

论中国古典诗书画中的草稿思维

王紫嫣

暨南大学文学院, 广东 广州

收稿日期: 2026年7月4日; 录用日期: 2026年7月26日; 发布日期: 2026年8月7日

摘要

围绕草稿思维的艺术层面研究由来已久。在西方的艺术语境之下, 形而上的面向依然占据着重要位置。在这个背景下, 草稿相对于草图而言相对次要。从西方美学哲学角度来看, 亚里士多德的“现实与潜能”理论及梅洛庞蒂的知觉现象学对草稿价值给出了不同解释, 这需要被关注; 中国古典诗书画中“以稿为作”及“仿”的传统体现了草稿思维内涵, 反映文人对创作过程珍视, 体现对自然、传统与创新的追求, 影响后世美学。中西方思想对草稿艺术价值不同理解和相互补充, 对草稿艺术价值的探索与融合, 既展现了中西方美学的精华, 又推动着美学研究发展。

关键词

草稿, 诗稿, 画稿, 仿作, 残缺

On the Draft-Oriented Thinking in Classical Chinese Poetry, Calligraphy, and Painting

Ziyan Wang

College of Liberal Arts, Jinan University, Guangzhou Guangdong

Received: July 4, 2026; accepted: July 26, 2026; published: August 7, 2026

Abstract

Research on the artistic dimensions of draft-oriented thinking has a long history. Within the Western artistic context, metaphysical perspectives continue to occupy a dominant position; against this backdrop, the concept of a “draft” (or caogao) remains relatively secondary compared to that of a “sketch” (or caotu). From the viewpoint of Western aesthetics and philosophy, Aristotle’s theory of “actuality and potentiality” and Maurice Merleau-Ponty’s phenomenology of perception offer distinct interpretations of the value of drafts, both of which merit close attention. Conversely, the traditions of “treating drafts as finished works” (yi gao wei zuo) and “imitation/emulation” (fang) in

classical Chinese poetry, calligraphy, and painting embody the core connotations of draft-oriented thinking. These traditions reflect the literati's deep appreciation for the creative process itself, as well as their pursuit of nature, tradition, and innovation, profoundly influencing later generations of aesthetics. The varying understandings of the artistic value of drafts in Western and Chinese thought complement each other. The exploration and integration of this artistic value not only showcase the essence of both Chinese and Western aesthetics but also propel the broader development of aesthetic research.

Keywords

Drafts, Poetry Drafts, Painting Drafts, Imitations, Incompleteness

Copyright © 2026 by author(s) and Hans Publishers Inc.

This work is licensed under the Creative Commons Attribution International License (CC BY 4.0).

<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>



Open Access

1. 前言

在当代美学研究中，草稿的艺术价值正逐渐成为一个被广泛讨论的课题。对草稿艺术价值的反思不仅促使我们重新审视草稿在艺术创作进程中所发挥的关键作用，更引导我们以全新的视角去洞察草稿的本质内涵。在此背景下，一个核心问题应运而生：草稿究竟为何物？

在西方艺术创作中，自上世纪九十年代起，便有许多艺术家习惯于草图创作，如达·芬奇、德希达的草图展让人们得以洞察艺术家创作思维[1]。然而，需要指出的是，西方艺术家的草图展在本质上依然是西方传统形而上学思考语境的延续。在这一语境框架内，艺术创作被视作一种动态的运动变化过程，而最终呈现的艺术作品则被视为该运动的终极成果。相较而言，草稿仅仅被界定为在创作进程中，向着作品转化过程中的一种“缺乏”（亚里士多德），它在整个创作体系中处于一种相对次要的地位。

当我们把目光转向东方，会发现中国古典诗书画有着与西方文艺作品截然不同的“稿”文化。在西方文化的影响下，现代学者在研究中国传统诗书画美学时，通常会以西方美学研究框架去思考传统中国诗书画作的理论，发现了有许多理论解释起来意义不对[2]。在西方的文艺作品中，“作品”与“草稿”有着明确的概念区分。在中国古典文献中，诗书画多以“稿”相称，如文稿、诗稿、画稿等。这体现中国士人“以稿为作”的理念。“稿”的含义与中国的礼乐文化紧密相连。儒家文化遵循“述而不作”[3]的理念，强调通过模仿古人进行创作，传承文化精髓。中国古典书画的仿作思维与西方的逼真模仿截然不同，它蕴含着“象外”美学[4]的虚实观念，这使得中国书画理论与西方的草稿思维理论大相径庭。

