

学校的理想装备

电子图书·学校专集

校园网上的最佳资源

中小學生課堂故事博覽

漫漫畫史競風流

—美術家與美術史的故事

eBOOK  
內閣資料 電子書

漫漫画史竞风流  
美术家与美术史的故事

## 从两幅战国帛画谈起

中国画是我国的传统绘画，有着非常悠久的历史。到底有多久的历史呢？我们在北京历史博物馆里能看到四千多年前原始社会在陶器上的几何图形和小鱼、青蛙、梅花鹿、飞鸟的样子，可以说这便是我国最早的绘画了。这些画都是用泥土做成的红、黑、白等颜料画成的，这些画的形状很简单、朴实、生动、真实，很有想象力。我国陕西西安的半坡村，在六、七千年前就有人居住在那里了，我们现在把那儿叫西安半坡遗址，在那个地方挖出来的陶器是我国彩陶最早代表。在陶器上都画有人面纹、鱼形纹和鹿形纹，这些都是我国的著名古代文化遗产。这六、七千年前的绘画，都是人们在劳动生活中创造出来的。再过了几千年，我国从原始社会进入阶级社会，人们有了分工，绘画也有了新的发展。由于离今天非常远了，当时的绘画很少有留传下来的，但是有一些传说和古籍流传或记载着有关绘画的故事。传说中商朝时殷高宗武丁，他非常希望来一位贤臣帮助他治理国家，在左等右盼的日子里，终于在一天晚上武丁睡觉时，梦见了一位对他特别忠孝的贤者，于是等第二天便连忙根据他昨晚梦中的记忆画出了那位贤者的肖像，又派了許多人按他画的那个样子到全国各地寻找那位贤者，结果在一群正在干活的奴隶群中发现了与武丁画的肖像画一模一样的人，他叫傅说，后来便成了著名的贤相，武丁也非常信任他。

我们现在能看到的具有中国画模形的是战国时代的两幅帛画，至今已有两千多年的历史，它们都是画在丝织品上的。一幅是《人物夔凤图》，这是1949年在湖南省长沙楚墓中出土的。高约28厘米，宽约20厘米。图中画一位妇女，侧面有很细的腰，显得十分苗条，面向左边站立着，宽松的领袖，长长的裙子。妇人的两手向前伸出，弯曲向上，十指并拢，作合掌状；她头的上部左面，是飞跃着的一凤一夔（传说中的独脚兽）。有人解释说，凤象征善，夔象征恶，凤与夔正在很剧烈地斗争，并且看得出是凤处于优势，而这个妇女正在祝祷着凤的胜利。也有许多专家作了另外的解释，说那时候的人们无法解释自然和人生，相信人死了之后他的灵魂可以升到天上。画中所表达的正是这一凤一夔引导着这位已死去的妇女的灵魂飞上天去。也有的人说，这个妇女是巫婆，她正在为已死去的人祝福。另一幅帛画是《人物龙舟图》，是1973年在长沙楚墓中出土的。画长37.5厘米，宽28厘米。正中是一个高冠有须的男子，侧着身子直立着，手里握着缰绳，驾驭着龙舟。在龙尾上立着一只很精神的鹤，水中有一条鲤鱼。画中人物头顶戴的帽子上的飘带和人物的衣带、龙颈上所系的飘带，拂动的方向一致，生动逼真的表现了风的方向，可见我们能知道那时候的画家观察是多么地细致啊。这幅画的内容是乘龙升天，也真实的反映了封建社会时期当时盛行的神仙迷信思想。这两幅画是同一时代的姐妹篇。战国时期是中国封建社会的开始，文化艺术都比奴隶社会丰富得多，呈现出繁荣的景象。这两幅画的线条已经相当流畅了，造型也非常准确，充满着现实与幻想相结合的浪漫主义精神。这也说明了中国画在那时候，在两千多年前已经形成并且趋于成熟了。

从这以后的两千多年来，随着历史的发展，产生了许许多多的民间画家、文人画家，历代名家辈出，作品浩如烟海。经过历代艺术家的不断创造，中国画形成了具有鲜明艺术特色、强烈民族风格的绘画。

在长远的年代中，由于战祸兵灾、火烧水没、虫蛀霉烂，大量著名的绘

画作品已湮为尘土；所剩不多的作品，在半封建半殖民地的旧中国，又被各帝国主义掠夺而去，一部分作品流落台湾；但是，在故宫博物院、上海博物馆等处，我们仍然可以看到许多艺术珍品。

中国画在世界美术领域中自成独特体系，它在世界美术万花齐放、千壑争流的花园中独放异彩。中国画是中华民族高度智慧、卓越才能和辛勤劳动的结晶，是中国人民的骄傲！

## 中国画的特点

### 中国画与西洋画的区别

中国画简称“国画”，原来是泛指中国绘画，是为了区别于明末传入中国的西画而出现的概念。解放前称中国画为“国画”、称中医为“国医”、称中国武术为“国术”、称京剧为“国剧”、称广东音乐为“国乐”，这些冠以“国”字的名称，解放之后都已改掉，唯有中国画仍保留“国画”的名称（50年代曾一度改称“彩墨画”）。

中国画所用的工具材料和表现方法与西洋画都有很大的区别，中国画是用毛笔、墨和矿物、植物颜料在宣纸或绢上作画，而西洋画所用的工具材料及画法与中国画不同。如油画是用透明的植物调合颜料，在经过加工的布、纸、板等材料上作画；版画不是用手直接画出来的，而是通过画稿、刻版、再以版为媒介，经过印刷等三个环节来完成的；水彩画是利用颜料的透明性，以水色的掺合晕接、渗透、重叠在白纸上作画；水粉画则是用水调合胶水、粉质不透明的颜料，在纸上作画。

中国画的山水、花鸟往往含有象征性，例如梅花、松树象征不畏严寒，顶风冒雪，不屈不挠的斗争精神。西洋画风景和静物画主要是追求画面上的美，讲究光和色的调和，画的内容反而居于次要地位。中国画的景物，不重视、也不描绘物体上的光及色彩变化，而注重景物的神韵，即不重视形似而重视神似，注重“以形传神”、“形神兼备”。西洋画受科学法则的制约，即遵照透视学、解剖学和彩色学的原理进行创作。采用焦点透视法，在平面上创造出一个立体空间。而中国画采用多点透视法，既用散点透视，也用焦点透视。西洋画在画面上涂满色彩，不留空白，而中国画讲究“计白当黑”，很注意空白的经营，使没有画面的部位，像有画面的部位一样成为整个画幅不可缺少的内容。中国画另外一个主要特点是用线造型。线条的作用远远超出了塑造形体的要求，成为表达作者思想感情的重要手段。西洋画家也利用线条塑造形象，但他们更侧重于表现形象质感、量感、空间感，线则处于次要地位，离开要表现的形体、结构、明暗等具体内容，线条本身就没有存在的价值。

中国画的题跋印章，是中国画独有的，也是区别西洋画的最大特点。中国画善于将诗、书、画、印完美地结合在一起，成为一个不可分割的整体，并且通过题款用印来提高或补充观赏者的鉴赏和理解，还可以丰富画面的变化，起到互相衬映、点缀与平衡构图的作用。

随着西洋画的传入，现代的中国画家在继承传统技法的基础上，不断吸收外国传入的绘画技法——包括素描、油画、水彩画等多种技法，大大丰富了传统中国画的表现技巧，有的画家在工具材料上也不断革新，把西洋画的技法巧妙地与中国画的传统技法融会在一起，无疑是中国画发展的一个方向。

### 中国画的立意

立意即一幅作品主题思想的确立。中国古代画论中，都强调作画要“立意为先”，画中才有变化、有奇意。所谓“意”是指意识、精神。唐代张彦

远论吴道子的画时说：“意在笔先，画尽意在，虽笔不周而意周也。”清代方薰在《山静居论画》中也谈到立意与作画的关系。他说：“作画必先立意以定位置，意奇则奇，意高则高，意远则远，意深则深，意古则古。”他认为平庸者作画必平庸，俗气者作画也俗气，因为缺乏画家最宝贵的“立意”，所以作品平庸俗气。晋代著名人物画家顾恺之所提的作画要“巧密于精思”，也说的是“立意”的重要性。意境、神韵有的简古，有的奇幻，有的秀美，有的苍劲，有的雄厚，有的清逸……这些都是先立意后落笔而形成的。至于墨色的浓、淡、焦、润均可运用自如，表现出画家的神思妙想和笔情墨趣。

“立意”并非出自画家的苦思冥想、主观臆造，而是来源于生活，来源于客观现实。作为优秀的画家，除了必须有深厚的功底和文化素养，还必须深入生活。以山水画为例，若想在尺幅之中画出泰山黄河之势，片纸之上能含有秋水长天之遐想，只有以大自然为师。历史上所有伟大的山水画家的独特创造，无不从“师造化”中得来。董源、巨然画江南山水，荆浩、关全画中原、太行一带的高山峻岭，范宽、郭熙画终南、太华一带的高原景色，米家父子画雨景山水，李成画平远寒林等等，都是在获得充分素材的情况下，再加以分析研究，才能画出好的作品。五代荆浩提出“搜妙创真”，宋代范宽主张“写松万本始得其真”，明代王履画华山图并作《华山图序》说：“余师心、心师目、目师华山。”董其昌的“读万卷书，行万里路”。清代石涛的“搜尽奇峰打草稿”，盛大士说：“诗画都有江山之助，若局促里门，踪迹不出百里外，天下名山大川之奇胜，未经寓目，胸襟何由而开拓。”现代绘画大师齐白石说：“造化天工熟写真，死拘皴法失形神。”上述历代名家，无不主张画家必须“外师造化，中得心源”。强调旅行写生，收集画材，开阔视野的重要性。

## 中国画的造型

美术作品的造型，通常是以点、线、面、形、色彩、形体、肌理等元素构成视觉形象。而中国画的造型是以线描为主要手段，尤其是工笔画都是以线描为先。线描大多用于人物画、双勾花鸟画和勾勒山水画中的山石、树木、房屋、车船等。后来又逐渐发展了皴、擦、点、染等多种造型手段，但仍以线描为中国画造型的基础。此种方法全凭线的虚实、刚柔、粗细、浓淡来表现物体的质感和变化。例如宋代李公麟的《维摩演教图》，不仅人物之须发皆现，服饰纤丽工整，维摩身下的簟席及卧榻的雕花，也都勾勒得丝丝入微，用笔严谨细致。

线描在中国画中，不仅利用它来塑造形象，表现形体结构，还可以通过不同的线条给观赏者不同的感受。例如水平直线能给人以平静、沉稳、安宁、舒展的感觉；垂直线给人以挺拔、刚毅、尊严和具有向下垂或向上升腾的力感。斜线给人以奇突、惊险、倾倒的感觉；几何曲线给人以呆板、紧张、扭曲和痛苦的感觉；自由曲线给人以自由、活泼、温柔、愉悦和飘逸的运动感。这些感觉都是由人对现实生活中的视觉经验与联想而产生的，是画家巧妙地运用笔墨变化，创造出苍劲、秀美、刚硬、柔软、洒脱、光滑、粗糙、轻飘、沉重、甜润、苦涩等各种线条，从而表达作者的思想感情。

线描是我国古代画家通过长期艺术实践的积累所创造的，从象形文字开始，我国绘画经过稚拙的原始阶段，逐渐发展，由象形符号上升为具有一定

艺术水平的独特艺术风格，后来又经过周、秦汉、六朝逐渐成熟，如东晋顾恺之的“春蚕吐丝”，北齐曹仲达的“曹衣出水”，唐代吴道子的“吴带当风”……在线的运用上已有相当的成就。南朝美术评论家谢赫在他提出评价中国绘画的六条标准——即“六法”中，把“骨法用笔”列为第二条。

线描之所以能表现出灿烂多姿的形式、美感，是与用笔分不开的。我国人物画的艺术形式美之一，主要表现在人物的形体、衣褶、衣饰的处理上。自东晋顾恺之到唐代阎立本、吴道子、韩混、以及宋代诸家都各有自己的线描笔法。“十八描”中的各种名称，早在唐以前已散见于诸书。它的全部名目见于周履靖的《夷门广牍》、明代汪玉珂的《珊瑚网》和邹德中的《绘事指蒙》中，并定为《古今描法十八等》（简称为“十八描”）。并成为长期以来传统线描技法的基本程式。

线描的作用不仅是为用线勾画轮廓、表现形体，而且要通过写形来传神。顾恺之的“以形写神”论，是我国最早提出绘画中对形与神的辩证关系作出理论探讨的。顾氏的“以形写神”论，开始用于人物画，后来又推广到山水、花鸟画中运用。他主张神存在于客观本体的形象之中，神是通过形象表现出来的。没有形，神则无从寄寓；只有形而无神，犹如眼无珠，从形到神是万物的表象到意境的深化。即“神者形之用，形者神之质”。北宋苏轼说：“论画以形似，见与儿童邻”，意思是说这种见识和儿童一样。北宋人物画家黄休复说“有气韵而无形似，则质胜于文；有形似而无气韵，则华而不实”。

以线传达形神是以画家的思想感情为基础的。不同的时代、环境、身世，不同的艺术修养，即使表现同一事物时，在不同作者笔下的形象、情趣、效果也不尽相同。中国绘画线描如何传情达意，这要通过作者运用笔法的疏密、抑扬、节奏以及墨色的浓淡、干湿等变化，从而达到“物我为一”的境地，给观者以无穷的想像和美的享受。从线描的形式美来说，只有状物传情、渗情达意的线条，才具有无穷的生命力和独特的审美情趣。

唐以后山水画的创作增多了，线的技法也逐渐丰富起来，于是产生了皴法。皴法就是以连续用笔的复线来表现物体的质感、量感、体感，用以调节线与线之间关系以及某些线条无法表现的内容。皴法过去多用于山水画。现代写意人物、花鸟画，也吸收皴擦的笔法来补充、丰富线的造型。

线条是中国画的生命线。自古以来中国画家以线造型的手法，为我国艺术创作提供了丰富多彩的表现技巧，线条对画家来说，既是画家的笔法，也是画家个性和情感抒发的手段，它决定一个画家的风格，如吴道子的飘逸，李公麟的流畅、浑厚，虚谷的含蓄，赵之谦的丰满，吴昌硕的古朴等都是以线的勾、皴、擦等手法来表达的。

我国绘画中的笔墨线条是为特定的立意而创造的，它不仅能表现动感和静感、力度和韵律感、节奏感，还能达意传神，因此线的本身具有无穷的活力和审美效能，而且是从生活中来，既反映客观生活，也表达作者主观的情感。生活给予笔墨以创造的依据，画家运用线的功能使笔墨生辉添彩。

## 中国画的程式

中国画历来重法度，讲程式，要求笔墨规范化，自古以来，不断创造补充和丰富了多种程式。笔有笔法，墨有墨法，画面的构成、线条的运用、形象的创造、色彩的配置乃至题款、用印都有一定的程式。如人物画的各种描

法，山水画的各种皴法，花鸟画的各种点法、勾法，都是历代画家经过多年创作实践，对生活长期的提炼和积淀，总结出的宝贵经验，而形成优秀的文化传统，是中华民族的宝贵艺术遗产。当然这种程式并非是僵死的、一成不变的，而是随着时代的发展和借鉴外来的技法，不断地改进与创造新的程式，不断地丰富与发展，使之更加完善，有利于民族艺术的发扬光大，独树一帜地立于世界艺术之林。

中国画的意境创造，首先是作者的生活感受、形象思维、艺术理想等一系列内功的结果。艺术并不是照搬生活，而是经过作者反复提炼、概括、高度的艺术加工，苦心经营、呕心沥血、匠心独运，才有可能创作出耐人寻味的优秀绘画作品。为了突出主要形象，可以剪裁到一片空白“此处无声胜有声”。中国画往往以少胜多，以空为有，以虚为实，计白当黑，目的是给观者以再创造的余地。南宋画家马远、夏圭构图非常简洁，善于以简胜繁，故有“马一角”、“夏半边”之称。例如马远在《寒江独钓》上只画一叶孤舟、一老翁俯身垂钓，舷边细勾几笔有起有伏的淡淡墨线，以示江面，画面上空疏寂静，四处不见人迹、舟船，然而马远却“静”中有动，通过老翁持竿凝神于一线的动态描绘，反衬出周围自然环境的辽阔渺漠，点染出江上寒意萧然的气氛，进而创造出耐人回味的艺术境界。中国画不重视形象的视觉真实，摆脱时空观念的限制，去追求表现的自由，中国画强调客观把握世界，谓之“以小观大”。画家可以把自己的所见、所闻、所知、所想加以集中、概括、综合成一种宏观意识，“天地造物，随其剪裁，阴阳大化，任其分合”。这样创作出来的作品，既不是特定时空中客观事物的简单再现，也不是胡乱拼凑的主观随意性的任意发挥，而是客观世界与主观情思交融后，构成的超越表象的时空一体的艺术境界，也是中国画具有高度概括能力的独特表现方法。

## 中国画的种类

中国画的种类及其主要特征，是鉴赏中国画首先需要了解的基本知识。中国画的门类很多，其区别方法也不相同。如果以题材内容来分，有人物、山水、花鸟三大类；若以表现方法来区别，可分为工笔、写意、兼工带写。写意又可分为大写意和小写意。按照绘画的社会功能和使用形式的不同，中国画可以分别列入壁画、年画、宣传画、连环画、组画、单幅画和插图之中。如果以作者身份来区分，宫廷职业画家的作品称为院体画，士大夫、文人的作品称为文人画（或士大夫画），画工画的作者是以绘画为专业的民间艺人（又称丹青师傅）。此外还有用手指画的指头画，用油漆绘成带有工艺与装饰性的漆画，以及界画、铁画、扇面画等多种，中国画还有卷轴、册、屏等多种装裱形式。

上述各门类、画种限于篇幅不能一一阐述，只选最常用的主要几种介绍如下：

工笔，就是运用工整、细致、缜密的技法来描绘对象。工笔又分为工笔白描和工笔重彩两类。工笔白描就是完全用墨的线条来描绘对象，不涂颜色。白描本来大抵是用来打草稿的，宋代画家李公麟把它发展成独立的画种，他的白描如行云流水，变化无穷丰富，有很强的表现力。他画的《五马图》，人和马都用单线勾出，比例准确，肌肉骨骼的结构清楚，甚至马的毛色所具

有的光泽也细致地表现出来，动态极为生动，是古代第一流的白描作品。工笔重彩，就是指工整细密和敷设重色的中国画。在中国绘画的早期，工笔重彩占有主要的地位。湖南长沙马王堆汉墓发现的帛画、都是道地的工笔重彩，特别是软妃墓的T形“非衣”，构图巧妙，线描精细，设色绚丽，显示了当时工笔重彩达到了高度的成就。古代绘画普遍使用丹砂和青绿之类的重彩颜料，因此称绘画为“丹青”，由此可见工笔重彩在古代绘画中的重要地位了。

什么叫写意画呢？这是与工笔画相对而言的一种画法。它要求用粗放、简练的笔墨，画出对象的形神，来表达作者的意境。据传唐代的时候，玄宗命令画家李思训和吴道子，一起在大同殿描绘嘉陵江的山水。李思训是擅长工笔重彩的，他用了几个月的工夫完成这幅壁画。吴道子则在一天之内就画成三万余里的嘉陵山水，这可以想象，他不可能用工笔重彩的技法来画，一定是比较粗放、简练的。这说明那时的绘画已经有了工笔、写意的区别了。到了宋代，苏轼提出“士人画”，主张画画“不求形似”，而应写情寄意，以表达作者主观的思想感情。他留下的绘画作品只有一幅《枯木图》，画一株枯树、一块顽石，石后露出一、二枝竹子，树下几根细草。这幅画抒发他政治上不得意的思想感情，但大书法家却给以极高的评价，说枝干“虬屈无端倪”，石“亦怪怪奇奇，如其胸中蟠郁也”。元代以后，笔法简练、造型生动、酣畅淋漓、讲究意趣的写意画大盛。这样，写意画就同遵守传统、恪守法则的工笔画形成了风格迥异的两大派，长期地在画坛上争相辉映，代代地相传下来。

不过，长期以来，在画坛上也存在着一味崇尚写意画，蓄意贬低工笔画的倾向。持有这种偏见的文人画代表是明代的董其昌。后来有人阐述他的主张，说：“画有士人之画，有作家之画。士人之画，妙而不必求工；作家之画，工而未必尽妙。故与其工而不妙，不若妙而不工。”他把文人和作家对立起来，把写意和工笔对立起来，明显地表明轻视工笔的态度。这种错误思想一直延续到今天，把工笔画看成是低一等的艺术，甚至一些青年人学画不从工笔着手，以横涂竖抹为能事，这是十分错误的。

壁画，中国壁画的历史，一定比帛画还要悠久得多。据历史记载，自商周到汉唐，壁画是十分盛行的。那时的宫殿、寺观、石窟、衙署、学府、旅舍以及墓室的壁上都画着图画。题材包括圣贤、忠烈、现实人物、天地鬼神、山灵海怪以及山水、花鸟、走兽，真是“品类群生”、“曲尽其情”。以后，壁画也始终是建筑装饰中的重要部分。

