

# 徐復觀論以莊子美學建立之山水畫哲學基礎之問題 ——從〈畫山水序〉之佛道詮釋之爭開始

陳士誠\*

(Shih-Chen Chen)

## 摘要

本文探討徐復觀如何以莊學建立其山水畫藝術哲學，分析出想像力之自由奔馳才是此藝術精神之核心，並從而論證為何徐復觀拒絕以禪宗作為藝術理論之一般性基礎，而必須以莊學為核心。在〈畫山水序〉之詮釋中，他持莊學作為詮釋之中心，其觀點雖然無矛盾之處，但宗炳的另一著作〈明佛論〉，其實可以作為詮釋〈畫山水序〉之背景思想，最近的研究亦支持此點。但此類詮釋背後之藝術理論，會把〈畫山水序〉引領到有類於西方泛神論的形上美學，其引發之情感，應是宗教上的莊嚴相，而不是一般理解山水畫中的閑情逸致。徐復觀沒有忽略思想史，而是從莊學美學之觀點切入，不承認以佛法身與自然之關係所可能形構出的藝術理

---

\* 作者為南華大學生死學系專任副教授。



論，其觀點乃主張佛家並無想像力之概念，因而不能成為藝術哲學之一般性根基。對徐復觀而言，禪宗之超脫，乃指對緣起之解脫，這屬於宗教感之自由解脫，而非與物互化、共感之想像力之自由。莊學開展的之所以是藝術精神，乃在於他表現物我兩忘之想像，由竹而為人，莊周而為蝶，乃神話之創造性自由，而非泛泛的超越世俗的自由。本文進一步指出徐復觀所述的藝術精神，不止是一種修養性的精神，而且真實地可以在藝術創造中引發藝術作品，其論證就在於蘇東坡的畫論之中。

關鍵字：莊子、想像力、藝術哲學、忘、物化、美



## 一、前言

徐復觀之《中國藝術精神》(以下簡稱《精神》)開啟了系統地以莊學研究中國繪畫哲學的一條新的道路。<sup>1</sup>但對徐復觀這方面的研究，一直處於非常貧乏的狀態。<sup>2</sup>本文藉著從宗炳畫論之當代研究與徐復觀的相異處入手，重新檢查何以他不願意以禪宗，而堅持以莊學來解釋中國山水畫，並從而間接重建徐復觀所理解的莊子美學。在分析的過程中，筆者引導出他在理論上的困

<sup>1</sup> 徐復觀之前的宗白華首以美學詮釋莊學。參見宗白華：〈中國藝術意境之誕生〉，(載於《宗白華全集》，第二卷，安徽：安徽教育出版社，1994)，頁367。宗白華比徐復觀更早看出莊子中之美學思想，但宗白華之論作常顯現為散文式的，嚴格來說缺乏哲學之系統性論證，他雖指出在庖丁解牛中所包含的美學哲學，即道與藝體合無間，道的生命進乎技，技的表現啟示着道，見《全集》，第二卷，頁364。但他所謂「藝」，其實是“技”，而道與技體合無間，又跟美學有何關連？宗氏都欠個說明。又例如在上卷頁363頁中簡單地說宗炳〈畫山水序〉之「澄懷觀道」為禪。相較於此，徐復觀之解釋遠較宗氏詳盡，見氏著《精神》，(台北：學生，55年初版)，頁237-243。另外，在更早一輩的王國維，引康德(I. Kant)、席勒(F. Schiller)以及叔本華(A. Schopenhauer)之美學思想來理解中國的美學作品，可稱近代中國美學之奠基者。

<sup>2</sup> 最近在台灣發表有關徐復觀美學藝術思想的有：何乏筆，〈(不)可能的平淡：試論徐復觀《精神》的當代性〉，發表於“徐復觀學術思想中的傳統與當代”國際學術研討會，主辦單位：國立臺灣大學人文社會高等研究院，2009年12月5-6日，地點：臺大農化新館五樓第四會議室。筆者並未有機緣拜讀此會議論文。大陸在徐復觀研究中，單就數量而言，比台灣優勝，如耿波，《徐復觀心性與藝術思想研究》，中國傳媒大學出版社，2007；劉桂榮，《徐復觀美學思想研究》，人民出版社等。以上兩著作亦因緣關係並未拜讀。研究徐藝術美學專書有：張晚林：《徐復觀藝術詮釋體系研究》，(上海：上海古籍，2007)。徐復觀被稱為當代新儒學主將，但對之的相關研究，與牟宗三相比，可以貧乏一詞形容。



難：徐復觀最多只是建構中國山水畫之藝術哲學基礎，但他以此為中心，看待世界其它藝術流派，這才是他貶視現代藝術如達達主義(Dadaism)、抽象表現主義(abstract expressionism)或超現實主義(Surrealism)之美學上的理由，以此臧否其它藝術流派。<sup>3</sup>

依以上所述，本論文要處理的有三個論題：

a. 徐復觀以莊學開展的山水畫之藝術精神之特質；

<sup>3</sup> 非常感謝兩位評審人之意見，以下試回應他們之指教。他們皆共同指出佛學思想不一定不能引申出美學思想，並進而提出質疑。首先，關於佛學思想是否能引申出美學思想，筆者乃持正面態度的，如文中也指出〈畫山水序〉中「不違天勵之蔽」，若以佛學思想詮釋，應為美學之莊嚴或崇高之類的概念。然筆者在文中只是詮釋徐復觀之美學觀點，並不是筆者本人之觀點。所以筆者在文末亦批評徐氏，指出徐氏借用莊學以說明美學與藝術哲學，只是適用於某一藝術流派如中國山水畫，他所說那些美學範疇並不足以構成一種藝術之一般性理論；從而某些美學範疇或藝術流派，當然需要另些哲學思想來詮釋或說明；佛學在說明莊嚴相方面，即應是一個很好的思想源泉。徐氏由莊學引申出美學思想，主要是逍遙與遊等，這些概念連接到中國山水畫中，是極其恰當的，表現出一種解除約束的自由心靈，其中一種表現方式是樂與悅；然而，這卻不是唯一的方式，因為藝術盡可表現為緊張、慾求等，就正如文末所說藝術亦可表現為死亡，而不一定是生與活。因而，唯識佛學對人之心理之理解，可以作為一藝術理論之支持基礎，這是無庸至疑的。因此，徐氏雖對開啟中國藝術精神之說明有功，但還是有許多發展空間的。另外，評審人對徐氏詮釋「天下皆知美之為美，斯惡矣」有些疑累，筆者略作說明如下：美與惡，就描寫內心層次言，美，乃人之喜悅義，惡，乃人之厭惡義；徐氏以為，天下知美之所以為美，是指世俗美，世俗美是一種附從美，不單止不能有無待之喜悅，反而此是依待他人之喜悅而喜悅，因而此世俗美總在等待他人之反應而反應，在依待中已有惶恐在，因而缺了那種最本原的無待之愉悅；它在無待之喜悅中，乃是一令人不悅之厭惡。



b. 並從而證成他以莊學而非禪宗為中國山水畫之核心理論之看法；

c. 徐復觀從莊學之美學詮譯而來的問題與困難。

導引出佛學與莊學詮釋山水畫之爭的，涉及的是〈畫山水序〉與〈明佛論〉之關係。本文即以此為開始。

## 二、近代對〈畫山水序〉之研究—美學詮釋與思想史詮釋之爭

南朝宗炳之〈畫山水序〉一直被視為最早之中國山水畫論，因此，對於研究中國山水畫論，佔有一特殊之地位。<sup>4</sup>近代之詮釋方向，大概可以分為二：1. 道家為主；2. 以佛家為主。持佛家之說，基本上是從思想史入手。徐復觀首以道家思想理解〈畫山水序〉，他並非不知宗炳及其師之佛家背景，但卻堅持以莊學解之，其緣由根本是徐氏之藝術哲學，乃認為佛教只有出世之自

---

<sup>4</sup> 中國畫所謂山水，並不是西洋所謂風景畫(landscape paintings)，後者只是以一般所謂以自然風景取景為主，人物次之，除山與河、海外，如風暴，雷電等亦可取景，凡自然現象皆可，亦不必講求人物在其中與自然現象之和諧；前者雖以山與水取景，但必以人與自然之和諧為旨，反映人之閒逸，鬆容不迫之感。在本文〈abstract〉中，山水畫譯作 nature of painting，而 nature 取道家義，而不是科學觀中的自然。



由，卻缺乏想像力之自由，這卻是藝術之奠基，而莊學藝術觀卻是以此想象力為核心。後來對徐復觀之批判，乃在於以思想史為線索，而非徐氏藝術哲學之入路，也即是莊學美學。原始的詮釋基準不同，則進入路線與結論即大有不同。此爭議雖頗為複雜，但卻也關鍵，為保持論文不致偏離主軸，筆者把較沉長的說明與論述，放在註解之下。

