

吴士新 张强 著

中國古典繪畫美學
與現代轉型研究

何家榮題

文化艺术出版社
Culture and Art Publishing House

吴士新 张强 著

中国古典绘画美学

与现代表型研究

何家英题

图书在版编目(CIP)数据

中国古典绘画美学与现代转型研究 / 吴士新, 张强著.

—北京: 文化艺术出版社, 2017.

ISBN 978-7-5039-6295-0

I. ①中… II. ①吴… ②张… III. ①中国画—艺术

美学—研究—中国 IV. ①J212.01

中国版本图书馆CIP数据核字(2017)第074221号

中国古典绘画美学与现代转型研究

著 者 吴士新 张 强

责任编辑 张月峰

封面设计 丁智睿

出版发行 **文化艺术出版社**

地 址 北京市东城区东四八条52号(100700)

网 址 www.whyscbs.com

电子邮箱 whysbooks@263.net

电 话 (010) 84057666 (总编室) 84057667 (办公室)

(010) 84057691-84057699 (发行部)

传 真 (010) 84057660 (总编室) 84057670 (办公室)

(010) 84057690 (发行部)

经 销 新华书店

印 刷 虎彩印艺股份有限公司

版 次 2017年7月第1版

印 次 2017年7月第1次印刷

开 本 710毫米×1000毫米 1/16

印 张 17.75

字 数 260千字

书 号 ISBN 978-7-5039-6295-0

定 价 50.00 元

前言

“中国绘画”简称“中国画”，是一个具有地域特色的名词。从字面意思来理解，“中国绘画”应该包含了下面两层含义：1. 在中国地域内的所有绘画。2. 具有中国文化特色的绘画样式。显然，后一种含义可能更贴近对“中国绘画”这一艺术现象的阐释。无论如何，“中国绘画”这个词都是在对地域文化综合考量之后命名的，它不可避免地带有鲜明的东方文化特征。但是仅仅用地域性特征，我们很难说明中国绘画的影响力。在漫长的发展过程中，中国绘画已经形成了自己特有的文化意义、品评美学。正如欧洲画家看到中国范宽的《溪山行旅图》时曾经做出的描述一样：“（中国山水中）这种绘画已经获得了自然中诗一般的视觉境界，人的渺小、无意义，山中雾霭缭绕，令人颇觉神秘莫测。”^①从某种意义上来说，中国绘画反映了中国人的思维方式、审美方式、生活方式。在世界文化多元化的今天，我们从未像现在这样渴望对中国绘画做出更富有意义的阐释和探索。

正是因为如此，当中国绘画从古典美学向现代转型的时候，我们看到中国绘画的问题较之于西方绘画或许显得更为复杂。首先，在中国古典绘画美学中我们不得不直面书法对绘画的影响、儒道释文化对中国画的影响以及中国绘画品评与创作理论的流变三大问题。书与画、文字与绘画的关系从一开始就交错在一起，最后发展成为成熟的以诗、书、画、印为一体的文人绘画。这也成为中国绘画在世界上最为独特的地方。而儒家文化、道家文化、禅宗文化在中国绘画发展史中在不同的时代起到了不同的作用，如果把中国绘画的发展比作明道，那么它们就是暗流，它们时而独立、时

① H.W.Janson : *History N.Abrams, Incorporated* 1977 .P.723.

而交错、时而混合，对中国绘画的观念发展起到了至关重要的作用。作为中国古典绘画美学金科玉律——“六法”理论伴随着绘画实践的发展，而逐渐得以完善并成为一种品评和创作的理论体系。它们与儒、释、道文化交错在一起，体现出“器”“道”关系。其次，自20世纪西学东渐以来，中国画的现代转型问题是每个画家必然要面临的问题。传统与现代、东方与西方、写实与写意相互缠绕在一起，形成了不同的“交错”。对于这些交错的关系，本书以古典绘画美学作为研究背景，以现代转型中的不同案例作为研究现象，试图为中国画发展的方向提供理论依据。

在“绘画消亡论”甚至是“艺术消亡论”叫嚣尘上的今天，中国绘画无论如何都不能回避这些问题。绘画究竟死亡了吗？中国画的命运又将如何？这些问题促使我们用一种更理性、更智慧的方式去梳理和思考。绘画，为人类表达对客观世界的一种方式，无论如何是不会随着科技的进步而消亡的，但是它对于人类的意义却可能随着科技发展和社会进步发生变化。我们生活在一个特定的时空中，空间、时间的双重纬度都将制约着我们。我们难以分辨时代将令中国绘画走向何方，但是出于对绘画的敬畏，我们仍将对那些影响中国绘画发展的种种因素做逐一清理。这种工作是必要的。

