

中華叢書

宋史研究集

第七輯

中華叢書編審委員會印行



中華叢書

宋史研究集

第七輯

中華叢書 宋史研究集 第七輯

中華民國六十三年九月印行

全一冊 基價 平裝新台幣肆元捌角

編輯者 宋史座談會

地址：台北市陽明山郵政第12號信箱

出版者 中華叢書編審委員會

發行者 中華叢書編審委員會

地址：台灣台北市中山南路五號

經銷處 台灣書局

地址：台灣台北市重慶南路一段14號

香港經銷處 集成圖書公司

地址：香港九龍亞皆老街一一一號

代序

宋史座談會是國內史學界有志於宋遼金元史研究的朋友的志同道合的組織，現有會員四十多人。迄至民國六十二年底，曾舉行座談會五十六次。座談會向由趙鐵寒教授主持。趙先生因健康關係，請辭主持人，自六十二年初起改推宋晞教授繼續主持。

本座談會設有宋史研究集編輯小組，由方豪、趙鐵寒、宋晞、王德毅與石文濟等五人所組成，自民國四十七年六月開始，迄至六十一年止，與教育部中華叢書編審委員會合作先後出版「宋史研究集」六輯。發行以來，頗受國內外學術界的重視。宋史研究集編輯小組代表人原為趙鐵寒教授，自六十二年初亦改由宋晞教授擔任。現繼續與中華叢書編審委員會合作編印第七、八兩輯。

第七輯共收論文二十篇，都四十五萬言，承國內及旅居香港、新加坡、馬來西亞等地的學者賜稿，付印前夕，略述編輯經過如右。

宋史座談會宋史研究集編輯小組

民國六十三年五月

宋史研究集 第七輯

目錄

代序

理學與藝術

宋太祖時太宗與趙普之政爭

曹元忠卒年考

司馬光之史學及其政術

判院討源

遼金貢舉制度

宋代佛教對中國印刷及造紙之貢獻

從科舉與輿服制度看宋代的商人政策

岳珂的事蹟與著作

宋遼金史的纂修與正統之爭

宋明間白銀購買力的變動及其原因

眞元妙道要略的成書時代及相關的火藥史問題

論北宋末年之崇尚道教（上）

錢穆

蔣復璁

蘇瑩輝

林瑞翰

陳鐵凡

楊樹藩

方豪

宋晞

李安

陳芳明

全漢昇

翁同文

金中樞

一

二三

四九

五九

八三

一一五

一五一

一七五

一八七

二〇五

二三三

二七一

二九一

北宋解鹽的生產、運銷和財政收入	錢公博	三九三
宋代公使庫、公使錢與公用錢間的關係	林天蔚	四〇七
李椿年與南宋土地經界	王德毅	四四一
宋代市舶司的職權	石文濟	四八一
「莆陽比事」之史料價值	程光裕	五五七
宋代蠶絲業的地理分布	趙雅書	五七三
宋元豐改制前之宰相機關與三司	遲景德	六〇七

理學與藝術

錢穆

藝術從人生中流出，成爲人生中重要一部分。故貴能從人生來觀看藝術，亦貴能從藝術來觀看人生。人生不同，斯即藝術不同。由於東西方文化不同，人生不同，而東西雙方之藝術亦有不同。不僅惟是，即專就中國言，古今遞傳，垂四千年，文化雖同一傳統，然因時代社會不同，而各時代之人生亦有不同，於是各時代之藝術亦隨之有不同。

如商周古代有鐘鼎彝器，而後代無之。宋以後磁器盛行，亦非前代所有。如論書法，南北朝時代，南方擅帖書，以新興行草爲主。北方長碑書，帶古代隸體，爲較老之傳統。帖書多用於日常人生，碑書則多以刻石，用於名山勝地佛道大寺院，以及名臣貴族死後之墓地。下及唐代，碑帖漸合流，而南方風格占優勢，至宋益然。此何故，亦惟時代不同，社會人生不同，而藝術亦隨之異宜。再論繪畫，在前亦以壁畫刻石爲主，其應用範圍，亦多在王室宮廷，貴族門第，道佛宗教圈內。中唐以前，仍沿南北朝舊軌，以宗教道釋畫爲盛。政治方面，十八學士圖有兩次，凌煙閣功臣圖有四次。其他如貞觀時代之王會圖，玄宗封泰山之金橋圖，貞元畫漢名臣之屏風圖，皆關涉政府大典。至於山水花鳥民間日常之觀賞畫，則在中唐以前，可謂尙未興起。此何故，亦惟時代社會不同，人生不同，而藝術亦隨之而不同。

