

國畫面面觀



東方文庫續編

畫 面 面 觀

王 雲 五  
李 聖 五  
編 主

東 方 雜 誌 三 週 紀 刊  
東 方 雜 誌 十 年 念

商 務 印 書 館 發 行

中華民國二十二年十二月初版

(一七七八)

東方文庫續編 國畫面面觀 一冊

每冊定價大洋壹角

外埠酌加運費匯費

\*\*\*  
\* 版 翻 \*  
\* 權 印 \*  
\* 所 必 \*  
\* 有 究 \*  
\*\*\*

主 編 者

王 雲 聖 五  
李 雲 聖 五

發 行 人

王 雲 聖 五  
上海 河南路 五

印 刷 所

商 務 印 書 館  
上海 河南路 館

發 行 所

商 務 印 書 館  
上海 各埠 館

# 國畫面面觀

## 目次

- 一 中國畫之認識……………鄭昌午(一)
- 二 中國畫之解剖……………蔣錫曾(四一)
- 三 中國的繪畫思想……………豐子愷(六一)

# 中國畫之認識

鄭午昌

人類藝術之一體——畫，初爲個人感覺想像美之表現，而用以自娛；一切形象色彩，惟隨各人感覺想像美之程度而爲相當的表現，以達可以自娛之目的，固無定相，無定法，亦不容有如何之鑒別也。及人類既漸繁殖，其生活狀況，隨自然或人爲的環境而複雜，遂以形成社會；各個人之所感覺想像一切精神的活動，順應其生活環境而演進，卒以形成文化的社會。某地方某時代的文化社會，自由各個人精神活動所形成；然形成之後，便生地方性，時代性，或民族性，其權力亦能衡量各個人精神活動之結果而是非之。其所謂『是』，卽爲多數人所『是』，奉行之，提倡之，遂成爲文化的產物，其所謂『非』，必爲多數人所『非』，鄙棄之，漠視之，

遂成爲文化的遺蛻。繪畫由個人之感覺想像簡單的表現，隨人類生活而演進，歷經文化社會之衡量，是是非非，卒得與多數人心靈相契合之某種形象色彩與法則，各就其時代的精神，地方的環境，民族的性情，而成爲一種藝術，淵源有自，鑪錘有別，雖同一民族，因時地之不同，而畫異風；同一時代，因人地之不同，而畫異法；甚至同一地方，而人自爲派；同一派中，而人自立門；然就其代表作家者而言，則必有其適合於文化社會衡量之所在，多少含有其民族性，地方性，時代性之共同色彩與精神。故畫家者流，對於自己作品，不妨逞其天才，擺脫古今，以自表現其個性；若欲衡量自我以外之畫家作品而是非之，則不可純憑主觀，至少當綜合被衡量者之歷史、地理、及其時之政教風俗等背景，而研究其關係也。

吾國繪畫斷自有虞以迄現代，已有四千餘年歷史，聰明才智之士，深研篤好，不知其幾千數。遞嬗演化，以有現在之造詣，卓然在世界藝苑獨樹巨幟，而領有東

方之全域是必有所以然之故爲吾人所亟當認識者。顧現代畫家及以提倡中國藝術自號者，往往憑個人主觀之好惡，妄加譏評，甚至不分皂白，一概抹煞，若非摧毀而掃滅之，不足以光明中國藝術之前途也者。鄙陋如余，心竊惑焉，請陳其說。

就歷史的事實而論國畫之地位，藝術隨人類生活之背景，影響於精神而爲順時之演化，故有永久歷史之民族，其藝術成績，必較繁富而有價值。蓋藝術是向創造之路不斷的進行，順應人類一切活動而創造，政治、宗教、教育以及其他種種，皆不能不借助或利賴藝術之功用，以圓滿其活動，裝飾其歷史也。我國藝術成績之最繁富而有價值者，當推繪畫。國畫起源何時，殊乏信史。傳說伏羲氏畫八卦，始爲畫之胚胎。其後史皇作圖，史皇卽蒼頡，其制作大率爲象形體，蓋已具繪畫之雛形矣。黃帝嘗畫蚩尤之像以弭亂，圖神荼與鬱律之形以禦魔鬼，則在紀元前二千六百餘年以前，我國已有人物畫矣。其後歷唐而虞，繪宗彝，畫衣冠，應用繪畫之



處愈多，而舜之女弟，且特以畫名，實爲我國畫祖。時則紀元前二千二百餘年也。自虞舜以還，君權確立，因求政治之穩固，禮教之化行，往往利用繪畫，以爲警誡誘掖之工具，繪畫遂益以發達。周代服冕尊彝、旌旗、門壁諸類，無不飾以繪畫，用別上下之序，垂廢興之誡。其時關於繪畫之軼事韻聞，亦有足爲記述者，如周君之畫莢，敬君之狀妻，藝林傳爲美談是也。歷秦而漢，文帝武帝並極注重，武帝創置祕閣，蒐集天下法書名畫，其職任親近以供奉百物者，如黃門之署，亦有畫工以備應詔，是實爲畫苑之濫觴。時在紀元前一百四十餘年。後元帝沿其制，設尙方畫工。東漢明帝亦嘗創鴻都學，以積奇藝，別開畫室，使尙方畫工圖繪經史故事。在上者旣多方提倡，於是畫家輩出，毛延壽、劉褒等皆其著者。及董卓之亂，山陽西遷，圖書縑帛，軍人皆取爲帷囊；又當時所收而西之七十餘乘，亦因遭雨道艱，半皆遺棄，實爲藝林浩劫；然亦足見漢畫成績之富，而漢畫之施於金石者，猶弗計焉。三國雖殺伐相仍，號

爲亂世，然王室士族之好尚繪畫，則較漢代有加。魏曹髦、吳孫權、蜀諸葛亮，皆雅好之。而魏人楊修、桓範，吳人曹不興、趙夫人，尤爲著名。至於晉，則荀勗、張墨、王廙、史道碩、衛協、顧愷之，世稱大家。其時社會欣賞繪畫，亦殊具熱忱。顧氏之畫瓦棺寺維摩詰像，立致施錢百萬；陶淵明、王逸少、石季龍等，高人豪士，皆置畫扇，出入攜之；桓玄既篡晉位，盡有內府真蹟，嘗以示劉敬宣，以爲歡迎上賓之隆禮，皆其例也。南北畫家之傑出者，以吳人陸探微，梁人張僧繇爲最著。陸氏畫六法皆備，一筆畫爲其創作。張氏嘗畫凹凸花於一乘寺門，實開我國畫陰影之法門。其時收藏繪畫，公私並力，而建康所聚尤多。劉裕既敗桓玄，即使臧熹收其藏，南齊高帝擇其精者錄之，自陸探微至范惟賢，凡四十人，爲四十二等，二十七帙，三百四十八卷，聽政之暇，以供披玩。梁武帝尤加寶異。元帝雅有才藝，古代珍奇，充塞內府，侯景亂後，所有畫蹟，載入江陵，爲西魏將于謹所陷，元帝將降，盡焚所有法書名畫，且欲身殉，于謹等從

煨燼之餘，收得四十餘軸，歸於長安。於干戈滿地，戰亂逼睫時，猶知珍惜繪畫如此。陳天嘉中，肆意搜求，所得亦復不少。及隋平陳，元帥記室參軍裴矩高頴收諸內府，得八百餘卷。煬帝於東都起二妙臺，以收藏之，又嘗自撰藝術圖五十卷。一時名工巨匠，爭起用世，展子虔、董仁伯、閻毗、楊契丹、鄭法士，皆其著者。後帝幸揚州，盡將所有隨駕，中途船覆，大半淪棄。煬帝既亡，並歸宇文化及。化及至聊城，復爲竇建德所取，其留東都者，則爲王世充所取。是亂世英雄，亦皆能視繪畫若至寶也。其時寺觀壁畫之盛，有過前代。唐高祖、太宗諸帝，欲以提倡文藝爲治本，於畫尤極注重。當竇建德、王世充就擒，珍奇皆歸唐室。高祖嘗命宋遵貴載以西行，經砥柱，忽遭漂沒，僅有十之二歸諸御府。太宗旁徵博采，所收尤多，因是名畫之錄，入貞觀公私畫史者，達二百九十三卷。天后之世，內庫圖畫，張易之又奏而修之，鳩集名工，使各推所長，銳意摹寫，仍舊裝背，以之點綴盛治。高祖、太宗皆有畫名。王族親貴，如漢王元昌、韓

王元嘉、滕王元嬰等，亦皆習之。又當國基初奠，極欲誇示威德，收拾民心，每逢戰勝，奏凱蠻夷職貢之事，輒命臣工圖畫以進。閻氏兄弟，實爲當時巨匠。至開元、天寶間，承平日久，文人學士皆得研究繪事。玄宗於畫尤有深得。一時名家如吳道玄、李思訓輩並起，以人物山水備受寵禮。同時王維以破墨山水名重一時，張璪、王洽皆傳其法。而以畫馬名之曹霸、韓幹、韋偃，以畫花鳥名之邊鸞、刁光胤、滕昌祐，皆先後輩出。爲時宗匠。及乎晚唐，周昉稱大家。而張南本、孫位亦各以專詣名世。故唐人畫蹟之多，或爲卷軸，或爲屏障，或施於寺壁及諸雜器等，不可更僕數。卽以宣和畫譜所載而論，自閻立德以下凡七十七家，已有畫一千一百八十六件矣。當時社會對於繪畫之鑒賞收藏，亦極一時之盛。如董伯仁、展子虔、鄭法士、楊子華、孫尚子、閻立本、吳道玄等，屏風一扇，其值有達二萬金者。一般文學家對於繪畫，又往往樂爲讚美鼓吹，歌詠題記，以及種種神話，見於各家詩文集及筆札中者，不可勝計。民衆每受

此種美妙之宣傳及誘惑，故遲至中期以後，爭視繪畫爲瑰寶，得經鑒藏爲幸事。五代梁，道釋山水，皆有特長。道釋以張跋爲著，大起競美之風；山水以荆關爲首，窮極變化之妙。而趙岩劉彥齊則皆以精於鑒藏名。南唐前後蜀，一偏於西，一偏於南，以地理關係，得苟安於五代兵火之外，畫風極盛，建業成都，實爲當時文藝之府。畫苑人才輩出，南唐之周文矩、曹仲玄，前蜀之房從真，宋藝，後蜀之趙德玄、黃荃、蒲師訓，皆其卓卓者也。而其高鳴苑外者，則如徐熙貫休，時稱大師。宋室歷帝，無不獎勵畫道，優禮畫工，畫院規模益宏。開國之初，卽置翰林圖畫院，羅致天下藝工，優加祿養。郭忠恕、黃居采、高文進、董羽等，並爲翰林待詔。在院外者，則有李成、董源、范寬，尤爲有名。眞宗以還，每有建築，須裝飾者，往往徵集畫工從事繪畫。景德末，營玉清照應宮，元豐中，修景靈宮，皆命畫院及四方名工共繪障壁，史稱盛事。徽宗嗜畫尤甚，宣和中，嘗築五嶽觀、寶眞宮，徵集天下名工，圖畫之飾，尤較玉清、景靈爲盛，待遇畫士

亦較優異。政和中，興書畫學院，倣舊制，設官六階。舊制以藝進者，不得服緋紫帶佩魚。至政和、宣和間，於書畫院之官職，獨許之；又待詔到班，首畫院，書院次之。其特重繪畫也如此。甚至取士之法，於詩文論對外，兼試以畫，實開前古未有之局。其法倣太學之試目，以敕令公布課題於天下，補試四方畫工。應試稱旨者，拔召入院；不稱旨者，流落院外。於是院內院外，互起軋轢，謂院工所作，多係工巧濃麗，遂有所謂院體畫者。初，太平興國間，嘗詔令天下郡縣，搜訪名蹟，又命待詔黃居寀、高文進等，搜求民間圖畫，銓定品目。端拱元年，置祕閣於崇文院之中堂，收藏古今名藝。由是而真宗、仁宗、神宗，皆以好收藏故，累有所積。及徽宗宣和間，御府所藏益多，因敕撰宣和畫譜，所錄古今名蹟，凡六千三百九十六軸，是實爲我國關於畫學有數之記籍，亦足以見我國成蹟之偉大也。當時貴官巨室，亦多好招致畫工，收藏畫蹟，董湜之給養易元吉、郭熙等，丁晉公家之蓄李成寒林，至九十餘軸，皆其例也。宋室旣南，畫

學不廢，紹興畫苑之盛，不減政宣。李唐趙伯駒、馬興祖等，皆其著者。嗣後自孝宗而寧宗，畫院人材，自蘇漢臣、閣次平外，尤以劉松年、李嵩、馬遠、夏珪諸待詔爲著。所謂劉、李、馬、夏四家者也。至慶元、嘉泰間，中興館閣儲藏，雖不及宣和、紹興之富，亦頗有名蹟。惟自是以後，邊患日急，政府無暇顧念及此，畫院因而漸衰。而淳祐、咸淳間，豪貴士紳，則爭事收藏，吳興周密，卽以善鑒賞名。元起漠北，入主中國，毳幕之民，不知文藝之足重，待遇畫人，殊不如前朝之隆。明承宋制，復設畫院，洪武、永樂，俱有徵集。邊文進、范暹、郭純、卓迪等，或以花果翎毛，或以山水，或以傳神，皆被榮寵。自後如宣德、成化、弘治諸朝，畫院之盛，彷彿宣和、紹興。其時名家，如戴進、周文靖、吳偉、呂紀、王誥、林良，皆擅絕藝，直仁智殿。自嘉靖後，國家多故，畫院漸替，至萬曆而益頽廢。於是院派畫衰，而院外名士，如文沈、仇唐，相繼鳴高，各有徒黨，而浙、皖、吳諸派，分域稱盛焉。清雖以滿族入主中華，然自世祖而聖祖，而高宗，皆雅好繪畫。厥後如仁宗、宣宗，

文宗雖憂患頻乘，而親政之暇，亦時習繪畫，以故海內士人及文學侍從之臣，多有以能畫受殊榮者。繆炳泰之寫高宗御容，張若鶯若澄兄弟之圖鎮海寺雪景，董邦達、誥父子之繪雪山，皆爲藝林佳話。嘗設內庭供奉，內庭祇候，以羅致畫士。如意館者，凡內宮繪工、文史及雕琢玉器、裱背帖軸之匠皆在焉。帝嘗親臨視之。及清季世，慈禧后聽政之暇，亦怡情翰墨，嘗命選能書畫之婦人，供奉內庭。時雲南繆氏，所謂繆太太者，實備受其恩寵焉。

