

國畫六法新論

每冊定價 元

著者 沈叔羊

發行者 峨嵋出版社

重慶冉家巷十三號

經售者 各大書局

版權所有 不准翻印

民國三十三年八月
初版
民國三十四年一月
再版

自序

在十年以前，早就有寫這本書的念頭，那時就着手收集參考資料閱讀論畫的書籍，曾經草成了一個粗略的大綱。但是抗戰起後，成書的計劃就不得不暫時擱起，這不僅因為我個人急奔西走，生活不安定，也因為我歷年來在上海在日本大阪所辛勤搜得的參考書物都全盤地受了損失的緣故。三年前來到重慶，起居比較有了規律，於是又動了寫這本書的意念，一有空閒的時間，就慢慢地陸續地寫起來，在寫作中間，雖然找尋參考書的困難屢次阻礙了我，但是終於在喜慰的心情中，在去年梅花含苞欲放的時候，完成了。

我嘗以為中國的繪畫與其他事物相同，也需要來一次革新，創造出一種新的繪畫。怎樣去革新呢？在內容方面且不去說它，在技巧方面，則應該對於舊技巧舊理論先要有澈底的研究，然後參考西洋繪畫的新理論，用科學化的方法，加以整理與檢討，找出幾項原則來，使中國繪畫理論放出新的色彩，在世界藝壇上自成爲一種獨立的體系。這本書就是這樣嘗試着寫的，並且還多少加進了些我自己的意見，不妥當及不正確的地方當然不免，只有勉勵自己繼續努力。

民國三十三年三月叔羊於畫館室

國畫六法新論 目錄

第一章	六法與無法	一
第二章	國畫的特徵	七
第三章	法則的法則	一七
第四章	氣韻生動	二六
第五章	經營位置	三四
第六章	筆墨色	四一
第七章	師法造化	六六
第八章	傳移模寫	七四
第九章	鑑賞	七九
第十章	學畫蹊徑	八八

第一章 六法與無法

第一節 何謂六法

中國繪畫的理論有六法之說，素爲一般畫家所宗，所謂六法是南齊謝赫首創出來的，分爲六項：一、氣韻生動，二、骨法用筆，三、應物象形，四、隨類賦彩，五、經營位置，六、傳移模寫（古畫品錄）。傳至後世，五代荆浩又有六要之說，一曰氣，二曰韻，三曰思，四曰景，五曰筆，六曰墨（荆浩筆法記），清盛大士另立六長：一氣骨古雅，二神韻秀逸，三使筆無痕，四用墨精彩，五布局變化，六設色高華（雲山臥遊錄）。雖然無項目的分類上似乎稍有不同，其實仍然都在謝赫的六法裏面兜圈子而已。

在南齊以前，論及繪畫的，雖斷片零緣，亦嘗有高論，不過，直到謝赫出來後，才開始建立畫論的基礎，且作系統的研究。唐宋以來，名人畫士探討六法，加以發揮，固然不乏專門的著述，然而片言隻語，如同陽光射進樹林，被蔭枝密葉隔成疏疏點點地灑在地面上的碎影似的，能道出個中妙趣者，亦復不少。

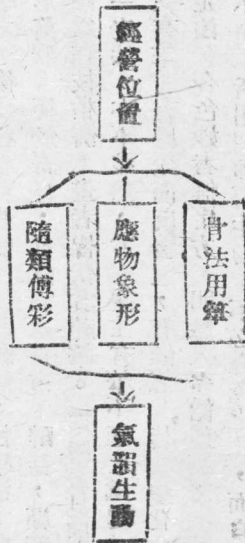
六法所論，完全是關於繪畫技術方面的，其中，經營位置就是所謂布局，骨法用筆則不外乎用筆用墨，隨類傳彩與應物象形兩法，描寫景物其形態與色彩都雲以肖爲主，

