

從形似到傳神： 中國繪畫藝術中所展現的人文真理

何 佳 瑞*

摘 要

中國繪畫始終有著重「傳神」、重「寫意」而輕「形似」的一種傾向。「神」、「意」這兩個概念都不是從直接的「美」的角度來考量的，卻與「真」的內涵不可分割。然而，中國繪畫在達到真的當下，也同時達到了美。

本文首先闡明中國畫論中從「模仿之真」到「傳神之真」所顯現的內涵；接著援引海德格及其他相關現象學家有關藝術與真理關係的論述，藉此闡明中國繪畫中「傳神之真」的發生關鍵——主客合一，並深化論述這種超越了認識維度之真理的可能性；最後，提出莊子哲學中「真」概念所蘊含的「誠」之面向，乃為西方哲學所未曾考慮的面向，深化說明中國繪畫中所呈顯之此種具有人文深度內涵的真理特徵。

關鍵詞：形似、傳神、真理、繪畫

* 輔仁大學天主教學術研究院助理研究員、輔仁大學哲學系兼任助理教授、輔仁大學士林哲學研究中心主任 (katiaho@hotmail.com)

投稿日期：2013.07.07；接受刊登日期：2014.09.27；最後修訂日期：2014.10.20

From Mere Similarity to Spirit Conveyed: The Truth of Humanity in Chinese Painting

Chai-jui Ho*

Abstract

Chinese painting tends to emphasize “spirit conveyed” and “meaning transmitted” yet deemphasize the “similar appearance” of an object in painting. Neither the “spirit” nor the “meaning” of a painting is considered from the perspective of “beauty,” however inseparable from the concept of truth. Chinese painting, while revealing truth, at the same time achieves its beauty.

This paper begins by expounding the meaning of truth through imitating an object’s appearance and through conveying its “spirit” in Chinese painting. We then deepen our understanding of truth conveying “spirit” through the theories of Heidegger and other phenomenologists in order to illustrate the fact that the union of subject and object is key to the revelation of truth in painting. And at the end of this paper, we demonstrate a dimension of “sincerity” with regard to the truth to elucidate the unique feature of truth, which bears within itself the depth of humanity in Chinese painting.

Keywords: similarity of appearance, spirit, truth, painting

* Assistant Research fellow, Fu Jen Academia Catholica; part-time Assistant Professor, Department of Philosophy, Fu Jen Catholic University; Director, Institute of Scholastic Philosophy, Fu Jen Catholic University

Received July 7, 2013; accepted September 27, 2014; last revised October 20, 2014

壹、前言

中國繪畫始終有著重「傳神」、重「寫意」而輕「形似」的一種傾向。「神」、「意」這兩個概念都不是從直接的「美」的角度來考量的，卻與「真」的內涵不可分割。然而，中國繪畫在達到「真」的當下，也同時達到了美。

西方哲學中，海德格（Martin Heidegger, 1889-1976）的藝術理論把藝術與真理的表達連結在一起，按照他的看法，與藝術連結的真理，並非是概念與事物符應所形成的思辨真理，而是在其原始意義上的真理——真理的原始意義並非「符應」，而是「開顯」。海德格的觀點正有助於闡明中國繪畫藝術中的真理，因為中國畫對「形似」貶抑的本身就是對繪畫中以概念符應為真理的一種否定，而「傳神」中的「神」更是在海德格所提示的那種主客不分的形式下，向我們揭露出了關於對象、藝術家以及宇宙萬物之存有的某種真理。因此，本文將透過海德格以及其他現象學家的學說，嘗試闡明存在於中國繪畫中之真理的部分特徵。

本文也同時指出，現象學之美學雖有助於我們釐清中國繪畫中所顯現之真理的意涵，然而，當我們更進一步探索時便會發現，儘管海德格等現象學家的看法或許幫助了我們更加理解到傳神中的「神」是如何在藝術家主客合一的體驗下被表現在畫面上，但卻無法更深入地說明這裡所蘊含之真理的本質，亦即，我們無法僅僅以存有真理的開顯來涵蓋中國繪畫藝術中真理的全部價值，因為，如果繪畫可以透過某種主客合一的創作過程而揭露存有的真理，那麼為什麼有些藝術家能夠在作品上達到「傳神」，有些藝術家卻達不到？如果主客合一如同海德格所說的那般作為此有基礎的存在結構（此有與世界本就是不可分的），那麼每個藝術家都應該能夠毫不費力地就達到這種合一、達到傳神。然而事實卻並非

如此。於是，我們將要再次回到中國哲學中去找尋答案。中國哲學史上首位使「真」概念成為重要的哲學論題的哲學家，即是莊子。他在論及「真」時所提出的「精誠之至」（《莊子·漁父》）的面向，正是我們探索中國繪畫藝術中所呈現的這種具有人文深度意涵之真理的主要線索。

本文的行文順序即依據上述的思維邏輯，首先闡明中國畫論中從「模仿之真」到「傳神之真」所顯現的內涵；接著援引海德格及其他相關現象學家有關藝術與真理關係的論述，藉此闡明中國繪畫中「傳神之真」的發生關鍵——主客合一，並深化論述這種超越了認識維度之真理的可能性；最後，提出莊子哲學中「真」概念所蘊含的「誠」之面向，深化說明中國繪畫中所呈顯之此種具有人文深度內涵的真理特徵。

貳、從模仿之「真」到傳神之「真」

繪畫和模仿有著密不可分的關係。在西方，希臘時期的柏拉圖（Plato, 424-348 B.C.E.）就已經提出了關於藝術的模仿論。¹中國繪畫的發展，早期也同樣充分地強調對自然之物的模仿，並以此作為對繪畫之評價。《韓非子》中有段話常常被用來說明中國繪畫早期對模仿的重視：

客有為齊王畫者。齊王問曰：畫孰最難者？曰：犬馬最難。孰最易者？曰：鬼魅最易。夫犬馬，人所知也。且暮罄於前，不可類之，故難。鬼魅無形者，不罄於前，故易之也。（外諸說左上）²

這裡對模仿的強調是「寫實」的，而「寫實」則是一件非常困難的事。因為畫在我們眼前的犬馬與畫那些看不見的鬼魅不同，畫得好或壞

¹ 柏拉圖認為畫家是對「其他人所製作之物的模仿者」（the imitator of that which others make）。參見 Plato, *Six Great Dialogues: Apology, Crito, Phaedo, Phaedrus, Symposium, The Republic*, translated by Benjamin Jowett (New York: Dover Publications, 2007), p.437.

