

中国绘画与中国文化

ZHONGGUO HUIHUA YU ZHONGGUO WENHUA

中国美术学院出版社

章利国 著

ISBN 7-81019-473-9/J.413

中国绘画与中国文化

章利国 著

中国美术学院出版社

(浙)新登字第 11 号

责任编辑 杨 英
版式设计 杨 英
封面设计 潘剑锋
责任监制 葛炜光

中国绘画与中国文化

章利国 著

中国美术学院出版社出版发行

(杭州南山路 218 号 邮码 310002)

全国新华书店经销

浙江医科大学印刷厂印刷

850×1168mm 1/32 印张 11.25 插页 12 字数 250 千

1996 年 10 月第 1 版 1996 年 10 月第 1 次印刷

印数:01—3000 册

ISBN 7-81019-473-9/J·413

定价:19.50 元

《中国绘画与中国文化》序

中国绘画,体现了中国的民族精神。中国绘画的表现,在东方以至世界,独具一格。

中国绘画,有着中国文化的丰富内涵。它与中国民间的习俗、宗教信仰,以至与中国文人的学养等等休戚相关。对于中国文化艺术的研究,只能如《文心雕龙》作者刘勰所说,必须“寂然凝虑,思接千载;悄焉动容,视通万里”。为什么?道理很简单:这是由于中国的历史悠久,它似大江汤汤,日夜奔流而来。历代不知有多少杰出的艺术创造,曾经是“惊天地,泣鬼神”,我们先人制作的青铜器,敦煌莫高窟的泥塑与壁画,云岗、龙门的石刻造像,以及流传千古的卷轴名画等等,都令人倾倒,给人以美的享受。当我们面对自己国家、自己民族的这些历史遗迹感到自豪的时候,就会自然而然地思考这些优秀艺术是如何创造,又是如何发展的;再就是中国的地方大,九百多万平方公里的面积,从平原到高原,从沙漠到草原,从亚热带的大海疆到雪域,从水村到山寨,况又是一个多民族的大家庭。这,何其久远,何其宽广,何其丰富。所以中国文化史的研究者,如果不是“思接千载”而又“视通万里”,能谈得上对祖国民族性的理解,谈得上对祖国历史发展规律的慧悟吗?

文化的生发,是人类思维发达所产生的闪光现象。文明程度愈高的民族,文化的生发愈明显。文化的生发,有时集中在某一方面去突破。一部中国绘画史,其中就有许多事实可以用来生动地说明这一点。中国绘画艺术在历史上的生发,出现在民间,出现在士大夫阶层,出现在寺院及道观……它反映了社会上各方面的不同审美要求和画家们的不同情趣。这种种生发,直接促使中国的绘画艺术,在同一个时期内,获得了创造性的提高。绘画作为文化现象的生发,在思想意识上决不是单一的,它的复杂性还在于社会横向的联系,甚至是产生相互的渗透。譬如说,中国山水画的意境,为什么与某些山水诗那么默契;中国画的某些表现,为什么与京戏那么相一致,尤其在抽象化的概括上;中国画的“随类赋彩”,亦即从元色到互补色的运用上,为什么与民间绘画竟是唱的一个调门,甚至中国画的某些画理,居然与中医的某些医理相通。诸如此类等等,这数十年来,国内外的美术家、美术史论家都在关注着,他们都发表文章,道出了他们的见解。美术理论家章利国的这部《中国绘画与中国文化》,经过他的覃思精研,就在这些方面,作出了言简意赅的阐述。

章利国是一位不知疲倦的学者,他看出中国绘画丰富的特定的文化内涵,集中几个寒暑,辛勤努力完成此书。他的可贵,还在于他有敏锐的思考力。他认为中国美术作为中国总体文化的一个有机构成部分而存在,就应该在对中国文化作总体把握的前提下,深入地理解并把握中国绘画的特点及其发展规律。该书16章,作者对中国绘画也作了16类别予以阐释,涉及到哲学、社会学、宗教学、美学、心理学等诸多方面。当然,这本身就是一种艺术学范畴内的重要研究。其中特别对中国画的“味”,中国画的“心理文化”以及中国画与民俗文化等等的研究,更为美术史论家平日所深思并津津乐道。

