

《芥子园画传》研究

刘越◎著

人見僧鞋菊度履向崇
桑訛將慧遠量同為
白社客染得青蓮色一
隻謾西歸雙兔還對飛



黑龙江人民出版社

《芥子园画传》研究

刘越◎著
黑龙江人民出版社

图书在版编目(CIP)数据

《芥子园画传》研究/刘越著. —哈尔滨:黑龙江人民出版社,2010.7
ISBN 978-7-207-08696-9

I. ①芥... II. ①刘... III. 中国画—技法(美术)
②芥子园画传—研究 IV. ①J212

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2010)第 115030 号

责任编辑:刘海滨

装帧设计:李 梅

《芥子园画传》研究

Jieziyuan Huazhuan Yanjiu

刘 越 著

出版发行 黑龙江人民出版社

通讯地址 哈尔滨市南岗区宣庆小区1号楼(150008)

网 址 www.longpress.com

电子邮箱 hljrmcbs@yeah.net

印 刷 黑龙江省教育厅印刷厂

开 本 787×1092 毫米 1/16

印 张 12.625

字 数 187 000

版 次 2010 年 7 月第 1 版 2010 年 7 月第 1 次印刷

书 号 ISBN 978-7-207-08696-9/J·204

定 价 30.00 元

(如发现本书有印制质量问题,印刷厂负责调换)

本社常年法律顾问:北京市大成律师事务所哈尔滨分所律师赵学利、赵景波

作者简介

刘越,女,1978年4月生于哈尔滨。1997年考入哈尔滨师范大学美术教育系中国画专业。2001年毕业后考入吉林艺术学院,师从吕士荣教授学习写意人物画,获硕士学位。2004年考入南京师范大学,师从范景中教授学习美术史,2007年获美术学博士学位。2007年至今在哈尔滨理工大学艺术学院执教(现为黑龙江大学文艺学博士后)。

哈尔滨理工大学青年拔尖创新人才培养计划资助项目



目 录	
绪论	(1)
第一章 《芥子园画传》的成书背景	(7)
一、明清画谱出版的背景	(7)
二、明清套印版画刊刻的背景	(12)
第二章 《芥子园画传初集》版本考析	(17)
一、《芥子园画传初集》原刻本辨正	(19)
二、《芥子园画传初集》翻刻本考析	(41)
三、《芥子园画传》巢勋摹印增图本考析	(71)
四、余论	(84)
第三章 《芥子园画传初集》来源考	(87)
一、《芥子园画传初集》文字来源考	(88)
二、《芥子园画传初集》图谱来源考	(107)
第四章 海外《芥子园画传》研究述评	(135)
一、《芥子园画传》的注释与评述	(137)
二、《芥子园画传》的版本研究	(153)
第五章 《芥子园画传》的影响	(164)
一、《芥子园画传》在中国的影响	(164)
二、《芥子园画传》对日本的影响	(172)
结 语	(185)
参考书目	(186)
后 记	(193)

绪 论

《芥子园画传》是我国古代画谱的巅峰之作。自清康熙十八年(1679年)初版发行至今,已有三百多年。这三百多年中,此书不断再版,影响甚深,并远播东瀛,对日本美术产生了极大影响。

《芥子园画传》共三集,分《初集》、《二集》、《三集》。《初集》五卷五册,康熙十八年芥子园甥馆刊行,王概编辑。《初集》不仅内容丰富(包括了画学浅说、树谱、石谱、人物屋宇谱和摹仿诸家画谱),而且很有独创性。《二集》梅兰竹菊谱,《三集》花卉翎毛谱,但内容的精彩与影响,皆逊于《初集》。

历史上对《芥子园画传》的评价可谓褒贬不一,我国近现代学者余绍宋¹、王伯敏²、王世襄³等对《芥子园画传》的贡献皆赞赏有加。意大利学者佩特鲁奇⁴,美国学者裘开明⁵、施蕴珍⁶也对其作出很高的评价。但二战后,日本学者古原宏伸对《芥子园画传初集》的研究,却提出了很多相反的结论:

在我的小论中,我沿用王概这位有个性人物的一贯作风,试图推翻人们对《芥子园画传初集》的盲目崇奉。我的结论是:《芥子园画传初集》的内容过分重复,是本杜撰的通俗书。在此所提出的新论,希望成为研究者的俎上之肉,同时,我的这种尝试愿受嘲笑,但是我们必须认识到这本书存在的巨大历史价值,当然我所指的是《芥子园画传》初版。⁷