本文将从三个维度展开深入探讨。首先，以颜真卿的《祭姪文稿》、陆游的《剑南诗稿》和王阳明的《若耶溪送友诗稿》为切入点，剖析中国诗书画中“稿”的多元含义，挖掘其中隐藏的草稿思维内涵。其次，深入研究古典文人书画实践中“仿”与“拟”的“象外”美学思维，以及这种思维对草稿书写意义的深远影响。最后，从跨文化对话的视角出发，探讨西方亚里士多德形上学和梅洛庞蒂知觉现象学对草稿残缺性的艺术价值的思考，反思这些理论能否适用于评判中国诗书画的草图美学，尤其是“以仿为作”的草样书写风格。通过这样的研究，我们有望更全面地理解草稿在不同文化语境下的独特艺术价值。

2. 古典诗书画“以稿为作”的界定

在中国文化的深厚底蕴中，古典文人以“稿”称呼诗书画的传统源远流长，其蕴含着丰富而深邃的美学内涵、文化价值以及历史意义。这一独特的文化现象贯穿于不同朝代，在唐代的颜真卿、宋代的陆

游及明代的王阳明等文人的作品中得以彰显，值得我们深入探究与思考。

颜真卿的《祭姪文稿》，其创作背景乃是为祭奠在安史之乱中英勇殉国的侄子季明。此稿不仅是一篇表达沉痛哀悼之情的祭文，更是保留了颜真卿在书写过程中涂抹修改痕迹的草写原稿。而这一特点使其超越了普通书法作品的范畴，成为书法史上一座丰碑。那肆意挥洒、涂抹的笔墨真切地展示了颜真卿当时悲愤交加的心境，以及对侄子深切的思念与敬仰。每一处涂改、每一笔停顿，都是情感的在纸面留下的记号，展现了书法艺术中情感与形式的完美融合。它打破了传统书法对于规整与完美的追求，以一种原始、真实的状态呈现在世人面前，书法本身的存在不仅仅是笔墨技巧的展示，更是情感的宣泄与呐喊。

陆游的《剑南诗稿》，一部八十五卷的诗词巨著[5]，生动地展现了陆游一生行旅天下的所见所闻、所思所虑以及日常生活的点点滴滴。陆游因对曾经居住长达十年之久的蜀地风土人情怀有深厚的眷恋之情，故而将此诗集命名为《剑南诗稿》，尽管其中大部分诗作是在他返回山阴之后创作完成的。“以稿为作”的诗学美学思维在这部诗稿中体现得淋漓尽致。然而，其晚年所集之诗因多为未经精心剪裁的随手之笔，引发了后世诸多批评[5]。例如，《瓠北诗话》就指出陆游晚期诗作存在诗句重复的问题，认为这是由于他在创作时为了完成篇章而仓促拼凑，无暇进行修改润色所致[5]。但当我们深入研读陆游的诗歌历程，会发现他的创作思想经历了深刻的转变。从早期追求华丽词藻的堆砌，到中年逐渐领悟诗歌艺术的宏大境界，再到晚年对诗家三昧的深刻体悟，如在《示子遹》中，他以自身经验告诫儿子“诗为六艺一，岂用资狡狴？汝果欲学诗，工夫在诗外”[6]，强调诗歌创作不应局限于文字技巧本身，而应从现实的生活经验中汲取灵感。正如陆游在《九月一日夜读诗稿有感走笔作歌》中回顾自己早年学诗经历，感慨当年虽工于词藻却未得诗之真谛[5]，直至中年历经生活磨砺，才体会到诗家三昧在于与天地造化融为一体，超越文字裁减的束缚。这种对诗歌创作的深刻理解，使得《剑南诗稿》不仅仅是九千多首诗句的简单集合，更是陆游一生执着于赋诗行动的生动见证，体现了他在诗歌创作道路上不断探索、追求真理的精神境界。

