

第十讲 张彦远《历代名画记》（兼及《唐朝名画录》）
郭若虚《图画见闻志》
石涛《苦瓜和尚画语录》

张彦远《历代名画记》

张彦远（815-876年），字爱宾，河东（今山西水济）人，著有《历代名画记》和《法书要录》等。其家族可追溯至晋代范阳方城（今北京昌平）的政治家、文学家、藏书家张华。后来，张彦远这一族支的先辈离开范阳，定居在河东猗氏（猗氏位于今陕西省临猗），故张彦远自称“唐河东张彦远”。张彦远的高祖张嘉贞、曾祖张延赏、祖父张弘靖分别在唐玄宗、德宗和宪宗时做宰相，唐代李肇《尚书故实》称赞曰：“宾护尚书河东张公，三相盛门，四朝雅望”。张弘靖两度入相，后遭变数被贬，家族由此式微。张彦远人官至大理卿，已是家族中的佼佼者。

[唐]李肇编：《尚书故实》，北京：中华书局，1985年，1页。

张氏家族喜好书画，尽力搜集购求，家藏至张弘靖时已颇丰，“家聚书画，侔秘府”。遗憾的是，张氏家族所聚书画经历了两次外流。第一次发生于元和十三年（818年），张弘靖被迫向宪宗进奉了许多书画名迹，这些作品被收入内库后不再被世人所见。第二次发生在穆宗长庆元年，其家中所藏书画在动乱中散落遗失。张彦远承祖荫和家族遗存，能书擅画，又编撰《历代名画记》十卷和《法书要录》十卷。

[北宋]欧阳修等撰：《新唐书》卷七十二下，北京：中华书局，1975年，4448页。

《历代名画记》前三卷为叙论，张彦远在其中阐释了对绘画发展的认识，表述了自己的理论见解。俞剑华将前三卷十五篇叙论分为四类，具体包括：画史（通史有《叙画之源流》《叙画之兴废》，专史有《记两京外州寺观画壁》《论传授南北时代》《述古之秘画珍图》），画法（理论有《论画六法》，技法有《论画山水树石》《论顾陆张吴用笔》），画工（工具和拓写有《论画体工用拓写》，装潢有《论装背裱轴》），画鉴（鉴赏有《论鉴识收藏购求阅玩》，价值有《论名价品第》，考证有《叙自古跋尾押署》《叙自古公私印记》）。第四卷以下为画家小传，按时代先后顺序排列，记载了自轩辕至唐会昌时期三百七十余位画家的生平、作品与思想，有分寸地评价了画家的艺术得失。

金维诺：《〈历代名画记〉与〈唐朝名画录〉》，《美术研究》，1979年第2期，62页。

[唐]张彦远著，俞剑华注释：《历代名画记》，上海人民美术出版社，1964年，2页。

金维诺：《〈历代名画记〉与〈唐朝名画录〉》，《美术研究》，1979年第2期，62页。

《历代名画记》是中国第一部比较完整系统的绘画通史著作，开创了中国古代编修绘画通史的传统。张彦远将不同的文献材料进行整理，加以评述延展，通过引录、转录、改写等方式保留了大量前人有关绘画史和绘画理论的文献材料，是前人绘画史籍的总结。《历代名画记》将画史记述与画论、画品相结合，创立了史、论、品相统一的中国美术史学著述方法，具有特别的史学意义。宋代郭若虚《图画见闻志》、邓椿《画继》、元代夏文彦《图绘宝鉴》都可视为这部绘画通史的续编。

张彦远在绘画理论方面提出不少新颖见解，包括绘画的起源、功能、六法、传统、风格、品评、鉴识收藏和装裱玺印等。在绘画传统方面，张彦远从画家的师承传授入手，指出师徒风格的传承延续，也指出画家个人风格的发展，“各有师资，递相仿效，或自开户牖，或未及门墙，或青出于蓝，或冰寒于水，似类之间，精粗有别。”关于绘画风格，《历代名画记》中涉及了不同时代和南北地域的风格差异、顾陆张吴用笔的特点、山水画风格的演变、佛教绘画风格演变等多个问题。

金维诺：《〈历代名画记〉与〈唐朝名画录〉》，《美术研究》，1979年第2期，61-62页。

[唐]张彦远著，俞剑华注释：《历代名画记》，上海人民美术出版社，1964年，31页。

金维诺：《〈历代名画记〉与〈唐朝名画录〉》，《美术研究》，1979年第2期，62页。

唐代绘画史论著述有新发展。张彦远《历代名画记》是中国历史上第一部绘画通史著作，朱景玄《唐朝名画录》则是记唐代画事的断代史，裴孝源《贞观公私画录》中保存了大量史料，记录了卷轴画及寺观壁画的保存情况。值得注意的是，唐代张璪撰有《绘境》一篇，文字虽不存，但其中“外师造化，中得心源”的观点却对中国绘画影响至深。

《历代名画记》版本繁多，根据谢巍《中国画学著作考录》，主要有：《太平广记》本、《王氏书画苑》本、《绘事微言》卷三、《珊瑚网》本、《津逮秘书》本、《古今图书集成》本、《佩文斋书画谱》本、《四库全书》本、《丛书集成初编》本等。以下选注与导读部分选取的原文是1964年上海人民美术出版社排印本《历代名画记》。

