

# 中國思想史與書畫

教学研究集  
(六)

金观涛 毛建波 主编

中国美术学院出版社

中國思想史與書畫

教学研究集  
(六)

金观涛 毛建波 主编

责任编辑 张惠卿  
特邀编辑 黄亚丽  
版式制作 胡一萍  
责任校对 杨轩飞  
责任印制 毛 翠

#### 图书在版编目（C I P）数据

中国思想史与书画教学研究集·六 / 金观涛，毛建波主编. — 杭州：中国美术学院出版社，2018.4  
ISBN 978-7-5503-1630-0

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(2018)第084475号

## 中国思想史与书画教学研究集（六）

金观涛 毛建波 主编

出品人：祝平凡

出版发行：中国美术学院出版社

地址：中国·杭州市南山路218号 / 邮政编码：310002

网址：<http://www.caapress.com>

经销：全国新华书店

印刷：杭州恒力通印务有限公司

版次：2018年5月第1版

印次：2018年5月第1次印刷

印张：22.75

开本：710mm×1000mm 1/16

字数：399千

图数：181幅

印数：0001—1000

书号：ISBN 978-7-5503-1630-0

定价：68.00元

中國思想史與書畫

司馬堂



封面題字：尉曉榕

感谢浙江敦和慈善基金会对本书的资助

# 序

# 寻找东西方艺术对话的平台

金观涛

如何实现中国传统审美精神与西方艺术的对话？它和中国传统文化的现代转型又是什么关系？这是一个困惑了中国人一百多年的问题。事实上，只有理解中国和西方不同的审美精神都是轴心文明融合的产物，历史的难题在这一新平台上才会有答案。

中西艺术对话已经有一个多世纪的历史，为什么至今仍困难重重？我认为其中一个关键性原因是这两大审美传统的理解都没有达到真正的哲学层面，因此没能发现二者的交集，也就无法建立东西方艺术对话的平台。

《中国思想史与书画教学研究集（六）》由中国审美精神和西方艺术探讨两个不同的部分组成。中国审美精神研究仍沿着前五集的主线，讨论书法、山水画和中国文化大传统及其现代转型的关系；而西方艺术探讨则以创作和体验的方式呈现，这是焦小健和蔡枫加入中国思想史与书画研究中心带来的新格局。在这篇序言中，我将提出自己对如何建立中国审美精神和西方艺术对话平台的初步想法。

## 一、中国传统审美精神的定位

综观前五集中多篇论文的探讨，我们已能大致了解中国传统文化的审美精神及其代表。这是建立中国审美精神和西方艺术对话平台的前提之一。

我们以往的研究表明：周代以“礼”“乐”为其审美精神，到轴心文明产生的时代，孔子把原本作为族群传统的“德”转化为个人的道德追求，从此道德成为中国文化的终极关怀，中国文化的审美精神亦由道德规定。周代礼乐传统中，只有

礼是终极关怀对应的道德规范，《乐经》失传不可避免。孔子的“博文约礼”投射到书写上，书法才可以成为中国文化审美精神的象征。士人在实践道德规范的过程中，“从心所欲不逾矩”是修身的最高标准，它支配着历代书法的发展。

本集刊载的几篇论文在这一方面的研究上有了新的进展：

既然书法的价值追求和道德实践同构，道德价值是向善的意志达到规范，规范的内涵及其所欲性对自由的要求构成对道德追求的内在制约。这样，在书法审美中，规范和自由的紧张一直贯穿于书体的变迁之中。这首先表现在用什么名称来指涉代表道德意识形态（特别是规范）的书体。

秦用法家建立了大一统帝国，小篆是作为“书同文”这一推动王法统一法规的政策所对应的规范书体，自然不可能体现儒学在道德规范中对自由的要求。到汉代，宇宙论儒学成为国家意识形态，官方肯定的规范书体变成隶书。邢志强的论文指出：隶书这一名称，源于书写作为汉代文官制度的组成部分，是一个以皇帝为中心的家国同构政治体把自己的运作投射到书写规范的过程。它是如此有影响力，虽然宇宙论儒学在魏晋南北朝时期已经解体，但一直到唐代，心性论儒学成为官方意识形态，隶书仍是官方对规范性书体的称呼。宋明时期，情况有所变化。史劼考察了“正”字在历代的使用，发现它一开始就是和儒家道德规范紧密相连的。到宋代，“正”开始广泛地出现在“正人心”之中。换言之，随着宋明理学成为官方意识形态，作为道德规范的礼被视作天理之实现，和“正心”相对应且象征道德楷模之“楷”才压倒“隶”，成为官方肯定之规范书体的指称。

