

南臺人文社會學報 2016 年 11 月

第十六期 頁 51-87

文人畫的重要觀念探析

呂昇陽*

摘要

畫史上第一個提出「文人畫」的人是明代的董其昌，而他所謂的文人畫主要指的是南宗山水畫。因為魏晉玄學中莊學的影響，文人士大夫開始發現了山水的審美價值，山水畫也因此形成一門獨立的藝術。文人畫作為一個逐漸在畫史上佔據主流地位的畫風，它的內涵是隨著時代而逐漸發展和成熟的。南朝宋的宗炳是文人山水畫的啟蒙者，他提出了山水有道，澄懷味象，以及臥遊和暢神等重要觀念。唐代的張彥遠主張書畫同體同法、推崇自然為最上品，反對形貌的刻畫謹細；並認為自古善畫者，都是衣冠貴胄、逸士高人，而非工匠所能為也。宋初的黃休復則推尊得之自然的逸格為第一等。蘇東坡提出「士人畫」一詞並認為士人畫的精神在取其意氣所到而不在表象的形似；主張詩畫本一律，天工與清新。元代的倪瓚提出逸筆草草，不求形似，聊寫胸中逸氣，聊以自娛。董其昌則提出寄樂於畫與以淡為宗的畫學理想。以上諸家的論述涵蓋了畫家身分、藝術精神、藝術風格與外部特徵等四個面向，弄清了這些重要的觀念與其思想淵源、脈絡，也就可以掌握文人畫的涵義。

關鍵詞：文人畫、自然、逸格、自娛、以淡為宗

*呂昇陽，南臺科技大學通識教育中心講師

電子信箱：a560301@stust.edu.tw

收稿日期：2015 年 07 月 01 日；修改日期：2016 年 11 月 08 日；接受日期：2016 年 11 月 30 日

STUST Journal of Humanities and Social Sciences, November 2016

No. 16 pp.51-87

An Exploration of the Key Concepts of Literati Painting

*Shen-Yang Lu**

Abstract

In the history of painting, the first person to propose the notion of “literati painting” was Dong Qichang, in the Ming Dynasty. His so-called literati paintings mainly referred to landscape paintings of the Southern School. Because of the influence of Zhuangzi in Weijin metaphysics, the literati began to discover the aesthetic value of the landscape, and therefore landscape paintings became an independent form of art. As the literati painting style gradually came to occupy the mainstream position in the history of painting, the meaning of literati painting evolved and matured with the times. Tsung Ping of the Southern Song Dynasty was an enlightener of literati landscape painting. He advocated the importance of landscape harboring the spirit and clarifying one’s own spirit, as well as serving as a vicarious travel experience, reflecting the artist’s inner spirit, and other important concepts. Zhang Yanyuan of the Tang Dynasty advocated that “paintings and calligraphy came from the same source”, and praised “natural aesthetics” as the uppermost value, as opposed to the fine portrayal of topography. He also believed that since ancient times, good painters had generally been intellectuals, nobles, or recluses; it was beyond the capability of artisans to reach the highest aesthetic level. At the beginning of the Song Dynasty, Huang Xiu-fu espoused the nature-inspired “Yi” style as being of the highest order. Su Shi proposed the term “scholar painting,” arguing that

*Shen-Yang Lu, Lecturer, Center for General Education, Southern Taiwan University of Science and Technology

E-mail: a560301@stust.edu.tw

Manuscript received: July 01, 2016; Modified: Nov. 08, 2016; Accepted: Nov. 30, 2016

the focus of the scholar painting was to express the spirit attained by the object, rather than representation of the shape. He proposed that poems and paintings were essentially the same, and that both the natural and artificial were fresh. Ni Zan in the Yuan Dynasty proposed the abstract brush strokes of the “Yi” style, not stressing the literal representation of shape, painting the fugitive spirit in one’s breast, for the purposes of self-gratification. Dong Qichang put forward the ideal of painting as being like the “acquisition of happiness in creative painting” and “envisaging ‘the ordinary’ as the highest state”. Discussion of each of the above schools is conducted from four perspectives: the painter’s identity, artistic spirit, artistic style and external artistic features. By clarifying these important concepts as well as their ideological origins and contexts, the meaning of literati painting can be clearly grasped.

Keywords: literati painting, natural aesthetics, “Yi” style, use for self-gratification, envisaging ‘the ordinary’ as the highest state

壹、前言

畫史上第一個提出「文人畫」一詞的是明代的董其昌，他說：「文人之畫，自王右丞始。」¹然而董氏並沒有對文人畫做出一個明確的定義，只是這並不妨礙我們對文人畫內涵的探索，因為文人畫的美學思想並不是創始於董其昌，它自身有一個歷史發展的過程，首先可以溯源到魏晉南北朝。

因為魏晉玄學中莊學的影響，文人士大夫開始發現了山水的審美價值，山水畫也因此逐漸形成一門獨立的藝術。南朝宋的宗炳是文人畫思想的啟蒙者，他的〈畫山水序〉²是中國第一篇的山水畫論，其中「山水有道」，「澄懷味象」，以及「臥遊」和「暢神」等重要觀念，都對後世的文人畫產生深遠的影響。

從六朝到隋唐，可說是文人畫的「萌芽期」，繼宗炳、王微之後，唐·張彥遠的《歷代名畫記》可說是富於文人思想者，他的「書畫同體(用筆)同法」³的論點對元朝文人畫之援書入畫有重要的啟發。此外，彥遠標舉「自然」為第一等的繪畫品第，推崇「跡簡意澹而雅正」的風格，以及「意存筆先」、「愉悅情性」等思想也都與後世文人畫的精神一致。但在畫壇還是以人物畫為主流的唐代，因為創作者很難將自己的人品、學養、趣味、思想投射在人物畫上而得到表現，所以彥遠的文人畫的美學思想並沒有在當時發生太大的影響。誠如樊波在《中國書畫美學史綱》所言，這些思想僅「屬於一種個別偶然的理論現象，並沒有成為一般普遍的理論傾向」⁴，因為張彥遠所處的時代與他本人都還沒有文人畫的觀念，所以他的思想尚未能在畫壇形成一股強而有力的思潮與運動，然而

¹ 明·董其昌著，屠友祥校注：《畫禪室隨筆》（上海：上海遠東出版社，2011年），頁128。本文所引《畫禪室隨筆》原文，皆出自此一版本。所以以下所引之原文不再一一附註，僅標頁碼。

² 俞劍華編著：《中國古代畫論類編》（北京：人民美術出版社，1998年），頁583。

³ 唐·張彥遠著，承載譯注：《歷代名畫記》（貴陽：貴州人民出版社，2009年），頁79。本文所引《歷代名畫記》原文，皆出自此一版本，所以以下所引之原文不再一一附註，僅標頁碼。

⁴ 樊波：《中國書畫美學史綱》（長春：吉林美術出版社，1998年），頁450。

無庸置疑的，他絕對是一位文人畫思想的重要先驅。

到了北宋，尤其是中後期，文人參與繪事的情況更普遍了。鄧椿《畫繼》有云：「畫者，文之極也。……本朝文忠歐公、三蘇父子、兩晁兄弟、山谷、後山、宛丘、淮海、月巖，以致漫士、龍眠，或品評精高，或揮染超拔。」⁵此正如陳師曾所言：「足見當時文人思想與繪畫極相契。」⁶而其中影響最大的莫過於蘇軾，他不僅擅長枯木竹石，而且寫有為數眾多的題畫文字，其中包含許多重要的文人畫思想，諸如「論畫以形似，見與兒童鄰」⁷、「詩畫本一律，天工與清新」、山水有「常理」⁸、「畫以適吾意」⁹等觀念；而其中最具關鍵的則是蘇軾於元祐三年在〈跋漢傑畫山〉¹⁰一文中所明確提出的「士人畫」概念。在哲宗元祐一朝，蘇軾已然是文壇最具影響力的領袖人物，其身邊圍繞著一群具有相同審美意識的文人畫家，所以在主觀的品味與客觀的環境的配合下，文人畫作為中國繪畫中一門風格獨具的類型於焉形成。

如果說宋代是文人畫的「確立期」，那麼元代可說是文人畫的「成熟期」，所以劉綱紀有云：「文人畫取得成熟的、典型的形式，成為一個獨立的、人數眾多的流派，並對中國繪畫的發展產生了重要、深刻的影響，這是從元代文人畫開始的。」（《文徵明》）¹¹元代文人畫最大的特徵便是元·湯垕《畫鑑》所謂的「高人勝士寄興寫意者」¹²，以最具代表性的元季四大家為例，他們都是公認的高士，而其作品都充滿了抒情寫意的個人風格。其中尤以倪瓚最是格高絕倫，其作品被董其昌推為最高的「逸品」，堪稱文人畫的典範。而倪瓚認為作畫乃是「聊以寫胸中逸氣」¹³、

