

中国艺术论丛

中国画论 与中国美学

刘墨

著

人民美术出版社

中国画论与中国美学

人民美術出版社

图书在版编目(CIP)数据

中国画论与中国美学 / 刘墨著. —北京: 人民美术出版社, 2003.8

ISBN 7-102-02824-5

I. 中… II. 刘… III. ①汉字—书法美学②中国画—艺术美学 IV. J201

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2003) 第 071169 号

中国画论与中国美学

刘 墨 著

责任编辑: 葛小琳

装帧设计: 郑子杰

责任印制: 丁宝秀

人民美术出版社出版

(北京北总布胡同 32 号)

北京市彩桥印刷厂印刷

新华书店北京发行所经销

开本: 850 毫米 × 1168 毫米 1/32 印张: 9.5

2003 年 9 月第 1 版第 1 次印刷

ISBN 7-102-02824-5 定价: 36.00 元

自序

自小学书学画,进而研读书论画论,为时已有二十余年之久。尽管多年来在学术研究方向上多有调整,但对书论画论的兴趣仍“浓得化不开”,虽然此前我已经有《中国艺术美学》(江苏教育出版社,1993)一书涉及相关内容,而且在此之后仍有一些论文于此方面多有阐述。此次以《中国画论与中国美学》为题成一书,可能会更准确地概括我在艺术史与美学方面多年探研的心得与观点。

本书的写作目的与方法,非常明确:一是从思想史的角度梳理中国画论中的一些观念问题,一是从学科的角度看中国美学究为何物。

自20世纪以来,西方学术思想的涌入既给中国思想带来了活力,也造成了极多的“混乱”,由非法链接而来的语言病毒比比皆是。在20世纪80年代的“美学热”或“文化热”中,这种风气愈演愈烈,20年过去,对一些重要学术问题进行清理与辨析,对于现今学人显得尤其重要。

海德格尔(Martin Heidgger,1889—1976)与一位来自日本的探问者手冢富雄谈话的时候,曾经发人深思地说道:“美学这个名称及其内涵源出于欧洲思想,源出于哲学。所以,这种美学研究对象对东方思想来说终究是格格不入的。”(《从一次关于语言的对话而来》)海氏所以这样说,是因为晚年的他已经深刻地认识到东西方思想的差距。在他看来,东方观念是不可能“在美学中”的,任何对东方特有的观念进行美学的解释,都难免“落入美学的魔掌之中”。

哲人的话如此,艺术史家又如何? E. H. 贡布里希在《艺

术与错觉》一书中引述元僧觉隐“我尝以喜气写兰，以怒气写竹”（李日华曾经加以解释说：“盖谓兰叶势飘举，花蕊舒吐，得喜之神。竹枝纵横错出如矛刃，饰怒尔耳”）总结中国画的特色说：“它最初关心的既不是形象的不朽，也不是叙事的巧妙，而是或者可以被并不精确地描述为‘诗兴’（poetic evocation）的东西。中国的艺术家一直是山脉、树木，或花朵的‘制造者’，他能凭幻想而使它涌现，因为他已经知道了它们存在的秘密，他这样做不过是记录并唤起一种情绪，而这种情绪则深深的扎根于中国人关于宇宙万物的观念之中。”同时，他还强调：“在西方艺术中没有什么东西能跟这种绘画概念相比。的确，我们讨论绘画时所用的语言跟远东的批评术语如此根本的不同，以致一切把一种语言译为另一种语言的努力由于在类目上有这种根本差别均遭失败。”

面对这样肯定的陈述，我们需要认真思考。

然而，借助西学框架以及西学术语而建立起来的现代中国学术，又该如何运思才能逼近“中国之思”呢？

也许有人会立刻发问，既然海德格尔认为对东方特有观念进行美学的阐释，都将落入“美学的魔掌”之中，为什么在此还要采取“美学”（Aesthetics）这个名词而不是采取“艺术理论”或者一些避免发生歧义的名词呢？这可真是一个大尴尬！而且，由于许多人的做法，已经“败坏”了美学的名誉，“败坏”了艺术理论的名誉。

