

中国思想与绘画

教学和研究集
(二)

金观涛 毛建波 主编

中国美术学院出版社

中国思想与绘画

教学和研究集
(二)

金观涛 毛建波 主编

中国美术学院出版社

特邀编辑：黄亚丽
责任编辑：徐新红
装帧设计：楼 芸
责任校对：钱锦生
责任出版：葛炜光

图书在版编目（C I P）数据

中国思想与绘画：教学和研究集. 2 / 金观涛, 毛建波主编. -- 杭州：中国美术学院出版社, 2013. 4
ISBN 978-7-5503-0452-9

I. ①中… II. ①金… ②毛… III. ①绘画史—思想史—中国—文集 IV. ①J209. 2-53

中国版本图书馆CIP数据核字(2013)第080016号

中国思想与绘画：教学和研究集（二）

金观涛 毛建波 主编

出品人：曹增节

出版发行：中国美术学院出版社

地址：中国·杭州南山路218号 邮政编码：310002

<http://www.caapress.com>

经销：全国新华书店

制版：杭州海洋电脑制版印刷有限公司

印刷：浙江省邮电印刷股份有限公司

版次：2013年4月第1版

印次：2013年4月第1次印刷

印张：15

开本：787mm×1092mm 1/16

字数：140千

图数：74幅

印数：0001-1000

ISBN 978-7-5503-0452-9

定价：98.00元

中國思想與繪畫

司馬溫公題



目 录

宋明理学和山水画 金观涛/8

一、中国艺术精神是庄学吗 /10

二、从“画山水”到“山水画” /11

三、山水画形成的两个阶段 /13

四、山水画历史和宋明理学展开的同构性 /15

五、在笔墨和书法的背后 /18

刘青峰速写 /22

夯实基础 循序渐进

——中国思想与绘画学科方向的新成果 毛建波/30

传神论与魏晋南北朝的灵魂观 /36

阳明学与中国画的变迁

——以晚明徐渭画风的形成为例 张东华/46

绪论 /48

第一章 阳明学与徐渭的思想渊源 /49

第二章 儒学修身方式的转向与徐渭学书学画 /53

第三章 阳明学“格心”与徐渭的写生模式 /58

第四章 阳明学在徐渭书画中的反映 /63

余论 /70

作品 /72

“山水”观念的形成 赵 超/76

山水价值的形成 /84

传神论的佛学渊源 罗小珊/88

一、前言 /90

二、神的意蕴 /90

三、慧远的影响 /91

四、画论印证 /94

五、结语 /98

作品 /100

唐末儒学的基本命题及其与山水画的关系 计 锋/106

一、唐末儒学复兴之路 /108

二、儒生面对的结构性问题 /112

三、唐末儒学的结构与山水画的义理对应关系 /114

作品 /118

王羲之“雄逸”书风断想 倪旭前/124

引言 /126

一、对王羲之“雄逸”书风的矛盾解读 /127

二、王羲之“雄逸”书风背后的思想 /134

三、结 语 /139

作品 /140

南北宗说：心学绘画的合法性论证 代娜/144

一、一超直入：禅宗概念的心学本质 /146

二、辨有毫芒：游戏禅悦非遗弃事物 /149

三、浩然之气：孟子心性的夜气解读 /153

四、气韵生动：六法第一的心学形态 /157

五、平淡之境：文人之画的境界追求 /160

晚清（1866—1896）士夫对西画的全面认知 黄亚丽 /170

一、艺术公共场所 /172

二、对西方艺术种类的认知 /172

三、对西欧艺术史和艺术家的认知 /175

四、对西画具体制作的认知 /177

五、对西画特点和价值的认知 /178

明代《孔子圣迹图》的经世致用思想与明人士风初探 张宝信/182

一、经世与任事：明代士人政治生活的一个侧面 /185

二、《孔子圣迹图》：经世之学的具体化 /190

三、《孔子圣迹图》与经世致用思想 /192

“一画”与“一气”：思想交合下的本体重构 陈向向/196

引言 /198

一、石涛与“气学”时代背景的历史契合 /198

二、石涛与“气学”人生经历的历史契合 /201

