



花苑丛书



扁舟一叶

朱良志 著

——理学与中国画学研究



扁舟一叶

朱良志 著

——
理学与中国画学研究

安徽教育出版社

图书在版编目(CIP)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

(桃花苑丛书)

ISBN 7-5336-2338-X

I. 扁… II. 朱… III. 理学—关系—中国画—研究 IV. J2
09.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (1999) 第 23219 号

责任编辑:黄书元

装帧设计:包云鸠

出版发行:安徽教育出版社(合肥市跃进路1号)

经 销:新华书店

排 版:合肥南方激光照排部

印 刷:合肥远东印刷厂

开 本:880×1230 1/32

印 张:15.75

字 数:420 000

版 次:1999年6月第1版 1999年6月第1次印刷

印 数:5 000

定 价:22.00 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)2651321

邮 编:230061



◎ 朱良志近照

引 言

元代著名画家赵子昂晚年曾经作有一画，名为《洞庭东山图》，这位身世淹蹇的赵王孙，借此画来表现他的精神理想。此画写太湖两岸的山光水色，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。向左乃是渊澄浩淼的太湖，湖中着一叶扁舟，从容闲荡，舟中人意态幽闲。子昂于图上题有一诗，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来驰骋“余怀”、渡向精神的彼岸！

1

在中国诗词中，不乏这扁舟意象，如“小舟从此逝，天涯度余生”；“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，画家们跟着这扁舟作精神的远足，那风中一叶泛夕阳，带走了中国画家多少难于言表的意绪！

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：扁舟一叶五湖游，就是为了离开这“尘”岸，因为在许多画家看来，这“尘”岸上具有太多的肮脏，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目中



的灵屿瑶岛。南宋名臣李纲有两句题画诗说得好：“安得仙翁一叶艇，使我超忽穷江乡”，中国画家的“乡关之恋”——生命家园的追求，在画中得到了实现。

我们在中国画家群体中，看到那么多的精神“待渡”之人，一片宁静、悠远、清澄、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、盛子昭就都画过《秋江待渡图》。盛氏之图就极具象征意义，画面近景处有几株参差老树，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，待渡之人的急迫心情和扁舟所来处的遥远空阔构成极大的情绪张力，正所谓“孤舟招不来，谁能写中忧”，“眼前渺渺秋江阔，隔岸扁舟发棹迟”，突显了待渡人所待心情之急切。

2

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，揣摩他们注入其中的般般意绪，似乎他们的性灵之中太需要这样的“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、云雾飘渺的超越；也正是在这“扁舟”之中，他们嘘风漱雪、陶淑性灵，并也藉此抒发压抑和自由的双重衷曲，从而获得精神的安顿和闲适。

元代名士仇远在题高房山的《夜山图》时说：“纳纳乾坤只老眼，滔滔江海一扁舟”。有了这只“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，我自幽闲；环宇渺渺，尽付于小舟徘徊流荡中。

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，宋代绘画的关键词可以说在一个“理”字，元代绘画的关键词在一个“意”字。这“理”字地位的加强，便使得中国画家视画为一种“思想的艺术”，是展现某种理趣的艺术形式；这“意”字地位的突出，便使得画家视绘画为“心灵的艺术”，绘画是“泻”心灵、抒逸气的媒介。于是，中国画突破了“画者，画也”、“画者，形学也”的规范，而发展成“画者，意也”、“画者，心学也”的独特审美理想。这样，作画的方式，从“外观”走向“内治”，绘画的主体也从呈现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”，绘画真正成了寄寓画家性灵的扁舟。中国画家通过它，表现别样的意绪，也使得中国画在世界绘画中呈现出别样的风采。

中国画家为什么爱这“扁舟”，精心地在图画语汇中构筑他们的理想世界，这正是本书所关心的中心问题。本书写作的命意就是要剖析作为“思想的绘画”和“心灵的绘画”所产生的根源和内在肌理。本书的研究路向乃是“因其固然”，从思想文化的本根上追溯这一独特现象产生的根由，试图从影响中国思想文化近千年的新儒学中找到这一问题的一些重要答案。

