

中国画研究

STUDIES OF CHINESE PAINTING

中国画研究院主办

中华书局出版



2

2000

中國畫研究

STUDIES OF CHINESE PAINTING



田黎明
心清物遠
68 × 68 cm
2000 年

封面
心清物遠 局部



中華書局

2000 年 12 月

中国画研究

STUDIES OF CHINESE PAINTING

主 编 刘勃舒
执行主编 张士增

顾问(以姓氏笔划为序)

王文章 冯 远 冯其庸 张 仃 启 功 沈 鹏
杨仁恺 崔子范 赖少其 潘 絜 兹 欧阳中石

编委会(以姓氏笔划为序)

王迎春 王 林 邓 林 卢辅圣 龙 瑞 朱青生
刘勃舒 宋一夫 李小山 李 松 张士增 阴 山
吴宇华 李宝林 陈传席 陈履生 范迪安 范景中
赵力忠 姜新生 梁 江 程 征 舒建新 解永全

理 事 会

理 事 长 杨海金 张守旺
副理 张景丽
秘 书 姜新生
常 务 王 刚 王贵欣 刘恒敏 宋 岩
理 事 苏东荣 张继华 夏学良
曹丰收

常年法律顾问 汤兆志

副 主 编 阴 山 吴宇华
责任编辑 朱振华 谢俊峰
特约编辑 贾 杲 高建胜
美 编 王 芳

编 辑 《中国画研究》编辑委员会
地 址 北京西三环北路 54 号
邮 编 100044
电 话 (010) 68419937
电子邮件 Chinapt@163bj.com
网 址 www.Chinapainting.org

出 版 中华书局
地 址 北京丰台区太平桥西里 38 号
邮 编 100073
特约经销处 钓鱼台书廊
地 址 北京市阜外大街甲 40 号
邮 编 100037
电 话 68521790 68584502
制 版 北京雅昌彩色印刷有限公司
印 刷 北京印刷学院实习工厂
开 本 850mm × 1168mm 1/16
版 次 2000 年 12 月第一版 2000 年 12 月第一次印刷
印 数 1-12000
书 号 02791-1/J·6
定 价 48 元

图书在版编目(CIP)数据

中国画研究·2000年·第2辑/刘勃舒主编. —北京: 中华书局, 2000.12

ISBN 7-101-02791-1

I. 中… II. 刘… III. 中国画—艺术评论

IV. J212

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2000) 第 75131 号



周京新 鸱 60 × 60 cm 2000 年



武 艺 静物 69 × 69 cm 1998 年



吴湘云 场景 64 × 53 cm 1998 年

朝瑞图 (图) 瑞朝
金陵青城小雲屋寫斯(圖)並題
2000年



朱道平
朝瑞图
75 × 48 cm
1998 年

中国画研究

STUDIES OF CHINESE PAINTING

目录

中国古代画论中的儒学影响	贺万里	4
逸——超知性绘画	程 征	10
蜕变中的突破——中国现代水墨画概观	鲁 虹	15
文化关注与视觉感悟——对中国绘画史研究方法的思考	顾 平	19
阳光、空气与水——田黎明的艺术方位	殷双喜	21
田黎明作品		23
深入生活与关爱众生——画僧慧禅(史国良)	孙 克	32
释慧禅(史国良)作品		37
我的水墨雕塑	周京新	43
周京新作品		47
清逸幽邃的点线世界——朱道平山水画的审美特性	马鸿增	55
朱道平作品		62
诗意的壮美——吕云所画太行	郎绍君	65
吕云所画展学术研讨会纪要(摘录)		69
吕云所作品		72
关于绘画的书信	江文湛	77
空谷足音——江文湛的“红草园”	杨 莹	79
江文湛花鸟画漫议	晁 楣	82
江文湛作品		83
武艺的画	陈苏平	87
武艺作品		90
两个世界的交响——观聂千因的画	彭 德	97
聂千因作品		98
聂千因·鲁虹答问录	鲁 虹	103
女性风景——吴湘云花鸟画读解	徐恩存	105
吴湘云作品		108
中有云气“唤”飞龙——品方学奇的花鸟画	欧阳滋生	111
方学奇作品		113
砚边闲话篇	黄耿辛	117
黄耿辛作品		120
谢定超作品		121
李铎的境界	阴 山	124
李铎作品		127
熊伯齐篆刻解读	刘 恒	134
熊伯齐作品		136
“中国画学”学科建设诸问题	陈振濂	137
悲喜双用与悲喜双遣:张旭与黄庭坚创作心理之比较	甘中流	141
水火兵燹 劫运难逃——中国美术鉴藏源流之二·秦汉魏晋六朝	梁 江	146
岁月有痕留贞石——陕北东汉画像石胡人墓组介绍	杨 惕	149

中國畫研究

STUDIES OF CHINESE PAINTING



田黎明
心清物遠
68 × 68 cm
2000 年

封面
心清物遠 局部



中華書局

2000 年 12 月

中国画研究

STUDIES OF CHINESE PAINTING

主 编 刘勃舒
执行主编 张士增

顾问(以姓氏笔划为序)

王文章 冯 远 冯其庸 张 仃 启 功 沈 鹏
杨仁恺 崔子范 赖少其 潘 絜 欧阳中石

编委会(以姓氏笔划为序)

王迎春 王 林 邓 林 卢辅圣 龙 瑞 朱青生
刘勃舒 宋一夫 李小山 李 松 张士增 阴 山
吴宇华 李宝林 陈传席 陈履生 范迪安 范景中
赵力忠 姜新生 梁 江 程 征 舒建新 解永全

理 事 会

理 事 长 杨海金 张守旺
副理事长 张景丽
秘 书 长 姜新生
常务理事 王 刚 王贵欣 刘恒敏 宋 岩
苏东荣 张继华 夏学良
曹丰收

常年法律顾问 汤兆志

副 主 编 阴 山 吴宇华
责任编辑 朱振华 谢俊峰
特约编辑 贾 杲 高建胜
美 编 王 芳

编 辑 《中国画研究》编辑委员会
地 址 北京西三环北路54号
邮 编 100044
电 话 (010) 68419937
电子邮件 Chinapt@163bj.com
网 址 www.Chinapainting.org

出 版 中华书局
地 址 北京丰台区太平桥西里38号
邮 编 100073
特约经销处 钓鱼台书廊
地 址 北京市阜外大街甲40号
邮 编 100037
电 话 68521790 68584502
制 版 北京雅昌彩色印刷有限公司
印 刷 北京印刷学院实习工厂
开 本 850mm × 1168mm 1/16
版 次 2000年12月第一版 2000年12月第一次印刷
印 数 1-12000
书 号 02791-1/J·6
定 价 48 元

