

●姜澄清著
●辽宁教育出版社

中国

儒道

精神体系



中国文化精神文库



- 姜澄清 著
- 辽宁教育出版社
- 一九九三年·沈阳

中国 绘画 精神 体系

辽新登字6号

中国绘画精神体系

姜澄清 著

辽宁教育出版社出版 辽宁省新华书店发行
(沈阳市北一马路108号) 丹东印刷厂印刷

字数:263,000 开本:850×1168 1/32 印张:10 1/2
印数:1—2,000

1992年1月第1版 1992年1月第1次印刷

责任编辑:陈 强 封面设计:刘冰宇

ISBN 7-5382-1486-0/I·67

定 价: 6.00元



作者试笔

自序

中年之后，不知何故，我竟厌倦起文学来了。古人本视吟诗赋文为余兴，拿它来当职业，当讨饭吃的活儿，久之，便兴味索然了。何况，中国的文学，大多是愁、是泪、是别、是恨，总使我郁郁寡欢——何苦呢？起初，代替文学的是书法。为什么有此转变？自己亦不甚了了，大抵，艺术也者，原是图个快愉，哪能没边没了地愁下去呢。这抽象的书法，不会给人添烦恼，不正是个好去处么？如是者数年，不知何故，又糊里糊涂地喜爱上了中国画。那一茎兰、一竿竹，那云烟缭绕的山水，令我陶然忘忧。人生要愉愉快快地过下去，乐土何在？不就是这花鸟山水么？文学太实了，老把事情看得太重，让人难得快活。书法、绘画却教你“看淡一些东西”，让你以醇净、空疏之心去解悟人生，自得其乐。斗室净洁，灯光明柔，独你一人，玩着翰墨，玩着丹青，不知东方之既白，不知老之将至，多够味，多棒！

梁任公说他是个“趣味主义者”。艺术便是造就趣味主义者的，趣味主义者又将生活、人生艺术化。这种人，干什么事，都是乐陶陶的，他将高尚的人格、博大的襟怀、乐天的精神融为一体，“化合”出优雅而潇洒的“趣味主义者”的品

HA34/11

格。

中国的书法、绘画，是养心陶性之学。它于社会实生活，无参与之意，似乎有些儿厌世、避世；它只将自然展示于人，在不见烟火的山水间去创造理想的境界，以梅韵兰风去隐喻完美的人格。它将生命的韵律融入笔墨之中，纵使是残山剩水、枯木瘦石，也依样神彩灼灼。

就这样，从文转书（法）再转画，任“趣味”的推动，我浮游在东方艺术的玄海中；找到这么一个心灵的归宿，真是得其所哉。年轻时读经读史的经历，使我对书、画的精神有所识悟，于欣赏、研究之余，也涂涂抹抹，不计工拙，不计毁誉，自得其乐而已。这种涂鸦似的实践，使我亲切地感受到艺术创作的心理状态。像我这样在五十年代成长的人，在文艺观念上，是早已“全盘苏化”了的，孰料，学了几年的“斯基”理论，竟然在顷刻的涂抹间顿悟到，那些理论本不是为艺术创作而设计的，用它来解释中国的艺术，更是方枘圆凿，然而，我们却惯于削己足以就人履。到了八十年代，竟还有“中国画穷途末路”的说法。唉，百年来，中国画迭遭厄难，命途坎坷。各种各类的“革命派”，在各个“革命”时期，因“革命”的需要，都将中国画抬出来示众，要“革”它的“命”。我自己呢，累友而已，蜷缩在蜗庐中玩玩，小楼一统，也顾不得——径直说是不屑去顾什么春夏与秋冬了。

感谢上苍安排我生活在一个风景优美的环境中；一住卅五年。春花秋月，得之于目，涛声鸟语，受之于耳，噫，享用如斯，尚复何求。

姜澄清

一九九一年元月序于花溪

《中国文化精神文库》

- 易经与中国艺术精神
- 魏晋风度与东方人格
- 儒家理想人格与中国文化
- 中国绘画精神体系
- 儒释道与中国民俗
- 中国诗画与天人合一
- 中国文化与人生
- 书法与中国人的心灵
- 中国神话文化

