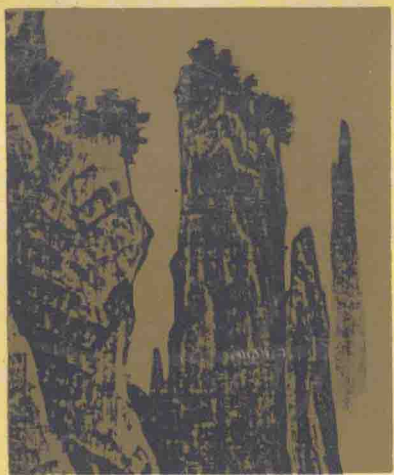


中國畫史 論辨



● 阮璞 著

陝西人民美術出版社

中國畫史論辨

阮璞 著
陝西人民美術出版社

（陕）新登字003号

责任编辑 范茂震

装帧设计 姚正选

中国画史论辨

阮 璞 著

陕西人民美术出版社出版发行

（西安北大街131号）

新华书店经销 汉中地区印刷厂印刷

850×1168毫米 32开本 8.375印张 5插页 170千字

1993年7月第1版 1993年7月第1次印刷

印数：1—3,000

ISBN 7—5368—0352—4/J·315

定价：9.80元

目 录

1. 谢赫“六法”原义考…………… (1)
2. 美术史以“盛唐”标目,按“四唐”分期,实乏科学
根据…………… (56)
3. 王维之诗派、画派、禅派…………… (66)
4. 首倡“画是无声诗”之说者实是王维…………… (73)
5. 张彦远之书画异同论…………… (80)
6. 《历代名画记》运用前人文献多有点窜曲解处…………… (94)
7. 苏轼的文人画观论辨…………… (102)
8. 对董其昌在中国绘画史上的意义之再认识…………… (165)
9. 由“四王”名目之递演见“四王”画派之历程…………… (218)
10. 明清人所说古人“善画不以画行”之不足信…………… (241)
11. 对禅宗盛行影响绘画发展假说之滥用…………… (247)
12. 所谓“中国艺术是线的艺术”质疑…………… (254)
13. 对“以大观小”“折高折远”之曲解…………… (259)

谢赫“六法”原义考

新近我读到两篇对谢赫“六法”的“新标点（按：实为新断句）问题”开展讨论的文章，莫不由“六法”标点问题寻根究底，最终仍是回到应当如何正确解释“六法”这个老问题上去。我从中受到启发，颇想借此机缘，谈谈我平日对此问题的看法。为了抓住重点，我只想在我这篇文章中仅仅着重于探索谢赫“六法”的原义这一带根本性的问题。因为我一直感到，如果不弃绝后人特别是明清人和近现代人所加给“六法”的五花八门的诠释，而奢想从这个一哄之市当中加以是是非非，以求扯清“六法”的问题，那真好比是“治丝而棼之”，越想扯清反而越扯不清。只有冲破后人诠释的重重迷雾，径直寻绎谢赫《画品》原书，根据原书文字的训诂章句进行老老实实的讲解，同时也要以理论联系历史实际，即结合谢赫所处时代绘画以及整个文艺的发展的实际状况进行符合历史事实的分析，这样才能做到在年湮代远、异说纷纭的局面之下，还谢赫“六法”以其本然自具的原义，而只有如此，才能真正谈得上把它变成我们今天应当有批判地加以继承的一份珍贵的历史遗产。

