

Artistic Spirit in Chinese Culture

Wang Pao-yun

Hai Shan Vocational and Technical High School

Abstract

I. Purpose

The artistic spirit in Chinese culture is an interaction among and combination of Confucius' kindness and music, Lao Tzu's and Chuang Tzu's concept of nature and emptiness, and Buddhist great mercy and de-self-centered. It is a unification of ethics and art, a long-term goal for later times. Such artistic spirit, which has revealed in individual behavior, has formed part of Chinese collective consciousness and has been shown in painting and literature. This paper is to find out the essence of Chinese culture in Taiwan through a research on Chinese artistic spirit. And, how can we, as a Chinese, absorb the essence of our ancestors' art and wisdom and find our own way of living?

II. Method

This paper is mainly an inquisition of related literature. Related materials were collected, commented, and analyzed to compare different aesthetic thoughts of each Chinese dynasty, probe into the changes of artistic spirit caused by those of aesthetic thoughts, and their relations with thoughts and culture.

III. Results

Art of a certain times can reflect society at that time. In Chinese culture, aesthetic thoughts and artistic creation are two things combined into one. When appreciating a certain artistic work, not only can we feel by intuition the society the artists exists in and his/her mentality but also experience a positive influence

the work has on our life. Furthermore, the appreciation of an artistic work and communion with the artist's mentality will also stimulate us to meditate upon the nature and value of our own life.

中国文化艺术精神の研究について

省立海山工業専門学校

王宝雲

摘要

壹、研究目的：

中国文化における芸術精神は、孔子の仁と音楽、荘子の清浄自然および仏学の大悲無我の三者の融合によって成り立っている。これは道徳と芸術の究極の統一であり、永遠の目標である。この精神は自然と生活のなかに密着し、徐々に中国芸術の真髄と化していった。この内、絵画と文学にその精神が最も強く受け継がれている。本文は、中国芸術精神の探求により、中国人の生命に宿る文化の真髄に深く切り込み、その原理を探るものである。また一人の中国人として、如何に先人達の残した芸術精神と智恵の精華を実感し、これからの道と方向性を見いだすかが目的である。

貳、研究方法：

文献による探索を主とする。資料の収集と評論解析方法によって、中国歴代の美学思想を分析比較し帰属させ、美学から生まれた芸術精神の発展過程及び思想文化との関連性を探る。

参、研究成果：

芸術は時代、社会を反映する。中国文化が醸し出す美学思想と芸術の創作は一体化しており、創作活動のなかから、われわれは作品を通して体験するのみならず、直覚による現実と作者自身の心理状態も、現在の生活に対して前向きの影響を及ぼす。また往々にして感覚は、同時に人々に反省を促し、芸術家精神の息を感じさせ、自我の潜在意識の目覚めを激発し、生命の本質が持つ意義と価値の原動力を考えさせる。

中國文化藝術精神之研究

省立海山高級工業職校

王保雲

論文摘要內容：

壹、研究目的：

中國文化中的藝術精神，可由孔子的仁與音樂，老莊的清淨自然及佛學的大悲無我，三者相融相即而成。此為道德與藝術在窮究之極的統一，可作萬古的標程。此一精神，自然延伸至生活當中的所做所為，進而衍成中國藝術精神的自覺，表現最具有代表性的乃在於繪畫與文學之上。本文希望藉由中國藝術精神之探究，進而了解國人生命中的文化精髓原貌應是如何？而身為一位中國人又應該如何體驗出先人藝術精神智慧的精華，而抉擇出自處的途徑與方向。

貳、研究方法：

主要是以文獻探討為主，透過資料的搜閱，以評論解析方法將中國歷代美學思想作一分析比較和歸納，探究由美學衍生的藝術精神發展演變的流程，以及和思想文化的關聯性。

參、研究成果：

藝術是反映時代，社會的。中國文化所流露出的美學思想與藝術創作是合而為一的，在創作活動中，我們不僅可藉其作品的體驗，直覺的感受彼時所反映的現實面和作者本身的心理狀況，更可對當下生活發生推動、助成的影響力。而往往由於覺察的功夫，連帶也萌發觀者反省性的長成，准為體會藝術家的精神意境，激發自我潛在意識的自覺，思索生命本質的意義和價值何在的原動力。

第一章 緒論

第一節 研究動機與目的

中國傳統的藝術與文化是無法分割的，而且更是總體文化的具體表現。不論由儒、釋、道闡釋的思想或者由詩文、書畫、雕塑、音樂以及可觸的玉器陶瓷，可居的庭園建築，都提供了文字和非文字的記錄，如此的藝術體驗是每一位中國文化傳承者所不可或缺的，但是中國文化在經歷近代鉅變之後，許多傳統文化的內涵與本質正受到空前的考驗與挑戰，尤其西方思潮東進，更隔絕了當代對傳統文化的認知與自覺。如此的隔絕直接又影響到我們對文化藝術精神的欣賞與認同，而藝術的存在並無絕對的真理，可是卻有一貫的脈絡可循，如果因忽視而切斷其脈絡，將造成無法正確的了解歷史，破壞了歷史本身遞變的自然完整性，果真如此，內心的缺憾將難以彌補，因而認定中國文化藝術精神實有其探究的必要價值，此亦即本論文研究動機之所在。

本文以透過中國傳統文化的藝術思想探究，和各個階段藝術思潮活動銜接的情形為「經」，而以整體文化的一貫脈絡為「緯」，綜合探究中國文化藝術思想遞變的軌跡和各個年代的風貌特質，進而達到了解在藝術思想的潮流中，身為一位現代的國人應如何把握文化的精髓，透視其流脈與走向，活出明朗舒暢的格局，開創有為有守的人生觀，當是本文研究之目的。

第二節 研究的方法與文獻探討

美感是在人類漫長的歷史實踐中產生的，整部人類史的過程顯示，美是透過人類自由的創造，不是邏輯的歸納或演繹，也非是純理性的產物，而是與個體的感性、情感、經驗、歷史有關，藉由美感經驗所表達而出的各種形式，不論具象或抽象，應該都是獨特的，甚至有時是不可重複的個體經驗，而在無數的個體經驗表達中，經由地域、民族、政治、經濟等因素融入，也就匯聚成文化思潮中最可貴的藝術思想了。

中國文化藝術精神的磅礴渾厚，若要探知原貌，必須由各家流派的影響作橫

切面的剖析和垂直線的追究，針對其背景因素闡釋精神實義之所在，方能掌握整體文化藝術美感之原貌。本文研究方法主要是以文獻探討，包括圖錄、年鑑、當代報紙、期刊雜誌、論文、叢刊、專書等。文獻收集地點以中央圖書館、師範大學總圖書館為主，再透過學術請益方式，請教學有專精之師長、同仁，以彌補史料之不足，運用演繹歸納的方法，將各時代文化藝術精神加以研析，探究其精神真諦之所在。

為確定本論文的研究範圍與主題，對於論文中各章所探究的方向皆朝文化藝術面作深入的剖析，如儒家的教育、政治、宗教等觀點或道家虛無清淨的主義則略而不提，事實上藝術與其他各類思想是合而一體的，然囿於篇幅所限，故僅就文化藝術精神方面作為本論文研究的範圍。

形而上的文化思想，浸潤著玉石、陶器、青銅、竹簡、帛畫、石雕、敦煌、山水…等具體展現的作品，彰顯著中國先民曾經信守過和堅持過的生命理想，以及美的歷程，使我們不論透過作品或文字，皆能仰望永恆不息美麗的光華。中國文化藝術的精神，使人湧生美的感動，可以放下我執之念以赤子之心去寬納世間動人的一切事物，在生命最慘傷、困頓、鬱結、晦澀的時候，能開闢一片新綠富裕的天地，即使面對最卑微的自我，亦能涵養寬闊無垠的生趣。

是以中國藝術家，必先是一位優越學養的文化人，文徵明曾言：「人品不高者畫品便見卑下。」而一代大師董其昌亦云：「讀萬卷書，行千里路，胸中脫去塵濁，自然丘壑內營，立成鄞鄂，隨手寫出，皆為山水傳神。」藝術家的生命是涵融於自然文化之中，而文化也蘊育了藝術家的自然情懷。

第三節 論文結構與重點

中國文化氣象萬千，各家研究專書甚多，於藝術方面則以分類為多，如俞劍華、潘天壽、James Cahill〈中國繪畫史〉，金維諾〈中國美術史論集〉，復旦大學〈中國古代美學史研究〉，明文書局〈中國美學史資料彙編〉，鄭昶〈中國畫學全史〉，呂佛庭〈中國書畫源流〉，由資料的顯示國內學者研究有關中國傳統藝術的論文大都以階段性的主題為探研的對象，如孫良水〈先秦儒家美育思想

的探究：兼論與現代美育思想的比較>；廖俊堯〈元代米家雲山風格發展之研究〉；李振明〈南宗禪化的研究〉；王嘉冀〈郎世寧與清初畫院〉…；此外顧重光〈中國現代繪畫的傳統精神及表現研究〉亦和本論文持相對探討的角度。

由資料的顯示，知悉研究中國藝術者以繪畫居多。李澤厚、宗白華、劉文潭以美學為主軸，又近似文史哲思的批判，徐復觀〈中國藝術精神〉則以儒、道，魏晉玄學、宗元繪畫精神之論述，審讀省思後，不憚淺陋，以儒學開端推廣到道、佛以及生活中藝文的美學，希冀在研究的過程之後可提供國人生活哲學較理想的美感依歸，使傳統文化中優美的體驗再現，達成薪傳的使命。

在章節安排上，力求銜接與相融相合，茲分述如下：

第二章：探究儒家文學藝術活動是真實生命的自然流露，唯有真誠的性靈，方為藝術思想的極致。並分析藝術創作的首要標的，在於如何表彰人格美與生活美的形態，儒家文化的精神以自我生命的形軀與生活內涵為素材進行藝術的人格塑造，不論在六藝文學德性上，充分流露藝術之美感人生。

第三章：確認道家美的生命觀，研究其藝術經營的技巧與內涵。包括藝術知識、美學理論、技術規範、創作方式的結構成法，以及人生觀、藝術觀、創作觀等價值理念。

第四章：由南北佛教思想為分水嶺，探究主要宗派的美學觀，了解佛教在中國文化的影響。並由諸多佛教藝術作品的創作來詮釋其藝術性所為何來？民間俗文學受其藝術性的影響為何？

第五章：文化的藝術精神多元而深遠，本章由文學、繪畫、音樂、雕刻、建築、書法等來探究各類別的藝術美感，說明一切生活經驗與精神生活是密不可分的。如此的情感必是真摯感人，也是精神與藝術的。

第六章：此章為結論，針對中國文化的藝術精神其風貌與特質，作一完整的論述。說明這股藝術精神在整個中國文化的價值和作用。

第二章 儒家文化藝術

第一節 仁與樂的美感呈現

文學藝術活動的功能與意義，在於彰顯人的存在價值。「質勝文則野，文勝質則史，文質彬彬，然後君子。」（註1）儒家將人特殊生命的情境分成外觀的文與內在的質兩方面，質指生命體本身，文則是由人之特殊能力所創造展現出來的文明世界。所以文與質亦可等言仁與樂的對應關係。孔子於此章認為文若不足，則生命難以盡到創造開展以呈現文采的本性之責，則不足以稱仁。反之，內在的生命不夠充實飽滿，外觀的藝術創作將會因無本而呈虛矯空洞的型態，子貢：「文猶質也，質猶文也。」（註2）亦即此意。由此可論斷，儒家的文化觀是建立於一切以生命為內涵的文化活動與藝術活動，方有孔子「人而不仁，如禮何！人而不仁，如樂何！」（註3）之語。

