

# 「直覺」與中國文藝美學

## ——由宗白華讀柏格森《創化論》說起

鄭毓瑜\*

〔摘要〕

自1913年柏格森被介紹到中國，藉由《創化論》等著作中譯，以及期刊專號的推助，一時之間關於「直覺(intuition)」、「綿延(duration)」、「真時(concrete time)」的討論蔚為風潮。柏格森的觀點，尤其影響在歐戰與二戰間，反思物質文明的新人生觀，以及中國文藝美學的現代性的論述。

本文以宗白華為線索，討論「直覺」在當時中國學界的論述面向，首先談到精神與物質如一線兩端，如何相互拉鋸而成「生命動勢」；其次探問如何擺脫「描述性科學」，而描述「流動的直覺形式」；進而發現當時古籍與新學聯手，由中國形上學的「生生」之理，尋求貫穿宇宙、生命與藝術之間的「節奏之力」；最後討論中國畫的水墨線描，正是以相對於科學透視、立體寫實的內在而能動的視線，建構屬於中國藝術的現代性。

關鍵詞：宗白華、柏格森、直覺、流動的直覺的形式、中國文藝美學

---

\*中央研究院院士、國立臺灣大學中國文學系講座教授。

## 一、生之動

1917年，時任國務院總理的段祺瑞（1865-1936），宣布加入協約國，向德國宣戰；已在前一年升入上海同濟醫工學堂的宗白華（1897-1986），眼見戰火延燒，再無意學醫，轉而思考人生與世界問題。<sup>1</sup>1919年7月於《少年中國》創刊號上發表〈說人生觀〉，雖僅粗略劃分樂觀、悲觀與超然三種人生觀，但已表明如今哲學可以做的事，即是依據科學建立真實之「宇宙觀」，再據此「宇宙觀」建立真實之「人生觀」。<sup>2</sup>

宗白華於是對於近代科學發展所引發的各種哲學思潮，很快進行梳理，同時也提出批判，在1919年8-12月，連續有四篇文章，從「宇宙謎」出發，繼而批判「唯物論」，分析歐洲哲學派別，最後總說物質科學帶來的「數量宇宙觀」，竟將全世界看成一個「大機器」。<sup>3</sup>宗白華特別反對唯物派單單從物質解釋宇宙萬象及其生成變化；他認為「精神」不純粹是物質運動，無法以抽象、實證的方式或因果關係去解釋生命所具有的直覺、意志、目的、情感。而與這幾篇文章幾乎同時發表的另一篇文章，即1919年11月12日刊載於《時事新報》「學燈」的〈讀柏格森「創化論」雜感〉。<sup>4</sup>

張東蓀（1886-1973）翻譯的柏格森（Henri Bergson，1859-1941）《創化論》（*L'Évolution créatrice*）自1918年即於《時事新報》連載，並於1919年由商務印書館出版，而自1919年初開始，張東蓀推薦宗白華主編《時事新報》的「學燈」

<sup>1</sup> 參見林同華：〈宗白華生平及著述年表〉，宗白華著，林同華主編：《宗白華全集》（合肥：安徽教育出版社，2008年），卷4，附錄，頁687。

<sup>2</sup> 宗白華：〈說人生觀〉，原刊於《少年中國》第1卷第1期（1919年7月），收入《宗白華全集》第1卷，頁17-25。

<sup>3</sup> 宗白華：〈哲學雜述〉第一節即「宇宙謎」，原刊於《少年中國》第1卷第2期（1919年8月），收入《宗白華全集》第1卷，頁31-34；〈說唯物派解釋精神現象之謬誤〉，原刊於《少年中國》第1卷第3期（1919年9月），收入《宗白華全集》第1卷，頁45-50；〈歐洲哲學的派別〉，原刊於《時事新報·學燈》1919年10月29-30日、12月5-7日，收入《宗白華全集》第1卷，頁58-77；〈科學的唯物宇宙觀〉，原刊於《少年中國》第1卷第6期（1919年12月），收入《宗白華全集》第1卷，頁118-129。

<sup>4</sup> 宗白華：〈讀柏格森「創化論」雜感〉，原刊於《時事新報·學燈》1919年11月12日，收入《宗白華全集》第1卷，頁78-81。

副刊，希望轉化「新青年」淺薄單調的言論，努力深化新思想，<sup>5</sup>宗白華自然有機會注意到柏格森的思想，而這必定影響了他對於生命、人生、宇宙觀的探討。在〈讀柏格森「創化論」雜感〉文中，雖然承認人同時具有「本能知識」與「智慧知識（理智）」，機器觀也是人的智慧的天性，但是，對於同源異趨的兩種傾向，宗白華心之所屬，明顯聚焦在「本能直覺」上。一方面解釋「直覺」是「直接體驗吾人心意的綿延創化以窺測大宇宙的真相」，另一方面，也分別科學家偏重智慧推理的知識，詩人則偏於本能直覺，而天才的思想與發明，大半是由無意識的直感表現出來，透過文章或圖畫，得以顯示宇宙真相並促使智慧進化。<sup>6</sup>

同年 12 月發表的〈科學的唯物宇宙觀〉，即點明科學家正在我們「直接經驗的感覺世界的後面另構想一個理想的數量世界」，<sup>7</sup>並霸道地依據數理公式來計算與預測人的實際經驗，而這根本不能切合我們所「直感的精神世界是個變動不居、遷流不息的現象」。<sup>8</sup>宗白華認為在「科學的人生觀」之外，還有「藝術的人生觀」，如果僅僅將人生當作客觀的無機物來研究，並不能關照生物體主觀自覺的生活。〈新人生觀問題的我見〉<sup>9</sup>發表於 1920 年 4 月 19 日的《時事新報》「學燈」，除了受到柏格森關於「直覺」、「綿延」概念的影響，這篇文章與前一天同樣刊於「學燈」專欄，杜威（John Dewey, 1859-1952）的〈新人生觀〉<sup>10</sup>也形成某種潛在對話。

杜威強調「新人生觀為實用於現實生活的人生觀」，並以歐戰作為新／舊時代的交接時刻，強調人們必須面對新局勢中因科學發展而加速的世界變化，並記取歐戰的教訓，戮力團結互助。末尾呼籲人們認清自己的需要，擺脫資本階級、軍閥階級的操縱，走向自由平等的社會。宗白華的新人生觀也是從「需要」入手，

<sup>5</sup> 參見許紀霖：〈五四新文化運動中「舊派中的新派」〉，收入黃克武主編：《重估傳統、再造文明：知識分子與五四新文化運動》（臺北：秀威資訊，2019 年），頁 62-87。此處關於《時事新報》「學燈」之編輯使命，見頁 70-71。

<sup>6</sup> 宗白華：〈讀柏格森「創化論」雜感〉，頁 78-79。

<sup>7</sup> 引自宗白華：〈科學的唯物宇宙觀〉，頁 119。

<sup>8</sup> 同前註，頁 121。「直感的精神世界」，原刊於《少年中國》作「直感的經驗世界」。

<sup>9</sup> 宗白華：〈新人生觀問題的我見〉，原刊於《時事新報·學燈》1920 年 4 月 19 日，收入《宗白華全集》第 1 卷，頁 204-208。

<sup>10</sup> 杜威（John Dewey）著，劉伯明口譯，曹芻筆記：〈新人生觀〉，《時事新報·學燈》1920 年 4 月 18 日。

但是異於杜威專傾向現實人生，他說：

我看見現在社會上一般的平民，幾乎純粹是過的一種機械的，物質的，肉的生活，還不曾感覺到精神生活，理想生活，超現實生活……的需要。……（長此以往）……一切精神文化，如藝術，學術，文學都不能由切實的平民的「需要」上發生偉大的發展了。<sup>11</sup>

宗白華說，科學的內容也許讓我們注意到一些生活現象的變化，如國際間的爭戰或互助，但是「生活究竟是甚麼」這個問題，卻必須撥開物質與肉體生活的籠罩；由「一種有機的構造的原動力，貫注到物質中間」，而成長為一個有組織的合理的生物，就像藝術家在心中有一股黝暗又不可思議的衝動，必須憑藉物質表現出來，這種「藝術創造的過程」即如同「生命創造的過程」。<sup>12</sup>

從 1919 年 7 月發表〈說人生觀〉到 1920 年 4 月的〈新人生觀問題的我見〉，不到一年的時間，宗白華奮發的思想觸及了唯物與唯心、物質與精神、直覺與理智（智慧）以及科學與藝術之間的往來分辨，如同復活了生命本來的動態面目；宗白華要問「生活究竟是甚麼」，不是問生活的原則，不是依據各種科學知識，去確切定義「科學的人生觀是甚麼」。<sup>13</sup>同時，宗白華不停留在單純否定物質科學或是與理智相對的立場，當他說有機的生命動力要灌注到物質之中，不但擺脫二元對立的偏狹，也說明除了反對、批判、否定，更積極的意義是，這生命力或精神如何能流注於無機物（質），就像藝術家透過具象的藝術表現，可以觸發這生命潮流的踴躍波動。

柏格森的確說到「夫生力者貫澈乎物質之動力而已」，<sup>14</sup>或者「心意如澎湃之潮流，貫澈乎物質之中，斯謂之曰生」，<sup>15</sup>「心意」的兩種趨向是直覺與智慧，柏格森以為完全的人性，同時能參悟生命力與審辨物質，<sup>16</sup>因此要探討「生活」，不

---

<sup>11</sup> 宗白華：〈新人生觀問題的我見〉，頁 204。

<sup>12</sup> 同前註，頁 207。

<sup>13</sup> 如胡適著，汪孟鄒編：〈序文〉，《科學與人生觀》（上海：亞東圖書館，1923 年），頁 25-27。

<sup>14</sup> 見柏格森（Henri Bergson）著，張東蓀譯：《創化論》（上海：商務印書館，1919 年），頁 282。

<sup>15</sup> 同前註，頁 192。

<sup>16</sup> 柏格森說：「夫智慧與直覺為心意之二趨向，一以參悟乎生力，一以審辨乎物質，二者同時發達，始成完全之人性」，同前註，頁 284。

能迴避物質，更不能為了智慧而犧牲本能直覺。所謂「貫注」、「貫澈」，除了意謂永無止息的生命力動，更意謂「生」的奧祕就在於一種接連並通貫兩端的努力。而心意貫徹於物質，不見得能順利進行，有時澀滯、有時分歧，<sup>17</sup>這是因為現代人往往以處理無生物的方式對待生物，智慧憑藉科學，往往只能看到生物的外形、輪廓或作用，如何深入內在，惟求諸直覺的感通，就像畫家在尋常知覺、器用之外，看到美感、生動的靈機，是如此「渾淪一如」。<sup>18</sup>

