

 朱良志艺术研究系列

(修订版)

扁舟一叶

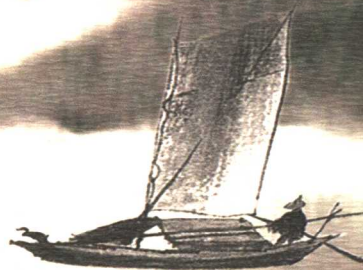
——理学与中国画学研究

PIANZHOU YIYE

Lixue Yu Zhongguo Huaxue Yanjiu

朱良志 ◎ 著

 安徽教育出版社



(修订版)

扁舟一叶

—— 理学与中国画学研究

PIANZHOU YIYE

Lixue Yu Zhongguo Huaxue Yanjiu

朱良志 著



安徽教育出版社

图书在版编目 (C I P) 数据

扁舟一叶: 理学与中国画学研究 / 朱良志著. —合肥: 安徽教育出版社. 1999. 6

(朱良志艺术研究系列)

ISBN 7-5336-2338-X

I. 扁... II. 朱... III. 理学—关系—中国画—研究 IV. J209.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (1999) 第 23219 号

责任编辑:王竞芬

装帧设计:朱锦

出版发行:安徽教育出版社(合肥市回龙桥路1号)

网 址:<http://www.ahep.com.cn>

经 销:新华书店

排 版:安徽飞腾彩色制版有限责任公司

印 刷:合肥远东印务有限责任公司

开 本:650×960 1/16

印 张:26.25

字 数:315 000

版 次:2006年8月第2版 2006年8月第1次印刷

印 数:5001-7000

定 价:39.00元

发现印装质量问题,影响阅读,请与我社发行部联系调换

电 话:(0551)2822632

邮 编:230063



引言

元代画家赵子昂晚年曾作有一画，名为《洞庭东山图》，这位身世淹蹇的赵王孙，借此来表达他的精神理想。此画写太湖两岸的水光山色，画面右侧用淡墨钩出圆润华滋的远山，当是画题所说之东山。向左是渊澄浩渺的太湖，湖中着一扁舟，从容闲荡，舟中人意态悠闲。子昂于上题有一诗，其中有“木兰为舟兮桂为楫，渺余怀兮风一叶”的诗句，看来子昂是要借这风中的一叶，驰骋“余怀”，渡向精神的彼岸。

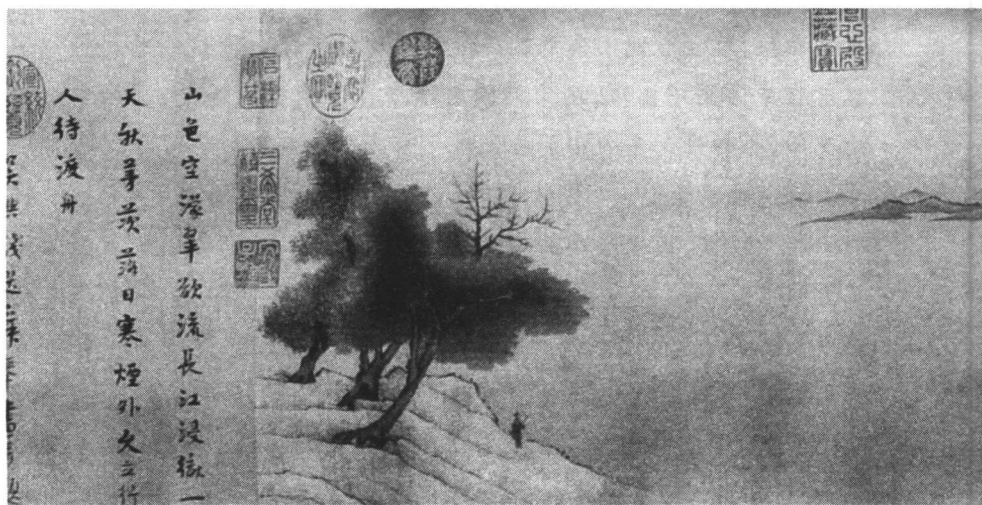
在中国诗词中，不乏这扁舟意象，如“小舟从此逝，江海寄余生”、“人生在世不称意，明朝散发弄扁舟”，扁舟的意象中蕴涵着诗人的期冀和希望，蕴涵着他们失意的痛楚和灵魂的呼唤。而这一叶扁舟似乎也总在中国画中出现，画家们随着这扁舟作精神的远足，那风中一叶泛夕阳，不知带走多少中国画家难于言表的意绪！

