

手稿整理

徐復觀教授《中國藝術精神》*手稿整理系列(九)：

釋氣韻生動

謝鶯興**

說明

本文係進行手稿與單篇發表的文章(簡稱「論文」)及彙整為《中國藝術精神》(簡稱「專書」)等三類的內容比對。

單篇論文是在 1964 年的 9 月 20 日、10 月 5 日、20 日，分別以〈釋氣韻生動〉，分上、中、下三次，刊登在《民主評論》第 15 卷 17 期至 19 期。

現存的手稿有三種。手稿一、手稿二是寫在稿紙，手稿三是單篇論文剪下貼在白紙再修改的，三種的篇名都相同。

為呈現手稿一、手稿二、論文、專書之間的差異，仍採用幾種符號作標記，儘可能以兩種為限，以【】符號，標示手稿一、手稿二、論文與專書之間有文字上的差異。有必要時，再用〔〕符號表示其間另有差異。各符號標示的文字差異，仍標上附註序號，並如實地詳細記載其間文字的不同於附註中，以備有意研究者能立即掌握手稿的內容與論文、專書間的差異。遇手稿塗改難以辨識時，則以「■」標示。

【第三章、釋氣韻生動】¹

【第一節、前言】²

南齊謝赫，除了陳姚最【(註一)】³的《續畫品錄》上，記有【對他

* 編按，本手稿整理系列已完整彙編出版，陳惠美、謝鶯興整理《徐復觀教授《中國藝術精神》手稿整理彙編》乙書。本期館刊未刊登之部分，歡迎閱覽此新書。

** 東海大學圖書館退休館員。

¹ 按，手稿三、專書此章篇名的 8 字，手稿一作「釋氣韻生動」5 字，但第一頁(類似封面性質用，另題「此稿又經修改不可為校。五三、八、二、記」)，手稿二作「釋氣韻生動」5 字，論文作「釋氣韻生動」5 字。

² 按，手稿三、專書此節名稱的 5 字，手稿一、手稿二、論文作「一、前言」3 字。

³ 按，手稿二、手稿三、專書、論文此「註一」2 字，手稿一無。

的作品所作的一段】⁴評論外，其生平都無從查考。但他却留下了《古畫品錄》一卷，主要乃品第二十七個畫家的優劣【(註二)】⁵，【而將其】⁶分爲六品。在其序論性質的一段【文章】⁷中，有下面幾句話：

「雖畫有六法，罕能該盡。而自古及今，各善一節。六法者何？一【曰】⁸氣韻生動是也【(參閱註二)】⁹。二【曰】¹⁰骨法用筆是也。三【曰】¹¹應物象形是也。四【曰】¹²隨類傳影是也。五【曰】¹³經營位置是也。六【曰】¹⁴傳移模寫是也。」

我國正式的畫論，或當以張彥遠《歷代名畫記》中所保存的【晉】¹⁵顧愷之的《論畫》爲最早。但以簡單地文字，說出一個完整地輪廓，構成一個素樸地系統，【奠】¹⁶定中國爾後畫論基礎的，則不能不首推上面所引的謝赫的六法。所以宋郭若虛的《圖畫見聞誌·論氣韻非師》項下謂「六法精論，【萬古不移】¹⁷」。這話雖然說得有點【誇大】¹⁸，但亦由此可以想見其影響之【大】¹⁹。

【六法中除傳移模寫，是以臨】²⁰模他人的作品，【以】²¹作技巧上的學習【方法，與創作〔無直接關係〕²²外，其餘五種】²³，可以說是創作

⁴ 按，手稿二、手稿三、專書、論文此 10 字，手稿一作「他的一段作品的」7 字。

⁵ 按，手稿二、手稿三、專書、論文此「註二」2 字，手稿一作「註一」2 字。

⁶ 按，手稿二、手稿三、專書、論文此 3 字，手稿一無。

⁷ 按，手稿三、專書、論文此 2 字，手稿一、手稿二無。

⁸ 按，手稿一、手稿三、專書、論文此 1 字，手稿二無。

⁹ 按，手稿二、手稿三、專書、論文此 4 字，手稿一無。

¹⁰ 按，手稿一、手稿三、專書、論文此 1 字，手稿二無。

¹¹ 按，手稿一、手稿三、專書、論文此 1 字，手稿二無。

¹² 按，手稿一、手稿三、專書、論文此 1 字，手稿二無。

¹³ 按，手稿一、手稿三、專書、論文此 1 字，手稿二無。

¹⁴ 按，手稿一、手稿三、專書、論文此 1 字，手稿二無。

¹⁵ 按，手稿二、手稿三、專書、論文此 1 字，手稿一無。

¹⁶ 按，手稿一、手稿二、手稿三、論文此 1 字，專書作「尊」字。

¹⁷ 按，手稿一、手稿三、專書、論文此 4 字，手稿二因破損而缺。

¹⁸ 按，手稿二、手稿三、專書、論文此 2 字，手稿一作「太過」2 字。

¹⁹ 按，手稿一、手稿三、專書、論文此 1 字，手稿二因破損而缺。

²⁰ 按，手稿一、手稿三、專書、論文此 11 字，手稿二因破損而缺。

²¹ 按，手稿一此 1 字，手稿二、手稿三、專書、論文無。

²² 按，手稿三、專書、論文此 5 字，手稿一作「無關」2 字。

²³ 按，手稿一、手稿三、專書、論文此 15 字，手稿二因破損而缺。

時【構成一件作品】²⁴的五種基本因【素；因之，五者間應當有其內在地】²⁵關連。但是，謝赫本人對此種關【連，既未作進一步地說明；而〔對各法的內容，亦未】²⁶作具體地闡釋。〕²⁷六法中的氣韻生【動，乃最重要，而又最不〔容易〕²⁸理】²⁹解的。【亦未作其他地闡釋。】³⁰我國過去對名詞的使用，既不十分嚴格；【而】³¹許多人提到此一重要詞句時，也多【只作片斷地表詮】³²。本來，藝術的意境，只能由體認而得；其表現為語言，【也常是簡單地形式】³³。但體驗的東西，【在今日若不經過】³⁴知識地分解，【究不易使】³⁵一般人作真切地把握。何況有清中葉以後，知識分子受到餽釘考據的學風，及現實主義的時風的激盪，在精神上，與古人的藝術精神，更不相銜接。所以在畫論方面，也愈來愈趨於膚淺。近代日本人士方面，對此一問題，作了不少的研究；尤以金原省吾氏《支那上代畫論研究》一書【(註三)】³⁶，工夫下得最深；對這些問題，分析得最細密。但他因對氣韻的氣，及「骨法用筆」的骨法，有了誤解，【因】³⁷而把問題的重點，安放在骨法用筆上面，這似乎走入了歧途。至於西方有人以六法起源於印度的 Sadanga【(註四)】³⁸；由這種望文生義的附會，亦可【以】³⁹了解真正把握此一問題之不易。本文的目的，乃在對六法中的氣韻生動，作一番比較詳細地考查。我覺得此語的含義明，則不僅六法的全義亦因之而明；並且中國繪畫的精神、特性，亦可由此而把握到一

²⁴ 按，手稿二、手稿三、專書、論文此 6 字，手稿一無。

²⁵ 按，手稿一、手稿三、專書、論文此 13 字，手稿二因破損而缺。

²⁶ 按，手稿一、手稿三、專書、論文此 19 字，手稿二因破損而缺。

²⁷ 按，手稿二、手稿三、專書、論文此 14 字，手稿一作「六法的具體內容，未曾作任何解釋」14 字，但又塗抹掉。

²⁸ 按，手稿三、專書、論文此 2 字，手稿一作「容」字。

²⁹ 按，手稿一、手稿三、專書、論文此 12 字，手稿二因破損而缺。

³⁰ 按，手稿一此 8 字，手稿二、手稿三、專書、論文無。

³¹ 按，手稿一此 1 字，手稿二、手稿三、專書、論文無。

³² 按，手稿二、手稿三、專書、論文此 7 字，手稿一作「是片斷地提到」6 字。

³³ 按，手稿二、手稿三、專書、論文此 8 字，手稿一作「常常是簡單地」6 字。

³⁴ 按，手稿二、手稿三、專書、論文此 7 字，手稿一作「不經」2 字。

³⁵ 按，手稿二、手稿三、專書、論文此 4 字，手稿一作「究使」2 字。

³⁶ 按，手稿二、手稿三、專書、論文此「註三」2 字，手稿一作「註二」2 字。

³⁷ 按，手稿二、手稿三、專書、論文此 1 字，手稿一無。

³⁸ 按，手稿二、手稿三、專書、論文此「註四」2 字，手稿一作「註三」2 字。

³⁹ 按，手稿三、專書、論文此 1 字，手稿一、手稿二無。

個梗概。

不過氣韻生動一語，不僅後來隨時代的不同，隨作者的不同，而將其意義【多少】⁴⁰有所引伸、移轉。即在謝赫自己所著的《古畫品錄》中，當應用到作品的品第時，似亦缺少顯明地界定。蓋中國文化傳統中，本無下定義的習慣；而六朝人因注重修辭太過【的關係】⁴¹，常【將字句作象徵性地】⁴²使用，【致使】⁴³語意更容易矇矓。【但氣韻生動這句話，如後所述，是積累了當時許多人的體驗，始能出現的一句話；它是作為藝術自身的一種存在，而被謝赫加以陳述；並非謝赫把它當作自己的思想而加以陳述的。其本身所具有的確切內容，不關係於陳述的方式如何而有所損益。今日】⁴⁴要了解中國藝術的精神，勢必須先把這句話的原有意義，加以確定、疏解。其方法，只有先把出現【「氣韻生動」】⁴⁵這一觀念的時代背景，弄個清楚、明白，在廣義、狹義的時代背景中來確定此語所含的內容。因為它的內容，本是由當時的廣義、狹義地背景所賦予的。