² 陳維禮、張桂蘭、王月清，《韓非子譯注》（瀋陽：遼寧民族出版社，1998年），頁305-306。

一下就能判別出來了。怎麼判別呢？看畫得像不像就知道了。畫得像，那就是真正地寫了「實」；畫不像，就是寫不出「實」，而模仿當然就失敗了。在這種標準下，畫犬馬怎能不難呢？在這裡，寫實性的模仿牽涉了中國美學中的一個重要論題，即「形似」或「形不似」的問題。寫實中的「實」字，首先且直接向我們呈現的，是它的外觀，而人們對它的掌握，當然也是從外觀開始。同理，表現在繪畫中，模仿首先就是對事物外觀的模仿，而這種對「形似」的強調幾乎成了繪畫起源的一種不可避免的傾向。任何繪畫只要是表達有形之物，它就一定牽涉到「形似」的問題，也就是事物外觀的相似性問題。

如果有人問道：在繪畫對事物的模仿中，是否有任何的真理被表達出來了呢？至少我們可以說，這裡有一種關於事物外觀的真理。可惜，無論一幅畫如何在外觀上維妙維肖地描繪了畫中物，它的「形似」永遠也比不上被模仿對象的真實外觀。同理，它所表達出的關於事物外觀的真理，永遠也比不上事物自身。然而，我們必須注意到，當我們說到畫中所表現出有關事物外觀的真理，永遠也比擬不了事物自身直接向我們呈現出的真理時，真理在這裡指的是什麼呢？此時我們所謂關於事物的真理，無非就是要掌握事物的本質，掌握事物「是什麼」。而我們要認識一物，要掌握關於該物的真理，有什麼比直接面對對象更好的方法呢？顯然，畫中物外觀的真理比不上事物本身的這種判準，完全是從人認識的角度來說的。

如果我們對照西方哲學中所論及之真理，我們便會發現，在西方，傳統上的真理即是從認識的角度來規劃的。從亞里斯多德（Aristotle, 384-322 B.C.E.）指明「不是每一個句子都是命題，但只有命題的形式才涉及真假」³的觀點以來，這種真假的判斷到後來就逐漸發展成為符應的

³ Aristotle, *The Basic Works of Aristotle* (New York: Modern Library, 2001), p.42.

真理觀。於是，我們就看見了多瑪斯（Thomas Aquinas, 1225-1274）把真理定義為「理智與事物的相符應」，真理也就成了人認識的判斷真理。在這裡，理智對事物的符應過程，無非就是人的理智面對對象形成與之相符應的概念，以此產生真的判斷。這種符應的真理觀也被康德（Immanuel Kant, 1724-1804）視為理所當然，他表明：「什麼是真理？對真理這個名詞的解釋是：真理是知識和它的對象的一致。」⁴

然而歷史的事實告訴我們，藝術一開始就算有成為人認識事物的工具的野心，它也很快的從達成這種外於藝術之目的的幻想中覺醒了，至少在中國繪畫的表現上是如此的。就像之前已經說過的，有什麼認識能夠比人直接面對對象來得更真實呢？又有什麼認識能夠比人的理智直接抽象出對象的本質以形成概念來得更可靠呢？所以，繪畫不是為了成為人概念知識的媒介的，它沒有必要跟人的這種判斷的、概念的或邏輯的認識相較量。如果它因為表達出了某種真理而具有價值的話，它瞄準的也不是這種判斷的真理。是以，我們看見，中國繪畫對於「形似」的重視很早就出現了，但對於「形似」的反省也來得很快：它作為一種透過外觀而幫助觀者起到「辨認」作用的真理，逐漸地不再受到重視。

在中國哲學中，《莊子》一書也早已蘊含了一種有別於形器之辨認的真知。〈大宗師〉篇的「大宗師」，指的不是人，而是道。「《大宗師》實為莊子之道論。然而，莊子論道的方式，卻從道與真人的關係著手，為此，《大宗師》首論天人關係，並以真人統合兩者，進而指出：『有真人而後有真知。』再行描繪真人的模樣。其次，始進入對道本身的討論，認為道乃自本自根，未有天地以固存，在太極之先，在神地之前。……

⁴ 康德著，鄧曉芒譯，《純粹理性批判》（臺北：聯經，2004年），頁68。康德原著第二版82頁。

道乃真人在實踐而得的真知中所把握的究極存在活動……」⁵這裡我們已經看見一種真理概念的翻轉，真理超越了人與表象之間的關係，而在於人與存有的關係。

約西元前 139 年成書的《淮南子》中有段話：「神貴於形也。故神制則形從，形勝則神窮。」(詮言訓)⁶又說：「畫西施之面，美而不可說(悅)；規孟賁之目，大而不可畏；君形者亡焉。」(說山訓)⁷這裡的「君形者」就是對象的內在精神，就是「神」，如果沒有「君形者」，那麼把西施畫得再美，也不能讓人產生愉悅，把孟賁的眼睛畫得再大，也不令人感到敬畏。

這種「以神制形」的觀點，直接影響了東晉的大畫家也是中國畫論的奠基人顧愷之(345-406)。他明白地在畫論中提出了「以形寫神」、「傳神」等觀點。他已經充分地意識到，單單「形似」已經不能滿足繪畫的要求了。在〈論畫〉一文中他指出：「小列女面如恨，刻削為容儀，不盡生氣。」⁸這裡的「生氣」就是「神氣」。這裡的意思是說，「容儀」的刻畫再相似，不能傳「神」也是沒有用的。《世說新語·巧藝》中有一段關於顧愷之作畫的記載：「顧長康畫裴叔則，頰上益三毛。人問其故。顧曰：裴楷俊朗有識具，正此是其識具。看畫者尋之，定覺益三毛如有神明，殊勝未安時。」⁹這故事乍聽起來很誇張，但其實很有意思。顧愷之在裴楷的畫像上為他添了三根鬚毛，這已經是有意地破壞「形似」的行為了，但這一舉動卻將裴楷那種有見識又有才能的性情給表達了出

⁵ 沈清松，〈莊子的人觀〉，《哲學與文化》卷 14 期 6 (1987 年 6 月)，頁 13-23。

⁶ 劉康德，《淮南子直解》(上海：復旦大學出版社，2001 年)，頁 783。

⁷ 劉康德，《淮南子直解》，頁 890。

⁸ 唐·張彥遠，《歷代名畫記》(臺北：廣文書局，1971 年)，頁 178。

⁹ 南宋·劉義慶著，許紹早、王萬莊譯注，《世說新語譯注》(吉林：吉林文史出版社，1996 年)，頁 461。

來，觀者竟覺添了三毛後的裴楷畫像，比未添前更加「真實地」表達出了裴楷給人的感覺。這裡的「益三毛如有神明」中的「神明」，就是把裴楷的個性、性情、氣質與精神都掌握到了。

南朝謝赫（約 457-532）提出「氣韻生動」的論題，與顧愷之「傳神」的概念一脈相承，他評論張墨荀勗的畫時說道：「風範氣候，妙極參神。但取精靈，遺其骨法。若拘以體物，則未睹精奧。若取其意外，則方厭膏腴。」¹⁰其中，「妙極參神」中的「神」，就是「但取精靈」中的「精靈」，繪畫若能做到這一點，也就是得其「氣韻」了，這樣的畫作在《古畫品錄》中被謝赫列為上品。

