



北京大学艺术史丛书

风格与世变

Style in Transformation

中国绘画十论

Studies on the History of Chinese Painting



石守谦 著



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS



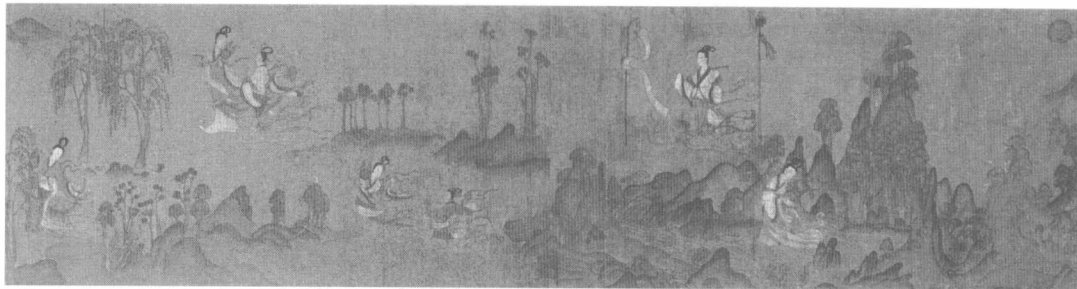
北京大学艺术史丛书

风格与世变

Style in Transformation

中国绘画十论

Studies on the History of Chinese Painting



石守谦 著



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS

著作权合同登记 图字：01-2007-1606

图书在版编目 (CIP) 数据

风格与世变：中国绘画十论 / 石守谦著. —北京：北京大学出版社，2008.7
(北京大学艺术史丛书)

ISBN 978-7-301-13869-4

I. 风… II. 石… III. 绘画史—研究—中国—古代 IV. J209.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2008) 第 072362 号

版权声明

该书原系台湾《美术考古丛刊》第四集。1996年由台湾允晨文化实业股份有限公司出版。

书 名：风格与世变——中国绘画十论

著作责任者：石守谦 著

责任编辑：王立刚

设计制作：河上图文

标准书号：ISBN 978-7-301-13869-4/J·0203

出版发行：北京大学出版社

地 址：北京市海淀区成府路 205 号 100871

网 址：<http://www.pup.cn> 电子邮箱：pkuwsz@yahoo.com.cn

电 话：邮购部 62752015 发行部 62750672 出版部 62754962

编辑部 62752025

印 刷 者：北京大学印刷厂

经 销 者：新华书店

开 本：787mm × 1092mm 16 开本 23 印张 340 千字

版 次：2008 年 7 月第 1 版 2008 年 7 月第 1 次印刷

定 价：40.00 元

未经许可，不得以任何方式复制或抄袭本书之部分或全部内容。

版权所有，侵权必究

举报电话：010-62752024 电子邮箱：fd@pup.pku.edu.cn



简体字版序

《风格与世变》的初版距今已有十二个年头。在这十二年里，许多人与事都经历了可观的变迁，但我个人的学术兴趣大体维持未变，一直在设法以自己认为最适当的方式去说明中国古代绘画的历史发展。本书所收的十篇论文，可说是我自一九八四年踏入研究生涯后第一个阶段的成果，记录着那十二年中个人在面对这个课题的一段心路历程。在这个记录里，有我对某些画史段落的认知，也有一些个人对文化与历史的感触。过了十二年再来看这些文字，虽然有些地方难称完美，但总的说来，尚觉仍可坦然面对读者。所以，当北京大学出版社对这本“老书”表示兴趣，决定发行一个简体字版时，我个人一方面感到十分荣幸，另一方面也为其将可得到更多读者的批评而感到高兴。

