

徐复观文集

修订本

四卷

中国艺术精神

李维武 编

Xu Fu Guan Wen Ji



湖北人民出版社

徐复观文集

修订本

四卷

中国艺术精神

李维武 编

Xu Fu Guan Wen Ji

湖北人民出版社

目录

徐复观文集第四卷

中国艺术精神

| 自叙 /3

| 再版序 /9

| 三版自序 /10

| 第一章 由音乐探索孔子的艺术精神 /11

第一节 我国古代以音乐为中心的教育 /11

第二节 孔子与音乐 /13

第三节 孔门乐教传承的典籍——《乐论》与《乐记》的若干考证 /15

第四节 音乐中的美与善 /17

第五节 仁与乐的统一 /18

第六节 音乐在政治教化上的意义 /20

第七节 音乐与人格修养 /23

第八节 音乐艺术价值的根源 /26

第九节 孔子对文学的启示 /28

第十节 孔门艺术精神的转化与没落 /29

| 第二章 中国艺术精神主体之呈现

——庄子的再发现 /34

第一节 问题的导出 /34

第二节 道家的所谓道与艺术精神 /35

第三节 美、乐(音洛,后同)、巧等问题 /40

第四节 精神的自由解放——“遊” /42

第五节 “遊”的基本条件——无用与和 /44

目录

徐复观文集第四卷

- 第六节 心斋与知觉活动 /47
- 第七节 艺术精神的主体——心斋之心与现象学的纯粹意识 /49
- 第八节 心斋的虚、静、明 /52
- 第九节 心的主客合一 /55
- 第十节 艺术的共感 /57
- 第十一节 艺术的想像 /59
- 第十二节 庄子的美地观照 /60
- 第十三节 庄子的艺术地人生观、宇宙观 /62
- 第十四节 庄子的艺术地生死观 /67
- 第十五节 庄子的艺术地政治观 /69
- 第十六节 庄子的艺术地创造 /71
- 第十七节 庄子的艺术欣赏 /72
- 第十八节 结论 /78

第三章 释气韵生动 /84

- 第一节 前言 /84
- 第二节 书(字)与画的关系问题 /85
- 第三节 玄学的推演及人伦鉴识的转换 /87
- 第四节 由人伦鉴识转向绘画——传神与气韵生动 /91
- 第五节 谢赫在画论中的地位问题 /92
- 第六节 气与韵应各为一义 /93
- 第七节 气韵的气 /95
- 第八节 气韵的韵 /97
- 第九节 气韵兼举的意义 /102
- 第十节 气韵向山水画的发展 /104
- 第十一节 气韵与生动的关系 /108
- 第十二节 气韵与形似问题 /110
- 第十三节 气韵在创造历程中的先后问题 /117
- 第十四节 气韵的可学不可学问题 /119

目录

徐复观文集第四卷

第四章 魏晋玄学与山水画的兴起 /126

- 第一节 由人物向山水 /126
- 第二节 山水与文学 /128
- 第三节 由《世说新语》看玄学与自然 /129
- 第四节 最早的山水画论——宗炳的《画山水序》 /132
- 第五节 王微的《叙画》 /135

第五章 唐代山水画的发展及其画论 /139

- 第一节 山水画之停滞与发展 /139
- 第二节 水墨山水画的出现 /142
- 第三节 杜甫的题画诗 /144
- 第四节 唐代文人的画论 /145
- 第五节 张彦远的画论 /148

第六章 荆浩《笔法记》的再发现 /153

- 第一节 荆浩著作的著录情形 /153
- 第二节 《山水诀》、《山水论》、《山水赋》的混乱 /154
- 第三节 另一部《山水诀》的问题 /156
- 第四节 荆浩的《山水诀》即《笔法记》 /157
- 第五节 《笔法记》校释 /161

第七章 逸格地位的奠定——《益州名画录》的一研究 /167

- 第一节 宋初山水画的完成 /167
- 第二节 《山水松石格》的问题 /168
- 第三节 《益州名画录》的若干问题 /169
- 第四节 逸格的最先推重者 /170
- 第五节 所谓逸格 /171

