

●陈传席／著
●人民美术出版社

绘画美学史

中国

下



中国绘画美学史

(下 册)

陈传席 著

人民美術出版社

图书在版编目(CIP)数据

中国绘画美学史/陈传席著. -北京:人民美术出版社, 1998

ISBN 7-102-01911-4

I. 中… II. 陈… III. 绘画-艺术美学-美学史-中国 IV. J201-092

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (98) 第 00225 号

中国绘画美学史 (上、下)

陈 传 席 著

人 民 美 术 出 版 社 出 版

地址:北京北总布胡同 32 号

邮编:100735

责任编辑:石 松

装帧设计:陈传席

北京美通印刷有限公司印刷

新华书店北京发行所发行

2002 年 7 月第 1 版第二次印刷

开本:850 毫米×1168 毫米 1/32 印张:21.125

印数:3001—6000 册

ISBN 7-102-01911-4/J·1632

定价:48.00 元

中国的绘画，发展到元代，各种体制形式俱全，明代开始重复前人。浙派重复宋，吴派重复元。当绘画走投无路或将欲变革的时期，人们便好发议论。其中大多是废话、陈言，但议论多了，引起有识之士的深思，新奇的理论便会出现。还有部分真正有成就、有见地的画家和理论家对不当之论加以纠正，并阐述自己的见解，其中也就有不少可读之文。

明代画论中影响最大的当数董其昌的“南北宗论”。其次，李日华、陈洪绶等人论画，也颇有可取之处。担当以禅论画，直取神髓。明初还有一位医生兼画家王履，论画颇有独到之处，他说的“庶免马首之络”，至今都值得深思和实践。

一、“庶免马首之络” ——王履的绘画美学

王履（1332～1402），字安道，号畸叟，又号抱独老人。江苏昆山人，生于元朝至顺三年。

王履是以医学家而闻名于世的，传列于《明史·方伎》。他早年学医于金华朱彦修，尽得其术。据董其昌说，王履对自己的医术自视甚高，以为天下少双，但真正发现比自己强的人，他又十分谦虚。《画旨》记有一段话云：“亦闻王安道之事乎？安道精于医，自谓天下少双，闻秦中有国医，不远千里为之佣保。凡及三年，莫窥其际。一日忽佐片言，国医骇之曰：‘子

非王安道乎?’相视而笑。”王履于明洪武初为秦府良医正（见乾隆本《昆山新阳合志》卷三十），曾编医书《溯洄集》，凡21篇，又自著《百病钩玄》20卷，《医韵统》100卷，为医家所崇。

王履工诗文，对绘画亦有癖好。他自元代至正十三年（1353）前后开始学画，尔后注意收藏古画。当时元代画风独盛，而南宋画风遭到普遍非议，他却认为南宋马、夏一派画“粗也而不失于俗，细也而不流于媚，有清旷超凡之远韵，无猥闾蒙尘之鄙格，图不盈咫，而穷幽极遐之胜”。王履的画也更多的似马、夏。

明洪武十四年秋，王履已50岁了，他不畏艰险，登上华山，“以纸笔自随，遇胜则貌”。他后来在《华山图》自叙中说：“山高五千仞，直上四十里。余之登也，但知喘急，随之数步一息而已。”他登临华山，饱览奇峰，记录胜景。尔后又花了半年多时间，创作了《华山图》40幅，并自作记、诗、序和叙，合成一册，共65帧。这成为王履传世的仅存之作，使王履赢得了绘画史和绘画美学史上不朽地位。此套图现分藏于故宫博物院和上海博物馆。

王履《华山图》最大的成功是表现了华山的骨和险，给人的印象十分深刻和鲜明。在王履接触到的绘画中还没有画华山的，他画华山，旧有技法必然不完全适用，那就要创造出新的技法，这种新的技法也来自华山。新的技法出现了，画出来的画自然和别人不同。他有了深刻的体会，也就产生了新的认识、新的美学思想。王履的贡献和地位，更重要的是因于他在那个时候所提出的绘画美学思想。