是否仍然采用“美学”这个名义，让我颇费踌躇。想来想去，我还是决定采取“美学”这一名义，而且在“美学”前面冠以“中国”——所以这么做，是因为我讨论的问题，主要是关注中国人在艺术中所要解决的问题——美学关注人的个体的创造性体验，艺术理论则较偏向于关心和研究艺术的本质。这里我想举出两句话，一个是刘熙载（1813—1881）在《艺概》卷五《书概》中所说：

书，如也。如其学、如其才、如其志，总之曰如其人而已。

另外一个则是罗杰·斯克鲁顿(Roger Scruton)在《审美理解》中所说：

在我看来，当代的分析性美学过多地致力于对艺术本质的关心，而忽略了康德所考虑的更根本的问题，那就是审美趣味(aesthetic interest)的本质和价值。

刘熙载的话，说明中国艺术从来就是依附于“人”，并以人为轴心而展开的“美学之思”；至于后者所说的“审美趣味”，除了含有审美理解和审美经验两种意义之外，我想可能更包括了里格尔的“艺术意志”(art will)，即在表露在艺术的“意志”中一窥国人艺术创造中的文化背景与美学奥秘。

我曾说，“中国美学”的含义，用哲学来说是“析万物之理，判天地之美”(庄子)，用诗来说是“情穷造物理，学贯天人际”(杜甫)——庄子哲其表而诗其里，杜甫诗其表而哲其理——所以中国艺术不仅表现人更能表现宇宙，艺术的图像则是一个人与宇宙融和的图像。这就像法国的勒内·于格(Rene Huygue)将艺术视为第三种现实——“它按照自身规律构成，然而我们感到它与我们息息相关，将我们所了解的外部世界与我们的感觉、神经、心灵、精神所体验的内部世界融为一体”〔见他的《图像的威力》(Les Puissances de L'Image, 钱风根译，四川美术出版社，1988)第十四章《美术介于自我与宇宙之间》〕。

中国艺术是有其最高境界的。它是什么？孟子(轲，约前 372—前 289 B. C.)说：

可欲之谓善，有诸己之谓信，充实之谓美(朱注：力行其善，至于充满而积实，则其美在中而无待于外矣)，充实而有光辉之谓大(朱注：和顺居中，而英华发外；美在其中，而畅而后四支，发于事业，则德业至盛而不可加矣)，大而化之之谓圣(朱注：大而能

化,使其大者泯然无复可见之迹,则不思不勉,从容中道,而非人力之所能为矣。张子曰:“大可为也,化不可为也,在熟之而已矣。”),圣而不可知之之谓神(朱注:程子曰:“圣不可知,谓圣之至妙,人所不能测。非圣人之上,又有一等神人也”)。〔朱熹《四书章句集注》(中华书局,1988),第370页,另外参见杜维明《儒家思想新论》(江苏人民出版社,1996)中《孟子思想中人的观念:中国美学探讨》一章〕

在中国思想之中,“善”、“信”、“充实”这类哲学术语和含义,可以不必改换任何含义就用到艺术中来。它就是中国艺术家之美的主体性以及道之象征之所在,而且有一点需要格外地注意,即中国艺术从来不停留在“美”这个字所表示的含义里,而是更进一步,超越“美”的界限,创造不已,光辉灿烂,使其成为无限超越的形而上的存在。在相同意义上,井村阳一概括雅斯贝尔斯的艺术哲学说:“艺术欣赏虽然是瞬间性的,但因它摒弃了现实,就能向此在的一切深渊(Abgrund)投进光,在最透彻的意识中照耀此在。”(见《存在主义美学》崔相录、王生平译,辽宁人民出版社,1987,第51页)

在中国思想家看来,无论是为人,还是从艺,无不意在一种无限的创造性与生成性——如果把它转换到美学领域中来,它的意义就变得十分丰富,因为以心灵沟通外部与内部世界以及感觉的形式化功能,在人的不断内化与外化的创造性生成过程中起着什么样的作用,恰是美学的研究重心而为艺术理论所忽视。

在写作《中国艺术美学》(江苏教育出版社,1993)一书的时候,我曾说,我所用的方法以及所努力的方向,正是这样一种探索,即探索中国艺术及其美学的审美生成与吾人心灵性情之间的关系。因为中国艺术的美学含义,其积极的意义正是在于吾人要克服或摆脱一切外在的强制与制约,将艺术创造的重心从日常世界转到心灵性情世界、人格仁德世界,最

