

元文人畫與模糊美學

陳昭昭¹ 方中士^{2*}

¹嘉南藥理大學文化事業發展系

²南台科技大學通識教育中心

摘要

詩、書、畫集於一體的元代文人畫，在中國畫史上深具獨特人文氣習。而「模糊美學」是一項多元繁雜之美學理論，該理論與元代漢、蒙文化交流之繁複性，以及當時文人之思想意識之矛盾性、衝擊性等，多有所交集。元代文人畫突破傳統窠臼，畫作之互滲交融與變形創新，與模糊美學之中介三階段相關。而畫作透過筆墨游移所產生的生動墨趣，或寫愁或寄恨或狂怪或野逸，亦不具精確性。另在主體意識與畫作對象之間，彼此超越對立，在意象中呈顯出畫中的「視覺模糊」、「描繪模糊」、「空間模糊」等三層次，以及迷離有序的「過渡模糊」、強化山水生命之肌理「點綴模糊」等模糊美學特質。故今嘗試以模糊美學原理，探索元趙孟頫以及黃公望、王蒙、倪瓚、吳鎮四大家之代表性畫作，所顯現之模糊美感。

關鍵詞：模糊美學、文人畫、趙孟頫、元四大家

通訊作者：南台科技大學通識教育中心

Tel:06-2358242

E-mail：chung4910@mail.stut.edu.tw

壹、前言

本文在「前言」部分，先簡介模糊美學、元文人畫及其主要代表性畫家，以及說明連結二者研究之可行性。接著以模糊美學原理，試探元代文人畫主要代表人物趙孟頫、黃公望、王蒙、倪瓚、吳鎮等畫作中，與模糊美學原理相契合之處。依續就「元文人畫畫家身處模糊的時代、模糊性是元文人畫發展之本質、元文人畫之互滲交融與變形創新、從大自然到人文畫之模糊美」等單元，加以探究。

一、模糊美學¹

中國古籍既無「美學」詞彙，亦無「模糊

美學」一詞。「模糊」二字雖然未見載於十三經及先秦諸子等典籍，但先秦已有「模糊美學」概念²。至於「模糊」二字或最晚至唐代才直接見諸詩歌創作，而詩中的「模糊」雖大多為形容詞，但詩人所描繪的情、景、物等，大多具有「模糊美學」中，主客體之間的模糊關係，及亦有模糊意識等特質³。

目前以「模糊美」為核心之研究，大多集中在大陸地區，研究方向除了以美學為主體的「模糊美學」外，大多延伸至與其相關的詩學、藝術、語言學、語義學等⁴。

首先就「模糊美學」的理論基礎：「模糊集合」、「中介論」、「耗散結構論」等，概述其學說特色如下。

(一)、模糊集合

雖然中國古籍早已有模糊美學概念之記載，但「模糊美學」一詞最先乃源自國外科學界。1965年任教於美國加州大學柏克萊分校電機工程系，伊朗裔美籍教授札德（Zadan L. A）⁵，發表「模糊集合」的創新觀念。原來在尋求數學數值的過程中，無法得到絕對精準的數值，在數學領域中存在著模糊地帶，這也就是事物模糊性的基本數學模型。

換言之，事物與事物之間存在著「真值間隙論」（Truth Value Gap Theory），「真值間隙」存在著不確定性，所以在數學集合中不能斷言事物的「非真即假」或「非假即真」⁶，事物往往「假作真時真亦假，無為有處有還無」。

(二)、中介論

黑格爾辯證論中的「中介論」，與「真值間隙」也有相似論點。所謂「中介」，就是事物發展的中間環結、媒介等，這些中介的因素絕非單一，常是多重、多樣、多元、多層次、繁複性極強。事物與中間媒介的諸多因素彼此之間相互聯系，在聯系之間相互碰撞產生矛盾，最後環結與環結在不確定性中交叉融合⁷。

在「中介」過程中，事物也不能截然畫分「非彼即此」或「非此即彼」，事物經此過程，常常轉化成「彼中有此」、「此中有彼」，「彼即是此」、「此即是彼」。

(三)、耗散結構論

比利時布魯塞爾自由大學教授伊裏亞·普李戈金（Ilya Priging）提出「耗散結構論」，他主張宇宙間存在著遠離平衡的非線性區域，萬物從無序到有序，經歷多樣化與不穩定的轉變無論基本粒子運動、生物基因轉化、或天體物理學的宇宙變化皆然，這就是「耗散結構論」⁸。

宇宙大自然間無所不在、無時不變的動態性，乃事物轉化成新結構體的主因。這不但是物理、生物、天文等科學之重要研究依據，在人文藝術、社會科學研究領域中，也是不可輕

忽的基本學理概念。

以「模糊集合」、「中介論」、「耗散結構論」等科學理論為基礎，大陸學者王明居教授建立了「模糊美學」體系⁹。他指出「模糊美學」的特點在於亦此亦彼的「互滲性」與「過渡性」，「模糊美」的對象充滿「乏晰性」¹⁰。而吳功正談論「模糊美學」時，明白闡述其研究對象所表達的「模糊美」，是遊移生動的現象，既非定量化亦非定性化，也不是精確的數學化，更無法嚴格區分對象類屬世界。「模糊美」主客體之間是模糊關係，滲透在作品中的美學意識是模糊意識，「模糊美」顯示的意象包括多義性、隱晦、神秘性、變形、疏隔、混茫、多重等¹¹。以上即「模糊美學」理論之大概。

二、元文人畫之代表性畫家

文人畫是畫中帶有文人意趣，畫外流露著文人思想的繪畫。唐王維因以詩入畫，「詩中有畫，畫中有詩」，被奉為文人畫之鼻祖。宋出現了如董源、巨然、李成、范寬、蘇軾、米芾和米友仁父子等人，他們在王維的文人畫派基礎上，以書法入畫，拓展了文人畫風格。

蒙古人建立元朝之後便廢止畫院，元代文人取代畫院中的職業畫家登上畫壇。不同於歷代各朝的畫家，元代文人以其豐碩的人文素養為基磐，除了畫本身外加詩文題跋、書法等，無不在畫紙上盡情揮灑。其作品大都取材於山水、竹石、花鳥等。表現手法以水墨或設色寫意為多。

元人寫畫的態度也異於前人，宋人山水畫重視真山實水，故稱「宋人丘壑」，元人則專注於「有筆有墨」，所謂「元人筆墨」即是，也因此逐步發展出極具個人特色之文人畫。其重要影響在於促使後來的明、清二朝，文人畫成為畫壇之正統。¹²

