

中國繪畫上的立法論

劉海粟 著

上海人民美術出版社

中國繪畫上的立法論

劉海粟 著

上海人民美術出版社

中国繪画上的六法論

刘 海 粟 著

*

上海人民美術出版社出版

(上海銅仁路二五七号)

上海市書刊出版業營業許可証出〇〇二号

責任編輯 胡海超

上海市印刷三厂印刷 新华書店上海發行所發行

*

開本 787×1092 1/25 印張 2 6/25 字數 37000

一九五七年八月新一版

一九五七年八月第一次印刷

印數 0,001—7,000

統一書号：8081·2753

定价 (10) 三角四分

再 版 的 話

南齐謝赫在“古画品录”一書中所提出的中国繪画上的六法論，已經成为中国繪画創作和鑑賞中的經典法則，也是向來画家和理論家所研究的中心問題之一。本書即以此为中心，从其淵源以及后来的发展來論述的，对六法論的創立及其精神和含义，有着較為明确的見解。但由于本書原是1931年的著作（曾由中華書局出版現已缺售），随着時間的进展，特別是近年来在理論研究和創作實踐上已有新的繁荣和发展，本書內容容有不够与欠缺之处，作者認為这只是代表他当时的看法，可以作为資料供当前美術界研究和參考；今后將以新的認識另行改写。

現在將本書予以再版。

上海人民美術出版社

序 言

抵欧以还，时与此邦碩彦，往还論艺。彼輩深詔中国画理六法論之精微，举以相质，口舌綦煩。制作之暇，往往筭記若干条，漫无条理，聊为答客之需耳。今年初春，德国佛蘭克府中国学院（China-institut）聘講中国艺术；因念欧洲人士所感兴味之六法論，亦即中国繪画上之根本問題；爰將平昔筭記，汇成是稿。其間姚最以前，間有采及日人金原省吾之著述，然見解不能苟同之处，亦复不少。自張彥远以后，則独抒所見，聊貢一得。客中所携書籍，只王氏画苑、秦氏画学心印二种，遺珠之憾，所不免也。远紹旁搜，斟酌尽善，請俟異日，幸讀者諒之。

1931年4月24日，刘海粟于巴黎臘丁区

中國繪畫上的六法論目次

第一章	謝赫以前的畫論.....	1
	莊子——韓非子——劉安——張衡	
	王廙——顧愷之——宗炳——王微	
第二章	謝赫的六法論.....	10
	“古畫品錄”——筆致——寫實——結構	
	模倣——氣韻生動——六法論起源	
第三章	謝赫以後的六法論.....	22
	姚最——張彥遠——郭若虛	
第四章	氣韻生動說的分歧與辯護.....	39
	位置問題——來源問題——託附問題	
	風格問題——氣韻生動的字義	

第一章 謝赫以前的画論

中国画論在某一意义上，也可說是中国的艺术論。因为他不仅仅是技术的傳授，經驗的断片；他还蘊蓄着創作的态度，和批評的标准之故。不过，这到了六朝时候，尤其到了謝赫，才始达到这个阶段。謝赫提出的六法，的确为后世画家所宗，經千載而不易。然謝赫以前，已有作者：离謝赫年代不远之顧愷之、宗炳、王微等自不待言；溯而上之，即周秦以来学者的著書之中，也有論画的一鱗一爪可寻。

我所論述的目的，以謝赫所提出的六法为中心；通例須把謝赫以前的画論，作一度之檢省，以明示淵源之所自。这样，不能不效一般历史家溯本穷源的方法，从周秦說起。当然很不完全的，只是些断片而已。

“庄子”里有叙述画史的这么一段話：“宋元君將画图，众史皆至，受揖而立，舐笔和墨，在外者半；有一史后至者，儻儻然不趋，受揖不立，因之舍，公使人視之，則解衣般礴，贏，君曰：可矣，是真画师也！”

这是出自“庄子”外篇田子方篇的話，我們都知道“庄子”的中篇外篇及杂篇，都是庄子的門徒拟內篇而做的，这問題我們不去管他。就这

段話來看，所謂真正的畫家，不能拘拘于禮節之中的，應當任其自然感興，超越社會的習慣而完成他的作品。不是從應對中求他的價值，而是從作品中求他的價值。在這裡，我們不過窺見尊重作家自由，和作家忘記了社會拘束而沒入于自然的一點。

