

美术丛刊

23

上海人民美術出版社 編輯出版

上海長樂路672弄33號

上海市美術印刷廠印刷

長華書店上海發行所發行

開本：1/24 印張：4 插頁：8

1983年8月第1版

美术丛刊

23

一九八三年八月

上海人民美術出版社

目 录

主内副外谈六法	汤起康(4)
谈“化”	陈家冷(20)
书是画 画是书	编 者(38)
黄宾虹的花鸟画	王伯敏(76)
“形似”和“神似”	朱伯雄(82)
光线与明暗	周昌谷(85)
画 虎	李秩仁(100)

画 页

鸡(中国画)	石 开(22)
瑞 雪(中国画)	张继仙(23)
富春图(中国画)	张继仙(24)
梨花落后清明(中国画)	方 骏(25)
蜂花图(中国画)	朱培均(26)
双鸟图(中国画)	朱培均(27)
双 鱼(中国画)	朱培均(28)
仙 鹤(中国画)	叶文西(29)
山雨图(中国画)	鲍夫华(30)
湖 边(中国画)	徐维豹(31)
病牛图(中国画)	司 同(32)

斗牛图 (中国画).....	司 同(32)
太 湖 (中国画).....	陈我鸿(33)
巴蜀之行速写十幅	钱小纯(34—35)
竹乡清居图 (中国画).....	钱小纯(36)
石宝寨 (中国画).....	钱小纯(37)
徐生翁书法十一幅	(40—45)
徐生翁绘画十三幅	(46—53)
边境所见 (中国画).....	陈家泠(54)
晴 霞 (中国画).....	陈家泠(55)
黄山温泉 (中国画).....	石 开(56)
露 气 (中国画).....	罗步臻(56)
鹭 鹭 (中国画).....	韩尚义(57)
江边秋风 (中国画).....	周韶华(58)
竹鸭图 (中国画).....	梁洪涛(59)
黄宾虹花鸟画十五幅	(60—69)
黄宾虹画竹六幅	(71—75)
卢坤峰作品九幅	(92—99)
李秩仁画虎十五幅	(100—111)
虎	李秩仁(封底)

主 内 副 外 谈 六 法

汤 起 康

编者按:

汤起康同志这篇文章,对大家所熟知的《图画六法》写了自己的见解,有观点、有材料,对张彦远首解六法提出了批驳,很值得一读。

图画是治心明道、用广效著的一种软器,任何时代和政教都有制作、使用和品评,向来被人所喜爱,代代有人在研究。据南齐谢赫《古今画品·序》的行文语气看,在谢赫之前已有“图画六法”的口传,谢赫只是据而文定之,以为品第古今人画的依据“六法”究竟始于何时何人,当时但知“传出自神仙”,哪个神仙,根据何在,谢赫自己也“莫之闻见”,故不愿躬探源之劳而作“广源”之“述”,不过对于口传的“六法”,他的观点是明确的,他说“虽画有六法,罕能尽该,而自古及今,各善一节”,只有陆(探微)卫(协)“该备之”,能“包前孕后”、“迨为兼善”,难得得很。至于品评“众画”优劣,他说“迹有巧拙,艺无古今”,故“六法”作为图画艺术的“法”,他非但同意,而且是据以为用的。其后姚最也据六法舒己见,指说谢赫对于古今画品,评有未当,还说谢赫本人的画,虽能应于时变,写貌人物切似“无遗”,创造了“精灵”“细微”的手法,但用笔不善于付之以“壮雅之怀”,所以“笔路纤弱”,“未穷生动之致”,也未题谢赫首创六法,可见南朝时代,“画有六法”(姚最语)是绘画界人士众所周知的事,其自来已久,非是谢赫首创。“置陈布势”、“以形写神”、“迁想妙得”、“笔以气运”等等道理,东晋顾恺之早已熟习,魏晋时代,文学艺术特重神韵,这是继秦汉质实传统的新发展,“六法”之传可能始于彼时。至谢赫文定“六法”,遂使“六法”成了图画明文不变的定则。但谢赫文定而不系辞,对

