

关于传统的对话

陈佩秋 徐建融

徐：在上一个世纪，关于中国画的发展，究竟应该坚持传统、弘扬传统，还是应该否定传统、抛弃传统，经过了几次激烈的论争，直到进入新世纪，似乎还没有定论。但从总体上看，又以否定传统、主张西化的一派势力更大一些，因为从表面上看，这一派的观点似乎更合于“走向世界 接轨国际”的时代潮流。

陈：80年代时，香港中文大学举办过一次中国画的讨论会，有一位画家公开表示：“传统是落后的包袱 必须彻底抛弃 西方的现代派才是先进的艺术，我们应该像海盗一样把它抢过来，作为中国画今后的发展方向。”我当即表示：“吸取西方艺术 包括古典艺术和现代艺术的长处为我所用，当然是应该的、必须的，但正如中国人脱下长衫马褂换上西装革履，他还是黑头发、黄皮肤，即使你想抛弃传统，也是抛弃不了的。”王己迁先生当时就站出来表示响应：“陈女士说的对！现在有些中国人数典忘祖，恨不得把头发染黄 鼻梁垫高 皮肤涂白 变得像西方人一样。”我接着指出：“即使这样，他的遗传基因还是中国人的，骨子里还是传统，无论如何变不成西方人。”所以 所谓“走向世界 接轨国际”决不是以全盘西化“走向世界 接轨国际”而只能是以传统的、民族的特色自强、自立于世界文化艺术之林。这同经济的全球化、一体化其性质是根本不同的。

徐：但问题是，现在反传统的势力虽然很大，弘扬传统的力度也不小。从全国各地雨后春笋般涌现的中国画院，到各种面向全社会男女老少的中国画培训班，从新华书店中铺天盖地的“怎样画”中国画技法书，到各旅游景点的中国画商品画，以及各种各样的“笔会”活动等等，真所谓史无前例，盛况空前。那为什么传统的中国画还是不能得到真正的振兴呢？

陈：要想使传统真正得到振兴，重要的是在善于辨析、取舍精华和糟粕。传统并不都是好的，它也有不好的一面，正如你前面所说的那些盲目的弘扬，难免成为弘扬其糟粕，而不是弘扬其精华。

徐：事实上，即使传统的精华，也不是就可以盲目弘扬的，它还有一个时间、地点、条件的问题。古代条件下的有些精华，在今天，条件不同了，就无法加以弘扬。

陈：正是这样。所以，我们要想弘扬传统，首先必须认真地分析传统，哪些是精华，哪些是糟粕，哪些是今天条件下可以加以弘扬的精华，哪些是今天条件下无法加以弘扬的精华。没有对于传统的正确分析和认识，“弘扬传统”不过是空洞的豪言壮语，未必能达到预期的良好愿望。

徐：这实际上牵涉到代表先进文化前进方向的问题，方向正确，所投下的努力才可能取得积极的成果。

陈：长期以来，我一直以宋画是中国画最优秀的传统，它从概括自然而升华到中得心源。陆俨少先生则以元画是传统的最高峰。可惜元人只时尚心灵美而舍弃了大自然的形象美。试问有哪一张、哪一家的元画山水，有宋画山水的那种雍容磅礴气势？气势同样也是心灵美的一种表现。

徐：但从所取得的成就来看，元画仍不失为一座足以与宋画并峙的高峰。对传统认识的分歧，我认为还不在宋、元之争，而在

于晋唐宋元画和明清画之争。

陈：我在国立艺专求学时，用功临摹五代赵幹的《江行初雪图》是珂罗版的本子，后来黄宾虹先生看了，认为那是匠画，不值得仿效。他要我仿效翁同龢游戏翰墨、逸笔草草的木石图，认为那才是至高无上的逸品。再后来，我在上海中国画院，致力于临摹宋人的团扇花鸟，有些画师认为那是包小脚，小脚缠后就放不大了，画竹子应当学郑板桥。

