

“山水”没落与现代中国艺术的困境*

渠敬东

山水系统的发育：中国文明的独特DNA

1854年，梭罗写了本大家耳熟能详的书，《瓦尔登湖》。五年前，他写过一本政论，《论公民的不服从义务》。对于“公民的不服从义务”这个话题，历来我们都从政治权利的角度来理解。殊不知，《瓦尔登湖》的写作，即是对五年前这一政治主张的丰富和解释。这意味着什么呢？《瓦尔登湖》所要表达的，当然不是纯粹政治领域的事情，梭罗所说的公民不服从，并不可以完全理解为一种不服从的政治权利，相反这意味着，在美国文明的基础中，存在一种内在的自然王国；每个人的内心里，都有一个不能僭越的自然的存在。

所以，梭罗在《瓦尔登湖》里讲了一句话：“每个人都是自己王国的国王，与这个王国相比，沙皇帝国也不过是一个卑微的小国，犹如冰天雪地中的一块小雪团。”他也说过：“天空既在我们的头上，又在我们的脚下”；“人生如果达到了某种境界，自然会认为无论何处都可以安身”。梭罗的这种说法，恰恰印证了在整个19世纪中期以来，在马克思所说的物化世界里，以及后来像弗洛伊德所说的文明压抑的世界里，都必须为人们留出一个独立的自然世界。人们可以不完全听命于这个现代世界体系的摆布，不彻底服从于现实的世界。〔1〕

我们知道，在美国也有像马克·吐温在《镀金时代》中讲的悖论，还有亨利·詹姆斯对美国内在文明之灵魂的探寻。所有这些都使得我们明白，在现代世界里，不能只有政治、社会和经济构成的总体史，而必须还要有一种存在于人的内心之中的自然王国，而作以平衡和矫正。自然的构成是人的精神存在的栖居之所，是一切社会，特别是现代社会神、人、物相分离的状况得以重新弥合的关键所在。对于中国文明，恰恰就这一点来说，我们有着丰厚的文化传统，特别是中古以降的山水系统的发育，构造了独特的文明DNA。

费孝通先生曾经在《皇权与神权》里面谈到，早期封建时代的“士大夫”和后来封建制度解体后的“士大夫”不一样。封建制解体后，某种皇权专制的系统出现后，很多士大夫把孔孟老庄努力混合成为一种理想政治的形态，这使得中

在现代世界里，不能只有政治、社会和经济构成的总体史，而必须还要有一种存在于人的内心之中的自然王国，而作以平衡和矫正。

国的士人逐步构建出一个自我的世界。这个世界不是纯粹的权力，并单纯以“出仕”作为自己的人格基础和政治理想，同时也构建了一种“外师造化、中得心源”的自然王国。这里的自然王国，并非仅停留在现代世界中自由王国和必然王国之间的纠缠，而造就出士大夫内在强大的独立的精神系统，这是文明存续的关键。

费孝通先生说，汉代以后，多出了一种“逃避权力的渊藪”。这时候，周公的形象才真正复兴，从文王、武王到周公，从周公引出孔子，其实所要表达的恰恰是士大夫或者知识分子不能完全融入到政治系统里，而是自我构建一个理想的世界与之相平衡。在这个意义上讲，孔子说“危邦不入，乱邦不居”。宋代郭熙在《林泉高致》中讲，山水“可居可游”，体现的也是孔子的这个意思：“天下有道则现，无道则隐”。由此，就分殊出两个相互不同的世界，“邦有道”，我们就该投入现实的世界做出一番大事业；“邦无道”，我们就要进入到山林里面，在山水世界里，构建出能够延续从周公到孔子的真正文化血脉的一套系统。孔子讲，“邦有道，贫且贱焉，耻也；邦无道，富且贵焉，耻也”；“邦有道则仕，邦无道则可卷而怀之”，就是这个意思。从这个角度，我们能够理解这是世世代代都要追溯的传统，宋代李唐南渡，画了一幅《采薇图》，讲伯夷、叔齐的故事，本质而言所强调的是归隐的系统，去跟正统的政治原则做平衡。士人与国家之间有微妙的并立的格局，使得归隐山林，“乘桴浮于海”，成为了中国士人特有的情怀。

