

《莊子》美學發微

—兼論《涵靜老人清虛集》

戴泓育^{*}

12/16~18/ 2016 版本

〔摘要〕

莊子（B.C.369 - 286）的美學思想本質上是生命的哲學，對中國藝術思想與藝術創造特徵的形成，有著密不可分的關係。本論文敘述莊子的體道工夫，「心齋」與「坐忘」的經驗狀態，解釋「養性」與「凝神」的主體精神修養，以及在「忘」和「遊」之中，顯現莊子的審美精神。

《涵靜老人清虛集》的作者：李玉階（1900—1994），名鼎年，字玉階，道號極初，自號涵靜老人。一面生活、一面修道、一面救劫、一面弘教，秉持「不為自己設想，不求個人福報」的無私精神，為天下蒼生祈禱，化延核戰毀滅浩劫。涵靜老人的修道歷程，《涵靜老人清虛集》的生命體悟，恰好與即體即用的道家藝術精神相互吻合，具現「物我合一」的藝術境界。

畫以雅為尚，而以俗為大病，去俗則莫過於接受自然之陶養。在中國藝術活動中，人與自然的融合，乃是中國古代藝術精神中自然意識太深太重所致。只要達到某一境界，便不知不覺與莊子的精神相湊泊。從精神上說，中國古代藝術最高的存在，皆是通往中國生命哲學中的「道」。

關鍵詞：莊子、清虛集、涵靜老人、山水畫論、藝術精神

^{*}道名元本，國立中山大學中國文學所碩士生。

一、前言

本文將探討莊子與藝術之間的關係，莊子的道如何與藝術創造、精神修養相連繫。藝術精神¹，乃是自由無限的精神，用這種主體精神，去觀照宇宙萬有現象，不起任何主觀目的性的判斷，體會天地之大美。「藝者，道之形也」²，藝術家通過藝術形式，體悟形而上的道。莊子之道落實於生命體驗上，在本質上與藝術家所呈現出的至高藝術精神完全相合。不同的是：藝術家由此成就是藝術作品；而莊子由此成就藝術的人生，以達自由無限的精神境界。

莊子的美學思想是生命的哲學，是藝術精神。他雖然無心於藝術，然而其對生命精神的擴展，逍遙物外的精神與修養人生的工夫，皆是藝術家欲達之境界。莊子的審美觀照，純然是主體生命精神修養自由無限之致用，無需特定之藝術對象，其思想之美學意義，取決於「道」與「藝術」的同質聯繫上。涵靜老人的修道歷程，《涵靜老人清虛集》的生命體悟，恰好與藝術精神不謀而合。

二、藝術主體精神修養

藝術的意義不在以主觀特定的審美目的，將對象當作藝術題材去進行造作，而只在開顯對象客觀本原的性相。一切之物只是在道心的寂照中，各顯其自為自在之實相。「此相既是物之在其自己，而不是相對於主體之決定判斷所見所見之相，當然就不是實在所與的對象」。³中國古代藝術思想並不將本源性的藝術當作是主體憑空之創造，而是經由人的生成而視為天、道、自然。許多藝術家透過各式藝術媒介手段與藝術作品傳達形而上的天、道。而《莊子》的「虛靜」在藝術中主要是天人之際的感發應和，心境空明澄澈，與天、道相應相融，體悟天、道的真諦，與《涵靜老人清虛集》天人合一的思想有異曲同工之妙：

無中生有虛求實，鼓盪洪濛正乾坤，
十二萬年新世闢，極開無始初紀元。
微微一點光華發，罡正無為育有形，

¹藝術精神有三義：第一義是指一具有藝術性格之形上實體；第二義是指具有藝術性格之主體生命精神；第三義是指一切藝術活動之本質。就道相以言道體，那莊子的道就是藝術精神，此藝術精神之本旨，應止於第二義。參徐復觀：《中國藝術精神》（臺北：臺灣學生書局，1966年），頁346。

²〔清〕劉熙載：《藝概·敘》（臺北：華正書局，1988年），頁1。

³顏崑陽：《莊子藝術精神析論》（臺北：華正書局，1985年），頁263。

穆穆仁仁成大化，聖賢仙佛露天真。(〈萬有皆生於無〉)⁴

無中生有，有生於無，以無為本。示現「無形應化有形，有形配合無形」的天人合一精神思想，與天、道冥合。

(一) 虛靜之修養——「心齋」與「坐忘」

道是自然流露而呈顯於萬物，德是物得道而生，亦是道的內在化。從與人相對的萬物來說，德就是物之初，就是萬物的本性。從人來說，這本性是從本心自覺而明，本心就是心之初。從超越實體說是道，從萬物說是德、性、物之初，從認識主體的人說，是常心、心之初。追溯古代天人之間的關係，與佛家的心理過程相似，由「虛靜」而感受應和天地大「道」的過程，由宇宙與主體之心轉化為主體之心與其心指向之客體，此亦由體道之天、人到寫藝之人、文，將天人之間「虛靜」而同一的關係轉變成人心與對象物的關係：

無中妙化運坤乾，炁氣細縕本自然，
至理藏玄皆有密，虛無守一復先天。(〈頌道〉)⁵

天地乾坤無形運化，一切本於自然。玄之又玄的奧妙宇宙，透過後天「虛無守一」的體道工夫，復歸先天。涵靜老人由與天合德的「虛靜」之心，體悟大道，不僅止於知識的認知，更是身心的體驗，與藝術相近不遠。