目 录

自 序	(1)
上编 绪论	(1)
一、传统绘画的哲学精神	(1)
二、传统绘画的宗教精神	(22)
三、传统绘画的伦理精神	(39)
四、传统绘画的厌世精神	(53)
五、近代中国绘画批评之检讨	(64)
下编 专论 (上)	(77)
一、修养论	(77)
1、画外修养——学问、人品	(78)
2、世外修养——师法造化、游心山林	(88)
3、灵智修养——启迪悟性、穷神知化	(101)
二、创作论	(111)
1、道与技	(112)
2、书与画	(122)
3、情与智	(131)
4、象征与隐喻	(144)
三、功能论	(157)

1、绘画为养生修身之术·····	(158)
2、绘画有知世悟道之功·····	(169)
四、审美论·····	(174)
1、从混沌的哲学到模糊的美学·····	(175)
2、从哲学精神的“无”到美学精神的 “空”·····	(186)
3、从人生态度的“闲”到审美情趣的 “逸”·····	(200)
4、细部的独立审美价值·····	(211)
5、玩——艺术本初精神的复归·····	(217)
下编 专论(中)·····	(230)
一、造型——恍惚的破译·····	(231)
二、构图——宇宙秩序的微宿·····	(244)
三、线条——神秘的轨迹·····	(253)
四、色彩——梦中的玄云·····	(262)
五、题材——永不凋谢的梅竹·····	(276)
下编 专论(下)·····	(282)
一、唤起悟性的钟声·····	(283)
二、诗意的张扬与抽象的发挥·····	(289)
三、古老而神秘的符号·····	(301)
四、参与创造的材料·····	(312)
附 录·····	(321)
中国画学术语辨惑·····	(321)
后 记·····	(330)

上编 绪 论

一、传统绘画的哲学精神

潘天寿先生说：“东方绘画之基础，在哲学”（引自《潘天寿谈艺录》）。徐复观先生说：“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”（引自徐复观：《中国艺术精神》）。两位先生谈的意思都一样，研究中国绘画，其所以不易，也正在这“基础”或“心灵状态”。汗牛充栋的古典画论，大多以玄理论画，“恍兮惚兮”，扑朔迷离，就是古人也有“仁者见仁，智者见智”之慨；而以西方画学论中国绘画，又常如驱车马入水道，强为解释，或方枘圆凿，或削足就履，原因也仍是偏离“基础”，仍是不了解那“玄的心灵状态”。

绘画，当然是视感官可见的形式，是由点、线、面、色诸要素去构、染的某种成相；这样的成相，从创作方面说，便是那“心灵状态”的外达形式。这是东、西方绘画所同具的，概莫能外。但形式所蕴含着的观念内核，却大相歧异，同样一根线条、同样一块色、同样一茎小草，东方人与西方人，在感悟上，便非等同。西方人之所以不易理解中国画，感到神秘，深不可测，原因之一，便是彼此的“心灵状态”不同，而这“心灵状态”又是长期文化传统所积淀的，非朝夕可成，因此，谈

中国绘画便不能不溯源探本。中国画之所以成为中国画，不仅是技艺积累的结果，它更是一种文化思想的果实。事实上，不懂中国画者，岂止西方人，如无住所云：“现代的中国人实在不懂中国画”（见《佛教与中国文化》所辑无住《禅宗对我国绘画之影响》）。“现代中国人”何以至此？因为他们“拒绝玄的心灵状态”，于是，只能在那神秘的殿堂“大门口徘徊”了。“玄”的精神，渗透到了中国画的所有层面，即使是微观的技巧问题，也含着那“玄”的精神，更遑论其他。如果把《老子》“玄之又玄，众妙之门”中的“妙”，解释为“艺术”（自然，这不是在训诂学意义上的解释），那么，玄的心灵状态，便是中国各类艺术的总门。这虽非《老子》的本义，然而，却借用得宜。古典画论，扩大些说，古典文论、乐论、书（书法）论，尽管学派繁多，众说纷纭，但在根本上，是“玄”的，此可谓殊途而同归。换句话说，中国艺术思想的本源是“哲学”或“玄的心灵状态”。