目录

徐复观文集第四卷

第六节 从能格到神格 /174

第七节 逸的把握 /175

第八节 由人之逸到画之逸 /177

第八章 山水画创作体验的总结——郭熙的《林泉高致》 /180

第一节 郭熙的生平 /180

第二节 郭熙对山水画的评价 /182

第三节 精神的陶养 /184

第四节 内外交相养 /185

第五节 穷观极照下的山水形相 /186

第六节 选择与创造 /189

第七节 观照时的远望 /190

第八节 形与灵的统一——远的自觉 /191

第九节 向平远的展开 /193

第十节 创作时精神的专一精明 /195

第九章 宋代文人画论 /197

第一节 山水画与欧阳修的古文运动 /197

第二节 苏氏兄弟 /199

第三节 黄山谷 /207

第四节 晁补之的“遗物以观物” /212

第十章 环绕南北宗的诸问题 /216

第一节 南北分宗的最先提出者 /216

第二节 对分宗说批评的反批评 /219

第三节 董其昌的艺术思想 /226

第四节 南宗的诸问题 /231

第五节 赵松雪画史地位的重估 /238

第六节 北宗的诸问题 /243

目录

徐复观文集第四卷

第七节 结论 /253

附录 中国画与诗的融合

——东海大学建校十周年纪念学术讲演讲稿 /260

一、艺术中处于对极地地位的画与诗 /260

二、融合的历程 /261

三、融合的根据 /263

中国艺术精神[※]

※ 台湾中央书局 1966 年初版。

自 叙

当我写完《中国人性论史·先秦篇》后，有的朋友知道我要着手写一部有关中国艺术的书，非常为我担心。觉得因为我的兴趣太广，精力分散，恐怕不能有计划地完成我所能作的学术上的工作。真的，有时我是浪费了自己有限地精力。但我之所以要写这一部书，却是经过严肃地考虑后，才决定的。

道德、艺术、科学^[1]，是人类文化中的三大支柱。中国文化的主流，是人间的性格，是现世的性格。所以在它的主流中，不可能含有反科学的因素。可是中国文化，毕竟走的是人与自然，过分亲和的方向，征服自然以为己用的意识不强。于是以自然为对象的科学知识，未能得到顺利的发展^[2]。所以中国在“前科学”上的成就，只有历史地意义，没有现代地意义。但是，在人的具体生命的心、性中，发掘出道德的根源、人生价值的根源；不假藉神话、迷信的力量，使每一个人，能在自己一念自觉之间，即可于现实世界中生稳根、站稳脚；并凭人类自觉之力，可以解决人类自身的矛盾，及由此矛盾所产生的危机；中国文化在这方面的成就，不仅有历史地意义，同时也有现代地、将来地意义。我写《中国人性论史》，是要把中国文化在这一方面的意义，特别显发出来。

在人的具体生命的心、性中，发掘出艺术的根源，把握到精神自由解放的关键，并由此而在绘画方面，产生了许多伟大地画家和作品，中国文化在这一方面的成就，也不仅有历史地意义，并且也有现代地、将来地意义。虽然百十年来，中国的知识分子，对于这一方面的成就，没有像对于上述道德方面的成就，作疯狂地诬蔑。但自明清以来，因知识分子在八股下的长期堕落，使这一方面的成就，也渐渐末梢化、庸俗化了，以致与整个地文化脱节；只能在古玩家手中，保持一个不能为一般人所接触、所了解的阴暗地角落。我写这部书的动机，是要通过有组织地现代语言，把这一方面的本来面目，显发了出来，使其堂堂正正地汇合于整个文化大流之中，以与世人相见。所以我现时所刊出的这一部书，与我已经刊出的《中国人性论史·先秦篇》，正是人性王国中的兄弟之邦，使世人知道中国文化，在三大支柱中，实有道德、艺术的两大擎天支柱。

但我决不是为了争中国文化的面子，而先有上述的构想，再根据此一构想来写这一部书的。我深信为个人争没有内容的面子，为民族争没有内容的面子，不仅是枉费精神，而且也会痺麻真实地努力，迷误前进的方向。我之所以写这部书，也和我写《中国人性论史·先秦篇》一样，是经过严肃地研究工作，而认定历史中的事实，和当前人类所面对的文化问题，确实是如此。为了说明这一点，便须略述我写这部书的经过。

