

論中國古代水墨畫意象中的意境呈現

張建敏*

- I. 序言
- II. 水墨畫意象的概念
- III. 水墨畫意象的形成過程
- IV. 水墨畫的位置經營
- V. 水墨畫“天人合一”的意象境界
- VI. 結語

I. 序言

意境是指抒情性作品中呈現的那種情景交融、虛實相生、活躍著生命律動的韻味無窮的詩意空間。水墨畫意境的呈現是通過“意象”的撲捉，進而塑造出特殊的藝術形象，借助“位置營造”，實現詩意的表達和天人合一的藝術境界。

“意象”和“意境”是中國水墨繪畫研究中兩個常見的概念，意象是意境得以實現的方式，而意境則是意象所要表達的目的。在西方繪畫中，“象”與“形”總是相伴而生，無論是西方古典繪畫對“形”的細節的著重把握，還是印象派以來對“形”進行越發大膽地抽象描繪，他們都在努力構建著形的世界。中國古代水墨繪畫則另闢蹊徑，它從一開始就想著突破“形”的束縛，但又時刻觀照著“形”的世界，我們或可用“形似”一詞描述這種狀態，而形似即是中國水墨繪畫“象”的另

* 河北美術學院 教授

一種概念詮釋。意象，則是“象”的藝術展現。在中國水墨繪畫的發展過程中，藝術創作群體對“象”的美學體驗總是重複著繼承與再現的過程。在這一過程中，“意象”應運而生，進而從側重審美與藝術創作的“意象”概念中生髮出更為高遠的“意境”。對中國藝術和中國文化而言，“意境”不止是一個藝術領域的詞彙，它也反映著中國藝術對人生哲學與生命意識的深層次思考。從這個意義上看，“意象”的創建直指“意境”的生成，而“意境”的生成實則就是“意象”的流露。中國文化有著“負陰抱陽”、“有無相生”等樸素的辯證法思想，而“意境”與“意象”的關係也正是類似的一組概念。對中國古代水墨繪畫藝術而言，但凡傳世的優秀作品，其“意象”與“意境”大都統一於整幅畫面之中。意境中流淌著意境的自由奔放，而意境中時刻閃耀著意象的靈感。意象與意境不可二分，但從審美過程與邏輯敘述的角度來看，意象猶如前提和方法，而意境則是結果和目的。

自古以來，中國古代水墨繪畫“意境”和“意象”關係的研究多以畫論和藝術評論的形式得以呈現。無論是古代有關畫作境界的品評，還是近現代之後引入西方藝術概念所進行的系統分析，大師前輩們的論述已然汗牛充棟。就藝術史而言，“意象”與“意境”這兩個概念的外延與內涵已經十分明確了，而我們能夠做的事情是進一步分析“意象”與“意境”的關係。因為在目前的繪畫創作的實踐中，我們總是有著兩種不太完美的傾向：一是極力追求意境，以致使意境虛無縹緲無所根基；二是努力描繪意象，以致意象刻板老舊毫無新意。追求極致，是大多數藝術作者的初心所在。但“意象”與“意境”二者關係的平衡方才是維持初心的不二法門。如今學術界的學者們更喜歡從“意境”或“意象”的角度單獨入手，或將兩個概念混同為一。如2018年華東師範大學胡遠遠的博士論文《先秦意象觀發生論》中，從文藝學的角度對言、象、意、境四個概念進行了分析，儘管這篇論文側重於哲學語言的表達，但中國哲學與中國藝術同脈而生，實則也是分析了水墨繪畫中常見的種種概念。而在胡博士的論述中，意象與意境被高度概括的同一化了。

從水墨繪畫的角度論述意象的研究則傾向於從繪畫的題材或時代入手。從繪畫題材入手者，如2011年山西大學史宏雲的博士論文《古代花鳥畫題畫詩的意象研究》。該論文是從具體畫科入手研究的意象問題的典型例子，其從詩畫結合的觀點出發，詳盡展現了中國花鳥繪畫中意境的產生、發展和流變。從時代劃分入手者，如2016年天津大學李夏夏的博士論文《元代花鳥畫中的水墨之風》。該研究可以看做是對史宏雲博士論文具體到元代繪畫領域的進一步展開。在這篇論文中，李博士集中分析了元代繪畫偏愛的審美意象，也提到了當時畫家的精神境界問題，但並沒有直接論述意象與境界二者的關係。

至於水墨繪畫意境的研究，則始終被學術界大為關注。較之意象這一與繪畫藝術緊密聯繫的概念，意境或境界有這更為寬泛的外延。在諸多的研究成果中，2020年東北師範大學王可

剛的《中國畫從文人傳統水墨到現代水墨的“語言轉向”研究》博士論文非常具有學術價值，王博士既分析了中國古代繪畫由古至今的意境衍化，也從具體意象的實現上論述了中國傳統文化對水墨繪畫藝術的深刻影響以及中國水墨繪畫未來的發展趨勢。只是在這篇論文中，意象與意境的關係並沒有被體現出來，而“語言轉向”這一研究方向使其更喜歡用藝術境界來統一指代意象、意境等具體的概念範疇。

在中國藝術，特別是中國繪畫的語境下，對意象與意境兩個概念進行比較研究的論文以韓雅怡的《中國畫的“意象”與“意境”》最為典型。該篇論文認為：“藝術創造通常是有兩部分組成的，一是創作部分，二是欣賞部分。如果說前者的創造中心是意象，後者則是在這個基礎的再度創造，也可以說是意象的再意象。再意象的結果是發現意境，它是欣賞者所達到的一種審美新境界。”這樣的觀點雖然將意象和意境的關係進行了說明，但依舊是在二分的意義上進行比較，特別是按創作與欣賞兩個部分來區別意象與意境。可更為多見的情況是，藝術創作本身就已然包涵了對意象的確認和對意境的渲染，中國水墨繪畫的創作更是如此。那些傳世名畫的作者通常也都是精通鑒賞的名家，更何況他們創作繪畫的過程已然臻於化境，將意象與意境完美的統一於揮毫潑墨之間。

參照已有的研究成果，我們不難看出意象與意境的關係確實是一個有著重要意義的研究領域，特別是從中國哲學辯證思想的語境來看，由意象到意境的發展其實也正是水墨繪畫作品創作時的心路歷程。從藝術接受的角度來看，由意象到意境也正是中國水墨繪畫藝術帶給我們的審美體驗過程。我們不妨用“呈現”來描述這一個富有美學意義的奇妙過程。水墨繪畫意象中的意境呈現，水即是通過“意象”的撲捉，進而塑造出特殊的藝術形象，借助“位置營造”，實現詩意的表達和天人合一的藝術境界。

II. 水墨畫意象的概念

“意象”在中國文化語境中是一個使用頻率極高的詞彙，廣泛的應用於藝術創造和藝術理論之中，簡單的說就是寓“意”於“象”，將主觀的情思寓於客觀的物象之中。畫家通常將客觀物象與其內心情感相結合而創造出來的藝術形象運用於畫面之中，這些充滿個人情志的造型遠比

¹ 韓雅怡，《中國畫的“意象”與“意境”》（新聞愛好者，2008），p. 83.