即所謂寫生，而轉移模寫乃向前人學習繪畫的一種方法。布局、筆墨、寫生三者形成繪畫技術的三大要則，三者中當以布局為最主要，筆墨與寫生為次要，明李日華語：「大都畫法以布置意象為第一。」（竹嬾畫牋），至於氣韻生動，是一幅畫完成後所能得到的一種綜合的感覺，這種感覺如何是靠布局、筆墨、寫生等方法來決定的，假若以人來比喻畫的話，那末，氣韻好比是人的精神而筆墨色彩猶如人的肉體一般，精神必須寓于肉體，這是不待言的，所以氣韻也一定不能離開筆墨而獨立存在，並且，布局寫生的方法與用筆的方法，其間有著密切的關係，互相影響，必無二者無不佳妙，綜合起來，然後才能得到生動的氣韻，如果筆墨雖妙而布局或寫生欠妥，或布局寫生雖妥而筆墨拙劣，均不得應為佳構。不但如此，凡畫法的工緻或寫意，乃畫人物鳥獸的綽綽都有關係，縱令是微小的弊病，然白璧之瑕也足以影響到全幅的氣韻，晉顧愷之說得好：「有一毫小失，則神氣與之俱變矣。」（魏晉勝流畫贊）這與人的五官位置不同以及身裁的長短每能影響到神情的舉止完全是一樣的道理。

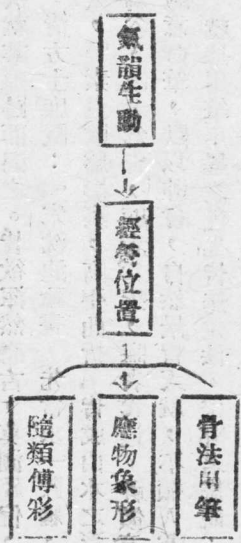
其次，關於六法在創作時或鑒賞時的程序則有順逆的不同。在創作的時候，大率先行布局，然後落筆運墨，最後才得論及其氣韻的生動與否；但是，在鑒賞的時候，其程序則剛與之相反。係最先看畫的氣韻是否生動，再看其筆墨形似傳彩乃至布局的，譬如看人，也往往先看到整個人的神氣，然後才順次看他的衣服裝飾五官四肢以及身體諸部分的。茲再表解如次：

筆法：「筆法」即指筆之運用，如：「筆力」、「筆勢」、「筆意」等，皆屬筆法之範疇。

創作過程：



山、續賞過程：



第二節 無法

六法無論在繪畫的創作上或鑒賞上都可以為依據，已如上述，但是法則雖能示人以正確途徑，不致誤入歧途，然也不可完全依類法則，泥而不化，必須神而明之，古人說畫法並無一定，就是這個意思。清方薰說：「畫法無一定，無難易，無多寡，嘉陵山水，幸

應調期月而成，吳道子一夕而就，同臻其妙，不以難易別也，李范筆墨稠密，王米疎落爲圖，各極其致，不在多寡論也，畫法之妙無窮，人各意會而造其境，故無定法也。」又論及布局的無法說：「畫備於六法，而六法固未盡其妙也。宋迪作畫，先以絹素張敗壁，取其隱顯凹凸之勢，郭恕先作畫，常以墨漬縑絹，徐就水滌之，想像其餘跡，朱象先於落筆後，復拭去絹素，再次就其痕跡而圖之。皆欲渾然高古，莫測端倪，所謂從無法處說法者也。」（山靜居畫論），清方士庶說：「宋沈迪論畫，先當求一敗牆，張絹素訖，倚之敗牆之上，朝夕觀之，既久，絹素見敗牆影裏，高平曲折，皆成山水之形，心存目想，高者爲山，下者爲水，坎者爲谷，缺者爲洞，顯者爲近，晦者爲遠，神領意造，恍然有人禽草木飛動往來之象，於是隨意命筆，默以神會，自然景皆天就，不類人爲，是謂活筆。」（天廬筆記）不但如此，就是用筆用墨設色也皆無定法，宋郭若虛說：「永嘉僧擇仁，善畫松，初采諸家所長而學之，後夢吞數百條龍，遂臻神妙，性嗜酒，每醉，揮墨於絹紈粉堵之上，醒乃添補，千形萬狀，極於奇怪，曾飲酒永嘉市，醉甚，顧新泥壁，取拭盤巾濡墨灑其上，明日，少增修爲狂枝枯樹，畫者皆伏其神筆。」（圖畫見聞志）清方薰說：「或謂筆之起倒先後順逆有一定法，亦不盡然，古人往往有筆不應此處起，而起有別致，有應用順而逆筆出之，尤奇突有筆，有應先而反後之，有餘意，皆極變化之妙，畫豈有定法哉。」又說：「設色妙者無定法，合色妙者無定方，明慧人多能變通之，凡設色須悟得活用，活用之妙，非心手熟習不能，活用則神采生動，不必合色之工，而自然妍麗。」（山靜居畫