元文人畫中最具代表性者，除了趙孟頫，則屬黃公望、王蒙、倪瓚、吳鎮四大家。元代將繪畫引導到文人畫風格的是趙孟頫，¹³明代王世貞、屠隆不約而同，分別在以下各書中，

都將趙孟頫列為元四大家之首。王世貞《藝苑卮言》：「趙松雪孟頫、梅道人吳鎮仲圭、大癡老人黃公望子久，黃鶴山樵王蒙叔明，元四大家也。高彥敬、倪元鎮、方方壺，品之逸者也。」屠隆《畫箋》「元畫」條下言：

若云善畫，何以上擬古人，而為後世寶藏？如趙松雪、黃子久、王叔明、吳仲圭之四大家及錢舜舉、倪雲林……。¹⁴

由以上可知，王世貞、屠隆均認為元四大家是：趙孟頫、黃公望、王蒙、吳鎮。直到明代董其昌以禪意論畫，在其《畫禪室隨筆》卷二「書源」條云：「元四大家以黃公望為冠，而王蒙、倪瓚、吳仲圭與之對壘。」¹⁵遂以倪瓚取代趙孟頫，「且成為畫史上的定論了」。¹⁶從此一般將元代四大文人畫家定位為黃公望、王蒙、倪瓚、吳鎮。

雖然董其昌將趙孟頫排除在元四大家之外，但趙孟頫在元文人畫中所代表的關鍵地位無人可取代。故本文所要探討的主要元文人畫畫家，除了黃公望、王蒙、倪瓚、吳鎮四大家外，亦將趙孟頫列入其中。

三、「模糊美學」與「元文人畫」之連結研究

模糊美學不僅於詩文創作、語言學、語意學等極具研究價值，在繪畫藝術領域中也有其探索空間。

王明居《模糊藝術論》一書中，闡明「模糊美學」和「繪畫」之間的關係。「繪畫」不但是主體對客體的模糊觀照，「繪畫」形式的模糊性亦顯而易見。從自然的繪畫客體，到繪畫意象的模糊狀態是多重多樣，主要有：視覺模糊、描繪模糊、空間模糊。¹⁷甚至繪畫運用極多的象徵手法，「象徵」的本質也是多層次的模糊。又同一「繪畫」題材在傳承過程中，乃佈滿無數模糊的神秘性、變異性。「繪畫」結構的整體性、轉換性、主觀自我調解等亦與

模糊相關。何況「繪畫」的特點是馳騁無限想像，「想像」可以誇誕神奇悖理模糊。再加上「繪畫」的構成，絕非單一孤立，聯結無數個相關因素的過程中，會顯現不確定的模糊性。

由此足見「元文人畫」與「模糊美學」，二者具有相當交集性，值得嘗試連結探究。

貳、元文人畫畫家身處模糊的時代

蒙古忽必烈以鐵騎雄師橫掃金、南宋，建立了元朝，以異族身分入主中原，成為中國歷史上第一個由外族統治的王朝。元人採取重武輕文的高壓手段，控制漢族，將族群分為四等：國人、色目人、漢人、南人；社會階級分為十等：一官二吏三僧四道五醫六工七獵八民九儒十丐。政治社會動盪不安，皇帝只重征伐、聚斂、享樂，權臣重徵江南賦稅，仁宗雖恢復科舉制度然多舞弊。文人雅士無力抵抗，於是藉詩文書畫來抒發心中抑鬱之氣。

一、廢畫院使審美趣味產生變動性

元代繪畫在唐、五代、宋的基礎上，有了顯著的發展，特點是取消了畫院制度，文人畫興起，人物畫相對減少。繪畫注重詩書畫的結合，舍形取神，簡逸為上，重視情感的發揮，審美趣味發生了顯著的變化。模糊美學強調事物轉化成新結構體的主因，乃無所不在、無時不變的動態性，於是中國繪畫又創造開發性的新發展。

山水方面，初期的錢選，趙孟頫，高克恭等對唐、五代、宋以來的山水畫的繼承和發展加以探索。中後期黃公望、王蒙、吳鎮、倪瓚，元末四大家出現，在趙孟頫的基礎上又各具特色和創造，以簡練超脫的手法，將中國山水畫提高到了一个新的高度，對明清的影響極大。元代山水畫家還有商琦、曹知白、朱德潤、唐棣、孫君澤、盛懋、陸廣、馬琬、陳汝言、方從義等。宮樓臺榭畫有王振鵬、李容瑾、夏永、朱玉等。人物畫的畫家有劉貫道、何澄、錢選、趙孟頫、任仁發、

周朗、顏輝、張渥、衛九鼎、王繹等。花鳥畫以梅蘭竹石為主體的文人畫廣泛流行、講求自然和筆墨情趣。

許多山水畫家也兼擅水墨花鳥和梅蘭竹石，著名畫家有錢選、陳琳、王淵、張中、李息齋、趙孟頫、柯九思、吳鎮、顧安、倪瓚、張遜、鄒復雷、王冕等。由此可見，元文人畫畫家已朝著多元題材發展。

二、仕隱之間無明確意義

語言學家凱珀森（K Empson）提出一個「語詞」的觀念：一個詞彙的意義原則上很明確，但其外延界限卻很模糊，此乃模糊語義學之一。¹⁸ 以文人對入元後該「仕」或「隱」，各執一「詞」為例，「仕」或「隱」的外延詮說，的確模糊。

元代既是異族統治的時代，一般認為文人當有夷夏之辨的民族自覺性，有志潔的士人宜選擇隱遁江湖而放棄仕途。呂少卿於〈倪瓚逸民遺民心態變化論〉一文中，引羅志田〈夷夏之辨與道治之分〉曰：「凡改朝換代之初，不少士人對異族統治是難以接受的，為尊道而尊治之正統，更提高了夷夏之辨在中國士人心目中的地位。」然而他同時也指出，如果出仕異族政權有利於中華道統延續發展，甚至達到以夏治夷的目標，則出仕異族政權有何不可？¹⁹

以元初兩大理學家許衡、劉因為例。南宋亡後，劉因屢見徵召仍堅持不仕，他對欣然應詔仕元的許衡問曰：「一聘而起，毋乃太速乎？」許衡則以「不如此則道不行」回應之。²⁰ 改朝換代之際，趙孟頫及元四大家也面臨劉、許之辯，即仕與不仕之抉擇。

趙孟頫與許衡的選擇相同，他官至翰林學士承旨、榮祿大夫，卒後且受封魏國公，諡文敏。趙孟頫以宋太祖十一世孫，秦王德芳之後裔的前朝貴族身分入仕異族，旁人豈無爭議？而其自身豈無顧慮？趙孟頫是否因「不如此則道不行」之故，其內心有無交戰？俱不得知。趙孟頫以擅長畫馬著稱，嘗自題曰：「我自幼

