



中國畫論研究

下卷

王世襄集

中國畫論研究

下卷

目 录

第三十章 清代关于绘画之理论	241	第二节 笪重光《画筌》及汤贻汾《画筌析览》	309
第一节 气韵	241	第三节 唐岱《绘事发微》	320
第二节 逸气	243	第四节 布颜图《画学心法问答》	325
第三节 品格	247	第五节 方薰《山静居画论》	330
第四节 书画相通	255	第六节 钱杜《松壶画忆》	335
第五节 笔墨	257	第七节 盛大士《溪山卧游录》	341
第六节 摹拟	259	第八节 戴熙《习苦斋画纂》	343
第三十一章 沈宗骞《芥舟学画编》	265	第九节 李修易《小蓬莱阁画鉴》	346
第一节 通论	265	第十节 郑绩《梦幻居画学简明》	352
第二节 修养	270	第十一节 戴以恒《醉苏斋画诀》	362
第三节 笔墨	275	第三十六章 清代关于山水画法 之片段言论	371
第三十二章 华琳《南宗抉秘》	281	第三十七章 王原祁之山水画派	387
第三十三章 清代南北宗论	289	第一节 麓台与烟客画法之不同	387
第一节 董其昌南北宗说对于后代论者 及画风之影响	289	第二节 王麓台之画法	388
第二节 不专左袒南宗之论者	294	第三节 宗麓台者所论之山水画法	391
第三十四章 清代论者对于西洋画之意见	299	第四节 麓台画派之弊病	396
第一节 西画东渐述略	299	第三十八章 张庚《图画精意识》	399
第二节 中国论者对于西洋画之认识及 态度	300	第三十九章 清代山水图谱	405
第三十五章 清代关于山水画法之论述	305	第一节 王概《芥子园画传》	405
第一节 恽寿平《南田画跋》	305	第二节 《费氏山水画式》	432
		第三节 郑绩《梦幻居画学简明》中之 山水图谱	436

第四节 顾云《南画样式》	445	第四十四章 清代兰谱及关于画兰之言论	517
第四十章 清代关于人物画法		第一节 王概等合编	
之论述及图谱	447	《青在堂兰谱》	517
第一节 沈宗騫《芥舟学画编》	447	第二节 汪之元《天下有山堂	
第二节 郑绩《梦幻居画学简明》	456	画艺·墨兰谱》	521
第三节 各家之片段言论	460	第三节 各家之片段言论	523
第四十一章 清代关于传真画法		第四十五章 《芥子园画传二集·青	
之论述及图谱	463	在堂菊谱》	525
第一节 蒋骥《传神秘要》	463	第四十六章 清代关于花鸟杂画	
第二节 丁思铭《写照提纲》	472	之论述及图谱	529
第三节 丁皋《写真秘诀》	473	第一节 王概等合编《青在堂草本花卉》	
第四节 沈宗騫《芥舟学画编》	484	及《木本花卉谱》	529
第四十二章 清代梅谱及关于画梅之言论	495	第二节 邹一桂《小山画谱》	539
第一节 王概等合编《青在堂梅谱》	495	第三节 方薰《山静居画论》	
第二节 王寅《冶梅梅谱》	497	论花卉画法	543
第三节 各家之片段言论	499	第四节 洪朴《燕脂录》	546
第四十三章 清代竹谱及关于画竹之言论	501	第五节 各家片段言论	549
第一节 王概等合编《青在堂竹谱》	501	第六节 指画源流及其画法	551
第二节 汪之元《天下有山堂		第四十七章 秦祖永《桐阴论画》	555
画艺·墨竹谱》	503	第四十八章 余论	561
第三节 蒋和《写竹简明法》	507	附录	567
第四节 各家之片段言论	516		

第三十章

清代关于绘画之理论

历代论画之著，以有清一朝为最富。理论方面之言论，倘加以辑录，何止倍蓰于前代。惟其所讨论之中心问题，仍不外乎气韵逸气等数项，吾人间或可以于中窥得当时论调之特色，如谓气韵悉发于笔墨，摹拟惟古人之是从等等。若欲求异军突起之新兴问题，则了不可得。盖绘画之原理，必历久而常在，既不得如作画之方法，每因时代而转变，更不能如品评优劣，可全凭一己之主见而立论也。

本章所讨论者为气韵、逸气、品格、书画相通、笔墨、摹拟六项。各分节论之。

第一节 气韵

关于气韵，明代理论章中，曾分作何谓气韵及如何始有气韵两方面讨论。入至清代，气韵仍为画论中极重要之问题。方薰《山静居画论》有言曰：“气韵生动，骨法用笔，应物写形，随类赋彩，经营位置，传移模写，此谓六法，须解得气韵生动，绕乎五者之间，原是一法。”^①此与明代理论章中所引汪砢玉之“气韵以下五法，皆须得气韵而后全”〔此非汪氏原文，不应有引号〕之说，如出一辙。不啻谓倘无气韵，其他五法，皆不足为法也。于此亦可觐其对于气韵之重视矣。清人对于气韵之言论，试依

其性质，分为下列四子目。

一、气韵发于笔墨

清人论气韵，有一特色。其特色为何，即认为气韵之发，实赖笔墨。前人有气韵可由笔墨表现之观念，终不若清人之时时将二者同论，而予以不可分离之关系。麓台论画即寓是意（详后王原祁之山水画派一章）。至唐静岩布嘯山愈为显露。

唐静岩《绘事发微》曰：

画山水贵乎气韵。气韵者，非云烟雾霭也，是天地间之真气。凡物无气不生，山气从石内发出，以清明时望山，其苍茫润泽之气，腾腾欲动，故画山水以气韵为先也。谢赫所云六法：“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。”六法中原以气韵为先。然有气则有韵，无气则板呆矣。气韵由笔墨而生，或取圆浑而雄壮者，或取畅快而流畅者，用笔不痴不弱，是得笔之气也。用墨要浓淡相宜，干湿得当，不滞不枯，使石上苍润之气欲吐，是得墨之气也。不知此法，淡雅则枯涩，老健则重浊，细巧则怯弱矣。此皆不得气韵之病也。气韵与格法相合，格法熟，则气韵全。古人作画岂易哉？^②

一 是谓气韵不外乎用笔圆浑雄壮畅快

^①方薰《山静居画论》（郑实辑《美术丛书》神州国光社铅印本，依董桀手写本印）三集三辑三册 1b。

^②唐岱《绘事发微》（张祥河辑《四铜鼓斋论画集刻》宣统重刊本）册二 24a。

流畅，用墨之浓淡得宜干湿得当耳。布颜图《画学心法问答》，答气韵生动究竟可学抑不可学一问道：

曰：“吾与汝斯问也，使汝不问，则委诸生知胶柱矣，自弃矣。庄子曰：‘野马也，尘埃也，生物息相吹也。’夫大块负载万物，山川草木，动荡于其间者，亦一息相吹也，焉有山而无气者乎？如画山徒绘其形，则筋骨毕露，而无苍茫氤氲之气，如灰堆粪壤，乌足画哉？又何能取赏于烟霞之士哉？故余常诲汝以气韵生动为主。谢赫所谓生知之，知字活，盖知者鲜矣。知而为之，即用力也，用力未有不能也。知而不为，是自弃也。下手法只在用笔用墨。气韵出于墨，生动出于笔。墨要糙擦浑厚，笔要雄健活泼。画石须画石之骨，骨立而气自生。骨既生，复加以苔藓草毛，如襄阳大混点，仲圭之胡椒点等类，重重干淡，加于阴凹处，远视苍苍，近视茫茫，自然生动矣。既生动矣，非气韵而何？故余常诲汝以用力。”^①

