

邵晓峰 著

中國潑彩山水畫史



# 序

郑炜明博士

(香港大学饶宗颐学术馆学术部主任、高级研究员)

邵晓峰教授新著《中国泼彩山水画史》付梓在即，索序于余。余虽一向爱好艺术，然学无专攻，故尔迟迟未敢漫应。而晓峰兄执意错爱，感念万分，乃不敢轻辞，勉力为之，想晓峰兄亦不致于厚责。

晓峰治中国家具史，其代表作《中国宋代家具》行世以来，一时纸贵，不仅为填补学术空缺之作，论者更将之与王世襄先生之明代家具诸著并提，其名重学林如此。

今晓峰之《中国泼彩山水画史》，篇幅虽不大，然其旨宏远，实属另一填补学术版块之作也。我国山水画史，向有南北宗之分，至饶师宗颐先生，又创有山水画之西北宗。而泼墨、泼彩之法，古籍已有记述，故亦非全新之事，但将泼彩山水画纳入我国山水画史系统之论述范畴内，由此而起端，可证晓峰其人聪颖过人，极擅于已有材料中寻找新课题。

此书要言不繁，系统论述中国泼彩山水画近百载之史实，以画家为纲，辅以时代风格之递变，结合诸般涉及用墨、用水、用彩以至于包括泼彩技法在内之审美精神与技巧发展，予以全景式鸟瞰，且言必有中，其阐释甚有可取，大抵中国泼彩山水画之缘起与理论框架，已可于此得以窥见。故愚以为：书不在厚，有中则灵。

吾师选堂先生曾有《画颌——国画史论集》一书，实亦借绘画史之研究以参悟禅法，可视之为文化省觉者所著之精神史，其中朴实与开放兼收并蓄，研析翔实而富启发创新之气息，又与先生亦一积学深造而个性横空出世之画人有关。晓峰兄去年至今，得江苏省政府公费，于敝馆任访问学者，研究敦煌壁画中之家具图像，是亦渐次慕追中古之前之精神与文明耳。其于学问之外，亦一画人，所绘山水诸作，多继统佳作，余甚喜之，想于吾师之道，或将有所取焉，愿与晓峰共勉之。

癸巳三月初八日于香港大学饶宗颐学术馆

## 目 录

1 中国泼彩山水画的缘起 .....	1
2 中国泼彩山水画的发展 .....	7
2.1 金城 .....	7
2.2 张大千 .....	12
2.3 刘海粟 .....	22
2.4 朱屺瞻 .....	27
2.5 谢稚柳 .....	30
2.6 何海霞 .....	35
2.7 宋文治 .....	37
2.8 魏紫熙 .....	49
2.9 饶宗颐 .....	54
2.10 范保文 .....	63
3 中国泼彩山水画的理论建构 .....	73
3.1 写意精神与泼彩山水 .....	73

3.2 模糊审美与泼彩山水·····	81
3.3 泼墨传统与泼彩山水·····	99
3.4 青绿传统与泼彩山水·····	108
3.5 随心赋彩与泼彩山水·····	117
3.6 用水传统与泼彩山水·····	125
3.7 水彩画法与泼彩山水·····	133
<b>4 泼彩山水对当代绘画演进的意义·····</b>	<b>139</b>
<b>参考文献·····</b>	<b>146</b>
<b>后 记·····</b>	<b>155</b>

# 1 中国泼彩山水画的缘起

中国山水画自东晋滥觞，绵延千余年，变革不断。唐初，山水画由六朝的单线平涂与重色渲染发展到以李思训、李昭道为代表的大青绿山水，以线造型的能力大为提高，重彩渲染的技法日渐成熟。到了中唐，水墨山水异军突起，其中既有吴道子“笔所未到气已吞”、画嘉陵江三百余里能“一日而毕”的“疏体”山水，又有王维“笔墨宛丽，气韵高清”的“破墨”山水，对后世影响重大。山水画题材在唐代虽未主导画坛，但“二李”和王维却被明末画坛巨擘董其昌分别奉为山水画北宗与南宗之祖。五代之际，将山水画推向画坛首席的关键人物是荆浩。他与北方关仝、李成、范宽和江南董源、巨然等人将山水画的发展格局一举确定，自此，笔墨逐渐成为山水画的重要元素。北宋山水画不但继承李、范衣钵，而且将青绿山水发展到很高水平，并出现了米芾的“米氏云山”，开文人写意山水图式之先河。南宋，画家们在构图上对山水画进行了重大革新，一角、半边式的章法广泛出现，同时水墨苍劲的大斧劈皴也发展起来。元代，文人们隐居江南，以山水为寄，江南山水成为他们的审美客体，董、巨山水成为追慕对象，元四家是其中的杰出代表。明代，山水画依旧执画坛牛耳，然而复古势力已抬头。前有江夏派承袭南宋遗风，中有吴门画派诸家研习元四家之体，后有以董其昌为

