

361993

成都工学院图书馆

基本馆藏

# 圖畫見聞誌



宋 郭若虛著 俞劍華注釋

## 出版說明

《图画见闻志》是宋代郭若虚继唐张彦远《历代名画记》而写的一部画史。《历代名画记》记事止于唐会昌元年，郭若虚即由这一年续辑，历唐末、五代，至北宋熙宁七年而止。全书共分六卷：卷一为叙论，是仿《历代名画记》前三卷体例，凡十六则；卷二至卷四为纪艺，即画家传，凡唐末二十七人，五代九十一人，北宋二百六十四人，卷五为故事拾遗，皆记唐末及梁蜀故事，凡二十七则；卷六为近事，记宋、孟蜀、江南故事等，凡三十二则。本书虽是续张氏之作，但也提出了不少独到的见解，看来也深合画理。所以，在中国绘画史上，这部书同样占着重要的地位。关于本书和《历代名画记》的优劣同异，注释者在“导言”中作了详细的分析比较，读者可以参考。

至于本书内容，有一些是显而易见的错误观点，值得特别指出：如第一卷《叙制作楷模》一篇中，谈到画人物的时候，必须注意到不同人物的神态、性格、外貌等特征，这当然是正确的。但是作者对不同阶级、不同身分人物的阶级属性的分析，即所谓“贵贱气貌”的看法，是基于封建地主阶级的审美观点，是错误的。又如在《论气韵非师》一篇中，论到绘画与人品的关系时，他承袭了张彦远的轻视劳动人民的反动观点，强调了士大夫阶级的“人品”对于气韵的作用，这也是不正确的。而胡文楷在跋文中还大加赞扬，说“毛子晋称若虚深鄙众工而独归于轩冕岩穴，为是翁之卓识”，尤其应该批判。再如第六卷近事“高丽国”一则中，有些措词欠妥，这次

排印时作了删节，谨此说明。

本书注释仅限于典故、人名、年号及僻字，艰深难懂的地方也略加疏解。引用文字，因系文言，对青年读者说不免仍感不够通俗。又因注释文字，基本上是采自旧的辞书，因此，其中某些解释，今天看来观点仍有不够鲜明之处，凡此种种，希望读者在阅读时还要以阶级分析的观点，发挥独立思考的能力。

上海人民美术出版社

1963年9月

## 凡 例

- 一、《图画见闻志》是我国古典绘画著作中的重要书籍，现在加以标点、注解、校仇，希望对于阅读本书能有所帮助。
- 二、注解仅限于典故、人名、年号及僻字，偶有艰深难解的地方，也略加注释，藉省读者翻检之劳。
- 三、注解引用文字，均系文言，未加翻译。
- 四、注解以限于水平，极不全面，其有一时无从查考或意义难明的地方，特注“未详”或“待考”，以便随时就正博学，补我不及。
- 五、书中传记，酌补他书文字，以求详备。
- 六、书前加一“导言”，提出一些应注意的问题；书后附录版本、著录及《四库提要》、《书画书录解题》等书中有关的评述文字，以为读者进一步研究的帮助。
- 七、本人限于学力，理解不深，导言、注解，必多错误，敬祈读者不吝指教，以便修正。

俞剑华一九五九年一月元旦于南京艺专

## 导 言

《图画见闻志》在中国古典画史上的地位，仅次于《历代名画记》。它是继承《历代名画记》而作的。这两本书的体例，有很多相同的地方，但不同的地方也不少。现在将两书内容，列表于下，以资比较：

