

大风堂中 龙门阵

学习绘画，一定要专心致志，刻苦钻研，不可求速，不可取巧，不可任性，不可追逐名利，要深探前贤技术奥秘，要深入自然，要多读书，多借鉴时贤的优秀画法，不可拘泥于一家之学。因此，学画者就必须师法传统，最后融合心中意境，以成一家之画，立一家之言。学习绘画，还必须注意规矩法度。有些画家只知胡涂乱抹，画得很熟练，但没有画意。一幅画不管大小，或工或写，都要有笔有墨，有情有趣，这样才能称得上是一幅中国画。

Chitchat in Dafeng Studio

上海书画出版社

张大千 | 著

徐建融 | 导读

中国艺术院校研修丛书

大风堂中 龙门阵

Chitchat in Dafeng Studio

上海书画出版社

张大千 | 著

徐建融 | 导读



责任编辑 黄 剑

技术编辑 钱勤毅

封面设计 潘志远

图书在版编目(CIP)数据

大风堂中龙门阵/张大千著;徐建融导读. —上海:上海书画出版社, 2004. 12

(中国艺术院校研修丛书)

ISBN 7-80672-926-7

I. 大... II. ①张...②徐... III. 张大千(1899~1983) - 中国画 - 艺术评论 IV. J212.05

中国版本图书馆CIP数据核字(2004)第098864号

☆中国艺术院校研修丛书

大风堂中龙门阵

张大千著 徐建融导读

●上海书画出版社 出版发行

地址:上海市延安西路593号

邮编:200050

网址:www.shshuhua.com

E-mail: shcp@online.sh.cn

印刷:上海市印刷十厂有限公司

经销:各地新华书店

开本:889 × 1194 1/24

印张:6

印数:0,001-3,000

版次:2005年1月第1版 2005年1月第1次印刷

书号:ISBN 7-80672-926-7/J · 839

定价:20.00元

导 言

徐悲鸿先生评张大千的艺术，有“五百年来第一人”之说。其实，又岂止明以来的“五百年”，在中国绘画史上，就是推到文明肇始以来的五千年，张大千也足以当得起“第一人”的称誉。这里不是指他在某一方面的成就，而是从总体上来看，像他这样，论题材，人物、鞍马、山水、花鸟，无所不能；论画法，工笔、写意、丹青、水墨，无所不精，在五千年的绘画史上，又岂能找得出第二人来？

大千的艺术，之所以能取得如此迈绝古今的造诣，主要来自两个方面的努力，一是对于前人传统的借鉴，二是对于生活的体验，无不广泛而且深刻。论传统，他不是局限于一家一派，而是对众工画壁、文人卷轴、乃至西方艺术，包容并蓄，广收博取，作过全面的研究、比较、学习，把古今中外的精华，“一口吞入腹中捣个稀烂”，从而滋养了他自己的个性创造。论生活，他更是足迹遍天下，不仅中国的，乃至世界各地的名山大川，造化的无尽藏，又被他列列罗于胸中，以自己的心源去提炼、脱化、升华，成为他取之无尽、用之不竭的创作源泉。从前期的明清、中期的唐宋，直到晚年糅合欧风美雨的泼墨泼彩，画风的三变，却森罗了万象，照耀着他艺术的一生。

可以说，继承传统、师法造化，是作为一个画家所应有的基本功，要想画好画所必尽的人事方面的努力。但做到了这两条，虽然可以保证“画好画”，却不能保证成为大家、大师。要想成为大家、大师，还需要画家具备天赋的禀质、高标的人品、博洽的文化修养，包括先天的、后天的种种画外功夫。这里，牵涉到绘画基本功和画外功夫的关系问题、人事的努力和天赋的禀质的关系问题。在大多数人的心目中，要想成为一名优秀的画家，更看重的是天赋而放松了人事；在人事的努力方面，更看重的是画外功夫而不是绘画本法。至如“气韵必在生知”、“宁可画以人传，不可人以画传”、“修养第一，技术第二”、“精神优美，形式欠缺”等等，都是我们耳熟能详的艺术“定理”。