真實的物體更感人，其原因就在於這些畫面中的形象已非單純的“像”了，還充盈著畫家的情感、思考，更容易而引起觀者的共鳴，這樣的形象我們稱之為：“意象”。意象的實質是體現了創作中“物我相融”的情志，意因象而起，像是意籠罩下的象，意、象交融，難解難分。正如龐德說意象“是融合在一起的一連串思想或思想的旋渦，充滿活力。如果它不達到這些規範，它就不是我所指的意象。”²

意，反映的是主觀的情思、心緒，是審美者的心意，有思想、意義、意念、意味、意願等含義。“意”在中國藝術之中有著豐富的涵義，是中國畫的精神內核，也是中國畫獨特的價值之所在。關於“意”的論述有：“得意而忘言”，“意後筆前者敗”，“意前筆後者勝”，張彥遠(815-907，唐朝大臣、畫家、繪畫理論家，著有《歷代名畫記》)的“象物必在於形似，形似須全其骨氣，骨氣形以，皆本于立意而歸於用筆。”³古人“意在筆先”論，以及“心意既得形骸忘”、“古畫畫意不畫形”，“出新意於法度之中”，“存古意”等等，歷代關於“意”的論述，可以看出“意”在創作中的統領作用，體現了“意”的重要價值。另外“意在筆先”，“古意”，“形”與“意”的討論，都涉及水墨畫的本體。水墨畫的“寫”也是由“意”生，寫意是水墨畫的靈魂，是中國傳統藝術的精神，“登山則發展和深化厚積。因而中之竹”是觸發主情滿於山，觀海則意溢於海”強調了個人的感受，以人為本，表達了主體情感對外物的能動作用和，已成為情景交融的“方繪畫意象美學的主導作用，畫家將在目識心記的遊觀中積累的閱歷、情志寄寓於畫面，強化了畫面的意蘊，豐富了畫面的象外之意。“象”不僅僅平日所說的形象，也不同於西方繪畫中“形”概念，“象”是因“意”的存在而凸顯其價值，“象”是“意”附著在原形基礎之上的新的形象，不是視網膜成像的“像”，是藝術家意匠加工出來的“形”，是藝術化的形象。所謂大象無形，並不是“無形”而是無常形，不拘泥於常形，不以常規的形出現，由“形”便上升至“象”了。

Ⅲ. 水墨畫意象的形成過程

水墨畫是借物抒情的意象藝術，水墨畫的寫“意”是將自然物象以筆墨化的形象來營造言志傳情的畫面，體現畫家個人的情志和時代的精神。藝術源于生活且高於生活，進行中國畫創作需“師造化，得心願”經眼觀、心悟、手寫變眼中之象為心中之象，再變心中之象為畫內之象，通

² 黃晉凱·張秉真，《象徵主義·意象派》(中國人民大學出版社，1989)，p. 150.

³ 張彥遠，《歷代名畫記卷一》，明嘉靖刻本，北京大學圖書館善本室藏，p. 59.

過象的形成與轉換，使自然之真實昇華為藝術之真實。可以說水墨畫創作的整個過程就是象的形成與轉換的過程，即意象的形成過程。

意象的特徵：水墨畫是依靠記憶、印象，憑藉畫家對外界的認識和想像來創造筆墨化的形象，注重畫家精神和思想情感的表達，造型介於在“似與不似”之間，不拘泥於客觀物象具體的形似，而對“意”的表達，“神”的肖似極為考究，以意象造型揭示形象的本質特徵。水墨畫意象造型的形成，和畫家的創作狀態有著很大的關係，要求畫家能夠“解衣般礴”，“滌除玄鑿”，“物我共化”，在目識心記中“仰觀俯察”，“遠取近求”，“遷想妙得”，“神與物遊”，“以形寫神”以“立象盡意”將作者的主觀意緒和物件內在的生命意象用筆墨化的形態表達出來。水墨畫在主題的表達上較西洋繪畫更為含蓄，以抒情的寄寓性、曲折性表達作者的思想感受。

水墨畫意象的特點之一是借物言志，借用某些約定俗成的物體來表達寓意、象徵，以此表達作者的情思，即所謂“通德類情”。宋韓拙(生卒年不詳，供職於宋徽宗(1100-1126年在位)翰林書藝局，宮廷畫家、書法家、藝術理論家)《山水純全集》雲：“夫畫者，自伏羲氏畫卦象之後，以通天地之德，以類萬物之情。”⁴“通德類情”是指畫家把自己性情、人格、思想等比擬、比德自然山川、梅蘭竹菊等大家熟知具有人的性格特徵，以表現作者的高尚氣節、博大情懷。所謂“比德”：“指將自然山水的某些形態特徵與人的倫理品格相比擬，通過主體對自然美欣賞上的不同偏愛，借自然的感性審美力量來強調審美意識的人倫道德，強化人格中的理性內容。”⁵明朝畫家沈周(1427-1509，明代畫家、書法家、文學家)精心繪製《廬山高》⁶為祝賀其老師陳寬的七十壽辰，在近兩米長的畫幅中以廬山瀑布為中心，水簾直下，木橋斜跨兩崖，巉岩峭壁，雲霧浮動，山巒層疊，草木豐茂，一派雄渾、博大之象。沈周以廬山之高、造化之神奇寓意老師陳寬的道德之高及對其恩情的深厚。

中國文化的表達多含蓄，少直露，水墨畫的意象也是如此，常常是晦澀的表達作者內心的情懷，這使畫面多了一層言外之意，象外之意，也增強了畫面表達的厚度。八大山人(1626-1705)為明朝王孫，明滅亡後，國恨家仇，落髮為僧，但始終以明朝遺民自居。在畫面的題詞之中將“八大山人”豎著連寫，前二字既似“哭”字，又似“笑”字，後二字則與“之”字相像，意為哭之、笑之，有哭笑不得之意，巧妙的表達了其人生的尷尬和內心的憤懣。他通過寄情於書畫，表達對明王朝的眷戀。八大山人的山水畫，以剩山殘水、荒寒蕭疏的景致表達內心的抑鬱，這種寓意的晦澀

⁴ 熊志庭等，《宋人畫論》(湖南美術出版社，2000)，p. 63.

⁵ 陳載柯，《“暢神比德”與“優國憂民”——中國傳統文學精神的兩翼》(中山大學學報，2005)，p. 32.

⁶ 沈周，《廬山高》，紙本設色，原屬北京故宮舊藏，現藏於中國臺北故宮博物院。

又增強了八大山人繪畫的個人面貌，其獨特的個人經歷和內心情感強化了八大山人的筆墨語言。如《孔雀圖》是八大山人的作品，畫面上方赫然突出以個三角狀石塊向下擠壓，壁縫中穿插牡丹和竹子，兩隻孔雀站在岩壁下的橢圓形的石頭上，石頭園尖，難以立穩，畫面險絕，好似一切都在不穩定中。畫面題詞為“孔雀名花兩竹屏，竹梢強半墨生成；如何了得論三耳，恰是逢春坐二更。”強化了畫面的譏諷之意。畫上的孔雀象徵奴才，詩中的“三耳”源于《孔叢子》裡臧三耳的典故。臧是奴才，好打聽愛告密，所以比常人多了一隻耳朵。畫中孔雀的頭部造型極似清政府官員頭頂的花翎。孔雀秃尾上僅有的三根毛，影射了那些清朝官員是奴才。當時正值康熙下江南巡察，許多人乘機討好皇帝。朝廷中原本五更上朝，但勢利的大臣二更就前去坐等。《孔雀圖》將詩畫巧妙結合，寓意深刻，對當時的現實進行了辛辣的諷刺。在八大山人的花鳥畫中，通過對魚、鳥、荷、松、石這些符號的超常組合，將其內心境遇與畫面形式相契合，運用造險化險的構圖，畫面大開大合，在造險中強化了畫面的主題，巧妙表現了八大山人的不滿情緒，藝術張力十足。

