

# 中國藝術評論中的「法」與歐洲的「古典主義」 ——一個比較的觀點

包華石

他們（中國人）像我們一樣珍視古瓶，其原因卻與咱們大不相同：我們愛其美，他們卻好其古……其實今日之製亦不乏佳作，我就曾在一些中國大官兒家裡見過不少精品。

——路易·勒康特，一六九七

勒康特（Louis Le Comte）是十七世紀的耶穌會教士，旅居中國多年，會中文，也讀過古典文學，並寫了本關於中國文化的書。他承認中國人和歐洲人同樣有收藏古董的嗜好，但在中國，有的古董本身並不美，卻可因其古老而受到收藏家的重視。當時的歐洲人則不然，他們將古代希臘羅馬的藝術視為最高的美感境界，故所收之物，若非古希臘羅馬之品，也會是其仿作。這意味著不合乎古典藝術美感標準的東西都不足以欣賞，因此當勒康特見到中國人能夠欣賞各時代的古董時，自然會感到好奇。

勒康特所注意到的差異，實反映了近代早期中國與歐洲重要的美感區別。簡言之，近代早期的中國收藏家，是以歷史性的眼光來評價藝術品，當時的歐洲人卻仍用一種絕對的美感標準來欣賞藝術。這並不是

因為民族或文化有別，而是因為當時的歐洲人尚未形成歷史性的眼光，要再過兩百年，他們才能像中國人一樣欣賞歷代古物。為更深入了解這個歷史現象，我們要先討論古典文化的特質和普遍性。

歐亞大陸上形成古典文化的地區並不多，較著者為中國和歐洲。從歷史發展的角度看，古典文化是種「非宗教性」地斷定社會典範的媒體。因其無關宗教，所以一般的知識分子（非神職人員）都可以參加關於人倫的辯論，即使離開古典典範，也不易招致像拒絕宗教信仰般嚴重的後果；辯論社會典範的空間遂因此擴大，亦提升了社會思想的發展。所謂復古（Archaism）和古典主義（Classicism）都具有社會典範的功能。故復古和古典主義本為一事，只是兩種例子罷了。

無論歐洲或中國，古典文化都有其自身的規律。

建立了古典藝術的傳統後，藝術家只有兩種選擇：一是遵循古法，一是在某種程度上離開古典模範。歐洲人用「imitation」（仿）來描寫藝術家接近模範的程度；中國評論家則是用「法」來形容藝術家跟古法之間的關係。「imitation」和「法」在歷史上的功能稍有不同。（註一）在歐洲，只有一個模範堪稱「古典」；在中國卻沒有一個萬古不變、普世永存的「法」。這或許與「法」這個概念的歷史演變有關。最早的春秋和戰國早期，「法」與器物是難以分割的概念，如《禮記》：

是月也，命婦官染采，黼黻文章，必以法故。無或差貸，黑黃倉赤，莫不質良，無敢詐偽，以給郊廟祭祀之服，以為旗章，以別貴賤等給之度。（《月令》六月）

鄭玄在註釋中指出：

必以法故者，若三入為纁，五入為緌，七入為緇之類，當用舊法故事，不得參差變貸也。

古代「法」字的意義已頗為廣泛，此處的脈絡顯然是指製造禮器的過程。不同的製造過程自然地會產生面貌各異的物件，如深紅色、紫色、或黑色。依著爵位高低之不同，器物的大小、紋飾和標誌都會改變；換句話說，在貴族的儀式制度下，不同爵位的貴

族器物都有各自的「法」來製作。然戰國中期以後，為適應官制理論的需要，「法」開始有了新的、更抽象的意義，如《慎子》：

法非從天下，非從地出，發於人間，舍乎人心而已。（《君人五》）

慎子的法不是儀式制度的法，而是官僚制度的法律。「法」的意義雖仍與「過程」有關，然戰國以後指政府行政的過程。既然「法」不是「從天下」，而是「發於人間」，所以不是固定無變的規則；當社會情況有了變化，法律也可以調整或改變。