他的绘画美学思想主要表现在他的《重为华山图序》、《画楷序》中，其次是他游华山的“记”、“诗”、“跋”（明朱存理

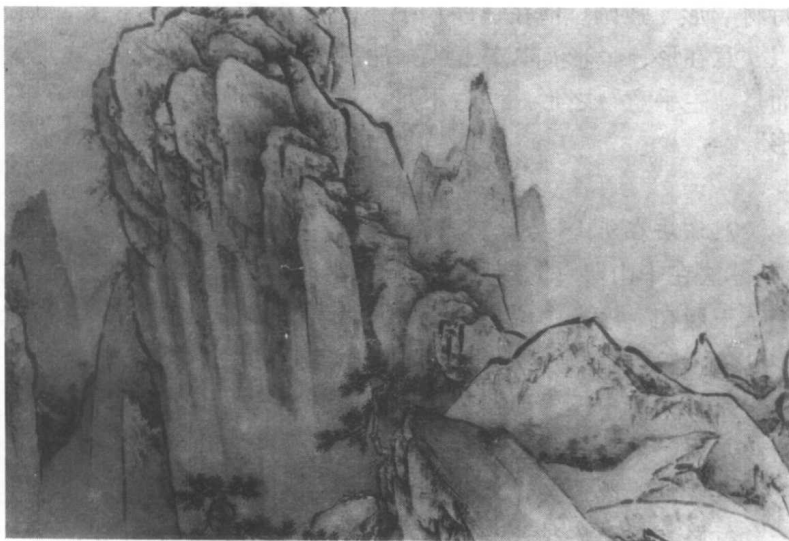


图 32 明·王履 华山图

存《铁网珊瑚》，清卞永誉《式古堂书画汇考》中收入)。他的绘画思想值得重视的有以下几条。

1. 意溢乎形

王履在《重为华山图序》(以下简称序)开头一句便谓:

“画虽状形，主乎意。意不足，谓之非形可也。

虽然，意在形，舍形何以求意。故得其形者，意溢乎形。失其形者，形乎哉。”

王履是重意的。这和宋代文人画理论相同，也和元人的画旨不悖。但北宋文人主张“得意忘形”。元代文人主张“逸笔草草”、“不求形似”。其倡言者似乎也不是完全不要形，只是为了更强调情意，而不得不把形列于下矣。但发展到后来，学者对形完全轻视，乃至情意也无从着落。王履为救此一流弊，

特将“形”强调。他在《序》中还说：“形尚失之，况意？”所以“意在形，舍形何以求意”。他所说的形，不是无意之形，而是“主乎意”之形。“意不足，谓之非形”，故曰“意溢乎形”。

2. “法在华山”和“意匠就天”

“法在华山”，即是师造化。

王履在《序》中说：

“画物欲似物，岂可不识其面。古之人之名世，果得于暗中摸索耶？彼务于转摹者，多以纸素之识是足而不之外，故愈远愈讹，……苟非华山之我余，余其我耶？既图矣，意犹未乎满。由是存乎静室，存乎行路，存乎床枕，存乎饮食，存乎玩物，存乎听音，存乎应接之隙，存乎文章之中，一日燕居，闻鼓吹过门，惕然而作，曰：‘得之矣夫’。遂麾旧而重图之。斯时也，但知：法在华山。竟不悟平日之所谓家数者何在？”

“法在华山”，就是古人说的“外师造化”。画华山，就要师法华山。唐人画马以马为师，五代画山，以山为师。王履继承了这一优良传统。因而他反对“画物”而“不识其面”。反对“务於转摹”，“以纸素之识是足”。王履主“意”而不轻“形”，他认为“意”由自己的思想得到华山的启发而立，“以意匠就天出则之”。而不是从“平日之所谓家数”中寻“意”。

因为所谓“家数”本也来自自然，而非“暗中摸索”，达·芬奇所说的：要做大自然的儿子而不做大自然的孙子，和此义正同。所以王履又说：“画不神于所仿，而神于所遇。”

王履又在《华山图册》“宿玉女峰记”、“帙成戏作此自讥”

诗跋中，记述他以前学画“纸绢相承”之浅陋，和现在“意匠就天”之喜悦。

“余学画三十年，不过纸绢者展转相承，指为某家数，某家数，以剽其一二，以袭夫画者为名。安知纸绢之外，其神化有如此者。始悟笔墨之不足以尽其形，丹碧之不足以尽其色。然是游也，亦非纸绢相承之故吾矣。箕踞石上，若久客还家而不能以遽出也。”

