

宋代文人·琴画之缘



窦慧菊 著



江苏凤凰美术出版社

【宋代文人·琴画之缘】

窦慧菊 著



江苏凤凰美术出版社

图书在版编目(CIP)数据

宋代文人·琴画之缘 / 窦慧菊著. — 南京: 江苏
凤凰美术出版社, 2017.4

ISBN 978-7-5580-1088-0

I. ①宋… II. ①窦… III. ①古琴—器乐曲—研究—
中国—宋代②山水画—绘画研究—中国—宋代 IV.
①J632.319②J212.092.44

中国版本图书馆CIP数据核字(2016)第248427号

责任编辑 王左佐

助理编辑 许 晔

封面设计 龚良杰

责任监印 蒋 璟

责任校对 刁海裕

书 名 宋代文人·琴画之缘

著 者 窦慧菊

出版发行 凤凰出版传媒股份有限公司

江苏凤凰美术出版社(南京中央路165号 邮编210009)

出版社网址 <http://www.jsmschs.com.cn>

经 销 凤凰出版传媒股份有限公司

制 版 江苏凤凰制版有限公司

印 刷 江苏凤凰通达印刷有限公司

开 本 787 mm × 1092 mm 1/16

印 张 9.5

字 数 126千字

版 次 2017年4月第1版 2017年4月第1次印刷

标准书号 ISBN 978-7-5580-1088-0

定 价 48.00元

营销部电话 025-68155790 营销部地址 南京市中央路165号
江苏凤凰美术出版社图书凡印装错误可向承印厂调换

1994年，张道一先生从南京艺术学院到东南大学创建我国第一个艺术学系。1996年，东南大学、厦门大学、河北大学等首先拥有“艺术学”授予权，1998年东南大学艺术学系拥有全国唯一的“艺术学”博士点授予权。这个学科的建立是在张道一等老一辈艺术理论家的积极倡导和践行下终于得以实现的。可以说东南大学是中国“艺术学”学科的发源地，张道一先生是“艺术学”学科主要创建者。2011年，艺术学升为我国学科大门类，这标志着艺术学正式成为中国教育系统中的十三大学科门类之一。原二级学科“艺术学”为避免与十三大学科门类的艺术学重名，更改为“艺术学理论”。艺术学下设的五个一级学科分别为：艺术学理论、音乐与舞蹈学、美术学、戏剧与影视学、设计学。这便预示着艺术学理论从它的命名、学科定位、研究范围、研究方法以及本身的学科使命与意义都具有中国文化和安身立命的特征。学科体系一旦建立就需要有深入、充实、具体的研究去包容于学科体系中，而不能总是浮于表面。当然，这需要从事艺术学理论的研究者具备综合、宏观和整体的学术视野与严谨的学术态度。

艺术学理论研究需要打破门类艺术之间的界限，汇通整合所有艺术形态，以整体的、综合的、宏观的视野去探讨艺术的共性与普遍规律，这便要求从事艺术学理论的研究者有打通与融会各门类艺术形态的“能力”。这种“能力”的建立诉诸以实践为基础的切身经验感受并上升到原理的高度，所以从事艺术学理论研究，对于音乐、美术、舞蹈等这些门类艺术都需要有一定的了解以及具备一定的实践经验。艺术学理论的研究并非只专注某一门艺术，而是需要综合各门类艺术如美术、音乐、舞蹈、设计、影视、戏剧与戏曲等，全部纳入研究范围，探讨

其艺术的共性、原理与普遍规律。诚然，让一个人打通所有艺术门类的界限，整合汇通艺术学理论研究的对象与材料实属不易。但如果掌握了音乐、美术、舞蹈这三门艺术的特征，如同掌握了“三原色”，正如张道一先生在《艺术三要素》中说：