三、“一画”与“一气”哲学本体的历史契合 /209

结语 /216

“禅画”一词由来考 郑儒儒/218

一、中国自古没有“禅画”一词 /220

二、“禅画”一词舶来的路线 /224

三、美国当代艺术推动“禅画”一词流行 /225

四、结语 /226

清代学术经世思想背景下的文人瓷画

——以唐英《陶人心语》为中心 朱倩文/228

一、文人参与陶瓷绘画 /230

二、年希尧与格致 /233

三、画陶瓷与学术经世 /235

四、唐英与考据精神 /237

结论 /239



金观涛 1947年生于杭州，祖籍浙江义乌，中国美术学院南山讲座教授，现任中国台湾政治大学讲座教授。曾任20世纪80年代《走向未来》丛书主编，中国香港中文大学中国文化研究所研究讲座教授，当代中国文化研究中心主任。

主要著述：

《兴盛与危机：论述中国社会的超稳定结构》／（与刘青峰合著，1984年）

《开放中的变迁：再论中国社会的超稳定结构（1840—1956）》／（与刘青峰合著，1993年）

《中国现代思想的起源》／（与刘青峰合著，2000年）

《观念史研究：中国现代政治术语的形成》／（与刘青峰合著，2008年）

《系统的哲学》／（金观涛著，1988，2005年）

宋明理学和山水画

在一切历史之谜统统消解的今日，司芬克斯仍然
站立在通向中国艺术史的道路上。企图向前的探索者
首先要回答：中国山水画为何比西方风景画早了近
一千年？支配其形成的观念是甚么？

一、中国艺术精神是庄学吗

山水画背后的精神是甚么？自从徐复观《中国艺术精神》问世后，其为庄学似乎已成定论。大约六七年前我和一位画家朋友讨论山水画，他曾十分清晰地表达了这一看法：“中国绘画史是中国文人理想之体现，无论朝代循环还是时代演进，却始终一以贯之地保持了老庄哲学的内在含义：隐居山林之思想。山水画史不仅是职业画家的历史，更是那些非职业画家的历史，几乎任何人皆可从事绘画。八大、渐江、龚贤等画家画得再好，有一点和一般文人画没有差别，这就是山水画的精神实为一种令中国文人能够感到身心愉悦的生活方式。山水画可理解为是魏晋玄学作为表述生活态度而出现的产物。”

作为一个思想史学者，我一直对上述观点持怀疑态度。何为庄学？它是儒学以道德为终极关怀的否定，其价值追求是观赏逍遥的自我。在“无为”“逍遥”价值的笼罩下，绘画并没有意义。事实也是如此，春秋战国时老庄哲学从没有产生过绘画的观念。“画山水”的观念起源于南北朝后期。从表面上看，它似乎是魏晋玄学的价值投射。然而只要把思想史和艺术史放在一起考察，立即发现把山水画归为魏晋玄学之视觉表达亦是有问题的。严格说来，魏晋南北朝虽出现“画山水”的观念，但没有形成真正的“山水画”传统。山水画出现在唐代，它从人物和花鸟画中凸显出来成为中国画的代表则始于五代，其过程恰好与宋明理学特别是程朱理学兴起同时。

我一直认为，虽然“画山水”的观念由魏晋玄学和佛学一起催生，但中国山水画背后的精神是宋明理学。长期以来，由于思想史研究的欠缺，很多人分不清庄学和玄学；加上明亡后实学兴起，甚至连清代儒者都不知对天理世界的冥想为何物了。山水画的天理精神被忘却了近三百年之久！将其误以为庄学或玄学，这都是中国人告别宋明理学形而上世界的必然结果。近年来，随着复活宋明理学思想大传统的探索，寻求中国山水画精神已成为中国美术学院很多学者、画家关注的目标。但是我们又如何透过用今人思想去想象古人作画(欣赏山水画)的迷雾，恢复历史上“画山水”和支配山水画兴起的真实观念呢？

山水画精神研究长期面临一个方法难题。这就是观念考古与器物考古有本质的不同。支配古人去画画背后一定有某一种观念，欣赏山水画亦如此；但画作为物质的存在被历史保存了下来，我们可以通过物质性存在之历史分析知道该作品或器物的当时形态，但观念却做不到。画家作画的观念大多随着画家的逝世而永远消失了，后人在欣赏这张山水画时以为自己感受到的精神大多是自己心灵的投射。如何研究历史上存在过但今已消失的普遍观念？这一直是观念史研究的难题，直到最近随着概念史和数字人文学的兴起，这个问题才得到解决。

