

中國歷代名著全譯叢書

歷代名畫記全譯

[唐] 張彥遠 撰 承 載 譯注



中国书画函授大学教材

历代名画记卷一

（隋）展子虔 游春图



中国历代名著全译丛书

〔唐〕张彦远撰 承载译注

历代名画记全译

贵州人民出版社

丛书题签 启 功
责任编辑 倪腊松 赵 泓
封面设计 张 彪 唐 怡
技术设计 赵玄渊 张凤英

本书如有印装错误，请寄承印厂质检科，保证调换。

邮政编码：550004

通信地址：贵州省贵阳市市北路 68 号附 1 号

贵州省侗学会印刷厂质检科

电 话：(0851) 6828993

历代名画记全译

〔唐〕张彦远 撰 承 载 译注

贵州人民出版社出版发行

（贵阳市中华北路 289 号）

贵州省侗学会印刷厂印刷

850×1168 毫米 32 开本 22.75 印张 59 千字

1999 年 3 月第 1 版 1999 年 3 月第 1 次印刷

印数：0001—3000 册

ISBN 7-221-04781-2/K·440 定价：29.50 元

H194.1:J209

37

中华人民共和国

1996 年～2000 年出版规划重点项目

出版说明

本丛书是国家“八五”重点图书出版规划项目《中国历代名著全译丛书》(50种)的后续项目。该丛书陆续问世以来,得到社会各界广大读者的欢迎和赞扬,荣获中宣部1993年度精神文明建设五个一工程入选作品奖,不仅在全国书市上被评为“最受读者欢迎的书”,而且在欧美汉学界十分流行,备受重视,对传播中华民族优秀传统文化、加强中外文化交流发挥了应有的作用。

为满足中外读者要求《丛书》扩大规模、增加品种的强烈愿望,我们在50种书目的基础上,继续慎重选取四部名著50种(有个别数种合为一书)作为《丛书》的第二批书目以全注全译形式整理出版。在书目的取舍上,经部选取7种,从而将“十三经”全部出齐;史部的重点除《史记》外,决定选取我国古代科学家传记巨著《畴人传》,以广泛传播中华科技先驱的事迹;子部之书,除两汉外,补充了宋明理学名著,艺术类、宗教类名著和历代的一些著名笔记;集部则突出有爱国主义思想的文人别集,并增加了首批未上的一些著名选本,《书目》仍附于各书卷末。

本丛书(第二批50种)已被列入国家“九五”重点图书出版规划,我们将在全国学术界专家的鼎力支持下,加倍努力,把一套兼具权威性、通俗性、学术性、资料性的精品图书奉献给广大读者。

贵州人民出版社文史编辑部

1997年7月

前 言

近代学者余绍宋，编写过一部《书画书录题解》，对前人的书画史论著作作了较为系统的研究，结果是对绝大部分著作都提出了这样或那样的批评意见，唯有对张彦远的《历代名画记》，是个例外。他不仅列出此书的种种优点，更揭示了此书在中国古代绘画史上的重要地位，言辞之间，大有将它作为画坛之《史记》的意思。这并不奇怪。因为《历代名画记》一书，值得如此推崇。它并非仅仅局限于记载“历代”的“名画”，而是中国历史上第一部有系统的绘画通史。张彦远以其独有的真见灼识，在上至先秦，下迄晚唐的这个历史时段中，向读者展现了中国传统绘画弘大而广博的天地，其内容之丰富，令人叹为观止。所以，完全有理由这么说：若要学习和掌握早期中国传统绘画的基本知识和基本理论，《历代名画记》是一部非读不可的书。

一. 《历代名画记》的撰写起因

古人治学，有两种情况：一是虽然出身贫寒，但依靠个人的发奋用功，终于有成；二是凭借着家庭传统的深厚积累和有利条件，加上自己的勤勉用心，由此获得了新的业绩。张彦远就是属于后一类情况。

张彦远，字爱宾，约生于公元 815 年，约卒于公元 875 年。唐河东（今山西永济）人，曾官至大理寺卿。他出身于一个世代官宦、且以翰墨丹青为风雅的家庭。高祖张嘉贞、曾祖张延赏和祖父张弘靖，都官至宰相，他们与当时的许多文人士大夫一样，