仁是道德，樂是藝術。孔子把藝術的美和道德的仁相互融和，便可完成生命雍容之氣象。儒家以藝術活動來修養實存的生命，愈有能力創造藝術，就愈能感受生命的真象了。

一、自覺的創造性

禮是儒家自覺源頭的重鎮，周禮春官宗伯記載「大司樂掌成均之法，以治建國之學政，而合國之子弟焉。凡有道者有德者使教焉；死則以為樂祖，祭於瞽宗。以樂德教國子中和祇庸孝友。以樂語教國子興道諷論言語。以樂舞教國子舞雲門、大卷、大咸、大磬、大夏、大漢、大武……。」樂為教育中心顯然可見，樂在禮之上，使規範性和藝術性達成和諧統一，孔子立教「興於詩，立於禮，成於樂。」（註4）可知在音樂最高藝術價值的自覺中，孔子建立了為人生而藝術的價值觀來。

孔子對音樂的學習，由技術而衍深至精神層面，使自己人格在音樂中沉浸、融合而完成。「子擊磬於衛，有荷蕢而過門者曰，有心哉，擊磬乎！」（註5）孔子擊磬聲之樂音，是孔子情感表達的語言，孔子重視樂，形成儒家於樂的鑽研

發揚。如此的觀念若以美學的範疇而言，即為藝術創造的根源在人內在的心靈，凡人必由藝術創造心靈的發揮，方可使生命光采，孟子曾說「形色天性也，唯聖人然後可以踐形。」（註6）修養生命可使真實化，而藝術便是真實生命的流露。

二、藉逆覺肯定藝術心靈

自覺的意識使內在的自我引發各類功能，當心靈深處被誘發而出與外界相觸進而再反諸內省自覺，可謂逆覺體證。荀子〈樂論〉「樂者聖人之樂也，而可以善民心。其感人深，其移風易俗。故先王導之以禮樂而民和睦。」又云：「且樂也者，和之不可變者也。禮也者，理之不可易者也。樂合同，禮別易。禮樂之統，管乎人心矣。窮本極變，樂之情也。著誠去偽，禮之經也。」荀子對樂的功用有歸之於人格修養的意義，也就是儒家所追求仁的涵養功夫，與〈禮記禮運〉「本仁以聚之，播樂以安之」同一義也。

樂是直接從心發出來，而無須客觀外物的介入，與詩、歌、舞相輔，從極深的生命根源，向生命逐漸與客觀接觸的層次流出，必然萌生逆覺肯定的藝術心靈。經樂的發揚而使潛伏於生命深處的真情，得以發揚出來，使生命得到充實。雖然潛伏於生命深處的情常為人所不自覺，但對一個人的生活，有決定性的力量。在儒家所提倡的雅樂中，由情深之處，向外發出，不是像現代某些藝術家受了弗洛特（S.Freud）精神分析學的影響，以「性」內容的潛意識作為創作的根基，與心靈的真摯性情隔斷，殊為可惜。儒家認為良知良能隱於生命根處，是為決定生命的源頭。隨著真情流露，便與此良心道德融合，通過音樂的形式，使得藝術之情汨汨湧現，音樂即藝術化了。（註7）

第二節 文學對人格修養的啟示

王靜安先生「人間詞話」中提出有我之境與無我之境，前者是「以我觀物，故物皆著我之色彩。」後者則為「以物觀物，故不知何者為我，何者為物。」若以世間情論事，實絕無全然有我與無我，尤其是無我之境，幾至乎不存之理，任何一家之說，則代表當事人之心境思想，文學藝術尤甚，如中國文學主力一詩而言，兩千多年來，由風雅總迄今現代詩，源遠流長，名家輩出。因詩文學而影響自我人格修養者，張健將其歸為十大類型（註8）：

(一)高士型：屬恬淡高逸型，田園詩人陶潛為代表，他少年時代雖有四方之志，然言行與世俗多齟齬，欲求出污泥而不染，故脫出樊籠，飽嘗「復得返自然」之至樂，以詩文淡泊明志。

(二)鬥士型：此乃有理想，有抱負，有民胞物與胸懷之人。唐杜甫〈秋興八首〉反映他是位執持人道主義的標準鬥士，宋范仲淹岳陽樓記「先天下之憂而憂，後天下之樂而樂」彼等文人皆以文學反映己身之人格操守，不僅表達自我價值觀，也造成對後人思想觀念的震撼影響。

(三)幸臣型：此型特色是作者身為國家大臣，居移氣，養移體，吟詠作品不免豁現廊廟之氣。如王安石、陳與義作品「縱言及平生，相視開笑靨。」（王詩）「長風將佳月，萬里到此堂。」（陳詩）詩中寬舒之態，非市井子民所能及，然清逸之氣不如高士，沉鬱跌宕不逮鬥士，評價終非最上。

(四)名士型：風流瀟灑，東坡可謂此型人物。赤壁賦中變與不變之論，及至追求江上清風，山中明月為永恒之樂，皆可看出名士欲擺脫世俗的纏繞，然因於官場生涯，終難以超脫渾然徹底。

(五)神仙型：中國文學史代表人物宜以才情高亢的李白，「謫仙」對世俗人境毫不牽掛的超越，宛如莊子逍遙遊境界，凡人不可企及，「千里江陵一日還，……輕舟已過萬重山。」如此神龍見首不見尾超現實的意境，不僅令人自歎弗如，尊之「詩仙」實不為過。

(六)神童型：此型之人大都早夭，如李賀、李白詩風卓特不群，在文詞中有生命超俗的論見，惜天忌英才，皆未高壽，英國十九世紀名詩人雪萊、濟慈亦同如是。或許是智慧顯靈太早，生命力提前迸發，音樂家阿瑪提斯就是典型實例。

(七)英雄型：以「氣節」、「功業」為自我期許的辛棄疾雖未如願成為北伐英雄，卻在文學史留垂青史。「千古江山，英雄無覓，孫仲謀處。……想當年，金戈鐵馬，氣吞萬里如虎。」何等高亢悲壯，其後輩詞人劉過、劉克莊，和與辛氏並世的詩人陸游，都有英雄的特色。

(八)怨客型：此指抒寫胸中抑怨之氣，已憂憂人，凡事皆如岳陽樓記「感極而悲者矣」之文人。李後主生為帝王家，亡國慘運令他積怨纏身，「離恨恰如春草，更行更遠還生。」而馮延巳「少年看卻老，相逢莫厭碎金杯。」也流露少年老成的悲切心態。

(九)貴族型：包括帝王如梁簡文帝（蕭綱）、陳後主（陳叔寶）、隋煬帝（楊廣），風格大致華麗浮夸，甚至和弄臣唱和，大作艷詞宮調，使文風唯美，影響甚鉅，唯於文學價值不高。

(十)學究型：宋代若干理學家詩人屬之。才識高，唯受哲思影響，詩情反不通暢。故清沈德潛「邵康節詩，直頭說盡，有何興會？」說理之人，想要委婉柔情，有時還真令人為難呢。

上述所言，雖未盡是儒家思想者，然吾人皆知孔子為人生而藝術的精神，不僅表現於音樂上，對文學也有偉大的啟示。子曰：「不學詩，無以言。」又曰：「小子，何莫學夫詩？詩，可以興。可以觀，可以群，可以怨。邇之事父，遠之事君，多識於草木鳥獸之名。」（註9）儒家的美善理念，由後代文人透過詩文學等作品將純淨真摯的情感，播送給讀者，使人讀之喚醒沉澱寂靜的心靈，情感鼓蕩著道德，兩者合而為一，達成藝術高妙的境界。因此可知孔子對於詩的作用，是把握到由詩本質所顯露的作用，詩的道德性，是由詩得以成立根源之地所顯露的本性。孔子為人生而藝術的文學觀，即在於將文學剖析源頭處而獲得的文學觀，連帶的也影響後世文學之士以作品來傳達心聲，而自己的心聲又成為他人引發心靈省思的動力了。

第三節 藝術精神的主體一人

子曰：「未知生，焉知死。」中國的人生理想在倫理學中，不存在非現實的擬想成分，在繪畫或詩歌裏容或有擬想幻像的存在。此一現實主義著重當下的精神係源於孔氏學說，孔教精神和基督教精神兩者不同，孔教為現世與生為塵俗的，而基督可謂浪漫慈悲。孔子學說之人文主義本質純粹，不若西方宗教人物皆被奉為神祇，孔子和弟子從未被視為偶像神祇，儒家人文主義觀念是以「人」為中心的倫理，就西方人與人之間，若非有上帝觀念之維繫，方使道德不致泯滅的價

值觀，中西思想的差異是極大的（註 10）。許多人以嚴肅心情看待儒家，認為現實生活中以仁義為中心的道德規範，絲毫容納不下如佛、道的了脫今生，逍遙自得。事實儒家重今生耕耘，即可了前世之因，種來世之福田，以人為主體的價值觀正印證了藝術精神之可貴，此表現於人生各個階段，各自形成特定的態度。

（一）文化問題：

此涉及一般文化生活，包含儒家宗教觀宇宙觀。子曰：「道之將行也與，命也；道之將廢也與，命也；公伯寮其如命何？」（註 11）此表現孔子自覺主宰與客觀限制之區別，道之行不行，皆非人自身所能負責，亦非反對者所能任意決定，道之行或不行是成敗問題，非人所能負責，道之應行則為價值是非問題，此乃人所能負責之問題，是以有「盡人事，聽天命」之言。故孔子不計成敗，唯求完成之態度，常遭人批評。

孔子不崇神權，亦不取任何神祕宇宙之活動，以人自覺性為人生活動之基石，生命之責任在於人與人之間，此為儒家的人倫觀念，擴而充之，即成為文化意義的歷史觀念。「不怨天，不尤人。下學而上達，知我者，其天乎！」（註 12）不怨不尤，即知命守義的心境；下學而上達，則是德性智慧成長不息，而慨歎天方知我的孔子，也了解到知音難求啊！

（二）自我問題：

此一問題最強調的價值，在於對自我境界的主張。而自我境界可劃分為四種設準：

- (1)形軀我 - 以生理及心理欲求為內容。
- (2)認知我 - 以知覺理解及推理活動為內容。
- (3)情意我 - 以生命力及生命感為內容。
- (4)德性我 - 以價值自覺為內容。

孔子首就形軀我提出形軀生死不足計。「志士仁人，無求生以害仁，有殺身以成仁。」（註 13）所追求及藝術之恆久價值。而認知我則作為德性我之附屬

，如「吾有知乎哉？無知也。有鄙夫問於我，空空如也，我叩其兩端而竭焉。」（註 14）可見儒家視智慧功能在了解人本身。至於情意我包括生命力和生命感，此以藝術活動來肯定生命勇敢堅毅高貴的本質。「子謂韶，盡美矣，又盡善也。謂武，盡美矣，未盡善也。」（註 15）詩與樂是中和之紀綱，孔子贊歎佩服（註 16）。藝術之美是由人生命的體貼處方能感受，儒家不論在形軀、認知、情意、德性皆係由人出發，進而與自然相會，臻天人合一之境，雖現實卻擁有理想，只是幻想主義者可能會較失望罷了。

