

「意在筆先」考 ——以繪畫理論爲中心

王俊鈞*

【摘要】

繪畫理論中的「意在筆先」出自於《歷代名畫記》。這個觀念被後代的許多畫論所繼承，在意義詮釋上出現多重的樣貌，另外在文字的呈現上也有若干差異。一般來說，「意在筆先」指的是下筆前，內心呈現的造型意象，然而其解釋似乎不限於此。

「意在筆先」在山水、墨竹、梅、馬、人物等，這些不同的繪畫創作題材中是如何地被理解及運用呢？「意在筆先」隨著時代的變化，其詮釋有著什麼樣的變化？這些是本論文所要探討的主要課題。

關鍵詞：意在筆先 意象經營 胸中成竹 胸中丘壑 畫意

* 京都大學文學部非常勤講師

一、前言

在文人畫理論中，繪畫創作通常被視為與造化等同的活動。而「意在筆先」是介於無任何造型意象與下筆之前的過渡時段，即造型創作中從無形到有形之前的階段。¹一般來說，「意在筆先」指的是下筆前，內心呈現的造型意象，然而其解釋似乎不限於此。另外，文字呈現上也有若干差異，如有「意存筆先」、「意在筆前」、「意前筆後」等。

眾所周知，這個概念出自於〈衛夫人筆陣圖〉之「意前筆後」與（傳）王羲之（301-361 或 321-379）〈王右軍題衛夫人筆陣圖後〉之「意在筆前」，後者文中以軍事陣法為比喻，說明書法創作原則，「心意」被認為是主導書法創作的機要核心。²類似的觀點也可見於孫過庭（646-691）《書譜》中所提及的「意先筆後」。³

這個觀念為張彥遠（815-907）《歷代名畫記》所繼承，以書畫同源為前提，將「意存筆先」放在一筆書、一筆畫的創作架構中進行討論。張彥遠之後，「意在筆先」相繼出現於為數不少的繪畫理論著作中，並產生了多樣的詮釋及運用。

¹ 關於在造型的何階段產生形體這個問題，可參考宇佐美文理的論點，宇佐美氏引用朱熹的「形而上到形而下之是無間斷」等觀點對這個問題做出獨到詮釋。詳見〈「形」にいての再考〉，《中國思想史研究》第35號（2014年6月），頁35-44。

² 「意後筆者敗，若執筆遠而急，意前筆者勝」（張彥遠，《法書要錄》卷一〈晉衛夫人筆陣圖〉，學津本，五葉裏，《叢書集成新編》52冊，臺北：新文豐，1985，頁322）。「夫紙者陣也。筆者刀稍也。墨者鎗甲也。水硯者城池也。心意者將軍也。本領者副將也。結構者謀畧也。颺筆者吉凶也。出入者號令也。屈折者殺戮也。夫欲書者，先乾研墨凝神靜思，預想字形大小，偃仰平直，振動令筋脈相連，意在筆前，然後作字」。（張彥遠，《法書要錄》卷一〈王右軍題衛夫人筆陣圖後〉，學津本，六葉表，《叢書集成新編》52冊，頁322）。宇佐美文理認為無論是〈晉衛夫人筆陣圖〉抑或是〈王右軍題衛夫人筆陣圖後〉皆非衛夫人及王羲之所作，乃後人偽托；但從時間上來看，確實早於張彥遠。詳見宇佐美文理，《歷代名畫記・〈氣〉の芸術論》（東京：岩波書店，2010），頁124。

³ 「若運用盡於精熟，規矩闌於胃襟，自然容與徘徊，意先筆後，瀟灑流落，翰逸神飛，亦猶弘羊之心，預乎無際，庖丁之目，不見全牛……。」（《書譜》，《百川學海》本，六葉表。《百川學海》影本，京都：中文出版社，1976，頁281）。

「意在筆前」在山水、墨竹、梅、馬、人物等，這些不同的繪畫創作題材中是如何地被理解及運用呢？最後，「意在筆先」於《歷代名畫記》之後，其詮釋有著什麼樣的變化？這些將是本論所要探討的課題。⁴

二、諸創作主題中的「意在筆先」

從《歷代名畫記》中看不出將「意存筆先」的概念限定於某種特定創作題材中。因此可想「意在筆先」自然地容易被各種繪畫題材所吸收而作為創作的總綱領。在正式進入「意在筆先」的討論之前，首先有必要概略性地確認「意在筆先」被哪些創作題材所應用，並且又是如何的被應用的。

（一）山水畫創作中所見的意在筆先

五代後山水畫大興，特別是成為文人畫創作題材之主流。因此可以想見「意在筆先」被運用到山水畫創作是一種必然的趨勢。在（舊題）荆浩（唐末五代、生卒年不詳）〈畫山水賦〉中，可以見到關於「意在筆先」的描述：

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。（〈畫山水賦〉⁵）

⁴ 關於《歷代名畫記》之「意存筆先」存在不少研究及論點。如中村茂夫於《中國畫論の展開—晉唐宋元篇》中，對於「意存筆先」有所論及，詳見中村茂夫，《中國畫論の展開—晉唐宋元篇》（京都：中山文華堂，1965），頁 295-308。中村氏認為：「『意存筆先』之『意』指的是超越畫家的主觀之意，而與造化者之意自然合一之『意』」，詳見上書頁 293。又如徐復觀云：「按意存筆先數語，言簡意賅，實畫論之極誼，故後人多轉相援引……」，詳見《中國藝術精神》（台北：學生書局，1966），頁 270。另外，陳傳席對於《歷代名畫記》之「意存筆先」也有所著墨，詳見註釋 25。這些考察僅限於《歷代名畫記》之「意存筆先」。然而迄今為止似乎還未出現對於「意存筆先」全面性探討的先行研究。本論將盡可能地透過各種繪畫理論文獻之記述來進行檢視及探討。

⁵ 畫論叢刊本。亦有舊題王維〈山水論〉，為《王氏畫苑》、《佩文齋書畫譜》等收錄。《畫苑補益》則作荆浩〈山水賦〉。兩者內容相同，據于安瀾氏說法，此為後人偽托，詳見于安瀾編，《畫論叢刊》上冊（北京：人民美術出版社，1989），頁 10-11。

這裡提到凡是畫山水，「意在筆先」是必須的。指的即是動筆之前所需掌握的造型原則，如畫面中的山、樹、馬、人、水等應該怎麼表現。簡言之，就是於作畫前確實掌握造型的合理性。

然而除了造型原則的掌握之外，在韓拙（北宋人，生卒年不詳）的《山水純全集》中有一段關於山水畫創作中「意在筆先」之描述。

夫畫者筆也。斯乃心運也。索之於未狀之前，得之於儀則之後，默契造化與道同機……凡未操筆當凝神著思，豫在目前，所以意在筆先，然後以格法推之，可謂得之於心應之於手也。（《山水純全集》論用筆墨格法氣韻病）⁶

韓拙認為繪畫創作活動之原理等同於造化。在下筆之前需專注，其後心中呈現出所欲描繪之意象，使之猶現目前般，進而以「格法」將其具體呈現。心中之意象以畫法呈現，稱之為「心應之於手」。

透過以上二例，略見「意在筆先」於山水畫中的運用。下面確認「意在筆先」於墨竹畫中的運用。

（二）墨竹畫中的意在筆先

李衍的《竹譜》〈畫竹譜〉於開頭引用了蘇軾〈文與可畫篔簹谷偃記〉的部分內容⁷，其後有如下發言。

故當一節一葉，措意於法度之中，時習不倦，真積力久，至於無學。自信胸中真有成竹，而後可以振筆直遂，以追其所見也。……若遽放逸，則恐不復可入於規矩繩墨，而無所成矣。故學者必自法度中來，始得之。（《竹譜》卷一〈畫竹譜〉）⁸

⁶ 畫論叢刊本，頁 43。

⁷ 「竹之始生……故畫竹必先得成竹於胸中，執筆熟視，乃見其所欲畫者，急起從之，振筆直遂，以追其所見，如兔起鶻落，少縱則逝矣。與可之教予如此，予不能然也，而心識其所以然。夫既心識其所以然而不能然者，內外不一，心手不相應，不學之過也。」〈文與可畫篔簹谷偃記〉，《蘇軾文集》第二冊（北京：中華書局，1986），頁 365。

⁸ 畫論叢刊本，頁 824。

這裡說到若欲呈現胸中之竹，則必須搭配技巧的學習與熟練。繼而在「描墨」的論述中，提到了關於「意在筆先」的內容。⁹

握筆時澄心靜慮，意在筆先，神思專一，不雜不亂，然後落筆。
（《竹譜》卷一〈畫竹譜〉）¹⁰

這段文字，雖然只提到落筆前需神思專一，不雜不亂，並無直接提及胸中之成竹。但若從前後關係來看，這裡所說的「意在筆先」可將其理解為「胸中成竹」。另外在鄭板橋（1693-1765）的題畫中可以看到如下的內容。

江館清秋，晨起看竹，烟光，日影，露氣，皆浮動於疏枝密葉之間。胸中勃勃遂有畫意。其實胸中之竹，並不是眼中之竹也。因而磨墨展紙，落筆倏作變相，手中之竹又不是胸中之竹也。總之，意在筆先者，定則也。趣在法外者，化機也。獨畫云乎哉。（《鄭板橋集》〈板橋題畫〉、竹）¹¹