意境的再造：意境是指抒情性作品中呈現的那種情景交融、虛實相生、活躍著生命律動的韻味無窮的詩意空間。水墨畫的意境是畫家把其思想感情或某種深意，寄寓到具體物象的組合之上；如山水畫的一丘一壑，一山一木，花鳥畫的一花一草、一枝一葉；這些由畫家之“意”組合起來的符號並非完全來自於主觀臆造，而要與自然大道相契合，達到“情與景匯，意與象通。宗白華先生曾經道出，意境中的情與景所營造出的“一個獨立的宇宙”，內心迸發出來的“嶄新的意象”是藝術家的獨創，不同於他人，也不同於自己，是藝術家與天地間在彼時彼刻的融匯——天人合一。

落實在繪畫上的意境，是源自虛實相生的藝術處理和“虛”“實”境的表裡相依。“虛實相生”是畫面本身藝術表達的需要，構圖的大開大合，畫面氣韻的起承轉合，墨色的枯濕濃淡，速度的疾速遲緩，點線面的聚散組合等畫面結構的節奏與旋律。“實”境是“如在目前”的實景，了然景象，故得形似。虛境是“象外之意”，起初是在“實境”的聯想中延伸和擴大，緊接著又隨之而產生的“情”、“神”、“意”的體味和感悟，即“言外意，象外意”。虛境是依附在實境的基礎之上，“虛”境是對“實”境的昇華，體現著“實”境表達的指向，體現著整個意境的藝術品位和審美效果；實境是在虛境的調控下進行加工處理，又影響著虛境的抒發與張揚，實境與虛境是互為表裡，相互制約的關係。虛處藏神，畫家多年的修煉，多體現在“虛”境的表達上，此所謂“功夫在詩外”。

藝術家在創作過程中營造的意境，展現了藝術的律動與生命的美感，是一曲生命的高歌。意境即心印，是藝術家內心寬廣與豐富的表達，在運筆、敷色中體現著生命的張弛之道，表真摯之情，狀飛動之趣，傳萬物之靈趣。意境是一個詩性的空間，期間蘊含著人的生命異彩和神

韻與廣闊無垠的宇宙意識，是主觀情感浸染所傳達出的生命神韻之美。如此境界是作者內心的創化，映射著宇宙的詩心與靈氣，是宇宙境界與藝術意境的渾然一體。

IV. 水墨畫的位置經營

畫有六法，經營位置為謝赫六法之第五法。唐代張彥遠說：“至於經營位置，則畫之總要。”明代李日華說：“大都畫法，以佈置意象為第一”。“總要”與“第一”的提法，顯然是古人對經營位置、空間佈置重要性的強調。位置，是三維空間中物象之特定所在，亦是物象所在之特定的三維空間。謝赫的經營位置是在二維畫面上，對畫面形象進行安排、佈置與處理的空間理路與手法，以最終獲得氣韻生動之目標。宗白華說：“中國畫法六法上所說的‘經營位置’，不是依據透視原理，而是‘折高折遠自有妙理’。全幅畫面所表現的空間意識，是大自然的全面節奏與和諧。”⁷不是依據透視原理，而是折高折遠自有妙理的節奏與和諧，是宗白華對中國古典繪畫空間意識的發現與創見。宗白華如此重要清晰的學理表述，卻被置之不理。今人多將中國古典繪畫的經營位置之法，簡單地等同於西方古典寫實繪畫的構圖法。如此一來，必然以西方透視原理為圭臬，以三維空間物象為參照，而解說古典繪畫的經營理論。致使中國畫位置經營受到視覺真實拘限，失去自由的創造，更使謝赫的經營位置理論蒙受誤讀。

明代，李日華提出：“佈置意象為第一”的理路，是有針對性的理論洞見。義大利傳教士利瑪竇於1601年來到北京師，西洋繪畫隨之傳入明朝宮廷。李日華生活在西洋繪畫逐漸滲透而入的時代，與利瑪竇(明末中西科技文化交流的使者)有過交往。⁸也許李日華敏感到中、西繪畫的空間差異，也許李日華意識到中國式經營位置的獨特理念，所以，提出“佈置意象為第一”的創見，明確將意象與佈置聯繫到一起，強調意象對於佈置的重要性。李日華的“佈置意象”是對謝赫的經營位置的詮釋與重建，是對中國古代水墨畫畫面經營意識的回歸與提升。

佈置意象即經營意象之謂。“意象”概念的提出，擺脫了透視三維空間中物象的拘限與參照。經營意象的空間意識，與西方古典寫實繪畫構圖法的空間理路大異其趣。意象者，“心源”之像，“目識心記”之像也。經營意象，是畫家通過記憶、想像即以貯存的“意象”而作位置的經營安

⁷ 宗白華，《美學散步》(上海人民出版社，1997)，p. 81.

⁸ 展覽在上海博物館舉行。據《外灘畫報》(2010.4.22.)報導：“展覽中有一幅著官服的李日華肖像，以及器皿、飾物、印章等器物珍玩。藝術家兼官員李日華也是利瑪竇在南昌結識到的朋友”。

排。意象經營的理路，擺脫再現視網膜成像理路的局限，讓畫家進入一種自由創造的境界。謝赫經營位置的內在根據——中國古典繪畫經營的空間意識，擺脫了物象的拘限，由“意象”二字而明確、清晰起來。意象經營，是將立體文本轉化為平面文本，將物理空間關係轉化為畫面層次空間的構成關係，進而建立全新的畫面本體自律的空間意趣，整體的全面節奏與和諧的畫面空間秩序。

1. “觀”的自由

中國古代水墨畫本體之觀，是“心源”有得的綜合經驗直覺的觀照。不選擇再現視網膜成像的路徑、視域節選，而是虛位以待的靜觀，是理解、沉思、創造性之觀，是整體而宏大、動態而細微的有機觀照。是審美通感的遷想妙得，靈心妙悟後的感而遂通。是視通萬裡，思接千載。“造化”從藝術家“心源”自然流出的再創造，是“心與道合”的最高境界。可以說，“觀”本質上是“心源”澄澈、虛靈狀態下，對自然超越的自由。古人在真山水中之“遊觀”，不會作匆匆狀，而是日月充裕悠然自得，充分享受時間綿延中自然開顯之閒適、愉悅與自由。“遊觀”的特色與優勢是：人獲得充分體驗、感悟山水空間有機變化的自由。遊觀是點的進入，面的覆蓋，是零接觸、全到達、全視角，是遠望與近看動態的連續的有機的視覺流。行萬裡路，如風行大地，遍觸萬物，完全可以獲得“重重悉見”的自由。游觀者，神游、臥遊、遊心也。遊觀過程中，目識心記、想像熔鑄的意象是空間經營的基礎。

2. “擺佈”與“意推”的自由

中國古代水墨畫的佈置意象，與傳統哲學的陰陽、太極有著深刻的聯繫。太極圖形的黑白對比、相依相偎，以及黑中有白、白中有黑的呼應關係，是積澱在中國人心理結構中的前圖式。《老子》“萬物負陰而抱陽，沖氣以為和”。陰陽交感和諧是中國古代水墨畫經營理念的總則。清戴德乾曰：“如論經營位置雲，至精感激而生真一，真一運行而天地立，萬有生，以素紙為大地，以朽炭為鴻鈞，以主宰為造物，乃至紙上生情，山川恍惚者，其即《易》之神以知來，知以藏往，惟神也不疾而速，不行而至，神也者，妙萬物而為言者之謂乎”。⁹龔賢說：“古人之書畫，與造

⁹ 周積寅，『中國畫論輯要』（江蘇美術出版社，2008），p. 13.

