

第二章 文獻探討

第一節 水墨畫(國畫)之特色

水墨畫講究詩情畫意及書法筆致，所畫的事物大多非現實的，而是意念的形象，由畫者主觀立場在實景中加以取捨，藉實景寫胸中意念，正所謂詩中有畫，畫中有詩。這與西洋繪畫的重寫實有所不同。

古希臘詩人西蒙尼德(Simonides, ancient Greek write)說：「詩為有聲之畫，畫為無聲之詩，實為一種感覺挪移現象，使訴之於聽覺的有聲之詩獲得了視覺的無聲之畫的感受。是聽覺和視覺的彼此打通。」詩是聽覺的藝術，畫是視覺的藝術；詩偏於表現、抒情、寫意，畫則偏於再現、理智、寫實。將再現與表現、抒情與理智、寫實與寫意結合，才能充分表現出意境之美感。

我國古代〈書畫論〉中，有書畫同道(書畫同源)之說，趙孟頫在《疏林秀石圖》上跋「石如飛白木如籀，寫竹還應八法通。若也有人能會此，方知書畫本來同。」⁶ 書法即是線的藝術，其骨力、風神、氣勢、韻律、剛柔、起伏、頓挫、粗細、曲直、緩急、鬆馳、抽象，使畫獲致筆墨之外的形象和意境，達到畫以外的靈動和氣魄。國畫的線條靈活，筆法律動是世人所公認的特色之一。因此，筆者

⁶ 劉思量，《中國美術思想新論》，(台北市：藝術家出版社，2001年)，頁83。

也在各種筆法線條中尋求變化，以期更加突破既有的形式。

富於情感的墨色變化為國畫的特殊風格，在畫中扮演著極重要的角色。王維在《山水訣》論畫中即云：「夫畫道之中，水墨為上，肇自然之性，成造化之功。」⁷ 王維山水畫的特點以破墨為主要畫法。墨分五采一濃、淡、乾、濕、焦。如何巧妙的運用墨韻效果，以達淋漓精緻、意境清爽，達到意簡筆賅，實須長久地嘗試與歷練。

國畫是中國古代的哲學、美學、文學、詩詞、書法、宗教等多種文化形態的綜合藝術。值得我們深入地去探討，學習其中的傳統精神之內涵，經過我們的深思內化後，再創不凡的思想情感之作品。

第二節 中國山水畫之發展概述

起初，山水畫並非為獨立性的畫風。在漢代時期是依附在人物畫裡的(例如：畫像磚、壁畫)，做為點景或陪襯地性質。直到了唐代，才建立山水畫風格及派別。其山水畫大家，李思訓創青綠山水(又稱金碧山水)。此畫風⁸ (北宗畫派)是先鈎勒輪廓線，再填染石青、石綠、金泥…等等重彩，濃艷設色，華麗無比。另外一個畫風(南宗畫派)，則是以王維為代表的水墨山水。他不但擅長繪畫，同時在文學上也表現造詣匪淺。他作畫力求墨韻地渲染，故其畫清逸淡雅如行雲流水。並且，唐代時期的山水畫已發展至三度空間的表現，注

⁷ 王維撰，《山水訣》〈中國畫論類編〉，(台北：華正書局，1977年)，頁592。

⁸ 南北宗的分派，是在明朝時才由董其昌劃分而成的。將李思訓的青綠山水(金碧山水)劃為北宗派，而王維的水墨渲染視為南宗派。

重遠近和層次感，以及前後深度之立體感。至五代之時，山水畫趨於成熟。五代四家的荆浩和關仝富北方渾厚之氣，畫風壯闊雄偉；董源和巨然則描繪南方之林巒和水域，風格秀麗婉約。

