

《中国绘画史》第三章六朝之绘画

简介

《中国绘画史》是陈师曾先生 1922 年在济南主讲“中国美术小史”课程的讲座记录稿。《中国绘画史》提纲挈领地介绍了三代至明清中国绘画艺术的历史，梳理历代画史脉络、技法沿革、题材变迁以及重要的画派、画家等，内容全面、语言凝练，是一本中国绘画的简明通史。

第三章 六朝之绘画

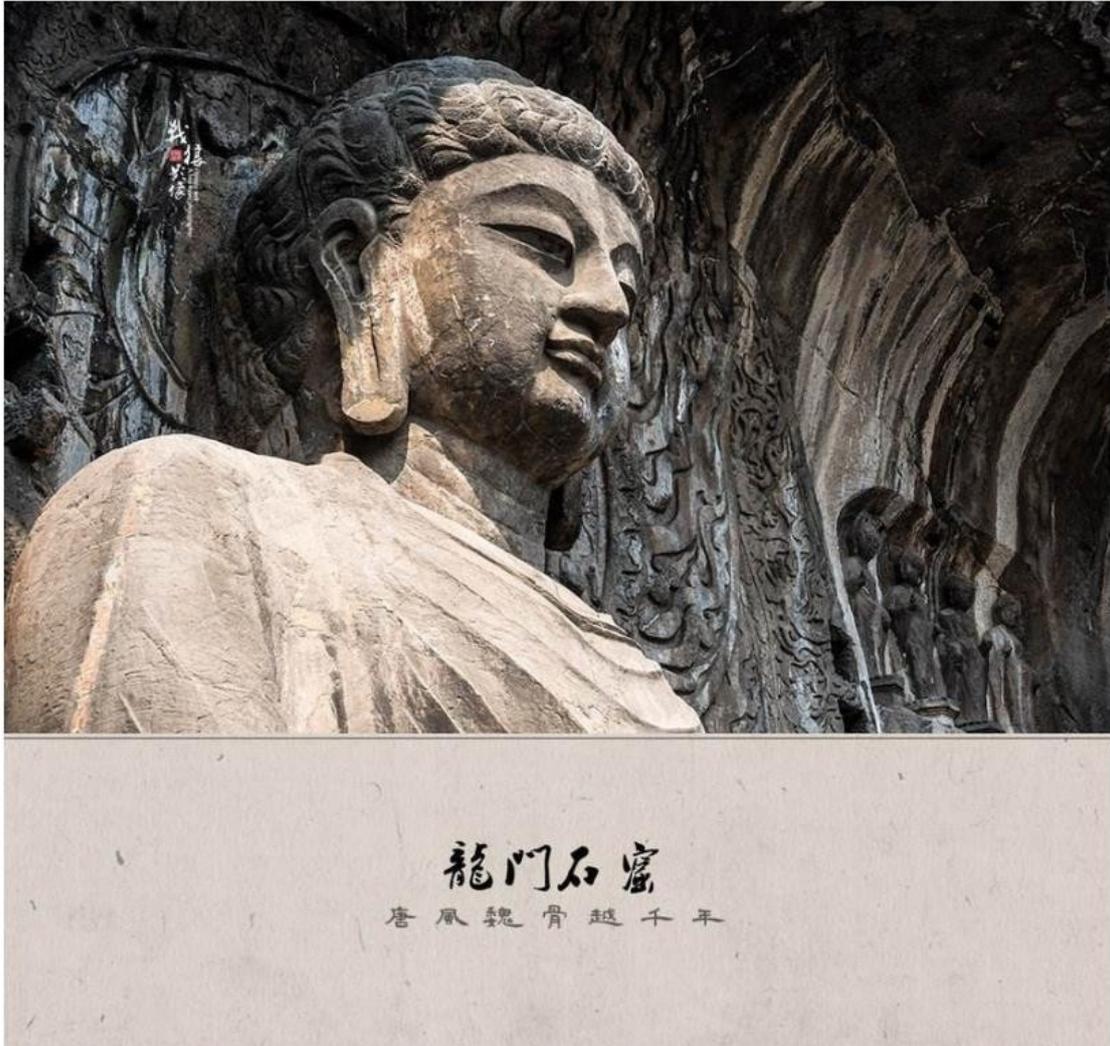
汉纽既解，魏、蜀、吴鼎足三分，中原逐鹿者五十余年。转瞬见六朝之兴亡，所谓五胡乱华，南北纷争，其间扰乱凡三百五十年。然六朝帝王将相多好书画，于国家丧乱之际而收藏赏鉴尚称隆盛。加之汉以来与西域交通，佛教思想浸入中国，虚无厌世之学风并庄老之玄谈，流行于士大夫之间。