首的松江派公然倡导文人画理论和山水画南北宗论以复兴南宗画风,崇南抑北,奠定以后山水画复古主义之根基。清代,复古主义笼罩画坛,“四王”、“小四王”等一统画界,其间虽有“四僧”、“金陵八家”等锐意进取的山水画家崛起,然终不敌“四王”及其遗绪,导致清末的山水画坛陈旧不堪,几乎千人一面,终有“中国画要革命,首先要革‘四王’的命”的言论兴起。这一时期,画坛纷争不断,“国粹派”、“革新派”和“调和派”此起彼伏,扭转了山水画停滞不前的局面。解放后,现实主义山水画得到了肯定,一时无论东南西北,讴歌山河巨变的“新山水”大盛,“江苏画派”、“长安画派”和“岭南画派”等以一系列具有创新精神的作品为山水画在题材、形式上的革新开辟了道路,李可染、陆俨少等人也以自身的创作实践为山水画带来新风,黄宾虹、林散之等书画双绝的文人画家则以精湛的笔墨为山水画在笔情墨趣上的发展奠定了基础。

从以上脉络可见,历代有为的山水画家无不勤奋探索,为画史之丰富添石铺路,终获成功。就此种意义而言,一部山水画史也是一部风格变迁史。我们翻阅中国山水画史时常有这样的感慨,无情岁月大浪淘沙,去芜存菁。人们耳熟能详的大家无不承袭前人精髓,发展自我,和而不同,光照千秋。

在画风变迁中,工具、材料、作画方式和技巧对山水画面貌的形成十分重要。在山水画的本体语言中,色与墨的变化是重要组成部分,其中的泼墨、泼彩(或泼色)之法已经广为人知。“泼”的本意是指倒水并使其散开,如泼洒、泼街等词的使用即源于其本意。泼彩则是一种以大笔触着色的写意画法,其中所谓的“泼”多是一种夸张性的说法,之所以运用“泼”字,主要是为了形容笔触大、水分多,色彩被随性地画在画面上能借助于水的冲力而具有流动感,如此以区别于层层叠加、按部就班式的传统着色渲染法。当然,也有真的往画上直接倒水、倒色的,或以各类特技在画上形成水色墨

交融的肌理的，这些则是后来画家不断创造的结果。

“泼彩”是现代用语，至于是谁最先使用，尚难考证。在中国古代画论中并无“泼彩”这一说法，而是称为“泼色”，这较早见于清代沈宗骞《芥舟学画编》卷四，作者在文中说：

墨曰泼墨，山色曰泼翠，草色曰泼绿，泼之为用最能发画中之气韵。今以一树一石，作人物之小景，甚觉平平，能以一二处泼色酌而用之，便顿有气象，赵承旨《鹊华秋色》真迹，正泼色法也。

这里“泼色”的含义与我们今天讲的“泼彩”是较为相似的，沈宗骞认为这一技法“最能发画中之气韵”。不过，元代赵孟頫所画的《鹊华秋色图》中的华不注山泼以淡青绿，鹊山泼以花青和墨，使用的是局部泼色法，由于只在画的一二处“酌而用之”，其率性恣意的程度自然无法和今人的一些泼彩山水相比。

在画史上，中国山水画家对泼墨、泼彩进行的探索较早，例如，唐代进士封演的《封氏闻见记》中便记载了当时一姓顾的画家策划的泼墨、泼彩壮举，他在一些贵族官僚家中作画时的情景被描绘得甚是热闹：

大历中，吴士姓顾，以画山水历托诸侯之门。每画先帖绢数十幅于地，乃研墨汁及调诸彩，各贮一器，使数十人吹角击鼓，百人齐声啖叫，顾子著锦袄锦缠头，饮酒半酣，绕绢帖走十余币，取墨汁摊写于绢上，次写诸色，乃以长巾一，一头覆于所写之处，使人坐压，已执巾角而曳之，回环既遍，然后以笔墨随势开决，为峰峦岛屿之状。



