

# 圖像的旅行

## ——北美地區中國藝術思想與美學研究

劉 千 美\*

### 摘 要

本文論述中國藝術思想與美學研究在北美地區的發展、傳播與影響，討論華人學者與漢學家透過中國古典文獻翻譯、解讀與詮釋，所勾勒出的中國藝術與美學思想的圖像，以及其中所隱含因文化跨越而引起之圖像旅行的議題。本論文首先討論中國藝術理論翻譯與理解的失落與增補的問題。其次針對相關議題進行研究，尤其探討在西方文化脈絡下「中國藝術」的範疇與類 (category and genre) 的界定問題，中國傳統詩書畫藝術中的文與象 (image) 的關係問題，以及對中國藝術鑑賞、品評的美學倫理化 (ethico-aesthetic) 的解釋傾向問題。本文對照西方當代各種前衛藝術創作，和哲學美學的自我反省，探討北美研究中國藝術與美學的華裔學者、漢學家、藝術史家，對中國文學書畫文物之創作，及其藝術性質的省思，例如，中國藝術的存在與認知方式，中國文人詩書畫的氣韻與陶養，是倫理問題，還是市場價格，或政治的意識形態問題等。藉此檢討中國藝術思想的現代意涵。

**關鍵詞：**中國藝術、中國美學、類與範疇、倫理美學、高友工

---

2013 年 2 月 28 日收稿，2013 年 5 月 13 日修訂完成，2013 年 5 月 20 日通過刊登。

\* 作者係加拿大多倫多大學東亞學系教授。

## 一、前 言

二十世紀以來，中華文化傳統中的藝術圖像與美感經驗在北美地區的擴散、傳播，基本上與古典詩文的譯介以及視覺藝術作品的收藏、展覽活動的興盛有關。而華裔學者、漢學家和藝術史家在這方面的貢獻不容忽視。以北美地區而言，研究中國文學藝術的風潮大約興盛於 1960 年代之後。臺北故宮博物院於 1961、1962 年在美國五個主要城市舉辦「中國珍寶大展」巡迴展，中國藝術圖像得以在美國首府華盛頓以及紐約、波士頓、芝加哥、舊金山等各大都會之間旅行，是中國藝術走入北美文化觀眾群、並引起當時年輕學者投身研究中國藝術的重要因素之一。<sup>1</sup>此外，二十世紀前期西歐漢學家對中國古典文獻的譯介、研究成果，則是推進北美漢學界和藝術史界的重要基石。<sup>2</sup>而 1960 年代之後華裔學者、漢學家、藝術史家對中國藝術理論文獻的翻譯與評註，更是中國藝術思想在英語世界被研讀、理解、詮釋的主要憑藉。在此之前，林語堂（1895-1976）於 1937 年出版的《生活的藝術》（*The Importance of Living*），<sup>3</sup>以幽默、閒適的筆調，向西方讀者介紹中國傳統文化的生活美學，解說文人日常生活的情趣、旅行的思想、自然的園林觀、閒適的美感經驗等。林語堂書中援引晚明文人的著作，節譯屠隆的《冥寥子遊》、袁中郎的《瓶史》、張潮的《幽夢影》等等，雖然都是描述性的語句，但由於筆調清新、思想雋永，一直受到普羅大眾的歡迎，因而被認為是一本優美的、有關中國人生活智慧的哲學之作。林語堂以英語書寫向讀者傳遞中國文化中的藝術與美感經驗，書中勾勒出的中國生活藝術圖像（images）從此走入英語讀者的世界。<sup>4</sup>

1967 年林語堂出版《中國藝術理論》（*The Chinese Theory of Art*：

- 
- 1 參見（美）方聞著，邱史華譯，〈感念臺灣國立故宮博物院〉，《故宮文物月刊》23.7 (2005.10): 22-30。
  - 2 參見 Michael Sullivan, *Symbols of Eternity: The Art of Landscape Painting in China* (Stanford University Press, 1979), p. 5.
  - 3 Lin Yutang, *The Importance of Living* (New York: Reynal & Hitchcock, 1937).
  - 4 本文標題與文本中的「圖像」一詞，是更廣義的指對於狀況的描繪與呈現之意，而不僅限於繪畫。

*Translations from the Masters of Chinese Art*)，<sup>5</sup>這是一本從孔子的「繪事後素」到清朝沈宗騫《芥舟學畫篇》的歷代文人有關繪畫思想之論述的選譯本。在〈導言〉中，林語堂解釋編譯該書的主旨在於提供（英語）讀者一本全面瞭解中國繪畫思想、趨勢與發展的資料書，呈現中國藝術家、藝評家對於繪畫技法、風格、品味等問題的思考。雖然林語堂選譯的許多篇章在當時都已有英譯本，<sup>6</sup>但他認為既有的譯本，以詞的分音節、拼寫、拆解中文語彙，以致未能表達中文原著中的奧妙，甚至誤解原文。而尋找恰當的英語字詞以符合語意多重的原文的困難，一如喜龍仁（Osvald Sirén）在《中國繪畫藝術論》（*The Chinese on the Art of Painting: Translations and Comments*）的導論中所說，即使儘量符合中文原意，但許多段落仍顯得語義含糊，因為「原文留有不同解釋的空間。」<sup>7</sup>林語堂重新編譯歷代畫論文本，並且附加簡短評註，為的是傳達華人對古典文獻不同的閱讀，以及文人論畫所隱含的藝術文化的思想。中國畫論因而不只是畫史資料的一部分，更是探索中國藝術觀念與美學思想的文獻依據。

後來宗像清彥（Kiyohiko Munakata, 1928-2002）所譯注的荊浩《筆法記》（*Ching Hao's Pi-fa-chi: A Note on the Art of Brush*, 1974）中，還提及林語堂的貢獻。<sup>8</sup>1980年代以後，北美中國文藝理論的翻譯與研究，不只是斟酌翻譯字詞的恰當性，更看重美學問題的思維，例如卜壽珊（Susan Bush）和時學顏（Hsio-yen Shih）所編譯的《中國早期繪畫文獻》（*Early Chinese Texts*

5 參見 Cf. Lin Yutang, *The Chinese Theory of Art: Translations from the Masters of Chinese Art* (New York: G. P. Putnam's Sons, 1967).

6 像顧愷之的〈畫雲臺山記〉、宗炳的〈畫山水序〉、謝赫〈古畫品錄〉、張彥遠〈歷代名畫記〉、荊浩〈筆法記〉等，在林語堂出版《中國藝術理論》之前，都已有不同的翻譯版本。例如 Osvald Sirén, *The Chinese on the Art of Painting: Translations and Comments* (Peking: Henri Vetch 1936; New York: Dover reprint, 2005); William Reynolds Beal Acker, trans. and annot., *Some T'ang and pre-T'ang Texts on Chinese Painting* (Leiden: E. J. Brill, 1954); Michael Sullivan, "On Painting the Yun-T'ai-Shan: A Reconsideration of the Essay Attributed to Ku K'ai-chih," *Artibus Asiae* 17.2 (1954): 87-102 等等，不勝枚舉。

7 Osvald Sirén, *The Chinese on the Art of Painting: Translations and Comments*, p. 4. 同段引文亦見 Lin Yutang, *The Chinese Theory of Art: Translations from the Masters of Chinese Art*, p. 3.

