

傳統美學之一——中國繪畫與古琴的歷史特徵探討

【內容提要】 中國文人領域的藝術種類雖然各不相同，但有著千絲萬縷的精神聯繫。這個聯繫的紐帶，就是發源於中國本土、維繫千年而不斷的傳統哲學觀，它影響甚至塑造了中國傳統文人群體的創作形式，衍生出獨樹一幟的作品。本文在中國美學框架下，對中國古琴和文人畫做初步的探討。通過古琴和繪畫的比較性研究，讓我們瞭解到傳統文化的精髓。

【關鍵字】 繪畫 古琴 傳統中國美學 氣韻 歷史性特徵 筆墨技法

引言

中國的藝術有著悠久的歷史，在有序的傳承中，我們的先輩為我們留下了大量圖像、文獻等寶貴遺產，而各個藝術種類，早已有了千絲萬縷的聯繫。無論是中國繪畫、書法，還是音樂，其精神思想，貫穿著文人士大夫的情懷和天人合一的哲學觀。由於深受這一思想的影響，各門藝術在各自發展的歷史道路中，彼此間相互融通、借鑒，形成了同源性，這也是中國傳統藝術的主要表現形式。後世的藝術理論研究者，除了研究歷代畫家的作品和理論之外，似乎還應關注到這些畫家繪畫之外的其它成就，如果能把這些成就和繪畫成就聯繫起來研究，或可對現今的繪畫理論研究提供新的思維研究方式。例如，中國歷代的很多畫家也是彈古琴的琴人。他們的藝術創作思路，通常是以彈琴的理論指導繪畫，或者以繪畫的理論去探索彈琴，通過互相借鑒，達到了一定的藝術境界。

南北朝時期，著名的山水畫家兼理論家宗炳在《畫山水序》中說：“於是閒居理氣，拂觴鳴琴，披圖幽對，坐究四荒。不違天勵之叢，獨應無人之野。峰岫崑嶷，雲林森渺，聖賢映于絕代，萬趣融其神思。余復何為哉？暢神而已。神之所暢，孰有先焉！”由此可見，在他的藝術評論中，同時提到彈琴和繪畫的過程。《南史》稱他：“妙善琴書，圖畫，精於言理。”可見，宗炳是一位會彈琴的畫家。在他的畫論中，“拂觴鳴琴，披圖幽對”是一個彈琴心靜的過程，在這其中去感受自然的變化。接著他又說：“峰岫崑嶷，雲林森渺，聖賢映于絕代，萬趣融其神思。”這是他對於自然的體悟，只有“神思”方能做對於萬物的真趣的瞭解，最終達到“遠遊而暢神”的審美觀念。宗炳認為彈琴與繪畫有聯繫，二者的境界互相統一。好比一幅精美的山水畫長卷，其中山的起伏形狀，猶如一首空曠且旋律悠長的古琴曲。但究竟古琴和繪畫藝術在實踐和理論上有哪些相通的地方？以下將進行具體的分析。

• 一、點與線條

宗白華先生論及中國山水畫中的空間意識時曾說¹：“中國人的最根本的宇宙觀是《易經》上所說的‘一陰一陽之謂道’。我們畫面的空間感也憑藉一虛一實、一明一暗的流動節奏表達出來。虛（空間）同實（實物）聯成一片波流，如決流之推波。”從這裡可以看出，中國繪畫，主要是強調生命的流動性，通過生命體無有間斷的流動，產生出生動的節奏旋律。這種獨特的宇宙觀和哲學觀，也同樣是中國美學重要理論之一。

歷代美術理論家都圍繞線條表現這一理論思想展開討論，如清 龔賢²：“大凡筆要適勁，適者柔而不弱，勁者剛亦不脆，適勁是畫家第一筆，煉成通於書矣。”（《柴丈畫說》）。這是強調畫家在創作過程中運用有張力的線條，描繪景物。可以說，中國的歷代藝術家們，

