

张建军 著

中国画论史

从《后画录》到《画断》

张彦远《历代名画记》

朱景玄《唐代名画录》

中唐山水画论

荆浩《笔法记》

黄休复《益州名画录》

刘道醇《宋朝名画评》

郭若虚《图画见闻志》

邓椿《画继》

郭熙、郭思《林泉高致集》

欧阳修论画

苏轼论画

黄庭坚论画

宋代其他画论

赵孟頫论画

倪瓒：『逸气』

汤垕：『写意』

元代其他画论

王履、徐渭画论

董其昌、李日华画论

山水画『南北宗』论

龚贤画论

恽南田画论

山东人民出版社

图书在版编目(CIP)数据

中国画论史/张建军著. —济南:山东人民出版社,
2008. 1

ISBN 978 - 7 - 209 - 04390 - 8

I. 中… II. 张… III. 中国画—绘画理论—中国—
古代—高等学校—教材 IV. J212

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2007)第 205018 号

责任编辑:袁丽娟

装帧设计:武 斌

中国画论史

张建军 著

山东出版集团

山东人民出版社出版发行

社 址:济南市经九路胜利大街 39 号 邮 编:250001

网 址:<http://www.sd-book.com.cn>

发行部:(0531)82098027 82098028

新华书店经销

山东新华印刷厂临沂厂印装

规 格 16 开(180mm×240mm)

印 张 21.25

字 数 300 千字 插页 1

版 次 2008 年 1 月第 1 版

印 次 2008 年 1 月第 1 次

ISBN 978 - 7 - 209 - 04390 - 8

定 价 32.00 元

如有质量问题,请与印刷厂调换。(0539)2925659

中国画论的萌芽,是在先秦两汉时期,这时不仅绘画,整个文学艺术都被笼罩在所谓“文”的范围之内。这一时期还没有真正独立的画论,但先秦诸子们的一些睿智思考,却启迪了后世画家,并影响着整个中国画史的方向与进程。先秦儒、道二家的一些重要命题,如道与艺的关系,艺术中对“自然”之质的追求,及通过艺术寻找个人“逍遥游”的人生与艺术的双重超越等等,都对后世的画论产生了深远影响。

魏晋时代是中国历史上个性觉醒与艺术自觉的时期,也是在这一时期,出现了对绘画本质进行探讨的风气,在这种风气下,更出现了第一个伟大画家也是第一个伟大批评家——顾恺之。正是顾恺之提出了第一种具有超越性的绘画本质论——“传神论”,并将其付诸自己的绘画批评实践,顾恺之不仅把绘画从一种技艺提升为一种士大夫艺术,而且使中国画论在其出现初期,就有了非常高的起点,具有了超越技艺而指向事物本质与人的精神的理论品格。紧随顾恺之之后的宗炳、王微,也是具有理论家品格的画家,在他们的论述中,“传神”从人物拓展到了山水,而且确立了山水画“畅神”的品质。南朝齐梁时代的画家谢赫在顾恺之批评实践的基础上,建立了一套完整的批评体系:“六法”。在这套体系中,关注于绘画之精神层面、超越层面的“气韵生动”,与关注于绘画技法层面的“骨法用笔、应物象形、随类赋彩、经营位置、传移模写”同样受到重视,事实上确立起了南朝至宋代主流中国画的以技法求气韵、以造型求传神的传统;另一方面,气韵概念的运用,又能动地克服了“传神”概念的先天局限,使得绘画批评的关注核心从对象转移到了作品,突破“传神”概念的限制,还使绘画题材中心由人物向山水、花鸟的转移更加顺理成章,为山水、花鸟画在后世的大发展扫清了理论上的障碍。

从南朝后期的姚最到唐代张怀瓘,画论中的史学派开始崛起,历时性批评逐渐与共时性批评竞争并占据上风,最终完成新的综合批评,画论范围扩大了,由

批评扩展到了史学。画论中出现了综合品评、著录与史传诸多因素的集大成式的著作《历代名画记》(张彦远),在该书中,史学与批评、考证之学与审美鉴赏完全融为一体,达到了高度的综合,取得无与伦比的造诣,成为后世画论竞相模仿的典范。后世著名画论中,北宋郭若虚《图画见闻志》、南宋邓椿《画继》记述画史与《历代名画记》时间相接,形成了中国画史自上古至宋代完整的线索,记录了中国画魏晋唐宋时期的辉煌,至今仍为众多画家、艺术爱好者所心仪。张彦远《历代名画记》的意义是多方面的,“书画同源同体”之说在此得到了相对系统的论述,“成教化,助人伦”与“畅神”两种不同的绘画价值论也在此得到综合与平衡。而在谢赫那里原本各为一节的“六法”,正是在张彦远的阐释中,被改造成为以气韵为根本,其他五法皆围绕气韵为其服务的新体系。朱景玄《唐朝名画录》与《历代名画记》同是唐代重要画论著作,在《唐朝名画录》中,出现了神、妙、能、逸的分品方式,中国画中的“逸品”,正式开始了它的精神之旅。唐代树石画家张瓊虽只留下简单的一句“外师造化,中得心源”,却意味着中国画史上一个新的时代的开始。五代时期荆浩的《笔法记》是一部很容易被误读的著作,因为它所追求的“真”,更多的是指向写实,指向“物象之原”,而文人画兴起之后,苏轼等人所说的“真”,更多地指向写意,指向创作主体心灵之真。后人往往对此有所误解,将其混淆。