不妨先从绘画的起源说起。

艺术起源的问题，说法很多，诸如游戏说、模仿说、劳动创造说等等，这种种说法，尽管各执一端，却有一个相同点，即都是从“形而下”去考察的。

形上形下之说始出于《易·系》：“形而上者谓之道，形而下者谓之器”。何为道？何为器？许多解释中，朱熹及戴震的最切本义。

朱说如下：“道是道理，事事物物，皆有个道理；器是形迹，事事物物，亦皆有个形迹”（《朱子语类》）。

戴说是：“形谓已成形质，形而上犹形以前，形而下犹曰形以后。阴阳之未成形质，是谓形而上者也，……五行水火木金土，有质可见，固形而下者也，器也”（《孟子字义疏证》）。

而道、器的关系，即是本源与衍生，“道”是不可视见、

不可闻听的抽象，而可感知的“器”，则是由“道”衍生而“出”，这也即《老子》“道生一，一生二，二生三，三生万物”（《第四十二章》）之理。这“万物”当然包括艺术。老聃说：“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”（《老子·二十五章》）。基于《易》、《老》之说，中国第一部规模完备的文论巨著《文心雕龙》，在开宗明义的首章便说：“人文之元，肇自太极”（太极、太一都是“道”的别称）。所不同的是，老子从纯哲学谈宇宙的本源，而刘勰却大量吸收了战国末季至东、西汉的种种异说以铺陈其论，故一一罗列伏羲画卦、河图洛书等等说法。

伏羲画卦，见于《易·系》：

古者包牺氏之王天下也，仰则观象于天，俯则观法于地，观鸟兽之文与地之宜，近取诸身，远取诸物，于是始作八卦，以通神明之德，以类万物之情。

这段话为后世反复引用，中国文字史、中国绘画史，在追溯源本的叙述中，无不据此以发挥。八卦以虚线（阴爻）和实线（阳爻）为构，不仅作为天地风雷火山泽的征记，而且呈现出一种思维进程及结果判断。如俞剑华先生所云：八卦“实藉种种思考经验而后逐渐发明以归纳成”的符号，这种符号“为宇宙万物之抽象表现，已具备后世绘画写生之法”（引自俞剑华：《中国绘画史》）。《易·系》：“河出图，洛出书，圣人则之”。《竹书纪年》曰：“龙图出河，龟书出洛，赤文篆字，以授轩辕”。又：“天生神物，圣人则之；天地变化，圣人效之；天垂象，见（同现）吉凶，圣人象之”。“天”意呈道理，“圣人”效之、则之以创八卦。故，古人之艺术起源

说，穷其本始，无不归之于“道”、归之于“天”，概而言之，是形而上以究其源的。这样一种形而上的创造说，对中国绘画、中国书法的影响颇深，因为，从其起点，就将绘画与物象的关系疏远了，使绘画不去依傍于物象，而去追踪造化的机运，这机运便是阴阳、刚柔的变化。所以，《易·系》曰：

“昔者圣人之作易也，将顺性命之理。是以立天之道曰阴与阳，立地之道曰刚与柔，立人之道曰仁与义，兼三才而两之。故易六画而成卦。分阴分阳，迭用刚柔，故易六位而成章。”俞剑华先生所说的“写生”，在西方，这是“写”生命的实体，我国古典画论则“玄释”为写造化之生机，并不只是对物描摹。

一切实有的“器”都产生于形而上的“道”，绘画是这样，其他类的艺术也不例外。

《礼·乐记》：

地气上跻，天气下降，阴阳相摩，天地相荡，鼓之以雷霆，奋之以风雨，动之以四时，暖之以日月，而百物化兴焉。如此，则乐者，天地之和也。

“百物”，自然包括“乐”了。上引文中，“阴阳相摩”是关键，因为音乐摹拟雷霆风雨之声，而雷霆风雨是“阴阳相摩”所产生的，是由阴阳所“化兴”的，追溯到底，还是“道”。如《易·系》所云：“一阴一阳之谓道”。

