

標 點 註 譯

山靜居畫論

方 薰 撰

人 民 美 術 出 版 社

中國畫論叢書

靜居畫論

方薰撰

鄭拙廬標點註譯

人民美術出版社

一九五九年·北京

山靜居画論

方薰撰 郑拙廬标点註譯

人民美術出版社出版

北京市書刊出版業營業許可證出字第004号 北京東總布胡同十号

責任編輯：盧光照

新华書店北京發行所發行 全國新华書店經售

北京市印刷一厂印刷

1959年12月 第一版第一次印刷

开本：850×1168 毫米 1/32 字數：111,400 印張：5 1/8 印次：1—1,500 統一書号：8027·3937

出版說明

我国有着極為丰富的繪画理論著作，研究这些著作，对于發展我国民族繪画的优秀傳統來說，是一件很重要的事。只是这些著作都是文言，文詞又比較深奥，对一般讀者來說，閱讀非常不便。我們为了便利一般讀者的閱讀与鑽研起見，特將这些著作加以标点、註釋和翻譯成白話文。

这里有几点需要加以說明：

一、本叢書选题大体上包括了我国古代到近代比較重要的繪画理論。出書时由于标点、註釋、譯文工作的进度不同，它的出版，就不能依照作品的时代先后为序，而是把已整理好的先行出版。

二、关于譯白話文一項，采取了几种不同的办法：有的只譯艰深难懂的部分，容易了解的部分就不加翻譯；有的不采用逐句翻譯而是多加註解的办法，它起的效果和翻譯差不多；有的就是通体都譯的办法。因此这套叢書的体例就不强求一致。

三、这套叢書的标点、註釋和翻譯，一时尚难做得完善，尤其是把文言譯成白話，許多詞义極难做到完全而确切的程度。这需要讀者联系自己的經驗去加深体会和理解。

四、这些画論，是我国古人研究傳統繪画的心得与总结，極為宝贵。只是由于画論作者受时代的限制和个人人生觀的不同，其認識反映在画論中者也就不同。因此，这些画論精华固然很多，糟粕也有。希望讀者参考时能有批判的接受，吸收其精华揚棄其糟粕。同时对本叢書有什么宝贵意見，也望写信給我們，以便改进。

人民美术出版社編輯室

前 言

一、
方薰字蘭士。別号蘭坻、癡儒、樗盦，又号御兒乡农，浙江省石門县人。

方薰的父亲方騄（梅）字遜一，号雪屏，又号抱璞山人。工詩，善画蘭竹花卉，也能画山水，所以方薰的詩画，最初是由于家傳。

他的父亲好游历，方薰幼年时，就跟随父亲游历江浙兩省名胜，和当时的名詩人名書画家做朋友。后来他們移往嘉兴县的桐里。方薰中年时，又入贅梅里王氏，因此嘉兴就成为他的第二故乡。

方薰的容貌樸野如山僧，性情高逸，狷介自守。專心艺术，不应科举試，人家都称贊他的品格高尚。父亲死后，他应金鄂岩的邀請，到桐乡住在金家。金鄂岩名德輿，字鶴年，号鄂岩，又号云庄，七岁能詩，官刑部主事。善書，精鉴藏，家富宋槧書籍。藏棄書画法帖数千金，晚年脫手散去，不計其值。著有“桐华館詩鈔”。方薰館于桐华館多年，主宾相契，脫略形迹。金鄂岩的母亲，信奉佛教，請方薰写佛經並画佛像，金鄂岩能繪画，家里很富收藏，有明季嘉兴項氏天籟閣旧藏的名画，方薰在金家从事临摹多年，所以他能画山水、人物、草虫、花鳥，都深入古法，画名日著。

