

中國古典畫論選釋

王季羣題



許祖良 洪橋 編譯

中國古典文論選譯
王元化題

許祖良 洪綱 編譯

责任编辑：黄复盛

封面设计：赵多良

中国古典画论选译

•

辽宁美术出版社出版

(沈阳市民族街2段5里6号)

辽宁省新华书店发行

沈阳新华印刷厂印刷

•

开本：850×1168 1/16 印张 9 1/4

1985年8月第1版 1985年8月第1次印刷

印数：1—7,120

统一书号：8181·0523 定价：1.65元

目 录

小 序	6
-----	---

第一编 山 水	9
---------	---

1. 山水总论	11
2. 论画派之由来	13
3. 论要看真山水	15
4. 论山水性情	17
5. 论师法华山	18
6. 论师法大自然	22
7. 论临摹古画	25
8. 论布置方法	27
9. 论经营位置	29
10. 论忌	32
11. 论形	39
12. 论笔	42
13. 论笔法	46
14. 论练笔方法	47
15. 论笔有“筋骨皮肉”四势	49
16. 论墨	51

17. 论用墨方法·····	54
18. 论墨有六彩·····	55
19. 论“无墨求染”·····	57
20. 论笔墨与境界·····	58
21. 论进入妙境·····	59
22. 论画中境界·····	60
23. 论隐显之势·····	65
24. 论有法与无法·····	72
25. 论景·····	75
26. 论“意”的作用·····	81
27. 论立意·····	83
28. 论皴·····	87
29. 论十六种皴法·····	89
30. 论画远山·····	98
31. 论主山环抱法·····	101
32. 论画树·····	102
33. 论画树方法·····	108
34. 论树枝树根画法·····	110
35. 论画叶法·····	111
36. 论画泉·····	112
37. 论界尺·····	114
38. 论设色·····	115
39. 论着色法·····	120
40. 论树的着色方法·····	122
41. 论点苔·····	125

42. 论渲染·····	128
43. 论气韵生动·····	131
44. 论师法传授·····	133
45. 论各家画法之异同·····	135
46. 论“僻涩求才”·····	138
47. 论题款·····	141
48. 论题款与书法的关系·····	143
49. 论图章·····	148

第二编 人 物····· 149

1. 人物总论·····	151
2. 人物琐论·····	152
3. 论临摹·····	154
4. 传神总论·····	158
5. 论取神·····	161
6. 论点睛·····	164
7. 论活法·····	165
8. 论约形·····	172
9. 论肖品·····	176
10. 论立意·····	180
11. 论人物外貌画法·····	182
12. 论用笔·····	185
13. 论工笔·····	188
14. 论意笔·····	191
15. 论逸笔·····	192

16. 论用墨·····	194
17. 论尺度·····	196
18. 论界画·····	198
19. 论断决·····	201
20. 论分别·····	203
21. 论相势·····	211
22. 论傅色·····	214
23. 论用色方法·····	218
24. 论用色所忌·····	220
25. 论布景·····	221
26. 论布景与人物的关系·····	225
27. 论布景“笔笔相生、物物相需”·····	229
28. 论人物画的树石画法·····	231
29. 论风格·····	235
30. 论天资与成功·····	236

第三编 花卉草虫 ·····	241
1. 论草本花卉画法的源流·····	243
2. 花卉翎毛总论·····	244
3. 论妙造自然·····	247
4. 论观察真花·····	249
5. 论临摹·····	250
6. 论黄筌徐熙画法的不同·····	251
7. 画花卉总诀·····	252
8. 论六法与六忌·····	253

9. 论活与脱·····	254
10. 论入细传神·····	255
11. 论画花卉取势·····	256
12. 论花卉的形态与气韵·····	258
13. 论花卉画的“八法”·····	259
14. 论花卉画的“四知”·····	265
15. 论画花卉的四种方法·····	269
16. 论画枝法·····	270
17. 论画叶法·····	272
18. 论画蒂法·····	273
19. 论画花法·····	275
20. 论画心法·····	276
21. 论花卉画的画石方法·····	277
22. 论画竹兰梅菊·····	278
23. 论草虫画法的源流·····	282
24. 论观察草虫·····	283
25. 论画草虫方法·····	284
26. 画草虫口诀·····	286
27. 画蛱蝶口诀·····	287
28. 画螳螂口诀·····	288
29. 画百虫口诀·····	288
30. 画鱼口诀·····	289
后 记·····	291

小 序

祖良同志选译了我国古典画论中涉及山水、人物、花鸟的技法的若干篇章，辑成专书，即将出版，要我写篇短序。我想近年来编辑的国画理论典籍逐渐增多，对于从事国画创作和美术工作的中青年很有帮助，这是可喜的现象。其中选注多于选译，但是古代文笔和今天的语体距离很大，而读今译本比读原本要减少种种困难，从而增强理解，所以这部专书定能满足广泛的需要。

