

清代
畫
詩
の
句
語
譯

黃復畫



江苏美术出版社

清代画论四篇语译

黄复璜

江苏美术出版社

责任编辑：许祖良

封面设计：曾 余

清代画论四篇语译

黄复盛编译

江苏美术出版社

江苏省新华书店发行 南通韬奋印刷厂印刷

开本 787×1092 毫米 1/32 印张 10 字数 20 万

1987年3月第1版 1987年3月第1次印刷

印数 2500 册

书号：8353·7·019 定价：2.20 元

目 录

努力完整、准确地理解古典画论	(1)
——《过云庐画论》等语译小序	
《过云庐画论》语译	(5)
《南宗抉秘》语译	(71)
《画谭》语译	(139)
《颐园论画》语译	(185)

努力完整、准确地理解古典画论

——《过云庐画论》等语译小序

在进一步发扬我国古代优秀美术传统，积极吸收外国有益的美术成就，描绘现代社会生活，表现当代人们审美理想、情趣，繁荣发展中国社会主义美术事业的过程中，近年来人们对于中国古典画论的兴趣普遍有了提高。

在美术理论研究、评论文章中，在美学和各个艺术门类的理论研究、评论文章中，经常引用中国古典画论中的许多精辟的论述。古典画论中的许多论述，不但日益为更多的人所了解，而且有一部分已经为人们所熟悉、使用，对于当前我国美术以至美学思想的发展，发生越来越显著的影响。

中国古典画论中的许多重要论述，言简意赅，内容十分丰富、深刻。我们应该认真领会、充分研究，有分析地、正确地运用到今天的美术创作和理论研究中来。

随着古典画论知识的普及，随着古典画论研究的深入，随着古典画论越来越广泛地被引用，出现了一些需要进一步研究、讨论的问题。例如，即使对于那些人们已经比较熟知、公认为精辟深刻的论述、语句、术语，人们的实际理解往往是存在很大差异的。又如，近年来，一些研究中国画艺术特点的文章，过分强调古典画论中的“写意”方面，在相

当程度上忽视了古典画论中的“写生”方面，这样做既不利于全面发掘古典画论的理论精华，也将影响中国画今后多方面的、健康的发展。所以，完整、准确地理解古典画论，对于古典画论的原著全文恰当地加以语译和解释，不但对于一般美术爱好者是必要的，对于专业美术工作者也是需要的。

许多研究工作的经验教训表明，完整、准确地理解古典画论，做好古典画论的原著全文语译、注释工作，又是一个十分复杂的学术研究课题。我们要在马克思主义指导下，对于古典画论的字义、断句和美术理论内容进行深入地切实地分析理解，可是原文中的许多术语、词语的概念已经经过了长期的发展变化，古代的许多当时人们不言而喻的典故、比喻，现在已经变得很冷僻、很难理解了；古代人们的美术理论，今天看来难免会有不够严密不够准确不够完整的地方，等等。这些问题都必须在语译、注释过程中适当给予解决，并且通过现代语言，按照今天人们对于美术理论的理解表达出来。这里面当然是有不少困难的。

人们对于任何理论都是先有理解、解释，后有评论。首先有准确的解释，然后才能做出正确的评论，加以恰当的运用。对于中国古典画论的研究也应该是这样。我们要对于古典画论作出完整、准确的解释，首先要对于古典画论的具体内容和精神实质尽可能完整、准确地加以理解。

很长时期以来人们已经认识到，完整、准确地把握古典画论的精神实质是很不容易的。为了克服理解上的偏差，过去叫做反对古典画论研究工作中的封建保守主义和资产阶级虚无主义。现在应该提出，要努力纠正对于古典画论研究中的两种极端的认识。一方面，要注意纠正把古典画论中的论