对于处在转型中的中国绘画而言，思想、语言、形式、审美、观念似乎都飘忽不定，难以把握。正是如此，我们对中国画的现代发展形态，特别是对自20世纪50年代以来具有艺术独创性的画家的艺术做了大量的梳理，试图通过建立对中国绘画发展的一种有效的理论模式，为中国绘画的现代转型找到方向。或许，虽然这种梳理、创建是肤浅的、不成熟的，但是它至少表明了一种态度。

目 录

前言.....	1
第一章 中国古典绘画中的笔墨与品评.....	1
第一节 笔墨中书与画关系.....	1
第二节 中国绘画品评与创作理论的流变.....	32
第二章 中国画的现代转型.....	66
第一节 危机中的中国画变革.....	66
第二节 水墨与平面的纬度.....	75
第三节 从笔墨到水墨.....	97
第三章 复古之风：新文人画的笔墨趣味.....	104
第一节 讽喻与趣味.....	106
第二节 遁世与离俗.....	117
第四章 大美之境.....	132
第一节 浑雄之风.....	133
第二节 缥缈之美.....	144
第五章 水墨：都市的感觉.....	152
第一节 都市情绪.....	155
第二节 苍茫的意韵.....	165

第三节 写的意味·····	173
第六章 彩墨作为一种语言·····	181
第一节 工笔重彩·····	182
第二节 表现性重彩·····	186
第三节 另一种彩墨·····	194
第七章 从抽象水墨到观念水墨·····	202
第一节 抽象水墨·····	205
第二节 肌理水墨·····	211
第三节 观念水墨·····	221
余论·····	227
参考文献·····	237
人物索引·····	249
后记·····	275

第一章 中国古典绘画中的笔墨与品评

第一节 笔墨中书与画的关系

笔墨、品评构成了中国古典绘画的两个基本问题。笔墨与品评，两者关系如“器”与“道”，两者互为表里，相辅相成。与西方绘画不同，中国画书写工具与中国书法工具相同——毛笔、墨、宣纸。当绘画发展到一定阶段，特别是当文人画占据中国绘画的主流时，“书画同源”成为一种共识，笔墨也由此成为中国绘画审美个性成熟的标志之一。就笔墨而言，在中国古典绘画美学中，最为重要的是用笔。它不但与汉字书写密切相关，而且决定了绘画的线条的意象。由此衍生出“书画同源”的问题在元代画家赵孟頫那里得到明确，并在明代董其昌倡导的文人画中得到加强，至清代“四王”形成完备的体系。对于书画关系的清理，目的是为了站在时代的前沿，以开放的眼光看待中国绘画、书法的艺术内涵，以此作为一种资源，寻找它们进入当代的可能途径。

一、书还是画

我们需要借助视觉的角度来认识艺术，也需要从文化历史的角度来探讨艺术的意义。但艺术并非单纯的视觉形式，也不是单纯的文化历史意义的符号化。在人类对艺术的追求中，在人类寻找精神家园的寄居过程中，书法与绘画连接的意义在于人类寻找自身的意义——它是历史与现实、精神与物质、灵魂与存在的痕迹表述。

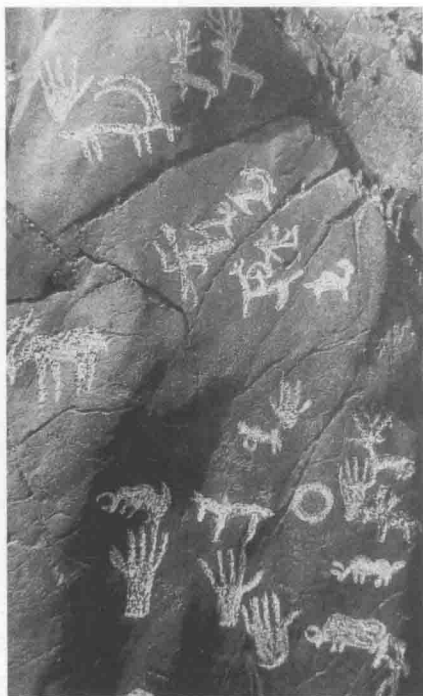


图1-1 昆仑山岩画中的放牧、手印

书画同源是中国艺术史一个讨论已久的命题。这不仅因为在中国历史上深藏了一个神秘的河图洛书的传说，还因为书法艺术在中国所特有的地位。因此书法与绘画的相互关系及其源流问题始终存在于中国书画的发展进程之中。更为重要的是，迄今为止，众多的画家、艺术理论家都难以对此做出彻底而令人信服的解释。