清代画家垢道人（程邃）题画诗云：“独坐扁舟别有意。”这别样的意绪太纷繁，似乎小小的扁舟难以载动：扁舟一叶游五湖，就是为了离开这“尘”岸，因为在许多画家看来，这尘岸太肮脏，他们宁愿来到这江心湖面，心随流水，从容东西，获得精神的自由；这扁舟一叶五湖游，乃因“要觅巢居新阁处”（元张句曲语），渡向精神的彼岸，安顿寂寞的灵魂，那水际的远山就是画家心中的灵屿瑶岛，南宋名臣李纲题画诗说得好：“安得仙翁一叶艇，使我超忽穷江乡。”这一叶小舟，将他们带向“江乡”——生命家园的里程。

中国画家群体中,有那么多精神“待渡”之人,一片宁静、悠远、精澄、孤迥的山水境界,就是画家心灵之舟的止泊之所。中国画中有很多“待渡图”,如元代画家钱舜举、盛子昭都画过《秋江待渡图》。钱氏之图就颇具象征意义,画面近景有几株参差老树,树下有二人携琴引颈,眺望江上,江上有一扁舟自茫茫天际中缓缓而来,待渡人的急迫心情和扁舟所处的遥远空阔构成极大的情绪张力,正所谓“眼前渺渺秋江阔,隔岸扁舟发棹迟”,凸显了待渡人心情之急切。

中国许多画家尤其是文人画家,就是这样的精神待渡之人,而绘画实际上就是他们的性灵扁舟,细读中国画,揣摩其中精神,感到画家们是将自己精微的用思寄托于此,他们的性灵中太需要这样的“扁舟”,他们在这“扁舟”中领略独鸟盘空的快意、一丸冷月的澄明,领略空山萧寺的淡远、云雾缥缈的超越;也是在扁舟中,他们嘘风漱雪、陶淑性灵,借此抒发性灵中微妙的衷曲,从而获得精神的安顿。

元代名士仇远在题高房山的《夜山图》时说:“纳纳乾坤双老眼,滔滔江海一扁舟。”有了这双“老眼”,他们能洞观天地,妙得天真;有了这“扁舟”,他们又能稳泛江海空阔。江海滔滔,我自悠闲;寰宇渺



