

中國畫論輯要

大野
行



中國畫論輯要

周積寅



周積寅 編著

江苏美术出版社

出 版 说 明

中国画论，是我国古代画家长期实践经验的总结，是艺术理论宝库中的一份极其珍贵的美学遗产。历代论画之书，或片言只语，或整篇巨帙，其数量之可观，内容之宏富，可谓浩如烟海。为了帮助读者学习，本书由南京艺术学院美术史论家周积寅先生根据多年教学、科研的心得编辑而成。

遵照“古为今用”的方针，本书节录了从先秦至清末历代画论著述以及有关文献、题画、民间画诀中最有代表性、能够反映中国古代绘画本质、特征、原理、原则、发展规律的名篇精段，按内容加以科学分类，凡两编十六论。

因古典画论文字艰深，故在每论之前作一概括介绍，各段文字后面加以必要的注释、意译或按语，并引用了当今画家、理论家的见解，同时还附有名画插图和辅助读物目录。书前，由著名美术史论家刘汝醪、温肇桐先生作序，对中国画论的产生、发展、流传以及如何学习、批判继承等问题，作了简要的论述。

本书不仅可以作为艺术院校“中国画论”一课的教材，也是广大专业和业余美术工作者、美学工作者必不可少的重要参考资料、工具书。

江苏美术出版社

一九八五年一月

序

我读了几本美术史，只发见二条规律，即：一、不断创新是艺术发展的规律。二、随着时代的发展是艺术创新的规律。此外别无所知。因此看问题时，常常以这二条浅见为依据。

解放以来，国画有了较大的改变，成绩是显而易见的。可喜的是创新的尝试，成了国画界的共同课题。在多数画家的创作思想中，创新的探索 and 追求，已经占据了主导地位。

今天我们处在一个新的历史阶段，经历着前人没有经历过的生活，对于事物的美丑善恶，也得由我们自己来作出判断。所谓艺术创新，应该是写出我们对新生活的真实感受；并对此作出评价，向读者提供新的美感享

受。创新者，创时代之新也。这是我们对国画创新的全部理解。

不言而喻，新是旧的对立面；今是古的对立面。创今日之新，首先遇到的非议来自传统论方面原是意料中事。“学习传统”、“借鉴传统”、“继承传统”、“发扬传统”……等一系列的口号都十分响亮，十分动听。既然如此，不论就创新者和非议者两方面来说，都有对传统重新研究和重新认识的必要。

国画历史悠久，遗迹繁富。它的传统，分别保存在现存的遗迹和画论中。谈国画传统，研究画论，无疑是一个重要的侧面。

画论是古代画家在长期创作实践中总结出来的经验之谈，有值得我们借鉴的地方，也有需要我们认真思考的地方，不能以照单全收的态度对待之。

画论之作，如果先秦诸家的片言只语不计在内的话，成篇的写作，当推东晋顾恺之三篇文章为最早，以后代代都有论著问世。在历代画论中出现的创作思想颇有分歧，反映了我国绘画的演变、盛衰和斗争的过程，值得我们引以为训。

从顾恺之提出“以形写神”以来，师法造化成为创作实践的主流。例如：

“顾生思侔造化，得妙悟于神会。”（唐李嗣真《续画品录》）

“湘东殿下……学穷性表，心师造化。”（陈·姚最《续画品》）

“惟观吴道玄之迹，可谓六法俱全，万象必尽，神人假手，穷极造化也。”（《历代名画记》）……张璪用“外师造化，中得心源”八字，总结了前人的经验，也为后世制定了创作的指导原则。张彦远所说的“……传移模写，乃画家末事”，可说是这个总结的补充。可是模写末事，到宋代已日益流行起来。关于这个问题，范宽有一条良好的经验。据《宣和画谱》说：“范宽喜画山水，始学李成。既悟，乃叹曰：‘前人之法，未尝不近取诸物，吾与其师于人者，未若师诸物也。’”范宽幸亏悟得早，悟得及时。终于成为山水画的第一流大师。

但是范宽的经验并没有能够挽救日益流行的“末事”颓风，而范宽的艺术却成了师古者的崇拜偶像。郭熙有言：“今齐鲁之士，惟摹营丘，关陕之士，惟摹范宽。一己之学，犹为蹈袭，……故予以为大人达士，不拘于一家者也。”（《林泉高致》）模移传写，至此得到了郭熙的首肯。不过郭熙毕竟比齐鲁、关陕之士高出一筹，他提醒画家们，即使是临摹也要广开门路，不“局于一家”，把师古之道，在方法上提高了一步。