然而，张大千却并不如此地认为。他曾多次表示：“只要自己有兴趣，找到一条正路，又肯用功，自然而然就会成功的。从前的人说‘三分人事七分天’，这句话我却极端反对。我以为应该反过来说‘七分人事三分天’才对，就是说任你天分如何好，不用功是不行的。”当然，他这样说并不是意味着否定天才，而是因为天才与否是“天命”所决定了的，我们无能为力，而“人事”的努力与否则是我们所可以把握的。以张大千自己的情形而论，他岂止是“七分人事三分天”，简直就是“绝顶的人事绝顶的天”。以他绝顶的天才，尚且付出了绝顶的用功，我们不是绝顶的天才，却希冀放松用功而取得成功，这又怎么办得到呢？但用功也不可是盲目的，而必须“找到一条正路”。这条正路是什么呢？便是上法古人、外师造化、中得心源，在绘画的基本功、绘画的技术方面打下坚实的基础，进而辅以画外功夫的文化修养。其间，技术是第一性的，修养是第二性的：技术到家，修养欠缺，不妨成为一个好的画家；技术到家，修养博洽，可以成为一个优秀的画家；技术欠缺，修养博洽，即使是一位优秀的诗人、书家，但却难以成为一个好的画家。

固然，有天才，不尽人事不行，没有天才，不尽人事更不行；不用功

不行，没有正确方向的用功，同样不行，它甚至会导致南辕北辙的结果，所谓“偏见比之无知距离真理更远”，就是这个意思。所以，张大千关于绘画所发表的意见，除了强调用功，更强调的正是在正确方向上的用功。包括选在本书中的各篇著述，与我们通常所读到的关于中国画的理论著述相比照，有一个很大的不同，即它们翻来复去所阐述的，都是关于如何从传统中获得借鉴、如何从生活中汲取源泉的绘画技术性问题。所谓“形而上者道，形而下者器”，这就使得大千的画说，显得层次比较低，理论性比较弱，自然，其文化的价值也就比较小。长期以来，它们没有引起画界中人的广泛重视，也就不难被理解了。

今天的画界中人，尤其是画中国画的人，大多喜欢谈文化、谈哲学，包括《周易》、萨特等等。相比于明清的画家，大多喜欢谈诗、书、印的画外功夫的修养问题，显然是更先进、更进步了；相比于唐宋的画家，大多喜欢谈应物象形的骨法用笔、随类赋彩、经营位置等画之本法的技术问题，当然是更先进、更进步了。现代理论家们认为，绘画理论所要解决的，决不应是绘画这一“狭隘学科的狭隘问题”，它的目的是为绘画之外的“整个人文学科作贡献”，旨在解决事关人类前途的宇宙生命哲理问题，包括“人类和他们的行为”、“个人生活和国家政府的行为”、“对宇宙和我们在宇宙中的地位”的沉思”等等。于是，画家、画论家们也就如此这般地使他们的作品和著述，取得了高层次的文化价值。

然而，张大千并不是这样来认识文化的。他认为，文化之为文化，在于社会的分工，在于哲学之为哲学，诗学之为诗学，绘画之为绘画。因此，要使绘画取得高层次的文化价值，并不一定非摒弃绘画的技术而使绘画成为诗学、成为哲学，通过绘画的技术把画画好，同样可以“技进乎道”。苏轼《答谢民师书》中曾提到，扬雄是著名的文学家，赋写得相当出色，在文学史上不失其重要的地位，自然也就不失其重要的文化贡献。但他却好高骛远，认为文学创作不过是雕虫小技，文化的价值不大，于是立志做大