8 Kiyohiko Munakata, *Ching Hao's Pi-fa-chi: A Note on the Art of Brush* (Ascona, Switzerland: Artibus Asiae, 1974), p. 1.

on Painting, 1985), 宇文所安 (Stephen Owen) 的《中國文論》(*Readings in Chinese Literary Thought*, 1992), 甚至艾朗諾 (Roan Egan) 節譯自錢鍾書《管錐編》的 *Limited Views: Essays on Ideas and Letters* (1998) 等, 在翻譯之餘又著重藝術與美學思想的評註, 而成為探究中國藝術思想者常引用的資料。事實上, 翻譯本身即已涉及對差異文化的理解詮釋, 而且翻譯過程中不可避免的遺失與增補, 意味移置不同文化語脈的中國藝術理論思維的轉向。

此外, 在西方文化脈絡下展現的中華文物、詩詞、戲曲、建築等各種作品, 其中美感價值、藝術思想的接受與解讀, 由於中西文化的差異和語言的隔閡, 面臨著雙重困難與挑戰。一方面, 對讀者群眾而言, 異國的藝術風味挑戰既有之「美」(Beauty) 與「藝術」(Art) 概念在觀賞中的運作; 另一方面, 以研究而言, 脫離原始文化脈絡的中國藝術在西方美學框架的審視下, 能否避免陷入另一種「東方主義」視域下的狹隘解釋, 則是當前許多漢學研究者的疑慮。前者涉及中國古典藝術跨文化解讀 (intercultural reading) 如何可能的問題, 後者則牽涉中國美學研究方法的恰當性, 並涉及以當代美學議題重新解讀傳統中國藝術思想的可議性等問題。什麼是「中國美學」? 什麼是「中國藝術」? 中國藝術具有何種美學特質? 是研究中國藝術文化的華裔學者、漢學家及藝術史家常遇到的提問, 這也是中國美學與藝術之範疇與類 (category and genre) 的基本問題。與之相關的問題還包括中國詩書畫藝術中的文與象 (image) 問題, 以及中國藝術之鑑賞與品評的美學倫理化 (ethico-aesthetic) 問題。這些問題研究跨越多重學科領域, 如藝術史、文學理論、比較文學、哲學、中西美學、人類學等。

## 二、中國藝術與美學範疇概念的探討

中國美學與藝術哲學, 是二十世紀初在西方文化藝術思惟的影響下, 才逐漸發展的學科, 許多研究術語也是借自西方藝術批評與美學理論, 尤其是借自近代以來主體主義與自然主義影響之下的理論與術語, 如模仿、象徵或寫實等。王國維以西方的悲劇思想解析《紅樓夢》, 是中國近代美學借鏡西方美學思想的發皇。而李澤厚在《美的歷程》(*The Path of Beauty*)<sup>9</sup>中以形式

9 《美的歷程》的英譯本, 參見 Li Zehou, *The Path of Beauty: A Study of Chinese Aesthetics*,

主義解說彩陶文化中器物的形象之美，以理性精神說先秦詩學中的賦比興原則，以浪漫主義說屈原騷體的文學韻味，可謂賦予傳統藝術以西方眼光的詮釋，對於近代中國美學的發展，自有其影響力。不過，以西方近代美學理論為框架的思維，是否影響對中國藝術思想的深度提問，則是可疑慮之處。此外，當代西方美學理論在各種前衛藝術創作與哲學美學的自我反省下，傾向於重新思考藝術之存在與美感認知的意義與價值，以及美學研究的方法學意義等問題，強調「藝術」、「美」、「真」等概念的開放性與不可定義性，並主張跨文化視域下不同文化之間不可共量的差異特質。

### (一) 中國美學概念的理論圖像

略言之，對不同文化語脈下之美感經驗具現化 (aestheticisation) 的探究成為當代美學研究的趨勢。而「中國美學」(Chinese aesthetics) 一詞的內涵與外延為何？究竟古典中國的文藝思想中有沒有西方近代哲學所提出的美學問題？在中國思想家、或歷代文人的著作中，有沒有為美感經驗建立邏輯，使中國美學也成為一門規範科學的論述？中國傳統經典或文人的詩書畫論中，論及詩書畫的藝術價值，與西方近代美學家所論述的文學、繪畫或書法的藝術意義，是否有會通之處？成為研究中國藝術與美學的華裔學者、漢學家或藝術史家要思考的問題。1983年卜壽珊與克里斯汀·莫客 (Christian Murck) 共同主編出版《中國藝術理論》(*Theories of the Arts in China*) 文集。卜壽珊在〈序言〉中，提到研究中國藝術美學的一些基本問題，例如，中國人把對自然或人為的藝術物品所產生的美感反應視為理性思考之問題的覺察究竟起於何時？什麼樣的藝術在高層文化中成為陶養與表達美感反應的載體？什麼是中國藝術的論述語彙等等。卜壽珊認為，由於中國傳統文獻對藝術問題的論述總是與論述時代的普遍價值密切相連，因此即使針對某種特殊藝術形式，例如文學形式的研究，也都會涉及其他種類的藝術形式，且與社會、政治、道德、甚至精神理念息息相關。這點意味著中國藝術的鑑賞是在中國文人傳統的整體文化下進行的，從來不是單一而獨立的活動。<sup>10</sup> 卜壽

---

translated by Gong Lizeng (Beijing: Morning Glory Publishers, 1988).

10 參見 Susan Bush & Christian Murck, eds., *Theories of the Arts in China* (Princeton: Princeton University Press, 1983), p. xv.

珊的提問所牽涉到的，是中國藝術的美學起源、特性、語彙和範疇歸類的問題，以及中國藝術的整體性與特殊性的問題。

基本上，有關中國藝術與美學之範疇與類的研究問題，涉及的不只是學科藝術分類的問題，更是中國藝術或美學思想的界定問題。對於這個問題，華裔學者高友工 (Yu-kung Kao) 是以「抒情」(lyric) 作為研究中國美學的觀點。高友工在〈中國抒情美學〉(“Chinese Lyric Aesthetics”) <sup>11</sup> 一文中指出，「抒情」是中國音樂、詩歌、繪畫傳統中的美學典範，而不只限於詩歌的類型。他首先闡述人類經驗結構和語言活動的特質，探討抒情與美學的關聯，並從歷史的脈絡解說抒情作為美學典範，從先秦音樂思想、六朝的文學理論、唐朝的詩歌與草書、到宋朝的繪畫理念，其間的開創、淬煉、與典範化的過程。<sup>12</sup> 高友工抒情美學的特點在於指出抒情不是一個傳統上的「體類」概念，「不專指某一詩體、文體，也不限於某一種主題、題素。」<sup>13</sup> 並且他從西方哲學美學分析經驗與語言的論述，探討「抒情」的「美典」含義。<sup>14</sup> 高友工是在英語文化語脈中，以認知的思辨方法，用“lyric”一詞，論述中國美學的特質，而為中國文學藝術的美感經驗提供了一條反省之途。

1978 年高友工應臺灣大學之邀前往講學，並以中文發表抒情美學的論文，之後數度返臺，講授中國美典、中國語文對詩傳統的影響、中國戲曲美典等，掀起討論抒情美學的風潮。中國文學理論家柯慶明認為，高友工的講授「算是給中華傳統文化的各大美典勾勒了基本的藍圖。」<sup>15</sup> 不過龔鵬程卻認為，「高先生所構造的抒情傳統論，雖體系儼然，自足自適，但用在中國

11 Yu-kung Kao, “Chinese Lyric Aesthetics,” in *Theories of the Arts in China*, pp. 47-90.

12 同上註，頁 48。

13 高友工，《中國美典與文學研究論集》(臺北：臺灣大學出版中心，2004)，頁 95。

14 高友工把英文的 aesthetics 稱之為「美典」。他在〈中國文化中的抒情傳統〉中寫道：「西洋美學 (aesthetics) 通常譯作美學，是作為哲學中的一門，但此詞另一用法常用以指一個創作者甚至欣賞者對創作、藝術、美以及欣賞的看法……。我則認為這套理論在文化史中往往形成一套藝術的典式範疇，因此稱之為『美典』。」見《中國美典與文學研究論集》，頁 105-106。

