


中国古代美术批评史纲

李一 著

 黑龙江美术出版社

中国古代美术批评史纲

李一 著

图书在版编目(CIP)数据

中国古代美术批评史纲 / 李一著. — 哈尔滨: 黑龙江美术出版社, 2011.5

ISBN 978-7-5318-0623-3

I. 中… II. 李… III. 美术批评—美术史—古代 IV. J120.92

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2011)第 02529 号

主 编 邓福星

副主编 金海滨

书 名 中国古代美术批评史纲
作 者 李 一
责任编辑 付 弦 赵立明
出版发行 黑龙江美术出版社
地 址 哈尔滨市道里区安定街 225 号
邮政编码 150016
发行电话 (0451)84270514
网 址 www.heimei001.com
经 销 全国新华书店
印 刷 哈尔滨市得亨印刷有限公司
开 本 720mm×1020mm 1/16
印 张 24.75
版 次 2011 年 5 月第 1 版
印 次 2011 年 5 月第 1 次印刷
书 号 ISBN 978-7-5318-0623-3
定 价 58.00 元

本书如发现印装质量问题,请直接与印刷厂联系调换。

目 录

导 言

一、批评与批评史	2
二、中国美术批评发展的五个阶段	13
第一章 孕育和产生(先秦两汉)	21
第一节 绘画理论体系的孕育	21
一、先秦诸子对绘画的认识	22
二、两汉哲人论画	26
第二节 工艺、建筑、雕塑理论的孕育	30
一、工艺造物原则的提出	30
二、建筑理论的萌芽	35
三、最初的雕刻理论	38
第三节 书法批评的率先自觉	40
一、由字学到书法	40
二、崔瑗对草书的褒扬	43

三、赵壹对草书的非难	46
四、蔡邕与书论	49
第二章 范式的建构(魏晋南北朝)	56
第一节 范式建构的文化契机	57
一、时代动荡与艺术观念的自觉	57
二、玄学对艺理的敦促	59
三、人物品藻之影响	62
四、创作对理论的推动	64
第二节 书法批评框架的初步形成	67
一、由书势到书意	69
二、由书评到书品	77
第三节 绘画理论体系的建构	89
一、传神论的确立	90
二、山水画论的形成	95
三、六法体系的确立	102
四、谢赫与姚最的分歧	108
第三章 走向成熟(隋唐五代)	115
第一节 成熟的标志	116
一、理论形态的多样化	116
二、批评视野的拓展	121
三、史学批评意识的强化	124
四、法则的深入探索	127
第二节 书法楷模的建立	131
一、发展的四个阶段	131
二、历史建树	141
第三节 绘画理论的成熟	151
一、初、盛唐对“顾、陆、张”的再评价	152

二、“外师造化,中得心源”理论的提出	154
三、品评标准:从“六法”到“四品”	157
四、张彦远的理论贡献	161
五、《笔法记》——系统山水画论的出现	170
<hr/>	
第四章 发展中的转折(宋代)	179
第一节 批评观念的转捩	180
一、观念转捩的文化背景	180
二、观念转捩的理论表征	185
第二节 绘画批评的转捩	196
一、“逸格”的定位	196
二、“六要”、“六长”及观画方法	199
三、“气韵非师”说的提出	202
四、山水画论的成熟	206
五、文人画理论的形成	212
第三节 尚意思潮下的书法批评	220
<hr/>	
第五章 文人批评的发展(元代)	229
第一节 文人画理论的发展	231
一、从“君子画”说到“士气”说	231
二、赵孟頫的“古意”说和以书入画主张	233
三、倪瓒的“逸气”与“逸笔”	237
四、汤垕论“写意”及“精鉴”	240
五、黄公望、饶自然、李衍的技法理论	242
第二节 书法理论的发展	246
一、从郝经到赵孟頫	246
二、从韩性到虞集	251
三、郑杓的《衍极》	254
四、陈绎曾的“变法”论	258