從鄭板橋的發言，可以確定他所說的「意在筆先」之「意」包含了「畫意」與「胸中之竹」。因此可以說墨竹當中提到的「意在筆先」除了繼承了〈題為衛夫人筆陣圖後〉及《歷代名畫記》中的「意在筆先」之外，實際上也有很大的一部分受到了蘇軾〈文與可畫篋簞谷偃記〉中「胸中成竹」的影響。¹²

⁹ 在《竹譜》卷一〈畫竹譜〉，關於「位置」的內容中則講到：「自意先定，然後用朽」。這裡所謂的「自意先定」，與「意在筆先」的意涵十分接近。

¹⁰ 畫論叢刊本，頁 825。

¹¹ 《鄭板橋集》（北京：中華書局，1962），頁 161。

¹² 詳見註釋 7 蘇軾之言。落筆前「胸中成竹」之概念可將其理解為「意在筆先」的另一種表述。此外，宇佐美文理認為倪瓚的墨竹則又是另一類的創作模型。詳見前揭宇佐美氏〈「形」にいての再考〉，《中國思想史研究》第 35 號，頁 32-35。除了「胸中成竹」之外，也存在「胸中全馬」的概念。如：「大概畫馬者，必先有全馬在胸中。若能積精儲神，賞其神俊，久久則胸中有全馬矣。信意落筆，自然超妙……山谷詩云：『李侯畫骨亦畫肉，筆下馬生如破竹。』生字下得最妙，蓋胸中有全馬，故由筆端而生，初非想像模畫也。東坡文與可竹記云：『竹之始生，一寸之萌耳……故畫竹必先得成竹於胸中，執筆熟視，乃見其所欲畫者，急起從之，振筆直遂，以追其所見，如兔起鶻落，少縱則逝矣。』坡公善於畫竹者也。故其論精確如此。」（南宋·羅大經（1196-1252），〈畫馬〉，《鶴林玉露》卷六（丙編），北京：中華書局，1983，頁 343）。這裡提到若能長期

簡單地確認過「意在筆先」於文人畫經常處理的「山水」「墨竹」主題中之應用後，下面確認其他繪畫創作題材中所提及的「意在筆先」。

（三）其他

除了以上的繪畫題材之外，在人物畫中也可見到關於「意在筆先」的運用。

人物家固要物物求肖。但當直取其意，一筆便了。古人有九朽一罷之論。九朽者，不厭多改，一罷者，一筆便了。作畫無異於作書。知作書之不得添湊而成者，便可知所以作畫矣。且九朽一罷之旨，即是意在筆先之道。（《芥舟學畫編》卷四〈人物瑣論〉）¹³

沈宗騫（清、1736-1820）認為正式下筆前的草稿階段，此時不僅有意象經營，更是有實際的繪畫操作，須使用炭筆或土筆¹⁴於畫稿反覆思量修正，其後才正式落筆描繪，此即古人所謂的「九朽一罷」。¹⁵這正是他所說的人物畫之「意在筆先」。

另外，於沈襄（明、1507-1557）《梅譜》中，可以見到「意在筆先」的被運用於寫梅。

楊補之論曰：「畫有十三科，惟梅不入畫科，曰戲筆，曰潑墨，

的觀察馬樣態，則心中自然呈現全馬之意象。如能進而追隨心中馬之意象而落筆則有佳作，並且特別引用黃庭堅〈次韻子瞻詠好頭赤圖〉與蘇軾〈文與可畫篋簞谷偃記〉的部分內容來作說明。由此可見，這裡提到「胸中全馬」與「胸中成竹」屬於相同的創作模式。更進一步地說，「胸中全馬」也與前述鄭板橋題畫內容中的「意在筆先」相近。因此「胸中全馬」也可理解成是一種「意在筆先」的觀念。

¹³ 畫論叢刊本，頁 385。

¹⁴ 如方薰《山靜居畫論》卷上：「今人作畫，用柳木炭起稿，謂之朽筆，古有九朽一罷之法，蓋用土筆爲之，以白色土淘澄之，裹作筆頭，用時可逐次改易，數至九而朽定，乃以淡墨就痕描出，拂去土跡，故曰一罷」。畫論叢刊本，頁 437。

¹⁵ 除了《山靜居畫論》之外，關於「九朽一罷」之說明，可追朔於鄧椿《畫繼》卷三〈巖穴上士〉：「物必九朽一罷。謂先以土筆撲取形似，數次修改。故曰：九朽。繼以淡墨一描而成。故曰：一罷。罷者畢事也。獨忘機不假乎此，落筆便成而氣韻生動」。（學津本，《叢書集成新編》53冊，頁 227）

曰寫梅。」又曰：「為梅修史，為花留神。」古人寄情物外，意在筆先，興致飛躍，得心應手。（沈襄《梅譜》）¹⁶

由上文可知在不被納入十三科¹⁷中的梅畫也都運用了「意在筆先」的觀念。可見「意在筆先」所及之廣。文中沈襄提到：「意在筆先，興致飛躍」。可知這裡提到的「意」並非某種畫法或意象；主要指的是畫外的一種興致或意境。借由寫梅以托興致，與寫梅的畫法沒有太直接的關連。

從以上數例，可得知「意在筆先」不僅於山水，同時也被運用於竹、人物、寫梅等繪畫題材中。另外也由此可知「意在筆先」其實有著不盡相同的詮釋。因此有必要再更進一步地回顧及確認繪畫理論中「意在筆先」之源頭與各種詮釋。下面將從數種文獻的記述來梳理及探討「意在筆先」的一些問題。

三、「意在筆先」之「前、先」及「意」

首先回顧張彥遠《歷代名畫記》卷二〈論顧陸張吳用筆〉中之「意存筆先」。

或問余以顧陸張吳用筆如何。對曰：顧愷之之迹，緊勁聯綿，循環超忽，調格逸易，風趨電疾，意存筆先，畫盡意在，所以全神氣也……故行首之字，往往繼其前行，世上謂之一筆書。其後陸探微亦作一筆畫，連綿不斷，故知書畫用筆同法……或問余曰：吳生何以不用界筆直尺而能彎弧挺刃植柱構梁。對曰：守其神，專其一，合造化之功，假吳生之筆。向所謂意存筆先，畫盡意在

¹⁶ 俞劍華編著，中國畫論類編本（北京：人民美術出版社，1986），頁1068。

¹⁷ 關於畫之十三科，可參考如下內容。湯垕《畫鑒》：「俗論畫必曰：畫有十三科山水打頭界畫打底」（四庫全書本，三十八葉表，于玉安編輯，《中國歷代美術典籍匯編》第8冊，天津：天津古籍出版社，1997，頁211。）。陶宗儀《南村輟耕錄》卷二十八〈畫家十三科〉：「畫家十三科。佛菩薩相，玉帝君王道相，金剛神，羅漢聖僧，風雲龍虎，宿世人物，金境山水，花竹翎毛，野驃走獸，人間動用，界畫樓臺，一切傍生，耕種機織，雕青嵌綠」（北京：中華書局，1959，頁355）。

也。凡事之臻妙者，皆如是乎。豈止畫也與乎。庖丁發矟，郢匠運斤，効顰者，徒勞捧心，代斲者，必傷其手。意旨亂矣。外物役焉……守其神專其一是真畫也……夫運思揮毫，自以為畫，則愈失於畫矣。運思揮毫，意不在於畫，故得於畫矣。不滯於手不凝於心，不知然而然。（《歷代名畫記》卷二〈論顧陸張吳用筆〉）¹⁸

張彥遠所說的「意存筆先」是以「一筆書」、「一筆畫」為前提而進行論述，著眼於「用筆」，認為若能「意存筆先」，則無論是書或畫皆能「氣脈通連」¹⁹、「連綿不斷」。張彥遠舉顧愷之的作品為例，認為因能「意存筆先」，故「畫盡意在，能全神氣」。要達到這個境界則需若干條件，即：「守其神，專其一」，以及雖作畫而不作畫想，在不知然而然的狀態下完成。然而從其論述中卻看不出作者對於「意筆存先」，特別是「意」的明確定義。

另外，若將時代往後推移，可以發現郭若虛（北宋人、生卒年不詳）《圖畫見聞誌》中，關於「意存筆先」之論述，基本上是繼承《歷代名畫記》的內容。他舉陸探微為例，以「一筆畫」為主軸來討論「用筆」，強調下筆前神閒意定的精神狀態。他認為所謂的「一筆畫」指的是自始及終，筆筆間的氣脈相連²⁰，若「意存筆先」，則能達到這個境界。《歷代名畫記》與《圖畫見聞誌》皆為「意在筆先」的詮釋與發展留下一定的線索，即：「氣脈通連，隔行不斷」²¹……連綿不斷

¹⁸ 津逮秘書本。《叢書集成新編》53冊，頁111-112。

¹⁹ 《歷代名畫記》卷二〈論顧陸張吳用筆〉：「昔張芝學崔瑗杜度草書之法，因而變之，以成金草書之體勢，一筆而成，氣脈通連，隔行不斷。」津逮秘書本。《叢書集成新編》53冊，頁111。

