

学校的理想装备

电子图书·学校专集

校园网上的最佳资源

漫谈中国画


e-BOOK
网络资源 非精英

漫谈中国画

一、为什么中国古代把国画叫做“丹青”？

亲爱的小读者们，当你在幼儿时代手握毛笔，蘸上水和墨，学着在宣纸上画几只小鸡和几朵兰花，也许，老师已经告诉过你们，什么叫做“中国画”。

中国画可是一门大学问。它是我们中华民族勤劳智慧的祖先们在两千多年的岁月里，不断发明研究、创造发展起来的独特的民族绘画艺术。而我们所能知道的中国画知识，只是茫茫大海中的一滴水。要想把中国画完全弄懂了，也许需要一辈子的时间。简单说起来，传统中国画以人物、山水、花鸟三种主要题材分为二大门类；以工笔重彩，水墨写意两种主要画法分为两大形式；以民间绘画、宫廷绘画、文人绘画三种主要的画风分为三大流派。至于现代中国画的门类、形式和流派，那就更多了，姑且留到后面再具体谈论。

中国画虽然有了两千多年的历史，但一直到了几百年前才有了现在“中国画”这个名称。它是由明末从意大利来到中国的传教士兼画家利玛窦首先提出来的。那么，在这以前，中国画叫什么呢？就叫做“国画”和“丹青”。利玛窦传来西洋画之前，中国人没见过有完全不同于中国画的西洋画，外国人也知道有完全不同于西洋画的中国画。所以，根本没有人想到要在画的名称前面加上国名以示区别。因此直呼“图画”就行了。那么，为什么又要叫做“丹青”呢？原来，从两千多年前国画刚刚发明的时候起，直到很久很久以后，人们总是用毛笔细心地蘸上黑墨，老老实实地用细细的线条勾画出形象的轮廓。然后，规规矩矩地在轮廓线里面填上颜色。无论人物、山水、花鸟，都是采用此法。起先，古人还没有发明出五颜六色的颜料。在铅粉、雄黄、赭石、石青、朱砂等为数不多的几种颜色中，“丹”（红色的朱砂）和“青”（蓝色的石青）不古人画画常用的颜色。因为“丹”和“青”是最暖和最冷的色彩，在画面上能够产生最鲜明的对比，所以，古人就用“丹青”代指图画。后来，丹青画法发展成国画两大形式中的一个分支：工笔重彩画。而“丹青”却约定俗成地作为整个中国画的代称，一直流传到今天。

（一）最古老的丹青——马王堆帛画

图画是供人们欣赏的，它能够给人带来美的享受。同时，优秀的图画还应该使人受到美好的启迪和教育。这是我们大家都明白的道理。

可是，古代有一种图画，它不是画给活人看的，而是埋在阴暗的坟墓中为死人祝福用的。古人迷信这种画能祈求死人的灵魂升天。七十年代初，在湖南长沙马王堆一号汉墓中，就出土了这样一幅帛画。（帛是一种丝织品，和后来中国画用的绢很接近。）

这幅画的主人根本就没有想到让人们欣赏这幅画。但是，在汉代人图画画早已失传的今天，借这幅画来研究一下汉代图画，也能让我们开眼界，长见识。

这幅帛画上方画着古代神话中的太阳和日中金乌鸟，另有七个小太阳（古代神话传说中羿射九日，画中却藏起一个太阳。）；弯弯的月牙和月中蟾蜍（即蛤蟆）；天堂“传达室”的两位看门人对面而坐。中间部分画着一位老太婆拄着长棍，丫环紧随，奴仆跪拜。画面下方有人头鸟身的怪物和手托大地的神人禺强。画两侧是两条巨龙。

画中的所有形象，都是用细细的线条勾画成的，在轮廓线中涂满了颜色。有趣的是，历经两千多年，帛的底色已变成深褐色，画中其他的颜色也

不易辨别，而朱砂画成的大小太阳、长龙、人物的衣服和石青画成的月牙、长龙仍然是那样的鲜艳，散发着“丹青”的光华！

（二）工笔人物——“春蚕吐丝”和“绮罗人物”

用工整细致的线条，浓重艳丽的色彩画成的图画叫做工笔重彩画；用工笔重彩的画法画成的人物画叫做工笔人物画。上面所谈的马王堆帛画就是工笔重彩画的雏形。但帛画中的人物只占画面的一小部分，所以还不能把它看成是最早的工笔人物画。

流传至今的最早的工笔人物画是东晋大画家顾恺之的作品。顾恺之又名顾虎头，江苏无锡人。他擅长书画，才华横溢，又不大计较个人得失，所以传说他有三绝：“才绝、画绝、痴绝”。他画画用线条如“春蚕吐丝”，细长而挺秀；着色用浓丽的色彩点缀而成。

他是一位并不富裕的文人，但他竟然满口答应为当时刚刚建成的瓦棺寺赞助百万资金。人人都以为他好说大话。于是，他把自己关在寺庙中一个月，画成了一尊佛教人物维摩诘居士像。开门之日，百姓蜂拥而来，争着捐款看画，寺庙立刻就收集到百万资金。可见顾恺之在当时的画坛上是一位闻名遐迩的大画家。

可惜寺庙早已毁坏，我们再也无从拜见顾恺之的这幅绝笔了。他的一些画在绢上的长卷工笔人物画，倒不幸有了后人的摹本，（依原画临摹而成的模仿画，与原画相似）一直流传到今天。使我们有幸细细地品赏顾恺之工笔人物画的风貌。这里谈一谈他的名作《洛神赋图卷》。

铺开长长的画卷，只见画中山明水秀，春柳飘拂。山水之间，曹植和他的随从频频驻足，和飘飘欲仙的洛神遥相对望，然而山重水隔，望穿秋水，无缘相会。在曹植的无限惆怅和万般无奈之中，洛神含悲驾鸾车御龙而去。整幅画中，人物和景色，都用“春蚕吐丝”般的细线勾成，线条婉转流畅。山石树木，用石青晕染，人物用朱砂、雄黄、赭石、石青，染出宽袍大袖，铅白涂人脸。山和树木小巧玲珑，和人物身高相差无几。正如古人所说的，是一种“人大于山，水不容泛”的幼稚的山水画法。虽然如此，山水树木却在画中成为不可缺少的“布景”，画中人物故事情节发展的每一个段落，都是用它们起到分隔和连接的作用。顾恺之以后，出现了很多继承这种构图方法的长卷人物画。

顾恺之工笔人物画在线条、色彩、构图方面的成功示范，为唐代雍容华丽的工笔人物画的出场拉开了序幕。

唐代是中国封建社会的鼎盛时期。工笔重彩画的特点适合于表现这个“歌舞升平”的时代，因而在唐代迅速得到发展，呈现一派繁荣景象。初唐时期，出现了工笔人物画的名家阎立本和尉迟乙僧。阎立本专画为封建帝王歌功颂德的作品。他的传世名作有《步辇图》、《历代帝王图》等。尉迟乙僧是新疆于阗的维吾尔族画家，因为“丹青奇妙”，被于阗国王推荐到唐代都城长安。他的工笔重彩画注重色彩的晕染浓淡，与阎立本风格不同。被称为“凹凸花”画派。可惜没有作品流传下来。

经过阎立本、尉迟乙僧等人的推动，工笔画至盛唐达到高潮。出现了专门描绘宫廷贵族妇女幽闲生活题材的“绮罗人物”画。（绮罗代指绸缎一类的丝织品服装，而“绮罗人物”就是指穿这类服装的贵族妇女，以及表现这类妇女的工笔重彩画，发展到后来成为工笔仕女画。）当时以这种题材出名

的画家一位是张萱，他是宫廷画家，一位是周昉，贵族出身。他们都是长安人。

张萱的真迹已经失传。但由宋徽宗皇帝赵佶临摹的《虢国夫人游春图》，使我们有幸饱览张萱画画的精湛技巧。画上杨贵妃的姐姐虢国夫人一行九人骑马春游。画中妇女，一个个体态丰盈，衣服华丽，弯弯的画眉，胖乎乎的面孔，体现了唐代以“丰肥为美”的时代风气。人物衣服上大块浓艳的朱砂色和人脸上的铅粉色使画面更显得富丽娇艳。

张萱的画，体现了典型的唐代上层社会风气和审美趣味，在当时被普通画家竞相模仿。于是张萱在他自己的真迹上，用朱砂色晕染人物的耳根，以防被人假冒。

周昉的传世作品较多。其中《簪花仕女图》最典型地反映了贵族妇女空虚无聊的生活状态。画上的七位贵妇人，有人手持纨扇（丝织的圆扇），有人戏弄小狗，有人举花漫步，有人俯首沉吟，都是那么懒洋洋，好像在梦游似的。细长而闲散的铁线描勾画出透明的纱衣，浓丽的朱砂色填满长裙，铅粉涂成雪白的肌肤，在黑色的高髻（盘在头顶上的长发）和红色的长裙衬托之下，丰满的面孔显得雪白粉嫩。整幅画看完之后，给人留下一种千娇百媚，“侍儿扶起娇无力”的感觉。

周昉的画风，不仅左右了中晚唐的整个工笔人物画坛，而且对后世和东方各国的绘画产生了很大影响。唐代贞元时，朝鲜人曾以高价买走了几十卷周昉作品。中唐以后，描绘仕女的人物画逐渐发展起来。画家们把目光从贵族妇女身上转移到大家闺秀甚至普通妇女身上，从而形成了源远流长的工笔仕女画派。

（三）青绿山水——“青绿巧整”和“金碧辉煌”

青绿山水，顾名思义就是用青绿颜色画成的山水画。这种山水画是先用细致的线条工整而精巧地勾勒成山石轮廓，然后再用少量的小斧劈皴法（也有不用皴法的）表现山石纹理的一种画法，画出山石的质感，最后用石青、石绿沿着山石轮廓敷上浓重艳丽的色彩，所以叫做青绿山水。而“青绿巧整”一词则是古人对这一画种特点的精辟形容。

在青绿山水的基础上，再用泥金（胶水调金粉如泥状）勾染叫做金碧山水，泥金多用于勾山廓、石纹、宫室、楼阁；染坡脚、沙嘴、彩霞等等。画成之后，“金碧辉煌”，绚丽夺目，所以叫做金碧山水。

流传至今的最古老的青绿山水是隋代大画家展子虔的《游春图》，而首创金碧山水的画家是唐代的“李将军”李思训。

隋代以前的山水画没有流传下来。但从晋代顾恺之《洛神赋》中的作为人物衬景的山水中，可以看出，那是一种“人大于山，水不容泛”的幼稚的山水画法。到了隋代展子虔的《游春图》，已经懂得了如何处理好人与景的比例和景色的远近关系，因此他的画“咫尺而有千里之趣”。再到唐代的李思训，与展子虔相隔不到一个世纪，就把青绿山水推向“金碧辉煌”的新阶段，从而使山水画产生“一变”。这是山水画在隋唐时期从初熟走向成熟和完善的重要标志。

展子虔是河北渤海人，擅长画车马和山水，《游春图》是他唯一的传世之作。这幅画不大，但画得很细致，值得细细欣赏。画中水阔连天，烟波浩淼。水全是用细线画成鱼鳞纹样，波纹越远越小，直到“远水无波”。湖面

游艇一艘，湖畔近景不宽阔的堤岸，远处山峦越来越小。山坡近处，树木伸展，山峦远去，则“远树无枝”。点景的人马，小如蝇头，“远人无目”。所以，画中山水，成功地表现出远近空间关系，使人产生想走进画里，“可游”、“可居”一番的感觉。

展子虔的《游春图》，虽然在构图、造景上比起顾恺之有了创造性的突破，但他画山石和画树的方法仍然还是老一套。山石没有皴法，却画上弯弯扭扭的细线条，显得很不自在；树木象果园中栽种的一般，过分整齐。而树冠不用点叶法画出片片树叶，只是用墨绿沿着树冠轮廓满填一遍，团团黑点，如“佛头着粪”，使画面看上去“好肉剥疮”，很不雅观。

李思训是唐代李家皇朝的后裔。开元初年曾被授予右武卫大将军，所以画史上称他是“大李将军”。他画山水，也是用线条勾画成山石形状，然后用青绿上色。有时再以泥金染色，使出他的看家本领。李思训不仅创造了金碧画法，他的山水画技巧也比展子虔的变得高明多了。下面试以一幅具体的作品为例，让李思训和展子虔比一比高低。

李思训的作品几乎都失传了。只有《江帆楼阁图轴》（轴即立轴，是一种竖式装裱的竖长画幅，下方装有轴头。）据说是他的作品，至少能代表他的绘画风格。

画面上方，碧波连天，也用鱼鳞纹细细勾成。画面中景至近景密布乔松古木，疏密有致，聚散自如，高低错落，层层叠叠，一扫展子虔画树整整齐齐有人工种植的机械感。树冠则或勾或点，画好树叶后，再用青绿染色，或淡或浓，层次分明，从而避免了像展子虔的画中“佛头着粪”的丑陋感。至于山石，则用勾斫之法（斫即小斧劈皴法，李思训首创），恰如其分地描绘了山石的质感，与展子虔以弯弯扭扭、似是而非的线条画山石相比，则技高一筹。

李思训山水画技法的全面成熟，确立了青绿和金碧山水的崇高历史地位，并且为青绿山水在宋代造就出一位天才画家，奠定了良好的基础。这位天才画家就是北宋皇家画院的学生王希孟。

在宋徽宗赵佶的亲自主持和参与下，宋代写实风格的宫廷绘画兴旺发达。同时，出于帝王享乐主义的审美趣味，宋代画院以创作富丽堂皇的工笔人物、花鸟和青绿山水为特色。王希孟就是在这种时代背景和艺术气氛中脱颖而出，以年仅十八岁的早熟和无与伦比的才华，创造出举世罕见的青绿山水画杰作《千里江山图卷》。虽然这位少年天才不幸早逝，却以他唯一传世的不朽作品连同他的英名载入中国画史册。

《千里江山图卷》高 51.3 厘米，横长 1188 厘米，是一件巨型长卷。

展开画面，只见平远悠长的大江两岸，群山千奇百怪，虎踞龙盘；山势辗转万变，龙飞凤舞。远山在云雾中时隐时现，如缕缕青烟，和云天相融，给观众留下如梦似幻的艺术感受。群山脚下，大大小小的村落青瓦白墙，鳞次栉比，掩映在万木丛中。山水之间，水榭长桥，通曲径幽路。游艇渔船，乐而忘返。万顷碧波，直上云霄。鳞鳞波光，全凭又细又密的网眼般的鱼鳞纹画成。山石勾线，分别用虚实轻重、粗细不同的线条表现出阴阳向背、远近空间。而山石染色的浓淡深浅，表现出无比丰富的前后层次，令人目不暇接。一扫李思训和展子虔青绿山水的幼稚和刻板，而代之以高度写实与理想境界的完善契合。