图书在版编目(CIP)数据

中国画研究·2000年·第2辑/刘勃舒主编. —北京: 中华书局, 2000.12

ISBN 7-101-02791-1

I. 中… II. 刘… III. 中国画—艺术评论

IV. J212

中国版本图书馆CIP数据核字(2000)第75131号



周京新 鸱 60 × 60 cm 2000 年



武 艺 静物 69 × 69 cm 1998 年



吴湘云 场景 64 × 53 cm 1998 年

中国书画研究

STUDIES OF CHINESE PAINTING

目录

中国古代画论中的儒学影响	贺万里	4
逸——超知性绘画	程 征	10
蜕变中的突破——中国现代水墨画概观	鲁 虹	15
文化关注与视觉感悟——对中国绘画史研究方法的思考	顾 平	19
阳光、空气与水——田黎明的艺术方位	殷双喜	21
田黎明作品		23
深入生活与关爱众生——画僧慧禅(史国良)	孙 克	32
释慧禅(史国良)作品		37
我的水墨雕塑	周京新	43
周京新作品		47
清逸幽邃的点线世界——朱道平山水画的审美特性	马鸿增	55
朱道平作品		62
诗意的壮美——吕云所画太行	郎绍君	65
吕云所画展学术研讨会纪要(摘录)		69
吕云所作品		72
关于绘画的书信	江文湛	77
空谷足音——江文湛的“红草园”	杨 莹	79
江文湛花鸟画漫议	晁 楣	82
江文湛作品		83
武艺的画	陈苏平	87
武艺作品		90
两个世界的交响——观聂干因的画	彭 德	97
聂干因作品		98
聂干因·鲁虹答问录	鲁 虹	103
女性风景——吴湘云花鸟画读解	徐恩存	105
吴湘云作品		108
中有云气“唤”飞龙——品方学奇的花鸟画	欧阳滋生	111
方学奇作品		113
砚边闲话篇	黄耿辛	117
黄耿辛作品		120
谢定超作品		121
李铎的境界	阴 山	124
李铎作品		127
熊伯齐篆刻解读	刘 恒	134
熊伯齐作品		136
“中国画学”学科建设诸问题	陈振濂	137
悲喜双用与悲喜双遣:张旭与黄庭坚创作心理之比较	甘中流	141
水火兵燹 劫运难逃——中国美术鉴藏源流之二·秦汉魏晋六朝	梁 江	146
岁月有痕留贞石——陕北东汉画像石胡人墓组介绍	杨 惕	149

中国古代画论中的儒学影响

贺万里

一 引言

儒家与中国古代画论的关系问题无论在美术界、美术史论界，还是在美学界都是一个有待进一步开拓与深入研究的课题。

无可置疑，儒家思想对中国古代画论产生了深刻的影响，这是普遍得到学界认可的。然而，就目前学术界对儒道禅影响中国画论的研究来看，儒家对中国画论的影响作为一个课题，远远不如道禅影响的研究深入和普遍。正如美国学者高居翰先生所言：“在当代大部分对中国绘画的研究中，存在着一种奇怪的缺陷，这就是没有把儒家思想当作对艺术创造和艺术理论的系统论述中的一种力量。当我们遇到这类问题偶尔提到它时，往往只有三言两语、漠不经心地交代过去。在绘画中，儒家的学说保留在提倡绘画鉴诫和模范的主题，使绘画作为一种说教的工具或一种提高道德的认识的影响……认识儒家的理性主义倾向否定了它在艺术作品的创造和欣赏方面所必不可少的非理性过程中的任何地位。”^①

事实正是如此，在谈到儒家的影响时，我们往往侧重于儒家对绘画实践发展的影响较多，专注于对画学理论影响的论说相对较少；侧重于儒家对于画论思想的显性研究较多（如明显可见的儒家对绘画的社会功能论的影响），而对于儒家思想在中国绘画理论中有关创作、品鉴、范畴和思维特性等等艺术本体问题的研究相对较少；对儒家思想与中国画论关系的资料整理与归纳性的研究较多，而从理论模式高度对儒与画论关系的梳理则相对较少。

因此，笔者认为：在中国画论发展史上，儒道禅相继而又共同地铸造了中国绘画诸多思想观念与思想性格。通过本课题的研究，将有助于我们进一步深刻认识画论与作为统治中国二千余年的儒家学说的关系，有助于我们深入理解儒家学说在中国文化精神塑造中的地位和作用，有助于弥补绘画理论研究中重道禅而轻儒学的失衡状态。

二 儒学地位与画论文本

（一）理论的文本模式论

中国画论，历来研究者都公认它是一个延续有自的理论形态。作为一种形态意义上的学说来讲，我们可以把它看作是一种文本形式。在此我们首先欲从文本结构及其演变视角把握儒与画论的关系。

就文本结构而言，我们可以借用西方科学哲学中的范式假说和结构分析思想来建立我们分析儒与画论关系的文本模式理论。任何一个理论形态的学说，从静态角度看，都由一个理论的内核和边缘层构成。内核是理论的核心层，它是规定这一学说根本性质、保证这一学说得以建立的基础层。理论内核往往由一些最基本的概念和命题构成。它们运用于各个具体方面，从而形成了围绕内核的外缘层。内核支持外缘，外缘层则保护和扩展内核。当出现与理论不符的事实时，则修正外缘，而力求将其容纳于其中。理论的适应性（弹性）首先就是通过在保证内核相对稳定下，外缘层的推衍、容纳、适应与修正来体现出来的。一旦内核有所变动，则意味着这一理论样式或发展到了一个新的阶段，或蜕变而成新的形态，或者被“证伪”而为新理论所取代。

从这种模式来看，一种理论的发展，不仅是自身演进的结果，更是与外在实践、外在事实相冲突，或者受到外在因素刺激时的一种应变的结果。如果把画论作为一个相对独立的文本系统，那么，儒家思想就是促进它演进的外在动因（刺激因）之一。中国画论中的儒学影响这一课题正是本着这一思路展开的。

（二）画论文本与儒家的影响

我们把画论作为一种具有内核与外缘的文本理论形态。但是中国画论文本毕竟不同于一般科学假说的理论文本。其一，它是一个内核在长期演变中自然形成而又延续未断的学说体系；其二，它是一个散状的非自觉的类构成体系，许多画学著述都是“在散漫性、印象式、写意化、经验论的文字框架中，驱遣着一系

列灵活、多义的概念……”；^②因此，其三，它是一个更易受到外来因素影响的文本。也就是说，中国画论作为一种画学文本体系，是自律与他律的统一。

自律在于画学理论的发展缘自绘画自身实践发展成熟而带来的画学意识的不断觉醒。如对绘画审美价值的自觉而提出“体道畅神”（宗炳）、“明神以降”（王微）的主张；对绘画自身品鉴标准的寻求而提出了“气韵生动”（谢赫）的主张；对绘画内在形式要素的价值确认提出了“笔”与“墨”（荆浩等）的主张；对绘画的主观表现能力的探索提出了“以书入画”和“写意”的主张。