“韓非子”當中，有論到畫的難易的一段話：“狗馬最難，鬼魅最易。狗馬人所知也，且暮于前，不可類之，故難！鬼魅無形，無形者不可觀，故易！”

這是從題材方面着想，凡日常易見的東西，難以描摹逼肖；反之，存于理想中的非實物，容易討好。韓非子的意思，當然以難為貴；寫理想中的鬼魅，人不能以實物來驗他的美丑，所以是不足道的。寫日常易見的東西，人可由經驗來判斷，如果寫得逼真，那就可貴了。所以韓非子的思想，可以說是傾重寫實論的。

劉安的畫論，已著眼于全體與部分的关系了，他說：“尋常之外，畫者謹毛而失貌。”高誘注曰：“謹悉微毛，留意于小，則失其大貌。”（淮南鴻烈解）

這裡對於題材方面，已下了價值的批判了。就是屑屑于細部，便傷了全體，這種傷及全體的細部是無價值的，應該舍之而不顧。畫家的主眼，在於全體，有全體的統一，才有作品的生命。全體貴于細部，不論東西古今，永遠是藝術家的鐵則。所以從這個觀點出發，必然地生出後代的“氣韻生動”和“經營位置”等的理論。

後漢張衡論畫說：“畫工惡圖犬馬而好作鬼魅；誠以實事難形，而虛偽不窮也。”（後漢書張衡傳）

這是同韓非子一樣的意见，對於當時稚拙怪異的作品，有所不滿；而要求一種寫實的東西之出現。關於這一點，我們只能當做當時對寫實的要求，而不能說對於繪畫理論有所進步。

晋代王虞，是王羲之的叔父，史称晋室过江，王虞书画为第一的人。他的論画，又轉了一个方向了，他說：“余兄子羲之，書画过目便能，就余請書画法，余画‘孔子十弟子图’以励之。画乃吾自画，書乃吾自書，吾余事虽不足法，而書画固可法；欲汝学書，則知积学可以致远，学画可以知师弟行己之道。”

上面所謂“积学致远”“师弟行己”，显然以書画为陶养人格的工具，为实践道德的借鏡；后世以画和經史并为教訓的手段，以及拿画为提高人品的标帜；在王虞时代，已經有这个端倪了。

从庄子迄于王虞，那些断片中，可以得到下列的概念：

一、庄子一派，以为繪画的世界，乃具有超越恆蹊的道德之世界；即画家的道德是存在于作品之中，而不在习俗浮文之末。

二、韓非子張衡一派，以为繪画的对象是实物，作者如实写出，不尙空想，才获得繪画的价值。

三、刘安一派，以为画家須着眼全体，遺棄細部，以求細部以上之全体的統一。

四、王虞一派，以为作品是人格的表現，画家不能不以人格的修养为艺术的始基。

这四者，可視為对于画家道德，繪画对象，構图統一，个性表現諸端的发凡。后世所出現之整然的画論，并非从天而降的，我們从这里够可証明的了。

流傳到現在最古的画論，要算是顧愷之的“論画”“魏晉胜流画贊”和“画云台山記”了。顧愷之本身是一位晋代有名的画家，而且又是博学有才气的文人。他的画风，我們还可从摹迹中窺見；他这三篇文字，虽因轉輾相傳，錯誤脫落，然于我們討論古代繪画思想时，仍不失为一种重要的資料。

顧愷之的畫論三篇，都載在張彥遠的“歷代名畫記”中，文字生硬佶屈，几不可讀。當時繪畫偏重人物，山水尙是附庸。他的“論畫”一文，以評論人物畫的作品，爲最主要，現在摘錄其要點于下：

“列女，刻削爲容儀，不畫生氣，又插置丈夫支體，不似自然。然衣髻俯仰中，一點一畫，皆相與成，其艷姿及尊卑貴賤之形，覺然易了。

“周王，重疊彌綸，有骨法。

“伏羲神農，神屬冥茫，居然有得一之想。

“漢王，有天骨，超豁高雄，覽之若面也。

“孫武，骨趣甚奇，尋其置陳布勢，是達畫之變也。

“壯士，有奔騰大勢，恨不盡激揚之態。

“東王公，居然爲神靈之器，不似世中人也。

“七佛……，有情勢。

“北風時，美麗之形，尺寸之制，陰陽之數，纖妙之迹，世所并貴，神儀在心，末學詳此，思過半矣。

“嵇輕車時，作嘯人似人嘯，處置意事既佳，又林木雍容調暢，亦有天趣。”