不但谓气韵可学，气韵出于笔墨，且谓山水中苍茫之致，每假点苔之功也。

沈熙远《芥舟学画编》用墨章中，亦言及气韵。初则曰：“所谓气韵生动者，实赖用墨得法，令光彩奕然也。”^②再则曰：“老墨笔浮于墨，嫩墨墨浮于笔，嫩墨主气韵，而烟霏雾霭之际，淹润可观。老墨主骨韵，而枝干扶疏，山石卓犖之间，亦峭拔可玩。”^③芥舟必以为笔墨若得法，则气韵不求其至而自至矣。

方薰《山静居画论》曰：

墨法浓淡，精神变化，飞动而已。一图之间，青黄紫翠，霭然气韵，昔人云“墨有五色”者也。^④

盖以墨有五色为气韵。又曰：

气韵有笔墨间两种。墨中气韵，人多会得。笔端气韵，世每鲜知。所以六要中，又有气韵兼力也。人见墨汁淹渍，辄呼气韵，何亦刘实在石家，如厕便谓走入内室。^⑤

虽将气韵分作墨中笔端，终不曾离

开笔墨也。

范玘《过云庐画论》，颇以兰坻之说为然。

用墨之法，即在用笔。笔无凝滞，墨彩自生，气韵亦随之矣。离笔法而别求气韵，则重在于墨，借墨而发者，舍本求末也。常见世之称赏气韵，而莫辨从笔发墨发。略举前人以证明之。圆照则从墨发，麓台则从笔发耳。《山静居画论》亦有谓“笔端气韵，世每鲜知”，先得吾心矣。^⑥

凡上诸家，皆以为气韵之发，实赖笔墨也。

二、气韵不尽发于笔墨

清代论者，率都以为气韵发于笔墨。虽然，亦有将气韵视为极高深之境界，非尽笔墨所能为功者，但不多耳。恽南田纵有“有笔有墨谓之画，有韵有趣谓之笔墨”^⑦“气韵藏于笔墨，笔墨都成气韵”^⑧之言，与前引诸家之言略似，但其画跋有言曰：

今人用心在有笔墨处，古人用心在无笔墨处。倘能于笔墨不到处观古人用心，庶几拟议神明，进乎技矣。^⑨

盖谓古人妙处，不尽在有痕迹处逗露也。又曰：

笔墨可知也，天机不可知也。规矩可得也，气韵不可得也。以可知可得者，求夫不可知与不可得者，岂易为力哉？昔人去我远矣。谋吾可知而得者则已矣。^⑩

笔墨规矩，皆在可知可得之例。而天机与气韵，不可知不可得。不可知不可得，则气韵有关天赋、人品诸问题，皆含寓于言外矣。

张浦山论画理，以气韵发于笔墨者为下，发于天机者为上。

气韵有发于墨者，有发于笔者，有发于意者，有发于无意者。发于无意者为上，发于意者次之，发于笔者又次之，发于墨者下矣。何谓发于墨者，既就轮廓，以墨点染渲晕而成者是也。何谓发于笔者，干笔皴擦，力透而光自浮者是

① 布颜图《画学心法问答》（乾隆十一年松风堂原刊写刻本）上/21b。

② 沈宗骞《芥舟学画编》（乾隆四十六年冰壶阁原刊写刻本）1/12a。

③ 同注② 1/13b。

④ 方薰《山静居画论》（于海晏辑《画论丛刊》民国二十六年中华印书局）册三上/4a。

⑤ 同注④ 上/1b。

⑥ 范玘《过云庐画论》（《画论丛刊》本）册四 2a。

⑦ 恽寿平《瓯香馆画跋》（鄂官书处重刊《瓯香馆集》本）12/26a。

⑧ 同注⑦ 11/9a。

⑨ 同注⑦ 11/2a。

⑩ 同注⑦ 11/5a。

也。何谓发于意者，走笔运墨，我欲如是而得如是，若疏密多寡，浓淡干湿，各得其当是也。何谓发于无意者，当其凝神注想，流盼运腕，初不意如是，而忽然如是是也。谓之为足，则实未足。谓之未足，则又无可增加。独得于笔情墨趣之外，盖天机之勃露也，然惟静者能先知之。稍迟，未有不汨于意而没于笔墨者。^①

李乾斋更附和其说：

山水之有气韵，张瓜田亦详论之矣，而人往往以烟云当之，不知烟云犹可迹求也，气韵不可迹求也。米家之淋漓吞吐，人知有气韵矣，而倪氏之渴笔俭墨，何尝无气韵耶？山水知有气韵矣，而花草何尝无气韵耶？花草知亦有气韵矣，而字与诗何尝无气韵耶？当求诸活泼泼地。瓜田谓“有发于墨者，有发于笔者，有发于意者，有发于无意者”，惟无意者之说为最当。恽正叔云：“今人用心在有笔墨处，古人用心在无笔墨处”，可谓善言气韵者矣。^②

以上三家，又咸视气韵为画中不可捉摸，可意会而不可言宣之动态。接近古人之意。而与清代一般之论者不同也。

三、气韵可学与不可学

关于气韵可学与不可学之说，清代论者所见亦不一致。布颜图嘯山以为气韵可学，前言之矣。方兰坻亦持同说，故曰：

昔人谓气韵生动是天分，然思有利钝，觉有后先，未可概论之也。委心古人，学之而无外慕，久必有悟。悟后与生知者，殊途同归。^③

恽寿平则以为不可学：

痴翁画林壑位置，云烟渲晕，皆可学而至。笔墨之外，别有一种荒率苍莽之气，则非学而至也。^④

嘯山、兰坻谓气韵发于笔墨，寿平谓气韵得自天机。可学不可学之学说，即基于气韵来源之不同也。

四、邹一桂论气韵

清代画论家，对于气韵六法之观念，与前人最不相同者，为邹一桂，故特于此项之末论及之。《小山画谱》中六法前后一则曰：

明谢肇淛云：“古人言画，一曰气韵生动，二曰骨法用笔，三曰应物写形，四曰随类赋彩，五曰经营位置，六曰传移模写。此数者，何尝道得画中三昧。以古人之法而施之于今，何啻枘凿。愚谓即以六法言，亦当以经营为第一，用笔次之，赋彩又次之，传摹应不在画内，而气韵则画成后得之。一举笔即谋气韵，从何着手。以气韵为第一者，乃赏鉴家言，非作家法也。”^⑤

将六法作赏鉴家与画家之划分，而各定其次序之先后，小山之前，未见有议及此者。所论虽亦自成理，究与历来六法之传统思想不同。故李乾斋《小蓬莱阁画鉴》有一则，全为谢肇淛、邹小山之言而发。最后断语曰：“愚谓此六者，缺一不可，何必拘定先后。二子之论，真不可解。”^⑥不以小山之说为然也。

