

藝術史研究叢書 范景中 主編

YING WU AND SUI LEI

HSIEH HO'S DEFINITION OF PICTORIAL REPRESENTATION
AND ITS ROOTS IN THE HISTORY OF THOUGHT

“應物”與“隨類”

謝赫對圖繪再現之定義的觀念史考辨

顏 勇 著

中國美術學院出版社

藝術史研究叢書 范景中 主編

YING WU AND SUI LEI

HSIEH HO'S DEFINITION OF PICTORIAL REPRESENTATION
AND ITS ROOTS IN THE HISTORY OF THOUGHT

“應物”與“隨類”

謝赫對圖繪再現之定義的觀念史考辨

顏 勇 著

中國美術學院出版社

責任編輯 張惠卿
裝幀設計 朱海辰
責任校對 朱 奇
責任印製 毛 翠

圖書在版編目（C I P）數據

“應物”與“隨類”：謝赫對圖繪再現之定義的觀念史考辨 / 顏勇著. — 杭州：中國美術學院出版社，2017.9

（藝術史研究叢書 / 范景中主編）

ISBN 978-7-5503-1037-7

I. ①應… II. ①顏… III. ①謝赫—繪畫理論—研究
IV. ①J212

中國版本圖書館CIP數據核字(2019)第012996號

“應物”與“隨類”

謝赫對圖繪再現之定義的觀念史考辨

顏 勇 著

出品人	祝平凡
出版發行	中國美術學院出版社
網 址	http://www.caapress.com
地 址	中國·杭州南山路218號 郵政編碼 310002
經 銷	全國新華書店
製 版	杭州海洋電腦製版印刷有限公司
印 刷	浙江省郵電印刷股份有限公司
版 次	2017年9月第1版
印 次	2017年9月第1次印刷
開 本	710mm×1000mm 1/16
印 張	13
字 數	167千
印 數	0001-2000
書 號	ISBN 978-7-5503-1037-7
定 價	48.00元

中文摘要

本文將對謝赫《畫品》所言繪畫六法中之“應物”與“隨類”之術語及觀念來源進行考察，並為六法二二斷句說提供新的支持。作為六法之三、四，此二辭可被視為早期中國畫論中關於圖繪再現之定義。本文將指出，在上古經子文獻中，“類”與“應”始終是一個本體論或宇宙論問題的兩個方面，以至於在審美自覺興起之魏晉南北朝，通常被認為強調藝術模仿自然的圖繪再現將因“隨類”而具備象徵主義特徵，因“應物”而染上感應理論色彩。由於魏晉以前華夏文化習於僅視色彩為某些物類之象徵，以“隨類”重申繪畫中之上色技術，實未強調對作為客體之色相世界之再現；由於“應物”代表着一種強調主體永無休止地應對客體之認識論思維，以之指稱繪畫中圖寫物象輪廓之技術，實已暗示其乃為“得意忘象”之玄覽行為提供作為中介之“象”。本文還將指出，“隨類”與“應物”皆是在梵漢合一之般若玄風中出現於漢語佛籍並與造型藝術產生明確而直接之聯繫，因而此二辭之定義圖繪再現，必然融匯有佛學關於圖繪對象之思考。經子古學及釋老諸籍共同營建之“應物”觀念指涉了作為類比原型之鏡喻，而後者同時預設了鏡像的虛幻性及心物之間的玄覽作用。因此，該定義暗指着一種從既成心象圖式着手並根據心象進行修正的複雜製像過程。進言之，從漢語佛學脫胎而來之中國早

期圖繪再現理論所關注的，與其說是對客體形相之精確重現，毋寧說是主體在重現客體時之精神性力量。作為對圖繪再現之定義，“應物”與“隨類”本身不僅濃縮有整個上古華夏文明積澱而成之物類觀念，並映現出後者於中古特殊情境中嬗變進而入於文藝理論之軌跡。