当我们在一番流连忘返的尽情浏览之后，掩卷长思，不禁万分感叹。古

老的中国有太多奇迹！我们不仅拥有万里长城，我们也有画中的稀世国宝。王希孟的《千里江山图卷》就是一件在青绿山水画史上前无古人，后无来者的划时代巨作。

（四）工笔花鸟——“下笔轻利”到“黄家富贵”

在工笔人物和青绿山水成熟并兴盛起来的唐代，工笔花鸟也渐渐脱离了南北朝时期的萌芽状态而走向成熟，开始发展成为专门的画种。

工笔花鸟画的特点是，用精细的线条勾画出花鸟的外轮廓和花瓣、花蕊、叶筋，鸟羽、鸟喙和鸟爪，而后“随类赋彩”，根据花鸟本来的固有色填染浓丽的色彩。至于花木的枝干，则有双勾染墨涂色，或用粗笔浓墨直接画成两种方法。后期画家们又发明了撞水撞粉画法（趁染色未干时，滴洒水分或白色，能够出现斑驳陆离的色彩效果），用此法画枝干，效果自然逼真。

唐代时期，专攻花鸟画的画家竟然近二十人！其中有几位是声名赫赫的大画家。这些画家的作品一件也没有流传下来，但却留下了不少动人的佳话。唐代大诗人杜甫对画鹤名家薛稷推崇备至，有诗为证：“薛公十一鹤，皆写青田真。画色久欲尽，苍然犹出尘。低昂各有意，磊落似长人。”

唐代的另一位工笔花鸟画家边鸾擅长画禽鸟和折枝花木。传说在贞元年间，新罗（朝鲜）送来一只会跳舞的孔雀。皇帝降旨，请边鸾在玄武殿写生。他画了“翠彩生动，金羽辉灼”的孔雀，“一正一背”，神采飞扬。他画画的方法是“下笔轻利，用色鲜明”。画牡丹“花色红淡”，“光彩艳发”。

唐代末年的工笔花鸟画家滕昌祐擅长花鸟、草虫、蔬果，并以画鹅最负盛名。他画折枝花“笔迹轻利，傅彩鲜泽”。所以，当时人们评价他的画和边鸾的很相近。虽然他们都没有作品传世，但从当时人们的评论中，不难发现他们画画具有一种轻松明快的风格，而不具备精雕细琢的功夫。这反映出唐代人画画，崇尚轻松“巧”妙，而不像北宋人追求严谨的“法”度。这是由不同的时代风气造成的差别。

到了五代后蜀画家黄筌笔下，工笔花鸟画的风格陡然一变。他那种精雕细琢，“黄家富贵”的画风为宋太宗所赏识，定为翰林图画院中花鸟画的范本和衡量标准。这对后世花鸟画产生很大影响。

黄筌画花鸟，早年曾学过滕昌祐，而后自成一家的画法。他的画法是“双勾填彩”，勾线极其细致精到，然后重填浓艳的色彩，以致线条常被隐没在色彩之中。这种画法，被当时人们叫做“黄家富贵”。

黄筌真迹，大多失传。只留下了一件叫做《珍禽图》的画稿，是供他的儿子学画用的示范图。细看这幅画，令人赞叹不已。只见画中的各种鸟类和昆虫，造型精确，用笔精致。尤其是画中的乌龟，更为叫绝。龟背上的花纹和龟爪上的绉纹，一一清晰可辨，十分逼真。

黄筌之后，由他的儿子黄居寀继承“黄体”绘画。并依靠他在宋代画院的影响，将“钩勒填彩，旨趣浓艳”的画风在画院中传播了九十多年。在这种风气下，画院画家一个比一个力求画得逼真，以致为了表现鸟眼瞳孔上的高光，竟发明了用生漆点睛的画法。流传至今的黄居寀的《山鹤棘雀图》、宋徽宗的《芙蓉锦鸡图》和许多不知画家姓名的无款宋人花鸟画，都采用了“黄体”的风格。直到杰出的花鸟画家崔白创造了清淡疏放的新风格，才打破画院中“黄氏体制”的一统天下。而到了南宋的李迪，将工细和粗放的画风相结合，标志着花鸟画随着时代风气的改变，由推重工笔转向推重写意的

新的发展趋向。

二、中国画的“筋骨”——笔法神奇

中国，是一个伟大的文明古国。古代的“四大发明”，对世界文明史的发展产生了不可估量的影响。

除了“四大发明”之外，我们的祖先还有许多虽不出名，但却是了不起的发明。其中一项就是毛笔的发明。小读者们可能会产生疑问：那么简单的毛笔，也算得上发明吗？请想想看，筷子看起来是不是更简单？但它却特别灵活方便。为什么除了我们的老祖宗，世界上就没有其它民族的祖先首先想到过要用两根棍子当餐具呢？

筷子虽然简单，可它的原理却并不简单。同样，毛笔的构造也很简单，但要是谈到毛笔的原理，还真是出人意料的奇妙。毛笔的笔头是圆锥形的，当你垂直提笔运行的时候，可以画出很细的线条。垂直用笔的方法叫做中锋或正锋用笔。顾恺之的“春蚕吐丝”以及大多数工笔画的主要勾线方法，都是利用这种笔尖落纸的画法。同时，毛笔的笔头是用动物的毫毛并拢做成的，它具有能聚能散的特点。当你向下按笔时，程度不同的提、按、顿、挫（在用笔转折时重按叫做顿，连续顿笔叫做挫）可以画出由细到粗或者由粗到细，或方折或圆转，变化多端的线条。这是钢笔、铅笔、油画笔全都不能达到的。古代画家创造出高古游丝、琴弦、铁线、钉头鼠尾、曹衣、折芦、枣核、柳叶、战笔水纹等十八种描法，（十八描主要用于描绘人物的衣纹）正是以毛笔的这种性能为基础发挥而成的。

如果把毛笔倾斜过来，还可以利用毛笔的笔腹（俗称笔肚子，位于笔头中部）画画，这种用笔方法叫做侧锋或偏锋用笔，也叫卧笔。可以画出又粗又宽的笔划。由于笔头含墨，笔腹含水，因此侧锋用笔时水墨相融，一笔之中，就兼有浓淡变化；同时，笔尖落纸的一侧整齐光滑，笔腹落纸的一侧破如锯齿，具有明显的虚实效果。下笔轻快时，还会在笔画中出现一道道空隙，叫做“飞白”。随着运笔用力轻重和行笔快慢不同，便有了干湿浓淡的不同笔画效果。山水画中的许多皴法，如大小斧劈皴，马牙皴、拖泥带水皴、雨淋墙头皴都是用的侧锋阔笔。

看起来不起眼的毛笔，竟有这么多神奇的功能。难怪中国画的线条是世界上任何其它图画中的线条都无法媲美的，这正是历代中国画家天才地发挥毛笔的性能，不断创造积累和总结出来的。

（一）白描人物——“吴带当风”到“淡毫轻墨”

就在唐代盛行工笔重彩画，“丹青”辉映，五彩缤纷的同时，一些勇于推陈出新的画家已经不再留恋“一枝独秀”的“丹青”，他们毅然摆脱传统画法的束缚，向着天际的晨曦，扬起瀚墨大海的征帆！

吴道子就是这些开拓型画家中的佼佼者。他是河南禹县人，从小沦为孤儿。他人穷志气高，少年时代已经崭露头角，“穷丹青之妙”而成为出色的画工。这为他后来开创新画风打下了牢固的基础。他在人物画中创造了“吴装”、“白画”的“疏体”，成为后来白描人物画的先声；他在山水画中，“始创山水之体”。只不过他的人物画成就太高，反而淹没了他在山水画坛的名声。

吴道子画艺高超，成为画坛上千古流传的趣谈。有一次，他在兴善寺画佛像圆光时，不借助圆规，“立笔挥扫，势若风旋”。观众欢声雷动，惊动了左邻右舍。吴道子画画风格豪迈，为人也特别豪爽。舞剑名家裴将军请吴道子为他已故的双亲画壁画留念。吴道子坚决不肯收下报酬，却对裴将军说：“我闻裴将军之名久矣，如能为我舞剑一曲，足能抵当所赠。观其壮气，可以助我挥毫。”果然，在观赏舞剑之后，吴道子奋笔作画，一挥而就，有如神灵相助一样。

吴道子画人物驾轻就熟，无论从头从脚画起，只需寥寥数笔，人物形象就大有呼之欲出的感觉。而他用笔挥洒有力，气势大，速度快。因此人物衣纹都随着他的手臂的挥动而成了一根根的大弧线，如迎风招展。所以古人评价他的画是“吴带当风”。

吴道子的用笔如此生动，他的画单是线条，已是精彩绝伦。所以吴道子常常只在画上“轻拂丹青”，保持线条的鲜明和生动。这种画法被称为“吴装”。后来的画家在水墨画中淡淡地敷色，就是受到了吴道子的启发。有时，吴道子干脆只画线条，留给徒弟去上色。而徒弟们不忍心在一些画得特别精彩的线条中涂色，于是，“白画”诞生了。

吴道子的壁画连同寺庙早已灰飞烟灭。但他留下了一幅被后人评为“天下名画第一”的长卷画《送子天王图卷》。（又叫做《释迦降生图卷》）这是一幅作为壁画画稿的“白画”。画的是印度净饭王的儿子，也就是后来成为佛祖的释迦牟尼出身的故事。画中分为九组人物，第三组人物最多。只见净饭王端坐在宝座上，眉头微皱，双目凝视，双手紧张地压在膝盖上。而身旁手持笏板的侍卫官表情平淡，身后的侍女搔首弄姿，十分幽闲。对比之下，净饭王等待释迦出世的焦急心情显得更加生动逼真。第六组画四臂四腿的金刚怒目圆睁，须发飞扬；双手拢口，象在大声疾呼！金刚身后，狮头，象头，龙头，个个口吐烈焰。只见释迦牟尼胸像从滚滚烈焰中升起，稳如泰山。第八组画慈眉善目的净饭王，怀抱刚出世的小释迦，走在拜见天神的途中。紧接着是第九组，画表情惶恐的金刚，朝净饭王一行人慌忙拜倒在地。动和静，紧张与从容，产生鲜明的对比。

《送子天王图卷》在构图安排、人物动态的设计方面极为成功，加上他那“吴带当风”的线条，更加突出了情节的戏剧性效果。而人物形象、性格和表情的刻画，生动自然，具有极强的艺术感染力，堪称千古绝唱。宋代李公麟虽然在吴道子“白画”的启发下，开创白描人物画法，但他在刻画人物形象方面，比吴道子远逊一筹。宋代以后，文人画兴起并逐渐成为画坛上的主流画派，文人画家钟情于山水、花鸟画以遣兴，人物画被抛在主流画派的脑后，成强弩之末，一蹶不振。一直到本世纪，东西方美术相撞后，一批不甘落后的中国画家奋起急追，经过半个世纪的努力，中国人物画终于从死灰中复燃，重新振翅飞翔。

如果说豪放不拘的吴道子，漫不经意中留下的“白画”是“无意插柳”的话，那么，经过宋代人物画家李公麟的辛勤浇灌，就成长为“柳成行”的白描了。白描，现代美术术语又叫做线描。就是单纯用墨线勾画形象，不着颜色的画法。有时用少许淡墨渲染深暗处。正如古人所说，是一种“淡毫轻墨”。

李公麟是安徽舒城人，做过大官，晚年隐居龙眠山。画画虽然学吴道子，但他的画风和吴道子有明显的区别。这和他们出身不同关系很大。吴道子出

身画工，毕生以壁画创作为主。画面大，画风豪放。而李公麟身为士人，生怕自己沦为画工之流，所以从不情愿尝试壁画。他在小幅宣纸上画白描人物，讲究精到和一种心平气和的“士气”，而牺牲了大气。

《五马图》是李公麟晚年的白描杰作。画中五匹名马由五位马夫牵着缰绳。马夫中的胡人和汉人各有不同形象特征，一眼就能辨别。人物的长衫用头粗尾细的钉头鼠尾描；人脸和马的形体都用两头细的柳叶描。除了马夫的鞋帽、腰带和胡须以及马的鬃毛和花斑用淡墨染出之外，其余全靠坚挺细秀的线条表现出来。正是一种“淡毫轻墨”的风格。大片的白描和少量的墨色相互映发，别具一种清隽文雅的韵味。

在唐代白画到宋代白描的发展过程中，有一位画家的作品特别令人瞩目。它就是北宋画家武宗元的《八十七神仙卷》。（又叫《朝元仙仗图卷》）

武宗元是河南孟津人，画画学吴道子。他虽然身为士大夫，但不计个人得失，身先士卒，长年领导画工们创作壁画。这幅唯一传世的长卷画，正是为壁画起的画稿。展开画卷，只见画中道教神话中的五方帝君带领仙官、侍从和仪仗队，组成一支长龙般的队伍，浩浩荡荡，走在朝拜玄元皇帝的路上。人物身着宽袍大袖，“吴带当风”般的衣纹汇成无数密集的斜向线条，衬托着神仙们冰肌玉肤的面孔。神仙脚下，曲栏长桥的横向线又与衣纹的纵向线形成对比。各位神仙，高举旌旗团扇，手捧供花宝盒，吹拉弹唱，鼓乐齐鸣。仙风道骨而不失顾盼有情。桥畔宝莲怒放，天上祥云缭绕。一派歌舞升平的神仙世界，好不风光！

这幅画除人物发髻和衣领袖口用淡墨染过一遍外，全靠一根根雄健有力的线条组成画中的一切形象。武宗元精湛的线描功力，胜过李公麟，足以和吴道子相匹敌。

这幅千古流传的不朽之作，在本世纪上半叶写下了传奇般的历险记。解放前，著名画家徐悲鸿意外地在一个人外国人手买回了这件稀世珍品。徐悲鸿视如至宝，情不自禁地在画上题下了“悲鸿生命”四个字。然而，这幅被徐悲鸿先生当成自己生命一样珍贵的画卷，竟在旅途中不翼而飞！徐悲鸿万分焦急，托人在各地搜寻。几年之后终于知道了下落。为了赎回这幅画，徐悲鸿夜以继日，抱病画画，吃尽千辛万苦，终于以自己大量作品为代价，换回了《八十七神仙卷》。

这则感人至深的真实故事告诉我们，祖先创造出的辉煌灿烂的文化艺术遗产，需要子孙后代去珍惜和保护。徐悲鸿正像历代的收藏家们一样，是祖国的文化功臣。

（二）山水皴法——“写山真骨”和“笔能扛鼎”