王阳明的《若耶溪送友诗稿》一首以行草书写而成送别诗文。创作于弘治甲子年间，王阳明在若耶溪畔送别内兄诸用冕赴南都参加乡试。若耶溪作为自古以来的风景名胜之地，曾吸引无数文人墨客在此留下传世佳作。王阳明的这首送别诗巧妙地运用了传统诗歌中雨、月、溪、塘、杨、柳等意象，营造出浓郁的离别氛围，如“若耶溪上雨初歇，若耶溪边船欲发。杨枝袅袅风乍晴，杨花漫漫如雪白”[6]，生动地描绘出送别时的情景，将离别的惆怅与不舍之情融入到自然景色之中，展现了中国士人送别诗以景写情的独特艺术。此诗稿的意义不仅在于其文学价值，更引发了关于送别诗画美学的深刻思考。面对如诗如画的若耶溪美景，如何在诗画创作中精准地捕捉大自然在山水风景间瞬间呈现的踪迹，并用笔墨将其永恒地定格，成为自六朝以来历代文人在创作山水画和山水诗时不断探索的美学命题。这一问题并非仅关乎绘画技巧的高低，而是涉及文人在山水之间雅集、送别之际，能否以敏锐的感知和灵动的笔触，传达出大自然那稍纵即逝却又动人心弦的神韵与意趣，以及这种创作所蕴含的无限可能性。这不禁让人联想到王羲之在兰亭集序中所发出的千古慨叹：“向之所欣，俯仰之间，已为陈迹，犹不能不以之兴怀。”[7]体现了文人对时光易逝、美好难留的深刻感悟，以及对用艺术手段留存瞬间美好的不懈追求。

中国士人以“稿”为作的传统，反映了他们对创作过程的高度珍视。草稿，作为艺术创作的初始形态，承载着创作者纯粹、本真的情感与思绪。它是灵感乍现的瞬间记录，是创作者与内心世界、与外部自然进行深度对话的生动痕迹。这种珍视草稿的传统，体现了中国士人追求真实、自然的审美情趣。他们并不刻意追求完美无瑕的最终成品，而是将创作过程中的瑕疵与修改视为艺术生命成长的必然历程，蕴含着“道法自然”的哲学智慧。在这一过程中，创作者能够摆脱形式的束缚，让情感自由流淌，使艺术作品更具生命力与感染力。

这一以“稿”称呼诗书画的传统对后世美学产生了深远而持久的影响。“以稿为作”的草稿艺术展现出中国古典诗书画独特的艺术魅力、深刻的文化内涵以及对人生、艺术、自然的深邃理解与感悟。艺术作品的真正价值不仅仅在于其最终呈现的精美形式，更在于创作过程中所凝聚的情感深度、思考力度以及探索精神。这种观念引导后世在欣赏艺术作品时，不再仅仅停留在表面的形式美感，而是更加注重挖掘作品背后的创作故事、创作者的心路历程，从草稿中探寻灵感的源泉，理解创作者在特定历史背景和个人心境下的创作意图。同时，也激励着当代创作者勇敢地展现创作过程中的真实与质朴，不拘泥于既定的形式规范，以更加自由、灵动的方式表达内心深处对世界的独特认知与感悟，回归艺术创作的初心。

3. “以仿为作”的思维传承

在中国士人的诗书画传统领域，“稿”蕴含着深邃且多元的美学价值。它犹如一条无形的丝线，巧妙地贯穿于艺术创作、传承与审美体验的历程之中，在历史的鲜明的印记。

从绘画领域来看，画稿在其中扮演着至关重要的角色。画稿，又被称为画样，它不仅是创作过程中的设计蓝图，更是绘画史早期记录的重要载体，其中许多都出自名家之手，如曹不兴的“龙头样”以其精妙的线条和独特的构思，展现出古代艺术家对形态的敏锐捕捉和高超表现能力；杨法成所绘制的佛像《画样十五卷》[8]则以深厚的宗教文化底蕴和精湛的绘画技艺，为后人留下了宝贵的艺术遗产。然而，岁月的长河无情地冲刷，使得众多传统画作原件难觅踪迹，幸得传移模写这一艺术传承方式，让摹本得以流传至今。这些摹本犹如历史的回声，虽非原作，但却能在一定程度上让后人领略到原作的神韵风采，从而成为人们想象和研究原作的重要依据。顾恺之的《洛神赋》和《女史箴图》摹本便是其中的杰出代表，它们以细腻入微的笔触、生动鲜活的形象以及深远幽邃的意境，将原作的艺术魅力展现得淋漓尽致，成为艺术传承长河中不可或缺的璀璨星辰。而顾恺之的《云台山图》则以一种特殊的方式存在，仅有《画云台山记》这一文字记录流传后世，详细记载了画作的构思，涵盖山水布局、人物站位、山势走势、色彩运用等诸多方面，为后人提供了一扇窥视这幅神秘画作的窗户。直至 20 世纪，傅抱石凭借对《画云台山记》的深入钻研，精心勾勒出《画云台山记设计图》草图，并创作了《画云台山记图卷》的画样，这一过程不仅是对古代绘画构思的成功还原与创新诠释，更是跨越时空的艺术对话与传承，彰显了后人对传统艺术的敬重与创新精神。如此一来，历史上的诸多名画，无论是以摹本形式传承，还是通过后人研究重现画样，都为后世绘画创作提供了灵感源泉和借鉴范例。

