

吉林美术出版社

艺术中的自然

中国艺术史坐标系列丛书

主编 顾承峰
著 黄丹麾
刘晓陶

白

然



中国艺术史坐标系列丛书

艺术中的

自然

J120.9

27

:5

2006

丛书策划

功一

主编

顾承峰

编著

黄丹麾

刘晓陶



图书在版编目 (CIP) 数据

中国艺术坐标·自然 / 顾丞峰主编. — 长春: 吉林美术出版社, 2006.2

ISBN 7-5386-1995-X

I. 中... II. 顾... III. 艺术史—中国

IV. J120.9

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2006) 第 007464 号

中国艺术史坐标系列丛书——艺术中的自然

丛书策划 功 一

主 编 顾丞峰

编 著 黄丹麾 刘晓陶

责任编辑 功 一 林 鸣 于才晟

技术编辑 赵岫山 郭秋来

封面题字 任宗厚

封面设计 姜殿坤

版式设计 林 鸣 于才晟

出版发行 吉林美术出版社

地 址 长春市人民大街 4646 号 邮编 130021

制 版 吉美雅昌彩色制版有限公司

印 刷 辽宁美术印刷厂

开 本 787 × 960 毫米 1/16

版 次 2006 年 7 月第一版 第一次印刷

印 数 1—3000 册

印 张 5

ISBN 7-5386-1995-X/J · 1675

定价: 22.80 元

主编前言

关于历史，我们以往听到最多的就是：历史是人民创造的。接下来又有一句话：要“还历史的本来面目”。其实，历史的“本来面目”不过是依叙述人叙述的角度和观点不同而呈现出来的面貌，从这个角度看，当年胡适先生一直接批的著名论断——“历史是任意打扮的小姑娘”也不过是强化了叙述者的作用。况且，盛行于西方的后现代学说中的权力话语理论，更从另一个角度证明“本来面目”只不过是话语权掌握者的叙述而已。

那么什么是艺术的历史？最常见的说法是：艺术史是艺术图像的历史，以往多年来我们被告知如此。也有人认为艺术史是眼睛的历史。这种看法强调了人的主观感受性，比图像说进了一步。还有人推崇艺术史是观念的历史，黑格尔老早就这么认为。近一二十年来，人们则更时兴从文化的角度看艺术史。

不错，关于历史的说法是五花八门；关于艺术的历史，同样各唱各的调。

记得是契诃夫说过：“有大狗，有小狗，小狗并不因为有大狗叫就停止，每只狗都应该发出自己的声音。”那么，我们的这套丛书又该发出怎样的声音？我既不想去佛头著粪，也没兴趣锦上添花，更不愿做“剪刀加浆糊”式的工匠。

同样是历史的那些原材料，我们做的这道菜必须要有新意，要“又好看，又好吃”（引用伟人毛泽东的话），丛书名之为坐标，那么坐标定位在哪里？

我们的叙述客体选择的是中国美术史上

的现象和图像，因为那是我们最熟悉的领域。

我们的叙述者——作者们都是年轻有为的学者，虽然他们普遍都有着硕士、博士的头衔，但同时他们也是很好的说故事者。起码他们是按照“专家写小册子”的要求来写的。

我们设立的叙述框架——坐标，有三方面：一是作为艺术主体的人，二是作为客体的物，三是主体间的沟通。

第一个坐标涉及到人，就是与中国艺术关系密切的三类人：一是始终唱主角的**文人**，二是始终隐匿无声的**工匠**。关于前者，世界上没有哪个国家在历史上产生了像中国这样的独特的文人阶层。他们将中国古典艺术推向极为精雅化，文人画正是这一阶层审美最独特的结晶。但文人艺术的高度发达既形成了中国古代艺术的高度成就，也限制了中国艺术在现代进程中的脚步。关于后者，中国古代的工匠创造了辉煌的艺术，但他们基本上没能留下名字。他们是怎样由于文人的审美观占据主导地位而成为“沉默的大多数”的？他们的审美观念与文人的审美有什么关系？他们技艺的传播又是通过什么方式？这些是该书要分析的。第三类人就是**女性**。女性是艺术表现永恒的客体，但在中国艺术中男性的目光始终贯穿，每个时代的女性形象体现出作者怎样的观念？通过对女性的表现表述了怎样的社会和审美的变化？该书对这些都有涉及。

