

中国绘画研究丛书

中国画心性论

本书通过对中国绘画本体——技与形的研究，揭示了孕育并伴随其发展趋向外化的审美心理范式及其机制，从中国绘画的梳理中凸现了由对『心』侧重到对『性』侧重的内在规律。

江宏邵琦著

出版社

中国画心性论

江宏 邵琦 著

上海书画出版社

(沪)新登字112号

中国画心性论

江宏 邵琦 著

上海书画出版社 出版发行 上海衡山路237号
邮政编码 200031

上海译文印刷厂印刷 各地新华书店经销

开本: 850×1156 1/32 印张: 13.625 字数: 300千字

1993年4月第1版 1993年4月第1次印刷

印数: 0,001—3,000

ISBN 7-80512-625-9/J·508 定价: 14.00元

目 录

绪论

- 第一节 发展与制约.....(9)
- 第二节 心性 with 绘画.....(17)

上篇：心论

- 第一章 心、手与形**.....(25)
 - 第三节 心识：心与眼.....(25)
 - 第四节 心造：心与手.....(38)
 - 第五节 形似原则.....(46)
- 第二章 心合造化**.....(59)
 - 第六节 物以貌求.....(59)
 - 第七节 心造与真实.....(65)
 - 第八节 真趣审美.....(77)
- 第三章 审美心理范式的建构**.....(92)
 - 第九节 宗谢范式.....(93)
 - 第十节 渐变所附.....(106)
 - 第十一节 移动造化.....(127)
- 第四章 理趣审美**.....(138)

第十二节	物理与伦理	(138)
第十三节	求理与理趣	(148)
第十四节	物我合一	(155)
第五章	外师造化，中得心源	(161)
第十五节	情、理、技合一：人物	(162)
第十六节	情、理、技合一：山水	(179)
第十七节	情、理、技合一：花鸟	(195)

下篇：性论

第六章	审美心理范式的演化	(211)
第十八节	“六法”的演化	(212)
第十九节	神与妙、能	(222)
第二十节	逸与形似	(234)
第七章	人性与社会性	(246)
第二十一节	人品与画品	(248)
第二十二节	社会化与绘画审美心理	(255)
第二十三节	隶行之分	(266)
第八章	畅神与达性	(274)
第二十四节	乐志山林	(275)
第二十五节	畅神理想	(282)
第二十六节	达性追求	(289)
第九章	墨戏——达性的属示	(304)
第二十七节	“无米论”析	(305)
第二十八节	墨戏的审美心理	(316)
第二十九节	达性：一端之学	(328)
第十章	不可逆性	(339)

第三十节	学养：生存之悟·····	(340)
第三十一节	线：不可逆性·····	(349)
第三十二节	水墨心理·····	(371)
第三十三节	空间意识的时间化·····	(392)
第十一章	天趣审美 ·····	(404)
第三十四节	高峰体验·····	(405)
第三十五节	天人合一·····	(417)

绪 论

也许绘画的源起同人类的源起一样只是一个永远解不开的谜。不管史前期的绘画是原始初民为了展现生活，抑或为他们真实生活的一个至关重要的创造性环节。都可以这样认为：绘画直接揭示了人与自然最深刻、最亲密的关系。

绘画是人类最伟大的创造之一。人类之所以要创造它，是因为人类需要它，是因为人类需要表达一种较为清晰的生存观念，是因为人类悦情的本性，是因为人类在大千世界的万物之中需要确认自己的强烈的表现欲望。绘画让我们感觉到的世界是一个向我们表述其自身的世界，而不仅是观念的物象反映。绘画是人与自然(世界)之间无声的呼吸。倾听这一呼吸，就能感觉到人类精神脉搏的律动，就能体悟人与自然的关系。自然造就了人类，但人类的初萌时期，却不象诗人所想象的那样是阳光下丰裕而无忧无虑的“伊甸乐园”，大自然给其升华的代表——人类的是随意的灾变(如冰河时期)和由此而带来的生存的威胁，美国康奈尔大学天文学和空间学教授，行星研究室主任卡尔·萨根曾指出“伴随着前额进化而产生的预知术的最原始结论之一就是意识到死亡。人大概是世界上唯一能清楚知晓自己必定是要死亡的生物”(《伊甸园的飞龙》中译本1980年版，第73页)。刚刚诞生的人类，

