

〔宋〕苏

轼

著 王其和校注

东坡画论

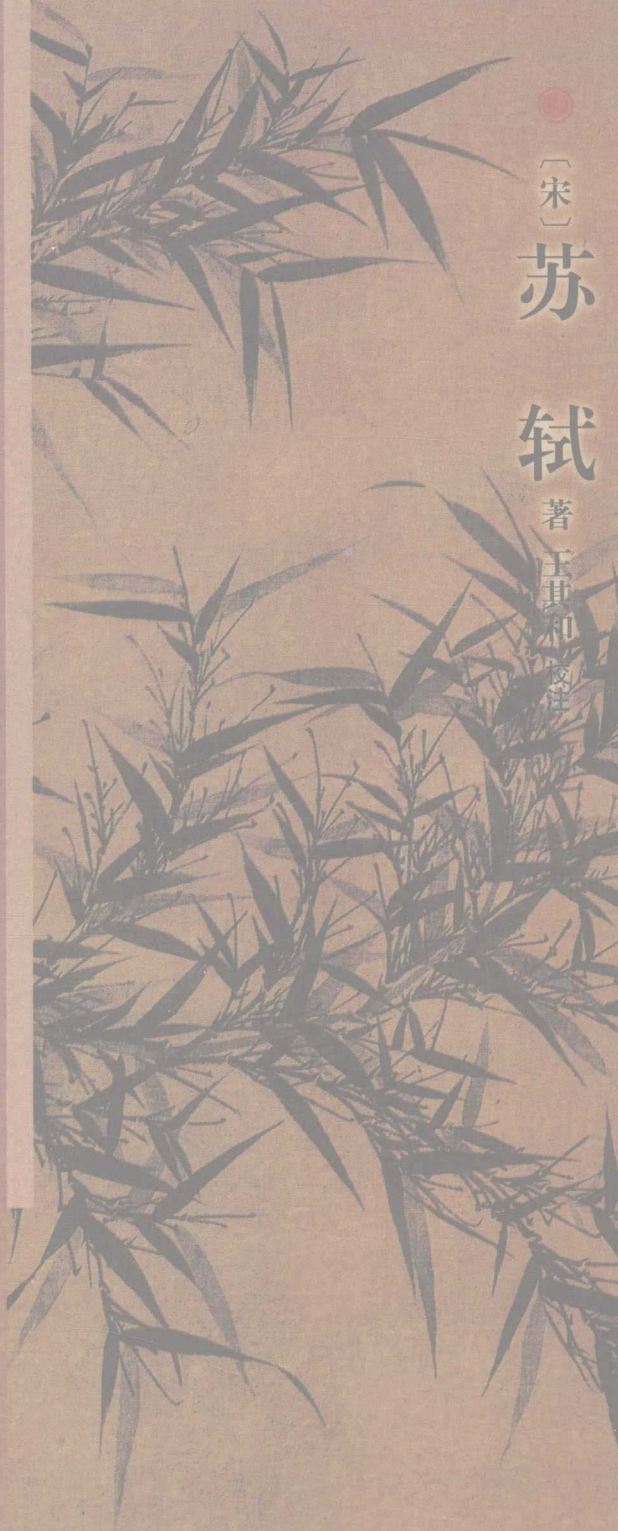
山东画报出版社

余尝论画，以为人禽、宫室、器用皆有常形。至于山石竹木、水波烟云，虽无常形，而有常理。常形之失，人皆知之。常

理之不当，虽晓画者有不知。故凡可以欺世而取名者，必托于无常形者也。虽然，常形之失，止于所失，而不能病其全；

若常理之不当，则举废之矣。以其形之无常，是以其理不可不谨也。世之工人，或能曲尽其形，而至于其理，非高人逸才

不能辨。



◎〔宋〕苏轼
著

王其和
校注

东坡画论

山东画报出版社

图书在版编目 (C I P) 数据

东坡画论 / (宋) 苏轼著; 王其和校注. — 济南:
山东画报出版社, 2012.10
ISBN 978-7-5474-0791-2

I. ①东… II. ①苏… ②王… III. ①苏轼—
中国画—绘画评论 IV. ①J212.05

中国版本图书馆CIP数据核字 (2012) 第141813号

责任编辑 怀志霄

装帧设计 宋晓明

主管部门 山东出版集团

出版发行 山东画报出版社

社 址 济南市经九路胜利大街39号 邮编 250001

电 话 总编室 (0531) 82098470

市场部 (0531) 82098479 82098476(传真)