15 柯慶明為《中國美典與文學研究論集》一書所撰寫的〈導言〉，頁 x。

文學的解釋上，卻是一套戲論。」<sup>16</sup> 關於「戲論」的意思，龔鵬程說：「戲論，乃佛家言，謂方便說、遊戲語也，性質略同於我們一般批評人家講話是胡說那樣。不過『胡說』有全然否定之義，戲論則承認此類言論仍有方便說法之功能。」<sup>17</sup> 他並且批評高友工「雖反覆說抒情，可是對中國文化中『心、性、情、氣、志、意、才、理』之間的複雜關係，並無辨析疏理，僅以抒情一辭籠統言之。」<sup>18</sup> 他同時也引用高友工的話，認為高友工也贊成遊戲說：「抒情二字所描寫之境界頗近遊戲，遊戲的性質則是事實判斷的中止（suspension of practical judgment）及強調嬉戲、自容、自足等價值。」<sup>19</sup> 龔鵬程引用這段話，大概是反語，因為高友工所謂抒情的「遊戲性質」，顯然不是「胡說」或「方便說」之意，而是如維根斯坦（L. Wittgenstein, 1889-1951）或高達美（H.-G. Gadamer, 1900-2002）所謂的藝術的遊戲概念。龔鵬程是從抒情概念在中國文學中的應用，評斷高友工國學知識論述的不足，而未針對高友工對於抒情概念的美學理論的建構論述加以討論，亦未指出高友工抒情美典概念的跨文化美學議題。例如，抒情不限於「體類」之普遍價值外的美學意涵，或抒情概念作為中國藝術典式範疇的運作與當代美學如海德格（M. Heidegger, 1889-1976）或諾思洛普·弗萊（Northrop Frye, 1912-1991）所說的語言與詩之關係的對比意義等，這些隱含在高友工美學思想中的深刻問題。

## （二）類的概念

「類」或「體類」是早期中國藝術理論中的一個重要概念，但其意義並不限定於範疇類別的分辨義，反而類的關聯義更為重要。宗像清彥認為在中國藝術理論中「類」與「感類」的重要性，相當於「氣」與「氣韻」。他在〈早期中國藝術理論中的類與感類的概念〉（“Concepts of *Lei* and *Kan-lei* in Early Chinese Art Theory”）一文中闡釋「類」（*lei*, kind or category）、「感類」（*Kan-lei*, lit. resonance to the kinds）的多層意義，探討宗炳《畫山水序》的山

16 龔鵬程，〈成體系的戲論：論高友工的抒情傳統〉，《清華中文學報》3(2009.12): 156。

17 同上註，頁 156。

18 同上註，頁 155。

19 引自龔鵬程，〈成體系的戲論：論高友工的抒情傳統〉，頁 156。

水圖像的繪畫理想。<sup>20</sup> 宗像清彥引述《周易》〈乾文言〉九五爻的文句來討論「類」的概念，認為「類」的意義在於《周易》〈乾文言〉中所謂「同聲相應，同氣相求」的意義，並主張「類」不是靜態意義下的「範疇單位」，而是「範疇單位」的動能或性質，就像水與濕、雲與龍、聖人與萬物之間的關係那樣，因此「雲從龍，風從虎；聖人作而萬物覩」的根本就在於「本乎天者親上，本乎地者親下，則各從其類也」的意義。<sup>21</sup> 此外，宗像清彥並對照以《明佛論》中的概念，解析宗炳《畫山水序》中的「類」、「感類」的意義，主張宗炳《畫山水序》「觀畫圖者徒患類之不巧」「夫以應目會心為理者，類之成巧」等句子中的「類」字，不僅指一般所謂的「相似」(resemblance)，而更可解之為「類的本性」(nature of the kind)。簡言之，在宗像清彥看來，宗炳所謂圖畫中的山水之類，並非某一處山水景象的類似，而是指神聖山水之「類的本性」，因此才有所謂「張絹素以遠映，則昆閬之形，可圍於方寸之內」的情形。

對於宗炳《畫山水序》中的「類」的字意，卜壽珊有不同的解釋。她在〈宗炳論山水畫與廬山的佛學景觀〉(“Tsung Ping’s Essay on Painting Landscape and the ‘Landscape Buddhism’ of Mount Lu”)一文中，認為「類」字除了動詞意義的相似(to be like)外，也可譯為(在形態上)「相應」(to correspond (in type))，或許較符合於佛學意義下的圖像學的理解。<sup>22</sup>

宗像清彥的文章以「類」、「感類」為題的重點，一如卜壽珊在文集中的說明，不是對中國山水畫的藝術範疇類型問題的檢討，而在於山水畫的自然圖像(images of nature)之意義。這個問題涉及古典思想中的自然觀，以及其中所隱含的形上學意義。關於這點，在華裔學者杜維明(Tu Weiming)被收入《中國美學與文學讀本》(*Chinese Aesthetics and Literature: A*

20 Kiyohiko Munakata, “Concepts of *Lei* and *Kan-lei* in Early Chinese Art Theory,” in *Theories of the Arts in China*, pp. 105-131.

21 《周易》〈乾文言〉：「九五曰：『飛龍在天，利見大人。』何謂也？」子曰：「同聲相應，同氣相求；水流濕，火就燥，雲從龍，風從虎；聖人作而萬物覩；本乎天者親上，本乎地者親下，則各從其類也。」見《周易》，《斷句十三經經文》(臺北：臺灣開明書店，1955)，頁1。

22 Susan Bush, “Tsung Ping’s Essay on Painting Landscape and the ‘Landscape Buddhism’ of Mount Lu,” in Susan Bush & Christian Murck, eds., *Theories of the Arts in China*, p. 143.

*Reader*) 的一篇文章,〈存有的連續性:中國人的自然觀〉(“The Continuity of Being: Chinese Visions of Nature”),有簡要的陳述。<sup>23</sup> 杜維明以整體性(wholeness)、動態性(dynamism)、連續性(continuity)三個特點解說中國古典文化中的宇宙觀(Chinese cosmology),隱含著「包羅萬象之和諧觀念」,視自然為「涵蓋萬有、無一例外的自我生成生命的過程」(all inclusive, the spontaneously self generating life process which excludes nothing),而且「容許萬物按其本然存有模態展現其自身」(to allow all modalities to display themselves as they are)。<sup>24</sup> 杜維明認為,把道家思想中的「氣」(*ch'i*)理解為「生命力」(vital force)的特點,就在於強調自然連續、整體、動態的生命力的展現。此一思想體現在張載〈正蒙〉篇的「太和」論的哲學思想中,<sup>25</sup>也表現在中國文學,尤其《西遊記》、《紅樓夢》、《白蛇傳》這類通俗小說的創作中,表達出中國人對於人類與石頭、草木和動物可以相互轉換的等跨類別、跨界域的普同思想。<sup>26</sup> 而文人的畫論思想中,例如石濤的山川論,視山脈之走勢如河川之流動,「水雲聚散,山川之連屬也」,<sup>27</sup>呈現文人以水觀山的審美態度。杜維明的論述,表達出中國文化思想中對於「類」的存在關聯義的美學思維。

### (三) 文人畫的範疇概念

中國藝術與美學之範疇與類的問題,就近代美學的觀點來說,是與中國藝術的存在及其認知方式有關的問題,這些問題包括:「中國藝術」是否可視為一種範疇歸類的語詞?中國文人的詩、書、畫三絕,何以可視之為「藝術」?詩、書、畫三絕是三種不同的藝術類型嗎?更基本的問題是:何謂「藝術」?亦即以西方美學思想中「美」的概念來解釋中國書畫文論中的品評原理的恰當性問題。近代中文裡的「美學」與「藝術」作為研究中國書畫作品價值的術語,是外來語,經由日語譯自西文的“Aesthetics”和“Art”,是

23 Tu Wei-ming, “The Continuity of Being: Chinese Visions of Nature,” in Corinne H. Dale, ed., *Chinese Aesthetics and Literature: A Reader* (New York: University of New York Press, 2004), pp. 27-40.

