



上海人民美術出版社

“六法”初步研究

刘纲纪 著

上海人民美術出版社

六法初步研究

刘 瀚 纪 著

*

上海人民美術出版社出版

(上海北平路六七二弄三三号)

上海市书刊出版业营业登记证出〇〇二号

新华书店上海发行所发行 各地新华书店經售

上海市印刷五厂印刷

*

开本 787×1092 1/25 印张 2 24/25 字数 49,000

一九六〇年三月第一版

一九六〇年三月第一次印刷

印数 0,001—5,000

統一书号: T 80814539

定 价: 三 角 四 分

出版說明

“六法”是我国古典绘画理论中的一篇杰出的著作。文简意赅，流传悠久，对我国绘画创作曾起了深远的影响。由于时代的发展，“六法”的涵义也随之不断发展，加以各代画家、批评家的审美观点不同，对“六法”的解释也各有不同，因此，“六法”的研究就成为一个复杂的问题了。

刘纲纪同志写这本“六法初步研究”，有自己的见解，也有不少值得重视的资料，但也有些问题的提法还不够全面，作者在后记中也说：“还有待于继续不断的深入研究。”本书的出版，就是为了促使作为艺术方法和艺术批评的“六法”理论，能够得到更多同志的注意和探讨。

目 录

(一) “六法”的提出.....	1
(二) 我国繪画艺术表現技巧的三个基本方面——“应物象 形”、“随类赋彩”、“經營位置”	19
(三) 我国繪画的造型技巧——“骨法用笔”.....	29
(四) 我国繪画的现实主义的审美准则——“气韻生动”	44
(五) 对于“气韻生动”的唯心主义、形式主义的解釋.....	59
(六) 結語.....	66
后記.....	69

一 “六法”的提出

“六法”是我国历代繪画批評与創作所遵依的准则。对“六法”加以探討,对于理解我国繪画的现实主义精神,对于科学地整理中国繪画理論,以至对于我国美学思想史的整理,都是有重要意义的。

关于“六法”,过去有不少人研究过。由于各人的研究方法不一样,因而所持的見解亦有所不同,这些对“六法”的研究,虽有一定的貢獻,但仍然是很不够的。因此对“六法”的眞义,还有待我們进一步探討和研究。过去对于“六法”的研究大体不外两种情况:一种是只孤立地看到“六法”或是古人論到“六法”的个别字句,未能从实际的历史发展中去考察“六法”,結果或者陷入了古人关于“六法”的各种似乎很紛歧、很难于捉摸的說法里而无所适从,或者就字面上加以引申,对“六法”作了許多虽然玄妙难解实际上是和“六法”不相干的解釋。另一种研究方法是资产阶级的。这种研究方法,是在借謝赫来發揮,宣揚西方资产阶级唯心主义、形式主义的美学理論(例如克罗齐 Croce、里普士 Lipps、裴德Pater 等人的),常常把和謝赫的“六法”毫不相关的思想,强加在謝赫身上。以上的两种做法,都是我們今天研究“六法”所不应采取的,虽然前人研究中的个别成果是我們所应吸取的。

研究“六法”应该是以馬克思主义的方法論和一般美学理論

作为指南，从历史发展中去阐明“六法”的真义。“六法”是谢赫所处时代绘画实践的一个理论上的总结。“六法”的研究和阐明，只有联系着谢赫当时绘画发展的实际情况才可能达到正确的了解。在谢赫的时代，充分发展的还只有人物画，所以“六法”在谢赫那里主要就是从总结人物画的实践中提出的。注意到这一简单的事实很为重要，否则一开始便不能正确理解“六法”的含义。其次，“六法”在谢赫提出以后，又随着绘画实践的发展而不断扩展、变化它的含义，从原来主要是对人物画而提出的准则，逐渐发展为一般绘画的准则。最初主要是对人物画而提出的准则，在以后发展中扩展到各种题材的绘画，成为一般的准则，这种情形正符合于人类认识的一般规律：从特殊上升到一般。