化同根，與陰陽同候”。¹⁰可見在古人的意識裡，繪畫的經營位置與易理卦爻的有機生成屬同一理則。《周易·繫辭上傳》云：“書不盡言，言不盡意。然則聖人之意，其不可見乎？子曰：聖人立象以盡意。”這裡的象當是意象。故而，“達意，亦即體道，因而既是意之象，也是道之象。”¹¹

由經營意象進而拈出“擺佈”與“意推”兩個語詞，意在回歸古典畫論文本，回歸中國傳統文化之背景，回歸中國古代水墨畫意象經營的理路。古典畫論文本中的關鍵字：“擺佈”與“意推”，是重建中國式意象經營理路，必須重視的獨特話語。傳為宋李成《山水訣》中有：“凡畫山水：先立賓主之位，次定遠近之形。然後穿鑿景物，擺佈高低。……擺佈裁插，勢使相偃。”¹²古人的立位、定形深含《易》之“在天成象，在地成形”的精義。“擺佈”，擺放、佈置。畫面上景與物的高低、穿鑿、裁插等可以通過“擺佈”來達到最佳效果。也就是說，“擺佈”可以避免景物高低、穿鑿、裁插之間的悖謬。“勢使相偃”，即是使景物多重關係達到相互生成、相互依存、有機和諧。古人使用“擺佈”一詞來言說畫面經營，強調了畫家的能動性和隨意性，已有現代繪畫明確的畫面意識、設計意識與自由經營的意識。“擺佈”的內在根據主要是畫理與經驗，是目識心記熔鑄的意象空間。而不是西畫寫實理念再現與模擬物象科學的透視空間。

“意推”來自本體之“觀”的直覺經驗，是對易經思維陰陽生髮、化而推之的悟通。元湯垕說：“凡賓皆隨其遠近高下佈景，可以意推也。”¹³“意推”不是科學的把握物理的透視空間，而是審美的體驗物象原比例的本然空間與變化。“意推”是對“折高折遠”的妙悟，亦即是對意象空間與原比例的感而遂通，是物我同一的靈根妙慧。水墨畫處理原比例空間變化“折高折遠”的妙理，因“意推”而有學理的依據和可操作性。關鍵字“擺佈”與“意推”，將是理解與重建中國式“經營位置”、“佈置意象”理論問題的節點與進路。

3. 自由的經營與經營的自由

水墨畫創作的不在現場性，遊觀過程的“目識心記”工夫，內在地決定水墨畫的畫面經營，是意象的經營、自由的經營。本體之觀與物象之原內外合一的自然生成，是本體精神超越的自由、經營的自由。清王昱曰：“何謂位置？陰陽向背，縱橫起伏，開合銷結，回抱勾托，過接映帶，

¹⁰ 周積寅，同上，p. 100.

¹¹ 陳望衡等，《中西美學本體論比較》，引自「本體與詮釋(三)」(上海社科出版社，2003)，p. 65.

¹² 王伯敏等，《畫學集成(下)」(河北美術出版社，2002)，p. 198.

¹³ 王伯敏等，同上，p. 712.

須跌宕欹側，舒卷自如。”¹⁴古人對“位置”的理解與詮釋，與今人的習慣認識及科學常識中的“位置”概念，相去甚遠。今人的“位置”概念，因西方寫實繪畫科學透視理論的先入為主，擺脫不了再現物象透視空間的拘限。“位置”，今人是以視網膜成像為其依據與參照。今人的“經營位置”，一是現場經營，以畫家的視覺真實感受、透視變象來組織與安排畫面；一是依據畫家現場視覺真實感受的記錄而被動地經營。位置，本指人或物所處地位或地方。在王昱的“心源”中，位置概念已超越寫實層面而進入寫意層面。其所言之位置，無論是陰陽、縱橫、開合、回抱、過接，抑或是向背、起伏、銷結、勾托、映帶，都不是實指物象具體所在地位或地方。古人的位置，是位置的意象、意趣與意味，是象外之象，趣外之趣，味外之味。古人對何謂“位置”的回答，已超越“位置”一詞本身，是對“位置”哲學的、審美的、心理的、形式的感悟與理解。“跌宕欹側”則是對畫面形式秩序豐富、新穎、變化和諧的要求，“舒卷自如”則是對意象佈置自由、自然、隨意的嚮往與追求。王昱的“位置論”提醒人們，中國古代水墨畫的經營位置，不是再現與模擬物象的透視空間，而是著重於畫面的意象經營、審美經營、形式經營。談位置而能擺脫物象的拘限，直接躍入繪畫本體層面的意象經營與形式意味，這不正是獨特的中國古代水墨畫經營位置理念高古而現代的美學境界嗎？

經營意象的本質意蘊是經營的自由與自由的經營。從古典畫論文本中，讀出經營意象的三大節點。

1) 佈局先須相勢。清沈宗騫曰：“當于未落朽時，先欲一氣團練，胸中卓然已有成見，自得血脈貫通，首尾照應之妙。”¹⁵佈局之先的相勢是為了得勢。“山得勢，雖縈紆高下，氣脈仍是貫串；林木得勢，雖參差向背不同，而各自條暢；石得勢，雖奇怪而不失理，即平常亦不為庸；山坡得勢，雖交錯而自不繁亂。”可見，得勢既是營造畫面總體氣勢與建立畫面大趨勢的骨架，又是創造建立畫面整體的形式與秩序。“得勢則隨意經營，一隅皆是；失勢則盡心收拾，滿幅都非。”將“得勢”或“失勢”與畫面整體效果、價值所做的有機聯繫，表現古代畫家對意象經營理解的深刻性。

對於水墨畫創作來說，從“相勢”而能“得勢”，重要的是參透龍脈。何謂龍脈？“畫中龍脈，開合起伏。”“龍脈為畫中氣勢源頭”。王原祁所言的龍脈是一種喻比，是指山水畫中，形象之斜正、渾碎、隱現、斷續，被有機地貫串、聯繫到一起，構成整體的形式意味而呈現出內在的氣勢。“如能從此參透，則小塊積成大塊焉，有不臻妙境者乎！”“從此參透”即指參透龍脈，即創造性地做好“小塊積成大塊”的畫面整體形式的文章。若此，山水之大勢得矣。張世彥《繪畫構圖導

¹⁴ 王伯敏等，同上，p. 422.

¹⁵ 傅抱石，《中國繪畫理論》（江蘇教育出版社，2005），p. 88.

