

歷代名畫記



唐張彥遠著 俞劍華注釋

历代名画记

唐 張彦远 著

俞 劍华 注 釋

上海人民美術出版社

歷代名畫記

唐 張彥遠著

俞劍華注釋

*

上海人民美術出版社出版

上海長樂路六七二弄三三號

上海市書刊出版業營業許可證出〇〇二號

新華書店上海發行所發行 各地新華書店經售

上海市印刷三廠印刷

*

開本 850×1168 耗 1/32 印張 7 12/16 字數 189,000

一九六四年一月第一版

一九六四年一月第一次印刷

印數 0,001—4,200

統一書號：8081·5242

定 價：1.30 元

出版說明

《历代名画记》是唐代张彦远写的一部画史，作者在本书第一卷《叙画之兴废》，与第二卷《论鉴识收藏购求阅玩》两章里，简略地谈到了他的家世和家中收藏书画的情况，以及他写书的过程。他出身于一个大官僚家庭，他的高祖、曾祖、祖父三代均官至宰相，并且都渴爱书画。案《唐书》称彦远之祖，家中收藏之富，可与祕府相当。有了这样的条件，加上他本人也是嗜画成癖，经过博采广引，终于写成了这部被后世称为“画史之祖”的名著。

这部书比较完整地 and 系统地总结了中国古代有关绘画理论遗产，记录了有史以来至唐朝会昌时期的历代能画人名凡三百七十余人，保存了不少珍贵的逸文軼事。引据浩博，所述见闻，亦称赅备，确是研究我国绘画史者有重要参考价值的书籍。

由于本书是文言体，引用典故较多，如缺乏古典文学基础和历史知识就不容易阅读，尤其对青年读者说困难更多。俞剑华先生对本书作了详细的注释，前面还写了一篇“导言”，可以说是对全书主要章节作了一个简明扼要的介绍，这对读者阅读正文是有帮助的。

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。同时，注者还根据几种不同的版本作了必要的校仇。注释引用文字，因系文言，对青年读者说不免仍感不够通俗，又因注释文字，基本上是翻检旧的辞书，因此，对某些典故、人名的解释，今天看来，观点往往不够鲜明，也不一定恰如其分。还有逸文軼事中，往往神话传说与荒诞迷信怪说参错互用，注释也没有一一

辨别。凡此，我们希望读者阅读时，还要以阶级分析的观点，发挥独立思考的能力，对古人的东西，不能顶礼膜拜。

上海人民美术出版社

一九六三年八月

凡 例

- 一、《历代名画记》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，借省读者翻检之劳。
- 三、注解引用文字，均系文言，一仍其旧，未加翻译。
- 四、注解以限于水平，极不全面，仅就力之所及，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、古书注解，困难重重，尤以绘画书籍，一向无人注解，加以翻刻错误，有时竟致使人无从索解。至于古书翻译，更为艰巨，稍一不慎，易致错误，本人尚无此能力，故不敢冒昧着手。
- 六、《历代名画记》传记中附有文章，例如顾恺之、宗炳、王微的论画均经附载，使千古妙文，得以流传不坠，于中国绘画理论上保存了极有价值的著作，其功不可磨。但还有几篇没有附载，如张谔的《吴画说》，李约的《绘练记》，因而失传。现将谢赫的《古画品录》补入，并将相传为梁元帝的《山水松石格》，王维的《山水论》、《山水诀》亦一并补入，并于名下注一“传”字，以资识别，而免误会。
- 七、在画家传中，参考其他典籍，加以增补，以求完备，均冠以“补”