古今关于“六法”的言论亦云伙矣！从片言只语直到成册的专书，真是多至不可究诘。这是由于，一方面，“六法”的提出，在谢赫虽然本意只是旨在为品评画家们画艺的优劣制订

出几条标准,但在客观效果上,“六法”所体现出的真理的普遍性及其体系的精密性却为尔后我国绘画的创作和批评提供了坚实的理论基础,这就是为什么我们都管它叫“六法论”,为什么郭若虚要评它曰:“六法精论,万古不移”,以及为什么不论何人论画总不能不触及到“六法”,以至出现“言必称六法”的原因之所在了。另一方面,谢赫虽然在标举“六法”的名目,并运用“六法”以品评二十七位画家的画艺时也曾对“六法”的真谛有过点滴的表述,但他的表述毕竟是有如神龙乘云,时露一鳞半爪,非常语焉不详,这就不但给后人留下非加诠释不可的课题,而且也给后人任情逞臆地侈谈“六法”留下足够的余地。不少人诠释“六法”,在主观愿望上虽是希图忠实地敷阐“六法”原义,只因他们受到各自所处时代谈艺风习的左右和他们个人论画旨趣的局限,难免不在诠释之中属杂进远非谢赫始料所能及的某些见解,以至把谢赫“六法”原义弄得若明若昧,毫厘千里。至于另有一种人,其诠释“六法”,用意本来就在于借题发挥,假托“六法”之名以行为自家说法之实,甚至“强古人以就我范”,即使把谢赫“六法”变成“现代化”、“西方化”也在所不惜。无怪乎早在三十年代,童书业先生针对当时在“六法”问题上各执一说,聚讼不休的情况,提出这样一个解决问题的办法:“所谓‘六法’,照字面解释本很明了,用不着深求。但无论什么原来很平淡的东西,一经后人解释,便越说越玄妙,几乎令人不可理解了。我们知道要解释某人的议论,最好是从本人著述里去寻找证据,所谓‘以经解经,可以难一切传记’,现在我们就从《古画品录》(按:此书原名应为《画品》,说见后)本书里寻求‘六法’的解释”。(《唐宋绘画谈丛·所谓‘六法’的原义》)对于

童先生这种有所激而云然的心情，我是完全理解的。特别是童先生在这里提出的“解经”二字的譬喻，即把我国一部最古的经典性的画论专书《画品》比作“经”，而把后人对它所作的种种诠释比作经学家们所作的“传”与“记”，认为我们要像“解经”那样来对待《画品》一书的研究工作。对于这一点我是极其赞赏的，因为它比喻得十分中肯。可不是吗？当那些本为解经而作的“传”与“记”走向自己的反面，对于解经不但无益，反而有损的时候，确有必要应像古人所说的那样做：“扫空注脚始明经”。对于《画品》来说，这就是必须将后人对于《画品》一书所作的的不据事实、徒滋荧惑的种种注疏一扫而空之，径直求诸《画品》本身，我们才有可能对“六法”的原义获得最具权威性的、来自第一手材料的正确解释。在这一点上我是完全同意童先生的主张的。不过，在对《画品》进行“解经”的方法上，我认为倒不一定必须局限于“以经解经”这一种方法。古人解经所常用的起码方法，无非是训诂、句读之类，我们除了运用《画品》本书来解释《画品》之外，为什么不可以从《画品》成书以前的时代或同时代的其他著作中探求其词语的出典和理论的根源来作为解释《画品》的依据和佐证呢？再说，即使是后人对《画品》所作的“传”与“记”，例如张彦远《历代名画记》中有关“六法”的论述，只要我们对它能像刘歆治《春秋左氏传》那样，做到正确无误地“引传文以解经，转相发明，由是章句义理备焉，”那又何必一概加以排斥呢？

一、从对谢赫“六法”的“新标点问题”

谈到以治经之法来读懂《画品》

我很高兴地看到这次开展“新标点问题”的讨论。因为这正好涉及昔人治经首先必须解决的一个起码的问题，即章句之学或说句读之学的问题。

钱钟书先生在《管锥编》第四册第1352页，提出一个发人所未发的全新见解，认为应将谢赫《画品》首节（按：即序言）关于“六法”的那段文字读为：

“‘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。”

我们细绎谢赫原书这段文字的语意，认为钱先生这样断句确实是站得住脚的。这不仅从古汉语造句规律和表述特点来说，在全段文字中一连用了六个“是也”，这就清楚地向我们表明：每一“法”四个字，上二字是给该“法”所提出的名目，下二字是对此名目所作出的解释；下二字附以“是也”，分明是回答口气。这种句式，恰如刘勰《文心雕龙·情采》所云：

“一曰形文，五色是也；二曰声文，五音是也；三曰情文，五性是也”。而且从每一“法”四个字的涵义来说，上二字与下二字各为两字连成的词，上下二词各具独立的涵义。作为每一“法”名目的上一词，其涵义较虚，较涉于广泛的理论性问题；而作为每一“法”释文的下一词，其涵义则较实，较切于绘画实质性问题。可见从涵义上看，将上下二词分读，无疑也