²⁰ 「凡畫，氣韻本乎游心，神彩生於用筆，用筆之難，斷可識矣。故愛賓稱唯王獻之能為一筆書，陸探微能為一筆畫。無適一篇之文，一物之像，而能一筆可就也。乃是自始及終，筆有朝揖，連絲相屬，氣脈不斷，所以意存筆先，筆周意內，畫盡意在，像應神全。夫內自足，然後神閒意定，神閒意定，則思不竭而筆不困也。昔宋元君將畫圖，眾史皆至，受揖而立，紙筆和墨。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，則解衣槃礴，贏，君曰：可矣。是真畫者也。」《圖畫見聞誌》卷一〈論用筆得失〉，津逮秘書本，《叢書集成新編》53冊，頁158。

²¹ 參見註釋19。

（《歷代名畫記》）、「自始及終……氣脈不斷（《圖畫見聞誌》）」。
這類描述間接地說明了「意在筆先」之「意」乃是從畫前連續到創作
過程，甚至延續到創作活動結束之後。關於這個問題留待稍後討論。

總之，二者之「意存筆先」皆對於繪畫理論之發展與繪畫創作提
供了一個可依循的總綱領。

（一）「筆前」、「筆先」

在進入「意」的討論前，首先確認「先」或「前」的涵義。如「筆
先」或「筆前」的定義為何，其意味著下筆前抑或是筆端？有部分研
究者將「筆先」、「筆前」解釋為「筆端」。²²然而若回顧在序文中
提到的孫過庭《書譜》之內容則可得到若干線索。

若運用盡於精熟，規矩諳於胸襟，自然容與徘徊，意先筆後，瀟
灑流落，翰逸神飛，亦猶弘羊之心，預乎無際；庖丁之目，不見
全牛。（《書譜》）²³

文中開頭提到「若運用盡於精熟，規矩諳於胸襟……」後又說到「意先筆
後，瀟灑流落……」。因此從文中的脈絡可以清楚的確定「先」指的是時
間順序上相對於「後」的「先」。另外再從繪畫的角度來看，剛才引用的
《山水純全集》中也提到「凡未操筆當凝神著思，豫在目前，所以意在筆
先」。尤其此處提到「凡未操筆」，即是尚未動筆的階段，應凝神著思，繼
而又說到「所以意在筆先」。因此可以斷定「筆前·筆先」的「前」或「先」，
基本上指的是時間軸中，前後順序的「前·先」。²⁴因此這種理解比起「筆

²² 關於《歷代名畫記》中「意存筆先」之「筆先」，中村茂夫認為「筆先」並無時間順序前後之意義；
而是筆之先端，也就是筆尖。「意在筆先」指的就是畫家將所有精神集中於筆鋒。詳見《中国畫
論の展開—晋唐宋元篇》，頁 301。另外，如宇佐美文理《歷代名畫記—〈氣〉の芸術論》文中
提到後世一般多將「意在筆先」解釋為在執筆前集中精神，心中描繪出對象物，並令其如現眼前
一般。詳見宇佐美文理，《歷代名畫記—〈氣〉の芸術論》，頁 124-125。同時宇佐美文理也提
及田能村竹田《山中人饒舌》將「意在筆先」之「筆先」解釋為筆之先端。

²³ 百川學海本，六葉表。《百川學海》影本，頁 281。

²⁴ 另外，若參考其他文藝理論，如劉熙載《藝概》卷一〈文概〉：「古人意在筆先，故得舉止閑暇。
後人意在筆後，故至手脚忙亂」（上海：上海古籍出版社，1978，頁 7）。可知「意在筆先」的

端」之解釋似乎較為合理。

（二）「意」

剛才與第一個段落中舉出數種繪畫題材中「意在筆先」的例子，也多少確認過其中關於「意」的詮釋。其中有將意在筆先的意解釋為「造型原則」也有將其解釋為「畫意」，更有將其解釋為「反覆構思」與「意象之經營」等。然而「意在筆先」之「意」是否僅此而已。²⁵接著將從各種文獻記述中來確認及梳理「意」的意義。

若提到山水畫中的「意在筆先」，或許會令人立即聯想到「胸中丘壑」的概念。「胸中丘壑」指的是在作畫前心中已具有的山水。簡言之，在已飽游沃看諸多山水之前提下，下筆前胸中已具山水意象。從事山水畫創作時，只不過是將既有的「胸中丘壑」呈現出來而已，從郭熙的《林泉高致》〈山水訓〉中可以見到這類論述。²⁶雖然《林泉高致》〈山水訓〉中並沒有直接提及「意在筆先」一詞。但從〈山水訓〉「歷歷羅列於胸中」一類的論述來看，「意在筆先（畫前心中山水之意象）」之意義與「胸中丘壑」極為相似。《林泉高致》〈山水訓〉中的「胸中丘壑」應可視為山水畫創作中「意在筆先」的原型之一。

其後在《山水純全集》中則有更進一步的發揮。理由如下，無論

「先」被解釋為時間先後的「先」。這種解釋仍是主流。

²⁵ 陳傳席認為「意在筆先」的「意」指的是「情意」或「激情」；而非一般學者所認為的「畫前構思」。詳見《中國繪畫美學史》（上）（北京：人民美術出版社，2002），頁223。雖然陳氏做出了這樣的結論，但在他的文章中卻看不到較詳盡完整的論證。

²⁶ 「嵩山多好溪，華山多好峯，衡山多好別岫，常山多好列嶂，泰山特好三峯，天台武夷廬霍雁蕩峨嵋巫峽天壇王屋林慮武當，皆天下名山巨鎮，天地寶藏所出，仙聖窟宅所隱，奇崛神秀，莫可窮，其要妙奪其造化，則莫神于好，莫精於勤，莫大於飽游飫看，歷歷羅列於胸中，而目不見絹素，手不知筆墨，磊磊磳磳，杳杳漠漠，莫非吾畫。此懷素夜聞嘉陵江水聲，而草聖益佳張顛見公孫大娘舞劍器，而筆勢益俊者也。今執筆者所養之不擴大，所覽之不淳熟，所經之不眾多，所求之不精粹，而得紙拂壁水墨，遽下不知何以掇景於烟霞之表，發興於溪山之顛哉」（〈山水訓〉，《林泉高致》，畫論叢刊本，頁20-21）。關於「胸中丘壑」與《林泉高致》〈山水訓〉的關係，參考前掲宇佐美氏，〈「形」についての再考〉，《中国思想史研究》第35號，頁34-35。另外，於〈畫意〉中則又有：「世人止知吾落筆作畫，卻不知畫非易事。莊子說畫史解衣盤礴，此真得畫家之法。人須養得胸中寬快，意思悅適，如所謂易直子諒，油然之心生，則人之笑啼情狀，物之尖斜偃側，自然布列於心中，不覺見之於筆下」（畫論叢刊本，頁24）。

在《歷代名畫記》卷二〈論顧陸張吳用筆〉或《圖畫見聞誌》卷一〈論用筆得失〉中談及「意在筆先」時，都將其放置在「用筆」的大框架中來談，韓拙的《山水純全集》明確地繼承了這點。在談及「意在筆先」之時，也將重點側重在「用筆」²⁷，同時也結合了類似《林泉高致》中「歷歷羅列於胸中」的觀念，論到：「凡未操筆，當凝神著思豫在目前，所以意在筆先」²⁸。因此在山水畫論中具體言及「意在筆先」，並提出具體指導方針的，《山水純全集》應該可以說是最早的。

1、意象經營、丘壑

《山水純全集》中所提及的「意在筆先」之「意」，指的是下筆前心中所呈現的山水意象。這種與《林泉高致》中「歷歷羅列於胸中」相通的觀念普遍地被後代的畫論所承襲。如唐志契（明、1579-1651）的《繪事微言》有以下內容。

畫必須靜坐，凝神存想，何處是山，何處是水，何處是樓閣寺觀，村莊籬落，何處是橋梁人物車舟，然後下筆，則丘壑纔新。（《繪事微言》卷下〈存想〉）²⁹

這段文字雖然沒有直接提及意在筆先，然而文中所描述的「凝神存想，何處是山……」與《山水純全集》中「凝神著思，豫在目前」之意旨相符。這種下筆前的靜心與意象之經營，顯然地與《山水純全集》提及的「意在筆先」之觀念是一致的。

這類下筆前的意象經營，在後世的畫論中雖然有著不同的詞彙表現，但從意義上並沒有太大的不同。如在唐岱（1673-1752）《繪事發微》將其表述為「先有成見，然後落筆」³⁰。另外更有「心中之畫」

²⁷ 「用筆有簡易而意全者，有巧密而精細者，或取氣格而筆迹雄壯者，或取順快而流暢者，縱橫變用在乎筆也。」〈論用筆墨格法氣韻病〉，《山水純全集》，畫論叢刊本，頁43。

²⁸ 見〈論用筆墨格法氣韻病〉，《山水純全集》。

²⁹ 四庫全書本，五葉表。于玉安編輯，《中國歷代美術典籍匯編》第9冊，頁242。

³⁰ 「畫之有山水也。發揮天地之形容、蘊藉聖賢之藝業。如山主靜，畫山亦要沉靜，立稿時須凝神澄慮，存想主山從何處起，布置穿插，先有成見，然後落筆。」（〈邱壑〉，《繪事發微》，畫

（〈學畫雜論〉）³¹、「粉本在胸」（《南宗抉秘》）³²，抑或「胸中丘壑」等諸多表現。其中以「胸中丘壑」最為人知。以下舉方薰（清、1736-1799）《山靜居畫論》為例。

筆墨之妙，畫者意中之妙也。故古人作畫，意在筆先。杜陵謂十日一石，五日一水者，非用筆十日五日而成一石一水也。在畫時意象經營，先具胸中丘壑，落筆自然神速。（《山靜居畫論》卷上）³³