24 同上註,頁31。

25 同上註,頁32。

26 同上註,頁34。

27 清·石濤著,朱寄海注釋,《石濤畫譜》(香港:中華書局,1973/1985),頁36。

按西方近代藝術哲學與美所理解的意義。但古典中文「藝」的概念與西方近代強調「美感」與「技術」的“Art”的概念並不相同，中文裡「藝」字原意為栽植與耕種，衍生為人性陶養與自我發展。如古典儒家的「六藝」概念。唐宋以後文人從事的詩、書、畫活動，之所以成為「藝」，就在於這種強調人格精神之陶養與發展的創作特質，其所著重處在於藉由詩、書、畫創作活動，像栽植與耕種一樣培育陶養人的生命，包括物質的與精神的生命。

中國古典文人詩、書、畫的藝術範疇類型歸類問題，包括「文人畫」的藝術範疇問題及中國古典「詩」、「書」、「畫」的範疇分類問題，可以說是西方研究中國書畫藝術歷史與理論常見的主題。關於「文人畫」作為中國藝術範疇的概念，一般多半以卜壽珊 1971 年在其《中國文人畫論：從蘇軾（1037-1101）到董其昌（1555-1636）》（*The Chinese Literati on Painting: Su Shih (1037-1101) to Tung Ch'i-ch'ang (1555-1636)*）一書所提出的定義作為研究的依據。卜壽珊在書中列舉三種不同定義方式，包括中國美術史家滕固（1901-1941），日本漢學家青木正兒（Aoki Masaru, 1887-1964），以及美國學者高居翰（James Cahill）對文人畫的定義。卜壽珊指出滕固在《唐宋繪畫史》（1933）中，以區分士人與匠人、文人畫與院畫的方式，並以文人書畫的閒暇遣興特質，來界定文人畫的意義。青木正兒在其《中華文人畫談》（1949）中，以業餘性來定義文人畫的性質。而高居翰的研究則指出文人畫的兩點特質：作畫者的人品與心境，以及繪畫作品之「表現內涵」（expressive content）與「表象內涵」（representational content）各自獨立的特質。<sup>28</sup>

關於卜壽珊「文人畫」的界定與範疇歸類問題，我在 2008 年發表的〈範疇與藝境：文人詩畫美學與藝術價值之反思〉提出過討論與反省。<sup>29</sup> 其實，不同的定義一方面代表不同的研究方法對「文人畫」一詞不同詮釋的後果，另一方面也顯示「文人畫」不受限於單一思維框架的變動性。基本上，滕固的定義涉及「文人畫」之社會性、風格特徵與美學思想三方面：文人畫作

28 Susan Bush, *The Chinese Literati on Painting: Su Shih (1037-1101) to Tung Ch'i-ch'ang (1555-1636)* (Cambridge: Harvard University Press, 1971), pp. 1-2.

29 劉千美，〈範疇與藝境：文人詩畫美學與藝術價值之反思〉，《哲學與文化》35.7(2008.7): 17-37。

者的社會地位與身分不同於匠人，文人畫的風格不同於院畫，而文人書畫之間暇遣興特質乃出自宋朝文人藝術的美學思想。<sup>30</sup> 青木正兒的業餘說，則從工作與閒適的角度研究文人畫的活動，借用的是元朝趙孟頫與錢選之間的對話：「趙文敏問畫道於錢舜舉，何以稱士大夫畫，曰隸體耳。」<sup>31</sup> 高居翰關於文人畫所論述之有關作品呈現作畫者之人品與心境，以及作品之「表現」與「表象」的內涵各自獨立的兩點特質，前者的論述所根據的是儒家教養文人的傳統，亦即孔子在《論語》〈泰伯〉中所謂之「興於詩，立於禮，成於樂」的思想。基本上，唐宋以來的儒者尤其以詩文作為表達人格學問的重要途徑；後者涉及古典詩畫理論中言、意、象的問題，不過高居翰是從畫史研究的角度，強調以文人書畫作品之筆墨形式為獨立研究對象的可行性，亦即以筆墨形式之變化，來研究古典文化的發展。就方法學而言，滕固深受德國藝術史家沃爾夫林（Heinrich Wölfflin, 1864-1945）風格學研究的影響，在《唐宋繪畫史》中滕固所針對的是董其昌借喻禪宗南頓北漸之說、以區分文人之畫為南、北宗的方法，認為應以研究風格來探討不同時代的文人畫概念。<sup>32</sup> 青木正兒的方法學在於遊藝觀，高居翰所根據的則是帕諾夫斯基（Erwin Panofsky, 1892-1968）、貢布里希（E. H. Gombrich, 1909-2001）以來的圖像學（iconology 或 iconography）的研究方法。

簡言之，不同的方法代表不同的研究路徑，不同的定義代表不同的理解方式。這意味所謂「文人畫」原型（archtype）存在的不確定性，「文人」書畫的藝術意義乃是在不同時空下的呈現，隨時空的流轉而運動變化。範疇歸類並不具有固定的語意指涉，其意義乃是隨語境使用的文化脈絡而變易，其詮釋代表的是認知上不同觀點的陳述，其價值的判斷並不指涉真實存在。「文人」做為古典詩、書、畫的歸類範疇，也是如此。以「文人畫」一詞而言，並不具有一個具體不變的語意指涉，其價值判斷的作用，隨不同作者語用的意象與文本脈絡而具有不同的理解意義，其意義決定於歷史語境的發展。借用法國哲學家薛佛（Jean-Marie Schaeffer）的用語，可稱之為「沉默的評價」

30 滕固，〈關於院體畫和文人畫之史的考察〉，《輔仁學誌》2.2(1931.9)，收錄於沈寧編，《摛芬室文存》（瀋陽：遼寧教育出版社，2003），頁 75-89。

31 清·鄒一桂，《小山畫譜》（上海：上海商務印書館，1937），卷下〈士大夫畫〉，頁 33。

32 滕固，《唐宋繪畫史》（北京：中國古典藝術出版社，1958），頁 2-8。

(silent evaluations)，意指「以根植於歷史流傳的劃界原則為據、對所涉及之文本全體所進行的評價」。之所以沉默，是因為「即使一般來說他們並未被如此認定，但卻一直被當成純粹的、描述性之劃界原則來看待。」<sup>33</sup> 就此而言，以為「文人畫」為一價值語詞，並且具有固定之語意指涉的誤解，正是當代中國藝術史或藝術理論中涉及有關人文詩畫活動之爭議的緣由。

### 三、中國傳統詩書畫藝術中文與象的關係問題

基本上，唐宋以來中國文人論述詩書畫價值的重點，在於強調其存在上的相互融通，如前所述，「書」、「畫」與「詩」並不是近代西方繪畫意義之下個別獨立自存的一種藝術範疇。對古典文人而言，所謂「畫者，文之極也」，<sup>34</sup> 意指畫是文的極致，意思是圖像與文本的合一不僅是古典文人詩書畫可見的外在形式，也是文人寫作詩畫「藝境」之內涵。「藝」的根本意義是修養，而其基本精神在於「德」之實踐。不但詩、書、畫的創作是整體藝術的實踐，而後人在作品題字、加印的習慣，使作品成為半開放的空間，有時甚至成為歷代文人跨越時空的相遇場域。以蘇東坡的「寒食帖」為例，這幅被歷代鑑賞家評為曠世神品之作，不但包含蘇軾在神宗年間謫居黃州時於寒食節以行草書寫的〈黃州寒食二首〉，書後還有黃庭堅以李太白的詩藝、顏魯公書法造詣為喻言其境界的題跋，歷代在此書後題跋加印的文人還包括董其昌、乾隆皇帝等。蘇東坡的「寒食帖」表面上看是一幅字，但讀起來其實是兩首詩，而且是「畫」出來的，就像蘇東坡在〈石蒼舒醉墨堂〉的解釋：「我書意造本無法，點畫信手煩推求。」<sup>35</sup> 既是書法、是詩、也是畫。文字與圖像以詩的方式在其中交互運作。

中國詩、書、畫藝術中的文與象問題研究，涉及中國傳統文論思想中之言、意、象的問題，畫論中的詩、書、畫藝術的同源問題，同時也涉及當

33 (法) 薛佛 (Jean-Marie Schaeffer) 著，劉千美譯，〈論「文類」——介乎本質主義與唯名論之間〉，《哲學與文化》34.11(2007.11): 53。