书法实践中对自由之追求更多体现在草书的书写中。东汉末期，因宇宙论儒学不可欲，中国文化出现第一次道德价值的逆反，“无”和“无为”成为新道德。草书兴起正是这一新道德追求在书体上的表现。翁志丹通过分析玄学和道教放逸精神对书写之塑造，勾画出魏晋南北朝“儒玄双修”如何导致“行书”成为当时道德实践之代表。行书在一开始被称为“草隶”，其中“隶”对应“玄礼双修”中来自儒家道德规范“礼”的约束，“草”则体现草书带来的冲破原有规范的解放精神。行书的起源使得书法中规范和自由的冲突有可能解决，其最高水平即规范中求自由的审美原则得以实现。正因为如此，晋代成为书法审美之高峰，从此奠定了王羲之的书圣地位。

通过关键词统计，史劼发现“心正则笔正”“书为心画”这两个观念大量出现在宋代，是理学消化佛学修身方式的结果，并在元明进一步被纳入程朱理学式的书

法修身体系中。

施锡斌和陆嘉磊的两篇论文，都揭示了程朱理学形成后，以“理”为核心的道德修身对书法的塑造力量是多么巨大，不仅士大夫要用其道德追求模式来书写，即便元代蒙古上层人士亦是如此。刘磊则通过研究李文田对定武兰亭的质疑，证明程朱理学捍卫正统的心态，甚至左右了同光年间的书法考据，使其变得不甚可靠。

甲午战败后，程朱理学在西方现代文明的冲击下变得不可欲，中国文化出现了第二次道德价值的逆反。对程朱理学的逆反是革命乌托邦，它作为一种全新的道德追求立即把自己的结构投射到书写上，这一切导致二十世纪书法审美标准的巨变。革命乌托邦对书写的塑造是从文字选择开始的，通过书写工具一直延伸到书体之上。虽然拼音文字在价值上更接近革命乌托邦的要求，但在民族认同和书写表达连续性的要求下，“简化字”和“草书”成为新道德对文字和书体的最终选择。陈向向在《汉字革命与新书法观》中分析了上述过程的部分环节。由此可见，二十世纪草书成为书法史上的新高峰绝非偶然。

和书法相比，绘画有表达真实的天然要求。在中国文化中，求真受到道德价值的支配，它构成了中国画不同于西方的传统。赵超通过“艺”和“画”两个词的考证发现：虽然孔子就讲过六艺，但六艺成为儒家道德意识形态的内容却要等到汉代，蕴含着求真的“画”在魏晋南北朝才获得道德正当性。在前五集中，罗小珊曾讨论魏晋玄学的价值追求如何使“传神”成为中国画的审美标准；赵超也曾剖析过以游山玩水来修身如何与佛教观想结合，促使“画山水”观念的诞生，赵超在本集的论文中，将“画”获得正当性视为中国山水画传统得以形成的最后逻辑环节。“画山水”的观念虽在南北朝已经呈现，但山水画作为天理秩序的视觉表达却和程朱理学的形成同步。郑维坤对黄公望《画山水诀》的研究证明画山水之写真是如何被纳入《近思录》的结构中的。

本集王平、彭卿、朱正和刘衡的论文特别值得注意，因为只要将其互相联系，就可以看到中国画审美精神及其现代转型的主线。王平用数位人文的方法，对历史上一万五千幅山水画的题材做了统计，证明了山水画确实是程朱理学的视觉形态；该统计还可揭示出山水画主题是如何随宋明理学结构的变迁而变化的。彭卿的数位分析法和对关键词意义的统计研究，把王平对传统绘画的分析延伸到了近现代绘画的转型，该文还用数位分析讨论了二十世纪风景画取代山水画的机制。这既是革命意识形态对西方审美精神的选择性吸收，亦是中国传统审美精神被压抑的过程。朱

正通过对林风眠和徐悲鸿美术观念的比较，揭示出徐悲鸿美学思想具有类似程朱理学的道德意识形态模式，因而成为二十世纪五十年代中国官方美术的代表人物。在上述过程中，传统审美精神被压抑，黄宾虹山水画的命运是典型代表。刘蘅研究黄宾虹山水画的内在精神，指出它承袭了清代道咸时期兴起、同光时期占主导地位的“充实了经世致用的程朱理学”。也就是说，黄宾虹山水画代表了中国近代思想中借由对传统自身的改造来回应西方冲击的部分。然而，只有革命乌托邦退潮，其价值才能被国人理解。

