数百等，孰能周尽？非夫神迈识高，情超心惠（慧）者，岂可议乎知画……遍观众画，唯顾生画古贤得其妙理，对之令人终日不倦。凝神遐想，妙悟自然，物我两忘，离形去智。身固可使如槁木，心固可使如死灰，不亦臻于妙理哉，所谓画之道也。顾生首创《维摩诘像》，有清羸示病之容，隐几忘言之状，陆与张皆效之，终不及矣。<sup>①</sup>

按：上面的话，应分三部分加以疏释：（一）第一部分之所谓“了”，是指形貌采章的“形似”而言。这几句话的意思是说，画者不患所画的不形似，而患于专用力于形似。既真知物之形似，则形似中有神；传神即得，又何必在于形似。这并不是否定了形似，而表现了神形相融的真形似。此种真形似，并不在于用笔的周密。张僧繇“笔才一二，像已应焉”<sup>②</sup>，此一二笔，乃传神之笔；所应之像，乃形神相融之像。若对于形神相融之像，而不知其为真是形似，那才是真不了解物的形似。这一段话，实即注重传神、注重气韵生动的彻底的说法。所谓“写意画”，应由此种地方作真正的了解。

（二）第二部分关于分自然、神、妙、精、谨细五等，是谢赫将画人分为六品以来的更具体的发展。前述朱景玄《唐朝名画录序》谓：“……以张怀瓘《画品》，断神、妙、能三品，定其品格。上中下又分为三。其格外有不拘常法，又有逸品，以表其优劣也。”按：张怀瓘系开元时人，张彦远《法书要录》卷四录有张怀瓘《书话》等五篇，卷七卷八卷九录有张怀瓘的《书断》上中下。《全唐文》卷四百三十二录有张怀瓘论书之文十一首，及《书断赞》十首，皆未及其《画品》。唯宋郭若虚《图画见闻志》卷一《叙述诸家文字》条录有张怀瓘的《画断》，或即朱景玄的所谓《画品》，今日已不可见。但他在《书断序》中曾说：“较其优劣之

① 张彦远《历代名画记》，《论画体工用榻写》。

② 同上，卷七张僧繇条下。

差，为神、妙、能三品。”彦远既在法书方面很注意到张怀瓘，则他把画分为五等，当然曾受到张氏的影响，而特加详密。宋邓椿《画继》谓“自昔鉴赏家分品有三，曰神、曰妙、曰能。独唐朱景真（当作玄）撰《唐贤画录》，三品之外，更增逸品（按：邓氏忽略其系出于张怀瓘）。其后黄休复作《益州名画记》，乃以逸为先，而神妙次之。景真虽云逸格不拘常法，用表贤愚，然逸品之高，岂得附于三品之末？未若休复首推之为当也。至徽宗皇帝专尚法度，乃以神、逸、妙、能为次。”这里应特别指出的是，一般人以为在画品中把逸品提在神品之上的是黄休复，而不知实际是张彦远。张彦远在黄休复之前约一百年<sup>①</sup>，但今日并不能断定黄休复之说是受了张彦远的影响，大概两人只是冥合。张彦远以“自然为上品之上”，而前面的一段话，则是对自然的解释。黄休复《益州名画记》谓：“画之逸格，最难其俦。拙规矩于方圆（以方圆之规矩为拙），鄙精研于彩绘（以彩绘之精研为鄙），笔简形具，得之自然。莫可楷模，出于意表，故目之名逸格耳。”逸格即是得之自然，可知逸与自然是一而非二。黄休复对逸格的说明，与张彦远对自然的解释，也是若合符节。“自然”，是老子、尤其是庄子的观念，这是对于道创生万物，无创造之心，无创造之迹，一若万物都是自己创造自己的形容词。张彦远在此条开始时说“玄化忘言，神工独运”，正指道的自然而言。绘画者的精神，是体道的精神；他在创造上所应达到的境界，当然也是道创造万物的境界。这是“自然”、“逸”等观念特为呈现出来的真正内容。换言之，绘画中的自然、逸，即是绘画的技而进于道。绘画以庄子的道为其精神的最后根据，自必以自然、逸为其完成。

（三）关于他对顾恺之的画的欣赏的一部分，完全以庄子体道之言，作一个人沉浸于美的观照时的精神状态的描写，并即以此为“画之道”，指出艺术的创造与欣赏在精神上的统一。这一方面可以证明庄子所体之

<sup>①</sup> 张彦远《历代名画记》有大中元年（公元847年）的序。而黄休复所亲见的蜀地壁画，则迄于乾德之岁（乾德元年为公元963年）。以此推断，故两人相去约百年。

道，如我所指出，实即艺术精神，同时也证明中国传统的艺术精神，体验到极处时，也不期然而然地会归于庄子之所谓道。槁木死灰的内容，是离形去智，即是从以自我为中心的欲念、成见、知解等超越上去，于是以虚、静、明为体之心自然地呈显了出来。心与当下呈现出之境（作品或其他）融合无间，此之谓“物我两忘”。融合无间之心与境，当下圆满具足，无所对立，无所计较，此时依然是“离形去智”。这种精神境界，即绘画得以成立之最高精神境界，此之谓“画之道”。在彦远这段话中，可以了解，对画的欣赏，即同于庄子所说的体道的工夫，所以也便能得到体道的结果。



## 第6章

# 荆浩《笔法记》的再发现

### 第一节 荆浩著作的著录情形

山水画在唐开元前后虽已大体完成，但在唐人心目中，山水画究非画的主干。从《全唐文》卷三百二十四的王维《为画人谢赐表》看，他依然是以人物为主。其真正奠定山水画之崇高地位，以下开北宋后千年之绘画局面的，荆浩实系一大关键人物。梅尧臣有诗谓“范宽到老学未足，李成但得平远工”<sup>①</sup>，是梅氏认为范宽、李成皆出于荆浩，由此不难想见其影响之大。《宣和画谱》卷十说他是“河内人，自号为洪谷子”，在时代上把他列入五代。但他于《笔法记》中，却自称为唐代之人，所以旧目录中亦多称之为唐人。大概他是生于唐末，而成年后已入五代；当时河北一带，胡骑出入，纷乱异常，所以他在心理上不承认僭朝，闭户隐居，把自己属于唐代。他的画论，直承宗炳、王微，以山林为主，实为划时代的大著，但后人无识，却以伪为真，以真为伪，良可叹息。今稍加清理如后。

首先我们应看他的画论著作的著录情形：

(1) 《直斋书录解題》：“《山水受笔法》一卷，唐沁水荆浩浩然撰。”

(2) 《崇文总目》：“《荆浩笔法记》一卷，荆浩撰。”

---

<sup>①</sup> 见《宣和画谱》卷十荆浩条下所引。

(3)《通志·艺文略·艺术类》：“《荆浩笔法》一卷。”原注：“唐荆浩子谷洪撰。”按：子谷洪，乃洪谷子之倒误。<sup>①</sup>

(4)《通考·经籍考·杂艺》：“《山水受笔法记》一卷。”原注引陈直斋前语。

(5)《宋史·艺文志·小学类》：“《荆浩笔法记》。”按：《宋史》将《笔法记》归入《小学类》，盖编者未检原书，而望文生义，遂误以为系论书法之作。

(6)《四库全书总目提要》：“《画山水赋》一卷，附《笔法记》一卷，浙江鲍士恭家藏本。旧本题唐荆浩撰。案：刘道醇《五代名画补遗》曰：‘荆浩著《山水诀》一卷。’汤垕《画鉴》亦曰：‘荆浩山水，为唐末之冠，作《山水诀》。’则此书本名《山水诀》。此本载詹景凤《王氏画苑补益》中，独题曰《山水赋》……此编杂用骈词……仍如散体，强题曰赋，未见其然。又以浩为豫章人，题曰豫章先生，益诞妄无稽矣。别有《笔法记》一卷，载《王氏画苑》中，标题之下注曰：‘一名《画山水录》……又后改名也。’二书文皆拙涩，中间忽作雅词，忽参鄙语，似艺术家粗知文艺，而不知文格者依托为之，非其本书。以其相传既久，其论亦颇有可采者，姑录存之，备画家一说云。”

(7)周中孚《郑堂读书记》：“《笔法记》一卷（《王氏画苑》本）旧题唐荆浩撰。《四库全书》著录，附《画山水赋》后。一名《画山水录》。《新唐志》《崇文总目》《通志》《书录解题》俱载之。唯陈氏作《山水受笔法》。一书而三名，莫能言其孰为原书名也。是书自谓于石鼓岩间……词皆拙劣，依托显然。”

(8)余绍宋《书画书录解题》：“豫章先生《论画山水赋》一卷（《詹氏画苑补益》本），旧题唐荆浩撰。案：宋刘道醇《五代名画补

<sup>①</sup> 宋郭若虚《图画见闻志》及《宣和画谱》皆称荆浩“一名洪谷子”。

遗·荆浩传》，郭若虚《图画见闻志·叙诸家文字》，《宣和画谱·荆浩传》，及元汤垕《画鉴》，俱言荆浩曾著《山水诀》，未言作此赋。盖原书已亡，坊贾乃取伪托王右丞《山水论》之文，略加改窜，而题此名，其实非赋体也。伪王右丞《山水论》，《王氏画苑》已载入，詹氏不察，后收入《补益》，亦太失互勘之功矣。”又：“《笔法记》一卷（《王氏画苑》本）旧题唐荆浩撰。是书文词雅俗混淆，非全部伪作。疑全书残佚，后人傅益为之者。考韩拙《山水纯全集》，曾引编中笔有四势论，是宋宣和时已有此书。其作伪当在北宋时，与荆浩时代相距尚不远也。”

从上面的材料看，在元以前，有关荆浩的著作，从宋到元，可以分作两个系统。一是上面从（1）到（5）的这些正式目录性的文献中，皆称为《笔法记》。若将（1）的少一“记”字视为遗漏，则（1）与（4）系全称，（2）（3）（5）系简称，但其属于一个系统是毫无可疑的。且从上述的材料看，荆浩著作，仅此一种，并无异说。二是正如（8）中所说，凡是论画著作中，自宋刘道醇《五代名画补遗》起，至元汤垕《画鉴》止，共四家，皆称荆浩所著的为《山水诀》，这是一个系统。在此系统中，荆浩著作亦仅此一种，更无异说。但到了（6），则荆浩的著作突然变成了两种。为了解决此一问题，现在便要先谈到另外一部书。

## 第二节 《山水诀》《山水论》《山水赋》的混乱

《四库全书总目》载：“《山水诀》一卷（浙江鲍士恭家藏本）旧本题唐李成撰……然则成为宋人，题唐者误矣。是书，《宋志》及陈、晁书目皆不著录；宋人诸家画录亦不言成有是书。殆后人依托其文，与《王氏画苑》所载嘉定中李澄叟《山水诀》大同小异。大抵庸俗画工，有是口诀，辗转相传，互有损益，随意伪题古人耳。”按：此处所说的《山水诀》，是

从“凡画山水，意在笔先”二语开始。唐寅（1470—1523）《六如居士画论》<sup>①</sup>中则收为“五代荆浩《山水赋》，原注“一作唐王维《山水论》”。王世贞（1526—1590）《王氏画苑》则收为“王维《山水论》一篇”。汪珂玉<sup>②</sup>的《珊瑚网·画法》，收为“《山水诀》”。原注“见郭熙《林泉高致》。或云李成作”。而詹景凤（生卒不详）的《画苑补益》<sup>③</sup>中的豫章先生<sup>④</sup>《论画山水赋》，即《王氏画苑》中所收的王维《山水论》，这是余绍宋的《书画书录解题》已经指出过的。但《四库全书总目》及《书画书录解题》以为，分别写在王维、荆浩、李成的这部《山水诀》或《山水赋》或《山水论》，与宋李澄叟的《山水诀》“大同小异”<sup>⑤</sup>，甚至以为“此文为澄叟所作，后人以其无甚画名，而‘澄’‘成’两音近，遂误以为李成所作”<sup>⑥</sup>，则全系未将两书稍加对勘的妄说。李澄叟的《画山水诀》，现收在《美术丛书》三集九辑中，与上述的杂生子并无关系。至汪珂玉《珊瑚网·画法》在此书下注为“见宋郭熙《林泉高致》，尤为诞妄。总之，我们应当澄清上面这一大堆混乱：所谓王维的，荆浩的，或李成的，称为《山水论》或《山水诀》及《山水赋》的三个名称，实际只是一部书。这部书开始一句的“意在笔先”，是出在张彦远《历代名画记》卷二《顾陆张吴用笔》条下，其原文是“意存画先，画尽意在”，只把上句的“存”字改作“在”字。宋初山水画大行，这是由今日不能知道姓名的一位北宋画家所编纂出来的一部书，最初是托名王维。所以宋韩拙的《山水纯全集》<sup>⑦</sup>在卷一《论山》条下一开始便说：“凡画山言丈尺寸分者，王右丞之法则

① 此书最为猥杂，《书画书录解题》谓其“舛误百出”者是。但谓其非唐寅手笔，则系不了解明代名士习气，多随意稗贩成书，甚少做征文考典的工作，故以为唐氏不致出此。

② 汪生于1587年，卒年不详。但其《珊瑚网·画据》后，附有“万历己未重九日”识语，此为公元1619年，此时汪氏为三十二岁，由此亦可推知其活动时期在王世贞之后。

③ 此书有万历十八年自序，时为公元1590年。

④ 按所谓豫章先生即指荆浩。

⑤ 《四库全书总目》中语。

⑥ 《书画书录解题》中语。

⑦ 此书有“宣和辛丑岁孟夏八日”的自序。

也。”此分明是出在《山水诀》紧接“凡画山水，意在笔先”之下的“丈山尺树，寸马豆人，此其格也”一语。由此可知此书出现得相当早。但认为它是出于王维，实在没有什么根据，所以又有人把它说成是李成的。而把它说成是荆浩《山水赋》的，则始于《六如居士画论》。《六如居士画论》中还收有三字一句、鄙俚不堪的所谓荆浩《画说》；又有抄袭郭熙《林泉高致·画诀》条下“使笔不可反为笔使”的所谓荆浩《山水节要》。明代文人的诞妄，此为其典型。詹景凤的庸妄，与《六如居士画论》的编者无异，且可能受到《六如居士画论》的影响，便把《王氏画苑》中分明标为王维《山水论》的膺品，再编入《画苑补益》里而称为豫章先生《论山水赋》。编《四库全书总目》的这一部分人士，大概只以《王氏画苑》及《画苑补益》为肘后方而又懒于检校，便以《画山水赋》一卷为荆浩主著，而将《笔法记》为附著。又因刘道醇等称荆浩著有《山水诀》，而谓“此书（《山水赋》）本名《山水诀》”。到了（7）的《郑堂读书记》，不仅承《四库全书总目》之误，更谓“一名《画山水录》”，因而谓“一书而三名”。殊不知《唐书·艺文志·杂艺术类》有吴恬《画山水录》，原注：“卷亡，恬一名玠，字建康，青州人。”《通志》的《艺文略·艺术类》在录有“《荆浩笔法》一卷”之前，亦录有“吴恬《画山水录》一卷”。郭若虚《图画见闻志》卷一在《叙诸家文字》条亦列有《画山水录》，原注：“吴恬撰，一名玠。”今日《画山水录》虽不可见，然此书乃出于吴恬，与荆浩无丝毫关涉，则可断言。《郑堂读书记》中的孤陋情形，大率类此。

### 第三节 另一部《山水诀》的问题

《六如居士画谱》卷二另录有王维《山水诀》一篇，这是和前面所提到的《山水论》或《山水赋》或《山水诀》，在名称上极易混淆，但内容却完全不同的一部书。此书的起首是“夫画道之中，水墨为上……先定宾主之位，次定远近之形”，而收处为“千岩万壑，要低昂聚散之不同；叠

嶽层峦，但起伏峥嵘而各异。不迷颠倒回还，自然游戏三昧。心潜岁月之久，自能探索幽微。妙悟者不在多言，善学者还从规矩”，共一〇二八字。《佩文斋书画谱》卷十三亦录有此文，但系录自《说郭》；而《说郭》中所收各资料多所删节，故此文只剩下二九三字。《古今图书集成》第七百六十六卷《艺术典·画部》所录，与《佩文斋》本正同。《佩文斋书画谱》卷十三又从《詹氏画苑补益》录有宋李成《山水诀》，文首为“凡画山水，先立宾主之位，次定远近之形”，收尾为“不迷颠倒回还，自然游戏三昧”。除在开端处少“夫画道之中，水墨为上”以下十句，而多出“凡画山水”一句，在收尾处少“心潜岁月之久”以下四句外，显系从所谓王维《山水诀》的文章中转录过来的。这又是一书而分属王维及李成二人。

此外《美术丛书》三集九辑收有宋李澄叟的《画山水诀》（《佩文斋书画谱》及《图书集成》所收者，仅摘录其中的一小部分），此书共分两部分。前面在自述著作缘起的短文收尾处，有“时嘉定辛巳六月吉日”，乃宋宁宗嘉定十四年，公元1221年。此篇前一部分在开首自“夫画者古以言不能纪”至“当为略而言之”，凡十五句，大意是说明陈述画法之不易。接着是“立宾主之位，定远近之势”，自此以下文句，与上面的所谓王维或李成的《山水诀》大体相同。收处是“不迷颠倒回环，自然游戏三昧。聊陈大概，以备精求。悟理者不在多求，学之者还从规矩，谨序”，则与所谓王维的《山水诀》的收尾更为接近。总而言之，此处所谓王维的《山水诀》、李成的《山水诀》及李澄叟的《山水诀》，这三篇东西，实际只是一篇东西。然则到底是谁抄谁的呢？从文字间的异同看，李澄叟的文字与前二者的出入相当的大，而在有出入的地方，李澄叟的都显得拙劣而不甚整齐，但就通篇文字结构看，则又以李澄叟的较为完整。从常情推测，李澄叟的是原文；第一次经人整理，并加入“夫画道之中”十句，以代替李氏“夫画者古以言不能纪”等十五句，而被称为出于王维；第二次又经人去掉“夫画道之中”的开首十句，及去掉收尾的四句，而被称为出于李成。我之所以认为被称为李成的是第二次的整理，是因为它的文字更整

齐，而与李澄叟的原意更有出入。这两次整理，大约在元代及明初。说到这里，应当可以了解，在元以前，有关荆浩的著作，只有《笔法记》或《山水诀》的两个线索分明的系统。到了明代万历前后，始入或属之王维或属之李成的《山水论》或《山水诀》或《山水赋》，由此而引起以后的混乱。

#### 第四节 荆浩的《山水诀》即《笔法记》

现在我应指出，刘道醇、郭若虚这一画论系统之所谓荆浩《山水诀》，实际即系目录系统之所谓《笔法记》。在元及其以前，两个系统所著录之两种名称，实际只系一书，与被称为王维、李成等著之《山水诀》毫无关系。

郭若虚《图画见闻志》卷一《叙诸家文字》有谓：“自古及近代，纪评画笔，文字非一，难悉具载，聊以其所见闻篇目次之，凡三十家。”由此可知他所录的三十家，不同于目录家们仅将书目转相抄录，不检原书，而他是出之于亲见亲闻的。他在卷二荆浩条下说：

荆浩，河内人，博雅好古，善画山水。自撰《山水诀》一卷，为友人表进，秘在省阁。常自称洪谷子。语人云：“吴道子画山水，有笔而无墨。项容有墨而无笔。吾当采二子之所长，成一家之体。”

按：郭氏只说“荆浩自撰《山水诀》”，可知他不知荆浩除此书外，尚有他作。上述荆浩“语人曰”的话，郭氏虽未说它出于《山水诀》，但今日在《笔法记》中可以看出对吴、项两人相同的批评，在前第二节、第三节所称的《山水诀》或《画山水赋》中却找不到痕迹。这就可以作推测，这几句话的根据是出在荆浩自撰的《山水诀》，而《山水诀》即系《笔法记》。

《宣和画谱》卷十：

荆浩，河内人，自号为洪谷子。博雅好古，以山水专门，颇得趣向。尝谓：“吴道玄有笔而无墨，项容有墨而无笔。”浩兼二子所长而有之……后乃撰《山水诀》一卷，遂表进藏之秘阁……

按：《直斋书录解题》谓郭若虚的《图画见闻志》有“元丰中自序”，则是当成于1078—1085年之间；《宣和画谱》有“宣和庚子岁”之序，是为宣和二年，即公元1120年，两书相去约四十年，《宣和画谱》对荆浩的叙述，可能是作者曾看到《图画见闻志》而更加详尽，也可能是两相暗合。

最值得注意的是有“宣和辛丑岁季夏八月”自序的韩拙《山水纯全集》。宣和辛丑，是公元1121年，较《宣和画谱》成书仅迟一年。韩拙在《山水纯全集》中，除引用了前二书所已引过荆浩所说的话以外，更有几处指明是引用自荆浩的著作。而这种著作，在他认为应当是《山水诀》，而在今日看来，却是《笔法记》。这岂不更可以证明荆浩的《山水诀》之与《笔法记》，是一物而非二物吗？兹根据孙髫抄校本的《纯全集》所引用的话，与《笔法记》上有关的话，并录在下面，以便对勘。

《纯全集·论山》：“洪谷子云，尖者曰峰，平者曰陵，圆者曰峦，相连者曰岭（《佩文斋书画谱》本无此四“者”字），有穴曰岫，峻壁曰岩，下有穴曰岩穴也。”（《佩文斋书画谱》本作“有穴曰轴，峻壁曰崖，崖下曰岩，岩下有穴而名岩穴也”。）

《笔法记》：“故尖曰峰，平曰顶，圆曰峦，相连曰岭，有穴曰岫，峻壁曰崖，崖间、崖下曰岩。”

按：上段现《笔法记》与《佩文斋书画谱》之《山水纯全集》本为近，唯《笔法记》“崖下”之上多“崖间”二字，于文义为合。又《纯全集》“平者曰陵”，《笔法记》作“平曰顶”，当以《纯全集》为正。《笔法记》在此七句下只有十句，而《纯全集》则自此以下尚有千余言。盖《纯全集》乃



缀辑诸家之说而成，尤以辑录郭熙的《林泉高致》者为多，故不足异。至于第二节中所说的先题为王维之《山水论》，后题为李成之《山水诀》，最后题为荆浩之《山水赋》，其中亦有如下数语，盖皆出于《笔法记》，亦抄于下：

尖峻（一作峻拔）者峰，平夷者岭（一作岑），峭壁者崖，有（一作通）穴者岫，圆形（一作形圆）者峦，悬石者岩（汪氏《珊瑚网·画法》所收无此句）……

盖所谓《山水赋》本亦系杂凑而成，难怪其中采有此数语。

《纯全集·论林木》：“洪谷子曰：‘笔有四势，筋皮骨肉是也。笔绝而不断谓之筋，缠缚随骨谓之皮，笔削坚正而露节谓之骨，起伏圆混而肥谓之肉。（《佩文斋》本作“洪谷子诀曰：‘笔有四势，筋骨皮肉也。’”又“缠缚随骨”作“缠团随骨”；“笔削坚正”作“笔迹刚正”）。凡画宜骨肉相辅也，肉多者肥而渴也，柔媚者无骨也。骨多者刚而如薪也，劲死者无肉也，迹断者无筋也（《佩文斋》本作“尤宜骨肉相辅也”。又“柔媚”作“苟媚”），墨大而质朴者失其真气，墨微而怯弱者败其真形。’”

《笔法记》：“凡笔有四势，谓筋肉骨气。笔绝而断谓之筋，起伏成实谓之肉，生死刚正谓之骨，迹画不败谓之气。故知墨大质者失其体，色微者败正气，筋死者无肉，迹断者无筋，苟媚者无骨。”

按：此段虽《纯全集》之“劲死者无肉”应从《笔法记》之“筋死者无肉”，但《笔法记》已有“一曰气”，而“绝而不断”之筋，实即就笔而言气，则此处不应复将气列入于笔有四势之中，则《纯全集》之列举筋皮骨肉，较与荆浩原文相合。且就此段全文而言，亦以《纯全集》为与原文为

近。《纯全集》在《论用笔墨格法气韵之病》条下有“凡墨不可深，深则伤其体；不可微，微则败其气”二语，未注明所出，但恐亦与《笔法记》“故知墨大质者失其体，色微者败正气”二句有关，而语意较顺。由此不难想见，今日流传之《笔法记》有很多脱误。

《纯全集·论林木》：“荆浩曰：‘成材者气概有余，不材者抱节自屈（《佩文斋》本作“成材者气概高于”。）’”

《笔法记》：“成材者爽气重荣，不能者抱节自屈。”

按：上二语，亦当以《纯全集》所引者为正。

《纯全集·论林木》：“诀曰，松不离于弟兄，谓高低相亚。亦有子孙，谓新枝相续……”

《纯全集·论林木》：“诀曰：柏不丛生，要老逸舒畅。皮宜转纽，捧节有文，多枝少叶，其节嵌空……”

按：上两小段，论松者，不见于《笔法记》；论柏者，《笔法记》仅有“捧节有章”一语相合。但《笔法记》“捧节有章”下之“文转随曰”一语，语意不通，而遍查性质相类之篇（包括前所谓《山水赋》）均未发现上述数语；则以《佩文斋》本有“洪谷子诀曰”推断此处之“诀曰”，当仍为“洪谷子诀曰”。更以此处之“捧节有文”与《笔法记》的“捧节有章”相合，而推断其两语必同出一源。更以《笔法记》下文“文转随曰”之语意不通，而推断其必有脱误。综上三端，则《纯全集》上述两小段必为《笔法记》所原有，而为今本所脱误。

《纯全集·论用墨格法气韵之病》：“尝谓道子山水有笔而无墨，项容山水有墨而无笔，此皆不得其全善也。唯荆浩采二贤之长，以为

己能，则全矣。”

《笔法记》：“项容山人……用墨独得玄门，用笔独无其骨……吴道子笔胜于象，骨气自高。树不言图（按：此句或有误），亦恨无墨。”

按：《纯全集》的话，是北宋对荆浩一般的评价，当系出于荆浩的口传；而《笔法记》则是他的笔录。

《纯全集》：“且善究山水之理者，当守其实。其实不足者，当去其华（《佩文斋》本“去”字作“弃”字）而华有余。实为质干也，华为华藻也。质干本乎自然，华藻出于人事。实为本也，华为末也……”

按：这一段未言出自荆浩，然其内容实出自《笔法记》“度物象而取其真。物之华，取其华；物之实，取其实。不可执华为实”数语。

《纯全集·论观画别识》：“昔人有云，画有六要。一曰气，气者随形运笔，取象无惑。二曰韵，韵者隐露立形，备仪不俗。三曰思，思者顿挫取要，凝想物宜。四曰景，景者制度时用，搜妙创奇。五曰笔，笔者虽依法则，运用变通，不质不华，如飞如动。六曰墨，墨者高低晕淡，品别浅深，文采自然，似非用笔。有此六法者，神之又神也。”

《笔法记》：“夫画有六要。一曰气，二曰韵，三曰思，四曰景，五曰笔，六曰墨……气者心随笔运，取象不惑。韵者隐迹立形，备遗不俗。思者删拨大要，凝想物形。景者制度时因，搜妙创真。笔者虽依法则，运转变通，不质不形，如飞如动。墨者高低晕淡，品物浅深，文采自然，似非因笔。”

按：上面一段话，《纯全集》只说是出于“昔人”，而未指明荆浩，但其出于荆浩，绝无可疑。二者文字异同，各有得失，然就大体言之，以《笔法记》为长。后面再加校正。

从上面对勘的结果来看，韩拙的《山水纯全集》中，引了不少荆浩的话。这些话韩拙虽然没有明白指出系出于何书，但《佩文斋》本中既有“洪谷子诀曰”之文，又另有两“诀曰”的标记，我们便不难推断他所根据的即是画论家系统所说的荆浩的《山水诀》。而这些材料，虽字句间有异同脱误，但可以说都是出在今日所能看到的《笔法记》的范围之内。由此我们也不难推断，目录系统的《笔法记》，画论系统的《山水诀》，本是一书而二名的著作。

然则何以会有这种一书而二名的情形出现呢？我的判断，荆浩自己所定的原名应为《受山水笔法记》，简称为《笔法记》，这是在此书的内容中有确切根据的。但以他对北宋山水画的影响之大、地位之高，当时的画家，即奉《笔法记》为学画的秘诀；而在《笔法记》的自身，也正是以神话式的秘诀写出来的。写出后，有人把它进之秘阁，可见宋初对他的重视。进秘阁的原本固早不可见，其流传的副本，当然有不少的画人传抄，而画人中属于画匠这类的，文理多不甚通顺；高级的名士型的画家，也常喜随意剪裁，而不重视文献自身的价值。所以今日可以看到的《笔法记》，是一部脱误不全的东西，有点和顾恺之传下的《云台山记》相似，但较《云台山记》犹为易读易解。说《笔法记》是“词皆拙涩，依托显然”，是不了解《笔法记》在传承中脱误的情形，并以后来文人论画的文字作标准，去看完全在创作上立足的大艺术家的文字，这完全是对艺术一无所知的一种固陋之见。《笔法记》的特点有二：第一，不像《林泉高致》以外的许多画论，以辗转抄袭为主，这完全是创造性的作品。他完全摆脱了传统的人物画论的影响，创造了纯山水的画论。从山水画整个的发展历程来看，荆浩是继承中唐以后，以创造的大力，达到完成的阶段。他把自己在创造历程中，精神和技术上所感到的惊异，以神话寓言的方式表现了出

来，这不是旁人所得而依托的。第二，他对山水画在唐代的发展所作的扼要而深刻的批评，也不是旁人所得而依托的。所以我们若要从绘画发展的方向去把握中国艺术精神，便不能不重视这一部《笔法记》。

## 第五节 《笔法记》校释

最重要的问题，是要将《笔法记》校正为易读之文。但我目前无法看到多的版本，现在只好先以《美术丛书》本的《笔法记》作底本，而以《佩文斋》本（后简称《佩本》）及《山水纯全集》中所引（后简称《纯集》）者，作初步校勘，再略加解释。最可惜的是《美术丛书》本及《佩文斋》本，实系属于一个系统。我希望能看到其他版本的人，肯做进一步的校释工作。

《笔法记》原文：

太行山有洪谷，其间数亩之田，吾常耕而食之。有日登神钲山，四望回（按：当作迴。《说文》二下：“迴，远也。从辵同声。”回迴形近而误）迹也（《佩本》无“也”字）。入大岩扉（原无“入”字，依《佩本》补），苔径露水，怪石祥烟。疾进其处，皆古松也。中独围大者，皮老苍藓，翔鳞乘空，蟠虬之势，欲附云汉。成材（原本、《佩本》均作“林”，依《纯集》改）者爽气重荣（《纯集》作“气概有余”），不材（原本、《佩本》皆作“能”，依《纯集》改）者抱节自屈。或回（原本无“回”字，依《佩本》补）根出土（原本作“上”，依《佩本》改），或偃截巨流，挂岸盘溪，披苔裂石。因惊其异，遍而赏之。明日携笔，复就写之。凡数万本，方如其真。

按：上一段，系述其以自然为师之阶段。

明年春，来于石鼓岩间，遇一叟。因问，具以其来所由而答之。叟曰：“子知笔法乎？”曰：“叟仪形野人也，岂知笔法邪（按：此为荆浩对叟之反问）？”叟曰：“子岂知吾所怀邪？”闻（按：此系浩闻）而渐骇。曰（按：此系叟曰）：“少年好学，终可成也。夫画有六要。一曰气，二曰韵，三曰思，四曰景，五曰笔，六曰墨。”曰（按：此系浩曰）：“画者，华也。但贵似得真，岂此挠矣（按：浩以为不必为六要所拘）。”叟曰：“不然。画者，画也（按：如实而画之意），度物象而取其真。物之华，取其华；物之实，取其实。不可执华为实。若不知术，苟似，可也；图真，不可及也。”曰（按：此系浩曰）：“何以为似？何以为真？”叟曰：“似者得其形，遗其气；真者气质俱盛。凡气传于华，遗于象（按：无气之形谓之象）。象之，死也（按：仅求其象，所画者便是死物）。”谢曰：“故知书画者，名贤之所学也。耕生知其非本，玩笔取与（按：“与”疑当作“墨”，传写之误），终无可成。惭惠受要，定画不能。”叟曰：“嗜欲者，生之贼也。名贤纵乐琴书图画，代去杂欲。子既亲善，但期终始所学，勿为进退。图画之要，与子备言。”

按：上段故事之结构，可能受到《史记·留侯世家》张良受书于黄石老人故事的影响。在这段中，首先他提出华与实的观念。华即是美，艺术得以成立的第一条件便是华，所以荆浩并不否定华。但华有使华得以成立的“实”，此即是物的神，物的情性。此情性形成物的生命感，即是表现而为物的气。气即生气、生命感。荆浩在此处要求由物之华而进入于物之实，以得到华与实的统一，此即所谓“气传于华”，这才能得物的“真”。这实际是“传神”思想的深刻化。

其次，他在这一段中，又简单扼要地提出了作为一个艺术家自身所须具备的两个基本条件：一是澄汰嗜欲杂欲，以得到精神的纯洁性与超越性，能纯洁便能同时超越；二是专一专注，终始其事，以得到技巧与心相

应的熟练。

再者，他在这里特提出六要以代替谢赫的六法，实为唐代绘画向山水画发展经验之一大总结。一曰气，二曰韵，与六法中之“气韵生动”大约相同，而气之意味特别加重。三曰思，等于顾恺之的所谓“迁想妙得”，但为谢赫六法中所无，至此特加点出，它含有想象与思考之两重意义，这是美的观照以后的反省，在创造时担当主观与客观上之桥梁的任务。四曰景，略当于六法中的“三应物象形”。五曰笔，略当于六法中的“二骨法用笔”。六曰墨，略当于六法的“四随类傅彩”。以墨代彩，这正说明了唐代用墨技巧的发展。为六法中所有、而为六要中所没有的是“五经营位置”及“六传移模写”，这不仅是因为他重创造，重以造化为师，故为其所略；而且他的六要，是把创造的精神与技巧组成了一个紧密的系统，在此一系统中，自然涵融有谢赫所说的五、六两法，使五、六两法失掉了独立存在的意义。下面他对六要の説明，不仅为谢赫所无<sup>①</sup>，且内容及规模亦较谢赫以人物画为主的时代有发展。这对他来说，一方面是吸收了时代之流，但又是从自己身上创造出来的。他珍视这种创造，当然也希望他人能接受这一创造经验。不过，他以一个隐遁的农夫，如何使人了解这一创造的不易呢？所以他便以感激、期待之心，不知其自然而然地作了这种带神秘性的表达形式。我们只要能理解到，一个伟大的艺术心灵有时是与伟大的宗教心灵可以相通的，便可以了解《笔法记》的这种神秘性的寓言方式。

“气者心随笔运（《纯集》作“随形运笔”），取象不惑（《纯集》“不惑”作“无惑”，误）。韵者隐迹立形，备遗不俗（《纯集》作“隐露立形，备仪不俗”，似误。隐迹，是无人为之迹；立形，是显对象之形。备是取，遗是舍，取舍皆得其神，故不俗）。思者删拨大要

<sup>①</sup> 谢赫对“六法”未作进一步的解释。

(《纯集》作“顿挫取要”，亦可通)，凝想物形。景者制度时因(《纯集》“时因”作“时用”，如此，则“制度”当作动词用。“因”“用”因形近，易误。“用”如若原系“因”字，则“时因”应作“因时”)，搜妙创真。笔者虽依法则，运转(《纯集》“转”作“用”)变通，不质不形(《纯集》“形”作“华”，似较胜)，如飞如动。墨者高低晕淡，品物(《纯集》“物”作“别”，较胜)浅深，文采自然，似非因笔。”

复(叟)曰：“神妙奇巧。神者亡有所为，任运(按：听笔之所运，无所用心于其间)成象(而自然成物之象。此实与张彦远之所谓“自然”同格)。妙者思经天地，万类性情(按：二句相对成文，则此句之“类”字当为动词，而“万”字似误。意为深入于物之性情)，文理合仪，品物流笔(按：“妙”等于张彦远之所谓“神”)。奇者荡迹(按：荡者，放荡不羁之意；荡迹即放荡其作品不为物所拘)不测，与真景或乖异，致其理偏。得此者亦为有笔无思(按：张彦远无此格。思即含有合理性在内。有笔无思，实即有冲动而未加入思考。此或如张洽的“放逸”)。巧者雕缀小媚，假合大经(按：假合者，貌合而非神合)。强写文章(按：此处之“文章”，乃彩色之意。庄子即系如此用)，增邈气象(按：“邈”此处无义，疑“遐”字因形近而误。遐通遐，大也)，此谓实不足而华有余。”

按：六要，系指创作的六个基本要素。而神妙奇巧，则指的是作品的四种品第、四种形态。最有意义的是他提出了有笔无思的奇的一格，这便承认了在艺术中有反合理的这一倾向。

“凡笔有四势，谓筋肉骨气(《纯集》作“筋皮骨肉也”)。笔绝而不断(原无“不”字，据《纯集》补)谓之筋，起伏成实(《纯集》作“起伏圆混而肥”)谓之肉，生死刚正谓之骨(《纯集》作“笔削坚



正而露节谓之骨”，近于原文），迹画不败谓之气（《纯集》无此句，在“筋”下作“缠缚随骨谓之皮”）。故知墨大质者失其体，色微者败正气，筋死者无肉，迹断者无筋，苟媚者无骨（《纯集》作：“凡画宜骨肉相辅也。肉多者肥而渴〔按：“渴”或应作“浊”〕也，柔媚者无骨也，骨多者刚而如薪也，劲〔当作“筋”〕死者无肉也，迹断者无筋也，墨大〔粗〕而质朴者失其真气，墨微而怯弱者败其真形。”又卷四《论用笔墨格法气韵之病》中有谓“凡用墨不可深，深则伤其体；不可微，微则败其气”，疑亦与上一段有关，应参互对照。”

按：上段言用笔之法，最能得其根本。而文字上的异同，应以《纯全集》者为近于原文。

“夫病者二：一曰无形，一曰有形。有形病者，花木不时，屋小人大，或树高于山，桥不登于岸，可度形（按：“度”下疑脱“以”字）之类是也。如此之病，不可改图。无形之病，气韵俱泯，物象全乖，笔墨虽行，类同死物。以斯拙格，不可删修。”

按：上述的第一病，这是山水画发展过程中的病。这说明了中国画在起步的地方，是重视物形的。第二病则是指出应由物之形以进入于物之神（气韵），没有神的形，从物的本身来讲、从艺术作品来讲，实际也否定了形，所以便说“物象全乖”，而笔墨也成为死物：这才是中国绘画立基之地。

“子既好写云林山水，须明物象之原。夫木之生，为受其性。松之生也，枉而不曲遇（按：“遇”字疑衍），如密如疏，匪青匪翠（按：松为苍色），从微自直，萌心不低。势既独高，枝低复偃，倒挂未墮于地下，分层似叠于林间，如君子之德风也。有画如飞龙蟠虺，狂生枝叶者（按：此指唐时有一派画松之趋向，如杜甫《题李尊师松

树障子歌》者是)，非松之气韵也。柏之生也，动（按：动乃生动之动）而多屈，繁而不华，捧节有章，文转随曰（《佩本》“曰”作“日”。《纯集》有“皮宜转纽，捧节有文”二句，无“文转随曰”句），叶如结线，枝似衣麻（按：《纯集》“多枝少叶，其节嵌空，势若蛟虬，身去而复回，状迭纵横，乃古柏之状”，恐为《笔法记》原文。“叶如结线”二语，疑为后人所窜改）。有画如蛇如素，心虚逆转，亦非也。其有楸桐椿栎，榆柳桑槐，形质皆异。其如远思即合（按：“远思”之“思”，即六要中“三曰思”之思。远思者，深思也。又“其”字疑衍），一一分明也。山水之象，气势相生，故尖曰峰，平曰顶（按：《纯集》“顶”作“陵”者是），圆曰峦，相连曰岭（《纯集》上数句皆多一“者”字，如“尖者曰峰”），有穴曰岫，峻壁曰崖，崖间、崖下曰岩（《纯集》及《佩文》本在“峻壁曰崖”下作“崖下曰岩，岩下有穴而名岩穴也”。现《笔法记》无后句，似应补），路通山中曰谷，不通曰峪，峪中有水曰溪，山夹水曰涧（《纯集》作“两山夹水曰涧，陵夹水曰溪”。似与此有关）。其上峰峦虽异，其下冈岭相连，掩映林泉，依稀远近。夫画山水无此象，亦非也。有画流水，下笔多狂，文如断线，无片浪高低者，亦非也。夫云雾烟霭，轻重有时，势或因风，象皆不定。须去其繁章，极其大要。先能知此是非，然后受其笔法（按此可知原应称为《受笔法记》）。”

按：上面这一大段的主要意思，只在发挥“须明物象之原”的一句。所谓物象之原，即物所以得生之性。性即是神，即是气韵。但仅言神、言气韵，则可能只令人作一种气氛去把握。他提出“性”的观念，这是神与气韵观念的落实化。画能尽物之性，才可说是能得物之真，但物之性依然不能离形而空见。此段中荆浩对松柏山水形象的描写，是他所把握到的每一物形的特有风姿；此物形的特有风姿，即由其禀受以生之性而来。能画出每一物的特有风姿，即为能画出物象之原，而得到形与神的统一。

曰：“自古学人，孰为备矣？”叟曰：“得之者少。谢赫品陆之（按：“之”字疑衍，陆系陆探微）为胜，今已难遇亲踪（亲踪即其画迹）。张僧繇所遗之图，甚亏其理。夫随类赋彩，自古有能。如水晕墨章，兴吾唐代。故张璪员外，树石气韵俱盛，笔墨积微（按：微乃玄微之微），真思卓然，不贵五彩，旷古绝今，未之有也。荆庭与白云尊师，气象幽妙，俱得其元（玄），动用逸常，深不可测。王右丞笔墨宛丽，气韵高清，巧写象成，亦动真思。李将军理深思远，笔迹甚精，虽巧而华（虽精巧而过于华），大亏墨彩。项容山人，树石顽涩，棱角无髓（按：今字书无髓字，或系髓字之误，通作椎，顶后骨。此句之意大约为虽有棱角而未能形成骨格），用墨独得玄门，用笔全无其骨，然于放逸，不失真元气象。元大创巧媚（按：此处当有脱误），吴道子笔胜于象，骨气自高，树不言图（此句疑亦有误字），亦恨无墨。陈员外及僧道芬以下，粗升凡格，作用无奇，笔墨之行，甚有形迹。今示子之径，不能备词。”

按：我国绘画，在彩色上至唐代而实有一大革命，因此一革命而奠定尔后水墨山水千年以来之王国。此虽在张彦远的《历代名画记》中已有所陈述，然终不及荆浩在此处叙述得集中而扼要。因为荆浩意识到此一革命性的意义，所以他便特别提出张璪来作此代表性的人物。山水画的成立，使绘画向庄子精神进一步地迫近、体现；而颜色上之革命，以水墨代替五彩，使玄的精神在水墨的颜色上表现出来，这可以说是顺中国艺术精神的自然而然的演进。此中消息，张彦远已很清楚地说了出来。荆浩在这里对水墨的使用，特指出是“真思卓然”，是“俱得其元”，是“亦动真思”，是“独得玄门”，把水墨所体现出的玄的意义，也说得够清楚了。水墨的颜色，是庄子所要求的重素贵朴的颜色。用水墨用得自然合度，变化无迹，在水墨的自身，即表现出有一种深不可测的生机在跃动，此之谓独得玄门。后来的水墨画大家，一下笔而深浅数重，好像是造化的自然在那里

自由地展开、自由地舒卷，此即所谓独得玄门。由庄子所呈现出的艺术精神，由对象之深入、超绝，以至颜色的冥合，这才算达到了完成之域。荆浩意识到了这里，而其艺术创作又足以副之，所以他是北宋山水画的直接开山的伟大人物。他是唐代以颜色为中心的绘画革命的完成者。不过这里应当注意的是，唐代彩色革命的另一成就，是以淡彩代替浓彩。淡彩在颜色上的意义，与水墨完全相同，所以唐人的水墨，也常是把淡彩包括在内。

遂取前写者异松图呈之。曰（叟）：“肉（按：“肉”疑当作“用”，因形近而误）笔无法，筋骨皆不相转，异松何之能用？我既教子笔法。”乃赍素数幅，命对而写之。叟曰：“尔之手，我之心（按：此言荆浩此时用笔之手，恰如叟心之所要求）。吾闻察其言而知其行，子能与我言咏之乎？”谢曰：“乃知教化，圣贤之职也。禄与不禄，而不能去。善恶之迹，感而应之。诱进若此，敢不恭命。”因成古松赞，曰：“不凋不容（按：容乃修饰之意），唯彼贞松。势高而险，屈节以恭。叶张翠盖，枝盘赤龙。下有蔓草，幽阴蒙茸，如何得生，势近云峰。仰其擢干，偃举千重。巍巍溪中，翠晕烟笼。奇枝倒挂，徘徊变通。下接凡木，和而不同。以贵（疑有误字）诗赋，君子之风。风清匪歇，幽音凝空。”叟嗟异久之，曰：“愿子勤之。可忘笔墨而有真景。吾之所居（原脱“居”字，依《佩文》本补），即石鼓岩间；所字，即石鼓岩子也。”曰：“愿从侍之。”叟曰：“不必然也。”遂亟辞而去。别日访之而无踪。后习其笔术，尝重所传。今遂修集以为图画之轨辙耳。

按：荆浩看到古松而“因惊其异，遍而赏之”，这是一个艺术家由美的观照而把松化为美的对象，这便形成他写数万本的真实创造动机。在他创造过程中，感到他在自己精神上的要求，和自己在创造中的技巧所能表现的

能力，有一种要克服的抗拒性、扞格性，因而描述自己努力加以克服的经过，便产生了这一篇《笔法记》。这中间最重要的是“终始所学，勿为进退”的勤苦工夫，这才是天才的真实化所必不可少的工夫，其中没有半丝半毫便宜可想。克服以后，得到精神与技巧的融和一致，这即是“尔之手，我之心”，亦即是庄子所说的“得之心，应之手”。当笔墨的技巧完全与心相融相应时，则艺术家的心灵，完全从技巧的要求拘限中解放了出来，而忘记了技巧；此时的创造，乃是把进入到自己精神（心）之中，与自己的精神成为一体，因而把自己的精神加以充实，把自己的生命加以升华的美的对象，作具体地把握而将其表现出来，此即是“可忘笔墨而有真景”。而最重要的，则是忘去名利，化去杂欲，躬耕而食的一个伟大艺术家的超越的心灵与高洁的人格。所以《笔法记》实系一个伟大的艺术家把他自己从人格的修养、美的冲动，到技巧的修得、创造的历程和甘苦等，剖白给天下后世的艺术家听的。



## 第7章

# 逸格地位的奠定 ——《益州名画录》的研究

### 第一节 宋初山水画的完成

中国的艺术精神，可说由唐代水墨及淡彩山水的出现而完成了它自身性格所要求的形式。但水墨和淡彩山水画发展的高峰，乃出现在第10世纪到11世纪百余年间的北宋时代。从荆浩（自称为唐人）、关仝（应属于五代）、董元（源）、巨然、郭忠恕、李成、范宽、许道宁（以上属于10世纪），到郭熙、宋迪、李公麟、王诜、文与可、赵大年、米芾（以上皆属于11世纪），都是能自成一家的大画家。文与可虽以画竹著名，然其精神实与水墨及淡彩山水一脉相通，都应包括在“风景画”的范围之内。其中也有承李思训之余绪画青绿山水的，但由全盘看，这不仅非其主流，且就一人而言，也常是以青绿山水投时好，而以水墨、淡彩抒写自己的襟抱。例如董元在当时“画家只以着色山水誉之，谓景物富丽，宛然有李思训风格，今考元所画，信然。盖当时着色山水未多，能效思训者亦少也，故特以此得名于时。至其自出胸臆，写山水江湖，风雨溪谷，峰峦晦明，林霏烟云，与夫千岩万壑，重汀绝岸，使览者得之，真若寓目于其处也，而足以助骚客词人之吟思”<sup>①</sup>。董元这一类的画，当然不是青绿着色，而是出之以水墨、淡彩的。所以他“水墨类王维”，这是他的自出胸臆；而

<sup>①</sup> 《宣和画谱》卷十一董元条。

“着色如李思训”<sup>①</sup>，这是他的投时所好。郭若虚《图画见闻志》卷二《论古今优劣》谓“若论佛道人物，士女牛马，则近不及古；若论山水林石，花竹禽鱼，则古不及近”，正说明了自魏晋人物画的主流逐渐向山水画方面转变，此一转变至北宋而告完成的情形。《图画见闻志》卷一《论三家山水》谓：

画山水，唯营丘李成，长安关同，华原范宽，智妙入神，才高出类。三家鼎峙，百代标程……夫气象萧疏，烟林清旷，毫锋颖脱，墨法精微者，营丘之制也。石体坚凝，杂木丰茂，台阁古雅，人物幽闲者，关氏之风也。峰峦浑厚，势状雄强，枪笔（原注上声）俱匀，人屋皆质者，范氏之作也……

上面的一段话，是说明山水画在此一阶段完成了三种不同的典型，此较之董其昌的南北分派，实更能掌握到山水画的精神及其不同的形相。这正反映出一时的盛况。自北宋起，在意识上，在作品上，山水画断然取人物画而代之，居于我国千年来绘画中的主流地位，其原因当不出下述三点：

一、山水画的技巧，经长期蕴酿，至五代时已完全成熟，故到北宋而有此技巧成熟以后之收获。

二、一直到唐代，绘画所受政治上的影响甚大。朝廷的好恶，无形中制约了绘画向山水画、风景画方面的发展。唐天宝以后，迭经丧乱，皇帝对绘画的兴趣已大为减低。到了唐末，名都大邑率多残破，统治集团及与政治有关的宗教势力自顾不暇，何能关心绘事。虽当时画人多避地入蜀，犹稍保持佛道人物画的传统，但山水画则是由完全摆脱了政治影响的高人逸士，有如10世纪的荆浩、关同、董元、巨然、李成、范宽们所完成的。

<sup>①</sup> 此处所引二语见宋郭若虚《图画见闻志》卷三董源条下。



他们与政治的距离愈远，则所寄托于自然者愈深，而其所表现于山水画的意境亦愈高，形式亦愈完整。

三、北宋文人，和唐代不同的是：经五代之变，彻底扫荡了门第意识，都是出自平民。而在唐代发达到了顶点的禅宗，此时在丛林的自身已开始衰落，转而庸俗化于文人之间，成为一种新的清谈风气。此种新的清谈风气的内容，实与庄学没有什么大分别，此对苏（东坡）、黄（山谷）们而言，更显得是如此。这便鼓荡着许多文人的超越心灵，托山水竹木的绘画，以寄托其对自然景物的慕恋。而从事创作的人，在技巧上也不愿太受人物画的束缚。更如后所述，宋代所完成的古文运动，与山水画的精神一脉相通，这便更有助于山水画的发展。黄休复的《益州名画录》，因为对逸格的推重正是挹取了时代之流，并对尔后绘画的发展发生了相当大的影响，所以我在这里特提出来加以研究。

## 第二节 《山水松石格》的问题

谈到《益州名画录》之前，我在这里先交代一个纠结，这即是《宋史·艺文志》曾经著录的“梁孝元皇帝撰”的《山水松石格》一卷的纠结。《四库全书总目提要》谓其非出于元帝，那是不错的。但《美术丛书》的编者因此而认为“大率为宋明人伪托”<sup>①</sup>，固属无识之言，即如余绍宋《书画书录解题》谓：“疑旧传元帝本有是书，其后已佚，故后人搜集口诀而伪为之。”余氏又因宋韩拙《山水纯全集》中曾引“秋毛冬骨，夏荫春英”二语，而认为“伪托者至迟亦为北宋人”，犹属依违之论。考《山水纯全集》中，在上引二语外，更有“又云，质者形质备也”一语，为今本所未见，则今本之为残缺，固不待论。然今本中有谓“由是设粉壁，运神情”之语，又有谓“隐隐半壁，高潜入冥”之语，可知著此篇之时代，犹

<sup>①</sup> 见《美术丛书》三集九辑第四十八页。

是以壁画为主。北宋山水以绢本、纸本为主，画于壁上者，间一有之，《宣和画谱》收录的情形可为显证，只有唐代还是盛行壁画，则此篇之作，其时代应推及于唐代。而其中又有“信笔妙而墨精”，及“或难合于破墨，体向异于丹青”之语，则此篇又当成立于水墨画成立之后。以上述两点作推论的根据，则此篇乃唐季的产物，当可无大过。其性质当系某一画家将相传的若干经验、口诀，撮录在一起，以为传授之资，所以尾句是“审问既然传笔墨，秘之勿泄于户庭”。其中颇有名言精论，乃取之于他人。从尾句的口气看，绝不是出于一个伟大的画家，此人根本缺乏画史的常识，但又受有姚最《续画品》特别推崇“湘东殿下”（即元帝）的影响，所以便附会到梁元帝身上去。

### 第三节 《益州名画录》的若干问题

上面交代过了《山水松石格》的纠结，则在宋代专著的画论中，应当先提到黄休复的《益州名画录》。此书前面有景德三年（真宗年号，公元1006年）五月二十日李昉的序，称黄氏是江夏人。《四库全书总目提要》对此曾表示怀疑，但亦无他证可立新说。据李昉序，黄休复对蜀地“僧舍道居”所留下的画迹，“靡不往而玩之，环岁忘倦”。但是，“迨淳化（太宗年号）甲午（五年，公元994年）岁，盗发二川，焚劫略尽。则墙壁之绘，甚乎剥庐……黄氏心郁久之，又能笔之书，存录之也，故自李唐乾元（肃宗年号，公元758—759年）初（按：乾元仅二年）至皇宋乾德岁（太祖年号，公元963—967年），其间图画之尤精，取其目所击者五十八人，品以四格，离为三卷，命曰《益州名画录》”。按：所谓“淳化甲午岁，盗发二川”，系指李顺攻陷成都，自称大蜀王，全蜀郡邑多被其害的一事而言<sup>①</sup>。由此可知黄氏是痛名迹多毁于淳化甲午之变，乃追述其平日所目睹

<sup>①</sup> 见《续资治通鉴》卷第十七。

的，起自唐乾元以迄宋乾德约二百年间的名迹，写成此书。而《郡斋读书志》谓：“唐乾元初至宋乾德岁，休复在蜀中。”直至今人于安澜编《画史丛书》，在此书后所附《作者事略》，仍沿而不改，这样一来，黄休复便活了两百多岁了。李昉序在前引“命曰《益州名画录》”一语后，接着又谓“书来，谓余有陶隐居之好，恨无画之癖，首祝读之，序以见托”，则此序好像是黄休复自己以书托李昉所作。序既作于景德三年，则书亦当成篇于景德元年、二年之间。但序文于“序以见托”之后，接着又说：“且曰：‘画之神妙功格，往躅前范，黄氏录之详矣。至如蜀都名画之存亡，系后学之明昧，斯黄氏之志也。’”按此种语气，则托李昉作序的，并非黄氏本人，而系另有其人。由此可以推测李序在“命曰《益州名画录》”与“书来谓余有陶隐居之好”的中间，实脱落了一段文字，否则所谓“书来”云者，可以说是不知从何而来的了。宋陈师道《后山丛谈》卷一中有谓：“蜀人勾龙爽作《名画记》，以范琼、赵承祐为神品，孙位为逸品。谓琼与承祐类吴生，而设色过之。位虽工，而不中绳墨……”按：其分品情形，与《益州名画录》完全相同。勾龙爽为北宋有名画家之一，岂他所作者别为一书？或所谓《名画记》者，即系《益州名画录》，而勾龙爽仅系为此书托李昉作序之人，乃被陈师道误为此书即出于勾龙爽？今日已无从论定了。《画史丛书·校勘记》谓“《益州名画录》中脱误之处，较各书为多”，则序中文字有了脱落，亦不足异。苏辙《汝州龙兴寺修吴画殿记》有下面一段话：

予昔游成都，唐人遗迹，遍于老佛之居。先蜀之老，有能评之者曰：“画格有四，曰能、妙、神、逸。”盖能不及妙，妙不及神，神不及逸。称神者二人，曰范琼、赵公祐；而称逸者一人，孙遇而已。<sup>①</sup>

<sup>①</sup> 《栾城后集》卷二十一。

上面一段话中的神品二人、逸品一人，全与《益州名画录》相符，则所谓“先蜀之老”，当然指的是黄休复。更由此而可推定李旼以休复为江夏人，是不可靠的，他应当是蜀人。而休复的生存时代及成书时代，亦可根据宋太宗的淳化甲午（五年）而略加推定。因为他是有感于淳化甲午蜀地的变乱，为了不使他平生所见的名迹归于烟灭，才动手著书，则著书应即紧接在淳化甲午之后，距李旼作序之年，约为十一二年。而从李旼的口气看，当他作序时，黄休复已经死掉了。

#### 第四节 逸格的最先推重者

黄休复因为是蜀人，而所见又多限于寺庙的壁画，所以此书的内容，皆神佛兼山水树石。他在画论上特值得一提的，乃是一般认为由他而确立了逸格在绘画中的崇高地位。他在《益州名画录·目品》中一开始便提出“画之逸格，最难其俦”的话，给后人以很大的影响。

宋邓椿《画继》卷第九：

自昔鉴赏家分品有三：曰神，曰妙，曰能。独唐朱景真（玄）撰《唐贤画录》，三品之外，更增逸品。其后黄休复作《益州名画记》，乃以逸为先，而神、妙、能次之，景真虽云“逸格不拘常法，用表贤愚”，然逸之高，岂得附于三品之末？未若休复首推之为当也。

上面的一段话，虽然里面包含了许多错误<sup>①</sup>，但依然成为以后评画者的定论。不过据张彦远《历代名画记》卷二《论画体工用榻写》条有谓：“夫

① 按：此处之朱景真，一般皆作朱景玄。又景玄《唐朝名画录序》原文是：“张怀瓘《画品》，断神、妙、能三品……其格外有不拘常法，又有逸品。以表贤愚优劣也。”按：最后一句乃总结上之神、妙、能三品及逸品而言，非仅指逸品。又原序“真以能画定其品格，不计其冠冕贤愚”，此乃言其决定品格之整个标准，更与逸品无关。邓椿此处全系以意引用，朱之名字及其语意皆有误。而神、妙、能三品外，又标逸品，朱景玄明谓始于张怀瓘的《画品》，并非始于朱景玄本人。

失于自然而神；失于神而妙；失于妙而精；精之为病也，而成谨细。自然者为上品之上，神者为上品之中，妙者为上品之下，精者为中品之上，谨而细者为中品之中。余今立此五等，以包六法。”按：张怀瓘《画品》始分画为神、妙、能三品，另加逸品，张彦远五等中之“精”，实等于张怀瓘三品中之“能”；其“谨而细者”，乃“精之为病”，实同于能品中之劣者。则除“自然”而外，彦远实亦等于以神、妙、能分品。而他列为“上品之上”的“自然”，实亦同于张怀瓘之所谓“逸”。他以自然为上品之上，实同于黄休复列逸格于神、妙、能三格之上。彦远在黄休复前约百年，故画中首推逸品，不始于黄休复，而实始于张彦远。黄休复与张彦远虽时有后先，但在画论上，因黄氏僻处蜀地，看不出他曾受有张彦远《历代名画记》的影响。这说明因绘画向其根本性格的发展成熟，鉴赏者也不期然而然地追溯到这种成熟后的最高境界。

