

中國畫傳統“六法”美學體系的再認識

A Study on Aesthetics System of Xie He's "Six Methods"

蔣采蘋

Jiang Cai-Pin

中央美術學院教授

摘要

歷史上向前一步的追求，往往是伴著向後一步的探本窮源。

—— 宗白華

【關鍵字】 反思對傳統美學的理解與堅守

回歸唐代重彩畫的傳統

錯彩鏤金與芙蓉出水兩種傳統美感

一個體系應當具備完整性、豐富性、嚴謹性

“六法”是中國色彩繪畫——“丹青”的美學體系

一、引言

有識之士說：「只有盛世才有工筆重彩畫！」隨著中國改革開放和經濟騰飛的大好局面，有著至少三千年傳統的中國工筆重彩畫的復興與繁榮已是無可爭辯的事實。自從一九七九年潘絜茲老先生組建北京工筆重彩畫會，以及一九八七年以潘絜茲前輩為會長的中國工筆重彩畫學會成立以來，通過舉辦工筆重彩畫展、組織學術研討、出版畫集等活動，目前這兩個組織的會員已經從開始時的一百多名增至現在的數千名。以上情況足以說明中國工筆重彩畫在近三十年來迅猛發展的勢頭。中國工筆重彩畫的發展不僅有數量更有品質。從一九八四年“文革”後的第六屆全國美展中謝振甌的工筆重彩畫《大唐伎樂圖》獲金獎開始，其後每五年一次的各屆全國美展中工筆重彩畫更屢屢獲得高獎。二零零九年唐勇力的巨幅工筆重彩作品《開國大典》又作為國家重點美術工程受到各方面的好評！

一九八五年中國出現了各類思潮，當時中國畫受到來自西方文化的強烈的衝擊，有人提出了反傳統的“中國畫窮途末路”之說。有些文章對一些我們很尊重的前輩畫家點名道姓地提出批判和指責。不久之後中國的畫展和各種刊物上就出現了不少令人費解的作品，其實不過是對一些西方現代繪畫樣式的粗淺模仿。年輕的中國畫家和學子們開始躁動不安，不少人對中國傳統懷疑了，不尊重了！我帶著這個問題於一九八五年冬訪問歐洲，為期三個月。在參觀了歐洲三個國家的六十多個美術館、博物館之後，我發現歐洲人對於他們自己的乃至全世界的傳統文化藝術是十分尊重的，無論是人類最原始的崖畫，還是埃及、巴比倫、希臘、羅馬以及亞洲、中國的古代美術作品抑或是他們自己國家的古典、近現代的藝術作品他們都同樣珍惜地保護著，展示著。他們這種對藝術，對傳統的尊重態度令我感動！

面對著眾多的古代經典藝術作品原作我除了感受到了他們各不相同的藝術觀念、技巧手法以及強烈的時代精神之外，還發現了一個存在於他們之間之處：從古代埃及木乃伊的棺木和神殿，到波提切利的繪畫等許多古代藝術作品，藝術家在創作時都在使用天然礦石顏料、金屬顏料以及動植物有機顏料，這與我們中國古代以至現代畫家所使用的顏料是完全相同的！由此可見認為這些

天然顏料是優質顏料，這是全人類畫家的共識！

一九八九年我訪問日本一個月，我看到日本畫家至今仍將中國的文化藝術傳統視為他們的根和母體，非常地珍視和尊重！這使我這個中國畫家感到汗顏！日本著名畫家東山魁夷等人的作品中滲透著中國繪畫美學精神的內涵，他們強調意境和情趣。自唐以降，他們將學自中國傳統繪畫的圖式以及礦石顏料的使用和製作堅持了一千多年。如今，日本人將中國傳統石色發展到了一百多種。又研製和開發出人造石色——新岩，也有一百多種。因此使得現代日本畫家能以極其豐富的顏色表現當代社會豐富多彩的生活。