在他的晚年，浙江視学使阮元慕他的名，招他去，不得已才到

杭州住了一年多，回家后不久就病卒了。

他生于清乾隆元年(1736年)，卒于嘉庆四年(1799年)，年六十四岁。有两个儿子。长子方廷珩，工诗文，举人，官知县。次子方廷瑞，号小兰，工花鳥、人物，早死。

他著有“山靜居詩稿”四卷，有刻本行世。又有“山靜居詩話”和“山靜居画論”，也都印行，而以“画論”为最著。

方薰工詩書画，人称三絕。郭麐“灵芬館詩話”云：“山靜居集五言古体，有汉魏盛唐之情致而無其面目，五七言律風格亦不減唐賢，一时詩人，未能或之先也。”他的書法学褚遂良，很近清初的惲南田。石門蔡載福，画花卉宗法方薰，曾蒐集清代諸画家的書法，刻“国朝画家”帖，並附刻方薰、奚岡兩家的書法于后。

他的画名卓著。俞蛟“讀画閒評”說：“凡人物山水，花鳥草虫，靡不臻妙。”王学浩曾說：“其写生运笔賦色，不落小家，断推惲馥香（南田）后一人。”蔣宝齡“墨林今話”說：“蘭士写生有極荒率者，笔趣直追元人，晚年又好作梅竹松石，題画亦多雋句。”

当时浙江省名画家很多，其中就以方薰和奚岡最为傑出。兩人齐名，称浙西兩高士。因为他們都專精詩書画，厭棄功名，不应科举試，以布衣終生。陈希濂序“山靜居画論”說：“曩余側聞鉄生奚君談画，不可一世，独傾倒于君，称道不置口。”案奚岡性情高傲，目中無人，但却推崇方薰的画，友誼很深，可見方薰艺术的造詣了。当时人說，奚岡以天分胜，方薰以学力胜，俞蛟說：“方奚二君，皆脫尽时下庸習蹊徑，而元气淋漓高曠，鉄生似为少遜歟？”这是說方薰的画艺，还高于奚岡呢！

二、

“山靜居畫論”二卷，方薰的朋友鮑以文，把它刻入“知不足齋叢書”里。因為內容豐富，是清代畫論里的優秀之作，所以翻刻本很多：有“披雲草堂叢書”本，“四銅鼓齋論畫集刻”本，道光年間刊本，“畫論叢刻”本，“神州論畫錄”刻本等等。又“美術叢書”第三集第三輯，也收有此書，但是“依董樂閒舊寫本刻”行，只有一卷。該書后有野殘校記云：

秀水董石農築，號樂閒，善山水花卉翎毛，得方蘭坻真傳。此本出其手寫，故與流傳刻本，字句時有異同，章段次第，又復前後多寡互異。蓋此為蘭坻原著之真本，未經改訂者。中有“董築之印”白文印，“樂閒”朱文印，“枯菴”朱文印。枯菴名耀，樂閒子，父子皆以六法名也。

案二卷本全書共二百四十四則，而這個一卷本只有一百四十則。其間的字句章段前後，都有不同。拿兩本對校，像第一則“相為表里”句以後，一卷本還有下列這一段：

明其理者，謝赫之六法，王維之畫訣，廣其道者，張彥遠之畫論，郭若熙（虛）之畫訓，劉道醇之六要六長。其餘作一家言而傳述者，更僕莫數，僕少解斯技，閱前修之手蹟，味諸家之緒論，頗得旨趣。竊為削繁就簡，不自譴陋，別綴瑣語，使覽者了然耳！

一卷本第二則云：

自來論畫，每多修辭而少達意。蓋昔人所謂至道不煩，難以言傳，只須平實講解，庶幾發明。若支離屈曲言之，徒絕其辭而諱其本意。此又不獨書畫，他技亦然。

上面的兩段，二卷本都刪掉了，刪掉是對的，因為文字說得嫌浮泛些。還有一卷本里有原分為兩則的，在二卷本里却精簡為一則了。而一卷本的次序，也不如二卷本的整齊清楚。

所以兩本對校以後，可以肯定說二卷本遠勝一卷本。也可以肯定說，一卷本是初稿本，二卷本才是最後的定本。而這兩種本子，却都是真本。“美術叢書”刊出的一卷本，可以使我們能看到初稿的面目，但要研究方薰畫論的價值，還應該依據二卷本。所以這本譯註，是根據“知不足齋叢書”的二卷。至於該書有一些誤字，都在注解中加以校正。

