

金石入画研究

溯源、个案与意义

池长庆 著

浙江美术学院出版社

金石入画研究

渊源、个案与意义

池长庆 著

 浙江大学出版社
ZHEJIANG UNIVERSITY PRESS

图书在版编目 (CIP) 数据

金石入画研究:渊源、个案与意义 / 池长庆著. —杭州:浙江大学出版社, 2020.9

ISBN 978-7-308-20439-2

I. ①金… II. ①池… III. ①书画艺术—研究—中国—清代 ②书画艺术—研究—中国—民国 IV. ①J212.05

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2020)第 146536 号

金石入画研究:渊源、个案与意义

池长庆 著

-
- 责任编辑 韦丽娟
责任校对 邵吉辰
封面设计 项梦怡
出版发行 浙江大学出版社
(杭州市天目山路 148 号 邮政编码 310007)
(网址: <http://www.zjupress.com>)
- 排 版 杭州中大图文设计有限公司
印 刷 浙江省邮电印刷股份有限公司
开 本 787mm×1092mm 1/16
印 张 15.5
字 数 246 千
版 次 2020 年 9 月第 1 版 2020 年 9 月第 1 次印刷
书 号 ISBN 978-7-308-20439-2
定 价 98.00 元
-

版权所有 翻印必究 印装差错 负责调换

浙江大学出版社市场运营中心联系方式:0571-88925591; <http://zjdxcbbs.tmall.com>

内容提要

“以书入画”是中国绘画历史演进过程中形成的优良传统,是中国书画艺术发展最为核心的动力与精神。“以书入画”最早源于人们对于“书画同源”与“书画同体”的认识,彰显出中国书画互为表里的“笔墨精神”。“以书入画”在中国书画史的各个历史阶段均有不同的表现,而“金石入画”是清代以来以书入画的特殊阶段与核心表现。因而梳理与探究以书入画这一中国绘画历史发展的“道统”,特别是探索与分析“金石入画”这一现象在中国绘画中的具体表征与创作理路,一方面对于全面梳理“金石”与清代乃至近现代中国画的历史进程的关系,以及“道咸画学中兴”说等学术论点,有着重要的学术价值;另一方面,对于坚守中国绘画的笔墨传统与改进当代中国画教学等方面也是极为迫切的现实命题。

本书以清代以来在“金石入画”方面五位典型的画家金农、赵之谦、吴昌硕、黄宾虹、潘天寿为分析对象,从创作视角出发,通过对金农的“漆书入画”、赵之谦的“魏碑入画”、吴昌硕的“猎碣入画”、黄宾虹的“金文入画”和潘天寿“一味霸悍”的金石入画思想与实践的分析研究,重点梳理“金石入画”在不同画家个案中的学术基点与形态表现,阐明“金石”之于中国画创作的重要意义。

目 录

导 言	1
第一章 以书入画的传统	4
第一节 谢赫“骨法用笔”法中的笔线间架	4
第二节 张彦远“书画同体”观下的同“象”与同“法”	8
第三节 荆浩《笔法记》中的笔墨生命形态	16
第四节 “苏米”文人墨戏下的“草隶奇字之法”	22
第五节 元代尚意画风下的“书画本来同”	30
第六节 明代大写意中的“草书意象”	40
第二章 金石入画的铺垫	51
第一节 宋代新兴金石学对绘画的影响	52
第二节 邓石如碑法创作和阮元碑帖理论的助推	57
第三节 包世臣《艺舟双楫》金石笔法的复兴	68
第三章 金石入画的典型个案	81
第一节 金农的“漆书入画”	81
一、明末清初的书法创作和金石学研究风尚	82