如何认识“山水社会”？

钱穆先生讲，如果说传统中国有“社会”的话，可以从城市、乡镇、江湖和山野四个系统来理解，这非常类似帕森斯四个子系统的讲法。从中我们可以清楚地看到，城市是政治的核心，乡镇与城市有别，是经济生产和生活的区域，古代很多当官的或者食俸禄者，会在丁忧或者退休的时候，重新返居到自己的老家，自己的乡居生活里。于是，乡村世界就构成了退隐的想象。《富春山居图》的起点，是《剩山图》这部分，也是从乡园田居开始的。但这个还是不够充分的。因为我们借此还不能够构建一个完整的士人精神系统。政治和社会的关系，不能足以解决完整的士人的理想，我们还需要山林。

在中国，正如范迪安先生讲的，山水本质上是反社会的，山水不是社会，是社会的反面。山水是出世的，与现世的城市和乡镇相对，也与那种任侠的江湖相对。虽然江湖不能等同于现实世界，但那不是士人的世界。所以，在钱穆先生所说的四个系统中，多重的对张关系，才真正构成了中国文明的整体格局。他也曾说，无论佛教进入到中国，还是道家与儒家的融合，都使得我们反观内心，物己融合，人格透入。“天地与我并生，万物与我为一”，这才是山水的情怀和理想，因为这是现世无法得到的，无法实现的。正因为如此，中古时期佛教进入中国，道教开始复兴，才会有士人这个归隐的群体真正出现。书法上从碑书到帖书，从石刻转为纸幅尺素，仙、释、人物画转为山水、花鸟、壁画，都是这个时代风气的体现。在思想上，我们也开始推展出“尽心知性”、“尽性知天”、“自性自修”等等一片天地。

古代很多当官或者食俸禄者，会在丁忧或者退休的时候，重新返居到自己的老家，自己的乡居生活里。于是，乡村世界就构成了退隐的想象。

陈寅恪先生也说过：“外服儒生之士可以内宗佛理，或潜修道行，其间并无所冲突。”中国士人双重的品格，内在并未形成真正的冲突。从中古时期以来，特别是陶渊明《形影神赠答诗》中的说法，恰恰构成了一种和解，一种“委运任化”的内在修养。陶渊明的诗讲得很清楚：“纵浪大化中，不喜亦不惧。应尽便须尽，无复独多虑”。这是中国士人的肇始，是最明确的写照。如果没有这样的精神，根本谈不上中国的艺术，特别是山水艺术。

北宋著名的山水画家李成，他是先唐的宗室，但是在五季艰难的时候，流离于四方，但他气调不凡，磊落有大志，在现世无道的时候，他“放意于诗酒之间，又寓兴于画”，追寻和构建一种完整的士人精神。李成即使落魄如此，也从来没有卖画为生，不像今天，艺术已经沦落到了何种地步。我们看后人对李成的理解里，才知道“山水比德”这四个字的分量。刘道醇讲的很多话，郭若虚讲的很多话，都说明，只有李成这种经历，只有李成这种人格，才能画出“气象萧疏，烟林清旷，墨法精微”之意境。在今天的艺术市场上，是永远混不出这样的境界的。《圣朝名画评》说他“尊师造化，自创景物，结合奇妙”，想必就是所谓“天人合一”的境界。因此我想，中国这样一种士人的传统，就像汤垕在《画鉴》里面讲的那样，“凡烟云变灭……莫不曲尽其妙”。这也就是谢赫六法里面讲的“气韵生动”，一种与山水浑然一体的生命气息。谢赫六法“最后一法”是“传移模写”，说的是要用功读书，要尊古人，取古法。今天的艺术家们，不读书，不敬畏，搞什么艺术创作？