引》談“構圖的圖像組織”時提出“骨架”的概念。“骨架，是畫面全域結構的基本形狀。在多數情況下，骨架是由若干實體的個體形象排列組合而成的具有全域價值的某種幾何形。”¹⁶作者認為，構成骨架的性格元素，是四種基本線條，即垂直線、水平線、斜線、弧線。畫家運用基本元素，通過各種方式對個別的零散的圖形，或圍攏，或交搭，或重複，創造性地構成新圖形。西方格式塔心理學認為，“任何‘形’，都是知覺進行了積極組織或建構的結果或功能”，格式塔“雖說都是由各種要素或成分組成，但它決不等於構成它的所有成分之和。一個格式塔是一個完全獨立於這些成分的全新的整體。”¹⁷今人關於構圖的骨架理論，以及西方的格式塔美學理論，對參透古人的“龍脈”說是有啟發性的。“相勢”和“得勢”，是古典繪畫經營理論對畫面整體藝術效果的自覺，是對畫面平面構成、形式意味的重視與追求。

2)隨勢生機，隨機應變。清代方薰(1736-1799)曰：“作畫起首佈局，卻似博奕。隨勢生機，隨機應變。”¹⁸“龍脈”，隱喻繪畫本體是一個具有自我生成的有機體、生命體，可以隨勢而生機，隨機而應變。石濤《畫語錄》有“變化”章，“夫畫：天地變通之大法也，山川形勢之精英也，古今造物之陶冶也，陰陽氣度之流行也，借筆墨以寫天地萬物而陶泳乎我也。”古典繪畫慘澹經營之變化的內涵異常豐富。“佈局之際，務須變換；交接之處，務須明顯。有變換則無重複之弊，能明顯則無扭捏之弊。且日求變換，則心思所至生髮無窮；日求明顯，則理路所開爽朗可喜。每作一圖，必立意如此。久之純熟，自然瀟灑流利之中，不失中規中矩之妙。”佈置意象的“擺佈”、“意推”、“變換”、“得勢”，形成具有內在學理與邏輯聯繫的有機鏈條，皆為“心思所至”，不受物象透視空間的拘限，且不失中規中矩之妙。“得勢”是中國古典繪畫經營理則中的重要概念，是佈置意象的目標。得勢，而後則有隨勢，隨勢而後則可出現隨機，能隨勢、隨機，則會有應變而現生機，才可能進入“隨意經營”的自由。隨勢生機，隨機應變，都是隨意、隨心而為之，此即隨心所欲而不逾矩。

中國古代水墨畫論重畫理，畫理是視覺經驗的總結與積累。如：“畫必須靜坐凝神，存想何處是山，何處是水，何處是樓閣寺觀村莊籬落，何處是橋樑人物車舟，然後下筆，則丘壑才新。”¹⁹由“凝神”、“存想”不難看出，古人的畫面意識和自由經營意識的可貴。“山實虛之以煙霞，山虛實之以亭台。樹大勿作高山，山淺莫為懸瀑。……山從斷處而雲氣生，山到交時而水口出。”²⁰

¹⁶ 張世彥，《繪畫構圖導引》(海天出版社，1988)，p. 12.

¹⁷ 滕守堯，《審美心理描述》(中國社會科學出版社，1987)，p. 99.

¹⁸ 傅抱石，《中國繪畫理論》(江蘇教育出版社，2005)，p. 89.

¹⁹ 王伯敏等，同上，p. 259.

²⁰ 王伯敏等，同上，p. 330.

“如三船同行，一船獨，二船稍近。”²¹“幅無大小，必分賓主，一實一虛，一疏一密，一參一差，即陰陽晝夜消息之理也。”²²賓主、虛實、疏密、參差等都為對偶形式，而陰陽對偶是所有對偶概念的總挈。《周易》曰：“一陰一陽謂之道。”“陰陽二氣，化生萬物，萬物皆稟天地之氣而生。”理解了陰陽的相互依存、相互化生、相互轉化、相互和諧的內涵，才可能真正理解中國古代水墨畫論對偶概念的深義。以上所引，既是畫理，又是形式構成之經驗。中國水墨畫論中，其大部分內容就是對視覺經驗和形式意味的發現與總結，亦即是對畫理的記錄。中國古代水墨畫理論的獨特結構形式是值得研究和注意的。至於具體經營過程中的開合、起轉、虛實、疏密等等問題，論者多有論述，此處不贅。

3)隨人心得。“章法位置，總要靈氣往來，不可窒塞，大約左虛右實，右虛左實，佈置一定之法。至變化錯綜，各隨人心得耳。”²³心得也，外師造化，心源有得，得之意象。各“隨人心得”，最明確張揚中國古代水墨畫對個體差異性、生命豐富性、多樣性與獨特性的重視與自覺。所謂的各“隨人心得”，即是說章法位置各隨本體之“觀”的獨特感悟，亦即各隨個體之心內在心理、文化結構的不同體驗，最終各隨畫家本體全面素養熔鑄而自由創生。各“隨人心得”的要義是隨心所欲而不逾矩。“物在靈府，不在耳目，靈府即心。”“故學之者當心期於大，必先有一段海闊天空之見存於有跡之內，而求於無跡之先。無跡者鴻蒙也，有跡者大地也。有斯大地而後有斯山川，有斯山川而後有斯草木，有斯草木而後有斯鳥獸生焉，黎庶居焉。斯固定理昭昭也。今之學者……必須意在筆先，鋪成大地，創造山川。其遠近高卑，曲折深淺，皆令各得其勢而不背，則格制定矣。”²⁴“心期於大”即“心與道合”、天人合一的有機原生態宇宙觀與自然觀，亦即中國古老《易經》哲學的自然觀。各“隨人心得”既是本體的自由，也是經營佈置的自由。換句話說，繪畫創作審美取向的選擇是由畫家個體內在自由決定的。

中國古代水墨畫在經營位置、經營意象時，對畫家本體修養、經歷、知識結構、審美趣味、個性等異乎尋常的關注與重視，體現了中國古代水墨畫創作過程本體與方法同一的獨特路徑。中國古代水墨畫經營意象的理念，全然符合現代藝術創作的本體自律性。各“隨人心得”，即“心與道合”、“與道同機”，進而“遺去機巧”、“技進於道”，得乎自然是也。古人的各“隨人心得”的表述，著意于藝術家個體的多樣性，著意于開放、自由、自然的經營與佈置，完全契合現代藝術創作的理念。

²¹ 王伯敏等，同上，p. 295.

²² 王伯敏等，同上，p. 459.

²³ 周積寅，同上，p. 412.

²⁴ 王伯敏等，同上，p. 484.