其實體察孔子「志於道，據於德，依於仁，游於藝。」（註 17）可知其感於天地廣大在於生生不息，人生之美唯有游於藝方能領悟純美，才能體驗道德修行為完人，天之時行，剛健而文明，地之順動，柔謙而成化，天地之心，盈虛消息，交泰和會，光輝篤實，其德曰新，萬物成材，貞吉通其志，人類合德，中正同其情（註 18）。因此若拘限以仁義道德觀來論究儒學實有所偏頗，德性是儒家堅實緊密的架構，練就這紮實的功夫之後，自然可體仰世間恆久之美，宇宙曼妙奧秘之境了，只是世人往往在道德約束下，僵化成教條，使人望而生畏，或許歷代帝王也要為此肩負責任，人若為鞏固皇位，深怕民心思變，動搖國本，因而將透視生命力的儒學思想，穩定於基礎的道德架構上，故意淡化其形而上的人文自然思想，使世人誤會加深，終導致儒家難以超脫於藝術精神之上。

第二章 儒家文化藝術註釋

- 註① 見論語·雍也
- 註② 見論語·顏淵
- 註③ 見論語·八佾
- 註④ 見論語·泰伯
- 註⑤ 見論語·憲問
- 註⑥ 見孟子·盡心上
- 註⑦ 根據徐復觀中國藝術精神之研究，認為音樂對儒家思想影響甚鉅（民 81 年學生書局出版）
- 註⑧ 根據張健中國文學散論之研究，將中國詩人歸納十型（民 71 年 台灣商務印書館四版）
- 註⑨ 見論語·季氏，陽貨
- 註⑩ 此據勞思光中國哲學史有關儒家與西方人文思想之差異。（民 69 年香港中文大學崇基學院 3 版）
- 註⑪ 見論語·憲問
- 註⑫ 見論語·憲問
- 註⑬ 見論語·衛靈公
- 註⑭ 見論語·子罕
- 註⑮ 見論語·八佾
- 註⑯ 參照勞思光中國哲學史孔子與儒學之興起之研究，認為孔子思想所建立的人文價值觀影響後世至鉅。（民 69 年 香港中文大學崇基學院 3 版）
- 註⑰ 見論語·述而
- 註⑱ 根據方東美中國人生哲學概要中國先哲藝術精神之研究（民 63 年 先知出版社）

第三章 道家文化藝術

第一節 道與藝術

前章談及儒家美學在論什麼是真實生命，而道家美學則著重如何自然流露。其實儒道思想是互相滲透連成一體的。藝術至貴在於自然，就客觀而言，就是美感呈現生命所處的和諧渾融狀態。主觀來說，則指一個能體知、涵容生命和諧狀態的心境，亦即體現美感的心靈境界。

一、藝術結構：

所謂藝術結構即指美的精神蘊涵寄託於人爲經營的語文脈絡中，並且能流露出氣韻以引發鑑賞者整體性的感動。富有道家藝術思想的人，在真實的生活中可呈顯純美的虛境，即使擁有現實的田園山水之美，也感覺不若藝術作品的景緻來得令人心神逍遙自得，這也就是道家義理和藝術活動密切關連的緣故。「有之以爲利，無之以爲用。」（老子 11 章）如此有無的經營結構，使人因探討現實的有而促使無的境界自然浮現。而結構有無之比例，則必須掌握恰到好處，方能合乎道家的藝術精神。如書畫的留白，無的浮現，可讓觀賞者覓得極大的心靈空間，享受絕對的美感經驗。

在結構中有與無，用與無用，可引莊子之話說明之。莊子和弟子行走山中，見大木因不材而免砍伐之噩，投宿友人家，又見友人家中雁因不能鳴而被烹，弟子遂有材與不材之惑。莊子說「周將處夫材與不材之間。材與不材之間，似之而非也，故未免乎累。若夫乘道德而浮游則不然。無譽無訾，一龍一蛇，與時俱化，而無肯專爲；一上一下，以和爲量，浮游乎萬物之祖，物物而不物於物，則胡可得而累邪！」（莊子山木）此語指出材與不材的平衡點，全繫於存乎於心之妙，若能以美感經驗來掌握結構的契合點，自由浮現，全無執著，這個平衡點便剛好呈現出生命純美的境界。

二、藝術評鑑：

以老莊爲主的道家義理中，究竟應如何面對生活中的美感經驗作一客觀標準的評價呢？衆所周知，道家對價值或評價是懷著戒心，存而不論的態度，面對藝術評鑑如此重要的人生活動，其藝術評鑑的積極看法又是如何？

(一)即假成真的評鑑標準：

可引老子 2 章和莊子秋水的話來印證此意：

1. 故有無相生，難易相成，長短相較，高下相傾，音聲相合，前後相隨。

(2 章)

2. 以趣觀之，因其所然而然之，則萬物莫不然；因其所非而非之，則萬物莫不非；知堯桀之自然而相非，則趣操者矣。 賭親

此二種藝術標準，前者爲以對比烘托世間相之美，物無貴賤的絕對價值，凡事是相對的存在。後者是以常模爲準，只要選定了一個標準，就是確定了批判方向，足以展現一個以趣觀之的價值網路。道家認爲審美的標準中，必須以「惟達者知通爲一，爲是不用而寓諸庸。」（莊子齊物論）就是人先有藝術心靈的自覺，方能掌握美學的原理原則，方能成爲通達之士，不執著活用內心衆多知識標準，以具體行動來進行藝術評鑑。

(二)神、妙、能三品標準

凡只具足以駕馭結構的技術作品稱能品，其技法純熟，能在形相上逼似的藝術作品。若作者經營結構，能恰當留白，使自然流露出內在的精神氣韻稱妙品。最後若可達到即道即器，渾然一體自然而不著痕跡，即爲神品，此作品早已渾化無跡，淡中滋味卻有深長雋永的恬逸。神品尚須觀賞者有純淨的藝術心靈充分參與，這也是道家美學的最終精神意境所在（註 1）。

「虛室生白，吉祥止止。」（莊子人間世）「翛然而往，翛然而來而已矣。……，淒然似秋，煖然似春，喜怒通四時，與物有宜而莫知其極。」（莊子德充符）此皆詮表道家美學意境，道家通過心靈的虛靜無爲，損之又損，以無限之情來涵容萬物，遂可臻於「喜怒通四時，與物有宜」的物我交融之境，而且更可和

諧渾化到「莫知其極」的神品之境。何者是技，何者是道，道家思想不以明確的知識道德論來直接解註，其言外之意，實有妙趣無窮。

第二節 老、莊藝術的人生觀

幽默大師林語堂曾以「玩世，愚鈍，潛隱」來為老子作註，「發現自己」為莊子論評（註2）。大師認為老子可慈的老猾哲學卻產生了和平、容忍、簡樸和知足的崇高理想，其中包含愚者智慧，隱者長處，以及柔弱者的力量和熟悉世故者的簡樸。中國藝術本身和詩意的幻象及樵夫漁父簡樸生活的讚頌，都離脫不了此哲學的存在。道德經「大乃若拙，大辯若訥，躁勝害，靜勝熱，淨靜為天下正。」天地萬物運行當中，競爭徒勞無功，因為沒有永遠的輸、贏。

而莊子觀察人生正如藝術家觀察風景一般，是隔著薄紗或煙霧的，如此看法使人生現實生硬軟化，易顯現真義的實質內涵。哲學家如何體驗人生之美？當我們面對不完美，生老病死的真實人性，如何調整人生標的，使己身得以和平工作，曠達忍耐進而幸福的生活。「荃者所以在魚，得魚而忘荃。蹄者所以在兔，得兔而忘蹄。言者所以在意，得意而忘言。」（莊子，外物）忘是不執著、不刻意，不耿耿於懷，使外物不妨礙心靈的自由與美感的呈現。「得意忘言」是一體同參言與意，完全的投入結構的事實中，完全的接納與熟悉，即使面對再惡劣的環境也勿心存芥蒂，與自然共生渾然忘我，「安時而處順，哀樂而能入也。」（莊子，養生主），此一態度或許旁人譏之寡情、愚痴，然細細體會，不難覺察莊子和老子之間互通的一致性，絕非消極逃避，而是積極承擔之後的智慧化境。

老、莊人生觀若置於藝術領域而言，即是首須對藝術媒體如形式、體裁、工具充分熟悉，進而忘了所藉助媒體的存在，充分發揮內心情感，方可呈現自然美感。宋朝畫家米芾號「米顛」，瘋和尚「濟顛」，瘋狂的痴傻，卻贏得世人的愛戴，即在真真假假中，流露出道家的人生藝術，使人觀之自在不拘泥，甚至在繁瑣的生活中彰顯樂趣無窮，意義非常。

第三節 精神的自由解放

審美的判斷應是普遍性但卻非絕對性的，知識論中的邏輯判斷純粹是知性的

功能，是由範疇、概念的決定。審美判斷則不然，它雖然要求普遍有效，卻是主觀感性的感受狀態，非由範疇、概念所能直接規定。它包括概念於其中卻不能等同於概念活動，而由多種心理功能的共同運動的結果。康德所謂自由協調狀態的產物，「只有想像力是自由地喚起知性，而知性不藉概念的幫助而將想像力放在合規律的運動中，表象這才不是作為思想，而是作為一種心情的合目的性之內在感覺，把自己傳達出來。」（註 3）康德美學的形式主義和表現主義此兩種因素都對後代起了巨大影響，也都有其一大串的繼承者。前者是「為藝術而藝術」、「有意味的形式」、「距離說」……種種現代主義的前驅。後者則是各種浪漫主義、表現主義、反理性主義的先導。二十世紀資產階級美學理論中強調表現的一派，與強調形式的一派，仍然可以說是康德美學上述兩方面的發展（註 4）。事實上中國藝術史上符合康德美學觀念者大有人在，如「言有盡而意無窮」、「羚羊掛角，無跡可求」、「意在筆先，神餘言外」、「形象大於思想」……而道家精神的自由解放，更是奠定上述美學觀的先驅。

（一）以「遊」貫穿心靈到形軀

老莊藝術精神乃是要成就藝術人生，其目的乃在使人的精神得到自由解放。此和西方許多美學家有共同的到達點。老子想求得精神的安定，莊子則是順著在大動亂時代人生所受的痛苦中，要求得到自由解放，唯一的方法在於求之於自己的心，心的作用、狀態，莊子稱之為精神。老莊的聞道、體道，即是最高藝術精神的體現。此精神的呈現即是「遊」，前段曾提及康德認為美的判斷非由認識的判斷，而係趣味性，乃是「純粹無關心地滿足」（註 5）。遊的觀念在道家其積極的根據便是和。論語「和為貴」，禮記樂記「大樂與天地同和」，和不僅是人生矛盾現象得以調和的藝術，更使精神可因此而得到自由解放、逍遊。沒有和，便沒有藝術的基本性格，更沒有辦法顯現人的藝術特質。此於莊子逍遙遊中肩吾聞於接輿的故事裏，說明以道為體，以無用和和為用的一個得到逍遙遊的精神象徵，也就等於是美的藝術的精神象徵（註 6）。

（二）藝術的創造：

托爾斯泰說：「使人能金同生活，一切只有藝術去作。」又說：「藝術必須喚起各人之人格，及對於各生物生命的敬畏之念。又能喚起對於浪費、暴力、復

力、復讎，及爲了滿足自己而掠奪他人的廉恥心。」（註7）生命的美源於道的美感傳遞方式，無法由一方單獨完成，藝術的欣賞爲創造的參與，觀察老莊之意，在於透過道來啓發性靈，完成藝術的創造，將所要傳達的意義，以不著形相的方式，完全融化進入生命和諧體中渾然無跡。如〈齊物論〉有言：