二、金农“渴笔八分”的形成	91
三、金农的漆书入画	95
第二节 赵之谦的“魏碑入画”	100
一、金石画派与海上画派	101
二、赵之谦的交游和金石学修养	104
三、赵之谦的魏碑书法	107
四、赵之谦的魏碑入画	118
第三节 吴昌硕的“猎碣入画”	127
一、吴昌硕书画的师承与交游	127
二、吴昌硕的猎碣书法与线条特质	140
三、吴昌硕的猎碣入画	150
第四节 黄宾虹的“金文入画”	162
一、“美术革命”与“道咸画学中兴”说	162
二、黄宾虹探索的笔墨法则	174
三、黄宾虹的金石学研究 with 金文入画	183
第五节 潘天寿“一味霸悍”的金石思想与实践	193
一、潘天寿“金石入画”的思想渊源	193
二、潘天寿“强其骨”的金石笔法实践	203
三、潘天寿“三角觚”的图式	209
四、潘天寿指画与“虫蚀木”的金石之趣	216
结语 金石入画的文化意义	227
参考文献	232
后记	237

导 言

“以书入画”是中国绘画历史演进过程中形成的优良传统,是中国书画艺术发展最为核心的动力与精神。“以书入画”最早源于人们对于“书画同源”与“书画同体”的认识,经过长时间的文化沉淀而成为中国书画艺术的核心传统之一,并彰显出中国书画互为表里的“笔墨精神”。“以书入画”在中国书画史的各个历史阶段均有不同的表现,从南齐谢赫在《古画品录》中提出的“骨法用笔”到唐代张彦远《历代名画记》中“书画同体”观下的同“象”与同“法”;从荆浩《笔法记》中的笔墨生命形态,到宋代“苏米”文人墨戏下的“草隶奇字之法”;从元代尚意画风下的“书画本来同”,再到明代大写意绘画中的“草书意象”,“以书入画”观念本身具有一个极为严密的逻辑演进过程。从观念到实践,从用笔到用墨,逐渐成为文人画不可或缺的观念要素。可以说清代以前的“以书入画”传统是清代画坛全面兴起“金石入画”观念的学术铺陈,清代“金石入画”同时也是“以书入画”传统的历时性延续以及重要的一个历史阶段,以至影响至今。因而梳理与探究“以书入画”这一画理道统,特别是探索与分析“金石入画”这一现象在中国画中的具体表征与创作理路,一方面对于全面梳理“金石”与清代乃至近现代中国画历史进程的关系,以及“道咸画学中兴”说等学术命题,有着重要的学术价值;另一方面,对于坚守中国绘画的笔墨传统与改进当代中国画教学等方面也是极为迫切的现实命题。本书以清代以来五位典型的金石画家金农、赵之谦、吴昌硕、黄宾虹、潘天寿为对象,从创作分析的视角出发,通过对金农的“漆书入画”、赵之

谦的“魏碑入画”、吴昌硕的“猎碣入画”、黄宾虹的“金文入画”和潘天寿“一味霸悍”的金石入画思想与实践的分析研究,重点梳理“金石入画”在不同画家个案中的学术基点与形态表现,以明晰“金石”之于中国画创作的重要意义。

就笔者掌握的材料来看,理论界对于“金石画派”和“金石入画”相关的梳理与研究,已有一定的成果。如万青力的《并非衰落的百年:19世纪中国绘画史》,从社会学出发,从宏观的层面对“金石画派”的形成背景、画学宗旨与代表画家进行了较为系统的梳理,并得出“金石画派是在观念变革中的社会转型期与市场主导下的产物”这一学术观点。李明的《道咸画学中兴说研究》则从黄宾虹“道咸画学中兴”说的角度,以金石学与山水画关系的立场,对道咸年间金石学与绘画的关系进行了较为详尽的考察。汤剑炜的《金石入画:清代道咸时期金石书画研究》,从金石学的兴起、审美观念的转变、群体风气、区域影响和金石入画理论精神的角度,认为金石对书画的参考价值是因为新的文化需求的兴起,是在金石学研究的实践和理论引导及道咸社会变动带来的审美崇尚转变下获得的。

