

作为偈颂的绘画六法

[比] 魏查理

译者按：比利时皇家科学院院士魏查理教授[Professor Charles Willemen]于2001年10月11日在中国美术学院美术史论系就绘画“六法”问题发表演讲，在师生中引起强烈反响。其内容曾以The Stanza of the Six Rules of Painting为题发表于Studi in onoredi Lionello Lanciotti Vol. III. (Series minor/Istituto universitario orientale, Dipartimento di studi asiatici; 51) Napoli: Istituto universitario orientale, Dipartimento di studi asiatici, 1996, pp. 1413-1429. 魏教授将修改过的此文交由译者译成中文，以期激发中国同行对“六法”问题的思考。译文已经魏查理教授本人审定，有关梵文的内容由北京大学段晴教授示教，谨此一并致谢！

原文在正文之前列出六法及其英译如下：

- | | |
|---------|---------|
| 1. 气韵生动 | 2. 骨法用笔 |
| 3. 应物象形 | 4. 随类赋彩 |
| 5. 经营位置 | 6. 传移模写 |

- (1) As the consonance of the vital spirit produces movement,
(2) use the brush for the skeletal structure!
(3) Give a resemblance of the form responding to things, and
(4) set forth the colours according to type!
(5) Locate while arranging the lay-out, and
(6) copy according to the tradition!

偈颂

迄今所知有关六法最早的文献资料，见于谢赫的《古画品录》。此书作于梁代（公元502-557年，定都建康，即南京），或在公元532年稍后。¹ 原本为六个排比句。

第一句读作：一气韵生动是也。此为第一法，可译作：“The first is ‘consonance of the vital spirit produces movement’（第一法即‘气的协调产生运动’），也就是说“一 = （是也）气韵生动”。其余几条可以此类推。很显然前四法如同四言诗一样，在停顿之后出现一个

[1] 齐歇尔[E. Zürcher], “Recent Studies on Chinese Painting”, T'oung Pao, LI (1964), p. 379; S. Bush and Hsio-yen Shih, *Early Chinese Texts on Painting*, Cambridge Mass.-London, 1985, p. 23. 原文见阿克[W. Acker], *Some T'ang and Pre-T'ang Texts on Chinese Painting*, vol. I, Leiden, 1954, pp. 3-32.

[2] 弗罗德沙姆(J. D. Frodsham), *The Murmuring Stream, The Life and Works of Hsieh Ling-yun*, Kuala Lumpur, 1967, vol. I, p. 96. 关于“会”字, 见上引书, vol. II, p. 2 note 12。众所周知, 谢灵运(385-433年)敬仰《洛神赋》的作者曹植。王献之(公元344-388年)的好友顾恺之画过这一题材。进一步的参考读物见沙利文(M. Sullivan), *The Birth of Landscape Painting*, Berkeley and Los Angeles, 1962, pp. 84-85.

[3] 德米耶维尔(P. Demi éville), “Philosophy and Religion From Han to Sui”, in *The Cambridge History of China*, vol. I: *The Ch' in and Han Empires 221 B.C.-220 A.D.* (ed. by 特威切特[D. Twitchett] and 马斯佩罗[M. Loewe]), Cambridge, 1986, p. 815; H. Maspéro, *Le taoïsme et les religions Chinoises*, Paris, 1971, p. 95; A. Seidel, *La divinisation de Lao-tseu dans le taoïsme des Han*, Paris, 1969, p. 80, note 1 and pp. 81-83; R. A. Stein, “Remarques sur les mouvements du taoïsme politico-religieux au II siècle ap. J-C”, *T'oung pao*, L (1963), p. 5; Tsukamoto Z., *A History of Early Chinese Buddhism*, Tokyo, 1985, vol. I, pp. 120ff.

[4] 德邦[G. Debon], *Chinesische Dichtung* (Handbuch der Orientalistik IV China, 2 Literatur), Leiden, 1989, p. 188.

[5] ID, *Ostasiatische Literaturen* (Neues Handbuch der Literaturwissenschaft Bd. 23), Wiesbaden, 1984, p. 50.