学问，从事哲理（经学）的研究，写了《太玄》、《法言》，但只是句法跟赋不同，实质跟赋并无分别，在哲学史上根本就没有他的位置，而屈原的辞赋，虽然是文学作品，但因为写得好，所以足以与日月争光！正是基于这样的认识，以做好本职工作来体认绘画的文化价值，张大千的《画说》，所要解决的，主要是怎样画好画的技术问题，怎样借鉴传统、怎样提炼生活，乃至怎样画好一枝梅花、怎样画好一朵荷花，等等，而不是“个人生活和国家政府的行为”问题，“宇宙和我们在宇宙中的地位”问题。这一切，看似很形而下，文化层次很低，属于“狭隘学科的狭隘问题”，但它的意义、它的价值，却非常重大，而且也是与诗学、与哲学的道理相通的，所以，与屈原的辞赋一样，也是可与日月争光的。

比如说，张大千有一句名言：“中西绘画不应有太大距离。”对此，人们也许不大熟悉，大多数人所熟悉并奉为圭臬的是潘天寿的一句名言：“中西绘画应该拉大距离。”应该怎样来理解这两个截然相反的观点呢？我以为，艺术与科学有所不同，在科学，真理具有唯一性，当某一领域的真理一旦被发现，那么，一、它便适合于该领域的一切情况，二、其他的观点便可以确定为谬误；而在艺术，真理却具有多元性，对任一问题的看法，真理可以有多个，甚至两个相反的观点也可以同时都是真理，但是，每一个真理对该问题的解答都有它们相应的前提和条件，不能把此一前提和条件下的真理，用来解释那一前提和条件下的情况。

从大前提来说，相比于音乐、舞蹈，中国画是“绘画”，西洋画也是“绘画”，既然是“绘画”，就有“绘画”的基本要求，或称“画之本法”，这就是造型也即塑造形象的技术。所以说“中西绘画不应有太大的距离”，特别当明清以来，人们对中国画的认识发生了偏差，认为要想成为一名优秀的中国画家，首要的不是在绘画的造型技术方面做基本功，而是必须先成为一名优秀的诗人、优秀的书家，在画外功夫的文化修养方面下大精力，而事实上是，放松了“画之本法”的基本功，却又并未在画外修养方

面作努力。在这样的形势下，强调“中西绘画不应有太大的距离”，对于中国画向“非绘画”方向的演变，无疑具有不容置疑的正确性。

从小前提来说，相比于西洋画，中国画是“中国”的绘画，西洋画是“西洋”的绘画，虽然两者都是“绘画”，都要讲造型，但“西洋”画是用明暗体面的技术来造型，“中国”画是用笔墨骨法的技术来造型。所以说“中西绘画应该拉大距离”。特别当民国以降，因西洋画的传入，“素描是一切造型艺术基础”的冲击，人们，尤其是美术学院的教学对中国画的认识发生了偏差，认为用毛笔在宣纸上以素描的方法就可以完成中国画的创作。从这一点而言，强调“中西绘画应该拉大距离”，对于中国画向“非中国”方向的演变，同样具有不容置疑的正确性。

所以，“中西绘画不应有太大距离”，意为中国“画”不仅要讲笔墨，更要讲造型，而决非只要造型，不要笔墨；而“中西绘画应该拉大距离”，意为“中国”画不仅要讲造型，还要讲笔墨，而决非只要笔墨，不要造型。当中国画的发展，正走向“非绘画”的形势下，需要强调的是“中西绘画不应有太大距离”；当中国画的发展，正走向“非中国”的形势下，需要强调的是“中西绘画应该拉大距离”。

正因为此，致力于全部传统研究的张大千，和致力于明清传统研究的潘天寿，在对于怎样画好中国画的普遍性的认识方面，又有着相一致之处。

据说，有人曾问周昌谷：黄宾虹和潘天寿的成就孰高孰低？周回答说：“黄宾虹看到树上有一只鸟，拿起枪就打，把鸟打了下来；潘天寿看到树上有一只鸟，拿起枪反复瞄准后再打，也把鸟打了下来。”听者恍然大悟，黄的成就要高出潘一筹，进而明确到，要想成为一名更高明的画家，应该走拿起枪就打的路子，而不可走反复瞄准的路子，所谓“重在过程，不在结果”，即使拿起枪就打，打不下鸟来，也比反复瞄准后打下鸟来要高明。但潘天寿显然不是这样想的，一方面，自由王国是在必然王国基础上的超