谢巍：《中国画学著作考录》，上海：上海书画出版社，1998年7月，85页。
[唐]张彦远著，俞剑华注释：《历代名画记》，上海：上海人民美术出版社，1964年。

一、教化人伦，书画同体：绘画的功能与源流

《历代名画记》第一卷第一篇《叙画之源流》对绘画的功能和源流进行了论述，反映了张彦远对绘画本质的认识。南齐谢赫《画品》论绘画的功能：“图绘者，莫不明劝诫，著升沉，千载寂寥，批图可鉴。”张彦远进一步总结道：“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。”这段文字点出绘画具有“成教化，助人伦”的社会功能，“穷神变，测幽微”的认识功能，具有“与六籍同功，四时并运”的重要地位。有了绘画就可以“礼乐大阐，教化繇兴”，达到“揖让而天下治，焕乎而词章备”的效果。绘画的教化功能在于可以区分物象，帮人辨识善恶忠奸，明确纲纪法度，助人戒恶思贤，改善自我。

[唐]张彦远著，俞剑华注释：《历代名画记》，上海：上海人民美术出版社，1964年，1，3页。

二、以气韵求其画：张彦远详解六法

张彦远提出“以气韵求其画”，为兼顾形似与气韵提出了可行的绘画准则。张彦远总结上古之画“迹简意澹而雅正”，中古之画“细密精致而臻丽”，近代之画“绚烂而求备”，今人之画“错乱而无旨”。提出以气韵带动形似，作画追求物象的气韵，自然就能得到物象的形似：“以气韵求其画，则形似在其间矣”。“所以不患不了，而患于了，既知其了，亦何必了，此非不了也。若不识其了，是真不了也。”“了”是指“形貌采章”的巧密完备。形似不是为了形貌的“历历具足”，或物象的精巧细密，是要达到形神相容的境界。画家作画达到传神即可，不用过分在意形貌。比如张僧繇用笔疏简，“笔才一二，象已应焉”，只要传神到位，精炼的几笔就可画出形神俱全之像，可谓“笔不周而意周”。

周积寅：《张彦远与“六法”》，《东南文化》，1989年第1期，160页。

[唐]张彦远著，俞剑华注释：《历代名画记》，上海：上海人民美术出版社，1964年，37-38页。

徐复观著：《中国艺术精神》，上海：华东师范大学出版社，2001年，163页。

张彦远从“象物”入手解析“用笔”：“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。”张彦远把“骨法用笔”拆开，添以“立意”，将其与“应物象形”联系，使抽象的“用笔”概念化解为具体可见的操作步骤。

[唐]张彦远著，俞剑华注释：《历代名画记》，上海：上海人民美术出版社，1964年，23页。

张彦远提出时代和物象对“应物象形”的影响。在不同时代，物象本身可能发生变化，画面物象也随之而变。

唐代画家已掌握赋彩技术，张彦远称“空善赋彩”是不够的，绘画的难点依然是气韵和笔法。他评唐代绘画“绚烂而求备”，批评当时的一些画家“具其彩色，则失其笔法”，不能称其为画。

张彦远强调“经营位置”为“画之总要”。

张彦远认为“传移模写”是“画家末事”。

张彦远强调“六法”之间的联系。气韵是“六法”中最重要的部分，“古之画或能移其形似而尚其骨气”，所以高妙。张彦远批评“今之画人，粗善写貌，得其形似，则无其气韵”。绘画的成功不止于形似和色彩，更在于能否表现出气韵。张彦远将“象物”落实于“用笔”，其论述涉及了“骨法用笔”“应物象形”两法。对“随类赋彩”的论述亦涉及用笔：“笔力未遒，空善赋彩，谓非妙也”，“具其彩色，则失其笔法，岂曰画也！”

金维诺：《〈历代名画记〉与〈唐朝名画录〉》，《美术研究》，1979年第2期，60页。

[唐]张彦远著，俞剑华注释：《历代名画记》，上海：上海人民美术出版社，1964年，24页。

韓幹真跡

丁亥
韓幹筆



三、从自然至谨细：绘画品评的五等

论画著作自南朝开始分品。暂不论品第名称的具体差异，庾肩吾《书品》分上中下三品，每品又分为上中下，共九等；谢赫《古画品录》分六品，姚最《续画品》续《古画品录》，但未分品；初唐李嗣真《画后品》失传，《书后品》沿用三品九等分法，在上上品之前新列“逸品”，共十等；中唐张怀瓘《画断》失传，《书断》以“神品、妙品、能品”取代上中下三品。《历代名画记》也采用三品九等分法，但稍作改动：上品上，上品中，上品下，中品上，中品中，中品，中品下，下品，下品下。

陈池瑜：《神妙能逸：中国书画品评理论的演变》，中国社会科学报，2012年5月，1页。

张彦远《论画体工用拓写》保留了三品九等分法，以“自然、神、妙、精、谨细”对应绘画三品九等中的五个等级，赋予其具体含义：“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。”“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。”张彦远“立此五等”，希望“以包六法，以贯众妙”。

[唐]张彦远著，俞剑华注释：《历代名画记》，上海：上海人民美术出版社，1964年，38页。

张彦远以“自然”为绘画的最高等级，具有一定创新意义。

“自然”来自老庄哲学，形容道生万物，无创造之心，无创造之迹，一若万物自己创造了自己。绘画的“自然”能体现出道的精神，达到道创生万物的境界。与“神”比，“自然”能超越理智构思的局限，表现出“玄化亡言，神工独运”的天道。

张彦远《论画体工用拓写》并未阐释“神、妙、精、谨细”四等的具体含义。从字面上看，“神”已达通神境界，“妙”能画面精妙，自然尽意，“精”能精致生动，“谨细”是“精之为病也”，只剩下慎重细密，流于琐碎，缺乏气韵神韵。