第三节 篆刻理论专著的出现	260
第六章 步入繁荣(明代)	264
第一节 繁荣的标志	264
一、美术著述数量的骤然剧增	267
二、涉及问题的广泛性	268
三、风格流派的论争	269
第二节 明代画论的发展	272
一、明初期的画论	273
二、明中期的画论	277
三、明后期的画论	285
第三节 明代书论的发展	298
一、明初期的书论	298
二、明中期的书论	301
三、明后期的书论	305
第四节 篆刻理论的自觉	307
第五节 造园和工艺理论的繁兴	315
一、《园冶》与造园理论	316
二、《天工开物》与工艺理论	323
第七章 集大成和多样化(清代)	327
第一节 清代美术批评的特点	328
一、美术著述的空前繁多	328
二、批评形式的更加多样化	329
三、各门类理论的全面发展	330
四、各种观点的集大成	332
第二节 清代绘画批评的发展脉络	333
一、清初期	334
二、清中期	344

三、清晚期	347
第三节 由帖学到碑学的书论走向	348
一、清初的帖学发展和碑学理论的发轫	349
二、清中期帖学与碑学的双向发展	354
三、晚清碑学理论的兴盛	364
第四节 篆刻理论的活跃	369
结语	377
主要参考书目	382

导 言

美术批评学是美术学中的一个分支。

美术学所研究的内容已经很古老。但是，美术学作为一个正式学科的提出，还不到十年的时间。^[1]美学是对理论形态美术的统称，其中诸多理论也有待深入研究。中国美术批评史的研究，作为美术学建设的一个重要环节，是不能回避且应该作出深入系统探讨的课题。从国内美术研究状况看，就美术批评研究与美术创作研究相比，就批评史与各门类专史相比，尚处于一个相对薄弱的环节，还未得到应有的重视。^[2]

自 20 世纪 80 年代中期以来，各类人文学科研究深入展开，批评在造型艺术领域中日益显示出其自身的力量和价值。尽管美术批评的力度和阵容尚逊色于文学批评，但其地位的明显上升已是事实。开始越来越受到重视，并且开始有选择地接受西方有关的批评理论。注重作品、材料、语言和技术的形式批评，强调作品象征性能的图像学批评，分析艺术家心理状态与现实关系和人类潜意识无意识关系的精神分析批评，从集体无意识角度强调当代作品与原始审美心态同构关系

的神话原型批评，强调读者再创造的接受美学批评，注重作品深层结构的结构主义批评，以及消解逻格斯中心主义的解构主义批评、女性主义批评等西方现代和后现代主义批评的方法策略，被国内批评家们移植过来，或深或浅地运用于当下的批评实践，使批评成为参与当代美术、当代文化建设的活跃因素。

在新说纷纭、多元共生的氛围中，当下美术批评存在着注重制造“轰动效应”，忽视自身理论建设的倾向。这具体表现在较多地注重操作技巧而较少地研究批评的本质、批评对象的特性、批评的分类、批评的方法、批评的文体和风格等，特别是对中国美术批评的特点、方法及文化价值缺少深入系统的研究。近年来，美术理论界开始意识到这些问题的存在，发出重视自身建设和建立新的批评体系的呼声。应该引起重视的是，建设中国当代美术批评体系，除了认真和虚心地学习西方现当代美术批评的方法，吃透其底蕴，掌握其技术手段外（从当前的批评实践看，还远远没有做到），应该对中国传统的美术批评进行认真地清理，探其渊源，明其脉络，重新认识其价值。因为无论如何，我们都不能也无法切断与历史的联系，如同汉语的古今流通一样，传统毕竟是我们存在的根源。要超越它，前提是了解它的高度。在经历了一个多世纪的中西之争、古今之争的今天，在美术批评走向多元的当下，我们应该放弃中西对立、古今对立的思维模式，重新认识西方和我们自己的传统。

本着美术学建设和当代美术批评实践的需要，笔者选择了中国美术批评史研究这一基础性的课题。因而将思想引入历史档案馆，槌骨历髓，提要钩沉，在古代美术典籍这个博大深奥而极具特色的理论空间中与历史展开对话。目的是通过对传统美术批评的辨析梳理，揭示其发展规律及基本特征，为当前的批评实践提供一种参照，为刚刚起步的美术学建设尽绵薄之力。