明清以降，绘画领域兴起了一股以“仿”为题的创作潮流，这一现象犹如一阵春风，为绘画艺术带来了新的生机与活力。沈周的《仿倪雲林山水图》、文征明的《仿赵伯驩后赤壁图卷》、石涛的《仿倪瓒秋山幽居图》等作品如繁花般竞相绽放。这种仿作之风并非简单的模仿复制，而是蕴含着深刻的艺术追求和美学思考。画家们在创作过程中，怀着崇敬之心深入研究前人作品，汲取其构图、笔法、意境等精华，并巧妙地融入自己的理解、感悟与创新元素，使仿作在传承前人风格的基础上，绽放出独特的艺术魅力，实现了艺术的传承与创新发展。

在中国诗书画的仿作传统中，前人作品常被视为创作的样稿，这一传统引发了诸多深邃而复杂的美学难题，尤其是在山水诗画的“拟古”领域。宇文所安在对 中国诗歌拟作的研究中，以“imitation”来翻译“拟”，并指出诗歌中的拟作及以拟为作的文学价值在六朝时代谢玄、陆机的“拟古诗”中开始广泛传播[9]。然而，中国士人书写传统中的拟作与西方表象主义美学思想下的模仿理论有着本质的区别。西方的模仿理论侧重于对客观事物的如实再现，追求外在形态的相似；而中国古典文化中的拟作更强调修辞语法的巧妙转换与重写，正如钱锺书所说的笔的运用，通过独特的语言艺术赋予作品新的内涵与生命力。拟作不仅是语法和形式上的创新，更成为一种独特的风格，是原作稿样形式的延伸与拓展。画家或

诗人在拟作过程中,如同传承火种一般,继承前人的风格特点,并融入自己的个性元素,使其作品焕发出别样的光彩。此外,“拟”更是对前人踪迹的执着追寻,即所谓的“拟迹”。这种追寻并非简单模仿作者的人格,而是深入探究自然在原作中所呈现的微妙踪迹,试图在自己的作品中重现或拓展这种自然之美,实现与自然的深度对话与融合。

草稿在从原作稿样到拟作的转换过程中发挥着关键作用,犹如一座桥梁连接着过去与未来的艺术创造。以孟郊与韩愈的《城南联句》为例,这首诗中的“窑烟暮疏岛”(孟郊)与“沙篆印回平”(韩愈)[10]两句,生动展现了自然与文字之间的奇妙交融。孟郊以细腻的笔触描绘山水景象,将自己融入自然之中;韩愈则以自然的无常影射文字书写的虚幻,二者相互呼应,相得益彰。这两句诗的连接并非刻意为之,而是在文字的自然串联中,如同一幅画卷在读者眼前徐徐展开,呈现出一幅生动而富有诗意的风景图像。