宋代画论中黄休复《益州名画录》明确地按逸、神、妙、能四品评画,对后世画论有深远影响,刘道醇《宋朝名画评》提出“六要”,与荆浩的“六要”一样,丰富了批评的范畴,也是后世理论家企图突破六法体系,建立新的批评体系的尝试。郭若虚《图画见闻志》接踵《历代名画记》,其问题、思想亦多与前者相关,如对“畅神”与“规鉴”两种观念的关系的进一步调适是对张彦远“成教化,助人伦”与“畅神”关系的延伸;论“用笔得失”与张彦远对“用笔”的关注一脉相承;对“气韵”的讨论也与张彦远相呼应。但郭若虚也涉及了一些新的问题,如“类型与程式”问题。郭若虚还对古今大师的风格进行辨析,指出古今大家的风格分野,彻底突破了等级批评的绘画批评模式。郭若虚明确提出“气韵非师”,不仅是对张彦远气韵理论的继承,而且郭若虚认为“轩冕才贤,岩穴上士”之类文人士大夫“依仁游艺”的作品,是绘画中有气韵的高品,为文人画理论的出现开了先路。邓椿《画继》出现在南宋,完全接受了苏、黄、米等人的文人画主张,强调“逸品居先”,提出“画者,文之极也”之说,既是对苏轼等人文人画理论的一个总结,也具有为文人画理论推波助澜的作用。郭熙、郭思《林泉高致集》是对山水画理论有体系的完整总结,其中既有对山水之理的探讨,也有对画山水之法的总结,既有对经营位置、物象、笔墨的技法梳理,又有诗画相通的借鉴意识,既有对规矩法度的强调,也有对画史“解衣般礴”的灵感式、超越性状态的体认与推崇。而郭氏提出的“可游可居”、“身即山川而取之”和画之“三远”,更是影响深远,成为人们学习山水画和鉴赏山水画的指南。北宋

文人画理论在中国画论史上具有对后世的笼罩意义。欧阳修“画画意”的提法,使得绘画可以与“言志”的诗比翼齐飞,画中的“意”与诗中的“志”一同,成为其艺术创作与鉴赏中的最本质内核。苏轼提出“士人画”概念,力倡“诗画一律”,进行“常理与常形”之辨,要求绘画达其理,奠定了文人画理论的基本内核。黄庭坚则强调绘画中“悟”的重要性,强调绘画鉴赏中最重要的是“观韵”,因为画的核心是“得之于心”,是心灵的写照,是一种在内心驱动下的精神的游戏——“墨戏”。

元代赵孟頫是画论史上具有过渡意义的人物,他提倡“古意”,明确宣称“书画本来同”,似乎完全与明清文人画同调,其实他的“古意”是与学习晋唐写实传统联系在一起的,他与钱选之间对“行家与隶家”的讨论,其主导倾向亦是对当时所谓“隶家”的文人画家的批评。而倪瓚提出“写胸中逸气”与“逸笔草草,不求形似,聊以自娱耳”,将抒发胸臆与自娱、抒情写意与畅神统合为一体。“逸笔草草,不求形似”之说与“写意”概念的明确化,使文人画的面貌更加清晰,追求上更加明确,也埋下了后世文人画向单一化方向发展的隐患。

明代王履强调“师造化”,即强调从大自然中寻求绘画技法。徐渭则把真实强烈的主观情感、超越形似的艺术形象、突破程式的艺术表现,看做绘画的真谛。董其昌与李日华,一个强调笔墨本身的价值,强调“写”,强调“寄乐于画”;另一个则对明清以来的“写意”之风进行检讨,要求绘画回归有益于政教、讲求“真工实能”的古代传统。两者同样具有很强的时代意义。南北宗论是明代后期影响深远的一种绘画分派理论,很多理论家都曾有相关论说,而且延及清代。南北宗论是一把双刃剑,一方面,它通过模糊分类,对山水画史进行了梳理,建立了一个不无偏见,但却最能代表明代文人士大夫趣味的体系,具有重要的探索意义。另一方面,它又在客观上成了画界的宗派理论,对后世中国画发展的道路越走越窄负有责任。龚贤、恽南田、石涛、郑燮都是清代具有“样板”意义的画家、理论家,龚贤作为职业化的文人画家,既强调技法又强调天机与妙悟,更重要的是龚贤在绘画中强调笔墨至上,而在笔墨论中又强调中锋至上,具有一定的代表性。恽南田的“摄情”说,是明末重情思潮的集中体现,而其画论中对清、逸、静、冷风格的偏爱,亦是遗民的情怀体现。石涛《画语录》,探求“一画”之法,是对绘画艺术本体一次集中的追问,也透露出中国画论中少有建构体系的雄心和形而上的兴趣,其与佛学及时代境遇的关系,值得深入思考。郑燮画论对“造化、元气、性情”及“胸中之竹、手中之竹、眼中之竹”的探讨,具有前人所不及的深度,也是对客体自然与心灵间关系的一次总结。