然则何以见得张彦远的所谓“自然”，即是张怀瓘、李景玄、黄休复们的所谓“逸”呢？这只要用黄休复对逸格所说的“笔简形具，得之自然”的两句话作证明就够了。“得之自然”便是逸，则逸即是自然，自然即是逸。所用的名词不同，内容却无两样。张怀瓘虽首先提出逸品，但未特加推重，对此首先特加推重的应算是张彦远。不过张彦远的分品，未为后人注意；而休复所定的，则在北宋已得到大家的公认，所以他所发生的影响特大。

## 第五节 所谓逸格

然则逸格的内容究竟指的是什么？

朱景玄“其格外（指神、妙、能三品）有不拘常法，又有逸品”的话，说得尚嫌简略，至黄休复便说得较为具体。他说：

画之逸格，最难其俦。拙规矩于方圆，鄙精研于彩绘，笔简形

具，得之自然，莫可楷模，出于意表，故目之曰逸格尔。

“拙规矩于方圆”，是以规矩之于方圆为拙，此即朱景玄之所谓“不拘常法”。“鄙精研于彩绘”，是以精研于彩绘为鄙，这是在颜色上超越了一般的彩绘，而归于素朴的淡彩或水墨之意。所谓“笔简形具，得之自然”，这应当以他所许为“逸格一人”的孙位的情形来说明。他对孙位的叙述是：

孙位者，东越人也，僖宗皇帝车驾在蜀，自京入蜀，号会稽山人。性情疏野，襟抱超然。虽好饮酒，未尝沈酩。禅僧道士，常与往还……光启年，应天寺无智禅师请画山石两堵、龙水两堵……昭觉寺休梦长老请画浮沔先生松石墨竹一堵，仿润州高座寺张僧繇战胜一堵……鹰犬之类，皆三五笔而成。弓弦斧柄之属，并掇笔而描，不用界尺，如从绳而正矣。其有龙拏水涵，千状万态，势欲飞动；松石墨竹，笔精墨妙；雄壮气象，莫可记述。非天纵其能，情高格逸，其孰能与于此耶。

“三五笔而成”，即所谓“笔简”；“如从绳而正”、“势欲飞动”等，即是“形具”；“并掇笔而描”，即是“得之自然”。

苏东坡《书蒲永升画后》，中间也提到孙位：

古今画水，多作平远细皴。其善者不过能为波头起伏，使人至以手扪之，谓有洼隆，以为至妙矣，然其品格特与印板水纸，争工拙于毫厘间耳。唐广明中（僖宗改乾符六年为广明元年），处士孙位始出新意，画奔湍巨波，与山石曲折，随物赋形，尽水之变，号称神逸。其后蜀人黄筌、孙知微皆得其笔法。始知微欲于大慈寺寿宁院壁作湖滩水石四堵，菅度经岁，终不肯下笔。一日

仓卒入寺，索笔切急，奋袂如风，须臾而成，作输泻跳蹙之势，汹汹欲奔屋也……近岁成都人蒲永升嗜酒放浪，性与画会，始作活水，得二孙本意……（《经进东坡文集事略》，《四部丛刊》本卷六十）

在上面的一段文章中，东坡添出“变”与“活”的观念，加以形容；则“变”与“活”也应当包括在逸的范围之内。

前引苏子由《汝州龙兴寺修吴画殿记》在“称神者二人，曰范琼、赵公祐。而称逸者一人，孙遇而已”之后，有如下的一段：

范、赵之工，方圆不以规矩，雄杰伟丽，见者皆知爱之。而孙氏纵横放肆，出于法度之外，循法者不逮其精，有纵心不逾矩之妙……其后东游，（子由东游）至岐下，始见吴道子画，乃惊曰：“信矣，画必以此为极也！”盖道子之迹，比范、赵为奇，而比孙遇为正，其称画圣，抑以此耶……（《栾城后集》卷二十一第一页）

按：上文之孙遇即孙位<sup>①</sup>。子由之意，在逸品之上，尚应安设一圣品以安放吴道子，其当否姑不论，不过由他说吴道子比“范、赵为奇，而比孙遇为正”的话推之，则孙遇之奇当过于吴道子，因而逸格中应增一“奇”的观念。

明董其昌《画旨》，对逸品有如下的一段说明：

画家以神品为宗极。又有以逸品加于神品之上者，曰：“出于自然而后神（按：当作“逸”）也。”此诚为笃论。恐护短者窜入于其中；士大夫当穷工极妍，师友造化。能为摩诘，而后为王洽之泼墨；

<sup>①</sup> 《宣和画谱》卷二孙位条下：“其后改名遇，卒不知所在。”

能为营丘，而后为二米之云山，乃足关画师之口，而供赏音之耳目……

董氏上面的一段话，是肯定黄休复把逸品置于神品之上，而又欲预防护短者之口，故特强调须先有达到神之功力，再进而为逸，乃不至为偷惰浮浅者所假借，其用意极为笃至。由他话里面的意思看，他是以王维、李成的画为神品，而以王洽、米芾、米友仁父子的画为逸品。这依然是以“不守常法”为逸品的最大特征。

清恽格《南田画跋》有下面几段话：

《题画》：“香山曰，须知千树万树，无一笔是树；千山万山，无一笔是山；千笔万笔，无一笔是笔。有处恰是无……无处恰是有。所以为逸。”

《题石谷画》：“不落畦径，谓之士气；不入时趋，谓之逸格。其创制风流，昉于宋时二米，盛于元季，泛滥明初。称其笔墨，则以逸宕为上；咀其风味，则以幽澹为工。虽离方遁圆，而极妍尽态。故荡以孤弦，和以太羹。憩于阒风之上，泳于沆寥之野。斯可想其神趣矣。”

《子久》（黄大痴）：“逸品，其意难言之矣，殆如卢敖之游太清，列子之御冷风也。其景，则三闾大夫之江潭也。其笔墨，如子龙之梨花枪、公孙大娘之剑气，人见其梨花龙翔，而不见其人与枪剑也。”

《郭恕先》：“郭恕先远山数峰，胜小李将军寸马豆人千万；吴道子半日之力，胜思训百日之功，皆以逸气取胜也”。“画以简贵为尚。简之入微，则洗尽尘滓，独存孤迥。烟鬟翠黛，敛容而退矣。”

按：恽格一生，力追逸品，故其对逸品的形容，独为切至。



## 第六节 从能格到神格

但为了要对逸品作进一步的把握，我觉得首先应把黄休复所说的其他三品的情形，将原来由上而下的顺序，倒转为由下而上的顺序，略加比较。黄氏对能品的说明是：

画有性周动植，体侔天功，乃至结岳融川（按：指山水画），潜鳞翔羽，形象生动者，故目之曰能格尔。

按：能乃精能之意。能格系注重将对象作客观之描写，而能得其“形似”，所谓“体侔天功”、“形象生功”者是。此有如西方的所谓写实主义。《辍耕录》卷十八引夏文彦之言谓“得其形似，而不失规矩者谓之能品”，正与此合。由能格更进一层的是妙格，黄氏的说明是：

画之于人，各有本性，笔墨精妙，不知所然，若投刃于解牛，类运斤于斫鼻，自心付手，曲尽玄微，故曰妙格云尔。

按：妙乃是“然，而不知其所以然之故”的称谓。妙格之所以进于能格，是因为能格还是有心于技巧，而妙格则因精熟之至，忘其为技巧，而有如庄子之所谓解牛、运斤得心应手之妙。由妙格再进一层的是神格。据黄氏的说明是：

大凡画艺，应物象形（按：此乃指一般绘画而言，在先求形似），其天机迥高，思与神合，创意立体，妙合化权，非谓开厨已走<sup>①</sup>，拔

① 《世说新语》卷下之上《巧艺第二十一》注：《续晋阳秋》曰：“恺之（顾）尤好丹青，妙绝于时。曾以一厨画寄桓玄……桓乃发厨后取之，好加理复。恺之见封题如初，而画并不存，直云：‘妙画通灵，变化而去，如人之登仙矣。’”

壁而飞<sup>①</sup>，故目之曰神格尔。

按：神在此处似作形容词用；然其用作此一形容词之根据，仍在“精神”的本义。因此，所谓神格，先简单地说一句，即是传神之格。所谓“其天机迥高”，是指画者观照的能力，也即是美的精神活动（“天机”）的到达境界，因其人格之超拔（必以此为前提）而特为卓越（“迥高”），所以自己的思（“思”包括知觉及想象力）能与对象之神相合，这即是所谓“思与神合”。“思与神合”，则主观之思含有客观之物之神，而客观之物之神也含有主观之思，此时实即主客合一的精神境界。“创意立体”，是说由所把握到的神，以创造作品之意境，建立作品之形体。此句主要的意思，是说明从事绘画时，并不拘于对象呈现在表面上的形似，而系由“思与神合”之主客合一的境界，重新构造其形，如此，则所画者乃传物之神，亦即是得到物的气韵生动，此即所谓“妙合化权”。“化权”，是说物之形象乃造化之所权化权现。《义林章七末》“权示化形”，《最胜王经七》“世尊金刚体，权现于化身”。佛菩萨为了普渡救世而权宜地化为人身或其他物形，谓之“权化”、“权现”。“妙合化权”，是说“创意立体”的结果，是非常合于由造化所权现的形象，实际是说表现出了与神相融相即之形。故神格的究竟意义，亦只是能传神之格。然则所谓能格，指的是形似的精能；所谓神格，则指的是传神，指的是气韵；而妙格则是介乎二者之间，忘技巧而尚未能忘物之形似，得气韵之一体而尚未能得气韵之全。然不通过妙格的忘技巧的阶段，则心必专注于技巧，其势将只能把握到物之粗、物之形似，更无从把握到物之精、物之神、物之气韵，因此时之心既为技巧所拘，则其神不能从眼前的物象超升上去，以发现物在形后之神，而加以把握。能忘去技巧，则心能从技巧中解放出来，以其自身的精神性与物之精神性相合，而于不着意之中，将此主客合一的精神传之于手的技巧。

① 张彦远《历代名画记》卷七张僧繇条下：僧繇于“金陵安乐寺四白龙不点眼睛。每云：‘点睛即飞去。’人以为妄诞，固请点之。须臾，雷电破壁，两龙乘云腾去。”

此时手与心应，它所表出者，乃由此主客合一的精神所构造之形，有如造化之生物，而非复是由作者向既成之物所模仿的形；此之谓神格。能与神格处于形神显相对照的地位，而实须以妙格为其间的转换点。

## 第七节 逸的把握

由妙而神，已到画的顶点，然则神与逸究竟在什么地方可划一境界线？而黄休复又凭什么可将逸格置于神格之上，并得到后来一般人的承认呢？先说一句，神与逸，本来是“其间相去不能以寸”，是难于分辨的，所以前面引的苏东坡的话，便是神逸不分。假定如朱景玄之意，以逸为常法之外，别为一法，则等于是一种变格、变调；变格、变调纵然有其价值，也不能和神、妙、能三格发生层级上的关系，而将其冠于神格之上。

我们试先查考一下逸字的原有意义。《论语·微子章》：

逸民：伯夷、叔齐、虞仲、夷逸、朱张、柳下惠、少连。子曰：“不降其志，不辱其身，伯夷、叔齐与？”谓柳下惠、少连，降志辱身矣，言中伦，行中虑，其斯而已矣。谓虞仲、夷逸，隐居放言，身中清，废中权。

何晏《集解》：“逸民者，节行超逸也。”又引：“马曰：‘清，纯洁也。’”由上面的正文及注，对逸（原字应作“佚”）字可以得出几种意义：（一）孔子说伯夷、叔齐不降志辱身，这是不肯被权势所屈辱，不肯受世俗所污染的高逸。（二）孔子以虞仲、夷逸是“身中清”，是说他虽然隐居放言，但生活都是纯洁的，这即是清逸。（三）何晏总括地说这是“超逸”。由超脱于世俗之上的精神，而过着超脱于世俗之上的生活，这即是逸民。超必以性格的高、生活的清为其内容，所以“高”、“清”、“超”都是逸的内容与态度。逸民对政治、社会的黑暗混乱所作的消极而彻底的由

人生价值、人格尊严所发出的反抗，在中国文化历史中，形成另一有重大意义的的生活形态。孔子首先提出此一生活形态的价值后，由《史记》的《伯夷列传》到《后汉书》的《逸民传》的成立，对于守着这种生活态度的人们，给予了我国历史上应得的确定地位。绘画由人物转向山水、自然，本是由隐逸之士的隐逸情怀所创造出来的，因此，逸格可以说是山水画自身所应有的性格得到完成的表现，而其最基本的条件，则在于画家本身生活形态的逸。

再从思想方面来看，庄子自己说他“以天下为沉浊”，而他的精神是“上与造物者游，而下与外死生、无终始者为友”（《天下篇》），这是由沉浊超升上去的超逸、高逸的精神境界。所以他的《逍遥游》《齐物论》，都可以说是把“逸民”的生活形态，在观念上发展到了顶点。因此，他的哲学也可以说是“逸的哲学”。以他的哲学为根源的魏晋玄学，大家都是“嗤笑徇务（务是世俗的事务）之志，崇盛忘机之谈”<sup>①</sup>的，这可以说都是在追求逸的人生。当时所流行的“清”、“远”、“旷”、“达”等观念，都是由玄而出，都是与逸相通的观念。尤其是在绘画逸格中的“简”或“简贵”的表现方法，是在一部《世说新语》中到处可以遇见的名词。《世说新语》直接提到逸字的虽然不太多，但上述的名词都是逸格所以成立的根源，也是为了解逸格所应当借助的观念。兹再将直接提到逸的材料简录如下：

（一）《逸士传》：“边让……才俊辩逸……占对闲雅。”（《世说新语》卷上之上第十三页《言语第二》“边文礼见袁奉”高注）

（二）《孙统存谏叙》曰：“存……幼而卓拔，风情高逸。”（同上，卷之下第五页《政事第三》“何驃骑作会稽”注）

（三）《管辂传》曰：“裴使君（楷）有高才逸度，善言玄妙也。”

<sup>①</sup> 见《文心雕龙·明诗篇》。

(同上, 第九页《文学第四》“傅嘏善言虚胜”注)

(四)《江左名士传》曰:“鲲(谢)通简有识,不修威仪,好迹逸而心整,形浊而言清。”(同上,卷中之下第九页《赏誉第八》“谢公道……”注)

(五)“谢安目支道林如九方皋相马,略其玄黄,取其俊逸。”(同上,卷下之下第十七页《轻诋第二十六》)

上面五个逸字,(一)的“辩逸”,指的是言论的玄远;(二)(三)的“高逸”及“逸度”,指的是超越于世俗之上的神态,有如《向秀别传》说向秀与稽康、吕安,“并有拔俗之韵”<sup>①</sup>,因为拔俗而后始能逸;(四)的“迹逸”,指行为的放逸,这与谢鲲的“通简有识”有关;(五)的“俊逸”,是由“略其玄黄”而见,即突破事物之外形以把握事物之本质,由本质而忘其外形。现在不妨这样了解:魏晋时的所谓“逸”,实际应包括在当时人伦品藻中对人所把握到的“神”的概念之内,亦即应包括在对神作分解陈述的气韵观念之内。神不离乎形;但由形而见神,这形已从品藻者的观照中升华了上去。既已经是升华了上去,则此时所把握的形,便不可能是形的全貌。升华得愈高,原来的形便保留得愈少,神的呈现也便愈真切,原来的形至此乃成为可有可无之物,而成为九方皋相马,马的颜色也可以略去,甚至把颜色弄颠倒了,也无碍于相到马的神髓。人的神,人的气韵,也并非是同级性的。现在不妨更进一步地说,神由拔俗而见,拔俗有程度上的不同,于是神可以表现为许多层次的形相,拔俗拔得最高、升华升得最高时的形相,即是逸的形相。严格地说,逸是神的最高的表现。

逸者必“简”,而简也必是某程度的逸。《世说新语》有下面一段富于启示性的话:

<sup>①</sup> 《世说新语》卷上之上第十九页《言语第二》注。

王长史（濬）谓林公：“真长（刘）可谓金玉满堂。”林公曰：“金玉满堂，复何为简选？”王曰：“非为简选。真致处言自寡耳。”（卷中之下第八页《赏誉第八》）。

金玉满堂，是说人生的圆满无所不备。简选是由有所选择而来的简。林公认为金玉满堂即不合于简选，王长史则认为由选而来之简，乃有心于简，此种简必有所遗漏，非简之极致。真致处言自寡，这是把握到人生“真致”的处所，即是把握到人生的本质；本质的自身即是简的，便不期简而自简。此种简即是人生的真致，所以简中即涵有金玉满堂。逸即是由拔俗而把握到事物的真致。事物的真致是高出于流俗之上，所以是高逸，是清逸。寄情于事物之真致的人，从尘缚中解放了出来，所以他的生活形态也是高逸、清逸，并且从世俗看，也是放逸。真致以外的东西都被澄汰了，真致以下的东西，都如“婴儿之未孩”而尚未发露出来，于是也自然是“简贵”。

## 第八节 由人之逸向画之逸

我已经再三说过，魏晋的玄学——实际落实而为人生的艺术化；由人生的艺术化，转而加强了文学、艺术上的艺术性的自觉。而以人物为主的绘画上的传神、气韵生动，实即来自人物品藻中所把握到的神、所把握到的气韵，要求在绘画上加以表现，于是神中之逸、气韵中之逸，当然也可以成为绘画中之逸。不过逸的基本性格系由隐逸而来，绘画中最富于隐逸性格的，莫过于山水画。因此，绘画中逸的观念的正式提出始于张怀瓘，而其崇高的地位则奠定于黄休复，在时代上绝不是偶然的。他两人虽然也把逸格用到人物画上面，这可以推断是由山水画之逸而推到人物画之逸。

张怀瓘以“不拘常法”作为逸的特征，黄休复所说的“拙规矩于方圆，鄙精研于彩绘”，苏子由所谓“纵横放肆，出于法度之外”，恠格的

“离方遁圆”，皆是此意。神格已由妙格之忘其技巧而传物之神。忘技巧，即忘规矩，但此时之忘规矩乃因规矩之极精极熟，而实仍在规矩之中。逸格则是把握之神愈高，与规矩之距离愈大，终至摆脱规矩，笔触冥契于神之变化以为变化，此时安放不下任何规矩。因之可以说，神是忘规矩，而逸则是超出于规矩之上。

其次，黄休复以“笔简形具”为逸的特征。神格已是传神，已是气韵生动，已是不求形似，其着笔亦必较能格、妙格者为简。但已如前所述，逸乃神中更迫近于神的真致之神，逸格所借以表现此神之形，乃升华到最高点的形，形将因愈升华而愈接近神的玄微的本性，因而自然而然地会简到近于玄微之际，所以它的表现将较神格为更简，而乃至以简为其特定的性格。前面所引的恠格“画以简贵为上。简之入微，则洗尽尘滓，独存孤迥”的几句话，最能说出此中消息。此种简，乃迫近于神的真致的根源之地的简，简所表现的乃形的根源，所以笔简而依然形具。此时的笔，冥合于神的真致，由神的真致而出，有如道的造物，无造物之迹而万物皆谓我自然，此之谓“得之自然”，此即张彦远称为“自然”的真意所在。而彦远下面几句话，也似乎可以帮助对此一问题的了解。他说：

顾（恺之）、陆（探微）之神，不可见其盼际，所谓笔迹周密也。  
张（僧繇）、吴（道玄）之妙，笔才一二，像已应焉，离披点画，时见缺落，此虽笔不周而意周也。若知画有疏密二体，方可议乎画。<sup>①</sup>

按：彦远对疏密二体，未分优劣，然若以此处之密体为神，以此处之疏体为逸，似无不妥当之处。

由上所述，逸格并不在神格之外，而是神格的更升进一层。并且从能格进到逸格，都可以认为是由客观迫向主观，由物形迫向精神的升进。升

<sup>①</sup> 张彦远《历代名画记》卷二《论顾陆张吴用笔》。

进到最后，是主客合一、物形与精神的合一。神与逸在观念上，我们不妨将二者加以厘清；而在事实上，也将如妙格之与神格一样，只能求之于微茫之际。凡不由意境上升进，而仅在技巧上用心、在技巧上别树一帜的，也有人称为逸格或逸品，但这是逸格的膺品，逸格常由此而转于堕落。前面所引董其昌的话，也正是为了防止这种膺品。不过，他所提到王洽的泼墨，乃至二米的墨戏，能否称为逸格，恐怕应成为问题。

最后要提的一点是，超逸是精神从尘俗中得到解放，所以由超逸而放逸乃逸格中应有之义，而黄休复、苏子瞻、子由们所说的逸，多是放逸的性格。但自元季四大家出，逸格始完全成熟，而一归于高逸、清逸的一路，实为更迫近于由庄子而来的逸的本性。所以，真正的大匠，便很少以豪放为逸，而逸乃多见于从容雅淡之中。并且倪雲林可以说是以简为逸，而黄子久、王蒙却能以密为逸，吴镇却能以重笔为逸，这可以说都是由能、妙、神而上升的逸，是逸的正宗，也尽了逸的情态。徐渭、石涛、八大山人则近于放逸的一路，但皆以清逸为其根柢。没有清逸根柢的放逸，便会走上狂怪的一路。此种演变，也是不应忽视的。



## 第8章

# 山水画创作体验的总结 ——郭熙的《林泉高致》

### 第一节 郭熙的生平

以画家而兼画论家，北宋应首推郭熙。郭若虚《图画见闻志》起自唐会昌元年，迄于宋熙宁七年（1074），则其成书当在熙宁七年以后。《直斋书录解题》谓《图画见闻志》“有元丰中自序”，则此书乃成于元丰年间。按：熙宁为宋神宗年号，起于1068年，迄于1077年。元丰亦为神宗年号，起于1078年，迄于1085年，次年即为哲宗的元祐元年。《图画见闻志》卷四郭熙条下谓“今为御书院艺学”，原注又谓：“熙宁初，敕画小殿屏风，熙画中扇。”按上述口气，是《图画见闻志》成书时，郭熙尚在，即是他活到了宋神宗的末年。元遗山《跋紫微刘尊师山水》有谓：“山水家李成、范宽之后，郭熙为高品。熙笔老而不衰，山谷诗有‘郭熙虽老眼犹明’之句，记熙八十余时画也。”郭熙既活到八十多岁，则他的生卒之年应为1000—1090年前后。《故宫名画三百种·郭熙小传》中对他的生卒年月，仅标为“约1072”，语意全不明了，这不是负责任的记录。

生年略后于郭熙、但仍能与他的生年相接的郭若虚，在他所著的《图画见闻志》中，已称他为“今之世为独绝”<sup>①</sup>。《宣和画谱》卷十一对他有更详细的记载，这是了解他的基本材料，兹录如下：

---

<sup>①</sup> 见《图画见闻志》卷四。

郭熙，河阳温县人，为御画院艺学。善山水寒林，得名于时。初以巧赡致工；既久，又益精深，稍取李成之法，布置愈造妙处，然后多所自得。至摅发胸臆，则于高堂素壁，放手作长松巨木，回溪断崖，岩岫巉绝，峰峦秀起，云烟变灭，晦雾之间，千态万状，论者谓熙独步一时。虽年老，落笔益壮，如随其年貌焉。熙后著《山水画论》，言远近浅深、风雨明晦、四时朝暮之所不同，则有“春山淡（一作艳）冶而如笑，夏山苍翠而如滴，秋山明净而如妆，冬山惨淡而如睡”之说。至于溪谷桥约，渔艇钓竿，人物楼观等，莫不分布使得其所。言皆有序，可为画式；文多不载。至其所谓“大山堂堂，为众山之主；长松亭亭，为众木之表”，则不特画矣，盖进乎道欤。熙虽以画自业，然能教其子思以儒学起家，今为中奉大夫，管勾成都府兰、湟、秦、凤等州茶事，兼提举陕西等买马监牧公事，亦深于论画，但不能以此自名。今御府所藏三十……

此段材料之可贵，乃编者曾见到郭熙的著作，又系与其子为同时，故其叙述当为可信。但因此书著者的立场，对郭熙之画及其画论所作的评价，是不很正确的。在郭思的《林泉高致序》中，有下面几句话，也是在对郭熙的了解上很重要的：

噫！先子少从道家之学，吐故纳新，本游方外。家世无画学，盖天性得之，遂游艺于此以成名。

游方之外，这是画山水画家所应具备的基本性格。其次，为进一步了解他的画风，再录一点有关材料在下面，以补正《宣和画谱》的缺失。宋苏子由《书郭熙横卷》：

……袖中短轴才半幅，惨淡百里山川横……遥山可见不知处，落

霞断雁俱微明。十年江海兴不浅，满帆风雨通宵行……①

又《次韵子瞻题郭熙平远二绝》录一：

乱山无尽水无边，田舍渔家共一川。行遍江南识天巧，临窗开卷  
两茫然。②

黄山谷《次韵子瞻题郭熙画秋山》：

……郭熙官画但荒远，短纸曲折开秋晚。江村烟外雨脚明，归雁  
行边余绝巘……③

又《题郑防画夹五首》之一：

能作山川远势，白头唯有郭熙。欲写李成骤雨，惜无六幅  
鹅溪。④

元虞集《为汪华玉题所藏长江万鸦图》：

……郭熙平远无散地，小米苍茫托天趣。⑤

元汤屋《画鉴》：

- 
- ① 《栾城集》卷十五。  
② 同上。  
③ 《豫章黄先生文集》卷二。  
④ 同上，卷十二。  
⑤ 《道园学古录》卷二十八。

营丘李成，山水为古今第一，宋复古、李公麟、王诜、陈用志皆宗师之。郭熙其弟子中之最著者也。

他论画的著作，据前引《宣和画谱》，大概原名《山水画论》，《林泉高致》可能是郭思编定时所定的名称。此书之所以有价值，不仅因他本人系一位大画家，且因他紧承关仝、董元、李成、范宽、郭忠恕之后，山水画既已达到颠峰，对山水画的体验亦因而酝酿成熟。故此书虽出之于郭氏个人之手，实不啻为当时山水画体验的总结。

《直斋书录解題》述此书的内容是：“《画训》《画意》《画题》《画诀》。”《四库全书总目提要》则谓：“今案书凡六篇，曰《山水训》，曰《画意》，曰《画诀》，曰《画题》，曰《画格拾遗》，曰《画记》……自《山水训》至《画题》四篇，皆熙之词，而思为之注。唯《画格拾遗》一篇，纪熙生平真迹；《画记》一篇，述熙在神宗时宠遇之事，则当为思所论撰，而并为一编者也。”这是不错的。

## 第二节 郭熙对山水画的评价

郭熙画论的第一特点，是与荆浩一样，他不是靠对作品的欣赏、观想所建立起来的，而实际是来自他创作中的经验。第二特点，是他也和荆浩相同，完全摆脱了人物仙佛画的传统，而只继承山水画的一支，加以发展。他的第三特点，却与荆浩不同：荆浩的重视林木山水，是于不知不觉之中直承宗炳、王微的隐逸心情，把它当作隐逸者全部精神解放的实践；郭熙对于山水画的價值，由他下面的一段话，可以了解他是从隐逸者的角度辟开出来，转而从一般士大夫的立场来加以论定。《山水训》：

君子之所以爱夫山水者，其旨安在？丘园养素，所常处也；泉石啸傲，所常乐也；渔樵隐逸，所常适也；猿鹤飞鸣，所常亲也。尘嚣

缰锁，此人情所常厌也；烟霞仙圣，此人情所常愿而不得见也（按：以上系说明山水的大自然既超越尘俗而又涵融丰富，故能成为人的精神解放、安顿之地。此乃山水画得以成立的基本原因）。直以太平盛日，君亲之心两隆。苟洁一身，出处节义斯系。岂仁人高蹈远引，为离世绝俗之行，而必与箕颖埒素，黄绮同芳哉？《白驹》之诗，《紫芝》之咏，皆不得已而长往者也（按：以上乃言山水虽宜于隐逸，而士大夫不必皆为隐士）。然而林泉之志，烟霞之侣，梦寐在焉，耳目断绝（按：此言人之处境虽不必为隐士，而人之用情实又不能无高蹈之思。故身在庙堂，仍有山水之慕恋）。今得妙手，郁然出之。不下堂筵，坐穷泉壑。猿声鸟啼，依约在耳；山光水色，泐漾夺目；此岂不快人意，实获我心哉？此世之所以贵夫画山水之本意也（按：此言山水画正所以弥补上述境与情之矛盾）。不此之主，而轻心临之，岂不芜杂神观，溷浊清风也哉（按：此言山水画乃是神观，是清风，是由超越而来的神与清，故可以为人的精神解放安顿之地。然主要须由人的超越而高洁的情怀，始能发挥山水画之神观、清风；以世俗之心（轻心）去画，只是把它糟蹋了）？画山水有体，铺舒为宏图而无余（按：无余者，不觉其多之意），消缩为小景而不少（按：此二语言每一作品之完成性；但在此系虚说）。看山水亦有体，以林泉之心临之则价高，以骄侈之目临之则价低（按：此指出山水及山水画之价值并非一种存在，而系一种发现。对于对象的艺术性的发现，全系于人能具有与某对象相适应之心灵，并且鉴赏者之心灵和创作者的心灵应当是一致的。郭熙在《画意》中特提出诗对画的启发性后，接着说：“然不因静居燕坐，明窗净几，一炷炉香，万虑消沉，则佳句好意亦看不出，幽情美趣亦想不成。”可以作此处的补充说明。西方人不能真正从艺术上去把握自然。西方虽有不少的人留心中国的绘画，但不能真正了解作为中国绘画主流的山水画，郭熙在这里对其原因已先作了解答。同时，绘画总是多在权贵富豪中流转，此种人每附庸风

雅，而又好信口雌黄。郭熙这两句话，不仅点出了艺术创造、欣赏者所必须具备的最基本的心理因素，并且也是一个伟大艺术家对权贵们所提出的一种抗议)。

郭熙认为山水画足以弥补士大夫的仕宦生活与山林情调的矛盾，这一方面是因为他生当北宋盛时，少年虽“本游方外”，而后来又致身仕途；一方面是山水画在太平时代已普及于士大夫之间，成为一种风气。由此种背景所反映出来的对山水画所作的评价，从某一点来说，或不免把它浅化了。但这是艺术价值的“社会化”的浅化，是艺术影响的扩大。同时，艺术对人生、社会的意义，并不在于完全顺着人生社会现实上的要求，而有时是在于表面上好像是逆着这种要求，但实际则是将人的精神、社会的倾向，通过艺术的逆向反映而得到某种意味的净化、修养，以保持人生社会发展中的均衡，维持生命的活力、社会的活力于不坠。山水画在今日更有其重要意义的原因正在于此。顺着现实跑、与现实争长短的艺术，对人生、社会的作用而言，正是“以水济水”，“以火济火”，使紧张的生活更紧张，使混乱的社会更混乱，简直完全失掉了艺术所以成立的意义。

下面把他的画论，分成几项，略加陈述。

### 第三节 精神的陶养

画家首重精神陶养。这可以从平日及创作时的两阶段来了解郭熙在这方面的思想。

世人止知吾落笔作画，却不知画非易事。庄子说画史“解衣盘礴”，此真得画家之法。人须养得胸中宽快，意思悦适，如所谓“易直子谅，油然之心生”，则人之啼笑情状，物之尖斜偃侧，自

然列布于心中，不觉见之于笔下……不然，则志意已抑郁沉滞，局在一曲，如何得写貌物情，摅发人思哉？……更如前人言，诗是无形画，画是有形诗。哲人多谈此言，吾人所师。余因暇日，阅晋唐古今诗什，其中佳句，有道尽人腹中之事，有装出目前之景。然不因静居燕坐，明窗净几，一炷炉香，万虑消沉，则佳句好意亦看不出，幽情美趣亦想不成。即画之主意，亦岂易及乎？境界已熟，心手已应，方始纵横中度，左右逢源。世人将就，率意触情，草草便得。（《画意》）

按：这里所说的，与《庄子·达生篇》梓庆为鐻，“必斋以静心”，“然后成见鐻”，在意义上完全一样。“万虑消沉”，即斋以静心。能万虑消沉，然后能“胸中宽快”，宽快即“虚静”的另一表述。能胸中宽快，然后能“人之啼笑情状，物之尖斜偃侧，自然列布于心中”。一切艺术的表现，都应当是由艺术家的精神中涌现而出，所以能“自然布列于心中”，然后能“不觉见之于笔下”。此一创造的过程，是由庄子所再三提出，而由郭熙在实践中得到与他相冥合的证明。他只引庄子画史解衣盘礴的故事，是因为他对庄子不曾做过进一层的研究，而画史的故事与梓庆的故事在精神上是完全相通的。

但郭熙在这里提出“易直子谅，油然之心生”的话，特别有意义，可以补《庄子》一书之所未及。《礼记》的《乐记》及《祭义》，都有“致乐以治心，则易直子谅之心，油然生矣”的一段话。《郑注》：“善心生，则寡于利欲；寡于利欲，则乐矣。”《正义》：“易谓和易，直谓正直，子谓子爱，谅谓诚信。”《郑注》上面的话，亦可以倒转来说，因寡于利欲而善心生，这是说乐的功效。郭熙在这里主要是说明精神由得到净化而生发出一种在纯洁中的生机、生意。易、直、谅，都是精神的纯洁；“子”是爱，爱即是精神中所涵的生机、生意。因为有此一生机、生意，才能把进入到自己精神或心灵中的对象，将其有情化，而与自己的精神融为一体，精神

由此而得到解放，同时也即感到自己的精神“充实而不可以已”<sup>①</sup>，因而要求加以表出。庄子以虚、静、明为体的心斋，只能说明客观与主观的融合，但仅有此一融合，并不一定要求向客观能有所成就，也不一定要求有艺术的创作。其实，在庄子虚、静、明的心斋中，实同时蕴涵有易直子谅的因素在里面，这才使他作为精神解放的最高象征的藐姑射神人，除了自己“乘云气，御飞龙，而游乎四海之外”以外，更要求“使物不疵疠而年谷熟”<sup>②</sup>；而在以无用为用的庄子本人，也因“充实而不可以已”的精神，便写出了“谬悠之说，荒唐之言，无端崖之辞”的一部“瑰玮”的艺术性的著作。易直子谅之心，必为庄子的心斋中所涵摄，也必为中国一切伟大艺术家的精神所涵摄，赖郭熙在这里不经意地点破了。

#### 第四节 内外交相养

上面所说的修养，仅仅偏就主观一面来说的。但艺术家在修养的过程中，一定会伸展向自然，由对自然的把握而赋予自然以新生命，同时即扩大了自己的生命，使主观与客观在融合中同时得到升华。于是对自然的深入，即成为修养的另一面。郭熙下面的话，正说明这一点：

嵩山多好溪，华山多好峰……奇崛神秀，莫可穷其要妙。欲夺其造化，则莫神于好，莫精于勤，莫大于饱游饫看，历历罗列于胸中；而目不见绢素，手不知笔墨，磊磊落落，杳杳漠漠，莫非吾画……今执笔者所养之不扩充，所览之不纯熟，所经之不众多，所取之不精粹，而得纸拂壁，水墨遽下，不知何以掇景于烟霞之表，发兴于溪山之颠哉。（《山水训》）

① 《庄子·天下篇》庄子的自述。

② 见《庄子·逍遥游》。



《历代名画记》卷十张璪条下载有：“人问璪所受，璪曰：‘外师造化，中得心源。’”这两句话，可以说把一个伟大艺术家的根柢说得再透彻圆满也没有了。郭熙是以其体验在证明这两句话，发挥这两句话。山水之所以会成为艺术家描写的对象，主要是因为“掇景于烟霞之表”，“发兴于溪山之颠”，而发现其“奇崛神秀，莫可穷其要妙”，即是能在自然中发现出它的新生命。而此新生命，同时即是艺术家潜伏在自己生命之内，因而为自己生命所要求、所得以凭借而升华的精神境界。自然的新生命，是由美的观照所发现出来的。“好”与“勤”，这是精神因对世俗各种希求的解脱、超越而得以集中于山水之上，因而使人的视觉随精神之集中而集中，由集中而洞彻于山水的奇崛神秀，发现出山水的艺术性。所以“好”与“勤”，乃美的观照得以成立的精神根据；而“饱游饫看”，乃美的观照的扩大与深化。在美的观照中，由主观的艺术精神以发现客观的艺术性，由客观的艺术性而体现、充实、发扬了主观的艺术精神——不期然而然地得到了主客的合一。所以饱游饫看的山水，都“历历罗列于胸中”。而“磊磊落落，杳杳漠漠”正是此主客合一的境象，我称之为艺术的潜象、潜力。此时罗列于胸中的山水，成为艺术家的表现的冲动。在时代上略后于郭熙的董道评李咸熙的一段话，也正说出了上面的意思。他说：“咸熙盖稷下诸生。其于山林泉石，岩栖而谷隐，层峦叠翠，盖生而好也，积好在心，久则化之，凝念不释，神与物忘（按即主客合一），则磊落（嵌）奇蟠于胸中，不得遁而藏也。他日忽见群山横于前者，累累相负而出矣；岚光烟霁，相与一一而上下，漫然放于外而不可收也（按：此数语指酝酿成熟，乃见于创作而言）。盖心术之变而有出，则托于画以寄其放，故云烟雨风雨者皆山也，故能尽其道。”（上由郑昶《中国画学全史》三二五页转引）由郭、董两氏的话来看，可知一个伟大的艺术家在创作时所要喷薄而出者，乃此胸中的潜象、潜力，而并非把玩着作为表现媒材的绢素、笔墨。“目不见绢素，手不知笔墨”，乃是因为纯熟之至，而能心与手相忘，手与绢素笔墨相忘。能入于此一相忘之境，然后被表现之山水，与表现之冲动、心灵能

直相感应、冥合，而不至分神费精于技巧之上。他在《画诀》中说：“一种使笔，不可反为笔使；一种用墨，不可反为墨用。笔与墨，人之浅近事，二物且不知所以操纵，又焉得成绝妙也哉。”使笔使墨，即庄子之所谓得心应手<sup>①</sup>；能得心应手，然后“手不知笔与墨”，而笔墨直与胸中的山水相应。

能“中得心源”，然后能“外师造化”；亦唯能“外师造化”，而心源乃有着落，乃能具体地展现、展开。所以一个伟大的艺术家的艺术精神与表现能力，乃是由内外交相养所塑造造成的。

## 第五节 穷观极照下的山水形相

同是美的观照，在一般人与艺术家之间，自然有一种区别。一般人的美的观照，只是倏然而来，倏然而去，以当下得到心灵的满足而告一段落。但艺术家的美的观照，则除了当下观照的满足外，还会进一步要求创造的满足，此即郭熙所谓“欲夺其造化”。如此，则在观照时必把理智的反省加入到里面去，以较量观照的效果，使观照在此种反省之下能穷其观、极其照，并将其倏然来去的朦胧性格加以明确化，明确到“历历罗列于胸中”。郭熙在这一点上，正做了重要的体验，而将其陈述出来了。他在对山水的观照中，是要穷其变化，得其统一，在变化中得到山水的生气，在统一中得到山水的谐和。他说：

学画花者以一株花置深坑中，临其上而观之，则花之四面得矣……真山水之烟岚，四时不同。春山澹冶而如笑，夏山苍翠而如滴，秋山明净而如妆，冬山惨淡而如睡……山近看如此，远数里看又如此，远十数里看又如此，每远每异，所谓山形步步移也。山正面如

<sup>①</sup> 以上皆见《庄子·天下篇》。

此，侧面又如此，背面又如此，每看每异，所谓山形面面看也。如此，是一山而兼数十百山之形状，可得不悉乎？山春夏看如此，秋冬看又如此，所谓四时之景不同也。山朝看如此，暮看又如此，阴晴看又如此，所谓朝暮之变态不同也。如此是一山而兼数十百山之意态，可得不究乎？《山水训》

上面是以虚静之心，从各种角度，来发现山的不同的形相、气象，如此，则不仅山水的艺术性可以作无穷的发现，而且在每一发现中，皆可把握山水的特性、特色。山水的精神，是在其特性、特色中显现的。

郭熙又说：“山，大物也。”大物则内容丰富，若将此丰富的内容加以抽象化，则将失之单调、空虚，这在郭熙谓之“孤”；若要作如实而详细的描写，则失之杂乱、烦琐，这在郭熙谓之“什”。为了解决此一问题，郭熙便首先以“大象”、“大意”的把握，从杂乱烦琐中脱出来，以求得统一的意境。他说“画见其大象，而不为斩刻之形”；“画见其大意，而不为刻画之迹”。山水的统一，只能在“大象”、“大意”中可以得到。其次，是在大象、大意之中，有如文章的有纲领<sup>①</sup>，建立一个照管全局的主题(Theme)。他说：

大山堂堂，为众山之主，所以分布以次冈阜林壑，为远近大小之宗主也。其象若大君赫然当阳，而百辟奔走朝会，无偃蹇背却之势也。长松亭亭，为众木之表，所以分布以次藤萝草木，为振挈依附之师帅也。其势若君子轩然得时，而众小人为之役使，无凭陵愁挫之态也。（《山水训》）

又说：

<sup>①</sup> 见《文心雕龙·附会篇》。

山水先理会大山，名为主峰。主峰已定，方作以次近者、远者、小者、大者。以其一境主之于此，故曰主峰，如君臣上下也。

（《画诀》）

林石先理会大松，名为宗老。宗老既定，方作以次杂窠小卉，女萝碎石。以其一切表之于此，故曰宗老，犹君子小人也。（《画诀》）

郭熙上面所说的，乃是一切文学、艺术，为了能得到统一所必需的基本条件。日人下店静市，以中国古代的原始祭祀作为山水画的起源，即是以山水画为起于对自然的恐惧。甚至到了中世、近世，“山水画也不是描写作为物自体的自然，也不是喜悦山水之美，而是为了古代的仪式，残留着四岳巡狩（《尚书·尧典》）时代祭礼之梦”<sup>①</sup>。因而对于上述大山、主峰的意义，说是“一幅（祭祀）仪式图”<sup>②</sup>。这完全是既无绘画史的常识，又无艺术常识的一种很奇异的说法。

又其次，便是把山水的各部分都看成是一个生命的有机体，使这种统一以众多的谐和为内容，而成为多彩多姿的统一。他说：

山以水为血脉，以草木为毛发，以烟云为神彩。故山得水而活，得木而华，得烟云而秀媚。水以山为面，以亭榭为眉目，以渔钓为精神。故水得山而媚，得亭榭而明快，得渔钓而旷落。此山水之布置也。（《山水训》）

山有高下。高者血脉在下，其肩膀开张，基脚丰厚，峦岫冈势，培拥相勾连，映带不绝，此高山也。故如是高山，谓之孤，谓之不什（杂）。下者血脉在上，其颠半落，项领相攀，根基庞大，堆阜臃肿，直下深插，莫测其浅深，此浅（低）山也。故如是浅山，谓之薄，谓之不泄。高山而孤，体干有什之理；浅山而薄，神气有泄之

① 下店静市著《支那绘画史研究》：一《支那山水画之起源与其本质》，页十三。

② 同上。

理。此山水之体裁也。（《山水训》）

上面的三段话，是把山水各部分的结合，比譬为人的形体精神的结合，这才是真正有机体的结合。在这种结合的统一中，各部分才会得到彻底的谐和。“高山而孤”，是因为它在结合中，失掉了主峰的作用，使各部分无所统帅，得不到统一，所以“体干有什之理”。“浅山而薄”，是因为不能由浅以表现出在浅后面的深，这依然是来自结构的不完全、不统一，所以“神气有泄之理”。但是为了达到众多的统一，并不能仅靠来自上述的外在的、技巧的安排。仅靠外在的、技巧的安排，易流于机械的排列，依然不易有生命整体的感觉，这便成为死山死水，而不能成为活山活水。所以在根源上还要先有一段观照纯熟的工夫。所谓纯熟，是把所观照的山水，融入于精神之中而加以酝酿，加以熔铸。各部分在酝酿、熔铸中自然成为生命的整体。郭熙说：“何谓所览之欲纯熟？……盖画山，高者下者，大者小者，盎碎向背，巅顶朝揖，其体浑然相应，则山之美意足矣。画水，齐者汨者，卷而飞激者，引而舒长者，其状宛然自足，则水之态富瞻也。”“浑然相应”、“宛然自足”，这是有生命体的统一，是统一的极致。

## 第六节 选择与创造

前面对山水的观照，可以说是要穷尽山水的形相。但这与西方的写实主义并不相同。写实主义，是对自然的模仿；而中国的山水画，并非要模仿某一山、某一水，而系以许多山水为创造的材料，由艺术家创造出为自己的精神所要求的新的山水，最基本的条件，便是在许多材料中加以选择，郭熙所主张的“经之众多”，“取之精粹”，即是这种意思。他对当时画家除批评“所养之不扩充”、“所览之不纯熟”外，更批评“所经之不多”。他说：

何谓所经之不众多？近世画手，生于吴越者，写东南之耸瘦；居咸秦者，貌关陇之壮浪。学范宽者，乏营丘之秀媚；师王维者，缺关同之风骨。（《山水训》）

他说“东南之山多奇秀”，“西北之山多浑厚”。“嵩山多好溪，华山多好峰，衡山多好别岫，常山多好列岫，泰山特好主峰；天台、武夷、庐霍、雁荡、岷峨、巫峡、天坛、王屋、林虑、武当，皆天下名山巨镇，天地宝藏所出……”正说明他自己所经历之多。经历多，则储材富，然后有选择可言。

他又批评当时的画家说：

何谓所取之不精粹？千里之山不能尽奇，万里之水岂能尽秀？太行枕华夏，而面目者林虑。泰山占齐鲁，而胜绝者龙岩。一概画之，版图何异？（《山水训》）

艺术品是创造自然，而版图是模仿自然。以西方写实主义来看中国的山水画，正是把艺术品当作实用性的版图，一切误解皆由此而来。中国的山水画，是取自客观之实以后，重新加以熔铸、创造。而在许多经历中作精粹的选择，乃是创造的关键。

郭熙对于如何选择，也特别指出了要点，在此一要点中，实强调出了人与自然的亲和关系，即是：人的精神固然要凭山水的精神而得到超越，但中国文化的特性，在超越时亦非一往而不复返，在超越的同时，即是当下的安顿，当下安顿于山水自然之中。不过，并非任何山水皆可安顿住人生，必山水的自身现示有一可供安顿的形相。此种形相，对人是无情的，于是人即以自己之情应之，而使山水与人生成为两情相洽的境界，则超越后的人生，乃超越了世俗，却在自然中开辟出了一个更大更广的有情世界。人与自然两情相洽之处，乃选择加以重新创造的标准。他说：

世之笃论，谓山水有可行者，有可望者，有可游者，有可居者……但可行可望，不如可居可游之为得。何者？观今山川，地占数百里，可游可居之处十无三四，而必取可居可游之品。君子之所以渴慕林泉者，正谓此佳处故也。故画者当以此意造，而鉴者又当以此意穷之，此之谓不失其本意。（《山水训》）

## 第七节 观照时的远望

对山水是采取如何观照的方法，郭熙也有明白的说明。此种说明，对中国山水画作基本的了解，非常重要。他说：“真山水之川谷，远望之以取其势，近看之以取其质。”势是形势，质是本质，亦即是特性。从这两句话看，好像把“远望”与“近看”当作平列的观照方法，其实，山水既在能“见其大象”，“大象”只是“势”，质则须在势中而显。一石一木，观得人微入细，这是取其质，但这种质仍须升进而为势。所以在山水画的取材观照中，取其势有其决定的重要性，因之，远望是在观照中主要的方法。由远望以取势，这是由人物画进到山水画，在观照上的大演变。郭熙说“真山水之风雨，远望可得，而近者玩习，不能究错综起止之势；真山水之阴晴，远望可尽，而近者拘狭，不能得明晦隐见之迹”，正说明了这一意义。所谓“远望”，不是地平线的远望，而是在登临俯瞰的情形之下的远望。山水画源于对山水的欣赏，而我国对山水的欣赏，很早便是采“登山临水”的方式，因为这才可以开阔游者的胸襟。在登山临水时的远望，可以望见在平地上所不能望见的山水的深度与曲折。中国的山水画常画出平视所无法望见的深度，乃是由此而来。凡是名画，若果为登高远望之所不及者，亦必为画面深度之所不及。沈括《梦溪笔谈》卷十七：

又李成画山上亭馆及楼塔之类，皆仰画飞檐。其说以谓：“自下望上，如人平地望塔檐间，见其榱桷。”此论非也。大都山水之法，

盖以大观小，如人观假山耳。若同真山之法，以下望上，只合见一重山，岂可重重悉见？兼不应见其溪谷间事。又如屋舍，亦不应见中庭及后巷中事……李君盖不知以大观小之法。其间折高折远，自有妙理，岂在掀屋角耶？

按：沈括提出以大观小的解说，在山水上不知如何而可以实行。盖沈氏不知山水画乃出于登临眺望时所得之景。登临眺望时，多数是由高望远，如是而山可重重悉见；但其间亦当含有以下窥高的情形，故李成有“自下望上”之说。将登临眺望所得之景罗列于胸中，展之于纸上，而沈括乃以平视之法衡之，此可谓道在迹而求诸远。

## 第八节 形与灵的统一——远的自觉

在郭熙的内外交养历程中，因为对山水的观照，得出了“三远”的形相，而把精神上对于远的要求，能够很明显而具体地表现于客观自然形相之中，由此而使形与灵得到了完全的统一；这便规定了山水画以后发展的主要方向，是郭熙在画论方面很大的贡献。他说：

山有三远。自山下而仰山颠，谓之高远；自山前而窥山后，谓之深远；自近山而望远山，谓之平远。高远之色清明，深远之色重晦，平远之色有明有晦。高远之势突兀，深远之意重叠，平远之意冲融而缥缈渺渺。其人物之在三远也，高远者明了，深远者细碎，平远者冲澹。

郭熙三远之说，只是在他的实际观照中所提炼出的心与境交融时的意境，不必有什么思想上的渊源。但我们只要想到庄子的艺术精神不期然而然地落实于山水画之上，而山水画的成立，已如前所述，是魏晋玄学在人



生中实现的结果，则一位伟大山水画家的极谊，便不期然而然地会与庄子的精神相通，会与魏晋玄学相冥契。所以要了解三远在艺术中的真实意义，还得追溯到庄子和魏晋玄学上面去。

按：庄子把精神的自由解放，称为逍遥游。对于逍遥游的比喻的说法是“乘云气，御飞龙，而游乎四海之外”；是彷徨、逍遥于“无何有之乡，广漠之野”<sup>①</sup>，这说的的是由自己生理的超越（无己）、世俗的超越，精神从有限的束缚中，飞跃向无限的自由中去。此种由精神对生理与世俗的超越所形成的自由解脱的状态，在魏晋玄学时代，用许多观念加以形容，“远”的观念也正是其中之一。《晋书》卷七十五《王坦之传》载有他的《废庄论》，其中有谓：“动人由于兼忘，应物在乎无心。孔父非不体远，以体远故用近。颜子岂不具德，以具德故膺教。”是王坦之直以“远”为庄子的思想，“体远”即等于道家之所谓“体道”。又《与谢安书》谓“签曰之谈，咸以清远相许”，是直以“清远”代表当时的玄学。远是对近而言，不囿于世俗的凡近，而游心于虚旷放达之场，谓之远。远即是玄，这是当时士大夫所追求的生活意境。兹略将《世说新语》上有关的材料，简录在下面：

晋文王（司马昭）称阮嗣宗至慎，每与之言，言皆玄远。（卷上之上《德行第一》，第四页）

王戎云：“太保（王祥）居在正始中，不在能言之流。及与之言，理中清远。”（同上，第五页）

注：《文字志》曰：“谢安字安石……弘粹通远。”（同上，第九页）

会稽贺生（循），体识清远。（同上，《言语第二》，第二十三页）

注：《陶氏叙》曰：“侃字士衡……少有远概。”（同上，第

① 皆见《庄子·逍遥游》。

二十六页)

注：《王中郎传》曰：“坦之……祖东海守丞，清淡平远。”（同上，第三十一页）

傅嘏善言虚胜，荀粲谈尚玄远。（卷上之下《文学第四》，第九页）

注：《中兴书》曰：“万（谢）善属文……叙四隐四显为八贤之论……其旨以处者为优，出者为劣。孙绰难之，以谓体玄识远者，出处同归。”（同上，第二十七页）

桓公伏甲设僎……谢之宽容，愈表于貌……桓惮其旷远。（卷中之上《雅量第六》，第二十四页）

注：《傅子》曰：“……嘏友人荀粲，有清识远志。”（同上，《识鉴第七》，第二十八页）

裴令公……见山巨源，如登山临下，幽然深远。（同上，《赏誉第八》上，第三十六页）

林下诸贤，各有俊才子……康子绍，清远雅正……咸子瞻，虚夷有远志。（卷中之下《赏誉第八》下，第一页）

注：荀绰《翼州记》曰：“乔（杨）字国彦，爽朗有远意。”（同上，《品藻第九》，第十七页）

注：邓粲《晋纪》曰：“……鯤（谢）有胜情远概。”（同上，第十九页）

支道林问孙兴公曰：“君何如许掾？”孙曰：“高情远致，弟子早已服膺。”（同上，第二十四页）

注：《晋阳秋》曰：“涛雅素恢达，度量弘远，心存事外。”（卷下之上《贤媛第十九》，第十八页）

在上面材料中所出的“远”的观念，不是孤立的观念，而是与由玄学所流演出的其他观念处处相通的。远是玄学所达到的精神境界，也是当时

玄学所追求的目标。当时为了要“超世绝俗”，便由人间而不知不觉地转向山水，这样就出现了山水画。当一个人怡情山水时，可远于俗情，暂时得到精神的解脱解放。但山水究系一有形质之物，形质的本身即是一种局限，精神在局限中即不得自由。宗炳、王微，必须在山水的形质中发现它是灵，然后形质的局限性得以破除，主观之精神与客观之灵得同时超越而高举。但蕴藏在山水形质中的灵，不是一般人所易把握得到的，也不是经常可以把握得到的，因为在形与灵的中间，总不能不感到有某种障壁的存在。现在郭熙提出一个“远”的观念来代替灵的观念；远是山水形质的延伸。此一延伸，是顺着一个人的视觉，不期然而然地转移到想象上面。由这一转移，而使山水的形质直接通向虚无，由有限直接通向无限。人在视觉与想象的统一中，可以明确把握到从现实中超越上去的意境。在此一意境中，山水的形质烘托出了远处的无。这并不是空无的无，而是作为宇宙根源的生机、生意，在漠漠中作若隐若现的跃动。而山水远处的无，又反转来烘托出山水的形质乃是与宇宙相通相感的一片化机。宗炳、王微们所追求的形中之灵，在这里却可以当下呈现出来了。追求形中之灵，使人类被尘烦所污秽了的心灵，得凭此以得到超脱，得到精神的解放，这是山水画得以成立的根据。但灵是不可见的，而艺术则必须成为可见的形象，由远以见灵，这便使不可见与可见的东西完成了统一，而人类心灵所要求的超脱解放，也可以随视线之远而导向无限之中，在无限中达成了人类所要求于艺术的精神自由解放的最高使命。魏晋人所追求的人生的意境，可以通过艺术的远而体现出来。中国山水画的真正意味乃在于此。

不过远的意识，虽到郭熙而始明了，但山水画对远的要求、向远的发展，则几乎可以说是与山水画有生俱来的。宗炳在山水中所要求的灵，是超世俗的精神，这即是远。但他在技巧上是否达到此一要求，今日则无从推论。张彦远《历代名画记》卷七载有梁萧贲“曾于扇上画山水，咫尺内万里可知”，卷八载有隋展子虔“山川咫尺万里”，卷九载有唐卢陵伽“咫尺间山水寥廓”，卷十载有朱审“工画山水……平远极目”。所以杜甫《题

王宰画山水图歌》便特别说“尤工远势古莫比”。沈括《梦溪笔谈》卷十七《图画歌》谓“荆浩开图论千里”；又谓：“江南中主时，有北苑使董源（一作元）善画，尤工秋岚远景……其后建业僧巨然，祖述源法……幽情远思，如睹异景。”由此可知郭熙所提出的“三远”，乃山水发展成熟后所作的总结。因为作者对于山水，是以远势得之，见之于作品时，主要是把握此种远的意境。而远势中山水的颜色，都是各种颜色浑同在一起的玄色，而这种玄色正与山水画得以成立的玄学相冥合，于是以水墨为山水画的正色，由此而得以成立了。我们可以说，山水画中能表现出远的意境，是山水画得以出现，及它逐渐能成为中国绘画中的主干的原因。

## 第九节 向平远的展开

郭熙所总结出的“三远”，一直到郭熙为止，高远、深远的景象，可以说是占着相当的优势。但是，山水画得以成立的精神，实在是庄子的精神，这便无形中形成了山水画的基本性格，无形中规定了山水画发展的基本方向。“高”与“深”的形相，都带有刚性的、积极而进取性的意味；“平”的形相，则带有柔性的、消极而放任的意味。因此，平远较之高远与深远，更能表现山水画得以成立的精神性格。所以到了郭熙的时代，山水画便无形中转向平远这一方面去发展。郭熙对平远的体会是“冲融”、“冲澹”，这正是人的精神得到自由解脱时的状态，正是庄子、魏晋玄学所追求的人生状态。而此一状态，恰可于山水画的平远的形相中得之，于是平远较之高远、深远，更适合于艺术家的心灵的要求了。所以宋刘道醇《圣朝名画评》谓“观山水者尚平远旷荡”，而虞集《道园学古录》卷二十八《江贯道江山平远图》亦指出“险危易好平远难”。

沈括《梦溪笔谈》卷十七谓“度支员外郎宋迪工画，尤善为平远山水”，并于《图画歌》中谓“宋迪长于远与平”，谓李成“所画山林，藪泽平远”。又宋郭若虚《图画见闻志》卷一《论三家山水》有谓：“烟林平远

之妙，始自营丘李成。”宋刘道醇《圣朝名画评·山水林木门》神品条下亦谓：“观成所画，然后知咫尺之间，夺千里之趣。”《宣和画谱》卷十一谓许道宁“时时戏拈笔而作寒林平远之图……而笔法盖得于李成”。郭熙既有此“远”的自觉，则其作画特追求远意，自不待论。黄山谷《豫章黄先生文集》卷十二《题郑防画夹》谓：“能作山川远势，白头唯有郭熙。”而郭熙的山川远势，亦以平远为多。苏子由《栾城集》卷十五《书郭熙横卷》有“惨澹百里山川横”之句；而《次韵子瞻题郭熙平远二绝》，有“乱山无尽水无边”之句。郭熙在《林泉高致·画诀》中亦多言及平远，如“夏山松石平远”，“秋山晚照，秋晚平远”，“雪溪平远”，又曰“风雪平远”。《林泉高致》中的《画格拾遗》，是郭思记自己父亲的画迹的，中谓：“《烟生乱山》，生绢六幅，皆作平远，亦人之所难。一障乱山，几数百里……令人看之意思无穷，此图乃平远之物也。《朝阳树梢》，缣素横长六尺许，作近山远山……以旁达于向后平远林麓。”即此亦可证明郭熙于三远之中特趋于平远。尔后以元季四大家为法乳的文人画，除王蒙常表现而为高远、深远（如《青卞隐居图》）外，率皆以平远为变化的基底。