凡物無成與毀，復通爲一。惟達者知通爲一，爲是不用而寓諸庸。庸也者，用也；用也者，通也；通也者，得也。適得而幾矣，因是已。

生命諸多形態的變化，皆在於表象之幻化，思維的觀照若不執著於一形式，如莊周夢蝶，蝶夢莊周，皆不必拘泥，因爲主宰不是莊周也非蝶，而是和諧生命體本身，也是藝術創造的源頭。由這生命所展現的特定形相或意義，不論化成蝴蝶或莊周，當下那一時刻即應領悟生命本質之貴美，喚起人格及敬畏之心的慨歎詠讚（註8）。道家強調以虛靜爲體的心，來解消以自我爲中心的欲望，以及與欲望相與連的知解，而使心的虛、靜本性得以呈現，便不會拘泥到底是莊周夢蝶或蝶夢莊周了，此即是打開了個人生命的障壁，以與天地萬物的生命融爲一體，此時不僅天地萬物皆爲虛靜之心所涵，而自己的心成爲無所不包的「天府」（註9）。而天府的本身實際又是「葆光」、「靈台」（註10）。天地萬物，以其原有之姿進入到天府，受到光、靈的照射，天地萬物的虛靜本性和本質，益因之而顯著（註11）。是以道家所要求的藝術創造，必須如造物者之「雕刻衆形而不巧」，即巧而忘其巧，創造而忘其創造，則創造便能完全合乎物的本質本性，如此通過精神與技巧的修養所達到的境界，便是最高的藝術創造，心靈完全的奔放，如行雲流水，與大自然運行自如，自能生生不息，豈能會有托爾斯泰所耽憂的暴力、復讎呢？

第三章 道家文化藝術註釋

- 註①：此據曾昭旭〈中國美學〉道家美學之研究，頁 111，（台北，國立空中大學，1992）
- 註②：此據林語堂〈生活的藝術〉誰最會享受人生，頁 101，（台北，德華出版社，1980）
- 註③：參看李澤厚〈康德美學與目的論〉，頁 208，（台北，風雲時代出版公司，1989）
- 註④：同上書。
- 註⑤：此據曰譯岩波版康德〈判斷力批判〉上卷，頁 67，參照徐復觀〈中國藝術精神〉中國藝術精神主體呈現之研究，論〈遊的無用與和〉文中的註解（台北，學生書局，1992）。
- 註⑥：此據徐復觀〈中國藝術精神〉談論中國藝術精神主體之呈現，莊子逍遙遊的精神係以和為積極條件，進而達到精神自由解放的境界。（台北，學生書局，1992）
- 註⑦：曰譯托爾斯泰〈藝術是什麼〉，頁 192，參照同上書。
- 註⑧：此據曾昭旭〈中國美學〉論及道家美學的美的傳遞，談論有真人而後有真知，生命只要不傷和諧之美，莊周或蝴蝶的特定意涵都是可以真實傳遞的。或許這就是道家唯美的傳遞要求吧！頁 90（台北，國立空中大學，1992）
- 註⑨：見〈莊子·齊物論〉。
- 註⑩：同上書。
- 註⑪：此據徐復觀〈中國藝術精神〉莊子藝術的創造之研究。頁 118。（台北，學生書局，1992）

第四章 佛教文化藝術

第一節 北中國之佛教文化

影響中國佛教美學思想的印度佛教思想，主要有中觀佛教和如來藏佛教。前者以「般若經」為主要經典，後者則以「楞伽經」、「涅槃經」、「華嚴經」、「法華經」為主要經典。中觀佛教主張「一切皆空」是空宗，例如禪宗在美學思想注重簡素、孤高和不均齊。而如來藏佛教主張「衆生皆有佛性」，是有宗，如華嚴、淨土、密宗，在美學思想上注重繁複、整齊和對稱。從我們生活中的所言所行及所觸及的食衣住行育樂中，皆受佛教深遠的影響。然若觀察許多佛教藝術作品，不難發覺佛教美學是藉有形之物和無形思想來達到詮釋真理的目的，並非純然的為藝術而藝術。

佛教視生命為有情的感受者，主體是情意性的主體，客體則為情意性的客體，透過輪迴流轉的生命觀來詮釋生命歷程與軀體成壞的關聯性。而「業」則為活動的結果，依佛教根本觀點，生命活動基本上乃「自我」在昏迷中活動，故以「無明」表之，所謂「業」即自我在昏迷中活動之結果，此結果生出具體生命，且造成繼續流轉之生命輪迴。因而自我必從生死流轉的領域中跳脫而出，方能恢復自由之身，此即是「解脫」及「涅槃」的根本涵義，亦即道的真諦所在。若欲解脫則必須由真我自覺，恪守戒、定、慧的工夫，方可不迷而達無上正等正覺之境。故云：

「是人若得親近於佛，及佛弟子，諸善知識，便得聞受十二部經；以聞法故，觀善境界；觀善境界，故得大智慧；大智慧者，名正知見。得知見故，於生死中而生悔心；生悔心故，不生歡樂；不生歡樂故，能破貪心；破貪心故，修八聖道；修八聖道故，得無生死；無生死故，名得解脫。」（註1）生命自覺即在解脫輪迴之苦（註2）。

東漢初年，佛教已初入中國，從譯經者逐步東來，由晉至南北朝，各宗興起，北中國之佛教，應先由般若之學說起。前有道安及其弟子，後有鳩摩羅什及其門下諸僧。

(一)道安與六家七宗：

道安 (312 — 385) ，為兩晉佛教中心人物。其對佛教貢獻有：

- ①整理經籍，改正譯文，加強理論之了解。
- ②制定戒律，條分三例，使天下僧寺有共同軌範。
- ③分遣弟子，往各地傳教，推進佛教運動。

所謂六家七宗，乃指劉宋時釋曇濟所作之「六家七宗論」。唐元康「肇論疏」謂「梁朝釋寶唱作續法論一百六十卷，云宋莊嚴寺釋曇濟作六家七宗論。論有六家，分成七宗，第一本無宗；第二本無異宗；第三即色宗；第四識含宗；第五幻化宗；第六心無宗；第七緣會宗。本有六家，第一宗分爲二宗，故成七宗也。」（肇論疏）

縱觀七宗理論演變後，在中國境內已融入民族文化的思想中，衍成一個重要而深刻的思想意識行程。具象方面如以敦煌壁畫爲例，可看出北魏、隋、唐、五代、宋不同的神佛世界。無論是雲崗、敦煌、麥積山，中國石窟藝術最早推於北魏洞窟，印度傳來的佛教，佛本生等印度題材佔據了洞窟的壁畫畫面。如割肉餵鴿（註3）、捨身飼虎（註4）、須達拏好善樂施（註5）及五百強盜等故事最爲普遍（註6）。在這些藝術圖景中，可以明顯感受到通過美學形式積淀著的歷史現實和人生，更讓人強烈的感動當時人們皈依佛教美學情感的真摯力量。

(二)鳩摩羅什及其弟子：

鳩摩羅什 (343 — 413) 其所譯經論極多，重要如「大品般若經」、「法華經」、「維摩經」、「小品般若經」、「金剛般若經」、「阿彌陀經」等，論部則有「大智度論」、「中論」、「十二門論」、「百論」、「成實論」等，其中中心工作在於闡明般若教義。羅什門下僧肇「不真空論」乃第一承繼師道且加以發揚之人。論云：

「夫有若真有，有自常有，豈待緣而後有哉？譬彼真無，無自常無，豈待緣而後無也？若有不自有，待緣而後有者，故知有非真有。有非真有，雖有不可謂之有矣。不無者，夫無則湛然不動，可謂之無；萬物若無，則不應起；起則非無

起；起則非無；以明緣起故不無也。」（肇論·不真空論）

「有無」之觀念影響中國哲學思想極為深遠，尤其在繪畫的表現上，更因有無之巧妙，而收傳神之趣。世說新語：「顧長康畫人（註7）或數年不點目睛。人問其故，顧曰：『四體妍蚩，本無關於妙處。傳神寫照，正在阿堵中。』（註8）此處「傳神寫照」係作者將所觀照對象之神，通過形相把它表現出來，照是可見的，而神是不可見的，顧氏之言，寫照是為了傳神，繪畫必須傳神，才畫到藝術的真，有無之妙即在於是能否掌握到傳神的關鍵，佛學思想之玄妙，融合了老莊，造就了中國繪畫史「氣韻生動」的根據（註9）。佛學影響了整體中國的人生觀，若以哲學思想來談論北中國之佛教時，則羅什、僧肇般若一系為主要成就之人。

（三）北方四宗：

羅什、僧肇後，北方佛教渡過一黑暗時期，然北方仍有許多佛教宗派。北齊僧人法上弟子慧遠分述北方四宗為：「立性、破性、破相、顯實」，分別相應於毗曇宗，成實宗，般若宗，地論及涅槃宗。在中國三宗興盛之前，慧遠實治真常教義之代表人物，亦為此中國佛教最後人物，立性宗以諸法各有體性，皆從緣生；破性者說諸法虛假無性，法雖無性，不無假相。破相宗者，雖說無相，未顯法實；顯實宗者，諸法妄想故有，妄想無體，起必任真。真者，所謂如來藏性。真性緣起，集成生死涅槃，真所集故，無不真實，故曰真宗。」（註10）佛教思想和先哲文化交相融合，使我們體認宇宙雖有形體，卻不生障礙，使有限的宇宙形體，表現無窮空靈的作用，損其體，去其障，致其虛。若窮其根底，帶有道德性和藝術性，其宗教哲學在於自性之純美純善之本質，如此的哲思不僅把宇宙看作是普遍生命的表現，一切至善盡美的價值理想，佛教的最高境界可以隨生命流行的修養而得實現，使宇宙成為道德實踐的園地，亦即是藝術的意境。

第二節 南中國之佛教文化

南中國佛教之重要人物及宗派，大半皆與北中國有關。西晉亡時，南中國與北中國開始分裂，故東晉、宋、齊、梁、陳為論南中國佛教之時代，依其時代次序可分別敘述如下：

(一)東晉玄風與慧遠之佛教運動：

魏晉名士談玄，蔚為風氣，其時佛徒亦受影響，故名僧名士每多標榜。僧者欲演印度佛教之義，每比附老莊之言，此時期最具代表人物為道安弟子慧遠，其對佛教運動之貢獻遠超過於佛教理論之建立。慧遠不僅能廣容各派之說，又曾遣弟子法淨、法領等西行求經，得華嚴梵本外，並取得禪律梵本資料，有助於佛教組織規律之統一。高僧傳「蔥外妙典，關中勝說，所以來集茲士者，遠之力也。」（註 11）此即言慧遠能廣取西域及中國北方之說，而推動南中國之佛教運動。

魏晉時代開始氣韻生動的自覺，雖是受了莊學的影響，但莊學的藝術精神源於自然，慧遠在詮釋佛學義理亦深受莊學影響，由其對涅槃的小乘觀點，如「生以形為桎梏」、「化」、「神」雖無法體悟最高主體意境，但佛道更直接深刻而顯著的關係可以看出。

「是故經稱泥洹不變，以化盡為宅；三界流通，以罪苦為場，化盡則因緣永息，流動則受苦無窮。何以明其然？夫生以形為桎梏，而生由化有；化以情感，則神滯其本，而習昏其照；介然有封，則所存唯己，所涉唯動；於是，靈轡失御，生塗曰開，方隨貪愛於長流，豈一受而已哉？是故反本求宗者，不以生累其神；超落塵封者，不以情累其生。不以情累其生，則生可滅；不以生累其神，則神可冥。冥神絕境，故謂之泥洹。」（註 12）

慧遠講因緣，重生死報應，雖未達大智大慧，但因和時潮的關聯性，使佛道的思想契合，引起藝術自覺，使創作者由對像而來的拘束性能減少一分，創作的精神自由能多獲得一分，不論山水人物的繪畫義理深遠又往更高處推展，意趣無窮，其所涵融的意義自是不凡。