柏格森特別強調直覺感物，是貫通事物之本體，智慧則僅能設定物與物的關係，比如因果關係、異同關係或語法關係（如主語—謂語）；<sup>19</sup>至於利用幾何學或邏輯（名學）語言，都只是提供空泛的符號，如同替代指涉，僅能表現事物之皮相。<sup>20</sup>柏格森也以攝影為例，認為照相機僅能攝取固定姿勢，先假定物體是不動的，故有不變的體形，其實「生物之體，不居故常」，既然是無止盡的變化，生物應該處於「無體形」的無常之中。<sup>21</sup>

在《創化論》當中，柏格森認為生活中最親切的「綿延之感」，就是在智慧與直覺彼此相拒相逆的力動中展開；心意（意志）的緊張與鬆弛，讓綿延在精神性與物質性兩端來回伸縮，<sup>22</sup>比如「廣袤者綿延之阻斷，物理者心理之逆轉也」。<sup>23</sup>所謂「阻斷」、「逆轉」，反過來強調了奮進、重構並超脫的生之動力。柏格森因此說，這是一線之兩端，「物」並非絕對不含綿延之性，<sup>24</sup>就如飛揚的火花在落下為物質之前，猶存未燼之煙火，那是有機物；<sup>25</sup>「物」與「生」一樣皆含「動力」，猶如二潮流，彼此相逆行，如果超越智慧的分析與切割，直覺於是終能看見，

<sup>17</sup> 同前註，頁 192。

<sup>18</sup> 同前註，頁 186-187。

<sup>19</sup> 同前註，頁 153-155。

<sup>20</sup> 同前註，頁 167-170。

<sup>21</sup> 同前註，頁 317。

<sup>22</sup> 同前註，頁 215-216。

<sup>23</sup> 同前註，頁 262。

<sup>24</sup> 同前註，頁 216。關於一線之兩端，張東蓀譯文為「甲端為物質性（智慧性附焉），乙端為精神性，猶如一線而有相反之兩端，且其相反乃愈趨愈甚」。後來在〈柏格森哲學與羅素的批評〉文中，也特別談到，柏格森哲學並非以直覺為萬能，其實是「兩端論」（不是對等獨立的兩元論），物質（智慧性）與精神（生命性）只是程度上的差異，見張東蓀：〈柏格森哲學與羅素的批評〉，《民鐸》第 3 卷第 1 號（1921 年 12 月），各篇頁碼獨立編排，此處說法見此文頁 17-18。

<sup>25</sup> 見柏格森著，張東蓀譯：《創化論》，頁 277。

一切物互相融透、渾然為一的「動」。<sup>26</sup>

## 二、流動的描述

1913年錢智修(1883-1947)將布格遜(柏格森)以及郁根(Rudolf Eucken, 1846-1926)介紹到中國來,以二人重視直覺與精神,正是歐美在物質文明衰落之後的救治之方。<sup>27</sup>其後,柏格森的《創化論》、《物質與記憶》、《時間與意志自由》分別於1919年、1922年、1926年中譯出版,<sup>28</sup>1921年《民鐸》雜誌更推出「柏格森號」,以專輯形式邀約蔡元培(1868-1940)、李石岑(1892-1934)、張東蓀、梁漱溟(1893-1988)等人撰述專論十二篇,<sup>29</sup>一時之間「直覺」、「記憶」、「綿延」、「真時」成為描述焦點;同時也從西方哲學思潮發展來看「直觀(直覺)主義哲學」之所以興起的原由。其中如楊正宇談到,浪漫主義是對於啟蒙時代理性主義的反動,浪漫主義之後有注重實證的、科學的、現實的自然主義,然而物極必反,柏格森注重生命的、情意的、直觀的、創造的哲學應時而生,打破「機械的體系觀念」以及「工具的人生觀念」的桎梏。<sup>30</sup>而范壽康(1896-1983)以廣義的「直觀」是「認識主體脫離論理的制限的羈絆的心的能力」,但是並不否定科學或排斥理性思考,而是希望將「直覺」加入於理性所獨佔的知識場域,除了理智,還應該承認藝術的、內在經驗上的效驗。<sup>31</sup>

不過,在《民鐸》專號上的文章,主要是討論柏格森在哲學、心理學、玄學、唯識學方面的關連與重要性,至於心、物關係如何影響美感或創造,比如,為什麼說畫家憑依直覺而能感物,<sup>32</sup>或者心意凝聚的人,才可以感受整首詩的渾一,而

<sup>26</sup> 同前註,頁266。

<sup>27</sup> 錢智修:〈現今兩大哲學家學說概略〉,介紹布格遜(柏格森)以及郁根,見《東方雜誌》第10卷第1號(1913年7月),頁1-9。

<sup>28</sup> 《創化論》、《物質與記憶》(上海:商務印書館,1922年)的中譯者為張東蓀,《時間與意志自由》(上海:商務印書館,1926年)為潘梓年中譯。

<sup>29</sup> 《民鐸》第3卷第1號,題為「柏格森號」,1921年12月1日出版。

<sup>30</sup> 楊正宇:〈柏格森之哲學與現代之要求〉,《民鐸》第3卷第1號,此處說法見此文頁4-6。

<sup>31</sup> 范壽康:〈直觀主義哲學的地位〉,《民鐸》第3卷第1號,此處說法見此文頁2-7。

<sup>32</sup> 見柏格森著,張東蓀譯:《創化論》,頁187。

非字句的集合，<sup>33</sup>則未見相關專論。反倒是最早將柏格森介紹到中國的錢智修在1914年曾譯介美國菩洛斯（John Burroughs, 1837-1921）的〈靈魂之先知人（“A Prophet of the Soul”）〉<sup>34</sup>（發表時改題為〈布格遜哲學說之批評〉），<sup>35</sup>文中就特別聚焦柏格森如同文學家，在表述上充滿想像力與感染力。菩洛斯為自然史學家與自然書寫名家，原文這樣說到：

如果擁有靈活、同情與直覺的心靈，就像在文學家、藝術家、宗教家與其他創造作品中所表達，將會比嚴格的科學的或邏輯的心智，更能直接親近柏格森的想法。<sup>36</sup>

菩洛斯甚至認為柏格森的生物創化論，如同「詩人之夢（a poetic dream）」，是以「大文學家而研究科學及哲學問題之開山也」，他從具體事物中抽取作為沉思的象徵與圖象，字裡行間交錯著精神與物質兩股相拒的力道，讓觀念視覺化與物質化，也警惕不能桎梏於物質的網羅。<sup>37</sup>

宗白華的文章中，並沒有提及錢智修這篇譯文，但是認為生命創造如同藝術創造，而藝術品就是「藝術家的心中有一種黑暗的、不可思議的藝術衝動，將這些藝術衝動憑藉物質表現出來」，<sup>38</sup>與菩洛斯的看法靈犀相通。在〈靈魂之先知人〉（〈布格遜哲學說之批評〉）文中，將「創造的衝動（creative impulse）」與「生命的衝動（vital impulse）」兩相比並；藝術創造從來不能預定下一步的行動或顯現的形式，<sup>39</sup>就像生命的衝動，不是已經製成之物，而是正在製造，不是守成的狀

<sup>33</sup> 同前註，頁226。

<sup>34</sup> “A Prophet of the Soul”，目前可見之原文版，收入 John Burroughs, *Under the Apple-Trees* (Boston: Houghton Mifflin, 1916), pp. 197-227.

<sup>35</sup> 錢智修：〈布格遜哲學說之批評〉，《東方雜誌》第11卷第4號（1914年10月1日），頁1-11。

<sup>36</sup> “A prophet of the soul”，語出愛默森（Ralph Waldo Emerson, 1803-1882）“The Problem”詩中一句“I love a prophet of the soul”，此處引文見 John Burroughs, “A Prophet of the Soul”, p. 202；中譯見錢智修：〈布格遜哲學說之批評〉，頁3，此處依據原文稍有修改。

<sup>37</sup> John Burroughs, “A Prophet of the Soul”, pp. 203-207；中譯參見錢智修：〈布格遜哲學說之批評〉，頁3-4。

<sup>38</sup> 宗白華：〈新人生觀問題的我見〉，頁207。

<sup>39</sup> John Burroughs, “A Prophet of the Soul”, pp. 207-209；中譯見錢智修：〈布格遜哲學說之批評〉，頁5。

態，而是不斷變化的狀態。<sup>40</sup>而正是在變動不居的狀態裡，生命的流動不能以固定的或幾何的字眼去描述（We cannot describe it in terms of the fixed, the geometric）。<sup>41</sup>

從藝術創造的角度切入，「描述」因此成為關鍵。菩洛斯指出人們用理解力研究數理科學的問題，但是對於小說、詩、繪畫、音樂，則必須有鑑賞力，因為藝術牽涉品味、美感、同情或靈活的可塑性，無法全憑理智的分析與定義，藝術是因為我們所愛與共感，才融入於靈魂之內。<sup>42</sup>菩洛斯認為柏格森的立場應該是：

生物界（Living nature）如同藝術作品，描述性科學（descriptive science）未能傳達此中真意，也不能掌握進化的本質。不論是製作或鑑賞這創造物，都需要情感、知覺與神悟。<sup>43</sup>

所謂「描述性科學（descriptive science）」（錢智修譯為「記載科學」），是科學研究的一種方式，著重觀察、紀錄、計量、歸納與分類，<sup>44</sup>而菩洛斯不認為依據這種研究方式，來分解出機械與化學元素，就能描摹有機世界，就像分解油彩，或者將字詞分解成字母，並不能窺測繪畫或詩創作的奧秘。<sup>45</sup>面對變動不居的宇宙，藝術處理「流動的觀念（fluid concepts）」，正相對於處理「固定的概念（fixed concepts）」的科學，宇宙因此不能就描述成這一剎那到下一個剎那的必然的物質運動，反而是不為「描述性科學」所承認的出其不意與不連續；如同看戲或聽音樂，必須鑑賞地、歷史地、綜合地關照整體，才彷彿看出一個新穎非凡的形式、一個故事，那才真正讓人興味盎然。<sup>46</sup>