此爭議乃緣於一來宗炳在〈畫山水序〉中只寫出一個大概，文中大部分都是中國儒道人物，通篇只有「理入影跡」之「理入」為佛家語；二來他另寫有一篇佛學著作〈明佛論〉，裡面論及在〈畫山水序〉有提及到的神與道等概念；於是持〈畫山水序〉奠基佛學思想背景者，皆以〈明佛論〉作解，再加之以其老師慧遠之佛法身及自然感應思想，這即是一種純思想史之解讀方式，未探討若〈畫山水序〉乃一藝術哲學，則這種只從思想發展之解讀是否能勝任對藝術之一般性解釋？持以莊學為解者，本來即以為作者之藝術觀可以與其宗教信仰分開，進而佛家之論根本不足以形構藝術哲學之一般性理論。因而，若要解釋出〈畫山水序〉中之藝術哲學，須從美學之藝術哲學來思考。與徐氏持相同觀點



的，有陳傳席，其在點校注譯有功勞<sup>5</sup>。

a. 徐復觀在其《精神》中討論〈畫山水序〉的篇幅不長，既知宗炳在私生活上是個虔誠的佛教徒，亦知〈明佛論〉中的佛學思想所說的是精神不滅，輪迴報應之類的問題，但何故不取佛學如禪學之思想，說明〈畫山水序〉？首先，徐復觀認為宗炳在〈明佛論〉中關心的是「死後的問題，未死以前的洗心養身，他依然是歸之道家及神仙之說」（《精神》，頁 238）。另外，若就〈畫山水序〉之本文本身而言，以莊學來詮釋，其實頗優勢，因為以老莊發展出的魏晉玄學之精神，的確相符於文本中所謂「閒居理

<sup>5</sup> 陳傳席：《六朝畫論研究》，（台北：學生，1991）。在學生書局版之〈後記〉中，作者表明此書之初版於 1984 年，但並未註明出自何地與出版社。此書應是研究有關六朝繪畫史的必讀之作，詳細點校注譯當時重要的畫論，開前人未有之功。在判斷〈畫山水序〉中，其觀點基本上與徐復觀的無疑，也就是認為〈明佛論〉所談的只是因果報應，人死後靈魂不滅，這反映出宗炳的信仰，但「左右他的思想和行動的乃是老莊的道家思想」（頁 100）。作者討論宗炳的佛學思想的不多，反而是去證明〈畫山水序〉中的道，是道家的道，而非儒家的道，甚至疑〈畫山水序〉中的孔子，其實是舜，而舜乃無為之君，是道家之中的理想人物，非儒家之聖賢（頁 104）。也就是說，陳氏並未有意識去討論〈畫山水序〉的背景思想是佛抑或道。其最主要的理由，乃在〈畫山水序〉中所列的聖賢，除孔子外，都是道家人物如軒轅、堯...大隗、許由等（陳氏在此之說，並不穩當，因此等亦是儒家人物）。陳氏認為，〈畫山水序〉可以直接在文本上以老莊思想來解釋，甚至可以在老莊中發現泛神論，來詮釋〈畫山水序〉中如「至於山水，質有而趣靈」（頁 105-6）<sup>5</sup>，如《老子》：「道者，萬物之奧」；如《莊子》〈北知遊〉：「萬物有成理而不說」等，而不需借助〈明佛論〉中的泛神論思想，所以，雖然在解釋〈畫山水序〉中，陳氏雖有用到〈明佛論〉中的泛神論之思想，但也只是輔助性質（頁 107），其根本的解釋核心，乃是老莊。





氣」之文義；更何況其中「坐究四荒……獨應無人之野」，無疑語出莊子〈逍遙遊〉「何不樹之於無何有之鄉，廣漠之野」。莊學開展出的逍遊境界才可以說明閒居，對應〈畫山水序〉之文義。

b. 徐復觀開啟〈畫山水序〉之美學討論，而劉綱紀之《中國美學史》則開啟一思想史探討，但亦無法跳開美學之範疇；後來其他學者對〈畫山水序〉的討論，只要持佛學詮釋的觀點者，其實大方向上是追隨他：以〈明佛論〉為中心以詮釋〈畫山水序〉，卻缺開啟這史學討論的劉綱紀同時對美學關照之全面性。劉氏指出慧遠的形盡神不滅論以及《易》以感為體，與宗炳〈畫山水序〉有密切關連。<sup>6</sup>他的觀點是，〈畫山水序〉雖雜有道家思想，亦罕

<sup>6</sup> 劉綱紀：《中國美學史》，（魏晉南北朝編下，安徽：安徽文藝出版社，1999），頁 474。以下簡稱《美學史》。一些中國藝術史家如 James Cahill 以及 Michael Sullivan 等均認為宗炳〈畫山水序〉乃傳達道家思維。見 James Cahill：《中國繪畫史》，李渝譯，（台北：雄師，1984），頁 27-8；以及 Michael Sullivan：《中國藝術史》，（曾琦及王寶連編譯，台北：南天，1984），頁 97。劉綱紀持《易》以感為體作為與宗炳感應思想的連接點，對此並無進一步說明。後繼者有張乾元炳，他以《周易》之感應與會通等是〈畫山水序〉中的「應會感神」之具體應用，而「應目會心」是「受到“觀其所感，而天地萬物之情可見矣！”（咸卦）的啟迪而闡發的，“應目”即“觀其所感”，“會心”即天地人心相感應」，見張乾元：《象外之意》，（北京：中國書店，2006），頁 245。林朝成以慧遠的感應自然取代劉綱紀所持《易》以感為體之說，在更接近宗炳之慧遠自然觀中，找到感應說之基礎。見林朝成：〈六朝佛家美學—以宗炳暢神說為中心的研究〉，（台北：國際佛學中心第二期，靈鷲山，1992），頁 182-4。以下簡稱〈六朝佛家美學〉。他比劉綱紀更積極從慧遠身上吸取解釋宗炳著作的元素：從法身運物，寄託在各種有形之事物中，有如形影的關係（頁 184）。他以為〈明佛論〉中的感應，更在於法身感應，他所關心的是法身，法身是萬化之主宰，以神明之功與萬物通感。〈畫山水序〉中的神，是





用佛家語，現代人觀之，直覺上會與儒道相關；但考量宗炳生長在南朝格義佛教時代，佛家思想常與道家者相雜，混有道的名言概念，如「道」、「澄懷」或〈明佛論〉中的「損之又損」等。劉氏以〈明佛論〉解〈畫山水序〉，如首句：「聖人含道應物」中的道，他說：「宗炳所說的“道”，則是統領儒、道、玄的佛學之道」<sup>7</sup>，隨即舉〈明佛論〉為證：「夫佛也者非他也，蓋聖人之道」。第二句「澄懷味像」，則解為：「玩味、尋索那表現於世間萬象之中的佛的“神明”或“神道”，領悟佛理，達於解脫」。由於〈明佛論〉有大量感應生化之說，故他以〈明佛論〉為詮釋主調，則無怪乎劉綱紀說：「佛以神法道，萬物化生」、「山水是聖人(佛)以神法道，化生萬物的結果...」<sup>8</sup>。單就〈畫山水序〉之文本而言，劉氏之解其實完全沒有根據，它是依附在〈明佛論〉與宗炳個人關係之思想史連結之中。以佛法身神道生化思想來詮釋〈畫山水序〉當然有其困難，如是否有有神我論之嫌，是否違佛家緣起之說義？<sup>9</sup>但這種以佛學理解作為詮釋〈畫山水序〉之方式，不為

---

「慧遠神不滅哲學下規定的佛道」(頁190)。另見袁濟喜：《六朝美學》，(北京：北大出版社，2000)，頁144-6。袁氏主張從慧遠《佛影銘》中把自然山水看成佛神明之外現思想詮釋宗炳，另外作者探討了當時慧遠等人遊山水時寫下的《諸道人遊石門詩序》，在其中的山遊之樂中，山水本來是會物無主，應不以情，但山水既能開興引人，深致如此，必定以「虛明朗其照，閑邃篤其情」才行。