[6] 关于气[*afflatus*], 见例如, 波拉德[D. Pollard], “Ch' i in Chinese Literary Theory”, in A. Rickett (ed.), *Chinese Approaches to Literature from Confucius to Liang Ch' i-ch' ao*, Princeton, 1978, pp. 43-66.

动词。这四法合成一个含有四句韵文的偈颂。第五、六法可以理解为“经营(而)位置”和“传移(而)模写”。“经营而”即日语的“経営する”(安排构图)，“传移而”为“伝移する”(传播)。“位置”，即日语的“位置する”(放置、确定位置)；而“模写”，即日语的“模写する”(临摹)。显而易见的是，第五法和第六法在内容和语法结构方面均不同于第一至四法。人们在实际着手绘画之前，期望先了解这套法则的最后两法，而不是在所列六法的最后两项。四言诗见于《诗经》和两汉时期。五言诗在汉季初见端倪，而流行于曹操(公元155-220年)都邺的建安时期(公元196-220年)。曹植(公元192-232年)和曹丕(公元187-226年)都曾写过五言诗。嵇康(公元223-262年)也采用古老的四言体作诗；公元353年的兰亭修楔也有人采用这种诗体。兰亭位于会稽(浙江绍兴)附近的山区，王羲之(公元321-379年)在此做过会稽内史。² 这次与道家有关的聚会吸引了众多天师道的信徒。张道陵是五斗米教的半传奇式创始人，他于公元140年左右活动于四川，此时正是四言诗盛行之际。他实际上成为老子的代言人。第三位天师是张道陵之孙张鲁，他于公元191年建立了独立的政权。公元184年，曹操击溃太平道的追随者——黄巾军，随后又大胜天师张鲁的众徒。张鲁后来居留于邺都。直到公元215年，或许起码到公元220年，张鲁父子受到了曹操的礼遇。整个曹氏家族相当尊敬这位天师。³ 在魏晋时期，这一教派颇为流行。许多著名的艺术家都与之有关，如顾恺之(约345-约406年)、谢灵运(公元385-433年)和王羲之。尽管五言诗自建安以来极为盛行，但实际上四言诗不仅为天师道教徒所延用，还见诸《法句经》(T. IV210, 维祇难[Vighna]著，支谦修订，约公元224年)和《出曜经》(T. IV212, 僧伽跋澄[Samghabha]和竺佛念，公元399年)这样的佛教著作。至少到唐代末年，四言诗一般用于行文简洁的说教性或说明性诗文⁴；以及“技巧性”作品，但不用于纯文学作品。具有儒家思想的司空图(公元837-908年)采用这种形式来解释诗二十四品，这显然受到道家的影响。⁵ 这种技巧性的诗章不必叶韵。另外，佛教的偈颂往往由六个诗句组成。因此就写法而言，六法——即四法加二法——或许可以看作早在汉末就已形成的偈颂。

措辞

“气”[*vital spirit*]的含义众说纷纭，我只想补充一点：它看起来像一个道教术语，常见诸天师道大师及其信徒的作品。曹丕的《论文》重点阐述的是“气”，⁷ 并像庄子那样提及音律⁸。人们一般会

期望“气”为所谓的新道教所用。⁹至于“韵”，则见于佚书《韵集》的标题。吕静这部语言学著作成书于晋代，也就是说晚于公元265年，是在李登的《声类》出现之后不久。《声类》作于三国曹魏时期，¹⁰现已佚失。陆机（公元261-303年）的《文赋》“短韵”是作诗需要避免的五项之一。这表明这一戒条与器乐有关，也就是与琴有关。¹¹陆机对佛教毫无兴趣。总之，“韵”可能在晋初或公元300年左右已被采用。“应物”采自庄子，意为“与事物相谐，与物性相适”。¹²这种道家的说法对于天师道信徒以及受其影响的那些人来说并不陌生。“骨法”一词使我们想到王充（公元27-97年）《论衡》中观相的名篇。¹³因此，这个术语让我们得知骨架结构，及其所透露的个人性格。汉代画像砖或画在其他类似材料上的人物看上去的确很夸张，头部硕大，骨骼突出。¹⁴在绘画中，“骨法”这个术语意指用黑线“写”出轮廓。可以想到“没骨画”这个相当晚出的术语。¹⁵在文学中，“骨法”属于书面语言¹⁶。“象”这个词的意思是相像、人像或神像。第四法中“赋”字原意为“征兵，按田赋出兵丁”。但通常指“进贡、给与或铺散”。在第四法中，一般把它解释为“给与”。另外，“赋”还指以描绘性和叙述性著称的汉代宫廷诗，汉代以后依旧流行。汉晋文化环境所孕育的“赋”这个术语在“六法”中表示“敷”彩、描画。“随类”中的“类”字或指各种色彩，即所谓的五彩。论述“五行”以及相关术语的文献在汉代并不鲜见。我认为，“随类”可能指谓“用适当的色彩描绘物象表面”。