这种作画方式堪称奇伟，画之前需要几十人吹角击鼓、百人齐声喊叫以渲染氛围。来自吴地的画家顾先生饮至半醉，绕着绢帖走十余圈后再泼写墨、色于绢上。并以长巾盖在所画之处，使人坐压其上。顾画家手执巾角而拽，几次重复下来，再根据绢上产生的墨、色形状来加以笔墨处理，呈现的均是峰峦岛屿之状。这一番表演与取得的艺术效果可谓是开了中国画泼墨与泼彩法之先河。这样的作画过程，论吸引的观众之多，互动之强，场面之大，噱头之足，气氛之炽，即使是今天的某些善于吸引人气行为艺术也有不及之处！唐代颜真卿给张志和写的《浪迹先生玄真子墓志铭》和皎然上人《奉应颜尚书真卿观玄真子置酒张乐舞破阵画洞庭三山图》均记载张志和作画时也是一会喝酒，一会吹笛，一会击鼓，一会跳舞，与前述的顾画家颇为相似，也如同行为艺术。

就正统画史而言，唐代张彦远对泼墨、泼彩之法也有所提及，如其《历代名画记·论画山水树石》记载当时的大画家张璪“能用紫毫秃峰，以掌摸色，中遗巧饰，外若混成”。在其卷十《唐朝下》中记载师法项容的王默“风颠酒狂，画松石山水，虽乏高奇，流俗亦好，醉后以头髻取墨抵于绢画”。稍后，唐代朱景玄《唐朝名画录》则在《逸品三人》中记载画家王默：

性多疏野，好酒，凡欲画图幃，先饮。醺酣之后，即以墨泼，或笑或吟，脚蹙手抹。或挥或扫，或淡或浓，随其形状，为山为石，为云为水。应手随意，倏若造化。图出云霞，染成风雨，宛若神巧，俯观不见其墨污之迹，皆谓奇异也。

王默酒后作画时“以头髻取墨抵于绢画”、“以墨泼”、“脚蹙手抹”是泼墨的夸张表现，正是由于其作画时不拘小节，朱景玄将王墨列为逸品三人（王墨、李灵省、张志和）之首。然而，在唐代，这些

创举并不太为画坛上层看重,例如,张彦远在评述绘画时便尤其强调骨法用笔,并在卷二专设《论顾、陆、张、吴用笔》一章。他还在该卷的《论画工用榻写》中说:

古人画云,未为臻妙。若能沾湿绡素,点缀轻粉,纵口吹之,谓之吹云。此得天理,虽曰妙解,不见笔踪,故不谓之画。如山水家有泼墨,亦不谓之画,不堪仿效。

故而,所谓的泼墨山水,在唐代大鉴藏家、艺术理论家张彦远的眼里都不能算作画,而对于某些“错乱而无旨”的画,他更以画工作品论之,就不足为怪了。

中国画在以后的发展中,虽然泼墨与泼彩画长期作为别册载于史籍,但是历代均有画家在这一领域作出创造。譬如,北宋郭若虚《图画见闻志》卷二记载:“张图,河内雒阳人,尝事梁祖,掌行军粮籍,故人呼为张将军。善泼墨山水,兼长大像。雒中广爱寺有画壁。又尝见寇忠愍家有《释迦像》一铺,锋豪纵,势类草书。实奇怪也。”宋代米芾、米友仁父子开创的“米氏云山”所使用的率意墨点法就一定意义而言也可以理解为是一种泼墨山水,南宋马远、夏圭也擅长水墨刷染,南宋梁楷常以泼墨手法作画。花鸟画发展到了明清,泼墨得到了大发展,徐渭、朱耷均有力推动了花鸟画泼墨的演进。据明代朱谋壞所撰《画史会要》记载,明代有位叫黎民的画家曾尝试“写米家云山,景象深远,点缀苔树间,以大绿加浓绿上,更极精彩”,这也可算得上是泼彩山水了,然而因无画迹流传,故实难考证他究竟“泼”到了什么程度。

由于泼墨、泼彩画法的基础是作画时需要熟练地运用水法,均以湿笔入画,故而若是没有大量水分的参与,在画上是无法“泼”起来的。对于以湿笔入画,清人张庚在其《国朝画征续录》一书中