⁵ 宋·鄧椿著，王群栗點校：《畫繼》（杭州：浙江人民美術出版社，2013年），頁325。

⁶ 陳師曾：《中國文人畫之研究》（台北：中華書畫出版社，1991年），頁6。

⁷ 宋·蘇軾著，清王文誥輯註：〈書鄆陵王主簿所畫折枝二首〉，《蘇軾詩集》（台北：莊嚴出版社，1980年），卷29，頁1525。

⁸ 宋·蘇軾著：《蘇軾全集》（上海：上海古籍出版社，2000年），頁886。

⁹ 宋·蘇軾著，屠友祥校注：《東坡題跋》（上海：上海遠東出版社，2011年），頁255。

¹⁰ 同上註，頁264。

¹¹ 劉綱紀：《文徵明》（明清中國畫大師研究叢書）（長春：吉林美術出版社，1996年），頁3。

¹² 黃賓虹、鄧實編：《美術叢書》.14（台北：藝文出版社，1975年），三集，第七輯，頁9。

¹³ 元·倪瓚著，江興祐點校：〈跋畫竹〉，《清閔閣集》（杭州：西泠印社出版社，2012年），頁

「逸筆草草，不求形似，聊以自娛」¹⁴，更是精要的道出了文人畫的根本特徵與精神。

宋元的文人畫，經過明代董其昌、陳繼儒等人的發揚光大和推波助瀾，終於佔據畫壇主流的地位，影響後世達三四百年，可謂之文人畫的「鼎盛期」。董其昌是第一個明確提出文人畫一詞的人，他說：

文人之畫，自王右丞始。其后董源、僧巨然、李成、范寬為嫡子。李龍眠、王晉卿、米南宮及虎兒，皆從董、巨得來。直至元四大家黃子久、王叔明、倪元鎮、吳仲圭，皆其正傳。吾朝文、沈則又遙接衣鉢。若馬、夏及李唐、劉松年，又是李大將軍之派，非吾曹易學也。（《畫禪室隨筆》，頁 128）

除了文人畫的概念之外，董其昌又以禪宗的南頓北漸等概念來劃分中國山水畫為南北二宗，崇南抑北，並推崇南宗畫為文人畫的正脈，至此，也標誌著文人畫理論體系的最終完成(所以本文論述的主體脈絡也止於董其昌)。綜觀董其昌的畫論，乃是以代表逸品的倪瓚為最高境界，而其南宗畫區別北宗畫最關鍵的差別，乃在寄樂於畫與以淡為宗的藝術理想。

如同本文一開始所說的，董其昌雖然是首位提出文人畫一詞的人，但是文人畫的內涵並不是創始於董其昌，其貢獻乃在文人畫思想的集大成與理論體系的完成。所以本文的研究進路，擬以歷史為順序，即以文人畫發展史中的萌芽、確立、成熟與鼎盛的四階段中的代表性畫(論)家，取其涉及文人畫思想者進行論述，然後再從畫家身分、藝術精神、藝術風格與藝術的外部特徵四個面向作出結論，以期釐清中國文人畫的內涵與精神。

貳、文人轉向山水的歷史與思想背景－莊學與魏晉玄學

文人畫的內涵主要是針對山水畫立說的，此誠如黃專先生所言：

文人畫的理論和實踐主要是從山水畫這一領域裡醞釀起來的，儘管到了明清，花鳥畫在文人畫中的比重愈來愈大，但山水畫仍然是它的主流。¹⁵

其原因則如明·薛岡所言：

畫中惟山水義理深遠，而意趣無窮。故文人之筆，山水常多。若人物禽蟲花鳥，多出畫工，雖至精妙，一覽易盡。（《天爵堂筆餘》）¹⁶

文人從事繪畫，其與工匠不同者，在於文人不能滿足於外表的形似，而希望可以於繪畫中表現出天地的義理，與文人獨特的意趣和審美品味。而文人畫家的這些盼望，唯有自然山水這個題材足以當之，花鳥稍遜，人物畫則幾乎無能為力。而這也就是文人畫為何會以山水畫為主流的最根本的原因。

那麼做為文人畫主流的「山水畫」是在什麼時候，什麼機緣之下發展成為一個具有獨立價值的美術類別呢？回答這個問題之前，我們勢必得先弄清楚，作為山水畫題材的「山水」又是在什麼時候，什麼機緣的情況下成為文人關注甚至是以整個身心靈投入的場域呢？

山水的題材，早在《詩經》的時代就已經普遍出現在文人的筆下，然而需要細究的一點是，此時的山水並不是作為文人直接歌頌的主題而存在，而是存在於六義之「比」、「興」的依附關係。以《詩經·秦風·蒹葭》為例，它的主旨並不在描寫秋天「蒹葭蒼蒼，白露為霜」的水湄風

¹⁵ 黃專、嚴善錚：《文人畫的趣味、圖式與價值·序》（上海：上海書畫出版社，1993年），頁2。

¹⁶ 清·孫岳頌等編著：《佩文齋書畫譜》，《文淵閣四庫全書》（台北：商務印書館，1986年），第819冊，頁482。

光，而是藉此興起對那在水一方的伊人的懷想。所以《詩經》等關於山水的描寫，既然是一種作為人們抒發政治、社會、人生的感觸而伴隨而來的比興關係而存在，那麼山水在這個階段，就談不上具有真正獨立的價值。山水真正具有獨立的價值而成為人們審美觀照的對象，成為人們身心安頓的場域，則主要來自於魏晉玄學的影響。其原因為何？

東漢末年政治混亂、民不聊生，儒家失去維繫綱常與秩序的力量，也就失去獨尊的地位，於是學術的思潮開始有了變化，以老莊思想為主的魏晉玄學於焉興起。《文心雕龍·論說》：

迄至正始，務欲守文，何晏之徒，始盛玄論。於是聃周當路，與尼父爭塗矣。

沈約《宋書·謝靈運傳論》也說：

有晉中興，玄風獨振，為學窮於柱下，博物止乎七篇。（列傳第二十七）

觀上可知，魏晉玄學主要的成分是道家的，而在竹林七賢之後，莊學的精神更見突出。莊學精神最大的影響便是指向人與自然的融合，誠如徐復觀先生所言，莊學在現實人生的落實是比較困難的，所以莊學的藝術精神就不期然而然的落實在超塵、玄遠的自然山水之中。¹⁷因此，因為莊學的流行，山水意識與文人之心便有了湊泊契合點，並在後來蔚為文藝的大觀。

莊學的精神是傾向於淡、純素、出世、超越與山林隱逸的，所以魏晉玄學流風所及，文人士大夫大多追求隱逸的生活，不能如此者，則往往以隱逸為高，投以欽羨之情。於是文人將生命關注的眼光、重心，從現實的政治人生，劃時代的，群體性的轉向了自然山水，因此集體意識

¹⁷ 參見徐復觀：《中國藝術精神》（台北：學生書局，1988年），頁133與頁228。

的發現了山水的美。在充分體現魏晉風度的《世說新語》裡就記載了許多士人或貴胄為山水之美而陶醉的例子，以下試舉二例，可見一斑。

顧長康從會稽還，人問山川之美，顧云：「千岩競秀，萬壑爭流，草木蒙籠其上，若雲興霞蔚。」（〈言語〉第 88）

王子敬云：「從山陰道上行，山川自相映發，使人應接不暇。若秋冬之際，尤難為懷。」（〈言語〉第 91）

透過莊學精神的啟發，人們不只發現自然山水具有獨立的審美價值，也進一步發現自然山水其實是與天地之道息息相通的。孫綽〈庾亮碑文〉所云：「方寸湛然，固以玄對山水」¹⁸，就涉及到這一層深意。

山水既美且有道，於是乎山水畫的價值便大大的提高了。只要能夠妙寫自然，那麼觀山水畫，不只可以得到審美的愉悅，還可以達到體道的境界。所以中國山水畫的出現，與魏晉玄學和莊學是息息相關的。也就是說，如果沒有莊學與魏晉玄學的啟發與涵詠，山水畫將不會在宗炳時期(南朝宋)形成一門具有獨立價值的藝術類別。

參、文人畫的啟蒙者：宗炳及其〈畫山水序〉

一、宗炳的高情遠韻與臥遊、暢神的思想

南朝宋的宗炳創作了中國第一篇正式的山水畫論－〈畫山水序〉，這篇畫論提出了山水之道、澄懷味象、臥遊和暢神等後世文人山水畫所極關心的幾個命題。我們不禁要問，宗炳是個怎樣的人，為什麼對山水與山水畫的體會如此深微，而可以孤明先發的提出這麼精闢的山水畫論？透過《宋書·隱逸傳》我們可以對宗炳其人有一個扼要的認識，其文曰：

¹⁸ 《世說新語·容止》第二十四則注引孫綽〈庾亮碑文〉。

宗炳……刺史殷仲堪、桓玄並辟主簿，舉秀才，不就。……高祖納之，辟炳為主簿，不起。問其故，答曰：「棲丘飲谷，三十餘年。」高祖善其對。妙善琴書，精於言理，每遊山水，往輒忘歸。……高祖召為太尉參軍，不就。……辟太尉掾，皆不起。宋受禪，……衡陽王義季在荊州，親至炳室，與之歡宴，命為諮議參軍，不起。

好山水，愛遠遊，西陟荆、巫，南登衡、嶽，因而結宇衡山，欲懷尚（上）平之志。有疾還江陵，歎曰：「老疾俱至，名山恐難遍睹，唯當澄懷觀道，臥以遊之。」凡所遊履，皆圖之於室，謂人曰：「撫琴動操，欲令眾山皆響。」……元嘉二十年，炳卒，時年六十九。¹⁹（列傳第五十三〈隱逸〉）