一九九六年夏，我第一次訪問臺灣時，有幸得到了原香港中文大學副校長余英時先生的一部著作。其中一篇題為《中國文化危機及其思想史的背景》的文章給了我很大的震動。他說：「由於事實上沒有人真能片刻離開傳統而存在，所謂反傳統的革命最後必然流於以傳統中的負面成分來摧毀傳統的主流。其具體的結果便是壞傳統代替了好傳統。」這段話引起了我的思考：雖然我一直自認為是被以“中學為體，西學為用”為原則的教育方式培養出來的，自以為一直都是在堅守傳統。但今天看來還是有必要反思一下自己對傳統的理解以及如何堅守的問題。

余英時先生在書中提到了美國歷史學家愛德華·薩伊德在一九七八年發表的《東方主義》以及其後所寫的《文化和帝國主義》。這兩本書在西方反響很大，使得西方一些學者開始反思自己對東方文化的認知狀況。我由此聯想到：一九七八年正是中國改革開放之始，隨著國門的漸漸打開，各種流派的西方文化思想和作品潮水一般地湧進中國，這使得被禁錮以久的中國藝術家們心中充滿了好奇與興奮，饑不擇食地攫取著這些對他們來說非常新鮮的東西。正是從那個時候起，西方人開始重新解讀東方文化，而與此同時，中國人卻以極大的熱情關注著西方！這是東西方文化發展上的錯位。薩伊德的《東方學》（即《東方主義》）如果不是遲至二零零四年才在中國大陸出版，而是早在二十世紀八十年代便得以與廣大中國讀者見面，那麼也許當時的所謂“反傳統潮流”就不會出現？或者是中國的國學熱會早十年到來？當然了，歷史是不可逆轉的。

中國文化人的反思是有成效的。近十年間中國的國學熱正在一浪接一浪地洶湧著。如今“反傳統”的聲音已經基本銷聲匿跡。二零零四年十二月中央美術學院中國畫學院正式掛牌成立，工筆重彩畫已與水墨畫呈並駕齊驅之勢。中國重彩畫的重新提出、傳統石色的重新使用，這是被邊緣化了多年的中國傳統色彩體系的全面復興與拓展。中國畫色彩的美學體系的研究與實踐正在深入，相信現代中國重彩畫再現漢唐輝煌將指日可待！

二、歷史回顧

中國重彩畫是中國民族繪畫的原發形態，它原稱“丹青”。顧名思義：中國畫的開始階段是色彩的繪畫。從三千年前西周帛畫《禦龍夔鳳圖》已經可以看出它是畫在絲織品上的工筆重彩畫。漢代馬王堆墓室“T”字形帛畫等雖然不是當時的經典作品，但仍能看出它們構圖飽滿、以線造型、色彩豐富且使用石色，並能將複雜的繪畫內容用諸多美學因素構成和諧統一的畫面。魏晉時代在中國歷史上是一個重大變化時期，它在文化藝術領域中開創了真善美的新時期。晉代有顧愷之的《洛神賦》、《女史箴圖》及多位元元名家的作品問世。“以形寫神”和“氣韻生動”作為美學理論和藝術原則也在這一時期被提出並影響深遠。至唐代，工筆重彩畫在經歷了一千多年的發展以後到達了它輝煌燦爛的成熟期。這一時期的繪畫在美學上的特徵是“錯彩鏤金”與“芙蓉出水”兩種美感並存，並且繪畫的門類和樣式也呈現多元化，有：道釋、人物、走獸、花鳥、山水等，都有自己的獨立地位。其中卓有成就的畫家有：閻立本、吳道子、韓滉、李思訓和李昭道父子、張萱、周昉等。還應當包括原在甘肅敦煌莫高窟的眾多無名的民間畫家和他們的佛教題材的作品。這些畫在牆壁上的作品應當說是真正意義上的重彩畫。

