

中国美术美学史纲丛书

中国书画美学史纲

樊波 著

吉林美术出版社



中国书画美学史纲

· 1 ·



中国书画美学史纲

中国书画美学史纲

中国美术美学史纲丛书

中国 书画美学 史纲

樊波 著

吉林美术出版社

(吉)新登字 06 号

中国美术美学史纲丛书

中国书画美学史纲

樊 波 著

出 版 者/吉林美术出版社

地址/中国长春市人民大街 124 号

1998 年 7 月第 1 版 1998 年 7 月第 1 次印刷

发 行 者/吉林美术出版社

印 刷/长春第二新华印刷厂

责任编辑/刘丛星 王兴吉

技术编辑/赵岫山

版式设计/山 仁

装帧设计/山 仁

开 本/850×1168 毫米 1/32 23 印张 插页 8

印 数/0001—3000 册

书 号/ISBN7—5386—0740—4/J·487

定价/40.00 元

目 录

绪论	(1)
第一节 中国书画美学史的基本特点	(1)
第二节 中国书画美学史的逻辑起点	(6)
第三节 中国书画美学的宇宙本体论	(10)
第四节 研究中国书画美学史的现实意义	(21)
第一章 先秦书画美学的先验建构	(27)
第一节 关于先秦书画美学十大问题及其影响的一般说明	(27)
第二节 宇宙本体的超验性质	(29)
一、老子论“道常无名”	(29)
二、庄子论“独见”、“独闻”	(35)
第三节 宇宙本体的自然状态	(42)
一、老子论“道法自然”	(42)
二、庄子论“天道”和“人道”	(46)
三、老、庄论“淡”、“素”、“拙”、“实”	(52)
第四节 宇宙本体的神妙状态	(57)
一、老、庄论“玄妙”、“有无”、“虚实”	(57)
二、《易传》论“阴阳不测之谓神”	(65)
第五节 宇宙本体的整一状态	(70)
一、老子论“有物混成”及《易传》对“屯”、“蒙”的解释	(70)
二、庄子论“天下一气”和“人与天一”	(74)
第六节 宇宙本体的无限境界	(81)
一、老、庄论“大道”、“大象”、“无穷”、“无极”、	

“高”、“深”、“广”、“渊”、“远”、“久”	(81)
二、庄子论“游”境	(88)
第七节 艺术家的审美心胸	(91)
一、老子论“涤除玄鉴”	(91)
二、《管子》论“静因之道”和“抟气如神”	(95)
三、庄子论“心斋”、“坐忘”和创造自由	(101)
第八节 审美观照的方式	(107)
一、老子论“以天下观天下”	(107)
二、庄子论“得其环中，以应无穷”	(111)
三、《易传》论“仰观”、“俯察”	(115)
第九节 艺术创造和艺术技巧的关系	(122)
一、庄子论“道”与“技”	(122)
二、庄子论“技”的训练	(125)
三、庄子论“技”的超越：“忘”	(128)
第十节 形和神的关系	(132)
一、《管子》四篇论“天出其精，地出其形”	(132)
二、庄子论“精神”和“形体”	(135)
三、荀子论“形具而神生”	(138)
第十一节 人品和艺品的关系	(142)
一、《易传》论“修辞立其诚”	(142)
二、庄子论“不精不诚，不能动人”	(148)
第二章 两汉过渡阶段的书画美学形态	(153)
第一节 两汉对于宇宙本体的进一步探讨	(153)
第二节 两汉对于自然美的关注和发现	(158)
第三节 两汉对于形神关系的进一步考察	(164)
第四节 两汉对于人品和艺品关系的进一步论述	(171)
第五节 两汉书画艺术的发展和书画美学的初步	