他的这个观点,推翻了以往大多数学者对《芥子园画传》的热衷与推崇,完全否定了《芥子园画传》在中国绘画史以及日本绘画史上

的地位与作用,对于古原宏伸的这个观点,国内至今还没有人质疑。国内学者只有少数做过《芥子园画传》的研究,对中国和日本产生影响的话题虽有所涉及,但研究面小,并没有展开。这些研究大多基于鉴赏审美的领域,思路较为狭窄;论证的方法也多为印象式,故所得的结论,往往不能让人信服。而以期对《芥子园画传》整体的价值做一个判断,以及估量它对中国以及日本影响的程度,这样的研究,还没有人做过。

试想一下,明清之际,一部书籍,如果它不好,何以流传这么久远,变成历史中的经典?如果评价一部书籍好坏的标准是用时间来衡量的话,那么三百多年的时间又使它不好到哪里呢?假如古原宏伸的前提错了,那么,由此而得出的结论还能让人信服吗?引起笔者怀疑的,正是古原先生论证的两个重要的前提:其一,他信从自己所依据的《芥子园画传初集》的版本;其二,他以王概的为人来评价《芥子园画传初集》为抄袭之作。古原先生所有的推论实际都是建立在这两个前提之上的。然而,这两个前提可靠吗?

一百多年来学术界对《芥子园画传》的研究,主要是对初集的研究。本书为避免把篇幅拉得过长,而又失去重心,研究的范围也不逾此。笔者将对前辈学者所主要论述的三个方面,重新予以检查和评述:一是版本与源流之考证,二是《芥子园画传》的注释与评述,三是在美术教育方面的地位与影响。版本的问题,是研究历史文献的基础。虽然似乎看来仅仅只是一个版本问题,但必然涉及对《芥子园画传》及其作者的评价,甚至明清版画与艺术成就等等一系列问题的评价,这是其中最不可忽视的一个基础环节。而古原宏伸的问题恰恰就出在这里——他将翻刻版误认为初版。

近百年来,不仅古原宏伸一人,美国学者裘开明、施蕴珍也在《芥子园画传初集》初版与翻刻版的辨别上出了问题。甚至鉴定版本权威的中国国家图书馆,也认为《芥子园画传初集》最好的版本就是“姑苏赵氏书业堂翻刻本”,这样的问题值得我们深思。需要我们进一步思考的是这些学者既已认定《芥子园画传》的初版原貌,便据此来考定、评价其优劣。这样的评价确切与否,值得推敲。虽然清代以来目录、版本考证学的发展使版本研究有很大的进展,但美术文献的版本研究还远远不够,而且《芥子园画传》又是中国影响最大、版本最多、

发行量最大的画谱教材,待解疑团很多,因此,更须深入加以研究。日本学者平塚運一⁸、我国台湾学者刘渊临⁹都曾长期关注过此问题,并曾撰文探讨《芥子园画传》部分版本。

目前,以版本为基础对《芥子园画传初集》来源的研究,进展也不小。早在1978年石峻就对《芥子园画传初集》部分图谱来源作出考证。¹⁰2001年,我国学者王世襄也在其《中国画论研究》中探讨了《初集》部分文字的来源。¹¹2003年日本学者古原宏伸的《〈芥子园画传初集〉解题》,将此问题大大推进了一步,他对《初集》文字和图的来源都做了考证。笔者认为,他对《初集》文字来源的怀疑是有根据的(其中文字和图谱的来源可以追溯到明代的画论和画谱书)。这很可能限于当时的条件,作者王概看不到以往的画论原书和原作。那么,孰为王概编辑此书所取的二手资料,还需要进一步详加研究。但其中就古原所论《芥子园画传初集》大部分图谱的来源为《太平山水图》一说,笔者还抱有异议。另外,关于他对王概为人的质疑,也是值得商榷的。

关于《芥子园画传》的影响,需要我们以客观公正的评判态度,它对日本造成的影响是不可否认的事实,需要我们做的是进一步明确影响的程度。但对中国画家影响的话题却很难开启,因为极少有中国画家提到它,文献的资料毕竟有限。尽管如此,德国汉学家雷德候在其《万物:中国艺术中的模件化和规模化生产》中也作出解释:

在充分研习了《芥子园画传》之后,即使业余爱好者也能够用这些母题拼凑出完整的构图,从而完成颇为可观的画作。这一值得注重的事实——以此方式有可能解析文人的画作并将其中的构成元素汇编为图谱——再次证明模件系统是多么适合于中国人的思维方式。¹²

这个观点,他在《万物:中国艺术中的模件化和规模化生产》中反复强调,并通过解析郑燮、徐悲鸿等人的画作来证明《芥子园画传》与画家们的密切关系,从而在形式上解释了《芥子园画传》对画家创作的影响——核心就是模件化的思维方式。这种思路对本书的写作是一个极大的启发,它进一步坚定了笔者的看法;但是对于这些画家闭口不谈《芥子园画传》的原因,他没有解释。本书第五章将从观念上

着眼,将《芥子园画传》对中国画家思想影响的原因予以说明。

本书共分五章评述《芥子园画传》。

第一章叙说《芥子园画传》成书的文化背景,明清画谱编辑出版情况及明清套印版画的刊刻。通过对明代画谱与套印版画的梳理,追溯《芥子园画传》与明代画谱编辑、印刷出版的传统渊源。

第二章为本书重点,目的是考证《芥子园画传初集》的版本源流。笔者将通过对所见《芥子园画传初集》的版本进行考证与辨析,纠正古原宏伸与裘开明等人的错误,提出今藏上海图书馆的《芥子园画传初集》(编号:线善 756243—47)为初版的结论,并对《芥子园画传》版本的源流做了梳理。

第三章是关于《芥子园画传初集》来源的考证,分为文字考证和图谱考证两个部分。本书研究的目的不是对文字本身与插图优劣予以过多的解释,而是找出其真正的源头,进而窥见《芥子园画传初集》的编辑来源。

第四章是对海外《芥子园画传初集》研究的总结与评述。本章辑录佩特鲁奇、施蕴珍、裘开明、古原宏伸诸位学者对《芥子园画传》的评价,结合汉学研究的背景,找出促使这些评论产生的原因。考虑到这些学者研究所处的不同时空以及他们各自处于不同文化背景,因此,不是把重点放在对《芥子园画传》理解的对错与否之上,而是探寻其研究背后的原因。由于笔者学力有限,这一章的内容带有冒险性。

第五章是研究《芥子园画传》对中国和日本的影响。如它对中国和日本画家、美术教育、印刷技术等方面的影响以及传入日本的经过。关于这些问题,中国学者戚印平¹³,法国学者马尔凯¹⁴,日本学者武田光一¹⁵、水上典子¹⁶等都对其进行过专门的研究,本章是对他们研究的继续和补充。

本书研究的最终目的,是对困扰学术界多年的《芥子园画传初集》“初版”、“翻刻版”疑团的释疑,并对现有的《芥子园画传》研究,进行全面、系统的总结与评述,以期为后来的进一步研究,奠定坚实的基础。

- 1 余绍宋:《书画书录解题》,北京图书馆出版社2003年版,第192~193页。
- 2 王伯敏:《芥子园画传的贡献》,载《中国版画通史》,上海人民美术出版社1961年版,第152~161页。
- 3 王世襄:《中国画论研究》,广西师范大学出版社2001年版,第990~1440页。
- 4 Raphael Petrucci, "Le Kie Tseu Yuan Houa Tchouan Traduit Et Commenté", *T'oung Pao*, vol. 13, 1912, pp. 42 ~ 96, pp. 155 ~ 204, pp. 313 ~ 350.
- 5 Alfred. K'ai-ming Ch'iu, "The Chieh Tzu Yüan Hua Chuan (Mustard Seed Garden Painting Manual) Early editions in American collections", *Archives of the Chinese Art Society of America*, vol. 5, 1951, pp. 55 ~ 56.
- 6 Mai-mai Sze, *the tao of paingting: a study of the ritual disposition of Chinese painting with a translation of the Chieh Tzu Yuan Hua Chuan or Mustard Seed Garden Manual of Painting 1679—1701*, Princeton University Press, 1956.
- 7 [日]古原宏伸:《〈芥子园画传初集〉解题》,载范景中、曹意强主编《美术史与观念史》第3期,南京师范大学出版社2002年版,第229页。
- 8 [日]平塚運一:《芥子園畫傳とその異版》上、中、下,载《南画研究》,中央公论美术,1958年4、5、6月版,第6~8页,第5~8页,第9~12页。
- 9 刘渊临:《〈芥子园画谱〉研究》,载《美术学报》1979年第13期,第2195~2259页。
- 10 石峻:《〈芥子园〉初集图谱之来源》,载《书画论稿》,香港中华书局1978年版,第186~188页。
- 11 王世襄:《中国画论研究》,广西师范大学出版社2001年版,第936~1007页。
- 12 [德]雷德侯:《万物:中国艺术中的模件化和规模化生产》,生活·读书·新知三联书店2005年版,第269页。
- 13 戚印平:《日本江户时代传入中国画谱考》,《新美术》2001年第3期,第68~88页。
- 14 [法]马尔凯:《十七世纪中国画谱在日本被接受的经过》,《中国和欧洲:印刷术和书籍史(八世纪/十五世纪——二十世纪)》,吴旻译,

