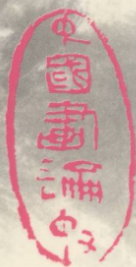


楚 默 书 画 文 集

CHU MO SHUHUA WENJI

「中国 画 论 史」

● 楚 默 著



ZHONGGAOHUA LUN SHI

百 家 出 版 社

CHU MO SHUHUA WENJI

楚 默 书 画 文 集



责任编辑 张天明
黄家礼
封面设计 范峤青
责任校对 华 海
封面印章 朱培尔

ISBN 7-80656-735-6



9 787806 567357 >

ISBN 7-80656-735-6/G·157

定 价： 100.00 元 (全三册)

楚默书画文集

中国画论史

● 楚 默 著

百家出版社

图书在版编目(CIP)数据

中国画论史/ 楚默著 .—上海:百家出版社,2002.10
(楚默书画文集)

ISBN 7-80656-735-6

I. 中… II. 盛… III. 绘画史—研究—中国 IV.
J209.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2002) 第 077361 号

责任编辑:张天民 黄家礼

封面设计:范峤青

楚默书画文集

(全三册)

楚 默 著

百家出版社出版发行

(上海天钥桥路 180 弄 2 号)

(邮政编码 200030)

新华书店上海发行所经销 商务印书馆上海印刷股份有限公司印刷

开本 850×1168 1/32 印张 47 字数 1200000

2002 年 10 月第 1 版 2002 年 10 月第 1 次印刷

ISBN 7-80656-735-6/G·157 定价:100.00 元(全三册)

自序

中国历代论画之作浩如烟海，蔚为大观。或涉画法、画理，或评画作风；以诗描述感受者有之，以跋阐述一说者存之；短则一句两句，长则千言万语；既题又跋，亦画亦书，真可谓形式多样，内容富赡。近代余绍宋编《书画书录解题》，著录自东汉至近代有关书籍共八百五十余种。近年出版的14巨册《中国书画全书》，更是囊括了存世的画论著作。但题在画上的、隐迹民间的画论还不能说是收罗无遗。这么多的画论无疑是一个有待开发的宝藏。

画论是什么？这似乎是个古怪的问题。画论是前人审美经验的结晶。这个回答又是很含糊的，因为它对审美实践活动创作者和接受者未加区分。从画家的角度言，他写的题跋乃是艺术生产中的审美体验的总结；而评画者的画评，乃是另一种审美接受，是欣赏者审美感受的描述和对画作审美价值的评价。这两种画论其实是不同性质的论画。画家，作为世界的解释者，他的全部体认已融进他画的形象中去了；批评家、欣赏家对画家作品的解释，是对艺术世界的解释，而这个解释，是对作品意义的重构，是否切合画家的原意又是另外一回事。用一个时髦的词语区分，前者属于审美经验解释学，后者属解释解释学。

审美经验是一种秘而不宣、反形而上学的传统。因之，中国的画论就有了这种感悟的、直观的性质。它们常常是简短而形象的描述，而不具推理和逻辑的判断。如“倪云林如几上

石蒲,其物虽微,以玉盘盛之可也”,就这么一句,你能判断它到底表达了一个什么意思?而各人看画的感受又绝对是不同的,因此,到底谁的感受更接近画的原意,这本身就是一个难以说清的问题。故历代的赏画者、评画者的论画越多,设置的谜团也就越多。画论的层层堆积,从某个角度讲是迷宫的不断扩大。

而画论表达的文字又是一种神秘的东方符号,它们与一定时期的宗教、政治、经济、文化结合起来,它的内涵与外延又增添了许多不确定的因素。品藻人物讲风骨、气韵,评书法绘画也用风骨、气韵;老、庄哲学讲“道”,书、画亦讲“道”;佛教讲境界,书画亦讲境界。词语设下的扑朔迷离的陷阱又让历代的画论如雾中之花,水中之月,可感而不可即。

千年以前的绘画作品在当时引起的反响,到千年以后显然不会相同;现代人阅读古代的艺术作品,由于文化背景发生根本的变化,其体验也就迥然有异。因此,由于文化类型及个人的审美观念的差异,对艺术语言的体验必然呈多元的态势。艺术作品的接受不能不负载以往的历史性因素。然而艺术接受的无限性又要求读者作新的维度上的阐释,这样,作品的意义也就得到增殖。正是由于这个原因,后代的解释总是与前代的解释不同,因而也就有了各个朝代对艺术作品的再体验与再解释。