“音乐诉诸听觉，美术诉诸视觉，舞蹈是本身，这三种活动概括了人的感官和自身的艺术。”那么，我们对艺术的规律、原理的理解便容易了。

古琴曲与山水画分别属于音乐与美术这两种艺术形态的范畴。古琴曲是诉诸听觉，山水画则是诉诸视觉，它们有各自的特征又有其相通性。如果能够将二者作为研究对象，用艺术学理论的方法与原理分析艺术的共性和普遍性，是一个较好选择也具有可操作性。窦慧菊本科与研究生学习的专业分别是艺术设计与油画创作，同时兼学古筝与古琴并参演音乐会，在美术、音乐与设计等方面均有实践经验与艺术感悟。她把研究视野瞄向了古琴曲与山水画，也就是我们说的音乐与美术，尝试着将二者进行综合地探讨，从形下到形上，试图分析出宋代文人艺术的共性特征。她把宋代文人参与艺术活动的“人”这一主体身份，以“人”本身的心性素养为引导，探寻“琴”与“画”这两种不同的艺术形态为何同为文人所钟情，并由此通过对古琴曲与山水画的分析，认识到宋代文人艺术在“意境”的呈现与追求上是相通的。这是该书研究的一个很好的起点。当然，作者毕竟从艺术实践转向艺术理论研究的时间并不长，也很年轻，未曾受过专门的理论训练，难免有很多问题顾及不到，有些问题尚需要再深入地探讨。艺术理论的道路还很长，需要坚持下去，印证了一句老话“学海无涯苦作舟。”

对于年轻人，我们多要鼓励与支持，使他们成长起来、成熟起来，有这样的后学从事艺术理论研究，艺术学理论后继有人，是该学科之幸。

引言

宗白华说：“中国各门传统艺术（诗文、绘画、戏剧、音乐、书法、建筑）不但都有自己独特的体系，而且各门传统艺术之间，往往互相影响，在审美观方面，往往可以找到许多相同之处或相通之处。”^[1]如果说音乐、美术是艺术学理论的研究对象，那么作为音乐和美术下属的艺术形态的古琴曲和山水画则成为艺术学理论研究所称之为的“材料”。李倍雷先生对艺术学理论研究的“对象”与“材料”作了如下解释：

如果暂不考虑五个一级学科的分类，而从艺术种类来考虑艺术学理论的研究对象，那么粗略地来看，就有国画、油画、版画、雕塑、书法、声乐、器乐、芭蕾舞、现代舞、设计、新媒体、图案、戏剧、戏曲、曲艺、电影、电视、传播等。每一个细小的艺术形态，便是我们所指的“材料”。“材料”的概念小于“对象”的概念。等于说我们把门类作为“对象”理解，把门类下属的形态作为“材料”理解。^[2]

音乐与美术作为两种不同的艺术门类，二者的存在方式、技术表现形式以及载体是完全不同的。音乐是以时间为单位而延展的听觉艺术形态，通过独特的技术手段把音乐中声、音、律、调、韵各个音韵元素完美组合，其艺术作品最终以声音为载体呈现出来。需要注意的是作为载体的“声音”与构成音乐作品形象的“声”、“音”意思是不同的。绘画作品作为视觉的艺术形态是以对空间进行占

[1] 宗白华. 中国美术史中的重要问题的初步探索. 美学散步 [M]. 上海: 上海人民出版社. 1981: 26 页.

[2] 李倍雷、赫云. 中国艺术史学理论与研究方法 [M]. 南京: 南京大学出版社. 2015: 9 页.