目 录

中国
画论
史

前言 / 001

导论: 中国画论的思想资源 / 001

中国
画论
史

第一章 先秦到六朝画论 / 013

第一节 先秦思想与中国画论 / 014

第二节 六朝以前的画论 / 017

第三节 顾恺之画论 / 022

第四节 宗炳《画山水序》 / 034

第五节 王微《叙画》 / 040

第六节 谢赫《古画品录》 / 043

第七节 姚最《续画品》 / 053

中国
画论
史

第二章 唐五代画论 / 061

第一节 从《后画录》到《画断》 / 062

第二节 张彦远《历代名画记》 / 072

第三节 朱景玄《唐朝名画录》 / 097

第四节 中唐的山水画论 / 102

第五节 荆浩《笔法记》 / 110

第三章 宋代画论 / 117

- 第一节 黄休复《益州名画录》/118
- 第二节 刘道醇《宋朝名画评》/119
- 第三节 郭若虚《图画见闻志》/124
- 第四节 邓椿《画继》/140
- 第五节 郭熙、郭思《林泉高致集》/151
- 第六节 欧阳修论画 /171
- 第七节 苏轼论画 /176
- 第八节 黄庭坚论画 /188
- 第九节 宋代其他画论 /194

第四章 元代画论 / 203

- 第一节 赵孟頫论画 /204
- 第二节 倪瓒:逸气 /211
- 第三节 汤垕:写意 /216
- 第四节 元代其他画论 /222

第五章 明清画论 / 231

- 第一节 王履、徐渭画论 /232
- 第二节 董其昌、李日华画论 /236
- 第三节 “南北宗”论 /242
- 第四节 龚贤画论 /252
- 第五节 恽南田画论 /258
- 第六节 石涛画论 /264
- 第七节 郑燮画论 /280
- 第八节 明清其他画论 /286

附录一

从“增补”到“在场”
——中国早期绘画观念的嬗变 /298

附录二

中国画传神论的思想史背景 /304

附录三

中国画论中“逸”之观念流变与本义辨析
——徐复观中国画“逸格”观争辩 /313

附录四

略论中国书画观念的历史脉络 /322

后记 / 327

导论：中国画论的思想资源

一、仁

孔子思想最重要的命题是仁和礼。“仁”的基本要义是“爱人”，孔子的学生曾子曾以“忠恕”概括“仁”的含义，所谓忠恕之道，就是以自己作为例子，设身处地为别人着想。孔子说：“己欲立而立人，己欲达而达人，能近取譬，可谓仁之方也矣。”（《论语·雍也》）在对这段话的解释中，被忽略的往往是“能近取譬”。取譬是打比方，当然孔子在这里是指设身处地想问题的方式，但这种思考方式实际隐含了艺术的方式：比喻的能力也好，“设身处地”的能力也好，都可以转化为一种艺术的感受力与想象力。礼的根据是仁，人类社会秩序的维持从根本上也有赖于仁——一种爱的能力。而这种爱的能力，同时又以一种感受力与想象力为基础。伦理学从来都不是艺术的反面，这就是孔子思想能与艺术结缘的关键所在。

“设身处地的全部秘密都处在其最初的、感性的阶段，它在这里获得解谜，因为这是一种知觉。那设定他人者乃是一个知觉主体，他人的身体是被知觉的事物，他人本身被‘设定’为是‘知觉着的’。这从来都只是涉及共同一知觉……设身处地问题因此就像我的肉身化问题一样通向感性的思考，或者，如果人们愿意，它被转移到感性之中。事实是：在我的最严格的私人生活中向我显示的感性，在我的生活中呼唤着所有别的身体性。正是存