述、观点脱离实际地现代化、神秘化,纠正那些认为今天人们正在探讨的许多美术理论问题,在古典画论中老早就系统地提出了,完整地解决了,甚至认为古典画论高不可攀不需要发展,今天人们的美术理论水平反倒低于古人了的思想。另一方面,要纠正对于古典画论的学术水平、理论意义估计偏低,纠正那些认为古典画论中现在已经没有什么值得学习、借鉴的了,已经没有研究价值了的思想。从近年来研究古典画论的实际情况来看,两种片面认识在不少人的头脑中程度不同地存在着,而把古典画论脱离实际地现代化、神秘化的片面认识的社会影响比较大一些。

有选择地语译古典画论的原著全文是很必要的,又是有困难的。象我这样刚刚开始学习的人,除了要在语译过程中认真用功之外,特别需要专家、广大读者的批评指正,不断纠正自己的片面认识,不断改正自己的错误认识,使自己和广大画论研究者一道,在语译过程中沿着完整、准确地理解古典画论的方向,不断地前进。

1985年3月26日

《过云庐画论》及其作者介绍

范玑写的《过云庐画论》中有不少独到的见解，是清代后期的一部比较有学术价值的画论著作。著名画论学者于安澜先生在《画论丛刊》的《校后记》中指出：近百年以来，相当多的画论著作都基本上是抄袭前人现成的观点，在辞句方面稍微加以变化，就算成是自己的著述了。但是，范玑这篇著作不是这样，虽然全文只有三十多个（实际上是四十多个）自然段落，可是每个观点都是包含着自己的体会。例如《山水论》中的《画有虚实》、《六法甚难》、《临摹古迹》、《临与仿不同》、《画品有三》等段落中的论点；《人物论》中的《山水人物必兼精》等段落中的论点，都阐发了从前的学者所没有论述过的绘画思想。于安澜先生的《校后记》，对于我们深入理解这篇画论的精华，是很有帮助的。

范玑，号引泉，江苏常熟人。确切生卒年代不详，据考证，他在道光二十九年（公元一八四九年）为秦炳文画过“绿梅扇”。由此可知，他是清朝末年的画家。范玑师承王原祁、王翬一派画风，“稍变其法，神韵盎然”。特别善长于古书画文物的考证鉴别。有资料记载，他曾在街上设摊，出卖书画和古玩奉养老母亲，可见他的经济地位是低于一般绅宦阶层的文人墨客的。

山 水 论

—

原文：

远古画法，皆举大纲。唐宋以来，名家撰论，无微不显矣。

从事于斯者，循其规，蹈其矩，寝馈日深，渐忘模范，别出头地，各自成家。

迨后浇风煽惑，故训日违，学人失所趋向。

语译：

上古时期有关绘画方法的论述，都是一些很简略的纲目式的著作。唐、宋时期以后，许多著名画家都有著述，可以说已经没有什么细微的地方没谈到了。

从事绘画这门艺术的人，遵循各家阐述的规则方法，沿着他们的道路去实践，〔对于绘画技巧〕象吃饭睡觉一样长时期不停顿地钻研，逐渐就可以脱离现成的画法，另外有新的创造，分别形成自己的艺术风貌。

〔可惜，〕到后来在歪风邪气的影响和蛊惑下，绘画界的许多人一天天背离了古代画家的宝贵遗训，

从而使学画的人失去了正确的努力方向。

即有一二卓识之士，思有以振之，而所言又未切针俗病。

〔在这种情况下，〕即使有少数发现了问题严重性的人，也有扭转绘画界风气的愿望，想提倡正确的绘画方法，可是他们的文章言论又没能够准确深刻地分析存在问题的要害。

玃虽潜心于此，资稟愚昧，讨古力薄。偶以自是之见，条别示初学。诸多乖谬，贻笑方家。

我虽然长期研究绘画艺术，考虑绘画发展问题，无奈由于个人资质愚钝，对于古代绘画优秀传统文化的理解和掌握又很肤浅。〔下面，〕只是偶然地把自己认为正确的意见，分成条目献给初学绘画的人。片面的、错误的地方一定很多，高明的内行人会感到幼稚可笑。