在其童年时代就成了这个混沌宇宙中唯一能预知自己将在时间中走向自己的末日的生物。因此，人类作为自然的升华，恰恰是不断压抑的产物。死亡的恐惧意识，或许是人类作为有意识的动物的最初的唯一意识。死亡意识作为人类生存心理的原初意识，包括了对死亡的认识和对死亡的体会。在使其升华的同时又给予压抑，这就是生命辩证法。只有不可避免的死亡，才能产生不可抗拒的生存和发展。以死亡作为极限而反身于生存，是人的最基本的生存方式。

死亡作为一个绝对的界限，把生存的时空划分为二：有限的现实与无限的虚幻。无限的虚幻是与生存相联结的死亡世界，充满了永恒的神秘。“只有想象、幻觉能与之相通。不要轻视想象和幻觉，它是人类伸向未知领域的触角，因而比现实有更持久的魅力，正是这种对生存着的现实世界背后的神秘世界的预感，在人类心理意识发展的初期起着无限超越的作用。”（《张志扬《绘画与感觉》载《美学新潮》第一期第233页）这无限的超越作用既不是对无限的虚幻的超越，也不是对有限的现实的超越，而是对有限与无限、现实与虚幻之间的肯定与投入，即对生——死之间的肯定和投入，这就是生存，对生存的肯定和投入。从这一意义上，我们可以说原始巫祀是初民对生与死、有限与无限、现实与虚幻世界的探索和把握方式，是对生存的肯定和投入的方式。季路问事鬼神。子曰：未能事人，焉能事鬼。曰：敢问死。曰：未知生，焉知死。”（《论语·先进》）孔子对鬼神、生死的回答似乎在蓄意回避，但细究之下，却清晰地表明了他在强调人类面临的这类根本性矛盾。短促而有限的生命终将泯灭在无限的时间流水之中，突破有限的桎梏，以达无限的自由，是孔

子要求于人于己的积极态度，是知生、事人的现实行为，是对“知”的无垠的追求。唯有立足于有限，立足于现实的人生，才能深究、感悟和体验无限、虚幻的另一个世界。孔子的回避，正好表明了他对死亡、对无限的深刻体会和认识，以及由此反身于现实人生和对现实人生的积极投入。虽然他也有“逝者如斯夫，不舍昼夜”（《论语·子罕》）的千古之叹，在浩茫无垠的时空面前，人生的有限性——生存时间的有限性与实践范围的有限性，犹如一具无形的枷锁禁锢着鲜活的生命体。时间的无限性，不是人所能穷尽的；生命的有限性，也不是人所能改变的。正视这一切需要智慧、胆略和勇气，需要对生存的投入和拥有的坚定信念，所谓“君子不忧不惧”（《论语·颜渊》）。唯有至深的忧患，才有无畏的活力，“发愤忘食，乐以忘忧，不知老之将至”（《论语·述而》）。对生与死的存而不论，是因为充分强调了在现实的有限时空条件下，人所具有的进行创造性活动的可能性。不是以此规避“老之将至”——死之将至，而是以此作为对迎面而来的死亡的回答。

于发愤中得乐忘忧的人生观，是中国文化的“硬核”（见伊·拉卡托斯《科学研究纲领方法论》第5页。兰征译。上海译文出版社1986年版）。这一积极的现实人生观，不仅没有滞塞、僵固人们突破有限、把握虚幻世界的通道，恰恰相反，催发了人们体悟天地之至道的潜蕴机制。“天地与我并生，万物与我为一”（《庄子·齐物论》），“独与天地精神往来与不傲倪于万物”（《庄子·天下》），“我善养吾浩然之气，……其为气也，至大至刚，以直养而无害，则塞乎天地之间”（《孟子·公孙丑上》），“夫君子所过者化，所存者神，上下与

天地同流”，“万物皆备于我矣；反身而诚，乐莫大矣”（《孟子·尽心上》）。汪洋辟阖，奇谲恣肆的庄子和挥斥八极，睥睨一世的孟子不约而同地进入了个体融于自然的“天人合一”境界，一个重要的契机是他们都基于一个共同的文化“硬核”之中。

金岳霖先生认为：“天人合一”是中国哲学最突出的特点（《中国哲学》载《哲学研究》杂志，1985年第9期）。“天人合一”是以天为代表的无限和以人为代表的有限的合一，是现实世界的虚幻化，虚幻世界的现实化，是生存的至高境界，是孟子所谓“反身而诚”的莫大之乐的境界。