三、

“山靜居畫論”里有“僕學畫幾四十年”句，可見此書是方薰晚年的著作。方薰對於畫學理論知識是很淵博的，又經過四十年的創作實踐，所以經驗很豐富，見解很正確。他把這些都記錄在這本書里。“畫論”採取隨筆雜論的形式，這是我國論畫著作里最通行的一種形式。全書共二百四十四則，就其內容，可以分為四部分：

一、畫學泛論：八十二則；

二、各種画法：七十八則（內山水画法三十三則，人物画法十二則，花卉画法二十五則，墨竹画法八則）；

三、歷代畫家品評：五十八則；

四、所見名畫記述：二十六則。

第一部分畫家泛論，是本書最精采的部分。有的引用了前人的言論而加以闡述；有的雖引用了前人的言論，却提出了自己的看法；有的則直抒己見，針對當時畫壇的種種錯誤傾向，加以批評。文字雖然寫得很含蓄，但提出的意見却很尖銳。總的說來，方

薰堅持了古典現實主義的繪畫傳統，解決了畫學里的許多重要問題，提出了自己的許多新見解，對畫學的貢獻是巨大的。所以“山靜居論”一書，在今天還是具有其現實意義的。

現在就舉幾個例子來談一談：

關於繪畫的形似和神似問題，是畫學里一個聚訟紛紜的問題。那些輕視形似的人，往往引用宋蘇東坡的話，為自己張目，而方薰也就引用了蘇東坡的話，來提出自己的見解。他說：

東坡曰：“看畫以形似，見與兒童隣。”晁以道云：“畫寫物外形，要於形不改。”特為坡老下一轉語。

案這一則，原是引用董其昌“畫旨”里的話。董氏說：

東坡有詩曰：“論畫以形似，見與兒童隣。作詩必此詩，定知非詩人。”余曰：“此元畫也”。晁以道詩云：“畫寫物外形，要物形不改。詩傳畫外意，貴有畫中態。”余曰：“此宋畫也”。

董其昌引用蘇、晁兩人的詩，來說明宋畫和元畫表現方法的特点。現在方薰很巧妙地也引用蘇、晁兩人的詩，而只加了“特為坡老下一轉語”這一句，說明蘇東坡一時興到說的話，很有問題，將引起後人許多誤會，因此他的朋友晁以道，特地寫了這一首詩，為蘇東坡下一轉語，指出繪畫必須要求形似。表面上是說晁以道反對蘇東坡的說法，其實就是方薰反對蘇東坡的說法，認為這個說法是很不妥當的。

方薰又說：

東坡曰：“觀士人畫，如閱天下馬，取其意氣所到。乃若畫工，往往只取鞭策、皮毛、槽櫪、芻秣而已，無一點俊發氣，

看数尺許便倦。”僕曰：以馬喻，固不在鞭策，皮毛也，然舍鞭策皮毛，並無馬矣。所謂俊發之氣，莫非鞭策、皮毛之間耳！

世有伯樂而后有名馬，亦豈不然耶？

案蘇東坡說看士人的畫，應該像伯樂的相馬一樣，只着眼于馬的神氣英俊，而不必注意于馬的雌和雄，皮毛的雜色或者是純色。也就是說只要求有精神而脫略形似的意思。但是方薰認為若畫一幅馬圖，固然要看馬的神氣畫得好不好，但馬的神氣哪里來的呢？就在畫幅上畫出馬被驅策奔馳的形象，或者馬在槽廄里吃草的形象和各種皮毛顏色不同的形象。倘若鞭策、皮毛、槽廄、芻秣等等都不畫或者畫得不好，就顯出馬也畫得不好了，那麼馬的神俊之氣在哪里表現呢？就這段話里，可見方薰認為神似和形似是分不開的，神似就是在形似的基础上作更高的要求。倘若形似還不能，哪里還有神似？根據東坡的說法，好像神似和形似是對立的，不可調和的，而方薰認為只求神似而不要形似，這是脫離實際的錯誤看法，因而提出反對的意見。

