

「神」概念的美學內涵：儒道禪互補的脈絡

陳昭瑛*

提 要

中國美學在先秦時期以儒道兩家為主流。自佛教東來之後，禪宗思想也為中國美學注入豐富的養分。儒道禪合流互補是魏晉之後中國美學的思想特徵。但多數學者認為以畫論為主的美學思想是道家、禪宗的天下，甚至只是莊學的產物（以徐復觀為代表），而儒家不與焉。儒家真的在這場空前盛大的美的饗宴中缺席了嗎？或甚至根本沒有受到邀請？這是本文所要提出的問題。

有關中國美學中儒道禪互補的思想現象是一個極複雜的問題，要闡述其中的各種細膩的關係是一項艱鉅的工程。本文僅以「神」概念的探討為核心，除了在《論語》、《孟子》、《荀子》、《易傳》、《禮記》等先秦儒家典籍中找尋「神」的芳蹤，也將在儒道禪共同參與的盛宴中辨識各家所在的位置及其所負擔的不同功能。

關鍵詞：神、美學、儒學、道家、禪宗

* 台灣大學中國文學系教授

- 一、前言
- 二、略述中國畫論的當代研究：偏向道禪
- 三、先秦儒家典籍中的「神」概念
- 四、踐形和離形：形、神的兩種關係與畫論的聯繫

一、前言

中國美學在先秦時期以儒道兩家為主流。自佛教東來之後，禪宗思想也為中國美學注入豐富的養分。儒道禪合流互補是魏晉之後中國美學的思想特徵。但多數學者認為以畫論為主的美學思想是道家、禪宗的天下，甚至只是莊學的產物（以徐復觀為代表），而儒家不與焉。儒家真的在這場空前盛大的美的饗宴中缺席了嗎？或甚至根本沒有受到邀請？這是本文所要提出的問題。

有關中國美學中儒道禪互補的思想現象是一個極複雜的問題，要闡述其中的各種細膩的關係是一項艱鉅的工程。本文僅以「神」概念的探討為核心，除了在《論語》、《孟子》、《荀子》、《易傳》、《禮記》等先秦儒家典籍中找尋「神」的芳蹤，也將在儒道禪共同參與的盛宴中辨識各家所在的位置及其所負擔的不同功能。

二、略述中國畫論的當代研究：偏向道禪

民國三十年（1941），宗白華在〈論《世說新語》和晉人的美〉中雖然承認《論語》中「吾與點也」¹的一段是一種「超然的藹然的愛美愛自然的生活態度」，並且可以在晉人王羲之的〈蘭亭集序〉和陶淵明的田園詩中得到共鳴²，但他還是總結道：「晉人的美感和藝術觀，就大體而言，是以老莊哲學的宇宙觀

1 這段引文如下：「點！爾何如？」鼓瑟希，鏗爾，舍瑟而作。對曰：「異乎三子者之撰。」子曰：「何傷乎？亦各言其志也。」曰：「莫春者，春服既成。冠者五六人，童子六七人，浴乎沂，風乎舞雩，詠而歸。」夫子喟然歎曰：「吾與點也！」（《論語·先進》）

2 此文收於宗白華：《美學散步》（台北：世華文化社，未注年代），此段意見於頁77。此文文末注明此文初稿原載重慶的《星期評論》周刊第10期，民國30年1月出版。

為基礎，富於簡淡玄遠的意味，因而奠定了千五百年中國美感——尤以表現於山水畫的山水詩的——的基本趨向。」³他雖然指出《易》的「一陰一陽之謂道」的宇宙觀影響中國繪畫空間感「一虛一實一明一暗的流動節奏」⁴，但他還是總結道：「於是繪畫由豐滿的色相達到最高禪境底表現，種種境層，以此為歸宿。」⁵也就是說山水畫、山水詩中終極的根本的美學基礎是道家和禪宗。

日本美學家今道友信認為六朝之後山水成為繪畫對象與「老莊思想中愛好自然的興趣深入到藝術中」有關⁶，也指出畫論後來與禪宗的結合。⁷他敏銳地指出嵇康（223-262）彈奏廣陵散從容赴死的畫面是中國音樂美學終結的「象徵」。從此中國美學便從音樂美學轉向畫論。⁸他更進一步指出：「由於佛教的中國化，在佛教宗教儀式中，缺少旋律的佛教典禮音樂，不能不說是使向來中國固有的祭祀天地的古典禮樂的音樂，傾向於衰亡了。」⁹創作的消失必然指向理論的式微。儒家專擅的音樂美學的沒落也就意味著中國美學史上以儒家為主流的局面已完全改觀。

另一位日本美學家笠原仲二在《古代中國人的美意識》中承認儒家對畫論有一定影響，他引述了張彥遠（815-875）的話：「夫畫者，成教化，助人倫。」（《歷代名畫記》卷1，〈敘畫之源流〉）但他認為這是「以繪畫為教化的一個手段」、「以繪畫只作鑑戒之具」的「儒家倫理的繪畫觀」。¹⁰他更進一步指出：「作為正統繪畫藝術理念的所謂理—真、神等許多概念本身，始源於所謂『道之為道，非常道』，把儒家尊崇的六經（張彥遠的所謂『六籍』）作為不傳倫理之真理真髓而加以否定的老、莊的道家思想。」¹¹在此儒家不僅不屬正統畫論，甚至是畫論中的「否定」性因素（負面因素）。因為「繪畫上的美，即真、理或神等等，存在於超越了人對善、惡的倫理價值判斷的彼岸世界，其妥當的價值只在那