“写山真骨”是北宋山水画家范宽的座右铭。范宽是陕西华原人，终年居住在终南山的山林之中，眼中所见，都是铮铮铁骨般的北方巨石山岩。“写山真骨”是指要在画中画出北方山石坚凝深厚、雄壮有力的质地，而不是徒有其表。这就同时需要画家在画画的用笔上，讲究“骨法用笔”，落笔果断有力。

范宽牢记自己的座右铭，深入深山密林，在大自然中“对景造意”，终于创造出独特的个人风格。他画山石纹理用雨点皴。这是一种中锋用笔的皴法，就好像用红缨枪头密密麻麻戳成的一样斑驳而有力。古人说这种画法是“枪笔俱匀”。可见范宽的用笔功夫非常深厚。

他的传世作品以立轴画《溪山行旅图》最负盛名。站在画前，只见挺拔雄伟的山峰拔地而起，直冲天穹，山顶丛林密布，黑沉沉一片；主峰正面，布满了“枪笔俱匀”的雨点皴，如斩钉截铁。深暗的山坳之间，飞流直下，如闻叮咚之声；主峰脚下，云雾弥漫，正好和前景的巨石分出前后空间，并将山势衬托得更加峻拔。不禁使人联想起两句古诗：“山从人面出，云伴马头生”。范宽的山水画的确具有一种逼人肺腑、摄人魂魄的艺术感染力。真不愧是北方汉子的大手笔。正如当时人们所公认的那样：“范宽得山之真骨。”

范宽以自己脚踏实地的创造精神和成功的作品实现了他自己的座右铭，并使他在北宋时期的山水画坛上，建立起崇高的地位，与山东山水画家李成、江南的山水画家董源成三足鼎立之势，对宋代及其以后的山水画产生深远的影响。

“力能扛鼎”是元代四大画家之一的倪云林对四大家中的另一位画家王蒙的评价。（元代四大家是指四位山水画家黄公望、倪云林、王蒙、吴镇。他们在元代或浪迹江湖，或隐居山林，寄情于笔墨，把文人山水画推向第一个高峰，对后世山水画产生了极大影响。）

倪云林在一首题画诗中写道：“叔明（王蒙的字）笔力能扛鼎，五百年来无此君。”可以说是对王蒙的用笔功夫佩服得五体投地。然而，笔力再强，真的能把青铜铸成的鼎扛起来吗？毫无疑问，这就像李白诗句“白发三千丈”一样，是一种夸张。不过，要论笔墨功夫，历代山水画家很少有人能和王蒙相比。连他自己也认为自己画画“如同写篆书”一样。而篆书用笔，笔笔中锋，“如锥画沙”，需要深厚的功力。

王蒙是浙江吴兴人，元初大书画家赵孟頫的外孙。从小在外祖父的艺术熏陶下，学习书画。后来又与四大家中的黄公望、倪云林交上了朋友，互相切磋技艺。他曾在黄鹤山中隐居了近三十年，千岩万壑，都牢记在胸中。

《青卞隐居图》是他的传世名作。画中卞山高出云霄，山石晶莹如玉，山下有玲珑山，山石悬空而起；山上有碧岩、秀岩、云岩。云岩作为画面主体，画得非常突出。

这幅画用笔以解索皴（弯弯扭扭的线皴）加长披麻皴（随意洒脱的线皴），再加没头没脑的干墨渴笔点子画青苔。苍苍茫茫而又不失幽深静谧，令人百看不厌，堪称不山水画史上难得的精品。难怪明末书画家、鉴赏家董其昌称赞此画是“天下第一”。

（三）减笔人物——石恪“戏笔”到“梁疯子”减笔

画画是一项有趣的艺术活动，同时又是一门大学问。除了画画本身丰富的道理和方法之外，一切和画画有关的事物和道理都值得画画的人去研究。下面所要讲到的两位画家，他们在画画上开创的新风格，就和禅宗的影响密不可分。所以，要想理解他们的画，先要简单地说一说禅宗。

禅宗是佛教传入中国以后产生的一个中国式的佛教宗派。它主张“我心即佛”，佛在一切生命自己心中。如果没有发现自己心中的佛，而向心外去求神拜佛、念经持戒、乐善好施都是劳而无功的。只有靠自己大彻大悟，发现心中之佛，才能得到佛性。而“顿悟”是一个痛苦的过程，经常要受万般折磨，精神过分投入而显得疯疯癫癫。下面两位画家就是常常以这些奇奇怪怪的禅宗和尚作为画画的题材。而且连画家本人也和他们笔下的人物一样，在平常人眼中是一些疯子。禅宗的思想和行为使两位画家产生电光火石般顿

悟的灵感，开创了一个奇特的减笔人物画风格。

石恪不北宋时期的画家，四川成都人。他的传世名作《二祖调心图》，无论题材还是画法，在当时都是一种大胆的突破。画中禅宗二祖慧可正伏在老虎身上睡大觉！请别害怕，一切生命都有佛性，关键是看你有没有悟性。画上这种触目惊心的构思恰如其分地揭示，顿悟者具有常人不可理解的精神境界。画中人物的脸部、手和脚用较细较慢的淡墨线条画成，而衣纹则用粗放的侧锋和破锋（笔锋打散开来）疾笔挥扫，势如破竹。

石恪率先打破了人物画中中锋用笔的惯例。粗简奇肆的“戏笔”，成为南宋梁楷“减笔”画法的雏形。

梁楷是南宋皇家画院的画家。他本是山东人，随南宋王朝南渡偏安杭州后，常常与杭州一带的和尚来往，深受禅宗思想的影响。他生性豪放，好喝酒，自称是“梁疯子”。

梁楷早年画人物，是用的李公麟式的白描画法。人物造型生动，用笔却不像李公麟那样刻板，显得轻松自如一些。中年以后，画风大变，创造出“减笔”人物画法。

所谓“减笔”，脱胎于白描画法，但仍以线条作为主要造型手段。不同的是，减笔的线条打破了白描中锋用笔的画法，中侧锋并用，笔势流畅，转折自如，或粗或细，不拘一格。寥寥数笔，形神毕现。改变了白描人物用线繁复的程式。这种笔简意赅的画法为写意人物画的产生开辟了道路。

《太白行吟图》是梁楷为数不多的减笔人物画中最有代表性的作品。只见画中李白轻轻抬头，凤眼微睁，眉宇舒展。高高后仰的发髻，微风吹起的山羊胡须，都是信手勾点而成。宽袍大袖只用了寥寥几根洒脱的“折芦描”线条一气呵成，把大诗人潇洒自如的性格和信步沉吟的神情表现得淋漓尽致。

毛笔，这种神奇的工具，在历代大画家的探索 and 发现中，发挥着越来越大的作用。梁楷的减笔，勇敢地从中锋用笔跨越到中侧锋并用，迈出了毛笔性能被彻底解放的关键性的一步。从此，中国画的线条驰骋在更加广阔的天地，中国画家有了更多的用武之地。

三、中国画的“血肉”——水墨淋漓

早在魏晋南北朝，中国画坛正是“丹青”一花独放的时候，一位酷爱绘画的南朝皇帝萧绎却独具慧眼地发现：浓墨像绿色，淡墨像红色，因而率先提出要用墨代替一切颜色，这真是惊世骇俗的见解。他的建议，终于在开明盛世的唐代引起了中国画的一次革命。

唐代正是“丹青”画法的鼎盛时期。而就在这个时候，有人首先在山水画上打开缺口，抛开一切色彩，胆大包天地大泼起墨来了。这是在水墨画这块“处女地”上开挖的第一锹。

从此以后，历代有胆有识的画坛勇士们在“水墨地”里艰苦耕耘，形成了源远流长的水墨画派。

国画自古离不开线条造型，无论人物、山水、花鸟，都是靠线条画出形象的轮廓和结构。线条的作用就如同人体的筋骨，它支撑形体，给形体以坚强的骨力。而淋漓的水墨就如同人体的血肉，有血有肉就有了生命的活力。

水墨的奥妙在于用水。墨分“六彩”——干、湿、浓、淡、黑、白，正是由墨中含水的比重决定的。水多，墨就变湿变淡；水少，墨就变干变浓。

这样就产生墨色对比。水墨掺和，同时落纸，会产生水墨淋漓的泼墨效果。水墨分开，先后落纸，又会产生水破墨、墨破水、浓破淡、淡破浓的特殊效果。（水破墨产生水分冲散墨痕，并伴有水渍线的效果；墨破水产生墨与水相融，但又保留墨痕形状的效果。）

“笔以立其形质，墨以分其阴阳”，以笔为主，以墨为辅，笔墨结合，相互映发，才能完美表现形象，传达意境，体现中国画“有笔有墨”的独特艺术风貌。而笔墨又是一个不可分割的有机整体，“笔中有墨，墨中有笔。”

从画画的道理上，我们可以单独地谈笔说墨。而在画画时，墨随笔锋流注，笔借水墨挥写。因此，痛快淋漓的水墨画，经常分不清哪是笔，哪是墨。它们在纸上自由自在地飞舞，写出画家心中的意象。（客观形象经过画家思想、感情的主观加工，提炼重塑后叫做意象。）所以，水墨画也叫做写意画。水墨写意的产生，标志着中国画的一次巨大飞跃。

（一）水墨人物——“梁疯子”再立奇功

“梁疯子”的“减笔”，把人物画的用笔推向了一个自由表现的境界，这已是对中国画发展的一次巨大贡献。而他在革新用笔方法的同时，又做了一次大胆的水墨实验，从而揭开了中国画史上水墨人物画的新纪元。梁楷这种“鬼才”般的发明精神，在画坛上堪称一绝。

他的水墨实验的最高成就，反映在著名的《泼墨仙人图》中。只见画中禅僧（后人据乾隆皇帝在画上的题诗命名此画为《泼墨仙人图》，笔者根据画中形象的特点定为禅僧）光着大脑门，眉眼口鼻，并成一家；似笑非笑，神情莫测；敞胸露怀，大腹便便。以上形貌只用了几根淡若无痕的细线信手勾成。而破衫烂裤，以浓墨破锋，拖泥带水，纵扫一气，便把一个疯疯癫癫放浪形骸的禅宗大和尚挥写得淋漓尽致，入木三分。

好喝酒的“梁疯子”想必是借着酒兴泼写了这幅大化之作。（大化指“化境”，不讲究画理画法而又合理通法宛如天然生成，是中国画的最高境界。）他这一泼事关重大。泼完之后，后继无人。如同山中一声呐喊，沉寂了几个世纪，直到明代徐渭才有了空谷回音。然而徐渭的水墨人物画《驴背吟诗图》不如“梁疯子”画得泼辣。再到了清代中叶的扬州八怪黄慎、闵贞的水墨人物，才算赶上了梁楷的神韵。但又不如梁楷画得洗练精妙。由此可见，梁楷在中国画史上是一位具有超前意识的才华横溢的开拓型画家。

（二）水墨山水——“泼墨取胜”和“落茄米点”

梁楷的泼墨画，开创了人物画泼墨大写意的画风。但在中国画史上最先尝试泼墨的勇士，却是唐代的山水画家张璪和王墨。

张璪是一位士大夫，江苏苏州人。他画画特别注意感情投入。每次作画之前，“箕坐运气”，如练气功的状态一样，为的是酝酿创作激情。等到灵感被激发上来之后，挥毫泼墨，“毫飞墨喷”，“忽生怪状”，甚至手掌涂抹，不拘一格。他画松树，双手各持一笔，同时落墨，叫做“双管齐下”。湿笔画嫩枝，枯笔画枯枝，产生了“润含春雨，干裂秋风”的强烈对比效果。这正是对水分的巧妙运用。张璪在水墨实验的阶段，便掌握了如此高超的水墨技法，这在当时可说是奇迹。难怪古人对他的评价是“旷古绝今”。遗憾的是，他的真迹一幅都没有流传下来。

王墨平生好酒。作画之前，必定饮酒。酒醉之后，“或挥或扫，或浓或

淡，随其形状，为山为石，为云为水，应手随意”。甚至解开头髻，蘸墨而画。这种狂放的“墨戏”，比起张璪有过之而无不及。可惜他也没有传世之作。

张璪、王墨之后，水墨山水逐渐兴盛，画家队伍，不断扩大。五代、北宋期间出现了荆浩、关仝、董源、巨然、李成、范宽、王洗、郭熙等一大批山水画家。一时群星璀璨，人才济济。他们之中，有人专画北方山水，有人专画南方山水，具有显著不同的南北山水画风貌和独特的个人风格，他们的共同特点是，在构图造型和笔墨表现山石纹理质感方面，都下过一番苦功，创造出肃穆严谨、雄浑朴重的北宋山水画的总体风格。把水墨画的发展从实验阶段的斗胆创新，变成了完善阶段的合理调整，从突变转向渐变，从而把水墨山水画推向一个完美的境界。

但是，任何过分完美的事物，都会变成一种僵化的模式，扼杀艺术发展的生命力。第一位站出来打破完美格局的人，是北宋大书画家米芾。

米芾祖籍山西太原，定居镇江，是一位当过大官的文人士大夫。他为人举止癫狂，被称为“米癫”。他对“山水古今相师”，无人敢于打破旧模式的情形很不满意，提出了“信笔作之”的见解。就是说画画不要受条条框框的束缚，下笔要潇洒自如。这种观点反映了文人画思想的萌芽。米芾把他的观点付之于实践，大胆地创造出令人耳目一新的文人水墨山水画。

米芾山水画最大的突破是毅然打破了山水画传统的“勾皴点染”。舍弃了皴法而代之以一种称为“落茄米点”的点法。这种“米点”是用湿润的侧锋笔，反复打上椭圆形的横点子来描画山峦形体和质感；以泼墨参用破墨和积墨，（趁先画的水墨没干时再画叫破墨；等先画的水墨干后再画叫积墨）最后用焦墨点在关键部分提神。

这种画法恰到好处地表现了江南烟雨朦胧、云雾缭绕、忽隐忽现的山水景色。

米芾的山水画已经失传。但我们可以从他的儿子米友仁的《潇湘奇观图》中领略米家山水的独特风味。翻开画卷，似有雾气扑面而来。山中白云缭绕，烘托出山头的深沉晦暗；雾气挟裹山腰，飘飘渺渺。远看全画，墨气淋漓，满纸湿润，就像刚刚画完的一样。

米家父子以开拓型的艺术实践，在山水画领域率先实现了文人画的主张，对元四家及明清水墨写意山水画派的建立和发展，产生了不可估量的影响。在山水画的发展史上，米家父子功不可没。