好畫馬，自謂頗盡物之性。郭佑之嘗贈余詩云：『世人但解比龍眠，那知已出曹、韓上。』曹、韓固是過許，使龍眠無恙，當與之並驅耳。」北宋李公麟號龍眠居士，曾以白描法寫下經典傳世佳作「五馬圖」，郭佑之盛讚趙孟頫畫馬可比擬李公麟，其功力在唐代畫馬名家曹霸、韓幹之上。從趙孟頫名聞遐邇的〈調良圖〉，可看出郭佑之所言不虛。而畫中之良馬又彷彿是趙孟頫仕元之心志。畫中被馴服之良馬似乎暗喻趙孟頫不動如山的出仕決心，因而即使如同狂飆的風沙輿論又能奈他何？

和趙孟頫一樣抉擇的王蒙，卻沒有這般幸運。元末時期他曾一度出仕，後棄官隱居黃鶴山。明初再出仕，卻因胡惟庸案被捕下獄，卒於獄中。此外，命運乖舛的黃公望仕元後，受到貪官上司張閻所牽連，被誣入獄，出獄後遁世隱逸以賣卜維生。同樣也以賣卜度日的吳鎮，則植梅隱居優遊自適。至於無論在元或明，都選擇隱逸不仕的倪瓚，在元被視為漢族「逸民」，在明則被稱為元之「遺民」，²¹ 晚年雖自放於湖泖之間，卻吃足官（元異族執權）、兵（明漢族起兵）雙逼的苦頭。

因此，隱逸不仕必然可避榮辱乎？而漢族之士出仕異族，豈無以「不如此則道不行」為藉口，掩飾圖升官、謀稻粱、貪權位之實者？由此可見，仕隱之外延詮釋，難有孰是孰非、孰優孰劣之明確二分法可言。

參、模糊性是元文人畫發展之本質

理性主義大師康德說：「模糊觀念要比明晰觀念更有表現力，……在模糊中能夠產生知性和理性的活動」，劉再復指出「模糊性是藝術形象本質特點之一」，因藝術形象是難以截然分別非此即彼。奧地利學者波普爾（K. R. Popper）也認為：我們一直在追求「精確性」，

可能是一個「錯誤的理想」，因為客觀現象都是一種過渡性——即「邊界現象」(Boundary Phenomena)，客觀現象過渡中所要表達模糊性的事物，遠比精確性的事物要更豐富、更多樣化。²²

文人畫發展至元朝，誠如以上專家所論及的相關理論現象，其技法既不精確也缺乏明晰性，畫作之客觀現象在衍變中多重而繁複。以山水畫為例，中國山水畫產生於晉和南朝末期，至唐末五代達到一個高峰。北宋的山水畫基本上繼承李成、范寬等北方派畫風，南宋自始至終流行李唐、劉松年、馬遠、夏珪等水墨剛勁派畫風。到了元代山水畫則見多以乾筆擦皴、或以淺絳烘托，筆意益形簡易傳神，就描繪畫作對象而言，則不一定百分百真確，反而強調憑意虛構的模糊性。²³

此外，元文人畫在繪畫技巧上，除了繼承歷代各家之長，也在過渡性模糊邊界中，尋求任何可能性的開發。若僅亦步亦趨臨摹前人的畫技風格，「摹擬」就成為畫作技巧無能突破之窒礙。元文人畫畫家雖前有所承，但都不自滿於精確的摹擬技法，所以能在穩紮穩打的臨寫基礎上，朝向模糊不定的未開發領域探險，海闊天空開創出更豐富、更多樣化的獨特新技藝。

肆、元文人畫之互滲交融與變形創新

模糊美學原理之一，事物之所以能變形創新，乃是無數個相關因素聯結中介過程，發生互滲而成。元文人畫在開發創新的過程，其互滲因素包含師源歷代各家，和當代師長、畫友等相互交融影響。影響互滲轉化之三大因素，王明居認為是「誘因、潛因、契機」，其內容如下表：²⁴

模糊美學之中介過程表		
因素	釋名	內容
誘因	觸發點、誘發劑	誘發、啓導，引起某一中間環結向另一中間環結過渡。
潛因	潛在性、隱伏性	推動中間環結，向另一中間環結過渡的潛在因素。
契機	關鍵性、機緣性	某一中間環結，向另一中間環結過渡的時機、際會。

模糊美學之中介過程之三大因素，也是畫家從宗法摹擬到建立創新風格的三階段。以元文人畫家來說，在歷代各朝的畫家中，先發現某個畫家或某畫派的畫風技巧與自己相投合，於是發心師法之，這即是第一階段「誘因」；在沉潛研習該畫風技法的漫長過程，即第二階段「潛因」；最後能超越前所師法的對象，開創建立一己新風格與技法，即第三階段「契機」。

趙孟頫及四大家等，之所以能樹立獨特的技法，終成其一家風格，無不歷經以上三階段。現僅將各家從彼此互滲師法到變形創新分述如下：²⁵

一、趙孟頫托古改制、山水風格多變

元趙孟頫畫作首重托古改制，他在〈清河書畫舫〉云：

作畫貴有古意，若無古意，雖工無益。今人但知用筆纖細，傅色濃豔，便自謂能手。殊不知古意既虧，百病橫生，豈可觀也？吾所作畫，似乎簡率，然識者知其近古，故以為佳。此可為知者道，不為不知者說也。²⁶

由此可知，元趙孟頫之論畫，不重工筆細膩濃豔，而重視畫作古意之有無。趙孟頫不但重古

意而窮其天趣，其山水畫用筆，從王維、荆浩、李成、董源等諸家汲取優點，形成圓潤秀逸、清雅含蓄、剛柔並濟的新畫風。

趙孟頫的繪畫題材全面，風格也多變，其山水畫早期學晉唐，多青綠設色，後期宗法董源、巨然、李成、郭熙，以水墨為主，無固定面貌。趙孟頫多變不定的山水畫風，對黃公望等產生深遠的影響。代表作：〈重江疊嶂圖〉、〈鵲華秋色圖〉、〈水村圖〉、〈調良圖〉等。

二、黃公望自創「淺絳」山水

黃公望的師承有二說：一說師荆浩、關同、李成，一說師董源、巨然。前者如張雨〈題大癡哥山水〉說黃公望「獨得荆、關法」（《貞居先生詩集》卷四）；楊維禎說他「畫獨追關同」（《西湖竹枝詞》）。後者如《圖繪寶鑒》則說他「善畫山水，師董源」；元末明初陶宗儀《輟耕錄》則說他「畫山水宗董、巨」。明代以後，幾乎一致說黃公望畫作師董源或師董源、巨然。²⁷

繼趙孟頫之後，黃公望突破了宋代院體繪畫一絲不苟的規格，開創了一代風貌，而「晚年變其法自成一家」。黃公望在前人基礎上自創「淺絳」山水，²⁸開創了中國山水畫新的表現形式，其傳世作品〈富春山居圖〉代表了一生最高的繪畫成就。代表作〈富春山居圖〉、〈富春大嶺圖〉、〈水村圖〉等，均可見其淺絳山水，煙雲流潤、筆墨秀逸、氣勢雄渾，韻致甚高。