《城南联句》的创作规则别具一格,它改变了汉朝以来每人各咏一句诗的传统联句方式。在这首诗中,先由一人提出上句,接续者不仅要对上句,还要创作下联的上句,让对方继续对下句。每一句诗都没有预先设定的文字意象,而是根据上一句所呈现的意象进行创作,对出的字句作为上联字句意象的自然增补。例如,孟郊开始的上联“竹影金琐碎”,形象地描绘了阳光在竹林间细碎移动的美妙景象;韩愈对出的下联“泉音玉淙琤”[10],则通过描写山泉流淌的声音,进一步铺陈了阳光竹林中的清幽氛围,同时巧妙地延续了晋陆机《招隐诗》中“山溜何泠泠,飞泉漱鸣玉”诗句的泉声铮琤意象的样稿。后来宋欧阳修在《浮槎山水记》中将这一意象进一步延展为“至于荫长松,藉丰草,听山溜之潺湲,饮石泉之滴沥,此山林者之乐也”,使这一自然意象在文学作品中得到了更加丰富和深刻的表达。这一系列的创作过程清晰地展现了草稿如何从对自然的简单记录逐渐转变为富有创意和深度的艺术表达,成为重写自然的重要创作途径。在这个过程中,文本图像的书写成为了在自然山水间探索的脚印,不仅记录了自然的风貌,更传达了创作者的情感与思想,为后人提供了广阔的艺术想象空间。

明末清初蓝瑛的《仿古山水册》是研究中国绘画仿作美学的经典之作,这部共十二幅绢本的画册蕴含着丰富而深刻的美学内涵。画册题名为“仿古山水”,每一幅图都有明确的模仿样本,涵盖了倪瓒的笔法、赵孟頫的诗句、黄公望的笔墨、郭熙的蟹爪枯枝、米芾的云树等众多名家元素。然而,蓝瑛在仿作过程中并非机械地照搬照抄,而是在深入学习前人精髓的基础上,融入了自己的独特理解和创新元素,形成了鲜明的个人风格。从画册的题款中,我们可以清晰地感受到他以仿为作的创作思路。如第一幅中的“云林之法妙在简远。瑛法之,未必耳。笑笑。”表明他在借鉴倪瓒笔法的同时,深知自己与前人的差异,并以一种谦逊而自信的态度进行创作;第二幅的“偶法郭河阳画,西湖外史蓝瑛”体现了他对郭熙绘画风格的学习与借鉴;第五幅“蓝瑛法大痴画”和第七幅“元之高彦敬尚书画法米南宫,有白云红树画,蓝瑛做之”则展示了他对黄公望、高彦敬等名家的学习与传承;第十一幅“法松雪斋秋林觅句”也体现了他对赵孟頫艺术风格的借鉴。通过这些题款,我们可以看到蓝瑛在传承历代名家笔法、笔墨与笔意的过程中,不断探索创新,实现了风格的融合与突破,展现出强烈的重写山水诗意图象的艺术追求。这种仿作方式既体现了对传统艺术的尊重与传承,又彰显了艺术家在传统基础上追求个性与创新的美学精神。

明末时期,版画业蓬勃兴起,其中包括声名远扬的《芥子园画谱》,以及广为流传的杨尔曾的《图绘宗彝》、黄凤池编的《黄氏八种画谱》、顾炳绘制的《顾氏画谱》等。画稿、画样以书籍形式大量刊行,这一现象在绘画领域产生了深远而广泛的影响。一方面,它极大地促进了绘画技法的广泛传播,使更多人有机会接触和学习到各种绘画技巧,为绘画艺术的普及奠定了基础;另一方面,也有力地推动了临摹知识体系的完善与推广,为绘画学习者提供了系统的学习资料和方法指导。然而,这一现象也引发了一个值得深入思考的美学问题:读者在阅读这些书刊复制的历代或当时的山水名作与笔法时,能否突破诸如李昭道、王维、荆浩、文征明等名家所呈现的模式化图样的束缚,从而构思并重写隐匿于山形之外的

自然图像的踪迹？画谱的出版虽然为绘画学习者提供了便捷的学习资源，但也容易使部分读者陷入对固定模式的依赖，从而忽视了自然本身的丰富性与多样性。如何在借鉴画谱的基础上，激发读者的创造力，引导他们去探寻自然之美背后更深层次的美学内涵，成为摆在艺术家、学者和读者面前的一个重要课题。这需要在传承绘画传统的同时，保持对自然的敏锐观察力和独立思考能力。

在中国士人诗书画传统中，“稿”的美学价值无处不在，它贯穿于艺术创作的各个环节，从画稿的传承演变到诗书画仿作的美学追求，再到具体作品中的风格创新与自然表达，以及画谱出版后的思考与挑战。“稿”不仅见证了中国士人对艺术的执着追求与不懈探索，更体现了他们在传统与现代、继承与创新之间寻求平衡的智慧。

