

中国历代绘画理论评注

清代卷 (下)

潘耀昌 编著

湖北长江出版集团
湖北美术出版社



中国历代绘画理论评注

清代卷 (下)

潘耀昌

编著

湖北长江出版集团

湖北美术出版社



图书在版编目 (CIP) 数据

中国历代绘画理论评注. 清代卷 (下) / 潘耀昌 编著.

—武汉: 湖北美术出版社, 2009. 11

ISBN 978-7-5394-3106-2

I. 中…

II. 潘…

III. 中国画—绘画理论—研究—中国—清后期

IV. J212

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2009) 第 170686 号

中国历代绘画理论评注 清代卷 (下) © 潘耀昌 编著

出版发行: 湖北美术出版社

地 址: 武汉市雄楚大街 268 号

湖北出版文化城 B 座

电 话: (027) 87679520 87679522

邮政编码: 430070

制 版: 武汉天创彩色图文技术有限公司

印 刷: 湖北新华印务股份有限公司

开 本: 889mm × 1194mm 1/32

印 张: 8.5

字 数: 147 千字

印 数: 3000 册

版 次: 2009 年 12 月第 1 版 2009 年 12 月第 1 次印刷

定 价: 30.00 元

序



已入耄耋之年的汤麟、杨成寅先生命我为《中国历代绘画理论评注》作序，实在诚惶诚恐。在老前辈面前，藐予小子，何敢喙一辞。但汤、杨二老情真意切，如不从命，则有违老前辈之意，恭敬不如从命，于是斗胆放笔，写点学习的心得体会。

这是一部沉甸甸的丛书，其中凝结着多位学术前辈的心血。拜读丛书清样，可谓百感交集。首先想到两位已故的老前辈王朝闻、程至的先生。王朝闻先生是新中国美学和文艺理论的奠基人之一。今年四月，中国艺术研究院举办了王朝闻先生百年诞辰纪念活动，众多学者一起回忆了一代宗师的丰功伟绩。王老在晚年领衔的最后一个大课题即是《中国历代书画理论评注》。十年前，九十高龄的王朝闻先生亲自约我到他家中，面命我参加此课题的编撰工作，当时情景至今历历在目。一贯重视民族艺术传统的王老，愈到晚年，愈重视传统书画理论的研究，亲自担任《中国历代书画理论评注》的主编，一次次给课题组成员面谈或笔谈研究传统书画理论的重要性以及研究的方法。我至今珍藏着王老关于《中国历代书画理论评注》的信件，每次重读，都被王老“朝闻道，夕不甘死”的治学精神所感动。尽管今日，王老谢世已五年，丛书并没有按王老最初的设想和规划面世——只出绘画理论方面的评注，而且截止于五四运动时期，且丛书易名为《中国历代绘画理论评注》，但王老的治学精神一直影响着原课题组的每一个成员。

程至的先生病逝也已数年，按照王朝闻先生的分工，程至的先生与我共同承担明代卷。程先生负责画论部分，我负责书论部分。因同为一

卷，接触较多。说着一口温州话的程至的先生早年从事木刻创作，是一位优秀的版画家，同时又是一位很有见地的美术理论家，生前发表过许多有影响的论文。2004年，被中国美术家协会表彰为“卓有成就的美术史论家”。程先生生前曾亲自来我书房共同切磋明代卷的有关问题，他的温州话我有时听不明白，但他实事求是的治学态度很让我感动。他去世前在中日友好医院住院，我前往看望时，他仍然与我谈明代画论的有关问题。现在程先生的《中国历代绘画理论评注·明代卷》出版了，遗憾的是他没有看到。