有的造型艺术,纸、绢、墨、水等成为其物质载体。如果说音乐、美术是艺术学理论的研究对象,那么作为音乐和美术下属的艺术形态——古琴曲和山水画则成为艺术学理论研究所称之为的“材料”。古琴曲与山水画作为艺术学理论研究的“材料”,对古琴曲与山水画之间的关系研究是建立在艺术学理论的框架之中的,其研究的方法与目的以符合艺术学理论的体系为前提。从艺术学理论学科角度来说,古琴曲与山水画作为艺术学理论的研究对象和材料,把古琴曲和山水画置于艺术学理论学科框架下进行研究,符合艺术学理论的学科性质与学科定位,作为架构艺术学理论体系内容中的一部分不仅丰富了艺术学理论这一学科,也佐证了中国的艺术学理论作为学科的独立性,有着自己独立的研究体系、研究对象、研究范围和研究目的。李倍雷先生说:“艺术学理论就是将各艺术门类打通,高度地提炼概括出一般性的艺术原理和艺术规律,探讨艺术本质,以及艺术的共性问题。”^[1]古琴曲与山水画分属音乐与绘画这两个艺术领域,通过研究二者的创作主体、艺术的存在方式、艺术思想、艺术创作以及艺术作品来探求艺术的共性与普遍规律会更具有代表性。从本书所涉及的文人、古琴曲、山水画这些研究内容来看,古琴曲与山水画作为艺术学理论的研究“材料”,其本身就带有“艺术”这一共性特征。

各艺术门类的文化同源之态映射了与之相通的艺术思想源头,从而也既定了各个艺术门类之间所具有的共通性,中国的绘画、书法、诗歌、音乐、舞蹈、戏曲等传统艺术立足于中国传统文化形成了各具特色的艺术体系。中国的传统艺术是立足于中国的传统文化与思想进而来发展传承,文化发展有赖于人的创作与挖掘,实际上一个时代的文化主体,即参与文化活动的“人”从某种意义上来说引领

[1] 李倍雷.艺术学学科性质与中国艺术史学[J].东南大学学报(哲学社会科学版).第5期.2013:93页.

了一个时代的文化思想走向，而处于这个时代的各门艺术活动也必然在发展过程中呈现出与时代文化相契合的艺术特征。宋代的崇文政策使得“文人”这一身份成为社会的主流，北宋时期，苏轼等文士赋释“文人”以“文德、才气、正直、忠心”等内涵特征。这些“文人”的人格心性与自身的文化修养相融合，使得他们既是文化艺术活动的主要参与者甚至也是直接创造者。“文人”是中国文化发展中一个特别的艺术创作群体，本书的“文人”包括了文人士大夫以及具有“文人性”特征的琴曲与山水画艺术活动的参与者。宋代给予了文人一个有利的文化氛围和生活环境，而文人普遍有较常人更高一些的文化素质，他们更加注重自身的气质、文德、品性的修养以及对人生境界的感悟与理解。本书通过文人这一阶层在历史上文化身份的发展与定位，探讨文人的性情、思想、生活以及他们所呈现的对艺术的态度，索引出古琴曲与山水画之间的共性和特征，立足于中国传统艺术思想分析宋代古琴和山水画作品呈现所涉及的艺术载体、创作方式、创作思想、作品意蕴等方面，以综合、整体、宏观的艺术视野提炼文人与古琴曲和山水画之间的关系，以文人作为琴曲与山水画的创作主体，分析他们的思想与情感表现在不同艺术形态中体现的总体艺术特征。

宋代文人与琴曲和山水画之间的关系更多的是文人在参与这两种不同艺术领域的艺术活动时所表现出的人生追求与个体情感的抒发和寄托。琴曲与山水画属于艺术作品，每一次拨动琴弦、每一次挥笔作画都是文人在自觉参与艺术活动的创作与表现，文人与琴曲和山水画之间的关系亦应和了琴曲与山水画这两种归属不同艺术领域的艺术形态所表现出来的、建立在中国文化思想精神上的中国传统艺术之间存在的内在联系特征。从研究古琴与山水画对于“意境”追求的角度来探索琴曲与山水画之间的关系，发现不同艺术形态的作品对于传达人们内在精神与情感的同时所体现的共同共通之处，最终归入中国艺术学理论的研究。纵观宋

代这一历史时期的社会、政治、文化、生活等背景，把作为艺术创作主体的文人这一社会阶层置于史境之中，探究整合其与古琴曲与山水画的关系，进而研究分析文人士大夫呈现在艺术作品中的情感诉求以及对古琴曲与山水画作品境界追求过程中表现出的艺术共性与普遍规律。