3 同上，頁74。

4 宗白華：〈中國詩畫中所表現的空間意識〉，《美學散步》，頁43。

5 宗白華：〈中國藝術意境之誕生〉，《美學散步》，頁11。

6 今道友信：《東方的美學》，蔣寅等譯，（北京：生活·讀書·新知三聯書店，1991），頁29。

7 同上，頁51。

8 同上，頁27。

9 同上，頁28。

10 笠原仲二：《古代中國人的美意識》，楊若薇譯，（北京：生活·讀書·新知三聯書店，1988），頁301-303。11 同上，頁304。

11 同上，頁304。

裡。」¹²而這是「絕對性價值」，與「孟子、荀子思想中所表現的顯著特徵」即「倫理性、相對性價值的善、惡」概念是相反的。¹³

在1981年初版擁有廣大讀者的《美的歷程》一書，李澤厚提出「儒道互補」的看法，但對儒家卻缺乏同情的理解。他認為儒家「強調藝術的人工製作和外在功利」，而道家「突出的是自然，即美和藝術的獨立。」「如果前者由於以其狹隘實用的功利框架，經常造成對藝術和審美的束縛、損害和破壞；那麼，後者則恰恰給予這種框架和束縛以強有力的衝擊、解脫和否定。」他更進一步指出儒家強調的「是藝術為社會政治服務的實用功利；道家強調的是人與外界對象的超功利的無為關係亦即審美關係，是內在的、精神的、實質的美，是藝術創造的非認識性的規律。」¹⁴這種對儒家美學、文學觀的誤解由來已久。儒家其實是認為藝術的社會功能乃是藝術「內在而有的」，並且是自然而然地表現或實現於外的。上述的誤解是由於混淆了「內在目的論」(inner teleology)和「外在目的論」(external teleology)。只有在外在目的論中，一事物所發揮的功能才不被當成是它內在固有的，而被當成是被另一事物所使用或利用，也就是「實現一個自身以外的目的。這就是一般的實用觀點。」¹⁵儒家美學中的社會性是內在目的論的觀點，即社會性乃藝術內在而有的目的，其發生與發展就像有機生命體的成長一樣的自然。但李澤厚在他對儒家的成見的引導之下，也得出了道家、禪宗因彼此相近，而與山水畫建立了「內在聯繫」¹⁶的結論，也就是說，儒家與山水畫並沒有這樣的聯繫。

最令人玩味的是以儒為宗的當代儒者徐復觀的看法。他對孔子音樂美學、儒家文學理論的闡述精闢獨到，並且是持內在目的論的觀點（雖然他未使用此詞）¹⁷，常能將儒學的內涵淋漓盡致的開發出來。但他卻非常堅持「繪畫」「是莊學的獨生子」，¹⁸「中國以山水畫為中心的自然畫，乃是玄學中的莊學的產

12 同上，頁304。

13 同上，頁304。

14 李澤厚：《美的歷程》（北京：文物出版社，1989），頁54。

15 黑格爾：《小邏輯》，賀麟譯（台北：仰哲出版社，1981），§ 205。我在〈馬克思主義和儒家的文學觀：內在目的論的觀點〉一文曾以黑格爾的「內在目的論」思想闡述儒家的文學觀，並對儒家美學長期以來所受到的誤解加以辯護。該文收於陳昭瑛，《儒家美學與經典詮釋》（台北：台大出版中心，2005）。

16 《美的歷程》，頁167。

17 參見陳昭瑛：〈「永恆的鄉愁」：徐復觀論先秦儒家美學〉，《儒家美學與經典詮釋》。

物」。¹⁹ 他甚至獨厚莊學，連禪宗的影響也排除。他認為禪以「無念為宗」，「此處安放不下藝術，安放不下山水畫。而在向上一關時，山水、繪畫，皆成為障蔽。」²⁰ 「禪境虛空，既不能畫，又何從由此而識畫。」²¹

在論最早的山畫論宗炳（375-443）的〈畫山水序〉時，他說宗炳的「生活，正是莊學在生活上的實踐；而他的〈畫山水序〉裡面的思想，全是莊學的思想。」²² 既未能面對宗炳是佛學思想家的事實，也忽略〈畫山水序〉中的儒家思想。〈畫山水序〉開宗明義即言聖賢之道：「聖人含道暎（應）物，賢者澄懷味像。至於山水質有而趣靈，是以軒轅、堯、孔、廣成、大隗、許由、孤竹之流，必有崆峒、具茨、藐姑、箕首、大蒙之游焉。又稱仁智之樂焉。夫聖人以神法道，而賢者通，山水以形媚道，而仁者樂，不亦幾乎？」²³

但徐復觀說：「此處之道，乃莊學之道，實即藝術精神。」²⁴ 對文中提到的聖賢如堯、孔，以及出自《論語》「知者樂水，仁者樂山。」（〈雍也〉）的「仁智之樂」、「仁者樂」等話存而不論。

面對張彥遠「夫畫者，成教化，助人倫」的說法，徐復觀承認這「說明了為人生而藝術的中國文化的特性；同時，也為藝術指出了它自身最後的歸極之地。」²⁵ 但他並未因此肯定儒學對山水畫的究極之義。套用他認為黃庭堅不自知為莊學的話，他似亦不自知在許多處他已點出畫論與儒學的內在聯繫。（詳第四節）畫論美學絕不是莊學的獨生子，其中有儒家的血脈。

18 徐復觀：《中國藝術精神》，〈自敘〉（台北：學生書局，1966），頁6。

19 同上，頁236。

20 同上，頁373。

21 同上，頁374。即使畫論家本人自述得於禪宗，徐復觀還是認為是畫論家本人誤會了自己。如他認為黃庭堅自謂因參禪而識畫，其實是「以莊學而知畫，並非真以禪而識畫。」（同上，頁372）對以「畫禪室」命其畫室的董其昌，他也認為「他生當莊學式微，而禪學盛行的時代，便不能自覺到他所把握的只是莊，而並非真正地禪。」（同上，頁415）對於石濤在《畫語錄》中的思想，他也認為石濤「他自己，以為所體的是禪，但實際是於不知不覺之間，上冥於《莊子》之道，即是由自己藝術精神主體的呈現所得到的生命大解脫。」《石濤之一研究》（台北：學生書局，1982），頁67。

