

體物傳神：王夢鷗論中國藝術之抽象觀念化

邱琳婷、廖棟樑

摘要

本文主要以王夢鷗先生發表於 1950 年代的〈中國藝術抽象觀念化〉一文為切入點，藉此探索王夢鷗撰寫此文的時空背景與影響其觀念的思想資源為何。此文雖是以中國藝術為討論的對象，但由於其中所引用如黎格爾（Alois Riegl, 1858-1905）、希德布朗（Adolf von Hildebrand, 1847-1921）、華林格爾（Wilhelm Worringer, 1881-1965）等人之學說，實反應出曾經留學日本的王夢鷗，有可能透過日本的管道，對西方近代文藝觀念的發展有所掌握。而這些西方學說的引介，不僅對當時臺灣畫壇上現代畫的形塑有所啟發；同時，我們也發現，王夢鷗此文對抽象觀念的闡釋，亦對其日後美學體系的「神遊論」產生相當的影響。因此，為了能進一步觀察，王夢鷗如何融合中西的學說，進而形成其獨具特色的美學體系，實有必要對於王夢鷗抽象觀念形成的思想資源及其內容，加以深究。藉由本文的分析可知，黎格爾討論裝飾藝術時所強調的「藝術意欲」、「平面化」、「固定化」；希德布朗討論「形式問題」時所指出的「視覺感」與「觸覺感」；乃至於華林格爾所提出有別於李普斯（移情說）的「抽象衝動說」等學說，皆影響了王夢鷗對於中國藝術抽象觀念的思索。

關鍵詞：王夢鷗、中國藝術、黎格爾、希德布朗、華林格爾

2013/01/01 收稿，2013/12/06 審查通過，2013/12/30 修訂稿收件

* 邱琳婷現職為東吳大學歷史系兼任助理教授，廖棟樑現職為國立政治大學中文系特聘教授。本文為 101 學年度行政院科技部人文司專題研究計畫：「心理、語言與意義：論王夢鷗先生的語言美學」（計畫編號 NSC101-2811-H-004-033）之成果之一。

***Tiwuchuanshen: Wang Meng-ou* on Abstract Conceptualization in Chinese Art**

Chiu Lin-ting & Liao Tung-liang

Abstract

This paper aims to investigate the historical background and the aesthetic theories which influence Wang Meng-ou's thoughts in Chinese abstract art during the 1950s by starting from analyzing Wang's article "Abstract Conceptualization in Chinese Art." This article is mainly about Chinese art, but there is also an introduction to the aesthetic insight of Alois Riegl (1858-1905), Adolf von Hildebrand (1847-1921), and Wilhelm Worringer (1881-1965).

Wang picked up modern western aesthetic concepts while he was studying in Japan, and these concepts had an influence on his later writings. These theories also inspired modern Taiwanese paintings, and helped Wang establish his own style of aesthetics which is termed as *Shenyou* (fugue). Thus it is crucial to first understand these aesthetic theories before doing further examining into how Wang formed his own unique style by mixing Chinese and western aesthetic theories.

Several ideas will thus be discussed in this paper: will to art (*Kunstwollen*), Alois Riegl's idea of planarization and immobilization, Adolf von Hildebrand's visual sense of forms (*optisch*) and tactile reception (*haptisch*), empathy in art and Wilhelm Worringer's "The urge to abstraction".

After examining these aesthetic concepts, it will become clear how Wang's ways of seeing and thinking about Chinese abstract art were formed.

Keywords: Wang Meng-ou, Chinese art, Alois Riegl, Adolf von Hildebrand,
Wilhelm Worringer

* Assistant Professor, Department of History, Soochow University; Distinguished Professor, Department of Chinese Literature, Chengchi University.

一、背景

1950年代臺灣的藝文界，滙集了兩股來自不同歷史空間的力量。一股力量源自臺灣本地日治時期以來朝向「現代化」的發展，另一股力量則來自1949年，國府帶來的延續中國「傳統文化」的使命。如此迥異的兩股力量交會之後，即在1950年代引起一場「正統國畫論戰」。簡言之，南齊（479-502）謝赫的「六法」成為這場論戰中，主要的溝通語彙。受到日本寫生觀影響的臺灣本地畫家，如林玉山等人，強調「六法」中「應物象形」的重要。而從大陸來臺的水墨畫家，如馬壽華等人，則重申「氣韻生動」才是「六法」的最高準則。¹

其實，重視寫生的臺灣畫家所強調的「應物象形」，著重的是如何以筆墨表現出對象物的視覺形象，也即是對於客體的具象化之呈現。至於大陸來臺的畫家，則認為，中國藝術從來便是以「氣韻生動」為最高的指導原則，而「氣韻生動」的產生，又源自於畫家個人對於所描繪對象的主觀體會與感受。換句話說，若從主客二元論的角度思之，著眼於「應物象形」的臺灣畫家，認為「物」乃是藝術表現的關鍵所在；然提倡「氣韻生動」的大陸來臺畫家，則主張「神」才是中國藝術的精髓所在。而正是此種對於「物」與「神」不同著墨的用心，形塑了1950年代，臺灣畫家與大陸來臺畫家，在「國畫正統」論辯一戰中的對立氛圍。

然而，隨著臺灣逐漸以「中國正統」的形象自居，1950年代末，臺灣畫壇的焦點，也逐漸從「國畫正統」的討論，轉移至「國畫現代化」的論戰。1961年，徐復觀、劉國松、虞君質等人，針對中國繪畫的現代性展開一場激戰。由於參與此次討論者，除了藝術家之外，尚有文學家與思想家，故其中即可見到對於「水墨與抽象」、「文學與藝術」等的思辨。因此，不同於1950年代「正統國畫」，對於「物」與「神」孰輕孰重的爭辯；1960年代的「國畫現代化」，已逐漸將焦點轉向中國藝術美學如「體物傳神」等的討論。易言之，繪畫的目的，除了所見形象的具體描繪之外，形象之後

¹ 有關冷戰時期臺灣藝壇的討論，參邱琳婷 Chiu Linting:《七友畫會與臺灣畫壇(1950s-1970s)》*Qiyou huahui yu Taiwan huatan (1950s-1970s)*, (臺北[Teipei]: 國立臺灣大學藝術史研究所博士論文 *Guoli Taiwan daxue yishushi yanisuo boshi lunwen*, 2011年)。另「正統國畫論戰」的討論內容，參〈美術運動座談會〉“Meishu yundong zuotanhui”，《臺北文物》*Taipei wenwu* 第3卷第4期（1955年3月）；又《聯合報》*Lianhe bao*〈聯合副刊〉“Lianhe fukan”，1955年1月中、下旬亦載有相關的討論。

的抽象思維，也成為必須關注的重點。故「抽象」與「反形似」，所代表的不再只是「寫實」與「形似」的對立面；而是具有更積極的意義，即文學與藝術、文字與意象如何結合的問題。

其實，從「寫實」與「抽象」、「形似」與「反形似」，討論中國繪畫與西方繪畫的關係，可追溯至五四運動時期。²而陳師曾文人畫的價值，更試圖指出即使是西方的現代繪畫，也不再追求形似，而紛紛轉向非形似的抽象創作。³然而，1950年代臺灣畫壇的冷戰氛圍，使得當時隨國府來臺的知識分子，自然而然地肩負起一股使命感。即使是以「文人畫」為題創作，也不再如陳師曾般地強調中西文藝的通則，而是轉向具有「道德自況」的強調。⁴有的則直接以戰鬥的主題進行創作，形成了所謂的「戰鬥文藝」、「反共文學」。⁵但王夢鷗卻冷靜且理性地從文藝的「永久價值」，回應了「為什麼反共抗俄？」及「拿什麼反共抗俄？」的時代課題。⁶換言之，王夢鷗認

² 1917年康有為在〈萬木草堂藏畫目〉一文中，批評中國畫的衰敗，乃在於一味臨摹而不以寫實為目標。隨即引發一場中國繪畫是否應該革新的論戰，如呂澂、陳獨秀、劉海粟、徐悲鴻、徐志摩、李毅士、陳小蝶、黃賓虹等人，皆為文討論之，此論戰一直延續到1930年代。當時的相關討論收錄於郎紹君 Lang Shaojun、水天中 Shui Tianzhong 編：《二十世紀中國美術文選》*Ershi shiji Zhongguo meshu wenxuan*（上海[Shanghai]：上海書畫出版社 [Shanghai shuhua chubanshe]，1999年）。

³ 陳師曾文中即已清楚地指出，當時西方的繪畫發展也已經從形似走向反形似。他說道：「自十九世紀以來，以科學之理，研究光與色，其於物象，體驗入微。而近來之後印象派，乃反其道而行之，不重客體，專任主觀。立體派、未來派、表現派，聯翩演出，其思想之轉變，亦足見形似之不是盡藝術之長，而不能不別有所求矣。」陳師曾 Chen Shiceng：〈文人畫之價值〉“Wenrenhua zhi jiazhi”，收入黃賓虹 Huang Binhong、鄧寶 Deng Shi 合編，嚴一萍 Yan Yiping 續編：《美術叢書》*Meishu congshu*（臺北[Taipei]：藝文印書館[Yiwen yinshuguan]，1975年）第21冊，頁98。

⁴ 邱琳婷 Chiu Linting：《七友畫會與臺灣畫壇(1950s-1970s)》“*Qiyou huahui yu Taiwan huatan (1950s-1970s)*”，頁136。

⁵ 王德威 Wang Dewei：〈一種逝去的文學？反共小說新論〉“Yizhong shiqu de wenxue? fangong xiaoshuo xinlun”，《如何現代，怎樣文學》*Ruhe xiandai, zenyang wenxue*（臺北[Taipei]：麥田出版社[Maitian chubanshe]，1998年）。

⁶ 王夢鷗提到，「這兩個問題，因為極其平常，也極容易為人們所忽視，以致往往失卻此一中心意識所構成的觀點，面對一切事實不能加以深度的觀察；等而下之，使反共抗俄的文藝作品，有如學生作文，只抱住空洞的題目，搖筆即來，叫喊一陣。不是把敵人看成無足重輕的丑角，將我們神聖的行動，視同兒戲；便是過份渲染敵人的可怕，於無意中促成人們的恐懼心理。這都是僅抹到反共抗俄文藝的皮相，而未切開事實真像的描寫。」王夢鷗 Wang Mengou：〈現階段文藝創作的檢討〉“Xianjieduan wenyi chuanguozuo de jiantao”，《幼獅》*Youshi* 第2期（1953年3月），頁33。