“六法”的理解仍可各有所取会，并不尽同。到了唐代张彦远，才首解“六法”，尔后或循之发之、应之明之，对于六法的凭用凭解，仍然欹正不一，显晦各异，纷说歧见杂出，令人难可一是，直至明朝董其昌，又综唐宋以还诸微说，首分清虚淡远为南宗，质实丰华为北宗，暗系禅理与儒老，强调韵胜，卑视力成。对寥寥二十四个字的“六法”，竟至于直到现在，还是取会不定，甚至于各相大悖。不过，虽然如此，“六法”其既被承为我国绘画的大法，制作无不以之为指归，品评无不以之为要则，其影响所及，确也真是历久而不衰。我想以四个小题，敢陈别见，敬请研究有得的同志共与讨论，这四个小题是：六法异论辩、六法璇玑解、六法对比说、六法内外观。

一、六法异论辩

评“六法”得失，最不能持平的是指说六法不讲思想性。“思想性”是我们现在的说法，指的是时代的统治思想。每个时代都有不尽相同的统治思想，有其不尽相同的统治思想，就有其对于图画不尽相同的制作使用和品评，使用不同，制作、品评也各异，故谢赫定六法，就以使用为前提，在明乎使用（谢赫的观点是：“图绘者，莫不明劝戒，著升沉”）的前提下，他文定六法，用字极为谨慎，形式圆到，赋意周至，如“应物”、“随类”、“经营”、“位置”、“传（神）”、“移（情）”等用语，都深深地契合着“使用”，总共二十四个字，就以十字札着思想性，对于思想性如此重视，还说他所定“六法”不讲思想性，未免无过指斥了。

其次，解释“六法”影响最大的、也是最坏的是把“传移模写”当作临摹。于是，造出很多孽端，使历代不少谦逊安分有才华的人走入歧路，画境不能高越。其实“传移模写”四字，是其前五法的总结，而五法只是四字的一一分说，四字可以字字统五法，五法也可法法归四字，四字原是“传神移情模真写实”的省语。四字与五法的关系，若作统观，关系就如上述；若必要分条系字以别轻重的话，那末“传神”可说是“气韵生动”的引括，“移情”可说是“骨法用笔”的导称，“模真”可说是“应物象形”“随类赋彩”的概说，“写实”可说是“经营位置”的统语。谢赫其人最重创新，

他的品画用语和画风就是证明。他的品画，对于师古不变者，巧语揶揄，如对顾宝光作画“全法陆家，事事宗稟”讥之为“小巫”，不赞成“志守师法，更无新意”的保守办法，欣赏“变古则今，赋彩制形，皆有新意”，“一点一拂，动笔皆奇”，“别体之妙，亦为入神”的创新作风，对“画有逸才，巧变锋出”，“体制不凡，跨迈流俗”的制作，载誉多多，又注重形体真实、神情兼得的写生功夫，他自己就具有非常敏捷正确的写生能力，“貌写人物，不俟对看，所须一揽，便工操笔，点刷研精，意在切似，目想毫发，皆无遗失”，而且“别体细微”，多自他始（所引皆姚最语），把两者结合起来再去通观他所文定的“六法”，其气势之畅然，逻辑之严密，便知“传移模写”四字决非临摹之意了。把四字解释为临摹，始自张彦远，他首解“六法”，于四字不知所指，犯了执支为本的错误，非但打乱了“六法”的系统性，而且种下了移“临摹”于“六法”的劣根性，使尔后长时间内那些以临摹代创作的人可以仗言“六法”，津津乐道于法某家宗某派的满足中。张彦远的错误，显然出在对谢赫的一则品画评语的马虎理解中：谢赫的《古今画品》（亦有称《古画品录》的）分六品，第五品共四人，末一人刘绍祖，谢赫评语曰：