宋代是工筆重彩畫與水墨畫並舉的時代。院體畫是當時工筆重彩畫的代表。在宋徽宗趙佶的親臨主持和實踐下，畫院出現了不少著名畫家，而且有不少他們的作品真跡流傳下來。畫家有趙佶、王希孟、李嵩等。也應當包括五代的畫家黃荃、徐熙。宋代是中國歷史上文化高度發達的時期，在繪畫藝術上，細節的真實與詩意的追求是符合太平盛世中發展起來的審美趣味的！

元代開始，水墨畫成為畫壇主流，主張“寫意”，工筆重彩畫逐漸邊緣化。但工筆重彩畫並未完全中斷：在文人畫體系中尚有趙孟頫和管道昇夫婦。當然，更多的還是在民間寺廟道觀中的宗教題材壁畫創作中仍堅持工筆重彩畫樣式的大批民間畫家。保留完好的元代山西永樂宮壁畫至今仍讓人歎為觀止，使我們今天能得以一窺唐宋重彩畫的華美與壯觀。值得慶倖的是永樂宮壁畫上題有畫家姓名，如：「朱好古門人馬君祥」等，這樣的情況在中國繪畫史中是很罕見的，因此更加彌足珍貴。

明清兩代，工筆重彩畫更加邊緣化。但仍出現了仇英、唐寅、陳老蓮、禹之鼎、冷枚、改琦、任熊和任薰兄弟、任伯年等工筆重彩畫的代表畫家和作品。當時文壇的市民文藝的現實主義和文人提倡的浪漫主義在這些作品中都有所體現。在中國繪畫史的歷史長河中，工筆重彩畫雖在唐宋以後處於畫壇的邊緣和次席的位置，但卻從未中斷。

近代的工筆重彩畫從民國初年至今日仍在繼續傳承著。代表畫家有陳之佛、劉奎齡、于非闇、徐燕蓀、王叔暉等，他們繼承了唐宋時期的人物、花鳥、走獸、山水等各類學科，並培養了大量的年輕畫家。同時還有旅居海外的張大千，他從敦煌莫高窟重彩壁畫的研究與創作實踐中開拓了他後來的潑彩方法，並以此創作出了大量極具個人和時代特色的作品。其後的劉凌滄和潘絜茲為徐燕蓀直系傳人；田世光和俞致貞為于非闇入室弟子。我是劉凌滄先生的學生；我在二十世紀五十年代聆聽過于非闇和徐燕蓀先生的課；我拜訪過劉奎齡和王叔暉先生；潘絜茲先生是我校外的老師；我從顏料專家王定理先生處得益匪淺；葉淺予先生是中央美術學院第一任國畫系主任，在校學生去敦煌實習是他首倡的教學方式。他在教學中曾多次向學生們介紹張大千先生。他又在一九六二年安排我做劉凌滄先生的助教，從事工筆重彩畫教學。作為民國以來工筆重彩畫的第三代傳人，我背負著將其傳承下去的重任，任重道遠，不敢懈怠。從一九五九年至一九九四年的這三十多年我一直都在本職教學工作崗位上；從一九九八年至今是在退而不休的崗位上。

從一九九八年春天開始，我在文化部教育科技司的支持和主持下開辦了第一

屆中國重彩畫高級研究課，其後又得到中央美術學院、中國藝術研究院研究生院、北京大學、清華大學美術學院的支持。至今已舉辦到了第十二屆，先後共招生三百六十餘名。前十屆學員在近年的全國性美展中獲金獎者為十七名。現代中國重彩畫已在大陸畫壇得到認可和肯定。

我曾於一九九六年和一九九八年兩次訪問臺灣，與東海大學的詹前裕教授、當時臺灣膠彩畫會會長林之助先生、臺北中華畫工筆學會會長吳文彬先生、張克齊先生有過交往和交流。在早些時間的一九九九年，臺灣的前輩畫家郭雪湖先生在北京舉辦畫展時，我曾前往參觀並拜會他老人家。以後三十年間我們一直保持聯繫。臺灣的膠彩畫就是中國的重彩畫！雖然臺灣的膠彩畫在日據時期只能是間接地從日本傳承過來，當然還有渡海三家和臺灣本土畫家的影響，但大陸工筆重彩畫與臺灣的工筆劃、膠彩畫依然系出同門，依然是一家人。今日有幸與臺灣畫家在一起舉辦畫展、開展學術研討和交流活動，是中國美術史上值得大書特書的一件事！