谢赫的活动时期，约在南齐末期到梁武帝时期。“古画品录”的成书，约在公元532年（梁武帝中大通四年）至公元549年（梁武帝太清三年）之间。^①

谢赫活动的这一时期，在我国文学艺术史上可说是一个自觉地提出和讨论文艺的理论和批评问题的时期。在古代，在先秦时期，“文学”这个名词泛指一般的学术而言。这学术包含着哲学、政治、历史、科学技术、文艺等等在内，是如日丹诺夫所说的那样“一种没有分化的科学”。（在关于亚历山大洛夫著“西欧哲学史”——商讨会上的发言，第7页。）到了魏晋南北朝时期，文艺开

① 在谢赫评论到的国家中，以陆果的时代为最晚。据梁书：陆果卒于梁武帝中大通四年，即公元532年。而谢赫评论到他时说他的作品“降于后者，殆不盈握”，可知谢赫著书时陆果已死，就他著书的时间，必在此年之后。姚最评谢赫作“画品”，其中称梁元帝为“湘东殿下”，可知“画品”的写作必在梁元帝即位前，即梁武帝太清三年，公元549年以前。谢赫著作的成书，当然不能在此年之后。

始分化了出来，走上独立发展的道路。人們开始認識到文艺有不同于哲学、政治、历史等等的特点。宋文帝时期把儒、玄、史、文四个館分立，宋明帝时期把儒、道、文、史、阴阳五科分立，都已把文学視作是一个独立的部門。梁蕭統編“文选”，在序中就

把文学和經、史、子、傳等加以区别，認為它們各有不同的作用和特点。蕭綱在“与湘东王書”中也有相似的看法。这里我們不能去詳論蕭統、蕭綱对于文学艺术的特点是如何認識的，这种認識是否正确，我們只想指出在这一时期，人們已經开始明确地意識到这种特点了。

对于这种特点的意識表現在創作上是文艺的題材扩大了，和日常周圍的现实生活和人的思想感情有了更为密切的联系，艺术技巧的問題开始受到了重視。文艺不再象从前那样和哲学、政治、历史等等完全混淆在一起，簡單地被視作是政教的宣傳工具。从历史的发展上看，文艺从古代那种“沒有分化的科学”中分化了出来，无疑是一个进步，对于文艺的发展是十分重要的。随着这种分化的发生，文艺的理論和批評也就开始了自己的探討和建設的工作。

由于在長江一帶南朝經濟的发展，士族們过着优裕的生活，享有政治、經濟上的种种特权，这就使士族地主阶级有充分的可能去从事文学艺术的創造工作，并使文艺成了士族地主独占的精神享乐的工具。

在魏晉以至南北朝这一期間，文艺成了当时专务享乐的上层社会精神生活的重要内容。上层社会中的人物大多精于詩、文、琴、棋、書、画等等，甚至以不能为耻。例如当时的“膏腴子弟，恥文不逮，終朝点綴，分夜呻吟”。一般的“世俗”，“裁能胜衣，

市就小学”，也就开始在那里忙着学做诗。（见鍾嶸：“诗品”）

士族地主阶级之中能画的也很多，颜之推在他的“家训”中也特别谈起了绘画。他说：“画绘之工，亦为妙矣。自古名士多或能之。吾尝有梁元帝手画‘蜂雀’‘白团扇’及‘马图’，亦难及也。武烈太子偏能写真，座上宾客随宜点染，即成数人，以问童孺皆知姓名矣。萧贲、刘孝先、刘灵并文学以外，复佳此法。甄闾古今，特可宝爱。”（“颜氏家训”）其中梁元帝不仅能画蜂、雀、马等等，还是一个很大的人物画家。姚最说他“象人”“特尽神妙”，常常在“听讼部领之隙，文谈众艺之余”，“遇物援毫，造次惊绝”。（“续画品”）在这种情况下，文艺作品的“优劣”的问题，也就是文艺批评的问题，很自然地成了上层社会十分感到兴趣的问题。于是文艺理论和批评的各种观点，作为当时各阶级、阶层的思想斗争的一种反映提了出来。在文学方面，出现了刘勰的“文心雕龙”，稍后又出现了鍾嶸的“诗品”。刘勰在他的著作中论述了他的文学理论，并依据这一理论提出了“六观”以判定文章的“优劣”。① 鍾嶸的“诗品”之作更是专门为了评定诗的“优劣”。使王公缙绅之士“再不能“随其嗜慾，商榷不同”，以致“淄渑并泛，朱紫相夺，喧议竞起，准的无依”。（同上）在书法方面，出现了庾肩吾的“书品”。甚至关于围棋也有“棋品”。我们还可看到沈约所写的“棋品”的序。绘画方面，就是谢赫的“画品”。② 刘勰提出了“六观”以论文章的“优劣”。谢赫则提出

