

中国古代艺术论著研究

张燕

校订 注释 编著

天津人民出版社

北方工业大学图书馆

图书在版编目(CIP)数据

中国古代艺术论著研究/张燕校订, 注释编著. —天津:
天津人民出版社, 2002. 12

ISBN 7-201-04277-7

I. 中... II. 张... III. 艺术—著作—研究—中国—古代 IV. J12

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2002)第 092275 号

天津人民出版社出版、发行

出版人: 赵明东

(天津市张自忠路 189 号 邮政编码: 300020)

邮购部电话: 27307107

网址: <http://www.tjrm.com.cn>

电子信箱: tjmchbs@public.tpt.tj.cn

天津永兴印刷厂印刷

*

2003 年 2 月第 1 版 2003 年 2 月第 1 次印刷

787 × 1092 毫米 16 开本 28.5 印张

字数: 450 千字 印数: 1-2, 200

定价: 35.00 元

凡 例

一、本书以年代为序，就中国唐至清代艺术著作和文人笔记中关于艺术的论述进行研究与选注，凡论文十五篇、全注与选注十五本，内容涉及书画、戏曲、音乐、园林、工艺等方面，画论内容则兼涉人物、山水、花卉等画种。一般一论一注，李渔《一家言·居室、器玩、词曲、声容、演习部》注释前研究论文两篇，王士禛《池北偶谈》、《香祖笔记》两本注释前研究论文一篇。书首设前言、凡例，书末设参考文献、索引和后记。

二、鉴于古代艺术著作和文人笔记浩如烟海，有的篇幅很长，有的以史料为主，本书对所选论著中二本（篇）予以全注，其余各本则侧重点校选注有理论光华的部分；《历代名画记》史传部分多有史识，本书亦予选注；明清文人笔记所涉极广而以品“物”为主，有的兼具理论价值，有的理论价值不高但工艺、文玩知识极为丰富，注释难度也大，历来乏人研究注释，本书以其为主要研究与注释对象。选注力求全面精确，避免断章取义，以使读者全面把握原书精华，使原书思想得以全面体现。

三、注释时，尽量采用旧善本或可靠版本，注明选自某卷某节，并与其他版本校讎，标点，勘误，取、从理由标明于注释。注释力求简明，不作繁琐考辨。

四、文献中近千人名，一一注出，书末设人名、字、号索引。因所注多古代艺术家，故此书亦可备古代艺术家人名及简明事迹之检索。

五、十五篇研究论文，在钻研全著和力穷前人成果的情况下写成；十五本著作的点校选注，多在前人未注的情况下注出。因此，本书有填补学术空白的意义。可供艺术工作者、文史工作者（含文博工作者）作研究查考，亦可作艺术学（含一般艺术学与特殊艺术学）研究生的教学参考用书。

艰苦玉成(序一)

沈 鹏

我与张燕同志相识已近二十年了，曾有两次较长的谈话，听她讲漆器制作与研究，以及她的学术见解和抱负。她那笃学、慎思、明辨的精神，留在我印象深处。上世纪五十年代，我曾下放扬州地区，二十年后写了一首七绝，她按原韵也写一首，有“生当万里留鸿爪，更作鲲鹏越海山”之句，足以表明志向。

由漆器研究进入工艺美术与传统绘画的研究，再扩充到艺术的众多领域，又结合着编辑、教学，张燕同志这些年来取得的成绩是多方面的。现在我们看到的这部四十余万字的《中国古代艺术论著研究》，“论”、“注”相辅，一论一注，“论”是张燕对原著的思考，“注”是剖析原著的根据，是帮助读者开启原著的钥匙。由此，我们看到她良好的古文根底和广泛的文史知识，有此基础，写成的论文具备了原创的可能性。

张燕同志向读者展示了理论把握的能力，尊重前人却不囿于陈说，广罗百家时而力排众议，在尽精微中致广大。她努力运用批判的眼光，而这一点正是理论家的重要素质，由此形成个性。如：《历代名画记》没有出现“文人画”概念，她却从书中若干理论命题中得出张彦远“拉开文人画运动序幕”的认识；她研究石涛“一画”，确立其技、道合一，剖析其深厚哲学、美学内涵；她研究王士禛，把握住渔洋山人首先是一位诗人，是“神韵”说的倡导者，谈艺之得失都与神韵说有内在联系。张燕同志的文章，谈人论事，阐发学术见解，置于当时的历史背景之下，并向上下延伸，力求历史的、逻辑的深度和广度。对一些涉及知识面广、注释艰难的著作，如《洞天清录》、《遵生八笺》、《画旨》等，她迎难而上，志在“填补前人的学术空白”。