ABSTRACT

Accepting and confirming the new punctuation proposed respectively by William Acker and Ch'ien Chungshu for the six elements or cannons of painting in Hsieh Ho's *the Classifications of Painters (Hua P'in)*, the dissertation shows its preoccupation with the literal sources and relevant thoughts of Ying Wu and Sui Lei, the third and the forth of the six, by which the definition of pictorial representation in Chinese painting theory was made. It argues that the characters Lei and Ying always signify two aspects of one issue in classical scriptures, i.e. the ancient Chinese cosmology or ontology, involving the pictorial representation in symbolism and the theory of Kan Ying (resonance). To indicate colouring techniques by the term Sui Lei didn't mean to emphasize the reproduction of colours since the relationship between colour and Lei (category) had caused an anti-colouristic tendency in ancient Chinese thoughts. And to indicate contouring ones by the term Ying Wu didn't mean to treasure the delineation of objects but its accommodating with images the higher contemplation since the term had denoted epistemologically the endless responding resonantly to Wu (objects). The dissertation also suggests that the definition of pictorial representation in *the Classifications of*

Painters must partly if not wholly embody the Buddhist thought on pictorial or represented objects, for previously both of the terms had been adopted and then adapted into Buddhism literature, denoting the way in which Buddhas and Bodhisattvas reveal themselves in diverse forms according to different categories of beings. Accompanied with the Ying Wu concept shared and established by Sinological and Sanskrit sources, the metaphor of mirror as an archetypal analogy presupposes the vanity of reflections or phantasms as well as the insight of beholders on images. Thus defining pictorial representation with the terms Ying Wu and Sui Lei had been implicated in a complicated course of inner image making and matching, which proceeds through the adjustments of inner schemas and the corrections by inner images. Namely, the early Chinese mimetic theories transferred from classicism and Buddhism focus on spiritual powers rather than material appearances. Thus the terms Ying Wu and Sui Lei, Hsieh Ho's definition of pictorial representation, not just carried and concentrated the whole ancient Chinese thought on categorization but also reflected and revealed the trace of its access into medieval Chinese theories of literature and art.

目 錄

中文摘要

ABSTRACT

例 言 /1

第一章 緒論 /3

第二章 “類”與“應”之本義詮 /9

一、說“類” /11

二、說“應” /21

第三章 魏晉以前中國色彩觀析論 /37

一、商周之方色 /37

二、五色與五類 /43

三、五色之納於五行理論 /48

四、作為反色彩美學之色彩理論 /53

附錄 跋《魏晉以前中國色彩觀析論》 /61

第四章 “隨類”佛典來源考 /71

一、早期漢譯佛典中之“隨類” /72

二、僧人清談與格義 /77

三、“隨類”之見於佛學 /83

第五章 “應物”義理發微 /99

一、“應物”古義疏 /100

二、釋家“應物”辨 /106

三、“應圖”與“應物” /117

四、“玄監”與“玄覽” /123

五、“應物象形”與“從意生形” /133

第六章 結論 /163

參考文獻 /165

致 謝 /175

附錄 藝術史的語言（譯） /177

後 記 /197

例 言

一、除注中致謝辭外，本文所提及近今學者，皆不冠以“先生”二字。

二、本文以繁體字寫成。爲謹慎起見，除少數通用字外，引文所見異體字一般不予改動。

三、所引書目，僅於首次出現時注明版本。篇末列有參考文獻。

四、無論所據書籍有無句讀，凡引文皆加現代漢語標點。部分引文標點與原書略有不同，如原書明顯訛誤，或其與引者在理解上並無較大差異，一般不予注明。

五、本文所用括號（）表示其內文字與其前文字是等同關係。正文或注釋中有部分人名、術語、譯文等，於其後（）內附相應外文；部分引文中生僻字詞、通假字、誤字、人物稱謂等，於其後（）內釋以其所通字詞、原字或人名。少數情況在括號內部又出現（）者，外部括號使用[]。

