



HAL
open science

草稿與不了的頌揚：中國藝術詞彙的美學解析 Praise of the Draft: A Study of Aesthetic Terms in Chinese Arts

Yolaine Escande

► To cite this version:

Yolaine Escande. 草稿 不了的：中國藝術詞彙的美學解析 Praise of the Draft: A Study of Aesthetic Terms in Chinese Arts. *Universitas: Monthly Review on Philosophy and Culture 哲學文化*, 2018, Sketch, Schema and Aesthetics 草稿、式美, 2018-11 (534), pp. 27-42. <hal-03230459>

HAL Id: hal-03230459

<https://hal.science/hal-03230459>

Submitted on 16 Dec 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire HAL, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

草稿與不了的頌揚：中國藝術詞彙的美學解析

幽蘭

法國國家科學研究院研究指導、法國高等社會科學院藝術與語言研究所教授

Praise of the Draft: A Study of Aesthetic Terms in Chinese Arts

Yolaine Escande

Directrice de recherche au CNRS, CRAL

Abstract: In Chinese painting as well as in Chinese calligraphy, especially in cursive script (*caoshu*), what is appreciated and valued is not a completed drawing considered as such, that means a drawing not needing any other interpretation, meaning enough by itself and sufficiently explicit not to occur any confusion or debate. On the contrary, it is a draft or an unfinished drawing or outline, allowing varied interpretations, appreciated according to its capacity to stimulate imagination and to produce an effect on the beholder that connects him or her to the creation. Though what is appreciated and valued is not the sketch for something that would come later. This might explain why artworks are called “traces”, and how they can “imprint” human’s heart.

The paper will examine, through the Chinese aesthetic categories—that concern the process much more than the accomplished work result—the differences between the Renaissance’s *disegno* and the Chinese literati’s “intention”, the meaning of a “drawing” in French and in English on the one hand, and on the other hand the meaning of an “artwork”, a “sketch”, a “draft” in the Chinese arts.

The draft will also be examined together with the “trace” (*ji*) and the “imprint” (*yin*), such as it has been defined by Georges Didi-Huberman in his *La ressemblance par contact* (2008) (resemblance by contact), by using Chinese theoretical tradition texts, such as Zhang Yanyuan’s *Annals of Famous painters of Successive Dynasties* (*Lidai minghua ji*), Zhang Huaiguan’s *Judgements on Calligraphers* (*Shudian*), Guo Ruoxu’s *Notes on what I have Heard and Seen on Painting* (*Tuhua jianwen zhi*) and Shen Zongqian’s *Jiezhou’s Apprenticeship on Painting* (*Jiezhou xuehua bian*).

Key Terms: Sketch, Unfinished, Draft, Cursive Script, Trace, Imprint, Chinese

內容摘要：中國文人繪畫與書法，尤其是草書，與「不了」之畫，所強調的並不是已完成的圖作，亦即立刻能了解、無需解釋、而不引起任何爭論的圖作；反而強調「不了」的畫，讓觀者按照自己的想像力與感受去理解的草稿的圖。但由於這種圖作並不是之後完成的作品的第一個階段，只能稱之為「跡」，是能夠「印」人「心」之「跡」。

本文首先思考法文和英文語言中藝術草圖的意義、並探討中國藝術裡草圖和素描的關係。藉以反思有關藝術過程——而非藝術結果——的中國美學語彙的歸類問題。

其次，本文有關草圖的研究涉及歐洲文藝復興時期興起的 *disegno* 與中國「意在筆前」和「寫意」畫的差異；進而分析草書與草稿和草圖的關係，以探討中國文人以「迹」、「跡」（墨跡）為名的書畫作品與拓印的關係。本文拓印的含義是以喬治·迪迪-于貝爾曼（Georges Didi-Huberman）在《接觸的近似》一書的定義為據。以參照張彥遠《歷代名畫記》，張懷瓘《書斷》，郭若虛《圖畫見聞志》與沈宗騫《芥舟學畫編》等歷代中國文獻為對比。

關鍵詞：中國書畫、草圖、草書和草稿、不了、跡、接觸、拓印、心印

本文意圖不按藝術史的方法重新思考創造的過程中草圖、素描、筆畫的含義。此一思考途徑並不意味藝術史方法無用或不好，而是希望能夠把草圖、素描、筆畫看為創造觀念的表現。為此，本文所關注的並不是素描與天才創造的來源的關係，而是創造的過程本身。要指出的是，在多數的藝術史研究中，天才創造的來源這種問題與藝術家為天賦才性和英雄的觀念有關。