钱选 秋江待渡图

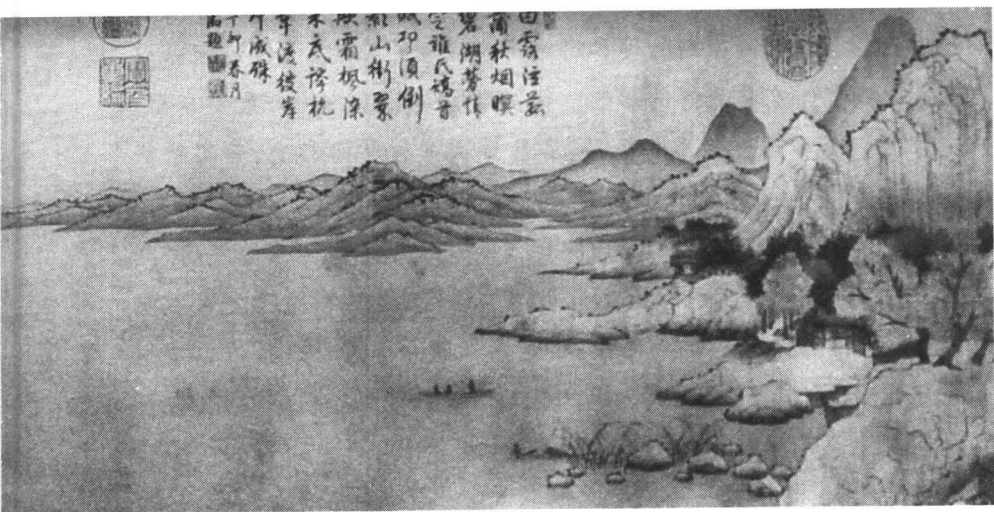
渺，尽付于小舟徘徊跌宕中。

他们抒藻扬芬，染弄画艺，正是为了精心结构这“扁舟”。

中国画发展的高峰期和定型期在宋元时期，宋画重“理”，元画重“意”。宋画家多视绘画为一种“思想的艺术”，于绘画中追求理的趣味。元画家视绘画为“心灵的艺术”，绘画是“泻”心灵、抒逸气的媒介。宋元时期，中国画突破“画者，画也”、“画者，形学也”的规范，而向“画者，意也”、“画者，心学也”方向发展。画家们由“外观”走向“内治”，由重视外在灵动活泼的形式转向内在的生命感受。

于是，“画果载心，余心有寄”，绘画真正成了寄寓性灵的扁舟。画家通过它，表现别样的意绪，也使中国画在世界绘画中呈现出独特的发展面貌。

中国画发展到五代两宋时期，绘画的民族特点基本形成。此时中国画诸体皆备，山水、人物、花鸟等诸种画科全面发展，山水画出现了荆浩、关仝、范宽、董源、巨然、李成、郭熙等名垂千古的大家，花鸟画也创造了光耀后代的成就，李公麟的人物画又另辟蹊径，水墨一体的出现，更丰富了绘画的表现手法。这是一个中国画发展的辉煌时期，同时



也是中国画理论的自觉期,绘画理论在此时出现一系列的突破。此时的中国画在职业化的同时,更突出了业余化倾向,文人绘画集团的出现,使绘画成为愉悦情性、表达情感的工具,成为表达某种思想的手段。

中国画坛在五代两宋出现如此引人注目的变化,固然有绘画自身发展逻辑的内在原因,同时也有社会文化的外在原因。我们注意到中国绘画发展的此一高潮期,正是影响后代中国社会近千年的理学(又称新儒学,这是一个与原始儒学相对的概念)流布的时期,新儒学思想于中唐始肇其基,大盛于北宋五子,至南宋朱子、象山之学出,一跃成为在当时社会文化中占据突出位置的主流思想形态,成为“宋学”的核心。元代新儒学正式取得官方哲学的地位,明清两季虽伴着理学和心学的浮沉,但这只是新儒学内部的变化,并不影响新儒学以占统治地位的官方哲学面目出现在社会文化中。可以这样说,中国画的民族特点于两宋时期的形成与新儒学有密切的关系,中国画在其后数百年的发展中,也始终和新儒学结下不解之缘,我们不仅可以在宋及宋以后的画学思想中发现新儒学影响的脉络,也可以在绘画作品中辨析出新儒学影响的痕迹。新儒学对中国画的影响,一方面体现在强化了中国画的功利主义传统上,使绘画成为载道的工具,另一方面则对中国画的题材、风格、画家的心理和思维产生深刻的影响。我们说宋以后的绘画受到哲学文化思想的影响,新儒学就是其中的一个重要方面。研究宋元以来中国画的思想根源,多注意道禅哲学的影响,其实新儒学也是一个不可忽视的角度。

当然,这并不等于说,新儒学决定了宋及宋以后中国画的发展,我们知道,绘画和哲学使用的是完全不同的语言,绘画作品完全有可能潜藏着某种哲学观念影响的因素,但是要判断到底是什么样的哲学观念在起作用,并非易事。正因为这种联系的扑朔迷离,所以我们在探讨这类问题时只能采取审慎的态度,不能过分夸大,因为绘画的发展有它自身的逻辑,它毕竟是一门独立的艺术。从另外的角度看,一个时代的哲学思想和绘画的联系是潜在的,但是我们不能因此低估这样的联

