

水墨画

谢稚柳

上海人民美术出版社

不家石和方似
陽一
片庭
以臺
安羅
滿襟
尚模



畫

著

柳雅

水墨畫

謝稚柳 著

上海人民美術出版社

目 錄

(一) 欣賞問題.....	1
(二) 水墨画的确立.....	4
着色画的演变 笔墨 絹与紙对繪画的影响 詩与画的关系	
(三) 山水.....	14
吳道子与王維 唐末到宋初的北方派系和江南派系 燕文貴 趙令穰 米氏墨戏 江參 李唐派系 趙孟頫到元四家 明 代画派与四大家 董其昌 四王憚吳 龔賢 道濟 結論	
(四) 人物.....	37
吳道子画派与武宗元、李公麟 石恪与梁楷 趙孟頫 顏輝 明代画派——吳偉到陈洪綬 結論	
(五) 花竹禽兽.....	47
唐代的开始 徐熙落墨 李煜鉄鈎鎖与唐希雅金錯刀 文同 墨竹 李公麟馬 趙佶 梁楷与法常 楊补之梅 趙孟堅与 郑思肖 趙孟頫与元代的墨竹 王淵 王冕 沈周 陈道复 与徐渭 朱耷与道濟 結論	

(一) 欣 賞 問 題

水墨画，是祖国傳統繪画所特有的形式，运用了單一的色彩来对真实的形象进行描繪，是特殊的創造。自从它的产生，曾引起了历来学者們的特殊爱好，曾引起了历来广大人民的特殊欣賞。因此，它的历史虽較着色画为近，是着色画的分枝，却与着色画并駕齐驅，甚至形成了后来居上的情势。

由于它变幻了多种多样的形态，产生了千变万化的流派，时代的久远，作家的紛紜，因而对这些古典艺术的欣賞，也是千头万緒的。

历久以来，看慣了明、清画派的，不觉得宋、元的好在哪里？而研究宋、元的，又蔑視了明、清。或者爱好“四王”的，憎嫌着朱牵、道济等如此放肆，不堪入目。而酷好豪放的，又觉得工細的柔弱渺小，缺乏气魄，甚至喜欢紙本的，一見到黑旧絹本，就情趣索然，昏昏欲睡。这些似乎只是从个人的憎爱，主观的兴趣出发，而不是客观地从認識它的本身出发的。

水墨画是写实的，有它的艺术特性，它的成長，是有它的演变与发展过程。由于它有这些过程，就有了它的源流，而这些源流，經過了思想和創造，产生了各种不同的派別。而所謂艺术特性，是講求些什么？什么是它的原則与要点？而这些原則与要点，在历代的傳統的繪画中，演变的流派中，它們的思想性与創造性，又是怎样的異同？

由于它所含有的这些因素，所以，欣賞虽說是从主观的爱好出发，因而不能不配合了客观的事实与条件。

至少的說，对于形象的認識与理解是必要的，譬如，認識了梅花的形态，是如此这般的，那么，試来欣賞一下描繪的梅花，它是怎样来表現的呢？至少，如其把梅花的榦子画得象籐蘿的榦子，梅花的瓣子，画得象桃花的瓣子，这样的描繪，对不对呢？就必然是从認識与理解真的梅花出发，事实証明，千百年来，梅花的形狀，是并无变迁的。这样，欣賞就有了根据，从而再涉及它的艺术加工。十余年前，曾与一位画家同在重庆南岸良风埡的松林中散步。这位画家突然指着前面一株松树說：“你看，你看。”他有点激动。我茫然地請問他。原因是他曾經画过一幅山水，当中有一棵長松，从根起分出了兩梗主榦，有人对他提出了批評，說松树根本沒有这种生法，因而不可能有这种形态。于是他指着一棵松树：“这不是从根起分出兩梗主榦的嗎？”我为他解釋：“这没有什么希奇。黄山上的松，有些形态，是离奇得不可思議的，而这些形态，在明代就是如此。試从黄山画派中，可以見到当时对这些松树的奇形怪狀，都曾进行过描繪。而榦櫚树，总是毫无变化的只有一梗主榦的吧？可是在青城山上，却有从根起分为兩梗主榦的榦櫚树，这是事实。”自然，这些都是起碼的、淺薄的例子。显然它的艺术性，不單單是以相象为滿足，以真实的再現为滿足，假如就是这样，它的艺术性，就不致于有多大的高下，而欣賞也就不会成什么問題。