【第二節、書(字)與畫的關係問題】⁴⁶

中國的繪畫，雖可追溯到遠古；但對繪畫作藝術性的反省，因而作純藝術性的努力與評價，也和文學、書法一樣，還是東漢末年，下逮魏晉時代的事情。談到繪畫，首先應打破傳統的書、畫同源，或書出於畫的似是而非之說【(註五)】⁴⁷。從我國【龍】⁴⁸山期、仰韶期的彩陶，以逮殷代的青銅器，其花紋的情形，在今日猶可考見。【這可以說是今日能夠】⁴⁹看到的中國最古的繪畫。彩陶文化期的花紋，多彩多姿；【而】⁵⁰青銅器

⁴⁰ 按，手稿二、手稿三、專書、論文此 2 字，手稿一無。

⁴¹ 按，手稿一此 3 字，手稿三、專書、論文無，手稿二雖有但又塗抹刪去。

⁴² 按，手稿二、手稿三、專書、論文此 8 字，手稿一作「常因象徵性地字句」8 字。

⁴³ 按，手稿二、手稿三、專書、論文此 2 字，手稿一作「而」字。

⁴⁴ 按，手稿二、手稿三、專書、論文此 101 字，手稿一作「這句話，是由當時許多人的體驗之積累，始能出現的一句話，它本身是對於當時藝術的一種存在，加以陳述，其中本身是有其確切地內容、知識」57 字。

⁴⁵ 按，手稿一此 4 字，手稿三、專書、論文無，手稿二原有此 4 字但又塗抹刪除。

⁴⁶ 按，手稿三、專書此節標題的 12 字，手稿一、手稿二、論文作「二、書與畫的問題」7 字。

⁴⁷ 按，手稿二、手稿三、專書、論文此「註五」2 字，手稿一作「註四」2 字。

⁴⁸ 按，手稿三、專書、論文此 1 字，手稿一、手稿二作「半」字。

⁴⁹ 按，手稿二、手稿三、專書、論文此 9 字，手稿一作「這是今日可以」6 字。

的花紋，威重神密；但兩者皆係【圖案地、】⁵¹抽象地性質，反不如【原始】⁵²象形文字之追求物象。一直到戰國時期，才有一部分銅器上的狩獵、動物的花紋，帶有活潑地寫實意味。由這種古代實物的考查，可以明瞭我國的書與【畫】⁵³，完全屬於兩種不同的系統。由最早的彩陶花紋來看，這完全是屬於裝飾意味的系統；它的演變，是隨被裝飾物的目的，及關於此種目的的時代文化氣氛而【推動】⁵⁴。所以它本身沒有象形不象形的問題。例如把這類花紋應用到衣服器物上面，以表示服用者的不同身份，這依然是對被裝飾的對象，【由裝飾的象徵性而賦與以當時所要求的意味。各時代所要求的意味或者不同，但其屬於】⁵⁵裝飾的基本性格，【却毫無改變。其中可以象某種物形，也可以不象任何物形】⁵⁶。由甲骨文的文字來看，這完全是屬於幫助【並】⁵⁷代替記憶的實用系統；所以一開始便不能不追求人們所要記憶的事物之形。等到約定俗成之後，便慢慢從事物之形中解放出來，以追求實用時的便利。【文字的演變，完全由便於實用的這一要求所決定。所以文字與繪畫〔的發展〕⁵⁸，都是在兩種精神狀態及兩種目的中進行。】⁵⁹何況我國六書中指事的起源，沒有人能說它會晚於象形。例如指事中的「一」、「上」、「下」等字的指事，是象意的，是爲了幫助【並】⁶⁰代替記憶的，決不同於裝飾性的抽象。【並且】⁶¹因造字之始，即有指事的方法，即可【斥】⁶²破由象形【文字】⁶³而來的文字

⁵⁰ 按，手稿一此 1 字，手稿二、手稿三、專書、論文無。

⁵¹ 按，手稿二、手稿三、專書、論文此 3 字，手稿一無。

⁵² 按，手稿二、手稿三、專書、論文此 2 字，手稿一無。

⁵³ 按，手稿二、手稿三、專書、論文此 1 字，手稿一作「繪」字。

⁵⁴ 按，手稿二、手稿三、專書、論文此 2 字，手稿一作「演變」2 字。

⁵⁵ 按，手稿二、手稿三、專書、論文此 36 字，手稿一作「而賦與以時當所要求的意味，其爲」14 字。

⁵⁶ 按，手稿二、手稿三、專書、論文此 23 字，手稿一作「毫無改變，可以象某物形，也可以不象某物之形」19 字。

⁵⁷ 按，手稿二、手稿三、專書、論文此 1 字，手稿一無。

⁵⁸ 按，手稿三、專書此 3 字，論文無。

⁵⁹ 按，手稿三、專書此 47 字，手稿二、論文此 44 字，手稿一作「這是它以後演變的線索」10 字。

⁶⁰ 按，手稿二、手稿三、專書、論文此 1 字，手稿一無。

⁶¹ 按，手稿一此 2 字，手稿三、專書、論文無，手稿二雖有但塗抹刪除。

⁶² 按，手稿三、專書、論文此 1 字，手稿一作「指」字，手稿二原作「指」字，再塗改爲「斥」字。

是與繪畫同源，或出於繪畫之說【之謬】⁶⁴。由此可以斷言，書與畫完全是屬於兩個不同的精神與目的的系統。《周禮》將繪畫之事，統於〈冬官〉。而〈春官〉外史則專掌書令；這正反映出古代書畫本屬兩個系統的遺意。

書畫的密切關連，乃發生在書法自身有了美地自覺，成為美地對象的時代；這依然是開始於東漢之末，而確立於魏晉時代。【而】⁶⁵其引發此一自覺的，恐怕和草書的出現有關係。因為草書【雖依然是適應簡便的要求，但因體勢的流走變化，易於發揮書寫者的個性，便於不知不覺之中，成為】⁶⁶把文字由實用帶到含有遊戲性質的藝術領域的橋樑。由草書【的藝術性】⁶⁷而推及其他各體，乃至推及古代【文字。所以在歷史中最先在書法上受到藝術性地欣賞的，當為後漢章帝時杜度的章草；由此流衍而為崔瑗的草賢，張芝的草聖。竹林名士，皆善草書或行書，因與其性情相近〔註六〕】⁶⁸。而】⁶⁹張彥遠的《書法要錄》，【一開始便錄有】⁷⁰後漢趙一的《非草書》。【非草書，是對草書加以非難。他對草書要加以非難，是因為當時人學習草書的風氣，幾乎代替了經學的風氣。趙氏認草書為「示簡易之旨，非聖人之業」。可是一般人，受了杜、崔、張的影響，引起了學習的狂潮。「鑽堅仰高，忘其疲勞。夕惕不息，〔晷〕⁷¹不暇食。十日一筆，月數丸墨。領袖如皂，唇齒常黑。雖處以坐，不遑談戲。展指畫地，以草劇壁。臂穿皮刮，指爪摧折。見鯁出血，猶不休息。」而「草書之人，蓋伎藝之細者耳，鄉邑不以此較能，朝廷不以此科吏，博士不以此講試，四科不以此求備。」這可以說是無用之物；所以他勸大家把這一番精力，應「用之彼七經」和「稽曆協律」這一方面。由此不難窺見自杜度的草書成功後所引起的對草書的欣賞與學習的狂潮。我以為書

⁶³ 按，手稿二、手稿三、專書、論文此 2 字，手稿一無。

⁶⁴ 按，手稿二、手稿三、專書、論文此 2 字，手稿一無。

⁶⁵ 按，手稿一此 1 字，手稿三、專書、論文無，手稿二原有此字但又塗抹刪除。

⁶⁶ 按，手稿二、手稿三、專書、論文此 40 字，手稿一「是」字。

⁶⁷ 按，手稿二、手稿三、專書、論文此 4 字，手稿一無。

⁶⁸ 按，手稿三、專書此 2 字，手稿二、論文作「以上參閱陳思《書小史》卷三--四」12 字。

⁶⁹ 按，手稿三、專書此 72 字，手稿二、論文此 84 字，手稿一作「所以」2 字。

⁷⁰ 按，手稿二、手稿三、專書、論文此 6 字，手稿一作「係開始於」4 字。

⁷¹ 按，手稿三、專書、論文此 1 字，手稿二作「仄」字。

法是在此種狂潮中才捲進了藝術的宮殿。書法】⁷²從實用中轉移過來而藝術化了，它的性格便和繪畫相同。加以兩者使用筆墨紙帛的同樣工具；【而到了唐中期以後，水墨畫成立，書與畫之間，更大大地接近了一步，】⁷³於是書畫的關係，便密切了起來；遂使一千多年來，大家把兩者本是藝術性格上的關連，誤解為【歷史】⁷⁴發生上的關連。