善于传写，不闲其思，至于雀鼠，笔迹历落，往往出群，时人为之语，号曰移画，然述而不作，非画所先。

这段评语，着实解来就是（刘绍祖）善于传真写实，勤于思考，所画雀鼠，笔迹利落，往往超群，人们为之说：“象真的雀鼠立到画上了！”然只仍老法，不作创新，非于画品所可居先。其中“不闲其思”的“闲”，王伯敏先生作“嫻”义解，非是，应是“闲”的本义；“善于传写”、“号曰移画”，是称道刘绍祖的造型功夫和写生能力的。可惜方法依旧，不作创新（“述而不作”是孔子主张遵从周制周礼，以之述予学生，自己不另作一套的名言），尽管画得象真的一样，而且水平超过一般人，但就画品而言，还是不能摆到先头（五品之前）去。谢赫的观点这样明确，语气这样坚定，可见谢赫对于创新是多么重视。五品中，刘绍祖的前一人是他的哥哥刘胤祖，亦善画鼠雀之类，而且“特尽微妙，爽俊不凡”，所以排在弟之前。另据姚最《续画品录》

评语，刘胤祖的儿子刘璞，也少习门风，笔法至老不变父教，也画得很精致，真是门风不渝，代有其人。刘绍祖之前，顾骏之始画蝉雀，“天下莫敢竞”，虽“神韵气力，不逮前贤”，而“精微谨细，有过往哲”，从他开始“变古则今”“创新意”，所以谢赫把他排到第二品第一人。由此可见，若把临摹竟然当作一条绘画品评和绘画创作的“法”来使用，这在文定“六法”的谢赫来说是始所未料的，于“六法”也是逻辑不符，气势不顺的。张彦远自己也约略感觉到了，为了使执偏而能拟通，他补充了“立意”说，这一充补，从逻辑、气势和内容的完整性上来感觉，似也差可与“六法”的“传移模写”的原来含义相接近，只是“临摹”的意思仍然作为“六法”的“一条法”零挂于后，显觉唐突，怎么办呢？张彦远又想出了办法，他拿“非画所先”这句话，加以奇妙的解释，并连之于被他错解了的“传写”和“移画”的含义，把“六法”的“传移模写”（也有本子作“传模移写”的）当作“临摹”，把“非画所先”当作“画家末事”，这样一来，他觉得把握不错了，于是乎就写出了“至于传移模写乃是画家末事”这样的错话来。使谢赫的“六法”变成了张彦远的“五法加尾巴”的新品种！事实就是这样。有些人还以为张彦远比谢赫高明，他能指出“传移模写乃是画家末事”，而谢赫却错误地把“临摹”当作绘画创作和绘画品评的一条“法”来使用了。真是外行变得反比内行行，张彦远竟然成了大名家了！然而，即便把“传移模写”这句话，当作临摹的意义，来看张彦远的“传移模写乃画家末事”，道理上也还是错的，事实是临摹乃是画家先事，画家者以画为业者也，要想以画为业的人，若不先事于临摹，这是一定不能顺利的，即便是“天才”，也将难以发挥“天才”的作用的，学习的规律，首先是循流，学习前人已经获得的知识，再结合探源，在实践中丰富、发挥继而深化自己的知识。这样的过程环环相扣，连续不断，直至于老，哪有成了画家就可抛掉传统的呢？从学习的意义讲，临摹是广义的，临摹就是比较，比较于古人、比较于现实，从中悟出道理，创出独特风格，这正是画家正事，不是画家“末”事”，所以张彦远这句话，怎么说也不行。可见不懂装懂终是装不好，谬说欲自圆，终是白吃力。“六法”是绘画的品评法和创作法，与学习意