以法文與歐洲語言來說，草稿、草圖、略圖（*esquisse /sketch*）首先是指之後完成的作品「首要階段」（Un “premier temps”）。另一個意義則與 *esquisse* 一字的字源有關。據法文字典 *esquisse* 源自義大利文 *schizzo*。原意是「潑灑的液體造成的污點」、「潑出的污水」（*Tache que fait un liquide qui gicle*）；意味「匆匆忙忙作的事」（*Faire sur le champ, travailler à la hâte*），總含有急忙草率的暴力傾向。此意義與前面所提及的藝術史創造來源問題與視藝術家為英雄的看法有密切的關係。有關「首要」的意義，雖然這種「初步試驗」本身也因為「對想像的許諾」（據狄德羅，（Denis Diderot, 1713–1784）1765年的《沙龍》中的說法）¹而甚得重視，譬如浪漫主義時期，可是，這也只是創造過程中達到完成作品的第一個階段。而且，一直到十九世紀末，藝術評論與理論主要針對的都是已完成的作品。²

對照之下，中國傳統文人繪畫理論，所重視的與工筆畫相對比的「寫意」畫，可

¹ Wendelin A. Guentner, “Rhétorique et énergie: l’esquisse”, *Romantisme*, 46(1984): 28, pp.27-36. “Traces balbutiantes”, “Promesse qu’elles font à l’imagination”.

² 參見 Albert Boime, *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century*, London: Phaidon, 1971.

2018/11 : « Praise of the draft. A Study of Aesthetic Terms in Chinese arts », in Yolaine Escande, Johanna Liu (dir.), *Sketch, Schema, and Aesthetics* (en anglais et en chinois), *Universitas. Monthly Review on Philosophy and Culture* n° 534, novembre 2018, pp. 27-42. <http://www.airitilibrary.com/Publication/allDetailedMesh?DocID=10158383-201811-201811190005-201811190005-27-42>

以說是與草圖很有關的畫。簡言之，中國文人藝術理論與實踐主要關心的不是華麗色彩完成的工筆畫作品，而是草稿、草圖、「不了」之類的作品。這些美學詞彙下面就探討解析。

為研究藝術創造過程中草圖與草稿的功能，本文以下首先分析作品創作之前的意圖，指出針對此議題的中國文人畫美學語彙的歸類，如「意在筆前」與西方文藝復興時期興起的「disegno」，以及與草圖有關的作品過程的各種用詞，如畫的「不了」與草稿的頌揚。³本文第二段則關注西方素描與中國筆畫的關係，探討中國文人為何稱書畫作品為「跡」，並分析從痕跡到書寫，從書寫到藝術，而從藝術到心印的過程。

壹、寫意畫與 disegno

藝術作品明確地完成以前，甚至含有視覺效果之前，首先是一種「意」：意圖或意願。中國藝術理論並不局限於作品明確完成的效果，即是其視覺效果，而針對創造過程。主要的是整個的過程，從造作之前的「意」至作品完成以後還存在的「意」；此「意」不局限於筆畫。

一、disegno 與「意在筆前」和「畫盡意在」

有關文人之「意」，與文藝復興的義大利文 *disegno* 含義是否相近？其實，兩者大不相同。雖然義大利文 *disegno* 的意義既指「素描」同時也指「意願」（這兩個意義在法文、英文、德文直到十八世紀時才區分），但此意願與文人理論的「意」有很明顯的差異。

意大利雕塑家切利尼（Benvenuto Cellini, 1500—1571）認為，「disegno 有兩面。一面是在想像裡所表現的，另一面是第一面引起的結果，而在線條裡所出現的，使人大膽地敢與他的偉大的祖先阿波羅神開始競爭：阿波羅產生草木，花朵和動物，我們地面上的華麗裝飾之類的事物。」⁴當然，切利尼並未說出人與上帝競爭，但阿波羅是創造者，他是光線的神。

Disegno 與中國藝術理論的「意」不同的是，文人的「意」絕對不是出自創作者個人的天賦才性或英雄（阿波羅），而出自天地之間的「靈氣」。⁵並不是個人自己造成的意圖與筆畫。由此，「意」必須要在下筆之前，也要下筆之後還存在。

「意在筆前」，據說來自王羲之（303-361）《題衛夫人筆陣圖後》：

「夫欲書者，先乾研墨，凝神靜思，預想字形大小、偃仰、平直、振動，令筋脈相連，意在筆前，然後作字。」⁶

「意在筆前」的具體含義是首先在心裡大致構思字體，以免書寫淪為筆畫的積

³ 「不了」詞彙在張彥遠《歷代名畫記》出現，收集於俞劍華主編，《中國畫論類編》上冊，全二冊（北京：人民美術出版社，1957），頁 37。

⁴ 參見 Jacqueline Lichtenstein 在羅浮宮的講座，《素描的實踐與理論：十五至十九世紀》La pratique et la théorie du dessin: XVe-XIXe siècle, 2013 年 11 月 7 日的講座：「文藝復興期間素描的優先」（Le primat du dessin à la Renaissance），https://www.louvre.fr/sites/default/files/medias/medias_fichiers/fichiers/pdf/louvre-programme-detaille-cycle-jacqueline.pdf