“书法”这一概念的范畴层次的多样性是十分明显的。关于这一点，我们从“书”这个概念的几个相关含义中便可以看出：1. 文字；2. 书写（用笔）；3. 书写记录的内容；4. 书体（书写的风格）。而“绘画”这一概念的含义同样复杂：1. 文字；2. 描绘、描摹；3. 描绘的内容；4. 绘画的风格。

由于“书法”和“绘画”两个概念含义具有的重叠性，我们在论述的过程中很可能会出现“书”“画”概念范畴相互混淆的问题，甚至“书”与“画”这两个单纯的概念自身也会使人产生歧义，最终会落入绘画中书法的普遍主义这种怪圈之中。美国当代艺术史家阿纳森认为，书法可以在“成千上万种贯穿人类历史的其他形式中，象形文字，象形绘画，中世纪手写本彩饰，库非客陶器，纹章符号，刻在文艺复兴艺术品上的单字等等”^①。不过，单纯的概念意义可能并不足以抹杀书与画之间各自赖以存在的界限。两者由于相互之间关系的不断变化，昭示了绘画与书法之间的某种特殊关系。

唐代绘画理论家张彦远（815—907）在《历代名画记》中说：“又周官

^① 张强：《游戏中破碎的方块——后现代主义与当代书法》，转引自[美]阿纳森：《西方现代艺术史》，中国出版社1996年版，第14页。

教国子以六书，其三曰象形，则画之意也。是故知书画异名而自体也。”^①
赵孟頫《松雪斋题跋记》云：“石如飞白木如籀，写竹还应八法通。若也有人能会此，须知书画本来同。”^②

如果仅仅从造型的角度考察的话，从上述这两段文字的描述中我们可以提出下面的问题：书画之间到底是怎样的关系？书画的最初关系如何？书法在什么层次上对绘画产生了深刻的影响？这些问题可能会成为引发以下问题的基点：1. 上古时代书法与绘画的最初关系的论证；2. 有文献记载以来书法与绘画受制于艺术功能下的关系；3. 书法语言符号与绘画艺术的转换；4. 当代绘画追求的抽象性及书法走向绘画性的探讨。

“书画同源”是比较流行的理论。书画是否同源？两者谁先谁后？考古学告诉我们，书法源于绘画，绘画早于书法。一些原始的绘画往往具有一定的文字功能，因此学术界许多的争论问题的根本在于，是否将汉字作为对象的理解为书法，还是有更多的意义的延伸？换句话说，如果将书法的对象完全看成文字的话，史前带有很强的绘画色彩的“书法”只能算作前文字，即文字的前身。那么另一个问题便凸显出来：文字从何而来？如何而来？它的产生与绘画又有着什么样的关系呢？何以做出历史的逻辑的清理？

不可否认，从文献的角度来看，关于汉字的起源和先文字的古书记载，流传不少。然而由于大部分没有可靠的实证资料，而蒙上了一层神秘的面纱。首先，汉字的功能在于记事或交流思想的实用功能。文献记载当中的上古时期由于还没有文字出现，而代替之的是几种代替文字的方式。它们构成了文字最早起源的三种说法：1. 结绳记事说；2. 画卦说；3. 造字说。或者说，这三种方式成为文字发明前的文字原型。

结绳记事说。坚持这种观点的人认为，汉字的特点是以点画线条为基本单位，绳子象征汉字中的长笔画长线条，绳结疙瘩象征汉字的大小不同，形状各异的点，即短线条。这种结绳记事就是汉字的前身。不过，在