### · 历代名画记

#### 第一卷

叙画之源流

叙画之兴废

叙自古画人姓名

论画六法

论画山水树石

#### 第二卷

论传授南北时代

论顾陆张吴用笔

论画体工用撮写

论名价品第

论鉴识收藏阅玩

#### 第三卷

### 图画见闻志

#### 第一卷 叙论

叙诸家文字

叙国朝求访

叙自古规鉴

叙图画名意

叙制作楷模

论衣冠异制

论气韵非师

论用笔得失

论曹吴体法

论吴生设色

论妇人形相

论收藏圣像

叙自古跋尾押署

叙自古公私印记

论装背褙轴

记两京外州寺观画壁

述古之祕画珍图

#### 第四卷

叙历代能画人名自軒轅至蜀共二十四人。

#### 第五卷（以下画家传记）

晋二十三人

#### 第六卷

宋二十八人

#### 第七卷

南齐梁四十八人

#### 第八卷

陈一隋四十二人

#### 第九卷

唐朝上一百二十八人

#### 第十卷

唐朝下七十九人

论三家山水

论黄徐体异

论画龙体法

论古今优劣

#### 第二卷（以下画家传记）

纪艺上 唐末二十七人，  
五代九十一人。

#### 第三卷

纪艺中 仁宗、王公士夫一十三人、高尙二人、人物五十三人、傳写七人。

#### 第四卷

纪艺下 山水門二十四人、花鳥門三十九人、雜圖門三十五人。

#### 第五卷

故事拾遺 唐朝、朱梁、王蜀  
總二十七事。

#### 第六卷

近事 皇朝、孟蜀、江南、大辽、高丽  
總三十二事。

在总体方面，首叙论，次画传，两书是相同的；但《图画见闻志》第五、六两卷的故事拾遗与近事则为《历代名画记》所无。在画家传记方面，《历代名画记》只分时代，不分画家身份，不分门类；而《图画见闻志》于唐末五代只分时代，于宋代画家忽分身份，又分门类，且第三卷既以身份分，又以门类分，颇嫌杂乱。

在叙论方面,两书颇有相同的或有继承关系的。例如:《图画见闻志》叙诸家文字与《历代名画记》叙画之源流前半有关;《图画见闻志》叙自古规鉴与《历代名画记》叙画之源流后半相同。《图画见闻志》叙国朝求访系统《历代名画记》叙画之兴废;《图画见闻志》叙图画名意有近于《历代名画记》述古之祕画珍图;《图画见闻志》叙制作楷模,有近于《历代名画记》论画山水树石;《图画见闻志》论衣冠异制是续论《历代名画记》论传授南北时代中的时代;《图画见闻志》论气韻非师是继承《历代名画记》论画六法;《图画见闻志》论用笔得失是继承《历代名画记》论顾陆张吴用笔。以上所有这些继承部分,《图画见闻志》与《历代名画记》相较,均不免有薄弱不充实之感。

此外在叙论方面两书就都彼此不相同。《图画见闻志》的价值除了画家传记而外,就在不相同的这一部分。这一部分是他不蹈袭前人,自出手眼的创作,见解虽不一定都完全正确,但绝大部分都是有他自己的独特的见解的。例如论曹吴体法,有力的驳斥了认为是曹不兴、吴璠的说法而确定是曹仲达、吴道子。张彦远对于吴道子的用笔叙述极为详尽,但对用色则未提及;论吴生设色一篇虽极简短,但正可补张彦远的缺陷。论妇人形相虽不是指一般的女性而是指所谓女神、女仙,但实际上,她是旧社会人们理想中的美丽、庄严,使人肃然起敬的并具有个性特征的女性。在叙制作楷模中极为详尽的叙述了画释门、道像、帝王、外夷、儒贤、武士、隐逸、贵戚、帝释、鬼神、士女、田家各种人物,必须有各种不同的形态,各种不同的神情,必须适合各种人物的身份、修养、思想、感情,才能算是画人物的好手。要是装束虽有不同而神态却是一致,那就会概念化、一般化。没有阶级属性,没有思想感情,都象模子里印出

来的人物，那还有甚么价值呢？

论三家山水是把北宋前期的山水画家加以总括的叙述，以李成、关仝、范宽为北宋山水画三大家。以为他们是“智妙入神，才高出类，三家鼎峙，百代标程”而推崇备至，虽王维、李思训、荆浩也不能方驾，翟院深、刘永、纪真也不能继踪。此外如王士元、燕（文）贵、许道宁、郭熙之流，“或有一体，或具体而微”，“方之三家，犹诸子之于正经”，可见三家山水在北宋前期，势力很大。但这只是北宋初期的情况；到了北宋晚期，三家势力已逐渐变化，其间以李成势力维持最久，因之造假画的也就特别多。米芾《画史》说：