我们能看到的壁画，最早的是秦汉的遗物。洛阳发现的一座西汉墓的壁画，是用长卷的形式描绘了墓主夫妇升天时的情景。

现存古代壁画，闻名于世的是敦煌莫高窟壁画，开创于前秦建元二年（公元366年），历经北魏、西魏、隋、唐、五代、宋、元诸代。历朝都有建造，以唐代最盛。现在还有保存着历史壁画和雕塑的洞窟四百九十二个，是世界上最大的佛教艺术宝库之一。其中，以表现佛祖释迦牟尼前身所谓“舍己救人”为题材的“本生故事”占有突出地位。如“萨埵那太子本生”的“舍身喂虎”，就是描绘释迦牟尼的前身——萨埵那太子牺牲自身去喂母虎的故事。萨埵那和他的两兄弟到山中去出游，看见一头母虎因为饥饿准备吞噬小虎，太子满怀恻隐之心，就自刺身死，投身喂虎。画面上的太子，闭着眼睛，低着头，镇静地躺在虎口下，像是完全出于自愿的慈悲心肠。从这个例子可以看出，壁画主要是用形象化的方法来宣扬佛教的教义。但是，也有许多作品

反映了当时人民的社会生活，如农事、渔猎、营造、推磨、舂米、制陶等。有一幅北魏的《狩猎图》，画的就是我国西北地区游牧民族狩猎生活的一个场面。其中一个人跃马张弓，向扑过来的猛虎射去；另一个人纵马奔驰，追逐一群黄羊似的野兽，画面中还有其它许多野兽，运动感非常强，气势磅礴。敦煌壁画在艺术上有一个发展的过程，南北朝主要是佛教故事画，在风格技巧上继承了两汉绘画的传统，又明显地吸收了印度佛教美术的特点。到了隋代，外来艺术逐渐被融化为中国风格。到了唐代，敦煌壁画已发展成高度的典型的具有中国气派的艺术。唐代敦煌壁画的主要内容是“经变”，即形象化地宣扬佛经故事。莫高窟就有一百多幅《西方净土变》。“西方”即指“西方极乐世界”；“净土”就是清静的佛国。《西方净土变》往往场面宏伟，以阿弥陀佛为中心，四周围绕着大小菩萨。此外还有伎乐、飞天和飞禽走兽、楼台殿阁，呈现出一片花团锦簇、气象万千的景象。这幅画想象力丰富，但实际上是当时等级森严的封建制度和地主贵族享乐生活的“变相”反映。

建国以后陆续发现的唐代墓室壁画，多数在陕西西安附近。李寿、李贤、李重润、李仙蕙等人的墓中有大量的壁画，内容包括人物、飞禽、走兽、山水、建筑及生活用具。其中最精采的是描绘宫廷人物的作品，它是我们研究唐代的历史、文化、生活的形象资料。如李仙蕙（永泰公主）墓中的《宫女图》，从不同角度刻画了一群宫女的种种神态，着重表现她们丰腴、端庄、豪华、拘谨、寂寥、空虚的外貌和内心特征。形象优美，结构严谨，线条流利，色彩艳丽，在技巧上有很高的水平。

山西芮城永乐宫壁画是元代的杰作。它是我国保存较好、具有高度艺术水平的古代壁画。民间传说“八仙”之一的吕洞宾就生长在这一带，永乐宫的壁画是表现众神朝拜老子及吕洞宾等传教施法的道教故事。画在主殿三清殿的《朝元图》规模最大，庄严宏传，气势非凡。全图分布在大殿四壁，以八个主像为中心，一共画了二百八十六人，每个人高达三米以上。在这些群像中，主像庄严肃穆，玉女温文秀丽，武士须眉飞动，真人翩翩欲仙，无不真切动人。对浩大行列的描绘，作者巧妙地处理了人物之间的相互呼应关系，有的正视凝神，有的转身对话，有的左右顾盼，有的侧耳倾听，使之成为一个既统一又有变化的整体。在技巧上继承并发展了唐宋壁画的传统方法，用笔简练、圆浑、有力；色彩灿烂而沉着，富有装饰性。另外两殿有些像连环画和民间风俗画，内容具体复杂。在这些壁画中，留着作者马君祥父子、朱好古与门人李弘宜、张遵礼等人的题名。这些名人不见史籍的民间画工，很好地继承了我国古代绘画的优秀传统，并作出重要贡献！

太平天国的壁画是十分盛行的。它的内容往往是同革命联系起来的，可惜大部分已经毁去，现在南京、苏州等地还有遗迹数十处。南京堂子街的《防江望楼》、江宁方山的《守城图》、绩溪的《攻城图》、金华的《望楼》，描绘了太平军攻守时的英勇场面，歌颂了反帝反封建的雄伟气魄。

兼工带写（或称小写意）：是工笔、写意二者兼用的画法，近些年由于工笔过分细腻、费工，专画工笔画的人逐渐减少，很多擅长工笔的画家，取工笔、写意两者之长，改用兼工带写作画。

人物画：以表现人物形象和事迹为主要题材内容的绘画，统称为人物画。因题材类别不同，又可分为道释画、仕女画、肖像画、风俗画以及历史故事画。由于表现方法、样式的区别，又分若干类别。刻画工细，勾勒着色者称工笔人物；纯用线描或稍加墨染者称白描人物画；在以线描勾勒的基础上施

以浓重的颜色，称为工笔重彩人物；另外以墨为主，略施淡色者称为工笔淡彩。写意人物画是以简练、概括的笔墨，着重描绘人物意态神韵。如以简笔人物著称的宋代人物画家梁楷，变细笔白描为水墨逸笔，力求单纯简括，“遗貌取神”，其难度大于工笔。

我国人物画发源最早，据《孔子家语》记载，在周代即有劝善戒恶的历史人物壁画，战国楚墓出土的《人物龙凤》帛画是已知最早的独幅人物画作品。魏晋、隋唐是人物画重要的发展时期，如曹不兴、顾恺之、陆探微、张僧繇、阎立本、吴道子、张萱、周昉、孙位等都是在中国美术史上对人物画作出卓越贡献的重要画家。五代两宋时期，由于皇室贵族及文人士大夫积极参加绘画的实践和理论研究，开始形成了文人画的体系。元代的绘画，由于主流转入山水和花鸟，人物画走向衰微。明清人物画中既有擅长白描人物的陈洪绶，又有华岩、黄慎、罗聘等善画写意人物的画家。晚清“海上三任”（任熊、任薰、任颐）对写意人物画的风格和技法又有了新的发展。

山水画：以描绘自然风景为主体的绘画称为山水画。举凡名山大川，田野村居，城市园林，历史名胜，宫殿楼台，舟船车马，均可入山水画。若再细分还可分为水墨、青绿、金碧、浅绛等。界画在十三科中列为“界画楼台”一科，也有把界画划入山水画支科的。

水墨山水，即是用水墨而不着色所画的山水画。水墨山水传说起源于唐代诗人画家王维。传为他写的《山水诀》中说：“夫画道之中，水墨为最上，肇自然之性，成造化之功。或咫尺之图写百千里之景，东西南北，宛尔目前，春夏秋冬，生于笔下。”即以水墨画作为表现自然，最能得心应手，最能小中见大，超越时空，作者可以充分挥洒，收到多姿多彩的笔情墨趣，其层次之多和意外之变化，都是任何色彩所难于奏效的。

青绿山水，又可分为大青绿与小青绿两种。隋代展子虔的《游春图》被认为是中国最早的青绿山水。唐代李思训、李昭道父子把青绿山水的格式固定下来。青绿着色重在渲染得法，薄中见厚，浓中见雅。大青绿所使用的颜料种类比较多，从主要的基调看，以石青、石绿为主色，看去辉煌庄重，有欣欣向荣、草木华滋之感。小青绿主要区别于用墨与青绿敷染的比例大小，小青绿也有在浅绛设色的基础上，部分施染青绿的。小青绿比较灵活，表现方法渐趋多样。大青绿要求工整典丽，小青绿可用兼工带写，手法轻松活泼，现在多数山水画家喜欢采用小青绿画法。

金碧山水：是青绿山水中另一种着色形式，即以石青、石绿为基础，最后在轮廓处勾金，通过这道金线，像彩绘藻井一样，把山水画装饰得更为绚丽辉煌。在描绘浓艳的夕照晚景，体现出山岩边际的一层金光，增强日照之气氛，在突出的山石表面薄罩一层金粉，或用胭脂、白粉烘托艳阳秋色，使青绿与金碧相映生辉。

浅绛山水：是在水墨勾勒皴染的基础上，敷设以赭石为主色的淡彩山水画。早在五代时董源的画迹中已经看到了浅绛山水的开端，到了元代黄子久又继承了董源之法，才把浅绛设色的格式全面形成。明代沈石田、清代王原祁，都专用这一格调高雅的形式作画。

界画：是以表现建筑物为其主要内容的画科，用又长又直又均匀的线条，表现亭台楼阁之类的古典建筑。只用手勾线，很难画直、画平，必须借助于界尺，故名为界画。如宋代郭忠恕，元代王振鹏、李容瑾，明代仇英，清代的袁江、袁耀，都是界画名手。

花鸟画：是以动植物为主要描绘对象，并具有鲜明的民族特点的中国传统画科。再进一步细分，还可分为花卉、翎毛、蔬果、畜兽、草虫、鳞介等支科。通过对自然生物的描绘抒发作者的思想感情，体现时代精神，间接反映社会生活，具有较强的抒情性和寓意深刻的内涵。花鸟画以描绘方法的精细或奔放分为工笔花鸟画和写意花鸟画，由于使用水墨与色彩上的差别，还可分为白描花鸟、水墨花鸟、浓墨花鸟、设色花鸟以及设骨花鸟等。

我国花鸟画有悠久的历史，原来花鸟画依附于装饰绘画之中，早在六七千年以前，新石器时代的彩陶器皿上常见的花卉、飞鸟、奔鹿、跳蛙、草木枝叶等各种图案纹样，但尚未成为独立的艺术作品。战国、秦汉的墓室壁画、画像石刻，虽以描绘人物活动为主，仍离不开花木禽鸟作陪衬，如长沙出土的 2000 多年前的战国帛画《人物夔凤图》就有龙凤形象出现。两汉六朝时，花鸟画初具规模，美国纳尔逊·艾京斯艺术博物馆所藏东汉陶仓楼上的壁画《双鸦栖树图》，是已知最早的独幅花鸟画。

花鸟画正式成为一门独立的画科，始于初唐，成熟于五代和两宋，此时曾出现以西蜀黄筌为代表的宫廷画家，为适应宫廷的需要，画风工整细致，富丽堂皇，善作珍禽异卉；在画院外，南唐徐熙擅长汀花野鸟，用水墨淡彩，富有野趣，为设骨花卉开山鼻祖。因徐、黄二人境遇不同，画风迥异，故有“黄家富贵、徐家野逸”之说。

元明两代文人画兴起，徐、黄二体受到冲击，失去昔日光彩。清初复古空气笼罩画坛，宫廷崇尚徐黄，绮丽甜俗，毫无生气。恽南田宗法徐熙的色粉没骨，形成柔弱婉约的“常州画派”；沈铨师黄家勾线填彩，以精密妍丽见长，影响远及日本。他们虽具功力，却缺少创新。与此同时，朱耷（八大山人）、石涛异军突起，八大的水墨花鸟简括凝练，形象夸张，风格狂怪，构图新奇；石涛笔墨恣肆，极尽变化，主张“笔墨当随时代”，强调要有自家的独特风格。朱、石二人反对摹古，提倡革新，为气息奄奄的花鸟画带来生机，对后世影响很大。“扬州八怪”对笔墨技巧的解放与发展，以及追求艺术个性化也作出了一定的贡献。近代画家吴昌硕通文史、精书法、善金石，远取徐渭、朱耷，近效赵之谦诸家。诗书画印熔铸一体，刚健雄放，色墨交融，把写意花鸟画推到一个新的高度。齐白石将笔墨简赅的大写意花卉与工整细致的草虫融为一体，具有强烈的节奏对比，并吸取民间艺术的色彩，既有文人画的高雅气质，又富有民间画意味，生活气息浓厚。潘天寿以骨法用笔为主，多作线条勾勒，糅合八大、八怪诸家之长，构图雄奇，气势夺人，在致力于花鸟与山水的结合方面，取得卓越成就。此外，郭味蕖、陈之佛、于非暗、王雪涛都是近代花鸟画的大家。

## 中国画的流派

美术流派，是指在一定的地域，一定的艺术机构内形成的美术家群体，如五代花鸟画派的以黄筌、黄居寀父子为代表的“黄筌画派”。也指采用类似风格的美术家的创作群体，如宋代山水画派的以米芾、米友仁父子为代表的“米派”。还有以地理位置作为流派名称的画派，如“常州画派”、“吴门画派”、“岭南画派”等等。

在共同的文化背景与社会条件下，于同一地域从事创作的美术家们，往往会持有类似的艺术观念，采用类似的形式，形成相近的艺术风格，进而成

为流派。

各种美术流派的产生发展，促进了美术风格的成熟，流派之间的相互竞争，为美术的发展带来活力。但是各画派也有过分的排他性，这样，有时也会为美术发展带来一定程度的消极影响。

中国画的流派很多，只能选择有代表性的主要流派作简单介绍。

黄筌画派：是五代花鸟画两大画派之一。西蜀画家黄筌及其子居宝、居实、居实同为西蜀画院的“待诏”，居宝、居实死于蜀亡之前，居实随父从成都到开封，为宋朝画院的“待诏”，深受宠爱，宋太宗赵光义委任居实：“搜访名画，铨定品目”，宋初画院以黄家的画法作品评标准。《宣和画谱》说：“较艺者，视黄氏体制为优劣去取。”风气所开，一时学黄氏画法之风，波及院外。此派画法，用笔精细工整，多用淡墨细勾，然后用重彩渲染填彩。所画多为异卉珍禽，画鸟羽毛丰满，画花浓丽工致。传说黄筌在蜀宫殿中创造性的画了鹤的六个姿态，生动异常，这个宫殿遂改名为“六鹤殿”。黄筌在殿堂描绘的野雉，被呈贡来的鹰鹞误认为是活的野雉。这些传说说明黄氏画法非常重视写实，对花鸟画技法有所革新，为花鸟画成为独立画科奠定了基础。

徐熙画派：是与黄筌画派齐名的五代花鸟画两个主要流派之一。徐熙虽出身于名门望族，但他以高雅自任，厌恶官场奢侈颓靡的生活，为人宁静淡泊，专心绘事，是一位不乐仕禄、放达不羁的人物。所以沈括（《梦溪笔谈》的作者）称他为“江南布衣”。他的画法与黄筌迥异，由于两人生活环境不同，生活感受不同，表现题材和表现方法也不相同，画史称做“徐黄异体”。

徐熙擅画江湖间汀花、野竹、水鸟、鱼虫、蔬果。经常游山林园圃，仔细观察动、植物的情况。他画的花木禽鸟，形骨轻秀。独创“落墨”法，用粗笔浓墨，草草写枝叶萼蕊，略施清彩，使色不碍墨，不掩笔迹，一变黄筌细笔勾勒、填彩晕染之法。

徐熙有三个孙子，崇嗣、崇矩、崇勋，都能继承祖业成为宋初花鸟画名家，尤以崇嗣成就最高，他工写生，擅画牡丹、海棠、桃花、芍药及禽鱼草虫蔬果花木等，始承家学，因不合当时画院的程式，改效黄氏父子画法，后自创新体，摒弃墨笔勾勒，直接用笔晕染，所谓其画皆无笔墨，惟用五彩布成，叠色渍染称“没骨图”又称“没骨法”。有人认为“没骨法”始于崇嗣，更多人则认为始于徐熙，崇嗣有所发展，但“没骨法”由徐熙画派所创而影响至今是无可争议的。由于徐熙画派的出现，突破了“黄家富贵”的院体风格，对后世产生很大的影响，为丰富花鸟画的题材内容和表现方法的多样化作出可贵的贡献。

北方山水画派与江南山水画派：中国山水画到五代、宋初开始分北方画派与南方画派。北方山水画继荆浩之后产生了关仝、李成、范宽三大家。关、李、范都是隐居山林之士。此画派的共同特点，多写高山长松、雪景寒林，突出山石轮廓，以线条勾出凸凹，雄伟峻厚，风骨峭拔。画派中各家又有自家面貌。郭若虚在《图画见闻志》卷一《论三家山水》谓：关仝的山水画，石体坚凝，杂木丰茂，台阁古雅，人物幽闭。李成的画气象萧疏，烟林清旷，毫锋颖脱，墨法清微。范宽的画峰峦浑厚，势状雄强，抢笔俱均，人屋皆质。

三家都出于荆浩，又有变化，成就都超过了荆浩。关仝的画风风行于长安一带；范宽的画风笼罩关陕，李成的画风普照齐鲁，实为北方山水画派之宗师。

有人认为南方山水画不如北方山水画基础雄厚，总的来说略逊于北方。但南北方各有特点，南派对于后世影响并不次于北方画派。

江南山水画派，一般指南唐董源和巨然为一代宗师。其特点是画江南土质山，平淡天真，轻烟淡峦，气象温润。山石轮廓线不突出，山骨隐显，杂树灌木丛生，多平沙浅渚，洲汀掩映。北南的显著区别可用“北方雄强，南方温润”来概括。

董源的山水画有两种形式，一是水墨，一是青绿着色。《图画见闻志》说董源“水墨类王维，着色如李思训”。董源开创江南画派，巨然是董源的亲授弟子，他与董源的皴法点苔相近。其山水画轻岚淡墨、烟云流润以及给人以温润不外露刚拔之气的感受，也基本与其师类似。在某些方面巨然比董源似更成熟。故后世将董、巨并称，他们对山水发展的影响是一致的。

米派，指米芾与米友仁父子，画史称“二米”，也称“大米、小米”。米派又称“米家山”和“米式云山”。米芾以画烟云中的山石、树木闻名，他的山水画最主要的特色是用淡水墨侧笔横点，破除了传统的勾、皴、擦、染的一套程式，首创了“落茄点”。表现山石的形状，都用横点而无轮廓线。米芾的画多作江南平远景色，不作雄伟险峻的峰峦，不为奇峭之笔。其子米友仁继承他的画法，而又“略变其尊人所为成一家法”。小米善用水墨横点，连点成片，构成“烟云变灭，林泉幽壑，生意无穷”的画面。他强调“借物写心”、崇尚“平淡天真”，运笔草草，自称“戏墨”，对后来的文人画中的笔墨纵放、脱略形状，有较大的影响。明代董其昌曾携友仁《潇湘图》长卷往游洞庭湖，惊叹米友仁的写生能力，说“至洞庭舟次，斜阳蓬底，一望空阔长天云物，怪怪奇奇，一幅米家戏墨也”。

常州画派：又称“毗陵画派”、“武进画派”。毗陵、武进都是常州的古地名，北宋居宁擅画水墨草虫，南宋於青言以画荷花水禽见长，元代於务道为於青言之孙，也擅画荷花，世称“於荷”。毗陵形成荷花画派以於氏祖孙开始。明代孙龙、清代恽寿平、唐于光等，均属常州画派的代表人物。史称“恽、唐”。花卉写生，多空灵之感，是徐崇嗣没骨法的继承者，世称“恽派”。

吴门画派和松江画派：是明代中后期活动于江苏、浙江、太湖沿岸地区苏州、松江一带的绘画流派。吴派以沈周、文征明为首，他们都是苏州人，苏州别名吴门，故称吴门画派，晚期以董其昌为领袖的一批画家大都是松江人，因称“松江画派”。松江本属吴地，后人称两派为“吴派”。沈周、文征明、董其昌被称为吴派三大家。

松江画派又是晚清三个画派的总称，一是以赵左为首的“苏松画派”，二是以沈士充为首的“云间画派”，三是以顾正谊及其子侄为代表的“华亭画派”，华亭即今上海松江市，其中“苏松派”和“云间派”都源于宋旭。因为赵左和宋樊晋同师宋旭，而沈士充师宋樊晋兼师赵左。除宋旭外都是松江人，风格互有影响，故总称为“松江派”。

新安画派：以明末清初的渐江（弘仁）、查士标、孙逸、汪之瑞合称为“新安四大家”。渐江为歙县人，查、孙、汪均为休宁人，两县都属徽州府，隋唐时属新安郡治，所以称“新安画派”。新安四家的特点宗法元四家的黄公望、倪瓒多画黄山云海、奇松、怪石，用笔简淡，着墨无多。这一画派还有程邃、戴本孝、郑昉等，崇师渐江者有江注、吴定、姚宋、祝昌，被称为渐江的“四大弟子”。

黄山画派以清初宣城（今属安徽）梅清、梅庚、梅翀、梅蔚等梅氏家族为嫡系。梅清中举人后，曾四次进京会试未中，放弃仕途，遍游名山大川，尤喜画黄山。画风豪放简率、墨色苍浑、峭拔，也以画梅花松树著称，王士禛在《居易》中称他：“宣城梅孝廉渊公清，别字瞿山，以诗名江左，画山水入妙品……又写黄山、天都、莲花、云门诸峰……各极烟云变化之妙……又寄画梅一卷，烟云历落，枝干奇古，似过于孟端（王绂）”。梅清之家族均以黄山为师，其弟梅庚画山水被誉为“真如清水出芙蓉，天然去雕饰”。

被称为“清初四僧”的石涛在宣城与梅交往甚密，石涛早期的山水受梅清的影响，而梅清晚年画黄山又受石涛的影响，所以他们有“黄山派”巨子之誉称。

虞山画派：是以清代“四王”中的王翬（王石谷）及其弟子为代表的画派。王翬原为王鉴的弟子，后转师王时敏。他悉心临摹历代名作，熟悉诸家技法，功力深厚，晚年上京主绘《南巡图》，得到清圣祖玄烨的赏识，并赐书“山水清晖”四字，声誉益著。但他不愿为官，自京师南归后写诗道：“丹青不知老将至，富贵于我如浮云。”王翬画风如他自己所说：“以元人笔墨，运宋人丘壑而泽以唐人气韵，乃为大成”。在技法上，不论水墨、青绿无所不能。他师古人也师造化，从大自然中体验、写生吸取营养。晚年画风简练中求苍浑。他的弟子很多，如杨晋、顾昉、李世倬、胡节、徐溶、金学坚等。王翬是江苏常熟人，常熟有虞山，因称为“虞山画派”。