在学术论文方面,诸如马鸿民的《清代碑学、金石画派及其他》、陈传席的《20世纪中国美术形成的各种因素》、刘莹的《关于海上画派与金石画派关系的再研究》以及陈谷香的《宋代新兴金石学对宋以来画学的影响》等,多局限于金石画派的源流和金石学对画学的影响等方面的论述,不够系统与深入。应该说,关于“金石入画”问题还缺乏系统的、深入的和有针对性的研究,特别缺乏对“金石如何入画”这一创作形态上的阐释。美术史方面的论著则停留于常识性的介绍,诸如陈师曾的《中国绘画史》、潘天寿的《中国绘画史》、郑午昌的《中国画学全史》、杨仁恺的《中国书画》、薛永年的《清代绘画史》、陈传席的《中国绘画美学史》等。

从研究文献看,对于金农、赵之谦、吴昌硕、黄宾虹、潘天寿五个个案的研究则更为丰富一些,其中关于吴昌硕与黄宾虹的个案研究的文章最多,但真正涉及“金石入画”问题的则较少。对于金农“金石入画”问题的研究较为有代表性的文章是张春霞的《论金农绘画的审美特质与金石书法之关系》。张小庄的《赵之谦研究》对赵之谦的学术论著与诗、书、画、印各方面的成就

进行了全面的分析,提出赵之谦是金石画风开创者的观点。梅墨生的《吴昌硕》重点阐述了吴昌硕绘画艺术的渊源、演变、发展和成就,对“金石入画”略有提及。《黄宾虹文集》与王中秀编著的《黄宾虹年谱》为黄宾虹“金石入画”问题提供了较为详细的文献资料。潘公凯的《潘天寿评传》《听天阁画谈随笔》,邓白的《潘天寿评传》,徐建融的《潘天寿艺术随笔》,叶尚青整理的《潘天寿论画笔录》,另有《潘天寿美术文集》《潘天寿研究》《潘天寿美术教育文献集》等为潘天寿“一味霸悍”的金石入画思想与实践研究提供了较为详细的资料。海外相关研究则有李玉珉编《古色:十六至十八世纪艺术的仿古风》、高明一《积古焕发——阮元对“金石学”的推动与相关影响》等。

综合以上主要的研究论著,我们可以看到,学术界多着眼于“金石画派”形成基础以及“金石画派”传承关系的研究,关于“金石入画”问题,研究文献是分散的、不全面的,甚至是片面的。因此在借鉴这些研究成果的同时,需要对这些材料进行重新分析、梳理、归纳和充实。因此本书写作有几个难点:一是在史料查找上需要下较大功夫;二是在图像印证上,“金石入画”作为一个观念,如何在具体作品中找到具体的表现形式存在很大的难度;三是在图像收集方面,因为从创作角度的阐释,涉及大量的画家作品,其中有不少作品并未出版,在图像收集上难度也较大。

本书从艺术创作的角度出发,采用学理阐释、史料梳理与图像分析相结合的研究方法,通过对中国绘画史文献特别是清代以来绘画史文献的比较阅读,着重于金农、赵之谦、吴昌硕、黄宾虹、潘天寿五位“金石入画”典型案例进行学术性梳理,从“金石入画”的不同形态与样式,结合图像学,从笔墨、图式、赋彩等角度,解读与分析“金石入画”的各种途径与形式,阐明中国画的笔墨基因,从而推动当代中国画的教学与创作实践。

第一章 以书入画的传统

“以书入画”作为“金石入画”的前置概念,有着悠久的历史,经过长时间的文化沉淀而成为中国书画艺术的核心传统之一。从南齐谢赫在《古画品录》中提出的“骨法用笔”,到唐代张彦远《历代名画记》中“书画同体”观下的同“象”与同“法”;从荆浩《笔法记》中的笔墨生命形态,到宋代“苏米”文人墨戏下的“草隶奇字之法”;从元代尚意画风下的“书画本来同”,再到明代大写意中的“草书意象”。“以书入画”观念本身具有一个极为严密的逻辑演进过程,从观念到实践,从用笔到用墨,逐渐成为文人画不可或缺的观念要素。清以前的“以书入画”传统是清代画坛全面兴起“金石入画”的观念铺垫,清代“金石入画”同时也是“以书入画”传统的历时性延续以及重要的一个历史阶段。因而本章将回溯清以前“以书入画”的传统,并归纳遴选了各个阶段较有代表性的学术论述与核心观点,旨在厘清“以书入画”观念的发展与演进。