张燕自称“努力争取完美，又无法达到完美”，表现出既谦虚又自信。其实，理论上的“完美”只在相对意义上存在。历代浩如烟海的艺术论著，有许多是杰出智慧的结晶，但没有一部作品称得上绝对意义的“完美”。时代的局限、个人的局限，使得绝对意义的完美成为不可能。而真正的杰作，往往持独特的视角而不顾庸者的诋毁，无意追求表象



的完美,恰恰能振聋发聩,开风气之先,显示出独特的理论价值。

张燕同志对艺术的综合研究,力求建筑在对门类艺术研究的基础之上。艺术是一个大的门类,虽然诉诸视觉、听觉以及调动综合感觉的许多门类互相相通,但是,显然又非一种理论能够囊括无余。艺术的多元性决定了理论的多元化,仅就艺术的抒情与状物、表现与再现等而言,不同门类的艺术不会等同,不同艺术家身上更是千差万别。因此,对艺术特殊性的研究格外重要,特殊性的研究有利于加强对共同性的认识,后者有启前者,却不能代替前者。近代理论物理学的大师以百折不回的努力,企图建立从宏观世界到微观世界统一的理论,现在认识到,这样的理论可能是不存在的。这种情况,是否对人文学科的建设有所启示?在理论界,我们也不曾经把理论的单一与贫乏误认为“完美”吗?事实上,真正有价值的理论,不是宣布“发现”了全部真理,倒是启示后人进一步探索和追求真理。

张燕同志经历了“以阶级斗争为纲”的时代,只因母亲被错误地“一画”,影响了花季少女以九年三好生、升学考试校、市第一的成绩不得进入高级中学之门,这在今天看来不可思议的事情,在当年却是严峻的事实。挫折激发了张燕同志,她从自学进入大学,进而登上大学讲坛,她的实绩实际上超越了现有的职称。

昔日的阴霾一扫而空,张燕迎来了大好机遇,身处高等院校的学术氛围,她的才能得到了发挥。对比当前社会弥漫着的躁动与浮躁,张燕二十年如一日的坚韧精神是不容易的。在流行炒作的社会环境里,在拜物(金)之风盛行的当今,有多少人还甘于青灯古刹般的寂寞,又有几个人肯为一个生僻词语穷尽搜索之力?张燕对古代艺术论著的研究,着眼于精英文化,这也正是她自身精神气质的外射。对于与精英文化对应的流行文化,当然要做具体分析,但是,可以确定地说,屹立于世界民族文化之林、标志着我们民族文化的博大精深而独具特色的,无疑是精英文化。古代精英文化也有驳杂不纯,有其局限性。但是,经过岁月千淘万沥积淀下来的精粹,有对宇宙与人生的深邃思考、对艺术与科学的融会贯通、对人文精神的坚持、对真善美的信仰、对崇高理念的执著……这些,都有力地影响着当今先进文化的方向。精英文化应该成为中国艺术的主导。精英文化对于今天,仍然有现实意义。它不靠一时的热闹,更不靠人为的打造,它需要无数中华英才,年复一年地努力奉献。

2002年9月于北京



序 二

周积寅

在中国艺术史论界,女性学者较少,取得卓著成就者更少。东南大学教授张燕先生,当推为其中之佼佼者。她在这一领域,数十年如一日努力拼搏,辛勤耕耘,可谓一分劳动,一分收获。出版的专著有:《扬州漆器史》、《漆画绘制工艺》、《艺术人生》、《现代传媒设计教程》,主编并著文有:《南京民国建筑艺术》、《美学与艺术鉴赏》、《扬州建筑雕饰艺术》,合著有:《中国现代美术全集·漆器卷》(中宣部国家重点科研项目)、《中国传统工艺全集·漆艺卷》(中科院国家重点科研项目)、《中国民间美术大辞典》、《中国名砚鉴赏》、《中国文化杂说》等等,发表论文百余篇,多种著述获得省级以上科研奖,主持省科研项目《江苏城市传统建筑环境的现状调查和城市文化个性设计》等多个科研项目。她早期主要从事以漆器为主的工艺美术史论研究,曾两度学习大学中文课程,后入南京艺术学院、中央工艺美术学院(今清华大学美术学院)深造中外美术史论和书籍艺术,打下了扎实的理论功底。调入东南大学以后,为了教学的需要,转向综合性艺术史论研究。

