


中国艺术学原著导读

第一讲 序论



陈传席这样总结中国画论的发展：“中国画的理论固然多，然使中国画产生巨大改观的只有五次。其一是顾恺之的‘传神论’；其二是宗炳的山水画论；其三是以苏轼为中心的宋代文人画论；其四是董其昌的‘南北宗论’；其五是徐悲鸿的‘素描为一切造型艺术之基础’论。”


陈传席：《中国绘画美学史》，北京，人民美术出版社，2012年，第656页。

一、绘画理论形成时期：魏晋南北朝


真正意义上的画论形成于魏晋时期，但其源头要上溯到先秦诸子。孔子在《论语·述而》中云：“志于道，据于德，依于仁，游于艺”，确定了道与艺之间的关系。“道”为至理，是人生境界，“艺”是游兴之物。老子、庄子的道家学说则是后世画论概念的基础。“知其白，守其黑”，“大巧若拙”，“五色令人目盲”，“所好者道也，进乎技矣”，“以神遇不以目视，官知止而神欲行”，“既雕既凿，复归于朴”，“朴素而天下莫能与之争美”，“故素也者，谓其无所与杂也”，“五色乱目”……由此发展出中国绘画理论的一些重要概念。

“心斋”、“坐忘”、“涤除玄鉴”又被引为创作观念。庄子解衣般礴，主张画家不拘泥于外物，超越理智和情感，自由自在，达到物我两忘的境界，才能创作出好的艺术作品。

陈鼓应注译：《庄子今注今译》（下），北京：商务印书馆，2007年，第630页。




魏晋南北朝是中国绘画理论的形成时期，也是绘画理论基础奠定时期。这个时期绘画理论得到重视，出现了专门著述，初步具备了绘画史论的编写体例。其中，有史论结合以论为主的画评和画品，如顾恺之《魏晋胜流画赞》，谢赫《古画品录》，姚最《续画品》。有写具体画法的篇章，如顾恺之《画云台山记》，萧绛《山水松石格》。有专门的山水画论，如宗炳《画山水序》，王微《叙画》等。这些著述篇幅不长，但有一些观点对中国绘画有重要意义。




顾恺之第一次明确提出“传神论”，这是魏晋绘画大发展的关键。《世说新语·巧艺》中记述顾恺之画人多年不点眼睛，人问其故，答曰：“四体妍蚩，本无关于妙处，传神写照，俱在阿堵之中。”顾恺之强调形神关系中“神”的主导作用，确立了中国画以神为中心的创作标准和审美标准。画人物，要通过眼睛表现人物的精神气质遂成共识。《历代名画记》卷七记载张僧繇在金陵安乐寺画龙点睛的故事，“画四龙，不点眼睛，即恐飞去。人以为妄诞，固请点之。遂点二龙，须臾雷电破壁，两龙乘云腾而上天；二龙未点眼睛者见在。”

（南朝）刘义庆著，沈海波评注：《世说新语》，北京：中华书局，2007年，第168页。

卢辅圣主编：《中国书画全书》（第一册），上海：上海书画出版社，1993年，第147页。



宗炳和王微更强调绘画的审美功能，他们提出“畅神说”，强调艺术能愉悦精神，陶冶性情。宗炳在《画山水序》中提出“澄怀观道，卧以游之。”孔子言“游于艺”，《庄子·逍遥游》说“乘云气，御飞龙，游乎四海之外。”“游”是自由自在，无拘束和放松，从目游到心游，这是创作态度。又说“山水以形媚道”，道家崇尚自然，“道法自然”的思想成为山水画的理论基础。




谢赫提出画有六法：“一气韵，生动是也；二骨法，用笔是也；三应物，象形是也；四随类，赋彩是也；五经营，位置是也；六传移，模写是也。”“气韵生动”成为对后世绘画影响深远的品评标准。谢赫还提出“明劝诫，著升沉，千载寂寥，披图可鉴。”唐代张彦远《历代名画记》引曹植言云：“观画者，见三皇五帝，莫不仰戴。见三季异主，莫不悲惋。见篡臣贼嗣，莫不切齿。见高节妙士，莫不忘食。见忠臣死难，莫不抗节。见放臣逐子，莫不叹息。……是知存乎鉴戒者，图画也。”儒家思想直接影响了中国人物画创作，人物画的教化观念深入人心。《古画品录》开绘画品评体例之先，继之者有南朝姚最的《续画品》，唐代有彦琮《后画录》，李嗣真《续画品录》，窦蒙《画拾遗录》等。