徐：刘海粟先生也曾在 30 年代时发表文章，认为“再现”的宋画是落后的工匠之事，“表现”的明清写意画才是先进的高雅艺术。徐悲鸿的艺术观点之所以遭到许多中国画家的反对，看来也正是基于这种“再现”和“表现”、落后和先进的水火不容的偏见。从创新的要求，这也反映了两种不同的创新观。所谓创新，又称个性的创造，那么，什么是新、什么是个性呢？一种是以同为规范，同求不同，不同求同，画得与对象一样，画得与别人一样，但必须在一样中有不一样；另一种是以不同为标准，不同求不同，画得与对象不一样，画得与别人不一样，在不一样中见不一样。

陈：不管哪一种创新的个性，必须合乎美的原则和难的原则，而不能简单地认为“再现”低级，“表现”高级。如果你的创新是不美的，任人皆易仿效的，则无论怎样的与众不同，也是没有大的价值。例如，赵幹的画和翁同龢的画，究竟哪一种更美、更难呢？根据美和难的个性创新原则，晋唐宋元画和明清画，究竟何者为传统的优秀典范？这是十分明显的事情。

徐：请您谈谈对于晋唐宋元画的具体认识，有哪一些方面是值得我们加以继承发扬，而且是有条件、有可能加以继承发扬的。

陈 最重要的一点 便是唐宋画家“外师造化，中得心源”的精神。这句话是由唐代的张璪提出来的，宋代的画家则进行了深入

的实践。如荆浩的隐居太行山洪谷，写松万本，范宽的隐居终南山，与山川风月默以神会，郭熙的饱游饫看，历历罗列于胸中，赵昌的晨露写生，易元吉的深山窥猿，赵佶的正午月季、孔雀升墩，等等，等等，几乎没有一个有成就的画家，不是在“外师造化，中得心源”的实践方面作出了艰巨的努力。而从元代开始，这一精神便衰退了，你看倪云林的画，笔墨是好的，但构图章法，总是那么三段，未免千篇一律，远及不上宋画的千岩万壑、千变万化。

徐：对于“外师造化，中得心源”的认识，一般人多认为心源更重要，所以，对于造化，只要约略地感受一下就可以了，大可不必深入地沉潜。

陈：这不是何者更重要的问题，而是牵涉到物质第一性、精神第二性的问题。所谓“皮之不存，毛将焉附”？画龙点睛，这一点之睛固然可以认为相比于龙身“更重要”，但它不过一点而已。这一点再精妙，脱离了庞大的龙身，有谁知道它是龙睛呢，还是牛睛？同样道理，如果没有深入的“外师造化”的基础，这画龙点睛的“中得心源”又何从来体现它的价值呢？我们只能认为，心源颖悟的画家，比之心源迟钝的画家，在同样深入的“外师造化”过程中会取得更出色的收获，却不能认为，心源颖悟的画家，不需要在“外师造化”方面投下艰苦的努力。

徐：逮至文人写意画兴起，不求形似的追求，使得明清的画家们大多疏离了生活。即使如石涛高唱“搜尽奇峰打草稿”，但正如陆俨少先生指出，这是他的“大言欺人”。事实上，石涛对于生活，也不过走马观花地感受一下而已，这反映在他的创作中，形象、章法，颇多牵强之处。

陈：不如实地描绘，也需要从生活中写生、提炼、概括，才能有较高的艺术性。如八大山人一足独立的禽鸟，也是有扎实的生活基础的。我过去养过一些画眉，有时看到它休憩时的神态，一足独

立，头缩而羽毛松起，眼开眼闭，活灵活现就是八大画眉的粉本。那些脱离生活的写意，与之不可同日而语。

徐：晋唐宋元画家不仅在“外师造化，中得心源”方面，也就是进入创作之前，下足了高难度的苦功，而且在具体的创作中，也是以高度的敬业精神下足了高难度的苦功。诸如“惨淡经营”、“十水五石”、“九朽一罢”、“三矾九染”等等，在当时几乎被看作是基本的规范，至后世文人写意之风兴，推崇逸笔草草的一挥而就，这一切却被看成是刻画细谨的工匠之事了。