在君主專制時代，文藝之盛衰興廢，輒以君主之好惡而轉移；而君主之好惡，亦隨時代之需要而輕重。故爲某時代君主之所好尚者，則其在某時代之地位如何，亦可想見。我國自立國以來，政治之沿革，朝代之廢興，詭譎倏忽，不可言狀；然有爲之君主及多才之士夫，要無不崇尚繪畫，其過去之史實，有如上述。是雖因政治或宗教等等之故，有所利用而然；而繪畫在我民族文化史上成績之特異，地位之



重要，勢力之偉大，於此亦可以概見矣。

就民族性的特異而論國畫之地位，人類對於物質之要求，必先滿足其生活之所需；而其精神之活躍，則每於求生活之暇，而益形積極。我民族既以天時地理的優惠，無用急切為物質之要求，而可整暇的為精神之活躍，於是文藝之盛，遂為我國民族造成燦爛之歷史，而照耀於世界文化史之卷首。抑我民族所生殖之地，北限大漠，東臨巨浸，西則崇山高原，相塞以為固，與四鄰諸族，無多接觸。而四鄰諸族，文化幼稚，所謂蠻夷戎狄，亦嘗因生活上物質的要求，入劫掠，然其破壞之力，終不能危害我根據黃河、長江諸大流域而生殖之民族的文化。在此地理歷史的環境下，我民族對於文化事業，遂養成兩種習性：曰和平淡泊，曰包含同化。此種習性，在繪畫上尤能顯見。我國繪畫索諸金石，鑿諸卷軸，縱古今異時，南北異地，精粗工率異制，而其描皴傅彩，則若有一致之觀。即以平淡天真為妙，能使人見之心

怡神寧，超然逍遙乎塵世之外也。例如畫人物工於面貌，則寫於衣褶，工於衣褶，則寫於面貌。畫山水，用重色者，其筆多工細；用淡彩者，其筆多縱逸。其他畫法亦然，蓋於筆墨調和之中，而見幽興奇趣，斯爲上乘。其間亦有狂怪矯桀，富於刺激之作，惟以不合我民族的文化習性，概歸淘汰之例。其所流傳者，要皆平淡天真，筆墨調和者也。南北宗畫，各具特長，而南宗以溫靜淡泊之風，卒勝北宗之剛健濃重；其流傳亦較廣且久。至若道釋人物畫，自南北朝以還，卒從『原樣模寫』之重色畫法，漸漸和平淡泊化；及宋李公麟出，竟以白描擅長，其聲譽之隆，真欲壓倒吳生。是皆由民族特具之習性，有以衡量而去取之使然，非可勉強者也。故我國畫家，至漢卽有工匠士夫之分，工匠應事實而製作，未免板重，故近俗；士夫隨性靈而描寫，兢兢於興趣，故多雅。於是畫家造詣，可爲佔定人格之標準。沈宗騫曰：『筆墨雖出於手，實根於心。鄙吝滿懷，安得超逸之致；矜情未釋，何來冲穆之神。郭恕先、黃子久，人皆謂其

仙去，固不可知；而其能超乎塵埃之表，則有獨絕者，故其手蹟流傳後世，得者珍逾拱璧。苟非得之於性情，縱有絕世之質，窮年之力，亦不能到此地位。』李日華曰：『文徵明自題米山曰：人品不高，用墨無法。乃知點墨落紙，大非細事，必須胸中廓然無一物，然後煙雲秀色，與天地生生之氣，自然湊泊筆下，幻出奇詭。若是營營世念，澡雪未盡，卽日對丘壑，日暮妙蹟，到頭只與髣采坊塲之工爭巧拙於毫釐也。』觀此，可知我民族所認爲有最高人格之名畫家，必須有超逸之致，得冲穆之神之士夫；而非營營世念，與髣采坊塲之工爭巧拙於毫釐者。故我國畫精神之可貴，及畫家人格感化之所及，不但可以表示我民族和平淡泊之特性，且足以使縱慾昧理，貧利忘義之萬惡人類，有所感覺而改悔。余嘗感懷時事，發爲侈語曰：使美育果足以代宗教，而中國繪畫果得隨宗教性的美育，流布於世界，世界人類亦能有相當之認識，則人類心理將見新建設，而真正的和平，方能實現。願國人不察，昧於自知，

往往譏評由和平淡泊的最高人格所表現之繪畫謂爲極少刺激味同嚼蠟遠不及西畫之足以動人美感。不知西畫固美，而我國畫之美之感人，其勢微而漸，蓋其脫去形跡，徘徊想像，精靈內蘊，情味深藏，鑒之者如尋桃源，不得其津，自有廢然而返之憾；苟入其門，則此中樂不足爲外人道矣。十年前嘗客杭州，居停屢以沈石田尺頁見示，并亟道其高逸。時余方好摹石谷子，以爲筆墨如此草率。直頑童塗鴉耳！以後學稍進，始悟沈氏所作，趣味確遠出石谷子上。於是知吾民族所認爲最高人格所表現之繪畫，其價值斷非淺學者所能驟然認識，蓋不有審美根底之俗眼，其認識力只及於形似及色彩紅綠也。

我民族既以久遠歷史，構成特異的文化，其根基自難撼動。又夙以文明古國自號，對於四鄰諸族，常以先知先覺自居，樂以文明相灌輸。凡異邦臣民重驛來遊者，必待以優禮，以張我上國體面，如漢之於西域，南北朝隋唐之於日本、印度，殊多

此項史實。因此，域外文化，亦隨時輸入中國。考域外畫家之來中國者，當以塞宵國人烈裔爲始。烈裔於秦始皇元年來獻畫，拾遺記述其事，以爲藝林美談。然其畫於中國並不發生影響。漢室既東，印度佛畫隨佛教流入中國，吳人曹不興，卽以範寫西國佛像爲我國佛畫祖。自是晉之衛協，顧愷之，皆以善佛畫名高一代。至南北朝時，中國畫家之稍知名者，尤無不擅長佛畫，如張僧繇，曹仲達，陸探微，顧駿之，毛惠秀，王由等，或繪飾寺院，或染翰絹素，蓋其時繪畫，幾以佛畫爲中心焉。僧繇嘗以天竺法畫一乘寺凹凸花，當時傳爲奇觀，則當時畫家之傾心域外藝術，而刻意於原樣之摹寫者，已可概見。及乎隋唐之世，因佛教盛行中國，僧侶善畫者，來中國益多，如大小尉遲，皆以善畫外國風俗人物擅名當世。於是佛畫外，更有所謂外國風俗人物畫者，流行中國。惟是時中國畫家，已漸不專以佛畫及外國風俗人物畫爲能。隋名家如鄭法士，展子虔，閻毗，董展等，或擅長人物，或擅長樓臺，或擅長山水，其專

以畫佛及外國風俗人物名者，惟尉遲跋質、那迦佛陀、曇摩拙義等數外國僧侶而已。唐代各門畫法，並極講究，而仿效佛畫形制之道畫，其勢且駕佛畫而上之。當時擅道釋畫者，當推閻立本、吳道玄、盧楞伽三家，孫位、辛澄、張素卿次之，其中惟盧氏專畫佛像，吳氏道釋兼長，其餘則皆多作道畫。是雖唐代尊尚道教，有以使然；然我民族文化之特性，不肯棄己所長，亦不肯蔑人之美，則已由此可見。試觀唐代佛畫，面部多美秀而文，與前代迥異；且不重形制，而講筆墨神趣，設色勾勒，均經中風之陶冶。蓋已由原樣摹寫，而進於別開蹊徑，自尋真面目矣。惟自魏晉以來，中國之畫家因時見域外繪畫之製作，知其用筆取象之迥異，乃敢悍然於古法時尚之外，別討生活，其有助於我民族藝術思想之解放，實非淺鮮。五代擅佛像人物者亦不少，惟多係江湖游士及僧侶，士夫已漸不以爲重。南唐、西蜀，號稱文物極盛之邦，亦復如是。及李克用以沙陀入主中原，契丹畫家如李贊華、胡瓌等，皆以善寫胡地景物

著名，放牧、弋獵，時見絹素，漢人季玄應等往往學之。然限於局部，未見盛行。及宋而佛畫益不及道畫之盛，一般士夫之作佛畫者，類不作胡貌梵相，多以水墨寫之，及李公麟白描人物之風啓，以前由域外傳入之人物畫法，遂如風捲殘葉，無復存在餘地矣。元起漠北，本無甚文化，入主中國後，卒以漢族文化力之偉大而被同化。明清之際，西洋教士布道中國者如利瑪竇、湯若望等，亦常以宗教畫爲宣傳之具，各處教堂，又多供養聖像，因此中國人之學習西畫者，亦多有之。如曾波臣其尤著者也。清初畫院，兼徵西教士，以郎世寧爲最著。漢族教徒之善畫者，如吳漁山，亦稍受西畫法之影響；而欽天監五官正焦秉真，長蘆鹽院莽鶴立，亦皆以擅西法名。於是中國畫境，於印度佛教美術宣告涅槃以後，又受西洋耶教美術之洗禮矣。及乾隆之季，因奉耶教者，不能奉祀祖先，大違國人心理，西教遂被禁絕，西畫士不復至中國，國畫之被西畫衣服者亦卽改還本裝。及乎清季，西人來中國經商者日多，雅

片戰後，國人醉心西洋之堅艦利礮，號熟稱悉洋務者，稍稍輸入西洋文明爲維新，於是中絕之西洋畫，乃重現色相於中國藝壇。學校教科，亦列入圖畫一門，李瑞清實首創之，其後北平上海專門研究美術之教育機關，相繼創立。所講習者，概以西畫爲主。且有遠涉重洋，歸以所得宣耀於國人者，於是洋畫漸有凌駕國畫之勢。最近各國立私立之藝術專校，雖亦首列國畫，而學習西畫之學生，則猶較於學習國畫者爲多。主辦者注意用力，亦偏重西畫，一若國畫不值提倡者。關心中國固有藝術之士，見西畫之實逼處此，每用喟嘆，恐國畫之將從此沈淪。實則我國畫壇與域外藝術相接觸而發生關係，今已爲第四期。以我民族文化之特性，而證以過去之史實，對於域外藝術之傳入，初必儘量容受；繼則取精遺粗，漸收淘溶之功；終乃別開門徑，自見本真。近來國畫家或開畫展，或刊圖書，共起爲種種運動；即稱爲洋畫名家而於國畫曾抱極端反對態度者，亦漸能了解國畫之精神，翻然自悔前此之



失言。武進劉海粟，天才奇偉，此次歐游，所得益多，作品一再選展沙龍，有東方藝術界獅子之榮譽，然其於國畫之認識，亦與日俱深，近著國畫概論，有云：『吾國畫雖有時代之變易，及門戶派別之分歧，然多能超脫自然外觀，而不囿於見覺，發表畫人偉大之心靈與獨得之感應，而盡畫之極致也。』新從歐游歸來之藝術家汪亞塵，亦嘗爲余言國人學洋畫之幼稚，亟須提倡國畫，以促進文化國際之地位。然則我國繪畫之風氣，又將於第四期域外藝術傳入之後，漸見新機；固無待於贅龜矣。

就畫學進程而論國畫之造詣，綜觀中西繪畫，而尋其演進之次序，可分爲四程：第一程漫塗，第二程形似，第三程工巧，第四程神化。此四個程序，無論綜合中西繪畫全史的進程，或個人繪畫一生的進程而言，雖遲速有別，而皆不能逾此。西畫之古典派，寫實派，自然派等，皆屬由第一程進於第二程，力求形似者也。印象派、

新印象派、後期印象派，卽由第二程而進於第三程，力求技巧精工者也。立體派、新浪漫派、象徵派、未來派、表現派等，皆由第三程而進於第四程，力求脫略形跡，超神入化而尙未成功者也。惟西畫之進於第四程，純求精神的表現自我者，不過是十九世紀事；較我國畫約後一千四百餘年。蓋我國畫有所謂六法者，南齊謝赫實首創之：一曰氣韻生動，二曰骨法用筆，三曰應物象形，四曰隨類傅彩，五曰經營位置，六曰傳模移寫。六、五兩法，屬於第一程，而進於第二程矣。四、三兩法，則屬於第二程。三、二兩法，屬於第三程。一法屬於第四程。案六法次序，以第四程列於第一法者，蓋已知繪畫之究竟，在神韻，不在形似；在表現情感，不在移寫實物；在能超乎象外，神與造物者游，不在拘尼形跡，專事技巧。故六法乃歸納往哲研究繪畫理法之心得，成爲專律，實爲我國美術史上之大發明也。

我國在漢以前，對於繪畫，極少學理研究，至漢始間有之。劉安之言曰：『尋常

之外，畫者謹毛而失貌。』張衡之言曰：『畫工惡圖犬馬，而好作鬼魅，誠以事實難形，而虛僞不窮也。』是皆主張畫貴形似者。蓋漢代繪畫之應用，實含禮教化而偏於人事之實際，所作一以古典的人物畫爲中心，尙無賞鑒審美之程度也。及魏、晉、南北朝時，士夫能畫者漸多，山水畫法，隨晉室東遷而隱然繼人物畫法而興起於江南，於是繪畫思想大變，在力求形似之畫法中，作更進一步之研究。宗炳有言曰：『……以應目會心爲理者，類之成巧，則目亦同應，心亦俱會，應會感神，神超理得，雖復求幽巖，何以加焉。……』王微亦嘗論畫之情致，其論畫致，一以靈動爲用，曰：橫變縱化，而動在焉；前短後長，而靈出焉。蓋言畫者，非特依形爲本，尤須心會其變耳。其論畫情，則以運諸指掌，降之神明爲法，以揚神蕩思爲的。可謂要言不繁。而謝赫之方法，亦於是創立焉。抑我國之山水畫，卽西洋之風景畫也。一八二四年，康司坦堡爾在法國沙龍出品之『秣草車』(The Hay Wain)，西人認爲在風景藝術

史上一張另開新紀元之油畫蓋自是之後法國畫壇受其熱烈的影響天然的新蘇的、明耀的風景畫，遂從專事抄襲的古典人物畫之積習中，嶄然露其頭角。然以較之我國山水畫之發明，爲時至少約遲一千五百年，是則我國繪畫實爲世界藝壇之先覺，有不可妄自菲薄者。