张燕先生历经八年之功的《中国古代艺术论著研究》一书,洋洋大观,令我惊叹不已,先睹为快,受益匪浅。全书由注释和研究组成,研究部分对每本著作都做了详尽的评述,如对文人画运动理论产生的年代问题、董其昌南北宗论剽窃问题、石涛一画论实质问题等等,都提出了自己的研究心得。有些见解虽然是一家之言,有待商榷,但只要言之有理,自成其说,是有利于学术发展的。注释部分从综合艺术学之视角,选自唐至清绘画、园林、工艺、音乐、戏剧理论著作和综合艺术理论著作凡十五种,首先注重选择可靠的版本,并以多种版本互相校讎,一一纠正其错、漏、讹之处,尽可能恢复原著之本来面目。要做这样的注释工作,涉及的知识面特广,一般来说,单靠个人的力量完成,实在是非常困难的事情。张燕先生却迎难而上,以“蚂蚁啃骨头”的精神,边注释,边研究。她查遍了各种版本的画论等相关资料,甚至检索《明人传记资料索引》、《清史稿》等,并求教于古文献学家,终于难处夺天工,完

成了这一非凡的文化工程。

此书的编著出版,有填补空白的意义。其中赵希鹄《洞天清录》、董其昌《画旨》涉及多方面人名和专门知识,注释难度颇大,高濂《遵生八笺》、王士禛《池北偶谈》等,内容庞杂,要钩稽出有关艺术的内容,并且逐一加以注释,必须静下心来,逐字逐句加以推敲。前者从未有人深入地加以研究,后者从未有人从艺术的角度加以探讨。

此书也有不足之处:其一,先秦至六朝艺术论著以及历代具有代表性的书法论著、印章论著没有选入,这当然与本书之容量有关;其二,其研究生撰写的一二篇论文,虽经她一一修改统笔,仍然见出水平高下。这些缺憾,希望再版时,予以补充、修订、提高、完善。

是为序。

2002年国庆之日



目次

拉开文人画运动的序幕

——读张彦远《历代名画记》/1

《历代名画记》选注/14

论《林泉高致》的山水画观/43

《林泉高致》选注/54

从社会学、心理学角度论苏轼文人画观/63

《苏东坡全集》书画论选注/68

中国古代文房清玩的最早总结

——论《洞天清录》的审美思想及其成因/77

《洞天清录》选注/82

徐渭艺术和艺术思想综论/118

《南词叙录·叙》全注/128

良莠互见,雅俗并存

——论《遵生八笺》的艺术思想及其成因/135

《遵生八笺》艺术论选注/149

追寻历史的真实——南北宗论面面观/176

《画旨》选注/189

山阴道上,宛然镜游

——论《园冶》的园林设计艺术思想/224

《园冶》选注/236

晚明文人清居生活的百科全书

——论《长物志》/254

《长物志》选注/260

论《溪山琴况》的音乐美学思想/274

《溪山琴况》全注/283

李渔造物艺术思想绪论

——读《一家言·居室器玩部》/300

论《闲情偶寄》的戏曲艺术思想并对李渔再评价/307

《一家言·闲情偶寄·居室、器玩、词曲、声容、演习部》选注/319

王士禛谈艺述略/357

《池北偶谈》艺术论选注/364

《香祖笔记》艺术论选注/374

也说“一画”

——我读石涛《画语录》/381

《画语录》全注/391

论《小山画谱》及其折射的清代画论思潮/407

《小山画谱》选注/421

参考文献/427

所注古代艺术论著人名、字、号索引/429

后 记/438

拉开文人画运动的序幕

——读张彦远《历代名画记》

晚唐张彦远所著《历代名画记》，是我国第一部纪传体绘画通史。它虽然以画史名世，却兼合儒、道，提出了丰富的理论命题。把《历代名画记》放在中晚唐艺术审美转换的大背景下，其理论价值和历史意义何在？又有哪些不足和局限？本文从论、史、历史意义、时代局限四个方面，对《历代名画记》进行研究，肯定张彦远站在时代前面，预示了中国绘画的审美走向，同时指出其篇章结构、采摭资料、引用前说方面的瑕疵。