义上的临摹是两个不同的概念，张彦远把它们搞混了，贻误后世，害了不少人。其实谢赫以前和以后，中国绘画历史上有见识的人都和“六法”异语同旨地主张绘画创作要“心师造化”，对比前人要“师心不蹈迹”，构思经营要“外师造化，中得心源”，方法要“我有我法”，观察要“各有灵苗各自探”，重于掘才，不重于袭迹，下笔之前不拘于前人之法度，下笔之后思变于自己的习惯，既依定则，又随化机，或转念改道，或托奇出正，总之根据实际的机遇，浅及转深，冥搜极讨，务求情深意厚，不乖天功之巧，不肯作艺术的重复。不象清人王原祁觉得学到“些”黄公望的“脚汗气”，就有点欣慰起来，一味钻进去，一弄“五十年”，待到后来，悟到了“古人得力以天地为师也”的道理后，也想要“求出蓝之道”而“终不可得”时，感叹系之。黄公望之所以画得好，一方面是学习古人笔法，一方面是求于自然，他出门囊中置笔墨，见好景奇树“模写记之”，分外有生发意。张彦远自己没有体会，见到“传移模写”四个字，望文生义，以为指的是临摹别人的作品，他一弄错，后人跟着说，一直说到现在。

我们中国人的传统，是主内副外的传统，谢赫文定“六法”，也本着这样的精神。张彦远的错解之所以被沿用，仅仅由于我们中国绘画源远流长，宏富非凡，使人倾心，从学习的意义讲，都不反对研究继承，因而置临摹于“六法”，虽象一根尾巴，也还混得过去。说其混得过去，是说人们都懂得临摹只是学习的小端，大端是统学古今人的优秀艺术传统，即主内副外的观察、理解、表现、寄托、有“我”、感人等全部创作心意。临摹既包括在学习的内容里，学习又是人人所需要的，因此，张彦远五法加尾巴的“六法新形式”，虽然于逻辑上不见通，形式的气韵也没有，看惯了，也就随它去了。只是到了绘画的创作和品评时，人们才觉得这条尾巴到底还是触气（上海话，惹人讨厌），明代的李日华竟至于见到创作上的袭迹无趣现象都骂“类狗”了！书法袭迹不创新，被讥为“奴书”，绘画袭迹不创新，被骂为“类狗”，谢赫定的“六法”，也决不把临摹当作绘画品评和创作的一条“法”，这是肯定无疑的！中国绘画的传统，是主内副外的活传统，把活传统错认为死衣钵，其所

以学习不能深，创作不能新，品评不能真。割去张彦远所续的尾巴，不要张彦远所充的“立意”，让谢赫所定的“六法”，重呈本相，重显本旨，将大益于我们的时代。

解释“六法”，次甚而影响也坏的是对“骨法用笔”解的蒙、敬、离三误。把“骨法用笔”解释为“用笔要有功力”，这是蒙眛的功力说；把“骨法用笔”解释为“用笔要有笔力”，这是健而不全的笔力说；把“骨法用笔”说成“用笔不能包括用墨”，这是浅薄的笔墨游离说。这三种说法，功力说，使人摸不着头脑，思来想去，不解“功力”是什么，或以为“功力”可能就躲在古今名家的技法中，于是就下个决心窺临摹，可是窺来窺去，窺到后来，年纪也大了，人也变成画蠢了；笔力说，使人以为“力”就是一切，“力”就是美，于是全无能耐，也居然纵横为力，大舞大挥起来，到头来还是什么也学不到，流作一派野狐禅；游离说，使人顾笔不顾墨，顾墨不顾笔，笔墨分了家，笔不能率墨。于是，墨的“做工”就来了，画一有了“做工”，其局面将成如何，也就想而可知了。其实谢赫的“骨法用笔”，是主内副外的笔致观，既系于物，又系于情，是指笔迹的品性和画作者的气质。骨法就指品性，骨法就指气质。谢赫之前的王充，早有“骨法”的用语，其文是“夫贤者未必为辅，犹圣人未必受命也，为帝有不圣，为辅有不贤。何则，禄命骨法与才异也”。这里的“骨法”即是品性气质的变相语，就是指品性，就是指气质。古人用语，讲究字面上的虚实对比和音节上的抑扬顿挫，意近而字面佳，则取其字面，意似而调韵朗，则取其调韵，俗语也是如此，如“画龙画虎难画骨，知人知面不知心”，虽“骨”、“心”二字皆非本义，然而人们从不弄错它们的意思。笔要根据事物的品性和画作者的气质，从主客观的内在结合上来使用，才叫“用笔”。用笔是“我”用笔，而不是笔用“我”，若以“功力说”，“功力”的含义，本身就已模糊难可指，怎么“用笔”，自然也就疑惑无以从了；若以“笔力说”，理法、韵致、情趣，难免被扫平，用笔应有的内美也就不见了。中国画南北分宗论，分来分去，分到后来，就分到用笔是讲“力”呢还是用笔是讲“韵”的差异上来，“力”胜者硬塞在北宗，“韵”胜者请坐