## 二、西方和中国审美精神的对话

就中国审美精神和西方艺术的对话而言，黄宾虹漫长的一生具有代表性。他经历过戊戌变法、立宪革命以及新文化运动的全盘西化；在革命意识形态笼罩艺术的时期，黄宾虹仍坚信必须通过传统审美精神的自我更新，山水画才能在现代世界立足，并和西方对话。在今天看来，黄宾虹指出的道路无可非议。但我们要进一步追问：为什么黄宾虹那种用中国审美精神与西方对话的方式，使他在世时不被认可、被埋没半个世纪之久？

我认为，重要的是如何搭建具有开放精神的中西审美精神的对话平台。所谓平台，是指艺术家从自身所处的审美过程中走出来，从外部来考察自己的审美体验。这样，他才有可能发现其他审美精神的要义，不同传统的审美精神也才能够互相欣赏。如果没有这种平台，即使是同一种审美精神，随着其外在形态发生巨变，也会变得不可理解。黄宾虹现象就是最好的例子。即使黄宾虹的山水画中已经尽可能涵盖了程朱理学的视觉形态在近现代的改进，但由于中国一直缺乏超越道德意识形态的审美平台，黄的书画成就长期得不到应有的历史地位。

今天，一个浸润在中国审美传统中的画家，可以在黄宾虹的山水画中看到用笔墨来修身，体验到宋画用“格致”求真，而熟悉西方传统的油画家则在黄宾虹的山水画中看到真山真水的博大，亦会为其中混沌的现代精神所感动。然而我要强调的是，这些基于中西不同审美精神的个人体验，至今还没有被自觉地放到包含中西审美精神的平台去对话、反思，这样一来，我们也就难以在艺术哲学的高度寻找这两种审美的交集。在此意义上，集刊六刊发五篇讨论西方绘画经验的文章是有价值的。

众所周知，西方审美精神从古希腊时期开始就是“求真”。随着画家主体性的高度扩张，表现客观存在的古典写实主义被现代派取代，求真遇到空前挑战。以寻找主观真实为宗旨的“具象表现绘画”兴起，并成为新时代的西方审美大传统的承担者。焦小健和蔡枫是具象表现绘画派中重要的、具有原创性的画家。所谓原创性，是指他们在油画创作实践中，始终力图和中国传统审美精神对话。

具象表现绘画的发展大致由两个阶段组成。第一个阶段是它在法国起源，以贾科梅蒂为代表，他力图在视觉中排除一切先入为主的观念，去表现“绝对真实”。第二阶段是司徒立将其引入中国后，中国的具象表现绘画派画家在创作中意识到，破除一切先入为主的观念，并不是画家看对象时不存在任何观念，而是使视觉从某种观念的束缚中解放出来，即意识到被表达的对象和自己新视觉的关系极为重要，正如今日山水画家如果不理解儒学的修身，便无法感受到古代画家的笔墨之美。

焦小健和蔡枫是较早关注中国审美传统，并力图将其和西方求真传统结合的画家。中国画家画竹讲求得心应手，而焦小健巨幅油画中的竹林，不仅要表达“胸有成竹”的中国审美精神，还不失具象表现绘画派对“真实是什么”进行不断的视觉追问。本集刊登了焦小健一组《吴山上宋代石头》的油画及其创作体验的文章，形象地反映出—个现代画家如何意识到自己只是历史长河中的一个瞬间，并在进入历史之后看到了自己原来看不到的东西。蔡枫在完成他对西方静物画的研究后，还曾尝试用格物精神来“格水”，以及各种原来被视作静物画对象（如树丛和花卉）的动态形象。蔡枫在本集发表的论文，研究了德朗的绘画。他发现，德朗说的“寻找被遗失的秘密”，在创作上意味着画家必须在意识到古典求真失败后仍然继续绘画。因此，也可以把德朗视为具象表现绘画的先驱。蔡枫还用自己创作五百罗汉的体验来说明：具象表现绘画背后的方法论是现象学，而佛学是和现象学同构、但比其更古老和完备的哲学。焦小健和蔡枫的工作不正是指向寻找中西方审美对话的平台吗？

刘彦容认为，西方审美的求真传统来自于“自然主义”，她列举了史前绘画的逼真和生动、古希腊罗马绘画中的自然主义以及希腊城邦形成之前克里特文明的绘画。在我看来，只要分析三者的关系，就可以发现：古希腊审美的求真精神，绝非源自于史前“自然主义”的发展，而是克里特文明解体后古希腊城邦发生超越突破的结果。余鲁超前在论文中讨论了凡·高绘画中的劳动者形象，表现出关注劳动者的宗教情怀。这不同于马克思主义美学中劳动者具有特定的意识形态含义。史怡然