曾说：

古人画山水多湿笔，故曰水晕墨章，兴乎唐代，迨宋犹然，  
始用干墨。……盖湿笔难工，干笔多好；湿笔易流  
于薄，干笔易见于厚；湿笔渲染费工，干笔点曳便捷，之所以争  
趋之也。

在清初甚至以湿笔为俗工，因而张庚批评了这种不良风气。  
在当时，由于王时敏、王鉴和王原祁的推崇，善用干笔干皴的元代  
黄公望被神化了。鉴于当时的画坛环境，张庚认为湿笔作画是吃  
力不讨好的。然而以湿笔入画却是泼墨、泼彩的基础，譬如，现  
代泼彩山水画家张大千当年跟随曾熙、李瑞清习画之初即是学习  
如何以湿笔入画。

长期以来，由于大多数的中国艺术家更专注于水墨之美，所以  
虽有《敦煌壁画》、《永乐宫壁画》等杰作在色彩表现上取得巨大  
成就，但中国古代画坛几乎没有出现过全以泼彩法画成的山水作  
品，即使是在较易抒发性情的花鸟领域，泼彩作品也寥寥无几。这  
固然有诸多原因，却也未免遗憾。只是到了清末，以任伯年、吴昌  
硕为代表的画家才在花鸟画上别开生面。不过，这一时期的许多  
山水画家对于大胆率性地施色仍保持着谨慎态度。

## 2 中国泼彩山水画的发展

20 世纪中后期,在各种艺术思潮的影响下,泼彩山水兴起并得到了较大的发展,擅长此道的画家超过了以往的任何时代。就山水画而言,对泼彩有突出贡献的当属张大千等画家。当然,在张大千之前也并非无人探寻泼彩山水之法,早在上世纪 20 年代,“国粹派”的代表人物、中国画学研究会的首任会长金城就进行过大胆的尝试。在张大千之后,也有一些画家在这一领域做出了杰出的创造。因此,本章将研讨金城、张大千、刘海粟、朱屺瞻、谢稚柳、何海霞、宋文治、魏紫熙、饶宗颐、范保文这十位画家在泼彩山水上的创造性业绩,以点带面,进而呈现中国泼彩山水画近百年来的不凡历程。

### 2.1 金城

金城(1878—1926),字巩北,原名绍城,号北楼,又号藕湖,祖籍浙江省吴兴县。生于北京,卒于上海。金城具有家学渊源,收藏古器字画甚富。20 世纪初,在父亲的安排下,金城带着二弟金绍堂、三弟金绍基、三妹金章踏上了游学欧洲的历



图 2-1-1 金城

程。金章之子王世襄后来成为明式家具研究的泰斗,这得益于金氏家族优越的艺术环境以及其母金章在绘事上对王世襄的熏陶。金城在英国伦敦铤司大学(King's College)攻读法律,又前往美国、法国考察法制以及美术。回国后初任上海公共租界会审廉襄谏委员,后被聘为编订法制馆、协修奏补大理院刑科推事等。中华民国成立后,任众议院议员、国务秘书。他参与筹备古物陈列所,倡议将故宫内库及承德行宫所藏金石、书画于武英殿陈列展览,供民众和画家研究学习。金城酷爱传统绘画,临摹了大量古代珍品。他还是一位颇有革新思想的艺术家的,在其留学的三年(1902—1905)中,他除了在英国学习外,还完成了“环球一周,游历十国,迹遍三洲”的不凡旅行。他回国时绕道美洲,穿越大西洋、太平洋后到达上海。金城是中国画家中较早接触西画者,他留学的时候正是法国印象派影响欧洲艺术的鼎盛时期,这对金城产生了重要影响。留洋经历不仅丰富了金城的知识结构,还拓展了他的眼界,使他在中西艺术的比较中认识到了各自的特点、区别以及中国传统绘画的优势所在和改进方式,并形成了“精研古法,博采新知”的治艺思想与主张。1920年,金城创立了中国画学研究会,担任会长并主持日常会务。他广招生源,聘请优秀画家传授中国画学和画法。他还与日本画家合作,主办与组织中日绘画联展。1926年成立的湖社和东方绘画协会等都与金城有着密不可分的联系。在绘画理论上,金城还著有《北楼论画》、《画学讲义》等。这些奠定了金城对于中国画坛的重要影响,而作为一位生活于中西文化激烈碰撞时代的艺术家被画史所重视也正在于此。