一、批评与批评史

1. “美术批评史”释义

在对“美术批评史”这一概念作出界定之前，我们就“美术批评”作一番先

期性的讨论。“美术批评”一词系现代理论用语，中国古代无“美术批评”的称谓。“美术”一词作为古罗马的拉丁文“art”的对应词，“五四”新文化运动之前，出现于一些学者的译著中。在蔡元培 1903 年的译著中，就将“art”译成“美术”。^[3]不过，因“art”含有“艺术”和“美术”的双重意思，中国学者早期使用“美术”一词时，是偏重于“艺术”之概念的。如蔡元培在 1918 年 4 月 15 日的《国立美术学校成立及开学式演说词》中所说：“美术本包有文学、音乐、建筑、雕刻、图画等科。”^[4]同时又指出“唯文学一科，通例属文科大学，音乐则各国多立专校，故美术学校，恒以关系视觉之美术范围。”^[5]已有将“美术”专指“视觉之美术范围”之意，后来随着时代的变化，“美术”一词专指绘画、雕塑、建筑、工艺、书法等造型艺术，与“艺术”变成了隶属关系。

“批评”一词虽为中国所固有，但古代的“批评”和今天与英语 Criticism 相对应的“批评”在语义上是有出入的。“批”和“评”早期是分别作为单纯词出现的。“批”初为手击和排除的意思。许慎《说文》作“攬”，“手反击也”。《左传·庄公十二年》：“（宋万）遇仇牧于门，批而杀之。”《战国策·秦三》：“正乱批患，折难广也。”唐代以后，“批”才有批示、评语的意思。“评”的原意倒是评定、评论的意思。如《后汉书·许邵传》：“邵与（从兄）靖俱有高名，好共核论乡党人物，每月辄更其品题，故汝南俗有‘月旦评’焉。”又《后汉书·党锢传·范滂》：“君为人臣，不惟忠国，而共造部党，自相褒举，评论朝廷。”“批”和“评”合成一个复合词较晚，约出现于明代。较早使用“批评”一词的是明代的李贽，其《寄答留都书》：“前与杨太史书亦有批评，倘一一寄去，乃足见兄与彼相处之厚。”其后，清代李渔《慎鸾交·心归》中有“你辨美恶，目光如镜，谁高下，早赐批评。”方植之《考槃集文录·五》：“古人著书为文，精神识议固在于语言文字外，而其所以成文义用或在于语言文字外，则又有识精者为之圈点，抹识批评，此无谓筌蹄也。”此外，明代坊间刻印的一些小说，往往以某某人“批评”为名称，如《李卓吾先生批评忠义水浒传》等，以上出现的“批评”字眼，当然有对作品加以分析比较、评判优劣之义，但与今天“批评”的概念不尽相同，涵盖面尚窄。所以在 20 世纪 40 年代，有的学者就认为应该将“批评”改为“评

论”，才与英语 Criticism 相对应。^①就中国古代美术典籍的实际情况看，很少用“批评”一词，多为“品”、“评”、“论”、“议”等，的确不如“评论”贴切。所谓中国美术批评史确切说是评论史，不过，“批评”的称谓今已约定俗成，已将“论”、“品”等包含其中，故此，我们决定使用美术批评这一术语。

中国古代虽无“美术批评”一词，但依据一定的审美标准对美术现象（包括美术创作、美术理论、美术思潮等）作出的理论分析和价值判断的评论却异常丰富，从先秦至明清，这些评论散见于画论、书论、印论及有关工艺美术、雕塑、建筑、园林的史籍中，以“评”、“品”、“断”、“议”、“赞”、“录”、“谱”、“序”、“跋”、“记”、“随笔”等表述形式存在下来，成为历史档案中珍贵的精神财富。

如何梳理这些文献，首先遇到的问题，是怎样理解美术批评这一概念，因为这关系到美术批评史研究的范围。美术研究者通常将研究的内容划分为史、论、评三大块，史针对过去，批评针对当下，理论针对原理。三者分立，有其依据，但它们并不是截然对立的。因为史不仅针对过去，也针对现在和未来；批评的对象不仅是当下的，历史上的作品和作者也是重要的批评对象；原理的探讨又离不开史和批评两个方面。它们是相互融合的，并没有严格的界限。三者之间应该说是相互的交叉关系，特别在中国古代，谈美术大多是史、论、评三者合一，综合而论的。我们在研究中如果将三者硬性分开，就会妨碍问题的探讨。从学理上看，史的叙述本身不仅是一个批评的过程，而且是一个理论的阐释过程，即通过对历史现象的批评，阐述史家的理论观点。司马迁“通古今之变，成一家之言”可为注脚。理论的创造不仅要通过批评来实现，而且要通过史的叙述去证明，可以说没有批评就没有理论，杰出的理论总是通过批评实践产生的。而批评不仅是一种理论的阐释，而且必须具备史的基础。对作品价值的评判，一刻也离不开理论，批评之前，须有一定的理论标准，批评进行中要用理论去剖析，批评的完成要用理论去总结。理论对批评提供方法论，批评又是理论阐释，杰出的批评家总是杰出的理论家，他总是在批评实践中创造新的理论，又用新的理论去进行批评，批评又无法离开史的基础，没有史的修养不能做批评家。