网 址 <http://www.hbcbs.com.cn>

电子信箱 hbcbs@sdpress.com.cn

印 刷 山东临沂新华印刷物流集团

规 格 150毫米×228毫米

6.75印张 41幅图 80千字

版 次 2012年10月第1版

印 次 2012年10月第1次印刷

定 价 25.00元

如有印装质量问题, 请与出版社总编室联系调换。

前

言

苏轼（1037—1101），字子瞻，号东坡居士，眉州眉山（今四川眉山）人，北宋著名文学家、书画家。苏轼一生历经坎坷，二十岁时中进士，宋神宗时期曾在凤翔、杭州、密州、徐州、湖州等地任职。宋神宗元丰三年（1080），苏轼因“乌台诗案”受诬陷被贬黄州任团练副使，在黄州四年多的时间里曾于城东之东坡开荒种田，故自号“东坡居士”。宋哲宗即位后，苏轼曾任翰林学士、侍读学士、礼部尚书等职，并出知杭州、颍州、扬州、定州等地，晚年被贬惠州、儋州。后遇大赦北还，途中病死在常州，后葬于河南郟县，追谥“文忠公”。

在文学艺术领域，苏轼可以说是一个全才。在散文方面，与欧阳修并称“欧苏”，与其父苏洵、其弟苏辙合称“三苏”，为“唐宋八大家”之一；在诗歌方面，与黄庭坚

并称“苏黄”，在词作方面，与辛弃疾并称“苏辛”，开创了豪放派词风，其代表作《念奴娇·赤壁怀古》传诵千古，至今脍炙人口；在书法方面，擅长行书、楷书，名列“苏黄米蔡”北宋四大书法家之首；而在绘画方面，苏轼开创了湖州画派，与文与可并称为“文湖州派”，成为自唐代王维以来文人画派中的杰出人物，其绘画理论对后世产生了深远影响。

苏轼喜欢绘画，尤擅写竹，亦作枯木怪石。他说：“余亦善画古木丛竹。”（《石室画苑记》）米芾评价苏轼绘画说：“子瞻作枯木，枝干虬屈无端，石皴硬，亦怪怪奇奇无端，如其胸中盘郁也。”（《画史》）黄庭坚《题子瞻枯木》云：“折冲儒墨陈堂堂，书入颜杨鸿雁行。胸中元自有丘壑，故作老木蟠风霜。”由此可见，苏轼的画作正是其一生坎坷却不屈不挠的精神品格的写照。其传世画作主要有《古木怪石图》卷、《枯木竹石图》卷（与文同《墨竹图》卷合为一卷），现藏上海博物馆。另有《潇湘竹石图》卷等。

林语堂在《苏东坡传》中说：“苏东坡不仅创了他有名的墨竹，他也创造了中国的文人画。他和年轻艺术家米芾共同创造了以后在中国最富有特性与代表风格的中国画。中国绘画的南派重视一气呵成快速运笔的节奏感，这一派诚然是在唐朝吴道子和王维的笔下所建立，与北派李思训之金碧朱红工笔细描是显然有别。可是，在宋朝，印象派的文人画终

于奠定了基础。这一派，重点在于气韵的生动与艺术家坚强的主观性，其中含有的艺术原理与技巧对现代艺术自有其重要性。”这一段话对苏轼所创立的文人画做了精确的论述。近代绘画大师陈衡恪在《文人画的价值》中对文人画的概念进行了界定，他说：“什么叫文人画？就是画里面带有文人的性质，含有文人的趣味，不专在画里考究艺术上的工夫，必定是画之外有许多文人的思想，看了一幅画，必定使人有无穷感想，这作画的人必定是文人无疑了。”