纵观历代的画论,我们就是在审美经验和阐释中徜徉。“为了使一部过去曾经有过权威的文本满足于始终变化的现实的需要,就必须不断地通过解释和再解释来再新其意义。”这是接受美学家姚斯在《审美经验与文学解释学》中文版序中说的话,用在这儿还是挺合适的。撰写画论史的目的,就是对过去的文本作出新的解释。这里包含二层意思:一是对过去一切绘画艺术作品重新作出解释;二是对过去一切绘画艺术评价的解释。显然这是对两种不同文本的解释,前者包含了

对艺术作品的新的体验；后者则是对已有评论的理解。所以，一部画论史，既是审美经验解释学，又是解释解释学。

为了做好这两种解释，一方面要重新阅读绘画史上那些经典的绘画作品，另一方面则要研读历代积累下来的画论。理解本身，不仅仅视作一种主观性的活动，而应视为进入一种转换的活动，“没有一种固定的观点会永远流行，每一代人都必须以新的方式阅读文本，都必须从自己的角度来质询文本，并以自己的方式通过作品提出的问题来发现与自己有关的东西”^①。不过，我当时整理绘画理论的时候并未要写画论史。在此之前，我研究倪云林，在写倪云林的绘画思想时竟找不到合适的参考材料。所以，采取了画论上有影响的精英作为突破口。一个个提出自己画学主张的精英们无疑是构成画论历史的主要基础。分而观之，各人似乎是独立的，合而观之，又能见出画论历史发展的踪迹。这样断断续续写了几年。后来见到了葛兆光教授写的《中国思想史》，他批评了传统思想史的三种写法，以为这是制作思想路程的导游图，并不能展示思想历史的连续性。想想也是。台湾学者高木森教授也批评传统画史的写作以罗列画家名号及其小传、传承为主，间或对画家作品的内容技巧或思考有所品评，看来犹如“画家人名大辞典”，读来十分无趣。他的《绘画思想史》就是用新方法写的。以后，各种标榜以新方法写的“文学史”、“绘画史”、“书法史”层出不穷，见多不怪，但仔细翻翻也看不出有什么新花样。我想事实还是那么几件事实，材料也还是那几件材料，关键是如何作出合适的解释。历史，无须重写，重写的是个人对历史的阐释。偶然又捡起鲁迅的《中国小说史略》，觉得也是用老方法写的，但精辟的见解迭出，于是又悟到，教科书式的写史，也能写出有价值的东西来。这样，就抓住那些画论史上有思想

① 《审美经验与文学解释学》第9页，上海译文出版社，1997年。

的精英，——对他们的思想作出我理解的阐释。至于能否有什么可观之处，只能由读者去评判了。

每一种画学思想都有支撑它的知识、共识、思想。而画学的知识，经过千年的累积变成一个庞大的体系，这里有专业的知识与技术，也有个别的经验与共识，而且牵涉了哲学、经济、文化的各个方面。宇宙和社会的思想，人生和审美的体验，宗教的观念等等都与每个时期的画学思想有关。知识的丰富性，思想的复杂性，史料的芜杂性都给理解与阐释带来了困难。以一个人有限之知识和能力去阐释画史上那无限的知识体系和思想体系，其阐释的合理性和准确性都是令人忧虑的。故不当之处也就难以避免了。但愿此书能给人一点启示，如能起到导游图的作用，也心满意足了。

