

中國古代繪畫理論發展史



所出版社

葛 路 著

中國古代繪畫理論發展史

上海人民美術出版社

DM94/12

中国古代绘画理论发展史

葛 路 著

责任编辑：胡海超

上海人民美术出版社出版

(上海长乐路 672 弄 33 号)

新华书店上海发行所发行 上海中华印刷厂印刷

开本 850×1156 1/32 印张 6.5 字数 150,000

1982 年 6 月第 1 版 1982 年 6 月第 1 次印刷

印数 00,001—22,000

统一书号：8081·12646 定价：0.80 元

出版说明

中国的绘画理论，最早散见于先秦诸子百家之言，虽是片断的不成系统的，但作为古代的学术思想而深具影响，可以说是中国画论发展的先导。经秦汉魏晋而至盛唐，文物鼎盛，艺苑繁荣，画史的编纂，画理的探讨，技法的研究，极盛一时。至宋代，文人画兴起，学术思想活跃，三百年间，国家多难而文运不衰，绘画尤具特色。宋代的学术思想影响了绘画理论的发展，文人画的声誉掩盖了画工的地位，崇尚笔情墨韵，逸格列为品第之首。从人物形神探索，伸向自然奥秘，而使花鸟、山水画兴盛，促进了中国绘画向着更高深的阶段发展，直接影响于元明及其以后的绘画。

经历代发展，中国的绘画理论，形成自成系统的专门理论，阐述精微，著作宏富，深具学术价值。有待于我们作系统的整理和研究，推陈出新，为繁荣社会主义的艺术服务。这是我们美术理论工作者的迫切任务。

本书较系统地简述了古代画论的发展，摘要探微，把中国绘画理论的精髓，加以剖析，脉络清楚，立论明确，并有作者自己的学术见解。可作为阅读中国画论原著的辅导读物。

本书的出版，希望有助于进一步开展美术理论研究之风，使理论的研究能指导和提高中国绘画的创作实践。

目 录

第一章 春秋至两汉绘画理论.....	1
《左传》的“使民知神奸”论.....	2
孔子的“绘事后素”与“明镜察形”论.....	4
庄子的“解衣般礴”论.....	7
《韩非子》论绘画与生活的关系及刻削之道.....	9
《淮南子》论“君形”及“谨毛失貌”.....	12
王充论画.....	13
第二章 魏晋南北朝绘画理论.....	18
曹植和陆机的绘画功能论.....	20
陆机论绘画的特点“存形莫善于画”.....	21
书、画、文的首次结合及王廙的理论.....	22
顾恺之的绘画理论贡献.....	23
谢赫的“六法”及姚最的“心师造化”论.....	29
宗炳和王微开创山水画论.....	35
戴颙的雕塑论.....	41
第三章 唐五代绘画理论	43
评顾、陆、张的争论及张怀瓘的“神、骨、肉”论.....	44
评画的又一新标准——“四格”、“五等”.....	49
张彦远论画.....	50
水墨山水画的创始者张璪及其“外师造化，中得心源”论.....	63
荆浩的山水画论——“六要”与“二病”.....	65

《山水诀》与《山水论》·····	68
民间画家的经验总结——《画论》·····	69
第四章 宋代绘画理论 ·····	72
宋代评画的诸种标准 ·····	73
“四格”的解释和格序的变化·····	73
郭若虚论“气韵非师”及用笔“三病”·····	75
刘道醇的“六要”、“六长”论·····	77
欧阳修、沈括、苏轼的重神似论·····	79
苏轼论画的标准——“常理”·····	83
苏轼提倡的诗情画意·····	86
论画家的修养·····	88
宋代人物画论 ·····	92
宋人评吴道子、周昉的画，由此反映出唐宋两种不同 的审美观·····	92
郭若虚论写气貌和陈郁论写心·····	95
李公麟论人物内在精神的刻划·····	96
苏轼与陈造的传神论·····	99
宋代山水画论 ·····	101
宋代山水画的审美观与艺术情趣的论争·····	101
郭熙对山水画论的贡献·····	109
宋代花鸟画论 ·····	113
徐黄体异论·····	113
精细不苟的审物精神和物各有神明论·····	117
借物寓意抒情·····	119
第五章 元代绘画理论 ·····	123