徐复观著：《中国艺术精神》，上海：华东师范大学出版社，2001年，164页。

朱景玄《唐朝名画录》品评绘画还提出了“逸品”概念，放在“神、妙、能、逸”四品之末，评价那些“非画之本法”，画法超逸，不同流俗的绘画。其后，宋代黄休复《益州名画录》把逸格定为第一，即“逸、神、妙、能”，并曰：“画之逸格，最难其俦。拙规矩于方圆，鄙精研于彩绘。笔简形具，得之自然。莫可楷模，出于意表。故目之曰逸格尔。”从张彦远提出画有五等“自然、神、妙、精、谨细”，以“自然”为上品之上，到黄休复“逸品”要“得之自然”，思想一脉相承，影响了后世创作，尤其成为文人画的创作和审美追求。“元四家”之一倪瓒即说“聊写胸中逸气”，“逸笔草草”，简淡清幽，为后人推崇。

郭若虚《图画见闻志》

郭若虚，并州太原（今山西太原）人，生卒年不详，曾任供奉库使、辽国使节接待官、左藏库副使、辽国贺正旦副使等，著有《图画见闻志》。根据陆心源的考证，郭若虚是北宋初郭守文的后代。郭守文卒赠侍中，封谯王，二女儿是真宗穆皇后。郭若虚原本家藏书画丰富，父亲去世后，这些书画被族人瓜分。成年后的郭若虚尽力寻找、购买家中流失藏品，最终寻回十余卷。

[清]陆心源：《仪顾堂题跋》卷9《图画见闻志跋》，《续修四库全书》编纂委员会编《续修四库全书》第930册，上海：上海古籍出版社，1995年，104页。

郭若虚认为张彦远《历代名画记》之后的画史著作重叠错乱甚多，因此“考诸传记，参校得失”，编写完成《图画见闻志》。《图画见闻志》“续自永昌元年，后历五季，通至本朝熙宁七年，名人艺士，编而次之”，是张彦远《历代名画记》的续作。其沿袭《历代名画记》先叙论、后传记的书写体例，编述唐末五代至北宋前期的绘画发展、画家传记和画史轶事，保存了大量的绘画史料。

《图画见闻志》第一卷为叙论，对张彦远《历代名画记》有所继承，亦有郭若虚的个人观点。第二至第四卷为画家传记，记述唐末至北宋二百八十余位画家的生活事迹，评价其绘画特色和艺术成就，这三卷的传记分类方式略显混乱。第五卷为故事拾遗，第六卷为近事，这两部分为《历代名画记》所无，与画家传记起到了互补作用。

郭若虚在叙论中对一些问题提出了自己见解。在《叙自古规鉴》中，郭若虚提出绘画可以“指鉴贤愚，发明治乱”，这是张彦远《叙画之源流》绘画使人知善恶、辨忠奸、明纲纪、备法度的延续。《论衣冠异制》中，郭若虚称“自古衣冠之制，荐有变更，指事绘形，必分时代”，是张彦远《论传授南北时代》同一物象的画法随时代有所改变的继承。

《论制作楷模》中详尽地叙述了画人物、衣纹、林木、山石、畜兽、龙、水、屋木、翎毛等物象的种种形态样貌，提出绘画物象要符合其各自不同的身份、样态、朝代和品类等。《论气韵非师》继承张彦远“气韵生动”一说，提出“气韵生知”。《论用笔得失》继承《论顾陆张吴用笔》的“意存笔先”，提出“笔周意内”和用笔的“版、刻、结”三病。《论曹吴体法》肯定了“曹、吴”所指为曹仲达和吴道子。《论吴生设色》评其所见吴道子所绘壁画卷轴“落笔雄劲而有傅彩简淡”，对相关画史有所补充。《论妇人形相》批评时人所画女性形象“贵其姱丽之容，是取悦于众目，不达画之理趣也”。

《论三家山水》总结北宋山水画家及其绘画特点，将李成、关仝和范宽三人推为典范。《论黄徐体异》品评黄筌、徐熙二人的花鸟画风格，探讨其风格形成的原因。《论画龙体法》品评当时的画龙方法。《论古今优劣》认为比较古今画作优劣要分具体情况，佛道人物、仕女牛马近不及古，但山水林石、花竹禽鱼则古不及近，这种客观中立的态度有别于唐朝张彦远厚古薄今的倾向。

根据谢巍《中国画学著作考录》，《图画见闻志》版本主要有《津逮秘书》本、《佩文斋书画谱》本、《四库全书》本、《学津讨原》本、《绘事萃编》本、《四库丛刊续编》本、《丛书集成初编》本等等。

谢巍：《中国画学著作考录》，上海书画出版社，1998年7月，143页。

一、如其气韵，必在生知：郭若虚论“气韵非师”

“气韵”自顾恺之传神论发展而来。谢赫提出“气韵生动”，将其视为六法中最重要的法则。张彦远提出“以气韵求其画”，以气韵带动形似，以达到兼顾形似与气韵的效果。郭若虚在前人基础上提出“气韵非师”，主要包含三层意思。

郭若虚认为，气韵与“骨法用笔”等其它五法不同“必在生知”，气韵不可通过后天的学习、精巧的方法或漫长岁月的积累而获得，而是自然而然便具有的。郭若虚以“杨氏不能授其师”、“轮扁不能传其子”为例，说明气韵无法通过传授给予他人，只能来自于天际，出自于灵府。

郭若虚《论气韵非师》明确提出了人品与气韵之间的关联，认为人品高，则气韵高，则“生动”。郭若虚认为，自古以来最精妙的绘画作品都是“轩冕才贤，岩穴上士”所作，这些人“依仁游艺，探赜钩深”，将自己的高雅才情与世间的幽深奥妙寄托于绘画之中，其绘画因而气韵周全，弥足珍贵。