為「文學」並非只是社會或歷史的簡單翻版，「現實」也需透過人的精神及語言作用，重新建構而成。⁷故可知，王夢鷗的文藝理論，除了有其時代關懷的用心之外，更有對傳統文化的現世運用之考量。當然，既然有運用的考量，不可避免地就必須回應其他同時期不同文化之間的處理模式。王夢鷗在思索中國藝術的相關概念時，便突顯出此方面的考慮。

如王夢鷗發表於 1950 年代的〈中國藝術抽象觀念化〉一文，雖是以中國藝術為討論的對象，但由於其中所論及的西方近代文藝觀念之發展，不僅在當時對於臺灣畫壇上現代畫的形塑有所啟發，我們也發現，王夢鷗此文對抽象觀念的闡釋，亦對其日後美學體系的「神遊論」產生相當的影響。⁸因此，實有必要對於王夢鷗抽象觀念形成的思想資源及其內容，進行深究。⁹

二、思想資源

王夢鷗在《文藝美學》一書中，以「適性論」（合目的性原理）、「意境論」（假象原理）及「神遊論」（移感與距離原理）三大原理，分析了文學審美本質、構成與特性。¹⁰其中「神遊論」的抽象說，對於西方近代美學與中國文藝表現的抽象概念之關連，頗值得注意。其實，早在 1950 年代，王

⁷ 廖棟樑 Liao Tunliang：〈意境——王夢鷗的語言美學〉“Yijing: Wang Mengou de yuyan meixue”，《淡江中文學報》*Danjiang zhong wen xuebao* 第 21 期（2009 年 7 月），頁 167。

⁸ 王夢鷗強調主客相應的「神遊論」，吸收了李普斯的「移情論」與布洛的「距離說」。其「神遊論」的精髓則在於「強調物我合一，物移我情與我情注物，即對象精神內容與『我』之價值感情融為一體。」同上註，頁 145。

⁹ 有關 1950 年代臺灣畫壇對於「抽象」一詞的看法，可參蕭瓊瑞 Xiao Qiongrui：《五月與東方——中國美術現代化運動在戰後臺灣之發展（1945-1970）》*Wuyue yu dongfang: Zhongguo meishu xiandaihua yundong zai zhanhou Taiwan zhi fazhan(1945-1970)*；朱芳玲 Zhu Fangling：〈回頭的浪子，「靈視」下的「東方」——論余光中「東方自覺」說與「中國現代畫」論述的建構〉“Huitou de langzi, ‘lingshi’ xia de ‘dongfang’: lan Yu Gugangzhong ‘dongfang zijue’ shuo yu ‘Zongguo xiandai hua’ lunshu de jiangou”，《東海中文學報》*Donghai zhongwen xuebao* 第 21 期（2009 年 7 月），頁 231-262。此外，另有一說，將抽象視為法則，並由其中產生圖式的說法，與王夢鷗對抽象的理解，頗有異曲同工之處。其說認為，藝術中的抽象因素並非孤立，而是有一種自然的分類和順序，而這種分類和順序又創造了圖式和邏輯。內森·卡伯特·黑爾 Nathan Cabot Hale 著，沈揆一 Shen Kuiyi、胡知凡 Hu Zhifan 譯：《藝術與自然中的抽象》*Yishu yu ziranzhong de chouxian*（上海 [Shanghai]：上海人民出版社 [Shanghai renmin chubanshe]，1997 年），頁 4。

¹⁰ 廖棟樑 Liao Tunliang：〈意境——王夢鷗的語言美學〉“Yijing: Wang Mengou de yuyan meixue”，頁 131-172。

夢鷗即以「抽象」的觀點，寫了一篇名為〈中國藝術之抽象觀念化〉。¹¹在這兩篇文章中，王夢鷗皆引用了近代西方幾個重要的藝術觀念，如「藝術意欲」、「空間恐怖」、「抽象衝動」等，闡釋了有別於西方主流的「模仿衝動」之發展。文中，他特別提到了幾位二十世紀前後，活躍於歐陸的學者，如黎格爾（Alois Riegl, 1858-1905）、希德布朗（Adolf von Hildebrand, 1847-1921）、華林格爾（Wilhelm Worringer, 1881-1965）等人。王夢鷗雖然未曾到歐洲留學，然而 1930 年代留學日本的經歷，使得他有機會透過日文譯著的引介，掌握當時文藝理論的最新脈動，而這也成為他日後建構自己美學體系的重要思想資源。以下將對王文中所曾引述的黎格爾、希德布朗、華林格爾等人之學說，略做介紹，以期能進一步了解它們對王夢鷗的影響。

（一）黎格爾的藝術意志與裝飾藝術

黎格爾（Alois Riegl, 1858-1905），奧地利人，早年研究法律，後轉學歷史，被視為維也納藝術史學派的重要代表。其一生雖然短暫，但卻留下數本影響後世甚鉅的著作。而且他的著作，也反應出他在不同階段的工作內容與思索。例如，《風格問題》（*Stilfragen*, 1893）一書，乃是他任職維也納工藝美術博物館（*Österreichisches Museum für Angewandte Kunst*）期間，由於服務於紡織品部門，有機會接觸到東方的地毯對其進行研究，並發表相關的文章，此書的撰寫即以此為主要基礎。故《風格問題》一書，可視為是黎格爾對工藝美術與裝飾藝術研究的成果。該書的貢獻，在於闡明了藝術風格有其自律的發展歷史。離開博物館後，黎格爾於 1890 年代中期進入維也納大學（*University of Vienna*）任教。1901 年出版的《羅馬晚期的工藝美術》一書，則是其講座課程內容的滙集。黎格爾在本書中，提出藝術發展中的兩種圖式，一為「觸覺」，另一為「視覺」。這兩種圖式，被用來說明古代藝術的發展，乃是從觸覺的知覺方式向現代視覺的知覺方式發展。¹²

¹¹ 此文後來收錄於王夢鷗 Wang Mengou：《文藝技巧論》*Wenyi jiqiao lun*（臺北[Taipei]：重光文藝社[Zhongguang wenyishe]，1959 年），頁 15-16。

¹² 陳平 Chen Ping：《李格爾與藝術科學》*Ligeer yu yishukexue*（杭州[Hangzhou]：中國美術學院出版社[Zhongguo meishu xueyuan chubanshe]，2002 年），頁 15-17。又參該書附錄，奧托·帕赫特 Otto Pacht：〈藝術史家與批評家之四：阿洛依斯·李格爾〉“Yishushijia yu pipingjia zhisi: Alois Riegl”，頁 355。

黎格爾的著作，早在二十世紀前半葉，即引起東方學者的注意，如日本的長廣敏雄曾提及他於 1931 年所發表的〈工藝史上より見たる漢様式と銅鏡〉一文，便是受到黎格爾《風格問題》與《後期羅馬的美術工藝》兩書之影響。¹³以下，將分別說明黎格爾學說中，兩個影響王夢鷗文藝理論的重要觀念。

1. 藝術意欲（藝術意志）

十九世紀下半葉，德國建築師森貝爾（Gottfried Semper, 1803-1879）發表了《論工藝美術與建築中的風格》（*Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten*, 1860-1863）一書，此書從物質材料的觀點說明古代藝術風格的發展，逐漸形成一股唯物論的風潮。當時甚至流行一句話說：「只有無知者才用『藝術』一詞，真正的專家應強調『技術』說」。¹⁴在此種以科學的方法進行藝術史研究的氛圍底下，黎格爾《風格問題》一書，卻試圖從另一個角度，對於風格的發展提出解釋。書中，他主張古埃及的蓮花紋樣，乃是最早的裝飾藝術中，以二度空間再現三度空間的風格化紋樣。黎格爾並歸納出，這種風格化的蓮花形象，包括了正面、側面與複合形。而這些不同形象的蓮花紋樣，再加上螺旋紋的組合，即成為基本的裝飾飾帶，並被廣泛地運用在近東建物的不同部份。¹⁵之後，希臘藝術受其自然主義傾向的藝術意志影響，遂將這些來自近東裝飾的植物母題，發展成具有生命力且富節奏感的波浪型卷鬚紋飾。黎格爾也肯定希臘藝術的成就，即在於使得裝飾藝術的發展，達到高峰。¹⁶隨後，在希臘裝飾藝術的基礎上，繼續發展的阿拉伯裝飾，則在線條交織的方式上，呈現出具有東方特色的抽象精神。¹⁷黎格爾以近東－希臘－阿拉伯等地，不同時期的植物母題之發展，說明裝飾紋樣有其風格發展的內在自律性之外，並提出日後影響深遠

¹³ [奧]阿洛瓦·李格爾 Alois Riegl 著，〔日〕長廣敏雄 Nagahiro Toshio 譯，《美術樣式論——裝飾史的基本問題》*Bijutsuyoshikiron: Soshokushi no kihonmondai*（東京[Tokyo]：座右寶刊行會[Zauho kankokai]，1942年），頁473。

¹⁴ [奧]Alois Riegl, Evelyn Kain 英譯, *Problems of Style: Foundations for a History of Ornament* (N.Y.: Princeton University Press, 1992), pp.4. 此書另有中譯本·阿洛瓦·里格爾 Alois Riegl 著·劉景聯 Liu Jinglian·李薇蔓 Li Weiman 譯:《風格問題——裝飾史的基礎》*Fengge wenti: zhuangshishi de jichu* (湖南[Hunan]: 科學技術出版社[Kexue jishu chubanshe], 2000年)。

¹⁵ Alois Riegl, Evelyn Kain 英譯, *Problems of Style: Foundations for a History of Ornament*, pp.56-72.

¹⁶ 同上註，pp.104-105.

¹⁷ 同上註，pp.235.

