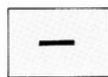




論畫意

一個影響繪畫創作和欣賞的重要變數

周慶華（北京大學中文系教授、現任北京師範大學中文系講師）



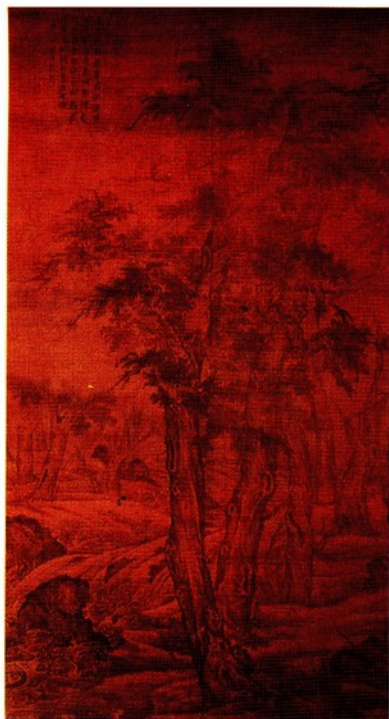
如果我們把談論繪畫的歷史，從孔子師生「繪事後素」「禮後」的對話算起，已經有兩千多年。其間跟繪畫有關的各種話題，幾乎都有人談過了。（註1）而在西方，一部綿延一、二十世紀的美學史，繪畫跟詩、戲劇、音樂、雕塑、建築等藝術一樣，始終是眾人談論的對象，（註2）積累下來的論述成果，也不在少數。今天我們還要對它多所置喙，顯然得有相當充足的理由，不然如何顯示本文的意義和價值？

這也許要從一個事實說起。陳善《捫蝨新語》記載：「唐人詩有『嫩綠枝頭紅一點，動人春色不須多』之句。聞宋時嘗以此試畫工，眾工競於花卉上妝點春色，皆不中選。惟一人於危亭縹緲，綠楊隱映之處，畫一美婦人，憑欄而立，眾工遂服。此可謂善體詩人之意矣。」（註3）唐人詩「嫩綠枝頭紅一點，動人春色不須多」，是否僅止於字面意思，還是別有其他意思，對讀者來說，並沒有絕對的把握。這時有畫工「越過」字面意思，畫一美婦人站在綠楊掩映處，立刻博得大家的嘆服，而讓那些只知在花卉上妝點春色的畫工相形見绌。到底是誰善體「詩人之意」？是那位畫美婦人以隱括春色的畫工？還是其他畫花卉來表現春色的畫工？如果把上面兩句詩除去，那幅有美婦人的畫作，是否還會被大家評為第一？前者我們不敢像論者那麼肯定

▲「觀古人畫，以人物為最」此為宋·馬麟《靜聽松風》圖軸

的下一判斷，後者我們卻有八成把握大家仍會給有美婦人的畫作第一，因為美婦人加上春風駘蕩是會撩人遐思的，而那些「再現」的花卉只合塞斷讀者的機趣。也就是說，只有花卉的畫作意淺（或意少），而有美婦人的畫作意深（或意多），這一意深意淺，就決定了畫作的高下。（註4）

在前人的畫論裏，我們看到很多類似這樣的話：「古人之寄興於筆墨。」（註5）「一覽意盡，于繪事何趣焉？」（註6）「觀古人作畫，以人物為最。既創一圖，亦必有題有名，然後方漸畫山水。山水之中未嘗不以人物點綴。揆諸古人用意皆有深心，不空作畫圖觀耳。」（註7）「畫之為藝，世之專門名家者，多能曲盡其形似，而至其意態情性之所聚，天機之所寓，悠然不可探索者，非雅人勝士，超然有見乎塵俗之外者，莫之能至。」（註8）「營邱李成世業儒，胸次磊落有大志，寓意于山水。凡煙雲變滅，水石幽閒，平遠險易之形，風雨晦明之態，莫不曲盡其妙。」（註9）這些都不是在論畫本身，而是論畫所隱含的東西。畫所隱含的東西，有人稱它為「興」，有人稱它為「意」，有人稱它為「意態情性」、「天機」這些稱呼，（註10）彼此或渺不相涉，或相互包攝，或異名同實，（註11）看來頗為紛亂。不過，只要知道它們不是畫本身，就不至於摸不到邊際



▲「營邱李成世業儒，胸次磊落有大志，寓意于山水。凡煙雲變滅，水石幽閒，平遠險易之形，風雨晦明之態，莫不曲盡其妙」
圖為（傳）李成 《雙松平遠圖》軸

▼圖為元·倪瓚 《六君子圖》軸
倪瓚直直數筆，又不富貴，又不委屈禮至，然倪迂出筆，「無一非意之所之也」



。這跟上面那個例子相似，都要我們把注意力集中在畫所隱含的東西上。而畫所隱含的東西不論多或少，一定有「意」這一項。因此，畫意就成了一個被人經常討論的對象。只是畫意到底是什麼，它存在那裏，它又是怎麼發生的，還有它在創作和欣賞（批評）中具有什麼地位，卻不見有人作過全面而深入的探討，以至畫意在繪畫理論中還得不到妥善的「安頓」。現在我們把它提出來討論，正好可以彌補這個缺憾。如果我們成功了，往後的繪畫創作或欣賞，多少要先考慮清楚這個問題才有可能，否則繪畫創作無所謂創作，而繪畫欣賞也無所謂欣賞。

二

我們所以要探討畫意這個問題，有一個基本的假定，就是畫意是繪畫創作和欣賞的一個重要變數。我們「控制」了這個變數，就能便利於繪畫創作和欣賞。現在我們就要來證明這個假定。首先，我們看看畫意到底是什麼。

如果我們不跟某些人一樣，把畫作當作一個「命題」或內在的「直覺」或「審美客體」，而把它當作一個「材料物」，（註12）就可以依一般觀看「材料物」的方式來看它。我們知道「材料物」是藝

術家運用適當的媒材組構成的，而組構本身就是「材料物」的形式。雖然如此，「材料物」的形式並不是一種無意義的組構，我們會看出裏有「題材」，也會看出裏頭有「主題」（觀念），甚至還會看出裏頭有藝術家的「主張」（思想或立場）、「精神態度」，以及藝術家的「存在處境」和潛在的「社會價值觀」等。這些「題材」、「主題」、「主張」、「精神態度」、「存在處境」和「社會價值觀」等，可以合稱為「材料物」的意義。就繪畫來說，它所內含的意義，當然也指這幾項。不過為了方便論說，大家都分別加以指實，只剩下「主題」、「主張」被冠以畫意的名稱。