【即使在藝術性的關連上，後來許多人，以為要把畫畫好，必先把字寫好的看法，依然是把相得益彰的附益地關係】⁷⁵，說成了因果上的必然地關係。書與畫的線條，雖然要同樣的功力；但畫的線條，一直【在】⁷⁶吳道子晚年的「如蓴菜條」出現以前，都是勻而細的，有如「春蠶吐絲」【的線條】⁷⁷；這和書的線條，【也】⁷⁸是屬於兩種型態，自然須要用兩種技巧。事實上，固然許多人善書同時【也】⁷⁹善畫；但吳道子本來是「學書於張長史旭，賀監知章。學書不成，因工畫。」【(註七)】⁸⁰而元代四大畫家之一的倪雲林，據董其昌《畫旨》引顧謹中〈題倪畫〉云：「初以董源為宗。及乎晚年，畫益精詣而書法漫矣。」董又加按語說：「蓋倪迂書絕工緻，晚年乃失之。」【在元以前，有許多名畫人在自己的作品上多不署款，或把自己的名字寫在不易被人注目的地方，主要這是怕不很高明的字破壞了自己畫面的關係。我在這裏】⁸¹不是說書法對繪畫沒有幫助；而是在指出繪畫的基礎，並非一定要建立於書法之上，而是可以獨立發展的。【〔沈顥《山水法》在〈落款〉項下謂「元以前，多不用款，款或隱之石隙，恐書不精，有傷畫局。」這即足以證明繪畫的成就，原與書

⁷² 按，手稿二、手稿三、專書、論文此 274 字，手稿一無。

⁷³ 按，手稿三、專書此 27 字，手稿一、手稿二、論文作「及線條的同樣基本手法」10 字。

⁷⁴ 按，手稿一、手稿三、專書、論文此 2 字，手稿二無。

⁷⁵ 按，手稿二、手稿三、專書、論文此 45 字，手稿一作「不過後來許多即使是從藝術上認定書畫關連的人，以為要畫好畫，必先寫好字，這是把相得益彰的關係」42 字。

⁷⁶ 按，手稿三、專書、論文此 1 字，手稿一作「到」字，手稿二先寫「到」字，再改爲「在」字。

⁷⁷ 按，手稿二、手稿三、專書、論文此 3 字，手稿一無。

⁷⁸ 按，手稿二、手稿三、專書、論文此 1 字，手稿一無。

⁷⁹ 按，手稿二、手稿三、專書、論文此 1 字，手稿一無。

⁸⁰ 按，手稿三、專書、論文此「註七」2 字，手稿一作「註五」2 字，手稿二作「註六」2 字。

⁸¹ 按，手稿三、專書、論文此 64 字，手稿一無，手稿二作「我在這裡」4 字。

法並無關係。〕⁸²宋以後，有一部份人，把書法在繪畫中的〔意味〕⁸³強調得太過，〔這中間實含有認為書法的價值，在繪畫之上，要借書法以伸張繪畫的意味在裡面。這便會〕⁸⁴無形中忽視了繪畫自身更基本的因素，是值得重新加以考慮的。〕⁸⁵

【第三節、玄學的推演及人倫鑒識的轉換】⁸⁶

現在要追問的是，在中國人【的】⁸⁷心靈裏，所潛伏的與生俱來的藝術精神，何以一直要到魏晉，才在文化中有普遍地自覺，【此時始】⁸⁸賦與很早便已存在的藝術作品以【獨立地價值】⁸⁹，並意識地推動當時的【純藝術】⁹⁰活動呢？先簡單地答覆一句，這與東漢以經學【(註六)】⁹¹為背景的政治地實用主義的【陵替，及老莊思想的抬頭】⁹²，有密切地關係。【老莊思想，尤其是莊子的思想，如前章所述，實際即是藝術精神；則魏晉玄學對藝術的啓發、成就，乃很自然之事。所以這裡對魏晉玄學，應先作一簡單地考查。】⁹³

《世說新語·文學第四》中有一條註謂袁宏「以夏侯太初(玄)、何平叔(晏)、王輔嗣(弼)為正始【名士】⁹⁴。阮嗣宗(籍)、嵇叔夜(康)、山巨源(濤)、向子期(秀)、劉伯倫(伶)、阮仲容(咸)、王濬沖(戎)為竹林名士。裴叔則(楷)、樂彥輔(廣)、王夷甫(衍)、庾子嵩(【數】⁹⁵)、王安期(承)、阮千里(瞻)、

⁸² 按，手稿三、專書此 51 字，手稿二、論文無。

⁸³ 按，手稿三、專書、論文此 2 字，手稿二作「地位」2 字。

⁸⁴ 按，手稿三、專書此 36 字，手稿二、論文作「因而」2 字。

⁸⁵ 按，手稿三、專書此 136 字，手稿二、論文此 102 字，手稿一無。

⁸⁶ 按，手稿三、專書此節標題的 16 字，手稿一作「三、人倫鑒識的轉換」8 字，手稿二、論文作「三、玄學的推演及人倫鑒識的轉換」14 字。

⁸⁷ 按，手稿三、專書此 1 字，手稿一、手稿二、論文無。

⁸⁸ 按，手稿三、專書此 3 字，手稿一、手稿二、論文作「而」字。

⁸⁹ 按，手稿二、手稿三、專書、論文此 5 字，手稿一作「以在實用之外的獨立價值」11 字。

⁹⁰ 按，手稿二、手稿三、專書、論文此 3 字，手稿一作「藝」字。

⁹¹ 按，手稿一此「註六」2 字，手稿二、手稿三、專書、論文無。

⁹² 按，手稿二、手稿三、專書、論文此 10 字，手稿一作「零替，老莊思想的復興」9 字。

⁹³ 按，手稿三、專書此 62 字，手稿一、手稿二、論文無。

⁹⁴ 按，手稿二、手稿三、專書、論文此 2 字，手稿一作「名學」2 字。

⁹⁵ 按，手稿一、手稿二、手稿三、專書此 1 字，論文作「數」字。

衛叔寶(玠)、謝幼輿(鯤)爲中朝名士。」(【註八】⁹⁶)三種名士，不僅在時間上有先後，在性格上亦有異同。這些名士，【雖然都是】⁹⁷玄學的中堅人物；但概略言之，正始名士，【在思想上】⁹⁸係以老子爲主而傳以《易》義；這是思辨地玄學；乃由繁瑣地經學的反動而來。其中除夏侯玄有「規格局度」，爲世所重外(【註九】⁹⁹)，何、王在生活上都【非常】¹⁰⁰庸俗(【註十】¹⁰¹)。從【這些名士身上，】¹⁰²不能啓發出藝術精神。竹林名士，【在思想上】¹⁰³實係以莊子爲主，【並由思辨而落實於生活之上；這可以說是】¹⁰⁴性情地玄學。【他們雖形骸脫略，但都流露出深摯地性情。在這種性情中，都含有藝術的性格】¹⁰⁵。這是當時知識分子，在曹劉之爭，曹氏與司馬氏之爭，接著是八王之爭的殘酷現實夾縫中，想逃避此一殘酷現實，以希望得到精神上【的安息之地，而又未能真正得到的結果。他們對時代、對人生，都有痛切地感受】¹⁰⁶。阮籍是竹林名士中可以作爲範例的人物。《三國志·魏書》卷二十一〈王粲傳〉謂籍「倜儻放蕩，行己寡欲，以莊周爲模則。」《晉書·【阮籍傳】¹⁰⁷》謂：「籍本有濟世志。屬魏晉之世，天下多故，名士少有全者；籍由是不與世事，遂酣飲爲常。」《世說新語·德行篇》：「普文王稱阮籍至慎，每與之言，言皆玄遠，未嘗臧否人物。」但裴松之《三國志注》謂他「嘗登廣武觀楚漢戰處，乃嘆曰：『時無英才，使豎子成名乎？』」他這種鬱勃難平難言之志，發爲瓌詭特異的八十多首〈詠懷詩〉。而他對「天地解兮六合開，星辰隕兮日月頹」的情