論中國古今社會之變，最要在宋代。宋以前，大體可稱爲古代中國。宋以後，乃爲後代中國。秦前，乃封建貴族社會。東漢以下，士族門第興起。魏晉南北朝迄於隋唐，皆屬門第社會，可稱爲是古代變相的貴族社會。宋以下，始是純粹的平民社會。除却蒙古滿洲異族入主，爲特權階級外。其昇入政治上層者，皆由白衣秀才平地拔起，更無古代封建貴族及門第傳統之遺存。

故就宋代言之，政治經濟，社會人生，較之前代，莫不有變。學術思想亦如藝術，亦均隨時代而變。就時代之先後言，則一時代有一時代之學術思想，亦如一時代有一時代之藝術，固皆隨時不同。但若通就每一時代之橫斷面言之，則時代中之一切，又莫不有其相互近似之共通性。本文專拈宋代爲例。理學亦稱宋學，乃當時之新儒學，在中國學術思想史上，其爲變尤著，而宋以下之藝術，亦復與之相應。故本文以理學與藝術爲題，發揮此意。關於藝術方面，則專論繪畫一項。舉一反三，事在讀者。本文竊願爲治中國藝術史繪畫史者之大輅椎輪，導一先路。

唐代張彥遠歷代名畫記，備敘古今南北畫風相異，而曰：

胡服靴衫，豈可輒施於古象，衣冠組綬，不宜長用於今人。芒屨非塞北所宜，牛車非嶺南所有。詳辨古今之物，商較土風之宜，指事繪形，可驗時代。

宋郭若虛圖畫見聞志則曰：

佛道人物，士女牛馬，近不及古。水石山林，花竹禽魚，古不及近。

此皆就畫論畫，由於各時代社會人生之變，而繪畫上之題材與作風亦隨而變。今爲推廣深求，旁通之於其他學術思想，而發明其內在相互之關係，則所可闡述者，當決不止此。繪畫與其他藝術，皆

僅屬人生之一方面，一部分。我所謂就藝術觀人生，就人生觀藝術，其用心措意所在，當遠爲開闊，此爲本文之作意。

二、

今論宋代理學之與繪畫藝術，當先逆溯而上，略論宋以前之演變。就學術思想言，略去秦前不論，姑分兩漢爲經學時期，魏晉南北朝迄於唐初，爲老莊玄學與佛學時期。中唐以下迄於五代，爲禪學時期。宋元明三代爲理學時期。相應於此四時期學術思想之遞變，而中國之繪畫史，適亦有此四時期可分。

兩漢畫風，可舉張彥遠歷代名畫記「助人倫成教化」之六字爲標宗，此即三國曹子建所云「繪圖存乎鑒戒」也。蓋在當時，尙未有一切藝術與繪畫之獨立觀念，繪畫僅是政治教育上之一種應用品。此層爲研討中國文化史者一極值注意之事項。蓋中國文化發展，先從一中心逐漸展開。即如文學，直至東漢始有文苑傳，可證其先如詩三百，如楚辭，如漢賦，純文學之發展，久已可觀，而在中國古人心目中，則文學尙未達成一獨立觀念。而繪畫之達成一獨立觀念，則猶在文學之後。

其次是魏晉南北朝，可舉南齊謝赫古畫品錄所學之六法爲例。六法者，一曰氣韻生動。二曰骨法用筆。三曰應物象形。四曰隨類賦彩。五曰經營位置。六曰傳移模寫。謝赫六法，極爲後代畫家所稱重。郭若虛圖畫見聞志有曰：