后于郭熙的韩拙，在其《山水纯全集·论山》条下，引郭熙三远之说后，更谓：“愚又论三远者，有近岸广水，旷阔遥山者，谓之阔远；有烟雾暝漠，野水隔而仿佛不见者，谓之迷远；景物至绝，而微茫缥缈者，谓之幽远。”按：韩氏所补充之三远，实可包括于平远之内，无特别意义。

## 第十节 创作时精神的专一精明

前面主要是把郭熙的内外交养的工夫，及他体验所得的结论，作了简单的陈述。先有内在的精神修养，然后能对山水作美的观照，在第一自然中洞见出第二自然。在第一自然中洞见出第二自然，然后能扩充内在的精神，并使其能因自然的形相而具体化、明净化。要把内外交养所形成的艺术的潜象与潜力表现出来，当然有待于技巧的修习，郭熙在这一点上，总

结了前人和他自己的经验，有深切的陈述，开启尔后无限的法门，原书具在，这里暂时略去，无待重复。这里所应特别指出的是，要把由修养所得的艺术的潜象与潜力，通过技巧以创造出作品，尚须有一段精神，把潜象、潜力凝注于媒材（纸、帛、笔、墨）之上，这样才可以使潜象、潜力通过媒材而发挥出来，恰如心中所追求、所把握的一样。否则主观的潜象、潜力，与客观的作品，因精神的不能内外贯彻而发生游离，于是心手不能相应，精神与作品不能相应，终至于内在的潜象、潜力亦归于萎缩。郭熙恰好把创作时如何能使精神由内向外一气贯彻下来，以混除此种游离，很深切地说出来了。《山水训》：

凡一景之画，不以大小多少，必须注精以一之，不精则神不专；必神与俱成之，神不与俱成则精不明；必严重以肃之，不严则思不深；必恪勤以周之，不恪则景不完。故积惰气而强之者，其迹软懦而不决，此不注精之病也。积昏气而汨之者，其状黯猥而不爽，此神不与俱成之弊也。以轻心挑之者，其形脱略而不圆，此不严重之弊也。以慢心忽之者，其体疏率而不齐，此不恪勤之弊也。故不决，则失分解法（按：分解法，殆指笔墨的浅深轻重而言）；不爽，则失潇洒法（按：潇洒法者殆指笔墨之挥洒自如而言）；不圆，则失体裁法（按：体裁法者，殆指形体之完备而言）；不齐，则失紧慢法（按：紧慢法者指最后之修润而言）。

郭思在此段话的后面，述其父平日作画的实际情形，以资印证：

思平昔见先子作一二图，有一时委下不顾，动经一二十日不向。再三体之，是意不欲。意不欲者，岂非所谓惰气者乎？又每乘兴得意而作，则万事俱忘，及事汨志挠，外物有一（或当作“髣”，遮蔽之意），则亦委而不顾。委而不顾者，岂非所谓昏气者乎？凡落笔之日，

必明窗净几，焚香左右，精笔妙墨，盥手涤砚，如见大宾，必神闲意定，然后为之，岂非所谓不敢以轻心挑之者乎？已营之，又彻之；又增之，又润之；一之可矣，又再之；再之可矣，又复之。每一图必重复终始，如戒严敌，然后毕，此岂非所谓不敢以慢心忽之者乎？

按：所谓“注精以一之”，是指精神完全集中于作画之上的状态而言。精神专注，则酝酿易成熟；酝酿易成熟，则精神自专注。精神专注，则心力聚注于笔墨之上，能使其淋漓酣畅。所谓“神与俱成之”，是指胸中丘壑，历历分明，随笔墨而俱成于纸、帛之上，如此，则精神照彻于笔墨之上，无昏暗猥琐之弊。以上二项，合而言之，即是要达到他在《画意》中所谓“境界已熟，心手相应，方始纵横中度，左右逢源”。所谓“严重以肃之”，是指认真的态度而言，即所谓“执事敬”。敬则精神由凝集而透于创作对象之中，对于对象能作深切而完整的把握。所谓“恪勤以周之”，是指一图初就，精神转入于欣赏、批判者之地位，再三对作品加以反省，加以修饰。尔后文人画所发生的流弊，郭熙在这里实指出了根本的原因及其升进的方法。

此外，郭熙除主张“身即山川而取之”以外，并主张取法古人，但“必兼收并览，广议博考，以使我自成一家”，此即是在传承中的创造；又主张取资于“晋唐古今诗什”，以为浚发心灵、开辟意境之助。并时及此后的画论虽多，然平实周到而深切，殆无能出郭氏画论范围之外的。





## 第9章

# 宋代的文人画论

### 第一节 山水画与欧阳修的古文运动

宋代专门论画的书籍，除郭熙的《林泉高致》外，其著名者，尚有米芾的《画史》，郭若虚的《图画见闻志》，韩拙的《山水纯全集》，蔡京、蔡卞所编的《宣和画谱》<sup>①</sup>，及南宋邓椿的《画继》，李澄叟的《画山水诀》。其中米芾自标逸格，独辟蹊径，而持论甚险，亦甚偏，邓椿谓“元章心眼高妙，而立论有过中处”<sup>②</sup>，诚为确论。《图画见闻志》《宣和画谱》及《画继》为研究画史的主要资料，但郭若虚及邓椿在画论上无所发明，《宣和画谱》叙述比较详明，而选择则已夹有党人私见。《画继》卷第九《论远》项下谓：“至徽宗专尚法度，乃以神、逸、妙、能为次。”徽宗本人所重者实为品格及彩色，此因其地位使然。京、卞二人，希旨著书，议论略无特见。韩拙“山水纯全”之名，至有意义，然其内容已开后人论画者转相抄袭之风。李澄叟的《画山水诀》，实亦抄袭成篇，未见精诣，所以在里只好略去，转而注意到一群文人所涉及的画论。邓椿《画继》卷第九

① 《宣和画谱》之不出于宋徽宗御撰，固不待论。然此书究出于何人，迄无定论。元袁桷《清容居士集》卷四十五《惠崇小景》条下谓：“惠崇作画，荆国王文公屡褒之。京、卞作《宣和画谱》坚黜之。”蔡京、蔡卞为逢迎徽宗所好而作《书谱》《画谱》乃情理之常；即出于其门客之手，亦当由京、卞二人负名义上之责任。此观于两书内容，无不足以反映二人之政治背景。及国势突变，两人被目为大奸，故其书在南宋遂隐而不显。《郑堂读书记》援蔡绦《铁围山丛谈》中之片断资料，以为此书出于蔡绦。然《铁围山丛谈》中所描写之童贯极为丑恶，而此书中之童贯则过分加以揄扬，由此亦可见袁说之可信。

② 《画继》卷九。

《论远》谓：

画者，文之极也。故古今文人，颇多著意……唐则少陵题咏，曲画形容；昌黎作记，不遗毫发。本朝文忠欧公、三苏父子、两晁弟兄、山谷、后山、宛邱、淮海、月岩，以至漫仕、龙眠，或品评精高，或挥染超拔。然则画者，岂独艺之云乎？……其为人也多文，虽有不晓画者寡矣；其为人也无文，虽有晓画者寡矣。

我在这里应进一层指出，不仅山水画到了北宋已普及于一般文人，并且北宋以欧阳修（永叔，1007—1072年）为中心的古文运动，与当时的山水画亦有其冥符默契，因而更易引起文人对画的爱好，而文人无形中将其文学观点转用到论画上面，也规定了尔后绘画发展的方向。

《宋史》卷三百十九《欧阳修传》：

宋兴且百年，而文章体裁，犹仍五季余习，镂刻骈偶，澳涩弗振。士因陋守旧，论卑气弱。苏舜元、舜钦、柳开、穆修辈，咸有意作而张之，而力不足。修游随，得唐韩愈遗稿于废书簏中，读而心慕焉。

苏辙《栾城后集》卷廿三《欧阳文忠公神道碑》：

自退之以来，五代相承，天下不知所以为文。祖宗之治，礼文法度，追迹汉唐。而文章之士，杨、刘而已。及公之文行于天下，乃复无愧于古。

又谓：

公之于文，天材有余，丰约中度，雍容俯仰，不大声色，而义理自胜。

《诗人玉屑》卷十七：

或疑六一居士诗，以为未尽妙，以质于子和。子和曰：“六一诗只欲平易耳。”

由上所录的简单材料可以了解，宋代古文运动，实收功于欧阳修。他虽力追韩愈，但文体与韩愈并不相同，雍容，平易，而意境深远，实系他的诗文特色。由欧阳修所复兴的古文，其文体并非都与欧阳修一样，但有一共同之点，即是重视内容，并重视内容与形式的谐和，此即后来方望溪所提出的义（与义相合的内容）法（与义相谐和的形式）。而在形式上，摆脱骈俪四六余习，以平实代险怪，以跌宕气味代词藻的铺陈。宋初杨、刘的西昆体，在艺术性格上实通于由唐大、小李将军所创格的金碧山水。西昆体后，由欧阳修知贡举时所抑屈的险怪一路，实通于王洽们的泼墨，此即苏轼所说的“不似狂花生客慧”<sup>①</sup>的“狂花客慧”。而由欧阳修收其成效的古文，正通于山水画中的三远。欧本人是平远型的，曾巩则平远中略增深远，王安石则高远中带有深远，苏洵走的是深远一路，而苏轼、苏辙则都是在平远中加入了深远与高远，黄山谷的诗则由深远而归于平远。后来董其昌们由平远而提倡“古淡天真”，以此为山水画的极谊，这实际也是古文家的极谊，而他也正是提倡八大家古文的人。因为山水绘画的真精神与古文及与古文相通的诗有冥合之处，所以自欧阳修起的一群文人，由其对诗文的修养以鉴赏当时流行的山水画，常有其独得之处，并曾沾溉到以后的画论。至于他们中间有些人以作诗、作文之法直接从事于画的创作，

<sup>①</sup> 《纪评苏文忠公诗集》卷三十七《子由新修汝州龙兴寺吴画壁诗》。

开创所谓文人画的流派，其在画史上的意义，更不待论。黄山谷《苏李画枯木道士赋》中说“取诸造物之炉锤，尽用文章之斧斤”（《豫章黄先生文集》卷一），正说出了此中的消息。

在宋代名家诗文中，咏画题画的诗，大概以欧阳修为最少。诗中正式谈到画的，只能算《盘车图》古诗一首，中有谓：

古画画意不画形，梅诗咏物无隐情。忘形得意知者寡，不若见诗如见画。<sup>①</sup>

他这诗中的梅是指梅尧臣（圣俞）。欧平生于诗最推重苏子美、梅圣俞两人。《诗话》<sup>②</sup> 中曾引圣俞对诗的主张，是“必能状难写之景如在目前，含不尽之意见于言外”，上一句说明了诗实通于画。然所谓难写之景，乃指“形”后之“意”、之“情”而言。能状难写之景，同时即含有不尽之意。梅对诗的主张，实与重传神而不重形似的画的传统相合，所以欧阳修在上引《盘车图》诗中，把画和梅氏的诗，说在一起。欧阳修对画的较具体的看法，则《试笔》一卷中有《鉴画》文一篇，兹录于下：

萧条淡泊，此难画之意。画者得之，览者未必识也。故飞走迟速，意浅之物易见，而闲和严静趣远之心难形。若乃高下向背，远近重复，此画工之艺耳，非精鉴者之事也。不知此论为是否？余非知画者，强为之说，但恐未必然也。然世谓好画者亦未必能知此也。此字不乃伤俗耶。<sup>③</sup>

萧条淡泊、闲和严静趣远之心，此乃中国山水画的极谊，也是欧阳修所提

① 《欧阳文忠公文集》卷二。

② 同上，卷一百二十八有《诗话》一卷，即一般所谓《六一诗话》。

③ 同上，卷一百三十。

倡的古文的极谊，他自己的文章正以此为归趋，而他评梅圣俞的诗是“覃思精微，以深远闲淡为意”<sup>①</sup>，正与他此处对画的鉴赏所持的观点相通。萧条淡泊，乃庄学的意境。在这种地方，实有庄学精神在欧、梅两氏的血液里流动。我说当时的山水画与古文有其冥符默契的地方，而当时文人论画常以其文学上的心得为背景，绝非偶然。

## 第二节 苏氏兄弟

### 一、东坡的“常理”与“象外”

宋代文人画论，应以苏轼（字子瞻，自号东坡居士，1036—1101）为中心。他在《四菩萨阁记》中有谓：

始吾先君（苏洵）于物无所好，燕居如斋，言笑有时。顾尝嗜画，弟子门人无以悦之，则争致其所嗜，庶几一解其颜。故虽为布衣，而致画与公卿等。<sup>②</sup>

在苏老泉（洵）的《嘉祐集》中，只有卷十四《吴道子画五星赞》谈到了画，而认为“唯是五星，笔势莫高”。他对画的嗜好，可能和唐中叶以后，大批画人随唐室的播迁而避难入蜀，在蜀留下了大批的画迹，有其关系。苏轼是天才型的文学家，生在嗜好绘画的家庭，与当时的大画家文与可（同）为亲戚，与李公麟（伯时）、王诜（晋卿）、米芾为朋友，与郭熙、李迪同时相接，所以他的能画、知画，无疑是当然的。他在《石氏画苑记》中说“余亦善画古木丛竹”（《文集事略》卷四十九），这是他以能画自许。对他并不十分友好的朱元晦，在《跋张以道家藏东坡枯木怪石》

① 《欧阳文忠公文集》卷一百二十八《诗话》。

② 《经进东坡文集事略》第五十四卷。

中谓：“苏公此纸，出于一时滑稽诙笑之余，初不经意，而其傲风霆、阅古今之气，犹足以想见其人也。”（《朱文公文集》卷八十四）此亦可证他自负之绝非偶然。在《次韵李端叔谢送牛骝鸞竹石图》诗中说“知君论将口，似余识画眼”（《苏文忠公诗集》卷三十七），是他以知画自许。而他对画的基本观点，乃是来自对诗的基本观点，所以他在《书鄱陵王主簿所画折枝二首》（同上，卷二十）中谓“诗画本一律”。但此诗中“论画以形似，见与儿童邻。赋诗必此诗，定知非诗人”这四句，对后来文人画所发生的影响为最大，所受的误解亦最多，这我在第三章《释气韵生动》中已经说到了。要想了解他对画的基本看法，首应注意到他的《净因院画记》，兹录此记前一段如下：

余尝论画，以为人禽宫室器用，皆有常形；至于山石竹木，水波烟云，虽无常形而有常理。常形之失，人皆知之；常理之不当，虽晓画者有不知。故凡可以欺世而取名者，必托于无常形者也。虽然，常形之失，止于所失，而不能病其全；若常理之不当，则举废之矣。以其形之无常，是以其理不可不谨也。世之工人，或能曲画其形，而至于其理，非高人逸士不能辨。与可（文同）之于竹石枯木，真可谓得其理者矣。如是而生，如是而死，如是而拳拳瘠瘳，如是而条达遂茂，根茎节叶，牙角脉络，千变万化，未始相袭，而各当其处，合于天造，厌（满足）于人意，盖达士之所寓也欤？<sup>①</sup>

苏氏上面这段话中，首先值得注意的是，他说水波烟云无常形，这是容易了解的，但山石竹木为什么是无常形呢？他所说人禽等有常形，指的是客观上有一定的规准，如画某人某禽，某宫某室，人可责其似与不似、合与不合。而自然风景，则可由画者随意安排、创造，观者不能以某一固定之

<sup>①</sup> 《经进东坡文集事略》第五十四卷。

自然风景贵之，故曰无常形。此与顾恺之“凡画人最难”的话，恰恰相反。然苏氏此语，乃反映山水画烂熟以后的当时情形。就苏氏的话看，山水画烂熟以后，一是有人取便于无常形的山水画以售欺，另一是刻意于形似而遗其意。所以他特举出“常理”二字，以救当时因山水画泛滥而来的流弊。

其次，他所说的“常理”，不是当时理学家所说的伦理物理之理，因为伦理物理都有客观而抽象的规范性、原则性。他所说的常理，实出于《庄子·养生主》庖丁解牛的“依乎天理”的理，乃指出于自然的生命构造，及由此自然的生命构造而来的自然的情态而言，他说“如是而生，如是而死……各当其处，合于天造”，正是这种意思；这即是他所说的常理。因此，他的所谓常理，与顾恺之所说的“传神”的神，和宗炳所说的“质有而趣灵”的灵，乃至谢赫所说的“气韵生动”的气韵，及他所说的“穷理尽性”的性情，郭熙所说的“取其质”的质、“穷其要妙”的“要妙”、“夺其造化”的“造化”，实际是一个意思。今人郑昶《中国画学全史》三一三页引有宋张放礼如下的一段话：“唯画造其理者，能因（物）性之自然，究物之微妙，心会神融，默契（物之）动静，察于一毫（按：指某物之特征、特点），投乎万象（按：此一毫乃物之理、性、神，故可通于物之全体），则形质动荡（形与神相融，有与无相即，故动荡），气韵飘然矣（按：造其理，即得其气韵。气韵是神，是灵，故飘然）。”也正证明我上面对常理所作的解释。所以宋代对画所提出的理字，乃与“传神”一脉相承，并无郑昶所说的“宋人图画之讲理，实为其一种解放”（原著三一三页）的意味。因为穷究到根源之地，无所谓解放不解放的问题。由此可以了解苏氏提出常理一词，乃是要在自然之中画出它所以能成为此种自然的生命、性情，而非如一般人所画的，只是块然无情之物。归到极究地说，是要把自然画成活的。因为是活的，所以便是有情的；因为是有情的，所以便能寄托高人达士们所要求得到的解放、安息的感情。再用西方的名言说，是要求突破山水的第一自然而画出它的第二自然来。这种第二

自然，是由突破形似的第一自然而来，所以他又称之为“象外”。他在《题王维吴道子画》的诗<sup>①</sup>中说：“吴生虽妙绝，犹以画工论。摩诘得之于象外，有如仙翮谢笼樊。”他《题文与可墨竹》的诗说：“诗鸣草圣余，兼入竹三昧。时时出木石，荒怪轶象外。”<sup>②</sup>上引《净因院画记》，正指的是文与可在净因院所画的竹而言。所谓“轶象外”，即是突破了形似，以得出了竹的“常理”。

文与可从竹木的“象外”而得到竹木的常理，并不是真的一开始便在象外去追求，而只是深入于竹木的形象之中，得到竹木的性情——特性，而自然地将其拟人化，因而把自己所追求的理想，即融化于此拟人化的形象之中。此时之象，是由美的观照所成立，非复常人所见之象，这便是“象外”的“常理”。苏氏在《墨君堂记》中说：

……然与可独能得君（竹）之深，而知君之所以贤。雍容谈笑，挥洒奋迅，而尽君之德，稚壮枯老之容，披折偃仰之势。风雪凌厉，以观其操；崖石犖确，以致其节。得志遂茂而不骄；不得志，瘁瘵而不辱。群居不倚，独立不惧。与可之于君，可谓得其情而尽其性矣。<sup>③</sup>

得其情而尽其性，即是得其常理。

## 二、“身与竹化”与“成竹在胸”

但文与可何以能得竹之情而尽竹之性呢？因为与可是“高人逸才”。所谓高人逸才，是精神超越于世俗之上，因而得以保持其虚静之心。因为是虚静之心，竹乃能进入于心中，主客一体。此时不仅是竹拟人化了，人

① 《纪评苏文忠公诗集》卷四。

② 同上，卷二十八。

③ 《经进东坡文集事略》第五十三卷。



也拟竹化了，此即《庄子·齐物论》中的所谓“物化”。由此而所画的竹，即能得其性情。苏氏在《书晁补之所藏与可画竹三首》诗中之一说：

与可画竹时，见竹不见人。岂独不见人，嗒然遗其身。其身与竹化，无穷出清新。庄周世无有，谁知此疑神。<sup>①</sup>

苏氏从庄周的物化意境中得出画的奥秘，所以他真能探到艺术精神的根源了。“其身与竹化”的物化，最是艺术上的重要关键。《宣和画谱》卷七李公麟（伯时）条下有谓：“公麟初喜画马，大率学韩幹，略有增损。有道人教以不可习，恐流入马趣，公麟悟其旨，更为佛道，尤佳。”画马之所以会流入马趣，是因为要身与马化才可以画得好。又说公麟所画山水，“皆其胸中所蕴”。所以画山水的人，一定要胸有丘壑。

但这中间还有一个大问题，即是胸有丘壑，必须先有一个虚静之心，以作“非为主观的主体”。东坡在《书王定国所藏王晋卿画着色山二首》之一的诗中，正说出了这一点：“烦君纸上影，照我胸中山……我心空无物，斯文何足关。君看古井水，万象自往还。”<sup>②</sup> 所以必须先有虚静如古井水之心，然后能身与竹化。身与竹化，实际是竹在自己精神之内，呈现出活生生的竹，而将其表现出来，所以表现出来的也是活生生的竹。苏氏《郭祥正家醉画竹石壁上，郭作诗为谢，且遗二古铜剑》诗，把他自己的这种创作历程说得很清楚：

空肠得酒芒角出，肝肺槎牙生竹石。森然欲作不可回，吐向君家雪色壁。<sup>③</sup>

① 《纪评苏文忠公诗集》卷二十九。

② 同上，卷三十一。

③ 同上，卷二十三。

饮酒微醉时，对人生尘俗之累，常可得到暂时的解脱。美的意识，常常是在这种解脱状态下显现出来，所以酒与诗与画，常结有不解之缘。黄山谷《苏李画枯木道士赋》中有谓：“滑稽于秋兔之毫，尤以酒而能神。”<sup>①</sup>又《题子瞻画竹石诗》中“东坡老人翰林公，醉时吐出胸中墨”<sup>②</sup>，也正说出了这一点。内在化了的竹，形成创作的冲动，竹的带有生命感的形相，自会很快地自内喷薄而出。后来周必大《题张光宁所藏东坡画》引用了上诗之后，接着说：“英气自然，乃可贵重。五日一石，岂知此耶。”<sup>③</sup>但苏氏把此一历程说得最完全的要算记文与可画竹的《筧笥谷偃竹记》，兹节录如下：

竹之始生，一寸之萌耳，而节叶具焉。自蜩腹蛇蚶（按：指笋箨而言）以至于剑拔十寻者，生而有之也。今画者乃节节而为之，叶叶而累之，岂复有竹乎？故画竹者必先得成竹于胸中，执笔熟视，乃见其所欲画者，急起从之，振笔直遂，以追其所见，如兔起鹘落，少纵则逝矣。与可之教予如此。余不能然也，而心识其所以然。夫既心识其所以然，而不能然者，内外不一，心手不相应，不学之过也。<sup>④</sup>

生命是整体的。能把握到竹的整体，乃能把握到竹的生命。但在精神上把握竹的整体的生命，不是来自分解性的认知，而是来自反映于精神上的统一性的观照。将观照所得的整体的对象移之于创造，却须将观照付之于反省，因而此时又由观照转入到认知的过程，以认知去认识自己精神上的观照，乃能将观照的内容通过认知之力而将其表现出来。由观照的反省而转入认知作用以后，则原有的观照作用将后退，而由观照所得的艺术的形相

① 《豫章黄先生文集》卷一。

② 同上，卷六。

③ 《益公题跋》卷二。

④ 《经进东坡文集事略》第四十九卷。

亦将渐归于模糊，所以必须“急起从之，振笔直遂，以追其所见”。《庄子》中所说的“运斤成风”，“解衣般礴”，正是这种创造情形的描述。这是一个伟大的艺术家，能确切说出了自己这种伟大的经验。而苏氏在《书蒲永升画后》中所说孙知微画水的情形，是：“始知微（孙）欲于大慈寺寿宁院壁作湖滩水石四堵，营度经岁，终不肯下笔。一日仓卒入寺，索笔切急。奋袂如风，须臾而成，作输泻跳蹙之势，汹汹欲奔屋也。”<sup>①</sup>正是同一经验。苏氏在《腊日游孤山访惠勤惠思二僧》诗的尾两句说“作诗火急迫亡逋，清景一失后难摹”，正是“诗画本一律”的确切证明。但这中间要在技巧上达到庄子所说的得乎心而应乎手的要求，因而有待于由巧而进于忘巧的学习，这在苏氏已经说得非常明白了。他在《众妙堂记》中对于技与学的极谊有深刻的描述，足以与庄子相发明。记中有一段说：

子亦见夫蝮与鸡乎？蝮登木而号，不知止也；鸡俯而啄，不知仰也；其固也如此。然至其蜕与伏也，则无视无听，无饥无渴，默化于恍惚之中，而候伺于毫发之间，虽圣智不及也。是岂技与习之助乎？<sup>②</sup>

上面这段话，是由技与习而进于忘其为技与习，这正是《庄子·养生主》技而进乎道的精微比拟。由此可知苏氏对于庄学是下过潜移默化的工夫的。

### 三、“追其所见”与“十日画一石”

但是郭熙在《林泉高致》的《画诀》中，有下面一段话，似乎和东坡的意思恰恰相反，郭氏的话是：

<sup>①</sup> 《经进东坡文集事略》第六十卷。

<sup>②</sup> 同上，第五十二卷。

画之志思，须百虑不干，神盘（聚）意豁。老杜诗所谓“五日画一水，十日画一石”，“能事不受相感逼，王宰始肯留真迹”，斯言得之矣。

这种相反，只是表面的相反。郭所说的“百虑不干，神盘意豁”，正是庄子所说的虚静之心用另一语言的陈述，必如此，乃能将所要创作的山水，先在自己的精神中呈现，而使自己的精神能山水化，郭氏所说的“历历罗列于胸中”、“自然布列于心中”者是。这也可以说是创作动机至此而酝酿成熟。在此酝酿成熟之时，郭熙还是要振笔直追的。但山水是大物，不同于木、竹小物的可一气呵成；更加以郭熙画山水，反对当时画工“画山则峰不过三五峰，画水则波不过三五波”的情形，而必须尽山水深厚远曲之致，这便更不能一气呵成了，即是一幅山水画的创造，不能仅凭一次反映在精神上的观照对象即可完成。若一次在精神上的观照对象已经后退，或超出于一次观照对象的范围，而仍勉强继续画下去，则所画的将正如东坡所说的“节节而为之，叶叶而累之”，片断地生凑上去，由统一性而来的山水精神当然隐没而不可见，这便会成为生凑的死山死水。所以郭熙必待已萌的俗虑再次得到澄清，受到俗虑干扰的神与意再得到集中（盘）与开朗（豁），于是所要创作的山水，再度地入于精神上的观照之中，山水与精神融为一体，这是画机酝酿的再一次的成熟，于是创作也再一次开始。由第一次到第二次，中间可能要五日，可能要十日，这才是“五日画一水，十日画一石”的真意。郭思说他的父亲“作一二图，有一时委下不顾，动经一二十日不问”，“又每乘兴得意而作，则万事俱忘”，正说的是这种情形。但郭思的理解不深，在语言的次序上弄颠倒了，应当说为“到万事俱忘时，则乘兴而作”。“乘兴”的“兴”，即是酝酿成熟的创作动机，这是由万事俱忘而来的。总之，郭熙所说的经验，和东坡所说的经验完全相同，但是所说的绘画的对象不同。后来的文人画，有的不能得东坡立言的本旨，而徒把东坡所说的文与可画竹的情形移用之于画山水，有功力者

固可以表现出一种逸气，而不能不失之于单薄，无功力者便成为野狐外道了。

#### 四、变化与淡泊

艺术必然要求变化，苏东坡当然也重视变化。被画的对象——竹木、山水，它们的精神、性情、生命感，皆由变化而见。并且有生命感的东西，也自然有变化。仅形似而不能深入进去把握住对象的精神、性情，画的便是死的，或者只是浮烟瘴墨，这便没有变化，或者只是没有生命内容的虚伪的变化。所以苏氏要求突破形似以洞察出对象的精神、性情，和他所要求的丰富的变化，是一事的两面。这种变化的艺术效果，或称为“清新”，尤其是称为“神逸”。所以他一则说“其身与竹化，无穷出清新”，再则说“子舟之笔利如锥，千变万化皆天机”<sup>①</sup>，三则说“千变万变，未始相袭”<sup>②</sup>。而他在《书蒲永升画后》中，说得更清楚：

……唐广明（禧宗改乾符六年为广明元年）中，处士孙位，始出新意，画奔湍巨浪，与山石曲折，随物赋形，尽水之变，号称神逸……近岁成都人蒲永升，嗜酒放浪，性与画会，始作活水，得二孙本意……如往时董羽、近日常州戚氏画，世或传宝之。如董、戚之流，可谓死水，未可与永升同年而语也。<sup>③</sup>

但苏氏之所以知画，实因其深于庄学。庄学的精神，必归于淡泊，所以苏氏虽天才超逸，能尽诙诡譎怪之变，然一如他的前后《赤壁赋》一样，一变原系浓丽的赋体为萧疏淡雅之文。因此，他论画的极谊，也必会归结到这一点上面来，这也可以说是由中国自然画的基本性格而来的归结。

① 《纪评苏文忠公诗集》卷四十九《戏咏子舟画两竹两鹇》。

② 《经进东坡文集事略》第五十四卷《净因院画记》。

③ 同上，第六十卷。

边鸾雀写生，赵昌花传神。何如此两幅，疏散含精匀。<sup>①</sup>

永禅师书，骨气深稳，体兼众妙。精能之至，反造疏散。如观陶彭泽诗，初若散缓不收，反覆不已，乃识其奇趣。<sup>②</sup>

予尝论书，以谓钟、王之迹萧散简远，妙在笔画之外……李、杜之后，诗人继作，虽间有远韵，而才不逮意。独韦应物、柳宗元，发纤秣于简古，寄至味于淡泊，非余子所及也。<sup>③</sup>

李成的喜画寒林，文与可及苏氏的喜画竹石枯木，以及许多人在山水画中多画秋岚夕照，殆皆为其易得萧疏散泊之趣，最与中国自然画得以成立的基本性格相凑泊。

## 五、苏子由与文与可

苏东坡的弟弟苏辙，字子由（1039—1112）。东坡在《筧笥谷偃竹记》中说：“子由未尝画也，故得其意而已。”<sup>④</sup>子由在《汝州龙兴寺修吴画殿记》中有谓：“余先君官师（苏洵）平生好画。家居甚贫，而购画尚若不及。余兄子瞻，少而知画，不学而得用笔之理。辙少闻其余，虽不得深造之，亦庶几焉。”<sup>⑤</sup>由此可知子由是自命为能知画的。他在同记中谓：“盖道子之迹比范（琼）、赵（公祐）为奇，而比孙遇为正，其称画圣，抑以此耶？”孙遇是“纵横放肆，出于法度之外”，黄休复《益州名画记》中列为最上等的逸格，子由在此记中曾加以承述，然他以“较孙遇为正”的吴道子为能尽画的极谊，这是在逸格中本有超逸与纵逸两路，而特有取于超逸，不完全折心于纵逸。这种态度，如后所述，可能受有文与可的影响。文与可之女，是苏子由的子妇，他们交往之深，是不难想见的。

① 《纪评苏文忠公诗集》卷三十《书鄠陵王主簿所画折枝二首》。

② 《经进东坡文集事略》第六十卷《书唐氏六家书后》。

③ 同上，《书黄子思诗集后》。

④ 同上，第四十九卷。

⑤ 《栾城集》第二十一卷。

因子由与文与可（同，1018—1079年）有这种特殊关系，为了解文与可，则苏子由对文与可的叙述是特别值得注意的。他的《墨竹赋》说：

与可以墨为竹，视之良竹也。客见而惊焉，曰：“今子研青松之煤，运脱兔之毫，睥睨壁堵，振洒缵绌，须臾而成，郁乎萧骚。曲直横斜，秣纤庳高。窃造物之潜思，赋生意于崇朝。子诚有道者耶？”与可听然而笑曰：“夫予之所好者，道也，放乎竹矣。始予隐乎崇山之阳，庐乎修竹之林。视听漠然，无概乎予心。朝与竹乎为游，暮与竹乎为朋。饮食乎竹间，偃息乎竹阴。观竹之变也多矣……追松柏以自偶，窃仁人之所为，此则竹之所以为竹也。始也，余见而悦之；今也，悦之而不自知也。忽乎忘笔之在手与纸之在前，勃然而兴，而修竹森然。虽天造之无朕，亦何以异于兹焉。”客曰：“盖予闻之，庖丁，解牛者也，而养生者取之；轮扁，斲轮者也，而读书者与之。万物一理也，其所从为之者异尔。况夫夫子之托于斯竹也，而予以为有道者则非耶？”与可曰：“唯唯。”<sup>①</sup>

上文叙述文与可因好道而托于竹，及其由爱竹而画竹的过程，无形中是庄子对技而进乎道的更为明晰的描写。所谓“悦之而不自知”，即子瞻所称与可的“其身与竹化”。子由在元丰二年《祭文与可学士文》中有谓：

昔我爱君，忠信笃实……发为文章，实似其德。风雅之深，追配古人。翰墨之工，世无拟伦。人得其一，足以自珍。纵横放肆，久而疑神。晚岁好道，耽悦至理。洗濯尘翳，湛然不起。<sup>②</sup>

① 《栾城集》第十七卷。

② 同上，第二十六卷。

元祐七年，又有《祭文与可学士文》一首，中有谓：

文如《西京》，雅诗《楚词》，云溶泉清。心恬手柔，隶草纵横。毫墨之余，遇物赋形。怪石巉列，翠竹罗生。得于无心，见者自惊……世在熙宁，士锐而翻。利诱于旁，奔走倾旋。公居其间，澹乎忘言。<sup>①</sup>

从上所述，可以了解文与可的高尚的人格、淡泊的情操，这都是他画竹的基本条件。而他的画竹，乃是将“身与竹化”的自己的精神画了出来。虽经过了对自然的爱好与融和，但下笔时并非对自然作客观的摹写，所以这才能得之无心，不期然而然地走向放逸的一路。但文与可的放逸，依然是通过法度，然后忘其法度，并非如孙遇的出于法度之外。这只看文与可的《彭州张氏画记》即可明其旨趣。兹简录如下：

蜀自唐二帝西幸，当时随驾以画侍诏者，皆奇工。故成都诸郡，寺宇所存诸佛、菩萨、罗汉等像之处，虽天下能号为古迹多者，尽无如此地所有矣……近世所习浅陋，寂然不闻其人。此无他，盖苟于所利，而不自取重，其所为之，技耳。独天彭张氏，能嗣守道人之学，用笔设色，气韵标置，未尝辄自奔放，唯一谨于良法，不为世俗之心所怵，诚可尚也。<sup>②</sup>

上面一段话，一方面是说明画家的人格决定画家的成就，一方面是矫“辄自奔放”之失，教学者应先在法度上用功夫。他自己的放逸，正由法度上的功夫到了极点时，便忘去法度、忘去技巧而来的。

① 《栾城集》第二十六卷。

② 《丹渊集》第二十二卷。



### 第三节 黄山谷

#### 一、画与禅与庄

黄庭坚字鲁直，自号山谷道人（1045—1105）。邓椿《画继》卷第九《论远》项下有谓：“予尝取唐宋两朝名臣文集，凡图画纪录，考究无遗，故于群公略能察其鉴别，独山谷最为精严。”而山谷在《题赵公祐画》中有云：

余未尝识画，然参禅而知无功之功，学道而知至道不烦，于是观图画悉知其巧拙功楷，造微入妙。然此岂可为单见寡闻者道哉。<sup>①</sup>

山谷自谓因参禅而识画，此或为以禅论画之始。山谷于禅，有深造自得之乐。但他实际是在参禅之过程中，达到了庄学的境界，以庄学而知画，并非真以禅而识画。庄子由去知去欲而呈现出以虚、静、明为体之心，与禅相同；而“无功之功”，即庄子无用之用。“至道不烦”，即老庄之所谓纯，所谓朴；这也是禅与庄相同的。所以庄子以镜喻心，《应帝王》：“至人之用心若镜，不将不迎，应而不藏，故能胜物而不伤。”禅家亦有以镜喻心的。敦煌写本《南宗顿教最上大乘摩诃般若波罗密经六祖惠能大师于韶州大梵寺施法坛经》，已载有黄梅五祖弘忍座下神秀上座“身是菩提树，心如明镜台。时时勤拂拭，莫使有尘埃”的一偈；或者此偈为神秀所无，但其出现于唐代禅宗鼎盛之时，自有它的重大意义。此偈并不是受有庄子的影响而将心喻为镜，乃是在修持的过程中所悟到的虚、静、明的心，不期然而然地以镜作喻，遂与庄子冥符巧合。

<sup>①</sup> 《豫章黄先生文集》卷二十七。

但庄与禅的相同，只是全部工夫历程中中间的一段，而在起首的地方有同有不同，所以在归结上便完全各人走各人的路。庄学起始的要求无知无欲，这和禅宗的要求解粘去缚有相同之点。但庄学由无知无欲所要达到的目的，只是想得到精神上的自由解放，使人能生存得更更有意义、更为喜悦；只想从世俗中得解脱，从成见私欲中求解脱，并非否定生命，并非要求从生命中求解脱。而禅宗毕竟是以印度的佛教为基砥，在中国所发展出来的，它最根本的动机，是以人生为苦谛；最根本的要求，是否定生命，从生命中求解脱。此一印度（佛教）的原始倾向，虽在中国禅宗中已得到若干缓和，但并未能根本加以改变。庄子对人生的许多纠葛，只要求坐忘的“忘”。庄子对人生与万物，只是不要执持一境而观其化，化即是变化。庄子认为宇宙的大生命是不断地在变化，不仅不曾否定宇宙万物的存在，并且由“物化”而将宇宙万物加以拟人化、有情化。他对人与物的关系，是要求能“官天地，府万物”，“能胜（读平声）物而不伤”。正因为如此，所以在虚静之心中，会“胸有丘壑”。“胸有丘壑”，是官天地、府万物的凝缩，这是创作绘画的必需条件。禅宗则对人生的葛藤而要求寂灭的“灭”，当它与客观世界相接时，虽然与庄子同样的是采取观照的态度——这是他与艺术精神有相通之处——但归结则不是“府万物”，而是“本来无一物”<sup>①</sup>，因此，四大皆空，根本没有人与物的关系的问题，更不能停顿在“胸有丘壑”的阶段上，也不能在由胸有丘壑而成的艺术作品上起美的意识，因为这是“有所念”，这是“有所住而生其心”，而禅是以“无念为宗”<sup>②</sup>、“应无所住而生其心”<sup>③</sup>的。我可以这样说，由庄学再向上一关，便是禅，此处安放不下艺术，安放不下山水画，而在向上一关时，山水、绘画，皆成为障蔽。苍雪大师有《画歌为懒先作》<sup>④</sup>的诗，收句是“更有

① 敦煌写本《南宗顿教最上大乘摩诃般若波罗密经六祖惠能大师于韶州大梵寺施法坛经》中惠能偈语。

② 唐圭峰《宗密禅源诸论集都序》：“故虽备修万行，唯以无念为宗。”

③ 《金刚经》：“应无所住而生其心。”

④ 见王笈《南来堂诗集》卷一，第十六至十七页。懒先系嘉善优胜寺僧。

片言吾为剖，试看一点未生前，问子画得虚空否”。禅境虚空，既不能画，又何从由此而识画？由禅落下一关，便是庄学，此处正是艺术的根源，尤其是山水画的根源。唐代是禅宗的鼎盛时期，但唐人未曾援禅以论画。白居易耽于禅悦，但他在论到画的根源之地时，只不期然而然地近于庄而不近于禅，因为此时对禅之所以为禅，大家还把握得清楚。自禅学在僧侣中已开始衰微、在士大夫中却甚为流行的北宋起，禅对于此后的士大夫而言，成为一种新的清淡生活。于是一般人多把庄与禅的界线混淆了，大家都是禅其名而庄其实，本是由庄学流向艺术，流向山水画，却以为是由禅流向艺术，流向山水画。加以中国禅宗的“开山”精神，名刹常即是名山，更在山林生活上夺了庄学之席。但在思想根源的性格上，是不应混淆的。我特在这里表而出之，以解千载之感。山谷尽管对禅能深造自得，但只要他爱生命、爱现世，则他实际只能是庄学的意境，而不能是禅学的意境。过山谷由禅宗戒律精严的启发，而转回向儒家道德的肯定，遂使他的现实人生较东坡及其门下诸人更为严肃而坚实，他在这种地方是突破了庄学的。

## 二、“命物之意审”与“必造其质”

山谷自以为是禅而识画，这是直截了当地达到了圆成意境的识，所以他说“此岂可为单见寡闻者道哉”。但晁补之《跋鲁直所书崔白竹后赠汉举》所录山谷的一段话，对山谷是如何去把握一件作品，更易明白。兹录如下：

沙丘之相，至物色牝牡而丧其见。白于画类之。以观物得其意审，故能精若此。鲁直曰：“吾不能知画，而知吾事诗如画，欲命物之意审。以吾事言之，凡天下之名知白者，莫我若也……”<sup>①</sup>

<sup>①</sup> 晁补之《鸡肋集》卷三十。

苏子瞻已经说过，“诗画本一律”，北宋已经到了诗画能够完全融和的时代，所以山谷说“吾事诗如画”。山谷的诗是“欲命物之意审”。《苕溪渔隐丛话前集》卷四十七：“苕溪渔隐曰：‘诗人咏物，形容之妙，近世为最……苏黄又有咏花诗，皆托物以寓意，此格尤新奇，前人未之有也。’”卷四十八《吕氏童蒙训》云：“学古人文字，须得其短处……东坡诗有汗漫处，鲁直诗有太尖新、太巧处，皆不可不知。”又引《吕氏童蒙训》云：“东坡诗云：‘赋诗必此诗，定知非诗人。’此或一道也。鲁直作咏物诗，曲当其理。如《猩猩笔诗》：‘平生几两屐（按：此以喻猩猩之爱登山），身后五车书。’其必此诗哉？”按：上面所引的材料，对山谷有褒有贬，惜皆未能得山谷真意。山谷诗重句法，其基本用心乃在“欲命物之意审”，即是言情写景，皆欲恰如其情、恰如其景，使句的组成能随物之曲折而曲折，使句中之字能与物之特性相符而加以凸显。此即“太新”、“太巧”之所由来。陈腔旧调，常常滕浑了物的特性，所以山谷必加以破除。

“命物之意审”的进一步的意义，是不停顿在物的表象上，而要由表象深入进去，以把握住它的生命、骨髓、精神，再顺着它的生命、骨髓、精神，以把握住内外相即、形神相融的情态。此时第一步所接触到的表象，已被突破、突入，甚而被扬弃了，最低限度，已被置于无足轻重之列；这即是所谓九方皋的相马，在马的骀黄牝牡之外去把握马的精神，此即晁氏所说的“沙丘之相，至物色牝牡而丧其见”。所以黄山谷因讲求句法而有时不免失之于尖新，这只是在“命物之意审”的工夫过程中的现象；其本意、其归趋，绝非如此。《苕溪渔隐丛话前集》卷四十七张文潜的一段话，最能说出山谷此意，可惜自苕溪渔隐，一直误解下来。现把张氏的话录在下面：

以声律作诗，其末流也，而唐至今，诗人谨守之。独鲁直一扫古今，出胸臆，破弃声律，作五七言，如金石未作，钟磬声和，浑然有律吕外意。

后来只以“拗体”、“新奇”等观念去解释山谷的诗，而不知他所追求的是“律吕外意”。律吕外意，是不为律吕所拘，但不是否定律吕，而是追求超乎技巧的合乎自然的律吕。山谷在《与王观复书》中说：

所送新诗，皆兴寄高远，但语生硬不谐律吕，或词气不逮初造意时，此病亦只是读书未精博耳……文章盖自建安以来，好作奇语，故其气象衰茶，其病至今犹在。<sup>①</sup>

所寄诗多佳句，犹恨雕琢功多耳。但熟观杜子美到夔州后古律诗，便得句法，简易而大巧出焉，平淡而山高水深，似欲不可企及。文章成就，更无斧凿痕，乃为佳作耳。<sup>②</sup>

在诗方面，由观物审而“出胸臆”以归于简易平淡。“简易”之与“大巧”、“平淡”之与“山高水深”所以能得到统一，因为是由“观物之意审”而把握到了物之精髓、精神所出之简易平淡。这是经过了陶铸之功、汰渣存液之力以后的简易平淡。这才是山谷诗学的主旨，也是山谷论画方面的要旨。下面《跋东坡论画》的几句话，是说在画方面的“其观物也审”：

陆平原之“图形于影，未尽捧心之妍（按：原文作“未尽纤丽之容”）；察火于灰，不睹燎原之实（按：原文作“不睹洪赫之烈”）。故（原文作“是以”）阅（原文“阅”作“问”）道存乎其人，观物必造其质”，此论与东坡照壁语，托类不同而实契也。<sup>③</sup>

按：上面一段话，是引自《陆士衡文集》卷八《演连珠五十首》中的第

① 《豫章黄先生文集》卷十九。

② 同上。

③ 同上，卷二十七。

四十五首，借以说明观物审之目的即在“必造其质”。他《题文湖州竹上鸚鵡》谓“此所谓功刮造化骨者也”（卷二十七），又《题崔白画风竹上鸚鵡》谓“崔生丹墨，盗造物机”（同上），这都是所谓“必造其质”。“必造其质”的“质”即是自然；把质表现出来，也必须是由技巧熟练至极，以至于忘其技巧，有如化工的造物，不知其然而然。他在《题李汉举墨竹》中，正说明了这一点。他说：

如虫蚀木，偶然成文，吾观古人绘事妙处，类多如此。所以轮扁斲斤，不能以教其子。近也崔白笔墨，几到古人不用心处。<sup>①</sup>

他论诗要无斧凿痕；“古人不用心处”所成之画，当然是无斧凿痕的画。

### 三、韵与远

山谷由“观物之意审”以达到“古人不用心处”的画，他便常以一个“韵”字称之。他的所谓韵，不仅是与俗相反，而且是要画出对象的质——实际即是精神、性情，使作品在平淡中含有意到而笔不到的深度。所以韵与远是相关联的观念。他在《题摹燕郭尚父图》中说：

凡书画当观其韵。往时李伯时为余作李广夺胡儿马，挟儿南驰，取胡儿弓引满以拟追骑，观箭锋所直，发之，人马皆应弦也。伯时笑曰：“使俗子为之，当作中箭追骑矣。”余因此深悟画格。此与文章同一关纽，但难得人人神会耳。<sup>②</sup>

“中箭追骑”，所中者仅有一二人，气泄而神尽，其未中箭者仍被置于箭镞之外；“引满以拟追骑”，则人人皆在所拟之列，气聚而神全，其势更不可

<sup>①</sup> 《豫章黄先生文集》卷二十七。

<sup>②</sup> 同上。

测，此为得李广当时情势之神，即成为作品之韵。他在《题浴室院画六祖师》中谓：“浴室院有蜀僧会宗，画达磨西来六祖师，人物皆妙绝。其山川草木，毛羽衣盂诸物，画工能知之；至于人有怀道之容，投机接物，目击而百体从之者，未易为俗人言也。”<sup>①</sup>这还是由观物之意审以得其神韵的意思。

山水的神韵，在形象上表现而为荒远。他《次韵子瞻题郭熙画秋山》“郭熙官画但荒远”<sup>②</sup>；《题郑防画夹五首》中有谓“能作山川远势，白头唯有郭熙”<sup>③</sup>；《题花光画》原注“此平沙远水，笔意超凡，入圣法也”<sup>④</sup>；《书文湖州山水后》有“吴君惠示文湖州晚霭横看（疑当作卷），观之叹息弥日，潇洒大似王摩诘”<sup>⑤</sup>，按：潇洒亦由平远而来；《题惠崇九鹿图》有“至崇得意于荒寒平远，亦翰墨之秀也”<sup>⑥</sup>；《跋画山水图》有“江山寥落，居然有万里势”<sup>⑦</sup>；《题陈自然画》有“水意欲远”<sup>⑧</sup>；《题宗室大年小年画》有“荒远闲暇，亦有自得意处”<sup>⑨</sup>。大概山谷对人物画则称韵，对自然画则称远。韵即能远，远即会韵，两者在基本精神上是一而非二的。

#### 四、“得妙于心”

韵与远，都是以“命物之意审”为起步。但命物之意审的先决条件，乃在由超越世俗而呈现出的虚静之心，将客观之物内化于虚静之心以内，将物质性的事物，于不知不觉之中加以精神化，同时也是将自己的精神加以对象化。由此所创造出来的始能是韵，是远。所以由这种命物之意审所

① 《豫章黄先生文集》卷二十七。

② 同上，卷二。

③ 同上，卷十二。

④ 同上，卷十一。

⑤ 同上，卷二十七。

⑥ 同上。

⑦ 同上。

⑧ 同上。

⑨ 同上。

把握到的是艺术性的真，是一个对象的统一而有生命乃至有精神、有性情之真，与由科学观察所把握到的真大异其趣。山谷下面的《东坡墨戏赋》中的一段话，说明了这种意思：

东坡居士，游戏于管城子、楮先生之间，作枯槎寿木，丛冢断山，笔力跌宕于风烟无人之境。盖道人之所易，而画工之所难。如印印泥，霜枝风叶，先成于胸次者欤？……夫唯天才逸群，心法无执，笔与心机，释冰为水，立之南荣，视其胸中，无有畦畛，八面玲珑者也。<sup>①</sup>

心虚静，故无有畦畛；无有畦畛，故霜枝风叶得先成于胸次；因对象先成于胸次，故笔与心机可以释冰为水，即庄子之所谓得之心而应之手，因而在创作时能如印印泥，自能到达命物之意审的目的。此时自己的精神忘掉了自己各种欲望的干扰，也同时忘掉了与自己欲望相纠结的尘俗世界，而完全沉浸到由命物之意审所开辟出的世界中去，所以这是跌宕于风烟无人之境，作品便不期然地韵或远了。又《题摹锁谏图》：

陈元达千载人也，惜乎创业作画者，胸中无千载韵耳……使元达作此嘴鼻，岂能死谏不悔哉！然画笔亦入能品，不易得也。<sup>②</sup>

“千载人”，是精神上的高格，但此精神上的高格，必呈现于嘴鼻之间，这即是神形的相印。画者便应当把这由“千载人”的神而来的“千载人”的形表现出来，这才可以成其韵。但先决条件，是要画者自己有此“千载人”之韵，才可以发现出被画者的“千载人”之神。

又《画继》卷五“仲仁”条下引山谷《题横卷》谓：“高明深远，然

① 《豫章黄先生文集》卷一。

② 同上，卷二十七。



后能见山见水，盖关同、荆浩能事。”不为尘俗所汨没的虚静之心，乃是高明深远之心。有此高明深远之心，然后山水能进入于自己的胸中，与自己的心胸同其高明深远。他在《题七才子画》中说：“山谷曰：‘一丘一壑，自须其人胸次有之。笔间哪可得？’”胸次有之，自须其人的胸次是高明深远。他的《道臻师画墨竹序》中的一段话，说得更清楚：

夫吴生（道玄）之超其师，得之于心也，故无不妙；张长史（旭）之不治他技，用智不分也，故能入神。夫心能不牵于外物，则其天守全，万物森然，出于一镜，岂待含墨吮笔，槃礴而后为之哉。故余谓臻欲得妙于笔，当得妙于心。<sup>①</sup>

不牵于外物，则心的虚静本性无所亏累，故天守全。虚静则明，故万物森然出于一镜，这是中国一切伟大艺术家所共同到达的精神境界，此实乃庄学的精神境界，而黄山谷即称之曰禅。他对于与他同时而又有深厚友谊的大画家李公时，即称之为“戏弄丹青聊卒岁，身如阅世老禅师”<sup>②</sup>；而他即自以为他是由禅而知画。他在论诗中必追到诗人的人格修养，在论画中也同样必追到人格的修养，由此亦不难想到诗与画在他精神中的统一。

#### 第四节 晁补之的“遗物以观物”

与黄山谷同为苏门学士的晁补之，也是能诗善画的人。在他的《鸡肋集》中，也常有很有价值的画论，兹附录两则如后：

《跋李遵易画鱼图》：

然尝试遗物以观物，物常不能度其状……大小唯意，而不在形；

① 《豫章黄先生文集》卷十六。

② 同上，卷二《咏李伯时摹韩三马次苏子由韵简伯时，兼寄李德素》。

巧拙系神，而不以手。无不能者。而遵易亦时隐几偃然去智，以观天机之动。虻以多足运，风以无形远，进乎技矣。<sup>①</sup>

#### 《跋董元（源）画》：

翰林沈存中《笔谈》云：“僧巨然画，近视之，几不成物象；远视之，则晦明向背，意趣皆得。”余得二轴于外弟杜天达家，近存中评也。然巨然盖师董元，此董笔也，与余二轴不类，乃知自昔学者皆师心而不蹈迹。唐人最名善书，而笔法则祖二王。离而视之，则观欧无虞，睹颜忘柳。若蹈迹者，则今院体书，无以复增损。故曰，寻常之内，画者谨毛而失貌。<sup>②</sup>

按：晁氏的所谓遗物以观物，不仅须遗弃世俗之物，而后始能发现作为艺术对象之物；并且还要遗弃被观照以外之物，而后始能没入于被观照的物之中，以得出物的精神、特性，所以“遗物以观物，物常不能度其状”，此与山谷“欲命物之意审”的意思正同，而表现得更为精密。李遵易的“隐几偃然去智”，正是他遗物之时；有此遗物之时，所以才会“观天机之动”，而使“物常不能度其状”。

晁氏在《和苏翰林题李甲画雁二首》中有谓“画写物外形，要物形不改”<sup>③</sup>之句，以补救苏诗“论画以形似，见与儿童邻”的可能流弊。但他说“大小唯意而不在形”的说法，依然回到“忘形得意”（前引欧阳诗）上面来，可知追到艺术根源之地，有不期然而然的印合。而他对李遵易的精神状态的描述，也是一个大艺术家自然冥契于庄学的描述。

① 《鸡肋集》卷三十二。

② 同上。

③ 同上，卷八。

## 第 10 章

### 环绕南北宗的诸问题

#### 第一节 南北分宗的最先提出者

我在本章，将以画的南北宗问题作线索，对有关的画史与画论的混乱情形，做若干澄清工作。

中国的画论，自北宋以后，口耳剽窃者多，开疆辟宇者少。此一情形，尤以明代为甚。但董其昌南北宗之说出，几乎成为尔后三百年来画论的主流，并影响到对画史的把握。其中虽间有调和或反对之说，然皆不足以动摇此一主流的地位。自民初以来，始异论蜂起，皆向此说高举叛旗，并以此说应负画艺衰微的罪责。这是我国近三百年来在画论、画史上的一大公案，并影响及于日本百余年的“东洋画”界。我看了这类的文章以后，首先感到大家的偏执之情多于对事实所做的搜求、批判之力，致使问题的自身有治丝愈棼之势。所以我在这里应做一番清理案情的工作，这工作应从谁是南北分宗的最先提出者开始。

董其昌《容台别集》卷四《画旨》中有下面一段话：

禅家有南北二宗，唐时始分。画之南北二宗，亦唐时分也，但其人非南北耳。北宗则李思训父子着色山水，流传而为宋之赵幹、赵伯驹、伯骕，以至马（远）、夏（珪）辈。南宗则王摩诘（维）始用渲淡，一变钩斫之法。其传为张璪、荆（浩）、关（仝）、董（元）、巨（然）、郭忠恕、米家父子（米芾、米友仁），以至元之四大家（黄公

望子久、王蒙叔明、倪瓚元镇、吴镇仲圭），亦如六祖之后，有马驹（马祖道一）、云门、临济（云门、临济两宗），儿孙之盛，而北宗微矣。要之，摩诘所谓云峰石迹，迥出天机；笔意纵横，参乎造化者。东坡赞吴道子、王维壁画，亦云：“吾于维也无间然。”知言哉。

这可以看作是南北分宗的正式文件。但与董其昌同乡、同时而又有朋友关系的莫是龙，在其《画说》中，也有与上面可以说是完全相同的一段话，其中偶有不同，乃是《画说》中文字上的遗漏。如上文之“着色山水”，《画说》少一“水”字；“赵伯驹、伯驂”，《画说》“驂”字上遗一“伯”字；“荆、关、董、巨”，《画说》将“董、巨”倒置于“郭忠恕”之下。这种文字上的异同，不仅不涉及内容，并且也不涉及文字构成的本身，所以我说两者是完全相同的<sup>①</sup>。于是便有人提出，南北分宗的说法到底是最先出于董其昌，还是最先出于莫是龙呢？今人童书业在《中国山水画南北分宗说新考》里，把上引的一段文字归于莫是龙。俞剑华在1963年出有《中国山水画的南北宗论》一书，实亦采用童说，而另将《画旨》中如下的一段话作为董氏分宗说的代表：

文人之画，自王右丞始。其后董源、巨然、李成、范宽为嫡子。李龙眠、王晋卿、米南宫（芾）及虎儿（米友仁）皆从董、巨得来。直至元四大家黄子久、王叔明、倪元镇、吴仲圭，皆其正传。我朝文（徵明）、沈（石田），则又远接衣钵。若马、夏及李唐、刘松年，又是大李将军之派，非吾曹所宜学也。

按：莫氏《画说》，《四库全书总目提要》曾著录。但《美术丛书》在所收

<sup>①</sup> 庄申《中国画史研究》第七十八页所引莫是龙《绘（当是“画”字之误）说》“禅宗有南北二宗”一段，与《续说郭》引三十五所载莫氏《画说》及《美术丛书》四集第一辑所收《画说》之此段文字，出入甚大。庄君所引者，当系经过删节以后之转手资料，不足作为讨论之根据。

此书的前面，录有桂林孙鼐的一段话：

华亭董其昌《论画琐言》十二则（按：实仅十一则），与此雷同，并见于姚安陶珽《说郭续》卷第三十五，诘华亭（董其昌）盗袭耶？俟考。

又余绍宋《书画书录解题》：

《画说》，明莫是龙撰。是编凡十六条，所论至为精到。然董文敏（其昌）《画旨》《画眼》俱有其文，但字句略有出入耳……颇疑文敏之书非其自著，乃后人辑录而成，展转传抄，遂将莫说误入。或云卿（莫是龙之字）《画说》散失，后人取文敏之说，依托为之，亦未可知。两者必居其一也。

按：董其昌有关绘画的言论，唯《画旨》最为可信。盖董氏之《容台集》为其长孙董庭所编，前有陈继儒“崇祯庚午（三年，公元1630年）七月朔”的序。据序，是时董氏“七十有五”，以后再活了七年才死（死年八十三）。我所看到的《容台集》，是台湾中央图书馆所藏明崇祯原刻本，内分《容台诗集》《文集》《别集》。《别集》共四卷，卷一《杂记》，多谈禅；卷二至卷四皆系题跋，卷二、卷三之题跋另称《书品》，卷四之题跋另称《画旨》。此外之所谓《画眼》《画诀》《画源》《画禅室随笔》《容台随笔》《论画琐言》《学科考略》《筠轩清闷录》等，除《学科考略》恐全系庸人妄托者外，其余皆系他人以《容台别集》为本据，随意抄拾摭附而成。因为在董其昌七十六岁编《容台集》时，只有《容台别集》而无上述那些名目，则上述那些名目，非董氏及其家人所曾与闻，彰彰明甚。经过我详细的对勘，发现那些名目中的材料，凡为《画旨》所无的，虽不敢完全断言系出于伪托，然以出于伪托的可能性为最大，所以本文有关董氏的