李成真见两本，伪见三百本。

成身为光祿丞，第进士。子祐为谏议大夫，孙宥为待制；赠成金紫光祿大夫。使其是凡工，衣食所仰，亦不如是之多，皆俗手假名，余欲为无李论。

慈圣光献太后于上温清小次，尽购李成画贴成屏风，以上所好，至辄玩之。

李成画之所以风行，一是由于子孙贵盛，一是由于皇家爱好，风会所趋，自然盛极一时。名声既盛，购者必多，假画也自然充斥；关仝、范宽缺乏这些条件，虽同属大家，而升降不同。米芾《画史》说：

关仝真迹见二十本，范宽见三十本。其徒甚多。

其徒甚多，为甚么不见有伪本？可见在社会上销路不广，故做假画的人也不很多。

现在有一个疑问，就是在北宋前期山水画家，何以没有提到



董源、巨然这两位大画家？郭若虚在卷三中有董源的传，称他是：

善画山水，水墨类王维，著色如李思训。

在卷四有僧巨然的传，称他是：

工画山水，笔墨秀润，善为烟岚气象，山川高旷之景，但林木非其所长。

在董源的传里，似乎董氏没有自己的作风；在巨然的传里又说“林木非其所长”。可见董、巨一派的山水在郭若虚的眼里并没有地位的，当时社会上对他们的画也并不重视。所以米芾并没有看到他们的伪本。

到了北宋末年，情形大不相同，认识董、巨，提高董、巨的是从米芾开始。他在《画史》上说：

董源平淡天真多，唐无此品，在毕宏上，近世神品，格高无与比也。峯峦出没，云雾显晦，不装巧趣，皆得天真，岚色郁苍，枝干劲挺，咸有生意。溪桥渔浦，洲渚掩映，一片江南也。

余家董源《雾景》横披全幅，山骨隐显，林梢出没，意趣高古。巨然师董源，今世多有本，岚气清润，布景得天真多。巨然少年时多作矾头，老年平淡趣高。

仲爰收巨然半幅横轴：一《风雨景》、一《皖公山天柱峯图》。清润秀拔，林路萦回，真佳制也。

米氏眼界高旷，向不轻易推许，独对于董、巨倾倒备至，其中有一个主要的原因，就是李成、关仝、范宽都是北方画家，而董、巨是南方画家。董、巨画金陵一带山水，米芾画镇江一带山水，表现对象与风格比较接近。再看米氏在《画史》上自叙作山水画说：

又以山水古今相师，少出尘格者，因信笔作之，多烟云掩映，树石不取细，意似便已，……更不作大图，无一笔李成、关全俗气。

试看米氏自叙画法与董、巨相较，不是很相接近吗？因此也可推测米氏的“米点”画法，可能是从董、巨画法中脱化发展出来的。至少那种“云雾显晦”、“岚气清润”和“烟云掩映”，总是一脉相传的。那种“不装巧趣，皆得天真”，“意趣高古”，“平淡趣高”，和“树石不取细，意似便已”，也是气味一致的。那也就无怪米芾竭力推崇董、巨而以李、关为俗气了。

董、巨经米氏推崇以后，地位逐渐提高，到了后来，论山水的竟说“荆、关、董、巨”，李成和范宽似乎已经落选了。

在花鸟画方面，有一个争论的问题，就是徐熙和黄筌两派画风不同，究竟谁优谁劣？恐怕在北宋前期，不免议论纷纷，两派旗鼓相当，各不相下。郭若虚则对他们的志趣、身份、习性以及画法特点，均加以分析，认为他们各有所长，不必强分高低。他说：

二者犹春兰秋菊，各擅重名。下笔可珍，挥毫可范。

他这种实事求是的态度是十分公平的，由此这场纷争就很容易解决了。

中国画论里，虽然有谢赫的“迹有巧拙，艺无古今”的主张，但是厚古薄今的思想仍是非常严重的。首先张彦远就说：

上古之画，迹简意澹而雅正，顾、陆之流是也；中古之画，细密精致而臻丽，展、郑之流是也；近代之画，灿烂而求备，今人之画，错乱而无旨，众工之迹是也。——论画六法

然今之画人，粗善写貌，得其形似，则无其气韵；具其彩色则

失其笔法。岂曰画也？嗚乎！今之人斯艺不至也。——同上

他的意思，是越古越好，越近越坏，古的没有坏，今的没有好。这种厚古薄今的思想，是多么严重！郭若虚在治学态度上，是比较实事求是的，论古今优劣就是这种思想的具体表现。他说：