如何界定美术批评的概念，不妨参考国内外艺术批评史著述界定。国内的几部文学批评史，^[7]均以“批评”涵盖“理论”，西方也与此类似，如生于维也纳最后定居于美国的雷纳·韦勒克在其《近代文学批评史》中，将“批评”这一术语界定为包括实用批评、文学原理和理论几个方面。^[8]意大利 L.文杜里的《西方艺术批评史》也是以“批评”涵盖“理论”的。^[9]

笔者认为，美术批评有广义和狭义之分。广义的美术批评，包括理论探讨和批评实践两方面。具体说来，一是依据一定的审美标准对美术作品和艺术家的分析和评价；二是分析和评价的理论标准，即批评的理论；三是在批评实践中所阐释出的有关美术的起源、本质、形态、创作、功能等一般原理，即面对美术现象所引发出的理论思辨。而狭义的美术批评，指实际的批评，即对美术作品本身和艺术家的分析评价活动。对中国美术批评史的考察，自然应取广义的概念。这不仅与其他学科和国外相应的学科取得统一，而且也是由中国美术批评的实际状况而决定的。理论探讨和实际批评的浑然一体，批评者往往又兼创作者的双重身份，重视理论又不做纯粹思辨的思维模式，既确定又不确定批评范畴，如仅从狭义的批评概念去理解，是不能得其三昧的。况且，古代的批评家们，不是为批评而批评，往往是由批评验证其理、其趣、其意、其道的。如谢赫对画家作品的评价，目的是阐述他的“六法”。三品说、逸品说、士气说、写意说、南北宗说等，着眼点也是在其“说”上。不过，取广义的批评概念，并不妨碍从狭义的方面入手去探讨。而所谓的美术批评史，就是对过去的美术批评实践活动（主要是美术批评写作）的一种观照、阐释、分析和描述。

2. 美术批评史研究对象与范围

中国美术批评史的研究对象是多样的。就美术各门类而言，有绘画批评、雕塑批评、建筑批评、工艺批评、书法批评之分。就社会而言，有官方、文人、民间之分。就批评方法而言，有比较、象征、意象、经验、移情、直观、伦理之分。就哲学体系而言，有儒家伦理式、道家辩证式、禅家顿式之分。就审美祈尚而言，有尚韵、尚法、尚意、尚态、尚朴之分。各种批评形态纵横交错的关系，当然包

括在批评史的研究范围中。

美术批评，作为对美术现象作出的理论思考活动，与美术创作实践的密切关系是无须赘言的，创作与批评共同构筑了美术的大厦。尽管批评的发生晚于创作实践，但其发生后，一直反作用于创作，甚至在某个时期某个方面，走在创作之前。如六朝时期的山水画创作很幼稚，但山水画理论已提出了相当高深的见解。总的来说，创作与批评是一种相互关联、相互影响、相互促进、相辅相成的关系。如果对美术创作的整个历史发展脉络及各个阶段的特征不熟悉，批评史的研究是无法深入的。研究批评史，必须重视对创作风格的发展变化进行考察，因为“风格的稳定性和变异性，它们对当时以及后来美术形态的影响，都是一定历史时期的审美主体的审美需要。审美理想和审美标准在作为审美对象的美术创作方面的一种具体体现。”^[10]目光敏锐的批评家，又往往是有成就的创作者，如谢赫、孙过庭、米芾、董其昌等人，他们在创作和批评两方面均率先捕捉到时代的审美需要。剖析他们的批评观，不能忽视他们的创作实践。因而，美术创作与美术批评的关系，不能不成为批评史的研究对象。

