

中国文史考（七）

何云昭 主编

目 录

画苑觅踪	1
华文采珍	79
《乐记》成书年代	79
中国古筝由来	82
中国古代音乐	85
我国歌唱形成的年代	88
古琴的产生历史	90
《敦煌曲谱》的奥秘	93
竹笛的由来之争	99
新疆“胡笳”兴衰史	101
“南音”的解释	104
我国五声音阶的起始年代	107
琵琶古曲《十面埋伏》的作者	108
阿炳《二泉映月》主题	111
《伊州》曲的创作背景	115
王维诗《阳关三叠》	119
二胡发源地	121
“梨园”由来	124
唐代新音乐与西域音乐	127
古琴曲《广陵散》	131
川剧高腔音乐的来源	134
明代乐律学家朱载堉	137
舞蹈与武术	140
中国古典悲剧由来	142
中国傀儡戏起源	146
我国相声的产生	148
《西厢会真传》评注的作者	151

《牡丹亭》的创作	153
《西厢记》遗址及作者	156
中国戏曲的起源	159
“合生”研究	167
戈阳腔的发源地	169
元杂剧《汉宫秋》的主题	172
元曲《上高监司》的作者	174
元代杂剧衰亡之谜	177
“元曲四大家”	181
马致远与南戏剧本	183
元代演剧壁画	186
元杂剧《倩女离魂》	188
《歌代啸》的作者	190
《鸣凤记》著作版权	192
生、旦、净、末、丑的来历	197
“二黄”的来历	199
《玉堂春》中的苏三	202
说书人的祖师爷柳敬亭	206

画苑觅踪

中国绘画的始祖寻觅

中国画，在世界美术史上独树一帜。中国绘画的起源可追溯到原始社会，从陶器上的各种花纹、图案上可以看出绘画的痕迹，但这些花纹、图案又远非现代意义上的绘画。那么，中国画起源于何时？谁是中国画的始祖？我国古籍对此众说纷纭，其中传说甚多。

白阜始作图画说。白阜是传说中神农氏的大臣，《画史会要》中说：“火帝神农氏，命其臣白阜，甄四海，纪地形而科画之，以通水道之脉。”其实，白阜画的乃是地形图，故古人在讨论绘画起源诸问题时较少提及此说，《画史会要》所言亦无甚可靠依据，因而此说不可信。

绘画源于黄帝说。后汉人应劭的《风俗通义·祀典》说：黄帝时代，传说有神荼（读申舒）、郁垒（读郁律）二人，能将鬼捉至度朔山大桃树下，然后检阅众鬼，倘若发现有无道不义之鬼，则用草绳捆绑起来，拿到山上喂虎了事。黄帝就派他们管束魔鬼，并在门上装了一块用大桃树制成的木板，且在木板上画了个神荼、郁垒二人的肖像，用来抵御鬼怪的侵袭。黄帝的做法到了汉代形成了风俗，县官们于除夕之夜在内门旁饰以桃木雕人悬挂苇绳，并画老虎于门，以防所谓凶鬼。《鱼龙河图》则说：“黄帝遂画蚩尤形象，以威天下。”这些可以说是绘画。《云笈七签》又云：“黄帝以四岳皆有佐这山，乃命潜山为衡岳之副，帝乃造山，躬形写象，以为五岳真形之图。”这只能算是画地形图了。

伏羲氏始作画说。《周易·系辞上传》云：“古者伏羲氏之王天下也，仰则观象于天，俯则观法于地，观鸟兽之文，与地之宜；近取诸身，远取诸物。于是始作八卦，而文籍生焉。”古今都有学者认为，伏羲氏所画八卦的爻象是象形的，其意原在图形。伏羲氏观察天象画出了“乾”，观察大地则画了个“坤”，等等。因而伏羲氏所画的八卦乃是中国最原始的绘画。平心而论，八卦即画说与八卦即中国最早之文字说一样，都是无稽之谈。