是对的。至于从上下二词的相互关系来说，如果每一“法”仅有上一词而无下一词，则理论较空泛，无从扣入绘画实际；反之，如果每一“法”仅有下一词而无上一词，则其评论绘画只能是停留在一枝一节的技法问题上，无从提到应有的理论高度。将上下二词组合到一处，可以认为，上一词是为下一词所揭示的理论张本，下一词是为上一词所规定的应用于绘画的落脚点。我相信，按照钱先生这个新读法去探讨谢赫原书中这段语意，必将有助于我们对“六法”原义获得更加细致深入的理解。

不过，我在表明同意钱先生新断句、新标点的同时，还想补充一点意见。这就是，我认为张彦远在《历代名画记·论画六法》中将谢赫“六法”每一“法”的四字加以连读，即读为我们至今仍然相沿不改的四字偈句，即：“一曰气韵生动，二曰骨法用笔，三曰应物象形，四曰随类赋彩，五曰经营位置，六曰传移模写”，恐怕也不能遽责之为“破句失读”，“如老米煮饭，捏不成团”。因为张彦远在这里引述谢赫的“六法”，其用意乃是在于概述原书的基本语意，故不妨加以压缩，这与传录原文，必须一字不改地保存其原有字句和遵从其原有句读者究竟有所不同。考张彦远《历代名画记》一书，凡属引用谢赫对画家们的评语而标以“谢云”二字，莫不是撮其大意，而在字句详略上与原书殊有出入，可见张彦远引用“六法”一段，未必不同属此例。至其属于传录性质者，如在其传录顾恺之《论画》等三篇文字时，则无论其文字如何“相传脱错”，他都一仍其旧，不敢妄加增减改易、正如谢赫在表述“六法”的那段文字中一连用了六个“是也”应当值得我们注意一样，张彦远在这里将谢赫原文中一连六个“是也”悉数加以省略，

这一点同样应当值得我们注意，因为这正好表明这里用的是“举述法”，而不是用的“传录法”。对于这种压缩原文的举述，我们似不必责其在句读上应悉仍其旧。古人著作中引述其先代文字，为了压缩分量而将两句截搭成一句者，其例不一而足。如俞樾《古书疑义举例》说：“《说文》引《诗》，往往有合两句为一句者，如《齐风·鸡鸣》篇：‘东方明矣，朝既昌矣。’《日部》引作‘东方昌矣’。”又如王充《论衡·儒增篇》说：“儒书言：‘夏之方盛也，远方图物，贡金九牧，铸鼎象物而为之备’。”这后一句话“铸鼎象物而为之备”，就是将《左传·宣三年》“铸鼎象物，百物而为之备”两句话压缩截搭而成一句话的。我们不能责备许慎、王充这样做是对《诗经》、《左传》的“破句失读”，同理，我们也不能责备张彦远将“气韵”与“生动”压缩截搭成“气韵生动”（下同此例）的做法是“破句失读”。张彦远将“六法”每一“法”上下两个词连读成一个词，这也与我们今天惯说的“文明礼貌”、“爱国卫生”的情形一样。尽管像“骨法用笔”之类，细抠起来不无“捏不成团”的毛病，然而当这些已变成了习用的成语，也就会像许多字面相当费解的成语，如“倒阿授柄”、“为人作嫁”之类一样，仍然是可以表达十分丰富的内在涵义，为社会人士所乐于使用的。再说，我们今天谁都习惯使用的“明朗”、“强暴”、“集会”等词，在《尔雅·释言》上不都是应当读为“明，朗也”；“强，暴也”；“集，会也”的么？这里下一字本是对上一字的释文，去掉下一字尾巴后面的“也”字，有什么理由不可以将上下二字连接成词呢？更何况我们句读古书，实际上还存在着一个专讲“文义”与兼顾“文气”的问题呢？黄侃在《〈文心雕龙〉札记》一书