他律在于画学体系作为一种人文性学说，毕竟不同于严格受制于观察实验的科学理论。它会受到更多的社会人文因素影响。画学思想受制于一定的社会政治、经济、文化大环境；受制于画学家及当时审美思潮和心理影响；画学作为一种意识形态，必然也受到其他意识形态的影响。这些都可以说是影响画论思想发展的外在刺激因。本课题所讨论的儒学，正是作为一种外在因而影响到中国画论体系发展演变的。

同样，儒学作为外因也有其特殊性。它是一种占社会思想统治地位的意识形态；它是一种塑造中国社会政治经济文化思想乃至封建制度的力量；它是一种深刻地影响、塑造民族性格和民族思维的主导性因素。从儒学在中国二千年来占主导地位的事实及其对士大夫人格、心理、知识结构的塑造的决定性影响来看，我们似乎可以说儒学在很大程度上已经不仅是画学发展的外在因，而且是画学发展的内在的深层的动因。

从如上的定位来看，儒家无所不在的力量将影响到绘画实践和画论家的思想与信念，并且因此而影响到画学理论的发展走向。这种影响首先就表现在对于作为画论文本内核的中心论题的确立与变迁。

（三）作为画学文本内核的中心论题

理论文本的建立首先就是要确立自己理论的核心命题。

库恩提出的科学革命说，是以命题的内核被“证伪”的形式而实现的。中国画论作为延续有自的体系却与之不同，它是以作为理论内核的中心论题的转换与更迭来实现的。这种转换的实现，往往取决于儒家艺术观运用于绘画审美实际时出现的理论与现实的矛盾（如两汉画学承续儒家视绘画为政教劝诫手段的功能论，主要是因为当时画工为绘画创作主体，因此完全可以不考虑画工的要求而直接从通经致用的取向出发要求绘画成为帝王之佐）。然而以后绘画发展的现实却使儒家对待绘画社会功能的重视与对画业贱视的态度在画学家和画家那里受到质疑：一旦汉末六朝开始大量出现士人官吏从事绘画并引以为“余事”的情况，并

从中体会到了与教化信念无干的审美愉悦，就会使他们从儒家代表人物和其他学派理论中非正统的、非基本的认识汲取观点来改造儒学以适应需要、解释实践。士大夫参与绘画，就面临着给绘画理论以合乎儒家的新功用论的解释，结果就导致关于绘画由政教功用议题向体道畅神议题的转向。可以说，正由于儒家信念与画事现实的冲突，致使作为文本内核的中心论题发生了转换；而且应该看到，每一个时段中心论题在一定时代被新的中心议题所取代之后，仍然为当时和后来的一些画学家继续讨论着。

我们试将中国古代画学文本的中心议题的时段与嬗变设定如下：

先秦两汉魏晋画学中心论题：主要是“画之为用”的问题。如上所谈及，它经历了对绘画社会伦理教化功能论的关注，到体道畅神的外道内儒之论，再到元明清文人画的绘画娱性养志的表现论，如此逐渐深入绘画内在本质的探讨过程。韩非、淮南子之论形神取貌，王充之论绘画与文学优劣，顾恺之之论神似与形似关系等，以及曹植、陆机之论画，宗炳之谈绘画与道，都是以绘画的功用及其实现问题而展开的。

宋元画论的中心论题：画境问题。具体讲，就是如何处理好画家与客观对象、如何统一主观与客观的问题。郑昶有言：“宋人善画要以一‘理’字为主，是殆受理学之暗示，惟其讲理，故尚真；惟其尚真，故重活；而气韵生动，机趣活泼之说，遂视为图画之玉律。率以形成宋代讲神趣而仍不失物理之画风。”^③他们致力于创造一种以尊重对象为基础的融理、道、事、心、性为一体的“理想丘壑”。如郭熙就提出了一个“可游可行可居”的理想山水图式。元人虽然更重视在画境中的主观“情韵”的表达，但是从根本上讲他们的情韵逸思的表达也是在讲究师法自然基础上通过“画境”创造来实现的。而在明清人那里，画境创造问题已转换为笔墨品性与情志寄托问题了。所以，从荆浩之讲究“真”境，到范宽之师心与师造化的辩证论，再到郭若虚之论气韵，郭熙之论山水功用，苏轼之“常形”与“常理”之分，皆可看到画境内涵及其创造是画论致力解决的中心问题，而这又和当时宋明理学的兴起而来的时代文化思潮分不开。

明清画论的中心论题：笔墨品性的抒情达意问题。这是一个更具有主观性的课题，它已经把画之为用而创造美好真境的问题完全归结为了笔墨如何使用才能够抒情达意并具有士大夫气或书卷气的问题。这个时期画学家们所谈的人品修养、画品高低、创作过程、风格差异、境界的实现等问题都离不开笔情墨性问题并最终从笔墨的法与理上予以具体的探讨。

这里虽然提出了中国画学中心论题的存在及其演变问题，不过问题的成立还需要进一步的检验和论证。我们可以从逻辑分析和历史分析二个大方面来检验画

学文本内核的存在与演变。逻辑分析是就画论本身体系中的命题的必然演变与内在构成的改变来进行,历史分析则是检验当时的画学家与非画学家(书家、文学家、哲学家等)的论述与判断;检验其后画论历史文献是否涉及新主题,围绕新主题而展开;检验古今美术史学者对此的认识以证之,等等。

显然在这种转换过程中,画学家的信念和世界观、时代的审美思潮和政治等因素都会对画学中心论题的展开与变迁产生不可磨灭的影响。而儒家对上述因素的形成显然又具有举足轻重的作用。与画论体系中心论题的转换相偕,儒家思想的发展也相继经历了先秦早期儒学、两汉经学、宋明理学和陆王心学等阶段。从思想实质上看,画学中心论题的转换与儒学思潮具有对应关联的关系。当然,对这种关联的考察,不应该只局限于时间上的,而且应该从时代社会思潮的必然来看待儒学对画论的影响问题。

三 儒学影响中国古代画论文本的现实依据和基础

(一) 儒学在中国社会文化发展中的地位

汉以前儒家作为与道、墨、法、名等同为一家之言而存在。自汉武帝独尊儒术以后,虽也偶有过波折,但儒家在中国封建社会中的统治地位却一直是确定的,而且随着社会的发展,作为统治思想的成熟,它也越来越具有了容纳力,同化、吸纳其他学术而自身愈加完善。如吸取佛道思想而将儒学提升到本体心性高度的宋明理学。自理学一兴,佛禅之学就开始彻底衰微,士大夫又重新聚集于博大精深的理学大旗下。明代统治者前中期也一直致力于恢复和提倡理学。清代统治者又进一步通过统治力来强化理学思想的禁锢。这使儒学成为了一股强有力的主导力量,它的强大不仅在于其作为统治思想而存在,而且作为一种通过法制、礼教和教育来保证的力量而存在。这一点反映在对社会处于相对稳定时期的文化发展的制约上尤为显著。这是我们考察画论思想发展不可忽视的现实。