“余少喜画山，模拟四、五家，余卅年，常以不得逼真为恨。及登华山，见奇秀天出，非模拟者可模拟，于是屏去旧习，以意匠就天出则之。虽未能造微，然天出之妙，或不为诸家畦径所束。虽然，李思训果孰授欤？有病予不合家数者，则对曰：只可自怡，不堪持赠。”

3. 宗与不宗

王履强调“意溢乎形”，强调“法在华山”、“意匠就天”，因而他就反对拜倒在传统脚下。他说：

“夫家数因人而立名，既因於人，吾独非人乎？”

所谓“家数”，本来也是人立的，难道我就不是人吗？，这一反问，十分有力，给那些“纸绢者展转相承，指为某家数，某家数，以剽其一二，以袭夫画者为名”者一个当头棒喝。清初的大革新家石涛的很多绘画思想皆来源于王履。如：“古人未立法之前，不知古人法何法？古人既立法之后，便不容今人出古法。千百年来，遂使今之人不能一出头地也。”“荆关耶，倪黄耶，沈文耶，谁与安名？余尝见诸名家，动辄仿某家、法某

派，书与画，天生自有一人职掌一人之事，必欲实求其人，令我从何处说起？”但王履并不否定一切“家法”，“家法”即传统，传统可用则用之，不可用则违之。总起来说，不可“远离”传统，也不可“固守”传统，要以“时”和“理”检验传统，以决定“从”还是“违”。他在“吾独非人乎”之后说：

“夫宪章乎既往之迹者谓之宗，宗也者，从也。其一于从而止乎？可从，从，从也。可违，违，亦从也。违果为从乎？时当违，理可违，吾斯违矣。吾虽违，理岂违哉。时当从，理可从，吾斯从矣。从其在吾乎？亦理是从而已焉耳。谓吾有宗欤，不局局于专门之固守，谓吾无宗欤，又不大远于前人之轨辙。然则余也，其盖处夫宗与不宗之间乎。”

即使是可借鉴的家数，也不能“一于从”，那样将永远在古人之后。王履提出的：“可从，从，从也。可违，违，亦从也。”特应引起注意。对传统的借鉴，是继承，反传统而行其实也是一种继承，不过是从另一角度继承罢了。而且历来出类拔萃的大画家多是从这个另一角度继承而成功的。一味的“从”只能成为二流和末流的画家。五代山水画的成功，是“可从”“可宗”的，北宋人“从之”、“宗之”，从正面继承，并未有产生伟大的画家，以至走上保守和复古的道路。只是在后期复古复到五代之前时才产生了如王希孟《千里江山图》之类的作品。南宋人一反北宋保守复古之习，而形成了水墨苍劲的特色，产生了李、刘、马、夏四大家。元人力摒南宋画法，处处注意不要沾染剑拔弩张之气，而成元人画风，产生了赵、高、黄、吴、王、倪诸大家。元人力摒南宋画法，必须了解南宋画法，注意去除之，这就是王履所说的“违”，就是从另一角度继承。王履之所以在“元四家”画风弥漫一代时而成为引

人注目的一家，就是他“违”了“元四家”的画风，而“从”了被元人所力摒的马、夏画风。因而他说“时当违，理可违，吾斯违矣。吾虽违，理岂违哉。”

对前人之法，你说他“无宗”，他又“不大远于前人之轨辙”，你说他“有宗”，他又“不局局于专门之固守”，所以他自谓处夫“宗与不宗之间”。王履的“宗与不宗之间”是十分发人深思的理论，它对石涛、郑板桥等人的绘画思想有很大的启发作用，直至今日，尚不可废弃。

4. “去故而就新”

“宗与不宗之间”的目的就是要“去故而就新”。

在元末明初的画坛，“俗情喜同不喜异”的风气下，王履特别提出“去故而就新”这一问题。艺术的生命就在于创新，因守前人，还有什么发展？王履说：

“吾安敢故背前人，然不能立于前人之外。”