把畫作的「主題」和畫家的「主張」稱為畫意的，這在前人的論說中，觸處可見：「蕭條澹泊，此難畫之意，畫者得之，覽者未必識也。」（註13）「唐人畫〈李八百妹洗□黃庭經圖〉，曾於司德用家見一本，萬山中一白衣婦人，踞地臨溪，洗一本經，經之亮光燭天，殊不知其意也。」（註14）「今人遂以倪畫為簡筆可畫而忽之矣。且問此直直數筆，又不富貴，又不委曲纒至，此其意當在何處？應之曰：『正在此耳。』請問迂老何人，迂老而出筆，無一非意之所之也。」（註15）「前人有題後畫，當未畫而意先；今人有畫無題，即強題而意索。布局觀乎縑楮，命



▲「夫意者，筆之意也。先立其意而後落筆，所謂意在筆先」

圖為宋·李迥 《風鷹圖》軸

▼「一樹一石，必究其用意處」「蓋古人畫中人物，未嘗不寓意在我」圖為北宋·郭熙 《窠石平遠圖》軸



▼「畫雖藝事，古人原借以為陶淑心性之具，與詩實同用」

圖為明·唐寅 《落霞孤鶩圖》軸



意寓於規程。」（註16）「蓋筆墨本是寫人之胸襟，胸襟既開闊，則立意自無凡。」（註17）「人能以畫寓意，明瞭淨几，描寫景物，或觀佳山水處，胸中便生景象；或觀名花折枝，想其態度綽約，枝梗轉折，向日舒笑，迎風欹斜，含煙弄雨，初開殘落，布置筆端，不覺妙合天趣，自是一樂。」（註18）以上所提到的意，就畫作來說，就是「主題」；就畫家來說，就是「主張」。而在不分別的情況下，「主題」和「主張」經常是一樣的，古人只用一個意字來指稱。

以意字來指稱畫作的「主題」和畫家的「主張」，不免讓人聯想到詩文的「主題」和詩文家的「主張」也稱為意，（註19）彼此是否可以互通？這一大致都給予肯定，所謂「意者若何？猶作文者當求古人立言之旨。」（註20）「蓋畫之有蹊徑，如書之有結構，文之有柱意也。」（註21）「畫謂之無聲詩，乃賢哲寄興，有神品，有能品。」（註22）「詩人用寄比興，因以繪事，自相表裏。」（註23）「凡作畫者，多究心筆墨，而於章法位置，往往忽之。不知古人丘壑生發不已，時出新意，別開生面，皆胸中先成章法位置之妙也。一如作文在立意佈局，新警乃佳，不然綴辭徒工，不過陳言而已。」（註24）「詩文有真偽，書畫亦有真偽，不可不知。真者必有大作意發之性靈者，偽作



▲「寫人物得恬適之意，寫漁樵得託隱之意，寫行旅估帆必先作閒曠山人為主，以見物外閒觀之意」 圖為南宋·馬遠《雪後觀梅圖》軸

多躡括蹊徑，全無內蘊。」（註25）都在說明畫作的「主題」、畫家的「主張」和詩文的「主題」、詩文家的「主張」是相通的「。（註26）因此，畫意、文意、詩意也就三者一體，（註27）無從分別了。

至於畫作的「題材」，自有的人物、花鳥、山水等名目給予指實；而畫家的「精神態度」、「存在處境」和潛在的「社會價值觀」等，也在西方哲學詮釋學、方法詮釋學、批判詮釋學的發展過程中，由詮釋語言性符號擴及詮釋非語言性符

號，而有所揭露，（註28）不必跟慣稱畫意的「主題」、「主張」相混淆。雖然畫家的「精神態度」、「存在處境」以及潛在的「社會價值觀」等，都要透過「主題」、「主張」去追溯，可以稱為深一層的畫意，但是「精神態度」、「存在處境」、「社會價值觀」等，遠不如「主題」、「主張」容易掌握，一般畫家少有這些自覺，而觀眾也不會刻意深求，以至畫意一項，只存「主題」、「主張」，其餘難得有人以畫意相稱。

三

明白了畫意指的是畫作的「主題」和畫家的「主張」，接著我們要看畫意存在那裏。這個問題顯然比前面那個問題複雜。因為前面那個問題只是純粹討論畫意所指是什麼，這個問題還要進一步討論畫意由誰來認定。換句話說，畫意的存在，必須預設一個畫意認定者，不然無從知道畫意的存在，這已經不全是理論的推演，而要有一點事實的依據。

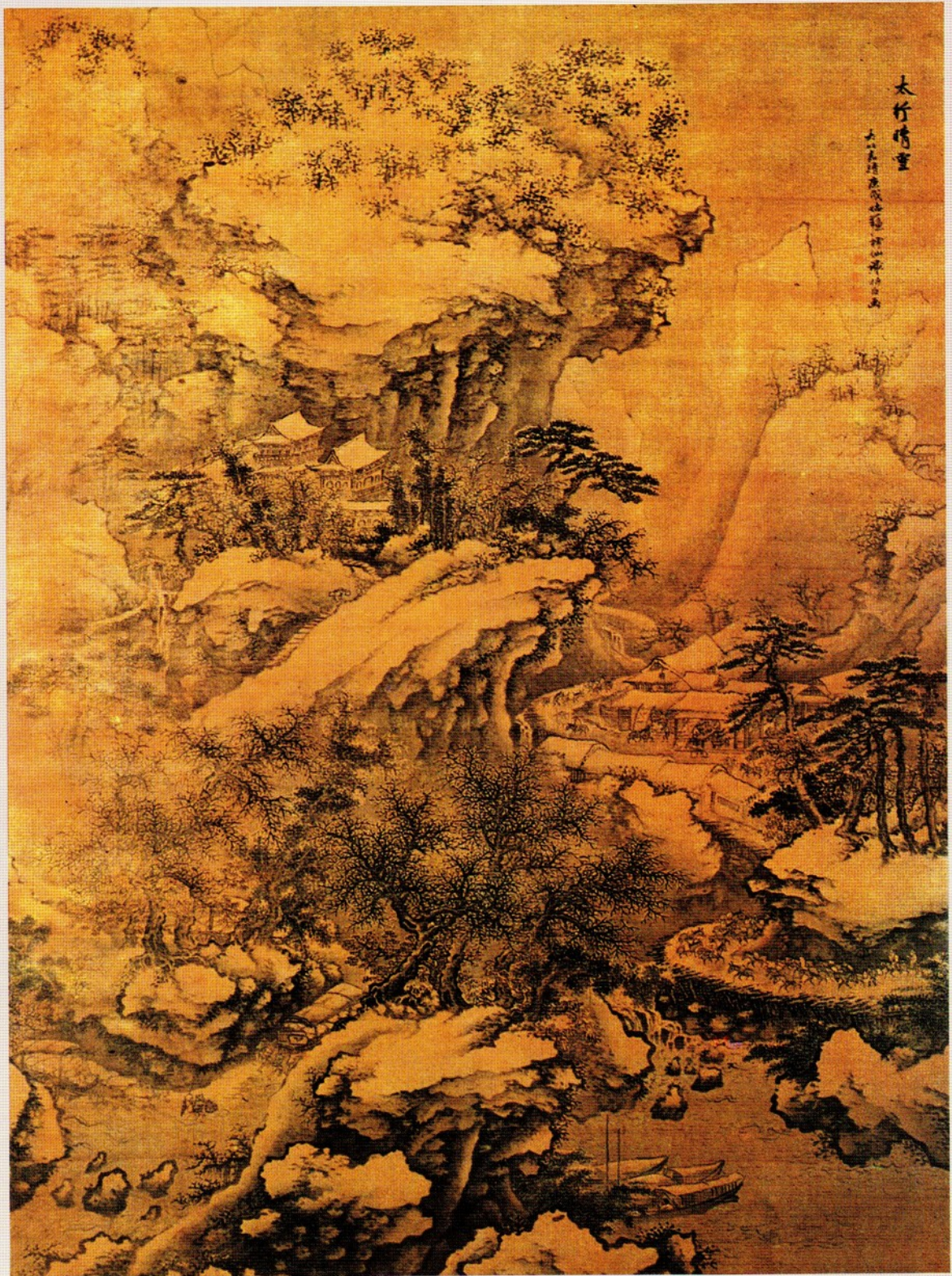
從繪畫創作的過程來看，除了創作者偶有神來之筆而不求寄興，（註29）大多會事先構思，布局立意，而後形諸筆端。這樣的畫作，所有筆畫都先在創作者心中醞釀，直到成熟，才展現於畫布。這種情況，前人稱它為「意在筆先」：