中国古代士人的启蒙教育自汉武帝罢黜百家之后就一直以儒经为范本。魏文帝曹丕讲:“余是以少时诵诗论,及长而备历五经、四部、史汉、诸子百家之言,靡不毕览。”^①朱熹在谈到古代教育时提出:“人生八岁,自王公以下,至于庶人之子弟,皆入小学,而教之以洒扫应对进退之节,礼乐射御书数之文;及其十有五年,则自天子之元子众子,以至公卿大夫元士之适子,与凡民之俊秀,皆入大学,教之以穷理正心修己治人之道……”。^②汉武帝时期置五经博士,唐人出仕以明经士和进士两科为途,再到后来的科举之制,都是以儒家经典为范本。因此可以说,中国古代士夫文人没有不学儒经的。

正因为如上中国古代儒学教育之普及,所以中国不少画家也都是文儒出身,或习过儒学,如刘道醇《圣朝名画评》:李成,“世业儒,为郡名族”。荆浩,“业儒,博通经史”。《宣和画谱》:郭熙“熙虽以画自业,然能教其子以儒学起家,今为中奉大夫。”诸如此类。

汉代已有宫中御用画工,最著名的如毛延寿等。南唐后蜀始设画院制度。画院与御用画工的出现首先就是出于统治阶级的政教需要,如图画烈士功臣以旌表、纪典形胜、以及粉饰宫廷等。

画院兴起以后,宫廷绘画发展很旺。虽然有些朝代未设画院,但是御用绘画在绝大多数朝代都存在。宫廷画家享受皇家厚禄,受命制作主要起着教化劝谏、旌表彰颂作用的艺术品,这不仅与统治者需要相符,也与儒家观念相一致。这种情况不仅影响了一部分画家的审美取向,而且作为一种不容忽视的现实力量影响画家、理论家在绘画之用和美学理想上的信念。

这些情况注定了儒学作为一种主导性的外因,通过诸多身为儒者或具有儒家信仰的画学家、画家而成为影响画论文本中心议题变迁的基础性作用,或者说成为构筑这个理论文本内核、整修文本外缘的重要理论依据和思想来源。

(二) 儒家的基本世界观与艺术观

在具体地开始论述儒家影响时,我们就会遇到问题:在众多儒者有关哲学、伦理、心性修养、政治、文学、绘画书法等诸多不同层次不同观念的论说中,如何厘清代表儒学基本立场并影响画论发展的主要思想观点呢?

中国古代的士大夫几乎可以说都是儒者。但是作为儒也有层次与影响上的不同。要深入探讨儒与画论的关系,首先就要立足于儒论之“本”即孔孟之论及历代得享配孔庙且具有开创性的大儒之说,他们代表每个时代儒学的基本立场与观念,所以要以此作为儒家思想的本质性理论。同时还要看到这些大儒从其儒家基本立场和观点出发提出的基本的艺术观念。这些是我们论述画论中的儒家影响的主要依据。至于这些大儒和其他一些儒者在论述具体的艺术问题时的具体言论,应该从他们在贯彻儒学基本精神和艺术观念时的思路与表现的一致性意义上来甄别:这些具体的言说是否符合儒家信念?或者是否对儒家信念有所修正或背离?因为事实上,中国的儒者,往往具有人格与知识结构上的多重性,在一些具体艺术主张上,也会相机以道释之论来言说。

因此,另类相关言说就是一些儒者和画学家所言说的儒家基本立场之外的非儒学正宗言论,这些论说也可能是先前大儒们的一时之论,与其整个体系可能是不相关的或有所分离的,或者说反映了儒学在发展中的包容性与多重性的一面。比如一贯认为道家任自

然，儒家讲礼法，但是儒家代表人物如孔孟也讲过少量类似的重视自然的言论。儒家是积极入世、以立功、立德、立言为人生己任的，这是其本质特征，但是孔孟等人也在沮丧时说过“浮槎于海、穷则隐”的想法，这些也曾影响了后世儒者人生观和画论思想，虽然它不是儒学的主要思想观点，却提供了儒学在应用于具体学科观点的一种灵活性，铺设了儒者与儒学同其他道禅之说相通的管道。对此我们也要将这一线索清理出来，才能弄清楚画论中的儒学影响的轻重与性质等问题。当然这条线索与前者是有所不同的，前者决定了儒家对画论影响的基本取向，及画论中的基本的儒学面貌；后者则为画家们在一定意义上借儒家大旗，或者在不违背自己的儒家立场前提下行自我之论，概括实际艺术经验和新艺术观提供了依据，给画学在儒教一统的强力下以发展的灵活性。如“游于艺”，孔子对韶乐的欣赏以及荀子论乐之出于情与心，体现出重视艺术的审美感受力的倾向，为后世的畅神与达意之说提供了一种儒家的非体系主旨的立场与依据。在后来的儒学体系中，如宋明理学、陆王心学、清代朴学等，儒家思想家们对艺术的认识与看法各有所别，但是儒学在两千年发展中仍有一个相对一贯的艺术信念与观点。笔者试列举主要如下：

1. 中和雅正、约之以礼的艺术理想和审美品评标准。
2. 崇雅贬郑（俗音）、轻视画工为“雕技仆役”的基本立场。
3. 文以载道的正统艺术道德论。
4. 教化人伦的社会功能观与依仁游艺的艺术价值观。
5. 文质统一，反对以文害德的艺术作品观。
6. 人天合一的艺术境界论。

（三）儒家思想观念的两重性及画论的实用主义式的利用

由于儒家讲究中庸、不走极端的思维取向，由于儒家学说在实际运用上的适应需要，由于论说者缺乏有意识的体系建构逻辑，由于在与其他学说较量中的互相影响……，在儒家代表人物的诸多论说中，我们也可以看到思想的多重性。

例如，既重艺术在成德行礼中的重要作用，又贱视从事画业者；既强调积极入世，又发出不济则隐而独善的论调；孔子不言性命却又承认天数，知其不可为而为之；疏经注义、崇古为尚，但却又应时而改（权变），自我抒发；既讲生知天授、上智下愚不移，又强调读书学知与修养；既讲大丈夫向外而建功立业，又要人返求诸己、省心为上，等等。