宋代時是山水畫發展的巔峰期。舉凡北宋的李成、范寬(雨點皴)、郭熙、米芾(米點皴)(米家雲山或稱米家山)⁹等等都相當活躍。米芾為出色的文人畫家，他的山水放棄了線條，應用深淺濃淡的墨點來繪成。李成善繪寒林得平遠之妙。范寬的筆墨厚重表現出山勢壯偉，注重寫生，就如同他所說：「與其師人，不若師造化」。代表作為《谿山行旅圖》。郭熙地特色為雲頭皴和蟹爪枝。其代表作是《早春圖》。他重視對自然景物的觀察，曾在著名的《林泉高致》¹⁰(山水訓)一文中說道：「自山下而仰山巔謂之高遠，自山前窺山後謂之深遠，自近山而望遠山謂之平遠」。他也說：「山以水為動脈，以草木為毛髮，以烟雲為神采」。由此可知立論者強調觀察後，對於空間距離的處理，以及將創作者地氣(生命力)繪入畫中。

北宋的寫實風格也影響到南宋。南宋的山水四大家分別為李唐(小斧劈皴)、馬遠、夏圭(大斧劈皴)、劉松年。李唐是位跨南北宋之變局的畫家，故銜接了北宋畫的雄偉氣魄與南宋畫的溫婉浪漫。其畫風近抒情意趣。他的作品《萬壑松風圖》在台北故宮博物院收藏。馬遠和夏圭的創新，就是對空間(構圖)的處理方式獨樹一幟，有「馬一角」「夏半邊」之稱。馬遠的作品《秋江漁隱》和夏圭的作品《溪

⁹ 張長傑，《山水繪畫思想之發展》，(台北市：國立歷史博物館編輯委員會，2005年)，頁161、162。

¹⁰ 《林泉高致集》是郭思編纂的，實即郭熙之作。內容共分〈山水訓〉、〈畫意〉、〈畫訣〉、〈畫格拾遺〉等節。以上註解摘自張長傑，《山水繪畫思想之發展》，(台北市：國立歷史博物館編輯委員會，2005年)，頁164。

山清遠》皆收藏於台北故宮博物院。劉松年的畫法和前三者有所不同，他喜作青綠山水，畫風工整細潤，但構圖相當地複雜，內容豐富，線條活潑，用色濃艷。

元朝是山水畫風的轉型期，因政權易主，此時以文人畫為主流，畫風由寫實進入了寫意。主張以水墨地涵養畫出與世無爭的隱居和清靜。繪畫的目標不在於物體的外型，而是表現內心的一種氣質。元初趙孟頫提倡復古師古、筆墨情趣和書畫並重之論，他不僅是畫家，亦是書法家，善寫各種書體(包含大篆、隸書、楷書、行書)。元代山水四大家—黃公望、吳鎮、倪瓚、王蒙。黃公望繪以披麻皴，其代表作是《富居山春圖》。倪瓚地繪畫特點為畫中無人、使用乾筆淡墨，被喻為惜墨如金。王蒙的作品常使用各種不同的山石皴法，將不同的點線交互運用，變化多端。吳鎮擅長畫竹，細膩的筆墨將繪畫與書法結合。

進入明代後，山水畫以仿古為主，而且明朝的繪畫最大特色就是復古和強調中國傳統的主體性。明初(嘉靖以前)的繪畫以浙派和院派為主，嘉靖以後便以吳派為主。浙派始祖為戴進，其畫風上承由馬遠、夏珪所代表的南宋院體的山水畫風，以及五代以後的渾厚，再加以浙派的逸格水墨畫之情調，成為一大勁枝的新流派。院派元祖是周臣，此派特色為細膩綿密，並且擅於模仿宋人的畫風。吳派的代表畫家有沈周、文徵明，這個流派推尚南宗畫。

明代中葉四大家(吳派四大家)—沈周、文徵明、唐寅、仇英。沈周的畫風雄健，他注重從古畫中提煉出自己的風格。他曾說：「倪

瓚以簡取勝，吾以繁取勝。」作品《廬山高》現藏台北故宮博物院。文徵明的作品細膩嚴整，由沈周指導後(兩人有師生之誼)，從本來的細筆發展成粗獷筆觸。其作品《古木寒泉圖》構圖嚴謹、風格粗獷，可能藉以老松樹象徵畫者內在的高貴精神。唐寅的畫風幅度很廣，不明顯屬於哪一流派，由於他和沈周、文徵明是朋友，而且畫也有相融之處，因此常被歸為吳派。所繪的代表作《山路松聲圖》是中年時的畫卷。仇英是青綠山水的最後一位大師，同時是位仕女畫的名家，以筆法細緻寫實而聞名。流傳後世的作品頗多，有《桃李園圖》此畫是作者依據李白的“春夜宴桃李園序”所畫成、《金谷園圖》金谷園是長安的名城，仇英的這幅畫最能代表院畫的風格、《潯陽話別圖卷》等等。