34 清·鄒一桂，《小山畫譜》，卷下〈文人畫〉，頁 34。

35 宋·蘇軾，〈石蒼舒醉墨堂〉，《蘇東坡集》(上海：上海商務印書館，1939)，第 2 冊，卷 2，頁 22。

代中國藝術創作的美學問題之一。基本上，從當代美學或藝術創作的觀點看來，中國詩、書、畫的美學問題首先是一個「文」與「象」交互運作的相關問題。

以西文字義來說，「文」(text)指語文、文字、文本、超文本，「象」(image, images)指意象、心象、圖像、影像。西方近代美學按實體形上學的思維方式，習慣以範疇、表象的概念處理文本與圖像的分類與表意問題，視作品的文本或圖像為其所指涉之另一真實世界的摹本、象徵或結構，並按範疇區分「文」與「象」的種類屬別。不過，表象真理所隱含之語言、思維與存有三者彼此無法跨越的間距問題，不僅是西方哲學一直無法解決的形上學與知識論的難題，也是哲學美學的困境。當代美學則不再琢磨「文」與「象」如何符應於現實世界的真理問題，或藝術作品之「文」與「象」的分類問題，而視「文」與「象」為彰顯存有之契機，在創作行動中的展現；而避免讓已然落筆成文的書寫和勾勒成圖的繪事，淪落為徒具雕琢之功、卻遠離真實存在的虛構表象，可以說是當代西方前衛藝術自十九世紀末以來所致力的目標。這點可以說與中國古典文論或書畫創作思想多少有所會通之處，或許也是當代中西美學研究可能相遇之處。事實上，中國古典思想中的「文」與「象」的意義甚為深遠。「文」除了指文字外，還包括文明、文化、文章、文采、紋飾等多重意義。「象」的字義，除了圖像、意象的意義外，作為動詞還有規範、摹擬、效法、相似的意思，例如《易經》〈繫辭上傳〉：「天垂象，見吉凶。聖人象之」。<sup>36</sup>《國語》〈齊語〉：「設象以為民紀，式權以相應」。<sup>37</sup>則是以象為規範，作為行動的指示或限定。以摹擬而言，圖像摹寫、意象重複是中國詩書畫史中一個常見的現象，摹本在中國繪畫史中自有其特殊的地位。簡言之，「文」與「象」不只是文學、藝術中靜態的、或被動的、個別存在因素，而是文藝作品創作與解讀之動態的、彼此交錯戲動之能量來源。

美國漢學家包弼德 (Peter K. Bol) 在其《斯文：唐宋思想的轉型》(“*This Culture of Ours*”: *Intellectual Transitions in T'ang and Sung China*)<sup>38</sup>一書中，探

36 《周易》〈繫辭〉上，《斷句十三經經文》，頁 24。

37 先秦·左丘明，《國語》(上海：上海商務印書館，1937)，頁 78。

38 Peter K. Bol, “*This Culture of Ours*”: *Intellectual Transitions in T'ang and Sung China* (Stanford: Stanford University Press, 1992).

討中國「文」在傳統中國士人文化中作為思想媒介的存在方式、認知價值及創作途徑。他指出在中國古典士人文化傳統中，文不只是作文賦詩，書畫亦是文。士人提筆為文的主要目的在於傳道修業，公忙閒暇之餘的賦詩作畫亦然。而在〈蘇軾與文〉中，包弼德指出，中國詩、書、畫之所以成為「藝」，在於其作為修身與成德之道。<sup>39</sup> 在〈蘇軾的道〉（“Su Shih’s Dao: Unity with Individuality”）之章節中，包弼德引述蘇軾〈書吳道子畫後〉所論及的文與象的歷史，認為蘇軾所謂的文不只是文章書寫，而是也包含書法、繪畫的文化活動，而這文與象兼具的活動，以實利之效而言，雖微不足道，但卻是文人學子為道成德的可能途徑之一。<sup>40</sup>

包弼德所論者，正是中國古典文論所重視之文與人的關係。由此可以明白漢學家宇文所安在所編譯、註釋的《中國文論》（*Readings in Chinese Literary Thought*）<sup>41</sup> 一書中，何以從閱讀「子曰：視其所以，觀其所由，察其所安；人焉廋哉，人焉廋哉。」<sup>42</sup> 作為全書開始的緣故。宇文所安在書中以註釋的方式，分析儒家以文本作為認知方式的意義，指出儒家以詩文作為認知的方式，不同於西方自柏拉圖和亞里斯多德以來，以擬象／表象（*mimêsis/representation*）掌握真理的途徑。宇文所安認為按儒家思想而言，文本所傳達的不是事物的觀念或表象，而是事物存在的情境、人的處境以及人與事物之間的行動關係。宇文所安以孟子所說「《詩》者，不以文害辭，不以辭害志。以意逆志，是為得之」的思想為據，分析文本之文、辭、志的三層關係，解說文本之閱讀與詮釋關鍵在於「以意逆志」的道理。他指出一般研究者將「以意逆志」的「志」翻譯為英文字“intention”（意向、意圖、意願、目的、打算），並不足以說明「志」一字在中文裡除了指涉主體願望

39 (美) 包弼德 (Peter K. Bol) 著，溫海明譯，〈蘇軾與文〉，收錄於 (美) 田浩 (Hoyt Cleveland Tillman) 編，《宋代思想史論》（北京：社會科學文獻出版社，2003），頁 184-225。

40 Peter K. Bol, “This Culture of Ours”: *Intellectual Transitions in T’ang and Sung China*, pp. 295-296.

41 Stephen Owen, *Readings in Chinese Literary Thought* (Cambridge: Council on East Asian Studies, Harvard University, 1992).

42 宇文所安的引文、翻譯與注釋，參見 Stephen Owen, *Readings in Chinese Literary Thought*, pp. 19-22.

之外，還有標示記號的複雜意義，也不足以說明「志」與「詩」之間所運作的語言與行動的多重關係。<sup>43</sup> 宇文所安引述《易經》〈繫辭〉所謂：「書不盡言，言不盡意，……聖人立象以盡意，設卦以盡情偽」的話，指出這段話的意義，在於指陳出文字、圖像與真相之間的內在行動的關係。<sup>44</sup>

這點可謂與當代美學中「文與象的戲動」的議題相呼應。有關此一議題的研究，華裔旅加學者沈清松（Vincent Shen）在“Interpretation of Chinese Philosophical Texts: Basic Considerations and Principles”（〈中國哲學文本的詮釋：基本構想與原則〉）一文中提出中國哲學文本詮釋原則，如「文義內在」、「融貫一致」、「最小修改」與「最大閱讀」等原則。<sup>45</sup> 其後，並以《莊子》〈齊物論〉為例，發展為顯豁「文」與「象」之律動的詮釋之途，以〈中國哲學文本與意象的運動——以《莊子》〈齊物論〉為例〉發表於我和幽蘭（Yolaine Escande）在《哲學與文化》共同主編的「文與象的戲動」專集。<sup>46</sup> 該文以解讀《莊子》〈齊物論〉的文本為例，闡述中國文化思想中文本與意象之間的律動關係，並指出文本解讀不是靜態的思維，而是意象（或「形象—觀念」）的運動，落實於文本在語用上的動態發展過程。<sup>47</sup> 沈清松在文章中指出，中國哲學的文本往往以隱喻和敘事的型態意指著「形象—觀念」，並與默觀、藝術、道德、歷史等種種理性作用有著不可分割的關聯。

#### 四、中國藝術鑑賞與品評的美學倫理化 （ethico-aesthetic）問題

一般而言，西方學者從美學倫理學的角度來討論中國書畫藝術與人密切相關的存在方式，已是相當普遍的論述。杜維明在收錄於《中國藝術理論》

43 同上註，頁 24-29。

44 同上註，頁 31。

45 Vincent Shen, “Interpretation of Chinese Philosophical Texts: Basic Considerations and Principles,” in Fang Keli (方克立) ed., *Chinese Philosophy and the Trends of the 21st Century Civilization* (中國哲學和 21 世紀文明走向) (Beijing: Commercial Press, 2003), pp. 1-18.