的「藝術意志」(kunstwollen)一詞，以反駁森貝爾等人從材料、技術與功能等角度，討論藝術風格發展的觀點。¹⁸

相較於森貝爾從外部的因素，解釋風格的發展歷史，黎格爾的「藝術意志」更重視創作者的審美觀，對於風格發展的關鍵作用。換句話說，黎格爾認為，森貝爾所重視外在的材料與技術，只是藝術發展的限制條件。人類的「藝術意志」，才是主導風格走向的關鍵條件。因此，黎格爾認為，循著人類「藝術意志」的軌跡探索，將可掘發出裝飾風格內在發展的理路。這個觀點，即為其所著《風格問題》一書的核心。

二十世紀初葉，曾留學德國的宗白華(1897-1986)及滕固(1901-1941)；¹⁹和日本學者濱田青陵(1881-1938)、板垣鷹穂(1894-1966)、長廣敏雄(1905-1990)等人，也注意到黎格爾的學說。因此，黎格爾的著作及學說，便透過這些亞洲學者的譯著及介紹，被引介到東方來。而王夢鷗在引用黎格爾《風格問題》時，即於註中特別提長廣敏雄日譯的《美術樣式論》一書。²⁰

此外，1930年左右赴德學習的滕固(1901-1941)，也在其所譯的〈美術史〉(1937)一文中，對黎格爾等人有所介紹。其譯文如下：

在上世紀八十年之末，有一新的見解呈現於前幕，此新見解嘗試將美術史由歷史保護之下解放，以特殊的研究方法給予美術史，所給予的方法較其他歷史科學有更多的獨立性質。此研究方法的代表者，當推許馬紹夫(August Schmarsow)，窪爾佛林(Heinrich Wölfflin)，利克爾(即黎格爾，Alois Riegl)。但他們之間，亦絕不一致。雖然他們都超出合法則性以外，依他們，一時代的型式

¹⁸ [奧] Alois Riegl, Evelyn Kain 英譯, *Problems of Style: Foundations for a History of Ornament*, pp.4. 此差別，即黎格爾強調藝術意志(藝術意欲)，而森貝爾著重使用目的、原料、技術三個因素，也為華林格爾所關注。[德]華林格爾 Wilhelm Worringer, [日]草薙正夫 Kusanagi Masao 譯：《抽象と感情移入：東洋芸術と西洋芸術》*Chusho to kanjoinyu: Toyogeijutsu to seiyogeijutsu* (東京[Tokyo]: 岩波書店[Iwanami shoten], 1953年), 頁25。

¹⁹ 宗白華於〈中國詩畫中所表現的空間意識〉一文中，即特別提到了黎格爾的「藝術意志說」。宗白華 Zong Baihua: 〈中國詩畫中所表現的空間意識〉“Zhongguo shihua zhong suo biao xian de kongjian yishi”, 《藝境》*Yi jing* (北京[Beijing]: 北京大學出版社[Beijing daxue chubanshe], 1987年), 頁215。

²⁰ 王夢鷗 Wang Mengou: 〈中國藝術之抽象觀念化〉“Zhongguo yishu zhi chouxiang guannianhua”, 《文藝技巧論》*Wenyi jiqiaolun*, 頁24, 註3。

是超個人而變化的。許馬紹夫以重心放在抽象上面；窪爾佛林所重視的，是法則的代表，此代表由藝術家人格的節概，及由作品和價值性而顯現的；利克爾則不理會價值而重視持續不斷的變化。²¹

在滕固的眼中，我們可以看到，相較於許馬紹夫的「抽象」、窪爾佛林的「法則」，黎格爾則突顯出「變化」的現象。然而，值得注意的是，黎格爾所重視「持續不斷的變化」，並非僅是著眼於歷史發展的考量。更重要的應是，導致此「變化」形成的不同「藝術意欲」之作用。而「藝術意欲」的提出，正是黎格爾學說的重要貢獻所在。

1927年，日本學者板垣鷹穗在其《近代美術史潮論》一書中，也對當時流行於德奧學界的「藝術意欲」（即藝術意志）一詞，做了回應。板垣鷹穗此書，後為魯迅譯為中文。板垣鷹穗在〈民族與藝術意欲〉一章中，如此說到：

「藝術意欲」（Kunstwollen）這句話，在近時，成為美術史論上的流行語了。首先將一定的意義，給予這 Kunstwollen 而用之於歷史學上的特殊的概念者，大抵是維納（即維也納）系統的美術史家們。……（「藝術意欲」）這句話所標示的意義內容，即各各不同。既有以此指示據文化史而劃分的一時代的創造形式的人，也有用為一民族所固有的表現樣式的意義的學者。維納系統的學者們所崇拜為他們祖師的理克勒（即黎格爾，Alois Riegl），在那可尊敬的研究《后期羅馬的美術工藝》（即《羅馬晚期的工藝美術》）上，為說明一般美術史上的當時固有的歷史底使命計，曾用了藝術意欲這一概念，來闡明后期羅馬時代所特有的造形底形式觀。又，現代的流行兒渥令該爾（Wilhelm Worringer），則在他的主著《戈諦克形式論》（Form problem der Gotik）中，將上面的話，用作「與造形上的創造相關的各民族的特異性」一類的意思。²²

²¹ [德]戈爾特·式密德 Adolph Goldschmidt 著、滕固 Teng gu 中譯：〈美術史〉“Mei shu shi”，收入於中德學會 zhongde xuehui 編譯：《五十年來的德國學術》Wushinianlai de Deguo xueshu（上海[Shanghai]：商務印書館[Shangwu yinshuguan]，1937年），頁492-493。

²² [日]板垣鷹穗 Itakagi Takaho，魯迅 Lu Xun 譯：《以「民族底色彩」為主的近代美術史

板垣鷹穗從尊重不同民族之間的價值差異，闡釋「藝術意欲」在黎格爾與其後繼者華林格爾（即渥令該爾）著作中的運用與貢獻。也就是說，基於「藝術意欲」的考量，黎格爾與華林格爾，分別發掘出原本不受重視的晚期羅馬與哥德式藝術的新價值。由此可以看出，黎格爾的「藝術意欲」對於其他學者闡釋已說時的影響。值得注意的是，「藝術意欲」一詞，也成為日本學者討論黎格爾「藝術意志」的通用語詞。板垣鷹穗在對黎格爾的學說進行評價時，即做了如下的結語：

惟自這樣的學說，惹了一般學界的注意以來，美術史家的眼界更廣大，理解力也分明進步了。在先前只以為或一盛世餘光的地方，看出了新的歷史底使命。當作僅是頹廢期的現象，收拾去了的東西，却作為新樣式的發現，而被注目了。不但這些。無論何事，都從極端之處開頭的這一種時行的心理，驅遣了批評家，使它便是對於野蠻人的藝術，也尊敬起來。²³

板垣鷹穗從「民族性」的角度，闡釋黎格爾「藝術意欲」的作法，反映出 20 世紀初葉，日本學者積極吸收西學的終極關懷。因為，不論是黎格爾，或者是華林格爾，他們皆對非西方主流的文化，投以積極肯定的關愛眼神。並嘗試為這些原本被西方所漠視的「野蠻」文化，尋找到一個適當的歷史定位。如此的用心，自然容易引起東方學者的共鳴。然而，從「民族性」的角度解釋藝術意欲，並不是王夢鷗唯一關注之所在。因此，王夢鷗即言：

大眾的，民族的，在這民主時代，在瞭解文學之必然是「民族的」今日，它當然包括在文學批評的標準之內，故可「不在話下」了。²⁴

不特別強調從「民族的」角度，看待黎格爾所提的「藝術意欲」，那麼王夢鷗又是如何理解與運用這個重要的概念呢？我認為，王夢鷗乃是將「藝術意欲」視為藝術創作的衝動來理解，而此點可說是受到華林格爾的影響。（這部份將於下文關於華林格爾的闡釋中，再行討論。）這也就是為何王

潮論》Yi "minzu di scai" weizhu de jindai meshshi chaolun, 收入於《魯迅全集》Lu Xun quanji 第 15 卷(北京[Beijing]: 人民文學出版社[Renmin wenxue chubanshe], 1973 年), 頁 21-22。

²³ 同上註, 頁 25。

²⁴ 王夢鷗 Wang Mengou: 《文藝美學》Wenyi meixue (臺北[Taipei]: 遠行出版社[Yuanxing chubanshe], 1976 年), 頁 128。

夢鷗將模仿與抽象、形似與反形似，視為「恰為藝術意欲之兩極端」。²⁵此外，王夢鷗也將黎格爾所歸納古代裝飾藝術的特性：「平面化」與「固定化」，視為是人類基於空間恐懼所表現出的創作結果。²⁶以下，將針對黎格爾的這個論點再做說明。

2. 裝飾藝術中的平面化與固定化

首先，來看王夢鷗引文中，對於裝飾藝術創作心理的闡釋：

世界萬象，波詭雲譎，故人類亟欲從這變化無窮的動態中取得「安定」以自忍其困惱。於是在客觀物中抽去其流動不居的、混沌不清的形象，而代以主觀的必然性與合法則性，遂產生了樣式固定之美的形式。這形式的藝術就是我們所謂圖案化的藝術品。而圖案化的藝術品所以能有美感者，則以其能授與我們以安定的幸福感。安定的幸福感，同樣為美的感情。此種式樣常見於空間藝術，而基於抽象衝動之空間藝術，或則被抽去「深度」，而成為平面的式樣。故從平面的幾何形圖案中，可看出三度空間中最为混沌的深度已被抽去了的痕迹。上說，對於圖案起源之心理解釋，記述甚詳，尤以對於東方藝術心理之發明具有卓識。唯其必以恐怖心理為抽象藝術之根據，則乃偏於藝術起源論之意見。何則？以宗教心理來衡量，原始之不安恐怖，可以馴養，成為虔敬的情操；而圖案藝術之發展，正可視為一種虔敬心理之表示。²⁷

值得注意的是，王夢鷗將圖案藝術（即黎格爾所謂的裝飾藝術），視於「虔敬心理之表示」，或許與黎格爾的說法，並非同調。因為黎格爾早在《風格問題》一書中，即已明白地反對了 1891 年，美國學者古德依爾（W.H. Goodyear, 1846-1923）從「太陽崇拜」（sun cult）的觀點闡釋古埃及蓮花紋向外擴散的發展。黎格爾認為，古德依爾對於太陽崇拜象徵意義（sun-cult symbolism）的強調，其實犯了與材料主義者（materialists，如桑貝爾等人）過度依賴材料的相同錯誤，即他們皆太過於強調單一因素對於裝飾風格發展的決定性影響。²⁸

²⁵ 王夢鷗 Wang Mengou：〈中國藝術之抽象觀念化〉“Zhongguo yishu zhi chouxiang guannianhua”，頁 15。

²⁶ 同上註，頁 16。

²⁷ 王夢鷗 Wang Mengou：《文藝美學》Wenyi meixue，頁 226。

²⁸ [奧] Alois Riegl, *Problems of Style: Foundations for a History of Ornament*, pp.5-6.