¹ 宗白華，《美學散步》（上海人民出版社，2005）P. 193

² 龔賢，《中國古代畫論類編》（人民美術出版社，2007）P. 794

洞察和領悟自然界中事物變化的節奏、旋律，由此創作出獨特的點和線的語言形式，在點與線有節奏、有旋律的構成中，描摹出自然之景，抒發個人情懷。

在繪畫創作中，點是筆對宣紙的接觸而留下的痕跡，線則是點的延伸。點和線經過豐富的變化和有節奏的組織，而形成為圖像。畫家對於不同的自然景色，運用線條的變化與自我情感的互相結合、提煉，產生出了不同風格的藝術作品。畫家在運筆過程中，運用對力的掌握——即提、按、頓、轉、折等手法，與水和墨的交融變化，在紙上畫出不同形式的線條。這些線條的節奏、變化，記錄了筆和紙張之間的反作用力大小以及運筆速度。

如圖 1 所示：

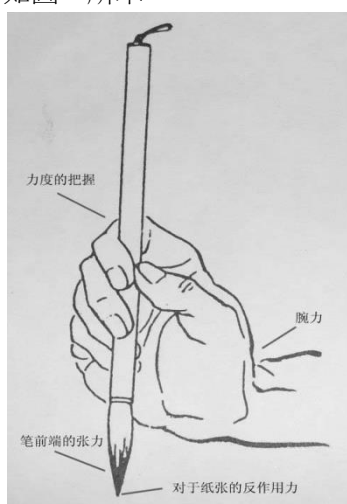


圖 1 毛筆示意圖

由於手腕運筆接觸紙面，產生作用力和反作用力，在紙上留下痕跡，這個痕跡就顯示了所謂的“筆力”。又由於在運筆過程中，通過腕力的大小，使得運筆時提按、疾徐等發生了複雜的變化，這就使中國畫的線條，具有了千變萬化的表現能力。以紙為載體、筆墨為工具、線條為記錄形式，我們可以得知畫家在創作中的動作韻律和情感波動。在此基礎上，再之以描繪主題中本具有的輪廓形狀，就是完整的作畫過程。

點和線，也同樣在古琴彈奏之中體現。在彈古琴時，先用右手彈出一音後，左手按弦的手指向上或下滑動一個或數個音位，形成音程的變化。這一過程的發生，通常稱之為“走手音”。如圖 2 所示：



圖 2 走手音發聲圖

“走手音”使音逐漸弱化，產生由實而虛的振動，造成超逸、脫出之勢，給人以趨於深遠、無限之感。古琴用以其特有的“走手音”技法，在餘音中使本來是點狀的音線性化，連成一條圓柔的旋律曲線，並在音的逐漸虛化過程中，製造出虛靈、飄逸的效果來。此外，古琴又以其獨特的指法，通過吟、猱、綽、注、撞、逗等技法，製造出彎曲的或者波浪型的音階線，使原本單性的線條樂音，迸發出大量的豐富的線狀音跡，這也是其他彈撥絲絃樂器所不具備的。

古琴的按點帶弦的方式，使它保留了彈撥樂器所固有強度與力度，而線狀發散性的旋律則又使它增加了深邃厚重的音效，又由於古琴的琴弦很長，振幅廣闊，故既可以彈出極輕柔飄忽的音色，也可以彈出沉重剛烈的音色，這全憑演奏者的力度和演奏中人的情感變化。故而明代的琴家徐上瀛在《溪山琴況》³中說：“左之按弦也，若吟若猱，圓而無礙，以綽以注，定而可伸，紆回曲折，疏而實密，抑揚起伏，斷而複聯；此皆以音之精義，而應乎意之深微也。”

由此可知，無論古琴還是中國畫，都是通過富有生命力的、千變萬化的線性表達方式，創作出藝術作品中強烈的運動感的。這種線條的張力，細緻的描述主題本身以外，也是人頭腦意識中，對於美好事物感受的再度昇華。

藝術作品中，線條的變化，表達了創作者的情感和情緒，以此打動欣賞者，使之產生共鳴。這一過程除了有感性的一面，還包含了藝術作品中的理性的特徵，這是由線條本身具有自律性所決定的。在古琴音樂中的旋律線條，通過若干多條旋律線有規律的組合，產生出曲調節奏。