陈：一分功夫一分收获，没有高度的敬业精神，没有高难度的苦功投入，要想创作大手笔，是根本不可能的。试问，范宽的《溪山行旅图》、徐熙的《雪竹图》、逸笔草草，一挥而就，草得出、挥得出来吗？郭熙在《林泉高致》中指出，绘画的创作必须以“用敬”的态度“注精以一之，神与俱成之，严重以肃之，恪勤以周之。”而不可“以轻心挑之，以慢心忽之”。一挥而就，画小品是可以的，画力作是不行的。当然，严肃认真的创作，有可能沦于刻画僵板，但这是另一个问题，我们并不能因噎而废食，丢弃严肃认真的创作态度，而是要想办法克服僵板的弊端。做任何工作，要想做好它，敬业的精神是一个起码的条件。有敬业精神，还不一定做得好，何况没有敬业的精神？

徐：但对于元以后的写意画家来说，绘画并不是一项严肃的工作，而只是词翰之余的一种游戏形式，所以也就大可不必严重以肃了。

陈：文人写意画家，也就是赵孟頫所说的“利家”，即业余画家、正规画家，包括荆浩、李成、徐熙、李公麟等文人画家和郭熙、崔白、李唐、刘松年等工匠画家，也就是赵孟頫所说的“行家”，即专业画家，对于绘画的创作态度，确实是可以有不同要求的。

徐：这就像对于专业的芭蕾演员，和对于业余的舞蹈爱好者，

二者虽然同样是在“跳舞”，但却有不同的要求和标准。但现在的问题是，从明清以后，因为文人写意画家逐渐占据了画坛的主导地位，本属于业余的写意画家成了专业画家，而本属于专业的正规画家反成了不登大雅之堂的工匠，如果仍用业余游戏的态度来对待绘画的专业创作，那又怎么行呢？

陈：所谓“业精于勤，荒于嬉；行成于思，毁于随”，所以从元代开始，中国画虽然逐渐放松了“外师造化”的努力，但因为在具体的创作中，还能恪守敬业的精神，如王蒙的创作更称“元画刻画第一”，所以，其总体的成就还是很高的，而从明清以后，翰墨游戏之风大盛，中国画的衰退就更急转直下了。

徐：宋画和写意画，事实上属于两种绘画形态。前者为“绘画性绘画”，其创作的程序是“整体把握，逐步深入”与素描的原理相通；写意画属于“书法性绘画”，其创作的程序是“局部完成，合成总体”，与书法的原理相通。前者更强调的是“画内功夫”，后者更强调的是“画外功夫”。所以，陈师曾曾论文人写意画，认为就“画内功夫”而论，其“形式有所欠缺”，但就“画外功夫”而论，则其别有“精神优美”之长。这些“精神优美”的“画外功夫”，如高雅的人品、诗、书、画、印“三绝”、“四全”的修养等等，一方面提升了“形式欠缺”的作品的意境，另一方面又演化成为非绘画性的“画内功夫”，如在画面上题诗、铃印等，又弥补了绘画性“形式的欠缺”。

陈：过去的画家，凡有得意之作，往往长题大跋；石涛画不但如此，且有不得意欠缺之作，亦长题大跋，更以连题数通，以此掩盖画品的不足。

徐：由此可见，要想画好宋画一路的传统，主要在“画内功夫”方面，包括“外师造化，中得心源”以及敬业的创作态度方面做到位，下足功夫，不论大名家还是小名家，都可以画出优秀的作品。而要想画好写意一路的传统，更主要的是应该具备高雅的人品和

精湛的修养，人品高了，修养到了，虽“形式欠缺”仍有其价值。而如果人品不高，修养不到，仅有“形式的欠缺”，那是决上不了品的。

陈：你这样说有一嫌疑，写意画家可以说你们强调“画内功夫”和敬业精神的都不注重或不需要修人品。而其实，写意画家也不都是修人品的，对他们中的有些“高品”，是要打一问号的。