至于选摘和翻译，译是语言形式的问题，是提供便于理解的一种手段或途径，而选得如何，关系到内容或最终目的，就显得更加重要了。祖良同志所选为明、清以来富于现实主义倾向的画家的经验之谈，作为学习资料，将有助于领会并接受现实主义比浪漫主义是更为基本、更为重要这条艺术规律。我读了几部入选的画论，也感到受益不浅，特提出以下几点，和编者、读者共同商榷。

明·唐志契《绘事微言》把“六法”之首的“气韵生动”改称“气运生动”，意思是：笔、墨、色三者都须有“气”，又须有“气力、气势、气机”合成的“运”，但“生动处又非运之可代。”也就是说，“气”乃生命，笔、墨、色都从生命中来，

因此“气”为首要，作品无“气”也就无“生命”了；而“势”、“力”、“机”是笔、墨、色的使用，是运用，而简称为“运”，它作为表现艺术生命或“气”的途径，所以是从属于“气”的，是次要的。画能生动，有生命，首先要靠气。运与气犹如毛与皮，皮之不存，毛将焉附。然而，所谓气或生命，乃从生活现实中来，因此唐氏的观点是现实主义的。

清·邹一桂《小山画谱》先讲到“以万物为师，以生机为运”，“生理为尚，而运笔次之”，显然是唐氏以气为体、以运为用的理论的继续。次论形神关系中形的重要性，指出“未有形缺而神全者也”，例如肖像画，“耳目口鼻须眉，一一俱肖，则神气自足。”对于克服不观察对象、不锻炼视觉、不讲求基本功，轻视形似而求传神的偏向，这番话无疑是有帮助的。接着提出“四知”：“知天”、“知地”、“知人”、“知物”，强调学习钻研空间与时间的、自然与社会的现象和规律，作为形象思维、艺术塑造的物质基础，也具有现实主义的精神。

清·沈宗骥《芥舟学画编》则论说了“物物相需”或彼此依存的艺术结构的法则：用“虚气”来托出“密树”的“蓊郁”，用“杂木”来

反衬“闲云”的“暖碛”，这是云与树的“相需”；树枝“直”则石坡“横”，这是横与直的“相需”；至于“烘托”，则是“有处”与“无处”的“相需”，如此等等。用今天的话说，二物“相需”就是它俩之间的辩证关系，这原属自然结构的规律之一，通过艺术形象，被体现在作品中。沈氏的这段论说，也是以现实主义精神为主导的。

·总之，唐、邹、沈等所论可归结为，国画家在从现实美中创造艺术美时，如何运用艺术形式美的种种法则。除此之外，还有不少重要的理论和技法，祖良同志也多方搜寻，收入这部专书，并赋予当代的语言形式，对于由客观真实进而谋求艺术真实的国画创作或理论探讨，提供了不可缺少的通俗课本与参考资料。它确是一部好书，而我所谈的仅是其中的一些点滴罢了。

八四老人伍蠡甫于泸滨尊受斋中

一九八三年十二月

第一編 山 水

1 山水总论①

原文：

夫为学之道，自外而入者，见闻之学，非己有也；自内而出者，心性之学，乃实得也。善学者重其内以轻其外，务心性而次见闻，庶学得其本而知其要矣。故凡有所见闻也，必因其然而求所以然，执其端而扩充之，乃为己有。苟以见闻取捷一时，究之于心，罔然未达，诚非己有也。因思画虽小技，当究用笔、用墨、炼形、炼意、得气、得神，方是心学，岂可专事临摹，苟且自安，而竟诩诩称能哉！

译文：

从做学问的道理来说，那从外界反映到我们头脑里来的，仅仅是些感性知识，这时我们还不能真正掌握它；只有经过自己消化而获得的理性知识，我们才能真正掌握。因此，那些善于学习的人，总是注重自己对知识的消化、理解，而轻视浅尝辄止；并且总是首先致力于理性知识的掌握，而把感性知识放在次要地位，这是学到了根本而抓到了要领的。所以，我们获得了一些感性知识，定要抓住它的实质而加以丰富、发展，然后真知才能为自己所掌握。如果只以一时所得的感性知识为满足，而头脑里其实并未弄懂弄通，那就说明这些知识还没有被你掌握。由此我就想到，作画虽是小技，可也应当讲究用笔、用墨、造型、炼意、运气、传神等等功夫，这些都是绘画的真正内在的东西，哪能以临摹、效仿为满足，甚至竟然夸口说自己是很行的哩！

学山水固当体认家法，而形象尤须考究。今人多忽略于形象，故画焉而不解为何物，岂复成为绘事耶？盖画必先审夫石与山与树之形，其间阴阳向背，远近高低，气脉连络，宾主朝拱，一一分清，而后别之以家法、皴法，究之于笔，运之于气，由是春融、夏翳、秋肃、冬严，烟朝月夜，雨雪风云，可随手而生腕下矣。是形象乃为画学入门之规矩也，焉能忽之？画之形，如字之文，写字未知某点某画为某字，又何足与论钟、王、颜、柳、欧、赵、苏、黄之家法、笔法耶？或云：“画不求工，意不图形。又贵会写不会写之间，或似不似之际，庶脱画匠。”虽然，此是道成后语，从有法归无法，如精楷后作草书耳。学者若