再看书法。

东汉文学家、书法家在谈到书法时说：

夫书肇于自然，自然既立，阴阳生焉；阴阳既生，形势出矣。

(见宋陈思辑录之《书苑菁华》)

这“自然”，不是山川林木，而近乎于“道”，可以说是“道”的另一种说法。

总以上诸说，可见古人关于什么创造了艺术这个问题，是“形而上”地去求解，并得出“形以上”的答案。简言之，便是“道”创造艺术。

金岳霖先生说：“每一文化区有它底中坚思想，每一中坚思想有它最崇高的概念、最基本的原动力”。接着他指出：“道就是中国思想最崇高的概念、最基本的原动力”（引自金岳霖：《论道》）。

那么，艺术果真是由那虚无缥缈的“道”创造的么？再者，艺术不是由“道”创造的，古人的这种十分固执的看法还有什么价值？现代以来，因唯物论的劳动说确立，当然，这样的形而上见解便被斥为谬说了。由此，顺流而下，中国古典画论在艺术哲学这个层面上便过于简单地被否定了。须知，“玄的心灵状态”是认知中国绘画的法门。艺术虽难说是“道”创造的，而“道创造艺术”仍有价值，因为，它使艺术家从这个“最崇高的概念”出发看待艺术，并为这个“最基本的原动力”所驱动去表现客体。恍兮惚兮的创造说衍化出了恍兮惚兮的中国书画。愚意，在艺术理论研究上，许许多多的概念，是大可不必去精确地界定的，尤其中国传统艺术更是如此。比如道、气、妙、格等等概念，很难去明确解释，这些画学、书学中的常用词，是从哲学、伦理学转用为美学概念的，从一开始，它就是恍兮惚兮的。英国著名科学史家贝尔纳和马凯，在1965年第十一届国际科学史大会的开幕式联合发言中，对此就备加赞扬，他们说：“《道德经》这部描述中国人对自然与社会运动看法的中国古典优秀著作，从一开始就告诫人们，过于

刻板的定义有使精神实质被阉割的危险”（引自贝尔纳：《科学的社会功能》）。在“玄的心灵状态”基础上构建起来的中国艺术美学，其大量用语，都是“模糊”的，这正好给人的精神予巨大的驰骋空间，不使精神锁锢在极狭隘的范围中。文人画的主角当然是文人，他们从小所受的教育，便不是自然科学，所有学校，都以经典为教材，实在“玄”得很；这是中国古代教育的特点。待佛教传入，禅宗兴起，更将文人们推到了虚无缥缈的云端，堕入玄海而不能自拔。以这样的精神状态从事于绘画，自然便创造出了“稀奇古怪”的文人画。

老子说“一生二，二生三，三生万物”，儒学大师之一的荀卿也说：“天地合而万物生，阴阳接而变化起”（《荀子·礼论》）。这两句话，在用词方法上，是所谓互文见义，即天地、阴阳交接而起变化、产生万物。“音乐之所由来者远矣；生于度量，本于太一。太一出两仪，两仪出阴阳。阴阳变化，一上一下，合而成章”（《吕氏春秋·大乐》）。这是古人的共识，并非一家一派的私见。只有从这个哲学高度来理解，才可能明白古人对艺术何由生这个问题的认识。

但凡艺术，主观性总是强的，万物是否是那茫茫混沌的“道”所创造，我们未必会苟同，然而，未必苟同却又无从说它错在哪里，对在哪里，只好也茫茫混沌了。这个官司让哲学家去打吧，我们所注意的却是，在艺术范畴内，这个很玄乎的“唯心”起源说，未必无价值，或者竟可以说价值很大。“合乎客观事实”，是科学家研究的目标，艺术家则不合事实也可。科学家不容许妄言乱论，艺术家则容许“胡说八道”；科学的结论只有一个，水是“ H_2O ”而不是“ H_3O ”，艺术的责任不是要解答客观世界的内部结构及其运动规律，它是心灵的、个体的、主观的“脑电图”。