方薰能對蘇東坡的言論，敢于提出尖銳的批評，是有勇氣的，所說出的意見是合乎辯證的，是正確的，這是由創作實踐中所得出的結論。

方薰又說：

“畫不尚形似，須作活語參解。如冠不可巾，衣不可裳，履不可屨，亭不可堂，牖不可戶，此物理所定，不可相假者。古人謂不尚形似，乃形之不足而務肖其神明也。

案“畫不尚形似須作活語參解”，這是說畫不尚形似，不能理解為畫不要形似。像帽子不可當作手巾用，上衣不可當作下裳穿，這

是絕對的，但形似和神似的關係却是相對的，一致的，所謂不尚形似，乃是說只求形態的肖似還不夠，而進一步要肖似他的精神。案就認識的過程講，首先是認識事物的外表，乃是感性的認識，然後提高到認識事物的精神本質，這就是理性的認識。但假如沒有感性的認識，也就沒有理性的認識，因此感性和理性是一致的、辯證的。現實主義的繪畫，不僅僅要求表現事物的外表，而要求能反映事物的精神本質和其典型，所謂神似，也就是指能夠正確反映事物的本質和典型，但事物內在的精神本質和其外在的形態是一致的，不相矛盾的。畫家必須先掌握事物的外形，才能進一步反映事物內在的精神本質。蘇東坡高唱只求神似，而很輕視形似，是不合於認識過程的，是唯心的說法，所以方薰的批評是正確的。

又如繪畫的內容和形式問題，方薰也堅持了現實主義的精神。案傳為唐王維所作的“山水論”說：“凡畫山水，意在筆先。”唐張彥遠也說：“夫象物必在於形似，形似須全其骨氣。骨氣形似，皆本於立意而歸乎用筆。”所以畫先立意，是現實主義畫學的傳統。但是在方薰那個時代，形式主義泛濫，繪畫只講筆墨，輕視立意，忽略構圖，所以方薰針對這種傾向，強調立意。他說：

作畫必先立意，以定位置。意奇則奇，意高則高，意遠則遠，意深則深，意古則古，庸則庸，俗則俗矣。

又說：“筆墨之妙，畫者意中之妙也，故古人作畫，意在筆先。”他主張在作畫之前，先要立意，由立意而決定構圖方式，然後用筆墨來表現。而筆墨的表現方法，卻服從於立意，意奇則奇，意高則高。這個現實主義的創作過程，我們今天還是適用的。

關於氣韻生動問題，也是中國畫論的中心問題。唯心主義者認

为“气韻必在生知，不可学”。方薰虽然不反对由于天分关系，但更强调后天的学习作用。他说：“委心古人，学之而無外慕，久必有悟，悟后与生知者殊途同归。”他肯定努力学习，一定能够使作品气韻生动，和生知的没有什么两样。这是唯物的看法。他说“气韻生动，須將生动二字省悟。”若作画时注意笔墨的生动，那么自然会有气韻。而气韻兩字，又必須“以气为主”，有气势就会有韻致。他又說：“气韻有笔墨間兩種：墨中气韻，人多会得，笔端气韻，世每~~鮮~~知，所以六要中又有气韻兼力也。”他認為繪画是靠笔墨来表现，那么气韻就由用墨和用笔兩方面所产生的。他把气韻的获得說得很平实，一扫以前种种唯心的、玄妙的說法，能够解决问题。

方薰对“六法”有自己的新看法。从来認為六法是画学的金科玉律，已把全部画学包括無遺。但方薰認為“六法乃画之大凡耳！”“六法还没有尽画法的妙处”。所以他对古代宋迪、郭忠恕、朱象先和王蒙等人对画法作种种创造性的尝试，十分贊美，他認為画家要“人各以意运法，法亦妙有不同”。他不太迷信于六法，是他見解的高卓处。