本书虽由十篇各自独立的论文所组成，但只有一个主题：画史中风格之变与其文化环境的互动关系。这是我长期以来持续在探讨的议题，或许由于能力的限制，总觉距离完成的目标尚远。它起自于一个令我个人感到十分困惑的问题：为什么画史中会有风格的变化？对这个问题的探讨，固然可以有很多不同的角度，也会有不一样的答案，但我选择了一个比较倾向于文化社会史的切入点，希望能对风格之变提出一些说明。如此的说明并不排斥其它研究取径的有效性，也无意于建立什么堂皇的理论，只是在诚实地面对我个人于画史理解过程中的疑惑。

二十一世纪的美术史研究，显示出一种几近轻视风格研究的趋势。我个人无意对此

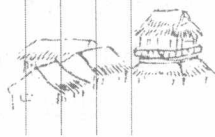


现象表示任何批评，然而，对作品的观察与说明，仍应是美术史研究中的核心工作，而由作品上所见的风格之变以及对其所以变的讨论，也依然值得历史工作者的关心。对我而言，美术史无论如何还是“作品的历史”。

石守谦

2008.6.5

自序



这本《风格与世变》论文集所收录的文章，是我近十年来研究中国绘画史的部分心得。这些心得先后都曾有一些学术会议以及一些学术期刊上发表过，趁着这次汇集成书的机会，做了一些小幅度的修正，一方面算是对自己作一个阶段性的整理，另一方面也希望以一个较正式而全面的方式，向有兴趣于中国绘画史的读者提出来，看看其中的观点是否有些参考价值。

书中所收十篇文章，虽然各有不同的问题焦点，资料涵盖的时间也有先有后，但基本上都是环绕着绘画风格与文化环境之间的关系而作的讨论。这个问题的提出，是想说明在绘画史上许多重要风格的兴衰，常常与其文化环境的某些变化，产生互为因果的互动现象。这也就是说，光是以风格内在发展的某种轨迹，根本无法完全说明它在历史上兴衰的变化，许多看起来“外在”的因素，例如某些画家的政治经历、相关赞助群的特殊品味以及绘画在社会中被使用的状况等，都可能在不同的情境中，扮演更为重要的角色，产生更为关键的变化作用。我并不否认画家的天才在历史上的存在意义，但是，在一个时代中之所以会有以某种风格为主流的现象，却非天才之有无可单独决定。它毋宁应说是一种竞争的结果，而此竞争则不只是个人间的角力，群体的运作争胜却在许多例子中举足轻重。

以往中国绘画史的研究，大致上偏向于风格史的探讨。对于这个研究取向的有效



性，其实我毫不怀疑。但是，风格史的研究利于描述分析个别风格的发展历程之本身，却不善于解释风格间角力的文化现象。而从事绘画史的研究工作，却无法不关心后者的问题。然而，这个工作又应如何进行？过去许多研究者也曾认真地探讨过与艺术发展有关的政治、社会、经济等因素，但似乎总是流于“背景”式的说明，并不能充分地描述两者之间的相关性。在我看来，如果要想理解文化环境变化和艺术发展之间的相关性，我们必须立足于风格研究之上。只有当我们清晰地描述风格变化的具体内容之后，才有可能由之思索它在文化脉络中的实质意义，并以之与历史上其他类似而实质不同的现象区别开来，从而得出妥适的历史解释。这便是本书之书名特别将“风格”二字标出，以与“世变”并列的基本考虑。

本书虽以“风格”与“世变”并举，但由于撰写时间以及探讨问题本身性质的不同，文章之间在二者的比重上还有一些相异的调配。例如〈盛唐白画〉一文，便由于以往学界对此时期风格之是否受到来自西方的关键性影响颇有争议，在此“风格”之变的描述分析上着墨较多，而对于其因佛教发展而生的文化环境之变动，则只作了提要式的处理。至于书中与文徵明有关的三篇文章，情形则相反。我在此并未详细地讨论文徵明及其流派本身在风格发展上的步步历程，盖因这些讨论大致上已有前辈学者的研究成果可供参考，他们之间的共识也很强，可以不必多谈。倒是在相关的“世变”部分，由于过去的研究疏于注意，因此在文章中便较积极地处理“世变”的状况，以期建立其与风格变化发展之间的关联。