不师造化不师古的墨戏一派，异军突起于宋而盛于元。这一派只讲求神韵意趣，如倪云林所说：“……逸笔草草，不求形似，聊以自娱耳。”又说：“余之竹，聊以写胸中逸气耳，岂复较其似与非。”用现代语来说，即强调自我表现，写主观感受。

上述三派，对后世绘画的发展，影响极为深远。在明、清二朝支配了创作实践和创作理论。有时各行其素，相安无事；有时针锋相对，彼此攻击。形成了一个精芜杂处的混乱局面。我们对此三派的创作思想的是非得失，没有明辨之前，高喊“传统”，似乎深恐传统失传，用心良苦。但仍然是一种盲目的行为。去芜存精，才是我们对待遗产的正确态度。

据元朝师古派首领地位的赵孟頫论画有云：“作画贵有古意，若无古意，虽工无益。今人但知用笔纤细，传色浓艳，便自为能手。殊不知古意既亏，百病横生，岂可观也？”这几句话足以代表元初师古派的意见。而元季四大家之一的黄公望所走的道路，显然和赵孟頫不同，虽然他从董源着手，而由于他“皮袋中置描笔在内，或于好景处，见树有怪异，便当写记之。”（黄公望《写山水诀》）所以他的成就，应当归功于这种师造化的勤奋。李日华说：“陈郡丞尝谓余言：‘黄子久终日只在荒山乱

石，丛木深篠中坐，意态忽忽，人莫测其为何。又每往泖中通海处，看激流轰浪，风雨骤至，水怪悲恫而不顾。噫！此大痴之笔，所以沉郁变化，几与造化争神奇哉。”（《六研斋笔记》我们是同意这种看法的。

明朝是摹古派的全盛时代，不问浙派还是吴派，或摹古人之迹，或摹古人之意，摹古则一。发展到末流，董其昌居然自负地说：“画平远师赵大年，重山叠嶂师江贯道，皴法用董源麻皮皴及《潇湘图》点子皴，树用北苑、子昂二家法，石用大李将军《秋江待渡图》及郭忠恕雪景，李成画法有小幅水墨及著青绿，俱宜宗之。集其大成，自出机轴，再四、五年，文、沈二君，不能独步吾吴矣。”（《画旨》）事实上，即使能够做到这一地步，不过是一盘摹古的大杂烩。何况董其昌的能力，远远不能及此。纵然他也说过：“画家以古人为师，已是上乘，进此当以天地为师。”（《旨画》）不过是用以掩饰门面而已。

对于步步以古人为法，毫无独创能力的现象，李贽曾严正地斥责过：“腐儒坐井观天，泥古不化，若五岳三江，瞬息间千变万状，岂陈陈相因者得之于笔墨间欤？”（清·戚学标《回头想》）批判最剧烈而又最有实践能力的人，无疑是石涛上人。他说：“古人未立法之前，不知古人法何法？古人既立法之后，便不容今人出古法。

千百年来，遂使今之人，不能出一头地也。师古人之迹而不师古人之心，宜其不能出一头地也。冤哉！”（题画）

又说：“我之为我，自有我在。古之须眉，不能生在我之面目，古之肺腑，不能安入我之腹肠。我自发我之肺腑，揭我之须眉。”（《画语录》）

但是石涛对师古派严厉的抨击，并没有挽狂澜于既倒。清初山水以四王为领首，仍然是向师古方面一边倒。王原祁甚至说：“学不师古，如夜行无火。”（见王学浩《山南论画》）摹古家到此已经不举“古人”之“火”，连举步的勇气都丧失殆尽而不悔。又各立门户，不相容纳。所谓“华亭”、“娄东”，“虞山”等流派纷起，实际上大家祖述黄公望，闹到“家家一峰，人大痴”的地步。

清雍正年间邹一桂以花卉画家的身份，提倡写生。著《小山画谱》，有云：“要之，画以象形，取以造物，不假师传。自临摹家专事粉本，而生气索然矣。今以万物为师，以生机为运，见一花一萼，谛视而熟察之，以得其所以然，则韵致丰采，自然生动，而造物在我矣。”《小山画谱》虽然专论花卉，但当时的“临摹家专事粉本”的趋向，和山水同出一辙。也可以窥见当时整个艺术的流风。