字。

八、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》中有关的评述文字，以便为读者进一步研究的帮助。

九、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 一九五九年一月南京艺专

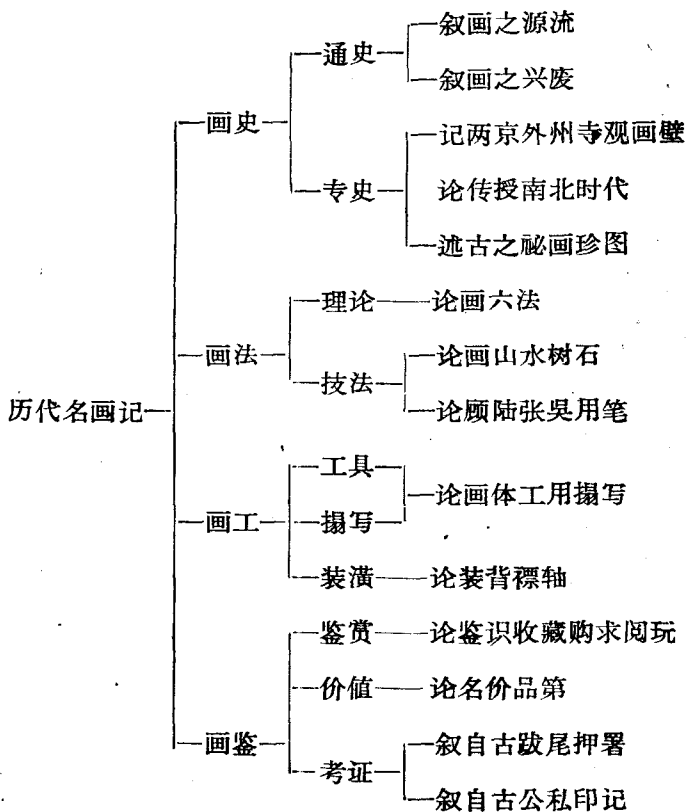
导 言

一、

张彦远所著《历代名画记》，能汇前代诸家的优点，独创一种体裁，包罗宏富，眼光精审，我国之有完备的画史，自张氏始，就是在世界上的画史来说，也是最早的一部。余绍宋评历代画籍，少所许可，独对这一部书，钦佩得五体投地，将书中优点，一一胪列，以为无不与史法相合，在画史中的地位和价值，可与正史中的《史记》相媲美。这部书的确有极为重大的价值，而且以后的画史，无论从体裁、内容、眼光、文章的哪一方面，很少有赶得上《历代名画记》的，只有《图画见闻志》还可勉强追随。现在我们治中国绘画史的人，有了历史唯物主义作思想指导，应当写出一本有系统的、正确的、具有马列主义观点的新的绘画史。决不能以《历代名画记》为满足。我们今天的研究它，正是预备超过它。

二、

首先我们看它前三卷的十五篇叙论，就将属于绘画范围内的所有历史、理论、技法、工具、鉴赏、装潢各方面基本上都包括无遗。凡绘画上所应知道的事，无不应有尽有。试将十五篇叙论列表分析于下：



三、

叙论的第一篇，是《叙画之源流》。关于绘画的起源，与一切艺术相同，都是起源于劳动，与生活有密切的关系。但古代艺术家并不知起源于劳动，总不免有许多神话。例如“龟字效灵，龙图呈宝”，“河出图，洛出书”，历代相传，似乎真有那末一回事。现在看来，自然是荒唐无稽，那是由于对事物的起源找不到可靠的根据，自然就

不免托诸想象，臆造神话。不是神灵的启发，就是圣贤的创造：苍颉的造字，史皇的造画，以及神农、黄帝的许多发明和创造，都是如此积累演变起来的。我们现在只能拿它当神话看，绝不能再当历史看。

至于书画同源而异流，倒是合于实际情形的。因为最古的文字都是象形文字，不但中国如此，埃及也是如此。古代的象形文字简直和简单的画没有两样。最初无所谓文字和图画的分别，只是就生活上所常见的东西加以描画。后来人事日繁，文化渐进，文字与绘画乃分道扬镳，向两方面发展。文字由繁而简，逐渐向符号方面进行，到后来完全变成符号，与原来的形体无关。例如日月本来是作☉☽，完全是日月的形状，书画还没有分；后来从隶书到正楷，从正楷到行草，就一点也看不出日月的形状来了。图画则由简而繁，由概念而具体，由象征而写生，完全以表现物象为主，文字的意义，几乎等于没有了。

书与画虽然向两极分化，但在中国，因为一切工具材料，如笔墨纸张，书画都是相同的，因此运用的方法，彼此也可贯通。历来有许多大家都是书画兼擅并长，因此书和画名义上虽是两种，而事实上却有些一样。这是中国的特点，也是民族艺术优良传统之一。

张氏在叙述了“书画异名而同体”以外，更着重地指出绘画的功用。首先提出绘画应为政教服务。他说：“夫画者，成教化，助人伦，穷神变，测幽微，与六籍同功，四时并运。”这种思想当然并不是张氏的创见，而是历代相传的一种正统思想，也就是历代统治阶级的一种统治思想。只要掌握了政权，谁都要绘画这一上层建筑为它服务的。所以“政治标准”在绘画上永远站在第一位。

