



〔明〕

顾凝远

著

张曼华

张媛 点校 纂注

画引

山东画报出版社

自元末以迄国初，画家秀气已略尽。至成、弘、嘉靖间，复钟于吾郡，名流辈出，竟成一都会矣。至万历末而复衰，幸董宗伯起于云间，名道艺，光岳毓灵，诚开山祖也。惜学之者未探宗旨，徒貌皮肤，遂令影中生影，影之外复有影，合之两郡气习，亦褻暖乎强弩之末也。特兹博采时论，略序人伦，光昭斯道，未敢轩轻。



画 引

● 明
顾凝远
著

张曼华

张媛 点校 纂注

常州大学图书馆
藏书章

山东画报出版社



图书在版编目 (CIP) 数据

画引 / (明) 顾凝远著; 张曼华、张媛点校、纂注.
— 济南: 山东画报出版社, 2017.1
ISBN 978-7-5474-1935-9

I. ①画… II. ①顾… III. ①中国画 - 绘画理论 - 中国 - 古代 IV. ①J212

中国版本图书馆CIP数据核字 (2016) 第122856号

责任编辑 郭珊珊

装帧设计 王 钧

主管部门 山东出版传媒股份有限公司

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.hbcb.com.cn>

电子信箱 hbcb@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

7.25印张 85幅图 120千字

版 次 2017年1月第1版

印 次 2017年1月第1次印刷

印 数 1-4000

定 价 32.00元

如有印装质量问题, 请与出版社资料室联系调换。

建议图书分类: 中国画论

前

言

顾凝远（约1580—1655），字诞伯，号青霞，出生于吴郡（今江苏苏州）一仕宦之家，自幼受祖父顾九思^{〔1〕}影响很大。《江苏艺文志·苏州卷》载其生平概况云：

少负惊才。承祖、父荫，绝远纨绮，刻尚风雅，隐居不仕。筑室苏城北廓齐门之花溪，爱蓄商周秦汉法物，多蓄图书，博览古今。画师董巨，出入荆关，精于画理。又喜刻书，室名为“诗瘦阁”。明亡，归隐蠡口。^{〔2〕}

晚明隐逸文化悄然兴起，文人或参禅礼佛，或游历山水，或筑造园林，文人筑园之风一时兴起，他们将归隐之心

〔1〕顾九思（1532—1610），隆庆五年（1571）进士，此后一路荣升至通政史。迎娶明代书法家黄姬水之女为妻，其书法也受到吴门书风的影响。万历十八年（1590），顾九思谢病归故里，居二十年而卒。

〔2〕南京师范大学古文献整理研究所《江苏艺文志·苏州卷》（第一分册），江苏人民出版社1996年版，第513页。

带入日常生活，寄托于亲自设计布置的筑园活动中，试图以此遁离难以实现济世抱负的现实世界。园林以山石名木佳草与亭台楼阁的融合为特色，筑园与绘画创作相通。郭熙对山水画要有“可行”“可望”“可游”“可居”之景的期待，正可以在筑园中的位置规划、叠山理水、草木培植中得以实现，直接体现了筑园者的生活情趣和艺术造诣。明代的文人士大夫热衷于筑园的风气，到明代中晚期达到鼎盛。文震亨认为，文人筑园是为了追求“高雅绝俗之趣”：“韵士所居，入门便有一种高雅绝俗之趣。若使前堂养鸡牧豕，而后庭侈言浇花洗石，政不如凝尘满案，环诸四壁，犹有一种萧寂气味耳。”^{〔1〕}顾凝远也“筑室苏城北廓齐门之花溪”，清人周静香^{〔2〕}曾居于此宅，称：“仆所居园，虽无奇观，然是顾青霞宿构，颇为闲懒客所称；石不奇，映以老梅颇有致；树不多，参错以石，颇有映带；池不广，然垂柳拂之，颇如穀；室不甚幽，然不燥不湿，颇可坐卧；室中所悬画，虽太旧，然是李营丘手迹，董文敏三过而三跋之，颇为识者所赏；酒不甚清，然是三年宿醞，多饮颇不使唇裂。”^{〔3〕}此园不作奇观，却舒适宜人，为闲懒之客所爱。顾凝远所著