22 《中國藝術精神》，頁238。

23 宗炳：〈畫山水序〉，俞劍華編：《中國古代畫論類編》上（北京：人民美術出版社，1998），頁583。

24 《中國藝術精神》，頁239。

25 同上，頁269。

面對宋代更加成熟的山水畫論郭熙的《林泉高致》中的儒家思想，徐復觀依然不動心。郭熙言：「人須養得胸中寬快，意思悅適，如所謂易直子諒，油然而心生，則人之啼笑情狀，物之尖斜偃側，自然列布於心中，不覺見之於筆下。」²⁶這是論畫家修養。「易直子諒，油然而心生」出自《禮記》。《禮記》之〈樂記〉、〈祭義〉兩篇皆有「君子曰：『禮樂不可斯須去身。』致樂以治心，則易、直、子、諒之心油然而生矣。易、直、子、諒之心生，則樂，樂則安，安則久，久則天，天則神。」的話。樂的修養最終可達於「神」的境界，此中有儒家美學的理路。但徐復觀則以「易直子諒之心，必為莊子的心齋中所涵攝。」²⁷作結，似未能正視儒家美學的獨立性。郭熙論畫家修養強調「勤」和「養」，此亦儒學精義。他說：「則莫好於神，莫精於勤，莫大於飽游飫看，歷歷羅列於胸中，……今執筆者所養之不擴充，所覽之不純熟，所經之不眾多，……不知何以掇景於煙霞之表？」²⁸孟子有「養氣」之說，荀子有「養情」之論，《荀子·勸學》中的「莫神一好」也應是「莫好於神」的出處。畫家之「養」應近於此。且「飽游飫看」「所經眾多」的「勤」寧非孔門博學多文之旨，亦如劉勰「操千曲而後曉聲，觀千劍而後識器」之意。（《文心雕龍·知音》）

郭熙之子郭思在〈山水訓〉之後述其父平日作畫的態度：「凡落筆之日，必明窗淨几，焚香左右，精筆妙墨，盥手滌硯，如見大賓，必神閒意定，然後為之。」²⁹徐復觀雖指出這是「執事敬」，但還是沒有進一步發揮其中的儒學精義。³⁰

在討論朱景玄、黃休復於「神品」、「妙品」、「能品」之上再加「逸品」的問題時，徐復觀追溯「逸」的概念於《論語·微子》：「逸民，伯夷、叔齊、虞仲、夷逸、朱張、柳下惠、少連。子曰：『不降其志，不辱其身，伯夷、叔齊與？』」並指出孔子首先提出「逸」此一生活型態的價值，但仍然未能進一步肯認「逸品」中的儒家思想並加以闡述。³¹

在畫論美學中，徐復觀對莊子情有獨鍾。這份執著使他對畫論美學中的儒學精義無所感動。其中因緣為何？猶待再思。

26 郭熙：《林泉高致》〈畫意〉，《中國古代畫論類編》上，頁640。

27 《中國藝術精神》，頁332。

28 郭熙：《林泉高致》〈山水訓〉，《中國古代畫論類編》上，頁636-637。

29 同上，頁634。

30 《中國藝術精神》，頁351。

31 同上，頁316。

三、先秦儒家典籍中的「神」概念

「神」概念在《論語》、《孟子》已出現，在《荀子》、《易傳》、《禮記》中更是大量出現。《論語》中的「神」字無美學內涵。《孟子》中的「神」已聯繫於人格美。《易傳》中的「神」於後世藝術創作的功夫及作品的風格表現皆有影響。而於藝術美最相關者為《荀子》及《禮記·樂記》。「形、神」對舉出現於《荀子》。《荀子》中〈樂論〉之「窮本極變，樂之情也」和〈禮論〉中的「稱情而立文」為《禮記·樂記》對音樂的精采總結：「情深而文明，氣盛而化神。」奠定基礎。

《論語》中的「神」指鬼神或神怪之事，如「祭如在，祭神如神在。」（〈八佾〉）「務民之義，敬鬼神而遠之，可謂知矣。」（〈雍也〉）「子曰：『禹，吾無間然矣！菲飲食，而致孝乎鬼神。』」（〈泰伯〉）「季路問事鬼神。子曰：『未能事人，焉能事鬼？』」（〈先進〉）這些地方的「神」皆為鬼神之「神」。

《孟子》中未出現「鬼神」一詞，但〈萬章上〉的「使之主祭，而百神享之，是天受之。」之「百神」類似。另外兩處則與美學關係密切，即：

- (1) 夫君子所過者化，所存在神，上下與天地同流。（〈盡心上〉）
- (2) 浩生不害問曰：「樂正子何人也？」孟子曰：「善人也。信人也。」
「何謂善？何謂信？」曰：「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。樂正子二之中。四之下也。」（〈盡心下〉）

第(1)條引文是指王者對百姓的教化神妙不測。朱注云：「所過者化，身所經歷之處，即人無不化，……所存者神，心所存主處便神妙不測，如孔子之立斯立、道斯行、綏斯來、動斯和，莫知其所以然而然也。是其德業之盛，乃與天地之化同運並行，舉一世而甄陶之，非如霸者但小小補塞其罅漏而已。此則王道之所以為大，而學者所當盡心也。」朱熹以「心所存主處便神妙不測」來注「所存者神」。但《孟子》原文並無「心」字，朱注偏重「神」的內在義。參諸「上下與天地同流」句，「神」應有超越義。王者之化不僅是「上下」（指在上位者與百姓）打成一片，人與天地亦同而流之。

針對第(2)段引文，朱注十分精要。針對「充實之謂美」，朱注云：「力行其善，至於充實而積實，則美在其中而無待於外矣。」針對「充實而有光輝之謂大。」朱注云：「和順積中，而英華發外；美在其中，而暢於四支，發於事業，