不過，歷史的演變並不單純；「法」的定義，並非從具體的「法」直接演變到抽象化的「法」。「法」與物的依附關係鬆離之後，又可以分為幾種個體的「法」，例如「文法」和「武法」。漢高祖的詔書：

今天下已定，令各歸其縣，復故爵田宅，吏以文法教訓辯告，勿答辱。（《漢書》〈高帝紀〉）

可見「法」的定義抽象化後，就可運用在任何跟過程有關的概念上。至南北朝和唐代，隨著藝術評論的發展，理論家便開始用「法」字來斷定藝術家的手法：

昔張芝學崔瑗、杜度草書之法。因而變之，以成今草書之體勢。一筆而成，氣脈通連，隔行不斷。唯王子敬明其深旨，故

行首之字，往往繼其前行。世上謂之一筆書……其後陸探微亦作一筆畫，連綿不斷。故知書畫用筆同法。（張彥遠，〈論顧陸張吳用筆〉，《歷代名畫記》卷二）

這一段文字裡，第一個「法」字是「手法」的「法」，第二個「法」字則涵蓋書法與繪畫兩種技術領域，是相當抽象的概念。這個概念，近似於「風格」的意思。以後，不管評論家談書法或繪畫，「法」這個字皆可代表各種藝術的共有作風。

到了宋代，「法」字就成為斷定古典藝術特色的關鍵詞，差不多等於「古典風格」的意思。例如：

劉永，不知何許人，師關仝為山水，其意思筆墨頗得其法。至樹石澱撲甚不相遠，但勾斲皴淡，未為佳耳。（劉道醇，〈聖朝名畫評〉〈山水人物門〉卷二）

關仝（圖一）和其他古典大師一樣，發展出獨特的畫法。他的樹木、山脈、構圖及皴法都有技術上的特點，與范寬或李成的畫法不同。由於評論家往往



圖一（傳）五代 關仝 關山行旅圖 國立故宮博物院藏

用畫家的個人風度來理解其畫法風格，所以每種畫法都能帶著個別的社會價值。如郭若虛在《圖畫見聞志》中云：

巨然工畫山水，筆墨秀潤。（卷四〈山水門〉）

諺云：黃家富貴，徐熙野逸。不唯各言其志，蓋亦耳目所習，得之於心而應之於手也。（卷一〈論黃徐體異〉）

李符……仿佛黃體而丹青雅淡，別是一種風格。（卷四〈花鳥門〉）

徐熙……識度閑放，以高雅自任。（卷四〈花鳥門〉）

巨然的筆墨秀潤、李符的風格雅淡、黃荃的風格富貴、徐熙的野逸：評論家們認為畫家可以通過風格來「言其志」，顯然藝術風格是能夠承載社會價值（即「文化資本」）的媒體。因此劉永選擇了關仝的畫法，也意味著他十分讚賞關仝風格所代表的價值。