第二节 逸气

前于明代理论章中，曾辟逸气一项，以觐明代论者对于逸品之观念。明人论逸，大都于反面腾挪，或专在题左题右发挥，但此实不足为其咎。以逸也者，本难以用言语形容也。

清代画家对于逸气之议论最多者，当推恽寿平。或假景物形容，或取境界比况。辞语隽永，最耐人寻味。寿平有叔名向，字道生，后更字香山，善山水，寿平曾受其指授。论者谓其“笔墨所到，山不暇树，云不暇懒……良由胸中行书，少轻媚习气耳”^⑦。观其画跋，盖以逸品自期者。寿平论逸，不无受其影响，故先及之。香山题画曰：

逸品于高士之外，甚鲜其伦。然芝草胡以无根，醴泉胡以无源，请于此际

① 张庚《浦山论画》（《四铜鼓斋论画集刻》本）册二3b。

② 李修易《小蓬莱阁画鉴》（民国二十三年商务印书馆排印本）3/13b。

③ 同注④上/1a。

④ 同注⑦11/15b。

⑤ 邹一桂《小山画谱》（《四铜鼓斋论画集刻》本）册三下/3a。

⑥ 同注②3/13a。

⑦ 周亮工《读画录》（邓实辑《风雨楼丛书》本）1/9b。

① 陈撰《玉几山房画外录》(《美术丛书》本)初集八辑三册下/5b。

② 同注①。

③ 同注①。

④ 周亮工《读画录》(邓实辑《风雨楼丛书》本)1/9b。

⑤ 恽寿平《瓯香馆画跋》(鄂官书处重刊《瓯香馆集》本)12/25b。

⑥ 同注⑤ 11/11b。

⑦ 同注⑤ 12/11a。

⑧ 同注⑤ 11/6b。

⑨ 同注⑤ 12/9a。

⑩ 同注⑤ 11/8a。

参也。^①

谓逸品乃天地间之尤物，不可律之以常格也。又曰：

逸品之画，其象则王明（疑昭字之误）君塞外马上也〔作明君亦不误，唐人避讳即往往作明君也。觉明先生批〕，以其意则三闾大夫之江潭也，以其笔则胡龙之舞梨花不见枪也，以其墨则庐敖之游太清，而亦不见天也。嗟乎，乾屨屨、柏树子、青州布衫，尚不知此语是真语者、实语者，吾且不敢与言画，况逸品哉？香山、向书于雪霁后园。^②

纯以象征之法论逸品，不费力刻画，留供读者想象求之也。又曰：

爰在寒砌，蝉在寒柳，其声虽细，而能使人闻之。有刻骨幽思，高视青冥之意。故逸品之画，以秀骨而藏于嫩，以古心而入于幽，非其人，恐皮骨俱不似也。逸品变化多端，他日当为学者穷其妙。^③

虽亦有比况之辞，已较前二则为切实。秀骨数语，复与《读书录》所记，画赠周栎园山水之跋语相近。

逸品之画，笔似近而远愈甚，似无而有愈甚。其嫩处如金，秀处如铁，所以可贵，未易为俗人道也。^④

谓逸品之神趣无定向，难于捉摸，故可以玩味无穷也。《瓯香馆画跋》中一则，亦可与前二节同读：

香山翁曰：“须知千树万树，无一笔是树。千山万山，无一笔是山。千笔万笔，无一笔是笔。有处恰是无，无处恰是有，所以为逸。”^⑤

既非树，复非山，又非笔，究竟为何，画中之逸气耳。非香山故作玄妙之辞，良以一着色相，便非逸品，故不得不玄妙也。

南田论逸气，《画跋》中不下十数见。兹择其重要者数则，分类论之。

一、未有逸而不静净者

南田以山谷论文之语论画曰：

云西笔意静净，真逸品也，山谷论

文云：“盖世聪明，惊彩绝艳，离却静净二语，便堕短长纵横习气。”涪翁论文，吾以评画。^⑥

此亦反面腾挪之一法也，虽未必静净便是逸品，但未有逸而不静净者。画家颇有以为逸气当从超脱二字上作功夫，因思以流动之笔出之。殊不知不但未能超脱，直是浮躁耳。吾深信静净二字不能代表逸品，然却能为矫正因求逸而误人之歧途也。

二、逸品无蹊径

逸品出于天机，无意而得之，故绝无蹊径可求。《画跋》中阐发此等主张者，有三则之多。

画家尘俗蹊径，尽为扫除，独有荒寒一境，真元人神髓。所谓士气逸品，不入俗目，惟识真者方能赏之。^⑦

不落畦径，谓之士气。不入时趋，谓之逸格。其创制风流，昉于二米，盛于元季，泛滥明初，称其笔墨，则以逸宕为上。咀其风味，则以幽澹为工。虽离方遁圆，而极妍尽态。故荡以孤弦，和以太羹，憩于阆风之上，泳于沆寥之野，斯可想其神趣也。^⑧

高逸一派，如虫书鸟迹，无意为佳。所谓脱尘境而与天游，不可以笔墨畦径观也。^⑨

离方遁圆，即不受规矩之拘束，毫无迹象可求，而其绰约之姿，又远非有定法者所能企及之谓。

三、逸气不可学

逸气无蹊径可求，适言之矣。正以其如此，故不可学，亦即南田论气韵所谓“不可知也”、“不可得也”。

高逸一种，盖欲脱尽纵横习气，澹然天真，所谓无意为文乃佳，故以逸品置神品之上。若用意模仿，去之愈远。倪高士云：“作画不过写胸中逸气耳”，此语最微，然可与知者道也。^⑩

纯是天真，非拟议可到，乃为逸品。当其驰毫点墨，曲折生趣，百变

千古不能加，即万壑千崖，穷工极妍，有所不屑，此正倪迂所谓写胸中逸气也。徐子有旷览人外之致，王山人因此幙，聊供卧游。笔墨神契，遗象忘言，当自得之。^⑪

第二则一起二语，最饶兴趣。南田不啻为逸品揭出定义曰：“凡绝非学习所能到，而纯是天机者，即逸品也。”

四、逸品不在笔墨繁简

逸品画家之代表，当推云林，自明初已然。云林之作，疏简为其本色，故有人误以为惟疏简乃得为逸。寿平特辩其说之不当：

高逸一种，不必以笔墨繁简论。如于越之六千君子，田横之五百人，东汉之顾厨俊及，岂厌其多。如披裘公，人不知其姓名，夷叔独行西山，维摩诘卧毗邪，惟设一榻，岂厌其少。双兔乘雁之集海滨，不可以笔墨繁简论也。然其命意，大谛如应曜隐淮上，与四皓同征而不出，挚峻在沂山，司马迁以书招之不从。魏邵入牛牢，立志不与光武交。正所谓没踪迹处，潜身于此，想其高逸，庶几得之。^⑫

书之逸不逸，当辨其全幅神趣之表现，若泥定笔墨繁简，又着色相矣。设疏简即是逸，则逸正不难，岂非显有蹊径可求乎？

五、何以逸品少许能胜人多许

逸品虽不可以笔墨繁简论，但逸品之作，终以简淡者为多。何以故，正以简淡之中，自寓有深远之意，且为繁密者所不能及。繁密既不能及，又奚必定取繁密乎？寿平曰：

山从笔转，水向墨流，得其一裔，直欲垂涎十日。妙在平淡，而奇不能过也。妙在浅近，而远不能过也。妙在一水一石，而千崖万壑不能过也。妙在一笔，而众家服习不能过也。^⑬

然究竟何以一水一石，而千崖万壑不能过，《画跋》又有一则，适足为上

文作诠释：

高简非浅也，郁密非深也，以简为浅，则迂老必见笑于王蒙。以密为深，则仲圭遂缺清疏一格。意贵乎远，不静不远也。境贵乎深，不曲不深也。一勺水亦有曲处，一片石亦有深处。绝俗故远，天游故静。古人云：“咫尺之内，便觉万里为遥”，其意安在？无公天机幽妙，倘能于所谓静者、深者得意焉，便足驾黄、王而上矣。^⑭