① “文心雕龙”“知音”篇：“将阅文情，先标六观：一观位体，二观置辞，三观通变，四观奇正，五观事义，六观宫商；斯术既形，则优劣见矣。”

② 谢赫的著作现在通称“古画品录”。据历代著录和“历代名画记”以及谢赫的著作的内容，它的正确名字大约应是“画品”或“古今画品”。“古画品录”这个名字是后人弄错了的。

了“六法”以論“众画之优劣”，視画家对“六法”“备該”的程度如何而定“优劣”的品第。这“六法”就是：（一）气韻生动；（二）骨法用笔；（三）应物象形；（四）随类賦彩；（五）經營位置；（六）傳移模写。

我国从汉代以前，就因表彰功勛而开始发展了人物肖像画，因以繪画作为“鉴戒賢愚”的工具而发展了以历史故实为内容的人物画。汉代以后，又迅速的发展了宗教的人物画。就整个人物画的发展上来看，如果从魏、晋考察起，那末从顧愷之的“女史箴图”到閻立本的“历代帝王图卷”，可說是我国古代人物画逐渐发展而达于成熟的一段时期。这段时期，張彥远又依据繪画发展的状况很正确地把它划分为“上古”、“中古”、“近代”三个时期，并且十分簡要地指出了这三个时期在风格技巧上的不同特征。他說：

“上古之画，迹簡意淡而雅正，顧、陆之流是也；中古之画，細密精致而臻麗，展、郑之流是也；近代之画，灿烂而求备……”

（“历代名画記”中国画論类編第32頁）关于“近代”，他没有举出代表人物来。但那当然的代表人物自然應該是初唐的閻立本（以及之后的吳道子）。謝赫活动的时期就是在“中古”这段时期。这段时期在发展上很为重要。“上古”时期，人物画的表现技巧还不能完全脫去汉代的那种原始的稚拙气，还处于一种素朴的状态，也就是張彥远所說的那种“迹簡意淡”的状态。“中古”的达于“細密精致而臻麗”，也就是摆脱了人物画发展初期的素朴状态，在技巧上达到了細致、精密、熟練的境地。这是一个重大的变化，它为后来初唐的、以閻立本为代表的“灿烂而求备”的时代作好了坚实的准备。謝赫本人就是在使“中古”时期达到这种“細密精致而臻麗”的境界上起了重大作用的、有代表性的画

家。他在对于一些画家的評論中，也不止一次地提到了技巧的“精微謹細”的問題。这也就是張彥遠所說的“細密精緻”。正是由于謝赫活动时期人物画的发展达到了上述的境界，即在技巧上趋于成熟的境界，这就使謝赫能够从当时的繪画实践中那样系統地、明确地总结出“六法”来。这样的总结，在“上古”时期，即在顧、陆时期，是还作不出来的。此外，由于南北朝时期，人物画之外的其他題材的繪画刚开始萌芽，所以謝赫的总结是从人物画的实践出发的。以后在我們的論述中可以看到：“六法”在謝赫那里实际上就是人物画表现技巧的若干方面。

魏晉南北朝时期的人物画发展的特点不仅是在技巧上的趋于完备、成熟，更重要的是画家开始广泛描写现实生活中的各种人物，并且开始了人物性格的刻画。

汉代的人物画，主要对象是历史上以至神話中的有“鉴戒”意义的人物和受表彰的名臣烈士。现实生活中的人是很少入画的。王充就说过：“人好观图画，夫所画者古之死人也。”又说：“画工好画士代之人，秦汉之士，功行譎奇不肯图。”（“論衡”：“齐世”篇）虽然汉代的石刻画也极广泛而生动地描写了当时社会生活的各个方面，但这种描写带有一种記事的性质，人物动态的描写虽很成功，但人物个性的刻画是还說不上的。关于这点，邓以鑒先生曾有很好的說明：“汉代艺术，其形之方式唯在生动耳。生动以外，汉人未到。故其禽兽人物，动作之态虽能刻画入微，但多以周旋揖讓、射御馳驅之状以出之，盖不能于动作之外有所捉摹耳！又其篇幅结构，徒以事物排列堆砌，不能成一个体，虽画亦若文字記載然。观于石刻中，每群人物註以名位，水陆飞动，杂于一幅，可知也。汉以后漸趋純淨。虽曰佛教輸入，于庄