章利国这一有价值的论述,在学术上,必将产生如中国绘画批

评史那样的作用,也将给关心这方面的文艺爱好者以启迪。当然,消化这本著作,还需要作者与读者有一种共同的慧识。换言之,需要作者与读者对某些问题作共同思考的深化。章利国出国前夕,嘱我为他的这本书写序,我为他得到这一成果而高兴,因此欣然命笔,言之不当处,尚祈达者大教。

王伯敏

1993年4月15日于杭州西湖畔

目 录

《中国绘画与中国文化》序·····	王伯敏(1)
-------------------	--------

第一章 亲和·伦理·融汇

——总论：中国文化与中国绘画·····	(1)
---------------------	-----

第二章 产食·崇拜·浑融

——中国原始绘画遗存与原始文化·····	(22)
----------------------	------

第三章 耕织·盐铁·商贸

——中国绘画与经济文化·····	(35)
------------------	------

第四章 等第·宗法·刑律

——中国绘画与礼法制度文化·····	(55)
--------------------	------

第五章 货郎·雉仪·童戏

——中国绘画与民俗文化·····	(75)
------------------	------

第六章 醉酒·品茗·美食

——中国绘画与酒茶食文化·····	(96)
-------------------	------

第七章 妇德·情爱·亲子

——中国绘画与妇女文化·····	(114)
------------------	-------

第八章 劝戒·操尚·比德

——中国绘画与伦理教育文化·····	(138)
--------------------	-------

第九章 钟馗·天尊·佛陀

——中国绘画与宗教文化·····	(159)
------------------	-------

第十章	传神·天趣·静气	
	——中国绘画与心理文化·····	(186)
第十一章	阴柔·阳刚·禅味	
	——中国绘画与“味”·····	(208)
第十二章	长白·清癯·丰肥	
	——中国绘画与人体文化·····	(226)
第十三章	钟鼓·琴瑟·盲歌	
	——中国绘画与音乐文化·····	(245)
第十四章	屋宇·镜扇·服饰	
	——中国绘画与实用艺术文化·····	(266)
第十五章	诗意·款印·文人画	
	——中国绘画与语言文字艺术文化	
	·····	(291)
第十六章	天竺·倭国·西域	
	——中国绘画与中外文化交流·····	(312)
后	记·····	(334)
图	版	

第一章 亲和·伦理·融汇

——总论：中国文化与中国绘画

(一)

中国文化与中国绘画的关系,是一种母系统与子系统的关系,或者说是一种结构整体与其中有机构成元的关系。在分门别类地探讨中国绘画文化与其他种种文化构成元的关系之前,先从总体上来看中国文化的特征,它们对绘画的影响以及中国绘画的基本精神,无疑是十分重要的。本书中所谈的中国文化和中国绘画,实际上是指中国古代文化和中国古代绘画。

诚然,文化本身的界定迄今还不能说有了众所公认的答案。有一个或许并不完全的统计说先后已经出现过一百六十多个文化的定义。我们倾向于对文化的广义的理解。可以说文化在本质上是人的本质力量的成因、外化及其产物,在普遍而广泛的意义上,文化是人类通过与外在的、构成创造前提条件的环境相适应,所实现的一切生活方式,所形成的心态和行为样式,以及因这些方式和样式之需所创造的产品,就是说文化不仅包括物的方面,而且包括心的方面和心物结合的方面。

文化有结构性和整合性。前者是说任何一种文化都由一系列自成系统的构成元组成,它们体现了文化的不同方面和具体表现形态,相互之间有着等

级的差别,例如经济文化居于基础层,而绘画等艺术文化则处在较之政治法律文化更远离基础层的上层。后者是说各种文化构成元在相互之间有机的、特殊的联系中形成综合的整体。以特征性文化目的为源泉而形成的文化内驱力体现出主体自觉的人类精神,文化内驱力的作用使得人的各种行为和经验逐渐取得了融贯统一的形态。“文化行为同样也是趋于整合的。一种文化就如一个人,是一种或多或少一贯的思想和行动的模式。”(本尼迪克特《文化模式》,浙江人民出版社,1987年版,第45页)“模式”作为媒介,不但赋予各种文化行为以目的性意义,而且将它们组合在文化整体之中。“模式”是历史形成的。文化整体诸构成元,正是在历史的淘选中,为特定文化整体自身目的所决定和规范,经过肯定、舍弃、改造、嬗变才形成,而且始终与文化整体一道,处在运动变化的过程之中。