南朝文学理论家刘勰（约465—520）在其著述《文心雕龙》有云：“积学以储宝，酌理以富才，研阅以穷照，驯致以绎辞。”置于艺术学理论框架下进行的艺术研究需要不断地积累学识，即如刘勰所说的“积学”，因为艺术学理论不是单一研究某一个门类艺术、只要关注一个艺术门类就成，研究艺术共性和艺术的普遍规律所需要的材料尽量还是需要取自两种以上不同门类的艺术。这不仅需要对所征用的每一个“材料”有一定的实践经历，还需要对每种“材料”背后的大量理论进行积累铭记才能“研阅以穷照”。

笔者通过以下几种方法进行研究：

第一，归纳法。所谓归纳指的是一种推理方法，即：从一系列具体的事实之中来概括出一般原理。对艺术共性和普遍规律的探讨最常用的方法便是归纳法，比如本书所涉及的古琴曲与山水画的研究，是以文人为连接点在阐释文人所具有的文化特性与人格修养中，阐释琴曲与山水画这两种来自于不同领域的艺术形态，在历史发展、艺术创作、艺术表现以及艺术作品表现中进行归纳提炼，研究二者的共性与普遍规律。在此需要说明的是，艺术学原理所涉及到的“归纳”需要以艺术实践为前提，只有研究者经历创作实践的过程才能更好地达到对理论的理解进而整合梳理，即：从形而下至形而上的路径进行理论探索。本书从古琴曲与山水画的艺术作品出发，探讨文人与二者的关系、二者内部的文化意蕴、物质载体、作品特征等方面，最终归结到艺术作品内在的思想精神以及艺术意境的追求。

第二，比较研究法。朱熹与其弟子问答的语录汇编《朱子语类》有关于比较

二字的解释：“先看一段，次看二段，将两段比较，孰得孰失，孰是孰非。”由此，比较有比对参比之意。比较的方法能够有效地进行价值判断，可以是几种同类事物的异同、好坏、优劣等比较，也可以进行不同事物之间的比较。古琴曲与山水画同作为艺术学理论的研究材料，但是却分属不同的艺术领域，它们之间无论是从艺术存在方式来说还是艺术载体、艺术创作等方面来说都是不同的。运用比较研究方法，比较参与古琴曲与山水画创作的文人思想意趣、比较古琴曲和山水画作品内在意蕴的呈现上的异同、比较古琴曲与山水画创作从作品取材对象的选择到作品意境的追求所呈现的特征等方面来阐释文人与古琴曲的关系、文人与山水画的关系、古琴曲与山水画的关系等，比较其不同之处，分析其共性之处，从而揭示出置于艺术学理论下的艺术关系与普遍规律。

此外，本书中还应用到了其他研究方法：历史研究法。比如对宋代之前的古琴曲与山水画在历史上的发展进程进行梳理，为宋代琴曲与山水画艺术的发展做一个相对性的参照，以及为琴曲与山水画在宋代的发展所表现的艺术交织点有一个前置性的交代，把古琴曲与山水画置于相应的史境中去分析其艺术共性与普遍规律。从自然风景到人文俗世，从精神世界到现实世界，从传统到现今，古琴曲与山水画艺术作品在题材选择、表现内容、创作过程、情感抒发、境界追求等方面都有着作为中国传统艺术形态的同通性，这种同通性可以作为艺术所具有的一般规律。此外还有文献分析法、个案研究法、图像研究法等，其研究方法多置于前两种方法中一起运用，在此不做赘述。

综上所述，本书的选题是置于艺术学理论的框架下进行研究，以整体的、综合的、宏观的视野通过归纳法、比较研究法、历史研究法等探究艺术的共性与普遍规律特征。南宋理学家朱熹（1130—1200）言：“万物皆有此理，理皆同出一原，