这些观念上的多面性，显然给后世在儒家思想统治下的画学理论家们以极大的自由发挥空间，使得中

国画论虽然是在儒学笼罩之下，却有着相对自由的表述余地。

四 儒学思想与中国画论主要范畴

（一）理论文本之间的范畴转借，往往是理论与思维互相影响的表现

作为一种理论文本，当然是由一定的概念范畴及命题构成的学说体系。文本间的相互影响，首先就是通过概念的相互借用、转换和迁延而实现的。对他人或他说体系中概念的引用，往往表明其在一定程度上对他说的借用、认可，或延展或转意等，更重要的在于它表明其因概念范畴的转借而带来的思维模式的沿袭。因此可以说，中国画论通过对儒家概念范畴的转借，既在一定程序上接受了儒学思想的影响，又延续了儒家的思维个性与思维模式。画论对儒学概念的转借，实际上成为两个不同的理论体系之间相互沟通和画学体系共建的一座桥梁。

（二）画论主要范畴的确定与儒学主要概念的关联

画论主要范畴的确定应该说是与画学中心论题直接相关联的。从画学所讨论的中心论题，以及围绕它而展开的相关命题，我们可以确定不同时期画学的主要概念，并就此探讨与儒学概念范畴的转借与迁延关系，由此论证儒家学说对画学思想所产生的影响。

“畅神”：宗炳讲画的体道畅神与儒学讲君子贤哲的依仁游艺的承续对应关系。“士夫气”：苏轼讲画要有“士夫气”，而后人更重其以书法入画、书画同源的意义，论证这种书画一体的思想主要就源于儒家经典易经和有关古先贤“观象”之说。“书卷气”：画须有书卷气才能不俗，而有书卷气当赖学养的提高；而儒家最重读书学习，所谓“万般皆下品，唯有读书高”，儒家把学与养抬高到了成德成圣必要途径地步，如此自然影响了画家们对画理的认识。“黑白”、“刚柔”、“虚实”等对偶范畴：从根本上讲，它们皆来自儒家以人附天的比附与感应意识；儒家认为理（或气）为本，阴阳运生而万物生，因此阴阳对立统一之“理”体现于每一个事物中，天地、夫妇、山水、花木皆有此等阴阳相生之道。这种对偶性思维是画学思想的辩证性范畴提出的渊源之一。其他如“道”、“理”、“性”、“心”、“诚”、“敬”、“生知学知”、“大授小授”、“气禀”、“修身养心”等等，都是对儒家思想概念的借用与意义延展，从而在画论中体现出了儒家观念的影响。

（三）儒家的思维特性与画论的承袭

画论对儒家学说中的概念与命题的转借与延展，实际上在不知不觉中接受、采用了儒家的思维模式；

而且,儒家典籍作为封建社会两千年来的必读书目,它的写作与思维模式自然要影响到每一位著说者。具有儒家教育传统的诸位画论家们也无法摆脱它的潜在影响。

当然,也应该声明,儒家的思维特性或思维模式,有些也与道家相近,因为它们都源于同一个文化源流,如早期的卜辞易理说等。

中国画论思想中所接受的儒家思维模式有:易学阴阳推衍观下的辩证对偶思维。由器进乎道、以器体道、推己及物的经验式思维逻辑。直觉与经验感悟为主的论说方式。疏经证义的注疏式理论构建方式,等等。

五 儒家思想影响下的中国画学理论之延宕

概念与思维模式的接受过程,实际上也就是对儒家思想观念的接受过程,或者说,正是在接受儒家思想观念的过程中,形成了画论中的儒学式的思维模式与论说取向。

如前所述,作为画学文本中心论题的转换形成了中国画论绵延千年、延续有自的历史,在这画学史中,围绕中心问题展开了一系列各式各样的绘画理论命题,这些命题中,最主要的就是画学的本体性问题:如绘画的根据与功用,绘画的创作与品鉴等。在这些中心理论的迁延中,儒学影响始终存在于其中。而且,在一定意义上可以说,儒学思想对这些画学核心理论问题迁延的影响甚至决定了中国画论的基本走向与面貌。

(一) 绘画,何以为画:绘画本质论

前面我们曾经提到过中国古代绘画理论不同时段的问题的提出与转换,笔者认为这些问题提出的深层的内在的缘由就在于欲为绘画寻求一个存在的根据问题,而且诸多中国画论中的一系列命题与范畴实际上也是围绕这一论题而展开的。

先秦两汉乃至魏晋儒学的一个主要的艺术观念就是认为绘画之所以有存在的必要就在于它的存形、表旌与劝诫,“使民知神奸”。^⑧从这种目的出发,在两汉画学片面论述中谈得最多的就是绘画的题材和形神的关系问题,因此题材内容为达到绘画之“存乎鉴戒”作用所不可少的,而绘画形象的形神则涉及鉴戒效果的发挥。例如孔子之重“六艺”、观“明堂”,荀子、乐记中的“乐和礼异”、艺与政通说,陈延年与曹植之论绘画伦理功用,陆机讲“存形莫大于画”,都是以论证绘画存在价值为主旨的。

但是这一时期的儒学过于重视外在功业的建树,致使思孟学派之重视内在心性修习的思想长期以来没有得到重视,而佛道之学倡行一时。宋明理学纠正了这种倾向,既言性命修习又讲事理气道,将儒学由伦

理政治观发展到了哲学本体论的思辨高度。在这种思潮影响下,画学讨论的主要问题也由外在的教化人伦之用,转为追求人天、主客、理性相融的境界,这样,绘画何以成立的问题就被归结为绘画如何实现融“理”体“道”、性理统一的新儒学追求,绘画成为与理学解决人生归宿相关的辅助性活动。郭熙关于君子何以爱山水的表白,宋徽宗之重“理法”的画院倾向,东坡之常形与常理之说,都表明此期人们对绘画价值的认识是受“理学之暗示”。与程朱理学相对应,陆九渊则将思孟学说发展到了主观唯心主义的水平,王阳明又把它推向了极致:“心即理”——“乃知天下之物本无所格者。其格物之功只在身心上做”。^⑨这种思潮在明代中后期形成了讲文艺抒发性灵真情的呼声。就绘画而言,作为浙派绘画之反动的吴门绘画顺势而起,把有关绘画本质与价值的理论从宋元人追求“理趣”,推到了一个文人寄兴达情的主观表现论高度。就如理学所讲“理一分殊”、“万事皆分有其理”一样,此期文人画表现论把绘画存在的根据落实于笔情墨趣,凸现出笔墨作为绘画基本元素的表现性品质。笔墨世界就是自足的一个小天地,绘画的存在价值就在于它是文人怡情养性、性灵抒写的最佳手段。这在一定意义上把绘画存在的根据归之于绘画的形式自构(笔墨技法),然而这种形式构成又是涵融一定的情感与自性的小宇宙(所谓笔墨性格)。