其實，黎格爾雖然質疑，古德依爾過度強調「太陽崇拜」是造成古埃及蓮花紋樣傳播的解釋。但他卻不反對象徵的手法對於裝飾藝術發展的重要性。²⁹因此，當黎格爾在解釋古埃及的蓮花紋樣時，他即認為由於宗教象徵之故，使得蓮花紋樣具有平面化及固定化的符號特徵。而此種源自近東的裝飾母題，又因其所具有的藝術潛能，而在希臘羅馬藝術中得到進一步的發展。但在這個發展的過程中，原有的象徵意義也逐漸被人遺忘，希臘人於是憑著自己的「藝術意志」，以具有線條及形式美感的組合，將其發展成卷鬚紋（tendrils，日譯為：唐草、蔓草）。黎格爾視這種具有節奏感的卷鬚紋為希臘人的發明，並認為此種紋樣也在日後影響了阿拉伯及伊斯蘭的裝飾藝術。³⁰

由此可知，黎格爾雖同意古埃及的蓮花紋樣，一開始可能具有宗教的象徵意義，但隨後透過貿易等管道的傳佈與模仿效應，即可看到希臘人「藝術意志」之作用。而非如古德依爾所言，只是單純基於普遍的「太陽崇拜」之心理。

此外，值得注意的是，王夢鷗對於黎格爾的認識，也有可能受到長廣敏雄日譯本的影響。同樣是研究裝飾藝術的長廣敏雄，提及其畢業論文〈東洋古代裝飾史上の一問題としての漢代連續波狀文樣〉，曾受到黎格爾《風格問題》一書的啟發。³¹長廣敏雄翻譯黎格爾書中對埃及蓮花紋樣的討論時，用了「固定化」一詞，以之形容具有宗教崇拜意味的蓮花紋之外形。而在他的譯文中，也使用了諸如「信仰」、「信賴」、「紋樣崇拜」、「祭祀概念」等詞，藉以強調古埃及蓮花紋樣所具有的宗教崇拜之象徵。³²因此，王夢鷗有可能據此闡釋「圖案藝術之發展，正可視為一種虔敬心理之表示。」³³

²⁹ [奧] Alois Riegl, *Problems of Style: Foundations for a History of Ornament*, pp.8.

³⁰ 同上註，pp.50-52.

³¹ [奧] 阿洛瓦·李格爾 Alois Riegl 著，[日] 長廣敏雄 Nagahiro Toshio 譯：《美術樣式論——裝飾史の基本問題》*Bijutsuyoshikiron: Soshokushi no kihonmondai*（東京[Tokyo]：座右寶刊行會[Zauho kankokai]，1942年），頁471-472。長廣敏雄回憶自己是在昭和三年（1928），從京都帝國大學文學部考古學教室主任教授濱田青陵先生處，看到此書的德文版，《美術樣式論——裝飾史の基本問題》即是據此書所譯。

³² 同上註，頁86。

³³ 王夢鷗 Wang Mengou：《文藝美學》*Wenyi meixue*，頁226。

其實，除了注意到裝飾藝術的創作心理之外，王夢鷗也未忽略裝飾藝術的風格表現。於是，他也引用黎格爾對於創作與空間的討論：

依黎格爾的緒論，謂古代藝術具有兩特性：其一是平面化；其一是固定化。前者是為要撇開自然物所佔的空間性；後者是要把握對象的不變形式。他解釋古代藝術所以要撇開空間性的原因，有如希德布朗所見之視覺三度空間原理。因為個體所據的空間是長、濶、厚；而厚度是基於「視覺運動」成立的。由正面視距所得個物的體質，只有長濶二者；由正視而側視，始能構成厚度的視感。但經此運動，而視距亦隨之變化；因有變化，故關於厚度的視覺印象是較不穩定的。³⁴

王夢鷗在文中同時運用了黎格爾與希德布朗的說法，為解釋。值得注意的是，他論及黎格爾的部份，提到「視覺平面」與「觸覺平面」的概念，乃是出自黎格爾另一本書《晚期羅馬的美術工藝》（*Spätromische Kunstindustrie*）。此書的部份內容，早在二十世紀前半葉，即為日本學者長廣敏雄引介。如長廣敏雄 1938、1939 年刊於《考古學論叢》（第 9、10 輯）的〈リーグルの古代美術史論〉、1952 年刊於《美學》中的〈リーグルの美術史の基礎概念〉等文章，皆提到了黎格爾在《晚期羅馬的美術工藝》中，對於藝術品「觸覺」知覺方式與「視覺」知覺方式的表現。³⁵黎格爾將「觸覺的平面」等同於近距離的觀看，與之相對的「視覺的平面」，即意味著遠距離的觀看，而晚期羅馬的雕刻，即屬於後者。³⁶

長廣敏雄並引用了黎格爾該書中，一張浮雕石棺的插圖，說明羅馬晚期的浮雕，便是運用人物前後交疊、側身者以雙肩示人等忽略空間深度的手法，闡釋此時期的藝術如何以扁平的平面作用，統一各個人物及姿態的「視覺平面」之表現。³⁷此種以「視覺性」為主的表現，即是要求觀者從遠處觀看，其與從近距離察看的「觸覺性」表現不同。

³⁴ 王夢鷗 Wang Mengou：〈中國藝術之抽象觀念化〉“Zhongguo yishu zhi chouxiang guannianhua”，頁 15-16。

³⁵ 〔日〕長廣敏雄 Nagahiro Toshio：《中国美術論集》*Chugoku bijutsu ronshu*（東京[Tokyo]：講談社[Kodansha]，1984 年），頁 3-28。

³⁶ 〔日〕長廣敏雄 Nagahiro Toshio：〈リーグルの古代美術史論〉“Riegl no kodaibijutsushiron”，收入於《中国美術論集》*Chugoku bijutsu ronshu*，頁 7-8。

³⁷ 同上註，頁 14-15。

從王夢鷗的引文中，不難看出，王夢鷗嘗試將黎格爾討論工藝時，所提出如「視覺的平面」及「觸覺的平面」等概念，運用在中國繪畫的空間表現上。然而，黎格爾所提出不同的平面（即「視覺性」的平面與「觸覺性」的平面）作用，乃是為了區分古代東方、古典希臘與羅馬晚期等不同地域與時期的工藝表現。雖然，該書中亦對鑲嵌畫有所論及，但主要的論述仍以雕刻為主。而雕刻的創作原理本就與繪畫有著極大的分野，畢竟雕塑為三度空間的表現，而繪畫為二度空間的表現，兩者實難相提並論。因此，王夢鷗便冀望能從觀者的視覺活動，也就是藝術創作中的空間處理入手。這個轉變，也使得王夢鷗將視線，由黎格爾轉到了希德布朗的「視覺運動」之說。

（二）希德希朗的形式問題

希德布朗（Adolf von Hildebrand, 1847-1921）為德國雕刻家與藝術理論家，其所著《關於造形美術的形式問題》（以下簡稱《形式問題》）一書，於1893年出版，日譯本的出版時間則為1927年。希德布朗在此書中闡明，藝術創作的目的，並非只是為了模仿自然、或者是為了圖解詩意、甚至彰顯倫理而存在。身為藝術創作者的他認為藝術家對於造形與結構的思索，才是藝術創作的主要目的。³⁸故可知該書所討論的問題，已不再是藝術與自然的關係（即藝術的表現乃是為了「模仿自然」的假設），而是進一步地提出，藝術與造形之間的深刻關連。書中，希德布朗即以立體的雕刻作品為例，闡明藝術家創作時所可能面對的種種造形問題及解決方案。

希德布朗的此種見解，實與其好友費德勒的純視覺理論有關。費德勒（Konrad Fiedler, 1841-1895）精通康德哲學，其所撰《論視覺藝術作品的判斷》（Über die Beurteilung von Werken der bildenden Kunst, 1876）一書，即以討論視覺藝術的本質為主。費德勒指出，視覺形式乃是藝術家理解世界的方式，同時也是他與觀者溝通的藝術語彙。³⁹此種視藝術作品為藝術家

³⁸ [德]希德布朗 Adolf von Hildebrand, [日]清水清 Shimizu Kiyoshi 譯：〈第三版緒言〉“Daisanpan chogen”，《造形美術に於ける形式の問題》Zokeibijutsu ni okeru keishiki no monda（東京[Tokyo]：岩波書店[Iwanami shoten]，1927年），頁5-7。另有中譯本，潘耀昌 Pan Yaochang 等譯：《造形藝術中的形式問題》Zaoxing yishu zhong de xingshi wenti（北京[Beijing]：中國人民大學出版社[Zhongguo renmin daxue chubanshe]，2004年）。

³⁹ 陳平 Chen Ping：《西方美術史學史》Xifang meishushixue shi（杭州[Hangzhou]：中國美術學院[Zhongguo meishu xueyuan]，2008年），頁162。

主觀表達，而非對客觀世界模寫的看法，影響了希德布朗。希德布朗依其自身的創作經驗進一步闡釋，藝術創作即是藝術家對造形問題的探索，而造形的選擇與表現，又與觀看的視點與距離有關。

由於造形問題與觀看有關，所以，藝術家的創作即需考量到視覺運動的作用。希德布朗認為，視覺運動源自於作品中的空間感受。而空間感受又與視覺與觸覺的作用有關，但不論是視覺或觸覺，皆需透過視知覺（眼睛）來實踐。換句話說，希德布朗此處所謂的「視覺」與「觸覺」，並不是單指人體個別器官的功能。而是進一步透過眼睛觀看的作用，分析「視覺感」與「觸覺感」，於觀者在觀看作品時的視覺作用。⁴⁰

有關希德布朗之說，王夢鷗在其尚未刊行的《美學札記》中，曾有如下的筆記：

由那立場，眼與對象平行地看，愈遠則其所感覺的對象全景只成為二方向。因為第三方向（深度），因遠而不分明，故顯成平面的知覺。其次，觀者調節其視力接近對象來看時，那它就不能在一瞥之下看其全體，必依調節從側面移動視點而構成其全體。是故，近而觀之，則缺少統一的視覺印象，於是空間之各點必依動作的形式來經驗。是則所看的，而實際接觸的成為運動動作。於是，依此成立的表象，並非視覺印象的表象（視覺表象），而是運動表象。⁴¹

王夢鷗此處的筆記，明顯地看到他對於希德布朗「視覺感」（視覺表現）與「觸覺感」（運動表象）的理解。也就是說，「視覺感」主要來自遠距離觀看藝術作品的整體視覺印象，其特徵為作品所呈現出的「平面感」。而此種「平面感」，也使得作品顯現出某種視覺的「統一性」。至於「觸覺感」，指的是近距離觀看藝術作品，由於近距離的觀看需移動視點，故又稱其為「運動表象」。

值得注意的是，不論是希德布朗或者是王夢鷗本人，皆賦予具有「平面性」與「統一性」特徵的「視覺表象」，更高的評價。因為，希德布朗本

⁴⁰ [德] 希德布朗 Adolf von Hildebrand, [日] 清水清 Shimizu Kiyoshi 譯：〈第三版緒言〉“Daisanpan chogen”，《造形美術に於ける形式の問題》*Zokeibijutsu ni okeru keishiki no monda*，頁7。

⁴¹ 王夢鷗 Wang Mengou：《美學札記》*Meixue zhaji*（未刊稿）。

人即十分推崇希臘古典時期具平面性的浮雕作品，並自創了「浮雕的觀念」此一術語，其本人的雕塑作品也反映了此種審美的興趣。⁴²至於王夢鷗，則是將此「平面性」與「統一性」的概念，結合了黎格爾的裝飾學說，並進一步以此闡釋中國繪畫的抽象特質。從王夢鷗以下的引述，即可窺其梗概：