绘画作于史皇说。史皇是黄帝的大臣。《文选》李善注中说：“《世本》云：‘史皇作图’，宋忠曰：‘史皇，黄帝臣，图，谓图画物象。’”《云笈七签》则称：“黄帝有臣史皇，始造画。”说得更为直截了当。《画史会要》亦指出，黄帝之臣史皇颇“善画”，“体象天地，功侔造化”，无一不通，无一不画。史皇还“写鱼龙龟鸟之形”，授于黄帝的另一大臣仓颉“而作文字”。

绘画始于仓颉说，不仅绘画，书法亦源于仓颉。我国学者大多主张书画同源。朱德润《存复斋集》云：“书画同体而异文……类皆象其物形而制字；盖字书者，吾儒六艺之一事，而画则字书之一变也。”《孝经援神契》中说道：“奎主文章，仓颉效象。”宋均注云：“奎星屈曲相钩，似文字之画。”意即“屈曲相钩”的文字实际上亦即中国最原始的绘画。

史皇仓颉共同肇始书画说。张彦远《历代名画记》中说：“则有龟定字效灵；龙图呈宝。……轩辕氏得于温洛中，史皇仓颉状焉。……是时也，书画同体而未分，象制肇创而犹略。无以传其意，故有书；无以见其形，故有画。天地圣人之意也！”说明书画同源，而且皆与史皇仓颉有关。宋濂《学士集》云：“史皇与仓颉皆古圣人

也。仓颉造书，史皇制画。”“书与画，非异道也，其初一致也。”意即书画同源，由仓颉史皇“共造之”。又有人说史皇就是仓颉，书画是仓颉一人所独创。《吕氏春秋》云：“史皇作图”。高诱为此所作的注称：“史皇即仓颉”。

《路史·史皇纪》亦云：“仓帝史皇，名颉。”也就是说史皇、仓颉为同一人，“颉”不过是史皇的“名”而已。

黄帝说、史皇说、仓颉说、史皇仓颉说等，在我国古籍中均较常见，当然神话色彩颇浓。这些人物生活在黄帝时代，可见中国绘画可能起源于黄帝时代。然而，究竟谁是中国画的始祖呢？仍然莫衷一是。

封膜为绘画始祖说。《画麈》中指出：“世但知封膜作画。”此说很不可信。唐人张彦远见到《穆天子传》中有“封膜昼于河水之阳”之语后，遂误将“封”当作姓，又将“昼”解为“画”，并用郭朴的注来证实这一误解，牵强附会，使后人误传世上曾有过“封膜”其人，且把当作了中国绘画之祖。此说实是以讹传讹，故而不足凭信。

果女首为绘画始祖说。果女首是传说中英雄时代舜的妹妹，《说文解字》曰：“舜女弟名果女首。”她曾“脱舜于瞽象之害”，探知恶徒们欲置舜于死地后，立即报告了两个嫂嫂，救了舜一命。《列女传》盛赞她善画，“造化在心，辘具神技。”果女首又名嫫或画嫫。她之所以又叫画嫫，就是由于绘画创始于嫫的缘故。《画史会要》中说道：“画嫫，舜妹也。画始于嫫，故曰：‘画嫫’。”郑昶先生认为，黄帝、史皇等所画之物，反映的仅仅是当时人的宇宙观念、生活状况，“其制作之动机，系人生的而非艺术的。故时人无有以画为专艺者。”因此他们都称不上中国绘画的始祖。在果女首以前，虽有图画，但“究

属为极幼稚之线描”，无非是似文字又非文字的雏形画，根本无美术性可言。及至果父首，可使绘画自成为中国美术之一体，因为虞舜时代，我国的一切文化雏形业已确定，有可能创作出带有美术性质的绘画了，所以果父首“足当画祖之称”。刘昶先生进一步指出，自此以后，中国绘画才脱离了象形文字的范畴，故此说果父首为中国绘画之祖未为不可。