美术批评史固然是研究美术批评自身的历史，批评史当然有其自律性，但是，自律不是纯粹的，任何自律都是与他律相对而言的。不存在他律，也就不存在自律。就是说，重视自律，不能排除他律。我们不能把美术批评史看做孤立发展的一条单线，它自始至终受政治制度、哲学思潮、宗教意识、风俗习惯、学术交流的影响。一个时期的美术批评与绘画、建筑、雕塑创作相比，虽然都是时代审美意识的反映，都受当时的哲学观念和社会思潮的制约，但因批评是以文字诉诸观念的理论形态，显得更为直接鲜明。批评自身的发展变化，各个时期批评家对作品的不同阐释，都与哲学观念和社会文化思潮的变化相联系的。就是说，美术批评不能不受特定环境所存在着的其他文化现象的制约。为了认识美术批评的特殊性，在批评史研究中重视时代哲学思潮、宗教意识、风俗习惯、文化交流对美术批评的影响，是必要的。因而，美术批评与其他文化现象的关系，应该是研究的范围。

中国美术批评与文学批评、音乐批评、戏曲批评等相关学科的关系是密切的，

有时是杂糅在一起的。一些美术批评家，如苏轼、黄庭坚同时又是文学批评家，李渔在园林建筑批评方面有独到的见解，他本人又是杰出的戏剧批评家。美术批评往往从其他艺术批评中借鉴有价值的东西，反之，其他学科的批评也从美术批评中吸取精髓，中国文化的整体性特征决定了它们之间彼此相交的关系。因而美术批评与其他艺术批评的关系，应该在考察的范围之内。

对象的多样性导致了问题的复杂性。各种关系之间，既有同一性又有差异性，既有规定性又有不确定性。从整体上看，各门类的批评具有共通性，共同体现了中华民族的审美意识和美学思想，但各门类之间的发展是不平衡的。由于中国文化的自身特点，绘画和书法批评甚为发达，成为中国美术批评的主要方面和中心，而建筑、雕塑和工艺批评则相当薄弱，既与书画批评不平衡，也与创作不协调，在美术批评中处于边缘位置。文人批评占据了主导的地位，而民间的美术创作虽然很活跃，但批评形态基本未形成理论化。即使占主流地位的书画批评之间，发展的幅度也有差异，书法批评的成熟早于绘画批评，但后来的发展又落后于绘画批评。各门类批评之间在方法、标准、观念上有一定的共性，但因批评对象的不同，仍有差异性，如同是“形”、“神”、“意”、“趣”，在书、画批评两者之间，“所指”是不尽相同的。

不确定性和差异性还体现在批评范畴上。批评范畴的发生、发展及演变是批评史研究不能回避的问题。在长期的积累中，美术批评形成了诸多的范畴，如逸、气、理、神、韵、骨、味、趣、意、法等。这些范畴具有历史性和多义性的特点，每一个范畴都在不同的历史时期具有不同的内涵，因而“所指”是变化的。由于同一范畴在不同时期不同流派不同批评家那里有不同的理解和用法，造成了范畴的多义性。同是“逸”，唐人眼中的“逸”不同于宋人眼中的“逸”，明清人对“逸”的理解，又与宋人不同，即便是同一时代，董其昌与李日华对“逸”的理解也不同。但是，不确定性和差异性并非绝对的，仍有相对的规定性。例如对“神”的阐释尽管不一，但不同的阐释者仍把“神”与“形”相对，“神”毕竟不是“形”，宋代以前讲“传神”，多是讲人物，宋以后才由人物转向山水花鸟。我们既要看到批评范畴的多义性，也要看到其规定性；既要看到同一性，也要看到差异