第二个坐标涉及两个对象：一是中国艺术传统中最大的资源——**自然**。中国古代绘画中的自然从开始就是人化的自然。山水画独特的视角、独特的处理方式以及背后文人与自然“天人合一”的关系，决定着山水画发展的脉络，也决定了山水画重个人感受、重意境而不重形似的中国古代审美的特点。另一个对象则是中国艺术中的一条隐秘的传统，那就是艺术中的**神秘**。随着考古学和民

俗学的发展，越来越多的资料被挖掘出来，而且其图像所显示的风格和创作观念对以往的中国美术史都形成了挑战，对它们的整理意味着对中国美术史的重新洗牌。

第三个坐标涉及沟通。中国艺术向来尊崇儒雅，但它的另一面：**反叛**，却为我们以往所忽视。中国文人中有放荡不羁的一种类型，这些人敢于对社会习俗痛加批判，敢于在艺术的创作中打破窠臼，甚至不惜被人指为大逆不道，他们的创作大胆泼辣，违反常规，风格独树一帜。他们是我们民族性的另一面。还有文化的**冲突**，冲突主要指境外艺术风格对中国的影响和中国艺术对周边乃至对西方的影响。冲突是一种挑战，挑战——应战的结果是使得艺术的面貌变得异常丰富。最后是**传播**，传播有两重意义：一是艺术法式、样式在各个时代是如何传留并发展的；二是社会经济、政治等各项因素如何成为决定某时期艺术发展的决定性因素的。社会如何影响艺术，而艺术又是如何影响社会，这是该书要解决的问题。

不错，将上面标出粗体的词组织起来，就是我们八本丛书的书名，我们的坐标定位于此，可以说这个框架已经很丰富了，至于它是否生动，能否感染读者？只能说，我们耕耘了土地，期盼它有好的收获。

顾丞峰

2005年于南京

■ 目录

引 言	/1
-----	----

第一章 诸子诸家看“自然”	/3
道家的自然观	/3
儒家的自然观	/6
玄学的自然观	/7
五代宋元—成熟期	/16
禅宗的自然观	/8

第二章 自然观的漫漫历史长河	/11
原始艺术—从实用到审美	/11
先秦—自然与伦理相结合	/12
秦汉—元气淋漓	/13
魏晋南北朝—玄学当道	/14
隋唐—青绿重彩	/16
明清—高潮以后	/22

第三章 中国美学自然观—用心象去同化物象	/30
人与自然的统一观	/33
心物统一观	/35
意境统一观	/37

第四章 画论中的自然	/40
宗炳—“以形媚道”与“自然之势”	/40
姚最—“幼稟生知”与“心师造化”	/42
张璪—“外师造化，中得心源。”	/42
张彦远—“五等说”与“妙悟自然”	/43
孙过庭—“同自然之妙有”	/43
董道—“心归造化，遇物得之。”	/44
荆浩—“度物象而取其真”	/44
欧阳修—“山林者之乐”	/45

■ 目录

郭熙 — “林泉之志”与“可游可居”	/45
苏轼 — “无意于佳”及“天工与清新”	/46
王履 — “吾师心，心师目，目师华山”	/46
董其昌 — “读万卷书，行万里路。”	/46
第五章 自然观在作品中的呈现	/48
中国园林艺术中的自然	/48
中国山水画艺术中的自然	/51
结 语 对艺术自然观的当代文化反思	/69
后 记	/74