但所居之位不同，则其理之用不一。”^[1]古琴曲与山水画作为艺术学理论的研究对象和材料，虽然是两种不同的艺术领域，但正是以“理一分殊”的态度观究古琴曲与山水画“其理本一”的特性，从而归纳其共性和普遍规律。立足中国传统文化思想探讨文人与古琴曲和山水画的关系符合当下艺术学理论体系构建的学科意义与目标，同时还可以使我们在研究过程之中更加清楚地理解不同艺术领域的艺术观念如文化观念、创作理念、品评观念、艺术功能观等，不断促进中国艺术的进步与发展。中国的艺术学理论是基于中国的传统文化思想与发展脉络建立起来的，与西方的艺术学在研究体系、研究领域、研究方法、研究目的上都是不同的。西方艺术学中的“艺术”实际上偏向于我们今天说的“美术”的概念，多指建筑、绘画、雕塑，还是从属于造型艺术的范畴之中的。中国艺术学理论的文化基础是中国固有的传统文化，中国艺术学理论是在中国传统文化的艺术实践基础上产生出来的艺术思想、艺术观念和艺术概念等的理论体系。^[2]中国的传统文化成就了中国传统艺术内在的文化底蕴，中国传统艺术在实践过程中也自然自觉地并融了中国传统文化的气息，中国艺术学理论的建立与研究对中国的社会和文化的文化发展、比较中西方艺术差异、丰富世界文化的发展都具有着重大的价值与意义，明确了中国文化在世界文化中的地位。

[1] 《朱子语录》卷十八。

[2] 李倍雷、赫云. 艺术学问题研究 [M]. 上海: 上海科学技术文献出版社. 2016: 14 页.

Contents 目 录

001 · 第一章 文人的底蕴

002 · 第一节 “士”之释义

007 · 第二节 时代背景下的文人思想

012 · 第三节 文人心性“隐”至何处

019 · 第二章 历史的源流

020 · 第一节 琴曲与山水画的溯源与发展

020 · 一、回首溯源

025 · 二、先秦两汉

027 · 三、魏晋南北朝

031 · 四、隋唐时期

036 · 第二节 宋代琴曲与山水画的发展

036 · 一、宋代琴曲的发展

042 · 二、宋代山水画概览

047 · 三、艺术背后的文人主体特性

053 · 第三章 载体的魅力

054 · 第一节 琴的构造与形制文化

060 · 第二节 文房四宝

066 · 第三节 载体媒材气质的相通性

066 · 一、物质属性合源

070 · 二、物质媒材中的文人气质

079 · 第四章 “艺”的交织

080 · 第一节 《黄云秋塞》与《读碑窠石图》

085 · 第二节 《潇湘水云》与《潇湘奇观图》

091 · 第三节 《山居吟》与《山居图》

097 · 第四节 画中琴与画中人

109 · 第五章 艺术的存在与被感知

110 · 第一节 艺术的存在方式

116 · 第二节 心手相应之道

126 · 第三节 品琴观画

133 · 参考文献

138 · 后记

第一章

文人的底蕴

第一节 “士”之释义

“文人”这一阶层在中国文化史上占有重要的地位，其阶层的形成不是一蹴而就的，而是经过一个由“士”至“文人”的发展过程，从而形成我们现在所理解的文化涵义。

《说文解字》引注：

士，事也。数始于一，终于十，从于十。孔子曰：推十合一为士。段玉裁注曰：引申之，凡能事其事者称士。^[1]

“士”通“事”，即能够很好地、称职地完成一件事情。《说苑·修文》云：

辨然否，通古今之道，谓之士。^[2]

由此可知，中国已定型阶段的“士”体现出了中国古代知识分子所具备的性格特征及文化水平：做事称职完美，能“推十合一”可“通古今，辨然否”，具有一定的文化知识，这里的“士”实质上指“文士”。具有这些能力特质的“士”，开始追求一个能够为他们提供达成人生价值追求的环境条件，文士“立言”，即以自身所具有的知识与能力向统治者要求他们的社会地位及爵禄，《国语·晋语》