4. 草稿的不完整性

西方当代美学对草稿艺术价值的反思，与现代绘画对作品完成性的质疑以及对未完成性价值的思考紧密相连[11]。这种反思并非偶然，它在西方绘画史中有着深厚的根基，犹如一棵参天大树，其枝叶蔓延至从文艺复兴时期的达·芬奇到现代的马尔罗等众多艺术家，甚至可以追溯到遥远的古罗马时代。

朱利安这位在美学研究领域颇有建树的学者，深刻地指出艺术家对未完成作品艺术价值的重视，贯穿了整个西方绘画史。古罗马作家大普林尼在其经典著作《博物志》中，对艺术家未完成的艺术作品给予了热情洋溢的颂扬。他认为，那些艺术家生前留下的残缺不全的草图，宛如神秘的宝藏，有时比完整的作品更能吸引人们的眼光[12]。当人们凝视这些草图时，仿佛能够穿越时空的隧道，不仅能窥视到作品最初的原始初稿，还能清晰地感受到艺术家在创作过程中留下的思想痕迹，甚至能体会到艺术家停笔时那一瞬间的遗憾之情。达·芬奇在《蒙娜丽莎》中巧妙运用的烘托晕染法，使得人物轮廓如梦幻般浮现于可见与不可见之间；提香笔下的《宁芙与牧人》([13]: p. 103)，以若隐若现的笔触描绘出远处山林景物，将其作为叙事图像的背景，营造出一种空灵悠远的意境。这些作品虽然在画面上看似存在笔法或技法的欠缺，但这种所谓的欠缺却丝毫没有妨碍作品艺术价值的完整呈现，反而为作品增添了一种独特的韵味。

从西方哲学美学的视角出发，亚里士多德的“现实与潜能”形上学理论为解释作品草图提供了一把钥匙。作品的草图就像是一个正在孕育生命的胚胎，显示出作品所描绘的事物始终处于从潜能迈向现实的动态生发历程之中。而草图中那些看似不完善之处，恰似一扇扇半掩的门，触动观者的心灵，激发他们以丰富的联想去填补画面的空缺。艺术史家贡布里希敏锐地洞察到，草图的真正力量在于它能够像一把神奇的魔杖，激发人们无尽的艺术想象力。在这个意义上，草稿或草稿的欠缺，就如同指向远方的灯塔，明确地指向作品完成的可能性。尽管草图本身存在不足，但人们可以凭借想象力的翅膀，使其在心灵中趋于完美。

梅洛庞蒂的知觉现象学则为我们理解作品草图的欠缺开辟了另一条独特的路径。在他的眼中，绘画图像如同从心灵深处流淌出的清泉，是原初知觉的自然延伸。由于知觉本身如同永不停歇的河流，奔腾不息，因此，作品自然而然地像草图一样，成为了一个永远处于发展变化之中的未尽之物。作品的草图仿佛是一扇窗户，透过它那局部的视角，向我们展示了一个尚待深入思考、尽情表达，却又远远逸出我们日常知觉视角之外的神秘世界。按照梅洛庞蒂知觉现象学的观点，草图理论的基石在于我们是以草图般的方式感知这个世界的，而作品草图的不完善性，就像深深扎根于大地的树根，源自于我们“在世存有”的基本存在结构。从这个角度来看，作品草图之所以存在不足，是因为我们的知觉本身存在一定的限度，就像一道无形的屏障，限制了对事物的全面认知([13]: p. 108)。

与西方截然不同，中国士人书画在作品中展现出的虚空或保留缺乏，具有别具一格的美感意涵。道家所倡导的“大巧若拙”“大成若缺”等深邃思想，深深地影响了历代文人对作品残缺美的独特体验。欧阳修在其精心编撰的《集古录跋尾》中，记录了众多字迹不全的断简拓片。这些拓片犹如历史长河中