升，是自由地驰骋于必然王国之中，而不是绕开必然王国，自由地驰骋于必然王国之外；另一方面，即使是经由必然王国超升到自由王国，拿起枪就能打下鸟来的毕竟是极少数，所以，对于大多数人，还是应该走反复瞄准的路子。同理，张大千所强调的，也正是由规矩起手入门，逐步进入从心所欲不逾矩的境界。

一部中国绘画史，由汉魏、晋唐、宋元而明清，大多数根据“重在过程，不在结果”思维逻辑的人，认为是由再现而表现、由“落后”而“先进”的进步史，但张大千却认为，那是“一部中华民族活力的衰退史”！根据何在呢？是因为晋唐宋元和明清，绘画的风格、画家的队伍、对画家的要求，大体上经过了如下的演变：

画工画，又称画家画，它要求画家具备扎实的绘画造型技术，而画外的文化修养不妨有所欠缺，如敦煌莫高窟和两宋图画院的画工，以及吴道子、韩幹、黄筌、崔白、张择端、王希孟、刘松年、马远等；

文人正规画，它要求画家不仅具备扎实的绘画造型技术，同时还具备博洽的画外文化修养，如王维、孙位、李成、徐熙、李公麟、赵孟頫、王蒙等；

正规文人画，它要求画家具备博洽的画外文化修养，而画之本法的造型技术不妨有所欠缺，如董其昌、清六家以及徐渭、四高僧、吴昌硕等；

大众“文人”画，不具备正规文人画家的文化修养，却摆弄着正规文人画的欠缺形式，如小四王、后四王、扬州画派中的大多数二三流画家，乃至民国以来“风靡画坛”的“家家白石，人人昌硕”。

所以，张大千反复对人谈起：“我国古代的绘画，不论其为人物、山水、宫室、花木，没有不十分精细（按，其本意当指严谨规整）的。就拿唐宋人的山水画而论，也是千岩万壑，繁复异常，精细无比，不只北宋如此，南宋也是如此。不知道后人怎样闹出文人画（按，其意指明清以降的由正规文人画而大众“文人”画）的派别，以为写意只要几笔就够了。”“作为

一个绘画专业者，要忠实于艺术，不能妄图名利，不应只学‘文人画’的墨戏，而要学‘画家之画’，打下各方面（按，其意指绘画自身的本法）的扎实功底。”如此等等，不一而足。

我们不妨把晋唐宋元，主要是唐宋的主流绘画，包括画工画和文人正规画，称作“古典绘画”，它所追求的是经典的创造，虽然能够成为经典的作品只是少数，但所带来的却是大面积的丰收，比之以园艺，就是旨在培养植根土地的参天大树的植树造林；把明清的主流绘画，包括正统派的程式画和野逸派的写意画，称作“现代绘画”（如国内外有不少学者把董其昌、王原祁比作西方现代艺术中的构成主义，而把八大、石涛比作西方现代艺术中的表现主义，吴冠中更直言石涛就是“中国现代艺术之父”），它所追求的是个性的创造，能够成功的只能是少数，而不可能是多数，比之以园艺，就是旨在培养植根紫砂盆中的树桩盆景；进而把清中期以降至今的大众“文人”画，包括“现代水墨”、“实验水墨”，乃至“左手画”、“双手画”、“口笔画”、“舌画”等等，称作“后现代绘画”，它所追求的是时尚的创造，足以引起轰动的新闻效应和圈外的广泛参与，比之以园艺，就是旨在培养无土的瓶中插花。从艺术多元化的立场，我们既需要植树造林，也需要树桩盆景、需要瓶中插花，但从振兴民族精神，振兴中国画的立场，作为代表先进文化的前进方向，却不能只要树桩盆景、只要瓶中插花，而不要植树造林，甚至乱砍滥伐传统的森林资源。