⁵ 參見以下沈宗騫《芥舟學畫編》。

⁶ 收集於《歷代書法論文選》上冊，黃簡主編，（上海：上海書畫出版社，1979），頁 26。

2018/11 : « Praise of the draft. A Study of Aesthetic Terms in Chinese arts », in Yolaine Escande, Johanna Liu (dir.), *Sketch, Schema, and Aesthetics* (en anglais et en chinois), *Universitas. Monthly Review on Philosophy and Culture* n° 534, novembre 2018, pp. 27-42. <http://www.airitilibrary.com/Publication/alDetailedMesh?DocID=10158383-201811-201811190005-201811190005-27-42>

累；「意在筆前」有利於書法成就一氣呵成的整體效果。至於書「畫盡意在」的概念則是出自唐張懷瓘《書斷》卷中，論及王羲之的第七子王獻之（344-386）所言：「察其所由，則意逸乎筆，未見其止」。⁷

這是中國畫論常見的評語，例如唐張彥遠《歷代名畫記》論及晉朝的顧愷之（約345-406）與唐朝的吳道子（685?-758?）言道：

「或問余以顧、陸、張吳用筆如何？對曰：『顧愷之之迹，緊勁聯綿，循環超忽，調格逸易，風趨電疾，意存筆先，畫盡意在，所以全神氣也。』」⁸

「吳生……守其神，專其一，合造化之功，假吳生之筆，向所謂意存筆先，畫盡意在也。」⁹

在這段裡，沒有把吳道子（吳生）描寫為表現具有天賦才能的創造者，而是「合造化之功」者，亦即他只是造化的工具。在這樣的情形之下，張彥遠還說到：

「書畫之藝，皆須意氣而成。」¹⁰

原則為「意」能夠無礙而發，按照「意在筆前」的理論。其包括筆畫之前的草圖與草稿。草圖與草稿屬於創造過程，且與創造過程不能區分，而筆畫完後，創造過程還沒有完。

不過，計劃思念與計劃現實之間的差異在創造過程理論中有提到。譬如，在人物畫裡，文人理論有「九朽一罷」的說法。宋朝理論家與收藏家鄧椿《畫繼》卷三（巖穴上士）解釋：

「畫家於人物，必『九朽一罷』，謂先以土筆撲取形似，數次修改，故曰『九朽』，繼以淡墨一描而成，故曰『一罷』。罷者，畢事也。獨忘機假乎此，落筆便成，而氣韻生動。獨周忘機[周純]不假乎此，落筆便成，氣韻生動。每語人曰：『書畫同一關捩，善書人豈先朽而後書乎？』蓋卓識也。」¹¹

清代正統派理論家與畫家沈宗騫（1721?-1803?）在《芥舟學畫編》（1781年）一書中把這段話解釋為：

「人物家固要物物求肖，但當直取其意，一筆便了。古人有九朽一罷之論。九朽者，不厭多改；一罷者，一筆便了。作畫無異於作書，知作書之不得添湊而成者，便可知所以作畫矣。且九朽一罷之旨，即是意在筆先之道。張素於壁，凝情定誌，人物顧盼，丘壑高下，皆要有聯絡意思。若交接之處，少不分曉，再細推敲，能使人一望而知者乃定。意思既定，然後灑然落墨，免

⁷ 收集於黃簡主編，《歷代書法論文選》上冊，頁180。

⁸ 參見張彥遠《歷代名畫記》，收集於俞劍華編，《中國畫論類編》上冊，頁35。

⁹ 同上，頁36。

¹⁰ 參見吳孟復主編，郭因副主編，《中國畫論》（合肥：安徽美術出版社，1995），頁156。

¹¹ 同上，頁793-794。

起鵝落，氣運筆隨，機趣所行，觸物賦象。即有些小偶誤，不足為病。若意思未得，但逐處填湊，縱極工穩，不是作家。每見古人所作，細按其尺寸交搭處，不無小誤，而一毫無損於大體。可知意思筆墨已得，余便易易矣。亦有院體稿本，竟能無纖毫小病，而賞鑒家反不甚重。更知論畫者，首須大體。」¹²

在中國畫裡，下筆之前雖然可以多次嘗試，但最後的畫絕對不能修改，也不能重新畫出。由此，積累嘗試的工作最後完全看不到。理論主要重視畫家與書法家的心態，亦即他們「凝情定誌」的能力。

二、草圖、草書和不了

這種「凝情定誌」的關注心態的書畫理論或許能夠說明為甚麼中國文人在欣賞書畫作品時，明顯看重簡筆或草圖之類的藝術表現。我想問的是，使書寫成為藝術的草書，或者「寫意」畫中的「不了」觀念，¹³是否與草稿或素描或描繪有密切的關係？

中國書寫在漢代的時候已然發展成書法藝術，而這種書寫藝術竟然從草書開始¹⁴。唐代是中國書寫與書法藝術達到高峰的時代，各種書法字體在那時代逐漸形成，發展成為後來的典範，書法理論也同時興起。其中，張懷瓘的書法理論尤其重要，對後來的書法藝術影響甚大。他在《書斷》中解釋「草書」與「草稿」的關係：