郭若虚提出书画乃“心印”，意为“本自心源，想成形迹，迹与心合，是之谓印”，实际是指绘画是画家心意、情感、精神的外化表现。书画乃心声、心画，“发之于情思，契之于绡楮”，通过书画便可分辨君子与小人、高贵与卑贱。

徐复观《中国艺术精神》总结“气韵非师”：“为山水传神的根源，不在技巧，而出于艺术家由自己生命超升以后所呈现出的艺术精神主体，即庄子所说的虚静之心，也即是作品中的气韵；追根到底，乃是出自艺术家净化后的心，所以郭若虚说：‘凡画，气韵本乎游心。’心的自身，为技巧所不及之地，所以说这是‘不可学’，而是‘生而知之，自然天授’。”郭若虚虽然在《叙自古规鉴》中言明了绘画有“指鉴贤愚，发明治乱”的明劝诫、著升沉的功用，但在《论气韵非师》中却一直强调画家的主体意识与人格精神对于绘画的影响，是“个体生命意识在绘画中的自觉”。《论用笔得失》也有强调画家本人的作用：“大率图画，风力气韵，固在当人，其如种种之要，不可不察也。”

徐复观：《中国艺术精神》，北京：商务印书馆，2010年，204页。

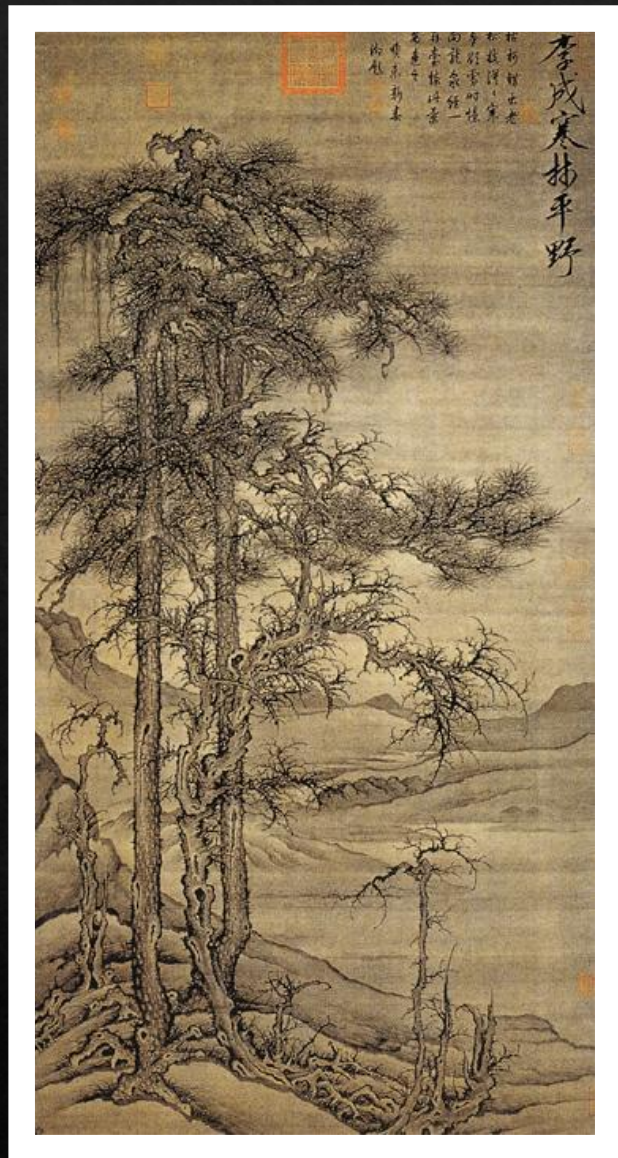
郭若虚虽然强调气韵的“生知”与“天授”，却将这种禀赋归结于富有高雅才情的特殊“人品”，这种“人品”依然是可以通过“依仁游艺，探赜钩深”获得的。以仁爱为核心，用六艺之教陶冶身心，探索幽深难见之处，求得其中深意，不断完善人格与修养，端正人品，丰富胸襟，如此，所作绘画也可气韵周全。

郭若虚认为气韵与笔画息息相关，用笔产生气韵，气韵高清则笔画壮阔：“大抵气韵高，笔画壮，则愈玩愈妍”，相反如果气韵凡陋，笔迹懦弱，久观则意味索然。用笔应连贯，“自始至终，笔有朝揖，连絪相属，气脉不断”，否则就会出现“版”、“刻”、“结”的弊病。“版”指腕力羸弱，画中物象平扁，缺乏圆浑的立体感，“刻”指运笔迟疑、心手不应，棱角乱生，“结”指下笔聚散不定，物象凝滞，不能流畅。

二、三家鼎峙，百代标程：郭若虚论北宋山水画

郭若虚在《论三家山水》中，首推李成、关仝、范宽，称这三个人构成了北宋山水画的三家鼎立之势，其他画家如王维、李思训、荆浩等皆无法与其相比：“画山水唯营丘李成、长安关仝、华原范宽智妙入神，才高出类，三家鼎峙，百代标程。”他对三家山水的风格特色进行了总结与比较，认为李成“气象萧疏，烟林清旷，毫锋颖脱，墨法精微”，关仝“石体坚凝，杂木丰茂，台阁古雅，人物幽闲”，范宽“势状雄强，抢笔俱均，人屋皆质”。