-六朝（222-589 年），一般是指三国至隋朝的南方的六个朝代。即孙吴（或称东吴、三国吴）、东晋、南朝宋（或称刘宋）、南朝齐（或称萧齐）、南朝梁、南朝陈这六个朝代。六朝京师均是南京（孙吴时期名为建业，西晋司马邺称帝后为避讳，改名建康）。

-五胡乱华：指在西晋时期塞外众多游牧民族趁西晋八王之乱，国力衰弱之际，陆续建立数个非汉族政权，形成与南方汉人政权对峙的时期。“五胡”主要指匈奴、鲜卑、羯 jié、羌、氐 dī 五个胡人大部落，但事实上五胡是西晋末各乱华胡人的代表，数目远非五个。

盖国家争乱，政治颓靡，社会人民几无以自聊，故不得不借佛老之说、美术书画之趣以安慰其精神，有所寄托，逃脱烦恼。故当时佛教号称极盛，石刻造像弥山满谷，几乎人持佛号，家然净灯。如龙门造像，即可知当时风俗及美术之一斑。佛像佛画输入中国为一大机会，而吾国绘画界亦新添一异彩也。

龙门造像：指龙门造像记的字体。康有为《广艺舟双楫·余论》：“魏碑大种有三：一曰龙门造像，一曰云峰石刻，一曰冈山、共山、铁山摩崖，皆数十种同一体者。”参见“龙门二十品”。



六朝以前之绘画，大抵为人伦之补助、政教之方便，或为建筑之装饰，艺术尚未脱束缚。迨至六朝，则美术具独立之精神，审美之风尚因以兴起，渐见自由艺术之萌芽，其技能顿进。画题如佛道人物、牛马、山水、花鸟、鱼龙、车马、楼台等，其范围甚为扩张。南齐谢赫之《画品》、梁元帝之《山水松石格》、陈姚最之《续画品》等，盛行于世。

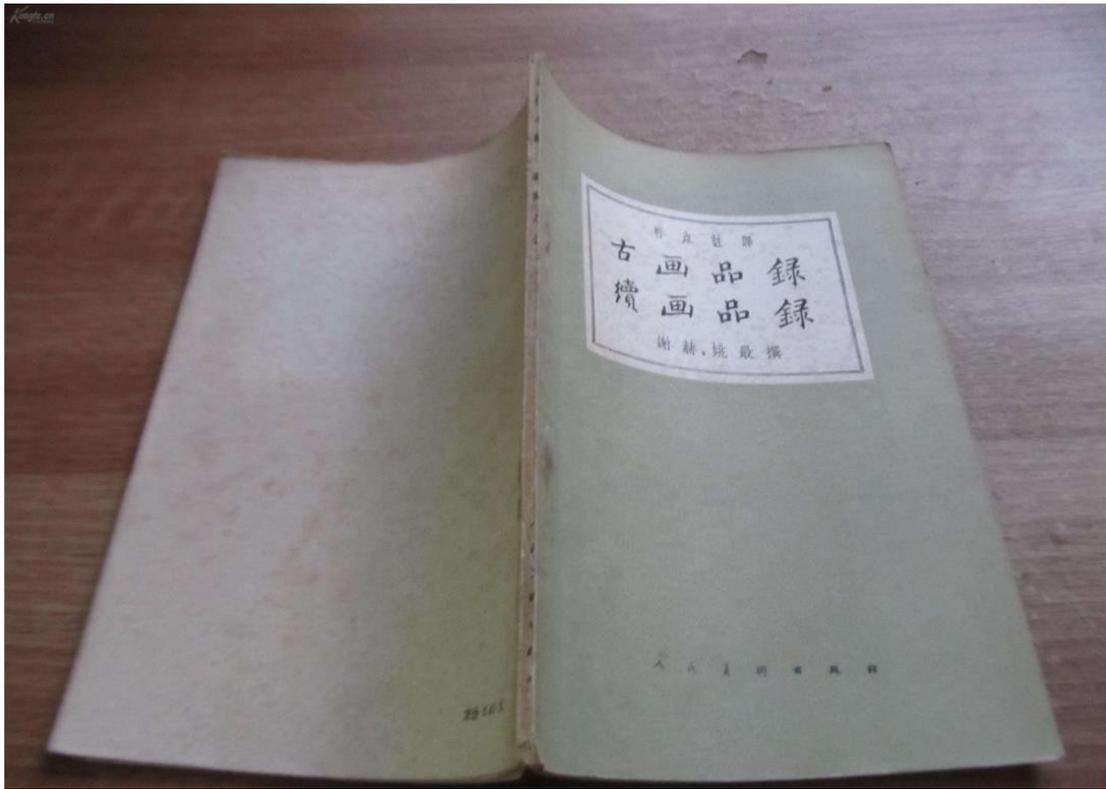
【谢赫】

南朝齐梁时期画家、绘画理论家。善作风俗画、人物画。著有《古画品录》，为我国最早的绘画论著。评价了3世纪至4世纪的重要画家。提出中国绘画上的“六法”，成为后世画家、批评家、鉴赏家们所遵循的原则。