46 沈清松，〈中國哲學文本與意象的運動——以《莊子》〈齊物論〉為例〉，《哲學與文化》34.11(2007.11): 7-30。

47 同上註，頁 11。

的〈孟子思想中的人性觀：中國美學進路之一〉（“The Idea of the Human in Mencian Thought: An Approach to Chinese Aesthetics”）<sup>48</sup>中，開宗明義引述徐復觀在《中國藝術精神》裡的論述，主張儒道思想皆以修身（self-cultivation）為藝術創作之本，並根據孟子所謂「可欲之謂善。有諸己之謂信。充實之謂美。充實而有光輝之謂大。大而化之之謂聖。聖而不可知之之謂神。」<sup>49</sup>的思想，探討孟子人性觀中的美學向度，解說儒家從修身到成德的六藝之學。這篇文章雖未直接討論中國書畫藝術與儒家倫理道德之間的關係，不過卻為海外中國藝術之倫理美學提供了一個理論基礎。

高德博（Stephen J. Goldberg）在收錄於《世界哲學》（*A Companion to World Philosophies*）一書中的〈中國美學〉（“Chinese Aesthetics”），<sup>50</sup>便是從倫理美學（ethico-aesthetic）的觀點，論述中國傳統文人以詩、書、畫為文人「三絕」（Three Perfections）的藝術觀。他主張中國文人的創作活動是一種倫理美學的實踐，在此實踐中，文人得以在某一歷史脈絡中，按所形塑的社會互動的和諧關係來評價自我呈現的行動意義。高德博以魏夫人《筆陣圖》中的話語為例：「昔秦丞相斯，見周穆王書，七日興歎，患其無骨」，<sup>51</sup>解釋其中隱含的道德價值判斷與辨識前人作品中之美感價值判斷之間的關係，認為李斯見到周穆王書的反應是一種道德判斷的表述，將書法特質閱讀為作者人格的視覺表徵。前人的遺跡形構成可視見的傳統，以及不斷再生的創作機緣，作品中的作者得以自我呈現於他人，而前人作品之作者的鑑定，意味傳統作為他者聲音的傳遞。據此，高德博指出在中國文化中所謂的作者（authorship）從來不是單一個別藝術家的指稱，而是一種深刻的關係認定（relational identity）。高德博認為這正是《禮記》〈樂記〉篇中所謂「德成而上，藝成而下」，《論語》中所謂「志於道，據於德，依於仁，游於藝」，以及

48 Tu Wei-ming, “The Idea of the Human in Mencian Thought: An Approach to Chinese Aesthetics,” in Susan Bush & Christian Murck, eds., *Theories of the Arts in China*, pp. 57-73.

49 先秦·孟軻，《孟子》〈盡心〉下，宋·朱熹注，《四書章句集注》（北京：中華書局，1983），頁 370。

50 Stephen J. Goldberg, “Chinese Aesthetics,” in Eliot Deutsch, ed., *A Companion to World Philosophies* (Oxford: Blackwell, 1999), pp. 225-234.

51 唐·張彥遠，《法書要錄》（上海：上海商務印書館，1936），頁 3。

「六藝」或以「書」與「樂」作為君子修身之途的道德、或倫理美學意義之所在。

然而，高德博從美學的角度所理解的中國文化中視藝術為修身或成德之道的評價思想，到了藝術史研究者喬迅（Jonathan Hay）的筆下，卻成為評價中國文人書畫作品商業價值的來源了。2001年喬迅出版《石濤：清初中國的繪畫與現代性》（*Shitao: Painting and Modernity in Early Qing China*）<sup>52</sup>一書，發表多年研究石濤的成果。該書從歷史性和現代性的雙重觀點來研究石濤，分別政治、社會、商業和宗教的語境脈絡來閱讀石濤一生的創作活動與作品。其中關於商業的部分，喬迅不但把石濤的書畫創作看成商品般的企業活動，認為畫作是商品（*paintings as commodity*），而大滌堂則是畫作企業的商場，石濤也成了藝術企業的業主（*artist-entrepreneur*）。喬迅甚至把文人的自我看作是一個行動、苦難或自律所累積的道德資本，藉由化約成繪畫的美感形式，而得到經濟上的回報。道德品格成為畫家的自我投資，以及建立畫家畫作目錄和清單的依據，在他看來，那是以道德情操為賣點的市場，文人畫的引人入勝，在於筆跡的美學，賦予道德人品以可觸、可見、可銷售的形式。<sup>53</sup>他並認為這才是收藏家周亮工所謂「詩畫貴有品」意義的解讀。<sup>54</sup>喬迅從西方現代俗化市場理論的角度來看石濤晚期的創作活動和收藏家的鑑賞活動，以解釋明末清初活絡的商業活動與士人價值俗化的關係。喬迅認為石濤作品中所隱含的現代性主題之一在於國家市場和社群的關係上對自主性的企望。但是作品的商品化解釋，是否就是中國文人藝術活動「現代性」的表徵，則仍有其可議之處。

喬迅的論述代表的是，北美藝術史界從社會脈絡解釋明末清初文人書畫活動之政治、社會意義的研究趨勢。在喬迅的書中，除了文人畫所推崇的品格骨氣操守在繪畫市場上淪為徒具功能主義的道德觀（*Functionalist Ethic*）<sup>55</sup>外，石濤的畫論以及其中隱含作為藝術史語彙的宇宙觀之建立，也被認為

---

52 Jonathan Hay, *Shitao: Painting and Modernity in Early Qing China* (Cambridge: Cambridge University Press, 2001).

53 同上註，頁 181。

54 同上註，頁 181。

55 同上註，頁 205-209。

是根植於當時社會空間的配置。<sup>56</sup> 此外，喬迅認為「繪畫的認知作用在於自然世界的表象呈現」(painting's epistemological function as representation of the natural world) 的看法，<sup>57</sup> 則仍是在西方近代美學二元論的知識論體系下，來看待石濤的繪畫思想。因此對於石濤山水創作的「蒙養」思想，只能將之解釋為石濤對道教修煉的依附，以及寄身自由與逍遙的空幻之境 (occupy a utopian point of freedom and wandering)<sup>58</sup> 的願望，而說不出石濤所題畫跋中，視山川圖像為自然幻化蹤跡的文人畫美學的深刻意涵。關於「蒙養」，石濤寫道：「寫畫一道，須知有蒙養。蒙者因太古無法，養者因太樸不散。不散，所養者；無法，而蒙也。」<sup>59</sup> 在《易經》中，蒙是山水的卦象，上艮下坎。《周易》〈序卦〉關於蒙卦的解釋是：「物生必蒙，故受之以蒙。蒙者，蒙也，物之稚也。」<sup>60</sup> 王夫之說：「蒙者，知之始也。」<sup>61</sup> 中國人看待山水，從來不是可見山川自然的表象。大自然以山水不斷生發的變幻之姿，永遠走在已知、已顯的形象之前。山水詩人和畫家，是在風景之中的旅人，以童蒙之心摸索前行，期待未知山水的萌發現身，以筆墨寫之。石濤以蒙養為重的繪畫美學觀，相應與海德格以詩為存有初始、賦予、根基的思想，也與法國後現代思想家如德希達 (J. Derrida) 或南希 (Jean-Luc Nancy) 所說圖像的廢墟與隔絕意義相呼應。

事實上目前北美有關中國藝術史學的研究，除了著重於社會史學的方法外，也有不少研究論題與後現代美學的議題相關。例如華裔藝術史學家巫鴻 (Wu Hung) 除了曾以「紀念碑性」(monumentality)、「重屏」(double screen) 為研究主題外，<sup>62</sup> 2012 年出版的《廢墟的故事》(*A Story in Ruins*:

56 同上註，頁 279。

57 同上註，頁 279。

58 同上註，頁 272。

59 喬迅的英文引文，同上註，頁 272。中文引自吳冠中，〈石濤題畫詩跋選錄〉，《我讀石濤話語錄》(濟南：山東畫報出版社，2009)，頁 77。

60 《周易》〈序卦〉，《斷句十三經經文》，頁 29。

61 清·王夫之，《張子正蒙注》〈序論〉，收於《船山全書》第 12 冊(長沙：岳麓書社，1996)，頁 9。

62 Wu Hung, *Monumentality in Early Chinese Art and Architecture* (Stanford: Stanford University Press, 1995). Wu Hung, *The Double Screen: Medium and Representation in Chinese Painting*