<sup>40</sup> 英文原文同前註，p. 215；中譯同前註，頁 7。

<sup>41</sup> 同前註，中譯稍作修改。

<sup>42</sup> 英文原文同前註，p. 210；中譯同前註，頁 5-6。

<sup>43</sup> 英文原文同前註，pp. 210-211；中譯同前註，頁 6。但是據原文而有刪修，比如錢智修將“descriptive science”譯為「記載科學」，此處改為「描述性科學」。

<sup>44</sup> 參見 Arturo Casadevall and Ferric C. Fang, “Descriptive science.” *Infection and Immunity* 76.9 (Sep. 2008) : 3835-3836。通常這種描述性研究，是相對於偏向演繹的由假設驅動的研究方式（hypothesis-driven research）。

<sup>45</sup> John Burroughs, “A Prophet of the Soul”, p. 211；中譯見錢智修：〈布格遜哲學說之批評〉，頁 6。

<sup>46</sup> 英文原文同前註，pp. 210-211；中譯同前註，頁 6，根據原文稍有修改，比如“fluid concepts”改為流動的「觀念」，強調是出自整體生活經驗的融會，希望與“fixed concepts”這接近抽象、定義式的「概念」有所區別。



宗白華雖然沒有提起過菩洛斯，但是在 1919-1920 年間，從閱讀《創化論》到提出「新人生觀」，其間尤其是與早已讀完柏格森《創化論》的郭沫若，在書信往來中，就不斷提到一種「表寫出來」的困難。宗白華自認常在「概念世界」，不常在「直覺世界」中，面對心中所感的意境，竟一時找不到名言表述出來。<sup>47</sup>郭沫若從詩人的角度這樣回信：

我想我們的詩只要是我們心中的詩意詩境底純真的表現，命泉中流出來的 Strain，心琴上彈出來的 Melody，生底顫動，靈底喊叫；那便是真詩，好詩。<sup>48</sup>

短短幾句話暗示了生命與創造共有的流動、力動、顫動、律動，宗白華歡喜的不得了，並且在回信中，宣示自己將從哲學轉向文學：

因我已從哲學中覺得宇宙的真相最好是用藝術表現，不是純粹的名言所能寫出的，所以我認將來最真確的哲學就是一首「宇宙詩」。……

（所以）我平日偶然有的「詩的衝動」，或你所說的 Inspiration，……雖有一剎那頃的向上衝動，想從無機入於有機，總還是被機械律所限制，不能得著有機的「形式」（亞里士多德的 Form）化成活動自由的有機生命，做成一個「個體生流」的表現。我正因為「寫」不出，所以不願去「做」他。<sup>49</sup>

「宇宙詩」的說法是在閱讀柏格森時就出現的，宗白華說柏格森的文章也頗含「畫境」，這最難捉摸的心界現象，只能藉圖畫來描寫；並且認為，圖畫美術是可以「直接表示」宇宙意想的一種器具，正如同柏格森、叔本華等使用優美的文字寫出宇宙意想，「宇宙詩」同「宇宙圖畫」，都是近代哲學很好的譬喻。<sup>50</sup>如果放回這前後不到一年的思索過程，「宇宙詩」同「宇宙圖畫」的提出，不但牽涉宗白華反對機

<sup>47</sup> 見收錄宗白華、郭沫若、田漢三人往來書信的《三葉集》（上海：東圖書館，1920年），收入《宗白華全集》第1卷，頁214。

<sup>48</sup> 郭沫若回信，同前註，頁216。

<sup>49</sup> 宗白華回信，同前註，頁225。

<sup>50</sup> 宗白華：〈讀柏格森「創化論」雜感〉，頁79。

械論、唯物論的背景，同時進一步探詢科學的人生觀之外的生命哲學，更重要的是，將文藝表現納入原來以科學、哲學為主的描述行動中。

在 1910-1920 年代中國的柏格森熱潮中，菩洛斯的評論與宗白華的讀後感，獨樹一幟，早就關注這位後來於 1927 年獲得諾貝爾「文學獎」的得主，在藝術或詩創造這議題上的提示，而聚焦探問如何描述「個體生流」，如何處理「流動的觀念（fluid concepts）」，為什麼詩或圖畫可以「直接表示」宇宙意想？這意謂柏格森哲學，必須面對描述與表寫的問題，在語言文字與色彩線條中才能實現所謂綿延的心力，以及理智與直覺的趨捨往來；宗白華以所謂「宇宙詩」或「宇宙圖畫」來譬喻柏格森哲學，更清楚說明，「宇宙（的真相）」是在詩畫藝術創造過程中的一種可能的（並非必然）的揭示與生成。

懷抱這個如何「描述」、「表現」的問題，宗白華於 1920 年 5 月經巴黎赴德國留學，在巴黎羅丹博物館，多次徘徊觀摩羅丹（Auguste Rodin, 1840-1917）的雕刻，竟然看到了破開雲霧的電光。他甚至覺得自己從前所認為的「這宇宙的圖畫是個大優美精神的表現」，實在過於粗淺，因為這世界不是「已經美滿」的世界，而是「向著美滿」進化的世界；因此更深沉地體驗到這是一場無止盡的戰鬥，生命或宇宙活力其實表現在隨時與物質的相對抗中。<sup>51</sup>如同柏格森在《創化論》中特別強調精神與物質是兩股同源而異趨的力動，宗白華說「所謂自然的內容，就是一種生命精神的物質表現而已」，<sup>52</sup>而羅丹的雕刻，彷彿印證了宇宙真相在「動」，而且就在「物」與「動」的交纏肉搏中「表現」出來。<sup>53</sup>

自然萬象無時無處不在「動」，如果能為人捉摸，已經不是「動」，那麼藝術家該如何表現這瞬息萬變的「物」之「動象」？當宗白華寫作〈看了羅丹雕刻以後〉，必定已經看過羅丹《藝術論》，<sup>54</sup>尤其是引述羅丹強有力的這句話：「照

<sup>51</sup> 參見宗白華：〈看了羅丹雕刻以後〉，原刊於《少年中國》第 2 卷第 9 期（1921 年 3 月），收入《宗白華全集》第 1 卷，頁 309-315，此處說法見頁 309-310。

<sup>52</sup> 此句引自宗白華：〈看了羅丹雕刻以後〉，頁 313。原刊此句為「所謂自然底內容，就是一種精神底物質化而已」。

<sup>53</sup> 同前註，頁 312-313。柏格森與羅丹想必知道彼此，齊美爾（Georg Simmel, 1858-1918）曾憶述，柏格森不那麼想與羅丹見面，怕他只講些表面話，齊美爾則認為這是羅丹內心孤獨的一種排遣或隱藏。參見齊美爾（Georg Simmel）著，周涯鴻、陸莎譯：〈憶羅丹〉，陳國恩、張健主編：《一世珍藏的散文》（武漢：長江文藝出版社，2010 年），頁 130-134。

<sup>54</sup> 羅丹《藝術論》（*L'art*）為葛賽爾（Paul Gsell）於 1911 年所編輯出版的訪談錄，傳雷於 1931-1932

片說謊，而藝術真實」，<sup>55</sup>並批評照相是無視於物象變化，「強動象以為靜象」。<sup>56</sup>而羅丹其實接下來還說到：

因為實際上時間是不定息的，如果藝者要表現一個在幾分鐘內經過的姿勢，他的作品一定不會如科學的機械，把時間突然割斷了以後所發生的那種形象。<sup>57</sup>

羅丹認為畫家或雕刻家所以能賦予人物動作感，因為藝術家所雕畫的姿勢，正是時間流經的描述，而不是切割時間所得的片段。這段話出自《藝術論》的「藝術中之動作」一章，羅丹與訪談者葛賽爾（Paul Gsell, 1870-1947）正討論為何沉默的、休止的雕像，卻能表現進行中的動作？<sup>58</sup>宗白華提及羅丹「行步的人（The Walking Man）」（傅雷〔1908-1966〕譯為「行走的人」）這作品，若比較照片中常常只提起一隻腳，像麻木一般凝住了的人，羅丹的石刻，卻彷彿珊珊然而去。<sup>59</sup>宗白華分享羅丹創作的秘密，指出藝術家使雕像有動作感，是在於表現從這個姿勢到下一個姿勢的變化過程，因此藝術的這種「動象」（a metamorphosis of this kind）即是讓我們同時看見「第一現狀過去的痕跡和第二現狀初生的影子」。<sup>60</sup>

---

年完成中譯，八零年代由傅敏編訂出版，本文所引譯文出自羅丹（Auguste Rodin）述，葛賽爾（Paul Gsell）著，傅雷譯：《羅丹藝術論》插圖本（北京：中國社會科學出版社，1999年），並參考英譯本 Rodin, Auguste, and Paul Gsell, tr. Mrs. Romilly Fedden. *Rodin on Art and Artists: Conversations with Paul Gsell* (New York: Dover Publications, 1983) .

<sup>55</sup> 此句見宗白華：〈看了羅丹雕刻以後〉，頁 312。出自傅雷譯：《羅丹藝術論》，頁 76，傅雷譯作「藝術在此是真確的，而照相是錯誤的」，英譯為 “it is the artist who is truthful and it is photography which lies”，英譯同前註，p. 34.

<sup>56</sup> 見宗白華：〈看了羅丹雕刻以後〉，頁 312。

<sup>57</sup> 羅丹述，葛賽爾著，傅雷譯：《羅丹藝術論》，頁 76。英譯見 Rodin, Auguste, and Paul Gsell. *Rodin on Art and Artists: Conversations with Paul Gsell*, p. 34.