于南宗，牵强附会地做一番宗谱关系，贬北而褒南，这固然是一种黜“力”尚“韵”的审美观，不能人人都依之为标准，但其看出用笔仅仅讲“力”，未能臻于至境，这一点，还是正确的。用笔尽可于“力”“韵”两者有所偏重，但须兼而有之，不可一舍一取，却是用笔艺术的不易之理。中国绘画，讲内在、讲含蓄、讲文雅、讲修养，就“用笔”来说，则又最讲“气”，各种“气”象，如：气派、气势、气度、气量、气概、气机、气力、气韵，等等，都有其可以理解而难以指说的动态和迹象，所以“用笔”，其实即是在“用气”，是在“以气运笔”，书画家也习惯称用笔为“运笔”，谢赫所评的“气运”，就是指“以气运笔”的意思。然而，“以气运笔”，又要是“以意调节”的，“以意调节”，又是要“以情支配”的，情之出，外来于“感受”，内发于“修养”，故情之状，是万般多变的，如此，用笔岂能变化有限呢？不过变化虽然无限，性质却可两分，一分为“刚”，一分为“柔”，阳刚阴柔，是笔致大姿。力其刚之最，韵其柔之极。通刚柔而兼力韵，就在一个“气”字，气贯则运笔活，可作“一笔书”，可作“一笔画”；气断则用笔死，愈工愈不妙。气又分“正气”和“邪气”，中国画最重是“正气”，正气所及，虽奇亦正。邪气应力戒，一染邪气，画性我性都将被糟蹋。所以，“运笔”最要讲气正，气正韵雅，力在其间，笔致才可瞻观，画迹才可动人；若依“游离说”，笔墨的活趣就无从讲了，因为墨与色彩是靠笔来布发的，笔法其实也就是墨法和色法，它是统言，墨法色法只是笔法入微的分说。墨有点、划、渗、刷之用，色有敷、染、晕、罩之施，纵其变化多端，要之贵从笔出，否则就成“做工”，“做工”岂有佳品。故用笔至境，更求不工之功，既不知操运其为劳，亦不觉赋写其为工，应目得心，过手写来，化机人悟，自然流露于笔底，全无矫揉造作之迹，能有不可或易之致，真是意及墨有墨，思至彩有彩。若使墨与色彩，离笔而独设，画也是画，只是已经不是一幅笔墨好的中国画了。

解释“六法”的第三个大欹侧，是谈到“经营位置”时，只重迹象不重意象，滔滔于画面实象的疏密、穿插、虚实、浓淡、奇正、对应之类，无闻于意象结构的浅及转深、驾御有择的心思之谈。谢赫的“六法”，主内副外，经营主要在意象，位