三、王蒙善用枯筆，創牛毛皴、解索皴法

王蒙山水畫除受趙孟頫影響外，也曾得黃公望指點，又直溯董源、巨然畫法。《畫史繪要》中說：「王蒙山水師巨然，甚得用墨法」，而惲南田更說他「遠宗摩詰（王維）」。

王蒙山水畫善用枯筆，多牛毛皴、解索皴法。其作品布局飽滿、結構茂密，山巒多至遠近十數層，樹木不下幾十種，筆法蒼渾，有鬱鬱秀逸、渾厚華滋之致。他的技法繪畫創用「解索皴」，即用筆曲長。清代錢杜《松壺畫憶》

上卷云：

山樵皴法有兩種，其一世所傳解索皴，一用澹墨勾石骨，純以焦墨皴擦，使石中絕無餘地，望之鬱然深秀。此翁胸具造化，落筆岸然，不顧俗眼，宜乎倪元鎮有扛鼎之譽也。²⁹

所以王蒙的山水畫作山川草木鬱鬱蔥蔥，山巒疊嶂，迂迴曲折，寫景稠密，構圖多重。在王蒙〈林泉清集圖〉、〈具區林屋〉、〈漁父圖軸〉、〈谿山高逸圖〉以及〈雪霽圖〉等代表作中，看似繁密多疊的千山萬水，最後又自有其合協一致的歸位，此乃模糊美學「形式與內容經中介轉化而和諧統一」之原理³⁰。

四、倪瓚創「折帶皴」，技法精簡淡雅

在前人所創「披麻皴」的基礎上，倪瓚再創「折帶皴」，以此表現太湖一帶的山石，如畫遠山坡石，用硬毫側筆橫擦，濃淡相錯，頗有韻味。〈溪山圖〉、〈漁江秋霽圖〉等畫中之寫樹也用枯筆，結體有力，樹頭枝極用雀爪之筆型點劃，帶有書法意味。畫的中右方以小楷長題連接上下景物，使全圖渾然一體，達到詩、書、畫的完美結合。

倪瓚描繪樹木山石善用側鋒筆觸，如〈容膝齋圖〉、〈清閨閣〉等以折帶皴法畫出石紋，也習以淡乾筆皴擦，用筆在著力與不著力之間。其山水畫或墨竹皆以水墨為多，設色者甚少。早期作品用焦墨點苔，皴筆用墨較重，晚期則技法上更精簡淡雅。倪瓚平實簡約的構圖、剔透清靈的筆墨、幽淡荒寒的意境，對明以後的文人畫產生很大的影響。³¹

五、吳鎮多披麻長皴，厚重點苔法秀勁瀟灑

吳鎮性情孤高，山水樹石以董源、巨然為依歸，間及荆浩、關仝，多用濕筆，筆法雄勁，墨氣渾潤。題材以《漁父圖》為多，主要描寫江南湖山景色，表現畫家避世幽居、浪跡江湖、寄興山水的隱士生活。作品往往題以秀勁

瀟灑的草書詩詞，使詩書畫相得益彰。

山水畫師法董源、巨然，而有新的變化。畫法上多用披麻長皴，兼用厚重的點苔法，以表現山川洲渚的不同景色。構圖、意境亦富於變化。其獨到之處在於，變董源、巨然的淡墨輕嵐而為沉雄鬱茂。作品充分發揮水墨豐潤、渾然一體的特色，在元代繪畫中能自成一派。兼長水墨竹石，取法文同，又受高克恭影響。喜用禿筆重墨，筆鋒勁利沈著，氣勢渾厚豪邁，自成一格。代表作〈雙松平遠圖〉、〈清江春曉圖〉、〈秋江漁隱圖〉、〈漁父圖〉、〈墨竹譜〉等。

伍、從大自然到人文畫之模糊美

模糊美學「耗散結構論」中提到：宇宙萬物總有不平衡、非線性系統的變動，而宇宙間最變動無常、神秘不可測者，莫過於大自然和人們的心靈。身處動亂頻頻異族統治的社會，元畫家無論仕隱，幾乎都將大自然視為抒發苦悶、安頓心靈的所在。所以他們常透過視覺、心眼觀賞大自然美景，最後運用筆墨將它呈現於文人畫中。如此一來，王明居認為畫中的意象，至少蘊涵三層次：視覺模糊、描繪模糊、空間模糊。³² 現僅將元文人畫與王明居「視覺模糊、描繪模糊、空間模糊」等三層次模糊美感之相關性，說明如下。

一、元文人畫畫家之視覺模糊

元文人畫畫家之視覺模糊，並非其視力有何異常之處，而是當畫家走入山水懷抱，以山自娛甚且與山結為至友，這時他不但將山水視同自己，且與山水模糊合而為一。所以清代石濤說：「山川脫胎於予也，予脫胎於山川也，搜盡奇峰打草稿也，山川與予神遇而迹也。」³³ 物我如一，難分彼此。

透過視覺傳達的山水影像，轉化至腦中變成模糊，因為記憶沒有百分百，記憶還會因畫家作畫時的心理情緒狀態而有所變動。結果視覺、記憶等心理的模糊性，加上畫家刻意的畫

面布局、構圖等，畫家顯現的山水畫已不同於大自然的真山實水。

以黃公望〈富春山居圖〉為例。〈富春山居圖〉長卷，本幅指本縱 33 公分、橫 636.9 公分，是一件煊赫名蹟，現藏於台灣故宮博物院。³⁴ 一路沿著長軸看下去，很像坐船遊富春江，兩岸景象盡收眼底。那鬼斧神工的技藝，真令人歎為觀止。黃公望本身居於富春山甚久，必然熟識該地山川，但這長卷若果真畫了好幾年，³⁵ 光是模糊的視覺傳達、不明晰的記憶是不足的，還必需配合想像，屈原〈遠遊〉云：「思舊故以想像兮，長太息而掩涕」，透過「想像」以構思創造物體豐富的形象，但構思之物象必須有所依據，不能完全憑空「想像」，故清代劉熙載《藝概·賦概》云：「賦以象物，按實肖象易，憑虛構象難。」以豐富營造圖景意象，才能完成曠世巨作〈富春山居圖〉。

二、元文人畫畫家之描繪模糊

元文人畫中的山水都是實景的縮影，而這些縮影都是原有實景山水最富特徵的影像。王維在〈山水論〉說：「凡畫山水，意在筆先，丈山尺樹，寸馬分人。遠人無目，遠樹無枝，遠山無石，隱隱如眉，遠水無波，高與雲齊。此是訣也。」³⁶ 因此遠處的景物人等都被縮小模糊化。