代表作品

《古画品录》首先提出绘画的目的是：“明劝戒，著升沉，千载寂寥，披图可鉴。”这就是指出了：通过真实的描写收到教育的效果。这一理论认识的出现是进步的现象。谢赫的《古画品录》是中国绘画史上举足轻重的传世之作。他在书中品评了前代 27 位画家的作品，几乎是中国画创作历史上的第一次系统性总结。其中他提出的“六法”论尤为精彩，对中国古代绘画创作的影响极为深远。《古画品录》中对于画家的评论的重要意义也在于保留了可贵的史料。在他之后有陈朝姚最的《续画品》，唐朝李嗣真的《后画品》，僧彦惊的《后画录》，这就开始了中国绘画史的最早的著述，至唐代，由张彦远汇集成《历代名画记》。



后世评议

由此可见，“六法”是古代绘画“实践经”，提高为“理论”的。关于“六法”，过去存在着若干混乱的看法。或有意的加以神秘化，例如说：五法可以学，而气韵只能先天的。或者用气韵生动否定其余诸法的必要性，而流为形式主义的掩护。或者把“六法”当作创作实践的技法，用以证明古人的写实技法已达到很高的水平。诸如此类混乱的看法，都有待用历史观点加以澄清。

谢赫的“六法论”之重要，乃在于他作了这一整理集中的工作。虽然“六法”之间的正确的科学的逻辑的关系没有完全明确起来，然而由于反映了绘画艺术发展的一定阶段上完整的认识，而此认识既肯定了根据对象造型的必要性，也提出了理解对象内在性质的重要性，同时也指出笔墨是表现对象的手段。

《古画品录》的大部分文字是谢赫评论曹不兴以及他同时代的二十七个画家的作品。他在评论中，把画家分成六品，即六个等级。这一方面也是当时对人品评所采用的方法。对人的评论以精神气质、风度为标准。所以这一分别等第的方法，和“气韵生动”的概念，都和

当时评论人的风气有关系的。除画品以外，当时还有《诗品》、《棋品》等，都是借用了评论人物分别等第的方法。

人物地位

影响千年美术界

六法论为中国古代艺术品评作品的标准和重要美学原则，提出了一个初步完备的绘画理论体系框架——从表现对象的内在精神、表达画家对客体的情感和评价，到用笔刻画对象的外形、结构和色彩，以及构图和摹写作品等，总之创作和流传各方面，都概括进去了。自六法论提出后，中国古代绘画进入了理论自觉的时期。后代画家始终把六法作为衡量绘画成败高下的标准。宋代美术史家郭若虚说：“六法精论，万古不移”（《图画见闻志》）。从南朝到现代，六法被运用着、充实着、发展着，从而成为中国古代美术理论最具稳定性、最有涵括力的原则之一。

画圣顾恺之的风格

顾恺之的关于绘画艺术的言论，以及魏晋以来人们对于人物的鉴赏评论所一致强调的人的精神气质的生动的表现。这些言论是谢赫提倡“气韵生动”的根据。谢赫的六法论是怎样论述的，历代又是怎样理解与发展的，这需要对原文进行必要的释义。谢赫原文和古代的辗转传抄是不标点断句的，后人点句不同，六法的意思也就有了一些区别。但不论哪种点句法，所包涵的基本内容却是大体一致的。

原文的标点断句

对六法原文的标点断句，一般是“六法者何？一气韵生动是也，二骨法用笔是也，三应物象形是也，四随类赋彩是也，五经营位置是也，六传移模写是也。”这种标法主要是根据唐代美术理论家张彦远《历代名画记》的记述：“昔谢赫云：画有六法：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。”

今人钱钟书《管锥编》第四册论及这段文字，认为应作如下读法，方才符合谢赫原意与古文法：“六法者何？一、气韵，生动是也；二、骨法，用笔是也；三、应物，象形是也；四、随类，赋彩是也；五、

经营，位置是也；六、传移，模写是也。”