徐：所以，这里又牵涉到两个人品概念。要做一个正直本分的人，做一个敬业的人，这其实也是一种人品。反抗精神、超尘脱俗等等，这当然是又一种人品。当然，对这种人品的“高雅”性我们可以打问号，如徐渭、扬州八怪等等，究竟是人与社会和谐，人与自然和谐，还是不和谐？但姑且我们承认它是一种“高”品，问题是，不仅在今天，就是在明清，这样的人品和“画外功夫”也不是每一个画家所能具备的。尤其是今天，由于大的文化背景的变易，对画家提出“三绝”、“四全”等等的要求更是不现实的。所以，一方面，唐宋画相比于明清写意画是更为优秀的传统，我们应该取法乎上；另一方面，即使明清写意画的传统，作为精华的优秀部分“精神优美”，事实上在今天也已很难加以继承、弘扬。过去潘天寿先生在浙江美院致力于诗、书、画、印的教学，结果收效甚微，便足以说明问题。此外，在正规画家，可以没有人品的修养，也可以有人品的修养。如敦煌的画工，从反抗精神、超尘脱俗而言，从“三绝”、“四全”而言，可以说并没有什么修养，但他们正直本分而且敬业，照样可以画得很好，“画以画传”；范宽、林椿则是“人以画传”。又如李公麟，有很高的人品修养，但画也画得很好，既是“画以画传”、“人以画传”，也可以“画以人传”。他的人品修养，真正是“画外功夫”，体现于作品的意境中，并没有搬到画面上来，以“画外功夫”取代画内功夫。而在写意画家，则需要把“画外功夫”的人品修养搬到画面上来，成为一种非绘画性的“画内功夫”，是为“宁可画以人传，不可画以画传，更不可人以画传”。

陈：作为一个中国画家，适当地了解一些中国的传统文化，尤其是诗文的知识，是必要的，却不能要求他具备徐渭、石涛等等在这方面的修养。但对他提出具备宋代画家如赵幹、林椿那样的“画内功夫”，则是完全可以做得到的。

徐：我觉得目前画坛对传统的认识偏差实在太深。有一位画家问我：“十水五石是什么意思？”我对他说：“这是杜甫对当时山水画创作的两句诗：‘十日画一水，五日画一石。’意思是画水、画石要投入很大的时间精力。”他又问：“中国画的传统，其特点不是不画水、不画天的吗？就像戏曲舞台上的布景，没有水，只是通过演员的动作使观众体会到水的存在是同样的道理吗？”

陈：那是因为戏曲演出不是拍电影，是没有办法把水搬到舞台上去的。

徐：但画画就不一样了。唐人、宋人，对于画水、画天是十分用心的，孙位、卢卓都是画水的名家，方干有诗评卢卓画水：“画水至难君得名。”董羽画水，汹涌澜翻，咫尺汗漫，莫知涯涘。宋白有诗云：“回眸陡觉三山近，满目波惊六月寒。”孙白画水平波细流，停为潏潏，引为决泄，荡漾自然。曹仁希画水，惊涛怒浪，万流曲折，蒲永昇画水，阴风袭人，毛发为立。传世的唐宋画，无论人物、山水、花鸟，凡有水的，无不曲尽描写，所以苏轼有“死水”、“真水”（活水）之辩。而郭熙《林泉高致》中更专门论水，以为“山以水为血脉，山得水而活”，而“水，活物也，其形欲深静，欲柔滑，欲汪洋，欲回环，欲肥腻，欲喷薄，欲激射，欲多泉，欲远流，欲瀑布插天，欲溅扑入地，欲渔钓怡怡，欲草木欣欣，欲挟烟云而秀媚，欲照溪谷而光辉，此水之活体也。”如马远《水图》那样的活水，李唐《江山小景图》那样的网巾水，没有“十日画一水”的功夫，如何画得出来？至元人，复杂的画水便变成了简略的几根划线，仅施之于坡脚。又到了明清，不画水，以空白表示水，又成了中国画的传统，“十日画一水”