到现在为止，四法似乎出自某位有学识的道教徒，他熟谙当时的文学与音乐，还可能精通五行或五彩。从遣词上丝毫看不出佛教的影响。此公或许生活于三国曹魏或西晋时期，甚至可能曾经活动于汉代行将结束的那几年。

第五法的术语用法则传达出另外一种意旨。“经营”是个建筑用语（如见于《孟子》），指建筑结构的设计和规划。“经”即经度的子午线[meridians of longitude]、垂直线[vertical lines]而“营”则为圆圈[circles]、弧形[arcs]。我们知道，建筑和雕塑在印度密不可分。人们在绘画时，会先画一个几何形画稿。印度语文献《五明》[silpa]给我们提供了一套比佛教还要古老的度量制。在画人像时，圣像规则要求在肖像中心先画一条垂直线，即所谓的梵并线[brahma-line]；这就是“经”。然后，在中心线的上下方画出弧线；这是“营”。诸如此类。这个几何形画稿必须遵循法则。人体的比例是既定的，就像通常把上身分作五部分那样。¹⁷所以，“经营”属于绘画实践，在表面（绢、墙壁或诸如此类的表面）上确立人像的位置。由于这属于佛教工匠的工作，而“真正”的知识阶层并未涉

[7] 曹丕的《典论·论文》，见《文选》卷五十二 李善注 香港商务印书馆，1974年，第2册，第1127-1128页。有关此文的研究，见 J. T. Wixted, The Nature of Evolution in the Shih-p' in (Grading of poets) by Chung Hung (A.D. 469-518), in S. Bush and Ch. Murck (eds.), *Theories of the Arts in China*, Princeton, 1983, p. 251, note 19. 曹丕对于文学理论的主要贡献，可能在于他提升了气的重要性。气或许源于汉代音乐理论，见 K. De Woskin, Early Chinese Music and the Origin of Aesthetic Terminology, *ibid.*, pp. 195 and 198. 参见 Vincent Yuchung Shih, *The Literary Mind and the Carving of Dragons*, Hong Kong, 1983, p. XXIII. 有关刘勰(465-523年)《文心雕龙》的研究，见 J. T. Wixted, *op. cit.*, p. 248, note 2 以及 G. Debon, *Ostasiatische Literaturen*, *op. cit.*, p. 44.

[8] 沃森(B. Watson), *The Complete Works of Chuang Tzu*, New York and London, 1968, pp. 205-206.

[9] 高居翰, "The Six Laws and How to Read Them", *Arts Orientalis*, IV (1961), p. 378. 此文强调王弼(226-249年)之于哲学背景及其在六朝艺术讨论中的重要性。

[10] 《辞海》，上海，1979年，第1664页“吕静”条；刘勰在《文心雕龙》中(V. Shih, *op. cit.*, p. 355)把“韵”解释为韵律、共振，而“和”则指不同声音的共鸣。

[11] 关于陆机的《文赋》及其与器乐的关系，见德邦(G. Debon), *Ostasiatische Literaturen*, *op. cit.*, pp. 44-45; ID, *Chinesische Dichtung*, *op. cit.*, p. 109; J. T. Wixted, *op. cit.*, p. 249, note 11; K. DeWoskin, *op. cit.*, pp. 187 ff.

[12] 正如阿克[W. Acker](*Some T'ang and Pre-T'ang Texts on Chinese Painting*, vol. II, Leiden, 1974, p. 119, note 9) 指出的那样,“应物”在宗炳(375-443年)的《山水序》中很重要。参见J. Cahill, *op. cit.*, p. 374.