娄东画派：简称“娄东派”，清四王之一的王原祁继其祖父王时敏家法，学元四家以黄公望为宗，喜用干笔焦墨，层层皴擦，用笔沉着，自称笔端有“金刚杵”。王原祁弟子很多，以族弟王昱、侄王愷、弟子黄鼎、王敬铭、金永熙、李为宪、曹培源、温仪、唐岱等，其中以王昱、唐岱最为有名。还有其孙王宸、族侄王三锡以及盛大士、黄均、黄学浩等人均为该画派传人，娄江（即浏河）东流经过太仓，故名为“娄东画派”或“太仓派”。

“海上画派”简称“海派”。1840年鸦片战争以后，上海辟为商埠，各地画家云集上海，成为绘画活动中心。此画派之特点是在传统基础上破格创新，个性鲜明，注重品学修养，善于吸收民间美术和外来艺术之长，作品雅俗共赏。代表“海派”画家有赵之谦、虚谷、三任（任颐、任熊、任薰）、吴昌硕、黄宾虹、蒲华、郑午昌等人。据《海上墨林》所记此派画家有700余人之多。当代齐白石、潘天寿等绘画大师，颇受此画派影响。

岭南画派：简称“岭南派”，广东地处五岭之南，故称“岭南”。此派画家不下千人，明代水墨写意花鸟画家林良，开岭南一带画风。宗其法者有山水画家高俨、花鸟画家陈瑞。清代乾隆年间，擅画人民生活市井风俗的苏六朋，常画神仙佛像的苏长春，清末擅画花鸟鱼虫居巢、居廉兄弟。近代高剑父及高奇峰、陈树人等，早年均师居廉，后留学日本，在运用中国传统技法基础上融合日本和西洋画法，注重写生，创立了色彩鲜艳明亮，水分淋漓饱满，晕染柔和匀净的现代岭南派的新风格。

除上述几个主要流派外，诸如浙江画派（又称江夏画派）、江西画派、波臣派、嘉兴派、松壶派、丹徒派、草原派以及六朝四家、南宋四家、元四家、元六家、明四家、画中九友、金陵八家、清六家、清初四高僧、扬州八怪、画中十哲……不一一赘述。

## 中国画的工具材料

中国画和西方各国的画在表现形式上是各有特点的，这和作画的物质基础，就是说工具和材料有着密切的关系。那么，让我们一起来看看中国画用的工具和材料吧。

上面讲的那两幅两千多年前的帛画，是用毛笔、黑墨画在帛上的。现在有人考证，那时用的毛笔是用木管和兔子毛做成的；而墨呢，可能是用天然的石头或者是经过火烧的黑炭制成的。至于帛，是一种半透明的柔软的丝织品。两千多年来，中国画的工具和材料由我国勤劳的劳动人民不断地在改进。但是，两千多年后的今天还是这些种类。所谓的“文房四宝”，就是笔、墨、纸、砚。

中国画工具材料的性能，决定了中国画的特点。中国画运用尖软的毛笔，使笔锋变化无穷；在绢和纸上作画，更加发挥了笔情墨趣，同时形成了多种皴法、描法和笔法、墨法。这些中国画的主要工具和材料的性能特点，有志学习中国画的朋友，应先熟悉画中国画所必须的一些工具和材料。

### 笔

毛笔是我国一种独特的书写绘画工具。笔的起源很早，本世纪五六十年代，在湖南、河南，70年代在湖北、甘肃以及新疆等地先后出土了战国时期、汉唐时期的毛笔。毛笔名称和种类很多，归纳起来不外硬毫、软毫和软硬兼备的兼毫，或称为软性笔、硬性笔、中性笔三大类。

27

软毫笔是指用羊毛制成的，多用于渲染、着色。它含水量较多，用它打墨底或着色时易于由深到浅将墨或色染匀而不见笔痕。尤其是大面积的渲染、泼墨及画大叶植物等非羊毫不可。如大、中楷羊毫以及各种排笔均属于软毫笔。

硬毫笔是用狼毫、兔毫做成，也有用獾毫、豹毫以及用貂、鼠、鹿毛做的，但均不如狼毫好用，如工笔白描人物勾线，花鸟画勾挺拔的叶脉等，均以用狼毫为宜。如衣纹、叶筋、大中小书画，中、小红毛等均属狼毫笔。

兼毫笔是画半工笔半写意的常用笔，它软硬适度，性能介于软、硬毫之间，刚柔相济，取长补短，能勾能染，这种笔中间用狼毫，外层用羊毫，轻轻落笔用毫尖作画，似狼毫的硬挺和锐利，若稍用力下压，用其腰部或根部，则能发挥羊毫的优点。如七紫三羊、五紫五羊、三紫七羊以及大、中、小白云均属兼毫类。

除毛笔外，炭条和铅笔也是起稿不可缺少的工具。

### 墨

墨大体上可分为松烟墨、油烟墨和漆烟墨三种。

松烟墨的特点是黑而无光，一般运用于画工笔人物的乌发、画鸟的翎毛，多染几遍也不会产生胶质反光，如用油烟、漆烟墨的次数多，反光太亮，可以罩一二遍松烟墨来弥补。但松烟墨缺少浓淡层次的变化，宜浓不宜淡，多用于书法。

油烟墨是用于绘画的主要墨种，它的特点是既黑又有光泽，能画出细致的浓淡变化、深浅层次，最浅的淡墨，清而有神采，反复渲染不渗化。

漆烟墨是墨中最黑的一种，如用饱满的焦墨画在矾纸上，干后墨色黑如磁漆，但反光较强，不宜重复次数过多。

此外，油漆烟混合制的墨效果很好。

为了方便起见，平时练笔或外出写生，也可选用质量好的墨汁，但正式作画时，最好还是手研佳墨为好。著名的书画大家用墨非常讲究，尤其喜用古制旧墨，不过价格昂贵而且不易买到。但胶质过多又有臭味的劣质墨最好别用。

## 纸、绢

我们知道，战国时候的画是画在帛上的，以后改画在绢上。画画用的绢是特制的，现在有一些工笔画家还喜欢用绢作画。一般地说，到了元代才开始大量地用纸作画。毛笔在这些材料上画画，容易表现出笔墨和色彩的变化。只是帛和绢是丝织品，纸是植物制品，笔墨画在帛、绢上，要比画在纸上感到光洁一些。我们现在主要是用纸，一般是宣纸。宣纸分熟宣和生宣两种。熟宣是用矾水加工过的，水墨不容易渗透，在上面可以工整细致地描绘，反复地上颜色，因此适合于画工笔画。生宣是没有经过矾水加工的，水墨容易渗透，落笔为定，无从改易，而且渗透开来，能产生丰富的笔墨变化。

初学中国画的朋友，可先用熟纸或者半生纸练习临摹和写生。

中国画最常用的宣纸是产于安徽的宣城，故名为宣纸。宣纸主要原料是檀树皮和稻草，经过多道工序制造出来，好的宣纸洁白得像白雪一样，厚薄非常均匀、绵软又坚韧、纹理美观大方，着墨牢固，着色也不匀，能常久的收藏，有“纸寿千年”之说。

由于西洋画的传入，中国画不断吸收西画的技法，在用纸上也日趋多样，除了用皮纸、高丽纸、元书纸、毛边纸以及粉连纸以外，也有在水彩纸和绘图纸上画中国画的，如画工笔重彩的年画、连环画多用水彩纸和绘图纸。

在绢上画工笔画，在中国传统绘画中已形成完整的体系。它给人以典雅、高贵的审美情趣，新织成的绢不加锤压，也不进行胶矾的叫生绢。用生绢作画时要刷水绷平，用纸条、图钉钉在画板上（也有用木框的）刷上一层淡胶水，伸平后即可作画。熟绢是把圆丝的生绢锤压成扁丝绢后，再上胶矾水，使之成为熟绢。绢的颜色雅致，一般为浅黄色，也可染成土黄色或深棕色、深褐色。绢有粗细之分，均以厚重者为好，胶矾不能太重，胶矾过重绢燥易碎裂，胶矾不匀，画时漏矾会斑斑点点地漏色，很难弥补，影响画面效果。绢也不宜存放太久，过于陈旧的绢性脆也容易漏矾。由于绢比纸的价格高得多，现在画家用得比较少。

## 砚

砚是用于研墨的器具，多为石质，有方形、圆形、长方形等多种形式。砚的品种很多。砚不仅有实用价值，而且还有观赏和作为文物的收藏价值。年代久远的古砚的价值尤为可观。我国有四大名砚，即端砚、歙砚、洮砚和澄泥砚。端砚产于广东肇庆东部的端溪。端砚称为“群砚之首”，它石质细

腻、滋润、发墨而不损毫。端砚下墨快，墨液发挥慢，墨磨得细、磨得稠，而且雕刻精美。歙砚产于安徽歙州（今歙县）。歙砚石质坚韧、润密、纹理美丽，敲击时有金属声，贮水不耗、历寒不冻。洮砚又称“洮河砚”，产于甘肃南部藏族自治州临潭县（古称洮州）。洮砚质地细腻，有绿洮和红洮两种。绿洮色泽青蓝，红洮为土红色，纯净甘润，比较罕见。澄泥砚产于山西绛县，它是用泥土烧制的砚台，质地坚硬耐用，发墨细润，贮墨贮水耐久，色泽深沉，具有发墨快、不渗水等优点。

砚台不止上述四大名砚，其他的还有青州的红丝石，柳州的龙壁石，温州、苏州、庐山等地各有当地出产的砚石，历史上都有记载。

## 颜料

中国画的颜料可分为矿物色类和植物色类。

矿物色也称石色，为天然矿石研磨而成的粉末状。使用时放在乳钵中渐加胶研磨，加胶要适度，以干后不脱落为好。胶大则色泽灰暗，矿物颜料具有覆盖能力，但大多没有渗化的性能。真石色虽然贵些，但很稳固，不会变色。

赭石属于赤铁矿石，近似朱磬，色泽鲜明的为正色，也有近于棕色和近于赭色的，赭石质细而透明，能随水渗开而不沉滞，用途之广泛仅次于墨，如画人物面部、山石、树干等均离不开赭石。

朱砂产于我国湖南、贵州等地，以表层光滑的镜面朱砂为最好，姜思序制作的纸包朱砂粉和锡管装的都可以用。

朱磬是对朱砂进行研漂后，漂在上层最浅的叫朱磬，颜色发黄，近于油脂状，容易涂得匀细，朱砂类硫化汞颜料不能与石青石绿等含铜颜料混用，年久易变黑。

石青是从铜矿石中加以提炼、研漂而成的，由于深浅不同，又分为头青、二青、三青，头青粗而色深，二、三青逐步浅细，它是青绿山水的主色。

石绿采自铜矿的不同岩石之中，以深翠绿的色泽为好，也分为头、二、三、四绿。头绿色调鲜艳，其余逐步渐淡。石绿一次难以涂匀，可晕湿以后再涂两三次。

石黄是粉状颜料，一般用它画秋景点苔或黄叶等，大片成熟的庄稼可用赭石、藤黄染湿后再点石黄，以示成熟。画重彩或年画时多用黄丹。黄丹产于福建漳州，颜料店称为樟丹，它颜色鲜艳，但太火气，较少用于国画。

白粉，古代称为蛤粉，它是用蛤贝研成，历时越久越白，但太糊笔。铅粉也是白粉的一种，但铅粉遇潮后容易“反铅”（变黑），现在常用锡管装的锌白和钛白，锌白覆盖力较差而且发青，不如钛好用。

金色，市场上有两种金色，一种是用真金的金箔加工而成。佛赤泥金、青赤泥金都是用金箔研成细泥状，佛金色正偏暖，青金发青色偏冷。另一种是进口的金粉，但它不能持久，容易褪色。

银色制法同于泥金，具有装饰性，用于古代盔甲，近来装饰性绘画也常用银色。

植物色颜料与矿物色颜料性能相反，色彩透明，容易渗化，过去称为草色。

胭脂，是用植物的红花或茜草制成，是我国最早使用的一种红色颜料，

用它罩染妇女的面部、服装、画红色花卉翎毛等。颜色沉稳。现在用者较少，大多改用锡管装的曙红或大红。

藤黄，是热带植物海藤树的胶液，它是用量较大的一种颜料，用它配合花青便是草绿，与赭石或与墨配合颜色不灰，色泽透明，但藤黄有毒不可入口。

花青，又称靛青，用草木植物蓼兰的叶子加水发酵而成，俗称靛兰。花青在国画中用量较大，染天、水，画远山、树叶都用花青，与藤黄相配为草绿，与墨相配为螺青，色透明、易渗化。根据所需多少，随用随泡，泡多了容易腐臭变质。

目前中国画所用的颜料多为成品颜料，不须自己研制。苏州姜思序堂国画颜料厂的小盒包装的块状和粉末状的，色调都比较纯正。上海、天津、苏州等地生产的锡管装的中国画颜料，随用随挤更加方便，但色质不如盒包装的纯正。

西画颜料被中国画吸取采用已有较长的历史，近年来不仅采用水彩、水粉颜料和广告色，而且也有人用丙烯颜料和其他西画颜料。随着艺术风格多样化和中国画的改革与创新，将会有多种多样的工具和材料为中国画所采用。

除笔、纸、墨、砚、颜料以外，还有一些不可少的工具，如笔帘（用细竹编成长约 30 公分的小帘子，便于外出携带，使用时将笔卷入笔帘内，笔毛不受损坏）、笔洗（瓷制品）、调色碟子（有散碟、梅花碟、梅花盖碟、笼碟等）、乳钵（研磨矿物颜料用）、垫毡（白毛毡子，用以防止渗下的墨水与桌面贴住，初学者也可用高丽纸旧报纸代替）、镇尺（压纸用，质地有铜、木、玉、石等）、界尺（硬木制作，尺的一边有界槽，画长直线用）等等。

## 中国画常用的名词术语

笔墨，中国画技法的总称，用笔和用墨是中国画两大主要技法。“笔”通常是指勾、勒、皴、擦、点等笔法；“墨”通常指烘、染、破、泼、积等墨法。中国画用笔可分为线和点两类，人物的衣纹描法、山石的皴法和花叶动物羽毛的勾勒都可算作线。点苔、点叶、点簇都属于点。在理论上强调“笔为主导，墨随笔出”。笔与墨是相互依赖、相辅相成的，黄宾虹认为“论用笔法，必兼用墨，墨法之妙，全以笔出”。中国画强调要有笔有墨，两者不可偏废。

白描，中国画中一种表现形式，指用墨线勾描物象而不施色彩的绘画，古代也称为“白画”，是学习中国画的基本功。白描画法主要用于人物画和双勾花鸟画，这种画法全凭线的虚实刚柔、粗细浓淡的变化来表现对象的形体与神韵。白描有单勾、复勾两种，用线一次画成的叫单勾。先是淡墨全部勾好，再根据需要复勾一部分或全部，叫复勾。复勾的线，不是按原来的线重勾一遍，而是为了加强物象的质感，使之更有神采。白描的特点是朴素简洁、概括明确、构图单纯、层次分明，在线的处理上应富有装饰性和节奏感。

十八描，是历代人物画家为了适应各种不同描绘对象，不同质地衣服的不同质感所创造出来的各种不同描法。明代邹德中在《绘事指蒙》载有“描法古今一十八等”。其中可分三大类：

铁线描类，包括高古游丝描、琴弦描、钱线描、行云流水描、曹衣出水描。这类描法无粗细变化，在于追求线的单纯性，历代名家如顾恺之的《女史箴图》、阎立本的《历代帝王像》、文征明的《湘君、湘夫人图》、唐寅的《孟蜀宫伎图》等作品中都可以看出这一类线描法的渊源演变的痕迹。

兰叶描类，包括蚯蚓描、蚂蝗描、钉头鼠尾描、柳叶描、枣核描、橄榄描、战笔水纹描。这类描有粗细变化；兰叶描是从丰富的衣纹曲折向背的变化发展而来的，其特点是压力不均匀，运笔中时提时顿，忽粗忽细，形如兰叶，画史中记载吴道子一人兼擅兰叶、柳叶、枣核诸法，他画的佛教壁画有雕塑般的立体感。

减笔描类，包括撅头描、竹叶描、混描、折芦描、枯柴描和减笔描。此类描法是随着中国画一部分向写意发展而形成的。如果说宋以前基本上处于工笔线描阶段，自梁楷的减笔描出现以后，为浓淡交互的写意线描开创了道路。此法是先以淡墨画出衣纹，再用浓墨画出衣的皱褶，使衣褶起伏明晰不觉混乱。

以上三类十八种描法是根据历代各派人物画的衣服褶皱表现程式，按其笔迹形状而得名，随着时代的演进，人物的服饰不断变化与发展，各种描法也会随之变化、发展与创造。现代的纺织品如各种呢绒、毛线、化学纤维织物做的服装的褶皱如何表现，古代的描法是无记载的。

## 皴法

是中国画技法中的一种笔法，用来表现山石、树皮的纹理。各种皴法是随着山水画的发展，逐渐丰富起来的。皴的功能除表现物体表面的粗皱纹理以外，还可以辅助勾线时未能完成的效果。进一步体现物体的体积、明暗、质感和距离感。如近处皴成凹凸，中远渐稀，远景则可以略而无皴，这就是

“远人无目”、“远水无波”、“远山无皴”。

过去皴法只限于画山水，现代人物画也用皴法来表现衣纹的皱褶、形体隆起处，甚至老人的胡须也用皴笔。明代汪珂玉总结历代名家的皴法有 14 种，计：麻皮皴、直擦皴、雨点皴、小斧劈皴、大斧劈皴、长斧劈皴、巨然短笔皴、泥里拔钉皴、朱元晖拖泥带水皴、乱云皴、弹窝皴、骷髅皴、马牙皴。清代郑绩在《梦幻居画学简明》的《论皴》一章中提出古人写山水皴法十六种，也有总结出三十六种的。除上述十四种外还有荷叶皴、牛毛皴、解索皴、没骨皴、芝麻皴、豆瓣皴、铁线皴、鬼脸皴、矾头皴、折带皴、破网皴、有鳞皴（松树皮）、绳皴（柏树皮）、交叉麻皮皴（柳树皮）、点擦横皴（梅树皮）、横皴（梧桐树皴）等等。

上述皴法是历代画家根据山石、树木状态创造出来的表现方法，被后人列为程式，随着自然界的演进和表现方法的多样化，各种皴法也将不断发展。如当代著名画家傅抱石就创造出“抱石皴”就是一例。

### 点苔法

古人说：“画不点苔，山无生气”，“画山容易点苔难”，可见点苔的重要性。“点”是概括了多种形象的符号，可分为直点、横点、圆点、斜点和弧形点等五大类，每一类中又各有几种，如直点就包括表现远视觉的蔓藤、竹叶和芦苇的直垂藤点，用于写意性树叶的破笔点，表现远视觉树叶的垂叶点和表现山石、土坡上杂草的尖头点等；横点包括平头点、仰头点、垂头点和横垂藤点；圆点包括大混点、小混点、柏叶点和梧桐点；斜点包括梅花点、鼠足点、菊花点、椿叶点、聚散椿叶点和藻丝点；弧线点包括个字点、介字点、松叶点等等。《芥子园画传》中对上述各种点法，都有示范图并说“点法虽不同，然随笔可至，于无意中相似者，亦复不少，当神而明之，不可死守成法”。就是说不论圆点、横点、直点或斜点，都有不少相似相混之处，同时应酌情灵活运用，不可机械搬用，死守成规不变。

### 丝毛

用来画工笔人物的头发、胡须、皮衣、皮帽、鸟兽羽毛等。例如画工笔仕女的头发，先把毛笔捻开压平，利用这种扁锋，一次能画出很多很细的毛，然后用极淡的墨，从发际处往上一笔接一笔地画一遍，再用淡墨从里往外渲染，越往边沿墨色越淡，一直到发际处完全消失，不留任何痕迹。干后再用稍深的墨色丝一遍，染一遍，层层加深，一直丝染七八遍后，乌墨蓬松而又有透明感效果的仕女头发便跃然纸上。丝毛也分“干丝”与“湿丝”两种，“干丝”是干时先丝毛、再染色、染墨；“湿丝”是先染色、染墨，趁湿丝毛。画鸟兽毛宜干丝，画头发、胡须宜湿丝。

此外在用笔方面，还有枯笔（干笔、渴笔）、湿笔、颤笔等名称。

### 墨分五色

是指用水调节墨色深浅层次，从浓到淡的五个色阶。唐代张彦远说“运墨而五色具”，五色的说法不一，有谓“焦、浓、重、淡、清”，也有叫“浓、

淡、干、湿、黑”。也有加白称为“六彩”。还有人根据墨性分为浓、宿、焦、退、埃五种。

### 积墨

积墨的方法是先浓、淡不同的墨染或点出画面所需部分，干后再进行一次点染，如此反复多次，墨色既黑又透，层次丰富，产生“层积而厚”的艺术效果。分层加墨，一般由淡而浓，以达到表现物体的浑厚感。应注意笔的交错、重叠的变化及点染面积大小的变化，避免死墨一团。

### 破墨

即用一种墨破另一种墨。积墨是待墨干后再累加，而破墨则是在墨未干时进行。用破墨法可使墨色浓、淡相互渗透掩映，达到滋润鲜活的效果。在比较浓的墨底上加几处淡墨，把前墨破开，或在淡墨底上加几点浓墨，以浓破淡。破墨法的墨色易于自然过渡，水墨渗化的韵味甚佳。现代画家吴昌硕、齐白石、潘天寿都善用此法。