中國繪畫中「形」與「神」的關係到了這裡大致上已經定調了。《淮南子》以及顧愷之與謝赫的畫論出現的時代，還是人物畫盛行的時代，盛唐以後，水墨代替水彩的趨勢漸強，人物畫也逐漸向山水畫過渡，但是繪畫中對「形」與「神」關係的看法，卻一路傳承下來。文人繪畫中蘇軾（1037-1101）首先提出「士人畫」（即「文人畫」）的概念，他說道：

觀士人畫，如閱天下馬（千里馬），取其意氣所到。乃若畫工，往往只取鞭策皮毛槽枥芻秣，無一點俊發，看數尺許便倦。漢傑真士人畫也。」¹¹

此時，「士人畫」的觀念已出，有別於畫匠之畫取其「皮毛」，士人畫則首重「意氣」。這裡的「意氣」與顧愷之的「神」、謝赫的「氣韻」都是相通的。缺乏了「意氣」，無論畫得再像，也不過是工匠之作。據此，「形似」的地位在文人畫中立刻退居次位。蘇軾還有另一段話說道：「論畫以形似，見與兒童鄰。賦詩必此詩，定非知詩人」（〈書鄢陵王主簿所

¹⁰ 楊家駱編，《南朝唐五代人畫學論著》（臺北：世界書局，1962年），頁3-4。

¹¹ 宋·蘇軾著，傅成、穆儔標點，〈又跋漢傑畫山〉二首之又，《蘇軾全集》（上海：上海古籍出版社，2000年），頁2194。

畫折枝〉二首之一)。¹²從這兩句詩看起來，「形似」結實地成為蘇軾批判的對象了。但事實上，蘇軾並沒有排斥形似，他反對的是不傳「神」的「形似」。他說：「子由嘗言：『所貴於畫者，為其似也。似猶可貴，況其真者。吾行都邑田野所見人物，皆吾畫筭也。……』此言真有理。」(〈石氏畫苑記〉)¹³蘇軾既然贊成子由所言「似猶可貴，況其真者」一語，已表明了他不排斥「形似」的看法，只是「形似」尚且不夠，繪畫還當求「真」。這裡的「真」是什麼呢？如何產生的呢？我們在蘇軾關於畫竹的論述中，看見了他所提出的「身與竹化」的論題：

「與可畫竹時，見竹不見人。豈獨不見人，嗒然遺其身。其身與竹化，無窮出清新。莊周世無有，誰知此疑神。」(〈書晁補之所藏與可畫竹〉三首之一)¹⁴

他說與可畫竹時，把人忘了，甚至連自身都忘了，「身與竹化」中的竹，是與可深入「自然之竹」的本質，然後讓自己與竹合而為一，最後形成了畫中的竹。這整個過程就是讓「形似」得以「傳神」的過程，它已經不是對自然的忠實複製和模仿，藝術家藉著繪畫，帶出了竹的真實存有與自己的存有，因此是一個「無窮出清新」的過程。徐復觀(1904-1982)說得好：「此時的形似，乃是超越以後神形相融的形似。」¹⁵超越，說的是機械般複製的「形似」被超越了，它代表了一個畫家從對象有限的外觀通達到「神」的轉化。相對於有限的「形」，「神」卻是一種無限。我們在這裡要提出一個關鍵的問題：畫中神形交融的「神」何以是無限的呢？如果只是藝術家與單一物象的融合，我們很難結論說兩種有限存有

¹² 宋·蘇軾，《蘇軾全集》，頁351。

¹³ 宋·蘇軾，《蘇軾全集》，頁885。

¹⁴ 宋·蘇軾，《蘇軾全集》，頁350。

¹⁵ 徐復觀，《中國藝術精神》(臺北：臺灣學生書局，1966年)，頁202。

的結合可以達至無限。然而，畫中物象所表現出來的「神」，卻是藝術家深入對象本質時鎔鑄自身存有於其中，並進一步從單一對象的存有通向宇宙萬有而形成的「神」。正是藉此從特殊到普遍的過程，藝術家才能夠不拘泥於單一的物象，才能夠超越形似，也才能夠畫寫「物外形」同時又要物「形不改」。¹⁶藝術家的真功夫，就是令宇宙萬物之真實存有（物外形）得以寄託在單一物象（形不改）之上的功夫。也正是這個從有限到無限的超越，讓蘇軾所說「誰言一點紅，解寄無邊春」（〈書鄴陵王主簿所畫折枝〉二首之一）¹⁷成為可能的。

以上是我們藉著蘇軾的話，企圖描述出中國古典畫論的精華思想。元代文人畫的重要代表人物之一倪瓚（1301-1374）曾說道：「余之竹聊以寫胸中逸氣耳，豈復較其似與非，葉之繁與疏，枝之斜與直哉。或塗抹久之，他人視以為麻為蘆，僕亦不能強辯為竹……」。¹⁸倪瓚所說的「逸氣」，是他與物象相融之後所形成的「逸氣」，這既是他自己的「逸氣」也是竹的「逸氣」。在畫面上「寫胸中逸氣」，就是要寫出與自己「逸氣」相融的竹的「逸氣」，即竹的「神」、竹的「氣韻」。「豈復較其似與非」一句則顯示出在此的神形關係仍然是以「神」制「形」的關係。蘇軾、倪瓚的思想常被視為文人畫論的代表論述，兩人對畫中神形關係的看法基本上是一致的，唯蘇軾所謂「身與竹化」還是人向竹的投入，而「胸中逸氣」的說法則暗示了竹向人的融合，藝術家主體精神的情感、個性與人格顯然被更加地強調了出來。

¹⁶ 宋·晁補之，〈和蘇翰林題李甲畫雁〉二首，《濟北晁先生雞肋集》（臺北：臺灣商務印書館，1965年），卷8，頁47。

¹⁷ 宋·蘇軾，《蘇軾全集》，頁351。

¹⁸ 楚默，《倪雲林研究》（上海：百家出版社，2002年），頁166。

這裡值得注意的一點是，儘管在「形」、「神」關係之上，中國繪畫中的「神」比「形」更為重要，但是「神」仍然必須寄託在「形」上才能被表達出來，完全的抽象繪畫在中國古典的繪畫中是從來沒有發生過的。「神」與「形」不是對立或競爭的關係，偉大的畫家所追求的是神形真正的融合無間與統一，「形似」不一定「傳神」，但是「傳神者必以形」。¹⁹在這裡，之前提及晁補之所說「畫寫物外形，要物形不改」一句，很能說明問題。