[13] 《论衡》, 卓克[A. Forke] 译, 纽约, 1962年, 尤其是第1卷, 第304-312页。参见H. Schmidt-Glintzer, *Geschichte der Chinesischen Literatur*, Bern, 1990, p. 110.

[14] 格佩[R. Goepfer], *Vom Wesen Chinesischer Malerei*, München, 1962, p. 76. 该作者把“骨法”看作一种书法技巧(第13、56页)。

[15] 格佩[R. Goepfer]提及五代时期的黄筌(公元903-968年)(同上书, 第55页)。

[16] V. Shih, *op. cit.*, p. XLV.

[17] 图奇[G. Tucci], *Tibetan Painted Scrolls*, vol. I, Ky to, 1980, pp. 291 ff. 此书基于对印度人脸型的研究, 列举了印度主要的量影术文献。测量的单位为拏(*la*或*vi-tasti*, 汉语“磔”, 日语“*taku*”), 表示脸的长短。一拏为十二指宽(*angulas*)。上身五拏。梵语称图像为 *pratimā*, 其中含有“测量”(*m*)之意。参见R. Goepfer, *op. cit.*, p. 77. 在天竺国和犍赏弥国[Kauśambi]造像始于2世纪初, 而中国所确认的最早的佛教造像出自江苏, 年代为公元190年左右。因此, 汉代工匠遇到了来自印度的量影术资料。值得注意的是, 像测量那样, 佛像绘制中的用色也是有定规的。见索珀[A. Soper], *Literary Evidence for Early Buddhist Art in China (Artibus Asiae, suppl. XIX)*, Ascona, 1959, p. 4 and p. 262. 公元9世纪末至10世纪初的荆浩进而认为山水画中的丈量比

入此道, 所以中国文献对此语着墨不多。关于这一主题的标准文献很晚才出现, 而且不是出自汉人之手。¹⁸ 第六法似乎是从时间上着眼于绘画的, 正如第五法是从空间上来着眼的。中国和印度都极度珍视传统, 敷色当然本于惯例。这种传统或许可以看作由印度传往中国的。汉语中的“传移”一词并不排斥这种解释, 甚或指明了这种解释。当然, 人们也可能把此法理解为纯粹的中国传统。因此, 第五法, 可能还有第六法, 是具有佛教背景的。

绘画过程

一至四法描述了绘画的具体过程。开始作画时, 先画出轮廓。人物画用“描”(后来, “勾”用于山水)这个术语。轮廓是用黑色勾出的骨架结构(“骨”)。因此, 第二法指画出人物的轮廓。可以引申为六法诸项原本用于人物画, 正如我们在张彦远的著作(公元847年)中所见到的那样。第一法似乎说画家的“气”与其作品的“气”完全相同, 必须与自然之“气”相“谐合”。换言之, 当一位画家拥有天赋时, 他可以从事绘画。“生动”或指“开始”(“行动”或“动手”)。“动”是“止”(停止)的反义词。第一法指动笔。¹⁹ 画匠开始绘画时, 他会使用毛笔(“用笔”)。第三法可以理解为“皴法”, 即构成肌理、成形、组成外部形貌的线条。第四法为恰当的用色, 即“染”。在此, 作画形同作诗。有趣的是, 四法完美地描述了绘画过程。当然, 这一文本在汉语中并不具有真正的文学性, 因此, 不值得详加说明, 甚至可能不必载录。

三义

“三义”与一至四法不同。影响深远的《诗经·大序》可能由卫宏作于公元25年左右, 其中提到“六义”, 即《诗经》的风、雅、颂、三体和兴、比、赋。²⁰ 公元6世纪左右由刘勰论及“六义”,²¹ 唐初的孔颖达(公元574-648年)也曾提到, 认为后三义与作诗有关。²² 写出四法(表示人物画制作过程)这一四言偈的有智识的中国画家似乎受到这三义的启发。第一法和第二法与“兴”相符, 第三法是“比”, 第四法为“赋”。诗之三义一定为绘画四法这一四言偈的作者所熟知。前四法基于三义与绘画实践, 并且受到道教的启发。略早于谢赫的钟嵘(约公元469-518年)撰有《诗品》, 此书很可能写于公元513到517年间。²³ 他将汉代以来的诗人分为三个品级, 文章开宗明义解释了“三义”。有趣的是, 他把“比”释为“因物喻志”(通过