然而，果父首的绘画事迹，因年代久远，某些古籍的记载又缺乏有力的根据，往往带有神话般的传说，故无从查考。因而果父首为画祖说的可信程度究为几何，值得怀疑。中国绘画的始祖也许是黄帝时代的人物，究竟谁属？目前仍是个谜。也许我们不应该只孤立地探讨某个伟人肇始了中国画吧。

《历代帝王图》作者之争议

《历代帝王图》又称《古帝王图》，绢本，设色，现藏美国波士顿博物馆。这是一卷很引人注目的作品，今存 13 图，描绘两汉至南北朝隋代的 13 位帝王的画像，他们是汉昭帝刘弗陵、汉光武帝刘秀、魏文帝曹丕、吴主孙权、蜀主刘备、晋武帝司马炎、陈文帝陈蒨、陈废帝陈伯宗、陈宣帝陈顼、陈后主陈叔宝、北周武帝宇文邕、隋文帝杨坚、隋炀帝杨广。构图表现有两种形式：一种是立像，旁有侍臣，在卷中占多数；另一种是坐像，中间有宫女。对形象的塑造，每个人物都有性格上的特点，根据每个帝王所处的时代、经历和个性，作了传神的刻画。如对汉光武帝、魏文帝、吴主、蜀主及晋武帝，画得“貌宇堂堂”、“威武英明”。不难理解，这些帝王都是开国君主，在历史上都曾有过一番作为。至于如陈后主与隋炀帝这些亡国之君，画家对他们的态度就大不相

同了，不仅在精神状态的刻画上把他们画得“萎靡不振”，连服饰装束都与那些开国君主不一样。“图绘者，莫不明劝戒，著升沉千载寂寥，披图可鉴”。显然，画家遵循这一原则，对前者是颂扬，对后者则予以批判。当然这种批判是站在封建正统的立场上，无非是使统治阶级明白“前代帝王得失，以为鉴戒”从而总结“可以知兴替”的统治经验。

长期以来，《历代帝王图》被认为是初唐画家阎立本的代表作品。阎立本曾官至右相，具备了画此类题材的创作条件，据载他曾画过唐太宗李世民的肖像，传世的《步辇图》亦是政治性题材历史画的名作。近年来的出版物，如王伯繁编著的《中国绘画史》、张光福编著的《中国美术史》都沿袭此说。徐邦达编著的《中国绘画史图录》只说“相传为阎立本之作”，而林树中、周积寅编著的《中国历代绘画图录》只作唐画，未列作者。

美术史家金维诺先生在《“古帝王图”的时代与作者》一文对该画作者提出了新的看法。他认为现藏美国波士顿博物馆的《古帝王图》是一幅宋代的摹本，而原画也并非阎立本所作。北宋有名的收藏家和鉴赏家米芾在《画史》一书中，曾两次谈到这一幅《古帝王图》：“王球字夔玉，有两汉而下至隋古帝王像，云形状有怪甚者，恨未见之，此可访为秘阁物也。”“王球夔玉家古帝王像，后一年，余于毕相孙仲荀处见白麻纸不装像，云杨褒尝摹去，乃夔玉所购，上有之美印记。”

根据上述记载，可知《古帝王图》原是白麻纸本，由宋代孙仲荀所收藏，王昶所藏的乃是杨褒(子美)摹自孙仲荀处的“白麻纸不装像”，所谓“不装像”就是没有上彩的墨画。现存绢本就是杨褒在北宋嘉祐初年使人摹

制上彩的。并由富弼开始题为阎立本所画，富弼题于嘉祐五年(1060年)。

金先生又论证这一张画不但是宋代摹本，而且富弼等人定为阎立本所画也是毫无根据的。白麻纸的原画既无阎立本题名，初唐以来也未见阎立本曾画帝王图的记载。同时根据画面的具体情况来分析，也没有是阎画的可能。阎立本的母亲是北周武帝的女儿清都公主，如果作画的是阎立本，他竟把自己的外祖父画得那么粗野蛮横，还题上“后周武帝宇文邕在位十八年，五帝共廿五年，毁灭佛法，无道”。那真可谓大义灭亲了！这在封建社会盛期的初唐是完全不可能的。所以原画也决不可能出自阎手。

