

艺术理论专业与中国画专业学生辅导读物

中国古代绘画 理论解读 (经典版)

傅慧敏 / 编著

【精选名篇 严谨注释 流畅译文 多样导文】

中国古代绘画理论源远流长，本书精选由春秋至清代的书画理论名家名篇约250余选段，逐一归类、注释、翻译、导读，尽可能符合当代人的阅读习惯，改变中国古代画论给人难以理解的印象，使广大中国传统绘画艺术爱好者、高校师生能将历代重点画论基本掌握，提高审美和鉴赏能力。

非外借

上海人民美術出版社



中国古代绘画理论解读

(经典版)

傅慧敏 编著

上海人民美術出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

中国古代绘画理论解读: 经典版 / 傅慧敏编著. —上海:
上海人民美术出版社, 2017.1
ISBN 978-7-5586-0154-5

I. ①中… II. ①傅… 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 (2016) 第281311号

中国古代绘画理论解读 (经典版)

编 著: 傅慧敏

责任编辑: 潘 毅

封面设计: 屈艳军

技术编辑: 朱跃良

出版发行: 上海人民美术出版社

(上海长乐路672弄33号)

邮编: 200040 电话: 021-54044520

网 址: www.shrmms.com

印 刷: 上海铁路印刷有限公司

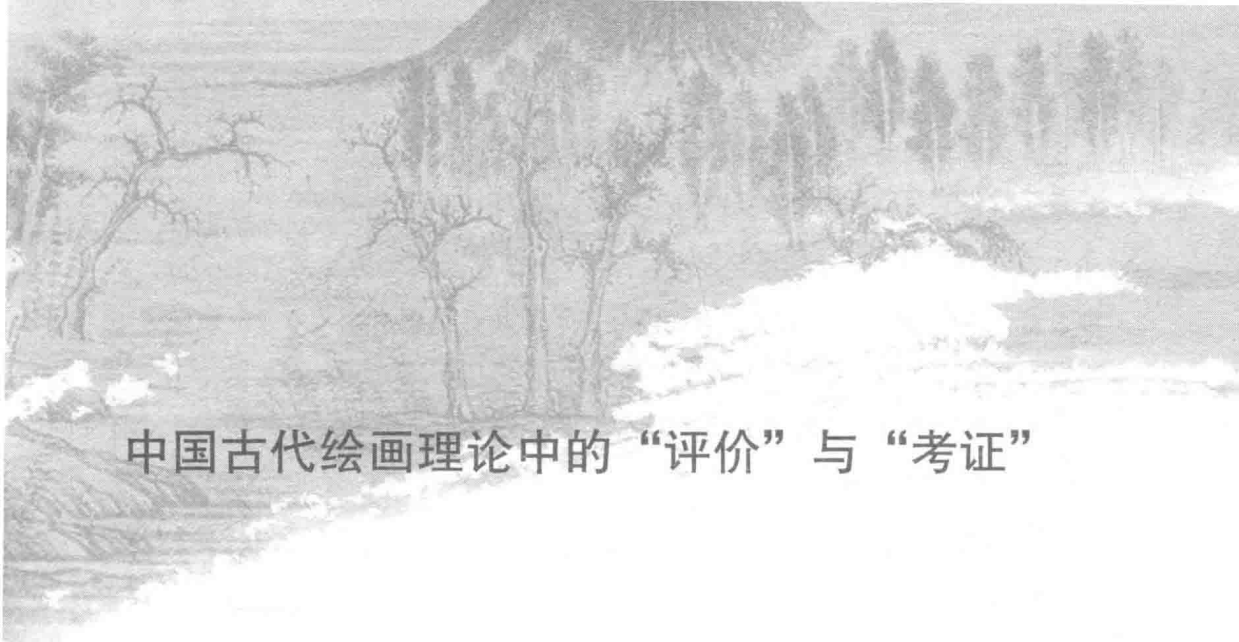
开 本: 787×1092 1/16 14印张

版 次: 2017年1月第1版

印 次: 2017年1月第1次

书 号: ISBN 978-7-5586-0154-5

定 价: 48.00元



中国古代绘画理论中的“评价”与“考证”