則德業至盛而不可加矣。」這段注釋的「和順積中，而英華發外。」便是出自〈樂記〉，而〈樂記〉中這兩句話就緊接著「情深而文明，氣盛而化神。」朱注這兩段都從「中」（亦即「內」、「心」）和「外」的對應關係立說，即內在充實則顯露於外。針對「大而化之之謂聖。」朱注云：「大而能化，使其大者泯然無復可見之迹，則不思不勉、從容中道，而非人力之所能為矣。張子曰：『大可為也，化不可為也，在熟之而已矣。』」朱熹以「泯然無復可見之迹」、「不可為也」注「化」，是重在「化」於無形，亦即聖人之化是有作用而無形迹。針對「聖而不可知之之謂神。」朱注云：「程子曰：『聖不可知，謂聖之至妙，人所不能測。非聖人之上，又有一等神人也。』」又云：「尹氏曰：『自可欲之善，至於聖而不可知之神，上下一理。擴充之至於神，則不可得而名矣。』」朱熹不同意聖人之上尚有神人。但觀諸全段話，既稱「善人」、「信人」，則層層推進而而有「美人」、「大人」、「聖人」、「神人」等更高的人品，亦符合文意。但朱熹所代表的理學觀點值得注意，即不同意有位格的「神人」概念。「神」當聯繫於「人」時，或指心之神明，或指人所發揮的作用。若出現有位格的「神人」，則屬子所不語的「怪、力、亂、神」，而為理學家所不取。

孟子的「化神」之說對寫出「氣盛而化神」的〈樂記〉作者一定產生了深刻的影響。孟子以「不可知」來修飾「神」也近於以道為不可言說的老莊思想。若說這段話是論述六等人格的進階，則「神」被放在最高一等，正說明了「神」已不再局限於孔子「鬼神」觀中的「神」。「神」取得了人格美的意義，也因此在此在儒家傳統中首次取得了美學觀念的地位。

「神」字在《易傳》多次出現，大抵不出孔孟之「鬼神」、「化神」以及「聖而不可知之之謂神」之「神」的涵義。出現「鬼神」的段落如「夫大人者與天地合其德，與日月合其明，與四時合其序，與鬼神合其吉凶。先天而天弗違，後天而奉天時。天且弗違，而況於人乎，況於鬼神乎。」（〈乾〉）「精氣為物。遊魂為變。是故知鬼神之情狀。」（〈繫辭上〉）「此所以成變化而行鬼神也。」（〈繫辭上〉）另有「神明」出現多處，神明即神祇，在天為神，在地為明。則神明近於鬼神。但有時因為神明之神力表現於「化」，所以又略近於「化神」。即「神明」有時作名詞，有時作動詞。「古者包犧氏之王天下也，仰則觀象於天，俯則觀法於地，觀鳥獸之文與地之宜。近取諸身，遠取諸物，於是始作八卦，以通神明之德，以類萬物之情。作結繩而為罔罟。以佃以漁。」（〈繫辭下〉）「陰陽合德，而剛柔有體。以體天地之撰，以通神明之德。」（〈繫辭下〉）「昔者聖人之作易也，幽贊於神明而生蓍。」（〈說卦〉）這些地方之「神明」皆作名詞，「幽贊於神明」亦即

「通神明之德」，這些話說明聖人作易之由來與超自然界、超經驗界的關聯。在「神而明之，存乎其人。」（〈繫辭上〉）「神明」則作動詞用，指出人被賦予神明，亦即被賦予心神。

對美學有影響的是「化神」之「神」和「聖而不可知之之謂神」的「神」。在這方面，《易傳》比《孟子》說得更細膩。有關文字如下：

- (1) 範圍天地之化而不過。曲成萬物而不遺。通乎晝夜之道而知。故神无方而易无體。一陰一陽之謂道。繼之者善也。成之者性也。（〈繫辭上〉）
- (2) 通變之謂事。陰陽不測之謂神。（〈繫辭上〉）
- (3) 知變化之道者。其知神之所爲乎。（〈繫辭上〉）
- (4) 易，无思也。无爲也。寂然不動，感而遂通天下之故。非天下之至神，其孰能與於此。夫易，聖人之所以極深而研幾也。唯深也，故能通天下之志。唯幾也，故能成天下之務。唯神也，故不疾而速，不行而至。（〈繫辭上〉）
- (5) 是故聖人以通天下之志，以定天下之業，以斷天下之疑。是故著之德圓而神，卦之德方以知，六爻之義易以貢。聖人以此洗心，退藏於密。吉凶與民同患。神以知來，知以藏往。（〈繫辭上〉）
- (6) 子曰：「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。設卦以盡情偽。繫辭焉以盡其言。變而通之以盡利。鼓之舞之以盡神。」（〈繫辭上〉）
- (7) 神農氏沒，黃帝堯舜氏作。通其變，使民不倦。神而化之，使民宜之。易窮則變，變則通，通則久。（〈繫辭下〉）
- (8) 龍蛇之蟄，以存身也。精義入神，以致用也。利用安身，以崇德也。過此以往，未之或知也。窮神知化，德之盛也。（〈繫辭下〉）
- (9) 子曰：「知幾，其神乎。君子上交不諂，下交不瀆，其知幾乎。幾者，動之微，吉凶之先見者也。君子見幾而作，不俟終日。」（〈繫辭下〉）
- (10) 神也者，妙萬物而爲言者也。（〈說卦〉）

按上述文字都出自《繫辭》和《說卦》。「神」字約用於二義：一是指聖王教化之作用；一是指易學的神用。除了第(7)條「神而化之，使民宜之。」與孟子「化神」意義相同之外，其餘之「神」皆指涉易學的神妙作用。其中第(2)條「陰陽不測之謂神」近於孟子「聖而不可知之之謂神」而內涵不同。孟子此處之神指