中国画发展到五代两宋时期已达到高潮，中国画的民族特点在此时也基本形成。此时中国画诸体皆备，山水、人物、花鸟等诸种画科全面发展，山水画中出现了荆浩、关仝、范宽、董源、巨然、李成、郭熙等名称千古的大家，花鸟画创造了后人难以企及的成就，李公麟等的人物画又另开蹊径，水墨一体的出现，更丰富了中国画的表现技法。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了一系列的突破。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，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，绘画的哲理化进程促使绘画成为“思想的艺术”，并使之向“心灵的艺术”方面过渡。

4 中国画坛在五代两宋出现了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。我们注意到中国画发展的此一高潮期，正是影响后代中国社会近千年的新儒学正式登上历史舞台的时期。新儒学思想于中唐之时始肇其基，大盛于北宋五子，至南宋朱子、象山学说出，从而成为一种在当时社会文化中占据着突出位置的思想，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，中国画在其后的数百年的发展中，也始终和新儒学结下了“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思想影响的脉络，而且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、画家的心理和思维等产生深刻的影响。我们说宋以后的绘画受到哲学文化思想的影响，最主要的就体现在受到新儒学的影响上。中国画走上了“思想的绘画”和“心灵的绘画”的道路与新儒学有千丝万缕的联系。

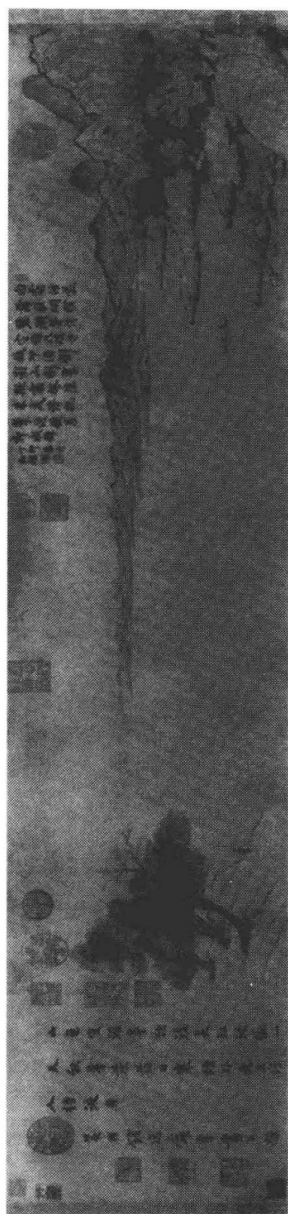
当然，这并不等于说，新儒学决定着宋及宋以后中国画的发展，我们知道，绘画和哲学使用的是完全不同的语

言，绘画作品中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其中起作用，这并非易事。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种联系，不能忽视哲学思想观念对绘画的影响，虽然这种影响有可能是间接的，但是有时候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中国画产生的冲击）。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，而是愉悦情性的媒体，画家通过它来表现自己对艺术的理解，更重要的是藉其表达自己的思想、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、绿荫、幽亭以及梅兰竹菊等画题中，都潜藏着画家的思想，都标示着画家的知识和修养，都反映了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思想和绘画创作的研究路径，力求走向中国画的背后，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，高居翰、列文森、何惠鉴、方闻、罗越等均有论著言及，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、清画的温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，掘发出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。