自从山水画南北宗說提出以后，人人在談南北宗派，但对于它的旨趣，各人的体会是不相同的。方薰認為“画分南北兩宗，亦本禪宗南頓北漸之义，頓者根于性，漸者成于行也”。他認為画分南北宗，就是用禪意来論画，所以也分頓和漸，頓者根于性灵，漸者成于行力，前者重在領悟，后者重在工力。他又說：“書画貴有奇气，不在形迹間尚奇，此南宗义也。”又說：“董思翁于文沈間復以平淡天然，自立一帜，至今名不在四家后。”所謂“南頓北漸”“形迹間不尚奇”，和“平淡天然”，实在已把南北宗立說的宗旨都扼要的說

明了。

画論里还有許多話，都是針對当时的弊病而說的。方薰生活在乾隆年間，那时山水画盛行虞山、婁东兩派，花卉流行南田画派，各派互相傾軋。而且大多从事临摹，形式主义傾向日益显著。有些人輕視設色画，有些人輕視傳統的技法。所以方薰說：画要注意章法位置（構圖），近日的画少丘壑，就是因为人皆習得搬前換后法，形式主义地模仿的原故。又說：近來画以虞山、婁江为祖法，对明代的画很輕視，其实明代諸画家，承宋元的模範，每人皆自得真詮，不可輕視。又說：自从惲南田画名海內，人皆宗他沒骨画法，黄筌赵昌一派，几乎要灭亡，这是很可惜的。还有院体的花卉画，設色精丽，气魄偉大，也不可輕視。又說：法派不同，各有妙詣，要打破門戶之見，互相推崇，互相學習。又說：画叫丹青，應該重視設色画。又說：时人多拋棄古法，随手塗抹，便誇士气，無怪画法不明等等，都是語重心長，指出当时錯誤傾向，加以糾正。其他的名言議論尚多，这里不一一指出了。

画論的第二部分，是論山水、人物、花卉、墨竹等的画法，大部分是談自己的經驗，極可寶貴。方薰認為画有画法，但沒有一定的方法，要各人意会而活用它。他說用笔的先后順逆，並無一定，用墨也不一定采用自淡到濃的常法，最重要的是在功夫精熟，他說“古人用笔，妙有虛实，所謂画法，即在虛实之間”。他認為除了虛实，还要注意形势（立勢）。这虛实和形势，是各种画法的綱要。所以画一棵树，要注意形势和有虛有实，画叢树也要注意形势和有虛有实；画石加皴，要有虛有实；画花头要有虛有实，發干画叶，要注意形势和有虛有实。画人物眉目要有虛有实，画衣褶也要有虛实

轉折。至于構圖的祕奧，也不外是得勢和虛實而已。关于虛實問題，从前人也有談到的，但沒有方薰这样談得具体而詳細。这些甘苦之言，極值得我們學習。而这一部分的絕大多數都是一卷本所沒有的。

第三部分是历代画家品評。从元四家开始，一直談到他同时的朋友們。大体上把元代明代和清代前期的第一流作家，都約略地談到了。陈希濂在“山靜居画論后叙”里說：“其論荆、关、董、巨而下，某某造就何至，某某宗派何出，評騭一二語，畢露無遺。”因为方薰对各家真蹟看得多，並精于賞鉴，所以他的評論，都是很精当的。我們讀这一部分，等于在看一部簡明的繪画史，能够对中国历代之名画家，有一个鳥瞰的認識。

第四部分是所見名画記述。方薰曾看到嘉兴項氏旧藏的一部分名蹟和平湖高氏收藏的珍品。他所居的嘉兴一帶，也正是書画名蹟集中之区，生平过目的極多。現在他選擇一些唐、五代、宋、元的著名画蹟，作了扼要的記錄。这些原蹟，現在已大半看不到了，幸有这个記錄，还可供我們参考之用。