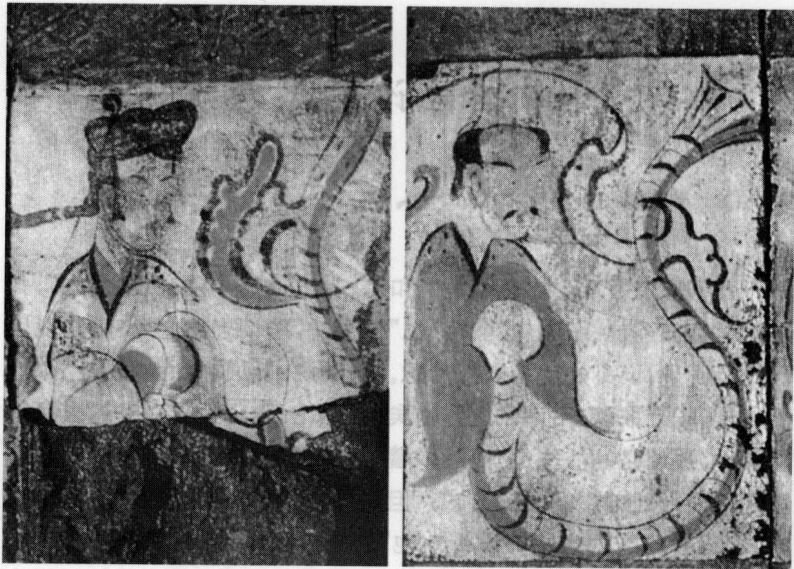
神农画像，东汉，纵105厘米，横54厘米，1956年江苏铜山苗山出土，徐州博物馆藏。

导论

中国画论的思想资源

001

伏羲、女娲,西汉昭宣时期,墓室壁画,各高 52 厘米,宽 24 厘米,河南省洛阳市卜千秋墓主室脊顶,1976 年发掘。



在通达了我的最秘密之处,但它也是我在在场的绝对中通向的包含着世界、他人和真实的秘密的最原始状态。”¹

北宋程颢说:“医书言手足痿痺为不仁,此最善名状。仁者以天地万物为一体,莫非己也。认得为己,何所不至?若不有诸己,自不与己相关,如手足不仁,气已不贯,皆不属己。故‘博施济众’,乃圣之功用。仁至难言,故子曰:‘己欲立而立人,己欲达而达人。能近取譬,可谓仁之方也已。’欲令如是观仁,可以得仁之体。”(《二程遗书》卷一上)“仁”是人的感受力,没有了这种感受力,就无法感知,更无法从自我感知推及他人与万物,使世界成为感知与想象的对象,并将他人与万物视作平等的“在场”。人的部分身体失去了感受能力称为“麻木不仁”,但“麻木不仁”也引申为缺乏同情心。

将仁的概念与艺术的概念联系起来,包括了对感受力的肯定、对比喻与想象的重视、对“设身处地”的思考方式、对心灵敏感、对同情心的认可。

北宋郭熙明确地把感受力、同情心等概念引入画论之中。郭熙说:“世人止知吾落笔作画,却不知画非易事。庄子说画史解衣般礴,此真得画家之法。人须养得胸中宽快,意思悦适,如所谓易直子谅,油然之心生,则人之笑啼情状,物之尖斜偃侧,自然列布于心中,不觉见之于笔下。晋人顾恺之必构层楼以为画所,此真古之达士!不然,则志意已抑郁沉滞,局在一曲,如何得写貌物情,摅发人思哉?”(《林泉高

1 梅洛-庞蒂:《哲学赞词》,杨大春译,商务印书馆 2000 年版,第 156~157 页。

致·画意》) 文人之感想, 此之所

所谓“易直子谅”, 出自《礼记·乐记》:“致乐以治心, 则易直子谅之心油然而生矣。”“易”是和易, “直”是正直, “子”是慈爱, “谅”是诚信。按照古人的理解, 它们既是一种人格修养的境界, 同时也是一种心灵的境界与情感的境界。绘画艺术的境界实际上与“易直子谅”的仁者的境界是完全相通的。而且只有在心灵达到“易直子谅”这样一种“仁”的境界的前提下, 艺术的创造才有可能展开。

仁的追求, 其出发点是人的情感与感性, 是设身处地的能力与联想譬喻的能力, 也是一种心理能力, 因此仁的追求与艺术并无根本冲突, 反而有着共同的基点。

孔子的“仁”与墨子“兼爱”的最大分野, 在于孔子的“仁”来自具体的感性与实际的情感, 而非来自概念。

宰我问:“三年之丧, 期已久矣。君子三年不为礼, 礼必坏; 三年不为乐, 乐必崩。旧谷既没, 新谷既升, 钻燧改火, 期可已矣。”子曰:“食夫稻, 衣夫锦, 于女安乎?”曰:“安。”“女安则为之! 夫君子之居丧, 食旨不甘, 闻乐不乐, 居处不安, 故不为也。今女安, 则为之!”宰我出。子曰:“予之不仁也! 子生三年, 然后免于父母之怀。夫三年之丧, 天下之通丧也。予也, 有三年之爱于其父母乎?”(《论语·阳货》)

仁与礼, 都不仅仅是外在的概念性的规定, 而是来自于每个人鲜活的感受与体验, 来自于亲人之爱的亲身体验。“孔子用仁解礼, 本来是为了复礼, 然而其结果却使手段高于目的, 被孔子所发掘所强调的仁——人性心理原则, 反而成了更本质的东西……”¹ 仁作为一种人性心理机制, 是以情感与感性为基础的, 因而具有“肉身体验”的性质。从这个角度讲, 仁与艺术具有类似的心理生成机制。