这是一个跨世纪的学术工程，从20世纪90年代被列为全国艺术科学“九五”规划国家资助的重点课题开始编撰，到今日出版已历十几个春秋，可谓十年磨一剑。十年磨剑者，不是刚出道的青春少年，而是多年从事美术研究卓有成就的美术史论家。承担先秦汉魏南北朝卷和宋代卷的杨成寅先生，承担隋唐五代卷和元代卷的汤麟先生都是中国美术家协会隆重表彰的“卓有成就的美术史论家”，都是著述颇丰的学者。杨先生的《石涛画学本义》、《美术范畴概论》、《新编艺术概论》，汤麟先生的《维纳斯的启示》、《大众美学》等著述在美术界广有影响。承担清代卷的潘耀昌先生，与汤、杨二老比是年轻人，但也已年过花甲，潘耀昌先生中西美术史兼治，是改革开放后首批研究美术史论的研究生，现任博士生导师，其专著《走出巴贝尔——融合中的冲突》、《中国近现代美术史》一直摆在我的案头。几位先生花十几年时间精心打磨这部丛书，其精神一直感动着我。尤其是汤麟、杨成寅先生已是耄耋之人，学术已卓有成就，欣逢盛世，本可封笔颐养晚年，然而为美术学建设，仍不辞劳苦爬格子，以他们丰富的人生阅历、深刻的学术见解为美术学大厦添砖加瓦。

这是一部图文并茂、系统评析、深刻阐述中国古代绘画理论的丛书。120万字可见其规模，500幅图可见其丰富多彩。将大量相关名作作为配图加以印证，读文可以观图，印证文字之要点；观图有助于读文，可加深对画论精义的理解。中国绘画，一向有着理论与实践相结合的传统，既是画家又是理论家者多矣，如荆浩、董其昌、石涛等，读其文赏其画，相互印证，有助于深刻理解其美学思想。与以往出版的纯文字画论辑要相比，图文并茂是这部丛书的特色之一。

更可贵的是这部丛书对历代画论的系统评析和深刻阐述。中国古代

画论著述，汗牛充栋、浩若烟海，既有经典之作，也有泛泛之论，首先碰到的问题是如何选择。几位编著者从先秦到清代，选取历代经典性、代表性画论分卷评注。其编撰结构为：作者及原著简介、原文精选、重点注释、整体评析，每卷前有各朝代画论综述。可谓有经典，有重点，有整体鸟瞰，有局部分析，交给读者的是一部较完整的绘画理论史。对中国古代画论的梳理，此前已有一些学者做了许多基础性的工作，与同类的著述相比，我认为《中国历代绘画理论评注》最突出的特点是整体评析分量重，其闪光处主要在评析方面。汤麟、杨成寅、潘耀昌几位先生学术视野开阔，“两脚踏中西文化，一心作宇宙文章”，除对中国古典艺术有深入的研究外，对外国美术史、美术理论也有专门的研究。杨成寅、潘耀昌曾有多部译著。有着这样的学术背景，对古代画论评析起来，就不同于一般的就画论而画论了，而是旁征博引、中西交叉、古今对照，以古代画论为对象，评析古人的同时，系统阐述自己的学术观点。许多观点有传承又有新意，既系统深刻，又简明易懂，既翔实又切题。读几位先生的评析，与字里行间的思想火花相碰撞，感到很惬意，可以寻找到古今对话、中西对话、作者与读者对话的快乐。

改革开放三十年来，中国美术界发生了许多惊人的变化。在经历了各种各样的事件，看遍了各种各样的展览，引进了各种各样的观念，阅读了各种各样的著作后，人们越来越重视民族传统文化了。人们越来越认识到，建设当代的艺术评价体系和评判标准，古代书画理论是重要的参照。那些经典性、代表性、原创性的书画理论，在今天仍有其重要的作用和意义。对它们的阐释、解说、论证、评析仍然是最重要的基础性工作。从这个意义上说，《中国历代绘画理论评注》的出版，有利于今人重新认识经典、创造经典，功莫大焉。