“天人合一”作为哲学的睿智表述固然玄乎难解，作为气功所达的澄清境界，也只有为擅长习静养气之道的人所体会。《明儒学案》载：胡直静坐六月，“一日，心忽开悟，自无杂念，洞见天地万物皆吾心体，喟然叹曰：‘予乃知天地万物非外也’”（《江右王门学案》）；蒋信“至道林寺静坐，久之，并怕死与念母之心俱无。一日忽觉洞然，宇宙浑属一身，乃信明道廓然大公，无内外是如此，自身与万物平等看如此”（《楚中王门学案》）。刘宗周“日来静坐小庵，胸中浑无一事，浩然与天地同流，不觉精神疲惫”（《蕺山学案》）。对于这种心理现象记述较为详尽的是明代的大儒高攀龙：“是夜明月如洗，坐六和塔畔，江山明媚，知己劝酌，为最适意时，然余忽忽不乐。……明日于舟中厚设蓐席，严立规程，以半日静坐，半日读书，……倦极而睡，睡觉复坐，……心气清澄时，便有塞乎天地气象，……又如电光一闪，透体通明，遂与大化融合无际，更无天人内外之隔，至此，见六合皆心，腔子是其区宇，方寸亦其本位，神而明之，总无方所可言

也”(《明儒学案》卷五十八《东林学案》)。对于已习惯于西方思维方式的人来说，卡普拉的描述无疑是最佳的切入点，他说“当理性的思维沉寂下来时，直觉状态就会产生一种特殊的意识，能以一种直接的方式体验到周围的一切、而无须对概念性的思维进行反思。庄子有一句话：‘圣人之心静乎！天地之鉴也，万物之镜也’。对于上下四方这个环境的独特的体验是沉思的主要特点。在这意识中，各种局部的形式消退了，溶化成浑然一体”(《物理学之道》纽约，英文版第26页)。这一段论述，可以看作是西方人以自己的语言对东方人这种“天人合一”的心理感觉所作的具体描绘。

但是，“天人合一”作为一种奇特的心理感觉，对心理意识发展的无限超越作用，并没有滞塞、封闭、僵固人的感觉的确定性，相反，这种超越现实界的神秘预感改变了知觉的含义，即使知觉的形象与蕴含于形象之中的意义分离出来，一方面确定的形象，是易逝的、现实的；而那些意义虽不确定又无形可寻，却是永恒的、神秘的；另一方面，确定的形象又是不确定的意义的显示。这使“形象”赢得了唯一可能沟通永恒而神秘意义的形式化能力。于是，“形象”便由感觉的被动地位升华为意识的主动地位，即人类可以形象的形式化、程式化、象征化去交感、捕捉、界定形象背后的神秘意义，把瞬间铸成永恒，得以从容不迫地渲写现实生存时空中的情愫。德国著名艺术史家威林格(W. Worringer)认为由于对艺术的目的认识不清，因此一种错误的见解便以为艺术起源于模仿自然的冲动，而事实上模仿的原始本能和艺术创造的冲动并不是一回事。艺术并不源于纯粹的模仿，也不产生于由模仿带来的乐趣。他认为人对空间在心理上的恐惧是

艺术创造的原因，“人们之所以在绘画中会趋向于平面的表现，就是要把对象从三度空间中拯救出来。”（见朱狄《艺术的起源》第100页）二度平面的绘画可以把自己生命所系的对象从恐怖的三度空间中拯救出来，在于二度平面的“形”的双重身份，既是对象之形，又是意义之形。

上述这一点最初是通由巫祀的方式表现出来的。任何一种文化的根本观念是关于世界源起的观念。在中国文化中，对世界源起的观念具体表现为世界的层次性存在，层次是相对于整体而言的，在古代中国人看来，作为整体的世界存在只寓于作为世界的层次性存在之中。换言之，所谓整体的世界存在就是各层次之间的关系。用上古人们的话来说就是“道生一，一生二，二生三，三生万物”（《庄子·四十二章》）“太极生两仪，两仪生四象，四象生八卦”（《易·系辞》）。太极图中的阳鱼、阴鱼，《易经》中的阳爻阴爻，所有这些都从不同的角度以不同的表述方式表达出世界分为天地两极的观念。对于这些，如果我们不是从科学所要求的在自然时间（外部时间）上作严格的前后界定出发，而是从观念世界的逻辑考虑，那么，十分显然，天和地就是古人对世界存在认识的两个最基本的层次，从逻辑上看，人后成于天地。天地交感，阴阳（刚柔）相盈——才有“二（天地）”生“三（人）”。

因此，人的存在本身，就是世界不同层次间相交相通的产物和标志，表明了世界不同层次之间的关系并不是严密隔绝，彼此不相往来的，而是可以沟通的。上古的许多仪式和行为的重要任务就是在这种世界的不同层次之间进行沟通。然而，沟通天地并不是日常生活中的寻常之事，尽管它对日常生活起着决定性的作用，沟通天地是智慧的运用，唯有特