「案稿亦草也，因草呼藁 [稿]，正如真正書寫而又塗改，亦謂之草稿。」¹⁵

「如淳 [第三世紀] 曰：『所作起草為藁 [稿]。』姚察 [533-606] 曰：『草猶粗也，粗書為本曰藁 [稿]。』蓋草書之文，祖出於此；草書之先，因於起草。」¹⁶

根據張懷瓘的說法，草書的來源就是高級官員匆寫的草稿，並不是普通人寫的。他以「草」為粗書的解釋是經常被借用的依據。書寫方法變成中國最受重視的書法藝術，便是以「章草」為始。張懷瓘的解釋是：

「案章草者，漢黃門令史遊所作也。衛恆 [252-291]、李誕並云：『漢初而有草法，不知其誰。』蕭子良 [460-494] 云：『章草者，漢齊相杜操 [杜度，約 76-88] 始變藁 [稿] 法。』非也。王愔 [約 291-321] 云：『漢元帝 [統治期：48-33] 時，史遊作《急就章》，解散隸體，粗書之。漢俗簡隋，漸以行之。』是也。此乃存字之梗概，損隸之規矩，縱任奔逸，赴俗急就，因草創之義，謂之『草書』。」¹⁷

¹² 參見俞劍華主編，《中國畫論類編》，上冊，頁 537。

¹³ 參見張彥遠《歷代名畫記》，收於俞劍華主編，《中國畫論類編》上冊，頁 37。

¹⁴ 最初的中國書法理論書即是漢代 178 年以前趙壹撰的《非草書》。

¹⁵ 收集於黃簡主編，《歷代書法論文選》，上冊，頁 162-163。

¹⁶ 同上，頁 166。

¹⁷ 同上，頁 162。

「惟君長告令臣下則可。後漢北海敬王劉穆 [第一世紀] 善草書，光武 [統治期：25-57] 器之。明帝 [統治期：58-75] 為太子，尤見親幸，甚愛其法。及穆臨病，明帝令為草書尺牘十餘首，此其創開草書之善也。至建初中，杜度善草，見稱於章帝 [統治期：76-88] 。上貴其跡，詔使草書上事。魏文帝 [統治期：220-226 · 曹丕，187-226] 亦令劉廣通 [劉，180-221] 草書上事。蓋因章奏，後世謂之『章草』，惟張伯英 [張芝，?-192] 造其極焉。」

18

張懷瓘最後的結論是：

「呼史遊草為章，因張伯英 [張芝] 草而謂也。」¹⁹

那麼受重視的草書，帝王將要花那麼多錢與力氣得到的草書，收藏家競爭拿到的草書，²⁰很明顯的是草稿。但是，草稿的意義並不是沒有方法依循的寫法。來自草稿的草書，即是章草，乃出自隸書（漢代的真書或正書）的字體結構，所謂「縱任奔逸，赴俗急就」、「解散隸體」並非無法或沒有掌握字體的書寫。

至於繪畫，唐代書畫理論家張彥遠不但在《歷代名畫記》一書中搜集之前的繪畫理論文章，他還為中國畫下定義，而此定義沿用至今未曾改變，他提出以筆畫為要、色彩為次的繪畫思想：

「有好手畫人，自言能畫雲氣。余謂門：古人畫雲，未為臻妙。若能沾濕綃素，點綴輕粉，縱口吹之，謂之吹雲。此得天理，雖曰妙解，不見筆蹤，故不謂之畫。」²¹

張彥遠在「筆蹤」，即是筆畫，的基礎上為中國畫下定義，並提出畫中的「不了」，即是未完成的觀念，並強調「不了」的價值：

「夫畫物特忌形貌采章，歷歷具足，甚謹甚細，而外露巧密。所以不患不了，而患於了，既知其了，亦何必了，此非不了也，若不識其了，是真不了也。」²²

換言之，真正的完成在於未完成。意思是說「不了」使畫在生成的過程中，有變化的可能性，以便引起觀者的想像力來補充筆畫與色彩的未完成。張彥遠明顯地認為有價值的畫並不是畫出固定的形式，而是暗示萬物的生活與變化。在這種「不了」作品中，既要「意在筆前」也要「畫盡意在」。

在「不了」的畫以及在草書的情況裡，同樣受重視的是還沒完成的歷程，即是表現造化的變化的造作。以繪畫的情境而言，完成的畫是在觀者的想像裡；至於草書的情境，欣賞者看重的則是「草稿」流暢與奔逸。

換言之，有關書法，尤其是草書，與不了之畫，文人強調的並不是已完成的圖，

¹⁸ 同上，頁 162-163。

¹⁹ 同上，頁 163。

²⁰ 參見虞蘇《論書表》，收集於黃簡主編，《歷代書法論文選》，上冊，頁 49-55。

²¹ 參見張彥遠《歷代名畫記》，收集於俞劍華主編，《中國畫論類編》上冊，頁 37。

²² 同上。

2018/11 : « Praise of the draft. A Study of Aesthetic Terms in Chinese arts », in Yolaine Escande, Johanna Liu (dir.), *Sketch, Schema, and Aesthetics* (en anglais et en chinois), *Universitas. Monthly Review on Philosophy and Culture* n° 534, novembre 2018, pp. 27-42. <http://www.airitilibrary.com/Publication/alDetailedMesh?DocID=10158383-201811-201811190005-201811190005-27-42>