他（黎格爾）解釋古代藝術所以要撇開空間性的原因，有如希德布朗所見之視覺三度空間原理。因為個體所據的空間是長、濶、厚；而厚度是基於「視覺運動」成立的。由正面視距所得個物的體質，只有長濶二者；由正視而側視，始能構成厚度的視感。但經此運動，而視距亦隨之變化；因有變化，故關於厚度的視覺印象是較不穩定的。其情形有如蘇軾之望廬山，而曰：「橫看成嶺側成峯」，這恰好說明因橫與側的運動而使視覺印象起了變化。黎格爾謂古代藝術只承認個體所據之長與濶的空間性，而以厚度為非必要的徒亂視感的東西，這在再現中就使對象平面化了。但他說：「這種平面並非瞞混我們眼睛的視覺平面，而是暗示我們以觸覺的平面。」所謂暗示，即「舉一反三」的作用。因為空間的厚度，既然多少要靠主觀想像的協助，現在舉其一隅，則三隅亦可以想像得到了。⁴³

然而，希德布朗對於「視覺運動」的闡釋，並非只是單純將平面與立體，區分為「長濶」與「厚度」。在《形式問題》一書中，希德布朗想要闡明的是，作品的空間感，如何透過不同平面的交疊與視距的作用，建構而成（日譯為「建築術的」）。⁴⁴明顯地，王夢鷗此處雖點出黎格爾與希德布朗的看法，但他卻將重點導向「主觀想像」的方向。這個傾向，又再一次印證王夢鷗來自華林格爾的影響。

的確，王夢鷗此處對於希德布朗與黎格爾的引述，實來自華林格爾《抽象と感情移入》第一章的內文。本章中，華林格爾為了說明其所提出的「抽象衝動」與李普斯「移情說」之不同，於是引用了黎格爾以「壓抑空間的

⁴² 陳平 Chen Ping：《西方美術史學史》*Xifang meishu shixue shi*，頁 164。

⁴³ 王夢鷗 Wang Mengou：〈中國藝術之抽象觀念化〉“Zhongguo yishu zhi chouxiang guannianhua”，頁 15-16。

⁴⁴ 〔德〕希德布朗 Adolf von Hildebrand，〔日〕清水清 Shimizu Kiyoshi 譯：〈第三版緒言〉“Daisanpan chogen”，《造形美術に於ける形式の問題》*Zokeibijutsu ni okeru keishiki no monda*，頁 6-7。

表現」，作為古代東方藝術的「藝術意志」之特徵。⁴⁵此外，華林格爾也引用了希德布朗所言：「捨去立體物中令人不安的部份」，說明抽象衝動乃是藝術創作的動因。⁴⁶

因此，值得注意的是，不論是黎格爾、希德布朗，還是華林格爾，他們強調「平面」更甚於「立體」的用心，雖看似同調，但在這個同調的背後，卻有著不同的目的。簡言之，黎格爾與希德布朗乃是從藝術創作的層面，突顯出唯有「平面化」的傾向（而非「模仿自然」），才能使得作品具有獨立的藝術地位及內在的發展規律。而華林格爾則又在此基礎上，繼續闡釋捨棄立體性的「空間恐怖」之看法，進而提出其所主張的「抽象衝動」說。

（三）華林格爾的抽象衝動說

華林格爾（Wilhelm Worringer，1881-1965）《抽象と感情移入》一書，原為其學位論文，由於頗受好評，故於1908年出版成冊，短短十年間，該書九次再版。1953年由草薙正夫翻譯為日文，書名為《抽象と感情移入：東洋芸術と西洋芸術》（即《抽象と感情移入》）。其實，早在1927年板垣鷹穂在介紹西方近代美術思潮時，即以「現代的流行兒」稱呼華林格爾，⁴⁷由此可見其學說在當時的盛況了。

華林格爾在第三版（1910）序言中提到，撰寫此書的目的，並非只是以藝術史家之姿進行研究回顧，他更希望能從藝術家的立場，思索藝術內在發展過程中新的創作表現之可能。故此書所處理與現實性相關的問題，可說在相當程度上，受到當時藝術運動與抽象創作思維的啟發。⁴⁸

華林格爾此書中，多處引用了前述黎格爾與希德布朗的論述，並兼及李普斯（Theodor Lipps，1854-1914）的學說。此書中的論點，不僅受到王

⁴⁵ 〔德〕華林格爾 Wilhelm Worringer，〔日〕草薙正夫 Kusanagi Masao 譯，《抽象と感情移入：東洋芸術と西洋芸術》*Chusho to kanjoinyu: Toyogeijutsu to seiyogeijutsu*（東京[Tokyo]: 岩波書店[Iwanami shoten]，1953年），頁40-41。另有中譯本，沃林格 Wilhelm Worringer 著，魏雅婷 Wei Yating 譯：《藝術風格的心理學：抽象與移情》*Abstraktion und Einfühlung*（臺北[Taipei]: 揚智出版社[Yangzhi chubanshe]，1994年）。

⁴⁶ 〔德〕華林格爾 Wilhelm Worringer，〔日〕草薙正夫 Kusanagi Masao 譯：《抽象と感情移入：東洋芸術と西洋芸術》*Chusho to kanjoinyu: Toyogeijutsu to seiyogeijutsu*，頁42-43。

⁴⁷ 〔日〕板垣鷹穂 Itakagi Takaho，魯迅 Lu Xun 譯：《以「民族底色彩」為主的近代美術思潮論》*Yi "minzu di scai" weizhu de jindai meshshi chaolun*，頁22。

⁴⁸ 〔德〕華林格爾 Wilhelm Worringer，〔日〕草薙正夫 Kusanagi Masao 譯：《抽象と感情移入：東洋芸術と西洋芸術》*Chusho to kanjoinyu: Toyogeijutsu to seiyogeijutsu*，頁7。

夢鷗的青睞，而且極有可能成為王夢鷗藉以掌握黎格爾與希德布朗學說的媒介。例如，王夢鷗書中的這段引文：

他（黎格爾）說：這種平面並非瞞混我們眼睛的視覺平面，而是暗示我們以觸覺的平面。⁴⁹

便是直接譯自華林格爾日譯本《抽象と感情移入》，如下的一段：

この平面は事物からいくらか距離をおくと吾々の眼を瞞くところの視覚的な平面でなくして、觸覺の知覺が吾々に暗示するところの觸感的（觸覺的）な平面である……（リーゲル）⁵⁰

華林格爾對於王夢鷗文藝理論的影響，已可從前述多處王夢鷗的引文中見到。然而，有兩點值得我們注意：第一，王夢鷗援引如黎格爾等人的論述，似乎多為間接引述自華林格爾的《抽象と感情移入》一書。第二，承上點可知，因此，王夢鷗引述黎格爾與希德布朗之說的目的，乃是為了證成華林格爾所提出的「抽象衝動說」。王夢鷗以下的這段文字，即可清楚地顯現出筆者的這個觀察。茲節引王文如下：

繪畫之事，有時不由模仿衝動，而出於故意使之不形似者。在早，這是純粹以線條繪畫，如後世所用以為裝飾圖案者是。純粹的線條，康德於討論趣味判斷中至表重視，以之為一切造形藝術的基本要素；但他對於裝飾圖案尚未了解，僅視之為對象外部的附加物而不具美的形式者。後來黎格爾研究古代藝術，覺得裝飾圖案於繪畫之發生演進上，實具重要意義而不容忽視的。華林格爾復承其緒論而研究線條藝術之發生，乃於考古工作中，看到原始時代不但有模仿自然而力求形似的藝術品，同時亦有反模仿自然而力求不形似的藝術品。於是假定：前者倘出自模仿的藝術衝動，則後者當為抽象之藝術衝動。模仿與抽象，亦即形似與反形似的的要求，恰為藝術意欲之兩極端。⁵¹

⁴⁹ 王夢鷗 Wang Mengou：〈中國藝術之抽象觀念化〉“Zhongguo yishu zhi chouxiang guannianhua”，頁 16

⁵⁰ [德]華林格爾 Wilhelm Worringer，〔日〕草薙正夫 Kusanagi Masao 譯：《抽象と感情移入：東洋芸術と西洋芸術》Chusho to kanjoinyu: Toyogeijutsu to seiyogeijutsu，頁 65。

⁵¹ 王夢鷗 Wang Mengou：〈中國藝術之抽象觀念化〉“Zhongguo yishu zhi chouxiang guannianhua”，頁 15-16。

這段引文中，明顯看到黎格爾與華林格爾學說之間的重要連繫。黎格爾以「藝術意欲」說明裝飾圖案的演進，並非脫離其自身的脈絡，而是具有製作者個人或其民族的「藝術意欲」之內在理路。華林格爾則在此基礎上進一步指出，人類創作的藝術品與自然之間的關係，並不是只有模仿自然一途而已。他認為人類的藝術活動，除了「模仿」之外，尚有「抽象」的表現。也就是說，黎格爾提出「藝術意欲」來說明，看似野蠻的古代（東方）藝術，實有其不同於西方主流藝術的價值。華林格爾於是在「藝術意欲」的基礎之上，進一步提出「抽象衝動」（反形似），以作為與西方主流的「移情說」（形似）有所區別。這個差異，也為王夢鷗所特別強調，於是王夢鷗如此說：

因之華林格爾提出了抽象衝動來與模仿衝動相對立，而謂原始人類的藝術意欲即有這抽象衝動與模仿衝動兩極端；前者是力求反模仿，後者則力求模仿自然原狀的。前者的心理根據是「空間恐怖」，後者則為「空間信賴」。他解釋原始的空間恐怖心理，有如文明人之「怯場」病。怯場云者，本是人們把握不住當前的空間，亦即不信賴自己的視覺印象。……人們要解除這苦惱，消祛其困惑，就只有撇去對象中引起動亂的東西，而拿出自己的法則來獲得那現象而使之固定化；又從那固定化的再現中獲得安定的喜悅。這點意見是替黎格爾的「古代藝術平面化與固定化二特性」做了心理說明；然而，要求安定的喜悅，就成為抽象衝動的心理根據了；並依此而創立了規則性的線條，而且還表現出反形似的藝術傾向。基於上述理由，他反證模仿自然的藝術乃出於空間的信賴。⁵²

此處，王夢鷗也清晰地闡釋「空間恐怖」、黎格爾的「平面化與固定化」、華林格爾的「抽象衝動說」，三者之間的關係。也就是說，基於人類對於「空間」的恐懼心理，故在藝術的表現上，便選擇盡可能避免再現真實的空間印象。為了消除此種對於空間的恐怖感，黎格爾發現古代藝術的解決之道，乃是將形象予以平面化與固定化。至於華林格爾則將「平面化」與「固定化」視為「抽象衝動」的結果。而這些「平面化」、「固定化」與「抽象」