终转向本真的人。这是一个对外在世界作无限舍弃、深切省觉以转向自己生命核心的过程。惟此透破到极处，乃有最高之肯定，于是，“道”之最高境界即为艺术之最高境界，《易经》中所谓“刚健”、“笃实”、“辉光”、“生新”，不仅是中国人人生的最高理想，同样也是中国艺术以及美学的最高理想。

中国艺术的理想是什么？这就像方东美先生所赞颂道的：“中国艺术的胸襟是移情于对象与之冥合无间，忘我于物，即物即我的胸襟。中国艺术的意境之构成恒在一瞬，灵感之来稍纵即逝。文章天成，妙手偶得。中国哲学方法上之体验在对此宇宙人生静观默识，意念与大化同流；于山峙川流，鸟啼花笑中见宇宙生生不已之机，见我心与天地精神气之往来，这正是艺术胸襟之极致。中国哲人之妙悟哲学上至高之原理，常由涵养功深，真积力久，而一旦豁然贯通，不许推证，不容分析，当下即是，转念即非。这正如中国艺术意境之构成，灵感之下临于一瞬……中国艺术，是以物质界的形色声音象征吾人内心精神境界之客观化——吾人内心精神境界在物质所投下的影子。所以中国艺术创作即是沟通内界与外界，精神与物质，超形界与形界之媒合。中国艺术精神融摄内界与外界、精神与物质、超形界与形界之对待，而使人于外界中看见自己之内心，于物质中透视精神，于形而下之中启露形而上。因为中国主要哲学儒家哲学之内容乃合内外之道，和融精神物质差别相，于形色中见性天，即形下之器以明形上之道。中国的道家哲学更以道为无所不在，而不以之为超绝者，要人于蝼蚁稊稂中见出天地之原理。所以，儒道二家同是最富艺术性的哲学。而且，中国人之最高人格理想正是人格本身在艺术品中之表现（参见他的名作《中国人的艺术理想》一文）。”

宗白华先生尝言，艺术同哲学、科学、宗教一样，也启示着宇宙人生最深的真实。只不过它的手段是借助于幻象的

象征力,以诉之于人类的直观心灵与情绪意境,美则是它附带的赠品。在此意见上,我认为中国书画是一个“整体”,而这个整体是必须与中国哲学、文学、宗教等联系在一起的——中国艺术的价值,也正是由于其可以使我们周历多层的人生境界,扩大胸襟,不仅与人类的心灵融为一体,以至于没有一丝的人生意义不体现在里面,而且与宇宙大化的生机亦融为一体。

附带一提的是,中国艺术在创作上虽然每呈衰退之势,但是中国艺术的理想却一直在发扬光大着——不仅古代有众多的伟大的艺术家、美学家在不断地阐发它,即使在现今,如宗白华、方东美、钱钟书诸前辈,也都是阐发中国艺术及其美学的微言大义的高人。

这里,我将要在文化的和历史的语境中来研究中国艺术中的创造性体验。

中国书画以及理论的起源与发达,至少可以追溯到汉魏六朝,一直到近现代,仍然层出不穷。这些著作发乎创作,潜乎心性,代复一代地滋润着民族的艺术精神,字斟句酌间透露出的是传统的人文气息。

从现代艺术哲学的角度来说,有人说“艺术的价值有赖于人类情感的深度”,有人说“艺术的价值在于以简明的表现手法对生活做出诗意的、宗教的或哲理的阐释”,有人说“艺术价值在于表现了一种艺术家只有依靠直觉力量才能把握住的理想的均衡感或和谐”,或者说“艺术的价值在于表现了永恒的人性”(参阅 Herbert Read: *The Meaning of Art*),我们就不能不惊异于中国艺术理论的觉醒之早!试看:《庄子·田子方》中那位画史的“解衣般礴”,赵壹《非草书》中所谓的“凡人各殊气血,异筋骨。心有疏密,手有巧拙,书之好丑,在心与手,可强为哉!”已然是天才论与表现论的奠基者了;宗炳(375—443)的“澄怀味象”(《画山水序》),以及王微