中曾经这样指出过：“文以载言，故文中句读亦有时据词气之便而为节奏，不尽关于文义”。“今谓‘句’、‘读’二名，本无分别，称句称读，随意而施。以文义言，虽累百名而为一句，既不治之以口，斯无嫌于冗长，句中不分读可也；以声气言，字多则不便讽诵，随其节奏以为稽止，虽非句而称句可也”。“学者目治之时，宜知文法之句读；口治之时，宜知音节之句读”。黄侃这些话，真可说是通论。因此我想，张彦远举述谢赫“六法”，其所以要将每一“法”的上二字与下二字连读成句，且各各去掉“是也”二字，这不仅在文义上也说得过去，而且在文气上更读得通畅。这决不应看成是“破句失读”，而应看成是兼顾文义、文气两方面的需要。

至于对“六法”文字如何标点的问题，我的意见是：在标点谢赫《画品》书中那段原文之时，不妨依照钱先生的标点法。而在标点我们今天仍在按照习惯使用的“六法”四字句时，则可将每一“法”看成是由上下两个词连接起来的一种复合词，可在上下两词之间加上一个连接号，使之写成如“气韵—生动”、“骨法—用笔”等的样子。至于征引张彦远以来的前人著作中的“六法”四字句时，我们不妨将它看成是四字成语，在四字中间可以不加任何标点。

我认为要想做到像古人治经那样地弄透谢赫“六法”的原义，更为重要的还是要把读懂《画品》的基础建立在准确训释每个字、每个词的古义上，这就是说，必须要讲点训诂之学。比如说最关重要的也是首先就要碰到的一个字——“六法”之“法”，这个字应作何解？名之曰“法”，何所取义？这就是个训诂学的问题。为了说明读懂《画品》一书必须略究训诂之学，我在这里姑且先举一个“但”字的例子来谈谈。“但”这

个字，古人视为“语词”，看似无关宏旨，实亦不容轻视。

《画品》一书有三处“但”字，在讲法上却不大相同。今人一概以现代汉语“但是”解之，非是。比如在序言的末尾，谢赫写道：“故此所述，不广其源，但传出自神仙，莫之闻见也”。这“但传出自神仙”的“但”字，今天不少同志都是把它当成现代汉语的“但是”来理解的，结果弄得上下文气不贯，很难讲通。试问，上句既然说此书所采体例，无取于广溯画源，即无取于断言某人出自某人，由某人更往上溯，又出自某人，这样广为穷源，最终必将绘画的源头追溯到“河出图”、“伏羲画卦”上去，从而得出“出自神仙”的结论；下句也是说尽管有这种“出自神仙”的荒诞传说，究竟谁也没有亲自闻见过。上下文原是一意直下，下文并不是对上文的一转，这中间怎么会无端出现一个陡然一转的“但是”呢？其实这里的“但”字并不是现代汉语的“但是”，它是古代汉语，它按照音近为训的规律应当作“徒”字解。“但传出自神仙”即“徒传出自神仙”，“空传出自神仙”的意思，这样训释“但”字，才能直承上文，说明上文“不广其源”的原因所在。其他两处“但”字，则应作“第”、“特”、“独”，即作“唯独”、“仅只”来解，于义方安。

对于《画品》来说，与训诂学紧密相关的，还有一个文体学的问题。我们知道，《画品》成书在齐梁之世，受当时风气的决定，它采用的是骈俪的文体。这种骈体文的特点，一是它句式整齐，讲究对仗声偶，所谓“编字不只，捶句皆双”，作对的字不仅词性要求铢两悉称，而且声调也要求低昂舛节。二是它措词典雅，讲究铉经铸史，几乎是无一字无出典，无一语无来历。为了对仗工稳，有时甚至不惜“变‘我’称‘予’”。