論：唐時王洽潑墨作畫，也是另一個例。並且有時筆墨的弊病，在無意中，反會助成筆墨之妙，方薰說：『石彞草蟲卷，三尺許，蜻蜓蟬蝶蜂螭，類皆點簇爲之，物物逼肖，其頭目超足，或圓或角，或沁墨，或破筆，隨手點抹，有蠕蠕欲動之神，觀者無不絕倒，畫者初末嘗有意於破筆沁墨也。筆破沁墨皆弊也，乃反得其妙，則畫法之變化實可參乎造物矣。』（山靜居畫論）是以清戴熙說得好：『有意於畫，筆墨每去尋畫，無意於畫，畫自來尋筆墨，蓋有意不如無意之妙耳。』（題畫偶識）清華翼輪也說：『求奇求工，皆畫弊也，妙處總在無意得之，一著意象，便著第二乘矣。』（畫說）

但所謂無法，乃是從有法而來的，明釋道濟說：『至人無法，非無法也，無法而法，乃爲至法，凡事有經必有權，有法必有化，一知其經，卽變其權，一知其法，卽工於化。』（畫語錄）清王概說：『世之論畫者，或尙繁，或尙簡，繁非也，簡亦非也，或謂之易，或謂之難，難非也，易亦非也，或貴有法，或貴無法，無法非也，終於有法更非也。惟先渠度森嚴，而後超神盡變。有法之極，歸於無法。如顧長康之丹粉灑落，應于而生綉艸，淅幹之乘黃獨擅，請畫而來神明，則有法可，無法亦可。惟先埋筆成塚，研鐵如泥，十日一水，五日一石，而後嘉陵山水李思訓屢月始成。吳道元一夕斷手，則曰難可，曰易亦可。惟胸貯五嶽，目無全牛，讀萬卷書，行萬里路，馳突董巨之藩籬，直躋顧鄧之堂奧。若倪雲林之師石丞，山飛泉立而爲水淨林空，若郭恕先之紙爲放線，一掃數丈，而爲臺閣牛毛繭絲，則繁亦可，簡亦未始不可。然欲無法，必先有法，欲易先難，欲練筆簡淨，必入

第二章 國畫的特徵

第一節 寫意

中國畫與西洋畫比較，自有其獨特的地方，在技巧方面有二點可說，一是寫意，二是畫畫相通，在題材方面則可從其分類上略見一二。

技巧上的第一個特點是寫意，所謂寫意（註），就是寫我的意思，元黃子久曾說：「畫不過意思而已。」（寫山水訣）古人作畫。往往並不在乎作畫，不過是借世間萬物的形骸來寫出他自己的心性。舒發其胸間的意興，明釋道濟說得好：「惜筆墨以寫天地萬物而陶乎我也」其主要的目的在乎表現這個「我」，就是我的意思和我的性格。即所謂個性，我畫的畫必須是我的畫，決不會是別人的畫。例如畫梅花，不管是一枝或者一朵，今日畫了，明日仍舊可以同樣地畫梅花，以至後日大後日可以繼續地畫無數次的梅花而不覺其厭煩，亦並不會減損其每一張梅花的價值，為什麼呢？白意固不在梅花，寫我意而已。因此，反過來講，筆墨間必然地會流露着作者的意思想和性格。看畫者可以從而識之。釋道濟說「夫畫者，從於心者也。」（畫語錄）