“中国古代绘画理论”，实际上就是古代的“画学”。

“画学”一词，至迟在北宋中期已被使用，郭熙之子郭思在《林泉高致·序言》中谈及“先世无画学”。至清代，“画学”的内涵进一步拓展，成为一个更为专业的学术名词，一些论著开始以此两字来命名，如秦祖永《画学心印》。秦氏在文中记道“画理之精微，画学之博大，不可以形迹拘也”。“画学”显得包罗万象，闳约深美。一方面，这门学问不同于以“形迹”呈现的绘画实践，另一方面，它关乎绘画技巧理论却又不受限于此，而蕴藏着与绘画相关的更为“博大”的学问。一些学者已经将书画作为他们考据学问的对象，如清代著名的考据学者阮元，虽其一生主要致力于经史学术的研究，但亦有记录其阅观书画的《石渠随笔》，他讲求“一门一径，皆有考证”，认为“艺术必与学问相通”。这也可看作中国传统画学的核心价值。那么，在广义的概念上，古代绘画理论不仅仅包括分析绘画具体问题的画论，还包括历代对于绘画历史的总结与分析的绘画史学。在体裁上，古代绘画理论则不仅仅包括那些专门论绘画的理论文字与绘画史籍，还包括了各类书画著录、与绘画相关的文人笔记小说，诗歌随笔等等。

在古代的绘画理论中，一直存在着撰述和表达方式的二律背反：品评与考证。这个脉络实则也来源于绘画之外的传统。清末史学家章学诚在《文史通义》中提及历史著述中“记注”与“撰述”：“记注欲往事之不忘，撰述欲来者之兴起”，“记

注藏往似智，而撰述知来拟神也。藏往欲其赅备无遗，故体有一定，而其德为方；知来欲其决择去取，故例不拘常，而其德为圆”，所谓“记注”实际上是对过去历史事实的记录，而“撰述”则带有评论者个人的观念与方法，所以“撰述需独断，记注需考索”，而主观取舍的“独断”著述必须建立在“考索”事实之上，并受忠于“客观性”的观念支配。“撰述”与“记注”是历史写作中的辩证统一、缺一不可的两个环节。而落实到具体的文本写作中来，“评论”则是史家独断的“撰述”之中的重要方面，“考证”客观事实亦是“记注”之必经途径。

中国最早的绘画理论，也是最早的一部画史——谢赫的《古画品录》沿用了传统史书范例《史记》纪传体的写作方式，此外，《古画品录》更兼及了《史记》中“寓论断于叙事”的手法以及当时人物品藻、文论、书论中常见的“品评”体例，形成了纪传品评体的画史体例，此后为画家立传并加以评价的著述方式便贯穿整部画学。而即使是品评列传体的画史，其对画家、画迹的考证也是其著书立说的内在要求。写作的两个方面“撰述”、“记注”呈现出“明”、“暗”两条经纬，只是在“画学”产生的早期，“撰述”以及与此相关的评论直接涉及到撰述者观念以及文字的描述，受到了较大的重视；而“记注”以及与此相关的考索则更多涉及材料的搜集整理等文献性的工作，在画学领域成熟的较晚，因此尤其在早期的绘画理论文字中，对画家高下“评价”较之“考索”求证更为突出。实际上，对画史资料的考证一直是画学的内部要求，因为评价总是带有主观的立场与观念，而后来之撰述者在对历史重新审视并发表自己不同观点的时候，为了佐证自己的观点，对作品的辨析考索成为必然。