三、中國重彩畫的重新提出

“工筆重彩畫”一詞在二十世紀五十年代初經前輩畫家潘絜茲先生提出，一直沿用至今。目前仍有潘絜茲創立的“北京工筆重彩畫會”存在並經常舉辦畫展和學術研討活動。我之所以在二十世紀九十年代強調“重彩畫”，是因為看到當時工筆重彩畫界的作品中絕大部分是“工筆淡彩畫”而不是真正意義上的“工筆重彩畫”，至於對敦煌莫高窟、山西永樂宮、北京法海寺等繪畫的重彩體系的傳承則幾乎完全失落。重新強調“重彩”之名正是為了回歸唐代重彩畫的傳承，而我們今天的時代正需要這種雄奇燦爛的色彩繪畫。我們要發揚傳統繪畫就要從傳統的內部來尋找它的未來的生長點，而沉寂了千年的唐代重彩畫就是這個通向未來的生長點！

四、“六法”的美學體系的現代詮釋

過去研究“六法”，大體上是將其作為一種繪畫技法方面的理論來對待的。

從我五十多年的教學生涯中，我逐漸感受到了“六法”在美學意義上的價值，並最終認識到：“六法”就是中國色彩繪畫的美學體系！因為“六法”的提出者南齊的謝赫所處的時代是只有“丹青”，而並沒有水墨畫的。所以“六法”是中國色彩繪畫的美學理論和美的理想的總結。當然“六法”對後來的文人水墨畫也影響至深，但這是另外的話題，囿於篇幅，暫不論。

我們首先要看“六法”的提出者——南北朝時期南齊的謝赫——所處的是個什麼樣的時代以及他是個什麼樣的美術理論家和畫家？南齊距魏晉不遠，魏晉時代是中國歷史上一個重大變化時期，它的經濟、政治、文化等方面正經歷著重大轉折。隨著兩漢經學的崩潰，代之而起的是一種新的觀念體系：即人的覺醒和文的自覺，這被後人稱為“魏晉新風”。文學方面有劉勰的《文心雕龍》；詩家謝靈運等積累和創造了格律、語彙、修辭、音韻上的財富；書法方面有王羲之變漢隸為真、行、草、楷。而繪畫理論方面顧愷之的“遷想妙得”以及“以形寫神”和“氣韻生動”的提出就絕非偶然了。謝赫是一位美術理論家，也是一位繪畫實踐者，而且是人物畫家和肖像畫家。他的“六法”的提出不但受到他所處的時代的認可，而且傳承至今已有一千四百多年。謝赫所處的時代當時是只有“丹青”的色彩繪畫，而水墨畫尚未出現。大約是在謝赫時代以後的四百年，即唐代中晚期才有水墨畫出現。所以說協和的“六法”論是針對當時的“丹青”繪畫而總結出來的美學法則和美學體系。其後數百年水墨畫出現，“六法”亦為文人水墨畫家奉為金科玉律，因此“六法”可視為為整個中國畫的美學理論和美學體系。我們現在所要論述的是從工筆重彩這種色彩繪畫體系來認識謝赫的“六法”論。

（一）、關於“氣韻生動”

“氣韻生動”被謝赫列為“六法”之首，這是和當時“人的覺醒”和“文的自覺”的大文化背景有關的。“文的自覺”包括美的自覺。這種追求“氣韻”和“風神”的美學趣味和標準，正是內在的人格的覺醒和人對本身即自然生命的尊重。這是對兩漢時期相信讖語的宿命論的背叛，也是一種覺醒。正是由於這種覺醒才使得“氣韻生動”的提法具備了美學的深度。根據現代權威美術理論家的看法，一般認為“氣韻生動”是介於形而上和形而下之間的，也就是介於“道”與“器”之間的。作為重彩畫的教師和繪畫創作的實踐者，我認為“氣韻生動”是