謝氏雖以六法爲我國畫學之公例，并以氣韻生動爲極則，然其時因受佛教美術影響，除少數士夫繼續由第三程而第四程努力前進，其大多數之畫士，則依然受宗教支配，從事摹寫宗教的古典人物畫；且盛行極工巧之臺閣畫。隋之展子虔、董伯仁、鄭法士輩，無不擅長臺閣，界畫精嚴，不失尺度，恐西洋寫實名家，亦無此手法也。唐畫亦然。然就當時關於論畫之作觀之，則其所主張而提倡者，已以神韻氣趣爲主，而不拘拘於形象。張彥遠之論吳道玄曰：『守其神，專其一，合造化之工，假吳生之筆，所謂意存筆先，畫盡意在也。夫用墨筆直尺，是死筆也；守其神，專其一，

是真畫也。死畫滿壁，曷如坊塲；真畫一劃，見其生氣。夫運思揮毫，自以爲畫，則逾失於畫矣。運思揮毫，意不在畫，故得於畫矣。不滯於手，不凝於心，不知然而然，雖彎弓挺刃，植柱構梁，則墨筆直尺，豈得入於間乎……』是則不但以拘泥形跡爲是，且不以心役筆墨爲能；而欲於點畫離披缺落之中，見其氣韻矣。張氏又有言曰：『陰陽陶蒸，萬象錯布，玄化亡言，神工獨運，草木敷榮，不得丹綠之彩，雲雪飄颻，不待鉛粉而白，山不待青空而翠，鳳不待五色而倅，是故運筆而五色具，謂之得意，意在五色，則物象乖矣……』意不在畫，而畫自得意，是之謂化工。作畫尙不可存意，罔論拘於形象，滿於技巧？我國畫高深之學理，蓋至唐賢已闡發無遺矣。故自是以後，我國畫學，以直向第四程前進爲依歸，非如是者，卽被斥爲工匠坊塲，不足齒於藝術之林。閻立本、孝思訓之盛名，不及吳道玄、王維、鄭虔；而荆浩、關仝、徐熙、李公麟、米芾之聲價，遠過郭忠恕、高益、趙昌、職是故也。宋人對於畫學之主張，則以一理字爲

主惟其講理故尙真，惟其尙真故重活，而氣韻生動，機趣活潑之說，遂視爲圖畫之金科玉律。黃庭堅曰：『凡書畫當觀韻。』沈灝曰：『書畫之妙，當以神會。』董道曰：『丘壑成於胸中，既寤則發之於畫，故物無留跡，累隨見生，殆以天合天者也。李廣射石，初則沒鏃飲羽，既則不勝石矣，彼有見石者，以石爲礙。蓋神定者，一發而得其妙解，過此則人爲矣。』觀此，可以知宋人對於書學之概念。至元季四家出，以簡逸之筆，成蒼秀之作，而我國古來論書學者所最提倡之學說，益能證其不謬。蓋宋人論畫，注重物理，而神韻氣趣別焉。元人則一以神韻氣趣爲主，物理有合與否，若不屑顧及之。雲林所謂『僕之所謂畫者，不過逸筆草草，不求形似，聊以自娛者也。』元人作畫，形似固所深惡，甚至不稱作畫之事，爲畫而稱爲寫，直以筆畫寫字之法，寫出其胸中所欲畫者於紙上。而於是力求神韻之國畫，其學理與事實乃成一致，實爲我國畫學之大成功，其勢力直歷明清而至現在，無有能越其範圍，別創一格。

以臨之者。蓋我國有魏、晉以來之人物畫，六朝、隋、唐之臺閣人物，唐、宋、元、明之花鳥，皆以色彩鮮豔，形狀逼肖爲工，是則稍有收藏，略具古懽之士，類能道之。惟求藝術演進的程次，覺悟藝術的真諦，並不以色彩豔麗，形狀逼肖者爲上乘，於是脫略形跡，而進於神化，由燦爛而歸於平淡，不知經過多少賢哲之研究，始漸次演進，而克有元季四家之傑出。惟後世學者，略得皮毛，便自號大家，失之毫釐，差以千里，枯燥者冒充疏淡；擴率者冒充超逸；甜俗者冒充秀潤；於是乃與反對者以攻擊之資料，致古來偉大的藝術成功，亦受其誣，爲可慨耳。

西洋繪畫自文藝復興後，偉人蔚起，然初則受宗教之拘束，繼則受科學之支配，婉轉奔命於典儀與色光之下。綜十九世紀西洋畫苑而衡量，其對於藝術的見解及程度，尚在第二程與第三程之間；比之我國，則隋、唐之時代也。及瑪蒂斯（Henri Matisse）以野獸派健將躍起，將達文西以至印派象、新印派象等之藝術根本問

題——『自然的樊籬』『客觀的影象』——一概屏棄之，全以自己的情緒作畫，遂與歐洲藝術史以革命之紀念。嘗言：『我決不用色粉和色彩，但以自己之知識加強我之製作，亦不依據從前速寫或習作的方法，但憑着記憶，用感情作畫，決不是解剖學的描寫。』以後表現派 (Expressionist) 接踵而起，以康廷斯基 (Wassily Kandinsky) 爲領袖，更澈底主張自我表現，以爲繪畫應與音樂有同樣之自由，要使美的生命，獨立存在，不必用自然對象或理智說明，以爲中介，只須用色彩形狀的結構和調和，爲內面自我的表現。此派在現代歐洲藝術界，最有勢力，其所製作，雖與我國畫不相貌似，然審其對於畫學之意識，則已進於第四程，而有契乎我元人之論調矣。顧國人對於現代西畫派，或能存勢利心理，人云亦云，致聲贊美；獨於祖國久已發明而演化成熟之簡淡高逸的作風，反不能有相當之認識。甚至倡中西調和之說，舉西畫而中化之，或中畫而西化之，卒至東施效顰，醜態百



出，而猶美其名曰新派畫。此種作風，在明清之際，曾亦盛行一時，後以兩不討好，俱歸失敗，與其謂爲新派，毋寧謂之老套。其間惟西畫而中化之之郎世寧，雖被斥於英人馬戛爾尼，中畫而西化之焦秉貞等，雖亦見譏於張浦山、鄒一桂，然審其所作，確具功力，非驚新而漫塗者可比。康有爲對於近代中國畫學，曾著論曰：『以形神爲主，而不取寫意；以着色界畫爲正，而以筆墨粗簡者爲別派。士氣固可貴，而以院體爲畫正法，庶救五百年偏謬之論畫，而中國之畫，乃可醫而有進取也。……四王二石稍存元人逸筆，已非唐、宋正宗，比之宋人，已同鄒下。……惟惲、蔣、二南妙麗有古人意；自餘則爲一丘之貉，無可取焉。墨井寡傳，郎世寧乃出西法，他日當有合中西而成大家者。……如仍守舊不變，則中國畫學，應遂絕滅。……』康氏不能畫，卽不能深知畫之甘苦，貪於悅目，昧於怡情，心賞止乎匠藝，妙悟弗及士氣，故有是言。且力非守舊，而又貴有古意，死宗院體，其矛盾爲何如？至於成大家，必待調合中西，

是殆當時一種皮毛維新之見，更屬謊謬。試問康氏所服膺唐宋院體畫家，誰是調和中西畫法者哉？世引康氏之言爲言者甚多，故特闢之。蓋所謂藝術，必有一定的原則，合乎此原則，則不論中西，即可認爲有價值。故欲促進我國畫學，只須講究我國畫學，是否有背此藝術原則？如遵此藝術原則而研求之，當然不至絕滅。畫的藝術原則，不在能狀貌形神。若以能貌取實狀爲極致，則宇宙間之景物，斷非筆墨所能傳寫逼肖；即能狀寫逼肖，亦不能過於攝影術。即使能之，畫工一照相機械耳，世既有照相機，又何貴乎狀寫？未必能逼肖之藝術家耶？故不依據藝術原則立論，侈言竊取外國藝術的形式，以冀求中國畫學之改進，實非通論。而宋元以來淡泊簡逸之畫風，則爲我國畫按程漸進已達最高的成功，非彼用界筆直尺從事機器的生活者，所可並日論也。

中國繪畫之形色是真美術的表現 世俗對於國畫之精神，未能完全認識；對

於國畫之形式，亦復多所指摘。如山水畫之作層巒疊嶂，人物畫之側面見眼，花鳥畫之絕少背景等，以爲殊非情理；又於取材不時，亦覺勿當。此種譏評，在展覽會中聞之甚熟，雖號爲愛好國畫之士亦不能釋然無惑。不知山水取景，原無一定，或就平遠，或就高遠，或就深遠，平遠深遠之景，常人自能領略，高遠之景，卽所謂作重山疊嶂者，則須從高處遠眺而來。故其畫面形式，由近及遠，樹上有樹，山外有山，水複山重，收千里於尺幅，其妙處正在阿堵中。常人囿於所見，對於平遠深遠之景，尙能合意；對於高遠，便以少見而多怪。試一登高遠望，而回視重山疊嶂之國畫山水，亦當啞然失笑矣。畫人物側面見鼻者，不能見全眼，理固然也；然真正之藝術觀，不重在理，而重在神趣；旣得神趣，非理無妨也。稍知藝術價值者，見古代石刻人物，眼特長大，未嘗不稱其得神。顧愷之之畫女史司箴，吳道子之畫地獄變相，其側面人物，皆見全眼。自後周昉李公麟諸人物家，所畫作大率類此。是則寄神理外，未許以常

眼觀，不足爲外人道也。我國畫以紙面爲大自然之宇宙，畫外空處，不必用色，即可代表宇宙一切景物；如畫山水，其空白處，卽爲天或爲水；畫人物，其空白處，卽爲天爲地爲屋壁，或其他種種。且所畫之主要物，既儘量畫出，則其餘每可不顧。畫花鳥之主要點，卽在花鳥，將花鳥畫得維肖維妙，便覺滿紙有畫，何必多所塗抹，畫蛇添足爲？宋、元以來，花鳥畫之繁富典麗，特見技巧者，不可勝數；卽以沈南由之蠶葉，文徵明之桂花，雖取景極簡，着墨不多，亦便見古趣盎然滿紙，以視西法之畫旱蓮花者，必襯以五色桌毯及窗幕者，其巧拙之相去，正不可以道里計也。

近世藝術思想進步，無不提倡單純化，以其有裨拙趣，裝飾美也。而單純化實爲我國藝術之基本形式。例如演舊劇，上馬下馬，出門進門等關節，僅作手勢，未嘗實有馬與門之布景。蓋以劇之主要生命與價值，在歌若舞，不在無謂之布景，自可從略也。於畫亦然。畫山水者專注重於山水，畫人物者專注重於人物，畫花鳥者專注

重於花鳥足矣，更何必并其周圍無甚關係之景物，一一補填；反失畫意爲我國畫之講單純化，不獨全幅取景爲然；如畫溪邊楊柳，月下梧桐，俱不畫影。人物面目，只用筆勾出，若以色墨烘染，形成陰陽凹凸者，卽不入賞鑑。蓋我國畫以『筆少畫多』，『境顯意深』爲最高原則，換言之，卽畫面須力求單純，而單純中又須含有興趣，耐人尋味，是實人類純粹的藝術的妙悟，而合於純粹的藝術的欣賞，所謂畫中有禪，自非根性淺薄者，所能參悟者也。

或者謂余曰：國畫之妙在何處，吾誠無從知之。吾所感覺者，國畫乃千篇一律，無甚變化耳！余笑謂之曰：余初至上海，見外國人皆高鼻深目，不能別其若爲英人，若爲俄人，既能識別爲俄英人矣。仍不能別若爲俄人某，若爲英人某也。蓋於不常接近之人，而欲別其狀貌，其不易也如此。子之於國畫，殆猶余之初見外國人也。使子常與國畫相接近，必能漸知國畫之源派流別，各有特性之表現，並非千篇一律也。

其人唯唯而去夫國畫之法之學倘身入其中而研究之其變化玄妙真有不可端倪者。唐朱景玄名畫錄引曰：『畫者聖也，蓋窮天地之不至，顯日月之不照，揮纖毫之筆，則萬類由心，展方寸之能，而千里在掌。至於移神定質，輕墨落素，有象用之以立，無形因之而生，其麗也，西子不能掩其妍，其正也，嫫母不能易其醜。』張彥遠曰：『……夫畫者，成教化，助人倫，窮神變，測幽微，與六籍同功，四時並運。』清苦瓜和尚畫語錄曰：『……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。夫畫，天下通變之大法也，山川形勢之精英也，古今造物之陶冶也，陰陽氣度之流行也，借筆墨以寫天地萬物而陶泳乎我也。』卽此，可知我國畫家對於畫之見解，其變化玄妙，蓋有不可端倪者。國畫學說，殊含至高之哲理，非數十萬言，不能闡發其奧，茲姑不及，僅舉其論畫法者言之：則如荆浩之六要（氣、韻、思、景、筆、墨）劉道醇之六長（麤、澀、求、筆、僻

澀求才，細巧求力，狂怪求理，無墨求染，平畫求長，饒自然之十二忌，（布置通塞，遠近不分，山無氣脈，水無源流，境無險夷，路無出入，石止一面，樹少四枝，人物僂偃，樓閣錯雜，滃淡失宜，點染無法）韓拙之八格（石老而潤，水淨而明，山要崔嵬，泉宜灑落，燈要出沒，野徑迂回，松偃龍蛇，竹花風雨）道濟之六則（對景不對山，對山不對景，倒景，借景，截斷，陰峻）盛大士之六難（筆少畫多，境顯意深，險不入怪，平不類弱，經營慘淡，結構自然）鄒一桂之六氣（俗氣，匠氣，火氣，草氣，閨閣氣，蹴黑氣）等，要皆歸納經驗所得而成精簡的條文，爲畫苑指南，使後學知所趨避者也。又言點，則有鼠爪、介字等數十種；皴，則有披麻、解索等數十種；描，則有鐵線、莖葉、遊絲等數十種；其中雖亦雅俗相雜，未能一一取法，然亦足見我國畫筆法之變化百出焉。抑更有奇者，山水畫中之松、竹、人物等，與實物相比，實遠不似；顧畫山水者，自唐、宋以迄今，雖多名家巨匠聰明雋逸之才，總不能破除此種形式。且嘗以此與

實物不似之形式示之婦孺亦能認識此爲松此爲竹此爲人物不稍錯誤卽以照相機攝取實物之影，則松也、竹也、人物也，其影亦與畫中相彷彿，是蓋我國畫家，經永久之試驗，得多數人之研究，而制成此不形似而神似之形式。不過各家所畫，神韻氣趣，卻大不相同。吳仲圭之松，有異盛子昭；柯九思之竹，有異趙令穰；而此種神韻氣趣，惟精於賞鑒者能辨別之，彼一般門外漢，則祇見同一形式之松、竹、人物等等而已。此我國畫所以受千篇一律之誣，亦我國畫於科學的形式中，含有哲學的精神爲足貴也。