用色和墨相破谓破色法。也有色破墨、墨破色之分。其优点是使色和墨既调合统一，又有区别，墨色韵致宜人。

### 泼墨

用于大写意画的一种墨法。用大笔先饱蘸水分，笔尖再蘸浓墨，稍作调合，笔尖再蘸浓墨、焦墨，使笔上墨色从焦墨自然过渡到清墨，然后大笔挥洒，横涂竖抹，随物体形态光暗变化，随浓随淡一次画成，尽情尽意，水墨淋漓，能画出枯湿浓淡皆备的效果。如不足时可再用水墨破之。画大泼墨时，可将水墨直接泼洒在宣纸上，再根据画面需要，因势利导。泼墨画大白大黑，大水大墨，意境深远。画家非胸境博大难用此法。刘海粟先生用大泼墨、大泼彩画黄山，气势磅礴，撼人心胸。

另外作为材料还可分焦墨（用墨锭反复在砚中研磨，浓稠后即成焦墨）、宿墨（所研之墨在砚中存放数日即可得宿墨、宿墨日久积淀水墨分离，画在宣纸上部分墨会沉淀，部分自然晕化，一沉一化颇有墨趣）、退墨（年代久远的陈墨，无火气、脱胶气、非常珍贵）、埃墨（即锅底灰，用多不腻、不发光亮，用埃墨干擦鸟的羽毛，有酷似原物的质感，但用起来很麻烦，现在人用的不多）。

### 三远

中国山水画透视技法中有“高远”、“深远”、“平远”之说。北宋郭熙在《林泉高致》中提出：“山有三远，自山下而仰山巅，谓之高远，自山前而窥山后，谓之深远；自近山而望远山，谓之平远。”“高远”主要是为了表现近处山势高耸突兀；“深远”主要是为了表现景物的深邃和景物前后重叠关系；“平远”主要是为了表现平看去一望无际连绵不断的景物。郭熙还说：“高远之色清明，深远之色重晦，平远之色有明、有晦。”

## 六法

南齐谢赫的“六法”是对前代画家实践经验之总结，后来成为品评中国画的六条标准。六法包括：

气韵生动。谢赫时代的绘画以人物、肖像画为主，气韵的本意是指人物的精神气质。以后气韵生动的范围扩大到山水、花鸟等各种题材的绘画，而且作为对绘画艺术性衡量的尺度，要求形象要画得有风韵、有生气。

骨法用笔，指的是用笔要有功力、要活用笔墨，严格结构，这在以线为主的中国画传统表现方法上尤为突出。

应物象形。是指描绘社会生活和自然景物，必须按照客观对象具有的面貌来表现，要有坚实的造型写实功夫，形态要画得肖似逼真。

随物赋彩。是区别对象的阴阳向背和色彩关系，按照对象的品类和不同事物的特点，组织色调进行渲染。

经营位置。就是构图设计，要分清宾主，区别远近，在虚实开合上巧作安排，中国画采用散点透视，讲究疏密聚散，疏可走马，密不透风。

传移模写。主要是指临摹前人的作品，学习技法、继承传统。

## 中国画的笔法

笔法，是运用毛笔的方法，包括执笔法、笔锋的运用和各种用笔的技法。执笔法和笔锋的运用是只谈用笔，而各种用笔的技法，则是笔中有墨，墨中有笔。笔、墨、水三者是鱼水关系，不沾水、不沾墨的净笔不会出形，纯水、纯墨不用笔也难上画面，泼墨、泼彩也要用笔因势利导。为讲述方便则将笔法与墨法分开讲。

### 执笔法

古人把执笔方法归纳为擗、押、钩、格、抵五个字。

“擗”是用大指肚紧贴笔管的内侧。“押”是用食指第一节贴住笔骨外侧和大指内外配合。“钩”是用中指第一、第二节弯曲如钩地钩住笔的外侧。“格”是无名指第一、二节之间的骨节紧贴笔管用力把中指在内的笔管挡住并向外推。“抵”是用小指托在无名指下面抵住中指的钩。

学会正确的执笔方法后，再学运腕，用五字执笔法还要做到“指实掌虚”，掌不仅要虚还要竖起来，“掌竖才能腕平”，“腕平才能悬肘”。悬腕是把手腕离开桌面，悬腕的运动轴心在肘。其旋转的幅度可以加大。如画大幅作品，是站在案前作画，还必须悬肘，悬肘的运动轴心在肩，旋转的幅度大于悬腕，但画工笔人物面部五官的细微处，必须枕腕来画，即把手腕靠在桌面上，这样指头也得以稳定，便于描绘其精细处。

### 笔锋的运用

毛笔的笔头分三段，最尖的部位是笔尖，中部是笔腹与笔管相接处为笔根。笔锋有中锋、侧锋、顺锋、逆锋的区别。

中锋是将笔管垂直，笔尖正好留在墨线中间，画出的线条挺拔流畅，中锋也叫正锋，或叫正用笔。用中锋画的线没有明显的粗细变化。画时提、按用力比较均匀，行笔较稳。若用力不匀，有轻有重，则线条会有粗细变化。

侧锋是笔管与纸面不垂直，笔管倾斜，行笔时笔管所指的方向和所画的线条方向也有一定的角度，笔尖不在墨线中间，笔尖的一边光，笔腹的一边毛，并有飞白的效果，侧锋线条一边轻、一边重，有一种切削感。

顺锋是指笔从怀内至怀外（由左向右）：由上向下，这样的笔锋呈顺势，叫顺锋用笔。

逆锋则与顺锋向相反的方向行笔，笔锋也采用逆势。正用和倒用都可以逆行笔，于笔锋推进中，受阻散开自然形成飞白效果。按笔的轻重，行笔的快慢，画出的效果也不相同。

笔锋的运用还有：“提按”、“转折”、“虚实”、“滑涩”、“顿”、“戳”、“揉”等方法。

用笔通常容易有三种毛病，即“版”、“刻”、“结”。“版”，缺少腕力，下笔犹豫不定，勾画出的形状不准确、不自然、扁而平缺少立体感。

“刻”，笔迹显露，运笔呆滞，转折的地方出现不应有的棱角。

“结”，笔迹迟顿，该散的地方散不开，运笔不流畅。

笔法必须服从为客观形象造型的要求，同时必须接受画家思想感情的指

挥，所以由于描绘对象和画家个性感情的不同，会产生各种不同的笔法和艺术效果。

## 中国画的墨法

笔法都要通过墨来实现，笔与墨结合起来，才能形成画面。处理笔与墨的关系、墨与色的关系是中国画各种技法中的关键问题。北宋韩拙说：“笔以立其形质，墨以分其阴阳”，概括了用笔用墨的基本关系，但不能断解其意。因为笔也可分阴阳，墨亦能立其形。

笔与墨之间，水是重要的一方面，因为墨的浓、淡、干、湿都是由笔与墨的含水量多少来决定的。浓墨、稠墨含水量少，淡墨、清墨含水量多，笔的含水量多少，也影响墨色的干湿效果。

前一节对各种皴法和积墨、破墨、泼墨都作过介绍，下面讲墨法的规律和效果，用墨的格调和笔墨结构。

墨的浓淡干湿、主宾强弱、黑白冷暖关系，都是按照一定节奏韵律而变化的。这些关系处理得当、变化合理，画面就会有优美的韵律，由于画家自我情绪的变化和画家所表达的意义不同，画面的节奏和韵律也不相同。

“计白当黑”是中国画的一个特点，画家作画前基本上已经确定在何处留白，何处落墨。画面黑白关系的处理，就是画面整体结构的处理，留白部分并非是空白而是画面内容的组成部分之一。如画瀑布、流水，不是用色染出来的，而是故意留出来表现白色的部分，这就是“计白当黑”。古人画山水不强调光影、倒影，甚至画水也不用笔着墨，只留一片白纸，便可使人有水云茫茫之感。画面留白处理是否恰当，关系到整幅作品的虚实、节奏、韵律等诸多方面。

用墨要强调浓淡相宜，计白当黑主要讲究留白，而浓淡关系则主要讲究黑处的墨色变化。浓处要集中不分散，注意大块的变化，而淡处也要有少许浓墨与大块浓墨相呼应。墨色的浓淡可以表现远近关系，还可以用浓墨表现物体的凹凸。

浓淡表现墨色的层次，而枯湿关系是墨色的质感变化，如果只有浓淡变化而无枯湿变化，画面就显得柔中无刚，平静而缺乏生气。润无枯则不润，枯无润则不枯，这就是墨法中讲究的“枯湿相生”。

在用笔用墨上，要形成鲜明的个人风格和特点，作品的格调与画家的学养、胸襟、情操审美观和技能的掌握是分不开的。如吴昌硕、潘天寿、朱屺瞻等绘画大师下笔气势博大，墨色苍劲、古朴，属于格调雄浑的画家。笔墨超凡脱俗，流畅自如，不拘一格，时而柔情似水，时而刚坚如铁，情之所至任意挥洒，如清代石涛、八大等，属于野逸派画家。

中国画的笔墨法形成的形式感和对意境的深入追求，将随时代的发展不断地得到充实和完善，而最有时代特征的是笔墨结构。笔墨结构不仅体现描绘对象的形体、动态、质感，还注入画家的气质、理想、性格、情感，既状物又抒情。不同时代的画家有不同的笔墨结构，而个人的笔墨结构又是个人风格构成的重要因素。

初学者用墨要注意“惜墨如金”，要“翰不虚动，动必有由”，达到笔少而意多。因为用墨过多会淹没生动、优美的墨线，造成“墨多掩真”的后果。

## 中国画的用色

用色的方法是中国画的主要技法之一，尤其在“没骨法”的绘画中更为重要。古代称用色为“赋彩”，谢赫将“随类赋彩”列入“六法”中的第四位，“随类”是根据物体的固有色彩的类别去描绘，色彩的变化，一般只在固有色的明度上变化，而不像西洋画那样注重光的明暗变化。但中国画也不排除光对色彩的影响。中国画用色要求典雅、沉着、大方，注意色彩对人的感染力。在我国画论中较早提出色调冷暖、色与光的关系是南朝萧绛在《山水松石格》中提出的“炎绯寒碧、暖日凉星。……泉源至曲、雾破山明……高墨犹绿、下墨犹赭”。大意是说绯红看来炎热，碧绿带来寒意。弯曲的水泉在云雾散开的地方分外鲜明，山色也显得明朗，高处的墨色犹如翠绿颜色，下边的墨色和赭石色的土地近似。萧绛用极简练的骈体对偶句子，概括了冷暖色调使人产生不同的感觉和光的明暗与景物高下、远近对色彩的影响。

中国画用色有三种方法，一是勾线重彩填色，一是用水墨淡彩，以大部分墨色浓淡的变化当做颜色使用，达到墨中有色、色中有墨的效果。还有一种是淡彩与重彩相结合方法。设色的具体方法很多，如平染、分染、罩染、碰染、衬染、干染、湿染以及用水、用胶、用矾等法。古代画家都有宝贵的经验，在历代画论中均有论述。当然我们不能只“师古人之迹”而要“师古人之心”，善于继承、发展、推陈出新，使中国画用色的方法更臻丰富完美。

## 中国画的构图与透视

构图，中国画称为章法，是安排景物位置的法则。东晋顾恺之提出“置陈布势”（陈即阵），谢赫“六法”称为“经营位置”，都讲的是章法。画面形象的位置不能任意填塞、罗列，必须按照事物的客观规律加以经营、安排，否则笔墨功夫再好，也画不出好的作品。

在构图时要注意景物的大小、深浅、疏密、虚实、偏正、繁简、阴阳、向背、纵横、起伏、开合、锁结等诸多对立统一的关系。还应注意景物的高下、远近的层次以及整体布局的形成。

作画前确定表现的内容、作品的主题后，应考虑宾主远近的取势，即主体部分放在何处，次要部分放在哪里？然后再考虑景物如何排列，前者谓“章法”，后者谓“布局”。宾主、远近确定后再根据画面需要进一步考虑留白、气势、色彩乃至题词和用印的地方等细节的安排。“陈势”重在“布置”、“位置”贵有“经营”。在设计作品的构图、布局时还应考虑画家自身所处的位置和视点移动，将所得视觉印象加以巧妙的取舍、剪裁、综合，使之造成一种意境，以取得突出主题、表达感情的最佳效果。

构图最忌雷同，要尽可能避开前人已有的或自己用过的陈格旧套，敢于突破程式常规，出奇制胜。当代著名画家叶浅予先生提出“布置（即构图）无定局，机运自造物，合情方合理，合理便成局”。就是说作画不要拘泥于章法，而应按照客观事物的自然形态，结合主观意识去创作。造化本身有其规律，但并非尽善尽美。同一对象，从不同角度去表现，会产生不同的艺术效果，全凭画家去观察、发现，进而浮想联翩，打破实际视野的局限加以概括、提炼，创作出更集中、更典型的艺术作品。

至于构图的一些基本法则如开与合、聚与散、藏与露、虚与实、对比与调和、局部与整体、变化与统一等构图中必须涉及的问题，可以举一反三，触类旁通，这里不作阐述。

中国古代画论中虽没有透视这一名词，但很早就提出过不少朴素的透视原理，如南朝宗炳在《画山水叙》中提出的“竖划三寸，当千仞之高，横墨数尺，体百里之遥”。唐代王维在《山水论》中指出“丈山尺树、寸马分人。远人无目、远树无枝。远山无石、隐隐如眉。远水无波、高与云齐”。以及前面介绍过的“三远”等都说明中国对透视学早有发现。

客观自然景物，不是平面的，而是立体的、纵深的。由于视觉的关系，景物的体积、长短、大小、繁简、浓淡，在远近前后的位置上都有明显的变化。由于透视关系，近大远小、近浓远淡，前景清晰、中景和远景会逐渐朦胧。

中国画采用的散点透视是多视点的，可以“移步换影”，如《清明上河图》长卷把风景、人物、街市、桥梁、船只等等组织在一个画面上，就是采用散点透视的原理。以大观小也是中国画透视的方法，把极大的景物缩到极小的空间内，就会一目了然地看到全貌，犹如沙盘模型，咫尺之间看到千里之景。宗炳说：“且昆仑山之大，瞳子之小，迫目以寸，则其形莫睹，迥以数里，则可围于寸眸。”意思是说昆仑山很高大，如在近处观察，不能看到全貌，若在数里之外远望，即可将全景纳入视野。另外还要将物体透视的大小差别尽量缩小，使物象不受空间的制约，给人以远者不觉其大，近者不觉其小的感觉。这种表现在上下移动时可画成立轴的构图，视点左右移动时可

构成横幅、长卷的构图。自然景物复杂多样，千变万化，需要在实践中多体会、多总结，要在成法常规中有所创新。

## 中国画的题款与用印

题款也称落款或款识。古代钟鼎上铸刻的铭文世称为“款识”。据古书记载对款识说法不一，如“款、刻也，识、记也”，“款是阴字凹入者，识是阳字凸起者”，“款在外、识在内”，“花纹为款，篆刻为识”等等。后来在书画上标题姓名、年月、诗文等均称款识。在画幅上题款，是使中国画增添诗情画意的一种重要的艺术手段。

题款是整幅作品的组成部分，对构图起着稳定和平衡作用，还可弥补绘画构图中之不足。通过题款可使观赏者获得“画外之意”。题款的内容除姓名年月外，诗词歌赋、画理画论、杂感记事、短评跋语、散文小品、有韵无韵均可题用。

在画上题款、用印，是我国传统绘画的一种创造，是经过较长的历史发展而形成的。五代以前的绘画除少数外一般都不落款，宋代绘画题款逐渐增多，但尚未普遍，现存的两宋名画，无款、无章者仍为多数，元代文人画有较大的发展，在书画上题款，日益普遍。明、清的绘画题款，比元代更进一步，并且逐渐讲究其艺术性，要求书画并工。沈灏说：“元以前多不用款，款或隐之石隙，恐书不精，有伤画面。”

题款的形式多样，下面简要列举几种：单款：又称名款，只署画家姓名、别号、画名和年月。

双款：除作者名款外，还署受画者的名字和与画家的关系。如唐寅的《落霞孤鹜图》上款题：晋昌唐寅为德辅契兄先生作诗意图”。再如华岩作《听松图》款书“丙子夏六月为瑞玉师五十寿诗画并请正新罗山人时年七十有五”。

题诗款：可题画家自作的诗词或用古人的诗词。可长可短，可题全诗，也可选其中一句、两句，所题诗句不仅与绘画有关，还可补充画意之不足，如奚冈的《晚晴图》山水间没有画人，作者题上：“隔岸游人何处，数声鸡犬夕阳残”。观画读诗，似见游人徜徉于傍晚的山水之间，达到“题诗之妙，在于使画尽而意无尽”。明清文人画家往往借题发挥，表达他们对人生、对社会的看法，如徐渭自题《葡萄图》内有：“笔底明珠无处卖，闲抛闲掷野藤中”的诗句，抒发他怀才不遇的心情。

题记款：可记叙画家创作此画的过程、感受，借助文字阐述作品的主题思想，创作意图。

夹画款：是将题款夹杂在画幅的空隙之中，如郑板桥的墨竹，将款散散落落地写在竹竿之间。

题款的字体如篆书、楷书、隶书、草书、行书均可，但题款字体要与绘画的工写程度相和谐。工笔画宜楷书、篆书，字体略小些；写意画宜用行书、草书，字体可大些。清人郑绩说：“山石苍劲宜款劲书，林木秀致当题秀字，意笔用草，工笔用楷。”

题款切忌“平齐”、“四方”、“刻版”，而要“通气”、“灵光”，要长短相间，高低有致，有参差错落的变化。

印章分姓名章、姓氏章、名章、字号章、年代章、收藏章等。盖在题款前面或书画上角的称“引首章”（起首章），盖在左下角或右下角的叫“押角章”。压角章应比名章、引首章要大一些，压角与引首章盖的位置多成为对角关系，起着互相呼应的作用。同时盖几个不同内容的印章时要注意大小、

形状、书体以及朱文、白文的搭配关系，在和谐中求变化。

印章的书体有大篆、小篆、隶书、草书、行书，也要与绘画作品和题款相配合。工笔画宜用印文较清丽的劲挺印章，兼工带写的画宜用粗中有细、苍秀兼备的印章，大写意画宜用印文粗放苍厚的印章。

闲章盖的位置比较灵活，其内容比较广泛，可用诗词、警句、成语、论画主张等。如“淡澹生真趣”、“我师造化”、“学然后知不足”、“人长寿”、“和为贵”等，也可用画家自己的斋馆名称作为闲章的内容。虽名为闲章，其实都有含义和作用，所以“闲章不闲”并非可有可无之物。

此外收藏家在书画上用印称为收藏章和鉴赏章，一幅古画盖几个甚至很多收藏、鉴赏章，特别是经过宫廷收藏的大多加盖皇家的玺印。例如元代钱选的《浮玉山居图》流传到清末时，画上印章多达 300 余方，为画史考证，鉴别真伪，这些印章起到很大的作用。

## 中国画的装裱

中国古代绘画最早大多画在帛和绢上，后来更多的画在宣纸上。因宣纸质地薄软，容易破损和皱折不平，为了便于观赏和收藏，必须加厚加固，古人开始在画心背面托裱麻纸、布帛等材料称之为“裱褙”。为了使裱件典雅美观，画心四周镶上绫、绢等丝织品。破残污损的古画哪怕是已经支离破碎，只要经过能工巧匠的揭裱便能使之恢复原貌并能延年益寿。保护国家文物使名人真迹能流传百世，应归功于神奇的装裱艺术。

装裱的款式，可分为悬挂款式与案头款式两大类。悬挂款式又分为镜片、条幅、横披、对联、屏条、通景屏等，案头款式分为手卷和册页。

装裱的类别和款式不同，其工序方法也不相同，下面介绍最基本装裱工艺的工序和制作过程。

装裱工艺大致可分为六大部分，每一部分又可分许多小的工序。第一部分为定型备料，包括制浆糊、托复褙、托染绫绢等。第二部分上浆托纸，包括调试浆水、配托纸、润画心、上浆托纸、刷浆口、上墙绷平晾干。第三部分裁画心、下料，包括画心下墙，取正方裁、量裁镶嵌材料。第四部分画心与镶嵌材料的组合、定型，包括镶局、镶牙子、镶边、镶天头地脚、卷边或沿边、上钉角等。第五部分复画上背，包括配复背纸、裱件的闷水润性，刷复裱上画和排平，加辅料、上墙、绷平。第六部分最后完成，包括下墙、打蜡、剪边、装天地杆轴，挂网结带。由于装裱的类别和款式不同，它们的工序材料也各有差异，而每个装裱师的经验、习惯手法各异，各自的操作方法也不尽相同，装裱艺术又是一门工艺性强的专门技术，而且需要实际操作，反复实践才能逐渐掌握。这里只能简要谈几种最基本的、简单易行能自己动手托裱的方法。

## 诗、书、画、印

诗、书、画、印结合起来，成为一件完整的艺术品，在西方绘画中是没有的，这是中国画的又一个特点。

诗、书、画、印结合起来，是中国画在发展中逐渐形成的。在宋代以前，画上是很少题字的，偶然有字，也只是在不显眼的角落里，写着作者小小的姓名；那时虽然也有题画诗，却不是写在画面上的。到了宋代，才有一些诗人兼书法家的画家，开始在画上写一段题记或一首诗。到了元、明、清，随着文人画的发展、勃兴，诗、书、画、印就像孪生姐妹一样，形影不离地一起出现了。这四者的结合，丰富了中国画的形式，使它更加具有特点。