（註）（1）「寫意」的另一種解說，是指繪畫的筆墨神率簡略，如國畫法中的神逸，

圖畫六法新論

八

（指與繪畫之筆畫工細者相反。）「寫」是「畫」的另一說法。見第二節。此處因爲這樣的緣故，描寫景物也僅求其合于畫者之意而不求形似。但是，所謂不象形似者，並不是說畫梅花要不像梅花，畫老虎也要不像老虎，恰恰相反，卻是畫梅花或畫老虎必須像梅花或像老虎，要像的並不僅僅在於物的外形而更在於攝其神氣。且無論布局的虛實，用墨的濃淡，以及設色的輕重，都是以意爲之，但筆墨的繁簡則並無多少關係。畫的再進一步講，因此所畫並不重視透視法遠近法，所謂「人物不過一寸許，松柏上現二尺長」。唐王維山水訣：「一作山水先要分遠近，使高低大小得宜，假如一尺之山，當作幾大人物爲是，蓋近則破石樹木當大，屋宇人物稱之，遠則峯巒樹木當小，屋宇人物稱之意極遠不可作人物，墨則遠淡近濃，逾遠愈淡。」（宋饒自然繪宗十二忌）又「且夫崑崙山之大，驢子之小，迫目以寸，則其形莫覩，迴以數里，則可圍於寸眸，誠由法之精，則其見彌小，令張絹素以遠映，則昆閬之形，可圍於方寸之內，豎劃三寸，當千仞之高，橫墨數尺，體百里之迴。」（宋郭忠恕山水序）都是意念化的遠近法。並且，極端起來，甚至有時可以不受理法的拘束，另造畫家眼中的境界，例如宋沈括說：「彥遠畫評，言王維畫物，多不問四時，如畫花，往往以桃杏芙蓉蓮花同畫一景，予家所藏摩詰畫袁安臥雪圖，有雪中芭蕉，此乃得心應手，意到便成，故造理入神，迴得天意，此難可與俗人論也。」（夢溪筆談）清董崇悌說：「吾於畫，不知所謂南北宗派也，當吾意而已，吾作山水樹石，不知所謂陰陽向背也，得物之天而已，當吾意，則不必悅世眼，得物之天，

則雖尺幅之內，天與地卑，山與澤平，無害也。」（草心樓讀畫集）又例如蘇東坡用硃筆畫竹，有間難於他的，答道「世豈有墨竹哉」，墨竹與朱竹是同樣非自然界所應有的。他還有時畫竹，自根至梢，一筆而已，並沒有節，說道：「竹生時何嘗逐節生」，這些都是最好的例子。

此外，畫山水法，大都作鳥瞰式，好像從飛機上眺望下來似的，宋沈括以為這是以大觀小，如同人看假山水的方法，說道：「李成畫山上亭館及樓閣之類，皆仰畫飛簷，其說以為：『自下望上，如人平地望塔簷間，見其榑桷。』此論非也。大都山水之法，蓋以大觀小，如人觀假山耳，若同真山之法，以下望上，只合見一重山，豈可重重疊疊見，衆不應見其豁谷幽事，又如屋舍，亦不應見其中庭及後巷中事，若人在東立，則山西便合是遠境，人在西立，則山東却合是遠境，似此如何成畫。李君蓋不知以大觀小之法，其間折高折遠，自有妙理。豈在掀屋角也。」（夢溪筆談）這是雖然變化理法，但仍合于理法的了。

最後，更深一層看，則國畫既着重在寫意這一點上面，故有時也含有象徵的意味，例如畫梅蘭竹菊以象徵四君子，或畫松柏以象徵君子，雜樹野卉以象徵小人，宋郭熙說：「林石先理會大松，名為宗老，宗老意定，方作以次雜窠小卉，如羈絆石，以其『山表之於此，故曰宗老，如君子小人也。』」（林泉高致集）宋韓拙說：「松者，公侯也，為衆木之長，亭亭氣概高，上盤於空，勢鋪霄漢，枝迸而覆，掛而下接，凡木以貴待賤，如君子之德，周而不比。」（山水純全集），元黃子久說：「松樹不見根，喻君子在野，雜樹喻小人蜂蟻之

意。」（畫訣）還有以秋海棠象徵美人的，惲南田說：「秋海棠不難于綽約妖冶可憐之態，而難于矯拔有挺立意，惟能挺立而綽約妖冶以爲容，斯可以況美人之貞而極麗者。」（甌香館集）且所謂君子，所謂美人，又無非是代表一種德性而已。