目 录

自序

第一章 先秦至两汉画论	(1)
第一节 先秦至两汉绘画理论概述	(1)
第二节 关于岩画和图腾的记载与描述	(4)
一、关于岩画	(4)
二、关于图腾	(6)
第三节 孔子“绘事后素”说	(9)
第四节 庄子“解衣般礴”的画学思想	(11)
第五节 《左传》“使民知神奸”说	(15)
第六节 《易传》的“观物取象”说	(19)
一、关于“象”	(20)
二、“立象以尽意”	(23)
第七节 《考工记》论画绩之事	(26)
第八节 韩非论画犬马难鬼魅易的含义	(28)
第九节 《淮南子》的“君形”说	(32)
第十节 王充论画	(36)
一、重世用,反对“尊古卑今”	(36)
二、斥虚画	(38)
第二章 魏、晋、南北朝画论	(40)
第一节 魏、晋、南北朝画论概述	(40)
第二节 顾恺之的“传神写照”论	(42)
一、关于顾恺之三篇画论的辩名	(43)
二、顾恺之“形神论”产生的历史条件和文化背景	(45)
三、顾恺之“传神论”的具体内容	(51)
第三节 宗炳《画山水序》的画学思想	(61)
一、宗炳的思想及其对“神”、“道”的看法	(61)
二、“澄怀味象”	(65)
三、应会感神	(67)

四、论“畅神”	(69)
五、关于“去之稍阔,其见弥小”	(71)
第四节 王微的山水画创作论	(72)
一、“本乎形者融灵”	(73)
二、“纵横变化,故动生也”	(75)
三、画之情:“明神降之”	(77)
第五节 谢赫的“气韵生动”与“骨法用笔”	(79)
一、关于“气韵生动”	(80)
二、关于“骨法用笔”	(84)
三、“气韵”、“骨法”及“创新意”	(88)
第六节 姚最的《续画品》	(90)
一、“心师造化”与“立万象于胸怀”	(91)
二、品评的“情有抑扬”与“性尚分流”	(93)
第七节 曹植论绘画的鉴戒作用	(95)
第三章 唐五代绘画理论	(99)
第一节 隋唐五代画论概述	(99)
第二节 彦悛的《后画录》、李嗣真论“骨气” 和“画外之情”、《画断》论“象人之美”	(102)
一、彦悛的《后画录》	(102)
二、李嗣真论“骨气”和“画外之情”	(103)
三、《画断》论“象人之美”	(105)
第三节 杜甫的“题画诗”	(108)
一、“画中见真,真中带画”	(108)
二、“必及时事”	(112)
第四节 白居易“以似为工”说	(115)
第五节 张璪的“外师造化,中得心源”	(118)
一、“外师造化”:观象、入神、体道	(118)
二、“中得心源”:生命形式的外化	(120)
第六节 张彦远的画论	(123)
一、绘画的功能及鉴赏	(123)
二、书画道殊与书画同体	(126)

三、释“六法”	(128)
四、论画学批评	(133)
五、论山水之变	(135)
第七节 荆浩的山水画理论	(136)
一、“画者,画也。”	(137)
二、绘画创作“六要”	(139)
三、关于笔、墨	(141)
四、“神、妙、奇、巧”与“二病”	(143)
第四章 宋代绘画理论	(146)
第一节 宋代绘画理论概述	(146)
第二节 逸格的确立:从朱景玄到黄休复	(148)
第三节 郭熙《林泉高致》的画学思想	(152)
一、“兼收并览”与“饱游饫看”	(153)
二、山水画创作论	(157)
第四节 郭若虚“气韵非师”论	(165)
一、“论气韵非师”	(165)
二、论用笔得失	(169)
三、论古今优劣	(170)
第五节 沈括“以大观小”之法	(174)
一、“以大观小之法”	(174)
二、“书画之妙,当以神会”	(177)
第六节 苏轼的画学思想	(180)
一、形神论	(180)
二、“道艺”论	(187)
三、“诗画本一律”论	(193)
第七节 黄山谷论“得妙于心”与“韵”	(198)
一、“欲得妙于笔,当得妙于心”	(198)
二、论“韵”	(201)
第八节 米芾“平淡天真”的文人画论	(205)
一、平淡天真	(206)
二、“非师而能”与“意似便已”	(209)