虛靜而專一是論藝之要旨，《莊子》精深處在於「凝」、「專」導向「物化」，心無旁騖而真正深入寫藝心理的本質。「莊學『虛靜』以容受『道』的觀念為古典美學打開了一關鍵，正由此，『天』、『人』、『文』的藝術實現才成為可能，成為一道通途」。⁶ 正如《莊子·人間世》：

⁴天帝教教史委員會：《涵靜老人清虛集》（臺北：帝教出版有限公司，2006年），頁90。

⁵天帝教教史委員會：《涵靜老人清虛集》，頁7。

⁶陳引馳：《莊學文藝觀研究》（臺北：文史哲出版社，1994年），頁112。

回曰：「敢問心齋。」仲尼曰：「若一志，無聽之以耳而聽之以心，無聽之以心而聽之以氣。聽止於耳，心止於符。氣也者，虛而待物者也。唯道集虛。虛者，心齋也。」（〈人間世〉）⁷

「心齋」之氣，絕非指有形質的氣體，實乃一種虛而蘊涵一切，空而容納萬有，無情慮，不造作，自由無限的心靈境界的象徵。氣具有空明的特點，它能容納外物及其內蘊⁸，而氣只有在空明沉靜的心境中才能養成。

虛者，乃心齋妙道，這是莊子體道的工夫，亦是藝術美學觀照的歷程。「心齋」之「氣虛待物」，無非是要「喪我」、「無己」、「無功」、「無名」，以冥於變化，通於大道。「喪我」、「無己」的境界，能實現對道的觀照，是「至美至樂」的境界，是精神高度自由的境界。「心齋」，就是空虛的心境，空虛的心境才能實現對道的觀照。

「道」是一種決定全宇宙人生的絕對精神，它主宰著萬事萬物。莊子認為最高層次的大美並不在現象界而在道中，道才是客觀存在著的本體的美：

顏回曰：「回益矣。」仲尼曰：「何謂也？」曰：「回忘仁義矣。」曰：「可矣，猶未也。」他日復見，曰：「回益矣。」曰：「何謂也？」曰：「回忘禮樂矣。」曰：「可矣，猶未也。」他日復見，曰：「回益矣。」曰：「何謂也？」曰：「回坐忘矣。」仲尼蹴然曰：「何謂坐忘？」顏回曰：「墮肢體，黜聰明，離形去知，同於大通，此謂坐忘。」仲尼曰：「同則無好也，化則無常也。而果其賢乎！丘也請從而後也。」（〈大宗師〉）

⁹

「墮肢體」就是「離形」，「黜聰明」就是「去知」。離形，則忘去形體之執著；去知，則遣除官能之妄作，「大通」是自由無限的藝術精神境界。進一境而必須忘其所以迹，使有無雙遣，物我俱忘，才真正進到自由無限的大通之境。物我合一，主客相融的自由無限精神境界：

夜寒月冷老龍吟，咫尺天緣仔細尋，
風起雲湧波浪湧，灘頭穩坐控佳音。（〈靜默所得〉）¹⁰

⁷〔清〕郭慶藩：《莊子集釋》（臺北：華正書局，1991年），頁147。

⁸參童慶炳：《中國古代心理詩學與美學》（臺北：萬卷樓圖書，1994年），頁43。

⁹〔清〕郭慶藩：《莊子集釋》，頁282-285。

¹⁰天帝教教史委員會：《涵靜老人清虛集》，頁28。

靜默與坐忘在某些程度上，相有聯繫，不管外界雲湧風起，內心仍穩穩不動。「坐忘」是超越儒家的禮樂(作用於肢體感官)與仁義(訴之於心知意識)的至高人生境界與人格理想。

形如槁木而心如死灰，超功利、超社會、超生死，亦即超脫人世間一切內在外在的欲望、心思、利害，不受任何內在外在的喜惡、是非、美醜、形體、聲色的限制、束縛與規範，使精神自由與自然天地合為一體：

凝神遐想，妙悟自然。物我兩忘，離形去知，身因可使如槁木，心固可使如死灰，不亦臻於妙理哉？所謂畫之道也。¹¹

「凝神遐想」是主體精神修養，「妙悟自然」則是能洞見對象之本性，而其極境乃在於「物我兩忘」，是自由無限的藝術精神境界。「坐忘」之「離形去知」，無非是要「喪我」、「無己」、「無功」、「無名」，以冥於變化，同於大通。這是莊子體道的工夫，亦是藝術美學觀照的歷程與藝術創作時的精神自由狀態。

虛靜說以主體的靜與客體的動之間的關係，來論證虛靜具有使客體的美得以充分顯現的作用。「虛靜」所達到的最高境界是遊，是心靈精神的無限自由。所謂「無為無不為」就是「遊」，也就是「主體的心理由靜而動，進入高度自由的境界」。¹²莊子消解知識欲望的修養工夫論，有「心齋」與「坐忘」。「心齋」之「無聽之以耳而聽之以心」可謂「離形」，「無聽之以心而聽之以氣」可謂「去知」。物一耳（一切外在感官）一氣（無分別造作之心）。感官受限於見聞，心思束縛於符號，唯有屏除它們，不為一時之耳目心意所左右，斬斷意念而敞開觀照，解放精神而心靈自然自由。無為虛空，方能感應宇宙天地、映照自然萬物，達到與自然天地合一。心齋的「一」，實即藝術精神的主客兩忘境界。莊子稱此一境界為「物化」，這是由喪我、忘我而必然呈現出的境界。