总结	(175)
第六节 崔瑗的书法美学	(181)
一、崔瑗论书法艺术发展的必然趋势：“纯俭之变， 岂必古式”	(181)
二、崔瑗论草书形式美特征之一：“方不中矩，圆 不副规”	(183)
三、崔瑗论草书形式美特征之二：“志在飞移”、 “将驰未奔”	(184)
四、崔瑗论草书形式美特征之三：“状似连珠，绝 而不离”	(186)
第七节 蔡邕的书法美学	(188)
一、蔡邕论书法艺术与宇宙本体的关系：“书乾坤 之阴阳”	(188)
二、蔡邕论书法艺术的“形势”和“神妙”	(191)
三、蔡邕论书法艺术创造的审美心胸：“书者， 散也”	(196)
第三章 魏晋南北朝书画美学的自觉和建立	(199)
第一节 魏晋玄学和美学自觉	(199)
第二节 魏晋玄学和人物品藻	(205)
第三节 魏晋玄学和审美自然	(211)
第四节 魏晋玄学和宇宙元气	(216)
第五节 顾恺之的绘画美学	(221)
一、顾恺之论“传神写照”	(221)
二、顾恺之论人物画和环境描写	(227)
三、顾恺之论“迁想妙得”	(229)
第六节 宗炳的绘画美学	(232)
一、宗炳《画山水序》的产生	(232)

二、宗炳论“山水以形媚道”	(236)
三、宗炳论“凝气怡身”和“神超理得”	(239)
四、宗炳论“应目会心”和“自然之势”	(241)
第七节 王微的绘画美学	(244)
一、王微论“以一管之笔，拟太虚之体”	(244)
二、王微论“神飞扬”、“思浩荡”	(247)
第八节 谢赫的绘画美学	(248)
一、谢赫绘画美学中的批评意识和批评标准	(248)
二、谢赫论“气韵生动”	(252)
三、谢赫论“骨法用笔”	(258)
第九节 姚最的绘画美学	(263)
一、姚最绘画美学批评意识的新发展	(263)
二、姚最论“心师造化”和“幼稟生知”	(267)
第十节 魏晋南北朝对书法艺术和宇宙本体关系的 探讨	(270)
第十一节 魏晋南北朝对书法艺术审美创造和审美 心胸问题的探讨	(277)
第十二节 魏晋南北朝对书法艺术形式美的探讨	(287)
一、对书法艺术“用笔”形式美的考察	(289)
二、对书法艺术“结构”形式美的考察	(291)
三、对书法艺术“布局”形式美的考察	(295)
第十三节 魏晋南北朝对书法艺术风格美的探讨	(299)
第四章 隋唐五代书画美学的重大发展	(306)
第一节 隋唐五代书画美学的基本概况	(306)
第二节 裴孝源论“想功烈于千年，聆英威于 百代”	(309)
第三节 张彦远论“外师造化，中得心源”及其“意境”	

说的诞生	(317)
第四节 张彦远的绘画美学	(324)
一、张彦远对“六法”理论的新发展	(324)
二、张彦远论水墨画	(328)
三、张彦远论“凝神遐想，妙悟自然”	(332)
第五节 荆浩的绘画美学	(336)
一、荆浩论“真”和“气”	(336)
二、荆浩论“笔有四势”和“可忘笔墨”	(342)
第六节 释智果的《心成颂》及其影响	(346)
第七节 虞世南的书法美学	(359)
一、虞世南论“收视反听，绝虑凝神，心正气和， 则契于妙”	(359)
二、虞世南论“书道玄妙，必资神遇”、“心悟于至道， 书契于无为”	(361)
三、虞世南论“引兴”、“取兴”、“兴尽”	(365)
第八节 孙过庭的书法美学	(368)
一、孙过庭论“同自然之妙有”	(368)
二、孙过庭论“偏工”和“尽善”	(374)
三、孙过庭论“平正”和“险绝”	(379)
第九节 张怀瓘的书法美学	(382)
一、张怀瓘论“考冲漠以立形，齐万殊而 一贯”	(382)
二、张怀瓘论“惟观神彩，不见字形”、“精意玄鉴， 物无遗照”	(384)
三、张怀瓘论“法”和“变”	(388)
第十节 韩愈论“可喜可愕，一寓于书”	(393)