接着金先生认为，根据绘画风格来看，可以确定原是初唐作品无疑。根据现有材料，在初唐曾画过帝王图的仅知有郎余令。据《历代名画记》记载：“郎余令，有才名，工山水，古贤。为著作佐郎，撰自古帝王图，按据史传，想像风采，时称精妙。”

郎余令是唐代定州新乐人，父祖辈亲自接触隋代帝王。郎余令少以博学知名，举进士后，曾任霍王府参军、幽州录事参军，后转著作佐郎，曾编撰《隋书》，未成病卒。关于他的绘画才能，《唐诗记事》中说：“余令善画，唐秘书省内落星石，薛稷画鹤，贺知章草书，余令凤，相传为四绝。”所以他不但精于山水、人物画，凤凰也画得非常好，与花鸟画家薛稷、书法家贺知章齐名。这些家世经历、学识修养及绘画才能，都使他具备了创作帝王图这类政治、历史题材作品的条件。郎余令作为历史家，没有完成《隋书》而卒，郎余令作为画家，塑历史上帝王图像，并给予了确切的历史评价，用他的画笔留

下了不朽的历史著作——生动的历史画。

金先生最后写道：“《古帝王图》并非出自阎立本之手，这并不降低阎氏在绘画史上的地位，《步辇图》、《凌烟阁功臣图》等作品，已足以说明阎立本绘画的艺术和思想水平。而追寻到《古帝王图》的原作者，则使我们了解到另一杰出画家郎余令的巨大成就，以及他和阎立本所代表的初唐时期普遍的人物画水平。”

谈沧源崖画《村落图》描绘的内容

60年代发现的云南沧源崖画，其中有一幅保存基本完整的村落图，以其独特的表现手法，引起研究者们极大兴趣。这幅村落图发现于云南边境与缅甸邻近的阿佤山区。崖画下端距地面约2米，虽然因石灰岩浆的渗流有些损坏，但整个画面仍清晰可辨。崖画呈红色，人体均作倒立的三角形。一条椭圆形线条表示村落界限，其内现存有房屋13座，基本结构是干栏式的，两座稍大的房屋居中，环绕村落界线的房屋呈正、倒、侧式，向心排列。村落外还有一座房子和若干表示道路的线条以及众多的人物，人物或作行走状，或作劳作状，或持有工具，或驱赶牲畜，村落内还有人作舂米状，整幅崖画场面较大，把南方山区村寨的情况描绘了出来。

关于这幅画的内容，有人认为是《村落暮归》图，画的是许多人从各个不同方向回村的情景。因为回村的人来自不同，故环绕于“基线”上的房子，当然不会朝一个，所以便画成了正、倒、侧的不同样子。也有人分析，可能是一次战争之后，人们带着猪羊之类的战利品凯旋而归，应是对当时一次掠夺战争的纪录。