的传统反而被忘怀了 成了“白首宫女说玄宗”。

陈：关键不在于画水不画水，而在于画得好不好。“十日画一水”，可以是活水，也可能是死水。空白不画水，同样可以是活水，如倪云林，也可能是死水。

徐：谢先生曾谈到明代的沈周、文徵明，“他们对于泉水和山脚的水口等，一般的都极随便而马虎，只是几根柔弱的线条简陋地组在一起，便算了事，既不讲形，自然没有了神，更失去了水的情意。关于这点，元人就已经有不讲究的地方，他们再扩而充之，更向简略的方面走，是后来一般画派中对这方面庸俗简陋的开端。”笪重光认为“无画处皆成妙境”，问题是无画、无水处并不一定都能成妙境。至于以不画水为中国画的传统，下大功夫画水就不是中国画的传统，这是无论如何讲不过去的，是只见明清之“流”而不见唐、宋之“源”了。它迎合并助长了画家对于传统认识及选择的惰性和偏见。

关于创新的对话

陈佩秋 徐建融

徐：“文化革命”中我作为一位青年书画爱好者常来画院向老先生们请益。有一次谈到创新的问题，我问一老先生：“究竟怎样才算创新？”他说：“创新就是要创造出新的面貌，而不能亦步亦趋于传统泥古不化，所谓新的面貌，也就是要有个性。你看，文同的画竹，郑板桥的画竹，吴昌硕的画竹，各有各的面貌，各有各的个性，所以都是创新的成果。”我又问：“那么这三家中，究竟又以哪一家的成就更高、画得更好呢？”他又回答：“这是不能比的，他们各有各的个性，各有各的好，不能认为这一家更高，那一家不高。”后来这位先生走后，您则对我表示：“创新并不是不可比的，创新只有新，只有个性是不够的，更要有难度。如果你所创的新，别人一学就会，这样的创新就没有太大的价值，只有当你所创的新，是别人难以学会的，这样的新才有价值。”

陈：譬之张彦远《历代名画记》中提到的吹云、弹雪的画法，朱景玄《唐朝名画录》中提到王墨、李灵省等泼墨的画法，都是“前古所未有”的。这种新奇的画法，似乎很有个性，但被张彦远、朱景玄评为“非画之本法”、“故不谓之画”。以“新”作为唯一追求的目标，实际上是把创新当成制造新闻。今天，见诸于传媒的用嘴咬笔写字，用脚夹笔写字，本质上都是创造新闻，而并不是他们的书法艺术真正超越了前人。西方的杜尚把小便器搬到展览会中，取名《泉》，西方美术史上作为创新之举。这样的“创新”方式，有思维的

人都可以做到。

徐：我记得有一位走红的中国现代画家也曾说过：“苦练 20 年轻功，凌波飞渡到彼岸的艺术之境，是傻瓜；聪明的艺术家只要花 20 个铜板，租一条船，5 分钟便可到达彼岸。”但轻功并不是人人练得成，练成了轻功还有功夫深浅的不同，有人滴水不沾，有人湿了鞋子，水平的高下判然可别。至于租船，你用 20 个铜板可以办到，别人同样可以办到，又怎样来区分各人艺术水平的高下呢？

陈：过去，黄宾虹给我讲了一个故事：有位西画家某次在路边写生，一头受惊的毛驴踩烂了他的油画箱，驴脚上沾满油彩，又一脚踢到他的作品上。结果，这幅作品展出后，评论家们一致恭维画得最好的那一“笔”就是毛驴踢上去的那一“脚”。

徐：我们过去也听说过一个故事，少年王献之自以为自己的书法已经写得很好，有一次写了一个“大”字给他的父亲王羲之看，羲之不置一辞，拿起笔在“大”下加了一点成为“太”字，献之又把“太”字拿给其他人看，大家都说写得好，而最好的是那一点。从这两则故事可见两种不同的创新观，一种创新如奥运会，讲究难度，是出类拔萃的创新；另一种创新如吉尼斯，讲究新奇，是匪夷所思、与众不同的“创新”观。但任何人的匪夷所思、与众不同，比之毛驴还是显得不够匪夷所思、与众不同，所以，难怪那位西画家的作品，最好的一笔要由毛驴来完成了。

陈：从大众参与的角度，吉尼斯的创新自有它的意义，它使艺术活动成为大众参与的休闲形式，轻松一下。但作为专业的艺术家，真正的创新还是要走奥运会的道路，遵循共同的标准与法则，没有难度，歧路亡羊，创新就失去了意义。