以倪瓚〈清閬閣圖〉為例。清閬閣是倪瓚早年家境優渥時，盡藏古書字畫銅器名琴珍玩之樓閣，館閣內外遠俗隔塵，松桂竹木扶疏，名花異草蔚然林立。在畫上自題款中，說明此畫乃他在七十二歲時回憶之作。圖中在閣內畫立有一人，想必是畫家本人，乍看之下，其神態、風姿、穿著，高雅清逸頗有倪瓚風範，仔細再看，此人在喬木蕭然、蒼叢千蔭環圍下，卻似有幾分渺小模糊，也許很少或幾乎不畫人物的倪瓚為了保有神秘感，故畫中人物故作渺小狀，不過也可能就整體構圖而言，此畫的焦點在樓閣石橋庭園，人物比例和庭園建築等相

較之下，自然微小。此畫山石大多以斧劈法畫峭壁，前景的三棵大樹，垂藤蔓延而下，分枝用勾勒菊花瓣葉組合，樹幹旁加點米點皴又恰到好處，遠山起伏用牛毛皴完成。³⁷ 整幅畫充滿書香淡雅蒼茫靜謐之美。

或許有人會問，倪瓚所繪〈清閨閣圖〉，是否即現實中的清閨閣實景？其實在現實世界中並非只存在「真」或「假」的「二值邏輯」，許多學者對「非真即假」、「非假即真」的「二值邏輯」感到質疑。事實上，「真」與「假」之間隙中，仍有無數議論空間。³⁸ 〈清閨閣圖〉是倪瓚憶起往日美好事物的投影，模糊不確定的記憶，是他溯回桃花源的扁舟，若真要計較〈清閨閣圖〉中所繪，真假實虛各有幾分，相信莊子也會挺身而出說句「則解衣般礴贏」（《莊子·田子方》）。³⁹

三、元文人畫畫家之圖繪空間模糊

王明居認為大自然景物若是一度空間，一般畫者所完成的畫作，大多只達到二度空間，然而能夠表現出第三空間者，才是畫之極品。即「空間模糊」狀態。「空間模糊」狀態又可分為四類：「過渡模糊」、「襯托模糊」、「點綴模糊」、「主題模糊」等，⁴⁰ 分別闡述並加以舉例說明如下：

(一)、過渡模糊

在畫作上能表現出迷離層次的有序性，即「過渡模糊」。

以王蒙〈深林疊嶂〉為例。遠景密皴層巒疊疊，放眼望去一片蒼茫無盡，疑似推雲層層而上；中景林蔭蓊森古木扶疏，澗石盤桓，書屋臨溪而立，山路彎延；近景圖下方有一人策杖過橋，有一童緊跟在後，圖右下方草屋內有一人正在「風簷展書讀」。全景乍看之下密密麻麻，山巒團團緊迫，然細讀之後，才發現雖層層密皴迷離，卻層次井然疊遞而上不失有序。

(二)、襯托模糊

「襯托模糊」畫作呈現兩個相對比、可彼

此互為襯托之物。

吳鎮〈漁父圖〉以濃墨塗擦遠山、苔點山顛，以淡墨輕抹江水，遠山中樹蔭蓊森，江面水霧迷濛，二者相互映照襯托、彼此對比，顯示了「襯托模糊」。近景土丘植雙樹，平沙橫臥，一舟穿江而過。上有自題詩云：

西風瀟瀟下木葉，江上青山愁萬疊。
長年悠優樂竿線，簑笠幾番風雨歇。
漁童鼓棹忘西東，放歌蕩漾蘆花風。
玉壺深長曲未終，舉頭明月磨青銅。
夜深船尾魚潑刺，雲散天空煙水闊。
41

首句「西風」點出季節「秋」，秋上了心頭遂引出次句的「愁」字。愁緒盈懷若層疊無盡的蒼嶺，也似悠悠無盡的江水。「夜深」象徵愁雲慘霧的無垠深沉，此時唯有放歌一展鬱懷，果然在「漁童鼓棹忘西東」緩緩前行中，一切「雲散天空煙水闊」。這首詩以景喻情，以情鑄景，「山」「水」互襯情景交融，結尾讓人有雲破月開天水闊的驚嘆。

(三)、點綴模糊

雖然王明居先生強調「點綴模糊」，主要是米氏父子的米字點山雲，所營造出山水「惟恍惟惚」模糊效果⁴²。但苔點或樹葉等之繪圈點綴，往往也可以強化山水生命之肌理。

蔣勳《美的沉思》提到山水畫中的「皴」與「點」，有段非常精彩的詮釋，他說：「從五代以後，凡是談山水畫，絕離不開『皴』與『點』，『皴』與『點』變成了辨認山水畫家的記號。」接著他從「物質世界」、「內心世界」，分析「皴」與「點」的象徵：「『皴』與『點』放回物質世界，是山川中的土壤石質結構脈理，是客觀觀察的結果。『皴』與『點』往抽象的精神表現發展，就是個人內新的情緒節奏，是主觀的心情流動，是筆的蒼疏、蕭森、秀潤或枯淡，是墨的沉鬱、空明、濃重和淡遠。」

以吳鎮〈秋江漁隱圖〉為例。群峰雄立於圖左，山苔蒼翠如同飛瀑，在山顛在崖際，俯瞰掩蓋蘆叢的漁莊，一樣散發沉靜強韌之生命力。所以吳鎮自題五律一首於畫右上角：

江上秋光薄，楓林霜葉稀。斜陽隨樹轉，去雁背人飛。雲影連江滸，漁家並翠微。沙溈如有約，相伴釣船歸。⁴⁴

江上微波反射的夕陽餘暉，與岸上燦爛的楓紅遙遙相對。樹影隨著日斜縮轉，天際群雁齊飛歸巢。淡淡雲影臨照江渚，一片翠微蘆叢之後即是漁莊。好友彼此相約，何時垂釣竿線樂？一片悠悠淡遠的隱世安居逸情，盡在山水不語中。此畫吳鎮款「梅花道人墨戲」，宋元以來「墨戲」常出現於畫款中，畫家都是士大夫或文人，他們以一種遊戲式的方式即興寫意，以水墨為藝術傳達語言，以超越形似，超脫既有的畫法模式為其美學特徵⁴⁵。除了宋蘇軾、米芾、米友仁等之外，元黃公望、王蒙、倪瓚、吳鎮等，皆視繪畫為「餘事」，所以揮筆寫畫，無非是書寫胸中逸趣。

(四)、主題模糊

就整體畫面而言，凡以主要空間、大部空間或全部空間表現出特有的模糊境界，以揭示作品的主題，稱為「主題模糊」。此處所謂「模糊境界」，不是指畫面模糊，而是其畫意有無限模糊值得思維的空間。