第一节 谢赫“骨法用笔”法中的笔线间架

“骨法用笔”是南齐谢赫在《古画品录》中提出的六法之一。《古画品录》序中记载:

夫画品者,盖众画之优劣也。图绘者,莫不明劝戒,著升沉,千载寂寥,

披图可鉴。虽画有六法,罕能尽赅,而自古及今,各善一节。六法者何?一、气韵生动是也,二、骨法用笔是也,三、应物象形是也,四、随类赋彩是也,五、经营位置是也,六、传移模写是也。^①

唐代张彦远的《历代名画记》和五代黄休复的《益州名画录》对此作了“二曰骨法用笔”的引述,清代严可均的《全上古秦汉三国六朝文》则作“二骨法。用笔是也。”的句读。后来钱钟书在《管锥编》中又用现代标点断句为“二、骨法,用笔是也”,后人对谢赫的“骨法用笔”作了不同角度的解读。其实,“骨法用笔”概念在谢赫自己的《古画品录》中已透现出双重含义的端倪。《古画品录》中品评曹不兴的画是“观其风骨,名岂虚成?”^②评江僧宝“斟酌袁陆,亲渐朱蓝,用笔骨梗,甚有师法,象人之外,非其所长也”^③。前者的“风骨”是指人的形貌生理结构和精神力量的特点,而后者的“骨梗”则是指笔线的间架特征。在追求以造型为首要功能的南朝,“骨法用笔”虽然不能完全承载当时用来说明用笔的独立审美功能,但“骨法用笔”作为中国画的特征论和中国画本体学的灵魂,却为后来的书法与绘画在审美功能层面找到了共同的标准。(图1)

“骨”的概念受到《老子》的重视。《老子·三章》有“是以圣人之治,虚其心,实其腹;弱其志,强其骨”,《老子·五十五章》又有“骨弱筋柔而握固”,把“骨”与生命精神内容联系在一起,与气、力相对应,显现出一种“至大至刚”“结言端直”的品格。在老子笔下,“骨法”指向人的形貌生理结构的特征。王充在他的《论衡》中就辟有一章专谈“骨相”,认为人的“命”和“性”都是由人的“骨法”“骨体”所决定的。到了六朝,人们则从人伦鉴赏审美的层面,将“骨法”象征为人的一种清峻、高傲的高士风度,形成了一个“风骨”的审美概念,并将“骨”的概念运用到各种文艺的品评中。借用代表劲健和力量的“骨”的概念,成为艺术作品价值评价的标准,强调艺术作品的表现应体现出这种劲健刚正的生命力量。“骨法”也由原来单纯体现人的生理结构而上升成为精神表露的层面,成为准确把握人的内在精神和力量的重要审美因素。(图2)