V. 水墨畫“天人合一”的意象境界

董其昌(1555-1636)曰：“讀萬卷，行萬里路，胸中脫去塵濁，自然丘壑內營，成立郭郭，隨手寫出，皆為山水傳神。”²⁵董氏之言，遂成為山水畫家的座右銘，亦成為山水畫創作的不二門徑。

伍蠡甫(1900-1992)說：“中國山水畫家從來不如實地、機械地描寫某一地方的具體事物，而是在感受自然美、豐富表像儲藏、積累審美經驗的基礎上，運用並發揮藝術想像，進行‘丘壑內營’以表物我為一的情思意境……”²⁶

高居翰(1926-2014)說：“我們應當要記得，中國的山水畫，至少在這個早期的階段裡，自來就不是一種對實景的記錄，而是畫室中的產物。”²⁷以上是古人、今人、洋人從不同側面論說古典山水畫的創作，綜而觀之，可歸納為：古典山水畫的創作不是實景的記錄，不是在現場寫生完成；丘壑內營，隨手寫出心中的詩意；發揮藝術想像，表現情思和意境。

“想像為之”：石濤(1642-約1707)在《海上雲帆》一畫上題有“奇遊誰信坤維外，咫尺蛟宮鼓棹前。黃硯旅渡海之作，大滌子想像為之”²⁸石濤所說的“想像為之”，恰中了古典山水畫創作的肯綮。古典山水畫創作，畫家不在現場，亦無粉本。創作時，畫家往往白紙對青天，以“想像為之”。此畫為橫幅，畫面右下一組山石，幾株古松，為濃墨寫出。雲、水以潑墨寫之。水墨自然流淌留下水漬，形成層次空間。似雲似霧，似真似幻，一派浩渺，遠帆向天際駛去。畫面單純至極，畫家情思溢出畫面，給觀賞者自由暢想、品玩的無限空間。石濤的“想像為之”的前提是：“奇遊”，即行萬里路式的遊觀，搜盡奇峰，目識心記，“神遇而跡化”，以達丘壑內營。“想像為之”，就是以畫理為統攝，提取貯存的視覺經驗、視覺意象，化之想像，融以情性，以筆墨最大限度地表現山水意境。

髡殘的一段題跋，可視為石濤“想像為之”的生動注腳。髡殘(1612-1692)在《黃山道中圖》款識雲“山行百餘裡，冥搜全未竟。雖曆伏火中，峰高已秋盡。振衣上天嶺，群峰悉趨迎。間洞起臥龍，肅然生愛敬。忽轉別一天，插石皆峭勁。虛磴皆危梯，崩崖倚幽關。我本探奇人，寫此憂虞並。黽勉敵天工，下山達松徑。廓然眼界寬，慈光演上乘。假我水雲寮，鐘鳴定出定。安得日在茲，山水共幽訂。庚子(1660年)秋八月來自黃山，道經風物森森，其如山陰道上，應接不暇也。靜坐

²⁵ 王伯敏等，同上，p. 213.

²⁶ 伍蠡甫，「名畫家論」(東方出版中心，1996)，p. 5.

²⁷ 高居翰，「氣勢撼人」(上海書畫出版社，2003)，p. 39.

²⁸ 石濤，「石濤畫集」(上海人民美術出版社，1978)，36圖。

天闕之含虛閣，擬其所曆之景以為圖並系其作，石溪殘道者。”²⁹髡殘所說的“擬其所曆之景”，不就是石濤的“奇遊”所“觀”嗎？髡殘的“以為圖”，不就是石濤的“想像為之”嗎？

髡殘接著說：“每謂不讀幾卷書不行幾裡路，皆眼目之見安足論哉？”髡殘的這句話，是由“擬其所曆之景以為圖”而引發。“所曆之景”並非單一的“眼目之見”。髡殘以自己的親身體會、創作實踐，印證了董氏見解的高明。有趣的是，髡殘將“讀萬卷書，行萬里路”，改為“不讀幾卷書不行幾裡路”，以示對那些混世之徒的不屑。髡殘的“皆眼目之見安足論哉？”其深義值得玩味。

“恍惚難名是某峰”：古代山水畫家多為文人雅士，他們的身上，有中華傳統文化深厚的積澱，古代山水畫家是具有大智慧的人。

他們親近自然，沉浸在自然之中，飽遊飫看，目識心記，以至“胸貯五嶽”、“丘壑內營”。“行萬里路”，不是今人擁有汽車、火車、飛機，快速地從點到點的跳躍掠影。古人靠徒步，或騎毛驢、乘舟船出行。或閒適地觀賞，詩意地體驗。在較長的時間週期內身心與自然山水無縫對接，是“天人合一”式的相依相契，是“身所盤桓，目所綢繆”³⁰式的“遊觀”。畫家沉冥入神，“窮元妙於意表，合神變乎天機”³¹，“俯仰自得，游心太玄”³²，“從深不可測的玄冥的體驗中升化而出，行神如空，行氣如虹”³³，然後“神遇而跡化”，以至“妙造自然”。其作品“皆靈想之所獨辟，總非人間所有！”³⁴

漸江(1610-1663)曾題畫雲：“武夷岩壑峭拔，實有此境，余曾負一瓢遊息其地累年矣，輒敢縱意為之。”友人記漸江，“登峰之夜，值秋月圓明，山山可數。漸公坐文殊石上吹笛，江允凝倚歌和之，發音嘹亮，上徹雲表。俯視下界千萬山，皆為側耳跂足而聽者。山中俏絕，唯蓮花峰頂老猿亦作數聲奇嘯。至三更，衣輒益輒單，風露不可禦，乃就院宿。”古代山水畫家以整體身心，與自然山水相應和，如醉如癡，忘卻時間、忘卻自我。

在真山水中，本體之觀既有近觀微觀的視覺經驗，又有遠觀宏觀的整體感受，進而運用記憶和想像的思維智慧，可能而且必然會超越自我的局限，而達到整體地有機地把握真山水的藝術境界。新安畫派代表畫家漸江曾“結庵蓮花峰下，煙雲變幻，寢食於茲”，“或長日靜坐空潭，或月夜孤嘯危岫”，“鳥鳴花語，水漲霜明，靡不貯其胸中……”³⁵，黃山的煙雲丘壑，在漸江的腦中

²⁹ 安徽省文學藝術研究所，《論黃山諸畫派文集》（上海人民美術出版社，1987），p. 362.

³⁰ 王伯敏等，同上，p. 292.

³¹ 宗白華，同上，p. 67.

³² 王伯敏等，同上，p. 82.

³³ 王伯敏等，同上，p. 67.

³⁴ 王伯敏等，同上，p. 117.

³⁵ 張國標，《新安畫派史論》（安徽美術出版社，1990），p. 158.

化為意象，當畫家靈感觸發，潑墨揮寫時，黃山的神韻，就由意象而物化為作品。“坐破苔衣第幾重，夢中三十六芙蓉，傾來墨沈堪持贈，恍惚難名是某峰”。³⁶此詩中的“恍惚難名是某峰”，透露出古典山水畫創作，不是一般所謂的對景寫生，類比自然，記錄視覺的直接所見。而是潑墨揮寫直覺經驗與想像創造的意象。

黃山的始信峰高1683米，在黃山北海散花塢東，聳矗於絕壑之上。近山頂處與東南另一峰相隔丈許，古時曾斷木為橋，現修有渡仙石橋，接引松挺立橋畔。相傳，明代黃習遠自雲谷遊至此峰，如入畫境，似幻而真，方信黃山景致奇絕，題名“始信”。始信峰三面臨空，懸岩千丈，巧石遍佈，奇松林立。

漸江的《始信峰圖》將始信峰表現得淋漓盡致。從畫面右下角起，視線依山腳溪澗導引，沿著路徑、石坪、石橋、奇松，石塊的重重壘疊，經過半山腰的屋舍而向上攀越，從山腳直達山頂。從山腳至山頂，“遊觀”而“無不經歷”，畫家既有山勢延展廣遠的視覺經驗，又有山體高聳矗立的視覺感受。畫家的視覺常態與山勢聳立共高低，與山勢伸展共綿延，以貯存連續、整體的視覺經驗，經記憶、想像而生成有機的山水空間意象。如果抱守西方寫實繪畫透視的視覺節選理路，根本無法理解漸江的《始信峰圖》。如果真正領悟了“遊觀”的妙理，漸江們的創造與智慧，當令今人拍案叫絕。