*Presence and Absence in Chinese Art and Visual Culture*) 則是以「廢墟」為題，鋪陳中國文化古今歷史中的廢墟觀念和圖像，尋找與衰敗毀壞或斷簡殘篇相關的圖像在不同的歷史、文化、藝術和技術條件下的呈現。<sup>63</sup> 巫鴻在書中第一章首先從「丘」與「墟」的字義解釋中國建築物廢墟和山水圖像的懷古含義和歷史記憶的想像。例如石濤的「秦淮憶舊圖」是石濤故國宮廷家園成為廢墟的感嘆。而《金陵八景》冊之一的〈雨花臺〉，則是寫荒丘古臺的空無景象，在風景的「墟」中興起懷古之思。其次，巫鴻以李成的「讀碑圖」為例，分析圖中與廢墟相關的三個因素：旅人、石碑與枯樹，他認為石碑與枯木分別指向歷史與記憶，<sup>64</sup> 石碑與碑銘是歷史記憶的廢墟，而枯木則是以抒情的形式表達自然的衰敗、死亡與復生的感受。<sup>65</sup> 以枯木為繪畫主題的表現，在石濤的《梅花詩冊》與去世之前所畫的《金陵懷古》的斷梅，尤其呈現出畫家在廢墟中期待生命的執著。<sup>66</sup> 此外，巫鴻以神跡、古跡、遺跡、勝跡討論中國山水畫各種懷古方式的廢墟意義。而其廢墟的意義，在於文物或繪畫圖像指向時間流逝的隱喻，以及作為紀錄破壞與殘敗的方式。

這種以文物、書寫、圖像作為歷史記憶的載體解讀中國文學、藝術的方式，也見於其他的研究。例如宇文所安在《追憶：中國古典文學中的往事再現》(*Remembrances: The Experience of the Past in Classical Chinese Literature*) 書中，以歷史和記憶解讀中國文學作品中痕跡的意義。<sup>67</sup> 而華裔學者白謙慎在其《傅山的世界》(*Fu Shan's World: The Transformation of Chinese Calligraphy in the Seventeenth Century*) 則是以清朝書法家傅山的研究為例，闡述書法作為歷史與記憶之載體的面向。<sup>68</sup> 這樣的研究方法把中國文學藝術的解讀，帶入

---

(Chicago: University of Chicago Press, 1996).

63 Wu Hung, *A Story in Ruins: Presence and Absence in Chinese Art and Visual Culture* (London: Reaktion Books, 2012), p. 8.

64 同上註，頁 38。

65 同上註，頁 40。

66 同上註，頁 47-48。

67 Stephen Owen, *Remembrances: The Experience of the Past in Classical Chinese Literature* (Cambridge: Harvard University Press, 1986).

68 Qianshen Bai, *Fu Shan's World: The Transformation of Chinese Calligraphy in the Seventeenth Century* (Cambridge, MA: Harvard University Asia Center, 2003). 尤其參見頁 97-152。

歷史、政治與社會的脈絡，成為記憶的符碼。

然而，中國文學與藝術，尤其先秦以來儒家、道家以及六朝以後佛學思想影響下的文人詩書畫所強調的簡淡、蕭條與遠逸所隱含的懷古或廢墟意念，卻不只是對於過往歷史的緬懷，或對失去的故土家園的惆悵，而在於圖像隔絕的美學含義。這點與當代美學圖像隔絕或圖像廢墟的概念遙相呼應。<sup>69</sup> 以中國山水詩畫的圖像而言，山水在形諸文字或圖畫的景象中記憶，也在文字圖畫中成為跡印、成為廢墟。山水畫圖像廢墟的含義有兩層，一層指觀者在山水文字與圖像間見到過往，而憶起淹沒於時間歲月中的人事物，此即巫鴻所說的歷史記憶。另一層，則是指觀者在廢墟中因先前山水的缺席，而感受山水現前的差異臨現，那是山水自身在空無中對自己的記憶。而廢墟則始於山水成為圖像的隔絕。

換言之，山水圖像是記憶之處，也是隔絕之所。以巫鴻所言之傳為五代李成作的「讀碑窠石圖」為例，那是一幅描述旅人在荒漠中路經殘碑仰頭閱讀碑文的畫。畫中龜趺駝著石碑立於寒林枯木荒石旁，碑石完整但石碑文湮滅，在此反而圖像成為歷史記憶的隔絕，然而讀者（觀畫者）卻游刃於臨現與缺席之間，浮現感受消逝中之山林氣象存在的可能性，圖像所寄寓的含義因而開展，並在山林景象與筆墨之間，見其所不見。一旦執著於碑文的物件歷史，山水景象便會隱退消去，轉換成事件的延續，並逐漸在記憶中模糊。事實上在中國山水詩畫傳統中，孤寂與隔絕的幽遠意境之美是常見的主題，蕭條淡泊尤其是宋元以來山水畫所追求的意境，例如郭若虛論及「三家山水」說道：「夫氣象蕭疎，煙林清曠，毫鋒穎脫，墨法精微者，營丘之製也。」<sup>70</sup> 以中國古典山水美學而言，遠逸不只是視覺上或心理上的距離，亦不只是主觀想像力的飛揚，而是視覺形象所指向的界外之境的無盡綿延。

簡言之，中國文人的詩書畫作為藝術，之所以在中國藝術史中自成一格，在於其不斷跨越既與或已知界域的邊界，此即文人書畫美學中經常討論的「簡淡」與「遠逸」的概念，也是文人書畫美學所推崇的「逸格」境界。

69 圖像書寫的廢墟意義，參見 Jacques Derrida, *Mémoires d'aveugle: l'autoportrait et autres ruines* (Paris: Réunion des musées nationaux, 1990).

70 宋·郭若虛，《圖畫見聞誌》，卷 1〈三家山水〉，于安瀾編，《畫史叢書》（上海：人民美術出版社，1963），頁 12。

北宋文人黃休復《益州名畫錄》中論及「逸格」時的解釋：「畫之逸格，最難其儔。拙規矩於方圓，鄙精研於彩繪。筆簡形具，得之自然。莫可楷模，出於意表，故目之曰逸格爾。」<sup>71</sup> 不受限於既定規矩，不拘泥於色彩、細節，總是出於意表之外，也是蘇軾在〈淨因院畫記〉中論及文與可的竹石枯木時所謂「千變萬化、未始相襲」<sup>72</sup> 的道理。「蕭索」、「簡淡」、「遠逸」作為文人評價詩書畫藝術的美感範疇，並不意味要以「簡」、「逸」作為限定「文人藝術」之界域的標準，或視之為區辨「文人藝術」之歸類範疇，而是說，「簡」與「逸」是文人創作與品評其詩書畫作品的美感特質，更是文人詩書畫作品之所以成為藝術的存在方式。

## 五、結 語

本文簡要陳述中國藝術圖像在北美地區，因著華裔學者、漢學家以及藝術史家的研究論述，而散播的情況與要義。從早期在翻譯上之失落與增補問題的爭論，到中國美學與藝術概念的探討，以及中國文人畫範疇問題的界定、類的概念之討論，到美學倫理化的問題，以及後現代議題的介入。中國藝術圖像從早期宣講式的敘述，逐漸成為被認知與反省的對象，再以新的面容返回東方，影響原生文化讀者對中國藝術圖像的跨文化理解。簡言之，因著藝術理論與美學問題的研究，中國藝術圖像在文化間際旅行，顯現其面容。中國近代美學按西方美學的理論思考中國藝術的問題，雖有框架之疑，卻也是從異己之眼審視自我之機。後現代美學逐漸放棄東方主義的框架，而以議題的方式探問中國藝術圖像，在這裡我們看到華裔學者和漢學家的努力與成就，促成了跨文化的理解。而中國美學，尤其哲學美學的研究與發展，在更為廣闊的跨文化視野下，則還有更大的空間，期待後進華裔學者介入與發揚。

---

71 宋·黃休復，《益州名畫錄》〈目錄〉（《中國美術論著叢刊》，北京：人民美術出版社，2003），頁1。

72 宋·蘇軾，《蘇東坡集》第6冊，卷31，頁18。

## 引用書目

### 一、傳統文獻

- 《周易》，《斷句十三經經文》，臺北：臺灣開明書店，1955。
- 先秦·孟軻，《孟子》，宋·朱熹注，《四書章句集注》，北京：中華書局，1983。
- 先秦·左丘明，《國語》，上海：上海商務印書館，1937。
- 唐·張彥遠，《法書要錄》，上海：上海商務印書館，1936。
- 宋·黃休復，《益州名畫錄》，《中國美術論著叢刊》，北京：人民美術出版社，2003。
- 宋·蘇軾，《蘇東坡集》，上海：上海商務印書館，1939。
- 宋·郭若虛，《圖畫見聞誌》，于安瀾編，《畫史叢書》，上海：人民美術出版社，1963。
- 清·王夫之，《張子正蒙注》，《船山全書》第 12 冊，長沙：岳麓書社，1996。
- 清·石濤著，朱寄海注釋，《石濤畫譜》，香港：中華書局，1973/1985。
- 清·鄒一桂，《小山畫譜》，上海：上海商務印書館，1937。