近代方古多不及而过亦有之：若论佛道人物、士女牛马，则近不及古；若论山水林石、花竹禽鱼，则古不及近。

他遂将两方面的画家都提出来具体比较，而加以总结说：

是以推今考古，事绝理穷。观者必辨金鎗，无焚玉石！

这是将谢赫的主张，加以发展，在中国画论里是十分突出的。那种惟古是好的就是金鎗不辨，那种全盘贬今的就是玉石俱焚。不论好坏，只论古今，这种风气，到现在虽已受到了批判，但仍是应该引起我们警惕的。

再其中论到山水画家，唐代不及五代宋初有“二李三王之辈”一语，他自注云：

二李则李思训将军并其子昭道中舍。三王则王维右丞，暨王熊、王宰，悉工山水。

可见在北宋时代王维的地位还是和王熊、王宰等相同，并没有特殊的地位，足以证明董其昌南北分宗说的无稽。

在《图画见闻志》的全部叙论里，受近代人指摘的是在他的气韻非师那一篇，他说：

六法精论，万古不移，然而骨法用笔以下五者可学，如其气韻，必在生知。固不可以巧密得，复不可以岁月到。默契神会，不知然而然也。

由于他说“如其气韻，必在生知”，把气韻涂上一层神秘的色彩，

并且由他以后，一般对于气韵的看法逐渐陷于不可知论。这个问题相当复杂，牵扯的范围也很广，在这里不可能作详尽的分析，只能大略的把它讨论一下：

1. 所谓“生知”意即“生而知之”，换一句话就是“天才”。事实上，天才并不是天生就会，而是有一种较快的领会能力与接受能力，而且心思灵敏，融会贯通，特别是主观努力，刻苦钻研，日积月累，逐步精深。这在任何学术上有成就的人都是如此，无论古今中外，凡是伟大作家，如顾恺之、陆探微、张僧繇、吴道子或达·芬奇、米开朗琪罗、拉斐尔、列宾等亦没有一个不是如此的。

2. 生知的说法也不是由郭若虚开始的。《论语》上说：“生而知之者上也，学而知之者次也。”就在论画中，谢赫亦说姚曇度是“天挺生知，非学所及”。姚最说湘东王是“天挺命世，幼禀生知”。李嗣真说顾恺之是“天才杰出，独立亡偶”。说董伯仁、展子虔是“天生纵任，亡所祖述”。僧彦棕说田僧亮是“自恃生知，不由师授”。竇蒙说闾立本是“直自师心，意存功外”。张彦远说吴道子是“神假天造，英灵不穷”。符载说张璪是“天纵之思”。这都是唐代和唐代以前的说法。可见认为画家中有生知有天才，是自古相传，并不是始自郭若虚。郭若虚不过是承袭前人的说法，而加以推闡罢了。

3. 气韵生动是从顾恺之的“传神”发展而来，是六法的第一法，也是一切画的基本法，尤其在人物画上最为重要。因为人物本身的神情意态是生动活泼的。要是在画上不能表现它的神情意态，使所画的人物，不是“槁木死灰”，就是“呆若木鸡”，一点生气都没有，怎能算是一张好画呢？在古代画论里，常常把气韵生动分

成气、韵、生动三种。气韵联用的颇多，气韵分用的也不少，但必须另有一字相连。例如气有气韵、气力、气象、气势的分别：

风范气韵(谢赫) 至于气韵精灵(姚最) 气韵标举(李嗣真)  
以气韵求其画 气韵不周 气韵雄壮 得其形似，则无其气韵  
(以上均张彦远) 非松之气韵也 王右丞气韵高清(荆浩)  
神韵气力 虽气力不足(谢赫)  
观者先看气象，次辨清浊(王维)  
山水之象，气势相生(荆浩)

气又有生气、壮气、神气、元气的分别：

不画生气(顾恺之) 非不精谨，乏于生气(谢赫) 真画一划，  
见其生气(张彦远)  
颇得壮气(谢赫)  
然圣贤矍矍，小乏神气(姚) 神气飘然，在烟霄之上(张怀瓘)  
元气淋漓障犹湿(杜甫)