▶「意者若何？猶作文者當求古人立言之旨」
圖為牧谿《猿圖》

「作畫須先立意，若先不能立意而遽然下筆，則胸無主宰，手心相錯，斷無足取。夫意者，筆之意也。先立其意而後落筆，所謂意在筆先也。」（註30）「作畫時須意在筆先，或先畫路徑，或先畫水口，或樹木屋宇，四面布置粗定，然後以山之開合向背湊之，自然一氣渾成，無重疊堆砌之病矣。」（註31）「未落筆時先須立意，一幅之中有氣有筆有景，種種具於胸中，到筆著紙時，直追出心中之畫，理法相生，氣機流暢，自不與凡俗等。」（註32）「意在筆先」的「意」，既不是「主題」，也不是「主張」，而是筆畫所指涉的事物。筆畫所指涉的事物，可以是人物、山水、花鳥等具象物，也可以是人物、山水、花鳥等具象物所透顯出來的神韻風采。（註33）如果該筆畫不求逼真人物、山水、花鳥等具象物，而特別傳其神韻風采，那就是「意筆」了。（註34）「意筆」相對的是「工筆」，（註35）這在前人的繪畫理論和實踐中，曾經有很明顯的分殊。（註36）然而，不論是「意筆」，還是「工筆」，都要合而指向前面所說的「主題」和「主張」，才稱得上畫意，這就要進一步加以分辨了。

我們知道繪畫中的一筆一畫，固然有它特殊的用意，可以引發欣賞者無窮的聯想，（註37）但是一筆一畫不足以看出「主題」和「





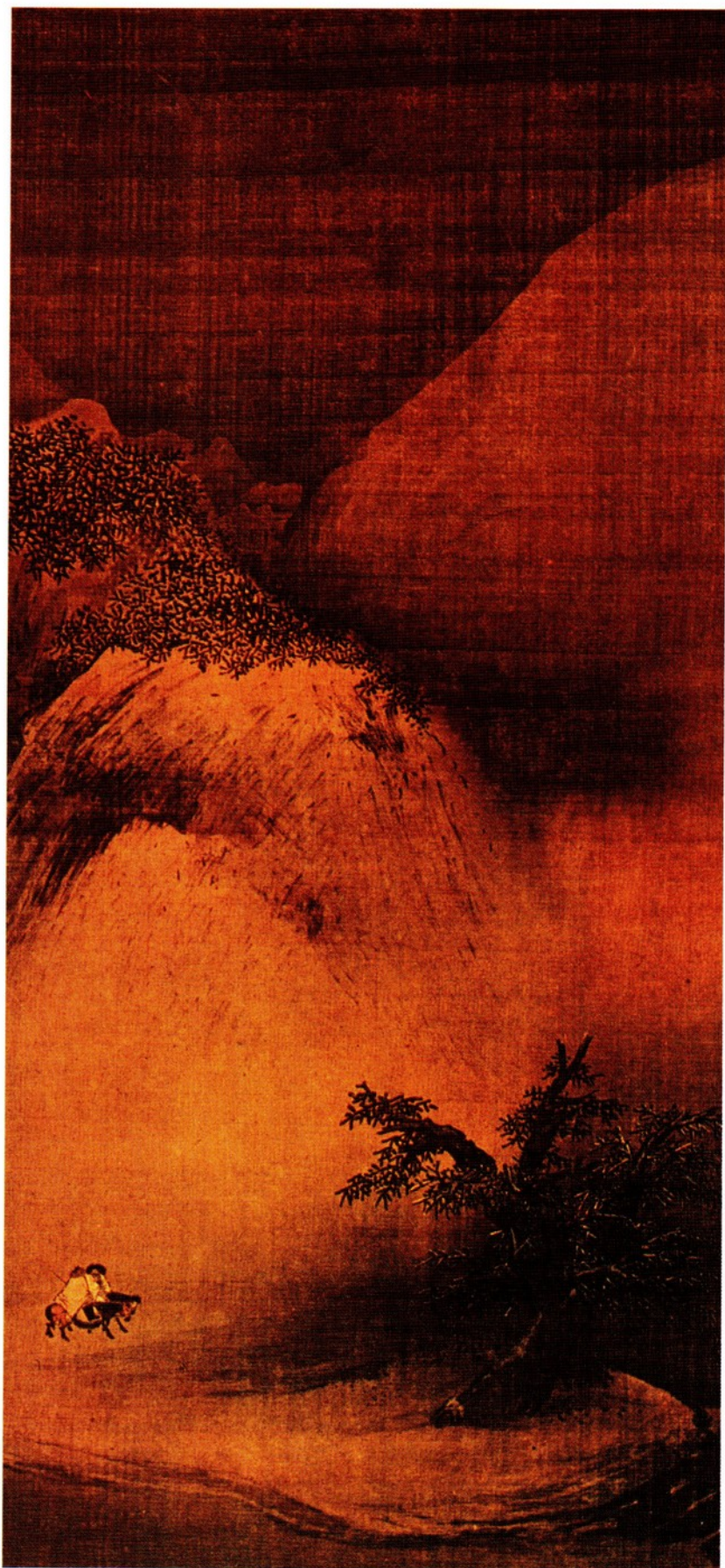
▲「布局觀乎纖楮，命意寓於規程」 圖為明·謝時臣《太行晴雪圖》

▶「蓋古人畫中人物，未嘗不寓意在我」
圖為南宋·梁楷《雪景山水圖》

主張」，必須聯合所有筆畫，以及畫面的間架結構，才能看出。換句話說，「主題」和「主張」不在個別的筆畫上，而在整體的筆畫結構間。這可以透過前人所謂的話來理解：「一樹一石，必究其用意處。」（註38）「蓋古人畫中人物，未嘗不寓意在我。」（註39）「畫有四難……境顯意深，二難也……。」（註40）這些意都切近（甚至相等）「主題」和「主張」，但是無法直接在個別筆畫上看出，必須從整幅畫去加以掌握，所以才有「究」、「寓」以及「深」（不深）的問題。