第九节 《画继》的画学思想·····	(212)
一、“画者,文之极也”·····	(213)
二、鉴赏:独推高雅·····	(216)
第十节 刘道醇识画之诀:“六要”“六长”·····	(220)
一、力与“气韵”、“细巧”·····	(221)
二、理与怪异·····	(222)
三、“笔”与粗卤、僻涩·····	(223)
四、师学舍短·····	(224)
第十一节 《广川画跋》的画学思想·····	(225)
一、“物各有神明”·····	(225)
二、“神定”与“以天合天”·····	(229)
三、“天然第一”·····	(233)
第十二节 《宣和画谱》的画学思想·····	(235)
一、山水画——“胸中自有邱壑,发而见诸形容”·····	(235)
二、人物画——“造不言之妙”·····	(239)
三、花鸟画——“寓兴于此,与诗人相表里”·····	(242)
四、界画——“游规矩准绳之内,而不为所窘”·····	(248)
第十三节 《山水纯全集》论“理”与“格法”·····	(249)
一、“理”与“格法”·····	(249)
二、论古今学者·····	(253)
第十四节 陈造论写神 陈郁论写心·····	(254)
第五章 元代绘画理论·····	(257)
第一节 元代绘画理论概述·····	(257)
第二节 赵孟頫“作画贵有古意”说·····	(259)
一、“作画贵有古意”·····	(259)
二、“到处云山是吾师”·····	(263)
三、“石如飞白木如籀”·····	(265)
第三节 李衍的画竹理论·····	(267)
一、“知其名目,识其态度”·····	(267)
二、“学者必自法度中来”·····	(269)
三、画竹之法·····	(271)

第四节 汤垕的鉴赏理论·····	(273)
一、“画者,当以意写之”·····	(274)
二、“观天真”“意趣”,“相对忘笔墨之迹”·····	(276)
第五节 饶自然的《绘宗十二忌》·····	(278)
一、构图所“忌”·····	(279)
二、画法所忌·····	(281)
第六节 黄公望《写山水诀》的画学思想·····	(284)
一、“逸墨撇脱,有士人家风”·····	(284)
二、“山水之法在乎随机应变”·····	(287)
第七节 吴镇的墨戏说·····	(291)
一、家世及其思想·····	(291)
二、“墨戏说”·····	(296)
第八节 倪云林“逸笔草草”之说·····	(300)
一、关于写逸气·····	(301)
二、倪云林理解的“形”与“意”·····	(303)
三、逸笔草草——自然·····	(305)
四、逸笔草草——简约·····	(307)
五、逸人、逸笔、逸境·····	(310)
第九节 王绎的《写像秘诀》·····	(313)
第六章 明代绘画理论·····	(317)
第一节 明代画论概述·····	(317)
第二节 王履“吾师心,心师目,目师华山”的画学思想 ·····	(319)
一、“得其形者,意溢乎形”·····	(319)
二、“去故而就新”·····	(322)
三、对“吾师心、心师目,目师华山”的评价·····	(324)
第三节 《中麓画品》的风格批评·····	(325)
一、“风格”品评·····	(325)
二、“六要”和“四病”·····	(327)
三、风格类型·····	(328)
四、李开先推重“浙派”的原因·····	(331)

第四节 徐渭的“不求形似”与“舍形悦影”	(334)
一、“随手所至,出自家意”	(334)
二、“要将狂扫换工描”	(339)
三、“舍形悦影”	(342)
第五节 董其昌与南北宗	(344)
一、南北宗论的哲学、文艺学背景	(346)
二、董其昌禅学思想的形成与发展	(349)
三、绘画的历史与实践向理论提出了什么要求	(353)
四、南北宗论的几个重大问题	(356)
五、董其昌的矛盾与局限	(373)
第六节 李日华论绘画三次第	(376)
一、绘事重“真工实能之迹”	(376)
二、“一任其自然而为之”	(380)
三、绘画“三次第”	(383)
四、妙境与胸次	(386)
第七节 唐志契论要看真山水	(387)
一、“要看真山水”“山水写趣”	(387)
二、气韵生动:默会而不可名言	(390)
三、“逸”的不同形态	(392)
第八节 顾凝远论画之生拙	(394)
第九节 沈颢论“似而不似,不似而似”	(398)
一、“似而不似,不似而似”	(399)
二、构图:“机之离合,神之去来”	(401)
三、“愈简愈入深永”	(404)
第十节 高濂论天趣、人趣、物趣	(407)
第十一节 傅山“纯任天机”说	(411)
一、“纯任天机”	(411)
二、“无法”和“正奇”	(414)
第七章 清代绘画理论	(417)
第一节 清代画论概述	(417)
第二节 王时敏、王原祁的学古理论	(419)