材料，概以《容台集》《容台别集》为据。《论画琐言》十一则，全抄自《画旨》，而其中文字的异同，全出于抄者的疏漏无识；后尾附有未署名而故作董氏口气的跋，盖由抄摭者所伪托以欺世，使世人误以此十一则为董氏别行独立之著作。《论画琐言》与所谓莫是龙的《画说》并无直接关系，不仅《琐言》仅十一则，而《画说》则有十六则，且两者皆包含在《画旨》之中，它们与《画旨》文字上的异同，从文意上衡量，则《画说》不如《画旨》，而《琐言》又不如《画说》（孙贻根本不曾看到《画旨》）。余绍宋又未见到《容台集》，未看到《容台集》前面陈继儒的序，故谓“颇疑文敏之书非其自著”。董氏及莫是龙、陈继儒三人，为同时同地的友人，在艺术上的见解可能大致相同，在董氏之著作中，偶有互相属人的情形，这是可以说得通的。例如陈继儒《妮古录》卷三“黄大痴九十而貌如童颜，米友仁八十余，神明不衰，无疾而逝，盖画中烟云供养也”的一条，亦见于董氏《画旨》中，因为他们形迹太亲，究不知编集时是谁属人了谁的。此外还有一两条也是这种情形，这只是一种偶然。除此以外，两人论书画的宗旨虽一致，而文字则略无雷同。今《画说》全部十六则，皆散见于《画旨》之中，《画旨》为董氏生前所编定，此时莫是龙墓木已拱；以董氏当时声望之高、《容台集》内容之富，岂有其长孙为其编集时，将死友莫氏之说全部盗入，而又为董氏及陈继儒所毫未察觉之理？何况两者文字上稍有异同之处，如前面所引一条，皆是《画说》文字上的遗误，由是可以断言此乃系《画说》抄自《画旨》，绝非《画旨》袭取《画说》。我的推测，明中叶以后，苏浙一带书贾，常好借名出书谋利；而当时另有一种没有出息的文人，与书贾勾结，在摭拾名人的言论，代其另立书名的勾当中，加点自己的言论，以伸张自己的好恶。黄梨洲《明儒学案·自序》谓：“坊人诡计，借名母以行书。”收入《续说郛》《学海类编》这一类汇书中的许多名士的短篇短著，多由此而来。这并非都是假的，而多是东抄西凑，代立名目，或假借姓名，以求容易销售。莫是龙与董其昌、陈继儒三人，为华亭三大名士，且皆以书画著名。姜绍书《无声诗史》卷三只称

莫“有《莫廷韩集》行世<sup>①</sup>”，于是更有人投个机，从《容台集别集》的《画旨》中抄出十六条，以莫氏之名行世；陈继儒编有《宝颜堂秘笈》，更编有《续集》，帮助他编纂的人，见坊间有此书流传，不辨真伪地收入到《续集》中去，《续集》所收的材料，远较正集为多、为猥杂。陈继儒年登大耄，并非一一亲出于其本人之手，但《秘笈》既顶上了陈继儒的名字，而《画说》又收在《秘笈续集》之中，便从《明画录》的著者徐沁及《四库全书》的编者起，以为《画说》真是出于莫是龙，凭空增加一番纠葛。

莫是龙的生年虽不可考，但其父莫如忠生于正德三年，即1508年；卒于万历十六年，即1588年。董其昌生于嘉庆三十四年，即1555年，上述如忠出生之年，凡四十五年。以一般生子之年龄推之，莫是龙应较董其昌为略长。《无声诗史》卷三说他“得幽疾以死，享年不满五秩”，则他死时董氏应只有四十岁左右。若南北分宗之说出自莫氏，而为董氏所认可，则董氏在五十以前即应同时有分宗之主张。但据董氏自述，他到五十以后，才知道由李昭道到仇英的精工一派不可学<sup>②</sup>，可知他在五十以前曾对李、仇这一派下过工夫，因而南北分宗的主张必出自他的晚年，此时距莫氏之死已有相当岁月，则当莫氏生存的时候，董氏尚无分宗的思想，何至到了晚年，混莫氏的文字为己有？据《无声诗史》，莫的画虽法黄大痴，但“放情磅礴，极意仿摹”，与董氏晚年以淡为宗的画境尚隔一尘。十六则《画说》的内容，与莫氏的年龄和性格不类，而与董氏则却吻合无间，这是极易辨别的。

还有不知何人所编的董其昌《画眼》中，有如下的一段话：

吾乡顾仲方、莫云卿（莫是龙之字）二君，皆工山水画。仲方专

① 按：姜绍书《无声诗史》对莫平生之叙述甚详，未言莫有《画说》。后出之徐沁《明画录》卷四对莫（称莫云卿）之叙述甚略，而谓其“著有《画说》”，不足信。

② 《画旨》：“李昭道一派，为赵伯驹、伯骕，精工之极，又有士气……盖五百年而有仇实父……其术亦近苦矣，行年五十，方知此一派画殊不可习……”

门名家，盖已有年。云卿一出，而南北顿渐，遂分二宗。

按：上面一段话，不见于《容台别集》中的《画旨》，而《画旨》中另有“吾郡画家，顾仲方中舍最著”一段话，未及莫云卿。且《画旨》中几次提到陈继儒（称仲淳、眉公者皆是），并无一字提到莫氏，盖董氏晚年发展成熟之时，莫氏的墓木已拱。同时董氏对莫云卿纵极为推重，亦不至说出“云卿一出，而南北顿渐，遂分二宗”的话。假定这话仅指“吾乡”而言，则顾仲方当为北宗，何以《画旨》中“吾郡画家，顾仲方中舍最著”的一段话中，对顾氏的两代画风推崇备至？并且《无声诗史》卷四及《明画录》卷四顾正谊（仲方）条下，皆谓他出入于元季四大家，尤深于梅道人及黄大痴，因此他与莫是龙、董其昌，皆渊源不二，断无彼此间可分为南北二宗之理。而《无声诗史》更谓“同郡董宗伯思白（其昌）于仲方之画，多所师资”，则董更不至扬莫抑顾。若谓此处之“南北遂分”系指全画史而言，则董其昌分明指出“亦唐时分”，何致以顾、莫两氏为分宗之祖？可见上引《画眼》中的一段话，是有人故意捏造出来，以抑顾捧莫，断非出于董氏。而伪造此一段话的人，大约即系伪编莫氏《画说》的人，盖欲弄此手脚，使人相信所谓《画说》者乃真出于莫氏之手。

## 第二节 对分宗说批评的反批评

### 一、分宗说与画家南北籍贯无关

董氏南北宗的分宗说，其中谬误甚多，遗害亦大。人对对事所作之批评，贵能得其平，尤贵能得其实，而近年来许多人对于此说所作的批评，多半不平不实。这里提出若干批评者的说法来稍加反省。

首先应提出的是以南北宗论画，只是以禅宗中的北渐南顿的情形作譬，其取义在所用工夫的顿渐，而不在作者籍贯的南北，所以他清清楚楚



地说“但其人非南北耳”。《画旨》中对巨然、惠崇两人谓“一似六度中禅，一似西来禅”；又谓李夫人道坤“如北宗卧轮偈”；谓林天素、王友云“如南宗慧能偈”，可知董氏惯于以南顿北渐论画。而与本问题最切近的，莫如下面的一段话：

李昭道一派，为赵伯驹、伯骕，精工之极，又有士气。后人仿之者，得其工，不能得其雅……盖五百年而有仇实父，在昔文太史（徵明）亟相推服……实父作画时，耳不闻鼓吹阉骈之声，如隔壁钗钏不顾，其术亦近苦矣。行年五十（按：此系董氏自谓），方知此一派画殊不可习，譬之禅定，积劫方成菩萨（北渐），非如董、巨、米三家，可一超直入如来地也（南顿）。

中国绘画，在发展的过程中，当然受有南北地理的影响。张彦远《历代名画记》卷二《叙师资传授南北时代》条下即指明“衣服车舆，土风人物，年代各异，南北有殊”，并引李嗣真评董（伯仁）、展（子虔）云：“地处平原，阙江南之胜……此是其所未习，非其所不至。”又于《论画体工用榻写》条下谓：“江南地润无尘，人多技艺。”南宋李澄叟《画山水诀》有谓：“北画病在重坡，南画伤乎多水。”这都是就南北地理的影响而言的。但南北宗之分，全就工夫意境上立论，并未涉及南北地理对画的影响。并且由《画旨》下面的一段话，可知董氏是反对以地理分派的。

元季四大家，浙人居其三：王叔明湖州人，黄子久衢州人，吴仲圭武塘人，唯倪元镇无锡人耳。江山灵气，盛衰故有时。国朝名士，仅戴进为武林人，已有浙派之目；不知赵吴兴亦浙人……

在下面一段话中，是说地理环境与画的关系，但这种关系与画的流派及品格的高下并无影响：

李思训写海外山，董源写江南山，米元晖写南徐山，李唐写中州山，马远、夏珪写钱塘山，赵吴兴写霁茗山，黄子久写海虞山。

董氏上面的话，说得太笼统。而李唐与马、夏所写的，有南（钱塘）北（中州）之殊，在画史上却属于一脉，可知地理环境对画家仅有启发的作用，而无决定的作用。因为每一伟大画家所画的山水，不过是以真山水作材料而重新加以创造的，何况同样的山水，在不同的个性中，常作不同的把握。因此，董氏的南北分宗，特把南北的地理观念踢开，这倒是很对的。日人青木正儿氏的《南北画派论》，却从画人的南北籍贯上以批评董氏，这可说是全不相干的。

## 二、分宗说有无历史根据

其次是今人俞剑华认为分宗说是莫是龙、董其昌、陈继儒等创立的。“在未创立分宗说以前，只有单线的演变说。”<sup>①</sup>因此，他和童书业们当然的结论是：分宗说没有历史的根据，而是出于伪造。

所谓分宗，即是分派。假定说画的分宗因董氏们而大著，这是可以说的；但把“分宗”和“演变”两相对立起来，便是莫大的错误。文学、艺术，演变到某种成熟的阶段，一定会出现某种形式的分宗分派。分宗分派以后，依然会不断地演变，两者不应当是对立的。前面已经引过，董其昌在《画旨》中有“文人之画，自王右丞始”的一段话，由此可知他的所谓南宗，实指的是文人画。他又有《卧游册题词》，中有谓：“赵文敏问画道于钱舜举，何以称士气？钱曰：‘隶体耳。画史（指专业画人而言）能辨之，即可无翼而飞；不尔，便落邪道，愈工愈远。’”<sup>②</sup>这段材料系由元王绎《论士大夫画》而来。《唐六如画谱》引此谓：“赵子昂问钱舜举：‘如何是士大夫画？’舜举答曰：‘隶家画也。’子昂曰：‘然。观之王维、李成、

① 俞著《中国山水画南北宗论》，页六九。

② 《容台文集》卷三。

徐熙、李伯时，皆士夫之高尚，所画盖与物传神，尽其妙也。近世作士夫画者，其谬甚矣。”由此可知，董氏之所谓文人画，实即赵子昂之所谓士夫画或士气；而他之所谓北派，主要系指画院的画史而言，这点应不会发生争论。张彦远《历代名画记》卷六在刘绍祖条下谓“然伤于师工，乏其士体”；又卷八郑法轮条下引“僧棕云：‘法轮精密有余，不近师匠，全范士体。’”宋邓椿《画继》卷三宋子房条下引苏东坡谓：“观士人画，如阅天下马，取其意气所到；若乃画工，往往只取鞭策毛皮、槽枥刍秣，无一点俊发，看数尺许便倦。汉杰真士人画也。”以上不是很明显地将画分为士人、师匠两派，实际即是一种分宗吗？且郭若虚《图画见闻志》卷第一《论三家山水》，指出各家山水的特性，以为可作百代标程，这实即将山水画分为三派，而予以同样的评价。又《论徐黄异体》条下引“谚云：黄家富贵，徐熙野逸”，这岂不是花卉中的分宗吗？所以，说在董氏们的分宗说以前只是单线的演变，这完全是错误的。

### 三、王维在画史中的地位问题

又其次，俞剑华受童书业《中国山水画南北分宗说辨伪》的影响，认为“王维在画界的地位，在唐宋元以及明代中叶，都不甚高，并无成宗作祖的资格，到了董其昌，始尊为南宗文人画之祖”<sup>①</sup>。不错，王维画在历史上的评价是有变动的，但童、俞两氏的说法，以及还有许多附和此种说法的人，却完全缺乏画史的常识。

沈括《梦溪笔谈》卷十七《书画》，其中专评画者十一条，有三条专论王维，如“书画之妙，当以神会，难以形器求也……予家所藏摩诘画《袁安卧雪图》，有雪中芭蕉，此乃得心应手，意到便成，故造理入神，迥得天意，此论不可与俗人论也……”又“王仲至阅吾家画，最爱王维画《黄梅（按：五祖弘忍）出山图》。盖其所图黄梅、曹溪（六祖慧能）二

<sup>①</sup> 俞著《中国画南北宗论》，页六九至七〇。

人，气韵神检，皆如其为人。读二人事迹，还观所画，可以想见其人。”沈括家藏书画甚富，鉴赏亦精，上面所录的两条，已可看出他对王维评价之高。沈氏另有《图画歌》一首，开始是：

画中最妙言山水，摩诘峰峦两面起。李成笔夺造化工，荆浩开图论千里。范宽石澜烟树深，枯木关同极难比。江南董源僧巨然，淡墨轻岚为一体……

在上面几句话中，沈氏当然没有分宗立祖的意味，但他所倾慕的山水画，以王维为首，其余各人多为董其昌南宗中人物，这岂不可以看出在沈氏心目中王维山水画的地位之高吗？至于他说王维山水的特色是“峰峦两面起”，这是说明王维所用的水墨，已达到可以分阴阳向背的程度。

吴道子在唐宋两代，尊为画圣，但苏轼在《题王维吴道子画》的诗中谓：“吴生虽妙绝，犹以画工论。摩诘得之于象外，有如仙翮谢笼樊。吾观二子皆神俊，又于维也敛衽无间言。”<sup>①</sup>以苏东坡在文人中的崇高地位，又兼能知画作画，他把王维推崇到吴道子的上面去，岂有不发生重大影响之理？在董氏的话中，分明引到东坡这首诗，却未能引起近人的注意，应当算是怪事。

苏子由《题王诜都尉画山水横卷三首》之一谓：“摩诘本词客，亦自名画师。平生出入辋川上，鸟飞鱼泳嫌人知……行吟坐咏皆自见，飘然不作世俗词。高情不尽落缣素，连峰绝涧开重帷。百年流落存一二，锦囊玉轴酬不訾。”<sup>②</sup>苏子由不仅写出了他自己对王维山水画在精神上的把握，而且也反映出当时对王维画的宝贵的情形。

黄山谷《题文湖州山水后》：“吴君惠示文湖州（文与可）晚霭横看

<sup>①</sup> 《纪评苏文忠公诗集》卷四。

<sup>②</sup> 《栾城集》卷十六。

(疑当作卷), 观之叹息弥日, 潇洒大似王摩诘, 而工夫不减关同。”<sup>①</sup> 由山谷上面的话, 不难推想王维的山水画在他心目中的地位。

晁补之《王维捕鱼图序》: “……人物数十许, 目相望不过五六里, 若百里千里。右丞妙于诗, 故画意有余。世人欲以语言粉墨追之, 不似也。”<sup>②</sup> 文与可《丹渊集》卷二十二有《捕鱼图记》, 记之尤详, 兹摘录于下:

王摩诘有《捕鱼图》, 其本在今刘宁州家。宁州善自画, 又世为显官, 故多蓄古之名迹。尝为余言, 此图立意取景, 他人不能到, 于所藏中, 此最为绝出。余每念其品题之高, 但未得一见以厌所闻。长安崔伯宪得其摹本, 因借而熟视之。大抵以横素作巨轴, 尽其中皆水, 下密雪, 为深冬气象。水中之物, 有曰岛者二, 曰峰者一, 曰洲者又一。洲之外, 馀皆有树。树之端挺蹇矫, 或群或特者十有五。船之大小者有六……船之上, 曰蓬棹篙楫瓶盂笕杓者十有七人, 凡二十有二。其中妇女一, 男子三, 转轴者八, 持竿者三, 附火者一, 背而炊者一, 侧而汲者一, 倚而若窥者一, 执而若餉者一, 钩而俛者一, 拖而摇者一。然而用笔使墨, 穷精极巧, 无一事可指以为不当于是处, 亦奇工也。噫, 此传为者(按: 即摹本)尚若此, 不知藏于宁州者其谲诡佳妙, 又何如尔……

由文与可所记, 不仅可知王维笔墨的穷精极巧, 在当时作品中地位之高, 且由此可以了解张彦远所说的“又若王右丞之重深”<sup>③</sup> 的含义, 乃指其取境构图之重深, 而非指其用笔用墨的重深。

《宣和画谱》卷十对李思训、李昭道颇为推重, 并谓“今人所画着色

① 《豫章黄先生文集》卷二十七。

② 《鸡肋集》卷三十四。

③ 《历代名画记》卷一《论画山水树石》。

山水，往往多宗之。然至其妙处，不可到也”。这是以“着色”为二李在北宋画坛所发生的影响。至对王维的推崇，实远过于二李。对王维的结论是：“是其胸次所存，无适而不潇洒。移志于画，过人宜矣……后来得其仿佛者，犹可以绝俗也。正如《唐史》论杜子美，谓残膏剩馥，沾丐后人之意。况乃真得维之用心之处耶。”以杜子美的诗所及于后世的影响，来比拟王维的画所及于后世的影响，这还没有成宗作祖的资格，而是出之于董其昌的伪造吗？

但米元章（芾）说“王维之迹，殆如刻画”，这只是他故意立异的欺人之谈。童书业在《中国山水画南北分宗说新考》的十三《伪画史说的批判》中谓：“米家父子自创一格，极轻视王维，岂得说为王维肖子？”说二米不是王维的肖子，是可以的；不过从米芾《画史》的全书看，即不难发现他对王维的推崇，到处可以看出。童氏的话，乃是没有仔细看过米芾自著的《画史》，而为米芾一时欺人之谈所欺的原故。

在唐人心目中，王维在画坛的地位，没有北宋人看得这样高。他们从画坛的全面看，当然是把最高的地位给吴道子。但就山水画而论，则张彦远的《历代名画记》及荆浩的《笔法记》，却推张璪的地位为最高。到了北宋，提到张璪的人并不多，王维却成了山水画家的偶像，大概一方面因为吴道子主要是人物仙佛，而张璪的山水画流传得太少——《宣和画谱》“今御府所藏六”，未必是真迹；另一方面是因为北宋的文人画家，由王维诗的意境以推想他的画的意境，而发现这正是当时山水画盛行时代所要求的意境，即东坡所说的“得之于象外”的意境。这样一来，便于不知不觉之间把王维的画提高到理想作品的地位。《宣和画谱》王维条下说“今御府所藏一百二十六”，但在前面又说“重可惜者，兵火之余，数百年间，而流落无几”，这明白指出了“一百二十六”件作品中，最大部分是贋品。这些贋品的大量出现，正足以证明他在北宋文人画家中的地位之高。不妨这样说，他在北宋的这种崇高地位，主要是由他的诗以推及于他的画。但此时应当尚有画迹可资印证。北宋以后，他的崇高地位，则主要是以北宋人

对他的评价为根据——事实上，连董其昌在内，并没有真正看到他的真迹<sup>①</sup>。但北宋人对王维的画所作的评价，即表示北宋文人对画的理想。此理想既具体化于王维的身上，则王维在文人画中当然有开宗作祖的资格。

#### 四、着色、钩斫和渲淡问题

还有人认为董氏以“着色”和“水墨”分宗是错误的，因为王维也有着色的山水，南宗画家中也有着色的山水<sup>②</sup>。这种说法，完全不了解着色与水墨对山水画本身的基本意义，也不了解浅着色与李氏父子的着色山水的分别，更不了解一位画家有时用着色，也有时用水墨，因为着色与水墨并没有敌对的关系，但在用色上各有其主要精神之所寄托、所归宿，不可拿片断的材料，以抹煞一个人的全盘的趋向。吴道子的生年，略后于李思训，而略早于李昭道。《图画见闻志》卷一《论吴生设色》谓其“傅色简淡”。黄山谷《道臻师画墨竹序》中谓：“而吴道子作画……运笔作卷（卷），不加丹青，已极形似。故世之精识博物之士，多藏吴生墨本，至俗子乃衒丹青耳。”（《豫章黄先生文集》卷十六）这说明吴道子已开始有这种用色上的发展。王维生在青绿盛行的时代，固可以推断他会有青绿色的绘画。但他生年略后于吴道子，也可以推断他与吴道子同样有这种用色上的发展，因而用淡彩水墨，并且代表他的特色、代表他的精神的，也必然是淡彩水墨。郭若虚《图画见闻志》卷三说董源“善画山水，水墨类王维，着色如李思训”，这便分明是以水墨与着色来作王维与李思训的特色。而《宣和画谱》卷第十一董元（源）条下说明董元特以着色山水得名于时，而其“出自胸臆”的却是水墨。我不了解现在的人何以会在这种地方要做翻案文章。

滕固在他的《唐宋绘画史》中，又说：“王维一变钩斫而为渲淡法，

① 董氏《画旨》中有王右丞《江山雪霁卷》及王右丞《江干雪意卷》两跋。前者为冯宫庶（开元）所收，谓京师后宰门折古屋，于折竿中得之。后者谓在海虞严文清家。然皆未可信为真迹。

② 庄申《中国画史研究》，页七九至八四。

哪有这回事。他的画富有诗意，我们毫不否认；而有所谓后代那样的皴法和渲淡法，实在找不出来。”<sup>①</sup>于是有人便说王维乃至南宗画也都用的是钩斫法。庄申更说：

我可为读者重新引录一段董其昌在他的《画眼》中所记载的文字，以打倒他自己所唱出的南宗用渲染、北宗用钩斫的分宗说。下面是他的原文：“丙申七月，渡钱塘，次冯氏楼，待潮多暇，出此卷（赵令穰《江乡消夏图》）临写，因题后。先是余过嘉兴，观项氏所藏晋卿《瀛山图》。至武林高氏所藏郭忠恕《辋川图》。二卷皆天下传诵北宋名迹。似视此卷，不无退舍。盖《瀛山图》笔细谨，而无澹宕之致；《辋川》多不皴，唯有钩染，犹是南宋人手迹。”读者如不熟悉历代著名的画迹，乍读前引这段跋，也许不会明了此文的重要性何在，所以这里不妨再引录另一项其他记载，以作说明，这样读者的迷惑自可迎刃而解了。明人张庚于其《图画精意识》一书的《辋川图》条下曾说“皴是小斧劈”；清人王概在其《芥子园画传》一书中，更确定了上述这个说法“披麻斧劈法，王维每用之”……根据这两条资料所述及的内容，更使我们可以确认，王维的山水画，不但是要使用北宗的勾勒法，也是要使用北宗的斧劈皴法的。<sup>②</sup>

按：庄君上引《画眼》一段文字，系将《画旨》“赵令穰《江乡消夏卷》”一条，及“先是余过嘉兴”一条，两相删节合并而成，这正可证明董氏在这一方面的著作，除《容台别集》中之《画旨》外，皆由他人抄掇而来的断定。他这里所说的《辋川图》，相传是出于郭恕先（忠恕），所以说是

① 见原著三十五页。

② 见庄申《中国画史研究》，页八六至八七。按庄君出此书时，年事甚轻。他继续认真研究下去，当然会有很好的成就。唯我痛感目前许多聪明的年轻人，在起步的时候，因好名心太过，便走上虚浮不实之路，有如沙上筑基。故于此特引庄君一大段文字。



“北宋名迹”；这已与王维无直接关系。而董氏又分明说“犹是南宋人手迹”，亦即不认为是郭恕先的，便去王维更远了，如何能引这段话来证明王维的画法呢？至于张庚有关《辋川图》的说法是：“摩诘《辋川图》真迹不得见，见郭忠恕复本，然是贗本，非忠恕真迹。观其勾勒皴擦，及双夹叶，具有笔意，青绿亦冲和，盖出自好手，故犹有可取。”则张氏所说的《辋川图》，不仅与王维无关，也与郭忠恕无关，此与董其昌以郭忠恕《辋川图》“是南宋人手迹”之说可互证。庄君所引“皴是小斧劈”一语，更不知从何处飞来。在王概的《芥子园画传》中，我尚未找到庄君所引的一句话。从画史看，王维时代不可能出现披麻皴及斧劈皴。披麻皴可能成熟于董元，斧劈皴可能成熟于李唐。即使王概真说过“披麻斧劈法，王维用之”的话，亦系缺乏画史常识的说法。总之，王维是否用钩斫法的问题，实际还是归结到王维是否曾用水墨作画的问题。

《故宫名画三百种》之三收有李思训的《江帆楼阁图》，之四收有李昭道的《春山行旅图》。从艺术价值上看，前者高于后者。但若从画史上看，则《春山行旅图》纵非原迹，在时代上当远出于《江帆楼阁图》之前，可能系由原迹摹出。此图中，山的形体骨干系由多数线条构成，其线条与以前人物画的线条不同之点在于：人物画线条系圆而转的，此图则多是方而折的，因此可以说这是刚性的线条，并且也不似人物线条匀细得如春蚕吐丝。其中有一部分线条已经带有柔和性，这可能是摹者所改变，也可能是表示李昭道在线条上已有变的趋势。用这种刚性线条构成山形的骨干，我认为这是皴法出现的第一步。但由这种刚性线条所构成的山形的骨干，既不能表现山的阴阳向背，更使山的形体成为机械性的量块的积累，尚未脱离张彦远所说的“冰断斧刃”的未成熟的阶段<sup>①</sup>，不合于自然体的统一，这便有赖于大青大绿的颜色加以弥补。所以青绿色不仅是因为颜色之美，而且是为了形成山水块量的统一所必要。董其昌说王维变钩斫为渲淡，所

<sup>①</sup> 见《历代名画记》卷一《论画山水树石》。

谓“钩斫”，并不同于庄申所说的画家先用笔勾出轮廓的“勾勒”。“钩斫”若指的是小斧劈皴（董曾以小李将军用小斧劈皴），便犯了时代上的错误。大小李将军时代，不可能出现有小斧劈皴，但钩斫若指的是上述那种刚性线条，则自大小李将军起，这种线条即有向柔性的流动性的线条演变的趋向，在日本正仓院《密陀绘盆山岳图》（据称是出自盛唐）中，已可以清楚地看出。而王维要以淡彩水墨代青绿，也只有出之于渲淡的一法，这便对线条发生直接的影响。

所谓渲淡，是用墨渲染为深浅的颜色，以代替青绿的颜色，而这种深浅的颜色，对墨的本色而言，都是以淡为主。这样便扬弃了刚性积成的量块的线条，并表现出了山形的阴阳向背，这是水墨画在技巧上的基本作用。从正仓院《密陀绘盆山岳图》的流动线条看，王维可能还未形成如后来的完整的皴法，但不可能全无皴法。董其昌对于当时出现的全无皴法的王维画加以怀疑，不是全无道理。并且在皴法未完成以前，尤有赖于墨的运用。所以，对于王维的使用渲淡，我认为可信。

张彦远《历代名画记》卷十，在王维条下谓“余曾见破墨山水”；在张璪条下又有“破墨未了”之语。中唐以后，“破墨”与“泼墨”，有时用得没有分别。但《历代名画记》卷二《论画体工用榻写》条下有“如山水家有泼墨，亦不谓之画”之语，此指王默（洽）“醉后以头髻取墨抵于绢画”（卷十）这类的情形而言，则是他之所谓破墨，并不同于泼墨。而此时的破墨，亦不同于后来以淡破浓或以浓破淡的破墨。郭若虚《图画见闻志》卷一《叙制作楷模》中有谓：“画山石者多作矾头，亦为凌面。落笔便见坚重之性，皴淡即生窠凸之形。每留素以成云，或借地以为雪，其破墨之功，尤为难也。”“破墨之功”，乃总上数句而言，可知破墨即系皴染，亦即系渲淡。后人对破墨或解释为以淡破浓，或解释为以浓破淡，皆系望文生义的附会之谈。张彦远既明谓曾见王维的破墨山水，则董其昌谓王维变钩斫为渲淡，即使在他并不是出自坚确的证据，而是来自主观的想象，但今日从画史上看，对于他的说法，也可以由另一角度予以承认。

总之，近数十年来，对董其昌分宗说所提出的批难，多未能得其窾郕。至于由艺术鉴赏而来的不同的看法，这关系到各人在艺术方面的立场、修养，此处暂置之不论。

### 第三节 董其昌的艺术思想

#### 一、文学与绘画中的以淡为宗

在进一步讨论分宗说的当否之前，我觉得首先应对董其昌的艺术思想作一真切的了解。董氏在《明史》卷二百八十八有传。兹据《无声诗史》卷四：

董其昌（1555—1636）字玄宰，号思白（卒谥文敏），华亭人。万历戊子、己丑，联掇经魁，遂读中秘书，日与陶周望望龄、袁伯修宗道游戏禅悦，视一切功名文字，黄鹄之笑壤虫而已。时贵侧目，出补外藩，视学楚中，旋反初服。高卧十八年，而名日益重……及魏阉盗权，士大夫踴踏救过不暇，人皆叹公之先几远行焉。崇祯间晋礼部尚书。年近大耄，犹手不释卷。灯下读蝇头书，写蝇头字。盖化工在手，烟云供养，故神明不衰乃尔……画仿北苑、巨然、千里（赵伯驹）、松雪、大痴、山樵、云林。精研六法，结岳融川，笔与神合，气韵生动，得于自然，所谓云峰石迹，迥出天机，笔意纵横，参乎造化者也……

董对绘画的思想，许多人说，是以戴进为首的浙派<sup>①</sup>末流的反动。继浙派而起的是吴派<sup>②</sup>。观于他“若浙派日就渐灭，不当以甜斜俗软者系之彼中

① 一般以戴文进、吴伟、张路、蒋嵩辈为浙派。

② 一般以沈周、文徵明及受其影响者为吴派。

也”（《画旨》）的话，及“胜国时画道独盛于越中。若赵吴兴（松雪）、黄鹤山樵（王叔明）、吴仲圭、黄子久，其尤卓然者。至于今，乃有浙画之目，钝滞山川不少。迩来又复矫而事吴装，亦文（徵明）、沈（石田）之剩馥耳”（同上）。可知他一面排斥以地理分派的观念，一面也不满意于当时继浙派而起的吴派。所以仅由“浙派的反动”去了解他，是非常不够的。这里我应首先提出，董氏分宗论的基本精神，实际也有当时文学趋向上的背景。《明史》卷二百八十五《文苑传叙论》：

明初文学之士，承元季虞、柳、黄、吴之后，师友讲贯，学有本源……永、宣以还，作者递兴，皆冲融演迤，不事钩棘，而气体渐弱。弘正之间……李梦阳、何景明倡言复古，文自《西京》，诗自中唐而下，一切吐弃，操觚谈艺之士翕然宗之。明之诗文，于斯一变。迨嘉靖时，王慎中、唐顺之辈，文宗欧、曾，诗仿初唐。李攀龙、王世贞辈，文主秦汉，诗规盛唐。王、李之持论，大率与孟阳、景明相倡和也。归有光颇后出，以司马、欧阳自命，力排李、何、王、李。而徐渭、汤显祖、袁宏道、钟惺之属，亦各争鸣一时。

有明一代，文人的宗派意识最强。在当时影响最大的，当为李梦阳、何景明辈的前七子及李攀龙、王世贞辈的后七子。前后七子为矫正文体的卑弱，标榜秦汉盛唐，以格律相高，力求阔大轩翥，但结果一是模拟未化，有些近于假古董；一是缺少刚健笃实的人格以作为支持格律的内容，这便成为浮枵不实、远离了现实人生的作品。于是在诗方面，三袁兄弟<sup>①</sup>出而救之以清真，目为公安体；钟伯敬、谭元春矫之以幽深孤峭，谓之竟陵体。在文的方面，则归有光（1506—1571）、唐顺之（1507—1560）、茅坤（1512—1601）同时并起，以唐宋八家的古文与王世贞们相抗。王世贞本

<sup>①</sup> 袁宗道字伯修，袁宏道字中郎，袁中道字小修。兄弟三人皆万历进士。

人晚年亦“渐造平淡；病亟时，刘凤往视，见其手《苏子瞻集》，讽玩不置”<sup>①</sup>，这便与袁宗道以白（居易）、苏（子瞻）名斋<sup>②</sup>同其趋归了。此是在强调格律以后的应有的反动。我不能说这种反动，与当时在绘画上对浙派的反动有直接的关联，但我已经说过，唐宋古文的艺术精神，与山水画的主流精神，实有其相通之处。北宋文人的画论，与北宋文人的文论、诗论，常有其自觉的融和。董其昌在当时，正是站在唐宋古文及公安的清真诗境的这一方面。他与袁氏兄弟的情投意合，这在《无声诗史》中已经提到了。陈继儒《容台集叙》说“往王长公（世贞）主盟艺坛……董公方诸生，岳岳不肯下”，这是说他不肯附和王世贞们的一派。董氏在《八大家集序》中说：

……乃达识之士，上下千载；文章之变，欲罢黜百家，而独有当于唐宋数子者，目为大家而行之，何居？重经术也……故仇校《八大家集》，授劓鬲氏，俾承学者知通经学古之指焉。（《容台文集》卷一）

由上面的序可知，董氏文章的祈向是在唐宋八家。但他所举出的“重经术”的理由，还只是从思想内容上所说的理由的一面。他在《治美堂集序》中，才说出了他对文学在艺术性这一方面的祈向。兹简录如下：

昔刘邵《人物志》，以平淡为君德。撰述之家，有潜行众妙之中、独立万物之表者，淡是也。世之作者，极其才情之变，可以无所不能。而大雅平淡，关乎神明，非名心薄而世味浅者，终莫能近焉，谈何容易？《出师》二表，表里《伊训》；《归去来辞》，羽翼《国风》。此皆无门无径，质任自然，是之谓淡，乃武侯之明志，靖节之养真者，何物岂澄练之力乎？六代之衰，失其解矣。大都人巧虽饶，天真

① 见《明史》卷二百八十七《王世贞本传》。

② 见《明史》卷二百八十八《袁宗道本传》。

多覆。官商虽叶，累黍或乖。思涸，故取续凫之长；肤清（特乃表面之清），故假靓妆之媚。或气尽语竭，如临大敌，而神不完；或贪多务得，如列市肆，而韵不远。乌睹所谓立言之君乎？

上面一段文章，是说明他以淡的意境、形相为他所追求的文学的艺术性。淡是出于性情的自然，而性情的自然又关乎平日之所养。他在这里只提诸葛武侯和陶渊明，没有提到八家，但八家对当时文必秦汉的袭古派而言，实际也合于平淡（见后）。他自己在文学方面的成就，也正在这一点上。陈继儒《容台集叙》中说：

凡诗文家客气、市气、纵横气、草野气、锦衣玉食气，皆铍治抖擞，不令微细流注于胸次，而发现于毫端……渐老渐熟，渐熟渐离，渐离渐近于平淡自然，而浮华刊落矣，姿态横生矣，堂堂大人相独露矣。

前引董氏文章中，从“大都人巧虽饶”以下的一段，是对当时前后七子的批评，但这种批评也可以用到院派、浙派绘画的末流上面去。而他在文学上的艺术性的追求，也自然会融贯到书法和绘画这一方面。试看他下面的一段话：

作书与诗文，同一关捩。大抵传与不传，在淡与不淡耳。极才人之致，可以无所不能，而淡之玄味，必由天骨，非钻仰之力、澄练之功所可强入。萧氏《文选》，正与淡相反者……韩柳以前，此秘未睹。苏子瞻曰“笔势峥嵘，辞采绚烂；渐老渐熟，乃造平淡。实非平淡，绚烂之极”，犹未得十分，谓若可学而能耳。《画史》云“若其气韵，必在生知”，可为笃论矣。（《容台别集》卷之一）

上面一段话，可归为三种意思。（一）文学中平淡的艺术性，是由韩愈柳宗元的古文派所开辟出来的。这种看法，从某一方面说，是不正确的，因为《诗经》《论语》《中庸》《孟子》《大学》，乃至《史记》和《古诗十九首》，及陶渊明诗，从文学上说，都是极高的平淡的境界，并非到韩柳而始有此开辟。但有意识地反绚烂（骈俪）而趋平淡（古文），未始不可以此来作八家文的特性。（二）董氏在这里说作书与诗文同一关捩，实际上也把画包括在内，所以在此段话的后面，特提到气韵问题。并由此而可了解董氏所把握到的气韵，指的是平淡的意境。（三）他在《画旨》的另一段话中强调过，气韵必在生知，不可学而能，他在这段话中也强调了这一点——他所说“必由天骨”，等于说必在生知。

这里顺便把他所说的“非钻仰之力、澄练之功所可强入”的问题，再度加以说明，以免引起误解。完全成熟以后的文学艺术，是直接来自作者的人格、性情中流露出来的。文学艺术的纯化与深化的程度，决定于作者人格、性情的纯化与深化的程度。董氏在这种地方，他必归结于人格修养之上，所以在《诒美堂集序》中，特提出“武侯之明志，靖节之养真”，这才接触到了中国艺术的根源之地。他在绘画上的分宗说，如后所说，固然直接受到米芾很大的影响，但他却又有下面的一段话：

黄涪翁（山谷）谓子瞻书当为当道第一，为其挟以文章忠义之气耳。黄涪翁以苏黄门（子瞻）远谪濒死不悔，亦以文章节义之契，坚如金石，深入骨髓。庄生所云以天合者，迫穷贱患难相守者也。米颠（芾）视此，有余愧矣。（《容台别集》卷三题跋《书品》）

又说：

三十年前参米书，在无一实笔，自谓得诀；不能常习，今犹故吾，可愧也。米云以势为主，余病其欠淡。淡乃天骨带来，非学可

及。内典所谓无师智，画家谓之气韵也。（同上）

米颠的欠淡，正因他在人格上的有余愧。但正如董氏在《画旨》中一面谓气韵不可学，一面又谓读万卷书，行万里路，气韵又未尝不可学。仅一副素朴的性情，并不能创造出艺术品来，当然要有技巧的钻仰、澄练，但技巧必由熟练之极以归于忘其为技巧，如此，则技巧融入于性情，在创作时，不以技巧的本身出现，而依然以性情出现。更重要的是，性情固然是艺术的根源，但艺术并非存在于性情的某一固定的横断面。性情可以不断地向下堕落，也可以不断地向上升华，艺术与道德同样地须在性情不断地向上升华中而始可发现其存在。所以素朴的性情究尚有待于启发、培养、充实，这便不能不有待于人文的教养。人文的教养愈深，艺术心灵的表现也愈厚。因此，学问教养之功，通过人格、性情，而依然成为艺术绝不可少的培养、开辟的力量。不过，学问必归于人格、性情，所以艺术家的学问并不以知识的面貌出现，而系以由知识之助所升华的人格、性情而出现。真正文人画之所以可贵，乃在于此。学问不归于人格、性情，对艺术家而言，便不是真学问，便与艺术为无干之物。倪瓒的画，正是淡的典型。董氏《题倪迂画二首》中有一首正道出此中甘苦。诗是：

剩水残山好卜居，差怜院体过江余。谁知简远高人意，一一毫端百卷书。（《容台诗集》卷一）

## 二、淡的思想的来源——庄学与禅学

从思想上看，董氏淡的艺术思想是从何而来呢？陈继儒《容台集叙》谓董氏“独好参曹洞禅，批阅永明《宗镜录》一百卷，大有奇怪”。禅当然是他艺术思想的背景，所以《容台别集》中有一卷便专是谈禅之语，并自命其室为“画禅室”，这才是他以禅宗的南顿北渐来分画为南北宗的来源。但深一层去追溯，董氏所把握到的禅，只是与庄学在同一层次的禅；



换言之，他所游戏的禅悦，只不过是清淡式、玄谈式的禅，与真正的禅尚有向上一关未曾透入。《无声诗史》说他“游戏禅悦”的“游戏”，和他自己所再三标榜的“墨戏”，正是一脉相通。禅的向上一关不是“游戏”所能透入的。透上一关所把握到的，将是“寂”而不是“淡”。正赖尚有此一关未曾透入，才可资以为艺术上的了悟，否则他便不能积极地肯定淡的艺术意境。淡的意境，是从庄学中直接透出的意境。他生当庄学式微而禅学盛行的时代，便不能自觉到他所把握的只是庄而并非真正的禅，这便引起后来许多既不真正懂禅、又不真正懂画的人们的胡猜乱想，徒增纠葛。董氏曾有下面的一段话：

晦翁尝谓禅典都从《庄子》书翻出……吾观内典，有初、中、后发善心。古德有初时山是山，水是水；向后山不是山，水不是水；又向后山仍是山，水仍是水……等次第，皆从《列子》心念利害，口谈是非；其次三年，心不敢念利害，口不敢谈是非；又次三年，心复念利害，口复谈是非，不知我之为利害是非，不知利害是非之为我，同一关捩，乃学人实历悟境，不待东京永平时佛法入中国有此葛藤也。读庄、列书，皆当具此眼目。（《容台别集》卷一）

上面这段话的对与不对，此处不论，但由此可以了解他把禅与庄、列看作是一同一性格、同一层次的东西，是毫无疑问的。所以他在《墨禅轩说》中谓：“庄子述齐侯读书，有诃以为古人之糟粕。禅家亦云须参活句，不参死句。书家有笔法，有墨法；唯晋唐人具是三昧。”<sup>①</sup> 他在这里把庄子的话，只在笔墨技巧上去领会，这便暴露出他实际所能领会得到的毕竟是有限。不过这可证明他把庄子与禅家的话完全是作同一的领会。而在《题画寄吴浮玉黄门》的诗里，便干脆说“林水漫传濠濮意，只缘庄叟是吾

<sup>①</sup> 《容台文集》卷二。

师”<sup>①</sup>了。我之所以要清理此一纠结，是要由此而呵破后来更多的由附会而来的似是而非之论，这种似是而非之论在日本更为流行。

不过在这里应特别指出的是，淡由玄而出，淡是由有限以通向无限的连结点。顺乎万物自然之性，而不加以人工矫饰之力，此之谓淡。因此，凡能如谢赫称赞陆探微样的“穷理尽性”的作品，即是淡的作品，即是由有限以通向无限的作品。由玄所出的淡，应当包罗自然中一切的形相，而并非限于某一形相；尤其是由老庄“虚”、“静”、“明”之心所观照的世界，一定是清明澄澈的世界。但董其昌曾谓“余尝与眉公论画，画欲暗不欲明。明者如觚棱钩角是也，暗者如云横雾塞是也。”（《画旨》）则董氏从笔墨技巧上去领会淡，也只是从笔墨技巧中的一家一曲去加以领会，这便与淡的真正意味相去很远了。董氏分宗的根本问题，正出在这种地方。

## 第四节 南宗的诸问题

### 一、董其昌分宗的意义

现在谈到南北分宗本身的问题。首先我们要了解，过去的人，常喜欢把自己思想之所向，安放在一系列的古人中间，以作为自己立言的根据，在文学方面，则常以选文、选诗的方式来标明自家的宗旨。此风至明更盛，董氏的南北分宗，正是此一风气下的产物。他分宗的主要目的，在标榜他以“淡”、以“天真自然”为宗的艺术宗旨。他推王维为南宗之祖，只是从“云峰石迹，迥出天机；笔意纵横，参乎造化”的四句话，及受北宋文人对王维的推掖而来。他引的对王维作评价的四句话，即是自然，即是淡，所以他是认为山水画至王维而发展到了“淡”、到了“天真自然”的境地。他所标举的“淡”、自然，这都是从庄学、从魏晋玄学中出来的

<sup>①</sup> 《容台诗集》卷一。

观念，这也是山水画得以成立的基本观念。他以这一观念为山水画的正宗，另以重彩色、重精工的一派为别子，从大体上说，这有使山水画在长期发展、渐归烂熟以后重新显出它的基本性格的作用，是有其意义的。唐张彦远将“自然”高置于神与妙之上，黄休复亦以逸品置于神品之上。董氏的所谓南宗，实即远承自然、逸品的系统；而所谓北宗，他所着眼的，实系张彦远之所谓“精”，张怀瓘、黄休复之所谓“能品”的系统。重自然、重逸、重神，而不重精、能，这是中国画，尤其是山水画的传统；董其昌在这种地方，并没有大的错处。董氏的错处，不仅因受禅宗衣钵相传的影响，来建立一个衣钵相传的画史系统，贻误了后人对画史的客观了解；更重要的是，他所标出的淡，在实际上，只是落脚于以二米为中心的“墨戏”之上，无形中只以暗的形相为淡，而否定了明的形相在中国艺术中的重大意义，由此而把自己所能把握到的一面无条件地扩大于绘画的整个历史之中，以为全绘画建中立极，这便必然会成为重大的偏执而发生偏向。董氏之所以能接触到淡的意境，而又不能深入地去加以把握，主要是因为他在生活上的限制及缺少庄学的自觉，而只是在禅的边缘去加以沾惹，所以淡的观念并没有进入到他的“天骨”之中，而只是由五十岁以后的生活情趣及笔墨熟练中若存若亡地触着。

## 二、南宗说自身的演变与米芾的重大影响

董氏所归入到南宗、北宗两系统中的诸人，先从南宗说，已可发现在他自己本身有了一种演变。他在“文人之画”一条，以董源、巨然、李成、范宽为王维的嫡子，而以李龙眠、王晋卿、米南宫及虎儿以及元四大家皆系王维的正传，再加以明之文徵明、沈启南；此中无张璪、荆浩、关同、郭忠恕。他在“禅家有南北二宗”一条中，则以张璪、荆浩、关同、董源、巨然、郭忠恕、米家父子及元四大家为王维系统下的南宗，其中没有李成、范宽、李龙眠，也没有提到明代的文、沈。

若将两条加以比较，“文人之画”一条，在《画旨》上录在前面；“禅

家有南北二宗”一条系录在后面。假定这种文字先后的次序可以代表他写下这两条的时间上的次序，则我们不难发现，在董氏写“文人之画”一条时的取材观点较宽，而在写“禅家有南北二宗”一条时，则取材的观点更狭。这种观点的演变，主要是来自他主张暗的画境，更接近二米，因而他受到米芾《画史》的更大影响。他在《画旨》中一则说：“米元章作画，一正画家谬习。”再则说：“诗至少陵，书至鲁公，画至二米，古今之变，天下之能事毕矣。”他再三再四地称道二米的“墨戏”的观念，所以到了他定“南北二宗”时，米氏对他的影响有决定性的作用。但在这里我们不能忽略米芾的故意鸣高立异，凡被当时人所称道的，他都要加以抑制的情形。黄山谷《书赠俞清老》中有下面一段话：

米黻<sup>①</sup>元章在扬州，游戏翰墨，声名籍甚。其冠带衣襦，多不用世法；起居语默，略以意行。人往往谓之狂生。然观其诗句合处，殊不狂。斯人盖既不偶于俗，遂故为此无町畦之行以惊俗尔。清老到扬，计元章必相好。然要当以不鞭其后者相琢磨，不当见元章之吹竽，又建鼓而从之也。（《豫章黄先生文集》卷二十五）

山谷上面的信，主要是劝俞清老不可鼓励（不鞭其后）米元章的装疯，更不可学米元章的装疯。中国古今名士装疯的共同特点，是为了达到抬高自己的自私自利的目的而不惜故作违心之论。苏东坡《次韵米芾二王书跋尾二首》中有谓“巧偷豪夺古来有，一笑谁似痴虎头”<sup>②</sup>，这已说明他装疯偷夺他人书画的行径。又《东坡志林》：“吾尝疑米元章用笔妙一时，而所藏书（按：指法书而言）真伪相半。元祐四年六月十二日，与章致平同过元章，致平谓：“吾公（按：指东坡）尝见，亲（按：指元章）发锁，两手捉书，去人丈余，近（按：指观者）辄掣去者乎？”元章笑，遂出二王、

① 《画继》卷三：“襄阳漫士米黻，字元章。尝自述云：‘黻即芾也。’即作芾。”

② 《集注分类东坡先生诗》卷十二。

长史、怀素辈十许帖子。然后知平时所出，皆苟以适众目而已。”章致平的几句话，把米元章平日作伪欺人的情态描写得活龙活现。董其昌也说“余自较勘，颇不似米颠作欺人语”<sup>①</sup>，这说明董氏也知道米芾的这种情形。例如米芾自己也承认吴道子“行笔磊落，挥霍如莼菜条”，“唐人以吴集大成”。但因李龙眠“常师吴生”，他便说：“余乃取顾（愷之）高古，不使一笔人吴生。”<sup>②</sup>实则吴的线条，是顾愷之以来的大发展。他说此话的目的，不在抑吴，而在抑李龙眠，所以董其昌便终于在南宗中不取李龙眠。李龙眠的白描人物当出自吴生，但李龙眠在画的意境上，却是直追王维的。他因为王维有《辋川图》，他便有《山庄图》。苏子由《题李公麟（龙眠）山庄图二十首序》谓：“又属辙赋小诗凡二十章，以继摩诘《辋川》之作云。”<sup>③</sup>苏子瞻《李伯时（公麟）画其弟亮功旧隐宅图》诗亦谓其“五亩自栽池上竹，十年空看《辋川图》”<sup>④</sup>。李又有临摹王摩诘《辋川图卷》，又画有王维的像；苏东坡、黄山谷都有《书伯时画王摩诘》诗。李又画有《阳关图》，东坡诗谓：“龙眠独识殷勤处，画出阳关意外声。”<sup>⑤</sup>《宣和画谱》对此图的叙述，正可见其力追意外声之用心所在<sup>⑥</sup>，并谓他“刻意处如吴生，潇洒处如王维”。所以黄山谷有诗谓“前世画师今姓李，不妨还作辋川诗”<sup>⑦</sup>，直以李龙眠比王维。东坡对伯时人格的评语是：“伯时有道真吏隐，饮啄不羨山梁雌。丹青弄笔聊尔耳，意在万里谁知之。”<sup>⑧</sup>山谷对他人格的评语是：“戏弄丹青聊卒岁，身如阅世老禅师。”<sup>⑨</sup>这岂非富有超越世俗精神的文人大画家吗？而董氏卒将李龙眠从王维一派中踢

① 《容台别集》卷二《书品》“余十七岁学书”条。

② 《画继》卷三“襄阳漫士米颠”条。

③ 《栾城集》卷十六。

④ 《集注分类东坡先生诗》卷十二。

⑤ 同上，《书林次仲所得李伯时归去来阳关二图后》诗。

⑥ 《宣和画谱》卷七“文臣李公麟”条下谓：“公麟作《阳关图》，以离别惨恨为入之常情，而设韵者于水滨，忘形块坐，哀乐不关其意。”

⑦ 《诗话总龟》卷八引《百斛明珠》。

⑧ 《集注分类东坡先生诗》卷十二《次韵子由书李伯时所藏韩幹马》。

⑨ 《豫章黄先生文集》卷二《咏李伯时摹韩幹三马次苏子由韵简伯时兼寄李德素》。

出，这是毫无道理且是受了米芾影响的。

### 三、李成、范宽、王诜的淘汰

较前述李公麟更为重要的是，北宋山水画的发展，离开了李成的人格及其作品所发生的影响，便是不可想象的。《宣和画谱》卷十《山水叙论》说：“至本朝李成一出，虽师法荆浩，而擅出蓝之誉，数子（按：指上文之李思训、卢鸿、王维、张璪辈）之法，遂亦扫地无余。如范宽、郭熙、王诜之流，固已各自名家，而皆得其一，不足以窥其奥也。”这几句话正说明李成在北宋的重大地位。宋刘道醇《圣朝名画评》对李成评曰：“成之命笔，唯意所到。宗师造化，自创景物，皆合其妙。耽于山水者，观成所画，然后知咫尺之间，夺千里之趣，非神而何？故曰神品。”又谓：“思清格老，古无其人。”宋郭若虚《图画见闻志·论三家山水》中有谓：“夫气象萧疏，烟林清旷，毫锋颖脱，墨法精微者，营丘（李成）之制也。”江少虞《皇朝事实类苑》谓：“成画平远寒林，前所未有。气韵潇洒，烟林清旷，笔势颖脱，墨法精纯，真画家百世师也。虽昔称王维、李思训之徒，亦不可同日而语。其后燕文贵、翟院深、许道宁辈，或仅得其一，语全则远矣。”以上皆北宋人对李成的评价。所以元汤屋《画鉴》谓：“营丘李成山水，为古今第一。”而李成绘画之所以伟大，是他能把云烟变化、气象清劲这两种意境、形相加以统一，若用董其昌的名词说，即是把明与暗的两种意境与形相加以统一。苏子由《王晋卿所藏着色山水二首》之一：“缥缈营丘水墨仙，浮云出没有无间。”<sup>①</sup>黄山谷《题燕文贵山水》：“风雨图，本出于李成，超轶不可及也。”<sup>②</sup>这是李成绘画的一面。山谷又《跋仁上座橘洲图》中有谓：“……然古人作画，若不作小李将军真山真水，草木楼台人物，皆合如本；则须若荆浩、关同、李成，木石瘦

<sup>①</sup> 《栾城集》卷三十。

<sup>②</sup> 《豫章黄先生文集》卷二十七。

硬，烟云远近，一以色取之，乃为毕其能事。”<sup>①</sup>“木石瘦硬”，这是李成画的另一面。木石瘦硬，再加上烟云远近，这就是李成对两种性格、形态的统一，正是他伟大的成就处，因为由玄而出的自然，本有这两种形相。但米芾仅取其“秀甚不凡”的一面，对于“松干枯瘦多节”的一面，则斥为“皆俗手假名”，而倡为“余欲为无李论”<sup>②</sup>；此非真出于鉴赏之言，而实欲对当时推重李成、宝重李成作品的人，假鉴赏的“无李论”之名，予以很巧妙的否定。因此，他本来是以淡为宗的，但他又说：“李成淡墨如梦，雾中石如云动，多巧少真意。”<sup>③</sup>他更标榜自己的画：“无一笔李成、关同俗气。”<sup>④</sup>米芾个人可以不学李成，但画的俗气不俗气，决定于作者的人格。李成的人格远在米氏之上<sup>⑤</sup>，米氏凭什么斥其为俗气？这当然是违心之论。董其昌在“禅家有南北二宗”条的南宗内去掉李成，这也是受了米芾的影响。对元季四大家，董氏以黄公望为第一，而黄公望《写山水诀》中自谓：“近作画，多宗董源、李成二家笔法。”董氏未免太昧于这种渊源了。

米芾对范宽的评价是：“本朝无出其右。溪山深虚，水若有声。其作雪山，全师世所谓王摩诘。”又谓：“范宽师荆浩。”<sup>⑥</sup>以范宽在北宋山水画中地位之高，且又与王维、荆浩有渊源，但董氏后来也将他去掉，大概是因为他“势状雄强”<sup>⑦</sup>，与董氏所标榜的宜暗不宜明的宗旨不合。王诜（晋卿）“学李成皴法，以全绿为之”（《画史》），与董氏所标榜的水墨不合，所以也被去掉。但王诜“作小景，亦墨作平远”（同上），这不也与董氏所标榜的南宗一致吗？同时苏子瞻对于王晋卿的画，认为是“郑虔三绝

① 《豫章黄先生文集》卷二十七。

② 以上皆见米芾《画史》。

③ 同上。

④ 同上。

⑤ 《图画见闻志》卷三李成条下谓成“志尚冲寂，高谢荣进，博涉经史”。

⑥ 同上。

⑦ 《图画见闻志》卷一《论三家山水》。

君有二，笔势挽回三百年”<sup>①</sup>；对于王晋卿的人格，则认为“当年不识此清真，强把先生拟季伦”<sup>②</sup>，而许其为清真。苏子由在《题王诜都尉画山水横卷三首》<sup>③</sup>中，直以王维相比拟。他的《烟江叠嶂图》，夏珪曾加以摹写，董氏则因未能见到真迹，而于想象中加以追摹，其影响不可谓不大。王诜可以说是一个典型的文人画家，但董氏后来也把他从南宗中去掉，这不仅太为“水墨”所拘，恐怕也受了米芾所说的“皆李成法也”的影响。

#### 四、董、巨的发现及形成南宗的真正骨干

董氏在南宗系统中加入郭忠恕，算是相当突出的，倒也是很应当的。文徵明《郭恕先避暑宫殿图跋》据《东坡集》谓他：“通九经，尤精小学。”《宣和画谱》卷八谓他：“作篆隶，凌轹魏晋以来字学。喜画楼观台阁，皆高古。”文徵明在前跋中谓：“画家宫室，最为难工……独郭忠恕以俊伟奇特之气，辅以博文强学之资，游规矩准绳中而不为所窘，论者以为古今绝艺。”由此可以了解，他的界画，是与他“忽乘醉就图之一角，作远山数峰而已”<sup>④</sup>的意境相通的。董氏将他加入到南画系统中，可为特识。至于尸解成仙之说，正说明其生活的超然独往，不为尘世所羁的情形。董氏把他加入到南宗里面，恐怕与他成仙的传说有关。

但总括地看，董其昌主张的南宗系统，实际是以米芾为中心所建立起来的。董源、巨然，在北宋画家、画论家的心目中，大概因地域的限制，并没有煊赫的地位；董、巨的崇高地位，完全是由米芾在他的《画史》中所提出、所发现的。如：

① 《集注分类东坡先生诗》卷十二，《王晋卿作〈烟江叠嶂图〉，仆赋诗十四韵，晋卿和之，语特奇丽，复次韵，不独纪其书画之美，亦为道其出处契阔之故》。

② 同上，《又书王晋卿画四首》之一。

③ 《栾城集》卷十六。

④ 《图画见闻志》卷三郭忠恕条下。



巨然师董源，今世多有本，岚气清润，布景得天真多。巨然少年时多作矾头，老年平淡趣高。

董源平淡天真多，唐无此品，在毕宏上。近世神品，格高无与比也。峰峦出没，云雾显晦，不装巧趣，皆得天真。岚色郁苍，枝干劲挺，咸有生意。溪桥渔浦，洲渚掩映，一片江南也。

仲爰收巨然半幅横轴，一风雨景，一皖公山天柱峰图，清润秀拔，林路萦回，真佳制也。

苏泌家有巨然山水，平淡奇绝。

董源峰顶不工，绝涧危径，幽壑荒回，率多真意。

巨然明润郁葱，最有爽气。矾头太多。（以上皆见《画史》）

米氏的标举董、巨，一是因为此二人的特别评价可以说是由他所首先提出，二是因为米氏所得于江南的江山之助，与董、巨正同。但如后所述，米芾或受了董源“烟景”的一部分影响，即是暗的方面的影响，但在基本格调上，米与董、巨并不相同。董、巨给了元朝画家，尤其是所谓元季四大家以极大的影响，但并没有真正给米氏以影响。不过董、巨的价值，是由米氏提出、也可以说是由他所发现的。我们只看米氏对董、巨平淡天真的评论，便可联想到这即是董其昌在艺术上的基本立脚点。黄公望（子久、大痴）“山水师董源、巨然”（《画史会要》）；王蒙（叔明、黄鹤山樵）“山水师巨然，甚得用墨法”（同上）；倪瓚（元镇、雲林）“初以董源为师”（同上）；吴镇（仲圭、梅花道人）“画山水师巨然”（《图绘宝鉴》）。这都是得董、巨的法乳而后各成一家的。由此可以了解，董其昌的南宗，是以米家父子为骨干，而上推董、巨，下逮元末四大家所构想而成的；王维、张璪、荆浩、关同、郭忠恕，乃是为了伸张门面才加了上去，对董氏而言，并没有真实的意义。并且元季四大家，主要是发展了董、巨的柔和、变化而形相清明的一面，并没有继承形相晦暗的一面，所以与米家父子实在是非常缘远的。