互文成句”。（《史通·杂说下》）谢赫《画品》全书虽非一骈到底，但在表述“六法”时，他将每两“法”做成一副对联，即将第一“法”与第二“法”、第三“法”与第四“法”、第五“法”与第六“法”各做成三幅对联。如第一“法”与第二“法”之间，“气韵”与“骨法”作对，“生动”与“用笔”作对；第三“法”与第四“法”之间，“应物”与“随类”作对，“象形”与“赋彩”作对。宁可犯“变‘我’称‘予’”的毛病，却断无不对之理。这就是为什么张彦远要删去六个“是也”而将每一“法”都读成整齐的四字句以及为什么后世对张彦远的读法都感到脍炙人口的原因所在。循着骈体文的规律解释文句中某个字的字义，可以从与这个字作对的字上得到参证之效。例如“生动”既是与“用笔”作对的，我们已知“用笔”是动宾结构，就不难判断“生动”同样也是动宾结构，这“生动”一词就不像后世那样作形容词解。（从姚最《续画品》起，就是作形容词用的）。又例如“随类”与“应物”作对，这个“类”字就其实际涵义来说，其实也是指的物，只是由于上句既说了“应物”，下句就不好再说“随物”，“物”字遂被换成“类”字，这也正是刘知几在讥笑姚最《梁后略》“得既在我，失亦在予”的换字法时所指出的“变‘我’称‘予’，互文成句”。又例如“位置”与“模写”作对，“模”与“写”既是两个互文同义的动词字，同理，“位”与“置”无疑也应当理解为两个互文同义的动词字，而不应当像现代汉语那样把“位置”作为所在的地方解。（说皆详见于后）。总之，如果我们不结合《画品》一书的文体特点而究明“六法”诸词的训诂，势难求得“六法”的原义。

还有一点要像古人治经那样对待《画品》一书的，就是我

们也必须稍稍讲一点校勘之学。首先在《画品》的书名问题上，我们应当比观互审，求得一个正确的答案。今天通称《古画品录》，此名盖始于郭若虚《图画见闻志》，其实此名既非原名，且又于义费解，尚不如郑樵《通志》及《宋史·艺文志》之称为《古今画品》者之较符此书品评古今画家二十七人的事实。其实此书应名《画品》，这不但可以从与谢赫《画品》同时问世的钟嵘《诗品》、庾肩吾《书品》等书名获得有力的旁证，而且更可以从谢赫在此书序言开宗明义的两句话——“夫《画品》者，盖众画之优劣也”这一具有无可辩驳的权威性的解答中把错案全部推翻。至于宋代李昉等所修《太平广记》第一百二十一卷袁褱事注云：“出谢赫《画品》”；李诫《营造法式》彩画条引文，亦称“谢赫《画品》”，俱足证明郭若虚所载此书之名并非原称。他如《益州名画录》引文之作《古画录》，《杜诗详注》引文之作《历代画品》，钱钟书先生《管锥编》引文之作《古画品》，诸名殆由辗转流传致讹，则可不必深究。至于“六法”名称在辗转流传中所造成的舛误和歧异尤多，例如“气韵生动”的“气韵”，有人写作“气运”；（如《津逮秘书》本《续画品》）也有人写作“气晕”；（如张庚《画征续录》）“生动”，有人写作“森动”；（如林纾《春觉斋论画》）“随类赋彩”的“赋彩”，有人写作“敷彩”，（如《图画见闻志》）有人写作“傅彩”；（如汪砢玉《珊瑚网》）“传移模写”四字，有人倒置为“传模移写”；（如《历代名画记》）甚至还有人把“应物象形”改写作“随物赋形”，（陈衡恪《文人画之价值》）诸如此类，看来似是小事，但对研究者来说，仍有厘定勘正之必要，否则会给我们的讨论问题带来混乱。至于《历代名画记》所引《画

品》中谢赫对于自陆探微至丁光总共二十七人的评语，其文字与《画品》颇有同异，尤属我们在研究“六法”时可资对勘互补的极好材料。

二、“六法”的“法”字作何解？

为什么“六法”其数为六？

“六法”的“法”字作何解？名之曰“法”，何所取义？这是我们首先不能不碰到和不能不弄清的问题。我们可以说，要想了解“六法”的原义，就不能不以弄清此一问题为起点。

前面我曾说过，谢赫的“六法”在理论上具有严密的体系性，无愧于被我们公认为“六法论”。但是谢赫在《画品》这本特为品评二十七个画家的画艺优劣而作的专书中提出“六法”这个“法”字是有其特定的涵义的，是不可望文生义地将这个“法”字理解为诸如“绘画技法”、“创作方法”、“画山水法”、“画人物法”、“笔法”、“墨法”之类的。《画品》一书在还没有具体品评二十七个画家的画艺优劣之前标举“六法”，完全是为了预先制订出一套专供衡量画艺优劣之用的准绳、尺度、法律。这个“法”字具有不可移易的特定涵义，可以从经、子诸书上找到它的出典。