①（唐）张彦远：《历代名画记》，俞剑华编：《中国古代画论类编》，人民美术出版社1998年版，第27、28页。

②（元）赵孟頫：《松雪斋题跋记》，俞剑华编：《中国古代画论类编》，人民美术出版社1998年版，第1069页。

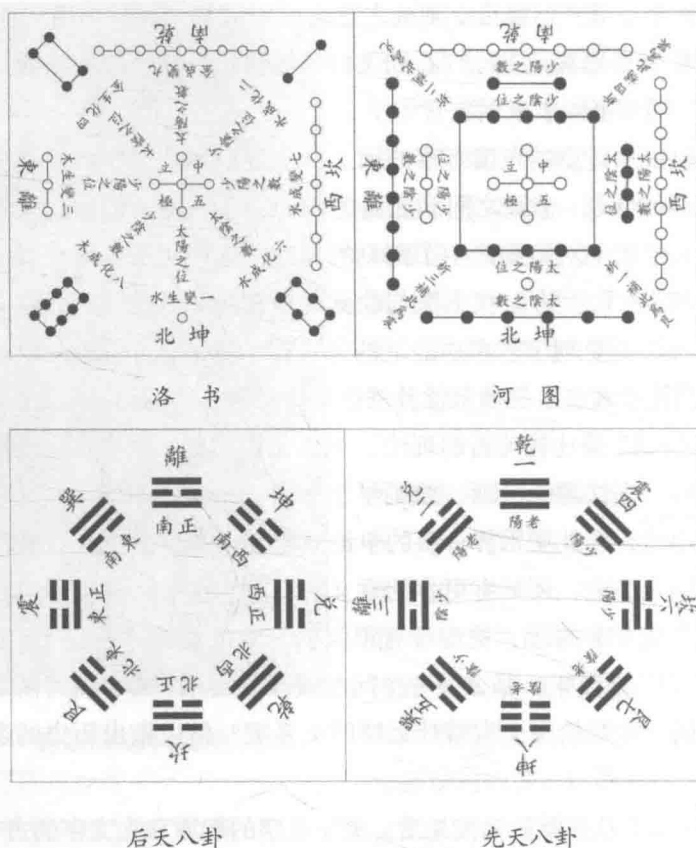


图1-2 河图洛书

其他民族当中也流行过结绳记事，却没有发展为汉字，显然这种论断并不能让人信服，原始的结绳记事的方式只不过是原始记事的一种方式罢了。郭沫若（1892—1978）等人持这种说法。

画卦说。西汉·孔安国《尚书·序》云：“古者伏羲氏之天下王也，始画八卦，造书契，以代结绳之政，由是文籍生焉。”传说上古部落的首领（即太昊）伏羲（又作庖牺、包牺、宓戏、伏戏）治天下时，龙马背负一图献瑞于黄河边上，名曰“河图”，并根据其图画成八卦，有些记载又将八卦称为“龙书”，这便是河图画卦（图1-2）的来历。这里的“书契”是指刻在可以啮合的两块骨片、竹片、木块等材料上的文字，类似于文字的笔画、符号。

蒋彝等人持这种观点。

这种假说的合理性体现在以下两方面：其一，它更多地体现在《易经》一书之中，其核心是二元论或阴阳说。它代表了中国极其奥妙的哲学，不管他的灵感来自何方，线条的符号性是一目了然的。完整的线条代表笔直、完整、强壮和坚固的物质，断线则象征了残缺、弱小、易碎的物质。前者为阳为正符号，后者为阴为负符号。《道德经》云：“道生一，一生二，二生三，三生万物。”对此，画家蒋彝（1903—1977）认为，“一”字表示开端，并意味着单一，即意味着单根线条产生了一切，一切自一而始。^①中国书法、中国绘画自此而始。

按照造字的原理，汉字可以分为象形、指事、会意、形声、转注、假借6种，即通常所说的“六书”。如果将它们与“一”画联系起来，更多地从视觉角度来加以观照的话，汉字从最简单的“一”开始，可归纳为以下四种造字原则：一是简化原则；二是繁化原则；三是组合原则；四是记事原则。繁化原则意味着在抽移、简化的基础上，使原来的形象获得比原意更为广阔的或者新的意义，带有更多的暗示性的特点。组合原则的意义在于由两个或者两个以上的简化原则下的形象结合的字，需要依靠人们的联想或想象来领悟和理解字义。以汉字造字原则形成的潜在的集体表象意识，对于中国艺术的思维模式产生了重要的影响。“知其白，守其黑”是中国书画艺术的布局、分间、布白的基本准则。

在绘画中，绘画的书法造字的最高原则在石涛那里体现得淋漓尽致：“太古无法，太朴不散，太朴一散而法自立矣。法于何立？立于一画。一画者，众有之本，而象之根，见用于神，藏用于人，而世人不知。所以一画之法，乃自我立。”^②