總而言之，中國畫裏的山水，花卉或人物都是與現實的山水花卉或人物不同，似乎是畫家欲與造化爭奇而創造出來的。是意念化的，有時還是象徵化的。

第二節 書畫相通

國畫技巧上的第二個特點，是畫法可與書法相通。從前，文字在最早的時候，也無非是一種單純純化的繪畫，例如要寫「日」字便畫個圓圈，要寫「月」字便畫個半圓形，其他若山水、鳥獸、舟、車等字，無一不像其形狀，所謂象形文字，還有所謂指事，形聲、會意、假借、轉註等等造字的方法，雖然難以完全應用象形的方法，但是多少仍舊要依靠象形來做基礎，再添加某種符號而成的。後來，發展下去，文字便漸漸地脫離形象而理智化起來。鐘鼎篆隸諸法仍多少剩有形象的痕跡，且其筆也帶有畫的意味，「至於書體，篆隸如鵠頭虎爪，倒薤偃波，龍鳳，麟龜，魚蟲，雲鳥鵠鵠，牛鼠猴雞犬兔科斗之屬，法如籀畫沙，印印泥，折釵股，屋漏痕，高峯墜石，百歲枯藤，驚蛇入草，比擬如龍跳虎臥，戲海游天，美女仙人，覆收月上，反覽韓退之送高閑上人序，李陽冰上李太夫書，則書尤

與畫源者也。」（明孝一相繪妙），自從推行艸等書體先後創行以來，就與繪畫愈離愈遠而終于完全分開。可是，書畫兩者究竟當初是同出一源的，所以仍舊有着互相關聯之點，並且由于這點，國畫遂注重綫條的優美而不求色彩的艷麗，換一句話說，就是重墨筆而不重色，這與西畫的重色而不重筆墨，剛正論反。

書畫互相關聯之點有四。

第一、書畫同屬藝術——在中國，書法本身就是一種獨立的藝術，這是在歐美所未有的。書畫兩者往往相提並論，篆隸行艸諸體的字都能夠寫成匾額對聯或屏條，懸掛在牆上室內，或刻在碑石上面，拓印流傳，鑒賞者不但吟咏其字句的內容，同時還欣賞其字體的筆意，並且兒童們一定要執筆習字，視為一種必修的功課。不但與繪畫同屬於視覺的藝術，還應算作一種應用的藝術呢。

第二、書畫與人品有關——古人曾說書畫與人的心性有關係，換一句話說，就是與作者的品格有關係，清張庚說：「楊子雲曰『書，心畫也』，心畫形而人之邪正分焉，畫於書一源，亦心畫也，握管者可不念乎？」（圖畫精意識畫論）。故從書法是剛健或者秀麗上輒能測知寫字者的性情及其品格如何，西洋社會上，人們的親筆簽出，在法律上的効力，與中國社會上的通用印章無異，就是因為任何人的筆跡，都賦有其個性，不會相同之故，繪畫也有同樣的情形。

第三、書畫用筆同法——我們作畫常不說「畫」而說「寫」，這是因為寫字重筆法

有側勒努趨策掠啄磔等八法，謂之永字八法，但是作畫也同樣要講究種種筆法，並且所謂執筆刷點渲染莫不都是從寫字八法中變化出來的，再者元趙孟頫曾自題已畫說『石如飛白木如搗，寫竹還應八法通』王羲也說畫竹之法，幹如篆，枝如艸，葉如真，節如隸。宋饒自然論書畫一法，而『郭熙康椿之樹，文與可之竹，溫日觀之葡萄，皆自艸法中得來。』（繪妙）這有人說『極寫意的畫好比是張顛的狂舞，而工筆畫則如同真書。在古時本來書即是畫，演變下去的結果，竟至顛倒過來，畫法反要求助于書法，卻是頗妙的事情。所以凡是字寫得好的人，學畫較易成功，而畫家也多兼工書法，當然不是沒有原因的。』

第四、畫上能加款題

由于書畫筆法相通的緣故，遂能在畫上空白處題款蓋章，與畫相映成趣，添加美感，並能增補添畫畫之不足，方薰說『高情逸思，畫之不足，題以發之。』（山靜居畫論），這個方法是始自宋時的，方薰又說：『款識題畫，始自蘇米』（同上書）錢杜也說：『畫之款識，唐人只小字題樹根石罅，大約畫不工者，多落紙背，至宋始有年月紀之，然猶是細楷一綫，無畫兩行者，惟東坡款皆大行楷，或有跋語三五行，已開元人一派矣。元惟趙承旨猶有古風，至雲林，不獨跋，兼以詩，往往有百餘字者，元人工書，雖侵畫位，彌覺其雋雅，明之文沈皆宗元人意也。』（松壺畫憶）所要注意的，關於款題書法要與畫法相稱，例如寫意畫的款題宜于行艸，工筆畫則應用楷畫，錢杜又說『畫上題詠與跋書佳而行款得地，則畫亦增色。若詩跋繁蕪，書又惡劣，不如僅書名山石之上爲愈也，或有書雖工而無雅骨，一落畫上，甚於寒具油，祇可憎耳。』（同上書）王