周星同志在《沧源画崖村落图新探》一文中对村落图中的房屋布局呈现出很多有规律的现象作了更深层次

的探讨。文中指出：一、在村落内，分散于四周的房子一般较小，而且都环绕着中央的两座大房子。这种圆形向心布局明显地反映了它的时代特征，从而给我们透露出当时社会组织结构的一些信息。村落图中那些倒绘和侧绘的技法，与其说是由于原始人思维和想像犹如儿童般天真的缘故，不如说这种表现技法充分表现了原始人的聪明机智以及用心的巧妙。作为一种特殊的表现技法，它完全是为画面的主题亦即描写村落内房屋呈圆形向心布局的目的而服务的。这和沧源崖画狩猎图中的倒绘、侧绘是出于同一象征性手法。二、村落内的所有房屋以居中的两座大房屋为首明确地分为两部分，一为未涂色的三角形顶，一为涂色的穹庐顶。显而易见，村落内确实存在着两组分别以屋顶涂色与否和屋顶形制结构不同为特征的居住单位。屋顶涂色与否，不应是偶然的，这或者是作画者为了区别不同归属的房屋而作的象征性和主观性的标志，或者是由于不同的居民集团，其房屋形制和屋顶覆盖物或屋顶装饰物本来就存在着客观上的差异。村落图中两组房屋群的对峙布局，暗示着整个村落是由两个血缘单位组成的。三、两组房屋被统一于同一村界线之内，各有其分布的区域；而用线条所表示的道路也分别与两组房屋群相联系。那么，道路上的人群亦可据此加以区分，证明他们生活在一个较大的村落共同体内(其性质也应是血缘的)。但又不属于同一较小的血缘单位。四、根据原始艺术的通例，村落画中表示村落界限和道路的椭圆形线条和曲线具有无可否认的实际意义。村落界限在史前时代具有防御外敌或猛兽侵袭的功用，一般用栅栏、壕沟或寨墙构成防御设施。这种“画地为牢”的情形见于许多考古学文化和民族之中，但是

这丝毫不妨碍村落的对外交通。沧源崖画村落图中的道路系统告诉我们，即使是在荒古的史前时代，不同的人们共同体之间也绝非处于“老死不相往来”的隔绝状态。

与沧源崖画村落图所描绘的史前聚落房屋的向心布局相同或类似的情形，既见于我国新石器时代考古学的资料中，又见于世界上许多原始民族之中。历史学家认为，这种圆形向心布局是与母系氏族制度相联系的，可以说是氏族村落房屋布局的典型模式。沧源崖画村落图中所反映的社会由两个组织构成，其中两个“半边”互相依存，不可分割；它上距氏族制度的起源还不十分遥远，大致相当于母系社会的早期阶段。村落图中位于中央的大房子是氏族集体活动的场所和老人儿童的住所，氏族首领或者酋长可能也住在那里，周围的小房子则可能是氏族成员起居生活的场所。

根据上述分析，周星同志认为：沧源崖画村落图描写了一幅氏族部落的自然生活的景观，它着重反映了氏族村落的向心布局，并以此为中心，描写了当时的集体生产活动和对外交通四通八达的状况；在生产活动中，可能存在着某种性质的劳动分工，如外出劳动与后勤劳动的分工等。这个村落应该位于交通要冲，面对大道，设有哨所，表明村落对防御的重视。整个画面给人以和平繁忙、人口滋众而又井然有序的印象，而缺少热烈豪放和虔诚神秘的色彩。交换活动无疑已经存在，因为它与交通的发达程度相适应。集体劳动的方式和血缘性质的社会组织，表明当时的生产关系具有原始共产主义的性质。根据对村落图中反映的社会组织研究的结果证明当时还不可能出现以掠夺财富为目的的战争，因此，这幅村落图不宜释为“战争凯旋图”。

关于“书画同源”之说的争论

“书画同源”，古今相袭，世代相传。

历来文人画家和美术史家，对于中国画起源的论述，除采自一些古籍中近于神话传说的简略记载，如说黄帝时有大鱼献图或舜妹果女首为画之始祖及“河出图，洛出书”等；但长期流行并有所根据的论断则是“书画同源”。唐张彦远在《历代名画记》中提出过“书画异名而同体”、“同源而异流”之说。元赵孟兆页有一首论画竹的诗：“石如飞白木如籀，写竹还应八分通。若也有人能会此，须知书画本来同。”自然成了“书画同源”最好的注脚。加之近现代一些很有影响的画家，吴昌硕、金农又是从书法入画且后来居上，故这一说法更显得有根有据。当代不少画家也持此说，石鲁就说过：“中国画的基础简单来说就是书画同源。”