徐：有些艺术家认为，标准和法则会束缚艺术家的创新个性，王羲之已经写得那样好了，我们再跟在他的标准法则后面，是永无

出头之日的。所谓“古人未立法之前，不知法何法”，“不恨臣无二王法，恨二王无臣法”所以，今天的创新就必须“我自用法”，以无法为至法。其实，对于这样的观点，我们不妨反问：“奥运会的竞技，各个项目都已有那么几乎高不可攀的世界纪录创造出来了，我们还有什么必要去搞奥运会的竞技呢？”而事实上，遵循了书法创新共同标准法则的二王千古不灭，而那位“我自用法”的张融，今天又何在呢？

陈：真正的“我用我法”实际上也是“从心所欲不逾矩”，没有规矩的“我用我法”是成不了方圆的。

徐：那么，您认为中国画创新的基本法则又是什么呢？

陈：那就是谢赫所说的六法。当然，实际上只是五法，即应物象形、随类赋彩、经营位置、传移摹写、骨法用笔。至于气韵生动，是五法所合成的总体效果。而在五法中，作为首法的又是应物象形，其他四法都是配合它而展开的。

徐：有人认为应物象形是最不重要的，因为，形似是最容易办到的。如苏轼就曾说过：“论画以形似，见于儿童邻。”

陈：应物象形是绘画的过程，不仅止于形似，而是要终于以形写神、形神兼备。所以，要做到这一步并不是一件容易的事情，必须经过深入、艰苦的“外师造化”和“中得心源”的写生实践。这在宋代之前，有着很多的例证，那些有成就的画家，无不在“外师造化，中得心源”方面作出了长期的努力，才能达到应物象形、以形写神、形神兼备的艺术境界。人物、山水、动物、花鸟的各门，概莫能外。至于苏轼的那句诗，也决不是提倡不要形似，而是提倡形神兼备，因为，它是针对鄱陵王主簿所画的两幅写生逼真的折枝花鸟画的赞辞，而决不是针对一幅不求形似的花鸟画而发的。而后世的文人画家误会了他的意思，再加上文人画家们不提倡写生，所以抛

弃了应物象形、外师造化的法则，一味追求临摹古画，只需在古人画中加减乘除，然后变成自己的一种新的绘画风气，但中国画的总体艺术水准却因此而走上了下坡路。

徐 苏轼还有一个“常形”、“常理”的观点，认为人物、花鸟等有“常形”之物，是众工所描绘的对象，烟云等无“常形”但有“常理”之物，是文人士大夫所描绘的对象。而要想画好无“常形”、有“常理”之物，比之画好有“常形”之物，要更难，但要想欺世盗名，画无“常形”之物要比画有“常形”之物要容易。这使人联想起韩非子关于犬马与鬼神之辩，他认为有“常形”的犬马，比之无“常形”的鬼神更难画好。苏轼的观点，似乎是对韩非子的反驳。而嗣后的董道在《广川画跋》中则表示，画有“常形”之物还是要比画无“常形”之物困难，因为任何有“常形”之物必然也是有“常理”的，所以，要画好它，就有两重困难，既要得其“形”，又要得其“理”。而画无“常形”有“常理”之物，则只有“理”的一重困难。

陈：苏轼本人因为不需外师造化，所以抬出一个无“常形”有“常理”的东西为自己辩护。但其一，他毕竟还是承认了“故凡有欺世而盗名者，必托于无常形者也”，而不会托于有“常形”者的。这同后来董其昌所说“凡有护短者，必‘窜于逸品中’而不会窜于‘神品’中”，是一样的道理。这种情况，在西方艺术中同样存在，如写实的一路，一般的画家，与拉斐尔比，艺术水品的高低一目了然。而画抽象的一路，一般的画家，与波洛克相比，艺术水平的高低，虽善鉴者也难以判别。

徐：对这类作品水品高低的评判，一般要有一个前提，即必须先知道它的作者是谁：如果是波洛克，那么，我们就给他一个高的评价，再美妙的形容词用上也不为过；如果是一般的画家，那么，我们就把它抛在一边，不要去睬它。这有些像中国的写意画，是“画以人传”而不是“画以画传”，更不是“人以画传”。