张氏在列举了历代关于绘画为政教服务的功绩，又列举了古代

典籍上对于“画”这个字的解释，然后引用了陆士衡、曹子建的言论，以为绘画最大的效用在于劝善戒恶，也就是所谓“成教化，助人伦”。最后又驳斥歪曲了绘画的王充，认为他根本不懂画。

四、

《叙画之兴废》一篇，可分为两大部分：第一部分系叙自汉武帝到唐德宗，历代统治阶级对于绘画设施、收集、鉴玩的盛况，以及政衰国危时代，兵火天灾对于绘画所造成的损失；而帝王的好尚也使绘画有意外的发展和不可弥补的损失。其间最大的浩劫：一为董卓逼汉献帝西迁；二为胡人入洛焚烧；三为前赵刘曜的毁弃；四为侯景所焚；五为梁元帝投降时所烧；六为炀帝东行复舟所沉；七为宋遵贵砥柱之没；八为岐王範所焚；九为安祿山乱时所耗散。其间最严重者为梁元帝的二十四万卷，只剩下四千余轴，不过六分之一。所以颜之推有“人民百万而囚虏，书史千两（同轴）而烟燼，史籍已来，未之有也，溥天之下，斯文丧尽”的沉痛感慨。假使从汉武帝创置祕阁起，历来所有的书画，都保存无失，则到现在成立一个艺术历史博物馆，那真可以雄视世界，可惜这许多珍宝“自古兵火亟焚，江波屡斗，年代寔远，失墜弥多”，到现在已经一件都不存在，真是中国文化上一种永远不能弥补的大损失！

官搨书画，可以使书画流传广泛，本来是一桩好事，但是象张易之假借职权，用模搨的假画，抵换原来的真迹，这就开了“监守自盗”的法门，好事反成坏事。且从此造假画的人日见其多，我们看米芾《画史》所载凡属大作家几乎没人没有伪本的，而吴道子、李成，就米芾一人所见，假画就各有三百本之多。

第二部分是张彦远叙述他自己家里与书画的关系。他家从开元时代张嘉贞起，三代都做到宰相，所谓河东公、魏国公、高平公，既是世代显宦，又都嗜好书画，购求搜集，不遗余力，因此家中所藏，与宫廷官府所藏不相上下。张彦远秉承了这样丰厚的遗产，广见博闻，冥搜窃讨，才能写出这一部不朽的《历代名画记》。

张氏既多收藏，不免为人所忌，所以魏弘简这个与高平公不和的中贵，就向唐宪宗告讦，说“张氏富有书画”。于是宪宗就下令向他索，张家不得已就将所藏书画合三十卷，献给宪宗，并且上表称颂。又把《玄宗马射真图》也献出来。从此书画“收入内库，世不复见”，使张家有苦说不出。其余家中所存也相继散失。以下就叙述著书的经过，等于一篇自叙传。

五、

南齐谢赫在归纳概括了前古画理以后，列出了“六法”的条目，几乎成为中国绘画的根本法则，为历代画家所遵奉，甚至把它作为绘画的代名词。但是谢赫对于六法并没有加以具体的解释。对于六法加以具体的解释的，不得不推张彦远为第一人。

《论画六法》这一篇，就是张氏对于六法的解释。但是他并不是逐条加以解说，而是综合概括了六法的全部精神，分别轻重，并且将六法作为一个有机整体来处理的。他首先把六法分成三类：