人格的力量，非指陰陽不測之事。作為易學之神用的「神」，其難在於「知」，即知幾知來之知。「幾、來」皆尚未顯於形（所謂「神无方」），則何由知之？故聖人「立象」、「設卦」以求知之，並「繫辭」以對「象」、「卦」進行詮釋。不僅此知為神知，此神知所欲知之對象亦神矣，其神有待於神知者淋漓盡致的開發，此第(6)條「鼓之舞之以盡神」之意。這樣的看法豈不是十分貼近於藝術中從無到有，從未知到已知，從無形到有形的創作過程？盡善盡美的韶樂豈不也是「盡神」？即窮盡堯舜聖王的精神、神采。而將不可測、不可知、不可言說之事予以立象、設卦、繫辭，並窮盡其神，豈不是「妙萬物而為言者」？雖然「形、神」對舉的提法未在《易傳》出現，但已呼之欲出。此處「神妙」之「妙」與道家之「妙」有何差別？或在於「形象」。道家以無名無言無形無象為妙，儒家則是立象設卦，「妙萬物而為言」（主要指第(6)條「繫辭焉以盡其言。」）於是道家可能化神於無形，儒家則堅持形神不離。

《荀子》中的「神」更加豐富，並且具有更具體更深刻的美學內涵。首先看看荀子繼承孔孟的鬼神、化神的說法。如「並一而不二，則通於神明，參於天地矣。」（《儒效》）「如是，百姓貴之如帝，高之如天，親之如父母，畏之如神明。」（《彊國》）「居如大神，動如天帝。」（《正論》）「君子以為文，百姓以為神。」（《天論》）又如《禮論》引《詩經》：「懷柔百神。」這些地方的「神明」、「神」近於鬼神，是有位格的。但「神明」有時也用來指神妙之作用或力量。上引之「通於神明」、「百姓以為神」已有此意。但下面一段更明確：「今使塗之人伏術為學，專心一志，思索孰察，加日縣久，積善而不息，則通於神明，參於天地矣。」（《性惡》）此外，「夫是之謂天下之將，則通於神明矣。」（《議兵》）亦近於此。但「神明」若用於說明人的神識神知之時，則往往相對於「形」，且相應於「心」。（詳下文）

至於「化神」，荀子完全繼承孟子。如「神莫大於化道，福莫長於無禍。」（《勸學》）「故其民之化道也如神。」（《正名》）「故仁者之兵，所存者神，所過者化，若時雨之降，莫不說喜。是以堯伐驩兜，舜伐有苗，禹伐共工，湯伐有夏，文王伐崇，武王伐紂，此四帝兩王，皆以仁義之兵，行於天下也。故近者親其善，遠方慕其德，兵不血刃，遠邇來服，德盛於此，施及四極。」（《議兵》）「故民歸之如流水，所存者神，所為者化。」（《議兵》）楊倞注「所過者化」云：「所過往之國無不從化。」在此，「神化」即孟子的「化神」，是指聖王、仁者之教化如神，周洽圓融，不著形迹。而將政治教化推向如此神境的聖王有時也被稱為「神」，如「故天之所覆，地之所載，莫不盡其美，致其用，上以飾賢良，下

以養百姓而安樂之。夫是之謂大神。」(《王制》)

「神明」作為無位格的力量或作用功能時，有時指心的作用，如「積土成山，風雨興焉；積水成淵，蛟龍生焉；積善成德，而神明自得，聖心備焉。」(《勸學》)「凡治氣養心之術，莫徑由禮，莫要得師，莫神一好。夫是之謂治氣養心之術也。」(《修身》)「聖王之用也：上察於天，下錯於地，塞備天地之間，加施萬物之上，微而明，狹而廣，神明博大以至約。故曰：一與一是為人者，謂之聖人。」(《王制》)又如「心者，形之君也，而神明之主也，出令而無所受令。自禁也，自使也，自奪也，自取也，自行也，自止也。」(《解蔽》)此處已出現「形」與「神明」(心)的對應。「心」、「神明」對「形」就如同君王一般具有主宰作用。「酒亂其神也。」(《解蔽》)之「神」亦此意，即謂酒足以使人心失去對形的主宰作用。

最值得注意的「形」、「神」引文出自下面段落：

- (1) 君子養心莫善於誠，致誠則無它事矣。惟仁之爲守，惟義之爲行。誠心守仁則形，形則神，神則能化矣。(《不苟》)
- (2) 列星隨旋，日月遞照，四時代禦，陰陽大化，風雨博施，萬物各得其和以生，各得其養以成，不見其事，而見其功，夫是之謂神。皆知其所以成，莫知其無形，夫是之謂天功。唯聖人爲不求知天。天職既立，天功既成，形具而神生，好惡喜怒哀樂臧焉，夫是之謂天情。(《天論》)
- (3) 故喪禮者，無他焉，明死生之義，送以哀敬，而終周藏也。故葬埋，敬藏其形也；祭祀，敬事其神也；其銘誄系世，敬傳其名也。(《禮論》)

第(1)條引文除出現「形、神」，也出現「神化」。「誠心守仁則形」指人心之內在充實則自然形於外。「形則神」的提法甚有意味。若按由內而外的理路，應是「神則形」。則強調「形則神」應指形若無神，則不成形，是提高了「形」的價值。第(2)條言「形具而神生」，而非言「神生而形具」，其義相同。「而」字指一種自然而然的過程，有形就自然而然的有神，形神兼備相得便是「天功」、「天情」。「天」字即指天然、自然而然。第(3)條以「形、神」說明喪禮的形式與內容。「故葬埋，敬藏其形也；祭祀，敬事其神也。」說明葬禮、祭祀所分別對應的是亡者的「形」與「神」。「敬」說明執事時的心情狀態，則「形」之重要可想而知。