置斟酌第其次，意象有胜，是经营之深，深而浅出，故曰“惨淡”，明于“惨淡”，而后实象的位置才有可得，如果背了心思意象的虚中结构谈位置，位置势必流于形式，局气也决不会高，纵使寻丈大副，亦必空有其势，徒有其架，奇而不着实，平而无可看，或工而堕于小巧，或拙而濒于粗犷，变化也许很多，却于寄意无干。六法所言“经营位置”，是要调动一切积极因素，选择联系有致而又容纳有余的典型因素，构成有机有意的画面组合。谢赫不直说“立意”，而谈从对于客观事物的观察、理解、表现中去感受、得意、表达。“立意”，不是凭空起想，而是据实深化，尽管我们现在已经习惯了“创作必先立意”的说法，而实际上，“立意”是处在创作起手的中段，即在对于客观事物的观察理解有了深入之后。即在此时，“意”也还只是才开始“立”，并没真已“立起”，立起立好，还有待于经营制作的整个过程，要到过程结束，“意”才算是立定，这还是指创作成功而言的，如果失败，意“立了”还是倒。所以，这其间并不是“主题先行”找个艺术形式的套壳套上的过程，而是生发、成长、完满、成熟的过程，这过程既是“立意”的完成，也是“表意”的实现，至于“达意”，尚不在此过程中，故先未可自许，那是要有待于另一个继续的过程——“欣赏”来实现的，不是自我欣赏，是别人。所以指斥“六法”不讲立意，不讲生活，不讲思想性，缺这缺那，那是对于“六法”的理解本身有缺的问题，而不是“六法”本身有缺的问题。意象的经营，推动着位置的经营，意象是“题”，位置是“材”，主要表现什么，何者可作辅从，位置也是大可经营的，位置位置，位主置从，谋其相辅相成，相生相发，故初学常作几种草稿，以资比较推敲。然而中国画的“位置”，临纸自又化裁，应笔更有机出，这是位置工夫的又深入，其与先无经营而专理位置是大不相同的。过去潘天寿先生给我们上课时，曾说到他不喜欢看芭蕾舞，我们这些当时的学生听了自不免疑然。他的意思是艺术应该调动一切积极因素为表意服务，在形式不被破坏的前提下，舞姿舞势未便表现意向而有待旁述伴唱之际，为什么不旁述伴唱，活其气韵？何必定要执着，弄得急急板板？我们中国人就不肯这么“笨”（我记得很清楚，先生说了“不肯这么笨”这句话），中

国画本来无题跋印章，但印章题跋因为它能广意活趣，增加画面的生动活泼，后来就采用了，现在已经是几乎成了不可少的了。可知意象上的经营对于迹象上的位置至关重要，经营胜，点墨能知意，淡抹亦传情，横拼竖凑之习也可避免，画面实象的处理自然也就能够巧妙如意了。当然，既称画画，岂可不讲构图安排，只是构图的道理应须“经营”来带起。

理解“六法”的第四个平庸刻板而有害也不小的错误是对“应物象形，随类赋彩”的皮相解释，以为“应物象形”，就是把物形画象；“随类赋彩”，就是物红涂红，物绿涂绿，基于这种错误的理解，很多人就把所谓“单线平涂”，当作中国绘画的“民族传统”，在提倡油画民族化的时候，有些油画家也确曾以这种所谓的“民族传统”在自己的油画创作上尝试过，这是多大的笑话！有些画国画的人也说什么“中国画就是只讲固有色，就是只讲构线”，把中国画弄得很简单。其实中国画的象形象色，是最有讲究的。“六法”的“应物象形”，“随类赋彩”，指出了绘画造型、绘画色彩的深刻学问。物的形色，随转随移，要讲“形”，首先要讲“应”。“应”有物物之“应”，物“我”之“应”，人我之“应”。物物之应即是自然规律，物“我”之应即是认识规律，人我之应即是社会规律。作画必须要有对于自然规律，认识规律，社会规律的深入观察、细致分析、正确理解才能进行，否则，就无以“应”从，无有标准，“象”，以及“象”到什么程度，也没有目的了，所以，“应”是前提，是需要，“象”是可能性。应物的“物”，是“人”物并在的，古语“物色人才”、“物语不尔耳”，“物”的意思就包含了“物”、“人”、“我”种种方面。故“应物”二字，大有知造化，知人我的修养在内，并非单“被画的东西”而已。“象”有皮相之象，骨相之象，气韵之象，神采之象，而这种种之“象”，又有程度不同，巧妙不同，于是风格意趣也不同。然而，不管怎么“象”，总不能“象”到与真事物等同的程度。所以聪明的画家，就不走为了等真的“象”形而竟至于去与真事物的无限细微相肉搏的道路，而是从主内副外的传统精神求法门，取其“应”象，去其烦琐，抓特征，抓归纳，用“以损为益”的积极内取法作神韵上的深入追求，这样，中国画就走上了以“应物”