⁹⁶ 按，手稿三、專書此「註八」2字，手稿一、手稿二、論文作「註七」2字。

⁹⁷ 按，手稿二、手稿三、專書、論文此4字，手稿一作「雖皆爲」3字。

⁹⁸ 按，手稿二、手稿三、專書、論文此4字，手稿一無。

⁹⁹ 按，手稿三、專書此「註九」2字，手稿一、手稿二、論文作「註八」2字。

¹⁰⁰ 按，手稿二、手稿三、專書、論文此2字，手稿一作「很」字。

¹⁰¹ 按，手稿三、專書此「註十」2字，手稿一、手稿二、論文作「註九」2字。

¹⁰² 按，手稿二、手稿三、專書、論文此6字，手稿一作「這裡」2字。

¹⁰³ 按，手稿二、手稿三、專書、論文此4字，手稿一無。

¹⁰⁴ 按，手稿三、專書、論文此17字，手稿一作「並在生活上落實，這是」9字，手稿二原作「並在生活上落實，這是」9字，再塗改爲「並由思辨而落實於生活之上；這可以說是」17字。

¹⁰⁵ 按，手稿三、專書、論文此31字，手稿一作「其人皆常有藝術的性格，雖形骸脫略，但都露出審勢的性情」24字，手稿二原作亦同，再塗改增字爲「他們雖形骸脫略，但都流露出深摯地性情。在這種性情中，都含有藝術的性格」31字。

¹⁰⁶ 按，手稿二、手稿三、專書、論文此31字，手稿一作「的安息之地的結果」8字。

¹⁰⁷ 按，手稿二、手稿三、專書、論文此3字，手稿一作「籍傳」2字。

形，【要求】¹⁰⁸「我騰而上將何懷」（【注十一】¹⁰⁹）。「騰而上」，即是對世俗的超越。他怎樣「騰而上」呢？莊子本人是【由】¹¹⁰靠虛靜的工夫；而阮籍則是模則莊周的遺躅。莊周的精神本來就是藝術精神。所以竹林名士，實為開啓魏晉時代的藝術自覺的關鍵人物。到了元康名士【(即中朝名士)】¹¹¹，則【由】¹¹²性情【地】¹¹³玄學【已經在門第的小天地中浮薄化了，演變】¹¹⁴而成爲生活情調【地】¹¹⁵玄學。【這種玄學，只】¹¹⁶極力在語言儀態上求其合於「玄」的意味，實即求其合於藝術【形態】¹¹⁷的意味，【於是玄學完全】¹¹⁸成爲生活藝術化的活動了。

其中，還有另外的一個主要因素，也是促成此一活動的力量。東漢末年，人倫鑒識之風大盛，其中最著者爲郭林宗。據〈林宗別傳〉，他曾「自著書一卷，論取士之本末，行遭亂亡失。」（【註十二】¹¹⁹）後來，【劉劭】¹²⁰著了一部《人物志》，可以說是此一風氣下的【結晶】¹²¹。鍾會撰《四本論》，言才性同異（【注十三】¹²²），也可以說是此一風氣的餘響。這種人倫鑒識，開始是以儒學爲鑒識的根據，以政治上的實用爲其所要達到的目標；以分【解】¹²³的方法，構成他們的判斷。而其關鍵之點，則在於通過可見之形，可見之才，以發現內在而不可見之性，即是要發現

¹⁰⁸按，手稿二、手稿三、專書、論文此2字，手稿一作「只有」2字。

¹⁰⁹按，手稿三、專書此「註十一」3字，手稿一、手稿二、論文作「裴注引阮籍所作歌」8字。

¹¹⁰按，手稿一此1字，手稿二、手稿三、專書、論文無。

¹¹¹按，手稿二、手稿三、專書、論文此5字，手稿一無。

¹¹²按，手稿一此1字，手稿三、專書、論文無，手稿二本有此字，後塗抹刪除。

¹¹³按，手稿三、專書、論文此1字，手稿一作「的」字，手稿二原作亦同，再改爲「地」字。

¹¹⁴按，手稿二、手稿三、專書、論文此16字，手稿一作「浮薄化」3字。

¹¹⁵按，手稿三、專書此1字，手稿一作「上的」2字，手稿二、論文作「的」字。

¹¹⁶按，手稿二、手稿三、專書、論文此5字，手稿一無。

¹¹⁷按，手稿二、手稿三、專書、論文此2字，手稿一無。

¹¹⁸按，手稿二、手稿三、專書、論文此6字，手稿一作「而」字。

¹¹⁹按，手稿三、專書此「註十二」3字，手稿一、手稿二、論文作「註十」2字。

¹²⁰按，手稿二、手稿三、專書、論文此2字，手稿一作「劉邵」2字。

¹²¹按，手稿三、專書、論文此2字，手稿一作「總結」2字，手稿二原作亦同，再改爲「結晶」2字。

¹²²按，手稿三、專書此「註十三」3字，手稿一、手稿二、論文作「註十一」3字。

¹²³按，手稿三、專書此1字，手稿一、手稿二、論文作「析」字。

人之所以爲人之本質。【要】¹²⁴從一個人的根源--本質之地，判斷出【一生】¹²⁵行爲的善惡。及正始名士出而學風大變；竹林名士出而政治實用的意味轉薄；中朝名士出而生命情調之欣賞特隆；於是人倫鑒識，在無形中由政治地實用性，完成了向藝術的欣賞性的轉換。自此以後，玄學，尤其是莊學，成爲鑒識的根柢；以超實用的【趣味】¹²⁶欣賞，爲其所要達到的目標；由美地觀照，得出他們對人倫的判斷。即是，在前一階段【的人倫鑒識】¹²⁷，實近於康德之所謂認識判斷；而竹林名士以後，則純趨於康德之所謂趣味判斷(【註十四】¹²⁸)。在中朝名士以前，此種趣味判斷，在人生中所表現之意味較深；而在中朝名士以後，尤其是到了江左，此種趣味判斷在人生中所表現之意味較淺；但其流行則更爲泛濫。因爲此時的玄學，已脫離其原有的思想性，而僅停頓在生活情調之上。爾後玄學之思想性，反須從佛學方面吸取新地源泉。當時【門第中的人物】¹²⁹，對於這類趣味判斷，實在費了不少的心力。由下面的材料，即可窺見一般：

「時人欲題目高坐(僧名)而未能。桓廷尉(桓彝)以問周侯(周顛)；曰，可謂卓朗。桓公曰，精神淵箸。」(《世說新語》卷中之下〈賞譽第八〉頁四)

【「王平子與人書，稱其兒風氣日上，足散人懷。」同上

「世目周侯，嶷如此山」同上頁五

「王丞相辟王藍田(王述)為掾，庾公問丞相，藍田何似？王曰真獨簡貴，不減父祖，然曠澹處，故當不如爾」同上頁二十】¹³⁰

上面【第一條】¹³¹故事中的所謂「題目」，即是「人倫鑒識」的「鑒識」。從這一條故事，可知題目一個人，不是一件容易之事。大體說來，題目

¹²⁴按，手稿一、手稿三、專書、論文此 1 字，手稿二無。

¹²⁵按，手稿二、手稿三、專書、論文此 2 字，手稿一無。

¹²⁶按，手稿二、手稿三、專書、論文此 2 字，手稿一無。

¹²⁷按，手稿二、手稿三、專書、論文此 4 字，手稿一無。

¹²⁸按，手稿三、專書此「註十四」3 字，手稿一無，手稿二、論文作「註十二」3 字。

¹²⁹按，手稿二、手稿三、專書、論文此 6 字，手稿一作「當時的人們」5 字。

¹³⁰按，手稿一此 75 字，手稿三、專書、論文無，手稿二原有，再塗抹刪除。

¹³¹按，手稿一此 3 字，手稿三、專書、論文無，手稿二原有，再塗抹刪除。

者須有玄學【的】¹³²修養，【以得到美地觀照的能力；】¹³³而被題目者亦絕對多數為表徵其玄學之情調，【否則沒有被題目的價值。並且此種題目，雖不帶「實用」的意義，但實即對於一個人所作的價值判斷。】¹³⁴而對某人加以好的題目，即同於對某人加以褒賞，與以名譽。所以《世說新語》上【有關】¹³⁵這類的故事，多列入於〈賞譽【上下】¹³⁶篇〉。正因為如此，所以當時門第貴族的教養，便以能得到這種題目為其趨歸。下面的故事，正可證明這一點：

「太傅東海王(司馬越)鎮許昌，以王安期(王承)為記室參軍，雅相知重。敕世子毗曰，夫學之所益者淺，體之所安者深。閑習禮度，不如式瞻儀形(註作儀軌)。諷味遺言，不如親承音旨(註作辭旨)。王參軍人倫之表，汝其師之。……」據註引〈趙吳郡行狀〉，則此乃司馬越與趙穆及王承、阮瞻、鄧攸諸人之書，尚有下述數語：「……小兒毗，既無令淑之資，未聞道德之風。欲屈諸君，時以閑豫周旋燕誨也。」(《世說新語》卷中之下〈賞譽第八〉頁一--二)