六法精論，萬古不移。

然若就中國畫史進展言，則謝赫六法，僅涉畫藝，僅論作畫方法，畫離人而外在。其時繪畫已成獨立觀念，而繪畫在整個人生中之地位，則猶未鮮明。此處又見中國文化進展之另一重要步伐，值得注意。中國文化進展，其先由整體一中心出發，其次逐漸向四圍分別展開，又其後，乃再各向中心會合調整。和文學直到東漢始成獨立觀念，及唐代，詩有李杜，文有韓柳，始再回向中心，而創出文道合一之新觀念。畫學亦然，其事須待至宋代，乃始有畫道合一之觀念。此所謂道，乃指整體人生之中心所在，即中國文化之主要發端處也。故中國文化雖與時俱新，而後之與前仍屬一體。後代之開新，僅對前代之成就作更深更廣更高厚之發展，不為對立之代興，更不見有破壞之攻擊。故中國文化綿亘數千年，雖亦富有日新，而不失其傳統之一貫。此尤見中國文化之至高價值，而即可以繪畫史為證。

繪畫在唐代禪學時期，首當以王維為代表。宋蘇軾云：

味摩詰之詩，詩中有畫。觀摩詰之畫，畫中有詩。

是王維始以詩境入畫，遂開中國繪畫之新生面。詩言志，以今語闡之，是即以自我人生滲入繪畫之中。及張璪乃云：

外師造化，中得心源。

此兩語，可舉為禪學時期論畫之綱宗。在先南朝陳姚最續畫品已云：「梁元帝學窮性表，心師造化」。今乃舉張氏兩語為禪學時期論畫之劃時代語者，此亦見中國文化特質。師承有自，而不害其創關。新論特出，而不害其有淵源。畫學分期，乃是方便立說，未可拘泥以求。

以前謝赫六法，畫家作畫，主於對外形象，一一分別爲之描繪模寫，今日師造化，則萬物羣類，均當有其內在生命融歸一體。其對外物之看法，輕重不同。李思訓之金碧山水，經王維而變爲破墨山水，可悟其中消息。又有不同者，謝赫六法，僅限於畫品，而不及於畫家。張璪外師造化中得心源兩語，始將外物與內心，畫品與畫家，兼融合一。此爲兩時期畫論之主要相岐。更有一義須爲指出，吟詩之與作畫，文學之與藝術，既已歸根復源，匯融於人生實體中，而禪學時期之人生觀，則外無物，內無我，一是歸於涅槃。王維詩，雨中山果落，燈下草蟲鳴，此誠可謂詩中有畫。然此雨中燈下，山果之落，草蟲之鳴，則已融成一片天機，不當復爲分別有雨有燈有果有蟲之各別存在，與夫雨中燈下果落蟲鳴之各別境界。只此即是一造化。而更要者，在此雨中燈下果落蟲鳴之際，乃不見有人，即是不見有我。明明在雨中燈下，有此人，有此我，而詩中則只有蟲鳴果落，於此乃見禪味。故張璪所謂外師造化，中得心源，乃指其心之融於造化，而亦不見有心，此即禪家之所謂悟。王維論畫亦曰：

雲峯石迹，迥出天機。筆意縱橫，參乎造化。

此之所謂天機，即猶張璪之云心源也。故謝赫論六法，有畫品，無畫家。主於形象，偏傾在外，遂使人僅重畫中之神與物，而不重畫者其人，最多亦是以畫重，重此畫乃重此人。王維張璪乃欲超乎物外，心與物融，而於畫中見造化。於是先貴有心中之天機，乃能有筆下之造化。必先有此畫家，乃能成此畫品。作畫之能事，已先在於其人未畫之前。然其所畫內容，則終是以在外者爲主。亦猶禪家由我生悟，但悟了即無我。則是所悟亦在外也。

禪學至於唐末五代而大盛，然生民災禍，亦至此而極。於造化中終不能抹殺了人生。於人生中終不能抹殺了有我。此下遂開有宋之新儒學，而理學由此興。

今姑舉程明道詩句有曰：

萬物靜觀皆自得，四時佳興與人同。

此乃自造化觀重返到萬物觀。造化中有此萬物，萬物在造化中亦各有所自得。人居萬物之一，豈至於人而獨無其所自得。佳興與人同者，不僅指我與人同，乃亦指天與人同。四時佳興在天，亦在人，故曰與人同也。物各自得，是一物一太極。天與人同，是萬物一太極。理學家其造化中主有我，此為與禪家不同處。