非常重要的繪畫美學原則。第一，工筆重彩畫是一種風格工整細密的繪畫形式，其實也就是魏晉時代的“密體”畫。這種畫製作過程較長，程式亦較繁瑣，因而極容易導致畫風死板，沒有生氣的狀況出現。所以提出“氣韻生動”的要求，希望畫家作畫自開始至終結的全過程都要貫徹一種生命的律動。這對於工筆重彩畫這種密體的畫風是特別有針對性的。第二，現代對於畫面處理的整體感的追求與“氣韻生動”也是有關的。作為教師我覺得教會學生們如何運用畫材和技法還是比較容易的事情，但是要引領學生們做到將開始作畫時那種激情保持到作畫過程的每一個階段直至最後完成，並時時刻刻都能照顧到構圖、造型、色彩以及各種材料技法的運用是否得當才是比較困難的。畫家作畫的過程正如一個管弦樂隊的指揮在處理眾多樂器之間的和諧統一一樣。“氣韻生動”也有“法”或“器”的美學原則，即掌握作畫全局和全過程的能力，並通過這種能力來貫徹畫家的真感情和生動的生命感，才能創作出一幅能激動人心的有完美境界的作品。所以說：“氣韻生動”是包括了畫家的思想境界和作畫方法兩方面的，也可以說是“道”與“器”的完美結合。因此“氣韻生動”是“六法”之首，也是“六法”之總綱。成功的畫作中的各種方法都應該體現人的精神骨氣和風神。繪畫作品必需體現人的精神世界的美才是真美，大美。

（二）、關於“經營位置”

謝赫在“六法”中本是將“經營位置”置於第五位的，我現在將“經營位置”提前至第二位！因為從我自己的教學與創作實踐中我認識到“經營位置”很重要，應當提前。其實早在唐代的張彥遠便已經說過：「經營位置則畫之總要」。清代鄒一桂在其所著的《小山畫譜》中也說過：「愚謂即以六法言，亦當以經營為第一，用筆次之，傳彩又次之……」而現代畫家則更有：「現代是構成的時代」的說法。實際上畫家在作畫過程中立意確定以後，首先要解決的就是構圖或佈局的問題，無論古今中外任何畫種都是先要解決構圖問題的。繪畫美學是由一些具體的美的要素或法則所構成的，並非只有一個好的創意和主題就可以成功地創作出好的作品的。因此認為構圖或曰“經營位置”是“畫之總要”的說法並不為過。構圖和構成的美與合理是成功作品中作畫方法的美學諸法則中之第一法則，這第一法則不成立，其他的“骨法用筆”、“隨類賦彩”等美學法則或因素也就無從談起了。“筆墨當隨時代”，“經營位置”也應當隨著時代的步伐而發展。

與“經營位置”有密切關係的是中國畫的空間處理。中國畫家尋找到了“計白當黑”的畫面空間處理方法，就捨棄了自己眼睛直觀看到的焦點透視的景象。宋代的科學家沈括在《夢溪筆談》中提出構圖美學的“以大觀小”的法則，他批評李成的山水畫中的亭臺樓閣等建築是“掀屋角”，即有固定視角的透視法。中國畫家是以“心眼”來作畫的，他們並非是在摹仿和再現自然。中國畫自古至今都不願受到自然實景的局限。近代畫家黃賓虹先生說：“‘以大觀小’就是‘推近就遠’，也就是設想自己退到更遠的地方來看物件。”我們看宋代王希孟的《千里江山圖》和張擇端的《清明上河圖》就可以理解什麼是“以大觀小”之法了。在宋代，中國的山水畫已經脫離了人物畫而成爲獨立的重要畫種，比歐洲的風景畫脫離宗教人物畫要早數百年。“經營位置”的美學法則對山水畫來講是更爲重要的，“以大觀小”之法傳承至今是因爲中國畫家受民族文化的心理因素和傳統的美學法則的影響，從而使得中國畫有了獨特的面貌，與西方寫實風景畫拉開了距離。近年來中國畫的“圖式學”的研究將對中國畫的“經營位置”之說給予新的拓展！