〔1〕文震亨著《长物志》，浙江人民美术出版社2011年版，第135页。

〔2〕周亮工著《读画录》（卷二），“周静香条”载：吴门人，画宗倪、董，大士相尤得古法，常仿元人作《绝交图》。

〔3〕于安澜编《画史丛书》（第五册），周亮工《读画录》卷二“周静香条”，上海人民美术出版社1963年版。

《画引》一书亦与其筑园风格相近，在画派林立的晚明时期，不依附于某一家之言，而是尽可能客观准确地表达自己的经验和观点，内容细腻丰富。

顾凝远是晚明时期典型的文人画家。高居翰先生认为，晚明文人画家极力推崇“业余主义的好处”，但是在绘画创作方面，除了董其昌可圈可点之外，“其余没有任何一位真正具有分量的”，他即以顾凝远为例来说明这一“理论的坚持与现实正好抵触”的现象：“在《画引》一书中，力主以‘拙’为上，‘拙’则能使画家的作品不受‘作气’所染，画家必须善藏之——在顾凝远看来，‘拙’仿佛是艺术创作中的一种‘苞孕未泄’的‘元气’，画家一旦失拙而‘求工’，则‘不可复拙’矣。但是，我们在顾凝远画作中所看到的‘拙’，则纯粹是创作上的力有不逮，因此，并未如他画论中所言，因‘拙’而得到应有的补偿效果。”^{〔1〕}尽管如此，顾凝远《画引》仍然是我们研究文人画论十分倚重的著作。

《画引》一书不见明清诸家书目著录，民国年间纂修《吴县志》始著录于《艺文志》。其版本主要有二：一为崇祯十一年（1638）顾氏诗瘦阁^{〔2〕}刊本，即《画引》原刊

〔1〕高居翰著《山外山》，生活·读书·新知三联书店2009年版，第26页。

〔2〕诗瘦阁：顾凝远喜刻书，室名“诗瘦阁”。崇祯十一年，顾凝远《画引》初刻，是为“诗瘦阁刊本”。吴辟疆《画苑秘笈》本乃据崇祯本排印。

本，此本著录《画引》全三卷。民国吴辟疆^{〔1〕}辑《画苑秘笈》本即以此为底本。二为《佩文斋书画谱》本。此本第十六卷载有“明顾凝远论画”，凡“兴致”“气韵”“笔墨”“生拙”“枯润”“取势”“画水”七篇，第十四卷有“论写生”，第十八卷有“画评”，第五十七卷有“陈槲传”，第五十八卷有“董其昌传”“陈元素传”，又顾凝远传一条，则云纂自《画引》序。

《画引》全书三卷，卷一杂论与绘画有关的多个方面，卷二为游记，卷三为题画诗。其绘画思想主要体现于卷一，内容包括：画格节录，兴致，访画，鉴画，论倪画，有无相，看云，云气，评赵大年，像不像，散饭，诗意，读书，正见（自古以画名世者大都不乏文辞，志其姓名，自汉张衡、蔡邕，魏杨修，蜀诸葛亮，以迄元代人，凡十七），帝王工画（宋徽宗），乐工，宝气，美人，求益，问画，赋粉，蝶，题像，画水，人物，顾、王画意，御风，写生，画病，位置，无忝，四大家，继其盛者（六人），赐书，演戏，南华等。另有杂记笔墨等多篇，以及画评（元朝画评、