然而欣賞的根源，是可以找寻的。一幅作品，第一触到你眼里的是它的总体，这第一步的欣賞，有的吸引了你，有的觉得平平把它放过去了。一些欣賞家們往往是采取这样的方式来总结一幅作品的美或丑。这样，虽說是欣賞的第一步，却成了欣賞的終点。这就显得很不够而且要誤事。因为，一下子引起注意的，不一定是好画。它可能只是某一点上突然的、一霎那的能吸引人。使你的眼睛突然的起了一种錯覺。而平平引不起注意的，也不一定不好。它虽不能从表面上来吸引住人，而却有它的耐人寻味的美。

但是，总体也就是結構。欣賞的范疇里，絕對包含这一点。而并且

是重要的一点。而結構的好坏，却不是一眼所能解决，因为它正是多少細節所組成。

那么，何以某一些作品，一下子就能吸引人的兴趣，刺激人的情感；而某一些作品，一下子又令人兴趣索然，感到它的无味呢？

一些情况是这样的。有些人对于墨彩的淋漓，笔势的潑辣，讚美它有奔放的豪情，所以每当見到这一类的画派，首先就神志飞揚，看作神妙直到秋毫顯。但是淋漓不等于泛濫粗糙，而潑辣也不等于暴跳丑怪。可是，有时往往在这方面混淆起来了。又有些人对于墨韵的洁淨，笔势的精細，喜欢它雍容文雅的气度。所以每当見到这一类的画派，首先就神恬意适，認作是古典的至高画派。但是洁淨不等于生意索然，而精細也不等于纖弱无力。可是，往往在这方面混淆起来了。

因此，假如說只是凭天才的、独自的眼光，乃就形成喜爱这一样或憎嫌那一样。这里不是限制你的喜欢，这样的爱憎，显然是不可靠，是虛无主义的。因为，通过欣賞，就得使这一欣賞有所依据，知其然和它的所以然，这样才能使这一欣賞站得住脚。解决了这一点，欣賞就完全是自由的。

欣賞的条件，是通过形象描写的神情，一切笔、墨的技法，通过結構，因为一幅好作品是具备了这些条件的，而它的总合，它的归宿，是风骨与气韵。南朝齐謝赫的六法，第一条就是“气韵生动”，其次是“骨法用笔”，是繪画的原則，繪画的終点。也是欣賞的原則，欣賞的終点。

然而气韵，又是怎么回事呢？要来解釋它，可以相信有的是千言万語和旁征曲引。但归根到底，总是抽象的。譬如說，董源、巨然、郭熙、王詵，他們的画笔，都是气韵生动的，这就必須要实物来証明，这就必然要通过实践。

今天能見得到的实物，一千年以前的还有。一千年以来的画派与种类，真是丰富而繁杂，欣賞的負担就相当重。但也不是可怕的，欣賞的訣窍，就在實踐中。

理解所謂笔法、墨法、各种不同的技法，理解所謂結構，理解时代性的变化；理解历来作者的宗尙与他們艺术创作的表达意图，他們的傳統性与創造性。或者可以說，这是欣賞的主旨。

(二) 水墨画的确立

着色画的演变 水墨画，既是着色画的分枝，着色画就正是它的起源，正是从着色画所流衍而独立出来的。它虽在着色的形式方面有变，而写实的原则却依旧相同，是着色画的进步。因此，这里先大概的来说一下水墨画形成以前的着色画。