<sup>7</sup> 《美學史》，頁486。

<sup>8</sup> 《美學史》，頁487。

<sup>9</sup> 李幸玲首先看出此點，見氏著：〈六朝居士佛教藝術的理論與實踐—以宗炳“畫山



徐復觀接受，最主要的是佛教無法建立一套普遍美學，因而徐氏之討論，乃以美學為出發點，而不是思想史。從美學接近〈畫山水序〉，亦為劉綱紀所知。

水序”為中心〉，(刊於台北：《中國學術年刊》，29 期)，頁 28。以〈明佛論〉或慧遠之思想去詮釋，本來就難免於神我論之爭議，於是李幸玲另以般若思想來詮釋。她亦批判徐復觀等人以為大時代對人有決定力為前提(頁 25)，最後她提出以般若思想重新詮釋〈畫山水序〉。李幸玲要以般若詮釋〈畫山水序〉，對宗炳之般若思想作辯護，進而力證宗炳所信仰的佛理是般若空理，並引〈明佛論〉一文以證之：「夫聖神玄照而無思營之識...豈不然哉」(頁 33)。其餘之論證有三：a. 〈明佛論〉有用到鳩摩羅什當時譯出的《金剛經》用語；b. 有用到「悟空息心」、「去法我二執」等用語；c. 另外，李教授以宗炳師慧遠授業於道安，而道安以般若著名，慧遠深受其師之影響，進而宗炳亦應受到影響云云(頁 33)。李幸玲教授一般地討論了最近相關〈畫山水序〉的著作論文，她雖贊成劉綱紀以〈明佛論〉解〈畫山水序〉，但不同意他之生化萬物說，認為有神我論之疑慮問題。除此之外，李氏藉反對木全德雄批判宗炳對般若學之誤解，認為宗炳並非真的要除去緣起的暫時存在的「偽有」，而是去除對偽有之錯誤認識與執著(頁 27)，從而間接為宗炳含有般若思想作辯解。李教授頗為欣賞林朝成教授之工作，讚之為有所創發，她把林教授之觀點簡述為七，而不同意在文末把〈畫山水序〉理解為融通佛老之格義色彩，她以為林文既認為宗炳的終極關懷仍是佛理，則不足以構成所謂融通佛老，若林朝成以莊學思想詮釋暢神，則他早先反對以道家，而以佛家來詮釋〈畫山水序〉之作法便落空。(頁 29-30)。關於以般若解〈畫山水序〉，最有力的算劉道廣之文，但其實還是求助於《明佛論》，而非直接訴諸文本。關於此點，劉道廣：〈金剛經和畫山水序〉，(刊於高雄：《普門學報》，15 期，2003 年 5 月。此文先刊於北京：《美術研究》，2002 年第四期)。劉道廣應是首位在〈畫山水序〉本身文本中發掘出佛家用語之學者。“理入”一詞見《金剛三昧經》，有所謂理入與行入，理入是：深信眾生凡聖不二之真性。此不異真性當指之不一不二，不來不去之不執兩邊之般若精神。故「理入」之理，乃指空理。而「理入」之入，乃進入，了解與確信空理之義。因此，所謂「理入」之理並非主詞，而是謂詞：並非空理進入某某，而是確信與理解空理之般若精神。假若把「理入」視為佛家語，則「理入影迹」乃意謂在影迹中確信般若空理。但通篇〈畫山水序〉並無此等般若思想之描述，而只有「理入」一詞。於是劉道廣要從佛教思想理解，便只能求助於不存在於〈畫山水序〉中的佛教經典之文本，也求助於宗炳之師慧遠之思想。



若欲藉上述以思想史來說明〈畫山水序〉，魏晉玄學之思想不可套在宗炳身上，則依同一邏輯，其師慧遠之法身運物之思想當然亦不能套在宗炳身上。以佛教思想作為詮釋之中心，其最大之困難仍不在於此，而在於美學上的：〈畫山水序〉乃一美學藝術哲學之著作，但堅持以思想史為理解方式者，根本沒有在其〈明佛論〉詮釋之佛學中，找尋任何〈畫山水序〉中所表達出的美學思想，如「趣」、「味」與「閑」等。而徐復觀並非如批判者所想，以為宗炳生於南朝，就會受到大時代之影響，因而便選擇以莊學來詮釋，而是：〈畫山水序〉中有莊學之美學範疇。假若〈畫山水序〉乃一美學著作，其所用之概念也應當涵有美學範疇，劉綱紀其實是意識到這個問題，於是在思想史之探究部分外，另有美學概念之分析。

### 三、劉綱紀論〈畫山水序〉之美學意義

劉綱紀並不只於以神道生化萬物來說明，而是更抽象地討論〈畫山水序〉背後的美學思維：

事物之感性形式的美在於它是某種超感性的精神性的東西的表現...這種精神性的東西，在宗炳看來，自然就是佛的神



明...是和佛學所追求的自由解脫聯繫在一起的，並且是訴之於人們的直觀和情感體驗的微妙難言的精神。(頁 493)

「超越感性的精神」，所謂感性，例如實用性或由生理衝動而來的快感等，而「精神」乃佛之神明。佛教作為一宗教，當然與人之自由解脫有關。但這自由解脫與藝術精神有何關連？〈畫山水序〉有云：「萬趣融其神思」，「趣」乃屬於「審美範疇，...但把“趣”與“靈”、“神”緊密相連，並明確地加以強調，這是從宗炳開始的」<sup>10</sup>。單以超越感性之神明，並不足論審美與藝術，而必須有連同快樂之情感，才能涉及到藝術，乃所謂“趣”。劉綱紀隨與柏拉圖影子的影子之藝術觀比較，表明柏拉圖貶視藝術，以為藝術只是模仿，而宗炳的卻是：「佛的神明的感性的呈現，因而能使人通於佛的神明，獲得精神上的超越和解脫」(頁 493)。之所以能超越柏拉圖，這「是中國先秦以來對感性生命的執和肯定。就是在魏晉佛學中，這一思想也仍然保持着」(頁 494)。因此，中國美學之超感性，並不是高踞於感性世界之上，為感性世界無法達到的東西，他引〈明佛論〉：「感妙眾而化見，照神功以朗物」(頁 494)。

<sup>10</sup> 《美學史》，頁 493。「趣」林朝成教授解為“接受”(頁 190)，山水因趣靈而可媚道(頁 192)



劉綱紀上述之說法，只有「趣靈」、「萬趣融其神思」中，表示出神(超感性者)與趣(審美)之間的連結。但他所謂佛之神明，為何能與審美相伴隨？他在上文的解釋是：自由解脫和情感體驗的微妙難言的精神。在自由解脫中，自可產生快樂之情，但這明顯不是藝術美感之鑑賞，而是一種宗教情懷投射而來的。因為劉綱紀在〈畫山水序〉中所理解的道，若是佛之神道法身，生化萬物，當然是一種莊嚴相，由此表示擺脫世俗的功利而獲得自由與快樂。例如在佛堂面對金身莊嚴佛會引起一種敬意，由敬意產生一種超越世俗的愉快，如在唸佛的經驗中，或在禪定中，亦會有這種喜悅與自由。

但由這種由佛法身、生化萬物及感應自然以及悅樂之趣，並不足以言近人所謂山水之藝術精神，(甚至儒家那種由責任承當而來的超越，亦不能言山水，見下文)因為此所謂山水藝術精神，如徐復觀所說的，並非由任何目的所引導，當然亦非由宗教而來的自由快感，而只是當下呈現之快感，徐復觀引〈在宥篇〉：「雲將東遊...浮遊，不知所求。猖狂，不知所往...源蒙曰：“噫，毒哉！僊僊乎歸矣”」，來說明所謂遊戲的面貌與性格：「除了當下的快感、滿足外，沒有其他目的」<sup>11</sup>。故徐復觀之解釋，更是符

<sup>11</sup> 《精神》，頁 62-3。劉綱紀不單止要說莊學的無目的性，同時要說其合目的性。



合〈畫山水序〉中的「趣」與「閑」，純審美無目的之遊。而且可以解釋為何中國山水畫發展出無故事性這種特殊畫風，而不是如宗教畫中那種透過故事而來的畫風，如敦煌石峽第 249 號〈釋迦說法圖〉。<sup>12</sup>劉綱紀的則是偏向宗教超越精神，其自由也是超越的解脫。因此，他很自然的把「不違天勵之繫」的「勵」解為威嚴，天勵，即天之威嚴，即「佛的至高無上的威嚴、威力」<sup>13</sup>。

因而莊學被理解為無目的的合目的，故他說道：「...包含著美是合規律性與合目的性相統一，是人的自由的實現的意思...“道”是運行和發生作用是完全無識、無目的的，自然而然的；另一方面，“道”的運行和發生作用的結果又無一不合乎目的，“道”是一種無目的而又合目的的力量...」。見氏著：《中國美學史》，(台北：谷風，第一卷，上)，頁 279-8。無目的而又合目的，應出自康德 Zweckmaessigkeit ohne Zweck(無目的之合目的性)，在此劉氏論〈刻意〉中的「若夫不刻意而高，無仁義而修...聖人之德也」，但其中筆者無法找到莊子中有合目的之思想，只找到「不刻意」、「無仁義」等，這些都只表示不故意、不刻意此等非目的性之意思而已。康德所謂 Zweckmaessigkeit ohne Zweck 乃意謂：純美(das reine Schoene)美是無目的者，包括不是為了道德的善，但美之結構卻與目的的概念之結構相符，即是原因亦是結果，例如為以獲利為目的，於是建屋以賺取房租為動機，房屋是手段，但同時亦因此而獲利。當建屋獲利間相互和諧，這表示目的之達成，因而有一愉快之情產生。但這目的乃以材質為條件，因而不能是普遍的，只有抽離材質條件，保留目的性之形式，才有普遍的愉快產生。而美卻就是依無材質的目的之形式而來者。美雖無目的，但必須在主體中的知性與想像力之間的自由和諧中產生出愉快(Lust)，這種和諧是一種內在的因果性，不涉任何材質，不涉任何實質的目的(無利害)，但卻依與目的結構相符之關係而可能，是之謂：Zweckmaessigkeit ohne Zweck。知性與構想力之關係見《Kritik der Urtheilskraft》，a. A. 版，§9，合目的性之說明見§10。