这里对于元季四大家未能作深入的陈述，而只想指出的一点是，他们不仅是一代的高人逸士，而且都与当时盛行的新道教（全真教）有密切的关系。黄公望的三教堂，以及当时所流行的三教合一，实际都是以新道教为其骨干。新道教中有《立教十五论》，为教徒持行的规范。第一论住庵，第二论云游，这在现实生活中，自然而然地使人亲近林泉山水。第七论打坐，第八论降心，第十三论超三界，第十五论离凡世，在这种宗教修持中，也自然而然地可以得到艺术家由超越而来的虚、静、明的精神境界。因此可以说，元季四大家们，是在新道教的周折中，使其现实生活与精神生活冥契于庄学的精神，较之魏晋人在生活情调上的玄学，实更为真实而深切。

### 五、王维的传承问题

董其昌的南宗，是以米芾父子为中心所建立起来的，但他为了装饰门面，所以选择王维为开山祖，一方面是如前所说，受了北宋文人画论家及王维诗的重大影响；一方面是因为北宋文人心目中王维的画，正与米氏所发现的董、巨画的评价相近。米芾《画史》谓世俗“又多以江南人所画雪图命为王维，但见笔清秀者即便命之”。但米氏在当时风气下对王维实亦极为服膺。《旧唐书》卷九〇下《王维本传》称维“书画特妙，笔踪措思，参于造化，而创意经图，即有所缺，如山水平远，云岸石色，绝迹天机，非绘者所及也。”米芾把这段引作“又云，云峰石色，绝迹天机；笔意纵横，参于造化”<sup>①</sup>，此即董其昌对王维引用“前人云”的所本。董其昌要由董、巨推上去，找出一位开山祖师，而找到王维，找得并不算错。但是，他在这里有两个大的弱点：第一，他看到的《王右丞江山雪霁卷》及《江干雪意卷》，不可能是真迹，因此，他在上两图卷后面所写的长跋，对

<sup>①</sup> 这是《旧唐书》上面的话，乃转引而来，文字有遗误。米芾将这几句话引在“唐张彦远《名画记》云：‘类吴道子……’”之下，便成为这是张彦远的话，实系米氏误记。

王维画所作的具体陈述，依然都是“以想心得之”<sup>①</sup>，不可为据；第二，他受了禅宗衣钵传灯的影响，在“文人之画”条，硬说“董源、巨然、李成、范宽”为王维的嫡子，认为“李龙眠、王晋卿、米南宫及虎儿，皆从董、巨得来”，这已经是妄说。北宋这些大画家，可能受有王维的影响，但每一位画家，他可以受前代许多画家的影响，并且他们真正的立脚点，都是“外师造化，中法心源”，而他们与王维在意境上假定有其契合，也只能算是精神上的潜孚默契，哪里说得上什么“嫡子”。同时，米南宫及虎儿，并说不上是从董、巨得来；至于李龙眠、王晋卿，更与董、巨无直接关系。“禅家有南北二宗”条，说王维“传为张璪、荆、关……”，张璪与王维，在年代上可以说是同时并起；其画的品位，由中唐一直到荆浩的《笔法记》为止，地位、评价都远在王维之上，如何可以说王维传为张璪？荆浩固然也推重王维，但他“尝语人曰：‘吴道子画山水，有笔而无墨；项容有墨而无笔。吾当采二子之所长，成一家之体。’”<sup>②</sup>则他在笔墨上系融合了吴、项二人，与王维无涉。由他所著的《笔法记》看，他所资取的自然——洪谷，深严壮大，与王维的秀丽清妍的辋川也大异其趣。而关同则系师法荆浩，早为一般人所公认。所谓“传之荆、关”，也完全出于董氏的随意编造。

## 六、米芾在南宗中的地位

再就南宗的骨干来说，元季四大家与董、巨有渊源，但与米家父子无渊源，前面已经提到。米芾提出董、巨的平淡天真，固然有重大的意义，但米芾的成就是在书法而不一定在画。苏东坡北归死去之前，在与米芾的几则书信中，也只称其书法而不及其画。后人徒震于他的大名，对他的画加上了过多的想象。南宋邓椿的《画继》已谓：“然公（米芾）字札，流传四方。独于丹青，诚为罕见。”由此可知，有关他的画迹流传，也可能加入

① 董其昌《江山雪霁卷跋》中语。

② 此语之原意，原出自荆浩《笔法记》，但整理为此整齐语句，始于《图画见闻志》卷二荆浩条下。尔后即以此为据，转相引述。

了不少的赝品。同时，他所追求的平淡天真，对他自己来说，恐怕不是经过对俗情的超越、对真我的发露，因而不是从人格深处所发出的平淡天真，而只是由名士习气的玩世不恭而来的平淡天真。宋赵希鹄《洞天清录》：

米南官多游江浙间。每卜居，必择山水明秀处。其初本不能作画，后以目所见，日渐模仿之，遂得天趣。其作墨戏，不专用笔，或以纸筋子，或以蔗滓，或以莲房，皆可为画……

由此可知，他的画主要是来自他的天资之高，走的不一定是一般艺术家所走的正路。所以他可以得天趣，但植基不深，不足为后人范式。王世贞《艺苑卮言》：

画家中目无前辈，高自标树，毋如米元章。此君但有气韵，不过一端之学、半日之功耳。

董源、巨然因为写江南山而笔墨特为柔和，因而笔与墨也特为融合。他们所用的披麻皴，也使山形特富于变化。但他们依然是有笔有墨，是山水画正统的发展。沈括《梦溪笔谈》卷十七曾谓“大体董源及巨然画，皆宜远观，其用笔甚草草，近视之几不类物象”，这是他们画“秋岚远景”的一面；晁补之《跋董元画》有谓“……余得二轴于外弟杜天达家，近存中（沈括）评也。然巨然盖师董元笔也，与余二轴不类”（《鸡肋集》卷三十三），是与沈括评语不相合的另一面。《宣和画谱》卷第十一所谓“大抵元所画山水，下笔雄伟，有崭绝峥嵘之势，重山绝壁，使人观而壮之”，是董源也和李成一样，统一了明、暗与平远、雄伟的两重典型的艺术形相。米元章则“用王洽之泼墨，参以破墨、积墨、焦墨”<sup>①</sup>。《洞天清录》

<sup>①</sup> 《式古堂书画汇考》卷十三，《米家山图》下引“阙疑元人题”。

谓：“画无笔迹，非谓其墨淡模糊而无分晓也，正如善画者藏笔锋……人能知善书执笔之法，则知名画无笔迹之说。故古人如孙太古，今人如米元章，善书必能画，善画必能书，书画其实一事。”在上面恭维米氏的话中，也可知米画实在是墨而无笔，乃至偏于暗而缺乏清明的一面，乃山水画中的别派。纵然在画“烟云”上他受到了董源的影响，但就两家的立基处来说，米元章与董、巨，实不应安放在一个系统之内，两者皴法的不同，即是一个大关键。另从对后世的影响来说，米氏父子的画风，可能和南宋末的牧溪及元初的高克恭有相通之处。但如前所述，元画主要是荆、关、李成、李伯时、董元、巨然及一般文人画的发展，其中当然以董、巨的影响为最大，却与米氏父子没有太大的关系。董其昌既谓他“不学米画，恐流入率易”（《画旨》），又谓“宋人米襄阳在蹊径之外，余皆从陶铸而来”（同上），则不可谓他不了解米氏的深浅，但一面又以米家父子为骨干，以建立南宗系统，而他建立的南宗系统，无形中是要指出画的正统，但结果是以别派为中心的正统，这更是他的此一系统的致命伤。

## 第五节 赵松雪画史地位的重估

### 一、元代“四大家”的演变

另一被人忽视了一点，即是在董其昌的南宗系统中，实存心打击了赵松雪（1254—1322）的地位。最大的证明，是他推翻了原来之所谓“元四大家”，而建立新的“元四大家”，无形中对赵氏在画史中的地位加以贬损。如实地说，没有赵松雪，几乎可以说便没有“元末四大家”的成就。所以我在这一节，应特别提出来做一清理。

赵孟頫字子昂，号松雪道人，又号鸥波，甲寅人，水晶宫道人，谥文敏。吴兴人，故人亦称之为赵吴兴；曾为翰林承旨、荣禄大夫，故人亦称之为赵承旨、赵荣禄。《元史》卷一百七十二有传。在董其昌以前，在董

其昌以外，称“元四大家”的，多以赵松雪为首。如明王世贞《艺苑卮言》：“赵松雪孟頫、梅道人吴镇仲圭、大痴老人黄公望子久、黄鹤山樵王蒙叔明，元四大家也。高彦敬、倪元镇、方方壶，品之逸者也。”明屠隆《画笈》中有谓：“若云善画，何以上拟古人，而为后世宝藏？如赵松雪、黄子久、王叔明、吴仲圭之四大家，及钱舜举、倪云林、赵仲穆（雍）辈，形神俱妙……”这几句话又见于项元汴的《蕉窗九录》。在四大家中加入倪云林而去掉赵松雪，可能即始于董其昌及其友人陈继儒，因他们的影响太大了，尔后遂成为定论。由此一改变，而可了解董其昌在南宗中没有赵松雪的名字，绝不是偶然的，这便影响到赵氏在绘画历史中的地位，迷乱了后人对画史的正确把握。

## 二、赵松雪被抑制的原因及其人品的再评价

在董其昌《容台别集》卷之三、卷之四论书、论画两卷中，不难随处可以发现赵松雪的书与画，在董其昌心目中的分量是非常之重，而实又心有所不甘的情形。这正说明赵氏在当时书画界中尚有很大的影响，唐寅、文徵明，无不曾从赵松雪转手<sup>①</sup>，董其昌本人也不例外，所以他在《画旨》中，也承认“赵集贤（松雪）画为元人冠冕”。然则他为什么把“元四大家”的阵容重新排定，并将赵松雪排斥于他所标榜的南宗之外呢？从他“幽淡两言，则赵吴兴（松雪）犹逊迂翁（倪云林），其胸次自别也”的话来看，我想，主要的原因是来自当时认为赵氏以王孙的资格而仕元，大节有亏的关系，沈周《题赵文敏渊明像，并书归去来辞卷》“典午山河已莫支，先生归去自嫌迟”，黄潛《题子昂春郊挟弹图》“锦缆牙樯非昨梦，岂无十亩种瓜田”，都流露出这种意思。而李东阳《麓堂诗话》下面一段话，反映当时的这种心理更为

<sup>①</sup> 《艺苑卮言》：“伯虎（唐寅）材高。自宋李营丘、范宽、李唐、马、夏，次至胜国吴兴（赵松雪）、王、黄数大家，靡不研解。”《五杂俎》：“文徵仲（徵明）远学郭熙，近学松雪。”《无声诗史》卷二谓文徵明“画师龙眠、吴兴”。

明显：

赵子昂书画绝出，诗律亦清丽。其《溪上》诗曰：“锦缆牙樯非昨梦，凤笙龙管是谁家？”意亦伤甚。《岳武穆墓》曰：“南渡君臣轻社稷，中原父老望旌旗。”句虽佳，而意已涉秦越。至对元世祖曰：“往事已非那可说，且将忠赤报皇元。”则扫地尽矣。其画为人所题者有曰：“前代王孙今阁老，只画天闲八尺龙。”有曰：“两岸青山多少地，岂无十亩种瓜田。”至“江心正好看明月，却抱琵琶过别船”，则亦几乎骂矣。夫以宗室之亲，辱于夷狄之变，揆之常典，固已不同；而其才艺之美，又足以为讥訾之地，才恶足恃哉！

按：论人而轻责人以不死，实为不恕。同时，论人者不能为他人设身处地着想，更不顾自己立身行己之若何，而轻以不合当时情实的高调加之于古人，实可见言者缺少真正的人生责任感，而不自觉其流于儂薄。赵松雪当宋亡的时候，还是二十多岁的青年。以余荫下曹，身当夷狄巨变，恢复既无可言，他唯一可走之路，便是入山归隐，而这也正是赵氏毕生的志愿，此在《松雪斋文集》中是随处可以看出的。他在《咏逸民十一首序》中曾说：“自古逸民多矣，意之所至，率然成咏。聊与同好，时而歌之耳。”（卷二）而在这些逸民中，他特追慕庄周和陶渊明。《次韵钱舜举四慕诗》：“周（庄周）也实旷士，天地视一身。去之千载下，渊明亦其人……九原如可作，执鞭良所欣。”（卷二）他更有《题归去来辞》，画有陶渊明的像，还有《五柳先生传论》，中有谓：“仲尼有言曰：‘隐居以求其志，行义以达其道。吾闻其语，未见其人。’嗟乎，如先生近之矣！”（卷六）尝自述他的生活是“闲吟渊明诗，静学右军字”（卷二《酬滕野云》）。又：“彭泽丹青顾虎头。”（卷四《次韵冯伯田秋兴》其一）不幸的是，早岁为才名所累，受到元室的注意。他第一次拒绝了尚书夹谷的翰林编修之荐。等到程

钜夫访江南遗逸，得二十余人，而以赵氏为首选，正因为他有王孙的身份，于是他的抉择便不是富贵、贫贱的问题，而几乎是死与生的问题<sup>①</sup>。他此时还是二十多岁的少年<sup>②</sup>，因大势已去，名儒许鲁斋们都以潜移默化的苦心，守降志辱身的权变，何遽能以一死责松雪？以成见论人，自难合于客观事实。例如松雪《岳王墓》的诗是：“岳王坟上草离离，秋日荒凉石兽危。南渡君臣轻社稷，中原父老望旌旗。英雄已死嗟何及，天下中分遂不支。莫向西湖歌此曲，水光山色不胜悲。”这真够沉痛了。但李东阳却说他“已意涉秦越”，更何能为松雪设身处地着想？松雪此后扬历仕途的情形是：“议法刑曹，一去深文之弊；条事政府，屡犯权臣之威。佐郡治，则平反役卒之冤；兴学校，则奖励勤苦之士。官登一品，名高四海，而处之恬然若寒素。”<sup>③</sup>他虽然与当时名儒所走的路不同，而用心并无二致。一个过了气的王孙，在实际上与当时一般知识分子有何分别而必须严其贬责？并且在他的内心，实际是以这种富贵为精神上的压迫，因而这便更加深了他对自由的追求、对自然的皈依、对隐逸生活的怀念，因而加深了他艺术上的成就。不可能每个人都能得到现实生活与精神向往的完全一致。不因现实生活而埋没掉精神的向往，并加深精神上的向往，这种矛盾生活，常是一个伟大艺术家的宿命，也常更由此而凸显出艺术家的心灵。《重江叠嶂图》为松雪煊赫名迹，王世贞谓其“冲澹简远，意在笔外”，虞集所题的诗却是：“昔者长江险，能生白发哀。百年经济尽，一日画图开。”<sup>④</sup>虞集是能真正了解赵松雪的，并且他也是能领略此一画卷冲澹简远的崇高价值的，可是他更能知道在这种冲澹简远的后面，却是一位“白发哀”的作者。此后更有明代大画家沈周（石田），也能说出“还从惨淡

① 欧阳玄《圭斋文集》卷九，《元翰林学士承旨荣禄大夫，知制诰，兼修国史，赠江浙等处行中书省平章政事，魏国赵文敏公神道碑》：“尚书夹谷奇之，以翰林编修荐，不就。江南侍御史程公钜夫出访江南遗逸，得二十余人以应诏，公在首选。”

② 《松雪斋文集》卷三《哀鲜于伯几》：“忆昨闻令名，宦舍始相识，我方二十余，头发墨如漆。”由此可知其初应征时仅二十余岁。

③ 《松雪斋文集》首附录之溢文。

④ 上皆系《重江叠嶂图》后题跋。



见旧物，似有涕泪含孤忠”<sup>①</sup>的话。这不足以为由人生矛盾中产生伟大艺术而作证吗？赵松雪在艺术上能有伟大成就的根据，由此可见一斑。下面摘录一点简单的材料，都可以为我上面的说法作证。

吾生性坦率，与世无竞奔。空怀丘壑志，耿耿固长存。（卷二，《和子俊感秋五首》之二）

履运有异同，喟然慨今昔。丘园岂云远，终当期屏迹。（同上，其三）

下有沉潜鱼，上有冥飞禽。先民莫不逸，我独怀苦辛。（同上，其四）

安得松乔术，邈与世相违。（卷二，《杂诗》）

平生山林意，独往乃所欣。（卷二，《赠茅山梁道士》）

在山为远志，出山为小草。古语已云然，见事苦不早。平生独往愿，丘壑守怀抱。（卷二，《罪出》）

忽为蔓草蕃，愿作青松贞。（卷二，《自释》）

池鱼思故渊，槛兽念旧藪。（卷三，《次韵周公瑾见赠》）

我性真且率，不知恒怒嗔。俯仰欲从俗，夏畦同苦辛。以此甘弃置，筑室龟溪滨……自谓独往意，白首无缁磷。安知承嘉惠，再踏京华尘。京华人所慕，宜富不宜贫。严郑不可作，兹怀向谁陈。（卷三，《述怀》）

江南春暖水生烟，何日投闲茗水边。（卷三，《赠相士》）

醉眼看山百自由。（卷三，《渔父词》）

致君泽物已无由，梦想田园雪水头。老子难同非子传<sup>②</sup>，齐人终困楚人咻。濯纓久判随渔父，束带宁堪见督邮。准拟新年弃官去，百无拘系似沙鸥。（卷五，《岁晚偶成》）

① 同上引《皇明风雅》载沈周《题子昂重江叠嶂卷》。

② 按：《史记》老子、韩非同传。此句意谓他难与同时的酷吏同僚共处。

右臂拘挛巾不裹，中肠惨戚泪常淹。（卷五，《老态》）

由上面所录的材料，我们应当谅其心、哀其志，以与他的艺术心灵相接触。正因为吴梅村死前有“一钱不值何须说”的真性情，所以不论怎样，他无愧为一个伟大诗人；赵松雪有《自警》一首，比梅村的词说得更为痛切，在他心灵深处的委曲，不仅否定了自己的富贵，甚至也否定了自己的艺术，这还不足以为他真纯的人格作证吗？兹更录在下面：

齿豁头童六十三，一生事事总堪怜。唯余笔研情犹在，留与人间作笑谈。（卷五）

一生富贵，而只自认为“总堪怜”，这是由人格的真纯所形成的最大矛盾、最大委曲。但王行《题赵文敏渊明像并书归去来辞卷》有“抚卷三叹息，系年非义熙”之句。陈沂志谓：“王行，元末人，歿于难。”<sup>①</sup>由此可以推知，当松雪生时，对他已有不少讥评。王世贞《题赵松雪渊明图卷》有谓：“纵极八法之妙，不能不落竖儒吻。盖以永初之不臣宋，（渊明）与至元之仕口，趣相左耳。若其（此图卷）风华秀润，标举超逸，虎头点拂，云摩烘染，所谓赵郎并其（渊明）性情而得之者，与彭泽人品文章，真足三绝。又不当以此论也。”<sup>②</sup>王氏以松雪能得渊明的性情，则在绘事精微之地，必须承认松雪的性情足以与渊明相契合。元人人关，屠戮摧辱之惨，岂刘宋所能仿佛于万一？不“为其人处以之”，遂泥迹以作过苛之论，致使松雪之艺术与其人格发生不可解的矛盾，所以我应于此表而出之。

① 《式古堂书画汇考》卷十六引《遂初堂集》。

② 同上，引王世贞跋。

### 三、赵松雪在画史中的地位

我们了解了松雪的人格，然后才能接触到松雪的艺术心灵及他在艺术史上的地位。近来有不少人给赵氏加上复古主义的头衔，我站在中国艺术和中国艺术史的立场，实在想不出这种指称的半点意义。俞剑华在《中国绘画史·元朝之山水画》一节中谓：“元初如赵孟頫、钱选等，其力非不能创作，而乃力倡复古之论，不特其自身空负此天造之才，以致碌碌无所发明，且使当时以及后世之画坛俱舍创作而争事临摹，此毒一中，万劫不复。”（下册第八页）我找不出他们在什么地方曾力倡复古之论，更想不到古今中外真有天造之才的人会甘心于复古。俞剑华又以赵氏“仍延南宋李唐、刘松年青绿工整一派之绪”（同上第九页），这简直是毫无常识的胡说了。或者宋人之画至元而一变，而“赵子昂近宋人”（《艺苑卮言》），捕风捉影之徒遂指其为复古。其实，正如董其昌题《赵氏画鹊华秋色图》所说：“吴兴此图，兼右丞、北苑二家画，有唐人之致，去其纤；有北宋之雄，去其犷。”董氏的话，可以概括赵氏画的整个方向。广资博取，是一切伟大艺术家必经之路，在这种地方没有复古不复古的问题，主要是看在广资博取之余，个人是否有独自立身之地。松雪说“久知图画非儿戏，到处云山是我师”<sup>①</sup>，这是他的外师造化。他又说：“欲使清风传万古，须如明月印千江。”<sup>②</sup>明月印千江，指的是晶莹澄澈之心与客观世界的相融相即，这是他的中法心源。此等处才真是他的立身之地，在什么地方可以安放得上复古两字？

并且南宋的画，以院画为代表。关于院画的意义，我在下面再谈。我在这里只特别指出，一切艺术都是在主客相关之间成立的，一切艺术的差异性，都可由主客相关间的差距不同而加以区别。主客间之所以有差距，决定于某一艺术家对客观世界的根本态度。大概地说，如果艺术家的个性

① 《松雪斋文集》卷五《题苍林叠岫图》。

② 同上，《赠影师立》。

比较超越而宽平严实，并由环境的反应而使其人生对客观世界能发生较多的信赖，则他所涵融的客观世界较深较广，而客观世界在艺术家的主观世界中也能保持其清宁安静的形相，于是表现在作品上，便不知不觉地走向客观的一方面。这是主观舒展向客观，主观由客观而得到解放，与一般所说的“模仿自然”的模仿意义并无关涉。反之，因缺少对客观的信赖，而主观与客观的关系不能稳固，便常将客观吞没向主观，作品也自然地多蒙上主观的意味、色彩。南宋末年，国势阽危，人心抑郁，人生失掉了生存的信心，于是出现了流传在日本的牧溪、玉润、日温这一类带有幽玄气息的、偏于“暗”的形相的作品。在这类作品中，客观的自然被置于若存若亡的地位。他们从表面看，有近于米氏父子的墨戏，但气息却远较米氏父子为深厚沉郁。换言之，其艺术性实远在米氏父子之上，因为在他们的作品中含有更大更深的时代性。若仅从画的背景来说，有点像明末清初的朱耷（八大山人）、石涛。不过，这种时代性实际是悲观绝望，主客之间的差距究已失掉了均衡，于是由幽玄而再进一步，便会趋于晦暗。就山水画说，在它的晦暗中，已失掉人类精神解放向自然的基本意义，势将陷艺术于绝境。赵松雪在艺术史上的重要地位，是表现在狂风暴雨之后，人们又渐渐浮上在客观世界中生存的希望，因而人的主观重新展向自然，使主客之间恢复了比较均衡的状态。他是以“清远”代替了南宋末期的“幽玄”，重辟艺术的新生命。元代绘画所以能得到很高的发展，实在是立足于此一主客均衡之上。

#### 四、“清”的艺术心灵

赵松雪之所以有上述的成就，在他的心灵上，是得力于一个“清”字：由心灵之清而把握到自然世界的清，这便形成他作品之清；清便远，所以他的作品可以用“清远”两字加以概括。在清远中，主客恢复了均衡，在均衡上的相融相即，这便可以上追北宋山水画成熟时的风格，下开元季四大家的逸韵。

赵松雪心灵上的清，是来自他身在富贵而心在江湖的隐逸性格。他在《求友赋》中说：“众不可以户说兮，历年岁而靓闵。变心以从俗兮，而吾又不忍。”<sup>①</sup>这种心情，或者可以说是他的出污泥而不染。因为心灵上的清，所以他一生中追求的，所把握到的，都是一个“清”字。他在《哀鲜于伯几》的诗中，悲痛地说：“乾坤清气少。”（《松雪斋文集》卷三）在《吴兴赋》中说：“清气焉钟，冲和攸集。”（卷一）《赠道隆道人》：“何当移四松，伴汝成清幽。”（卷二）《桐庐道中》：“历历山水郡，行行襟抱清。”（卷二）《寄鲜于伯几》：“图书左右列，花竹自清新。”（卷三）《送姚子敬教授绍兴》：“高情自清真。”（卷三）《述怀》：“梅柳亦清新。”（同上）《清河道中》：“天清去雁高。”（同上）《题雨溪图赠鲜于伯几》：“坐对山水娱清辉。”（卷三）《题也先帖木儿开府完壁画山水歌》：“信手落笔笔清妍。”（卷三）《赠张彦古》：“吴兴山水况清绝。”（卷三）《次韵冯伯田秋兴》其二：“露寒沙水清。”（卷四）《送翟伯玉云南省都事》：“只因清淑气，不受瘴溪烟。”（卷四）《论书》：“右军潇洒更清真。”（卷五）《彰南道中》：“山深草木自幽清。”（卷五）《吴兴山水图记》：“昔人有言，吴兴山水清远。非夫悠然独往，有会于心者，不以为知言。”（卷七）欧阳玄《圭斋文集》卷之九《魏国赵文敏公神道碑》中有谓：“嗟乾之资，唯一清气。人禀至清，乃精道艺。天朗日晶，一清所为……清气所萃，乃臻瑰奇。允矣魏公，玉壶秋冰……”这正说出了赵松雪的神髓及其艺术的根源。

由庄学而来的魏晋玄学，可以说是“清的人生”、“清的哲学”，这只要把《世说新语》打开一看，便立刻可以承认。我已经指出过，山水画的根源是玄学，则赵松雪的清的艺术，正是艺术本性的复归。《珊瑚网》说他：“高风雅韵，沾被后人多矣。”<sup>②</sup>所以他实在是画史上的大关键人物。清则淡，《皇明风雅》载沈周《题子昂重江叠嶂卷》有云：“丹青隐墨墨隐水，其妙贵淡不贵浓。”王世贞《弇州山人稿》题此图有谓：“至杳霭澹

① 《松雪斋文集》卷一。

② 《题赵孟頫秋郊饮马图》。

荡，出有人无，润气在眉睫间，不至作公家大年朝京观也。”这都说明他的“元四大家”的地位不应当动摇，他在董其昌的南画系统中，应当有最重要的地位。董其昌的抑赵，实出自明代士人一般虚懦之气，所以我不能不为之辩。

## 第六节 北宗的诸问题

### 一、北宗的概略检讨之一——分宗的根据及三赵问题

现在再说到董其昌所提到的北宗问题。他以李思训为北宗之祖的根据，据他所已经明说出来的是“着色山水”的“着色”。《宣和画谱》卷十李思训条下谓：“今人所画着色山水，往往宗之。”元夏文彦《图绘宝鉴》卷二李思训条下谓：“后人所画着色山，往往宗之。”所以董氏以着色立李氏父子为北宗之祖，是可以成立的。但应当特别注意的是，“着色”与“水墨”，只有一种自然的趋向，对各画家形成用色的重点，但二者之间并没有什么不能相容的对立观念，所以画家常常是在二者之间可以自由移动。以着色立宗的坏处，便是把这种本是可以自由移动的界线，都由人工把它钉死了。另与此有关联之点，他在分宗说中未加说明，而在“李昭道一派为赵伯驹、伯骕，精工之极”（《画旨》）一条中，他实以李氏父子为山水画中的“精工”一派。大概地说，着色与精工有密切的关系，所以既以李氏父子为着色一派之宗，当然也可以推为精工山水一派之宗。

被董其昌列为北宗下的“宋之赵幹”，《图画见闻志》卷四及《宣和画谱》卷十一皆称他为江南人，“事江南，为画院学生”（《图画见闻志》），“事伪主李煜，为画院学生”（《宣和画谱》），根本无人入宋的记载，所以《佩文斋书画谱》卷四十九把他列入“南唐”，是对的。《宣和画谱》谓他所画：“皆江南风景，多作楼观舟舫，水村渔市，花竹散为景趣，虽在朝市风埃间，一见便如江上，令人褰裳欲涉，而问舟浦溆间也。”（卷十一）

《佩文斋书画谱》引《名画评》谓其《江行图》“深得浩渺之意”（卷四十九）。由此可知董其昌既弄错了赵幹的朝代，又无法看出他与李氏父子的渊源。最低限度，他与后来南宋画院的李唐们的画风并无相似之处。董其昌大概是因其系“画院学生”，故而胡乱将其列入到李氏父子派下。

北宗的赵幹之下，为赵伯驹（千里）、伯驹（希远）兄弟。《画继》卷二记他们兄弟的情形甚为简略。从汪珂玉《题伯驹仙山楼阁图》及《书画舫》所记《访戴图》与《炼丹图》<sup>①</sup>来看，在取景着色上，他二人倒真是李氏父子的嫡派，所以《书画舫》也说千里是出自大小李将军。而《佩文斋书画谱》卷五十一引《松隐集》有谓：“尝耳其（希远）论画，人物动植，画家颇能具其相貌。但吾辈胸次，自应有一种风规，俾神气悠然，韵味清远，不为物态所拘，便有佳处。况吾所存，无媚于世而能合于众情者，要在悟此。”（卷五十）由此可知，艺术也和其他有关人自身的学问一样，所入之途虽殊，但精进不已，则最后所到达的境域，在基本精神上，彼此是可以相通的。

## 二、北宗的概略检讨之二——李、刘、马、夏问题

被列为北宗下面最重要的，是“文人之画”条所说的“马、夏与李唐、刘松年”，及“禅宗有南北二宗”条之所谓“以至马、夏辈”。董其昌这里所说的是指南宋画院的四大家而言，这四人出生时代的顺序，应当是李唐、刘松年、马远、夏珪（马、夏两人同为光、宁两朝待诏，但马远似略在夏珪之前）。宋高宗《题李唐长夏江寺卷》谓“李唐可比唐李思训”<sup>②</sup>，而刘、马、夏诸人亦都受有李唐的影响，则董其昌把他们列在被推为北宗之祖的李思训系统的下面，似无不妥。但从历史看，他们与李思训的关系，只是着色这一部分的关系，而着色也并非他们四人作品的全部，甚至也同样非他们精神之所寄，仅以着色定他们的系统，已失之于以

① 皆见《式古堂书画汇考》卷十四所引。

② 《图绘宝鉴》卷四李唐条下。

偏概全。李思训当时，尚未发展出有如后来的皴法。李唐山水是用“大斧劈皴带披麻头各笔”<sup>①</sup>，这非大小李将军所能梦见；假定他们同样是用刚性的线条，则大小李将军是在皴法尚未发展出来时的过渡性的刚性线条，而他们四人则系皴法成熟以后自己神奇变化出来的刚性线条。皴法对作品的重要性，或且在用色之上。同时，刘、马、夏三人虽皆受有李唐的影响，这主要是来自南宋初李唐以八十高龄在画院中的崇高地位及画院特重师承的关系，实则他们各有其精神面目，绝非李唐所得而范围。例如李唐之树木，有时略嫌臃肿；而马、夏则清刚奇矫，特开一格。董其昌之说，实在把他们说得太笼统了。

### 三、院画问题

因为北宋的文人画家及社会画家至南宋而衰歇，所以院画便成为南宋画的代表。高宗南渡，粉饰太平，大兴画院，其意实欲恢复徽宗画院时的光辉。徽宗政和中所提倡的画院，实受徽宗个人画风的影响，《画继》的作者邓椿对徽宗的画极为推崇<sup>②</sup>。然《画继》卷九《论远》中，有如下的一条：

自昔鉴赏家分品有三，曰神，曰妙，曰能。独唐朱景真撰《唐贤画录》，三品之外，更增逸品。其后黄休复作《益州名画记》，乃以逸为先……至徽宗皇帝，专尚法度，乃以神、逸、妙、能为次。

徽宗的画风，实际是“专以形似”，更特重着色，有些像西方的写实主义，这在他的翎毛花卉方面特表现得明显。因为重形似着色，便特重精工，这种出自帝王的好恶，自然与李思训画中的贵族性格有暗相符合之处，但在他的意识上，绝非要继承李思训。并且徽宗生于文人画家、社会画家鼎盛

<sup>①</sup> 见元饶自然《山水家法》。

<sup>②</sup> 见《画继》卷一《圣艺》条。



之日，于是在山水画方面，也不能不受到超出于形似之上的“高逸”的影响；而这种高逸，他非直得之于自然的观照，而系得之于诗的揣摩启发。院画中当然也受到他这一方面的影响，不过这不是他的绘画精神的主向，也不是院画的主向。他把逸品次于神品之下，实与当时文人画的趋向大异其趣。

对院画的轻视，乃历史上一般的心理趋向，并非始于董其昌。文人画家、社会画家的轻视院画，一方面是出自对“供奉”性质的鄙视。以“供奉”为目的的画家，失掉了作为画家生命的自由解放的精神、人格。同时，也正因为如此，画院中不容易网罗到上驷之才。《画继》卷十《论近》中有如下的一条：

图画院四方召试者，源源而来，多有不合而去者。盖一时所尚，专以形似，苟有自得，不免放逸，则谓不合法度，或无师承。故所为止众工之事，不能高也。

并且据明王安宇、朱寿镛等所编《画法大成》中记有“宋画院众工，必先呈稿，然后上真”的话，这样一来，便更束缚在形似的一途。所以《画继》卷一徽宗皇帝条下有谓：

乱离（按：靖康之难）后，有画院旧史流落于蜀者二三人，尝谓臣（按：邓椿自称）言，某在院时，每旬日蒙恩（按：指蒙徽宗之恩）出御府图轴两匣，命中贵押送院以示学人。仍责军令状，以防遗失渍污。故一时作者，咸竭精尽力，以副上意。其后宝篆官成，绘事皆出画院，上（徽宗）时时临幸，少不如意，即加漫骂，别令命思。虽训督如此，而众史以人品之限，所作多泥绳墨，未脱平凡，殊乖圣主教育之意也。

按：所谓“圣主教育之意”的“教育”内容，一是临摹，一是决定于徽宗个人的好恶，这样一来，有文学修养及保有若干人格尊严的人，当然不进画院，也不能为画院所容。所以院画一开始便不被人尊重，那是必然的。但我们要注意到，技巧的进步常由写实主义而来，在院画中，不能抹煞此一方面的重大意义。今日故宫博物院若干无名的宋人画册，就我的看法，多出于画院院史之手，精能之至，亦通神妙，远非许多率易的文人画所能及。我非常希望能把这类的册页精印出来，在欣赏与学习上，当可沾溉学人不少。

#### 四、画院中的反抗精神

李唐们在被轻视的院画中，依然取得了在绘画史中的重要地位，他们不仅代表了这约百年的绘画时代，而且在这约一百年的绘画历史时间中，他们在顺着画院的画风这一方面，实在有了杰出的成就。更重要的是，他们在顺应画院的传统中，更含有强烈的反画院的精神。在他们的作品中，实流注着一种愤怒、反抗的精神在里面，因之，他们在大小环境的压迫感中，有他们的人格上的挣扎，有他们在精神自由解放中所建立的另一形式，所以他们作品的最大特征是刚性的、力的表现。这不仅是董其昌这种阔绰士大夫所未能领略得到的，也是过去一切鉴赏家所不能领略得到的。因为大家缺乏这种生活的体验，更加以对画院的成见，更无法透视出这一部分作品的意境。从这一方面说，他们不仅不属于李思训系统，也根本不属于院画范围，他们除了吸收了院画的技巧外，甚至他们实际是站在反画院的一方面。

为说明这一点，不妨以梁楷来作一例证，因为梁楷实应与他们安放在一起的。据《图绘宝鉴》卷四：

梁楷，东平相羲之后。善画人物、山水、道释、鬼神。师贾师古，描写飘逸，青过于蓝。嘉泰间，画院待诏。赐金带，楷不受，挂

于院内而去。嗜酒自乐，号曰梁风子。院人见其精妙之笔，无不敬伏。但传于世者皆草草，谓之减笔。

由上面这段简单材料，我们可以了解梁楷有两重生活：一是画院待诏的生活，一是挂金带于院内而决绝以去的“风子”生活。画院待诏的生活，完全是樊笼内的生活；而“风子”的生活，是由樊笼生活所激起的反樊笼的自由解放的生活。当然，他之所以装“风”，与米襄阳不同。米是以“风”来惊世钓名；而他则一部分是任性，一部分是为了避害。这种生活的大转变，实含有生命中的愤怒与辛酸在里面。也因此而可以了解梁楷有两重画风：一是画院里“精妙之笔”，使院人“无不敬伏”的画风；一是由画院解放出来以后，皆减笔草草的画风。今日故宫所保存的《泼墨仙人图》<sup>①</sup>，可以说是他的代表作。同时，他减笔草草的作品，在日本似乎保存得更多一点。我们能说这不是十足的反画院的作风吗？在出自院画而又强烈地反叛院画的作品中，不是对当时的统治者、对当时亡在旦夕却醉生梦死的集团，含有最深的愤怒与嘲笑吗？但是他的泼墨、他的减笔，都经过了画院里艰苦的技巧磨炼，所以他的作品是神，是逸。

梁楷是一个比较突出的例子。在今日我们可以看到其作品的有名的院画家，除了马和之、李迪实际应列在北宋赵大年这一类的很成功的文人画家以外，由李唐到马、夏，在他们的作品中，都流注有一股清刚之气，尤其是到了马、夏，他们奇峭的峰峦、盘根屈铁的树木枝干，实在象征了在屈辱地位中人格向上的挣扎，在卑微的国势中人心向前的挣扎。董、巨们是把自己冲融淡雅的人生投向自然，而李、刘、马、夏们则是把他们清劲勃郁的人生投向自然。这是院画中的反院画，这是绘画历史中反映时代的重新开派，既不应以一般的院画加以看待，更与李思训的精神毫不相干。挣扎依然是出自希望，所以他们都保有一股清朗的气氛。继着这

<sup>①</sup> 收在《故宫名画三百种》一一八。

种挣扎的失败而起的，便是牧溪这一派幽玄的画风，这反映了对人生、社会的完全失望、绝望。

### 五、李、刘、马、夏的再评价

以下简录若干与他们有关材料，以作为对他们再评价的根据。《画继》卷六：“李唐（字晞古），河阳人，乱离后至临安，年已八十。光尧（高宗）极喜其山水。”《图画宝鉴》卷四：“徽宗朝补入画院。建炎间太尉邵宏渊荐之，奉旨授成忠郎，画院待诏，赐金带，时年近八十。善画人物山水，笔意不凡，尤工画牛。高宗雅爱之。”《画继补遗》谓“高宗称叹其画《晋文公复国图》”，由此正可窥见其老年抱有复国的期待。元宋杞（掇之）《记李晞古伯彝（夷）叔齐采薇图卷》中有谓：“至正壬寅，余获此于沈恒氏。爱其虽变于古而不远乎古，似去古详而不弱于繁，且意在箴规，表彝（夷）、齐不臣于周者，为南渡降臣发也。”<sup>①</sup>他是不是比许多士大夫更有时代的感触呢？宋周密《云烟过眼录》谓他的《晋文公复国图》“绝类伯时”。元饶自然《山水家法》：“李唐山水，大斧劈皴带披麻头各笔。”《格古要论》谓：“李唐山水，初法李思训。其后变化，愈觉清新。多作长图大障，其名大斧劈皴。”元俞和《题关山行旅图》谓：“树石荒劲，全用焦墨，而布置深远，人物生动，盖法洪谷子笔也。”吴镇亦谓：“此卷则取法荆、关，盖可见矣。近来士人有画院之议，岂足谓深知晞古者哉！”<sup>②</sup>由上面简单的材料，可以了解李唐虽初法李思训，但进一步则是法李伯时、荆浩、关同。并且李思训的山水是仙界的虚无缥缈，而李唐的山水一开始便是中州山水的坚凝严肃，一是在天上，一是在人间，则所谓法李思训，主要是在着色这一方面来说的，所以他有“以泥金点苔”<sup>③</sup>。但前引宋杞记李唐《伯夷叔齐采薇图卷》中，曾引李唐“云里烟村雨里滩，为之

① 《式古堂书画汇考》卷十四《李晞古伯彝叔齐采薇图卷》。

② 以上皆见《南宋院画录》卷二李唐条下所引《宝绘录》。

③ 《南宋院画录》卷二引《西陂类稿》。

如易作之难。早知不入时人眼，多买胭脂画牡丹”的诗，则他在用色方面，依然是着重于水墨和淡彩。宋高宗把他比李思训，乃是就画的造就上来作比，并非从画的师承上来比。唐寅称他“笔法高古”<sup>①</sup>，张丑《清河书画舫》称其“古雅雄伟”<sup>②</sup>，吴其贞称其“画法荒秀”<sup>③</sup>；绝不应以院画中的匠气加在他的身上。

《画史会要》：“刘松年，钱塘人。居清波门外，俗呼暗门刘。淳熙画院学生。绍熙年待诏。山水人物师张敦礼，而神气过之。宁宗朝进《耕织图》称旨，赐金带。”他有《中兴四将像》及《便桥盟会图》，可以窥见他的用心所在，非一般供奉者可比。《便桥盟会图》据《珊瑚网》录赵松雪跋是“金碧山水”，《珊瑚网》又录文璧题谓“丹青焕赫”，这在着色上可能受到李思训的影响。但这只是他的一面。唐寅题他的《春山仙隐图》谓：“刘松年世家钱塘，供直南宋画院。体格高雅，彩绘清润。故当时论者有刘、李、马、夏之称，又有冰清之誉。名实相符，信非谬也。唯此卷脱去本习，而专学右丞，可谓更超上乘者矣。余欲摹之，苦为精力所限。窃叹曰，不若让彼一头地。”<sup>④</sup>李复《跋刘松年卢仝烹茶图卷》谓：“观其布景萧散，用意清远，儻然有出尘之想。”<sup>⑤</sup>由此可知，他也不是李思训及院画所能范围的。

《画史会要》：“马远号钦山，其先河中人，世以画名，后居钱塘。光宁朝待诏。画师李唐，工山水、人物、花鸟，独步画苑。”元饶自然《山水家法》：“马远画师李唐，笔数整齐，布景用焦笔。作树干斗柄，树叶夹笔。石皆方硬，以大斧劈带水墨。人物衣褶，小者鼠尾，大者柳梢，有轩昂闲雅气象……人谓马远全事边角，乃见未多也。江浙间有其峭壁大障，则主山屹立，浦溆萦回，长林瀑布，互相掩映。且如远山外低平处略见水

① 《南宋院画录》卷二引《宝绘录·题李晞古村庄图》。

② 《题李晞古长夏江寺图卷》。

③ 《书画录·李唐枯木寒鸦图》。

④ 《南宋院画录》卷四引《宝绘录》。

⑤ 《式古堂书画汇考》卷十四刘松年条下。

口，苍茫外微露塔尖；此全境也。”《明画录》卷二郭纯条下：“有言马远、夏珪者，纯辄斥之曰：‘是残山剩水，宋偏安之物也。’”汪珂玉《珊瑚网·题马远鹤荒山水图》中有谓：“评画者谓远多残山剩水，不过南渡偏安风景耳。又世称马一角。”朱竹垞谓：“马远水墨西湖，画不满幅，人号马一角。姚云东诗‘宋家画院马一角’是也。”<sup>①</sup>按：不满意马、夏的人，多以残山剩水为借口，殊不知从技巧上来说，这是把减笔应用到山水画上，以一角之“有”反衬出全境之“无”，此乃由有限以通向无限的极高明的技巧，与平远同其关纽。从精神上来说，他们所处的时代，连偏安之局也汲汲不可终日，因而在他们心目中，对此残山剩水有无限的凄凉、恋慕；在他们的笔触上，实含有一种对时代的抗辩与叹息之声。张宁《方洲集·李嵩观潮图跋》中有谓：“今所画略无内家人物、仪卫供帐与吴俗文身戏水之流，唯空垣虚榭，烟树凄迷，平坡远山，上下与帆樯相映而已。披阅中欲使人心目迟回，有感慨吊惜之怀，无追扳壮浪之想。嵩意匠经营，情留象外，岂亦逆见将来，预存后鉴耶？”<sup>②</sup>按：李嵩正与马、夏为同时的画院人物，张宁对李嵩画的观点，也可以应用到马、夏两人方面。明文征明《题马远虚亭渔笛图》：“宋马远为光宁朝画院中人，作画不尚纤秣妩媚，唯以高古苍劲为宗，诚一代能品也。此卷《虚亭渔笛图》，风致幽绝，景色萧然，对之觉凉飏飒飒从涧谷中来也。士人盛称周文矩《避暑卷》，视此又不足言矣。嘉庆壬子正月二十四日文征明识。”又：“嘉靖壬子正月二十四日，过某公读书房，出此相示，益叹马远画法之妙，因识于后，以记余再阅之幸。征明时年八十三。”<sup>③</sup>明李日华《题马远画山水十二幅》：“凡状物者，得其形不若得其势，得其势不若得其韵，得其韵不若得其性。形者，方圆平扁之制，可以笔取者也。势者，转折趋向之态，可以笔取，不可以笔

① 《南宋院画录》卷七引《曝书亭集》。

② 同上，卷五所引《方洲集》。

③ 同上，卷七引《宝绘录》。

尽取，参以意象，必有笔所不到者焉。韵者，生动之趣，可以神游意会，陡然得之，不可以驻思而得也。性者，物自然之天，技艺之熟，熟极而自呈，不容措意者也。马公十二水唯得其性，故瓢分蠡勺一掬，而湖海溪沼之天具在。不徒如孙知微崩滩碎石，鼓怒炫奇，以取势而已。此可与静者细观之。”<sup>①</sup>朱德润《马远潇湘八景图跋》：“……观其笔意清旷，烟波浩渺，使人有怀楚之思。”<sup>②</sup>唐文凤《题马远山水图》：“……至唐王泼墨（王洽）辈，略去笔墨畦疇，乃发新意，随赋形迹，略加点染，不待经营而神会，天然自成一家矣。宋李唐得其不传之妙，为马远父子师。及远又出新意，极简淡之趣，号马半边。今此幅得李唐法，世人以肉眼观之，无足取也；若以道眼观之，则形不足而意有余矣。”<sup>③</sup>按唐文凤谓李唐、马远们出于王洽，当然不很恰当，因为他忽视了马远们的简淡实由深于技巧及法度而来，这是王洽所不一定具备的；不过，较董其昌说他们出于李思训，或更能把握到他们的精神。

《图绘宝鉴》卷四：“夏珪字禹玉，钱塘人。宁宗朝待诏，赐金带。善画人物。高低酝酿，墨色如傅粉之色。笔法苍老，墨汁淋漓，奇作也。雪景全学范宽。院人中画山水，自李唐以下，无出其右者。”元柯九思《题夏珪晴江归棹图》：“钱塘夏禹玉，画笔苍老，墨汁淋漓……此卷酝酿墨色，丽如傅染，殆荆、关以上人也。”文征明题此图谓：“……善画人物山水，酝酿墨色如傅染；笔法苍古，气韵淋漓，足称奇作。又尝学范宽。此卷或为王洽，或为董、巨、米颠，而杂体兼备，变幻间出。吾恐秣妆丽手，视此何以措置于其间哉。”<sup>④</sup>倪瓒《夏珪千岩竞秀图跋》：“夏珪所作《千岩竞秀图》，岩岫萦回，层见叠出；林木楼观，深邃清远，亦非庸工俗史所能造也。盖李唐者，其源亦出于荆、关之间；夏珪、马远辈，又法李

① 《南宋院画录》引《六研斋笔记》。

② 同上，引《存复斋集》。

③ 同上，引《西湖志余》。

④ 以上皆见《南宋院画录》卷六。

唐，故其型模若此。”<sup>①</sup>《珊瑚网》载陆深《题夏珪长江万里图》谓：“此卷则规模郭熙，而平远清润，有不尽之趣。”徐渭《书夏珪山水卷后》谓：“观夏珪此书，苍浩旷迥，令人舍形而悦影。”<sup>②</sup>陈衍《夏珪云泉清话图跋》谓：“其法从王洽陶洗而出；云气淋漓，树影苍郁，使人就荫焉。”<sup>③</sup>董其昌亦谓：“夏珪师李唐，更加简率，如塑工所谓减塑者，其意欲尽去模拟蹊径，而若灭若没，寓二米墨戏于笔端。他人破觚为圆，此则琢圆为觚耳。”（《画旨》）

综上所述简单的材料，我们应可以得出如下的几点结论：（一）他们的精神意境，早破除了画院的樊笼，从他们的作品中可以接触到不能为画院所容的清刚劲健的人格。（二）在画法上，他们是由严整趋向简率，由精工趋向放逸，完全走到与原有院画画风相反的方向。（三）他们所师承者并非一人，而在他们的师承中，王洽、荆浩、关同、郭熙、李伯时等的影响，实大过于李思训的影响。并且他们都是融贯众技、自成一家的创造者。（四）从画史的立场看，北宋画发展到米氏父子，有墨而无笔，有韵而无骨，有烟云变化之功而无山川宁静朗澈之美；再向前一步，便是软熟甜俗或晦暗不清。所以北宋的画发展到二米，实已到了穷极之地，其势非变不可。纯就绘画本身说，李唐们乃把握此一不能不变的机运而起，以救发展之穷。他们在明初之所以影响力特大，因而形成盛极一时的浙派，实际也是救元画的流弊。而吴派、华亭派的兴起，又是救浙派的流弊。每家每派，发展下去，一定有它的流弊，但也都可代表一个时代的意义。我们应把这两点分得清清楚楚。南宋绘画的时间空间，是应由李唐他们代表的，因而不论从任何角度，都不能不承认他们的价值、地位。（五）董其昌把他们安放在李思训的系统下，在历史上和艺术批评上，都是站不住脚的。

① 《南宋院画录》引《清闷阁集》。

② 同上，引《徐文长集》。

③ 同上，引《大江草堂集》。



## 六、董其昌认为北宗不可学的检讨

前面是由历史来检校所谓北宗系统的不能成立。现在再由鉴赏、学习的观点，对此来加以讨论。作为个人选择、鉴赏的标准，各人有各人的宗趣，有各人的自由。董其昌对他自己所排斥的北宗系统，说“非吾曹当学”，有如王渔洋选《唐贤三昧集》而不选李白、杜甫一样，这是个人的宗趣，他人不必评论。这里只想根究他认为不可学的原因究在何处，并检讨其是否可以成立。《画旨》上有如下的一段话：

画之道，所谓宇宙在乎手者，眼前无非生机，故其人往往多寿。至如刻画细谨，为造物役者，乃能损寿，盖无生机也。黄子久、沈石田、文徵仲（徵明）皆大耋。仇英（实父）知命（五十），赵吴兴（松雪）止六十余。仇与赵虽格不同，皆习者之流，非以画为寄、以画为乐者也。寄乐于画，自黄公望始开此门庭耳。

又：

李昭道一派为赵伯驹、伯骕，精工之极，又有士气。后人仿之者，得其工，不能得其雅，若元之丁野夫、钱舜举是矣。盖五百年而有仇实父，在昔文太史（徵明）亟相推服。太史于此一家画，不能不逊仇氏，故非赏誉增价也。实父作画时，耳不闻鼓吹阗骈之声，如隔壁钗钏不顾，其术亦近苦矣。行年五十，方知此一派画殊不可习，譬之禅定，积劫方成菩萨，非如董、巨、米三家，可一超入如来地也。

由上面两段材料看，可以了解董其昌是要“以画为寄，以画为乐”。在他心目中的北派，是以精工为主，“其术近苦”，并会如赵松雪、仇英的“损

寿”，非如董、巨、米三家可一超直入，术不苦而往往多寿。在这里他没有贬损他们艺术上的价值的意味。但上引的两段话中，包含有许多矛盾。

一、每一个大山水画家，都是寄乐于画，这是山水画得以成立的根据，只要想到真正开宗的宗炳、王微，即可以了解。一个人的生活，在现实上已得到解脱解放，固然以画为乐；在现实生活上不曾得到解脱，有如赵松雪乃至院画里的人们，也依然是以画为乐，甚至生活的矛盾愈深，寄乐于画也愈深。并且即使在画风上用力勤苦，有如仇实父们，但他依然是以勤苦为乐。纵使认为只有随意挥洒才算是以画为乐，则也应当从董其昌再三称道的米氏父子的“墨戏”数起，所以“自黄公望始开此门庭”之说，更不能成立。

二、画家与自然的关系，决定于画家的精神状态。由画家的精神状态而产生对自然之观照各有不同。每一伟大的画家，都只知表现出其观照之所得，无所谓“为造物役”、“不为造物役”的问题；表现手法虽有繁简之不同，但其为偷取造化生机则一。董其昌之所谓“刻画细谨”，实即所谓“精工”。黄子久、沈石田、文徵明皆自精工中来，董其昌五十岁以前亦在精工上致力。尤其是大毫的文徵明，董其昌亦曾谓其“精工具体”，自认为不如<sup>①</sup>。山水画家放怀自然，精神得到自由解脱，有长寿之可能，然并非必然如此，且与其用笔之繁简并无关系。董其昌认为赵吴兴由画之精工而年寿六十余（按：为六十九岁），米襄阳岂非止五十余<sup>②</sup>？而李唐岂非享年八十余吗？董其昌与陈继儒及莫是龙，在书画上为同志，董、陈两氏固皆年逾八十，而莫氏则不及五十而死。所以董其昌益寿损寿之说，完全不能成立。

三、李、刘、马、夏所走的路，根本不同于赵伯驹、伯骀的路，董氏

① 《容台别集》卷二《书品》：“余十七岁学书，二十二岁学画，今五十七八矣，有谬称许者。余自较勤，颇不似米颠作欺人语。大都画与文太史较，各有短长。文之精工具体，吾所不如；至于古雅秀润，更进一筹矣。”

② 按《宋史·米芾传》及翁方纲，以米氏为年四十九。张丑考定为五十七。《疑年录》据蔡肇所撰墓志，亦定为五十七。

本人也承认他们是“寓二米墨戏于笔端”，所以有人说他们是出自王洽。因此，上引“李昭道”一条，根本应用不到李、刘、马、夏身上去，即不应以此为理由而认李、刘、马、夏为不可学。

四、艺术家天赋虽有不同，在意境上可以有一超直入的情境，但在技巧上如何有这种可能呢？董其昌自己也说“宋人中米襄阳在蹊径之外，余皆从陶铸而来。元之能者虽多，然禀承宋法，稍加萧散耳。”（《画旨》）所谓陶铸，即指技巧上的磨炼而言。他又说：“士大夫当穷工极妍，师友造化。能为摩诘，而后为王洽之泼墨；能为营丘，而后为二米之云山。”技巧上的一超直入，或可以称二米，绝不能称董、巨以及其余诸人。苏子瞻“乃知豪放本精微”实为不移的定论。

由上述四点可知，上引的两条董其昌见解，乃他暮年感兴之谈，不足为画家典要。并由此可以了解，因北宗技巧工夫的精勤而加以排斥，尤其是以此而排斥到李、刘、马、夏，是没有理由可以成立的。

### 七、排斥李、刘、马、夏的真正原因

如前所述，同被列为北宗，但李氏父子、赵家兄弟，与李、刘、马、夏实大异其趣，而赵幹亦不属于李氏父子的门庭，所以要排斥也不能笼统地加以排斥。而董其昌真正要排斥的，亦实指的是李、刘、马、夏，这当然受了浙派末流的若干影响。浙派与李、刘、马、夏有关系，与大小李将军及赵氏兄弟没有关系。董其昌在“禅家有南北二宗”条说王维“一变钩斫之法”，“钩斫”二字，实际指的是李、刘、马、夏们刚性的线条和皴法而言，这才是使董氏不满于他们的真正原因。这一点，陈继儒说得更清楚。陈继儒说：

山水画自唐始变古法，盖有两宗：李思训、王维是也。李之传为宋赵伯驹、伯骕，以及于李唐、郭熙、马远、夏珪，皆李派。王之传为荆浩、关同、董源、李成、范宽，以及于大小米、元四大家，皆王

派。李派粗硬，无士人气。王派虚和萧瑟，此又慧能之禅，非神秀所及也。至郭忠恕、马和之，又如方外不食烟火，另具一骨相者。（《偃曝余谈》）

在陈氏上面一段话中，所含历史的谬误，与董氏相同。尤其是把郭熙列于李唐之下，视为一派，可谓没有画史的常识。但他指出“粗硬”两字，却说出了董氏所不曾进一步说出的不满意于所谓北宗的原因。时代较他两人略后、受有他两人影响的沈灏<sup>①</sup>，在他所著的《画尘》中，有如下的一段话：

李思训风骨奇峭，挥扫躁硬，为行家<sup>②</sup>建幢。若赵幹、伯骀、伯驹、马远、夏珪，以至戴文进、吴小仙、张平山辈，日就狐禅衣钵。

《历代名画录》称李思训“笔格道劲，湍瀨潺缓，云霞缥缈”。按：沈灏说李思训的“风骨奇峭”，有合于“笔格道劲”，但这不同于陈继儒所说的“粗硬”。而李思训的着色，更说不上是“挥扫躁硬”。“粗硬”、“躁硬”，可以用到浙派的末流，而此末流与李、刘、马、夏有关，却不能把它加在李、刘、马、夏自己身上；也等于吴派及华亭派后之流于“甜斜软俗”，但不能以此归之于文、董们的自身，更不能归之于他的所谓南宗一样。不过我们由此可以看出，董氏们分宗的基本用意是在于标榜平淡，在于标榜虚和萧瑟。

谢赫所提出的“气韵生动”，已如第三章所述，气是骨气，主要是形成阳刚之美；韵是风韵，主要是形成阴柔之美。在以人物画为主要的时代，用笔系主要形成作品之骨，而傅彩则主要形成作品之韵。及气韵的观念转用到山水画时，则笔形成作品之骨，墨形成作品之韵。气韵相待而成，所以两者不能完全分离；但因作者及对象的特性不同，而有时不能不有所偏