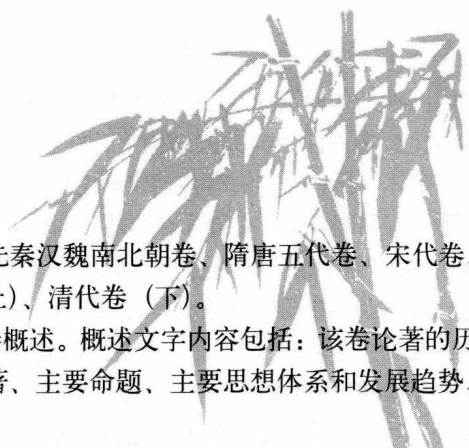
祝汤麟、杨成寅先生健康长寿，祝潘耀昌先生事业大成。

是为序。

李 一

2009年8月于中国艺术研究院

凡例



一、本丛书共分七卷：先秦汉魏南北朝卷、隋唐五代卷、宋代卷、元代卷、明代卷、清代卷（上）、清代卷（下）。

二、各卷置序、跋及该卷概述。概述文字内容包括：该卷论著的历史背景、主要作者、主要论著、主要命题、主要思想体系和发展趋势、学术价值等。

三、各篇包括：作者及原著简介、原文（或原文精选）、注释、评析四部分。各卷附有适当的插图，以增加读者的感性知识和阅读兴趣。

1. 作者及原著简介：对作者生平、学术思想、画论论著情况及所选原文（段落）的版本等方面作简要叙述，重学术思想性，不求资料堆砌。

2. 原文：有一定理论价值或史料价值，在中国绘画理论史上产生过影响。原文力求保持原貌，并经两个或两个以上版本校勘，歧义之处，则择善而从。

3. 注释：照顾全国美术院校和一般文科大学学生所掌握的语文、历史、哲学、美学、绘画理论水平。对一般性的术语和概念，由撰稿人直接作注，只有对最重要的和不易为人理解的术语、概念和命题，才采取“集注”形式。对个别有疑义的范畴、命题和理论观点，在注释时略加评点。

4. 评析：着重对原著所涉的基本概念、基本范畴、独特的术语、命题，进行深入、扼要的梳理、解释、分析和评论。原文的思想、理论是论述的重点。必要时揭示其学术渊源、理论价值对当代的影响，或对某些理论、范畴、命题和理论体系从古今、中西的对照中加以论析。对有争议的命题、思想观点，只有在十分必要时才摆出各家观点进行辨析、分析和论断。重点为编撰者客观、正面的评析。

5. 插图：均系中国绘画史上名家名作，或全幅，或局部，随文配置。说明文字只标明作者、朝代、画名，有的还标明画种、材质。

目录

清代中晚期绘画理论概述	1
张庚《浦山论画》	13
邹一桂《小山画谱》	23
沈宗騫《芥舟学画编》	69
方薰《山静居画论》	147
康有为《万木草堂藏画目》	203

清代中晚期绘画理论概述



本卷的时间跨度设置为从乾隆朝至五四运动，把下限延伸到这个有划时代特征的时刻，而不是宣统三年，原因是五四运动的转折较之辛亥革命更具有文化意义。

这个时期书画创作的盛衰嬗变富有戏剧性：从总体上看，绘画大致上仍延续清初“有法”和“无法”两大趋势，也就是提倡摹古的“正统派”（或谓“正派”）与强调师法自然的“野逸派”的并立。前者以宫廷为代表，继续“四王吴恽”的道路；后者以扬州画派为代表，继续石涛等所谓“四僧”开辟的方向，只是二者势头均大不如前。清代早期群星璀璨的“正统派”和“野逸派”转向衰落，而整个画坛程式化、世俗化、商品化的势头愈演愈烈。一方面，由于乾隆皇帝的喜好和提倡，延续“四王吴恽”、糅合中西的清代宫廷画代表着十八世纪正统的、皇家的趣味，对社会产生很大影响。另一方面，以江南和沿海地区为代表的发达的市镇经济促使绘画市场活跃起来，先后形成了扬州、广州（南海）、上海等中心，也许由于市民希冀吉祥如意的题材，加上市场需求量的激增，以及生宣纸的普遍使用，导致生产快捷的写意画，特别是写意的花鸟画和人物画盛行。而书法方面，从乾隆朝开始发生了革命性的变化，开创了雄强开张的书风，这是考据学和金石学的学术研究推动了一场书法界碑学运动的结果，同时也是清代后期自强运动的情绪的反应。碑学愈演愈烈，馆阁体的主导地位渐为之取代。正是这场书法革命

及其对绘画的影响,引发了清代后期绘画的新高潮。书法的变革给清末画风注入了生机,加上上海等沿海城市被迫开放,西方的影响渐增,经济畸形发展,于是这些地区的绘画呈现出以雅俗共赏的海派风格为代表的产销两旺的繁荣局面。

