



關於彩色珍藏版《美的沉思》

◎ 文字工作者／蘇惠昭



美的沉思：中國藝術思想芻論

蔣勳著／雄獅/9211/660元
ISBN 9574740625
平裝

如果有人手邊恰好有一本雄獅美術1986年版，蔣勳先生撰寫的中國美術史入門書《美的沉思》——這個版本一直到今年4月進入4版10刷，再對照甫出版的《美的沉思》彩色珍藏版，大約會發出一聲「東風夜放花千樹」的驚嘆，那種視覺上忽然迸開而遼闊起來的自由奔放，與作者華麗深情的文字風格終於有了真正的對應。

隨意舉幾個例子罷，如敦煌壁畫之「飛天」、董源「瀟湘圖」、郭熙「早春圖」、范寬「谿山行旅圖」、李唐「萬壑松風圖」、周昉「簪花仕女圖」、展子虔「遊春圖」、顧閔中「韓熙載夜宴圖」、王蒙「葛稚川移居圖」等中國美術史上一等一重量級作品在彩色珍藏版中都得到了整頁甚至跨頁的版面表現，以收藏在臺北故宮的「谿山行旅圖」來說，當黑白版讀者讀到作者對「谿山行旅圖」的文字描述：「用細密的毛筆直接觸點、構成乾燥而堅實的黃土高原上山石壁立的氣度」，「我們遠看之時，震驚於突起大山的雄渾蒼莽，慢慢近看，會被陸續發現的樹叢、泉石、行旅、人驛吸引，驚訝於那雄渾蒼莽的宇宙之中，還有這樣微渺但生氣昂然的生命

……」，他只能在印刷粗糙的8×12公分的圖片（頁86）中努力想像，怎麼看也看不出的雄渾蒼莽、生氣昂然，最後只好把書當作散文來讀。

《美的沉思》最初是蔣勳為臺灣大學城鄉研究所授課的一套講義，陸續在當時的《雄獅美術》月刊發表後，於1986年結集成書，十多年來一直沒有斷書，也一直是臺灣的中國美術史入門書單中的首選，這應該和蔣勳以文學家的筆與感情寫美術史有關，他軟化了艱澀的知識，把入門者似熟悉還陌生的中國美術史演成一場熱情如火流麗似星的歌舞，歷史之外，於是讀者還得到了一種閱讀文學作品的趣味以及興奮快感，這一點如果把《美的沉思》與高居翰《中國繪畫史》放在一起比較就可以明白，高居翰是冷靜的旁觀者，「五代和宋初山水畫家追求的是畫面的統一，朝此目標邁進的第一步，是減少顏色的重要性或完全不用色。……最重要的是，他們發展出一套新技法，可以使畫面產生連續而又一致的空間。一張山水畫不再只是各種不同形象的總集合，而是完整境界的體現。」這是高居翰的敘述模式；而蔣勳有時候則是全然置入其中地謳歌著：「那山水是宇宙本體的探索。那山水，是洪荒到劫毀，萬物賴以托庇的空間。



▲谿山行旅圖 北宋 范寬



那山水，是初始到終結，人所行經的途徑。那山水是現象背後永恆的秩序，是因頓挫折的生命嚮往皈依的理想之國」。

如此寫作的方式顯然逸出了學術的規則，但根據蔣勳在序文中的說法，「美」是生命唯一的目的和意義，才是歷史真正的核心，是歷史中漫長的心靈傳遞，他的寫作，無論面對的是玉石、陶器、青銅、竹簡、帛畫、石雕、壁畫、山水，都是在嘗試著去剝開一層層的形式偽裝，窺探「美」的真正本質，這「美」可以是個人的直覺，也可以是人類普同的感應。

我們就來看蔣勳如何引領讀者進入中國美術史的沉思吧。全書19章，一到十四章講中國美術發展史，從上古初民的岩石與泥土、史前陶器、青銅、漢代隸書、漢代形上美學、魏晉名士風流、南北朝石雕藝術、敦煌北朝壁畫、大唐盛世美學到宋代水墨革命，十五到十九章有三章論述「中國藝術中的時間與空間」，一章講文人畫，一章講市民畫派，終於齊白石（1864-1957），這漫漫長長萬年千年的藝術旅程架構在輝煌的文化舞台、複雜的地理環境和不斷的戰亂紛爭與改朝換代的歷史中直是峰迴路轉，高潮迭起。

回望歷史，蔣勳認為，美的故事從岩石與泥土開始，當新石器時代的人類取之自然以岩石或泥土打製一把斧頭、一只碗，「美」產生了，「美」是幾萬年、幾十萬年，在辛苦而沉重的生存競爭中完成的唯一典型。

從出土青銅器物比較，商的風格浪漫，而周近於古典，這浪漫與古典恰恰構成中國藝術風格交互不斷的兩個主題，最初的美學思想則誕生於戰國時代工藝美術的百家爭鳴中，至於漢代三百年，天圓地方，是儒家的人間秩序與道家的天命宇宙完成了奇妙結合的時代，所呈現的藝術風格是一個樸拙平實的庶民世界，一