美学家韩林德在《石涛与话语录研究》中认为，“石涛认为，中国山水画‘一画’的基本意义是指一根造型的线条，画家凭借这根造型的线为天地万物传神写照”^③。“一画”的提出为绘画与书法之间的密切关系做了极为精

① [美] 蒋彝：《中国书法》，上海书画出版社1986年版。

② 黄宾虹、邓实编：《苦瓜和尚画语录》，黄宾虹、邓实编：《美术丛书》，江苏古籍出版社1997年版，第13页。

③ 韩林德：《石涛与话语录研究》，江苏美术出版社1997年版，第127页。



图1-3 阴山岩画中的动物形象

准的概括。如果将书法纳入“八面九宫”的要求中，则类似于八卦。宋代画家米芾、元代画家陈绎曾均认为，每个字形都有八面，即九宫之外围口。《艺舟双楫》载黄小仲与包氏论书云：“始艮终乾，始巽终坤。”崔尔平认为，“此处用艮、乾、巽、坤、用来说明用笔时运笔的线路与八卦的方位是一致的”^①。于是，在这里我们看到字体的书写的原理与八卦的契合，书法中的“一”与画卦中的代表阴阳的“一”在书写上是相同的。这种说法的合理性是显而易见的。

造字说。这里有仓颉说、史皇说、沮诵说等。其中最为流行的是仓颉说。《荀子·解蔽篇》：“好书者众矣，而仓颉独传者，一也。”^②《吕氏春秋·君守篇》：“奚仲作车，仓颉作字……”^③《韩非子·五蠹篇》：“仓颉之作书也，自环者谓之私，背斯者谓之公。”^④《居延汉简》引秦李斯《仓颉篇》：“仓颉作书，以教后谄。”^⑤《淮南子·本经训》：“昔者仓颉作书而天雨粟，鬼野哭。……昔者仓颉作书，容成造历，胡曹为衣……”^⑥《说文·序》：“皇帝之史仓颉，见鸟兽蹄远之迹，知分理之可相别异也，初造书契。”^⑦《周易·系辞下》又说：“古者包牺氏之王天下也，仰则观象于天，俯则观法于地，观鸟兽之文与地之宜，近取诸

① 摘自《书谱》又《二十世纪书法研究丛·书风格技法篇》。

② (战国)荀子：《荀子·解蔽篇》。

③ (战国)吕不韦：《吕氏春秋·君守篇》。

④ (战国)韩非子：《韩非子·五蠹篇》。

⑤ 《居延汉简》，转引秦李斯《仓颉篇》。

⑥ (西汉)刘安：《淮南子·本经训》。

⑦ (东汉)许慎：《说文·序》。

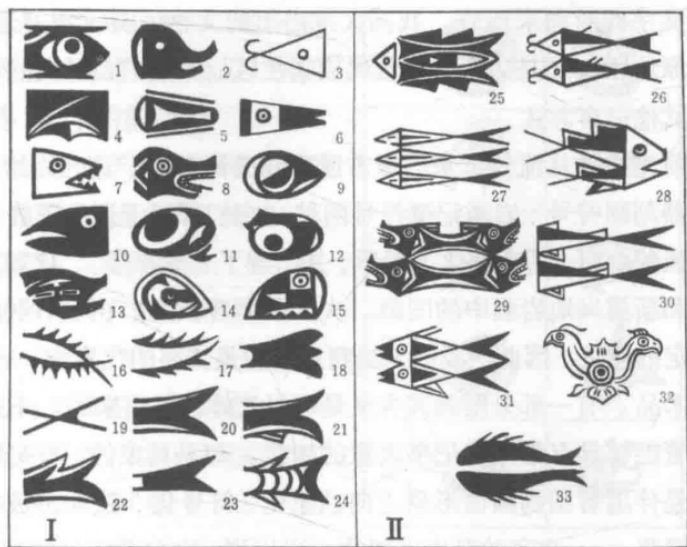


图1-4 形纹饰图案化趋势

身，远取诸物，于是始作八卦，以通神明之德，以类万物之情。”^①（图1-3、图1-4）

从以上种种说法中，我们更倾向得出这样的结论：1. 在功能上，字是用来代替结绳记事的；2. 在造字的原理上，基于画卦的原理；3. 造字者是仓颉或是史皇、沮诵。无论以上何种说法，历史迷惑性是不可避免的。由于历史文献记载的自我矛盾，它们的真实性是值得怀疑的，但它们却反映出书法最初形态。而关于书画起源的文献记载立场与考古学的立场似乎有相似之处。古文字学家李学勤先生认为，有关文字的起源历来在古代典籍中的假说只是一种传说，并不可信，文字的真正起源只有通过借助现有的考古发现才能搞清楚。