苏轼把文人画又称作“士人画”，在《又跋汉杰画山二则》中首次提出了“士人画”这一概念，并对“士人画”和“画工画”作了区分，他说：“观士人画，如阅天下马，取其意气所到。乃若画工，往往只取鞭策槽枥刍秣，无一点俊发，看数尺许便倦。汉杰真士人画也。”苏轼认为，欣赏士人画，就好比检阅天下之马，得到一种“意气”，这种“意气”，也正是士人画和画工画的本质区别。士人画注重写意，而画工画重在写实。这种绘画思想，苏轼在其画论中还多次论及，如《书晁补之所藏与可画竹》云：“与可画竹时，见竹不见人。岂独不见人，嗒然遗其身。其身与竹化，无穷出清新。”尤其在比较吴道子和王维的画时，苏轼更是充分阐述了这一画论思想。吴道子和王维是苏轼非常欣赏的两位画家，在《王维吴道子画》中，苏轼说：“吾观画品中，莫如二子尊。”并对二者的绘画进行了比较：“道子实雄放，浩如海波翻。当其下手风雨快，笔所未到气已吞。亭

亭双林间，彩晕扶桑暾。中有至人谈寂灭，悟者悲涕迷者手自扪。蛮君鬼伯千万万，相排竞进头如鼋。摩诘本诗老，佩芷袭芳荪。今观此壁画，亦若其诗清且敦。祇园弟子尽鹤骨，心如死灰不复温。门前两丛竹，雪节贯霜根。交柯乱叶动无数，一一皆可寻其源。”通过对二者画风的比较，苏轼得出了结论：“吴生虽妙绝，犹以画工论。摩诘得之于象外，有如仙翮谢笼樊。吾观二子皆神俊，又于维也敛衽无间言。”虽然吴道子被苏轼称为“画圣”（《跋吴道子地狱变相》），但和王维相比，苏轼认为吴道子的画也仅是画工画，而非文人画。王维的画能够“得之于象外”，画出景外之意，更符合苏轼文人画的思想，因此苏轼对王维的画更加欣赏，也体现了文人画从唐代到宋代发展的一脉相承。

文人画主张绘画不但要表现作者的印象或概念，更要表现内在的肌理。也就是说，文人画画的是内在的精神，而不是外形。因此，苏轼提出了著名的“诗画本一律”的绘画主张，这也是他的首创。“书画本一律”出自苏轼《书鄢陵王主簿所画折枝二首》之一：“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。边鸾雀写生，赵昌花传神。何如此两幅，疏澹含精匀。谁言一点红，解寄无边春。”“论画以形似，见与儿童邻”，意思是如果仅从形似与否去欣赏画作，那就与孩童的见识无异，这也是后人争论最多的苏轼画论中要不要形似的问题。苏轼的主要观点是“诗画本一律，天工与清新”，文人画应该达到

“诗画一律”的境界，既要有自然之意（天工），又要有象外之意（清新），也就是要“形神兼备”。在苏轼的许多题画中，都表达了类似的观点，如“摩诘本诗老……今观此壁画，亦若其诗清且敦”（《王维吴道子画》）、“燕公之笔，浑然天成，粲然日新，已离画工之度数而得诗人之清丽也”（《跋蒲传正燕公山水》）、“味摩诘之诗，诗中有画。观摩诘之画，画中有诗”（《书摩诘〈蓝田烟雨图〉》）等等。

苏东坡的绘画理论也有一个逐渐发展的过程，这集中体现在他的论画四记——《净因院画记》、《文与可画筍簞谷偃竹记》、《画水记》和《传神记》中。

《净因院画记》作于熙宁三年（1070）。在这篇画记中，苏轼由观文与可写竹与枯木而提出“常形常理”的重要绘画理论。他说：“余尝论画，以为人禽、官室、器用皆有常形。至于山石竹木、水波烟云，虽无常形，而有常理。常形之失，人皆知之。常理之不当，虽晓画者有不知。故凡可以欺世而取名者，必托于无常形者也。虽然，常形之失，止于所失，而不能病其全；若常理之不当，则举废之矣。以其形之无常，是以其理不可不谨也。世之工人，或能曲尽其形，而至于其理，非高人逸才不能辨。”苏轼认为绘画所要描绘的事物有两种，一种有固定的形状，也就是常形，一种没有固定的形状但有内在的规律。通过绘画表现事物之形时必得寓其理于其中，既要画常形，也要符合常理。如果“常