儒家說的是「自然的人化」，而莊子說的是「人的自然化」；前者講人的自然性須符合與滲透社會性才成為人，後者講人必須捨棄其社會性，使其恢復自然性，並擴而與宇宙天地同構，才是真正自由的人。儒家講的「天人同構」、「天人合一」常是用自然來遷就人事、服從人事、比擬人事；莊子講的「天人合一」，則是徹底捨棄人事與自然合一。儒家從社會人際關係中來確立個體的價值，需建功立業，修身、齊家、治國、平天下；莊子則從擺脫社會人際關係中來尋覓個體的價值，超脫世俗¹³，擺脫任何一切束縛，進入不生且不死，無限自由的精神境界：

¹¹ [唐]張彥遠：《歷代名畫記》（北京：中華書局，1985年影印《叢書集成初編》本，1646年），卷2，頁76。

¹² 童慶炳：《中國古代心理詩學與美學》，頁47。

¹³ 參李澤厚：《華夏美學》（臺北：三民書局，1996年），頁87。

「吾猶守而告之，參日而後能外天下；已外天下矣，吾又守之，七日而後能外物；已外物矣，吾又守之，九日而後能外生；已外生矣，而後能朝徹；朝徹，而後能見獨；見獨，而後能無古今；無古今，而後能入於不死不生。」
（〈大宗師〉）¹⁴

使心境清明洞徹，即朝徹。進而體會到獨立無待的道，即見獨。遊心於天地之大美。莊子將人生哲理相融於藝術美學，開拓出一片人生藝術化的天地大美，以審美的心境發現、觀照藝術精神境界，並創造出審美意象。「心齋」重於由耳目到心知至於氣之虛靜的過程途徑；而「坐忘」則在離形去知之後的狀態，忘禮義、忘仁義、外天下、外物、外生皆是過程，朝徹、見獨、坐忘則見結果。「心齋」、「坐忘」通過「忘」達到空虛澄明的內心境界。「心齋」與「坐忘」，正是美地觀照¹⁵得以成立的精神主體（美地觀照開展之順序：無知、無欲、無己→心齋與坐忘→虛靜之心→觀物→主體與客體同時呈現→心、手、物相合→美地觀照完成），也是藝術得以成立的最後根據。

「心齋」與「坐忘」的主體精神修養過程皆是「為道日損」的過程，其重要內涵是虛靜空明，其終極目標是與道合一：

桃花風雨滿山飛，流水無情道心微，
何苦修真還養性，清風明月且依依。（〈道心惟微〉）¹⁶

桃花、流水、清風、明月，自生獨化。世間萬物自足、自適、自為，一切與道冥合，本於自然無為。

無論從事任何「藝」與「技」，必須心志專一，排除一切外在的干擾，凝神靜慮，消解一切內在的雜念，涵養虛靜之氣，空明澄澈，虛而待物，與道相合達到化的境界，總而言之，皆是虛靜而已。

（二）創造之修養——「養性」與「凝神」

¹⁴ [清]郭慶藩：《莊子集釋》，頁252。

¹⁵ 美地觀照屬直觀的知覺活動，所謂觀照，是對物不作分析的了解，而只以直觀的活動，此時的主體與實用及求知的態度分開，憑著知覺發生作用，藉著知覺的孤立化、集中化通向審美體驗之途。參徐復觀：《中國藝術精神》，頁96-100。

¹⁶ 天帝教教史委員會：《涵靜老人清虛集》，頁69。

「養性」與「凝神」乃是體用相即，靜動相生，常暫相濟。有以下幾個重要意義：

(1) 中國傳統藝術之創作，臨作前的主體心靈操持，居於成敗的關鍵地位；(2) 此種「凝神」工夫，多得自莊子修養論的啟示；(3) 所謂「凝神」，就是遣去耳目心知中夾纏的知識與慾望，使心靈虛靜，而能自由無限地作藝術審美的觀照。¹⁷

莊子的藝術精神，以主體精神修養為必然的先決的基礎。當主體消解了心中的種種情識造作，則觀物者雖是我，其實卻是從物之自然本性上去觀物。天地自然就是藝術的對象，觀照深入天地萬物，以達物我兩忘之境，正是「技」進於「道」的顯現：

仲尼適楚，出於林中，見痾僂者承蜩，猶掇之也。仲尼曰：「子巧乎？有道邪？」曰：「我有道也。五六月累丸，二而不墜，則失者錙銖；累三而不墜，則失者十一；累五而不墜，猶掇之也。吾處身也若厥株拘，吾執臂也若槁木之枝，雖天地之大，萬物之多，而唯蜩翼之知。吾不反不側，不以萬物易蜩之翼，何為而不得！」孔子顧謂弟子曰：「用志不分，乃凝於神，其痾僂丈人之謂乎！」（〈達生〉）¹⁸

痾僂丈人從捕蟬說明技進於道，並從其當下的身心狀態：「累丸二而不墜」（失者錙銖），「累丸三而不墜」（失者十一），到「累五而不墜」（猶掇之也）的精進歷程，以及至高境界的身心狀態：身如木椿，臂如槁木，心不反不側，唯蜩翼之知。