画学资料的考证大致涉及风格、史料与真伪三方面。早期的绘画理论由于其时伪作与史料尚少，考证工作主要侧重于风格方面。从姚最的《续画品》记载，可知谢赫为当时最大的、最有影响的宫廷画家，其画风“点刷研精，意在切似，目想毫发，皆无遗失……别体细微，多自赫始”。这种特殊的身份与绘画风格致使他在《古画品录》中形成了自己独特的评价原则：其一，作为当时为统治阶级服务的画家与理论家，他在开篇明义“图画者，莫不明劝戒，著升沉，千载寂寥，披图可鉴”，延续了自古以来儒家对于艺术社会劝诫功能的观点；其二，作为宫廷画家的他十分重视描绘逼真，带着这样的评价原则，谢赫在《古画品录》中对其他画家进行评价，如将顾恺之列入第三品，认为其“迹不逮意，声过其实”。

顾恺之作画主张“以形写神”，“迁想妙得”，这种认为“神”比“形”更为重要的画风当然不能得到作为宫廷画家谢赫的赏识，因此《古画品录》将顾恺之列为第三等。

姚最在《续画品》中通过对顾恺之作品的考察，对于谢赫对顾恺之的评价表示不同的意见，其认为“长康之美，擅高往策，矫然独步，终始无双。有若神明，非庸识之所能效；如负日月，岂末学之所能窥？”，认为谢赫将其“列于下品，尤所未安”。姚最的这一观点在初唐李嗣真的《续画品录》以及中唐张怀瓘的《画断》中得以继承，李嗣真认为顾恺之“天才杰出，独立亡偶，何区区荀、卫而可滥居篇首？不兴又处顾上，谢（赫）评甚不当也”，并提出应将顾恺之与谢赫列为上品的陆探微“同居上品”。张怀瓘亦认为顾恺之“神气飘然在烟霄之上，不可以图画间求”，“谢氏（谢赫）黜顾，未为定鉴”。同时针对姚最评价张僧繇“殆亚前品”，亦发表不同意见，认为“张公思若泉涌，取资天造，笔才一二，象已生应焉”，给予“今古独立”的极高评价，认为姚最评价“非为知音之言”，即对张僧繇作品风格不甚了解的情况下所作出的评价。张怀瓘针对前人观念对顾恺之、张僧繇进行再评价的基础之上，在《画断》中将顾恺之、陆探微、张僧繇三人并列，认为“象人之美：张得其肉、陆得其骨、顾得其神”，而又以为“神妙无方，以顾为最”，从此三家高低成为定论。“顾陆张”三家地位的确立，经由谢赫、姚最、李嗣真、张怀瓘等诸家的评价而产生，实际上更经过了他们对顾陆张三人风格的分析与考证，通过对以往画史的评价的调整、修正才得以产生。

画学文献中类似的例子十分多见，如南宋邓椿《画继》在考证作品、分析风格的基础上，对于郭若虚评价唐末画家孙位的再评价。邓椿认为郭若虚对孙位与景朴二画家的评价有失真实，是因为郭氏并未亲见作品的缘故，从“见者”的角度，通过对作品的分析比较，运用作品证据对前代的批评进行修正。此外，邓椿还通过史料的搜集整理来补前代画史之不足：“郭若虚所载，往往遗略，如江南之王凝花鸟，润州僧修范湖石，道士刘贞白松石梅雀，蜀之童祥、许中正人物仙佛，邱仁庆花，王延嗣鬼神，皆名笔也。俱是熙宁以前人物”，指出前代画论在史料上的疏漏之处。明末，“吴门画派”以其文人画风得到董其昌、莫是龙等人的推崇，认为其为南宗嫡传，而“浙派”因其与南宋院体渊源紧密，笔法较为放纵，而被认为“野狐禅”，“衣钵尘土”，这种观念虽然流传深广，但不少人通过研读作

品提出不同看法，如明末李日华《味水轩日记》中对浙派戴进之画作持平之论：“戴进《桃园春晓图》，松泉洒落，夹岸散笔作桃花，极有韵致……其用意奇奥，亦不减古人”。

由此可见，“评价”作为绘画理论写作的内在要求，总是带有主观的色彩与时代的局限，而后续的撰述者总是提出新的烙有“当代”印记的观点，来对前代的观点进行“当代”的修正。正如万青力在论及清代绘画时所认为的“较为合理、较有说服力的历史诠释，往往并非一人之功，甚至可能需要两三代学者的反复思考、匡正、纠偏、补充，方臻完善”，而这个“匡正、纠偏、补充”的途径则是对史料——绘画作品以及画家事迹等文字记载的考证，从而获得更多材料与依据。