<sup>58</sup> 「藝術中之動作」，羅丹述，葛賽爾著，傅雷譯：《羅丹藝術論》，頁 65-91。

<sup>59</sup> 宗白華：〈看了羅丹雕刻以後〉，頁 312。

<sup>60</sup> 宗白華：〈看了羅丹雕刻以後〉，頁 313。傅雷譯：《羅丹藝術論》，頁 69。英譯見 Rodin, Auguste, and Paul Gsell. *Rodin on Art and Artists: Conversations with Paul Gsell*, pp. 32-33，兩者譯文稍有差異。

羅丹特別提到自己「聖—揚—巴蒂斯特 (Saint-Jean-Baptiste)」的站姿雕像，<sup>61</sup>是兩腳都站在地上，不像攝影只能擷取到某一時刻是後腳提起或前腳尚未落地，如突然僵直，或是被吊在半空中。<sup>62</sup>用雙腳著地來表現行走動作，就按下快門的單獨剎那而言，是謬誤的，但是如果由連續的時間，而看到動作發展的進程（如動作即將開始或結束），卻是真實的。<sup>63</sup>羅丹之所以將身體在其他不同時段呈現的動作，虛擬地統合在一個（不可能成形於任何單一剎那的）姿勢中，正是因為「這些無法共存狀態之間的對抗能夠、而且只有它才能夠讓變動感與綿延感出現在青銅雕塑中、出現在畫布上」。<sup>64</sup>

如何「描述」宇宙的真相，重點因此在於，如何在精神與物質的周旋中，畫出或說出「綿延感」？如何描述時間流動中無法共存的物象，而成為走進綿延生成中的「動象」？宗白華旅居國外期間，甚至透過作詩，在文字斟酌間反覆體驗「表現」的難度。比如 1922 年刊載的新詩，有〈宇宙的詩〉、〈生命的流〉，<sup>65</sup>還有如〈夜〉與〈晨〉兩首小詩，在詩前就特別說到「一切感覺皆易寫，時空的感覺不易寫」，<sup>66</sup>而嘗試這樣描摹黑夜：

<sup>61</sup> 根據熊秉明（1922-2002）的考察，「聖—揚—巴蒂斯特 (Saint-Jean-Baptiste)」(或稱施洗者)與「行走的人」是同時期作品，作於 1877-78 年間，後者還是前者的草稿。見熊秉明：〈「行走的人」的年代〉，《關於羅丹一日記擇抄》(臺北：雄獅圖書有限公司，1987 年四版)，頁 171。

<sup>62</sup> 見傅雷譯：《羅丹藝術論》，頁 75-76。英譯見 Rodin, Auguste, and Paul Gsell. *Rodin on Art and Artists: Conversations with Paul Gsell*, pp. 33-34.

<sup>63</sup> 同前註，頁 78。英譯同前註，p. 34.

<sup>64</sup> 此句引文出自梅洛龐蒂 (Maurice Merleau-Ponty, 1908-1961) 1961 年刊行的《眼與心》(臺北：典藏藝術家庭，2007 年)，龔卓軍中譯，頁 131。文中先是提及柏格森在生物體裡，尋找個體存有的發生軸線，頁 127-128。接著以羅丹《藝術論》中所談，進一步解釋這些在不同時段所捕捉到的動作，如同虛構接合在一個塑像中，反而讓雕塑出的人體跨入綿延生成之中，見頁 131-132。

<sup>65</sup> 原刊於 1922 年 9 月 2 日與 9 月 4 日《時事新報·學燈》，刊載時總標題為〈流雲〉，收入《宗白華全集》第 1 卷，頁 364、370。

<sup>66</sup> 此二詩原刊於 1922 年 7 月 26 日《時事新報·學燈》，總題為〈流雲〉，收入《宗白華全集》第 1 卷，頁 340-341。

黑夜深，  
萬籟息，  
桌上的鐘聲俱寂。  
寂靜！寂靜！微眇的寸心，  
流入時間的無盡。<sup>67</sup>

表面上萬籟俱寂，但是，最後兩行才出現的心之力動、時間的流動，仍微眇卻又無盡的貫注於宇宙天地，呈現了人總是處於能動的競生的時空體驗中。

1925年宗白華返國任教，大約寫於1925年至於1928年間的《美學》、《藝術學》、《藝術學（講演）》，或者根據宗白華寫於1930年代的筆記所整理的《形上學》，<sup>68</sup>主要為課堂講授與講演的底稿，廣泛的收羅並條列各種學說派別，彷彿又回到早期概念名言的表述；不過，當中仍然可以發現關於如何描述或表達的持續思索，尤其是在頁旁附註裡，用語顯得特別活潑。比如，提到雕刻是呈現意志與身體的「交戰狀態」，是對象身心關係的表現，從最初由筋肉骨節來引發「動」的聯想，到米開朗基羅（Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simoni, 1475-1564）研究筋肉內部組織，至於羅丹則表現一種「神經質」的動向，在附註中，進一步解釋：「羅丹則忘形、失神、半醒、半死等。他的運動，是偶然，不經意的，但反流露了人格」。<sup>69</sup>短短幾句話，呈現雕刻在體積、形相與生命、精神之間的依違辯證，彷彿是本來不動的雕像自己舞動著直接又抽象的姿態。

### 三、節奏之力

1920年夏天，馮友蘭（1895-1900）在美國紐約，看到國內柏格森熱潮，也寫了一篇〈柏格森的哲學方法〉，強調柏格森以本能直覺與理智分析，乃二而一的事，只是，當哲學以「生活」、以「全的真實」為對象，則不能僅僅進行分析、概念化或加以定義，而必須講究直覺的方法；不論感覺、感情、意志，甚至概念，都相互穿插成不可分的全體，一切關於心理學上的名詞，不過是勉強分別。簡而

<sup>67</sup> 引自《宗白華全集》第1卷，頁340。

<sup>68</sup> 同前註，頁434-632。

<sup>69</sup> 參見宗白華：《藝術學（講演）》，《宗白華全集》第1卷，頁573-574，註文在頁574。

言之，「直覺只是叫人從真實向概念，不從概念向真實」。<sup>70</sup>

馮友蘭這句判斷，出自他大幅引用的柏格森“Introduction to Metaphysics”一文。<sup>71</sup>此文寫於 1903 年，主要是討論「科學」與「形上學」兩個詞語的意義；柏格森認為所謂「知識」不可避免會有定義好的取向，在可測度的觀點中看待對象，但若是與真實同步（in sympathy with reality）的知識，反而是自由地出現各式相關或相對的想法。前者即科學使用的方法，因此適合處理物質（matter）、空間性的時間以及空間，後者則研究人心（mind）以及真正的綿延，而成為形上學的知識。<sup>72</sup>關於時間、空間、物質、綿延等種種說法，後來在《創化論》（1907 年）有更詳盡闡釋，而早於《創化論》的這篇文章中，柏格森尤其反思如何擺脫既定的概念或學說，先於抽象化的種種設定，<sup>73</sup>而回到「流動的直覺的形式（the fleeting forms of intuition）」，追求一種靈活生動的表現。<sup>74</sup>

柏格森在這裡寄望詩人，他談到我們面對構成一首詩的文字，不應該視為可分解的整體的某些部分（parts of the whole），而是視為對於這種整體性事物的註記（notes taken on the thing as a whole）。一首詩若是由不同的部分組成，不過是像小孩都能重組的益智拼圖，真正的詩的文字是屬於表達的一部分（partial

<sup>70</sup> 參見馮友蘭：〈柏格森的哲學方法〉，《新潮》第 3 卷第 1 號（1921 年），頁 13-24，引文出自頁 18。在科玄論戰前後，中國現代哲學界對於直覺與理智的關係有深入的討論，如馮友蘭、金岳霖（1895-1984）代表的清華學派與梁漱溟所代表的新儒家，都不排斥理智或邏輯分析法，但是認為所謂「道」、「宇宙秩序」的把握，需要憑依直覺，顯然企圖結合邏輯名理與直覺法，並透過這樣的哲學思維來溝通形式邏輯與生命體驗及中國傳統形上學，參見郁振華：〈直覺和理智〉，《形上智慧如何可能：中國現代哲學的沉思》（桂林：廣西師範大學出版社，2015 年），第三章，頁 145-201。

<sup>71</sup> “Introduction to Metaphysics”與其他 Bergson 作於 1903-1923 的文章與演講，後收錄於 *The Creative Mind: An Introduction to Metaphysics*（本文採用版本為 New York: Dover Publications, 2007），translated by Mabelle L. Andison，馮友蘭所謂「從真實向概念，不從概念向真實」，節譯自 *The Creative Mind: An Introduction to Metaphysics*, p. 160，原文為“In other words, it is understood that fixed concepts can be extracted by our thought from the mobile reality; but there is no means whatever of reconstituting with the fixity of concepts the mobility of the real.”

<sup>72</sup> 此處說解，參見柏格森對於該篇的總說，參見 Bergson, *The Creative Mind: An Introduction to Metaphysics*，書後附註 20，p. 222.

<sup>73</sup> 同前註，p. 148.

<sup>74</sup> 同前註，p. 141.

expressions)，讀者必須回到直覺、退回最初的象徵，才可能想像並再創造詩（意）的表達。<sup>75</sup>因此，柏格森認為使用語言有兩種狀況，一種由熟知的概念出發，容易立即明白（clear），另一種則源於直覺，一開始通常是隱晦朦朧（obscure）的。但是，唯有後者，並沒有已知的前例可循，而最終彷彿在直覺中捕捉到極端新穎又絕對簡單的思想，那是在時間漫漫中所提出的另一種清明（clarity）。<sup>76</sup>這種明晰的思想，它追隨真實中的各種蜿蜒曲折，也接收事物內在生命的當下表現，才能真正表現與時間同其流波的「流動的觀念（fluid concepts）」。<sup>77</sup>

當柏格森提出所謂形上學的知識、流動的觀念、直覺的形式，既相對於科學的、固定的、概念分析的表述，媒介使用及其表達效應，也擺脫了單純模擬與替代性展示；「綿延」在生成之中，正如同「表現」也在過程中，所有媒介或模式都為了提示或鼓動所有存在於萬象中的不間斷也不重來的瞬息萬變。1921年梁漱溟《東西文化及其哲學》中，也在「形而上學」的議題上，談到柏格森所謂「流動的觀念」：直覺所得不能不用文字表出，但是沒法納入理智的形式，所以「講形而上學要用流動的觀念，不要用明晰固定的概念」。<sup>78</sup>梁漱溟以為柏格森對於科學上明確固定的概念的批評，也為中國思想開其先路，尤其有助於詮釋中國形而上學中如陰陽、乾坤或動靜等相衝突又相調和的觀念。<sup>79</sup>

這些字眼都用於領略宇宙的變化流行，並非指涉個別孤立或靜定現象，相對的兩方無處無時不在調和與不調和的交互作用中，因此「相對待固是相反而即是相成」。<sup>80</sup>梁漱溟認為要領會這種流動不定的意味，必須擺脫平時要求的名義「表示」，反而要出於「不認定」的「無表示」；因為一旦認定，則不能隨感而應，反而偏敬而無法中和。<sup>81</sup>深受梁漱溟影響的朱謙之（1899-1972），也特別提到一感一應是相續不已，而如「動靜、屈伸、往來、消息、寒暑、晝夜、上下，這都是自然而然的隨感而應，沒有絲毫杜撰出來」。<sup>82</sup>

<sup>75</sup> 同前註，p. 144.