讨论西方绘画中痕迹的历史，如果将其与中国画家注重笔墨做一对比，就可发现在不同审美传统中同一对象的意义大不一样。

需要强调的是，集刊六将中国审美精神的研究与西方绘画创作体验放在一起，只是两种审美精神对话的第一步。对话的真正展开，需要在古希腊、罗马文明和希伯来宗教的融合中阐述西方审美精神的形成和现代转型，这是和研究中国审美精神与中国文化关系同样艰巨的工作。

### 三、中西审美精神的交集及对话

前面的分析表明，创建中西审美精神对话平台的前提条件是，两者都以绘画为审美对象。但人们很少去思考，为什么绘画成为中西审美的共同点。我们知道，西方基督教文明以救赎为终极关怀，其审美精神的代表是音乐；而中国文明以道德为终极关怀，其将书法和山水画作为审美精神的代表，二者并没有交集。这一交集的形成，是历史上文明融合的产物。

今日西方文明是古希腊、罗马文明和希伯来宗教融合的产物，从此绘画、雕塑和音乐并列成为西方审美精神的代表。而程朱理学是以道德为终极关怀的儒家和佛、道文化融合的产物，山水画从此也和书法并立，成为中国审美精神的代表。历史上，中国和西方传统的形成过程中都发生过文明融合，由此绘画才可以成为中西审美精神的交集。我们可以进一步追问：是不是只有经历了文明融合，不同轴心文明的审美传统才有交集？我认为，如果缺乏审美传统的交集，不同文明审美精神的互相理解和欣赏一定要困难得多。这时，我们又如何同那些没有经历过融合的轴心文明的审美精神对话呢？

显而易见，轴心文明及其演化之研究是不同审美传统互相理解和对话的基础。因此，不同审美精神的对话，是建立在轴心文明思想史之上的。我认为，高度思辨的艺术哲学不应属于形而上学，而是属于各轴心文明演化、融合的思想史研究领域，这确实是一个出人意料的结论。其实，审视一下中国和西方怎样认识“美”，如何界定它和“真”及“善”之间的关系，就能理解这一点。

对任何一种轴心文明，真、善、美均由其终极关怀所规定，三者之间互相关联并且保持一致，而且在不同的轴心文明中，真、善、美三者互相关联的方式也很不一样。当两种轴心文明互相融合时，真、善、美的观念才会显示出不同终极关怀下

的独立意义，它们之间的关系也变得错综复杂。

中国文明以道德为终极关怀，真、善、美三者高度一致。因为在道德追求上，“善”即“真”，“善”和“美”的关系亦相当直接，两者均可由主体对“好”这种价值的普遍化而得到。正因为如此，在魏晋南北朝中国文明和佛教融合之前，真、善、美甚至没有分离为不同的价值领域。孔子之所以把“美”和“善”视为道德的不同等级，是因为二者同属于道德领域。

在道德领域，善是应然之好，美是实然之好，由善转化为美，必须以对宇宙论儒学实现道德价值逆反为前提。历史上，正是在魏晋南北朝时期，由于道德价值逆反，美的实然性突显出来，“美貌”破天荒地被视为“美德”，故真、善、美才被认为是互相联系但却是不同的价值领域。这一点对其他轴心文明来说是不可思议的。“尽善尽美”不仅用来表达人的道德追求，还用于对书法的赞扬。中国审美精神在魏晋南北朝走向成熟，这也是中国文化和佛教融合、绘画获得正当性的时期，从此以后，画被视为与书法同源。在美成为独立价值领域的同时，道家的“真”通过道教和佛教，成为与“善”和“美”并存的新领域。直至第一次融合完成，在程朱理学中，真、善、美才再一次统一起来，格物穷理对“真”之追求必须和“美”与“善”保持一致。

西方审美传统起源之际，我们差不多看到类似的过程。在古希腊哲人那里，“美”和“善”都是由作为理型之“真”所推出的，其终极关怀虽和中国不同，但在真、善、美三者的统一上并无二致。到古希腊、罗马文明和希伯来宗教融合成天主教文明时，因天主教中存在着认知理性（求真）和对上帝的信仰（救赎）两种超越视野，它们分别从两个不同方向规定真、善、美。特别是这两个超越视野的分裂导致现代性的产生，这一切使得西方现代审美精神形成，以及真、善、美三者的关系变得错综复杂。