① 《明画录》卷五作“沈颢”。

② 按：“行家”对“利家”而言。职业画家为行家，文人画家为利家。此二词之起源待考。

胜。此在谢赫的《古画品录》中，已可看出这种情形。山水画居于主要地位后，荆浩“合二子之长”，是笔墨相融，气韵兼具。此后北宋画家都是顺着此一方向发展。董源、巨然，因系写江南冲融蕴藉的山水，所以笔墨特显得柔和，但依然是笔墨兼具，以追求气韵的均衡，在这一点上与其他画家并无二致。不过在事实上，有一部分作品是墨重于笔的。二米父子则偏于墨的方面，化笔为墨，只能以烟云见韵，这是偏于阴柔之美；李、刘、马、夏则偏于笔的一方面，用墨如用笔，只能从山、木、石上见骨，由骨中见韵，这是偏于阳刚之美。元代赵孟頫出，恢复了人与自然的均衡、笔与墨的均衡、气与韵的均衡，而下开黄、吴、王、倪。从大处说，正如董其昌所说：“元之能者虽多，然稟承宋法，稍加萧散耳。”倪云林的“古淡天然”，乃由笔墨的凝炼超化而得，与二米毫无法乳师承关系。董其昌亦谓：“关同画为倪迂之宗。”（《画旨》）又说：“云林画法，大都树木似营丘寒林，山石宗关同，皴似北苑，而各有变局。”所以倪氏并不作二米的云烟变灭，而多作荒寒寂淡之境，其成就实远在二米之上。董其昌常把倪氏与二米拉在一起，是非常不对的。若勉强为二米找后嗣，则元代或可推高房山，然房山用墨取境较二米为深厚。所以在董其昌们所提的南北宗中，实际应可分为三大系：一为追求笔墨气韵均衡的一系，亦即“明”“暗”均衡的一系；一为偏于用墨、偏于取韵的一系，亦即偏于“暗”的一系；一为偏于用笔、偏于炼骨的一系，亦即偏于“明”的一系。董其昌实际所提倡的乃是偏于用墨取韵尚暗的一系，而为了撑持门面，将追求均衡的一系勉强安放于偏于用墨取韵尚暗的一系中，实则除了对偏于用墨尚暗的一系以外，概斥为“纵横习气”，这在画史上为不实，在画论上为不平，实一无足取的。

## 第七节 结 论

董其昌分宗的说法，不仅不能代表客观的画史及客观的画论，甚至也不能代表他自己个人的完整观点，尽管与他完整的观点有若干关联。首先

我应说明，他对书画的精神，是确有所得的。他曾说：“甚矣，纓冠为墨池一蠹也。知此可知书道无论心正，亦须神旷耳。”<sup>①</sup> 此处他虽是论书，实通于论画。在《画旨》中谈到气韵时，随处都可以看出他追到一种超越俗尘的人格上去。他说：“元季高人，皆隐于画史……与国朝沈启南、文征仲，皆天下士，而使不善画，亦是人物铮铮者。此气韵不可学说也。”又谓：“故论画者曰‘一须人品高’。岂非品高则闲静无他好紫耶？”在学习的根源上，他依然是主张外师造化，他说：“画家以古为师，已自上乘，进此当以天地为师。每朝看云气变幻，绝近画中山。山行时见奇树，须四面取之。树有左看不入画而右看入画者，前后亦尔。看得熟，自然传神。传神者必以形。形与心手相凑而相忘，神之所托也。”在以古人为师上，他亦未尝拘于一家。他说：“画平远师赵大年，重山叠嶂师江贯道，皴法用董源麻皮皴及《潇湘图》点子皴，树用北苑、子昂二家法，石用大李将军《秋江待渡图》及郭忠恕《雪景》。”又说：“赵令穰、伯驹、承旨三家合并，虽妍而不甜；董源、米芾、高克恭三家合并，虽纵而有法。两家法门，如鸟双翼，吾将老焉。”在上面的两段话中，并没有排斥大小李将军系统。同时，如前所述，他是以淡为宗，无形是以韵为主，所以他所说的气韵皆指韵而言。但他说：“余家有关同《秋林暮靄图》，绢素已剥落，独存其风骨，尚足掩暎宋代名手数辈。”可见他并不是不重视风骨，所以他用“骨韵”一词，以表示骨与韵之不可分。如他说：“云友澹宕，特饶骨韵。”又说：“细密而不伤骨，奔放而不伤韵。”而在工夫的过程中，他也承认必须经过精工的阶段，所以他说：“诗文书画，少而工，老而淡。淡胜工，不工亦何能淡？东坡云：‘笔势峥嵘，文采绚烂；渐老渐熟，乃造平淡。实非平淡，绚烂之极也。’”他在这种地方，何尝有所谓一超直入？

在这里我们应注意到，董其昌的艺术境界，实以五十岁为一转变关键。在五十岁以前，他实从精工中用力；到五十岁以后，始由精工归于技

<sup>①</sup> 《容台别集》卷三《书品》。

巧上的平淡，所以他有“行年五十，方知此一派（精工派）画殊不可学”之语。但他五十岁以后的平淡，实以五十岁以前的精工为基础，所以精工、平淡，实系一种发展，并且精工虽不同于平淡，但精神却是相通的，所以平淡是韵，精工同样是韵。他在五十七岁时，说他自己的画：“与文太史较，各有短长。文之精工具体，吾所不如；至于古雅秀润，更进一筹矣。”（《书品》）而他平生是很服膺文征明的。在他的《画旨》中，实将转变前后的语言文字混编在一起，而“文人画派”之分、“南北宗”之论，只是他暮年不负责任的“漫兴”之谈，但因他的声名地位之高，遂使吠声逐影之徒奉为金科玉律，不仅平地增加三百余年的纠葛，并发生了非常不良的影响。

不良影响之一，是许多人把董氏所说的南北宗的系统当作真实的画史，这由前面的疏导，其为不当，无事多说。不良影响之二，是借口一超直入及墨戏之说，以苟简自便，使中国的绘画日趋浅薄。而不良影响之最大者，莫如对李、刘、马、夏的排斥。

站在董氏以平淡为宗的立场，他的排斥李、刘、马、夏，似乎可以说是当然的。同时，山水画的艺术精神出自庄学，于是阳刚之美对庄学而言，似乎近于突出而不相谐和。加以刚性的笔触因缺乏弹性而变化不易，所以发展也易达到极限。因此，董氏的排斥，在一般山水画的趋向上，也似乎可以承认。但庄子由离形去智而来的虚静之心，同时即系“以天下为沉浊”及“独与天地精神往来”<sup>①</sup>的精神，这是一体的两面。而在“以天下为沉浊”及“独与天地精神往来”的精神中，实含有至大至刚之气以为从沉浊中解脱而超升向“天地精神”的力量。所以老学、庄学之“柔”，实以刚、大为其基砥。于是庄子本来意味之所谓“淡”，乃是不为沉浊所污染、不为欲望所束缚的精神纯白之姿。在此精神纯白之姿中，刚与柔实形成一个统一，从某方面看是柔，从另一方面看则是刚。庄子拒楚王之

<sup>①</sup> 《庄子·天下篇》的自述。

聘，是避世，是柔；但能毅然出此，无所顾惜，又何尝不是刚？庄子的文章，汪洋恣肆，谲变百出，正是董其昌们所排斥的“纵横习气”，又何害于他精神的平淡？“绰约若处子”的藐姑射的仙人，他要有真积力久的刚大之气，才能“乘云气，御飞龙，而游乎四海之外”，才能保持他的“肌肤若冰雪”<sup>①</sup>。所以从深一层看，不仅因个性、环境等关系，而不能不承认应当有阳刚之美。谢赫《古画品录》中的卫协“虽不该备形妙，颇得壮气”，这正是阳刚之美，而谢赫即将其列为第一品；以气为主的吴道子被推为画圣。在董其昌以前，很少有排斥阳刚之美的。董其昌说淡应从天骨中来，我应更确切地说，淡的天骨应自高洁虚静的心灵中来。高洁虚静的心灵，是忘掉了自己的一切，忘掉了世俗所奔竞的一切，所以他便会投向自然，涵融自然，这中间便需要刚健之气撑持上去。

自然中的形相，有表现而为阴柔之美的，也有表现而为阳刚之美的。合于自然阴柔之美的是淡，把握到自然阳刚之美的又何尝不是淡？淡不淡，只看作品能否混除人为刻饰之迹，以冥合于自然的统一生命、无限生命。排斥自然中的某种形相，而拘限于自然中的某种形相，这即是一种陷溺，即不能称之为淡。同时，涵融自然之心，也会转向社会的群体生命，涵融社会群体生命的悲欢哀乐，以将其融入于自然之中，表现于笔墨之上。《庄子》一部书中，感情的横逸奔放，主要是来自对当时群体生活的共感。因而，一个伟大的画家，遇着时代的迍邅、运会的否塞，为什么不可把心中郁勃愤悱之气发为刚劲纵横之笔呢？董其昌提倡八家文，八家之首的韩愈岂非即是以刚健之气起八代之衰吗？中国科举制度取人之法，由诗词转为制艺，由制艺转为八股，蹂躏尽了知识分子的人格，闭塞尽了知识分子的心灵，使一般知识分子成为麻木不仁的软体动物，于是老、庄思想一堕为魏晋时代“生活情调”上的清谈，再堕而为宋以后的希世取宠、苟容偷合的应世自私之术。董氏在艺术中对刚劲一派的排斥，深入地看，

<sup>①</sup> 皆见《庄子·逍遥游》。



是和知识分子这一大的堕落倾向及他晚年的富贵寿考有其关联，更投合了一般软体型的知识分子的脾气，完全消解了老、庄思想中所涵蕴的刚健的性格，也即消解了作为保障一个艺术家的高洁而虚静的心灵的力量，这便使他们淹没于人世污浊之中，既没有人世的共感，也不能真正通向自然，而只好停顿于卖弄笔墨趣味之上。于是画家迷失了真正的人生，便不能不迷失社会，不能不迷失自然。笔墨的趣味，到底是非常有限的。董氏的分宗，无形中帮助了科举制度下的艺术家的人格的腐朽，于是既不能刚，也不能柔，所谓“淡”，实际只好流于浮薄肤浅。后来以南宗自命的人，多限于形式主义而不能自拔的真正原因，盖在于此。过去也有少数人不为董说所囿。清王宸题跋中有谓：“宋人马远、夏珪，为北宗冠，用墨如油，用笔如勾。董香光（其昌）以马、夏为不入选佛场，忌之也，非恶之也。”清王士禛评宋萃《论画绝句》谓：“近世画家，事尚南宗，而置华原（范宽）、营丘、洪谷（荆浩）、河阳（郭熙）诸大家。是特乐其秀润，惮其雄奇。余未敢以为定论也。”清邵梅臣《画耕偶录》中说：“笔墨一道，各有所长，不必重南宗轻北宗也。南宗渲染之妙，著墨传神；北宗钩斫之精，涉笔成趣。约指定归，则传墨易，运笔难。墨色浓淡可依于法，颖悟者会于临摹，此南宗之所以易于合度。若论笔意，则虽研炼毕生，或姿秀而力不到，或力到而法不精，此北宗之所以难于专长也。”这是从技巧的难易上抉重南轻北之隐。清李修易《小蓬莱阁画鉴》中，亦有与上相同的说法：“或问均是笔墨，而士人作画必推尊南宗，何也？余曰，北宗一举手即有法律，稍觉疏忽，不免遗讥。故重南宗者，非轻北宗也，正畏其难耳。”戴熙《习苦斋画絮》亦谓：“士大夫耻言北宗，马、夏诸公不振久矣。余尝欲振起北宗，惜力不逮也。有志者不当以写意了事，刮垢磨光，存乎其人。”上面的说法，多从技巧工夫上立论，这也涉及了画的兴衰问题，惜尚未能究其根柢。清初王石谷、王原祁等，皆不以董氏分宗之说为然，亦不为分宗之说自限，所以张木威谓：“画有南北宗，至石谷而合焉。”但少数大画家终不能胜一般攀附门户者囁囁之口，而他们又无以摆

脱政治的羈絆，缺少赵松雪的矛盾心情，所以他们为清代开宗的力量有所不足。然今人仍轻四王而重朗世宁，亦何颠倒至此？石涛、恽寿平，识解造诣又在四王之上，是因为他们与权势的距离保持得更远。而中国的山水画也常和哲学思想发展的情形一样，每积蓄发展于乱离或兴亡交替、政治控制失效之际，而在所谓太平盛世的时候，除非有真正特出的人物，一般反归于疲困钝滞；则精神自由解放的要求与意义，在过去长期历史的教训中，应可以得到充分的启示了。

# 附录一

## 中国画与诗的融合

### ——东海大学建校十周年纪念学术讲演讲稿

#### 一、艺术中处于对极地位的画与诗

我们常常可以看到中国画在画面的空白地方，由画者本人或旁人题上一首诗，诗的内容即是咏叹画的意境，诗所占的位置也即构成画面的一部分，与有画的部分共同形成一件作品在形式上的统一。我把这种情形，在此处称之为画与诗的融合。

这种融合之所以有意义，是因为画与诗在艺术的范围中，本来可以说是处于两极相对的地位。艺术的分类，通常是把建筑、雕刻、绘画称为造形艺术或空间艺术；把舞蹈、音乐、诗歌称为音律艺术或时间艺术。同时，任何艺术都是在主观与客观相互关系之间所成立的，艺术中的各种差异也可以说是由二者间的距差不同而来。绘画虽不仅是“再现自然”，但究以“再现自然”为其基调，所以它常是偏向于客观的一面；诗则是表现感情，以“言志”为其基调，所以它常是偏向于主观的一面。画因为是以再现自然为基调，所以决定画的机能是“见”。达·文西便以画与雕刻是“以见为知”，而画家必是“能见”的人。诗因为是以“言志”为基调，所以决定诗的机能是“感”。钟嵘《诗品》一开始便说“气之动物，物之感人”，而诗人必定是“善感”的人。可以说，画是“见的艺术”，而诗则是“感的艺术”。在美的性格上，则画常表现为冷澈之美，而诗则常表现为温柔之美。

当然，二者既同属于艺术的范畴，则在基本精神上必有其相通之处。并且古希腊时代的西蒙尼底斯（Simonides）已经说过“画是静默的诗，

诗是语言的画”；而黑格尔也认为诗有音乐的一面，也有绘画的一面；李普斯（Lipps）也做过诗与画的专题研究。但上面的观念，在西方毕竟是相当突出的观念，所以在西方也毕竟不曾像中国那样，把诗与画直接融入于一个画面之内，形成一个完整的统一体。

## 二、融合历程

诗与画的融合，不是突然出现的，而是经过了相当长的历程。历程的第一步，当然是题画诗的出现。王渔洋《蚕尾集》谓：“六朝以来，题画诗绝罕见。盛唐如李白辈，间一为之，拙劣不工……杜子美始创为画松、画马、画鹰、画山水诸大篇，搜奇抉奥，笔补造化……子美创始之功伟矣。”按：《杜工部集》中共有题画诗十八首。此虽因在开元前后已渐有此风气，并非真创始于杜甫，即如李白便有六首题画诗，并非如渔洋所说的拙劣不工，但要以因为有杜甫而题画诗始显。题画诗之所以出现，乃是诗人在画中引发出了诗的感情，因而便把画来作为诗的题材、对象。《宣和画谱》卷十一“董元（源）”条下谓董元所作的山水画，“使览者得之，若寓目于其处也，而足以助骚客词人之吟思，则有不可形容者”，正道出此中消息。但此时的题画诗，并没有题于画面之上。

王维早于杜甫十三年出生。在他以前的画家，诗画兼工的极少。而王维则诗画兼工，且两者都对后来发生了很大的影响。王维曾自为诗：“夙世谬词客，前身应画师。”这说明画与诗已经融合于他一人之身了。但从他上面的两句诗看，他只意识到自己兼备这两种艺术乃系得之于“夙世”、“前身”的天才，并不曾进一步说明这两种艺术是已经得到了某种融合。他不仅不曾把自己的诗写在自己的画面上，并且除十五岁时有一首《题友人云母障子》的五绝，及另有《崔兴宗写真咏》的五绝一首外，更没有其他的题画诗。而且上面两首与画有关的诗，不曾含有丝毫的画的意境。所以宋葛立方在《韵语阳秋》卷十五中便说王维“集中无画诗”。他在事实上的画与诗的融合，一直要到苏东坡的“味王摩诘之诗，诗中有画；观王

摩诘之画，画中有诗”的话说出后，在意识上才表现个清楚明白。

融合历程的第二步，则是把诗来作为画的题材。张彦远《历代名画记》卷五晋明帝条下谓晋明帝有《毛诗图》《豳诗七月图》，是把诗作画题的，可说起源甚早，但这多只取资以为训诫，并非取资于其艺术性，所以对绘画自身没有太大的影响。唐代诗歌盛行，在唐末时，可能已有画家以诗为画题的情形出现了。宋郭若虚《图画见闻志》卷五《雪诗图》条下记有段善赞画郑谷雪诗诗意的故事，又记有某画家图写李益“回乐峰前沙似雪，受降城外月如霜”一绝句的故事。但正式提出此一问题的人，在今日可以看到的材料中，当为宋代大画家之一的郭熙。由郭熙之子郭思所纂辑的《林泉高致》，其中记有郭熙“尝所诵道古人清篇秀句，有发于佳思而可画者”的话。郭思并把可画的诗句录了出来，计有四首七绝及十二联五七言诗。这说明郭熙已经有意识地在诗中发现出画的题材。《宣和画谱》卷十一郭熙条下即著录有他的“诗意山水图二”。

由此再前进一步，便是以作诗的方法来作画。《宣和画谱》卷七李公麟条下记有公麟作画，“盖深得杜甫作诗体制，而移于画。如甫作《缚鸡行》，不在鸡虫之得失，乃在于‘注目寒江倚山阁’之时。伯时（公麟之字）……画《阳关图》，以离别惨恨为人之常情，而设钓者于水滨，忘形块坐，哀乐不关其意。其他种种类此。”按：李公麟在时代上稍后于郭熙。从上面一段材料看，则当时的大画家不仅在诗里找题材，并且以大诗人写诗的手法来作画，因此而提高了画的意境；这便是在精神上进一步将二者融合在一起。后来王渔洋却又以李伯时所画《阳关图》来说明诗的“远”的意境（《自题丙申诗序》），则是诗与画的互相启发，可以说是循环无端了。

画与诗在精神上的融合，把握得最清楚的，在当时应首推苏东坡，其次是黄山谷。东坡的《韩幹画马诗》有谓：“少陵翰墨无形画，韩幹丹青不语诗。”东坡此诗之作，本来是为了解决由杜甫《丹青引》中“幹唯画肉不画骨，坐使骅骝气凋丧”两句诗所引起许多非难的一件公案，但由他

“无形画”、“不语诗”的说法，而把诗与画的对极性完全打破了，使两者达到了可以互相换位的程度。接着黄山谷在《次韵子瞻、子由题憩寂图（李公麟作）二首》中有“李侯有句不肯吐，淡墨写出无声诗”的两句，直说李公麟是把胸中的诗，不以诗句表达出来，而以淡墨把它画了出来，所以他的画的本质实际上是诗，因此，便把他的画称为“无声诗”。清初姜绍书为明代画人作史，即自称其书为《无声诗史》，由此不难想见黄山谷上面两句诗所发生的影响之大。据郭熙《林泉高致·画意》有谓“更如前人言，诗是无形画，画是有形诗，哲人多谈此言，吾人所师”，则苏、黄诗中所说的，或已有所本，而非创始于二人，但要以这种观念经过苏、黄的诗而更得到普遍的承认，则是无可怀疑的。尤其是山谷的话，并非出于随意的夸饰，而是出于他真切的体验。与山谷同为苏门四学士之一的晁补之，在《跋鲁直所书崔白竹后赠蔡举》中引：“鲁直曰：‘吾不能知画，而知吾事诗如画，欲命物之意审。以吾事言之，凡天下之名知白者莫我若也。’”（《鸡肋集》卷三十，页二十）黄山谷既自称他“事诗如画”，则他当然能知道李公麟是作画如作诗。

因为在北宋时代诗画的融合在事实和观念上已经成熟，所以在宋太宗雍熙元年（984）所设立的画院，至徽宗时，“如进士科下题取士”，即以诗为试题。《画继》卷一徽宗皇帝条下，即载有“野水无人渡，孤舟尽日横”及“乱山藏古寺”的试题。由当时取舍的标准看，所重者乃在画家对诗的体认是否真切，及由体认而来的想象力所能达到的意境。至此而可以说画与诗的融合，已达到了公认的程度。

上述的诗画融合的发展情形，从三部著名的画史看，也表示得非常清楚。有“画史中的《史记》”之称的唐张彦远《历代名画记》，起于传说中的史皇，终于会昌元年，即公元841年，其中大概仅有三处提到诗。宋郭若虚的《图画见闻志》，是有意继承《历代名画记》而作的，所以他便起自会昌（按：今日所能看到的《图画见闻志》郭若虚的自序，均谓“续自永昌元年”，但唐代并无永昌年号；而张彦远之书终于会昌元年，是由他

自己说得清清楚楚的，所以“永昌”当为“会昌”之误）元年，终于宋熙宁七年（1074），其中提到诗的大约共十四处。上两书提到诗的，都只是偶然的触及，无关轻重。到了南宋邓椿，继承《图画见闻志》而作《画继》，起于熙宁七年，终于乾道三年（1167），其中提到诗的地方，已给人以“诗与画已结为不解缘”的感觉了。

但上面所说的融合的成熟，乃是精神上的、意境上的，距形式上的融合依然还有一段距离。唐代的题画诗，在形式上是诗与画各自别行，两不相涉。北宋的题画诗，大概和画跋一样，只是写在画卷的后尾或画卷的前面，而不是写在画面的空白地方。《图画见闻志》卷二记有张文懿家藏的五代卫贤《春江钓叟图》，“上有李后主书《渔父词》二首”，就当时一般的情形判断，这也会是写在卷尾或卷前的。从形式上把诗与画融合在一起，就我个人目前所能看到的，应当是始于宋徽宗。《故宫名画三百种》图八十九有徽宗《蜡梅山禽图》，此图的构图，是一株梅花由右向上，横斜取势，于是左下方便留下了一大块空白，徽宗便在这块空白上题下了“山禽矜逸态，梅粉弄轻柔；已有丹青约，千秋指白头”的一首五绝。他的诗远不如他的画；他是为了要题下这首诗，所以预先留下左方的空白呢，还是在随意挥洒之后，发现左下方的空白太多，在构图上有右重左轻之嫌，因此补上这首诗，以保持画面的均衡呢？在我看来，以出于后者的可能性为最大。还有他的《文会图》，实以中间的高柳与不知名的高树为全画面构成的制衡点，但他请蔡京在右上侧题下了一首诗，便显得右重而左轻，所以便不能不在左侧由“臣象谨依韵和进”一首，以保持全画面的上部均衡。由此不难推想，将诗写在画面的空白上，一方面固然是诗画在精神意境上已完成了融合以后，在形式上所应当出现的自然而然的結果，但同时写在画面空白的诗的位置，实际也是出于意匠经营，故因而得以构成画面的一部分，以保持艺术形式上的统一。

宋徽宗有了上述的尝试后，在南宋的作品中，也偶然能发现这种情形，但画面题诗的风气，实入元而始盛。赵松雪及元季四大家乃此风气中

的中坚人物，以后便成为寻常的格式了。

### 三、融合的根据

现在应进一步说明两者得以融合的根据是什么。

魏晋玄学盛行的结果，引起了中国艺术精神的普遍自觉。清淡的人生，是要求超脱世务，过着清远旷达的艺术性的人生。宁静而丰富的自然，与纷扰枯燥的世俗，恰形成一显明的对照。于是当时的名士，在不知不觉之中，把自己的心境落向于自然之中，在自然中满足他们艺术性的生活情调。自然由此时起，凭玄学之助，便浸透于艺术的各方面，以形成中国尔后艺术发展的主要路向与性格。这我已有专文论述，在这里只简单提破。

诗与自然发生关系很早。《诗经》中的比兴，即是诗与自然的关系。不过魏晋以前，在文学中的自然只是偶然相遇、旋绾旋开的关系，人并不曾着意去追寻自然，也不曾把人生的意义要安放于自然之上。此时自然在文学中的地位，毕竟是处于消极的状态。到了魏晋时代，人开始在文学中主动地追寻自然，并且要在自然中安放人生的价值，这从《文心雕龙·物色篇》“窥情风景之上，钻貌草木之中”的两句话即可以看出。因此，便出现了谢灵运的山水文学、陶渊明的田园文学，流行所及，遂至如隋李谔上书所谓“连篇累牍，不出月露之形；积案盈箱，唯是风云之状”。以后梅圣俞说：“必能状难写之景如在目前，含不尽之情见于言外。”（《六一诗话》）上一句话正说明了自然在诗中的地位。总结地说，由魏晋所开辟的自然文学，乃是人的感情的对象化、感情的自然化，于是诗由“感”的艺术，而同时成为“见”的艺术。诗中感情向自然的深入，即是人生向自然的深入，由此而可以把抑郁在生命内部的感情，扩展向纯洁的自然中去。

自然景物之见于绘画，当然也很早，但这皆系作背景之用。因魏晋玄学与自然的关系，在人物画盛行的当时，已出现有宗炳、王微等的山水



画，这比西方大约要早一千二百多年。宗炳在《山水序》中谓山水是“质有而趣灵”；王微在《叙画》中谓山水是“本乎形者融灵”。灵即是精神，即是他们所追求的清高玄远的意境。他们之所以爱山水、画山水，是因为他们在山水之形中间，发现了山水的清高玄远的精神，而这种精神正可以作为他们人生的安息之地。其实，山水的精神，实即由作者自己的精神照射而出。所以宋黄山谷说“高明博大，始见山见水”（《画继》卷五仲仁条下）。而宋汪藻《赠丹丘僧了本》的诗便说“精神还仗精神觅”；元虞集《题江贯道江山平远图》更说“江生精神作此山”。简单地说，这是自然的精神化。而在艺术性的精神中，必含有生活的感情在内，因此，也可以说这是自然的感情化。中国以山水为主的自然画，是成立于自然的感情化之上。这是“见”的艺术，而同时成为“感”的艺术。画中自然向精神的迫进，即是自然向人生的迫进。由自然的“拟人化”，而使天地有情化。

诗由感而见，这便是诗中有画；画由见而感，这便是画中有诗。欧阳修《盘车图诗》“古画画意不画形，梅诗咏物无遁形。忘形得意知者寡，不若见诗如见画”，也正说出了诗画交融的事实。而晁补之在《捕鱼图序》中谓“右丞妙于诗，故画意有余”，也正说明了诗对于画的助益。而其中都是以魏晋时代玄学对自然的新发现为两者的共同根据、共同的连结点。画与诗的融合，即人与自然的融合。所以在中国艺术家的精神中，不仅没有自然对人的压迫感，并且自然会对人生发生一种精神解放、安息的作用。董其昌以及米友仁、黄大痴们之所以能享高年，盖得力于“画中烟云供养”。这和西方近代许多神经质的艺术家，恰成一强烈对照。

由魏晋玄学对自然的新发现，虽然提供了两者融合的连接点，但这只是精神上、内容上的连接点，要由精神上的融合发展向形式上的融合，尚必须另一条件之出现，即需要文人进入到画坛里面的这一条件的出现。中国的所谓文人，多指的是长于诗、长于书法之人。到了唐代水墨画的成立，构成书法的媒材和构成绘画的媒材更为接近。当时的设色画，颜色多不重浓而重淡，也都是以水墨画为其基底。用与诗相通的心灵、意境，乃

至用作诗的技巧画出了一张画，更用一首诗将此心灵、意境咏叹了出来，再加上与绘画相通的书法，把它写在画面空白的地方，使三者互相映发，这岂非由诗画在形式上的融合而得到了艺术上更大的丰富与圆成吗？

诗画的融合，当然是以画为主，画因诗的感动力与想象力而可以将其意境加深加远，这并不是一般人所能做到的，所以董其昌《画旨》中便说：“画中诗，唯摩诘得之，兼工者自古寥寥。”同时，因诗的语言，而可使鉴赏者也容易得到启发、加强印象，这真是一举两得。

但入画的诗，我认为应以出之于画家本人者为上，因为这才真是从画的精神中流出的；他人所题的诗，除了少数大家外，便多成了应酬性的东西。至于因诗可提供绘画以题材，遂使偷惰者不再肯直接深入于自然之中，以吸收艺术广大的源泉，因而使画流于粗率浮滑，那就违反诗画融合的基本意义了。

## 附录二

# 故宫《卢鸿草堂十志图》的根本问题（附后记）

### 一、问题的演变

在台北故宫博物院印行的《故宫名画三百种》中，五一十四收有《卢鸿草堂十志图》（以后简称“故宫图卷”）及后面的两个跋。新旧《唐书》有卢鸿传。据《新唐书》卷一九六：

卢鸿，字颢然。其先幽州范阳人，徙洛阳。博学善书籀，庐嵩山。玄宗开元初，备礼征再，不至。五年，诏曰：“鸿有泰一之道，中庸之德……今城阙密迹，不足为劳。有司其赉束帛之具，重宣慈旨，想有以翻然易节，副朕意焉。”鸿至东都（据《旧唐书》为六年），谒见不拜……帝召升内殿，置酒，拜谏议大夫，固辞。复下制，许还山，岁给米百斛，绢五十，府县为致其家……赐隐居服，官营草堂，恩礼殊渥。鸿到山中，广学庐，聚徒五百人。及卒，帝赐万钱。鸿所居室，自号宁极云。

相传鸿尝自图其居。元以前多称《草堂图》，明代以后始多称《草堂十志图》。此故宫图卷，水墨画共十景，每景自成一段，每段前有各体书法所写十志词，与十景相间。所谓十景：一、草堂；二、倒景台；三、樾馆；四、枕烟廷；五、云锦濑；六、期仙蹬；七、涤烦矶；八、幂翠庭；九、洞元室；十、金碧潭。无名款。兹录十志词中之《草堂词》如下，以见一斑：

草堂者，盖因自然之碣阜，前（原无“前”字；据《全唐诗》补）当墉洫，资人力之缔构；后加茅茨，将以避燥湿、成栋宇之用。昭简易，叶乾坤之德，道可容膝休闲。谷神同道，此其所贵也。及靡者居之，则妄为剪饰，失天理矣。词曰：

山为宅兮草为堂，芝兰兮药房。罗靡芜兮拍薜荔，荃壁兮兰砌。靡芜薜荔兮成草堂，阴阴邃兮馥馥香；中有人兮信宜常，读金书兮饮玉浆。童颜幽操兮长不易。

附印有两跋，前一个跋文是：

右览前晋昌书记左郎中家旧传卢浩然隐居《嵩山十志》。卢本名鸿，高士也，能八分书，兼制山水树石，隐于嵩山。唐开元初，征为谏议大夫，不受。此画可珍重也。丁未岁前七月十八日老少传弘农人题。

附印的后一个跋，是宋周必大为考证前跋的“弘农人”是五代的杨凝式而写的。原文如下：

右芻林向氏所藏卢浩然《草堂图》，后有老少傅弘农人题识，不记姓氏而著爵里，不列纪年而述甲子，且系以时月，而用“凝式”之章。伯虎来为庐陵郡幕，相过款曲，求为订之。盖为石晋开运之四年，汉祖起于太原，复称天福，是岁七月置闰，其所书‘丁未前七月’者是矣。唐之《六臣传》，一曰杨涉，附载其子凝式，早有证羊之直，而不能自宅于义命；历事梁唐晋汉周，晚以太子太保致其政。抑当晋汉之际，官尚少傅耶？且杨姓之望，出于弘农，即以凝式为文，其为斯人，夫复何疑？此画历岁既久；是题也，上溯开运，下逮本朝之淳熙，凡历五丁未，至于今三百有余年，其间经历世变，不为不多，是可尚也已。因考其颠末，以证其卷尾而归之。庆元己未春二

月上日，平园老叟周必大书。

在编印《名画三百种》时，因周必大之跋而相信弘农人的跋即是五代时的杨凝式的跋；因有杨凝式的跋，而相信此图为卢鸿的真迹。1959年7月，庄慕陵先生之长公子庄申，写成《唐卢鸿草堂十志图卷考》（以后简称庄文）的长文（收于《历史语言研究所集刊三十周年纪念专号》），则“断定故宫这卷卢鸿的《草堂十志图》，本是李公麟（伯时）的手笔”。而在庄文后记中更引马叔平（衡）《关于鉴别书画问题》一文（原载商务印书馆《张菊生先生七十生日纪念论文集》），亦谓此图出于李公麟，以资互证。最近我曾请教于台湾中央研究院院长王雪艇先生，承于元月二日复书，谓图及图中之《十志词》皆出自临本，而两跋则系真迹。王先生未明指出临摹的时代，但恐仍以为系出自唐末或五代之初，否则没有方法可以解释何以会有杨凝式之跋。叙述到这里为止，先总结一句，此故宫图卷不是卢鸿亲笔，这在今日已无可争论。后面我再将本问题提出，作彻底的商讨，用意是在，对中国艺术史料的研究，在方法上，如何能从名士、古玩家的范围内再向前走进一步。

## 二、卢氏的名字问题

首先我想谈谈卢氏的名字问题。刘昫《旧唐书》卷一九二《本传》谓“卢鸿一，字浩然”；《新唐书》卷一九六《本传》谓“卢鸿，字颢然”。浩与颢因同音而互用，亦如宋初大画家董元又称董源，这是古人常有的事。但卢氏到底是名“鸿一”还是名“鸿”呢？庄文认为：“唐人张彦远《历代名画记》内所述卢氏姓名，亦与《旧唐书》中记载全同（按：不确，见后）。唐人记载唐事，自然比较可信。因此，卢鸿的名与号，应以《旧唐书》为准。”此一说法，我还可以补充一个证据，即是《旧唐书·卢氏本传》内，三引诏制之辞，其中一诏一制皆称“卢鸿一”，则庄文的看法应当是不错的。但是：（一）欧阳修们新修《唐书》，虽自称较之《旧唐书》

“其事则增于前，其文则省于旧”，不过，对于《旧唐书》所记载的人的姓名，若另无确证，断无轻加更改之理（补注）。（二）为什么宋人许多提到卢氏的地方，只称“卢鸿”，而无一人称“卢鸿一”的呢？若谓这是受了《新唐书》的影响，则宋叶梦得《石林避暑录》卷一《卢鸿草堂图》条下，引有唐末“涿郡子蕃记”的题跋，这说明叶氏曾亲见此图，若此图的作者原题为“卢鸿一”，则叶氏不得改称为“卢鸿”。由此可以推知载有唐跋的《草堂图》，其题名当为卢鸿。不过上述题跋，从此图的全盘情形看（见后），恐怕不一定是出于唐人的。（三）《宣和画谱》卷十正式著录有此图，则著《宣和画谱》者曾亲见此图，但亦称“卢鸿”而不称“卢鸿一”，说明此图转录下来的题记亦必为“卢鸿”，而非“卢鸿一”。我的推测是，《旧唐书》的“卢鸿一”，乃因误读《历代名画记》的记录而来，由此一误读，而将诏制中的卢鸿也加上一个“一”字。《全唐文》卷二十一由《旧唐书》移录此文时，亦因而不改，这是非常可能的。《新唐书》所引诏书，便只称“鸿”而不称“鸿一”，即其一证。《历代名画记》卷九对卢氏的记载是“卢鸿一名浩然”。若“卢鸿一”是名，而“浩然”是字，则应记为“卢鸿一，字浩然”，而不能称为“名浩然”；此证以同书“王维，字摩诘”、“窦师纶，字希言”之例而可见。若谓“名浩然”的“名”字系“字”字之误，则于安澜编《画史丛书》所附校勘记颇为精审。在毛刻与张刻的互校中，此处的“名”字完全相同。我们把这种情形，再与宋人一般皆称为“卢鸿”而不称为“卢鸿一”的情形相对勘，则《历代名画记》的记载应读为“卢鸿，一名浩然”。到《新唐书》而始就一般名与字分之例，而改为“卢鸿字颢然”了。据朱自清《陶渊明年谱中之问题》一文中谓渊明名字，古今共有十说，其中一说是“渊明一名潜字元亮”，所以梁启超《渊明年谱》便说：“先生名渊明，一名潜，字元亮。”由此可知一人两名，古人并非无其例，而《新唐书》之改“一名颢然”为“字颢然”，可能是多此一举的。

### 三、故宫图卷与李公麟

其次要说到故宫图卷的摹本问题。清高宗在此图卷后面的第一次跋语中，有“因谛观其画法，与李公麟（伯时）《山庄图》绝相似。是卷纵或仿作，亦非公麟不能”的话。这是以画法来论断此图卷出于李公麟。但此一说法是很难成立的。第一，明李日华《六研斋三笔》卷四《李伯时（公麟）山庄图》条下谓：“此卷行笔设色，与伯时平日之作不伦，大类冯太史家王维《江干雪霁》、项子京家卢鸿《草堂》、高典客家郭忠恕《辋川》三图。”由此可知，与《山庄图》相类的前人之图有三，《草堂图》乃相类的三图中之一。因今故宫图卷与李氏《山庄图》相类，而即推断此图卷为出于李氏，则《江干雪霁图》及《辋川图》是否亦出于李氏？若《雪霁图》《辋川图》《草堂图》不能同样找出与李氏有关之确切脉络，则上述推断皆系想当然耳的说法。第二，《宣和画谱》卷七李公麟条下谓：“公麟尤工人物，能分别状貌，使人望而能知其廊庙馆阁，山林草野……至于动作态度，颦伸俯仰，小大美恶，与夫东西南北之人，才分点画，尊卑贵贱，咸有区别。”今故宫图卷，山水已臻成熟，但人物的意态板滞，不仅不能代表发展已到高峰的唐代人物画，恐怕也不能仿佛李公麟的人物画于万一。这是人物画开始退步以后的作品。第三，元汤垕《古今画鉴》李伯时条下谓伯时作画，“独用澄心堂纸为之，唯临摹古画用绢素”。《图绘宝鉴》卷三亦有相同的记载。若故宫图卷出自伯时，正属于他的“临摹古画”，当用绢素，而此卷分明为纸本，且亦不能确切证明为澄心堂纸，此与伯时平日作画用材之习惯不合。第四，最有决定性的反证是宋周密的《云烟过眼录》卷下“《卢鸿草堂十志图》林彦祥临伯时本”条下，录有米友仁一跋，对李伯时所临《草堂图》记录颇为详尽，兹录如下：

先子（米芾）《画史》载刘子礼以五百缗置钱氏画五百轴，初未尝发缄，铨美恶也。既得之后，其间有《草堂图》一卷，已是数百年

物矣。后李伯时尝临一本，仍自书卷首歌一篇，次则秦少游、朱伯原、先子书也，又其次陈碧虚、仲殊师、参寥子辈继之；余亦一时闻人。绍兴己未仲春……是月二十七日米友仁元晖。

同条后又谓：

其后王子庆于毗陵得伯时画《十志》，即元晖跋中所言者。录其书人姓名于后：一、龙眠山人李伯时书；二、高邮秦观书；三、乐圃居士朱长文书；四、吴郡周沔书（原注：内缺一永字）；五、静常居士曹辅书；六、缙云胡份书；七、襄阳漫士米芾书；八、碧虚子陈景元书；九、太平闲人仲殊书；十、参寥子道潜书。

由上所记，则各人所书者皆曾自署其姓名别号，无所混淆。今故宫图卷所书《十志词》具在，有一与上述诸人有关系吗？并且上引同条米跋记有林彦祥摹李伯时所临《草堂图》，亦仿李伯时故事，“首书其篇”。而藏有李伯时临本，并“属林彦祥为摹”的石莹中，也要米友仁“书先子所书一篇，余悉欲得一时名士继之”。由此可见属于李伯时临本系统的《草堂图》，受有由一时名士分书《十志》的影响。现故宫《草堂图卷》所书《十志词》，书体各异，或系受有李氏临本的影响，但这些不同的书体恐系出自一人，连由名士分书的风规也没有守住。何况周密在上条记录中，及他的《志雅堂杂钞》卷三《图画碑帖》中均记有：“林彦祥临伯时本，遗草堂、榭馆二，所存者八。”这是说当林彦祥临摹时，伯时原临本已仅存八图。今故宫图卷十图俱全，若此图卷系出于李公麟，则南宋已遗失的两图何由而能珠还合浦呢？尤其是前引同条下，记有林彦祥摹李伯时本所书的《十志歌》，如后所述，这和故宫图卷的《十志词》是属于两个不同的系统。所以图卷不仅非出自李伯时，并且与由李伯时临本所产生的临摹系统，也可以说是渊源很远的。凡言此图卷出于李伯时的，其理由均属牵强



附会，不足采信，尤以马叔平的说法最为无识。

#### 四、故宫图卷的临摹时限及两跋的问题

故宫草堂图卷既非李公麟摹本，而卢鸿的草堂故事，是一个很使人羡慕的故事，所以，不妨假定在宋元明清各代，除了庄文第四部分所述的《草堂十志图》的摹本外，还有不能为我们所尽知的摹本。董其昌《画旨》已谓“世传《草堂图》，多名人所转相临抚也”。例如戴表元（宋咸淳中进士）的《剡源戴先生文集》卷十八《题卢鸿草堂图》中有谓“此图本通幅，今改作十段，不失元致”，此改作十段的图现时是否存在，今不可考。后面还要提到的日人阿部所印《爽籁馆集》中收有仅题十景之名而无词的《草堂图》，《大村西崖遗编中国名画集》第一册中亦收有仅题十志之名而无词的《草堂图》，皆传为李公麟摹本，其非出于李公麟固属显然，但恐亦皆系不知姓名的早期临本。今日故宫的《草堂图卷》，当是许多不能考证出临摹者姓名的摹本之一。但在时限上说，此一摹本，究出于李公麟之前呢，抑出于李公麟之后呢？若如《故宫名画三百种》编者的说法，此图“可以窥见未臻成熟时期之中国山水画”，则此图卷当然在李氏以前，甚至是唐末的摹本。但上述的观点是不能成立的。唐张彦远《历代名画记》卷一《论画山水树石》条下谓：“魏晋以降，名迹在人间者，皆见之矣。其画山水，则群峰之势，若钿饰犀栉，或水不容泛，或人大于山。”这才是未臻成熟时期之中国山水画。在此故宫图卷中，人像虽稍大，然绝非“人大于山”，且皴染俱全，结构完整，无法说它未臻成熟。而纸色之新，也不能支持它是出现于李公麟摹本之前的说法。足以支持上述观点的，乃是图卷后面的两个跋。现在便谈谈这两个跋的问题。

庄文在“字体问题”项下，曾根据杨凝式的《韭花帖》及《神仙起居法帖》的字体，与故宫图卷后面被周必大称为杨凝式的跋的字体，作一番比较后说“其基本精神却又各自迥异，绝不相同”，而怀疑杨凝式的跋不是真迹，但亦不曾作进一步的交代。按：《旧五代史》卷一百二十八《杨

凝式传》注引《别传》云：

凝式虽仕历五代，以心疾闲居，故时人目以风子。其笔迹遒放，宗师欧阳询与颜真卿，而加以纵逸……有垣墙圭缺处，顾视引笔……其号或以姓名，或称癸巳人，或称杨虚白，或称希维居士，或称关西老农。其所题后，或真或草，不可原诘。而论者谓其书，自颜中书后，一人而已。

据《别传》，杨是天才型的书法家，特富于变化，在当时已“不可原诘”；在今日要根据《韭花帖》和《神仙起居法帖》与此跋的“字迹不同”，以断定此跋之非真，论证是相当薄弱的。何况三种字迹的不同，并非前两种是相同而跋则独异，乃是每一种都不相同，则何以能偏断前二者是真，而后者是伪呢？何况《神仙起居法帖》为米芾《书史》《东观余论》《宣和书谱》所不载。清初吴其贞《书画记》卷三《杨少师神仙起居法》一卷条下谓：“纸墨乌黑，是先染墨水后作书，故墨不入纸，皆浮于上，多有飞白之笔。且书法深入恶道，全失笔墨之雅。然非今人之书，乃宋代俗子所作。卷后米元晖定鉴，或因高宗偏爱，故附会焉。有宋人释文及元人题跋。明文衡山题跋，又因米元晖鉴定而然……”（页三四三至三四四）则此帖既伪，不足作互较的根据。并且杨字虽富变化，但他的根柢却是欧字，尤其是颜字，所以《艇斋诗话》谓东坡以“凝式配颜鲁公”。此跋笔法之出于颜字，是极容易看得出的，毋宁谓此跋之字迹，更迫近于杨字的本色。我以为杨跋的可疑，并不在此。

杨跋可疑之一是，“老少傅弘农人”的款式并未见于《别传》所述各款式之中。他为《草堂图》跋后，应当是一件很郑重的事情，在情理上，应当用他较为常用的款式，而不应用一个比较别出的款式。且杨氏既因杨震之故，以弘农为郡望，而弘农之与关西，是一地的两种称法，所以《后汉书》卷八十四《杨震列传》载杨震“弘农华阴人”，而时人即称他为

“关西孔子”，“关西”即指的是“弘农”。杨凝式既有“关西老农”的别号，何以又有“弘农人”的别号，以自相重复呢？

可疑之二是，《旧五代史》卷一百二十八《本传》谓：“晋开运中，宰相桑维翰知其（杨凝式）绝俸，艰于家食，奏太子少保，分司于洛。汉乾祐中，历少傅少师……广顺申表求致政，寻以右仆射得请。显德……元年冬卒于洛阳，年八十五，诏赠太子太傅。”按：所谓“晋开运中”，是公元944—947年，这中间，杨凝式只当了太子少保。“乾祐中”是948—950年，杨凝式在此时始历少傅少师。现被称为杨跋的“丁未”，乃晋开运四年，即公元947年，刘知远此年起于太原，以“开运”的年号为不吉祥，乃改用在开运前面的“天福”年号，而将开运年号加以抹煞，于是此年成为天福十二年，次年（948）始改元乾祐。若《旧五代史本传》的记录为可信，则杨凝式在丁未年仍为少保，入乾祐后始为少傅。而此跋既明谓题于“丁未岁”，何得自称为“老少傅”？更重要之点是，杨凝式历少傅而任少师，是以少师而致仕的，所以自黄山谷起，一直是以“杨少师”为其通称。若杨凝式自署为“老少傅”，则少傅之名当较少师之名更为显著，后人何得仅称杨少师而忘其为“杨少傅”？我的推测是少傅、少师之名极易混淆（我在写此文时，亦曾多次混淆过），伪造此跋的人，一时把少师混为少傅，所以有此仅一见而不曾再见的称谓——“老少傅”的称谓<sup>①</sup>。

然对此问题有决定性的，仍为周必大跋的真伪问题。若周跋系真，则上述疑点皆可作其他解释；若周跋亦伪，则此图卷的历史当全部为之改观。并且周跋的真伪，必然关联到杨跋的真伪。周跋若是真，固不能即以此证明杨跋之真；但周跋若伪，则必然可以断定杨跋是伪。因为若杨跋是

<sup>①</sup> 此文写成付印后，友人傅光海先生函告，在《晋少帝纪》内，记有开运三年丙午“以太子少保杨凝式为太子少傅”。丙午在丁未的前一年，则丁未之跋自称“老少傅”为不误。此系一重要发见。但从《草堂图》的全盘情况看，杨跋没有理由可以说它是真。傅先生的发见，对此杨跋而言，只能算是偶合。

真，则以杨在书坛地位之高，为什么还要一个伪造的周跋为其作证？从来无疑周跋为伪的，但我发现它是非常可疑的。

前面所引的周跋首应注意的是，杨凝式在宋代书名特高，而书迹流传特少，假定此图卷后的跋真出于凝式，这是书坛中的一件大事。向周必大“求为订之”的向伯虎，是宋代有名的世家“萝林向氏”，岂有对于印有“凝式”之印的名迹，流传二百余年，无人识破，必待周必大始为之考订？此乃必无之理。而周跋的考订，只根据《新五代史·唐六臣传》，而显未看到《旧五代史》的杨氏本传。《新五代史·唐六臣传》中，杨凝式仅在其父杨涉传中附见，寥寥数语，不足为考订杨凝式生平之典据。因《新五代史》行而《旧五代史》渐废，他人未看到《旧五代史》，不足为奇，而周氏居史馆甚久，以博雅见称，考订杨凝式而不曾想到《旧五代史》中的本传，这已经是非常可怪的，而且周跋“尚为少傅耶”的口气，是认为杨在丁未年以前久已为少傅，那岂非更为可怪吗？

最重要的是周跋谓“是题也（指杨跋），上溯开运，上逮本朝之淳熙，凡历五丁未，至于今三百有余年”的几句话。按：从杨凝式书跋的开运四年丁未（947）而至周题跋的庆元己未（1199），实为二百五十二年，与周跋所说的“三百余年”相差颇远。周必大能记得“凡历五丁未”的甲子，何以记错了实际年数几近百年之久？楼钥《攻媿集》卷九十三《忠文耆德之碑》（即奉敕所撰周必大碑）述周必大于淳熙元年（1174）奏事中有“然太祖二百余年之天下，德在圣躬”之语。按：宋太祖即位之建隆元年（960）下逮淳熙元年为二百一十四年，故周氏称为二百余年。由建隆元年上半年上溯杨题跋时之开运四年丁未，为十三年；由淳熙元年而下逮周题跋时之庆元己未（南宋宁宗庆元五年），凡二十五年。以居史职甚久而又以博雅见称的周必大，不应把自己在二十五年前所说的“二百余年”，再加上太祖未得天下以前的十三年，即说成了“三百余年”。中国人的习惯，“十”、“百”、“千”，是数字的大限，小的地方易疏忽，在这种大限的地方不应有疏忽。这应当算是此跋的一大漏洞。果然，我详查《津逮秘书》中的《益

公题跋》十二卷，未见有此跋。按：《益公题跋》中收有为芑林向氏所题的共有五跋。卷四的《大元帅康王与向子湮咨目及御笔等跋》，为“宝元六年二月”，与故宫图卷周跋的宝元己未（五年）仅隔一年。五跋中提到向子湮之孙“士虎”者凡三次，可知周氏与向士虎是很熟识的，其中绝无士虎曾为“卢陵郡幕”的痕迹，此与《尚友录》称士虎“遂不仕”的情形正合。以《卢鸿草堂图》的高名及杨凝式的名跋，何以周必大为向氏所题其他各跋皆经收录，而独遗此一重要题跋？何以在被收录的各跋中皆称“士虎”，而独此跋称士虎之字——“伯虎”，并谓“伯虎来为卢陵郡幕”？则周跋之伪，更无可疑。何况《大风堂名迹》第四集《王诜西塞渔社图》有周必大一跋，此跋收入《益公题跋》卷十一<sup>①</sup>。若将此跋与《草堂图卷》后之跋两相对勘，则一为真迹，一为摹仿周氏字体而为之的形迹，一目即可了然（附两跋署名图片）。作伪者先伪造一杨跋，更伪造一周跋以证明杨跋之真，由杨跋之真以图证明此图卷为唐代卢鸿的真迹，这是伪造者一整套的伎俩。正因为两跋是出于伪造，所以在收藏印记中，只从明代项元汴开始，绝无宋元两代流传之迹。这也是伪造者所留下的一个大漏洞。

现在既可证明两跋皆伪，则故宫图卷的年代，其上限不能早于周必大之生年；而自明项元汴以次，收藏印记数十方，流传有绪，则其年代的下限，也不能迟于明初，所以这大概是元代的贗品。

### 五、《卢鸿草堂图》原迹上有无卢鸿亲题的《十志歌词》的问题

现在更进一步要追究到《草堂图》的歌词问题，即是《草堂图》分为十景，每一景的前面，有一首歌，或称之为词；在卢鸿的《草堂图》原迹上，是否曾由他写在自己画面之上呢？这在过去是没有人认为有问题的，因为张彦远《历代名画记》说卢鸿“工八分书”，而庄文在“字体问题”

<sup>①</sup> 《益公题跋》卷十一，此跋的标题是“跋李次山霁溪渔社图”，故此图系出于与周必大同时的李次山，而非出于北宋的王诜。已另写一文加以考证。

项下引有米芾《画史》“小八分诗句，带笔如行草，甚奇，今无此体”，两相印合，则卢鸿曾亲以八分体写上《十志词》，当无可疑了。但我认为是可疑的。《画史》的原文是：

刘子礼以五百千买钱枢密家画五百轴，不开看，直交过，钱氏喜。既交面，只一轴卢鸿自画《草堂图》已直百千矣，其他常笔固多也。

小八分诗句，带笔如行草，奇甚，今无此体。

按：上面一段记录中，若“小八分诗句”三语属于《草堂图》，且系指明卢鸿自书而言，即不应中间夹“其他常笔固多也”一语，因此语乃由《草堂图》而移述《草堂图》以外之作品。且“小八分诗句”三语何以另为一行？我所能看到的《美术丛书》本及《津逮秘书》本皆系如此，此可疑者一。

八分书，在宋已极少见。《宣和书谱》卷二十的《八分书叙论》中谓：“今御府所藏八分者四人，曰张彦远，曰具冷该，曰于僧翰，曰释灵该。”此皆晚唐时人，除张彦远外，皆无名声于时，据《书谱》，此三人书法又不足观。卢鸿系开元时人，若他曾在《草堂图》上写上了《十志词》，字数在一千字以上，这是八分书中的大事，较上述四人更为重要，而《草堂图》即著录于《宣和画谱》，两书系姊妹篇，编《书谱》的人不容不见，但不仅《书谱》中一字未提，连《画谱》中对此也一字未提，此可疑者二。

前引宋周密《云烟过眼录》卷下《卢鸿草堂十志图》一条引米友仁跋林彦祥摹李伯时临本，此为考见李伯时临本最可靠的材料。其中记李伯时“自书卷首歌一篇”，以至其他一时闻人分题者甚详，但无一语及卢鸿自题歌词的情形，而卢鸿的八分书在宋代乃不可多见的书体，何以未引起十位闻人的注意？此可疑者三。

据王雪艇先生函告，宋人临本，有仅题十景之名于每幅之上而无词者，日人阿部所印《爽籁馆集》中收有一卷，相传为李伯时临，即系如此。顷又托友人代查《大村西崖遗编中国名画集》第一册（共六册）所收宋李公麟《卢鸿草堂十志图》的情形，承函告，每幅之前，只题十景之名而无《十志歌词》。上两种《草堂图》究系是一物两印，或原系别本分传？我未亲见原物，不敢妄断；而上述各卷之不出于李公麟，亦不待多说。但后人皆附会或推测为李公麟，由此亦可推知其或系宋人临本，但皆无《十志歌词》。若《草堂图》原有卢鸿亲写的歌词，则临摹者如出于伪造之心理，必当依样画葫芦；如纯出于艺术性的爱好，而将歌词略去时，亦当有所注记。但连注记也没有的上述宋代临本究由何而来？此可疑者四。

综上四个疑点，再加上如后所述，此歌词若曾由卢鸿亲写于《草堂图》上，则此《草堂图》上的歌词应即为定本，而不应有许多别本，但实际上是存有许多别本的。不妨这样推论：卢鸿《草堂图》，原只题上十景的名称，因而有时被人加上“十志”两字，但并未亲自写上歌词，所以它的正当名称，只应称为“草堂图”，而不应称为“草堂十志图”。苏子由《栾城集》卷十五有《卢鸿草堂图诗》，黄山谷《豫章黄先生文集》卷五有《自门下后省归卧酺池寺观卢鸿草堂图诗》；米芾的《画史》与《宣和画谱》的著录，及米友仁的题跋，皆只称为《草堂图》。若原有“十志”二字，则著录时不应把它略去。把歌词写在图上的，可能即始于李公麟的摹本。因李公麟的声名太大，而临本上歌词的题字又都出于一时闻人之手，所以后来才有题写歌词的这一系统，掩盖了本无歌词的系统。故宫《草堂图卷》歌词书法之所以写成十体，正受了李公麟临本分十人书写歌词的影响。因歌词的书写，而“志”的意义更显，于是南宋的周密便称之为《草堂十志图》。但元代仍以《草堂图》的名称占优势；至明张丑《清河画舫录》出，添入“十志”两字，反而成为此图的正称了，这是受了歌词入画的影响。至于米芾《画史》中“小八分诗句”数语，当系另记一物，与此画并无关系。《画史》记有钱藻收张璪松一株，上有八分诗一首，安知所

记者非指此物，而偶错简于此？

## 六、卢鸿曾否作有歌词的问题

现在我要更进一步考察，不仅卢鸿未曾亲书歌词于其《草堂图》上，甚至《十志歌词》的本身，也是出于唐末的浅俗好事者之手，传到北宋，便视为出于卢鸿本人所作，所以李公麟便郑重地由他自己起，另由九位闻人，一起写到他的临本中去了。兹分别论证如后。

一、庄文在“避讳问题”条下，很有意义地指出，有为唐人应避的讳，而在故宫图卷的《十志词》中却不曾避，以此证明故宫图卷中的《十志词》非出于卢鸿所手书。但不妨更进一步去推论，假定卢鸿曾作有《十志词》，并亲自写在图卷上面，他以特蒙恩眷的地位，那些应避讳的字必定是或改字或缺笔的，而临摹图卷的人，当以不失原形为目的，纵使把缺笔补上了，但改了字的一定会照旧。可是现时《十志词》在各种别本中均无任何避讳的痕迹，这不仅可以补证卢鸿未曾书写歌词于图卷之上，也可由此而推证此歌词原未曾注意到避讳的问题，因而它并非卢鸿所作。

二、就《唐书》卷一九六《卢鸿本传》看，他应当是一个有相当学问或文采的人，但所谓《十志词》，词意鄙俚，并且不是卢鸿自己的口吻。例如前引第一志《草堂词》的“叶乾坤之德道”、“谷神同道”、“中有人兮信宜常”等语句，都是似通不通的语句，这种语句，《十志》中随处可以看到。由此可知作者的文化水准相当低，与两《唐书》所述卢鸿的情形不称。尤其是“及靡者居之，则妄为剪饰，失天理矣”的话，若果出于卢鸿自己之口，则他是抑人扬己，而忘记了自己是受到特殊恩遇，连草堂也是出自官府建置，不是一般隐士所能侥幸于万一的人，而仍有这种抑人扬己的情形，那还有半点忘机息虑的襟怀气息吗？而且每志都有这一类的话，如“及世人登焉……”、“及荡者鄙其隘阒……”、“及机士登焉……”、“及匪士观之……”、“及邪者居之”，等等，卢鸿简直成为一个非常浅薄无聊的妄人了，这应作如何解释呢？但假定把《十志词》看作是后来景仰他的



人作以赞叹他的遗踪逸迹，则上述的口气便不足为异。

三、《十志词》的文字，庄文第六部分“《草堂十志图》的题诗”条下，曾以十种版本作了一次校勘，这是很有意义的事，可惜校勘得太不精密。其中，(1)《志雅堂杂抄》及(2)《云烟过眼录》皆出于周密，但前者较之后者，句中多缺“兮”字。(3)《石林避暑录》，在校文中未出一字，恐系庄君虚列。(4)《全唐诗》，(5)《大观录》，(6)《石渠宝笈》，(7)《河南通志》，(8)《铁网珊瑚》，(9)《眼福编》，(10)《五朝小说大观》。从(5)到(10)，其文字异同，或属于前面某一版本的支派，或出于印制时的疏漏，所以在校勘上的价值不大。但从(1)到(4)，与故宫图卷上的文字相校，已可发现出文字上的出入很大。这可以说明，《十志词》实有几种不同的祖本。在几种不同的祖本中，我目前可以指出的是，故宫图卷中的《十志词》，虽然与《全唐诗》二函七册所载的有若干字句上的出入，但这是属于同一个系统。在《全唐诗》中的《十志词》，记有别本的异字而称为“一作某”的，有十五处之多，但并未完全包括《云烟过眼录》中的异字。并且十志的次序，《云烟过眼录》与《全唐诗》两者既不相同，且两者的称谓亦不一致，《云烟过眼录》称为“歌曰”，故宫图卷及《全唐诗》则称为“词曰”。由此可以推断，《云烟过眼录》上所录的是以李公麟临本为祖本的系统。