歐洲自攝影術發明後，從前爲科學所拘束而兢兢於色光之解析，形狀之傳摹者，頓覺藝術之究竟，不僅在此，因此遂得一大解放，以形成歐洲現代藝壇之活動。我國則自唐以來，已覺專用色彩，不足以描寫宇宙之全體，乃發明水墨畫法——不必依賴色彩傳染，而能表現一切情形於輕描淡寫之中。此種水墨畫之形式，於



今觀之，實有類乎美術的攝影。夫以攝影術攝取自然景物，可謂毫髮無遺，形神逼肖矣；而其形式，則固與水墨畫之以同一色分濃淡輕重而別景物之遠近大小同。由此可知距今千數百年前之往昔，已能觀察宇宙間萬物之真祕，創立單色之畫法，以傳其神，與千數百年後由科學發明之攝影術相彷彿，是實爲我國畫法最大之發明，而爲世界繪畫上最合自然真理之形式也。

國畫在現代文化國際之地位及今後關心國畫者應有之努力 人類既具有愛美的天性，則對於藝術必能有相當的欣賞，斷不至篤時拘墟，而發生無理的歧視，所謂藝術無國界，是固吾人所不能反對者也。夫就純粹的藝術觀念而論純粹的藝術運動，吾人固不能不承認藝術之有世界性，藝術家應當以藝術的世界爲祖國，別於政治的國際，自成爲藝術的國際。然試觀近世以來，國際的藝術運動，果能以純粹藝術爲前提，而不含有其他作用耶？嘗論近世帝國主義者之侵略人

國厥有三種政策曰武力侵略曰經濟侵略曰文化侵略。武力經濟固亦足以亡人家國；然證以過去之史實，國亡於此種勢力之下者，爲時甚暫；若得相當機會，卽不難復興。至於因文化侵略而盡喪其固有之文化者，則不但國亡而永劫不復，而其民族亦將無燠類矣。蒙古族崛起漠北，席捲歐亞，武力之強，今古莫與倫比，卒以無基本文化，不能統治其廣大之屬土；最後受中國文化的同化，不百年而國崩，迄今其民族存者，亦不過寥寥數百萬而已。滿洲民族之入主中國也，駐防、科舉、文字獄，所以壓抑籠絡漢民族者，無所不用其極；然自入關後，卽受漢民族文化之濡染，漸以同化，終清之世，在表面上漢滿畛域，未嘗盡泯，而滿族之精神則已盡化爲漢族矣。是以亡人之國，滅人之種，而使之永劫不復者，非武力，非經濟，祇有文化的侵略。近世帝國主義者以武力爲前鋒，經濟爲後盾，對我實施其文化侵略者，如立教會，設學校，及其他調查徵集宣傳等關於文化的機關，已足以誘我民族精神，使

之向外，而此種情形之見於藝術方面者，更爲顯著。試看全國所謂美術學校及其他學校中之所謂美術教課，社會上之美術組織，其所講究者，無不特重外國藝術；外國藝術自有供吾人講究之價值，但『藝術無國界』一語，實爲彼帝國主義者所以行施文化侵略之口號，凡我陷於文化侵略的重圍中的中國人，決不可信以爲眞言，是猶政治上的世界主義，決非弱小民族所能輕信侈談也。蓋實行文化侵略者，必須打破國界，然後得利用『藝術是人類的藝術』的原則，衝破國界，而吸集各民族之精神及信仰，使自棄其固有之藝術；被侵略者若不之疑，卽與同化。如現在學西洋藝術者，往往有未曾研究國畫，而肆口謾罵國畫爲破產者。夫國畫是否到破產地步，前已述之：惟研究藝術者，稍受外國文化侵略一部之藝術教育之薰陶，已不復知其祖國有無相當的藝術；則中國藝術之前途，可嘆何如！若研究藝術者自認爲中國人，爲中國民族之一份子，并知中國民族所以能永久巍然存在於世

界之最大能力，是在文化，則於研究外國藝術之暇，亦宜注意民族的藝術，至少不可毫無根據，謾罵中國藝術爲破產，爲毫無意義。要知在表面武力經濟競爭急烈的現世界，而其裏面的文化競爭，或許更較急烈。日、美、法、意各國對於國際文化事業，皆有巨額專款以資辦理，最近法西斯蒂治下之意大利，藝術家可向國立銀行無條件的借貸生活費，以積極獎勵藝術，識者以爲歐洲藝術中心，不出數十年，將重移於羅馬，非虛言也。其餘歐美各國關於藝術之組織設施，亦無不慘淡經營，以爲其民族光。汪亞塵爲余言：曾寓法人某家，凡數閱月，主人終以汪君爲日本人，與之再三申辯，皆不信，曰：東方民族，只有日本人知研究藝術云云。余以爲中國藝術家，確未曾到歐陸；中國藝術品，亦實未曾向國際宣傳；歐人之不知中國人有藝術與藝術品者，實不足怪。劉海粟在歐曾受此種激刺，嘗告余約滬上諸友人發起開中國美術展覽會於巴黎，因無實力，延遲至今，尙爲畫餅。在國際既無能力宣傳固

有藝術，在國內各藝術教育機關，又不知注重固有藝術，凡歐美學者，關心中國藝術來華觀察者，走盡京滬平粵，僅得寓目者，非極幼稚之洋畫，即零碎頹敗之國畫，此歐人所以敢毅然加我以不知藝術之批評也。余固不願爲中國人作妄自誇大之言，或於外來文化，略有偏狹的見解，顧在文化侵略之重圍中，力求自拔，則提倡固有文化的藝術，以增進民族地位，似亦不爲多言；且甚望關心中國藝術者，羣力策進，有較偉大之建設也。

# 中國畫之解剖

蔣錫曾

## 一

畫法有中西，畫理無分中西也。然中西畫各有其絕詣，並各保有其領域，不肯相互溝通以闢大同之途徑。此等畫家的門羅主義，雖經新學界多數人鼓吹解放而卒未能打破焉。此緣於中西民族之歷史不同，思想不同，而研究功夫又不同，故作此畸形之發達也。中西畫不同之點，未始非可貴之點；譬彼二人行遠，趨向兩歧；必其進步愈速，然後距離愈遠；倘使如壽陵餘子之學行邯鄲，則國能未得，故步先失，反不足觀矣。

中國畫始於秦漢以前，盛於六朝之後；遞衍遞嬗，代有變遷。蓋古人多作人物

故實，佛道牛馬；後世多作山水林石，花竹禽魚；前者多尚繁複，後者多尚單純。因吾國人性尚閒適，以蕭疏灑落，爲士子之美德。故近世爲風，專以寫意事爲丹青之能事；重神韻不重形似。非不知形似之爲貴也；特以形似之外，另有可貴者在，故不屑爲之也。東坡詩曰：『論畫以形似，見與兒童鄰。』倪雲林論畫云：『僕之所謂畫者，不過逸筆草草，不求形似，聊以自娛耳。』均足以代表中國畫家之思想。

中國畫法之衣鉢相傳，數千年而不墜者，文人墨客之力居多；其次則帝王知書畫者也。若庸夫俗隸，及不識字之工匠，蓋小有焉。張彥遠曰：『書畫之術，非閭閻之子可學也。』郭若虛亦云：『自古奇迹，多是軒冕才賢，巖穴上士，依仁游藝，探蹟鉤深，高雅之情，一寄於畫。』於是研究者寡，而意境特高。西洋畫之流傳較爲普通。其專門名家，往往出身於油漆匠人；故至今用筆，尙具刷之形式焉。然其研究功夫，則遠在中國之上；自十九世紀以還，更用精密的科學方法，簡線揣摩；對於光線空

氣及色之分解與夫力線之感覺永久之實在形體之分割等而演成種種之革新畫風。非若我國專以保守爲能事者矣。

中國畫側重線條。西洋畫側重陰影。因中國書畫同源，線條與書相近者也。西洋畫濫觴於古代雕刻；而雕刻之最先發達者，當推埃及與希臘羅馬；此數處者，皆屬熱帶日光強烈，陰影濃厚之地；故其畫於不知不覺中，漸與天然境界相湊合；蓋不如是，則不足以滿足其習性也。再就種族上言之：西人深目高鼻，其面上所現陰影特爲顯著；故亦爲養成習性之一端。

中國言學問者，必曰由博反約；中國畫之有特殊價值者，蓋亦不外由博反約的功夫也。夫天地間物，形形色色，大小巨細，在人耳目者，何一不可以入畫？然無擇別能力，則其畫必屬俗格。李營丘倪雲林惜墨如金，極言其筆墨不可浪費，亦卽守約之意。中國畫不重視陰影；因陰影於筆墨太不經濟，故可省者則省之。山水布局，

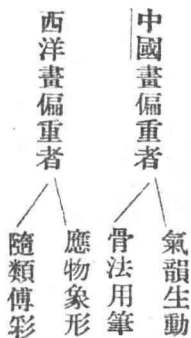


重想像而不重自然；因自然界無謂之景太多，非我所取也。畫家登山玩水：往往於千巖萬壑中，僅取片石；於千樹萬樹中，僅取數枝；所取愈嚴，足證其理想愈高。故作畫時，雖一點一拂，亦莫不饒有奇趣，含蓄無限之情意，使人百閱不厭；其結構之謹嚴，至不能增減一筆而後快。嘗見賞鑒家閱西洋畫者，不須臾而畢事。一至閱中國畫，則反覆審玩，歷時許久。尙留連不忍去。實例如此，屢試不爽。此非觀者獨嗜中畫，而不諳西畫也；亦非所見之西畫適爲惡札，而中畫適爲佳品也。特以中畫之本質，實具有感人之魔力耳！人情莫不喜清潔而惡污濁。譬諸飲食：芻豢八珍，味雖至美，若稍雜糞蛆，鮮有不出而哇之者。中國畫之擅長，第一在筆墨雅潔，有由博守約的功夫。此當爲世人所公認者也。

## 二

中國畫有所謂六法者。蓋昔人研究畫理之心得，畫法之結晶，而吾繪畫界之

大憲章也。此等萬世有效，亙古不磨之憲法，非特中國畫家所宜遵守，抑彼西洋畫家亦未可弁髦之也。不過西洋畫家對於研究注意上，微有不同，故風趣遂不能一致焉。按南齊謝赫所傳六法：一曰氣韻生動，二曰骨法用筆，三曰應物象形，四曰隨類傅彩，五曰經營位置，六曰傳模移寫。依中國畫家之見解，則此六法之前後次序，即不啻畫品之前後等第。屬於前者，其品愈高；屬於後者，其品愈低。歷代作者，縱流派未盡相同，而守此規律之心，不能動搖。然以此法轉律諸西洋畫，則稍異趣。試表明如左：



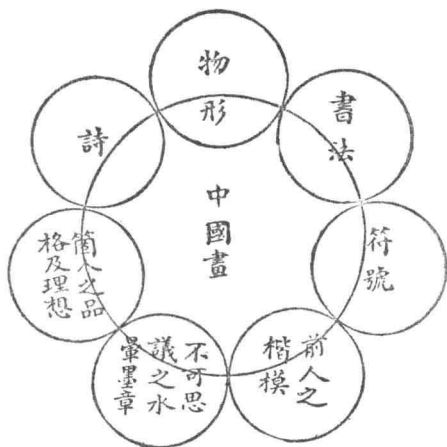
中西畫同重者——經營位置

中西畫皆不甚重者——傳模移寫

中國畫偏於主觀的，精神的，藝術的。西洋畫偏於客觀的，形式的，科學的。故其所表現者亦各有所偏。至西洋畫亦間有偏重精神者如意大利之未來派（Futurism），德國之表現派（Expressionism）之類；則屬於異軍特起之別派，而不能概括其全體。亦猶之中國不能以揚州八怪爲正宗也。

中國畫有內美的趣味，西洋人頗難領會；反之西洋畫家獨得之祕，中國人亦驟難企及；此二者固未可軒輊也。惟中國氣韻生動之說，意義玄深，最易啓人懷疑，前賢解釋，亦不一其詞。唐元生云：『氣韻生動，與煙潤不同。蓋氣者有筆氣，有墨氣，有色氣，俱謂之氣。而又有氣勢，有氣力，有氣機，此間謂之韻。而生處動又非韻之可代矣。生者生生不窮，深遠難盡，動而不板，活潑迎人。要皆可默會而不可名言。如劉

褒畫雲漢圖見者覺熱又畫北風圖見者覺涼至如煙澗不過點墨無痕跡妙法不生澀而已豈可混而一之哉？按繪畫上原理不外精神與形體之調和二者不可偏廢。有形體而無精神則形體爲死物。有精神而無形體則精神無所寄託亦卽無從表現。中國氣韻生動之說蓋能與此暗合。所謂外師造化中得心源是也。然調和形神亦豈易易？古來有六長六要八格三病十二忌概爲兼顧形神立論。戴文節更爲七候之說。其言曰：『作畫須得七候。一精楮，二筆與手稱，三色墨淨，四新遊山水或新見名蹟，五索畫者工賞鑒，六意興，七工夫當不生不熟之際。七候備而後佳構成。』觀此乃知得一佳畫其構成之條件甚多。佳畫之中原有幽深澹遠沉雄蒼厚清勁靜穆古雋逾鍊種種氣韻皆與前項條件有密切之關係差之毫釐謬以千里例如畫中之霸氣市氣匠氣濁氣甜邪俗賴等氣何不可稱之曰氣。但爲大雅所不取耳。



中國畫家論繪畫的天才，必不讓於西洋。其畢生精力，或直接用之於畫，或間接用之於畫外之詩文書法；雖研究方法，彼此不同，而其所以成就斯畫者則一也。茲先將中國畫所含要素示圖如上，而後逐項說明焉。