<sup>12</sup> 敦煌石峽中的宗教畫，筆法與用色彩與宋朝之山水畫，基本上可說完全不同，其用色彩之大膽，亦屬罕見。而宋代所發展出之山水畫，用色偏暗，根本與有唐一代所發展出的畫風並無相類。而且石峽中的畫作，雖有山水，但仍然只作為背景，而非主題。宗炳之〈畫山水序〉若真的是以佛教為背景，與現時所理解之中國山水繪畫並不相配。

<sup>13</sup> 《美學史》，頁 491。



劉氏作宗教性的解釋，則人所面對的是一種較自己為高的威力，如是，宗炳便不能說「閑居理氣」了，因為面對佛之威靈，人無論如何很難可以閑的起來，而總有些誠惶誠恐，而不屬〈畫山水序〉中所表現出來的無壓迫的遊怡自得。<sup>14</sup> 因此，劉綱紀之美學解釋，其困難乃在於無法說明文中閑逸之意境。

現在的問題乃轉到：能否由「本來無一物」之佛學思想建立藝術哲學。

#### 四、 禪之本來無一物 莊之胸懷有丘壑

徐復觀不承認宗炳〈畫山水序〉背後之根據為佛理，其根本理由乃是反對禪宗思想能作為一普遍的藝術理論，層次更低的生化萬物說或佛法身映照說，便被他所排除，更不用說，〈明佛論〉乃「偏向精神不滅，輪迴報應」（頁 238）之思想，而與〈畫山水序〉中閑靜有別。所以，更根本的是，他有一套藝術哲學，否認佛教之義理可引申出藝術精神，最明顯不過的是在討論黃山谷

---

<sup>14</sup> 當然，事實上，宗炳所說的山水，是否日後我們所看到獨立為題的宋朝山水畫，其實是頗有疑問，這個問題早已為劉綱紀所見。他最後論宗炳之地位時說，宗炳所提及的以佛學為基礎的山水畫已不可見，唐代敦煌壁畫中，如 9、459、112 等石窟的山水雖有佛學意味，但只作為背景，而不是獨立地處理山水。見《美學史》，頁 496。





是否以禪識畫時，徐復觀認為禪宗根本不能說藝術，莊學之所以能開展藝術精神，乃由於莊學把宇宙萬物加以「擬人化，有情化」。他對人與物的關係，是要求能“官天地，府萬物”。“能勝物而不傷”，而禪宗既不是府萬物，也非是勝物而不傷，而是：「本來無一物」（頁 373）。徐復觀承認禪宗與莊子對萬物同樣採取觀照態度，此點與藝術精神有相通之處，黃山谷自稱以禪知畫，徐復觀疑此乃開以禪論畫之始，同時亦斷言，他雖對禪有深研，但實際上在參禪中達到莊學的境界，以莊學知畫，而非以禪知畫（頁 373）。禪與莊學有其共同處，如虛、靜、明為體之心，無功之功，即莊子無用之用；至道不煩，即老莊之所謂純；亦同樣以鏡喻心，禪與莊冥符巧合。（頁 372）但徐復觀以為，莊與禪之相同，只是功夫過程中中間的一段（頁 373），從起首與歸結上卻大有不同：禪歸結為：「本來無一物」，而莊則歸結為「勝物而不傷」。禪宗在其眼中，根本無人與物的關係問題，更不能：

停頓在“胸有丘壑”的階段上，也不能在由胸有丘壑而成的藝術作品上起美地意識；因為這是“有所念”，這是“有所住而生其心”，而禪是以“無念為宗”，應無所住而生其心。我可以這樣說，由莊學再向上一關，便是禪；此安放不下藝術，安放不下山水畫。（頁 373）



徐復觀意思是，藝術是有所向的，山水畫是在擬人化與有情化的前提下成立的，並不是抽象的空靈，對物有情有向，在虛靜中，官天地，府萬物，凝縮而為胸有丘壑。<sup>15</sup>禪宗卻非如此，而是更高一層，它撫平一切方向而為無所向，無所念，禪境空虛，既不能畫，又何從由此而識畫。

但其實禪宗此所謂「本來無一物」，乃指如來自性不著一邊之空性，而非否定世間之存在。筆者以為，要評斷是否能以禪宗知畫，並不能以此作為標準，只是徐復觀誤會了「本來無一物」之意，以為禪門在心之本來面目中容不下萬物，六祖在《壇經》有云：「佛法在世界，不離世間覺」。徐復觀以為，山水之根源乃從禪向下一關的莊學，（頁 374）皆因它還糾纏著萬物，沒有撫平道與萬物之區隔，而只是忘萬物，因而容許人類精神上自由奔放的想像空間，成就中國獨有之山水畫藝術精神。他以為，唐代雖為禪宗盛世，但唐人未曾援禪以論畫，對禪之所以為禪，把握的極為清楚；至北宋卻有所混淆，禪其名而莊其實，本是莊學流向藝術，但卻以為由禪流向藝術。（頁 374）

徐復觀在這裡所表達的藝術哲學之問題意識是：從義理上

---

<sup>15</sup> 《精神》，頁 373。所謂“壑”，意謂海，在《莊子》中比作道，〈天地〉：「諄芒將東之大壑...夫大壑之為物也，注焉而不滿，酌焉而不竭，吾將遊焉」。



說，佛教有無空間賦予藝術之想像力(他所謂擬人化情感化)？徐復觀是從這觀點去寫他的《精神》一書，理解他對〈畫山水序〉一文之詮釋，也應該從此著眼。例如，若如李幸玲從般若空理為主軸來理解〈畫山水序〉一文，其問題意識便是：不著兩邊之般若空理之學能否提供想像之空間，使由般若智所觀照萬物成為一有情的藝術世界？般若空理能否擬人化，糾纏萬物，胸有丘壑，鑑賞天地之美？在不著兩邊之般若學中，能否說有所向、有所著的想像力世界？

以下即賞試分析徐復觀所論的藝術精神之條件。

## 五、莊子之生活之藝術精神

依徐復觀之理解，老莊所建立的最高概念，即是道，但若通過思辯來開展的道，以建立由宇宙落向人生的系統，也只是「理論地，形上學的意義」（頁 48）而已。若通過功夫在實際人生中加以體認，則所謂道，乃一種「最高的藝術精神」<sup>16</sup>。儒家有所

<sup>16</sup> 《精神》，頁 48。牟宗三區分開老子與莊子，前者說道為何？而後者則說出：如何得道？見氏著《才性與玄理》，（台北：學生，1963），頁 177。徐復觀之莊學研究分兩個時期，其一是《中國人性論史先秦篇》，其二是《精神》，前者關心系統的理論架構，而並未發現「老莊當下所成就的人生，實際是藝術地人生；而中國的純藝術精神，實際係由此一思想系統所導出」（《精神》，頁 47）。全面性系統地以藝術精神詮釋莊學，應以徐復觀為第一人，其餘繼承此看法的有時曉麗。



謂遊於藝、求也藝，也有禮、樂、射、御、書、數之所謂六藝，而道家亦不曾用藝術一詞，而只有《莊子》「說聖人耶，是相於藝也」，這都是指生活實用中的某些技術能力。(頁 48) 古希臘人所謂藝術，最原來的意思也只是技術，觀西方最早期的藝術作品之創作者都是無名無姓者，原來的身份也只不過是工匠。到中西紀，畫家還不敢在作品上簽名，以為自己只是替上帝工作。米開蘭基羅(Michelangelo)在神之奴僕與藝術作品之作者之爭札中，在聖殤(Pietà)上簽名，當時歐洲人才慢慢意識到自己的藝術創作者之地位。徐復觀之所謂藝術，乃取近代意義，乃從「技藝、技能的觀念中淨化了出來」(頁 49)。

他所說的莊學中的藝術精神，並不表示莊子在某項藝術把握著其精神，他明白到莊子不同於孔子以音樂之藝術為理想境界，而只是「掃蕩現實人性以求達到想人生的狀態。他們只把道當作創造宇宙的基本動力...」(頁 50)。莊子並未像近世的美學家，把美、藝術當作一個追求的對象加以思索與體認，因而有意識地談論某項具體藝術之精神<sup>17</sup>，他只是順著在大動亂時代人生所受

---

《莊子審美生存思想研究》，(北京：商務，2006)。不過時氏以為徐復觀以現象學來研究莊子(頁 226)，可謂對徐復觀一個頗有趣的見解。不過在莊學藝術精神之揭露中，時氏亦有其貢獻。

<sup>17</sup> 先秦時並無繪畫作品留傳，最早的應是漢磚上的壁畫。但《莊子》一書在〈天運〉一章中有以道家無為思想討論到音樂：「不主故常」、「在谷滿谷、在坑滿坑」。