從《宋書·隱逸傳》的描述可知，宗炳總是拒絕出仕，棲丘飲谷，三十餘年，而且他不是終生隱於一谷，而是經常遠遊於名山峻嶺之間。後來當宗炳發現自己老病俱至，名山恐難遍睹時，他也不絕望，因為他發現了「臥以遊之」的因應之道。於是，但凡他所遊履，必皆圖之於室，如此一來，儘管只是斗室觀畫，依然可以有「峰岫嶢嶷，雲林森眇」²⁰之妙，進而達到「萬趣融其神思」²¹的境界，達到「暢神」²²的效果。

唐·張彥遠非常欣賞宗炳的這種高情，《歷代名畫記》論宗炳有云：

宗公高士也，飄然物外情，不可以俗畫傳其意旨。（頁 349）

又云：

圖畫者，所以……怡悅情性。若非窮玄妙於意表，安能合神變乎天機？宗炳、王微皆擬跡巢由，放情林壑，與琴酒而俱適，縱煙霞而獨往。各有畫序，意遠跡高，不知畫者難可與論。（頁 355）

¹⁹ 《宋書》（台北：鼎文書局，1993年），卷九十三，列傳第五十三，頁 1099。

²⁰ 〈畫山水序〉（同註 2）。

²¹ 〈畫山水序〉（同註 2）。

²² 〈畫山水序〉（同註 2）。

《宋書·隱逸傳》理性客觀地記錄了宗炳拒仕、隱居、游山與臥遊的生命歷程，張彥遠則感性的描述了宗炳意遠跡高、飄然物外情的高士風神。於是，透過《宋書·隱逸傳》與《歷代名畫記》我們清楚真切的感受到作為中國第一篇山水畫論的作者—宗炳的高情遠韻的形象，也只有這樣的文人高士，才能如庾亮般的「方寸湛然，固以玄對山水」，而在澄懷味象之後領悟了山水之道；才能在即將老病之前，執著的將走過的山水「畫象布色，構茲雲嶺」²³以為將來臥遊之資。綜上，於是我們有了堅強的理由推尊宗炳作為中國文人畫的遠祖（啟蒙者）。

二、〈畫山水序〉的形上美學：山水質有而趣靈、山水以形媚道

除了人格的、精神的典範之外，最重要的，宗炳為我們指出了山水本身就是一種道的存在。〈畫山水序〉開頭便說：

聖人含道暎物，賢者澄懷味象。至於山水，質有而趣靈，是以軒轅、堯、孔、廣成、大隗、許由、孤竹之流，必有崆峒、具茨、藐姑、箕、首、大蒙之遊焉。又稱仁智之樂焉。夫聖人以神法道，而賢者通；山水以形媚道，而仁者樂。不亦幾乎？²⁴

宗炳在畫史上最大的貢獻，就是為我們提出了「山水質有而趣靈」、「山水以形媚道」這兩句話，而這兩句話說的其實是同一個概念。前一句是說「山水的形質是有限的存在，而它的意趣則是屬於神靈的」；後一句的意思是說「山水以其美麗的形質來表現道」，總的來說，即是，「山水蘊含著自然之道。」

正是因為「山水之道」這個觀念的發現和引入，才使得中國山水畫得以超出有限的形式技巧的講求，而往無限的宇宙精神延伸。但是這個

²³ 〈畫山水序〉（同註 2）。

²⁴ 〈畫山水序〉（同註 2）。

蘊含在山水之中的道，卻不是尋常的人所可真正覺知的，唯有「賢者」通過「澄懷味象」才能感知覺察這份自然之道，兩者缺一不可。也就是說，作為一個審美的主體，當他面對山水的時候，如果本身的人品不高、修養不夠，又不能澄懷淨慮，也就看不出山水之道，自然也就不能畫出一幅真能為山水傳神的好作品。

宗炳提出「山水以形媚道」這個概念之所以重要，就是因為他在最根源的地方就將文人畫與工匠畫給區分開了，而且注定引出文人畫高於工匠畫的結果。因為山水之道高深隱微，所以道地的、有境界的山水畫就不是一般的工匠所能勝任，因為它不是專事形式技巧的講求而已，其中有幽茫的神靈理趣，須得是氣韻天生或是具備文化修養的人方可領悟，絕非一般的凡俗之輩可知。

肆、文人畫美學思想的先驅：張彥遠

唐·張彥遠（約 815-875）雖沒有特別拈出文人畫一詞，但卻可說是繼宗炳之後，文人畫美學思想的重要先驅。他首先提出的許多觀念，都透顯著文人畫的精神特質，濡溉著後代的文人畫(論)家。

一、書畫同體，用筆同法

張彥遠是畫史上第一個提出「書畫同體、用筆同法」的人，此說對後代主張透過筆情墨韻以寄興寫意的文人畫產生深遠的影響。元·趙孟頫以後盛行的「援書入畫」的創作表現方式，其最初的理論根據就是張彥遠的這個美學思想。《歷代名畫記》卷之一〈敘畫之源流〉有云：

顏光祿云：「圖載之意有三：一曰圖理，卦象是也；二曰圖識，字學是也；三曰圖形，繪畫是也。」又，周官教國子以六書，其三曰象形，則畫之意也。是故知書畫異名而同體也。（頁 4）

從書法和繪畫皆源於《易經》卦象的角度出發，彥遠做出「書畫同體」的論斷，而基於這樣的認識，他又在〈論顧、陸、張、吳用筆〉中提出「書畫用筆同法」的重要概念。他說：

昔張芝學崔瑗、杜度草書之法，因而變之，以成今草書之體勢。一筆而成，氣脈通連，隔行不斷，唯王子敬明其深旨，故行首之字往往繼其前行。世上謂之一筆書。其後陸探微亦作一筆畫，連綿不斷，故知書畫用筆同法。陸探微精利潤媚，新奇妙絕，名高宋代，時無等倫。張僧繇點曳斫拂，依衛夫人〈筆陣圖〉，一點一畫，別是一巧。鈎戟利劍森森然，又知書畫用筆同矣。(頁 79)

張彥遠在這裡主要透過兩個面向來論證書畫用筆同法，首先是透過陸探微學習王獻之的一筆書而作一筆畫的例子，來說明書畫用筆都講究「氣脈通連」、「連綿不斷」；其次是透過〈筆陣圖〉中對書法用筆須能創造出相應的生動形象的要求²⁵，所帶給張僧繇在繪畫用筆上的啟發，以論證書畫用筆同法。

張彥遠提出書畫用筆同法的特殊意義，乃在他點出了書法與繪畫在藝術創造上存在著相互滲透與相互融合的情形。也因如此，當他在〈論畫六法〉中論述畫之「骨氣、形似，皆本於立意，而歸乎用筆」(頁 55)之後，才能得到「故工畫者多善書」(頁 55)的結論。

到了宋代，張彥遠書畫同體這一系列的概念，也得到許多畫(論)家的呼應。在畫史以及美學上直接繼承張彥遠的郭若虛有云：「氣韻本乎游心，神彩生於用筆。」(《圖畫見聞誌·論用筆得失》)²⁶，這明顯脫胎於上述彥遠的「本於立意，而歸乎用筆」之說。此外，米芾《畫史》亦

²⁵ 晉衛夫人〈筆陣圖〉要求書法用筆須能創造出生動的形象和意境，例如：「橫(一)，如千里陣雲，隱隱然其實有形。點(、)如高峰墜石，磕磕然實如崩也。」引自《法書要錄》(卷一)，《文淵閣四庫全書》(台北：商務印書館，1986年)，第812冊，頁106。

²⁶ 宋·郭若虛著，王群栗點校：《圖畫見聞誌》(杭州：浙江人民美術出版社，2013年)，頁26。

提到：「章友直字伯益，善畫龜蛇，以篆筆畫，亦有意。」²⁷以及「江南陳常，以飛白筆作樹石，有清逸意。」²⁸郭熙《林泉高致·畫訣》亦云：「王右軍喜鵝，亦在取其轉項如人之執筆轉腕以結字，此正與論畫用筆同。故世之人多謂善書者往往善畫，蓋由其轉腕用筆之不滯也。」²⁹凡此種種皆與彥遠的立意與用筆之說同旨。

到了元代，彥遠這些概念更得到趙孟頫的繼承和發展，子昂在他的傳世名作〈秀石疏林圖卷〉（北京故宮）後的題跋有云：

石如飛白木如籀，寫竹還於八法通，若也有人能會此，方知書畫本來同。³⁰

由於趙孟頫在當時居畫壇盟主的地位，影響力很大，就是黃公望也要自稱是「松雪齋中小學生」³¹，所以經由他對「書畫一律」的倡導，自此以後這種觀念幾乎成了元代所有文人畫家的創作綱領和審美理想。這種影響歷明、清而未衰，作為「文人畫」一詞第一個提出者的董其昌亦曰：「善書必能善畫，善畫必能善書，其實一事耳。」（《畫禪室隨筆》，頁136）又說：「士人作畫，當以草隸奇字之法為之：樹如屈鐵，山如畫沙，絕去甜俗蹊徑，乃為士氣。」（頁94）根據董其昌的說法，作畫時能否將書法的用筆充分的滲透和融合於繪畫之中，乃是該畫是否稱得上文人畫的重要關鍵。

二、自然者為上品之上

張彥遠在《歷代名畫記》中有云：

²⁷ 《美術叢書》10（同註12），二集，第九輯，頁26。

²⁸ 同上註，頁43。

²⁹ 宋·郭熙著，周遠斌點校：《林泉高致》（濟南：山東畫報出版社，2012年），頁77。

³⁰ 《佩文齋書畫譜》，《文淵閣四庫全書》亦收錄此詩，標題為：〈趙孟頫論畫詩〉，惟文字稍有不同。其文如下：「石如飛白木如籀，寫竹還應八法通。若也有人能會此，須知書畫本來同。」