<sup>76</sup> “Introduction II”，同前註，p. 23.

<sup>77</sup> “Introduction to Metaphysics”，同前註，p. 160.

<sup>78</sup> 引自梁漱溟：《東西文化及其哲學》（臺北：里仁書局，1983年），第四章，頁94。

<sup>79</sup> 同前註，頁138-141。

<sup>80</sup> 同前註，頁140。

<sup>81</sup> 同前註，頁145-148。

<sup>82</sup> 引自朱謙之著，黃夏年編：《朱謙之文集》（福州：福建教育出版社，2002年），第3卷，頁

正是這些相對相生的意味，描述了中國文化中宇宙的「生成」，同時也成為一切變動與調和的「描述」。1923年，正於日本東洋大學學習美術的滕固（1901-1943），在〈體驗與藝術〉文中，談到藝術家如何在大自然中深刻體驗自然並發現自我，特別以「氣韻生動」總領這樣的體驗：

（氣韻生動）無非指天地間鴻濛的氣體，微妙的韻律，萬物生生不息的動態。藝術家將天地間的氣體，綿縵於自己的胸中，將韻律震盪於自己的心中；萬物也生動於自己的脈絡中，於是發於楮墨（即紙墨），發於絲竹，發於色彩，無往而非大藝術品了。<sup>83</sup>

藝術家的身心，成為應感與體現的中介，尤其是以「氣」為主的縱橫蔓衍，像是穿通宇宙、生命與物質之間，一股往復周流而起伏震盪的線索；而滕固認為藝術家正是在「體驗宇宙與人生的生機」上，進而表現為作品中「自然而然的節奏」，那是陰陽、生生、中和所顯示的道理。<sup>84</sup>

滕固說「藝術之節奏」，雖為當前流行的新語詞，但是像柏格森早就闡釋生命流動之相，而中國古籍中更有許多相應的論點。比如「生生之謂易」，滕固引用戴震（1724-1777）解說，「生生」之道，就從「一陰一陽之謂道」開啟，陰陽變化生成，是「至動而條理」，<sup>85</sup>也就是在兩種相對的動相（陰、陽）變化中，看出所以變化的意義，那是一種在動態變化過程所顯示出的宇宙秩序，一種不斷對抗、不斷調和、不斷生成的自然節奏。<sup>86</sup>如果能體驗這「至動」，創發這「條理」，就像繪畫是線條張弛的動勢，音樂在疾徐抑揚上展開，詩歌在斷續吐露之間模塑

126。彭小妍曾藉由「情動力」理論來詮釋朱謙之的說法，參見氏著：《唯情與理性的辯證：五四的反啟蒙》（臺北：聯經出版公司，2019年），頁239-243。

<sup>83</sup> 滕固：〈體驗與藝術〉，原刊於《中華新報·創造日》創刊號（1923年7月21日），後收入滕固著，沈寧編：《滕固藝術文集》（上海：上海人民美術出版社，2003年），頁61-63，引文出自頁62。

<sup>84</sup> 此處兩句引文，出自滕固：〈藝術之節奏〉，原刊於《新紀元》第1號（上海：光華書局，1926年），收入氏著，沈寧編：《滕固藝術文集》，頁371-374，引文見頁371。

<sup>85</sup> 同前註。戴震說法見〔清〕戴震著，張岱年主編：《原善》卷上，收入《戴震全書（六）》（合肥：黃山書社，1995年），頁8-10。

<sup>86</sup> 此處解釋參考了牟宗三：〈王、韓之「一陰一陽」解〉，《才性與玄理》（臺北：臺灣學生書局，1978年），第四章第五節，頁114-116。



心象，那才是藝術真正的本質與形式；<sup>87</sup>而謝赫（生卒年不詳）所提出的「氣韻生動」，更結合繪畫、詩與音樂的素質，那是從宇宙、生命至於各種藝術之間相互藉助的「節奏之力」。<sup>88</sup>

明顯受到滕固說「藝術之節奏」的影響，宗白華在〈藝術學（講演）〉，也說到一切生命的表現，「皆有節奏和條理」，同時說「《易》註謂太極至動而有條理」，「藝術之形式即此條理，藝術內容即至動之生命」。<sup>89</sup>也如同梁漱溟、朱謙之，於〈形上學〉中比較中／西哲學，將西洋「理化的宇宙」對比於中國「神化的宇宙」，以後者「非幾何秩序參之神化，而為生機之神妙」；<sup>90</sup>並依此認為中國不是機械式建構的宇宙，而是節奏與和諧建構的「完形」，<sup>91</sup>天宇之音樂，不是「聽之以思想」，而是由日月、四時、水火地風等生成變化來表現，「變化世界，即內具節奏規律，即是實體生成之境」。<sup>92</sup>正是如此，宗白華有機會反思柏格森的說法，一方面，分辨中國所謂「天地」範圍不是勘測、排列與量測可得的空間，因而，生生變化的節奏，是「通乎時間之節奏」，是「綿延於時間」。<sup>93</sup>另一方面，宗白華並不贊成偏重空間或時間任一方，認為空間與生命相通，也就是與時間打通了。<sup>94</sup>在中國，「四時之序，春夏秋冬、東南西北之合奏的曆律」，那才是時空之「具體的全景（Concret whole）」。<sup>95</sup>

1920-30 年代，關於藝術創造或表述的文章中，常見所謂綿延、流動、移情等

<sup>87</sup> 參見滕固：〈藝術之質與形〉，原刊於 1926 年 6 月 20 日《時事新報·學燈》，收入氏著，沈寧編：《滕固藝術文集》，頁 375-377，此處參見頁 375-376。

<sup>88</sup> 「節奏之力」出自滕固：〈藝術之節奏〉，《滕固藝術文集》，頁 374。

<sup>89</sup> 引用自宗白華：〈藝術學（講演）〉，《宗白華全集》第 1 卷，頁 548。後來，滕固於 1937 年籌組「中國藝術史學會」，並於 1939 年、1941 年曾選舉理事並召集會議，如宗白華、胡小石（1888-1962）、馬衡（1881-1955）、常任俠（1904-1996）、董作賓（1895-1963）、傅抱石（1904-1965）等為學會理事，因抗戰爆發而停擺，參見滕固：〈致常任俠〉信數封，收入滕固著，沈寧編：《被遺忘的存在——滕固文存》（臺北：秀威資訊，2011 年），頁 191-193。

<sup>90</sup> 宗白華：〈形上學——中西哲學之比較〉，大約寫於 1928 年以後至於 1930 年代，此處引自《宗白華全集》第 1 卷，頁 586-587，最後一句引號內文字，見頁 586 註 4 的作者自註。

<sup>91</sup> 同前註，頁 595-596，引號文字出自頁 596 註 8 的作者自註。

<sup>92</sup> 同前註，頁 606-608，兩句引文分別出自頁 606 註 5、頁 608 註 1 的作者自註。

<sup>93</sup> 同前註，頁 609。

<sup>94</sup> 同前註，頁 612。

<sup>95</sup> 同前註，頁 611。

西方說法，然而，由柏格森對比「科學」與「形上學」的兩種知識與方法，引發如梁漱溟、朱謙之等重新回頭審視中國的形上學及宇宙論，同時領會「陰陽」等「對立語」（或稱「反義複詞」），幾乎就是符應「流動的觀念」而能隨感而應的「流動（不認定）的表示」。而如滕固、宗白華則同時關注陰陽變化所顯現的「條理」，如何成為中國人眼觀身處的實體世界所內具的有意義的節奏；正是利用這內具的「節奏之力」，衝擊、鼓動於宇宙、生機、音樂、繪畫與詩之間，才具體浮現對抗、矛盾卻又反覆相推進的「一氣呵成之渾厚」。<sup>96</sup>「藝術之節奏」雖然是新語詞，但是卻動態地連結了「時間」、「綿延」、「流動」與「生生」、「陰陽」、「條理」、「氣韻生動」，不但呈現中／西觀念的相互提示，也展現了這一場古籍與新學聯手，共同突破科學性分析的「『新』描述」所具有的時代意義。

#### 四、雄辯的視線

延續自〈藝術學〉、〈形上學〉的比較視野，1930年代以來，宗白華的系列文章如〈略談藝術的價值結構〉、〈論中西畫法的淵源與基礎〉、〈中西畫法所表現的空間意識〉至於〈中國藝術意境之誕生〉（及其〈增訂稿〉），以及寫於1949年南京大疏散時的〈中國詩畫中所表現的空間意識〉等，<sup>97</sup>都一再強調藝術所啟示的境界，非科學知識所能表達，而中國畫尤其超脫西洋定點透視法，始終不肯用立體凹凸或陰影的表現方式，而是透過筆墨線紋的節奏、剛柔、速度、濃淡，暗示出氣象與理趣。

古典筆法相對於科學透視，或者水墨寫意相對於立體寫實，早在二十世紀初因為「美術革命」即展開喧騰的對話。1918年呂澂(1896-1989)、陳獨秀(1879-1942)於《新青年》倡議「美術革命」，<sup>98</sup>與蔡元培、徐悲鴻(1895-1953)、林風眠(1900-1991)等，相偕疾呼學習西洋的「寫實」，採用科學方法，改良書畫的物質器具。<sup>99</sup>尤其

<sup>96</sup> 此句引用自宗白華：〈藝術學（講演）〉，《宗白華全集》第1卷，頁566註1的作者自註。

<sup>97</sup> 以上諸篇，皆收錄於宗白華：《宗白華全集》第2卷。

<sup>98</sup> 呂澂、陳獨秀關於〈美術革命〉的說法，刊載於《新青年》第6卷第1號（1919年1月），「通訊」欄，頁84-86。

<sup>99</sup> 蔡元培於北大畫法研究會的演說，徐悲鴻：〈中國畫之改良方法〉，林風眠：〈中國繪畫新論〉等文，參見吳曉明編著：《民國畫論精選》（杭州：西泠印社出版社，2013年）。

林風眠於 1929 年〈中國繪畫新論〉一文中，<sup>100</sup>強調佛教輸入後的轉變，認為印度藝術中受希臘影響的曲線美，正是促進六朝至於宋代的人物畫與山水畫的興盛的關鍵；然而，由中西發展來比較，卻又感嘆中國畫只停留在用線的形勢表現體積的觀念，而不能如西洋文藝復興的繪畫，進展到以明暗與色彩表現實在的體量；最後檢討中國畫必須擺脫寫意，改進原料，同時「繩以科學的方法，使物象正確的重現」。<sup>101</sup>