儒家論禮自孔子開始即重視形式和內容的相應，實已涉及形神問題，即禮的

節文形式與禮的內在精神，荀子則更明確的以「形、神」來說明喪禮和祭禮各自的對象，荀子對儒家禮論的闡述因此具有更深的美學意味。若落實到藝術品，形中之神所發生的感染力、感動力常是藝術性的根源。荀子亦有相近的言論。如「誠信生神，夸誕生惑。」（〈不苟〉）「誠信如神。」（〈致士〉）這是說真誠信實可以如神，可以生神，是說明心之神明可以發揮極強烈的感人力量，此如神能化之誠即「至誠」，〈中庸〉有言：「唯天下至誠為能化。」「至誠如神。」。畫論中強調的神或神品近於此。但心之神明何以有此力量？是來自修養。如謂：「如是，則可謂聖人矣。此其道出乎一，曷謂一？曰：執神而固。曷謂神？曰：盡善挾治之謂神，萬物莫足以傾之之謂固。神固之謂聖人。」（〈儒效〉）荀子以「神」用來說明聖人的涵養，這是孔孟未曾論及的。「盡善挾治之謂神」則說明了「神」與「善」的關係，善的窮盡圓滿是「神」，但此仍有不足，還必須「固」。「固」是「萬物莫足以傾之」，近於上引「唯仁之為守」，也近於「權利不能傾也，群眾不能移也，天下不能蕩也。生由乎是，死由乎是，夫是之謂德操。」（〈勸學〉）的看法。這種人格美的境界應是繼承孟子「富貴不能淫，貧賤不能移，威武不能屈」的「大丈夫」氣概。（〈滕文公下〉）神若不固可能削弱流失，神而固才能發生更大的力量。「好而一之神以成。精神相反（王引之認為應作「及」），一而不貳，是聖人。」（〈成相〉）這段同樣強調「一」與「神」的關係。畫論中強調作畫時之精神專一亦近於此。

最後值得一提的是荀子以「神」形容雲，與畫論中論山水畫裡的雲彩如神之說相似。《荀子·賦》云：「有物於此，居則周靜致下，動則綦高以鉅。……大參天地，德厚堯舜：精微乎毫毛，而大盈乎大字。……五彩備而成文，……通于大神。託地而游宇，友風而子雨。……廣大精神，請歸之雲。」這是從雲的變化中體會到精神之廣大而微妙的作用。楊倞注曰：「至精、至神、通於變化，唯雲乃可當此說也。」可謂精要。郭熙《林泉高致·山水訓》云：「山以水為血脈，以草木為毛髮，以煙雲為神彩。」³²「山無煙雲，如春無花草。」「山無雲則不秀。」³³以雲為神，《荀子》已有之，並以賦筆宛轉描摩，不可能對山水畫論沒有影響。

〈樂記〉是《禮記》中的一章。《隋書·音樂志》錄沈約奏答則說「〈樂記〉取《公孫尼子》。」張守節於《史記正義》亦言〈樂記〉為「公孫尼子次撰」。

32 俞劍華編著：《中國古代畫論類編》上，頁638。

33 同上，頁639。

《漢書·藝文志》儒家部分錄有《公孫尼子》二十八篇，雜家部分又列《公孫尼子》一篇。並注云：「七十子之弟子。」若然則〈樂記〉在《荀子·樂論》之先，實又不然。即使〈樂記〉有部分內容早於〈樂論〉，但其完篇肯定晚於荀子，並繼承荀子〈樂論〉，其成篇應在秦漢之際。至少從思想內容可作如下判斷：

(1) 〈樂論〉末段云：「亂世之徵，……治世反是也。」〈樂記〉則言：「治世之音，……亂世之音，……亡國之音，……」在荀子的「治世」、「亂世」之外再加一階段：「亡國」。可見〈樂記〉的作者經驗了秦滅諸國的亡國之痛。

(2) 〈樂記〉云：「天尊地卑，君臣定矣。」「然後聖人作為父子、君臣以為綱紀，綱紀既正，天下大定。」這些說法和先秦儒家典籍中強調君臣平等相待，「從道不從君」（《荀子·臣道》）的思想相去甚遠。以君為尊，以臣為卑的說法應是大一統專制政治建立（所謂「天下大定」）之後的官方說法。所以〈樂記〉部分篇章應成於三綱思想出現的漢初。

(3) 〈樂論〉云：「禮、樂、刑、政，其極一也。」「禮、樂、刑、政，四達而不悖，則王道備矣。」先秦儒家對「刑」是戒慎恐懼的，禮樂之治、先王之道、仁者之政的提倡正是為了拯救人民於嚴刑峻法。則〈樂記〉將「刑」提高到與禮樂並稱，並說「其極一也」、「王道備矣」，與儒家精神有天壤之別，由此更可斷定〈樂記〉成於秦漢。

(4) 〈樂記〉多處出現陰陽鬼神、天人感應的說法，近於秦漢之際盛行的陰陽災異思想。

〈樂記〉中的「神」以「鬼神」、「神明」、「化神」為主，未出現「形、神」之說。鬼神、神明如「明則有禮樂，幽則有鬼神。」「若夫禮樂之施於金石，越於聲音，用於宗廟社稷，事乎山川鬼神（尸々々），則此所與民同也。」「樂者敦和，率神而從天；禮者別宜，居鬼而從地。」「及夫禮樂之極乎天而蟠乎地，行乎陰陽而通乎鬼神。」「禮樂偵天地之情，達神明之德，降興上下之神。」這些地方是從宇宙論觀點提出禮樂的根源，而不僅在人事方面立說。