从这段时期的绘画赞助和绘画风格方面来看,在宫廷内,由于乾隆皇帝弘历的积极参与和支持,乾隆朝前期宫廷绘画仍保持强劲势头。不过山水、花鸟只是追随“四王吴恽”程式,天趣不足,从某种意义上说,可能受到四平八稳的馆阁体书风的影响,画面尚平、尚稳,甚至董其昌、王原祁画中原有的那种险绝的构图亦荡然无存,更谈不上什么重大的创造。但人物画却在维持“波臣派”风格的同时,又形成了中西合璧的新画风,盖因西洋传教士画家在宫廷中的影响,由于他们的存在,树立了中西对比的参照,提供了新的审美趣味和审美批评角度,扩大了宫廷画家的视野。当时延续清初山水、花鸟、人物画的画风和馆阁体的书法,以及用中西合璧方法形成的一些有争议的创新风格,可以概括为乾隆风格,这就是以弘历趣味为主体的宫廷风格。乾隆朝后期以降,随着弘历年事已高和兴趣的转移,著名画家先后谢世,以及乾隆之后国力渐衰,宫廷画亦随之式微。而书法则渐受引碑入书风气的影响,出现了新的气象。

中国18世纪所谓的“乾隆盛世”,正是曹雪芹的《红楼梦》中所描绘的时代,贾府的由盛而衰是整个乾隆时代的缩影。弘历在其八十九年漫长的一生中,受到影响最多的自然是汉文化。他常常以文人自居,在位时试图给自己树立一个儒家明君的形象。他的业余生活也包含了一切文人的雅好,尤喜诗文、绘画、书法、琴棋、玉器陶瓷、园林建筑,以及搜集图书、鉴赏古物等。皇帝的趣味必然影响到他周围的人、他的时代,并让人可以感觉到历史上确有过一种乾隆风格的存在。

弘历自幼受汉文化熏陶,登基以后仍勤学不逮。就文化素养和

执政能力综合考察来看，除了康熙、雍正外，他是清朝最能干的皇帝。就其多方面的学养而言，历代皇帝几无人可望其项背。弘历特别喜欢画，绘画对他来说，是一项业余爱好，也是个人修养的一部分。他对绘画的需求很大，而且还大肆搜集历代字画和典籍，组织人力编辑目录，对书画的欣赏、创作、鉴定成为他业余生活的一个重要内容。

弘历的绘画知识主要来源于两个方面：一是直接观看身边画院画家作画，可谓耳濡目染；二是观赏大量的历代名作藏品，参与对这些藏品的鉴定和评价。可惜的是他始终处在业余的水平，并没有成为真正的行家。

清代早期宫廷中盛行奉“四王”为正统的山水画。到乾隆时代，这一正统的山水画依然流行，其代表人物就是王原祁的弟子唐岱（1673—1752）。他是弘历作为宝亲王时学画的启蒙老师，与弘历的关系非同一般。唐岱在内廷延续“正统派”，并造就了当时还年轻的弘历的趣味。唐岱以自己的画和理论影响了这位王子，引导他接近该时代的普遍趣味。^[1] 宫廷中稍迟于唐岱的重要“正统派”山水画家还有董邦达（1699—1769）、张宗苍（1686—1756），他们也是弘历最喜欢的画家。由于弘历的扶持、宫廷的提倡以及外部“四王”传人的呼应，在清代山水画中，正统派始终占据优势，只是每况愈下。

清代早期的宫廷肖像画，仍以明末曾鲸（1564—1647）的“波臣派”风行一时。曾鲸之前的肖像画所用的是唐宋以来用淡线描轮廓、以粉彩渲染的方法。与此不同的是，曾鲸不用粉彩渲染，而用淡墨烘染出阴影凹凸，然后傅彩。虽烘染不重，但有体积感，是谓“每图一像，烘染数十层，必匠心而后止”^[2]。向达说：“波臣流寓金陵，正在利玛窦东来之时。西洋画天主像、天主母像供养于金陵教堂中，顾起元、徐光启诸人俱及见之，波臣当亦睹此。”^[3] 他推测曾鲸受西洋画影响，^[4] 但这种影响充其量只是以中法参以西法而已。