即是立刻能了解、不需其它解釋的圖畫，或夠明白而不引起任何爭論的草圖；文人重視的反而是不了的畫、草稿的圖，能讓觀者按照自己的想像力與感受自己去理解的圖作。但這種作品並不是之後完成的作品的第一個階段，故而只能稱之為「跡」，而此「跡」能夠「印」人的「心」。

貳、草圖，筆畫，藝術史與哲學

一、草圖與藝術史

在西方藝術史研究與語言中，素描畫、草稿至少從文藝復興時期以來是無所不在的。素描畫的價值主要在於它似乎更接近藝術家的創作行動（這是 *disegno* 的含義）。為此，西方藝術史專家提出的問題是，素描究竟是完成的、或只是繪畫過程中的一個階段？比如，按照法國哲學家保羅·梵樂希（Paul Valéry, 1871-1941），「因個人與瞬間的重視漸漸地比作品本身與長期的關心重要，所以作品完成的情形不但顯得無用而成為阻礙，而甚至與真實，感受性以及天性的表現相反。素描草圖就等於畫作。」

23

藝術史家與哲學家于伯特·達米什（Hubert Damisch, 1928-2017）在他的《筆畫論》一書中²⁴以筆畫分析素描畫：他認為，素描畫與油畫要像一個句子的語法結構那樣去研究，而筆畫顯然就是賦予畫布的推動力。

隨之而來的是有關創作行動的主張：獨立似乎是藝術家的才華的表現。然而，確切而言，藝術史專家就以這個非此不可的概念來賞識非西方藝術，尤其是來評賞中國藝術。這也是達米什在《筆畫論》這本書中研究中國傳統藝術的作法。²⁵《筆畫論》原來為羅浮宮的一項展覽而寫，這項展覽（1995年，4月24日至7月28日）的展出內容涵蓋中西繪畫作品。包括鄭板橋、八大山人、文徵明、萬壽淇等中國文人的畫作，以及弗拉·安傑利科（Fra Angelico）、安尼巴萊·卡拉克奇（Carrache）、米開蘭基羅（Michel-Ange）、卡米耶·柯羅（Camille Corot）、皮耶羅·迪·科西莫（Piero di Cosimo）、雅克-路易·大衛（Jacques-Louis David）、讓·杜布菲（Jean Dubuffet）、杜勒（Albrecht Dürer）、保羅·克利（Paul Klee）、巴尼特·紐曼（Barnett Newman）等西方畫家的作品。導覽手冊按照達米什的美學與哲學分析的邏輯介紹展出的作品，展覽的名稱暗示維根斯坦（Wittgenstein, 1889-1951）的 *Tractatus Tractus*。²⁶

由於這種概念，西方評論家，藝術史與美學主要把中國藝術首要流派（正統藝術）擱在一邊，並對一般的中國藝術的評論有某種偏見。連甚有名氣的漢學家也把中國古代藝術家（如唐代張旭）看作「東方波洛克（Pollock）」。²⁷這個現象造成中國藝術去語境化的情形，並造成對中國藝術的誤解。

很有意思的是，雖然中國藝術與 Denis Vidal 所研究的印度雕塑大師和木匠手工業

²³ Paul Valéry, *Degas, danse, dessin* (Paris: Gallimard, 1965) p.50 "Le souci de la personne et de l'instant l'emportant peu à peu sur celui de l'œuvre en soi et de la durée, la condition d'achèvement a paru non seulement inutile et gênante, mais même contraire à la vérité, à la sensibilité et à la manifestation du génie. (...) L'esquisse valut le tableau."

²⁴ Hubert Damisch, *Traité du trait. Tractatus tractus*, Paris: RMN, 1995.

²⁵ 同上，頁 31-38.

²⁶ Ludwig Wittgenstein, *Logisch-Philosophische Abhandlung*, ed. by Wilhelm Ostwalds (Leipzig: Annalen der Naturphilosophie, Band 14, 1921) pp.185-262. 但達米什《筆畫論》一書中和展覽時並沒有解釋此暗示。

2018/11 : « Praise of the draft. A Study of Aesthetic Terms in Chinese arts », in Yolaine Escande, Johanna Liu (dir.), *Sketch, Schema, and Aesthetics* (en anglais et en chinois), *Universitas. Monthly Review on Philosophy and Culture* n° 534, novembre 2018, pp. 27-42. <http://www.airitilibrary.com/Publication/alDetailedMesh?DocID=10158383-201811-201811190005-201811190005-27-42>