① 俞剑华编著:《中国古代画论类编》,北京:人民美术出版社,2007年,第355页。

② 俞剑华编著:《中国古代画论类编》,北京:人民美术出版社,2007年,第356页。

③ 俞剑华编著:《中国古代画论类编》,北京:人民美术出版社,2007年,第362页。



图1 《女史箴图卷》(局部) 东晋 顾恺之(唐摹本) 大英博物馆藏



图2 《北齐校书图卷》(局部) 北齐 佚名(宋摹本) 美国波士顿美术馆藏

在谢赫之前，“骨”的概念被普遍运用到书法论著的品评中。传东晋卫铄（卫夫人）《笔阵图》云：“昔秦丞相斯见周穆王书，七日兴叹，患其无骨”，“善笔力者多骨，不善笔力者多肉；多骨微肉者谓之筋书，多肉微骨者谓之墨猪；多力丰筋者圣，无力无筋者病”^①。王羲之《书论》中也有“大抵书须存思，余览李斯等论笔势，及钟繇书，骨甚是不轻，恐子孙不记，故叙而论之”^②。和谢赫同时期的南齐书法家王僧虔在《论书》中评论郗超草书时认为“郗超草书亚于二王，紧媚过其父，骨力不及也”^③。如果说谢赫的“骨法用笔”尚有人的形貌生理结构和笔线的间架特征双重含义的话，那么，卫铄、王羲之和王僧虔在《论书》时所涉及的“骨”的概念就纯粹指笔线的间架特征了。“骨”的概念应包涵骨架、骨势、骨质和骨力。“骨”的含义，在魏晋时已从对象的生理结构而转化为书画家主观生命精神。而艺术作品精神风貌的展示，书画家心性的作用不可缺少，最终通过有生气活力的用笔而流露出来。因此，骨法用笔不仅体现了书画作品的精神特点，而且展现了书画家个人的生命精神。

唐代张彦远《历代名画记·论画六法》对谢赫的“骨法用笔”做了进一步的阐释，认为：“夫象物必在于形似，形似须全其骨气，骨气形似，皆本于立意而归乎用笔，故工画者多善书。”^④把“骨气形似”从精神感受落实到具体书法用笔的层面。既然骨气形似皆归根到用笔，那么颜真卿从张旭得笔法之意时就涉及“骨法用笔”。《述张长史笔法十二意》中说：“又曰：力谓骨体，子知之乎？曰：岂不谓趯笔则点画皆有筋骨，字体自然雄媚之谓乎？长史曰：然。”^⑤黄宾虹在《题画》中说道：“骨法兼力当于用笔求之，非临摹可易至也。”^⑥黄宾虹认为绘画的骨法用笔只能从用笔中得之，而不能从临摹中得到，直接阐明了骨法之本源。潘天寿进一步认为：“在‘六法’中，‘骨法用笔’是相当重要的一法。骨法归之于用笔，是用笔的结果，也就是骨的表现方法

① 《历代书法论文选》，上海：上海书画出版社，1979年，第21—22页。

② 《历代书法论文选》，上海：上海书画出版社，1979年，第28页。

③ 《历代书法论文选》，上海：上海书画出版社，1979年，第59页。

④ 俞剑华编著：《中国古代画论类编》，北京：人民美术出版社，2007年，第32页。

⑤ 《历代书法论文选》，上海：上海书画出版社，1979年，第279页。

⑥ 《黄宾虹文集·题跋篇、诗词篇、金石篇》，上海：上海书画出版社，1999年，第76页。

在于用笔。通过用笔,表现出对象的外形、结构,并刻画对象的精神状态。因此,有成就的画家,在书法上也有很高的修养。”^①(图3)

可以说“骨法用笔”成为汇通书法与绘画这两种不同艺术形态的桥梁,为后世书画艺术的互融互通奠定了理论的基础,具有极为重要的学术意义。从原始社会时期陶器上的绘画,战国、西汉帛画,到南北朝、中盛唐的壁画,以及隋代展子虔、唐二李(李思训与李昭道)的山水,以线造型是绘画的基本手法。中唐以后,山水画兴起,水墨画逐渐确立,“骨法用笔”的含义也随之得到了充实和拓展。宋代以后,“骨法用笔”在书与画两个领域得到了进一步强化,成为文人画实践的重要理论根基。

第二节 张彦远“书画同体”观下的同“象”与同“法”

自南齐谢赫提出六法后,其“骨法用笔”的法则在唐代得到了进一步的充实和拓展,唐代张彦远从文化史的高度,创立了“书画同体”说。他在《历代名画记》中提出了“书画异名同体”的概念:

颡有四目,仰观垂象。因俚鸟龟之迹,遂定书字之形。造化不能藏其秘,故天雨粟;灵怪不能遁其形,故鬼夜哭。是时也,书画同体而未分,象制肇创而犹略。无以传其意故有书,无以见其形故有画,天地圣人之意也。……又《周官》教国子以六书,其三曰象形,则画之意也。是故知书画异名而同体也。^②