既然畫意存在整體筆畫結構間，我們就要繼續問這是誰認定的？如果沒有人認定，是不是還有畫意的存在？顯然後一個問題不必論證，也可以斷言畫意必須有人認定，才能存在；否則，無所謂畫意，而我們的討論也不可能了。因此，只剩下由誰來認定的問題須要解決。

照理說，一幅畫作的「主題」，以及畫家要藉該「主題」來表達某種「主張」，（註41）只有畫家本人清楚，其他人都得根據畫作來作推測。然而，畫家本人在創作前的「主張」，以及所擬構的「主題」，還沒有「實現」在畫作裏，不得稱為畫意，這時也無所謂畫意的問題。只有在畫作完成後，才能論及畫意。而當畫家在畫作完成後，論及該畫作的「主題」，以及所要表達的「主張」，他已經是一個





▲「展方寸之能，則千里在掌，豈不為筆補造化者哉！」 圖為元·王冕 《墨梅》

觀眾的身分（畫家是該畫作的第一個欣賞者），所發表的評論，跟其他觀眾所發表的評論，並沒有兩樣：都是就畫作來談「主題」，以及背後的「主張」。只是彼此所認定的「主題」和「主張」可能有差異。（註 42）這樣看來，畫意可以肯定是由觀眾認定的。精確一點的說，畫意是由觀眾根據畫作的整體筆畫結構判定的。因此，我們可以得到這樣的結論：畫意存在觀眾對畫作「主題」和畫家「主張」的判

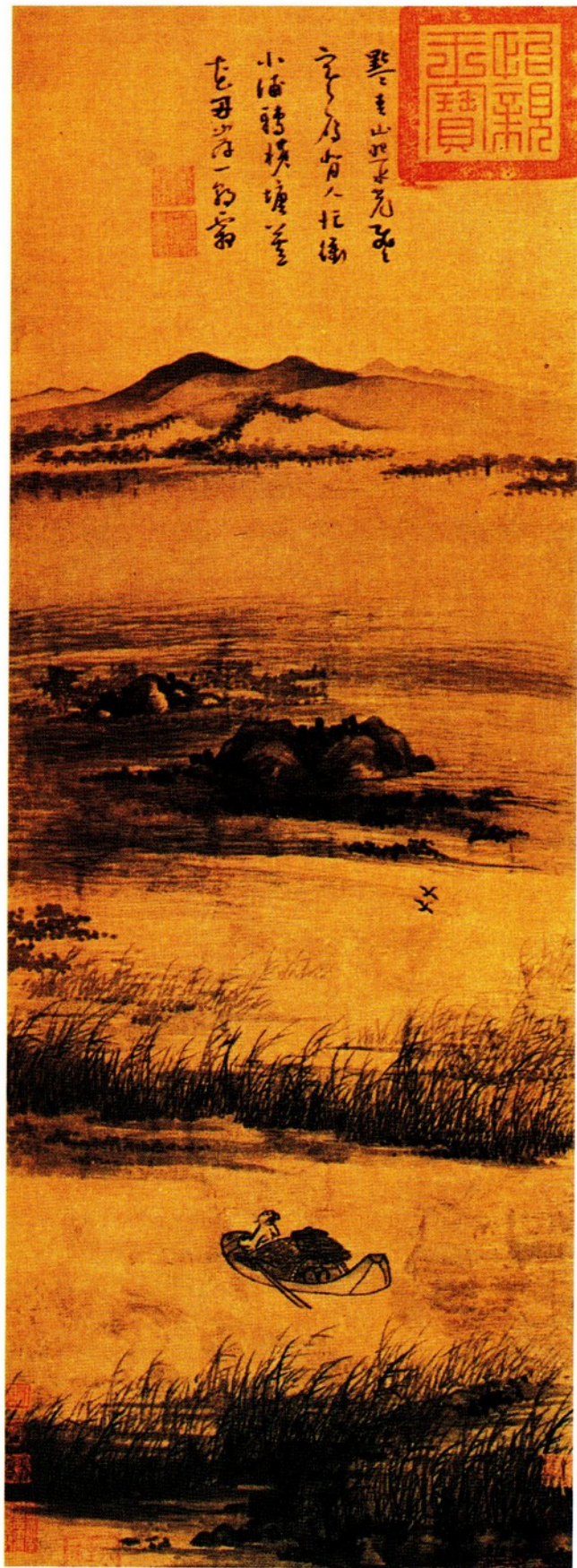
斷裏。

四

畫意存在觀眾對畫作「主題」和畫家「主張」的判斷裏，這已經無可置疑，理當可以繼續探討它在繪畫創作和欣賞中的地位。但是這裏還須要一項保證，就是確實有畫作的「主題」和畫家的「主張」，可以在觀眾的判斷中「呈現」出來

。不然，畫意只是一個空概念，並沒有實質的意義。我們改以提問的方式來說，就是畫意是怎麼發生的？如果無法證明畫意的來源，一切的論說都將不能成立。

這個問題，必須從繪畫創作這一方面說起。繪畫創作在前人眼裏具有相當大的功用，所謂「夫畫者，成教化，助人倫，窮神變，測幽微，與六籍同功，四時並運，發於天然，非繇述作。」（註 43）「古云：『畫者，聖也。蓋以窮天地



◀元·吳鎮 《蘆花寒雁圖》

之至奧，顯日月之不照。揮纖毫之筆，則萬類由心；展方寸之能，則千里在掌，豈不為筆補造化者哉！」（註44）句句聳人聽聞！即使當它是「誇張」，而不予採信，繪畫創作也還有寄閒情、陶心性等作用：「高人曠士，用以寄其閒情；學士大夫，亦時彰其絕業。」（註45）「學畫所以養性情，且可滌煩襟，破孤悶，釋躁心，迎靜氣。」（註46）「畫雖藝事，古人原借以為陶淑心性之具，與詩實同用也。」（註47）這是針對畫家來說。實際上，就觀眾來說，這些話也同樣為真。而為了能發揮這些作用，繪畫必須有寄託；（註48）否則，無從令己令人興起高懷，而有益於情性的陶冶。這個寄託，就是前面所說的「主題」和「主張」。這樣看來，繪畫創作本身已經保證了畫意的存在，後來觀眾的認定，不過是「化隱為顯」而已。