〔1〕吴诗初，字辟疆，室名画山楼、有美草堂、读画学书斋，吴县（今江苏苏州）人，约1898—1955年在世，年岁不详。早岁尝从林纾游。1933年参加吴湖帆、陈子清所创正社书画会，移居沪上。嗜好画学，广为搜辑罕见之画学书，先后得四百多种，1956年经吴湖帆介绍，其家属将书售与上海画院。著有《读画学书斋读书志》《有美草堂画学书目》《书画书录解题补甲乙编》《公私图书馆藏画学书目》《赵管年谱》，编印有《画苑秘笈》初编、二编。

国朝画评)等。

《画引》定位于对前人画理的引述与解读,顾凝远遍阅前人画理,所著命名为《画引》:“引而不发,所谓‘鸳鸯绣出从君看,不把金针度与人’。夫金针,人自有之,非吾所得度也。”^{〔1〕}实际在他的论述中,不乏对前人之论引而发之的精彩观点。如他论郭若虚《图画见闻志·论用笔得失》中提出的板、刻、结三病云:

论画有三病:“曰板、曰刻、曰结。”而总弗畅,不知有一于此,非病也,死也。天地间何者非生,画者之精力自痿,则之生而致死之,并尸居余气而无之矣。若能与一,大还开其心手,则死者立起,安得三者而名之乎?苟能生之,其他小病皆可疗。(《画引·画病》)

历来,我们将板、刻、结作为用笔之病,虽然知悉其害,但并未突出其危害性。顾凝远明确指出此三病十分严重,得其一,便是关乎画之生死的大问题。

他还有很多精彩的论点,如在传神问题上,提出“取象摹神,触物而是”的观点,评《列子御风图》云:“神淡而气藏,形解而魄宁,若同乎一气者也。”都是对前人传神观

〔1〕文中所引《画引》未注明出处者,皆出自吴辟疆《画苑秘笈》本,南京图书馆古籍部馆藏善本。

点的申发。又指出特殊材料的使用有助于传神：

沙门元霭画每成，染颜色竟怀中出一小石，硃磨取色，盖覆肉色之上，丰彩焕发。此何物耶？当是珍珠、玛瑙、杂宝和合而成。盖以造物之精华，聚为生人之神气。与颊益三毛者更自不同。（《画引·宝气》）

借助于“造物之精华，聚为生人之神气”，以宝石研磨取色敷于人物皮肤，令人神采焕发。如此特殊材料的运用，所彰显的画面气息自然与颊上加三毛等抓住人物“意思”^{〔1〕}（每个人不同于其他人的精神特点）所在，以传其神气之法完全不同。

其实，《画引》论画内容十分丰富，并不限于对古已有之的画论发微，更多展现了顾凝远个人的见解和立场，观点鲜明，立意深远。

一、顾凝远以论画“七则” 为核心的卓识

在近现代美术理论家汇编的画史、画论著述中，对《画

〔1〕北宋苏轼《传神记》云：“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。”周积寅著《中国画论辑要》（增订本），江苏美术出版社2005年版，第197页。

引》往往只引述其中兴致、气韵、笔墨、生拙、枯润、取势、画水等七则。余绍宋《书画书录解题》甚至直接认为“凡七则”，致使此后诸多研究者产生歧解，以为《画引》仅存七则。惟王世襄《中国画论研究》对《画引》通篇阅过，作了相对丰富的评述。

顾凝远论画七则确是他绘画思想的凝练，体现了晚明时期非常成熟的文人画观。然而，在阅读《画引》全篇时，笔者发现还有大量丰富生动的阐述没能引起人们的关注，特在此略作整理，以飨同好。