都雅好书画。对张彦远产生直接影响的，则主要是他的祖父张弘靖及父亲张文规。

张弘靖学魏晋人书法，不拘泥于门派流别，多有心得。他初从鍾繇入手，后改学王羲之，再改学献之，“书体三变，为时所称”。他继承了张氏祖上收藏历代法书名画的家风，将所得俸禄，除了养家、施舍之外，其余均用于购求书画，经过多年的搜葺，一度使家中的收藏得以与皇家内府相提并论，以致连皇帝也不免眼红。元和十三年（公元818年），唐宪宗居然下诏索要张家收藏的名画法书。张弘靖慑于皇威，哪里还敢违抗，只得将家藏书画中的珍品名迹一一进献。到了张彦远懂事的时候，家藏书画已在各种名义的“进奉”和历次战乱中散失，“传家所有”，已是“十无一二”了。张彦远的父亲张文规，官至桂州、管州观察使，张彦远从小受到家庭的影响，在书法方面颇有长进，擅长作隶书，尤其喜作八分书。尽管他自己说“自幼及长，习熟知见，竟不能学一字”，但后人对他书法的评价是“落笔不愧作者”，可见是具有相当功力的。

优越的家庭环境给张彦远创造了一个常人无法比拟的学习条件，但他自认为不能在书法创作上有所发明，为此曾“夙夜自责”，甚至引为“终身之痛”。所幸的是，家藏书画虽已“十无一二”，但鉴赏收藏的学问却不会随这些书画的流散而消失。张彦远从小耳濡目染，在这方面学到了不少知识，日积月累，练就一双“法眼”，他自称对于“收藏鉴识，有一日之长”。此时朝廷倒也不再要张家奉旨进献什么了，张彦远得以根据硕果仅存的传家之宝，悉心研讨书学画理。他深刻地认识到：自古以来，名画法书流传虽多，但许多人并没有真正认识它们的价值，因此也并没有真正发挥它们的作用。战争、动乱的破坏，足以使大量珍贵书画毁于兵火之中；公家和私人尽管藏而宝之，却往往因不得其人而产生不辨好坏、不明真假的流弊；至于有些人假收藏之名，行

“藩身”之实，以名家之画作为加官进爵的手段，乃至成为一时风气，这就更值得后人引以为戒了。所有这些，张彦远认为都会给绘画艺术的发展带来极大的阻碍。为此，他萌发了编写一本记述历代画家、作品的著作的想法。

在《历代名画记》成书之前，已有不少画史、画评著作，但几乎没有一种能够为张彦远所满意。他对这些著作的意见，归纳起来，大致有以下三种情况：一，浅薄粗略，过于简单；二，疏漏遗脱，难以征信；三，片面偏颇，失之真实。尽管这其中可能存在着他对这些著作的某些偏见，不过，就流传至今或在《历代名画记》中保存了部分片段的那些内容来看，张彦远的意见并非没有道理。不管怎么说，以往的画史、画评水平并不很高，内容过于简略，这是可以肯定的，这样，显然难以反映前代绘画艺术的发展实际面貌。尤为张彦远所关注的是，对于二三百年之间的唐代绘画，无论描述发展历史，还是品评画家特色，竟没有一本著作能够做到详细而准确地加以反映。因此，休说这与唐代绘画的发展趋势大相径庭，就以收藏、鉴赏的需要来说，也是非常不利的。

正是在这样的前提下，张彦远出于“明乎所业”“探于史传”的目的，根据所见所闻，搜集了先秦至隋唐的三百余位画家的小传或创作特色，旁求错综，编次论量，遂以“心目所鉴”，“撮诸评品”，终于在唐穆宗大中元年（公元847年），撰成《历代名画记》十卷。是年，距盛极而衰的唐王朝灭亡，正好还有50年。如果按照目前所推断的张彦远的生卒年代来看，那时他仅三十余岁。此前，他又根据自己对书法艺术发展状况的研究所得，“采掇自古论书凡百篇”，纂成汉魏至隋唐的书论汇编及著录历代法书流传情况的《法书要录》十卷，集中了不少他在日常生活中与书画鉴赏有关的《彩笺诗集》，也已问世。这两种书，前者至今尚存，后者早已失传。