清代的山水畫是摹古以及創新時期。清初四王一王時敏、王鑑、王翬、王原祁，仍受董其昌的理論和筆墨的影響，以臨摹為尚，少有新意。另外是清代遺民畫家，代表畫家有八大山人、石濤、新安派的弘仁、揚州八怪、金陵八家……等。主張表現自我，形成自創風格。

第三節 中國古典美學思想一

對我的創作概念之啓示

中國古典美學對於審美客體、審美觀照、審美心胸等等提出了一系列特殊的看法，並建立了它們的理論。為人類的審美活動展開了多方面、多層次的研究與探討。

中國美學思想興盛時期為唐、宋、元、明時代，尤以唐、宋之時代為全盛期。唐宋時期因南、北方的地形與氣候，以及環境因素和人文因素不同，以致題材、技巧、景觀與風格之表現相異。北宗為漸悟，畫風是寫生明晰，以李思訓為代表；南宗則為頓悟，畫風是寫意抒情(象徵、抽象或簡筆)，以王維為代表。

元代是以小說和元曲的悲劇美來表現。到了明代後期，社會經濟領域中，出現了資本主義萌芽，一股思想解放之潮流，拓展了人們的理論視野。而明末農民大起義，明朝滅亡，清朝入關等，一系列社會變動，使中國美學思想在清朝以後為停滯期。

但，在清代前期仍是中國美學思想發展的興盛期。此時以小說美學和戲劇美學有很大的發展。藝術文化重心南移至江南。詩文與繪畫、書法同時地表現於畫面之寫意文人畫，是當時的風格走向。鴉片戰爭以後，中國歷史進入近代，中國近代美學家(如王國維)大都潛心於學習及介紹西方美學，沒有建立自己的理論體系。

古代至兩漢則是中國美學思想的萌芽期，其美的樣式為內容、形式、形象之美。並且多以具有自然美的圖案化風格(例如：植物和動物圖案)來表達神話、傳說之背景的原始宗教、圖騰崇拜等。美學觀點為 1.美善合一(孔孟哲學) 2.天人合一(老莊哲學，ex:道生一，一生二，二生三，三生萬物。)¹¹ 3.造形及音樂性合一(周公制禮作樂)。

¹¹ 中國古籍大觀叢書，《老子》〈第四十二章〉，(台北市：臺灣古籍出版有限公司，2001年)，頁106。「道生一，一生二，二生三，三生萬物。」道產生混沌的氣(一)，混沌的氣分化為陰、陽二氣(二)，陰、陽二氣相互交通而形成一種和合的狀態(三)。萬物就是從陰、陽二氣相互和合中產生出來的。

孔子也說：「興於詩，立於禮，成於樂。」¹²

「子曰：『里仁為美』」¹³，可見，在孔子看來生活環境必須符合道德要求，藝術也必須包含道德內容，才能引起美感。《論語》「子曰：『禮云禮云，玉帛云乎哉！樂云樂云，鍾鼓云乎哉。』」¹⁴「子曰：『人而不仁，如禮何？人而不仁，如樂何？』」¹⁵ 第一句記載的「樂」作為一種審美的藝術時，它不只是悅耳的鍾鼓之聲，它還要符合「仁」的要求，要有道德的內容。第二句記載是在說，一個人如果沒有仁心，「樂」就對他也沒有意義了。這兩個記載都在強調同一思想：在「樂」（藝術）中，「美」和「善」必須統一起來。