例如隋唐琴家陳拙指出⁴：“彈操弄者，前緩後急者，妙曲分佈也，或中急後緩者，節奏之停頓也。疾打之聲，齊於破竹；緩挑之韻，穆若生風。亦有聲正厲而遽止，響以而意存者。”這裡通過節奏急緩的運用，表達變化的韻味。這和畫家的作畫原理相同，例如南宋畫家馬遠，在作畫時，也通過快慢的運筆產生剛性、有棱角的線條，產生出強烈的感官衝擊，從而也表達出變化的韻味。所以在古琴和山水繪畫作品中，都以線條作為主要的表達方式。

• 二、指法與畫法

莊子式的師法自然、天人合一思想，在中國文人畫作與畫論中有指導地位。通過千筆萬筆的描摹，勾畫出自然之景，大則天地山川、細則昆蟲草木，萬籟無遺，無一不始於道。這一觀念也影響了中國文人畫的技法發展。清代丁皋在《寫真秘訣》裡是這樣表述的⁵：“凡天下之事物物，總不外乎陰陽，以光而論，明曰陽，暗曰陰，以舍宇論，外曰陽，內曰陰，以物而論，高曰陽，低曰陰，以培樓論……惟有陰有陽，故筆有虛有實。”

虛與實是中國畫創作時首要的表達形式。在中國畫中，構圖章法是虛實的一種體現。虛實相輔相成，使得整幅作品生動起來，這也是中國哲學中“道”的顯現。可以說虛與實雖然對立但卻不矛盾，在創作過程中，常常是有機統一的，使畫面中的空間延展開來。要想掌握中國畫中虛實的妙境，須從實景處下手，如果實景處理好了，空景也就體現出來了。

³ 《续修四库全书 子部 艺术类》第 1094 册，（上海古籍出版社，2002）P. 474

⁴ 宋 朱长文《琴史》卷四，汪孟舒校本（中国艺术研究院音乐研究所，1959）

⁵ 清 丁皋，《中国古代画论类编》（人民美术出版社，2007）P. 548

如圖 3 所示：



圖 3 齊白石蝦子

齊白石的《蝦子圖》在創作時沒有畫一筆水紋，除了畫中的兩隻蝦子相依外，整幅畫都留白處，但卻給人以在水中活生生的遊蝦的感覺。畫家在創作這幅畫的時候，整幅畫都在把握這兩隻蝦子的神態，通過對水墨的把握，用很實的筆法，刻畫蝦子的基本形貌。而畫面虛白之處，不著一筆，就能表達出空靈流動著的水的意趣。

古琴彈奏也著眼於虛實的表现手法。通常在演奏琴曲時，手指按琴面作滑動狀，但在上一句樂音的收尾與下一句樂音開頭之間，手指則是離開琴面的。此時的琴音雖然是間斷的，但是樂曲卻不斷。這和繪畫留白的創作原理是一樣的，在這似有似無的意境中，所展現出的是一種“大曰逝，逝曰遠，遠曰返”的大道自然之境界。

此外，古琴除了在音韻上表現自然之境外，在演奏手法上也模仿自然界，這和繪畫中的“師法自然”的真諦一樣。古人在認識自然的同時，對於藝術的創作，也盡最大的可能和自然相融合。

例如古琴中，左、右手的指法通常都是用自然界中的某一種事物來解釋和比喻的：

右手指法 劈 托---風驚鶴舞勢

抹 瀝 拂 度 播---鳴鶴在陰勢

鎖 反鎖 短鎖 長鎖---鵝雞鳴舞勢

勾 踢 勾 踢---孤鷺孤群勢

擠 撮---飛龍怒雲勢

輪 倒輪---蟹型郭索勢 等等

左手指法 按---秋鶉凌風勢

跪---文豹報物勢

對按---鳴鳩喚雨勢

遊吟---落花流水勢

走吟---飛鳥禦蟬勢

泛---粉蝶發浮花勢 等等

在繪畫用筆的筆勢中，也是以模仿自然界中種種景物的形態而產生的。例如晉代衛夫人在《筆陣圖》中記載：“橫如千里陣雲，點如高峰墜石，撇如陸斷犀象，捺如百鈞弩發，豎

如萬歲枯藤……。”在用筆中，通過點、提、按、頓、挫等技巧，來表現自然界中的景象。這屬於傳統六法論中“應物象形”的美學範疇。

畫者在創作中，對不同景物往往運用不同形式的畫法。例如，描繪參天古松、古藤老木的時候，常運用揉筆的畫法。而揉筆是通過增強長峰的筆端變化，通過筆鋒微微揉動，再加之以提按頓挫，使劃出來的筆力更加適勁。這種上下來回擺動的筆法也入書法。為了加強筆劃中拙朴的金石氣息，除了在橫著作畫的時候上下擺動外，在豎著作畫的時候還要做左右繞圈的擺動。作畫的時候，個人的情緒波動注入筆端，才能畫出這種曲折、枯澀相交的線條效果來。