“非必實有是景也”：“游觀”是古代畫家感悟自然的獨特方式。游，是逍遙與自在，是心靈的敞開與精神的回歸。觀，是視、聽、觸、品共同作用，感受、認知、記憶、想像一齊參與。遊觀過程中有兩個節點，一是“目識心記”，二是“遷想妙得”。

漸江、石濤、梅清被稱為黃山三鉅子。明末清初畫史中的梅清(1623-1697)，是一位有著獨特文化價值的畫家。梅清既沒有現代大家十上黃山的風光，也沒有現代人攜有數碼、攝像的便捷。梅清當年也不會有現代畫家對景寫生、對景創作的實踐。然而，梅清卻創造了“可望、可行、可居、可游”的黃山畫圖。

梅清所尊崇的古典山水畫傳統，其魅力和奧妙究竟在哪裡？從梅清畫黃山的作品《湯池》說起。湯池小鎮的湯口，曾經是前山登臨黃山的唯一通道，過湯口後，才漸入黃山佳境。畫家慘澹經營的畫面空間結構，讓欣賞者不僅能見一重山，還可見重重山；溪澗、寺閣、屋舍甚至中庭，歷歷可見。梅清通過想像而把白龍潭桃花溪一帶平面展開：畫面中部，桃花溪自上向右下奔鳴流瀉，穿越白龍橋，以建構起畫面的骨架和大勢；左面大片山石、樹木，右面邊框處小部分山

³⁶ 張國標，同上，p. 159.

石、樹木，在畫面左右兩邊形成垂直線。畫面中部巨石與溪岸形成斜線，斜線的不穩定感，在畫面左右兩邊垂直線的包裹中，獲得平衡。左邊的題款，強化了畫面的穩定感，從而創造了靜中有動、動中有靜的畫面空間。欣賞者似乎可以進入畫中，過橋，沿溪岸，攀岩，登閣……。古典山水畫的豐富性和獨特魅力，在梅清表現黃山的作品《松穀》、《文殊院》、《翠微寺》等，都得到了淋漓盡致的表現。

梅清所畫的《蓮花峰》幾乎純以白描手法處理，清爽雅致，非常恰合作者心中蓮花清純玉潔的意象。把巨大的山峰，當一朵小巧秀雅的蓮花來畫，堪稱大膽而奇妙。作者創造的蓮花峰，自畫面下部向左上斜插雲天。而輔峰和數塊巨石，卻自下部斜向。一左一右以保持畫面平衡。輔峰襯托主峰又擠壓出一條崎嶇山道。畫面的主體形象，僅此而已，簡潔到極致。佈勢的起承轉之意，行至畫面左側受到題款的攔截，左邊三行題款直上直下，最後完成畫面作結之意。題款，成為畫面形式不可或缺的有機構件。至此，畫面上清晰地形成三條上下方向而略有變化的直線，簡潔、單純，非常富有形式意味。古典山水畫家如梅清這樣，敢於在畫中佈置斜線，實不多見。梅清喜用斜線，故其畫面有生動、詭異之趣。

真實的蓮花峰地處黃山中部，群山環繞，並不是孤零零的一座山峰。面對如此巨大、複雜的自然景觀，畫家在選擇視點時必然受到限制，加之人視覺生理的限制，處理這樣的題材，非大智慧而難以舉重若輕。梅清首先敢於大舍。畫面上除描繪的蓮花峰外，真實蓮花峰左右前後的山、石、樹等統統舍去。唯一留下的是，蓮花峰右側絕壁下一棵倒掛的松樹。畫家以寥寥數筆，寫出奇松的神韻。梅清更敢於大取。通過想像把蓮花峰處理於畫面中部突出位置。郭熙說“山有三遠”，然而，在梅清的畫上，沒有深遠的重重疊疊，沒有平遠的空闊渺茫，也沒有高遠的突兀險峻。唯有蓮花峰的婷婷玉立。梅清創造的是獨特的、全新的山水畫樣式：平面式的單純。梅清的畫散發出浪漫、飄逸、儒雅且不激不厲的書卷氣息。

梅清畫浮丘峰自題曰：“浮丘峰，如海上三神山，可望不可即。戲以縹緲筆圖之，非必實有是景也。”從梅清的作品中，不難體味他對古典山水傳統的變通之用和對天地精神的參贊之靈。梅清是在臨習傳統中，積澱了古典山水畫空間圖式的智慧。梅清的山水畫，非畫也，真道也。真正進入了“物在靈府，不在耳目”的創作至境。

從以上三位畫家的個案分析，可以共同的體會到古典山水畫創作的的基本路徑。目識心記，丘壑內營，記憶、想像在古代畫家必須具備的基本質素與功夫。“非必實有是景也”，更彰明古典山水畫創作中，畫家創造性想像的重要價值。古代畫家想像、憶寫幾成風氣。明傅山在《西村夜色圖》中題有“次日憶作”。清龔賢(1618—1689)在《辛亥山水冊之六》中題有“寫夢中所見”。張大千在《黃山前後澗圖》中題有“神遊憶寫”等，不一而足。羅聘(1733-1799)的《劍閣圖軸》可謂畫史中之

一絕。羅氏自題：“水屋先生將入蜀赴簡州任，索予作劍閣圖，噫！予何從而得睹劍閣之狀哉。因展太白蜀道難一篇讀之，戲成此紙，然亦不過予意中之劍閣耳。”羅聘的意中之劍閣，亦即“意造”、“意象”之劍閣，全憑想像為之。然而卻生動有趣，氣息真切。畫者如親臨其境，賞者如感同身受。鑒賞家言：“此圖從《蜀道難》詩中想像摹擬，得蜀道險難之景，而不為造化所縛束，與描頭畫角者自不相同。”³⁷可見，古代畫家感悟、想像、造型工夫之高妙奇絕。

被張彥遠視為“畫之總要”的“經營位置”之法，不是局限於僅就位置而論位置的經營。還蘊含傳神、氣韻生動、骨法用筆等理論；同時，開啟寫意、寫心、境界等理論。可以認為，經營位置即是整合造型、筆墨、色彩等繪畫因素，也是創建中國古代水墨畫意象精神、詩化境界、筆墨意趣等“天人合一”的意象境界。

VI. 結語

“中國文化不僅不把人從人際關係中孤立出來，而且也不把人同自然對立起來……天中有入，入中有天，主客互融的天人合一思想，構成了中國文化的顯著特色。”³⁸以中國為代表的東方文化體系的思維特徵是綜合思辨，崇尚平淡天真、重道輕器，在繪畫上形成了以精神寄託、修養身心為特點的追求，藝術家在與自然的交流中，一些感性的因素可能會引起內心的波動而反應在藝術作品中，在目識心記的觀察體悟中形成了“俯仰自得的節奏化的音樂化了的中國人的宇宙感”。³⁹反應在中國古代水墨畫上，就形成了多維變換的詩性空間。視覺經驗尊重原比例、原結構，體悟物象的鮮活經驗與感受，創造意象有機、連續空間圖式，加之想像的綜合，共同熔鑄出傳統山水的意象空間境界。“以大觀小”、“遊觀”擺脫了單一視覺感官的局限，使中國水墨畫所呈現的意境是“天人合一”並直達想像和創造的自由佳境。

*주제어(key words)_關聯詞(keywords)_水墨(Ink painting); 意象(Imagery); 經營位置(Careful arrangement); 遊觀(Tour); 天人合一(Unity of heaven)

■ 투고일 2022년 3월 14일 | 심사개시일 2022년 3월 22일 | 심사완료일 2022년 5월 19일 ■

³⁷ 徐邦達,『中國繪畫史圖錄(下)』(上海人民美術出版社, 1981), p. 859.