静华丽之风不无有助，但人物至六朝由‘生动’入于‘神’，亦自然之发展也。神者，乃人物内性之描摹不加註名位而自得者也。如写班姬，不借班姬外表之动作以象征其人，或註其名，以助了解；画若入神，则班姬神致充足，无须假借。汉代人物毋宁只状动作而非状人。如画老子与孔子，不在老子、孔子其人而在其一时间之动作。……”（“画理探微”）

魏晋南北朝时期人物画，那题材已不局限于历史和神话，而大大地接近于现实的生活了。“贞观公私书画史”中所开列的这一时期的绘画的目录可以使我們想見这点。肖像画大有发展而所画的就是现实中的人物。例如顧恺之就曾为他的同时代人作了不少肖像。画家作画，常常都是借助于在现实中直接的观察和写生。如上面“顏氏家訓”中所提到的梁元帝的長子（所謂“武烈太子”）就常在“座上”“写真”。他的父亲梁元帝在番人入朝的时候常为番人作写生（見“梁書”及“历代名画記”），后面我們还要談到的南朝时期有一批为宮庭服务、專以画妇女著称的画家，也是完全从实际的观察和写生开始創作的。他們所画的就是当时的时装美人。

这一时期的画家大都开始注意到了人物个性的刻划。就以目的也在劝戒的“女史箴图”來說，其中所画的妇女是顧恺之当时现实生活中的妇女。我国古代宮廷妇女的神情风姿是被顧恺之十分生动真实地記錄下来了。和“女史箴图”相近而意存劝戒的作品汉人也画得不少，但象顧恺之这样以现实生活中的人物为原型并刻划了人物的精神状态的作品是見不到的。顧恺之在理論上第一个提出人物画不仅要写“形”而且要“以形写神”，要“傳神”，也就是第一次明确的指出了人物画要刻划人物的个性，人物的精

神状态。流传下来的关于顧愷之的故事也告訴了我們顧愷之自己在創作中是如何的注意于人物精神的刻划的。顧愷之还認識到了人物的精神状态の刻划比起人物动作の描写来要更为困难。这就是他自己所說的：“‘手揮五弦’易，‘目送归鴻’难。”（“世說新語”“巧艺”篇）其次，从顧愷之所曾評論到的魏晉时期的一些繪画来看，也可看到这时的繪画已十分自觉地开始了对于人物精神的刻划，甚至画历史的人物也如此。例如画伏羲、神農的像就已能給人以“神屬冥茫，居然有得一之想”的印象。“汉本記圖”中的帝王像已能画出帝王那种“超豁高雄”的气概，“使人覽之苦面”。“小列女圖”中“作女子尤麗衣髻，俯仰中一点一画皆相与成其艳姿，且尊卑貴賤之形，觉然易了”。（以上均見顧愷之：“論画”中国画論类編第347頁）从顧愷之的評論看来，这些画幅中的人物的性格刻划都已达到了相当高的水平。

人和人的生活是艺术所描写的最重要的对象。现实主义的艺术要真实的反映生活就必须真实地描写、刻划人物的性格、人物内心世界，直至創造典型环境中的典型性格，否則就不可能有真正充分的现实主义的艺术。因此魏晉南北朝时期繪画的开始刻划人物性格，在我国繪画史上是一个不可忽視的重要的現象，对我国繪画的现实主义的发展有着重要的意义。产生在这一时期的“六法”，不仅总结了、概括了这一时期在繪画技巧上所已取得的成果，而且也总结了、概括了这一时期繪画发展上的现实主义的新成果，提出了“六法”中最重要的一法：“气韻生动”。