相應地，古琴中有“揉”和“吟”的指法。在“揉”與“吟”的彈奏中，以手指向本音數次來回地繞圈滑動，以達到尾音微顫的效果，以此表述情感。“吟”的幅度較小，“揉”的幅度較大，二者的顫音均呈現出曲線的波形狀。這種波動的美，使樂曲更加悠遠、淒婉，旋律也呈現較規則的線性感。在古琴演奏中，這種來回運指的韻味之美，與筆法中蒼勁有適勁的金石之美互為應證。

不僅如此，在畫法和指法均有中、側鋒的運用。在繪畫中，中鋒用筆的線條多圓潤無角性的轉折，在繪畫中常用來做遊絲描、鐵線描。而側鋒用筆多取其勢，其畫法多妍麗而又有勁。在山水畫中，側鋒為主的畫法多半是折帶皴的方形運筆；又有披麻皴，則多以中鋒畫法的圓筆為主。雖說各有千秋，但中鋒和側鋒在實際的畫法中也不是涇渭分明的，常常是中、側兼用。

古琴指法亦有中、側鋒之分。前者手腕垂直，手指與弦成 90 度角，取先肉後甲之音，音色圓潤松沉，與畫法中中鋒用筆的原理相同。側鋒運指則是在彈奏的時候，右手帶其斜勢，先甲而後肉，其音色較剛勁方硬。而古琴的不同流派，又有對中側鋒不同的要求，如廣陵派多側鋒運指，吳門琴派多中鋒運指，從廣泛區域來看，北派古琴多立腕，南派古琴多懸腕，這些，又可以和繪畫中南宗、北宗的筆力力度，可以作一比較了。

• 三、氣韻解析

“氣”的理論，在中國由來以久，釋義繁多⁶。概括而言，最初構成宇宙的一切事物的本質，是“氣”。“氣”在有形的物質中相互聯繫、相互影響，生命體由精氣組成。“氣”是物質變化的原動力，也是萬事萬物運行的方式。總之，有“氣”才能夠有變化，有“氣”萬物才能得其滋養。所以中國的美學也必然受到“氣”的影響，從而建立美學觀點的“氣”理論。

南齊的謝赫在“六法論”中，首先就提出了“氣韻生動”，這可以說是中國美學“氣”理論的核心內容，後世理論者都在這一概念下展開討論。例如（清）沈宗騫的《芥舟學畫篇》⁷：“天下之物本氣之所積而成。即如山水自重崗複嶺以至一木一石，無不有生氣貫乎其間，是以繁而不亂，少而不枯，合之則統相聯屬，分之又各自成形。萬物不一狀，萬變不一相，總之統乎氣以呈其活動之趣者，是即所謂勢也。論六法者，首曰氣韻生動，蓋即指此。”沈宗騫認為“氣韻生動”中的“氣”應該是涵括了一切可能出現的“氣”，是代表天下萬物的根本。

氣的運行，是物質由靜轉向動的過程。在繪畫和演奏古琴中亦是如此。在繪畫創作之前的階段，一切可以說是相對靜止的，這也是畫家“蓄息、存神”的狀態。此時的畫家，凝胸中之氣，這個胸中之氣包含了生命之氣、天地之氣、書卷之氣等等。之後氣推動了畫家心

⁶ 此论广泛见于各类中医书以及道教书籍。如《黄帝内经》〈生气通天论篇第三〉,唐 佚名,《无能子校注》,(中华书局,1981),五代 谭峭,《化书》,(中华书局,2006),等。