《历代名画记》凡十卷。前三卷通论画学，其中，《叙画之源流》、《论画六法》、《论顾陆张吴用笔》、《论画体工用拓写》诸节，史学性格最为鲜明，字字闪烁着理论的光辉。

唐人对艺术功能的认识，以政教思想居于首位，这使人物画发展成为有唐一代成就最大的画科。《历代名画记》的艺术功能观，正代表着唐人对艺术功能的认识。张彦远开宗明义说，“夫画者，成教化，助人伦，穷神变，测幽微，与六籍同功，四时并运，发于天然，非繇述作”。从伦理教化的功能看，绘画有着与儒家六经同等重要的位置；从表现自然的功能看，绘画又与天地运行的规律一致。张彦远把礼仪忠信、道德修身、在云台、登麟阁看做士子的毕生追求，“以忠以孝，尽在于云台；有烈有勋，皆登于麟阁。见善足以戒恶，见恶足以思贤。留乎形容，式昭盛德之事；具其成败，以传既往之踪”。他引用前贤成言，论述书画与“雅颂”并列的教化功能：“陆士衡（陆机）云：丹青之兴，比雅、颂之述作，美大业之馨香，宣物莫大于言，存形莫善于画”，“曹植有言曰：观画者见三皇五帝，莫不仰戴；见三季异主，莫不悲惋；见篡臣贼嗣，莫不切



齿；见高节妙士，莫不忘食；见忠臣死难，莫不抗节；见放臣逐子，莫不叹息；见淫夫妒妇，莫不侧目；见令妃顺后，莫不嘉贵。是知存乎鉴戒者，图画也”。受初唐、盛唐社会风气影响，张彦远的正统绘画功能观，代表着唐代人世诗人和艺术家如杜甫、韩愈、颜真卿等“致君尧舜上，再使风俗淳”的政治理想。这既是张彦远儒家思想一面的真实反映，也是他写于书首的门面话。以下各卷张彦远流露的，则是儒道合一、偏于道家的思想基调（本段张彦远言论见卷一《叙画之源流》）。

《论画六法》篇中，张彦远对谢赫《画品》提出的“六法”进行了综合批评。他没有像谢赫那样，把“六法”放在一个平台上点出，不加阐释；而是分别主次，突出强调了“骨气”、“气韵”等审美范畴。张彦远道：“夫象物必在于形似，形似须全其骨气。”“骨气”强调的是“骨法”中“气”的运行，它赖于形似，又高于形似，直通“气韵生动”之“气”——流动在作品中的生命力量。“骨气”比较顾恺之提出的“奇骨”、“天骨”，谢赫提出的“骨法”更生命化、也更虚灵化了。从形似到骨法是一个飞跃，从骨法到骨气又是一个飞跃。“古之画，或能遗其形似而尚其骨气。以形似之外求其画，此难可与俗人道也。今之画，纵得形似而气韵不生。以气韵求其画，则形似在其间矣”，“若气韵不周，空陈形似，笔力未遒，空善赋彩，谓非妙也”。“气韵”与“形似”是主从关系，没有了气韵，就是“空善赋彩”、“空陈形似”。画的“骨气”从何而来？张彦远进一步提出谢赫没有提出的“立意”问题、“善书”问题：“骨气形似，皆本于立意而归乎用笔，故工画者多善书。”在绘画重视气韵和用墨的晚唐，作为“六法”之一的“应物象形”、“随类赋彩”，张彦远已经认为没有单独提出的必要了，于是在字里行间轻轻掩过。而作为“六法”之一的“经营位置”，张彦远是重视的，“至于经营位置，则画之总要”，一幅画意散气亏，构图失败，就不可能是好画。作为“六法”之一的“传移摹写”，张彦远明确认为“乃画家末事”。谢赫把“六法”并列，除“气韵生动”涉及绘画深层内涵外，其余五法主要是技术性的批评尺度；张彦远“论画六法”则分别主次，借题发挥，引出自己对绘画的创见。值得注意的是，如果说初唐对画家的认识仅仅是“躬厮役之务”，身为右相的初唐画家阎立本尚为自己“奔走流汗，俯伏池侧，手挥丹素”而“不胜愧赧”，退而戒其子“尔宜深戒，勿习此艺”（《历代名画记》卷十）；盛唐老杜为花鸟画家薛稷不求功名、以书画名世感到惋惜，“借哉功名忤，但见书画传”；到了晚唐，张彦远有意把“衣冠贵胄，逸士高人”一类文人画家与“间阎鄙贱”的画工区分开来，不惜违背历史真实，把“自古”绘画的历史功绩归于文人画