「唯蜩翼之知」即「凝於神」，「不以萬物易蜩之翼」即「用志不分」。「用志不分」，是以美地觀照觀物，以美地觀照累丸（技巧之修養）。「乃凝於神」之神，是心與蜩的合一，手（技巧）與心的合一。三者合為一體，此之謂凝於神。由心志專一，心向內收攝而達於寧靜。在捕蟬過程中，身心凝注於蟬，傾宇宙之力，活眼前一瞬，而能輕易自然的捕捉蟬。點出「用志不分，乃凝於神」的思想，亦是「形全精復，與天為一」¹⁹的精神。其用智不分，故能入神，以虛靜之心照

¹⁷顏崑陽：《莊子藝術精神析論》，頁 256。

¹⁸〔清〕郭慶藩：《莊子集釋》，頁 639 - 641。

¹⁹同前註，頁 632。

物，則心與物冥為一體，此時某一物即一切，而此外之物皆忘，成為美地觀照。在「忘」的工夫上，《莊子·達生》有提及：

顏淵問仲尼曰：「吾嘗濟乎觴深之淵，津人操舟若神。吾問焉，曰：『操舟可學邪？』曰：『可。善遊者數能。若乃夫沒人，則未嘗見舟而便操之也。』吾問焉而不吾告，敢問何謂也？」仲尼曰：「善遊者數能，忘水也。若乃夫沒人之未嘗見舟而便操之也，彼視淵若陵，視舟之覆猶其車卻也。覆卻萬方陳乎前而不得入其舍，惡往而不暇！以瓦注者巧，以鈎注者憚，以黃金注者殫。其巧一也，而有所矜，則重外也。凡外重者內拙。」（〈達生〉）²⁰

津人操舟若神，忘水進而與物合一。「忘」的工夫是內心的虛靜，是向內收攝、自我消融，不執著於外在的任何事物。「忘水」，就是超越人與水的相對獨立性，透過順水而行，進而達到人與水兩相忘，不分主客，萬物為我，我為萬物，物我相融。還有另一則在《莊子·達生》裡也有提及：

孔子觀於呂梁，縣水三十仞，流沫四十里，鼃鼃魚鼃之所不能遊也。見一丈夫遊之，以為有苦而欲死也，使弟子並流而拯之。數百步而出，被髮行歌而遊於塘下。孔子從而問焉，曰：「吾以子為鬼，察子則人也。請問蹈水有道乎？」曰：「亡，吾無道。吾始乎故，長乎性，成乎命。與齊俱入，與汨偕出，從水之道而不為私焉。此吾所以蹈之也。」孔子曰：「何謂始乎故，長乎性，成乎命？」曰：「吾生於陵而安於陵，故也；長於水而安於水，性也；不知吾所以然而然，命也。」（〈達生〉）²¹

蹈水之道在於「從水之道而不為私焉」，任水不任己。在虛己、喪我的過程之中，方能逐漸達到順任萬物、冥合自然。順萬物自然之性，與天地萬物無所違逆，故能「生於陵而安於陵」、「長於水而安於水」，「不知吾所以然而然」的自然自適、自由自在。

在自然山水中隱逸是精神修養的依傍形式，無非藉外境的安定無擾以助內心的虛靜：

²⁰同前註，頁 641 - 642。

²¹同前註，頁 656 - 658。

梓慶削木為鐻，鐻成，見者驚猶鬼神。魯侯見而問焉，曰：「子何術以為焉？」對曰：「臣工人，何術之有！雖然，有一焉。臣將為鐻，未嘗敢以耗氣也，必齋以靜心。齋三日，而不敢懷慶賞爵祿；齋五日，不敢懷非譽巧拙；齋七日，輒然忘吾有四肢形體也。當是時也，無公朝，其巧專而外骨消；然後入山林，觀天性；形軀至矣，然後成見鐻，然後加手焉；不然則已。則以天合天，器之所以疑神者，其是與！」（〈達生〉）²²

梓慶的「不敢懷慶賞爵祿」、「不敢懷非譽巧拙」，就是「無名」、「無功」，也是「外天下」、「外物」；梓慶的「輒然忘吾有四肢形體也」，就是「無己」，也是「外生」。「觀天性」，就主體而言，是以自然之道心觀物，就客體而言，乃以自然之性觀物。由虛靜體知自然之真性，經由主體之心，抒發於外，是主體的主動。主客雙方皆是究極之自然，根本是合而為一，正是「以天合天」，主客合一相融的境界，便是能所雙忘的物化境界。

創作之前，必須忘懷得失、齋戒去欲、妙契自然。三日、五日、七日，正式修養的歷程，不讓外在任何的功名爵祿、是非毀譽等等來干擾創作者，美醜善惡皆不在心中，忘卻原本的生活，而以自身的天性自然進入山林，虛靜之心能如實觀照萬物，去接近吻合客體的天地自然，器之凝神而與天地同化。正如〈深山養道〉：

辟世離塵並一雙，犁雲鋤月已心降，
網緼炁氣存神化，妙趣橫生破大荒。（〈深山養道〉）²³

藝術家在處世態度上，多以隱逸林泉為高。在逐漸修養功深之後，須能不執著於形式，雖離依傍，而仍能動靜不失本心，逍遙自在於自由無限的精神境界。

儒家所謂的「天人同構」、「天人感應」，即是莊子所謂的「以天合天」，純粹以物觀物，以自我本真之性合於萬物自然之性，以主體的自然合於客體的自然，從物我對立轉化為物我合一。這樣創作出來的作品方能蘊含自然天機，而非妙肖自然而已。