六、本文所用括號〔〕表示其內文字是本文作者對該上下文的增補說明。部分引文引者略有校勘考釋，或援前人注疏意見，於相應位置加（），其內注明“引按”並加按語。部分引文原文並無闕字，但引者爲求文意顯豁而在（）內直接補入文字，不加按語。

七、除第五條末例外，本文所用括號[]僅見於引文中，表示其內

文字非本文作者所加。部分引文同時包括原典及其注文。若是原注，則直接將注文置於 [] 內，不加按語；若是注疏文字，則於相應位置加 []，其內標明“某注”，注文視情況置於 [] 之內或之後。如引文有闕字則按第八條處理。

八、部分引文有闕字，凡可考定者於相應位置加 []，其內補入所闕文字。基本考定而仍略存疑者，為謹慎起見，一般按第六條處理。知闕一字而不知其文者，標為□；知其闕字而不知其數者，標為……。甲骨文殘損而可推知其字者一般標為 []，少數存疑者將原字標為□後按第五條處理。

九、凡拙譯均同時抄錄相應外文。正文中拙譯，於注中抄錄外文；注釋中拙譯，按第五條處理。部分西方原典譯自希英或拉英對照本，僅錄希臘語或拉丁語原文。

第一章 緒論

南朝謝赫《畫品》首倡繪畫六法，¹ 論藝者向以四字連讀，至艾惟廉、錢鍾書始分別於 1954 及 1979 年提出原文應作二二斷句：

六法者何？一、氣韻，生動是也；二、骨法，用筆是也；三、應物，象形是也；四、隨類，賦彩是也；五、經營，位置是也；六、傳移，模寫是也。²

數十年來，護舊者、維新者，甚至是半舊半新或舊見新著者，間見層出。識淵聞洽之士，立論多重“氣韻”“骨法”，於“應物”“隨類”以下四法甚少着意。反是錢、艾二賢略有論及。1981 年，錢氏於《管錐編增訂》云：

“隨”、從也，如“追隨”之“隨”，猶今語“跟緊”“貼緊”，即“附”“密附”。“類”、似也，像也，即……蔡邕《筆賦》“象類多喻，靡施不協”之“類”。……蓋“六法”之三祇是素描形狀，“四”則求與所繪之物逼肖、“密似”[“隨類”]，乃進而着色。白描受采，形狀之上，更添色澤，“描作”之不足，復從而“布色”，庶乎窮形極相。³

是說以圖繪再現 (pictorial representation) 論六法之三、四，極具見地。然其所舉以証“隨類”之論據，惟《筆賦》中之“象類”為魏晉以前文字。至1989年《管錐編增訂之二》竟舉明人語為疏，則未免以後人志意強解前人心智。⁴又《管錐編增訂》出版前，錢氏致范景中函曰：“‘隨類’一詞，一時上想不起它例；但六朝人文字多‘杜撰’語，似亦不必追究。”⁵閱博如槐聚，亦有此不求甚察語，誠見學海淼茫，非人類所能望其涯際！實則早錢氏廿餘年，艾惟廉已於海外指出，畫學中之“隨類”可能與佛學存在關係：

在佛教中，該詞意指佛與菩薩的這麼一種現身教化的方式，他們總是隨心所欲地化身為最適合於特定生靈之根性的形式，並依據各種不同的生靈種類以不同的方式傳教佛法。

.....

於是，若不考慮謝赫所提供之解釋，而試圖聯繫此種佛學意義以解釋“隨類”，便應設想該詞指畫家在處理不同種類之題材時應能隨機應變，能改變方法與過程以適應各種情境。然而，謝赫宣稱六法之四即“賦彩是也”，吾人若認同是言，必然得此結論：其意指畫家在上色時應當展示出良好的判斷力與應變能力——易言之，良好的品味——切忌炫人眼目或生硬堆砌。⁶

可惜艾氏既未就“隨類”的佛學來源做更多探究，亦無意在與“隨類”並舉之術語“應物”中挖掘此種畫論史與思想史交疊的可能性。艾、錢之後，拙文以前，對“應物”“隨類”最有價值的討論可能是1984年阮璞所作《謝赫“六法”原義考》中的兩段文字，權錄如下：