气韵生动

“气韵生动”或“气韵，生动是也”，是指作品和作品中刻画的形象具有一种生动的气度韵致，显得富有生命力。气韵，原是魏、晋品藻人物的用词，如“风气韵度”、“风韵遒迈”等，指的是人物从姿态、表情中显示出的精神气质、情味和韵致。画论中出现类似的概念，首先是用以衡量画中人物形象的，后来渐渐扩大到品评人物画之外的作品，乃至某一绘画形式因素，如说“气韵有发于墨者，有发于笔者”（张庚《浦山论画》）、“气关笔力，韵关墨彩”（黄宾虹《论画书简》）。这已不是谢赫原意，而是后代艺术家、理论家根据自己的体验、认识对气韵的具体运用和新的发展。

气韵与传神在说明人物形象的精神特质这一根本上是一致的，但传神一词在顾恺之乃至后人多指人物的面部尤其是眼睛所传达的内在情性，而气韵则更多的指人物的全体尤其姿质谈吐所传达的内在情性，或者说内在情性的外在化。在谢赫时代，气韵作为品评标准和创作标准，主要是看作品对客体的风度韵致描绘再现得如何，而后渐渐涵容进更多主体表现的因素，气韵就指的是作为主客体融一的形象形式的总的内在特质了。能够表现出物我为一的生动的气韵，至今也是绘画和整个造型艺术的最高目标之一。

骨法用笔

“骨法用笔”或“骨法，用笔是也”，是说所谓骨法及与其密切相关的笔法。“骨法”最早大约是相学的概念，后来成为人们观察人物身份和特征的语言，在汉、魏很流行。魏、晋的人物品藻，除了“风韵”一类词外，常用的就是“骨”、“风骨”一类评语。“骨”字是一个比喻性的概念，“骨”、“骨力”乃借助于比喻来说明人内在性格的刚直、果断及其外在表现等。书论上用“骨”字，如“善笔力者多骨，不善笔力者多肉”（《笔阵图》）等，指的是力量、笔力。绘画评论中出现“骨”始于顾恺之，如评《周本纪》：“重叠弥纶有骨法”；评《汉本纪》：“有天骨而少细美”等。这里的“骨法”、“天骨”诸词，还和人物品藻、相学有较多的联系，指所画人物形象

的骨相所体现出的身份气质。

谢赫使用“骨法”则已转向骨力、力量美即用笔的艺术表现了。当时的绘画全以勾勒线条造型，对象的结构、体态、表情，只能靠线的准确性、力量感和变化来表出。因此他借用“骨法”来说明用笔的艺术性，包涵着笔力、力感（与书论“善笔力者多骨”相似）、结构表现等意思在内。这可以由“用笔骨梗”、“动笔新奇”、“笔迹困弱”、“笔迹超越”诸论述中看出。谢赫之后，骨法成为历代评画的重要标准，这是传统绘画所特有的材料工具和民族风格所必然产生的相应的美学原则，而它反过来又促进了绘画民族风格的完美发展。

应物象形

“应物象形”或“应物，象形是也”，是指画家的描绘要与所反映的对象形似。东晋僧肇说“法身无象，应物以形”，是说佛无具体形象，但可以化作任何形象，化作任何相应的身躯。对于画家来说，应物就是刻画出对象的形态外观。这一点，早于谢赫的画家宗炳就以“以形写形，以色貌色（《画山水序》）”加以说明了。在六法中，象形问题摆在第三位，表明在南北朝时代，绘画美学对待形似、描绘对象的真实性很重视。但又把它置于气韵与骨法之后，这表明那时的艺术家已经相当深刻地把握了艺术与现实、外在表现与内在表现的关系。后代的论者有的贬低形似的意义，有的抬高它的地位，那是后人不同的艺术观念在起作用，在六法论始创时代，它的位置应当说是恰当的。

随类赋彩

“随类赋彩”或“随类，赋彩是也”，是说着色。赋通敷、授、布。赋彩即施色。随类，解作“随物”。《文心雕龙·物色》：“写气图貌，既随物以宛转”。这里的“类”作“品类”即“物”讲。汉王延寿《鲁灵光殿赋》：“随色象类，曲得其情”。随色象类，可以解作彩色与所画的物象相似。随类即随色象类之意，因此同于赋彩。

经营位置

“经营位置”或“经营，位置是也”，是说绘画的构图。经营原意是营造，建筑。谢赫借来比喻画家作画之初的布置构图。“位置”

作名词讲，指人或物所处的地位；作动词，指安排或布置。谢赫说毛惠远“位置经略，尤难比侔 chóu”，是安置的意思。唐代张彦远把“经营位置”连起来读，“位置”就渐被理解为动宾结构中的名词了。他说“至于经营位置，则画之总要”，把安排构图看作绘画的提纲统领。位置须经之营之，或者说构图须费思安排，实际把构图和运思、构思看作一体，这是深刻的见解。对此，历代画论都有许多精辟的论述。