### 二、近人論著

- (美) 方聞著，邱史華譯 2005 〈感念臺灣國立故宮博物院〉，《故宮文物月刊》23.7(2005.10): 22-30。
- (美) 包弼德 (Peter K. Bol) 著，溫海明譯 2003 〈蘇軾與文〉，收錄於 (美) 田浩 (Hoyt Cleveland Tillman) 編，《宋代思想史論》，北京：社會科學文獻出版社，頁 184-225。
- 吳冠中 2009 〈石濤題畫詩跋選錄〉，《我讀石濤話語錄》，濟南：山東畫報出版社。
- 沈清松 2007 〈中國哲學文本與意象的運動——以《莊子》〈齊物論〉為例〉，《哲學與文化》34.11(2007.11): 7-30。
- 高友工 2004 《中國美典與文學研究論集》，臺北：臺灣大學出版中心。
- 柯慶明 2004 〈導言〉，高友工，《中國美典與文學研究論集》，臺北：臺灣大學出版中心，頁 I-XIII。
- 劉千美 2008 〈範疇與藝境：文人詩畫美學與藝術價值之反思〉，《哲學與文化》35.7(2008.7): 17-37。
- 滕 固 1931 〈關於院體畫和文人畫之史的考察〉，《輔仁學誌》2.2 (1931.9)，收錄

- 於沈寧編 (2003) 《挹芬室文存》，瀋陽：遼寧教育出版社，頁 75-89。
- 滕 固 1958 《唐宋繪畫史》，北京：中國古典藝術出版社。
- (法) 薛佛 (Jean-Marie Schaeffer) 著，劉千美譯 2007 〈論「文類」——介乎本質主義與唯名論之間〉，《哲學與文化》34.11(2007.11): 47-59。
- 龔鵬程 2009 〈成體系的戲論：論高友工的抒情傳統〉，《清華中文學報》3(2009.12): 155-190。
- Bai, Qianshen (白謙慎). 2003. *Fu Shan's World: The Transformation of Chinese Calligraphy in the Seventeenth Century*. Cambridge, MA: Harvard University Asia Center.
- Bol, Peter K. 1992. "This Culture of Ours": *Intellectual Transitions in T'ang and Sung China*. Stanford: Stanford University Press.
- Bush, Susan. 1971. *The Chinese Literati on Painting: Su Shih (1037-1101) to Tung Ch'i-ch'ang (1555-1636)*. Cambridge: Harvard University Press.
- Bush, Susan, and Christian Murck, eds. 1983. *Theories of the Arts in China*. Princeton: Princeton University Press.
- Bush, Susan. 1983. "Tsong Ping's Essay on Painting Landscape and the 'Landscape Buddhism' of Mount Lu." In Susan Bush and Christian Murck, eds., *Theories of the Arts in China*. Princeton: Princeton University Press, pp. 132-164.
- Dale, Corinne H., ed. 2004. *Chinese Aesthetics and Literature: A Reader*. New York: University of New York Press.
- Goldberg, Stephen J. 1999. "Chinese Aesthetics." In Eliot Deutsch, ed., *A Companion to World Philosophies*. Oxford: Blackwell, pp. 225-234.
- Hay, Jonathan. 2001. *Shitao: Painting and Modernity in Early Qing China*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kao, Yu-kung (高友工). 1983. "Chinese Lyric Aesthetics." In Susan Bush and Christian Murck, eds., *Theories of the Arts in China*. Princeton: Princeton University Press.
- Lin, Yutang (林語堂). 1937. *The Importance of Living*. New York: Reynal & Hitchcock.
- Lin, Yutang. 1967. *The Chinese Theory of Art: Translations from the Masters of Chinese Art*. New York: G. P. Putnam's Sons.
- Munakata, Kiyohiko (宗像清彥). 1974. *Ching Hao's Pi-fa-chi: A Note on the Art of Brush*. Ascona, Switzerland: Artibus Asiae.
- Munakata, Kiyohiko. 1983. "Concepts of *Lei* and *Kan-lei* in Early Chinese Art Theory." In Susan Bush and Christian Murck, eds., *Theories of the Arts in China*. Princeton: Princeton University Press, pp. 105-131.

- Li, Zehou (李澤厚). 1988. *The Path of Beauty: A Study of Chinese Aesthetics*. Translated by Gong Lizeng. Beijing: Morning Glory Publishers.
- Owen, Stephen. 1986. *Remembrances: The Experience of the Past in Classical Chinese Literature*. Cambridge: Harvard University Press.
- Owen, Stephen. 1992. *Readings in Chinese Literary Thought*. Cambridge: Council on East Asian Studies, Harvard University.
- Shen, Vincent (沈清松). 2003. "Interpretation of Chinese Philosophical Texts: Basic Considerations and Principles." In Fang Keli (方克立), ed., *Chinese Philosophy and the Trends of the 21st Century Civilization* (中國哲學和 21 世紀文明走向). Beijing: Commercial Press, pp. 1-18.
- Sirén, Osvald. 2005. *The Chinese on the Art of Painting: Translations and Comments*. Peking: Henri Vetch, 1936; New York: Dover reprint.
- Sullivan, Michael. 1979. *Symbols of Eternity: The Art of Landscape Painting in China*. Stanford: Stanford University Press.
- Tu, Wei-ming (杜維明). 1983. "The Idea of the Human in Mencian Thought: An Approach to Chinese Aesthetics." In Susan Bush and Christian Murck, eds., *Theories of the Arts in China*. Princeton: Princeton University Press, pp. 57-73.
- Tu Wei-ming. 2004. "The Continuity of Being: Chinese Visions of Nature." In Corinne H. Dale, ed., *Chinese Aesthetics and Literature: A Reader*. New York: University of New York Press, pp. 27-40.
- Wu, Hung (巫鴻). 1995. *Monumentality in Early Chinese Art and Architecture*. Stanford: Stanford University Press.
- Wu, Hung. 1996. *The Double Screen: Medium and Representation in Chinese Painting*. Chicago: University of Chicago Press.
- Wu, Hung. 2012. *A Story in Ruins: Presence and Absence in Chinese Art and Visual Culture*. London: Reaktion Books.

## Image Journey: Chinese Art and Aesthetics in Diaspora in North America

Johanna Liu\*

### Abstract

This paper discusses the development, transmission, and influence of the study of the concepts and aesthetics of Chinese art in North America. It investigates the image of Chinese art and aesthetics as presented by Chinese sinologists and art historians through their translations, readings, and interpretations of the classics of Chinese art theory, and in particular the journey taken by Chinese art in the process of its transmission across cultures. This paper first explores the ways Chinese art theory has been mistranslated or misunderstood, and then in the following section tackles various questions pertaining to Chinese aesthetics in diaspora, in particular how “Chinese art” is understood as an aesthetic category or genre (*lei* 類) in a Western cultural context, the interplay between text (*wen* 文) and image (*xiang* 象) in classical Chinese poetry, painting, and calligraphy, and the tendency towards an ethico-aesthetic attitude in the appreciation and appraisal of Chinese art. This paper contrasts various contemporary artworks and reflections on philosophy and aesthetics, to explore the thinking of Chinese scholars, sinologists, and art historians in North America regarding the artifacts of Chinese literature and their artistic qualities. In discussing the ways in which Chinese art exists and is cognized, and whether

---

\* Johanna Liu is a professor in the Department of East Asian Studies at the University of Toronto, Canada.

the question of tone in Chinese literati poetry, calligraphy, and painting and its purpose in edification is one of ethics, market value, or political awareness, this article aims to explore the modern implications of the contributions of Chinese scholars to the study of Chinese art and aesthetics in North America.

**Keywords:** Chinese art, Chinese aesthetics, *lei* 類 (category or genre), ethico-aesthetic attitude, Kao Yu-kung 高友工