「美」與「善」的統一，在一種意義上也就是形式和內容的統一。「美」是形式，「善」是內容。因為藝術的形式應該是「美」的，而內容則應該是「善」的。孔子所說的「文質彬彬」可以進一步地表明這點。《論語·雍也》記載：「子曰：『質勝文則野，文勝質則史。文質彬彬，然後君子。』」¹⁶「文」和「質」的統一，也就是「美」和「善」的統一。孔子這個思想，在美學史上影響很大。在藝術的內容和形式的關係上，大多數的人是主張內容和形式的統一（即「文」和「質」的統一）而反對「質勝文」或「文勝質」的偏向。

¹² 傅佩榮，《解讀論語》，（台北縣新店市：立渚文化事業有限公司，2005年），頁196。

¹³ 陳國慶、何宏注釋，《論語評注》，（台北市：國家出版社，2003年），頁61。「里仁為美」居住的環境，鄉里中具有仁厚的風氣之為美，美為善的意思。

¹⁴ 陳大齊，《論語選粹今譯》，（台北市：臺灣商務印書館股份有限公司，1996年），頁205。

¹⁵ 陳國慶、何宏注釋，《論語評注》，（台北市：國家出版社，2003年），頁45。

¹⁶ 陳大齊，《論語選粹今譯》，（台北市：臺灣商務印書館股份有限公司，1996年），頁66。孔子認為，一個人缺乏了文飾（質勝文），這個人就粗野了。一個人有文飾而缺乏內在道德（文勝質），這個人就虛浮了。

再來，談談老莊哲學在美學思想的論述。老子在認識論中關於「滌除玄鑒」¹⁷的理論，在美學史上影響相當重大。「滌除玄鑒」這有兩個含義。第一個含義是把觀照「道」作為認識的最高目的。《老子》第一章所謂「常『無』，欲以觀其妙；常『有』，欲以觀其微。」¹⁸老子認為，一切觀照都要進到對於萬物的本體和根源的觀照，即進到對於「道」的觀照。第二個含義是要求人們排除主觀慾念和主觀成見，保持內心的虛靜。意同於老子的另一段話：「致虛極，守靜篤。萬物並作，吾以觀復。」¹⁹因為只有人的心保持虛靜的狀態，才能觀照宇宙萬物的變化及其本源。

這個論點對筆者個人頗有深刻的影響。就如同在陽明山上觀景，我在欣賞這天地之間的好山好水之時，倘若心中無法拋開雜念，就無法透徹的體悟萬物的本質與美感。以朱光潛所著《談美》一書的文章「我們對一棵古松的三種態度」為例來談，商人見到古松離不了木商的心習，便開始思量怎樣去買它，砍它，運它，計算著它的價值。而植物學家則是開始研究它的名稱、形狀、特徵、生長條件等等，作植物的分類。但畫家脫離了實用的、科學的角度，就以欣賞的思維來看待古松的美，它的蒼勁挺拔，翠綠的色彩...等。雖然這三者都是人性的需求，必須真、善、美三者兼備，實用的態度求善，科學的態度求真，感

¹⁷ 「滌除」是洗除塵垢，也就是洗去人們的各種主觀成見、慾念和迷信，使頭腦變得像鏡子一樣純淨清朗。「玄」就是「道」，「鑒」是觀照，「玄鑒」即對於道的觀照。

¹⁸ 《中國古籍大觀叢書〈老子〉》，(台北市：臺灣古籍出版有限公司，2001年)，頁1。

¹⁹ 《中國古籍大觀叢書〈老子〉》〈第十六章〉，(台北市：臺灣古籍出版有限公司，2001年)，頁37。

性的態度求美。但，進行審美活動時，我們就要拋開其它的心思，以審美的心胸觀照對象物，才能體悟出它的根本。

莊子把老子的「滌除玄鑿」之論述，發展成爲「心齋」、「坐忘²⁰」的論點，建立了關於審美心胸的理論。莊子認爲，道是客觀存在的、最高的、絕對的美，能夠實現對於「道」的觀照，就能得到「至善至美」的境界。莊子在《人世間》中提出了「心齋」的概念。

