

中國繪畫批評史略

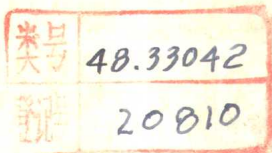


中国绘画批评史略

温肇桐 著

天津人民美术出版社

封面题字：王颂余
责任编辑：郭学是
封面设计：郭学是



中国绘画批评史略

温肇桐 著

天津人民美术出版社 出版

天津市新华书店 发行

河北外贸包装印刷厂印刷

1982年5月第1版 63千字 1982年5月第1次印刷
开本：787×1092毫米 1/32 印张：2.125 印数：00001—16000
统一书号：8073·50230 定价：0.52元



目 录

一、前言	(1)
------	-----

二、萌芽时期

(一) 先秦诸子	(5)
(二) 秦汉魏晋各家	(9)

三、独立形成时期

(一) 顾恺之	(14)
(二) 宗炳、王微与萧绎	(17)
(三) 孙畅之	(20)
(四) 谢赫	(22)
(五) 姚最	(26)

四、繁荣时期

(一) 彦悰、李嗣真、张怀瓘与窦蒙	(29)
(二) 李白、杜甫、白居易与元稹	(33)
(三) 朱景玄	(35)
(四) 张彦远	(37)
(五) 荆浩	(40)
(六) 黄休复与刘道醇	(41)
(七) 郭若虚	(44)
(八) 沈括	(47)

(九) 郭 熙	(48)
(一〇) 苏 轼、米 芾与邓椿	(50)

五、多方面发展时期

(一) 赵孟頫	(56)
(二) 汤 垕	(57)
(三) 饶自然	(59)
(四) 黄公望	(60)
(五) 倪 瓒	(62)
(六) 王 履	(64)
(七) 李开先	(65)
(八) 王穉登	(67)
(九) 董其昌	(69)
(一〇) 李日华与顾凝远	(71)
(一一) 唐志契	(74)
(一二) 石涛	(75)
(一三) “四王”	(77)
(一四) 笪重光	(79)
(一五) 张 庚	(81)
(一六) “扬州八怪”	(82)
(一七) 方 薰	(85)
(一八) 黄 钊	(86)

注释	(88)
----	------

附记	(95)
----	------

一、前 言

人类自从创造了绘画艺术，随之而来的，必然会产生绘画批评。可以想象，原始的绘画批评，只能是反映观赏者对于原始的、稚拙的绘画作品所表示的好恶，也就是凭着个人需要对之所作的选择而已。

值得注意的是，人类祖先对于艺术品，是先讲求实用然后再讲美的。普列汉诺夫说：“以功利观点对待事物，是先于以审美观点对待事物的。”〔1〕正是这个道理。

随着社会的向前发展，绘画艺术也就逐渐从实用价值方面向着美学价值方面发展。自新石器时代几何纹样到鱼类纹样以至于人物舞蹈纹样的彩陶开始，逐渐发展成为动物和人物纹样的商周与战国时代的青铜器。在楚国，则出现了神话传说与历史故事的《天问》大型壁画，和现存的《凤夔人物帛画》、《人物御龙帛画》等等。这些器物纹样与绘画作品的产生，说明了艺术实践的发展和提高，也反映了人类对艺术认识的发展和提高。绘画的批评是人类对艺术认识的体现，因而艺术认识的逐步发展，就形成了绘画批评的历史。

绘画批评的核心，是对艺术的认识问题，也就是对美的认识的问题。什么是美？怎样才是美？历来是美学所探索的中心问题，也是绘画批评的根本问题，是进行批评的理论基础，它对于绘画批评标准的确立，美学价值的衡量，批评方式的规定，批评方法的使用等等，都起着决定性的作用。因之，各个历史时期的思想家、美学家与艺术家，对于艺术和美

的认识，也就是他们的美学思想，对于艺术和美的研究也就成为绘画批评史所必须加以研究和探讨的一个十分重要的内容。

根据现存的文献资料看，可以给予我们考查的有关中国美学思想的论述，最早的是春秋时代孔子的一些关于美学思想的论述。其后，就是被称为先秦诸子的墨翟、孟轲、老聃、庄周、荀况、韩非等留下的对美的不同认识与评论。这些资料，都成了绘画批评的理论基础。由于他们是处在由春秋进入战国这一历史时期里，随着社会经济的激剧变动，以及由此而引起的社会阶级的变化，在意识形态领域里，出现了“百家争鸣”学术繁荣的局面，这正是他们的美学思想产生的社会基础。离开了这个条件，是难以达到这样丰富多彩的程度的。