1. 画兴

在绘画创作方面，顾凝远十分重视感兴的作用。《画引·论兴致》云：

当兴致未来，腕不能运时，径情独往，无所触则已，或枯槎顽石，勺水疏林，如造化所弃置，与人装点绝殊，则深情冷眼，求其幽意之所在，而画之生趣出矣。此亦锦囊拾句之一法。

在《画引》其他篇章中，顾氏认为“画兴”的获得途径多样，如借酒助兴以发真气：

人之真气有时盛衰，故画之优劣亦因之。凡长卷巨轴，麓枝大叶，真气偶不凑，即当命曲兄共事，虽公孙

舞剑，不足以助其雄也。（《画引·酒雄》）

在创作方面，顾凝远指出各门类艺术是相通的，其他艺术形式可以激发画兴：

演《会真》一过则知《春江花月夜》矣，演《琵琶》一过则知洞庭秋、匡庐瀑、泰山松、峨眉雪，其他名胜已略尽于兹矣。然必优孟、敬新磨、黄幡绰辈，衣冠笑语令人心髓透彻，而岩壑之精神始湛。不特吴道玄请裴旻将军舞剑也，雷太简闻江声而笔法进，文与可见蛇斗而草书长，各有所得，不可告人。（《画引·演戏》）

不同的人可以通过不同的景物、事件引发兴致而有所得，自然而然，其妙处不可言说。

遇奇树怪石，画兴也可不期然而至：

入山得一奇树，一怪石，是逢知己，可殷礴终日矣。若无事而空行，不过如邻家乞火，归治一餐而已。何益！故“兴来每独往，胜事空自知”，不诬也。（《画引·一树一石》）

诗意更可激越画兴：

偶触少陵，乱水通人过，作一图留寺中，因念境与时会，一字一句，未有不经人道者。（《画引·偶值》）

然而，他也指出画兴之多寡自有定格，是自然而然发生的，不可人为苛求：

画虽一时漫兴，而多寡有定格。饶逢买菜求益，亦大苦事。（《画引·求益》）

2. 笔墨与生拙

顾凝远论笔墨与生拙被人们奉为经典，历代引述不绝。如他对笔墨中“无墨而无笔”“有墨而有笔”两种情况云：

以枯涩为基而点染蒙昧，则无墨而无笔；以堆砌为基而洗发不出，则无墨而无笔。先理筋骨而积渐敷腴，运腕深厚而意在轻松，则有墨而有笔。此其大略也。若夫高明俊伟之士，笔墨淋漓，须眉毕烛，何用粘皮搭骨？（《画引·论笔墨》）

他还以书画之生熟论书之像与不像的问题云：

尝与陈古白论书，古白曰：“作此字，只像得这个字便了。”余曰：“作字时看来不像这个字，如何？”

古白颌之，两言正从书画生熟之候看来。（《画引·像不像》）

像不像，正是生熟在书画创作中的体现。何为“书画生熟之候”？他进而释云：

画求熟外生，然熟之后不能复生矣。要之烂熟圆熟则自有别，若圆熟则又能生也。生与拙惟元人得之。

所谓生拙非入门之生拙：“生也？拙也？彼云生拙与入门更自不同，盖画之元气苞孕未泄，可称浑沌初分，第一粉本也。”而是万物最本真质朴之态。又云：

元人运笔生，用意拙，有深义焉。……

然则何取于生且拙？生则无莽气，故文，所谓文人之笔也。拙则无作气，故雅，所为雅人深致也。（《画引·生拙·又》）

确立了文人画对“生”与“拙”的追求。《画引》中还有更多对用笔用墨问题的精彩阐释。如：

元人所以生且拙，盖腴羯之。世虽有宋唐名迹，藏伏不出，故一时风雅之流相与戏弄文墨，别立宗派，世

运文明不在朝而在野，遂为千古典刑耳。（《画引·生拙·又》）

他批评吴中画家的泼墨画法于笔墨“有漏”：

杜子美云：“能事不受相迫促。”无奈其自为迫促也。吴中气习率以兴，至泼墨为高，而究竟有漏处。先辈如陈白阳父子犹不免，虽曰意趣在笔墨外，实蕴藉在笔墨中。酒后耳热，十指如悬锤，吾辈常坐此病。（《画引·有漏》）

尽管酒能遣兴，然酒后十指因沉重不灵活而不易控制笔墨，自然会出现“迫促”之病。他还将笔墨提到画家的个性修养的层面上来，指出笔墨的生趣来自于画家“胸中一念不起，一事不缠”：