(二) 从工倖造化的天才论到以画为寄的表现论:绘画创作与品鉴论

唐以前,以人物画为主的绘画现状,以及儒学强调绘画为政教服务的观念,使得绘画创作上提出了形神兼备的创造标准问题。但是如何达到和解释那些形神兼备、巧夺天工的艺术杰作呢?儒家有关生知与学知的思想为绘画解释品第高低提供了基本的启迪。不过生知之说也确有其过于粗浅之处,宋代理学家们提出了性命理气的天人合一思想则为创作上的天才说提供了宇宙论和本体论高度的解释。能够超脱尘世尘欲羁绊,诚意明以见性的人,自然可以与天地参,达到至圣之境。这种至人,“有德必有言”,而用之于绘画则必然能够“工倖造化”、“气韵天成”;而且这样的人,只有“冕冠岩穴上士”才能如此。

当然,儒学也讲学知,思孟学派也重视后天习养对于成仁成圣的必要性。宋明新儒学发挥了这一思想,把主体的“诚心尽意”放在了首要的地位。画学上也就此提出了通过后天学知、修养“襟性”提高画格的思想。所谓“养得胸中宽快”(郭熙)、所谓“磊落奇特,蟠于胸中”(李成),而在创作之时,还要以求理寻道、格物致知的真诚去对待绘画,不可以“以轻心慢之、忽之、挑之”,所谓“如见大宾”。^⑩这种创作论显然得之于新儒学尽心诚意致理的性命之学,并且决

定了宋人在尊重与敬畏心态之下的师自然的画境就是达到天人、主客观相统一的“真”境（荆浩）。这就是以理学为基础的宋代画学关于艺术创作的基本思想。

当然宋元画学也有不问形式理法，只重视主观性情表现的写意文人画倾向。这是与理学向心学的转向，或者说心学思潮的存在分不开的。文人写意思潮兴起的时候，儒学也在不断吸取禅学的营养，阳明心学及其后学就是这种思潮的代表，这为当时的有关文艺表达真性情的理论提供了一种儒学上的支持。这时期的绘画创作强调绘画要体现画者的“胸次”，即“士夫气”和“书卷气”。并以此作为创作上的追求和品鉴上的依据。这种提法本身就反映了儒家思想观念影响：一是在儒家重视立功、立德、立言而对绘画轻视的传统偏见下，从事画之“余事”的儒士们为提高绘画地位，与画工、画师相区别的需要；二是儒家士大夫人格的两面性的反映（出世与入世、谏诤成义与明哲保身等共存）。如明代一生作官的董其昌就提倡“士夫气”，而那些退而不仕者（如陈继儒等）则主要讲“书卷气”或“隐逸气”。而这个书卷气到底为何？最终又落实于笔墨形式上，明清人把画理探讨的主要精力放在了笔墨技法与笔墨品性的表现上，其所谓“正传”标准主要就是萧散简远、平淡天真、文气清隽的南宗风格。这种笔墨规范在根本上是符合儒家一贯所要求的“中和中节”、“温柔敦厚”的艺教思想的。这也反映出古代中国画论在绘画创作与品鉴上同样在总体上是与儒家精神是相一致的。

这里也体现出了儒家有关如何在艺术创作中使个人性情表达能够合乎普遍的礼法伦常，并进而实现天人一体状态的问题，实际上这是一个儒家的伦理理想与“艺术理想”的统一与实现问题在创作法则上的体现。这个理想简言之就是“从心所欲不逾矩”。

六 儒家思想与中国画论相关命题的提出

上述可见，绘画思想从本体论、功能论到绘画创作的主体论、品评论，构成了中国整个画论文本的主轴，中国古代画学家们围绕这几个中心议题而推行、展开、论证、阐释，从而提出了一系列相关的画学理论命题。

- （一）画论对隐逸的推崇，与“达则济世、穷则独善”的处世哲学及“君子”人格的两面性。
- （二）文人画论中的“中和”观与儒家的“中庸观”。
- （三）畅神悟道的绘画功用论与儒家依仁游艺思想。
- （四）儒家道气阴阳观与画理中的辩证性、画理中的相术意识和宾主龙脉的比附意识。
- （五）中国画论对画工画与士夫画的区别与儒家的

业类等级意识。

- （六）儒家与“由技进乎道”的问题。
- （七）画论中的“复古论”与儒家的崇古意识。
- （八）中国画论中的拟人化比附倾向与儒家的“比德说”。
- （九）儒家雅俗观、色彩观与文人趣味。
- （十）中国画论的“物我神凑”、“人画合一”论与儒家的天人共性与天人合一。

……………

儒学之对于中国画的影响，不只表现于理论上，而且也表现于具体的绘画形态上；而且可以说，画学理论正是在与绘画实践的相互影响中形成了不同时期的绘画图式。这些图式切合着儒家的艺术理想、艺术道德的变迁。在相关的对画学中的儒家影响的探讨中，我们可以通过对中国古代绘画图式的分析，来进一步印证。

另外，讲儒学对于画论影响，不能不考虑到历史上儒道禅三家的互补、互争和互融，以及在此基础上出现的儒家新形态与当时佛道家思想的关系问题，诸如从汉学到新儒学之于道禅的关系，及儒家思想的包容性问题，文人写意思潮与外道（禅）内儒现象，都是我们必须予以关注的问题。

贺万里 南京艺术学院 副教授 美学博士

注释：

①高居翰《中国绘画理论中的儒家影响》，《外国学者论中国画》，湖南美术出版社，1986年9月，第28页。

②卢辅圣《中国书画全书序》，《中国书画全书》（一），卢辅圣主编，上海书画出版社，1993年10月，第6页。

③郑昶《中国画学全史》，转引自《中国文化新论艺术篇：美感与造型》，刘岱总主编，台湾联经出版公司，1983年，第507页。

④曹丕《典论·自叙》，转引自郁沅编《魏晋南北朝文论选》，人民文学出版社，1996年10月，第12页。

⑤朱熹《大学章句序》，《四书集注》，岳麓书社，1985年3月。

⑥左丘明《左传·宣公三年》，周积寅编著《中国画论辑要》，江苏美术出版社，1985年10月，第3页。

⑦王守仁《传习录》下，任继愈主编《中国哲学史》（三），人民出版社，1964年10月，第307页。

⑧郭熙《林泉高致集》，《中国书画全集》（一），卢辅圣主编，上海书画出版社，1993年10月。

逸——超知性绘画

程 征

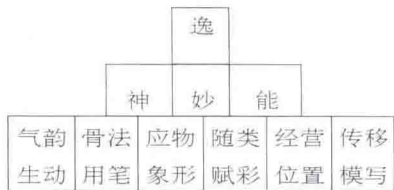
“逸”是中国人特有的概念；照《辞源》解释有逃亡、奔、释放、安闲、隐退、放纵、散失、超绝诸义，大约都有超乎常规常态的意思，所谓“纵任无方曰逸”（唐·窦蒙）。

从辞义结构看，上边每种释义都寓有一个“常”的意义作为被超越的前提：逃亡相对于控制之常，奔相对于行之常，释放相对于拘囚之常，安闲相对于劳碌之常，隐退相对于进取之常，放纵相对于约束之常，散失相对于集聚之常，超绝相对于通常之常，种种非常都因相对于常而别具意义。