（三）写意花鸟——“推倒一世”和“当头劈脸”

就在唐代张璪、王墨进行泼墨山水实验的同时，画家殷仲容也已经开始水墨花鸟画的尝试。他画花鸟，“妙得其真，或用水墨，如兼五彩”。宋元两朝，花鸟画高度发展。以水墨画墨竹、墨梅、墨花、墨禽的画家层出不穷。到了明代，“水墨写意花鸟画”终于形成体系。明四家中的沈周、唐寅在画山水的同时，致力于花鸟画创作，对写意花鸟画的发展，作出很大的贡献。尤其是沈周的花鸟画，别具生活情趣，使人见了感到特别亲切。

纵观各代画家的画风，虽然各不相同，但都是十分讲究笔法墨法，具有一种温文尔雅的文人画情调。水墨写意花鸟画正在其延续型的道路上，慢吞吞地挪步。

就在水墨写意花鸟画不紧不慢、稳步发展的过程中，忽见狂风大作，异

军突起。在花鸟画坛上，蹦出一位“推倒一世”的奇才，此人名叫徐渭，号青藤，浙江绍兴人。他才华横溢，多才多艺，诗文、戏剧、书法、绘画无所不精。然而，他怀才不遇，空负壮志，报国无门，一生坎坷，被当时的黑暗政治逼成狂人！他以疯狂的激情，投入到大写意花鸟画中，用淋漓泼淌的水墨，横涂纵抹的笔法，发泄他的满腔怨愤。他的诗文、戏剧、书画、无不具有“推倒一世之智勇，开拓万古之心胸”的豪壮情怀！传统延续型文人画中的含蓄、文雅、平淡、宁静的情调，都和徐渭无缘。因为他和社会现实格格不入。既然无法改变固有的现实，他就要在书画的超现实境界中粉碎固有的传统！

《水墨葡萄图轴》是他狂放风格的代表作。见此画如见其人。我们仿佛看见，当年画家正以满腔豪情，挥舞秃笔，如阵阵旋风，横扫枝蔓藤条；泼洒水墨，如倾盆暴雨，浇成花叶葡萄。画的上方，又用跌宕不齐的狂草写道：“半身落魄已成翁，独立书斋啸晚风，笔底明珠无处卖，闲抛闲掷野藤中”。狂书野画，不拘一格，具有逼人肺腑的气势。原来，画家笔下墨花飞舞的葡萄，其实是他半生怨愤的血泪结晶，而整幅画正是一个热血澎湃、走投无路的老英雄问天不应的呐喊！

明代以后的开拓型画家们，对徐渭的才情和创造佩服得五体投地。清代扬州八怪中的郑板桥，曾不惜用五十两黄金换来徐渭画的一支石榴。他还刻了一方印章，把自己比作“青藤门下走狗”。近代画家齐白石恨自己没有能够生在三百年前，为徐渭“磨墨理纸”。

徐渭创立的水墨大写意花鸟画，经过清初朱耷，石涛和清代扬州八怪的丰富和发展，终于打开了通往近代大写意画派的大门。而“当头劈脸”的石涛则是在这旅途中担当承先起后重任的大画家。

石涛本姓朱，又叫原济、苦瓜和尚，广西全州人，他是明王朝的后裔。明朝灭亡后，出家作了和尚。他是一位全才画家。精通人物、山水，花鸟、墨竹。石涛聪颖早慧，十几岁时就以兰竹享名于世，所以，他的花鸟画有着幼学如成的扎实基本功。尽管他一生以山水画著名，但他的大写意花鸟画成就，即使与当时专攻花鸟的画家相比，也是出类拔萃的。

石涛对绘画的见解非常深刻。他的《石涛画语录》，是中国画史上最富有机智和哲理的绘画理论著作。在这篇著作中，石涛有力地抨击了笼罩当时整个画坛的因循守旧，一味模仿古人的风气，痛斥那些以抄袭古画为荣的保守派画家是吃古人残羹剩饭的奴才。他慷慨激昂地宣布：“我自发我之肺腑，揭我之须眉”。就是说，要用自己的绘画语言，创造出个人独特的艺术面目。为了实现这一宏伟主张，他一生不辞劳苦，奔波于名山大川。“搜尽奇峰打草稿”。因此，他的山水、花鸟画都能够淋漓尽致地描绘出对大自然的真切感受。

石涛一生辛勤创作，传世作品很多。下面仅以一幅《墨荷图》，管窥一斑。稍稍领略一下石涛大写意花鸟画的风韵。

画中描绘荷塘一角，几片荷叶，几朵莲花。虽然景物寥寥，却铺天盖地，伸出画外，意境十分开阔。荷叶正面先画水墨，再趁湿勾筋，以浓破淡，别有韵味。背面用淡墨勾线之后，再用淡墨稍作点染。莲花用淡墨勾画之后，再用浓墨在花瓣尖上复勾，墨白相互映发，雪白的莲花显得更加精神抖擞。在荷叶和莲花周围，石涛用他特有的势如坠石，“当头劈脸”的大圆点浓浓淡淡，猛点一气。既丰富了画面，又拉开了荷叶莲花和背景的空间关系，衬

托出荷花出污泥而不染的品格。画上题款，是典型的石涛风格的湿笔书法，字的笔画，常常晕化为一团，增强了画中扑面而来、清新滋润的荷塘气息。

（四）文人画派部落——“扬州八怪”

清代中叶活跃在江苏扬州画坛上的一批画家，被人称做“扬州八怪”，一直流传至今。多么奇怪的名称！

这些画家，为人与世俗格格不入，画画偏偏和时尚唱反调，所以被庸俗的世人当成“怪物”。但他们并不止八人。八怪在扬州方言中，是指稀奇古怪的人，并不一定表示人数。“八怪”中有金农、黄慎、郑板桥、李岳、李方膺、汪士慎、高翔、罗聘、华岳、高风翰、闵贞、边寿民等人。

“八怪”之中，有人做过官，但终身布衣者占大多数。他们都是学富五车的文人，精通诗文，擅长书画。“八怪”中多数人画写意花鸟、梅竹，少数人画写意人物、山水；但所有人都擅长写意花卉（即花草、如兰花草）。这是中国文人画史上最集中的一个文人画派部落之一，当时扬州繁荣的商品经济为这一部落的形成提供了天时和地利。

“八怪”们不少人出身贫寒，靠着个人奋斗变成了文人画家。他们接近下层劳动人民，关心民间疾苦。少数当过七品“芝麻官”的人，也因为过分体恤民情而断送了仕途。他们看不惯“朱门酒肉臭，路有冻死骨”的炎凉世态，常常借助画笔发泄不满和牢骚。在艺术上，他们追求“四绝”：诗、书、画、印，都要力求新奇绝妙，不同凡响。难怪当时的保守派人物把他们看成是扰乱画坛的“怪物”。下面将“请”来八怪中的三位，向大家做一番介绍。

郑板桥是八怪中知名度最高的一位，江苏兴化人。早年家贫，发奋读书，科举成功，曾到山东潍县做过七品“芝麻官”。他痛恨官场上尔虞我诈，人心险恶，又因替民请命而得罪了权贵。于是，“乌纱掷去不为官”，毅然回到扬州以卖画为生。他把自己比成“不为五斗米折腰”的陶渊明，为人刚直不阿。

他画画也象他的人品一样，不落俗套。他擅长画兰竹，并十分喜爱石涛的墨竹，但他不学石涛的画法。有诗为证：“当面石涛还不学，何能万里学云南”。他画兰竹正好和石涛的风格相反，石涛画竹，下笔心狠手辣，恣肆汪洋，不忌繁密；郑板桥画竹，精心推敲，不妄下笔，“删繁就简”。因此板桥的墨竹显得清秀瘦劲，萧疏孤高，堪称一绝。

他的书法是将隶书和楷书任意掺拌组成，自称是“六分半书”。（八分书不指隶书，隶书中掺正楷，被板桥称戏为‘六分半书’。）写得大小、错落不齐，叫做“乱石铺街”，这又是一绝。郑板桥的传世作品很多。这里举他的力作《兰竹图》为例，供大家欣赏。抬头一看，只见画中悬岩从左下到右上，呈对角线构图，冲天而起气势夺人；悬崖边缘，兰竹丛生，往下倒挂而不屈，攀着脑袋要往上长！疏朗的淡墨侧锋皴擦，画成悬崖；密集的浓墨长撇短捺，画成兰竹。一疏一密，一浓一淡，分外显出精神！悬崖左侧，用“六分半书”长题。书画合璧，相得益彰。

李方膺是“八怪”中的一员“大将”。他是江苏南通人，在山东等地做过七品“芝麻官”，也是因为得罪上司而丢掉了乌纱帽，和郑板桥的经历颇有相似之处。他为人孤傲倔强，能诗擅画，诗画唱和，抒发愤世疾俗的情感。他画画擅长松竹兰菊，尤其以画梅花见长。他画梅花，取舍很严格，有诗为证：“触目横斜千万朵，赏心只有三两枝”。这两句诗，已成为脍炙人口的

名句，至今广为人们所传诵。

这里介绍的是他的传世杰作《双松图轴》。只见画中参天老松，铁骨铮铮，昂首挺立；枝丫卷曲，像蛟龙腾空；松干鱼鳞，如一笔狂草（草书中最狂放的一种）。枝干笔墨干湿浓淡，松针短线坚如铁钉。整幅画如狂龙乱舞，激荡人心，在当时一定会使保守派们惊得目瞪口呆，退避三舍，连声称“怪”。画品犹如人品，见到此画，不禁使我们由衷地敬佩这位愤世疾俗、我行我素的大画家。他那高尚的人品和精湛的大手笔，堪当画家的表率！

黄慎也是“八怪”中的“主力队员”。他是福建宁化人。一生都没有做过官，是一位地地道道的布衣。少年时代，他家中贫困，于是投身寺庙，白天学习书画，晚上在佛像前的长明灯下刻苦读书。功夫不负有心人！黄慎年轻时，工笔人物已经画得非常精妙，他的狂草也是一绝，在八怪中算是独一无二的。后来他的人物画一变工巧的画法，而树立大写意画风，和他具备狂草书法的功夫是分不开的。他画人物用笔恣肆汪洋，中锋偏锋，无一定规，全凭用笔中潜意识的节奏感来把握。用墨挥洒淋漓，水墨相破犹如大雨滂沱。他的人物画，除了画神仙之外，喜欢画渔夫、纤夫、乞丐之流。总之，是富贵人眼中看不惯的题材。

黄慎传世作品很多，良莠参半。最使人一见倾心的杰作是一巨幅《醉仙图》。只见画中一位白发寿眉、醉眼惺忪的神仙，手捧酒爵，烂醉如泥，酒缸翻倒，如闻酒气刺鼻。醉仙身上的宽袍大袖，是一阵龙飞凤舞、横涂竖抹的“醉笔”。笔中有墨，干湿浓淡；墨中有笔，如嫩枝枯藤。人物醉态易画，画中酒气难描。然而醉态酒气，都在黄慎的一支神笔下淋漓酣畅地挥洒出来了。

黄慎的泼墨大写意人物画，终于使梁楷之后四百多年几乎无人唱和的画法，有了“高山流水遇知音”的缘份。

（五）重开水墨新笔篇——“南北二石”

“南北二石”是指近代中国画坛上的两位泰斗，傅抱石和齐白石。傅抱石本是江西新余人，后来定居南京；而齐白石本是湖南湘潭人，后来定居北京。于是，就以他们的寓居地通称二位是“南北二石”。

傅抱石和齐白石，一个主攻山水画，一个主攻花鸟画，二人都能兼画人物。他们各自在山水和花鸟画方面的创造，把传统中国画在向现代中国画转变的前夕，再次推向新的高峰。

傅抱石出身文人，而齐白石出身木工。两人的履历虽然不同，但都曾经历过穷愁潦倒的岁月。他们幸亏著名画家徐悲鸿的慧眼相识和真心扶持，才有可能在绘画艺术上取得巨大成就，并在中国画坛上奠定了崇高的地位。傅抱石在他一生中最需帮助之时，徐悲鸿向他伸出温暖的手。在徐悲鸿的热心推荐下，他有幸东渡日本，专攻东方美术史，为他以后致力于中国画的革新和创造，打下坚实的理论基础。而齐白石定居北京之后，全靠卖画为生。在他画卖不出去，打算“饿死京华”的危急关头，徐悲鸿又一次伸出救援之手，聘请齐白石担任北平（解放前称北京为北平）艺专教授。

傅抱石一生游历祖国的大好河山。新中国成立后，又曾远赴捷克和罗马尼亚写生。他如石涛一样“搜尽奇峰打草稿”。由于他具备深厚的理论基础，使他有可能对传统中国画产生深刻的见解。他对当时画坛把中国画中“极富于生命的东西”，消耗成为“若干骸骨供人移运”的现状非常不满，大声疾

呼“中国画必须先使它‘动’，能‘动’才会有办法”。他为使中国画开“动”起来而大胆实践，其中一大发明是“抱石皴”。

皴法既是中国山水画的一大特色，同时也容易变成束缚山水画发展的僵死的程式。所以米芾改革山水画，首先就革掉了皴法的命。但是没有皴法的米点山水，只能表现江南云山。这种局限性就使米点变成了新的程式。而“抱石皴”的长处就在于，它是一种变化万端、不具有任何固定形态的皴法，也就是“无法而法”的皴法。用这种皴法画画，如鬼斧神工，生动自然。

“抱石皴”的特点是，把笔锋打散（即散锋），随着表现山石的需要和画家激情所至，信笔皴擦。忽聚忽散，忽轻忽重。旁见侧出，顺逆自由。虚实相生，踪迹不定。势如秋风扫落叶，变化无穷。这种皴法的丰富表现力，是任何其他皴法所无法比拟的。

傅抱石用墨如猛虎下山，所向披靡。洋洋洒洒，险象丛生。他还大胆地采用矾水淋纸后，大笔刷墨画雨景的方法（有矾点处纸不渗水，落墨后会留出斑斑白点），画出了风雨飘摇的特殊感受。