(二)竺道生與涅槃宗：

竺道生本姓魏，幼從竺法汰出家，故從師姓。早年先習小乘，後從羅什習般若，曾初據涅槃經文立佛性義，不為同道所容，謂「一闍提有佛性」（註 13），一切眾生皆可成佛，因而被諸僧攻擊，遂先往虎丘，後居廬山，力倡涅槃宗義。後大本涅槃經譯文已傳至南方，與其說相合，於是竺道生學大盛。其與慧遠二

學大盛。其與慧遠二人弘教於南方，師承北方，由竺道生著作可歸納其思想要點：
：（A）佛性即真我。（B）法身無色。（C）頓悟義與一闡提有佛性義。所創涅槃宗可謂日後中國三宗先聲，尤其以天台宗教義為甚。法華經以十「如是」攝一切法。

「性」 - 本性

「相」 - 表象

「體」 - 實體

「力」 - 功能

「作」 - 活動

「因」 - 主要先在條件

「緣」 - 輔助性先在條件

「果」 - 直接後果

「報」 - 間接後果

「本來究竟等」 - 以上九者合成之全體過程。

事實上，中國佛教的五大教派，皆延續印度大乘中觀佛教和如來藏佛教的中心思想，而美學思想自然也是由其內容衍生而出來的。至善至美的心體是由內心的「如來藏」所生，內容如下：

①一切事物都是空幻的。

②每一個衆生都本具「佛性」，因此也都可成佛，甚至本來是佛。

③外在世界中的每一事物都由「佛性」所生起的，因此在本質上都是美善的。

。

一念三千，不僅衆生皆具佛性，亦可成佛，另一方面則進德不息，一心自主，時時可聖，時時不凡，佛教教義吸收中國德性觀念顯明可見。

（三）真諦與攝論宗：

慧遠代表南中國佛教第一階段之領導人物，道生所立涅槃宗可看作南中國佛教運動第二階段的主流。而後公元五四八年印度僧人真諦乃由南海至建業，此後

之第三階段。

攝論宗修持意義在於「悟」、「覺」本身應如何建立，理論上不外四種可能以說「轉識成智」的問題：

①以八識中本有代表覺悟動力之識，此即楞伽地論之說，以阿賴耶爲眞常淨識。

②在八識以外另立一覺悟動力，以轉八識。

③以阿賴耶識作爲「眞我」之一狀態，即眞我不能覺就成爲「阿賴耶識」，一覺即成爲清淨如來藏。

④在阿賴耶識中，取其一部份功能作爲覺悟之動力，此則不於八識外另有所立，只就阿賴耶所藏「種子」立論。

自我之所以成爲如此自我，悉由種子決定，而種子則藏於識中，依此，阿賴耶識應指個別自我而言，衆生各有一「阿賴耶識」，衆生彼此的差異，則甲種子自與乙種子不同。阿賴耶主要作用，在於承受或攝藏作用，故云：

「初能變識，大小乘教名阿賴耶；此識具有能藏，所藏，執藏義故。謂與雜染互爲緣故，有情執爲自內我故，北即顯示初能變識所有自相；攝持因果爲自相故。此識自相，分位雖多，藏識過重，是故偏說。」（成唯識論）

第三節 中國佛教之五大宗派

佛教流入中國，經三國，兩晉與南北朝之講論，終在隋唐出現中國佛教徒自開之宗派。（1）天台宗（2）華嚴宗（3）禪宗（4）淨土宗（5）密宗。五大宗派之教義，皆相當有獨立性，大抵可作如下說明：

（一）五宗教義各殊，觀其思想理論，實爲印度教在中國發展融合後所生出的新成果，若就宗教保守立場而言，各宗可說已非印度佛教本有之理論，中華文化溶合的力量可見一般。

（二）中國所出之佛教著作而言，「大乘起信論」和天台、華嚴、禪宗主旨極爲

接近。若就佛教外之本國思想，則先秦儒學之心性論，道家莊子之自我理論，皆可說在「肯定主體性」上與各宗思想相近，但也不能混為一談。儒釋道在本質上仍各有相異之點，儒學之主體性，以健動為本，其基本方向乃在現象界中開展主體自由，故直接落在化成意義之德性生活及文化秩序上。道家的主體性，以逍遙為本，其基本方向只是觀賞萬象而自保其主體自由，故只能落在情趣境界及遊戲意義的思辯上。佛教的主體性則以靜斂為本，其基本方向是捨離解脫，故其教義落在建立無量法門，隨機施設，以撤消萬有上。

(三)中國佛教接受本國固有之哲學思想及價值觀念影響，人德性之成就永無限制，自由而不息，此承先秦儒學德性不息觀念，凡可以成聖，聖亦可降為凡，此種觀念係中國佛教之特色，非印度教義所有，而和儒道之間，同異之際，卻又不失中國佛教特色（註 14）。

佛教為載道而藉作品來傳其教義的藝術，即使很難以純藝術性的創作來觀賞，但其發展出來的美學思想，對於中國文化有高度而深刻的影響。胡適之曾說：

「中國固有的文學很少是富於幻想力的；像印度人那種上天下地毫無拘束的幻想能力，中國古代文學裡竟尋不出一個例子。（原註：屈原莊周都遠不夠資格！）長篇韻文如《孔雀東南飛》只有寫實的敘述，而沒有一點超自然或超空間的幻想。這真是中國古文學所表現的中國民族性。在這一點上，印度人的幻想文學之輸入確有絕大的解放力。」（註 15）

可知中國佛教的美學思想是立基於〈般若經〉裏的「一切皆空」和〈楞伽〉、〈華嚴〉、〈法華〉、等經中的佛性、如來藏等思想，而發展出來的綜合思想。也因而湧現出至真、至善、至美的境界出來，甚至於激盪出禪宗空靈的美學觀，無怪乎胡適會說印度幻想文學輸入，造成了我們民族性極大的解放力。

第四章 佛教文化藝術註釋

註①：見涅槃經。高貴德王菩薩品。

註②：此據勞思光〈中國哲學史〉中國佛教哲學之研究，頁 198，（香港中文大學崇基學院，1980）

註③：即所謂“尸毗王本生”。尸毗王者今佛身也。為釋迦牟尼成佛前經歷過許多世中的一個。此係一隻小鴿為餓鷹追逐，逃匿到尸毗王懷中求救，王曰：「汝勿食此鴿。」鷹說：「我不食鮮肉必死，汝何不憂惜我？」尸毗王乃欲以己之同等量肉交換小鴿，最後竟然發現自己全身投在秤盤上方和小鴿同等量重，尸毗王乃以自己生命和一切來作低價，結果大地震動，鷹鴿不見，原來此為神來試探他的。

註④：摩訶國有三位王子同行出遊，看見山岩下七隻初生小虎圍繞著餓困瀕死的母虎，小王子催兩位兄長回去，以身救母虎，豈料母虎飢餓乏力食之，小王子從自己身上刺出血來，復由高岩跳下墜身虎旁，待母虎舐血後，恢復力氣便將他吃了。當兩位兄長返回尋找，見地上殘骸，悲哭訴於國王父母，便在該處建立寶塔悼之。

註⑤：太子須達拏性好施捨，他將國寶白象捨給敵國，國王大怒，將其逐出國。他帶著妻兒四人坐馬入山，途中有二人乞馬，太子便給他們，復有人乞衣，他又把衣服給了，他和妻子各抱一子繼續前進，不久又有人乞求，兩個孩子怕被施捨掉，便躲藏起來，但終被太子找出，用繩子綑綁送給乞求者，孩子們依戀不走，乞求者用鞭子抽打他們流血，太子難過落淚，但仍讓孩子被牽走，以實現他無求無我施捨之心。

註⑥：五百強盜造反，與官兵交戰，被擒後剜眼重刑，在山村中哭嚎震野，痛苦萬分。佛以藥使眼復明，他們便都皈依了佛法。

註⑦：顧愷之字長康，晉書卷九十二有傳。據余長康疑年錄，生於晉成帝咸康七年(341AD)，卒於晉安帝元興元年(402AD)，年 62。

註⑧：見世說新語巧藝篇第二十一。

註⑨：南齊謝赫古畫品錄：「雖畫有六法，罕能該盡。而自古及今，各善一節。六法者何？一曰氣韻生動是也。二曰骨法用筆是也。三曰應物象形是也。四曰隨類傳彩是也。五曰經營位置是也。六曰傳移模寫是也。」

註⑩：此據北齊僧人法上弟子慧遠，此非道安門下之慧遠，北朝末年，享盛名，曾著「大乘義章」，論敘各家之說，亦述及「北方四宗」。

註⑪：見高僧傳中之慧遠傳。

註⑫：見慧遠所著沙門不敬王者論。

註⑬：此據高僧傳，竺道生傳「……又六卷泥洹先至京都。生剖析經理，洞入幽微；乃說一闍提人皆得成佛。於是，大本未傳，孤明先發，獨見忤衆。於是，舊學以爲邪說，譏憤滋甚；遂顯大衆，擯而遣之。」

註⑭：此據勞思光〈中國哲學史〉中國佛教哲學研究，頁 308，（香港中文大學崇基學院，1980）

註⑮：見胡適之〈白話文學史〉，頁 179，（台北，遠流出版社）

第五章 藝文美學

第一節 文學美學思想之流變

中國古典文學在思想表現上，可歸納為儒、釋、道三家。儒家思想的文學內涵以「文以載道」、「宗經徵聖」，如范仲淹以岳陽樓記一文抒發「先天下之憂而憂，後天下之樂而樂」的遠大襟抱（註1）；蘇軾赤壁賦說明了天地萬物「自其變者而觀之，則天地曾不能以一瞬；自其不變者而觀之，則物與我皆無盡也。」（註2）文天祥正氣歌映照出歷代聖哲不朽的典範，「哲人日已遠，典型在夙昔，風檐展書讀，古道照顏色。」（註3）儒者文以載道，強調人生哲理，寫盡人間忠孝節義之美，後代明清古文家亦推崇摹擬，並主文章須具「神理氣味」、「雅潔」之韻致。

道家思想的文學，內涵以隱逸出世，恬淡自然為主，具有玄思、綺靡、浪漫、神秘等特性，使文學主題多樣化、領域更開闊，或遊仙、玄言、山水、田園、志怪、宮體，皆是追求綺麗多彩。如東晉陶淵明以桃花源記塑造一個理想國，說明人生美好的烏托邦世界，隔絕的世界人人怡然自樂，有良田、美池、桑、竹之屬，阡陌交通，雞犬相聞（註4）。其實每當朝代更替之時，文人往往罹禍，因其痛政治日乖，人生多苦，憤怨溢懷，正之不能，言之又恐招禍，乃相率為避全身之謀，如東漢靈、獻帝日益流行的老、莊思想大盛，因老、莊貴虛無，不關時事，恬淡寡欲，談論也不招禍，文人名士，無不以此為全身之策，漢末有建安七子，魏末則竹林七賢，前後輝映，皆受老、莊玄學的影響，內容多為道家虛無之言（註5）。此類文學表現了高蹈避世、神秘浪漫的情調。

以慈悲為懷的佛家思想，其文學內容反映虛幻人生，因果、輪迴的觀念溶入其中。在詩歌上開拓禪境，有智慧靜慮、圓滿空靈特性。如唐變文即源自佛經，內容有講唱佛經故事及非佛經故事，故由初期宗教宣傳品，演變成在民間的通俗文學，或化身為諸宮調、鼓詞、彈詞、說話等，流行不輟。佛經故事如大目乾連冥間救目變文（巴黎國家圖書館藏）、大目犍連變文（倫敦不列顛博物院藏），俱演佛門弟子目連救目出地獄故事，目連為佛經中常見人物，其故事流傳民間甚廣，成為多數圖畫及戲曲的材料。非佛經故事變文，則有伍子胥、王昭君等故事

