

論筆墨與氣韻

常宗豪

謝赫品錄區別古今畫人爲六品，而於流傳有緒之畫中懸六法以爲畫工巧拙之準的。六法者何？曰：氣韻生動、骨法用筆、應物象形、隨類賦彩、經營位置、傳移模寫。其間之「模寫」「位置」爲謀篇之事，「象形」「賦彩」爲體物之工，固無論矣，而六者之中首標「氣韻生動」，「骨法用筆」次之，良以氣韻骨法，通乎書道，本之文心，爲諸藝事之最高境界，故第一品五人之中，除陸探微包孕古今「非復激揚所能稱贊」之外，於曹不興則曰：「觀其風骨，名豈虛成」，於衛協則稱其「雖不該備形似，頗得壯氣」；於張墨、荀勗則曰：「風範氣韻，極妙參神，但取精靈遺其骨法，若拘以體物，則未見精粹。」評二品之顧駿之則謂其「神韻氣力，不逮前賢」；陸綏「則體韻逾舉，風彩飄然」。論三品之毛惠遠則曰：「出入窮奇，縱橫逸筆，力適韻雅，超邁絕倫」；於戴逵則曰：「情韻連綿，風趣巧拔」；稱江僧寶之「用筆骨梗，甚有師法」。六品之中，丁光居末，謝氏乃謂其「筆迹輕羸，非不精謹，乏於生氣。」故知六法之中，求「氣韻」之生動，以骨法爲先，而骨法之形成，以用筆爲貴，蓋相得而益彰者也，凡所稱「風骨」、「壯氣」、「骨法」、「骨梗」、「氣力」，皆賴筆法而後成，「逾舉」、「巧技」、「輕羸」亦觀於用筆而可見。則謝氏之重視「骨法用筆」從可知矣。至於「應物象形」以下四法，乃謀篇體物之功，非本文所論，惟謝氏未明標墨法。暨乎梁元帝之論山水，始陳「筆妙墨精」、「破墨高下」之說，¹ 然後筆墨之說，日趨完備，至王摩詰出，變青綠爲潑墨於墨法之運用，大加發揮，以爲足以「肇自然之性，成造化之

¹ 梁元帝《山水松石格》。

功。」² 吾華續事，又躍進一境焉。荆浩《筆法記》述畫之六要：一曰氣、二曰韻、三曰思、四曰景、五曰筆、六曰墨。復詳釋之曰：

氣者，心隨筆運，取象不惑；韻者，隱迹立形，備遺不俗；思者，刪撥大要，凝想形物；景者，制度時因，搜妙創真；筆者，雖依法則，運轉變通，不質不形，如飛如動；墨者，高低暈淡，品物淺深，文采自然，似非因筆。

六要之中，刪謝氏之「隨類賦彩」而代之以「墨」，刪「傳移摹寫」而以「思」與「景」二事為謀篇之術。尤有進者，謝氏以「氣韻」連詞，荆氏則離析為二事；謝氏單提用筆，而荆浩乃明言「墨非因筆」。然則氣韻與筆墨，果屢進而析之愈精，其必有說矣。謝氏於氣韻無確話，方聞先生言之已審，³ 細讀謝氏品第各家之語，如論張墨、荀勗云：「風範氣韻，極妙參神，但取精靈，遺其骨法。」「精靈」者，喻其「風範氣韻」，「骨法」者，謂其用筆也。論陸綏稱其「風彩飄然」，論陸遠稱「情韻連絃」，故謝氏「氣韻」一詞，實兼具「風範」「風采」「情韻」「風趣」諸義，而氣韻所貴者，似與方教授大文中所舉西方所言之「秀氣」「和諧」或「興味」者無殊。⁴ 至謝氏所舉「風骨」「壯氣」「骨法」「氣力」「骨梗」諸詞，蓋皆就「骨法用筆」言，恐非謝氏「氣韻」一詞所能該，必待荆浩六要之說出，析「氣」於「韻」外，乃易得其義。善乎笄江上之言曰：「點畫清真，畫法原通於書法；風神超逸繪心復合於文心。」故知續畫之事原不異乎文辭，曹子桓論文倡「文以氣為主」之論，《與吳質書》亦稱「公幹時有逸氣，但未適耳」，劉彥和復暢其流曰：

才有庸俦，氣有剛柔，學有淺深，習有雅鄭，並性情所鑠，陶梁所凝，是以筆區雲譎，文苑波詭者矣。故辭理庸俦，莫能翻其才，風趣剛柔，寧或改其氣，事義淺深，未聞乖其學；體式雅鄭，鮮有反其習，各師成心，其異如面。⁵

黃侃《文心雕龍》札記云：

² 王維《山水訣》。

³ 方聞《謝赫第一法》：「在其（謝赫）著作中，絕無將「氣韻」作模稜兩可或總括性的使用，故「氣韻生動」一詞，極難給予一既精蘊又簡明的定義。」（據方文中譯，刊《故宮周刊》一卷三期。）