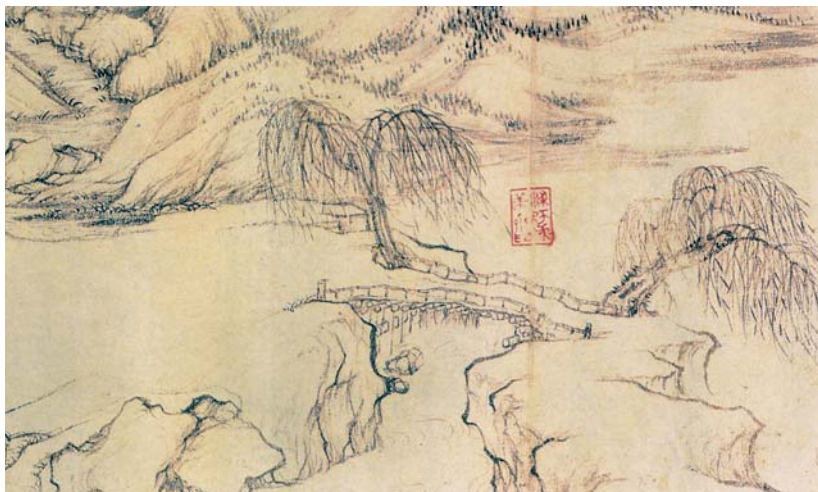
圖二（傳）北宋 李成 寒林平野圖 國立故宮博物院藏

「法」也可以是個體的「法」，例如「李成的法」、「范寬的法」等。米芾《畫史》便經常提到大師的法：「王詵學李成皴法（圖二），以金綠為之，似古。」值得注意的是，王詵除了學李成的畫法外，還使用金綠的著色法，可見這兩種畫法的歷史地位和含義並不一致。當時李成算是寫實（形似）畫法的開創者，可是金綠的畫法反讓人聯想到盛唐時期較原始、樸拙的畫法（圖三），故這兩個時代的畫法原則是相反的。（註二）王詵必須先將藝術風格當作歷史上的物體，才能隨意並用原則互相衝突的手法。

其他南北宋之際的文人畫家也利用這種經營方



圖三 (傳) 唐人 明皇幸蜀圖 局部 國立故宮博物院藏



圖四 北宋 喬仲常 赤壁賦圖 局部 堪薩斯市納爾遜博物館藏

法，的是典型的董源傳統。那逐漸高起的緩坡，林木  
 鬱鬱，與喬氏常用的陡峭的石塊很不同（圖五）。董源  
 山水主在摹寫南方景色，喬仲常描繪的風景卻近於北  
 地山水的傳統：人格、風格各異。然這兩種風格所代  
 表的社會價值（自然，天真等）同受宋代文人的贊

式：喬仲常  
 〈赤壁賦圖〉  
 （圖四）即為  
 一例。前景  
 的樹、石、  
 橋梁都以乾  
 筆畫成，不  
 著渲染，其  
 明晰之筆  
 力，正好配  
 應石塊之陡  
 峭。這個風  
 格當然跟董  
 源的傳統無  
 關。但畫裡  
 的遠方丘  
 陵，卻使用  
 相當柔順的  
 筆劃和皴

同，因此我們可以推測喬仲常之所以用這兩種畫法來抒寫赤壁賦詩意，其用意大概似於文人的「用事」吧（即寫詩時引用古典詩人的詞句）。這麼看來，喬仲常的畫其實很接近「詩中有畫，畫中有詩」的文人思想。然而，若宋代評論家只承認一個萬古不變的藝術標準，恐怕喬仲常的構圖就會被視為很大的錯誤呢！

讓我們再次回想勒康特的評論。歐洲近代早期的大畫師，雖然偶會辯論誰最能繼承古代希臘的傳統，卻都同意古典藝術是普世性的標準。（註三）而王詵能並用「寫實」與「寫實之前」的畫法，其實顯示了中國近代早期文化的兩種特點：一、北宋以來的中國收藏家承認在歷史上有許多不同的古法，包括寫實的藝術（圖六）、寫實之前的藝術（圖三）、和反對寫實的藝術（圖七）；它們都能受到收藏家和評論家的重視。二、「古拙」、「平淡」等美學概念讓中國的收藏家能夠欣賞古

董不完美、不精緻、不寫實的純樸特色。是以每個時代的古法都可以欣賞，只是文人們會辯論個別古法的優缺點。

而要怎樣斷定一個文化是否發展出歷史性的眼光呢？關鍵在於評論家對寫實畫法的態度。宋代以來的中國、和十九世紀晚期以降的西方收藏家都能欣賞不同時代的藝術品，無論其風格是否寫實。（註四）於是我們能推論此等歷史性的眼光並非民族性的表現，而是歷史演變的結果。

宋代以後，隨著文人畫的繁榮，中國畫家逐漸形成以各種古法為題材的繪畫傳統，其代表人物當推董其昌。他的《山水高冊》中有幅仿李成之作（圖八），其上題跋讓我們更了解當時的「仿」字並不等於歐洲人的「imitation」：