(一) 物形 描寫物形，蓋繪事之初哉首基也。無論中西，莫能越此公例。惟中國自古不專尚形似，雕繪之

工，遠不如西洋之寫實派 (Realism)；然亦未蔑視形似如西洋未來派表現派之

過甚也。唐韓幹最工寫生，其畫馬以內廐之真馬爲師，且善描摹筋肉，頗合於現代曲線美之畫意。乃杜工部贈曹將軍詩，謂『弟子韓幹早入室，亦能畫馬窮殊相；幹惟畫肉不畫骨，忍使驂駟氣凋喪』。極力菲薄。推工部之意，蓋以爲畫家思想，應須透過色相，或取肉內之骨，或傳肉外之神；如曹霸所繪者，方爲盡善盡美。若僅能窮其殊相，尙不得稱爲絕詣。又明仇實父最工臨摹，粉圖黃紙，落筆亂真，在院體畫中可稱極致。而方樗盦評之曰：『仇實父以不能文，在三公間，少遜一籌。』可見中國趨向寫實者，初未嘗無人；特以風氣所囿，故不得不作有限制的發達耳。此外尙有類似西洋畫之作品；如梁張僧繇之凹凸寺匾額，唐尉遲乙僧之凹凸花，宋李營丘之仰畫屋簷，胡九齡之畫牛作臨水倒影，及燕穆之山林倒影圖等；皆以未合中國畫家之心理，故均不得其傳。張彥遠云：『得其形似，則無其氣韻；具其彩色，則失其筆法。』可知其取舍之間，具有微意矣。

(二)詩 繪畫的表面，雖不外描寫物形；而必要有超物形的感情參入於其間。否則將流於板滯，而乏藝術之價值。感情者何？即「詩」是也。中國畫古分十三科，山水打頭，界畫打底。輒近風尚，尤以山水爲最盛，頗爲世人所津津樂道，他畫則漸呈式微之象焉。山水畫更分兩北二宗；南宗之流傳，又遠勝於北宗。故說者稱中國畫派，雖謂其爲南宗山水所獨佔，亦蔑不可者。南宗山水之始創者，爲盛唐詩人王右丞。其詩名自李杜而外，殆莫能出其右。王漁洋論唐詩，至以李杜爲二聖，王維爲一賢，則其地位可想而知。東坡嘗贊之曰：『味摩詰之詩，詩中有畫；觀摩詰之畫，畫中有詩。』右丞而後，經荆關董巨，法乳相傳，益能發揮光大。更傳至宋元明清，如二米、趙倪、文沈、董陳、王惲諸家，皆以詩人資格，爲畫家表率。於是中國畫者，竟以「詩」爲其內部之靈魂；在藝術界特放一異彩焉。

(三)書法 中國書畫同體之說，前人久有定論；上古之象形文字可徵也。趙承

旨自題枯木竹石畫卷云：『石如飛白木如籀寫竹還於八法通若也有人能會此方知書畫本來同。』書法注重筆力，畫法亦重線條的抽象美。故古來作家往往以篆、隸、八分、草書、飛白及魯公撇筆法，參入畫中。而八法之學，自古卽有專門研究，早已達於成熟之境域。畫家能利用其已成之美，將書之關紐，透入畫中，遂覺奇趣橫生，事半功倍。楊鐵崖云：『士大夫工畫者必工書，其畫法所在，卽書法所在。』蓋非虛言也。

(四)符號 符號者，卽以特種物象施之於描法或皴法者也。如蘭葉、麻皮、琴絃、鐵線、蠶頭、鼠尾、鬼面、馬牙、解索、破網、沒骨、捲雲、橄欖、棗核、蚯蚓、蝦蟆、亂柴、亂麻、折蘆、折帶、拖泥帶水、泥裏拔釘、高古游絲、大小斧劈、以及雀爪、鹿角、鐵鈎、鎖、金錯刀等；在畫體上以一定的格式，簡約的筆墨，表示剛柔動靜，整斜順逆，肥瘦曲直，緩急安危，種種情狀；能將作者之心靈腕力，一一反映於紙上，而發人深省。蓋中國畫最重有



書卷氣而符號之爲物。論其點畫結構，則有類乎字書；論其寄託比興，則有類乎詩詞；實兼具詩書二者之長。故工繪事者，亦莫不與詩書一例重視，收入筆端，以爲構圖之基礎。卽如山水一科，古分南北二宗；其所以分爲南北者，並非根據於畫家之籍貫，與繪畫之發源地，乃根據於所用符號之性質而示區別。董文敏云：『禪家有南北二宗，唐時始分；畫之南北二宗，亦唐時分也。但其人非南北耳。北宗則李思訓父子着色山水，流傳而爲宋之趙幹、趙伯駒、伯驢，以至馬夏輩。南宗則王摩詰始用渲淡一變鈎斫之法；其傳爲張璪、荆、關、董、巨、郭忠恕、米家父子，以至元之四大家。亦如六祖之後，有馬駒、雲門、臨濟兒孫之盛；而北宗微矣。』南北宗所用符號，最差異之點：卽北宗多取剛，南宗多取柔；北宗多取方，南宗多取圓；北宗專用斧劈，間用披麻拖泥帶水等皴；南宗喜用解索，多用披麻荷葉雲頭雨點等皴；北宗用金碧輝映鈎斫之法；南宗用水墨渲淡之法。總之符號之用於繪畫，在形式方面，則有錯彩鏤

金之妙；在精神方面，則有託物見意之功；實未可等閒視之也。又按符號主義亦曰象徵主義 (Symbolism)，在藝術史上，發見最早；如埃及、敘利亞、古印度等皆是。縱然屬於人類最幼稚時代之產物，而亦世界壽命最長最有力之思想也。現在西洋各國之革新畫派，及法國文藝界，蓋莫不帶有幾分象徵主義之色彩，則其價值可知矣。

(五) 個人之品格及理想 昔人謂畫之於人，各有本性。中國畫之微妙處，最足令人驚異者，莫過於一人有一人之面目，迥不相同。賞鑒家考訂古畫，往往上溯數百年之久，而按圖索驥，辨其真贋，無或差謬。此緣於中國畫法同於書法，書法固一人有一人之筆迹也。唐元生論畫云：『巨然學北苑，元章學北苑，大癡學北苑，倪迂學北苑；一北苑耳，各各學之，而各各不相似，使俗人爲之，定要筆筆與原本相同；若之何能名世也？』此因人不同者也。董文敏云：『李思訓寫海外山，董源寫江南』

山，米元暉寫南徐山，李唐寫中州山，馬遠夏珪寫錢塘山。』此因地不同者也。皆發展個性之證也。此外如陸探微創一筆畫，張僧繇創沒骨，孫尚子創顛筆畫，董源坡脚多畫碎石，李成坡脚須要數層，東坡畫竹從地直起至頂，宋迪論畫張絹素於敗牆，米家畫多草堂，房山畫多瓦屋，趙文敏喜作細攢點，大癡喜作淺絳或礬頭，叔明嘗作渴苔，仲圭嘗作攢苔，以及古所豔稱之曹衣出水，吳帶當風，近代遊戲之羅兩峯之鬼趣圖，高且園之指頭生活等，殆無一不理想高超，具有特別性格者。故其畫名亦均足以震耀千古。至於品行之高低，亦有時關係於繪畫。文衡山曾有『人品不高用墨無法』之論。此非必確有是理，然作者品行果有缺陷，則觀者或因其人而輕其畫，亦屬世之常情。張浦山論元人畫云：『大癡爲人坦易灑落，故其畫平淡而沖濡，在諸家最醇。梅花道人孤高清介，故其畫危聳而英俊。倪雲林則一味絕俗，故其畫蕭遠隋逸，刊盡雕華。若王叔明未免貪榮附熱，故其畫近於躁。趙文敏大

節不惜，故其書畫皆嫵媚而帶俗氣。記曰：『德成而上，藝成而下，其是之謂乎？』其說雖未免偏刻武斷，然略可窺見畫家敦品之風氣矣。

(六)前人之楷模 前代藝術，常爲後代藝術之母，此中西之所同然也。有希臘之古雕刻，與意大利文藝復興時代之各名畫，而後西洋畫家有所謂古典派(Classicism)。有古典派，而後派反抗古典之浪漫派(Romanticism)。有浪漫派之偏於空想及色彩，而後有寫實派之注重實在，與自然派(Naturalism)。外光派(Plein Airism)等之注重光線，有寫實派之過於拘泥實質，而後有印象派(Impressionism)。新印象派(Neo Impressionism)，後期印象派(Post Impressionism)，新理想派(Neo-Idealism)等，相繼演出，欲打破拘束，以從事於光線，空氣，力線，及主觀美之研究。有印象派之速記性的畫法，而後有立體派(Cubism)，新浪漫派(New-Romanticism)及象徵派等之尋求永久性的畫法。有前述各

畫派之偏重現在的或靜止的，或完整的，或實用的，而後有未來派表現派之將來的，或動美的，或分割的，或純精神的。以上皆西洋畫古今蛻變之先例也。中國畫之摹乳變遷，亦何獨不然？王弇州曰：『人物自顧陸展鄭，以至僧繇道玄，一變也。山水至大小李，一變也。荆關董巨，又一變也。李成范寬，又一變也。劉李馬夏，又一變也。大癡黃鶴，又一變也。趙子昂近宋人，人物爲勝。沈啓南近元人，山水爲尤。二子之於古，可謂具體而微。』其餘若明清兩朝，衍成家數者：如南宗山水，在元四家之後，則有吳門派，華亭派，蘇松派，雲間派。吳門派之後，則有江左四王，及新安派，姑孰派，江西派。四王之中，又有虞山派，婁東派。婁東派之後，則有小四王。北宗山水：劉李之後，則有仇唐之院體派。馬夏之後，則有江夏派，浙派。人物畫則有南陳北崔。花鳥畫則有常州派揚州派。此外如玉山高隱十三家，畫中十哲，金陵八家等，類皆承古人餘緒而脫胎換骨者也。夫因襲摹擬，雖爲繪畫之下乘，且爲當代學者大聲急呼之誡條；

然必先有觀感而後能有發明，必兼攬衆長而後能見個性。古來畫家之最能創造，在畫史上別樹一幟者，當推宋米氏父子。然米襄陽山水，初則學董北苑，以古爲今，妙於薰染；既乃因王洽之潑墨法而神明變化之，以成大米一派。其子元暉又稍變父法，以成小米一派。安在乎不摹擬也？更引學詩學書之說以證之。袁隨園論詩云：『古人之擅長不一，如廟堂宜沈宋，風月宜王孟，登臨宜李杜，言情宜溫李，屬辭比事宜元白，巖棲谷隱宜陶韋，詠古器物宜昌黎；在古人名成而去，原各不相謀，我輩宜兼收而並蓄之，到落筆時，相題行事，方不囿於一偏，迨至真積力久，神明變化之後，其中又有我在焉；自成一家，令人莫測其所由來。』董文敏論書云：『其初須與古人合，其後須與古人離。』其言皆足與畫理相通。蓋繪事雖小道，理趣至深；吾人斷難離開古人，而獨自發明；亦斷難以一人有限之聰明與年歲，與千百之古人所發明進步者相抗衡；故無論何人，在入手之初，模倣古人乃必不可少之要件。方樗齋

論畫云：時人多高自位置，敝履古法，隨手塗抹，便誇士家氣象；無怪畫法不明矣。臨摹古畫，先須會得古人精神命脈處，玩味思索，心有所得，落筆摹之，摹之再四，便見逐次改觀之效。摹倣古人，始乃惟恐不似，既乃惟恐太似，不似則未盡其法，太似則不爲我法，法我相忘，平淡天然，所謂擯落筌蹄，方窮至理。『斯真善於摹古者。然則畫中而含有前入楷模，固不足爲病也。』

(七)不可思議之水暈墨章 中國製筆，始於秦之蒙恬，製墨始於魏之韋誕，發明最早，而購求最精；世界各國之善用筆墨，殆無逾於中國人矣。譬之饕殮：西洋長於用刀叉，東洋長於用匕箸；此根據民族之歷史而來，不容置辯者也。此外畫家用器：若紙，若硯，若顏色，若浸膠，上礬，若籠粉，鈎金，乃至於用水，亦莫不有精密之研究。唐子畏云：『作畫破墨不宜用井水，性冷凝故也。溫湯或河水皆可，洗研磨墨，以筆壓開，飽浸水訖，然後蘸墨，則吸上勻暢。若先蘸筆而後蘸水，被水冲散，不能運動』

也。』至用筆用墨之例，更不勝枚舉。張浦山云：『古人畫山水多溼筆，故曰水暈墨章。興乎唐代，迄宋猶然。迨元季四家始用乾筆，然吳仲圭猶重墨法。餘亦淺絳烘染，有骨有肉。至明董宗伯合倪黃兩家法，則純以枯筆乾墨，此亦晚年偶爾率應，非其所專。今人便之，遂以爲藝林絕品，而爭趨焉。雖若骨幹老逸，而氣韻生動之法失之遠矣。』王椒畦云：『用筆有工處，有亂頭粗服處，用側筆者亦間用正，用正鋒者亦間用側。用墨之法，忽乾忽溼，忽濃忽淡，有特然一下處，有漸漸成漬處，有澹蕩虛無處，有沉浸醲郁處，兼此數者，自然能具五色。』蓋中國畫法，與書法同其謹嚴。書法中絕對不許複描，畫法之輪廓亦不許稍加複筆，恐傷天然韻致也。前之所述，尙係就「有意的」筆墨而言；依此構圖，不遇臻於「能品」或「妙品」而止。若夫筆通造化，巧合天機，下工夫於不生不熟之際，驅水墨於有意無意之間，夫然後可以達於「神品」或「逸品」爲畫家之極詣。張浦山論氣韻云：『氣韻有發於無意者，當其凝』



神注想，流盼運腕，初不意如是而忽然如是，謂之爲足，則實未足，謂之未足，則又無可增加，獨得於筆情墨趣之外。』此卽指作者當下筆之際，解衣槃礴，旁若無人，竟能使無情之水墨忽然活現於紙上，呈游離反潑之狀，或濃或淡，或大或小，而又能行其所當行，止乎作當止，初雖未拘泥於法，而實神明於法；此等現象，吾無以名之，名之曰「不可思議之水量墨章」，亦中國擅長畫法之一也。

# 中國的繪畫思想

豐子愷

## ——金原省吾的畫六法論——

中國繪畫思想成一體系的時期，始於六朝東晉的顧愷之的時候。顧愷之是從穆帝到安帝的時代的人，大約相當於四世紀。他以前的論畫，都屬斷片的，總計有六種思想：

1、作品是以畫家的人格爲基礎的，故畫家須常常留意於人格的修養。（王羲之學畫論）

2、繪畫的世界的道德，是超越平常的世界的道德的。即以作品的價值的增

大決定畫家的道德。(莊周畫史論)

3、須將繪畫的對象如實寫出。愈肖似對象，作品的價值愈大。(韓非及張衡

畫論)