引言

“自然”是一个既美妙又神奇的范畴，它生生不息，又千变万化，充满了永恒的奥秘与哲理。自然是人类生存之根本，是我们物质财富与精神财富的来源。文明的产生与发展使人类日益与自然相疏离，这一方面使人对自然感到极为陌生，另一方面反而被大自然的无穷魅力所强烈地感染。人们讴歌自然，向往自然，实际上是对文明压抑人性的一种反抗。文明对自然的消解，使人的天性被粗暴地扼杀，这给人带来了过多的压抑、烦恼和痛苦，所以人们才向往原始的纯真、浪漫和野性，向往大自然的生机盎然与赏心悦目，向往返璞归真的人性复活。人们希望在大自然中，在合乎自然的生活中忘却功名利禄，宠辱不惊，抛弃一切忧愁与不快，获得心灵的纯净和清新。

中国历代的许多哲人、名士都对“自然”有过精辟的论述，其中不乏真知灼见。通过对这些有关“自然”的思想梳理，对我们今天研究这一课题，必定大有裨益。

第一章 诸子诸家看“自然”

■ 道家的自然观

■ 儒家的自然观

■ 玄学的自然观

■ 禅宗的自然观

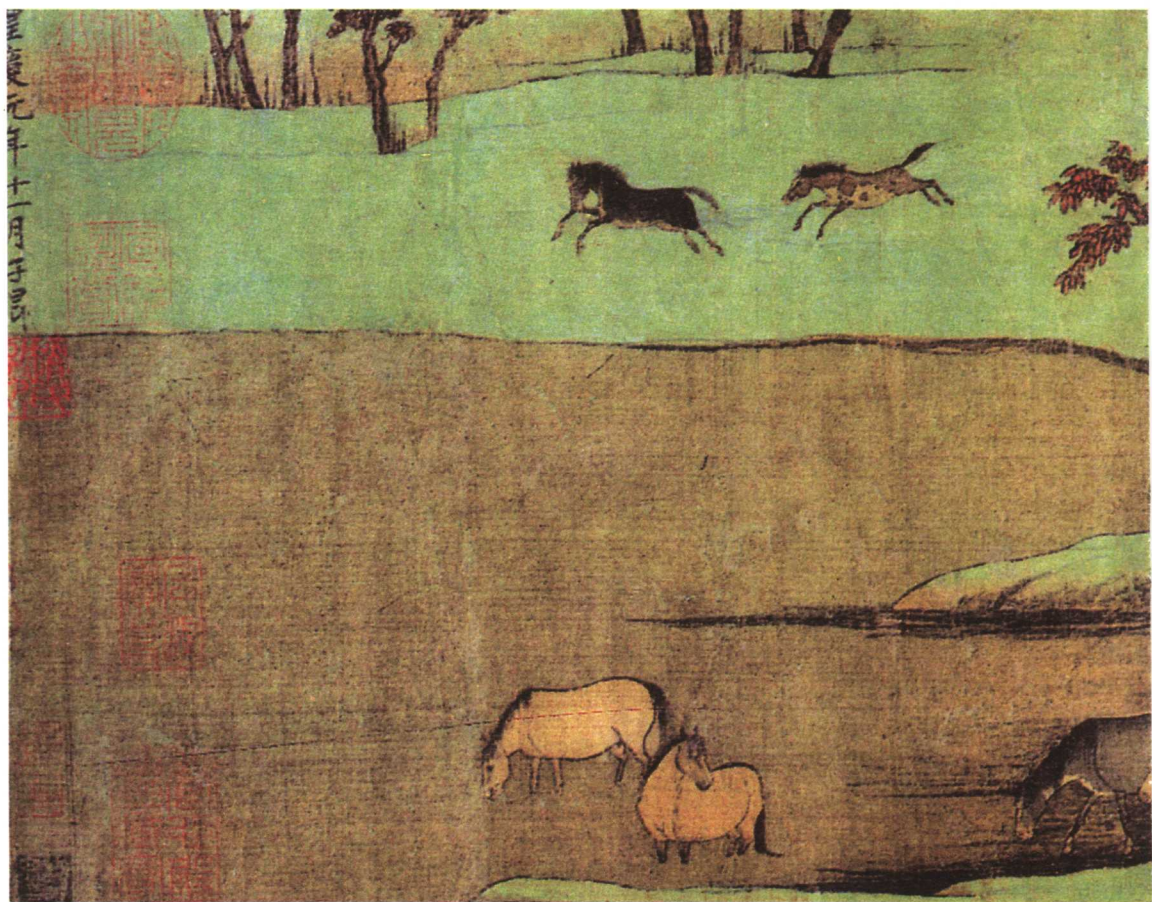
■ 道家的自然观

老子的自然观

老子的自然观是建立在以“道”为核心的思想体系之上的。老子在《道德经·二十一章》中说：“有物混成，先天地生。寂兮寥兮，独立而不改，周行而不殆，可以为天下母。吾不知其名，字之曰道，强为之名曰大，大曰逝，逝曰远，远曰反。故天大、地大、道大，王亦大。域中有四大，而王处其一焉！人法地，地法天，天法道，道法自然。”可见，老子在处理“道”与“自然”的关系时，强调“道”按照自然的法则发展变化，“道”的法则是自然而然，“无为而无不为”。它固然派生出万物，但却是“生而不有，为而不恃，长而不宰”（《老子·十章》），而人“以辅万物之自然而不敢为”（《老子·六十四章》）。老子在《道德经·二十章》中说：“希言自然”。“希言”乃无声之言，是自然之言。自然不用语言去教化于人，而是用行为作无言之教。总的来说，老子的“自然观”可以看作是以“无”为宗旨。