绘画理论中对于画家、作品的评价并非一成不变的，它随着时代的变化、绘画门类的变化与丰富、审美观念的变化以及各种社会因素的变化而日趋复杂，这就要求论画文字的体例更为丰富多样，对画史材料的考证更为细密详慎。“评价”所发生的变化，概括来说，一方面是评价的内容即绘画面貌随着时代发展而日趋丰富，如谢赫的《古画品录》著于南齐，当时山水画、花鸟画等画科均未完全建立，因此是书主要对人物画家及其创作风格进行品评；一方面则是由于画迹的丰富以及地方绘画的发展，文人对绘画活动的参与与热衷，论画文字的载体逐渐丰富。如宋代出现了大型绘画著录《宣和画谱》，以及地方画史如《益州名画录》以及文人论画的笔记小说等。

至明代绘画面貌进一步丰富，出现画派林立的局面，“吴派”、“浙派”、“苏松派”、“云间派”、“华亭派”等以地名划分的绘画“派别”成为绘画理论重要的讨论对象。反映在体例上，宋代逐渐丰富的“画学”文献为后来画学的发展奠定了基础，其后的元明清均沿袭此传统，并在此基础上呈现出越来越细致丰富的局面，至明代，除了继承以往的绘画理论、绘画史籍之外，还出现多种绘画专史书籍，如纪录僧侣画家的《画禅》、纪录地方绘画的《吴郡丹青志》、以及大量书画著录、文人笔记随笔、题跋等。

清代是传统画学的重要时期，呈现出与以往不同的面貌。作为中国封建社会的最后一个朝代，传统绘画出现集古与开今并存的丰富局面。经历几千年的发展，中国传统绘画，积累了极为丰富宝贵的经验，形成了相对稳定的审美方式与多种近乎完善的艺术语言，“学古人而集大成”成为清代绘画显著特点；同时随着

明末以来美术商品化的加剧，市民阶层的扩大，西洋画法的传入，书画收藏市场的繁荣，清代画坛出现丰富多样的局面。明代以来形成的地方画派更为多见，如虞东、娄山、常州、新安等诸多画派，画迹更为丰富，画科的区分也更为细致。此外，清朝皇室对艺术创作与收藏也十分倡导，不仅提倡董其昌、王原祁“正统”画派，欧洲画师如马国贤、郎世宁等人亦得到皇室的重视，形成“海西画派”。艺术现象的丰富一方面使绘画理论文字尤其是书画著录、笔记随笔、绘画史籍大幅增长，画论文字内容与体例的划分更为细致。另一方面则使评价体系不再可能形成统一的标准，如“大抵右云间者，深讥浙派；祖娄东者，则诋吴门”，出现了对记录与评价更为多元化的要求，这两个方面都要求绘画史籍材料的精细详赡，从而对“考证资料”提出了更高的要求。