奴隶制社会的解体，代之而起的是封建社会。可是在这一社会初期的绘画艺术作者依然属于劳动者，即所谓民间画工。象辽阳营城子、河北望都等地的汉墓壁画，山东孝堂山，武梁氏画像石，河南南阳画像石，四川成都凤凰山画像砖和长沙马王堆帛画等的作者，他们都是画工，不属于知识分子专业画家。从秦汉曹魏到西晋这长达五百余年的岁月里，至今没有发现完整的、系统的绘画批评，只有一些散见于这时期的文人学士著作之中的片言只语，原因就在这里。所以说，在专篇绘画批评产生之前的这段时间，把它定作中国绘画批评的萌芽时期。

偏安江左的东晋王朝，出现了一个以散骑常侍终其生的知识分子专业画家顾恺之，在现存传为他的作品《女史箴图卷》、《洛神赋图卷》、《雷电赋》以及留下来有关他的艺

术活动轶话和三篇著名的画论等看，他不仅建立了“传神”美学，还提出了“迁想妙得”、“以形写神”的美学原则和创作规律，为绘画批评奠定了理论基础，给予他后来的孙畅之、谢赫、姚最诸家绘画批评实践和宗炳、王微等山水画家对美的认识以极大的影响。特别是对谢赫“六法”论以及“气韵”的提出，对绘画科学体系的建立和进行具体的批评，都产生了重大的作用。而且“形神”关系与“气韵”这两个命题，自此以后，在批评的实践中获得了发展，并赋予了极其丰富的内容，并得到了种种不同的解释。这是中国绘画批评的独立形成时期。

随着唐代文化艺术的繁荣昌盛，画家辈出，人物、山水、花鸟、鞍马等画种以及“文人画”、院体画，争艳斗丽，发达异常，经过五代而迄于两宋，未见衰颓。与此相应的绘画批评，在继承前代传统的基础上也有了进一步的发展，形成和确立了“神”、“妙”、“能”、“逸”的批评标准，出现了以诗评画的新颖方式和“明六要而审六长”〔2〕的批评方法以及“常形”“常理”，“气韵系于人品”，“神似”重于“形似”等等的美学思想。可以看到，中国的绘画批评，至此建立了完善而具有指导性的理论基础，出现了一个绘画批评的繁荣时期。

元、明、清三朝的绘画艺术创作实践，是以文人士大夫的山水画为主而展开的复古模古与创新并曲折地进行斗争的时期。随之而来的绘画批评，也自然离不开这一具体情况。由于几种不同的美学思想的共存，并创建了几种独特的批评方式和方法。可以说，这是一个中国绘画批评的多方面发展时期。

据上所述，使我们知道，中国绘画批评史是与中国美学思想史和中国绘画史有着非常密切的关系的，如果离开了它们，也就难以明确理解中国绘画批评的历史发展了。

决定一个时代绘画批评标准的是这一时代具有代表性的美学思想。因为，它可以反映这一时代艺术的特征。物质决定精神，归根到底，一个时期的美学思想是被这一时代的社会政治经济所制约的。至于进行批评的方式和方法，在一定程度上也受当时的社会政治经济所制约。为批评而批评也和为艺术而艺术一样，实际是不存在的。

绘画批评的要求，是衡量不同风格、不同时代的艺术作品的美学价值并确定其优劣或高低，也是衡量它的社会政治思想教育作用。达不到这一要求，也就无所谓绘画批评了。艺术的社会政治思想作用，随着社会的发展而变动，绘画批评的标准也不会是一成不变的。

作为绘画批评的批评家，一方面要求他要有多方面的文化知识修养，同时也要求批评家要虚怀若谷。显然，胸无点墨的人是难以承担这样的任务的。主观武断，自以为是，都不是学术争鸣的应有态度。持有良好的批评态度，采取科学的、实事求是的方法，对于画家和它的创作，是会起启发、诱导的作用。恰如其分的批评，对于艺术实践必然是有益的。在中国绘画批评历史的长河中，这样的绘画批评家是所在皆是的。