古文字学家胡小石（1888—1962）认为：“从现存文字的发展历史来看，文字可分为三期：1. 纯图画期；2. 图画佐文字期；3. 纯文字期。”^②显然在纯图画期里，人们完全依赖图画来表达事物，图画代替了文字的记事功能，

①（周）姬昌：《周易·系辞下》

② 参看胡小石《古文变迁论》一章（南京中央大学《文学丛刊》第一期第一卷又《书艺略论》《江海学刊》1961年第一期）。

可以断定文字此时尚未形成。我国大批出土的文物证实，在遥远的古代，不论是中原地区，还是边远的少数民族居住区，都曾广泛流行过图画记事的方式或其他记事方式。

到目前为止，从流传下来的考古遗迹或遗物来看，这些原始的文字替代品有陶器刻画符号、岩画记事符号两种。它们都属于记事图画，最初是具象性很强的画面，后来简化了图形，并出现了表意符号。“比如广西岩画中的图画和新疆兴地岩画中的图画。大多数学者认为，由于有些图画还没有经常固定的意义，因此，我们无法判定它们是文字的代用物——象形文字还是艺术品。有一部分图画其含义是可以大体识解出来的。不过，这时的图画尽管能够具有常用的记事表意的功能，却是具象的、写实性的。这一状况则是伴随着图画画面形象走向抽象化、符号化，进而形成相对固定的程式和规范——文字的诞生出现的。可以说，文字是图画的变体。”^①

绘画与文字起源的史书陈述众多。(图1-5)关于书的起源有以下四种：1. “龟书效灵。”^②2. “古者伏羲氏之王天下也，始画八卦，造书契，以代结绳之政，由是文籍生焉。”^③3. “伏羲一画开天，发造化之机，而文字始立。自是有龙书、穗书、云书、鸟书、虫书、龟书、螺书、蝌蚪书、钟鼎书以至虎爪、蚊脚、虾蟆子，皆取形而作书。”^④4. “夫书非始于仓颉也，羲、农、黄帝已自有书。洎仓颉观化成文，书法益显。”^⑤

如果从汉字的本质特性出发，将思维和语言与人的社会生活联系起来考察，那么汉字的产生来自于原始宗教观念支配下约定成俗的以线条为表现形式的象形图画，或称之为“图画性符号”。这些图画性符号即为先文字形态。但就目前可以见到的资料而言，如前仰韶文化、仰韶文化时期的图画文字和刻画符号，这些具有象形或意象或图画性质并为其表征的符号，

① 盖山林：《中国岩画学》，书目文献出版社1995年版，第170、193页。

② (唐)张彦远：《历代名画记》，俞剑华编：《中国古代画论类编》，人民美术出版社1998年版，第27页。

③ (西汉)孔安国：《尚书·序》

④ (清)宋曹：《书法约言》，《历代书法论文选》，上海书画出版社1998年版，第569页。

⑤ (清)鲁一贞、张廷相：《玉燕楼书法》，黄宾虹、邓实编：《美术丛书》，江苏古籍出版社1997年版，第1836页。

即使算作表意汉字的胎形,也只是与图画同根血脉的连体胎儿,顶多可以称作“汉字的萌芽”。

关于绘画的产生也有不同的说法:1.“世本曰,始皇作图。宋忠曰,始皇,皇帝臣。谓画物象。”2.“虑牺氏受龙图之后,史为掌图之官有体物之作。”^①3.“史皇收虫鱼卉木之形,以抒藻扬芬,笔端造化,于是始逗漏一斑矣。”^②4.明代画家沈颢(1586—1661)《画尘》云:“世但知封膜作画,不知自舜妹始。客曰:‘惜此神技,创自妇人。’予曰:‘嫫婫脱舜于瞽象之害,则造化在手,堪作画祖。’”^③