庄子的自然观

庄子的自然观主要有三点：1. 庄子的自然是物质性的气、风，从规律上看，它是和谐的音乐，即“天籁”（或曰“天道”），《庄子·齐物论》说：“夫大块噫气，其名为风……地籁则众窍是已，人籁则比竹是已……夫吹万不同，而使其自己也，咸其自取，怒者其谁邪？”在庄子看来，大地（“大块”）发出的气（“噫气”）叫风。“地籁”是众多窍穴发



1/《秋郊饮马图》 赵孟頫



出的声音；“天籁”是竹箫等乐器吹奏出来的声音；所谓“天籁”就是风吹万种孔窍所发出的不同声音，这些声音之所以千差万别，正是由于各种窍穴的自然状态所致，除此之外，还有什么能鼓动它们发声呢？2. 庄子的自然观主张人与自然的平等与亲和，即“齐物”，他认为“万物一齐，孰短孰长？道无始终，物有死生。”（《庄子·秋水》）因此，所有的存在都是平等的，都是“物”，就规律而论，也只有一个，那就是“道”。“道”是平等、普遍的自然规律。庄子讲“齐物”，不仅认为物与物齐一平等，更认为人与物也须齐

一平等。他说：“天地与我并生，而万物与我为一”（《庄子·齐物论》）；又说：“不知周之梦为蝴蝶与？蝴蝶之梦为周与？周与蝴蝶，则必有分矣。此之谓物化。”“齐物论”，即整齐万物之论。庄子提倡齐一万事万物，在他看来，世间万物都是平等的，人与动物是无差别的，一切事物都以“自然”（“道”）为根本；3. 庄子的自然观主张人投向自然的怀抱，由“齐物”融入自然而获得绝对的自由，即“逍遥”。庄子认为“逍遥”是自然之中的自由，人只有对我与万物一视同仁，物我的对立才能消散，主体才能体悟到客体当下所处的自然状态，达到“以天和天”（《庄子·达生》）的最高境界。他说：“天地有大美而不言，四时有明法而不仪，万物有成理而不说。圣人者，原天地之美而达万物之理，是故至人无为。”（《庄子·知北游》）可见，庄子力求打通物我、主体与客体的对立，使二者在互渗、互融中走向和谐与统一。