俞剑华：《中国古代画论类编》，北京：人民美术出版社，2014年，第355页、第28页。

二、绘画史论发展、成熟时期：唐宋时期


不仅出现绘画通史和断代史，还出现了专门论述山水画、花鸟画以及详尽记述宫廷和私人藏画的著述。著述家们继承传统，品评当下，绘画理论的著述体例基本完备。

唐代绘画史论著述有新发展。张彦远《历代名画记》是中国历史上第一部绘画通史著作，朱景玄《唐朝名画录》则是记唐代画事的断代史，裴孝源《贞观公私画录》中保存了大量史料，记录了卷轴画及寺观壁画的保存情况。值得注意的是，唐代张璪撰有《绘境》一篇，文字虽不存，但其中“外师造化，中得心源”的观点却对中国绘画影响至深。




朱景玄《唐朝名画录》品评绘画还提出了“逸品”概念，放在“神、妙、能、逸”四品之末，评价那些“非画之本法”，画法超逸，不同流俗的绘画。其后，宋代黄休复《益州名画录》把逸格定为第一，即“逸、神、妙、能”，并曰：“画之逸格，最难其俦。拙规矩于方圆，鄙精研于彩绘。笔简形具，得之自然。莫可楷模，出于意表。故目之曰逸格尔。”从张彦远提出画有五等“自然、神、妙、精、谨细”，以“自然”为上品之上，到黄休复“逸品”要“得之自然”，思想一脉相承，影响了后世创作，尤其成为文人画的创作和审美追求。“元四家”之一倪瓒即说“聊写胸中逸气”，“逸笔草草”，简淡清幽，为后人推崇。


俞剑华：《中国古代画论类编》，北京：人民美术出版社，2014年， 405页。



五代战乱，体现文人隐逸情怀的山水画获得极大发展。画家荆浩隐遁太行山多年，画山水而有见解，在《笔法记》里提出“图真”的观点，辨析“真”与“似”的关系。“度物象以取其真”，“真者，气质俱盛”，指出“须明物象之源”，方得其真。他还针对山水画创作提出“六要”，“气、韵、思、景、笔、墨”，是对“六法”的发展。




宋代画史画论著述无论在数量上，还是内容丰富性上都超过了前代。在画史与画品著述中有郭若虚的《图画见闻志》，邓椿的《画继》，刘道醇的《圣朝名画录》，《五代名画补遗》，黄休复的《益州名画录》等。关于绘画鉴藏的则有《宣和画谱》《宣和睿览集》，米芾的《画史》，李廌（zhi）的《德隅斋画品》，董道《广川画跋》，赵希鹄的《洞天清禄集》等。山水画论有郭熙的《林泉高致》，韩拙的《山水纯全集》等。宋伯仁的《梅花喜神谱》专门论花鸟画，并配有图谱。欧阳修、苏轼、米芾、黄庭坚等人也在诗文中提出了士大夫的绘画审美标准。



《图画见闻志》是继《历代名画记》后重要的绘画史著述。此书采取记传与史论结合的写作方法，记自唐会昌元年（841年）至北宋熙宁七年（1014年）284位画家小传。其后邓椿《画继》载有从北宋熙宁七年至南宋乾道三年（1167年）219位画家小传。至此，《历代名画记》《图画见闻志》《画继》相连接，构成一部自远古到南宋初年系统而完备的绘画通史。


《林泉高致》是中国山水画理论最重要的著作。郭熙站在美学的高度对山水画创作提出见解，第一次将宗炳、荆浩笔下的山水由隐者家园转为儒家立身入世的场所。还提出了“三远论”，是对山水画创作中空间建构经验的总结。

俞剑华：《中国古代画论类编》，北京：人民美术出版社，2014年，第632页。



两宋时期文人论画提出了一些重要观点，基本确立了后世文人画的审美标准。欧阳修论画，提出“萧条淡泊”、“闲和严静”。他在《欧阳文忠公文集》卷一三〇《鉴画》一文中云：“萧条淡泊，此难画之意。画者得之，览者未必识也。故飞走迟速，意浅之物易见，而闲和严静，趣远之心难形。”卷六《题盘车图诗》中又说：“古画画意不画形，梅诗咏物无隐情。忘形得意知者寡，不若见诗如见画。”“忘形得意”，意重于形，这是文人论画轻形似的开端。

（宋）欧阳修著，李逸安点校：《欧阳修全集》（第五册），北京：中华书局，2001年，第1976页，第99-100页。



苏轼在《书鄮陵王主簿所画折枝二首》中说：“论画以形似，见与儿童邻。赋诗必此诗，定非知诗人。诗画本一律，天工与清新”。在《又跋宋汉杰画山二首》中云：“观士人画，如阅天下马，取其意气所到。”足见其重神韵、重意气的观念。苏轼还提出“意”与“象”的关系，“常形”与“常理”的问题，强调在绘画中要不满足于形，要表现“象”外之“意”、“神”、“理”，这都是文人画审美观的重要内容。