正是在这一意义上，张大千的艺术创造也好，他的理论主张也好，足以提醒我们对于传统的重新认识，包括传统的精华是什么？糟粕是什么？在今天条件下有可能继承、弘扬的精华是什么？基本上没有可能继承、弘扬的精华是什么？具有普遍性因而可以普遍推广的精华是什么？仅具特殊性因而不宜普遍推广的精华是什么？同时还足以提醒我们对于“生活是艺术创作唯一源泉”这一艺术真理的重新认识，对于振兴中国画的重新认识。

张大千对于艺术观点的阐述，动口多于动笔。“君子动口，小人动手”，他一生亲笔撰写的理论文章，只有简短的几篇，但他却喜欢摆龙门阵，海阔天空、天南地北地侃，常常涉及到对于艺术的见解，发人所未发，具有很高的学术理论价值，有心的朋友便适时地把它记录下来，陆续地发表出来。收在本书中的《画说》是他一生中最为系统的一篇文章著述，但由“说”字可以揣想，大概也是由他的朋友根据他的谈话整理成文。本书的选本，依据的是上海书画出版社1986年出版的《张大千画说》，个别脱落、错误的文字，根据台湾的相关出版物作了增补、订正。而《龙门阵》一篇，则是由我根据海峡两岸的相关文字搜集、编辑而成的，在内容上，与《画说》尽量不重复。我想，通过这两篇文章，张大千的艺术思想、画学观点，基本上也就包罗在里面，所以一并命题为《大风堂中龙门阵》。而对这两篇文章的导读，对我本人来说，也正是一个再次学习大千艺术的机缘。

“云山苍苍，江水泱泱，先生之风，山高水长”。在我的心目中，大千先生一直是一个非常高大的形象。但后来当我瞻仰摩耶精舍，凭吊遗踪，见到先生的蜡像，却是矮小的身材。这使我联想到苏轼对太史公疑张良以为魁梧奇伟，而其状貌乃如妇人女子，不称其志气的感慨：呜呼！此其所以为大千欤！

“大风起兮云飞扬，威加海内兮归故乡，安得猛士兮守四方！”张良的一部《黄石公略》，成就了汉王朝的一代伟业，相信大千先生大风堂中的龙门阵，也必将成就中国画振兴的一代伟业。

目 录

画说 1

龙门阵 64

画说

有人以为画画是很艰难的，又说要生来有绘画的天才，我觉得不然。我以为只要自己有兴趣，找到一条正路，又肯用功，自然而然就会成功的。从前的人说“三分人事七分天”，这句话我却极端反对。我以为应该反过来说“七分人事三分天”才对，就是说任你天分如何好，不用功是不行的。世上所谓神童，大概到了成年以后就默默无闻了。这是什么缘故呢？只因大家一捧，加之父母一宠，便忘乎其形，自以为了不起，从此再不用功。不进则退，乃是自然趋势，你叫他如何得成功呢？在我个人的意思，要画画首先要从勾摹古人名迹入手，把线条练习好了；写字也是一样。要先习双勾，接着便学习写生。写生首先要了解物理，观察物态，体会物情。必须要一写再写，写到没有错误为止。

“自己有兴趣”、“找到一条正路”、“又肯用功”，是画画取得“成功”的三项基本原则，缺一不可。关于“兴趣”即“天才”和“用功”这两项，大多数人都是认可的，无非是侧重不同的问题，单纯强调“天才”不用功是不行的，单纯强调“用功”没有天才同样是不行的。至于“三分人事（用功）七分天”还是“七分人事三分天”，究竟哪一个“对”？哪一个错？我认为不可作绝对化的结论。张大千的意思，无非是认为，天赋是先天而成的，人的后天所不可变易的，而“用功”的“人事”则全在人的后天把握，所谓“信天命，尽人事”，后天所能尽的，只能是“人事”而不可能是“天命”。所以，何至于“七分人事三分天”，就是绝顶的天分也应绝顶的用功。但光有“天才”和“用功”，没有走上“正路”，还是不行的，相反，它还可能导致南辕北辙，沦为谬误比之无知（既无“天

