

中国历代画论选释

王秀成 编著

黑龙江美术出版社

责任编辑：贺 中

装帧设计：李 欣

黑 龙 江 美 术 出 版 社 出 版
黑 龙 江 新 华 印 刷 厂 印 刷
黑 龙 江 省 新 华 书 店 发 行

开本：787×1092毫米·1/32印张：

1988年10月第1版第1次印刷

印数：1—000,000

ISBN 7—5318—0022—5/J·23

定价：1.80 元

前 言

中国画发展至今，且日益显示其独特风采成为人类文化的宝贵财富，是有社会的、历史的、哲学的、美学的渊源的。中国传统画论正是集中了这些因素的精萃而形成中国特有的绘画理论。有志于学习中国画的青年同志不管是专攻人物、山水、还是花鸟，在研习掌握作画技法的同时，从整体上把握中国画传统绘画理论的要旨，以便更多理解中国画的特点，才有希望进一步窥见、进入中国画的堂奥。

有没有理论的指导是大不一样的。

中国画论，佳篇浩繁，立论精到，内涵深邃，言简而意赅，由于是用古汉语写成，初学者读起来有一定困难，不易全面领会原意。秀成同志在中国画教学和实践上具有丰富的经验，他从实际出发，根据中国绘画的实践规律，择其主要段落，译成现代白话，並附上按语，用清新易懂的文字编译成此

书，实在是做了一件十分有意义的工作。

中国画做为一种有特色的艺术，不会如某些人所说的那样“已经末落”“走投无路”，肯定会日趋发展的。中国绘画的传统理论也不会如某些人所认为的那样“过时”“陈旧”，一定会伴随中国画的进步而显露出它的价值，並不断充实、丰富起来。泥古而不化是不可取的；继往而开来，则是事物发展前进的必然规律。传统既是创新的基点，又为不断深化发展民族特点而提供依据。希望致力于中国画的青年同志，结合自己的实践多学习点中国画论，在理论的启示下提高中国画的实践水平。

王盛烈

一九八七年四月十八日

目 录

一	功能.....	(1)
二	气韵.....	(6)
三	师造化.....	(21)
四	立意.....	(35)
五	布局.....	(50)
六	形神.....	(63)
七	笔墨.....	(82)
八	画品.....	(112)
九	学养.....	(129)

一、功 能

詩可以興，可以觀，可以羣，可以怨。……
多識于鳥獸草木之名。

——孔子《論語·陽貨》

〔语译〕诗的功能可以有兴——以个别的形象的譬喻，达到启发、鼓舞、感染的作用；可以有观——观风俗之盛衰，认识社会现实的作用；可以有群——感染人群，相互协调的作用；可以有怨——批评、讽刺违反仁道和不良政治的作用。……还可以有了解各种众多的鸟、兽、草木的名目面貌的认识作用。

〔按〕孔子关于诗的社会功能学说，是“孔子对诗的作用的分析，实际可说包含着对一切艺术作用的分析。在孔子之前，还没有人提出过这样明确全面的看法。在这个十分简括的规定里，总结了从远古到孔子漫长的历史年代里人们对艺术认识的美学内容”（《中国美学史》第一卷122页）。这个学说对中国绘画的发展有着深远的影响。

觀畫者，見三皇五帝，莫不仰戴；見三季暴主，莫不悲惋；見篡臣賊嗣，莫不切齒；見高節妙士，莫不忘食；見忠節死難，莫不抗首；見放臣逐子，莫不嘆息；見媼夫妒婦，莫不側目，見命妃順後，莫不嘉貴。是知存乎鑒戒者圖畫也。

——魏·曹植《畫贊序》

〔语译〕看画的人，看到三皇五帝（古代传说中的帝王。多指我国原始社会末期部落或部落联盟的首领。三皇：伏羲、神农、燧人——其说不一，这是一种说法——；五帝：黄帝、

颡、帝喾、唐尧、虞舜），没有不敬慕爱戴的。看见三季暴主（三季指夏、商、周三代末年。暴主指夏之桀、商之纣、周之幽王），没有不悲愤惋惜的；看见篡位的奸臣贼子，没有不切齿痛恨的；看见节操高尚的人物，没有不仰敬得连饮食都忘了的；看见为忠节而死难的人物，没有不为之昂首的；看见那些被抛弃、放逐的良臣孝子，没有不为之叹息的；看见淫荡的男人和妒嫉的妇人，没有不侧目相看的；看见唯命是从顺应天子的后妃，没有不夸奖赞美的。由此可知，能够给人们以鉴戒的，是图画的作用。