一个人必先具有感受力、想象力才能达到仁; 同样, 一个人也必先具有感受力、想象力才能从事艺术活动。因此在孔子那里, 礼的境界最终就是仁的境界, 仁的境界最终就是艺术的境界。

子路、曾皙、冉有、公西华侍坐。子曰:“以吾一日长乎尔, 毋吾以也。居则曰:‘不吾知也!’如或知尔, 则何以哉?”子路率尔而对曰:“千乘之国, 摄乎大国之间, 加之师旅, 因之以饥馑; 由也为之, 比及三年, 可使有勇, 且知方也。”夫子哂之。“求! 尔何如?”对曰:“方六七十, 如五六十, 求也为之, 比及三年, 可使足民。如其礼乐, 以俟君子。”“赤! 尔何如?”对曰:“非曰能之, 愿学焉。宗庙之事, 如会同, 端章甫, 愿为小相焉。”“点! 尔何如?”鼓瑟希, 铿尔, 舍瑟而作。对曰:“异乎三子者之撰。”子曰:“何伤乎? 亦各言其志也。”曰:“莫春者, 春服既成。冠者五六人, 童子六七人, 浴乎沂, 风乎舞雩, 咏而归。”夫子喟然叹曰:“吾与点也!”(《论语·先

彩陶红彩鹳鱼石斧图, 新石器时代, 陶质彩绘, 高 47 厘米, 口径 32.7 厘米, 河南省博物馆藏。

1 陈师曾:《文人画之价值》, 郑建石、水天中编,《二十世纪中国美术文选》, 上海书画出版社 2001 年版, 第 87 页。

2 李泽厚:《中华思想史论》, 四川人民出版社 2003 年版, 第 118 页。

高 80 厘米, 口径 41 厘米, 高 80 厘米, 口径 41 厘米, 高 80 厘米, 口径 41 厘米, 高 80 厘米, 口径 41 厘米。

1 李泽厚:《中国古代思想史论》, 安徽文艺出版社 1994 年版, 第 26 页。

导论

中国画论的思想资源

003

进》)

孔子最终心仪的是曾点的“浴乎沂，风乎舞雩，咏而归”的艺术化生活，仁的境界的最高追求莫过于此。

二、文与质

由“仁”——人的情感性的人性心理原则最终建立起了“礼”的结构。孔子的“礼”，既包括制度层面的，也包括文化层面的，笼统地讲，所有的文学、艺术都从属于“礼”，它们构成了“文”，而“文”是服务于“礼”的，可以说是“礼”的一个部分。“子曰：君子博学于文，约之以礼，亦可以弗畔矣夫！”（《论语·雍也》）

正因为“文”是服务、从属于“礼”的，所以“文”绝不是多余的、可有可无的。“文”在仁与礼的结构中是必需的。“棘子成曰：君子质而已矣，何以文为？子贡曰：惜乎！夫子之说君子也。驷不及舌。文犹质也，质犹文也。虎豹之鞞，犹犬羊之鞞？”（《论语·颜渊》）

尽管“文犹质也，质犹文也”，但文质毕竟有区别，在孔子看来，这种差异可以和仁与礼的差异相类比。见《论语·八佾》：

子夏问曰：“‘巧笑倩兮，美目盼兮，素以为绚兮。’何谓也？”子曰：“绘事后素。”曰：“礼后乎？”子曰：“起予者商也，始可与言《诗》已矣！”

朱熹注：“绘事，绘画之事也。后素，后于素也。《考工记》曰‘绘画之事后素功’谓先以粉地为质，而后施五彩，犹人有美质，然后可加文饰。”在孔子的思想中，礼属于文彩，仁属于素质。因此应当是先仁而后礼，先质而后文。孔子通过对当时绘画中的“绘事后素”理论的发挥，得出了“仁”先“礼”后的次序。从文与质的关系出发，同样也会得

出艺术作品的内容(质)优先于艺术作品的表现形式(文)这样一种看法。陈师曾说：“何谓文人画？即画中带有文人之性质，含有文人之趣味，不在画中考究艺术上之工夫，必须于画

彩陶盆绘舞蹈纹。新石器时代，陶质彩绘，器高14.1厘米，口径29厘米，中国历史博物馆藏。



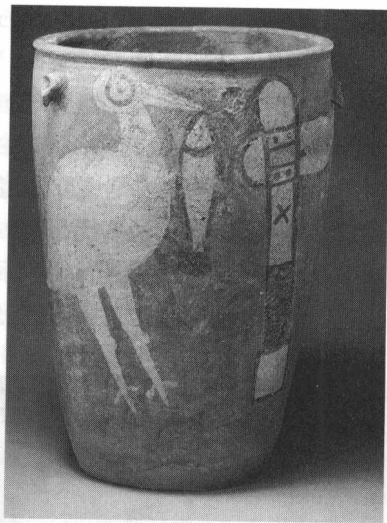
导论

中国画论的思想资源

004

外看出许多文人之感想。此之所谓文人画。”¹这里的“艺术上之工夫”实指绘画的形式与技巧。重视画中的“文人之感想”即画的思想性、情感性——“质”，而不重画本身的艺术表现形式——“文”。文人画的这种标准，渊源深远。