現在論及中國繪畫中的「真」，我們可以明確地說，早期《韓非子》中所強調的模仿之真（模仿事物外觀之真），在中國繪畫的表現中很早就被超越了。模仿外觀的形似之真，也是一種真，但它不是中國繪畫藝術所瞄準的目標，這裡存在著其他的真，我們統稱為「傳神之真」。在「傳神之真」中又包含了哪些面向呢？透過傳神的理論，我們可以至少歸納出以下幾個關於「真」的面向：

1. 情感之真

之前已經說過，形與神的統一，必須要藝術家深入到對象當中，掌握了對象的本質、精神而最終鑄成一個超越有限外觀的一種神形相融的形，將這個「形」表現在畫面上，便是真正「傳神」之形。所以，神形的統一的過程，其實是主客合一的過程。那麼，這種主客合一是在哪個面向上發生的呢？我們都知道，畫面上的對象仍然是以一種有形、有色的方式直接傳達給欣賞者五官的某種東西，同時，它在欣賞者身上引起的並非某個概念，而是某種感受或某種情感。同理，藝術家在產生神形統一的形之時，所進行的主客合一的過程，顯然也並非以概念或推論的方式企圖瞭解事物的本質再予以表達，因此，這裡的合一顯然不是

¹⁹ 明·董其昌著，屠友祥校注，《畫禪室隨筆》（上海：上海遠東出版社，1999年），頁105。

概念性的符應，更好說是情感性的鎔鑄。繪畫中含有「抒情」的傾向，是中西藝術都一致同意的看法。正如唐志契（1579-1651）所說：「自然山情即我情，山性即我性。」²⁰又如清代畫家惲南田（1633-1690）在《甌香館集》中的形容：「春山如笑，夏山如怒，秋山如妝，冬山如睡」，²¹說明了畫家情感於畫作中表露無遺。

我們大致可以結論說，藝術家的情感狀態無論如何必定以某種方式反映在他的作品當中，除非他無物可說，除非他沒有感受。如果他想要在畫面上傳達出他的某些體驗，這些體驗都一定帶著特定的情感特徵，他將無可避免地在作品上烙下屬於自己的、獨特的、具體的情感標誌。那麼「傳神」中的「神」字，至少向我們傳達出了一種關於藝術家的「情感之真」。

2.人格之真

藝術家可以透過主客交融的情感性鎔鑄，在畫面上表達出一種神形合一的形，而此內在之情感正與藝術家自身的氣質、性情、個性與天分相符合。對於畫面上一物的表達，所傳達出的情感首先是藝術家具體的、獨特的情感，然而，此種具體的情感一旦為藝術家由自身存有的全部氣質、性情、個性與天分所凝結出來的獨特情感之時，那麼，我們便可以從這個個別具體的情感，通向藝術家的整體人格的存有。換句話說，「傳神之真」既包含了藝術家的「情感之真」，也包含了他的「人格之真」。

3.境界之真

畫面上藝術家傳達的某種具體、獨特的情感，能不能承擔藝術家整體人格存有的表達，這一點西方藝術與中國藝術並不一定能夠達成一致

²⁰ 明·唐志契，《繪事微言》（北京：人民美術出版社，2003年），頁11。

²¹ 清·惲格，《畫跋》，《甌香館集》（臺北：學海出版社，1972年），卷11。

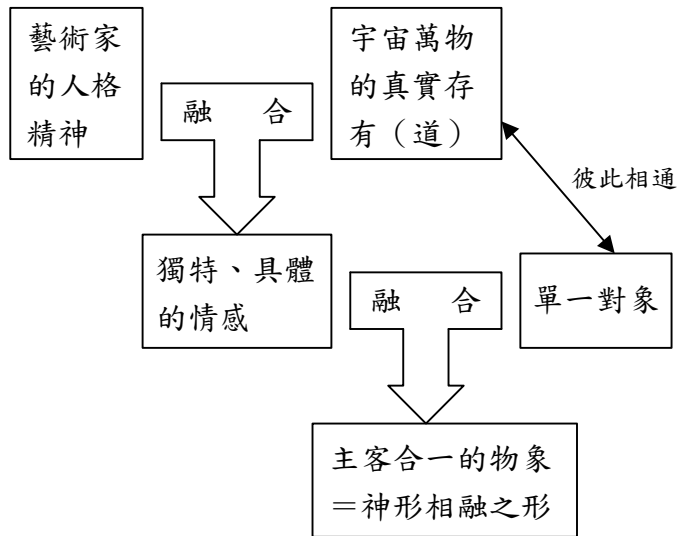
的結論。但就中國古典畫論而言，至少在那些成功的作品當中，這兩者是不能分割的。原因在於，所謂「畫寫物外形」中的「物外形」，已經影射了一項事實：從單一物象通往宇宙整體真實存有的表達，才是一個偉大的中國藝術家的最終追求。然而，對於宇宙整體真實存有的掌握，沒有透過藝術家人格修養的高度，無論如何是達不到的。中國畫家瞄準的從來不是「物形」，而是「物外形」。葉朗有段話說：

在中國古典美學看來，審美客體不應該是孤立的、有限的「象」（謝赫所謂的「拘以體物」），而應該突破孤立的、有限的「象」（謝赫所謂的「取之象外」），從有限進到無限，而這就是取「境」。「境」是象外之象，是有與無、虛與實的統一（即莊子所謂「象罔」）。中國古典美學認為，藝術家只有取「境」，創造出來的藝術作品才能「妙」，才能通向作為宇宙本體和生命的「道」（「氣」）。²²

這段話精闢地點出了中國古典美學的精髓。把取「境」的這種作法一直上溯到莊子哲學的藝術精神（象罔、道等概念），也是目前學界一般都認同的。中國繪畫藝術沿著這樣的發展模式，通過畫面上神形相融之「形」，除了表達出了「情感之真」、「人格之真」，還進一步地揭露出了「境界之真」。整體來說，中國藝術家的創作過程還是建立在「主客合一」這個關鍵上：藝術家有限的人格存有，透過修養的高度，終得以與道相合，這是主體從特殊到普遍的過渡，但這一有限到無限的轉化，可以停留在主體之中，並不必然表達出來。然而藝術的創作活動，使藝術家在面對單一物象之時，將自身之獨特具體之情感鑄到物象之上（即主客合一的過程），此時藝術家自身的修養以及他所體認到的萬物之真實存有（即「道」），也就一併寄託在這單一物象之上表達出來了。

²² 葉朗，《中國美學的開展（上）》（臺北：金楓出版社，1987年），頁18。

傳神理論的背後，所隱藏的是一個藝術家對生命高度的追求。「神」是一物之「神」，也是萬物之「神」，中間的過渡與轉化，靠的就是藝術家的修養與人格。所以，「境界之真」的主觀面向可以說是藝術家的心胸境界（這個部分在本文中我們可以把它與藝術家的「人格之真」等同，但是屬於「人格之真」的最高境界），而它的客觀面向則是宇宙萬物的真實存有與本質。我們在此將中國古典畫家的創作結構以圖示之：