第五章 宋元书画美学的进一步发展和演变	(398)
第一节 宋元书画美学的基本概况	(398)
第二节 宋代两篇画论对山水画形式美构造的 探讨	(401)
第三节 欧阳修的书画美学	(406)
一、欧阳修论“山林者之乐”和“富贵者 之乐”	(406)
二、欧阳修论审美鉴赏的主观性、差异性、 相对性	(408)
第四节 郭熙的绘画美学	(411)
一、郭熙对审美心胸的两个基本规定	(411)
二、郭熙对审美观照方式的全面探讨	(415)
三、郭熙对山水画意境特征的进一步考察	(423)
第五节 苏轼的书画美学	(427)
一、苏轼论“寓意于物”和“留意于物”	(427)
二、苏轼论“无常形”、“有常理”	(430)
三、苏轼对其他美学问题的论述	(434)
第六节 韩拙论“天性”和“务学”	(441)
第七节 董道论“以牛观牛”和“以人观牛”	(443)
第八节 郝经论“万象生笔端，一画立太极”	(447)
第九节 文人画和画工画问题	(450)
第十节 书画同源问题	(456)
第十一节 诗画关系问题	(462)
第十二节 南北山水问题	(474)
第十三节 艺术古今问题	(480)
第十四节 人物画理论中的形神关系问题	(488)
第十五节 绘画弊端的批评	(497)

第十六节 “逸品”的美学定位和“逸气”思想的发展	(502)
第六章 明清书画美学的全面展开及其终结	(513)
第一节 明清书画美学的基本概况	(513)
第二节 明清绘画美学对几个重要概念的进一步解释	(515)
一、释“气韵”	(515)
二、释“意趣”	(520)
三、释“性情”	(526)
四、释“兴会”	(532)
第三节 明清人物画美学思想	(539)
第四节 明清花鸟画美学思想	(554)
第五节 王履的绘画美学	(565)
第六节 项穆论书法艺术的“中和”之美	(571)
第七节 董其昌的书画美学	(578)
一、董其昌论学习传统书法的三种境界	(578)
二、董其昌论书法艺术的风格理想：平淡	(593)
三、董其昌论自然真实和艺术真实的关系	(600)
四、董其昌论绘画艺术的风格特征：熟外熟	(610)
五、董其昌“南北分宗”理论的美学本义	(616)
第八节 傅山论“宁拙毋巧，宁丑毋媚”	(640)
第九节 石涛的绘画美学体系	(647)
一、石涛《画语录》的理论特征	(647)
二、石涛的“一画”论及其思想基础	(650)
三、石涛论绘画法则与自由的关系	(656)
四、石涛论绘画继承与创新的关系	(658)
五、石涛论“生活”、“蒙养”与“笔墨”的	

关系	(663)
第十节 王原祁论“龙脉”和“气势”	(670)
第十一节 笪重光论“实景”(真境)和“空景” (神境)	(677)
第十二节 布颜图论境界的“隐显”和“无穷”	(680)
第十三节 郑板桥论“眼中之竹”、“胸中之竹”、 “手中之竹”	(685)
第十四节 朱履贞论书法“六要”及其“用笔” 问题	(689)
第十五节 阮元、包世臣论“南北书派”的美学 特征	(693)
第十六节 刘熙载书法美学的辩证法	(701)
主要参考资料和书籍要目	(712)
后记	(716)

绪 论

在绪论中，我们主要讨论如下几个问题：中国书画美学史的基本特点；中国书画美学史的逻辑起点；中国书画美学的宇宙本体论；研究中国书画美学史的现实意义。应该说，弄清楚这几个问题是展开中国书画美学史的重要前提。

第一节 中国书画美学史的基本特点

中国书画美学史既是历史科学，又是理论科学，或者说是历史科学和理论科学的统一。具体来讲，中国书画美学史就是研究各个历史时期美学家和艺术家的绘画美学和书法美学思想，研究各个历史时期的绘画美学和书法美学思想之间的相互联系、转化和发展的关系。在我们看来，这种相互联系、转化和发展的关系主要是以一系列书画美学的概念、范畴和命题的演变形式展现出来的。因此也可以说，中国书画美学史就是以一系列概念、范畴和命题构成的逻辑发展史。^①

中国书画美学史与一般绘画史、书法史有所不同。中国书画美学史依据的基本材料是历代美学家和艺术家撰写出来的大量书论和画论。中国书画美学史的一系列概念、范畴和命题就是从这些书论和画论中提取和概括出来的，它的主要任务也就是对这些概念、范畴和命题内涵进行深入地分析和阐发（同时也包括对与此相关的艺术发展状况、文化背景、时代条件的综合性研究和考察）。而一般绘画史和书法史依据的基本材料则