画上的题字，可长可短。最短的就是写上作画的时间和作者的姓名。作者的签名，叫做“落款”，一般是不可少的。其它的题字，可以写一个题目，一行话，两句诗，一首诗或一段散文。题字是一门艺术，要有文学修养。题字要同画面有联系，但不是重复画面的内容，而是要有内在联系，通过题字见景生情，抒发胸怀。有的甚至生发出去，另拓天地，竟在画面上出现一段精辟的画论，或是发人深省的人生哲理。画中有题诗，可以充分发挥两种不同艺术的特长，互相补充，相得益彰，使作品的主题思想表现得更强烈。画上的题字，不论多少，都不能随便写。字体的形式，要考虑到画的内容和风格，如一幅工笔画就不宜用狂草，一幅大写意也不宜用正楷。字体的位置要恰到好处，使人感到上去一点不好，下移一点也不好，更不能增添或减少几个字。总之，要求字与画面统一、和谐，以增加画面的形式美，而不是它的反面。

画中的印，就是印章。画家的印章是很多的，最常用的是姓名章。古代画家的名字、别号往往有好几个；姓名章习惯用两颗，白文的刻姓名，朱文的刻号。还有一种叫斋馆章，是表示画家的住处的，如什么斋，什么馆，什么楼。此外，还有一种闲章，大都是刻一句成语，往往表示画家的主张和遵守的格言，更是五花八门，丰富多彩。如“师造化”、“行万里路”，是表示画家主张师法自然，反对专门临摹的。现在许多画家的印章，有的表示为人民服务，有的反映时代面貌，增添了新的内容，如“孺子牛”、“江山多娇”、“当代英雄”等。印章除了内容与绘画有联系外，在形式上也要与绘画紧密结合。印章是朱红色的，篆刻时讲究字体、刀法、风格，是一种独立的艺术。但是印在画上，就成为画中的不可分割部分了。因此，盖印的时候，要考虑整幅画的构图和色彩，要起到呼应、对比、配合的作用。有的时候，画的一面空了些，另一面又重了些，显得有些不稳，就在显得空的一面适当地盖上一印，用朱红的色彩一压，画面就稳住了，真能起到意想不到的效果。

## 画论杰作：六法论

中国画在长期的实践中，积累了非常丰富的经验，画家把它总结出来，统称画论。中国有关画论和画史的著作，有人作过统计，从东晋到清代达一千几百种（据《四部总录》艺术编记载），散见于题跋、书札的许多画论还不包括在里面。这是我国艺术理论的一笔巨大遗产，有待我们进一步去研究。这些古典画论，包含着许多卓越的见解，它起着鉴赏、指导中国画的作用。晋顾恺之的《论画》、南朝宗炳的《画山水序》、五代荆浩的《笔记法》、北宋郭熙的《林泉高致》、元汤垕的《古今画鉴》、明董其昌的《画旨》、清笪重光的《画筌》、石涛的《苦瓜和尚画语录》等都是著名的画论。在这里着重介绍一下南朝齐谢赫的《古画品录》。作者总结和发展了前代的绘画理论，初步奠定了中国画理论的完整体系。他在这部著作中提出评画的标准，对后世绘画产生重要的影响。他提出封建社会对于艺术社会功能的传统看法，那就是政治标准：“明劝戒，著升沉，千载寂寥，披图可鉴。”

他提出的艺术标准是著名的“六法论”。什么是“六法”？即气韵生动、骨法用笔、应物象形、随类赋彩、经营位置、传移模写。这“六法”原来是针对人物画提出来的，但也适用于其它绘画。它在以前画家的思想中已开始孕育，到谢赫最后形成。“六法”提得非常简练概括，含义深刻，历来画家有许多解释，所见不同，众说纷纭。“六法”中的第一法气韵生动，是最重要的艺术标准。气韵是什么？过去有人给它加上神秘的色彩，认为玄妙莫测，“此生而知之，自然天授”。也有人认为是指构思构图的巧妙和笔墨的生动。其实，气韵生动最主要的应该是指艺术形象的真实性和生动性。中国画家历来主张，不仅要描绘出对象的外形，而且要表现出它的精神，即所谓“形神兼备”。人物有精神，山水、花鸟也有精神。达到神似，才能气韵生动。许多画家认为没有气韵的作品是不能称画的。当然，要表现出艺术形象的真实性和生动性，是离不开构图立意、笔墨技法的。因此气韵生动和其它五法是一个整体。气韵生动是离不开其它五法的；而其它五法离开了气韵生动，也就成为缺乏灵魂的、纯技术性的东西了。至于骨法，原来是指人物的外形特点，后来泛指一切描绘对象的轮廓；用笔，就是中国画特有的笔墨技法；骨法用笔，总的意思是指怎样用笔墨技法恰当地把对象的形状和质感画出来。应物象形，是指怎样选择描绘的对象，并且用造型的手段把它表现出来。随类赋彩，是指怎样根据不同的描绘对象、时间、地点，施用不同的色彩。中国画运用色彩同西画不同，喜欢用固有色（即物体本来的颜色），但是也是讲究变化的。经营位置，是指画面的组织安排，那就是构图了。中国画构图讲究宾主、呼应、虚实、繁简、疏密、藏露、参差种种关系。传移模写，是复制、临摹，这是学习、继承传统绘画的方法。总之，六法皆备，才是好画；否则就不是好画，是有缺点的画。谢赫还按照六法的要求，品评了先辈和当代的画家。后代画家都采用六法的标准来品评绘画作品，六法成为中国绘画理论的核心。

古代画论还对绘画作品提出六个要求，简称“六要”。“六要”有两种说法。五代荆浩说：“夫画有六要，一曰气，二曰韵，三曰思，四曰景，五曰笔，六曰墨。”北宋刘道醇则说：所谓六要者：气韵兼力一也，格制俱老二也，变异合理三也，彩绘有泽四也，来去自然五也，师学舍短六也。”“六要”可以补充“六法”，作为艺术实践的要则和评画的艺术标准，供今天的

画家借鉴。

## 历代著名中国画家

### 顾恺之

顾恺之是中国绘画史上最早的卓越的理论家，也是中国绘画史上最早留有画迹的大画家。他生于东晋穆帝初或康帝年间，距现在已经是一千六百多年了。他是在中国绘画发展史上具有现实主义绘画精神的大宗师，如同永夜中一颗灿烂无比的明星，直到现在依然还放射出灿烂光彩，照耀着我们祖国的画坛。

顾恺之，字长康，世人多称他为顾虎头。他在一千六百多年前，生于现在的江苏省无锡，他的家族是江南的显族。父亲、曾祖父等都是在吴晋做大官，所以顾恺之可以说是在豪门中长大的。他在小的时候，非常聪颖而且颇有才气，并且从小博览群书，擅长文学，工诗赋，多才多艺，尤其是在绘画方面，有许多当时的文字记载“恺之博学有才气”、“恺之多才艺，尤工丹青”。而且顾恺之带有痴状的意趣。因此当时的人称他有三绝：才绝、画绝、痴绝。所谓说才绝方面：是对恺之的聪颖、多才气，擅长文学，多艺能而说的。说画绝方面：是对恺之的特长绘画而说的。所说痴绝：是对恺之的慧黠与好矜夸，工谐谑等而说的。简述如下：

才绝，顾恺之聪颖博学，擅长文辞。他所著的《恺之文集》虽然已经失传了，但其中的精彩篇章，仍多为后人所传诵，而且遗留到现在的有许多，如《四时诗》、《水赞》、《风赋》、《冰赋》等等，藉以知道顾恺之在文学上成就的一斑。兹录《四时诗》及《水赞》于下：

#### 四时诗

春水满四泽，夏云多奇峰，秋月扬明辉，冬岭秀孤松。

#### 水赞

湛湛若凝，开神以质；乘风擅澜，妙齐得一。

顾恺之对于诗方面，也与赋一样自负。我们就看他所说的一段话便会知道：他说“吾赋《箏赋》之比嵇康（散文家）《琴赋》，不赏者，必以后出相遗，深识者，亦当以高奇见贵”。他的意思是说：“我所做的《箏赋》，可以与嵇康所做的《琴赋》相比。如果不加以赏识，必定是因为我的《箏赋》比嵇康后写出而相遗弃；如果得到人们的赏识，那也是因为我写得高奇而得到人们的赞扬，认为这是珍贵的。”在这段话语中，我们便可以知道顾恺之对于自己在文学上的成就，是十分自负的，也可以知道他在文学上的成就。

我国的书法，自从汉代到三国以后，已经有许许多多的作品与绘画一样，成为珍贵的艺术品了，极为广大民众所重视。到了两晋时代，互相学习、互相讨论已成为当时的风气，那时，画家层出不穷，那也正是我们中国书法最高峰的时代。而顾恺之恰巧生长在这个时代，凭他的聪明才气，勤奋好学，造成他对书法的研究和成功。当时与王羲之、王献之齐名的书法大家——羊欣，常常和顾恺之讨论书法至直深夜，可见他好学的这种精神。刘义庆的《世说新语》上说：“桓大司马每请长康（顾恺之）与羊欣论书画，竟夕忘倦。”原来顾恺之是沉醉于文学艺术的人，不论写作诗文书画，或讨论诗文书画，总是把他全副的体力精神放在诗文书画里面，所以能竟夕忘倦，到天亮为止。

《世说新语》中还说：“顾恺之尚有《书赞》的著作。”它的内容，对于今天的我们可能难以断定，但是是可以推测的，恐怕对于魏晋许多书法评量太

多，与他所著的《魏晋名臣画赞》相似。然而顾恺之的书迹，遗留到现在的，只有《女史箴图》上所插写的《女史箴》。

以上所举的，就是各种古籍中对于顾恺之多才情、艺能所散见的记载。也就是世人对顾恺之认为有才绝的根据。

痴绝，对于顾恺之痴绝的事例，可分为“好谐谑”、“率真通脱”、“痴点”、“好矜夸”四项。《晋书本传》说，顾恺之的上司桓温死后，顾恺之来拜桓温的墓说：“山崩溟海竭，鱼鸟将何依？”有人问顾恺之说，桓温已经死了，你哭有什么用，他又不能看见。顾恺之回答说：“声如震雷破山，泪如倾河注海。”《世说新语》说，顾恺之作殷仲堪（当时朝廷大官）部下时，顾恺之向殷仲堪请假归乡，走时不给他布帆，没法让舟运行，顾恺之苦苦求他，才给他布帆。后船来到了今天湖北省的华容县时遭受到大风，顾恺之说：“地名破冢，真破冢而出，行人安稳，布帆无恙。”到了荆州后有人问他一路风景怎么样，而顾恺之说：“千岩竞秀，万壑争流，草木蓊郁，若云兴霞蔚。”据《晋书顾恺之本传》记载，“桓温引恺之为大司马参军（类似今天中央政府干部），甚见亲昵。”桓温之所以对顾恺之亲昵的理由，自然是因为顾恺之有才能，并有通脱、诙谐等等的态度。而顾恺之拜桓温墓时所以有“山崩海竭，鱼鸟将何依”的诗句，不作史学家、道德家、成功与失败等的论断，全从亲昵、倚重感情上出发。而当时的一般人，也知道顾恺之的做人态度，故意引发他的谐谑，所以使顾恺之作“声如震雷破山，泪如倾河注海”的戏谐答语。因为他好诙谐，当时和他接触的人，都很喜欢他，愿意和他接近。以上是顾恺之好谐谑的事例。

《晋书本传》上说，桓温的儿子一日在殷仲堪家中与顾恺之谈完话后，共同作了结束语。顾恺之先说，大火烧完草原，没有什么东西剩下来，烧了就烧了。桓玄说，一个人到死的时候，就是什么都完了的时候。殷仲堪说，把活鱼放回深渊之中，飞鸟放出鸟笼之外，是永远回不来的。桓玄说，在战争年代，老百姓的生活如同在矛头上烧饭，这是十分危险的。而殷仲堪说，一个衰老到极点的人，他的生命，本来无时无刻不在危险中，而他却爬到极容易断的枯树枝上，自然更加险了。旁边站着一部下说，盲人骑瞎马，会掉进深池里。此时的殷仲堪非常惊异地说，这太逼人了。又《世说新语》上说，顾恺之敢吃甘蔗，是先吃尾。别人问他原因，而他说，慢慢地走进佳境。以上是顾恺之率真通脱的事例。

《续晋阳秋》说，顾恺之曾经有一柜画寄放在桓温儿子桓玄家中，那些画都是顾恺之自己非常喜欢的，所以便藏在桓玄家很隐秘的地方，而且封掉画柜粘上柜门。而桓玄把那些画都拿出来，想以后便于清理。一段时间过后，顾恺之来到桓玄家中见封条完整如初，可画不在，便说，好画通灵气，升天而去，如同人成仙一样。虽然顾恺之处于封建社会的礼教下，出此无聊的语言，但这也可以说是他一种痴黠的表现了。以上是顾恺之痴黠的事例。

在顾恺之的诙谐、通脱、率真、痴黠以外，他也很喜张自己。

画绝，顾恺之原本就是一位多才多艺的人，而尤其擅长绘画而特别，所以各种古籍上，对他的绘画记载也比较多。

《晋书本传》中说：顾恺之每次遇到嵇康做四言诗时，便相应画一幅画。桓玄说，看顾恺之随手在纸上挥五条线，便如同看见五只飞鸟在飞翔。例举一斑，便知顾恺之在绘画上的成就。

顾恺之借他三绝的特点，得以清客或谈助之士的姿态，周旋于当时豪门

贵族以及名流之间，如与桓温、桓玄、羊欣、殷仲堪之间，亲昵交好，无所间隔。这自然是顾恺之的沉醉于艺术文学、淡于名利地位，以“明哲保身”的办法，以达到他艺术最高的成就。那时世人评论顾恺之的痴，实不是真痴。评论他黠，确是真黠了。而他的所以痴所以黠的目的，也就是为他终身沉醉于最高文艺上的成就。

## 吴道子

唐代是我国古代最令人向往的时代。唐朝的文化是属于世界文化的前列；在这个时代，诗歌发展到高潮，美术发展到高峰。所谓“盛唐”之画，在我国美术史上就占有极为重要的地位。杰出的天才画家吴道子，就正是处在这样的时代中。

吴道子，又名道玄，河南阳翟（今河南禹县）人。幼年贫穷孤苦，遭遇非常不幸。由于他才艺出众，刻苦好学，早年就负有画名，以后成了宫廷画家。他的精力旺盛，才思敏捷，创作非常丰富。在吴道子出生的时代，正是宗教壁画非常盛行的时期，民间有着不少从事壁画的画工。孤贫的吴道子，他之所以能得到一定的成就，从一般常理来推想，给他学画上唯一有利的条件，很可能的，便是从学于民间画师，充当绘画职工的学徒。如果正是这样，吴道子的出身，便是一个民间职业画工了。

年青的吴道子曾经做过小吏，当过县尉。当他到蜀川时对蜀道山川的优美，产生了极大的兴趣，专精“写蜀道山水”。当其辞掉“县尉”职务，就跑到繁华的东都洛阳去。这便是他的“浪迹东洛”，是他年青时代在生活上的一个重大变化。

吴道子“浪迹东洛”时，专心从事于寺观的壁画制作。社会地位虽然极低，被人们看不起；但是这位早熟的画家，在画坛上的声望，却是早已扬溢两京以外了。所以连唐玄宗都知道这个人了，便召唤他入宫供奉。吴道子入宫之后，便受到一定的器重。被“召入禁中”后，吴道子便结束了他的浪迹生活，这对于他一生来说，关系是极大的。

吴道子擅画佛教人物、山水，并把传统中原画风与西域画风融而为一，自成面貌。据传他画的宗教壁画，就长安、洛阳两地的寺院道观中就有三百多幅。他的绘画生动而富于感染力。

其中，著名的《地狱变相图》在画面上并没有出现牛头、马面、刀林、油锅，但是观众看了后，不禁“腋汗毛耸，不寒而栗”。吴道子的技巧惊人地熟练，他画丈余的人像，可以从手臂或脚部开始，都能画出完整生动的艺术形象；他画佛头部的圆光，转臂运笔，一笔而成。他画的线条早年比较细，中年以后则富有粗细变化，很有节奏感。他画的人物衣带，飘飘欲举，称为“吴带当风”。他被后世称为“画圣”。

## 阎立本

阎立本（？～673年），雍州万年（今陕西西安）人，唐初著名人物画家。他的父亲阎毗、兄长阎立德俱擅工艺、建筑与绘画，闻名于隋唐之间。唐代是中国封建社会的鼎盛时期，国威远播，经济发达，文化繁荣昌盛。

阎立本，我们从有限的历史资料上看，他在唐太宗时做过工部尚书、宰

相。对于阎立本来说，他既能做到宰相，当然是具备了一定的才干和条件的，但由于阎立本是以工艺绘画出名，即所谓“有应务之才”，不像其他将军一样在战场上立过军功；又因那年代，京师、山东、江浙一带闹旱荒，不得不放当时贵族子弟回家，又限一些小官儿每人必须学习一种经书。当时嫉妒阎立本的人们，便恶意地编了几句嘲讽的话说，“左相宣威沙漠，右相驰誉丹青，三馆学生放散，五台今史明经”，意思是说，画画的人，是不配做宰相的。从这些事例，我们也可以看出旧时代是用什么样的眼光来看待画家的了。

阎立本做了五年的宰相后，到唐高宗李治的咸亨四年（673）十月，他死了，谥号是文贞。至于他的实际年岁，因不知生年，无法查考。

阎立本最擅长画肖像画和政治性很强的人物画。著名的《凌烟阁二十四功臣图》，就是他遵旨在凌烟阁画的功臣肖像画。当然，这只能在古籍中谈到关于它的记载，作品是看不到了。今天我们能看到的他的作品有三件。

《步辇图》描写唐太宗李世民接见迎娶文成公主的吐蕃使臣，今藏故宫博物院。作品对不同人物的身份、气质、仪态和相互关系，表现得都很适当。唐太宗的容貌神态具有肖像画一般的个性特点。在人物主从关系的比例上，主大从小。衣纹简劲纯熟，设色单纯沉着。从作品看，他的画法是先钩墨线，而后敷色，设色中有平涂，有渲染，但色上不再以色线勾勒。该图无款，有宋代章伯益篆书题记及米芾等人观款，或是北宋摹本。

《历代帝王图》描绘了自汉昭帝至隋炀帝十三个帝王之像，现藏美国波士顿美术博物馆。画中的十三个帝王像除个别帝王是画家亲眼见过的外，绝大部分是依据历史记载或参考前人图像来描绘的。画家以他高超的现实主义手法、鲜明的褒贬态度，成功地塑造了各具鲜明个性的帝王的艺术形象。例如晋武帝司马炎，眼光逼人，昂胸挺肚，加上两旁文弱侍臣的衬托，更显得他威严十足。

## 李思训

唐朝，从绘画来说，在当时也确实确实是日臻完美成熟的境地，其中突出的有两方面，一是有唐代特色的人物画的高度成熟；二是山水画大半还从属于人物画的背景之状况，而跃登成为一门独立画科的显著变化。而李思训与王维两人，被后世推崇山水画家法。明代的董其昌还把李思训尊为北宋山水画的鼻祖，将王维誉作南宗山水画的奠基人。

李思训（公元651~716年），字建。他的一生，是在封建贵族的生活环境中度过的，虽然遭到过一些波折，但基本上并没有影响他富贵舒适的贵族生活。

他擅画山水，作品笔格遒劲，“湍濑潺湲，云霞飘渺，时睹神仙之事，窅然岩岭之幽”。还没有完全脱离六朝以来求仙访道为内容的构思，但已开始描绘士大夫欣赏的幽居景色了。他的山水画虽然仍是传统的青绿山水，但能“穷其形态”，画大同殿屏风掩障，已使人感觉“夜闻水声”。传为他的作品有台北故宫博物院收藏的《江帆楼阁图》轴。

《江帆楼阁图》画游人在江边的活动，江天空阔，风帆飘渺。画法沿袭展子虔的青绿设色而有所前进，以细笔勾勒山石外廓及结构，略有皴斫，上赋青绿重色，虽仍富有装饰性，但已能表现林间院落的幽静，江流的空阔浩

渺，比之《游春图》，更有雄浑的气势。这幅《江帆楼阁图》虽系宋人手笔，但可以充分反映出李思训的画风。

李思训的儿子李昭道，继承了父亲的画法，又“变父之势，妙又过之”。他的存世作品传有《青山行旅图》，表现队伍在崇山峻岭中间歇，画面中心突出，富有层次变化，声势浩大。李思训父子所创的青绿山水，对后世影响很大，人称“大小李将军”。中唐以后，国势渐衰，社会风气由豪华淫逸变为淡远清苦，士大夫阶级产生超尘出世的思想。人们的审美观点也发生变化，山水画也由喜爱金碧辉煌变为崇尚水墨清淡。这样就出现了水墨山水派，它的代表画家是王维。

## 王 维

唐代的开元、天宝二朝，正是唐代的全盛时期，我国著名大诗人，同时又是著名的大画家——王维，恰好经历了开元、天宝这两个封建王朝的全盛时期，因此王维能够在诗和画的两个方面作出了伟大的贡献。

王维（公元699~759年），字摩诘。他生于武则天的大足元年，即中宗的长安元年（699年），生于今天山西省的蒲县。九岁就会写文章，与他兄弟王缙，都被人称做“俊才”。王维十五岁时即为友人题云幛诗，十六岁写了一篇《洛阳女儿行》的长诗，十七岁时有《九月九日忆山东兄弟》绝句，都很成熟，可见他是早慧的。王维爱诗，固然是由于唐代的诗赋士，人民普遍喜吟诗，同时与他祖父在朝廷做大官可能有关系。