不是有意“背前人”，而是为“立于前人之外”。古人是人，能立家数；后人也是人，也应该立家数，而不应该“纸绢者展转相承”，所以要“去故而就新”。况且，大自然是十分丰富的，有太湖风光，也有海虞景致，有吴兴清远，也有青卞高耸。前人表现了它，后人不应该再“为诸家畦径所束”。王履还说：“且夫山之为山也不一。”不仅有嵩、岑、峦、扈、峤、崱、岭、巘、崖、岩、峰之“常之常”，也有“不纯乎嵩，不纯乎岑，不纯乎峦，不纯乎扈，不纯乎峤，不纯乎崱……”的“常之变”，还有“非嵩非岑，非峦非扈，非峤非崱……不可以名命”的“变之变”。大自然“既出於变之变，吾可以常之常者待之哉”？所以要“去故而就新”。

王履的“去故而就新”说，不仅为了献给观览者一个崭新

的艺术形象，而且是为了更好地抒发胸臆，而达到“意溢于形”的目的。宋人的画抒发了宋人的“意”，元人的画抒发了元人的“意”。但未必能抒发自己的意。要抒发自己的“意”，就不能步人后尘。

“虽然，是亦不过得其仿佛尔。若夫神秀之极，固非文房之具所能致也。然自是而后，步趋奔逸，渐觉已制，不屑屑瞠若乎后尘。每虚堂神定，嘿以对之，意之来也，自可以言喻余也。”

“神秀之极”的山水，确非“文房”所能表现，但可以“对之”，以致“意之来也”。表“意”，当然要表的是自己的新“意”。

5. 庶免马首之络（避免艺术形象的概念化）

王履曾以论韩愈《南山》诗和杜甫“自秦入蜀”诗之得失，提出绘画上一个重要的见解。

“昌黎《南山》诗二百四句，铺叙详，文采赡，议者谓其‘似《上林》、《子虚》赋，才力小者不能到’。是固然矣。然余窃观之，其‘吾闻京城南，兹维群山囿……’等十余句，可以施之于终南山外，此则凡大山皆有之，皆可当，不独终南也。移此指他山，谁曰不可？故先正谓：‘文章当使移易不动，慎勿与马首之络相似。’窃谓：纵不宜规规然传神写照，亦岂宜泛泛然驾虚立空？非驾虚立空，虽不足以成文，然终无一主十客之理。务驾虚立空以夸其多，不亦虽多亦奚以为乎？少陵则不然，其自秦入蜀诗二十余篇，皆揽实事实景，以入乎华藻之中，是故高出人表，而不失乎文章之所以然也。余平生读之，未始不

起大仿之心。……然余也，安敢自谓轶昌黎而配少陵哉？不过庶免马首之络之弊而已。”

韩愈的《南山》诗，写的是终南山，但并无十分突出的形象，施之于终南山之外，凡大山皆似之。“泛泛然驾虚立空”，这就是缺乏鲜明的个性。杜甫入蜀诗则不然，写的是自秦入蜀，移之于其他山水则不合，具有鲜明的特色。元末明初的绘画，其弊病颇似韩愈的《南山》诗，缺乏山水的个性，不论画什么地方的山水，都是一个样子。王履画华山则不然，它具有华山的鲜明形象，决不像海虞山，更不像太湖山。

所以，他提出“庶免马首之络”，即不要像马络那样套在任何一个马嘴上都合适。

王履提出的这个论点十分重要。中国绘画常常存有这个缺陷。即使一个画家有自己鲜明的艺术风格，但在表现某一山，或某一水时，往往也缺乏这个具体山水的个性。这在元以后尤为严重。

元代画家强调写胸中之逸气，明代董其昌又把“自娱”定为画家高雅的准则。所以，画家们都把王履这一重要的艺术主张忘光了，甚为可惜。

6. 吾师心，心师目，目师华山

自元初赵孟頫以降，画家特重师传，动辄某家法、某家皴。连黄公望都主张“近作画多宗董源、李成二家法。……学者当尽心焉。”王履知道他的画“乖于诸体”，会有人怪问：“何师？”他的回答十分明确而响亮：

“吾师心，心师目，目师华山。”