因好奇心的驱使，我虽常常看点西方文学、艺术方面有关理论的东西。但在七年以前，对于中国画，可以说是一窍不通的。而本书十章，有八章便专谈的是中国画。我

的生活,有在上床之后,入睡之前,随意翻阅新到的书,或是轻松的书的习惯。因为买进了一部《美术丛书》,偶然在床上翻阅起来,觉得有些意思,使用红笔把有关理论和历史的重要部分,作下记号。我为了收拾自己精神的散乱,也养成了抄书的习惯,便断续地将注记好的这种材料加以抄录。时间久了,感到里面有超出于骨董趣味以上的道理,态度也慢慢地严肃起来,便进一步搜集资料,搜集到《美术丛书》^[3]以外的画史、画论,搜集到宋元人的诗文集,搜集到现代中日人士的著作,搜集到可以入手的画册。在搜集的过程中,看完或翻完一部书,而竟毫无所得,乃常有之事。经过这种披沙拣金的工作后,才追到魏晋玄学,追到庄子上面去。然后发现庄子之所谓道,落实于人生之上,乃是崇高地艺术精神;而他由心斋的工夫所把握到的心,实察乃是艺术精神的主体。由老学、庄学所演变出来的魏晋玄学;它的真实内容与结果,乃是艺术性的生活和艺术上的成就。历史中的大画家、大画论家,他们所达到、所把握到的精神境界,常不期然而然的都是庄学、玄学的境界。宋以后所谓禅对画的影响,如实地说,乃是庄学、玄学的影响。我自己并没有什么预定的美学系统;但探索下来,自自然而然地形成中国地美学系统。虽然我为了避免悬拟虚构之嫌,所以不顺着理论的结构写了下来,而是顺着历史中有关事实的发展写了下来,以致在形式上有的不免于显得片断或重复,但决不因此而妨碍其由内在关连而来的系统性。站在资料的立场来说,这一系统是“集腋”所成的“裘”^[4],也就是由归纳方法所求得系统。

我在探索的过程中,突破了许多古人,尤其是现代人们,在文献上、在观念上的误解。尤其是现在的中国知识分子,偶而着手到自己的文化时,常不敢堂堂正正地面对自己所处理的对象,深入到自己所处理的对象;而总是想先在西方文化的屋檐下,找一膝容身之地。但对西方文化的动态,又常陷于过分地消息不灵。当西方绘画,早由写实主义、古典主义、前后期印象主义、立体主义,而进入到“现代艺术”时,许多人以为西方的绘画还是写实主义;于是为了维护中国绘画地位的苦心,便也把中国绘画比附成写实主义。《故宫名画三百种》所以把郎世宁的画选印得最多(十一幅),这种奇怪的选择,我推测即是出于此一观点;他们以为郎世宁正在这一方面为我们的西化开路^[5]。当西方的抽象主义,以二十世纪的五十年代发展到高峰,六十年代已走向没落时,又有些人大声叫嚷,说中国的绘画乃至书法,正是抽象主义。于是在画布或画纸上涂些墨团团,说这是抽象地东西合璧。其实,从画史来说,中国由彩陶时代一直到春秋时代,是长期的抽象画,可是并非现代的抽象主义^[6]。战国时代开始有了写实的精神、作品。但因秦汉阴阳五行及神仙方士的影响太大,写实的路没有得到好好地发展。到了魏晋时代,因玄学之力,而比西方早一千多年,引起了艺术的真正自觉^[7]。尔后中国的绘画,始终是在主客交融、主客合一中前进。其中也有写实的意味,也有抽象的意味,但不是一般人所比附的写实主义、抽象主义。任何人不必干涉他人的艺术活动与见解;但说到“中国传统地”的时候,便要受到中国画史事实的限制。今日有些人太不受到这种历史事实的限制了,甚至连起码地字句也看不懂,便放言高论,

谈起中国的绘画,是如何如何^[8];还有许多人,只靠人事关系,便被敕封为鉴赏专家。这便更促成我动笔的决心。所以从一九六三年的下季起,利用授课以外的片断时间,断断续续地写成了这里印行的三十多万字。我所写的,对中国整个地画论、画史而言,只能算是一个大的线索、大的纲维。但每一句话,都是经过自己辛勤研究以后才说出来的。这等于测量地图,测量的基点总算奠定了。