关于文化的这些一般性论述对于我们要讨论的课题并不是没有意义的。它有助于我们认识到,我们可以从中国文化的各个方面,从文化生态环境、经济文化、礼法制度文化、军事文化、民俗文化、妇女文化、伦理教育文化、宗教文化、人体文化、音乐文化、语言文字艺术文化、实用艺术文化,乃至原始文化等等方面,来揭示属于不同历史时期和具有不同表现形态的绘画文化如何与这种种文化元素互相影响、作用以及彼此适合的,然而我们首先要注意在力图把握中国传统文化基本构型模式特征的基础上,整体地了解中国绘画。

中国绘画结合他种艺术构成的艺术文化,或者说中国文化的艺术层次,形成于中国文化的物质因素和精神因素有机交融、溶为一体的基础之上。维系于中国文化模式的绘画文化,必定要在同其他文化构成元的整体关系的运动构造体中,才能充分体现其涵义所在,才能获取生命力,才能形成其艺术精神、弥散性和凝聚力。中国绘画,从保存在崖壁岩面、陶器表面乃至地面的原始绘画,到木

板画、壁画、漆画、帛画、绢画、纸本画，随着中国文化的历史发展而先后出现，并且逐渐形成相对固定的造型方式和原则。当其他文化背景和文化结构中的绘画样式传入中华时，由于其中所体现的行为模式、价值系统以及文化心态的差异，每每引起两种绘画文化的碰撞，在经历了心灵的震颤和视觉的某种适应之后，外来绘画的一些视觉艺术观念和创造手法也会给中国画坛带来局部的变化，却从未能从根本上改变中国绘画。相反，即便是中国画家参照外来样式创作的绘画，也会给以中国化的改造。例如印度佛画、西方基督教绘画西来时的情形都是如此。

中华民族文化在漫长的历史过程中形成的特征，显示出中华民族生存环境条件的作用，体现了民族性格、心理和民族精神。中国绘画的文化个性和基本精神，其实是中华民族文化不同于其他民族文化的具有内在普遍力量之精神实质在绘画中的一般表现。

(二)

中国古代文化主要是在以农业经济为基本生产方式和生存手段的社会，尤其是宗法一体化社会的土壤中形成起来的。宗白华先生说过一句直追中国文化本源的话“中国人由农业进于文化”（《艺术与中国社会》，转引自《中国文化与中国哲学》，东方出版社，1986年版，第157页），这是有道理的。

中国文化以农业社会文化为主要模式而形成自己的类型特征，至少有以下几方面值得强调。中国人从远古先民开始，就居住生活、繁衍生息、劳动创造在亚欧大陆东部这块相当辽阔的土地上。其西北是戈壁沙漠和天山、昆仑，西南是青藏高原，东边则为沧溟荡荡、难以渡越的太平洋，大部分土地处在温带、暖温带和亚热带气候区。这样的地理环境固然给对外交通联系和文化交流造成了困难，却客观上有助于并且历史地形成了一种具有相当大的独

立性和稳定性的文化,其中农业生产居于中心的地位。中国古人的尚黄,讲“五德(五行)终始”而认为黄帝属土,都是其反映形态。

其次,中华民族的远古先民从野蛮社会走进文明社会时,原先的文化成分还有相当大的势力和影响。即使到了商代,“因为商朝生产力并不很高,不能促使生产关系起剧烈变化,对旧传公社制度,破坏是有限度的,奴隶制度并不能冲破原始公社的外壳”(范文澜《中国通史简编》[修订本],第一编,第123页)。这就使得原始氏族公社时代的道德影响,因袭的观点和思想方式的存留,不但范围广泛而且时间久远。原始状态的互助互爱、平等自由等道德观念和人类精神,以一股强大的力量,渗入了文明社会形成期的中国先秦文化和哲学之中,而先秦文化、哲学正是中国文化、哲学的成形的源头。