方薰認為在下筆前，意象經營最為重要。他將「意在筆先」的「意」解釋為「胸中丘壑」。而文中也特別提及所謂的「十日一石，五日一水」指的並非實際繪畫製作之時程；而是畫前的「意象經營」，使胸中具足丘壑。³⁴總體而言，以上所舉之例都將「意在筆先」詮釋為作畫前的意象經營。然而「意在筆先」之「意」是否還有其他的詮釋？下面接著討論。

2、意象經營、畫法規矩

在前文所提及之《繪事微言》的另一個段落中，則又有另一種說法。

夫山水乃畫家十三科之首也……所以學者初入艱難，必要先知體用之理，方有規矩，其體者乃描寫形勢骨格之法也。運於胸次，

論叢刊本，頁 241）

³¹ 「未落筆時先須立意，一幅之中有氣有筆有景，種種具於胸中，到筆著紙時，直追出心中之畫，理法相生，氣機流暢，自不與凡俗。」詳見蔣和，〈學畫雜論〉之〈立意〉（畫論叢刊本，一葉表，于玉安編輯，《中國歷代美術典籍匯編》第 12 冊，頁 367）。

³² 「古人作畫，於通幅之屈伸變換，穿插映帶，蜿蜒曲折，皆慘淡經營，然後落筆……吳道子粉本在胸，一夕脫手。惟須多臨成稿，使胸中有成竹，然後陶鑄古人，自出機軸，方成佳制。」詳見華琳，《南宗抉秘》。（畫論叢刊本，頁 504）華琳也在文中使用了「慘淡經營，然後落筆」。無論何者實際上指的都是畫前的「意象經營」。

³³ 畫論叢刊本，頁 436。

³⁴ 關於將意在筆先之意詮釋為胸中丘壑的例子，還可見於清·顧文彬（1811-1889），《過雲樓書畫記》卷六〈畫類六〉之〈惲南田靈巖山圖卷〉：「筆先之意，深愧於古人矣。想見先生胸有丘壑，思入風雲，布置不苟，然後下筆。」（清光緒九年刊本，一葉表。臺北：漢華文化事業公司，1971，頁 388）等。另外，在清·鄒一桂（1686-1772）《小山畫譜》卷上可以見到「胸有成竹」的表現。如：「意在筆先，胸有成竹，而後下筆，則疾而有勢，增不得一筆，亦少不得一筆，筆筆是筆，無一率筆，筆筆非筆，俱極自然。」（畫論叢刊本，頁 749）

意在筆先，遠則取其勢，近則取其質。（《繪事微言》卷上〈山水節要〉）³⁵

從這段文字中可以知道，即使同是《繪事微言》之發言，「意在筆先」之「意」在此則被解釋為造形原則。然而若綜合兩段文字來看，「意象經營」其實包含了較廣的範圍。除了心中的想象之外，其實也涵蓋造形原則的層面。意象經營與造形原則可以是並存或重疊的。若僅將《繪事微言》中所提的「意在筆先」單單解釋為造形原理則過於局限。

然而在秦祖永（清、1825-1884）的《桐陰畫訣》中，則有將「意在筆先」解釋為「章法」的更進一步論述。

構局須靜對紙素，胸中先定一章法，始能意在筆先。然後隨意布置，游行自在，當疎者疎，當密者密，從四邊照顧而成，必能脫去町畦，超然塵外。（《桐陰畫訣》）³⁶

秦祖永將「意在筆先」之「意」視作為「章法」。這種詮釋雖然偏向造形原理或畫法規矩的面向；但將其視為廣義的「意象經營」也無不可。然而是否有更具體指向畫法規矩的論述呢？在鄭績（清、1813-1874）的《夢幻居畫學簡明》中可以看到以下的發言。

蓋作畫貴意在筆先。意欲照某家皴山，必先倣某家皴樹，方得如法一律，若專求山石不講究樹，豈一幅中獨取山石為畫，而樹非畫耶。（《夢幻居畫學簡明》卷一〈論樹〉）³⁷

鄭績這裡所提到的「意在筆先」指的是在繪畫製作前，心中必須確定使用何種流派的皴法。使作品中各種造型的皴法風格具統一性。故此處的「意

³⁵ 四庫全書本，四十七葉裏-四十八葉表，于玉安編輯，《中國歷代美術典籍匯編》第9冊，頁229-230。在《繪事微言》卷上將〈山水節要〉作為黃公望之語。然在秦祖永《畫學心印》卷八中，則將其作為荆浩之語。

³⁶ 續修四庫全書影印同治三年刊本（上海：上海古籍出版社），七葉表，1085冊，頁323。

³⁷ 畫論叢刊本，頁560。

在筆先」指的是偏向下筆前對於使用之流派畫法的揀擇及掌握。簡言之，此處的「意」即畫法。

以上所舉的三個例子都說明了「意在筆先」的「意」也存在著畫法規矩的面向。

3、取韻品格

鄭績在《夢幻居畫學簡明》的另一部分，又有以下的論述。

作畫須先立意，若先不能立意而遽然下筆，則胸無主宰，手心相錯，斷無足取。夫意者筆之意也。先立意而後落筆，所謂意在筆先也。然筆意亦無他焉，在品格取韻而已。品格取韻則有曰簡古，曰奇幻，曰韶秀，曰蒼老，曰淋漓，曰雄厚，曰清逸，曰味外味，種種不一，皆所謂先立其意而後落筆。（《夢幻居畫學簡明》卷一〈論意〉）³⁸

鄭績在這裡清楚地將「意在筆先」之「意」定義為「筆意」。而何為「筆意」？他將「筆意」定義為「品格取韻」。也就是在創作前立定大方向，將作品走向定調為某種格調氛圍。鄭績的定義極為明確。在這樣前提下，他強調「立意」的重要性。³⁹

4、興致

如同文章的第一部分舉出了畫梅中的「意在筆先」，沈襄《梅譜》中的「意」可理解為落筆前，畫家心中的「興致」。而若以筆墨托出這一股心中呼之欲出的「興致」，則成繪畫作品。這類的詮釋也可見於鄭板橋的題畫文字。這段文字已於文章的第一部分引用。⁴⁰簡單地

³⁸ 同上註，頁 554。

³⁹ 詩學理論中也得到相似的主張。例如，謝榛《四溟詩話》卷一：「宋人謂作詩貴先立意，李白斗酒百篇，豈先立許多意思而後措詞哉。蓋意隨筆生，不假布置」。王雲五主編，《叢書集成初編》（上海：商務印書館，1936）頁 12。

⁴⁰ 「江館清秋，晨起看竹，烟光，日影，露氣，皆浮動於疏枝密葉之間。胸中勃勃遂有畫意。其實胸中之竹，並不是眼中之竹也。因而磨墨展紙，落筆倏作變相，手中之竹又不是胸中之竹也。總之，意在筆先者，定則也。趣在法外者，化機也。獨畫云乎哉。」（《鄭板橋集》，頁 161）

說，鄭板橋所提到的「意在筆先」之「意」指的是在作畫前，經由外在景色的刺激而引起的內在興致，他將其稱之為「畫意」。首先由「外在之竹」，誘發「畫意（興致）」「心中意象之竹（胸中之竹）」，進而落筆成「畫中之竹」。因此，此處的「意在筆先」之「意」具有雙重性，既可以將其解釋為「畫意」，又可以將其視作「胸中之竹」。

而更進一步強調畫前「畫意」、「興致」之重要性的相關見解可見於《東莊論畫》。

未作畫前，全在養興，或觀雲泉，或觀花鳥，或散步清吟，或焚香啜茗，俟胸中有得，技癢興發，即伸紙舒毫，興盡斯止。至有興時續成之，自必天機活潑，迥出塵表。（《東莊論畫》）⁴¹

王昱（清、1700-1750）認為在未作畫時，可透過各種途徑養興，使胸中有所得，進而觸發創作。文中的「養興⁴²」正是處於筆先的階段，雖然此處並沒有直接提及「意在筆先」一詞，但從文義來看，與前述沈襄所言「意在筆先」之義可說無異。文中的「胸中有得」雖無明確定義，但從前後文義來看，可將其理解為藉由各種養興之手段，如「觀雲泉」、「觀花鳥」、「散步清吟」、「焚香啜茗」，所獲得之「靈感」或「興致」。因此，從「養興」至「胸中所得」的這個過程，可將其理解為「意在筆先」之「意」。

上述所舉之例子基本上都偏向將「意在筆先」之「意」作為創作前的畫意或興致。即畫家畫前之內在興致，或創作情緒。這與一般所說的「意象經營」還是有一定的差距。下面繼續探討「意」的其他詮釋。

5、草稿

在饒自然（1312-1365）〈繪宗十二忌〉中有以下發言。

⁴¹ 畫論叢刊本，頁 260。

⁴² 在文學理論中也能見到關於創作中「興」的概念，如陳廷焯《白雨齋詞話》卷八：「所謂興者，意在筆先，神餘言外，極虛極活，極沈極鬱，若遠若近，可喻不可喻……」。（北京：中華書局，2013，頁 1291）。

凡畫山水，必先置絹素於明淨之室，伺神閑意定，然後入思，小幅巨軸，隨意經營。若障過數幅，壁過十丈，先以竹竿引炭煤朽，布山勢高低，樹木大小，樓閣人物，一一位置得所，則立於數十步之外，審而觀之，自見其可，却將淡墨筆約具取定之式，謂之小落筆，然後肆意揮灑，無不得宜。此宋元君盤礴睥睨之法，意在筆先之謂。（〈繪宗十二忌〉）⁴³