〔按〕曹植这一段话，是中国古代画论中，较早的讲到图画的鉴戒作用的一篇重要文字。孔子的美学思想，“强调审美和艺术是陶冶人的思想感情，使社会的伦理道德规范成为个体自觉的心理欲求的重要手段”（《中国美学史》第一卷151页）。这里，曹植讲的通篇都是孔子儒家文艺功能学说在古代绘画中的体现。由此，可以了解到在中国古代社会，绘画（主要是人物画）起着怎样的作用。

丹青之興，比《雅》、《頌》之述作，美大業之馨香。宣物莫大于言；存形莫善于畫。

——晉·陸機

〔语译〕绘画（丹青指绘画）的社会作用，可以和《诗经》的雅颂（孔子推崇《诗经》三百篇中的雅、颂两体。这里雅颂二字指文学和它的社会作用而言）相提并论。绘画可以赞美伟大的事业，使其流芳久远。就宣明事物的道理而言，最有功效的是文字语言；如使形象存留下来，最好的办法是绘画。

圖繪者莫不明勸戒，著升沉，千載寂寥，披圖可鑒。

——南齊·謝赫《古畫品錄》

〔语译〕图画的功能，没有不是起劝导教戒作用，描绘记录历史发展中的兴盛与衰亡，使千百年来无人注意的事情（寂寥：静寂、空虚，引申为无人注意的意思），可以从图画中看到。

夫畫者，成教化，助人倫，窮神變，測幽微，與六籍同功，四時并運，發于天然，非由述作。……見善足以戒惡，見惡足以思賢。留乎形容，式昭盛德之事；具其成敗，以傳既往之踪。記傳所以叙其事，不能載其容；賦頌所以咏其美，不能備其象；圖畫之制，所以兼之也。

——唐·張彥遠《歷代名畫記》

〔语译〕图画，可以完成政教风化的使命，可以有助于人伦关系的维护（人伦：在封建社会指父子有亲，君臣有义，夫妇有别，长幼有叙，朋友有信），可以深究事物变化规律，观测自然界深远微妙的隐幽之境。它可以和六籍（六籍指诗、书、礼、乐、易、春秋六经。这是儒家的无上经典）具有同样的功能。和时光的不停运转具有同样的生命力。而这些都是发之于天然，并不是传承已有之作（与四时并运，发于天然这两句话，系张彦远延续古代传说。把画之产生归之于天地圣人之意。这是一种神秘的解释画之起源的说法）。……看见描绘善的内容的图画足以使观者警戒恶的事物；看见描绘恶的内容的图画足以使观者思慕贤人善绩。在图画上使善恶的形象留下来，把盛德之事做为榜样彰明于世；使历史上的

成败，做为既往的踪迹传流下去。用文字记传，只能叙述其事，不能记录其容貌；赋颂可以歌咏事物的美，却不能具备可视的形象；图画创作，却可以兼而有之。

〔按〕张彦远这段话，阐述的是儒家关于文艺社会功能的思想。它比唐代以前有关绘画功能学说的论述，更进了一步。他把绘画的功能与古代社会里占统治地位的经典——六籍的作用相提并论，这个提法，把绘画的身价已经抬得很高了。可见，古代封建统治阶级是懂得并十分重视绘画的社会作用的。

暢神而已，神之所暢，孰有先焉！

——南朝宋·宗炳《畫山水序》

望秋雲，神飛揚，臨春風，思浩蕩；雖有金石之樂，珪璋之琛，豈能仿佛哉！

——南朝宋·王微《叙畫》

〔语译〕山水画的功能，主要是使人精神舒畅愉悦。令人精神舒畅的，都超不过山水画。

仰望秋云，使人精神飞扬，身临春风，使人思绪浩荡；这种从观赏春秋美景的山水画中所得到的精神享受，虽然能聆听美好的音乐（金石：指钟磬一类的乐器）和享有珍贵的玉器（珪璋：珪与璋皆为朝会所执的玉器。琛：珍宝），怎么能和它相比呢！

〔按〕中国的山水画的兴起是在东晋南朝之际，有代表性的人物是宗炳和王微。宗、王对山水画功能的论说，与从孔子开始的对人物画的寓褒贬、存鉴戒的功能说不同，明确的指出了山水画的审美意义即暢神作用。这在中国绘画发展史上，是一个重要的贡献。