4、繪畫以部分以上即全畫面的統一為重要事。(劉安畫論)

5、繪畫可以建立原理。(王羲之學畫論)

6、繪畫因模寫而發達。(同上)

但這等思想，都是不安定的。唯其中第五項主張繪畫得合法地製作或鑑賞，而確立原理。故第五項以外的五個原理，相當於這第五項的原理的內容。即人格，道德，肖似，統一，模寫，是這原理的一一的項目。這是以顧愷之以前的時代為一全體而論的。

在這原理中，第一，是說作品歸屬於作者的人格，這人格的世界是特異的世

界，是可以完全在作品中終始的自足的世界。第二，說作品歸屬於對象的性情，作品肖似對象的時候方始發生價值，作品是從屬於對象的。這作品歸屬於人格的，與作品歸屬於對象，是對立的兩個原理。此外還有一種對立：就是繪畫因模寫而發達的模寫原理，與前面第一的人格原理和第二的對象原理相對立。即前面第一的所謂重人格，與模寫的學他人（臨摹）相對立；第二的從屬於對象的要求，與從屬於別的作品的要求相對立。倘作品歸屬於作者的人格，那末欲得良好的作品，只要從發揮個性的一途已足。但別的作品，是別的人發揮他自己的個性的，其個性發揮之度大，則價值大，模寫的必要亦大。即模寫的必要的大與自己的個性相對立。又在他方，倘作品的性質歸屬的其材料的對象，那末要作良好的作品，只要專心研究對象就可，沒有模寫異於對象的別的作品必要。別的作品是由別的個性作出的。別的個性，是已與這對象相對立的。故求適合於兩個別種的事物，

又是把態度分爲兩樣的。那未在這裏也有着這個對立。

這人格與對象的對立，人格與模寫的對立，對象與模寫的對立的三個對立問題怎樣解決呢？這是顧愷之從他的前時代受得的重大問題。全體已確定着一個方向，但內部還包有這個矛盾。如何整理這矛盾，是交付給顧愷之的問題。顧愷之用神氣，骨法，用筆，傳神，置陳，模寫的六個要素來對付這問題。

(一)神氣 據他說，「美麗之形，尺寸之制，陰陽之數，纖妙之迹，」是世所貴的；而神在於心。神是異於「長短，剛軟，深淺，廣狹，」而其趣如「山高入遠，」故神氣與感覺的存在不同。但於「長短，剛軟，深淺，廣狹，點睛，上下，大小，濃薄，」等倘有「一毫一失」的時候，神氣也與之俱變。即外形的變化與神氣的變化相應。兩者本不同，然而相應。換言之，兩者的關係，在內面是相接合的。這感覺的存在的形象與起感覺的存在的神氣，相異而相應。故從這點關係上一看，可以想見兩者原來

是立於同一的根據上的。神氣在目中所見的，是形象。形象中所含的意味，是神氣。神氣要外部成了形象，方始完結其意義；形象要裏面得了神氣，方始完結其意義。所以他曾說沒有其「實對」而描畫，最爲危險。又即使有了「實對」，倘對他的「寫照」不正確，不深刻，也同樣是危險的。他在人物畫中，視「點睛之節」與「實對」的感覺的側面的長短剛軟等並重。他作人物畫，曾有數年之間不點睛的。別人問他甚麼理由，他答說『四體妍蚩，關不神妙處，傳神寫照，正在阿堵之中。』故他認爲「一像之明昧」是因了通對象之神與否而生的。能寫神，方始寫對象之事可以完結。但離了形就沒有神，故與寫神同時又有寫形。這就是「以形寫神」而寫形象之事完結。所以他認爲神氣的問題全然是寫生的問題。他曾說：『寫神之寫生，實爲對象之「寂照」。寂照卽「遷想妙得」。凡畫人最難，次山水，次狗馬，臺榭一定器，難成而易好，因不待遷想妙得也。』畫人的困難，是因爲完全要遷想妙得的。畫

建築物雖煩瑣，但不要遷想妙得，所以容易，畫的難易，是比例於所要的遷想妙得的程度的。遷想妙得，就是移入自己的「想」於對象中，而妙得對象的神氣的意義。至於這「想」，既不是思惟，也不是感情，是並不曾分化於何者，而又好像思想感情都可以包有的，萌芽狀的內生活。故遷想妙得，是對於對象的感動，洞察，及其生果的意思，這等都是入於神氣的世界的。

『大哉乾元，萬物資始，乃統天。雲行雨施，品物流形。』

『至哉坤元，萬物資生，乃順承天。坤厚載物，德合無疆。含弘光大，品物亨。』（易經，上象傳）

這是中國的根本思想。一切始於天，成於地。天的氣是作人及物的生氣的；地的氣是作人及物的形體的。神氣當於天氣，骨氣當於地氣。天氣與地氣爲一切生成的原理。故神氣徧在於一切事物，對象中也有，自己體內也有。我與別的一切

萬物，均是神氣所成。所以用自己的神氣來反應出對象的神氣，是可能的事。而反應於對象的神氣，就是得到對象的神氣。這就是他所謂「傳神寫照」，「遷想妙得」。即以對象的神氣爲中心而看所描寫的事物時，所見的原是形象化的對象的神氣；就自己的神氣而看時，描的時候活動着自己的神氣，就是形象化的對象。從任何方面看，都是在形體中的神氣，在對象中的人格。這樣，在作品中就作成人格與對象的新的一致。其間並無一種對立。把對立作成新的一致，就是創作。

一切托神氣而成。故所謂創作，必是對於一切的遷想妙得。但在顧愷之以前，還未達到這點思想，只是以描寫的難易爲繪畫的難易，故曰：

『狗馬最難，鬼魅最易。狗馬人所知也。且暮於前，不可類之，故難。鬼魅無形，無形者不可觀，故易。』（韓非子）

又曰：



『畫工惡圖犬馬，好作鬼魅。誠以事實難作，而虛偽無窮也。』（後漢書張衡

傳）

就是這個後思。這都是被壓倒於對象的形體的。到了顧愷之，形體方始深大而成爲有意味的事實。在深大的形體中，已有作者的人格爲對象，對象在作者的人格中，故人格爲對象的對立就調和了。形體經過他的手而深大，深大的形體是神氣，於此就明白了。但得成神氣的形體的範圍，是狠小的，是未能蓋覆對象全體。的像建築物等，便在遷想妙得的範圍之外的。在這等裏沒有形體深大的可能性。建築物的缺乏遷想妙得，直到唐代的張彥遠，還以爲「不可擬生動，不可侔氣韻，但要位置背向」，因爲建築物，本來完全是當作利用價值而製作，完全是被實用化的。故人人都以爲難於使牠遷想妙得。

顧愷之因神氣的關係而區別自然爲二種。第一，當作繪畫材料的自然，是爲

「實對」第二，當作繪畫理想的自然，是因神氣卽遷想妙得而形成的自然。這藝術的自然清澄神爽，內深而含神氣。使這第一次的自然，卽材料自然生長於第二次的自然，卽藝的自然中，在他就是所謂洞察，所謂遷想，又所謂妙得。所以繪畫的生長，卽用自然的形來看畫面的形成的時候，就得到畫面構圖（composition）構圖卽對於自然的理想的狀態。

顧愷之用想，善識，達等性質來表示神氣的特色。然在他以後的畫論家南齊的謝赫，改神氣爲氣韻，且捨棄其特色的想，善識，達等性質，而易之以自然及其統一。謝赫捨棄顧愷之的爲第二次的自然的特色的想，善識，達等諸性質，結果在他的氣韻中，只有第一次的自然殘留着。因之創作的意義不是遷想妙得，而全然只是自然的直寫。這樣，在顧愷之以前相對立的人格與對象的關係，一經顧愷之而解決，再入謝赫之手而分裂了。

(二)骨法 骨法是骨氣表出的傾向。顧愷之爲骨氣定兩種意義：第一，是力的積重持續，表示着力的深度。第二，是把第一的性質與別的相關連而觀看的。與「美好」或「細美」相對立。他把一般的意義的美與藝術上的美區別，以比一般的美更深更廣的爲藝術上的美。所謂骨氣與美好細美對立，就是四體的研蚩與好美無關的意義。換言之，就是基本的必然的形體的美與附加的偶然的形態的美相對立的意義。而在這兩美之間，性質上有本末，並不完全對立，而有可以一致的境地。這可能的狀態，他認爲是神氣。基本的美，卽其深大，得到了形體的美，而成爲藝術上的形體。這就是所謂以形寫神。這狀態名爲神氣。

形體原不僅是純粹的形體，是因了骨法的確保而成爲藝術上的形體，卽成爲神氣的。故所謂形體有成神氣的可能性，就是形體與神氣相通的意義。而這相通的特質，就是骨法，就是積重持續。這力的深大貫住形體時，就是深大的形體，同

時就是所見到所味到的形體，所寫照的形體。

故認爲第一須描骨法，或認爲骨法與應描的形體相關係的時候，這骨法的意義就是基本的形體。所謂基本的形體，是這形體常常具有在觀照中發展進行的形體的部分與情感的意義。所以稱爲基本的形體，必然是有基本的意義的。即有基本形的形體，及其形體中所本具的情感的意義。所以在藝術上可稱爲力或骨氣的，是這基本形及基本形所有的感情的意義；不僅是力或骨氣而已，又向細美美好而展開，當作自己的一展開而作具有這等美的時候，本身就是神氣了。所以神氣者，是骨氣及其發展作一全體而畫面化的全部。前面曾經說細美美好與骨氣結合，但這不相異的兩者的是外部的結合，是基本的形體因了其內具的展開而成爲細美美好的意思。但在其展開的全過程中，骨氣必常常作一個衝動而保有着。不可使骨氣消失而美殘存，須使保有骨氣的美的展開。骨氣與美好的

結合，就是這個意思。但離開了骨氣而獨立地眺望對象的世界，或眺望自己的世界時，其最先接觸於眼的，是美。這美是幼小的美。逆溯這幼小的美的源，達到其內容的骨氣，就有更透徹而渾厚清爽的基礎的形體及感情，這就是中國畫所貴重的「老境」。溯源而達到的境地，是「活」，是高格的「老」，是蕭散的心。欲達到老而勉力於清慮讀書遠到的工夫，都是達到「深簡」的olds的努力。然則老不是因幼的否定而來，是從幼溯源而得。所謂老，是含幼於內，或展開幼於外的老。有然與所謂「枯」，「清」或「死」，「寒」不同。

骨氣爲美的一致，即老所具有的美，是不會腐朽的永遠的美，是力的美。這就是神氣。故神氣有兩側面，第一是力，第二是美。神氣的各側面的想，善，識，達等性情，均不外乎是力與美的內的一致。而力與美的一致，在人格與對象相對立的世界中是不可能的。要以形體爲力的系統，即人格生活在對象中，對象成爲人格的開

展，方可得到。

(二)用筆 骨法是骨氣表出的傾斜，用筆是實現這傾斜的。換言之，即因用筆而骨氣得成爲骨法，亦即因用筆而骨氣得畫面化。骨氣是基本的形體及其所有的感情，是力體與力感。這力體爲力感因筆而成爲畫面。因「實對」而得確保力的形與感在畫面上。實對用了力的確保而全成其想，直使髣髴於神氣。注重用筆，就是以骨氣直接於神氣。所謂注重用筆，就是注重線條。線條比起色彩來，對象性要微少。故用筆，就是用這微少的對象性來表現基本的形體與感情，就是用線條來達到神氣的道。

在力的世界裏，全體的統一勝於個個的分立。而這統一，不在色彩而甯在線條中。即線因爲把形與色時間化，而得着活動性，其基本的形體與感情生動地完成着。故骨氣因用筆而實現了牠的所望。即骨氣因用筆而成了骨法。所謂用筆，就

是表現。所謂骨法，就是骨氣的表現者。線條是畫面上的要素。骨氣是畫面下的要素。這兩者的總收是骨法。故骨法，是立在線條與線條的意義之上的。

(四)傳神 傳神的第一，是「以形寫神。」傳神的第二，是「以色寫神。」故照顧愷之的見解，傳神是用形及色來作出神氣的象徵。換言之，神氣是在形與色之中表現的。即畫面上的要素的形式成爲畫面下的要素的神氣。這是用形及色來寫神的意思，故所謂傳神，就是以形體色彩開始，而在形體色彩中成了神氣。

他的傳神思想的要點有二，第一是對象性的重視，第二是對象性的純雜分別。所謂對象性，是作者的「遷想妙得」的對象的意義，是作者辛苦所得來的最具體的形象。以對象爲自己物的方法，在畫家就是具體地描出來。畫家的辛苦無他，就在於描，所以「一毫一失」也要謹慎，一毫一失之差，即神氣之差。因爲神氣是與之相卽的。但無論何種的存在，要使之沒有一毫一失，是不可能的。因此就生出選

擇的事來。這就是對象中的純雜的分別。因了這純雜的分別，對象性漸漸純化終於達到對象的存在的中心。這中心正是最基本的形與感。即所謂力，即所謂骨氣。顧愷之就是想用形色來達到中心的骨氣的。這是從存在逆溯展開的形。這時間，這經過，始於形色而終於骨氣。始點有形式的美，終點有骨氣的美。所以始於形色的美而達到於力的美，就是傳神之道。但表出骨氣的是骨法，故骨法用形色來表現，在這意義上看來，傳神就是骨法之道。但傳神是在形與色之中表示力的，這時候力不顯露，沒在形色中顯出的依然是形色。我們在形色中感得這力。骨法則不在形色中感得力。而在力中感得形色，顯露的是力。爲了力顯露的原故，所以要形色。但所謂要形與色，原是在最少限度內的需要，不是以形色爲目的的。在使人感到形與色之前，必使感到力。必使感形與到色的沒入力中。

傳神使人感到形與色，骨法使人感到力。但倘形色與力雙方相即相入，而成



圓融無礙的畫面時，這是甚麼？使在形色中感到力，在力中感到形色，而作成力與形色在觀照中不能區別的畫面時，這又是甚麼呢？這正是神氣。所以倘然始於形色而達到於力，或始於力而達到於形色。兩者圓融無礙時，這全經過便是使神氣充滿在畫面之道，即神氣的畫面化之道。