（三）、關於“骨法用筆”

我認爲：“骨法用筆”有兩方面的意義。第一，它是指線的造型。著名美學家李澤厚在《美的歷程》中說：「謝赫總結的‘六法’……‘骨法用筆’，這可說是自覺地總結了中國造型藝術的線的功能和傳統，第一次把中國特有的線的藝術，在理論上明確建立起來。」真實的生活中不存在線，“線”是一種藝術在繪畫中的表現，“線”可以說在繪畫中是一種抽象的美感。因此中國畫家賦予它很美妙的名稱：例如“春蠶吐絲”、“高古遊絲”、“曲鐵盤絲”等。這些美名就是從美學的角度來命名的。除了線條本身具有各種美感的體現外，我認爲線條之間的組合以及這種由線條的組合方式而營造出的畫面的整體感覺：例如疏密關係、虛實關係、主次關係以及線的組合形成的韻律感、節奏感等也能帶給人強烈的美感，當然這些具有音樂感的線條組合需要高度的審美才能完善。因此才能形成中國特有的“白描”畫，“白描”也因此成爲一個獨立的畫種。顧愷之的《女史箴圖》顏色極淡，我們可以從此畫中深切地感受那個時代繪畫中的線條本身以及線條組合的美感。

第二：“骨法用筆”的第二個含義應當是用線條塑造形體。“骨”有線的含義，也應當有“骨架”和形體結構的含義。以顧愷之的《列女圖》為例，此圖中一些女性形象的造型是來源於真實生活的，但是畫家用線條略施淡彩所塑造的形象很顯然是經過藝術加工的。如誇張了女性的長長的衣裾和高高的頭髻；女性的身高也加高了；人物的動作也許不合乎解剖但加強了動勢和美感。這種用線條塑造的形體雖然距現代已有近二千年的遙遠歷史，但今天仍然使我們這些後世畫家怦然心動，百看不厭。這正是線條所塑造的形體的魅力！

我們現在所研究的是謝赫時代所講的“骨法用筆”，應當與後來水墨畫所講的“骨法用筆”不同。如前所述，謝赫時代並未有水墨畫出現而只有工筆重彩和工筆淡彩畫。工筆劃的線條是沒有什麼大變化的，基本上是均勻的墨色線條。但有“疏體”和“密體”的區別。而“疏體”和“密體”是與構圖、線的造型、線的組織有關係的。“骨法用筆”這種以線造型的美感穿越了數千年時空發展至今天，它已經成為中國畫審美的主體，線條的美感也最容易，最恰當地表述了“氣韻生動”這種生命的律動感。因此，線的藝術就形成了中國繪畫美學傳統的重要組成部分。

（四）、關於“應物象形”

一種繪畫的美學原則是它所處的時代的藝術實踐的總結。謝赫提出的“應物象形”與他的肖像畫創作以及他同時代的其他畫家的創作有著直接的關係。可惜當時的畫作留傳下來的太少，使我們今天很難窺見全豹。既然當時“以形寫神”的美學原則已經提出，又有肖像畫出現，可以想見謝赫時代的繪畫是趨向寫實風格的。當然這種寫實風格與我們今天的寫實風格不能同日而語。

“應物象形”應當理解為造型學。謝赫時代的造型學與我們現代作理解的造型學雖然不同，但亦有相通之處。謝赫時代對於繪畫造型的美感要求是“簡之又簡”、“損之又損”，中國畫堅持了數千年的以線造型與這種又簡又損的造型審美原則有關。既然強調“以形寫神”和“風神骨氣”，自然畫中造型就只能簡損。中國水墨畫也稱“寫意畫”，便是將“風神”和“骨氣”強調到了極致。我認為：“寫意”一詞不能專指水墨畫，工筆重彩畫從一開始就講求“風神”與