系,不能忽视哲学思想在绘画发展中的作用,虽然这种影响有时可能是间接的,但却是影响绘画发展的至关重要的因素(如新儒学强调的根绝欲望的理论对绘画的冲击)。中国绘画走着一条不同于西方的道路,我们不能用西方的绘画观念来硬性套用中国画。自宋元以来中国画形成的“思想的绘画”和“心灵的绘画”的特点,到明清之时发展到极至,尤其在文人画的观念中,绘画不是运用某种材料来表现的技艺,而是愉悦情性的工具,画家通过它来表现自己对艺术的理解,更重要的是借其表达自己的思想、思维乃至生活方式,因而画家在创作的方式、题材的选择、笔墨的处理、风格的凝定等方面都要受到思想观念的影响。在一定程度上,可以这样说,中国画家尤其是宋元之后的中国画家是用思想来绘画,在寒林、古松、萧寺、渔钓、绿阴、幽亭以及梅兰竹菊等画题中,潜藏着画家的人生态度和对生活方式的选择。因此,从思想上追踪绘画中所深寓的内涵,应该是中国画研究必不可少的途径。正是基于这种考虑,本书选择了从新儒学的角度来解剖中国画学和绘画创作的研究路径,力求走向绘画的背后,寻找在其中流淌的中国思想文化的一脉清流。

关于新儒学和中国画学关系的研究,西方有些学者于此已经取得了一定的成就,罗樾、高居翰、列文森、何惠鉴、方闻等均有论著言及,他们的研究成果对我有很大的启发,也是引起我对这一论题产生兴趣的重要原因之一,我愿意沿着诸位前行者研究的足迹,对此一问题作系统性的研究。本书不是对新儒学和中国画学的关系作面面俱到的考辨,而是拈取其中在中国画学发展史上的一些根本问题作专题研究,如宋画的写实之风、元画的主观主义、明画的浪漫思潮、清画的醇雅风格和新儒学的关系,力求通过若干个带根本性意义的点的研究,勾勒出新儒学对画学影响的大致轨迹,据发新儒学和画学互渗的内在逻辑。我的研究只是初步的,敬请海内外方家有以教之。



目 录

引 言	001
-----------	-----

前 编

第一章 儒学复兴下的两宋画学	001
第一节 儒学复兴和画家习儒	001
第二节 宋代的绘画功能论	013
第三节 理学的“去欲”理论与两宋画风的转变	022
第四节 两宋的三教圆融思想与画学	029
第二章 理学与宋代绘画的写实之风	036
第一节 “擅艺者所宜博究”	036
第二节 两宋写实画风与理学之关系	049
第三节 中国画学的“熙宁变法”	058
第三章 宋代画学中的理趣(上)	063
第一节 关于“理趣”的概念	063
第二节 北宋的画理说	067

第三节	借物以明理的绘画创作模式	077
第四章	宋代画学中的理趣(下)	083
第一节	哲理化的趣味	083
第二节	伦理化的趣味	092
第三节	诗意境界的趣味	096
第五章	《林泉高致》与北宋理学精神	107
第一节	郭熙的思想渊源	107
第二节	郭熙在党争中接近理学家若干事实考辨	114
第三节	郭熙画学中的理学精神	124
第六章	理学与元代画坛的隐逸之风	135
第一节	元代画坛的隐逸之风	135
第二节	元代画家对理学的接受	147
第三节	理学思想对画家隐逸之风的驱动(上)	154
第四节	理学思想对画家隐逸之风的驱动(下)	167
第七章	朱陆之争影响下的元代画学	176
第一节	朱子之学与元代画学	176
第二节	象山之学与元代画学	181
第三节	和合朱陆与元画的主观主义	190
第八章	明代的心学与画学(上)	
——从陈白沙到沈石田、文衡山		201
第一节	鸢飞鱼跃白沙风	204
第二节	独开风气沈石田	211
第三节	出入心学文衡山	221