畫家必須主觀能動地通過“應物”“隨類”，纔能做到“象形”“賦

彩”。我們知道，“應物”二字出自《莊子》所說的“其用心也不勞，其應物也無方〔引按：《莊子》原文無二“也”字〕”；“彼未知〔引按：《莊子》原文此有“夫”字〕無方之傳，應物而不窮者也”。注疏家把《莊子》這個“應物”解釋成“隨機應物”。……然則“應物”一詞，本來就含有主觀能動地掌握事物的客觀規律的意思。……當然，還在謝赫之前，東晉僧肇就已在《肇論》中說過這樣的話：“法身無象，應物以形〔引按：此為《肇論》引佛經語，原文“以”字作“而”〕”，也許謝赫的“應物象形”，除了出典於《莊子》外，還受到《肇論》的啓發吧？

“隨類”一語與“應物”一詞可說是互文一意。祇因講求對仗，上句既言“應物”，下句祇好變換說法，不言“隨物”而言“隨類”。……《周禮·冬官》鄭玄注“天時變”云：“‘天時變’，謂畫天隨四時也〔引按：鄭注原文無“也”字〕”。……可能謝赫的“隨類賦彩”，就是出於《周禮》這條鄭氏注。“類”在這裏實作“物”字解。李善注《文選》陸機《歎逝賦》〔引按：當是善注張華《鷦鷯賦》及陸機《齊謳行》〕引《河圖》曰：“地有九州，以包萬類”。“萬類”義即萬物。……“隨類”也就是“隨物”。⁷

儘管討論過於簡略並頗有紕誤，阮文却隱藏着拙文所關心的一些問題：其一，“應物”似乎本是道家用語或至少為道家所好言，並且在進入畫學以前已為釋書所納；其二，“隨類”似乎可在經學亦即上古中國最重要的知識體系中找到來源；其三，作為畫學中分別用以指稱描繪物類之形與色兩道工序的術語，“應物”與“隨類”似乎具備在思想史上相通互釋之可能性。倘若將此聯繫於錢氏所言“應物”“隨類”之圖繪再現意義，以及艾氏所猜想“隨類”之佛典來源，則拙文即將前往的方向雖暗猶明。

拙文並非關於古代中國圖繪技術的專論，甚至不擬將古代畫學中關於圖繪技術的記述列為主要考察對象。真正引起拙文興趣的，是由六法

二二斷句說所凸現的“應物”與“隨類”之術語及其觀念來源。王國維曾有云：

唐宋之成語，吾得由漢魏六朝人書解之；漢魏之成語，吾得由周秦人書解之；至於《詩》《書》，則書更無古於是者，其成語之數數見者，得比校之而求其相沿之意義，否則不能贊一辭。若但合其中之單語解之，未有不齟齬者。⁸

竊謂此正考究六朝人“杜撰”語必經之途。又1936年陳寅恪致沈兼士函云：“依照今日訓詁學之標準，凡解釋一字即是作一部文化史。”⁹執此以觀，則除指涉藝術與自然之關係外，“應物”“隨類”二辭本身不僅濃縮有整個上古華夏文明積澱而成之物類觀念，並映現出後者於中古特殊情境中嬗變進而入於文藝理論之軌跡。拙文最初野心本是在此種物類觀念形成與嬗變的過程中勾勒出中國早期圖繪再現之觀念以及文辭再現（literary representation）尤其是藝格敷詞（ekphrasis）之觀念的形狀，惟限於時力、才力，迫不得已暫時擱置後半部分亦即與文辭再現相關內容之計劃。儘管如此，拙文仍然可能令“美的藝術”（fine art）體系之信奉者、美術史學科獨立性之倡導者感到不快。拙文將以還原人文學科（the humanities）之整體性作為自我辯護。藝術創造既可“技進乎道”，治藝術史論亦不妨“原技於道”。道者虛無，惟以文辭為依託；文辭沿易，須待溯源而後定。乃成是文，以俟諸賢教。