的碎片，承载着岁月的痕迹。例如“右汉残碑阴，前后磨灭不知为何人碑。其知为汉碑者，盖其隶字非汉人莫能为也。其字仅可见者尚数十”“右汉无名碑，文字磨灭，其姓氏名字皆不可见，其仅可见者云……其余字画尚完者多，但不能成文尔”“右汉残碑，不知为何人，所存者才三十二字，不复成文，惟云‘高字幼’，知其名高……其余字画尚完者多，但不能成文尔”等等。欧阳修收集这些残碑的背后，有着多种复杂的理由。其中之一便是他对这些古老之物的一种特殊情感，他认为好古之士所珍藏的物品，未必都具有实用价值，但那些埋没零落的残碑却格外令人怜惜，这便是他的“好古之癖”。在《集古录跋尾》的序文中，他进一步解释自己收集这些散落在“四海九州，名山大泽，穷崖绝谷，荒林破冢”[14]之间残碑拓片的初衷，乃是为了满足自己的喜好，以便在闲暇时光把玩欣赏，直至终老。学者艾朗诺深刻地指出，欧阳修对这些残缺之物的“好古之癖”，实际上是一种对历史书写的深刻美感反思[15]。

欧阳修作为《新唐书》的修撰者，对正史文字与曾经发生但已消逝在历史长河中的洪荒岁月之间的巨大距离有着深刻的体悟。这些看似无用且终将消散在岁月尘埃中的断简残碑，虽然不能为正史文字提供确凿的证据，但它们却以自身的残缺，默默地诉说着人世间的沧桑变迁与荣耀辉煌。不仅仅是残碑，即使是那些完整的碑帖，同样揭示了万物的残缺本质。在中国人的审美观念中，作品的残缺既不是因为创作历程尚未完成而存在的不足，也不是由于我们在世存有感知结构的限制，更不是相较于作品所追求的、所源自的、不可触及且不朽的他者而产生的欠缺。艺术家在作品中所捕捉和描绘的知觉事物，与之相比，仅仅是存在缺漏和碎裂之处的不完美存在。作品的残缺源自事物本身的固有属性，无论是诗作、书法还是画稿，皆遵循此理。

中国历代文人山水书画的戏作稿本，追求的并非是形式上的完美无缺，而是一种洒脱自在的艺术境界。它们借助运笔自如的墨戏，如同灵动的舞者在舞台上翩翩起舞，以简洁的笔墨隐藏事物的外在形迹，同时又巧妙地勾勒出事物的内在神韵。让自然山水、云树等元素，在季节的更迭变换中自由往来、相互呼应，在笔墨运行的虚实之间自由起落、隐匿或现身。就像文同画竹，苏轼将其作画过程生动地比喻为“如兔起鹘落，少纵则逝矣”[16]，强调其下笔之迅速果断。文同对于竹石枯木的描绘，真正重要的并非是追求外在形态的相似，而是在笔墨之间领悟自然之理。无论是草草几笔勾勒出的枯木竹石图，还是结构复杂的山水图像，都是对自然千变万化的生动书写和深刻印记。这正是中国山水画中萧条淡泊美感意义的核心所在：无论作品的笔法结构多么复杂绵密，都无法穷尽自然山水景色那无尽的美妙与神秘。这便是郭熙所说的“远”，以及倪瓒所谓的“逸”的深刻内涵。山水之“远”，并非仅仅局限于空间场所的物理距离，而在于自然山水在画作前，以诗意的笔触开启笔墨构成的世界后，并不停留于此，而是引领观者的目光和思绪，将笔墨引向山水那沉静、寂寥之境，使观者沉浸其中，默默体悟，无需言语。倪瓒所说的“仆之所谓画者不过逸笔草草”，并非只是文人画简笔的托辞，而是源于他内心深处对艺术的独特理解和追求。他不愿随意涂抹事物的表象色彩，而是以“逸笔草草，不求形似”的方式，“聊以自娱”，在这种看似随意的创作中，表达自己对自然山水的深刻感悟，即使山水的神韵依旧在笔墨之外若隐若现，却更能引发观者无尽的遐想。

中西方对于草稿艺术价值的理解，反映了两种截然不同文化背景下美学观念的鲜明差异。西方美学更多地从哲学理论的高度和认知想象的角度出发，强调草图对作品完成性的启示以及对知觉世界的延伸拓展；而中国美学深受道家等思想的浸润，注重作品残缺所蕴含的自然、淡泊之美，以及对事物本身存在状态的真实呈现。这种差异并非对立，而是相互补充，共同丰富了美学的深邃内涵，为我们深入理解艺术创作和审美体验提供了多元而广阔的视角。