资性本乎先天，落笔一时生趣。故东坡论作诗法：“冲口出常言，法度法前轨。人言无妙处，妙处在于是。”惟胸中一念不起，一事不缠，方出此机趣。（《画引·笔意》）

3. 气韵

在顾凝远声名远播的论画七则中，论气韵就占了两条，

皆对气韵与墨的关系作了说明，其一云：

六法中第一气韵生动，有气韵则自生动矣。气韵或在境中，抑或在境外。取之于四时寒暑、晴雨晦明，非徒积墨也。（《画引·气韵》）

顾凝远认为气韵在“境”，因此气韵生动直接受到山川自然、四季变幻的影响，而不能仅依赖于墨的技巧变化来实现。因此，气韵应是从画面内外所营造的意境中生发，而徒以积墨求之，是绘画创作的误区。然而墨之枯润仍与气韵有关联：

墨太枯则无气韵，然必求气韵而漫漶生矣。墨太润则无文理，然必求文理而刻画生矣。凡六法之妙，当于运墨先后求之。（《画引·枯润》）

唐志契明确批评以技法上的烟润效果混淆气韵生动的做法：“气韵生动与烟润不同”，“烟润不过点墨无痕迹，皴法不生涩而已，岂可混而一之哉”！（《绘事微言·气韵生动》）^{〔1〕}

〔1〕卢辅圣主编《中国书画全书》，第四册，上海书画出版社1992年版，第62页。

俞剑华先生从创作的角度肯定了烟润对画面气韵产生有一定的辅助作用：“烟润不可无，无则乏缥缈葱郁之致；烟润不可多，多则易陷于朦胧模糊之弊，而无清爽劲挺之观。故烟润亦可谓气韵之补助，谓烟润即气韵固不可，谓烟润绝非气韵亦不可也。”〔1〕

顾凝远认为气韵生动处在“冷”：

东坡“来看南山冷翠微”，要得“冷”字。盖冷不独雨后、秋霁、积雪等语也，大意气韵生动之处，不贵热而贵冷。山居冷、人物冷、峰峦冷、树林冷，至于翠微冷，则包括而言之也。（《画引·孟苏诗意》）

他以“冷”奠定了气韵清冷悠远之境的基调。

气韵并无固定不变的面貌，它多彩多姿，千变万化。气韵可以是笔墨的体现，或粗或细，或浓或淡，或圆浑或锐利，或淡雅或浓艳，都可成就某种独特的气息神韵，如果仅以某种笔法或墨法的表现特征限定之，气韵的独特魅力必然消褪，从而由形而上的审美范畴沦为形而下的表现技法。尽管顾凝远认为墨之枯润直接影响画面气韵，他也认识到气韵获得的关键还在于境，而且是“翠微冷”之境。

〔1〕俞剑华著《国画研究》，广西师范大学出版社2005年版，第56页。

4.取势

凡势欲左行者，必先用意于右；势欲右行者，必先用意于左；或上者势欲下垂，或下者势欲上耸。俱不可从本位径情一往。苟无根柢，安可生发？盖凡物皆有然者，多见精思则自得。（《画引·取势》）

他认为布势须欲左先右，欲右先左，欲上先下，欲下先上，如此迂回才能有根柢，画面才能勃然生发开来。《登西台》一则论画之远近高下云：“盖高者为主而近，下者为客而远，远近若相反，实不可谓无所本也。”他还指出画之气势是由人之眼界格局决定的：

马文渊聚米为山谷，所见无非虜也。光武虜在吾目中所见，无非山谷也。俨然为隗嚣据蜀图，当时不知入画。而关同《高祖入关》、小李将军《明皇幸蜀》已祖其法而为之，故不必画通画理，惟大手眼人，得气之先。（《画引·聚米》）

总之，除书中流传颇广的七则之外，顾凝远还有更多与之相关内容的精彩讨论，不可不察。