第三节 龚贤的墨气说·····	(427)
一、墨气说的哲学基础·····	(428)
二、“墨气”与用墨·····	(431)
三、“墨气”与用笔·····	(433)
第四节 笪重光《画筌》的构图思想·····	(437)
一、“一纵一横、有结有散”·····	(438)
二、构图中的“隐现断续”·····	(439)
三、“虚实相生”·····	(441)
第五节 恽南田的绘画理论·····	(442)
一、南田山水画论·····	(443)
二、南田的花卉理论·····	(450)
第六节 石涛的“一画”论·····	(455)
一、“一画”·····	(456)
二、“一画”与“了法”·····	(459)
三、“一画”与“尊受”·····	(463)
四、“一画”与“笔墨”·····	(465)
五、“一画”与“山川”“资任”·····	(468)
第七节 高秉、高其佩的指画理论·····	(471)
一、“天资、学力、胸襟”缺一不可言指画·····	(472)
二、“传神写照在甲肉相半间”·····	(474)
三、信手涂抹皆自然·····	(475)
第八节 张庚论气韵的多种形态·····	(477)
一、气韵的多种形态·····	(478)
二、“气韵”和笔、墨·····	(481)
三、气韵与功夫、取资·····	(485)
第九节 金农“画以自赏”论·····	(486)
一、“画以自赏”·····	(487)
二、“游戏通神”、“自出己意”·····	(489)
第十节 “活脱”——邹一桂的花卉理论·····	(492)
一、画有二字诀：曰活曰脱·····	(492)
二、“四知”之说·····	(494)

第十一节 郑板桥的“趣在法外”的画学思想·····	(497)
一、“意在笔先”与“趣在法外”·····	(497)
二、“气整”——“一块元气团结而成”·····	(500)
三、“学一半,撇一半”,“各有灵苗各自探”·····	(502)
四、“冗繁削尽留清瘦”·····	(504)
第十二节 蒋骥的“以眼传神”·····	(506)
第十三节 方薰论画法·····	(509)
一、画法与画无定法·····	(509)
二、“悟法”·····	(514)
三、“意”与“法”·····	(517)
第十四节 范玠论画文同异·····	(519)
一、画意与文心·····	(519)
二、超乎象外,得其圜中·····	(522)
三、画品、人品·····	(524)
第十五节 盛大士的画学思想·····	(526)
一、气韵与乱头粗服、写真情·····	(526)
二、“气韵”与规矩、“悟”·····	(528)
第十六节 华琳以“推”释“三远”·····	(530)
一、关于“推法”·····	(531)
二、论“白”·····	(534)
后记·····	(537)
附录·····	(539)

第一章 先秦至两汉画论

第一节 先秦至两汉绘画理论概述

中国的绘画可说是源远流长。如果从新石器时代中期的仰韶文化算起,已有六七千年的历史,若以长沙陈家大山楚墓中技巧比较成熟的两件帛画算起,也有两千多年的历史。近年来,随着岩画的不断被发现,原始绘画的艺术日渐散发出迷人的光彩,例如内蒙的阴山岩画,画中有鸵鸟和大角鹿形象,有专家推断其制作时间在一万年前。^① 江苏连云港将军崖岩画,画中有方形人面,图形古朴,被推断为新石器时代的产物。至于各种陆续出土的图腾石雕,彩陶等远古时期的遗物,都为我们重新认识美术史提供了新的实物和视角。相对来说,绘画理论批评严重滞后,与史前艺术相应的艺术理论则很少。我们只能根据有文字记载的典籍了解当时的一些情况。中国古代画学的开始阶段,是对绘画创作和形态的描述,甚至仅仅只记载了所画的内容,但即使三言两语,也弥足珍贵。今天我们正是根据这些文字,结合实物来评判当时的绘画。

先秦时期是我国画学思想产生和形成的时期,这与当时绘画艺术取得长足的进步与发展分不开。已经出土的和有文献记载的帛画也有相当数量,线描造型已相当成熟,而且懂得施彩。壁漆画题材广泛,形象生动。青铜器物上的装饰画也更加精美而富于意味。这一切不能不使先秦诸子对此有所关注。

① 《阴山岩画》第343页。