赵孟頫的作画贵有古意与书画用笔同法论·····	124
钱选的“士气”说·····	134
倪瓒的“逸笔”与“逸气”说·····	136
李衍论画竹·····	142
第六章 明代绘画理论 ·····	146
王履的《华山图序》·····	147
为浙派辩护的李开先的《画品》·····	149
徐渭论画·····	151
山水画南北宗论·····	154
论邪、甜、俗、赖及生、熟·····	158
沈颢等论题跋、印章·····	161
第七章 清代绘画理论 ·····	167
以王原祁为代表的拟古思想·····	167
恽格的“摄情”说与邹一桂的“活脱”说·····	170
石涛论画·····	173
金农与郑板桥的美术思想·····	184
金农论画·····	184
郑板桥论画·····	190
后记	

插图目录

- 1 晚周帛画
- 2 汉 长信宫灯
- 3 汉 画像砖 弋射·收获
- 4 汉 画像砖 煮盐
- 5 汉 武梁祠 画像石
- 6 汉 辽阳墓壁画
- 7 晋 顾恺之(传) 洛神赋图卷(部分)
- 8 隋 展子虔 游春图卷
- 9 汉 青铜奔马
- 10 唐 周 昉 簪花仕女图卷(部分)
- 11 唐 韩 幹 照夜白
- 12 唐 李思训(传)明皇幸蜀图
- 13 唐 王 维(传) 雪溪图
- 14 唐 吴道子(传) 地狱变相图(之一)
- 15 宋 刘 杲 落花游鱼图
- 16 唐 敦煌壁画 维摩诘像
- 17 宋 李公麟 维摩诘像
- 18 五代 荆 浩 匡庐图
- 19 五代 关 仝(传) 关山行旅图
- 20 五代 董 源 潇湘图卷(部分)
- 21 宋 巨 然 秋山问道图
- 22 宋 李 成 王 晓 读碑窠石图

- 23 宋 范 宽 秋山行旅图
- 24 五代 徐 熙 雪竹图
- 25 五代 黄 筌 珍禽图卷
- 26 宋 文 同 墨竹图
- 27 宋 苏 軾 木石图卷
- 28 元 赵孟頫 鹊华秋色图卷
- 29 元 陈 琳 溪凫图
- 30 宋 武宗元 朝元仙仗图卷(部分)
- 31 元 倪 瓚 六君子图
- 32 元 王 蒙 深林叠嶂图
- 33 元 黄公望 芝兰室图
- 34 元 李 衍 双钩竹
- 35 明 徐 渭 青藤书屋图
- 36 清 石 涛 黄山图
- 37 清 朱 耆 荷鸭图
- 38 清 金 农 马
- 39 清 郑 燮 兰竹图

第一章 春秋至两汉绘画理论

美术理论和创作的关系，如同一般的理论和实践的关系一样，美术理论是美术创作实践的反映和总结，并指导创作实践和受创作实践的检验。理论对美术创作的发展，有一定的影响。那么，中国古代美术理论究竟怎样呢？

中国古代美术理论产生于长期的封建社会，必然带着封建社会的一些唯心主义和形而上学的观点，但其中绝大部分不但对古代美术创作有过影响，而且对今天的美术创作仍有借鉴作用，因此有研究探讨的必要。中国美术的起源，可追溯到距今六千年左右的新石器时期，那时产生了彩绘陶器。仰韶文化精美的彩陶体现了原始社会劳动人民的艺术创造的才智。继承陶器工艺传统演变发展而来的是青铜器。现在看到的是殷商时代的青铜器，实际上青铜器不始于商，由原始社会向奴隶制社会过渡的夏代就有了青铜器，只是至今还没有实物发现。青铜器与彩陶相比，它反映了不同历史阶段艺术发展的新貌。但这两种工艺美术创作的理论，在古代非常少。彩陶产生时还没有文字，当然无从记载。关于青铜器到春秋也只有极少的议论。研究青铜器的工作开始于宋代。欧阳修把青铜器、石碑、石刻搜集到一起，编写了《集古录》，着重于收藏，评论较少。宋代还有赵明诚和李清照从事过青铜器的研究。这一情况说明中国美术理论，特别是关于工艺美术理论，在很长一段时间内是落后于创作实践。为什么有这样的情况？我们知道，工艺美术，如青铜器，在奴隶制