二

原文：

画论理不论体。

语译：

研究绘画应该从根本的原理、道理入手，不应该从具体的画法、体裁入手。

理明而体从之。如禅家之参最上乘，得三昧者，始可以为画。未得三昧，终在门外。

若先以解脱为得三昧，此野狐禅耳。

从理极处求之，犹不易得，而况不由于理乎？求三昧当先求理，理有未彻，于三昧终未得也。

绘画的原理、道理弄明白了，画法、体裁随着也就搞清楚了。这就如同佛教徒参悟佛理是最根本最高深的修养一样，掌握了原理、道理，然后才能够开始具体作画。没有掌握根本的原理、道理，始终只是绘画艺术的门外汉而已。

如果以为开始学画阶段就什么也不用考虑，以为这就是没有包袱、不受束缚，以为这就是掌握了画画的神秘，实际上这只不过是野狐狸念咒——胡乱理解而已。

从最根本的道理开始学习，还不能轻易掌握绘画的技巧，更何况不懂得或者不愿意从这最根本的道理开始学习呢？要想掌握绘画艺术的内在奥秘，应当首先探求绘画的根本道理，如果在原理、道理方面还没能够全面、彻底地掌握，绘画技巧的奥秘终究是不可能真正掌握到手的。

三

原文：

画以养性，非以求名利。世俗每视其人名利之得失，而重轻其画。

此大可鄙，莫为所惑。

尝见古人显晦早暮不同，多有如子昭仲圭之异。苟或遇涩，而遂汲汲于名利，致笔墨趋时，遗本逐末，多陋习矣。即志得意满，何足羨哉！

语译：

绘画艺术的社会功用是陶冶人们的性情，不应该利用它来追求个人名利。社会上往往根据一个人名声财势的大小，来评定其作品艺术水平的高低。

这是一种特别可悲可怜又可鄙的风气，我们决不应该被这种风气所迷惑、所动摇。

正如我们看到了的，历史上人们的名位是那么迅速地、明显地升降变化着，就如同元代杭州的两位邻居画家盛懋和吴镇那样名声起伏无常。如果一个画家时运境遇不佳，于是就急切地追逐名利，使自己的作品尽量赶时髦，放弃了绘画艺术的根本标准，追求肤浅的效果和眼前的利益，这是多么庸俗丑陋的习气呀！这样干即使一时达到了目的得到了满意，又有什么值得羡慕的呢！

四

原文：

作画与作文同法，一处消息不通，一字轻重不称，非佳文；一树曲折乖违，一石纹理错乱，亦非佳画。文之浓丽萧疏、幽深辽远，皆本画意之回环起伏、虚实穿插。

语译：

绘画创作与文学创作的方法、要求是一致的，正如整篇文章中有一处文理不通顺，有一个词汇使用得分量不合适，也就不能够算是好文章一样；一幅画中如果有一棵树的枝干转折穿插别扭，一块山石的纹理皱擦错乱，违背物体的自然结构规律，给人不舒服感觉，也不能称得是优秀作品。文学创作构思、意境中的厚重、明丽、萧洒、疏落、含蓄、深沉、广阔、高远等等区别，与绘画创作中景物的迂回、婉转、起伏、转折、虚实、穿插的不同处理而形成不同意境的情形，从根本上来说是一致的。

画属文心，文之与画，其可分乎？然而画有不能达意者，必藉文以明；文有不能显形者，必藉画以证。此又图史之各专其美也。

绘画创作与文学创作同样需要有构思立意，从这个方面来看，文学与绘画怎么可以截然分开呢？可是从另一个方面来看，又有绘画不能够确切表达的意思，必须借助于文学才能更好地表现；有文学不能