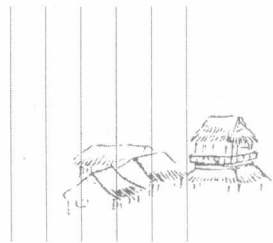
由于这个特定角度的关系，我自己对中国绘画史的理解，这些年来也与传统而“正宗”的观点有了相当的差异。本书所收文章中讨论的浙派绘画、李郭派山水画、鉴诫画等资料，在传统的画史观念中，皆是“不入雅玩”的作品，不值得费心研究。不过，现在由我的角度来看，它们却另有一种不同而重要的历史意义。如此而来的结果，对中国绘画史的新理解是否能产生一些有益的作用？希望由读者共同予以评判。

最后，我想借此机会感谢蔡祝青、薛宏甫、彭纹娟诸位在本书资料整理上的协助。允晨主编李怡慧小姐的统筹工作，也是本书得以出版的关键因素。

石守谦

1995.6.19

目 录



简体字版序 /1

自 序 /3

第一篇 文化史范畴中的画史之变 /1

第二篇 盛唐白画之成立与笔描能力之扩展 /17

第三篇 “幹惟画肉不画骨” 别解 /51

——兼论“感神通灵” 观在中国画史上的没落

第四篇 南宋的两种规鉴画 /85

第五篇 有关唐棣（1287—1355）及元代李郭风格发展之若干问题 /129

第六篇 浙派画风与贵族品味 /177

第七篇 《雨余春树》与明代中期苏州之送别图 /225

第八篇 嘉靖新政与文徵明画风之转变 /257

第九篇 失意文士的避居山水 /297

——论 16 世纪山水画中的文派风格

第十篇 石涛、王原祁合作兰竹图的问题 /335

图版目录

第二篇 盛唐白画之成立与笔描能力之扩展

- 图二之一 传韩幹《照夜白》，大都会博物馆藏 / 26
- 图二之二 维摩像，敦煌莫高窟一〇三洞东壁，罗寄梅、刘先夫妇提供 / 27
- 图二之三 男子像细部，韦洞墓 / 29
- 图二之四 男子图，长沙楚墓 / 30
- 图二之五 女子图，长沙楚墓 / 30
- 图二之六 主簿像（摹本），望都一号东汉墓 / 31
- 图二之七 辟车伍佰（摹本），望都一号东汉墓 / 31
- 图二之八 立官桂树（摹本），和林格尔东汉墓 / 32
- 图二之九 尸毗王本生细部，敦煌莫高窟二七五洞北壁，罗寄梅、刘先夫妇提供 / 33
- 图二之一〇 说法图细部，克孜尔雕像窟，柏林国家博物馆藏 / 34
- 图二之一一 屠牛（摹本），嘉峪关六号墓 / 36
- 图二之一二 狐狸，敦煌莫高窟二八五洞窟顶，罗寄梅、刘先夫妇提供 / 37
- 图二之一三 敦煌莫高窟二四九洞窟顶，罗寄梅、刘先夫妇提供 / 38
- 图二之一四 野牛，敦煌莫高窟二四九洞窟顶，罗寄梅、刘先夫妇提供 / 38
- 图二之一五 菩萨像细部，敦煌莫高窟四二八洞中心塔柱，罗寄梅、刘先夫妇提供 / 39
- 图二之一六 佛传图细部，敦煌莫高窟二九〇洞窟顶，罗寄梅、刘先夫妇提供 / 40
- 图二之一七 罗汉头像，敦煌莫高窟三〇四洞窟顶，罗寄梅、刘先夫妇提供 / 41
- 图二之一八 文殊菩萨，敦煌莫高窟二七六洞西壁 / 42
- 图二之一九 维摩像细部，敦煌莫高窟二二〇洞东壁，罗寄梅、刘先夫妇提供 / 43