总的說来，“山靜居画論”的内容是極丰富的。不愧为清代画論的优秀之作。陈希濂說：“其有功后学不少，以視董思白之‘画禪室隨筆’，李竹嬾之‘六研齋筆記’，笥江上的‘書筏’‘画筌’，不是过也。”确也並不是过誉之辞。

最后还想談一談方薰論画的基本观点。案画論的第一則里，說画家要有文学修养，善于作詩文；要懂得書法，因为書画用笔相同。因此“詩文書画是相为表里”的。这些本来都是前人論画的主張，方薰繼承了並加以实践。他自己就成为詩書画三絕的作家。

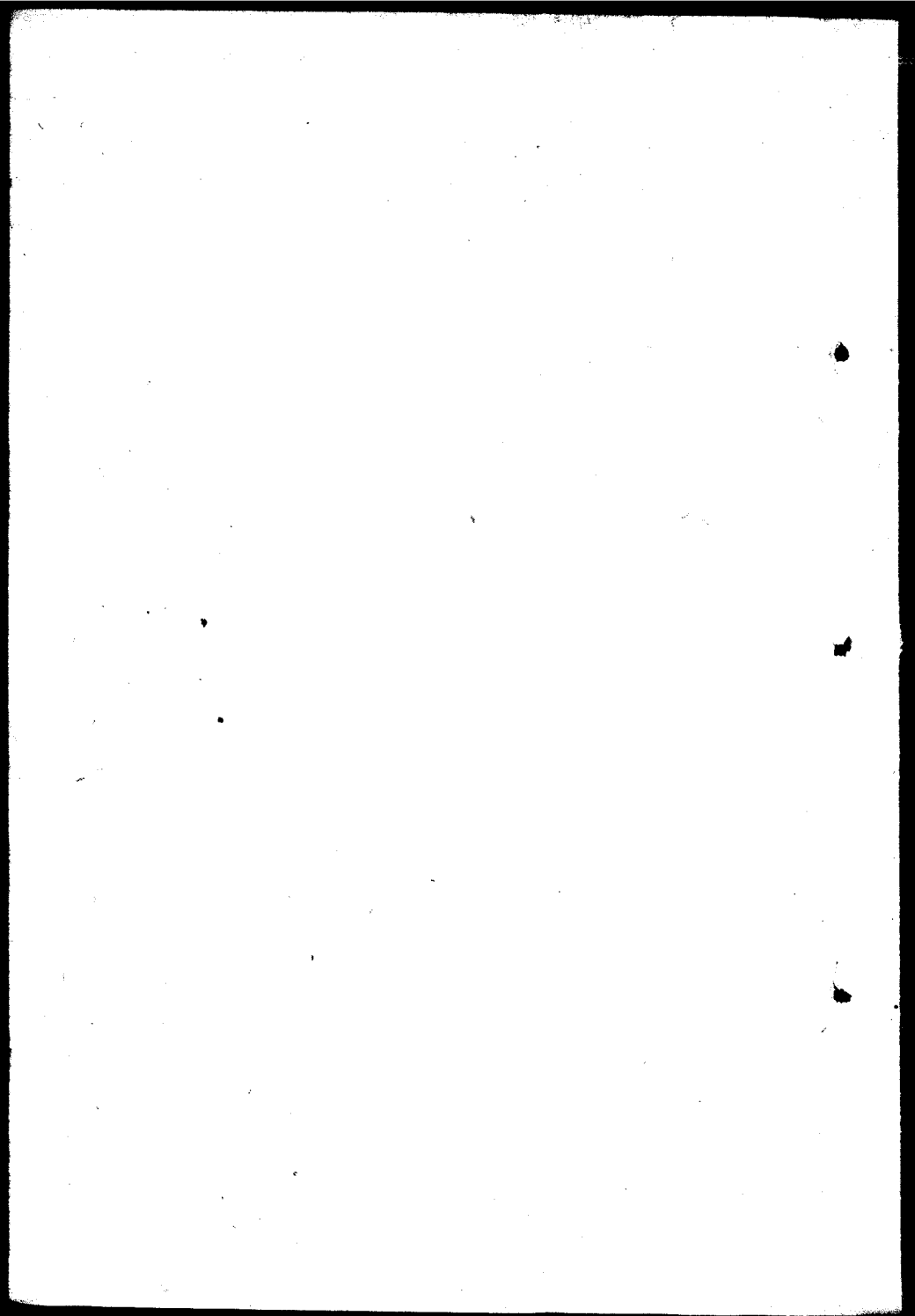
方薰說：

有画法而無画理，非也。有画理而無画趣，亦非也。画無定法，物有常理，物理有常，而其动静变化，机趣無方，出于笔，乃臻神妙。

他在这里提出一幅画要具备画理、画法、画趣三方面，缺一不可，而且这三方面是密切相关的。案所謂画理、画法，宋代苏东坡也早已说过，但和画趣一起提出，並說明三者的关系，則是方薰所独创的。方薰那时代，書画已都講趣味，方薰总结了前人的經驗，提出繪画有画理、画法、画趣三方面，作为創作和評論的标准，这对画学的发展是有很大的贡献的。

但在方薰的画論里，也很明显的受董其昌画論的影响很深，引用董氏的言論独多，也接受了南北宗的說法，因此他在評論历代画家时，很少談到北宗的画家，也沒有論及清初的八大和石濤，論陈洪綬則說僻古是其所短。还有論繪画的學習方法，只說向古人學習，进行临摹，而沒有強調向自然學習。这些都是思想受时代的限制，我們也不必为方薰諱言的。

郑拙廬 一九五九年八月



山靜居画論(上)