也有单用气字的。

气正迹高(宝蒙) 幹惟画肉不画骨，忍使骅骝气凋丧(杜甫)。  
至于韵的用法，较气的用法为少，但也有韵、体韵、情韵、气韵、  
风韵、神韵等区别：

力遒韵雅(谢赫) 体韵遒举(同上) 体韵精研(姚最)  
情韵连绵(谢赫) 颇得风韵(李嗣真) 神韵气力(谢赫)  
至于鬼神人物，有生动之可状，须神韵而后全(张彦远)  
气韵(见前引)

至于生动，除生气外，都是连用：

至于气韵精灵，未穷生动之致(姚最) 欣戚言唉，皆穷生动之

意；驰骋弋猎，各有奔飞之状（李嗣真） 秀骨清像，似觉生动，令人慷慨若对神明（张怀瓘） 皆以人物禽兽移生动质，变态不穷，凝神定照，固为难也（朱景玄） 至于鬼神人物，有生动之可状，须神韵而后全（张彦远）

气韵生动之分开来用，也无非是对于气韵生动这个总的精神，所用的语言不同而已。没有气韵也不会生动，没有生动，也不会有气韵。所以气韵与生动既不能割裂开来，也不能混为一谈。古人把气韵生动的个别字眼拆开来用，实际上是评论不同的画所采取不同的形容词，我们不能咬文嚼字地抓住某些个别字眼不放，把总的精神分割开来去理解。

4. 气韵生动可学呢？或不可学呢？有可学的地方，也有不可学的地方。例如学术的研究、理论的探讨、经验的吸收，用笔、用墨、设色、构图等技法的学习，以及传统的继承，老师的传授，朋友的切磋，群众的批评，都是艺术水平不断提高的必要条件。但是气韵却不能强求，须在素养中慢慢积累。郭若虚说：

固不可以巧密得，复不可以岁月到，默契神会，不知然而然也。

这就是说气韵生动，并不在于巧密。也不能限于时间，有的人很快，有的人很慢，只有在思想、品质、学问、修养、生活经历以及学习传统、写生、技法各方面下长久功夫，才能很自然地使绘画产生气韵，这一点郭若虚所说的没有什么错误。但郭若虚又说：

窃观自古奇迹，多是轩冕才贤，岩穴上士，依仁游艺，探賸钩深，高雅之情一寄于画。人品既已高矣，气韵不得不高；气韵既已高矣，生动不得不至。所谓神之又神而能精焉。

这里必须要作有批判的分析了。一方面，郭若虚以为轩冕才贤，岩穴上士的“人品”既高，气韵就不得不高了。这与张彦远所说的“自古善画者，莫匪衣冠贵胄，逸士高人，振妙一时，传芳祀，非闾閻鄙贱之所能为也”，同样是轻视劳动人民，强调了士大夫阶级的“人品”对于气韵的作用。这一点必须予以批判的。另一方面，我们也不能否认人品与艺术的关系，但必须以阶级观点来看画家的人品。今天我们所要求的画家是与工农兵打成一片的、投身到火热斗争中去的有出息的画家，我们所要求的人品是具有共产主义思想品质的人品。具有这样的人品的画家，当然会创作出气韵很高的作品。从这一角度来看，一般说来，郭若虚的说法也没有错，不过他是以士大夫阶级的观点看士大夫阶级的画家“人品”与“气韵”的关系罢了。但是作为一个画家，如果离开艺术，单靠人品本身，是产生不出气韵的。郭若虚所谓：“人品既已高矣，气韵不得不高”是片面的，其结果必然强调士大夫阶级的人品对于气韵的作用。我们要吸收他正确的理论，舍弃他不正确的主张。这是我们对于研究传统艺术理论所应持的原则。

## 图画見聞志序

余大父(1)司徒(2)公，虽贵仕而喜廉退恬养(3)，自公(4)之暇，唯以诗书琴画为适。时与丁晋公(5)、马正惠(6)蕃画均(7)，故画府称富焉。先君(8)少列躬蹈懿节(9)，鉴别精明，珍藏罔坠，欲养不逮(10)，临言感咽(11)。后因诸族人同取分玩，絨膝罕严(12)，日居月诸(13)，渐成沦弃，贱子虽甚不肖，然于二世之好，敢不钦藏。嗟乎！逮至弱年(14)，流散无几。近岁方购寻遗失，或于亲戚间以他玩交酬，凡得