北宋的全景山水，包括南宋的半景山水（当然我们知道马远、夏圭这些画家，他们笔下的半景山水依然是全景山水，因为是用禅宗呈现的全景），以及元代的用心象呈现的山水，这都是士人内心精神的写照，而不是今天意义上的职业画作。就像王维所说的：“云峰石迹，迥出天机，笔意纵横，参乎造化。”今天，我们在雾霾里当然看不到自然的造化，但没有心胸，更看不到自然的造化。“外师造化，中得心源”。自然与人为一体，自然是人的参照和心象。所以米友仁才会说：“山水心近自得处高也”。人只有站在人心的高处，才能得山水的

今天，我们在雾霾里当然看不到自然的造化，但没有心胸，更看不到自然的造化。自然与人为一体，自然是人的参照和心象。



山水社会·上海站（展厅现场——上海喜玛拉雅美术馆）

精神。《广川画跋》说：“盖心术之变化，有时出则托于画以寄其放，故云烟风雨、雷霆变怪，亦随以至。方其时，忽乎忘四肢形体，则举天机而见者皆山也，故能尽其道。”郭熙所说高远、深远、平远，那是对宇宙世界的体会和描绘，高远是无限高的山，是观画中无限高的心理过程。深远是无限的深，广袤天地，千山万水。平远是把自己拉近到整个世界的居中位置，体会那种势运与无限。

古人讲什么叫胸中沟壑，什么叫胸中气味，什么叫胸中磊落，讲的都是人的境界。倪瓒“逸笔草草”中的“胸中逸气”，今天泯灭的人心里怎会盛得下？把自己挥洒在整个世界里，浸没在整个世界里，山林中的那份自然，是士人全心的构造，是超越性的，是纯粹精神性的。他们永远不会只在现实里去关照，中国人没有了这种内生性的心意心境，我们的文明便早就覆灭了。

中国传统与现代性危机的化解

中国现当代艺术的起源，离不开西学东渐的基本处境。不过，过了一百年回过头看，中国遭遇现代性的时刻，即中西接壤的时刻，恰恰是西方正在经历危机的时刻。以往，我们对于中国早期现代思想的认识，都是从康梁严复来理解，但是我们若追察文化上的关系，特别是20世纪初期那些留学西方，或对西方思想社会有敏锐感受力的学者艺术家，就会发现世纪之交的思想潮流对中国文化产生了深刻的影响。所以，我们对现代艺术，特别是思想上的接洽，要有谨慎的反思。大家都读过《世纪末维也纳》，这本书全面反映了西方那个时期的焦灼、迷茫和挣脱。我们若没有对西方文明的传统、历史和现实有全景的了解，没有通盘的把握，便很容易将“世纪末”处境里的心绪、气质、意象拿来，简单附会，刻意模仿。换言之，不读西方的书，不完整理解西方现代社会的生成、发育、矛盾和危机，我们就没法理解现代的艺术、当代的艺术。从这个角度来说，我们今天很多的当代艺术，都逼近着西方从19世纪末开辟出来的风格，从人的整体危机状态入手。我们一接触西方，便是现代几百年积累下来的复杂病理，怎能从容应对？

比如说“拼贴”，就是多重生活的逻辑胶着在一起，毕加索用各种材料混搭，真实和幻像、现实与虚幻错综一起，是现代生活样态的写照。再比如，福柯讲的圆形监狱体制，是用庞大的编码系统组建的知识-权力体制，所以，通过解码挣脱常规语言的羁绊，会透出一种创造力，甚至是一种解放感，马格利特画的《烟斗》的符号游戏，大体如此。在后工业时代，无论是艺术的物质性，还是媒介性，都被安迪·沃霍尔拿来反讽式的操弄，波普艺术中的那种无聊感、空虚感，那种单调的重复和疏离，直抵人心的冷漠孤寂。弗洛伊德所探寻的那种无意识的深渊，也像是他的爷爷所揭示的那种现代世界的病症那样，揭示人们紧张粗鄙的身体，以及文明压抑下的灵魂。当我们用现代理性的筹划预想的方式去理解世界的时候，杜尚就会给你惊诧，让你脱离这个例行的轨迹而陌生化，在瞬间的疏离、发泄和破坏中，试图去寻得灵魂的解药。所有这些现当代的艺术，是在西方文明几百年的累积和淤积中的一种释放，健康与疾病、压抑与解放都有着极端化的辩证关联，也都有着西方文明自身的基因和变异来驱动。我们从未有过这种