就中国画范畴而言，逸作为一种价值尺度，其定义既有一定范围，也在流变延伸。先是用来品评画之优劣，继而指画家的状态，后来成为中国画人追求的至境高标。

逸的理念是随着中国画的发展在历史上逐渐觉悟的。逸的确定标志着中国画的成熟。继南朝谢赫提出“六法”之后，大约在唐高宗、武则天时期，李嗣真在《画品》中最初提出“逸品”的概念，作为评判画家及其作品的一种标准。到了开元年间，张怀瓘用神、妙、能三品来分辨书法和绘画的优劣。随后朱景玄发觉三品之说未能尽其全，便在《唐朝名画录序》中写道：“以张怀瓘《画品断》神妙能三品，定其等格，上中下又分为三。其格外有不拘常法，又有逸品，以表优劣也。”如果说张氏的论述代表着唐人从艺术品评实践中逐渐发现了“逸”的现象，对其实质尚捉摸不甚透彻的话，那么，宋朝艺术家已明晰了逸的形态、内容、特征和在绘画境界层次中的至高品相。这种认识上的飞跃与深化反映在黄休复对前人提出的神、妙、能、逸四个艺术品第顺序作了重新排列，成为逸、神、妙、能四格，将逸格标定为众格之首。自此定论。

依照六法——三品——四格的发生顺序，逸的尺度逐渐确立，其层层升华推出，构成中国绘画品评金



中国画品评金字塔

字塔，逸处在最耀眼的宝塔尖端。

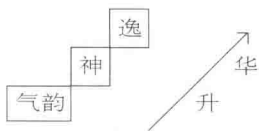
这三层结构反映了逸的确立过程。据我们的艺术经验，逸的早期基础“六法”在实际应用时有两种次序：一气韵生动，二骨法用笔，三应物象形，四随类赋彩，五经营位置，六传移模写。这种由上而下的排列次序适于品评。而艺术家的前期生平经历，即从无法到有法的学习过程则反了过来，变成：一传移模写，二经营位置，三随类赋彩，四应物象形，五骨法用笔，六气韵生动。这是由下而上，由易而难，由浅入深的排列次序。两种次序都归于中国画的灵魂——气韵。

后一种次序也表明，只有逐渐掌握各种技法之后，无形的气韵(如同软件)才可通过有形的形式(如同硬件)得以表达。留在宣纸上的骨法笔迹确定而抽象地传达操笔人的某种信息，笔的律动折射着人的灵性。笔韵、墨韵的视觉形态，同气韵——生命信息、人格秉性的抽象形态相契合。隐的心性“迹化”为同性的可视形式。画家一面在作画过程中将心性逐渐泼洒出来，一面用直觉把握着这种形式的视觉图象分寸，使笔迹与其心性完全对位。因而，笔迹即心迹，画性即心性。这也是“书画同源”的出发点。

历代艺术家逐渐意识到六法之首的气韵，虽与后天修养有一定关系，终究是画家自我的生命信息与人格品第的无意识显现，不是“学而知之”的知性内容。

气韵属于一己之私，故不可学；法凝于群体，故宜于传习。郭若虚说：“六法精论，万古不移，然而骨法用笔以下五者可学，如其气韵，必在生知，固不可以巧密得，复不可以岁月到，默契神会，不知然而然也。”

中国画品评金字塔也显示了气韵与“三品”中的神品，与“四格”中的逸格在本质意义上存在一贯性。逸是气韵的升华态；是中国历代艺术家逐渐深化人的生命信息、人格品第、与绘画形式之间关系的认识、思考的理论结晶。所以当我们探讨“逸”的时候，经常会感到其脱胎而来的“气韵”的种种性态。



明朝唐志契谈到逸超越于气韵的感受时说：“唯逸之一字最难分解。”“逸虽近于奇，而实非意为奇；虽不离乎韵，更有别于韵。其笔墨之正行忽止，其丘壑之如常少异，令观者冷然别有意会，悠然自动欣赏，此固从来作者都想慕之而不可得入手，信难言哉。”^①

什么是逸？朱景玄说得过于简要，又将“不拘常法”与“逸品”并列，二者究竟是不是一回事尚不确定。黄休复逐一阐述了逸、神、妙、能四格的含义，谓逸格曰：“画之逸格，最难其俦，拙规矩于方圆，鄙精研于彩绘，笔简形具，得之自然，莫可楷模，出于意表，故目之曰逸格尔。”黄氏在《益州名画录》中提出逸格的本意虽仍在品评，但由于他的规范品评尺度的同时，解释了“逸”的基本性质，清理出绘画的一种至高无上的诱人境界，实际上也为后代画家竖起一个理想目标。

我们来分析一下这是一个怎样的目标：

“俦”者，侣也。“最难其俦”，最难求得与逸为侣。黄休复为什么说：“画之逸格，最难其俦”呢？难在他展示在画家面前的一连串难题。

首先，逸给一切想接近它，欲与它为俦侣的人设置了巨大冲突。

“拙规矩于方圆，鄙精研于彩绘”是对“不拘常法”论的发展和完善。依“不拘常法”之说，逸是超越常规法度的艺术形态。这一说法表述了逸的某些性状，却存在缺陷。因为仅仅做到不拘常法并不难，绕开走就是了。黄休复比朱景玄高明之处是把法度的确立与超越置于辩证逻辑中。这两句话的句式也与前述逸字的辞义模式同构，意为破法度于法度里（拙规矩于方圆），否定精心营构于精心营构中（鄙精研于彩绘）。类似苏轼论吴道子：“出新意于法度之中，寄妙理于豪放之外。”画家非得钻透法度规范，使法度成为构成自我

的有机部分之后方可言“拙”，言“鄙”，言超越。这也是逸以“六法”为基础，又往上攀升的一步。按照中国画家艺术生平三段论：无法—有法—无法，似可理解为：“六法”体现的是艺术家前期过程所须到达的目标，即“无法—有法”；逸则是建立在前期基础上的后期结果，即“有法—无法”。逸是超越于常规法度的非常法度，所谓：“至人无法，非无法也，无法而法，乃为至法。”（石涛）于是，作为道统的逸站在法统的巨人肩膀之上了。中国画的法统是一部博大精深的书，毕生修炼的事业。“行万里路，读万卷书”（董其昌）；“积学大儒，必具神秀”（赵之谦）；“笔墨功夫至少五十年”（传为黄宾虹语），大学问家都体验过苦修法统的滋味。为法所拘固然与逸无缘（停留在前期阶段），失却了法统的“不拘常法”，逸将成为空中楼阁。逸只属于大才子、大学问家和毕生苦行者。这是古往今来到达逸境的人如此稀少的原因之一。逸境人数虽少，却昭示着人的本质力量之极致，若竞技体育的世界纪录创造者，一人之功，人类之绩。