艺术的起源，至此告一段落。往下，便谈观照万物的观

念了。

绘画离不开一个大前提——你究竟怎样看待万事万物。各类艺术各有其侧重，诗与乐，最长于渲染情感，小说与戏剧则更贴近人生社会；绘画则追踪哲理最紧。在先秦时代，儒道二家影响最大，不妨从此说起。

孔子的学理，可以说是行为哲学，礼是规范行为的，要使行为不逾矩，最根本之点在于心灵的修养，因此，修身是起点。所以，韩愈说：“博爱之谓仁，行而宜之之谓义，由是而之焉之谓道”（《原道》）。此所谓道，即行路所遵的道路之道。孔子的态度严厉到“非礼勿视”，这“视”自然也便与绘画有关系了。所谓“君子不以绀緌饰，红紫不以为裘服”（《论语·乡党第十》），道理何在？因为深青透红的绀是裘服的颜色，黑中透红的緌是丧服的颜色，平常所穿的衣服是不能以绀緌之色为边饰的。裘服也是便服，便服是不能用礼服的红紫色的。在《阳货篇》中，他更形严厉了，乃至“恶紫之夺朱”，何以如此？紫也好，朱也好，颜色而已，何至如此？原因即在一个“礼”字，朱为大红色，是古代的正色，紫则为间色，紫之夺朱，无异于僭礼。这正如季氏八佾舞于庭，使孔子难以容忍一样。（《论语·八佾篇第三》：“孔子谓季氏：‘八佾舞于庭，是可忍，孰不可忍也？’”）说到音乐，孔子说：“乐云乐云，钟鼓云乎哉？”意思是音乐不止是敲钟击鼓，所关者，礼也。在同一篇中，有如下一段：

子夏问曰：“‘巧笑倩兮，美目盼兮’。素以为兮，何谓也？”子曰：“绘事后素”。曰：“礼后乎？”子曰：“起予者商也，始可与言诗已矣。”

这一段话，历来弄得很含糊，近人孙旗先生在所撰《对中

国美学思想的省思》（见《台港及海外中文报刊资料专辑·美学研究》一九八七年第四辑）一文中释义近真，兹录如次：

“后人对‘绘事后素’的解释，都以南宋理学大师朱熹的《四书集注》，把‘素’作‘白’解，以为白色的绢是绢素。有人说和《考工记》的‘凡画绩之事后素功’是同一原则。自郑玄以来，大家都认为‘素’是‘最后布白色’的意思。也有人把‘素以为绚兮’译成现代汉语的：‘绚烂归于平淡’，就是以朴素代替绚烂。这些说法都是断章取义，每一句的解释都还说过得去，可是要联成全部，就可以说是很错误的。”作者说“画人物画到最后敷白粉才传神，不用说人物画家不能同意，就是小孩子恐怕也不赞同。”那么，孙氏之见如何？他以为前两句是描写美女的姿容，“素以为绚”是说这样绝世美人是天生丽质，而“绘事后素”，是讲“当画家修养很高的时候，画人物就到了维妙维肖的境界”。孙氏的解释，到此也可以说算是能圆通的一家言了。但他的毛病出在抛开了完整的一章的后部，子夏曰“礼后乎”之后，孙不讲了一——然而，这正是孔子论艺术的支持点。谈艺术一定得扯到“礼”上，这是孔老夫子的常法，子夏扯到了“礼”上，所以孔子才表彰他，说可以跟他“言诗”了，也就是取得了谈诗资格。绘画到了“维妙维肖的境界”，也恰如人修养到了“从心所欲不逾矩”的境界”，处处都在“礼”的规范中。这样，前后也便通贯了。素有不加饰之义，《礼记·檀弓》：“以生者有哀素之心也”，《注》：“‘哀素’，言哀痛无饰也。凡物无饰曰素。”画画不能“无饰”，而最高的技巧却能见斧痕，以此为例，才讲到“礼”上，极高的修养，则言行自自然然在规范中，是不会“逾矩”的。

孔子的落脚点是造就完美的人格，《论语·宪问第十四》：“子路问成人，子曰：‘若臧武仲之知，公绰之不欲，卞庄子