種人情日常之美，一般的中國繪畫史多從漢代開始談起。

魏晉六朝的名士風流則締造了中國藝術史上空前燦爛的「唯美時期」，亦是中國美學向傳統挑戰並且獨立出來的關鍵，「永字八法」脫胎自晉衛夫人分析、歸納線條的《筆陣圖》，而書法即是中國繪畫之「素描」，南齊謝赫的《古畫品錄》是中國最早一本繪畫理論，其中所提定的「六法」：「氣韻生動」、「骨法用筆」、「應物象形」、「隨類賦彩」、「經營位置」、「傳移模寫」對後世的影響貫穿千年。

五胡亂華與印度佛教之傳入中土，在中國藝術發展史上，是完成了以雲崗石窟群為代表的石雕藝術，一尊尊淡淡微笑的菩薩面容成為苦難流離年代，心靈審視的對象；敦煌美術賜予中土的珍貴禮物則是斑斕強烈的色彩，以色彩壓倒向來飛揚流動、頓挫疾徐的線條。

大江南北各自發展各自的美學，北方遼闊粗獷、激越狂放，南方纖細精緻、綉麗委婉，到了大唐這兩股文明忽然合流，形成它拔河於規則與叛逆中的美學，如歐陽詢的「楷書」與張旭之狂草，李白的縱恣與杜甫之拘斂，繪畫主流是人物肖像畫，其實從漢魏而下，中國繪畫題材的中心一直圍繞著人物畫發展，神佛故事繪畫也屬於此一範疇，至唐朝肖像畫臻於高峰，《貞觀公私畫史》所記幾乎全數為人物畫，物極而反，綉麗濃豔的風格註定了逐漸要被淡雅的美學所取代，中國藝術史最突出的典型：人不見了，山水畫來了。

初唐的「青綠山水」已經完成了中國山水畫的初步結構，再歷經中唐、晚唐、五代、北宋到南宋，文人山水畫已經是「昂首闊步」，到達高峰，這個高峰有幾個關鍵的轉折，從「遠取其勢」到「進取其質」是其一，「皴法」



和「點法」正是畫家貼近、細密地觀察土壤、山石或樹叢之內在質地而發明的技法，所謂「外師造化，中得心源」。爲了詩意的瀰滿，客觀的落筆要越少越好，於是「空白」出現，此其二，這「空白」並非沒有，而是只有中國人能了解的「虛」。接之是色彩的褪淡，褪淡至只餘墨色，畫家在單一的墨色中創造了繪畫的色彩，所謂「運墨而五色具，謂之得意」。空靈、無色、人在春山之外，宋代的繪畫藝術只剩下筆的糾結和墨的斑斕，只剩下墨的堆疊、游移，拖延，到了元四大家，「山水」非山非水，便只是他們內心的風景罷了。

《美的沉思》也解釋了兩個關於中國繪畫的大哉問：爲什麼不用符合科學的一點透視而替之以不自然的移動視點？爲什麼經常以卷軸、冊頁這種無法一以觀之，世界上獨一無二的形式出現？中國畫家不描繪單一視點的景象，因爲「不夠」，因爲它違反了中國人傳統對時空無限流展的基本觀念，而卷軸的卷收與

展放背後更有其隱藏的美學意義，它呼應了中國人對時間與空間的認識，時空無限流展，雖然它可以固定、停止於一個剎那，卻又無可避免落入一個由左向右逝去的過程，一如瀏覽長卷畫的視覺經驗，左手放，右手收，有流逝有幻滅也有新生的繁華。

1986年正是臺灣解嚴前一年，從1987到即將邁入的2004年，臺灣社會經歷的變化猶如浪潮一波接著一波，國民黨失去政權，民進黨執政後，「臺灣」更加努力把自己從「大中國」分離出來，回頭尋找失去的歷史，植入新的自我意象，也所以在彩色珍藏版《美的沉思》最末，出版社特別收錄一篇蔣勳爲雄獅美術1990年策畫的「臺灣美術三百年」大展所撰寫的〈美是歷史的加法〉：「從政治的歷史上來看，臺灣史幾乎是一部減去的歷史，每一個新的政治佔取者都在否定前一個政治佔取者。歷史的減法導致一個地區文化最後的零現象，但「真正美的信念的工作者，將不斷突破政治佔取者的蠻橫，以不懈的對美的努力使文化的歷史變成一種加法。」

新的臺灣文化需不需要接枝在中國傳統文化上？如何從中國傳統文化的基底創造新的臺灣文化？還是我們可能全盤否定中國的傳統，建立新的臺灣文明？紛亂政局中，彩色珍藏版《美的沉思》免不了要遇到政治課題的。



▲早春圖 北宋 郭熙