十九岁时，王维去当时的首都长安赴京考试，中乡试第一名。

王维早年即会画画，中年逐渐成熟，至晚年时，才达到了顶峰。他对于山水、人物、花卉无一不会，亦无一不工，而尤以山水最为突出，对后世的影响也最大。

据唐人记载，他的山水有两种面貌：一种自己落墨，指挥工人布色，“原野簇成远树，过于朴拙，复务细巧，翻更失真”，看来尚未脱离李氏父子的蹊径而收效不佳。另一种山水松石，面目像吴道子，而“风标特出”，“笔力劲爽”，以破墨画成。他的名作有《辋川图》，唐人称述即后一种面貌，“笔力雄壮”、“山谷郁郁盘盘，云水飞动，意出尘外，怪生笔端”。至今已无真迹传世。

至于王维的家庭生活，他三十多岁左右，妻子崔氏死了，以后即不再娶。五十岁前后，又逢母丧，对他打击非常大，但他兄弟之间很友爱。

他晚年得到在蓝田的别墅，辋水环绕在周围，风景很美，每日在其中弹琴赋诗，这一段时间，也是王维致全力于绘画创作的时期。

## 周 昉

周昉，字仲朗，又字景玄，长安（今陕西西安）人，出身贵族。周昉是中国古代继吴道子之后而兴起的，具有现实主义的人物画家，也是唐代杰出的宗教画家。

他处的时代，是在中唐的末期，也就是唐代从鼎盛时期转变为衰落的时期。这一时期，社会虽然发生了剧烈的变化，但是在绘画上，并没有因此而受到怎样的大影响。因而周昉在发挥他的美术才能上，还有着一定的有利条

件。

周昉是贵族子弟，固然，他的美学观点，具有他那特定的 69 阶级性，所以在他的作品里，不能不反映出当时社会上层的某些事件的矛盾。也就是通过他的艺术创作，反映出当时统治阶级的人物特点，在一定程度上，他还反映出古代妇女在封建社会中贫乏而沉闷的生活的一面。所以，周昉固然是贵族子弟，但在艺术上，却仍然有他卓越的贡献，因而他的作品，也就具有历史意义，现实主义伟大的成就。

在当时的艺坛上，周昉是给人们影响最大的画家之一，这是由于周昉的绘画，在独创风格上，有着巨大的成就。从绘画史上可以了解到，中国古代对妇女的描写，在汉魏及六朝时代，它的风格很多是“清肌秀骨”、“秀骨清象”的，也可以说是唐代以前一般的形象塑造的特点。但是到了唐代，就起了显著的变化，并影响到东方各个民族的美术造型，这不能不说是唐代在人物画方面的成就与特点，这个变化到了盛唐，已更显明。这正是“唐人所尚，以丰肌为美”。后来，又经过许多美术家在形象塑造上的努力，就使得形象更为完善，而周昉做了很大的努力。虽然使唐代绘画以“丰肌为美”的风尚，固然不能尽归功于周昉，但到了中唐以后，有了更大的发展，使它具有更强烈的，鲜明的风格化，与周昉在这方面作的努力，当然也是分不开的。

周昉擅长画贵族仕女人物。他所画的仕女，“衣裳简劲，彩色柔丽”，体态浓艳丰肥，“颇极风姿”，而且能揭示出对象寂寞迷惘的内心世界，他最擅肖像，能得被画者“性情言笑之姿”。宗教画也是他的专长，创造了“水月观音”的形象和宗教绘画的新样式，人称“周家样”。传为他的作品有《挥扇仕女图》、《簪花仕女图》等。

《挥扇仕女图》卷，故宫博物院藏。它通过几组宫廷妇女的活动，多方面地刻划了她们的不同身份、情态与内心的郁郁寡欢。人物体态称丽丰肥，衣饰华美，用线方劲古拙，设色也不够柔丽，因苏脱全补所致，其传本不只有一个，此图是否底本，尚待研究。

《簪花仕女图》卷，现藏辽宁省博物馆。它亦取材于宫廷妇女生活，描写几名宫廷妇女在庭园中闲步，动作悠缓，神态安闲，形象亦冶艳丰厚，作为衬景的紫玉兰（辛夷）、仙鹤与拂菻狗还反映了此时花鸟画的水平。此图因保存完好，用笔如琴弦，设色柔丽的特点都能看得十分清楚，自南宋以来即认为是周昉之作，但亦有专家据仕女装束判断为犹存唐风的五代作品。

新疆阿斯塔那张氏墓出土的绢画《弈棋仕女图》其时间恰在开元前后，人物体态丰腴，面容饱满，唯用笔较松动，设色亦鲜艳，其画法似先以淡墨运笔造型，着色后再以浓墨勾勒，浓墨线不必依淡墨线原迹，从中可以看出张萱、周昉仕女画的风貌已酝酿在其中了。

## 徐 熙

唐帝国在尖锐的阶级矛盾和统治者内部的纷争中灭亡后，中国历史上出现了所称的“五代十国”的割据局面。五代的统治中心中原地区和战事较少的南唐、西蜀诸国的艺术，这时得到了相当的发展，特别是山水、花鸟画的成就是空前的。

中国的花鸟画，由唐末到五代，风格变装饰为写实。当时的花鸟画家重视写实，描写现实生活的能力迅速提高。徐熙和黄筌两人把花鸟画提高到一

个新的水平。

徐熙，金陵（今南京）人，南唐的士大夫。他的先世历代做官，他出身“江南名族”。可是徐熙却没做过官。他性情放达，志节清高。徐熙不但不屑于踏入“仕途”，没有那些小官僚的习气；而且他对于那种奢侈颓废的生活是厌恶的。因此，他毕生的精力，才能够尽用于艺术上，创作了许多杰出的作品。

徐熙擅画花木、禽鱼、蝉蝶、蔬果，多选材于田野景象，描写“汀花野竹，水鸟渊鱼”，“蔬菜茎苗”，画法则“落墨为格，杂彩副之”，墨迹与颜色不相隐映，与古来更突出色彩晕渍的画法不同。这种用笔“草草”，强调以其多种形态变化辅以色彩造型的新手法，其实是一种水墨为主兼用色彩的新体貌，颇能传达“野逸”之趣，历来受到人们重视。可惜他的真迹今已不传，上海博物馆收藏的《雪竹图》被专家认为反映了徐熙的画法风格。

从徐熙的品质和他的创作态度上看，他是一个具有高度的艺术修养和独创天才的杰出画家。他不追求名利和豪华的生活，不甘于做一个统治阶级的雇佣，而使他摆脱了当时画院里一般柔腻绮丽的风格。他勤于对现实生活的观察，善于发现新鲜的题材，大胆地表现“江湖之间”的事物。所以能够“学穷造化，意出古今”。

徐熙质朴简练的手法，创立了“水墨淡彩”的风格。所作的花鸟画，先用墨写出枝叶心蕊，然后着色，略施丹粉便神气突出，意趣生动。

他的儿子崇嗣，继承父法，又有所发展，世称“徐体”。

## 黄 筌

黄筌（公元903~965年），字要叔，四川成都人，西蜀宫廷画家，以后转入北宋画院。

黄筌从小爱好绘画，而且很早就显露才能。十七岁就在前蜀的画院里当待诏。

黄筌是以他的艺术，一帆风顺地取得了当时统治者的“厚遇”，历前蜀、后蜀两个朝代，从年青时候起，一直到晚年，没有离开过画院。

他的花鸟画多取材于宫廷园囿中的珍禽异鸟、奇花怪石，画法工整细丽，先用极细的墨线勾出轮廓，然后墨染、填彩，被称为“勾勒填彩，旨趣浓艳”。这种画风，适应了宫廷贵族的审美好尚，一直左右了崔白、吴元瑜之前的北宋宫廷花鸟画，有“黄家富贵”之称。黄筌的花鸟画妙于写生，造型准确，颇能乱真。文献记载：广政七年（944年）淮南为蜀主送来六鹤，黄筌奉命在偏殿墙壁上写生，画成六鹤图：唳天、警露、啄苔、舞风、疏翎、顾步，画成后，经常把真鹤引来。这座殿也就因之命名为“六鹤殿”了。李后主八卦殿落成后，他又奉旨作画，适逢进献白鹰，看到画上的雉鸡，就掣臂欲起。这说明了黄筌妙得其真的艺术造诣。他流传的作品至今仅有《写生珍禽图》一件。

《写生珍禽图》卷，现藏故宫博物院，此图描绘飞禽昆虫龟介等二十余种，刻划精细逼真，栩栩如生，款署“付子居宝习”，据此可知它是黄筌交付儿子的习画范本，亦有人认为可能为后人添款，虽然此图并无构图上的组织，但仍可看出黄派“用笔新细，轻色晕染”的特点。

黄筌的绘画风格，是以富丽工巧见称。他与徐熙的花鸟画代表我国花鸟

画的两个重要派别，当时以“黄家富贵，徐家野逸”来区别他俩的风格，这和他们的生活环境、客观条件的影响是分不开的。黄筌从年青的时候起，就在画院中供职，并且很为当时统治者重用，出入宫廷之中，所看到的都是珍禽、瑞兽、名花、奇石一类的东西；他的作品，大多数又是所谓“应诏制作”。

黄筌的花鸟画，多用淡墨细钩，然后用重彩渲染的“双钩填彩”的画法。他的这种画法，代表着画院的风格，与院外的徐熙，各竞所长，形成两大流派，使花鸟画进入一个新的阶段，而且日益兴盛起来。

## 郭 熙

宋代统一全国后，农业、手工业和商业都有了很大的发展。当时，民间的、宫廷的、士大夫的绘画都十分活跃；风俗画、肖像画、历史画、山水和花鸟画，百花齐放，欣欣向荣，把中国古代的绘画又推向一个高峰。

郭熙，字淳夫，河阳温县（今河南孟县）人。他是北宋最著名的画家、理论家。

宋神宗熙宁元年（1068年）奉诏进入宫廷画院，初为“艺学”，后上升为“翰林待诏直长”。“翰林图画院”是宋朝设立规模最大的画院，有一套严密的规章制度，画家有职称、级别，重视选用和培养人才。当时的皇帝特别喜欢郭熙的画。郭熙创作最活跃的时间，大约在宋神宗的熙宁至宋哲宗的元祐年间（1068—1093），以长于山水画知名于时。他大概初无师承，自学成材，后来见到李成的画，认真加以临摹学习，深有体会，画艺大进，到晚年落笔益壮，达到了炉火纯青。“于高堂素壁，放手作长松巨木，回溪断崖，岩岫巉绝，峰峦秀起，云烟变灭晦霭之间，千态万状”。他在李成的基础上，把中国的山水画创作，推向更加真实细腻的表现大自然的微妙变化的境地，并赋予它以强烈的感情色彩，因而他尽管是一名专业画师，但作品却受到了当时士大夫阶层的热情赞颂。

郭熙在山水画方面获得杰出成就的主要原因是：首先是他虚心学习前代大师，又勇于革新、创造。他善于掌握四季气候特征，和笔墨的精炼、生动等，今天我们看来，也都是郭熙山水画的特色。郭熙是从李成学习的。李成出身贵族，有文学才能，因世变抑郁不得志，而好饮酒与游历。擅画水以自娱。李成在继承前代成就的基础上，将山水画的表现内容和表现技巧，推向了纵深的发展。而郭熙全面学习了李成的创作态度和优秀技法，但又不是仅仅停留在表面的模仿。

其次是郭熙不仅向前代的大师学习，更明确认识到必须同时向真山、真水学习，并且还要看得多，知道取其精华。郭熙非常重视从现实生活中吸取营养，并要求深刻理解现实，热爱大自然，作为自己创作灵感的源泉。他还批评了那些没有丰富的真实感受的人，他们创作是不可能表现大自然的美，也不可能具有高度的感染性的。

郭熙同时也是一个山水画理论家，由他儿子郭思记录整理的《林泉高致集》，是我国山水画创作理论和美学史上的重要文献。他所总结出来的山水画创作规律和方法，对后代山水画的创作具有指导意义。

## 李公麟

李公麟（公元 1049 ~ 1106 年），字伯时，号龙眼居士，舒城（今属安徽）人。他是宋代人物画最著名的画家。

李公麟宋熙宁三年（1070 年）举进士。可官运不太得意，然而在艺术上却成就很高。他不但是一个画家，而且文章、书法也很好。

李公麟被列为文人画家，他除山水、花卉之外，更擅长于画道释、人物和鞍马。继承了顾恺之、吴道子、李思训等人的传统而又有所创造，被认为是能“集众所善，以为己有，更自立意，专为一家，若不蹈袭前人，而实阴法其要”。他的人物画创作，不但能表现出不同阶层的共同特点，还能画出不同人物的个性和情态。在线描上极具功力，特别是把过去仅只作为粉本的白描画稿，确立为白描创作，贡献尤大。他的创作特别注重构思立意，往往令人联想，得到画外之意。例如他曾画过一幅《阳关图》，在描绘人们依依惜别的场面之外，画了一个与之似无关系的江边垂钓者，寓示着他的人生哲理。文献还记载他画汉将李广夺得胡人马匹而归时，在马上引弓瞄射追骑，箭在弦上而人马应声而倒。这种构思在生活中是极不合理的，但是却取得了某种艺术效果，在艺术上是真实的。李公麟非常重视对生活的观察和技巧的锻炼。他喜画马，除了向传统学习之外，还经常去“骥驥院”观察御马，“终日纵观，至不暇与客语”。晚年病瘵，躺在床上，“呻吟之余，犹仰手画被作落笔形势”。其用功如此。

《五马图》是传世中最可信为李公麟真迹之一，虽然本幅上并无他的署款和印记，但是却有他的好友黄庭坚的笺题和后跋为保证。画的是西域进献给北宋王朝的五匹骏马，分别为凤头骢、锦膊骢、好头赤、照夜白和满川花，每匹马前均有奚官牵引。人马造型准确，均以单线勾出，线条概括洗炼，流畅而含蓄，马的神采矍奕，人物衣冠不同，神情各异。黄氏后跋中说到，当李公麟完成“满川花”写照后，这匹名马不久便死去，“盖神骏精魄皆为伯时笔端取之而去”。这可能是一种巧合，然而却表达了黄庭坚对李公麟艺术的高度评价。

在宋代人物画上“独步当时”，成为“宋画第一”的大画家李公麟，他的作品被称之为“映照千古”和“吴道子之后一人而已”。到了他的晚年，他所画的画“笔墨草草，神气炯然”。他的那种“扫去粉黛、淡毫轻墨、高雅超逸”的白描画，被称之为“天下绝艺矣”。

我们都知道线描是中国绘画技法上的重要特点。而线描之中，又以纯用线条和其浓淡墨色描绘事物的画法，即所谓“白描”，应该被看作是线描技法发展到最高和最纯的结果。而李公麟在白描画上发展成了一种独特的绘画形式。这种画法是以线为造型基础，有时也用淡墨和以少量的赭石来烘染，笔法必须洁净轻细，浓淡得宜。这种纯粹以线条的浓淡、粗细、虚实、轻重、刚柔、曲直等特性来表达客观事物的白描画，是独具风味的，它删削了枝节，恰如其分地表现了事物的基本特征及空间、质量等感觉。在我国绘画史上，确实也只有李公麟才能树立起白描画的旗帜。在美术史上，常称李公麟为白描大师，亦绝非偶然。假使我们有机会能看到他的作品，仔细研究，那种明快、简练、朴实、精细、优美而有骨力的笔法，是多么地富有概括性和表现力啊！

李公麟在中国绘画史上不愧为一位杰出的伟大的具有现实主义精神的大画家。

## 张择端

张择端，字正道，东武（今山东诸城）人，宋徽宗时画院待诏，擅长画舟车、木桥、郭径，别成一家。有《清明上河图》（今藏北京故宫博物院）、《西湖争标图》等作品而闻名于世。

《清明上河图》卷，描绘的是北宋都城汴京（今河南开封）清明时节汴河及其两岸的风光，以全景式的构图、严谨精细的笔法，展现了十二世纪我国都市各阶层人物的生活状况和社会风貌。全画结构共分三段：首段写市郊风景，寂静的原野，略显寒意，渐而有村落田畴，嫩柳初放，有上坟回城的轿、马和人群，点出了清明时节特定的时间和风俗。中段描写汴河，汴河是当时全国的南北交通干线孔道，同时也是北宋王朝的漕运枢纽，画面上巨大的漕船，或往来于河上，或停泊于码头。横跨汴河有一座规模宏敞的拱桥，其桥无柱，以巨木虚架而成，结构精巧，形制优美，宛如飞虹，故俗名虹桥，正名应是上土桥，坐落在汴京内城东角子门外。桥两端连接着街市，人们往来熙熙攘攘，车水马龙，与桥下繁忙的水运相呼应，是全图的第一个热闹所在。后段描写市区街景，以高大的城楼为中心，街道纵横交错，各种店铺鳞次栉比，有茶坊、酒肆、脚店、寺观、公廨等。有专营沉檀楝香、罗锦匹帛、香火纸马，有医药门诊、大车修理、看相算命、修面整容，还有许多沿街叫卖的小商小贩。街上的行人摩肩接踵，络绎不绝，男女老幼，士农工商，无所不备。作者采用了传统的手卷形式，从鸟瞰的角度，以不断推移视点的办法来摄取景物，段落节奏分明，结构严密紧凑。全卷总计人物五百余，牲畜五十余，船只、车轿各二十余，安排得有条不紊，各得其所，繁而有秩。各种人物衣着不同，神态各异，劳逸苦乐，对比鲜明，按一定情节进行组合，富有一定的戏剧性矛盾冲突，使人读来饶有兴味。至于笔墨技巧，无论人物、车船、树木、房屋，线条遒劲老辣，兼工带写，设色清淡典雅，不同于一般的界画。《清明上河图》在艺术手法和处理上，具有高度的成就，在内容上，真实地反映了当时城市社会各个生活面，具有重要的历史文献价值，是一幅写实主义的伟大作品。

## 马远

南宋时期，杰出的画家马远，还有夏圭等的兴起，使南宋绘画在发展上有了巨大的成就。他俩完全摆脱前人法度的束缚，创立了“水墨苍劲”的作风，充分发挥水墨技法的特长，别开生面。

马远，字遥父，河中人（今山西永济县），宋光宗、宁宗时的画院待诏。他的曾祖、祖父、伯父、父亲、兄弟、儿子都是画院画家，说他是出身于艺术世家，想是非常恰切的。

由于他生在这样一个艺术环境中，从小就受到绘画艺术的陶冶和父兄的指导，绘画事业就成为马远世袭下来的传统，有他家学的渊源。

马远在绘画上对人物、山水、花鸟，无不擅长，而尤以山水画最为杰出。他的作品，很受当时的推重，画院中学他风格的人也不少。他的山水画特点是，在取景上很善于以偏概全、小中见大，往往只画一角或半边景物以表现广大空间。因此时人称为“马一角”。

他在用笔上扩大了斧劈皴法，画山石用笔直扫，水墨俱下，见棱见角。

《踏歌图》（今藏故宫博物院）可为这一特色代表。此图近处田垌小桥，巨石踞于左角，疏柳翠竹，有几个老少农民边歌边舞于垌上。远处高峰削成，宫阙隐现，朝霞一抹。整个气氛欢快、清旷，形象地表达了“丰年人乐业，垌上踏歌行”的诗意。而笔法劲健，构图简洁，不用大斧劈皴，都显示出马远的特色。《水图》是马远的另一件代表作（今藏故宫博物院），原为册页，共十二开，今装裱成一卷，分别写十二种水态，据题字为：“洞庭风细”，“层波叠浪”，“寒塘清浅”，“长沙万顷”，“黄河逆流”，“秋水回波”，“云生沧海”，“湖光潋滟”，“云舒浪卷”，“晓日烘山”，“细浪飘飘”（另一幅只剩半开，无题字）等。作者很少画其它景物，而是以不同的线条，画出各种水波，使每一幅都有一个完整的如诗一般的意境，显示出作者高超的技巧。

马远除山水画之外，其它人物、花鸟亦所擅长，重要作品还有《华灯侍宴图》（两本，一在台北故宫博物院，一在重庆市博物馆）、《梅石溪凫图》（故宫博物院藏）、《寒山子像》、《孔丘像》、《石壁看云图》、《高阁听秋图》等小幅真品。另有《西园雅集图》卷藏美国纳尔逊博物馆，《欢梅图》现藏上海博物馆，画为双辘大绢轴，画笔粗放。

## 夏 圭

夏圭，字禹玉，钱塘（今杭州）人，宋宁宗时画院待诏。他的画风与马远极为相近，画史多以“马、夏”并称，这两位杰出的画家，成为当时画院中一支主要的力量，使南宋的山水画，放射着灿烂的光芒。

夏圭虽然比马远后出生，但早就显露出他的才能。他的山水画，在风格和表现技法上，和马远颇相类似。从他流传下来的作品来看，可以知道他具有高度的创造性和很熟练的技巧。对马远的革新的表现方法，又有了进一步的发展。他的作品，无论是一丘一壑的小景，或者是洋洋数丈的长卷，都充满了力量和感情。擅长于剪裁、美化现实生活中的景物，如长江沿岸，西湖一角，以及江潮、溪雨、渔村、农舍、烟峦、云树等等，都可以创造出动人的艺术境界。没有什么复杂华丽的铺张，而一种高深的意趣和雄奇洒脱的气象，都呈现在画面上，有强烈的感染力，使人精神爽朗，胸怀宽广。他那简洁明快的表现手法，正像马远有同样的特长。

夏圭因为世居杭州，他生长在这个美丽、浪漫的自然环境中，对于家乡的景物，一山一水，都感到无限的亲切，所以在他的笔下，出现了许多富于地方特色的作品，真实地反映了本地山川的面貌。