■ 儒家的自然观

儒家的学说是以“仁”为核心，它对人的道德十分重视，所以儒家的自然观往往强调人与自然的“比德”关系。

孔子曰：“知者乐水，仁者乐山；知者动，仁者静；知者乐，仁者寿。”（《论语·雍也》）孔子的这句话说明由于审美主体的品德、兴趣和个性差异，导致了他们对自然之美各有所爱。知者之所以乐水，是因为他喜欢“动”，从水的形象中可以观看到自己“好动”这一性格品质。仁者之所以乐山，是因为他喜欢“静”，从山的形象中可以观看到自己“好静”这一性格品质。

《论语》中关于“比德说”的例子还有很多。如：子在川上曰：“逝者如斯夫，不舍昼夜。”（《论语·子罕》）子曰：“岁寒，然后知松柏之后凋也。”（《论语·子罕》）孔子看到自然之物的某些特征与人的道德品质有类似之处，就用前者比拟后者，将二者有机联系



2/《秋景山水图》 浙江



3/《松荫会琴图》 赵孟頫

起来,久而久之,自然之物就成为人的精神品质的象征。

孟子、荀子继承了孔子的“比德说”传统,并对这一命题进行解释与阐发,从而形成影响巨大的“比德”理论。

■ 玄学的自然观

正是在两汉关注自然美的风气引发下,魏晋南北朝出了一种崇尚个性、向往自然的玄学之风。在魏晋玄学中,对“自然”的理解仍然说法不一。郭象说:“天者,自然之谓也。”还指出:“故天也者,万物之总名也。”这样,郭象把“自然”这个概念更加明确地规定为自然事物本身和天地万物的自身存在。以郭象为代表的魏晋玄学主张直接面对自然事物和天地万物,并从中感悟和体察宇宙造化的奥妙和生生不息的玄机。

魏晋的自然观还把“自然”的概念和“情”的概念密切地联系起来。这种玄学自然观认为,天地万物不仅是一种认识对象,而且也是一种情感交流的对象。郭象认为:“万物万情,趣舍不同,若有真宰使之然也,起索真宰之朕迹,而亦终不得。”(《齐物论注》);王弼说:“圣人达自然之性,畅万物之情。”

《老子注》第二十九章)；嵇康指出：“审贵贱而通物情。物情顺通，故大道无违。”(《释私论》)由此我们可以看出，魏晋玄学这种“万物有情”论与审美情感、审美自然有一定的相通之处。

正是在魏晋玄学的自然观的感召下，自然万物才逐步转化为审美对象。《世说新语》是南朝刘义庆(公元403—444年)编撰的一部记述魏晋士大夫言行的散文集，可以说是玄学的总录与汇编。从《世说新语》中我们可以看出：其一，当时对人物的品藻极为重视，品藻的方法是将人物的风姿、气韵和格调与自然之美相类比。如：“世目李元礼，謇謇如劲松下风。”(《赏誉》)；“时人目王右军，飘如游云，矫若蛟龙。”(《容止》)但这时的人物品藻已经淡化了“道德”的标准，而着意于审美视点；其二，此时对自然之美的欣赏已逐步突破了“比德”传统，而要“以玄对山水”即以玄远、虚静的非功利态度观赏山水，从而于“第一自然”(自然对象)中挖掘出“第二自然”(审美对象即自然对象所显示出来的美学特征)。也就是说，魏晋名士在欣赏自然时，已不再关注道德观念的比附，而重视的是自然本身的蓬勃生机和独特韵味，注重的是自然本体的美学形式。魏晋文人不仅承认自然本身的美，而且认为自然美是人物美和艺术美的范本。正由于此，就出现了以自然美形容人的风采之倾向。