家：“自古善画者，莫匪衣冠贵胄、逸士高人，振妙一时，传芳千祀，非闾閻鄙贱之所能为也。”北宋，文人画家的地位被进一步抬高，米芾认为：“少保之笔精墨妙……回视五王之炜炜，皆糠粃埃壤，奚足道哉！”（《画史》）文人画在士大夫心目中的位置，超过了庙堂社稷。如果说南朝画论已经发出运动的预告，这一预告未及推衍成运动，而为初、盛唐强大的政教氛围淹没，那么，张彦远对画家身份的强调，为即将到来的文人画运动制造了舆论（本段张彦远言论见卷一《论画六法》）。

《论顾陆张吴用笔》通过对（晋）顾恺之、（宋）陆探微、（梁）张僧繇和（唐）吴道子四家用笔技巧的分析，提出了“一笔书”、“一笔画”、“书画用笔同法”、“守其神，专其一”、“意不在于画”、“笔不周而意周”等一系列极其重要、极为深刻的理论命题，使此篇在全书中，见出超乎寻常的理论价值。

张彦远最早发现中国画以气运笔的特点，他的“一笔书”、“一笔画”论值得重视。“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。唯王子敬明其深旨，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。”这里的“一笔书”、“一笔画”，不是指一笔到底，而是指气脉通连，一气呵成，笔断意连，犹如“一笔”而就。这里有庄子“人之生，气之聚也；聚则为生，散则为死。……故万物一也”（《庄子·知北游》）的思想，又见孟子“我善养吾浩然之气”（《孟子·公孙丑上》）的养气论。中国艺术理论中“气”这一审美范畴，是“一笔书”、“一笔画”理论的实质。张彦远以后，北宋郭若虚在《图画见闻志》中承其说：“王献之能为一笔书，陆探微能为一笔画，无适一篇之文、一物之像而能一笔可就也，乃是自始及终，笔有朝揖，连绵相属，气脉不断。”宗白华先生认为，“这才是一笔画一笔书的正确的定义……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”。^①如果说石涛的“一画”指画家对天地自然整体的观察、理解和表现，指画出天地万物的生命力量和精神气氛，画出天地万物这个“一”，从而成为古代画论的最强音；那么，在强调书画整体的气脉、气韵方面，石涛上承并且发展了张彦远的理论，“一笔画”尚为实有之迹，“一画”更虚灵、也更大了。是张彦远的“一笔书”、“一笔画”论，开石涛“一画”论之先河（此段张彦远言论见卷二《论顾陆张吴用笔》）。

《论顾陆张吴用笔》还提出了“书画用笔同法”的理论。虽然六朝颜延之对书画源流有过极为简明精确的概括，“图载之意有三，一曰图

理，卦象是也；二曰图识，字学是也；三曰图形，绘画是也”，但是，颜延之是从图载分类的角度，从理论上认识字与画的联系；张彦远则借以论证“书画异名而同体”的命题，并以画家创作实践为例，得出“书画用笔同法”的结论。张彦远说：“陆探微精利润媚，新奇妙绝，名高宋代，时无等伦，张僧繇点曳斫拂，依卫夫人《笔阵图》，一点一画，别是一巧，钩戟利剑森然，又知书画用笔同矣。国朝吴道玄，古今独步，前不见顾、陆，后无米者，授笔法于张旭，此又知书画用笔同矣。”此篇中，张彦远强调“书画用笔同法”三次。从此，绘画是否见书法用笔，成为区分文人画与画工画的关键。元代文人进一步挖掘中国书法与绘画内在精神的一致性，如赵孟頫在《题秀石疏林图卷》上题道：