俞剑华：《中国古代画论类编》，北京：人民美术出版社，2014年，第51页，第630页。



米芾把五代宋初山水画家董源、巨然、关仝、李成、范宽加以比较后，对董源推崇备至，提出“天真”、“平淡”、“奇绝”的审美观点。

黄庭坚论画最重韵，在前人“气韵论”基础上，突出强调“韵”字。《豫章先生文集》卷二十七《题摹燕郭尚父图》云：“凡书画当观韵。往时李伯时为余人造李广夺胡儿马，挟儿南驰，取胡儿弓，引满以拟追骑。观箭锋所直，发之，人马皆应弦也。伯时笑曰：‘使俗子为之，当作中箭追骑矣。’余因此深悟画格。此与文章同一关纽，难得人人神会耳。”

卢辅圣主编：《中国书画全书》（第一册），上海：上海书画出版社，1993年，第678页。




“韵”是中国古代美学的重要范畴。宋以前美学家论韵有四个含义：不俗之谓韵，潇洒之谓韵，生动之谓韵，简而穷理之谓韵。黄庭坚把对“韵”的追求作为绘画创作及审美的最高要求，这也是宋代文人学士绘画观念的重要体现。至此，阴柔简淡的审美观念在画坛确立，随着文人画渐行渐上，成为影响元明清绘画的主流观念。

参见叶朗：《中国美学史大纲》，上海：上海人民出版社，1985年，第310页。



三、文人画论成熟时期：元明清时期

元代绘画史论主要有以下数种，史传类有夏文彦《图绘宝鉴》，盛熙明《图画考》，庄肃《画继补遗》。《图绘宝鉴》是一部中国绘画通史，从远古至元代共记1500余画者人名，其中1300余人有传，包括元代画家200余人，是研究元代绘画的重要资料。周密《云烟过眼录》汤允谟《云烟过眼续录》以记录私家收藏为主。汤垕《画鉴》是鉴赏类著述，也是绘画史论出现的一种新体例。元代画论中，论创作谈画法的著作较多，有黄公望《写山水诀》，饶自然《山水家法》，李衍《竹谱》，张退公《墨竹记》，吴镇《竹谱》，王绎《写像秘诀》等。此外，还有文人画家钱选、赵孟頫、柯九思、倪瓒在诗文、画跋、笔记中提出了“贵古”、“书画同源”“逸笔草草”等绘画主张，对当时及后世绘画创作和审美取向都有影响。




元代是文人画从发展到成熟的阶段。元人论画者多为作画的文人，因此所论也是文人审美与情怀的表达。汤垕在《画鉴》里评顾恺之画云：“其笔意如春云浮空，流水行地，皆出自然。傅染人物容貌，以浓色微加点缀，不求藻饰。”黄公望《写山水诀》中说：“古人作画，胸次宽阔，布景自然，合古人意趣，画法尽矣。”任性自然，不受法度拘束，一定程度上突破了宋代理学的束缚，这是对魏晋绘画精神的继承与发展。


元人绘画重精神、重神似，崇尚自然而又注重主观传达，绘画教化功能转变为强调自娱和审美。倪瓒《清秘阁遗稿》说：“余之竹，聊写胸中逸气耳。”“仆之所谓画者，不过逸笔草草，不求形似。”夏文彦《图绘宝鉴》中说：“气韵生动，出于天成。人莫窥其巧者，谓之神品。”

俞剑华编：《中国古代画论类编》，北京：人民美术出版社，2014年，第476页第702页，第706页。


卢辅圣主编：《中国书画全书》（第一册），上海：上海书画出版社，1993年，第848页。



明代画家人数众多，仅徐沁《明画录》里便记载画家850余人。公私收藏流行，绘画理论著述体例多样，流传至今不下30余种。其中很大一部分内容保存在诗集、文集、笔记、杂记中。择其要者，有董其昌《画禅室随笔》《画旨》《画眼》，李开先《中麓画品》，何良俊《四友斋画论》，唐志契《绘事微言》，朱谋㙔（yin）《画史会要》，张丑《清河书画舫》，汪珂玉《珊瑚网》，陈洪绶《画论》等。




明代画论影响最大者当属董其昌《画禅室随笔》，其核心观点是倡导文人画。他提出南北宗论，把禅宗思想进一步引入画论中。关于文人画，早在张彦远的《历代名画记》中就有言表：“自古善画者，莫匪衣冠贵胄、逸士高人。振妙一时，传芳千祀。非闾阎鄙贱之人所能为也。”苏轼则说：“观士人画，如阅天下马，取其意气所到。乃若画工，只取鞭策皮毛，槽枥刍秣，无一点俊发，看数尺便倦。”直接把“衣冠贵胄”、“逸士高人”、“士人画”与画工画加以区分。何良俊在《四友斋画论》中又提出“利家”和“行家”的概念。“利家”指沈周、唐寅、文征明这样的文人画家，“行家”指戴进、吴伟等专业画家。画家以身份分野，身份不同，画风亦有明显区别。