相去極遠，²⁷但疑問卻是同樣的，就是說，是否素描畫或草稿只是創作過程中的一部分；由此，創造行動並不是主要的，也不成為目的地。中國與印度素描畫或草稿並沒有本身的存在，其存在無法離別傳統傳襲與變換的背景。雖然在 Denis Vidal 所研究的例子中，印度雕塑大師和木匠對靈感與創造本身都不感興趣，而且雖然中國藝術理論與實踐中，靈感與創造好像很重要，可是，在兩個文明裡，同樣的是，欣賞作品的標準絕對與個人創造行動的信仰無關，何況與創作行動的來源更無關，也與某種作品的正式性完全無關。

問題不在於用文化主義的方式來研究不同文明中的草稿與素描畫，而在於了解它們的創造作用與功能。

然而，假如按照西方藝術史方式，若我們把素描畫與草稿看作藝術家的啟發或作品的初稿，去分析作品根源與其草稿的美學與社會作用，便能清楚明白中國藝術理論中的論述，尤其是有關所謂的作品名稱的觀點：中國藝術稱書畫作品為「跡」，「迹」，有時稱之為「墨跡」。不但作品不是人造的，而藝術與技術理想也不是人造的。譬如書法美學理想並不是屬於「美」的詞彙而筆法理想是「屋漏痕」；²⁸痕為創造來源，跡為創造結果。

由於書跡與畫跡在中國藝術理論與藝術實踐中的重要性，本文以下略論跡、接觸、心印的相關問題。

二、從痕跡到書寫

中文用來指稱作品的字的含義深遠：「痕」與「跡」的意味沒有人為參與的「創造」，也沒有創造的行動。「痕」與「跡」來自作品之前「有意」²⁹，然而作品完成以後此意還留下³⁰。有的理論家，如宋郭若虛，把此意稱為『心印』。痕、跡與心印有什麼關係呢？

什麼是「跡」（迹）？基本上，所謂（痕）跡，包括與紙張或絹張接觸的筆觸痕跡，及其結果；可分出三個階段。

第一階段：某個動物在沙岸上走動；足部間斷地踏在土地上，同時在腳下的濕沙下沈著。有了接觸就留下行蹤、痕跡。

第二階段：另一個動物認出留下的痕跡。此痕跡是已消失的前個動物留下存在的標記，但此存在因極小的環境的搖動而倖存。其中存在與不存在相互牽連，如同圖像一樣：痕跡於是成為第一種圖像的類別。這是間斷的、幽暗的、還沒有脫離情境的痕跡。痕跡，首先要跟著它。

第三階段：藝術階段。痕跡不但表示一種已經發生的接觸、或相遇；未消失的痕跡也導向痕跡的製造者。同時痕跡本身自有其重要性，成為被看見、被指認的對象，譬如成為能被隨意複製、重現、傳播者。痕跡通過這樣的階段就變成「痕跡的痕跡」。

一旦成為「痕跡的痕跡」之後，就成為「能指」。也就是說，一方面，痕跡指的

²⁷ 參見本期刊頁“Before the Aura”, *Universitas Monthly Review on Philosophy and Culture*, 45(2018)

²⁸ 參見陸羽（733-804），《僧懷素傳》（787年）：顏真卿（709-785）與懷素（725-785）（中國書法史的兩位偉大書法家，且顏真卿被稱為「書聖」）對話，懷素的筆法理想是「古釵腳」，顏真卿的是「屋漏痕」：「顏公曰：『師豎牽學古釵腳，何如屋漏痕？』懷素抱顏公腳唱賊。」收集於黃簡主編，《歷代書法論文選》上冊，頁283。

²⁹ 參見以上王羲之《題衛夫人筆陣圖後》等。

³⁰ 參見以上張懷瓘《書斷》等。

不是經驗對象，而是指其本身（非經驗論的）的物質性；另一方面，痕跡只有透過其它非其自身的能指，才會表現其本身含義。這樣就再也不是從接觸到痕跡（從存在到不存在）的現象，而是從痕跡到象形字（即是從單純的續存到指意）。

三、從書寫到藝術

痕跡是中國藝術的表徵，也由此開創了書寫文字：古聖倉頡造字的靈感應汲取自動物遺留於土地上的行蹤，以及蒼穹星宿的狀態。首批象形文字於焉誕生之際，豈無繪畫之隱喻藏匿其中？倉頡並非受天聽啟示的文字作家，而是解讀所處寰宇動態的先知。可以說他以極其敬天謹慎之心，虛心探究宇宙顯明可見的型態，從而將世間之物幻化為象形輪廓，並以此構築日後交流的文字基礎。而文字一旦落實並成為生活不可或缺，便需要造字之後的再開始書寫，並一再潤飾推敲使其具備個別的獨特性，而非僅有一般性的體式。文字的書寫必須由天賦異稟之人操作，始能盡情揮灑筆觸而不過度混淆字跡的清晰。