事物来比况用意)。这种措辞与第三法如此相似,堪称异曲同工。他这种解释明确了诗中之“兴”与画中第三法之间的联系。到眼下为止,各种迹象表明前四法与佛教无关,均与中国固有的文化传统(道教、音乐、诗歌)各方面有关。而第五法和第六法都具有佛教渊源,正如所解释的那样,它们是后来添加的。大概四法为雏形(诗之“三义”也是这种情况),扩展为六项,并称作“六法”。“六义”就是这样形成的。众所周知佛教徒对“义”[artha]和“法”[dharma]的区别。义是一个富有含义的词汇,一个名词。法是一个词组,一个句子或诗句(dharmapada)。因此,“六法”这一术语是在最初的“三义”被扩充为六句时,才被采用的。最初形成的四法极有可能在随后遭遇了佛教这一关捩。四法中的某些词也可以看作佛教的东西,像“应物”和“随类”。²⁴ 所以,四法受到佛教的渗透,并用于佛教绘画,但通常是人物画,后来才付诸山水画。

谁创制六法

尚存的问题是:何时、何地、何人写成四法或六法?可以就此提出诸种可能性,因此,无法涉险作出令人满意的假设。“气”的使用似乎溯及曹丕的时代。“韵”的使用似乎指向晋初(陆机),即三世纪末。四法可以上溯晋初,可能出自某位有智识的中国工匠,而演变为六法则是在佛教情境之中。三四世纪的艺术家和译经师正面临佛的高度这一问题。²⁵ 何人胜任“六法”的撰写呢?是道安(公元312-385年)或众徒中的某位吗?我们知道他在早年,即公元365年在襄阳之前形成了“格义”。²⁶ 受过教育的居士发展了这一方法,并用于儒家和佛教文献。道安就像在他之前的安世高一样,最初也对禅数[dhyāna-numbers]研究感兴趣。²⁷ 阿毗达磨[abhidharmic]类经论对他的禅数研究极有助益。道安允许慧远(公元334-417年)使用这种方法。最晚于四世纪阿毗达磨已为中国人所知;当时,僧伽提婆[Samghadeva]等人来到中国,住在庐山。²⁸ 恰巧道安和慧远对绘画同样感兴趣:道安供奉弥勒菩萨,慧远供奉阿弥陀佛。²⁹ 不过六法也可能出自佛图澄的另外一位门徒,³⁰ 不一定是道安。或许可以在通晓儒家学说的竺法护[Dharmarakṣa]的信徒中找到作者。³¹ 所想到的另外一个名字是戴逵(?-395年),一位来自南方的著名画家、雕塑家和音乐家。³² 他证明了一位大艺术家也可以成为真正的绅士。还有活动于公元四世纪早期的卫协,如谢赫所云,他“六法皆备”。卫协曾画过《首楞严三昧经》中的七佛,还以《诗经》为题材作画。³³ 再者是王虞(公元276-322或339年),他画过佛教题

例是至关重要的。见宗形[K.Munakata], *Ching Hao's Pi-fa-chi: A Note on the Art of Brush (Artibus Asiae, suppl. XXXI)*, Ascona, 1974, p. 41, note 53. 尤其是他的《山水赋》文山尺树寸马豆人”句,颇有影响。鲍伊[H. P. Bowie], *On the Laws of Japanese Painting*, New York, n. d., p. 47, 提到这些句子在二十世纪初的日本仍然为人重视。我们还知道荆浩曾绘制过观自在菩萨壁画。他有关山水画的尺寸显然源诸佛像绘画。

[18] 蒙古人工布查布的《造像量度经解》T. XXI 1419, 作于1742年,是在印度文献《画像规则》[Pratim laksana]及其评注《开释画像规则》[Pratim laksanavivaran]的基础上完成的,见图奇[G. Tucci], *op. cit.*, vol. I, p. 292; J. W. De Jong, *T'oung Pao*, LIX (1968), pp. 180-181.