以倪瓚為例，其自云好寫竹，因「余之竹聊以寫胸中逸氣耳」（倪瓚〈題自畫墨竹〉）。明代陳繼儒亦稱倪瓚的畫作「逸品」，《妮古錄》卷之一云：

倪迂畫在勝國時，可稱逸品，昔人以逸品置神品之上，……而三家未洗縱橫習氣，獨雲林古淡天然，米癡後一人而已。⁴⁶

倪瓚自畫竹中所抒發出的「逸氣」，以及陳繼儒之所稱倪瓚畫作為「逸品」，皆因倪瓚透過作品，所呈現出超越有限畫面所呈現的「古淡天然」氣質。而此一逸趣，正是畫面空間所表現出特有的模糊境界。

讀倪瓚七十二歲的作品〈容膝齋圖〉，更能令人感受到其不受有限空間所窒礙的空靈清逸之氣。〈容膝齋圖〉一圖是倪瓚贈予潘仁仲醫師的作品，容膝齋是潘仁仲醫師燕居之所。此圖是以乾筆擦出一抹淡淡小遠山，幾株細瘦清癯的樹，一座小涼亭，數塊橫臥大石，此乃倪瓚作品的特色：「簡筆」加上「淡潔」，讓人沉靜。倪瓚畫表面看來簡簡單單平平凡凡，似乎無啥神奇，但是身為元代社會中的漢人，能夠得到像畫中安然寂靜、無塵囂紛爭的境界，是多麼難得！尤其倪瓚畫品如人品，他一生不與人爭、不伎不求，交友真誠重情義，潘仁仲醫師即其至交，倪瓚還在〈容膝齋圖〉上題詩並說：「……容膝齋則仁仲燕居之所，他日將歸故鄉，登斯齋，持卮酒，展斯圖，為仁仲壽，當遂吾志也。」⁴⁷倪瓚無論晚年如何困窘，其行思始終保持一貫的優雅高潔，故其畫面亦始終展現淡雅逸氣之模模糊美感空間。

而倪瓚「逸筆」之畫作苟真是拋棄「形似」，只求「神似」之「逸筆」？事實恐非如此。倪瓚〈答張仲藻書〉云：「僕之所謂畫者，不過逸筆草草，不求形似，聊以自娛。」所謂「逸筆」，劉道醇評石恪「減筆畫」且云：「喜作詭怪，自擅逸筆」（《聖朝名畫評》），可見「逸筆」畫風早於宋代已有之。葛路〈倪瓚的「逸筆」與「逸氣」說〉一文，引黃公望〈寫山水訣〉曰：「畫一窠一石，當逸墨撇脫，有士人家風」，詳析倪瓚的「逸筆」，即黃公望所云「當逸墨撇脫」；而倪瓚之「逸氣」，亦即其所言「有士人家風」。因而葛路不僅曰：「逸筆是倪瓚筆墨形式的表現，逸氣是他的思想感情的表現」，且言倪瓚畫作「形神兼備」。⁴⁸倪瓚透過疏淡簡潔「逸筆」，所呈現的無限「逸氣」神

采畫意，此亦即展現無限思維空間的「模糊美感」。

陸、 結 論

以元代文人畫最具代表性人物，趙孟頫、黃公望、王蒙、倪瓚、吳鎮等為主，彼等及其畫作與「模糊美學」，二者確實有極其密切的關係。元代文人畫中處處所蘊涵的模糊美，大致如下：

一、元文人畫畫家身處模糊的時代， 審美趣味產生變動性，仕隱之間無明確定論

元代取消了畫院制度，文人畫興起，人物畫相對減少。繪畫注重詩書畫的結合，舍形取神，簡逸為上，重視情感的發揮，審美趣味發生了顯著的變化。此乃模糊美學強調無所不在、無時不變的動態性，促使事物轉化成新結構體，中國繪畫開創新發展。

文人入元後該「仕」或「隱」，各執一「詞」，「仕」或「隱」的外延詮釋，又曖昧模糊。夷夏之辨無定論外，隱逸不一定是避榮辱之萬靈丹，以「不如此則道不行」為由而仕夷者，亦難判斷是否謀稻粱、求富貴之託辭。由此可見，仕、隱之外延詮說，毫無明確定論可言。

二、模糊性是元文人畫發展之本質

文人畫發展至元朝，技法既不精確也缺乏明晰性，畫作之客觀現象在衍變中多重而繁複。以山水畫為例，到了元代多以乾筆擦皴、或以淺絳烘托，筆意益形簡易傳神，就描繪畫作對象而言，則不一定百分百真確，反而強調憑意虛構的模糊性。

此外，元文人畫在繪畫技巧上，除了繼承歷代各家之長，也在過渡性模糊邊界中，尋求任何可能性的開發。不自滿於精確的摹擬技法，所以能在紮實的臨寫基礎上，朝向模糊不定的未來開拓新領域。

三、元文人畫創新過程即模糊美學中

介三階段

元文人畫在開發創新的過程，其互滲因素包含師源歷代各家，和當代師長、畫友等相互交融影響。影響互滲轉化之因，即模糊美學中介過程三大因素：「誘因、潛因、契機」。此三大因素，也是趙孟頫、黃公望、王蒙、倪瓚、吳鎮等，從宗法摹擬到建立創新技法、新風格的三階段。

四、從大自然到元人文畫之模糊美

模糊美學「耗散結構論」中提到：宇宙萬物總有不平衡、非線性系統的變動，宇宙間最變動無常、神秘不可測者，莫過於大自然和人們的心靈。

元文人畫之最具代表人物趙孟頫、黃公望、王蒙、倪瓚、吳鎮等，無論是所處的時代背景夷夏模糊無定論外，其面對大自然經透過心眼，所創新的文人畫之墨趣意象，皆展現「視覺模糊、描繪模糊、空間模糊」等，多重繁沓之模糊美感。

綜合上述，元文人畫畫家無論是所處的外在時空環境既動盪不定，且仕隱之間亦無明確優劣定論，而審美趣味又產生異動性。另就其內在發展而言，元文人畫作意象的「視覺模糊」、「描繪模糊」、「空間模糊」等，和迷離有序的中介三階段「過渡模糊」，以及形神兼備圖寫山水生命肌理之「點綴模糊」等，元文人畫乃呈現多元飽滿的模糊美學特質。

柒、 註 釋

1. 「模糊美學」的簡介部分，同於拙作「從模糊美學看西王母神話演化歷程」之「模糊美學概說」，《國文學報》4期，2006年6月，頁104-106。

2. 道家老、莊所提到的「混成」、「寂寥」、「恍惚」、「渾沌」等，即「模糊美學」意識。而李澤厚於《華夏美學》第三章〈儒道互補〉所提到的儒、道二家的生命藝術情態，看似對立實乃互補，也是「模糊美學」中的「互滲」、「交