若一志，無聽之以耳而聽之以心，無聽之以心而聽之以氣。聽止於耳，心止於符。氣也者，虛而待物者也。唯道集虛。虛者，心齋也。……瞻彼闕者，虛室生白，吉祥止之。夫且不止，是之謂坐馳，夫徇耳目內通而外於心知，鬼神將來舍，而況人乎！

21

所謂「心齋」就是空虛的心境，「氣」則是對這種虛空的心境的形容。而「唯道集虛」和「瞻彼闕者，虛室生白，吉祥止之」也就是「『朝澈』『見獨』」²²的意思。都是在說明只有空虛的心境，才能實現對「道」的觀照。這種對「道」的觀照，要排除各種雜念（「若一志」）也要排除邏輯思考（「外於心知」），而是要借助於感覺器官（「徇耳目內通」）。但，從本質上來說，它並不是「耳目」的知覺也

²⁰《續百子全書(第二十七冊)》，(唐)司馬承禎撰，《道藏輯要》本〈坐忘論〉，(北京圖書館出版社)，頁 287。

²¹黃錦鉉註釋，《新譯莊子讀本》，(台北市：三民書局股份有限公司，1989年)，頁 83。張默生著，《莊子新釋》，(台北市：明文書局股份有限公司，1994年)，頁 192。

²²「朝澈」— 是在說能使自己的心境像初升的太陽，那樣的清明澄澈。「見獨」— 也就是能實現對「道」的觀點。

不是「心」的邏輯思考。因為「耳目」的知覺和「心」的邏輯思考只能把握有限的事物（「耳止於聽，心止於符」）。但，「道」是無限的，所以說「無聽之以耳而聽之以心，無聽之以心而聽之以氣」，必須用空虛的心直觀，才能把握無限的「道」。

莊子在《大宗師》中又說了「坐忘」的概念。所謂「墮肢體，黜聰明，離形去知，同於大道，此謂坐忘。」²³ 其核心思想就是要人們從自己的內心，澈底排除利害觀念。而利害觀念是和人的心智活動聯繫在一起的，所以爲了澈底排除利害觀念，不僅要「墮肢體」、「離形」，並且要「黜聰明」、「去知」，進而達到了「坐忘」的目標。

這個時期的美學，當時的人們一般是比較重視孔子的思想，但從歷史的影響來看，老莊所談的美學，其重要性是不亞於孔子的。因為孔子的美學思想是和倫理學混合在一起的。而先秦時期是中國向封建過渡的時代，因社會的變動，產生了新的經濟和新的思想，理論思維十分活躍，出現了百家爭鳴的局面，使得先秦成爲中國美學史上的黃金時期。

魏晉南北朝是美學思想的建立期，亦是第二個美學思想黃金時代。此時的發展重點爲傳神寫照、氣韻生動、澄懷味象，以下分述這三個命題之思想內容。而「氣韻生動」和「澄懷味象」的部份也是深深影響筆者在對山水風景寫生與觀照時的體認。

²³ 黃晨淳編著，《莊子名言的智慧》，(台北市：好讀出版有限公司，2002年)，頁 226。所謂「墮肢體」、「離形」，就是從人的生活慾望中解脫出來。「黜聰明」和「去知」，是從人的各種是非得失的計較和思慮中解脫出來。

傳神寫照是東晉大畫家顧愷之²⁴提出的一個重要論述。《世說新語·巧藝》有一段記載：

顧長康畫人，或數年不點目睛。人問其故。顧曰：「四體妍媸本無關於妙處，傳神寫照正在阿堵之中。」²⁵

也就是說「傳神」之處主要在眼睛，而不在於「四體妍媸」。所以，顧愷之認為畫人物想要傳神，不應只著眼於整個形體(自然的形體)，而應著眼於人體的部分特徵(即後來蘇軾說的「意思所在」)²⁶。