上面故事中的所謂儀形，指的是由趣味判斷所得出的某人的容止。所謂「音旨」，即是當時所流行的清言或清談。「無令淑之資」，是說他的兒子尚不夠被判斷的標準。「未聞道德之風」，是說他的兒子尚未接觸到玄學的流程餘韻；這是「儀形」「音旨」的根柢。司馬越此書的大意，是要那幾位名士，以自己的儀形、音旨，薰陶他的兒子，使他的兒子也能修【養】¹³⁷成這種儀形、音旨。儀形、音旨，是成立於生活情調之上；這實際是以玄學的生活情調，為教養的方法與目標，而不重在有用於應世的「禮度」，及以思想、概念為主的「遺言」；雖然這種遺言，把老莊之書，也會包括在內。因為此時玄學的主流，已不在思想上立足了。

¹³²按，手稿二、手稿三、專書、論文此1字，手稿一作「之」字。

¹³³按，手稿二、手稿三、專書、論文此10字，手稿一無。

¹³⁴按，手稿三、專書、論文此39字，手稿一作「第二第三個故事，可知此種題目，雖無『用』的意義，但即個人之價值判斷」28字，手稿二原作「第二第三個故事，可知此種題目，雖帶『用』的意義，但實即個人之價值判斷」29字，再經塗抹增入後，與手稿三、專書、論文相同。

¹³⁵按，手稿二、手稿三、專書、論文此2字，手稿一無。

¹³⁶按，手稿二、手稿三、專書、論文此2字，手稿一無。

¹³⁷按，手稿一此1字，手稿三、專書、論文無，手稿二原有此字，再塗抹刪除。

不過上面所說的儀形，乃至《世說新語》的作者所說的容止(【註十五】¹³⁸)，不止於是一個人外面的形相，【而是通過形相所表現出來的，在】¹³⁹形相後面所蘊藏的，作為一個人的存在的本質。作為一個人的存在的本質，在老子、莊子稱之為德；【又將德落實於人之心】¹⁴⁰。【莊子又落實而】¹⁴¹後期的莊學，【又將德】¹⁴²稱之為性。在劉劭《人物【志】¹⁴³》中及鍾會《四本論》中亦稱之為性。而人倫鑒識作了藝術性的轉換後，便稱之為「神」。此「神」的觀念，亦出於莊子。《莊子·逍遙遊》「神人無功」；〈天下篇〉「不離於精，謂之神人。」【德與性與心，是存在於生命深處的本體；而魏晉時的所謂神，則指的是由本體所發於〔起居〕¹⁴⁴語默之間的作用。「王右軍……嘆林公器朗神儻。」(〔註十六〕¹⁴⁵)「桓宣武表云：謝尚神懷挺率。」(〔註十七〕¹⁴⁶)「孫綽為惔諫敘曰：神猶淵鏡。」(〔註十八〕¹⁴⁷)「弘治膚清，叔寶神清。」(〔註十九〕¹⁴⁸)這種神是由形相而見，故〔亦〕¹⁴⁹稱「神姿」，亦稱「神貌」。如「王戎云：大尉(世衍)神姿高徹。」(〔註二十〕¹⁵⁰)陶侃見到庾亮的「風姿神貌」，立刻便改變了他對庾的態度(〔註二十一〕¹⁵¹)。但是神雖由形而見，神形之間，究竟尚有一種距離，所以這是「發見」之見，即是，這須要有藝術性的發見的能力。而這種發見的能力，也正是來自莊學的修養；因為莊子由超越而虛、靜、明之心，正是藝術發見能力的主體。魏晉人的清、虛、簡、遠，雖只是生活情調上的。但這也是莊學在情調上的超越。有這種超越的情調，才可以

¹³⁸按，手稿三、專書此「註十五」3字，手稿一、手稿二、論文作「註十三」3字。

¹³⁹按，手稿二、手稿三、專書、論文此13字，手稿一作「而係」2字。

¹⁴⁰按，手稿二、手稿三、專書、論文此9字，手稿一無。

¹⁴¹按，手稿二此6字，手稿一、手稿三、專書、論文無。

¹⁴²按，手稿二、手稿三、專書、論文此3字，手稿一無。

¹⁴³按，手稿三、專書、論文此1字，手稿一作「論」字，手稿二原亦同，再改為「志」字。

¹⁴⁴按，手稿三、專書、論文此2字，手稿二作「形相」2字。

¹⁴⁵按，手稿三、專書此「註十六」3字，手稿二、論文作「註十四」3字。

¹⁴⁶按，手稿三、專書此「註十七」3字，手稿二、論文作「註十五」3字。

¹⁴⁷按，手稿三、專書此「註十八」3字，手稿二、論文作「註十六」3字。

¹⁴⁸按，手稿三、專書此「註十九」3字，手稿二、論文作「註十七」3字。

¹⁴⁹按，手稿三、專書、論文此1字，手稿二作「易」字。

¹⁵⁰按，手稿三、專書此「註二十」3字，手稿二、論文作「註十八」3字。

¹⁵¹按，手稿三、專書此「註二十一」4字，手稿二、論文作「註十九」3字。

從形中發現神，乃至忘形以發現神。所以《語林》謂溫嶠「姿形甚陋」；而虞預《晉書》仍謂其「少標俊，清徹英韻。」（〔註二十二〕¹⁵²）這是忘形以發現其神的結果。

神的全稱是「精神」。精神一詞，正是在《莊子》上出現的。老子稱道為精，二十一章「窈兮冥兮，其中有精。」稱道的妙用為神，六章「谷神不死」。莊子則進一步將人之心稱為精，將心的妙用稱為神。合而言之，則稱為精神。〈德充符〉「今子外乎子之神，勞乎子之精。」〈在宥〉「無勞汝形，無搖汝精。」〈刻意〉「水靜猶明，而況精神。」又「精神四達並流。」〔魏晉〕¹⁵³之所謂精神，正承此而來；但〔主要是落〕¹⁵⁴在神的一面。¹⁵⁵所以鄧粲《晉紀》稱周伯仁「儀容弘偉……精神足以蔭映數人。」（【註二十三】¹⁵⁶）桓彝稱高坐為「精神淵箸。」（【註二十四】¹⁵⁷）「精神」亦稱「神明」，所以〈管輅別傳〉裴徽謂「何尚書神明清徹。」（【註二十

¹⁵²按，手稿三、專書此「註二十二」4字，手稿二、論文作「註二十」3字。

¹⁵³按，手稿三、專書此2字，手稿二、論文作「當時」2字。

¹⁵⁴按，手稿三、專書此4字，手稿二作「重」字，論文作「生」字。

¹⁵⁵按，手稿三、專書、論文此482字，手稿一作「《老子》稱道為精，二十一章「窈兮冥兮，其中有精。」稱道的妙用為神，六章『谷神不死』。莊子則進一步將人之心稱為精，將心的妙用稱為神。合而言之，則稱為精神。〈德充符〉『今子外乎子之神，勞乎子之精。』〈在宥〉『無勞汝形，無搖汝精。』〈刻意〉『水靜猶明，而況精神。』又『精神四達並流【，無所不極】。在莊子乃是■■■在人生命中落實之地。德與性與心，是在生命深處的靜態地存在。而魏晉時曰性，神則生於形相沈默之間的動態的存在。』『王右軍……嘆林公器朗神儻。』（【註十四】）『桓宣武表云：謝尚神懷挺率。』（【註十五】）『孫綽為惔敘曰：神猶淵鏡。』（【註十六】）『治膚清，叔寶神清。』（【註十七】）這種神是由形相而見，故亦稱『神姿』，亦稱『神貌』。如『王戎云：大尉（世衍）神姿高徹。』（【註十八】）陶侃見到庾亮的『風姿神貌』，立刻便改變了他對庾的態度（【註十九】）。但是神雖由形而見，神形之間，究竟尚有一種距離，所以這是『發見』之見，即是，這須要有藝術性的發見的能力。而這種發見的能力，也正是來自莊學的修養；因為莊子由超越而虛、靜、明之心，正是藝術發見能力的主體。魏晉人的清、虛、簡、遠，雖只是生活情調上的。但這也是莊學在情調上的超越。有這種超越的情調，才可以從形中發現神，乃至忘形以發現神。所以《語林》謂溫嶠『姿形甚陋』；而虞預《晉書》仍謂其『少標俊，清徹英韻。』（【註二十】）這是忘形以發現其神的結果」453字。實則是將「《老子》稱道為精……精神四達並流」等100餘字置於「王右軍……」等引文之前的不同。手稿二則原將「《老子》稱道為精……在人生命中落實之地」等等100餘字，原置於「德與性與心」句之前，塗抹刪除後，再置於「神的全稱是「精神」」之後，接著下句「所以鄧粲」等字之前。