另一方面，“绘事后素”的说法本来只是借题发挥，而非真正着眼于绘画，但后来它的含义发生了变化，与道家“尚素”思想结合，成为一种主张素朴、提倡淡雅之美的绘画色彩审美要求。



彩陶缸绘鹤鱼石斧图，新石器时代，陶质彩绘，器高47厘米，口径32.7厘米，河南省博物馆藏。

1 陈师曾：《文人画之价值》，郎绍君、水天中编，《二十世纪中国美术文选》，上海书画出版社2001年版，第67页。

2 蔡方鹿：《中华道统思想发展史》，四川人民出版社2003年版，第118页。

孔子虽重质过于重文，但对文毕竟是肯定的。从艺术与仁都是植根于人的情感与感性出发，孔子认为，“道”即是“仁”。孔子的这种思想既为要求艺术须为“道”服务的“文以载道”观开了先机，也为承认艺术的自身价值的“道因艺成”观，即从事艺术即是从事于“道”的思想留下了可能性空间。

三、《大学》之道

《大学》是儒家经典《礼记》中的一篇，后被奉为“四书”之一。程颢认为“《大学》乃孔氏遗书”，程颐说：“《大学》，孔子之遗言也。”《大学》从《礼记》中被提取出来，与《论语》、《孟子》、《中庸》合称“四书”，经朱熹集注，风行天下，地位在“六经”之上，“被视为对学者进行道德修身教育，由内圣开出外王的基本教材”²。

《大学》之道主要是指“明明德”。对此，《大学》开篇开宗明义地指出：“大学之道，在明明德，在亲民，在止于至善。”朱熹注：“此三者，大学之纲领也。”三纲领中，以明明德为首。所谓明明德，指“显明其至德”。第一个明是动词，乃显明、彰明、彰显之义；第二个明字与德连用，指光明的德性、完美的道德。朱熹注：“明，明之也；明德者，人之所得乎天，而虚灵不昧，以具众理而应万事者也。”意思是说明德是天赋的、内在于心的完美德性。而明明德则是要求把这种己之所有的至德之性彰显出来，使之发扬光大，以实现内在的自我超越，达到成圣的目的。

为了贯彻《大学》的明明德之道,《大学》的作者提出了系统的原则,即:“古之欲明明德于天下者,先治其国;欲治其国者,先齐其家,欲齐其家者,先修其身;欲修其身者,先正其心;欲正其心者,先诚其意;欲诚其意者,先致其知;致知在格物。”朱熹注:“此八者,大学之条目也。”这八条的核心是说要通过个人道德修养,达到兼济天下的目的。“物格而后致知,致知而后意诚,意诚而后心正,心正而后身修,身修而后家齐,家齐而后国治,国治而后天下平。自天子以至于庶人,壹是皆以修身为本。”《大学》所提出的治学次第,是从个人的修养出发的,

治学的目的是为了“立己”,也就是孔子所说的“为己”之学,学在己,不是为了别人而学。通过一系列具体的修养与学习步骤,树立起主体的人格力量,以达到道德修养与人格精神的崇高境界,然后再将这种道德精神推广于家、国、天下。

大学之道在“明明德”,明明德既是通过修养所达到的一种道德境界,

同时也是一种有益于家、国、天下的具有生成力的境界。一方面明明德是一种格物、致知、诚意、正心、修身、齐家、治国、平天下的境界;另一方面,明明德之道正是通过格物、致知、诚意、正心、修身、齐家、治国、平天下这样的努力而达致的。大学之道,强调人的自身修养、道德的不断完善,也强调自强不息的事业精神,更强调通过不断学习来完善人格。换言之,大学的境界可以说是一个“生成场”,它通过扎扎实实的学习、研究、工作而生成,生成一种人格,生成一种场效应。而这种场效应,本身又是生成性的,正如明明德的“明”指示的,一种修养最终生成一种光明人格,这种人格生成又将照亮整个与之相关联的“场域”。