雖然如此，我們還是不能忽略仍有「隨興」的畫作。這些畫作，在創作前並不被期望發揮什麼作用，根本沒有寄託不寄託的問題。如果是這樣，畫意的來源就要重新檢討了。換句話說，從創作的角度來看，實在無法肯定畫意是否內在於畫作中，而我們的論題很可能會變成一個假論題；為了化解這個「危機」，必須確立畫意的來源才行。

要確立畫意的來源，顯然不能再從創作的角度去設想，而要改從欣賞的角度來考慮。我們知道一幅



▲「顧愷之畫如春蠶吐絲，初見甚平易，且形以時或有失；細視之，六法兼備，有不可以語言文字形容者」圖為顧愷之《女史箴圖》部份

畫作可供欣賞的地方很多，如它的構圖、線條、設色，以及畫面所烘托的精神氣韻等。觀眾可以就任何一部分加以欣賞，而不必顧慮各部分間的關連，以及這種關連所要表現的是什麼。但是當觀眾想進一步對該畫作到底要表現什麼進行了解時，就涉及了畫意的問題。因為畫作所要表現的，就是畫意的所在。任何一個觀眾，都難免要把這一點納入他獨自看畫或跟人論畫的範圍裏。不然，他所欣賞的只是畫作的「某一部分」，還夠不上「全部」。而這一對畫意的「需求」，可以由觀眾自行決定，不必取得畫家的首肯。前人有段話說：「寫屋宇得幽逸之意，寫人物得恬適之意，寫

漁樵得託隱之意，寫行旅估帆必先作閒曠山人為主，以見物外閒觀之意。」（註 49）所謂「幽逸之意」、「恬適之意」、「託隱之意」、「物外閒觀之意」，都是畫作所要表現的。就畫家來說，他可以不承認這些畫意是他所要表現的，但就觀眾來說，他看出了這些畫意，別人沒有理由加以否認。因此，我們可以確定觀眾對繪畫創作表現的了解意願，保證了畫意的必然發生（註 50）。如果有畫家提起自己畫作中的「主題」如何，以及要藉該「主題」來表達何種「主張」時，他已經暫失畫家的身分，而是十足的觀眾了。這仍然不會動搖我們的論點。

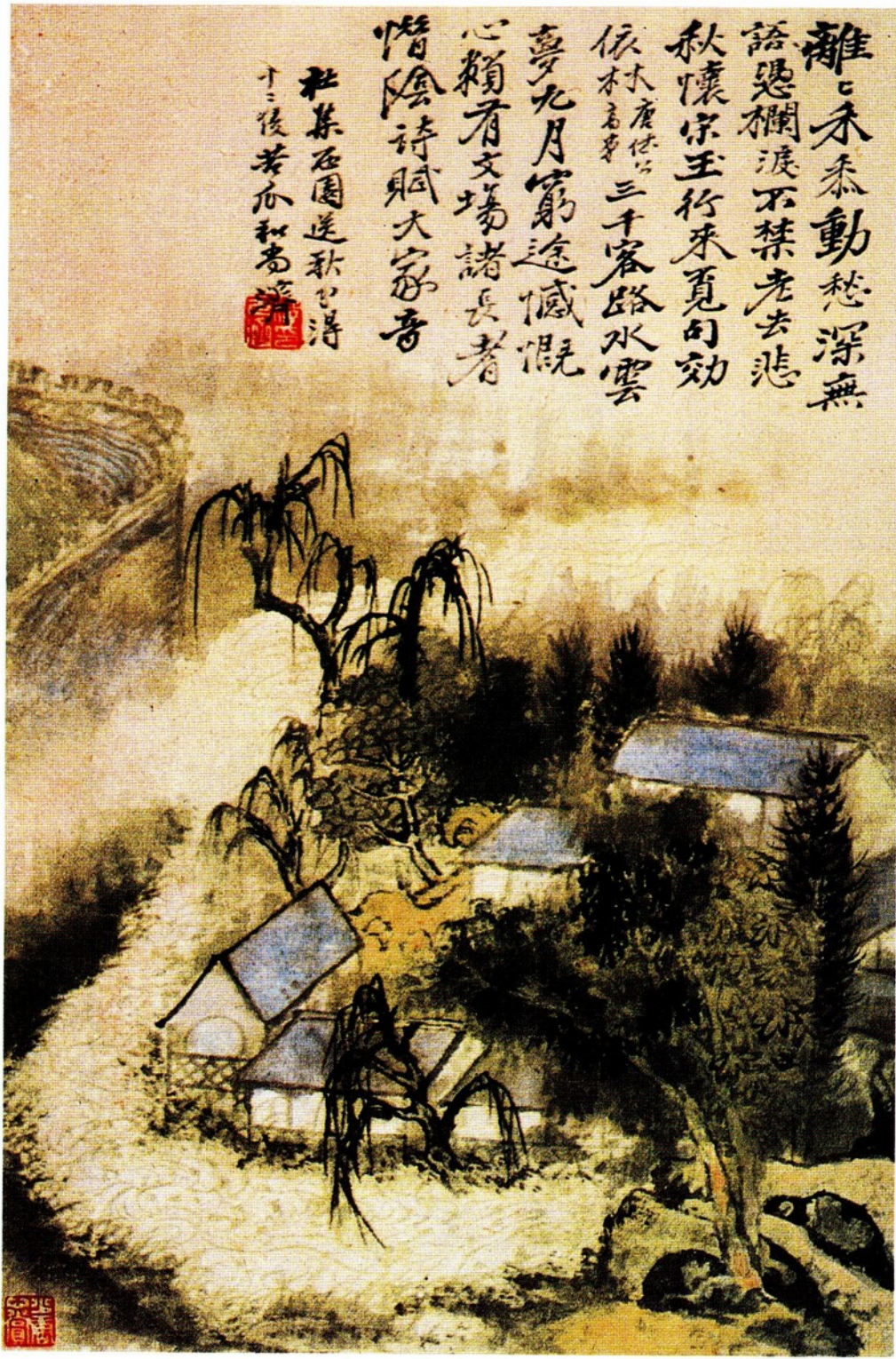
五

以上我們討論了畫意是什麼、畫意存在那裏，以及畫意是怎麼發生的，現在我們要討論畫意在繪畫創作和欣賞中具有什麼地位。這一點是證成前面所說那個假定的最後一個步驟，所以我們要肯定它是繪畫創作和欣賞必須考慮的一個重要因素，才算達到我們寫這篇文章的目的。（註 51）

要肯定畫意是繪畫創作和欣賞必須考慮的重要因素，到底可能不可能？我們先從繪畫創作這一方面看起。根據前面所述，繪畫創作有一部分是有目的的，有一部分是沒

離日未忝動愁深無
 語憑欄淚不禁老去悲
 秋懷宗玉竹來覓句効
 依木唐依以三千客路水雲
 夢九月窮途憾慨
 心賴有文場諸長者
 惜陰詩賦大家音

杜某在園送秋已得
 十一後若瓜和書





▲石濤 《荷花圖》



▲清·惲壽平 《馥香館寫生》(冊)