张彦远对于《历代名画记》的价值是相当自许的。他将此书与《法书要录》作为提供给当时人鉴识书画的一个整体，说：“有好事者得余二书，则书画之事毕矣。”但是，两书的体例不同，写法有别，表达个人见识的方式也不同。《法书要录》一书，完全是搜集前人的书论和作品著录，他自己除了有一篇二百五十余字的序言之外，没有丝毫的议论、评述。这大概是他认为前人在书法鉴识方面的经验已足够提供参考，所以无须再多作阐发。《历代名画记》一书则不然。他虽然也引述了许多前人或时人的言论，但不过是“引述”而已，主要观点均出于他个人的看法，在史料完备的前提下，“引述”往往只是作为引发议论的话题。

所以，纵观全书，其内容几乎涵盖了绘画艺术在当时所能体现的全部方面。叙源流，论技法，谈师承传授的历史和流派，讲收藏装裱的常识，记各地寺观壁画，著录历代流传的珍图秘籍，最后又以多至七卷的篇幅，介绍各时期画家的经历、风格以及作品，并采用了夹叙夹议的方式，针对前人已有的评论，发表自己的看法。可以说，张彦远在这两本有关书画艺术的姊妹著作中，显然是针对当时在绘画创作和鉴识方面的实际需要，而将重点放在《历代名画记》方面的。

二. “明乎所业”：论渊源而辨画理

这是贯穿全书的一个基本特征。为什么要有绘画，这样的问题还值得讨论吗？今人当然很难理解先民们所津津乐道的“河图”、“洛书”，究竟与绘画的起源有什么关系了，但古人却对此有完全不同的看法。他们无从根据科学的考察和论证来说明绘画究竟怎样出现于人们的生活之中，于是只好借助神话传说，将绘画的起源与它们联系起来。尽管如此，有一点却是今人也无法否认的，那就是：无论怎样来看绘画的起源问题，它在人们生活中所产生的作用，却是大家都一致认同的。在这一基础上，张彦远

对绘画的社会功能问题作了如下阐发：

“夫画者，成教化，助人伦；穷神变，测幽微。与‘六籍’同功，四时并运；发于天然，非繇述作。”

这段文字开宗明义，是张彦远对绘画的基本作用，或者说是根本特性的认识。它始终体现在张彦远对绘画艺术的方方面面的解释中。“成教化，助人伦”，这是绘画所产生的社会功能；“穷神变，测幽微”，则是绘画在表现自然万物时所具有的特殊意义。从人为的方面来看，绘画当与匡时济世的经典著作具有相同的作用；从自然的力量上认识，则与天地之间的变化规律一致。这一观点，几乎与人们通常认为的绘画只是一种用来怡性悦情的玩物完全不同。

张彦远当然承认绘画具有怡悦性情的作用，但这种作用不是孤立、简单的，必须有所依托，才能体现出来。他在引述南朝刘宋时画家王微的《论画》一文后说：“图画者，所以鉴戒贤愚，怡悦性情，若非穷玄妙于意表，安能合神变乎天机？”所谓“鉴戒贤愚”，大概就是“成教化，助人伦”的一个具体方面吧。“穷玄妙于意表”，显然是“神变”“幽微”在绘画中的形象表现，也就是在创作过程中尽可能地传达自然造化的精髓所在。

要强调绘画的“教化”功能，就不能不涉及内容。在这方面，人物画最具优势。隋唐以前的传统绘画，恰恰是人物画的成就最为突出。此后，随着山水树石、花草蜂蝶等题材的开拓、发展，其“教化”功能如何体现，就是一个问题了。前人主张绘画应具有教化功能的如陆机、曹植等人，他们所处的时代，创作题材相对来说还比较狭窄，技法也比较单纯，所以尚未注意到因题材的不同而产生的不同作用。到了张彦远的时代，绘画的发展已比较成熟，无论题材还是技法，都比前代有了很大的进步。在这一背景下，张彦远除了继续发挥前人提出的观点外，就特别在如何使绘画具有“怡悦性情”的功能方面来加以阐发了。这也正是