此外“魏晉勝流畫贊”和“畫云台山記”二文，偏重技法，給予我們的理論資料較少。就上引之“論畫”一文中，我們可以尋出顧愷之之畫論的重心。

他的畫論的重心，分析如下：

第一，精神，所謂“生氣”，所謂“彌綸”，所謂“超豁高雄”，所謂“奔騰大勢”，所謂“情勢”，都是活潑潑的精神之表現，也可以說是力的表現。

第二，天趣，所謂“自然”，所謂“不似世中人”，所謂“亦有天趣”，顯然是在技巧以外所獲得的與大自然冥合的氣趣。在“畫云台山

記”中說：“可令庆云西而吐于东方清天中”，也可以見笔下云烟冥合自然的气趣。

第三，骨相，所謂“有骨法”，“有天骨”，“骨趣甚奇”，都是傾重骨相的地方。骨法在中國繪畫中占有重要位置，在顧愷之時代已經如此了。

第四，構圖，所謂“得一之想”，所謂“置陳布勢”，所謂“美麗之形，尺寸之制，陰陽之數，纖妙之迹”，還有“魏晉勝流畫贊”中說的“先尋此要，而後次以即事”。這都是構圖上統一、配置、主客等的裁定。

第五，用筆，所謂“一點一畫，皆相與成”，他的“魏晉勝流畫贊”中，所謂“一毫小失，神氣與之俱變”，都是用筆方面，慎思遠慮，前後呼應，為後世祖述的心法。

中國繪畫，從畫工中分別出來，成為士大夫的藝術，在王廙和顧愷之時代，已甚明顯了。論者謂漢時蔡邕張衡，都是文人而兼畫家，士大夫藝術應該始於漢代，但是我們不曾看見象王廙、顧愷之輩熱烈地以繪畫為高尚藝術的立論。所以我們只能視士大夫藝術是托始於晉代的。顧愷之在畫史上的位置，一以集人物畫的大成，以“女史箴圖”的摹本（今藏英國國家博物館）而論，雖留有漢代石刻人物的遺意，而姿容體態的活潑生動，已進入於較高的境域了。他的佛畫，不曾有流傳，但從紀錄中可以推想到他的神奇。二以開山水畫的端緒，“女史箴圖”的背景，雖然稚拙，而其用筆，卻為後代山水畫家所重視的。以他那樣特出的畫家，所制的畫論，當然是賅括了并世人士的藝術觀了。

顧愷之以外，六朝時期的畫論，流傳到現在的，有左列各家：

宋，宗炳的“畫山水序”

王微的“敘畫”

后魏，孙暢之的“述画記”

齐，謝赫的“古画品录”

梁，元帝的“山水松石格”

陈，姚最的“續画品”

其間孙暢之的“述画記”，只見張彥远在他的“历代名画記”中，零星地引用，未見專篇；所以我們不能看出孙暢之的思想是如何形态。梁元帝的“山水松石格”，久經学者論定為后人伪托的，那末我們也不能当他为六朝的东西了。这一章里，我們再把宗炳、王微的画論來說述一下。不过这二家的画論，也是摘录在“历代名画記”中，是否是全豹，当然很可怀疑的。

这里先把宗炳的“画山水序”来分段說明，他說：

“圣人含道应物，賢者澄怀味象，至于山水，质有而趋灵，是以軒轅堯孔广成大隗許由孤竹之流，必有崆峒具茨藐姑箕首大蒙之游焉，又称仁智之乐焉。夫圣人以神法道，而賢者通，山水以形媚道，而仁者乐；不亦几乎。”

这段的意思是，游山水是賢者用曠达清空的胸怀，感受而吟味物象；因为山水虽是一种实有的物象，但他可以感入人的心灵。游山水者，所見的是物象，而所受的是精神，这和圣人以精神感物的事是相表里的。圣人以神法道是由內而外的，山水以形媚道是由外而內的；但是貫通于道是一样的。其次：