這段時期與革命說相抗衡的代表人物，首推陳寅恪（1890-1969）的兄長，當時北京畫壇舉足輕重的陳師曾（陳衡恪）（1876-1923）。寫實派批評中國畫專重寫意，尤其否定文人畫，陳師曾反認為文人畫因為不求形似，才正是畫的進步。早在 1921 年，即先發表白話版〈文人畫的價值〉，<sup>102</sup>隔年，又寫就文言版〈文人畫之價值〉，與譯自大村西崖（Ōmura Seigai, 1868-1927）的〈文人畫之復興〉合編成《中國文人畫之研究》。<sup>103</sup>陳師曾批評當時人以文人畫太過深奧，不易普及，就如同要求「盡改中國之文辭以俯就白話」一樣荒謬。<sup>104</sup>而此書由中華書局創辦人陸費逵（1886-1941）以仿宋體合刻兩文，雖有分段，全無標點，前有精通詩文、書法的姚華（1876-1930）作序，及兼擅詩文、書畫鑑定之廉南湖（1868-1931）題詩二首，幾如一冊文言古籍，擁護文人畫的心意必須放置回融合詩、書、畫的整體古典人文情境中，唯有這種形式才能完整呈現所謂「文人畫」的藝境。

因此，這不只是文白用語的問題，最終是視線的爭辯，是關涉線條如何描述或表現的視線問題。林風眠曾經批評古代藝術評論往往太過空泛，不夠明晰，比如「氣韻生動」，說成「生者生生不窮，深遠難盡，動而不板，活潑迎人，要皆

<sup>100</sup> 原題為〈重新估定中國繪畫底價值〉，登載於《亞波羅》（國立藝術院月刊）第 7 期（1929 年），頁 536-557，後改為〈中國繪畫新論〉，收入林風眠編著：《藝術叢論》（北京：正中書局，1936 年），頁 105-134。

<sup>101</sup> 參見林風眠：〈中國繪畫新論〉，最後引文出自頁 133。

<sup>102</sup> 陳師曾：白話版〈文人畫的價值〉，《繪學雜誌》第 2 期（1921 年 1 月），頁 1-6。

<sup>103</sup> 陳師曾撰譯：《中國文人畫之研究》（上海：中華書局，1922 年）。關於二十世紀初這兩位擁護文人畫的中、日學者，彼此在地的著作背景與說法異同，可參考賴國生：〈文人畫的十字路口——二十世紀初陳師曾與大村西崖為文人畫的辯護〉，《成大歷史學報》第 57 期（2019 年 12 月），頁 67-107。

<sup>104</sup> 參見陳師曾撰譯：《中國文人畫之研究》，〈文人畫之價值〉，頁 9b。〈文人畫之復興〉與〈文人畫之價值〉兩文分別編排頁碼。

可默會而不可明言」，其實不過就是指線條形狀能表現物體生動的姿勢罷了。<sup>105</sup>顯然，革命派不只是要求說清楚，也等於忽略如梁漱溟、朱謙之、滕固等人突破科學性分析，而由形上學或宇宙論角度所詮釋的「生生」之理以及「流動的」觀念、「不認定」的態度；同樣，也等於本著「寫實精神」、「科學方法」，而選擇去忽略陳師曾、大村西崖等人，在人文懷想中，如何反對照相、寫生，而且崇尚線描，並不以線描為停滯或退步。

〈文人畫之復興〉，首先就反對「寫生」為藝術之極致，因此也反對以為玻璃鏡、感光藥構成的科學機械法，就能取代所有藝術領域。<sup>106</sup>尤其是從流動變化的萬象著眼，說到：

故雖確切寫實之洋畫，其所描者不過一瞥映眼概略之粗相。其寫一枝之時，溪雲去來，晷影轉換，外氣之溫濕，刻刻移動，無暫時止息。初所視之色，今已變易，何者為確定，可與適合耶？<sup>107</sup>

大村西崖因此了悟，畫者與大自然肉搏是無謂的徒勞，必須斷念於極端寫實，「由自然退卻」，<sup>108</sup>才能擺脫「寫實」所遮掩的支離斷裂，回到藝術本體，也回到有眼有心的人。<sup>109</sup>大村認為中、日畫人正是「棄自然所有之陰影，用自然所無之描線」，所謂「骨法用筆」是自然界物象上絕不存在之線條。<sup>110</sup>

線描非實物，這是強力宣告中國文人畫不是瞬間印象的再現，不必追隨光學投影或機械的效果，其中的關鍵就在擺脫固定形質，追求神情、韻律或氣韻。大村如此將詩與畫相比擬：

詩之韻律出於言志永言，人聲之腔調最為自然所無，而為藝術所重。<sup>111</sup>

<sup>105</sup> 見林風眠：〈中國繪畫新論〉，頁 116。

<sup>106</sup> 見大村西崖（Ōmura Seigai）著，陳師曾譯：〈文人畫之復興〉，陳師曾撰譯：《中國文人畫之研究》，頁 5a-b。

<sup>107</sup> 同前註，頁 6b。

<sup>108</sup> 同前註，頁 7b-9a。

<sup>109</sup> 大村西崖曾比喻照相術是以人眼為鏡頭、人心如暗箱，失去藝術創作之本質，同前註，頁 17a。

<sup>110</sup> 同前註，頁 12a-b。

<sup>111</sup> 同前註，頁 12b-13a。

所謂氣者，即神氣、氣味、意趣，即作者自己之感想，所謂韻者即聲韻之韻。氣韻者，氣之韻，作者感想之韻傳餘響於作品，如有可聞之謂也。生動者，活躍顯著之謂也。<sup>112</sup>

當線條不再為了貼合對象物，或者不再是外物的輪廓線，線條就不再是依附品或工具；大村甚至認為線條有聲音，如同人所思所感所發出的聲腔，變得自由能動、隨機探觸，這絕對不同於任何被規約的可辨認的物體的模仿，它不是可見形體當中的任一種線條，而彷彿是一種潛在的視（聲）線位移。<sup>113</sup>

同樣有這種想法，如豐子愷（1898-1975）〈中國美術在現代藝術上的勝利〉一文，<sup>114</sup>不但認為中國美術是歐洲現代藝術的導師，如後期印象派就是受到中國畫的影響，更以「線的雄辯」，<sup>115</sup>來肯定中國繪畫的線描。這篇文章刊載於1930年初，彷彿為了回應林風眠前一年似乎低估中國繪畫價值的〈中國繪畫新論〉。豐子愷在文章開頭即以「中國畫的表現如『夢』，西洋畫的表現如『真』」，擺脫講究明暗、解剖、遠近比例的「寫實」派，例舉如橫飛空中的蘭葉、一望五六重的山水，說明中國畫所描寫的「都是這世間所沒有的物，或做不到的事」。<sup>116</sup>同時關於中國畫自宋代以後追求物象單純化（或簡單化）的傾向，也不認同林風眠所說是因為不能從線描進步到明暗與色彩；反而認為基於線描的中國畫，正是覺悟了「藝術不是外界的物象的外面的寫實」之後，才有可能追求表現的單純化。<sup>117</sup>

如果線描遠離實物，畫家的眼睛就不只是接收光線、線條、色彩的刺激與反

<sup>112</sup> 同前註，頁16b。

<sup>113</sup> 關於線條非實物的解釋，受到梅洛龐蒂談論柏格森、達文西、克利或馬蒂斯的啟發，參見梅洛龐蒂著，龔卓軍譯：《眼與心》，尤其頁127-130。

<sup>114</sup> 豐子愷以法名「嬰行」發表〈中國美術在現代藝術上的勝利〉，《東方雜誌》第27卷第1號（1930年1月），頁1-18。大村西崖的想法也影響了臺灣日治與戰後的重要畫家陳澄波（1895-1947），陳澄波於1924年進入東京美術學校，任教該校的大村當時教授美術史，這可能成為日後陳澄波親近文人畫，融會西畫與水墨線描的契機，參見黃冬富：〈筆觸與線條——陳澄波畫風中的華夏文化底蘊〉、邱琳婷：〈陳澄波的文人畫觀〉，皆收入國立歷史博物館編輯委員會編：《線條到網絡：陳澄波與他的書畫收藏》（臺北：史博館，2019年），分見頁18-29，30-41。

<sup>115</sup> 見豐子愷（嬰行）：〈中國美術在現代藝術上的勝利〉，頁6。

<sup>116</sup> 兩句引文皆同前註，頁1。

<sup>117</sup> 同前註，頁8。

應，好像是有第三隻眼睛，一種不等於肉眼所及的「內部視線」，如梅洛龐蒂(Maurice Merleau-Ponty, 1908-1961)分析擅長線畫的克利(Paul Klee, 1879-1940)與馬蒂斯(Henri Matisse, 1869-1954)：

觀看即遠距擁有，……繪畫無所喚醒，更談不上對觸覺的召喚。繪畫做的是另一樁幾乎相反的事：繪畫使世俗視覺所以為不可見的事物，變成可見的存在；它讓我們不必一定要有「肌膚感」，就能夠擁有世界的量感與浩瀚感。此一吞噬萬物的視覺，凌越於「視覺給出物」，揭露了大寫存有的結構。<sup>118</sup>

人體與物體實際上沒有線條，線條因此不是模仿可見者，而是「使得可見」(rend visible)；繪畫讓萬物彷彿出現在前，線條是發生、興起或甚至是自我延伸的軸線。畫家的「內部視線」，正創造出這種潛在的運動，在無法位移的靜止畫面上，暗示宇宙的星移物換。<sup>119</sup>

這些漫游的視線並不依據定點定向來定形，1935年宗白華在中國哲學會的年會演講中，以為基於書法的中國畫線條，必須從視覺與實景裡解放出來，就如《易經》常用的「往復」、「來回」、「周而復始」，中國詩也常用「盤桓」、「周旋」、「徘徊」、「流連」，而宗炳(375-443)更說山水畫家是沉浸自然形色間，如「身所盤桓，目所綢繆」；<sup>120</sup>這些沒有停頓、沒有始終、沒有認定的描述語，不但傳達了活躍周流的生命力，更暗示個我與山水是同樣的生命的匯流與敘述。宗白華說「宇宙詩」、「宇宙圖畫」可以「直接」表示或體驗宇宙，也許就是內在視線所及，那些啟動了的文字或線條，如此穿越在物質與意想，可見與不可見，靜默與發聲，萬物和我之間，持續進行相拒而相即的節奏，也的確就是在本能直覺中所展開忽暗忽明、或緊或弛的生命動勢。