(415—443)的“本乎形者融灵，而动变者心也”(《叙画》)，更是深入到心灵的深处去了；而王羲之(303—361)所说“须得书意，转深(疑为‘侧’字)点画之间皆有意，自有言所不尽得其妙者”(《法书要录·晋王右军自论书》)，比起克莱夫·贝尔(Clive Bell, 1881—1966)“有意味的形式”，真不知要早多久而且要耐人寻味多少！

诗歌如此，书法如此，绘画亦是如此。

画与人生、思想、历史、诗、书法并非判然有别，其精光所聚之处，实为一体。所以本书所采用的原则与方法，是从中国画论与中国思想与文化的相通之处入手，着重阐发其中蕴含的宽广的人文理想。

有必要对本书的几篇文章做一下简略的交代。

第一章《道家的知识论及其美学》，主要探讨了道家思想对于中国艺术与中国美学的影响，尤其是探讨了中国艺术中所蕴含的“天道”思想与庄子对于“技艺”的看法。通篇想说明的问题，无非是表明在中国艺术思想之中，道家所启示给中国艺术家的最终的意义，还是在于澄明内心世界，然后引此澄明朗澈之心以化外物，使之内外通明，物我无滞；庄子曰“齐物”、曰“外物”等等，其根本之点皆在于“化物”，使吾人可以从形器的自身直接窥视其所含蕴之道，体味其所具有的深、远、玄、微——即庄子《大宗师》中所谓的“不如两忘而化其道”！最道得出有我有物、非我非物的“物化”境界。

第二章《宇宙意识与生命情调》，是由今人林畊青的两句话而来的：“最高的意境，则需与天地同脉拍，这就是‘宇宙感’。表现可有两面，感到无穷时空的‘微茫处’，与感到生化天机的‘微妙处’。屈原《天问》可代表前者的情怀。曾点浴沂，最可说明后者的志趣。简单寻例的话，陈子昂的《登幽州台歌》属于前者范畴，陶渊明的‘采菊东篱’诗，属于后者的典型。”(引自冯其庸、尹光华编《朱屺瞻年谱》上海书画出版社，

1986,第9页),显然,我在这一章中用了5万字的篇幅,阐明的无非是这两种美感的不同表现及其美学意义。

第三章写的是“气韵生动”,对于中国画论来说,最复杂的问题可能就要属“气韵生动”了。本文通过“气韵生动”与六朝美学思想间的关系,以及它在后世的演变,意图揭示出它何以在随后的发展过程中,渐渐地把本来属于宇宙论方面的“气”,转化到吾人心灵境界的“韵”。吾人遂在后来的发展中开始舍“气”之“动”而取“韵”之“静”,弃“气”之“实”而趋“韵”之“虚”,摒“气”之感性而扬“韵”之精神,抑“气”之阳刚而扬“韵”之阴柔。

第四章《天人之际》是在我硕士论文的基础上修改而成的。方闻曾经写了一本名叫《心印》的书讨论了几个问题:一、画家们是如何实现绘画的错觉性再现的?二、山水画的内容或内在涵义是什么?三、绘画怎样成为一种发现或把握现实的“用具”的?关于第一个问题,我不想再过多地重复。我所关心的是第二个与第三个问题。另外我还要提出的问题是,为什么在五代之后,山水画会成为中国绘画的主流并代替了鼎盛一时的人物画的地位?他们在山水画中所追寻的是是什么?画家们是用什么样的方法与眼光来记录自然景象及其变化的?当诗人、书法家用各自的形式来抒发自己的情思并以此为特色之时,画家在做什么?他们是否也想在自己的画中体现这样的功能?这一转变是如何达成的?如果说,宋明的哲学家普遍形成了对“生意”的热爱,在观生意中体味宇宙造化之伟力,在生意盎然中亲证“仁”的道德境界,那么,此时画家的努力方向也是如此,因此仅从“观生意”一种行为中,就包含了哲学智慧、伦理精神和艺术情怀三境界。