山水画发展到“四王”末流，继续还有人把艺术创作

推向深渊。

如方薰说：“山水中点缀屋庐桥亭及舟舆车骑，必须熟习古式，方得雅致。今人动以己意为之，往往未称其制，试取古画物色之便知。”（《山静居画论》）

奚冈也说：“……山水中人物，赵吴兴最精妙，从唐人中来。明·文衡山全师之，颇能得其神韵。……唐六如则师宋人衣褶，用笔如铁线，亦妙”。（《树木山石画法册》）

照此说来，不仅我们新建的高楼大桥，不能入画，即连今天身穿人民装，脚蹬皮鞋的男男女女也不得登临山水。名山大川，只能让唐宋人优游独占，我们如何甘心？

但摹古派意犹未尽，决心要走到绝望的尽头。董棨曾说：“临摹古人，求用笔明各家之法度，论章法知各家之胸臆。用古人之规矩，而抒写自己之性灵。心领神会，直不知我之为古人，古人之为我。”（《养素居画学钩深》）画似古画，人似其画。化我作古，我为古人。学古之论，当推此篇为上选。读后不禁令人拍案叫绝。

我初读画论，也有了一点体会；但凡在我们今天的生活中不能接受的事物，在我们今天的艺术中也不容它有立足之地。祖国传统，精华固多，而糟粕实也不少，需要做一番披沙淘金的工作。传统并不是一帖十全大补

膏，服之就可以延年益寿的。一得之见，不敢自许，写出来敬向大方家请教。是为序。

刘 汝 醴

一九八三年夏于金陵

序

中国画论,就是中国古代绘画理论的简称。它和中国古代绘画一样,是中国古代社会,主要是长时期封建社会上层建筑意识形态的一个组成部分,也可以说,它是中国古代美学思想的具体反映。

中国古代的哲学家,在认识客观实际的过程中,总结了许多辨别美丑的标准和方法;古代的画家们,在这许多美学思想的影响下,通过长期的创作实践,也总结出许多审美经验和绘画技巧、技法。把以上两个方面汇集起来,予以综合和提炼,形之于笔,就成为中国画论这样一分极可宝贵的美学遗产。对于今天我们进行艺术实践,具有极为重大的借鉴作用,所以是我们必须加以学习、研究、分析、批判和继承的。

中国画论是随着中国绘画的形成而形成。它一开

始,和绘画附着于各种器物之上一样而只是散见于先秦诸子和汉魏时代的哲学、文论等著作之中;或者可以这样说,当知识分子专业画家产生出来以后,专篇画论遂得以形成。

下面叙录一些可以作为中国画论的片言只语:

“五色令人目盲。”“知其白,守其黑。”(《老子》)

“子曰:‘志于道,据于德,依于仁,游于艺。’”(《论语·述而》)

“宋元君将画图,众史皆至,受揖而立;舐笔和墨,在外者半。有一史后至者,僮僮然不趋,受揖不立,因之舍。公使人视之,则解衣般礴,裸。君曰:‘可矣,是真画者矣。’”(《庄子·田子方》)

“女娲有体,孰制匠之?”(《天问》)

“形体、色、理,以目异。”(《荀子·正名》)

“客有为齐王画者。齐王问曰:‘画孰最难者?’曰:‘犬马最难。’‘孰易者?’曰:‘鬼魅最易。夫犬马人所知也,旦暮罄于前,不可类之,故难。鬼魅不罄于前,故易之也。’”(《韩非子·外储说左上》)

“画西施之面,美而不可说;规孟贲之目,大而不可畏。君形者亡焉。”(《淮南子·说山训》)

“宣帝之时,画图汉烈士,或不在画上者,子孙耻

之。何则？父祖不贤，故不画图也。”（《论衡·须颂篇》）

“图画天地，品类群生。杂物奇怪，山神海灵。写载其状，托之丹青。千变万化，事各繆形。随色象类，曲得其情。”（《文选·鲁灵光殿赋》）

象这样一些可以作为中国画论的一鳞半爪，在古代典籍中，是随时可以发现的。当东晋顾恺之作为一个知识分子专业画家出现的时候，专篇的中国画论也就开始问世了。

顾恺之在他前代杰出的思想家荀况“形具而神生”（《荀子·天论》），王充“如无闻见，则无所状。”（《论衡·实知篇》），葛洪“形者，神之宅也。”（《抱朴子·内篇·至理》）等唯物主义思想启发下，通过绘画创作实践，总结出了“以形写神”，“凡画，人最难”和“迁想妙得”的重要经验，保存在他的《论画》，或称《摹写要法》和《魏晋胜流画赞》的著名画论里，这是现存最早的专篇中国画论，和他的另一篇《画云台山记》，一起由张彦远保存了下来。