[19] 或者说,一位产生灵感“气”的画家可以开始作画。这与后来把“生动”诠释为生命的运动并不扞格。另外,可以把“气韵生动”逐字理解为:气韵所生之动。

[20] J. T. Wixted, *op. cit.*, p. 238, p. 255 note 44 and p. 260 note 103; S. Bush and Hsiao-yen Shih, *Early Chinese Texts on Painting*, *op. cit.*, pp. 6-7; H. Schmidt-Glintzer, *op. cit.*, p. 31 and p. 138; G. Debon, *Chinesische Dichtung*, *op. cit.*, p. 37; 近藤春雄《中国艺文大事典》东京, 1978年,第796页,“六义”条。

[21] 施[V. Shih], *op. cit.*, p. 313 and 377. 注意:“兴”释作“起”(实指“兴起、开始”)。关于《诗经·大序》,可对照《文选》,同上书,卷十四;参见F. Tökei, *Genre Theory in China in the 3rd-6th Centuries*, Budapest, 1971, p. 32.

[22] 施密特[H.Schmidt-Glitzter], *op. cit.*, p.31. 风、雅、颂针对诗体,兴、比、赋则就作诗而言。

[23] J. T. Wixted, *op. cit.*, p. 225 ff.; H. Schmidt-Glitzter, *op. cit.*, p. 210 ff. and p.600, note 93; G. Debon, *Chinesische Dichtung*, *op. cit.*, p.160; ID, *Ostasiatische Literaturen*, *op. cit.*, p.48. 《诗品》的版本,见《四库全书·集部》,417。

[24] “应”: *anu* [梵语前缀,表示“跟随”]; *yukta* [适应,合适]; “物”或“物类”: *dravya* [物品]或 *j ti* [种类]; “随”或“随应”: *anu* , *prati* [前缀,意为“向着,逆反着”]; “类”: *j ti* , *prak ra* [方式]。“随类”(日语“随類”)也是一个大乘用语,表示佛随顺众生之类别,示现不同形相。

[25] 索珀[A.Soper], *op. cit.*, p. 256.

[26] 齐歇尔[E. Zürcher], *The Buddhist Conquest of China*, Leiden, 1972, pp. 184 ff.

[27] *Ibid.*, p.184 and pp. 184-187. 三义或六义(儒家的范畴)与六法(释家的范畴)相配。法[Dharma]与义[artha]之间产生了关联。

[28] Ch. Willemen, *The Essence of Metaphysics*, Brussels, 1975, pp. VIII-IX.

[29] E. Zürcher, *The Buddhist Conquest of China*, p.188 and p. 217.

[30] 颇具影响的佛图澄于310年抵达洛阳,349年示寂。上引书,第181页。

[31] 印度-锡西厄人[Indo-scythian]竺法护大约活动于266-308年。见上书,第65页以下,以及Tsukamoto Z., *op. cit.*, vol. 1, p. 255.

材,也是晋朝宫廷中出色的书法家。³⁴ 在庐山,有许多学识渊博的人,他们是惠远的信徒,譬如对《诗经》研究有素的周续之(公元377-423年),³⁵ 以及早年为儒生,后与谢灵运(公元385-433年)为友的昙隆。³⁶ 宗炳(公元375-443年)也在此列,他通晓六法,而且可能在庐山画过佛祖白画。³⁷ 甚至可以考虑到建安七子之一的徐幹,³⁸ 他活动于曹操在邺城的宫廷之内。他对空性[*s nyat*, 即虚]颇感兴趣。另一方面,上述诸位可能全都与此无关。我可以猜想:在公元三世纪末(或三世纪初),也许是在公元四世纪初,一位不知名的工匠记录下四法,后来,受到佛教人物画的启发,随即形成六法。这一时期在中国历史上称作魏晋。