性。只有历史地对待每一个范畴出现的时期，以及这些范畴的源流关系，才能真正理解其内涵。

因批评史与美术的其他专门史以及美学的部门史的研究任务不同，在对待作为研究对象的各种关系上是各有侧重的。同是美术的专门史，同样要揭示美术的发展规律，绘画史、雕塑史着重从创作方面进行探讨，在研究中，尽管要涉及到各个时期的美术批评，注意批评对创作的影响，甚至用一定的篇幅谈批评，但其主要目的，是通过创作史的研究揭示美术的规律，对当时批评话语的引证，是为了论述创作的来龙去脉。美术批评史的任务则是通过对理论批评自身形态的历史发展论述揭示美术的发展规律，因而在选择对象时，对创作和批评之间关系的探讨，是从研究批评自身的变化着眼的。创作史的研究，可以不着重考虑批评观点形成的原因，不去考察批评文体的来龙去脉，而这些却是批评史应该着重考察的。美术批评史与属于美学门类的书法美学、绘画美学、工艺美术相比，虽然都探讨审美意识的发展变化，但目的不同，角度不一。绘画美学、书法美学、工艺美术是从美学的角度选择有代表性的美术作品和美学观点揭示美学思想的发展规律，而美术批评史则从批评的角度选择有代表性的批评理论、观点揭示批评的发展规律，因而在研究对象上，是有所区别的。前者可以不细究批评实践活动的具体环节，不将重点放在批评的演变和发展上，直接从批评中提取一些美学观点展开论述，而后者则必须重视批评实践的具体发展过程环节，重点放在批评本体的发展演变上。同样是研究谢赫的《画品》，前者重视的是它在美学史上的价值和地位，可以提取“六法”中的一二法分析对美学的某些重要特征和规律的认识；而后者重视的是其在批评史上的地位、对批评体系建构的贡献，因而要对《画品》的具体批评过程进行分析。当然，二者在研究对象上是重叠的，并没有严格的界限，但应指出各自侧重点的不同，这有利于各自根据自己研究任务的展开。

至于美术批评史与相对属于它的分支的绘画批评史、书法批评史相比，范围的宽泛和对象的复杂是无须多言的。如何解决各门类批评之间错综复杂的矛盾，是一个很大的难题。就研究对象而言，笔者将把美术批评纵向发展的联系着的诸多环节和各门类批评的多样性及差异性作为研究对象的主要方面。

3. 研究方法的运用

面对如此复杂的研究对象，势必要考虑如何切入的问题。

方法不仅意味着思考问题的程序、步骤，而且意味着解决问题的根本途径。恩格斯曾将其与世界观相提并论，^[11]其重要性是毋庸置疑的。在整个学术界进入“方法论年”的1985年以前，美术理论界就较早地开始探讨美术史论研究的方法问题。近两年来，一些学者又对西方的美术史学方法作了述评。^[12]特别是西方现代、后现代主义批评著述的大量翻译和出版，着实令不能直接阅读原著的研究者耳目一新。随着中西美术交流活动的频繁和大陆与港台学人的接触，西方汉学界和港台学术界的美术研究方法也给我们以新的启示。^[13]借鉴和采用新的方法，拓宽批评史的研究视野，是美术学建设责无旁贷的任务。

然而，方法的选择是取决于研究对象和研究任务的。贡布里希对方法的运用曾作过一个生动的比喻，他将榔头和锯子比喻为方法，认为遇到问题时，该使用榔头时使用榔头，该使用锯子时使用锯子。^[14]就是说，应该根据不同的对象选择不同的方法。笔者的研究任务是梳理辨析先秦至明清美术批评的发展过程，通过对批评的批评，总结出其规律和特征。对方法的选择运用，应该根据这一任务的需要。古今中外的一切方法，无论是新的还是旧的，只要有利于研究任务的进行并适合于研究对象，都应当被采纳。法为人用，法为明理而不能是人为法用，理为法障。“榔头”也好，“锯子”也好，都是研究者的工具，它应该受制于研究者而不是研究者受制于它。“榔头”和“锯子”是对付研究对象的，要灵活运用，切不可被它们所伤，信尺疑足是不足取的。一切研究方法的产生，都是来自于研究者的具体实践。不同的研究对象和任务有不同的研究方法，新方法未必是好方法，好方法也未必能适合自己的研究，旧方法也未必不能采用，关键是适合于研究对象。

笔者认为，批评史的研究，还应该从古今结合、史论结合和综合比较方面重新思考，这是美术史论界多年前就提出过却仍未能解决好的问题。

古今结合牵掣到历史和现实、传统与现代的关系，也涉及到中西学术思想的关系。多年来，美术理论界存在着一种二元对立的思维模式，喜欢将历史与现实、