的桎梏，要求得到自由解放，而這種自由，只能求之於自己的心，而心之作用，狀態，即為精神。（頁 62）所以徐復觀所說的藝術精神，就是從心而說的。道與藝術，本是風馬牛不相及，但徐復觀並不是順其思辨形上學的路數去想，而是由修養的工夫達到的人生境界去看，這工夫正是偉大藝術家的修養工夫，他們「本無心於藝術，卻不期然而然地會歸於今日之所謂藝術精神之上」（頁 50）。對他而言，人人皆有藝術精神，但是對藝術精神的自覺有各個不同的層次，它可以只成為人生中的享受，而不必一定落在藝術品的創造。莊子不一定把這藝術精神表現為對藝術品之創造，但卻可以表現在他的現實的，與完整的人生之上，但此「最高的藝術精神，實藝術得以成立最後根據」<sup>18</sup>。這正表示，徐復觀所講的藝術，或他後來所關注的山水畫藝術，之所以成為藝術作品，乃他所謂由莊學所體證的道家功夫而發展出來的藝術精神為奠基。

#### a. 技術約制之消解中見藝術精神

<sup>18</sup> 《精神》，頁 51。雖說老莊不以某具體藝術為論題，但在同頁徐復觀卻說莊子實際上也通過對當時的具體藝術活動得到深刻的啟發，他舉〈齊物論〉中天、地及人籟之例子：「地籟，則眾竅是已，人籟則比竹是已」，天籟則是道的直接顯現，所謂比竹即是簫管等樂器，人有音樂之體會，才有地籟，才有屬精神狀態之天籟。



然則，徐復觀如何理解莊子所謂藝術精神？他首先以庖丁解牛的一段話作分析，以明技術與道之關係，在這關係中見到了藝術之效用與滿足：所謂道，較技術尤進一層，雖然兩者有密切關係，不是「在技外見道，而是在技之中見道」<sup>19</sup>。解牛可以就技術層面而說，但它可以是藝術性的效用，而不是技術自身所須要的效用。(頁 52-3)至於「提刀而立，為之四顧，為之躊躇滿志」，這是他在技術自身得到的享受，是藝術性的享受；這藝術性的效用與享受，正是庖丁所好者道的具體內容。徐復觀進一步以庖丁與牛之間的對立消解而說“道”：i. 他未嘗見全牛；ii. 以神遇不以目視，官知止而神欲行；技術對庖丁的約制性消解了，因而牛成為他的「無所繫縛的精神遊戲，……由技術的解放而來自由感與充實」(頁 53)。所謂藝術精神，也就是這不受制約的自由的精神遊戲。進一步而言，這精神遊戲乃一切藝術之奠基性條件，沒有它，對徐復觀而言，並無所為真正的藝術可言。

#### b. 莊學中的美、樂與巧

<sup>19</sup> 《精神》，頁 52。這裡道與藝之美學關連，首見於宗白華，見註 1。宗氏與徐復觀只是從解牛中消解了支，但在本文中，莊子把原本是血淋淋的解牛，與音樂與舞蹈結合，即「莫不中音，合於桑林之舞，乃中經首之會」，化解了解牛中的暴力性。



一般而言，傳統藝術會給人美與快樂的感覺，這裡便出產生一個問題，老莊有些文本是反對這些與藝術結合的特性，假若把老莊思想與藝術結合一起，便必須解釋美與快樂之角色為何？

《道德經》：「天下皆知美之為美，斯惡矣」（第二章）；「五色令人目盲，五音令人耳聾，馳騁畋獵令人心發狂」（十二章）。據徐復觀的詮釋，老子乃反對世俗美，而不反對根源地、絕對地大美，此乃「致虛極，守靜篤」而來的還純反樸的人生，而莊子承老子而來，徐復觀即引〈天下篇〉以辯之：「天下大亂...判天地之美，析萬物之理，察古人之全，寡能備於天地之美，稱神明之容...」，引〈知北遊〉：「聖人者，原天地之美」，又引「天地有大美而不言」等<sup>20</sup>。由此，體道的人生，也應即是藝術化的人生，這稱之為“大美”，“至美”。他續引〈天道篇〉：「與天和者謂之天樂」；〈天運篇〉：「聖人者，...此謂之天樂」，以證老莊思想中的確有美與樂的元素，從而說含有藝術之思想。這種樂的思想，不是孟子那種「君子無日不憂，亦無日不樂」的那種本仁與義的責任感，因為儒家之樂隨責任感而來，因而憂與樂同在；而道家之樂，乃由藝術精神而來，要「從一般憂樂中超越上去，以得至樂天樂，這便不同於挾帶責任感的仁義之樂」<sup>21</sup>。莊學之樂，與儒家由仁義

<sup>20</sup> 《精神》，頁 56。關於道與美的關係，可參閱劉綱紀：《中國美學史》，頁 276。

<sup>21</sup> 《精神》，頁 59。徐復觀在此所說的，有類於康德把道德排除到美感之目的外！





責任之是非而來的不同，而是「知忘是非，心之適」(〈達生篇〉)，徐復觀以樂解適，要樂，即要忘是非(並非無是非)，乃成就人生之樂，此即「藝術的主要內容、效果」(頁 59-60)。

徐復觀在此只是引文本以證莊學中有所謂美，但仍未一般地論及美在藝術之角色為何？何以美與藝術有關？藝術作品之所以為藝術，並非由於它能教化，亦非在於它的在世間中所產生的功利，更非五色五味所令人心盲目炫之資，這是種被推動出來之快感，是莊學所謂有待，是非之列。這可能與技術相關的較多，這種快樂乃由對某目的之滿足而來，與藝術之為藝術無關。一般而言的快樂，皆從對目的之滿足而來，例如買了一輛車，滿足了我的欲望(目的)而快樂。真正的藝術，自然會產生由無待而來的舒泰之感，一種無以名狀之快樂之情，因為它根本不是為了某目的而來的愉快之情，就著此情感而說美，而說真正的藝術精神。這種無目的之快樂之情，就是“遊”。

### c. 遊—精神的無目的之自由解放<sup>22</sup>

道德感可連同愉快的情感，而此情感乃帶有目的，即實現人世界之善。而純美卻不帶任何目的，包括不帶有道德目的，而只是如其所是而欣賞之。

<sup>22</sup> 徐復觀所言的無目的，其實是忘目的，相類於康德的無目的之合目的性。其的比較研究見：張晚林：《徐復觀藝術詮釋體系研究》，(上海：上海古籍，2007)，頁 198-203。



上面是從老莊文本上尋找有無樂與美之想法，但並未進入徐復觀所說的藝術精神深處，因為樂與美也只不過藝術精神之後果而已。現在必先索源找出此藝術精神之根本意義，也就是“遊”。這精神是自由解放，從人生之桎梏中解放出來，從精神中求得自由解放，此在莊子以「一遊字加以象徵」（頁 62）。所謂遊，徐復觀查說文無遊字，七上「遊、旌旗之流」，又引《段注》，表為嬉遊，《廣雅釋詁三》：「遊，戲也」。總歸而言，引申為隨風飄蕩而無所繫縛，乃遊戲之遊。（頁 62）以引〈在宥篇〉：「雲將東遊...浮遊，不知所求。猖狂，不知所往...源蒙曰：“噫，毒哉！僂僂乎歸矣”」<sup>23</sup>。這顯然是一種不知目的之遊，因為，假若知所求，則不會是浮遊，而是為達某一目的而來的行動，由此而來的滿足，也只不過是由達成這滿足來決定；假若知所往，則無所謂猖狂，因有所向而非任意所為。不知求與不知往，正好來說明所謂遊戲的面貌與性格：「除了當下所的快乐、滿足外，沒有其他目的」（頁 62-3）。“遊”之真義，為當下之快感滿足，是無目的自由解脫。“遊”在莊學來說，是不知求不知往，無目的自由，從桎梏而出的精神解放。就此而言，這當然不是藉超越感性、以威嚴為

<sup>23</sup> 此種無目的，無意識之思維亦可見諸〈天道〉：「天道運而無所積，故萬物成」，如〈天運〉：「天其運乎？地其處乎？日月其爭於所乎？孰主張是？...意者其運轉而不能自止邪？」



主的宗教藝術可比擬者。

藝術的起源，有歸於人的遊戲，因它經常不受經驗所與的範圍限制，而在遊戲中的快感，不以實際利益為目的，徐復觀以為這都合於藝術的本性。（頁 63）莊子之所謂至人，真人與神人，都可說是能遊之人，能遊之人，是藝術化了的人。因而，所遊，並非具體的遊戲，而只是取具體遊戲中所呈現出的自由活動，昇華上去，以作為「精神狀態能得到自由解放的象徵」（頁 64）。

#### d. 無用與和

此等精神狀態之自由解放，顯現於無用與和之中。徐復觀以〈逍遙遊〉一篇其中的三個故事為例，說明無用之大用，第一個故事是肩吾問於連叔，他認為這故事所呈現出的境界最為極誼，因為在最高的藝術精神境界中，含融一切，肯定一切而與人世間的事功不相干，所以堯之至治，乃忘其天下，不以用為用，正如一個人沉入於藝術精神境界時，只是個渾全之一，一切皆忘，自然忘其天下，忘其事功，這是無用之極至。（頁 66）最後一個故事，是無用之樹，若植於無人之鄉，廣漠之野，便不受斤斧，因無所可用。這種精神上的解放，徐復觀比作康德美學中的無關心