社会中是贵族的生活用品，他们在祭祀、宴会等活动中大量使用青铜器，可是对它的制造者——“百工”之事，是不重视的。只使用，不研究，不评论，这大概是当时没有理论的原因。

中国美术理论从春秋开始多起来，所以我把春秋至两汉作为一个阶段。这个划分与一般文学史、艺术史不一样。我所以要这样划分，是因为在这段历史时期内，美术理论有共同之处，我把它称做诸子论美术。诸子论美术有两个特点，一是评论者不是专搞美术的，大部分是各立其说的哲学家，这与以后的魏晋时代不同。魏晋一些画家，自己一方面画画，一方面发表意见。二是从论及的内容说，诸子本意不在美术，往往用美术作例子说明或比喻其学术观点，当然也有专谈美术的，但为数不多。

诸子论美术的价值何在呢？尽管他们原意不在谈美术，议论也是只言片语，东鳞西爪，不成系统，但提出了一些根本问题，如艺术与政治的关系，即艺术的社会作用问题；艺术与现实生活的关系，即怎样反映社会生活的问题；艺术本身的特殊规律问题；艺术创作中作者的思想感情与作品的关系问题等等。他们对这些问题阐述虽不详尽，但毕竟是提出来了。任何事物都是从无到有，从低级到高级的发展过程，诸子的美术理论，起了先驱作用，拓荒作用。有了这一基础，才可能产生魏晋以后的比较系统的美术理论。还要看到，有些观点对后来影响很大，其价值就在这里，故应予以重视，应加以研究。

本章先从有关青铜器的理论叙起。

《左传》的“使民知神奸”论

青铜器的理论，见于古籍记载的只有一则：

昔夏之有德也，远方图物，贡金九牧，铸鼎象物，百

物而为之备，使民知神奸。（《左传》）

前面说过，目前还没有发现夏朝的青铜器，然而从商朝的青铜器的盛行迹象可以断定，在此以前的夏朝已经有青铜器了。没有夏朝的青铜器肇创为基础，商朝的青铜器的盛行发展是不可能的。《左传》的这段夏朝“铸鼎象



1 晚周帛画

物”的记载，我们可以看作是夏商周三代青铜器的代表理论。“使民知神奸”，说的是青铜器图纹的社会作用。这是中国绘画理论最早的功能说。

青铜器纹样种类繁多，有真实的动物形象，如虎、牛、象、蝉等，也有虚拟想象的动物形象如龙、凤、夔、饕餮等。郭沫若说凤就是孔雀。不一定。现在找不到凤这种动物。夔与龙差不多，只有一足。《晚周帛画》中有一凤一夔作斗争状。郭老认为凤代表善，夔代表恶，善战胜了恶。关于饕餮，解释更为纷纭。有人说是一种贪得无厌的动物，吃人卡在脖子里了；有人说就是牛头，

但细看不是牛头，有的有角，有的无角。在众多的形象中，以象征的意义来说，基本可分为两类，一类是象征善的如龙、凤、羊等，一类是象征恶的如夔、饕餮等。“使民知神奸”所指的就是这两类，善的称为“神”，恶的称为“奸”。把自然界的动物区分为神奸两类，固然以动物本身的善良或凶残的属性为依据，同时也包含着人们的主观思想意识。从夏朝起已经进入阶级社会，形成了各种道德观念，作为道德基本范畴的善与恶，也即神奸二字，各阶级的解释是不同的。“使民知神奸”，就是通过铸鼎象物教育人们区别善恶；自然，这里的善恶是统治阶级的标准。于此可见，任何阶级评论艺术，都是离不开其政治标准，也即艺术的政治功能和它们的社会作用。“使民知神奸”论是我国古代美术理论中较早的体现这一思想的。