第五章《诗兴与画境》,其中稍为得意之笔是“宋人诗画说中的人文精神”一节,在此节中,我发现,文人介入绘画之后就使绘画的功能与意义发生了极大的变化,对于他们来

说,绘画的目的也像诗的目的,而“诗”的本义与“兴”所拥有的心醉神迷,不同于一般意识、认识等经验,而是高强度的、活生生的和深层的体验。比较一般匠人而言,文人艺术家或美学家总是注重于“兴”与感性个体生命以及与人生重大事件的联系,而且突出它的自由、自明、直觉等性质。换言之,它直接源于人的个体生命深层之对自然万物的深切领悟。更进一步说,它是建立在吾人之个体存在的本真状态之上的。宋人主张文道合一,主张艺中见道,概而言之,是主张于文艺中充分显示士人的心态,即士精神的自觉、自尊。引申到美学方面上来,则中国艺术中三个最重要的因素——人格、宇宙、审美——必须得到强化,而且越来越得到更为微致的体现。

所以选择了这五个角度,原因在于我认为它们是研究中国画论中最重要的问题了,因为它标示着中国画论由先秦道家发轫至晚明而发展成型的历史进程,也意在于由此求得中国绘画之精神及其嬗变史的内在联系。

本来还想写一篇名字叫做《问题的症结之所在——读詹姆斯·埃尔金斯〈西方美术史学中的中国山水画〉》的文章,以发表一下我对西方学者研究中国绘画问题的看法,可惜由于时间的缘故,没有完成,只能留待以后了。

目 录

自序 (1)

第一章 道家的知识论及其美学 (1)

1. 关于“道”的讨论 (5)

道家思想最伟大的代表，一是老子，一是庄子。老子由对宇宙之道的设定，追思对天道、世道、人道的全面理解。而蕴含在《道德经》文本中的内在含义，亦可发展出两种路数：一个是以个人为中心的反社会的倾向，将导引出追寻个人自由（纵逸）或保全个人生命（养生）的两种不同途径；一个是以内心体验为中心的反理智的倾向，在内心体验中直探神秘的终极之境——这两种倾向在庄子都得到了更加精彩的发挥，因此庄子更偏向于人的自由境界以及由此而来的内在精神超越问题。

2. 道家的知识论 (11)

道家的知识论，并不像西方哲学中的知识论，求得人类理性的知识秩序，而是直面事物本真，因此它的“知”，是重抵人的本然混沌无分别之境，所以可以说是一种“无知之知”。进言之，在天道思想中，道家的知识论的最高境界是“无知之知”，因为“无知之知”的意义是无索无求，只在自我昭示，即老子所谓的“涤除玄览”——当吾人做到这一切，就能任万物之性而化生，因万物之性而长养，生长万物而不据为己有，兴

作万物而不恃己能,长养万物而不视己为万物之主宰——这便是最深之“德”。在这种状况下,人将自己抛入空灵之境,人生活在这种空灵之境之中,并从一切人为的规定或意义中解放出来。

3. 虚静的道心 (19)

道家所常用的“心斋”、“坐驰”、“坐忘”、“吾丧我”……其意皆在于“虚以待物”,影响到艺术美学,便有“收视反听”、“澄心以凝思”、“澄怀味象”、“神与物游”……贵在虚静”、“不滞于手、不凝于心”等等说法的提出,皆是此种哲学之体现。

4. 道与技 (27)

对“道”的最终领悟,既然无法依据概念语言,又不可能完全凭空而行,因而必须依托于某种微妙的技艺(“艺”、“术”、“能”、“巧”),以便让“道”可以呈显出来。

5. “物化” (34)

“物化”的审美境界,在于宣示造化的创造秘密,以默而识之的观照态度去体验宇宙之间生生不已的节奏,拿自己的精神生命体合于自然的生机,而丝毫不露人工的痕迹。

第二章 宇宙意识与生命情调 (53)

1. 中国艺术中的宇宙意识 (53)

在一山一水间、一景一物间,不惟使吾人的情感与性灵毕露,尤其还在于使这种情感上升到宇宙情感,表现生化天机的微妙与无穷时空的微茫感。

2. 无穷时空的“微茫处” (58)

深情、痛哭、尤难为怀……这种感情虽来源于生活

中的感悟,然而却也是深沉的艺术感情之极致,无不在个人的感喟之中,包含着一种更为壮阔宏伟的悲天悯人的宇宙意识,也表现着一种深沉的生命情调与审美意味。

3. 表现生化天机的微妙处 (70)