審美觀照與審美創造的主體必須超越利害觀念，方能真正發現審美心境：

宋元君將畫圖。眾史皆至，受揖而立；舐筆和墨，在外者半。有一史後至者，僮僮然不趨，受揖不立，因之舍。公使人視之，則解衣般礴，贏。君曰：「可矣，是真畫者也。」（〈田子方〉）²⁴

²² 同前註，頁 658 - 659。

²³ 天帝教教史委員會：《涵靜老人清虛集》，頁 78。

「真畫者」竟以遲到、不拘常禮、胸次洒然、從容不迫、脫衣裸形、神色自若之姿出現，達到忘名忘利、忘形忘物，以至於忘其所以的純然安適、精神凝注的境界。「當其解除一切束縛後，充分展現尊重個性、重視內在的審美味象」²⁵。超脫慶賞爵祿、非譽巧拙等利害觀念，使內心達到虛、靜、明的境界，創造力毫無束縛，能高度自由的發揮，如《林泉高致集·畫意》：

世人止知吾落筆作畫，卻不知畫非易事。莊子說畫史「解衣盤礴」，此真得畫家之法。人須養得胸中寬快，意思悅適，如所謂易直子諒，油然之心生，則人之笑啼情狀，物之尖斜偃側，自然布列於心中，不覺見之於筆下。

26

「解衣」表示無拘無束的自由境界，「般礴」表示旁若無人的自信神情。自由與自信正是藝術創作的本質，藝術創作的自由精神需內心修練以臻於情感的純淨，藝術創作上的堅定信念也需長期的陶冶修練。道、藝之間最主要差別在藝術的表現過程。藝術家的藝術創作，是一種勞動與創造。藝術家必須達到精神高度自由的境界，胸中包容天地萬物，方能創造出藝術天地之大美。

三、物我兩忘的審美觀照

(一) 莊周夢蝶

莊周夢蝶是完全泯滅物與我、主與客，從主客有別的個體到主客相融的物化，從對立有別的關係到統一不分的關係。物與己、醒與夢、蝴蝶與莊周，都失去彼此的界限，讓生命自在顯現，以天地自然為開始與歸宿，達到物我兩忘、主客同體的精神境界：

²⁴ [清]郭慶藩：《莊子集釋》，頁719。

²⁵ 江建俊：《魏晉「神超形越」的文化底蘊》（臺北：新文豐出版社，2013年），頁115-116。

²⁶ [宋]郭熙：《林泉高致集·畫意》，見《景印文淵閣四庫全書》冊812（臺北：臺灣商務印書館，1983年），頁579-2。

昔者莊周夢為胡蝶，栩栩然胡蝶也，自喻適志與！不知周也。俄然覺，則蘧蘧然周也。不知周之夢為胡蝶與，胡蝶之夢為周與？周與胡蝶，則必有分矣。此之謂物化。（〈齊物論〉）²⁷

「物化」有「物之化」與「化於物」。物之化，重在化，化即是變，世間萬物無不遷變。生命是主體最切近的體認對象，「物之化」尤其關注人與非人之物，即主體與非主體之間的轉化，也即生死。²⁸「物化」之「物之化」與「化於物」兩層就主體的態度有被動與主動之分，「物之化」謂宇宙變遷，兼及主體與變為體的主觀態度，而「化於物」則變順從而為主動。莊子並非只可化為胡蝶，更可化為一切物。但此「化」並非形體之轉化，而是主體精神在無分別、自由無限的境界中，當下直覺觀照我即一切物，一切物即是我，而不知何者為物，何者為我。故他非但不知胡蝶為莊周所化，亦且不知莊周為胡蝶所化。

「虛靜」與「物化」皆講渾然忘我的狀態，「虛靜」更重靜態的容受、虛而待物，而「物化」之「化於物」則有向外冥合的趨向，其凝神於虛待之對象，即以此對象為全部身心所合同的全體存在，呈現具體化的走向：

空來空去渺無蹤，無色無相五蘊空，
常動常靜萬緣寂，慈雲朵朵任西東。（〈來時無心去亦無心偈〉）²⁹

「物化」之心並非完全死寂，而是與「化於物」之物同一自由變遷，如蝴蝶之栩栩然。

莊子的思想裡，本體之道，絕對唯一，永恆不變；但現象之物，則其形體變化不定。「莊周與胡蝶只是「道化」之不同形相禪；自本體之道觀之，則一而不化」³⁰。由凝神觀照，進而物我兩相忘，再進而物我同一，正如「天地與我並生，而萬物與我為一」³¹的精神境界，萬物為我，我為萬物，息息相通。

近代徐復觀的《中國藝術精神》：

一般地認識作用，常是把認識的對象鑲入於時間連續之中，及空間關係之內，去加以考察。惟有物化後的孤立地知覺，把自己與對象，都從時間與空間中切斷了，自己與對象，自然會冥合而成為主客合一的。既然是一，

²⁷ [清] 郭慶藩：《莊子集釋》，頁 112。

²⁸ 陳引馳：《莊學文藝觀研究》，頁 117。

²⁹ 天帝教教史委員會：《涵靜老人清虛集》，頁 51。

³⁰ 鄭峰明：《莊子思想及其藝術精神之研究》（臺北：文史哲出版社，1987 年），頁 120。

³¹ [清] 郭慶藩：《莊子集釋》，頁 79。

則此外再無所有，所以一即是一切。一即是一切，則一即是圓滿具足，便會「自喻適志」。³²

莊周夢蝶之能「自喻適志」，便在於這種主客物我冥合的藝術化境。夢與忘實有同等之意義，所以夢不必真執之為睡夢之夢。這必須是有知，而忘知乃有其意義，莊子乃是面對著當時的知識分子而言忘知。忘正負二端價值，否定一切之「有」，便生出「無」，若執著於無，則仍在相對境中，故連這個「無」也需一併忘去。