他对绘画理论的一大贡献。

张彦远在议论绘画时反复提到了崇尚自然的意义，这不仅与道家所主张的“法自然”的思想有密切关联，也是佛教禅宗思想的反映。但他的绘画思想，又并不完全依赖于“自然”。换言之，他并不是以消极的态度来对待“法自然”的，而是以一种积极的姿态来回应自然，从而反映“神变”，以合“天机”。在消极与积极之间，前者大概只能算是“自然”的奴隶，实际上已经“失于自然”了；后者，才称得上是自然的主人。那么，怎样才算是积极的态度呢？在创作方面，他强调画家所画的东西必须与个人的习性相一致。在《论山水树石》一篇中，他出于对宗偃的山水画的喜爱，遂揣摩其创作意图，进而想到要在真实的山水中去领会意境，由此提倡山水画的创作要能够做到“境与性会”。“境”是外在的，“性”是内含的；两者的关系，又是相互依存的，缺其一，便无从“会”。这样的创作，方具有“愉悦性情”的基本条件。

在议论绘画的技法时，张彦远也没有忽略“鉴戒”和“怡情”的作用。技法是绘画的载体，脱离了技法也就谈不上绘画。不讲究技法的绘画，当然就更难以达到“鉴戒贤愚”的作用。所以曹植有言：

“观画者，见三皇五帝莫不仰戴；见三季异主莫不悲惋；见篡臣贼子莫不切齿；见高士妙节莫不忘食；见忠臣死难莫不抗节；见放臣逐子莫不叹息；见淫夫妒妇莫不侧目；见令妃顺后莫不嘉贵。是知存乎鉴戒者，图画也。”

应该说，曹植的生活年代，与张彦远相差不过六百年，这在历史进程中只是短短的一个瞬间，然而对于绘画艺术的发展来说，却已足够产生巨大变化了。曹植的话虽然不是明确针对绘画的技法而说的，却不能不令人在认识题材的教化作用的同时，感受到技法在其中所起的作用。汉魏之际的绘画，技法还比较稚

嫩，但出色的绘画作品已经能够对观画者产生如此强烈的感染，那么，到了后世，这一作用理应比前代表现得更加彻底。

张彦远正是这样认为的。谢赫提出的“六法”，当时主要针对人物画而言，张彦远在对其进行了逐条的分析以后说：

“至于鬼神人物，有生动之状，须神韵而后全。若气韵不周，空陈形似，笔力未道，空善敷彩，谓非妙也。”

这既是专指人物画而言，我们也完全可以将它看作是对所有画种的一般要求。“形似”须依托于“气韵”才能存在，“敷彩”也只有在充分体现了“笔力”的前提下才具有感染力。由此，形态、气韵、笔力、色彩，构成了创作中合理运用技法的全过程。除了人物画之外，山水、树石、花鸟、虫草等等，如果不是这样的话，难道还有别的更好的办法吗？

在议论绘画的作用和技法时，张彦远也针对书画同源问题阐述了自己的看法。书画是否同源，这在南北朝时期就已经引起人们的注意，王微的《画论》中，就提出了“图画非止艺行”的观点，反驳了时人“以书巧为高”的偏见，并将曲、直、点、画等书法用笔，来比喻绘画中人物的表情、五官的部位，以及山峦丘壑之类。到了唐朝，由于皇帝对书法艺术表现出异乎寻常的重视，因此文人士大夫大都能书，名家层出不穷，张彦远在这样的背景中来讨论绘画与书法的异同，显然源于他对两者关系的深刻认识，并体现出一种不为时流所左右的独立的艺术观。因此，他不仅根据历代著名画家笔法的来源，以证明书画艺术的“同体”，还从两者的艺术特色方面来指出绘画的独到之处，更为注重绘画的艺术价值。例如，在谈到名、价问题时，他说“书则逡巡而成，画非岁月可就”，言下之意，显然是为了证明绘画的创作比书法更为艰难，从布局构思，到落笔起稿，最后的着色敷彩，整个过程的前后衔接、统一协调，都不是朝夕之间就能完成的。所以他要强调“画之臻妙，亦犹于书”。