《山水十二景图》卷现存四景（今藏美国纳尔逊博物馆），分别为：“遥山书雁”、“烟村归渡”、“渔笛清幽”、“烟堤晚泊”。四景虽独立成章，但在布局上却连成一气，为一整卷，描写江天空阔、山水微茫的黄昏景色，有着诗境般的优美。夏圭的小幅山水，如《烟岫林居图》、《松崖客话图》、《梧竹溪堂图》、《遥岑烟蔼图》（北京故宫博物院藏），大都笔法简括，墨色苍润，诗意浓厚。

## 赵孟頫

南宋灭亡后，蒙古族统一中国，建立了元朝帝国，民族矛盾非常尖锐。

元代的画家，很少反映那个时代的社会生活。有的用曲折隐晦的手法，抒发爱国爱民族的感情；大都则流露消极遁世的思想。因此，元代宣扬怡情养性、造型简练、讲究笔墨趣味的文人画大盛。其中以山水画的成就最大，花鸟画次之，人物画虽也有成就，但不如前二者。

赵孟頫（1254～1322年）字子昂、号松雪，别号鸥波、水精宫道人等。他是元代著名画家，吴兴（今浙江湖州）人。宋朝宗室。入元后受到元世祖的重用。他工书法，提出书画同源的主张。

赵孟頫博学多才，诗词、书法、绘画、音乐造诣均深，特别是书画方面成绩最为突出。他在绘画方面继承晋唐五代和北宋的优秀传统，博采众家之长，自成面貌，而且题材广泛，风格多样，山水、人物、竹石、花鸟均“悉造微，穷其天趣”。在艺术表现形式方面，无论工笔、写意、青绿、水墨也都十分精采。赵孟頫也是一位书画理论家，他主张作画要有“古意”，倡导“书画同源”，强调绘画中用笔的书法趣味，并主张师法自然，提出“到处云山是吾师”。他的绘画理论和实践在当时和明清两代都有极大的影响。

赵孟頫一生创作了大量的各种题材的绘画精品，在山水画方面主要有《幼舆丘壑图》卷（美国普林斯顿大学美术馆藏）、《鹊华秋色图》卷（台湾故宫博物院藏）、《水村图》卷（故宫博物院藏）、《重江叠嶂图》卷和《吴兴清远图》卷（上海博物馆藏）等，是他在山水画方面不同时期多种不同风格的代表作。

从这四幅具有代表性的水山画作品中不难看出，赵孟頫在山水画创作上是一位既善于继承传统，而又善于体察自然，自生新意的山水画大家。他既具有任意用各种方法进行创作的才能，又具有自己的个性特点，就这一点说在中国绘画史上还很少有人能与他相比。

赵孟頫的人物鞍马画成就也很突出，一方面吸收前人传统，从唐韩干、宋李公麟作品中吸取营养，一方面细心体察自然，参以己法，创造出具有时代风格和自己特点的作品，成为唐宋之后一位画人物鞍马的名家。

赵氏在古木竹石和花鸟画方面，也是具有突出成就的高手。此外他还善于用色写竹。如《出墙图》画青竹一枝，长出墙头，清雅可爱，这是赵孟頫用色彩画竹的首创。

## 黄、王、吴、倪四大家

元代中后期，黄公望、王蒙、吴镇、倪瓒四家，在山水画创作方面作出了重要贡献。在绘画史上得到很高的评价，被称为“元季四大家”。元四家在赵孟頫的影响下，广泛吸收五代、北宋水墨山水画成就，充分发挥笔墨在绘画艺术中的效用，把笔墨韵味在绘画的作用提到了一个新的高度，突出了山水画的文学趣味，使诗、书、画有意识地融为一体，各具风貌，开创了一代新风，形成了以“文人画”为主流的山水画派。对明清两代画坛影响极大。

黄公望（公元1269～1354年）本姓陆、名坚，江苏常熟人。因过继浙江永嘉黄氏，故改姓黄，字子久，号一峰，大痴道人等。中年做过小史，因借张闾争夺民田之事，而连累坐了好多年牢狱，几乎被置于死地。自此之后，他便不再问政事，游历名山大川，放浪于江湖间，寄情于山水。后来黄公望入道教。

黄公望到了晚年，才专心从事山水画的创作。他经常一整天在荒山乱石

从林中静坐，都不知他做什么，如遇到暴风骤雨时，他也不屑一顾。晚年的黄公望，在生活上显得比较旷达浪漫。他喜欢狂饮，特别在游乐时，表现得更为突出。

黄公望是元代最负盛名的画师，在绘画史上给予人们的影响也最大。

黄公望的山水画有水墨和浅绛两种。现存于世的水墨画作品最著名的有《富春山居图》卷（分藏台湾故宫博物院及浙江省博物馆）等。

《富春山居图》卷，是黄公望最得意之作。至正七年（1347年），他七十九岁在富春山寓居创稿，前后历经三四年经营，始告完成。至正十年（1350年）他八十一岁题跋时，尚未最后画完。此图描绘富春江两岸初秋景色，彩用传统的“三远”并用构图法，峰峦冈阜、坡陀沙渚，起伏变化无穷，林木葱郁，疏密有致，在笔法上取法董、巨，而又自出新意，变化无穷，山石多用“披麻皴”干笔皴擦，极少渲染，丛树平林多用横点，笔墨纷披，林峦浑秀，似平而实奇，为黄公望水墨山水杰作。此图经明沈周、文彭、周天球、董其昌、邹之麟等题记。邹之麟在题跋中称此图“笔端变化鼓舞，右军之兰亭也，圣而神矣！”明清许多画家都是从《富春山居图》中得到很大的启示。

吴镇（1280~1354年）字仲圭，号梅花道人，嘉兴（今浙江嘉兴）人。他在宋朝灭亡的第二年出生，所以亡国的悲哀，民族的压迫所带来的痛苦，对他来说仍是深切感受得到的。相传他年轻的时候，喜欢豪侠一流人物，并学习武术和击剑。

他家住小巷，性爱梅花，他家宅的四周，遍种梅树，每当梅花盛开的时候，便躺在花中，以吟咏为乐趣。

吴镇性情孤峭，爱好读书，除研究儒家的学问外，还精通道家、佛家的学说，所以有梅花道人、梅花和尚等别名。他杜门隐居，忍饥耐贫，以算命为生，兼以卖画。他喜欢与和尚做朋友，不肯和富贵人来往，也不肯替富人作画。

他的绘画题材大多为渔父、古木竹石之类，其代表作品是《渔父图》轴（北京故宫博物院藏）。笔法凝练坚实，水墨圆浑苍润，画时作者五十七岁。

王蒙（公元1308~1385年）字叔明，号黄鹤山樵。曾做过闲散小官，元朝末年，由于农民起义的兴起而感到元朝统治的衰落，便弃官归隐黄鹤山（今浙江杭县东北）。

他的外祖父赵孟頫和外祖母、舅父、表弟都是元代杰出的画家。这对王蒙的绘画来讲，不能不给予他一定影响。

王蒙擅画山水，亦工诗文书法，在绘画上自幼受外家赵孟頫影响，并继承董、巨传统，自出新意，独具面貌，是元代具有创造性的山水画大家。喜用枯笔、干皴，多用解索皴、牛毛皴或细笔短皴，有时兼之以小斧劈皴。他的山水画的突出特点是布局充满，结构复杂，层次繁密，笔法苍秀，表现出山水的蓊郁、华滋，风格多样。其绘画主题多表现隐士的隐居生活。

王蒙的创作方法大致分为设色和水墨两种面貌，在笔墨设色上更是富于变化，往往根据主题内容的不同而采取不同的表现方法。如《太白山图》卷，表现了太白山山峦的层叠绵延，松柏的苍郁茂密，溪水的幽深曲折蜿蜒，楼观萧寺等建筑物的宏伟庄严，高僧游客往来不绝。笔法细劲繁密，设色典雅明丽，反映了这一佛教圣地的情景。《丹山瀛海图》卷与《太白山图》的笔法相近，但用笔更尖细，在章法上画高山为云海环绕，山色奇丽，海水空阔与他通常构图充满形成了鲜明对照，在王氏作品中极为少见。《葛稚川移居

图》描写晋代葛洪携带家眷入罗浮山隐居的故事。画面上以山水为主体，重山复岭，飞瀑流泉，丹柯碧树，溪桥潭水，茅亭草舍，一派深秋山林佳境，构图繁复，笔法灵活生动，设色鲜艳明快，山石皴法用湿笔、细笔短皴，纯用水墨，仅于树木、人物、屋宇处施以淡赭、花青和红色。画家的精心布置，创造出了一幅理想的隐居环境，此图无年款，大约创作于元末乱世之秋，这反映了画家在当时弃官避世隐居的思想。他曾不只一次地画这一题材。说明葛洪正是王蒙所崇敬的理想人物，同时也反映了当时一般士人对于隐居的希求。

王蒙山水画总的说来在笔墨工夫上要高出时辈，以多种方法表现江南溪山林木的苍郁繁茂和湿润感。特别到了晚年愈见其功力，他自己曾说：“老来渐觉笔头迂，写画如同写篆书。”倪瓒曾在他的作品中题道：“叔明笔力能扛鼎，五百年来无此君。”笔墨繁而不乱，构图满而不臃，结构密而不塞。这种突出的个人风格特点，明显地有别于黄、倪、吴三家。元以后他的山水画被奉为范本，广为传模，其影响至今不绝。

倪瓒（公元1301~1374年）原名珽。字元镇，号云林、幼霞等，无锡人。其家为当地富豪，富于资财，喜与名士往来，元末社会动荡，因卖去田庐，散其家资，浪游于五湖三泖间，寄居村舍、寺观，故有“倪迂”之称。

倪瓒从小就很聪明，努力读书。他最喜欢做诗，立志做一个诗人，后来他果然成为一名诗人，和当时名家齐名。

他家里房屋很多。有一座三层楼，像方塔的形状，名叫清闷阁。阁里面藏书籍几千卷，包括经史子集、佛经道书，他都用心阅读，并加以校正考订。阁里还有三代的钟鼎铜器和历朝的法书名画。他每天在楼上，有时读书有时作画，有时写诗，有时和好友谈论。人家远远望见他以为是世外的超人。

倪瓒是一个性情敦厚的人，能帮助人家，用钱很慷慨，如他的老师老来没有儿子，他就奉养老师终生，死后又殓葬尽礼。他又是一个极爱清洁的人，传说他每天洗脸时，要时时换水。每天戴的帽子、穿的衣服，要拂拭几十次，连书室外面的梧桐树和假山石，也叫人常常洗净，恐怕染上污迹。为了保持庭院里一片碧绿可爱的苔藓，遇有树叶落下来，不用扫帚去扫，只用针缚在杖头上将叶片挑去，不使绿苔弄坏。有本书上记载说：有一次倪瓒留朋友住宿，夜里听着有咳嗽声，第二天早晨就命仆人仔细寻觅，有没有吐出的痰迹。仆人骗他，他把痰吐在窗外梧桐树叶上，他急忙就叫人赶快把梧桐叶剪下，丢在离家很远的地方。

倪瓒的画，当时的人很喜欢，他死后的声誉更加高了。他绘画题材是主张不求形似的，这些提法突出地反映了他的绘画创作思想，进一步阐发了苏轼“论画以形似，见与儿童邻”的文人画创作理论。不仅代表了元代绘画创作思想的一般趋向，并且对明清文人影响极大。但是我们从倪瓒的艺术实践中看出，他不完全摆脱“形”，他的大量传世作品，无不以自然界存在的物象为自己的创作源泉，不过他不去刻意追求形似，而是把自然的山水、竹石等当做自己寄兴写意抒发自我性灵的一种依托物。不仅倪瓒如此，这也是元代文人画家总的创作趋向。

## 沈 周

明朝处于我国封建社会逐渐走向衰落的时期，加上统治阶级对思想文化

的控制很严，在绘画中，从元代开始的复古主义倾向和文人画思想，还能得到进一步的发展。因此，虽然在写意山水、花鸟的笔墨技法上取得一定的成绩，但整个画坛因袭模仿的风气很盛，影响了它的成就。出现各种流派互相竞争的局面，是明代绘画的一个特点。“吴门派”是明代中期最有影响的画派。它的宗师是江苏常州人沈周。

沈周，字启南，号石田、煮石生，晚号白石翁。一代伟大画家的出现，往往会左右整个时代的局面，假如没有沈周及其开创的吴门画派，明清画坛定是另一番景象。沈周是明清美术史上的关键人物。

每一位艺术大师的成长，均有着一定的有利条件或因素。在沈周通往艺术大师的成功之路上，天资与勤奋是最主要的，而社会与家庭环境的影响也有着十分重要的作用。

沈周出身于一个世儒的地主家庭，在他幼时，家庭即开始有意识地对他进行文学与艺术等方面的熏陶和培养。家中请了专门的家庭教师，向沈周传授诗文绘画等许多知识。

陈宽、杜琼是沈周学习诗文与绘画的最早老师。

陈宽精通诗文，擅长作古诗，他的气度非常高朗，传说中他每天作一古诗。沈周从陈宽学习主要在诗文与为人方面。陈宽的诗才与人品对沈周有很大的影响，在沈周三十九岁生日时，提笔作诗赞颂陈宽的品格，他将老师的为人比做高伟的庐山，可见陈宽在沈周心目中的地位，也可以表明陈宽对沈周的影响力。

杜琼，是当时画坛的有名人士，山水、人物画功力颇深，且擅长于书法、诗文。沈周对杜琼十分佩服。在沈周才十五、六岁时，杜琼便开始教沈周模写古画，这种学习方法是沈周踏进艺术殿堂的主要手段，对沈周的艺术风格的确立有很重要的意义，以至使沈周在以后的艺术生涯中，每每追怀儿时临摹古画的情景。

沈周在家庭的熏陶下，在许多学问老师和绘画老师的传授和影响下，全面发展起来，其中特别是在诗文与绘画方面，青少年时代已经有了坚实的基础了。

十五岁的沈周，一次代父亲去南京缴粮，南京的地方官非常喜欢文学，也常作一些诗句，沈周便即兴作了一首百韵诗送上去。南京的地方官崔大人看了之后，大为惊异于沈周的才华，开始怀疑这不是小小年纪的沈周写的，于是便当面出《凤凰台歌》考他，沈周马上拿起笔便写完，而且用词十分优美，崔大人便大大地赞赏了他，称他有唐代有名诗人王勃的才华，并且马上下命令，免除了他家的粮税。

沈周十八岁时，娶一女子为妻，六年后他的长子沈云鸿降生，在这些年前后，沈周开始承担起家庭生活的重担。在他三十岁左右，他父亲召集全家分家，沈周便隐居山林中，不理睬家事。沈周兄弟有三人、姊妹有四人，而且一个妹妹很早失去丈夫，为沈周接回自己家中终身扶养。在他长子云鸿未长成大人之前，沈周有着繁重的家庭负担，而且当时当地洪水频发，他还必须为村邻百姓分忧分愁，他的许多诗篇都表达了他对水乡劳苦贫穷的农民的生活所寄予的深深同情。

对于儒养颇深、又非常注重孝贤礼义的沈周来说，他这一生的一大半都为家庭世俗生活所困扰。三十一岁时，一直追求隐逸生活方式的沈周在离旧屋不足一里地的地方建造有竹居别业，他的生活似乎开始出现转机。这里依

山伴水，环境幽静宜人，沈周终于有了自己作为摆脱世俗琐事崇尚古代隐士般那种雅逸生活方式的居室。此后，这里也成了聚集文人骚客的好地方，他们常来这儿舞文弄墨，这时的沈周颇为惬意。他常单独一人在此林中散步，洗心默默对清川，或曲肱卧地树阴边，而更多的时间则用在画画上。沈周与其祖父辈一样好客，有时客人来访，多被邀留数日，或每逢佳节，他便约请诗朋画友在此宴饮，或在席间互相作诗吟唱，或取收藏的书法名画图书器物给客人们欣赏。沈周是不会喝酒的，但每到兴至常常强醉助乐，亦每每在酒后作画分赠朋友。

有竹居的建立，是沈周生活方式上的一大转机，吟诗作画的时间比较多，心境也逐渐静适舒朗，就绘画而言，开始拓为大幅。但是，从沈周整个艺术生涯的生活环境分析，虽然为自己找到了一个安宁的环境，但在另一个角度上看，他只是一种躲避眼前世俗生活的方式，并没有从根本上解决问题，因为在他四十五岁前，还没有完全摆脱家庭的负担，作为孝子的沈周怎么能将家中的负担推给年老的父亲呢？而且他家中常发生各种不幸，所以对沈周来说，四十五岁前的生活并不轻松，苦闷的心情每每流溢于诗词的字里行间。

当他的长子云鸿已能承担家庭的重务后，沈周的生活发生了很大的变化。他出游的机会多了，寻诗或访友的次数多了，作画时间多了。在云鸿承担起家务的三十年里，是沈周心情最为开朗的阶段，也是其艺术创作上精力最旺盛的三十年。在这三十年中，沈周在竹居中酌酒会友，放情笔墨，或观花静坐，或参加雅集文会，或作远游，游经之处，绘之于画。充溢着浓郁自然生活气息的诗文、山水花鸟作品大量创制出来。

可这时的沈周不是对家庭一点不关心，只是就家中日常生活琐事不过问，但对父母仍敬有加，克尽孝道；对子女亦十分关心，尽着做父亲的责任。

在沈周五十岁左右，他父亲去世，他悲痛万分，悼诗云：“有亲虽地下，宛宛在心思，少顷曾无忘，终身乃是期，鬼神知此念，天地着吾私，夜半惊啼处，还因在见之。”在以后的数年里，沈周屡屡作诗追怀。他母亲寿九十九，长期以来一直由沈周侍奉，其孝顺之心可见一斑。正是沈周六十周岁那年冬天，老妻病故。“生离死别两无凭，泪怕伤心只自疑，已信在家浑似客，更饶除发便是僧，身边老伴悲寒影，脚后衰年怯寒冰，果是幽冥可超拔，卖文还点药师灯。”字里行间充满了对妻子的深情及阴阳相隔的悲哀，也由此看出，此时的沈周在精神上已明显产生了对佛教的依怀感。

1502年，正是沈周七十三岁，他长子云鸿先他而去世，长子的死给沈周的打击太大了，他似乎感到自己的生活从此失去依傍，使他感到独立无倚。现在家中的负担又落到了他的肩上，甚至“屑屑衣食计”还须自己“一一费心思”，力愈削瘦，耳聩目眇，连生病也不敢说，唯恐九十老母担心，而孙子、次儿或蠢或痴，沈周对家庭的前景充满了忧虑。

沈周是在传统的儒学思想熏陶下成长起来的，其本人儒学很深，但心胸淡泊廓然，晚年又倾向佛禅，养成了他克尽孝道、注重礼仪、处世温和、不逐名利，宽人律己、尚无为、乐布施、谦让平和的高尚品格，上至朝中显官，下及乡间百姓，无不交口称誉。在中国绘画史上，有沈周为人者不多。

## 石 涛

石涛名原济，一作元济，是中国绘画史上的一位在理论和实践两方面都

有着杰出成就的伟大画家。虽其别号有大涤子、清湘老人，清湘陈人、苦瓜和尚、瞎尊者、石道人、小乘客、零丁老人、梦董生、半人汉、痴纯、若极等数十之多，但凡中国画人，没有一个不知道石涛的。谈及石涛之艺术，没有一个不为之崇敬赞赏的。然而，一般人对石涛并非十分了解。

石涛，天生敏慧，但从小就像一只离群的雁似的，他关闭了人间欢乐的大门，走进六根清静的禅堂，生活在终日不苟言笑的僧侣群中。童年的嬉闹，节日的欢乐，父母的爱抚……石涛从未享受过。到了青年时期，既没有亲戚朋友来往，更没有男男女女欢爱的恋情。在这样的生活环境中，大概从事艺术的追求，是最能得到愉悦和满足的了。所以石涛青少年时期就走上了绘画的道路。

这位佛门小弟子，所钟爱的并不是佛家《华严经》、《大藏经》之类的经书。在石涛年方十六岁时，曾画了一部册页，其中一幅画了一个小沙弥，端坐舟中读书，到夜晚回山寺的情景。上题诗曰：“落木寒生秋气高，荡波小艇读离骚；夜深还向山中去，孤鹤辽天松响涛。”石涛以“靖难之变”建文帝从亡御史叶希贤的典故，暗喻自己。一个和尚，不读经书，而泛舟野外，去读凝聚爱与恨、骚人泄情的楚辞，可见其心态。石涛一生以“大涤”警喻自己，要“大涤”一切折磨自己的人际纷扰，使跌宕的心情归于平静，其实他一生都没能“大涤”。

想法奇特、充满幻想的石涛，因不断弄清自己身世，而产生一种悲剧性格，所采取的也必然是入世式的、发泄愤懑的态度，其道路也必然是叛逆者的道路。作为艺术家的石涛，他的艺术理论和艺术实践都雄辩地证明了这一点。

石涛三十岁以前，主要以临摹古代名家画为主，之后他在艺术上仔细体察生活，认真摹山范水。由于石涛天才的领悟和创造，三十岁以后的石涛在艺术上产生了极大的飞跃。随着他对绘画进一步的认识，以及与许多名家交往，石涛的绘画表现能力已日臻完善，艺术风格也逐渐形成。当时有人大大惊赞石涛的绘画，主要因为石涛对于自然真趣的追求，与一般抄袭前人旧稿有所不同，作品具有“笔落开生面”的风貌。看他的作品线条神采飞扬，宕荡多姿，氤氲而迷蒙，“虚实相生，无画处皆成妙境”的笔墨技巧。成为一位独特的画家。