陈：第二，苏轼本人，在主观上还是在努力向有“常形”的方向进行追求，有一次他画了一幅寒林，在造型上颇有进步，便高兴地到处给朋友写信，说是“近画寒林，已入神品”。对他来说，画无“常形”的枯木竹石，相对要容易得多，画有“常形”的寒林，就难度大了。这一点，他是十分明白的，决不会颠倒过来看问题。所以，应物象形是一个最根本的法则，不仅中国画如此，任何绘画，任何造型艺术，无不如此。抛弃了这一法则，不要以形写神，不要形神兼备，不要“外师造化，中得心源”，骨法用笔等法则就失去了表现的依据。

徐：一般人认为，中国画的核心是笔墨，而笔墨是具有“相对独立的审美价值”的，有时还干脆去掉了“相对”两字，直接表示笔墨是有“独立审美价值”的。我记得您曾经对我讲过，60年代时画院组织写生，您画得十分认真，用几张皮纸拼接起来，一段一段，将对象原大地写生出来，结构十分繁复，回家后又用毛笔勾勒，真是下了大功夫，但结果画院展出时，有的老先生认为，中国画的写生不必要如此繁复，只要有一个意思就可以了。很显然，在您是宋人的形神兼备为标准，着眼于作为题材内容的形象；而在某些老先生则是以明清独立审美价值的笔墨为标准，着眼于作为形式的笔墨。那么，“应物象形”的形象与“骨法用笔”的笔墨之间，又究竟应该是怎样的关系呢？

陈：笔墨是形式，所描绘的对象是题材内容。形式总是服从并服务于题材内容的，而不可能独立于题材内容之外的。我们有时也说“笔墨具有相对独立的审美价值”，但那只是强调骨法用笔在中国画中的重要性，同一般人所说的“独立审美价值”并不是一回事。不妨以宋、元为分界，宋以前的笔墨，都是从客观对象而来，为客观对象的描绘而服务的，目的是更好地、更真实、更形神兼备地表现内容的形和理，而不是表现形式自身的“独立审美价值”。

例如范宽的山水画，他勾勒山石轮廓的笔触，一笔之中有的地方细一些，有的地方粗一些，有的地方左转过去，有的地方又右转过来。他为什么要如此地变换笔触的形态呢？并不是为了表现笔触自身，而是配合了形象的描绘。因为，山石的轮廓，有的地方凸出受光，就要把笔提起来，使线条细一些，有的地方凹下背光，就要把笔捺按下去，使线条粗一些，或者是笔触捺成一个小的点或块。相反，如果让受光的地方粗，背光的地方细，虽然笔墨自身的爽快节奏尚在，即“独立审美价值”，但对于应物象形的要求，就不可能取得真实的形神兼备效果，也就无什么价值可言。其他画家，如李成、李唐、马远等等的笔墨，无不如此。他们的笔墨之所以受到推崇，重要的正在于成功地配合了对象的真实描绘。然而，从元代以后，笔墨的造型价值就不断萎缩了，而其“独立审美价值”则日渐凸现出来。特别到了明清，成为两种趋势。一种如正统派的山水画，披麻皴、解索皴、折带皴等等，笔墨成了程式，不管山石的真实形态如何，都是用程式化的笔墨根据疏密虚实的节奏要求组合而成。另一种写意派的画竹，干脆把对象变成了符号化的文字，如个、介、分等等，使笔墨成了书法化的抒写。

徐：正统派、写意画的笔墨，尽管疏离了写实的应物象形原则，但它们的“独立审美价值”还是有一定标准的，如轻重疾徐的节奏等等，书法性的要求非常强。逮至近年的实验水墨、现代水墨等等所谓的“笔墨”就更没有标准了。

陈：绘画之所以为绘画，就应该以自身的标准为标准。借鉴书法艺术之长当然是应该的，但不应该以书法艺术的标准作为绘画的标准。所以，“书画同源”如果是为了笔墨更好地为形象的描绘服务，避免拘谨刻板之弊，是可取的，但如果是为了否定笔墨为形象描绘服务的绘画基本原则，就值得商榷了。