最易使人理会在“一勺水亦有曲处，一片石亦有深处”二语。一勺之水，曲于万壑。一片之石，深于千崖。所以致之者，远静之意境也。故恽香山亦有“画家以简洁为上，简者简于象，而非简于意。简之至者，缚之至也。而或者以笔之寡少为简，非也”之论。^⑮寿平上二节，虽绝不见逸字，然谓其句句皆为逸而发，亦无不可。

香山、寿平之外，清人论逸气者，尚不乏人。有解释何谓逸品者，松小梦《颐园论画》曰：

画工笔墨，专工精细，处处到家，此谓之能品。如画仙佛现诸法相，鬼神施诸灵异，山水造出奇境天开，皆入不可思议之景。画史心运巧思，纤细精到，栩栩欲活，此谓之神品。以上两等良工皆能擅长，惟文人墨士所画一种，似到家，似不到家，似能画，似不能画之间。一片书卷名贵，或有仙风道骨，此谓之逸品。若此等必须由博返约，由巧返拙，展卷一观，令人耐看，毫无些许烟火暴烈之气，久对此画，不觉寂静无人，顿生敬肃，如此佳妙，方可谓之真逸品。^⑯

以无烟火气而多士气者为逸品。

有论如何始能跻逸品者，唐静岩是也。

古云：画有三品，神也，妙也，能也，而三品之外，更有逸品。古人只分解三品之义，而何以造进能到三品者，则古人固有所未尽也。余论欲到能品者，莫如勤依格法，多自作画。欲到妙品者，

⑪ 同注⑤ 12/24a。

⑫ 同注⑤ 11/2b。

⑬ 同注⑤ 11/4b。

⑭ 同注⑤ 11/7a。

⑮ 同注① 下/5b。

⑯ 松年《颐园论画》（《画论丛刊》本）册四 11a。

莫如多临摹古人，多读绘事之书。欲到神品者，莫如多游多见。而逸品者，亦须多游。寓目最多，用笔反少，取其幽僻境界，意象浓粹者，间一寓之于画。心溯手追，熟后自臻化境。不羈不离之中，别有一种风姿。故欲求神逸兼到，无过于遍历名山大川，则胸襟开豁，毫无尘俗之气，落笔自有佳境矣。^①

欲到逸品，必须多游历，仍是玄宰论气韵，行万里路之意。“寓目最多，用笔反少”二语，更告人对于自然之景物，当知有所取舍。物体纵繁琐，当思如何能以极简练之笔，摄其全神，亦即芥舟所谓“作画笔痕，或一笔能该数笔者，或一笔能该数十笔者，行笔时但当掠取物之形神，不可刻画求似，致失行笔大意。”^②与云林“草草逸笔，为麻为芦”之意，正复合拍也。

小梦谓画中神品，良工即能之。至于逸品，必出于文人墨士，显与神能二品断然区分。清代画论家，有此等观念者，固大有人在，但于理实有未合。盖逸品乃自能妙神三品脱胎，而并非自成独立之一品。方兰坻有言曰：

逸品画从能妙神三品，脱屣而出，故意简神清，空诸工力。不知六法者，乌能造此？正如真仙古佛，慈容道貌，多自千修百劫得来，方是真实相。^③

李修易亦曰：

逸格之目，亦从能品中脱胎，故笔简意赅，令观者兴趣深远，若别开一境界。近世之淡墨涂鸦者，辄以逸品自居，其自欺抑欺人乎？^④

范玠《过云庐画论》中一节，阐发此意尤详。

从来画品有三，曰神、妙、能。学者由能入妙，由妙入神。唐朱景元始增逸品，乃评者定之，非学者趋途。宋黄体复将逸品加三品之上，以故人多摹而思习，为谬甚矣。夫逸者，放佚也。其超乎尘表之概，即三品中流出，非实别有一品也。即三品而求古人之逸，正不少。离三品而学之，有是理乎？^⑤

神与逸，既同系画中极高深隽美之境界，自不妨相兼，不但不妨，且有称之神逸两可之画，难定其究为神，抑为逸者。明乎此，则必斤斤于神逸二者之孰高孰下，亦可以休矣（指方邵村而言）。

云林之画，非无繁密者，然简淡为其本色。画家鉴赏家，见其神秀之姿，无不俯首。不意王铎竟不甚以倪画为然。《画徵录》记其论画曰：

画寂寂无余情，如倪云林一流，虽略有淡致，不免枯干兀羸，病夫奄奄气息。即谓之轻秀，薄弱甚矣，大家弗然。^⑥

张浦山、阮芸台，论云林闲冷之作，言外之旨，亦有微辞。《画徵录》曰：

古来画家，名于一时，传于千载，而称之为祖者，其襟怀之高旷，魄力之宏大，实能牢笼天地，包涵造化，当解衣磅礴时，奇峰怪石，异境幽情，一时幻现而荣枯消息之机，阴阳显晦之象，即挟之而出，盖有莫知其所以然者。今观董北苑之万木奇峰图，溪山行骑图，夏山行旅图，风雨出蛰图，僧巨然之萧翼赚兰亭图，夏山欲雨图，李营邱之风雪运粮图，范华源之秋山行旅图，黄大痴之浮岚暖翠图，良常山馆图，天池石壁图，沙磧图，夏山图，富春大岭图，王叔明之丹台春晚图，夏日山居图，层峦秋霁图，林泉清集图，倪云林之溪山无尽图，惠山听雨图，吴仲圭之溪山图，烟江叠嶂图。或千岩层叠，或巨嶂孤危，一入于目，心神旷逸，若置身其间，而澹然忘反。古有观辋川图而病愈，睹云汉图而热生者，非神其说也。至若一丘一壑，片石疏林，不过偶尔寄怀，其笔墨之趣，闲冷之致。虽挹之无尽，终非古人巨胆细心之所在，学者岂可得此遗彼，当逊志以求其全也。^⑦

《石渠随笔》曰：

倪画寓清腴于枯淡，元人中别开蹊径者。予尝谓他人画山水，使真有其地，皆可游赏。倪则枯树一二株，矮

① 唐岱《绘事发微》（张祥河辑《四铜鼓斋论画集刻》宣统重刊本）册二 27b。

② 沈宗骞《芥舟学画编》（乾隆四十六年冰壶阁原刊写刻本）2/8a。

③ 方薰《山静居画论》（于海晏辑《画论丛刊》民国二十六年中华印书局）册三上 /8b。

④ 李修易《小蓬莱阁画鉴》（民国二十三年商务印书馆排印本）1/1b。

⑤ 范玠《过云庐画论》（《画论丛刊》本）册四 4b。

⑥ 张庚《国朝画徵录》（通行本）上 /21a。

⑦ 同注⑥下 /15b。

屋一二楹，残山剩水，写入纸幅，固极萧疏淡远之致，设身入其境，则索然意尽矣。^⑧

以云林之卓绝千古，尚且有如此之论，至于学倪全无似处，而自以逸品鸣高者，更不免论者之痛诃。清代论者，颇有鉴于学倪者之滥，而思有以矫其失者。虽与逸气仅有间接之关系，于本节结束之前，亦似宜略有述及也，董棨曰：