学画山水固然要识别流派，但对真山真水更要认真去作研究。现在，一般作画者往往忽视山水的真形，以至画了半天，还不知道自己在画什么，这怎能叫做绘画呢？画山水，先要观察石、山和树的形状，要把它们的阴阳背向，远近高低，气势脉络，宾主身分，一一分清清楚楚，然后再从流派和皴法上加以区别，在用笔和运气上用功夫。这样，那阳春的融和，盛夏的浓荫，秋天的肃煞，冬日的严寒，乃至笼着烟雾的早晨，月色朦胧的夜晚，以及那雨雪风云，都可随手挥写，从腕下产生出来。所以说，形象是绘画入门的规则，怎么可以忽视呢？绘画之形如同写字的笔划一样。写字时，不知哪一点哪一划组成为什么字，还怎么能跟他谈论什么钟繇、王羲之、颜真卿、柳公权、欧阳询、赵孟頫、苏轼、黄庭坚这些大书法家的流派和笔法呢？也许有人会说：“画不求工，意不图形。可贵在会与不会画、或画得象与不象之间，这才能够摆脱画匠的气习。”话虽然这么说，但这毕竟是功夫到家以后的事。从遵守画法到不拘于画法，得有一个过程，就象精于楷书

执斯论为入门工夫，则一生贻误，到老无成道之日矣。

然后再写草书一样。初学作画的人，若把上面几句话当作入门功夫，那可就要贻误终身，到老也摸不着绘画的门径了。

注释：

①选自《梦幻居画学简明》，清代郑绩著。

2 论画派之由来①

原文：

门人时乘问：山水画家南北二宗，云自唐始，唐前诂无山水学乎？请示开法始末之由。

曰：东晋以来，有顾长康、陆探微、张僧繇为画家三祖，虽有尺山片水，亦只画中衬贴，而无专学。迨至盛唐，王右丞与友人诗酒盘桓于辋川之别墅，思图辋川以标行乐。辋川四面环山，其巉岩迭嶂，密麓稠林，排窗倒户，

译文：

学生时乘问：山水画家分南北两派，据说是从唐朝开始，难道唐以前就没有山水画吗？请说明这一画派产生、发展的情况。

答：从东晋以来，顾长康、陆探微、张僧繇三人，被称为“画家三祖”。他们的作品中虽然画了一些山水，但那只是整个画幅中的陪衬，那时并没有山水画这个画种。直到盛唐时代，因为王维和他的朋友们吟诗饮酒，常在辋川别墅留连，因而想画辋川胜景，以表示游乐之趣，这才有了山水画的产生。辋川四面环山，危岩高耸，险

非尺山片水所能尽，故右丞始用笔正锋，开山披水，解廓分轮，加以细点，名为芝麻皴，以充全体，遂成开基之祖，而山水始有专学矣。从而学之者，谓之南宗。唐宗室李思训开钩砍法，用笔侧锋，依轮廓而起之曰斧劈皴，装涂金碧，以备全体；其风神豪迈，玉筍琳琅，便与右丞鼎足互峙，媲美一时。其子昭道号小李将军，箕绍父业，一体相传，皆成开基之祖。从而学之者，谓之北宗。惟宋室赵家诸辈，少得其仿佛，而南宋之刘、马、李、夏，以及明之张、戴、江、汪^②辈，皆纵笔驰骋，强夺横取而为大斧劈，遂致思训父子之正法心学，沦丧其真，而杳失其传矣。师法南宗者，唐末洪谷子荆浩，将右丞之芝麻皴少为伸张，改为小披

峰重迭，林木稠密，一眼望去，真有种排窗倒户而来之感，那可不是尺山片水的小幅绘画所能表现得了的。所以王维首创用正锋笔作画，借以开山披水，勾画轮廓，然后加上一些细点，叫做芝麻皴，用来表现整幅山水，于是他就成为开创这一画派的始祖，从此山水画才成为一种专门画种。后来追踪学习他的人，就被称为南派。以后，唐朝的宗室李思训，又开创了一种钩砍法，用侧锋笔，依轮廓作画，叫做斧劈皴。他用装涂金碧的色彩，表现整幅山水。那风神豪迈的气概和玉筍琳琅的风姿，恰与王维的山水画相对峙，两相媲美，可称盛极一时。他的儿子道昭，（外号叫“小李将军”）继承父业，一脉相传，都成为开创的始祖。后来那些追踪学习的人，就被称为北派。但也只有宋朝皇族那几个姓赵的画家，才稍稍学得一个大概。至于南宋时代的刘松年、马远、李唐、夏圭，以及明代的张路、戴进、江某、汪某，他们纵笔驰骋，强夺横取，用大斧劈皴作画，因而使得李思训父子那一套画法都失去本来面目，从此这一派画法就无影无声地失传了。学