⁵² 王夢鷗 Wang Mengou：〈中國藝術之抽象觀念化〉“Zhongguo yishu zhi chouxiang guannianhua”，頁 16-17。

等的特徵，也被視為是古代東方藝術之所以發展出與西方不同的「反形似」之因。其實，黎格爾在討論古埃及蓮花紋樣時，也提及了「空間恐怖說」(Horror vacui, 日譯「空虛の恐怖」)，並以之解釋古埃及裝飾紋樣「不留空隙」的特徵。⁵³華林格爾受到黎格爾的啟發，亦以「恐場症」(Platzangst)一詞，說明「抽象衝動」的成因。⁵⁴此概念在王夢鷗文中，即為「怯場病」，例如，王夢鷗提到：

外物所授與人們之「不安」，華林格爾稱之為「空間恐怖」。由此恐怖心理產生了「神」的觀念，亦產生了抽象的藝術欲求。他(華林格爾)說：「空間恐怖有如生理上所謂『怯場症』(Platzaugst, 按應為 Platzangst 之誤)，乃是由於人們不能信賴展開在自己眼前的空間，換言之亦即人們不相信自己的視覺印象。」⁵⁵

此外，相對於「空間恐怖」，即為「空間信賴」一說。有關此說的內容及發展，王夢鷗引述華林格爾的看法如下：

信賴空間，必待人們對那空間的熟悉。因其熟悉乃能推心置腹而對自然原狀發生同情共感與物我相忘的喜悅。他(華林格爾)認為古希臘自然主義的藝術心理即由此出發；而此藝術心理經文藝復興又為西方人們所闡發，因而發展為近代力求形似之自然主義的繪畫與移感說的審美思想。然而東方藝術殊未有如此遭遇；他列舉回教佛教的藝術品為例，以證明這抽象化的事實，這些抽象形式，後世被視為附屬的裝飾圖案，他以為其始都是純粹的幾何形；至於動植物形象之屢入這些圖畫中，最初也是因其形象的線條富有裝飾意義而被採用；並非為要模仿其原狀而寫之為圖畫的。到了自然主義的傾向增大，那些裝飾意義的線條始被移近於自然原狀的摹寫。⁵⁶

⁵³ [奧]阿洛瓦·李格爾 Alois Riegl 著，[日]長廣敏雄 Nagahiro Toshio 譯：《美術樣式論——裝飾史的基本問題》*Bijutsuyoshikiron: Soshokushi no kihonmondai*，頁 109。

⁵⁴ [德]華林格爾 Wilhelm Worringer，[日]草薙正夫 Kusanagi Masao 譯：《抽象と感情移入：東洋芸術と西洋芸術》*Chusho to kanjoinyu: Toyogeijutsu to seiyojeijutsu*，頁 33。

⁵⁵ 王夢鷗 Wang Mengou：《文藝美學》*Wenyi meixue*，頁 225-226。

⁵⁶ 王夢鷗 Wang Mengou：〈中國藝術之抽象觀念化〉“*Zhongguo yishu zhi chouxiang guannianhua*”，頁 16-17。

至於王夢鷗引文中，關於動植物從抽象至具象發展一說，也可能來自華林格爾該書第三章〈裝飾藝術〉中。華林格爾指出，幾何風格乃是裝飾藝術中最早發展的。他並舉出丹麥考古學者繆勒（Sophus Otto Müller, 1846-1934），研究北方動物裝飾史的結論，提出了動物母題的描繪，乃是朝向純裝飾的方向發展，而非模仿自然界真實的動物形象。⁵⁷值得注意的是，華林格爾認為這個假設的確立，尚可從其他地區出現的動物形象，多以動物身上某個特徵來表現（如眼、鼻、嘴，或不同部位之間的關係），得到印證。因此，華林格爾進而推論，一開始人們乃是依照對自然界動物的印象，以線條的、抽象的方式進行創作。直到後來，才從這些裝飾表現中，辨識及還原了動物的自然原型。⁵⁸此說，推翻了一般以為藝術的發生，始於「模仿自然」的論點，也即是王夢鷗文中特別引出，裝飾藝術從抽象到形似的發展理路。

三、抽象觀念化

王夢鷗〈中國藝術之抽象觀念化〉一文，看似討論中國繪畫形似與否的問題，實則欲究中國詩書畫審美思想的原理。故於文章一開始，他便引精通詩書畫的蘇軾與陳善的一段論畫文字，直接指出：「中國正統的審美思想：繪畫不但不以『形似』為工，且欲求筆墨以外之『妙』。」⁵⁹王夢鷗並認為，這種筆墨之外的妙，亦被歷來中國畫論視為文藝表現的最高價值。例如，早在謝赫論「六法」時，即指出「氣韻生動」的價值高於「應物象形」。直到唐代的張彥遠，也接續此說而道：「以形似之外求其畫，此難可與俗人道也。以氣韻求其畫，則形似在其中矣。」⁶⁰

其實，「形似」與「反形似」的問題，一直是藝術史經常論及的重要議題。⁶¹王夢鷗在處理這組對立概念時，不僅巧妙地引進黎格爾的「藝術意

⁵⁷ [德]華林格爾 Wilhelm Worringer, [日]草薙正夫 Kusanagi Masao 譯：《抽象と感情移入：東洋芸術と西洋芸術》*Chusho to kanjoinyu: Toyogejutsu to seiyogejutsu*，頁 88。

⁵⁸ 同上註，頁 89-90。

⁵⁹ 王夢鷗 Wang Mengou：〈中國藝術之抽象觀念化〉“Zhongguo yishu zhi chouxian guannianhua”，頁 13。

⁶⁰ 同上註。

⁶¹ 如貢布里希即從「模仿自然」的角度，討論西方藝術的發展；至於方聞則從「師資傳授」的面向，指出中國繪畫不同於西方追求「形似」的特徵。前者參 E.H.Gombrich, *Art and Illusion: A study in the psychology of pictorial representation* (London: Phaidon Press Ltd, 2002)；後者參方聞 Fong Wen, 邱琳婷 Chiu Linting 譯：〈中國繪畫何以是歷史〉“Zhongguo huihua heyishi lishi”，《當代雜誌》*Dangdai zazhi* 第 191、192 期（2003 年）。

欲」，與華林格爾所提「『模仿衝動』與『抽象衝動』乃是藝術意欲的兩個極端」之說，⁶²進而提出「求畫之妙於『形似之外』與『形似之內』，猶如相對立的藝術意欲之兩極端。」⁶³王夢鷗更試圖在其所建立的美學體系中，⁶⁴以「體物傳神」作為審美的最終目的，並以此融合「形似」與「反形似」的對立。故他如此說：

求畫之妙於「形似之外」與「形似之內」，二者，猶如相對立的藝術意欲之兩極端。但我們歷來卻採取折衷的意見，而以「體物傳神」為最正統的審美目的。「體物」云者，易以今言，即是「模仿自然」。然而體物傳神，則不限於模仿自然的原狀；而是將主觀的人格注入自然中而再現那帶有主觀人格的自然。⁶⁵

以下，將從模仿說、抽象衝動說到體物傳神，一路探討王夢鷗如何在比對西方美學思想後，提出「體物傳神」作為中國藝術抽象概念化的審美目的。

（一）模仿說

首先，王夢鷗指出，早在亞里斯多德的時代，即已將「模仿」視為人類的本能。⁶⁶而這個本能，對於我們可以進行審美活動至關重要。雖然，王夢鷗認為，人類想要全然地模仿三度空間的自然，實為不可能達到之事。但我們卻可以透過自身的經驗進行主觀的想像，產生「形似」的幻覺，亦即李普斯所謂的「內模仿」。

值得注意的是，王夢鷗認為，「模仿自然」的作用，又可分為兩個層次：一為「將吾人已有的這經驗注入所見的事物，於是而有栩栩如生之感」；⁶⁷二

⁶² [德]華林格爾 Wilhelm Worringer, [日]草薙正夫 Kusanagi Masao 譯,《抽象と感情移入：東洋芸術と西洋芸術》*Chusho to kanjoinyu: Toyogejitsutsu to seiyogejitsutsu*, 頁 32。

⁶³ 王夢鷗 Wang Mengou:〈中國藝術之抽象觀念化〉“*Zhongguo yishu zhi chouxiang guannianhua*”, 頁 13。

⁶⁴ 有關王夢鷗美學體系的討論，參廖棟樑 Liao Tungliang:〈意境——王夢鷗的語言美學〉“*Yijing: Wang Mengou de yuyan meixue*”, 頁 131-172。

⁶⁵ 王夢鷗 Wang Mengou:〈中國藝術之抽象觀念化〉“*Zhongguo yishu zhi chouxiang guannianhua*”, 頁 13。

⁶⁶ 此外，與「模仿」相關的「實體」，在亞里斯多德的概念中，分為兩個層次，即第一性實體第二性實體。其中的第二性實體即是關於真正實體的「假象」。廖棟樑 Liao Tungliang:〈意境——王夢鷗的語言美學〉“*Yijing: Wang Mengou de yuyan meixue*”, 頁 153。

⁶⁷ 此處，王夢鷗引用《圖畫見聞志》中論曹仲達與吳道子的例子：「吳（道子）之筆，其勢圓轉，而衣帶飄舉；曹（仲達）之筆，其體稠疊，而衣服緊窄。故後輩稱之曰：吳帶當

為「主觀私意以為形似的事實」。⁶⁸前者如我們之所以能欣賞「吳帶曹衣」，乃是因我們將自身「衣帶當風飄舉以及衣服出水粘身的經驗（投入其中），乃生『形似』當風出水之幻覺。其作用無非以『眼前景』模仿『心中事』，因其吻合，遂構成『如意稱心』的愉快。」⁶⁹

至於「主觀私意以為形似的事實」，王夢鷗另舉一個看似「反形似」實則亦為「形似」的例子說明之。他提到即使是塗鴉之作，我們仍然可以依自己的經驗，將其想像成宛如自然之物的形狀看待之。因此，塗鴉雖不是模仿自然的形似之作，但我們卻依自己的想像，將它與自然的原狀聯結起來。因此，不論是「形似之物」或「非形似之物」，在經過我們主觀的想像之後，仍不離自然的模仿。所以王夢鷗將此歸結道：「移感說之藝術心理，雖不必根據畫面上之形似，實則仍有賴於吾人內心所為之形似；亦即，求其形似之意欲並無二致；一是皆以模仿衝動為基礎。」⁷⁰