³¹ 見於黃公望《跋趙孟頫行書千字文》，松雪齋乃是趙孟頫的書齋名，黃公望此跋誤將「松雪齋」寫成「雪松齋」。

自然者為上品之上，神者為上品之中，妙者為上品之下，精者為中品之上，謹而細者為中品之中。余今立此五等以包六法，以貫眾妙。（〈論畫體、工用、拓寫〉，頁 89）

張彥遠最推崇的品第是「自然」，而他最推崇的畫家是上古的畫家，他認為「上古之畫，跡簡意澹而雅正，顧、陸之流是也。」（〈論畫六法〉，頁 54）可見在張彥遠的眼中，符合「自然」的作品，其風格也必然是跡簡意淡而雅正的。宋·黃休復與張彥遠有極相似的審美觀，他推尊「逸格」為第一，認為逸格的作品具有「拙規矩於方圓，鄙精研於彩繪。筆簡形具，得之自然」³²的特色。我們比較張、黃二家的論述，可以看出他們的審美理想相當一致，其實就是簡淡自然。也因此徐復觀先生就認為張彥遠的所謂自然，即是黃休復的所謂逸格，「故畫中首推逸品，不始於黃休復，而實始於張彥遠。」³³逸格的審美觀對宋元以來的文人畫產生很重要而顯著的影響，代表文人畫與逸格之典型的倪瓚，其作品的特色董其昌謂之曰：「古淡天然」（《畫禪室隨筆》，頁 137），而這樣的藝術品格其實也就是張彥遠所推崇的跡簡意澹與自然。

三、以形似之外求其畫

自東晉顧愷之提出「以形寫神」（〈魏晉勝流畫贊〉）³⁴之後，形神的關係一直是中國畫的一個重要的命題。張彥遠也進一步提出他的看法，他說：

古之畫，或能移其形似，而尚其骨氣，以形似之外求其畫，此難可與俗人道也。今之畫，縱得形似而氣韻不生，以氣韻求其畫，則形似在其間矣。（〈論

³² 清·紀昀等編著：〈益州名畫錄目錄〉，《文淵閣四庫全書》（台北：商務印書館，1986年），第 812 冊，頁 480。

³³ 《中國藝術精神》（同註 17），頁 308。

³⁴ 《歷代名畫記》（同註 3），頁 308。按：顧愷之三篇畫論皆見於張彥遠所著的《歷代名畫記》。

畫六法》，頁 54)

從這裡我們知道，「形似」與「骨氣、氣韻」是相對的概念。張彥遠說「以形似之外求其畫」，這裡的「形似之外」的那個極重要的東西就是彥遠所自云的骨氣與氣韻。所謂骨氣，指的是作品可以透顯出藝術對象沛然勃發的生命力；所謂氣韻，指的是作品可以表現出藝術對象空靈瀟灑的神氣與韻致。此亦即是後來蘇軾所說的「摩詰得之於象外」（《鳳翔八觀》之〈王維吳道子畫〉）³⁵與「蕭然有意於筆墨之外」（《書陳懷立傳神》）³⁶者，也同於「取其意氣所到」³⁷的意氣。透過以下兩段引言，更可以看清這兩者的一致性，彥遠有云：「遍觀眾畫，唯顧生畫古賢得其妙理，對之令人終日不倦。」（《論畫體、工用、拓寫》，頁 95）而蘇軾則云：「乃若畫工，往往只取鞭策皮毛槽櫪芻秣，無一點俊發，看數尺許便倦。」（《跋漢杰畫山》）³⁸張彥遠與蘇軾的想法如出一轍，得其妙理者使人對之終日不倦，相反的，若只是徒有形似，則使人索然乏味。

四、文人逸士與工匠的雅俗之別

繪畫本工匠之事，東漢末年開始有文人如蔡邕者染指繪事³⁹，六朝則此風漸盛，顧愷之、王微等皆文人從事繪事而知名者。然而舊封建時代社會品第極明顯，文人從事繪事又不願與工匠同流，故有唐·閻立本的恥為畫師之嘆⁴⁰。所以文人從事繪畫，就一定要與工匠、畫師弄出個區別出來，以見高下，以別雅俗。於是張彥遠有云：

³⁵ 《蘇軾詩集》（同註 7），頁 108。

³⁶ 《蘇軾全集》（同註 8），頁 2193。

³⁷ 《東坡題跋》（同註 9），頁 265。

³⁸ 《東坡題跋》（同註 9），頁 264。

³⁹ 《歷代名畫記》卷第四，頁 251。張彥遠有云：「邕書、畫與贊皆擅名於代，時稱三美。……有講學圖、小烈女圖傳於代。」

⁴⁰ 宋徽宗及其內臣所編，王群栗點校：《宣和畫譜》（杭州：浙江人民美術出版社，2012 年），頁 13。

自古善畫者，莫匪衣冠貴胄、逸士高人，振妙一時，傳芳千祀，非閭閻鄙賤（工匠）之所能為也。（〈論畫六法〉·頁 59）

彥遠此說，直扣文人畫核心的一個問題，即重視文人士大夫與高人逸士的創作，而輕蔑沒有文化素養的工匠的作品。這樣的觀念被後代的許多重要的畫論家所繼承，例如北宋·郭若虛有云：

自古奇跡，多是軒冕才賢，巖穴上士。依仁游藝，探蹟鉤深，高雅之情，一寄于畫。人品既已高矣，氣韻不得不高，……凡畫必周氣韻，方號世珍。不爾雖竭巧思，止同眾工之事。雖曰畫，而非畫。」⁴¹

南宋·鄧椿亦完全繼承這樣的觀點，故其《畫繼·序》有言：「今於類，特例軒冕巖穴二門，以寓微意焉。」⁴²當然這樣的思想，顯然蘊含有階級意識的缺點，但是卻也不是全無道理，因為文人讀萬卷書的結果確實可以擴充胸次，涵養人品，如此對於體會形上的自然之道是有幫助的。

伍、文人畫理論建構的奠基者：蘇軾

在宗炳「山水以形媚道」以及張彥遠「以形似之外求其畫」等進步的畫學思想之後，蘇軾不僅正式提出「士人畫」一詞，亦提出「常理」、「常形」、「取其意氣所到」、「論畫以形似，見與兒童鄰」、「詩畫本一律，天工與清新」、「適意」與「遊戲」等許多影響深遠的畫學思想。

一、文人畫家的品格素養：山水之常理，非高人逸才不能辨

如何成就一幅道地的文人畫，首先創作者必須具備足以體會、把握山水之常理的品格素養。蘇軾在〈淨因院畫記〉即明白指出山水之常理，

⁴¹ 《圖畫見聞誌》（同註 26），頁 25。

⁴² 《畫繼》（同註 5），頁 214。

惟高人逸才始可領略與表達，工匠則無能為力。其文曰：

余嘗論畫，以為人禽、宮室、器用皆有常形，山石竹木、水波煙雲雖無常形，而有常理。……常形之失，止於所失，而不能病其全；若常理之不當，則舉廢之矣。……世之工人，或能曲盡其形，而至於常理，非高人逸才不能辨。⁴³

〈跋漢杰畫山〉所講的也是這個意思，唯士人之畫山，方可取其意氣所到，而工匠則只能看到外在的表象。其文曰：

觀士人畫，如閱天下馬，取其意氣所到。乃若畫工，往往只取鞭策皮毛槽櫪芻秣，無一點俊發，看數尺許便倦。漢杰真士人畫也。（〈跋漢杰畫山〉二則之二）⁴⁴

蘇軾在此所強調的「意氣」，即畫中所呈現，也即是創作主體所欲表達的「意境」與「氣韻」，這正是中國文人畫傳統自始自終所強調的藝術特色。欲達到此一境界，為何畫工不行而非得出於文人呢？關鍵點則在如上述宗炳所提出的，因為山水是一種宇宙自然之道的存在（「山水以形媚道」、「山水質有而趣靈」），神氣無形，賢者尚且需要澄懷才能觀道，才能味象，更何況一般沒有文化素養的工匠。此正如稍後於蘇軾的韓拙所講的，是因為山水其理幽奧啊！其文曰：

且夫畫山水之術，其格清淡，其理幽奧。至於千變萬化，四時景物，風雲氣候，悉資筆墨而窮極幽妙者，若非博學廣識，焉得精通妙用歟？（韓拙

⁴³ 《蘇軾全集》（同註 8），頁 886。

⁴⁴ 《東坡題跋》（同註 10），頁 264。

《山水純全集·序》)⁴⁵

韓拙講得深中肯綮，可知繪畫不只是一項技藝而已，因為作畫者若徒有技藝，卻無主體精神的修養境界，那麼也只能看到藝術對象的外貌，而不能觀照其本質，故其畫只能傳形而不能傳神。繪畫若要達到最高品位，則要求作畫者須能「窮理盡性（謝赫語）」⁴⁶，欲達到這樣的境界，讀書不多的畫工是無能為力的，是以郭若虛《圖畫見聞誌》獨歸於「軒冕」、「巖穴」之士，此亦如上引韓拙所說的，「若非博學廣識，焉得精通妙用歟？」