饒自然認為除了意象的經營之外，還需在畫面打上草稿，定稿後可依此自由揮灑。他將這個程序定義為「意在筆先」，並將其比喻為《莊子》〈田子方〉中解衣盤礴畫人之法。在繪畫理論中最早提及「意在（存）筆先」的《歷代名畫記》之中，未見饒氏所述的山水畫創作的作草稿之法。

簡言之，從構思到以炭筆打稿的整個過程皆可理解為「意在筆先」。由此可知有部分理論觀點將「意在筆先」解釋為正式創作前的草稿階段。

6、造化之理、「神」

最後，於布顏圖（清人，生卒年不詳）的《畫學心法問答》中可以看到與上述不同的解釋。其發言如下。

意之為用大矣哉。非獨繪事然也，普濟萬化一意耳。夫意先天地而有。在易為幾，萬變由是乎生。在畫為神，萬象由是乎出。故善畫必意在筆先，寧使意到而筆不到，不可筆到而意不到。意到而筆不到，不到即到也。筆到而意不到，到猶未到也。何也？夫飛潛動植，燦然宇內者，意使然也。如物無斯意，則無生氣，即泥牛木馬陶犬瓦鷄，雖形體備具，久視之則索然矣。如繪染山川，林木叢秀，岩嶂奇麗，令觀者瞻戀不已，亦意使然也。如畫無斯意則無神氣，即成刻板輿圖，照描行樂，雖形體不移，久視之則索然矣。故學之者必先意而後筆，意為筆之體，筆為意之用。務

⁴³ 畫論叢刊本，頁 52。

要筆意相倚而不疑。……以意使筆，筆筆取神，而溢乎筆之外。筆筆用意，而發乎筆之先，殆日久其生靈活趣，在在而出矣。（《畫學心法問答》〈問用意法〉）⁴⁴

布顏圖將「意在筆先」的「意」定義為天地萬物尚未現前的一種狀態，或事物發前的一種微細徵兆。若將「意」放在繪畫的脈絡，則也可稱為「神」。萬象由「神」而產生。布顏圖繼承了《歷代名畫記》卷二〈論顧陸張吳用筆〉「合造化之功」的觀念，將「意」置入等同造化原理的層次中。

另外，他進一步地將「意」定義為「體」；「筆」定義為「用」。若從布氏的發言來看他所說的「意」＝「體」須在筆之先；「筆」＝「用」須在意之後。「意」賦予造型精神而具生氣；「筆」往往僅有造型的作用。若無「意」的主導，造型則無「生氣」。

簡單地來說，布顏圖所說的「意」是一切現象的源頭，也稱為「神」，若將其放在已成的作品中則稱之為「生氣」或「神氣」。

如同之前提到的，繪畫理論中最早提及「意在（存）筆先」的是《歷代名畫記》卷二〈論顧陸張吳用筆〉。在秦祖永所評輯的《畫學心印》中，有著一段評論《歷代名畫記》〈論顧陸張吳用筆〉的記述。

夫書畫一致自古而然，不能讀書即不能窮理，不能觀物。不能窮理觀物，即不知各各生意所在，不知生意所在，雖欲守神專一皆死筆也。……蓋所謂筆不周而意周者，須從死工夫得來，到得精純之至，意旨不亂，外物不侵，人假天造，英靈來往，此豈一時可希之事。……今之作者效顰捧心代斲傷手，東塗西抹，自云寫意。嗚呼，生氣安在，而生意云乎哉。（《畫學心印》卷一〈論用筆〉）⁴⁵

秦祖永將「意在筆先」之「意」定義為「生意」，若掌握「生意」則能如

⁴⁴ 畫論叢刊本，頁 287-288。

⁴⁵ 續修四庫全書影印光緒四年刊本，二十葉表-二十一葉表，1058 冊，頁 419。

天造物。這類觀點與布顏圖的主張相近。秦祖永並主張若欲知生意所在，必須從讀書而來，如此則能窮理觀物，進而能掌握各種現象事物之「生意」。換言之，若能觀察萬物掌握本質，則不會僅停留於造型表象（死筆）。反之，若「意」能適切地反應在作品上，造型則具「生氣」。

布顏圖與秦祖永所論之造型原理之「意」、「生意」與反映在作品上的「生氣」極其相似。因此可以說二人所論具有相似的理論模型。

另外，特別值得關注的是可藉由布氏對於「意在筆先」的解釋來理解《歷代名畫記》與《圖畫見聞誌》中的「意存筆先」。尤其是他提出的「……以意使筆，筆筆取神，而溢乎筆之外」正為《歷代名畫記》、《圖畫見聞誌》的「所謂意存筆先，畫盡意在也」、「畫盡意在，像應神全」提供了適當的註腳，說明了「為何畫盡可以意在」、「如何像應神全」的理據。

經由以上探討，可知「意在筆先」的概念被廣泛地運用於各種繪畫題材中，其中又以山水畫為主流。特別需要留意的是關於「意在筆先」詮釋的多重性，如「意」不僅是一般所理解的「意象經營」，而是具有造型原理、畫法規矩、畫意、興致、草稿、萬物之生意等多重面向。

然而要達到「意在筆先」須符合什麼樣的要求呢。另外，在某些畫論中可以看到畫家須「胸中無一物」等此類的描述，這看似與「意在筆先」有所矛盾。要如何理解這類論述與「意在筆先」的關係。最後，「畫盡意在」的理論根據為何。這些將是下面所要討論的問題。

四、「意在筆先」的要求、結果及若干問題

（一）意在筆先，得心應手

由上述的探討可得知「意在筆先」多是放在「用筆」的框架中進行論述，經常被提及的是，若能「意在筆先」於用筆上則能「得心應手」。如前已引用《山水純全集》〈論用筆墨格法氣韻病〉中提到：「未操筆當凝神著思豫在目前，所以意在筆先，然後以格法推之。可

謂得之於心應之於手也」⁴⁶。這是一種繪畫技法與「意」得以完全配合的境界，也可以說是由「意」主導創作，所反映出來的一種結果。反之，若不能「意在筆先」，則會導致「心手相錯」。如前引鄭績所言：「作畫須先立意，若先不能立意而遽然下筆，則胸無主宰，心手相錯，斷無足取」。這一類的命題也見於其他文藝理論中。⁴⁷

然而，如何才能達到「得心應手」的境界呢。在眾多關於「意在筆先」的論述中，當然也都有所著墨。⁴⁸如前引用的《歷代名畫記》也已提到其必要之條件，如文中提到：「守其神，專其一，合造化之功」。這意味著「意在筆先」的必要條件，即是專一的精神狀態。接著論到：「不滯於手不凝於心，不知然而然。」這種創作時不知然而然的境界則是一種「意在筆先」的表現。另外，在許多畫論中，經常引用《莊子》中「庖丁解牛（〈養生主〉）」、「郢匠運斤（〈徐無鬼〉）」、「捧心（〈天運〉）」、「解衣盤礴（〈田子方〉）」、「輪扁斲輪（〈天道〉）」來說明意在筆先的狀態。⁴⁹然而無論藉由何種比喻來說明「意在筆先」的各種面向，其中最為關鍵的可以說是「不知然而然」的這個概念，它既是「有意」而又須是「無意」。然而這

⁴⁶ 前已引之沈襄語，也提到：「意在筆先，興致飛躍，得心應手」。另外，在郭熙的《林泉高致》〈畫意〉中也提到：「世人止知吾落筆作畫，卻不知畫非易事。莊子說畫史解衣盤礴，此真得畫家之法。人須養得胸中寬快，意思悅適……即畫之主意，亦豈易及乎？境界已熟，心手已應，方始縱橫中度，左右逢原。世人將就，率意觸情，草草便得」。畫論叢刊本，頁 24。

⁴⁷ 文學理論中也可見到，如劉熙的《藝概》卷一〈文概〉：「古人意在筆先，故得舉止閑暇。後人意在筆後，故至手脚忙亂」（上海：上海古籍出版社，1978，頁 7）。

⁴⁸ 如李衍《竹譜》提到：「握筆時澄心靜慮，意在筆先，神思專一，不雜不亂人，然後落筆」。畫論叢刊本，頁 825。

⁴⁹ 如「庖丁解牛」、「郢匠運斤」、「捧心」的例子，可見前所舉之張彥遠《歷代名畫記》卷二〈論顧陸張吳用筆〉：「庖丁發矟，郢匠運斤，効顰者，徒勞捧心。代斲者，必傷其手。意旨亂矣。外物役焉。」（津逮秘書本。《叢書集成新編》53 冊，頁 112）另外關於「解衣般礴」的比喻說明，可見於《圖畫見聞誌》卷一〈論用筆得失〉與《林泉高致》〈畫意〉。如《林泉高致》〈畫意〉中提到：「莊子說畫史解衣盤礴，此真得畫家之法。……物之尖斜偃側，自然布列於心中，不覺見之於筆下」（畫論叢刊本，頁 24）。另外關於「輪扁斲輪」可見何良俊之發言。他將「意在筆先」的精神境界詮釋為一種為神閒意定狀態。如《四友齋叢說》卷二十八〈畫一〉中提及《圖畫見聞誌》卷一的内容並論到：「意在筆先，筆周意內，筆盡意在，像應神全，夫內自足。然後神閒意定，神閒意定，則思不竭，而神不困也。此段雖只論畫，頗似莊子輪扁斲輪語」。（北京：中華書局，1959，頁 256-257）