偏頭關萬金吾邦孚家藏李營丘平遠小絹幅，與成國家巨軸同一筆法。米元章云真李成見二本，此殆近之。因仿為小景，唯水墨渲運處，非郭熙、許道



圖五（傳）五代 董源 龍宿郊民圖 局部  
國立故宮博物院藏

寧所能及耳。

李成和許道寧的水墨渲染是創造寫實效果的關鍵手法，他們以水墨濃淡來描繪光線的方向、煙雲的變化及石塊的立體性（圖二）。但董其昌在此卻刻意給水墨平板、不立體的面貌，並宣稱這是李成與許



圖六 北宋 崔白 雙喜圖 國立故宮博物院藏

道寧所達不到的成就，李成之「法」的特徵則完全被顛覆。（註五）

明代畫家與古典傳統的關係不大像當時歐洲畫家的情況。十七世紀的歐洲畫家將拉斐爾（Raphael）視為最偉大的模範，絕不任意違反古典風格（包括寫實

主義標準)的規則。明代晚期文人的態度則相反，他們把古典風格和大師當成歷史上的對象：在繪畫的空間裡藝術家可以與古人「神會」，然這樣交會並不是為了模仿抄襲古人。在繪畫的空間裡，今與古的關係像對話，而創作的自主力量基本上掌握在畫家手裡，否則董其昌怎麼有權隨意違反李成所建立的古法呢？既然明代晚期的畫家必需超越「當代」的藝術品味和古代的艺术規則，抽象的畫法遂更合乎他們的需求。

在社會發展的過程中，個人的自主能力常是核心的問題。由於統治者在一定程度上必需仰賴藝術家和其他知識分子的服務，知識分子的社會地位便通常較一般人要高。於是，當中層或下層社會團體要擴大他們傳統的能動範圍時，藝術家常常是做前鋒的人。因此，從藝術家自主性的擴大，便可以推測一般人民自主性的發展過程。

如前所述，由於古典傳統是世俗的知識系統，故一般知識分子可以辯論和調整社會的典範。這些典範當然也包括個人自主性的概念。宋代文人早就提出了這個問題；他們一方面拒絕貴族對文化生產的特權，一方面也擴大了畫家的自主空間。(註六)可是明清之際，畫家所抗拒的約束力已不是貴族，反而是文人的古典傳統。(註七)董其昌的朋友袁中道便提出了強烈的批評：

源自宋元以來，詩文蕪爛鄙俚雜還。本朝諸

君子出而矯之，文準秦漢，詩則盛唐，人始知有古法。及其後也，剽竊雷同，如腐鼎偽觚，徒取形似，無關神骨。先生出而振之，甫乃以意役法，不以法役意，一洗應酬格套之習。而詩文之精光始出。(中郎先生全集序)，

《珂雪齋文集》卷三)

袁中道的「法」，就是「古典大師風格」的法。他體會到：明代文人得先對元朝大師的權威提出疑問，才「始知有古法」，認識到古典風格的歷史性。唯在發現前人風格與當代有一定的歷史距離時，才能意識到那個傳統是個別的、可以改變的文化體。若未明白這種歷史性的關係，畫家便無法變化傳統，而免不了成爲缺乏自主能力的古法奴隸。若能將古法視爲歷史上的一種物體，畫家與古法間的關係便自然顛覆：畫家獲得嶄新的創造權力，而古法不過是他們運用的工具而已。(註八)

在繪畫的領域裡，石濤提出了與袁氏頗爲相似的看法：

夫畫：天下變通之大法也，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。今人不明乎此，動則曰：「某家皴點，可以立腳。非似某家山，不能傳久。某家清淡，可以立品。非似某家工巧，只足娛人。」是我

為某家役，非某家為我用也。縱逼似某家，亦食某家殘羹耳。於我何有哉。《畫語錄》〈變化章〉第三

石濤要古法為他所，而不做古法之奴。然推到極致，「法」又必然產生新的矛盾。從前，畫家和古典大師之間的關係較像對話，然畫家即使率意地引用古典大師的手法，其作品終究沾染了古典文化的部分權威。但袁中道和石濤的要求卻不止於此：他們想掌握所有的權威，卻不能免地在實踐上採行了歷史上的古法……這矛盾真是藝術史上的深奧難題！（註九）