孔子的“绘事后素”与“明镜察形”论

孔子是活动于春秋时代的思想家、教育家和艺术评论家。春秋战国时代是中国古代历史上真正称得上“百家争鸣”的学术活跃时代。当时最有影响的以老庄为代表的道家，以孔孟为代表的儒家，以韩非为代表的法家，以及以墨子为首的墨家等等，就其自身来说，不过是宣传某种他们认为是真理的哲学思想和学术思想，在百家中立一家之言；而后世把他们视为圣人贤人，有的以至抬到师表、教主的地位，并非他们所预料到的。今日我们评介他们的学术思想和文艺观，应该以他们在特定历史时期作为某一学派的代表人物进行分析，这是科学的治学态度。就以孔子来说，他本来是一位思想活泼的学者，他从各个方面探讨了学术问题。对于艺术，在诗论上他有贡献，影响后世很大。孔子也发表过有关工艺美术和有关绘画的见解。

孔子谈工艺美术中的服装色彩的意见，见于《论语》。

子曰：君子不以绀缋饰，红紫不以为褻服。（《乡党篇》）

子曰：恶紫之夺朱也，恶郑声之乱雅乐也。（《阳货篇》）

古代是以黑色为礼服的颜色，因此稍稍近于黑色的绀（天青色）和缋（浅绛色），都不能用来镶边，为其他颜色的衣裳作装饰。所以孔子说有道德的人是不用这两种颜色装饰自己的衣服。红、紫两色为官服之色。红色（朱）又是正色。故做官服，朱紫也要有所区别。

孔子认为，礼服、官服和便服的颜色若不严格的区别，就象郑声破坏了雅乐一样，是不能容忍的。画史上记载，明初戴进想入宫廷画院，他画了一个穿红袍的人钓鱼，有人就说坏话，说红色是官服，怎么能穿在钓鱼人的身上呢？一句话，就把戴进的画否定了，使他终生未能进画院。

孔子争议的不单纯是服装的色彩问题，而是把服装的色彩同是否遵守“礼”的问题联结在一起了。孔子提倡的“礼”，是有利于统治阶级维护社会秩序的一种思想，其外在的具体表现则是区别等级名分的典章制度，即所谓“仪”。区分等级的服装色彩，是体现“仪”的一项重要形式。这同孔子指责“八佾”舞的使用超越等级是一个道理。因此，孔子论服装色彩的观点，对于我们今天的工艺美术创作或色彩学研究，都已失去了意义。

关于孔子论绘画，有二则记载，一则出于《论语》。

子夏问曰：“巧笑倩兮，美目盼兮，素以为绚兮。”何谓也？子曰：绘事后素。曰：礼后乎？子曰：起予者商也，始可与言《诗》已矣（《八佾篇》。商，即子夏，子夏名卜商）。

“巧笑倩兮，美目盼兮”，是形容妇女笑得好看，眼神顾盼很美。诗句出于《诗经》（《魏风·硕人》），与绘画无涉。“绘事后

素”，是说先有白底子，后有画。子夏提了两个问题，即诗和画，孔子只回答了画的问题，说先有白底子然后才有画。接着子夏又问道：礼的产生在什么之后呢？（“礼后乎？”），这里似乎脱了字）孔子说：卜商你启发了我，现在可以和你谈论诗了。

“绘事后素”，似乎是当然的事，没什么可讨论的。实际上包含一个道理。孔子认为，礼、乐这类活动只是礼的仪式，真正的礼是内在的思想，不是外在的形式。比如他曾表示，“礼”并不是仅指献玉帛之类的活动；“乐”并不是仅指演奏钟鼓之类的活动。“绘事后素”，我以为是讲文与质的问题。任何事物都有个本质，也都有表现本质的形式。这就是质与文。“素”是质，“绘”是文，文是表现质的。