莊周藉胡蝶的夢覺，可導出幾個重要的意涵：「一是莊周蝶化的含意，二是胡蝶本身所代表的意義，三是人生如夢的說法，四是物化的觀念」³³。莊周的蝶化，乃象徵與物契合交感，將自我變形為胡蝶，比喻人性的無拘無束，夢見自身與胡蝶比喻人生如夢，莊周藉物化的觀念，融死生對立於寧靜和諧。

（二）遊魚之樂

虛靜所達到的至高境界是遊，乃是心靈的自由。郭象釋「遊」為「不係」，「遊」的最主要性格是「不係」，就是自由無限。「不係，則必然一無特定之目的，二無特定之時空方位」³⁴，「遊」是對體驗過程的形容，這是一種純然體驗過程，主體的心理由靜而動，進入高度自由的境界：

莊子與惠子遊於濠梁之上。莊子曰：「儵魚出遊從容，是魚樂也。」惠子曰：「子非魚，安知魚之樂？」莊子曰：「子非我，安知我不知魚之樂？」惠子曰：「我非子，固不知子矣；子固非魚也，子之不知魚之樂全矣。」莊子曰：「請循其本。子曰『汝安知魚樂』云者，既已知吾知之而問我，我知之濠上也。」（〈秋水〉）³⁵

魚的從容出遊的運動形態是由於與人的情感運動態度有照應關係，使人產生「與萬物為一」的物化作用，才發覺魚之樂。「這並非魚之樂而是人之樂；人之樂通

³²徐復觀：《中國藝術精神》，頁98。

³³陳鼓應：《莊子哲學》（臺北：臺灣商務印書館，1966年），頁25。

³⁴顏崑陽：《莊子藝術精神析論》，頁166。

³⁵〔清〕郭慶藩：《莊子集釋》，頁606-607。

過魚之樂而呈現，人之樂即存在於魚之樂中」³⁶，魚與人完全失去界限。在聚精會神的觀照中，人的情趣與魚的情趣往復迴流。

融於物，消解物的存在，將物從對象中拯救出來，與我相與往來。正是主客相融合一，物我兩忘的「物化境界」，無任何界限，對象化的世界被忘己忘物的純然一體取代：

白雲出岫初無心，奧妙天機任爾尋，
識得個中真趣味，方知萬象涵古今。(〈道法自然〉)³⁷

識得「真趣味」，參悟「道法自然」後，一種自由無限，逍遙自在的精神境界，乃從主體精神修養而得，不從外境對象的感觸而來，故恆常、自在、自足。

內心從一切相對價值裡超脫出來，自由無限的喜悅：

其「樂」乃是主體由修養而致的一種自由無限之精神境界，在此一精神境界中，物物各在其自己，非只「魚」如此，萬物莫不如此，此處之「魚」只是作為表徵而已，故在主體精神之「樂」中，非只「魚樂」，萬物莫不樂。³⁸

莊子的直覺觀照，實已超過個別對象，而周觀物物之各在其自己，渾然如一，此精神境界是主客冥合，物我相忘，所能雙遺的境界。遊魚之樂，齊同天地萬物，與天地精神相往來，並非移情於物，而是忘情融物的精神顯現。

莊子至樂無樂、忘適之適的思想與遊魚之樂有異曲同工之妙，在純然體驗中所發現的優遊境界，即人無喜樂，以自然天地之樂為樂。作為莊子的至高人格理想與生命境界的審美快樂，不止是內心的快樂事實，而更為重要的是超脫的本體態度：

雖然水之能一萬物之形，又未若聖人之能一萬物之情也。聖人之所以能一萬物之情者，謂其聖人之能反觀也。所以謂之反觀者，不以我觀物也；不以我觀物者，以物觀物之謂也。既能以物觀物，又安有我於其間哉？³⁹

³⁶ 李澤厚：《華夏美學》，頁 92。

³⁷ 天帝教教史委員會：《涵靜老人清虛集》，頁 24。

³⁸ 顏崑陽：《莊子藝術精神析論》，頁 268。

³⁹ [宋]邵雍：《皇極經世書·觀物內篇之十二》（臺北：中國子學名著集成編印基金會，1978年），頁 276-277。

莊子的遊，將人從知識性中解放出來，釋放人的生命價值，追求真正的意義世界。人在世界中，是世界的在者，而非旁觀者。莊子的思想正是將世界從對象性中拯救出來，還世界以自身的本然意義，而非人所賦予的意義，讓物皆無我之色彩。遊於濠梁之上的莊子，當下的心境，是審美的藝術精神；當下所見的宇宙，是具有藝術性的宇宙，「由此所呈顯的宇宙觀，不涉生理欲求、道德實踐與科學知識，純然是審美的藝術宇宙觀」⁴⁰，此遊乃是不係之遊，此心是自由無限之心。