對此，石濤早有見解。他將「法」字提到更高、更抽象的概念層次。「法」，原只限於古典大師的風格，專屬於大師。然當石濤把「法」再一次地抽象化後，無論技術水準之高低，人只要一揮筆，自會產生個人的、自我的「畫法」：

太古無法，太樸不散，太樸一散而法立矣。法於何立？立於一畫。一畫者，眾有之本，萬象之根；見用於神，藏用於人，而世人不知，所以一畫之法，乃自我立。立一畫之法者，蓋以無法生有法，以有法貫眾法也。

《畫語錄》〈一畫章〉第一

人類在渾樸、天真的階段時（例如春秋戰國時代），無人意識到藝術上的「古法」。當社會與藝術思想發

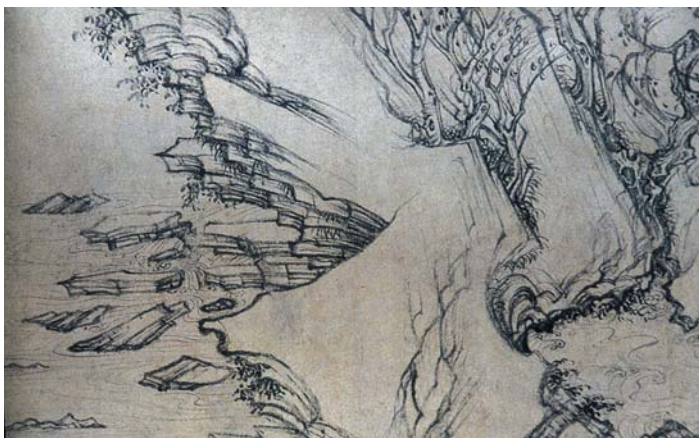
展到一定程度，評論家才創造出藝術裡「法」的概念。然「法」乃源自於每道筆畫的特質；在水墨畫的界限裡，無論怎麼畫，必定得透過自我的筆畫，故此筆畫的特質終究是由「我」來決定的。即使沒吸收任何大師的古法，「我」的畫法依然存在，因此可以用自我的「法」來掌握古代一切的畫法。

如此豪放的宣言應非十八世紀歐洲畫家所能想像，然石濤仍不滿意。他心想，或許有人會問：「畫家若想真正掌握藝術的權威，是否只要將所有的古法都去掉便可呢？」這個看法與不少二十世紀西方畫家的論點相似，但石濤很精明地看出這種謬論的弱點：

古之人未嘗不以法為也。無法則於世無限焉。是一畫者，非無限而限之也。非有法而限之也。法無障，障無法。法自畫生，障自畫退。《畫語錄》〈了法章〉第二

「無限」也是一種限制（這樣畫家便不能運用任何與別人有關的手法），正統的法亦是限制，在石濤的定義下，真正的藝術是沒有障礙的。怎樣才能避免障礙呢？關鍵就在於「用自己的筆畫」。自我的筆畫出於身體的動作，故無法與個人的特質分離，因此即使沒有任何藝術才能，自我的筆畫仍離不開「我」：

在於墨海中立定精神，筆鋒下決出生活，尺幅上換去毛骨，混沌裡放出光明。縱使筆不



圖七 北宋 喬仲常 赤壁賦圖 局部 堪薩斯市納爾遜博物館藏

筆，墨不墨，畫不畫，自有我在。《畫語錄》  
（風凰章）第七）

李成或倪瓚的法，原本具有特殊的古典地位，遠高於一般人的畫法，而石濤則將大師的古法與一般人的法擺在同一個類別階層。他把「法」提升到更抽象的境界，在這境界上，偉大的畫家與普通人等同，於是「法」字再也不侷限於古典文化的範圍。