二、文人畫的藝術風格：詩畫本一律，天工與清新

蘇軾在〈跋蒲傳正燕公山水〉有云：「燕公之筆，渾然天成，已離畫工之度數，而得詩人之清麗也。」⁴⁷從這段話可以清楚的看出，蘇軾認為區別士人畫與工匠畫的關鍵，就在於士人畫在風格與意境上必須能夠表現出「詩人之清麗」的藝術特色。這樣的觀念在蘇軾其他的論述中被一再的強調，如〈王維吳道子畫〉即云：

道子實雄放，浩如海波翻。當其下手風雨快，筆所未到氣已吞。……摩詰本詩老，佩芷襲芳蓀。今觀此壁畫，亦若其詩清且敦。……吳生雖妙絕，猶以畫工論。摩詰得之於象外，有如仙翮謝籠樊。吾觀二子皆神俊，又於維也歛衽無間言。（《鳳翔八觀》之〈王維吳道子畫〉）⁴⁸

在蘇軾的心目中，唐代以來的畫聖吳道子到底還是個工匠，而王維卻可以讓東坡歛衽無間言，究其原因，就在於王維的畫充滿了詩意，具有清

⁴⁵ 宋·韓拙：《山水純全集》，引自《美術叢書》.9（同註12），二集，第八輯，頁14。

⁴⁶ 《文淵閣四庫全書》（同註32），第812冊，頁3。謝赫《古畫品錄》對第一等的陸探微的評語。

⁴⁷ 《東坡題跋》（同註9），頁256。

⁴⁸ 《蘇軾詩集》（同註7），頁108。

麗質樸的風格，即「亦若其詩清且敦」。反觀民間工匠出身的吳道子的藝術風格則是雄放之極，不符合文人含蓄蘊藉的審美品味。此外，〈書鄢陵王主簿所畫折枝〉也同樣傳達出蘇軾這樣的審美趣味。其詩云：

論畫以形似，見與兒童鄰。為詩必以詩，定知非詩人。詩畫本一律，天工與清新。邊鸞雀寫生，趙昌花傳神。如何此兩幅，疎淡含精勻。誰言一點紅，解寄無邊春。⁴⁹

所謂「詩畫本一律，天工與清新」的意思是說，詩和畫的道理是相通的，都要求作品應該呈現天然與清新的品格。也就是說，天工與清新就是蘇軾心中關於詩與畫的理想境界。所謂天工就是天然，也就是自然。誠如李白所云，「天然去雕飾」（〈贈江夏韋太守良宰〉）⁵⁰，所以一幅達到天工的畫，它的藝術形式必然是疏簡的，而它的藝術風格必然是清新的，清新必然趨於淡，但這個淡又並非淡乎寡味的淡，而是如蘇軾〈與二郎姪書〉所說的，「漸老漸熟，乃造平淡，其實不是平淡，絢爛之極也。」⁵¹所以一幅達到天工與清新的畫，也就意味著他是透過疏簡的藝術形式，來傳達出一種平淡的、清麗的詩境。

三、文人畫的創作心理(動機)：適意與遊戲，不具功利性

蘇軾〈書朱象先畫後〉有云：

松陵人朱君象先，能文而不求舉，善畫而不求售。曰：「文以達吾心，畫以適吾意而已」。……識者知其不可榮辱也。……遇其解衣盤礴，雖余亦得攬攘其旁也。⁵²

⁴⁹ 《蘇軾詩集》（同註 7），頁 1525。

⁵⁰ 唐·李白著，瞿蛻園等校注：《李白集》（台北：里仁書局，1981 年），頁 732。

⁵¹ 宋·趙令時：《侯鯖錄》（北京：中華書局，1985 年），卷第八，頁 79。

⁵² 《東坡題跋》（同註 9），頁 255。

文人作畫不似院畫家是應召而作，亦不似職業畫工專為求售，文人作畫只是為了適意，只是不得不發。朱象先作畫沒有求售的功利目的，純粹只是為了適吾意，即透過筆墨來寫胸中不得不發的情感與體悟，一如蘇軾〈跋文與可墨竹〉所言：「意有所不適，而無所遣之，故一發於墨竹。」⁵³

作畫既然只為了適意，自娛，沒有功利目的，所以作畫的心境便是完全自由的，如同遊戲一般，因此也就自然衍生出了「墨戲」的觀念。蘇軾作畫便是這種自由精神的寫照，釋惠洪就說過：「唯老東坡，秀氣如春。游戲翰墨，撓雷翻雲。」⁵⁴而正因為蘇軾本身具有這樣的精神，所以更可以相應的看出文與可畫竹的心境亦如是，他說：「斯人定何人，游戲得自在。」⁵⁵惟須辨明的是，蘇軾所謂的游戲並不是胡鬧嬉戲，而是儒教「游於藝」精神的體現。所以南宋鄧椿評蘇軾曰：「高名大節，照映今古。據德依仁之餘，游心茲藝。」⁵⁶也唯有如此內涵的游，畫品與人品才能相互成就與輝映。

文人作畫是為了適意，早在宗炳的時候就提到了「暢神」，張彥遠也說到圖畫者，所以「怡悅情性」，而與蘇軾同時而稍早的郭若虛也說「高雅之情，一寄于畫。」⁵⁷可見不具功利性，但求適意、暢神與愉悅情性，此正是文人畫的一項清高不俗的傳統。而這項傳統也為後代文人畫家所繼承和發揮，例如元代吳鎮所云的「墨戲之作，蓋士大夫詞翰之餘，適一時之興趣」⁵⁸與倪瓚所說的「聊寫胸中逸氣耳」、「聊以自娛」以及晚明董其昌所謂的「寄樂於畫」，皆是這般意思。

⁵³ 《東坡題跋》（同註 9），頁 251。

⁵⁴ 釋惠洪：〈東坡畫應身彌勒贊〉，《石門文字禪》（台北：商務，1967 年），頁 200。

⁵⁵ 蘇軾：〈題文與可墨竹〉，《蘇東坡全集》（台北：世界書局，1985 年），頁 223。

⁵⁶ 《畫繼》（同註 5），頁 229。

⁵⁷ 《圖畫見聞誌》（同註 26），頁 25。

⁵⁸ 《佩文齋書畫譜》（同註 16），頁 477。

陸、文人畫的典型風格和人物—逸品與倪瓚

在蘇軾提出「士人畫」一詞之後，直至晚明董其昌才正式提出「文人畫」的名稱。董其昌文人畫的理想品格是逸格（品），而逸格的代表畫家就是倪瓚。其文曰：

迂翁(倪瓚)畫，在勝國時，可稱逸品。昔人以逸品置神品之上。……獨雲林古淡天然，米癡后一人而已。（《畫禪室隨筆》，頁 137）

所以今天我們要了解董其昌之後三四百年間畫壇主流的文人畫的內涵，就必須了解逸品的內涵，以及倪瓚的作品特點與其繪畫的美學思想。

一、畫之逸品

逸品這個名詞首先來自於唐·朱景玄（唐武宗時人）《唐朝名畫錄·序》引張懷瓘所言：

以張懷瓘《畫品斷》，神、妙、能三品，定其等格，上中下又分為三；其格外有不拘常法，又有逸品，以表其優劣也。⁵⁹

觀上可知，逸品這個概念是由唐·張懷瓘（開元年間任職翰林供奉）所首先提出，並以不拘常法為其特徵，可謂慧眼獨具。然而張懷瓘主要是以神、妙、能三品定高下，逸品只是聊備一格。畫史上真正以逸格為尊，將畫區分成逸、神、妙、能四品的則是黃休復（約活動於宋初）。何謂逸格？黃休復有云：

畫之逸格，最難其儔，拙規矩於方圓，鄙精研於彩繪，筆簡形具，得之自

⁵⁹《文淵閣四庫全書》（同註 32），第 812 冊，頁 362。

然，莫可楷模，出於意表，故目之曰逸格爾。⁶⁰

黃休復所謂的逸格，其實就是簡澹，就是自然。它的進路類似於老子的「復歸於樸」（《老子》第二十八章），而它所達到的藝術效果則一如莊子所說的「樸素而天下莫能與之爭美」（《莊子·天道》）。所以黃休復要鄙棄規矩方圓與精研彩繪，並強調「筆簡形具」。因為唯有簡，簡到不能再簡，一切色相趨近於空無，如此才能與道為一。此一如清·惲南田（1633-1690）《南田畫跋》所言：「畫以簡為貴，簡之入微，則洗盡塵滓，獨存孤迥，烟鬢翠黛，斂容而退矣。」⁶¹所以這筆簡形具，可不能了解為現在一般插畫家的素描，那可就差之毫釐失之千里了。黃休復的筆簡形具，是關乎著「得之自然」來說的，這個自然，是所謂道法自然的自然，是一種寂兮寥兮，與天地合流的境界。所以這裡的簡筆，必然是淡，也必然內蘊豐美。誠如惲南田所云：「（逸格）稱其筆墨，則以逸宕為上。咀其風味，則以幽澹為工。雖離方遯圓，而極妍盡態。」⁶²

二、逸品的代表人物：倪瓚的人品、畫品與畫論

1. 倪瓚—人品與畫品的和諧

元·倪瓚（1306-1374）字元鎮，號雲林居士，亦自稱倪迂。其人胸次高逸，除了天生的秉性純淨之外，也深受道、佛兩家超逸思想的影響。所謂畫品如人品，因有此人品之逸，故能有其畫品之逸。後世有學雲林畫者，大多只能得其形而不能得其神，原因就在於沒有雲林的人品胸次，所以明·何良俊即言：「今畫者無此逸氣，其何以窺雲林之廊廡耶？」（《四友齋論畫》）⁶³