元 钱选 秋江待渡图

目 录

引 言	1
-----	---

前 编

第一章 儒学复兴下的两宋画学	1
第一节 儒学中兴和画家习儒	2
第二节 宋代的绘画功能论	15
第三节 理学的“去欲”理论与两宋画风的转变	27
第四节 两宋的三教圆融思想与画学	36
第二章 理学与宋代绘画的写实之风	43
第一节 “擅艺者所宜博究”	43
第二节 两宋写实画风与理学之关系	55
第三节 中国画学的“熙宁变法”	67
第三章 宋代画学中的理趣（上）	73
第一节 关于“理趣”的概念	73
第二节 画学中的“理”概念和重“理”思维	76
第四章 宋代画学中的理趣（下）	95
第一节 哲理化：纯粹理性的趣味	95

第二节	伦理化：道德理性的趣味·····	107
第三节	诗意化：诗性境界的趣味·····	113
第五章	《林泉高致》与北宋理学精神·····	123
第一节	郭熙的思想渊源·····	123
第二节	郭熙在党争中接近理学家若干事实考辨·····	129
第三节	郭熙画学中的理学精神·····	139
第六章	理学与元代画坛的隐逸之风·····	155
第一节	元代画坛的隐逸之风·····	155
第二节	元代画家对理学的接受·····	165
第三节	理学思想对画家隐逸之风的驱动（上）·····	173
第四节	理学思想对画家隐逸之风的驱动（下）·····	188
第七章	朱陆之争影响下的元代画学·····	201
第一节	朱子之学与元代画学·····	201
第二节	象山之学与元代画学·····	207
第三节	和合朱陆与元画的主观主义·····	217
第八章	明代的心学与画学（上） ——从陈白沙到沈石田、文衡山·····	229
第一节	作为理学家和画家的陈白沙·····	233
第二节	独开风气沈石田·····	242
第三节	出入心学文衡山·····	254
第九章	明代的心学与画学（下） ——董其昌的集大成·····	265
第一节	董其昌服膺心学若干事实考辨·····	266

第二节	董其昌画学的心学倾向·····	277
第三节	董其昌画学中的亦儒亦禅现象·····	293
第十章	清代“四王”正统画学的理学内涵·····	301
第一节	理气趣兼到说的理学内蕴·····	303
第二节	龙脉说的气化哲学思想·····	315
第三节	朱学中兴与清前中期画风的转变·····	324

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·····	335
第一节	“理一分殊”说的基本内蕴·····	335
第二节	吾观天地间，万事同一理·····	340
第三节	谁言一点红，解寄无边春·····	349
第四节	月印万川，处处皆圆·····	358
第五节	以小见大与画史演进·····	364
第十二章	涵泳浸渍	
	——从理学看中国画学的颐养心性理论·····	383
第一节	大心——拓展观照心宇·····	383
第二节	进学——培养书卷之气·····	391
第三节	立品——提倡高尚德操·····	403
第四节	养气——涵养怡顺心性·····	412
第十三章	生意盎然	
	——从理学看中国画学的生命观念·····	419
第一节	万物生意最可观·····	419

第二节	鸢飞鱼跃皆天趣·····	428
第三节	物理最好玩·····	440
第十四章	气象氤氲	
	——从理学看中国画学中的“气”理论·····	449
第一节	元气磅礴：有机生命观·····	449
第二节	一气贯通：天人交感论·····	464
第三节	气势撼人：阴阳摩荡说·····	475
主要参考书目	·····	483

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、项容等的创造，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，名家倍出，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画坛，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后世难以企及的成就，对确立中国画的民族化特点起到了至关重要的作用。不仅在绘画实践上，两宋时中国画学进入了真正的自觉期，绘画思想也在那个“思想的时代”文化氛围熏陶之下，更加趋向体系化、精致化，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 儒学中兴和画家习儒

2

儒学复兴是宋代文化的重要特色。宋初的一些知识分子认为有唐一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，没有很好地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，总结唐代灭亡教训，以儒家思想作为立国之基。

宋初的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，自己还亲自撰孔子、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“迂儒因循之人”，但在崇儒上更见出其迫切性，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。

宋代儒学复兴的基本局面的形成是在真宗朝(998——1022年)。咸平三年(1000)，国子监祭酒邢昺奉

^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。