這裡所談的「傳神寫照」中的「神」，不是指一般的精神，也不是一個人的道德學問，而是指一個人的風神、風韻、風姿神貌，就是一個人的個性和生活情調。因為，生活中的每一個人都是「形」和「神」的統一。而畫家在表現時，必須把人物形體中那些不能表現「神」的東西，經過提煉而淘汰，只留下可以表現「神」的東西(即前面所說的部分特徵)。正所謂顧愷之說的「凡畫，人最難，次山水，次狗馬；臺榭一定器耳，難成而易好，不待遷想妙得也。此以巧歷不能差其品也。」²⁷「遷想」就是發揮藝術家的想像，將自身的情感移入。要想發現、把握、捕捉住一個人的風神、風韻，光靠觀察是不夠的，還必須發揮藝術想像或聯想(例如：觸景生情)。「妙得」，

²⁴ 顧愷之(約 346~約 470 年)，字長康，小名虎頭。晉陵無錫(今江蘇無錫)人。

²⁵ 胡友鳴編著，《〈世說新語〉的名士風度》〈巧藝第二十一〉，(台北市：大村文化出版事業有限公司，1998 年)，頁 321。

²⁶ 語出於蘇軾，《傳神記》的文中：「凡人意思各有所在，…」這句是在說每個人的特色各有不同，畫家要把握並且表現出每一個人的特徵之處。

²⁷ 李澤厚、劉綱紀主編，《中國美學史(第二卷 下)》〈第十三章〉，(台北市：谷風出版社，1987 年)，頁 539，656。

是在說把握住一個人的風姿神韻，就突破了有限的形體，而可以通向無限的「道(氣)」。也就是說，藝術家不僅要善於觀察，還要善於發揮創造性的想像，即是「遷想妙得」。

「氣韻生動」的論述，最早見於南朝畫家謝赫。謝赫在《古畫品錄》²⁸的序中提到繪畫的「六法」²⁹。其「氣韻生動」居於首位。魏晉南北朝這個「氣韻生動」的美學思想，是在元氣自然論³⁰哲學的影響下而產生的。元氣論從一個哲學範疇轉化為美學時，應理解成畫面上的元氣。就是來自宇宙的元氣和藝術家本身的元氣，此兩種元氣結合的產物。這種畫面的元氣是藝術的生命。「氣」和「韻」是不可分的。「韻」是由「氣」決定的，「氣」則是「韻」的本體和生命。沒有「氣」也就沒有了「韻」。有了「氣韻」，畫面自然「生動」。換句話說，達到「氣韻」，畫面形象就活了，也就有了生命力。

有了「氣韻」，畫面形象自然符合「形似」的要求。因為「氣韻」要求表現人的風貌，而人的風貌離不開人的自然形象，所以說有「氣韻」必定達到「形似」，也就必定符合「應物象形」。但是，有「形似」則未必能表現出「氣韻」。此意涵如同唐代張彥遠在《歷代名畫記》中說：「今之畫縱得形似而氣韻不生。以氣韻求其畫，則形似在

²⁸ 《古畫品錄》原名應是《畫品》，成書時間大約是梁元帝承聖年間(552~553)，即在梁代末年。以上說明見丁羲元，《謝赫〈畫品〉的再認識》(載於《中日畫研究》第四期，1983年)。陳姚最撰，《續畫品》，文收〈南朝唐五代人畫學論著〉，(台北：世界書局，1975年)。《續百子全書(第二十五冊)》，(南齊)謝赫撰，《美術叢書》本〈古畫品錄〉，(北京圖書館出版社)，頁567。

²⁹ 謝赫「六法」：(一).氣韻生動，(二).骨法用筆，(三).應物象形，(四).隨類賦彩，(五).經營位置，(六).傳移模寫。俞建華編，《中國畫論類編(上)》，(台北：華正書局股份有限公司，1977年)，頁355。

³⁰ 元氣自然論，如嵇康在《明瞻論》《太宗師》中說：夫元氣陶鑠，眾生稟焉。浩浩太素，陽旦曜陰凝；二儀陶化，人倫肇興。這是在說天地萬物的根源是元氣，元氣有陰有陽，陰陽二氣變化而產生天地萬物，天地萬物統一於元氣。這就是元氣自然論的思想。