前人有提出“心师造化”、“外师造化，中得心源”等，王履的提法也和他们的提法差不多。但在明初一片摹古的气氛

中，他能重提这一问题，而且来自自己的感受、来自自己的总结，用更明确、更新颖的语言提出，使后学者有更新的启示，因而值得一记。

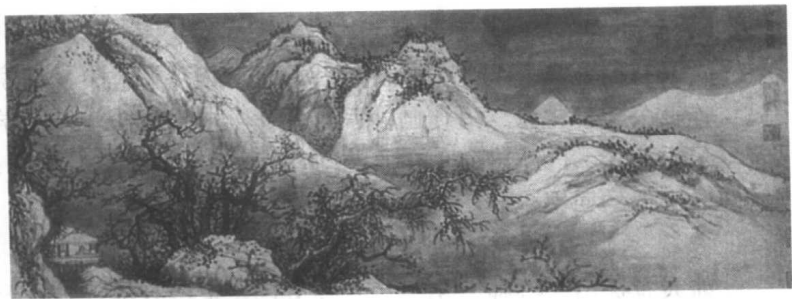


图 33 明·王蒙 北京八景图卷（部分）

二、“真工实能”和“贵适天真”

——李日华的绘画美学

李日华（1565～1635），字君实，号九疑，又号竹懒。浙江嘉兴人，一生历嘉靖、隆庆、万历、泰昌、天启、崇祯六朝。万历二十年中进士，任九江府推官，西华县令，后则隐居家乡24年，潜心于书画的研究，并利用大收藏家项元汴家的收藏（项元汴之孙项圣谟之女，是李日华孙媳）从事著述。

崇祯初，李日华赴京任太仆寺少卿，不久又因病回乡，继续研究诗文书画，直至去世。但李日华一直关心国家的盛衰，主张“经世致用”，“力行孝悌明王之道”。因而他的画论也是以儒家的伦理为基础，和当时盛行的以禅论画根本不同。李日华的著作很多，论画的有《紫桃轩杂缀》、《又缀》8卷，《六研斋笔记》、《二笔》、《三笔》12卷，《味水轩日记》20卷，《竹懒画媵》，《墨君题语》8卷，《书画想象录》40卷等等，后人又将他生前未及成帙的著述汇编为40卷本的《恬致堂集》。

李日华把绘画分为两类，一是“晋宋唐隋之法”的“真工实能之迹”；二是“虚澹荒寒”、“气韵萧疏”的“贵适天真”之作。但他不像董其昌那样褒一贬一，而是两种画都推崇。他说：

“今绘事自元习取韵之风流行，而晋宋唐隋之法，与天地虫鱼、人物口鼻手足、路径轮舆自然之数，悉

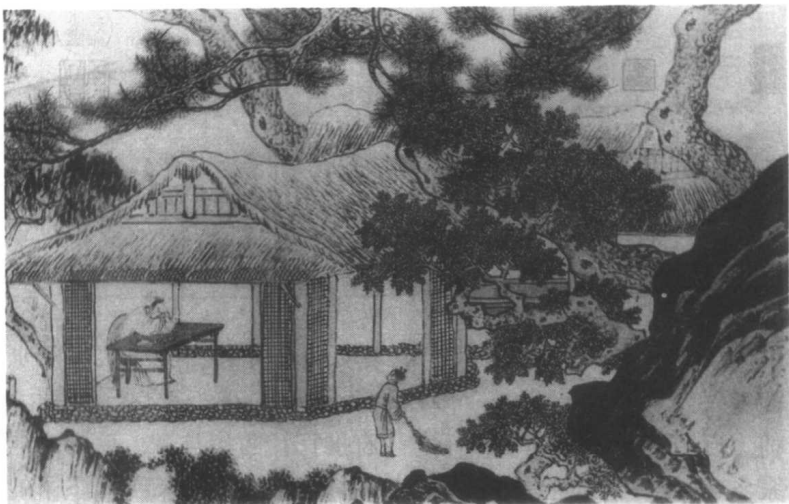


图 34 明·周臣 春泉小隐图卷（局部）

推而纳之蓬勃溟滓之中，不可复问矣。元人气韵萧疏之品贵，而屏幛卷轴、写山貌水，与各状一物，真工实能之迹，尽充下驷，此亦千古不平之案。”