參、現象學存有之真理與中國繪畫中的真理

透過對中國畫論的分析，我們指出了藝術家可能在畫面上傳遞出的多重真理面向。為了更進一步掌握中國繪畫藝術創作中重「傳神」輕「形似」的傾向所隱含的藝術與真理關係的意義，在這個章節中，本文將引用海德格以及其他現象學家的論述，幫助我們更清楚地理解發生在中國繪畫藝術中的真理。

一、現象學存有之真理

在西方，論及藝術與真理的關係，幾乎沒有人不提及海德格的藝術哲學。過去有關藝術的研究長期以來都是放在「美」的焦點之上，海德格的藝術哲學則開啟了藝術與存有真理之間的探索。海德格對於藝術的探討不純粹出於對藝術的興趣，而是企圖通過對藝術作品本源的探索來解決存有的真理如何發生的問題，或說存有的真理如何顯現與運作的問題。按照海德格，藝術作為真理發生的原始顯現有其合理性。原因在於，藝術本身提供了我們面對「對象」或是「物」的一種「非對象」的把握。過去對於「物」的看法，或說我們過去與「物」的關係，無非就是一種表象關係，在這種關係中，我們將對象在我們面前對立起來，它所導致的結果是主體對於對象和事物的某種計算與擺置等活動。傳統的對於審美對象與審美主體的這種二分法，正代表了某種對象性的思考方式。海德格將整個對於藝術的思考放置在存有學的層面上，就是不願意再陷入二元對立的狀態中。

所以，他探索藝術的方式是直接從存有以及存有的真理入手的。他曾表明，梵谷的油畫揭開了這器具即一雙農鞋真正是什麼。這個存有進入了它的存有之無蔽之中。「在作品中，要是存有者是什麼和存有者如何是被開啟出來，作品的真理也就出現了。」原來，「在藝術作品中，存有者的真理已被設置於其中了。」²³無疑的，對海德格來說，藝術活動乃是存有真理得以顯現和發生的一種重要方式。正如他所說：「美是作為無蔽的真理的一種現身方式。」²⁴

²³ Martin Heidegger, *Off the Beaten Track*, translated by Julian Young & Kenneth Haynes (New York: Cambridge University Press, 2002), p.16. 中譯參見馬丁·海德格著，孫周興譯，《林中路》（臺北：時報文化，1994年），頁17。

²⁴ Martin Heidegger, *Off the Beaten Track*, p.32. 中譯見馬丁·海德格，《林中路》，頁36。

海德格以他的獨特方式把藝術與真理（即存有的真理）連結了起來，並且把藝術中的真理從過去符應的真理觀以及概念認識的框架當中釋放了出來。

……判斷與邏輯之真並不是真理的全部，而符合的關係也不是真理的原初意義，而是真理的現象。正如海德格所指出，真理的問題其實深植於存有、並伴隨存有而生，而符合的關係之所以可能乃在於存有的先行開顯與揭露。因此從真理的原初意義而言，便可瞭解，藝術本身所含蘊的真理雖不同於邏輯與知識之真，卻與真理的原初意義深深相繫。……真理的原始意義乃在於開顯。²⁵

海德格從真理的原初意義來論藝術與真理的關係，正因為存有真理的來臨（開顯），藝術品才成其為藝術品。這是海德格藝術哲學的精髓，但他的論述一直停留在這個點上而沒有再發展下去。這個意思是說，海德格把藝術作品視為存有真理的開顯之所，但關於藝術家如何揭露這樣的真理以及欣賞者如何體驗這樣的真理，他沒有進一步探究。這是因為藝術家的創作過程與欣賞者的美感經驗都無可避免地落入了主體的經驗領域當中，而任何對於主體意識或經驗的探討，必將陷入主客二分的圈套，這並不符合他的本意。

但是，在我看來，從真理之原始意義的角度讓藝術與真理相繫，是藝術與真理結下不解之緣的起始，但不應該是結束。我們仍然可以在不違背海德格藝術哲學所給予的啟示之下來進行對藝術創作以及欣賞活動的描述，關鍵乃在於我們是否能夠在意識中持續保持著「主客的統一」。事實上，探討主體的經驗，並不必然會陷入到主客對立的表象思維當中去。這樣的看法已經在繼海德格之後的現象學運動發展中得到了證實：

²⁵ 劉千美，〈論藝術中的真理問題〉，《東吳哲學傳習錄》第2號（1993年），頁181-183。

薩特（Jean-Paul Sartre, 1905-1980）所建立的哲學系統嚴格來講並沒有真正掌握海德格思想的精華，但是他確實提出了一個讓海德格本源性存有的開顯得以發生在意識當中的看法。他認為「這種具有本源性的領悟仍舊是一種意識，只不過是一種前反思的意識而已。」²⁶前反思意識不同於反思意識，因為反思意識指向我們的意識活動自身，由此形成了意識與對象之間的根本對立，然而前反思意識卻直指對象並與對象融為一體，它比反思意識更為原始。所以薩特說：「正是非反思的意識（la conscience non-réflexive）使反思（la réflexion）成為可能；有一個前反思的我思（un cogito préréflexif）做為笛卡兒我思的條件。」²⁷在我看來，梅洛－龐蒂（Maurice Merleau-Ponty, 1908-1961）直接把這種「前反思」意識歸結為「知覺活動」，知覺就是人與世界接觸和交往的最基本、最原始的方式；而杜夫海納（Mikel Dufrenne, 1910-1995）則將此種狀態以「感性」一詞表之。²⁸

²⁶ 蘇宏斌，《現象學美學導論》（北京：商務印書館，2005年），頁61。

²⁷ 法文原文如下：c'est la conscience non-réflexive qui rend la réflexion possible: il y a un cogito préréflexif qui est la condition du cogito cartésien. 參見 Jean-Paul Sartre, *L'être et le néant* (Paris: Éditions Gallimard, 2004), p.19. 中譯文參見薩特著，陳宣良等譯，《存在與虛無》（北京：三聯書店，1997年），頁11。

²⁸ 杜夫海納認為，審美對象被還原為感性，在感性中被直接給予。所以，「審美對象不是別的，只是**燦爛的感性**（粗體強調為筆者所加）。」參見 Mikel Dufrenne, *Esthétique et Philosophie* (Paris: Klincksieck, 1988), p.55. 中譯參見杜夫海納著，孫非譯，《美學與哲學》（臺北：五洲發行，1987年），頁66。在審美經驗中，現象與審美對象的這種**同一化**，主體與客體達到了最親密的地步。正如杜夫海納一再強調的，「感性是感覺者和被感覺者的共同行為」（參見 Mikel Dufrenne, *Esthétique et Philosophie*, p.56. 杜夫海納，《美學與哲學》，頁66），在這個行為當中，主體與客體通過感性而成為一體的（感性一方面是感覺者所感受到的東西，另一方面審美對象正是被還原為我們所感受到的感性）。