，與元、明戲曲發生連鎖之關係（註6）。而文人之詩文亦因佛家思想之融入，萌生心靈解脫之美，賦有高度的超越性，如唐王維、宋蘇軾等人作品皆充分表現了高度藝術性。

任何一篇好的文學作品，架構嚴謹，題材豐富，文筆通暢優美，皆是重要因素，此外尚須注意：

- (一)文學中務求真感情之流露，樸質自然。
- (二)文學中想像力必須趣味化，變化多樣。
- (三)文學中的技巧要合乎自然之妙，形散神凝。

清末王國維受西洋哲學的影響，將西方美學與中國詩學相融合，倡立了「境界」說，他引尼采之語：「一切文學，余愛以血書者。」說明境界的真諦在「真」。主張好的文學在於有境界，在於能寫真景物，真感情的作品（註7）。陳跡的古典文學如此強烈的感染、激動著我們，品讀文學作品，心靈存在審美的心理問題，由其字裏行間不難覺察中國民族的審美趣味、藝術風格，萌發了無比的親切感，如此的情理結構，不僅是文化的認同而已，更是人性永恆的寫照。

第二節 書法美學思想之流變

中國人往往以其愉悅之神態，欣賞一塊寥寥數筆勾成的頑石，懸之壁際，朝夕流覽，歷久不厭。如此美感心情實肇源於中國書法藝術原則。書法是訓練抽象氣韻與輪廓之美的基本藝術，提供了觀賞者線條美與輪廓美的審美觀感。故談論中國藝術卻不懂中國書法藝術靈感之美是不可行的，如中國建築物任何一種形式，不論牌樓、庭園台榭、廟宇，其和諧之美皆攝取自書法的某種形態。研究書法美學可依兩方面來談：一由傳世的書跡（碑帖、墨跡、印刷品）提煉出其藝術美的素質。二是從前人的相關論著汲取精髓，予以系統分析申論。因而由書法美學思想遞變的幾個重要階段，可歸出字形演繹的軌跡加以探求。

- (一)甲骨文～約 1300BC ~ 1100BC 間之遺物。
- (二)鐘鼎文～自商周秦漢歷代流傳於世的金屬器物上文字。
- (三)大篆、小篆～秦、漢時，有重疊使用之際。

(四)隸書、八分～漢代由各種書體轉變的結果。

(五)草書、楷書、行書～長期完成的三種書體。

就上述各種類字形的書法，不論造型或氣韻，姜一涵先生以五種原因說明中國文字的藝術性（註8）：

一、中國文字在開始創造時，即與自然形象密切結合，創造文字者運用直覺的（仰觀）和理性的（俯察）方法交互運用，完成了一種藝術性（美）的創造。

二、中國文字書體之發展，即整個中國美學思想發展的縮影。它和文學、建築、繪畫、音樂都有密切關係。所以一部理想的書法美學史，絕不應忽略了其他相關的豐富史料。

三、書法創作是要經過苦練勤修的，學習書法既是一種休閒生活，又可轉為一種職業。拼音文字不用苦練，故苦練書法就是一種人文素養的訓練，而苦練的效果又可形成一種「質」。

四、中國文字本身每個字都是獨立完整的造型單元，也可以表現一種思想單元。創作者或欣賞者可以純從「形」的變化中享受創造或欣賞之樂，也可從書寫的內容得到更多的東西。

五、書法製作所用之具（文房四寶），不僅可以用作創造藝術的工具，而且可以變成藝術品，以供收藏或展覽。

由此推論，書法不但奠下了中國藝術的審美基礎，同時也象徵了性靈的原理。書法大師王羲之（321-379）筆勢論文中，引用自然界之物象以喻書法之筆勢：

劃如列陣排雲，撓如勁弩折節，點如高峰墜石，直如萬歲枯藤，撇如足行之趨驟，捺如崩浪雷奔，側鉤如百鈞弩發。

這段文字說明了一個人只有清醒而明察萬事萬物的天生韻律與形態，方能懂得中國書法，自然界之美即蘊育其中。林語堂在論及書法之美時，曾建議現代藝

術工作者，不妨先審察中國書法及其性靈說的原理，並依此原理及活力，進而精研細習自然界之韻律，重返於自然，不要光在平面、圓錐、直線的應用上反覆推敲，如此非但無法忍藉世人的性靈，倒讓人感覺是在力圖逃循現實（註9）。可知書法由技入道，心悟手從，言忘意得，其美學思想是儒道相融，不論甲骨文、金文、小篆、行草隸等，都是藝術的創造，都有其複雜的美學背景，和整個中國文化，哲學思想以及各類藝術都有密切關係，由書跡不難覺察前人智慧的結晶及美學的素質。

第三節 繪畫美學思想之流變

中國繪畫自新石器時代始，一直到秦國(246BC)約七千年，因乏系統記載，大致可分三大類：

- (一)陶繪。
- (二)玉器花紋。
- (三)岩畫。

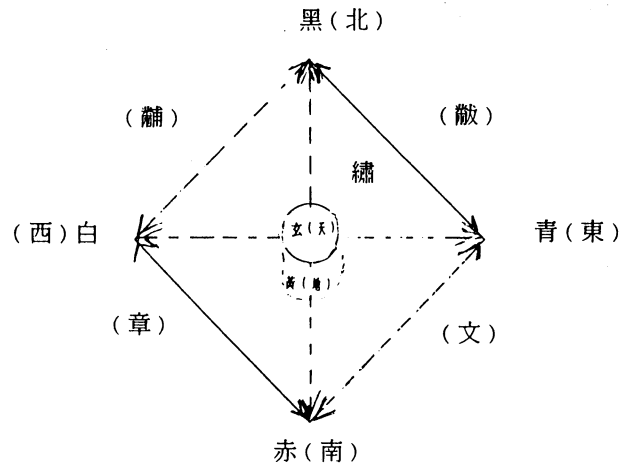
一、先秦時代：

在原始藝術中「方圓交替」、「文質消長」，如甲骨文較方，鐘鼎文較圓，書法和繪畫兩者似乎已合為一體。古人運用青、赤、白、黑象徵東、南、西、北，又以玄、黃代表天、地，四方加上下，即成「六位」。色彩學觀念源於周禮考工記：

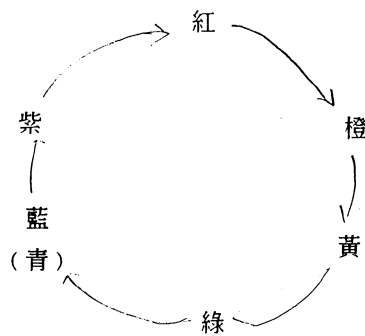
畫績（繪）之事，雜五色；東方謂之青，南方謂之赤，西方謂之白，北方謂之黑。天謂之玄，地謂之黃。青與白相次也，赤與黑相次也，玄與黃相次也。青與赤謂之文，赤與白謂之章，白與黑謂之黼，黑與青謂之黻。五彩備謂之繡。凡畫績（繪）之事，後素功。

考工記的六色是利用感覺推演來的，西方色彩七色則由太陽分析而來的，然太陽光譜雖是七色，因為青所占比例較小，故可納入藍色中，事實上也還是六色。

圖一：春秋戰國時代色彩觀念圖：



圖二：西方太陽色系圖：



二、漢唐時代：

先秦把實用和幻想結合，把器物 and 觀念結合，把造型與美結合，而實踐了漢代藝術的平實。由漢石刻、壁畫、明器，一貫表達了平凡而普遍的秩序美感。大多數的藝術作品，建立在儒家穩定的倫理秩序與人情之常為基礎的美學觀，呈現「拙樸」的特質，由當代畫像石最常見的主題「農耕」、「捕魚」、「狩獵」、「採桑」、「取鹽」，都可看出百姓融於土地的情感。魏晉時代是「為藝術而藝術」的專業時代，使藝術離開了政治、道德、哲學，單獨以形式美來討論，這為中國美獨立的一大關鍵，引導出南朝各代在文藝美學的大整理，奠定中國藝術理論的基礎。謝赫「古畫品錄」言晉代畫家戴逵「善圖聖賢，百工所範」（註10）証實了技術形式的整理提高，文人畫家精緻情感的發揮，成為百工模仿的對象。

中國藝術史最突出的典型為山水畫，其形成應追溯至唐，伯精論山水畫中說

：「山水畫學，始於唐，成於宋，全於元。」（註 11）初唐完成了山水畫中格局的畫面結構後，五代到北宋這段時間，是中國山水畫的第二重要關鍵。這個階段的開創者是五代時期的荆浩、關仝、董源、巨然，集大成者是北宋初的李成、范寬。唐代的山水畫，筆法只是線條的勾勒，但到五代「皴」、「點」成了辨認山水畫的記號，五代張璪畫論名言：「外師造化，中得心源。」一千年來成為繪畫之主軸精神（註 12）。

三、宋、元、明、清

由唐入宋，中國的繪畫從人物畫的主流過渡到山水，山水經由宋元人的靜觀沉思，已從繪畫升為哲學，宋董道〈廣川畫跋〉：「觀物者必窮理。理有在者，可以盡察，不必求於形似間也。」（註 13）使繪畫升高為哲學，便是色彩褪淡，而代之以墨。宋代由唐之絢麗而來，在繪畫上萌發了空靈韻秀，在工藝上則發展出宋瓷潔淨高華的氣質。宋人的繪畫與視覺美術，開拓了更高意境的玄想，讓色彩褪淡，形式解散，創作者各自把性格發展至極至，成為藝術的風格。元代則發展至更個人、更表現的地步。湯垕於〈畫鑑〉中說：

「若山水、墨竹、梅、蘭、枯木、竹石、墨花、墨禽等游藝翰墨，高人勝士寄興寫意者，慎不可以形似求之。先觀天真，後觀筆意，相對忘筆墨之跡，方為得趣。」（註 14）

澈底的實踐文人畫，尤其「先觀天真，後觀筆意」，為元代以後文人畫建立的兩個基本因素，這個理念落實了書法和繪畫相合的契機，其中也融入了畫者本身的人格和操守。明、清的文人畫大致也承襲了此一風格，只是歷史的演變自有其一定的發展原則，明代的院派、浙派、吳派，也非一成不變，藝術上的創造力常常是時代壓力下不肯妥協而進發出的生命光彩，如明代表性的畫家唐寅「韓熙載夜宴圖」，俗世性格十分明顯。明末清初，陳洪綬、吳彬、崔子忠、丁雲鵬、龔賢等人，亦不避俗世沖開了文人畫的固定格局，揚州畫派的繪畫運動，更充分說明了時代潮流和文化藝術相融合的密切性。

近代史上傑出的中國畫家，首推吳昌碩和齊白石，他們受八大影響很深；兩者都吸收了文人畫的特質，尤其齊白石在作品中加進了許多文人缺少的經驗和風

格，在他的畫作中有稚拙的天真情懷，和質樸的憨厚性格，使中國繪畫在西方文化思潮的衝擊下；又蘊育出新枝，綻滿了軀幹，相信也將蔚然成蔭，表現出東方文化特有的內涵特質。

第四節 音樂美學思想的流變

中國音樂美，自有一套審美的變化理論系統，若從地緣美學來分，可為 1. 河洛系。 2. 荆楚系。 3. 齊魯系。 4. 吳越系。 5. 巴蜀系。 6. 滇桂系。 7. 閩粵系。 8. 客族系。此外，在文字理論的陳述上，對於中國音樂的審美觀念，也特別豐富。在文論有通論，其中以〈樂記〉一篇，為儒家禮樂思想的代表，影響中國音樂甚為深遠。