因为过去“人生观论战”的时候,有一方面为了打击对方,便编出了“玄学鬼”三个字的口号,很收到了大众性的宣传效果。所以至今有许多人只要听到一个“玄”字,便深恶痛绝。我在此处愿意告诉这种人,克就人生上的所谓“玄”,乃指的是某种心灵状态、精神状态。中国艺术中的绘画,系在这种心灵状态中所产生、所成就的。科学心灵与艺术心灵本不相同;而在每一个人的具体生命中,可以体验得到的东西,也与唯心唯物之争无与。假定谈中国艺术而拒绝玄的心灵状态,那等于研究一座建筑物而只肯在建筑物的大门口徘徊,再不肯进到门内,更不肯探讨原来的设计图案一样。

本书有八章是专门谈画,这对本书的标题而言,有点不相对称。但就我目前所能了解的是:中国文化中的艺术精神,穷究到底,只有由孔子和庄子所显出的两个典型。由孔子所显出的仁与音乐合一的典型,这是道德与艺术在穷极之地的统一,可以作万古的标程;但在实现中,乃旷千载而一遇。而在文学方面,则常是儒、道两家,尔后又加入了佛教,三者相融相即的共同活动之场。所以对于由孔子所代表的典型,在本书中只分占了一章的篇幅。当然,这也是由于我在这一方面的研究作得不够。由庄子所显出的典型,彻底是纯艺术精神的性格,而主要又是结实在绘画上面。此一精神,自然也会伸入到其他艺术部门。例如魏晋时代的音乐,也可以看作是玄学的派生子。而宋代形象素朴、柔和,颜色雅淡、简素的瓷器,在精神上是与当时的水墨山水画相通的。但是:第一,我研究的能力与时间有限,又不愿抄辑些未经自己重新检证过的他人文字来撑持门面。第二,中国艺术精神的自觉,主要是表现在绘画与文学两方面。而绘画又是庄学的“独生子”。本书第三章以下,可以看作都是为第二章作证、举例。至于书法,仅从笔墨上说,它在技巧上的精约凝敛的性格,及由这种性格而来的趣味,可能高于绘画。但从精神可以活动的范围上来说,则恐怕反而不及绘画。即是,笔墨的技巧,书法大于绘画;而精神的境界,则绘画大于书法。所以有关书法的理论,几乎都是出于比拟性的描述。过去的文人,常把书法高置于绘画之上,我是有些怀疑的。不过在目前,还不敢肯定的这样讲。

很遗憾的是:我是一笔也不能画的人。但西方由康德所建立的美学,及尔后许多的美学家,很少是实际地艺术家。而西方艺术家所开辟的精神境界,就我目前的了解,常和美学家所开辟出的艺术精神,实有很大地距离。在中国,则常可以发现在一个伟大地艺术家的身上,美学与艺术创作,是合而为一的。而在若干伟大地画论家中,也常是由他人的创作活动与作品,以“追体验”的功夫,体验出艺术家的精神意境。我不敢援引晋卫夫人《笔阵图》“善鉴者不写,善写者不鉴”的话以自饰;而只想指出,创作

与批判、考证,本是出自两种精神状态,须要两种不同的工夫。我虽不能画,但把他们已经说出来的,证以他们的画迹,而加以“追体认”,似乎还不至于有大的过失。同时我也愿在这里指出,年来我所作的这类思想史的工作,所以容易从混乱中脱出,以清理出比较清楚地条理,主要是得力于“动地观点”、“发展地观点”的应用。以动地观点代替静地观点,这是今后治思想史的人所必须努力的方法。