谢赫将六法逐条写出,它们俨然成为优秀绘画的标准。在他所处的梁代,正像汉末以来月旦人物一样,把艺术家和画家划分品级已成时尚。实际上这六法不是用以判断画家的标准,然而,这显然没有满足这种情境的需要。六法之所以在更早的文献中付诸阙如,仅仅由于它们作为工匠的法则罢了。公元550-551年,姚最(公元535-602年)续写谢赫之作。³⁹ 钟嵘在梁初创作了他的《诗品》。⁴⁰ 在庾肩吾的《书品论》(约520年)和袁昂的《古今书品》(公元523年)中,也把品级用于书法家。⁴¹ 我还得提及刘勰的《文心雕龙》(约公元500年)。⁴² 因此,文化氛围促使绘画六法记录成文,从而激发了后世有关六法的持续讨论。⁴³

最后,我广泛了解了有关六法解释的中文和日语文献。我的前任阿克[W. Acker]用英语发表了有关六法的诠释,⁴⁴ 但未获公认。高居翰[J. Cahill]关于六法的英译极具价值。⁴⁵ 我在此不过就四法或六法的源头进一步提出一点看法。其后期形成过程另当别论。中国绘画自魏晋起已经相当发达,因此出现了对六法的各种诠释。值得注意的是,正如佛教可以对四法施加影响,六法也可以用诸山水画。这些法则能够从不同的途径加以解释,这一事实表明它们所提供的挑战在未来的数十年中仍将延续下去。祝愿种种诠释大行其道!从某种意义上说,所有诠释都是可取的。

[毕斐 译]

[32] 阿克[W. Acker], *op. cit.*, vol. I, p.372 note 2 and p.396; A. Soper, *op. cit.*, p.19.

[33] W. Acker, *op. cit.*, vol. II, p. 29 ff.; E. Zürcher, "Recent Studies...", *op. cit.*, p.394; A. Soper, *op. cit.*, p.35. 据称卫协精通六法。

[34] W. Acker, *op. cit.*, vol. II, pp. 37-40.

[35] 弗罗德沙姆[J. D. Frodsham], *op. cit.*, p. 15.

[36] *Ibid.*, pp. 43 ff.

[37] 阿克[W. Acker], *op. cit.*, vol. II, pp. 115-129; E. Zürcher, "Recent Studies...", *op. cit.*, pp. 391-392; ID., *Buddhist Conquest*, *op. cit.*, p. 15, pp. 218-219 and p. 224; S. Bush and Ch. Murck (eds.), *Theories of the Arts in China*, *op. cit.*, pp. 132 ff. M. Sullivan, *op. cit.*, pp. 102 ff. 庐山的佛陀白画出自一位工匠 曾认为出自宗炳之手 见A. Soper, *op. cit.*, pp. 32-33 and pp. 265 ff. 佛陀征服了凶恶的那伽[Nāga], 并留其"影" [shadow]于阿富汗[Afghanistan]东南部的天然洞窟之中。公元400年,法显游历此地 并于公元413年抵达建康 其游记很可能使慧远受到触动。佛驮跋多罗[Buddhabhadra]来自那揭罗喝罗[Nāgarahara] 那揭罗曷国[Jalābhadda]), 上述洞窟就在该地区。佛驮跋多罗译出了《观佛三昧经》(T. XV 643)。他于公元411年途经庐山,给慧远留下了深刻印象。公元412-413年,慧远在庐山留下了那件白画(出自宗炳?)的摹本。

[38] 德邦[G. Debon], *Chinesische Dichtung*, *op. cit.*, p. 38.

[39] 齐歇尔[E. Zürcher], "Recent Studies...", *op. cit.*, p. 379; S. Bush and Hsio-yen Shih, *Early Chinese Texts on Painting*, *op. cit.*, p. 348.

[40] See note 23.

[41] E. Zürcher, "Recent Studies...", *op. cit.*, p. 383.

[42] *Ibid.*, p. 385; J. T. Wixted, *op. cit.*, p. 248 note 2; V. Shih, *op. cit.*, pp. XI-XLIX; S. Bush and Hsio-yen Shih, *Early Chinese Texts on Painting*, *op. cit.*, p. 23.

[43] 例如荆浩的六要 见K. Munakata, *op. cit.*, p. 11.

[44] 阿克[W. Acker], *op. cit.*, vol. I, pp. XXI ff.

[45] 高居翰, *op. cit.*, p. 380.