第九章 明代的心学与画学(下)

- 董其昌的集大成 231
- 第一节 董其昌服膺心学若干事实考辨 232
- 第二节 董其昌画学的心学倾向 243
- 第三节 董其昌画学中的亦儒亦禅现象 256

第十章 清代“四王”正统画学的理学内涵 261

- 第一节 理气趣兼到说的理学内蕴 263
- 第二节 龙脉说的气化哲学内涵 271
- 第三节 朱学中兴与清前中期画风的转变 278

后 编

第十一章 理一分殊

- 从理学看中国画学的以小见大理论 285
- 第一节 吾观天地间,万事同一理 287
- 第二节 谁言一点红,解寄无边春 290
- 第三节 月印万川,处处皆圆 297
- 第四节 以小见大与画史演进 303

第十二章 涵泳浸渍

- 从理学看中国画学的颐养心性理论 316
- 第一节 大心——拓展观照心宇 317
- 第二节 进学——培养书卷之气 325
- 第三节 立品——提倡高尚德操 334
- 第四节 养气——涵养怡顺心性 340

第十三章 生意盎然

——从理学角度看中国画学的生命观	346
第一节 万物生意最可观	346
第二节 鸢飞鱼跃皆天趣	353
第三节 物理最好玩	363

第十四章 气象氤氲

——从理学看中国画学中的“气”理论	370
第一节 元气磅礴:有机生命观	370
第二节 一气贯通:天人交感论	380
第三节 气势撼人:阴阳摩荡说	390

主要参考文献	398
--------------	-----



第一章 儒学复兴下的两宋画学

宋代绘画在中国绘画发展史上具有独特的地位,水墨画经过唐代王维、王洽、张璪、项容等人的努力,到了五代北宋时已具有成熟的形态,由山水渐渐发展到花鸟、人物等,从而为世界绘画创造了独特的形式。五代两宋时山水画成就巨大,名家辈出,流派纷呈,董源、巨然、范宽、李成、郭熙等以他们独特的创造垂范后世,他们的画成为“百代之标程”,影响了后代中国画的发展,花鸟画不仅成为独立的画科,而且在整体上创立了煊赫千古的成就,对确立中国画的民族特点起到了重要的作用。与此同时,两宋时中国画学也进入了真正的自觉期间,绘画思想也在那个“思想的时代”文化氛围熏陶之下,获得了突出的发展,在理论上有很多突破。

宋代绘画创作和画学思想的突出发展,受益于那个时代的思想文化,尤其是以理学面目出现的儒家思想的复兴,给发展中的中国绘画注入了新的活力,画学思想也在理学的影响下,形成了卓异的品貌。

第一节 儒学复兴和画家习儒

儒学复兴是宋代文化的重要特色,宋代的一些知识分子认为,唐代三百年江山积弱之弊,主要在于偏离了传统儒学的发展道路,没有

很好利用儒家纲常来加强自己的封建统治,所以宋初士人几乎不约而同地从儒家经典中寻找治国安邦之策。石介著《唐鉴》,孙复、胡瑗等解《春秋》,欧阳修作《本论》等,总结唐代灭亡的教训,以儒家思想作为立国之基。

宋初几位君主均推崇儒学,宋太祖在统治之初,就对儒学发生兴趣。建隆三年(962)六月“增修国子监学宫,修饰先圣十哲、七十二贤及先儒二十一人像于东西廊之板壁”^①,还亲自撰孔子、颜渊之像赞^②,表示服膺儒学之心。

当时“选儒臣干事者百余,分治大藩,纵皆贪浊,亦未及武臣一人”。太宗虽然说过儒生是“迂腐因循之人”,但在崇儒上更见其迫切性,他诏令以九经颁行京畿学宫,并从端拱二年(989)开始,以九经开地方之学。