相對於寫實、寫生或透視，宗白華舉出許多肉眼不可見的遠近接引、上下相親、虛實相生的詩句，來討論中國詩、畫中所表現的潛在位移，<sup>121</sup>尤其注意句中

<sup>118</sup> 引自梅洛龐蒂著，龔卓軍譯：《眼與心》，頁 86-87。雖然梅洛龐蒂所論也涉及光線、陰影等，但是所關注的克利、馬蒂斯的畫作，如頁 128-130，都是強調線描的重要性。

<sup>119</sup> 同前註，頁 128-130。「使得可見」(rend visible)，見頁 128。

<sup>120</sup> 見宗白華：〈中西畫法所表現的空間意識〉，《宗白華全集》第 2 卷，此處所引見頁 147-148。

<sup>121</sup> 下文所引詩句出自宗白華：〈中國詩畫中所表現的空間意識〉，原刊於《新中華》第 12 卷第

的動詞，如「天回北斗掛西樓」、「碧松梢外掛青天」，因為「掛」字，人與天宇的遼遠距離幾乎憑空消失了；又如「欲迴天地入扁舟」、「天河入戶低」，一個「入」字，不但移遠就近，同時越過了巨渺、上下的物類邊界。而如引用〈物色〉篇名句「目既往還，心亦吐納。情往似贈，興來如答」（《文心雕龍》），更顯示創作過程中內／外視點的多重游移與交談，宗白華以為這就如同山水畫家的「目所綢繆」，不是聚焦透視，而是「採取數層觀點以構成節奏化的空間」。<sup>122</sup>

這麼多層次的越界延伸，並不只是關乎修辭或畫技的演練，而是因為樹石山海，就在我內部展開一連串的知覺、感想、顫抖、交涉的行動，然後我與所感，創造出一種不再區分彼此而可能是變形的、神奇的，甚至有些不可思議的思路線文，才把這種共感或包容的關係說出來。宗白華曾舉宋人雷簡夫（1001-1067）所述：

余偶晝臥，聞江漲瀑聲。想波濤翻翻，迅駛掀搯，高下蹙逐奔去之狀。無物可寄其情，遽起作書，則心中之想盡在筆下矣。<sup>123</sup>

真正觸動我們的不是初始單純的聽覺官能，而是「想（心中之想）」，是想其「（形）狀」，是生命力與波濤共其翻騰奔逐的視覺想像，然後當這個內在視線變成了手勢，<sup>124</sup>才完成這次臨寫「聲波」的書跡。這是結合創作者的聽聞、心想與身手，<sup>125</sup>而終與有勢、有情也有聲的自然相遇通感。<sup>126</sup>

宗白華早就領會宇宙間奇妙的位移與波動，中國以陰陽乾坤構成的天地，異於數理幾何的天體，透過四時帶領著四方而體現世界的變化，並非「空間中地位

10 期（1949 年 5 月），收入《宗白華全集》第 2 卷，詩例出自頁 425-431。

<sup>122</sup> 同前註，頁 431。原刊於《新中華》，「數層『觀點』」作「視點」。

<sup>123</sup> 同前註，頁 424。雷簡夫所說，原文出自〔元〕盛熙明：《法書考》（臺北：商務印書館，1979 年），卷 3「筆法」，頁 9a。

<sup>124</sup> 梅洛龐蒂認為畫家的表達，並不是表達對世界的意見，而是「當其視覺變成手勢的瞬間」，是當塞尚（Paul Cézanne, 1839-1906）說他「以繪畫狀態思考」的時刻，見梅洛龐蒂著，龔卓軍譯：《眼與心》，頁 114。

<sup>125</sup> 梅洛龐蒂引用梵樂希（Paul Valéry, 1871-1945）所說「畫家提供出他的身體」，認為畫家是透過身體才顯現視覺與運動的交纏，見氏著，龔卓軍譯：《眼與心》，頁 80。

<sup>126</sup> 宗白華以中國的空間意識乃節奏化的自然，是有勢、有情與有聲的自然，見氏著：〈中國詩畫中所表現的空間意識〉，頁 424。

之移動」，<sup>127</sup>而是在時間綿延中發展。中國畫家不肯採取定點透視，因為並沒有一個等待被裝置、推疊的、靜定的間架，連空間「它自己也參加進全幅節奏，受全幅音樂支配著的波動」。<sup>128</sup>這種並非單純從理智、感官視覺或是論說名言，所能斡旋卷舒的藝術形象，<sup>129</sup>彷彿都是從作者與萬物共在的本體流出來。<sup>130</sup>也許畫家除了肉眼，不只有第三隻眼（內部視線），宗白華說，應如倉頡有四隻眼，仰觀星圖，俯察萬象，就如同羅丹所說，是真能「『透視』那通貫著大宇宙賦予了萬物的規定的線」了。<sup>131</sup>

## 五、結語：精神奕奕

1935年11月28日至於1936年3月7日，故宮博物院應邀參加在倫敦舉辦的「中國藝術國際展覽會」，這是民國成立後首次大型海外文物展示；除了歐美各國所藏，此展覽會尤其是以故宮珍藏為主，因此對於藏品如何有系統的整編、選擇、解說、呈現，以有效展示中國藝術文化的精神，是一個很重要的機會與考驗。當時中英雙方共同成立理事會以助會務推動，雖然各國展品優劣互見、陳列標準不一，但是聯合十七國、展出超過三千件中國藝術品，觀眾突破四十萬人，絕對是風靡一時的藝術盛事。其中一位理事為任職大英博物館的勞蘭絲·秉寧（Robert Laurence Binyon, 1869-1943），專研中國書畫，不但在展覽期間進行專題演講，也是導覽手冊撰寫者之一，<sup>132</sup>在展覽結束前，《湖社月刊》也翻譯了他對於中國

<sup>127</sup> 引自宗白華：《形上學》，《宗白華全集》（合肥：安徽教育出版社，2008年），第1卷，頁609。

<sup>128</sup> 引自宗白華：〈中國詩畫中所表現的空間意識〉，頁435。

<sup>129</sup> 參見宗白華：〈中國藝術意境之誕生（增訂稿）〉，原刊於《哲學評論》第8卷第5期（1944年1月），收入《宗白華全集》第2卷，頁367-368，引述《莊子》中「象罔」得「道（玄珠）」的寓言。

<sup>130</sup> 宗白華說「畫家胸中的萬象森羅，都從他的及萬物的本體裡流出來」，見氏著：〈中國詩畫中所表現的空間意識〉，頁435。

<sup>131</sup> 引自宗白華：〈中國書法裡的美學思想〉，《宗白華全集》第3卷，頁406。此時宗白華顯然已經在翻譯羅丹與東德女作家海倫·娜絲蒂茲的交接對話錄—〈羅丹在談話和信札中〉，見編者附註1。

<sup>132</sup> 關於這場倫敦藝展的說明以及Laurence Binyon參與的部分，參考傅振倫：〈中國藝術國際展覽會參觀記〉，《國立北平故宮博物院年刊》1936年7月，頁137-168；吳淑瑛：〈赴美展覽的先聲—倫敦藝展〉，《展覽中的「中國」：以1961年中國古藝術品赴美展覽為例》（臺北：



書畫藝術的論點。<sup>133</sup>

從西方看東方，秉寧有不少觀點與民國文人畫論若合符節，如中國畫不在描摹實物，不用透視陰影，甚至沒有顏色；由於水墨的流動性，畫家無暇一筆一劃慢慢臨摹，必須迅速專注表現 motive，如同抒情詩人，專注在動機、動因所激發的情感記憶，因此常說是「胸有成竹」。秉寧又最常描述中國畫是表現「生命」、「生命的戰動」、「和其他生命合成一個共同生命在宇宙裏繼續不斷的流著」，當中國人感到自己屬於「這個永恆的川流不息的生命之泉」，心中「有一種異常的狂喜」，並表現為飄動飛騰的動作，「飛出心靈之外，浸淫在其他一切的生命裏」。<sup>134</sup>顯然也是由「物我相與」的宇宙論或形上學的角度，來閱讀詩意盎然的水墨畫面。<sup>135</sup>

這個現象說明中／西方知識分子，面對文人畫或山水畫，在現代藝術上的見解出奇地接近；陳師曾以為中國畫不求形似，才是進步的，豐子愷指出歐洲反寫實的現代藝術受到中國畫線描的影響，滕固強調節奏之力，宗白華更從生命力動進一步反思線條的力動。擴大來說，自十九世紀中葉以來，歐美現代主義作為一場連結文學與藝術的美學運動，其中明顯傾心於中國藝術者，除了秉寧，還有如葉慈（William Butler Yeats, 1865-1939）、龐德（Ezra Pound, 1885-1972）、史蒂文斯（Wallace Stevens, 1879-1955）等，也可以說是與陳師曾、滕固、豐子愷、宗白華，在東西大洋間成群而並時性的為中國美學進行「現代性」的建構。<sup>136</sup>

最後，應該提及愛爾蘭著名詩人葉慈，透過秉寧與倫敦藝展，而領會的中國藝術精神。根據考察，葉慈聽過秉寧的演講並閱讀過他對於遠東繪畫的研究，自己收藏有一幅中國畫，而且朋友哈利·克里夫頓（Harry Clifton）於 1935 年送給

---

國立政治大學歷史系碩士論文，2003年），第二章，頁19-62。

<sup>133</sup> 勞蘭絲·秉寧（Robert Laurence Binyon），秦宣夫譯：〈倫敦藝展特約專家論中國藝術書畫〉，《湖社月刊》第 100 期（1936 年 3 月），頁 5-11。

<sup>134</sup> 引號內文字同前註，頁 6、8-9。

<sup>135</sup> 秉寧認為中國畫裡有詩意，同前註，頁 7。

<sup>136</sup> 關於歐美現代主義與中國藝術之間紛繁的人物接觸與影響關係，參考林秀玲：〈西方現代主義與中國藝術的接觸初探〉，《中外文學》第 29 卷第 7 期（2000 年 12 月），頁 66-104，其中提到後印象派首次在英國展出，即是使用中國藝術來為這新流派辯護，如同發現中國藝術的「現代性」，見頁 93。