倪瓚山水畫的境域，主要寫自太湖與松江、三泖間的江南水鄉。在

⁶⁰ 《文淵閣四庫全書》（同註 32），第 812 冊，頁 480。

⁶¹ 清·惲南田著，陳玉圃編注：《南田畫跋解讀》（南寧：廣西美術出版社，2013 年），頁 21。

⁶² 《南田畫跋解讀》（同上註），頁 55。

⁶³ 《美術叢書》.12（同註 12），三集，第三輯，頁 40。

構圖上，最典型的乃是一水兩岸，近岸是幾塊堆壘的坡石和三五棵蕭疏的高木，間或有無人的茅屋或幽亭；中間是空明無波的水面；對岸則是和緩的丘巒幾重與洲渚數抹。這種只取近景和遠景，而讓中景以無的空靈呈現的構圖方式，最能代表倪瓚山水畫的章法特色。例如，〈容膝齋圖〉（台北故宮）（圖一）、〈松溪亭子圖〉（台北故宮）（圖二）、〈紫芝山房圖〉（台北故宮）（圖三）、〈秋亭嘉樹圖〉（北京故宮）、〈漁庄秋霽圖〉（上海博物館）等均如是。



圖 1 倪瓚《容膝齋圖》
74.7x35.5 公分
國立故宮博物院



圖 2 倪瓚《松溪亭子圖》
29.6x48.1 公分
國立故宮博物院



圖 3 倪瓚《紫芝山房圖》
80.5x34.8 公分
國立故宮博物院

上一節所述黃休復的逸格理論，若求之於實際的藝術創作，倪瓚的畫作可為典範。倪作的畫面極簡淡，但意蘊卻極深邃。董其昌云：「元季四大家，獨倪雲林品格尤超。早年學董源，晚乃自成一派，以簡淡為之。」

(頁 151) 恽南田云：「雲林畫天真澹簡，一木一石，自有千岩萬壑之趣。」⁶⁴ 將董、恽兩家之言合參，即可領略倪畫的風格與內蘊。

2. 倪瓚的逸氣論—不求形似的寫意美學

倪瓚最有名的繪畫思想，是以下的兩段話：

余之竹，聊以寫胸中逸氣耳，豈復較其似與非，葉之繁與疎，枝之斜與直哉！……（〈跋畫竹〉）⁶⁵

僕之所謂畫者，不過逸筆草草，不求形似，聊以自娛耳。……（〈答張藻仲書〉）⁶⁶

這兩段話極精要的傳達出倪瓚關於繪畫的美學思想，即是透過草草不經意的逸筆，以「寫」胸中之逸氣，不求形似，聊以自娛。這樣的藝術思想，完全是中國文人畫的核心範疇—「寫意美學」的體現。

寫與畫的不同，在於「寫」字，強烈表現出作畫的目的是寫意的。不僅寫藝術對象之神氣，也抒發畫家的主觀情思。既然是寫意，重點就不在對象的刻畫謹細，因此就形成了寫意畫的獨特風格：即不求工細形似，只求以簡練概括的筆墨描繪物象的意態神韻，並從中抒發作者的情志，表現作者的趣味。

倪瓚「易畫為寫」的寫意思想與創作，其實是與整個元代的繪畫思想相一致的。元代由於蒙古族的統治，知識分子蒙受極大的壓迫和屈辱，也因為社會急遽的變化，帶來文藝的審美趣味的變異。就山水畫的形與神、對象(境)與主觀(意)這對審美概念的發展來看，則誠如李澤厚所言：

在元代這種社會氛圍和文人心理的條件下，便使後者（神）直接壓倒前者（形）而直接表露，……形似與寫實迅速被放到很次要的地位，極力強調

⁶⁴ 《南田畫跋解讀》（同註 61），頁 92。

⁶⁵ 《清閼閣集》（同註 13），頁 302。

⁶⁶ 《清閼閣集》（同註 13），頁 319。

的是主觀的意興心緒。⁶⁷

是以在這種時代特殊的社會氛圍和文人避世隱逸的心理條件下，寫意，就變成為元代繪畫的主旋律。

柒、董其昌的「寄樂於畫」與以「平淡自然」為宗的 文人畫思想

明·董其昌（1555-1636）在畫壇的重要地位，除了其本身山水畫的傑出成就之外，亦得力於他首次提出「文人之畫」的概念以及「南北宗論」的畫學理論。他高揚南宗畫而貶抑北宗畫，這樣的觀念對後代畫壇產生巨大而深遠的影響。「文人之畫」原文已見於本文之前言（頁4），「南北宗論」則如下：

禪家有南北二宗，唐時始分。畫之南北二宗，亦唐時分也，但其人非南北耳。北宗則李思訓父子著色山水，流傳而為宋之趙幹、趙伯駒、伯驥，以至馬、夏輩。南宗則王摩詰始用渲淡，一變鈎斫之法，其傳為張璪、荆、關、郭忠恕、董、巨、米家父子以至元之四大家。亦如六祖之后，有馬駒、云門、臨濟兒孫之盛，而北宗微矣。要之摩詰所謂“雲峰石跡，迴出天機，筆意縱橫，參乎造化”者。東坡贊吳道子、王維畫壁，亦云：“吾于維也無間然。”知言哉。（《畫禪室隨筆》，頁133）

觀上，所謂文人畫與南宗畫的同質性非常的高，我們若參之以《容臺集》的其他論述，便可發現兩者都是以王維為宗主，以董源為實際領袖，以米芾父子和元四家為中堅。此外，兩者的核心觀念，包括創作思想與審

⁶⁷ 李澤厚：《美的歷程》（台北：三民書局，2015年），頁193。

美趣味也都是一樣的，其創作動機都是自娛與自我的抒情寫意；其審美趣味也都歸於平淡自然，蕭散簡遠。所以徐復觀先生即認為董其昌的「所謂南宗，實指的是文人畫。」⁶⁸下面就依董其昌這兩個核心觀念（寄樂於畫的創作思想，以及平淡自然的審美趣味），分別申論董氏所謂的文人畫的內涵。

一、「寄樂於畫」的創作思想

畫史上真正把自娛的觀念當作一種絕對的理念並加以大力宣揚的是董其昌，他甚至進一步把寄樂於畫和養生關連起來。他說：

畫之道，所謂宇宙在乎手者。眼前無非生機，故其人往往多壽。至如刻畫細謹，為造物役者，乃能損壽，蓋無生機也。黃子久、沈石田、文徵仲，皆大耄。仇英短命，趙吳興止六十餘，仇與趙雖品格不同，皆習者之流，非以畫為寄，以畫為樂者也。寄樂于畫，自黃公望始開此門庭耳。（《畫禪室隨筆》，頁 142）

姑且不論董其昌所說的南宗畫家長壽，北宗畫家短壽的觀念是否正確，但可以肯定的是山水的「煙雲供養」⁶⁹確實使人形神開朗。文人畫家作畫既然是為了自娛，自然就傾向於逸筆草草，自然就不會走上刻畫謹細的形似之路，因為那是習者之流，其術近苦。既苦於繁瑣，又如何自娛？所以董其昌有云：

李昭道一派，為趙伯駒、伯驩，精工之極，……（仇英）其術亦近苦矣。行年五十，方知此一派畫，殊不可習。……（《畫禪室隨筆》，頁 140）

董其昌所謂以畫為寄、以畫為樂或寄樂於畫，其實也就是文人畫傳統裏

⁶⁸ 《中國藝術精神》（同註 17），頁 397。

⁶⁹ 明·董其昌：《容臺別集》，《容臺集》（台北：中央圖書館，1968年），頁 2105。

所謂的以畫「自娛」的觀念。但這其中又存在發展的脈絡，根據筆者的觀察，在畫史上，早期的畫論家提到以畫自娛，通常只是單純的介紹、評價某一個畫家其個人的創作思想，並不是以此來表稱畫論家自己的畫學理想。例如，生於梁卒於隋的姚最，他在《續畫品錄》中評蕭贇(南朝梁的畫家)有言：「學不為人，自娛而已。雖有好事，罕見其跡。」⁷⁰姚最此評，其實主要是為了說明蕭贇之畫罕見其跡的原因，而不在標舉「學不為人，自娛而已」的高尚的理念。直到元代的倪瓚才石破天驚的以一己的態度，宣示作畫乃是「寫胸中逸氣」，乃是「聊以自娛」。可是他還只是自我表態，自我受用。到了董其昌其程度就更深化了，他把以畫自娛、寄樂於畫上升到一種作畫的本質，絕對的理念而加以宣揚，欲令「吾曹」皆效之。

二、以「平淡自然」為理想的藝術品味

董其昌的藝術思想非常一貫，不管是詩文或是書畫，都可以看到他對平淡自然的審美觀的堅持與推崇。他嘗說：

作書與詩文，同一關捩。大抵傳與不傳，在淡與不淡耳。……蘇子瞻曰，筆勢崢嶸，辭采絢爛，漸老漸熟，乃造平淡。實非平淡，絢爛之極。（《容臺別集》卷之一，雜記，〈跋魏平仲字冊〉）⁷¹