还有,中国封建社会历时之长久、社会形态结构之稳定均为世所罕见,专制主义的中央集权制度和封建家族宗法制度,具有相当强的延续性。中国的“士”,主要指那些由儒学教育出来的同时又往往在心灵世界给道家、释家留有地位的地主阶级知识分子,他们构成了中国封建官僚统治机构的基本部分,不是现职的官吏,就是“候补”的官吏,或者是因种种主客观原因而退出官吏队伍或“候补”序列的“隐士”。作为中国封建文化及艺术文化重要的创造者的“士”,因为他们的社会存在状况和意识观念类型有着相当大的稳定性,所以一方面他们的稳定性受制于中国文化类型的稳定性,另一方面他们又从社会组织和思想一体化两方面,加强了中国文化类型的稳定性。

最后,与上述几点有着直接的关系,较之于以古希腊文明和希伯来(基督教)文明作为强大精神动源的西方文化,中国古代文化中自然科学没有得到充分发展,哲学中的本体论和认识论没有得到充分重视,强烈的目的论和伦理倾向,使得前者往往成为道德的自然外化和自然哲学论证,后者往往被淹没在目的论阐释之中。概

而言之,中国古代文化是一种内敛的,自满自足而又充满辩证内容的,具有强大的“吸收”、“消化”外来文化成分而同时又保持相当强的自身独立性的功能的农业社会文化。

(三)

张岱年先生指出:“哲学是文化的核心,是在文化整体中起主导作用的。”他在另一个地方又说过:“中国古代哲学是中国古代文化的思想基础。”(《文化与哲学》,教育科学出版社,1988年版,第11、3页)中国古代哲学浓缩和概括了中国古代文化精神和内涵特征,在中国总体文化与中国绘画文化之间充当了中介的作用,换句话说,中国文化类型特征在绘画文化中的表现,首先集中地通过中国哲学及美学思想观念在绘画文化中的渗透来实现。所以我们在谈中国民族文化及绘画文化时总是密切联系中国哲学来进行。

中国古代文化有哪些主要历史特点,它们又是如何对绘画文化产生了巨大的制约作用和影响的呢?

第一,从人与自然、宇宙的关系来看,中国文化是一种亲和性文化。用哲学家的话来表述,就是所谓“天人合一”和“法自然”。

儒家学派侧重于从社会学的态度来谈天人关系。董仲舒“天人合一”的看法是与他天人感应、天塑人形和灾变谴告等神学理论结为一体的,他说:“事各顺其名,名各顺于天;天人之际,合而为一”(《春秋繁露·深察名号》)。不过即使在儒家当中,董仲舒那种神秘的观念和理论也不是天人关系论唯一或最早的代表。

早在先秦时代的儒家经典中就有不少论述天人合一或天人和谐的记载。《左传·宣公三年》讲“铸鼎象物”,“用能协于上下,以承天休”,也就是沟通协调天人而顺承并体现上天降予的喜庆。孔子的“智者乐水,仁者乐山。智者动,仁者静;智者乐,仁者寿。”(《论语·雍也》),将水“动”山“静”与智者的“不惑”、仁者的“不忧”对应起

来,以一种并不神秘的亲近的态度表达自己对自然的感受。思孟学派以“诚”立论,“诚者,天之道也;诚者,人之道也”(《孟子·离娄章句下》),贯通起天与人。《易传》着眼于“天地人合德”而以人为天地中介,“夫大人者,与天地合其德,与日月合其明,与四时合其序,与鬼神合其吉凶。先天而天弗违,后天而奉天时。”(《易传·乾卦·文言》)《礼记·礼运》亦云“人者,天地之心也”,便都是突出重点的论述。董仲舒之后,宋代的张载、程颐、朱熹,明代的王阳明,明清之际的王夫之都肯定“天人合一”,尽管具体内容并不一样。张载《西铭》中的形象譬喻很富于概括性,他是这样说的:“乾称父,坤称母,予兹藐焉,乃混然中处。故天地之塞吾其体,天地之帅吾其性。民吾同胞,物吾与也。”意思不外是说人为天地所生,人的生活原则应与自然规律相合,而天人和谐协调是追求的目标和理想的境界。