宋代儒学复兴基本局面的形成是在真宗朝(998-1022)。咸平三年(1000),国子监祭酒邢昺奉诏与孙奭等一起校定九经义疏,成《九经正义》。咸平四年书成而颁行天下,儒士诵经便以九经为楷式,真宗还赐给有学校的郡县九经一部。《九经正义》的颁行是宋代儒学复兴的标志之一。真宗亲撰《崇儒术论》,他写道:“儒术污隆,其应实大,国家崇替,何莫由斯!”肯定以儒学为本的治国方略。孙复说:“宋有天下八十余年……主上尊儒求治之心至矣。”^③

宋代学校教育发达,利用科举选士贯彻经学思想,是儒学复兴的重要途径。北宋初中期,科举制度经历数次变革,要旨在于将科举和读经结合起来,“变声律为议论,变墨义为大义”^④。理学家胡瑗根据自己的教学经验总结出的“苏湖教法”,为世所重,京师取胡瑗之法为太学

① (清)徐松辑.宋会要辑稿·崇儒.一之二九.

② 马端临.文献通考.卷四十三.学校.四.

③ 孙复.孙明复小集.寄范文正书.二.

④ 马端临.文献通考.卷三十一.



法,其法即为分科教学:分“经义”和“治事”两斋。在重六经的基础上,突出经世致用这一面。仁宗庆历年间(1041-1048),范仲淹、欧阳修等罢去不合实用的帖经、墨义之法,先策论,后诗赋,突出议论的地位,强调究经学之本旨。义理之学渐次取得突出位置,而以经义发为现实之用的趋势也日渐明显。神宗熙宁四年(1071)更定科举法,从王安石议,罢诗赋及明经诸科,专以经义、论、策试士,诏付天下实行^①。对于此次改革,刘挚说:“国朝以来,取士设科,循用唐制,进士所试诗赋论策,行之百余岁,号为得人。熙宁初,神宗皇帝崇尚儒术,训发义理,以新人才,谓章句破碎大道,乃罢诗赋,试以经义。”^②

这两次重要的科举改革从根本上确立了儒家经典的正统地位,促进了北宋义理之学的发展,随着孙复、石介、胡瑗、张载、周敦颐、邵雍、二程等或在京师、或在地方书院传播他们的新儒学主张,巩固了新儒学在北宋政治文化中的地位。那位提倡儒学的宋神宗得意洋洋地说:“士皆趋义理之学,极为美事。”^③由于王安石新学中杂以申、韩学说,元祐二年(1087),“吕公著当国,始请禁,主司不得以老、庄书命题,学子不得以申、韩、佛书为学”^④。

宋代儒学复兴,新儒学以一种时代哲学的面目出现,给盛唐以来急剧发展的中国画提供了新的养分。当时的画苑,无论是文人画家,还是院体画家,都是一些有较高修养的文士,他们大多尝试过科举之路,他们准备应试的都是一直颁行于地方乡学的经学典籍,通行于上下的本经、兼经就是法定的教材,学子们无法摆脱这一学习途径,其思想也无法阻挡儒学风气的影响。在有关两宋的画史典籍中,我们注意到其时名称一时的绘画大家,大都博通经术,有的本身就是新儒学的大家,

① 参:(明)陈邦瞻.宋史纪事本末.卷三十八.学校科举之制。

② 刘挚.忠肃集.卷四.论取士并乞复贤良科疏。

③ (宋)李焘.续资治通鉴长编.卷二百四十三.熙宁六年三月庚戌条。

④ (明)陈邦瞻.宋史纪事本末.卷三十八.学校科举之制。

他们擅长议论,进而移儒入画,改变了绘画界的思想状况。绘画虽然主要为文人之余事,但此时却成了他们表明其儒学思想的另一种语言。

理学对画学的影响有三种情况:

第一,画家习儒。两宋画家中自称“习儒”者甚多,以画名世,以儒学起家的人也不在少数,像李成所自称的“吾儒者”,简直就是一个自豪的称号。

我们就从李成谈起。严格说来,李成不能算是一位北宋画家,赵匡胤于公元960年建立大宋王朝,而李成大约在967年卒于淮阳,他的主要活动时期在五代。但李成在两宋时期的影响巨大,当时人甚至说:“画之有李成,犹吾儒之有仲尼也。”郭若虚以他为百代之师,《宣和画谱》称:“于是凡称山水,必以李成为第一。”李成之画成为两宋画坛的最高典范,这是一个不争的事实。李成何以在人才辈出的宋代画坛有如此高的地位?他的妙绝一时的作品是主要原因,但是还有一个不可忽视的原因,就是他的人格、他的修养,而且在北宋中期以后他的这些方面不断被加强,将其塑造成画坛的一个“纯儒”。《图画见闻志》说他“世业儒,甚为名家所推”;说他“博通经史”。《宣和画谱》卷十一说他“父祖以儒学吏事闻于时”,“至成犹能以儒道自业”。

两宋画史画品著作中对李成与孙四皓的一件事情大加宣扬,刘道醇《宋朝名画评》卷二载:

开宝中,孙四皓者,延四方之士,知成妙手,不可遽得,以书招之,成曰:“吾儒者,粗识去就,性爱山水,弄笔自适矣,岂能奔走豪士之门与技工同处哉!”遂不应。

《图画见闻志》和《宣和画谱》也载有此事,李成“吾儒者”成了不愿与豪富同列、不愿与技工同门的托辞。三家所记都突出其儒者之风。李成不仅自己崇尚儒学,还教育子女归于儒门。其子李觉太宗太平兴国五年(980)以九经起家,《宋史》卷四百三十九《儒林传》载:“端拱元



年(988)春,初令学官讲经,(李)觉首领焉。”太宗幸国子监,李觉讲《周易》之泰卦,“上甚悦,特赐帛百匹”。李觉振其家声,正是凭其独尊儒学之门风。

李伯时乃宋代人物画大家,论者将其与唐吴道子相提并论,他也是北宋画坛的一位大儒。他说:“吾为画,如骚人赋诗,吟咏情性而已,奈何世人不察,徒欲供玩好耶?”他把绘画当作表现情性的工具;同时他又用手中这只画笔传授儒家的纲常训条,视画为布道之具。他“作画赠人,往往薄著劝戒于其间”^①。生平作有多幅《孝经图》,即是这种精神的体现。他“仕宦,居京师,十年不游旌黄门”。但是,他却与当时的博学鸿儒多有过从,曾公开赞扬王安石的讲学精神,与退居钟山的王安石相游,并作过《王荆公骑驴图》;他与蜀学的苏东坡、子由、黄山谷也有密切的关系,新学和蜀学中的性理思想对他有深刻影响。

北宋画家文同以其竹画享誉于世,他也是一位儒者,他出生在祖孙三代“儒服不仕”的家庭,20岁左右,就“博通经史诸子,无所不究”,尤精于经学,其作画乃以学问为画,山谷尝云:“使胸中有数百卷书,便当不愧文与可矣。”^②后人谓其竹画,只有数寸,然“气压十万丈夫”,这正缘于他有内在的学力。

像以上所举画家以儒学起家的现象在北宋画坛很普遍。当时人称为“亦儒亦画”。例如北宋初年的郭忠恕就精于儒学,苏轼说他:“少善属文及史书小学,通九经。”^③《宣和画谱》记载了很多画家的“亦画亦儒”的现象,卷七载,神宗朝画家杨日言“喜经史,尤得于《春秋》之学……方仕宦,未达,而神考识之……渐于殿庐传写古昔君臣贤哲画像”,亦即以绘画从事宣传儒学的活动。卷十二谓王穀“于儒学之外,又寓兴丹青”。卷三谓武宗元“家世业儒”。卷十二谓驸马都尉王晋卿

① 郭忠恕画赞并序,苏轼文集,卷十一。

② 题宗室大年永年画,山谷题跋,卷二。

③ 郭忠恕画赞并序,苏轼文集,卷十一。