清 唐岱 晴峦春霭图 轴

除了以上两种画法之外，宫廷中还存在郎世宁（1688—1766）一派的西洋肖像画，其特点主要是运用符合光线明暗效果的烘染法，符合远近关系的透视法，符合人体结构的解剖学，符合西方视觉习惯的比例和构图。如果说郎世宁的西洋肖像画与曾鲸派有什么区别，那就是，前者是运用中国材料作的西洋画，兼顾中国传统的趣味，后者则是参以西法的中国画。郎世宁善于捕捉人物的个性特征，加上他的写形能力超出众人，因而成为弘历心中最理想的肖像画家。郎氏一派的西洋画虽然博得许多文人的赞叹，但也受到文人画家的批评。

就宫廷花鸟画而言，流行的是恽寿平一路。继康熙年间的蒋廷锡之后，乾隆年间最著名的画家是邹一桂（1688—1772）。

在宫廷以外，清代中期山水画正统派势力同样很大。在“四王”的家乡太仓和常熟，分别形成了“娄东派”和“虞山派”，其中“娄东派”实力最强，宫中的重要画家唐岱、张宗苍、董邦达、钱维城（1720—1772）等都出于此派。“四王”影响所及，又产生了“小四王”和“后四王”，但终因陈陈相因，缺乏创意，境况大不如前，引起了有识之士的焦虑。

雍正以来，市镇经济渐趋发达。作为南北和东西水路交通枢纽的扬州，既是南北漕运重镇，又是以盐业为主的商人聚居地，书画市场也因此繁荣，名家之作售价看好且供不应求。书画的主顾多为殷实的市民、附庸风雅的富商和在此环境中生存的文人，这个消费群体的人数和购买力都相当可观。由于严厉的文网未涉及书画创作，远离宫廷的艺术家个性得以高扬，加上生宣纸特殊效果的广泛应用，于是形成了适合这一人群需要的题材和风格。在扬州，写意花鸟画最为盛行，其特征就是迎合世俗需要的吉祥内容，诙谐怪诞的情趣，近乎草率的作风和诗书画印的并举。这个书画家群体和风格被称为“扬州画派”。

嘉庆以后,盐商失去了官方的扶持,扬州经济衰退。而广东沿海与西洋人接触地区的外销画却开始活跃。在西方画家的教授下,出现了一些兼通中西画的画家,他们能以“西洋风格”和“中国风格”的绘画供西方主顾选择,这类画不外乎乾隆时期宫廷中的几种类型。这类画后来也流行于上海等开放城市。此时,各种掺入西法的绘画在民间已不陌生。同治年起,上海还出现了西方传教士办的教授西画的绘画馆,专为迅速发展的基督教传教活动培养绘画人才。鸦片战争之后,西方影响加剧,来自各地的移民激增,在上海等通商口岸形成了带有殖民地色彩的都市文化。太平天国起义和清廷镇压引发的战乱,迫使大批难民涌入比较安全的上海,随着书画家云集,更造成了江南美术独盛上海的局面。上海开埠后,渐渐取代了扬州的地位,形成了一个不太受宫廷影响、比较自由、更加面向市民和富商的书画市场。考据学、金石学的发展引发书风盛行,由此形成了与革新的书学相融合的以赵之谦(1829—1884)花鸟画为代表的“海派”新风格,^[5]其特点就是雅俗共赏,与北京地区尚在流行的“京派”正统风格形成对比。

人物画方面,“海派”的代表人物是“三任”^[6],其中尤以吸收陈老莲风格并将之与写实技法相结合的任伯年(1840—1895)最为出色。肖像画虽然不为文人画家控制的画坛所重,但由于社会的需要,实践者和研究者大有人在。

清末民初,随着西学东渐,西画作为一种西学,为越来越多的人所了解和喜爱,于是画坛上有中西画之分,中西绘画的交流生出更多的画种和风格。社会上的中西之争也表现到画坛之中。

清代中晚期的绘画理论就是在上述的历史背景下展开的。瑞士中国美术史家喜龙仁(Osvald Siren, 1879—1966)在其《中国画论》(The Chinese on the Art of Painting)中说:“现代学者可能感到惊讶,十八、十九世纪中国批评家所采用的欣赏原则与其四、五世纪的前