朱晦菴詩有曰：

半畝方塘一鑑開，天光雲影共徘徊。問渠那得清如許，爲有源頭活水來。

此即猶張璪之所謂外師造化中得心源而寓意大不同。天光雲影，徘徊於水塘一鑑之上，是猶謂造化即在我方寸中也。萬物皆有自得，正爲得此造化。造化能入吾心，亦正爲我心之有源頭活水。而此心源活水之本身，實即是造化。如是則造化在我，何煩別立無我一義。有我與無我，正爲禪學與理學之疆界所在。

本此而言繪畫。我之此心投進外面自然界，沒入融化，此心釋然，乃達無我涅槃境界。故禪學時代之畫境，必主於無我。我心澄然豁然，外面自然界投進我心，沒入融化，斯時則造化在心，達於有我之自得境界。故理學時代之畫境，必然主於有我。此一分別，即觀於宋人之畫論而可知。此

下略引宋人畫論，以證我說。

三、

最先當引歐陽修文集試筆中鑒畫一則，其言曰：

蕭條淡泊，此難畫之意。畫者得之，鑒者未必識也。故飛走遲速意淺之物易見，而閑和嚴靜趣遠之心難形。若乃高下嚮背，遠近重複，此畫工之藝爾，非精鑒之事也。

永叔非畫家，亦不爲理學家，此條所言，尙在理學成立以前。然特提出畫意兩字，大可注意。又輕視畫工之藝，此非輕視於畫，乃是於畫藝有新要求。其謂飛走遲速，此屬自然造化，而特謂其意淺易見。閑和嚴靜，則正在人心自得處，而特謂其趣遠難尋。若以合之東坡之評摩詰，則知詩中有畫易，而畫中有詩難。畫中有詩，即是畫中有意，畫中有我。上引永叔此條，乃見其時繪畫界新風氣肇始，此乃時代人心之所共同追尋，而永叔特先得之也。

郭若虛圖畫見聞志則曰：

人品既已高矣，氣韻不得不高。氣韻既已高矣，生動不得不至。所謂神之又神而能精焉。

此始是就畫論畫，而特提出人品一觀念駕於氣韻之上，則不得不謂是宋代人之新觀念。在玄學佛學以及禪學時期，皆不得在畫中有人品一觀念之產生。南宋姜夔白石論畫則曰，一須人品高。明代文徵明題畫則曰：人品不高，用墨無法。可見藝術中有人品一觀念，已爲後人承襲，而遂成爲論畫首要一重點。謝赫六法首言氣韻，所重在畫。今言人品，則所重在作畫之人。前人似以其能畫，

始目爲畫家。今則謂經先具畫家之水準，始能作畫。畫之高下，更要在作畫者之人品，此不得不謂是在中國畫史上先後觀念一大轉變。

蘇軾亦曰：

觀士人畫，如閑天下馬，取其意氣所到。乃若畫工，往往只取鞭策皮毛槽櫪芻秣，無一點俊發，看數尺許便倦。

東坡此言，亦如永叔，對於畫之鑒賞，亦隸於人生藝術中，而主要皆在意境方面。

南宋鄧椿畫繼亦曰：

畫者文之極也。張彥遠所次歷代畫人，冠裳大半。其爲人也多文，雖有不曉畫者寡矣。其爲人也無文，雖有曉畫者寡矣。

曉畫亦兼鑒賞言。士人之與畫工，多文之與無文，亦皆言人品。作畫者與鑒賞者乃成爲一種人格之共鳴，此等見解，皆前人所未及也。

鄭剛中北山集畫說亦言之，曰：

唐人能畫者鄭虔，竊造化而見天性。雖片紙點墨，自然可喜。立本幼事丹青，而人物闡茸。雖能模寫窮盡，亦無佳處。故胸中有氣味者，所作必不凡。而畫工之筆，終無神觀。

此於鄭虔與閻立本兩人，軒輊甚至。立本之於畫，負一代美譽，而剛中下儕之於畫工，此可證時代觀念之變矣。

畫家辨人品，主要在論其心胸。郭若虛圖畫見聞志又曰：

得自天機，出於靈府。

此與張璪所云外師造化中得心源意義又不同。張意謂由我此心外師造化而有畫，郭意則謂畫出靈府，乃由我心天機所得。

蘇軾亦言之，曰：

畫竹必先得成竹在胸中，執筆熟視，乃見其所欲畫者，急起從之，振筆直逐，以追其所見。如兔起鶻落，少縱即逝矣。

此一條，正可爲郭若虛得自天機出於靈府八字作注脚。

董道廣川畫跋亦曰：

明皇思嘉陵江山水，命吳道玄往圖，及索其本，曰：寓之心矣。詔大同殿圖本以進，嘉陵江三百里，一日而盡，遠近可尺寸計。論者謂丘壑成於胸中，既磨則發之於畫，故物無留迹，累隨見生，殆以天合天者耶。