二、存有真理之關鍵在於主客不分的合一經驗

基於此，我們仍然可以在主體的經驗中找到那種最原始的、主客尚未分化的體驗，它成為揭示藝術中真理的關鍵。事實上，中國繪畫美學無論在關於創作或是欣賞活動的思想中，都是與這種主客合一的原始經驗密切相關的。首先，以創作而論，中國藝術家所表現出的對「形似」的超越，如果不擺脫主客區別的符應真理觀是做不到的。在創作過程中，藝術家對對象開放以達至主客不分的鎔鑄，對象的真理才得以自行向他揭露為一神形相融之形，表之於畫面上便超越了「形似」，成為「傳神」的不朽作品。於是，在「傳神」的作品中，正如海德格所說，「存有者的真理已被設置於其中了。」只不過當此之時，存有者的真理不從概念而來，乃從對象的真實存有向藝術家無蔽地開顯而來。其次，以欣賞而論，欣賞者面對畫面中神形相融之物象，他若是停留在一種符應的真理觀下來考察它，他很有可能抱怨作品不夠「逼真」，但如果他停止這種概念性的操作，將自己對作品開放並且在一種主客不分的體驗中讓對象自行揭露，他便能透過此一物象而進一步體認到對象的真實存有。

因此，我們可以說，在人的經驗、意識當中發生對作品真理的認知（一種有別於概念的認知）是可能的。認知的立基點就是在於與對象主客不分的親密經驗，由於這種經驗具有「前反思」的特徵，因而它有時顯得既模糊又難以言明。儘管如此，對於體驗者而言，它依然是如此地真實無妄，它是美感經驗深化之前最豐富的意義基礎。

肆、中國繪畫藝術中的真， 一種蘊含了藝術家全部主體深度的真理

一、中西真理觀的契合之處

西方現象學家們的理論，在連結藝術與真理的方式上，跳脫了認識上的符應真理觀，直接從存有真理開顯的角度來表明藝術中的真理。這樣的路徑與中國繪畫藝術中的真理有著不謀而合的相通關係，因為中國畫論中輕「形似」重「傳神」的進路，隱含著一種擺脫認識的真理觀，指向了一種在藝術中揭露關於藝術家與宇宙萬物存有的真理意涵。

然而，我們透過現象學的理論來闡明中國繪畫藝術中的真理意涵，仍然有其限制。現象學的理論說明了一種超越了認識維度之真理的可能性，它提出了一種更基礎的、更為本源性的真理，即存有的真理，而對於存有真理的揭露不是認識上的符應，而是存有的開顯（或去蔽、無蔽）。在中國的繪畫藝術中，這種可能性實現了，因為藝術家透過主客合一的原初體驗，在畫面上表現出了一種超越「形似」的真理，直達形神合一的「傳神之真」，在這傳神之真當中，不但單一物象的存有被揭露出來，甚至宇宙萬有也寄託在這單一物象之上閃耀其光輝。

二、中國繪畫藝術中真理的更深層結構：「誠」概念的引出

但是，當我們更進一步探索這「傳神之真」時，便會發現到援引西方理論來論述在中國繪畫藝術中的真理，無法為我們揭露其全部的意涵。首先，如果「傳神之真」必須透過藝術家主客合一的原初體驗而來，這種體驗也並非完全是海德格或其他現象學家所描述的那種人存在的基礎結構（即人人皆有之，且不能去除的存在基本結構），否則只要技巧足夠，人人都可以是偉大的藝術家了。第二，如果中國繪畫中所展現的「傳神之真」，不是符應的真理，而是如前所述，它揭露出了藝術家的「情感

之真」、「人格之真」，甚至是反映了萬物之真實存有的「境界之真」，那麼，這種真是在何種意義下被定義為真理的呢？

上述這兩個問題我們可以合而觀之。海德格等現象學家所提出的主客合一的基本結構（海德格表之於「在世存有」的結構，而薩特、梅洛－龐蒂等則表之於「前反思」的意識、知覺等），確實是所有繪畫藝術發生的基礎結構，如果不是這個結構，沒有任何對象的存有能夠向我們顯現，然而，此一結構只是作為體驗的起始點而非終點。就像之前已經提及的，「它是美感經驗深化之前最豐富的意義基礎」，然而如果沒有「深化」的過程，藝術家的整體存有（包括他的情感、人格以及境界）是表達不出來的。值得注意的是，對於藝術家整體存有的表達並不從屬於任何主觀主義的範疇，因為此時所謂藝術家的存有，是與單一物象乃至宇宙萬有合一與不分的，而所謂的深化，則是在這合一基礎上的共同深化。

對象的存有邀請藝術家參與它的存有，這就是主客的合一。而對象存有的深度必須是透過藝術家的存有深度來測量的，因為審美對象存有的深度不僅是來自於物質在己的不透明性，而且是來自於「意義的充實性」，²⁹只有在與藝術家存有與物的存有統一在一起並且一同經歷深化的過程時，才可能有所謂意義的充實性。在這個視角下，我們看見了中國繪畫最豐富的人文意涵。這時中國繪畫向我們所顯現的真理，將不僅是一種存有的真理，而且是一種有深度的、有意義的存有的真理，這樣的真理需要主體的全部存有、修養、人格與能力的投入，才能達至。於是在這裡，我們經驗了一種與「誠」相聯繫的真理意涵。

²⁹ Mikel Dufrenne, *The Phenomenology of Aesthetic Experience*, translated by Edward S. Casey et.al. (Evanston: Northwestern University Press, 1973), pp. 397-398. 中譯參見杜夫海納著，韓樹站譯，《審美經驗現象學》（北京：文化藝術出版社，1992年），頁437。

關於中國繪畫藝術中的真理，與西方哲學相互引發卻仍不能訴說完全的部分，我們終究必須回到中國傳統哲學的智慧中去尋找。「真」的概念作為一個重要的哲學課題是在莊子哲學之後才真正的發展起來的。³⁰莊子論「真」有許多的面向，其中一個重要面向就是「誠」。它的出處是《莊子·漁父》：

真者，精誠之至也。不精不誠，不能動人。故強哭者雖悲不哀，強怒者雖嚴不威，強親者雖笑不和。真悲无聲而哀，真怒未發而威，真親未笑而和。真在內者，神動於外，是所以貴真也。其用於人理也，事親則慈孝，事君則忠貞，飲酒則歡樂，處喪則悲哀。忠貞以功為主，飲酒以樂為主，處喪以哀為主，事親以適為主。功成之美，无一其迹矣；事親以適，不論所以矣；飲酒以樂，不選其具矣；處喪以哀，无問其禮矣。禮者，世俗之所為也；真者，所以受於天也，自然不可易也。故聖人法天貴真，不拘於俗。