具体描绘的形象，必须借助于绘画才能更充分地刻画。这又是绘画与文学这两个艺术种类各有自己的特点、特长的问题了。

五

原文：

画与文异处，在可改不可改。文有不妥贴处，虽已付雕，犹可改正；画则一铸而定，若点画微误，玷及全体，不能换易。故其经心更胜于作文。

语译：

绘画与文学还有一个不同的地方，在于一个可以反复修改，另一个不能够反复修改。文学作品中发现了不妥当、不准确的地方，虽然已经下稿制版了，还可以继续修改；绘画作品〔这里指的是写意水墨画〕却是落墨之后就定稿了，如果出现了那怕是一点一划那样微小的失误，也会影响整个画面的效果，也不能够更改补救了。所以，实际上作画时要求人们精力集中的程度，比写作文学作品时更严更高。

六

原文：

学画难于作文，并

语译：

（从某种意义来说，）学习绘画

难于学书。文之名作，自古迄今钞印流传。书之真迹，摹勒行世。故人多易见。画则色有浓淡，笔有虚实，不能钞印摹勒。即托于木石，成绣工花样矣。

比较学习写作更困难一些，而且比学习书法也要困难一些。文学名著从古代到现代，经过无数次的抄写翻印，广泛地流传着。历代的书法珍品，也经过反复地拓刻复制在社会上大量发行着。所以人们能够比较容易看到、得到接近原作的副本。可是绘画作品的色彩具有精细微妙的浓淡变化，笔墨具有精巧入微的虚实变化，不能够临摹刻印，特别是不能够大量临摹刻印。即使使用木版或石版刻印了，也难免变成了绣花工人的图样——失掉了笔墨和色彩的丰富微妙变化而仅有刻板外形。

古迹既不易致，名手又不易逢，宜人识见每劣，明理更少也。

古代的优秀作品不容易接触、获得，当代的优秀画家又不容易遇到，很自然人们的绘画审美水平就越来越下降，真正懂得绘画根本理论、道理的人就更少见了。

七

原文：

画以笔成，用笔既

语译：

绘画作品是通过笔来完成的，

误，不及议其画矣。画笔本即书笔，其奈学书者，有误认笔根著纸以为中锋。画亦因之而误，其病非浅。书之锥画沙、印印泥，谓用力也。折钗股，截笔也。屋漏痕，收笔也。截则不使笔根著纸，收则笔尖返内。故曰提得笔起，便是中锋。又悬针者，笔尖往而不返也。古人论书，专在笔尖。先行验颜书之转折，及柳书之挑剔、撇捺易明。颜书转折，其角圆削，笔若不偏行，上必溢墨。柳之撇捺与剔皆左齐，挑笔与捺不从中放也。诚愚寓谏之言曰：心正则笔正。笔正者，谓不作容悦之态，与今之所尚中锋绝异。若使笔运如锤，墨聚于中，又何难乎？篆书中玉金铁线，在缚笔之前，

笔法是全部画法的基础，一件作品的用笔方法错了，也就没有必要继续评论整个作品了。绘画的笔法本来就是书法的笔法，遗憾的是有些学习书法的人，错误地认为把笔根压到纸面上就算是达到了中锋用笔的要求了。绘画的笔法也随着被这样错误地理解了，这个毛病是不轻的，这种危害是不浅的。书法的笔法中所谓行笔要如用锥子划沙地、要象鸟爪踏进潮湿的泥土，指的是用笔要有力。所谓行笔要如同金钗折弯，指的是转折中要筋骨相连。所谓行笔要象墙壁上雨漏的痕迹，指的是收笔要含蓄内敛。转折中有筋骨相连，就不能一味把笔根时压在纸上，收笔内敛，笔尖就得返转向里边。所以说，能够把笔提得起来，这才是中锋用笔。再如“悬针”这种笔法，是指笔尖一直往下送而不返转回来。（从以上情况可以看到，）古代人们在探讨书法技巧的时候，特别注意笔尖的运用。我们首先来考察一下颜真卿书法中的转折笔法，以及柳公权书法中的左右钩、撇捺笔法，就会容易理解这个