在南朝，齐谢赫所著“古画品录”，曾提出绘画有“六法”，其中一条是“应物象形”，一条是“随类赋采”，即是说要依据真实来塑造形象，要依照对象的色彩来着颜色。说明了古代绘画是着色的，写实的。此外，他还提到用笔，说明如何运用笔，才能使描绘的形象，除了形态与颜色相同外，更富于创造性与艺术性。因为是随类赋采，他没有提到墨，自然，墨也是颜色的一种，云鬓蓬松的头髮，在着色画里，就必须要用墨来描绘的。

据历来的叙述，到晋代，绘画的一切条件，才开始具备，而顾恺之的人物画，当时谢安推崇它：“自苍生以来所未有。”

南朝梁的张僧繇，他的山水画后来所称为“没骨法”的，在当时是着色山水画中新创的风貌了。

从魏晋到南北朝的山水画，大体上只是作为人物画的配景。所画的山，只是一系列的并排着，具有总的轮廓而已。在山顶上排比着一些比例不相称的树，也是具形而已。这些山，有时会没有人大，或者连树也

比它大。在敦煌石窟从北魏到隋的壁画，就都是这样的描繪方式。虽然据叙說，东晋的顧恺之，南朝宋的宗炳与王微都已討論以山水为描繪專題的方式。

同时的花卉鳥兽画，也都有了專門的作家，直到唐朝，在蓬勃的开展着。

从謝赫的“六法”，說明古代繪画是写实的，着色的。这一形式，到隋唐之間，一直在日新月異的发展，加倍的工力，投入工整刻划的、精細濃厚的着色中去，描繪山石的形狀，如鑲冰斲雪一样的巧，而树木，照样一絲不遺的描繪，也表达不尽对象所有的顏色，又只限于梧桐楊柳等为題材。越是要显得精巧，却越暴露了它的笨拙。对写实方面，这些技法也仍然不够配合。这在唐張彥远“历代名画記”，就曾說明它的这些弱点，在当时是影响了艺术性的提高的。

由于历久的着色画的統一范疇之中，它的創造性被限制在一个角落里，阻碍了描繪的发展与艺术性的更提高，因此，固有形式，就不能被滿足了。古典的现实主义的形式与精神，自然地走到了另一个区域里。

在唐玄宗李隆基时期，名画家李思訓与吳道子，同时在大同殿壁描繪嘉陵江山水，李思訓整整画了几个月，而吳道子在一天里写成了三百余里的景色，他們兩人的完成时期，竟相差这样的長久。而吳道子为了这堵壁画，曾亲自到嘉陵江上體驗了真景。这就說明并非出于臆造，而是有真实根据的。但何以在時間上有如此大的差別？固然，下笔的快慢，不可能求得它的相同，然而也还是不可能有这样大的差別的。这里显然又昭示了另一方面的原因，就是画法上的根本区别所造成的時間上的差別。因为，李思訓是著名工細着色画的名家，他显然尽情地發揮了色彩輝煌，工細无遺的才情，用几个月工夫来完成这样的一堵壁画，是不足为怪的。吳道子有縱橫的才气，鋒利的笔勢，下笔是敏捷的，据历来的叙說，山水画从他开始正式变了格，也就是說，已經不專在于雕鏤精細濃塗艳抹的着色描繪上面用工夫。由于他的下笔的敏捷，加上技法变了，自然就縮短了他的完成時間。又如唐末作家荆浩，曾經說吳的画，“有笔而无墨”，也正足以說明他已經用墨来进行描繪了。同时历代所

著稱的王維破墨山水，正是從他的變格所形成。以濃艷着色為主的歷來畫派，至此已不可能一帆風順的發展下去，而引起了一些波折，從吳道子到王維，水墨畫自然地在興起。從着色畫轉變到水墨畫，既有它一定的因素，可以說在當時繪畫藝術上的一個大發展。因為這單一的色彩，卻對現實主義的描繪，表現了特殊的功能。

筆墨 水墨畫在中唐確立起來了，但是它的肇始，卻不是唐代，在南朝梁元帝蕭繹所著的“山水松石格”[●]，就已談到用墨來作畫，他首先提出的是“筆精墨妙”。他主張用墨來替代一切顏色。他的辦法是：“高墨猶綠，下墨猶頰。”這在着色方面，起了巨大的革命。因之隨之引起的一切技法上的變革與發展。