石如飞白木如籀，写竹还应八法通。若也有人能会此，须知书画本来同。柯九思写竹，尝自谓写干用篆法，枝用草书法，写叶用八分法，或用鲁公撇笔法，木石用金钗股、屋漏痕之遗意。

他用籀书的圆劲笔法画古木，用“飞白”的干笔画石头，用“永字八法”中的撇法画竹叶，改重形似的用笔为重主观表现的书法用笔，把张彦远“书画用笔同法”的理论化为艺术实践。近代，海上画派吴昌硕以石鼓文入画，用篆隶笔法画梅花、兰花，用狂草笔法画葡萄、紫藤，其雄浑苍劲，如狂飙突起于文人画坛。可以说，没有中国特有的书法，没有书法抽象、概括的表现能力，就不会有文人画的写意形式。中国的书与画，从初始阶段的字拟画、画拟形，到文人画融入书法，你中有我，我中有你，不分轩輊。宗白华说：“中国特有的艺术‘书法’实为中国绘画的骨干，各种点线皴法溶解万象超人灵虚妙境，而融诗心、诗境于画景，亦成为中国画第二特色。”^②张彦远“书画用笔同法”的理论，指导了后世文人的艺术实践（此段张彦远言论见卷二《论顾陆张吴用笔》）。

张彦远以吴道子“离披点画”、“脱落其凡俗”为例，“吴生何以不用界笔直尺，而能弯弧挺刃，植柱构梁？对曰：守其神，专其一，合造化之功，假吴生之笔，向所谓意存笔先，画尽意在也”，提出了“守”和“一”的问题、“意存笔先”的问题，论述了它们和绘画的因果关系，“守其神，专其一”，才能“合造化之功，假吴生之笔”；“意存笔先”，才能“画尽意在”。张彦远强调：“夫用界笔直尺，是死画也；守其神，专其一，是真画也。死画满壁，曷如污墁；真画一划，见其生气。”“死画”和“真画”的区别在于：是否守住主体的“神”，专注于绘画的“一”，将本体的生命之气



移入画中，“真画”的每一笔都是活的，是充满生气的。张彦远进一步指出：“运思挥毫，自以为画，则愈失于画矣；运思挥毫，意不在于画，故得于画矣。”自以为画，则下笔拘泥，斤斤于技巧；意不在于画，则天机自运，妙造自然，“不滞于手，不凝于心，不知然而然”。用石涛的话解释，就是“以我襟含气度，不在山川林木之内，其精神驾驭于山川林木之外。随笔一落，随意一发，自成天蒙，处处通情，处处醒透，处处脱尘而生活，自脱天地牢笼之手，归于自然矣”（《大涤子题画诗跋》）。张彦远对“意”的探讨步步深入，从“意存笔先”、“意不在于画”，到认为“笔不周而意周”：“张、吴之妙，笔才一二，象已应焉，离披点画，时见缺落，此虽笔不周而意周也。”笔不周而意周，就是笔断意连，气脉不断。张彦远对“气”、“神”、“意”内涵的深入揭示，标志着初、盛唐发扬光大了的中国绘画精细描绘、形神兼备的传统，受到重神尚意文人审美的冲击（此段张彦远言论见卷二《论顾、陆、张、吴用笔》）

张彦远最早记载了中国画从骨法用笔向水墨晕章的转变，“夫阴阳陶蒸，万象错布，玄化亡言，神工独运。草木敷荣，不待丹、碌之采；云雪飘飏，不待铅粉而白。山不待空青而翠，风不待五色而绛。是故运墨而五色具”（卷二《论画体工用拓写》）。张彦远认为，自然万象中有阴阳二气和“道”在运行，“道”是朴素的，但它蕴含着自然万象中错布的五色。自然万象的五色不必用丹、碌、铅粉、空青画出，水墨的颜色最接近“玄化无言”的“道”，因此蕴含着自然界的五色，所以“运墨而五色具，谓之得意。意在五色，则物象乖矣”。从张彦远开始，对水墨技法的理论总结不断深入。清华琳《南宗秘诀》道：“墨有五色，黑、浓、湿、干、淡。五者缺一不可。五者备，则纸上光怪陆离，斑斓夺目。较之著色画，尤为奇恣。得此五墨之法，画之能事尽矣。”清唐岱《绘事发微》言：“墨色之中，分为六彩，何为六彩？黑、白、干、湿、浓、淡是也。六者缺一，山之气韵不全矣。”如果说上古（六朝及以前）中国画以工笔重彩为主要形式，那么，中古（隋唐五代两宋）文人画日渐自觉，从丹青、水墨并行，到水墨画跃居前列。唐代画家的探索，为五代两宋文人画的长足发展铺平了道路。