地滿足。<sup>24</sup>

#### e. 藝術主體 以心著性

自由解放，乃足以說明藝術精神，然而如何說明這自由解放呢？徐復觀即以心之主體來說明，由莊子之心所流出的，即是藝術精神。在至人無己，神人無功，聖人無名中，以無己為關鍵。因無己，則自然無功亦無名，而無己，即〈齊物論〉「今者吾喪我」的喪我，而其內容以心齋與坐忘為核心。（頁 70-1）喪我與無己，即心齋中忘掉知識活動，在坐忘中，知識與欲望皆忘，這如在《道德經》中，並不是否定欲望或知識，而只是不被其推波，以至「溢出於各自性分之外……忘知，是忘掉分解性的，概念性的知識活動；剩下的便是虛而待物的，亦即是……純知覺活動，即是美地觀照」（頁 73）。徐復觀之意為，心齋與坐忘乃人在擺脫知識與欲望的拖曳下自由地觀照，因而顯現為美的觀賞活動，虛而待物，則物自生，是生的完成，他以藐姑射之人中的神人比喻，他不食五穀，吸風飲露，表示他與宇宙相感通，相調和，其神凝，即心齋虛而待物，使物不疵癘而年穀熟，表示心之虛讓一步，則不受知識物欲拖曳而使物不疵癘而自生。心齋而是人退讓

<sup>24</sup> 《精神》，頁 65。〈畫山水序〉中有「閑居理氣，…坐究四荒，不違天勵之藜，獨應無人之野」，徐復觀早認為乃本自〈逍遙遊〉「無何有之鄉，廣漠之野」一語。



一步之明覺，它可以觀天地，府萬物，不將不迎，應而不藏，勝物而不傷。這是心靜下來的境界，聖人之心靜，天地之鑑也。

#### f. 物化與萬物復情

依徐復觀之見，心齋與喪我呈現為主客兩忘，亦稱為物化或物忘，如莊周夢蝶，他化為胡蝶，抑或胡蝶化為周？這是主客合一：「不知有我，即不知有物，而遂與物相忘」（頁 88）。在莊周夢蝶之故事中，不知周之夢蝶抑或蝶夢周，這周與蝶之不可分，乃「此之謂物化」。這是〈齊物論〉所謂「物化」。在物化中，超越了在認識意義中的時間之連續與空間關係，物化是「孤立地知覺，把自己與對象，都從時間與空間中切斷了，自己與對象，自然會冥合而成為主客合一的」（頁 98）。這是圓滿具足，一即是一切。一般而言，在認知上，一，不會是一切，反之，一切，不會是一，而是， $A=A$ ，邏輯地，我就是我，而非他人，他人就是他人，而非我，我與非我之鴻溝必作為前提才有所謂認知，認知活動乃依循邏輯上同一與矛盾律才能成立。下文惠施之立場亦是認知性的，才會以邏輯來質疑：「子非魚，安知魚之樂？」。而徐復觀在此所謂超認知，則是超邏輯的，是生命因物化而來的全盤美化、藝術化的歷程、實現，它在〈秋水篇〉中所論魚之樂中表



露無遺，在這故事中，「實把認識之知的情形，與美地觀照的知覺的情形，作了一個顯明的對比。莊子所代表的是無用為用，忘我物化的藝術精神。而惠子所代表的是徧為萬物說，以善辯為名的理智精神」(頁 98)。莊子是美地觀照，用的是所謂趣味判斷，乃從認知中解放出來的，施惠不了解，把同一對象放進理智中解析，追問莊子判斷與被判斷之間的因果關係，欲從認識判斷中尋找根據，故懷疑莊子之判斷能否成立。(頁 99) 據徐復觀之說，莊子最初亦是順惠施之理智之問來回答，即「子非我，安知我不知魚之樂」，但不能說服惠施，於是請惠施「循其本」，這“本”不是認知上的，而是美地觀照與直觀、洞察，是對象「當下全面而具象地觀照；在觀照的同時，即成立趣味判斷。觀照時不是通過論理、分析之路；由此所得的判斷，只是當下即物的印證，而沒有其他的原因、法則可說」(頁 99-100)。只有在超認知之觀照直覺中，超邏輯，再不依循  $A=A$ ，我與非我之對立，因我與非我之間的鴻溝被忘卻掉，莊周雖非魚，但魚之樂在忘卻我與魚之鴻溝中被直覺到，亦如魚般感知到。這種超邏輯地把我與非我之間的鴻溝打破，在佛教中亦非常普遍，徐復觀所引的「一即一切，一切即一」其實亦是佛家語，在《華嚴經》即有，但佛家把這種消除對立視作一套存有論來看，而非美學式的。而徐復觀所云，卻是從藝術美學來理解，分別在於，莊學之超邏輯，把莊周與魚，



莊周與蝶之間界忘卻之精神，是一種審美性的判斷，理由無它，因為在這忘卻之審美直觀中，是一種想像力之活動，莊周在審美之過程中把自己化為蝶與魚，在物化中，蝶與魚而與莊周共遊，而非在佛家修養過程中所達之一即一切，一切即一，是一種存有論式的超越一切，當中並無徐復觀所云的想像力之界入。更詳細的莊佛之別，詳見下文。

《莊子》中常有無情之說，對生死則「哀樂不能入」（〈養生主〉），故妻死，則「方箕踞鼓盆而歌」（〈至樂〉）。一般而言，哀樂之情乃由欲望與心知而來，莊子從虛無言德，以虛靜言心，只是要「從欲望心知中超脫出來，...從超脫出來所直接發出的作用，這是與天地萬物相通的作用」，這作用，徐復觀引〈天地篇〉歸結為與萬物相通的大情：

上神乘光，與形滅亡，此謂照曠。致命盡情，天地樂而萬事銷亡。萬物復情，此之謂混冥。（頁 91）

原本情乃由欲望與心知所驅策而來的，但天地樂而致命盡之情，則是由心齋之虛靜而來，萬事銷忘於遊，因而萬物復歸大情。此大情乃與天地之共感，引〈大宗師〉以證之：





其心志，其容寂，其顛頽，淒然似秋，煖然似春。喜怒通四時，與物有宜，而莫知其極。(頁 92)

「與物有宜」、「與物為春」，徐復觀稱為共感，共感之初步，乃自己的感情不屬自己而屬對象，對象情感化，或對象地情感，這是透過想像力<sup>25</sup>的活動而來的，這是「使天地有情化」<sup>26</sup>。在莊子的觀照下，〈逍遙遊〉中的鯤、鵬或胡蝶都有人格地形態，都賦與觀照者的內在生命，其它各篇，莫不如此，徐復觀指這證明了挾帶著此共感的最大想像力的活動。這才是真正的藝術精神之所在。

## 六、東坡之其身與竹化

徐氏說至此，已經很明白，莊子之所以能開出藝術精神，並

<sup>25</sup> 《精神》，頁 94。徐復觀在此以康德之想像力用在莊學之神話之說明上，在〈逍遙遊〉中把諸物如鯤、鵬等物人格化，乃是想像力之生產性與自發性而來者。徐復觀再以奧德布李特之觀點，以為美地觀照之所以能成立，乃須靠第二的新地對象，這新的對象的造出，必須有想像力參加到裏面。依此，藝術觀照之成立，並不能依形上原理而建立的概念，如佛法身，或空等映照到世界，而是這形上概念，如莊子的無為，與想像力相結合，對世界作無限制之想像而來。這種觀照，才是藝術的，而不是實踐的、宗教的。例如劉綱紀或林朝成等人，以佛法身映照到自而來理解〈畫山水序〉一文之思想，因此把「天勵」理解為天之威嚴，所威嚴，乃對人而言有壓迫力，在這種理解下的〈畫山水序〉，其實是把它帶到實踐及宗教上的。而徐復觀雖然在詮譯〈畫山水序〉中，忽略〈明佛論〉之地位，但他在《精神》中所建立的藝術理論，並沒有把藝術帶往實踐或宗教。

<sup>26</sup> 《精神》，頁 93。



不是因為他有一套形上的、超越感性的思想在其背後，然後把它影現於現實世界，一如劉綱紀之所想，而更是把道家之道這形上思想內化為心齋之虛靜，這是忘目的之遊，再進而說這虛靜而來的與天地相通的共感。這可以明白為何徐復觀在上文論黃山谷之以禪入畫時，批判禪宗根本沒有這山水之藝術精神，因為它沒有這有情化的共感，世界並無有情化，因而在禪宗內部並無把天地藝術化之基礎。沒有對天地有情化之共感，依徐復觀的看法，根本不足以論山水之藝術精神。

然上述所說的，都只是莊學所開展出的藝術精神，但這藝術精神如何與畫論結合，仍然是問題。現試以宋蘇東坡之畫論，落實徐復觀之山水藝術觀。

蘇東坡自稱能善畫，亦能畫。他在《淨因院畫記》「山石竹木，水波煙雲，雖無常形而有常理」一句，引起徐復觀之注意，因水波煙雲無常形還可以理解，但山石竹木與水波煙雲同列為無常形，似不合理。徐復觀以為，畫人不似，則可責之，但山石自然風景，則可由畫家隨意安排創造，觀者不能以某一固定之標準責之。（頁 359）蘇東坡提出常理，徐復觀指是由於當時山水畫已爛熟，有人取無常形山水以售欺，或刻意於形似而遺其意，故