艺术，是服务于政治的，因而政治常常直接給文学艺术以重要的影响。这一时期繪画艺术的注意于人物性格の刻划，一方面是与当时文学艺术发展的整个趋势：題材的扩大和大大接近于現

实的生活和人的思想感情，艺术技巧的講求等等分不开的，但另一方面也直接受着魏晉至南北朝以来社会政治生活中人物品藻的风习的影响。“六法”中的“气韻”、“骨法”这两个重要的概念就是和当时的人物品藻直接联系着的。关于这点，我們后面談到“气韻”、“骨法”时还要詳細的論述。

“六法”虽然是謝赫才提出来的，但魏晉以来繪画思想的发展已为謝赫作了准备。也正因此，謝赫的“六法”不仅是概括了他所生活的时期繪画艺术的实践，而且是概括了魏晉以来直至南北朝繪画艺术的实践及理論的成果。随着繪画艺术的发展，在顧愷之以至宗炳的思想中，已經开始孕育了“六法”。顧愷之对于人物画提出了“傳神写照”这个总的准則，又在他关于魏晉时期一些画的評論中应用了“骨法”、“置陈布勢”这些概念。另外在談模写繪画的方法时談到“用笔”、“彩色”、“神气”、“形”与“神”等問題。宗炳的思想虽然没有顧愷之这样丰富，但他在探求山水画的表现技法时解决了在繪画上何以能“以形写形”这个問題。

（这点我們下面还要談到）以上的这些思想准备，对于謝赫的提出“六法”，可說是相当充分了。但謝赫的功績仍然是十分偉大的。謝赫的功績，在于他适应当时繪画批評的需要，把原来在顧愷之和宗炳那里还是零碎、散乱、模糊的思想，加以明确化、系統化、完善化，提升为創作与批評的准則。

以上我們极其粗略地敘述了“六法”产生的历史条件，現在我們来看一看提出“六法”的謝赫本人。

謝赫在繪画上的活动，他活动的时期人物画的发展，是和当时宫廷繪画的发展分不开的。这时作为貴族地主极端腐朽墮落的

生活的反映，在文學上出現了所謂“宮體”。這種反映在繪畫領域中也可以看到。據畫史記載，這一時期“善畫婦人”的畫家很不少，他們就是繪畫上的“宮體”派。宮廷貴族地主們要求畫家以尽可能逼真的視覺形象來表現他們在“宮體”詩中以語言“吟咏”着的“神女”、“佳人”以至“嬋童”們。表現愈逼真愈好，最好是作到不能“辨偽真”的地步。^① 由於當時“神女”等服飾的花樣差不多每天都在改變着，所以畫家們還須竭力使自己作品中“神女”們的服飾不要落在時髦的後面，方不至被欣賞者們笑為“古拙”。（見“續畫品”）這樣的“宮體”畫，自然是完全為當時的統治階級服務的，說不上有什麼進步的意義。但“宮體”畫訓練了、發展了人物畫的寫實技巧，使它達到了“細密精緻而臻麗”的境界。

從姚最“續畫品”的記載，我們知道謝赫是當時一個最大的、最有影響的為宮廷服務的畫家。我們現在所知的他的兩個弟子：一個沈括，“性尚鉛華”，另一個焦寶愿，“見賞”於“春坊”，（見“續畫品”）也都是“宮體”畫家。謝赫自己曾在宮中作畫，而且他的作品自創一體，表現的技巧可說達到了“細密精緻而臻麗”的極境，在當時的畫壇上有很大的影響。對於人物形象，他有着驚人地敏銳、準確的觀察力、記憶力。因此他所畫的婦女的服飾能夠“隨時變改”，不僅不落在時髦的後面，還幾乎走到了前面。同時由於和宮廷的接近，還使他有可能看到宮廷所藏的名迹。例如他在宮中的“秘閣”內看過曹不興唯一的遺迹：龍。熟諳繪畫的實際技巧，站在當時繪畫發展的最高水平上，又和宮廷

① 見梁武帝“詠美人觀圖”詩：“殿上圖神女，宮里出佳人。可憐俱是畫，誰能辨偽真。分明淨眉眼，一種細腰身，所可持為異，常有好精神。”