其間矣。」³¹

「澄懷味象」是宗炳³²在《畫山水序》³³中所提出的一個重要的美學命題。「聖人含道應物，賢者澄懷味象」³⁴。「聖人」把握住「道」來面對客觀世界，處理實際事物，這是哲學的、實用的關係。「賢者」從自然山水的形象中得到一種愉悅和享受，這則是審美的關係。在這句話中，宗炳明確區分了主體和客體兩者的不同的關係。這裡所談的「味」，並不是吃東西的「味」，也不是味覺的「味」，是一種精神的愉悅、精神的享受，所以這是審美的「味」。「澄懷」是實現審美觀照的必備條件，而觀照者必須有個審美的心胸。先「澄懷」才能「味象」，就是要以空明虛靜的精神狀態去從自然本身得到審美享受。

第四節 中國文人畫美學之探討

破墨山水開文人畫之先，創南宗之畫派。《歷代名畫記》寫道王維「破墨山水，筆跡勁爽」。中國唐以前的繪畫重色，重勾斫之法，必須是，「點刷研精，意在切似；目想毫髮，皆無遺失。」自王維開水墨之風氣，始用渲淡，一變勾斫之法，其傳為張璪、荆浩、關仝、郭忠恕、董源、巨然、米家父子，以至元四大家。中國繪畫就依循

³¹ 葉朗，《中國美學的開展》，(台北：金楓出版有限公司，1987年)，頁50、51。

³² 宗炳(375~443年)，字少文，南陽涅陽(今河南鎮平)人。南朝宋山水畫家。

³³ 宗炳的《畫山水序》，是中國歷史上最早討論山水畫的一篇文章。

³⁴ 李澤厚、劉綱紀主編，《中國美學史(第二卷 下)》〈第十四章〉，(台北市：谷風出版社，1987年)，頁593~595。林朝成《六朝佛家美學—以宗炳暢神說為中心的研究》〈國際佛學中心第二期〉(靈鷲山出版社，1992.12月)，頁185。

著水墨的軌跡向前推進。

王維爲中國文人畫始祖。北宋沈括《夢溪筆談》卷十七〈書畫〉中認爲王維「書畫之妙當以神會，難以以形器求也。」³⁵對於畫以適意的文人畫家而言，爲了充份表現其自由的心靈，就要超脫外在地物質形式的束縛，並將物質的感性材料減少到最低限度。黑格爾的觀點也認爲「只有將物質的感性材料減到最低限度，其精神內容才能達到最高的表現程度。」由於畫家摒棄了對自然外在形相的關注，轉而向其自身內在本質來探索，用以畫家主觀意象爲創作泉源，以及自由的心靈來創作，才能將物質精神化、世俗理想化，從中獲致與非現實世界可比擬的畫以外之審美境界。

中國近代文人畫家陳曾師在〈文人畫之價值〉文中，把詩的重精神與個性，和陶寫性靈³⁶都納入文人畫的範疇。米友仁云：「子雲以字爲心畫³⁷，非窮理者，其語不能至是。是畫之爲說，亦心畫也。」蘇東坡云：「畫以適意」、郭若虛說：「畫以心印」、「凡畫，氣韻本乎遊心」。以上句句都顯露出思想和詩意爲畫之靈魂。如同陶淵明在〈飲酒〉詩中說：「此中有真意，欲辯已忘言。」藝術表現的技法只是一種手段、一種方法，超越了技法的限制，藉由形式的展現和內容的表露，以傳達出創作者心靈深處的意蘊。

現代的水墨畫(或稱彩墨畫)無不受到文人畫美學觀點的影響。

³⁵ 俞崑編著，《中國畫論類編(上)》，(台北：華正書局，1984年)，頁43。

³⁶ 性靈說是明中葉公安派袁氏兄弟提出的，公安派強調詩文應是「獨抒性靈，不拘格套」任性而發。

³⁷ 心畫：指畫家的審美主觀性，亦即詩的表現性、抒情性、寫意性。

依循著美學的原理與法則(例：布局章法、賓主之分、虛實留白……等)，不僅重視畫的內涵，也看重其外在的表現技巧，意在於心，神寓於物。爲此，必須不斷地研究其延伸性、可塑性，發展出更多的創作變化，展現出更大的藝術價值，這也是筆者所要努力研究的方向與目標。