图二之二〇 天王像细部, 敦煌莫高窟二二〇洞北壁, 罗寄梅、刘先夫妇提供 / 44

图二之二一 红衣舞女像, 执矢奉节墓 / 45

图二之二二 宫女图细部, 永泰公主墓 / 46

第三篇 “斡惟画肉不画骨” 别解——兼论“感神通灵” 现在中国画史上的没落

图三之一 《昭陵六骏》部分, 唐太宗墓 / 64

图三之二 《马球图》部分, 唐, 李贤墓壁画 / 64

图三之三 《出行图》部分, 北齐, 娄叡墓壁画 / 68

第四篇 南宋的两种规鉴画

图四之一 北魏, 司马金龙墓出土漆画屏风, 山西大同 / 92

图四之二 传阎立本《帝王图》部分, 〈陈后主像〉, Museum of Fine Art, Boston 藏 / 97

图四之三 传阎立本《帝王图》部分, 〈后周武帝像〉, Museum of Fine Art, Boston 藏 / 97

图四之四 马麟《圣贤图》之一, 〈伏羲坐像〉, 台北故宫博物院藏 / 99

图四之五 马麟《圣贤图》之一, 〈帝尧立像〉, 台北故宫博物院藏 / 100

图四之六 马麟《圣贤图》之一, 〈夏禹王立像〉, 台北故宫博物院藏 / 101

图四之七 马麟《圣贤图》之一, 〈商汤王立像〉, 台北故宫博物院藏 / 102

图四之八 马麟《圣贤图》之一, 〈周武王立像〉, 台北故宫博物院藏 / 103

图四之九 马麟《静听松风》细部, 台北故宫博物院藏 / 107

图四之一〇 唐, 《伏羲女娲》, 新疆阿斯塔纳出土 / 108

图四之一一 南宋, 《十六罗汉图》之一, 〈第十一罗怛罗尊者〉部分, 日本京都高台寺藏 / 111

图四之一二 传阎立本《锁谏图》, 佛利而美术馆藏 / 116-117

图四之一三 宋, 《却坐图》, 台北故宫博物院藏 / 121

图四之一四 宋, 《折槛图》, 台北故宫博物院藏 / 122

第五篇 有关唐棣 (1287—1355) 及元代李郭风格发展之若干问题

图五之一 赵孟頫《江村渔乐》, 克利夫兰艺术博物馆藏 / 138

图五之二 唐棣《摩诃诗意图》, 布鲁克林艺术博物馆藏 / 139

图五之三 赵孟頫《双松平远》, 大都会博物馆藏 / 140-141

图五之四 王诜《渔村小雪》部分, 北京故宫博物院藏 / 141

- 图五之五 赵孟頫《重江叠嶂》部分，台北故宫博物院藏/142-143
- 图五之六 赵孟頫《窠木竹石》，台北故宫博物院藏/144
- 图五之七 唐棣《霜浦归渔》，台北故宫博物院藏/149
- 图五之八 唐棣《松荫聚饮》，上海博物馆藏/151
- 图五之九 朱德润《松涧鸣琴》，台北故宫博物院藏/153
- 图五之一〇 柯九思《山水》，日本数本家藏/155
- 图五之一一 王渊《松亭会友》，台北故宫博物院藏/156
- 图五之一二 李容瑾《汉苑图》，台北故宫博物院藏/158
- 图五之一三 商琦《春山图》部分，北京故宫博物院藏/159
- 图五之一四 曹知白《双松图》，台北故宫博物院藏/161
- 图五之一五 朱德润《浑沦图》，上海博物馆藏/163
- 图五之一六 朱德润《林下鸣琴》，台北故宫博物院藏/164
- 图五之一七 曹知白《群峰雪霁》，台北故宫博物院藏/165
- 图五之一八 朱德润《秀野轩图》部分，北京故宫博物院藏/166
- 图五之一九 赵孟頫《水村图》部分，北京故宫博物院藏/166
- 图五之二〇 姚彦卿《雪景山水》，Museum of Fine Art, Boston 藏/167
- 图五之二一 姚彦卿（廷美）《有余闲斋图》，克利夫兰艺术博物馆藏/168