惠子思想是邏輯的、理性的、認知的，莊子思想是美學的、詩意的、體驗的。惠、莊之辨，一逐於物，一融於物；一是人的，一是天的；一是知識的推論，一是非知識的妙悟；一處於與人全面衝突的物質世界，一是人處於優遊的大道世界。惠子關心的是我思，莊子關心的是我在。惠子的哲學通過人的解釋去尋找世界的意義，莊子的哲學訴說人存在於世界的意義。『惠子的知是科學認知的知，而莊子的「我知之濠上也」是生命的體悟。魚非我眼中所見之魚，而是在我生命中遊蕩的魚，我也非故常之我，而是喪我之我。』⁴¹在神遇而非目視中，二者會通合一，會通物我，同於大通。

四、道家思想對南朝山水畫論的影響

中國傳統藝術之理論及實踐，往往將客體之藝術品視為主體之藝術家內在生命性情的表現，而達到主客合一的至境。此種將主體心性視為藝術創造的樞紐，相當成分地得自於老莊思想的啟示，而至魏晉六朝的藝術活動中，便已完全確立。南朝宋·宗炳（375 - 443）的〈畫山水序〉：

聖人含道暎物，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、大蒙之遊焉。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？余眷戀廬、衡，契闊荆、巫，不知老之將至。愧不能凝氣怡身，傷砧石門之流，於是畫象布色，構茲雲嶺。夫理絕於中古之上者，可意求於千載之下。旨微於言象之外者，可心取於書策之內。況乎身所盤桓，目所綢繆。以形寫形，以色貌色也。且夫崑崙山之大，矐子之小，迫目以寸，則其形莫覩，迴以數里，則可圍於寸眸。誠由去之稍闊，則其見彌小。今張絹素以遠暎，則崑、閬之形，可圍於方寸之內，豎劃三

⁴⁰顏崑陽：《詮釋的多向視域：中國古典美學與文學批評系論》（臺北：臺灣學生書局，2016年），頁52。

⁴¹朱良志：《中國美學十五講》（北京：北京大學出版社，2006年），頁6。

寸，當千仞之高。橫墨數尺，體百里之迥。是以觀畫圖者，徒患類之不巧，不以制小而累其似，此自然之勢。如是，則嵩、華之秀，玄、牝之靈，皆可得之於一圖矣。夫以應目會心為理者，類之成巧，則目亦同應，心亦俱會。應會感神，神超理得。雖復虛求幽岩，何以加焉？又，神本亡端，棲形感類，理入影迹。誠能妙寫，亦誠盡矣。於是閒居理氣，拂觴鳴琴，披圖幽對，坐究四荒，不違天勵之藪，獨應無人之野。峰岫嶢嶷，雲林森眇。聖賢暎於絕代，萬趣融其神思。余復何為哉，暢神而已。神之所暢，孰有先焉。（〈畫山水序〉）⁴²

宗炳以「生活之操」與山水專論見重。⁴³其精神契合莊子「天地有大美」、「美則以心遊之」的觀念，樂於山水而得生活蒙養之理。以曠達無我的胸懷感受自然之美的是「含道映物」，以自然之美啟迪高尚的心志，鼓舞內在的精神，是「以形媚道」。

「聖人含道映物，賢者澄懷味像」、「山水以形媚道」，以澄懷虛靜之心，觀照宇宙萬物背後的天、道。宗炳提出以「閒居理氣」為主體精神修養，「應目會心」為觀照對象之法，而其終極之境則是「萬趣融其神思」的境界，萬趣是天地山川所蘊涵之韻味，神思是主體心神之自由空明，「萬趣融其神思」則主客融合為一，物我相融兩忘。「不違」自然之道，「獨應」天地精神。

山水，是行以遊之；山水畫，則是臥以遊之。行遊是動觀，臥遊是靜觀。遊山水是澄懷味像，觀山水畫亦是澄懷觀道。把山水畫與宇宙大道連繫在一起，山水畫的社會功能地位自然提高。宗炳將自己的思想與精神，甚至生命投入山水之中，並與之融合。他的山水繪畫思想，一方面從自然中體驗，另一方面從涵養中充實，使理論與實際互為表裡，皆摻入道家的思想。他所謂的「道」，就是莊子的「道」，實即藝術精神，是無限自由的精神境界，他將繪畫的藝術性質提高成為純粹表現精神的藝術境界。

山水在「以形媚道」，畫家感受天地自然的無限精神，聖人則以精神感應萬物，兩者是一以貫之，貫通一致，同歸於大道的。畫家透過書策，體會聖賢所闡發的高深思想，從生活涵養及對天地自然的體驗來實踐。而創作目的在藉自然形象特徵表現藝術精神，欣賞目的是藉形象去體悟天地自然的藝術精神。因此，創作的使命在使自然的「大美」蘊蓄於畫中，鑑賞則是由畫面感受自然的「大美」。創作者與鑑賞者，以達精神超越與自由開展為依歸，這是人生至高的精神享受。

與宗炳年代極接近的南朝宋·王微（415 - 443），其思想多出於《易經》及儒、道思想，其〈敘畫〉同把繪畫的地位提升：

⁴² [唐]張彥遠：《歷代名畫記》，卷6，頁208-210。

⁴³張俊傑：《山水繪畫思想之發展》（臺北：山水畫室，1979年），頁64。

辱顏光祿書。以圖畫非止藝行，成當與《易》象同體。而工篆隸者，自以書巧為高。欲其並辯藻繪，核其攸同。夫言繪畫者，竟求容勢而已。且古人之作畫也，非以案城域、辨方州、標鎮阜、劃浸流。本乎形者融，靈而動變者心也。靈亡所見，故所託不動；目有所極，故所見不周。於是乎以一管之筆，擬太虛之體；以判軀之狀，畫寸眸之明。曲以為嵩高，趣以為方丈。以之畫，齊乎太華；枉之點，表夫隆準。眉額頰輔，若晏笑兮；孤岩郁秀，若吐雲兮。橫變縱化，故動生焉；前矩後方，而靈出焉。然后宮觀舟車，器以類聚；犬馬禽魚，物以狀分。此畫之致也。望秋雲，神飛揚；臨春風，思浩蕩。雖有金石之樂、璋之琛，豈能彷彿之哉！披圖按牒，效異《山海》。綠林揚風，白水激澗。嗚呼！豈獨運諸指掌，亦以明神降之。此畫之情也。（〈敘畫〉）⁴⁴