注释：

1. 是書舊題《古畫品錄》，此名可能始於北宋郭若虛《圖畫見聞志》，南宋晁公武《郡齋讀書志》、明焦竑《國史經籍志》等襲之。《宋秘書省續編到四庫闕書目》、南宋鄭樵《通志·藝文志》、元脫脫等《宋史·藝文志》卷六著錄，皆題為《古今畫品》。此外尚有《古畫評》《古畫品》等名。皆後人所擬。版本及著錄情況可參閱謝巍《中國畫學著作考錄》，上海：上海書畫出版社，1998年，頁29—30。今人一般認為該書原名《畫品》。又，歷代著錄皆署謝赫為南齊人。然《畫品》稱陸杲“傳於後者，殆不盈握”〔見于安瀾編《畫品叢書》，上海：上海人民美術出版社，1982年，頁9〕，而《梁書》卷二六《范岫傳》昭蕭琛陸杲列傳〔杭州：浙江古籍出版社，1998年影百衲本，頁745〕載陸杲“中大通……四年，卒，時年七十四。”近世學者多據此定《畫品》成書於梁中大通四年（532）之後。參閱李澤厚、劉綱紀《中國美術史》魏晉南北朝編，合肥：安徽文藝出版社，1999年，頁769—775。按必謂《畫品》成書於公元532年後，稍嫌武斷，但謝赫生活於齊梁之世當無可疑。又，或謂繪畫六法非謝赫首倡，然除今本《畫品》所云“雖畫有六法，罕能盡該”中“雖”字略令人猜疑外，此說並無實據，故本文不從之。
2. William Acker, *Some T'ang and Pre-T'ang Texts on Chinese Painting*, Leiden: E. J. Brill, 1954, p. 4. 錢鍾書《管錐編》冊四，北京：中華書局，1999年，頁1353。現存嚴可均輯《全齊文》手稿已見如是句讀，然為何人所加不可考也，參閱邵宏《衍義的氣韻》，南京：江蘇教育出版社，2005年，頁93—94、107。本文支持二二斷句說，惟六法四字連讀已甚通行，為求行文簡潔，有時在不影響理解的情況下仍使用四字成語。
3. 錢鍾書《管錐編》冊五，頁103—104。《錢鍾書集·管錐編》〔北京：三聯書店，2001年〕綴補此文為《增訂三》，見冊四，頁232—233。
4. 錢鍾書《管錐編》冊五，頁245。三聯版綴補此文為《增訂四》，見冊四，頁233—234。
5. 見《圖像與觀念——范景中學術論文選》所收附錄，廣州：嶺南美術出版社，1992年，頁287。承范先生告知，該信撰於1980年。
6. 拙譯據前揭書，Introduction, pp. xxxvi-xxxvii. 原文如下：“... in Buddhism the word is used to denote the way in which the Buddhas and Bodhisattvas always appear to those whom they wish to convert in the form most suitable to the nature of those particular beings, and preach the law in different ways to different kinds of creatures. ... Thus if one were attempt to explain the *Sui Lei* 隨類 with reference to this Buddhist meaning alone without taking the explanation given by Hsieh Ho into account, one might suppose that it meant that a painter should be resourceful and adaptable in his treatment of different kinds of subjects, and be able to chang

his methods and procedures to suit the circumstances. But Hsieh Ho says that this Element ‘has to do with the laying on of colours,’ so that, if we follow him, we must conclude that the meaning is that the painter should show good judgment and adaptability—in short, good taste—in his use of colour and avoid exaggeration or unnatural combinations.”

7. 阮璞《中國畫史論辨》，西安：陝西人民美術出版社，1993年，頁41—42。
8. 《王國維遺書·觀堂集林》卷二《與友人論〈詩〉〈書〉中成語書》，上海：上海古籍出版社，1983年影1940年商務印書館刊本，頁1。
9. 《陳寅恪集·書信集》，北京：三聯書店，2009年，頁172。