[宋]郭若虚著，俞剑华注释：《图画见闻志》，南京：江苏美术出版社，2007年，32页。



传[宋]李成《寒林平野图》，绢本墨笔，纵120厘米，横70.2厘米，台北故宫博物院藏
[北宋]李成、王晓《读碑窠石图》，绢本墨色，纵126.3厘米，横109.4厘米，日本大阪市立美术馆藏



[宋]范宽《雪景寒林图》，绢本，水墨，纵193.5厘米，横160.3厘米，天津市博物馆藏



[五代]关仝《关山行旅图》，绢本墨色，纵144.4厘米，横56.8厘米，台北故宫博物院藏

郭若虚在《论徐黄体异》对谚语“黄家富贵，徐熙野逸”涉及黄筌、徐熙的不同花鸟画风格进行了分析。

黄筌与徐熙在风格上大有不同，所谓的“富贵”与“野逸”，既指描绘对象，又指风格，包括笔墨、设色等。简而言之，前者工致富丽，有富贵之气，后者逸气横生，有江湖野趣，但两者皆有娴熟的造型能力与精湛的笔墨、设色技巧。这是其各自志向与身份的表现。



[五代]黄筌《写生珍禽图》，绢本设色，41.5x70.8，北京故宫博物院藏



[五代]徐熙《雪竹图》，
绢本水墨，纵151.1厘米，
横99.2厘米，上海博物院藏

石涛《苦瓜和尚画语录》

石涛（约1640-1718年），本姓朱，字若极，小字阿长，是明太祖朱元璋的后裔，第二代靖江王朱赞仪的十世孙。明亡清兴之际因避乱出家为僧，拜旅庵本月禅师为师，法号原济（亦书元济），字石涛，又号苦瓜和尚、清湘道人、瞎尊者等，晚年多用大涤子之号。石涛一生云游四方，阅历十分丰富，他曾居于宣城、南京，后北上，居于北京、天津等地，结交了许多王公大臣。石涛晚年定居扬州，并弃佛入道，其间多与文人画家交游往来，书画风格也日臻成熟。康熙二十三年（1684年）、二十八年（1689年）皇帝南巡之时，石涛曾分别在南京和扬州接驾。他虽与八大山人同为明代皇室后裔，但不同的是，明亡时石涛尚且年幼，对国破家亡的感受并不十分强烈，且老年时故国之思渐淡，因而他的画中亡国之痛、遗民之恨并不明显。

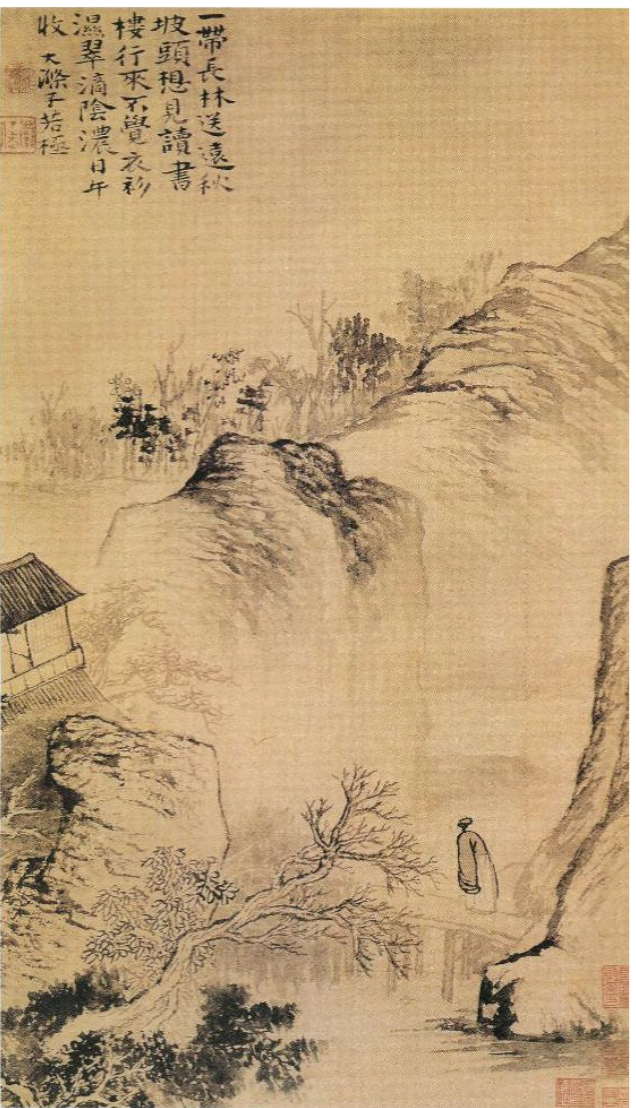
石涛是卓有成就的画家和绘画理论家，他既主张师法古人，又主张不拘成法、有所创新，因此绘画风格千变万化，笔墨洒脱不俗，一洗前人窠臼。他既有笔墨纷披，恣意纵横之作，又有苍劲清雅一路，还有洗练简化之作。他的绘画一洗明代以来的萎靡秀媚之风，激情澎湃，笔墨构图灵活洒脱，充满了生机与活力。



[清]石涛《搜尽奇峰打草稿图》，纸本墨笔，42.8x285.5，北京故宫博物院藏

〔清〕石涛《山水清音图》，纸本墨笔，纵
102.5厘米，横42.4厘米，上海博物馆藏

〔清〕石涛《长夏山居图》，纸本墨笔，纵51厘
米，横29.5厘米，沈阳故宫博物院藏



《苦瓜和尚画语录》是一个完整的美学思想体系。该体系以“一画”论为核心和基础，分别论述了绘画当中的各类具体问题，见解独到，内容丰富而有条理，且充满辩证思考和哲学意味，包括：绘画的方法与规则、“法”与“障”的关系、“受”与“识”的关系、笔墨问题、运腕方法、山川形态与画法、“质”与“饰”的关系、构图问题、画家胸次问题、书画相通之理、山水的“比德”问题等等。