2005年中法研讨会论文,国家图书馆善本特藏部,第232~243页。

15 [日]武田光一:《池大雅借鉴画谱的创作》,载范景中、曹意强主编《美术史与观念史》第3期,南京师范大学出版社2005年版,第170~207页。

16 [日]水上典子:《画業かろ文業へ荅村の“芥子園画传”へのわり》,《武库川国文》第56号,2000年版,第154页。

第一章 《芥子园画传》的成书背景

一、明清画谱出版的背景

我国古代,画谱之名的出现早在北宋时期就开始了,但其名实各异,种类繁多,有单纯的文字纪传谱、有插图的纪传谱、观赏谱、记物谱以及技法谱等。¹其中技法谱按照文字和图的比例,大体上可分为以下三种:

(一)文字谱,即只记文字,没有图画。例如,清代邹一桂的《小山画谱》。

(二)授图谱(课稿),即以图为主,附以文字。这种授图谱大多为手绘本,未经刊刻。有倪瓚的《画谱》(原作1350年完成,仿本今藏于台北故宫博物院),吴镇、柯九思均有《墨竹谱》手迹传世。明代有龚贤的《龚半千课徒画稿》、顾见龙的《仿各家课徒画稿》)。这类授图谱大部分有简单的题字,文字标注比较粗,内容主要是画法要点或有关画论等,这类课稿如按一定体例编排整理,出版便成“画谱”。

(三)文字与图谱结合,即随图注文,按各种画法类别,系统编辑,比较全面。例如,元代李衍的《竹谱详录》、胡正言的《十竹斋书画谱》等,还有本文将要讨论的《芥子园画传》。

从教学功能看,文字谱产生最早,用途比较单一,并且需要学生具备一定的文字能力和学养,才能领会老师的真意。第二种课稿类似讲义,大多为图画,是学习过渡用的教材,虽然比较实际,但还没有达到名副其实的画谱标准。第三种文字与图谱的结合则标志着画谱编辑体例发展的完备,图文并貌,真正起到教学示范、临摹、研究、欣赏

和入门向导的作用,对普通人学习绘画大有裨益,这种结合是从元代李衍的《竹谱》开始的。到了明清时期,画谱有了极大的发展。

明代画谱最初的出现,是与元代《竹谱》的传统相关的。明初,高松(字守之,号南崖子,又号我山,河北文安人)在他的《竹谱》(首尾俱缺,钤版年月不详)、《菊谱》(嘉靖二十九年,1550年)和《翎毛谱》(嘉靖三十三年,1554年)中继承了元代李衍《竹谱》中将图画与文字结合的特点。²

高松的《菊谱》版框单面,幅面长方形,每页前后各1图。首载“下手歌诀”目录,共21式,详细地讲解画菊要领。后菊花图100种、诗100首题于图上。《翎毛谱》共72式。其中写翎毛下手口诀,1图2式或4式,共12式。《飞鸣宿食杂著鸟》中飞鸟14式,鸣鸟9式,食鸟14式,杂著鸟23式。《菊谱》卷首高松自序言:“参诗意味分别花头,百品于谱后。”³这里我们还是可以看到由元代李衍(1245—1320年)提出的“竹品”观念的影响。而高松此谱在图式的选择上,更加简单直接,适于初学者学习。在内容上也打破了以往谱类单一的惯例,增加了《菊谱》和《翎毛谱》,为丰富画谱的内容做好了准备。