又說：

昔劉邵人物志，以平淡為君德。……世之作者，極其才情之變，可以無所不能，而大雅平淡，關乎神明，非名心薄而世味淺者，終莫能近焉，談何

⁷⁰ 《美術叢書》.13（同註 12），三集，第六輯，頁 115。

⁷¹ 《容臺集》（同註 69），頁 1870。

容易。……質任自然，是之謂淡。(《容臺文集》卷之一，序，〈詒美堂集序〉)⁷²

以上兩段可以說是董其昌對「以淡為宗」的藝術思想的宣言，其中「質任自然，是之謂淡」兩句尤其重要，因為它讓我們清楚的了解到董氏所謂的「淡」，即是「自然」。有了這一關鍵的註解，我們也就發現了董氏的審美理想與張彥遠的最上品——「自然」以及黃休復的「逸格」原來是上下遙契的。另外需要稍作分辨的是董其昌的這個淡，可不是淡乎寡味的淡，而是經過一番技巧的超越與胸次的提升之後的淡，是絢爛之極的淡，是具有高度藝術價值的淡。

董其昌以平淡自然為宗尚的審美觀，反映在他的畫學思想中，就是高揚南宗畫（文人畫）而貶抑北宗畫（院體畫）。因為南宗畫與文人畫的藝術品格就是平淡自然、蕭散簡遠，北宗畫則大多具有揮掃躁硬、風骨奇峭的傾向。也因此，只要被董其昌同時歸屬於文人畫與南宗畫的畫家，其作品一定具有平淡自然的風格，例如作為宗主的王維，實際領袖的董源，以及作為中堅骨幹的米芾父子和元四大家（尤其是倪瓚）。以下就針對這些代表性畫家分別論述之：

王維：做為董其昌文人畫與南宗畫的開山之主，他的畫當然必須符合董其昌的畫學理想。董氏在「禪家有南北二宗」條中所提到的，「要之摩詰所謂雲峰石跡，迴出天機，筆意縱橫，參乎造化者」的意思，即是說王維的山水畫可以表現出「自然」，即「淡」的風格意境。與董其昌同時而稍後的沈顥（1586-1661）亦云：「王摩詰裁構淳秀，出韻幽澹，為文人開山。」⁷³（《畫塵·分宗》）可見王維的畫作本具有平淡自然的藝術特色。

董源：做為董其昌文人畫與南宗畫的實際領袖，董其昌多次強調米芾父子及元四家皆宗法董源，皆從北苑（董源）起祖。米芾說：「董源，

⁷² 《容臺集》（同註 69），頁 171。

⁷³ 《美術叢書》.3（同註 12），初集，第六輯，頁 29。

平淡天真多。唐無此品，在畢宏上。近世神品格高，無與比也。峰巒出沒，雲霧顯晦，不裝巧趣，皆得天真。」(《畫史》)⁷⁴米芾可以說是董源「平淡天真」之繪畫精神與價值的第一個發現者與推崇者，而米芾對董源的這番論斷與評價則完全為董其昌所繼承。

米芾父子：董其昌有云：「米元章作畫，一正畫家謬習。」(《畫禪室隨筆》，頁 144) 又說：「詩至少陵，書至魯公，畫至二米，古今之變，天下之能事畢矣。」(《畫旨》)⁷⁵可見董其昌對二米的推崇備至。米氏父子的藝術特色，則誠如南宋鄧椿所云：「(米友仁)天機超逸，不事繩墨。其所作山水，點滴煙雲，草草而成，而不失天真，其風氣尚乃翁也。」⁷⁶論中所謂的「不失天真」，亦即自然也。就藝術品格言，董其昌亦將二米歸屬於其最看重的逸品範疇，他說，「倪迂在勝國時以詩畫名世，……然定其品格，當稱逸格，蓋米襄陽、趙大年一派耳。」(頁 118) 逸品做為董其昌所認可的繪畫之最高品格，其特質也正在於平淡自然。

元四大家：黃公望、倪瓚、吳鎮、王蒙者，乃董其昌青年時習畫之所從入，他說：「余少喜繪業，皆從元四大家結緣。」(164 頁) 但在董其昌眼中實以倪瓚的畫作境界最高，他說：「元之能者雖多，然承乘宋法，稍加蕭散耳。吳仲圭大有神氣，黃子久特妙風格，王叔明奄有前規，而三家皆有縱橫習氣。獨雲林古淡天然，米癡后一人而已。」(頁 138) 又說倪瓚晚年「一變古法，以天真幽淡為宗。」(頁 139) 董氏是真能契入倪瓚之藝術精神者，經此推舉，倪瓚也就順理成章、名副其實的成為文人畫的典型代表。

從以上對於董其昌所謂的文人畫的主要人物的列舉與論述可知，文人畫的審美理想就是平淡自然，也就是所謂的平淡天真、古淡天然或是天真幽淡，而總的來說就是以淡為宗。

⁷⁴ 《美術叢書》.10 (同註 12)，二集，第九輯，頁 11。

⁷⁵ 《容臺集》(同註 69)，頁 2162。

⁷⁶ 《畫繼》(同註 5)，頁 239。

捌、結語

文人畫一詞雖然由董其昌首先提出，但是文人畫的精神卻不是始於董其昌，它有一個漫長的發展過程。前文已經就歷史的進程為線索，集中討論了幾個重要的畫(論)家們所主張的涉及文人畫思想者，以下則將這些分析與論述收束於四個面向，簡要的來總結文人畫的內涵與精神。

一、畫家身分的面向：文人士大夫、高人逸士

文人畫，顧名思義，其創作主體應是文人士大夫與具有文化修養的高人逸士，工匠與院畫家則不與焉。文人作畫是自由的抒情寫意，一如倪瓚所言，是「聊寫胸中逸氣」，是「聊以自娛」，不像院畫家得迎合皇室的旨意，也不像一般的工匠是為了賣畫餬口。早在唐代的張彥遠即言：「自古善畫者，莫匪衣冠貴胄、逸士高人，振妙一時，傳芳千祀，非閭閻鄙賤之所能為也。」張彥遠這裡講得很清楚了，在他心中可以表現他的繪畫美學理想的有兩種人，一種是文人士大夫，另一種則是高人逸士，而這也就規範了後代文人畫的畫家身分。所以南宋的鄧椿即引北宋郭若虛的評述曰：

世徒知人之有神，而不知物之有神，此若虛深鄙眾工，謂：“雖曰畫而非畫者，蓋止能傳其形，不能傳其神也。”故畫法以氣韻生動為第一，而若虛獨歸於“軒冕”、“巖穴”，有以哉！⁷⁷

然而這身分的劃分其實只是形式的分判，真正的重點是文人士大夫與高人逸士背後所代表的人品、胸襟、趣味與思想，是以能夠充分表現出這些內涵的才堪稱是道地的文人畫。

⁷⁷ 《畫繼》(同註5)，頁328。

二、藝術精神(境界)的面向：道藝相通

不管是蘇軾或是董其昌等人都汲汲的要把文人作畫與工匠、畫院分出個高下，乃因他們認為繪畫並不是一門普通的技藝，而是可以窮理盡性而與天地之道相通的藝術。鄧椿所謂的「然則畫者，豈獨藝之云乎？」⁷⁸便蘊含這層深意。

作為文人畫主流的山水畫，其藝術表現的對象是山水，而山水的精神更是直接與道相通的，所以宗炳有云：「山水質有而趣靈」、「山水以形媚道」。然而山水所蘊含的道卻不是庸俗之人所能夠感知的，是以宗炳又言：「賢者澄懷味象(觀道)」，也就是說山水蘊含的道，惟具有高度文化教養的文人士大夫與兼具磊落胸懷的高人逸士，在經過一番澄心靜慮之後，才能觀照，才能玄悟。因此一個達到這般境界的文人高士，當他又具備得心應手的繪畫能力時，便能將自然界的山水之道，傳移到山水畫裡，而這種藝術的境地，便是清·劉熙載所說的，「藝者，道之形也」(《藝概·敘》)⁷⁹。

王維之所以被推尊為文人畫的始祖，在很大的程度上即是因他不僅具有很高的文化素養，而且「思致高遠，……胸次所存，無適而不瀟灑」(《宣和畫譜》)⁸⁰，所以才能成就董其昌所謂「雲峰石跡，迴出天機，筆意縱橫，參乎造化」的至高境界。因此一幅超然玄遠，足以「窮玄妙於意表，合神變於天機」的畫作，就不可能期望於沒有深厚人文素養的工匠與院畫家，所以道藝相通的典型也就成為文人畫所特有的藝術境界。

三、藝術風格的面向：自然、跡簡意澹

山水畫的成立，一開始即受到莊學的影響，而莊學的精神是傾向於

⁷⁸ 同上註，頁 325。

⁷⁹ 清·劉熙載：《藝概》(台北：華正書局，1985年)，頁 1。

⁸⁰ 《宣和畫譜》(同註 40)，頁 102。

淡、純素、出世、超越與山林隱逸的，所以文人畫必然傾向一種蕭散簡遠的風格與意境。在董其昌的文人畫系統裡，倪瓚代表著最高的境地，董其昌評倪瓚的藝術風格為，「簡淡」，「古淡天然」，「天真幽淡」，而這也正是張彥遠所最推崇的「自然」與「跡簡意澹」。