二、萌芽时期

(一) 先秦诸子

根据我国现存的文献资料看，作为中国最早的绘画批评，首先就是春秋时代孔子在《论语·述而》中所说的“志于道，据于德，依于仁，游于艺。”在这仅有十二个字的一句话中，明确地反映了以孔子为代表的儒家学派，对于包括绘画批评在内的关于艺术批评的标准。孔子这句话的意思是说，一定社会的政治路线的“道”，以及在它所指引下的社会伦理道德的“德”和“仁”，是衡量艺术作品的政治标准。凡是能够符合这个政治标准的作品，必然就成为游刃有余的并且具有很高美学价值的艺术。《孔子家语·观周》说：“孔子观乎明堂，视四门墉，见尧舜之容，桀纣之象。”他因而感慨地说：“兴废之戒也！”这就是孔子对于周代明堂壁画所作的批评；同时，也集中反映了他的美学思想。

在孔子看来，艺术品的“美”是以“善”来体现的。而“善”就是“礼”、“仁”和“德”。《雍也》说：“约之以礼”，《学而》说：“巧言令色，鲜以仁。”《里仁》说：“君子怀德，小人怀土。”正说明了怎样才是“善”，也说明了怎样才是“美”。可以说“善”是艺术的内容，“美”是艺术的形式。内容可称为“质”，形式可称之为“文”。孔子在《雍也》中要求：“文质彬彬，然后君子。”只有这样的艺术，内容和形式必然是统一的，它的美

学价值必然是很高的。

孔子站在奴隶主贵族立场上，亲眼看到周代奴隶制社会“礼崩乐坏”，就提出一套“约之以礼”的主张以“复礼”。尽管他的美学思想是复古主义的，但是，他揭示了艺术上“美”与“善”，“文”与“质”之间的矛盾和统一的关系，对于启发后人从辩证观点来认识艺术，具有一定的积极意义和作用。

代表春秋战国之际被统治的一般小生产者利益的思想家墨翟，从劳动人民切身利益出发来认识艺术。在《墨子·说经下》中说：“有文实也，而后谓之，无文实也，则无谓也。不若敦与美，则是，则是固美也，谓也（他），则是非美，无谓则报也。”指出了“美”是客观存在的。他又从功利主义出发，否定儒家“善”与“美”的同一性。《非乐上》中说：“是故子墨子之所以非乐者，非以太钟鸣鼓琴瑟竽笙之声，以为不乐也，非以刻镂华章之色，以为不美也，非以镬煎炙之味，以为不甘也，非以高台厚榭逴野之居，以为不安也。虽身知其安也，口知其甘也，目知其美也，耳知其乐也，然上考之，不中圣王之事，下度之，不中万民之利，是故子墨子曰，为非乐也。”

墨翟复在《小取》中说：“夫辩者，将明是非之分，审治乱之纪，明同异之处，察明实之理，处利害，决嫌疑焉。摹略万物之然（状），以类求群言之比。以名举实，以辞抒意，以说出故，以类取，以类予。”从中，可以看到“摹略万物之然（状）”是很为可贵的现实主义理论的萌芽。

孔子学说的直接继承者孟轲，是奴隶制社会达到基本消

亡而代之以封建制社会这一过渡时期的思想家。他对于艺术批评，提出了三种良好的方法：一是《孟子·万章上》的“故说诗者，不以文害辞，不以辞害志。以意逆志，是为得之。”二是《万章下》的“颂其诗，读其书，不知其人可乎？是以论其世也。是尚友也。”并有《离娄上》的“听其言，观其眸子，人焉廋哉。”三是《公孙丑上》的“‘何谓知言？’曰：‘波辞知其所蔽，淫辞知其所陷，邪辞知其所离，遁辞知其所穷。生于其心，害于其政；发于其政，害于其事。圣人复起，必从吾言矣。’”第一种方法，指出了批评者不应断章取义，曲解原意，而必须从艺术的整体出发，作全面的考察。第二种方法，指出进行艺术批评，必须深入了解作者的个性和他的思想感情。第三种方法，指出批评者要有辨别言辞即艺术内容的恰当与否的能力。而这种能力的取得还必须具备“我知言，我善养吾浩然之气”的唯心主义修养方法。尽管这三种批评方法受着历史的和阶级的局限，但其中却有合理的因素，为中国艺术以至绘画批评方法提供了一些有益的见解。

作为道家的老聃，他的美学思想是由来于他的朴素的辩证法思想因素，因而对“美”与“恶”之间的关系，给予了较为科学的解释。老子第二章中说：“天下皆知美为美，斯恶已；皆知善为善，斯不善已。”表述了他们之间既矛盾而又统一，并且是互相依存的。

在庄周看来，“美”与“恶”虽然是相互对立的，但，是不可知的，又是绝对的相对主义的。所以他在《庄子·天下》中说：“其美者自美，吾不知其美也；其恶者自恶，吾不知其恶也。”显然，他的美学思想是主观唯心主义的。