此外，论画文字中，评价的概念、内涵与准则总是随着时代的变迁不断的变化，具有不同时代的特点。回顾传统绘画史学中的品评概念，自《古画品录》提出“六法”，《历代名画记》提出“自然、神、妙、精、谨细”五等准则；朱景玄《唐朝名画录》在张怀瓘《画断》提出的“神妙能”三品之外又列出“逸”品附录其后；基本上唐以前的评价标准还是与“形神兼备”相关，因此“自然”、“神”等概念成为当时最高评价标准。宋代随着文人画的兴起，以及“论画以形似，见与儿童邻”等观点的提出，抒发胸中逸气的画风受到推崇，黄修复《益州名画录》即将“逸品”提至“神妙能”三品之前，形成“逸神妙能”四格。郭若虚《图画见闻志》更提出“人品既已高矣，气韵不得不高，气韵既已高矣，生动不得不至”，将“人品”与“画品”结合起来，而其所评价的“徐黄体异”，将画工画与士人画区分开来，其后“中国绘画史上更流行以‘画工画’和‘士夫画’来评论画品的雅俗与高下”。元代，在托名为《唐六如画谱》一书中，钱选又以“利（隶）家”解释士大夫画，从而引申出“行家”与“利家”的概念。这些论说在明代董其昌等人大力倡导的“南北宗”论中得到吸收与统一，其把唐代以来山水画家划分为“以画为乐”的南宗与“为造物役”的北宗两大体系，南宗多为文人画家，始祖追溯至唐代“始用渲淡”的王维，而以五代董源、巨然为实际领袖；北宗多为画院职业画工，自画“着色山水”的李思训父子发轫，马远、夏圭等南宋院体画家为旗下干将，最后说出“大李将军之派，非吾曹当学也”。借用禅之义理梳理画史，为他所标榜的文人画找到法度和框架，其论说虽然是“从美学角度阐发确实并存

着可以相对划分的两种不同体格、不同的审美追求和不同的作画态度”，但被批评为“于史实多有谬误”。明代后期，当时盛行的王阳明心学与禅宗日益合流，其主张心外无物，吾心即是宇宙，而董其昌的“顿悟”说、“一超直入如来之地”、反对“为造物役”，认为“刻画谨细”无法写出宇宙“生机”，而“宇宙在乎手者，眼前无非生机”等理论，即富于心学之主观性与禅宗之特点。而莫是龙、董其昌等人对南宗的赞赏，对北宗即画工画的贬低在明末清初陈继儒、王时敏等人大力推崇，成为主流评价准则。

整体看来，明末对于绘画的评价出现越来越多元化、复杂化、个人化的倾向，一方面，对于绘画的评价日益复杂，涉及到绘画门类、风格，个人修养、地域特点、绘画目的等多方面的因素，由于评价的主观个人化，常出现完全对立的观点，如李开先的《中麓画品》极其推崇以戴进为首的浙派，而贬低以沈周为代表的吴派，而何良俊的《四友斋画论》则认为吴派为延续北宋赵孟頫、元末四大家的“正脉”，而把戴进看作“行家”；另一方面由于明代学术风气的影响，对绘画史的评论出现一定的“玄空”、过于主观抒发而不征信史实的个人化状态。如明末盛行的“浙派”与“吴派”高下论、“行家”与“利家”论、“南北宗”论等等，虽然这些概念准则具有一定的合理性，但同时这些概念准则自身不可避免的主观片面性亦带来一些缺憾。如针对“南北宗”论既非完全以风格划分，又非完全以画家身份划分的主观随意性所带来的模棱两可，不少学者已经提出批评。实际上主观的品评、分派总是需要落实到具体的考证之上，实际上正是这种倾向最为突出的同时，绘画史学内部出现了对于“考证”的需求与重视——丰富多元的评价本身需要更多材料的支撑。如董其昌、莫是龙等人“南北宗论”的提出也是建立在搜集、收藏大量的绘画作品之上，其也重视“行万里路，读万卷书”的知行统一，以及“论画当以目见者为准”的对作品的重视。

评价的多元化与个人化所带来的对考证的重视，发展到清代，一方面以往绘画评价的传统仍然得到一定的延续，但是考据的进一步精细化成为新的时代特征。清初以来，绘画理论中开始出现对前代评价的频频质疑，如针对明代画学书籍中所批评的“浙派”，徐沁从地域上将“浙派”风格与浙江自古以来的绘画风格进行区分，周亮工、邵松年、黄崇惺等人从作品出发，对浙派绘画做出新的评价；又如周亮工在亲见浙派代表画家吴伟、张路等人的作品之后，对前人的观点提出