¹⁵⁶按，手稿三、專書此「註二十三」4字，手稿一、手稿二、論文作「註二十一」4字。

¹⁵⁷按，手稿三、專書此「註二十四」4字，手稿一、手稿二、論文作「註二十二」4字。

五】¹⁵⁸)庾道季謂戴安道之畫「神明太俗。」(【註二十六】¹⁵⁹)但【此時的所謂精神，或神，實際是生活情調上的。實際加上了感情的意味】¹⁶⁰；這是在藝術活動中所必然會具備的。因此，「神」亦稱為「神情」。如孫興公謂衛君長「此子神情，都不關山水。」(【註二十七】¹⁶¹)濟尼稱「王夫人神情散朗。」(【註二十八】¹⁶²)這種「神」，是只可感受到，却是看不見，摸不著的；中國人便常將這一類的事物、情景，擬之為「風」；所以又稱為「風神」。如桓彝稱謝安「此兒風神秀徹。」(【註二十九】¹⁶³)王夷【甫】¹⁶⁴自謂「風神英俊。」(【註三十】¹⁶⁵)《續晉陽秋》謂謝安「風神調暢。」(【註三十一】¹⁶⁶)王彌「風神清令。」(【註三十二】¹⁶⁷)《中興書》謂郗恢「風神魁梧。」(【註三十三】¹⁶⁸)再進一步，便【乾】¹⁶⁹脆以「風」代「神」，於是「風穎」「風器」「風氣」「風期」「風情」「風味」「風韻」「風姿」(【註三十四】¹⁷⁰)等名詞，大為流行起來。不僅上面的「風」字，實際都是「神」字的意味；並且舉凡當時【由】¹⁷¹人倫鑒識所下的「題目」，如「清」、「虛」、「朗」、「達」、「簡」、「遠」之類，儘管沒有指明是「神」，【其實都是對於神的描述，亦即是「神」的具體內容。】¹⁷²總括的說一句，當時藝術性的人倫鑒識，是在玄學、實際是在莊學精神

¹⁵⁸按，手稿三、專書此「註二十五」4字，手稿一、手稿二、論文作「註二十三」4字。

¹⁵⁹按，手稿三、專書此「註二十六」4字，手稿一、手稿二、論文作「註二十四」4字。

¹⁶⁰按，手稿三、專書、論文此 28 字，手稿一作「這種精神，不是矯存的，不是觀念性的；而是某種觀念(玄學)，通過人的心，向具體生命動態的流注、融解，因而使生命動態得到一種昇華的作用，這種作用，實際加上了感情，或情調的意味」73 字，手稿二原作亦同，經塗抹刪改後，才與手稿三、專書、論文此 28 字相同。

¹⁶¹按，手稿三、專書此「註二十七」4字，手稿一、手稿二、論文作「註二十五」4字。

¹⁶²按，手稿三、專書此「註二十八」4字，手稿一、手稿二、論文作「註二十六」4字。

¹⁶³按，手稿三、專書此「註二十九」4字，手稿一、手稿二、論文作「註二十七」4字。

¹⁶⁴按，手稿一、手稿三、專書此 1 字，手稿二、論文作「蓋」字。

¹⁶⁵按，手稿三、專書此「註三十」3 字，手稿一、手稿二、論文作「註二十八」4 字。

¹⁶⁶按，手稿三、專書此「註三十一」4 字，手稿一、手稿二、論文作「註二十九」4 字。

¹⁶⁷按，手稿三、專書此「註三十二」4 字，手稿一、手稿二、論文作「註三十」3 字。

¹⁶⁸按，手稿三、專書此「註三十三」4 字，手稿一、手稿二、論文作「註三十一」4 字。

¹⁶⁹按，手稿二、手稿三、專書、論文此 1 字，手稿一作「甘」字。

¹⁷⁰按，手稿三、專書此「註三十四」4 字，手稿一、手稿二、論文作「註三十二」4 字。

¹⁷¹按，手稿三、專書、論文此 1 字，手稿一作「所作」2 字，手稿二原作「所作的」3 字，塗抹刪改為「由」字。

¹⁷²按，手稿三、專書、論文此 19 字，手稿一作「或是『風』，亦等於是神而言」11 字，手稿二亦同，經塗抹刪改成為此 19 字。

啓發之下，【是】¹⁷³要由一個人的形【以】¹⁷⁴把握到人的神；【也即是要】¹⁷⁵由人的【第一自然的形相】¹⁷⁶，【以】¹⁷⁷發現出人的【第二自然的形相】¹⁷⁸，【因而成就人的藝術形相之美。而這種藝術形相之美，乃是以莊學的生活情調爲其內容的。人倫鑒識，至此】¹⁷⁹已經完全擺脫了道德的實踐性，及政治的實用性，而成爲當時的門第貴族對人自身的形相之美的【趣味欣賞】¹⁸⁰。

【第四節、由人倫鑒識轉向繪畫--傳神與氣韻主動】¹⁸¹

我在〈文心雕龍的文體論〉一文中已指明魏晉時代對於美的自覺，【也】¹⁸²和古希臘時代有相似之點，【即】¹⁸³是由人自身形相【之美】¹⁸⁴開始，然後再延展到文學及書法繪畫等方面去。當時的繪畫，是以人物爲主。而這種人物畫，正是要把上面所述的，由人倫鑒識轉【換後】¹⁸⁵所追求的形相之美，亦即是【在人倫鑒識中】¹⁸⁶所追求的形相中的神，【在】¹⁸⁷

¹⁷³按，手稿一此 1 字，手稿三、專書、論文無，手稿二原有此字，再塗抹刪除。

¹⁷⁴按，手稿三、專書、論文此 1 字，手稿一作「而」字，手稿二亦同，再塗抹刪除爲「以」字。

¹⁷⁵按，手稿三、專書、論文此 4 字，手稿一作「實際是」3 字，手稿二亦同，再塗抹刪除爲「也即是要」4 字。

¹⁷⁶按，手稿三、專書、論文此 7 字，手稿一作「第一形相的自然」7 字，手稿二亦同，再塗抹爲「第一自然的形相」7 字。

¹⁷⁷按，手稿三、專書、論文此 1 字，手稿一作「而」字，手稿二亦同，再塗抹刪除爲「以」字。

¹⁷⁸按，手稿三、專書、論文此 7 字，手稿一作「第二形相的自然」7 字，手稿二亦同，再塗抹爲「第二自然的形相」7 字。

¹⁷⁹按，手稿三、專書、論文此 42 字，手稿一作「以成就人的形相之美，成就形相的藝術性」17 字，手稿二原作「以成就人的形相之美，成就形相的藝術性，這種」19 字，再塗抹增刪爲此 42 字。

¹⁸⁰按，手稿三、專書、論文此 4 字，手稿一作「自覺」2 字，手稿原亦同，再塗抹爲「趣味欣賞」4 字。

¹⁸¹按，手稿三、專書此節標題的 19 字，手稿一、手稿二、論文作「四、由人倫鑒識向繪畫」9 字。

¹⁸²按，手稿一此 1 字，手稿三、手稿二、專書、論文無。

¹⁸³按，手稿三、專書、論文此 1 字，手稿一、手稿二無。

¹⁸⁴按，手稿二、手稿三、專書、論文此 2 字，手稿一無。

¹⁸⁵按，手稿三、專書、論文此 2 字，手稿一作「向」字，手稿二原作亦同，後再塗改成「換後」2 字。

¹⁸⁶按，手稿二、手稿三、專書、論文此 6 字，手稿一無。

¹⁸⁷按，手稿三、專書、論文此 1 字，手稿一、手稿二作「從」字。

技巧上把它表現出來。今日【從石刻上所】¹⁸⁸看到的漢代人物畫，是由畫的故事來表現其意義，價值；這是求意義、價值於繪畫自身之外；此一傳統，當然在魏晉時代，也多少【還繼續】¹⁸⁹了下來。但魏晉及其以後的人物畫，則主要是在【由】¹⁹⁰通過形以表現被畫的人物之神，【來】¹⁹¹決定其意味，價值；這是就繪畫自身所作的價值判斷，這完全是藝術地判斷。魏晉時代繪畫的大進步，正在於此。可以說，【繪畫雖有很古的歷史；但繪畫的自覺，】¹⁹²繪畫的藝術自律性的完成，【均】¹⁹³不能不說是自魏晉時代開始。

晉代顧愷之(【註三十五】¹⁹⁴)，是現代還保有摹本的畫迹(【註三十六】¹⁹⁵)，並且在張彥遠的《歷代名畫記》中還保有他的《畫論》【的一個人】¹⁹⁶。他有關繪畫的議論，最可代表上面所述的由人倫鑒識而來的自覺的內容。《世說新語·巧藝篇》第二十一謂：

「顧長康(愷之字)畫人，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。」(卷下之上頁二十六--二十七)

【「顧長康道，畫手揮五弦易。目送歸鴻難」(同上頁二十七)】¹⁹⁷

在【上面的】¹⁹⁸故事中，顧長康的話，關涉到【繪畫的】¹⁹⁹技巧問題，

¹⁸⁸按，手稿三、專書、論文此 5 字，手稿一作「可以」2 字，手稿二原作亦同，後再塗改成「從石刻上所」5 字。

¹⁸⁹按，手稿三、專書、論文此 3 字，手稿一作「續繼」2 字，手稿二作「還續繼」3 字。

¹⁹⁰按，手稿二、手稿三、專書、論文此 3 字，手稿一無。

¹⁹¹按，手稿三、專書、論文此 1 字，手稿一作「以」字，手稿二原作亦同，後再塗改成「來」字。

¹⁹²按，手稿三、專書、論文此 15 字，手稿一作「古代的繪畫，雖有很長的歷史，但繪畫的自覺」18 字，手稿二原作亦同，後再塗改成「繪畫雖有很古的歷史；但繪畫的自覺」15 字。