殊才干的人才能获此殊荣。上古社会中的“巫覡”，就是这样一些有特殊才干的人。《国语·楚语》称他们“其智能上下比义，其圣能光远宣朗，其明能光照之，其聪能彻听之，如是，则明神降之，在男曰覡，在女曰巫”。在全世界唯以幻觉为重的“萨满式(Shamanistic)”(见张光直《考古学专题六讲》第4页文物出版社1986年版)的文明中，智慧与感觉并重是中国古代巫祀的最大特点。联邦德国的社会学家达伦道夫(Ralf Dahrendorf)指出：西方知识分子(Intellectual)的前身是宫廷中的“俳优(Fools)”(见余英时《士与中国文化》第115页上海人民出版社，1987年版)，而中国知识分子(士)的前身则是祀礼中的“胥(巫覡)”。巫覡是上古社会的重要社会成员，其职责就是凭籍自己的智慧和感觉沟通天地，使人与自然相和谐。因此，以中国文士为载体的智慧是感觉化的智慧，其感觉是智慧化的感觉。这种感觉与智慧的合一的特征决定了整个中国文化的特征不是科学性的，而是艺术性的。

依靠智慧与感觉沟通天地，进入“天人合一”的澄明之境，就是中国传统文化中所谓的“悟道”。“悟道”从精神意义或者说从认识论的意义上说，是在思维中整个地把握高深莫测、缥缈幽远的天道；从本原上说，人与天(自然)是一气沟通的。而经由“悟道”而突入“天人合一”的澄明之境，之所以成为中国文士的“神圣传统”，或者说“终极引导(the ultimate guidance)”(卡尔·雅斯贝尔斯《智慧之路》第46页，柯锦华等译。中国国际广播出版社1988版)，在于它不仅沟通了有限的现实世界和无限的虚幻世界，并落实在人的具体生存中，使现实的生存“不惧不忧”(孔子语)，而且，在“悟道”过程中出现的“上下与天地同流”、“万物皆备于我”(孟子语)。

“浩然与天地同流”、“宇宙浑属一身”、“洞见天地万物皆吾心体”的心理效应，能收视返听、回光观照机体脏腑经络、气血津精的活动运转状况。如李时珍在《奇经八脉考》中说：“内景隧道，唯返观者能察之”。更早的渊源则有“耳目内通而外于心知”（《庄子·人间世》）。“夫道者，内视而自返”（《文子》卷六）。“吾闻得之矣，乃内视而自返也”（《淮南子·说山训》）。不特如此，这种心理效应还具有调整人的生理机能，以达到强健体格、颐养天年的功效。而机体的健壮和寿命的延长本身就是对有限的一种突破和超越。

因此，“天人合一”实质包含二层意思，一是悟究天道，一是心性修养。作为“悟道”的至高境界，“天人合一”又是一种积极的艺术生存观，在其引导下的现实的人的生存必然是艺术地生存。

西方人把“认识你自己”的箴言高悬在门楣上，中国人则落实在默默地躬身实践中。在悟究天道的引导下，心性的自我修养是悟通天地，进入“天人合一”的澄明之境的唯一有效途径。中国古代的“心性”大抵可以用现代意义上的感觉的智慧和智慧的感觉来作不甚贴切的译。心性修养之于中国人，犹如科学探索之于西方人一样，是文化中最具特色的传统。中国人把心性修养落实在现实生活中，因此，心性修养也就是中国人的生存方式。

绘画之所以能成为人与自然最深刻、最亲密关系的揭示者，在绘画的形象功能，虽然作为视觉艺术的绘画必须具有形象，否定就难以再用“绘画”这一概念来指称，但绘画的形象并不是视网膜上的影像的再现，即绘画的真实动机，并不是为了把看得见的东西多此一举地再描写一遍，而是要把看

不见的(甚至可以说是感觉范围内,或感觉的触角所无法伸展到的领地)东西变成可以感觉的东西。绘画的形象得以创造是人类自我感觉的一次确定。而激发人类的生存创造力的既不是任何一个他可以确定感知的事物,同时也不是绝对意义上的纯粹空无,而是他分明可以感知却又不能把握其生息出没的生命之物背后的变幻莫测的神秘力量。专论变化的《周易》被尊为五经之首,也源出于此。探究变化,“给不确定之物以确定”(柏拉图语),乃是生命永不安息的根据,也是生成的根据。绘画的形象是感觉的结晶,也是感觉的对象,人们在绘画中表现了自己的感觉,又感觉了自己的表现。王微说“以图画非止艺行,成当与《易》象同体”(《历代名画记》卷六)。正是立足于生命生成根据的深刻认识。“飞矢不动”的古老逻辑悖论已经揭示了纯粹感觉(视觉)的局限性,因此,王微要说“成”,若不“成”则只能是纯粹的起悦目功能的“艺行”,一个“成”字标识了中国绘画的形象从一开始就不是纯粹感觉的结晶和表现,而是感觉的智慧和智慧的感觉的结晶,是感觉的智慧和智慧的感觉的表现。