傅抱石年仅六十岁就去世了，使他没有能够在大胆创新的道路上继续走下去。他一生创作勤奋，留下无数精品。而特别值得一谈的是他那幅激动人心的《风雪归人图》。

这是一幅别开生面的雪景条屏画（瘦长的竖构图，用宣纸竖裁一半而成）。全画气势雄放，笔墨如飞如动。苍穹之下，峭拔的雪峰用抱石皴挥扫而成，疏疏落落。雪山之下，画面中景，几棵用浓墨画成的老树巍然挺立。无数根飞笔乱线交织成细枝粗桠，正迎着风雪，漫天飞舞。老树之下，是画中近景。只见饱含水墨的湿笔点子，滴滴淌淌，大大小小，淋成拖泥带水的冰冻溪涧。在大片浓浓淡淡的墨色中，露出星星点点的白色寒溪，使人顿然感到一阵透心的凉气。溪涧之上，木桥高架。桥上一老一少，正顶风向前。少年手中微红的灯笼虽小，但在万千笔墨中，如“一炬之光，通体皆明”。画中的对比画法比比皆是：雪山和老树的动与静、墨与白、疏与密；老树与溪涧的笔和墨、干和湿、浓与淡，点线面；景色与人物的的大和小，墨和色，无不对比鲜明，争相辉映。尽管画中处处狂放，但无一处疏忽。每一局部都是妙笔生花，精彩纷呈。而纵观全画，则是大气磅礴，声势夺人。

这幅画作于一九四五年日本投降中国的时候。久居重庆的傅抱石思乡心切，打算尽快返回在南京的家园。正是在这按捺不住的激情中，傅抱石挥笔舞墨，画出了这幅渗透着画家真情实感的杰作。画中顶风向前的人物，正是归心似箭的画家本人的化身！所以，看着这幅画，我们不难想象当年傅抱石创作时那激情喷涌、如痴如醉、如癫如狂的境界。当他胸中澎湃的心潮与大自然的奇景相撞击而产生灵感的时候，他就变得激动万分。让我们听听他自己的心声吧：“因为你是画家，你有炽热的感情，遇到这种场面，非激动不可，非醉不可！”

比起傅抱石，齐白石可说是大器晚成。他一直活到了九十二岁的高龄。如果他的寿命和傅抱石相当，齐白石绝对不可能象今天那样，在近代中国画史上，留下如此赫赫声名。这种情况和他那具有传奇色彩的经历是分不开的。

齐白石出身贫寒，年仅十二岁就学做木工，直到二十七岁接近而立之年，才有了学习诗、书、画、印的机会。为了谋生，他还当过为死人画遗像的画工。他学艺术虽然很晚，但特别用功。他曾长期闭门刻印，弄得满屋都是泥污，终于成为“三百石印富翁”。这需要多大的毅力，要花费多少精力

呀！他画花鸟，本来不学清代画家八大山人，画风冷僻而又缺乏个人风格。所以卖画销路不佳，穷困交急。有幸的是，一方有难，多方支援。他不仅得到徐悲鸿“雪中送炭”的关怀，而且又受到画家陈师曾的指点，从而舍弃了跟在古人后面“依葫芦画瓢”。他大胆地在“衰年变法”，把水墨和重彩相结合。他用水墨画枝叶，用浓艳的朱砂、洋红、藤黄、石绿等画花朵；又把大写意和工笔相结合。在大写意的花卉旁画出勾线填彩，精致逼真的蝴蝶知了。打个比方说，就如一幅画是由徐渭和黄筌两人合作而成。这种令人耳目一新的画法，是将传统各派的精华巧妙地糅合在一起，而不显得夹生。在当时的画坛引起极大的反响，声名远播国内外。齐白石以他宝刀不老的创新精神，对中国画的发展作出了杰出的贡献。他于一九五三年荣获由文化部授予的“人民艺术家”的称号；又于一九五六年荣获世界和平理事会颁发的和平奖金。九十岁以后，“英雄不减当年”，仍然勤奋创作，一生留下无数作品。

齐白石是个全才画家，人物、山水、花鸟、鱼虫无所不能。他出身农家，对大自然赋予的小生命充满了爱心，因此一辈子都喜欢画虾。千万别以为这是雕虫小技。画虾虽只有寥寥数笔，但用笔越少越能检验笔墨功夫是否精妙。正如减笔人物画一样，稍有不足，就会露出马脚。

齐白石年轻时画虾拘泥于写实，形象刻板、呆滞。而他晚年画虾，笔精墨妙，栩栩如生，炉火纯青，令人叫绝。这是因为他画虾一辈子，始终持之以恒、苦心钻研，直到不知“我之为草虫，草虫之为我”的物我两忘境界。真是“只要功夫深，铁棒磨成针”。

在他的名作《群虾图》中，用淡墨叠笔法（后一笔覆住前一笔的一部分）画成一节一节的虾身；挺细而灵活的线条画成虾须、虾脚；然后浓墨点睛。只只水虾如蹦如跳，活泼可爱。画中充满一片生机和无穷的韵味。

齐白石之后，虽有不少画家学他画虾，但无一人超过齐白石。毕竟齐白石是一辈子画虾，真心投入，而且笔墨功夫老当益壮。别的画家难就难在并不具备齐白石画虾的涵养和功夫。所以，齐白石谆谆告诫我们：“学我者生，似我者死”。亲爱的小读者们，你们可要牢牢记住这句至理名言。画画应当向传统和前人学习，但更应当学“古人之心”而不要只学“古人之迹”。古代画法主要靠领悟而不是模仿。尤其要学习古今开拓型大画家们的创造精神，要根据自己的爱好和对大自然的感受来选择画画的题材和方法，千万不要照搬名家的画法，当什么“小齐白石”，“小徐悲鸿”。一味模仿是没出息的，因为艺术的生命在于创新！

（六）开创泼彩山水——“大千世界”

一千两百多年前，唐代画家王墨即兴“泼墨”，这一泼，泼出了水墨山水画的新天地。时光如流，转眼已过千年。在这漫长的岁月里，历代山水画家始终大做水墨“文章”。元代黄公望发明“浅绛山水”（在水墨山水中以赭石色淡皴）；明代文征明发明“小青绿”（在水墨山水上，以淡青绿色稍稍渲染）。但都没有跨出水墨画的大门槛。水墨画是中国画家自由驰骋的天地，人在其中，它就是让你大显身手的自由王国。若要想“打出来”，它又成为你的精神牢笼！

一千两百多年之后，一位声名卓著的老画家，勇敢冲破牢笼，站在中国画从传统到现代的分水岭上，墨花飞舞又一泼，泼出一个流光溢彩的“大千世界”。这位画家就是九十年代初刚刚去世的张大千。

张大千是一位奇才，有着不同寻常的人格和许多不同凡响的轶事。在绘画艺术上，他的前半生和后半生以及晚年画风截然不同，简直不像出于同一个画家之手笔。而他的人格，具有善和不善，保守和革新的两面性。他那我行我素，独立特出的处世风格，使他成为有史以来中国画坛上不多见的人物。

张大千从小在他那会画画的母亲和画虎的二哥张善孖的循循诱导下，开始学画，遍临历代古画。年青时，他曾出家为和尚。后因为害怕在头顶上烧戒疤，只好又还俗。他从摹古入手，练就了一手乱真的功夫。他早年伪造的《石涛册页》（多幅画页装订成册，形似书本），竟被著名鉴赏家、画家陈半丁当成石涛“真迹”。而他伪造的“梁楷真迹”《睡猿图》亦使他的画友，著名收藏家吴湖帆蒙受欺骗和屈辱。

他造假画意在骗人和谋取不义之财，可见人品不高。但他为了不和二哥争名声，一生不画虎。可见他又具有讲究义气的一面。所以说，两面性的人格在他身上反映得非常明显。

本来，他属于地地道道的传统画派，他的作品，除伪造石涛山水以外，即使自己的创作，也常酷似石涛的风格。比起清代的郑板桥“当面石涛还不学”的创新精神，应该说是一种倒退。但他竟然在晚年画风大变，开创了令世人瞩目的“泼彩大写意山水画”，又使人不得不赞叹他的才气和创造力。

他的晚年变法，与他中年之后长期旅居国外的经历密不可分。他周游列国，浏览各国博物馆。参观各类美术展览，使他大开眼界。尤其是他曾有幸拜会了最负盛名的现代美术大师毕加索，毕加索对他守旧画风的批评，使他茅塞顿开。张大千晚年变法，正是在这样得天独厚的条件下酝酿成熟，终于如火山般的爆发出来了。

由于中国大陆在改革开放之前，长期实行闭关锁国政策，加上十年浩劫对艺术的亵渎和管制，国内的老一辈中国画家，一是长期无缘与西方现代美术对话，二是长期没有发挥个人创造的自由，而旅居国外的老一辈中国画家，象张大千这样才华横溢的大师可以说是绝无仅有。所以，泼彩山水画首先由张大千在国外开创，然后再流传到国内，这既是历史的误会，也是历史的必然。

张大千的泼墨山水主要仍以传统的青绿色为主色调，少数作品以朱砂、朱磬等暖色为主调，并且是既泼彩也泼墨，色墨互融，别具韵味。同时，也在某些部位用皴法，与泼彩形成线与面的对比。他基本上没有采用西洋画色彩，这是由于他早年一味钻在传统画法里，而没有学过西洋画的缘故。他的创造，关键在于敢把色彩泼到画上，以及泼色的技法。据说他画画时用的是一张桌面可以任意摆动的画桌。泼彩之后，根据需要，调动桌面角度，色彩就会顺着画家的意图流淌。

《春山积翠》是他泼彩山水中的珍品。画为横幅构图，画中大片墨绿，随意流淌成形。再以青绿加白，或喷或染，画出烟岚气，一片迷濛。右侧山头，勾皴几笔，轻染藤黄，恰似一抹余晖，成画龙点睛之笔。与大片墨绿形成深浅、冷暖对比。通观全幅，流光溢彩，离合恍惚。“见山不是山”，犹如抽象画。（抽象画是以几何形或没有具体客观形象的有机形作为母题的绘·画作品。）细看点睛之笔，则妙笔生花，有形有神，“见山是山”。

张大千的泼彩山水画，于国内改革开放之初的七十年代末，传入大陆。对刘海粟、朱屺瞻等德高望重的老画家们产生了巨大的影响。刘海粟、朱屺瞻的泼彩虽然也以青绿色调为主，但他们毕竟是学过西洋画的，所以泼彩更

加斑斓丰富。《朱屺瞻百岁画册》就是采用一张泼彩山水作为封面。老人如今已届一百零五岁，仍然泼彩不止！

四、中国画的“空间”——空白之妙

亲爱的小读者们，当你们有兴趣拿起画笔，刚要下笔的一刹那，你想到没有，你的笔应该落在画纸的什么位置上？打个比方，假如你要画桂林山水，山画多高，水画多长，水中的渔船画在上下左右哪一处地方？这个画画时要考虑的问题叫构图。中国古代叫做经营位置。传统中国画是不画背景的。比如说画夜晚，西洋画需要画出暗蓝色的天空，满天星斗。而中国画只在画纸的大片空白中画一弯月牙，就能代表夜晚了。中国画从“丹青”转向“水墨”之后，白就变成和墨色相辅相成的一种色彩。因此，画画的时候要同时考虑黑与白，叫做“计白当黑”。画面不仅要有大面积的白——“大空”，而且在大面积的黑色中更要有小块的白——“小空”。就像黑暗的房间中开一扇窗户，顿时使人心情舒畅。有时在一片墨色中，哪怕只有针眼大的空白，都会使画面变得更加精神。正如大画家黄宾虹说的那样，是“一炬之光，通体皆明”。

中国画线条本身有很多变化，例如“十八描”和山水的各种皴法。但如何组织线条，同样十分讲究。正如用墨时讲究大空、小空，用笔要讲究疏密。有些画家，特别讲究大疏大密的对比。叫做“密不透风、疏能走马”。如此集中的疏密对比和黑白对比有异曲同工之妙。同时，线条还要讲究“密中有疏，疏中有密”。“密中有疏”相当于黑中有白，是为了“开窗透气”。黑白、疏密的大小、形状、位置都得到合理的安排，才能成为一幅好画。合理安排构图不等于四平八稳。那些富有创新精神、有胆有识的画家，经常故意“造险”“求绝”，画出不合常规的构图。然后再通过相反相成，“调虎离山”等处理手法，化险破绝，“置之死地而后生”。这样的构图，往往比常规构图生动、别致。

支点结构——八大山人“化险为夷”

八大山人名叫朱耷，江西南昌人，他和石涛的身世相似，也是明朝皇室的后裔。明亡后，他先是削发为僧，后来又当道士，而书画是他一生中发泄亡国之恨的一种手段。他在书画上的落款是把“八大”二字和“山人”二字分别联写，看上去既像“哭之”，又像“笑之”。表示“哭笑不得”的意思。他的花鸟画风格冷傲奇峭，使人见了不会产生怜香惜玉的感觉。无论画鱼画鸟，大多画成“白眼向人”，显得非常倔强。八大山人构图是传统中国画中最为奇特的一种。首先，他别具匠心地在画面上大片留白，有时空白竟占了画面的十分之九！其次，他特别喜欢制造“惊险画面”。例如，他常在画幅的半边、一角上画一块巨石，从画面边缘斜向画内，巨石之上，说不定再画上猫和鸟，颇有累卵之危，朝不保夕的感觉。就在千钧一发的关头，八大山人却能巧妙安排，化险为夷。他或者在巨石的左边画出粗壮的斜枝，伸向巨石，造成实在的支点结构；或者在巨石的右下角，再画一块根基稳固的石头，形成虚拟的支点结构，如同在跳楼的人下面拉上了安全网，给人一种心理上的安全感。

这里以他的名作《孔雀名花图》为例，介绍八大山人独特的构图方法。

画中主体是两只秃头斜眼的丑孔雀，双双栖落在在一块朝一边倒的尖底石头上，其中一只伸出三根癞尾巴。如果这是块真石头，则非倒下来不可。但画中巧妙的构图方式，却使它妙在似倒非倒之间。因为画家故意把石头画在靠近画边的位置上，垂直的画边在人眼中就像一面墙角，有力地支撑起画面。这就是对支点结构的妙用。

从画面顶部的题诗来看，这张画是用孔雀讽刺顶戴花翎的清朝官员二更天就坐等上朝的奴才像，并用似倒非倒的尖脚石头暗示清朝江山不稳。真是绝妙透顶！而这幅画能够画得如此生动传神，全在于八大山人敢于画出这种令人悬心吊胆的构图。八大山人的奇特的构图方式，已经超越了传统中国画，而具有现代绘画的构图特点。

方形结构——潘天寿“绝路逢生”

潘天寿是近代著名画家，浙江宁海人。为人朴实。年青时，画画学吴昌硕、徐渭、八大山人和石涛而能融会贯通，形成自己的风格。他兼长写意花鸟和山水，尤其擅长画老鹰、八哥、松树、梅花。他创造性地把工笔花鸟和写意山水这两种不同画法和不同题材的画融合起来。