也或者有人要问到,以庄学、玄学为基底的艺术精神,玄远淡泊,只适合于山林之士。在高度工业化的社会,竞争、变化,都非常剧烈,与庄学、玄学的精神,完全处于对极的地位。则中国画的生命,会不会随中国工业化的进展而归于断绝呢?我的了解是:艺术是反映时代、社会的。但艺术的反映,常采取两种不同的方向。一种是顺承性的反映;一种是反省性的反映。顺承性的反映,对于他所反映的现实,会发生推动、助成的作用。因而他的意义,常决定于被反映的现实的意義。西方十五六世纪的写实主义,是顺承当时“我的自觉”和“自然的发现”的时代潮流而来的。他对于脱离中世纪,进入到近代,发生了推动、助成的作用。又如由达达主义所开始的现代艺术,它是顺承两次世界大战及西班牙内战的残酷、混乱、孤危、绝望的精神状态而来的。看了这一连串的作品——达达主义、超现实主义、抽象主义、破布主义、光学艺术等等作品,更增加观者精神的残酷、混乱、孤危、绝望的感觉。此类艺术之不为一般人所接受,是说明一般人还有一股理性的力量与要求来支持自己的现实生存,和对将来的希望。中国的山水画,则是在长期专制政治的压迫,及一般士大夫的利欲薰心的现实之下,想超越向自然中去,以获得精神的自由,保持精神的纯洁,恢复生命的疲困,而成立的;这是反省性的反映。顺承性的反映,对现实有如火上加油。反省性的反映,则有如在炎暑中喝下一杯清凉的饮料。专制政治今后可能没有了;但由机械、社团组织、工业合理化等而来的精神自由的丧失,及生活的枯燥、单调,乃至竞争、变化的剧烈,人类还是需要火上加油性质的艺术呢?还是需要炎暑中的清凉饮料性质的艺术呢?我想,假使现代人能欣赏到中国的山水画,对于由过度紧张而来的精神病患,或者会发生更大的意义。

在这部书中,我原想为元季黄公望、倪瓒两人的平生,与明末石涛的《画语录》,作较详细地陈述;资料收集好后,又放弃了预定的计划。好在元季四大家的地位,到现在为止,还没有受到不白之冤。而石涛的《画语录》,虽为一般人所不易了解;但他与八大山人们的作品的地位,数十年来,正如日中天,已得到应有的评价。所以在这部书中轻轻带过,乃至根本不曾提到,没有多大的关系。评鹭古人,也和评鹭今人一样,既要失之于阿私,又不可使其受到冤屈。这须要有一股刚大之气,和虚灵不昧之心,以随时了解自己知识的限制,和古人所处的时代,及其生活所历的艰辛。目前风气,是毫分际地阿谀与自己利害有关的今人;却又因无知而又急于想出风头的关系,便以一股乖戾之气去冤屈古人。现在许多人,似乎根本不知道对他人所作的阿谀与冤屈,乃人世间最丑恶之事。而这两者,又必然地是一个人格的两面。在我的生命史中,

虽一无成就；但在政治与学术上，尚不曾有过阿谀的言行。而过去所写的政论文章，从某一方面说，乃是为今日普天下的人伸冤。十年来所写的学术文章，则是为三千年中的圣贤、文学家、艺术家，伸冤雪耻。这部书中，也有一部分是如此。

写完了这部书后，在中国艺术史方面，还有许多工作可做；我也有资料、有兴趣去做。但回顾我们学术界的现状，我宁愿多做一点开路筑基的工作，而期待由后人铺上柏油路面。所以在这一方面的努力，就此止步了。今后我希望能接着写一部两汉学术思想史，把由乾嘉学派的“汉学”所蒙蔽了的这一重大历史阶段的学术文化，能如实地阐明于世之前。因为两汉所占的历史阶段，不论它的好和坏，对后来历史的形成，有直接地关系。世局、人事的变化，能允许我完成此一工作吗？

自十六年前，我拿起笔开始写文章以来，虽为学识所限制，成就无多，要皆出于对政治、文化上的责任之心。政治是天下的公器，学术也是天下的公器。正因为这样，所以我批评了他人，更恳切希望海内外的学人，肯指出我的错误。在为写此书的收集资料过程中，有的得到了友谊的帮助，有的则得到横蛮地阻扰。这两种不同的感受，一时是不会忘记的。我的友人朱龙先生，隐于下吏，书画双绝，人品尤高；承他为我集汉碑作检书，至可感念。我的学生，陈君文华、郑君基慧，为本书执校对之劳，应当一并记在这里。

当我写完本书第二章时，偶成七绝一首，附记于此，以作纪念。可惜此章是最难读的一章。

茫茫坠绪苦爬搜，剜肾镌肝只自仇。瞥见庄生真面目，此心今亦与天游。

一九六五年八月十八日徐复观自叙于东海大学宿舍

【注释】

[1] 宗教必转向于道德，立基于道德，然后能完全从迷信、偏执中脱出，给人生以安顿，消劫运于无形。否则许多灾祸，皆假宗教之名以起；这只要张开眼睛一看，便不能不承认此种铁地事实。宗教的前途，完全决定于此种转换的能否顺利进展。