中国遭遇现代性的时刻，即中西接壤的时刻，恰恰是西方正在经历危机的时刻。我们一接触西方，便是现代几百年积累下来的复杂病理，怎能从容应对？

完整的历史运动，却总是尾随其后，亦步亦趋。

其实，弗雷泽讲的很清楚，从19世纪末开始，西方在经历了由宗教到科学的千年历史后，随着大工业社会的来临，科学又重新返回了巫术。正是在科学与巫术交融并立的阶段，艺术的当下性便径直呈现出来了。巫术是没有历史的，只有宗教才是有历史的。巫术的去历史化，使得这个时代的艺术，只重当下，而对传统进行不断地解构。

艺术家需要经常扮演革命者的形象，扮演批判家的形象，扮演不拘泥于传统，向着人性的各个角落无限开拓的形象。在资本与权力共谋的现代世界里，艺术似乎成为了一种极端个体的解放形态。当下的个体，似乎变成了所有艺术的载体，中国的艺术家也像小跟班一样，紧随其后，效法其后。这个时代的来临，充分表现为反宗教、反传统、反整全，反对一切既存的历史和现实，希望一瞬间完成革命般的解放。在我看来，当代艺术无非就是当下艺术。当下艺术是片断、荒诞、虚无、即时性和否定性的展现。从某种意义来讲，它就是一个即时性的意念化和陌生化的瞬间，瞬间产生的距离感。这就是瞬间的深度，而瞬间的深度，就是没有什么深度。

瞬间的意念性的深度，对于整个文明来讲从来就没有什么深度。今天，我们既吸纳了西方的反传统的姿态，同时又把自己的传统反掉。所以，艺术家们不读书，似乎是天经地义的事情，这是根深蒂固的当下性所决定的，特别对于中国的当下艺术来说，是双重的反传统的特质决定的。不学习、不摹写、不读书，竟然成为了艺术创造的真谛。这是我们时代的悲哀，我们将来一定为此付出沉重的代价。

不过，如果反过来说，恰恰也是在今天，却蕴含着重大的创造机会。正因为 we 面临着上述双重的危机，有了切肤之痛，才会努力捡起两项重要的工作：一是在西方文明的总体框架内反思现代问题，二是将现代性重新“问题化”为传统问题，即从中国传统的资源中寻找化解现代危机的出路。

我的意思，当然不是说要重复中国的传统，要抱守残缺，而是通过双向的链接而对传统加以新的构建。在这个意义上，黄宾虹才是中国的塞尚，他虽与塞尚有天壤之别，却有着相似的文化精神。他的画从来没有那么奇绝，那么怪异，他不断用心、用力、用功，每天在传移模写中重构中国的艺术。在双重的超越上，重新构建完整的山水，重新构建中国人的宇宙观，重新构建中国人整全的超越世界，才是中国艺术的真正出路。艺术的未来，不是跟在资本屁股后面，搞一个小想法，抓住一个小意念，换一种新材料，而是要真正逼近西方和中国的整个传统，对历史和现实有整全的理解。在这个意义上，中国的山水，永远是我们文明复兴的必由之路。^[1]

（作者单位：北京大学人文社会科学院 / 社会学系）

艺术的未来，不是跟在资本屁股后面，搞一个小想法，抓住一个小意念，换一种新材料，而是要真正逼近西方和中国的整个传统，对历史和现实有整全的理解。

注释：

*本文系作者根据2016年11月18日由北京大学人文社会科学院和上海喜玛拉雅美术馆联合举办的“山水社会”学术研讨会的发言整理而成。

[1] 感谢北京大学英语系毛亮教授在交谈中提供的这一思路。