近年来，一些学者对这个长期以来奉为金科玉律之说提出了异议。张安治先生在《“书画同源”辨》中认为：对中国绘画起源的问题，长期以来流行所谓“书画同源”说，其论据之一是同源于“八卦”，这八种卦形各有象征，既有文字含义，又是绘画雏形。另一更普遍的看法是源于商代的象形文字（即甲骨文）。近年来考古发掘成果展示了距今五六千年前原始社会的艺术水平。大量彩陶上的各种几何纹饰，大多富有节奏变化，并与器形及实用需要密切吻合，不少彩陶上描绘了人形和动物形象，一般具有生动之趣与天真朴素之美。可见根据现有实物资料，中国绘画的发展应起源于彩陶。仰韶文化的个别彩陶上也发现有类似文字的简略符号，也不妨认为这正是文字的原始形态和萌芽。但与彩色的图画相比，其丰富与成熟程度有很大差距。中国文字到殷代甲骨文时期才

相当成熟，比彩陶的时代要晚两三千年，所以中国绘画起源早于文字。且文字与绘画的目的、任务不同，原始文字用于记事，是一种符号；而原始图画，以彩陶为例，具有美化生活、反映生活感受、爱憎愿望和审美的意义。故二者创造手法和要求也各异，即使在象形文字流行的年代，二者也并非一体。至于从绘画和书法的基本工具——笔、墨、纸和技法的运用关系上来看，自然有相通之处，但和“书画同源”的提法，却是不能相含混的。

苏东天在《谈书画同源同法之误》中明确提出“书画不同源”、“书画不同法”。他认为，关于书画同源的理论，大致有二，一是六书中的象形文字的特点有如绘画，因此认为书画产生的初期是“同体未分”的。二是使用的工具毛笔相同，认为毛笔是为文字书写而创造出来的，同时也用于绘画，由于书法和毛笔的特点才形成了中国画的独特风格，因此，认为“书画同法”，又以“同法”来证明“同源”。考古发掘证明，绘画的产生远早于文字的产生。原始文字形式上虽类绘画的特点，也无法替代绘画的功能。但反过来却不能否认，蒙昧时代的原始绘画除了一定的审美意识外，还有着类似文字的某些记事作用，目前发现的边区少数民族先民的岩画可说明这一点，但它们是画，是带有一定的审美意识的艺术活动，记事性包含在艺术性的活动中。依此，只能说文字的产生与绘画有点关系，而不能说文字产生于绘画或以“书画同源”而论。“书画同法”说，主要是建立在书画同笔同法的基础上的，分析其原因，一是用同样的毛笔，二是以线结构造型。不能否认，由于这两个特点使得书画艺术有着重要的血缘关系，但用“书画同法”一言以蔽之，未免失当。毛笔的产生远早于文字产生的时代，从

仰韶文化彩陶纹样的线条流利，笔触明显的情形，说明陶工已经普遍使用一种柔软而有弹性的毛笔了。由于各种原因，书法成熟年代比绘画要早，书法艺术的成就促进了绘画艺术，尤其对“文人画”艺术水平的提高，更起了积极的作用。然而，书画被有机地联系在一起，恐怕也是在明清写意画派发展起来之后，书法可以入画，画法，即使是写意画法，也仍然不同于书法。书画相通实质性的问题还是在用笔的功力上，明确地讲也就是运腕、运笔的功力。但不能把“书画同法”强调得太过分。书家未必能成画家，画家也不一定能成书家。且“书画同法”提法容易造成误解，应以不提为好。

画家范曾说：“书画同源，依我看，不是甲骨记事，不是鸟篆虫书，不是文字象形。这‘源’是指本源，指艺术创造中最本质的源。”

王天民同志在《“书画同源”新探》提出书画同源于“点画”。他认为，书法在象形、绘画文字之前，还有一个契刻记事时期，在半坡遗址的土陶器上有一种符号，点画简单，形状规则；同以后“龙山文化”陶器符号、商甲骨文、商周金文相比，可寻出它们的渊源关系。所以，点画是中国文字的真正源头，后来的汉字和各种书体都是在这些点画基础上发展的。同时半坡彩陶上的图案画都是用点画表现的。这种点画和该地出土的黑陶符号上的点画是一致的。这种以点画构成物象的手段就是原始的“骨法用笔”。现代国画仍以此为造型基础，所以这种点画也是国画的源头。