蘇東坡提出常理以「救當時因山水畫泛濫而來的流弊」（頁 359）。這畫論所謂常理，非當時理學家之理，而是出於莊子養生主庖丁解牛的「依乎天理」的理，乃指出於自然地生命構造，及由此自然地生命構造而來的自然地情態而言，所以蘇東坡說：「如是而生，如是而死，...各當其處，合於天造」（頁 359）。這自然生命之構造，乃意謂把自然畫成活的，畫出它所以能成為此種自然的生命，性情，而非塊然無情之物。因有情，故能託高人達士們所要求的解放與安息感情。（頁 360）物(如竹)之有情，首先要象外去尋求，也就是在形之外求竹之意，求竹之以賢，雍容談笑，揮洒奮，而盡竹之本性，也就是

自然地將其擬人化，因而把自己所追求的理想，即融化此擬人化的形象之中，此時之象，是由美地照所成立，非復常人所見之象，這便是“象外”的常理。（頁 361）

人之所以能如此，乃由於虛靜的心，是故竹乃能進入心中，主客一體，不止竹擬人化，而人也擬竹化了，此即莊子所謂“物化”，徐復觀並引東坡一詩以證之：

與可畫竹時，見竹不見人。豈獨不見人，嗒然遺其身。其身



與竹化，無窮出清新。莊周世無有，誰知此疑神。(頁 362)

這顯然從莊學而來的物化觀，它不單止把竹擬人化，甚至把人擬竹化，所謂「其身與竹化」，此物化觀，徐復觀視之為「藝術上的重要關鍵」，例如畫馬，要畫家自身與馬化為一體，才可以畫得好。讀者不妨與莊周夢蝶、蝶夢莊周相比較。這是一種藝術上的物化觀，胸有丘壑，即是此意。此物化、胸有丘壑，乃在虛靜心中成立，引一詩以證之：

煩加紙上影，照我胸中山...我心空無物，斯文何足關。君看  
古井水，萬象自往還。<sup>27</sup>

有虛靜如古井水之心，身即能與竹化，也即是竹自己精神之內，呈現出活生生的竹。要呈現活生生的竹，並非工巧可以達到，要畫竹，必先胸有成竹：

竹之始生，一寸之萌耳，而節葉具焉...今畫者乃節節而為之，葉葉而累之，豈復有竹乎？故畫竹者必先得成竹於胸中，執筆熟視，乃見其欲畫者，急起從之，振筆直遂...<sup>28</sup>

<sup>27</sup> 《精神》，頁 362。此詩出自《書王國所藏王晉卿畫著色山》二首之一。

<sup>28</sup> 《精神》，頁 363。此文出自記文與可畫竹的《筧籥谷偃竹記》。



藝術地把握竹，並不能在於對竹子之知性之分析，不能出自技巧。<sup>29</sup>知性之分析與技巧，是一種累積性的概念，由前面所作的，層層增加而來，是一種機械性的想法。但徐復觀之所說，乃反映於精神上的觀照，而竹，作為被畫之物，被觀照於胸中，此時物與人兩相忘，非技術性，非累積性，並非把竹看成可利用、實用性的，因而並非把竹畫得好像真實似的，而讓觀者看見後想起其可用性。徐氏認為，東坡與莊子可以相互發明，也就是由技與習而進於忘其為技習，由技進乎道之精微比擬：

子亦見夫蝸與雞乎？蝸登木而號，不知止也。雞俯而啄，不知止仰也...是豈技與習之助乎。<sup>30</sup>

而是由竹子作為竹本身而觀照之，把竹子本身之神氣活現表示出來，這必須與作者互化—竹化為人，與人化為竹之人竹相忘，因而竹並不在身外，而在胸中。這當然屬於徐復觀在上文所說的共感與想像力，所謂「喜怒通四時，與物有宜，而莫知其極」、「與物為春」之共感與想像力。在其中，具體之藝術被創造出來。

<sup>29</sup> 《精神》，頁 364 中徐復觀引《眾妙堂記》以證藝術與習與技無關，東坡受莊學之影響：「子亦見夫蝸與雞乎？蝸登木而號，不知止也。雞俯而啄，不知仰也...是豈技與習之助乎」。

<sup>30</sup> 《精神》，頁 364-5。引自《經進東坡文集事略第四十九卷》。



但竹在胸中與人相忘之感流逝快速，於是畫之動作，須奮起從之，故振筆直遂。東坡於此是說出其創作之經驗，說出一種偉大的藝術經驗。徐復觀隨即引孫知微畫水之經驗以為證：「...營度經歲，終不肯下筆。一日倉卒入寺，索筆切急。奮袂如風，須臾而成...」（頁 364）。有藝術創作經驗者對此應不陌生，此所謂藝術靈感，它突然而至，欲罷不能。靈感一至，創作者投身與被創作物，與之混成一體，是謂物化。

至此，徐復觀在莊學所發現的藝術精神，大部分見之於東坡之畫論中，如超技巧、物化、共感、想像力與虛靜心等。由此足證，由莊學所開展之藝術精神，並非只是玄理，而的確可以落實在山水畫之中，顯現心靈與物同化之藝術之創造性。依徐復觀之見，這藝術之創造性由道家之哲理作為解釋，而不屬於佛教。關於此問題，以下從黃山谷之以禪入畫論述之。

## 七、山水藝術精神之哲學奠基

李昌舒認為，莊學只注意到主體精神之一面，並引徐復觀之言證之。<sup>31</sup>莊學之所謂道，依徐復觀之理解，可由心齋與坐忘所

<sup>31</sup> 李昌舒：《意境的哲學基礎》，（北京：社會科學文獻出版社，2008），頁 139。李昌舒對意境有一套頗為特別的看法，他把王弼、嵇康及阮籍等人視為開創意境之



說明，是境界上不依待的自由。假若這是一種單純的修養工夫，莊學之不依待的逍遙，也就足夠被說明了。然而，徐復觀卻不只視之為純修養的，而且藝術精神，更是最高的，因此問題亦在於，莊學所開展的境界，如何能是一種藝術精神，而且是最高的藝術精神？他的工作要達到對藝術之根本性的說明，而不是一般泛泛的指出莊學在概念上指向藝術精神，因此，在《精神》一書中對莊學之詮釋，其實已不再是對莊學作一般系統的說明，而是要證明，莊學所開展的，的確展現藝術之本。也就是莊學所開展的，不止是心靈上底自由，而是一種藝術性之自由精神。其論證就是筆者上文所分析出山水藝術之六種元素。但這六種元素，分別地看，其實不一定指向藝術精神，例如在心齋中的自由，在儒學之道德意識中亦可以論及自由，因為道德意識乃表示超脫世俗間的糾纏而獨立無依地以自己之本心行事，但就徐復觀而言，這是帶責任感之自由，而非逍遙之自由。但是，帶責任感之自由，為何不就是藝術之自由？他認為，帶責任感乃憂樂之樂，憂與樂共在，因儒家之樂，是來自「義精仁熟，而仁義本身，即含有對人

---

超越性者，而郭象則開出內在性，而超越性與內在生之統一，在老莊思想中並未能做到。這統一要到佛教思想如僧肇以空解決之，他甚至同意湯一介之論斷，視僧肇為玄學之終結者，作者以為，對僧肇而言，玄學所討論的“有”與“無”，假是假有，從根本上取消了“有”與“無”之間的對立，空不離萬物，即妄而真，此乃不即不離的超越方式。(頁 169-171)作者並以為，道家之“無”，在不同程度上要捨離“有”為前提，因而多少表現為一種逃避。(頁 171)



類不可解除的責任感」，而藝術精神，要「從一般憂樂中超越上去，以得至樂天樂」（頁 59）。依此解釋，儒家之樂，乃糾纏著責任，但在藝術上，並不能為責任所糾纏，而是擺脫任何糾纏，隨想像力任意奔馳，故徐復觀說超越憂樂，知忘是非。因此，由想像力任意奔馳之自由，才是構成藝術精神之本質性規定，而非一般而言的道德自由。而他批判禪宗之本來無一物的那種超越事物對立的宗教性自由，事實上並未能放得下想像力之自由，因而禪宗在義理上不能說明由想像力任意奔馳下所形構之藝術世界。在其所理解之想像力，最強莫過於把它者(即上文的非我)想像為自我，所以在討論蘇東坡時，由竹化為我、我化為竹、莊周夢蝶、知魚之樂等，這竹我混忘之互化共感，也正表示出藝術精神之任意奔馳。故此，徐復觀謂莊學之最高藝術精神乃指這想像力之自由奔放之任意馳騁，而非其它類型之自由。因而藝術精神之表現，必定在物化想像中之自由，而不是儒家式的，非佛家式的那種超脫因果之自由。

在這物化之想象力中，物我相忘，但這卻非從非存有論上說的。上文亦說過，徐復觀亦有引《華嚴經》之「一即一切，一切即一」，但佛家在這裡所要破除的對立，並非是他由莊學理解而來的美學性地混忘物我，而是存有論式地包容一切下把物我之間