画固以逸品为上，然气息仍欲浓深沉厚。诗之疏放如摩诘，而句极高浑清澹如襄阳，而别饶神韵。高洁如左司，而体极宏敞。知画家一丘一壑，而魄力自具，坡翁谓“绚烂之极，归于平淡”是也。不然，世之仿率笔者，极以高士自命，此王觉斯“寂寂无余情”之谓所由来也。^⑨

寓浓厚深沉于平淡之中，读者乃可愈玩味而愈无穷。此诀恐必百思而后得，诚画学中之药石言也。

第三节 品格

一、黄钺《二十四画品》， 潘曾莹《红雪山房画品》

前于明代品评章中，曾论及李开先《中麓画品》，以象征之方法批评绘画。清代属于此类之著作，有黄左田及潘星斋之《画品》。

中麓之作，处处寓有铨衡高下、分别优劣之意，论其性质，重在品评，故人该章。今黄潘二氏之著，虽亦以画品之书自况（见后引自识），但仅列品格，并未涉及某家某派造诣之深浅，位置之先后，是其内容，与品评无甚关系，而显在理论范围之内也。

黄钺，字太君，号左田，当涂人，乾隆十五年生，道光二十一年卒（1750—1841年）。关于画学之著，除《画品》外，尚有《画友录》一卷。

《二十四画品》，卷首有左田自识：
昔者画绩之事，备于百工，两汉以

还，精于学士。谢赫、姚最，并有书传，俱称《画品》。于时山水，犹未分宗，止及像人肖物。钺涂抹余间，乃仿司空表圣之例，著《画品》廿有四篇，专言林整理趣。管蠡之见，曾未得其二三。后有作者，为其前驱可耳。^⑩

尊士大夫，重山水画，已可见其富于文人思想。更证之以其题画“须知画理通诗理”^⑪之句，愈可知《画品》一书之所由作。盖纯以表圣评诗之法评画也。

今将二十四品，录引于后，^⑫对于其中论理各部分，试略加以诠释。至于篇中辞句，全属象征景物者，则不更妄置一辞。欲求作者之用意，惟有设身处地，潜心想象以求之也。

六法之难，气韵为最。意居笔先，妙在画外。如音栖弦，如烟成霏。天风泠泠，水波濺濺。体物周流，无小无大。读万卷书，庶几心会。（气韵第一）

左田对于气韵之观念，与前人无异。一起二句，谓气韵为画中之最高境界。三四两句，有气韵浮露于画端，可领会而不可捉摸之意。此后四句，以景物象征。再下二句，论气韵之动态。最后谓多读书有助气韵，采玄宰之说。

云蒸龙变，春交树花。造化在我，心耶手耶？驱役众美，不名一家。工似工意，尔众无哗。偶然得之，夫何可加。学徒皓首，茫无津涯。（神妙第二）

云龙变化，春花敷荣，人莫能测其所以然，只可归功于造化。画品之神妙，亦然。所谓心耶手耶，即不知不觉，人莫知其所以然，而臻绝妙之境界。夫如是，而可以不为前人所范，成规定法，不求其至，而自纷纷奔凑于笔下。“偶然得之，尔众无哗”，仍是此意。全章之意，与大涤子《画语录》变化山川两章相近。

即之不得，思之不至，寓目得心，旋取旋弃。繡金仙书，拓石鼓字。古雪四山，光塞无地。羲皇上人，或知其意。既无能名，谁泄其秘。（高古第三）

⑧ 阮元《石渠随笔》（《珠湖草堂刊本》）4/14a。

⑨ 董棨《画学钩深》（《画论丛刊》本）册四2b。

⑩ 黄钺《二十四画品》（《四铜鼓斋论画集刻》本）册四1a。

⑪ 黄钺《壹斋集》（咸丰九年芜湖许氏刊本）34/8a。

⑫ 同注⑩ 1a—6b。

谓高古不可以语言形容，亦非刻意所可求者也。

妙化即臻，菁华日振。气厚则苍，神和乃润。不丰而腴，不刻而俊。山雨洒衣，空翠粘鬓。介乎迹象，尚非精进。如松之阴，匠心斯印。（苍润第四）

气厚而后能苍，神和而后能润。故不假丰满而自腴，不假雕琢而自俊。气与神，本无迹象。丰满雕琢，皆着色相。以着色相者求无迹象者，终不可得。是以上章最后，以松阴为比喻。松象征苍润之品格，阴取其不落痕迹也。

目极万里，心游大荒。魄力破地，天为之昂。括之无遗，恢之弥张。名将临敌，骏马勒缰。诗曰魏武，书曰真卿。虽不能至，夫亦可方。（沉雄第五）

上章纯以景物象征，无可解释者。

暮春晚霁，颀霞日消。风语虚铎，籁过洞箫。三爵油油，毋铺其糟。举之可见，求之已遥。得非力致，失因意骄。如彼五味，其法维调。（冲和第六）

“举之可见，求之已遥”，与高古中之“即之不得，思之不至”同，皆不可以力致。冲和之画格，必须合乎中庸之道，不能使画中趣味偏重任何一方面。故后有“五味维调”一联也。

白云在空，好风不收。瑶琴罢挥，寒漪细流。偶尔坐对，啸歌悠悠。遇简以静，若疾乍瘳。望之心移，即之销忧。于诗为陶，于时为秋。（澹逸第七）

此章亦纯以景物象征。

大巧若拙，归朴返真。草衣卉服，如三代人。相遇殊野，相言弥亲。寓显于晦，寄心于身。譬彼冬严，乃和于春。在雄守雌，聚精会神。（朴拙第八）

此品即源于老子“知白守黑，复归于朴”之理。所谓巧与拙，显与晦，春与冬，皆相反者。但表面晦暗，内体未尝不可灵光四映。气候纵寒，春意仍可盎然自足。画虽朴拙，非大巧不能作。老子知白守黑，必须彻底明了白之所以然，始返而守其黑。与董玄宰之“老而淡，淡胜工，不工亦何能淡”，原是一理也。

腕有古人，机无留停。意趣高妙，纵其性灵。峨峨天宫，严严仙扃。置身空虚，谁为户庭。遇物自肖，设象自形。如意恣肆，如罄冥冥。（超脱第九）

此品极言画家挥洒出于自然，毫无牵强之病，做作之态。有如寓古人于腕中，不假思索，而笔下自拂拂有生气也。

造境无难，驱毫维艰。犹之理经，繁芜用删。苦思内敛，幽况外颁。极其神妙，天为破擘。洞天清闷，蓬壶幽闲。以手扣扉，砉然启关。（奇辟第十）

经营画境非难，而难在将所经营之境界，形之于笔墨，现之于纸上。画家凭想象所得之景物，往往仅得其大概，便自以为腹有成稿，实则画间各景之联络关系，未必能一一思虑周瞻，有具体之观念。是以及至落笔之际，背戾处，不衔接处，不妥帖处，一一显露。大凡作画之先，必须苦思内敛，再三揣测，而后幽况乃得外颁。能如是，则可以出他人意表之画境，所谓“极其神妙，天为破擘”也。画中奇辟之境界，大半得之于此。