夫以應目會心爲理者。類之成巧，則目亦同應，心亦俱會。應會感神，神超理得，雖復虛求幽岩，何以加焉？又神本亡端，栖形感類，理入影迹，誠能妙寫，亦誠盡矣。

——南朝宋·宗炳《畫山水序》

〔语译〕面对外界的各种物象，画家眼有所见，心里有所领会，认识到大自然运行变化的法则，然后把它巧妙地制成图画。对这样的作品，观赏者在画面上所看到、感受到的，也和作者相同，引起了共鸣。这种感受、共鸣给人带来了精神上的振奋，使精神超脱于尘浊之外，进一步加深了对大自然运行变化法则的理解（这种理解，有助于从理性认识的高度去表现大自然的壮美）。即使再去游览真山真水还能比观赏美妙的画中山水增加什么呢？而且，“神”本来是无形的，不好把握，但它却是寄托于“形”之中通过形表现于画面之上的。那么大自然运行的规律和法则也就会随着“神”而在绘画中得以体现。问题在于要画得巧妙，这一切是可以得到充分表现的。

〔按〕这一条是从创作角度来阐述绘画艺术功能的。也为山水画创作道路奠定了基础。

二、气 韵

宋元君將畫圖，衆史皆至，受揖而立，舐筆和墨，在外者半。有一史後至者，僂僂然不趨，受揖不立，因之舍。公使人視之，則解衣盤礴，贏。君曰：“可矣，是真畫者也”。

——戰國·莊周《莊子·外篇》

〔语译〕宋元君要人为他作画，被召集的许多史官都来到，行礼以后站在那里，整理画笔和磨墨准备作画。有一位史官（那时为统治阶级服务的文史家、画家都称为“史”）最后来到，他的举止与众不同，他的步履舒缓，行礼以后不是站在那儿，而是回到自己的屋里。宋元君叫人去看，只见他把衣服脱去，光着身体（赢同裸），两脚伸开席地而坐（准备作画）。宋元君知道这种状况就说：“行呵！这才是真正的画家”。

〔按〕庄子讲的这段故事，已为大家熟知，“解衣盘礴”四个字，甚而成了作画的代名词。庄子讲这个故事是在宣讲道家的“任自然”思想，本意不在论绘画。但，他讲的这种不受世俗礼法束缚“任自然”的思想，却是进行艺术创作时所要求的精神状态。作画时，作者的思想、情绪要解放、要舒展、不能紧张，否则是画不好画的。道家这种“任自然”思想，为中国绘画美学中强调作画要充分发挥作者的主观能动作用这一特征，奠定了思想基础。

六法者何？一、氣韻生動是也；二、骨法用筆是也；三、應物象形是也；四、隨類賦綵是也；五、經營位置是也；六、傳移模寫是也。

——南齊·謝赫《古畫品錄》

〔語譯〕六法是什麼？第一是氣韻生動——把人物的精神生命、神態風韻活生生地表現出來；第二是骨法用筆——用筆要成功地顯示形的意義並要有功力；第三是應物象形——象形要應物而象，就是要按照客觀對象具有的面貌來表現；第四是隨類賦彩——按照不同對象，依其類屬表現它們的色彩；第五是經營位置——構圖設計，要苦心經營；第六是傳移模寫——掌握臨摹畫的技巧。

〔按〕南齊·謝赫提出的“六法”是對中國繪畫理論的一大貢獻。自“六法”提出，千百年來一直指導着中國繪畫的創作和評論。宋代郭若虛曾說：“六法精論，萬古不移”。可見其影響之大。到現在，對“六法”的研究仍未停止，還有它現實的意義。“萬古不移”的贊詞有些過分。畫史證明，“六法”在長期歷史發展中，本身也在不斷的充實完善。我們應取繼承發展的態度。（上面〔語譯〕中，對六法各條簡要的注解，只能看做是各條的最簡明的含義，不是非常精確的。要弄清六法各條的準確而完整的含義，要做認真地、深入地探討才行。）