新的见解，认为其作画颇多可取之处：“乃知世人妄诋前人书画，皆未见真本耳，持论不得不慎”。

又如，针对明末以来“南宗”、“北宗”之高下问题，清代人也提出较为中肯的观点，钱泳即认为“南派轻北、北派笑南”不当，绘画“无论南北，只要有笔有墨，便是名家”，陆时化认为前人“或妄论不休，不但不着痛痒……大煞风景”。而在多本清代画学文献中，类似“未敢轻为甲乙”、“不敢妄加评价”、“若夫技之工拙，自有其人之画在，不敢任意抑扬”等不轻易品评，但求史料详赡的著书要旨亦十分多见。撰述者一方面力求提出较之明末更为中肯的评价观点，同时转向对作品等画史材料考证的极度重视，使明末形成的近乎玄化评价重新回到踏实的史论结合上来。

评价与考证相互依存、并行不悖的内部规律，是形成传统画学特色的主要原因之一。与史学著述中“撰述”与“记注”原理相通，史籍总是涉及到主观的描述与客观的反省两个方面。传统画学文献中，对于评价画家高下的偏重对于建立绘画史学的评价传统，具有建设性的意义，然而在另外一个方面，过度主观的评价也导致了画史资料的有失真实，“凡有限之物都是自相矛盾的，并且由于自相矛盾而自己扬弃自己”，因此，在明末最为主观的绘画评价风行之时，也出现了对于“考证”的要求，这一画学传统在清代发扬光大。但是，“有用之用”的规定性与限定性同时存在，由于其著述的目的十分明确，其致用目的越明确，达成致用的方向就越具体，方向越具体就表明其规定性越强，规定性也即是其限定性，也即限定了清代绘画理论文字在抽象理论的建树上，在史家对历史的评价上意义不大，而在具体的资料汇编、考订工作上取得一定成果。

这正与思想史的“否定之否定”规律相符。梁启超曾认为“清学之出发点，在对于宋明理学一大反动”，清代出现对明代理学以及空疏学风与思想的反动，如顾炎武认为明代“著述之人几满天下，则有盗前人之书而为己作者矣，故得明人书百卷，不若得宋人书一卷也”，又谓“有明一代之人，其所著书，无非窃盗而已”，痛斥明人喜著书立说而不善考证的学风，而画学的发展趋势也与此相呼应，出现了由对评价高下的热衷转向对史料考证的细致的局面。