理之不当，则举废之矣”。因此苏轼提出在绘画中“形”与“理”统一的最高境界是“合于天造，厌于人意”。画工可以把有常形之物画得非常好，但没有能力画好无常形之物，只有士人画家才能画得好，也就是说苏轼认为士人画当高于画工画。当然苏轼并非不重视形似，他认为画家必须注意观察细节，如在《书黄筌画雀》中云：“黄筌画飞鸟，颈足皆展。或曰：‘飞鸟缩颈则展足，缩足则展颈，无两展者。’验之信然。乃知观物不审者，虽画师且不能，况其大者乎？君子是以务学而好问也。”又如《书戴嵩画牛》云：“蜀中有杜处士，好书画，所宝以百数。有戴嵩《牛》一轴，尤所爱，锦囊玉轴，常以自随。一日曝书画，有一牧童见之，拊掌大笑，曰：‘此画斗牛也。牛斗，力在角，尾搐入两股间，今乃掉尾而斗，谬矣。’处士笑而然之。古语云：‘耕当问奴，织当问婢。’不可改也。”鸟和牛有“常形”，但当他们飞行或相斗时，其形就当如此而不当如彼，这个原因就是“常理”。画家如果“观物不审”，违背常理，那么形似也就无从谈起了。

画家通过深入生活，认真观察，得到事物的常形常理，但如何通过艺术的手段加以表现呢？艺术的创作过程是如何的呢？苏轼在《文与可画筼筻谷偃竹记》和《画水记》中对此作出了回答。

在《文与可画筼筻谷偃竹记》中，苏轼说：“故画竹必先得成竹于胸中，执笔熟视，乃见其所欲画者，急起从之，

振笔直遂，以追其所见，如兔起鹘落，少纵则逝矣。与可之教予如此。予不能然也，而心识其所以然。夫既心识其所以然而不能然者，内外不一，心手不相应，不学之过也。”苏轼提出了绘画需要“胸有成竹”的理论问题，即“画竹必先得成竹于胸中”，且进一步提出很多人“心识其所以然而不能然”的原因是“内外不一，心手不相应，不学之过也”。也就是说，艺术创作必有一个把平素通过观察、体验积累起来的对事物形、理的认识熔铸为艺术品的过程，同时也需要熟练的表达技巧加以表现。当构思熔冶未完满时，既不能也无法勉强进行创作，作之必然失败。而一旦蓄积之物成熟，灵感来袭，就会情不自禁，势不可挡，一气呵成。此绘画理论对后世也产生了重要影响，如清代著名画家郑板桥进一步提出了“其实胸中之竹，并不是眼中之竹也。因而磨墨展纸，落笔倏作变相，手中之竹，又不是胸中之竹也”（《板桥题画·竹》）的观点，这是对“胸有成竹”理论的继承和发展。

同样，在《画水记》中，苏轼也描述了艺术创作的这一过程：“唐广明中，处士孙位始出新意，画奔湍巨浪，与山石曲折，随物赋形，尽水之变，号称神逸。其后蜀人黄筌、孙知微，皆得其笔法。始知微欲于大慈寺寿宁院壁作湖滩水石四堵，营度经岁，终不肯下笔。一日，仓皇入寺，索笔墨甚急，奋袂如风，须臾而成，作输泻跳蹙之势，洶洶欲崩屋也。”

那么什么样的画作才是最佳的？苏轼经过亲身创作实践和深入思考，在《传神记》中提出了著名的“传神论”：

“传神与相一道，欲得其人之天，法当于众中阴察之。今乃使人具衣冠坐，注视一物，彼方敛容自持，岂复见其天乎！凡人意思，各有所在，或在眉目，或在鼻口。虎头云：‘颊上加三毛，觉精采殊胜。’则此人意思，盖在须颊间也。”