又是什麼樣的狀態呢？更進一步來說，「意在筆先」之「意」無論是意象經營、畫意、興致、或章法等都必须於下筆前成立；但《歷代名畫記》中卻又論到「夫運思揮毫自以為畫，則愈失於畫矣。運思揮毫意不在於畫，故得於畫矣」。即繪畫創作前與創作中，必須是「無意」的狀態。

此處將產生一個問題，即有時說「意」是必須的；但又強調「無意」的重要。這看似矛盾的主張，張彥遠之後的理論家是如何做詮釋的呢？下面將探討這個問題。

（二）無意之意

1、有意或無意

關於有意與無意的問題應該如何理解呢？首先參考李日華（明、1565-1635）的觀點。

文徵老自題其米山曰：人品不高，用墨無法。乃知點墨落紙，大非細事，必須胸中廓然無一物，然後烟雲秀色，與天地生生之氣，自然湊泊，筆下幻出奇詭。若是營營世念，澡雪未盡，即日對丘壑，日摹妙蹟，到頭只與髹采圻塍工爭巧拙於毫釐也。（《畫學心印》卷二〈李日華論畫〉）⁵⁰

李日華引用文徵明（明、1470-1559）的文字，來說明作畫時必須胸中廓然無一物。此處雖然沒有直接出現「意在筆先」，但從文義來看可知胸中無一物乃下筆前的狀態，其後則又出現烟雲秀色。反之，若營營是念則與工匠相近。這段文字從表面來看，講求作畫前或作畫時必須胸中無一物，也就是內心須是無意無念的。

此處有兩個值得注意的關鍵，即「與天地生生之氣自然湊泊」與「若是營營世念，澡雪未盡」。第一，與天地生氣合一。這說明了繪

⁵⁰ 續修四庫全書影印光緒四年刊本，四十三葉裏-四十四葉表，1058冊，頁455-456。

畫活動相似於造化活動⁵¹，就如同張彥遠所說的「合造化之功」。第二，則關係到「營營世念」的反面該如何詮釋的問題。將其解釋為如枯木死灰的無想無念是否恰當？首先來探討第一個問題。從王昱《東莊論畫》中，可發現若干線索。

位置須不入時蹊，不落舊套。胸中空空洞洞，無一點塵埃。邱壑從靈性發出，或渾穆，或流利，或峭拔，或疏散，貫想山林真面目，流露毫端。那得不出人頭地……清空二字，畫家三昧盡矣。學者心領其妙，便能跳出窠臼，如禪機一棒，粉碎虛空。（《東莊論畫》）⁵²

這段文字中有「清空」與「胸中空空洞洞」兩詞。這與上述李日華所說的「必須胸中廓然無一物」相近。王昱認為「清空」是畫家創作最重要原則。他借用佛教語彙「粉碎虛空」來說明這種境界，文中又說到「胸中空空洞洞，無一點塵埃」，其後則又緊接「邱壑從靈性發出，或渾穆……流露毫端」。若從文義來判斷，前面所說「胸中空空洞洞，無一點塵埃」可以將其視為「筆先」的階段；而「邱壑從靈性發出……流露毫端」則可視為下筆的階段。另外，意義上來看「清空」、「粉碎虛空」則又與「胸中空空洞洞」相近。因此，可以將其視為描述下筆前的狀態。若放在「意在筆先」的框架來看，此處所談的「筆先」階段則為「無意（無念）（＝「胸中空空洞洞」、「粉碎虛空」）」，即「無意（念）在筆先」。

然而王昱所說的「胸中空空洞洞」是否僅是一種單純的死寂而無意無念的狀態呢？從王昱引用禪語「粉碎虛空」來看，就可清楚知道他所主張的並非是一種單純的無意無念。因為禪語中的虛空粉碎指的

⁵¹ 在清·松年（1837-1906）的《頤園論畫》中提到天地造物乃無心，雖然畫家作畫如同天地造物，不過若未到精純，還是很難達到如同天地造物之無心的境界。其原文如下：「天地以氣造物，無心而成形體，人之作畫亦如天地以氣造物，人則由學力而來，非到純粹以精，不能如造物之無心而形體也」。畫論叢刊本，頁 614。

⁵² 畫論叢刊本，頁 260-261。

是一種遠離一切能所執著的狀態，而非死寂之無念。另外從心之本性的角度來說，心具有無限功用。⁵³再者從他後半段所提的「邱壑從靈性發出……流露毫端」更能肯定他所訴求的「清空」並非如槁木死灰之無意無念，而是具有功用的無念，一切的造型活動皆由這個本有的靈性出發。最後，從文中「胸中空空洞洞」後接的「無一點塵埃」來看，可知所需空洞乃是心中塵埃，也可說是破除對於某種陳腐之繪畫形式的執著。關於這一點，從王原祁（明末清初、1642-1715）的文字中也可以找到類似的說法。

意在筆先為畫中要訣。作畫於搦管時，須要安閒恬適，掃盡俗腸，默對素幅……。（《雨窗漫筆》）⁵⁴

在這段論述中，同樣地也可以看到強調作畫時必須去除世俗心態的主張。無論是「胸中空空空洞洞，無一點塵埃」或「掃盡俗腸」⁵⁵都是針對某種特定執著而說的。故我們暫且可將「清空」、「胸中空洞」這類「無意」狀態理解為一種「無意之意」、「無念而念」，而非單純的無想無念。因此，在談「意在筆先」之「意」時，不宜將其詮釋限定在「有」「無」相對的二分範圍中。

總之，於「意在筆先」的框架中所談到的「胸中空洞」、「清空」等表現，並非單純的否定「意」；而是對於某種執著的破除，即對於世俗心態及繪畫公式套路的否定。就這點來看，這類觀念基本上還是

⁵³ 「時節到來。豆爆冷灰。天翻地轉。打破疑團。虛空粉碎。方是自己大光明處。大受用處。自然頭頭無礙。物物全彰。」（《古庭語錄輯略》卷一〈行脚〉。（《嘉興藏》，第25冊，臺北：新文豐，2010，頁232中段）。「此心空空洞洞。萬法從此而生。取則失其空洞之原。心失則法失。無取則還吾本來清淨地。」《金剛經彙纂》卷一〈離相寂滅分第十四〉，大日本續藏經本（京都：藏經書院，1907），第1輯，第40套，第2冊，一百五十三葉表，上段。「……故大丈夫常要胸中無物。眼前無欲，胸中無物，則心可以包太虛。眼前無欲，則眼可以窮象。」《紫栢老人集》卷九〈義井筆錄〉，大日本續藏經本，第1輯第2編，第31套，第4冊，四百葉表，下段。

⁵⁴ 畫論叢刊本，頁206。

⁵⁵ 以下是王原祁對於「俗腸」的定義：「……若毫無定見，名利心急，惟取悅人……便為俗筆。」《雨窗漫筆》，畫論叢刊本，頁206。

沒有太過偏離《歷代名畫記》中「運思揮毫意不在於畫，故得於畫矣。……不知然而然」之「意在筆先」的論述主軸。

從上述三例中，可以發現當這些理論家在談及「胸中無一物」、「無一點塵埃」、「掃盡俗腸」等概念時，其實也都觸及到了修養層面的問題。在「意在筆先」的討論中，精神狀態的提升似乎也成了一個無法迴避的問題。若先將畫法、意象、興致等元素放在一旁，「意在筆先」框架中的「胸中無一物」等觀念，的確可視為創作前的精神集中與心理調節。⁵⁶

更進一步地說，「意在筆先」框架中的「有意」與「無意」是如何調和而運作的呢？或說精神境界與技法表現是如何合一的？首先參考繪畫理論以外的觀點。

夫意在筆先者，非作意而臨筆也。筆之所以入墨，之所以出魏、晉、唐宋諸家，之所以得失熟之于中，而會之于心。當其執筆也，繇乎其若存，攸攸乎、其若行冥冥乎，成成乎，忽然遇之而不知所以然，故曰意。意者，非法也，而未始離乎法，其養之也有源，其出之也有物。故法有盡而意無窮。（《茗柯文》二編卷下〈送錢魯斯序〉）⁵⁷

張惠言（清、1761-1802）認為「意在筆先」是在不知所以然的情況下所完成的。而「意」非作意臨筆，因此不可以說是法則；但卻又不曾離開法則。就如同前面所說的，「意在筆先」之「意」是一種既非「有意」也非「無意」的狀態。文中的「忽然遇之而不知所以然」，可以說與《歷代名畫記》卷二〈論顧陸張吳用筆〉中的「意不在於畫，故得於畫矣。不滯於

⁵⁶ 關於這一點，可以參考書法理論中的觀點。「作字有三調。心調，手調，筆調也。規矩繩墨轉運變化中有成畫意先筆後心調也。（《墨卿談乘》卷九〈字畫〉三調，二葉表。四庫未收書輯刊，第3輯，第28冊，北京：北京出版社，1998，頁134）。從這段文字中可得知明·張懋修（1555-1634）將「意先筆後（意在筆先）」視為一種調心的過程。在這個意義上，他的主張與王元祜、李日華、王昱等人的論述有若干相通之處。