《苦瓜和尚画语录》共有十八章，分别是《一画》《了法》《变化》《尊受》《笔墨》《运腕》《綢緼》《山川》《皴法》《境界》《蹊径》《林木》《海涛》《四时》《远尘》《脱俗》《兼字》《资任》。分别论述了绘画当中的各类具体问题：一、《了法》章与《变化》章讲绘画的方法与规则，以及“法”与“障”的关系，认为画家应当具古以化，借古开今，不应该被画法所束缚；二、《尊受》章讲“受”与“识”的关系，认为画家应当尊重自己的直接感受；三、《笔墨》《运腕》《綢緼》三章主要讲笔墨问题，认为作画要有笔有墨，达到笔墨交融的浑然状态，并谈及具体的运腕方法，以避免“形势不变”“画法不变”“蒙养不齐”“山林不备”等弊病，还提出了“蒙养”与“生活”的概念；四、《山川》《皴法》章讲画中的山川形态与画法，即“质”与“饰”和各种皴法，提出“峰与皴合，皴自峰生”的契合关系，以及“山川与予神遇而迹化”的境界；五、《境界》《蹊径》章讲画中的构图，以及“对景不对山”“对山不对景”“倒景”“借景”“截断”“险峻”等六则章法；六、《林木》《海涛》《四时》三章分别讲画树、画水和四时景色的方法；七、《远尘》《脱俗》讲画家胸次，即应该脱去尘俗以及物欲；八、《兼字》一章讲书画相通之理；九、《资任》章讲山水的“比德”，即山水也具有人的道德与精神气质。

一、一画与众画：绘画创作的根本法则

“一画”是石涛画学的元范畴，其画论的一切观念和命题都是由此生发并归结于此的。但这个概念比较抽象，因此辨别“一画”为何意乃是首要任务。从字面意义来看，“一画”即一笔一画，即具体实在的笔墨线条，是绘画最原始最基本的元素。东汉崔瑗在《草书势》中就曾提到“一画”，张彦远在《历代名画记叙论》中也曾提到“一笔书”“一笔画”，孙过庭《书谱》中也有“一画之间，变起伏与峰杪”，都是这个含义。

《苦瓜和尚画语录》中，“一画”共出现近29次，其中只有极少数所指为具体的笔墨线条，如《皴法》章中“一画落纸，众画随之”，《运腕》章中“一画者，字画下手之浅近功夫也”。在绝大多数情况下，石涛所谓“一画”都是指“众有之本”“万象之根”，即绘画创作的根本和最高法则。“一画”与哲学上的“一”有相通之处，都是指宇宙万物的根本，是统一本质和统一规律。“一”的概念贯穿于儒道释各家学说中，在自然界和人类社会中都有重要意义。

石涛认为，画家挥毫作画，始于一画，成于一画，终于一画。“一画”之法可以囊括世间所有纷繁景象，表现“众有”和“万象”，即使千千万万的笔墨也是从“一画”开始，以“一画”结束的。只有掌握“一画之洪规”，“以一画具体而微”，才能够深入物理，曲尽物态，将山川人物、鸟兽草木、池榭楼台等世间景象付诸尺幅之上、方寸之间，也可以将无形、复杂的思想情感表现出来。

石涛所谓“一画”，既是指绘画中具体的笔墨线条的表现形式，还指绘画创作，甚至宇宙万物的根本规律与法则。它可以是一种笔墨形式，一种创作法则，也可以是一个哲学概念，一种艺术境界，全面系统地贯彻了石涛的画学思想。

“一画”是存在于万物之中的，从万物而来，没有万物的存在就没有“一画”，有了一画，才能表现出万画的多变。因此，一画与万物，或“众画”是相互依存的辩证关系，前者是后者的根本，同时又存在于后者之中，后者是前者的衍生，却又提供了前者存在的基础，两者密不可分。

石涛说：“立一画之法者，盖以无法生有法，以有法贯众法。”可见一画之法是一种至法，是绘画的最高法则，是石涛的绘画美学思想体系中的核心范畴。他在《苦瓜和尚画语录》中提出了许多画学命题，皆是以“一画”作为基础与根本。

二、无法与有法：绘画创作的自我与创新精神

在石涛的理论体系中，“一画”是绘画的根本法则。他在《了法》章中指出，“一画者，非无限而限之也，非有法而限之也”（《了法章第二》），绘画既不是没有任何法规的约束而强加限制，也不是固守某一成规不变。“无法则于世无限”，即使是古人在作画时也曾经创造过绘画法则，没有法则便毫无约束，但是画家却不能被法则役使和束缚。他明了了“法”与“障”的关系，认为“法无障，障无法。法自画生，障自画退”（《了法章第二》），即运用法则却不能陷入法障，若陷入法障就相当于没有法则，所有的成法都产生于绘画实践，法障也会在绘画实践中消失，只有“法障不参”，画道才可以彰显。