「真者，精誠之至也」一句，明白地將「真」用「精誠」來定義了。換句話說，莊子作為中國最早注意到「真」之概念的哲學家，儘管《莊子》的外、雜篇可能為莊子後學所作，但可以確定的是，「真」之意涵在其最初期的發展上，已經與「誠」聯繫在一起了。日本學者森三樹三郎甚至基於此而以專文論述《中庸》的「誠」是《莊子》的「真」的一種改換說法。³¹莊錦章(Kim-chong Chong)在2011年發表的論文“The Concept

³⁰ 這看法已經得到學界的普遍承認。徐克謙在《莊子哲學新探——道·言·自由與美》一書中的考察支持著這樣的觀點（參見徐克謙，《莊子哲學新探——道·言·自由與美》〔北京：中華書局，2005年〕，頁64-66）。吳夷說：「莊子之前以及莊子同時代的思想家時常討論『善』、『美』，卻幾乎沒有涉及『真』的命題，甚至沒有使用過『真』字。在《莊子》一書中，『真』字的大量出現也使人們開始關注『真』之精神。」（參見吳夷，〈莊子的「真」對中國畫的意義指向〉，《西北美術》期2〔2010年〕，頁11）

³¹ 參見森三樹三郎著，王順洪編譯，〈《中庸》的「誠」與《莊子》的「真」〉，《中國典籍與文化》期2（1994年），頁109-113。

of Zhen 真 in the Zhuangzi”中，也提及了與「誠」相聯繫的「真」：他表明了，與「誠」相聯繫的這種「真」，是在受迫的情感與真正的悲傷、憤怒的情感表達的對照下被提出的，所以才有莊子所謂「真悲無聲而哀，真怒未發而威，真親未笑而和」之語的出現；正因為有這種發自內心的「真」，才能做到「神動於外」；莊子「向孔子建議的這種『慎守其真』的『真』，是以精誠來解釋的，它以一種自然的情感表達而被闡明，而自然情感的表達可以在不同的環節下出現，其中也包括了在儀式之中的情感。這裡的建議是，人不應該允許儀式的外在儀軌去影響人真正的感受。並且在這裡，人為與受於天之間的對照也被提了出來。」³²

從〈漁父〉的上下文來看，這裡的「真」首先與人的情感有關，因為在「不精不誠，不能動人」一語之後，作者馬上以「真悲無聲而哀，真怒未發而威……」等句來為之註解，是以，莊錦章以「一種自然的情感表達」來為「真」做補充說明（參見上述引文）。接著，〈漁父〉作者再以「禮」和「真」相對照，說「禮者，世俗之所為也；真者，所以受於天也，自然不可易也」，進一步引出了「法天貴真」的命題。由於「禮」是一種人為的儀式，而「真」則是「受於天也，自然不可易也」，在此環節下，「真」也有了天賦之「自然本性之真」的意涵。³³

³² Kim-chong Chong, “The Concept of Zhen 真 in the Zhuangzi,” *Philosophy East & West* 61.2 (April 2011): 332. 本段文字由筆者自譯。

³³ 陳鼓應將此「真」注譯為「真性」。參見陳鼓應，《莊子今注今譯》（北京：中華書局，1983年），頁826。又如，黃丹納、任姿楠將之解釋為「真實無妄之真，其實質仍是自然本性之真」，參見黃丹納、任姿楠，〈莊子「法天貴真」的美學解讀〉，《中國文化研究》，2011年春之卷，頁182。以自然本性來解釋「真」的看法最為普遍，此處不再枚舉。

三、中國繪畫中的真理是與「誠」相繫的「真」

綜上所述，我們可以推論出，在《莊子》中，有一種與「誠」相聯繫的「真」的意涵，它是我們所固有的一種自然本性之真，當這自然本性表之於情感，就會有一種真情的流露，這種真情不應當被人為的禮儀所異化；而一旦當事人表裡合一，將這本於真性的真情發之於外，就能達到「動人」的效果（「真在內者，神動於外，是所以貴真也」）。這是「誠」之所以「動」人的關鍵。³⁴

我們在這裡看見了與中國繪畫藝術中的真理密切相繫的一種真理型態。就是來自於「誠」的一種「真」。它是在一個主體的全部存有的投入之中才能看見的真理。當一個藝術家根據他自身的本性與真情向對象投入、與對象統一之時，他表之於作品中的物象就能夠不受外形的逼真所局限，同時創造出了主客相融且承載了一個全部主體存有深度的一種有意義的真（因為他的本性、情感與整體人格都毫無保留地投入於對象，或者，更正確的說，是向對象開放）。正如〈漁父〉中所描述的處喪之人，在面對親人的死亡，他以其自身之真實存有（出之於他自然的本性與真情）向事件開放，此時所表露出的哀傷，將不受禮儀的框限（「處喪以哀，無問其禮矣」），也能感人、動人。

莊學中所點出的這一與「誠」相繫的「真」，是在主客合一的基礎上，真正地使藝術得以動人的關鍵之真，它完整了中國繪畫藝術中真理的最深刻的意涵，那不是單純地在藝術中看見「存在的澄明、去蔽」就能做

³⁴ 由於「誠」能「動」人的力量如此強大，甚至後來被運用於君王的統治之術。參見佐藤將之，〈戰國早期的「非語言」統治思想以及其與「誠」概念之結合〉，《政治科學論叢》期43（2010年3月），頁53-82。

到的。³⁵當藝術家的全部存有（包括他的本性、情感，他的人格修養以及其對萬物、對生命體驗的境界），都毫無保留地向對象開放，與對象一同深化，並將這種真實無偽的體驗表之於畫面上之時，這裡就有著一種「誠」，一種「真」。有了與「誠」相繫的「真」，藝術家的存有與物的存有得以一同深化，於是創造出了在畫面上不拘於「形似」的一種「真」，即是我們稱之為神形統一的「傳神之真」。在「傳神之真」當中，繪畫不但揭露了單一物象的存有，也揭露了那同時寄託在單一物象之上的宇宙萬物之真實存有，更揭露了藝術家自身的具體存有。在真正偉大的作品中，對象、宇宙萬有以及藝術家主體的存有不僅被揭露，而且是作為一種最深刻的、動人的意義而被揭露，然若沒有創作主體作為「誠」的一種「真」的體驗，這樣的境界是做不到的。³⁶