這革命性的理論，等於打破古典的「法」，並建立起普及性的

「法」。石濤之所以能有如此深入的理解，實有賴董其昌和袁中道的前導。

「法非從天下」，所有的古法實際上只是發生過的歷史存在，法與畫家間的關係根本就是相對的。追究起來，這一類思想仍是以宋代文人發展出的歷史性眼光為基。

依勒康特之見，可知當時歐洲

的藝術思想並非如此。十八世紀的歐洲人認為美學標準最終可以歸結到上帝的永恆規則，（註十）故始終不敢承認非寫實藝術的價值。甚至到一七五七年，威廉·錢伯斯（William Chambers）仍認為全世界只有一個普遍性的、寫實主義的繪畫標準：

我見到過許多這樣的（中國）畫；它們通常用印度墨汁畫在白紙上，大多表現風景和人物。它們用筆通常有精神，卻因不準確和輕浮而不值得關注。

他對盆景的評論也是如此：

有時他們也會放置由象牙、水晶、琥珀、珍珠和各種石頭製成的人工盆景。我曾見過價值一千兩銀子的盆景，但它們至多只是美觀卻沒有價值的飾物，或只是對自然的拙劣模仿。除這些盆景外，他們也用幾個瓷瓶裝飾，以及他們很重視的小型青銅器。（註十一）

他所輕視的中國畫大概是文人畫。文人畫以畫家的自我表現為主，自得放棄「形似」的標準，然這類美學思想卻是Chambers無法欣賞的。十九世紀以前的西方，連歐洲中世紀的藝術也不視為美術，只當成是[Gothic]（野蠻）的工藝。歐洲人必得和中國人一樣，先拒絕寫實主義，才能發展出歷史性的眼光。到十九世紀晚期，歐洲人開始大量收藏亞洲藝術，如浮

世繪和中國瓷器等。浮世繪對印象派畫家的影響已眾所周知，卻也為歐洲藝術世界帶來危機：倘若豪奢的收藏家那麼重視非寫實的、無法見容於古典標準的浮世繪，則歐洲的古典思想怎麼能算是普遍性、萬古不變的標準呢？

為解決這個問題，二十世紀初期的羅格·佛瑞 (Roger Fry) 便發展出所謂「形式主義」的理論，企圖容納東方與西方各種技法，並超越東西方的類別界限。為涵蓋那麼大的文化空間，他必得找出非常抽象的藝術標準才行。其核心標準便是形式。然歐洲傳統



圖八 明 董其昌 山水高冊之一 堪薩斯市納爾遜博物館藏

美學並無太多關於抽象形式之表現力的討論，因此，如何形成和建立形式主義的美學標準，便成了佛瑞的最大挑戰。

一九一〇年中，佛瑞為勞倫斯·賓永 (Lawrence Binyon) 的《東方藝術》(Far Eastern Art) 寫了篇書評。(註十一) Binyon對中國藝術理論的介紹大部分來自張彥遠的《歷代名畫記》，因此多討論筆法的重要性和形似與寫意的爭論。(註十三) 佛瑞的形式主義理論也強調：

用以描繪形體的線條自有其氣韻 (rhythm)。畫出的線條記錄著受藝術家情緒左右的細膩動作，因此能夠直接地傳達其內心感受。

由於賓永將「氣韻」一詞譯為rhythm，佛瑞便以rhythm為其理論的核心概念，故能將形式和畫家的自我情緒連接起來。然畫家若以自我表現為主，自然要放棄「形似」的標準。佛瑞深明此理，故欲說服當時的西方藝術家拒絕寫實主義。他相信，只要歐洲畫家多認識東方藝術，就會：