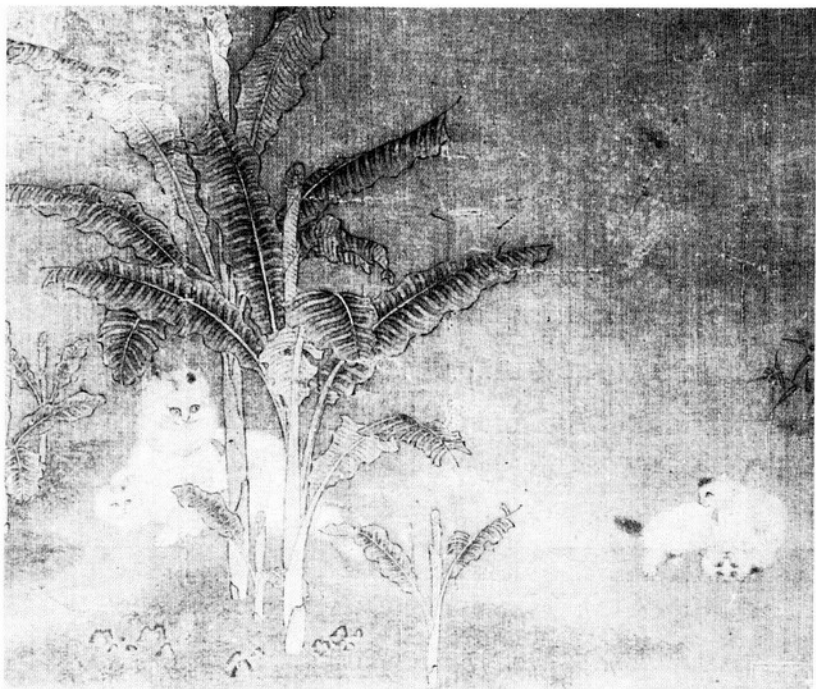
▼鄭燮：「必極工而後能寫意，非不工而遂能寫意也。」圖為鄭燮 《蘭竹軸》



有目的的。有目的繪畫創作，就是藉著畫意來達到該目的。因此，畫家一定會妥為「安排」畫意，這沒有什麼問題。沒有目的的繪畫創作，可能出於一時興緻，也可能出於非自主力量（如神力）的促使，這時儘管畫家不承認畫作中有任何畫意，但是我們知道畫意已經存在其中：前者可由潛意識加以解釋，後者可由神旨加以解釋。不過，這一部分不是畫家所能控制，我們可以把它排除在繪畫創作之外，或是「存而不論」。這樣說來，畫意是畫家有意識的從事繪畫創作時，必然要考慮的一個問題，同時為了令人看了「意興無窮」，他還要避免使畫意流於淺俗或寡少；（註 52）否則，無法得到觀眾較好的評價。

再從繪畫欣賞這一方面來看。觀眾看畫，可以停留在對畫作形式

的直覺感受層次，不必牽涉跟畫意有關的任何問題。這時觀眾無須去了解畫作表現了什麼，也無須去推測畫家創作時的精神態度、存在處境，以及所隱藏的社會價值觀等。但是這種直覺感受只是繪畫欣賞的「片段」，而不是「全部」。繪畫欣賞的「全部」，還要加上「理解」才夠。（註 53）前人有段話說：「詩文以意為主，而氣附之，惟畫亦云。無論大小尺幅，皆有一意，故論詩者以意逆志，而看畫者以意尋意。古人格法，思乃過半。」（註 54）畫中是否只有一意，我們不敢輕易斷定，但是論者所說「以意尋意」，（註 55）正是要透過「理解」才有可能。也就是說，理解畫作的「主題」和畫家的「主張」（甚至畫家的「精神態度」、「存在處境」以及「社會價值觀」等



▲沈括《夢溪筆談》說：「歐陽公嘗得一古畫《牡丹叢》，其下有一貓，未知其精粗。丞相正肅吳公與歐公姻家，一見曰：『此正午牡丹也。何以明之？其花披哆而色燥，此日中時花也。貓眼黑睛如線，此正午貓眼也。有帶露花，則房斂而色澤。貓眼早暮則睛圓，日漸中狹長，正午則如一線耳。』此亦善求古人筆意也。」

南宋 毛益 蕉陰戲貓圖 冊頁

），是整體繪畫欣賞不可缺少的部分，甚至比直覺感受還要重要。因為直覺感受只對畫作的構圖、用筆、設色等有所反應，還稱不上「了解」畫作。要「了解」畫作，必須掌握該畫作的「主題」和畫家的「主張」。而從人對繪畫創作心理的認知（繪畫創作是出於意志的行為），已經預設了人要「了解」畫作，才算懂得欣賞繪畫，這是停留在對畫作形式的直覺感受者，所不能相提並論的。

因此，我們可以肯定畫家從事繪畫創作，必須精心安排畫意；而觀眾從事繪畫欣賞，也要盡力挖掘畫意。任何一方忽略了這一點，就有虧自己的「職責」。至於觀眾所認定的畫意，經常異於畫家所寄寓的畫意，（註56）可能引發觀眾和畫家的「衝突」；甚至觀眾彼此

所認定的畫意也有差別，也可能激起觀眾相互的「辯難」。這並沒有妨礙，畢竟畫作的線條、色彩，有其約定俗成或客觀的意義，不是畫家所能專斷；而觀眾從不同角度觀看，得出不同的結果，也是很自然的事。

注釋

註1 〈論語〉〈八佾篇〉：「子夏問曰：『「巧笑倩兮，美目盼兮，素以爲絢兮。」何謂也？』子曰：『繪事後素。』曰：『禮後乎？』子曰：『起予者商也，始可與言詩已矣。』」這段有關詩、畫、禮的對話，歷來在語意上縱有許多爭議（見程樹德，《論語集釋》（臺北，藝文，一九六五年三月），上冊，頁

一三七～一四〇），但不影響它被認定是今天所見最早談論繪畫的文獻。至於前人所談過的話題，不論是泛論，還是專論，就傳統繪畫這一部分來看，可以說應有盡有。詳見俞劍華編《中國畫論叢編》（臺北，華正，一九八四年十月）一書。

註2 詳見朱光潛《西方美學史》（臺北，漢京，一九八二年十月）一書。西方人甚至把繪畫當作文明的主要表現之一，而從繪畫的演化，可以看出部分文明的發展（見克拉克（Kenneth Clark）《文明的脚印》（楊孟華譯，臺北，桂冠，一九八九年九月）一書）。