“余嘗恋廬衡，契闊荆巫，不知老之將至，愧不能凝气怡身，伤謁石門之流，于是画象布色，構茲云嶺。夫理絕于千古之上者，可意求于千載之下；旨微于言象之外者，可心取于書策之內。况乎身所盤桓，目所綢繆，以形写形，以色貌色也。且夫崑崙之大，腫子之小，迫目以寸，則其形莫覩；迴以数里，則可圍于寸眸。誠由去之稍闊，則其見弥

小，今張綃素以遠映，則峴闌之形，可圍于方寸之內。豎划三寸，當千仞之高，橫墨數尺，體百里之迴；是以觀画图者，徒患類之不巧，不以制小而累其似，此自然之勢。如是，則嵩華之秀，玄牝之靈，皆可得于一图矣。”

他浸淫于山水，到了忘去“老之將至”的境地；但是他意犹未尽，所以发而为山水画。超經驗的真理，还可从讀書靜思中体会；而山水是經驗的存在，当然可以由形色表現出来。画面虽然是很小，但其中所蓄蘊是无穷的；天地万物，尽在尺幅之中。复次：

“夫以应目会心为理者，类之成巧，則目亦同应，心亦俱会，应会感神，神超理得，虽复虛求幽巖，何以加焉。”

創作者以应目会心为創作之根据，而鑑賞者亦随之而应目会心了。并且进而应会感神，神超理得，而获得虛求幽巖以上的精神的效果。最后：

“又神本无端，栖形感类，理入影迹，誠能妙寫，亦誠尽矣。于是閑居理气，拂觴鳴琴，披图幽对，坐究四荒，不違天勵之丛，独应无人之野，峰岫嶢巖，云林森渺，圣賢映于絕代，万趣融其神思，余复何为哉？暢神而已。神之所暢，孰有先焉。”

精神是无形的，但潛存一切有形物象之中；以写形为手段，以写神为目的，这是艺术的根本法則。陶醉于艺术之中，圣賢相映于絕代，万趣融合其神思，这样，精神自由地开展到极点了。人除了把生命精神自由地开展外，还有何求呢？

这短短的一文中，所謂“道”，所謂“神”，所謂“理”，所謂“形”，当然滲入了不少的道家思想，我們細細地把他玩味起来，会离开論題而入于玄之又玄的境域。現在我們就近处整理，来寻宗炳的思想的要点。

第一，艺术家所感受自然的精神，和圣人以精神感物，是一样归结于道的。

第二，繪画之任务，在使自然蓄蕴于尺幅，鑑賞者从尺幅中，再感到画家所感过的偉大的自然。

第三，無論为創作为鑑賞，都是求生命之充溢，即精神之自由的开展。

就这三点而論，他把繪画異常提高的了。特別对于山水画的提高，影响于后世山水画的发达，自无疑义。他是一个高隐于山林的画家，他的所言，恰如他的身分。我們一想到后代那些不乐名利，放怀于山水的士大夫艺术家們，我們不能否定宗炳是士大夫画家的先驅了。

現在讓我們来論述王微的“叙画”，他說：

“夫言繪画者，竟求容势而已。且古人之作画也，非以按城域，辨方州，标鎮阜，划浸流，本乎形者融，灵而动变者心也。”

繪画和实用的輿地图界之画不同，在形体之外还存有灵魂。其次：

“灵无所見，故所託不动，目有所极，故所見不周。于是乎以一管之笔，拟太虚之体，以判軀之狀，画寸眸之明，曲以为嵩高，趣以为方丈。以爰之画，齐乎太华，枉之点，表夫隆准，眉額頰輔，若宴笑兮，孤巖郁秀，若吐云兮。横变縱化，故动生焉。前矩后方，而灵出焉。然后宫观舟車，器以类聚；犬馬禽魚，物以狀分；此画之致也。”

灵魂是潛存于一切的物象之中，万物縱横变化，所以是动的，动而有条理，才是灵魂的作用，才发見灵魂。这个灵魂的动态，是繪画的中心生命，是繪画的最高法則。作品能够把动字体驗出来，才尽了器物的性狀，才达到作品的极致。再次：