积法成弊，舍法大好。匪夷所思，势不可了。曰一笔耕，况一笔扫。天地古今，出之怀抱。游戏拾得，终不可保。是有真宰，而敢草草。（纵横第十一）

大涤子了法章曰：“有是法而不能了者，反为法障也。”今左田亦曰：“积法成弊，舍法大好。”纵横之品格，乃恣情任性，不受一丝拘束之作风。天地古今，出诸我之怀抱，是以我之法为法，而不暇问世间一切之成法。但画家必须有极厚之天赋，确有自然即我、我即自然之魄力，始能有此草草作画之资格。不然，以游戏态度出之，即使偶尔似有触着，观其究竟，终无是处。

风驰雨骤，不可求思。苍苍茫茫，我摄得之。兴尽而返，贪则神疲。毋使墨饱，而令笔饥。酒香勃郁，书味华滋。此时一乐，真不可支。（淋漓第十二）

左田将淋漓视作苍苍茫茫之气概，

此等境界，不可发挥过于尽致，必须适可而止，即所谓“兴尽而返，贪则神疲”也。淋漓每使人着重在湿字，以为水墨渗晕，已尽其能事，于是偏重用墨，而忽视用笔。实则不然，自“毋使墨饱，而令笔饥”二语参之，盖笔墨二者宜并重也。

边幅不修，精彩无既。粗服乱头，有名士气。野水纵横，乱山荒蔚。蒹葭苍苍，白露未晞。洗其铅华，卓尔名贵。佳茗留甘，谏果回味。（荒寒第十三）

上章纯以景物象征。

皓月高台，清光大来，眠琴在膝，飞香满怀。冲霄之鹤，映水之梅。意所未设，笔为之开，可以药俗，可以增才。局促瑟缩，胡为也哉？（清旷第十四）

上章亦以象征之辞句居多。惟“意所未设，笔为之开”二句，谓清旷之作，或有神来之笔，本未期其如此，而竟如此，意外之收获也。一收二语，谓矜持踌躇，迟疑不安，最为清旷之忌。

耳目既饫，心手有喜。天倪所动，妙不能已。自本自根，亦经亦史。浅窥若成，深探匪止。听其自然，法为之死。譬之诗歌，沧浪孺子。（性灵第十五）

左田将性灵视为作画之本能。人之所以能吸引外界，与外界交感，而终发之于缣素者，性灵也。画家对于大自然，耳濡目染，积之既深，心手不禁跃跃欲试，不克自制。一起数语，颇似宗少文之《画山水叙》，一笔一画，究其原始，皆发于性灵。此言其浅显者，若深究之，又无止境。千变万化，又莫非出于性灵也。

盘以喻地，笠以写天，万象远视，遇方成圆。画亦造化，理无二焉。圆斯气裕，浑则神全。和光熙融，物华娟妍。欲造苍润，斯途其先。（圆浑第十六）

圆，为富于充沛之意味。浑为有一统之神采。于此，可上求苍润。

山不在高，惟深则幽。林不在茂，惟健乃修。毋理不足，而境是求。毋貌有余，而笔不道。息之深深，体之休休。

脱有未得，扩之以游。（幽邃第十七）

画境之幽邃，由于画景及笔墨之合。画景不可一味求幽邃，而不合乎自然之理。笔墨尤须能副之，不然不足以状山之深木之健。左田有鉴于画家每每忽略后者，故特曰：“毋貌有余，而笔不道。”最后，取玄宰行万里路意。

虚亭枕流，荷光当秋，紫花的的，碧潭悠悠。美人明装，载桡兰舟。目送心艳，神留于幽，净与花竞，明净水浮。施朱傅粉，徒招众羞。（明净第十八）

上章纯以景物象征。

剑拔弩张，书家所诮。纵笔快意，画亦不妙。体足用充，神警骨峭。轩然而来，凭虚长啸。大往同难，细入尤要。颊上三毫，裴楷乃笑。（健拔第十九）

健拔不可与霸悍误而为一。霸悍为书家所忌，亦画家之病。真正之健拔，在神骨中逗露，而并不在表面上刻画。粗大之笔姿，表现健拔易，然微细之笔迹，亦自可有健拔之趣味。顾虎头为裴楷颊上添三毛，即纤细之健拔也。

厚不因多，薄不因少。旨哉斯言，朗若天晓。务简先繁，欲洁去小。人方辞费，我一笔了。喻妙于微，游物之表。夫谁则之，不鸣之鸟。（简洁第二十）

画之幽邃，既不在山木之深茂，画之简洁，自不在景物之平易。主要在画之全幅，能表现简洁之意味。欲求简洁，其过程与璞拙同，必先自繁杂中经历。既能繁杂，而后知何者可省，何者可减。数笔或数十笔，即可以一笔备该之也。

石建奏事，书马误四。谨则有余，精则未至。了然于胸，殚神竭智。富于千篇，贫于一字。慎之思之，然后位置。使寸管中，有千古寄。（精谨第二十一）

精谨为画中品格之一，自唐张爰宾以来，久经人沿用。若将精谨二字，析而言之，亦有区别。精固未有不谨，谨却未必定精。谨固人人咸能，精则谨慎之外，更当益以功力才巧，始克臻之。精谨之作，向不甚为论者重视，以其未免雕琢，而神韵或逊。但能当此二字，

已非易易，亦须殚心竭智，庶几有成也。

如见真人，云中依稀。如相骏马，毛骨权奇。未尽谛视，先生光辉，气偕韵出，理将妙归。名花午放，彩鸾朝飞。一涉想象，皆成滞机。（俊爽第二十二）

左田以为俊爽乃流露发泄，扑人眉宇之一格。如天生骏骨不必注视，已奕奕逼人，光彩炫目，凡读画必须经历想象而始觉有所得者，皆不足称之为俊爽。

栩栩欲动，落落不群。空兮灵兮，元气氤氲，骨疏神密，外合中分。自饶韵致，非关烟云。香销炉中，不火而薰。鸡鸣桑巅，清扬远闻。（空灵第二十三）

空灵之画境，不宜太着痕迹，而当有氤氲之笔墨。大涤子曰：“笔与墨合，是为氤氲。氤氲不分，是为混沌。”左田曰：“骨疏神密，外合中分。”外合者笔墨相会，呈一统之气象。中分者，有笔有墨，打开混沌。而无恶浊之病也。

一般画家，画中高远处每用烟云拖抹，化实为虚。诚然，不问画家之优劣，烟云一律可以入画。惟妙手用烟云既空灵，不用亦空灵。非若拙手作画，拟定画中某处当虚，便染出一片烟云。以为空灵端在此处。盖妙手之空灵，正如左田所谓“自饶韵致，非关烟云”。空灵之境，画家能脱开虚处，而知如何以致之，则佳矣。

间架既立，韶秀始基。如济墨海，此为之涯。媚因韶误，嫩为秀歧。但抱妍骨，休憎面媿。有如艳女，有如佳儿。非不可爱，大雅其嗤。（韶秀第二十四）

间架既立，秀已寓焉。所谓其秀在骨是也。骨不秀而修饰其容，是媚也，嫩也，非真韶秀也。

《画品》二十四章，既已录引于上，吾人知左田所欲启示于人者，为画中之韵味及理趣，皆抽象之感觉，而不易捉摸者。分析言之，二十四品，可别为二类。气韵与性灵为一类，其余二十二品为一类。所以如是划分者，以二十四品中之神妙、高古、苍润等等，皆形容词，