- 融」原理。李澤厚，《華夏美學》（桂林：廣西師範大學出版社，2000年1月），頁105-154。
3. 「模糊」二字已入詩歌，《全唐詩》載有六首如下：杜甫〈戰作花卿歌〉：「子章髑髏血模糊，手提擲還崔大夫」、〈送蔡希曾都尉還隴右，因寄高三十五書記〉：「馬頭金狎帽，駝背錦模糊」、白居易〈雪中即事答微之〉：「連夜江雲黃慘澹，平明山雪白模糊」、崔珣〈道林寺〉：「潭州城郭在何處，東邊一片青模糊」、李洞〈贈可上人〉：「模糊書捲煙嵐滴，狼藉衣裳瀑布緘」、馮延巳〈金錯刀（一名醉瑤瑟）〉：「歌婉轉，醉模糊，高燒銀燭臥流蘇」等。
 4. 目前以「模糊美」為主題研究，主要有：王明居《模糊美學》、《模糊藝術論》；胡和平《模糊詩學》；張喬《模糊語義學》；伍鐵平《模糊語言學》；吳振國《漢語模糊語義研究》等專著。
 5. 「札德」或譯「查德」，例如：楊福生〈模糊學與模糊美學的現狀與未來〉一文即譯「查德」，《學術界》總第83期，2004年4月，頁239。
 6. 胡和平，《模糊詩學》，（北京：社會科學文獻出版社，2005年8月），「引論」，頁5-6。
 7. 王明居，〈走向二十一世紀的美學——模糊美學研究〉，《學術界》總第83期，2004年4月，頁102。
 8. 同註7，頁105。
 9. 范英豪、朱志榮，〈王明居模糊美學思想述評〉中云：「王明居先生的《模糊美學》、《模糊藝術論》是迄今為止最為系統、貢獻最大的模糊美學著作。」《學術界》，總第83期，2004年4月，頁247。
 10. 同註7，頁110。
 11. 吳功正，〈審美形態論〉，第三節「模糊美學」，收錄於林師文欽教授編著：《文學美學研究資料選集》，（高雄：春暉出版社，2003年9月），頁111-122。
 12. 李霖燦，《中國美術史稿》（臺北雄獅圖書公司，2005年5月），頁105。
 13. 蔣勳，《美的沉思——中國藝術思想芻論》（臺北：雄獅圖書公司，1987年3月），頁116。
 14. 黃賓虹、鄧實編，《美術叢書》（臺北：藝文印書館，民64年），第三冊，頁113。
 15. 明代董其昌《畫禪室隨筆》，收入《筆記小說大觀》（揚州市：廣陵書社，2007年12月），第六冊，頁4189上。
 16. 吳長鳴，《倪瓚研究》（臺北：國立編譯館，1998年2月），頁59-60。
 17. 王明居，《模糊藝術論》（合肥：安徽教育出版社，1992年2月），頁139-149。
 18. 張喬，《模糊語義學》，（北京：中國社會科學出版社，1998年2月），第二章，頁104-105。
 19. 呂少卿，〈倪瓚逸民遺民心態變化論〉，《江蘇教育學院學報》（社會科學版），第21卷第4期，2005年7月，頁99。
 20. 陶宗儀《輟耕錄》卷二記載：元初大儒許衡應詔入仕，途中拜訪另一位大儒劉因，劉因問許衡：「一聘而起，毋乃太速乎？」許衡回答：「不如此則道不行。」劉因後來屢被徵召，仍堅持不出仕。
 21. 同註19，頁100。
 22. 伍鐵平於《模糊語言學》（上海：上海外語教育出版社，1999年11月）第二章中，透過康德、波普爾等人，指出客觀現象都是一種過渡性，人在過渡性中所要表達的模糊性事物，遠比精確性的事物更豐富和多樣化。因此，觀念模糊比起明晰更具表現力。以上論述，分見頁107、頁44。
 23. 鄭昶：《中國美術史》（北京：團結出版社，2005年3月），頁113。
 24. 同註7，頁103。
 25. 以下趙孟頫等各家師源、創新技法等內容，參考馮振凱撰述，《中國的繪畫》（臺北：藝術圖書公司，1988年8月），頁98-122。
 26. 俞劍華編著，《中國古代畫論類編》（北京：人民美術書版社，1998年），上冊，頁92。
 27. 張沖、杜海軍，〈黃公望山水畫的藝術特色〉，《焦作大學學報》，2005年第1期，

頁 104-105。

28.淺絳山水畫法是山水畫中常見的表現形式。絳為紅色，原只以赭色為主調的山水畫，後泛指在水墨基礎上淺著色的方法。參見徐一軒、孫信一編，《怎樣畫淺絳山水》（上海：上海書畫出版社，1997年6月），頁1。

29.清代錢杜，《松壺畫憶》（臺北：藝文印書館，百部叢書集成之七四，榆園叢刻第二函之五，民57年），卷上，頁6b。

30.韋忠才，〈論模糊美及其中介〉，《貴州教育學院學報》（社會科學版）2001年第6期，頁93。

31.吳長鳴，《倪瓚研究》（臺北：國立編譯館，1998年2月），頁56-58。

32.王明居，《模糊藝術論》（合肥：安徽教育出版社，1992年2月），頁139-149。

33.石濤，《苦瓜和尚畫語錄·山川章第八》，收錄於《歷代論畫名著匯編》（北京：文物出版社，1982年），頁369。

34.國立故宮博物院編纂，《元四大家》（臺北：國立故宮博物院，1976年3月），頁37。

35.蔣勳，《中國美術史》（臺北：東華書局，1991年2月），頁184。

36.收錄於《中國畫論類編》（臺北：河洛圖書出版社，1973年5月），上冊，頁596。

37.吳長鳴，《倪瓚研究》（臺北：國立編譯館，1998年2月），頁239-242。

38.英國斯邁利（T. J. Smiley）認為邏輯中所謂的「第三值」——「悖謬的」或「不確定」，不應是與「真」、「假」並列的一個獨立真值，它根本不是一個真值，此觀點開「真值間隙論」（Truth Value Gap Theory）之先河。故法國利奧塔（Jean Francois, Lyotard）在《後現代狀況》（“The Post Modern: A Report on Knowledge”）主張：當前的知識所追求的不應該是一種同一性、穩定性、確切性的「共識」，求知標的應該認識並包容彼此之間的差異性、不穩定性和非確切性。參見胡和平，〈模糊詩學的命題及

其學術語境〉，《十堰職業技術學院》18卷1期，2005年3月，頁45。

39.《莊子·田子方》：「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。』」石濤不亦云：「盤礴睥睨，乃是翰墨家生平所養之氣。」（《石濤論畫》）同註36，頁164。