“望秋云，神飞揚，临春风，思浩蕩，虽有金石之乐，珪璋之琛，岂能彷彿之哉？披图按牒，效異山海，綠林揚风，白水激澗，嗚呼，岂

独运诸指掌，亦以明神降之，此画之情也。”

繪画以灵魂的动态为中心，所給予人的認識，不仅仅限于感觉的方面，还予以感觉以上的情緒之認識。这个情緒的認識，同人沒入于大自然中所感得的快乐怡悦是一样的；远在金石珪璋之上。当神飞揚，思浩蕩的时候，簡直与神明冥合，这就是繪画所給予的情緒之認識，也是繪画之生命的所在。

王微的論述，原来从繪画“与易象同体”一点出发，所以参入了“易”的意义了。他的思想要点如次：

第一，形体与灵魂不同，而灵魂却存于形体之中，繪画以灵魂为中心。

第二，灵魂从万物变化行动而发見，繪画的极致，在捕捉动的条理，即灵魂的动态。

第三，繪画所給予的快感，和人沒入自然冥合神明同样地偉大深刻。

王微之为人，据“宋書”上說，是少好学，无不通覽，善屬文，能書画，兼解音律医方阴阳术数的人；所以他的思想，多半从“易經”和“乐記”里胎化出来，自无可疑的了。在王微的画論上，气韻生动說的痕跡，最为明显；我們对于王微的理解，間接就是对于六法中气韻生动的理解。

宗炳和王微，把繪画的地位，已提高到如此程度，謝赫的六法論接踵而起，是极自然的事情。

第二章 謝赫的六法論

前章所引的畫論，都是託附于他書而傳的。畫論中獨立的著作，要算謝赫的“古畫品錄”是最古的了。而“古畫品錄”中所指出的六法，對於後代的繪畫以至畫論，尤有重大的影響。“四庫全書總目提要”里說：“所言六法，畫家宗之，至今千載不易也。”又“簡明目錄”里說：“畫家之稱六法，亦始於是書。”的確，在謝赫以前，沒有人說過六法，六法是到了謝赫才提出來的。無論六法的思想，已萌芽于謝赫之前，而謝赫把他綜合而有系統地提出來，我們不能不驚異他的偉大的創發。說六法是由謝赫所發明的，這不見得就是過分的話。

“古畫品錄”的開宗明義說：

“夫畫品者，蓋眾畫之優劣也。”

解釋做書名的畫品二字，異常明白。這就是說，畫品是繪畫的品類或品級；然則品類品級，從何判分？那是從畫的優劣來判分的。優劣的標準何在？那就是所謂六法。他轉下去說：

“雖有六法，罕能盡該，自古及今，各善一節。六法者何？

一、氣韻生動是也，

二、骨法用筆是也，

- 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。”

这个观点确立了后，他便开始判定绘画的优劣了。这里所谓判定，不是对于绘画作品之直接的批评，是对于画家的批评。因此所谓品级，也不是绘画作品的品级，是从三国迄于齐、梁间三百余年来作家的品级；根据各作家之成绩而分为六品。其品级与时代，摘录于下：

第一品五人 陆探微 曹不兴 卫协 张墨 荀勗

第二品三人 顾骏之 陆綏 袁倩

第三品九人 姚曼度 顾恺之 毛惠远 夏瞻 戴逵 江僧宝 吳
疎 張則 陆晁

第四品五人 蘧道愍 章繼伯 顧宝光 王微 史道碩

第五品三人 刘瓊 晋明帝 刘紹祖

第六品二人 宗炳 丁光

上面是以品级来分开的，其画家的时代如左：

吳一人 曹不兴

晋八人 卫协 张墨 荀勗 顾恺之 夏瞻 戴逵 史道碩 晋明帝

宋十人 陆探微 顾骏之 陆綏 袁倩 吳疎 張則 顧宝光 王
微 刘紹祖 宗炳

齐六人 姚曼度 毛惠远 蘧道愍 章繼伯 丁光 刘瓊

梁二人 江僧宝 陆晁

这里发生了一个问题，即六法和六品存有怎样关系的问题。同样在“六”那个数字上成立的“法”和“品”，一般说来，第一品应该和第一法气韵生动相适应，推而至于第二品至第六品也该和第二法至第六法