註3 見註1，引俞劍華書，上冊，頁八五。

註4 當然，這裏少不了要有一個前提，就是彼此的技巧（構圖、用筆、設色等）都相當高明，否則有美婦人的畫作不一定高於只有花卉的畫作。至於畫意深淺的標準，是根據是否耐人尋味而定（畫意多少、雅俗，幾乎也是根據這一標準）。

註5 見釋道濟，《苦瓜和尚畫語錄》，同註3，頁一五九。

註6 見布顏圖，《畫學心法問答》，同註3，頁二一八。

註7 見松年，《頤園論畫》，同註3，頁三二六。

註8 見練安，《金川玉屑集》，同註3，頁九八。

註9 見湯垕，《畫鑑》，同註3，下冊，頁六七八。

註10 還有人稱它爲「理」、「氣」（「氣韻」）、「趣」（「意趣」）、「神」等。王原祁《兩窗漫筆》：「作畫以理氣趣兼到爲重，非是三者不入精妙神逸之品。」王世貞《藝苑卮言》：「山水以氣韻爲主，形模寓乎其中。」謝肇淛《五雜俎》：「今人畫以意趣爲宗。」王學浩《山南論畫》：「唐六如云：『畫當爲山水傳神。』」（以上同註

- 3, 頁一七二、一一五、一二七、二四九)
- 註 11 如「興」和「氣」, 可以說渺不相涉; 「理」和「意態情性」, 可以說相互包攝; 而「興」、「意」、「理」、「趣」、「意趣」或「氣」、「氣韻」、「神」、「天機」, 可以說異名同實。這種畫分, 也許不夠精當, 但是大致可以看出前人使用詞彙的分際。
- 註 12 畫作是藝術品之一, 而把藝術品當作「材料物」, 這是亞德烈 (Virgil C. Aldrich) 的主張 (見亞德烈, 《藝術哲學》(周浩中譯, 臺北, 水牛, 一九八七年二月), 頁四七~九八)。這比懷海德 (A. N. Whitehead) 所主張的「命題」或克羅齊 (B. Croce) 所主張的「直覺」或當代一般人所主張的「審美客體」(同上, 頁一七一), 更接近事實。
- 註 13 見歐陽修, 《書畫譜》, 同註 3, 頁四二。
- 註 14 見湯彥, 《畫鑑》, 同註 3, 頁四八一。
- 註 15 見惲向, 《虛齋名畫錄》, 同註 3, 下冊, 頁七六八。
- 註 16 見湯貽汾, 《畫筌析覽》同註 3, 下冊, 頁八三二。
- 註 17 見沈宗騫, 《芥子園畫編》, 同註 3, 下冊, 頁九〇一。
- 註 18 見屠隆, 《畫箋》, 同註 3, 下冊, 頁一二四。
- 註 19 參見劉昌元, 《西方美學導論》(臺北, 聯經, 一九八七年八月), 頁二五一~二五二。
- 註 20 見張庚, 《浦山論畫》, 同註 3, 頁二二五。
- 註 21 見李修易, 《小蓬萊閣畫鑑》, 同註 3, 頁二七六。
- 註 22 見趙孟頫, 《鐵網珊瑚》, 同註 3, 頁九〇。
- 註 23 見王槩《芥子園畫傳》, 同註 3, 下冊, 頁一〇九五。
- 註 24 見方薰, 《山靜居畫論》同註 3, 頁二二三。
- 註 25 同上, 頁二三九。
- 註 26 當然, 畫作和詩文所採用的媒材以及表現的方式, 迥然不同, 不可混為一談。有關這一方面的論述, 參見萊辛 (G. E. Lessing) 《詩與畫的界限》(朱光潛譯, 臺北, 蒲公英, 一九八六年) 一書。
- 註 27 方薰《山靜居畫論》說: 「古者圖史彰治亂, 名德垂丹青。後之繪事, 雖不逮古。然昔人所謂賢哲寄興, 殆非庸俗能辨。故公壽多文曉畫, 摩詰前身畫師, 元潤悟筆意於六書, 僧繇參畫理於《筆陣》。戴逵寫《南都》一賦, 范宣歎為有益; 大年少腹笥數卷, 山谷笑其無之。又謂畫格與文同一關紐, 洵詩文書畫相為表裏都矣。」(同註 3, 頁二二九) 有關畫意、文意、詩意三者一體的問題, 這段話說得相當明白。
- 註 28 參見沈清松, 《解釋、理解、批判——詮釋學方法的原理及其應用》, 收於臺大哲學系主編《當代西方哲學與方法論》(臺北, 東大, 一九八八年三月), 頁二一~四〇。
- 註 29 沈顥《畫塵》說: 「郭熙云: 『作畫先命題為上品, 無題便不成畫。』此語近於膠柱。譬古人作詩, 或有詩無題, 即命題不可以無題題之。若題在詩先, 其響不之天而之人乎? 徐聲遠云: 『晏坐絕詩, 詩將自至。』麾之不去, 得句成篇, 題與無題, 於詩何有? 良工繪事, 有布置而實無布置, 無布置而實有布置。象之所有不必意, 意之所有不必象。理不離於異見, 事不關乎慧用。此中一著些子便介人天, 何暇命題? 或者脫局賞心, 摠詞拈語, 固無不可。」(同註 3, 下冊, 頁七七四) 這段話看來有點玄奧, 但是可以揣摩出它為無暇寄意者預留了餘地。
- 註 30 見鄭績, 《夢幻居畫學簡明》, 同註 3, 下冊, 頁九四四。
- 註 31 見王學浩, 《山南老屋畫論》, 同註 3, 頁二四八。
- 註 32 見蔣和, 《學畫雜論》, 同註 3, 二七八。
- 註 33 周履靖《天形道貌》說: 「畫耕夫牧豎, 則有不識不知之意。若乃羽士高人, 則有乘風吸露, 披霞戴月, 不染纖埃之氣。先須意定, 然後下筆。」沈括《夢溪筆談》說: 「歐陽公嘗得一古畫《牡丹叢》, 其下有一貓, 未知其精粗。丞相正肅吳公與歐公姻家, 一見曰: 『此正午牡丹也。何以明之? 其花披哆而色燥, 此日中時花也。貓眼黑睛如線, 此正午貓眼也。有帶露花, 則房斂而色澤。貓眼早晨則睛圓, 日漸中狹長, 正午則如一線耳。』此亦善求古人筆意也。」(以上同註 3, 上冊, 頁四九五及下冊, 頁一〇二一) 這兩段話可以作為上面所說的注脚。
- 註 34 沈括《夢溪筆談》說: 「書畫之妙, 當以神會, 難以形器求也。……謝赫云: 『衛協之畫, 雖不該備形妙, 而有氣韻, 凌跨群雄, 曠代絕筆。』又歐文忠《盤車圖》詩云: 『古畫畫意不畫形, 梅詩詠物無隱情。忘形得意知者寡, 不若見詩如見畫。』此真為識畫也。」(同註 3, 頁四三) 這頗能形容「意筆」的情況。
- 註 35 在「意筆」和「工筆」之間, 還有一種「逸筆」。何良俊《四友齋畫論》說: 「倪雲林《答張藻仲書》曰: 『……圖寫景物, 曲折能盡狀其妙趣, 蓋我則不能之。若草草點染, 遺其驪黃牝牡之形色, 則又非所以為圖之意。僕之所謂畫者, 不過逸筆草草, 不求形似, 聊以自娛耳。……』」(同註 3, 頁一一一) 有人以書體來形容上述三種筆法, 鄭績《夢幻居畫學簡明》說: 「工筆如楷書, 但求端正不難, 難於筆活。……意筆如草書, 其流走雄壯, 不難於有力, 而難於靜定。……所謂逸者, 工意兩可也。蓋寫意應簡略而此筆頗繁, 寫工應幼緻而此筆頗粗, 蓋意不太意, 工不太工