40.吳長鳴，《倪瓚研究》（臺北：國立編譯館，1998年2月），頁142-144。

41.國立故宮博物院編纂，《元四大家》（臺北：國立故宮博物院，1976年3月），頁43。

42.米芾、米友仁父子的米字點山雲，所營造的飄渺雲海，如《老子》二十一章所云：「道之為物，惟恍惟惚。惚兮恍兮，其中有象。恍兮惚兮，其中有物。窈兮冥兮，其中有精。」其中「惟恍惟惚、惚兮恍兮、恍兮惚兮」，正是飄渺無法言說的模糊效果。

43.蔣勳，《美的沉思——中國藝術思想芻論》（臺北：雄獅圖書公司，1987年3月），頁86。

44.國立故宮博物院編纂，《元四大家》（臺北：國立故宮博物院，1976年3月），頁42。

45.張晶：〈墨戲：中國繪畫美學的重要範疇〉，《中國書畫》2004年第11期，頁25-26。

46.陳繼儒，《妮古錄》，收入中國古籍整理研究會，《明清筆記史料叢刊》（北京，中國書店，2000年12月），第63冊，頁124。

47.有關倪瓚〈容膝齋圖〉之論述，參閱倪瓚撰、曹培廉輯編，《清閨閣全集》卷十二，（元代珍本文集彙刊，臺北：國立中央圖書館，1970年3月），分見頁578-579、頁581。

48.葛路，《中國古代繪畫理論發展史》（臺北：丹青圖書有限公司，民67年2月），頁155-162。

參考文獻舉要

一、專書（依作者姓氏筆畫排序）

1.王明居（1992）。《模糊藝術論》，合肥：安徽教育出版社。

2. 中國畫論類編編纂小組 (1973)。《中國畫論類編》，臺北：河洛圖書出版社。
 3. 伍鐵平 (1999)。《模糊語言學》，上海：上海外語教育出版社。
 4. 李澤厚 (2000)。《華夏美學》，桂林：廣西師範大學。
 5. 李霖燦 (2005)。《中國美術史稿》，臺北：雄獅圖書公司。
 6. 吳長鳴 (1998)。《倪瓚研究》，臺北：國立編譯館。
 7. 林師文欽教授 (2003)。《文學美學研究資料選集》，高雄：春暉出版社。
 8. 胡和平 (2005)。《模糊詩學》，北京：社會科學文獻出版社。
 9. 俞劍華編著 (1998)。《中國古代畫論類編》，北京：人民美術出版社。
 10. 倪瓚撰、曹培廉輯編 (1970)。《清閼閣全集》，元代珍本文集彙刊，臺北：國立中央圖書館。
 11. 徐一軒、孫信一 (1997)。《怎樣畫淺絳山水》，上海：上海書畫出版社。
 12. 國立故宮博物院編纂 (1976)。《元四大家》，臺北：國立故宮博物院。
 13. 張喬 (1998)。《模糊語義學》，北京：中國社會科學出版社。
 14. 馮振凱 (1988)。《中國的繪畫》，臺北：藝術圖書公司。
 15. 楊仁愷 (1994)。《中國書畫》，上海：上海古籍出版社。
 16. 葛路 (1978)。《中國古代繪畫理論發展史》，臺北：丹青圖書有限公司。
 17. 蔣勳 (1987)。《美的沉思——中國藝術思想芻論》，臺北：雄獅圖書公司。
 18. 蔣勳 (1991)。《中國美術史》，臺北：東華書局。
 19. 呂少卿 (2005)。倪瓚逸民遺民心態變化論，《江蘇教育學院學報 (社會科學版)》，21：4，98-100。
 20. 胡和平 (2005)。模糊詩學的命題及其學術語境，《十堰職業技術學院》，18：1，44-47。
 21. 韋忠才 (2001)。論模糊美及其中介，《貴州教育學院學報 (社會科學版)》，6，91-102。
 22. 范英豪、朱志榮 (2004)。王明居模糊美學思想述評，《學術界》，總83期，247-253。
 23. 張沖、杜海軍 (2005年)，黃公望山水畫的藝術特色，《焦作大學學報》，1，104-105。
 24. 張晶 (2004)。墨戲：中國繪畫美學的重要範疇，《中國書畫》，11，25-26。
 25. 楊福生 (2004)。模糊學與模糊美學的現狀與未來，《學術界》，總83，239-246。
- 二、期刊論文 (依作者姓氏筆畫排序)**
1. 王頌、李曉娟 (2003)。倪瓚生卒時間及晚年行蹤考辨，《東南文化》，9，72-74。
 2. 王明居 (2004)。走向二十一世紀的美學——模糊美學研究，《學術界》，總83，98-114。

The Scholar Painting in the Yuan Dynasty & Fuzzy Esthetics

Chen Chao Chao¹ Fung Chung Shis^{2*}

¹Department of Cultural Activities Development,
Chia Nan University of Pharmacy and Science, Tainan, Taiwan 71710, R.O.C.
²Lecturer General Education Center, Southern Taiwan University

ABSTRACT

The scholar painting in the Yuan Dynasty was combined with classical poetries, penmanship and paintings. It possessed the distinguishing characteristics of the scholar works on the history of Chinese painting. Fuzzy esthetics was an esthetics theory of diversification and complexity. Fuzzy esthetics had the genius about the culture was mixed Han and Mongol, also very complicated, including contradictions and conflict of scholars' ideology in the Yuan dynasty. The scholar painting in the Yuan dynasty broke with tradition; the draws indicated the originality and blend. Those related to three stages of the intermediary about Fuzzy Esthetics. The ink painting caused the relish vivid images of diffusion. They had not precision, no matter what pent-up feelings of sorrow, fervent hatred, monomania and leisure. Besides the painters could be surmounted contraries between their modernization and paintings, the imagines presented three planes, including vision fuzzy, drawing fuzzy, space fuzzy and so on. And also transit fuzzy, chaotic but well-organized; digital pressing fuzzy, such intensified the texture of landscape paintings, etc. They were all the similar traits of fuzzy esthetics. So, I would try to research on the theory of fuzzy esthetics and the representative paintings also presented the same characteristics. The main painters were Zhao Meng-Fu, and four great masters of traditional Chinese painting in the Yuan dynasty, they were Huang Gong-Wang, Wang Meng, Ni Zan and Wu Zhen. Their works were mixed up in the fuzzy image.

Key words : fuzzy esthetics, the scholar painting, Zhao Meng-Fu, four masters of traditional Chinese painting in the Yuan dynasty.

*Correspondence: Lecturer General Education Center, Southern Taiwan University

Tel:06-2358242

E-mail : chung4910@mail.stut.edu.tw