發展出新觀念，拋開所有徒務形似的笨拙技巧……讓藝術自不具瞬間表現力的一切解放出來。

可見所謂西方的表現主義並非民族國粹的產物，而是跨文化過程的典型例子：藝術抽象化的過程也不

是西方優秀素質的表現，而僅是超越兩個不同文化類別的必然後果。

## 結語

自歷史發展的角度來看，復古和古典主義 (Classicism) 實有同樣的社會功能，且是同一個現象。「法」和 Imitation 都是知識分子斷定藝術品與古典傳統間相互關係的憑據。因為發展出了歷史性的眼光，中國藝術賞鑑的範圍，遂不限於合乎寫實標準的藝術品；也因為不重視形似，中國收藏家遂能欣賞非完美或不寫實的藝術，包括宋代之前的繪畫、早期的青銅器，甚至模仿商代的宋代青銅器等。由是，中國的評論家發展出一套專門討論「形式」的術語，如「平淡」、「筆力」、「古拙」……等。由於中國和歐洲的歷史演變，都顯示了從寫實主義到表現主義的發展，所以這並不是某個民族所獨有的現象，故也不能稱作是民族性之表現。●

## 註釋

- 一：關於歷史上中、西方對「寫真」的不同態度，請見 Wen C. Fong, "Why Chinese Painting is History," *Art Bulletin*, LXXXV, no. 2 (June, 2003), 258-280.
- 二：關於李成和寫實主義的問題請見拙作 "Discourses of Representation in Tenth- and Eleventh-Century China," *The Art of Interpreting: Papers in Art History from Pennsylvania State University IX*, ed. S. C. Scott, (College Park: Pennsylvania State University, 1995), 89 - 125.
- 三：Joseph Aloip, *The Rare Art Traditions* (Princeton: Princeton

University Press, 1982), 47.

四：Willibald Sauerlander, "From Stilus to Styer: Reflections on the Fate of a Notion," *Art History*, vol. 6, no. 3 (September, 1983)

五：關於「仿古」的論述頗多，本文之目的只在進行「仿古」與「Imitation」的初步探討。感興趣的讀者請參照：James Cahill, *The Compelling Image: Nature and Style in Seventeenth-century Chinese Painting* (Cambridge, 1982), 89-127; Wai-kam Ho, "Late Ming Literati: Their Social and Cultural Ambience," in Chu-tsing Li, James C. Y. Watt, eds., *The Chinese Scholar's Studio: Artistic Life in the Late Ming Period* (New York, 1987), 23-36; Wai-kam Ho and Judith Smith, eds., *The Century of Tung Ch'i-ch'ang, 1555-1636* (Kansas City and Seattle, 1992), 2 vols., 1:3-41; Wen Fong, "Creating a Synthesis," in Wen C. Fong and James C. Y. Watt, *Possessing the Past: Treasures from the National Palace Museum, Taipei* (New York and Taipei: Metropolitan Museum and National Palace Museum, 1997), 419-425.

六：見 Amy McNair, "Su Shih's Copy of the 'Letter on the Controversy over Seating Protocol,'" *Archives of Asian Art* 43 (1990), 38-48; Ronald C. Egan, *Word, Image and Deed in the Life of Su Shi* (Cambridge, 1994), 8-16; 261-65.

七：見 Katharine Burnett, "A Discourse of Originality in Late Ming Chinese Painting," *Art History* 23, no. 4 (November, 2000), 522-558.

八：事實上宋元的文人也體會到這一點：但明代初期的知識分子有可能缺乏對前代的批評能力。

九：這並不是因為中國人過分地迷古。凡有歷史文獻記載的社會都無法百分之百地逃避自己的過去，當時歐洲人也無法避免古典文化的影響。

十：見 Arthur Lovejoy, "The Chinese Origin of a Romanticism," in *Lovejoy, Essays in the History of Ideas* (Baltimore, 1948), 99-101.

十一：William Chambers, *Designs of Chinese Buildings, Furniture, Dresses, Machines, and Utensils*. London: Published by the Author, and sold by him next Door to Tom's Coffee-house, Russell Street, 1757, 9.

十二：Roger Fry, "Oriental Art," *Quarterly Review*, vol. 212, no. 422 January and April, 1910, esp. 225-226.

十三：Lawrence Binyon, *Painting in the Far East*. London, 1908, 75-76