[1] 说文解字，中华书局四部备要本，一册上，18页。

[2] 刘向撰，说苑[M]，卷19修文，向宗鲁校证，北京：中华书局，1987：479页。

有文曰：

“公食贡，大夫食邑，士食田，庶人食力，工商食官，皂隶食职，官宰食加，政平民阜，财用不匮。”^[1]

从“士食田”可以看出“士”是享有禄田的，他们不需要如庶民一般受田耕作，从经济基础上来看，他们属于底层的贵族阶层，其地位间于大夫和庶人。古代的社会阶层有着严格的划分标准，士这一底层贵族所处的社会地位映衬了他们具备的文化素养与思想高度。至春秋战国之际，社会制度的转变，使得“士”这一阶层不受传统宗法等级的约束，普通人可以通过一定的条件晋升为士，士的阶层地位界限已日渐模糊，“士”的阶层也包括文人学士、隐士、任侠等。《管子·小匡》记述了农人有上升为士的机会和条件：

“是故农之子常为农，朴野而不愿，其秀才之能为士者，则足赖也，故以耕则多粟，以仕则多贤，是以圣王敬畏戚农”。^[2]

农民之子“其秀才之能为士者”，一方面说明庶民到士这一阶层可以通过一定的条件晋升；另一方面，这种晋升是源于“秀才之能”且“仕则多贤”，显现出的是“士”这一阶层对文化修养的要求。自春秋战国伊始，下等受过教育的庶民不断地充实到士这一群体当中，士的队伍不断地壮大，在模糊士作为贵族阶层这一属性的同时，凸显了“士”开始作为中国文化知识分子的属性。“士”的文化属性指向了他们所追求的价值取向。《论语·泰伯》中记述曾参对“士”的阐释：

士不可以不弘毅，任重而道远。弘，宽广也。毅，强忍也。非弘不能胜其重，

[1] 国语·晋语，万有文库，卷十，133页。

[2] 管子，万有文库，一册，101页。

非穀无以致其远。仁以为己任，不亦重乎？死而后已，不亦远乎？^[1]

作为孔子学生的曾参在此强调“士”应该具有的精神和品质。从儒家对士要求的“任重道远”这一层面来看，士在中国历史上从一开始便被赋予了一定的“社会责任”，这种“责任”是处于当时社会的环境氛围中被人为地有意地塑造出来的“理所应当”的意识观念，即建立起中国文人所必备的“社会良知”这一文化品德。从周初统治者规定留用殷士的标准可以看出：“予一人惟听用德”。^[2]“德”成为“士”这一群体的必须具备的基本素养，士的言行举止都要符合作为士这一阶层的准则。西汉刘安《淮南子·齐俗训》云：“农与农言力，士与士言行（品行），工与工言巧，商与商言数。”^[3]所以中国知识阶层刚刚出现在历史舞台上的时候，孔子便已努力给它贯注一种理想主义的精神，要求它的每一个分子——士都能超越他自己个体的和群体的利害得失，而发展对整个社会的深厚关怀。这是一种近乎宗教信仰的精神。^[4]同样，从孟子回答宋勾践的这段话依然可以看出对于“士”这一阶层的道德修养的要求：

尊德乐义，则可以嚣嚣矣。故士穷不失义，达不离道。穷不失义，故士得己焉；达不离道，故民不失望焉。古之人，得志，泽加于民；不得志，修身见于世。穷则独善其身，达则兼济天下。^[5]

士乃是重视仁义道德之辈，品性操守是士这一阶层所具备的基本修养，“士”本身所代表的含义体现了“以道为本”的端直态度。无论得“志”与否都不可失“义”，

[1] 论语·泰伯篇。

[2] 孔颖达疏，十三经注疏附校勘记[M]。阮元校勘。北京：中华书局，1980：220页。

[3] 刘安撰，淮南子集解[M]。卷十一·齐俗训。北京：中华书局，1998：810页。

[4] Richard Hofstadter. Anti-intellectualism in American Life [M]. New York: Vintage, 1963: page 27-29.

[5] 孟子·尽心篇上。