¹⁹³按，手稿三、專書、論文此 1 字，手稿一、手稿二作「却」字。

¹⁹⁴按，手稿三、專書此「註三十五」4 字，手稿一、手稿二、論文作「註三十三」4 字。

¹⁹⁵按，手稿三、專書此「註三十六」4 字，手稿一、手稿二、論文作「註三十四」4 字。

¹⁹⁶按，手稿三、專書、論文此 4 字，手稿一作「也可以說是中國最早的正規地畫論」15 字，手稿二原作亦同，後再塗改成「的一個人」4 字。

¹⁹⁷按，手稿一此 21 字，手稿二原作亦同，再塗改刪除，手稿三、專書、論文無。

¹⁹⁸按，手稿三、專書、論文此 3 字，手稿一作「前一」2 字，手稿二原作亦同，後再塗改成「上面的」3 字。

¹⁹⁹按，手稿二、手稿三、專書、論文此 3 字，手稿一無。

此處暫不討論。此處只指出，特值得注意的，是「傳神寫照」四字。「寫照」，即係描寫【作者】²⁰⁰所觀照到【的對象】²⁰¹之形相。「傳神」即係將此【對象所蘊藏之神，通過其形相而把他】²⁰²表現(傳)出來。「照」是可視的。神是不可視的，神必須由「照」而顯。但更重要的是，【顧氏說此話的意思，乃認為】²⁰³寫照是爲了傳神；寫照的價值，是由所傳之神來決定。【此即是要把當時的人倫鑒識對人所追求的作爲人地本質的神，通過畫而將其表現出來。神是人地本質，也是一個人的特性。必傳神，而後始盡到人物畫的藝術地真。所以】²⁰⁴「傳神」兩字，便形成了中國爾後人物畫的不可動搖地傳統；【所以】²⁰⁵蘇軾有〈傳神記〉(【註三十七】²⁰⁶)，宋陳造的《江湖長翁集》中亦有〈論寫神〉一文，【蔣驥則更有《傳神秘要》】²⁰⁷，都說明【了】²⁰⁸這一事實。

《世說新語》卷中之上〈賞譽上〉第八注引「顧愷之〈畫贊〉曰：濤(山濤)無所標明，淳深淵默，人莫見其際」；【(頁三十六)】²⁰⁹所謂「淳深淵默」，這是山濤【的神】²¹⁰；爲山濤畫像，即是要把這種神傳出來。他的【論畫】²¹¹的重點及他的〈畫雲臺山記〉的用心，可以【說都】²¹²是

²⁰⁰按，手稿三、專書、論文此 2 字，手稿一無，手稿二原作「自己」2 字，後再塗改成「作者」2 字。

²⁰¹按，手稿二、手稿三、專書、論文此 3 字，手稿一無。

²⁰²按，手稿三、專書、論文此 15 字，手稿一作「此形相中所蘊藏活動」9 字，手稿二原作亦同，後再塗改成「對象所蘊藏之神，通過其形相而把他」15 字。

²⁰³按，手稿二、手稿三、專書、論文此 11 字，手稿一無。

²⁰⁴按，手稿三、專書、論文此 68 字，手稿一作「所以這句話的重點，全重在傳神的神上面，此即是要把當時對人所追求的人地本質。人地價值，通過畫而表達出來。形實而神虛，傳神特難於寫照。嵇康的『手揮五絃，目送歸鴻』兩句詩，上一句可以形寫，下一句必以神傳，故顧謂畫上一句易，畫下一句難。人之特性必表現而爲神，於是」111 字。手稿二原作亦同，後再塗改成「此即是要把當時的人倫鑒識對人所追求的作爲人地本質的神，通過畫而將其表現出來。神是人地本質，也是一個人的特性。必傳神，而後始盡到人物畫的藝術地真。所以」68 字。

²⁰⁵按，手稿一此 2 字，手稿二原作亦同，後再塗改刪除，手稿三、專書、論文無。

²⁰⁶按，手稿三、專書此「註三十七」4 字，手稿一、手稿二、論文作「註三十五」4 字。

²⁰⁷按，手稿二、手稿三、專書、論文此 9 字，手稿一無。

²⁰⁸按，手稿二、手稿三、專書、論文此 1 字，手稿一無。

²⁰⁹按，手稿一、手稿二、論文此「頁三十六」4 字，手稿三、專書無。

²¹⁰按，手稿三、專書、論文此 2 字，手稿一作「的精神狀態，即是山濤的神」11 字，手稿二原作亦同，後再塗改成「的神」2 字。

²¹¹按，手稿三、專書、論文此 2 字，手稿一作「畫論」2 字，手稿二原作亦同，後再塗改成「論畫」2 字。

對傳神的要求。【都是苦心於如何而始可達到傳神的目的。】²¹³

據金原省吾的推論，尚生存於梁天監中的謝赫，大約後於顧愷之七十年(【註三十八】²¹⁴)，可以說是與著《文心雕龍》的劉勰及著《詩品》的鍾嶸，是約略同時的人物。他的【表現在《古畫品錄》中的】²¹⁵畫論，勢必是在此一背景之下所產生出來的。他所舉出的六法，先不妨【作一結論】²¹⁶：除了「經營位置」，如後所述，【乃係作品與】²¹⁷畫布的關係；及「傳移模寫」，乃係習作的方法以外；自「二【曰】²¹⁸骨法用筆」至「四【隨類傳】²¹⁹彩」，皆是顧愷之的所謂「寫照」的分解地敘述；而「氣韻生動」，乃【是】²²⁰顧愷之的所謂「傳神」的更明確地敘述。【凡當時人倫鑒識中之所謂精神、風神、神氣、神情、風情，都是傳神這一觀念的源泉，根據；也是形成氣韻生動一語的源泉、根據】²²¹。

【第五節、謝赫在畫論中的地位問題】²²²

謝赫六法，正如許多人已經指出過的，是當時已經存在的【繪畫理

²¹²按，手稿三、專書、論文此 2 字，手稿一作「都說」2 字，手稿二原作亦同，後再塗改成「說都」2 字。

²¹³按，手稿二、手稿三、專書、論文此 17 字，手稿一無。

²¹⁴按，手稿三、專書此「註三十八」4 字，手稿一、手稿二、論文作「註三十六」4 字。

²¹⁵按，手稿二、手稿三、專書、論文此 9 字，手稿一無。

²¹⁶按，手稿三、專書、論文此 4 字，手稿一作「假定」2 字，手稿二原作亦同，後再塗改成「作一結論」4 字。

²¹⁷按，手稿一、手稿三、專書、論文此 5 字，手稿二原作「畫面與」3 字，後再塗改成「乃係作品與」5 字。

²¹⁸按，手稿一此 1 字，手稿三、專書、論文無，手稿二原作亦同，後再塗改刪除。

²¹⁹按，手稿三、專書此 3 字，手稿一作「曰隨類傳」4 字，手稿二原作亦同，後再塗改成「隨類傳」3 字，論文作「隨類傳」3 字。

²²⁰按，手稿一、手稿二此 1 字，手稿三、專書、論文無。

²²¹按，手稿三、專書、論文此 49 字，手稿一作「即是：二至四，皆是形似問題，而『氣韻生動』乃是人物的精神的表現。凡當時之所謂精神、風神、神氣、神情，都形成氣韻生動的一語的源泉、根據」55 字。手稿二原作「即是：二至四，皆是形似問題，而『氣韻生動』乃是人物的精神的表現。凡當時之所謂精神、風神、神氣、神情、〔風情〕，都〔是〕形成氣韻生動的一語的源泉、根據」58 字，後再塗改成「凡當時人倫鑒識中之所謂精神、風神、神氣、神情、風情，都是傳神的源泉、根據，也是形成氣韻生動的一語的源泉、根據」46 字。

²²²按，手稿三、專書此節標題的 14 字，手稿一、手稿二、論文作「五、謝赫在畫論中的地位」10 字。

論】²²³。例如在顧愷之的【論畫】²²⁴中，若【把它】²²⁵稍加條理，即不難發現，【已有六法的雛形】²²⁶。而謝赫「雖畫有六法，罕能盡該」的口氣，也未嘗以此為自己的創論，所以對六法也未稍加註釋。後於謝赫約五十年，對謝赫的【畫評】²²⁷不很滿意的陳姚最【，在其《續畫品》湘東殿下條中】²²⁸謂「畫有六法，真仙為難」；這也是不以六法為始於謝赫的口氣。如上所述，【六法中的「一〔曰〕²²⁹】²³⁰氣韻生動」；即顧愷之的所謂傳神的神；所以元楊維禎《圖繪寶鑑·序》謂：「傳神者，氣韻生動是也。」但【謝赫】²³¹畢竟不像顧愷之一樣，僅稱之為神、神氣、神靈、神儀、神爽、神明(【註三十九】²³²)，而稱之為「氣韻生動」，這一改變，是否有其真切意義？同時，氣韻一辭，後來使用的人，多【犯】²³³朦朧籠統之弊；【但】²³⁴在謝赫自身使用此詞時，是否也係如此？【因而】²³⁵這便關涉到謝赫對繪畫的【體驗】²³⁶，與批評的能力問題。有人因為陳姚最【(約後於謝赫五十年)】²³⁷《續畫品》中評謝赫的畫是「至於氣韻精靈，未窮生動之致；筆路纖弱，不副壯雅之懷」的話，便懷疑【謝赫】²³⁸是只知重形似而不知重傳神的人；遂將他的畫論，偏向寫實方面去解釋(【註四十】