故他所謂神氣，是由三部成立的。即第一寫實，第二骨法，第三神氣。寫實深而達骨法，或骨法得形而達寫實，於是乎得神氣。形成爲神氣，骨法成爲神氣，然後畫面成爲最直接且具體存在。故最具體直接的畫面，可名之爲神氣。換言之，這是寫實展開而形體化的具體的方法，這全經過就是傳神寫照，即寫生之道。「以形寫神」的意義，就在於此。但在這時候，我們是知道自己的存在又知道對象的存在。的。何以知道自己與對象呢？只要一吟味骨法的所在，就立刻可以明白了。骨氣在我自己中也有，在對象中也有。但這骨氣，單獨不能表出，必須是描自己，或描對象。

描自己時也就是以自己爲對象而描其爲對象是同一的而描這等對象時必須表現對象的骨氣。表現對象的骨氣時，必須認識對象的骨氣。所謂認識，就是暫時把自己隱去，而終始於骨氣之中。即在自己中辨識對象的骨氣。在辨識的動作中，自己的骨氣也動作着。對象的骨氣與自己的骨氣合一，方始能充分味得。在自己的骨氣變成對象的骨氣的動作中，方始能充分味得。故描畫的動作，就是在對象的骨氣中感到自己的骨氣，在自己的骨氣中感到對象的骨氣的動作。所以畫面的骨氣，是自己的骨氣，同時又是對象的骨氣。到了自己的骨氣與對象的骨氣相即相入而難於分離的時候，傳神寫照就完成。故所謂寫生，是捨了自己的骨氣，而終始於對象的骨氣中的繪畫上的態度。在這樣的態度中，自己的骨法明晰地表現，對象的骨法也就明晰地表現。使自己及對象的骨氣變成骨法，寫就是寫生。故氣，是指說即於形色的自他的骨法。

(五)置陳 傳神是通過形勢而完成神氣的一貫之道。他的所謂「置陳布勢」也不外乎是這個道理。存在於畫面的各部，在各自位置上發揮各自的意義，更因之而發揮全體的畫義。即因畫面的組織而使力展開的一種生長。換言之，在畫的構成上所見的神氣發生的狀態，是置陳布勢。而其基礎，在於純粹且深遠的自己寫照。這寫照是遷想妙得，因遷想妙得而生構圖，這是前面已述的話。

(六)模寫 傳神就是學對象。模寫就是學傳統。所謂傳統，就是過去再在我現在中生出來。自然科學是繼續前人所已做的功績的，藝術則必須常從與前人同一的點上出發。所以前人所開始做的及做到的事，必仍自己開始做的與做到的事。前人的足跡，同時又是我的進路。因此，傳統在我們的藝術上有重要的地位。但倘要使這傳統最良好地成爲我們的現實，必須先從自然出發。倘不從自然出發，在傳統中就不能開眼，好比只有苦痛的人知道苦痛，知道解決的可喜。初入

傳統不能理解這傳統的價值。要學傳統不可不理解傳統。要理解傳統不可不知這傳統怎樣發生出來。爲了要知道這傳統發生的理由，不可不先明白這解決的必要與解決的苦心。要明白這事，必須自己先去做這個必要與苦心。沒有這苦心，傳統就僅爲一種形式。卽一種因襲。故理解傳統，是使傳統生在自己中的第一的基礎。生存在自己中，就是同化於自己。要使之同化於自己，倘沒有對牠的愛，必不適合。所以必須先自己努力，而後去學傳統。傳神爲先，傳統爲後。

新鮮誠實的傳統，起初也是新鮮誠實的寫照。因爲牠的成爲傳統，是在時間的關係上先行於我們的。所以傳統是與我們異時的傳神寫照的成績。所以傳統必須用傳神寫照的心來學。顧愷之不區別模寫與傳神，有與注重傳神同時且同樣地注重模寫的精神。模寫，是學先行於我的傳神寫照。故行於前代的對象與模寫的對立，卽自然研究與傳統的對立，因了這「傳神」的思思而充分地被除去了。

又，藝術之道，是個性之道；傳統之道，是別的個性之道。其相互之間之發生對立，即人格與對象的對立，也因了這「傳神」思想而被除去了。在藝術，要使個性十分明晰的法子，是沒頭於對象中。沒頭於對象中，就是「傳神」。傳神正是在藝術的途上使個性成其為個性的。在別的方面，倘信為我與他人均生在天氣與地氣的合成中，即我與他人共通這神氣，那末古人或他人所作的傳神，與我所作的傳神必不是無關係的。從這神氣同源的思想，上誘導出來的傳神，使我的個性最良地成其為個性，同時又使別的個性也最良地成其為個性。這樣看來，別的個性與我的個性是同源的。所以我學傳統，就是學使我成其為我的基礎及其發表。愈要使我成個性的，愈非學別的個性不可。我的個性的獨立與別的個性的獨立不相矛盾，我的個性的發達，與學別的個性的發達不相矛盾。因為有先立於模寫的傳神的原故。

這樣一論在他以前所有人格與對象的對立人格與模寫的對立對象與模寫的對立，都被他在神氣及傳神的道上除去了。他的傳神寫照，即寫生，因這樣的論證而得完全澈底了。

顧愷以前的畫的主要的性質，是人格，道德，肖似，統一，合則，模寫的六事。這六者被顧愷之重新整理了。即他以繪畫的合則性為中心而給各特質定位。最初對象性始於傳神，次得與骨法及用筆相即相入，而成為神氣。神氣是對象性的完成，同時是人格，統一的完成。更有當作貢獻於這完全的模寫，及當作神氣完成的側面的置陳。但他關於道德，一點沒有說起。中國是有非道德的功利性沒有存在的價值的思想傾向的國家，在繪畫也如此。顧愷之之所以絕不論及者，是表示他的一種見解的，他不要使繪畫從屬於他物，因分占他物的功利以保有繪畫的獨立；而欲因繪畫本身的完成以確保其獨立的存在。所以他對於像人格或統一等

原理，也指爲氣韻，或置陳，而移向繪畫自己特有的世界裏。這全是想給繪畫獨自的世界定位置。等到謝赫繼起，這原理就更被明示，就是他的「畫六法」論。

謝赫是南齊人。後顧愷之約七十年。其著書有古畫品錄。關於他的記述，已在其後五六十年繼出的姚最的繪畫品中。據他的記述：謝赫作肖像畫時，只要一見面貌，就能巧妙描出。他以肖似對象爲意向，故作品中連細部已描得極精細。常寫世間的新裝，爲流行的先行，使世人模倣之。所以在繪畫上創始了纖細的一種新體。至於氣韻精靈，則不甚充分，尙未極生動之致。加之筆弱，不耐深的鑑賞。雖說如此，但在人物畫，是沒有人能及他的。——據這記述，可以大概知道他的繪畫了。他的傳統，可說是宋畫院的發源。

他所著古畫品錄，是東洋畫論的集合的最初。其特徵，第一是東洋最古的畫

家評論，第二是最初明示畫六法，第三是點六法的並用於繪畫的批評及創作。他的六法就是古畫品錄的序文中所說的：

『畫雖有六法，罕能盡該。而自古及今，各善一節。六法者何？

一、氣韻生動是也，  
二、骨法用筆是也，

三、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。』

關於此著，四庫全書總目提要中說：『所謂六法，畫家宗之。至今亦不易千載。』這是實在的事。

(一)骨法用筆 這像顧愷之所已明示，是最基本的形態及其所有的感情。所以骨法是與細美相對立的。骨法用筆倘是表出骨法的用筆，那末對於這個應該有表出細美的用筆。但線條的固有性表示一般的基础的骨法，線條的對象性



表示分化的部分的寫實。而那時代的線條，都是是界線，比較的不是內容的。這好像加施色彩以後而畫面方始完結的拘泥的方法，還沒有發達到能細微地用筆描現對象的性情向背的地步。故當時的用筆，似乎是表出骨法的用筆，而缺着表出細美的用筆。即主用根基於線條的一般性的線條，而不用根基於對象性的線條。所以在當時，所謂用筆不是寫實用筆，而是骨法用筆。

謝赫僅舉六法之名，不曾說明其意義。所以骨法用筆的意義，亦難於明知。只能就他所著的畫家批評的各種論見而吟味，歸納而止。其結果明示出的有如下：

- 1、如體韻，風彩，意志的一般的基本的精神的特質；
- 2、如力，生氣的動力的特質；
- 3、基本的形體把持的特質；
- 4、個性表示的特質。

然力，生氣的動力的特質，就是體韻意志的一般的基本的特質，故其中1與2相一致。因此基本的精神，基本的形體，與個性表示就成了他的骨法用筆的特色。所謂基本的精神，從畫面直接的性質說來，是存在於基本的形體中的。因此從觀照的形上說來，就變成基本的形體及其感覺的意義。在這把持與表現之上是有個性的。即因為個性是表示出的，所以這基本的形體中所有的精神最生動地表示出的地方，就是最有個性的表示的地方。再把這事實略言之，這是在基本的形體中的力的感情，從他論骨法表示所用的風骨，氣力，骨梗，體法，生氣諸語上推察起來，也可以明白這個意思。

謝赫評劉瑱說：『用意綿密，畫體纖細，筆迹困弱，形製單省。其所長婦人爲最。但纖細過度，翻更失真。觀察詳審，甚得姿態。』這意思是說用綿密的用意來描觀察詳審而甚得姿態的畫，是劉瑱的特色。而其缺點，是畫體過於纖細，筆也弱，因之

形也未能充實。這裏所缺的，實在是骨法，而有餘的，是寫實的精密。而其精密，又因缺少骨法而纖弱了，使感覺反而「形製單省」，又「失真」。可知沒有骨法，形體是不全結的。故逆言之，可說骨法是物的形的究極，是精神的高度。而其中有最基本的存在與心的高度。在劉璵，對象還不曾變力；其形體不是窮盡的形體，而還是外物；其中沒有對象性，只有對象性的模寫。換言之，就是缺着骨法的展開的形體。這樣說來，骨法的特質不在於「形妙該備」而在於「力的該備」。所以他評衛協說：『雖不該備形妙，頗得壯氣。』

這便是其一例。

但在這裏要注意的事，是怎樣可以得到力。顧愷之評衛協說：『偉而有情勢。』又說：『精思巧密，世所並貴。』又說對於衛協的畫可以用「明識」來吟味。明識就是思。因有這思，故能成其偉。因為精思巧密，故能偉而有情勢，謝赫評衛協說雖

不該備形妙而有壯氣也不外乎是這點成績如果這樣可知得力之道是要「思」的。因思而基本的形體可得，因得基本的形體而對象得明識。由此可知解說骨氣爲「骨力氣格」是正當的。

又謝赫評姚曇度說：

『畫有逸才，巧變鋒出。魑魁神鬼，皆能絕妙。因流真雅鄭兼善。俊拔無不出人意表。天挺生知，非學所及。纖微長短，雖往往失之，而輿皂之中，莫與匹者。』姚曇度在寫實上是有缺點的，但其畫中有自由的地方，是俊拔的。骨法不可學而得，全是天挺生知的。這就是說骨法不是由經驗成立的，而是使經驗成立的。然則繪畫的由骨法支持，是當然之理。換言之，繪畫的圖形的經驗的要素，是由骨法支持的。在這點上，畫與書相接近，即書畫兩者由骨法連關。

因此在畫中線條的意義高起來，這書畫一致的思想也隨之而高。例如唐朝

的張彥遠的歷代名畫記中，論吹畫說着：

『沾溼絹素，點綴輕紛，縱口吹之，謂之吹畫。此雖得天理，曰妙解，不見筆蹤，不謂之畫。』

他所以排斥吹畫者，是因為牠沒有線條的要素。沒有線條的，不得稱爲畫。『昔張芝……以爲今之草書體勢，成於一筆，氣脈通連，隔行不斷……故行首之字往往繼其前行。世上謂之一筆書。其後陸探微亦作一筆書，連綿不斷。故知書畫用筆同法……張僧繇點曳斫拂，劉夫人筆依陣圖，一點一劃，別是一巧。鉤戟利劍，森森然也。又知書畫用筆同。國朝吳道玄古今獨步，前不見顧，陸，後無來者。授張旭畫法。此又知書畫用筆同。』

他又這樣說着。這是視書畫的用筆爲同一的。畫中重線條，視其線條爲與書同一就是書畫的相近。又宋郭若虛底圖畫見聞誌中也注重筆，說『凡畫，氣韻本

於游心，神彩生於用筆。故用筆之難，斷可知矣。』又說：『又畫有三病，皆繫於用筆。』  
董棨的畫學鉤元中，也說着：

『蓋畫卽是書理，書卽是畫法。……種種奇異不測之法，書家無所不有。然則得畫道可通書，得書道可通畫。異途而同歸，書畫無二。』沈芥舟的芥舟學畫編中，也說『畫與書原無二道。』可知書畫一致的思想不變。

在謝赫的當時書論舉「骨體」與「形狀」兩者爲對立要素。從性質上說，骨體示力，形狀示美。從發生上說，骨體表示先天的，形狀表示後天的。從價值上說，骨體爲上，形狀爲下。兩者對立而調和，書就完成。（梁袁昂古今書評）

這書中的性質，與畫中是全然同一的。書與畫何者先有這骨法思想表示，不得明知，但書因爲全然缺着對象性，故其所謂形體已是可變的任意的形體，指定

的不過是大體的結合關係。從這點性質上看來，書先有講骨法的可能性。因為書可說是純粹的骨法。故推想書中先表現骨法思想而影響及畫，大概不為過論。書畫兩者骨法共通時，於是乎書畫一致的思想發生。

中國書畫一致的思想的根據，在於畫為象形，書亦出於象形的一點。但這是誤謬的：第一，書起初雖然出於象形，但到後來這意義漸稀薄，只在溯源的關係上有之而已。書不像畫地具有對象性。像從魚的形狀而生的「魚」字，並不活現地表着最初的魚的形體，不過在形體的起源上可以鬚髯原形而已，至於現在的書形，決不能直觀具體的對象，全是抽象概念的形體。所以兩者的象形的意義與價值，是很不相同的。加之文字不是單由象形而成的。文字的形成有六種方法，即所謂六書。象形不過其中之一而已。文字雖然本來發生於象形，但愈獨自發展而對象性愈輕，另生出指事，諧聲，會意，轉注，假借等無對象文字作成的方法來。故倘指