“天人合一”固然不是由道家所提出,但这种强调人与自然,与天地万物和谐协调相处乃至融和的思想,其实不是儒家的专利,而是道家也尊奉和倡导的,只是他们更热衷于取艺术的态度。老庄以“道”为核心建构起其理论大厦,天地万物齐一统归于“道”,这从根本上说明了天、人之间的同源关系。老子主张返朴归真、自然高于人为的思想,骨子里也是表现了接近自然、亲和自然的趋向。“人法地,地法天,天法道,道法自然”(《老子·二十五章》)和“众人熙熙,如享太牢,如登春台”(《老子·二十章》)可以看作从哲理上和形象描述上说明了这种亲和关系。前面一段,高亨先生认为应当作“人法地,法天,法道,法自然”,本意是说要遵循自然的规律,而不做作。(高亨《老子注释》,河南人民出版社,1980年版,第64页注⑦)与人为相对而言的“自然”不等于自然界,却又与自然界有着密切的联系。自然界正是非人为的、无为的。

庄子有“通天下一气耳”(《庄子·知北游》)的著名命题,有的研究者认为这种以“一气”为本,分为阴阳,阴阳和而万物生的自然观是有唯物主义成分的。也有人认为“气”被置于“道”之下,并非物

质性的东西。不管怎样,就中所体现的人与自然合而归一的意思都是可以发现的。天道、人道不同,前者“无为而尊”,体现“道”的精神;后者“有为而累”,不合“道”的原则,不可不察,而“主者,天道也;臣者,人道也。”(《庄子·在宥》)庄子这种主张人世间服从、顺应自然无为之“天道”的观念,与他主张的以虚静之心形成的“物我同一”、主客一体境界与虚静无为的“道”相契合的理论一样,都表现出一种天人相合的追求,“庄周梦蝶”可以说是这种追求的一种怪诞而又合乎情理的幻想,就中人与自然物是涯际不分的。“天地与我并生,而万物与我为一”(《庄子·齐物论》)和“以天合天”(《庄子·达生》)都讲得很明白。这种意向在记述庄子言行的小故事中得到了具体详尽的表现。例如庄子“行于山中,见大木枝叶盛茂”,欣然于“此木以不材得终其天年”(《庄子·山木》);“钓于濮水”而自我表白“吾将曳尾于涂中”,与惠子“游于濠梁之上”而产生“倏鱼出游从容,是鱼之乐也”的“移情”(《庄子·秋水》)。作为中国艺术精神哲学基础主导方面的道家哲学,在人与自然、宇宙关系方面的亲和意向,以更大的渗透力进入到绘画文化之中。

强调以佛陀为中心的天地人一统化的中国佛教哲学,是融入了儒、道成分而构成的。它同样表现出一种人与自然亲和的意向。例如天台宗九祖湛然认为,不但人有佛性,连没有生命的草木岩石等等,也都具有佛性。中国封建社会后期佛教的主要代表禅宗,有所谓“青青翠竹尽是法身,郁郁黄花无非般若”(《景德传灯录》卷六)的说法。

《景德传灯录》中还载有一段与艺术观照和感悟颇有相通之处的公案,讲“老僧”30年来参禅时见山见水的三个发展阶段。先是“见山是山,见水是水”;再是“见山不是山,见水不是水”;最后“依然是见山只是山,见水只是水”。可以作如是观:第一步是依客体自然山水,因为主体意识尚未自觉,对山水也还只有肤浅的认识;第二步是依主体,这时随着认识的深入,主体能自觉地把握住自己,

不但观照对象形相,而且清醒地探寻其背后的意义;第三步是主客体合一,此时认识进一步深化,感悟达于化境,对于山水的把握与对自我的把握不可区分从而达到“物化”、“忘我”的境界。这时,人与山水已经合为一体了,是对主客分离状态的精神升华。这不正是我们在中国绘画理论和作品意境中所熟悉的么?