故宫图卷的《十志词》虽与《全唐诗》所录的属于一个系统，但《全唐诗》中的两个“淙”字，故宫图卷中皆写作不经见的“滌”字；两个“迴”字，皆写作俗体的“迴”字；并且如前所述，在《草堂志》“前当塘沍”一句中遗了一个“前”字；在《金碧潭志》“鉴空洞虚”一句中遗了一个“空”字；在《枕烟廷志》“可以超绝纷世，永洁精神矣”两句中，“永”字下又多出一个“绝”字。上面的遗误，皆足以使文句的意义不全或不通。唐宋人手写卷，遇有此种遗误情形时，必在旁添补，或加点勒以表示涂乙，孙过庭的《书谱》即是眼前的显例。在画卷里写上了这么多的题词，对画卷本身而言，是非常重要的的一件事，写成之后，岂有不再度过

目之理？再度过目而尚不能发现有这样严重的错误，而此种错误为同一系统的《全唐诗》中所没有；在《全唐诗》的校字中，亦未注明有一种本子有这种错误，这可以说明两点：一、说明《全唐诗》并非录自此图卷，而系二者有一共同的祖本；二、说明故宫图卷的题词者，乃是一个文理不太通顺的法书摹写家，因原文滞涩，不易断句，便不能将原文完全句读下来，所以在写的时候，只求以字体之变欺人耳目；而摹写者本人不能发现了这些错误。由此可以了解，在同一祖本的系统中所衍出的两种本子，却以故宫图卷的本子最为幼稚。

其次，若将上述系统的《十志词》，与周密《云烟过眼录》所录李伯时临本的《十志歌》相比较，除李伯时临本现缺《草堂》及《樾馆》两歌无从查考外，其余凡文字有出入之处，李伯时临本绝对优于故宫图卷本。如故宫本《倒景台》的“登路有三处可憩”，李本多一“处”字，在“三”字下应加一逗点；“超逸真，荡遐襟”，李本“真”字作“兴”字；“杰屹崒兮零涖涌”，李本“零”字作“云”字；“忽若登崑崙兮中期汗漫仙”，李本无“中”字；“鲨颢气兮轶嚣埃”，李本“鲨”字作“凌”字。凡此都是显而易见的。这说明李本的系统实优于故宫图卷本的系统，也说明李本是在故宫本系统之前。

把上述版本的情形提出以后，现在所要追问的是，卢鸿若曾作了《十志词》，而又将其写在《草堂图》上，则《草堂图》上的《十志词》应为唯一的定本，何以会出现了系统不同的别本呢？即使卢鸿作了词而不曾亲自写上去，在流传中文字有了出入，这是诗文集里常见的现象，但《十志词》系附丽于《草堂图》而得到重要的地位，文字上的出入不应达到形成两个或两个以上的不同系统的程度。

唐末中原涂炭，一般知识分子对隐士的慕念愈深，而当时又流行一种近于粗俚的歌词。假定把《十志词》当作是此时一位不知姓名的人的作品，便把避讳的问题、别本的问题、歌词口气及水准的问题，一起顺理成章地解决了。但因为是无名氏的作品，所以传到北宋，大家始误以为是出

自卢鸿本人，李伯时当临摹《草堂图》时，便将此歌词由自己及其他九位闻人写在自己的临本上面。这样流传下去，后人便不仅以此为卢鸿所作，并且以此为卢鸿所书了。在这一连串的演进中，便出现了故宫图卷，大概在元代及其以前的许多临本中，这是品级最差的临本。

### 七、卢鸿曾否自绘有《草堂图》的问题

假定允许我再向前推论，则卢鸿岂仅不曾作过《十志歌词》，并且他恐怕也不曾画过《草堂图》。说穿了，理由很简单。第一，《唐书本传》分明记有“鸿所居室，自号宁极云”。此“宁极”既为卢鸿所居，则与其生活的关联，当比十景中的任何一景更为密切，何以画有草堂及其他九景，而不画“宁极”呢？而十景中除《草堂》外，所取的名称，都生凑鄙俚，这像出于一个高人逸士之手吗？第二，今日所见到的《草堂图》临本都是纯水墨画，由此可以推知原迹亦必系纯水墨画，但纯水墨画在卢鸿时代并未成立。由记载以窥此时所用颜色，是由浓彩进到淡彩的时代，或者可以说是“淡彩水墨画”出现的时代。王维即是如此，所以今日所传的《江干积雪图》或《江干雪意图》，虽出于后人临本，但依然是淡彩水墨，而非纯水墨。宋郭若虚《图画见闻志》卷一《论吴生（道子）设色》条下谓吴道子“落笔雄劲，而傅彩简淡”，亦其一证。由淡彩水墨再进一步，才出现了纯水墨画，这要到中唐以后。若卢鸿的《草堂图》原是傅有淡彩的，则临摹者不会都改成纯水墨；今日所看到的《草堂图》临本都是纯水墨，则所根据的一定是纯水墨。由这一点去推论，则最早的《草堂图》应当是中唐或唐末时的作品，到了北宋，便相传为卢鸿的作品了。

总结这一故事的演进，大概是这样的：

一、唐开元初，有卢鸿被赐草堂的故事，这是名利双收的故事，所以乐为中国士大夫所称道。

二、到了中唐或唐末，有人根据此一故事，而在草堂以外添上九景，画成十景的《草堂图》，并由同一人或另一人作成《十志歌词》，但并未写

在图上。这只是对于此一故事的宣扬，其动机并非出于作伪。以故事作绘画的题材，这是早已流行的。

三、古人的绘画，根本不题作者的姓名，所以上述的《草堂图》和《十志词》，到了北宋因卢鸿本有善书画的记载，便认为都出于卢鸿本人，所以开始出现了许多临本。但在这些临本中，有写上歌词的系统，有没有写上歌词的系统，而写上歌词的，可能即始于李公麟。

四、因米芾《画史》说一轴“已直百千”，所以到了元代或明初有人便伪造杨、周两跋，以图证明今日故宫图卷为卢鸿真迹。因为既证明此图卷是真迹，则此图卷上所题的《十志词》也便以为是出于卢鸿本人所亲写，于是图、词、书都与卢鸿不可分了。故宫图卷在许多临本中，其品格所以为最低，因为这是出于有心作伪者之手。

## 后 记

本文初稿写成于旧历除夕，以后又不断修补，始达到定稿时的结论。但4月3日（1965年）在台北国立图书馆校阅其他资料时，偶发现宋董道《广川画跋》卷六有如下的两跋，对本问题的解决实有照明的作用。兹录如下：

### 《书卢鸿草堂图》

卢颖然，在开元中（公元713—741）尝赐隐居，官为营草堂。逮还山，乃广其学庐，聚（徒）肄业。其居之室号宁极，则取所谓深根而反一者也。鸿尝自图其居以见，世共传之；其本尝在段成式（卒于唐懿宗咸通四年，公元863年）家。当时号山林胜绝，不知逮今存不？高希中尝出此图，考之古本，则有榭馆而无宁极者，又景物增多，致多烦碎：此后人追想胜概而浪为之也。

### 《书草堂图别图》

此画本段邹平公所收，流传久矣。或者托其遗迹，又为草堂别

出。其后跋书，自天复（唐昭宗年号，公元901—903）岁前者皆拓字也。开宝（宋太祖年号，公元968—975）以后，则人竞书于此矣。其称柯古者，成式也；大仪者，安节也；随兰陵于都官者，萧思远也。然此图所存，颇与书传合，盖本鸿之图为之，故可佳也。涿人子蕃题当僖宗丁未年（公元887年），即光启之三年矣。是岁三月甲申，车驾还京，次凤翔（按：《资治通鉴》卷二百五十六作“三月壬辰”，与此相差八日，此或指车驾启辇之日而言），以官室未完，李昌符请留凤翔，俟毕治。此书不著月日，知在四月后题；以己酉（公元889年）知昭宗之改元合在此（按：指丁未）后（按：昭宗于己酉年改元龙纪）。传摹失之（按：据此语，则知由“柯古”至“涿人子蕃题”，皆系此画后之题记。而董道所见者，乃其摹本）。又有升元三年（公元939年）题者，李昇（南唐）之号（李昇之年号）也。熙载题者，韩文公也。

《四库全书总目提要》谓：“道在宣和中与黄伯思均以考据赏鉴擅名……所跋皆考证之文。”根据前跋知董道认为卢鸿“尝自图其居”，“其本尝在段成式家”，但董氏并未曾看到，所以说：“不知逮今存不？”董氏所看到的是出自高希中，高希中所出的《草堂图》，曾“考之古本”，即是曾与古本作过比较的考察，此“古本”当非曾经段成式家所收藏过的卢鸿自图本，而只是较高希中所藏的为更古，否则他不会对段藏本而说“不知逮今存不”，但以意推之，应是与卢鸿“自图”的更为接近。高希中本与“古本”比较的结果是“则有榭馆而无宁极者”，这是说古本“有榭馆而无宁极”呢，还是说他所亲见的高希中本是“有宁极而无榭馆”呢？考之李公麟临本已有榭馆而无宁极，自北宋以后所流行的各临本皆有榭馆而无宁极，则董氏在宣和中所看到的高希中本不可能独独是“有宁极而无榭馆”。再就此句下文观之，这句话只能解释为古本是有宁极而无榭馆，而高希中本“则有榭馆而无宁极”，这是与古本的第一个不同点。第二个不同点是“又

景物增多，致多烦碎”，由此二语推之，则所谓古本并没有十景，十景是“增多”出来的，而增多的结果，他认为是“烦碎”，所以他认为高希中本是“后人追想胜概而浪为之”。

把董氏的话再加以条理，所得的结论是：（一）卢鸿自图的《草堂图》，董氏已不知其存否。（二）另有一古本，是有宁极居而无榭馆，且并没有十景。他没有说明此古本与卢所自图的关系，因为他没有看到卢鸿自图本，所以他无从说起（但就下一跋观之，则他可能认为古本近于卢鸿自图本）。但此古本既与北宋时流行之本皆不相同，则我们可以假定这是北宋以前的本子。此古本若摹自卢鸿自图本，则卢鸿本亦应有宁极居而无榭馆，而由北宋流行至今的有榭馆而无宁极居各本，皆与卢鸿自图本全不相干。若此古本非摹自卢鸿自图本，则此古本亦当为后人追想胜概而浪为之，但在时间上较北宋之流行本为早，而成为另一孤寒之系统。由此亦可知《草堂图》在北宋前并无定本。（三）董氏所看到的“有榭馆而无宁极”，且“增多”为十景的高希中本，董氏认为是出自“后人追想胜概而浪为之”，则李公麟等所摹临之各本，内容与高希中本正同，亦皆是“后人追想胜概而浪为之”，除与卢鸿有故事上的关联外，并无图卷上的关系。这便和我在本文中的结论有一部分相接近，不接近的是董氏认定卢鸿曾“自图其居”。

我发现上述材料时，我的本文尚未付印，但为什么我不据以修改我认为卢鸿只有官造草堂的故事，而并未曾自图其居的结论呢？因为根据这段材料，则《草堂图》有显然不同的两个系统。若卢鸿曾自图其居，则后人皆应以卢图为蓝本，何至“追想胜概而浪为之”，以至出现两个系统呢？我的想法，卢鸿并未自图其居，段成式家所藏，依然是后人“浪为之”而附会为出自卢鸿，这算是最早出现的图本。所以朱景玄的《唐朝名画录》未收录卢鸿，而稍后的张彦远的《历代名画记》却收录到卢鸿，这大概是因附会而画名渐著的关系。

再谈到前面所录的后一个跋的问题。《新唐书》卷八十九《段文昌

本传》谓文昌“进封邹平郡公”，故此跋之所谓“段邹平公”系指段文昌，文昌是段成式之父，所以他认为卢鸿所自图的是曾经段文昌家收藏过。但他此处所见的是“或者托其遗迹又为草堂（图）别出”，所以他的标题即称为“草堂图别图”，以免与卢鸿的“自图”相混。不过，此图虽系“别图”，却是“本鸿之图而为之”，与前跋所称“后人追想胜概而浪为之”的高希中藏本不同，因此，他认为“此图所存颇与书传合”。他所谓“与书传合”，应当是指此图有“宁极居”，与《新唐书》卷一九六《卢鸿本传》“鸿所居室自号宁极云”之语相合。果尔，则此图与前跋所称的古本相近；而前跋的所谓古本，亦不妨推断其出于段成式家藏本的系统，因为都是有宁极而无樾馆。但问题是出在董道不仅未曾亲见到段成式家藏本，并且连此本是否仍在天壤间他也不知道，则董道所据以推测此“别图”之“盖本鸿之图而为之”的根据，无非是因此“别图”后有由柯古（段成式）起一直到韩熙载的题记。但此题记系出之于“传摹”，而中间子蕃题记所涉及的岁月有与史不合的地方，所以董氏加一番考订后，而谓“传摹失之”。既是“传摹”，何以会把原题记的岁月也传摹错误？所以此“别图”所根据的原有题记，十九也是出于伪托。因此，董道只能因此“别图”而推断其出于两跋所称的“段藏本”的系统，至于其是否是“本鸿之图而为之”，仍属可疑。不过，在董氏心目中的卢鸿“自图”的图，是图有“宁极居”的，这却与我在本文中的推断相符合。

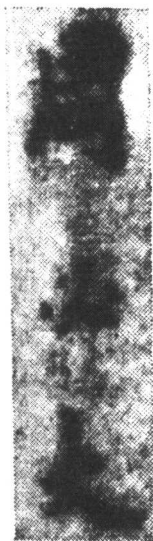
此跋最值得研究的是“其后跋书，自天复岁前者，皆拓字也。开宝以后，则人竞书于此矣”的几句话。“其后跋书”，如果指的是从“柯古”到“熙载”的一系列的题记，则此种题记当然是写在图的后面，而且也用不上拓字。他说“开宝以后，则竞书于此”，即是说大家争着写在图的后面，而成为“其后跋书”，这是就一般《草堂图》的临本而言。若竞写的是上述题记，则岂非宋初以后每种临本皆有此题记？事实上当然并不如此。再由他“开宝以后，则竞书于此”（按：指图的后段）之

语观之，可知“自天复岁前者，皆拓字也”的“拓字”，是与图别行的，然则有什么与《草堂图》有密切关系的文字，在天复前是拓字别行呢？这只能推断到所谓《十志歌》或《十志词》的上面去。因为是写在图的后面，所以他便称之为“跋书”，“跋书”的本义便是指写在后面的。这便证明了我本文中推断《草堂图》与《十志词（歌）》原是别行的说法是正确的，这也便附带解答了米芾《画史》中“八分书”一行记载的问题，更彻底解答了杨跋真伪的问题。因为在杨凝式时代，所谓《十志歌词》还不曾和《草堂图》直接连在一起，而故宫图卷将《十志歌词》分写于每景之前，和杨凝式的时代相差得太远了。把歌词写在图的后面，是始于北宋初的开宝以后；而把它分写在图中每一景的前面，有如今日故宫图卷的情形，当更在其后。由董氏此跋而可证明词与图原是别行。然则卢氏本人到底曾作过《十志词（歌）》没有呢？今日不知道董氏所看到写在“别图”后面的，与流行至今的《十志词》是否相同。流传至今的《十志词》或《十志歌》，虽在文字上可分成两个系统，但有“樾馆”词（歌）而无“宁极居”词（歌），则无二致。董氏既知道“古本”是有宁极居而无樾馆，且并无十景之说，他所推想的卢鸿“自图”大概也是如此。则卢鸿怎么会作出与他的图不相符合的《十志词》或《十志歌》呢？假定他另有歌词，则他的自作歌词又到什么地方去了？因此我在本文中說卢鸿不曾作过《十志词（歌）》，是相当正确的。

补注：此文在《东海学报》上刊出后，友人陈定山、傅光海两先生先后来信谓《资治通鉴》第二百一十二卷《考异》曰：“旧卷作卢鸿一，《本纪新传》皆作鸿。按《中岳真人刘君碑》云‘卢鸿撰’，今从之。”傅先生又告以唐段成式《酉阳杂俎》五“玄宗召见一行”条内有一行“师事普寂于嵩山，师尝设食于寺，大会群僧及沙门……时有卢鸿者道高学富，隐于嵩山，因请鸿为文，赞叹其会。至日，鸿持其文至寺……”则卢氏之名“鸿”而非“鸿一”，应可完全确



定。补志于此，以志感谢之意。



《大风堂名迹集》  
王诜《西塞渔社图》  
周跋署名



故宫图卷  
周跋署名

## 附录三

### 张大千《大风堂名迹》第四集王诜 《西塞渔社图》的作者问题

治中国绘画史的人，将遇到四种困难。一是散在宋元人诗文集集中的材料颇有参考价值，但迄今尚无人做有计划的纂辑整理，参阅不易。二是文人加入到画坛后，有些文人的名士习气，每喜去取任心，雌黄随意，在当时的名气愈大的人，这种情形便愈甚，宋代的米芾即是一个例子，但他们又都是此中的重镇。三是有些附庸风雅的人，对此道并无了解，却常东抄西缀，变乱前人著作，加上自己的姓名，以求欺世。此风在北宋已开其端，至明清而益不可问，今日则有专以江湖棍骗之术售欺于上庠的人。四是古董家必兼为估客，专以作伪牟利，早成为一种专门之技，容易鱼目混珠。上述后三者，常是画史史料的来源。而每一有名的画迹，常同时混有上述后三者的成分，甚至一个人便常带有后三者的意味。画史的难治，绝非偶然。

我既写了一篇《故宫〈卢鸿草堂十志图〉的根本问题》的文章，想突破上述后三者的困难，采用严格的考据方法，作一新的处理的尝试。因该文中考证到周必大跋出于伪造的问题，而参阅到张大千先生《大风堂名迹》第四集中王诜《西塞渔社图》后的周必大跋，偶发现此图根本与王诜无关，其所以标明是王诜，这中间正含有上述后三者的混合因素。

周必大写在《西塞渔社图》后面的跋，是可靠的。此跋收在《益公题跋》卷十一，其标题是《跋李次山霅溪渔社图》，这便引起了我的注意。因为王诜（晋卿）是北宋的大画家，而李次山与周必大同为南宋末年人物，若此图真出于王诜，其标题便应该是“跋李次山藏王诜霅溪渔社图”，

这是两宋题跋的通例，也是周必大许多题跋中的通例。我再留心看周跋的内容是：

唐元结字次山，尝家樊社，与众渔者为邻，带笠簪而歌歎乃，自号贛叟。今河阳李君，名，元名也（按：李亦当名结）；字，元字也。卜筑霅溪，又号渔社，其善学柳下惠者耶。始乾道间余官中都，君以先世之契，数携此图求跋。自念身游东华尘土中，欲为西塞溪山下语，难矣。属者奉祠归庐陵，所居在城东隅，去江无五十步，洲名白鹭，横陈其前，日以扁舟寅缘苇间，沓来相从，百往而不止，虽未敢窃比张志和，亦庶几乎元次山矣。而君方以尚书郎奉使全蜀……顾岂招隐时耶？须君他日奉计甘泉，仄值承明，尚寄声于我，当有以告君，今未可也。姑题卷轴归之。绍熙元年三月三日，适逢丁巳，青原野夫周必大。

由上跋，渔社乃李次山所居霅溪之别名，因有此别名而遂有此图，与王诜毫无关系，所以里面提到元结、张志和，而没有一个字提到王诜。在周跋前尚有两跋，一是“淳熙乙巳上元石湖居士书”，这是范成大的跋，开首谓：“始余筮仕歛掾，宦情便薄，日思故林。次山时主簿休宁，盖屡闻此语。后十年，自尚书郎归故郡，遂卜筑石湖。次山适为昆山宰，极相健羨，且云亦将经营苕霅间。又二十年，始以《渔社图》来。噫！余虽早得石湖，而违己交病，奔走四方，心剿形瘵；其获往来湖上，通不过四五年……次山虽晚得渔社，而强健奉亲，时从板舆，徜徉胜地，称寿献觞，子孙满前，人生至乐，何以过此！”此跋中不仅未曾提到王诜，并且分明指出《渔社图》乃李次山卜居霅溪渔社的产物，与前人毫无关系。另一是“淳熙戊申十月廿三日野处卢洪景书”的跋，此跋是说他先公曾得“元真子（唐张志和）所作《清江渔钓》一轴”，而叹“人世间无此景也。而河阳李次山一旦实得之，不得从元真子游，得从次山游足矣……”这是说李

次山的《渔社》有如张志和所作《清江渔钓图》中的风景，以见李次山的《渔社图》所表现的生活意境与张志和的“西塞山前白鹭飞，桃花流水鳜鱼肥”一词的意境相合；也没有一字提到王洗。

周跋的后面，有“绍熙二年五月既望轩山居士王藺”的跋，有“绍熙庚戌日南至资中赵□（不能确认）温叔书”的跋，又有“绍熙二年正月廿五日太原阎苍舒书”的跋，又有“绍熙辛亥暮春中浣锡山尤袤书”的跋。上面四跋，皆出自李次山的朋友或者是行踪相接的人，内容只述李次山得隐居之乐，未曾提到王洗只字。此后则有“德祐乙亥良月莆阳□（不能确认）翁□（不能确认）敏书”的一首七言古诗的跋。按：“德祐”系元世祖的年号，乙亥系德祐十二年，即公元1275年。此诗中亦未提到王洗。此图之与王洗无关，是毫无可疑的。

然则张大千先生何以认为它是出于王洗呢？因为在上述“德祐乙亥”的跋后面，有董其昌如下的一跋：

王晋卿（洗）山水，米海岳谓其设色似普陀岩，得大李将军法。余有《梦游瀛山图》，与此卷相类。宋元名公叹赏，尤物可宝也。董其昌观。

这样一来，此《渔社图》便变成为王洗的了。至于左上角还有“乾隆十一年丙寅孟夏既望西林鄂容安”一题再题的《西塞渔社图题王晋卿画》的几首诗，虽然把此画和王晋卿的关系说得更清楚，但这种更后出的材料，在文献上不值得讨论。

首先我要指出，在董其昌的《画旨》《画眼》《画原》《画诀》《画禅室随笔》中，找不到上面的跋。在《渔社图》后各纸首尾相接的地方，都盖有骑缝印，唯董跋前后纸相接处没有骑缝印，我们由此可以推测，此董跋根本是可疑的，而作伪的人，大概就是乾隆十一年题几首打油诗的鄂容安。下面再做进一步的考察。

《宣和画谱》卷十二“驸马都尉王诜”条后，录有御府所藏王诜画三十有五，内关于渔村的有四图，计《渔乡曝网图》一，《柳溪渔浦图》一，《江山渔乐图》一，《渔村小雪图》一，但无《西塞渔社图》。另值得注意的是，内中有《烟江叠嶂图》及《客帆挂瀛海图》。《画继》卷二王诜条下“其所画山水学李成皴法，以金绿为之，似古今观音宝陀山状”这几句话，恐怕以用在《客帆挂瀛海图》上最为贴切。董其昌《画禅室随笔》中有《题渔乐图》，只说明此类图“起于烟波钓徒张志和”，而未指明此处之图系何人所作，其中亦无一语与上引《渔社图》跋语相似。《画旨》中则有下面一段话：

右东坡先生题王晋卿画（按：指《烟江叠嶂图》），晋卿亦有和歌，诗特奇丽，东坡为再和之。意当时晋卿必自画二三本，不独为王定国藏也。今皆不传，亦无复副本在人间。虽王元美所自题家藏《烟江图》，亦自以为与诗意无取，知非真矣。余从嘉禾项氏见晋卿《瀛山图》（可能即系《客帆挂瀛海图》），笔法似李营丘（李成），而设色似李思训，脱去画史习气。惜项氏本不戒于火，已归天上，晋卿迹遂同《广陵散》矣。今为想象其意（按：系想象王晋卿所作《烟江叠嶂图》之意）作《烟江叠嶂图》。于时秋也，辄从秋景。于所谓“春风摇江天漠漠”等语，存而弗论矣。

按：《容台集》编定之年，董氏年七十有六。《画旨》收为《容台别集》卷四。根据上引《画旨》中董氏自题《烟江叠嶂图》的话，则他平生只见过王诜的《瀛山图》（亦称《梦游瀛山图》），并且系在项氏家中见过，非董氏所自有，则《渔社图》董跋所称“余有《梦游瀛山图》”之“余有”，从何说起呢？且《瀛山图》“惜项氏本不戒于火，已归天上”，则董氏到死亦不得而有之。而吴其贞《书画录》卷六“王晋卿《梦游瀛山图》青绿绢画一卷”条下，一面说明这幅画是出于元钱舜举，又列举宋人所题王晋卿原

图的题跋，结尾时又谓“又明有董思白（其昌）、胡世安题跋”。董氏已明说此图已归天上，吴其贞在董后数十年，又何从得见王氏原图？又何从得见董氏所题原图之跋？现此图收入《故宫名画三百种》八十六，其为故宫诸公之“眼怨”，自不待言。迨朗卍川《湖中画船录》“王石谷仿唐宋画册”条中有谓“王晋卿真迹，绝于世久矣”之语，与董氏“晋卿同《广陵散》矣”之语正合。则董除《瀛山图》外，分明未再见到晋卿其他的画迹；以王晋卿画迹之贵重、稀少，在我目前所能看到的许多画录典籍中，在乾隆以前的，亦未看到有王晋卿《西塞（或霁溪）渔社图》的著录，这说明王氏根本无此图，而董氏更无从见到此图，然则此图后面的董跋，分明是出于他人的伪造。董氏曾谓：“又吴子膺笔，借余名行于四方。余所至，士大夫辄以所收示余，余心知其伪而不辩。”（《容台别集》卷二《书品》“苏端明画古木竹石”条）则伪造此区区一跋，亦何足异？伪造者总会露出尾巴，而此跋的尾巴，则露得更大罢了。

然则《西塞（霁溪）渔社图》到底是出于谁人之手？由周跋的标题看，当然是出于渔社主人李次山之手。元夏文彦《图绘宝鉴补遗》：“李次山，工山林人物。”大概作此图的是一个好名心切的小画家，所以画出后四处求人题跋；而在这些题跋中，只恭维他的隐居之志，却无一人恭维到他的画。观此图局势迫促而气象晦暗，又何足以比王晋卿的工丽平远呢？

上述情形，我想张大千先生早经觑破，不过此中有一个现实问题，便只好将错就错了。但李次山的孤迹，经八百余年而仍能保存于天壤之间，还是非常有价值的，何况后面还有几幅名贵的题跋。

## 附记

陈定山先生见到拙文后，于8月8日来信谓：“王说卷是王师子物，乃白坚武所作狡狴。然范、周二跋是真迹。当年师子穷病，大千以六千金（按：即六千银元）收之，亦是买椟还珠，但未向人说破耳。近代古董家作伪，以××、湖帆、白坚武为三把手……”谨记于此。

## 附录四

### 故宫《卢鸿草堂十志图》的根本问题补志

本书付印已到末校时，接友人傅光海兄元月16日来信，对此故宫图卷的了解甚有裨益，谨录于后：

复观兄：本日偶阅刘后村《大全集》卷一百零五有《卢鸿草堂图题跋》一则（原信此处节录刘跋，现改全录于信后），根据此跋，可作如下之推论：（一）后村所见之《草堂图》，应即故宫现藏之《卢鸿草堂十志图》。（二）后村指杨、周二跋为贗，虽未举证据，但以后村与周益公（必大）年代相接（周死时后村已十八岁），距杨风子（凝式）时代亦较近，所说当非全无依据。此跋可与兄文谓杨、周二跋皆伪相印证。（三）故宫现藏图卷无刘跋，应缘当时图为方氏珍藏，后村既指所书十志多误字，几不可读，二跋又皆贗，自不便题之卷上。兄文谓此图卷“无宋元两代流传之迹……大概系元代的贗品”；证以此跋，此图实已流传于南宋，自亦非元代贗品。又关于卢氏名字问题，《李太白集》卷九有《口号赠征君鸿》诗，亦称卢名鸿，不称鸿一……偶书所见，质之高明，以为何如？弟光海上。元、十六。

按：我写《故宫卢鸿草堂十志图》的考证文章，意欲以实例说明对画史资料应重辟新的研究方法。但因此类材料零散，为环境及时间所限，有价值之参考材料颇有遗漏，得光海兄之补益良多。此次刘后村有关此图题跋之发现，对问题之解决极有意义。兹将题跋全文录于此：

## 卢鸿《草堂图》

此孚君旧物也，今为方楷敬则珍藏。第所书十志多误字，几不可读。如“期仙磴”一章，谓“灵仙仿佛可期，儒者毁所不见，则黜之，疑冰之言，信矣”，此用蒙叟夏虫不知冰事，及荆公虫疑冰之意。今书“疑”为“凝”，大可笑。杨风子之跋，贗也；周益公之跋，亦贗也；郑编修家有绢本亦然。余既借本命工摹写，托竹溪林侯作小楷书十志。林苦讹字不可致诘，唐文集中无卢鸿，又别无善本可参校，遇讹字则缺之。（《后村先生大全集》卷一百零五）

按：刘后村与周必大时代相接。以周必大题跋之多，后村当然可以直接断定周跋之真伪。周跋伪，则杨跋之伪不待言。后村跋中所称“孚君”，虽不知何人，但其非芑林向氏则可断言。后村所见有杨、周两伪跋之《草堂图》既系“孚君旧物”，则伪周跋中所谓“右芑林向氏所藏”云云，全系出于作伪者之言。就杨、周两伪跋及《十志词》多讹夺的情形而言，则光海兄以今故宫所藏者即后村所见方氏藏本，极近情理。但因下述各点，则恐今日故宫藏本乃系伪中之伪。理由是：

一、后村跋在指出两跋皆伪之后，紧接着说“郑编修家有绢本亦然”，这分明说郑编修家藏绢本《草堂图》亦有同样的两伪跋，则有两伪跋的《草堂图》，在后村时已非一本，其继续摹写，极有可能。

二、观后村跋文开头便说“此孚君旧物也”的口气，当然是写在图卷后面的。因《草堂图》的声名太大，所以后村虽明知其伪，而仍加以摹写，不会因其对此图卷有所斥破而便不把跋写在后面。今故宫图卷并无后村之跋，则当系另为一本。

三、后村跋中所引期仙磴一章中数语，较之故宫图卷本，“可”字上少一“若”字，“儒”字上少一“及”字。因其系跋后，文字上不应有此异同。尤重要者，后村跋中已明指出“书‘疑’为‘凝’，大可笑”，但今故宫本系“疑”字而非“凝”字，则知摹写者见后村之跋，而将原文之



“凝”字改为“疑”字。

四、此图卷既有周必大的伪跋，则其伪造的时间，当与后村相去不久。中经有元以迄项元汴，百余年间，无一收藏印记，究属可疑。故宫图卷数十方印记中，就常情推测，必有可疑的印记。可惜原迹在台北博物院，无法就此点做进一步的考察。

五、我已说过，在元以前，以称“草堂图”占绝对多数，明后始多称“草堂十志图”。后村所跋者分明称为“草堂图”，而今故宫本乃称“草堂十志图”，这也可以证明故宫本虽与后村跋本同属于附有两伪跋的系统，但其并非一物，而且故宫本远在其后。

综上所述，可以推断今日故宫本乃附有两伪跋的孳乳本。这是我感谢光海兄对此问题所提供的贡献、而在材料批判上却与光海兄的意见不完全相同的地方。

1966年1月17日夜，复观谨补志于东海大学寓庐

## 附录五

### “兰亭争论”的检讨

#### 一、两方争论要点

郭沫若在1965年《文物》第六期刊出《由王谢墓志的出土论到兰亭序的真伪》一文，结论是《兰亭序》的文与字都是后人伪托的，在书史上作了一次大翻案。由此所引起的争论，至今还余波荡漾。郭氏此文立论的要点如下：

一、1965年1月19日，在南京新国门外人台山出土了与王羲之同时同行辈的王兴之夫妇墓志。在这以前的1958年，在南京挹江门外发掘了四座东晋墓，皆属于颜氏一家。1964年9月10日，在南京中华门外戚家山残墓中，发现有谢鲲墓志。上述墓志及砖刻的字体，皆是汉代隶书，与《兰亭序》“楷行书”（以楷字为基底的行书）不类，由此推断在王羲之时代，不应有像《兰亭序帖》这种书体。

二、全部接受李文田“梁以前之《兰亭》与唐以后之《兰亭》，文尚难信，何有于字”的结论。郭氏更将《世说新语·企羡篇》注所引的《临河序》与传世《兰亭序》作一文字对比后，而断定“《兰亭序》是在《临河序》的基础之上加以删改、移易、扩大而成的”，即是断定世传《兰亭序》这篇文章不出于王右军之手。

三、断定“《兰亭序》的文章和墨迹，就是智永所依托”。又以神龙墨迹本，即系智永稿本，亦即系《兰亭》真本。

四、在有关羲之的文献中，只说他“善草隶”这一类话，因而断定王

羲之的字，“必须有隶书笔意而后可”。

此外还有《书后再书后》的补充，因不太重要，以后将随文附及。郭氏文章刊出后，《光明日报》7月23日及《文物》第七期，刊有高二适《兰亭的真伪驳议》，其要点如下：

一、当时右军“兴乐为文”，“可无命名”，但“《世说》本文，固已标举王右军《兰亭集序》”。高氏认为《临河序》乃刘孝标注《世说》随意所加之别名，不能以注之别名推翻本文《兰亭集序》之名。按：高氏此说绝对可以成立，《兰亭序》的大同小异的名称，大概有十个左右，但都有“兰亭”二字，则无异致。

二、据《世说·自新篇》“戴渊少时游侠”条刘注引陆机荐渊于赵王伦笺，与陆机本集所载此笺相较，刘注显有删节移动增减。以此例彼，刘注所引《临河序》之文字，当亦系由《兰亭集序》原文删节移易而来。

三、以“定武兰亭，确示吾人以自隶草变而为楷，故帖字多带隶法”。并举“癸丑”之“丑”、“曲水”之“水”等十二字，证明变草未离钟（繇）、皇（象），未脱离隶式。

四、引宋羊欣《采古来能书人名》“颍川钟繇”条“钟书有三体：一曰铭石之书，最妙者也；二曰章程书，传秘书教小学者也；三曰行押书，相闻（按：与友人之简札）者也”之言，谓“今右军书《兰亭》，岂能斥之以魏晋间铭石之文”。

五、神龙本乃褚摹《兰亭》，不可归之智永。

《文物》第九期，刊有郭氏《驳议的商讨》，其要点如下：

一、强调注家引文，能减不能增。刘注《临河序》有“右将军司马太原孙承公等二十六人”四十字，为传世《兰亭序》所无，故《临河序》非由删节《兰亭序》而来。

二、《兰亭序帖》“把东晋人书所仍具有的隶书笔意失掉了”，“王羲之是隶书时代的人，怎么能把隶书笔意丢尽呢？”

三、此外又谓“《兰亭序》大申石崇之志”，所以传世《兰亭》，自

“人之相与”以下一大段文字，“确实是妄增”。

《文物》第九期郭氏“商讨”一文后，又有他的《兰亭序与老庄思想》一文，认“一死生”、“齐彭殤”，“是有玄学的根据”；世传《兰亭序》比《临河序》多出的一大段文字，“却恰恰从庸俗观点而反对这种思想，与羲之当时的思想背景不合”，故系智永伪托。

郭氏的上述文字刊出后，出现有好几篇捧场的文章，仿佛已成为定案。但1971年章士钊的《柳文指要》行世，中有一篇《柳子厚之于兰亭》的文章，因柳子厚曾提到“兰亭”及“永”字等，可见柳是承认《兰亭集序》的文与帖是出自右军。更申言笔札与碑版字体不同之史实，进而指李芍农（文田）的“习有偏嗜，因而持论诡谲”，若如李之言，“《兰亭》遭到否定，怀仁所集右军各种字迹，将近百种，皆无存在……夫如是，吾诚不知中国书法史，经此一大破坏，史纲将如何写法而可”。更指出李芍农即曾写晋唐杂帖及隸体（按：指《爨宝子》《爨龙颜》两碑之汉隶），意谓王羲之何以不能善精诸体。又指出王、爨并非截然两体，“《兰亭》使转，每每含有隶意”。文中未指出郭氏之名，其为全面反驳郭氏之说，至为显然。

1972年《文物》第八期刊出郭氏《新疆新出土的晋人写本三国志残卷》一文，对章氏之说加以答复。其论点为：

看到这两种（按：一种指1924年发现，已流入日本者）《三国志》的晋抄本，又为帖（按：指《兰亭序帖》）的伪造添了两项铁证。字体太相悬隔了……上述两种《三国志》抄本都是隶书体……《三国志》的晋写本既是隶书体，则其他一切晋写本都必然是隶书体。新疆出土的晋写本是隶书体，则天下的晋代书都必然是隶书体……在天下书法都是隶书体的晋代，而《兰亭序帖》却是后来的楷书体，那么，《兰亭序帖》必然是伪迹。这样的论断正是合乎逻辑的。

我对上述正反两面的辩论，特别引起注意的，是治学的态度与方法上的问题。郭氏在大陆居于学术的领导地位，他年来的态度主观而颠预，所用的方法粗疏而武断，对大陆全盘学术的研究工作会发生很坏的影响。所以我想对郭氏认为“已经解决了”的问题，提出来检讨一下。

## 二、先澄清书史上隶书、楷书等名词的内涵

为了后面使用书体的名词不致发生混乱，首先把“隶书”、“楷书”两个流行的名词提前加以澄清，同时也对郭氏所提出的论证之一加以解答。

大篆、小篆、隶书、章草、草书、行书，都是在文字上有特异的结构与形状，所以各有一个特定的名称。至于隶书与今日之所谓楷书，则只是用笔有所不同，并不是在结构与形状上有所改变。所以自魏晋以迄唐代，把汉隶与今日之所谓楷书皆称为隶书，间或把汉隶称为“古隶”。晋卫夫人《笔阵图》“警拔纵横如古隶”。王右军的《书卫夫人笔阵图后》，“其草书亦复须篆势八分古隶相杂”。今日所谓楷书，在唐及其以前，为了与汉隶分别，偶称“今体”。“今隶”一词，与“今体”同义，乃对“古隶”而言。但在唐及其以前，史料上“今隶”一词出现极少。因草书及行书的流行，针对草、行书而言，魏晋六朝以迄唐代，又把古今体隶书称为“真书”、“正书”。梁以后，“正书”一词逐渐占了优势。但正书、隶书两词可以互用，在唐以前，书家都是知道的。梁庾肩吾《书品论》：“寻隶体发源，秦时隶人下邳程邈所作……故曰隶书，今时正书是也。”唐韦续《墨薮》“二十七：古隶书者，秦程邈狱中变大篆所作……徒隶之书，今正书也。”唐张怀瓘《书断》中，将各家书法之成就，分为神、妙、能三品：“隶书妙品二十五人”，由张芝到唐之陆柬之、褚遂良、虞世南、释智永、欧阳询；“隶书能品二十三人”，由卫恒到唐之薛稷、孙过庭、高正臣、卢藏用。张怀瓘说“伯施（虞世南）隶行书入妙”，“褚遂良……少则服膺虞监，长则祖述右军，真书得其媚趣……遂良隶行入妙”，“陆柬之……隶行书入妙，章草书入能”。以上所举唐代书家所写的都是今日之所谓楷书，

但他们却称之为隶书，则在唐以前，“隶书”一词实包括汉隶与今日之所谓楷书，至为明显。《宣和书谱》卷二十“八分书叙论”有谓：“盖古之名称，与今或异。今所谓正书（按：此处即指今日之所谓楷书）则古所谓隶书。”这话说对了一半。所以郭沫若引用王羲之“善草隶”这类资料，以证明王羲之只写汉代表书，不写今日之所谓楷书，是完全无效的。把“隶书”与“正书”分为两类，在我目前所看到的材料，只能数出北宋末期的《宣和书谱》（事实上分为二类，当然会在《宣和书谱》成书之前）。它所说的“正书”，即是今日之所谓楷书。但这里有两点应特别指出：第一，《宣和书谱》虽将隶、正分而为二，但还没有用上“楷书”的名称；第二，魏晋以后所谓隶书，虽可包括汉隶与今日所谓楷书两类，而真书、正书亦即是隶书，但称“正书”时，则所指的多是今日的所谓楷书。陈僧智永《题右军乐毅论后》：“《乐毅论》者，正书第一，梁世模出，天下珍之。”智永所见者虽系摹本，但原本之为今日所谓楷书体，绝无可疑。而《宣和书谱》即将有别于汉隶之今世所谓楷书称为正书，也是反映此一事实。

这里另应提至“楷法”、“楷书”的问题。

杨守敬《楷法溯源·凡例》：“是书初名‘今隶篇’，观者颇以为骇。因念《晋书·卫恒传》已有楷法之称，故定今名。”这说明杨氏以《卫恒传》中之所谓楷法即后世之所谓楷书、楷法。这是自《宣和书谱》卷三“正书叙论”：“在汉建初有王次仲者，始以隶字作楷法。所谓楷法者，今之正书是也”以来一贯的说法。在郭沫若诸人讨论《兰亭》的文字中，对王羲之前后所出现的“楷书”、“楷法”等名称概未提及；以意推之，盖亦以此时之所谓楷书、楷法即后世之所谓楷书、楷法，一经提及，便与晋代仅有隶书（汉隶）之论断相矛盾。此一误解，是千百年来慢慢形成的，故必须加以澄清。

《晋书·卫恒列传》载有他的“四体书势”，以籀书、小篆、隶书、草书为四体，中有谓：“隶书者，篆之捷也。上谷王次仲，始作楷法，至灵帝好书，时多能者。”按：梁庾元威《论书》，详述当时文字讹乱的情形，

而追源于“盖由程邈变隶，流传未一”。此证以《隶释》一书中所录东汉诸碑文，其字体结构流变性甚大。王次仲，东汉章帝时人，所谓“始作楷法”，乃指他写隶书写得规规矩矩，可以为他人所取法而言，并非指他开始写了今日之所谓楷书。《三国志·魏武纪》注：“卫恒《四体书势》序曰：‘上谷王次仲，善隶书，始为楷法。’”《晋书》节去“善隶书”三字，遂引起后人无数误解。《楷法溯源·凡例》又谓：“隶书起于程邈，此谓分书耳。隶法以徒隶得名，故楷书亦称隶书，晋以后始称楷书。”唐宋仅称正书而未称楷书，杨氏不得当时楷书、楷法之解，故为此牵附之言。卫恒《四体书势》中的《草书》谓：“汉兴而有草书，不知作者姓名，至章帝时齐相杜度，号善作篇……弘农张伯英（芝）者，因而转精其巧……临池学书，池水尽黑，下笔必为楷则。”此处之“楷则”，与上文之“楷法”同义。但上文系对当时的隶书而言，此处则系对草书而言。《晋书·索靖列传》：“靖与尚书令卫瓘，俱以善书知名，帝（武帝）爱之。瓘笔胜靖，然有楷法远不能及靖。”此处的“楷法”，亦系对草书而言。成公绥（魏晋间人）《隶势》谓：“适之中庸，莫尚于隶，规矩有则，用之简易……若乃八分玺法，殊好异制……垂象表式，有模有楷。”此处之“有模有楷”，即等于楷法楷书，系指八分玺法等而言。宋羊欣《采古来能书人名》：“上谷王次仲，后汉人，作八分楷法。”此楷法当指汉隶。又：“姜诩、梁宣及司徒韦诞，皆伯英（张芝）弟子，并善草……诞字仲将……善楷书。魏明帝起凌云台，误先钉榜而未题，以笼盛诞，使就榜书之，去地上二十五丈，诞甚危惧，乃掷其笔以下，焚之，仍戒子孙，绝此楷法。”“楷书”乃合于楷法之书，故楷法、楷书实为一事，此处当仍指汉隶或飞白书而言。又：“琅邪王廙……能章楷。”此当指章草及汉隶而言。又：“飞白本是宫殿题八分之轻者，全用楷法。”此处之楷法，又指飞白而言。南齐王僧虔《论书》：晋“齐王攸书，京洛以为楷法”；“亡高祖丞相导，亦甚有楷法”。此处乃泛称，并不指某一固定书体，此与梁虞龢《论书表》中谓二王之书“百代之楷式”正同。梁庾肩吾《书品论》谓草书是“移楷真于重密”，

“楷真”乃指正规的真书而言，“楷”字在此处为形容词。又：“论曰，此二十人并擅毫翰，动成楷则。”此“楷则”亦系泛称。唐武平一《徐氏法书记》：“草书多于其前，贴以真字楷书。”此句是说在草书之前，规规矩矩地写真字体以便认识。唐张怀瓘《书断》在“八分”下谓：“本谓之楷书。楷者，法也，式也，模也……又楷隶初制，太范几同，故后人惑之。”此盖对八分不得其解，故即以八分为楷书。

综上所述，在唐以前之所谓楷法、楷书，乃指写得很规矩、很整齐而言，并非专指一体。今之所谓楷书，虽由此种意义衍申而来，但究起于何时，我还没有查考，因宋代只称“正书”而仍不称“楷书”。但万不可以今日之所谓楷书即唐以前之所谓楷法、楷书。唯刘宋王愔《文字志》列古书有三十六种，其中有“楷书”一目；梁庾元威《论书》，曾谓他曾“作百体书”，即是他写了一百种的书体，前五十种中亦有“楷书”一目。此仅可反映当时文人好奇，私立书体与名号，其所指楷书究为何物，亦犹其他所列许多奇怪书体之不知为何物，是同样情形，绝不能代表由魏晋以迄唐代对楷法楷书一词的用法。

先把隶书、真书、正书、楷书等名词在书史上含义的演变弄清楚了，在书史研究上是相当重要的。

### 三、《兰亭帖》字体为王羲之时代所必有

郭氏对《兰亭》问题，秉承李文田遗说，而动机不同。清代乾嘉学派入主出奴的学风，愈演愈烈。经学今古文之争，主张今文者，至将古文之重要典籍亦加以彻底否认，有如康有为之《伪经考》。《史记·十二诸侯年表》及有关《本纪》《世家》，主要取材于左氏，康氏则一口断定左氏出自刘歆。清代书法，由唐帖而来之翰院体，至中叶而烂熟，于是激起对北碑的尊重。这在书法发展上，可以说是好的现象；但由此而引起推尊北碑者对南帖的鄙视，视北碑南帖一若水火之不相容，便没多大意义了。李文田为了达到彻底尊碑抑帖的目的，便把居南帖王座的《兰亭帖》加以否定；



为达到彻底否定《兰亭帖》的目的，更把《兰亭序》亦加以否定，而谓“文且难信，何有于字”，此与康有为写《伪经考》的心理是完全相同的。

郭氏的动机，则在利用地下新资料的出现，创立新说，以提高自己在学术上的地位。他对《兰亭序》的论断，因在书史上翻案太大，故假李文田之说以作自己的声援。他的自信心，实际是建立在地下出土实物之上。由文献上说世传《兰亭序》是伪托，就是在出土实物信心之上所大胆牵附出来的。若没有其他与郭氏所掌握的相反的实物，而仅从文献上提反证，是绝不足以服郭氏之心的，所以现在先从这一方面着手。

郭氏最大的错误，第一，他不承认在同一时代中可以有几种书体并行。从羊欣《采古来能书人名》看，后汉曹喜、蔡邕、陈遵等，皆以一人而兼篆隶，则有晋一代，何至只流行汉隶一体？笔札与碑版所用文字之不同，高二适、章士钊言之凿凿，此乃关键性的问题之一，而郭氏始终避免作正面的肯定。第二，郭氏不了解汉魏之际书法已发生变化，亦即是开始由汉隶的书法过渡而为后世所谓楷书的书法，到了晋代，已经演变成熟，所以晋代汉隶与后世之所谓楷书并行，乃极自然之事。这一点，1965年《文物》十二期所刊甄予《兰亭序帖辩妄举例》一文的“辩体”、“举例”中，已说得相当清楚。《文物》十一期所刊徐森玉先生的《兰亭真伪的我见》一文，说得更清楚，兹引一段在下面：

在隶书普遍使用的时候，它就开始向楷书过渡了。抛弃隶书波磔的程式，使这种书体书写起来更容易，而又不像隶草那样只是在一定范围内才能用，才能懂。楷书（包括行书）应该说还在隶书很盛行的时候（按：当指东汉）就在民间缓慢地形成和发展起来了。西北出土的大批行草书的墨迹，证明了作为书体的楷书在三国和西晋初已接近成熟了。

由森玉先生根据出土实物所得的上述结论，事实上已把郭氏《兰亭序帖》的字体与当时流行的汉隶字体不合，因而断定其伪托的说法，完全推

翻。但徐先生和甄予一样，其处境不得不为郭氏捧场，便不得不下自相矛盾的转语，且敷衍以分明不能立足的许多游词。最奇怪的是，郭氏看了这种文章后，到了1972年8月17日，还写得出《新疆新出土的晋人写本三国志残卷》这种文章（见前面所引的），这不是颠预的主观主义是什么？并且据郭氏的叙述，此次出土的除《三国志》残卷外，“瓮内有写本佛经残卷十三种”，其字体如何，郭氏何以概不齿及？而《三国志》残卷，一眼便可看出，这是由汉隶过渡到后世所谓楷书的字体，没有逆入反折的波磔，盖非纯粹的汉隶，但因郭氏的主观性太强，便视而不见。

杨守敬著《楷法溯源》时，没有看到西北出土的大批魏晋时的实物，但楷法（今日所谓楷书）收有后汉两砖文、蜀汉“徐造碑文”、吴“天册”砖文。晋代收有砖文三十三，碑阴一，造桥题字一，买冢地茆一。他更将前秦《邓太尉碑》、宋《爨龙颜碑》列入为有隶意之楷法。翟云升的《隶篇》，收录的全是汉隶，其中西晋收有砖六，碑二，碑额一，《太公吕望表》一额一，造桥题名一，墓志一。由此可知，晋代汉隶与今日之所谓楷书同时并行，乃系不刊的事实；而由砖文楷书字体之多，益可证明徐森玉先生以今日之所谓楷书系始于民间之为卓见。

所谓西北出土的大批行草书墨迹，当指瑞典地质学者赫文斯定于1899年在新疆罗布泊北岸古楼兰地区发现了晋代的简牍；英国斯坦因在1900—1916年在于阗等地发现了晋代的简牍，1907年又在古长城残垒发现了两汉乃至晋代的木简等而言。这些写在木简或纸上的字体，其中有书史价值的，世人多概称之为“楼兰书”。木简上有年号的，是魏末景元四年（263年）及前凉建兴十八年，即东晋咸和五年（330年），相隔凡七十年。纸上有年号的为西晋的永嘉四年（310年）与六年，大体是与木简为同年代的。其中大部分是尺牍，或者是草稿及写坏了的东西，也有公文或书籍的断片。据日本角川书店《世界美术全集》卷十四的编者说，“据这些魏晋肉笔书迹，此时代一般通行的书法，都是楷行草”；又说“楼兰书迹，隶书的笔法完全没有了；作为楷书，是很进步阶段的东西”。若楼兰

书的下限是东晋咸和四、五年，王羲之此时是二十四五岁。这不仅可十足证明王羲之可以写出世传《兰亭帖》的字体，并且在楼兰书中可以找出与世摹王羲之之《姨母帖》相似的墨迹。至于当时简牍多用楷行草书，由此更得到铁证。郭氏作为立足基础的出土实物证明，在楼兰书面前，可以说彻底崩溃了。兹附楼兰书与王羲之《姨母帖》对照图片于下。



楼兰出土书迹



王羲之《姨母帖》

现在再从文献上，看王羲之在隶楷并行中，能否证明他写的是哪一体。

“古隶”的名称，始于卫夫人的《笔阵图》及王羲之的《题笔阵图后》。所谓“古隶”，当然指的是汉代流行的隶书。将汉代流行的隶书称为“古隶”，可知与当时所写之隶书不同，亦即是今日之所谓楷书为隶书。

南齐王僧虔《论书》中有谓：“亡曾祖领军洽与右军书云：‘俱变古形不尔？’”这是说王洽曾写信给王羲之，问他是不是把古形完全改变了呢？所谓“古形”，指的应即是“古隶”，这分明反映出王羲之是改变了古隶的书法。

宋虞龢上明帝《论书表》曰：“夫古质而今妍，数之常也；爱妍而薄质，人之情也。钟、张方之二王，可谓古矣，岂得无质妍之殊。”这分明说钟繇、张芝与王羲之父子，在书法上有古今之殊。“古”当然指的是古隶，而“今”当然指的是今隶，亦即是后世之所谓楷书。

陶隐居《又与梁武帝论书启》：“臣昔于马澄处，见逸少正书目录一卷。澄云：‘右军《劝进洛神赋》诸书十余首，皆作今体。’”所谓“今体”，乃对古隶而言，即为后世所谓楷书。

虞世南《书旨述》：“王虞、王洽、逸少、子敬，剖析前古，无所不工……制成今体，乃穷奥旨。”这说的是王氏叔侄父子，皆是由古变今，由隶入楷。

唐李嗣真《书品后》：“然右军肇变古质，理不应减钟。”又张怀瓘《文字论》：“夫钟王真行，一今一古，各有自然天骨。”这都说的是一样的事情。出土实物证明，王羲之的时代，后世之所谓楷书、行书已经发展成熟。而文献上又证明他写的是“今体”，则以晋代的书体为立足点，否定右军会写出《兰亭序帖》这种字体，真有些奇怪。

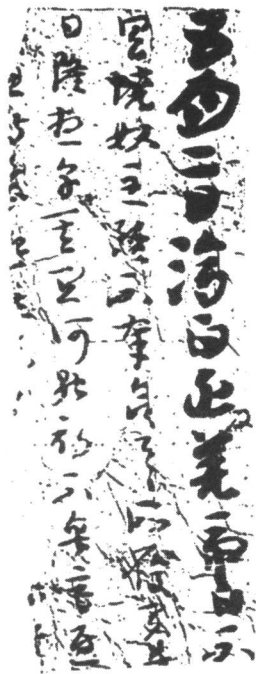
郭氏又从古人对羲之书法的鉴赏评语上，认为右军不应有《兰亭帖》的字体。他引《淳化阁法帖》中隋僧智果《书梁武帝书评》谓：“王右军书，字势雄强，如龙跳天门，虎卧凤阙。故历代宝之，永以为训。”接着郭氏下断语说：“但《兰亭帖》的字势，却丝毫也没有雄强的味道。”按：《法书要录》卷二袁昂《古今书评》中引敕旨有“萧思话书，走墨连绵，字势崛强，若龙跳天门，虎卧凤阁”。《淳化阁法帖》中所收智果《书梁武帝书评》如属可信，则智果把梁武帝品萧思话的评语误为评王右军，张冠李戴，甚为可笑。因右军所书多为“今体”的楷、行、草，“古质而今妍”，古凝重而今生动，所以六朝及唐初评他的书法的，多有“妍”字及“生动”的意味。梁武帝《答陶隐居书》曰：“逸少迹无甚极细书，《乐毅论》乃微粗健，恐非真迹。《太师箴》小复方媚，笔力过嫩，书体乖异。”梁袁昂《古今书评》：“王右军如谢家子弟，纵复不端正者，爽爽有一种风

气。”陈智永《题右军乐毅论后》引“陶隐居云：‘《大雅吟》《乐毅论》《太师箴》等，笔力鲜媚，纸墨精新。’”唐太宗《晋书·王羲之列传》：“论者称其笔势，以为飘若浮云，矫若惊龙。”又：“制曰……尽善尽美，其唯王逸少乎？观其点曳之工，裁成之妙，烟霏露结，状若断而还连，凤翥龙蟠，势如斜而反正。”唐李嗣真《书品后》：“右军正体，如阴阳四时，寒暑调畅。”唐张怀瓘《书议》：“唯逸少笔迹道润，独擅一家之美，天质自然，风神盖代。且（但）其道微而味薄，固常人莫之能学。”“逸少草有女郎材，无丈夫气。”张怀瓘《书断》下：“若真书古雅，道合神明，则元常（钟繇）第一；若真行妍美，粉黛无施，则逸少第一。”

上面对王羲之作评论的人，都是能看到羲之真迹，或“下真迹一等”的摹本的人。在他们的评论中，其共同之点是：在消极方面，绝没有“雄强”这类的印象；在积极方面，都表现了羲之“今体”——亦即正书、楷书——与“古隶”相对而来的“鲜媚”、“妍美”、“生动”的特性。我们今日虽然看不到羲之之真迹，但从极少数较好的摹本中，都可与上述的评论相印证。郭氏提到了袁昂的《古今书评》，但因袁对王羲之的明白而适当的评论与郭氏的主观见解不合，所以视而不见。

韦续纂辑的《墨薮·续书品第四》有“王羲之书，如龙跃天门，虎卧凤阙，是故历代宝之”的话，大概王羲之经过唐太宗的特别爱好提倡以后，自中唐起，有些人把他神化起来，尽可能地把好听的评语加到他身上去。虽然如此，这两句话也不过是“生动”的夸张，绝用不上“笔势雄强”这类的字眼。

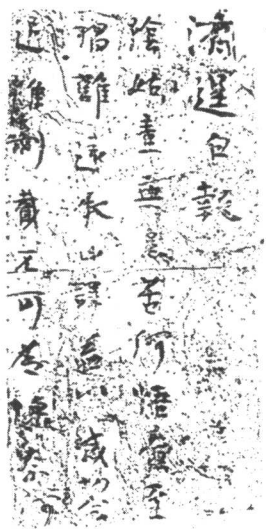
把初唐以前所加在王羲之书法上的评语加以综合，也可证明他主要写的是今体的楷书、行书、草书。当然，由于他所处的时代，不可能不受古隶的影响，不可能不受钟繇、张芝的影响。以意推之，他的楷书、行书、草书，较之唐代的人，仍会保有若干“隶意”，这已有不少人说过；若谓他所写的必与二爨乃至新出土的墓碑同流，我觉得有点固陋可笑了。



楼兰故址所发现的书迹



楼兰故址所发现的书迹



#### 四、李文田的无根之谈

现在谈到《兰亭集序》的问题。

李文田举三证以明《兰亭集序》之伪。欲明李说之妄，先应把《兰亭序》的流传情形作一交代。一般人常不知不觉地以为《兰亭序》之文乃随《兰亭帖》而始同时出现，实则《兰亭帖》与《兰亭序》乃各别流传，特序因帖而更为见重。欧阳询等奉敕所编的《艺文类聚》，据中华书局印汪绍楹校本，编辑先生所写的“前言”的考证，此书始于唐高祖武德五年，成于武德七年，此时兰帖尚未出现，是可以断言的（见后文）。其中收入了时间较后的几首唐诗，经考证，是后人从《初学记》杂入进去的。但卷四“三月三日”下收有“晋王羲之《三月三日兰亭诗序》”，自“永和九

年”起，至“信足乐也”止，凡一百二十四字，其中文字的顺序，与刘孝标所引《临河序》不同，与世传《兰亭序》完全相同，则此节录可断言是来自《兰亭序》而非抄自《临河序》。《兰帖》此时未出，若《兰亭序》非独自流传，何以能为编《艺文类聚》的人们节抄进去？