“书画异名同体”的“体”指事物的本体,“书画同体”的表现在同“象”。“书画同体而未分,象制肇创而犹略。”“象制”是说中国书画的体制。“象形”文字与“形象”绘画,都是以“象”为“体”。南宋郑樵《通志·六书略·象形第一》载:“书与画同出。画取形,书取象;画取多,书取少。凡象形者皆可画也,不可画则无其书矣。然书穷能变,故画虽取多而得算常少;书虽取少而

① 潘公凯编:《潘天寿谈艺录》,杭州:浙江人民美术出版社,1985年,第96页。

② 俞剑华编著:《中国古代画论类编》,北京:人民美术出版社,2007年,第27页。



图3 《仪卫出行》之二 北齐 山西省太原市王郭村娄叡墓墓道西壁

得算常多。六书也者，皆象形之变也。”^①虽然庖牺氏发于荥河中，典籍图画由此产生；轩辕氏得温、洛中，史皇、仓颉而寓于书，书与画的产生有其先后，由于书与画在义理上相同，因而后世有“书画同源”之说。（图4）

“书画同体”关键是同“法”。书法之道，其性情则存乎八法，绘画亦然，书与画共同拥有一个“笔墨之体”。张彦远论画时特别强调“骨法用笔”，以彰显中国画之“体”貌。《历代名画记》中说：

然今之画人，粗善写貌，得其形似，则无其气韵；具其彩色，则失其笔法，岂曰画也！

今之画人，笔墨混于尘埃，丹青和其泥滓，徒污绢素，岂曰绘画！

不见笔踪，不谓之画。如山水家之有泼墨，亦不谓之画。^②

① 郑樵：《通志·六书略·象形第一》卷三十一，上海：上海古籍出版社，1990年，第112页。

② 俞剑华编著：《中国古代画论类编》，北京：人民美术出版社，2007年，第33页。

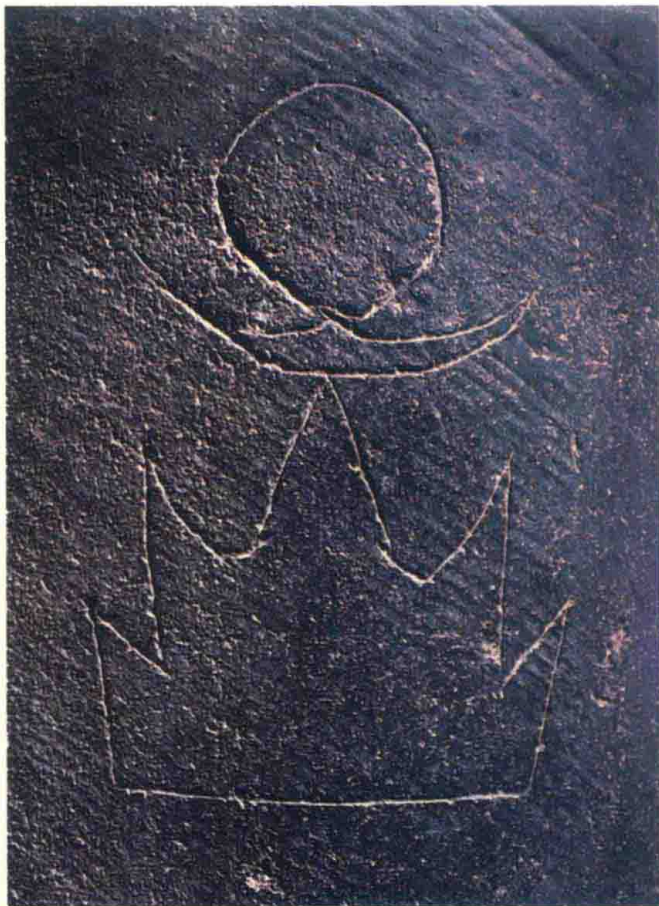


图4
《灰陶尊刻日月山形纹》
新石器时代
山东省博物馆藏

以上文字透露出三种含义：一是形似而失其笔法不是画；二是笔墨与五彩混浊不是画；三是不见笔踪不是画。可以说，张彦远的这番言论道出了中国画的本体，离开“笔墨”，便无所谓中国画了，中国画是不能舍笔墨以为体的。