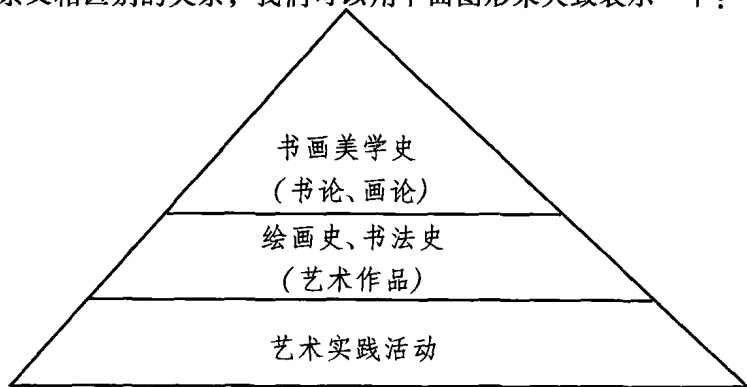
是历代画家和书法家创造出来的各种艺术作品，它的主要任务就是对这些艺术作品的风格、形式、技法因素进行分析和描述（同时还包括对画家和书法家的生平事迹、师承关系、流派影响、时代条件的综合性研究和考察）。应该说，无论在研究对象上，还是在理论形态上，中国书画美学史与一般绘画史、书法史都是有所区别的，这是两门性质不同的学科。

当然，这并不意味着中国书画美学史与一般绘画史、书法史毫不相干。其实，它们两者之间应该具有一种联系，这种联系的基础就是艺术实践活动。正是在这一基础之上，一方面蒸发和产生了抽象的理论形态即书论和画论（这是书画美学史研究的基本材料和主要对象）；另一方面则孕育和产生了形象的艺术形态（这是一般绘画史和书法史研究的基本材料和主要对象）。正是这样，中国书画美学史对书论、画论中各种概念、范畴和命题的分析和阐发与一般绘画史、书法史对艺术作品的分析和描述必然包含了艺术实践这一基础的因素。正是这一基础因素决定了中国书画美学史与一般绘画史、书法史之间的相互参照、相互印证（也就是书画美学概念、范畴和命题与艺术作品之间的相互参照、相互印证）成为一种可能。从中国书画美学史的角度来看，这种参照和印证不仅是可能的，而且还是十分必要和有益的。它可以帮助我们更加深入、更加具体地了解和把握某一概念、范畴和命题确切的美学含义。例如，对元代倪瓒所提出的“逸气”这个绘画美学概念的分析和阐发就属于这种情况（参见本书第五章第十六节）。通过参照和印证，我们就会发现：倪瓒的绘画作品与前人（包括与他同时代的一些画家）的作品相比，带有明显的主观表现特征，这种特征与他的“逸气”概念显然是相吻合的。再如，对明代董其昌所提出的“平淡”这个书法美学概念的分析和阐发也属于这种情况。

(参见本书第六章第七节)。通过参照和印证,我们同样发现:董其昌的书法作品那特有的灵动萧散的韵致(包括用笔和用墨上的一些特点)与他的“平淡”概念也显然是相吻合的。正是在这种相互参照和相互印证中,我们对这两个书画美学概念的理解和把握大大深化了、具体了。正是在这里,中国书画美学史对概念的分析 and 阐发与一般绘画史、书法史对艺术作品的分析和描述发生了汇合交叉,发生了相互联系。