当无法到了有法，从生到熟之后，“熟”成了新的敌人。熟是无法到有法的结局，又是有法到无法的关卡，随之而来的停滞、僵化和审美品质的贬值是横在艺术家前进道路上的地狱之门。于是，审美意味的“熟后生”、“生与拙”成为通达彼岸的桥梁。

另一道难题是设在形式和内容间的冲突。“笔简形具”即要求笔墨图形的精炼单纯与内涵的充实丰富之矛盾统一（这里讲的“形”应包含外形和内涵）。这在黄休复时代是一个问题，后来在“笔不周而意周”的减笔写意画中已经得到实现。针对当时风行“可望、可行、可游、可居”的“真山水”、真花鸟、真人物的无我之境，艺术家们已意识到形而上的逸，须超越于形而下的物。事实上，逸与艺术家常被物阻隔。用今天的话来说，艺术家若以写实主义作为绘画基础，将会极大地阻遏通达逸境的道路。

最难的难题是逸的超知性，或曰无意识特性。黄休复是从“得之自然，莫可楷模，出于意表”三种性状和获得感觉来表述的。

“得之自然”，用其他古代艺术理论家的话来形容，就是“不知然而然”（宋·郭若虚），“不知所以然而然”（明·戏剧家王骥德），“出于天成，人莫能窥其巧者”（元·文学家陶宗仪），他们都论述了逸凌超于一切计划、技法、构思、与理智之上的性质，只能在毫不经意间自然而然地瓜熟蒂落，自然天成。

“莫可楷模”，则指逸的非习得性和不可重复性；既不为他人能够模仿，也不为自己所重复。

“出于意表”，是说逸这种崇高境界的出现是不期而至，求之不得的。那些可习得的、可效法的、以知性法度可取的，着意追求所得到的一切都不是逸。因此，苦求不如苦修，以“衣带渐宽终不悔，为伊消得

人憔悴”的精神，渡达“众里寻他千百度，蓦然回首，那人正在，灯火阑珊处”之彼岸。

上述种种逸的特性多么相似郭若虚所论气韵的特性，而又不全是气韵的特性。逸出于气韵而胜于气韵亦可见一斑。恽格说：“高逸一种，盖欲脱尽纵横气，作到淡然天真，所谓无意为文乃佳。”逸的境界总是那么美妙，令人向往，半隐半现在云霞明灭中。

逸具有中国文化的精英性质，由最高层知识分子所掌握，以凌驾于常规文化规范之上的超常规文化形态，永远居于永不凝固地流变发展的中国传统文化的巅峰。然而，它是在中国漫长的君主制社会环境中，以逃避社会、逃逸文化的方式来实现非常对于常的超越的。

“世外桃源”理想就是中国特有的社会性逃逸形式。大约自南北朝之后，集中国文化之大成的文人士大夫，一方面进取求仕，忠君报国，谨守纲常；一方面承受着被卷进上层政治斗争漩涡的烦恼。一方面是功名学问，轩冕荣华，高贵人格；一方面是明争暗斗，蒙受屈辱而不能解脱。于是，退避田园的行为，心怀归隐的思想就成为精神超逸的理想方式。“久在樊笼里，复得归自然”（陶渊明），得到解脱的人性寻得精神的桃花园，固然眷恋着国家朝廷，毕竟感受到脱出控制力量之后的快适轻松。这种社会性超逸折射在审美心理上，是不受人拘、不受物拘、不受法拘的各种自在自怡的行为；是渲泄受压抑的个性，感发情怀和对平淡天真趣味的欣赏。

君主社会秩序像物理学的引力场，以向心、规范、群性为其常态。逸以逃避的方式与其相悖，表现为离心、无序、混沌和个性的非常态。于此派生的院体画和文人画，一个以工整巧密、精致富丽为美；一个以激情感发、天真野逸为趣。二者互逆，相违相生，在朝在野，内外并峙，有时甚至达到互相攻讦的程度。试列几例：

关于“黄徐体异”，据沈括、郭若虚所记，作一对照：

	黄 筌	徐 熙
身份	三朝翰林图画院待诏	“江南布衣”
心性		“志节高迈，放达不羁”
题材	“多写禁御所有珍禽、瑞鸟、奇花、怪石”	“多状江湖所有，汀花野竹，水鸟渊鱼”
画法与风格	“黄家富贵” “诸黄画花妙在赋色，用笔极新细，殆不见墨迹，但以轻色染成，谓之写生” “翎毛骨气尚丰满，而天水分色”	“徐熙野逸” “徐熙以墨笔画之，殊草草，略施丹粉而已，神气迥出，别有生动之意” “翎毛形骨轻秀，而天水通色”

沈括还记述了黄家对徐家的态度：“徐熙至京师，送图画院品其画格。”执掌画院权柄的黄筌实在看不惯徐熙“殊草草”的笔墨，竟对这位与他“皆善画著名”的江南处士“恶其轧已，言其麓恶不入格罢之。”

又如宋代画院内外的分歧。主宰者徽宗赵佶曾以一褒一贬的方式来宣示院体规则。一是“春时日中”月季，一是“孔雀升高，必先举左”^②以绝对忠实于客观物象的法度精神使“众使骇服”。邓椿说：“画院盖一时所尚，专以形似。若有自得，不免放逸，则谓不合法度。”院外的苏轼一面重塑陶渊明的偶像，一面发表另一套主张，说：“君子可以寓意于物，而不可以留意于物。寓意于物，虽微物足以为乐，虽尤物不足以为病；留意于物，虽微物足以为病，虽尤物不足以为乐。”还有他的名言：“论画以形似，见与儿童邻。”当画院里的待诏们毕恭毕敬地揣摩皇帝的旨意谨于形似与法度的时候，院外的文人却纷纷以“山人”自号，几分醉醺，以墨为戏，追寻“天真相逸”去了。

兼行文字狱的明代宫廷画院和追随画院的浙派皆推崇南宋院体；而吴派、徐渭、南北宗论则轻视院体，倡导文人情趣。二者之间各执一是，彼此争斗，尽其始终。

这种分歧在书法领域则表现为馆阁体与狂放派的分野。

除了朝野之间的控制与超逸，不服于异族统治也加剧了历代文人的精神逃逸行为。元代倪云林的“逸笔草草”，“写胸中逸气”；清初的石涛、八大，其艺术精神中都隐寓着欲逃逸于现实而不能解脱的冲突与抗争。

逸的更深层意义不是社会性的，而是文化规范与人的本性之间的冲突。

文化性超逸的对象是文化规范本身，是自在精神超越一切可以传授学习的知识、法度、理论、计划、机巧等知性文化形态。它往往表现为超越于理知的非常态。逸的状态对于艺术家常常是在驾御了知性之后的无意识超越行为，是毫不经意的精神情境。知性越精明，理智越清醒，越是与逸无缘。在有意无意之间，在