（《六研斋笔记》）

明末正是崇尚元人萧疏荒寒画风最炽的时代，“真工实能之迹”，皆被人目为匠气，“尽充下驷”，李日华独具“大眼光，大胸臆”，宣称“此亦千古不平之案”。而且晋宋唐隋的真正大画家皆是“真工实能”者，他又说：

“自顾虎头、陆探微专攻写照及人物像而后绘事造极。王摩诘、李营丘特妙山水，皆于位置点染渲皴尽力为之，年锻月炼，不得胜趣，不轻下笔，不工不以示人也。五日一山，十日一水，诸家皆然，不独王宰而已。迨苏玉局、米南官辈，以才豪挥霍，备翰墨为

戏具，故于酒边谈次率意为之，而无不妙，然亦是天机变幻，终非画手。譬之散僧入圣，啖肉醉酒，吐秽悉成金色。若他人效之，则破戒比丘而已。元惟赵吴兴父子犹守古人之法而不脱富贵气。王叔明、黄子久俱山林疏宕之士，画法约略前人而自出规度；当其苍润萧远，非不卓然可宝，而岁月渲运之法，则偷力多矣。倪迂漫士，无意工拙，彼云“自写胸中逸气”。无逸气而袭其迹，终成类狗耳。本朝惟文衡山婉润，沈石田苍老，乃多取办一时，难与古人比迹。……”

（《恬致堂集》）

这和董其昌宣扬的“一超直入”完全不同，李日华主张“年锻月炼”以及“五日一山，十日一水”的传统。至于苏、米“率意为之”，被董其昌捧为最高典范，李却认为“终非画手”。元代惟有赵孟頫“犹守古法”，作品较认真，其他被明人推崇的画家，李都没有给予太高的评价，且认为“难与古人比迹”。

李日华对真正出自高流雅士胸臆中的虚澹荒寒之作并不排



图 35 明·沈周 归山图

斥，他说：

“绘事必以微茫惨澹为妙境，非性灵廓彻者未易证入。所谓气韵必在生知，正在此虚澹中所含意多耳。其他精刻偪塞，纵极功力，于高流胸次间何关也。王介甫谓急朴啬，以为徒能文耳，然其诗有云：‘欲寄荒寒无善画，赖传悲壮有能琴。’以悲壮求琴，殊未浣箏笛耳；而以荒寒索画，不可谓非善鉴也。”

（《紫桃轩杂缀》）

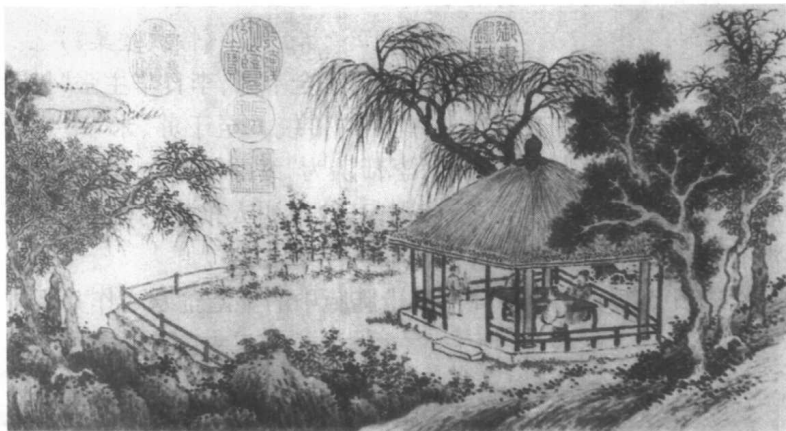


图 36 明·沈周 盆菊幽赏

这里，他又认为绘画是寄“荒寒”的最高手段，反过来说，画是不宜表现热闹雄壮之场面的（这当然是他个人的观点，未必公论），就像琴那样，只能传幽淡之声，如果求悲壮之声，就有比琴更强的乐器了。如寄荒寒之意，也就没有比画再强的了。因为琴和画皆是文人高流胸次间流出。李日华心目中的文人高流是传统型的儒雅之士，不包括那些具有叛逆性格