“骨氣”，也有“寫意”的因素在內。仍以顧愷之的《洛神賦圖》為例：圖中的宓妃形象塑造出“翩若驚鴻，婉若游龍”（曹植文）的身姿，那衣帶向後飄動，身體向前而面部向後方回顧，體現出宓妃無限留戀依依不捨的情感。顧愷之所塑造的這一千古流芳的女性形象注重整體造型，講究風神風韻，用筆用色又極簡，確實做到了他所主張的：“傳神寫照”。他創造出的洛水女神的形象成為中國美術史上美的典範！

中國畫因水墨畫成為畫壇主流，強調寫意否定形似，以致形成忽視造型的後果，這在人物畫方面尤甚。近代徐悲鴻等前輩畫家和教育家有感于此，從關注社會和人生的理念出發，將西方的造型學（素描）、解剖學、色彩學等融入中國畫中，同時也堅持了中國畫的“以形寫神”的美學原則和用筆的“骨力”、“骨氣”的美學特徵，較好地做到了“中學為體，西學為用”，促使中國畫在堅持傳統造型的審美原則下從傳統走向了現代。

（五）、關於“隨類賦彩”

“隨類賦彩”也應當理解為兩個含義：一是畫家要忠實於客體形象本身的色彩規律；二是畫家要按照藝術規律將色彩歸類，即以主觀感受和情感來創造畫面色彩關係的和諧美感。前者是物質的，後者是精神的，也是美學範疇的。

前者是說畫家要忠於色彩的自然法則：例如大自然中植物、山水自有其本身色彩，不能隨意更動。自然中的人的衣著以及他們所使用的器物、所居住的房舍等都是各個有別的，不能任意變更。後者是精神的，也是藝術的。自然界還有日夜之分、四季之分。從藝術出發，從人的感情出發完全可以不受自然界色彩規律的限制。“隨類賦彩”中的“類”字應當理解為畫家情感的或主觀的色彩觀念。這與“骨法用筆”所言以抽象的線條來造型一樣，也是主觀衍生出來的。例如：畫家可以將大自然中的綠色竹子畫成畫面上的墨色或朱砂色、金色等；而金碧山水畫中能夠將天空、水、小徑等畫為金色；古典繪畫中有白色背景、黑色背景、磁青色背景等。唐代李思訓父子的金碧山水花如今已經看不到了，但近代任伯年的作品中的豐富的色彩和“隨類賦彩”的美學特徵還是能夠讓我們親眼目睹的。任伯年的《群仙祝壽圖》是一幅典型的中國傳統工筆重彩畫，此圖為包括了

人物、山水、花鳥的全景式。他是在泥金紙上作畫的，顏料以石色和水色為主，墨色不多。而且此畫為十二條屏，畫幅較大，兼有壁畫和文人畫的特點。此圖是近代少有的全面繼承唐代色彩絢麗的重彩畫傳統的佳作，現代數十年間都被大陸各美術專業院校選為臨摹課的範本。

著名美術理論家宗白華先生將中國畫傳統美感總結為“錯彩鏤金”與“出水芙蓉”兩類。自從提倡“五色令人目盲”之後，“錯彩鏤金”美感就被排斥和貶低，這有其歷史原因，但也是不公正的。“錯彩鏤金”這種美感在唐宋以後主要是在民間壁畫和宮廷繪畫中傳承著，基本上被歸入“俗文化”一類。其實不然，在宋人小品畫《出水芙蓉》中我們看到錯彩與典雅共為一體。大俗大雅的中國重彩畫正是潘絜茲老先生所推崇和倡導的。

（六）、關於“傳移摹寫”

“傳移摹寫”就是通過臨摹前人作品來學習，這種學習方式古今中外皆有。通過臨摹學習的內容應包括兩方面：一為學習優秀的先輩畫家作品中體現出來的創作理念和藝術技巧；二為學習前輩畫家對畫材的應用。這兩方面的學習都很重要，因為中國畫家一向是“尊道重器”的。我們中央美術學院從一九五四年建中國畫系以來，由系主任葉淺予先生制定的“臨摹、寫生、創作”三位一體的教學原則，已實踐了五十五年，至今仍為中國畫學院（二零零四年建院）的教學總原則。