若氣韻不周，空陳形似，筆力未遒，空善賦綵，謂非妙也。

——唐·張彥遠《歷代名畫記》

〔語譯〕畫人物，假若沒有把他的精神、風韻完備的表現出來，只是空有其外表形貌，用筆也沒有做到勁健有力，只是着上很好的色彩，這樣的畫不能說是美妙的作品。

〔按〕在這一條里，張彥遠着重強調了“六法”中第一、二兩條對畫人物的重要意義。他更把氣韻和形似相對的提出

来了。本来，气韵和形似应该是统一的，相为表里的。可是，如果“气韵不周，空陈形似”这就不是美妙的作品。张彦远这个提法十分重要，强调了气韵的重要性，指出“空陈形似”不是好画，这个观点对后世有深远的影响。

夫畫有六要，一曰氣，二曰韻，三曰思，四曰景，五曰筆，六曰墨。……氣者，心隨筆運，取象不惑。韻者，隱迹立形，備儀不俗。思者，刪撥大要，凝想形物。景者，制度時因，搜妙創真。筆者，雖依法則，運轉變通，不質不形，如飛如動。墨者，高低暈淡，品物淺深，文綵自然，似非因筆。

——五代·荆浩《筆法記》

〔语译〕作画有六要，一是气，二是韵，三是思，四是景，五是笔，六是墨。……什么是气？心随笔运，取象不惑——就是作画时立意在先，作者以心统帅笔，笔要随心而运。这样描绘的形象才能心有主见，取象而不惑。什么是韵？隐迹立形，备仪不俗——就是要使笔墨不脱离对象、不单独显露出来。表现要讲求格调，不一般化。什么是思？删拨大要，凝想形物——就是要求对纷纭复杂的客观物象进行艺术概括，抓住要点，删去枝蔓。运思时，不能离开形象，即要进行形象思维。什么是景？制度时因，搜妙创真——就是画自然景物时要根据季节时间和环境条件变化来描绘。要有取有舍，搜寻美境，创造真实的形象，把自然景物的神情表现出来。什么是笔？虽依法则，运转变通，不质不形，如飞如动——就是要求用笔虽然依据一定法则，但要灵活变通。不要完全停留在自然形态上，应在表现对象的基础上，运用如飞如动

的线条，达到形神兼备。什么是墨？高低晕淡，品物浅深，文采自然，似非因笔——就是要求墨的晕染，要能表现对象的高低远近，浓淡深浅。墨的运用要有文采，要自然，把对象表现得好像不是用笔画出来的一样。

〔按〕荆浩的“六要”，有人说是山水画的“六法”。确切地说是“六法”在山水画创作中的运用和创造性的发展。是荆浩为山水画创作提出的六条标准。他在“六要”中另提出一个“思”字和“墨”字，这是“六法”中所没有的。特别是“墨”字，是伴随着山水画创作实践而被提出来的。所以“六要”也是山水画实践的理论概括。

所謂六要者，氣韻兼力一也，格制俱老二也，
變異合理三也，綵繪有澤四也，來去自然五也，
師學舍短六也。

——宋·劉道醇《聖朝名畫評》

〔语译〕所谓“六要”，就是画要有气韵，还要有笔力，这是一（这是对“六法”中“气韵生动”和“骨法用笔”二条的含义合起来的提法）；画的格法体制都要达到成熟老到的境地，这是二；变更古法，独创新意，要做到合情合理，这是三；在色彩运用上（包括墨色）要敷染得润泽，这是四；画中的来龙去脉（指画的构图），要做到自然美妙，这是五；继承遗产或接受师传，必须有选择，去其所短，取其所长，这是六。

〔按〕北宋刘道醇又提出一个“六要”，与谢赫的“六法”相比，不少内容相似，但又不是“六法”的全部。它和宋代的绘画创作实践是相联系的。就整体看其独到的见解不多，不过，最后一条“师学舍短”是很有积极意义的。

骨法用筆以下五法可學，如其氣韻，必在生知，固不可以巧密得，復不可以歲月到，默契神會，不知然而然也。

——宋·郭若虛《圖畫見聞志》

〔語譯〕六法中“骨法用筆”以下五法是可以通過學習而得到的。唯有“氣韻”，必是生而知之的。它既不能夠通過巧妙周密的技法而獲得，也不可能通過長期的下功夫而達到，它是與作者的心神暗相契合（默契：暗相契合，非有法可傳，蓋獨得于心）。在不知不覺中，自然而然得到的。