从明代万历(1573—1619年)年间开始,画谱出现了审美观念上的变革。这其中有很多因素,一方面是人们对古代艺术品的喜好,逐渐形成一种风气,尤其是在江南地区,赏古鉴古之风盛行;另一方面,各种单纯为观赏而出版的书籍多了起来。这种观念,首先集中反映在大量出版的画谱书中,汇编古画的《顾氏画谱》、以诗配画的《唐诗画谱》都是这一时期的产物。

万历三十一年(1603年),浙江人顾炳(字黯然,号怀泉)就对其所见古代绘画进行了一次汇编。他的《顾氏画谱》(又称《历代名公画谱》)共选编了晋唐至元明画家等106家,共106图。其中自晋到五代18幅,宋画31幅,元画15幅,明画42幅。在数量上远远超过了以前的画谱书。顾氏选编此谱的动机和旨趣在全天叙的序言中,阐述得很详细:

画之出也较晚,而其传与藏最难……中经华夷改革战争之故,不可胜纪。无论付祝融、沦异域、化乌有者什五焉,而残缣裂楮,烟黯漫灭之余,能快人间之展玩者有几本?其出与传不敌金

石之力也远甚。计名笔之存遗逮今日者，若唐若五代，寥寥宇内，慕等瑞符，此不敢为贗，抑无所事贗也。嗣后国手代兴，古不及近，则锥轮大辂，本质增华，宋元诸艺，以近故盛，以盛故传，惟盛且传而出，复稍近则其为贗者始锐于淆乱真者，而画家初学，益鲜窥古作者之真，而日堕恶道，于是焉有复古救时之虑者，为之象其模范，而设其典刑，此吾友顾炳氏画谱所由辑也。⁴

从此可知，顾炳选辑历代古画的动机，即在于使初学者不被贗品引入歧途，“设其典刑”从而“窥古作者之真”，借以推动中国画之发展。顾氏此谱既反映了当时喜好古画的风气，也给初学绘画者一个契机。

《顾氏画谱》在编辑体例上，摹仿《图绘宝鉴》，以时代为序，如谱例第1则“不主褒贬之意，论次多循《图绘宝鉴》，壹以世代为序”。⁵版框单边，每页前面一图，幅面长方或正圆形，在形式上采取缩临真迹的方法：“采摹名画，略仿宣和博古图制，减小元样。”⁶从而提高了画谱的示范功能。（谱例第3则）后面则是评传，这些评传都是与顾氏有交往的人士所写，并署款钤印，所谓“乐成雅事，任取操觚，先后无次，其或直录宝鉴本文，或独摭赏识藻。”（谱例第5则）⁷作者的目和选择的标准，如他在谱例中所言：“晋宋真迹，人间绝少，唐及宋代，亦流传有数，止拟经目会心，辄恳求临仿，以备一家数。至于心慕未睹者，倘杂杜撰，岂不惭皇杀人，即鄙见未协者，宁付阙疑，不敢雷同附会。”（谱例第6则）⁸顾氏此谱虽未记刻工姓名，但从手法上看，定出自高手，刻法精坚，刀锋犀利，粗拙有笔，精美细致。较高松的《竹谱》、《菊谱》和《翎毛谱》来说，不仅有教学的目的，也可归入纯艺术的范畴。

画谱在进入文人画家的视野后，那些早已被文人们所熟悉的诗、书、画论对画谱也有重大的影响。万历年间苏州清绘斋刊刻的《古今画谱》（1573—1612年，又名《唐六如画谱》），即以诗、书、画印相配。谱内封面右行楷书题“唐解元仿”，左行接“古今画谱”，中一行小字署“清绘斋”。各卷首均有“唐六如画谱序”，版框单边，画幅长方，每页每幅后题字，篆隶行草皆备署款钤印，间亦有画家自题名。谱内图画大多山水、人物。此谱虽无总目，但按唐寅生卒（1470—1523年）

和其中画后题款断定,应为书商伪托之作。⁹

清绘斋出版的另外一种《名公扇谱》,使画谱形式有很大的改观,在以前长方和正圆形之外,又增加了扇面的形式。此谱扇图共48幅,其中山水29幅,花鸟7幅,人物6幅,其他6幅,其中29幅扇图右上方署“大梁张成龙写”,可知此谱为明张成龙(张白云,名成龙,河南大梁人)所辑。