⁵⁷ 四部叢刊初編縮本（臺北：商務印書館，1965），頁36。

手，不凝於心，不知然而然」的主張相應。

另外，再次回顧《歷代名畫記》卷二〈論顧陸張吳用筆〉「凡事之臻妙者，皆如是乎，豈止畫也與乎。庖丁發硯……」之語，以及《圖畫見聞誌》卷一〈論用筆得失〉中「夫內自足，然後神閒意定，神閒意定則思不竭，而神不困也⁵⁸」之內容。可以知道這是一種技術達到精純而忘卻技術的境界及無可言喻的狀態。也就是在最初之時是須有意念與規矩技術，一當技術精純之時，即能忘卻規矩技術，處於一種無意而有意的狀態。換言之，「意在筆先」中所指的「胸中無一物」之一類的境界，是一種心中無畫法規矩，卻有不離畫法規矩的狀態。而它則是來自於經驗的累積與純熟。

總結上述的內容可以得出幾個關鍵，即在「意在筆先」框架中的「有意」與「無意」所具有的幾個層面。第一，即「意在筆先」中的「胸中無一物」、「胸中空洞」、「清空」概念並非單純的「無」，而是一種既非「有」既非「無」的狀態。第二，具有斷除內心塵俗或某種特定執著的意涵，且作為一種創作前調心的方式。第三，總體來說，「意在筆先」框架下的「無意」主要表達的是一種技術精純而超越技術本身的「無意」境界，因此可以說是「有法」或「有意」；同時也是「無法」或「無意」的境界。故不可將「胸中無一物」、「清空」等表現認定為「皆無」的意涵。

下面仍有兩個問題有待探討：一、在繪畫理論中如何談論「意在筆先」的實踐；二、「意在筆先」的實踐在繪畫作品中所呈現出的結果。

2、意在筆先的實踐與繪畫作品中呈現的結果

《歷代名畫記》、《圖畫見聞誌》等都提到下畫前，需使內心專一，態度從容自在，進而從事創作。如同郭熙之語：「莊子說畫史解衣盤礴，此真得畫家之法。人須養得胸中寬快，意思悅適，如所謂易直子諒，油然之心生，則人之笑啼情狀，物之尖斜偃側，自然布列於

⁵⁸ 詳見《圖畫見聞誌》卷一〈論用筆得失〉。（津逮秘書本。《叢書集成新編》53冊，頁158。如註釋49中既已陳述，何良俊認為這種境界類似於《莊子》輪扁斲輪語。

心中，不覺見之於筆下⁵⁹」。然而如何才能達到這樣的境界？繪畫理論中有什麼樣的討論呢？從前既引李衍之發言可以找到若干線索。

時習不倦，真積力久，至於無學……故學者必自法度中來始得之。
（李衍《竹譜》）⁶⁰

從這段發言可以知道胸中成竹的境界來自平時不倦的學習與實踐⁶¹，而直至無學的境界。若能如此，作畫時則能「神閒意定⁶²」或「從容自得⁶³」。關於「意在筆先」的實踐過程，在秦祖永《桐陰畫訣》中，可以看到更詳盡的描述。

古人意在筆先之妙，學者從有筆墨處求法度，從無筆墨處求神理，更從無筆無墨處參法度，從有筆有墨處參神理，庶幾擬議神明進乎技矣。（《桐陰畫訣》）⁶⁴

秦祖永將這個實踐的過程分成四個側面。其中所追求的對象有二，一為法度，二為神理。而切入點分為二，一從筆墨處，二從無筆墨處。也就從「法度」、「神理」、「有筆墨處」、「無筆墨處」交互實踐而形成了四種階段。但無論如何，最初必須從筆墨中求法度。

另外，由「從無筆墨處求法度及神理」的論述可以得知，「意在筆先之妙」也有一部分是必須從技術層面外而得的。關於筆墨技法外的追求，從秦祖永所說：「夫書畫一致自古而然，不能讀書即不能窮理，不能觀物。不能窮理觀物，即不知各各生意所在，不知生意所在，雖

⁵⁹ 〈畫意〉，《林泉高致》，畫論叢刊本，頁 24。

⁶⁰ 畫論叢刊本，頁 824。

⁶¹ 同註釋 7。

⁶² 詳見《圖畫見聞誌》卷一〈論用筆得失〉。

⁶³ 這種從容的態度被認為是意在筆先所帶來的結果。唐志契則使用「從容自得」，如：「畫須從容自得，適意時，對明窓淨几，高明不俗之友為之，方能寫出胸中一點灑落不羈之妙。」詳見唐志契，《繪事微言》卷下〈品質〉。（四庫全書本，六葉表，于玉安編輯，《中國歷代美術典籍匯編》第 9 冊，頁 243）

⁶⁴ 續修四庫全書影印同治三年刊本，十一葉表-十一葉裏，1058 冊，頁 325。

欲守神專一皆死筆也。⁶⁵」可知他認為光是守神專一是不夠的，創作者必須讀書，窮理，觀物。也就是通過讀書⁶⁶，來窮理與觀物。觀物可以理解為對於描繪物的觀察⁶⁷，窮理是為了解理解描繪對象背後的原理。

因此，可知若要達到「意在筆先」所帶來的「神閒意定、得心應手」之境界，其實踐方法除了繪畫技法的反覆鍛煉之外，還包含了窮理觀物。

在「意在筆先」前提下，創作出來的作品會呈現出什麼樣的結果呢。其實在《歷代名畫記》與《圖畫見聞誌》都有所論及。兩者皆是提到「畫盡意在」，而《圖畫見聞誌》則是多了「像應神全」一句。具體而言其意涵為何？其後的理論家如何繼承及詮釋這個觀念？這個觀念是否有所變化？下面接著討論這些問題。

本論文前半部曾論及布顏圖所詮釋的「意在筆先」，他將「意」定義為「神」、「生氣」。筆所描繪出的造型基本上是可以與「神」、「生氣」分別存在的。相對而言「意」（＝神、生氣）較「筆」（＝形）來得重要。因此，他主張「寧使意到而筆不到⁶⁸」。這類「形象」與「神」、「生氣」並存之觀念應是繼承自《圖畫見聞誌》的「像應神全」。另外，從黃鉞（清、1750-1841）的《二十四畫品》中還可以看到相似的概念。

六法之難，氣韻為最，意居筆先，妙在畫外。（《二十四畫品》）⁶⁹

從這段文字中，也能清楚地知道，繪畫的造型之外，似乎存在一種超越造

⁶⁵ 前既引，參註 35。詳見《畫學心印》卷一〈論用筆〉。

⁶⁶ 黃鉞認為「意在筆先」與「氣韻」有密切的關聯，若要達到意在筆先妙在畫外的境界，必須讀萬卷書，才得以領會。如《二十四畫品》云：「六法之難，氣韻為最，意居筆先，妙在畫外。如音棲絃，如煙成靄。天風冷冷，水波濺濺，體物周流，無小無大。讀書萬卷，庶幾回心會」俞劍華編著，中國畫論類編本（北京：人民美術出版社，1975），頁 439。

⁶⁷ 〈畫馬〉，《鶴林玉露》卷六（丙編），頁 343 中可見到如下內容：「坡公善於畫竹者也，故其論精確如此。曾雲巢無疑工畫草蟲，年邁愈精。余嘗問其有所傳乎，無疑笑曰：是豈有法可傳哉。某自少時，取草蟲籠而觀之，窮晝夜不厭，又恐其神之不完也，復就草地之間觀之。於是始得其天，方其落筆之際，不知我之為草蟲耶，草蟲之為我也……」。由上述內容可知，除了靠技法反覆練習外，對於描繪對象的反覆深入觀察也是一個重要的關鍵。

⁶⁸ 這個觀念明顯地也繼承自《歷代名畫記》卷二〈論顧陸張吳用筆〉：「張、吳之妙，筆纔一二，像已應焉，離披點畫，時見缺落，此雖筆不周，而意周也」。（津逮秘書本。《叢書集成新編》53 冊，頁 112）

⁶⁹ 同註 67。

型之意趣。這類理論模型基本上也應是繼承於《歷代名畫記》與《圖畫見聞誌》所論的「畫盡意在」，其觀點也與布顏圖之形神並行的論述有著相通之處，也就是重視涵藏在造型之外的一種趣味。與黃鉞所說「意居筆先，妙在畫外⁷⁰」相似之觀點，也可見於鄭板橋所言之「意在筆先者定則也。趣在灑外者化機也」、盛大士（清、1771-1836）之「意在筆先，神超象外⁷¹」、秦祖永之「意超物表」、「古人意在筆先之妙，總當於無筆墨處領取」等表述。⁷²綜合這些說法可得知，由筆法所塑造出來的形象，基本上是可以與「意」、「神」同時產生作用，並且二者是可以分開來談的。⁷³

簡言之，若能達到「意在筆先」的要求，即便在造型已完成後，「神」（＝意）仍然會發揮其作用，能引發出造型以外的另一種效果（趣味、生氣等）。若按照布顏圖的觀點，則是在下筆前以「意」取「神」，因此即便在造型完成後，在畫面上存有「神」及其作用。達到所謂「像應神全」的效果。反之，若未達到「意在筆先」的要求，即便造型已完成也無法引發造型之外的效用。這就是所謂的「筆到意不到」。這屬於一種有「形」而無「生氣」、「神」的狀態。