张彦远竭力称道自然的艺术。“自然”不是“形貌采章，历历具足，甚谨甚细，而外露巧密”。他为读者排出一个递降的关系：“夫失于自然而后神，失于神而后妙，失于妙而后精，精之为病也，而成谨细。”“谨细”不是“精”，是“精之为病”。可见，“自然”是与“谨细”背道而驰的。刘绍瑾这样解释自然，“一是艺术创作要有感而发，而不要矫揉造作、无病呻吟；二是创作过程中追求自然感兴，‘直致所得’，而不要苦吟雕

润；三是美学形态上偏嗜自然清真乃至自然平淡，反对堆金积玉、一味求奇”^④，也指出自然是与矫揉造作、苦吟雕润、堆金积玉背道而驰的。平淡自然成为晚唐以后士大夫审美的主导倾向。张彦远把画分为“自然”、“神”、“妙”、“精”、“谨而细”五等：“自然者，为上品之上；神者，为上品之中；妙者，为上品之下；精者，为中品之上；谨而细者，为中品之中。”中唐朱景玄《唐朝名画录》将画分为神、妙、能、逸四品，逸品聊附骥尾；北宋黄休复《益州名画录》则列逸、神、妙、能四格，把逸格从末品提升到首格。而观念的转变，并非从黄休复开始，恰恰是从张彦远开始，自然、神、妙、精，已经蕴含了逸、神、妙、能四品的雏形。张彦远对自然的推崇，不仅继承了“道法自然”的道家思想，也是中唐以来禅宗思想在艺术领域的反映（本段张彦远言论见卷二《论画体工用拓写》）。

二

《历代名画记》作为画史，其历史演变的脉络不是在作者理性的阐释之中，而是在作者对画家和作品形象的描述之中自然体现出来的。从第三卷《述古之秘画珍图》所列古代绘画目录，已经可见我国古代绘画从占卜吉凶、山川地理、天文星象、本草医药、兵法图阵、宫室建筑、帝王圣贤等实用、记事功能向欣赏功能的转变。四至十卷是史传部分，按朝代前后，编入自轩辕至唐会昌元年（841年）三百七十二位画人的小传，包括事迹、擅长、作品、著述和前人评论等等。通读这七卷和《论画山水树石》一节，不难理出中国绘画历史演变的脉络。三国魏晋南北朝，人物画长足发展。曹魏地处北方，较多地继承中原文化的传统，如魏帝曹髦所绘，不离社会生活、儒家说教，其迹“独高魏代”；东吴地处江南，烟岚秀润，所以曹不兴能绘出墨气淋漓的龙水；蜀汉受楚文化甚至蛮夷文化的影响，诸葛亮所画《夷图》，天、地、日、月、君、臣、神、龙，无所不包。西晋末，卫协“凌跨群雄，旷代绝笔”，开士人画之先声；弟子顾恺之，画人物如“春蚕吐丝”，有徐缓玄妙的意味，画名更在卫协之上。刘宋陆探微笔下的人物，成为南方士大夫的典型形象“秀骨清像”。齐画更趋纤弱，谢赫也难逃其外，这不能不说与南方流行的萎靡文风有关。梁代大兴佛寺，出现了不少画佛能手，张僧繇是其中之一。东晋顾恺之、刘宋陆探微、梁张僧繇等，成为画史上第一批为后世崇奉的宗师（见《历代名画记》卷三、卷五）。