在《变化》章中，石涛又阐明了“法”与“化”、“经”与“权”的辩证关系：“凡事有经必有权，有法必有化。一知其经，即变其权，一知其法，即功于化”（《变化章第三》）。其中“经”指经常，“权”指变通，“法”指法则，“化”指变化。石涛主张“具古以化”，反对“泥古不化”，认为一画乃是“天下变通之大法”，画家应当通晓古法并加以变通运用，不能使见识局限于模仿方面，应当“借古开今”，正确认识古代绘画中的法则却不必要墨守成规，应该予以变化和发展。还应该“笔墨当随时代”，每个时代的笔墨应当反映当时的时代气象与精神。在石涛看来，最高的法则，即所谓的“至法”，并不是没有法则，而是“无法而法，乃为至法”。真正高明的画家作画看起来好像恣意而为不受约束，实际上是将法则运用得炉火纯青不露声色，或是创立了新的法则的原因。

《苦瓜和尚画语录》中，处处可见石涛对于仿古拟古的鄙夷和对创新精神、“自我”精神的宣扬。《变化章第三》：“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。纵有时触著某家，是某家就我也，非我故为某家也，天然授之也，我于古何师而不化之有？”石涛提出作画是“借笔墨以写天地万物，而陶泳乎我也”，认为自我和山川之间的关系是相生的，“山川使予代山川而言”“山川脱胎于予也，予脱胎于山川也”“山川与予神遇而迹化”等等，这在当时仿古的环境下，不可谓不振聋发聩。

石涛还主张作画要从于内心，以心来支配手腕，进而掌控笔墨，“画受墨，墨受笔，笔受腕，腕受心”（《尊受章第四》），因为“画从心而障自远矣”（《了法章第二》）。在《尊受》章中，石涛提出了“受”与“识”的概念。“受”是直观的感性认识、形象思维。“识”指间接的理性认识、抽象思维。他提出了“尊受”的必要性：“得其受而不尊，自弃也；得其画而不化，自缚也。夫受，画者必尊而守之，强而用之，无间于外，无息于内。”意思是在对外界的观察和绘画创作时要发挥自己的主观感受，还要将这些感受不断地提炼消化。石涛在叙述自己的创作过程时说：“意动则情生，情生则力举，力举则发而为制度文章”（石涛《墨笔山水跋》）。如此意动、情生、力举，作画时方能够变化无穷。在“尊受”之外，石涛还强调要“重识”“先受后识”，将主观情感升华为一种哲理性的思考。

如何做到“尊受”？石涛在《远尘》《脱俗》两章中给出了答案，即不能被外物遮蔽内心，不能被笔墨所役使，不可劳心刻画，要脱去蒙昧习气、明达变通，心要淡若无物。要“受事则无形，治形则无迹；运墨如已成，操笔如无为”（《脱俗章第十六》）。最终“思其一则心有所著”，“达到了心与物，人与天的同一，那就是‘一画’在手，彻底进入化境，心自然‘著而快’，因而能画之入微，天机发露，入不可测的境界。”

楚默：《中国画论史》，上海：百家出版社，2002年10月，465页。

三、蒙养与生活：绘画的外在形式与内在精神

石涛沿用了荆浩等人的观点，认为作画要“有笔有墨”，两者不可或缺，强调笔墨的结合。“古之人有有笔无墨者，亦有有墨无笔者，非山川之限于一偏，而人之赋受不齐也。”有人作画重用笔，注重笔的转折软硬，有人重用墨，注重墨的浓淡深浅，这并非是山川自有的特点，而是因为画家本人的感受所造成的。

但石涛不再将笔墨局限于技法的范畴，他认为笔墨还要具备“蒙养”和“生活”。这是石涛在《苦瓜和尚画语录》中提出的全新命题。他认为“山川万物之荐灵于人，因人操此蒙养生活之权”，可见其重要性。“蒙养”并非指人的学识修养，而是指客观审美对象（山川万物）以及绘画形象的“内在生命力”或“内在精神”、“内在美”，与传统画论中的“神”“气韵”等概念有所接近。“生活”并非人们的日常生计，而是指绘画的外在视觉形象以及笔墨等形式美因素的生动活泼以及具体表现。

杨成寅：《石涛画学》，西安：陕西师范大学出版社，2004年9月，21-25页。

“墨非蒙养不灵，笔非生活不神。能受蒙养之灵，而不解生活之神，是有墨无笔也。能受生活之神，而不变蒙养之灵，是有笔无墨也。”（《笔墨章第五》）意即笔法须要有外在的生动表现才有神韵，墨法须要有内在韵味才有灵气，只有内在精神缺乏外在表现就是有墨无笔，只有外在表现缺乏内在涵养就是有笔无墨。另外还有：“以墨运观之，则受蒙养之任。以笔操观之，则受生活之任。”（《资任章第十八》）意指用墨的功能是要体现自然万物的内在生命和韵味，运笔的功能是要表现具体状貌形态。如此“蒙养”与“生活”一是内在，一是外在，可以理解为艺术作品的意蕴（内容）与形式两个方面，分别对应着山川的“质”与“饰”，既相互区别又密不可分。

“蒙养”和“生活”是“一画”理论的落实，是笔墨技法的深化，贯穿于客观审美对象（天地万物）、绘画作品（绘画形象）、绘画工具手段（笔墨及其形式美），是整个绘画创作的全过程、全部因素中的决定性因素。

四、资任与比德：绘画的主体与客体

《苦瓜和尚画语录》中，石涛在《山川》《林木》《海涛》等章节中列举了山水树石自然形态的千变万化。在最后的《资任》章中，他继承了传统的“比德”观念，对“智者乐水，仁者乐山”有所丰富和发扬。他认为“古之人寄兴于笔墨，假道于山川……已受山川之质也”，无论是自然万物还是画中笔墨，都寄托了人的情感与思考，赋予了山“仁”“智”“文”“武”“动”“静”“礼”“和”“谨”，“德”“义”“道”“勇”“法”“察”“善”“志”等精神内容和道德观念，从而将人与自然，即绘画的主体与客体联系了起来。