³⁵ 有許多學者將莊子的真理概念類比於海德格的存有之真理，這種作法確實有其合理性。例如，徐克謙說：「莊子所謂『真』，並不是認識論意義上的『真理』。『真』是存在論意義上的本真。這裡沒有什麼真理符合論的問題。『真』不待符合某個對象而『真』，『真』就是自在的『存在』自身，是存在的澄明、去蔽狀態，是原初混沌的同一。」（徐克謙，〈論莊子哲學中的「真」〉，《南京大學學報（哲學·人文科學·社會科學）》期 2〔2002 年〕，頁 96-97）文中所謂「『真』就是自在的『存在』自身，是存在的澄明、去蔽狀態」等論述，正是海德格哲學中對存在之真理的論述。王焱曾說：「莊子所言之『真』，與海德格爾所言之『真理』有著巨大的共通性。……海氏所說的『真理是存在之真理』，是『存在者之為存在者的無蔽狀態』，和莊子所說的『真者，所以受於天也』，即真乃萬物本性的敞開與澄明，難道不是同一個意思嗎？」（王焱，〈以真為美——莊子美論新探〉，《太原大學學報》卷 9 期 4，總第 36 期〔2008 年 12 月〕，頁 3）此類例證不勝枚舉，不再論述。本文以為，莊子的真理觀中確實有著這層與海德格之存有真理密切相通的一層意涵，但論及中國繪畫藝術中之真理，這一層真理的意涵尚不足以說明在藝術創作過程中主客合一的**深化**過程（藝術家全部存有的投入與開放），需再輔以作為「誠」的一種真理面向，才能完整勾勒中國繪畫中所表現出的具有深刻人文意義的真理。

³⁶ 本文所提出與繪畫中之真理相繫的「誠」概念，主要是在創作者主體性之觀點下開展出來的論述，因為「誠」的概念是貫穿了主體存有之深化過程的關鍵，然而這種強調，是基於我們對繪畫中人文精神內涵（本文主題）的發揮而自然地突顯出來的一個面向。

伍、結語

本文嘗試從「形似」到「傳神」概念的轉化，勾勒出中國藝術家創作之時在作品中所表達出來的真理意涵，這種意涵不同於知識中的符應真理，但卻向我們展現出了藝術家整體存有的情感之真、人格之真以及境界之真（透過境界之真，我們也接觸到了對象甚至是宇宙之真理）。在創作活動中，形與神的統一，必須要藝術家深入到對象當中，掌握了對象的本質、精神而最終鎔鑄成為一個超越有限外觀的一種神形相融的形，將這個「形」表現在畫面上，便是真正「傳神」之形。在這個過程當中，藝術家之整體存有（作為一創作之主體存有）融入到了作品當中，使中國繪畫藝術為我們呈現了最豐富的人文意涵與精神。此時，在畫面上表現出的是一種融和了藝術家整體存有深度以及對象、宇宙萬有之真理，它超越了「符應」的真理觀，更好說，它是帶著「誠」之意涵的、意義充實且深深地「動人」的一種真理。

但是，深化的過程是主體與對象的一同深化，主體首先必須向對象開放並讓對象佔有（此為合一經驗的特徵），因此，誠一方面有著主體性的特徵，另一方面又有著去主體化的內涵（道家的工夫論在許多文獻上皆透露出此「去主體化」的訊息），這兩者的辯證正是藝術創作生機勃勃的活力所在。繪畫中「去主體化」的影響可為筆者後續研究的方向。

徵引文獻

(一) 古籍

南宋·劉義慶著，許紹早、王萬莊譯注，《世說新語譯注》，吉林：吉林文史出版社，1996年。

唐·張彥遠，《歷代名畫記》，臺北：廣文書局，1971年。

宋·晁補之，《濟北晁先生雞肋集》，臺北：臺灣商務印書館，1965年。

宋·蘇軾著，傅成、穆儔標點，《蘇軾全集》，上海：上海古籍出版社，2000年。

明·唐志契，《繪事微言》，北京：人民美術出版社，2003年。

明·董其昌著，屠友祥校注，《畫禪室隨筆》，上海：上海遠東出版社，1999年。

清·惲格，《甌香館集》，臺北：學海出版社，1972年。

(二) 近人編輯、論著

王焱，〈以真為美——莊子美論新探〉，《太原大學學報》卷9期4，總第36期，2008年12月。

佐藤將之，〈戰國早期的「非語言」統治思想以及其與「誠」概念之結合〉，《政治科學論叢》期43，2010年3月。

吳夷，〈莊子的「真」對中國畫的意義指向〉，《西北美術》期2，2010年。

杜夫海納著，孫非譯，《美學與哲學》，臺北：五洲發行，1987年。

杜夫海納著，韓樹站譯，《審美經驗現象學》，北京：文化藝術出版社，1992年。

沈清松，〈莊子的人觀〉，《哲學與文化》卷14期6，1987年。

- 徐克謙，〈論莊子哲學中的「真」〉，《南京大學學報（哲學·人文科學·社會科學）》期2，2002年。
- ，〈莊子哲學新探——道·言·自由與美〉，北京：中華書局，2005年。
- 徐復觀，《中國藝術精神》，臺北：臺灣學生書局，1966年。
- 馬丁·海德格著，孫周興譯，《林中路》，臺北：時報文化，1994年。
- 康德著，鄧曉芒譯，《純粹理性批判》，臺北：聯經，2004年。
- 陳鼓應，《莊子今注今譯》，北京：中華書局，1983年。
- 陳維禮、張桂蘭、王月清，《韓非子譯注》，瀋陽：遼寧民族出版社，1998年。
- 森三樹三郎著，王順洪編譯，〈《中庸》的「誠」與《莊子》的「真」〉，《中國典籍與文化》期2，1994年。
- 黃丹納、任姿楠，〈莊子「法天貴真」的美學解讀〉，《中國文化研究》，2011年春之卷。
- 楊家駱編，《南朝唐五代人畫學論著》，臺北：世界書局，1962年。
- 楚默，《倪雲林研究》，上海：百家出版社，2002年。
- 葉朗，《中國美學的開展（上）》，臺北：金楓出版社，1987年。
- 劉千美，〈論藝術中的真理問題〉，《東吳哲學傳習錄》第2號，1993年。
- 劉康德，《淮南子直解》，上海：復旦大學出版社，2001年。
- 薩特著，陳宣良等譯，《存在與虛無》，北京：三聯書店，1997年。
- 蘇宏斌，《現象學美學導論》，北京：商務印書館，2005年。
- Aristotle, *The Basic Works of Aristotle*, New York: Modern Library, 2001.
- Chong, Kim-chong (莊錦章), "The Concept of Zhen 真 in the *Zhuangzi*," *Philosophy East & West* 61.2, April 2011: 324-346.
- Dufrenne, Mikel, *The Phenomenology of Aesthetic Experience*, translated by Edward S. Casey et.al., Evanston: Northwestern University Press, 1973.

———, *Esthétique et Philosophie*, Paris: Klincksieck, 1988.

Heidegger, Martin, *Off the Beaten Track*, translated by Julian Young & Kenneth Haynes, New York: Cambridge University Press, 2002.

Plato, *Six Great Dialogues: Apology, Crito, Phaedo, Phaedrus, Symposium, The Republic*, translated by Benjamin Jowett, New York: Dover Publications, 2007.

Sartre, Jean-Paul, *L'être et le néant*, Paris: Éditions Gallimard, 2004.