⁴ 見前註。

⁵ 《文心雕龍·體性篇》。

風趣、即風氣，或稱風氣，或稱風力，或稱體氣，或稱風辭，或稱意氣，皆同一義。

黃叔琳亦云：

氣即風骨之本。

叔琳之言尤得彥和用心。彥和又云：「思不環周，索莫乏氣，無風之驗也。」（《風骨》）又曰：「方其搦翰，氣倍辭前，暨乎成篇，半折心始。」（《神思》）其《風骨篇》云：「是以悵悵述情，必始乎風，沉吟鋪辭，莫先於骨。故辭之待骨，如體之樹骸，情之含風，猶形之包氣。結言端直，則文骨成焉；意氣駿爽，則文風清焉。」闡風骨之於情辭之要，莫善乎此。至其《附會篇》稱「事義為骨鯁，辭采為肌膚」，《辨騷》言「骨鯁所樹，肌膚所附」，《封禪》言「樹骨於訓典之區」，《檄移篇》言「陳琳之檄豫州，壯有骨鯁」，是皆變文以見義耳。故彥和以「風骨」「骨鯁」論文，而謝赫以「風骨」「骨梗」「壯氣」論畫。其於藝事之表象不同而理致則一，然則畫事中，求骨氣之卓立，舍筆法復奚求哉？沈宗騫云：

昔人云「筆力能扛鼎」，言其氣之沈著也，凡下筆當以氣為主。氣到便是力到，下筆便若筆中有物，所謂「下筆有神」者，此也。⁶

張庚云：

錢香樹論作文曰：「用筆須重，重則厚而古。」此語深得文之三昧。余謂畫亦如是。王麓台自題《秋山晴爽圖》云：「不在古法，不在我手，而又不出古法我手之外，筆端金剛杵，在脫盡習氣。」香樹所謂重，即金剛杵之意也。溫紀堂亦云：「我師每一下筆，腕臂皆力。」觀三君之言，可得用筆之故矣。⁷

唐岱云：

余嘗見明止仲題畫詩：「北苑貌山村，見墨不見筆，繼者為巨然，筆從墨間出。」始悟古人授受得力之微，蓋北苑骨藏於肉，巨然於肉透骨，後之學者以骨易見

⁶ 《芥舟學畫編》。

⁷ 《圖畫精意識》。

筆，肉難徵墨，由是肉漸消而骨加出，迄於今有過於尚骨者，幾成髑髏矣，尚得謂之畫哉？⁸

沈云「下筆當以氣為主」，張氏所謂「重」也，「筆端金剛杵」也，「腕臂皆力」也，莫非骨法用筆之事。運筆得法，而氣生焉。至唐岱「骨易見筆，肉難徵墨」之說，其意雖在貶流俗乾筆之失，實亦筆墨之妙諦。南田論惲香山之畫有云：

香山翁蓋於北苑三折肱矣，但用筆全為雄勁，未免昔人筆過傷韻之譏，猶是仲白高冠長劍，初見夫子氣象。⁹

又論江貫道云：

貫道師巨然，筆力雄厚，但過於刻畫，未免傷韻，余欲以秀潤之筆化其縱橫，然正未易言也。¹⁰

南田論貫道之畫，筆力雄厚而失之過於刻畫以致傷韻，香山於南田為先輩，南田畫跋中屢引香山論畫之語，固南田夙所服膺者，然亦嫌其用筆全為雄勁，未免筆過傷韻之譏，此蓋南田翁重韻貶骨之論。今以惲本初傳世之作觀之，南田所議，未免過苛，茲不備論。綜觀上引諸條，知畫中風骨（氣）之所樹，實賴乎用筆，而神韻之所流，乃乞靈於用墨。笈江上有云：

墨以破用而生韻，色以清用而無痕。¹¹

又云：

宜濃而反淡則神不全，宜淡而反濃則韻不足。¹²

并言畫中之韻實賴墨法以傳，江上復云：

⁸ 《繪事發微》。

⁹ 《南田畫跋》。

¹⁰ 同前註。

¹¹ 《畫荃》。

¹² 同前註。

山隈空處，筆入虛無，樹影微時，墨成煙霧。筆中用墨者巧，墨中用筆者能，墨以筆爲筋骨，筆以墨爲精英。

復推論筆墨兩者之關係，謂「墨以筆爲筋骨，筆以墨爲精英」可謂篤論。江上富收藏，精筆硯，與石谷、南田交至篤。三人者嘗爲書畫唱酬者累月不輟，¹³江上所見，當與石谷、南田有合處。江上所謂「精英」者猶南田所謂「秀潤之筆」，畫中之韻是也。賴墨法以傳之，墨法有不足者，賦色以助之。戴醇士有云：