在构图上，他敢于“造险”，采用一种弄不好就会感到呆板的方形结构，再设法解围，使其“绝路逢生”。果真到了“语不惊人死不休”的地步。

《记写雁荡山花》，是潘天寿构图采用方型结构的代表作。此画采用横披式（即横构图）。画中一大块方形巨石有头无尾，从右横冲而来，直到靠近左上角的位置停住。

中国画讲究含蓄蕴藉的意境和迂回曲折的构图变化。像这样的方形结构，本是画中大忌。所以，潘天寿构图被称为“造险”。然而，潘天寿在这幅画上并不到此罢休。只见画中主体——两只可爱的青蛙，也打破了常规，没有放在画面中心附近，而是画在巨石之巅，靠近画面顶边。主体太偏，这也是画中之忌。请拭目而看，潘天寿是如何“破险”的。

只见巨石上下，细致勾染的工笔山花，高低错落的花青点苔，打破了巨石呆板的直线。在密集的山花和点苔的对比下，以线空勾成的巨石反而变得空灵了。这叫做化实为虚。而在青蛙附近。山花和点苔都悄悄地消失了。天空和巨石的空白连成一片。在大空之中，小小两点深色青蛙，反倒是被烘托得更加鲜明。

本来看起来不合理的构图，却在潘天寿笔下起死回生。结果看起来反而比那些四平八稳，按一般构图原理画成的画，更加耐人寻味。道理就在利用了“置之死地而后生”的对比手法。正如严冬过后，更觉得春天的温暖，大病初愈，更感到健康的活力。而一个不满足于现状的画家，就应当像潘天寿那样，敢于打破常规，顽强地攀登艺术险峰。

五、为什么中国古代又把国画叫做“无声诗”？

诗和画本来是两种不同的艺术：前者要用语言来表达，后者通过描绘形象来表现。但诗与画除了表达和表现采用了不同的方式之外，却都在追求体现意境上相一致。所以，自古以来，中国画和诗歌就有着密切的联系。“诗中有画”，“画中有诗”，就是指画中有诗歌的意境，而诗中的语言能让人

联想到美妙的形象。画中诗意的表达，有三种形式。

“诗意图”式。即用画来描绘诗歌中的情景。早在后汉时期，画家刘褒首先发明了这种画。他成功地画出了《诗经》中《北风诗》和《云汉诗》的诗意。使人看了这两幅画，各有寒冷和炎热的不同感受。到了宋代，宋徽宗赵佶采用唐诗，作为皇家画院学生入学考试中作画的题目。

“题画诗”式。诗人欣赏绘画以后，诗兴勃发，或者画家挥毫作画之后意犹未尽，于是吟诗题画。早在六朝时代，诗人就曾为画扇、屏风题诗。唐代杜甫的题画诗有“使笔如画”的名声，流传千古。但一直到了宋徽宗赵佶，才第一次把题画诗写在画面上。元明清以来，题画诗逐渐风行画坛。历代名家如倪雲林、徐渭、石涛、郑板桥，几乎是每画必题。诗画合璧，相得益彰。

“无声诗”式。画中并不描写具体诗歌，也不在画上题诗，但画的构思、构图、形象、笔墨却富有诗的意境。虽然是不可吟诵的“无声诗”，却让人感受到诗歌的节奏、韵味和情调，使人看到这样的画一叹三咏，回味无穷。

（一）“诗中有画，画中有诗”

唐代王维是一位做过大官的士大夫文人，山西河东人，退官后隐居陕西的“蓝田别墅”。他是一位大诗人，又是大画家。“诗中有画，画中有诗”就是宋代大文豪苏东坡对他的诗画的评价。

王维的诗歌，脍炙人口，千古流传。他的诗歌语言浅近易懂，节奏悠扬，但意境深远，令人流连忘返。尤其值得玩味的是，诗中的写景是那样的真切，使人吟诵时如亲眼所睹。而且又是那样的宁静，不禁使人屏息凝神。

“明月松间照，清泉石上流。”吟诵着如此美妙的诗句，心中果真明月如月，清如泉。遥想当年王维的画，一定也是这样的静谧和幽邃。

王维流传至今的山水画只有一幅《雪溪图》，而且有可能不是他的亲笔。但看了这幅画，真的像读他的诗一样，心中充满宁静和从容。因此可以相信，至少这幅画也是根据真迹画成的摹本，或者是他这一传派中的画家所画。

《雪溪图》中，近景山坡只见一角。木桥通向画外，中景屋宇藏在山坡后面，半隐半现。屋宇旁边，枯树昏鸦。大江之中，一舟独游。江对岸是沙渚浅坡。坡岸之后，天色暗淡。近景浓墨渲染的坡脚，中景屋宇内幽暗的厅堂和远景淡墨染成的江水，衬托出一片白雪皑皑、万籁俱寂的世界。一切是那样的平淡而含蓄，使人不由得想起他的不朽名句：“江流天地外，山色有无中”。

（二）“不求形似”到“不似之似”

中国画和其他任何民族的绘画一样，在它产生和发展的早期，曾经以追求画得像为目的。古人叫做“形似”。到了东晋时代，大画家顾恺之在“形似”的基础上，进一步地提出了“传神”的观点。

无论人物、山水、花鸟，以至世界上一切事物和景象，都有形象和形状，都有精神和感情。人与鸟兽有情，众所皆知。山水花木也有情吗？的确，山水没有生命，花木没有五官。但大自然的晴晦雨雪、沧海桑田、兴衰盛亡的万千变化，与人的喜怒哀乐，生老病死是多么相似啊！所以，在诗人和画家的心目中，山水有神，树木有情。正如古人所说，是“情景交融”。古代画

家爱画山水花木，正是“仁者乐山，智者乐水”；借景抒情，寄画遣兴。

这种思想观念经过一代一代文人们的思考、发展和升华，终于产生了更为极端的观点：既然画家追求的是和自然景物发生一种情感上的共鸣，那么为什么一定要把景物的外貌画得像呢？因为，如果画家们把画画的注意力集中在画得像之上，那就有可能影响画家内心情感的体验和表达。这正是元代画家倪云林提出“逸笔草草，不求形似，聊抒胸中逸气”的理由。

“逸气”是指飘逸尘世之外，超凡脱俗的心胸，也就是写意画的“意”气。这种逸气或“意”气和文人的诗歌不相通的。“行到水穷处，坐看云起时。”表面是在写景，其实是写文人处变不惊、自得其乐的超脱心胸。

诗歌只用简短精炼的文字，就能表达诗人内心的情感，显得无比自由。绘画如果不受描绘形象的羁绊，而只把形象作为一种随心所欲的媒介，就能获得同样的自由。所以，倪云林画竹，不在乎别人看成是麻或者芦苇。因为他只是借画竹抒发一个有骨气的文人胸中的郁郁不平之气。以清瘦的竹表达清高孤傲的人品，借着笔走龙蛇般的畅快，让自己灵魂在精神王国中自由翱翔！

然而，中国画毕竟是情景交融的意象（主观情感和客观景象合成为意象）绘画，而不是取消具体形象的抽象画。完全不讲形似，就为那些技法拙劣的画家随便乱涂几笔提供了借口。所以，清代的石涛别具慧眼地提出“不似之似”。不似，可以无拘无束地表达心中豪情，胸中诗意。似，可以让山川、草木、人物鸟兽万般形态尽收笔底。而“不似之似”正是“心源”与“造化”，胸中诗情与眼中景色的完美结合。

近代齐白石对此做了更进一步的阐发：“不似为欺世，太似为媚世，妙在似与不似之间”。意思是说，画画与客观对象不像是欺骗世人的行为，画得太像是为了讨好世人，又显得媚俗。而真正美妙的绘画应当在像与不像之间。比如齐白石画虾，虽然画的是水虾，但虾的型体、威武的气概又好像龙虾，这种“不似”的因素正是画家根据表现自我情感的需要而作出的夸张、变形，从而使画中的形象成为既不失生活原型特点，而又体现出画家胸中诗情的意象。齐白石的这段名言是对中国画尤其是文人画型特色的高度概括。

六、中国画的前程——继往开来

中国是一个伟大的文明古国，中国画伴随着古国悠久的文明生长，从它初熟的汉代“丹青”算起到今天，经历了两千多年的岁月。在风霜雨雪，兵荒马乱的摧残和考验下，中国画顽强地长成参天大树，留下了无数举世瞩目的艺术珍品。

亲爱的小读者们，你们无比幸运地生长在一个伟大的时代，艺术珍品再也不全是有钱人手中的宠物，你们可以在祖国各地的博物馆中尽情地浏览、欣赏它们。而且，在当今高科技的时代，你们可以通过各种印刷精美的画册、艺术杂志见到大量的古今中外的艺术珍品。这是一个“秀才不出门，全知天下事”的时代！

如今，古老的中国画正从深厚的传统根基中伸展枝叶，尽情地吸收来自西方艺术的新鲜空气。恰如“古木逢春”，鲜花怒放，屹立于世界艺术之林。

今天的中国画已非昔比。首先，绘画的题材无限地扩大了，人物画从仙佛鬼怪、高人隐士、仕女婴儿发展到描绘工、农、兵、学、商各行各业，边

疆民族风情，世界黑白人种，甚至天外来客。山水从南宗北派发展到雪山戈壁，高原草地，外国风光。楼台界画变成了高楼大厦。花鸟鱼虫变成了野生动、植物。其次，绘画风格也随着时代风尚和观念的改变而呈现出百花齐放，百家争鸣的局面。在思想保守的旧时代，中国画必须一味模仿古人，甚至画每一笔都要是从古画中学来的。画画追求个人风格，就会被指责为“野狐禅”。如今，中国画家感受大自然，吸收西洋画技法，甚至向过去被人瞧不起的民间艺术和儿童画学习，寻找独特的个人风格，都被认为是天经地义的行为。如今，中国画这棵参天大树，根深叶茂，在这继往开来的伟大时代，尽情地开花结果，散发着旺盛的生命芬芳。

（一）学贯中西——悲鸿先生以来

中国画和西洋画在漫漫历史长河中，互不相识，各行其道，走过了几千年。到了清代，先后有意大利、法国等国多位传教士兼画家先后来中国，为清朝宫廷服务，并传来了西方的油画艺术。但这在当时，并没有对中国画产生什么影响。相反，倒是他们为了迎合宫廷贵族的欣赏口味，吸收了不少工笔重彩的画法。中国画自从重“丹青”转向重“水墨”之后，就一直注重“意境”和“诗意”的表达，因而这种“虽工亦匠”的新画种，并没有能够在宫廷以外广为流传。

直到本世纪初叶，中国画才面临转折的关键时刻。一些立志于改革中国画的艺术青年，远渡重洋，留学德国、法国、日本、美国，在正规地接受西洋美术教育后，勇敢地融合中西画法。

其中重要的代表人物是徐悲鸿。

徐悲鸿生于上个世纪末，江苏宜兴人。年仅四岁，就跟随其父学画，打下了扎实的传统中国画基础。少年时代，先渡日本，再赴法国，最后到德国。通过刻苦学习而大开眼界，可说不学贯中西。1927年回国后，他开始了融合中西画法的尝试。他画人物，用的是中国画的笔、墨和色彩，而形体结构符合西画的解剖学。宋元之后，人物画急剧衰退。画侧面人物，却长着正面的眼睛；画小孩一笑就老；画女人不分身分特点一律长着丹凤眼、柳叶眉、樱桃小口、悬胆鼻。徐悲鸿融合中西画法的人物画，在当时无疑具有将中国人物画从垂危中挽救过来的重大意义。同时，徐悲鸿还致力于改革美术教育，把西方绘画的基础——素描，引进到中国画教学中来。徐悲鸿的辛勤耕耘，造就了桃李满天下的累累硕果。从而将中国人物画的写实能力，提高到一个前无古人的新阶段。

徐悲鸿除人物画之外，特别擅长画奔马。他画马和古人画马的方法完全不同，他用浓墨画出马头、马腹和四肢的暗部，用淡墨线条画亮部，把西画的素描和传统水墨技法糅合起来。尤其令人瞩目的是，他画马大多是画纵横驰骋的奔马，一改古人画马静止而拘泥的陈式。他所画的马表现出新时代勇于开拓、锐意进取的精神。他正是借奔马畅抒胸中之豪情。遗憾的是，这样一位对中国画坛作出突出贡献的画家，年仅五十八岁就去世了。

和徐悲鸿同龄的画家刘海粟，也在自己的一生中，致力融合中西画法，开创时代新画风。在中国画坛上活跃了大半个世纪，以九十九岁的高龄谢世。

刘海粟是江苏常州人。早年曾赴法国学习西洋画，并在上海创办了早期最有影响的美术学校——上海美术专科学校。他为人性情耿直不阿。三十年

代，他不顾封建舆论，在上海美专率先开设人体模特儿课，受到了军阀孙传芳的干涉。刘海粟不甘屈服，坚持斗争了十年。刘海粟一生主攻山水和花鸟画，并坚持油画写生。他把西洋画的光影明暗不露痕迹地糅合在山水花鸟画法中。八十岁以后，他曾十上黄山。画出了烟云万变的奇峰异壑，兼得黄山的“骨”、“影”和“神”。和清代三高僧相比，刘海粟画的黄山正如其人一样，更加大气磅礴。因此，日本人称他是“东亚雄狮”。郭沫若在诗歌中称赞他是“落笔如翻扬子江，兴来往往欺造化”。

和徐悲鸿、刘海粟相比，著名画家林风眠在改革中国画的实验中迈出了更远的步伐。他是当今公认的把中西画法融合得最完美的一位画家。林风眠和徐悲鸿年龄相仿，早年也曾赴法国勤工俭学，专攻美术。和徐悲鸿等人不同的是，林风眠独具慧眼地看中现代绘画中的野兽派。他发现了野兽派画家抒发个人主观情感的表现方法，与中国大写意画法有异曲同工之妙。于是，他大胆地吸收了现代艺术，而不像徐悲鸿那样，走容易为中国国情所接受的现实主义道路，因此在漫长的岁月里，很少有人理解他。然而，他坚定不移地走自己的路，经历了几十年的孤独和寂寞。十年浩劫中，他的作品被当成黑画批判，也没有能迫使他改变初衷。

他别具新意地把民间皮影造型、瓷器画线条和野兽派色彩、文人画笔墨天衣无缝地融为一炉。而画面一律采用传统中国画中很少用到的斗方（正方形）构图。他的这种构图至今已成为现代中国画的重要构图形式。而他的画法，终于使中国画跨越传统到现代的分水岭，建立起一座中国现代绘画的里程碑。他是当之无愧的中国现代绘画艺术之父。

（二）各显神通——国画新潮各派

西方现代美术于本世纪初在欧洲兴起后，通过早期美术青年出国留学等交流途径，很快传入中国。早在三十年代，就有一些青年画家们尝试过现代绘画。但坚持到底，获得成功的只有林风眠一人而已。