众所周知，任何观念的表达离不开语言，过去盛行的普遍观念可用那个时代遗留下来的文献来揭示。当观念被历史遗忘时，其意义却保留在当时使用过的词汇中了。概念史有一句名言：“历史沉淀于特定概念。”我和青峰发现它可以进一步清晰地表述为：“历史沉淀于特定关键词”，即过去的普遍观念存在于表达该观念的关键词历史语义之中。换言之，词汇的历史语义如同DNA一样保存着历史上已消逝观念的信息。我和青峰在近二十年的研究中发展出一套关键词历史语义统计分析方法，以揭示历史上存在过的普遍观念。我意识到，该方法可以成熟地运用到美术史研究中去，把支配山水画传统形成的真实观念还原出来。

二、从“画山水”到“山水画”

2010年，赵超考上我和建波的博士研究生，决定以研究“画山水”观念的起源作为博士论文的选题，其核心是考证宗炳的《画山水序》。《画山水序》是画论的经典，它无可辩驳地证明画山水观念起源于魏晋南北朝，中国是先有画山水的观念，才有山水画。但是，是何种普遍观念（儒学、玄学、佛学还是其他观念）促使宗炳作《画山水序》？这却是一个不好回答的问题。由于清儒没有考据过《画山水序》，20世纪对其做详细研究的虽不乏其人，但该文的意义一直不明，其背后隐藏的思想观念更是深奥莫测。

困难在于文中很多词汇今日意义已和作者写该文时意义不同。就拿“山水”二字来说，春秋战国时的原始意义为“山之水”，到后来成为自然界之代名字，甚至有形而上的含义。今日中文里的每一个词犹如一数千年沉淀物组成的地层，研究者只有精确地找到该词历史语义的时代定位，才知道文本中一个个词的准确意义，最后还原出文本的思想结构。虽然词义的历史疏证一直是中国人文学者最著名亦是最有价值的研究，但一个词的历史语义考辨如迷宫一样，往往会花费研究者一生的时间。赵超是一位画家，挑战之大可以想见。但是我意识到，赵超有传统学者没有的两大优势：一是计算机数据库的存在，二是成熟的关键词统计分析方法。

经过近三年的苦功，赵超的研究取得重要成果。他发现宗炳的《画山水序》中的支配性观念并非单纯的魏晋玄学，而是玄学对大乘佛学的吸收。画山水观念由佛学的冥想修身和玄学游山水结合之产物。举一个典型的例子，《画山水序》开篇的名句“圣人含道映物，贤者澄怀味像”中，人们通常以为“圣人”是孔孟或老庄，这被认为是宗炳在玄学架构下谈画山水的明证。而历史语义分析证明：在魏晋的僧侣集团的文献中，“圣人”专门用来特指佛，而不是用来指代儒家或道家的圣人，这同样在居士以及亲释教的知识精英中也是惯例。一旦解出该句，《画山水序》中一直意义不明的“以神法道”顿时清楚了。“以神法道”是宗炳极特殊的用法，《四库全书》检索证明历史上并无第二人使用。它又是甚么意思呢？其中的“神”是佛学精神主体之义。而在宗炳之前的典籍中“法道”只有《老子》、《管子》用过。《老子》之“法道”并非人“法道”，而是天“法道”。^[1]《管子》的“法道”之义为“法家之道”。^[2]据此，宗炳的“以神法道”明确指的是佛教修身(或佛的修身)。

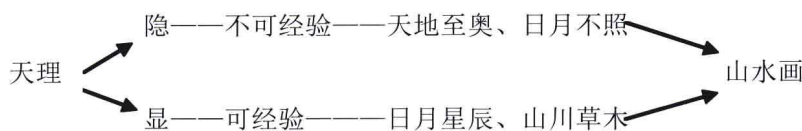
通过逐字的历史语义分析，赵超将《画山水序》表达的逻辑归纳为：从“圣人(佛)体悟和实行道(修身)有价值”推之“贤者体悟道及游山水(修身)有价值”，再推之“贤者换一种方式(观想和画山水)体悟道游山水也有价值”；最后得到的结论是“画山水和观画中山水有价值”。^[3]如果不是历史语义的统计分析，宗炳为甚么要去“画山水”是搞不清楚的。当赵超完成宗炳的《画山水序》解读后，我曾这样评价：“你是中国大陆第一个用历史语义学完成古代画论文本分析的博士生。”