第六篇 浙派画风与贵族品味

- 图六之一 倪瓒《容膝斋图》，台北故宫博物院藏/182
- 图六之二 马远《远山柳岸》，Museum of Fine Art, Boston 藏/184
- 图六之三 王履《华山图册》，北京故宫博物院藏/185
- 图六之四 卓迪《修禊图》，北京故宫博物院藏/186
- 图六之五 明，《兰亭修禊图石刻》部分拓本，普林斯顿大学艺术博物馆藏/187
- 图六之六 郭纯《青绿山水轴》，北京故宫博物院藏/188
- 图六之七 戴进《春景》，日本菊屋家藏/191
- 图六之八 戴进《冬景》，日本菊屋家藏/192
- 图六之九 戴进《山水轴》，台北故宫博物院藏/194



- 图六之一〇 戴进《溪堂诗意图》，辽宁省博物馆藏/195
- 图六之一一 戴进《太平乐事册》之第十页，〈醉归图〉，台北故宫博物院藏/196
- 图六之一二 传李唐《醉归图》册页，Museum of Fine Art, Boston 藏/197
- 图六之一三 李在《雪景山水图》，京都小川家藏/198
- 图六之一四 传郭熙《秋山行旅图》，台北故宫博物院藏/199
- 图六之一五 吴伟《春江渔钓》，现藏处不明/203
- 图六之一六 吴伟《铁笛图》，上海博物馆藏/204—205
- 图六之一七 吴伟《溪山渔艇》，北京故宫博物院藏/206
- 图六之一八 吴伟《长江万里图》部分，北京故宫博物院藏/207
- 图六之一九 夏圭《溪山清远》部分，台北故宫博物院藏/208
- 图六之二〇 徐霖《风雪高眠》，现藏处不明/209
- 图六之二一 李著《渔乐图卷》部分，日本橋本家藏/210—211
- 图六之二二 吴伟《渔乐图》部分，美国景元斋藏/210
- 图六之二三 蒋嵩《渔夫山水图》，日本京都私人藏/213
- 图六之二四 蒋乾《仿王蒙山水》，台北故宫博物院藏/214
- 图六之二五 汪肇《起蛟图》，北京故宫博物院藏/215
- 图六之二六 张路《渔夫图》，日本东京护国寺藏/217
- 图六之二七 张路《山雨欲来》，北京故宫博物院藏/218
- 图六之二八 张路《道院驯鹤》，日本橋本家藏/219
- 图六之二九 顾源《寒山林屋》，香港利氏北山堂藏/222

第七篇 《雨余春树》与明代中期苏州之送别图

- 图七之一 文徵明《雨余春树》，台北故宫博物院藏/227
- 图七之二 宋，《送海东上人归国图》，日本常盘山文库藏/234
- 图七之三 戴进《金台别意》部分，上海博物馆藏/236
- 图七之四 王绂《为密斋写山水图》，大阪市立美术馆藏/237
- 图七之五 沈周《仿云林送别》，普林斯顿大学艺术博物馆藏/238—239
- 图七之六 沈周《秋江送别》，普林斯顿大学艺术博物馆藏/238—239

- 图七之七 唐寅《金阊别意》，台北故宫博物院藏/240-241
- 图七之八 沈周《送吴文定公行卷》部分，东京角川家藏/242-243
- 图七之九 陶成《云中送别》，北京故宫博物院藏/244-245
- 图七之一〇 文徵明《剑浦春云》，天津市艺术博物馆藏/244