但是我们必须指出,这种联系显然是在两个不同层次上展开的。一般说来,绘画史、书法史只停留在对艺术作品的风格、形式、技法进行实证(或经验)分析和描述的层次上,而对造成这种风格、形式和技法特征的原因并不作深层的理论阐发,或者说并不提升到概念、范畴和命题的逻辑(或抽象)层次上进行阐发。因为这不是一般绘画史、书法史的任务。相反,书画美学史的任务恰恰是要对造成某种风格、形式和技法的原因进行深层的理论阐发(当然书画美学史的任务不止这些),并且这种理论阐发是在概念、范畴和命题所构成的逻辑层次上展开的,而不是也不应该降低到实证分析和描述的层次上。因为这不是书画美学史的任务。上面所说的与艺术作品的参照和印证本身从书画美学史的角度来看并不具有独立的理论意义,它只是作为书画美学史的例证而存在的,或者说它的意义只是在充当例证的逻辑层面上获得的。美国美学家 H·G·布洛克在比较历史学家和哲学家的不同时曾说:“历史学家谈论的是属于第一层次的历史事实”;“哲学家的研究在第二层面上展开”,“它本身不直接谈论历史事实,而是谈论历史学家对这些历史事实的谈论”,这是“某种高层次的谈论或谈论的谈论”。^②这种区别与中国书画美学史和一般绘画史、书法史的区别是十分类似的。绘画史、书法史对艺术作品的分析和描述就

属于第一层次对历史事实的谈论；而书画美学史就是对一般绘画史、书法史谈论的谈论，这是属于在逻辑层次上展开的一种高层次的谈论。如果说，美学是一门艺术哲学的话，那么，书画美学史就是一般绘画史、书法史的哲学，或者说就是对一般绘画史、书法史所作的一种哲学式的反思。对于这两者既相联系又相区别的关系，我们可以用下面图形来大致表示一下：



在中国浩瀚的古代文献中，有不少书画美学著作，也有不少绘画史和书法史著作，但是却缺少真正严格意义上的书画美学史著作。如果勉强算一下的话，南朝袁昂的《古今书评》可以视为第一部极不成熟的书法美学史论著（其实只是一篇篇幅不长的论文）。在这篇论文中，袁昂对东汉至南朝以来的二十五位书法家的艺术风格特征展开了集中剖析，其中包含了一定的历史意识（古今），又有相应的理论探讨（风格）。但是这种历史意识是很粗略的，人物（书法家）的排列也缺乏历史的逻辑感（书法美学史可以采取以人物为中心的排列方式，但必须贯穿一种历史的逻辑感）；更主要的是这篇论文的理论探讨是很狭窄的，除了风格问题之外，书法美学中许多重要的理论问

题根本没有涉及。因此我认为，袁昂的《古今书评》还不能算得上严格意义上的书法美学史著作。后来历代书法文献也都有类似问题。另外，还有很多书画文献很难界定它究竟是属于书画美学史著作，还是属于一般绘画史、书法史著作。两者往往混为一体，极不严格。例如唐代张怀瓘的《书断》三卷就是这样。张怀瓘在此书第一部分（《书断》上）中对各种书法：古文、大篆、籀文、小篆、八分、隶书、章草、行书、飞白、草书的源流作了详细的考察，同时又对许多书法美学问题进行了理论探讨，因此这一部分可以大致作为书法美学史来看待。但是在此书的第二、第三部分（《书断》中、下）中，张怀瓘又以分品的形式（“神”、“妙”、“能”）对历代近二百多位书法家进行了评述，因而这两部分又可以作为书法史来看待。所以从总体上讲，《书断》还不是严格意义上的书法美学史著作。又例如唐代张彦远的《历代名画记》也是这样。学术界一般认为，这是一部比较完整的绘画史著作。在我看来，这也可以视为一部不太成熟的绘画美学史著作。因为其中既有对绘画发展源流考察的内容，又有对绘画美学问题（比如水墨画问题、绘画品评问题、审美欣赏问题）的探讨。同时还载录了不少前人的画论著作和画家的趣闻逸事，叙述了自古及今的鉴识、收藏、押署、印记、装裱情况等等，内容相当杂驳，因而从严格的意义上看，这也不是一部很规范的绘画美学史著作。由此可知，在对中国传统书画美学研究的领域中，书画美学史的研究是一个比较薄弱的环节。我们看到，近几十年来，国内（包括港台）一些著名学者加强了这方面的研究工作，并取得了丰硕的成果。可以说，正是在这一时期才产生了真正严格意义上的书画美学史著作，例如徐复观的《中国艺术精神》、熊秉明的《中国书法理论体系》、葛路的《中国古代绘画理论发展史》等