，合成一法，妙在半工半意之間，故名為逸。」（同註3，頁五七〇～五七三）

註36 鄭燮《板橋題畫》說：「必極工而後能寫意，非不工而遂能寫意也。」董棨《養素居畫學鉤深》說：「畫何有工緻寫意之別？夫書畫尚同一源，何論同此畫而有工緻寫意之別耶？要之畫益工則筆愈見，筆法固無工粗之別，而賦色則有工粗之殊。然不可以筆法而論工粗也，畫師與畫工不同如此。」（以上同註3，下冊，頁一一七四及上冊，頁二五五）雖然有類似以上調和「意筆」和「工筆」的言論，但是不可否認前人很在意兩種筆法的畫分。這從前人留下的畫論和畫作裏，可以清楚的看出來。

註37 湯畝《畫鑑》說：「顧愷之畫如春蠶吐絲，初見甚平易，且形似時或有失；細視之，六法兼備，有不可以語言文字形容者。曾見〈初平叱〉、〈石圖〉、〈夏禹治水〉、〈洛神賦〉、〈小身天王〉、其筆意如春雲浮空，流水行地，皆出自然。」董其昌《畫眼》說：「右丞山水入神品，昔人所評：雲峰石色，迴出天機，筆意縱橫，參乎造化，唐代一人而已。」李肇亨〈題孔孫雪竹卷〉說：「孔孫寫雪竹以渴筆就勢取之而不用滄暈，使人望之空白處皆雪也。古來未見此法，殆出心巧。……古人云：『義理在無字句中。』即此之謂歟！」（以上同註3，頁四七六，及下冊頁七二四、一〇九二）上面幾則說的就是這種情況。

註38 見孔衍栻，《石村畫訣》，同註3，下冊，頁九七六。

註39 見蔣驥，《讀畫紀聞》，同註3，頁三一九。

註40 見盛大士，《谿山臥遊錄》，同註3，頁二五八。

註41 「主題」是貫串「題材」的一般觀念，「主張」是畫家所辯護的思想或立場。兩者可以相等，也可以不

等。當兩者相等時，畫作的「主題」就直接透顯了畫家的「主張」；當兩者不等時，畫作的「主題」只能表達畫家「主張」中的某一部分。這是就畫家的立場來說。如果就觀眾的立場來說，只能根據畫作的「主題」推測畫家的「主張」，而無法判斷畫作的「主題」是否只表達了畫家「主張」的某一部分。

註42 畫作中線條顏色的組合，常有其約定俗成或客觀的意義，畫家本人所認定的「主題」和「主張」，不一定獲得觀眾的認同（參見註19所引劉昌元書，頁二二六～二二八）。這一點，後面會再討論。

註43 見張彥遠，《歷代名畫記》同註3，頁二七。

註44 見韓拙，《山水純全集》，同註3，下冊，頁六五九。

註45 見王綬，《書畫傳習錄》同註3，頁九九。

註46 見王昱，《東莊論畫》，同註3，頁一八七。

註47 見沈宗騫，《芥舟學畫編》，同註3，下冊，頁八九〇。

註48 盛大士《谿山臥遊錄》說：「作詩須有寄託，作畫亦然。旅雁孤飛，喻獨客之飄零無定也。閒鷗戲水，喻隱者之徜徉肆志也。松樹不見根，喻君子之在野也。雜樹崢嶸，喻小人之暱比也。江岸積雨而征帆不歸，刺時人之馳逐名利也。春雪甫霽而林花乍開，美賢人之乘時奮興也。」（同註3，頁二六三）由此可見一斑。

註49 同註47，頁九〇二。

註50 觀眾對畫意的了解意願，固然受到一部分畫論所說繪畫為達成某些目的的影響（如前所述），主要還是繪畫的形式是一種有意義的結構（出於畫家意志的創作），使觀眾在「先驗」上就有這種意願存在。

註51 至於我們想透過這篇文章影響以後的繪畫創作和欣賞，就不是我們所能掌握，只好等待讀者自己去斟酌了。

註52 淺俗，是指畫意人盡可能；寡少，是指畫意僅見「主題」，而不見「主張」（甚至「精神態度」、「存在處境」以及「社會價值觀」等），這都無法讓人尋繹不盡。

註53 這是因為畫作是人為的藝術品，在本質上就限定了它是有意的創作，所以繪畫欣賞必然要涵蓋「理解」，始稱完全。參見姚一葦，《藝術的奧秘》（臺北，開明，一九八五年十月），頁一～一五。

註54 見惲向，《寶笈齋書畫錄》，同註3，下冊，頁七六九。

註55 以我們的話來說，就是依畫作的「主題」推測畫家的「主張」（或畫家的「精神態度」、「存在處境」或「社會價值觀」等）。

註56 畫家所寄寓的畫意，不一定全是事先確定。沈宗騫《芥舟學畫編》說：「若士大夫之作，其始也曾無一點成意於胸中，及至運思動筆，物自來赴，其機神湊合之故，蓋有意計之所不及，語言之所難喻者，頃刻之間，高下流峙之神，盡為筆墨傳出。」（同註3，下冊，頁九〇〇）這類似我們前面所說非自主力量的促使那種情況。但是畫家在畫作完成後，不但「認同」它，並且還保留它，如同自己的「創作」。因此，我們也把這類畫作的畫意，視同畫家的安排。其實，這還可以包括畫作完成後，所蘊含的畫意已經不是當初畫家所定的畫意（這沒有現成的例子，但可以透過鄭燮《板橋題畫》中一段話來「聯想」：江館清秋，晨起看竹，烟光、日影、露氣，皆浮動於疏枝密枝之間。胸中勃勃，遂有畫意。其實胸中之竹，並不是眼中之竹也。因而磨墨展紙，落筆倏作變相，手中之竹，又不是胸中之竹也。總之，意在筆先者，定則也；趣在法外者，化機也。獨畫云乎哉！」（同註3，下冊，頁一一七三）但是只要畫家留下它，我們就視同畫家所寄寓的。