(一)在精神方面—气韵生动，骨法用笔—以气韵为主。

(二)在形体方面—应物象形，随类赋彩—以形似为主。

(三)在实践方面—
—学习—传模移写—画家末事。
—创作—经营位置—画之总要。

他反复阐明气韻与形似的关系，以为形似是作画的手段，气韻是作画的目标：只有形似没有气韻，算不得好画；只求气韻不讲形似，那气韻也就不免落空。顾愷之说“以形写神”，形和神是一个事物的两面，虽似相反而实相成，合则两美，离则俱伤。神与形虽然是一个事物的两面，但也并不是半斤八两，毫无轻重，应当以神为主，以形为副。形是为神服务的，也就是形似为气韻服务的，所以说：“纵得形似而气韻不生，以气韻求其画，则形似在其间。”至于怎样才能达到有气韻呢？他说：“象物必在于形似，形似须全其骨气，骨气形似皆本于立意，而归乎用笔。”作画是为了象物，第一必须画甚么象甚么，无论画人画物，形体必须相似。只有了外面的相似还不够，必须进而求骨格气韻的相似。骨气和形似必须具有画家的思想意旨，也就是画家的主观意图。这种画前的构思，就是“经营位置”，也就是题材的选定与画面的布置。怎样才能使形似和气韻都唯妙唯肖的表现在画面上，那就要靠画家熟练的技巧，也就是要善于用笔。画是用笔画出来的，不能运笔，那一切都是空谈。用笔的方法又多与写字的方法相通，所以说“故工画者多善书”。

画家要想画出气韻，光靠用笔还是不够。因为画是画家思想的表现，所谓“诚于中，形于外”，本身没有正确的思想，技巧虽然很熟练，也画不出优美、生动的画来。所以吴道子气韻的雄壮、笔迹的磊落，是极为张氏所推崇的。

气韻不仅在画家的本身，也不仅在画家的用笔技巧，所画的物象也是有气韻的。画家善于表现物象的气韻，也就是顾愷之所最注意的“传神”。六法本是为画人物而设，所以把气韻生动摆在第一位；至于其他没有生命的东西，他认为是容易画的，所以他说“至于台阁

树石，车舆器用，无生动之可拟，无气韻之可侔，直要位置向背而已”。顾愷之也说“台榭一定器耳，难成而易好，不待迁想妙得也”。因为器物台榭本身并没有思想感情，画家也就用不着“迁想妙得”，只要位置向背画得不错就行了。由此可见，画家主观的气韻生动，对象客观的气韻生动与画面上用笔的气韻生动，三者是统一的，任何片面的强调，都是不正确的。

至于经营位置，他虽说是“画之总要”，但以古代画迹鲜存，不能详说。我们现在只要研究一下顾愷之的《画云台山记》，以及相传为王维的《山水论》和《山水诀》，就可以明白古人对于构图的重视，对于位置的惨淡经营，是如何的慎重，并不是随意命笔，一挥而就的。传模移写张彦远说是“画家末事”。已经成了画家，主要从事创作，传模移写自然成为末事。若是还没有成为画家，还在学习时代，必须研讨历代大画家的遗产，吸收他们的技法，那就非经过传模移写的阶段不可。

六、

无论中外的绘画，都是先发展人物画，等到人物画发展到了相当的程度，然后才有山水画、风景画的发生。中国的人物画，在新石器时代的彩陶上已有了人头的绘画，至于在长沙发现的漆奁和帛画，那人物画已经有了相当高的水平。到了汉代，如乐浪的彩奁，望都辽阳的汉墓，无论形体、笔墨和气韻都有进步。到了南北朝、隋、唐时代，人物画已经达到了极为繁荣的地步。但是山水画，在魏、晋方始萌芽，才逐渐从人物画的背景解放出来，一直到了吴道子、李思训、王维才成了独立的画种。此后山水画日盛，而人物画日衰，

终于使山水画称雄画坛达一千多年之久。解放以后，这情形才有了转变。在魏、晋、南北朝时代，山水画刚刚萌芽，当然画法相当稚拙；虽然顾恺之、宗炳、王微都有关于山水画的方法和理论，但总没有脱去原始形态。所以张彦远说那时的山水画是“其画山水，则群峯之势，若钿饰犀栉，或水不容泛，或人大于山”。这种山水画在敦煌莫高窟的魏代壁画上，还保存了不少，和张彦远所记载的大致相同。一直到了唐代初年的二阎、杨、展也还是“状石则务于雕透，如冰断斧刃；绘树则刷脉镂叶，多栖梧菀柳”。就是盛唐的二李那种金碧辉煌为一家法的金碧山水，仍然是装饰性强而写实性少。到了吴道子才能解除了传统技法的束缚而独创新体。不是画“怪石崩滩”，就是写“蜀道山水”，装饰趣味，日渐减少，水墨山水画才开始出现。继之山水画家，树石画家，彬彬辈出，在盛唐之末，中唐之初，形成了山水树石的隆盛状态，也就奠定了山水画的坚固基础。