《大学》作为“四书”之一,影响着后世士大夫群体,成为士大夫自身修养的根本指南。在“明明德”、“以修身为本”、“内圣外王”这些



文苑图卷,五代,周文矩,绢本设色,纵30.4厘米,横58.5厘米,故宫博物院藏。



思想的笼罩下,最终形成了文人画注重人品和修养的观念,形成了以人品、修养高下为主要评价依据的“人品优先”的原则。

北宋郭若虚说:“窃观自古奇迹,多是轩冕才贤,岩穴上士。依仁游艺,探赜钩深,高雅之情一寄于画。人品既已高矣,气韵不得不高;气韵既已高矣,生动不得不至。所谓神之又神而能精焉。凡画必周气韵,方号世珍。不尔虽竭巧思,止同众工之事。虽曰画,而非画。故杨氏不能授其师,轮扁不能传其子。系乎得自天机,出于灵府也。且如世之相押字之术,谓之心印,本自心源,想成形迹,迹与心合,是之谓印。爰及万法,缘虑施为,随心所合,皆得名印。矧乎书画发之于情思,契之于绡楮,则非印而何?押字且存诸贵贱祸福,书画岂逃乎气韵高卑?夫画犹书也。扬子曰:‘言,心声也。书,心画也。声画形,君子小人见矣。’”(郭若虚《图画见闻志·论气韵非师》)南宋的邓椿也对郭若虚之说表示支持,说:“若虚虽不加品第,而其论气韵生动,以为非师可传,多是轩冕才贤、岩穴上士高雅之情之所寄也。人品既已高矣,气韵不得不高;气韵既已高矣,生动不得不至。不尔,虽竭巧思,止同众工之事,虽曰画而非画。或谓若虚之论为太过,吾不信也。”(邓椿《画继·序》)

陈师曾说:“文人画之要素,第一人品,第二学问,第三才情,第四思想。具此四者,乃能完善。”又说:“或谓以文人画画画,必于艺术上功力欠缺,节外生枝,而以画外之物为弥补掩饰之计。殊不知画之为物,是性灵者也,思想者也,活动者也,非器械者也,非单纯者也。否则直如照相器,千篇一律,人云亦云,何贵乎人邪!何重乎艺术邪!所贵乎艺术者,即在陶写性灵,发表个性与其感想。而文人又其个性优美,感想高尚者也。其平日之所修养品格,迥出于庸众之上。故其于艺术也,所发表抒写者,自能引人入胜,悠然起澹远幽微之思,而脱离一切尘垢之念。”¹

陈师曾讲到,文人画优点最关键的一条,是文人画家的修养品格

1 陈师曾,《文人画之价值》,《水天中编,《二十世纪中国美术文选》,上海书画出版社2001年版,第67页。

秋山问道图轴,北宋,巨然,绢本墨笔,纵150.2厘米,横77.2厘米,故宫博物院藏。

1 陈师曾:《文人画之价值》,水天中编,《二十世纪中国美术文选》,上海书画出版社2001年版,第67页。

采薇图卷,南宋,李唐,绢本淡设色,纵27.2厘米,横90.5厘米,故宫博物院藏。



要高出于庸众之上,而文人画最重要的要素,也在其作者的人品、修养方面。总之一句话:内圣外王。因为人品高,从这种崇高的人品自然就能产生崇高的绘画艺术。这种思路与通过“明明德”之道最终将创造出美好完善的社会,是十分接近的,都可以说是一种由内向外的“照明”理论,或者说是一种人格力量最终生成场效应的理论,一种人品或曰人格修养的力量能使主体将其所从事的任何领域(当然也包括绘画艺术的领域)照亮的理论。

《大学》“明明德”之道,可以往两个不同的方向发展:一个方向是注重道德修养,以内明照亮身外;另一个方向是沿着格物致知的道路,探索物之理,通过对世界的理解,最终达到“明”。郭若虚等人所说的人品高则绘画水平必然高,是第一条进路。苏轼《文与可画墨竹屏风赞》也说:“与可之文,其德之糟粕;与可之诗,其文之毫末。诗不能尽,溢而为书,变而为画,皆诗之余。”文同(与可)之画出于诗文之余,而其诗文乃出于道德之“糟粕”,就是说在内德的光照下,生成了一个艺术的世界,这个艺术世界是德的副产品。荆浩、郭熙等人在画论中所讲欲明画,必先明物之理,则是第二条进路:

……须明物象之原。夫木之生,为受其性。松之生也,枉而不曲。如密如疏,匪青匪翠,从微自直,萌心不低。势既独高,枝低复偃。……山水之象,气势相生,故尖曰峰,平曰陵,圆曰峦,相连曰岭,有穴曰岫,峻壁曰崖,崖间崖曰岩,路通山中曰谷,不通曰峪,峪中有水曰溪,山夹水曰涧。其上峰峦虽异,其下冈岭相连。掩映林泉,依稀远近。……夫云雾烟霭,轻重有时。势或因风,象皆不定。须去其繁章,极其大要。先能知此是非,然后受其笔法。(荆浩《笔法记》)

东南之山多奇秀,天地非为东南私也。东南之地极下,水潦之所归,以漱濯开露之所出,故其地薄,其水浅,其山多奇峰峭壁而斗出霄汉之外,瀑布千丈飞落于云霞之表。如华山垂溜,非不千丈也,如华山者鲜尔。纵有浑厚者,亦多出地上而非出地中也。

西北之山多浑厚,天地非为西北偏也。西北之地极高,水源之所出,以冈陇臃肿之所理,故其地厚,其水深,其山多堆阜盘礴而连延不断于千里之外,介丘有顶,而迤迤拔萃于四远之野。如嵩山、少室非不峭拔也,如嵩、少类者鲜尔。纵有峭拔者,亦多出地中而非地上也。