此謂丘壑成於胸中，即猶東坡云成竹在胸也。雖引吳道玄爲證，然雖證之古人，不害其是我新趣。又曰：

燕仲穆以畫自嬉，山水猶妙於眞形。登臨探索，遇物興懷，胸中磊落，自成丘壑，然後發之。其畫李成畫後又曰：

咸熙於山水泉石，巖棲而谷隱，蓋生而好也。積好在心，久則化之。凝念不釋，淪與物忘，則磊落奇蟠於胸中，不得遁而藏也。他日忽見羣山橫於前者，纍纍相負而出矣。嵐光霽煙，與一一

而上下，漫然放乎外而不可收。蓋心術之變，化有而出，舉天機而見者皆山也。故能盡其道。後世按圖求之，謂其筆墨有蹊轍，可隨其位置求之。彼其胸中自無一丘一壑，若其謂得之此，復有真畫者耶？

同一山水，入我心中，與入他人心中者自不同，故曰心術之變，化有而出。論畫而及心術，此皆宋代人意見也。此皆論畫山水，又論畫花鳥，亦曰：

無心於畫者，求於造物之先。賦形出象，發於生意，得之自然。待見於胸中者，若花若葉，分布而出矣，然後發之於外，假之手而寄色焉，未嘗求其似而託意也。李元本學於徐熙，而微見用意求似者，既遁天機，不若熙之進乎技矣。

用意求似，則意在外。未爲求其似，而姑以託意。意有高下，斯畫有高下矣。然亦非謂畫可不似，乃謂意有在求似之外耳。

羅大經鶴林玉露論畫馬亦曰：

書馬者必先有全馬在胸中，若能積精儲神，賞其神駿，久久則胸中有全馬矣。山谷詩云：李侯畫骨亦重肉，下筆生馬如破竹，生字下得最妙。蓋胸中有全馬，故由筆端而生，初非想像模畫也。

鐵網珊瑚趙孟堅梅竹譜有曰：

願君種取渭川一千畝，飽飽飯，逍遙步捫腹。風晴煙雨，盡入君心胸，吐出毫端自森肅。

然則宋人論畫，皆主胸羅造化，然後筆而出之，抒寫由我，不由外物。則繪畫一事，豈不成爲非畫

物，乃畫心乎？故米友仁有心畫之說，見鐵網珊瑚，其言曰：

子雲以字爲心畫，非窮理，其語不能至是。畫之爲說，亦心畫也。自古莫非一世之英，乃悉爲此。豈市井庸工所能曉。

所畫者是物，作畫者是心，此亦窮理有得之語，於是而有輕視形似之畫論，蘇軾詩有曰：

繪畫以形似，見與兒童鄰。作詩必此詩，定知非詩人。

上引董道語，燕仲穆山水猶妙於真形，及李元本學畫花鳥於徐熙，而微見用意求似，乃不若熙之進乎技，皆與東坡說同意。又如米友仁畫史云：

大抵牛馬人物，一模便似，山水摹皆不成。山水心匠，自得處高也。

牛馬人物易模，山水難模，此亦就畫窮理之語。故曰繪畫以形似，見與兒童鄰。兒童於人生爲淺涉，作畫求形似亦淺涉也。然孟子曰：大人者不失其赤子之心，故謝赫六法，終自千古不廢耳。劉道醇聖朝名畫評則曰：

觀畫之法，先觀其氣象，後定其去就，次根其意，終求其理，此乃定畫之鈐鍵也。

此處提出氣象二字，又與謝赫言氣韻不同。氣韻在用筆，而氣象乃在畫面全體之格局。氣韻仍屬所畫之外物，而氣象乃涉作畫者之心胸。氣象二字，尤爲理學家所愛用，觀人當知觀其氣象，觀畫亦然。而劉道醇又特標出一理字，大可注意。

蘇軾亦言之，曰：

人禽宮室器用，皆有常形。山石竹木水波煙雲，雖無常形，而有常理。