5. 结语

在本文中，我们深入探讨了草稿在当代美学研究中的价值，揭示了草稿不仅是艺术创作过程中的关

键环节，更是艺术作品本质内涵的重要体现。通过对中西方艺术草稿的比较分析，我们发现草稿在不同文化语境下呈现出独特的艺术价值和美学意义。

草稿的价值在于其记录了艺术家创作过程中的思考轨迹和情感变化，是艺术家与内心世界、外部自然对话的生动痕迹。在西方，草稿被视为艺术创作的动态过程，而在中国，草稿则被视为艺术创作的一部分，体现了“以稿为作”的理念。通过对颜真卿的《祭姪文稿》、陆游的《剑南诗稿》和王阳明的《若耶溪送友诗稿》等作品的分析，我们挖掘了中国诗书画中“稿”的多元含义和草稿思维的内涵。同时，我们也探讨了古典文人书画实践中“仿”与“拟”的“象外”美学思维，以及这种思维对草稿书写意义的影响。此外，我们还从跨文化对话的视角出发，探讨了西方亚里士多德形上学和梅洛庞蒂知觉现象学对草稿残缺性的艺术价值的思考，并反思了这些理论是否适用于评判中国诗书画的草图美学。通过这一研究，我们不仅更全面地理解了草稿在不同文化语境下的艺术价值，也为当代艺术创作和美学研究提供了新的视角和思考。

总之，草稿的艺术价值在于其记录了艺术创作的真实过程，展现了艺术家的情感和思想，以及对自然和世界的深刻理解。无论是在西方还是东方，草稿都是艺术创作不可或缺的一部分，它以其独特的方式，展现了艺术作品的生命力和感染力。通过对草稿的深入研究，我们能够更加深刻地理解艺术的本质，以及艺术与人类精神世界的紧密联系。

参考文献

- [1] Derrida, J. (1991) *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines*. Réunion des Musées Nationaux.
- [2] 刘千美. 笔墨之外: 古典文人诗书画的草稿思维与实践[J]. 哲学与文化, 2020, 47(3): 43-56.
<https://www.airitilibrary.com/Article/Detail?DocID=10158383-202003-202004070017-202004070017-43-56>, 2026-05-21.
- [3] 杨伯峻. 论语译注[M]. 北京: 中华书局, 2017: 80.
- [4] 清·董皓. 《全唐文》卷五《董氏武陵集记》[M]. 上海: 上海古籍出版社, 2018: 603.
- [5] 钱仲联. 《剑南诗稿校注》卷一[M]. 上海: 上海古籍出版社, 1985: 8.
- [6] 清·赵翼. 《瓠北诗话》，卷六《陆放翁诗》[M]. 广文出版社, 1971: 97.
- [7] 束景南, 编撰. 王阳明佚文辑考编年[M]. 上海: 上海古籍出版社, 2024: 185.
- [8] 王耀庭. 传移模写[M]//. 历代名画记. 2007: 15.
- [9] Owen, S. (2006) *The Making of Early Chinese Classical Poetry*. Harvard University Press.
- [10] 唐·韩愈. 《昌黎先生集》卷八[M]//《宋》文说, 注;《宋》王俦, 补注. 新刊经进详注昌黎先生文集. 上海: 上海古籍出版社, 2012: 14.
- [11] Jullien, F. (2003) *La grand image n'a pas de forme: Ou du non-objet par la peinture*. Seuil, 99-109.
- [12] Pliny the Elder (1961) *Natural History*. Rackham, H., Ed., Volume IX, Book XXXV.XL.145., Harvard University Press/William Heinemann, 366-367.
- [13] Jullien, F. (2003) *La grand image n'a pas de forme*. Seuil, 103-108.
- [14] 宋·欧阳修. 集古录跋尾卷三[M]//陈蒲清. 欧阳修集. 长沙: 岳麓书社, 2020: 46.
- [15] Egan, R. (2006) Rethinking “Traces” from the Past: Ouyang Xiu on Stone Inscriptions. In: Halperin, M., Ed., *The Problem of Beauty*, Harvard University Asia Center, 7-59. https://doi.org/10.1163/9781684174393_003
- [16] 宋·苏轼. 文与可画篋谷偃竹记[M]//孔凡礼. 《苏轼文集》第二册. 北京: 中华书局, 2024: 21.