中国绘画以感觉的智慧和智慧的感觉——心性,作为自身的源创基因,这是使中国绘画获得与《易》象同体的根本前提,因而,投身于绘画,可以获得与研读经籍相当的功效:突入“天人合一”的澄明境界,全身心地投入于绘画之中,就是修养心性,是艺术地生存的中国人的生存方式。

第一节 发展与制约

绘画作为中国文化样式中最具代表性的具体样式,可视

为中国文化的一个缩影。而绘画对中国人能具有恒久魅力，是因为它不需要通过研究、思索，不需要凭借渊博的知识和频繁的观察才能获得旨趣，它直接诉诸于人的感觉。形式化是人感知、认知事物的前提，人的视觉器官对事物的感知本来就不可能做到“纯粹”的客观，总是不同程度地带有个体的情绪和时尚的观念。而绘画的形象正是画家个人的情绪和时尚的观念综合下的对事物的感知结论，所以我们对绘画感到比较亲切。这种亲切建立在不可替代的直接性（或者说直观上）。黑格尔在比较了雕刻与绘画后，指出：“雕刻所表现的神对于观照者是一个纯粹与观照者自己对立的对象，在绘画里神本身却显现为一个活的精神主体，降临到他的信士群众当中，使其中每一个人都有可能使自己和神建立精神上的契合与和解。因此，绘画里实体性的东西不是一个离世独立的僵化个体，象在雕刻里那样，而是参加到群众团体里去，就在群众团体里显出自己的特殊性”（《美学》卷三上册，第222页，朱光潜译，商务印书馆1982年版）。所谓“不是离世独立”，指的是雕刻的精确模仿只能获得与自然物相契合的外形，欣赏者必须通过研究、思索，凭借渊博的知识和频繁的观察兜个圈子才能达到欣赏的目的，黑格尔认为这不是艺术的直接目的，这也是雕刻作品有时使我们感到冷淡枯燥的原因。绘画中的形象之所以是一个“活的精神”，是因为“绘画才第一次开辟路径，让有限的和本身无限的两方面主体性原则，亦即我们自己的存在和生活的原则，能发挥作用；在绘画的作品中我们看到在我们自己身上起作用和生活着的”（同上书第221～222页）。黑格尔所说的这种能让人在作品（形象）中看见的东西，其实是蕴含于形之中的人的情愫、意

趣——心性。

表现人的心性，拒绝再现物的形状，这是中国绘画从一开始就确立的根本准则。从画家的个体角度来看，写心达性既是他们审美意识的根本，又是他们创作的终极目的。

一般说来，事物以后的演化的各种可能性和所要发展的一切要素都包孕在其初始的胚胎之中。原始绘画作为绘画史的发源地带，由于相隔时代的久远，流传下来的遗迹很少，现存的通过考古发掘而为我们能见的原始绘画作品很难说是当时最优秀的，也很难说是出于当时“名家”之手，恰恰因为如此，才使原始绘画能以最真实的面目展示出来，通过对原始绘画的分析能使我们客观地把握初民的思想意识。原始绘画的粗陋稚拙是不容置疑的，但这些古拙单一的痕迹毕竟在震惊着我们的心灵。引起我们震惊的不是别的，正是初民以单一的绘画技巧创造的各种类型的形，以及通过这一单一技巧所描绘的各式形象所表达的人类早期的种种思想意识。在人类没有产生富于表达力的逻辑、符号系统之前，绘画就成为了解和研究早期人类思想意识的可靠依据。

由于技巧的单一，是原始绘画之形粗陋稚拙的根本原因，绘画的发展与技巧的发达可谓密切关联，在绘画史上，绘画的任何一次重大发展，任何一次划时代的变革都是由于新技巧的参与，并且常常以技巧的改进或新技巧的出现作为标志。对于一个处于历史特定时空中的画家个体来说，技巧的掌握和掌握技巧的熟练程度直接决定了其创作的质量以及实现其创作目的的程度；另一方面，原始绘画是具有象征性的绘画，是早期人类的生存观念的产物，单一的技巧为表达不同的思想意识，产生了造型上的差异。因此，原始绘画中