具有朴素唯物主义的思想家荀况认为，美是客观存在的。《荀子·王制》中说：“故天之所覆，地之所载，莫不尽其美。”可是，他又认为，人的艺术活动，即《荣辱》所谓：“目辨白黑美恶，耳辨音声清浊”等等，是“人之所常生而有也”。在他看来，人之所以能辨别善恶，是人性所固有的，与后天的社会环境，教育影响以及人的阶级地位没有关系。看来在这方面，他又滑进了唯心主义的泥潭。

荀况以“礼”为中心，形成了一个比较完整的美学思想体系，因而，他制定“道”和“文”的两个批评标准。《儒效》说：“圣人也者，道之管也。天下之道管是矣，百王之道一是矣，故《诗》、《书》、《礼》、《乐》之（道）归是矣。”这个“道”，实际就是“礼”之“道”，正是艺术的内容。《正名》说：“君子之言，涉然而精，婉然而类，差差然而齐，彼正其名，当其辞，以务白其志义者也。”这个“白其志义”，正是对于艺术形式“辞”即“文”的批评功夫。关于艺术的社会政治教育作用，《大略》说：“子赣（即子贡）、季路故鄙人也，被文学，为天下列士。”这反映了作为新兴地主阶级的思想家荀况的美学思想，当然是为初建成的封建社会服务的。

战国末期，荀况的学生、主张法治的思想家韩非，他对美也有独特的见解。在《韩非子·解老》中说，“和氏之璧，不饰以五采；隋侯之珠，不饰以银黄，其质之美，物不足以饰之。”在这里，可以看出韩非对于“美”的客观存在是有认识的，但也可以看出他对形式美是忽视的，这是韩非在艺术认识上的片面性的反映。

具有朴素唯物主义思想的韩非，坚持绘画艺术必须准确

地反映现实的主张。《外储说左上》说：“客有为齐王画者。齐王问曰：‘画孰最难者？’曰：‘犬马最难。’‘孰最易者？’曰：‘鬼魅最易。’夫犬马，人所知也，旦暮罄于前，不可类之，故难。鬼魅，无形者，不罄于前，故易之也。”

另外，伟大的爱国主义诗人屈原在《天问》中，对于当时楚国先王之庙和公卿祠堂里的壁画，从朴素的唯物主义美学思想出发，提出了极为具体的批评，即《女娲有体，孰制匠之？》“白蜺婴茀，胡为此堂？”是值得重视的古代中国绘画批评之一〔3〕。

上面缕述了从孔子到韩非为止的先秦时代主要美学思想，其中包括美的本质，艺术与政治，内容与形式，批评方法等方面的认识。这些认识关系到绘画批评的根本问题，并在理论上奠定了一个较为完整的体系，对于后代绘画批评的实践，不仅可以作为理论基础，同时还可以起着指导和推动的作用，在中国绘画批评史上也具有极为重要的地位。

（二）秦汉魏晋各家

中央集权的封建专制制度业已确立的秦汉时代，关系到绘画批评的美学思想，也象哲学思想一样，具有唯物主义与唯心主义两个方面的对立，这是当时社会农民阶级与地主阶级这一基本矛盾和斗争在思想领域中的反映。在地主阶级内部，由于所处的经济、政治地位的差异，因而分成了几个集团，它们之间的矛盾，也反映了唯物主义和唯心主义两种不同思想的对立和斗争。这种对立和斗争，自然是为社会阶级矛盾和斗争的形势所左右的。

这一时代的绘画批评，散见于刘安、马援、王充、张衡、王延寿等人的著作之中。其中较有代表性的，应属《淮南子》与《论衡》两部书中所提出的评论。

《淮南子》是汉高祖刘邦之孙，淮南厉王刘长之长子袭父封淮南王的刘安所著。原书有《内书》二十一篇，《外书》三十二篇。唐·颜师古注云：“《内篇》论道。”即今所存的《淮南子》。据今人俞剑华从此书辑录，得有关绘画艺术评论者共四则〔4〕，其中第二则实即《韩非子·外储说左上》论画犬马鬼魅难易问题的记述。第三则“宋画吴冶，甚为微妙，尧舜之圣，不能及也。”论述从事美术工作的专门家，虽圣贤亦不能企及。能够反映当时绘画批评水平的是《说林》中提出的：“寻常之外，画者谨毛而失貌。”和《说山》中提出的：“画西施之面，美而不可说（悦）；规孟贲之目，大而不可畏，君形亡者焉。”