順著張彥遠自然為上的思路與審美理想，繪畫必然走向「簡淡」的風格，因為所謂自然，即天然，而李白有云：「天然去雕飾」，可見真自然的藝術作品，須能夠直指事物的本質而去除人為巧飾的渣滓，所以張彥遠亦言：「夫畫物特忌形貌采章歷歷具足，甚謹甚細」（《歷代名畫記》，頁 88）。也因此真自然的作品，必然不取工細，而這也正是陳師曾認為文人畫何以「不在畫中考究藝術上之功夫」⁸¹的重要原因之一了。又，關於自然，董其昌也給予清楚的定義，其言曰：「質任自然，是之謂淡。」所以透過上述，可知只要是符合自然的繪畫，其風格往往是簡淡的，即張彥遠所說的「跡簡意澹」。

此外，文人畫簡淡風格的形成，也與以畫自娛的創作動機有關。因為自娛，所以不願心為「形」役，因為講求在作畫裡安頓生命，所以注重上體天心，與物交融，所以不會執著於外在形式的追求，此即倪瓚所謂的「逸筆草草，不求形似，聊以自娛。」惟這不求形似的草草之筆，可不是隨意的塗鴉，而是天機流行，一如湯垕所謂的，「蓋其草草不經意處，有自然之妙。」⁸²

四、藝術外部特徵的面向：詩書畫三位一體

清·方薰《山靜居畫論》有云：「款識題畫，始自蘇（軾）、米（芾），至元明人而備。」⁸³詩書畫三位一體在元代漸成為文人畫的一種普遍形式，也成為文人畫一個非常重要的審美特徵。

詩書畫本是三種各自獨立的藝術形式，它們後來得以有機的融合成

⁸¹ 〈文人畫之價值〉（同註 6），頁 1。

⁸² 《畫鑒》（同註 12），頁 5。

⁸³ 清·方薰：《山靜居畫論》（杭州：西泠印社出版社，2009年），頁 138。

一體，當然有其內在的相契點。就詩畫關係而言，此相契點指的是這兩種不同的藝術在審美意境與情趣上所具有的一種內在的融通性，此即蘇軾所謂的「詩中有畫、畫中有詩」（〈書摩詰藍田煙雨圖〉）⁸⁴以及「詩畫本一律，天工與清新」。有了詩歌向繪畫的融沁，不僅可以使觀者更能確切的掌握畫作的主題，同時詩意與畫境相互引發，更能收相得益彰之效，此即方薰所言：「以題語位置畫境，畫由題而妙，蓋映帶相須者也。」⁸⁵就書畫關係而言，兩者交融的理論基礎則可追溯到張彥遠的「書畫同體、用筆同法」。書法是一種筆墨的藝術，透過點畫用筆的順逆、中側、疾澀、藏露、方圓、濃淡、乾濕等的運用，不只可以達到道合自然的造型之美，也可以體現書為心畫的表現精神，所以晉·王羲之〈自論書〉即云：「須（頃）得書，意轉深，點畫之間皆有意。」⁸⁶唐·孫過庭亦云：「可達其情性，形其哀樂。」（《書譜》）⁸⁷唐·張懷瓘亦曰：「或寄以騁縱橫之志，或托以散鬱（郁）結之懷。」（《書議》）⁸⁸觀上，可知書法的寫意功能，早被書（論）家所肯定，所以書法對繪畫的融浸，也必然使得文人畫的寫意功能大幅提升。

詩歌與書法自古以來一直是文人生活與內涵的寫照，所以它們對繪畫滲透與交融的結果，不僅加強了文人畫抒情寫意的作用，而且更清楚的與工匠畫、院體畫作出了區別。

⁸⁴ 《東坡題跋》（同註 9），頁 250。

⁸⁵ 《山靜居畫論》（同註 83），頁 138。

⁸⁶ 張彥遠：《法書要錄》（卷一），《佩文齋書畫譜》（同註 16），頁 182。

⁸⁷ 《佩文齋書畫譜》（同註 16），頁 193。

⁸⁸ 《佩文齋書畫譜》（同註 16），頁 285。

參考文獻

- 一、古籍部分（先按朝代先後，再依作者姓名筆畫順序由少至多排列）
- 戰國·莊周著，黃錦鉉注譯。《莊子》。臺北市：三民書局，1999。
- 南朝·劉義慶編著，徐震堦校箋。《世說新語》。台北：文史哲出版社，1989。
- 南朝·沈約著。《宋書》。臺北市：鼎文書局，1984。
- 唐·李白著，瞿蛻園等校注。《李白集》。臺北市：里仁書局，1981。
- 唐·張彥遠著，承載譯注。《歷代名畫記》。貴州：貴州人民出版社，2009。
- 宋徽宗與其內臣等著，王群栗點校。《宣和畫譜》。杭州：浙江人民美術出版社，2012。
- 宋·郭若虛、鄧椿著，王群栗點校。《圖畫見聞誌、畫繼》。杭州：浙江人民美術出版社，2013。
- 宋·蘇軾著，傅成、穆儔標點。《蘇軾全集》。上海：上海古籍出版社，2000。
- 宋·蘇軾著，屠友祥校注。《東坡題跋》。上海：上海遠東出版社，2011。
- 宋·郭熙著，周遠斌點校。《林泉高致》。濟南：山東畫報出版社，2012。
- 宋·釋惠洪著。《石門文字禪》。臺北市：商務印書館，1967。
- 宋·趙令畤著。《侯鯖錄》。北京：中華書局，1985。
- 元·倪瓚著，江興祐點校。《清閬閣集》。杭州：西泠印社出版社，2012。
- 明·董其昌著。《容臺集》。臺北市：國立中央圖書館，1968。
- 明·董其昌著，屠友祥校注。《畫禪室隨筆》。上海：上海遠東出版社，2011。
- 清·方薰著，陳永怡校注。《山靜居畫論》。杭州：西泠印社出版社，2009。
- 清·紀昀等編撰。《文淵閣四庫全書》。臺北市：商務印書館，1986（第812、819冊）。

清·恽南田著，陳玉圃校注。《南田畫跋》。南寧：廣西美術出版社，2013。

清·劉熙載著，王國安點校。《藝概》。臺北市：華正書局，1985。

二、近人論著部分（依作者姓名筆畫由少至多排序）

尹旭（2014）。《中國書法美學史》。太原：山西教育出版社。

尹滄海（2003）。從王維到蘇軾-論詩畫交融及文人畫的歷史實觀。《天津大學學報》，5（2），101-104。

毛文芳（1993）。《董其昌逸品觀念之研究》（未出版之碩士論文）。淡江大學，新北市。

毛文芳（1995）。莊子的觀物思惟及其對中國繪畫鑑賞的影響。《中國學術年刊》，6，99-128。

毛沛定（2006）。論中國古代文人畫中的墨戲與心境。《藝術百家》，3，83-86。

李果（2015）。試析中國傳統文人畫的逸格-以元四家倪瓚為代表。《赤峰學苑學報》，36（6），221-223。

李啟色（2013）。元四家的文人畫精神及藝術風格。《華南師範大學學報》，3，154-157。

李澤厚（2015）。《美的歷程》。臺北市：三民書局。

林紋琪（2004）。《董其昌文人畫論的檢討與反思》（未出版之碩士論文）。淡江大學，新北市。

俞劍華（1998）。《中國古代畫論類編》。北京：人民美術出版社。

范明華（2009）。《歷代名畫記》繪畫美學思想研究。武漢：武漢大學出版社。

徐永賢（2013）。超越「常形」之外 攫取「常理」於內--論蘇軾「常理」論述與文人畫系之聯結關係與發展。《藝術學報》，9（1），33-70。

徐復觀（1988）。《中國藝術精神》。臺北市：台灣學生書局。

張俊傑（2005）。《山水繪畫思想之發展》。臺北市：國立歷史博物館。

張寵（2005）。《董其昌文人畫藝術研究》（未出版之碩士論文）。河北大

學，河北。

- 陳師曾（1991）。**中國文人畫之研究**。臺北市：中華書報出版社。
- 陳傳席（2011）。**中國山水畫史**。天津：天津民美術出版社。
- 陳麗華（2003）。從蘇軾與趙孟頫的畫論看文人畫的美學思想。**鵝湖**，28（9），25-34。
- 彭銀修（1995）。**墨戲與逍遙**。臺北市：文津出版社。
- 曾昭旭（1993）。**充實與虛靈—中國美學初論**。臺北市：漢光文化出版社。
- 程明震（2004）。蘇軾的文人畫觀二題。**東南大學學報**，6（5），82-84。
- 黃專、嚴善錚（1993）。**文人畫的趣味、圖式與價值**。上海：上海書畫出版社。
- 黃賓虹、鄧實編（1975）。**美術叢書**。臺北市：藝文印書館。
- 楊佳蓉（2014）。**論元代文人畫之人生意境**（未出版之博士論文）。玄奘大學，新竹市。
- 虞曉勇（2013）。**書法美學導論**。北京：北京師範大學出版社。
- 劉千美（2008）。**範疇與藝境：文人詩畫美學與藝術價值之反思**。**哲學與文化**，35（7），17-36。
- 劉綱紀（1996）。**文徵明**。長春：吉林美術出版社。
- 樊波（1998）。**中國書畫美學史綱**。長春：吉林美術出版社。
- 潘義奎（2015）。虛靜：文人畫的審美心境。**華南師範大學學報**，5，187-189。
- 鄧喬彬（2013）。**中國繪畫思想史**。蕪湖：安徽師範大學出版社。
- 鄭益民（2013）。元代文人畫的不求形似與墨戲之作辨義。**西北大學學報**，43（4），156-158。
- 龐鷗（2013）。**書畫同源·倪瓚**。北京：榮寶齋出版社。