「凡音者，生於人心者也，樂者通倫理者也。」

「德者情之端也。樂者德之華也。金石絲竹，樂之器也。詩言其志也。歌詠其聲也，舞動其容也。三者本於心然後樂從器從之。是故情深而文明，氣盛而化神；和順積中，而英華發外，唯樂不可以為偽。」

「樂世者動於內者也。禮也者，動於外者也。」

上述皆出自禮記卷三十七樂記中。此外中國道家思想對於精神領域的開拓，也影響到音樂境界的提昇。元人芝庵〈唱論〉發展中國聲樂美學的完美系統，出現了高度的藝術形式。

一、祭祀音樂：

詩經中的雅樂，即為祭祀的祈禱音樂，而早於周朝天子祭祖音樂是〈雍頌〉，孔子對音樂美學更提出了「樂而不淫，哀而不傷」的中庸審美觀點。春秋戰國時代，對祭祀音樂雖各有主張，但儒家音樂的平和中庸，長遠的影響後代文化、至漢〈淮南子〉〈人間訓〉：「載哀者聞歌聲而泣，載樂者見哭者而笑。哀可樂者，笑可哀者，載使然也。」

以道家為主導觀念，但也吸取了儒家的養份。〈禮記·孔子閒居〉第五十一

曾言詩教即樂教，孔子提及「三無」為「無體之禮」、「無聲之樂」、「無服之喪」，此無聲之樂乃仁的最高藝術境界（註 15）。真正的藝術精神即根源於此。

二、宗廟音樂：

〈禮記·仲尼燕居〉：「郊社之義，所以仁鬼神也；嘗禘之禮，所以仁昭穆也；饋奠之禮，所以仁死喪也；鄉射之禮，所以仁鄉黨也；食饗之禮，所以仁賓客也。」

此皆因禮而作，凡音樂皆在典禮制度之下。詩經的周、魯、商三頌，主要用於天子祭祖、大射、視學及兩君相見等重要典禮。

三、宮廷音樂：

周代宮廷音樂包括六代之樂、頌樂、雅樂、房中樂、鄉樂、及四夷之樂。歷代以來對於音樂思想的主張，自然傾向關涉政教功能的學說，理論影響當世頗深，揉和著傳統，形成了每一時期的音樂審美觀點的多元色彩。

四、文學音樂：

詩經開啓了文學音樂的先聲，至唐代臻於高峰之境。唐時傳入各種異國曲調，如龜茲樂、天竺樂、西涼樂、高昌樂等，溶合傳統的雅樂、古樂，出現新創造的樂音。從太宗的〈秦王破陣〉，到玄宗的〈霓裳羽衣〉。絕句和七古樂府入樂譜，廣為傳唱，詩與歌，撥琵琶，樂器渾然一體不可分割。音樂歌舞不再是禮儀性的典重主調，其音樂性的表現力量滲透了唐的各藝術部類，成為美的靈魂。

五、民間音樂：

中國文化內涵以儒、釋、道三家為主。儒家主和，道家主靜、佛家主空，民間音樂混合了三家學說的音韻美學觀，形成了各地殊有的民俗樂風。「十里不同風，百里不同俗，隔山不同音，隔溪不同調」，音樂風格和地緣當然有絕對的關係。但是中國美學自成一個道統，訴之於感性的追求，即形成了中國音樂美學共

同孕育的基礎觀點。

第五節 雕塑與建築美學思想的流變

中國雕塑遺品豐富，風格迭變。新石器時代便有大量寫實性和裝飾性的作品，商周時則有玉雕和青銅器的浮雕表現幾何紋飾的圖案美；春秋戰國受時潮的影響，作品呈現開放而寫實的風格；南北朝石窟寺院造像，顯露恢宏的北國作風；隋唐更因賦予傳統新生命，推向新的高峰；宋元趨向唯美、精緻，作品呈現生活化和本土化的內涵；明清活麗精緻；民國以來，雕塑受西潮東漸，走向寫實寫意相互融合的表現方式。

和雕塑密切關聯的建築美學，其理念主要來自儒家的禮制，易經的學說，佛教的圓融觀以及道家無為論和陰陽五行、堪輿哲理等。此外，傳統封建制度的思想更影響著各階層建築的特色，從市井小民到王親國戚，寺廟小觀到天子太廟，皆有建築的布局秩序，形成中國建築的一大特色。

大致而言，中國雕塑和建築之美，可從三方面來探討：

(一) 象徵性與寫實性之美：

墓前神獸或陪葬鎮墓獸俑，均具有高度象徵性美感，其他大多數墓俑皆以寫實手法。在生活中的園林建築亦是將建築物寄寓山水，此由皇家、寺觀、私家、風景名勝的園林造景可看出整體協調相融的美感，採取「引景」、「點景」、「借景」、「對景」（註 16）來增加審美效果，且涵容曲宜、藏露、虛實、斷續、大小的虛實理念，形成內涵深厚的特質。

(二) 主題性與裝飾性之美：

受到儒家思想的影響，人倫尊卑的秩序觀念和模擬自然山水的綜合藝術，以整體性的規劃設計，將人為的物質環境和自然景物合而為一，融合了建築美、自然美、繪畫美、文學美，匯成建築雕塑藝術的規律。

如寺觀以山勢爲主體，建築物爲輔，使建物之間距離拉長，延展園林布局的空間，如此便可就寺觀奉祀的本尊主題發揮，而在建築前導部份，往往以蜿蜒石階，參天古木或潺潺水流，再以小橋、牌樓、涼亭或相關主題之雕塑裝飾其間，如此境界優雅，美不勝收。

(三) 貴族性與民俗性之美：

在封建制度的禮教下，肯定君王統治德威，推崇禮教人倫的觀念。皇宮建築，爲統治者的居所，朝見群臣，發號施令之處，表現統御、威德、和諧、秩序、華貴之美。壇廟建築，每年祭祀之處，表現天人合一的文化觀。陵墓建築爲皇室、王公貴族埋葬居所，建築的格調一如生前。宗教建築，不論石窟佛寺、道觀、回廟、民間信仰的神廟，皆涵蓋於儒、釋、道之理念下，表現宗教之美。民宅建築，在濃厚的倫理背景中，配合地域和各種族生活型態，有不同風格的表現。而園林建築則受道家思想影響較濃，深具中國美學特質。

可以明白的是，中國建築雕塑和文化是息息相關的，主要傾向是企求與自然相調合。其迷人之處，是因爲能攝取梅花嫩枝條的氣韻，轉入書法的活潑線條，再落入雕塑建築的線形。精神氣質不似歌德（Goethe）式的尖塔，昇指天空，而是擁抱地面，顯露於外的間架，有結構之力和裝飾之美，盡量表現出自然無限豐富和國人機巧美感的文化理念。

第五章 藝文美學註釋

- 註①：宋范仲淹於慶曆六年九月十五日撰岳陽樓記一文，記敘滕子京謫守巴陵郡，重修岳陽樓，增其舊制，政通人和。全文旨在抒發作者「不以物喜，不以己悲」之宏觀，故以「先天下之憂而憂，後天下之樂而樂」為其人生最高之真諦。
- 註②：宋神宗元豐五年，東坡謫居黃州，七月，遊賞赤壁，與客人泛舟縱樂。感於萬物盛衰消長之理，借曹操、周瑜的舊事發端，興起一番議論，表現了作者達觀、豪放、不以己悲、悠然自得的偉大襟懷，超然之人格，以「變」、「不變」穿梭議論，說明人生道理。
- 註③：南宋如風雨中殘燭，只見燈影幢幢，油脂漸盡，文天祥不畏時艱，望能旋乾轉坤，安定邦國，「知其不可而為」正是最好之寫照。文天祥憑著一股正氣，堅守原則，「正氣歌」一文，充分表達了其為人浩然，守正不阿的精神，為後人樹立不朽典範。
- 註④：東晉陶潛，作桃花源詩五言古體詩，寓言寄意，託言避秦，住桃花源之洞內，遺世絕塵，怡然閒適，令人嚮往，實則乃一烏托邦世界，可望而不可及。
- 註⑤：此據葉慶炳〈中國文學史〉魏代文學之研究，頁 96，（台北廣文書局 1974 年）
- 註⑥：同上書，頁 292。
- 註⑦：此據王國維，〈人間詞話〉
- 註⑧：此據姜一涵〈中國美學〉書畫美學之研究，頁 296（台北 國立空中大學，1992）
- 註⑨：此據林語堂〈吾國吾民〉藝術家的生活談論中國書法，建議現代藝術者宜由中國書法學習重返自然之創作性靈之技巧，方能掌握藝術之美。頁 272，（台北，德華出版社，1970）
- 註⑩：唐張彥遠〈歷代名畫記〉卷二，頁 7，（台北，世界書局藝術叢編第一集第八冊，1981 年）
- 註⑪：伯精〈論山水畫〉，頁 6，（台北，學生書局 1971 年）
- 註⑫：張彥遠歷代名畫話，頁 318，（台北世界書局藝術叢編第一集第八冊）
- 註⑬：董道〈廣川畫跋〉轉引自伯精〈論山水畫〉，頁 50（台北學生書局）

註⑭：元湯垕「畫鑿」，美術叢書三集七輯，頁9，（藝文印書館，民國三十六年版。）

註⑮：禮記孔子閒居「孔子曰無聲之樂，無體之禮，無服之喪，此之謂之無」。

註⑯：對景多置於遊園必經之路線上，或逗留較久之處。借景在納園外之景到園內，以豐富園林景色，擴大園林空間，增加層次。有遠借、鄰借、俯借、仰借之分。上述皆為造園之重要手法。

第六章 結論

藝術與社會的脈動息息相聯，不同時空與社會，人們差異性的價值判斷，將影響於該社會整體的生活方式與內涵，進而反射於文藝活動和作品上，而蔚為藝術內涵的特質。由前面五個章節探討之結果，發現每一時空所表現的藝術特色，並非全然的替代或淘汰，而是在自然無形的力量中，融合成具有代表時潮的風貌，進而呈現另一生命力的藝術特質。例如中國的繪畫吸收了水墨先驅者前衛、革命性的影響，使筆墨拓寬了表現的可能，卻仍然遵循理性平衡的美學，從趙孟頫到元四大家，一路發展下來，只看到些微的影響力，直到明後期，在陳淳、徐渭身上，重新復活了，而後在晚期的石濤、八大身上，達到了水墨寫意的高峰。可知在相異的時空中，相疊或合併的藝術內涵甚多，只是在複雜的其他因素中，或蟄伏而眠，或改變方式，或相揉當代思潮等不同方式呈現，這也反映出社會文藝流行的心理與現象。

第一節 選擇與創造

中國文化浩瀚宏深，舉世周知，由遠古圖騰的遺物，反映出先民審美意識和藝術創作已開始萌芽，而後青銅的造型和孿厲之美，散發民族殊有的風韻。乃至先秦諸子思潮的澎湃，楚漢浪漫主義的情懷，魏晉自省後的回歸自然，而後佛教思想似一股巨大浪潮，和中國原有文化相融相合，產生了唐宋以後意境更為高遠的藝術內涵。明清受外來思潮逐漸漫衍的影響，在藝術的表現由過度的內斂保守到溶入西方繪畫主義的表現風格，無一不說明了藝術和社會緊密結合的親切性，也反映中國傳統文化中藝術至尊至貴的所在，因為探研藝術其實就是瞭解文化，身為一個中國人，豈有忘本之理。是以撰寫本文，一是追本溯源，使先民智慧再現光芒，一是借拙文粗略表達，使各國人士都能更進一層知悉中國傳統文化中藝術的宏觀可貴。