“传神”之说最早见于晋代画家顾恺之的画论中，他提出“传神写照，正在阿堵中”。苏轼的《传神记》继承和阐发了顾恺之的“传神说”，进而探讨了达到“传神”境界的具体艺术表现技巧，强调画家要善于捕捉人物最突出的特征和标志，即所谓“意思”，指出“凡人意思各有所在，或在眉目，或在鼻口”，或在“须颊间”。如顾恺之画人“颊上加三毛”，曾鲁公画人“眉后加三纹”等，都是画龙点睛的传神之笔法。那么如何抓住对象的个性特征呢？苏轼提出“欲得其人之天，法当于众中阴察之”。也就是说，要掌握对象的个性特征，就应当在他的日常生活中暗中观察，这是苏轼提出的艺术观察的一个重要方法和发现，对现代艺术的发展也具有重要的启示。“传神论”的提出标志着苏轼画论思想达到了一个新的高峰。

苏轼的画论思想是十分丰富的，除了以上所谈的几个重要方面外，还有如“寓意于物与留意于物论”（《宝绘堂记》）、“不可荣辱”的艺术精神（《跋朱象先画》）等等，其实都是围绕他的文人画的性质、特征以及一系列的创

作问题体现出来的。虽然苏轼的文人画理论散见于他丰富的画记、题跋和论画诗中，没有完整系统的理论著作，但从这些论画诗文中，我们可以窥见苏轼深刻的文人画思想和特点。可以说，到了北宋，由于苏轼等人的亲身实践和极力倡导，文人画才进入了一个真正的发展时期，从而开拓了文人画论研究的新领域。

苏轼有关画论的内容，主要保存在他的画记、赞颂、题跋和诗文中，十分丰富。这些文字篇章大部分保存在《苏东坡全集》以及后人整理汇集的《东坡题跋》中。《苏东坡全集》有世界书局版（1936年），该版本以明成化四年（1468）程宗刻的《苏文忠公全集》（通称《七集》，包括《东坡集》四十卷、《东坡后集》二十卷、《续集》十二卷、《奏议集》十五卷、《内制集》十卷、《外制集》三卷、《应诏集》十卷。前有李绍序）为底本，后中国书店于1986年据此影印出版，这是现存最早的比较全的苏轼诗文集的合刊本。《东坡题跋》有丛书集成本和毛晋的《津逮秘书》本，其中有关论画的内容主要集中在第五卷。本次《东坡画论》的整理，采用中国书店影印出版的《苏东坡全集》以及毛晋汲古阁刊《津逮秘书》本《东坡题跋》为底本，并以南宋郎晔选注《经进东坡先生文集事略》、清蔡世英刊本《东坡全集》（文渊阁《四库全书》本）、孔凡礼点校《苏轼文集》（中华书局，1986年）等其他版本作为参校。正文部分分为“东坡画记”和“东坡题跋”，分别加以点校和注

释。附录部分只录原文，不作校注，以供读者研究参考。

因作者水平及时间所限，书中错误之处在所难免，敬请专家、读者批评指正。

校注者

二零一二年四月于泉城济南

目

录

1	东坡画记
3	净因院画记
6	宝绘堂记
13	文与可画筼筻谷偃竹记
19	画水记
22	石氏画苑记
25	传神记
45	东坡题跋
47	题《憩寂图》诗并鲁直跋
49	题凤翔东院王维画壁
50	书摩诘《蓝田烟雨图》
51	跋文与可墨竹李通叔篆
54	书李将军《三鬃马图》
56	书吴道子画后

59	书李伯时《山庄图》后
60	书朱象先画后
64	题赵虬屏风与可竹
65	跋蒲传正燕公山水
66	跋文勋扇画
67	跋吴道子地狱变相
68	跋与可纤竹
69	书黄筌画雀
70	书戴嵩画牛
72	跋赵云子画
73	跋艾宣画
73	书画壁易石
74	跋《画苑》
75	跋宋汉杰画
76	又跋汉杰画山二则
80	跋李伯时《卜居图》
81	跋李伯时《孝经图》
82	跋卢鸿学士《草堂图》
83	跋南唐《剔耳图》
85	跋《摘瓜图》
87	书唐名臣像
87	书许道宁画
89	书黄鲁直画跋后三首

96	跋《醉道士图》并章子厚跋
97	再跋
99	附录一 苏轼赏画诗文选
157	附录二 历代关于苏轼赏画 评画诗文的评析
163	附录三 历代关于苏轼藏画及 其绘画作品的评赏
185	附录四 苏轼论画诗文写作年表
193	主要参考书目

东坡画记