为主而制宜措“象”的真正艺术道路。又中国画不仅从“象”形上去“应物”，更重从“象”意上去“应物”，为求“三应”于“物”、“我”、“人”，中国画又特重形象意象所具有的“比兴”特性去“应物象形”，故苏东坡有言“论画以形似，见与儿童邻，作诗必此诗，定知非诗人”，苏氏副形主意的灵活观点，正是传统的观点。然则，艺术的境界千万别，人们的美感各利钝，既然画画，总得让观者感觉到物象的活现来，“应而象之”是“活”象，不“应而象之”是“死象”，死象越细越徒劳，与其徒劳，不如不画。然中国画又反对全不象，全不象令人费解，令人费解，又何必作画！

至于讲色彩，道理也一样，“六法”所谓“随类赋彩”，意在彩要随类而赋，那么随什么“类”呢？“类”有各种不同形式和用处的“类”。在谢赫那时候，还没有“中国画”“西洋画”的概念，以各种不同工具材料所作的画种，都是“中国画”，不管是描绘型的，镂刻型的，素色型的，彩色型的，甚至连具象型的、抽象型的（图案），各种凡属“绘画”的型类都统称为“图”或“画”，它是广义的中国画，不是我们所习惯的仅以艺术形式和工具材料为区别的狭义的“中国画”。古时，“画”与“绘”倒是明确分工的，“画”指“取象事物的形”，“绘”指“赋染事物的彩”，“画”是主要的，“绘”是次要的，所以古时“画”与“绘”可以分工为业，画工画形和主文，绘工绘彩及细文，当然也可以一人兼工“画”“绘”二事，一般重“画”轻“绘”，从谢赫的品画也可以看出，他对所评之画，于用笔之道，形象之真，赞语频载，而于赋彩的技术和效果，几乎不予涉言。顺便一说，“六法”中“用笔”的“笔”，显非单纯指锤型毛笔，也可以指其他代笔之用的工具，甚至包括画家的手指和手掌，因为作画若其为镂刻、若其为“手扶”（今所谓“指墨”或“指头画”），那就不是用的毛笔了。这是“类”的型式有不同，用色自然也有不同。“型式”之外，“类”的“用途”，也多种多样，大端比如宫殿、陵墓、禅林、庙宇的壁画和图案，小端比如应聘为人写真，受托为人画器，都是着笔有用，不可儿戏的事，特别是对于王室和上师，画的好坏，标准握在前者之手，并非作者想怎样就怎样的，丹青之事，身家性命每每系之，岂可不随“型式”、“用途”和“主人”的不同情况（即其“类”）而为之呢？除掉“型式”、“用