首先闡明純藝術與實用藝術的區別，之後闡述靈氣生於藝術作品，而成為藝術品的生命。靈氣潛存於一切物象之中，有形則有靈，靈為形的中心，靈從萬物變化生發的法則中呈現。萬物化生，故時有變動，動而不亂，有條理次序，呈現氣化流行，自由無限的精神與天地自然冥合，興起無限的喜悅。繪畫創作即在自變動中表現其靈氣，凡作品能以一股靈氣感人，才能表現作品的藝術價值。

五、結論

莊子的心性修養工夫，並非掌握正面的價值規範，而是遣離相對的價值觀念，使本心自然呈現，達到精神自由無限與道德合體的境界。以虛靜空明之心，觀照自然山川與天地萬物，方能感悟山川萬物之道。摒除雜念、排除干擾、凝神靜慮，進入虛靜空明的狀態，方能與自然山水之道相融相通，達到創作自由無限的精神境界，正如其文「無端而來，無端而去，殆得『飛』之機者」⁴⁵。莊子以為萬物之本體雖恆常不變，但現象則變化無常。修養精神的目的，是要證入道的境界，亦是精神自由無限的藝術境界。

對莊子而言，「道」就是主體心靈消解欲望、成見之後，所開展出來自由無限的境界。此一自由無限之主體心靈境界，就是藝術境界。⁴⁶這是一種泯除對象，

⁴⁴ [唐]張彥遠：《歷代名畫記》，卷6，頁212-214。

⁴⁵ [清]劉熙載：《藝概·文概》，頁8。

⁴⁶ 參顏崑陽：《莊子藝術精神析論》，頁347。

物我冥合，能所相忘的藝術境界。從主體生命所開展而來的自由無限的精神境界，無疑地是最高的藝術境界，也是藝術實踐活動得以發生，藝術成品得以實現的本體根源。超越藝術形下的末節，直探藝術形上的精神。

涵靜老人的修道歷程，實證實修的生命體悟，藉假修真的無為心法，處處顯現即體即用的道家藝術精神，具現「物我合一」的藝術境界。《涵靜老人清虛集》富含修道、體道、悟道的詩詞，體證實踐的工夫論，與大道冥合，優遊於自由無限的精神境界。

中國山水繪畫藝術思想之發展，隨中國文化思想俱進。當魏、晉到隋朝時期，以莊學為中心的玄學，自然的思想盛極一時，山水文學與山水畫同時興起，山水畫成為純粹表現自由無限的精神與自然超逸的藝術境界。中國哲學藝術中的生命意識，由「心齋」與「坐忘」而臻於大道，達於化境的思想，對中國山水畫的發展產生了深遠的影響，可從宗炳〈畫山水序〉與王微〈敘畫〉等繪畫經驗及理論中發現。

一幅連綿無窮的長卷；永恆的雲煙蒼茫；無限的層巒疊嶂。那扁舟一葉，沉落於天地玄黃；相忘於宇宙洪荒，遺忘於縹緲曠遠的夢。莊子並非冷然乘舟於孤海，而是相忘乎江湖深遠處，獨守天真。

引用文獻

- 朱良志：《中國美學十五講》，北京：北京大學出版社，2006年。
- 天帝教教史委員會：《涵靜老人清虛集》，臺北：帝教出版有限公司，2006年。
- 江建俊：《魏晉「神超形越」的文化底蘊》，臺北：新文豐出版社，2013年。
- 李澤厚：《華夏美學》，臺北：三民書局，1996年。
- 邵雍：《皇極經世書》，臺北：中國子學名著集成編印基金會，1978年。
- 徐復觀：《中國藝術精神》，臺北：臺灣學生書局，1966年。
- 張俊傑：《山水繪畫思想之發展》，臺北：山水畫室，1979年。
- 張彥遠：《歷代名畫記》，北京：中華書局，1985年。
- 郭熙：《林泉高致集》，清高宗敕編：《景印文淵閣四庫全書》冊812，臺北：臺灣商務印書館，1983年。
- 郭慶藩：《莊子集釋》，臺北：華正書局，1991年。
- 陳引馳：《莊學文藝觀研究》，臺北：文史哲出版社，1994年。
- 陳鼓應：《莊子哲學》，臺北：臺灣商務印書館，1966年。
- 童慶炳：《中國古代心理詩學與美學》，臺北：萬卷樓圖書，1994年。
- 劉熙載：《藝概》，臺北：華正書局，1988年。
- 鄭峰明：《莊子思想及其藝術精神之研究》，臺北：文史哲出版社，1987年。
- 顏崑陽：《莊子藝術精神析論》，臺北：華正書局，1985年。
- _____：《詮釋的多向視域：中國古典美學與文學批評系論》，臺北：臺灣學生書局，2016年。