（二）抽象衝動說

在闡明由模仿作用所形成的「形似」之審美經驗後，王夢鷗進一步針對「反形似」的藝術傾向進行討論。值得注意的是，此部份的討論中，我們可以看到上述提及的黎格爾、希德布朗、華林格爾等人的學說，對於王夢鷗形塑其抽象觀念的深刻影響。首先王夢鷗指出，純粹以線條為主的裝飾圖案，可視為是與「模仿衝動」相對的「抽象衝動」之代表。王夢鷗引述了近代西方的文藝學說，自黎格爾的「裝飾藝術」、希德布朗的「構形概念」到華林格爾的「考古工藝」，皆顯現出藝術發展中，另一種「反形似」的傾向。⁷¹

風，曹衣出水。」，王夢鷗 Wang Mengou：〈中國藝術之抽象觀念化〉“Zhongguo yishu zhi chouxiang guannianhua”，頁 14。

⁶⁸ 如沈顥論鑒畫：「以林泉之心臨之則高，以驕侈之目臨之則卑。」其中卑與高的感受，都是出於觀者主觀的移感作用。而此種作用，可能是聯想、想象、或者幻覺是等。不論其所屬為何，它們皆能反映出筆墨形似之外的神妙。王夢鷗認為，這種由觀者自行想像的「林泉之心」或者「驕侈之目」，即為「內模仿的精神作用」，也就是「主觀私意以為形似的事實」。同上註，頁 15。

⁶⁹ 同上註，頁 14-15。

⁷⁰ 同上註，頁 15。

⁷¹ 王夢鷗提到：「繪畫之事，有時不由模仿衝動，而出於故意使之不形似者。在早，這是純粹以線條繪畫，如後世所用以為裝飾圖案者是。純粹的線條，康德於討論趣味判斷中至表重視，以之為一切造形藝術的基本要素；但他對於裝飾圖案尚未了解，僅視之為對象外部的附加物而不具美的形式者。後來黎格爾研究古代藝術，覺得裝飾圖案於繪畫之發生演進上，實具重要意義而不容忽視的。華林格爾復承其緒論而研究線條藝術之發生，

在這股「反形似」的發展潮流中，王夢鷗特別點出了幾個影響「抽象衝動說」的關鍵概念。這些概念如空間恐怖、平面化與固定化、法則等。依據王夢鷗的解釋，原始人類的藝術之所以產生抽象的傾向，乃基於其對「空間恐懼」的心理。換言之，由於人類無法對於空間產生信賴感，故也就無法產生「模仿自然」的創作衝動。因此為了消除此種恐懼並獲得安定的喜悅，於是便以「平面化」及「固定化」的法則，進行創作。此種「反形似」的特徵，即形成了華林格爾的「抽象衝動說」。王夢鷗也以中國繪畫，「橫看成嶺側成峰」的例子，補充說明了視覺印象的矛盾，亦會造成空間恐怖的煩惱。⁷²因此，以平面化及固定化的法則，重新組構視覺的空間，即可解決空間恐怖的困惑，進而達到安定喜悅之感。

然而，王夢鷗也注意到了，不論是黎格爾或者是華林格爾之說，由於傾向「藝術起源」的立論，故皆強調了原始藝術對於空間的恐懼說，但王夢鷗認為，並非所有「抽象說」的例子，皆反映出對於空間恐懼的特徵。他以中國書畫為例，說明形似與反形似在中國的發展，其說雖也借用了黎格爾與華林格爾的觀點，但卻試圖在此觀點之中，發掘中國藝術抽象觀念化的審美手段及目的。王夢鷗指出，中國書畫本是同源，但之後卻因各自不同的功能考量，產生了各自的發展脈絡。⁷³線條，是中國書畫同源的基礎。王夢鷗並從象形文字、繪畫及書法三個層面，分析它們與抽象之間的關係。

首先，王夢鷗指出，中國的象形文字乃是依據先民的法則，將自然萬物予以抽象化，並強化其符號的作用，故走向反形似一途。至於繪畫的發展，則可能因空間信賴日益增強，因而朝向摹仿自然一途及形似的方向發展。最後，提到書法的例子時，王夢鷗認為，「內模仿說」可能失去解釋書法之所以為藝術的效力。故他便從「以抽象的觀念移入於這抽象的作品，

乃於考古工作中，看到原始時代不但有模仿自然而力求形似的藝術品，同時亦有反模仿自然而力求不形似的藝術品。於是假定：前者倘出自模仿的藝術衝動，則後者當為抽象之藝術衝動。模仿與抽象，亦即形似與反形似的要求，恰為藝術意欲之兩極端。」王夢鷗 Wang Mengou:〈中國藝術之抽象觀念化〉“Zhongguo yishu zhi chouxiang guannianhua”，頁 15-16。

⁷² 王夢鷗認為，華林格爾的抽象衝動說，替黎格爾的「古代藝術平面化與固定化二特性做了心理說明。」而希德布朗在「造形問題」一書中所提出的構形說（日譯「建築術的」），則進一步說明了視覺印象的不確定性，所產生的困擾。同上註，頁 17。

⁷³ 如文中引用張彥遠畫曰：「畫者，窮神變，測幽微。古先聖受命應籙，則有龜字效靈，龍圖呈寶。是時也，書畫同體而未分，象制肇創而猶略……無以傳其意故有書，無以見其形故有畫。」同上註，頁 17-18。

而後產生一種非模仿自然的美感」解釋之。此概念雖與俄爾克特「象徵的移感」之說頗為類似，但王夢鷗卻以「體物傳神」與「趣遠之心」等中國藝術的鑑賞態度，進行闡釋。⁷⁴

（三）體物傳神：模仿與抽象之融合

王夢鷗認為，欣賞非形似的書法時，「無法依據幻覺、想象或聯想；而只像欣賞幾何圖案一樣，是直接從其形式中領略其抽象的形狀的。這抽象的形狀之被吾人欣賞者，可稱之為『神態』亦可稱之曰『氣韻』。」⁷⁵值得注意的是，王夢鷗在此引出了謝赫的「六法說」，乃是為了闡明其美學體系中的審美目的與手段。故他說：「古來言國畫六法者，首稱『氣韻生動』繼則『骨法用筆』；前者為唯一的審美目的，後者則為達成此一目的之主要手段。」⁷⁶

王夢鷗雖於前文指出，相較於反形似的書法而言，繪畫表現出形似的趨向，但他認為「國畫由於有『骨』，即表示始終保持其書法藝術之抽象化的傳統。抽象的傳統是反形似的；然而模仿衝動是要求形似的，此矛盾之兩極端，在我國繪畫史上齊頭並進，而終至相反相成，綜合為一個『體物傳神』的中性要求。」⁷⁷王夢鷗此處提出的「體物傳神」，又可將其分別理解之。其中，「體物」中的「物」，即相應於六法中的「應物象形」，也就是指「形似」；而這個「形似」的訴求，即是為了作為審美的手段。至於「傳神」中的「神」，則相應於六法中的「氣韻生動」。王夢鷗認為，其中的「氣韻」即「神態」，不在「形似」中得之，而需於「形似」之外求之。那麼，如何於「形似」之外求之呢？此時「體物傳神」中做為動詞的「體」與「傳」，便發揮了其作用。換句話說，「物」只是一個客體的中介物，最後仍是要依

⁷⁴ 王夢鷗嘗試將歐陽試筆的「趣遠之心」與俄爾克特「象徵的移感」，做一比較。王夢鷗認為，歐陽試筆提出的「趣遠之心難形」，實代表中國審美思想的主流。王夢鷗進一步指出：「這種所謂『意識之物固屬模仿自然的形似；然而所謂趣遠之心果是何種藝術心理？我們以為這心理正是模仿衝動與抽象衝動之調和的心理，亦即將移感說的心理再加以抽象化，它應屬於俄爾克特所謂『象徵的移感』心理。」王夢鷗 Wang Mengou：〈中國藝術之抽象觀念化〉“Zhongguo yishu zhi chouxiang guannianhua”，頁 18-19。

⁷⁵ 王夢鷗指出，我們無法在書法的點畫中產生其形似某自然的幻覺，即使是如「劍舞」或者「龍蛇」的假象，仍是「以抽象的觀念移入於這抽象的作品，而後產生一種非模仿自然的美感」。同上註，頁 18。

⁷⁶ 同上註。

⁷⁷ 同上註，頁 19-20。

賴作為主體的人之體悟，才可能達到「體物傳神」的境界。而這也正是國畫的審美目的。⁷⁸由此可以看到，王夢鷗試圖以「體物傳神」調和了「形似」與「反形似」、「模仿衝動」與「抽象衝動」的矛盾與對立，並藉此闡明中國藝術美學高明之處。

最後，值得注意的是，王夢鷗以「體物傳神」融合了西方「模仿衝動」與「抽象衝動」兩種對立的學說之後，他再度回到中國的審美脈絡，並提出了「趣遠之心難形」、「絕言象於筌蹄」、「羚羊掛角」等概念，闡釋中國詩、書、畫共通的審美傳統。⁷⁹王夢鷗從具體實物入手，闡釋了「形似」與「言象」，作為審美手段的過渡功能。他提到當我們在面對一株古松時，並非將其與我們曾經看到的另一株「蕭森」的古松聯想在一起。而是以我們曾經有的「松楸不厭風霜苦」之觀感，移入眼前的此株古松，進而對其產生了一股「堅忍」與「崇高」的感情。⁸⁰這個審美的過程，即是透過將我們的經驗「抽象化觀念化」，進而產生的「無形象的純感情形式」。⁸¹而唯有通過這個「抽象化觀念化」的轉換，才能達到最終的審美目的。⁸²

四、結論

回顧 1960 年代左右，臺灣文藝界的氛圍，仍籠罩在冷戰的暴風圈底下。因此，文藝與政治、學術與政治之間的關係，便顯得較為特殊。此種特殊性，不一定是消極的誰掌握誰的問題，它也可以是積極地思考「學」、「用」之間如何可能的契機。雖然在這一段時期裡，從事文學、藝術、思

⁷⁸ 此外，王夢鷗在討論「境界」時，也將「神韻」、「興趣」的概念，納入其中，進而闡釋其與審美意境的關連。參廖棟樑 Liao Tungliang：〈意境——王夢鷗的語言美學〉“Yijing: Wang Mengou de yuyan meixue”，頁 147。

⁷⁹ 王夢鷗 Wang Mengou：〈中國藝術之抽象觀念化〉“Zhongguo yishu zhi chouxiang guannianhua”，頁 18。

⁸⁰ 從另一個角度思之，這個過程，頗似王夢鷗探討「意境論」時，強調的不僅是審美經驗，而是「探討『假象』（審美經驗）如何形成了心理過程（構想）與表現過程（構辭）」。參廖棟樑 Liao Tungliang：〈意境——王夢鷗的語言美學〉“Yijing: Wang Mengou de yuyan meixue”，頁 155。