途”和“主赏者”的三个大类之外，就客观事物而言，又有各种不同的“类”，也即是“物性”、“形色”、“含义”等等的“类”。所以“随类”含义极深广。假如作为技法练习或用以自我消遣，那当然可以稍为随便，没有很多限制，但至少“物性”、“形色”及其“含义”，要有应随之想，类得其宜。若画来要为人所用，那就不能不随绘画的“型类”之别、“用类”之异、“人类”之伦了。所以画家绘家或画工绘工，图事当前，首先要“应物随类”，然后考虑象形和赋色。比如现在，现代化的北京国际机场叫你画壁画，少数民族地区的出版社叫你画年画，你画点什么呢，怎么画呢，你首先要做的工作，恐怕不外是“应物随类”四个字吧！对这四个字的调查研究工作没有做好，你若自作聪明地“立”起什么“意”来，经营起什么位置来，恐怕要文不对题，白费劳力！话再说到“彩”字的题上来，如果你样样工作都做好了，你的画各方面都行了，就是色彩没有“赋”好，或者自己觉得色彩“赋”得“物性”、“形色”、“含义”都不错，相比于真事物几乎称得上是“逼真”了，但这还只是一半（而且是不重要的一半）“随类”，这一半的“随类”，只能作自我练习或消遣用，要想“为人”，还非有另一半重要的“随类”不可。要想两种“随类”都取得成功，关键还是在于你自己的“才”如何发挥出来，在“应随”的基础上，那末，一个“赋”字，就有得你“做文章”了！也就是说，在色彩上，不管你是从色彩的丰富求变化也好，或从色彩的平淡单一求变化也好，你都要根据“应随”而有所适可。这“适可”，在中国画来说，根据还是主内副外，从自然物生理理致的内在关系，求自然物气脉韵姿的外在表现，所重在气韵，而不是在其他。所以一个“赋”字，它道着了多少天机人慧，甜酸和辛苦！总之，“六法”“随类赋彩”四字，决非简单的红绿之依，也不是什么“固有色”、“明暗变化色”，或者什么“环境变化色”之类的论说所可了却！

解释“六法”的第五个大偏执，是对“气韵生动”的理解，有或“偏执于迹象”，或“偏执于意象”的两种不同情况。这两种“偏执”，又可各分为正欹两支而被“再偏执”，以意象求“气韵”，而能据于客观事物的气脉理致、风韵体态出之的，是正支；离于客观事物的气脉理致、风韵体态言之的，是欹支。正支才能生动有自，欹

支自绝生动所由。以迹象求“气韵”，而能着于运笔之妙和经营之灵出之的，是正支；离于运笔之妙和经营之灵言之的，是欹支。正支才具生动之因，欹支徒有墨彩之矫。若能两执兼而主副之，并又去其或次其欹支的话，那末说“气韵生动”才有依据。否则，不是濒于虚无缥缈，就是堕于做作弄巧，决不会有真正的气韵生动可言。其虚无缥缈者，就如什么“气韵不可求，生而知之者”、什么“必在生知、出于天成”等等；其做作弄巧者，于国画之致趣几无所有。那末如何才能“两执兼而主副之，并又巧处正欹支”呢？笔者经验有限，无可详说，亦不善约说，还是借用顾恺之的一段话来作尝试，看问题能不能说明。顾恺之在《魏晋胜流画赞》中有一段话，原文是这样：

美丽之形，尺寸之制，阴阳之数，纤妙之迹，世所并贵。神仪在心而手称其目者，玄赏则不待喻，不然，真绝夫人之心之所达，不可。或以众论执偏见以拟通者，亦必贵观于明识。夫学详此，思过半矣。

这段话的意思，我的看法，就是说：美丽的形象，体制的比例，阴阳的气脉，微妙的理致，都是世人所看重的，绘画岂能有背于人情！神理仪制了解得清清楚楚，都记在心上了，而且又通过眼看手应的娴熟技法表现出来，这样的画，毋用多说，它是作者深邃有识的结果，也是观者会心真赏的初因，上述种种世所并贵的方面，正是绘画用以达于人心的条件，不然，那就真要弄到断绝达于人心的依据不可。或者也有人，想要以众说不一的偏执之见，而欲求得通达的话，那最好还是去找一点确实具有真知灼见的著述来看看。学画要能懂得这些道理，那末思想方法就基本对头了。

顾恺之还有一篇《论画》，说的全是他自己的绘画创作，由作为创作草稿的“定稿”拷贝构摹为“正稿”的制作准备及其过程中的种种宝贵经验，都是一些亲身体会的话，这些话，对于有一定实践经验、并有某些技术方面的熟能生巧的切身体会的人来说，读起来正是处处会心，确有“难以言悉、轮扁（借典喻义，意即实践经验或熟能生巧）而已矣”的同感的。但在没有作画的实际经验和深刻体会的张彦远