坚冰既然已经打破，接下来的工作也就比较顺利地展开了。计锋是2011年招收的博士生，他决定直接剖析促使“山水画”兴起背后的普遍观念，他选择宋代郭熙的《林泉高致》和韩拙的《山水纯全集》作考证和注疏的对象。长期以来，《林泉高致》一直是山水画精神属庄学的最强大证据。粗读该文会不由自主地认为：士大夫向往林泉而画山水，欣赏山水画不正是表达了隐居山林的逍遥吗？然而正如“林泉高致”不可以望文生义而必须放到历史语义学支配下的文本分析中去理解那样，计锋对《林泉高致》的解读证明其思想既不是庄学亦非魏晋玄学，而是程朱理学独特的修身态度。

计锋发现，《林泉高致》一开始就指出，对保全生命的高洁和林泉向往必须处于两大基本限定之中。一是常识合理精神中人之常情“不求离世”，二是不能违背君臣父子之忠孝节义。一旦魏晋风度中的林泉精神被纳入这两个限定，作为追求玄冥之境的艺术精神再也不是魏晋玄学，而是宋明理学了。计锋在其中找到了宋明理学“进退辞受”和“冥想天理”的修身渴望。而这种修身正是画山水画和观山水画的意义所在。在程朱理学之前，士大夫对政治只有两种选择，一是入仕“治国平天下”，二是退隐山林。而程朱理学则开启了第三种态度，这就是被朱熹在《近思录》里概括为“出处”的进退辞受之理。儒者如不入仕，亦不必退隐山林、遁入老庄或空门，而仍可以坚持忠、孝、节、

义，半天静坐、半天读书，在民间教化天下。这第三种态度作为宋明理学独特的修身方法就是去“冥想天理”，一方面它不同于魏晋名士游山玩水，当然也有别于佛学对空的思辨；另一方面也可以说兼两者共而有之，这正是文人观山水画时在主敬的心态下“卧游”的真正本质。^[4]虽然《林泉高致》时间早于《近思录》，但二者的一致正说明山水画传统形成和程朱理学的同步。

如果说《林泉高致》表达了宋儒为何特别注重山水画，《山水纯全集》则把山水看作为宇宙，是“天理”的表现。《山水纯全集》的《论山》、《论水》、《论林木》、《论石》、《论云霞、烟霭、岚光、风雨、雪雾》、《论人物、桥、关城、寺观、山居、舟船、四时之景》、《论用笔墨格法气韵之病》、《论观画别识》、《论古今学者》、《论上古之画过与不及》，几乎是把整个绘画对象和作画过程放到“理”的世界以及应如何去实现“理”来讨论。计铎将其归纳为下图：



程朱理学的宇宙观在此表现得淋漓尽致。

三、山水画形成的两个阶段

由此可见，山水画精神传统的形成明显可分成两个阶段。第一个阶段可概括为用佛学之“观想”来表达魏晋玄学崇尚自然而达致的“游山玩水”式修身。

我曾指出，魏晋玄学作为宇宙论儒学的逆反，是把老庄思想的五个方面即“无为”、“自然”、“反规范”、“养身”、“情意我”作为追求目标和修身内容所导致的结果。首先，山水作为天地“自然”的体现，必定“以形媚道”，而游山玩水也就成为体悟天道的修身方式。然而如果没有佛学的传入，游山玩水修身的意义是不可能转化

