

SELECTED TRANSLATION OF

Ancient Chinese Painting Theories

山水总论
论画派之由来
论要看真山水
论山水性情
论师法大自然
人物总论
论临摹
论人物外貌画法
论工笔
论草木花卉画法的源流
花卉翎毛总论
论妙造自然
.....

中国古代画论选译

许祖良 洪 桥 编译

宁美术出版社

S E L E C T E D
T R A N S L A T I O N
O F

Ancient Chinese Painting Theories

中国古代画论选译

许祖良 洪 桥 编译

辽宁美术出版社

图书在版编目 (C I P) 数据

中国古代画论选译 / 许祖良, 洪桥编译. — 沈阳 :
辽宁美术出版社, 2017.10

ISBN 978-7-5314-7724-2

I. ①中… II. ①许… ②洪… III. ①中国画—绘画
理论—中国—古代 IV. ①J212

中国版本图书馆CIP数据核字 (2017) 第230152号

出 版 者: 辽宁美术出版社

地 址: 沈阳市和平区民族北街29号 邮编: 110001

发 行 者: 辽宁美术出版社

印 刷 者: 沈阳博雅润来印刷有限公司

开 本: 787mm×1092mm 1/16

印 张: 21.5

字 数: 220千字

出版时间: 2017年10月第1版

印刷时间: 2017年10月第1次印刷

责任编辑: 范文南 洪小冬 李 彤 光 辉 于敏悦

装帧设计: 林 枫

责任校对: 郝 刚

ISBN 978-7-5314-7724-2

定 价: 90.00元

邮购部电话: 024-83833008

E-mail: lnmscbs@163.com

http: //www.lnmscbs.com

图书如有印装质量问题请与出版部联系调换

出版部电话: 024-23835227

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“蹇蹇”，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。

八四老人伍蠡甫于沪滨尊受斋中
一九八三年十二月

目 录

第一编 山 水

1	山水总论	3
2	论画派之由来	5
3	论要看真山水	7
4	论山水性情	9
5	论师法华山	10
6	论师法大自然	13
7	论临摹古画	16
8	论布置方法	18
9	论经营位置	20
10	论 忌	23
11	论 形	29
12	论 笔	33
13	论笔法	38
14	论练笔方法	39
15	论笔有“筋骨皮肉”四势	41
16	论 墨	43
17	论用墨方法	45
18	论墨有六彩	46
19	论“无墨求染”	48
20	论笔墨与境界	49
21	论进入妙境	50
22	论画中境界	51
23	论隐显之势	55
24	论有法与无法	60
25	论 景	63
26	论“意”的作用	68
27	论立意	70

28	论 皴	73
29	论十六种皴法	75
30	论画远山	83
31	论主山环抱法	87
32	论画树	88
33	论画树方法	92
34	论树枝树根画法	96
35	论画叶法	98
36	论画泉	99
37	论界尺	101
38	论设色	102
39	论着色法	106
40	论树的着色方法	108
41	论点苔	111
42	论渲染	114
43	论气韵生动	116
44	论师法传授	118
45	论各家画法之异同	120
46	论“僻涩求才”	122
47	论题款	124
48	论题款与书法的关系	127
49	论图章	129

第二编 人 物

1	人物总论	133
2	人物琐论	134
3	论临摹	137
4	传神总论	141
5	论取神	143
6	论点睛	147

7	论活法	148
8	论约形	153
9	论肖品	157
10	论立意	161
11	论人物外貌画法	163
12	论用笔	165
13	论工笔	169
14	论意笔	173
15	论逸笔	175
16	论用墨	176
17	论尺度	178
18	论界画	180
19	论断诀	182
20	论分别	184
21	论相势	191
22	论傅色	194
23	论用色方法	198
24	论用色所忌	200
25	论布景	201
26	论布景与人物的关系	204
27	论布景“笔笔相生、物物相需”	207
28	论人物画的树石画法	209
29	论风格	213
30	论天资与成功	215

第三编 花卉草虫

1	论草本花卉画法的源流	219
2	花卉翎毛总论	221
3	论妙造自然	224
4	论观察真花	225

5	论临摹	226
6	论黄筌徐熙画法的不同	227
7	画花卉总诀	229
8	论六法与六忌	230
9	论活与脱	231
10	论入细传神	232
11	论画花卉取势	233
12	论花卉的形态与气韵	235
13	论花卉画的“八法”	236
14	论花卉画的“四知”	240
15	论画花卉的四种方法	243
16	论画枝法	245
17	论画叶法	246
18	论画蒂法	249
19	论画花法	250
20	论画心法	252
21	论花卉画的画石方法	253
22	论画竹兰梅菊	255
23	论草虫画法的源流	260
24	论观察草虫	262
25	论画草虫方法	263
26	画草虫口诀	264
27	画蛱蝶口诀	265
28	画螳螂口诀	266
29	画百虫口诀	267
30	画鱼口诀	268
	附录：本书涉及历代书画家简介	269
	附 图	297
	再版后记	334

第一编 【 山 水 】



壬子歲七月五日雲林主寫

展角東奔風多安花小齋容膝
庚年華金枝曜水池魚戲彩鳳
枯林潤竹斜臺清談霏玉屑
蕭蕭白髮岸鳥鈔而今不轉
康衢市上懸畫未足誇甲寅三
翁復携此島未索
仁仲臂師且錫山
容膝齋則仁仲燕
水木齋
歸政鄉登斯齋
遂吾志也雲林子戲