的界限破解，消磨平掉。假如佛家代表一種特定的存有論，則徐復觀之意即以為，莊學之所以為藝術精神，並非要撫平萬物，而只是忘萬物，因美學地觀賞萬物中與萬物為一。因此，美學才是莊與佛之間的差異所在。由是亦可知，為何徐復觀如此反對以佛學思想之〈明佛論〉來詮釋〈畫山水序〉，更深邃的理由在於，佛家並無美學之自由想像力之概念。

想像力之自由奔放，莫過於某物想為非某物，打破邏輯之機械式的規限，莊周夢蝶即是如此。想像力亦不被此所限，於是又回來蝶夢莊周。這種人與物之隨心互換，也是最強想像力之源，常表現於神話故事之中。在神話故事中<sup>32</sup>，主宰的不是邏輯理性，而是想像力之自由，所以莊子把鯤、鵬等人格化，把天地有情化，而非死寂之自然，純被利用之物。禪宗或佛教，之所不能建構一套普遍的藝術美學，並非不能解釋萬物之存在，而是沒有徐復觀所謂由想像與共感而來之府萬物，胸有丘壑。佛教並無想像自由之概念，把萬物，把丘壑作任意的自由想像，而只是擺脫

<sup>32</sup> 參見時曉麗：《莊子審美生存思想研究》，頁 47。在此，時氏注意到神話中的真人、至人、神人，他們乘天地之正，御六氣之辯；不食五穀，吸風飲露，不是「世俗中的人，而是審美的人」。世界各民族都有以混沌代表創世神，不限於中國，如希臘的 Chaos，印度的 Altaman。而莊子則把混沌擬人化，在〈應帝王〉中有：「中央之帝為混沌」之說，而這混沌是：「無為，但不是 non-acton(無所作為)，混沌然與人的完美融合，混沌是道，是“一”，但不是整齊劃一，而是在異中求同，同中存異」(頁 48)。



萬物之緣起而成佛之自由。

## 八、從莊學藝術精神到作為藝術流派之山水畫之過渡中的困難—藝術哲學與藝術理論之混淆

假如莊學誠能如徐復觀所言，揭示出一最高的藝術精神，則它不應只是對某藝術流派，而是對所有藝術作品均為有效的藝術哲學，因而我們可以再追問：此藝術精神是否能作為其它藝術流派(如印象派或浪費主義)之奠基者，一如它以想像等對山水畫作哲學奠基？

在十九世紀印象派之發展中，光線會更顯得生活化在人與物之間，而不是之前的以光作為一對象被畫出來。這種光線角色在繪畫之轉換，藝術工作者乃藉莊學所揭示之想像，突破之前的限制，在其作品中任意馳騁，作品因此而被創造出來。其它藝術流派之作品，其創作都可以藉此想象之自由得到說明。例如十九世紀德國浪漫主義繪畫，把自然神化，人在藝術作品中之角退居為只對神聖自然之欣賞者等，都可以說是想像力之無限制而來。就此意義下，莊學之藝術精神，可以說對藝術之一般性奠基者。但為何徐復觀只能把莊學所開啟之藝術精神，限制在中國山水畫這



種特定的藝術作品？這緣起於徐復觀混淆了藝術哲學與藝術理論之差異，上述所言之想像力之自由馳騁，屬於抽象的藝術哲學，並不特定指涉及某種藝術流派，而只是一般地說明藝術之奠基。但當徐復觀說明山水畫時，常使用到藝術理論，如「與物為春」等，這涉及到某派別之特殊性格，而不是藝術作品作為藝術之一般性基礎。照徐復觀之說法，東坡之畫竹子，是要把它畫成生的，節節而上，而不能把枯死無生命之竹子作為繪畫之題材。但這種把作者之生命，與竹子之生命互感，以生作為題材之藝術作品之取向，其實只能是想像力之自由的一個特例，它可以作為這派的藝術理論，指導作品之完成。假若作者以生作為這種藝術作品之原則，因此假若最後沒有把竹子之活生生之節氣畫出來，則此作品誠然並非好的作品。生之為此藝術流派之準則，乃屬於藝術理論，它可以指導作品之完成，可以判別作品之好壞。但它並沒有普遍性，因為只要藝術工作者不欣賞這原則，他就不必選擇此原則，他可以選擇離開它，在而另一流派中創作，甚至他們可以另開派別。例如德國藝術家 **Gunther von Hagens** 就以動物死亡與屍體作為題材來創作，故何需必把竹子畫生？藝術家沒有義務遵守某個流派之風格，因為這風格只表示在這流派內的特定模式，它作為這流派之原理，只能是某種藝術理論，但卻不是對藝術的一般性奠基。徐復觀所分析出的莊學的想像自由，並不是某



種藝術理論，而是藝術哲學，負有解釋藝術一般性之所以可能者。藝術之作為藝術，乃就是自由之馳騁，若預設有某特定之目的作為其條件，即被限制而枯死。這自由馳騁乃藝術之根源，並不限於某一派藝術，反而是一切藝術之所以為藝術之先在性條件。徐復觀沒有把這想像之自由馳騁與指導某藝術創作之理論分開，所以他反對現代藝術<sup>33</sup>，並不為奇也。因此，徐復觀之論，其困難不在於藉莊學之藝術哲學奠基山水畫，而是山水畫作為一種藝術流派，其中所表現的，如逸、遠、與物為春等，只能是山水畫之特色而已。

---

<sup>33</sup> 徐復觀之不喜現代藝術，由其〈自叙〉中對達達主義、超現實主義等之批判看到，見《精神》，頁8。



## 參考書目

1. 徐復觀：《精神》，台北：學生，1966。
2. 劉綱紀：《中國美學史》，魏晉南北朝編下，安徽：安徽文藝出版社，1999。
3. 張乾元：《象外之意》，北京：中國書店，2006。
4. 林朝成：〈六朝佛家美學—以宗炳暢神說為中心的研究〉，台北：國際佛學中心第二期，1992。
5. 李幸玲：〈六朝居士佛教藝術的理論與實踐—以宗炳“畫山水序”為中心〉，台北：刊於《中國學術年刊》，29 期。
6. 牟宗三：《才性與玄理》，台北：學生，1963
7. 時曉麗：《莊子審美生存思想研究》，北京：商務，2006。
8. 李昌舒：《意境的哲學基礎》，北京：社會科學文獻出版社，2008。
9. 陳傳席：《六朝畫論研究》，台北：學生，1991。
10. 張晚林：《徐復觀藝術詮釋體系研究》，上海：上海古籍，2007。
11. 劉道廣：〈金綱經和畫山水序〉，(刊於高雄：《普門學報》，15 期，2003 年 5 月。
12. James Cahill：《中國繪畫史》，李渝譯，台北：雄師，1984。
13. Michael Sullivan：《中國藝術史》，曾琦及王寶連編譯，台北：南天，1984。



Hsu fu-kuan on the Problems of philosophical Ground for  
Landscape Paintings based on the Aesthetics of Zhuangzi  
——Beginning from the Debates between buddhistic and taoist Interpretations about 〈Preferre to Painting the Nature〉

Abstract

In this paper I discuss how Hsu Fu-kuan builds the philosophy of arts for chinese nature painting, and analyzes the free actions of imagination as a core in spirit of arts, and according to this I argue why Hsu refuses the Zen-school(禪宗)as the general basis for the theory of arts and why he fails to constitute a general understanding for arts. In the interpretation for 〈Preferre to Painting the Nature(畫山水序)〉 Hsu means that Zhuangzi (莊子) can be seen as a core to interpret 〈Preferre to Painting the Nature〉 of Zongbing (宗炳) as a universal theory of arts without contradiction to his another work 〈a Commentary on awakening Buddha (明佛論)〉 as his private life in practice. The recent researches oppose his interpretation. But this opposition lead 〈Preferre to painting the Nature〉 to a difficulty in similarity to pantheistic metaphysical aesthetics, the caused from arts feeling is nothing but religious representation of solemnity not leisure in chinese landscape painting as we understand generally. Instead of neglection from history of thought, Hsu understands 〈Preferre to painting the Nature〉from the standpoint of aesthetics of Zhuangzi to derive that the thought of Buddhism is a lack of imagi-



nation without general basics for philosophy of arts. Transcendence in Zen-school concerns for Hsu only with the freedom from causality, but it belongs to freedom for religious feeling, not for the reciprocal reduction between human beings and natural beings, that is not for the freedom in imagination of common feelings. What is developed from Zhuangzi is spirit of arts, because such spirit shows nothing but the imagination of reciprocal forgetting, from bamboo to human, from Zhuangzi to butterfly, it is creative freedom of myth, not a freedom which is transcendent over mundaneness in general. In this paper I would further indicate that the stated by Hsu spirit of arts can't be seen as a spirit of cultivation, but can cause really art works in creation of art, his argument is in the theory of painting of Su don-po (蘇東坡).

Keywords: Zhuangzi, imagination, philosophy of art, forgetting, beauty