將「化神」聯繫於音樂是〈樂記〉作者的一大貢獻。這段精采的文字如下：

詩，言其志也；歌，詠其聲也；舞，動其容也。三者本於心，然後樂器從之。是故情深而文明，氣盛而化神。和順積中而英華發外，唯樂不可以為偽。

「化神」在孟荀和《易傳》皆指聖王對人民的感化、教化，在《易傳》另指涉天地陰陽變化之意。荀子之「窮本極變，樂之情也。」雖未使用「化神」一詞，但已呼之欲出。以「窮本極變」和「化神」來說明音樂，一方面可說明音樂的起源，一方面可說明音樂創作的情形，再者可說明音樂對聽者的影響。音樂的發生是一驚天動地的事件，是人類參贊天地化育的一大事業，以「化神」加以形容十分貼切；音樂的創作是藝術活動，一個藝術家從有創作意念到完成作品的整個過程極複雜而艱難，未嘗不有窮本極變、出神入化的功夫，此所以文論、詩論、畫論中亦不乏通變觀的原因。（如《文心雕龍》有〈通變篇〉）藝術品對接收者的影響可以達到潛移默化、脫胎換骨的境界，此荀子所謂「夫聲樂之入人也深，其化人也速。」「其感人深，其移風易俗。」（〈樂論〉）好的音樂足以使人三月不知肉味（「子在齊聞韶，三月不知肉味。」——〈述而〉），又足以移風易俗，則以「神化」或「化神」說之，是多麼妥貼精準。儒家音樂美學發展到〈樂記〉已經登峰造極，且面面俱到。若說畫論中的「神」未從儒家音樂美學中得到養分和靈感，是絕不可能的。

四、踐形和離形：

形、神的兩種關係與畫論的聯繫

形神觀是儒道兩家的共法，其分野即離形和踐形的差別。儒家強調形神不離，形神相待相生，甚至相得益彰。道家強調離形去知、大象無形。繪畫以形象為載體，儒家形神不離之說正是繪畫之不可須臾相離的基地。離形、無形之說只能用於創作過程中的某個階段，以及作品完成時的精神特徵的描述，是一個境界用語，須通過解碼式的轉譯才能用於藝術，無法發展出完整的繪畫美學理論。禪宗對畫論、詩論的影響是通過老莊而發生，這自然和道禪精神接近有關。徐復觀主張莊學對畫論的全面影響，而排除其他學派的影響，是基於一個觀點，即「一個偉大畫家窮觀極照、心與物冥的情景。」³⁴與莊子哲學不謀而合。但一個人縱然有「窮觀極照，心與物冥」的經驗，這經驗並不可能是成為偉大畫家的保證。藝術的起源和發展，藝術性的本質和顯現，藝術家的學習和養成，藝術社群的形成和教養，藝術部門的整體表現和人類其他活動的關係，這種種問題牽涉到藝術

34 《中國藝術精神》，〈再版序〉。

發生學、藝術美學、藝術社會學等相關學科。只有儒家這種事事關心、觀照面廣大、具有整體性思維的學派才足以承擔。

「踐形」之說出自孟子：

- (1) 形色，天性也，惟聖人然後可以踐形。（〈盡心上〉）
- (2) 君子所性，仁義理智根於心。其生色也睟然，見於面，盎於背，施於四體，四體不言而喻。（〈盡心上〉）
- (3) 胸中正，則眸子瞭焉；胸中不正，則眸子眊焉。聽其言也，觀其眸子，人焉廋哉？（〈離婁上〉）

朱注曰：「蓋眾人有是形，而不能盡其理；惟聖人有是形，而又能盡其理。」此處「形、理」的對照近於「形、神」的對照。畫論中亦常有「神理」一詞。楊儒賓和蔣年豐都以「體現」釋「形」³⁵；黃俊傑則以「呈顯」釋「形」。³⁶「形」都作動詞，都指某種性質或精神的實現、外顯或形體化。就藝術而言，我們可以說「形」是藝術理念形象化的過程（作動詞），又是藝術品完成後的整體形象（作名詞）。「神」雖然沒有在上述引文中出現，但「形」的內在是屬於精神性的東西，其義十分明顯。聖人所懷自是一腔子的仁心，君子所性是仁義禮智之心，胸中之正與不正亦不外一心之所念。

荀子亦有類似的踐形說：「君子之學也，入乎耳，箸乎心，布乎四體，形乎動靜。……君子之爲學也美其身。」（〈勸學〉）孟子只言「施於四體」，荀子進一步言「形於動靜」，即四體所發出的動作舉止。孟子未言「入乎耳」，而言「心」、「胸中」（也就是「心」）；未言「君子之學」，而言「君子所性」。相較之下，荀子比較重視「形」來自經驗涵養的方面的影響。就藝術創作而言，實際的練習對形象的掌握和再現非常重要，即使是一個天才的畫家也不例外。荀子之說對藝術創作是更切近的。

荀子「形則神」、「形具而神生」的說法比踐形說更明確指出形神不離的關係。相較之下，莊子的「離形去知」、老子的「大象無形」是過度強調「神」的

35 見楊儒賓：〈論孟子的踐形觀〉，《儒家身體觀》（台北：中央研究院中國文哲研究所，1996），頁133-134。蔣年豐：〈從思孟後學與荀子對「內聖外王」的詮釋論形氣的角色與涵義〉，楊儒賓編：《中國古代思想中的氣論和身體觀》（台北：巨流圖書公司，1993），頁376。但蔣年豐是在解釋荀子「形則神」一段提出的。

36 黃俊傑：〈馬王堆帛書《五行篇》「形於內」的意涵〉，《中國古代思想中的氣論和身體觀》，頁355。黃俊傑亦是在解釋「形於內」提出的。

比重及「神」對「形」的優先性。

《莊子·大宗師》曰：「墮肢體，黜聰明，離形去知，同乎大通，此謂坐忘。」故離形也可說是忘形。神對形具有絕對的優先性。「形德仁義，神之末也。」（〈天道〉）在此不僅形是末，被儒家視為神的仁義也是末。神一旦離形，無家可歸，可能化於無。如「墮爾形體，吐爾聰明，倫與物忘，……解心釋神，莫然無魂。」（〈在宥〉）「忘汝神氣，墮汝形骸。」（〈天地〉）如此，則形神皆無，渾沌一片。