書寫因此完全支配了藝術。文字書寫非常精神充沛，一觸即發，充滿能量，讓接觸交流更形活躍。古代書籍的謄寫與繪畫者將他們的熱情透過紙張傳承給我們；為我們注入了動用五指的渴望，現在輪到我們將手虛握成拳運筆揮毫了。而描繪於何時成為藝術？不論描繪以何種型態、何種技巧、何種資格存在，當我們感覺描繪激發了我們心底深層的某根心弦的時候，藝術已然悄悄生根。如同我們不由自主翩然起舞，不僅是受到外來音樂的感染，也是因為被音樂所征服。

這是否就是沈宗騫所描述的？雖然接觸就是藝術作品傳襲的來源，但並沒有創造行動：

「當夫運思落筆時，覺心手間有勃勃欲發之勢，便是機神初到之候，更能迎機而導，愈引而愈長，心花怒放，筆態橫生，出我腕下，恍若天工，觸我毫端，無非妙緒，前者之所未有，後此之所難期，一旦得之，筆以發意，意以發筆。筆意相發之機，即作者亦不自知所以然。」³¹

意不只是意願的發動；相反地，「意」開始起發的時候，藝術家的態度純粹是感受性的，換言之，意願開始的時候，藝術家要同時有「忘我」的心態。完全不是創造行動的表現。如此，作品與筆畫才能屬於「跡」。

四、拓印

痕跡、筆畫與拓印有所不同。但痕跡首先是出自拓印，上文已經提及。拓印經常被各派藝術理論忽視，認為不過是實物的取樣，並不屬於正式的創作。拓印的手段一定造成形式與相反的形式，兩個相對的形式，在一會兒因有物質的接觸而會合。大概因為有這種物質的特殊性，所以拓印是引起無限思考與創造發源的悖論。由此與草圖有密切關係。拓印與實體過於近似，甚至近到因接觸的含義而令人不自在，以至於違反了注視觀賞作品應有的距離感；事實上，一件典型的拓印並非值得觀賞之創作。然而藝術家卻時常運用這個需要掌握高超技巧的創作方式。譬如在中國藝術傳統的印章。

³¹ 沈宗騫《芥舟學畫編》，卷二，「取勢」，收集於俞劍華主編《中國畫論類編》下冊，頁908。

1997 年於巴黎龐畢度中心舉辦的「拓印」(L'empreinte) 美術展即呈現了拓印的普及運用，而展覽手冊簡介也讓我們更深入了解這個技巧。這段簡介後來由喬治·迪迪胡柏曼 (Georges Didi-Huberman) 收錄在 2008 出版的《接觸的近似》一書當中。³²

喬治·迪迪-于貝爾曼《接觸的近似》一書的書名令人困惑。與痕跡不同的是，拓印並非圖像。這是拓印被正式的藝術史排除的原因之一。拓印產生的近似並不是來自文藝復興美學要求所珍視的「視覺近似」。拓印的產生來自接觸與物質，由此其接近子宮(模具)與生育。因拓印不借用視覺所需要的距離，所以使視覺迷失。拓印未及於圖像，但又過於圖像，是圖像的模具。拓印迫使我們思考連圖像與語言之前的圖像的初期。

雖然郭若虛所提的「心印」不完全是當代藝術所借用的拓印，但其評估的價值也許與草書的詞源為「草稿」並進，也與繪畫中「不了」的重要性有關。迪迪-于貝爾曼反而很明顯地解釋在歐洲傳統裡「拓印」無價值之理由。

郭若虛的心印是心態，然而歐洲藝術中的拓印只是技術手段。但中國藝術中，拓印也屬於通常的技術；郭若虛選擇這個詞是有意的。印也是紙張或絹張上所蓋的章。郭若虛的解釋如下：

「凡畫必周氣韻，方號世珍。不爾，雖竭巧思，止同眾工之事，雖曰畫而非畫。故楊氏不能授其師，輪扁不能傳其子，系乎得自天機，出於靈府也。且如世之相押字之術，謂之心印，本自心源，想成形跡，跡與心合，是之謂印。矧乎書畫發之於情思，契之於綃楮，則非印而何？押字且存諸貴賤禍福，書畫豈逃乎氣韻高卑？夫畫猶書也。」(《圖畫見聞志》卷一，「論氣韻非師」)³³

心印並不是「巧思」的結果，而「得自天機」，意思是心印絕非來自願望，不是創造者行動的表現。其實，心印是禪宗用語，指出不立文字，不依言語，而以心為印，所以稱為心印。「心」就是佛心。「印」就是印可印定的意義。此印能印可或印定佛法的實義。

心印同樣也是道教術語，出於《道藏》，含義同上。《玉皇心印妙經》註：「此玉帝傳心，聖聖相承，以心印心，明悟了證，皆宗此旨，三教莫違，故云心印」。³⁴

其實，意在筆前的「意」與「作者亦不自知所以然」並不相矛盾：由於人心與造化的天機互動，所以「不自知所以然」而「不了」的作品能出現，這樣造作的書畫充滿能「印」人心的「跡」。

參、結論：草圖過程

所謂「痕」，「跡」的作品特徵是其「草稿」與「不了」形式；與這種作品相反的是表現技巧的、華麗的、精細的作品。這種作品被文人看為「工匠」之作。雖然這

³² Georges Didi-Huberman, *La Ressemblance par contact*, Paris: Minuit, 2008.