新中国成立后，在文艺领域实行革命现实主义，中国画家必须奉守这一信条。在题材上要画工农兵革命人物，革命圣地山水。在风格上，凡是非现实主义画风，如表现主义，野兽主义，抽象主义，都被看成洪水猛兽，一概拒之门外。而传统中国画，如泼墨大写意，因为强调主观表现，也是非现实主义的，同样不准登大雅之堂。

十年浩劫中，竟然在《文汇报》上公开点名批黑画。李可染的山水多用浓墨，深沉浑厚，被批为黑山黑水。林风眠的山水画《新农村》以沉郁的色调画了农家的黑瓦白墙，被批为“修道院”。陈大羽的泼墨大公鸡瞪着眼睛，翘着尾毛，显得雄赳赳、气昂昂，被指责为仇视社会主义。总之，有个性的画家就是有罪，有风格的绘画就是“黑画”。一时“黑云压城城欲摧”，具有创新精神的中国画家们被整得神经紧张，不敢动笔。而缺乏个性的画家们则矫揉造作，以迎合时尚。于是，人物画要画出“高、大、全”的革命人物，人脸要画得“红、光、亮”，山水画要画成晴空万里。总之，一切都要画出“大好形势”下的革命气象，绘画变成了标语口号式的宣传品，艺术面临死亡。

实行改革开放后，“春风又绿江南岸”，立志于革新中国画的画家们，终于有了用武之地。他们站在打开的窗前，放眼世界，尽情地吸收着古今中

外各种艺术的营养，各自探索着前人没有走过的路。他们之中，有人从中国画和各种姊妹艺术，以至整个中国文化的传统中发掘自己所需要的宝藏；有人面向现代，博采西方现代各流派之所长，如野兽派、超现实派、立体派和抽象派等等。中国画坛上，各种新潮流派如雨后春笋，茁壮成长；而独立于各派之外的画家，自成一格。百花盛开，百家争鸣的中国画新纪元真正开始了！

现代水墨画派——这一派主要用传统中国画的笔墨纸作为工具材料。但画的题材、构图、造型、画法都与传统水墨不同，体现了现代人的思想观念。

谷文达是这一派的创始人之一。他毕业于浙江美术学院（现改为中国美术学院），是著名山水画家陆俨少的研究生。他在读研究生期间，用了大量时间阅读西方现代哲学著作，具有勇于创新观念意识。他的水墨画描绘了想象中的宇宙景象，或天地开蒙前的洪荒世界，有一种超现实主义的意味，而体现的观念则是道家的阴阳相生相克和“天人合一”，或者是反传统文化的倾向，如《愤怒的门神》。他画画是用大笔刷出大块的墨色，讲究大面积的黑白对比和点线面构成，给人一种气势开张、一揽万象的感受，这是前无古人的一种画法。

和谷文达的风格相比，石果的画则显得冷静而神秘。他从一九九〇年开始从事现代水墨画创作，起步虽晚，但已形成独家风格。他是著名中国画家石鲁的儿子，毕业于西安美术学院国画系，现为广东珠海画院画家。石果作画前，把宣纸做出一种类似土墙表面的凸凹不平的肌理效果。他的代表作《三十二卦》系列，正是在这种特殊的纸上画出一些像树枝般的墨痕，或者一位“恍兮惚兮，其中有象”的圣人，好象是巫术中的幽灵，使人感到神秘莫测。他的画体现了一种中国古代易经式的机智和深邃，和谷文达的取材和画法不同，更能显示出一种东方神秘主义情调的抽象意境。

“新文人画派”——这一派主要还是以传统国画的人物、山水、花鸟为题材，继承诗书画印的文人画传统。但在画画的造型、笔墨和构图上，比传统文人画更多地玩弄趣味性，一味追求形式感。在画画的情调上，除了旧文人的孤芳自赏，又加上了“新生代”文人们的泼皮和无聊。人物造型带有明显的病态美，阴柔有余而阳刚之气不足。

朱新建毕业于南京艺术学院工艺系，是这一画派中人物画的主力画家。他早期常画戏曲人物或者落魄的文人雅士、幽怨仕女，题写一些半文半白的诗句，或者干脆就是大白话。他有一幅画，画了一个穿古装的文人百无聊赖地坐在水边，一脸的玩世不恭相。画上方题了两句大白话：“有得快活就快活，没得快活就拉倒”。这幅画中人的外貌虽像古人，骨子里头却是朱新建的自我精神写照。他近期的作品常常画一些一脸媚态的现代仕女，旁边用他那故意夹着童体，却又很老辣的书法，题写一些流行歌曲的歌词。他的画不求格调，但的确是妙趣横生。

陈平是新文人画派中为数不多的山水画家，写得一手好字，也是一位书法家。他是北京人，六十年代初出生。年龄虽不大，衣食住行却像一位老夫子。他身穿中装，足蹬布鞋。画画时像古代画家一样，焚一柱香。他的山水画得十分奇特，总是把山头画成一个个小馒头顶似的，山坡上的草完全用传统的点叶画法，但画得很大，只需十几片草叶就盖满了一个山坡。山上开着窑洞一样的窗户，在一片暮气沉沉的云雾和黑压压的山头上，散发着一丝温暖的光芒。而在山径的小路上，画着一位孤独的梦游人——那就是画家自己。

而他笔下沉闷的山水，就是他几年内不断营造的精神家园——《费洼山庄》系列。好一个怪人怪画。陈平虽然身居繁华的京城，却能够象东晋时的陶渊明那样“结庐在人境，而无车马喧”。他的画虽然采用非常考究的现代绘画构图，但他的笔墨固守着传统的技巧，就连画中的情调都像元代倪云林的山水画那样悠远而孤寂，只是不见了传统山水留白的爽朗和空明，代之以墨气渲染的昏暗和惆怅。陈平的画体现了一个现代夫子的离愁和失落。

李老石也是身居北京的新文人画派的主将。他擅长吟诗作画，人物、花鸟兼长。他对八大山人很有研究。李老石早期画风苦涩，稍有做作之嫌。近几年，他创作了一个引人注目的《残荷系列》，不仅突破了他自己原来的格调，而且一扫新文人画派阴柔太甚的画风。他画的残荷，构图、黑白、线面处理十分大胆新奇。其中一幅画只见铺天盖地，沉沉的墨色画成的荷叶中，透出星光灿烂的白色莲蓬，具有强烈的感染力。另一幅画中，满幅渴笔焦墨，破锋乱扫，上不留天，下不留地。猛地一看，酷似抽象画；细细品赏，处处有笔墨，见形象，具有一种比传统文人画更注意画面形式感的新文人画特点。

“新工笔画派”——自从宋代水墨画兴起并占领统治地位之后，历代工笔重彩画家如凤毛麟角。明代四大家之一的仇英擅长工笔画，还受到明末文人画家董其昌的非议。到了本世纪，工笔画好比濒临绝种的珍稀动物，危在旦夕。著名工笔画家潘挈兹曾大声呼吁，要挽救工笔重彩画于危难之中。然而，物以稀为贵，在艺术上，越少有人触及的领域，越是有可能标新立异，打响名声。因此，80年代以来，不少受过正规美术教育的青年画家，大胆地向这一领域进军。他们凭着扎实的基本功，并以新的思想观念投身于工笔画创作，形成了一支新工笔画派的生力军。

何家英是这一画派中最有实力的画家之一，现为天津美术学院的教师。他具有扎实的造型基本功和惊人的毅力。据说他为了画好一个画中人物的嘴唇，竟然反复晕染了一个月。他喜欢以现代女性、儿童为题材，人物造型细腻，甜而不俗。

《秋》是他的一幅代表作。只见画中一位现代女青年，身穿长裙，着白毛线衣，留着齐耳短发，曲腿坐在地上，双臂悠闲地抱住自己的双膝，侧脸朝向观众。她的面庞白皙明丽，表情安然优雅，眼光如一潭秋水，幽静迷人。在她的头顶，片片黄叶显得秋意迷蒙。那白色的毛线衣，是用细密的白颜色精心点画而成的，逼真的效果就好像真的用毛线针织成的一样！在毛线衣的衬托下，女青年润玉般的面庞，显得更有生气。这幅画巧妙地将传统工笔重彩画的技巧和西洋写实画法相相合，成功地表现了现代女性典雅大方的风度和宁静脱俗的内心世界。何家英的作品标志着工笔人物画这一古老画种已经重获新生。

以上谈到了中国画的三大新流派。除此之外，还有一些小型或为期不长的流派，就不一一例举了。这里着重介绍几位勇于创新的中青年画家。他们不属于任何流派，但他们凭着开拓奋进的献身精神，丰富的人生阅历和创造的豪情，为中国画开辟了灿烂的前景。

李世南是一位工人出身的画家，平生没有上过美术院校。他是著名画家石鲁的入室弟子。石鲁为人刚正不阿，在艺术上勇于探索，独辟蹊径。但他在十年浩劫中备受折磨，年仅六十岁就不幸辞世。李世南不愧为石鲁的得意门生，毅然承担起恩师的未竟事业，励志图新，取得了突破性的成就。

早在八十年代初，他的巨幅中国画《开采阳光的人》就已是不同凡响。

画中煤矿工人的脸和手以及衣服的暗部，都用大笔浓墨横涂竖抹，生辣之气，跃然纸上。人脸和身体的亮部，安全帽的灯光，不染色彩，全靠留白而成。黑白分明，令人眩目，具有逼人的气势和力量。他的画法，显然是从梁楷、黄慎的泼墨人物变化而来，但更加狂放和大气。在这以后，他画的《贵州印象》系列、《燃灯》系列、禅宗人物系列、石鲁像、苏东坡像，或追求画面形式，或抒发胸中激情，风格各不相同。他不仅跨出了传统的门槛，而且从不作茧自缚。象他这样勇于否定自我、另起炉灶的画家，在当今画坛并不多见。由于他创作过分投入和激动，近年得了中风病。他这种顽强献身艺术的精神，令人肃然起敬。

贾又福是中央美术学院的教师，是近十年来山水画坛上令人瞩目的实力派画家。他是著名山水画家李可染的学生。他出身于贫穷的山乡，生性质朴。自从学生时代起，他就一直坚持走李家山水“苦学派”的崎岖山路，长年深入太行山区，下苦功画写生，打下了李家山水的扎实基本功。同时，他在“打进去”的同时，力求“打出来”。（“打进去”，“打出来”是李可染对学习传统和突破传统的一种比喻。）终于在继承凝重浑厚特色的前提下，超越李家山水画风，自成一格。

他画山水，主要有两种画法，一是大胆落笔，泼墨成形，而后细心收拾山头水口、点景人物。是一种即兴灵感式的画法。另一种不用大大小小的三角点（即雨点皴的变体）反复积墨、密密实实在地点出坚凝如铁的山岩质感。山岩的外形画成不同的几何形状，并具有大中小不同面积，黑白灰不同明度，从而构成了强烈的形状对比、面积对比、明度对比。尤其是在那大片黑色和灰色中的小片白色，犹如乌云中的闪电，夺目惊心。在他的代表作《穿越隧道》中，层层叠叠的深黑色的岩石，越远越小，直至通往黑暗尽头的隧道洞口，在远方那小小洞口，有人振臂高呼。贾又福自己正像画中人那样，跨越一个又一个传统和自我的障碍，向着未来中国画的曙光，艰苦跋涉。

（三）柳暗花明——展望中国画未来

中国画曾经有过辉煌的岁月。中国山水画的产生，比西方风景画要早一千多年。中国画的笔墨是一种独一无二的绘画语言，它的丰富的表现力，尤其是高度智慧的线条表现，是世界上任何其他画种都无法媲美的。

中国画自古反对纯自然主义地模仿客观物象。早在唐代，张璪就提出了主张表现意象的至理名言：“外师造化，中得心源”。而西方绘画中出现类似的观点，是到了上个世纪末后期印象派产生的时候，这就又比中国画家的见解晚了一千年。

中国画自古就是一个开放型的画种，它不仅具有善于吸取外来营养（如佛教美术）的能力，而且还具有移植它乡（日本等东方国家）、生根发芽的旺盛生命力。

然而，中国画也曾有过黯淡的岁月。建国初年，有人出于全盘西化的思想，竟然取消美术院校中的中国画系而改为所谓“彩墨画系”。尤其是在十年浩劫中，真正的中国画艺术曾被扫地出门，伪中国画成为空头政治的吹鼓手。中国画面临生死存亡的考验。

改革开放之后，春风吹遍神州。中国画这棵参天老树，犹如枯木逢春，它展现出无数枝叶根须，尽情地吸收古今中外艺术的阳光雨露。在短短的二

十年中，形成了异彩纷呈的各种流派，造就了无数建功立业的实力画家。这是中国画史上，画坛面貌变化最大的时代。

光阴似箭，地球正向着二十一世纪的未来不停地旋转。科学技术日新月异。随着时光的流逝和物质文明的丰富，精神文明必须紧紧保持与物质文明的平衡发展，才能造福于整个人类的身心健康成长。

“笔墨当随时代”。未来的中国画无论是题材和画法都将无限地扩大和丰富。那时，四通八达的交通网遍布天地海洋，画家周游列国，易如反掌，正像今天的画家到边疆采风一样。未来人物画家的笔下，将留下爱斯基摩人、毛利人、布须曼人以及外星人的风土人情；未来的山水画家的身影，将映在科罗拉多大峡谷、尼亚加拉大瀑布、东非大裂谷的壮丽景色中。未来宇宙画家的眼光，将巡视浩渺的苍穹，挥起如椽巨笔，描绘太空景色；未来抽象画家的大脑，能够和最新电脑联网，笔走龙蛇，墨舞飞花，描绘出人世间罕见的奇思妙想。未来的中国画家将拥有先进的工具材料。他们笔下的宣纸，具有多种肌理和底色，可以画出任何你能想象到的效果，例如在黑色的宣纸上画出水“白”淋漓的效果。他们笔上的颜料，可以泼洒出自然和想象中的任何奇光异彩。他们手中的电子毛笔，能够自动吸墨，不再需要一次次蘸墨，就可以随心所欲地控制用笔和用墨的虚实轻重、干湿浓淡。

那时的中国画真是太迷人了！我们今天的想象也许只等于未来现实的百分之一。亲爱的小读者们，未来中国画的发明和创造正等着谁去实现？是你们！你们代表着祖国和人类的未来，历史已将未来中国画的前途寄托在你们身上，一个光辉灿烂的明天在向你们招手！