⁷ 清 沈宗騫,《中国古代画论类编》(人民美术出版社,2007) P. 912

中的思緒，上升到“應物而發”的階段，也就是產生創作衝動。當心中思緒躍然於紙上，創作過程也由靜轉動。

畫作在平面載體上本來是相對靜止的，但一旦作畫時有了生動之氣，那麼所創作的藝術作品也就帶有特定的韻味情感了。因此，觀畫之動，而知氣韻之象。這裡的氣韻，發于畫家的身心，成於筆端。其核心，是宇宙萬物運行之本與生命情感相互聯繫而生成的。舍氣則無以生韻，舍韻，則氣是一團死氣。兩者互為因果，正相而統一。氣也是生動之象，而生動必然是生氣勃勃、韻味無窮、氣象萬千的。如圖 5 所示



圖 5 倪瓚山水

此圖的山水多用淡墨暈染，樹幹和秀石用以側筆描繪。墨氣潤澤，整個畫面體現出簡淡而蕭疏、幽逸而毫無塵俗，萬籟無聲般有如洞庭湖的霜月之風。倪雲林的畫，常常是以簡帶繁的。有的時候他的畫風，也有淒涼、索寞的情感色彩。這和他中年喪妻，晚年孤獨的個人情感經歷是分不開的。不僅如此，由於倪雲林早年好道，故個人情感中也具有空寂、無欲、順其自然的思想，流於筆尖，就是一番平淡自然的山水意境。此外，倪雲林早年對於撫琴也很在行，這些畫外的修養，對後來倪氏畫風的形成，起到引導作用。由此可見，畫家也只有在畫外功夫作足之後，筆墨中才能見其端倪、見其神采。

在古琴理論中，氣韻的含義最初是指“和諧”的聲音。東漢蔡邕在《琴賦》裡這樣說到：“繁弦即抑，雅韻乃揚。”這裡的韻，起初是相對“聲”而言的。有聲而後有韻，音之發調之聲，聲的延續稱為“韻”，韻作用於聲，使聲有了“味道”，即所謂的“韻味”。而古琴的韻味，是撥動琴弦發出聲之後，隨之而留的餘音，這便是古琴的“韻”了。這種無限美妙的“味道”當是琴人操琴之始，所蓄胸中之氣和鮮明的個人情感所轉變而成的。

在《春草堂琴譜》⁹中這樣記載道：“彈琴要先調氣。氣者，與聲和並而出者也。每見彈琴者，當其慢彈則氣郁而不舒，快彈則氣促不適，鼻鳴面赤，皆氣不調之故也。”由此可知，彈琴的時候，要最先調其氣，待到氣順舒暢的時候，才能彈琴弄操。宋代琴家成玉圃也說：“指法雖貴簡靜，要須氣韻生動，如寒松吹風，積雪映月是也。若僻于簡靜，則亦不

⁸ 东汉 蔡邕,《蔡邕集校注》邓安生编,(河北教育出版社,1999)P.461

⁹ 清 戴源,<鼓琴八则>,<续修四库全书 子部 艺术类>第1095册,(上海古籍出版社,2002)P.299

可，有如隆冬枯木，槎朽而終無屈伸者也。”可以說，彈琴者於動中取靜，正是為了在靜中生動一樣，這個過程，和繪畫中先靜蓄其氣待因情昇華後的過程，異曲同工。

無論是彈琴還是繪畫，都是從空靈深遠的“心境”中表現其“氣韻”的生動，從而讓人感受到生命的活躍、充實與瀰漫。它們通過對某種情景的體悟，從而獲得人生境界的昇華，這個情景可以是某種情感、某種文化、某種精神、某種境界等等。作者有所體悟後，把全身心的創作靈感調動和激發出來，隨之產生韻，韻味也是作品展現出來的魅力、磁力。它喚起欣賞者們對那個情境的類似體驗，從而打動欣賞者。這種人生的經驗和感受，是關乎感性的，所以“韻”總是直接、鮮明、活潑、富於個性的。