有密切的关系，在画坛上有很大影响，这一切就使謝赫在当时上层社会对文艺作品的“优劣”問題很感兴趣的情况下，有条件、有资格出来評論还没有人評論过的关于繪画艺术的“优劣”問題。

作为宫廷画家的謝赫，他在文艺批評的一般立場上和当时“宫体”文艺的鼓吹者和批評家，如蕭綱、蕭子显等是一致的。在把文艺視作是自己奢侈享乐生活的一部分的宫廷貴族們看来，文艺的作用就在于“吟咏情性”。这所謂“情性”实际不过是腐朽的色情。他們都主張文艺应该有“新变”而不应效法古代的經傳，以經傳为不可違背的楷模。蕭綱認為“吟咏情性”的文艺和古人的經傳“遺辭用心，了不相似”。因此，“若以今文为是，則古文为非；若昔賢可称，則今体宜弃；俱为盍各，則未之敢許”。（《与湘东王書》）蕭綱在这里說得还很客气，还没有直截了当地說出不应以“古文”作为衡量“今文”的标准，“今体”胜于古体，为他所首創的“宫体”辯护。到了蕭子显則明白的指出：“屬文之道，事出神思，感召无象，变化不穷。”所以，“习玩为理，事久則瀆，在乎文章，弥患凡旧，若无新变，不能代雄”。（《南齐書·文学傳論》）蕭子显明白的肯定了文章必須不断的有“新变”，“今体”胜于古体是艺术的一般規律。謝赫在他的“画品”序中提出了“六法”以作他的批評的准則之后，接着就說虽然“自古及今”对于“六法”可称“备該”的画家很少，只有陆探微、衛协可以說是“备該”了，然而“迹有巧拙，艺无古今。鑒依远近，随其品第，裁成序引；故此所述，不广其源，但傳出自神仙，莫之聞見也”。（《中国画論类編》第355頁）很显然的，象蕭綱、蕭子显一样，謝赫認為在艺术上是沒有古、今之分的。今人不一定就低劣于古人。艺术的高下不应以古、今之分来决定，而应看艺术家作品的“巧拙”如何。在

对各个画家的具体評論中，謝赫以贊美的詞句肯定了那些能于不斷有“新變”的畫家，例如顧駿之、張則，而認為“志守師法，更無新意”（評袁禧。同上書第359頁）是不好的，並且明確的宣稱“述而不作，非畫所先”。（評劉紹祖。同上書第336頁）這正是蕭子顯的“若無新變，不能代雄”的原則在繪畫批評中的應用。

進一步，本着“述而不作，非畫所先”的觀點，謝赫認為在評論中去探索畫家的源流是不必要的。因此他說：“故此所述，不廣其源，但傳出自神仙，莫之見聞也。”謝赫自然並不以為國家們都是“出自神仙”的。他在評論一些畫家時也指出了他們是“師法”誰的。所謂“出自神仙”之說不過是表明謝赫對於斤斤計較地去探索每一個畫家的源流沒有興趣罷了。謝赫的這種“不廣其源”的說法使我們想起寫作“詩品”的鍾嶸來。鍾嶸在評論每一個詩人時總要先指出“其源出于”某某。例如“其體出于國風”、“其源出于楚辭”、“其源出于李陵”等等。在主張“藝無古今”，反對“述而不作”的謝赫看來這自然是完全不必要的。謝赫的“畫品”與“詩品”的體例十分相似。“詩品”写成于公元513年（梁武帝天監12年）之後，“畫品”写成于公元532年（梁武帝中大通4年）之後，有可能“畫品”的成書在“詩品”之後，而謝赫的“不廣其源”的說法正是針對鍾嶸而說的。

蕭綱等的這種“新變”的觀點，其實質不外兩點：一是向正統的以經傳為楷模的文藝爭取“宮體”文藝存在的位置；一是要求文藝要不斷地花樣翻新，正如宮廷貴族們要求婦女的服飾要力求時髦一樣。因為對於他們來說，文藝也只是玩物，老是一個樣子就會使人感到膩味的。但不管蕭綱等的觀點是從什麼出發點提出來的，這種看法客觀上終究是著有反對因襲的進步意義。謝赫