古者圖史彰治亂，名德垂丹青。后之繪事，虽不逮古，然昔人所謂賢哲寄興，殆非庸俗能辨。故公寿①多文曉画，摩詰②前身画師，元潤③悟筆意于六書，僧繇④參画理于筆陣。戴逵寫南都一賦，范宣歎為有益⑤；大年少腹笥數卷，山谷笑其無文⑥。又謂画格与文同一关紐，洵詩文書画，相為表里者矣！

- ① 宋邓椿，号公寿，著有“画繼”一書。他曾說：“画者文之極也，故古今之人頗多著意，張彥遠所次历代画人，冠裳大半。……或評品精高，或揮染超拔。然則画者豈独艺之云乎！……其为人也多文，虽有不曉画者寡矣，其为人也無文，虽有曉画者寡矣！”这是說画学和文学有密切的关系，文人往往懂得画理。
- ② 唐王維，字摩詰，官尚書右丞，是唐代的大詩人和大画家，他自己的詩里写道：“宿世謬詞客，前身应画師，不能捨余習，偶被時人知。”这是說王維的詩画兼擅，因为詩和画的道理相通。
- ③ 元潤疑应作德潤。元朱德潤“存復齋集”說：“倉頡作書之义和画体同而文異。”字書是六艺之一，而画是字書的一变。六書二日象形，其义著矣云云。朱德潤睢阳人，山水学郭熙，元代名画家。
- ④ “历代名画記”說：“張僧繇点曳斫拂，依衛夫人筆陣圖，一点一画，別是一巧，鉤戟利劍森森然，又知書画用笔同矣。”
- ⑤ 晋戴逵在范宣处学文，戴逵时时作画，范宣認為無用，不必勞思于此，戴逵因此画“南都賦圖”，范宣看了贊歎，以为圖画是有益的，于是也学起画来了。
- ⑥ 董其昌“画禪室隨筆”說：“昔人評大年画，謂得胸中万卷書更奇。”宋宗室赵令穰，号大年，善画山水小景。黃庭堅，“山谷集”有題大年画的文字云：“大年学东坡先生作小山叢竹，殊有思致，但竹石皆覺筆意