• 四、精神歸屬

在中國文人的精神世界中，自然始終被賦予特殊情誼。這種思想在中國的先秦兩漢哲學著作中可見一斑。例如《莊子 大宗師》：“夫道，有情有信，無為無形，可傳而不可受，可得而不可見，自本自根，未有天地，自古以固存，神鬼神帝，生天生地，在太極之上而不為高，在六合之下而不為深，先天地生而不為久，長於上古而不為老。”《道德經》：“道大，天大，地大，人亦大。域中有四大，而人居其一焉。人法地，地法天，天法道，道法自然。”《黃帝內經》亦雲：“故陰陽四時者，萬物之終始也，死生之本也。逆之則災害生，從之則苛疾不起，是謂得道。道者，聖人之行，愚者佩之。”（〈素問·四氣調神大論〉）這裡可知，順應自然，才能真正做到和自然和諧相處。

這種主客共化的模式，在中國的美學體系中具有其活力。在自然中去體悟，並且結合自己的情趣，找尋自己心靈的歸宿，是文人士大夫的常見做法。這種心物交融的理念，也深深影響了中國古琴和中國繪畫的形成與發展。在琴和畫中，有大量的作品都是歌頌自然的，從花鳥蟲魚再到山水風光，氣象萬千，形式多樣。把具象的“氣”抽象化，轉而再把抽象的“道”具象化，這即是“天人合一”思想的主要表現形式。

在藝術作品中，“道”可以具體化為“遠”的思想觀，因為“遠”可以超越、脫離世俗的空間，從而達到自然宇宙的融合與統一，故而中國山水畫的構圖很少有局促的格局。畫者在創作的時候，通常只對著一片近景（一座山的山腳、一個封閉的庭院等）進行細緻的刻畫，把畫面局限在一個有限的範圍之內，在山的上面或者後面露出大片的天空或者遠山，使其開闊起來；在遠山的一邊留下大片的，或一縷長長的白水，使其直通遼遠的天際，讓其深遠起來。再從密實的景物中挪出空來，以顯現其境界的“闊遠”，在景色中畫出少許住宅和人物，使天地和人物住宅容為一體，從而表達出“道”的面貌來。這是傳統中國式的基本構圖法則。

宋代郭熙在《林泉高致·山水訓》中雲¹⁰：“山欲高，盡出之則不高，煙霞鎖其腰，則高矣。水欲遠，盡出之則不遠，掩映斷其派，則遠矣。”這是對山水畫中的“遠”，及如何致“遠”的深微的考辨。（清）蔣和在《學畫雜論》中亦雲¹¹：“山峰有高下，山脈有勾連，樹木有參差，水口有遠近，及屋宇樓觀，佈置各得其所，即是好章法。嘗論《玉版十三行》章法之妙，其行間空白處，俱覺有味，可以意會，不可言傳，與畫參合亦如此。大抵實處之妙，皆因虛處而生，故十分之三天地位置得宜，十分之七在雲煙鎖斷。”可知實處只是“景”，虛處方能生成“境”，而虛處之妙，正在致“遠”中，顯現“道”的奧妙。

古琴音樂也特別重視致遠，通過“遠”來製造出意境，達到“天人合一”的思想境界。相比來說，古琴音樂中的“遠”與繪畫中的“遠”在用意上是完全相同的，畫通過筆墨

¹⁰ 宋 郭熙，《中国古代画论类编》（人民美术出版社，2007）P. 640

¹¹ 清 蔣和，《中国古代画论类编》（人民美术出版社，2007）P. 278

形跡來展示“遠”的空間感，而琴通過樂音的運動與節律喚起“遠”的空間感。這種“遠”，正是由樂音的“虛”、“淡”、“靜”所導致。

明代徐上瀛在《溪山琴況》¹²中說：“遠以神行。……至於神遊氣化，而意之所之，玄之又玄。”是說“遠”只是一種精神、意念、感覺的遊行（神遊），這種遊行，或者趨向於靜謐，或者趨向於虛微。他又說：“時為岑寂也，若遊峨嵋之雪；時為流逝也，若在洞庭之波。倏緩倏速，莫不有遠之微致。蓋音至於遠，境入希夷，非知音未易知，而中獨有悠悠不已之志。吾故曰：‘求之弦中如不足，得之弦外則有餘也’。”古琴的走手音由實漸虛、由強漸微，這與感覺上的由近漸遠相迭合，所產生的即為不斷遠去的空間感受。人在這一空間裡，進行古曲的演奏，達到情和境的結合，從而表現出天地人相合一的思想境界。