一、绘画品评——等差优劣，以次品第 /34

南朝·齐·谢赫《古画品录》/34

南朝·齐·谢赫《古画品录》/35

南朝·齐·谢赫《古画品录》/37

南朝·齐·谢赫《古画品录》/39

南朝·齐·谢赫《古画品录》/40

南朝·齐·谢赫《古画品录》/41

南朝·姚最《续画品》/42

唐·李嗣真《画后品》/44

唐·张怀瓘《画断》/45

唐·张彦远《历代名画记·卷二·记画体工用搦写》/47

唐·朱景玄《唐朝名画录》/48

唐·朱景玄《唐朝名画录》/50

五代·后梁·荆浩《笔法记》/51

北宋·黄休复《益州名画录》/52

南宋·邓椿《画继·卷九·杂说·论远》/53

明·唐志契《绘事微言·逸品》/55

清·恽格《南田画跋》/56

二、绘画评论——明画之理，识画之诀 /57

北宋·刘道醇《宋（圣）朝名画评》/57

北宋·沈括《梦溪笔谈》/59

元·汤垕《画鉴》/59

明·李开先《中麓画品》/60

三、古今优劣——品评高下，鉴往知来 /61

唐·张怀瓘《画断》/61

唐·张彦远《历代名画记·论画六法》/62

唐·张彦远《历代名画记·论画山水树石》/63

北宋·郭若虚《图画见闻志·论古今优劣》/65

明·宋濂《画原》/66

明·何良俊《四友斋画论》/67

明·王世贞《艺苑卮言》/68

清·王原祁《麓台题画稿》/70

清·王翬《清晖画跋》/70

四、画品人品——画中理气，气韵非师 /71

唐·张彦远《历代名画记·论画六法》/71

北宋·郭若虚《图画见闻志·论气韵非师》/72

元·杨维禎《图绘宝鉴序》/73

明·唐志契《绘事微言》/74

明·何良俊《四友斋画论》/75

清·王昱《东庄论画》/75

五、南北宗论——分宗立派，顿悟渐修 /76

明·董其昌《画禅室随笔》/76

明·陈继儒《偃曝余谈》/77

明·沈灏《画尘》/79

清·张庚《浦山论画》/80

清·钱泳《履园画学》/81

清·方薰《山静居画论》/82

清·布颜图《画学心法问答》/83

六、评鉴真伪——辨其真伪，独取神奇 /84

唐·张彦远《历代名画记》/84

北宋·米芾《画史》/85

北宋·米芾《画史》/86

元·汤垕《画鉴》/87

明·何良俊《四友斋画论》/88

明·张丑《清河书画舫》/89

清·高士奇《江村消夏录》/91

清·钱杜《松壑画忆》/92

一、创作之环境——耳目所习，得之于心而应之于手 /97

北宋·郭若虚《图画见闻志·卷一》/97

明·唐志契《绘事微言》/99

北宋·郭熙、郭思《林泉高致·山水训》/126

北宋·郭熙、郭思《林泉高致·画诀》/126

北宋·沈括《梦溪笔谈》/127

明·唐志契《绘事微言》/128

清·邹一桂《小山画谱》/129

二、创作之方法——意在笔先，经营布置 /100

唐·张璪 /100

五代·后梁·荆浩《笔法记》/100

北宋·范宽《宣和画谱·卷十一》/101

北宋·郭熙、郭思《林泉高致·山水训》/102

元·倪瓒《清閼阁·卷九·题画竹》/103

明·王履《华山图序》/104

清·石涛《话语录·变化章·第三》/106

清·郑燮《郑板桥集·题画·竹》/107

(传)唐·王维《山水诀》/109

北宋·郭若虚《图画见闻志·叙制作楷模》/111

清·王原祁《雨窗漫笔》/112

清·龚贤《柴丈画说》/113

清·王概《画学浅说》/115

清·松年《颐园论画》/117

东晋·顾恺之《画云台山记》/119

南朝·宋·宗炳《画山水序》/122

(传)北宋·李成《山水诀》/124

三、创作之状态——解衣盘礴，登楼去梯 /130

战国·庄周《庄子·外篇·田子方》/130

唐·张彦远《历代名画记·论画六法》/131

北宋·郭熙、郭思《林泉高致·山水训》/131

明·唐志契《绘事微言》/133

清·恽寿平《南田画跋》/133

四、创作之避忌——高下之际，得失在焉 /134

唐·张彦远《历代名画记·论画体工用搨写》/134

五代·后梁·荆浩《笔法记》/135

北宋·郭若虚《图画见闻志·论用笔得失》/136

北宋·郭熙、郭思《林泉高致·山水训》/137

北宋·韩拙《山水纯全集》/139

南宋·赵希鹄《洞天清录》/140

元·黄公望《写山水诀》/141