1. 王弼（注）《老子道德经》，《诸子集成》第三册，（长沙：岳麓书社，1996），页11。

2. 刘向，《管子校正》，《诸子集成》第六册，（长沙：岳麓书社，1996），页106。

3. 赵超：《画山水观念的起源》，《中国思想与绘画：教学和研究集（一）》。金观涛、毛建波主编（杭州：中国美术学院出版社，2012.4）。

4. 计铎：《从“写生”的由来看山水画的起源与演变》，《二十一世纪》总134期（香港：中文大学中国文化研究所，2012.12）。

为“画山水”的。游山玩水的记录至多和当时的山水诗、咏物的歌赋一般成为魏晋文学艺术精神的一部分。

佛学和魏晋玄学修身最大的不同在于注重冥想。对“无”的冥想是魏晋玄学亲和佛学的内在力量，对自然和游山玩水之冥想恰恰是画山水观念形成的基本前提。宗炳之所以想到可以用画山水代替实际的山水，用山水画引起的畅神来修身，这无疑是把佛学修身创造性地引进魏晋玄学。佛学把世界视为主体的建构，在某种意义上，画山水和实际山水没有本质的区别，观山水画和主体观想山水及游山玩水也没有本质的区别。这样，当老之将至无法用游山水修身时可用画山水修身，这正是宗炳在《画山水序》中要表达的观念。由此可以理解，为何画山水观念只能出现在南北朝而不可能更早。其产生必须基于魏晋玄学和佛学的结合，仅仅是玄学或佛学都不足以孕育画山水的观念。

我和青峰在《中国思想史十讲》第三讲中指出，魏晋玄学中注《老子》和注《庄子》两个方向展开的结果是不同的。注《老子》导致知识分子亲和大乘佛教，在般若学中越陷越深；而注《庄子》则使得自然合理演化为中国文化常识理性和中国独特的艺术精神。只要常识理性强大到一定程度就会抵制佛学的“神我”，并反对冥想；它成为士大夫反佛学的巨大精神力量。因此游山玩水修身和佛学的结合是不稳定的，即它虽催生了画山水观念但不足以孕育整个山水画传统。正因为如此，在南北朝后期，我们看到般若学和常识理性及中国艺术精神的对立，随着玄冥之境、林泉精神和心性论佛学的分离，画山水观念不可能转化为士大夫的实践，真正的山水画当然也不可能出现。

既然画山水观念由林泉精神(游山玩水修身)和佛学的冥想组合而成，那么它广泛地转化为实践形成普遍的山水画需要有一种价值系统，同时蕴含“林泉向往”和“观想”这两个很难互相结合的要素。我们知道唯有程朱理学做到了这一点。首先程朱理学是建立在常识之上的，而且它系统地吸收了佛学冥想的修身方法，这就是建立了一个关系之有物质之无的天理世界。修身的第一步是去“冥想天理”，这既是用常识体悟天地万物之形成，也是道德主体“畅神”在“理”的世界。将这一切投射到绘画上，就是画山水和观山水画。首先山水是常识所能想象的宇宙，而且是包含人伦世界的宇宙。画山水既是展现“理”的世界，也是认识“理”的世界，从而纯化了“正人伦”的道德意志。观山水画则是个体在天理世界“畅神”的表现，更是冥想修身的可视化。对士大夫来讲，没有甚么比山水画更能代表自然之理本身了，山水画的重要性顿时显现出来，它成为中国艺术精神的代表。

正因为如此，我把山水画背后的精神定为宋明理学，并认定山水画传统的形成和宋明理学发展同步。换言之，仅仅有第一阶段画山水观念出现并不意味着山水画传统形成，山水画传统的形成有赖于另一个阶段，这就是随着儒学消化佛教形成理学的第二阶段。这就是为甚么要等唐代后期山水画才从人物画和花鸟画中分离出来，成为中国画的

代表。该过程必定要和程朱理学融合佛教取代唐代心性论儒学同步才能成立。

要找到第二阶段发生的证据，必须去剖析《林泉高致》之前的画论。计铤在荆浩《笔法记》中看到该过程的部分痕迹。荆浩生于唐朝末年大中四至十年（850-856），卒于五代后唐（923-936）。长期以来，《笔法记》被认为是谈绘画技巧的著作，但是只要改变了关注问题的角度，立即看到原来研究者视而不见但却是更本质的东西，该画论蕴含的哲学之深令人吃惊。

《笔法记》的基础是讨论何为“真”，我们知道佛学视世界为主体建构，故“空”为“真”。而《笔法记》反了过来，从“不空”来讨论“真”，它十分形象地刻画理学，并将其从佛学中分离出来。值得注意的是，《笔法记》是在讨论山水画时涉及“真”的，和传神论绘画传统中谈“似”不同。它劈头直问：“何以为似，何以为真？”并借助于老叟的回答一针见血地指出：“似者，得其形遗其气；真者，气质俱盛。凡气传于华遗于象，象之死也。”这里用“气”和“形”俱盛作为“真”，它立即使我们想起程朱理学把世界的形成视为用“气”实现“理”的过程。我们知道，张载的气论是宋明理学的先驱。在画论发展史上，我们确实看到了和程朱理学建构同步的过程。