李澤厚提出了一個「積淀在體現這些作品中的情理結構，與今天中國人的心理結構有相呼應的同構關係和影響？人類的心理結構是否正是一種歷史積淀的產生呢？也許正是它蘊藏了藝術作品的永恒性的秘密？也許，應該倒過來，藝術作品的永恒性蘊藏了也提供著人類心理共同結構的秘密？」（註 1）這一連串的疑問，是李氏在鑽研中國歷代美學心理之後所得的感悟，然疑問並不代表不確認，

事實上，李氏在文後給了一個相當肯定的答案「心理結構是濃縮了人類歷史文明，藝術作品則是打開了時代靈魂的心理學。而這，也就是所謂『人性』吧？」（註2）人性論道盡了何以藝術作品愈陳愈香，何以藝術雖已成陳跡，卻仍能感染著，激動著今天和後世。因為人性的輝澤是互古不衰的。如果就藝術作品發展而言，人性不變，時空更迭，中國傳統文化的藝術，可就其成長背景分三個階段：

一、原始圖騰或部落社會：

由社會學、民族學、人類學角度來探討藝術問題，法國哲學家泰納(H.Taine)〈藝術哲學〉已開肇其端，把藝術活動放回大的環境去觀察（註3）。是以由初民的泥土、陶瓷、至商周的銅器，動物幾何形的圖案依循器物本身不同的空間限制，使紋飾有千變萬化的可能，充滿了神祕的幻想，大膽而熱烈，迸發著原始生命力量的激情。它們濃縮著，積淀著原始人類強烈的情感、歌唱、咒語所轉化成的思想信仰和期望的結晶（註4）。古代文獻中保存著原始歌舞的史料，如：

擊石拊石，百獸率舞。（〈尚書·堯典〉）

若國大旱，則師巫而舞雩。（〈周官·司巫〉）

而今所見之遺品，不就是歌舞情感的展現嗎？

二、傳統的農業社會：

古代傳統農業社會以自然主義與感性主義之審美觀念所構成的美感，其內涵蘊有豐沛的自然人倫情懷。因而中國傳統藝術中，不論是繪畫、音樂、文學、雕塑建築等，莫不以表達自然倫理的情感為終極目標最高境界。如漢代畫像石最常見主題「農耕」、「狩獵」、「捕魚」、「採桑」，從真實的生活中取材作畫，到唐宋元明的文人山水藝術，其意境皆以自然為依歸，甚至連畫材也不例外。

南宋趙希鵠〈洞天清錄〉：

「米南宮多遊江浙間，每卜居，必擇山水明秀處。其初本不能作畫，後以目所見，日漸摹仿之，遂得天趣。其作墨戲，不專用筆，或以紙筋、或以蔗滓、或以蓮房，皆可為畫。紙不用膠礬，不肯于絹上作。」（註5）

中國的老莊、法國的盧梭 (Jean Jacques Rousseau) 所談論美的實質內容，就是這股自然的情襟，回返於大自然的創作就是美。

三、現代工業社會：

現代社會由於生活形式的改變，機械取代大量的人力，遮蔽了許多觀賞自然的視線，使人類在視覺因受影響而波及心靈的感受，因此人文本位主義和理性主義抬頭，審美觀帶有濃厚的個人化與主觀化的意念。此時，中國傳統文化適時提供當代一個反省自覺的空間，藉由傳統藝術作品的審美途徑，不僅可拾回民族自信心，更可為心靈開闢寬闊天地。

由歷史的軌跡，具體而有系統的研究探索，從思辨的功夫到自覺繼承、統一的反省時，都足以使每一位熱愛藝術的人士因著審美的過程，而感受到藝術永恆性的尊貴。

第二節由人的逸格展衍到文化生活之中

余英時曾論及胡適把一切學說都當作是「假設」、「印証的材料」、和思想的「工具」看待，也就是說一切學說都必須約化為方法才能顯出他們的價值（註 6）。胡適所重視的永遠是一家或一派學術、思想背後的方法和態度、精神，皆是經得起長期應用或獲証驗的科學原理，必須具有客觀的獨立性，不是談論者自身主觀、特殊的因素所能左右。余英時認為胡適這種「創造的思想力」便是杜威最重視的「創造的智慧」(CREATIVE INTELLIGENCE)(註 7)。在如此科學精神的範疇中，如果有人質問是否可適用於中國文化的藝術創作中呢？國人追求的是飄逸、性靈的藝術境界，此又如何和實驗主義相映合？

究竟其中，不難體察方法論雖不可避免要涉及價值取向，但在磅礴的文化氛圍中，吾人自可由儒、釋、道文化思想的體系中，消融轉化為中立性的思辨方法，而借以輔助思考的自然科學方法的客觀性和普遍性也是普遍存在的事實。傳統文化中的藝術精神，可依此方法調理自覺的方向，進而落實至生活之中。儒學中的孔子承周文而建立一家之言，自始以「化成世界」、「建立文化秩序」為旨趣。而儒家整體思想亦即在於揭示「文化秩序歸根於自覺心，道家由自然現象的觀

照自得，佛家在無明無欲中顯揚自性靈明，皆可透過科學實驗的方法尋求自覺之道。唯有通過此途，方可明白人生本質何在。

生活必須藝術化，方可加強文學、藝術創作的藝術性自覺，而欲達此境，必得返回傳統文化的藝術精神中汲取豐厚的養份，回返的方法已說明可藉由實証的科學途徑取得，由生活的拔俗而體悟到事物的真致性情。這時便可忘方法於無形之中，忘技巧、忘規矩、終至擺脫方法，生活無時不放下規矩，便可得之自然，感悟藝術情境之美。

如此不受方法、規矩有形之拘泥，乃是逸格的表現，是高逸清妙的精神境界。在藝術創作上，不論音樂、繪畫、書法、建築、雕塑、文學，皆由隱逸情懷所創造出來的，創造者如此，觀賞者亦然，兩者交相融合，方有藝術生活可言。因此，逸格展衍至日常生活中，藝術方能完成自然的表現形態，達到思與神合，與神相即相融的生活美境。

第六章 結論註釋

- 註①：見於李澤厚〈美的歷程〉，頁 214，（台北 元山書局 1984）
- 註②：同上書，頁 215。
- 註③：此據郭沫若〈青銅時代〉，頁 272，文治出版社，1945。
- 註④：同註 1，頁 11。
- 註⑤：見於趙希鵠〈洞天清錄〉于美術叢書初集第九輯，頁 272 黃賓虹、鄧實編。
- 註⑥：此據余英時〈中國近代思想史上的胡適〉，此觀念系依源於〈胡適文存〉第一集，卷二，〈三論問題與主義〉，頁 373。及〈胡學論學近著〉；〈介紹我自己的思想〉，頁 632-3。余氏以上文而推衍出胡適作學問的科學方法，在方法論的層次上，胡適的確不折不扣的是杜威的信徒。頁 51，台北，聯經出版社，1984 年。
- 註⑦：同上書，頁 50。

中國文化藝術精神之研究參考書目

(一)書籍：

- 王伯祥選註（民 37 年）：左傳讀本。上海，開明書店。
- 毛子水註譯（民 73 年）：論語今註今譯。台北市，商務印書館。
- 方東美（民 63 年）：中國人生哲學概要。台北市，先知出版社。
- 王壯為（民 68 年）：書法研究。台北市，商務印書館。
- 朱光潛（民 61 年）：西洋美學史，台北市，漢京文化事業公司。
- 伯精等（民 60 年）：論山水畫。台北市，學生書局。
- 李瑜譯，JAMES CAHILL 著（民 73 年）：中國繪畫史。台北市，雄獅圖書公司。
- 李澤厚（民 73 年）：美的歷程。台北市，元山書局。
- 李霖燦（民 73 年）：藝術欣賞與人生。台北市，雄獅圖書公司。
- 余英時（民 73 年）：中國近代思想史上的胡適。台北市，聯絡出版事業公司。
- 呂佛庭（民 71 年）：中國繪畫思想。台北市，正中書局。
- 克羅齊(croce.bendetto)(民 56 年)：美學原理。台北市，商務印書館。
- 宗白華（民 70 年）：美學的散步。台北市，洪範書店。
- 何懷碩主編（民 80 年）：近代中國美術論集。台北市，藝術家出版。
- 金維諾（民 73 年）：中國美術史論集。台北市，明文書局。
- 林尹（民 76 年）：周禮今註今譯。台北市，商務印書館。
- 林語堂（民 69 年）：生活的藝術。台北市，德華出版社。
- 林語堂（民 69 年）：吾國吾民。台北市，德華出版社。
- 林本炫編譯，瞿海源校閱（民 82 年）：宗教與社會變遷。台北市，巨流圖書公司。
- 林俊寬（民 79 年）：水在中國造園上之運用。台北市，地景公司。
- 姜一涵等（民 81 年）：中國美學。台北市，空中大學。
- 姚一葦（民 67 年）：美的範疇論。台北市，開明書局。
- 胡適（民 77 年）：白話文學史。台北市，遠流出版公司。
- 胡適等（民 65 年）：中國哲學思想論集。台北市，牧童出版社。
- 胡恆等（民 74 年）：中國的藝術。台北市，幼獅文化事業公司。

- 徐復觀（民 82 年）：中國藝術精神。台北市，學生書局。
- 高 亨（民 60 年）：莊子今箋。台北市，中華書局。
- 陳兆榮（民 64 年）：中庸探微。台北市，正中書局。
- 陳柱選註（民 53 年）：老子。台北，商務印書館。
- 凌嵩郎（民 67 年）：中國美術發展史。台北市，華林印刷公司。
- 張 健（民 71 年）：中國文學散論。台北市，商務印書館。
- 張肇祺（民 82 年）：美學與藝術哲學論集。台北市，文史哲出版社。
- 張本楠（民 81 年）：王國維美學思想研究。台北市，正中書局。
- 莊 吉（民 55 年）：現代繪畫散論。台北市，文星書店。
- 傅抱石（民 56 年）：中國繪畫理論。台北市，里仁書局。
- 馮友蘭（民 82 年）：中國哲學史。台北市，商務印書館。
- 馮滬祥（民 79 年）：中國古代美學史。台北市，學生書局。
- 勞思光（民 69 年）：中國哲學史。香港，中文大學崇基學院。
- 劉奇俊（民 76 年）：中國古建築。台北市，藝術家出版社。
- 劉文潭（民 73 年）：西洋美學與藝術批評。台北市，環宇出版社。
- 劉文潭（民 73 年）：現代美學。台北市，商務印書館。
- 葉慶炳（民 63 年）：中國文學史。台北市，廣文書局。
- 蔣 勳（民 79 年）：美的沈思。台北市，雄獅圖書公司。
- 潘天壽（民 78 年）：潘天壽談藝錄。台北市，莊嚴出版社。
- 瞿海源、章英華（民 75 年）：台灣社會與文化變遷。台北市，中央研究院民族學研究所。
- 蘇立文 (Michael Sullivan) 曾育、王寶蓮編譯（民 74 年）：台北市，南天書局。

(二) 叢 書

- 藝術叢編（民國 70 年）：楊家駱主編，台北市，世界書局。
- 美術叢書（民國 36 年）：黃賓虹、鄧實編，藝文印書館。
- 中國美學史資料彙編上下（民國 72 年）：，台北市，明文書局。

(三) 文集論文

- 李霖燦（民國 60 年）：中國畫的構圖研究。載於台北故宮季刊第五卷第三期。

呂清夫（民國 82 年）：藝術本土化與現代化思潮之研究。台北市，台北市立美術館“中華民國美術思潮研討會”論文集。

董潮湖（民 75 年）：中國現代繪畫運動的回顧與展望。台北市立美術館季刊，1986，4．10 期。