“书画同体”的“同法”首先表现在相同的工具材料上，相同的工具材料为相通的用笔规范与方法提供了物质基础与前提。其次，表现在书势与画势之间的相通。画家对于用笔上“势”的认识，是与其他门类（尤其是书法）艺术的发展相互联系、相互促进的结果，是整个绘画实践和理论进步的表现。《历代名画记》说：

或问余以顾、陆、张、吴用笔如何？对曰：“顾恺之之迹，紧劲联绵，循环超忽，调格逸易，风趣电疾，意存笔先，画尽意在，所以全神气也。”昔张芝学崔瑗、杜度草书之法，因而变之，以成今草书之体势，一笔而成，气脉通连，隔行不断。惟王子敬明其深旨，故行首之字，往往继其前行，世上谓之一笔书。

其后陆探微亦作一笔画,连绵不断,故知书画用笔同法。^①

一笔书成一笔画,书势入画势,其实质是书画同法。宗白华对此作了较为客观的论述:“这里所说的一笔书,一笔画,并不真是一条不断的线文,像宋人郭若虚《图画见闻志》里所记述的戚文秀画水图里那样,‘途中一笔长五丈……自边际起,贯于波浪之间,与众毫不失次序,超腾回折,实逾五丈矣。’而是像郭若虚所要说明的,‘王献之能为一笔书,陆探微能为一笔画,无适一篇之文,一物之象而能一笔可就也’。乃是自始及终,笔有朝揖,连绵相属,气脉不断。这才是一笔画一笔书的正确定义。所以古人所传的‘永字八法’,用笔为八而一气呵成,血脉不断,构成一个有骨有肉有筋有血的字体,表现一个生命单位,成功一个艺术境界。”^②书法的书写是不可逆的,即须一气呵成,所以就有绘画的“或自臂起,或从足先”的用笔顺序。因而,张彦远认为顾恺之的画是:“紧劲联绵,循环超忽,格调逸易,风趋电疾,意存笔先,画尽意在,所以全神气也。”^③吴道子的画是“授笔法于张旭,此书画用笔同矣。张既号书颠,吴宜为画圣,神假天造,英灵不穷,众皆密于盼际,我则离披其点画”^④。张彦远的“一笔画”思想来源于唐代韦续《墨薮》:“一笔书者,张芝所制,其状崎岖有循环之状。”^⑤和唐代张怀瓘《书断》所说:“字之体势,一笔而成,偶有不连,而血脉不断,及其连者,气候通其隔行。惟王子敬明其深指,故行首之字,往往继前行之末,世称一笔书者,起自张伯英,即此也。”^⑥书势与画势血脉相通,核心在于用笔同势。(图5、图6)

再者,“书画同体”的“同法”应表现在画要见“笔踪”,即书法基本笔画形态。《历代名画记》中说:“张僧繇点曳斫拂,依卫夫人《笔阵图》,一点一画别是一巧,钩戟利剑,森森然,又知书画用笔同矣。”^⑦一点一画之巧在于有“笔踪”,背离书法用笔的“笔踪”而以“吹云”“泼墨”之法为之,虽得“妙解”,但因“不见笔踪,故不谓之画”。石守谦认为盛唐时的“白画”可以说是稍后美术

① 俞剑华编著:《中国古代画论类编》,北京:人民美术出版社,2007年,第36页。

② 宗白华:《艺境》,北京:北京大学出版社,1987年,第284页。

③ 俞剑华编著:《中国古代画论类编》,北京:人民美术出版社,2007年,第36页。

④ 俞剑华编著:《中国古代画论类编》,北京:人民美术出版社,2007年,第36页。

⑤ 卢辅圣主编:《中国书画全书》第一册,上海:上海书画出版社,1993年,第10页。

⑥ 《历代书法论文选》,上海:上海书画出版社,1979年,第166页。

⑦ 俞剑华编著:《中国古代画论类编》,北京:人民美术出版社,2007年,第36页。