七、中国画的装裱——不拘一格

喜爱照相的小读者们，手头随时都会有装照片的相册。在没有发明相册之前，照片是装在镜框里的。现在人们仍然用镜框存放大照片。镜框能够保护照片，也使照片悬挂在墙上时有一个美好的外观。正如人穿衣服不仅是为了保暖一样，俗话说：“人靠衣装马靠鞍”，那么，中国画是靠什么保存和美化呢？

现代人也用镜框来装饰中国画。但中国画的传统装饰方法却不用镜框，而是用一种叫做装裱的方分联成一体了，成为中国画又一特色。装裱的别名很多，又叫做“装池”、“装背”、“装治”，“表背”、“演治”和“装璜”。很少有人不知道“装璜”是怎么回事，那不就是美化室内外环境的一种实用美术吗？不错，但这只是“装璜”的引申意义。“装璜”的原意就等于装裱，现在恐怕鲜为人知。

中国画在没有装裱之前叫做“画心”，只有经过装裱才算最后完成。装裱，简单地说起来，就是在画心背后用纸裱托加厚，画心正面四周加镶绫或纸做的边框，最后在两头装上轴杆，可以悬挂或收卷存放，所以中国画又叫做“卷轴画”。

中国画装裱后外观多样，恐怕是世界绘画之最。古人说：“画有十三科，表背亦有十三科”。真是不拘一格。如今我们虽不必一一了解“十三科”，但弄清楚其中主要的几种装裱式样和装裱常识，可以帮助我们加深对中国画的理解，因为中国画是画心和装裱合为整体的。

裱画常见式样分为中堂、条屏、长卷、横披、扇面、册页和斗方。

中堂、条屏都属于立轴式样，又叫做挂轴。画心呈竖式长方形。画心正面上下方加镶绫面或纸面，上方叫做“天头”，下方叫做“地头”。顶部和底部的横杆叫做“天杆”和“地杆”。挂画时，由天杆吊住整幅画的重量，靠“地杆”压住画，不让画卷起来。地杆两头装有轴头。古代的轴头非常考究，是用白玉、水晶、犀牛角、檀香木等名贵材料雕制而成，显得古色古香。现在的轴头大多只是用普通木头油漆而成。轴头是作为卷画的把手用的，当然也为了美观。

长卷、横披都属于横卷轴式样。画心呈横式长方形。它们和立轴一样，也有“天地头”和“天地杆”，不过位置不在上下而在左右两头。长卷之长可达十米以上，不适宜悬挂，所以它的“天地杆”是供卷画用的。而横披的“天地杆”是用来固定在墙上左右两端，拉起画幅。两根“天地杆”，在不同的装裱式样中各显神通，还真管用呢。

扇面、册页属特殊式样，扇面可以将几幅合在一起裱成条屏、横披或单独裱成镜片。册页的外形像书本，内页多幅，都呈之字形连成一片，既可以一页页地看，也可以拉开像长卷一样欣赏。它的外观不仅和其他装裱式样完全不同，而且画和裱的顺序也正好相反，是先裱后画。

裱画用的绫主要有花绫和锦绫两种。花绫光亮而花纹、色彩多样；锦绫沉稳而花色稍嫌单调。选用花绫、锦绫还是宣纸装裱，以及用什么颜色，都要看与画心是否协调，再漂亮的绫，如果与画心不相称，都会成为蛇足，破坏画心本身的美。俗话说“七分画三分裱”，千万马虎不得。

假如你自己有一幅得意之作，或者你的朋友送你一幅画心。首先，你应当找一名技艺高明的裱画师傅，以防技术不过关的裱工把画裱得凹凸不平。接下来，需要有一双判断画心与绫色如何搭配的眼光。不少裱画师傅，虽然裱画技术不错，但审美眼光不高，因此如果能由你自己来配色则最好。

配色虽没有一定之规，但有一些和画画相通的道理。比如画心墨色淋漓，空白不多，就应当用浅色绫，以浅托深。画心笔简意赅，空白较多，那就要用深浅适中的绫面，太浅不能衬托画心，太深对比过强，反而使画心笔墨黯然失色。画心墨色较灰，最好用白绫或鲜亮的色绫，如果再用灰绫或中性色绫，那就变成灰蒙蒙一片，毫无生气。画心色彩鲜艳，应当用灰色或中性色绫，可以“降温”，如果再配上鲜亮的色绫，犹如火上浇油，使画面“火爆”，令人心烦。画心内容古雅、画法工细，可选用古色古香花纹细密的仿古色绫；而题材现代、画法狂放，那就最好用宣纸或白色、灰色绫，甚至可用其他粗质材料装裱，给人一种单纯大方的现代感。

至于裱画的式样，一般是根据画心的式样来决定，但也完全可以根据挂画环境和个人爱好重新设计。绘画要求创新，装裱也应当别出新意，不必全按传统的老一套式样。比如，中堂、条屏等立轴式样，挂在古典宽大的厅堂中，是那样儒雅和气派，但并不适应现代公寓住宅的矮屋顶。笔者曾见有人把高大的立轴挂在矮屋顶里，给人一种忍气吞声的压抑感，而那些懂得审美的人，却为现代的住宅环境设计了一种“短装裱”的式样，看起来既新颖别致，又感到非常舒展。另外，现在装裱中有一种在小画心外裱大边框的“镜片”式样，装入镜框后，层层拱托，别具一格，既显得大气，又使画心在大片单纯的色绫衬托下，显得丰富、精致和出色。

总之，裱画的诀窍很多，既有传统的成法，又要勇于打破陈规。“笔墨当随时代”，绘画的装裱式样也应当随绘画的创造和发展而更新换代，将中

国画衬托得更更新、更美、更具有时代气息。

（一）中堂条屏——满壁生辉

走进一座深宅老院，伫立在宽敞而古雅的厅堂正中，抬头只见大幅中堂高悬；转眼流顾厅堂两侧，又见一道道条屏左右对称，一字儿排开。多么孺雅的艺术殿堂！不知道我们的小读者们在浏览名胜或观看电视时见到过这样的场面没有？如果有谁没有见过，那只要以后留心一点，就准能见到。

这种厅堂的布置是传统中国画和古典建筑的一种典雅的结合。中堂，顾名思义是位于厅堂正中的画，犹如一室之主。中堂有大中小之分。最大的中堂是用丈二宣纸画成的，加上装裱后的天地头，可达六、七米之高，好不气派！并排紧挂的条屏可达十六条之多，组成“通屏”，位于中堂两侧，犹如众星拱月。在古典建筑凝重而幽静的大屋顶下，中堂条屏珠联璧合，顿觉满壁生辉，使人感到心情豁然开朗。

条屏起源于屏风。远古时代，屏风作为室内的一种实用美术陈设品，既能遮光挡风，又能使人赏心悦目。屏风是很占空间的，除了士大夫贵族家庭，平常人家很少使用。于是，有人就想出了让“屏风”上墙的主意，变成了不占空间的条屏。条屏保持了屏风画内容和形式的连贯性，成为一种别具风味的中国画式样

置身在这样幽雅的环境之中，欣赏着中堂和条屏上的人物、山水、花鸟，令人流连忘返，不得不叹服中国传统文化的博大精深。然而，人虽难免有怀旧的情调，但更需要温故而知新的悟性。中国画正处在大变革时期，装裱不仅要适应中国画的新面貌，也要适应现代居住环境。新式住宅中布置绘画宜小和少而精，裱画师傅、画家和艺术爱好者们都应当开动脑筋，创造更多与画心相得益彰，与环境配合相宜的装裱新式样，以改变目前中国画“旧瓶装新酒”的不协调状况。

（二）长卷横披——一览千里

长卷又叫手卷或画卷。横披又叫横幅。它们都特别适合表现顺流而来、一泻千里的江山景色。前面讲过王希孟的《千里江山图》，竟逾十米之长。中国画的长卷式样确实堪当世界上独一无二的创造。就是横披，也不寻常，短则四尺，长可达一丈。而高度最多仅为长度的二分之一。这种比例，也是世界各民族绘画中少见的。体现了中国画家“立万象于胸中”的审美气度和“天人合一”的博大胸怀。

长卷画最早是为了人物画能够展开故事发展情节而设计出来的。如前面讲到的顾恺之的《洛神赋图卷》就是早期中国画采用这种式样的范例。山水画自五代、两宋兴盛起来之后，这种式样正好适合描绘万里江山，所以受到了画家们的青睐，为历代无数画家所采用。中国画家画山水从来不像西洋画家画风景那样，把自己的眼光局限在孤立的视点上，他们能够在不同时间，从不同地点“搜尽奇峰”，然后在一幅长卷或横披中尽情描绘出来。使人感到“可游”、“可居”，难怪古人把欣赏中国画叫做读画。

长卷式样尤其适应文人们在茶余酒后去细细地品读。“读万卷书，行万里路”，文人们历来是把二者同样看重的。而由文人画出来的山水画则把书

本修养和山川感受全都融汇到笔墨中去了。这样的画当然值得慢慢地品味。

长卷式样的优点也正好是它的弱点，过长的画不能悬挂起来供人欣赏。于是就在五代和北宋时期，横披也开始风行起来了。横披既能够代替中堂悬挂在厅堂之中，也照样能够在“咫尺千里”的画面上一览江山之胜概。正如苏轼诗中写道“手中五尺小横卷，天下万里分毫厘”。

长卷和横披的欣赏方式不同，装裱的式样也有所区别。长卷在“天头”和“画心”之间，有题写书名的“引首”。当画刚刚打开的时候，画名首先跃入眼帘，使人精神为之一振，于是作好了读画的思想准备。正象打开书本之前，先看到精彩的书名也会使人激动一样。长卷在“地头”和“画心”之间，有一段用很长的空白宣纸裱成的“拖尾”。这是留给鉴赏家们题写读画体会和诗词用的。这种“拖尾”的设计，体现了中国画中诗画唱和，品画如读诗文的“无声诗”境界和格调。因为横披是供悬壁之用，观赏时可以一目了然，所以画名直接题在画心上而无需引首。同时，为避免过长而影响悬挂，也不加“拖尾”。

随着现代生活节奏的加快，人们再难有那份闲情逸致去花几个小时，边卷边放去品读那冗长的长卷画。而尺寸较短的横披所占长度、高度有限，与现代公寓矮屋顶十分协调。于是成为古为今用的流行式样。不过，横披仅靠天地杆拉住画面。日久受潮，画面就会变得凹凸不平。因此可以把横披式样改为大镜片式，装在镜框中永不变型，又不易发黄。它那横长的外型，正好适合挂在长排沙发后面的墙上。美妙的画面配上美观大方的装饰，正象一面朝向美景的的窗户一样，既充实了空间，又使有限的客厅显得开阔和宽敞，给人以美不胜收的艺术享受和无限的遐想。

长卷画虽然已在人们日常的文化生活中消声匿迹，但它以其独特的形式和一泻千里的辽阔气势，仍不失为在美术展览会崭露头角的一种中国画式样。不久以前，一位画家曾在香港展出二十米长的《五百罗汉图》。几年前，桂林的画家们曾画出以公里计算的长卷桂林山水画，引起了强烈的反响。最近，一位山东青年画家展出了他用十年时间创作的长卷人物画《中华百年祭》，表现了不屈不挠，浴血奋战，争取自由的中华民族精神，震惊了中国画坛。

（三）扇面册页——案头清玩

每当盛夏酷暑之际，特别是在旅途之中，有一把纸折扇是一种享受，它会把你的疲乏、烦闷和炎热全都扇得无影无踪。当你不用的时候，可以随时把它折叠起来，既轻巧又方便。

笔者有一次在大热天气外出，却忘了带折扇，烦热不堪。附近商店中明明有折扇卖，笔者偏偏硬着头皮不肯买。因为那纸扇面上印刷的画太拙劣了。千万别以为笔者不过分挑剔的“唯美主义”者。孔子听音乐而“三月不知肉味”。艺术品是人的精神食粮，好的艺术品不仅给人带来美的享受，而且能够启迪人的心灵；而拙劣的伪艺术品却能“污人耳目”，使人分不清真善美和假恶丑的界线。所以，一个讲究文化修养的人平常应处处留心美而摒弃丑。笔者宁可忍受炎热之苦而不愿让心灵感到不快，也正是出于这个理由。

由此可见，一把画着画儿的折扇应该具有纳凉和欣赏两种作用。它是集实用和审美于一身的手工艺品。收集折扇，是古代文人的雅好。小小的扇面

画，体现了古代文人的人品、情操和修养。折扇作为一种修身养性的工具，其价值实际上已大大超过了它纳凉的实用价值。所以，古代文人们竞相求画家们在扇面上画画。而画家们也乐于在一尺大小的扇面上写上无数首“无声诗”。因此单是在扇面上留下的中国画传世之宝，就曾被多次结集出版。

小小的折扇画充满了儒雅和风趣，凝聚了多少文化和智慧的结晶，相形之下，如今在人们手中见到的却是大量粗制滥印的折扇画。画中形象庸俗，色彩妖冶，避之犹恐不及，哪里还能欣赏？这是一件令人遗憾的事。所以，如果自己不会画画，又请不到画家，不如买空白纸扇来用，反倒显得清爽。小读者们如果有兴趣，不妨在空白折扇上自己画一点所喜欢的事物，哪怕再简单，也是发自你内心的感受，能够给你留下无穷的回味。这并不比做贺卡难，不信你先在白纸上试一试。

古代好事的文人和书画爱好者们在折扇用旧了之后，舍不得丢掉上面的画，于是请裱工拆开扇面精心装裱起来。在此启发下，画家们干脆就在裁成扇面形状的宣纸上画画。从此就有了脱离实用而只具有欣赏价值的扇面画。如今新文人画派的画家们，仍然喜爱采用扇面式样画画，因为扇面弯弯的外形本身就具有一种典雅的美感。在古典园林中，也能见到砌成扇面形的窗户。

如果说扇面是从实用美术转为纯美术的话，那么册页从一开始就是纯粹供人欣赏的案头清玩。册页出现在唐代，一直流传到今天而仍然大有用武之地。不少书画爱好者，手头备有册页，随时可请书画家挥毫，不失为一种高雅的嗜好。

如今书画家们都不愿轻易赠送画作，以防别人以画谋利。但以册页求画，多出于爱好者们以画会友的目的，一般不会对在绘画市场流通，所以画家们大多不会拒绝为熟悉的人在册页上画画，不少有此雅好的人，手中的册页上满是画家们不同风格的小品画，真是琳琅满目，令人目不暇接，这实在是比集邮更加高雅有趣的爱好。（邮品虽能升值，但毕竟是印刷品，艺术欣赏价值不如绘画真迹。）长此以往，能够使人大开艺术眼界，提高审美趣味，陶冶高尚情操。每日操劳生计之余，案前灯下，打开册页，闲坐一刻，细细品玩，其乐无穷！