才”又不“用功”)距离真理更远。那么,什么是“正路”呢?所谓“正”,也就是“正文化”的意思,具有普遍性的价值,适合于大多数人去走。在画画,它便是学习古人,师法造化。学习古人是手段,目的是为师法造化作准备;师法造化同样是手段,目的是为个性创造作准备。学习古人,要求形迹和心意并取;师法造化,同样要求“物理、物态、物情”并取——这就是所谓“形神兼备”。形神兼备地把握了客体(包括古人的名迹和造化的物象),然后才谈得上用主观的心源去消化它,使古人为我所用,造物为我所用。当然,没有“天才”,又不“用功”,且不走“正路”走奇径,也有一超直入的“成功”可能,但它绝不具备普遍性,而反具特殊性。而走上了“正路”,又能“七分”甚至绝顶地在“人事”上“用功”,在绝顶的“天才”可以取得大成功,在“三分”的“天才”也至少可以取得小成功。所以,三项基本原则中,“正路”第一重要,“用功”第二重要,“天才”则第三重要。

在我的想像中，作画根本无中西之分。初学时如此，到最后达到最高境界也是如此。虽可能有点不同的地方，那是地域的、风俗的、习惯的以及工具的不同，在画面上才起了分别。

还有，用色的观点，西画是色与光不可分开来用的。色来衬光，光来显色。为表达物体的深度与立体，更用阴影来衬托。中国画是光与色分开来的，需要用光时就用光，不需要时便撇了不用，至于阴阳向背全靠线条的起伏转折来表现。而水墨和写意，又为我国独特的画法，不画阴影。中国古代的艺术家，早认为阴影有妨画面的美，所以中国画传统下来，除以线条的起伏转折表现阴阳向背，又以色来衬托。这也好像近代的人像艺术摄影中的高白调，没有阴影，但也自然有立体与美的感受，理论是一样的。近代西画趋向抽象，马蒂斯、毕加索都自己说是受了中国画的影响而改变的。我亲见了毕氏用毛笔水墨练习的中国画五册之多，每册约三四十页，且承他赠了一幅所画的西班牙牧神。所以我说中国画与西洋画，不应有太大距离的分别。一个人能将西画的长处融化到中国画里面来，看起来完全是国画的神韵，不留丝毫西画的外貌，这定要有绝顶聪明的天才同非常勤苦的用功，才能有此成就，稍一不慎，便走入魔道了。

中国画常常被不了解画的人批评说，没有透视。其实中

这三段论中西绘画的关系，“我说中国画与西洋画，不应有太大距离的分别”，与潘天寿所论“中西绘画应该拉大距离”，正好针锋相对。但我们知道，在艺术上与在科学上，对真理的认定有所不同。科学上，对某一个问题的解释，真理只有一个，这个真理一旦被确认下来，那么，一、就意味着其他的解释都是错误；二、这个真理将适用于该问题的任何时间、地点、对象、条件。艺术上，对某一个问题的解释，真理可以有几个，甚至两个截然反对的观点，都可以是真理，所以，一、任何一个真理都不能绝对地推翻其他的解释，因为其他的解释、包括与这个真理相反的解释，也有可能是真理；二、每一个真理，都各有它特定的时间、地点、对象、条件，不能把真理甲用于乙的时间、地点、对象、条件，也不能用甲的时间、地点、对