但是蕭繹的水墨畫法，似乎並沒有即時被引起注意。從南朝、陳以及隋到唐初期，着色畫繼續在發展着。楊契丹與展子虔，閻立德與閻立本，李思訓與李昭道，都是當時畫壇上旗鼓稱雄的着色畫健將。在這樣的情勢下，吳道子起來開了新局面，顯然，他對蕭繹的筆墨論，起了呼應作用，或者是不謀而合的。

墨的被運用，開始在“山水松石”，因此，使山水畫的創造性、藝術性，大大的提高了起來。

運用墨，必須依靠筆來傳達，筆與墨配合了，起了重大的作用，在這單一的色彩之下，它表現了陰陽面與凹凸面，深與淺和遠與近，更表現了寒與暖，晦與明的光景；它不但表現了雲雨的迷離和煙霧的空蒙，而且表現了對象的形與影；它既能表現實質，又能表現虛空。墨把筆解放出來了，它讓筆自由地、個性地發展着。因此，在技法上增加了繁複性與廣大性，對描繪對象，加強它深刻的表現力，它做了當時着色畫所不能做的事。所以王維“山水訣”就曾提出：“畫道之中，以水墨最為上。”

在北宋，米芾推崇了平淡天真的董源畫派，對李成、范寬也不免有

● 過去曾經有人提出過，梁元帝蕭繹的“山水松石格”，可能出於偽託。但這一說法，還未有結論。

微辞。他說李成“多巧、少真意”，而范寬“深暗如暮夜晦暝、土石不分”。这是他对笔墨来描繪真实的批評。苏軾的意見更說明了又一面，他在詩里这样的写道，“作画以形似，見与儿童隣”。这两句詩，曾引起了历来的誤解，曾把它派了大用場，作了护身符。

繪画不要講形似，几乎是不可思議的。謝赫的“六法”，分明根据事实所提出的是“应物象形”。岂有繪画发展史，水墨画发展史推进到北宋，却变得“牛鬼蛇神”起来，連繪画的基本之点的形似都不要了？不要形似的解釋，就是画山不要象山，画树不要象树，画人不要象人，画象了就不成其为繪画。我想苏軾應該不至于这样想法的，始料不及此的。

这两句詩，只是特別強調了“形似”以外的即通过“形”所产生的神情，只是反对專以“形”似了为滿足，为到达了繪画的終点。因此，他特別指出，以形似为滿足的是和儿童一样的見解。这我们并不是有意来替苏軾作辯护。不过，如他这样的說法，这样的語气，是不够明确，容易被誤解的。

唐張彥远“历代名画記”“論画六法”：“夫象物必在于形似，形似須全其骨气，骨气形似，皆本于立意而归乎用笔。”事实上，米芾与苏軾，他們的观点与張彥远的議論是完全一致的。他們把笔、墨提到最重要的地位。除形似之外，所应具备的是生动的“神情”，單講“形似”，不能成立。而“神情”必須寄託在笔、墨的条件上，“皮之不存，毛將焉附”。因为，笔墨不精妙，仍然可以做到“形似”。而必須笔精墨妙了才能使形象有生動的“神情”。

但是，笔法，並沒有固定的形式，要配合到描繪的对象，笔的运用，就很复杂而需要变化。需要粗的，細的，闊的，狹的，橫的，豎的，勁挺的与柔和的各种不同的变化。从个别的到总体的，所謂一切的技法，来适应各种不同的形态。因此，这些笔势，就不能說这一种对和那一种不对，这一种好和那一种不好，它只要能配合所描繪的形象，使它有神情，有精妙的艺术气氛。