1924年,金城创作了山水画《秋山雨后》<sup>①</sup>(彩图1)。画中近景为坡石树丛,中景是建于林间空地上的山村人家,白色的云雾从

---

<sup>①</sup> 引自《1901—2000百年中国画集》,北京:人民美术出版社,2001年版,第20页。

村后升起，远山高远。他以传统青绿山水色彩为基调，加大了石青、石绿、赭石等色的含水量，以大笔触的湿笔作画，得色墨交融之效果。运用石青、石绿、赭石的冲撞和泼写来表现山石，其轮廓与结构略作勾勒，在湿润时任其自然渍化，虚虚实实，颇具情趣。金城在画跋中有感而发地写道：

秋山雨后，青翠欲滴，于沙石间，时射金光，倏忽万象，真一幅李将军画本也。晴窗写此，小变古法，一洗刻画之迹。甲子七月久雨初霁。吴兴金城。（画上铃印“拱北”、“金城”、“许麟庐藏”）

由画识可知，虽然金城自谦地说：“小变古法，一洗刻画之迹。”但是他尝试以这种变法来描绘山色如洗，青翠欲滴，河岸沙石反射金光，天空云彩瞬息万变的雨后秋山之象。在当时的山水画坛，此种在生宣纸上的大胆泼彩已经十分可贵！金城只活了49岁，此幅作品完成于他去世前两年，颇为可惜的是这一创作的技法与风格并没有继续发展下去，这和泼彩画法在当时画坛的接受程度密不可分。由于他的中国画传统基础坚实，因此在泼彩的时候仍能清雅宜人，画面虽然墨笔不多，大块山石多以色笔来泼、勾、皴，天空还以西方水彩画的方法画出变化微妙的阴霾之色，但是布局完整、色调明净，是当时画坛颇有新意的作品，一改人们通常把金城视为传统派的印象。

今天看来，《秋山雨后》的最大意义在于此作堪称我国现代画坛上第一幅泼彩山水作品！在当时，金城对泼彩之法肯定已经有了不少心得，创作的也不会只是这一幅，然而他的作品流传到今天的不多，尤其是这样的泼彩作品则更少。<sup>①</sup>然而，鉴于他在当时画

---

<sup>①</sup> 就目前笔者所见，仅此一幅而已，故期待日后学界能发现金城的类似作品。

坛显赫的地位,他的这种作画方法应该说还是会产生一定影响的,只是目前还查找不到相关的资料。至于他是否对后来的张大千有过影响与启发也难以考证。由于张大千探索泼彩法时距金城作《秋山雨后》时已过去40多年,故可推断,张大千的泼彩也许更多是自己感悟中西绘画之道而逐渐形成的。

在金城弟子中,吴镜汀(1904—1972)是一位佼佼者,不但对金城的艺术有所发展,而且也留下了具有初步泼彩性质的作品。吴镜汀祖籍浙江绍兴,生于北京。17岁入中国画学研究会,师从金城研习古画,还随金城等画家赴日参加中日绘画联展。上世纪三十年代初,任教于京华美术学院。1954年任中央美院民族美术研究所副研究员,1958年参加筹备成立北京画院,任副院长。后来任中国美术家协会理事和书记处书记。吴镜汀的艺术造诣深湛,从“四王”特别是王石谷入手,涉猎宋、元、明、清各家,同时注重写生,能将传统与造化熔为一炉。其前半生的山水画作品较为工细,能综合运用古法,并结合自身体悟进行探索,画风清新雅致。解放后他遍游名山大川,从写生中求变化,因此其后期的作品更注重意境的刻画,着色绚丽,有时用没骨法,有时用泥金勾勒,别有韵致。启功曾随其学书画。值得注意的是,吴镜汀作于1961年的《层峦叠翠》(彩图2)显示了一些源自其师金城的艺术气韵,此作色彩运用较为丰富,并不囿于传统的设色法,尤其是绿色与青色的变化因笔触而变化,因山形而不同。这一时期的吴镜汀已经不再像早期那样画得较为工谨。此画无论是前景的丛树杂木,还是中景的峰峦云流,均是以干脆利落的笔墨完成的,有些局部使用了没骨法、泼彩法,虽以湿笔画就,但是山石造型硬朗,色彩对比强烈,形成山势崔巍、烟云流布、色彩绚烂之境。当时的贺天健、李可染、吴湖帆等艺术家们也在探索山水画着色的新法,他们与吴镜汀之间也可能存在相互交流与借鉴,因此《层峦叠翠》当是新时代画风影响下