不僅如此，“遠”是由聲音漸虛、漸微、漸靜所產生的空間效果，然這空間效果之所以有“韻”、有“味”，則並不在這古琴本身，而在樂曲中的情。隨音響漸漸岑寂之時，情脫出了聲音載體，獨自在人的感覺的空間意境中盤旋，這就是餘音繞梁三日不絕的意味。而古琴音樂在其結尾處，總是以悠長、舒緩的樂音漸漸趨向岑寂，將思緒、意念引向遠方，就是為了得其弦外之音。

（宋）蘇軾曾說：“若言琴上有琴聲，放在匣中何不鳴。若言聲在指頭上，何不於君指上聽。”古琴的妙韻畢竟不在琴上，也不在琴音上。當音從意轉，意先乎於音的時候，才是“意之微乎”的妙韻所在。故而（明）徐上瀛在《溪山琴況》中又說：“得之弦外者，與山相映發，而巍巍影現；與水相涵濡，而洋洋倘恍。暑可變也，虛堂疑雪；寒可回也，草閣流春。其無盡藏，不可思議，則音與意合，莫知其然而然矣。”傳統中國美學強調的弦外之致，景外之境，真諦也在此。繪畫有象外之境，古琴有弦外之音，這也正是中華民族宇宙總觀“天人合一”的精神顯現。

琴與音合，音與畫合。古琴和繪畫中“遠”的表現形式和思想觀出於同源，相互為證。正如道家說：“是謂無狀之狀，無物之象。大音若希，聽之不足聞，大象無形，視之不足見。”佛家也說：“般若之境，相中之色的純悟境界。”而儒家說是“和”，以人的心靈作為“和”的起點，以宇宙的“和”作為最終目的。和己性、和人性、和物性、和天地。這也許就是中國傳統繪畫和古琴相融通的精神歸屬吧。

結束語

《道德經》的“道生一，一生二，二生三，三生萬物”是早期中國哲學關於道的表述：萬事萬物皆由“道”而產生，故而“道本自然，道法自然”。自然對於道來說，是根本的東西，也是人所取法的最根本的物件。道的運行與存在完全是一種不受拘束、天然無為的狀態。而這種“天然無為”和大自然相結合的思想觀點，也是中國繪畫和古琴藝術所要表達的主要思想。

綜上所述，無論古琴還是傳統繪畫，其主旨都符合於中國哲學思想。它們所傳達的是人對自然的關注，這種關注沁入了中國傳統文化。這也是傳統中國文人看待宇宙間萬事萬物的觀念，又是中國美學的總核心。古琴和繪畫的深入研究，將讓我們對中國傳統的藝術有更加全面的認識。

¹² 《續修四庫全書 子部 艺术类》第 1094 册，（上海人民出版社，2005）P. 477

【參考文獻】

- 〔1〕 中國山水畫史，陳傳席著 江蘇美術出版社，1998，4
- 〔2〕 美學散步，宗白華著 上海人民出版社，2007，7
- 〔3〕 藝術的生命精神與文化品格，劉天華著 中國文史出版社，2005，1
- 〔4〕 琴史初編，許健著 人民音樂出版社，2004，10
- 〔5〕 藝術概論，王宏建著 文化藝術出版社，2003，2
- 〔6〕 中國繪畫對偶範疇論，董欣賓 鄭奇著 天津人民美術出版社，2005，1
- 〔7〕 中國繪畫本體學，董欣賓 鄭奇著 天津人民美術出版社，2005，1
- 〔8〕 中國繪畫六法生態學論，董欣賓 鄭奇著 天津人民美術出版社，2005，1
- 〔9〕 人類文化生態學導論，董欣賓 鄭奇著 天津人民美術出版社，2005，1
- 〔10〕 書法學，陳振濂著 江蘇教育出版社，1993，6
- 〔11〕 中國美學十五講，朱良志著 北京大學出版社，1998，4
- 〔12〕 古琴音樂藝術，葉明嫻著 臺灣商務印書館，1996，5
- 〔13〕 中國畫論輯要，周積寅著 江蘇美術出版社，2005，7
- 〔14〕 老子道德經注，魏 王弼著 中華書局，2006，3
- 〔15〕 蔡邕集校注，（漢）蔡邕 著鄧安生編 河北教育出版社，1999