徐：随类赋彩同样应该是为形象描绘服务的，而不应该是独

立于形象描绘之外的。

陈：当然是这样的，否则的话，赵昌为什么要手调彩色对花写生呢？笔墨是为形象的描绘立骨，赋彩是为形象的描绘添肉。任何对象都是有色彩的，花是红的，你不能画成绿色，叶子是绿的，你不能画成红色。这指的一般性，真实的生活中当然也有绿花红叶。对象的色彩十分丰富，画家的描绘就要配合了对象的色彩进行真实的描绘，让它鲜明的地方更鲜明，杂乱的地方则加以概括、统一起来，应物象形不是依样画葫芦，随类赋彩同样不是依样画葫芦，而是“外师造化”的开始，到了“中得心源”的结果。其配合对象的描绘，不是被动的配合，不是复制式的配合，而是主观和客观结合的配合，有剪裁，有提炼，有概括，有夸张的配合。但有所剪裁等等，不能离开真实的、形神兼备的原则。有所剪裁不是不真实，而是更真实。

徐：文人写意画兴起后，正如应物象形的法则被疏离了，随类赋彩的法则也被疏离了，水墨和笔墨为上取代了随类赋彩和应物象形。

陈：但早期的水墨为上，还是配合了对象的真实描绘，不过是用来代替色彩而已，所谓“墨分五色”，类似于西方的素描。事实上，许多物象，在晚上看起来，与白天所见的色彩缤纷是完全不一样的，光线暗淡时，所呈现的正是水墨画般的效果。如范宽、郭熙的山水，徐熙的《雪竹图》，文同的《墨竹图》，扬无咎的《墨梅图》，虽然只是用的单一的黑色，但不损害它们丰富的色彩效应，无不合于它们的造型性和真实性，不妨看作是中国式的素描。这样的水墨为上，实际上还是遵循了随类赋彩的写实原则，它不能让深的地方墨色淡，浅的地方墨色浓。至于后世，尤其是明清的水墨为上，与客观的外界关系就不大了，它所考虑的只是主观墨色自身的枯湿浓淡的韵味，即“独立审美价值”。所以，问题不在于彩色还是墨色，

因为墨色实际上也是一种色彩，关键在于设色或染墨的方法观念，是绘画性的还是随意性的。水墨的点厾，包括吴昌硕等蘸色法的点厾，在强调笔墨和色彩的自身独立审美价值的同时，把古典设色、染墨法的绘画性原则，即形神兼备地描绘对象这一原则抛弃了。

徐：正如随类赋彩的用墨，是把墨当作色来用的，点厾的用色，则是把色当作墨来用的。由于从绘画性、造型性转向书法性、抒写性，真实性转向随意性，中国画的用色，从明清以后是日渐黯淡了。试看晋唐宋的名画，它们的色彩是何等的辉煌灿烂，精微生动，足以令人意消！

陈：今天的中国画，在用色方面，根据形神兼备地描绘对象的原则，一方面应该多向晋唐宋的传统学习，另一方面还应该向西方绘画学习。尤其是印象派的色彩，是从大自然的写生观察和体会而来的，所以清新亮丽而生动。我从 70 年代开始，觉得应该把它们借鉴到中国画的创作中来，它与晋唐宋元“外师造化，中得心源”的精神完全符合。

徐：六法中的“经营位置”，说到底其实也是配合了真实的描绘。“应物象形”不只是单个对象的形神兼备，用“骨法用笔”和“随类赋彩”去配合它，同时也包括群体对象的形神兼备，用“经营位置”去配合它，使所描绘的群体对象，有主次之分，疏密之分，远近之分，”等。

陈：所以仍需要画家“外师造化，中得心源”，源于生活的真实，又高于生活的真实，而不能是程式化的，如分疆两段三叠、一层树、两层坡、三层山等等。我们到大自然中去，可以发现许多优美生动的构图，无论全景还是边角、折枝，都是画本上不曾收罗到的，凭空想不出来，这些素材还需要加以适当的剪裁，而不是照相式的照搬。