嵩山多好溪,华山多好峰,衡山多别岫,常山多好列岫,泰山特好主峰……(郭熙《林泉高致》)

四、道法自然

道大，天大，地大，人亦大。域中有四大，而人居其一焉。人法地，地法天，天法道，道法自然。（《道德经》第二十五章）

“自然”，从语源学上说来自植物自燃这一自然现象。道法自然的“自然”指自然而然，自然如此，自为原因，而没有来自人为的因素。

“道法自然”对绘画观念的影响体现在两个思路上，一是以自然界为模仿对象，以大自然为师；二是追求绘画中浑然天成的艺术效果，以“自然”为绘画中追求的一种境界。

先看第一种思路。前面提到老子的“道法自然”，其中的自然并不是指自然界，但自然概念与自然界是有联系的。有论者提出中国古代画论中的“自然”并不是指自然界，自然界的含义是在清末引进西学以后“衍生”出来的。¹这一提法在论述某些问题的时候，可以起到一定的纠偏作用，但其实并不完全正确，“英文中 nature 有两种含义，一是指自然界、宇宙万物，相当于中文里的自然界（‘界’字常被省略），另一层意思是指本性，类似中国古代文献中的‘自然’”。²中国古代的“自然”概念，虽主要是自然而然之义，但从其语源上的“自己点燃”看，并非与自然界的含义无关。退一步讲，即使“自然”的含义本与“自然界”之义无关，从自然界是出于“无为”这一点来讲，自然与自然界的“道”也是相通的。换言之，大自然（自然界）正是“道法自然”原则之体现的最佳典范。“道法自然”本来就有向大自然学习的一层意思，因为大自然（自然界）本身的运作方式就是“自然而然”的，“自然”这种原则的提出，本来就是来自大自然的运作方式的启发。

画家以古人为师，已自上乘。进此当以天地为师，每朝看云气变幻，绝近画中山。山行时见奇树，须四面取之，树有左看不入画，而右看入画者，前后亦尔。看得熟，自然传神。传神者必以形，形与心手相凑而相忘，神之所托也。（董其昌《画旨》）

每行荒江断岸，遇欹树裂石，转侧望之，面面各成一势。舟行迅速，不能定取，不如以神存之，久则时入我笔端。此犀尖透月之理，断非粉本可传。（李日华《紫桃轩杂

1 黄专、严善錞：《文人画的趣味、图式与价值》，上海书画出版社1993年版，第22页。

2 同上，第5页。

秋山问道图轴，北宋，巨然，绢本墨笔，纵156.2厘米，横77.2厘米，台北故宫博物院藏。



导论

中国画论的思想资源

009

晴峦萧寺图轴,北宋,无款,绢本设色,纵111.8厘米,横56厘米,美国纳尔逊·艾金斯美术馆藏。

晴峦萧寺图轴,北宋,无款,绢本设色,纵111.8厘米,横56厘米,美国纳尔逊·艾金斯美术馆藏。



缀》)

凡画山水,最要得山水性情。得其性情,山便得环抱起伏之势,如跳如坐,如俯仰,如挂脚,自然山性即我性,山情即我情,而落笔不生软矣;水便得涛浪濛回之势,如绮如云,如奔如怒,如鬼面,自然水性即我性,水情即我情,落笔不呆板矣。……岂独山水,虽一草一木亦莫不有性情,若含蕊舒叶,若披枝行干,虽一花而或含笑,或大放,或背面,或将谢,或未谢,俱有生化之意。(唐志契《绘事微言》)

再看第二种思路。“自然”的要求在中国艺术是一个通则,无论是文学、书法、绘画还是篆刻都有这一要求。从人文与自然的基本区分来讲,艺术当然属于人文,是出于人为的,而不可能是一种自然的东西,但不可能是一种自然的东西,但艺术中又有一种“自然”的要求,“天然去雕饰”、“无斧凿痕”是中国艺术的一种共同追求。张彦远说:

夫失于自然而后神,失于神而后妙,失于妙而后精。精之为病也而成谨细。自然者为上品之上,神者为上品之中,妙者为上品之下,精者为中品之上,谨而细者为中品之中。(张彦远《历代名画记·论画体工用拓写》)

自然是高于“神”与“妙”的最高境界。从自然到谨细,是一个递降的层级,随着“自然”意味的下降其艺术魅力也逐渐减弱。

五、逍遥游

北冥有鱼,其名为鲲。鲲之大,不知其几千里也。化而为鸟,其名为鹏。鹏之背,不知其几千里也。怒而飞,其翼若垂天之云。是鸟也,海运则将徙于南冥。南冥者,天池也。《齐谐》者,志怪者也。《谐》之言曰:“鹏之徙于南冥也,水击三千里,抟扶摇而上者九万里,去以六月息者也。”野马

导论

中国画论的思想资源

010