第八篇 嘉靖新政与文徵明画风之转变

- 图八之一 文徵明《燕山春色》，台北故宫博物院藏/260
- 图八之二 文徵明《松壑飞泉》，台北故宫博物院藏/262
- 图八之三 王绂《西山霁雪》，北京中国国家博物馆藏/276
- 图八之四 文徵明《茶事图》，台北故宫博物院藏/277
- 图八之五 倪瓒《松亭山色》，纽约王季迁藏/279
- 图八之六 沈周《庐山高》，台北故宫博物院藏/289
- 图八之七 文徵明《古木苍烟》，南京博物馆藏/291
- 图八之八 文徵明《疏林茅屋》，台北故宫博物院藏/292

第九篇 失意文士的避居山水——论16世纪山水画中的文派风格

- 图九之一 沈周《策杖图》，台北故宫博物院藏/299
- 图九之二 文徵明《千岩竞秀》，台北故宫博物院藏/300
- 图九之三 王蒙《青卞隐居》，上海博物馆藏/302
- 图九之四 文徵明《山水》，密歇根大学艺术博物馆藏/304
- 图九之五 文徵明《仿王蒙山水》，台北故宫博物院藏/305
- 图九之六 王蒙《夏山高隐》，北京中国国家博物馆藏/307
- 图九之七 文徵明《万壑争流》，南京博物院藏/308
- 图九之八 文徵明《绝壑高闲》，台北故宫博物院藏/311
- 图九之九 文徵明《幽壑鸣琴》，克利夫兰艺术博物馆藏/313
- 图九之一〇 文徵明《关山积雪》部分，台北故宫博物院藏/316-319
- 图九之一一 文伯仁《万壑松风》，东京国立博物馆藏/328
- 图九之一二 文伯仁《花溪渔隐》，上海博物馆藏/329
- 图九之一三 王蒙《花溪渔隐》，台北故宫博物院藏/330



图九之一四 陆治《花溪渔隐》，台北故宫博物院藏/331

图九之一五 钱穀《山水》，台北故宫博物院藏/334

第十篇 石涛、王原祁合作兰竹图的问题

图十之一 石涛、王原祁合作《兰竹图》，台北故宫博物院藏/337

图十之二 石涛《兰竹图》，香港至乐楼藏/338

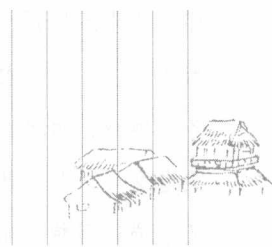
图十之三 恽寿平、王翬、笪重光、杨晋合作《合景岁朝图》，台北故宫博物院藏/340

图十之四 石涛《写竹通景》部分，台北故宫博物院藏/341

图十之五 石涛《墨竹图》，上海博物馆藏/342

图十之六 王原祁《华山秋色》，台北故宫博物院藏/343

第一篇



文化史范畴中的画史之变



对中国传统绘画发展过程中各个不同转变关键的了解，一向是美术史学研究的重要课题。早在9世纪时，张彦远在其《历代名画记》中就对山水画的递变特别予以观察：

魏晋以降，名迹在人间者，皆见之矣。其画山水，则群峰之势，若钿饰犀栉，或水不容泛，或人大于山。率皆附以树石，映带其地，列植之状，则若伸臂布指。……国初二阎，擅美匠学，杨、展精意官观，渐变所附，尚犹状石则务于雕透，如冰渐斧刃，绘树则刷脉镂叶，多栖梧菀柳，功倍愈拙，不胜其色。吴道玄者，天付劲毫，幼抱神奥，往往于佛寺画壁，纵以怪石崩滩，若可扞酌。又于蜀道写貌山水，由是山水之变，始于吴，成于二李^①。