[2] 中国科学未能发达的原因，此仅其一端。读者请勿误会。

[3] 《美术丛书》，当然可以提供研究美术者以若干便利。但里面所收的资料，不仅真伪不分，而且收了许多无聊的东西，却把在研究画史、画论上所必不可缺的文献，有如唐张彦远的《历代名画记》、北宋郭若虚的《图画见闻志》、南宋邓椿的《画继》之类，都遗漏不收。而《珊瑚网》中所摘录的，又极为零碎。至于字句的失于校勘，更不待论。所以这实际是一部陋书、俗书。

[4] 我原想仿照今日所流行的方式，把本书采摭所及的书目，列了出来，这阵容是相当堂皇的。但我又想到，内中有些材料，只是顺着线索，临时翻检的，或间接引用的；不列出，即不完备；列出，有点近于自欺欺人，心有不安，所以便取消了。

[5] 我虽对《故宫名画三百种》的编者，在鉴别上、在观念上，有许多不敢苟同的地方。但它的装

制、编排、说明,却也经过了一番苦心。在我所能看到的三十种以上的有关中国画册(集)中,依然要算是难得的。

[6] 古代抽象画,从自然物的形象去看,那是抽象的。但在抽象中都含有艺术的规律性,如对称、均衡等等。现代的抽象主义,则要把一切艺术的规律性都抽掉。

[7] 古希腊的艺术模仿说,一直支配到欧洲的十七世纪。及康德的《判断力批判》出,对美的成立、艺术的成立,才开始了真正地反省。

[8] 目前台湾可以看到的郑昶的《中国画学全史》,抄了不少的材料;但因其缺乏理解力,所以他自己的议论,皆是麻木不仁的一些话。其自标“全史”,有点近于不通;谁能写出中国画学的“全史”?俞剑华的《中国绘画史》,其抄材料不如郑昶,而议论之妄诞过之。此外,即是我在此处所说的一类。今人侈言考据。不懂字句、伪造材料,固不足以言考据;因无思考及体认的能力,因而根本不了解所考据的对象的内容,又如何能言考据呢?

再版序

此书初版刊行后一年，居然需要再版，这倒出我意料之外。再版前，抽暇重看一遍，校出了不少的错字，尽可能就原文加以修正。并藉再版机会，发行普及版，以便利读者。近写成《石涛〈画语录〉中的所谓一画问题》长文，或可视为中国艺术精神之总结，惜未及附入于本书之后。

在学校授课期间，花费了三年多时间写成此书，今日自己重新阅读，感到当时写作的精神状态，也和一位伟大画家的穷观极照、心与物冥的情景，有些相似。不如此，何以能以心印心，张皇幽渺于千百年之后；不觉为之慨然！

徐复观序于一九六七年九月十四日夜东海大学寓庐

三版自序

当我着手写这部书的时候，正是许多人标榜以抽象主义为中心的“现代艺术”的时候。现在这种声音，似乎比较微弱了。艺术到底走到什么地方去？三十年来，他人是在摸索，而我们则在模仿；摸索者多已感到空虚，模仿者也应有些迷惘。我觉得大家应当暂时放下“传统”、“现代”这类硬壳子的招牌，先下一番工夫，了解传统、现代有关艺术的说明，到底是些什么意义。就我的浅陋所及，在理论方面，西方自康德起，是美学家走在艺术家的先头。我国三百年来，因过分重视笔墨趣味，而忽视作品中所表现的人生意境，以致两皆堕退，尤以画论方面的堕退为甚。当代名家中，只有白石老人，拈出一个“静”字，为真能道出他的体验所至，接触到艺术中某一方面的真实。画家的心中，若填满了名利世故，未留下一片虚灵之地，以“罗万象于胸中”，而欲在作品中开辟境界，抒写性灵，恐怕是很困难的事。这部小著，假定能帮助读者，带进古人所创发的“心源”，而与其互相映发，使自己的作品，出自此种根源之地，则天机舒卷，意境自深；或者这是一点小小地贡献。

壬子冬至后十日徐复观自序于九龙寓所