余畫嬾設色，此楮不適於墨，假色以助其韻。¹⁴

墨以傳韻，色以助韻，蓋猶江上所云「墨以破用而生韻，色以清用而無痕」之義耳。綜論之，就繪事言，筆法所以見其氣，墨法所以傳其韻，以文章言，骨氣以見其峻爽，華辭以呈其藻麗，風骨之於辭采，亦猶筆力之於墨韻。鍾記室云：「干之以風力，閏之以丹采。」¹⁵又其論思王之詩曰：「骨氣奇高，詞采華茂」，謂能兼美也。論公幹之詩曰：「真骨凌霜，高風跨俗，但氣過其文，雕潤恨少。」氣過之論，寧非南田「筆過傷韻」之喻？故筆墨二者實宜兼重，筆過足以傷韻，墨濫則氣敗矣，此洪谷子所以嗤吳道子有筆而無墨，項容有墨而無筆也。唐岱有云：「古人之作畫也，以筆之動爲陽，以墨之靜爲陰，以筆取氣爲陽，以墨生彩爲陰，體陰陽以用筆墨，故每一畫成，大而丘壑位置，小而樹石沙水，無一筆不精當，無一點不生動，是其功純熟，以筆墨之自然，合乎天地之自然，其畫以稱獨絕也。」¹⁶觀乎劉彥和「若風骨不飛，則振采失鮮，負聲無力」¹⁷之言，豈無合於繪心也哉？

予耳至樂樓主人之名久矣，其平居敦行誼好文章，蓄書畫以厲其志，所藏多忠臣義士、仁人隱逸之遺蹟，往嘗讀墨齋勞先生爲輯之《明遺民書畫錄》，輒心焉慕之，邇者主人擇其所藏之尤者展出中大文物館，欲以發潛德之幽光，表忠貞於末俗，余因得先睹焉。其石濤《黃硯旅詩意冊》所謂離方遁圓，窮妍極態，無得無稱矣。若惲道生云「帶筆帶墨，無筆無墨，又有筆有墨」者。¹⁸他作如石谿之《雨花木末圖》，漸江之《松岩

¹³ 《三秋閣書畫錄》載宜江上、王石谷合作《秋谿漁艇圖卷》江上題識。

¹⁴ 《題畫偶錄》。

¹⁵ 《詩品序》。

¹⁶ 《繪事發微》。

¹⁷ 《文心雕龍·風骨篇》。

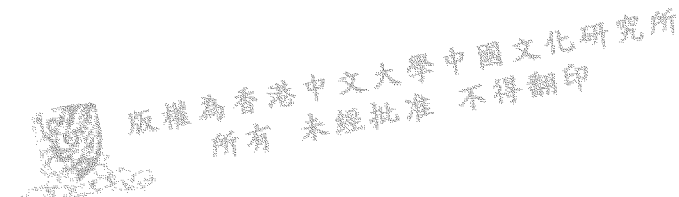
¹⁸ 《三秋閣書畫錄》惲香山書畫冊。

蕭寺圖》、《雲根丹竇圖》，查繼佐之山水冊，鄒衣白之擬大癡程穆情之《讀書秋樹根》，深度之山水冊，方密之之《截斷紅塵圖》等，類皆壯於氣而儉於墨，戴文節所謂澗含春雨，乾裂秋風，得倪迂吮筆之妙者。¹⁹大抵癡頭亂服者多，冰肌玉骨者鮮也。²⁰此蓋明末諸賢於甲申國變以後，多結茅深山，遯跡方外，莫不思親近魚鳥，耽意於枯寂之墟，時以豪素騁發其激宕積鬱不平之懷，有託而逃，豈與塵俗之士爭一日之短長哉？宜其所製富蒼古遒勁之氣也。劉彥和論建安之文曰：「觀其時文，雅好慷慨，良由世積亂離，風衰俗怨，並志深而筆長，故梗概而多氣也。」²¹持此以讀明遺民之畫，思過半矣。

¹⁹ 戴熙《題畫偶錄》評垢道人畫。

²⁰ 《故宮書畫錄》，周亮工集名家山水冊，龔半千題程青谿畫云：「逸品首推二谿，曰石谿，曰青谿。石谿殘道人也，青谿，程侍郎也，皆寓公。殘道人畫，癡頭亂服，如王孟津書法，程侍郎畫，冰肌玉骨如董華亭書法。」二者相較，蓋青谿於泉石林樾間得煙水澄明之致，石谿於層巒疊嶂中，著幽邃蒼古之意。

²¹ 《文心雕龍·時序篇》。



Brush, Ink and *Ch'i-yün*

(A Summary)

SHEUNG TSUNG-HO



- (1) Analysis of the meaning of separation of *ch'i* and *yün* in the "six essentials of painting" in Ching Hao's *Pi Fa Chi*.
- (2) Comparison between the "six rules" of Hsieh Ho and the "six essentials" of Ching Hao as a preliminary to the discussion on "*pi*" "*mo*" (brush and ink) and "*ch'i*" "*yün*."
- (3) Discussion on the relationship between *ch'i* and *yün* based on the writings of Yün Shou-p'ing, Ta Ch'ung-kuang, and Tai Hsi.
- (4) Discussion of the paintings by Ming *i-min* from the point of view of "*ch'i*" and "*yün*."