传移模写

“传移模写”或“传移，模写是也”，指的是临摹作品。传，移也；或解为传授、流布、递送。模，法也；通摹、摹仿。写亦解作摹。

绘画上的传移流布，靠的是模写。谢赫亦称之为“传写”：“善于传写，不闲其思”——其实早在《汉书·师丹传》中就有了“传写”二字：“令吏民传写，流传四方。”把模写作绘画美学名词肯定下来，并作为“六法”之一，表明古人对这一技巧与事情的重视。顾恺之就留下了《摹拓妙法》一文。模写的功能，一是可学习基本功，二是可作为流传作品的手段，谢赫并不将它等同于创作，因此放于六法之末。

山水画之肇端，盖由北方胡族侵人中原，汉族渐次南下，四围之境遇，遂使汉人开山水之端，其原因实为老庄哲学之影响。老庄之学崇尚清静，爱好自然，时与南方山水之自然美相接触，自能启发其山水画之思想。然其时，山水画尚未能独立，大抵皆为人物画之背景。由此观之，与西洋画若同其径路。

当六朝时代最为重要者，则为由佛教传播得来之宗教画。当时之佛教徒，非印度之宣教者即本国之求法者，对于佛教非常信仰，以绘画为宗教的敬虔之事业。传教之寺院，宛如由其宗教理想所幻出之一大美术研究所。同时道家虚无恬淡之说，亦与之相颉颃（xié háng，不相上下），绘画雕塑之像设以为宣扬道教之具，故绘画有道释之一科，为人物画主要之画题，此时可谓极信仰画之隆盛。信仰之念后渐退减，遂变为审美的观念，卒至为历史人物风俗画等助长之资。

南朝陈 姚最《续画品》

《续画品》是南朝陈 姚最 撰写的一部绘画品评著作。据《续画品》

中称梁元帝为“湘东殿下”，可知此书成于梁承圣元年（552年）以前，而谢赫《古画品录》写于梁武帝中大通年（532年）之后（《古画品录》中称陆果“传于后者，迨不盈握”，而据《梁书》，陆果 gǎo 卒于是年），姚书又是续谢书而作，故《续画》当成书在533—551年之间，姚最主要活动于这一时期。书中直接评论湘东王萧绎的绘画，且对齐梁宫廷绘画知之详切，可推测姚最应有较高社会地位，且与梁宫廷绘画关系密切。

《续画品》是谢赫《画品》的续作，共录有二十人，始于萧绎，终于解萼，其中有合二三人为一则者。对各人所作，均有简要评价，其中对谢赫的评价比较详细。《续画品》接受了谢赫所倡“六法”，在评论萧绎时说“画有六法，真仙为难，王于象人，特尽神妙”对宫廷画家沈标、沈粲、焦宝愿等都有肯定，其创作思想与谢赫颇为接近。与谢赫显著不同的，在于对顾恺之的评价，姚最认为顾氏“擅高往策，矫然独步，终始无双。有若神明，非庸识之所能效；如负日月，岂末学之所能窥；荀、卫、曹、张方之蔑矣；分庭抗礼，未见其人”。从兼及对其他画家的评价，可知姚最在赞赏“宫体”画同时，对文人画也极为欣赏，对画家的批评较为宽容。张彦远《历代名画记》褒谢贬姚，认为前者所评“最为允惬”，后者浅陋略，实有欠公允。

《续画品》在理论上有一定建树。序云：“岂可曾未涉川，遽（jù）云越海；俄睹鱼鳖，谓察蛟龙？”评论画家时云“含毫命素，动必依真”（评萧贲），“朝衣野服，今古不失。奇形异貌，殊方夷夏”（评张僧繇），都可见对生活积累、对反映真实的重视，用姚最所说，即“心师造化”（评萧绎语）后代画多代有阐发，并身体力行。另一方面，姚最又有“幼稟生知”（评萧绎语）之论，强调画家的天才，宋朝郭若虚《图画见闻志》以为“气韵非师”，气韵生动“必在生知”，就是这一观点的发展。

美学思想

1. 以“气韵生动”为六法中的最高审美原则
2. 绘事之内容应具有“传千祀于毫翰”的教育意义
3. 绘者应以“立万象于胸怀”为创作手段

以上内容仅为本文档的试下载部分，为可阅读页数的一半内容。如要下载或阅读全文，请访问：

<https://d.book118.com/667065060120010001>