万历年间画谱出现了连续出版的高峰,集雅斋书肆主人黄凤池编辑了《集雅斋画谱》,包括《唐诗画谱》(《唐诗五言画谱》、《唐诗六言画谱》和《唐诗七言画谱》,1573—1619年)、《梅竹兰菊四谱》(1620年)、《木本花鸟谱》(1621年)、《草本花诗谱》共六种。其中《唐诗画谱》各50幅,绘此谱者是蔡仲寰、蔡汝佐,画为长方,图为山水人物,幅后有诗文,形式与《古今画谱》相似。《梅竹兰菊四谱》一卷,26幅全为梅花图,画上都有题诗,无款。第52幅则为画竹图式,画上偶有释注,沿袭程大应之《雪斋竹谱》而成。《木本花鸟谱》一卷,《草木花诗谱》一卷,图画版框单边,单面方式,前面绘画,后面题花名及说明文字,均为当时名家书法,间有款识。此谱虽署画谱,但解释花的种类、形状和种植,更似一册植物图说。

《集雅斋画谱》虽然在形式上大多沿袭前代,但在内容上综合了山水、梅竹兰菊、花卉翎毛,相对比较全面。以至后来有书肆取“清绘斋”刻本二种和“集雅斋”刻本六种,辑印了《八种画谱》一编。日本的书肆中川茂兵卫于康熙四十九年时又重刻了《八种画谱》本,流行东瀛。

明代后期,画谱在着重美观的同时,亦突出它的教学功用。明末胡正言编辑的《十竹斋书画谱》使画谱走向成熟,该谱绘刻约始于万历四十七年(1619年),完成于天启七年(1627年),彩色套印,共八卷,内分“书画谱”、“墨华谱”、“果谱”、“翎毛谱”、“兰谱”、“竹谱”、“梅谱”和“石谱”等八种,每种图40幅,一图一文,由胡正言及当时名家如吴彬、吴士冠、魏之克、米万钟、文震亨等所画,还有一些摹仿名家的,如赵孟頫、沈周、唐寅等人的作品。其中“兰竹”二谱都附有“起手式”,绘图分述画兰竹的方法。在竹谱中也刊有画诀以及写杆、写节、写枝、写叶各种图式。在图版的对开上,都有名人题句。此谱不仅在视觉上达到美观,而且在编辑体例和内容上也超过了以往的

画谱,将画谱的发展大大推进了一步。

清代的《芥子园画传》则继承了明代诸画谱的优秀传统,将画谱的发展推到了顶峰。《芥子园画传初集》,共5卷,卷一《青在堂画学浅说》,讲述了绘画的画理、画法,为初学者提供了画论的简史。

卷二《树谱》以图配文,其中树法18式、叶法35式、夹叶及着色钩藤法32式、夹叶10式、夹叶著色20式、诸家枯树法9式、诸家叶树法5式、诸家杂树法23式、诸家松柏法10式、诸家柳树法5式、蕉桐花竹蒹葭法17式,详细地讲解了画树的各个阶段和步骤以及各种式样的代表。

卷三《山石谱》石法11式、皴法14式、山法12式、诸家峦头法27式、坡径矶田石壁法11式、流泉瀑布石梁法12式。

卷四《点景人物》点景人物62式、中号点景人物32式、极小点景人物19式、极写意人物7式、点景鸟兽26式、墙屋法28式、门径法16式、城廓桥梁法31式、寺院楼塔法9式、界画台阁法12式、舟楫法21式、器具法26式。

卷五为《摹仿诸家画谱》,方册式10幅,宫纨式10幅,折扇式10幅,横长各式10幅。版式全面多样,既涵纳了明代画谱的传统,又以那个时代绘画风格为标准,在目录上强化了题材和分类,将山水画的诸因素一一分类细化说明,二集《梅兰竹菊谱》,三集《花卉翎毛草虫谱》亦遵循此标准。余绍宋曾评价此书:

乃历来论画之书多不称述,著录家亦无及之者,即《画征录》、《画史汇传》诸书,俱不言概曾辑此谱。此因我国学人往往喜登高深玄妙之理论,不屑为浅近明显之书,已成固习,不仅画学一端为然。故如此佳书,人咸淡为视之,甚且鄙浅以为不足道。实则其初习时未尝不乞灵于此编。得鱼忘筌,岂通人所宜出此?余故为表而出之。¹⁰

总体上说,较之前代,明清画谱的编纂者已经在传统谱录的分类基础上,突出了“目学”渊源,从作为绘画本体的视觉形象上把握住教学的要点,以达到不同层次绘画教学的实用目的。这是中国美术教育史上的一大进步。¹¹