清 袁江 梁园飞雪图 轴

辈何其相似，但这只不过是中國绘画艺术的连续性的结果。这种连续性如同整个中国文明那样，遵循着大致相同的不被打断的传统主义过程。”^[7]喜龙仁所说的相似其实不完全正确。诚然，清代这一时期书画理论著作数量之多、篇幅之大远远超过前代，大有人云亦云、重复古人之谈的倾向，这不足为怪，但也反映出当时理论和批评的活跃，而且不能排除一些长篇大论是对千余年理论的梳理和总结，有其积极意义。如果说古代前辈只是提出笼统的理论和一般的命题的话，那么清代的后学则是对这些理论和命题从实践上加以诠释、修正和发挥，而且所关注的问题较多地涉及到当前实践的技巧和审美等本体方面，不再是形而上的泛泛而谈。由于这些理论建立在创作和鉴藏的基础上，有较丰富、较悠久的历史知识，有较明确的史观，因此具有较完备的批评模式。正因为作者们的实践经验和历史知识优越于千余年前的先辈们，他们的理论就不应该被忽视，倒是可以从他们的“形而下”中找到闪光的东西。

本卷收集的绘画理论著述以面世于这段时间者为限，下面作一扼要的介绍，希望能给读者理出一点线索。

张庚擅长山水，兼善人物、花卉，是一位研究清代画家的学者，著有《国朝画征录》。他的《浦山论画》则是一篇基于山水画的画论著作。《浦山论画》开首一段是对明末清初山水画各宗派的介绍和评价，开画史、画论中分流别派之先河，正如余绍宋所说，“明季各派名称实始于此”，这是中国绘画批评史的一个进步。这篇文章虽不长，但抓住笔墨、品格、气韵、性情、工夫、入门、取资等最基本的话题，展开较为深入的讨论，阐述了作者自己的看法。如对王原祁的“金刚杵”一语的解释，强调了“重”和“力”的方面，可谓是有见地的诠释。又如对“设重色者即目之为画匠”这一偏见的批评，纠正了对品格的误解。还有对气韵之产生的入微分析，都是比较精彩的部分。

自唐末花鸟画独立成科以来，尚未见关于花鸟画的理论专著面世，直至乾隆年间才有邹一桂的《小山画谱》弥补了上述的缺憾。邹一桂是雍正丁未年（1727）进士，曾在宫廷任职，擅长花鸟画，风格明净古艳，继承家学，深得弘历赏识。《小山画谱》为花卉立说，全书分上下两卷。上卷谈一般画理，作者一开始就注意到模仿自然和模仿他人两种不同的作画方式，主张“画以象形，取之造物，不假师传……今以万物为师，以生机为运”，认为“自临摹家专事粉本，而生气索然矣”。他提倡的就是一种写实主义的方法，讲述的就是自己具体创作的体会，并把它归结为“八法四知”。所谓的“八法”就是，章法、笔法、墨法、设色法、点染法、烘晕法、树石法、苔衬法。所谓“四知”则是，知天、知地、知人、知物。虽然这些都不是什么新创，但都是他作花卉画的经验之谈，包含着个人的审美趣味，弥足珍贵。为了深切地认识自然对象，他像个花卉的博物学家那样描述了百十种花卉。此外，他还介绍了常用的各种颜色的制作方法。下卷则摘录古人画说，参以己见，这是一种历史的批评和对古代美学命题的诠释。他对西洋画的批评，话虽不多，却反映了中西绘画美学的冲突，具有一定的代表性，因此常常被人引用。除此以外，文中还涉及到藏画、裱画、鉴赏、工具材料、制作技巧等方面，可以说是他绘画创作实践的总结。末尾还附有三十六种洋菊的菊谱。

沈宗骞以肖像画见长，但亦善山水、人物，他的理论著作是《芥舟学画编》。全书共四卷，第一、二卷论山水，第三卷论传神，第四卷是人物琐论。《芥舟学画编》原本针对当时“四王”正统派末流的积弊，面对“正法日替，俗学日强，貽误来学”的形势，试图力挽狂澜，恢复古法。但实际上作者的强项是传神（肖像画），因此本书最有影响的是关于肖像画的第三卷《论传神》，此外第四卷《人物琐论》亦颇有心得。人物画，特别是肖像画，务求逼肖。所以，在这