冯友兰在《论风流》一文中论“魏晋风度”提出了四点:即“必有玄心”、“必有洞见”、“须有妙赏”、“必有深情”——“深情”即是吾人在宇宙之中所产生的生命意识;“洞见”与“妙赏”却是吾人妙明灵透之智慧。在中国艺术美学之中,艺术境界的表现正好与冯友兰之说秩序相反,是由“深情”到“妙赏”,复由“妙赏”到对宇宙人生的“洞见”,而最终归于“玄心”的表现的。盖“玄心”的意义为人类性灵的发抒,为宇宙的微妙与美的感觉,为对于真理的洞见和心灵的智慧。

4. 沉醉与梦幻 (80)

在中国艺术中,高超莹洁的意境与宇宙意识是常可见到的,而壮阔幽深的历史—人生意识却并不多见。前者的擅长在于“虚”,后者的擅长在于“实”。所以,倘若并不觉得牵强,我们是否可以将这两种艺术精神比喻为尼采《悲剧的诞生》中的“狄奥尼索斯”(Dionysiac)精神与“阿波罗”(Apollonian)精神?

5. 从游历到栖居 (84)

人不仅要领悟道,而且更重要的在于在体道后的栖居——在体道的状态之中显明自身,在返回自然之中恬然栖息。因为,所谓体道的意义就是使人之人生在世的栖居进入真境而栖息。

6. 从造化而归自然 (92)

在中国艺术之中,尤其是在山水画之中,常常可以看到一位世外的高人逸士徘徊或箕坐在林泉山麓之间,默对大荒而因象悟意。这无疑是艺术家本身的人格写照。而人与大自然间理想的结合作为精神力量与安定的泉源,则是中国美学一再探讨的主题。

7. 从山水到心境 (102)

“从山水到心境”这一命题的提出,应该是中国艺术史上的一大转换点。中国山水画的真精神,就在于人不断地向自然亲近,人不断地融入于自然之中——而中国山水画的发展,就是这种精神的演进史。

第三章 气韵生动与六朝美学 (120)

1. 气的思想 (123)

中国画论中所谓的“生意”、“生理”、“生气”,都明显地注重于“气”之“生生”的属性,它们能借艺术家本身的创造力显现出来。气之所动,神气亦能为一旺。

2. 韵·气韵·风韵 (134)

在谢赫的著作之中,“气韵”则融合了这样两种含义:艺术家之气质、才气与气力,以及见之于作品的韵味与气势。

3. “清”、“简”、“约”、“淡”的崇尚 (151)

少则清,简则清,练则清;与此相反,多则浊,繁则浊,杂则浊。因此与“清”相关的一个必然现象,就是连带着也推崇“简”、“省”、“远”。“省”意味着去滥、去繁、尚简、尚约以及省字、省句。而无论是“清”是“简”抑或是“约”,还是与此相类似的,都在于表现吾人的“体道”、“亲道”之心——它是一种从形式上向精神境

界上的转换——一切喧哗的、狂乱的情调在此都已被此“体道”、“亲道”之心净化了。

4. 骨气 (158)

“魏晋风度”一个非常重要的标志,还在于人的“骨气”。如无“骨气”,亦算不上有“风度”。换言之,玄远之中必有骨气作为根基,才是真正的魏晋风度。

5. 气韵生动在艺术中的体现 (162)

任何过于刻画的东西都有害于艺术生机的勃发,以至于直接关系到世外有远致的胸襟的表现,所以吾人必须简化其外在的形式,以揭示其含义并抓住吾人之精神的内在象征。所以,在中国画论或者是美学范畴之中,“气韵生动”是一个最富于中国特色的批评概念。

第四章 天人之际 (178)

1. 哲学家眼中的“理” (182)

程颢说:“吾学虽有所授受,天理二字却是自家体贴出来”——即是在对天地万物的观照以求得内心本本的和谐而获取的,因而是孔、孟、《易传》的法乳。“天理”,即天地万物之理,亦即万物自成的生生之理。贯穿在宋代哲人宇宙观与自然观之中的乃“即活动即存在”的创生性的道体之意。

2. 画家眼中的“理” (190)

一个人的绘画创作,并不单单是为了自己表达情感的需要,更重要的是为了体验人与自然之间的内在共鸣。我们所看到的,也不只是一审美快感,而是作为天地间和谐的体现,引导人们遵循天地间的基本秩序。因此,艺术也具备了宇宙论与认识论的意义。