王概說：「元以前多不用款，或隱之石隙，恐書不精，有傷畫局耳，至倪雲林，字法遒逸，或詩尾用跋，或跋後系詩，文衡山行款清整，沈石田筆法瀟灑，徐文長詩歌奇橫，陳白陽題語精卓，每侵畫位，翻多奇趣，近日倪鄒習匠，宜學沒字碑爲最。」（芥子園畫傳）關於印章，則多緊接地蓋在款題的下端，或隱蓋厥角，刀法要精美，印文也要與款題相配合。清高彙說：「用印章於書畫，必與畫畫中意相合。如臨古帖，用「不敢有已見」「非我所能爲者」「願於所過」，「玩味古人」等章。畫鍾惺，用「神來」「虎用」「滿紙腥風」，樹石用「得樹皮石面之真」，魚用「躍如」，偶遇癡尊暗啞及犬豕等物，則用「一時游戲」或「一味胡塗」等類，餘多倣此。」（指頭畫說）盛大士說：「圖章必期精雅，印色務取鮮潔，畫非藉是增重，而一有不精，俱足爲白璧之瑕。歷觀名家書畫中，圖印皆分外出色，彼之傳世久遠，固不在是，而終不肯稍留遺憾者，亦可以見古人之用心矣。」（鑒山臥遊錄）

但是若從書畫的關聯性去觀察，則其異點亦有三。

第一、書可臨可摹，畫宜臨不宜摹——臨與摹都是學習書畫的方法，書是可臨可摹的，但是畫就不然，米元章說：「書可臨可摹，畫可臨不可摹，蓋臨得勢，摹得形，畫但得形，則淪於匠事，其道盡失矣。」（明李日華紫桃軒又綴）這是因爲書法只有筆墨問題而沒有色的問題，並且筆法更重于用墨，是以無論臨摹均可。至於畫，則同時要顧到筆墨色三者，臨的時候，畫本放在旁邊，當然三者都可以看得很清楚，比較易似，但是摹畫則本

然，元本蒙在薄紙下面，布局位置雖然還可約略看得出，但是筆法縱橫之勢以及墨和色的濃淡輕重就不免模糊不清。所以摹畫只能用以簡單地鉤得元本的輪廓，留得一張畫稿而已，簡直談不到什麼像不像的。

第二、學畫以臨帖為主，但學畫以寫生為主，臨帖爲副——學畫與學書不同，學習書法可以臨帖爲主要的方法而以看帖輔助之，學習繪畫則不然，其主要的方法是寫生，要從大自然去學習，但是臨摹古人也不可少耳。清湯貽汾以爲書畫的分別在於質的有無，書無質，故不得不臨摹，寫則應當直接地去繪寫造化生物爲是，說道：「字與畫同出於畫，故皆曰寫，寫雖同，而功實異也。今人知寫之同，遂謂字必臨摹古哲，而畫亦然。夫字無質，故不得不臨摹，造字之人物有質，臨摹可已，何必臨摹夫臨摹之人，人知欲學蘭亭，則竟學蘭亭，不屑臨松雪之蘭亭，造化生物，蘭亭也，古畫雖佳，松雪之蘭亭也，何獨於畫，而甘自舍真就假耶。」（畫筌析覽）至於董其昌論書畫，以爲學書有古帖，但學畫則古時名蹟難得，故學畫難於學書，說道：「學書與學畫不同，學書有古帖，易於臨仿，即不必宋唐石刻，隨世所傳，形模差似，趙集賢云：「昔人得古帖數行專心學之，遂以名世，或有妙指靈心，不在此論矣。」畫家不然，要須醞釀古法，落筆之頃，各有師承，略涉杜撰，卽成下劣，不入具品，況於能妙，乃斷索殘幀，珍等連城，殊不易致。」（題唐宋元寶繪冊）話雖亦有其理，但究竟忽略了一師法造化——這個重要的方法。

第三、書畫筆法有不同處——書畫筆法雖然可以相通，但也有不同處，就是寫字以中