

港台海外鄂籍学人文丛

第四卷 中国艺术精神

湖北人民出版社

李维武 编

徐复观文集

徐复观

一九〇三年出生于湖北浠水

一九八二年逝世于台湾

八十年间走过了从贫苦农家子弟

新儒学大师的传奇性人生道路

留下了数百万字的学术著述

和一颗跳跃不息的中国心

以自己的文字 思想和人格

熔铸成二十世纪中国人文学术史上的

一块丰碑



港台海外鄂籍学人文丛

第四卷 中国艺术精神

湖北人民出版社

徐复观文集

李维武 编

选题策划 王建辉

责任编辑 谢嘉星

封面设计 邹典佐

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，而且也会瘁麻真实地努力，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

的系统。

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义。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，是毫无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。我的友人朱龙鑫先生，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，判肾镌肝只自仇。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