从上面的论述来看，一致认为书法与绘画有着亲密因缘关系，并不因为澄清这一问题，就意味着书画无关，或书法的锻炼对于中国画的学习并不重要。澄清这一问

题，从美术史的角度来说，可以避免含糊引用长期以来流行的不够科学的含混旧说，这样可以对中国画和书法的起源作出比较科学的论断，有利于绘画和书法的研究。

《古画品录》中的“六法”应怎样理解

南齐谢赫在《古画品录》中提出的“六法”，千余年来，对我国历代的绘画创作及绘画理论影响巨大，然而研究者对“六法”的理解、诠释乃至标点句读却歧异纷纭。

“六法”见之于南齐谢赫《古画品录·序》：“夫画品者。盖众画之优劣也。图绘者。莫不明劝戒。著升沉。千载寂寥。披图可鉴。虽画有六法，罕能尽该。而自古及今。各善一节。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。惟陆探微、卫协备该之矣。然迹有巧拙。艺无古今。谨依远近。随其品第。裁成序引。故此所述。不广其源，但传出自神仙。莫之闻见也。”（沈子丞编《历代论画名著汇编》）

钱钟书先生近年把原文重新标点，改变了以往的句读。“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。”钱先生认为：唐张彦远《历代名画记》卷一漫引谢赫：“一曰气韵生动，二曰骨法用笔……”；遂复流传不改。……脱如彦远所读，每“法”胥以四字丽属而成一词，则“是也”岂须六见乎？只在“传移模写”下一之已足矣。文理不通，固无止境，当有人以为四字一词，未妨各系“是也”，然观谢赫词致，尚不至荒谬乃尔也。且一、三、四、五、六诸“法”尚可牵合四字，二之“骨法用笔”四字截搭，则如老米

煮饭，捏不成团。盖“气韵”、“骨法”、“随类”、“传移”四者皆颇费解，“应物”、“经营”二者易解而苦浮泛，故一一以浅近切事之词释之。各系“是也”，犹曰：“‘气韵’即是生动，‘骨法’即是用笔，‘应物’即是象形”等耳。

陈绶祥在《略论魏晋南北朝时期“传神论”发展的几个阶段》中对照各种版本的《古画品录》和张彦远在《历代名画记》中所引“论画六法”后提出一种新的句读见解：“‘六法’者何？一曰气韵，生动是也；二曰骨法，用笔是也；三曰应物，象形是也；四曰随类，赋彩是也；五曰经营，位置是也；六曰传移，模写是也。”他认为：气韵、骨法、应物、随类、经营、传移，正是当时以人物画为主关于绘画上几个方面的分类。一、二是指画中人物的描绘方面，三、四是指人物以外其它东西的描绘方面，五、六指整个画面的结构和复制方面。将解决这几方面问题的内容归结而称之“法”是合情理的，“六法”应指此而言，即“气韵法”、“骨法”、“应物法”、“随类法”、“经营法”、“传移法”。而这些“法”的排列顺序及“生动、用笔、象形、赋彩、位置、模写”这六个方面正是谢赫从自己的绘画实践出发来对前边“六法”的一种解释。另外从文理、语气上来说，如果无“曰”而又有“是也”，文理欠妥，语气欠畅，齐、梁间是重文采、音韵的时代，此文又是谢赫老年所著，更不会如此，所以“曰”字乃是脱漏。

标点、句读有以上的分层，至于对“六法”的理解、诠释就更存异议了。“六法”之六“传移模写”，古人和今人的解释多指摹写古人或他人的作品，或直呼“临摹”。张彦远在《历代名画记》中还说此法乃“画家末事”。

最近，李福顺提出“传移模写”非指临摹，乃指肖