第一，这个“法”字是规矩、准绳的意思。

《礼记·少仪》说：“工依于法”。郑玄注云：“‘法’谓规矩尺寸之数”。

《墨子·法仪》有一段话说得更清楚：“子墨子曰：天下从事者，不可以无法仪。无法仪而其事能成者无有也。虽至士之为将相者皆有法，虽至百工之从事者亦皆有法。百工为方以

矩，为圆以规，直以绳，正以县（悬），无巧工不巧工，皆以此四者为法”。

《文子》：“法者，天下之准绳也”。

《淮南子·主术训》：“法者，天下之度量，人君之准绳也”。

第二，这个“法”字是法律、宪令的意思。

《战国策·秦策》：“商君治秦，法令至行，公平无私，罚不讳强大，赏不避亲近”。

《管子·定势篇》：“法者，宪令著于官府”。

诸如此类，使我们清楚地看到，谢赫“六法”之“法”，其取义于经、子诸书上作为规矩、准绳、法律、宪令解的“法”字，完全是为了表明：他在衡量、品评画家们画艺的优劣时，所持的是一套可以昭示于世的客观准绳和公平法规。

可见谢赫“六法”的“法”字是具有特定涵义的，是断乎不容误解为“绘画技法”、“创作方法”的。如清代汤贻芬说：“昔人论画曰‘六法’，举其概也。析而论之，自崇山大川至微尘弱草，下笔无不各有其法。法可胜枚举哉！”（《〈画筌〉析览》）如有人论文人画，竟说顾恺之也有所谓“六法”，即：“神气、骨法、用笔、传神、置陈、模写”。（见《美术》1959年三月号）像这样望文生义地臆解谢赫“六法”之“法”的例子，几乎是俯拾即是的。

至于从三十年代以来，不少人在介绍印度三世纪时曾有画论著作“沙达加”，即“印度画论六支（六条、六点）”（Sadanga or “Six limbs of Indian painting”）这一名目时，居然径直攘取谢赫“六法”之名，用以译“沙达加”

一词，并且还众口同声地称之为“印度的六法”。例如有人说：“印度Vatsyana亦创六法，与谢赫之论大致不殊”。甚至由此而将谢赫“六法”的发明权拱手让予印度，宣称“说者疑谢氏（于印度六法）有承袭之迹^①”。还有人更公然宣称：“印度佛教绘画中之沙达加……这就是‘六法’的纲领底真正的来源^②”。这种“中国‘六法’出自印度‘六法’”的奇谈怪论，一方面表明了三十年代那种“中国文化西来说”的恶劣影响是多么地无孔不入，另一方面也表明这些“中国‘六法’出自印度‘六法’”的鼓吹者对于谢赫具有特定涵义的“六法”之“法”是多么无知。

“印度画论六支”虽是泛说绘画上的六个方面的问题，而谢赫“六法”也恰好是其数为六，这期间是否有什么联系？后者对前者难道果真就没有承袭之嫌？对于这个问题，我可以肯定地说，二者毫无联系，后者对前者决无承袭之嫌。然则谢赫“六法”为什么恰好其数为六呢？我可以肯定的说，“六法”一词完全是由我们民族自己所创，可以从我国古代文献中找到它确定的出典，这里的其数为六与印度的其数为六是风马牛不相及的。弄清这个问题，则于西方学者白朗恩、安特逊辈所倡的“中国画论‘六法’传自印度”的虚诞的假说，可以不攻而自破。

谢赫提出“六法”二字，决不是随意定出“六”的数字的，而是一方面有其字面上的出典，另一方面有其实质性的内容。

从远的来说，先秦诸子中的李悝，造《法经》六篇，自《盗法》以至于《具法》，共有六个“法”，以故世或目为“六法”。如《唐六典》注云：“六法：一、盗法，二、贼法，