元·饶自然《绘宗十二忌》/143

明·汪珂玉《珊瑚网·唐寅论画》/145

明·李开先《中麓画品》/146

清·王原祁《雨窗漫笔》/147

清·石涛《石涛论画·题云山图轴》/148

清·邹一桂《小山画谱》/148

清·邵梅臣《画耕耦录》/149

第四章 绘画功能论

151

导言 152

一、教化论——善恶之状，兴废之诫 /154

春秋·左丘明《左传·宣公三年》/154

春秋·佚名《孔子家语·观周第十一》/155

东汉·王延寿《鲁灵光殿赋》/156

三国·魏·曹植《画赞序》/158

西晋·陆机，引自张彦远《历代名画记》/159

南朝·齐·谢赫《古画品录》/159

唐·裴孝源《贞观公私画录》/160

唐·张彦远《历代名画记·叙画之源流》/161

北宋·郭若虚《图画见闻志·叙论·叙自古规鉴》
/163

明·宋濂《画原》/166

二、畅神卧游——林泉之致，烟霞之侣 /166

南朝·宋·宗炳《画山水序》/167

南朝·宋·王微《叙画》/168

唐·张彦远《历代名画记》/169

北宋·郭熙、郭思《林泉高致·山水训》/170

一、诗画一律——诗中有画，画中有诗 /175

北宋·苏轼《书鄱陵王主簿折枝二首之一》/175

北宋·苏轼《东坡题跋·书摩诘〈蓝田烟雨图〉》/176

北宋·黄庭坚《山谷集·次韵子瞻子由题〈憩寂图〉》/176

北宋·张舜民《画墁集·卷一·跋百之诗画》/177

北宋·郭熙、郭思《林泉高致·画意》/178

明·恽向，引自陈燮麟《宝迂阁书画录》/179

清·王原祁《麓台画稿·仿大痴设色》/180

清·石涛《大涤子题画诗跋·卷一》/181

清·石涛《石涛画语录·四时章第十四》/182

二、书画同源——圣人之意，异名同体 /183

唐·张彦远《历代名画记·叙画之源流》/183

唐·张彦远《历代名画记·卷二·论顾陆张吴用笔》/185

北宋·苏轼《书黄子思诗集后》/186

北宋·韩拙《山水纯全集·序》/187

宋·赵希鹄《洞天清禄集·古画辨》/188

元·赵孟頫《跋秀石疏林图》/188

明·何良俊《四友斋画论》/189

清·笪重光《画筌》/191

清·盛大士《谿山卧游录》/192

三、文人画论——其为人也多文，虽有不晓画者寡矣 /193

北宋·苏轼《又跋汉杰画山》/193

北宋·苏轼《苏轼文集·净因院画记》/194

北宋·米芾《画史》/195

北宋·郭熙、郭思《林泉高致·画意》/196

北宋·郭熙、郭思《林泉高致·山水训》/196

南宋·邓椿《画继·杂说·论远》/197

元·赵孟頫《子昂自跋画卷》，引自明·张丑《清河书画舫》/198

元·钱选，引自董其昌《容台集》/199

明·董其昌《画旨》/200

明·董其昌《画禅室随笔·画诀》/200

明·高濂《燕闲清赏笈》/201

（传）明·王绂《书画传习录》/201

明·李日华《竹嬾墨君题语·题孔孙画》/202

明·唐志契《绘事微言》/202

明·詹景凤《跋饶自然山水家法》/203

清·张庚《浦山论画》/205

清·董棨《养素居画学钩深》/206

清·盛大士《溪山卧游录》/207

清·戴熙《习苦斋画絮》/207

目录

第一章 拟人化的画论

001

导言 002

一、气韵生动——笔尽意在，本乎游心 /4

南朝·齐·谢赫《古画品录》/4

唐·张彦远《历代名画记·论画六法》/5

北宋·佚名《宣和画谱·卷十·山水序论》/6

北宋·郭若虚《图画见闻志·论用笔得失》/8

南宋·邓椿《画继·卷九·杂说·论远》/9

明·唐志契《绘事微言》/10

清·方薰《山静居画论》/11

明·王世贞《艺苑卮言》/12

二、笔墨之势——筋肉骨气，画之体格 /13

五代·后梁·荆浩《笔法记》/13

北宋·郭熙、郭思《林泉高致·山水训》/15

南宋·韩拙《山水纯全集》/15

元·汤垕《画鉴》/16

三、以形写神——乾坤之理，神遇际化 /17

南朝·宋·宗炳《画山水序》/17

南朝·宋·王微《叙画》/19

五代·后梁·荆浩《笔法记》/21

南宋·袁文《论形神》/21

南宋·郭熙、郭思《林泉高致》/22

明·唐志契《绘事微言》/23

清·石涛《画语录·山川章·第八》/26

清·王原祁《雨窗漫笔》/28

第一章 拟人化的 画论