“傳移摹寫”中包括的技法和畫材的學習，從現代美術院校的理念來說就是畫材學，如今現代各類畫種的畫材學已形成各自獨立的學科。謝赫因為本人是畫家，所以很瞭解畫材及畫材的應用是十分必要的。雖然他沒有直接提出畫材學的理念，但他提出的“傳移摹寫”已經包括了這方面的內容，這是順理成章的。畫材學作為獨立的學科在西方很多院校早已實行，而中國的美術院校的中國畫專業大多沒有專設的畫材學課程。以致近二十至三十年間，中國畫專業的學生只知道使用錫管裝的化學合成的中國畫顏料的代用品，而真正的傳統石色、金屬色等幾近失傳。我們這一代七十歲以上的畫家還從老師那裏知道了什麼是真正的傳統顏料。在上個世紀五十年代我曾聆聽過畫家和顏料專家于非闇先生的課，認真讀過

他所寫的《中國畫顏色的研究》（一九五五年版），因此使我對中國畫傳統顏料以及它們的應用一直很有興趣。也是我對中國畫顏料的傳承有責任感。一九七九年中央美術學院建金碧齋礦石顏料廠，由王定理先生任顧問。自此美院師生使用礦石顏料便比較方便了。上世紀八十年代末，我有幸結識了臺灣東海大學美術系主任詹前裕先生，從他送我的著作《彩繪花鳥》一書中瞭解到日本的人造礦石顏料——新岩，是由陶瓷顏料所制。由此啓發了我在大陸試製中國的人造石色——高溫結晶顏料。從一九九三年開始試製，至一九九八年我將高溫結晶顏料和傳統石色在我所主持的中國重彩畫高研班上提倡年輕畫家試用。到今年我已經主持到第十二屆，十二屆學生共三百六十名。事情也出乎我的預料，這些年輕畫家不但充滿熱情地接受了傳統石色、金屬色和人造礦石顏料，並且畫出了不少優秀的重彩畫作品，這使我感到很是欣慰！

綜上所述，謝赫的六法論完全可以被視為中國工筆重彩畫美學的和繪畫方法美學體系，因為“六法”完全具備了一個體系所應有的完整性、豐富性和嚴謹性。從完整性方面看，“六法”與現代美術院校設置的課程很接近。如美術史論課程（包括美術史、哲學、美學等）、構圖學（經營位置）、造型學（骨法用筆）、色彩學（隨類賦彩）、畫材學（傳移摹寫）等以及這些課程綜合落實在以“氣韻生動”為導向的創作課程之中。這同時也體現了“六法”的豐富性。“六法”是總結了謝赫所生存的魏晉南北朝時代中國丹青繪畫的藝術實踐並將其上升為具有美學特徵和哲學意味的理論。“六法”提出的繪畫方法方面的六個美學法則是缺一不可的，同時又是互為因果的，因此“六法”有其嚴謹性。

以謝赫的“六法”來檢驗中國已經進行了近百年的現代中國畫教學，我們大多還在採用西方的《透視學》、《色彩學》的課程，缺少完整的《中國畫構圖學》、《中國畫圖式學》、《中國畫材料學》（材料學中還應包括顏料學、裝潢學、修復學等）等。

由於“君子不器”的影響，中國古典畫論中關於“法”、“技”、“器”方面的記載少而簡略，這給我們現代畫家的研究和整理造成了很大的難度。但我相信：只要我們堅持尊道重器的原則，堅持“六法”的美學原則，我們一定會將至

少有著三千年歷史的中國傳統工筆重彩畫傳至後世並再現輝煌！潘絜茲前輩說過：「多彩的世界需要多彩的藝術，它美化了世界，也美化了人們的心靈！」