的产物,并刊载于《美术》杂志 1961 年第 2 期,影响深远。可惜的是,吴镜汀这类的画法属于偶一为之,后来并没有发展下去,这一点也很像其师金城。笔者认为,虽然这对师徒的《秋山雨后》、《层峦叠翠》具有很高的艺术造诣以及超越时代的气息,但无论是上世纪 20 年代,还是 60 年代,在国内均没有出现孕育泼彩山水发展的大环境,故而,即使是艺术家本人也只是浅尝辄止,殊为可惜。

金城擅长绘制青绿山水,用色丰富,更有志于传统青绿山水的变革,而且对于青绿颜料的要求也是很高的。他有感于当时生产的青绿颜料质量不佳,不是过于黯淡,就是近于俗艳。为了解决这一问题,使画家能用上高质量的青绿颜料,他毫无保留地公开了自己的研究心得,并提出制作青绿颜料的三种方法,他在其《画学讲义》中以石青制法为例提出:“制青之法,一曰煮,二曰分,三曰漂。”研究金城绘画艺术的台湾学者邱敏芳进一步解释道,第一种方法采用水煮,首先将石青原料捣碎研磨,置入水盆中煮沸,再以纱布捞起轻浮在水面上的颜料,重复这个煮沸捞起颜料的动作,少则一二次,多则七八次,这样捞取的石青颜料,是最好之青;第二种方法则以碗分装方式进行,将上述煮出的石青颜料,用乳钵细研至无声后,用水冲开,再将钵中浮上青水分装其他的碗,如此进行五六至七八次,可分出头青、二青、三青、四青、五青、六青等。至于第三种方法,是以胶水提净青水中的泥质,反复用胶水吸去泥质至六七次而止。<sup>①</sup>至于石绿颜料的制作方法与上述相近,只是不用水煮。

2000 年 12 月 1 日,邱敏芳访问金城的家属金太和时,金先生出示了由金城亲自漂煮、制作、装瓶的石青、石绿颜料,金城还在瓶上题签曰:

---

<sup>①</sup> 邱敏芳:《领略古法生新奇:金城绘画艺术研究》,台北:历史博物馆,2007 年版,第 142 页。



乾隆藏青无上上品，……二青中第三次重漂，浮出膘青，重十一两，丁巳二月拱北计。铃印“拱北”。此色比宋元者尤鲜艳，宝藏勿用。上上四绿，乙丑二月北楼重定。“巩伯”。<sup>①</sup>

从题签得知，金城漂制的石青颜料乃以乾隆时期宫内所藏的青料加以研制，漂制出来的膘青，其色泽比宋元还鲜艳，虽颜料多达十一两，但连金城自己都舍不得用，可见其材料的珍贵以及制作加工的复杂。金城敢于在色彩上有所创新，与其深入认知材料的性能密不可分。

金城的弟子中也有人在制色方面继续深入研究。例如，惠孝同曾发表论文《山水画的设色法》<sup>②</sup>；李鹤筹不仅发表了论文《石青石绿漂制法》，还于1950年代前期在北京荣宝斋专门从事石色颜料的研制工作。<sup>③</sup>

## 2.2 张大千

张大千(1899—1983)，四川内江人。原名正权，后由其师曾熙为其取艺名为爰，字季爰。幼时随母习花鸟草虫白描，青年时随兄到日本京都攻读绘画，又研究染织工艺。回国后一度耽于佛学，剃度为僧，法号大千，后来还俗，以法号行。他擅画，山水、人物、花鸟皆精。20世纪50年代，他栖身海外，游走、巡展于欧美各国，其间居巴西17年，1976年移居台湾。他在晚年大力开拓了泼彩山水，独树一帜，推动了现代中国画的发展。

<sup>①</sup> 转引自邱敏芳：《领略古法生新奇：金城绘画艺术研究》，台北：历史博物馆，2007年版，第143页。

<sup>②</sup> 《中国画》1959年第7期，北京：人民美术出版社，1959年版。

<sup>③</sup> 转引自郎绍君：《二十世纪国画家》，《中国美术百年Ⅱ国画·书法》，北京：中国嘉德国际拍卖有限公司，1999年版。