不過主張把神也解消的看法不多見。「神」在《莊子》的地位和「聖」一樣崇高，如「神人」就是至高的人格。³⁷對於神，莊子主張積極持有存養，如：「抱神以靜，形將自正。」（〈在宥〉）「夫明白入素，無為復朴，體性抱神。」（〈天地〉）「形體保神，各有儀則，謂之性。」（〈天地〉）「塗卻守神，以物為量。」（〈天運〉）「用志不分，乃凝於神。」（〈達生〉）「純粹而不雜，靜一而不變，淡而無為，動而以天行，此養神之道。……純素之道，唯神是守；守而勿失，與神為一。……純也者，謂其不虧其神也。能體純素，謂之真人。」（〈刻意〉）「其德全而神不虧。」（〈刻意〉）

上述抱神、保神、守神、凝神、養神、不虧神之語的脈絡不盡相同。「塗卻守神」是黃帝自述奏樂所達到的效果。可見在《莊子》「神」字與音樂的聯繫已經發生。

莊子雖主張離形，但也主張形全，其間關係如何，耐人尋味。「形全」之語如下：〈天地〉云：「執道者德全，德全者形全，形全者神全，神全者，聖人之道也。」又如「形全精復，與天為一。」「形精不虧，是謂能移。」（〈達生〉）按「精」即「神」。而主張無形、忘形、外形的地方還是比較多。如「今子與我遊於形骸之內，而子索我於形骸之外，不亦過乎！」（〈德充符〉）「若有真宰，而特不得其朕。可行已信，而不見其形，有情而無形。」（〈齊物〉）「墮爾形體。」（〈在宥〉）「墮汝形骸。」（〈天地〉）「林樂而無形。」（〈天運〉）「油然不形而神，萬物畜而不知。」「有倫生於無形。」（〈知北游〉）「芴漠無形，變化無常。」（〈天下〉）上述「林樂而無形。」亦出自黃帝自述奏樂，描述「至樂」、「天樂」的一段。結合同一段「塗卻守神」以觀，我們可以造一詞「神而無形」，而天樂、至樂的境界便是有神無形。〈養生主〉的「以神遇而不以目視。」意思相同。

但「形全」和「無形」之說並無矛盾。「形全」之說，是就「人」而言；

37 〈人間世〉：「此乃神人之所以為大祥矣。」〈天下〉：「不離於精，謂之神人。」〈齊物〉：「至人神矣。」

「無形」之說，是就「天」而言。「形全」有養生意味，「無形」則是對道體的描述，這是莊子繼承老子「大象無形」（《老子第四十一章》）的看法。落實到藝術品來說，「形全」可聯繫於藝術品的結構因素，「無形而神」是藝術品的動人效果及終極意義。一般認為莊子對美學產生的影響是落在存神離形的方面。但是從畫論的內容作具體分析，還是以形神不離為要。

徐復觀認為宗炳的「應會感神，神超理得。」的神是「莊子之所謂道，本是虛是無的，所以他說『神本無端』。」³⁸對宗炳的「栖形感類」，徐復觀認為是神入於作品之中，栖息於山水之形裡。但是既然神無形不神而必有所栖息以顯跡。（所謂「理入影跡」）則如此畫論為何與儒家形神不離之說無緣？又何以見得「感神」、「神超」的「神」與「氣盛而化神」的「神」毫無因緣？

實際上徐復觀多次以形神不離的思想詮釋畫論，而不自覺儒家這一思想正是他得心應手的秘訣。在談到「傳神」問題時，他說：「只有神形相融的對象，才可以算作是對象之真。」³⁹針對董其昌「傳神者必以形」的話，他說：「由超形以得神，復由形以涵神，使形神相融，主客合一。」⁴⁰在論「逸品」時，他說：「神不離乎形，但由神而見形。」⁴¹針對白居易〈記畫〉的「形真而圓，神和而全」，他說「這是說物之形，與物之神，融合為一的似。」⁴²白居易的話其實還受到《易·繫辭》「圓而神」的影響。徐復觀還有一段具有總結性的話：「中國的文化精神，不離現象以言本體，中國的繪畫不離自然以言神韻。」⁴³

若說「偉大畫家的窮觀極照，心與物冥」的境界是聞韶樂三月不知肉味的孔子難以體會的，未免對孔子太失禮了。再者，若說山水畫中之神只是莊子之「逸的哲學」⁴⁴亦未必然。孟子稱孔子為「聖之時者」（〈萬章〉），其義即在於孔子可以仕則仕，可以隱則隱。《周易》亦有〈遯〉卦，即隱遯之意。《易傳》實不乏隱逸思想。畫論不論在創作規律、風格表現或整體精神方面都受到儒家深刻的影響。但是，由於長期以來以「實用理論」來曲解儒家美學的看法已深入人心，使得儒家在中國繪畫及畫論的這場華美的盛宴中彷彿一個隱形的出席者，竟連徐復

38 《中國藝術精神》，頁241。

39 同上，頁195。在論張彥遠時他也說：「傳神之筆，所應之像，乃形神相融之象。」頁271。

40 同上，頁198。

41 同上，頁318。

42 同上，頁267。

43 同上，頁200。

44 同上，頁317。

觀都沒有辨認出來。這尤其令人感到重建儒家美學是當代新儒家的一件刻不容緩的工作。

The Aesthetic Implication of the Concept of “Shen”: the Confucian Understanding and its Relations with Taoism and Zen

Chen Chao-ying^{*}

Abstract

This paper attempts to explore the aesthetic features of the concept of “Shen” and its intellectual connections with Confucianism, Taoism and Zen. Most Contemporary scholars tend to argue that Taoism and Zen exert exclusive influence upon the theory of Chinese Painting. That is to say, Confucianism makes no contribution to the birth and development of the spirit of Chinese Painting. This paper tries to propose a different perspective by excavating the Confucian impact on the theory of Chinese Painting.

Key words: “shen”, aesthetics, Confucianism, Taoism, Zen

* Professor, Department of Chinese Literature, National Taiwan University.