三、“言之无隐”：论鉴识而明画品

在明辨画理的基础上，《历代名画记》又针对历代画家的创作特点，提出了一个比较完整、相对合理、又能真实反映当时流行的美学思想的品评鉴识标准。作为一家之言，张彦远所提出的标准难免受到个人主观意愿的支配，但它作为中国古代绘画鉴赏史上的一个突出例证，则不仅具有相当的时代意义，而且至今也还有一定的参考价值。

张彦远所提出的品评标准，以“自然者”等五个品第为主。“自然者”为上品之上；“神者”为上品之中；“妙者”为上品之下；“精者”为中品之上；“谨而细者”为中品之中；中品之下以及其他，不再具体地分出特点。我们当然不必过分拘泥于张彦远的这一划分标准是否准确，因为这毕竟是他个人的看法，但探讨产生这一标准所依据的思想和艺术倾向，却很有必要。

为了说明张彦远的品评标准的特点，可以将前代或者当时人的有关著作作为参照。兹举一例：谢赫的《古画品录》，是以“六法”为品评标准而建立等第的。所谓“画有六法，罕能尽该，而自古及今，各善一节”之语，就是他根据画家掌握“六法”的不同情况，订立品第的依据。所以，在谢赫所列三国至南朝萧梁的27位画家，除了将陆探微、卫协作为“六法备该”的画家而列为“第一品”之外，对其余的画家均分别根据他们的特长，按“气韵生动”、“骨法用笔”、“应物象形”、“随类傅彩”、“经营位置”、“传移模写”这六个等级来定出品第。这样的划分标准，虽有一定的道理，但其实很难确定优劣。例如，“经营位置”，其实应当是一件具体的绘画作品的根本。很难想象，如果一件作品不能在经营位置方面达到一定的水平，那么，其他方面画得再好，恐怕也难以说是一件好作品。所以，张彦远在诠释“六法”时，即将这一条作为绘画的“总要”。而在谢赫的品第中，只能

算是第五等。若以一品中分上、下而论，仅为下品之上而已。这显然是不合理的。

再如“顾恺之”，谢赫认为他在“气韵生动”和“骨法用笔”方面都做得不怎么样，只是有“深体精微（“深”字一作“格”，又作“骨”），笔无妄下”的本领，充其量也就是擅长“应物象形”而已，故而给他一个“迹不逮意，声过其实”的评语，被定在第三品之中。这一评定，着实引起了后人大大的不满。李嗣真欲为顾恺之抱不平，却又以画家的“才流”作为依据，以致所驳与所论成了两回事。张彦远则严格按照他确定的标准，在评论顾恺之的成就、确定他的品第时，既同意李嗣真将顾恺之列为“上品”的看法，但还是批评了李氏之言的所失。按照谢赫的标准，与顾恺之的品第形成鲜明对照的是晋时的张墨、荀彧，此二人被定为“气韵生动”之列，谢赫同时也指出二人之不足，在于“拘于体物，未见精粹”，“取之象外，方厌高腴”，可见是气韵生动有余而形象完美不足。但因为二人同列“第一品”，这就容易使人产生误会。所以张彦远根据综合考察，将荀彧列为“中品下”，张墨定为“下品”，置身于这类品第的画家，其实已属并无特色，不过有名而已了。这些都足以表明，张彦远已经明确意识到，“六法”之所以不能成为划分的标准，就在于它对绘画艺术具有总体意义上的价值。后世论者多以“六法”作为绘画代名词的原因，盖出于此。

谢赫以“气韵生动”为第一品，张彦远以“自然者”为上品之上，其实都与他们崇尚自然的思想倾向有密切关系。魏晋南北朝之际，传统的儒家思想受到冲击，江南文人风尚以旷达放浪为时髦，谢赫出此标准，是时代风气使然。晚唐时期，社会纷乱，政治凋敝，儒佛道三家的融合多于分离，隐士逸人大多遁迹山野。就此社会背景而言，张彦远以“自然者”为画品中的第一等，与讲究“气韵”的谢赫有相同之处。问题是，谢赫在形式上