董其昌《画禅室随笔》中极力推崇文人画：“文人之画，自王右丞始，其后董源、僧巨然、李成、范宽为嫡子，李龙眠、王晋卿、米南宫及虎儿，皆从董巨得来。直至元四大家，黄子久、王叔明、倪元镇、吴仲圭，皆其正传。吾朝文、沈，则又远接衣钵。若马、夏及李唐、刘松年，又是大李将军之派，非吾曹当学也。”又云“以天真幽淡为宗”，继米芾“董源平淡天真多”，苏轼“萧散简远”“淡泊”“平淡”，欧阳修“萧条淡泊”“闲和严静”观点之后，进一步强调文人绘画以幽淡为美，成为开清初文人画风气之先者。


俞剑华：《中国古代画论类编》，北京：人民美术出版社，2014年，第27页，第630页，第724页。




清初，恽寿平又提出“静”、“净”二字以凸显文人趣味。王原祁《雨窗漫笔》则说：“化刚劲为柔和，变浑厚为潇洒。”笪重光《画筌》云：“夫山川气象，以浑为宗；林峦交割，以清为法。”“山川之气本静，笔躁动则静气不生；林泉之姿本幽，墨粗疏则幽姿顿减。”文人画的意境追求、笔墨情趣标准得以完整体现。俞剑华：《中国古代画论类编》，北京：人民美术出版社，2014年，第806，817页。



清代绘画史论著述数量庞大，多以万计。这些著述保存了大量史料，但从创作观念品鉴观念上却多重复前人思想，建树不多。山水画论留存最多，如王时敏《西庐画跋》，王翬《清晖画跋》，王原祁《雨窗漫笔》《麓台画跋》，石涛《苦瓜和尚画语录》，龚贤《画诀》，笪重光《画筌》，吴历《墨井画跋》，唐岱《绘事发微》等。邹一桂的《小山画谱》是一部专门论述花鸟画的理论著述。沈宗骞《芥舟学画编》在论山水画的同时兼及人物画，其中第三卷“论传神”是清代肖像画理论的代表作品。蒋骥《传神秘要》、丁皋《写真秘诀》从技法角度对肖像画发展有所贡献。方薰《山静居论画》从画法、画理对山水画、花鸟画、人物画进行了讨论。编纂于康熙四十四年（1705年）的《佩文斋书画谱》共100卷，是一部研究中国古代书画史论的工具书。




清代私人收藏风行，与之相配合的私家书画著录流存众多。较有见地的有孙承泽《庚子消夏记》，吴其贞《书画记》，顾复《平生壮观》，吴升《大观录》，高士奇《江村销夏录》，安岐《墨缘汇观》，吴荣光《辛丑销夏记》等。



石涛《苦瓜和尚画语录》中提出的一些观点值得注意。全书共十八章，以“一画论”为中心，围绕画法、画理，就“受”与“识”、“万”与“一”、“常”与“变”展开辨析。针对清初期画坛的“泥古”之风，石涛旗帜鲜明地追求创作自由，他提出“笔墨当随时代”，“借笔墨写天地万物而陶泳乎我”，“山川使予代山川而言也！山川脱胎于予也，予脱胎于山川也。搜尽奇峰打草稿也，山川与予神遇而迹化也，所以终归于大涤也。”“无法”、“法自我立”，便是突出自我，强调画家个性的发挥。这对于当时画坛，乃至中国近现代绘画都有重要影响。

俞剑华：《中国古代画论类编》，北京：人民美术出版社，2014年，第153页。



十九世纪末二十世纪初，西风东渐，画坛革新声起。康有为、陈独秀等人对“清初四王”以来的文人画提出尖锐批评。蔡元培、陈师曾、邓以蛰、丰子恺、倪貽德等人也提出新的绘画观点。一批青年学子走出国门学习西画，给中国现代画坛带来了新风。徐悲鸿提出的“素描为一切造型艺术之基础”观点，更是影响到现当代中国绘画的发展。



参考书目：

1. 陈传席：《中国绘画美学史》，北京，人民美术出版社，2012年。
2. 叶朗：《中国美学史大纲》，上海，上海人民出版社，1985年。

思考题：

1. 谈谈你对“解衣般礴”的理解。
2. 孔子提出“志于道，据于德，依于仁，游于艺”，谈谈你的认识。