在此基础上，石涛提出了“资任”的概念以收摄全篇，这是《苦瓜和尚画语录》中最为难解的内容。简要说来，“资”指“资取、凭借”，“任”指“赋予，授予”或“制约”，“资任”在本章中则指“挖掘山川的审美表现力与趣味”。

山和水的存在与形态是由于“天”，即自然的赋予，从而具有了种种神情意味与内在精神，不可随意改变和强加。至于画家，也是接受了“天”赋予的能力来完成作画的使命。每当作画时，先要资取山川万物原本所具备的东西，然后才能付诸笔下，如果缺乏“资任”这一过程，所画景象必然会局限或者肤浅，不能够表现其全部内容，抑或有了根本性的错误。石涛在此处实际强调的是主客体的统一，画家要根据山川万物所被赋予的本性来作画，把握山水之神韵精髓，而不能单凭主观臆造随意发挥。

画家“任山水”，即画山水的时候，不在于画多少景物，而在于可以有所掌控，可以取舍和提炼，“任不在广，则任其可制，任不在多，则任其可易”；不在于刻意的笔墨表现，而在于笔墨可以描绘物象、传达感受，“任不在笔，则任其可传，任不在墨，则任其可传”；不在于描绘山水形态本身，而在于要表现山的巍峨不动与水的灵活流动，“任不在山，则任其可静，任不在水，则任其可动”；不在于一味摹古或照抄他人，而在于借鉴他人经验却不被拘束，形成自我特色。总而言之，“是任也，是有其资也”，画家作画，不仅仅是为了表现山水形态与笔墨技法，也不是为了模仿他人，而是为了资取自然万物本身所具有的神情意味，既有外在形象，又有内在精神，这实际上也是“蒙养生活”的道理所在。

石涛的《苦瓜和尚画语录》以“一画”为核心，将其视作绘画创作的根本法则，并以此为基础论及绘画创作的各个方面，包括笔墨皴法、执笔运腕、构图布局、山水形态、书画同源等具体内容。他还将绘画置于哲学层面上进行思考，探讨画家的创作法则（无法有法）、创作心理（远尘脱俗）、审美认识（受与识）、审美主客体等，突出画家的主体意识与创新精神，在当时的仿古风气中尤为可贵。石涛还十分强调对立统一的辩证原则，他提出了许多画学概念，如一画与万画、无法与有法、蒙养与生活、受与识、笔与墨、法与化、经与变等等，都是相辅相成又相互制约的辩证关系。因此可以说，《苦瓜和尚画语录》体系完整严密，内容丰富广博，充满哲学思辨，影响重大。

《历代名画记》参考书目：

1. [唐]张彦远著，俞剑华注释：《历代名画记》，上海：上海人民美术出版社，1964年。
2. 卢辅圣，舒士俊编《〈历代名画记〉研究》，上海：上海书画出版社，2007年。
3. 徐复观：《中国艺术精神》，北京：中国青年出版社，2010年。
4. 余绍宋：《书画书录解题》，香港：香港中美图书公司，1968年。

思考题：

1. 简述《历代名画记》的价值与意义。
2. 简述《叙画之源流》的基本观点和论据。
3. 对比《论画六法》与谢赫六法，简述张彦远的理论贡献。
4. 简述张彦远绘画品评的等级，及其理论贡献。
6. 简述顾陆张吴用笔的特点。

《唐朝名画录》参考书目：

1. [唐]朱景玄著，温肇桐注：《唐朝名画录》，成都：四川美术出版社，1985年。
2. 韦宾：《唐朝画论考释》，天津：天津人民美术出版社，2007年。
3. 宗白华著：《美学散步》，上海：上海人民美术出版社，1981年。

思考题：

1. 简述朱景玄《唐朝名画录》品评等级的特征。
2. 简要分析朱景玄“逸品”的价值与意义。
3. 结合前面几篇画论，总结“形”“神”这对概念在画论中的发展。

《图画见闻志》参考书目：

1. [北宋]郭若虚著，俞剑华注释：《图画见闻志》，南京：江苏美术出版社，2007年。
2. [宋]刘道醇：《圣朝名画评》，见卢辅圣主编：《中国书画全书》第一册，1993年，446-459页。
3. 彭莱：《郭若虚“气韵非师”说与北宋文人画思潮》，《文艺研究》，2016年第3期，133-144页。

思考题：

1. 简述郭若虚“气韵非师”论的内涵。
2. 结合《论三家山水》和具体的绘画作品，谈一谈北宋山水画的风格特点。
3. 简述郭若虚对“黄徐体异”的认识。

《苦瓜和尚画语录》参考书目：

1. [清]石涛著，周远斌点校纂注：《苦瓜和尚画语录》，济南：山东画报出版社，2007年8月。
2. [清]石涛著，俞剑华注译：《石涛画语录》，南京：江苏美术出版社，2007年。
3. 苏荟敏著：《石涛〈画语录〉美学思想研究》，北京：中国社会科学出版社，2011年。
4. 朱良志：《石涛研究》，北京：北京大学出版社，2005年4月。
5. 卢辅圣主编：《石涛研究》，《朵云》第56集，上海：上海书画出版社，2002年。
6. 韩林德：《石涛与〈画语录〉研究》，南京：江苏美术出版社，1989年。

思考题：

1. 试结合具体画作分析石涛绘画中的创新性，以及他如何体现“笔墨当随时代”的。
2. 试分析中国古代绘画中的“比德”观念，以及石涛的“资任”说。
3. 石涛的“一画”指何？