割裂了“六法”的相互联系，将它分出前后次序，尤其是在文字上还要以“第一”“第二”这样的上下关系来区别其优劣，这就不免给人以顾此失彼的感觉了。张彦远订立的标准则不然。他重新诠释了“六法”的关系，在每一品第中都考虑到“六法”的得失，这样，无论置于何等品第的画家，人们所认识的是他们在创作中运用并体现“六法”时的优劣、高低，而不会专注于其中某个方面的不同了。这种综合了绘画艺术各方面的表现来考虑的品第标准，当然比单一的标准要合理、科学得多。

张彦远又是在严格的正统绘画思想熏陶下成长起来的评论家，每以见多识广而自许，所以，对于流行一时的风气，他并不完全赞同。他虽然崇尚自然，但审美意趣又是以形神兼备为最高境界的，当有些画家在技法方面突破了传统而独创一格时，他往往只是谨慎地加以认可。对那些脱离传统较多的画家，有时还表示出些许的不满。如唐代的王洽（本书作“王默”），性格颠狂，善画松石山水，兴来之时，往往以头髻蘸墨作画，一时名声甚大，“皆谓奇异”，但张彦远对他的画却并不十分欣赏，说“不甚觉默画有奇”。这样说来，张彦远的崇尚自然，是有一定尺度的，随性写境固然重要，但还应遵循绘画的自身规律，体现绘画的根本特征。

在张彦远之前，已经有不少人根据他们对绘画艺术的理解程度和鉴赏水平，提出了各自的品评鉴识标准，但张彦远还是根据自己的理解提出了一个新的品评系统。这当然不是说前人的品评一无是处——否则张彦远不会在自己的著作中继续引用那些评论——而是说明，不同的时代风气和不同的审美观，可以产生不同的艺术标准。这是艺术发展过程中，接受与被接受的两者之间各自有所选择的必然结果，也是时代风气对于绘画艺术可以产生直接而巨大的、有时甚至是决定性影响的具体反映。

古籍整理，要认真地做好它，是一件相当艰难的事。然而，

不客气者，竟直斥为“赚钱的勾当”，稍文雅一点的，又说它“非学术研究”。以此推论，近者，乾嘉年间自无学问可言；远者，孔夫子以“述而不作”就“素王”位，更是“欺世盗名”之所为了。经世之潮固已澎湃，每见今人论著中引用古籍原文多所乖谬，却还振振有词地诠释发挥，实在可叹可笑。

《历代名画记》是中国古代绘画史上一部具有划时代意义的著作，后人对此书研究颇多，但见仁见智，说法不一。有时也因依据的版本不同，在理解诠释中产生一些歧义。又因其流传过程中文字脱落、错位的现象较多，这些都给标点、译注工作带来了相当的困难。本书的断句及标点，以于安澜编《画史丛书》第一册所收《历代名画记》（上海人民美术出版社1962年版）为底本，有些地方根据他人或我个人的研究作了一些改动，并在注释中予以说明。译注中使用的主要参考资料均附录于书后，一般不再一一注明。个别至今尚无定论的问题，则在译文中按照现在通行的说法，但在注释中提出他人或我个人的看法，作为参考。

本书的译注，得到了挚友芮传明兄及日本早稻田大学东洋美术史专业博士生陈达明君的大力支持。传明兄研究古代中西交通史成果颇丰，为我译注书中有关中西文化交流的史实提供了不少帮助；达明君研究中国古代美术史有年，并熟悉日本学者研究《历代名画记》的状况，本书的部分内容，就是在他译注的基础上再由我修改定稿的。海外学者的部分研究成果，也是由他在日本搜集、整理后向我提供的。所以，本书的译注是在前人研究成果的基础上，依靠了同道的帮助才告完成的。个人的学识有限，差错乃至谬误在所难免，尽管也有所创见，但与本书的不足相比，实在算不了什么，故不当之处，尚祈方家同行有以教我。

承 载

1998年6月于上海