⁸¹ 王夢鷗 Wang Mengou：〈中國藝術之抽象觀念化〉“Zhongguo yishu zhi chouxiang guannianhua”，頁 19。

⁸² 故王夢鷗說，「蓋在如此領略之下，那藝術品所表現的正是一個『趣遠之心』而不是它活像什麼東西的照片。」他並引述高廉《遵生八牋》中的天趣、人趣與物趣之別，說明「趣遠之心」即形似之外的神氣。同上註，頁 20。

想等不同領域的學者，彼此之間，或因立場與立論的層面不同，而產生歧義、誤解與爭辯；如徐復觀與劉國松對於抽象藝術的論戰，即是一例。⁸³

相較於徐復觀與劉國松直接從「現實政治」的角度，討論「抽象藝術」的內容與歸屬；王夢鷗對於「抽象藝術」的思索，則回到美學的層面討論之。誠如本文前述已論，王夢鷗將十九世紀末，黎格爾、希德布朗、華林格爾等歐陸學者，對於裝飾圖案、視覺運動、藝術活動的討論，如「藝術意欲」、「平面化」、「固定化」與「抽象衝動」等觀點，作一梳理。並嘗試以這些美學語言，進行中西抽象藝術的對話。

王夢鷗對於臺灣藝壇的貢獻，可從他的學生尉天驄一篇回憶的短文中，得到清晰且深刻的認識。該文對於王夢鷗的素描如下：「先生進入早稻田以後不僅著眼於世界文學潮流的現狀與演進，並同時致力於繪畫、雕塑、戲劇的創作。……來臺之初，乃以『梁宗之』筆名發表眾多文學理論的文章。透過這些文章，讓人重認了文學的藝術價值和尊嚴；用簡單的話來說，賦予文學和藝術應有的美學基礎，使之能夠擺脫作為政治工具或黨派工具的命運。……不僅如此，他還三番幾次地介紹了新興的抽象藝術，並探討它的美學基礎和歷史源流，讓人知道西方現代藝術的來源和發展趨勢。……當劉國松、莊喆等成立『五月畫會』，被人視為異端時，他卻不斷予以鼓勵。當臺灣的現代詩遭到批評時，他也肯定他們的方向……」⁸⁴

⁸³ 相關的討論文章，如徐復觀 Xu Fuguan〈現代藝術的歸趨〉“Xiandai yishu de guiqu”、劉國松 Liu Guosong〈為什麼把現代藝術劃給敵人——向徐復觀先生請教〉“Weishenme ba xiandai yishu huagei diren: xiang Xu Fuguan xiansheng qingjiao”及〈自由世界的象徵——抽象藝術〉“Ziyou shijie de xiangzheng: chouxiang yishu”等文，參劉國松 Liu Guosong：《中國現代畫的路》*Zhongguo xiandaihua de lu*（臺中[Taichung]：文星書店[Wenxing shudian]，1965年），頁121-188。

⁸⁴ 尉天驄 Yu Tiancong：〈他影響了那麼多人：紀念王夢鷗教授〉“Ta yingxiang le nameduo ren: ji nian Wang Mengou jiaoshou”，《回首我們的時代》*Huishou women de shidai*（臺北[Taipei]：印刻文學[Yinke wenxue]，2011年），頁122-128。此外，王夢鷗對於西方文藝思潮與中國藝術趣味的關注，不僅形成了其獨特的美學體系，同時也反映在其觀畫的經驗中。1959年，王夢鷗在參觀了菲律賓華僑美展後，寫下了他對於丁平來、朱一雄、蔡亞卿等人作品的看法。他將這個美展定位為「（藝術家）受諸西洋的影響似較為濃厚，雖然在骨子裡仍充滿著中國趣味和精神。」如王夢鷗認為丁平來的雕塑作品《大地》，更接近於希德布朗的作風；而朱一雄《海市蜃樓》，則有著模仿的氣息。王夢鷗 Wang Mengou（梁宗之 Liang Zongzhi）：〈菲華美展觀後記〉“Feihua meizhan guanhouji”，《暢流》*Chang liu* 第19卷第7期（1959年5月），頁19。

王夢鷗藉由黎格爾、希德布朗、華林格爾等人的學說，說明文藝美學「抽象衝動」的形成與中國藝術抽象觀念化的異同。也對1960年代左右臺灣畫壇的水墨抽象運動，產生了啟發的作用。如「五月畫會」的劉國松，即在1960年10月號《筆滙》的「繪畫特輯」中，引用了王夢鷗的這個看法，闡釋「抽象繪畫的形成及今後繪畫的趨勢」。⁸⁵總之，王夢鷗汲取西方文藝學說並融合中國藝術審美觀的作法，亦有其作為知識分子的現實關懷之考量。

【責任編校：黃璿璋、蔣巧伶】

主要參考書目

專著

- 王夢鷗 Wang Mengou：〈中國藝術之抽象觀念化〉“Zhongguo yishu zhi chouxiang guannianhua”，《文藝技巧論》*Wenyi jiqiao lun*，臺北 Taipei：重光文藝社 Zhongguang wenyishe，1959年。
- ：《文藝美學》*Wenyi meixue*，臺北 Taipei：遠行出版社 Yuanxing chubanshe，1976年。
- ：《美學札記》*Meixue zhaji*（未刊稿）。
- 宗白華 Zong Baihua：〈中國詩畫中所表現的空間意識〉“Zhongguo shihua zhong suo biao xian de kongjian yishi”，《藝境》*Yi jing*，北京 Beijing：北京大學出版社 Beijing daxue chubanshe，1987年。
- 〔日〕長廣敏雄 Nagahiro Toshio：《中國美術論集》*Chugo ku bijutsu ronshu*，東京 Tokyo：講談社 Kodansha，1984年。
- 〔奧〕李格爾 Alois Riegl 著，〔日〕長廣敏雄 Nagahiro Toshio 譯，《美術樣式論——裝飾史の基本問題》*Bijutsuyoshikiron：Soshokushi no kihonmondai*，東京 Tokyo：座右寶刊行會 Zauho kankokai，1942年。

⁸⁵ 劉國松在該文中，更進一步地列舉出多位西方的藝術家，說明現代抽象繪畫中的「幾何形的抽象畫」與「抽象表現派」的風格，頗有以繪畫印證王夢鷗文藝美學「抽象說」的意味。劉國松 Liu Guosong（魯亭 Lu Ting）：〈近代繪畫的發展及趨勢〉“Jindai huihua de fazhan ji qushi”，《筆滙》*Bi hui* 第2卷第3期（1960年10月），頁9-10。另外，劉國松也曾將李石樵與趙無極的畫風，比擬為「模仿衝動」與「抽象衝動」的代表。劉國松 Liu Guosong：〈現代繪畫的哲學思想〉“Xiandai huihua de zhexue sixiang”，《聯合報》*Lian he bao* 1958年6月16日，第6版。

- [奧] Alois Riegl, Evelyn Kain 英譯, *Problems of Style: Foundations for a History of Ornament*, N.Y., Princeton University Press, 1992.
- [德] 戈爾特·式密德 Adolph Goldschmidt 著、滕固 Teng gu 譯：〈美術史〉“Meishu shi”，收入於中德學會 Zhongde xuehui 編譯，《五十年來的德國學術》*Wushinianlai de deguo xueshu*，上海 Shanghai：商務印書館 Shangwu yinshuguan，1937 年。
- [德] 希德布朗 Adolf von Hildebrand，[日] 清水清 Shimizu Kiyoshi 譯：《造形美術に於ける形式の問題》*Zokeibijutsu ni okeru keishiki no monda*，東京 Tokyo：岩波書店 Iwanami shoten，1927 年。
- [德] 華林格爾 Wilhelm Worringer，[日] 草薙正夫 Kusanagi Masao 譯：《抽象と感情移入：東洋芸術と西洋芸術》*Chusho to kanjoinyu: Toyogeijutsu to seiyogeijutsu*，東京 Tokyo：岩波書店 Iwanami shoten，1953 年。

期刊論文

- 王夢鷗 Wang Mengou：〈現階段文藝創作的檢討〉“Xianjieduan wenyi chuanguo de jiantao”，《幼獅》*Youshi* 第 2 期，1953 年 3 月，頁 33。
- ：（梁宗之 Liang Zongzhi）：〈菲華美展觀後記〉“Feihua meizhan guanhouji”，《暢流》*Chang liu* 第 19 卷第 7 期，1959 年 5 月，頁 19。
- 廖棟樑 Liao Tunliang：〈意境——王夢鷗的語言美學〉“Yijing: Wang Mengou de yuyan meixue”，《淡江中文學報》*Danjiang zhongwen xuebao* 第 21 期，2009 年 7 月，頁 145-172。

學位論文

- 邱琳婷 Chiu Linting：《七友畫會與臺灣畫壇(1950s-1970s)》*Qiyou huahui yu Taiwan huatan (1950s-1970s)*，臺北 Taipei：國立臺灣大學藝術史研究所博士論文 Guoli Taiwan daxue yishushi yanisuo boshi lunwen，2011 年。

審查意見摘要

第一位審查人：

王夢鷗先生是政府遷臺以來非常重要的文學理論家，幾十年來，致力於解決中國文學、藝術上一些重要的課題，著作極豐。先生通貫古今、交融中外，力圖給予這些課題作最允當的詮釋。此文作者即取其研究「中國藝術之抽象觀念化」這一課題的論著加以解讀、剖析、闡發。由於王先生在原著中，將其立論的依據，推理、整合的過程，一一交代清楚，所以此文作者在做詳細比對、分析時，就不會有任何差錯，但這並不意味他的研究工作很省力，事實上，讀了此文，我們可以體會作者在文學理論的深厚涵養，以及對外文的應用能力。總之，這篇文章給予讀者至少有三點好處：

- (一) 能深入了解「中國藝術之抽象觀念化」的意義。
- (二) 體會在面對古今中外各種相承或相異的理論，要如何去取捨和融通。
- (三) 在解讀前人論著時，應如覆按其所引之原著，並深入思辨—及「學」「思」並用。

第二位審查人：

本論文以詳盡的資料為據，以嚴謹的論證過程指出，王夢鷗所發表的「藝術」美學著作，包括《文藝美學》、《文藝技巧論》等，若自溯源上而言，大都是他在留學日本時，閱讀了若干 20 世紀前半葉歐陸美術與工藝專家，如黎格爾、希德布朗、華林格爾等著作之日文翻譯，以及若干日本藝術美學家的日文著作，與中國前輩美學家的著作而來。因為論述井然，舉證詳細，確實將王夢鷗的藝術美學觀，如：藝術與動機、藝術的心理與風格、藝術的形式設計等，都能清楚地呈現出來。