据后汉高诱所注，认为刘安对于绘画艺术，首先要求抓住整体，然后及于细部，万万不能专在细微末节之处着眼而忽略整体统一，也正是不能舍本而逐末。这对构成画面的完整性，是一个关键，或者说，这是画面上表现形式美的决定性因素。对于人物描写，刘安特别重视作者要注意抓住对象的精神。他认为，如果画美女西施的面部表情，使人不能感到她的可爱，画勇士孟贲的眼睛，不能令人觉得他的可畏，这种画就是失败的。

王充（据其《自纪》说，是出身于“细族孤门”）所著《论衡》一书，主要是对当时董仲舒“天人感应”和《白虎通义》所宣扬的经纬迷信这些封建神学的批判。书中对于绘画艺术所作的论评，分散在《无形篇》、《雷虚篇》、《别通篇》、

《齐世篇》、《须颂篇》和《实知篇》中。纯属批评绘画的，有《无形篇》，如说：“图仙人之形，体生毛，臂变为翼，行于云则年增矣，千岁不死。此虚图也。”《雷虚篇》说：

“如无形，不得为图象；如有形，不得为之神。”“以其形见，故图画升龙之形也；以其可画，故有不神之实。”在这里，王充严肃地告诫绘画作者，不要采用虚妄的内容来描写，正如《实知篇》所说：“如无闻见，则无所状。”可见他是坚持唯物主义认识论的。对绘画艺术的社会政治教育作用，他在《实知篇》中说：“见兆闻象，图画祸福，贤圣共之。”又在《须颂篇》中说：“宣帝之时，图画汉烈士，或不在画上者，子孙耻之。何则？父祖不贤，故不画图也。”在这一篇里他还对绘画创作提出了要表现精神状态的要求，他说：

“图上所画，古之列人也。见列人之面，孰与观其言行？置之空壁，形容具存，人不激动者，不见言行也。古贤之遗文，竹帛之所载粲然，岂徒墙壁之画哉？”

王充在《自然篇》中表明他是站在“违儒家之说，合黄老之义”的战斗立场之上，在《汉书·董仲舒传》所记：“推明孔氏，抑黜百家”，弥漫着“天之所大奉使之王者，必有非人力所能致而自至者，此受命之符也。无下之人，同心归之，若归父母，故天瑞应诚而至”的神学思想，以及图纹纬书的神学迷信思想的时代里，汲取黄老之学，来反对正统主义，以无神论来反对有神论。王充思想之被认为“异端”，原因就在于此。他的美学思想是承袭了前代韩非、刘向诸家的说法，可是在对艺术的社会政治教育作用的认识上却是和孔孟一致的。他虽然批判过孔子，但从这方面看，毕竟是不够彻底的。

汉末魏初的思想界，由于一反固执，风尚“通脱”的原因，就给吸收外来思想和接受“异端”思想创造了有利的条件。所以在这一时期中，除了传统的儒家思想以外，在西汉末年传入的佛学思想，至此也获得了发展；无为而治的道家思想也复活了起来。

作为魏晋时代思想领域里占据重要地位的“玄学”，原是《老子》、《庄子》和《周易》所谓“三玄”的综合，表面上是道家的“无为”，骨子里还是儒家的“三纲五常”。也可以说，儒家的经学，在这时候也“玄学”化了。“玄学”是门阀士族所需要的统治思想。

这一时代的绘画艺术，可循的实迹，在东晋顾恺之以前的都没有留存下来，善于书画的曹魏少帝髦，其艺术成就虽“独高魏代”。但在唐·张彦远著《历代名画记》时，已经“不必备见其踪迹”。即使被南齐谢赫列为第一品的孙吴画家曹不兴，据《古画品录》所记载，也是“不兴之迹，代不复见，秘阁之内，一龙而已。”至于晋明帝司马绍所画佛像，葛洪所称的“卫协、张墨，并为画圣。”〔6〕以及杨修、荀勖、王廙、王羲之父子等等的魏晋名画家，同样也没有什么作品流传下来。

这一时代的绘画批评，除顾恺之始著专篇外，列于建安七子之一的曹魏徐干曾云：“若有似乎画采，玄黄之色既著，而纯皓之体斯亡。敝而不渝，孰知其素欤？”见于清·严可均所辑的《全三国文》。曹植《画赞序》云：“观画者，见三皇五帝，莫不仰载；见三季暴主，莫不悲惋；见篡臣贼嗣，莫不切齿；见高节妙士，莫不忘食；见忠节死难，莫不抗首；见放臣斥子，莫不叹息；见淫夫妒妇，莫不侧目；