- (1)大父——祖父，亦称王父，死者称先王父，先大父，或先祖。
- (2)司徒——官名，唐虞时已有之，《周礼》：司徒为六卿之一，掌国家的教育。司徒公是郭若虚祖父，曾任司徒官。
- (3)廉退恬养——廉洁退让，怡性养情。
- (4)自公——《诗经·召南·羔羊》：“退食自公。”《朱传》：“退朝而食于家也。”
- (5)丁晋公——丁谓，宋长洲人，字公言，险狡过人，善谈笑，喜为诗，图画、音律、博奕，无不通晓，淳化进士，真宗朝，寇准为相，谓参政，封晋国公，尝媒孽寇准使罢相，仁宗立，贬崖州，徙道州。
- (6)马正惠——名知节，蓟人，字子元，太宗时以荫补官，真宗时，屡拜知樞密院事，初为樞密副使，遇事敢言。时王欽若为樞密使，知节薄其为人，每廷议，未尝少屈，卒谥正惠。
- (7)蕃画均——津逮本作“蕃书画均”。
- (8)先君——父死称先君，先父，先严。
- (9)懿节——懿，美也。亲自实践美节，此意即不作官。
- (10)欲养不逮——逮，及也。周孝子，周孝子。亲亡，哭甚悲，孔子问之，孝子曰：“树欲静而风不止，子欲养而亲不待，往而不可见者亲也。”言父亲死得早。
- (11)感咽——津逮本作感噎，咽噎同音同义，喉塞也，呜咽，哭泣也。
- (12)絨膝罕严——絨，束篋绳，膝，亦作绳，又作约束，收藏不严密。
- (13)日居月诸——《诗经》：“日居月诸，照临下土。”时间长久。
- (14)弱年——二十岁曰弱，一曰弱冠。



十余卷，皆传世之宝，每宴坐虚庭，高悬素壁，终日幽对，愉愉然不知天地之大，万物之繁；况乎惊宠辱于势利之场，料新故于奔驰之城者哉？复遇朋游觐止(1)，亦出(2)名踪束论(3)，得以资深铃较(4)，旧文(5)导，与戴谢(6)并生，愚窃慕焉。又好与当世名士(7)甄明体法，讲练精微，益所见闻(8)，当从实录。昔唐张彦远字爱宾尝著《历代名画记》，其间自黄帝时史皇而下，总括画人姓名，绝笔于永昌(9)元年。厥后撰集者率多相乱，事既重叠，文亦繁衍，今考诸传记，参较得失，续自永昌元年，后历五季，通至本朝熙宁七年(10)，名人艺士，编而次之。其有画迹尚晦于时，声闻未喧于众者，更俟将来。亦尝览诸家画记，多陈品第(11)，今之作者，各有所长，或少也嫩而老也壮，或始也勤而终也怠，今则不复定品；唯笔其可纪之能，可谈之事，暨诸家画说略而未至者，继以传记，中述画故事并本朝事迹，采摭编次，釐(12)为六卷，目之曰《图画见闻志》，后之博雅君子，或加点窜，将可取于万一。郭若虚序。

(1)觐止——《诗经》：“亦既见止，亦既覿止，我心则悦。”朋友见面。

(2)互出——津逮本作亦出。

(3)名踪束论——拿出名画来互相讨论。

(4)铃较——应依津逮本作銓较，銓选比较画之优劣。

(5)旧文——元鈔本脱誤，津逮本作“由之广博虽不与戴谢……”。“由”汲古閣本作“出”。

(6)戴谢——戴逵，东晋大画家。谢赫，南齐大画家兼批评家，著《古画品录》，订出“六法”名目。

(7)名士——津逮本、汲古閣本均作名手。

(8)益所见闻——津逮本、汲古閣本均作凡所见闻。

(9)永昌——按《历代名画记》止于会昌元年(八四一)，此书不用会昌，而两用永昌，不知是什么原因？

(10)熙宁七年——宋神宗年号(一〇七四)

(11)品第——两本均作品弟。

(12)釐——两本均作离，应以从釐为佳。