直至十八世纪中叶，在西方美学作为和求真不同的领域才得到定义。“美学”（Aesthetic）一词来源于希腊语αισθητική，其意义是和“理性”对应的“感性”。“感性学”表明：对美的探求作为感性研究，一开始只是对求真的某种补充。这时，真、善、美应该是一种什么样的关系仍然是未知的。历史上，要到康德那里，西方思想传统中真、善、美三者关系的哲学探讨才真正展开。

康德之所以可以做到这一点，是因为他通过形而上学的认识论转向，实现理性以人为中心的“哥白尼革命”。这样，一方面把柏拉图的理型转化为先验观念，由

理型规定的真、善、美之统一终于可以在现代性中得到表达。另一方面，人自觉地遵循理性亦成为道德自律的基础，道德作为向善的意志被发现。西方现代思想终于理解“美”和“善”存在着共同的基础。康德是这样论证的：“如果他竭尽自己最大的力量，仍然还是一无所获，所剩下的只是善良意志（当然不是个单纯的愿望，而是用尽了一切力所能及的办法），它仍然如一颗宝石一样，自身就发射着耀目的光芒，自身之内就具有价值”。<sup>1</sup>换言之，“美”是道德上“善”的表征。

表面上看，西方文化认识到“善”和“美”有着共同的基础，这只是达到中国道德哲学早已论述过的结论。但是我们不要忘记，在西方现代文明中，道德本是来自于上帝的。康德在讨论真、善、美的关系时，必须给出信仰的位置。正如康德在《判断力批判》中所指出的：如果要真正做到有道德，我就必须假设有上帝的存在。这里，“美”和“善”的统一不仅蕴含着信仰，还包含着对“真”的渴望。

在柏拉图那里，因为数学是理型，数学也成为求真的必要前提。既然康德把理型转化为先验观念，该界定一定包含了“真”和“美”的内在联系，“真”也就是数学之美。康德第一次给出科学家依靠数学的“美”寻找宇宙终极真实的哲学表达。

物理学家温伯格（Steven Weinberg）在《最终理论：自然界基本法则的探寻》一书中写道：“虽然我们尚未产生在研究中的什么地方应该依赖美感的确定感觉，但是在基本粒子物理学中，美学判断的运作似乎愈来愈好。我视此为我们是朝向正确方向前进的证据，同时可能距离我们的目标不远了。”<sup>2</sup>在今天的物理学研究中，理论架构中使用的数学是否美，仍然是科学家判断它是否接近真理的标准。这是中国文化审美精神所不具备的。同样，西方审美精神也很难想象士大夫通过画山水和欣赏山水画来纯化主体向善的意志，成为修身和理解人存在意义的一部分。中西两种道德哲学都实现了真、善、美的整合，但只有通过文明融合及其演化的历史，才能理解它们各自整合方式的差异。

二十世纪新儒学在建立中国文化的道德哲学时，曾经到康德哲学中寻找基础。今天，在很多人心目中康德哲学是艺术哲学的出发点，他们因中国审美精神不符合康德的美学而感到困惑。其实，艺术哲学作为哲学的重要组成部分，只有通过轴心文明及其演化之研究才能建立。这表明：中西审美精神之对话还存在更深远的意义，它应该是一种更宏大哲学建立之开始。

2017年12月20日于三亚

## 注释

1. 康德：《道德形而上学原理》，苗力田译，上海人民出版社，1988年，第43页。
2. 温伯格：《最终理论：自然界基本法则的探寻》，张蔡舜译，牛顿出版公司，1995年，第181页。

# 三家谈艺

# 目录

## 序

寻找东西方艺术对话的平台 金观涛 / 1

## 三家谈艺

古代狂狷胸次在清季的敛退，给此后的绘画带来了什么？ 金观涛、尉晓榕、毛建波 / 4

## 书法研究

“隶变”三阶段与中古书法史的互动——以“含书体名称关键词”分疏为中心 邢志强 / 20

玄礼双修视野下的晋代书法形态——以王羲之为中心 翁志丹 / 51

心正则笔正——论书法“书为心画”观念的形成 史劼 / 70

非汉民族书家视角下的元代儒学发展（上） 陆嘉磊 / 87

明代书法与社会结构关系研究 施锡斌 / 110

对李文田“《兰亭序》质疑”的再质疑

——“李文田跋汪中旧藏《定武兰亭》”观念背景研究 刘磊 / 120

## 山水画研究

“画”的意义 赵超 / 130

明清“典故”和“临仿”类画题的兴起

——山水画“画题”的数字人文研究（四） 王平 / 140