而气韵及性灵二者，向经人用作名词。以名词为品格，并不足奇。如司空图之《诗品》，亦有精神、实境等品。但纵有先例可循，仍不无可议之处。余越园先生《解题》曰：

此编仿司空表圣诗品之例，定为二十四品……措辞典雅清新，斐然可诵。惟以气韵性灵两端为画品，似未甚协。盖各品之画，俱不能离此两端也。^①

越园先生诚确有所见。盖性灵即画家吸收外界、欣赏自然之本能。真正之绘画，未有一点一画，非自性灵中流出者，其本身既为绘画中最基本之元素，自不得更称之为画中之一格，至于气韵，亦为佳画中所必具者。气韵二字，本为极笼统之名词，其中可包括种种不同之趣味。即以左田所列诸品而言，大多数皆可归纳入气韵之内。如神妙由于造化，非人力所能求，与古人论气韵之“不可以巧密得，复不可以岁月到”二语，正合。此等神妙之品格，何尝不可称之为有气韵。他如高古中“即之不得，思之不至”，苍润中之“气厚则苍，神和乃润”，圆浑中之“圆斯气裕，浑则神全”，空灵中之“元气氤氲，自饶韵致，非关烟云”，皆气韵之表现也。俊爽一章中，更为明显，“气偕韵出，理将妙归”，二语直将气韵二字，于一句中拈出。则俊爽为气韵之一种，左田当无异辞也。总之，气韵生动为浮露于绘画之上，不可捉摸之动态。凡如此者，即可称之为气韵。至于所表现之意味，正可家家各异，幅幅不同。分别言之，不妨加以品格之区别，总约之，咸不能脱气韵二字之范围。今二十四品中，既泰半为不同韵味之名称，则气韵本身，自不必更列为品格之一也。

潘曾莹，字星斋，吴县人，嘉庆十三年生，光绪四年卒（1808—1878年）。有《墨缘小录》、《鸥波馆画识》、《画寄》等书行世。

《红雪山房画品》之原文为：

流水几曲，夕阳乍沉。娟娟修竹，

① 余绍宋《书画书录解题》（民国二十一年北平图书馆印）4/10b。

微风吹襟。美人何处，时闻玉琴。疏花隐红，寒烟满岑。(幽秀)

寒泉清冷，古石崖崿。岩花独秀，木叶初落。空山无人，白云满壑。松风萧萧，飞来孤鹤。(高洁)

远山苍苍，中有茅屋，脱巾微吟，洒然绝俗。老梅着花，红隔修竹。苍苔满阶，时滴冻绿。(古澹)

画帘潇碧，香风乍吹，幽兰自芳，谁吟楚辞。美人婵娟，姗姗来迟。芙蓉红笑，微波写之。(清丽)

悬崖削铁，飞泉琤琮。苍龙破壁，俊鹤盘空。云梦八九，吞其胸中。划然长啸，萧萧天风。(豪放)

神仙缥缈，时结松阁。邈不可即，萧然有托。白云无心，舒卷寥廓。飘飘松巅，翩若孤鹤。(超逸)

美人独处，铅华不施。悠然清怨，手弄琴丝。微风澹澹，流水差差。群花未开，寒梅一枝。(神韵)

白云在空中，吹来檐宇，时见邻屋，炊烟一缕。遥山孤青，日暮延伫。呕鸦橹声，恍答烟语。(闲远)

瑶瑟初抚，幽怀邈如。好山平远，微云卷舒。抱兹蕙质，萧然独居。寒花一瓶，名香一垆。(蕴藉)

微雨初过，苍苔乍湿。墙角秋花，依依黄蝶。佳人萝屋，倚竹羞怯。冰蟾一痕，翠绡红裊。(嫣润)

荒烟袅白，湿云乍紫。落叶满径，甯无人行。危亭多风，垂杨弄晴。斜日一角，寒鸦数声。(冷僻)

修竹千个，梧桐四垂。中有秋气，沁人心脾。棱棱山骨，木叶离披。西风飒然，一鹭高飞。(疏爽)^②

取星斋之作，与《二十四画品》，较有显著之不同。左田论品格，往往言及如何及为何始能达到某一境界，换言之，左田时时阐发其关于画学之主旨，修养陶冶之方法，以及画理之所以然。如气韵章中之“读万卷书，庶几心会”，苍润中之“气厚则苍，神和乃润”，淋漓中之“毋使墨饱，而令笔饥”等皆是，

不胜枚举。至于星斋之《画品》，句句写景写物，纯以象征之方法形容品格，故只得直录其文，无从喋喋饶舌也。

黄左田以司空图评诗之法评画，潘星斋亦以左田之法为然，故有继黄之作，皆以为诗画当有相同之品格。今试比较表圣及黄、潘三家为诗画所定之品格，以视其相同者若干，微有出入者若干，迥不侔合者若干(表十)。吾人发现三家品格之中，绝对相同者甚少，大都有一字相同。欲分辨其内容之异同，颇有困难。谓其绝无关系，

② 潘曾莹《红雪山房画品》(岁可堂刊本) 6a—8b。

表十 司空图《诗品》、黄钺《二十四画品》、潘曾莹《红雪山房画品》所定品格表

司空图《诗品》	黄钺《二十四画品》	潘曾莹《红雪山房画品》
雄浑	气韵	幽秀
冲淡	神妙	高洁
纤秣	高古	古澹
沉着	苍润	清丽
高古	沉雄	豪放
典雅	冲和	超逸
洗炼	澹逸	神韵
劲健	朴拙	闲远
绮丽	超脱	蕴藉
自然	奇辟	嫣润
含蓄	纵横	冷僻
豪放	淋漓	疏爽
精神	荒寒	
缜密	清旷	
疏野	性灵	
清奇	圆浑	
委曲	幽邃	
实境	明净	
悲慨	健拔	
形容	简洁	
超诣	精谨	
飘逸	俊爽	
旷达	空灵	
流动	韶秀	

绎其辞旨，确有相同之趣味。谓其有关系，但又不易获具体之实据。所以如是者，必有其故。

黄、潘二家，既沿《诗品》之体制，自不能一直接抄袭表圣所定之品格。所有之差别，乃故意改变面貌，以冀能自成一家言也。至星斋之撰此编，其艰难必有甚于左田者，以不仅须避免与《诗品》相同，且不得与左田所定之品格重复。好在所言纯属理论，本无固定之范围。不论所定之品格为何，终可自圆其说。吾所以特揭出此点者，正欲证明其间品格之微殊，乃出有心，主要在避因袭之嫌也。

最后对于黄、潘之作，似宜一评其价值。表圣《诗品》，后人议论短长，或褒或贬。清林昌彝颇不以《诗品》为然，其言曰：

诗之品，何止二十四。况二十四品之中，相似者甚多，试以古人之诗言之，每首中前后有数品者，每联中两句有浓淡者。^①

今亦似可引上文评诗品之言评画品。但平心而论，昌彝所云，实失诸拘凿。因批评家为诗画立品之时，本不过举诗中画中主要之趣味而已，并无括揽无遗之意。一诗一画之中，各部分虽有不同之趣味，就全篇言，或有一统之面貌。且诗属某品，画属某格，不妨仅举其显然易见者言之，原无每诗每画，皆必须为其定出品格之必要。是以吾以为画品之失，不在此，而实在后人不易于各品间，获清晰之界限。某一品格，究竟其特征在何处，此品之特征究竟与他品之特征有何分别，凡此皆不易得切实之答复。良以象征之批评，本极抽象，读者得诸词句所授者少，得诸一己之体会者多。此盖批评方法及文体性质如此，非著书者之咎也。戴醇士《红雪山房画品》跋曰：