以唯物论的认识论为指导思想的画家顾恺之，他既表述了可贵的创作思想，又总结出了优秀的创作经验，同时还对品评绘画艺术，作了先导。

南齐·谢赫，从顾恺之“生气”、“有骨气”、“且尊卑贵贱之形，觉然易了。”“置陈布势”、“有一毫小失，则神气

与之俱变矣。”“山有面则背向有影”等，即：神气、骨法、用笔、传神、置陈、模写等六个要素的基础上，完整地、系统地总结而成为绘画的批评标准“六法”，并以此分别评定他前代画家艺术水平高下为“六品”，写成了我国第一部美术批评专著《古画品录》。后来的陈·姚最《续古画品录》，正是它的续书。

“水不容泛”，“人大于山”（《历代名画记·论画山水树石》）的魏晋山水画，到了南朝刘宋时，就象“庄老告退而山水方滋”（《文心雕龙·明诗》）的中国诗歌艺术中山水诗兴起一样，它就独立形成了。宗炳《画山水序》和王微《叙画》，正是反映了山水画创作思想与表现技巧已经达到了惊人的高度。

唐朝是中国经济文化极为繁荣昌盛的时期，文学艺术的花朵，到处盛开，呈现出姹紫嫣红，争妍斗丽的喜人景象。在画论著述的领域里，具有相当规模的张彦远的《历代名画记》写成了，它是第一部传记体的中国绘画史。而著录隋代官库所藏古画和佛寺壁画的裴孝源《贞观公私画录》，则是我们目前可以见到的一部最早的“著录”。朱景玄《唐朝名画录》则是中国绘画的断代画评。值得令人注意的是，大诗人李白、杜甫、白居易，运用瑰丽的诗篇评论绘画，《求崔山人百丈崖瀑布图》、

《丹青引》和《画竹歌》，也都是传颂千古的。

经过五代到宋朝，山水画、花鸟画都极发达，人物画则稍见停滞。这种情况，反映到画论中来的，是有关山水画创作理论、技法理论的许多著作出现。象：荆浩《笔法记》、郭熙《林泉高致》、韩拙《山水纯全集》等，均极有名。至于郭若虚《图画见闻志》，是《历代名画记》的续书，邓椿《画继》，则是郭《志》的续书。另外，如黄休复《益州名画录》，刘道醇《五代名画补遗》和《圣朝名画评》，也都是一地一时的画评。米芾《画史》，则是以随笔形式写成的品评专著。“著录”有《宣和画谱》。在这一时代里，由于唯心主义“理学”的兴起，在一定程度上也影响到画论中来，郭《志》中的《论气韵非师》，它一方面成为兴盛起来的“文人画”的理论根据；另一方面，促进了绘画艺术的片面追求形式。可是诗、书、画的结合，“写意”手法的日益提高，确实使中国绘画逐渐形成了独特的艺术风格。

元四家的山水画艺术继承董源、巨然而在笔墨技巧上有所发展，总结这些宝贵经验的画论代表作品是黄公望的《写山水诀》。李衍《竹谱详录》是文同、苏轼等画竹的经验总结。王绎《写像秘诀》是肖像画的经验总结。继《画继》的是夏文彦的《图绘宝鉴》。继《画史》的是汤垕的

《画鉴》。这都是元代画论中的重要著作。

随着封建社会的逐渐解体，明、清两代，一般说来，中国绘画艺术是渐趋于沉滞的时期。可是编写画论的风气确实超过了前代，留下著述的数量极多。这也许和我们现在的时代较为接近，因此大量作品都能保存下来的缘故。

根据调查，这不到六百年的时间里，画论著述总数，达五六百种之多。从内容和体裁上看，又有多方面的发展，就是：第一、编辑了许多整理、总结性质的大部头书。如：清康熙朝编《佩文斋书画谱》，雍正朝编《古今图书集成·艺术典·画部》，乾隆朝编《四库全书·子部·杂家·艺术家类》中画论著述的收编和《石渠宝笈》正、续、三编的辑录。另有陈邦彦《佩文斋题画诗类例》，卞永誉《式古堂书画汇考》和彭蕴灿《历代画史汇传》等。第二、绘画史传著作，不仅数量多，而且有了各种门类的专史。如：厉鹗《南宋院画录》的专记南宋画院画家。汤漱玉《玉台画史》的专记妇女画家。童翼驹《墨梅人名录》的专记画梅画家。其中尤以记叙一地画家史传的著作更多。如我们常熟，就有鱼翼《海虞画苑略》，郑抡逵《虞山画志》，清末民初邵松年《虞山画志续编》三种。他如汪鋈《扬州画苑录》，程廷鹭《练水画征录》等。以上这些