〔按〕郭若虛對“氣韻”這個說法，影響於後世。他把“氣韻”做必“先而知之”的解釋，違背了謝赫提出六法時的原意。劉海粟教授在1981年說到這個問題時，認為郭若虛說“氣韻生動竟不可以學，未免太絕對化了”（《新美術》1984四期）。“氣韻必在先知”說，如從另一個角度來理解，似乎是在強調作者的素質、性情、修養等主觀因素對造成作品的气韵的重要意义。果真如此，倒可研究，不无道理！

✓ 氣韻不可學，此生而知之，自有天授。然亦有學得處，讀萬卷書，行萬裏路，胸中脫去塵濁，自然丘壑內營成立鄴鄂，隨手寫生，皆為山水傳神矣。

——明·董其昌《畫旨》

〔語譯〕氣韻不可學，這是生而知之，老天爺授給的。然而也有可學得處。讀萬卷書、行萬里路，淨化自己的精神境界，這樣，大自然的山水水就會在作者的頭腦里組成一個完整的形体（鄴鄂：邊沿、楞坎，喻形体）。於是隨手寫生，就可以畫出傳神的山水畫來。

〔按〕董其昌对“气韵”的说法，虽沿用了郭若虚的观点，但他在认为“气韵必在生知”的同时，还觉得气韵有可学得处。这就是要多读书，到生活里去，观察感受大自然，然后“以意造境”，形成意象，再运用笔墨物化为山水画来。董其昌这个思想，比郭若虚要妥当一些。刘海粟教授认为：董其昌“说得不像郭若虚那样死”。它表明了画画“不能仅仅从绘画本身去追求，而应从品德修养，生活积累，书本知识，观摹名作等方面去取得，所谓画外求画，即是此意”。（《新美术》1984四期19页）

人物以形模爲先，氣韻超乎其表；山水以氣韻爲主，形模寓乎其中，乃爲合作。

——明·王世貞《藝苑卮言》

〔语译〕画人物，形的规范（如比例、结构、动势等）是首先要注意的。形画的准确、妥贴，人物的精神气质、风韵就能得到表现（即以形写神的意思）；山水画首先是以气韵为主，形的规范就包含在里面了（如同唐·张彦远所说：“以气韵求其画，则形似在其间矣”）。这样是合乎绘画法度的。

〔按〕古人发现人物画和山水画在实践中如何解决好气韵和形似的关系，是各有其特点的。这一点是有实际意义的。

六法中第一氣韻生動；有氣韻，則有生動矣！
氣韻或在境中，亦或在境外；取之于四時寒暑，
晴雨晦明，非徒積墨也。

——明·顧凝遠《畫引》

〔语译〕六法中第一法是“气韵生动；气韵和生动是什么关系呢？首先是要有气韵，有了气韵自然就生动了（也有

人说，作画首先要追求生动，能生动，自然就有了气韵。此二者是紧密相联的，孰先孰后？说法不一）。气韵（指山水画）有的在画面景物中表现出来，也有的在景物之外，使看画的人联想出来。不管境中或境外，山水画的气韵都应该是来自于生活，即取之于四时寒暑和晴雨晦明，而不是在画面上不依生活反复涂抹墨水所能达到的。

氣韻生動與烟潤不同，世人妄指烟潤爲生動，殊爲可笑。蓋氣者，有筆氣，有墨氣，有色氣；而又有氣勢，有氣度，有氣機，此即所謂之韻。而生動處又非韻之可代矣。生者，生生不窮，深遠難盡；動者，動而不板、活潑迎人。要皆可默會而不可名言。

——明·唐志契《繪事微言》

〔语译〕气韵生动和画面上（指山水画）表现出的云气迷蒙的景象不同，一般人错误的以为云气迷蒙的景象就是生动，这是很可笑的。气韵生动的“气”字，它包含的意思有笔气，有墨气，有色气（指由于描绘手段的高超即笔精墨妙所产生的外形式美）；又有气势，气度，气机（指由画面形象的美妙塑造而产生的生命感和意境），而这许多“气”是处在一种非常有节奏、谐和的状态中，这就是所谓的“韵”。可是，生动二字又不是这个“韵”所能代替的。那么，生动是指什么呢？“生”，就是生生不穷，深远没有尽头的生命力；“动”，就是不死板、活活泼泼地使人喜爱。这种艺术效果，都是给人以潜移默化的感受，可以默默地领会而不能用语来说清楚的。

〔按〕六法中第一条气韵生动提出以后，各历史时期有