天地间以物为最幻，物以画为最幻。杂毫楮水墨青红金粉于其前，以貌天地间物，貌有形之物，又貌无形之物，

绝非其物也，而无物非物，是岂果有物也耶？幻矣哉画也，今星斋著十二画品，则又以天地间有形之物与无形之物以转而貌画，绝非画也，而画之幻境，画之幻情，皆于其品传之。取天下之至幻，以貌天下之至幻，而自成一幻，斯亦奇矣。盖天下非灵不幻，造化灵物故幻。今星斋自能画，则造化在手矣，造化在手，故灵，灵故幻。^②

表面虽极赞扬之能事，细辨之，仅道出一幻字耳。所谓“取天下之至幻，以貌天下之至幻，而自成一幻，斯亦奇矣”。吾人实不妨为易一字曰：“取天下之至幻，以貌天下之至幻，而自成一幻，斯亦‘幻’矣。”

二、各家之片段言论

(1) 郑绩《画学简明》论意篇 与黄、潘二家之画品，内容颇相似者，有郑纪常《画学简明》中论意一篇，^③兹先述知。纪常一起，先列举不同之品格。

作画须先立意，若先不能立意，而遽然下笔，则胸无主宰，心手相错，断无足取。夫意者，笔之意也。先立其意，而后落笔，所谓意在笔先也。然笔意亦无他焉，在品格取韵而已。品格取韵，则有曰简古，曰奇幻，曰韶秀，曰苍老，曰淋漓，曰雄厚，曰清逸，曰味外味，种种不一，皆所谓先立其意，而后落笔，而墨之浓淡焦润，则随意相配。故图成而法高，自超乎匠习之外矣。

黄、潘二家之著，为读画者对于已完成之画绩所定之品格，纪常所言，为作画者于未落笔之先，所立之意境，此其异耳。

此后论各品格用笔用墨之法。

意欲简古，笔须少而秃拙，笔笔矫健，笔笔玲珑，不用多皴加擦，用墨多浓，复染以水墨，设色不宜艳，墨绿墨赭，乃得古意。

意欲奇幻，则笔率形颠，最忌平匀，布景则从意外立局，疏密纵横，不以规

① 林昌彝《海天琴思录》（《林氏丛书》光绪戊寅刊本）71。

② 潘曾莹《红雪山房画品》（《岁可堂刊本》）9a。

③ 郑绩《梦幻居画学简明》（同治间郑氏家刊写刻本）1/23a—1/25a。

矩准绳较寸尺。若非人间寻常可到之处，庶可拟作奇幻。

意欲韶秀，笔长尖细，用力筋韧，用墨光洁，望之袅娜如迎风杨柳，丰姿如出水芙蓉，斯为得之。

意欲苍老，笔重而劲，笔笔从腕力中折出，故曰有生辣气。墨主焦，景宜大，虽一二分合，如天马行空，任情收止。

意欲淋漓，笔须爽朗流利，或重或轻，一气连接，毫无凝滞，墨当浓淡湿化，景宜新雨初晴，所谓“元气淋漓嶂犹湿”是也。

意欲雄厚，笔圆气足，层叠皱起，再三加擦。墨宜浓焦，复用水墨衬染。景不须多，最忌琐碎。峭壁乔松，一亭一瀑为高。

意欲清逸，笔简而轻，轻中有力，交搭处明白简洁，景虽少，海阔天空。墨以淡为主，不可浓密加多。

何为味外味，笔若无法而有法，形似有形而无形，于僻僻涩涩中藏，活活泼泼地，固脱习派，且无矜持，只当意会，难以言传，正谓此也。

纪常所论，皆确有所见。某种品格，宜用某种笔法，当亦为作画者所共许。惟吾终觉作一画欲求其能表现某一种隽美之趣味，至难。既须有绝顶之天赋，更不知须经过多少锤炼工夫，始克有成。请退而言摹拟，设有名画在前，供人揣拟，潜心为之，能得其一二分气息，已是高手。明乎此，可知自创画境之难矣。学者欲求画中能有所谓隽美之趣味，绝非立意所能为功。意非不可立，惟恨画成之意，未必能如所立之意耳。如纪常云：“简古宜笔尖而秃拙”，“韶秀宜笔长而尖细”，简古韶秀，岂仅在用笔秃拙与尖细。秃拙尖细之外，必更有能使其真为简古真为韶秀者。此正画中最紧要处，亦画中最难言处也。是以吾以为定品格以评画，虽有时嫌其空泛，尚可令人知大约画中可分为若干不同之趣味，若立品格以授人学画之法，恐更难

获切实之功效也。

(2)画品之难于分辨者 黑白异色，甘苦殊味，稚子即能辨之，以其对于人之器官，有清晰之感觉也。天下之物，迹象愈微，则辨别其味愈难。如画中之品格，非于此道修养有素者，未易言。有目若盲，画中之趣视若无睹者，其失尚小。强作解事，画有佳趣，竟目之为恶道，画本恶俗，而妄誉之为神奇，则未有不自误误人者。清代论者，对于画品美恶得失之间三致者，颇有人在。方兰坻曰：

画法须辨得高下，高下之际，得失在焉。甜熟不是自然，佻巧不是生动，浮弱不是工致，鲁莽不是苍老，拙劣不是高古，丑怪不是神奇。^④

李修易亦曰：

学画须辨似是而非者，如甜赖之于恬静也，尖巧之于冷峻也，刻画之于精细也，枯窘之于苍秀也，滞钝之于质朴也，怪诞之于神奇也，臃肿之于滂沛也，薄弱之于简淡也，失之毫厘，谬以千里，学者其可忽诸？^⑤

二家之言，鉴赏家固宜注意，学画者更须时时自惕。苛于责人，宽于责己，人之常情。对于一己作品之真正价值，尤不易得正确之认识也。

(3)画气 清代画论家，有罗列各种画气者，实即品格也。邹一桂论画忌六气曰：

一曰俗气，如村女涂脂。二曰匠气，工而无韵。三曰火气，有笔仗而锋芒太露。四曰草气，粗率过甚，绝少文雅。五曰闺阁气，苗条软弱，全无骨力。六曰蹴黑气，无知妄作，恶不可耐。^⑥

范引泉《过云庐论画》曰：

士夫气磊落大方，名士气英华秀发，山林气静穆渊深，此三者为正格。其中寓名贵气，烟霞气，忠义气，奇气，古气，皆贵也。若涉浮躁，烟火，脂粉，皆尘俗气，病之深者也。必痛服对症之药，以清其心。心清，则气清矣。更有稚气，衰气，霸气，三种之内，稚气犹

④ 方薰《山静居画论》(于海晏辑《画论丛刊》民国二十六年中华印书局)册三上/3a。

⑤ 李修易《小蓬莱阁画鉴》(民国二十三年商务印书馆排印本)3/16b。

⑥ 邹一桂《小山画谱》(《四铜鼓斋论画集刻》本)册三下/3b。