⁷⁰ 王原祁則有另一段較特殊的表述。即：「古人用筆意在筆先，然妙處在藏鋒不露」。〈題倣大癡筆〉，《麓臺題畫稿》，畫論叢刊本，頁217。

⁷¹ 《溪山卧游錄》卷二，畫論叢刊本，頁415。

⁷² 秦祖永《畫學心印》卷二〈雜探諸家山水論〉的評論中則有以下記述：「……所以意存筆先，筆周意內，畫盡意在，像應神閒，如是乃能墨妙天下，意超物表……根於性動於機，假之手而寄之色，非可求其似者而託意也。世傳韓幹作馬必考時曰面方位，然後定形骨毛色青驪驪皆以支干相加故得入妙，非果奪物精魄。唯能造其微得於元解，則物情有寓焉者。馬之疑於神者，其殆是耶。刻鵠而飛，為像而行，削胡僧而能語，作僂師而歌應律，龍點睛而風雨忽至，鯉得水而鱗甲乍張，其得於妙用者，將神運之而不知也。」（續修四庫全書影印光緒四年刊本，八葉裏-九葉裏，1058冊，頁438）此處秦祖永使用的表現為「意超物表」。若要達到「意超物表」也就是能掌握描繪對象的本質，在描繪出形象後，引發出來的生動。這是一種視覺造型所產生出來出來的超越形象之效果。另外秦祖永又有以下的發言：「古人意在筆先之妙，總當於無筆墨處領」（《畫學心印》卷一〈評論山水論唐王維〉）。續修四庫全書影印光緒四年刊本，十三葉表，1058冊，頁415）。此外也有「意在筆先，神生物外」之表現，詳見吳綺《林蕙堂全集》卷六〈贈工畫顧瑟如序〉（四庫全書本，十九葉表。四庫全書珍本，3集，臺北：商務印書館，1972）。

⁷³ 王履（元末明初，生卒年不詳）認為雖然「意」是最主要的，但也不能因此忽視「形」，二者需并存。其原文如下：「畫雖狀形，主乎意。意不足謂之非形可也。雖然意在形，舍形何所求意。故得其形者，意溢乎形，失其形者形乎哉。」《佩文齋書畫譜》卷十六〈論畫〉之〈明王履華山圖序〉（四庫全書本，六葉裏，《四庫藝術叢書》（一），上海：上海古籍出版社，1991，頁477）。

綜合上述論述可知「意在筆先」之「意」具有一種連續性的作用，即使在造型完成後，仍然持續發揮其效力。這稱之為「畫盡意在⁷⁴」。「意在筆先」的解釋雖然在不同理論家之間，有著些許不同的解釋及側重點；但基本上從「意在筆先」於作品所帶來的結果論（畫盡意在）而言，是沒有太多的分歧的。這說明了歷代理論家基本上都沒有離開過《歷代名畫記》「意存筆先，畫盡意在，所以全神氣也」、「氣脈相通，隔行不斷」、「一筆畫，連綿不斷」，以及《圖畫見聞誌》「自始及終，筆有朝揖，連綿相屬，氣脈不斷。所以意存筆先，筆周意內，畫盡意在，像應神全」的主軸。

五、結語

經由以上的探討，可以知道繪畫中的「意在筆先」原本出自於「用筆」的相關論述，與「用筆」有著緊密的關聯。然而，由於在繪畫理論中最早提出「意在（存）筆先」的《歷代名畫記》與繼承其說的《圖畫見聞誌》中，關於「意存筆先」的說明尚未充足，故「意在筆先」於後世展開了多元的理解以及詮釋。也因此後代繪畫理論中的「意在筆先」在《歷代名畫記》與《圖畫見聞誌》發展出更具多重性的面向。

一般來說，當提起「意在筆先」之時，多半會認為「意在筆先」之「意」僅是畫前心中浮現描繪對象之意象。然而經檢視各種說法後，可以發現「意」不僅只是「意象經營」，或「胸中粉」、「心中之畫」、「胸中成竹」、「胸中丘壑」等。事實上，它也存在「興致」、「畫意」、「筆意」、「規矩畫法」、「草稿」、「生氣」、「品格取韻」等意涵。

另外，在如何達到「意在筆先」的問題上，繪畫理論中也提供了不少觀念。但總體而言都離開不了兩個關鍵，即對於描繪物之觀察，以及技術層面上的反覆磨煉。此外，「意在筆先」也被視為是一種調

⁷⁴ 另外也可以看到「法有盡而意無窮」的表現。如本文既引：「夫意在筆先者……有源其出之也有物，故法有盡而意無窮。」詳見張惠言《茗柯文》二編卷下〈送錢魯斯文序〉，參註 58。

心的方法。換言之，下筆前的精神狀態若能達到專一，或無念，則繪畫創作有如造化活動。在創作時也會達到心手相應的效果。這種「意在筆先」的狀態，無法將其限定「有念」或「無念」的框架中。它是被描述成一種不被「有念」、「無念」限定之「不知然而然」的狀態。

從「意在筆先」所帶來的繪畫造型結果論來說，經上述考察可知「意在筆先」其作用涵蓋的範圍，包括了三個部分：一、「畫前」；二、「創作活動的進行過程」；三、「繪畫完成後」。理論家認為若能相應於「意在筆先」的原則，將會帶來「畫盡意在」以及「像應神全」的效果。換言之，「意在筆先」的作用並沒有隨著繪畫創作而結束。在造型完成後，將會持續引發筆墨之外的趣味、「生氣」等效果。由此可知「意在筆先」這個命題背後隱含著「形」與「神（意）」非為一體的理論框架。因此，可以說「意在筆先」與「形似」、「神似」的課題也有著某種程度的連結。⁷⁵具體而言，如果依循其理路，可推出以下的結果。即：若能「意在筆先」則能「傳神」；反之，則僅能「傳形」而無法「傳神」。

最後綜合上述所說，雖然「意在筆先」之理解與詮釋看似林林總總，但總體而言仍是基於《歷代名畫記》與《圖畫見聞誌》的主軸而開展出來的。

⁷⁵ 關於中國哲學中「形」的問題，如「形」與「氣」、「神」之間的關係，「傳神」與「傳形」等問題。宇佐美文理使用所謂的「箱型模型」之喻來詮釋「形」與「氣」、「神」抽離的觀念；同時也使用所謂「方糖模型」或「非箱型模型」之比喻來說明「形」與「氣」、「神」、「韻」一體的理論。進一步論述可參考前揭宇佐美氏，〈「形」についての再考〉，《中国思想史研究》第35號、〈「形」についての小考〉，《中国文学報》73期，2007年4月，頁1-13，以及《中国芸術理論史研究》（東京：創文社，2015）。

引用書目

一、傳統文獻

1. 《叢書集成新編》52 冊，臺北：新文豐，1985。
2. 《叢書集成新編》53 冊，臺北：新文豐，1985。
3. 《百川學海》影本，京都：中文出版社，1976。
4. 于安瀾編，《畫論叢刊》，北京：人民美術出版社，1989。
5. 于玉安編輯，《中國歷代美術典籍匯編》第 9 冊，天津：天津古籍出版社，1997。
6. 鄭板橋，《鄭板橋集》，北京，中華書局，1962。
7. 張惠言，《茗柯文編》，四部叢刊初編縮本，臺北：商務印書館，1965。
8. 俞劍華編著，《中國畫論類編》，北京：人民美術出版社，1975。
9. 《續修四庫全書》影印同治三年刊本，上海：上海古籍出版社。
10. 《續修四庫全書》影印光緒四年刊本，上海：上海古籍出版社。

二、近人論著

1. 徐復觀，1966，《中國藝術精神》，台北：學生書局。
2. 陳傳席，2002，《中國繪畫美學史》，北京：人民美術出版社。
3. 中村茂夫，1965，《中國畫論の展開—晋唐宋元篇》，京都：中山文華堂。
4. 宇佐美文理，2010，《歷代名画記・〈気〉の芸術論》，東京：岩波書店。
5. 宇佐美文理，2015，《中国芸術理論史研究》東京：創文社。
6. 宇佐美文理，2007，〈「形」についての小考〉，《中国文学報》73 期，頁 1-13。
7. 宇佐美文理，2014，〈「形」にいての再考〉，《中国思想史研究》第 35 號，頁 32-47。

In Search of Interpretations of "Yi zai bi xian 意在筆先" in the Theories of Chinese Painting

Wang Chun Chun*

【 Abstract 】

In Chang Yan-Yuan's book *The Famous Paintings Through the Ages* 《歷代名畫記》, "Yi zai bi xian 意在筆先" first appeared as a terminology of the theories of Chinese Painting. From then on, the idea of "Yi zai bi xian" was also continuously being applied in the later theories. However, the meanings of "Yi zai bi xian" had not only being interpreted differently, but also been shown in different words or orders of words. Generally speaking, "Yi zai bi xian" means the ideas or images of painting appearing in painter's mind before painting being started. However there exist other interpretations for this term.

Hence, the purpose of this paper is to discuss about how "Yi zai bi xian" is applied and interpreted in accordance with different themes, such as landscapes, bamboo, plum blossom, horse, human figures, and so on. Furthermore, after it was referred in *The Famous Paintings Through the Ages*, the variation in the interpretations in different historical periods will be discussed.

Keywords: Yi zai bi xian, conception of imagery, having a well-thought-out plan, mind- intricate image, ideas and aspiration of Chinese painting

* Adjunct Instructor, Faculty of Letters, Kyoto University.