“绘事后素”，不单见于《论语》。《周礼·考工记》中也记载着：“凡画绘之事，后素功。”可见在当时这种观点是颇为流行的。

孔子还有一则画论，见于《孔子家语》。有人考证这本书是伪作，但从它所记载的内容看，是符合孔子的艺术思想的，我们不妨引用。

孔子观乎明堂，睹四门墉，有尧舜之容，桀纣之像，而各有善恶之状，兴废之诫焉。又有周公相成王，抱之负斧戾南面以朝诸侯之图焉。孔子徘徊而望之，谓从者曰：此周之所以盛也。夫明镜所以察形，往古者所以知今。（《观周》）

从以上文字看，最晚到了周朝，绘画已经从工艺美术中独立出来，宫廷、庙堂都有了壁画。那个时期的壁画已随着建筑物毁掉了，但这段文字却证明当时有壁画，其内容也很具体。尧舜和周公，是孔子景仰的圣君贤臣，当他看到尧舜同桀纣对比；当他看到周公怀抱着年幼的成王在斧形的屏风（斧戾）前接受诸侯的朝拜，心情的激动是可以想象到的。所以孔子的“明镜察形”、“往

古知今”的议论是合乎他的思想的。

孔子强调绘画寓褒贬别善恶的作用，同“使民知神奸”论实质上是一样。孔子要求文艺为礼教服务，是他的文艺观的核心。但在当时影响并不大，因为那是“百家争鸣”的时代，孔子只是一家而已。人们完全可以不听他的。到了汉代“独尊儒术”的局面形成之后，孔子的这一绘画功能思想就风靡于世了。我们只要看看汉代遗留下来的画像石如山东武氏祠石刻，那些圣君、贤相、忠臣和与之对比的淫主等画面是屡见不鲜了。唐代美术评论家张彦远所说的“成教化，助人伦”，也不外是孔子的绘画功能论的继承发展。

庄子的“解衣般礴”论

晚于孔子的庄子，不仅是春秋战国时期与孔、墨学说对峙的大家，而且其思想对后世的许多文学艺术家影响极大。本来按老庄的哲学思想来说，是反对“五音”、“五色”的艺术创作的，认为那是违反“自然”的人为技巧。可是恰恰就在庄子宣扬任自然，返质朴的著作中，给了后世艺术家一些有益的启发，“解衣般礴”论即是突出的一例。

宋元君将画图，众史皆至，受揖而立，舐笔和墨，在外者半。有一史后至者，僮僮然不趋，受揖不立，因之舍。公使人视之，则解衣般礴，羸。君曰：“可矣，是真画者矣。”（《庄子·田子方》）

《田子方》等外篇，一般认为不是庄子本人的著作，但能代表庄子的思想。这段文字，描写了一个画家受宋元君之命来作画，他的举止与众不同。他步履舒缓，行礼之后，不象别人恭恭敬敬地在那儿站着，就自己回到房子里。未作画前，把衣服脱掉，光



2 汉 长信宫灯

着身子，伸开两腿坐着。所谓“解衣般礴”，就是脱衣箕踞。古人席地而坐，有两种姿态：一种是有礼貌的规规矩矩的坐法，先跪下，脚掌立起来，屁股放在脚后跟上，上身直着。汉代铜器长信宫灯那个宫女的坐相就是。箕踞是另外一种坐法，是不恭敬不礼貌的一种坐法。庄子妻死时，惠施往吊，见到庄子箕踞鼓盆而歌，惠施很气愤，

认为太放肆无礼了。庄子的哲学思想很灰颓。但这个人很有才气，善于用故事讲道理，阐述他的观点。正如鲁迅说的：“著书十余万言，大抵寓言，人物土地，皆空言无事实。”（《汉文学史纲》）“解衣般礴”，是借用画画的故事讲道家“任自然”的思想，本意原不在论绘画；但这种不受世俗礼法束缚的思想却道出艺术创作的一条特殊性，即艺术家创作时应有的精神状态。惟其如此，所以后世的画家是赞同这一理论的，它甚至成了作画的代名词。无论是画画还是写字，精神上都不能受束缚，精神一紧张，就画不好，写不好了。从古人的书画活动和发表的意见中证实了这一点。汉末的蔡邕，是书法家，几种书体都写得好。他说：“书