象、条件来评判乙的真理性。通常，我们把适应范围较广的真理，称作普遍真理，而把适应范围较小的真理，称作特殊真理。对怎样才能使画画“成功”的认识如此：“正路”适用于大多数人，奇径适用于小部分人；让齐白石走宋代画院的路子，可能会扼杀一个“天才”的个性创造，让张择端们走齐白石的路子，更可能导致“荒谬绝伦”的结果。对中西绘画距离的认识，同样如此。就“中国画”而论，齐白石与于非闇应该拉开距离；就“绘画”而论，齐白石与于非闇就不应有太大距离，应该都是中国画，而中国画与西洋画则应该拉开距离；就“艺术”而论，中国画与西洋画就不应有太大距离，应该都是绘画，而绘画与音乐、舞蹈则应该拉开距离。具体而论，从大前提的角度，中国画与西洋画都是“绘画”，所以都要讲造型，讲光色，讲透视；从小前提的角度，中

国画何尝没有透视？它的透视是从四方上下各方面着取的，现在抽象画不过得其一斑。如古人所说的下面几句话，就是十足的透视抽象的理论。他说“远山无皴”。远山为何无皴呢？因为人的目力不能达到，就等于摄影过远，空气间有一种雾层，自然看不见山上的脉络，当然用不着皴了。“远水无波”，江河远远望去，哪里还看得见波纹呢？“远人无目”，也是一样的，距离远了，五官当然辨不清楚了，这是自然的道理。所谓透视，就是自然，不是死板板的。从前没有发明摄影，但是中国画理早已发明这些极合摄影的原理。何以见得呢？譬如画远的景物，色调一定是浅的，同时也是清清淡淡、模模糊糊的，这就是用来表现远的；如果画近景，楼台殿阁，就一定画得清清楚楚，色调深浓，一看就如到了跟前一样。石涛还有一种独特的技能，他有时反过来将近景画得模糊而虚，将远景画得清楚而实。这等于摄影机的焦点，对在远处，更像我们眼睛注视远方，近处就显得不清楚了。这是“最高”现代科学的物理透视，他能用在画上，而又能表现出来，真是了不起的。所以中国画的抽象，既合物理，而又要包含着美的因素。讲到以美为基点，表现的时候就该利用不同的角度，画家可以从每种角度，或从流动地位的眼光下，产生灵感，几方面的角度下，集成美的构图。这种理论，现代的人或已能够明白，但古人中就有不懂得这个道理的。宋人沈存中就批

国画是用笔墨来造型，“是光与色分开来的”，“它的透视是从四方上下各方面看取的”，而西洋画是用体面明暗来造型，“是光与色不可分开来用的”，是“焦点”的“现代科学的物理透视”。徐悲鸿讲“素描是一切造型艺术的基础”，同样是从大前提的角度立论。但许多人用小前提的标准来抨击徐悲鸿的观点，又把潘天寿的观点搬用到大前提的条件下，认为中国画就是应该不讲造型，以区别于西洋画，这就不免把中国画作为“绘画”的“绘画性”给削弱了。当然，如果把张大千、徐悲鸿的观点搬用到小前提的条件下，认为中国画只要造型，可以不要笔墨，那又不免把中国画作为“中国”绘画的民族特点给削弱了。文中对沈括批评李成仰画飞檐的分析，尤其精彩。我们看到许多中国画理论家对沈括这一批评的赞同、欣赏，认为是从道的层面揭示了中国画创作“以大观小，如人观假山”的风格特征。其实，没有一个伟大的山水画家是通过“观假山”来激发自己的创作灵感的，而都是“身即山川而取之”；而在没有发明飞机的古代社会，当画家置身于真山真水之间，他也不可能做到“如观假山”，而只能是“远观之取其势，近观之取其质”、“山形步步移，山形面面看”，也就是张氏所说的“从四方上下各方面看取”，“集成美的构图”。我们看敦煌莫高窟的壁画，无不是仰画飞檐，“集成美的构图”，足以证明沈括之论的不足为训。而这样的“机械论”，却被我们那些舍技而论道的理论家们认作了“玄理论”！其荒诞，一如过去某些人明明是极左派竟被打成“右派”！