文字爲象形而與畫一致不但沒有顧及兩者間的象形的性質上的差別並且蹈了以一部爲全部，以異質爲等質，以借用的材料爲本性的誤謬。又比較書與畫時，倘不用書的方法的六書，而用謝赫的方法時，雖然骨法，位置，模寫得通用於書法上，但關於對象性的法則，卽形狀，色彩，是不能通用的。在不能把這對象性從繪畫中抹去的限度內，這議論全是獨斷的，且抽象的。雖然如此，書畫一致說之所以久被信用者，是因爲六法中有三法相共通的原故。六法之中，氣韻一項，像後面所說，謝赫以爲是由寫實與骨法兩要素成立的，寫實缺乏時，氣韻也不成立。沒有對象性的時候，其重要的就是骨法用筆。所以在書法上稱爲氣韻的，又與謝赫所稱骨法用筆同一。由此可知骨法用筆是由用筆來表示力的深度的，畫的立場，全在於此。故書畫一致論，是因了骨法用筆的尊重而僅得成立的。



所以畫面上，雖然略去了因經驗而成立的形與色，還有骨法存在。因了骨法的存在，寫實始在內部支持，寫實的起點的形似始得完成。所以作成骨法的線條，實可認為繪畫的基礎。但倘畫面失却形色，畫面就抽象化。要使畫面非抽象而為具體，骨法堅硬而不固陋，緻密沈着，使其所守，所保，所開的遒勁而柔軟，自然而不沈滯，則還有一種與骨氣基礎相異而得相協力的別的元素是必要的。用這協力來完成意向的，就是氣韻。唯骨氣是基礎的緊張，故對於氣韻比別的元素尤為直接，而為氣韻的起點。因為這樣，故骨法與氣韻容易混雜。

但寫實，只因其對於色及形的對象的肖似，在對象中有根據；有這根據的對象為外物，是明瞭的，故與骨氣可不相混雜，同時與氣韻也可不相混雜。後世在氣韻與骨氣的相互關係上發生種種起點，理由就在於此。

(二)應物象形，隨類賦彩 這法則是關於寫實的要素的。如前所述，謝赫的

畫是長於寫實的，所以他自己尊重這適合於自己的方面也是自然的。傾向故骨法雖然缺乏，但寫實巧妙，仍有許多作家被採錄在古畫品錄中。寫實中他所注重的，是精微僅細，是要求「人馬分數，毫釐不失」的精密的寫實。

當作表現自己的方便而假托對象，不是寫實。以對象為方便，是便宜而非藝術。藝術的寫實，是全然終始於外物中的。作者的態度是全部沒入在對象中的。寫實為要終始於外物中，故終始於這外物中的個人的特質作為寫實的根柢而存在。所以寫實，是把這個人的特質的基礎暫措於問題之外，而專以沒入對象的特質的一點為問題的意義。故具體地看時，對於一個寫實作用必須看作對象與作用於這對象的個性的兩種。從畫面上說，就是寫實與骨法為寫實作用的二要素，為相互的具體的制作的協力要素。這樣，感得的骨法方才變成看見的骨法，而看見的寫實方才變成感得的寫實。所以真的存在的世界，是畫者與被畫者合一

的世界。即寫的動作本身就是骨法，而骨法本身就是寫的動作的世界。故在寫實中看見骨法的姿態。與其稱爲骨法的姿態，不如說看見寫實的可能的基礎的骨法更爲適當。骨法與寫實相一致的世界，即最具體的世界，就是氣韻。

骨法與寫實與用筆的關係，現在須再考慮一下：骨氣倘要畫面化，必須取一種形，其形依屬於對象性，故骨法是兼有骨氣的基本的力性與對象性的形體性的。但這力性與形體性，不能草草斷定其爲與骨法相合。故可取了骨法的發展的形，即畫面的形，而檢閱牠們的相互關係。

骨法的發展的形，是形體，色彩，與線條的三者。骨氣的基本的力性表現在線條上，對象的形體性表現在形體與色彩上。故作出這三種性質與骨法的結合，而觀其那一種結合最適合於骨法自身的性質，是必要的事。其結合有下面的五種：

(今從謝赫的創作的見地的用語法，稱形體，色彩，線條爲象形，賦彩，用筆。)

A、骨法象形，  
B、骨法賦彩，  
C、骨法用筆，  
D、象形用筆，

E、賦彩用筆。

其他的組合，如「骨法骨法」、「象形象形」等，是無意義的；如「象形骨法」、「賦彩骨法」等，是與 A、B 同一的，故全部刪去，只得以上的五種組合。

A、骨法象形 是具有基本的形體與其感情者之形體上的展開及其逆。

B、骨法賦彩 是具有基本的形體與其感情者之色彩上的展開及其逆。

C、骨法用筆 是具有基本的形體與其感情者之線條上的展開及其逆。

D、象形用筆 是形體由線條作成的展開及其逆。

E、賦彩用筆 是色彩由線條作成的展開及其逆。

骨氣的展開，在形體上成 A 及 B 之形。A 及 B 所示的畫面的特色，是形體因

骨法而進於氣韻的道。又把 A B 當作畫所有的特質而看，就成爲 D 及 E。故 A 及 B 是繪畫的意義的世界，D 及 E 是繪畫的畫面的世界。C 是骨氣所有的基本的形體與其感情在線條的固有性的運動上展開的，故骨氣就變成運動。在這裏線條表示自己的充分的本質，骨氣也得使牠自己的道充分地在這方向展開。故骨法與用筆的能夠意義相異而互相適合，實是在這道上的。因爲在這道上，骨法及線條得完成自己的系統的展開。要把骨法及用筆各各當作純粹的畫面上的要素而看，除此以外別無他道可求了。所以在理論上，應該像顧愷之所說地使兩者分立；而謝赫的把兩者合併爲「骨法用筆」也是當然的。但在 A, B 及 D 的方向，就畫面形式而論，發生白描畫或水墨畫；在 E 的方面，發生勾勒畫。

在 A, B 及 D, E 的方向，形體性與力性相一致，形體色彩成爲力，力成爲形體色彩，釀成渾然的畫面。所以五種結合形體式之中，除去 C 以外，餘者同等地作爲

骨法形象形式而展開於具體的畫面的世界中。繪畫之有正道，於此可以自明。而此展開，就是氣韻。

(二) 氣韻生動 在寫實，是欲直接拿對象的性情來作畫面的特質的，因之缺乏着作者的個性的骨法的「深」。即在那裏沒有心靈潛入的深處，和作者自身深刻地味得對象的真實。倘深深地沒入對象中，而達到其基礎，就有真切地味到的真實了。這是普遍的，個性的。因為個性，基礎上是最普遍的。故越是受特殊化，越是得到明晰的普遍性。謝赫謂六法盡備者甚少，只有陸探微與衛協二人。他對於陸探微所說的『窮理盡性，事言絕象』就是表示這個意思的。故制作，是把普遍的東西特殊化，因了這特殊化的方法而愈加普遍化的。這就是二重的普遍化。這樣，方才作品與其作者的關係，或作品與對象的關係，都深切而安靜了。這狀態就是氣韻。故氣韻，是像他所思惟的寫實與骨法的合成。換言之，是把骨法的基本

的性質的展開當作一全體而採取的。

謝赫不但以骨法爲先天的，以氣韻也爲先天的，氣韻的爲先天的，原因不在於骨法的爲先天的，而在於氣韻不是想要表現就得表現的，是沒頭於對象的寫生中，其後果自然會成就的。即氣韻不可當作直接的目的求得，只能聽其自然釀成。但在後世，這關係淪亡，要當作直接的目的而單獨表現氣韻，於是乎發生顯著的繪畫的頹廢。在畫家可當作目的的，應是應物象形，隨類賦彩。

骨法，在起源是先天的，在持續是永遠的，在作用是個人的。但寫實，在起源是經驗的，在持續是一時的，在作用是一般的。骨法之所以有萬人共通，永劫不滅之感者，因爲牠是先天的。偉大在於最普遍之中。在繪畫，偉大性是根基於骨法的普遍的。骨法雖然這樣普遍的，但因爲其表出不依據方便與比較，是極直接的，同時又是極特殊的，即具體的。寫實所據的對象的形體是普遍的，其所以不能有像

骨法的偉大性是因為這普遍性只在於其「廣」中而不在於「深」中的原故。故寫實比較骨法為派生的。色彩是靜止的經驗的分化的，線是進行的先天的全體的。故骨法多表現於線中。線是表現運動的，故示生動。氣韻生動，在這方面看來也必然與骨法用筆相關連。

(四)經營位置及傳移模寫 關於這構圖及模寫，不能十分明白他的意見。只有關於模寫，曾說『用筆骨梗甚有師法』，又說：『全以陸家為法』，重視着傳統。但劉紹祖的「善傳寫」也只是模寫，其中缺着自己的天地。故說『述而不作，非畫所先』。因此可知他是不給模寫以獨立的價值的。

以上略把六法的意義考究過了。以下當檢查這六法思想的起源。顧愷之舉下面的六事為其繪畫的要素：



1. 神氣 神氣與對象性相異而又相即。造出力與美一致的世界。

2. 骨法 骨法有基本的形與感，性質上與美好細美相對立，但與之結合而成神氣。

3. 用筆 用筆是把骨氣骨法化，即畫面化的方法。

4. 傳神 傳神底內容爲美好細美，始於對象的存在，與骨法的展開相俟而向神氣生長。

5. 置陳 置陳是畫面被神氣化時所取的畫面的部分關係。

6. 模寫 模寫是怎樣使過去生在現在的我中的問題，即學先輩的教養。

故在顧愷之，是把一切置於神氣的系統中，使神氣以下的都與神氣相關連，各誘導其歸向於神氣的。但在謝赫，是

1. 氣韻生動 是因骨法及寫實的內的一致而釀成，而示對象性的完成

的。

2. 骨法用筆 是把骨法的基本的形態與其感情由用筆來表現的。

3. 應物象形隨類賦彩 是用精謹的態度來精細地寫出對象性，使畫美而有新意的。

4. 經營位置 是把氣韻生動在畫面上當作位置的關係而看的。

5. 傳移模寫 是學古的教養。

也是把一切置在氣韻生動的系統中，使2以下的歸向於1中的。故顧愷之與謝赫之間，有下列的關係：

1. 氣韻生動與神氣是互相一致的思想。在其為繪畫的中心思想的點上，在因骨法與寫實的內的一致而完成的點上，都是同樣的。

2. 骨法用筆，骨法與用筆的思想相一致。

3. 應物象形，隨類賦彩與傳神，思想互相一致。即在因了形的深而形中得含有神卽氣韻的點上相一致。

4. 經營位置與置陳，亦爲同一思想。

5. 傳移模寫與模寫，亦爲同一思想。

然則謝赫的六法中，他所獨得的一個也沒有。又其構成也是前人所已有的，不過由他集成，定位而已。卽依了已明示的原則樹立的可能而集成爲這六個原則。雖不能說定他以前已有「六法」的繪畫法則的定位，然觀其『雖畫有六法，罕能盡該，而自古及今，各善一節』幾句話，好像這是當然之事，故淡然地說着，似乎不以六法爲自己所創始。又在他以後出世而對於他的所說加於激烈的批評的陳姚最，也一直承認這六法。從這點一看，也可推知六法思想非謝赫所特有。又謝氏祇舉六個原則，不加說明，直接適用於批評上。於此又可使人想像這原則的意義內

容是早已爲人所周知，而容易使人豫想其知識的。六法之定立，與其說是論理的，不如說是感想的。貢獻於這感想的，是他的寫實畫家的特徵，他底時代及前代的畫論底所示，詩書樂等的批評上所用的氣的思想，從風水論等一般信仰上得來骨法思想，及從時代的好尚與華麗得來的寫實內容。

他在這等影響中，特別多傳顧愷之的思想。雖不出顧愷之以外，但與顧愷之有下列的差異：

1. 顧愷之在神氣中的想，善識，達的思惟的傾向，在謝赫的氣韻中不充分含有。

2. 謝赫比顧愷之，骨法思想要不安定，不明瞭。這是謝赫的缺點，故其思想缺乏內的必然性。

3. 謝赫以寫實爲從屬於氣韻的一要素，然尚有想把牠當作分裂獨立的

一要素的傾向。因之寫實與氣韻的內的關係不安定。這系統上的不安定，是想把骨法與氣韻合一的後世的一解釋的先導。

4. 謝赫把寫實與骨法的關係固定地觀察着，顧愷之則是展開了看的。即一方是並列關係，他方是作用關係。一方看做內的與外的二個，他方看做一個的連關的內的展開。一方看做異物，他方看做異動。

故在謝赫，寫實與骨法兩者不到氣韻是難於一致的，在顧愷之則步步一致。一方是二者的複合，他方是一者的展開。

5. 顧愷之重神，謝赫重似。故一方重感，他方重見。

6. 謝赫的經營位置，是欲以此為原因而誘導有氣韻的結果的。即欲全體地構成各部分而作氣韻。這是方法的構造的態度。而在顧愷之，畫面的各部分，不是像先有部分而後生全體的部分，是先有全體而從這全體

分散地看來的部分，即要作的已有，而把這已有的展開在畫面上，又雖在這努力中，自然也可發達，神氣因構圖而發達。故起初存的是部分還是全體，是謝赫與顧愷之兩人的差異。

據以上的比較，謝赫從顧愷之所受的最多，卻又有這等差異。發生這等差異的原因，要不外乎顧愷之所具有的學者的高遠的心，在謝赫全然缺着。

六法的全體的組織如上述。對於其各個的法則的組成，不可不稍加吟味。例如氣韻生動，應該看做氣韻與生動的兩種概念的結合呢，還是看做氣韻的生動，即『氣韻生動着』的一個活動，還是看做有氣韻的生動？這等便是問題。在骨法用筆也有同樣應該的問題，即看做骨法及用筆呢，還是因骨法而用筆，還是有骨法的用筆？

這問題難於明瞭決定。但別的應物象形，隨類賦彩，經營位置，傳移模寫的四

法，意思當然是應物而象形，隨類而賦彩，經營而位置，傳移而模寫。因為解作應物與象形，或有應物的象形，隨類與賦彩，或有隨類的賦彩，是全然不成意義的。倘得與此同例而論，氣韻生動與骨法用筆也可不解作氣韻與生動，有氣韻的生動，骨法與用筆，有骨法的用筆，而推知其為因氣韻而生動，因骨法而用筆了。如果解作因氣韻而生動，生動就變成氣韻的動作，故生動是氣韻的標徵。則生動與氣韻，是指同一物的。故清朝的方薰的山清居畫論中說着『氣韻生動，須當以生動二字省悟。能會生動，氣韻自在。』骨法用筆，也是因骨法而用筆，用筆是骨法的標徵。用筆與骨法所指同一。故氣韻的生動，直接與骨法相關係，因為生動是力。張浦山論畫中所謂「力透光自浮」實在就是「老」的境地。「老」就是用骨法來沈浸對象性的面目，即氣韻蕭散的面目。