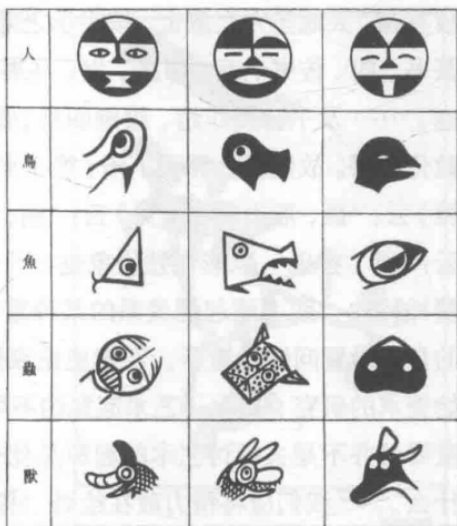


图1-5 鱼虫兽表情

如果将以上关于绘画起源的四种说法与书法起源的四种说法加以比较的话,我们可以看出,除了在功能上“结绳记事说”与文字似乎略有不同之外,“画卦说”与“人(或者神)为创造说”在绘画起源中也存在。当面对类似相同的答案时,我们可能不可避免地陷入一种困惑中,为什么两者如此类似?于是我们不得不面对关于书法绘画发生论的设置问题。如对历史的问题一样,当我们用单一的可能的结论来设置其是否具有客观的真实性时,答案是每一种结论在客观中都可以找到其对应的一面,使我们总能看到似乎是正确的。无论如何,我们有意无意地将假设的答案设置在了可能的无限时空中,而这一切唯有用文化心理来加以解释才是最为恰当不过的。

仁者见仁,智者见智。如张彦远《历代名画记》疏证考辨:“是时也,书画同体而未分,象制肇创而犹略。无以传其意,故有书;无以见其形,

① (唐) 裴孝源:《贞观公私画史》。

② (清) 唐岱:《绘事发微》,黄宾虹、邓实编:《美术丛书》,江苏古籍出版社1997年版,第259页。

③ (清) 沈颢:《画尘》,俞剑华编:《中国古代画论类编》,人民美术出版社1998年版,第772页。

故有画，天地圣人之意也。按字学之部，其体有六：一、古文，二、奇字，三、篆书，四、佐书，五、缪篆，六、鸟书。在幡信上书端象鸟头者，则画之流也。……及乎有虞作绘，绘画明焉，既就彰施，仍深比象，于是礼乐大阐，教化由兴。故能揖让而天下治，焕乎而词章备。《广雅》云：‘画，类也。’《尔雅》云：‘画，形也。’《说文》云：‘画，畛也。象田畛畔，所以画也。’《释名》云：‘画，挂也。以彩色挂物象也。’”^①不同的阐释折射出中国绘画的种种精神特性，而书画起源关系的某种重合也同样带有中国艺术的艺术发生学的自我设置问题的情形。美术史论家徐建融先生认为：“因此，根据我对原始美术的研究，提出了艺术起源的不可知论；换言之，对原始美术的研究，重要的并不是去探讨艺术的起源是什么，而应该去探讨原始艺术的本质是什么。”^②我们应将精力放在绘画、书法的本质问题上，而不是在两者的起源上。

张彦远在《历代名画记》中引用颜光禄的话说：“图载之意有三：一曰图理，挂象是也；二曰图识，字学是也；三曰图形，绘画是也。”^③在这里，书法与绘画之间的界限并非泾渭分明。在“图”的大旗统一之下，挂象为造“图”的原理，是字学与绘画的方法元理论。两者之间的差异在于，文字是一种图识，是一种记录事物的方法，而造“形”却是绘画的特点。

如果将考古学中的书法与绘画遗迹同样置于符号学的范畴当中来加以审视，就会发生一个有趣的现象。根据皮尔斯符号学的理论，如果对作为媒介关联物存在的各种符号进行分类，那些由感官可以知觉的符号被称为“性质符号”，如语言之有音素、绘画之有形色。那些指向一种实际存在的对象事件的符号被称为“单一符号”，如作为个体的独创之艺术作品，即是单一符号。而那些如语言的词汇科学图标、逻辑代码以及礼仪的徽记形象之类的符号，则被称为“规则符号”。最初，书法与绘画更多的是作为“规则符号”相通的。从某种意义上来说，它们同样地脱离了物象性，进入所谓纯粹的“性质符号”。事实上，这一性质功能只不过是书画之间所承载的存在的基本理由。在这里，是否如有人认为是那样，将书法自身所采取的

①③ 俞剑华编：《中国古代画论类编》，人民美术出版社1998年版，第28页。

② 徐建融：《中国美术史标准教程》，上海书画出版社1992年版。