张彦远以后的论者，也持着一种类似的关怀，将画史的发展视为一连串的风格变化。明代后期王世贞所说的，便是一个例子：

人物自顾、陆、展、郑以至僧繇、道玄一变也。山水至大、小李一变也，荆、关、董、巨又一变也，李成、范宽又一变也，刘、李、马、夏又一变也，大痴、黄鹤又一变也^②。

即使是各人对“变”的推动人物、“变”的数量等具体内容，在认识上有所差别，但基本上对画风改变的历史意义的肯定，可以说长期以来都保持着相当一致的共识。

但是，在这个基本的共识底下，却也可以看到互相之间颇有意味的差异。最早的张彦远在观察他所谓的“山水之变”时，背后不免有个“后来居上”的进化主义的成见，而这个成见又是依附在他所观察“画之兴废”的心得之上。他的文字中透露出一种对政治力与艺术发展间存在着正比关系的信念，而此种信念不仅肯定了他对盛唐时画风变革完成之观察，也连带地，因为目睹了唐帝国国势疲软的颓象，而造成对晚唐艺术发展前

① 张彦远：《历代名画记》（文渊阁四库全书本，台北，商务印书馆，1983），卷1，页24上一下。

② 王世贞：《弇州山人四部稿》（台北，伟文图书出版社有限公司，1976），卷155，页6上。

景之忧虑^①。与张彦远的这种立场比较起来，600年之后的王世贞以及其他的晚明论者的态度，就显得更为乐观，也更重视变革本身自发自足的本质。依据稍晚于王世贞的董其昌的意见来引申，画史之所以得到持续之进展，端赖于画风之变的波浪式产生；而它的延续性显然不会受到外在环境，如政治力等因素的影响，似乎只要一旦发动，一波波变革的出现已经成为历史的必然，在过去没有停止过，而在将来亦不致有所断裂^②。

纵使唐、明之间对画史之变的了解，在本质上有如许的差异，但它们却都可视为对画史之变所进行的某种解释工作。它们虽然不足称为某种体系，但也隐然形成两种模式，前者侧重外部结构的形塑力量，后者则以内部结构自生之力量为画风变革最紧要之动力。这两种不同的模式基本上也规范了后代学者对中国画史，尤其是山水画史之变的解释途径。

正如张彦远与王世贞所揭示的画史之变各自有所不同，研究者对画史上诸变局之重要性的决定与取舍，也有些差异。大致上说，讨论最多的要算是元初与明末清初这两个时期，这一方面是因为这两个时期所留下来的作品数量不少，各大博物馆对此亦有相当丰富的收藏，在研究上比较易于掌握，而且与画家有关系的文献也能够充分地配合，在研究条件上确实较为有利；另一方面则是因为这两个变局确实在传统画史中最为突出，前者将绘画由写实转为写意，后者中董其昌南北分宗所予后世之绝对影响，以及如石涛、八大山人等个人色彩极强之表现，对此之认识，早已深植人心。画史研究者希望对之作更深入的探讨，自属必然。与这两个变局比较之下，其前之中唐及北宋后期与清末民初的三个变局，在研究条件的配合上就显得不够理想。中唐这个阶段的条件最差，虽然有些文献可资运用，但实存的作品不多，敦煌此期虽有相当数量的壁画，但毕竟离艺术发展之重点的中原与江南过远，本身又已经不再如其前期般地重点地区有同步发展的现象，因而其代表性亦大为减低，无法作为研究中唐变局的主要资料。北宋后期者的条件虽比不上元初或明清之际者，但远较中唐者为佳。变局中若干主要画家如李公麟、

^① 对张彦远的《历代名画记》，長廣敏雄曾作了一个很精辟的说明，见長廣敏雄译注《历代名画记》（东洋文库，东京，平凡社，1977），册2，页312-339。另参见洪再新：〈古代画学史的超稳定结构——历代名画记浅析〉，载《新美术》，1987：3，页42-45。

^② 董其昌视“变”为师法古人之关键，见方闻：〈董其昌与正宗派绘画理论〉，载《故宫季刊》，2：3，页1-18。对他来说，历来古代大家皆因能变前人之法而成家，整个画史能否由此来了解呢？他虽然没有明白地说过他的历史观，但历史既由一辈辈的大家所集成，一波波“变”的连续应该在他的史观中是极为重要的。