■ 禅宗的自然观

禅宗的自然观主要是对自然境界的追求，就是将印度佛教教义与中国本土“返璞归真”的老庄思想相结合，而形成的一种通过观照自然，从而随顺自然，以达复归自然的禅悦之境界。禅宗观照自然的态度是要求人不要向外追求，而要返观自己的内心世界；但是，禅宗又不排斥以观照自然作为领悟佛法的途径。在禅宗看来，大自然的一切都是佛的真理和智慧的显现，因此，要领悟

佛法，就必须观照自然。所以当唐代名士、鼎州刺史李翱向唐代禅僧惟俨(药山)询问“如何是道”时，惟俨禅师就答以“云在青天水在瓶。”(见《五灯玄元》卷五)

观照自然是为了过一种随顺自然的洒脱自在生活。禅师们往往用生动而耐人寻味的妙语来诠释这种意境。例如，时有法师数人来谒曰：“拟伸一问，师还对否？”师(指唐代禅师慧海)曰：“深潭月影，任意撮摩。”问：“如何是佛？”师曰：“清潭对面，非佛而谁？”众皆茫然。(《景德传灯录》卷六)又如，上堂(指宋代祖心禅师上堂)曰：“若也单明自己，不悟目前，此人有眼无足。若悟目前，不明自己，此人有足无眼。据此二人，十二时中常有一物，蕴在胸中。物既在胸，不安之相，常在目前。既在目前，触途成滞，作么生得平穩去？祖不言乎？执之失度，必入邪路；放之自然，体无去住。”(《五灯会元》卷十七)诸如此类，不胜枚举。禅师们常常用“时节因缘”、“放之自然”、“春生夏长”等语句表达其随顺自然的心境。

除观照自然、随顺自然之外，禅宗也崇尚复归自然。复归自然包括三个方面：其一是反对束缚人的天性。如禅宗五祖弘忍禅师以“大厦之材，本出幽谷，不向人间有也。以远离人故，不被刀斧损斫，长成大物，后乃堪为栋梁之用。”(《楞伽师资记》卷一)来说明禅师们要过远离世俗、心自安宁的山林生活；其二是尽可能地使自己的身心融入自然。例如禅僧们在一起聚会，“大家颠倒舞春风，惊落杏花飞乱红”(《如净语录》)。又如唐代卫州的名士王大夫因为配偶亡故而厌倦世俗生活，便去参谒元丰禅师，从禅师的话中，他领悟了人生归宿，从此隐居坛山，皈依自然，过起世外桃源式的生活；其三是直截了当地宣称“向异类中行”(《五灯会元》卷四)，或化作一只大雁，追求“雁无遗踪之意”(《五灯会元》卷十六)，或化作一头水牯牛在山下吃草，悠然自在、无拘无束地自由生活。

审美境界是人生的最高层次,达到审美境界的人,往往更洒脱、更快乐。审美境界中的禅师们正是这样一些更洒脱、更快乐的人。青原惟信禅师(宋代禅僧,生卒年不详,住江西吉安青原山静居寺)说:“老僧三十年前未参禅时,见山是山,见水是水。乃至后来亲见知识,有个入处,见山不是山,见水不是水。而今得个休歇处,依前见山只是山,见水只是水。大众,这三般见解是同是别?有人缙素得出,许汝亲见老僧。”(《五灯会元》卷十七)

青原惟信禅师对自然山水的三阶段的“视觉”判断包含着非凡的意义:1.“未参禅时”的“见山是山,见水是水”是一个客观的观物视角和认知对象,视觉判断中夹杂着功利、实用的目的;2.“亲见知识”以后的“见山不是山,见水不是水”,是一个将自然对象主观化或主体化而形成的视觉心象,它充盈着佛家的道德境界,即所谓“空相”,靠“无欲”的觉悟,把一切声、色、味、货、利都看空了。这种“人空观”和“法空观”的目的是超越功利的牵制,以求得自身的逍遥自在与心境快乐。而“空”、“无”本身即是佛的化身,这就是说之所以“见山不是山,见水不是水”,是因为此时的山、水都成为佛的化身,“一切皆有佛性”;3.当“得个休歇处,依前见山只是山,见水只是水”是说这时观者已经“禅悟”,他判断视觉对象凭借的是一种超越理性的纯粹直观与“顿悟”,此刻观者达到了禅宗的审美境界,是以审美视角来观照一切的。他不仅悟得了“什么是佛”,而且将“佛”与具体对象(山水)也可以加以区别,达到既是又不是的“圆通”状态,人与境、物与无已经完全融合,大自然的美好使人的全身心都得以陶醉,从而进入了纯粹直观的审美思维状态。