³⁸ 龐朴,『中國文化的人文精神(論綱)』(光明日報, 1986)

³⁹ 宗白華, 同上, p. 83.

參考文獻

- 高居翰,《氣勢撼人》,上海書畫出版社,2003.
- 滕守堯,《審美心理描述》,中國社會科學出版社,1987.
- 龐朴,《中國文化的人文精神(論綱)》,《光明日報》,1986.
- 傅抱石,《中國繪畫理論》,江蘇教育出版社,2005.
- 徐邦達,《中國繪畫史圖錄》(下),上海人民美術出版社,1981.
- 石濤,《石濤畫集》,上海人民美術出版社,1978.
- 安徽省文學藝術研究所,《論黃山諸畫派文集》,上海人民美術出版社,1987.
- 伍蠡甫,《名畫家論》,東方出版中心,1996.
- 王伯敏等,《畫學集成》(下),河北美術出版社,2002.
- 熊志庭等,《宋人畫論》,湖南美術出版社,2000.
- 張國標,《新安畫派史論》,安徽美術出版社,1990.
- 張世彥,《繪畫構圖導引》,海天出版社,1988.
- 張彥遠,《歷代名畫記》卷一,明嘉靖刻本,北京大學圖書館善本室藏,大中元年847.
- 宗白華,《美學散步》,上海人民出版社,1997.
- 周積寅,《中國畫論輯要》,江蘇美術出版社,2008.
- 陳望衡等,《中西美學本體論比較》,引自《本體與詮釋》(三),上海社科出版社,2003.
- 陳載柯,《“暢神比德”與“優國憂民”—中國傳統文學精神的兩翼》,中山大學學報,2005.
- 沈周,《廬山高》,紙本設色,原屬北京故宮舊藏,現藏於中國臺北故宮博物院.
- 韓雅怡,《中國畫的“意象”與“意境”》,新聞愛好者,2008.
- 黃晉凱·張秉真,《象徵主義·意象派》,中國人民大學出版社,1989.

References

- Anhuisheng wenxue yishu yanjiusuo. *Lun huangshan zhu huapai wenji* [On the Collected Works of Huangshan Painting Schools]. Shanghai renmin meishu chubanshe, 1987.
- Chen Wangheng deng. *Zhongxi meixue bentilun bijiao* [Comparison of Chinese and Western Aesthetics Ontology]. Yin zi Benti yu quanshi³. Shanghai sheke chubanshe, 2003.
- Chen Zaike. “Chang shen bi de ”yu “Youguo youmin ”—Zhongguo chuantong wenxue jingshen de liangyi [“Smoothing God and Beide” and “Benefiting the Country and Concerning the People”—The Two Wings of the Spirit of Chinese Traditional Literature]. *Zhongshan daxue xuebao*, 2005.
- Fu Baoshi. *Zhongguo huihua lilun* [Chinese painting theory]. Nanjing: Jiangsu jiaoyu chubanshe, 2005.
- Gao Ju han. *Qishi hanren* [Impressive]. Shanghai shuhua chubanshe, 2003.
- Han Yayi. *Zhongguohua de “yixiang ”yu “yijing ”* [“Image” and “Artistic Conception” in Chinese Painting]. *Xinwen aihaozhe* , 2008.
- Huang Jinkai · Zhang, Bingzhen. *Xiangzheng zhuyi · Yixiangpai* [Symbolism-Imagism]. Beijing: Zhongguo renmin daxue chubanshe, 1989.
- Pang pu. *Zhongguo wenhua de renwen jingshen(Lungang)*[The Humanistic Spirit of Chinese Culture (Outline)]. *Guangming ribao*, 1986.
- Shen Zhou. *Lu shan gao* [Lushan High]. Zhiben shese, Yuan shu beijing gugong jiucang, Xian cangyu zhongguo taibei gugong bowuyuan.
- Shi Tao. *Shitao huaji* [Shi Tao’s Paintings]. Shanghai renmin meishu chubanshe, 1978.
- Teng Shouyao. *Shenmei xinli miaoshu* [Aesthetic Psychological Description]. Beijing: Zhongguo shehui kexue chubanshe, 1987.
- Wang bomin deng. *Hua xue ji cheng xia* [Painting integration]. Shijiazhuang: Hebei meishu chubanshe, 2002.
- Wu Lifu. *Ming hua jia lun*[On famous painters]. Shanghai: Dongfang chuban zhongxin, 1996.
- Xiong Zhiting deng. *Songren hualun* [Song Dynasty Paintings]. Changsha: Hunan meishu chubanshe, 2000.

- Xu Bangda, *Zhongguo huihuashi tulu xia* [Catalogue of the History of Chinese Painting]. Shanghai renmin meishu chubanshe, 1981.
- Zhang Guobiao, *Xin'an huapai shilun* [The History of Xin'an School of Painting]. Hefei: Anhui meishu chubanshe, 1990.
- Zhang Shiyuan, *Huihua goutu daoyin* [painting composition guide]. Shenzhen: Haitian chubanshe, 1988.
- Zhang Yanyuan, *lidai minghuaqi juanyi* [History of famous paintings volume one]. Ming jiajing keben, Beijing daxue tushuguan shanbenshi cang, Dazhongyuannian 847.
- Zhou Jiyin, *Zhongguo hualun jiyao* [Abstracts of Chinese Paintings]. Nanjing: Jiangsu meishu chubanshe, 2008.
- Zong Baihua, *Meixue sanbu* [Strolling in Aesthetics]. Shanghai renmin chubanshe, 1997.

中文抄录

中國古代水墨文化作為中華傳統文化的組成部分，有其獨立的系統。水墨畫的思想基礎是中國傳統的水墨文化，其思維方式屬於典型的東方式整體思維，其所呈現的意境是以其特殊的水墨視像與水墨情懷，承載了中國古人對自然之道、人生之理、文化之趣的認識、體悟與觀照。古代水墨畫的寫形觀，是“遊觀”與“目識心記”以及位置經營的視覺經驗來寫自然之形與神；將“天人合一”的宇宙觀與整體思維在中國古代水墨畫的意境中呈現出來。

Abstract

On the Presentation of Artistic Conception in Ancient Chinese Ink Painting

Zhang, Jianmin

As an integral part of the Chinese tradition, ancient Chinese ink culture has its own independent framework. The ink painting has its ideological foundation upon this ink culture, and its way of thinking echoes with the typical Eastern holistic worldview, presenting unique artistic conception and affection with ink image, which bears ancient Chinese people's comprehension and reflection of the order of nature, the truth of life and the charm of culture. The view of drawing form for ancient ink painting is based on the visual experience of "traveling sight", "mindful acknowledging" and location management to portray the shape and spirit of nature and manifest the holistic cosmology of the unity of man and nature in its artistic conception.

* Hebei Academy of Fine Arts