程朱理学如何形成一直缺乏清晰的思想史勾画，我们只知道它是三条线综合而成的。一是气论作为道德哲学的出现，二是唐儒从心性论出发对道统的追寻，三是常识理性消化《周易》形成了常识的宇宙观。在荆浩的《笔法记》中，除了看到气论，同样看到道统梳理的痕迹。他在历代山水画的判定中，以水墨山水一系为最高道统。至于第三条线还有待于唐代绘画观念变迁的进一步研究。我认为随着思想史对程朱理学形成过程的清晰化，山水画传统形成之全部细节都会呈现出来。



四、山水画历史和宋明理学展开的同构性

一旦理解山水画是宋明理学的视觉形态，山水画发展史上一些长期得不到解决的问题就迎刃而解。第一个问题是元代山水画的定位。如果说宋代山水画充分表现了荆浩

《笔法记》中“气质俱盛”之“真”，元代的山水画则开启了“平远”的新方向。为甚么会形成这一新方向？这一直对山水画的林泉精神说构成巨大的挑战。我们可以设想，如果观山水画仅仅是一种冥想式的“卧游”，那么较宋代逼真的山水画而言，倪瓒式的以“平远”为特点的山水画显然没有甚么味道，但为甚么元代理学家更喜欢倪瓒式的山水画呢？事实上这正好说明仅仅用林泉向往概括山水画精神的不准确性。

“山水”作为宋明理学自然之理的视觉表现，观画主要是“冥想天理”的修身，其实“卧游”只是其一种体验而已，更为高级的修身是去冥想那个没有气只有理的天理世界。在程朱理学中，欲望属于气，去除过分的欲望是修身的重要方法，它是通过冥想没有气只有理的天理世界实现的。表达该过程时，“气质俱盛”之山水画远不如“平远”的山水画合适。我们可以设想一下，在“气质俱盛”之山水画中不去除过度的“气”，这不正是元画兴起的写照吗？元代恰恰是程朱理学修身大普及的朝代，在山水画新风格形成的背后，正是程朱理学修身方式之完整呈现。

第二个问题是明代“文人画”说法的出现、“士夫画”和“士人画”广泛使用以及山水画被分成南北宗。“文人画”这个词是董其昌第一次使用的，把山水画分为南北宗亦源于董其昌。这两件事的怪异之处在于：其明显不合逻辑但对后世影响极大。其实，画山水和观山水画的主体历来是文人，山水画本来是文人画，那么明代强调不同于职业画家的“文人画”、“士夫画”及“士人画”又是甚么意思呢？南北分宗基于对禅宗顿悟与渐悟不同的理解，董其昌据此把唐代开始的山水画法分成以精工细密为特点的北派与反该传统的南派。且不说唐代山水画传统根本没有形成，分派当然没有意义，很多人早就论述过董其昌的南北宗根本是一种虚构。然而问题的本质是董其昌在“文人画”和“南北分宗”命题下究竟想说甚么，为甚么这些本没有意义的讲法会影响如此深远。

观念史研究着重区分当事者自己讲甚么以及当事者实际所指的是甚么，考察其在时代思潮中的普遍定位。禅宗不立文字，其精神指向不大可能是绘画。禅宗和阳明心学的修身方式相近，董其昌生活在阳明心学大盛的时代，他虽时时用禅宗语言讲山水画，而真正构成其心灵巨变的是他在盛年之时折服阳明心学。阳明心学的兴起不仅是对数百年来占压倒性优势的程朱理学地位的巨大挑战，还是宋明理学不同系的正式呈现。它开启了中国道德意识形态争论，并第一次表明儒家意识形态中不同派系存在的合理性。其实，在明代“文人画”的出现和山水画被分成南北宗背后，正是宋明理学分系意识的呈现。

如上所述，山水画既然早已经是程朱理学的自然(宇宙)图像，故从宋代到明代山水画的构图和画法必须严格地符合“理”。这一点是今日山水画家很难相信的。而正是从董其昌开始，我们看到山水画中严格的构图和画法被颠覆。当山水被等同于自然之理时，这种颠覆不仅需要勇气，而且要有道德的正当性，否则它不会被士大夫所接受。