³³ 收集於吳孟復主編，郭因副主編，《中國畫論》，頁 316-317。

³⁴ 《道藏》洞真部本文類，參見蕭登福註釋，《玉皇心印妙經》，收於《玉皇經今註今譯》，(臺北市：行天宮文教基金會，2001 年)，頁 12。

種表現技巧的、華麗的、精細的作品有時候也受重視，但在文人理論中其價值必定在「跡」或「墨跡」之下。「痕」，「跡」之類的作品雖然包括某些錯誤，但能表現自在、無拘束。為甚麼呢？原因在於華麗作品很明顯地顯示出行動與過程，這樣的作品出自個人意願。然而包括錯誤的作品表示自然的變化，故而稱之為「痕」，「跡」。中國藝術史中最有名的例子即是《蘭亭序》。王羲之（王右軍）在蘭亭雅集之後重新寫《蘭亭序》好幾遍，但都無法達到原來的自在。

沈宗騫就這樣解釋自然的造化過程：

「原因人有是心，為天地間最靈之物。苟能無所錮蔽，將日引日生，無有窮盡，故得筆動機隨，脫腕而出，一如天地靈氣所成，而絕無隔礙。雖一藝乎，而實有與天地同其造化者。夫豈淺薄固執之夫，所得領會其故哉。要知在天地以靈氣而生物，在人以靈氣而成畫，是以生物無窮盡，而畫之出於人亦無窮盡。惟皆出於靈氣，故得神其變化也。今將展素落墨，心所預計者，不過何等筆法，何等局法。因而洋洋灑灑，興之所至，豪端畢達，其萬千氣象，都出於初時意計之外。今日為之而如是，明日為之又是一樣光景。如必欲若昨日之所為，將反有不及昨日者矣。何者？必欲如何，便是阻礙靈趣。右軍書《蘭亭敘》，為生平第一得意筆，後復書數十本，皆不能及，其亦必欲如何故耳。」³⁵

造成畫的過程同於天地之間造成萬物的過程：都靠著「靈氣」。畫，尤其是山水畫，按照造化過程而造成，閱讀，品賞。換言之，造畫或造書法皆師法造化。藝術家並不模仿造化，亦即不模仿萬物，但師法造化的作用。沈宗騫並不主張造作的方式與行動，而強調人心不要有阻礙，要讓靈氣自動而發。完成的畫與書法並非意願之果。

就此而言，如果完成書畫不強調創造行動，那麼，要點在哪裡？簡言之就在於傳襲，而理想傳襲在於由心傳心。

參考文獻:

Boime, Albert. *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century*, London: Phaidon, 1971.

Damisch, Hubert. *Traité du trait. Tractatus tractus*, Paris: RMN, 1995.

Didi-Huberman, Georges. *La Ressemblance par contact*, Paris: Minuit, 2008.

Guentner, Wendelin A. "Rhétorique et énergie : l'esquisse", *Romantisme*, 46(1984): 27-36,28..

Lichtenstein, Jacqueline: 在羅浮宮的講座，《素描的實踐與理論：十五至十九世紀》La pratique et la théorie du dessin : XVe-XIXe siècle, 2013年11月7日的講座：「文藝復興期間素描的優先」（Le primat du dessin à la Renaissance），https://www.louvre.fr/sites/default/files/medias/medias_fichiers/fichiers/pdf/louvre-programme-detaille-cycle-jacqueline.pdf

³⁵ 沈宗騫，《芥舟學畫編》，卷二，「會意」，收集於俞劍華主編《中國畫論類編》，下冊，頁900。

2018/11 : « Praise of the draft. A Study of Aesthetic Terms in Chinese arts », in Yolaine Escande, Johanna Liu (dir.), *Sketch, Schema, and Aesthetics* (en anglais et en chinois), *Universitas. Monthly Review on Philosophy and Culture* n° 534, novembre 2018, pp. 27-42. <http://www.airitilibrary.com/Publication/allDetailedMesh?DocID=10158383-201811-201811190005-201811190005-27-42>

Valéry, Paul. *Degas, danse, dessin*, Paris: Gallimard, 1965.

Vidal, Denis. “Before the Aura”, *Universitas Monthly Review on Philosophy and Culture*, 45(2018):

Wittgenstein, Ludwig. *Logisch-Philosophische Abhandlung*, ed. by Wilhelm Ostwalds (Leipzig: Annalen der Naturphilosophie, Band 14, 1921).

黃簡主編，《歷代書法論文選》，2冊，上海：上海書畫出版社，1979。

吳孟復主編，郭因（副主編），《中國畫論》，合肥：安徽美術出版社，1995。

蕭登福註釋，《玉皇心印妙經》，收於《玉皇經今註今譯》，臺北：行天宮文教基金會，2001。

俞劍華主編，《中國畫論類編》2冊，北京：人民美術出版社，1957。