另外还有一确证，可以证明《兰亭序》与帖的各自流布。《兰亭序》缺少《临河序》后面“右将军司马太原孙承公等二十六人”等四十字，李文田由此强调“注家有删节右军文集之理，无增添右军文集之理”，以证明《临河序》不是由删节《兰亭序》而来；郭氏更由此断定“《兰亭序》是在《临河序》的基础之上，加以删改、移易、扩大而成的”。至于《兰亭序》既系由扩大《临河序》而来，做此手脚的人为什么把《临河序》后尾的四十字扩大掉了，郭氏便不再想下去。但张彦远《法书要录》所收唐何延之《兰亭记》中，谓：“以穆帝永和暮春三月三日宦游山阴，与太原孙统承公、孙绰兴公、广汉王彬之道生、陈郡谢安安石、高平郗昙重熙、太原王蕴叔仁、释支遁道林，并逸少子凝徽操之等四十有一人，修祓禊之礼。”上述除羲之以外的十人，固为《兰亭帖》所未有，亦较刘注所引《临河序》多出八人，且称述的方式亦不相同，由此可以推知序文中有“故列序时人，录其所述”二句，分明是在序文的后面，列记了参与是会者的姓名，并把他们所作的诗也记在后面。王羲之“挥毫制序”，再“兴乐而书”时，只写了序的本文，没有写序文后的与会者的姓名、作品。盖禊帖之妙，乃在“兴乐而书”，一气挥洒，若把四十一人的姓名及其中二十六的人作品也照样写下，则运笔势必钝滞，结果将完全两样。若非于禊帖之外另有序文流传，若此序文后面未录有全部姓名、作品，则何延之何从得此与会者之姓名，加以记录？

不特此也，序文中分明说是“列序时人，录其所述”，则序文后面所录的必定把作成了诗的二十六人及作品写在前面，把没有写出诗来的十五人写在后面，并记上各罚酒三斗；不可能如《临河序》之仅录有二人而无

诗，也不可能如何延之所录的仅十人而亦无诗。由此可以断言，岂特《临河序》的序文系由节录《兰亭序》而来，其较序帖多出的四十字及何延之所记，皆系由节录《兰亭序》后之文字而来。不过当刘孝标节录时，因《世说》本文说，时人把《兰亭诗序》方石崇的《金谷诗序》，而《金谷诗序》中有“或不能者，罚酒三斗”二语，所以刘孝标节录的重点，使其与《金谷诗序》的格套相合，这便成为“右军将军司马太原孙承公等二十六人，赋诗如左；前余姚令会稽谢胜等十五人不能赋诗，罚酒各三斗”的形式。何延之的节录则着眼在当时参与者的名望。宋张淏《云谷杂记》有谓：“余尝得《兰亭》石刻一卷，首列王羲之序文，次则诸人之诗，末有孙绰后序。其诗四言二十二首，五言二十六首。自羲之而下，凡四十有二人（按：将羲之本人计入）。成两篇者十一人……成一篇文章者一十五人……一十六人诗不成，各罚酒三觥……”我认为这是后人根据与《兰亭帖》别行的《兰亭序》全文上石的。

把上面的情形弄清楚了，再看李文田所提出的三个疑问。他说《世说新语·企羡篇》刘孝标注引王右军此文，“称曰《临河序》，今无其题目，则唐以后所见之《兰亭》，非梁以前《兰亭》也”。按：《企羡篇》本文是说“王右军得人以《兰亭集序》方《金谷诗序》”，著者临川王义庆，生年早于刘孝标，亦即是《兰亭集序》之名早于《临河序》。何以早出的《兰亭集序》之名不能代表梁以前的《兰亭》，而要由后出的《临河序》之名代表梁以前之《兰亭》？且此序中有“会于会稽山阴之兰亭”一句，但全文无一“河”字，是《兰亭集序》之名正与序中所述之“兰亭”相合，《临河序》之名在序中毫无着落，由此可知《临河序》之名仅一见而未再见，乃是在历史中受到自然的淘汰。李文田说“今无其题目”，正是受了淘汰的结果。

李文田又谓：“《金谷序》文甚短，与《世说》注所引《临河序》篇幅相应；而《定武》自‘夫人之相与’以下多无数字，此必隋唐人知晋人喜述老庄而妄增之，不知其与《金谷序》不相合也。”按：“时人以《兰亭集



序》方《金谷序》”，乃就其情境及文体而言，岂在字数之多少？此其一。“夫人之相与”以下，“死生亦大矣，岂不痛哉”，“固知一死生为虚诞，齐彭殤为妄作”，这都是反老庄的，而李氏乃以此为“喜述老庄而妄增之”，说明李氏对文义全无了解。此其二。《金谷序》二百三十字，《临河序》一百五十三字，两篇短文相差七十七字，又何以见二者的篇幅相应？此其三。注家引他人成篇文章，从无全录之例。如我上面的考证，《临河序》是由删节而成；《金谷序》以只见于《世说·品藻篇》注者字数最多，但何以能断定其未经删节？此其四。最后，也是最重要的，只要稍有点文学熏陶的人，读《兰亭序》，总感到这是一篇文学作品；读《临河序》，局促生僵，根本不能感到是一篇文学作品。《金谷序》亦无情致。删节之好坏，又经过删节与未经过删节，在文学作品中最易感到。《艺文类聚》对《兰亭序》的删节，便好过刘孝标。李文田又以为在“录其所述之下，《世说》注多四十二字（按：只有四十字），注家有删节右军文集之理，无增添右军文集之理，此又其与右军本集不相应之一确证也”。李氏只知《兰亭帖》无此四十字，而不知《兰亭序》后面并不止此四十字。此四十字正由删节“右军本集而来”。李文田这种无根之谈，经过了七十五年之后，竟为郭氏所全盘接受，不难由此看出我们百年来学术上的空白的情形。

### 五、《兰亭序》的后半段，正出自王羲之的性格与生活背景

郭氏更从《兰亭序》的内容与王羲之的性格不合，来否定世传《兰亭序》的真实性。他认为“即使乐极可以生悲，诗与文也可以不一致，但《兰亭序》却悲得太没有道理，既没有新亭对泣诸君子的山河之异之感，更不适合乎王羲之的性格”。郭氏接着引了《世说新语·言语篇》下面的故事，以证实他的说法。

王右军（羲之）与谢太傅（安）共登冶城。谢悠然远想，有高世之志。王谓谢曰：“夏禹勤王，手足胼胝；文王旰食，日不暇给。今

四郊多垒，宜人人自效，而虚谈废务，浮文妨要，恐非当今所宜。”  
(此故事亦见《晋书·谢安传》)

郭引了上述故事后，接着说，“请把这段故事和传世的《兰亭序》对比一下吧，那情趣不是完全像两个人吗？”接着他又引了羲之与殷浩劝停止北伐书及《誓墓文》的故事，以证明“他（王羲之）绝不至于像传世《兰亭》中所说的那样，为了‘修短齐化，终归于尽’而‘悲夫’、‘痛哉’的人”。

郭氏上面引的材料，只证明了王羲之对当时国事有真正的责任感，及自己绝不同流合污的立身处世态度。他是一个真正有热情的人、有骨气的人，从什么逻辑可以推出这种人对于人世死生之际不会发生悲感？从什么事实可以归纳出对国家有热情的人、对处世有骨气的人，便对于人世死生之际，尤其是对于自己的骨肉生死之际，不会发生悲感？王羲之的《兰亭序》后半段文章，有其骨肉生死间的真实背景。对新亭的“山河之异”可以流涕，为什么想到死生骨肉之间便不能“痛哉”、“悲夫”？凡是不被私欲完全掩盖了自己本性的人，这在中国便称为“性情中人”，这种人才有真的感情。真的感情，可发于政治、社会问题之上，也可发于人生问题之中。从《论语》子路问鬼问死来看，从庄子以一般人系恋于死生之际为一种倒县（悬）而要用各种说法得到“县解”来看，则中国早把死生问题看作是人生中的一个大问题，不仅是“佛因生死发心”。王羲之是有真性情的人，在《兰亭》的“群贤毕至，少长咸聚”、“信可乐也”的酒后，提起笔来写一篇序文，情感便会由欢乐中沉潜下去（不如此，便写不出文章），平日所蓄积的骨肉死生之感，不知不觉地涌上心头，便写出了“夫人之相与”以下的后半段，成为富有感染力的文章。凡是性情笃至，又经历过许多沧桑的文学家，在他写游记这类诗文的时候，常是忧乐无端地一齐奔赴笔下，这只要把名家的文集摊开一看，其例不胜枚举。若如郭沫若的看法，一个人在某种场合，其心情只能乐而不悲，那恐怕是一种无心

肝的人了。

我认为《兰亭序》的“痛哉”、“悲夫”，不是泛说，而是有其真实生活背景，这可以看下面的材料（以下皆从《全晋文》所收《杂帖》中摘录）：

羲之顿首，间又惨惨自举哀，乏气勿勿……

七日告期，痛念玄度，未能（阙）汝，汝临哭悲痛，何可言，言及惋塞……但昨来念玄度，体中便不堪之。耶（爷）告。

延期、官奴小女，疾病不救，痛愍贯心。吾以西夕，情愿所钟，唯在此等。岂图十日之中，二孙夭命，惋伤之甚，未能喻心，可复如何？

敬亲今在剡，其后复亡，甚不可言。

七月十三日告，鄱阳兄弟大降，制终去悔，悼甚永绝，悲伤痛怀，切割心情也。

痛念玄度，立如志而更速祸，可惋可痛者。省君书，亦增酸。

四月五日羲之报，建安灵柩至，慈阴幽绝，垂卅年。永唯崩慕，痛彻五内，永酷奈何，无由言告。临纸摧哽。

十一月十一日羲之顿首顿首，从弟子夭没，孙女不育，哀痛兼伤不自胜。奈何奈何。

庾新妇入门未几，岂图奄至此祸，情愿不遂，缅然永绝，痛之深至，情不能已。况汝岂可胜任？奈何奈何。无由叙哀，悲酸。

君服前贤弟逝没，一旦淹至，痛当奈何，当复奈何，临纸咽塞。

司马虽笃疾久，顷转平除，无他感动；奄忽长逝，痛毒之甚，惊惋摧恻，痛切五内，当奈何奈何？省书感哽。

延期、官奴小女，并得暴疾，遂至不救，愍痛心，奈何。吾以西夕，至情所寄，唯在此等，以禁慰余年。何意旬日之中，二孙夭命。日夕左右，事在心目，痛之缠心，无复一至于此，可复如何。临纸

哽塞。

六月二十七日羲之报。周嫂弃背，再周忌日，大服终此晦，感摧伤悼，兼情切割，不能自胜，奈何奈何……

顿首顿首。亡嫂居长，情所钟奉。始获奉集，冀遂至诚，展其情愿，何困至此！未盈数旬，奄见背弃，情至乖丧，莫此之甚。追寻酷恨，悲惋深至，痛切心肝，当奈何奈何。兄子荼毒备婴，不可忍见，发言痛心，奈何奈何……

前使还，有书，哀猥不能叙怀，情痛兼哀若割，当奈何奈何。省弟累纸，哀毒之极，但报书难为心怀。况卿处之，何可具忍？有始有卒，自古而然，虽当时不能无情痛。理有大断，岂可以之致弊。何由写心？绝笔猥咽，不知何言也。

七月五日羲之顿首。昨便断草，葬送期近，痛伤情深，奈何奈何？……

七月十六日羲之报，凶祸累仍，周嫂弃背，大贤不救，哀痛兼伤。切割心情，奈何奈何？遗书感塞……

六月十六日羲之顿首。秋节垂至，痛悼伤恻，兼情切割，奈何奈何……

六月十一日羲之报，道获不救疾，惻怛伤怀。念弟闻问，悲伤不可胜，奈何奈何？……

追寻伤悼，但有痛心，当奈何奈何？得吾慰之。吾昨频哀感，便欲不自胜举。旦复服散，行之益顿乏。推理皆如足下所诲。然吾老矣，余愿未尽，唯在子辈耳。一旦哭之，垂尽之年，转无复理，此当何益？冀小却渐消散耳。省卿书，但有酸塞……

二十九日羲之报。月终，哀摧伤切，奈何奈何……

……勤以食啖为意，乃胜前者，而气力所堪不如。自丧初不哭，不能不有时恻怆，然便非所堪。哀事损人故最深，益知不可不豁之。

羲之顿首。贤女殡敛永毕，情以伤惋，不能已已。兄足下愍悴深

至，何可为心，奈何奈何……

羲之死罪……此春以过，时速与深。兼哀伤摧，切割心情，奈何奈何？……

群从雕落将尽，余年几何，而为祸至此。举目摧丧，不能自喻。且和方左右时务，公私所赖，一旦长逝，相为痛惜。岂唯骨肉之情，言及摧惋，永往奈何？……

初月一日羲之报，忽然改年，感思兼伤，不能自胜，奈何奈何？……

期小女四岁，暴疾不救，哀愍痛心，奈何奈何？吾衰老，情之所寄，唯在此等。奄失此女，痛之缠心，不能已已，可复如何？临纸情酸。

十月十五日羲之顿首。月半衰伤切心，奈何奈何？……

羲之白，乖违积年，每为乖苦，痛切心肝……

适得孔彭祖书，得其弟都下七日书，说云子暴霍乱亡，人理乃当可耳，惋惋。桓公、周生之痛，岂可为心。

月十三日羲之顿首。追伤切割心，不能自胜，奈何奈何？……

兄灵柩垂至，永唯崩慕，痛贯心脊，痛当奈何。……发言哽绝，当复奈何……

庾虽笃疾，谓必得治力，岂图凶问奄至，痛惋情深。半年之中，毒祸至此。寻念相摧，不能已已……

此公立德由来，而婴斯疾，每以惋慨……哀惋深至，未能喻心……

旦奉祀，感思悲恻……

得长风书，灵柩幽隔卅年。心想平昔，痛慕崩绝，岂可居处……

奄至此祸，情愿不遂，缅然永绝，痛之深至，情不能已……

月半哀感，奈何奈何？念邑邑罔极之至，不可居处……

……二旬期等，小祥日近，伤悼深至，切割心情。奈何奈何……

顷遭姨母哀，哀伤摧剥，情不自胜，奈何奈何……

他等皆知孝思。先日之欢，于今皆为愁苦。触事切人，处此而能令哀恻不经于心，殆空语耳。

羲之《杂帖》，皆系称情急书，最能流露他的性格。我所以不惮烦地把《杂帖》中有关骨肉友朋生死之际的材料抄在上面，好让郭沫若们平心静气地去了解王羲之的性格，使世人了解他捏造一种“与羲之性格不合”的理由去否定世传《兰亭序》不出于羲之的说法，是如何的瞒天过海的谎言。

从《杂帖》看，他的深厚笃至的感情，流露在骨肉友朋生死之际，也流露于忧国爱民之间，并自然弥纶为一个完整的伟大艺术家、文学家的形象。他四十七岁写《兰亭序》，我的手头材料不足（例如没有他的年谱），又没有时间自己动手去详细考证他的生平，因而不能判断前面所录的材料，有哪些是出现在他四十七岁以前或接近四十七岁乃至即在这年“暮春之初”以前。但可以推断，到他四十七岁为止，他已经历了这类的变故不少；并且他的性格，不仅自哀其哀，而且还是哀他人之所哀的人，说他是“多情善哀”也不为过。若《兰亭序》只有前面而没有后面的一段文章，因与羲之性格不合，而我倒要怀疑其真实性了。同时，像这些《杂帖》，非因书法之美便不能流传下来。现在所能看到的虽出自辗转摹拓，但大体上应当可以保持其若干面貌，不能由此证明《兰亭帖》的字体为羲之时代所应有而实出自羲之的手笔吗？

## 六、《兰亭序》后半段，正出自王羲之的思想

郭沫若在《兰亭序与老庄思想》一文中，是说《兰亭序》后面的文字，“和晋人喜述老庄，是貌合而神离的”，“增加‘夫人之相与’以下一百六十七字的人，是不懂得老庄思想和晋人思想的人，甚至连王羲之的思想也不曾弄通”。郭氏上面的说法，实在有点奇怪。

首先我应指出，郭氏是不太适合于谈思想问题的人。他为了证明《兰亭序》的文与帖都是王羲之七世孙智永所造，而智永是和尚，便说“不仅《兰亭序》的‘修短齐化，同归于尽’的语句很合于禅师的口吻，就其时代（陈代）来说也正相适应”。重要的禅宗语录，我大概都翻阅过，我只知道他们喜欢谈空、谈寂、谈涅槃、谈无生、谈生死不二。佛家乃至禅宗，援引老庄的名词语句也不少，但什么禅师曾经把庄子的生死观当作禅宗的死生观，而援引到类似上述的语句呢？何以陈代的思想，就是“修短齐化，同归于尽”的思想？证据在什么地方？并且原文是“况修短齐化，同归于尽。古人云，死生亦大矣，岂不痛哉”，这几句乃一口气念下来，在意义上是不能分割的。难道说王羲之生存在老庄思想盛行的时代，不能说出“痛哉”、“悲夫”这类的话，而作为一个禅师，又很适合于说这类的话吗？这岂特不通思想，简直是不通文义。

郭氏在《兰亭序与老庄思想》一文中说：“庄子是一位唯心论者，他认为宇宙万物的背后，有一个超越感官、超越时间和空间的大块，即所谓道，亦即后人所谓本体。”按：“块”即是土块，“大块”是很大的土块，庄子用作大地的名称。《齐物论》“大块噫气，其名为风”，是说大地噫气，人称之为风。《大宗师》“夫大块载我以形”，依然说的是大地承载我的形体。“大块”指的是大地，古今从无异解。大地是有形有质，它本身即是空间。庄子在什么地方说大块大地是“道”？后来又有什么人把大地说成“本体”？郭氏太强不知以为知了。

其次，相信老庄思想的人，为什么当骨肉生死之际而都能无所动心？《晋书》卷四十九《阮籍列传》说他“任性不羁”，“尤好庄老”，但他“性至孝。母终，正与人围棋，对者求止，籍留与决赌。既而饮酒二斗，举声一号，吐血数升。及将葬，食一蒸肫，饮二斗酒，然后临决，直言穷矣。举声一号，因又吐血数升，毁瘠骨立，殆至灭性”。一个真正的老庄学者，破人世之虚文，显人生之真情真性，当骨肉生死之际，事后可以宽解，当下岂无哀痛？只有汨没于个人利欲，一切迎合势利的人，性灵断丧已尽，

才会对肉体的生死大故真能无动于衷。

更重要的是，在老庄风气之中，并不是每一个人都必然地非随风气流转不可。王羲之虽不能不受当时风气的感染，但从《杂帖》中看，他是感染得少而又少的人。郭沫若引用《世说新语·言语篇》羲之对谢安所作的抗议，即是对当时老庄风气的抗议。他对国事的深忧远虑，对人民疾苦的怛惻呼号，这都不是具有老庄思想的人所容易有的态度。前引《杂帖》中说“处此而能令哀惻不经于心，殆空语耳”，这分明是说老庄思想受不起真实人生遭遇的考验。又《杂帖》中有如下的一则：

省示，知足下奉法（按：当指佛法），转到理胜极此。此故荡涤尘垢，研遣滞虑，可谓尽矣，无以复加。漆园（即庄子）比之，殊诞谩如下言（按：“下言”与“理胜”相反）也。吾所奉（按：指五斗米道）设教意正同，但为形迹小异耳。方欲尽心此事，所以重增辞世之筭。今虽形系于俗，诚言终日，常在于此。足下试观其终。

这段话的重要意义有二：（一）羲之认为庄不及佛，斥之为“诞谩如下言”；（二）他说明自己虔诚终始于五斗米道，不改信佛教。在这段话中，他对庄子的态度，可以说表达得清清楚楚。所以《兰亭序》后段中“固知一死生为虚诞，齐彭殤为妄作”这句指斥庄子的话，是从羲之内心深处所发出来的，旁人伪不得半丝半毫。

### 七、何延之《兰亭记》的再肯定

现在讨论《兰亭帖》出现的问题，李文田及郭沫若等提到了两个文献，一是何延之《兰亭记》，一是刘悚的《隋唐嘉话》。

唐末张彦远《法书要录》卷三何延之《兰亭记》，凡二千二百九十二字。《太平御览》卷七百四十八删节为二百二十三字，《太平广记》卷二百零八删节为一千三百四十二字，而称为《赚兰亭记》，但注明“出



《法书要录》”。李文田既以《世说新语》刘注所引《金谷序》《临河序》为全文，他也以《太平广记》所引的《兰亭记》为全文，便根据此以断其不可信，于此可见李文田之陋。郭沫若看到了《法书要录》上的原文，并辨明了李文田把刘悚放在何延之前面的错误。现在先把上面两个文献中的《隋唐嘉话》作一交代。郭说刘悚的《隋唐嘉话》“当是在天宝年间撰述的”，颇为可信。其中有关《兰亭》的记载如下：

王右军（《兰亭序》），梁乱，出在外。陈天嘉中，为僧永所得。至太建中，献之宣帝。隋平陈日，或以献晋王（按：即后来的隋炀帝），王不之宝。后僧果从帝借拓，及登极，竟未从索。果师死后，弟子僧辩才得之。太宗为秦王日，见拓本惊喜，乃贵价市大王书，《兰亭》终不至焉。及知在辩师处，使萧翼就越州求得之（一作“乃遣问辩才师，欧阳询就越州求得之”）。以武德四年入秦府。贞观十年，乃拓十本以赐近臣。帝崩，中书令褚遂良奏：“（《兰亭》）先帝所重，不可留。”遂秘于昭陵。

按：《隋唐嘉话》乃记隋唐逸事，内容多得之于口耳传闻。口耳传闻的材料，有的完全没有根据，有的则有若干根据，但在传闻中，因辗转口耳相受，而易发生模糊、遗漏、增补乃至错误。刘悚的这段记录出在何延之《兰亭记》之后，但很明显地不曾受《兰亭记》的影响，而系另有来源。两者的内容虽大有出入，但就本事说，可以互证，所以他的记载是有根据的。但就内容讲，他说《兰亭序帖》“梁乱，出在外”，是认为《兰亭序》曾入梁宫；但梁中书侍郎虞龢《书表》中叙述了整理、装制梁武帝所收集的名家书迹，对二王尤详，并未及《兰亭帖》。梁武帝与陶隐居论王羲之书，彼此往返凡九首，其中提到《乐毅论》《太师箴》等，未及《兰亭》。六朝论书文字，亦皆未及《兰亭》。所以刘悚这一段叙述全不可信，可能是把《乐毅论》流传的情形混到里面去了。其次，刘悚说《兰亭序帖》是

高祖“武德四年入秦府（李世民封为秦王）”。按：武德三年，李世民转战山西一带，旋奉命讨王世充。四年四月虽破窦建德、王世充，七月返长安，开天策府，设馆于宫西，延四方文学之士，但十二月又奉命出征刘黑闥。且淮河以南，在李靖于武德七年克丹阳平辅公祐以前，沈法兴、李子通、杜伏威、辅公祐等互争雄长，非唐势力所及。越州在武德四年时，与中原隔绝，不可能与长安有交通来往。《兰亭》以是年入秦府，乃不可能之事。又武德二年，窦建德以虞世南为黄门侍郎，欧阳询为太常卿，故二人入唐亦当在武德四年四月窦建德败亡之后。秦府八月开府之十八学士，有虞世南而无欧阳询（以上皆见《资治通鉴》八十七至八十九）。武德五年欧阳询受命编《艺文类聚》，则说明他归唐后，入仕朝廷，而未曾入秦王府，“以欧阳询赴越州求得”之说尤为荒诞。由此可知，刘悚所记，虽与何延之所记在本事上有互证的作用，但在具体内容上则乖谬百出，不足采信。所以下面只讨论何延之的《兰亭记》。

《兰亭记》应当是由两部分所构成。从开始的“兰亭者，晋右将军会稽内史琅琊王羲之字逸少所书之诗序也”起，至“感前代之修禊而撰此志”止，应为记的本文。本文的写成，也当经过了两个阶段；一是长安二年（公元702年）听到此故事时便“略疏其本末”；到了开元二年（公元714年）上巳日，因感前代之修禊，方整理成现在所看到的一篇文章。从“主上每暇隙，留神艺术”起，至“辄题卷末，以示后代”止，这是因此记受到一种殊遇而加题于记的本文后面，以为子孙光宠。这是开元十年（722年）五六月间写的。本文中最值得重视的是下面的一段：

吾尝为左千牛，时随牒适越，航巨海，登会稽，探禹穴，访奇书。名僧处士，犹倍诸郡，固知虞预之著《会稽典录》，人物不绝，信而有征。其辩才弟子玄素，俗姓杨氏，华阴人也，汉太尉之后。六代祖佺期为桓玄所害，子孙避难，潜窜江东，后遂编贯山阴，即吾之外氏近属，今殿中侍御史珣之族。长安二年，素师已年九十二，视听

不衰，犹居永欣寺永禅师之故房，亲向吾说。聊以进食之暇，略疏其始末，庶将来君子，知吾心之所存。付永（彭年）、明（察使）、温（抱直）、超（令叔）等兄弟。其有好事同志须知者，亦无隐焉。于时岁在甲寅季春之月上巳之日，感前代之修禊，而撰此记。

某种记录可信的程度，主要决定于记录的内容系通过何种途径、何种方法所获得。上段记录中，何延之说明了他到越州的原因，说明了辩才弟子玄素的家世及和他的私人关系，以及向他说《兰亭》故事的时间（长安二年）、地点（永欣寺永禅师之故房）。此一故事，在永欣寺是一件重大的掌故，在艺苑中更是珍贵的秘闻。不过社会上乃至艺苑中只能有所风闻，独有永欣寺辩才的弟子玄素才能知其委曲。何延之因与玄素可以拉上亲戚关系，才有听到此一珍秘的机会，这真是希世罕有的善缘，所以当时便将所闻的记了下来，希望能流传给社会的有心人及他的三个儿子；再过了十二年，又因有所感发而整理成这篇文章。他的资料，是第一手的资料；他写此记的心情，是庄严虔敬的心情。友人台静农先生在他的《智永禅师的书法及其对于后世的影响》大文里，涉及此一公案时说，何延之“绝不是有意为小说”，这是他仔细读了此记后所说的一句平实的话。当我未读此记时，和许多人一样，以为萧翼赚《兰亭》不过是好事者编造出的风雅故事；等到读了此记以后，立刻把观念改变了。

太宗对王羲之书法的特好，到了他的儿子高宗已经淡然了。关于《兰亭》的整个故事，因为与国政无关，而又带有点强取豪夺的意味，所以朝廷也没有记录。等到富有文人性格的明皇即位后，打听到此一故事的记录在何延之手上，便向他“访所得委曲”。延之对此的记述是：

主上每暇隙，留神术艺，迹逾华圣，偏重《兰亭》。仆开元十年四月二十七日，任均州刺史，蒙恩许拜扫至都，承访所得委曲，缘病不获诣阙，遣男昭成皇太皇挽郎吏部常选骑都尉永写本进。其日奉日

曜门宣敕内出绘三十四赐永，于是负恩荷泽，手舞足蹈，捧戴周旋，光骇闾里。仆踟天闻命，伏枕怀欣，殊私忽临，沉疴顿减，辄题卷末，以示后代。

这当然是何延之所得的最大报酬，也是此记内容所受的最大考验。整个故事都是以太宗为中心而展开的，我不相信有任何臣子能当着明皇的面前，编造他的开国祖先的假故事。但郭沫若却说：

宋人王铎早就表示了怀疑。他说：“此事鄙妄，仅同儿戏。太宗始定天下，威震万国，狂残老僧，敢吝一纸耶？诚欲得之，必不狃陋若此。况在秦邸，岂能诡遣？台臣亦轻信之，何耶？”（《兰亭考》卷八引）。但特别离奇的还有太宗与高宗的耳语！太宗要以《兰亭》陪葬，何必向他儿子乞讨？父子之间的耳语，又是谁听来的？真是莫须有的妄拟了。

按：王铎曾伪造《龙城录》而嫁名于柳子厚，伪造《云仙散录》而嫁名于陆勛，其所伪造者，皆怪诞诬枉之谈。他上述的说法，谬戾有二：第一，历史上稍为贤明之主，不能无故而没收人民的财产，何况属于佛教盛行时的佛寺。太宗“威震万国”，难道说可以公开去搜劫掠夺吗？《兰亭记》记太宗开始的办法是：

……辩才俗姓袁氏，梁司空昂之玄孙……尝于寝房伏梁上，凿其暗槛以贮《兰亭》，保惜贵重，甚于禅师在日。至贞观中，太宗以德政之暇，锐志玩书，临写右军真草书帖，购募备尽，唯未得《兰亭》。寻讨此书，知在辩才之所。乃降敕追师入内道场供养，恩赉优洽。数日后，因言次乃问及《兰亭》，方便善诱，无所不至。辩才确称往日侍奉先师，实尝获见，自禅师歿后，存（荐）经丧乱，坠失，不知所

在。既而不获，遂放归越中。后更推究，不离辩才之处，又敕追辩才入内，重问《兰亭》，如此者三度，竟靳固不出。

上述太宗的做法，应算相当合理。辩才并不是承认保有此帖而抗拒太宗的要求，乃是干脆不承认保有此帖；太宗虽然威震八方，在此事上也无可奈何。

第二，既说“太宗始定天下”，他已做了皇帝，何以还说“况在秦府”？《兰亭记》分明说太宗是三次“追师入内道场供奉”，并非派人去索取而索取不到，何以可说“岂能诡遣”？从王铨所说的来看，他并没有看到何延之的《兰亭记》，而只看到刘悚《隋唐嘉话》中的记载。郭氏也知道王铨是批评《隋唐嘉话》的，却硬扯到何延之的《兰亭记》上面来，而说王铨“驳得很有道理”，这是名副其实的“横扯”。

据记，太宗软求不获，才由房玄龄推荐萧翼亲赴越州想办法。萧翼先带着御府二王杂帖为饵，以“山东书生”“将少许蚕种来卖”作口实，“日暮入寺巡廊”，与辩才相遇，然后以棋、琴、文史结辩才之欢，使辩才“恨相知之晚”。经历时日后，翼出梁元帝自画《职贡图》，使辩才“嗟赏不已”；再由画而及书，出自携二王杂帖，以引起辩才谈及自己密藏的《兰亭》；更以“数经乱离，真迹岂在？必是响榻伪作”的话，激起辩才好胜之心，终使其“于屋梁上槛内出之”；萧翼又“故指瑕颡曰，果是响榻书也，纷竞不定”，以消除辩才矜贵防备之心，所以辩才“更不复安于梁槛上，并萧翼二王杂帖，并借留置于几案之间”。“自是往还既数，童弟等无复猜疑。后辩才出赴灵汜桥南严远家斋，翼遂私来房前，谓弟子曰翼遗却帛子在床上，童子即为开门，翼遂于案上取得《兰亭》及御府二王书帖，便赴永安驿”，公开了自己身份，通知都督齐善行，由齐召辩才来，以实相告，“辩才闻语，身便绝倒，长久始苏”。“太宗初怒老僧之秘吝，俄以其年耄（八十余岁），不忍加刑。数日后仍赐物三千段，谷三千石，便敕越州支給。辩才不敢将人已用，乃造三层宝塔，塔甚精丽，今犹存。老僧因

惊悸患重，不能强饭，岁余乃卒。”叙来丝丝入扣，合情合理，具体而真实。世传《萧翼赚兰亭图》，乃状其与辩才谈诗论史，两相欣悦，另僧在旁陪坐恭听的情形。此图不论出自何人之手，总是传神妙笔。乃1965年第十二期《文物》刊有史树青《从〈萧翼赚兰亭图〉谈到〈兰亭序〉的伪作问题》一文，认为“如系萧翼赚取《兰亭》，断无三人对坐之理”。大概史氏以为萧翼必是采用今日扒手所用的方法，抑何幼稚可笑至此。

要断定某一文献的伪，必须有外证或内证。外证是举出与文献内容矛盾的坚强事实；内证是由文字分析以发现其本身的矛盾。郭氏对上述《兰亭记》，除了用纯粹情绪的语言加以否定外，他不能举出任何的外证来加以否定，仅谓“太宗要以《兰亭》陪葬，何必向他儿子乞讨？父子之间的耳语，又是谁听来的？真是莫须有的妄拟”。按：以《兰亭》陪葬，非常制所有，只是出于临死前过分的一念之私，当然只有吩咐自己的儿子；死后，一切为儿子所有，所以吩咐的话说得特别恳切。高宗引耳到快断气的父亲口边的情形，当时岂无侍臣在侧？且高宗受他遗命后，必转告其他亲近有关之臣（如褚遂良），始可付之实行，此时他也可把受遗制的情形转述出来。我不知道这段记载有什么离奇之处。

郭氏把《兰亭序》的文与字定为羲之七世孙智永的伪造，他的证据，除前面提到的“修短齐化，同归于尽”两句，他认为适合禅师的口吻外，另一证据是：

（《兰亭序》）文章和墨迹就是智永所依托。请看世传《墨池堂》祖本智永所书的王羲之《告誓文》吧，帖后有智永的题名，用笔结构和《兰亭序》书法完全是一个体系。

智永因为是羲之的七世孙，以毕生之力追模羲之的书法，他所写的字，自然都是属于羲之的体系。而用笔结构，和《兰亭》是一个体系的，从宋齐梁陈以迄唐初，可以说是不可胜数。这可以作智永伪作的证据吗？

智永临羲之的《告誓文》后面题上“智永”两字，这可以证明他根本不想冒充自己七世祖的书法，亦即是他根本不是一个肯作伪的人。他以何动机、以何目的，而要伪造《兰亭》的文与字，嫁名在他的七世祖身上呢？郭氏这种随意猜度的论断方式，可以把伪造者加在许多人身上——果然，郭沫若后来在一篇文章（一时我不暇查检）中又说是唐太宗伪造的。那么为什么不可以说是虞世南或欧阳询、褚遂良等为了迎合太宗寻求《兰亭》的心理所伪造的呢？郭并硬说“神龙本”就是智永伪造的原物，看了徐森玉先生所说的神龙本的源流，郭氏不感到自己立言之妄吗？

郭氏在“书后”中又补出了如下的一个证据：

就字论字吧。依托者在起草时留下了一个大漏洞，那就是一开始的“永和九年，岁在癸丑”的“癸丑”两个字。这两个字是填补进去的，属文者记不起当年的干支，留下空白待填，但留的空白只能容纳一个字的光景，因此填补上去的“癸丑”二字比较扁平而紧接，“丑”字并且还经过添改。这就露出了马脚，足以证明（《兰亭》）绝不是王羲之写的。在干支纪岁盛行的当年，而且已经是暮春三月了，王羲之写文章，岂有连本年的干支都还记不得，而要留空待填的道理？……

按：王羲之酒后乘兴挥笔，一气贯下，一时偶尔忘记了本年的干支，但不能因此停笔以致阻滞了机势，便留下空白，待全文一气呵成后再加以填补；并且把“禊”字错成“稷”字，始终未被发现；其他掉的字、错的字，在写成后都或补或改了。这只要想到一位大艺术家酒后挥毫的情形，是都可以解释的。若如郭氏之说，文与字全出依托，并且文是在《临河序》的基础之上扩大起来的，则：第一，依托者事先必详作安排准备，何至先不把干支弄清楚便贸然下笔呢？难道说依托者的智永或唐太宗不是生于以干支纪岁时的盛行时代吗？第二，既是以《临河序》为基础所依托出来的，则《临河序》的“癸丑”两字赫然在目，在依托此文时，此两字亦

必赫然在目，书写时照抄便好了，为什么要留下空白？而“禊”字在《临河序》中未错，“崇山”两字在《临河序》上未落，为什么在写时却又错又落呢？所以郭氏此处所举的证据，只能证明《兰亭文》与《兰亭帖》一定是出于王羲之。在帖入昭陵以前，“王麻子”只此一家，绝无假冒。

《法书要录》卷三收有褚遂良撰《晋右军王羲之书目》，只有正书、行书而无草书，盖已残缺不全。在“行（通行本误作“草”字）书都五十八卷”下，记有“第一永和九年（原注：二十八行《兰亭序》）《缠利书》（原注：二十二行）”。此盖承太宗之命所整理的书目，故未及《兰亭》入昭陵之事。在何延之、刘焯两人提到《兰亭》入昭陵之外，较两人更早提到此事而在《兰亭》争论中未被任何人提到的，则有《法书要录》卷三武平一的《徐氏（徐浩）法书记》。记中说“平一龆龀之年，见育宫中，切睹先后（武后）阅法书数轴，将拓以赐藩邸”。因他有机会亲见亲闻，对当时书法之聚散偷窃等情形记得非常真切，其中有几句是：“贞观初，下诏购求……《兰亭》《乐毅》，尤闻宝贵。尝令拓书汤普彻等拓《兰亭》赐梁公房玄龄以下八人。普彻窃拓以出，故在外传之。及太宗晏驾，本人玄宫。”由此可知谈及《兰亭》陪葬的，先后有三人，而三人的记录全无传袭关系，益知此事之可信。

内地发生《兰亭》争论后，还有些为郭捧场的文章，其论点皆不值得讨论，最后似乎是以“政治压力”收场。“求真”是构成学术尊严的重要条件，而学术尊严也是构成一个国家民族尊严的一部分。假定把本无现实政治关系的学术问题一定要扯上现实政治关系，而政治的压力逼使研究者逃避求真之路，则我国三百年来的学术落后，真不知伊于胡底了。我不仅对郭氏毫无成见，并且常常私下和朋友谈天，认为郭氏领导科学研究院，其规模气度远胜于胡适之领导的中研院（当然指的是“文革”以前）。但看“文革”以后郭氏所发表的许多文章，常感到郭氏应当自我抑制，尽量少动笔，以便敞开他人求真之路。



## 附录六

### 兰千阁藏褚临《兰亭》的有关问题

去岁八九月间，本省巨室林伯寿氏的兰千阁藏品在台北故宫博物院作盛大的展出，一时报纸宣扬，达宦赞叹，获私人藏品过去所未曾有之殊荣。在快要收场的前两天，我和友人赶往参阅，则发现贗品甚多，颇为失望，乃集中精力一观“兰千阁”赖以得名之褚临《兰亭》（以后简称兰千阁本）及僧怀素《小千字文》。《小千字文》神气索寞，流传无绪，可置不论。及观所谓褚临《兰亭》，后有米芾一跋，惊其与流传的米氏书迹不类，细读其跋之内容，不觉哑然失笑，兹先将米跋录后：

右唐中书令河南公褚遂良字登善临晋右将军王羲之《兰亭宴集序》。本朝丞相王文惠公故物（此后简称王文惠本），辛未岁见于晁美叔斋，云借于公孙。辛巳岁购于公孙献，黄绢幅，至欣字合缝，用证摹刻僧字，果徐僧权合缝书也。虽临王书，全是褚法。其状若岌岌奇峰之峻、英英秾秀之华。翩翩自得，如飞举之仙；爽爽孤骞，类逸群之鹤。蕙若振和风之丽，雾露擢秋千之鲜。萧萧庆云之映霄，矫矫龙章之动彩。九奏万舞，鸛鹭充庭；锵玉鸣珰，窈窕合度。宜其拜章帝所，留赏群仙也。至于永和字全其雅韵，九觞字备著其真標。浪字无异于书名，由字益彰其楷则。若夫临仿莫称于薛魏，赏别不闻于欧虞。信百代之秀规，一时之清鉴也。

壬午八月二十六日宝晋斋舫手装襄阳米芾审定真迹秘玩。

台北故宫博物院迄今尚为兰千阁辟一特展室，此本当然是其中的重镇，并在说明上指出此本曾经高士奇收藏。但“辛未岁”之“未”字，系改注于“辛巳”的“巳”字右侧，则与卞永誉《式古堂书画汇考》（以后简称汇考本）书卷之五所著录者相同，高士奇《江村消夏录》卷三（以后简称江村本）所移录的并无此改字。又“萧萧庆云之映霄”句之“霄”字，系在“映”字下补出；“至于永和字全其雅韵”句之“字”字，系在“和”字下补出；“全”字写得像“仝”字；又皆为江村、汇考两本所无。说兰千阁本即是江村本，乃就“自然子”、“贞”、“元”等印章，及米跋后有莫云卿二跋、王世贞二跋与周天球一跋而言。然兰千阁本之王跋书法稚弱，又较之江村本少文嘉、俞允文、徐益孙、王稚登及沈咸五人跋。合上述米跋的错落各字以观，其非江村本故物，彰彰明甚。

兰千阁藏本另有一最显著之漏洞，只要是稍通文字的人，即可一望而指出的，乃在米跋“九觞字备著其真标”的“标”字，自《宝晋英光集》起，一直到江村本、汇考本，我所看到的八九种材料，无一不从“木”作“标”，独兰千阁本从“手”作“摽”。夫“标”与“摽”不可互通，此处作“标”字为有义，作“摽”字则无义。这是不能以出于米氏一时误笔所能解释的。如系米氏误笔，则著录者断无代为改正而不加注明之理。尤其是江村与汇考两本，在道理上皆系由原物移录。彭元瑞《知圣道斋读书跋》曾有名言谓：“从来鉴赏家多不学，文（文徵明）、董（董其昌）亦不免。”我更作一补充：以巧宦而冒充鉴赏家的更不学。古今工于作伪者能钩填字画，模刻印章，但文字则常常不通，常露出不值一笑的马脚。兰千阁本与其他各本的“标”、“摽”一字之差，即可扫尽千般作伪的伎俩。

## 二

若仅为辨别兰千阁本的真伪，是不值得我动笔写文章的。我之所以动笔写这篇文章，是想由此追溯上去，考证出它的来龙去脉，借以指出若要把“鉴赏”建立为一门学问，必须在由经验而来的直感外，再加上一番思

辨考证的工夫。

首先，我应指出，今日所能看到的王文惠本后的米跋，从时代上说，是经过了一次大演变，即是经过了一次最显著的伪造的。以这次伪造为主干，更出现了许多支裔的伪造。兰千阁本乃许多支裔伪造中之一。

从文献上看，最先著录这样一首米跋的，当为岳珂所编的《宝晋英光集》。据一般传说，米芾有《山林集》一百卷，南渡后已经散失，所以岳珂于绍定壬辰（理宗绍定五年，公元1232年）编定此集时，搜罗遗佚，自称“会萃附益，未十之一”（岳序）。但就《后村先生大全》卷十所载“米元章有帖云：‘老弟《山林集》多于《眉阳集》，然不袭古人一句。子瞻南还与之说，茫然叹久之，似叹渠欺也。’”之语观之，所谓《山林集》百卷，恐系米氏随意夸大欺人之辞。米芾子米友仁南渡后很受到高宗的知遇，更无任其父书十九散佚之理。岳珂编集的《宝晋英光集》流传不广，后人亦有附益，我这里引用的是据别下斋校的八卷和补遗本，一般流行的米氏《书史》《画史》《砚史》《宝章待访录》等皆不在内，与《陆氏藏书记》所述的内容亦不同。我将此本卷七所载《跋褚模兰亭帖》与兰千阁本互校的结果，其文字之异同表列于下：

兰千阁本

《宝晋英光集》

用证摹“刻”僧字

用证摹“本”僧字

虽临王“书”

虽临王“帖”

其状若“岩岩”奇峰之峻

其状若“岩岩”奇峰之峻

“萧萧”庆云之映霄

“肃肃”庆云之映霄

爽爽孤“霁”

爽爽孤“霁”

留赏群仙也

留赏群贤也

至于永和字全其雅韵

至于永和字全效（多一“效”字）其雅韵

《佩文斋书画谱》卷七十二录有此跋，注明出自《宝晋英光集》，除“黄绢幅”为“黄绢两幅”、“全效其雅韵”为“全呈其雅韵”外，凡文字异同之处，与别下斋本全同，而与兰千阁本不同。佩文斋本与别下斋本不

同的两处，以佩文斋本为优，尤其是“黄绢幅”三字语意不全，必作“黄绢两幅”，对下一句的“至欣字合缝”的“合缝”两字始有着落，在这种地方，可以说是别下斋本的失校。但除桑世昌的《兰亭考》外，各本皆作“黄绢幅”，这是以讹传讹之一例。这里特别值得注意的是，明张丑的《清河书画舫》丑字卷所录米跋（以后简称清河本）除“肃肃庆云”为“萧萧庆云”外，与佩文斋本全同。而兰千阁本则与江村本、汇考本全同。于是在文字异同上，由《宝晋英光集》以迄《清河书画舫》为一系统，由江村本以迄兰千阁本又为一系统。这中间应特加说明的是，桑世昌的《兰亭考》有高文伟嘉定元年十二月序（嘉定乃宋宁宗年号，元年系公元1208年），其成书较岳珂编《宝晋英光集》时早二十年。但《兰亭考》中所录此跋，除“黄素两幅”一句外，余均与江村本的文字相同，是否由此可以说江村本是出自《兰亭考》，其来源很早呢？若如此，则《兰亭考》最合理的“黄素两幅”，不应在江村本系统中成为“黄绢幅”的文义不全之句。今日流行的知不足斋的《兰亭考》，据鲍廷博乾隆壬寅九月跋，此书早经“删节失当”，“经携李翻雕，益增脱误。百余年来，藏书家再从项本辗转传抄，则别风淮雨，几无文义可言；偶得柳大中影宋写本，喜其行款未移，略存面目”。按：《兰亭考》所录米跋“本朝王文惠故物”数句，移作跋文末段，与诸本皆不同，即鲍说的一证。乾隆时江村书已行于世，《兰亭考》米跋文字之与江村本相同，乃项氏或廷博们据江村书所校改。此一推测所以能成立，除了上述理由之外，更在于《宝晋英光集》系统之文字绝对优于江村系统的缘故。

两系统的文字异同，有的不易判定其优劣，如“肃肃”之与“萧萧”、“岩岩”之与“岌岌”，有的则英光系统优而江村系统劣，但并非绝对的。“王帖”之与“王书”，称王羲之们的书迹为“帖”，乃相沿的专用名词，故《兰亭序》常称为“禊帖”，所以《英光集》系统之称“王帖”，实胜于江村系统之称“王书”，此盖作伪者为了要谐四六文之平仄而改。其次有英光系统绝对优于江村系统的。如：（一）“摹本”之与“摹刻”。“摹本”

是照原迹摹写之本，“摹刻”是由摹本人石。“合缝”应当只见于摹本，而不应见于摹刻。“摹本”之被改为“摹刻”，盖摹刻为作伪者所习见，而摹本则甚少流传，此因习见而改。（二）按：《说文》四上鸟部：“騫，飞儿，从鸟，寒省声。”又《说文》十上马部：“騫，马腹繁也。从马，寒省声。”米跋：“爽爽孤騫，类逸群之鹤”，此乃必须用騫字。而江村本之改从鸟之“騫”为从马之“騫”，义不可通，此乃作伪者因不识騫字而妄改。（三）以褚临《兰亭》为“留赏群贤”，于义为可通；江村本改为“留赏群仙”，于义为不可通。此乃因作伪者一时笔滑所误。（四）英光集“至于永和字全呈其雅韵”，较江村本多一“呈”字，始可与下句“九觞字备著其真标”字数相当，而“全呈”、“备著”两词正相对称。江村本仅有一“全”字，而失一“呈”字，乃作伪者一时的遗漏。由上述四点文字上的通与不通而言，这绝不是时间上的两个平行的系统，而是在明清之际，有一个文字不通的作伪者，依照文献上的米跋，伪造了若干本褚临《兰亭》，流布出去。江村本是伪造得最精的一本；《汇考》上除米跋外无其他题跋，又无“自然子”、“贞”、“元”印记的，另是一本；而兰千阁本则是依照江村的伪本而再伪造下来的。《清河书画舫》，我怀疑系根据《英光集》等文献所移录的。翁方纲《苏米斋兰亭考》卷五谓：“又按此跋（米跋）于世所行著录之书，载此者三焉：一则张丑米庵《清河书画舫》；二则高澹人（士奇）《江村消夏录》；三则卞令之《式古堂书画汇考》。详此三书所载，《清河书画舫》于跋款下有‘真迹’二字，而所录却多讹字。卞令之所载，款下有楚国米芾印，恐亦后人所加。唯高江村《消夏录》所载，止言小行书十八行，不言有米印，其所载前后诸印亦皆符合。是高江村实亲见此卷而笔录之，特未尝入石耳。”翁氏未能追溯本源，不以汇考及江村两本多讹字，而反以清河本多讹字，“鉴赏家多不学”于此又得一证。彭元瑞《知圣道斋读书跋》谓“江村爱贗古”，盖古今巧宦，本无知识，因多受门客贡谀，遂更成愚肆；加以此辈与估人的性格相同，口谈风雅，心怀货利，贗物人手既易，一经涂附，便可转售高价。此在今日，则

先将贗品精印，更易于索价售欺。彭氏巨眼，常能窥破此中奥秘。江村本后的王世贞、周天球诸跋，以内容考之，无一不伪。盖王氏乃能窥破米芾一生诡譎行径之人，根本不相信世传所谓“三米《兰亭》”与褚遂良有何关系，顾乃被此伪米跋（见后）所愚，此乃最不近情理之事。

### 三

现在我要更进一步说明，上面所谓经人一伪再伪的米跋，其根源乃来自南宋时代之贗物，米芾本人并无此跋。因为：

一、米芾《书史》，对“苏耆家《兰亭》三本”有详尽的叙述。第一本是有苏易简题赞的，现著录在《汇考》书卷之五。第二本“在苏舜元房上”，米芾“以王维雪景六幅、李王翎毛一幅、徐熙梨花大折枝易得之”。他认为“此定是冯承素、汤普彻、韩道政、赵模、诸葛贞之流拓赐王公者……在苏舜元房，题为褚遂良摹。余跋曰：《乐毅论》正书第一，此乃行书第一也。观其改误字，多率意为之，咸有褚体……赞曰……敬钦元章，守之勿失”。此本亦著录于《汇考》书卷之五。唯《汇考》所录米跋乃七古一首，与《书史》所述之跋与赞不同。据《宝晋英光集》卷三，此七古为“题永徽中所抚《兰亭序》”，则知《汇考》所录者乃据自贗迹。第三本为“唐粉蜡纸摹，在舜钦房”。我尚未看到此本后来著录的情形。上三本中之第一、第三两本，米未尝说是褚摹；他所最得意的第二本，也只说“咸有褚体”，而不能断定是真正出自褚手。他是非常推重褚书的，并且以为颜书乃自褚出。同时，从“题永徽中所抚《兰亭序》”七古中“后生有得苦求奇，寻购褚抚惊一世”的话来看，假定他真从王文惠的孙子手上得到了褚临《兰亭》，这在当时是一件惊天动地的大事，何以在《书史》中毫无踪迹？江村本后面的题跋中竟有人援引《书史》为据，此乃作伪者不学而妄为牵附之故。何况其他被称为唐摹《兰亭》，及所谓“苏耆家《兰亭》三本”，都有北宋时的许多名公的题识与印章，何以被认为出自王文惠的褚临《兰亭》，除米氏一跋

外，更无当时他人的一题一印？且自米跋后，何以又一直要到莫云卿而始有题跋？这都是很奇怪的情形。

二、由晋至唐，《兰亭》原迹的传承情形，以张彦远《法书要录》中唐何延之的《兰亭记》记录得最有系统，也最为详备。此记初撰于“岁在甲寅季春之月”，即开元二年，公元714年。若谓此序不可信，则其他材料更不可信。据此序，则徐僧权没有机会在《兰亭序》“欣”字合缝处写上自己的名字以作“押缝”。合缝处有一“僧”字的故事，首见于黄伯思的《法帖刊误》。但桑世昌《兰亭考》卷八载王铎的《兰亭跋》中有：“或云，第十五行有僧字；盖时拓本至多，唯此僧果所藏为真本，故署僧字以别之。”说僧字不是徐僧权而是僧果，更增一层纠葛，姑不论此故事的真伪。但合缝处如真有一僧字，亦系指王羲之的《兰亭》原迹而言，临摹者断无连此押缝之僧字亦加以临摹之理。且何延之《兰亭记》分明说太宗获得《兰亭》后仅“命供奉拓书人赵模、韩道政、冯承素、诸葛贞四人各拓数本，以赐皇太子诸王近臣”；太宗死，此帖遂入昭陵。故凡谓太宗曾命虞、褚临摹，皆系由米芾稍开其端、米芾以后逐渐附益的妄说。我这次追索的结果，北宋名家只承认有唐摹《兰亭》，几乎没有人承认有褚临《兰亭》。米芾“题永徽中所抚《兰亭序》”的收尾四句是：“后生有得苦求奇，寻购褚抚惊一世。寄言好事但赏佳，俗说纷纷那有是。”可见他只稍微露出他所收的一本“咸有褚体”，以抬高身价，但他本人并不真正相信有褚抚《兰亭》。退一百步说，纵使褚遂良曾经摹过《兰亭》，也只能根据上述四人摹拓之本，怎么会在合缝处有“僧”字？所谓出自王文惠本的米跋谓“至欣字合缝，用证摹本僧字果徐僧权合缝书也”云云，与褚遂良摹写的（假定他曾摹写过）情形完全不合，而系由后来辗转附益的故事伪造上去的。翁方纲虽以米芾以下诸跋为真，但亦知“唯褚临绢本，不知何人伪作。而弇州（王世贞）俨斋所藏皆即此物，无怪孙月峰云，作伪者眩离娄也……据此米跋，则褚临黄绢本必亦至此欣字一行，绢素截然作前一幅；而此下一行，乃另起绢幅，方是褚临黄绢本，与米跋乃合耳。今此卷前之

所谓褚临者，虽亦极旧之黄绢，而此处实无二绢接续合缝之迹，则其伪作无疑”。翁氏能辨褚临之伪，却信附于伪品褚临后之米跋为真；知此流传之褚本无接缝之迹，与米跋所述情况不合，而不知若真有褚临，即不应有合缝处，因而正可证明米跋之伪。此犹一靴眯目，天地易位，盖为名人之姓名所眯。至兰千阁之褚书，则只可谓为黄绢镶边，且并非极旧的黄绢，凡物因愈伪而愈劣，乃必然之势。

三、桑世昌《兰亭考》卷五载有米芾的一段话：“王文惠孙居高邮，收遂良黄绢上临《兰亭》，许以五十千质之。余方襄大事，为沈存中（沈括）借去，拊髀惊曰：‘书不复归矣！’遂过问焉，沈曰：‘且勿惊，得之当易王维雪图。’因不复言。数日，王君携褚书见过，大欢曰沈使其婿以二十星资其行，亦不复取。”这段话常被后来题跋家引以证明王文惠本米跋之真，而不知这与王文惠本米跋内容是互相矛盾的。（1）王文惠即王随，《宋史》卷三百一十一有传。他是河南人，最后是以“同中书门下平章事，判河阳”卒于官，他的儿孙居江苏高邮的可能性甚少。这一居处，我怀疑是因米氏晚年踪迹多在江苏所造出的。（2）沈氏的《梦溪笔谈》卷十七“书画类”何以未提及此一煊赫名迹？而王维雪图不是已经米氏换了苏舜元房上的《兰亭》摹本吗？（3）尤其是据《梦溪笔谈校证》所附的沈括事迹年表，沈括死于绍圣二年乙亥（公元1095年）；而米跋记他购入此帖为辛巳，辛巳是靖国元年（公元1101年），上距沈氏之卒已经六年，沈氏此时何能使其婿以二十星资行王君，因而王君把褚临送给他呢？跋文中的关系人是晁美叔，何以又变成了沈存中呢？这些显著的矛盾，数百年来的鉴赏家皆熟视无睹。

四、米芾除此跋之外，所有题跋绝没有用四六体的。并且我阅尽他一切著作，包括《宝晋英光集》及《补遗》，除此跋外，他绝没有一篇四六的文章。《补遗》中有《赐裘谢表》，这在当时是应当用四六体的，但他宁愿用古赋体。苏东坡称他是“清雄拔俗之文”（《苏米遗事》）；宋高宗的《翰墨志》称他的诗文“语无因袭，出风烟之上，觉其词翰间有凌云之



气”。但他对褚临《兰亭》，却写出一篇独一无二、庸俗软弱的四六体的跋文，我认为这是不可能的事情。

综合上述四点，以判定米氏并无此跋，应当是可以成立的。

1960年8月11日于台北市寓所

## 附录七

### 溥心畬先生的人格与画格

先生生于清光绪二十二年七月二十五日。宣统二年庚戌，清室将贵胄陆军学堂改为贵胄法政学堂，凡王公大臣，勋藩子弟，年届十五者，即可奉命入学。先生之入学，以是年九月十五日。宣统三年辛亥，革命成功，清帝逊位，学校并入清河大学，旋又并入法政大学，先生即毕业于此，时年十八岁。毕业后，赴青岛省亲，遂在礼贤书院习德文，得德国亨利亲王之介游德，入柏林大学；三年毕业后返国。是年夏五月在青岛完婚，时年二十二岁。先生嫡母居青岛，生母住北京马鞍山戒台寺。婚后依生母读书寺中。秋八月又赴德入柏林大学研究院三年半，得博士学位，时年二十七岁，返国后仍居戒台寺读书。年二十九，移居城内。七七事变发生，避地万寿山。日寇再三强先生参与伪政权，先生大节凛然，称病不复入市。日人以巨金求一画且不可得。而其学问之醇，艺事之卓，实来自前后闭户山居约二十年，专心壹志，心无杂念，所得所积之厚。世变后，先生由北平而杭州，由杭州而台湾，虽于颠沛流离之中，未尝一日改其度，未尝一日废其学，未尝一日不著书，未尝一日不作书不作画。

先生做人植基于经学，著有《四书经义集证》《尔雅释言经证》，皆采以经证经的坚实方法，卓然成家，其手稿藏台北中央图书馆。文则直追六代，诗则直追盛唐，根深华茂，沉丽深醇，非时流所能企及。书法植基于《说文》，立规于虞、褚，敛宏肆于矩矱之中，镂骨力于风神之际，为近代所罕见。先生之于绘事，因体悟特深，功力特熟，实与其现实生活融为一体。朋辈与先生相聚，先生谈经论文，诙谐间出，常娓娓不倦者数小时；而手不停挥，烟云林壑，出自腕底者亦数小时。盖先生之性情趣味，自然

流露之于书，尤流露于画。取途北宋，故格调之高，一扫董其昌后卑弱濡儒之习；胸无俗念，故风神之雅，一洗近百年来繁杂单寒之体。香港某书画店数次开近代画展，先生画迹亦真伪杂陈，其真者有如魏晋大名士，雍容谈笑于强颜作达者之间，深醇淡定，望之使人鄙吝都消，神情自远。我私自计度，现时所标先生之画值，仅及一时风头劲健者十分之一二；但百年后，如社会尚有艺术气氛，则轻重取舍之间，必会倒转过来，使先生得到公平的待遇。

1957、1958年，我主持私立东海大学的中文系，以全力请先生莅校指导诸生艺事，先生前后约来三次，每次约停留一周。在这段短时间内，先生以极简单的语言，道出书法、画法中的奥秘，一字一石，一树一山，如何下笔，如何变化，如何由一笔而发展成一完整的形体，历程分明，方法简捷，真尽到循循善诱的能事。我每次披对先生所遗留下来的这一束教材，如见他盘膝而坐，口讲手挥，面色凝重叮咛的神气，不觉为之感叹。

文学艺术的高下，决定于作品的格；格的高下，决定于作者的心；心的清浊、深浅、广狭，决定于其人的学，尤决定于其人自许自期的立身之地。我希望大家由此以欣赏先生之画，由此以鉴赏一切的画。