²²³按，手稿一此4字，手稿二原作亦同，後再塗改刪除，手稿三、專書、論文無。

²²⁴按，手稿三、專書、論文此2字，手稿一作「畫論」2字，手稿二原作亦同，後再塗改成「論畫」2字。

²²⁵按，手稿二、手稿三、專書、論文此2字，手稿一無。

²²⁶按，手稿三、專書、論文此7字，手稿一作「六法已備」4字，手稿二原作亦同，後再塗改成「已有六法的雛形」7字。

²²⁷按，手稿二、手稿三、專書、論文此2字，手稿一無。

²²⁸按，手稿三、專書、論文此12字，手稿一作「的《續畫品》中湘東殿下條下」11字，手稿二原作亦同，後再塗改成「在其《續畫品》湘東殿下條中」12字。

²²⁹按，手稿三、專書此1字，手稿二、論文無。

²³⁰按，手稿三、專書此6字，手稿二、論文此5字，手稿一無。

²³¹按，手稿三、專書此2字，手稿一、手稿二、論文作「他」字。

²³²按，手稿三、專書此「註三十九」4字，手稿一、手稿二、論文作「註三十七」4字。

²³³按，手稿三、專書、論文此1字，手稿一作「有」字，手稿二原作亦同，後再塗改成「犯」1字。

²³⁴按，手稿三、專書、論文此1字，手稿一作「則」字，手稿二原作亦同，後再塗改成「但」1字。

²³⁵按，手稿一此2字，手稿二、手稿三、專書、論文無。

²³⁶按，手稿三、專書、論文此2字，手稿一作「理論」2字，手稿二原作亦同，後再塗改成「體驗」2字。

²³⁷按，手稿一此8字，手稿二原作亦同，後再塗改刪除，手稿三、專書、論文無。

²³⁸按，手稿二、手稿三、專書、論文此2字，手稿一作「他」字。

²³⁹)。這是認為一個人【在藝術上的體認、反省】²⁴⁰，會受到【自己】²⁴¹作品實際成就上的限制。此【種觀點，實由於不了解藝術創造和藝術的理論批評】²⁴²，實出自兩種不同的精神狀態；【以及忽視了技巧在創造中有決定性的作用；所以藝術精神所到的境界，並非即是技巧所能到的境界】²⁴³。唐張彥遠在《書法要錄》的〈自序〉中自稱「不能學一字。」【能畫而成就亦不高，】²⁴⁴但又自稱「收藏鑒識，有一日之長。」近人余紹宋《書畫【書錄】²⁴⁵解題》，至稱其《歷代名畫記》「猶之正史之有《史記》」。此即創造與批評，並非一定能夠平行【發展】²⁴⁶的明證。

其次，姚最【則】²⁴⁷因謝赫列顧愷之為第三品，遂謂謝所品的是「優劣舛錯」，「情所抑揚，畫無善惡」，「可為於邑」。李嗣真亦謂「謝評甚不當」(【註四十一】²⁴⁸)。因此而輕視謝在畫論方面的造詣。雖以張彥遠的服膺謝氏，猶謂「謝之黜顧，未為定鑒。」(【註四十二】²⁴⁹)但我認為就謝赫對顧的批評而言，正可以證明謝赫在畫論方面造詣的卓越。他對顧的批評是：

「深體(【註四十三】²⁵⁰)精微，筆無妄下。但跡不逮意，聲過其實。」

「深體精微」，是說他對於繪事，是體驗得很精很微；【此即指顧氏在】²⁵¹

²³⁹按，手稿三、專書此「註四十」3字，手稿一、手稿二、論文作「註三十八」4字。

²⁴⁰按，手稿三、專書、論文此9字，手稿一作「對藝術上體認的反省」9字，手稿二原作「對藝術體認上的反省」9字，後再塗改成「在藝術上的體認、反省」9字。

²⁴¹按，手稿三、專書、論文此2字，手稿一作「他」字，手稿二原作亦同，後再塗改成「自己」2字。

²⁴²按，手稿二、手稿三、專書、論文此21字，手稿一作「由於不了解創造和理論批評」12字。

²⁴³按，手稿三、專書、論文此41字，手稿一作「及技巧在創作中之重大意義。藝術精神境界之所到，並非即是技巧之所到」30字，手稿二原作亦同，後再塗改成「以及忽視了技巧在創造中有決定性的作用；所以藝術精神所到的境界，並非即是技巧所能到的境界」41字。

²⁴⁴按，手稿二原有此8字，後塗抹刪除，手稿一、手稿三、專書、論文無。

²⁴⁵按，手稿三、專書此2字，手稿一、手稿二、論文無。

²⁴⁶按，手稿三、專書此2字，手稿一、手稿二、論文無。

²⁴⁷按，手稿一此1字，手稿二原作亦同，後再抹除，手稿三、專書、論文無。

²⁴⁸按，手稿三、專書此「註四十一」4字，手稿一、手稿二、論文作「註三十九」4字。

²⁴⁹按，手稿三、專書此「註四十二」4字，手稿一、手稿二、論文作「註四十」3字。

²⁵⁰按，手稿三、專書此「註四十三」4字，手稿一、手稿二、論文作「註四十一」4字。

²⁵¹按，手稿三、專書、論文此6字，手稿一作「即是說明顧氏」6字，手稿二原作「這

《畫論》中，體驗到了「傳神」的「神」。「筆無妄下」，是說他當創作時，是意識地【要】²⁵²以他自己的筆去追求他所體驗到的神。「跡不逮意」，是說他的作品(跡)並沒有達到他所追求的意境。「聲過其實」，是說他的聲名遠超過他實際作品的成就。謝氏上面的話，並沒有抹煞顧氏在《畫論》上的造詣，而推其為「深體精微」。但從他下面有名的故事看，爲了要表現裴叔則(楷)「儻朗有識具」，遂在裴的「頰上益三毛」；爲了要表現謝幼輿有丘壑氣，遂把謝「畫在岩石裏」(【註四十四】²⁵³)；這都是在技巧上無可奈何的表現方法。即以畫人或數年不點目睛一事而論，這也說明他所遇到的技巧對意境的抗拒性，還沒有完全【克】²⁵⁴服下來。則其作品的「跡不逮意」，是當然地結果。更就傳下的〈女史箴圖〉而論，雖是唐初摹本，總大概還保持其原有面貌，恐怕也難副姚最對他所稱之實。但顧愷之是當時的大名士，一般人的耳目，易爲其聲名所奪；而謝赫却能指出其「聲過其實」，正可以證明謝赫的卓見。因此，他所提出的六法，【雖在當時已具有芻形；但他能將其整理成一個】²⁵⁵簡明的系統，實有他的【一番工力用】²⁵⁶在裏面。而「氣韻生動」四字，正是「神」的觀念的具體化，精密化；【值得我們】²⁵⁷作一番精細地分析，使其不致繼續陷入於朦朧籠統之中。【宋鄧椿《畫續》謂「畫之爲用大矣。盈天地之間者萬物，悉皆含毫運思，曲盡其態。而所以能曲盡者，一法耳。一者何也，曰傳神而已……故畫法以氣韻生動爲第一。」這不是很清楚地說出氣韻生動即是傳神，也即是傳神的進一步的說法嗎？但一般人却把由傳神到氣韻生動的演進意義疏忽了。】²⁵⁸

從即是顧氏」6字，後再塗抹改爲「此即指顧氏在」6字。

²⁵²按，手稿二、手稿三、專書、論文此1字，手稿一無。

²⁵³按，手稿三、專書此「註四十四」4字，手稿一、手稿二、論文作「註四十二」4字。

²⁵⁴按，手稿一、手稿三、專書、論文此1字，手稿二作「剋」字。

²⁵⁵按，手稿三、專書、論文此19字，手稿一作「雖皆有所本，但能整理成一」11字，手稿二原作亦同，後再塗改成「雖在當時已具有芻形；但他能將其整理成一個」19字。

²⁵⁶按，手稿三、專書、論文此5字，手稿一作「一分工力」4字，手稿二原作亦同，後再塗改成「一番工力用」5字。

²⁵⁷按，手稿三、專書、論文此4字，手稿一作「我們應當」4字，手稿二原作亦同，後再塗改成「值得我們」4字。

²⁵⁸按，手稿三、專書此112字，手稿一、手稿二、論文無。