元·倪瓚《容膝斋图》

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，周然未达，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！

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

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有行的哩！

学画山水固然要识别流派方法，但对真山真水的形象更要认真去作研究。现在，一般作画者往往忽视山水的真实形象，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，要把它们的阴阳向背，远近高低，气势脉络，宾主身分，一一分得清清楚楚，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，秋天的萧煞，冬日的严寒，乃至笼着烟雾的早晨，月色朦胧

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。学者若执斯论为入门工夫，则一生貽误，到老无成道之日矣。

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？绘画之形如同字的笔画一样。写字时，不知哪一点哪一画组成为什么字，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、或画得像与不像之间，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，就像精于楷书然后再写草书一样。初学作画的人，若把上面那些不正确的理解当做入门功夫，那可就要貽误终身，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，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，玉笋琳琅，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^②，少得其仿佛，而南宋之刘、马、

译文：

学生时乘问：山水画家分南北两派，据说从唐朝开始，难道唐以前就没有山水画理论吗？请说明南北画派产生、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，那时还没有山水画的理论。直到盛唐时代，因为王维和他的朋友们吟诗饮酒，常在辋川别墅流连，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，险峰重叠，林木稠密，一眼望去，真有排窗倒户而来之感，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，而山水画才开始有了理论。后来追踪学习他的人，就被称“南宗”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笋琳琅的风姿，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，号称“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“北宗”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

李、夏，以及明之张、戴、江、汪^③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，而奢失其传矣。师法南宗者，唐末洪谷子荆浩，将右丞之芝麻皴少为伸张，改为小披麻，山水之仪容已备。而南唐董北苑更将小披麻再为伸长，改为大披麻。山头重加墨点，添以渲染，而山水之全体备矣。至北宋之关仝、巨然、李成、范宽、郭河阳诸辈群起，各抒己长，扩而充之，而山水之学始大成矣。若元之黄、王、倪、吴，谨守南宗，师法北宋，虽学力不逮，其墨质干淡，笔势浑沦，而云烟之变灭，山水之苍茫，由是出矣。盖山水画学始于唐，成于宋，全于元。

刘松年、马远、李唐、夏圭，以及明代的张路、戴进、江士怡、汪肇，他们以为纵笔驰骋，强夺横取，就是大斧劈皴，使得李思训父子那一套画法失去本来面目，反而无影无踪地失传了。学习南派画法的人，唐末五代，有洪谷子、荆浩等，他们把王维的芝麻皴进一步加以发展，改为小披麻皴，自此山水的面貌才算具备。后来，南唐董北苑又将小披麻皴进一步加以发展，改为大披麻皴，他在山头上加画墨点，再用淡墨渲染，于是山水画的全貌才得完全呈现。待到北宋时代，关仝、巨然、李成、范宽、郭熙等人登上画坛之后，他们又各施所长，加以扩充发展，因而山水画的理论才始有大成。如元朝的黄公望、王蒙、倪瓒、吴镇，他们都谨守南宗，学习北宋的画法，虽然学习的力度尚不够，可是他们在用墨上，浓湿干淡，笔势浑厚，却能把那云烟变幻和山水苍茫的情景完全表现出来。这样看来，山水画的理论是从唐朝开始，在宋朝形成，到元朝才建立起完整的体系。

注释：

①选自《画学心法问答》，清代布颜图著。标题是注者加的。

②指赵令穰、赵伯驹、赵孟坚、赵孟頫等。

③张、戴、江、汪：即张路、戴进、江士怡、汪肇。

3 论要看真山水^①

原文：

凡学画山水者看真山水极长学问，便脱时人笔下套子，便无作家^②俗气。古人云：“墨沈^③留川影，笔花^④传石神。”此之谓也。盖^⑤山水所难在咫尺之间，有千里万里之势，不善者纵摹画前人粉本^⑥，其意原自远，到落笔反近矣。

故画山水而不亲临极高极深，徒摹仿旧人栈道^⑦瀑布，终是模糊丘壑，未可便得佳境。

译文：

凡学画山水，因看真山水而极大地增长了学问的，便能脱去时人笔下的俗套，便没有画匠的俗气。古人说：“画家用水墨画下河流的形影，通过熟练的用笔技巧，表现出峰峦丘壑的精神”，就是这个意思。山水画之难，就在很小的一幅画里，常有千万里的气势；不善于绘画的人，即使临摹前代画家的稿本，其意本来是想深远的，可是待他落笔表现时，却反而显得很浅近了。

所以，绘画山水而不亲临高山深谷，只是一味摹仿前人画的栈道和瀑布，最后画出来的必是一片模糊的山谷，而不能画出它的佳境来。

注释：

①选自《绘事微言》，明代唐志契著。

②作家：这里指画匠。

③墨沈：墨汁。沈，音读 chén。同“沉”，这里作“汁”讲。

④笔花：指生花妙笔。

⑤盖：虚词，用于句首，有推论的意思。

⑥粉本：古人的画稿。

⑦栈道：我国古代劳动人民在峭岩陡壁上凿孔，架木、铺板而成的架空通道。



明·戴进
《雪景山水图》