对以农为本、脚踏实地的古代中国人来说,大自然是生活中的朋友,是人的生存、生命的构成部分,它既非静观的对象,也非神秘的主宰,而是充满生机、生气、生命运动的,可以亲近、可以与之协调一致乃至天中有人、人中有天、合为一体的,从而使人生实现最高价值的依靠。中国文化重现世的性格,重人间的性格于此得到鲜明的体现。

中国的文化艺术研究者说:“在世界古代各文化系统中,没有任何系统的文化,人与自然,曾发生过像中国古代那样地亲和关系。”(徐复观《中国艺术精神》,春风文艺出版社,1987年版,第193页);“最高、最广意义的‘天人合一’,就是主体融入客体,或者客体融入主体,坚持根本同一,泯除一切显著差别,从而达到个人与宇宙不二的状态。”(金岳霖文,见《哲学研究》1985.9)外国学人说,中国人“有一个特点,人和大自然是生活在一起的”(《歌德谈话录》,人民文学出版社,1978年版,第112页);中国人“讲求顺从自然本性,试图与自然合一,关注于天人关系”(中村元《比较思想论》,浙江人民出版社,1987年版,第170页);“中国艺术家试图在他的作品中表现出宇宙的和谐”,“有史以来,中国艺术便是凭借一种内在的力量来表现有生命的自然,艺术家的目的在于使自己同这种力量融会贯通,然后再将其特征传达给观众”(里德《艺术的真谛》,辽宁人民出版社,1987年版,第74页)。这些论述都讲到了中国文化及艺术的亲和性。

亲和性文化造成了中国绘画一系列富有民族特色的美学理论。朴素自然为美就是其中重要的一种。老子云“大巧若拙”(《老

子·四十五章》),庄子云“朴素而天下莫能与之争美”(《庄子·天道》),“淡然无极而众美从之”(《庄子·刻意》),虽说都是谈论“道”,但内蕴的自然为美观念和崇尚自然而然境界的意向在绘画中构成了推崇浑然天成、不见斧凿痕迹的“天趣”,赞赏“不知其然而然”的挥写和力戒画中“匠气”这样一些理论主张的重要基础。其实儒家在这方面也有表述,例如《周易·涣》:“象曰:风行水上,涣”,在体现出自然为美这一点上是一样的。李白诗句“自从建安来,绮丽不足珍。圣代复玄古,垂衣贵清真”(《古风》)中所昭示的历史变化和美学倾向,在绘画中同样存在,并越来越强烈,最典型的表述莫过于文人士夫画家追求的所谓“无穷出清新”(苏轼《书晁补之所藏与可画竹》)了。

另一种绘画美学理论是山水花鸟拟人传神说。北宋郭熙在他的《林泉高致·山水训》中以人体喻山水作了详尽的论述,《宣和画谱》赞赏范宽“善与山水传神”,都是有代表性的论述。董其昌所云:“(山水)画之道,所谓宇宙在乎手者,眼前无非生机”,谈得也很概括。毋庸讳言,山水拟人传神的论述,在不少情况下会掺杂迷信的堪舆术数观念在中间,就体现人与自然的亲和关系来说,则并无改变。中国山水画讲的是“山河大地,品类群生,皆自性观”(沈颢《画麈》),因而要“澄怀观道”(宗炳《画山水序》),“方寸湛然,固以玄对山水”(孙绰《庾亮碑文》),落墨成画要使人“可行”、“可望”、“可游”、“可居”(《林泉高致·山水训》)。由于认为“天下之物,本气之所积而成”,山水万物“以至一木一石无不有生气贯乎其间”(沈宗騫《芥舟学画编》),因而无论山水、花鸟,皆要传其神,亦即传其“真”,将宇宙本质的生命感和无穷生气、生意,流泻于毫端。画山要体现“所谓一块之元气结而成石矣”(《板桥题画兰竹》),花鸟画呢,要求“花如欲语,禽如欲飞”(邹一桂《小山画谱》)。所谓“外师造化,中得心源”(《历代名画记》卷十引张璪语),实在也是人与自然相互协调的理论表述。中国绘画所要表现的精神是一种“深沉静默地与