四十岁石涛到了南京这一人文荟萃、经济繁荣的都市，眼界必然有所开阔。通过四处游玩，国内绘画的基本面目石涛已十分了解，尤其他能与当时第一流高手频繁交往，这些画家们均各具画风，各具特点，对于开拓其艺术境界起了很重要的作用。这一时期对石涛影响最大的莫过戴本孝。他们同住南京，往来十分密切，往往同处一室彻夜长谈，对艺术的琢磨探讨可谓废寝忘食。

石涛到了南京也开始从事花鸟画的创作，并形成了自己独特的风格。之后他到北京三年，是他深研传统、融会创新的继续。这时石涛的绘画风格已完全形成，笔墨技巧更加成熟，加之才华横溢，刚健洒脱之气洋溢于画表。在他的后期作品中，我们能看到，石涛这时的笔墨更加豪放老辣，作画的激情更加勃发，画面上的线条也更加道婉洒脱、沉着痛快，也更强调气氛的烘染。在造型方面，也不规矩于形的束缚，更多地采取圈点的抽象组合，达到“不似之似”，“山川与予神遇而迹化”的艺术境界。

## 扬州八家

扬州八家是清代康熙中期至乾隆末期活跃在扬州地区的几位职业画家，具体指哪八位画家，说法不一，清末李玉棻《瓯钵罗室书画过目考》所列八人，为一般所公认，他们是金农、黄慎、郑燮、李 、李方膺、汪士慎、高翔、罗聘。另外列入“八怪”的画家还有华岩、高凤翰、边寿民、闵贞、李勉、陈撰、杨法等人。由于人数众多，故亦有“扬州画派”之称。

扬州八家在艺术上各有不同面貌和独特成就，但亦有很多相同之处，故能形成一股强大的艺术潮流。首先，八人有着相近的生活体验和思想感情，他们大多出身于知识阶层，有的经过科举从政，但终以卖画谋生，生活清苦。其中金农、汪士慎、高翔、黄慎、罗聘终生不官不仕，郑燮、李 、李方膺一度任过小官，却都先后被黜。他们愤懑官场的腐败，比较了解民间的疾苦，对炎凉世态深有体会，为此，也形成了孤傲不羁的性格，蔑视权贵，行为狂放怪僻，常常藉画抒写不平之气。其次，他们在艺术上都重视个性发挥，力求创新；在形神关系方面强调写神，善于运用水墨写意技法，并赋以强烈的主观感情色彩；注意诗书画的有机结合，还以书法笔意入画。因此，八家作品都具有较深刻的思想、鲜明的个性、耐人寻味的笔墨情趣和清新狂放的艺术格调。他们敢于标新立异的精神给人们以有力的启迪，其艺术对后世水墨写意画的发展也起了积极作用。

### （一）郑燮、金农等八家

郑燮(公元1693~1765年)是八家之中最受人们称道的画家。他字克柔，号板桥，江苏兴化人，曾任山东范县、潍县知县，因开仓赈灾，被诬告贪婪，罢官归家，后在扬州卖画为生。他的诗书画，在思想内容方面都具有一定深度和广度。绘画上擅兰、竹、石，尤精墨竹，学徐渭、石涛、八大的画法，擅长水墨写意。主张继承传统“学七撇三”，“师其意不在迹象间”。创作方法上，提出“眼中之竹”、“胸中之竹”、“手中之竹”三阶段论，“眼中之竹”是观察客观物象所得到的印象；“胸中之竹”是指艺术创作时的构思，包括对客观物象的本质分析、个人的独特感受、以及如何表现“此意”的特定艺术形式；“手中之竹”则是出之于手、发之于毫端、形之于缣素的画面形象。三者既有联系，又有所不同。郑板桥特别强调要表现“真性情”，“真意气”，他笔下的竹，往往就是自己思想和人品的化身。如《潍县署中画竹呈年伯包大中丞括》自题诗曰：“衙斋卧听萧萧竹，疑是民间疾苦声；些小吾曹州县吏，一枝一叶总关情。”借画面之竹，倾诉对民间疾苦的无限同情。他还提到：“凡吾画兰、画竹、画石，用以慰天下之劳人，非以供天下之安享人也。”因此，他的墨竹，往往挺劲孤直，具有一种孤傲、刚正、“倔强不驯之气”。在艺术手法上，强调“意在笔先”，用墨干淡并兼，笔法瘦劲挺拔，布局疏密相间，以少胜多，具有“清癯雅脱”的意趣。还重视诗、书、画三者的结合，用诗文点题，将书法题识穿插于画面形象之中，形成不可分割的统一体。尤其是将书法用笔融于绘画之中，画竹是“以书之关纽透入于画”（《题画竹》），画兰叶是“借草书中之中竖、长撇运之”，进一步发展了文人画的特点。因此，郑燮的作品，不仅具有深邃的思想性，而且产生耐人寻味的艺术情趣。代表作品有《墨竹图轴》、《兰竹图轴》（藏故宫博物院、上海博物馆、辽宁博物馆）等。郑燮存世作品有不少伪品，其门下木匠谭子猷据传就是得其形似者，然笔力软弱，苔点多而呆板，亦无真

迹神韵。另外，在潍扬、扬州等，均有赝品充斥。

金农（公元1687~1764年）被称为“八怪”之首，在当时声望很高。字寿门，号冬心，又号稽留山民、曲江外史、昔耶居士等，浙江仁和（杭州）人。博学多才，精篆刻、鉴定，举博学鸿词落选，心情抑郁，周游四方，晚年卖画为生，生活清苦。他五十岁才开始学画，由于学问渊博，浏览名迹众多，又有深厚书法根底，终于成为一代名家。秦祖永《桐阴论画》评其“涉笔即古，脱尽画家习气”。他兼擅山水、人物、花鸟，尤工墨梅。所作梅花，枝多花繁，生机勃勃，往往以淡墨画干，浓墨写枝，圈花点蕊，黑白分明。还参以古拙的金石笔意，形成质朴、苍老的风格。《冰雪之交梅花册》枝干盘曲，浓淡墨色交融，以拙朴线条圈花，浓墨点蕊；布局繁而不乱，疏而不散，每幅画都各具神态。他的山水以意境取胜，景色简略，笔墨稚拙，造境别致，具画外之趣。如《山水人物图册》（藏故宫博物院）中的“采菱图页”，远处一抹青山，空阔湖面菱花娇艳，采菱女子驾驶轻舟荡漾其间，犹如飞燕穿梭花丛，极富诗意。“荷塘图页”突出满池荷叶和长亭幽人，也散发出浓郁的消夏意趣。他的人物肖像画更加古拙，逸笔草草，不求形似，显得十分外行，但人物之神态、特征却捕捉得很准确。《自画像轴》（藏故宫博物院）中垂于脑后的发辫、特长的手杖、异于他人的外貌和极为稚拙的笔道，生动地表现了画家本人奇古怪僻的性格。金农独创一格的绘画在当时影响很大，八怪之一的罗聘就是他的弟子。金氏有不少作品，尤其是梅，多由罗聘、项均和童子陈彭代笔。其区别在于，金农笔法生拙而清秀，罗聘则多苍厚之趣，行家的味道多一些。

李（公元1686~1762年），字宗扬，号复堂，又号懊道人，江苏兴化人，康熙五十年中举，五十三年曾供奉内廷，后出任出东滕县知县，“以忤大吏罢归”，至扬州卖画为生。他自幼喜爱绘画，十六、七岁已成名，供奉内廷时，曾随蒋廷锡学画，后又向指头画家高其佩求教，在扬州又从石涛笔法中得到启发，遂以破笔泼墨作画，风格为之大变。所作花卉，放笔写意，不拘法度，泼墨淋漓，纵横驰骋，于挥洒脱落中见规矩，不拘形似中得天趣。所画《土墙蝶花图轴》（藏南京博物院）、《松藤图轴》（藏故宫博物院），随意点染，横涂竖抹，却不失整体感和层次感。当然，他晚年部分作品，确有些一味霸悍，笔墨过于草率放纵；习气所致，画面也缺乏变化。他与郑燮、高翔等人交往密切，绘画上与金农齐名。

黄慎（1687~1770尚在），字恭懋，号瘦瓢子，福建宁化人。自幼家贫，一生布衣。从小就作画谋生，早年师法上官周，多作工笔，中年以后变为粗笔写意，擅长人物、山水、花鸟。以人物画最为突出，题材多为神仙佛道和历史人物，亦有现实生活中的形象。《伏生授经图轴》（藏天津艺术博物馆），人物比例准确，线条工劲流畅，山石勾皴谨严，当为其早年工笔之作。《漱石捧砚图轴》（藏故宫博物院）、《东坡玩砚图轴》，用笔迅疾，衣纹顿挫，线条硬折虬结，墨色浓淡相间，人物轩昂，富有气势，为其成熟后的代表画风。《醉眠图册页》（藏天津艺术博物馆）更加大胆泼辣，于迷离扑朔中见形象神韵，当属于他大写意的杰作。他的花鸟画宗法徐渭，亦纵逸泼辣，挥洒自如，如《瓶梅图轴》、《菊蟹图轴》等。黄慎擅草书，从章草脱化而出，其枯劲运笔亦用于绘画之中，故画面多乾枯、飞白和迅疾之迹。

汪士慎（公元1686~1759年），字近人，号巢林，又号溪东外史，安徽歙县人。一生清贫。居扬州以卖画为生。自幼喜爱书画篆刻，性爱梅花，常

到扬州城外梅花岭赏梅、写梅，五十四岁时左眼病盲，六十七岁双目失明，生活潦倒，但艺术志趣不减当年，所作书画，“工妙胜于未瞽时”。与金农交善。所作梅花，以密蕊繁枝见称，清淡秀雅，如金农所评：“巢林画繁枝，千花万蕊，管领冷香，俨然灞桥风雪中。”如《春风香国图轴》（藏故宫博物院）、《墨梅图轴》（藏故宫博物院）等。他的竹兰等花卉，“亦雅韵欲流”，其古朴瘦硬的八分书和细劲的治印，对他瘦硬画风的形成也起了一定作用。

李方膺（公元1695～1755年），字虬仲，号晴江，别号秋池，江苏南通人。雍正八年出任山东兰山（今临沂）知县，因得罪上司，被捕入狱，后获释，任安徽潜山县县令，代理潞州知府，又被诬而罢官。他为官二十年，宦海浮沉，饱尝世态炎凉，晚年寄居南京，以卖画为生。与金农、郑燮交谊笃厚。他擅画松石兰竹，晚年专工画梅。他的梅花以瘦硬见称，老干新枝，欹侧蟠曲，如“铁干铜皮碧玉枝”，苍劲矫健，暗香浮动，如《墨梅图轴》《墨梅图册》（均藏故宫博物院）等。松石兰竹亦笔意纵姿，简逸传神，《风竹图轴》以迅疾狂放的笔法，随意点染的墨色，生动地表现出了新老竹子与疾风争斗的景象，藉以讴歌倔强不屈的人格。如自题诗所曰：“波涛宦海几飘蓬，种竹关门学画工，自笑一身浑是胆，挥毫依旧爱狂风。”《游鱼图轴》（藏故宫博物院），水面不画一笔，仅用极洗练线条，勾画出几条鱼腾跃的形态，即使人联想到开阔的江南水乡和欢跃的鱼群，达到了“意到笔不到”，“景在画外”的艺术效果。

高翔（1688～1752），字凤冈，号西塘，扬州人。从小喜爱绘画，曾随程邃学山水，并与老年的石涛交上了朋友，对石涛十分崇拜，艺术上亦受其影响。与扬州马曰琯、马曰璐兄弟交谊最笃，和金农相识也很早。他的诗、书、画和篆刻，都很受世人重视，在八家之中，以画山水著称，取法弘仁和石涛，用笔洗练，构图新颖，风格清秀简静，如《蟒导河图轴》、《弹指阁图轴》、《山水册》等。兼擅墨梅，“画疏枝，半开蟾杂，用玉楼人口脂，抹一点红”，与金农、汪士慎、罗聘并称“画梅圣手”，存世作品较少，从故宫博物院和上海博物馆所藏《山水轴》、《梅花图轴》所作中可见其风格一斑。

罗聘（1733～1799），字遁夫，号两峰，原籍安徽歙县，迁居扬州。博闻好学，二十余岁随金农学画，得其神似，常为之代笔。曾三赴京师，因画《鬼趣图》，哄动当时文坛，他擅长山水、人物、花卉各科，画法受金农、石涛、华岩等人影响，画梅喜用粗枝大杈，以浓墨渲染，花蕊繁密，但笔力比金农厚重，如《二色梅图轴》（藏故宫博物院）。人物画构思奇特，风格简朴，与金农意趣相近，但造型比较准确，笔墨也很娴熟，具更多行家因素。

《鬼趣图卷》（藏香港）是他的存世名作，画家用漫画手法，描绘出一幅幅迷离扑朔、奇异怪谲的鬼怪世界，借以讽喻社会现实，堪称古代杰出的漫画。

《观音梅花图轴》（藏故宫博物院），运线简朴，形象奇古，反映了他佛画像的面貌。他还喜欢画朱竹，挺拔秀美，不同凡响，如《朱竹图轴》（藏故宫博物院），另外，他的山水繁密精微，如《剑阁图轴》（藏故宫博物院）；简逸拙朴，如《梧门图轴》（藏故宫博物院）。花卉中，有工谨写实的《荔枝图轴》，亦有生动飘逸近华岩的《古柏松石图轴》。可以看出，罗聘掌握多种表现技法，具有深湛的功力，在八家之中，才能比较全面。他的夫人方婉仪、子允绍、允缵宗其学，有“罗家梅派”之称。

## 齐白石

齐白石，原名纯芝，改名璜，湖南省湘潭人，1863年出生于一个非常贫穷的农民家庭里。幼年时跟外祖父只读了半年的书，就因家中缺少劳力而不得不回家去放牛、砍柴。在放牛、砍柴的空隙时间里，他喜欢在地上、在旧帐簿纸上画画写字，这是他感到非常高兴的事，从小他便喜欢上了画画。在他十二岁的时候，学做木工，二十岁便成为有名气的雕花名手。他白天紧张地劳动，晚上是刻苦地学画画，常常画到深夜，却没有一点点倦意，他希望能多画一张、多画一张后再睡觉，再多画一张睡。他经常这样画到天亮。二十七岁以后，经过他自己长期不懈的努力学画，才有机会向当地的文人学画和诗文、篆刻。后来他有一首诗描写当年学习的艰苦情景和坚毅精神：

挂书无角宿缘迟，廿七年华始有师。

灯盏无油何害事，自烧松火读唐诗。

从那以后，齐白石就开始了职业画家的生活，中年以后，五次出游，足迹经历了半个中国。六十岁以后画家定居北京。这时，他的生活相当丰富，他的造诣已臻成熟；他的艺术雅俗共赏，拥有广大的读者。

齐白石的艺术成就是多方面的，书画、金石、诗词无一不精。他的画受徐渭、八大、石涛、吴昌硕的影响最大，但是反对落人窠臼，主张大胆革新。他的画早年长于人物工笔，能够逼真地把从纱衣里透出来的袍上的花纹画出来。四十岁以后才追求笔墨简练的意笔画。他提出“作画妙在似与不似之间”的主张，既反对脱离对象的笔墨游戏，也反对只求外形不讲神韵的模仿自然。他的画题材广泛，花鸟、虫鱼、山水、人物，无所不画，同时都贯穿着一个鲜明的特点：体现劳动人民的思想感情和艺术趣味。他最喜欢画花鸟虫鱼，他自己说过，要“为万虫写照，为百鸟传神”，他把这方面的题材扩大了，过去文人画中很少有人画的小鸡、蝌蚪、丝瓜、豆角也跑进了他的画面。他的花鸟虫鱼，透露出画家爱怜它们的思想感情，使读者感到活泼的生命力和美好有趣的生活。他笔下的虾逼真传神，似乎就在水中游动。他所画的山水风景，境界开阔，笔墨清新。他也偶作人物画，形象夸张，富有幽默感和讽刺意味。他喜欢画不倒翁，曾有题诗：

秋扇摇摇两面白，官袍楚楚通身黑。

嗟君不肯打倒来，自信胸中无点墨。

这分明是对旧官吏的讽刺。齐白石到了晚年，艺术达到形神兼备、气韵生动的绝高境界，画风简练生动，色彩鲜艳明快，笔墨出神入化，构图新颖奇特，成为一代大师。

## 中国画的继承和发展

中国画是中华民族的宝贵传统文化，它是在长期的封建社会中发展和成熟起来的。因此，过去的中国画一定受到时代和阶级的局限。今天，我们如果采取虚无主义的态度去简单地否定它；或者采取复古主义的态度去盲目地肯定它，都是不正确的。我们对待这一文化遗产，也必须批判地继承，加以发展。

从内容上看，古代的中国画大都是为封建阶级服务的。不过，就其所反映的思想来看，是很复杂的，如元代开始兴盛起来的文人画，画家在作品中往往流露出凛然不屈的气节，忧国忧民的感情，蔑视权势、洁身自爱的精神，这是有人民性的一面；同时，又有情绪寂寞，孤芳自赏，消极遁世，脱离人民的一面。又如民间艺人创作的壁画，大都是宗教故事、道释人物，内容是迷信荒诞的，可是又常常曲折地反映了当时人民的生活、意志和愿望。总之，古代绘画是精华与糟粕混在一起的，必须审慎地加以区别和对待。至于表现形式，中国画为我们留下了丰富的经验，从立意、构图到笔墨技法，都有待我们进一步地去学习、总结、继承。中国画的传统是万万不能丢的。但是，泥古不化，摹仿抄袭，陈陈相因，向来受到有卓识的画家的诟病。齐白石说：“今之时流，开口以宋元自命，盗窃前人为己有，以愚世人，笔情死刻，尤不足耻也。”中国画的表现形式，必须随着生活和时代不断发展，不断前进。对待中国画，徐悲鸿有一段话说得好：“古法之佳者守之，垂绝者继之，不佳者改之，未足者增之，西方绘画可采入者融之。”中国画的表现形式，不仅要在民族传统的基础上发展，并且要吸取外来的绘画技巧以丰富自己。各个民族的文化，既有自己的特点，又是互相影响、互相渗透的。晚清以来，就有一些画家尝试着把西洋绘画的某些表现方法融进中国画。如来中国传教的意大利画家郎世宁、“岭南画派”创始人高剑父和徐悲鸿等。都为此作出自己的贡献。

中华人民共和国成立，中国画翻开崭新的一页。

“风生白下千林暗，雾塞苍天百卉殚，愿乞画家新意匠，只研朱墨作春山。”鲁迅诗中对画家的期望实现了。在新中国，画家在党的文艺方针的指引下，眼界打开了，目标明确了。他们心情舒畅，努力学习，到生活中去，到工农兵中去，用画笔为人民服务。他们在艺术内容上注意反映现实生活、时代精神，形式上力求适应新的内容并为广大群众所喜闻乐见，因而使这一古老的传统艺术显示出新的充沛的生命活力。同时，一大批年轻的、生气勃勃的中国画家成长起来。他们受到中西绘画的熏陶，眼界更加开阔，更富有创新精神。中国画人材济济，作品丰富，开始出现推陈出新、百花齐放的局面！

大家熟知，北京人民大会堂的巨幅山水《江山如此多娇》，这幅画是在周恩来总理的直接关怀下，由傅抱石、关山月两位画家创作的。看，红日升起，山河壮丽，意境开阔，气势磅礴，笔力雄健。它表现了祖国山河的多娇，激起人们热爱祖国的思想感情。解放初期，徐悲鸿画了一幅《奔马》，一匹英姿勃勃的骏马，腾空跃起，向前飞奔，题句“山河百战归民主，铲尽崎岖大道平”。这幅画寄托了人民对革命胜利的愉悦心情和满怀理想。潘天寿的《小龙湫一角》用笔质朴挺拔，墨彩淋漓，赋色沉着，笔精墨妙。更加热爱生活，感情变了，意境变了，笔墨也变了，这样含有新意的山水花鸟画还

不少呢！如李可染的《万山红遍，层林尽染》、钱松岩的《红岩》、刘海粟的《黄山》、李硕卿的《移山填谷》、林风眠的《梨花小鸟》、陈之佛的《樱花小鸟》、于非暗的《牡丹蜂雀》，都是为人们所熟知的。

建国以来，中国画成绩最大的是人物画。唐宋以后就逐渐衰落的这一画种得到振兴、发展。画家在表现形式上既注意保持和发展中国画的传统；同时，又在透视、人体解剖、明暗关系、色彩变化等方面，大胆地吸收西洋画的表现方法，使中国画的表现力更加丰富。在题材上，把工农兵作为主人公来描绘，这是中国美术史前所未有的巨变。石鲁的《转战南北》，以含蓄深邃的立意，简练豪迈的笔法，描绘了革命战争年代人民领袖的风貌。周思聪的《万语千言》，以富有感情的笔触，强烈的形式感，表现了周恩来总理和人民心连心的思想感情。从各个侧面表现普通人民劳动、生活、学习的优秀作品，还有蒋兆和的《把学习成绩告诉志愿军叔叔》、方增先的《粒粒皆辛苦》、杨之光的《矿山新兵》、姜燕的《考考妈妈》等作品。有的画家还生动地描绘了人物众多、场面宏大的群众场面，如刘文西的革命历史画《奠基礼——欢庆直罗大捷》。有的画家擅长于为兄弟民族传神写照，如黄胄的《洪荒风雪》、周昌谷的《两个羊羔》和程十发的一些作品。这些作品，仅仅是新中国成立后出现的无数优秀人物画中的几幅罢了。

中国画的革新仅仅是开始，人们期望这一传统艺术在不断发展中永葆青春，在世界艺坛大放光彩！