明朝末叶，董其昌、莫是龙辈，为了抬高自己，打击别人，于是将历代山水画家分为南北两宗，对于南宗则竭力恭维；对于北宗则大肆排斥。并异想天开的捧出王维为南宗之祖，拉出李思训为北宗之祖。这种伪造的历史，竟支配了明以后的画坛三四百年，至今还有人相信这种无稽的謠言。二十年前余著《中国绘画史》已斥其谬，继之董书业、启元亮诸君相继辨伪纠正，才逐渐把董、莫的謠言廓清。我们说唐代根本没有分甚么宗，王、李二家也根本不是南北宗之祖。试一读张彦远的这篇文章，便可恍然大悟。他说：“山水之变，始于吴，成于二李。”要说山水之祖，应该推吴道子，还轮不到李思训。至于王维只是“又若王右丞之重深，杨仆射之奇贍，朱审之

浓秀，王宰之巧密，刘商之取象”。王维虽具有重深的特点，不过和杨炎、朱审、王宰、刘商等各有一技之长而已，比韦偃、张璪的地位，还相差很远，怎样可以称南宗之祖呢？王维的地位不但在当时不高，就是后来，荆浩的《笔法记》上，王维也还是在张璪之下，而宋代《图画见闻志》论三家山水，以为李成、关仝、范宽“智妙入神，才高出众，三家鼎峙，百代标程，前古虽有传世可见者如王维、李思训、荆浩之伦，岂能方驾”？可见王维的地位还是不高，更没有成宗作祖的资格，直到了董、莫手里才抬了出来。王维若在，真要受宠若惊了。

这一篇的最后一段，是叙述徐表仁的画，并且受了张氏的指示作画，但是徐表仁在画坛上并没有地位。象这种不遇识者就泯灭无闻的画家还不知有多少呢！

七、

《论传授南北时代》这一篇，有三个内容：就是先论传授，申明画家各有渊源；次论中国南方与北方因地域不同，风土人情亦异；后论古今时代不同，画法也必须随之而变。首段论顾愷之，我将另行讨论。

关于师资传授，他说“若不知传授，则未可议乎画”。于是列举了不少画家从三国曹不兴直到盛唐的王绍宗。其间有专师一人的，也有兼学数家的；有子以父为师的；也有隔代相传并非亲授的；有青出于蓝的，也有“江河日下”的；情况颇为复杂，现在画迹不存，我们也无法加以实证。仅就张氏所举，我倒有些感想：

(一)有许多大作家并没有老师，也可能有老师，张氏没有举出来，

但无论如何他们的老师一定不及他，所以没有名。例如曹不兴、王廙、范宣、谢赫、张僧繇、曹霸等，就都没有老师，虽然没有老师，但也不失为大画家。

(二)大画家的儿子多是以父为师的，但能赶上或超过父亲的却很少。例如陆探微的儿子绥和弘肃，戴逵的儿子敦和颢，毛惠远的儿子稜，张僧繇的儿子善果和儒童，郑法士的儿子德文；以及弟以兄为师的如毛惠远的兄弟惠秀，郑法士的兄弟法轮。其上者还能“继父之美”，下者竟至“英灵销歇”，可见家传未必可靠。

(三)虽有师传，但不为师法所拘束，而能自出手眼的，往往可能成大画家。不专师一家而能兼习众长的也能成大画家。例如顾恺之、陆探微、孙尚子、二阎、吴道子等，都是有师而不囿于师，兼收并蓄，融会贯通，独成面貌，在师门以外，巍然成家，这才是善学的。吸收传统而能向前发展，文化才能进步。

(四)虽同一老师，但以个性不同，才华有异，以致各有专长，争奇斗异，形成百花齐放的盛况。这是艺苑的好现象，正不必强求统一，舍己之长，与人争胜。如田僧亮以郊野柴荆为胜，杨子华以鞍马人物为胜，杨契丹以朝廷簪组为胜，郑法士以游宴豪华为胜，孙尚子以美人魑魅为胜，董伯仁以台阁为胜，展子虔以车马为胜。各有专擅，均不失为大家。全才为难，专长斯尚，与其“具体而微”，还不如各善一节。

在论时代方面，他说：“若论衣服车舆，土风人物，年代各异，南北有殊，观画之宜，在乎详审。”并指出吴道子、阎立德二大画家