道、儒、玄、禅等诸家的“自然观”与“自然美学观”深刻地影响了中国的艺术理论。老子关于“道法自然”命题的论述在中

国书画美学史上具有十分重要的意义,老子所提出的“自然”概念为中国书画艺术确立了一个很高的美学标准。中国历代的美学家和艺术家几乎都谈到了“自然”这一概念。东汉蔡邕认为,书法艺术是“肇于自然”;南朝萧衍认为,书法艺术要合“自然之理”;唐代李世民认为,书法艺术要“同于自然”;唐代孙过庭认为,书法艺术要“同自然之妙有”;唐代张怀瓘认为,书法艺术要“同自然之功”;唐代王维认为,绘画艺术是“肇自然之性,成造化之功”;宋代黄休复认为,绘画艺术是“得之自然”;宋代董道认为,绘画艺术要“成于自然”、“合于自然”;明代文征明认为,绘画艺术要使“天地生生之气,自然凑泊笔下。”这些有关“自然”的概念及其论述都渊源于老子的“道法自然”,这种“自然”主要是指一种“清水出芙蓉,天然去雕饰”的自然无为状态。

庄子继承了老子“道法自然”的思想,他认为,所谓自然就是“天道”,就是“天道”的自然无为状态。庄子(包括老子)的思想也同样对中国书画美学产生了重大影响。宋代罗大经说:“信意落笔,自然超妙”;清代沈宗骞说:“以笔直取百物之形,洒然脱于腕而落于素,不假扭捏,无事修饰,自然形神俱得,意致流动,是谓得画源”;明代李日华说:“米元晖泼墨,以浓淡渍染,分出层次,其连云合雾,汹涌兴没,一任其自然而为之”;清代华琳说:“画到无痕时候,直似纸上自然应有此画,直似纸上自然生出此画。”这些言论均强调,书画艺术的创作以及完成必须和天道创造宇宙万物的过程一样,要自然生出,自然而成。

魏晋玄学的自然观同样对中国书画艺术创作及其理论产生巨大影响。宗白华在《美学散步》中说:“晋人风神潇洒,不滞于物,这优美的心灵找到一种最适于表现他自己的艺术。”“中国绘画艺术的灵魂——是从晋人的风韵中产生的。魏晋的玄学使晋人得到空

前绝后的精神解放，晋人的书法是这自由的精神人格最具体、最适当的艺术表现，“表达出晋人空灵的玄学精神和个性主义的自我价值。”

玄学自然观不仅影响到艺术创作，也影响到艺术理论的建构。正是在这种自然观的引发下，产生了一系列有关自然美学的一系列范畴，如“天然”、“妙道”、“迁想妙得”、“心师造化”、“澄怀味象”等等。

禅宗的自然观对中国书画美学的影响更是彰明显著。唐宋时期，随着佛教的日益深入，它终于和中国的道合二为一，形成了中国特有的佛教流派——禅宗。唐宋两代以禅宗为题材的美术作品比比皆是。出现了许多熟谙禅理的文人画家，如王维、苏轼、黄庭坚等。此时不仅绘画充满禅意，而且有关书画美学理论也颇受禅宗启发，如张早燥提出的“同自然之妙有”之美学思想等等。阐述了中国古代思想家关于自然的理论描述后，下面我们就从美术史这一历时性视角对中国艺术自然观在不同时代的体现予以揭示。