张彦远对顾恺之之充满景仰之情，笔下洋洋洒洒，一再铺写。他赞扬



“顾恺之之迹，紧劲联绵，循环超忽，调格逸易，风趋电疾，意存笔先，画尽意在，所以全神气也”（卷二《论顾陆张吴用笔》），认为“遍观众画，唯顾生画古贤得其妙理，对之令人终日不倦。凝神遐想，妙悟自然，物我两忘，离形去智。……所谓画之道也”。“凝神遐想”，指审美主体精神高度集中，想象异常活跃；“妙悟自然”直通老子的“玄鉴”和宗炳的“澄怀味象”；“物我两忘，离形去智”指审美主、客体融合无间，超越了理性的思考，又直通庄子的“心斋”、“坐忘”。接着，张彦远以顾恺之画维摩诘像“有清羸示病之容、隐几忘言之状”为例，赞扬魏晋名士的风度精神（卷二《论画体工用拓写》）。张彦远还绘声绘色地铺写顾恺之的生活细节：顾恺之画被窃，直云“变化飞去”；顾恺之为殷仲堪写真，将其目疾画“如轻云蔽月”；顾恺之画人数年不点目睛，曰：“四体妍蚩，本亡关于妙处，传神写照，正在阿堵之中”；顾恺之为裴楷写真，在其“颊上加三毛”，云“定觉神明殊胜”。他甚至不厌其详地描写顾恺之画壁为瓦棺寺注疏（捐款）的经过，写活了顾恺之的画绝、才绝和痴绝。谢赫《画品》认为顾恺之“格体精微，笔无妄下，但迹不逮意，声过其实”，张彦远对此低调评价深感不平，不惜罗列李嗣真、姚最、张怀瓘诸前贤之说，为顾恺之翻案：

“李嗣真云：顾生天才杰出，独立亡偶，何区区荀、卫而可滥居篇首，不兴又处顾上，谢评甚不当也。顾生思侔造化，得妙物与神会，足使陆生失步，荀侯绝倒。以顾之才流，岂合甄于品汇，列于下品，尤所未安！今顾、陆请同居上品。姚最云：顾公之美，独擅往策，荀、卫、曹、张，方之蔑然，如负日月，似得神明。慨抱玉之徒勤，悲曲高而绝唱，分庭抗礼，未见其人。谢云声过其实，可为于邑。张怀瓘云：顾公运思精微，襟灵莫测。虽寄迹翰墨，其神气飘然，在烟霄之上，不可以图画间求。象人之美，张得其肉，陆得其骨，顾得其神。神妙亡方，以顾为最。喻之书，则顾、陆比之钟、张，僧繇比之逸少，俱为古今之独绝，岂可以品第拘？谢氏黜顾，未为定鉴。”（卷五《晋·顾恺之》）

张彦远对顾恺之的推重，实际上是对魏晋南方士文化的肯定，透露出晚唐艺术审美上续魏晋，发生了重大的转变。

张彦远对魏晋士子的情，不独见于顾恺之。他写王褒赞王羲之：

“余兄子羲之，幼而岐嶷，必将隆余堂构。今始年十六，学艺之





晋 顾恺之《女史箴图》

外，书画过目便能，就余请书画法。余画《孔子十弟子图》以励之。嗟尔羲之，可不助哉！画乃吾自画，书乃吾自书。……学书则知积学可以致远，学画可以知师弟子行之道。”（卷五《晋·王羲之》）

晋人对书法艺术的追求，上升到了自觉表现自我、积学致远、立德立身的层次，这是书法成为独立艺术的前提。张彦远写活了少年聪慧的王羲之，也写活了王羲之对晚辈的助勉。张彦远写戴逵钻研艺事，“曾造无量寿木像……潜坐帟中，密听众论。所听褒贬，辄加详研，积思三年，刻像乃成”（卷五《晋·戴逵》）；写戴颙家学渊源，卓有识见，“宋太子铸丈六金像于瓦棺寺，像成而恨面瘦，工人不能理，乃迎颙问之。曰：‘非面瘦，乃臂胛肥。’既虑减臂胛，像乃相称”（卷五《晋·勃弟颙》）。他写曹不兴“落笔成蝇”，写张僧繇“画龙点睛”，成为耳熟能详的典故，甚至成为成语，活在今天人们的生活里。《叙历代能画人名》记东晋和南朝书画家一百人，记北朝书画家仅二十人，南方文化大大领先于北方，既是作者目见的历史事实，又见出作者崇南抑北的审美倾向。

张彦远将唐朝画家分两章叙述，一方面因本朝画家人数众多，一方面更因为：开元、天宝前后，社会生活发生了剧烈变化，艺术审美也随之发生了剧烈变化。开元、天宝以前，初唐二阎热衷表现重大的政治