他一件東方的琉璃石雕，葉慈還因此於 1938 年發表著名的〈青金石雕〉<sup>137</sup>一詩，其中所描繪的山水景象與 1935-36 年倫敦藝展上的一件山水琉璃雕塑極其相似，或許葉慈也參觀過這次的展覽。<sup>138</sup>然而，更值得注意的是葉慈如何就在〈青金石雕〉這首詩裡揉和詩藝與中國藝術，於危機時代尋求一種東方的體悟。1938 年，正是二次世戰的前夕，炸彈即將夷平世界，文學與藝術即將因戰火而荒廢，但是葉慈說我們還有「精神奕奕的詩人」、「哈姆雷特和李爾精神奕奕」，不因風雨晦明而中斷智慧與美的創造，因為「肇造興廢的人無不精神奕奕」。<sup>139</sup>直到第四、五兩段才描繪石雕上的人與山水的輪廓，而且就在石色深淺的文理之間，移步換景、遷想妙得，彷彿聽聞流水與崩雪聲，又似乎看到花樹燦然、暗香浮動，更「欣然想像」自己也登臨、深坐，然後：

從那裏，對高山與遠天  
對著全部悲劇景觀，他們逼視。  
一個點明要求些許悲愴之曲；  
精湛的十指於是乎開始調理。  
他們的眼睛夾在皺紋裏，眼睛，  
他們古老發亮的眼睛精神奕奕。<sup>140</sup>

最後這一段，重複出現「眼睛」、「逼視」、「對（著）」，手揮五絃的悲愴，彷彿與俯仰的視線一再交錯應和，眼與心不但在炮火與愁慘中，同時也透過藝術將一切現實重新變化與佈署；而正是透過超越現實的高遠視野，在肇造新變的意志與節奏當中，物質的東方石雕頓時生氣淋漓，神遊山水的古老而發亮的眼睛，任憑時間遞嬗，猶然精神奕奕！

<sup>137</sup> 葉慈此詩題為“Lapis Lazuli (for Harry Clifton)”，採用楊牧中譯詩名「青金石雕—致哈利·克里夫頓」，此詩譯文見楊牧編譯：《葉慈詩選》（臺北：洪範書店，1997 年），頁 224-229。

<sup>138</sup> 關於葉慈與秉寧、倫敦藝展的因緣，參考林秀玲：〈西方現代主義與中國藝術的接觸初探〉，頁 82-83。

<sup>139</sup> 關於此詩的詮釋，參考楊牧：〈雨在西班牙〉，收於氏著：《奇萊後書》（臺北：洪範書店，2009 年），頁 106-108。

<sup>140</sup> 引自楊牧編譯：《葉慈詩選》，頁 229。

## 徵引書目

- 牟宗三：《才性與玄理》，臺北：臺灣學生書局，1978年。
- 朱謙之著，黃夏年編：《朱謙之文集》，福州：福建教育出版社，2002年。
- 杜威（John Dewey）著，劉伯明口譯，曹芻筆記：〈新人生觀〉，《時事新報·學燈》，1920年4月18日。
- 呂澂，陳獨秀答：〈美術革命〉，《新青年》第6卷第1號，1919年1月，「通訊」欄，頁84-86。
- 邱琳婷：〈陳澄波的文人畫觀〉，收入國立歷史博物館編輯委員會編：《線條到網絡：陳澄波與他的書畫收藏》，臺北：史博館，2019年，頁30-41。
- 吳淑瑛：《展覽中的「中國」：以1961年中國古藝術品赴美展覽為例》，臺北：國立政治大學歷史系碩士論文，2003年。
- 吳曉明編著：《民國畫論精選》，杭州：西泠印社出版社，2013年。
- 林風眠編著：《藝術叢論》，北京：正中書局，1936年。
- 林秀玲：〈西方現代主義與中國藝術的接觸初探〉，《中外文學》第29卷第7期，2000年12月，頁66-104。
- 郁振華：《形上智慧如何可能：中國現代哲學的沉思》，桂林：廣西師範大學出版社，2015年。
- 宗白華、郭沫若、田漢：《三葉集》，上海：東圖書館，1920年，收入氏著，林同華主編《宗白華全集》第1卷，合肥：安徽教育出版社，2008年。
- 宗白華：《形上學》，收入氏著，林同華主編《宗白華全集》第1卷，合肥：安徽教育出版社，2008年。
- 宗白華著，林同華主編：《宗白華全集》，合肥：安徽教育出版社，2008年。
- 柏格森（Henri Bergson）著，張東蓀譯：《創化論》，上海：商務印書館，1919年。
- \_\_\_\_\_著，張東蓀譯：《物質與記憶》，上海：商務印書館，1922年。
- \_\_\_\_\_著，潘梓年譯：《時間與意志自由》，上海：商務印書館，1926年。
- 胡適著，汪孟鄒編：《科學與人生觀》，上海：亞東圖書館，1923年。
- 范壽康：〈直觀主義哲學的地位〉，《民鐸》第3卷第1號。

陳國恩、張健主編：《一世珍藏的散文》，武漢：長江文藝出版社，2010年。

陳師曾撰譯：《中國文人畫之研究》，上海：中華書局，1922年。

\_\_\_\_\_著：白話版〈文人畫的價值〉，《繪學雜誌》第2期，1921年1月，頁1-6。

梁漱溟：《東西文化及其哲學》，臺北：里仁書局，1983年。

梅洛龐蒂（Maurice Merleau-Ponty），龔卓軍譯：《眼與心》，臺北：典藏藝術家庭，2007年。

盛熙明：《法書考》，臺北：商務印書館，1979年。

張東蓀：〈柏格森哲學與羅素的批評〉，《民鐸》第3卷第1號，1921年12月。

馮友蘭：〈柏格森的哲學方法〉，《新潮》第3卷第1號，1921年，頁13-24。

傅振倫：〈中國藝術國際展覽會參觀記〉，《國立北平故宮博物院年刊》1936年7月，頁137-168。

黃冬富：〈筆觸與線條——陳澄波畫風中的華夏文化底蘊〉，收入國立歷史博物館編輯委員會編：《線條到網絡：陳澄波與他的書畫收藏》，臺北：史博館，2019年，頁18-29。

黃克武主編：《重估傳統、再造文明：知識分子與五四新文化運動》，臺北：秀威資訊，2019年。

勞蘭絲·秉寧（Robert Laurence Binyon），秦宣夫譯：〈倫敦藝展特約專家論中國藝術書畫〉，《湖社月刊》第100期，1936年3月，頁5-11。

彭小妍：《唯情與理性的辯證：五四的反啟蒙》，臺北：聯經出版公司，2019年。

楊牧編譯：《葉慈詩選》，臺北：洪範書店，1997年。

楊牧：《奇萊後書》，臺北：洪範書店，2009年。

楊正宇：〈柏格森之哲學與現代之要求〉，《民鐸》第3卷第1號，1921年12月。

熊秉明：《關於羅丹一日記擇抄》，臺北：雄獅圖書有限公司，1987年四版。

滕固著，沈寧編：《滕固藝術文集》，上海：上海人民美術出版社，2003年。

\_\_\_\_\_：《被遺忘的存在——滕固文存》，臺北：秀威資訊，2011年。

賴國生：〈文人畫的十字路口——二十世紀初陳師曾與大村西崖為文人畫的辯護〉，《成大歷史學報》第57期，2019年12月，頁67-107。

錢智修：〈現今兩大哲學家學說概略〉，《東方雜誌》第10卷第1號，1913年7月，頁1-9。

\_\_\_\_\_：〈布格遜哲學說之批評〉，《東方雜誌》第11卷第4號，1914年10月，頁1-11。

戴震著，張岱年主編：《戴震全書》，合肥：黃山書社，1995年。

豐子愷（嬰行）：〈中國美術在現代藝術上的勝利〉，《東方雜誌》第27卷第1號，1930年1月，頁1-18。

羅丹（Auguste Rodin）述，葛賽爾（Paul Gsell）著，傅雷譯：《羅丹藝術論》插圖本，北京：中國社會科學出版社，1999年。

Bergson, Henri, tr. Mabelle L. Andison. *The Creative Mind: An Introduction to Metaphysics*. New York: Dover Publications, 2007.

Burroughs, John. *Under the Apple-Trees*. Boston: Houghton Mifflin, 1916.

Casadevall, Arturo and Ferric C. Fang. "Descriptive science." *Infection and Immunity* 76.9 (Sep. 2008) :3835-3836.

Rodin, Auguste and Paul Gsell, tr. Mrs. Romilly Fedden. *Rodin on Art and Artists: Conversations with Paul Gsell*. New York: Dover Publications, 1983.

“Intuition” and the Aesthetics of  
Chinese Literature and Art :  
On Zong Bai-hua’s Reading of Henri  
Bergson’s *L'évolution créatrice*

Cheng, Yu-Yu\*

[Abstract]

From 1913 onward, Henri Bergson’s philosophy was introduced into China through the translation of the work *L'évolution créatrice* as well as some featured reviews in various journals. Within a short period of time several of Bergson’s central concepts- such as intuition, duration and concrete time- quickly became of great intellectual interest. Bergson’s ideas were particularly influential during the interwar period in the formation of a new philosophy of life that emphasized critical reflection on material civilization. His ideas also influenced greatly the construction of aesthetic modernity promoted by Chinese art critics.

This essay will take Zong Bai-hua’s reading of Bergson as a central thread. It will discuss the different perspectives regarding Bergson’s concept of “intuition” that were prominent in Chinese intellectual circles of the time. The first part will be a discussion on how the spiritual and the material are like the two ends of a thread and how the “force of life” is brought into being through a process of wrestling between the two. The next part will be on how it is possible to describe the “the fleeting forms of intuition” without relying on “descriptive science.” The third part tackles the issue of the blending of traditional scholarly works and modern new learning, in which through the auspices of the notion of a “vital” principle that emerges from Chinese meta-physics, a search is made for a “rhythmic force” which runs from the cosmos to our life and our art. To conclude the essay, I will discuss the visual lines of Chinese ink painting, which can be

---

\* Academician, Academia Sinica; Chair Professor of National Taiwan University.

understood as a set of inner active visual lines. As a way of seeing contrary to that developed under a scientific perspective and three-dimensional realism, these lines are arguably the foundation on which Chinese art constructs its modernity.

**Keywords:** Zong Bai-hua, Henri Bergson, intuition, the fleeting forms of intuition, aesthetics of Chinese literature and art