因此，所謂笔法，是从对象出发，从对象产生。对象，正是描繪的

依据和根源。而来攝取对象的形与神，所产生的笔的态与势，情与意，这就是笔法。但是，这里也仍然有一个原则，凡是可以形成一种线条的，不管它是弯是直，是粗是瘦，是长是短，甚至是点子；不管它配合的是山水，人物，或花鸟，笔锋就都是“圆”而“中”的。是挺健而不是癯弱的。这在先进的、典型的用笔里，是随处可以找寻得出它的形迹的。

而墨法，也没有固定的步骤，它没有哪里一定要浓，而哪里一定要淡，也没有哪里要浓到什么程度与淡到什么程度。真实的景，是许多形象，许多颜色所交織而成。而所谓墨法，它就要配合这许多形象，许多颜色，把它分别开来，组合起来，不能讓这些形象，这些颜色混乱了，模糊了。更不能使明确的为模糊，而模糊的为明确。就以山水来说吧，前面说过，没有一定要哪里浓或淡，但有一点是固定的，最近的山与最远的山就显然要一定的浓与淡来区别出来。显然，从眼前看去，远的山比近的山一定要淡而模糊的。而事实上，山林之中，除了远、近之外，还有更繁复的区别之点。譬如树，就有老的，嫩的，红的，绿的，前前后后，左左右右的交織着。这里的用墨，它的浓、淡，就不可能和表达远或近的山一样简单。甚至一些山石，它的阴阳面，它的交接点，以及石和泥沙的分野，云雾的掩映，光的明暗，这些也仍然不可能与表达远或近的山那样单纯的。因此，它也可以后面的比前面的浓。但是，它不可能使阴面比阳面淡，这样是无法描绘的。

墨法既然是这样的千变万化，无可捉摸，但也还是有它的原则的。墨必须水的调合，才能产生它的“彩”，它的“气”和它的“韵”。墨的浓、淡，是水与墨的多少调节问题。但是不管多少与浓淡，它所表现在画面上的，就必须显得明洁、滋润。而不可显得髹，显得暗，显得松散凝滞而无神。它可以浓，甚至到焦。但不可显得枯，显得涩，显得火辣辣的。这在先进的、典型的用墨里，是随处可以找寻得出它的迹象的。

从李成、董源、范宽，这些水墨山水画里，从他们所流衍的画派里，尽管它如何的变幻多端，巧妙无穷，与这个原则，是不离其宗的。米氏的墨戏和李唐的画派，与李成等的风格，虽然大相悬殊，门户各

別，乃至元、明、清的代表画派，与这个原則，也仍然是不离其宗的。

无穷的流派，无尽的风貌，它的形象性和艺术性，在各个作家的眼里，脑子里，手里，所以无穷无尽。多少年来，无穷的說法，无尽的論証，这样的用笔，那样的用墨，牽涉到繪画中来，配合到形象中去，所以无穷无尽。事实上，它的原則，它的規律，只是这一个。因为，这个原則，这个規律，是适合了现实主义，适合了它的艺术性的。

蕭繹的“山水松石格”，曾經提出“破墨”的說法，唐人把它来作为專門名詞，称为“破墨山水”。意思是要把当时的着色画区别开来，特別來說明这一种山水是“破墨”的画法。

“破墨”——破字的意思，是指笔运用墨来进行描繪的过程。因为，墨既然是單一的色彩，而它所負担的任务，是多样而錯綜繁复，所以必須把它分散开来，濃的、淡的，較濃的与較淡的，更濃的与更淡的，破成了多种多样的色調，形成了“五彩”，不止一次的，累疊的来配合“笔”所描写对象的需要，这就叫“破墨”。也說明“墨”与“笔”的不可分割，正是蕭繹所提出的“笔精墨妙”。

运用这些“墨”的是“笔”，使“墨”去描写对象上起了无穷变幻的是“笔”，但是笔与墨，不能很好的配合，使它的艺术性的描繪，遭到了挫折，这即是所謂“有笔无墨”与“有墨无笔”。

所謂有笔无墨与有墨无笔，是怎樣的說法呢？

当笔在描繪对象，而墨不能恰如其分的来配合笔的运用，使笔显得过于露骨而不自然，如有斧凿的痕迹，不能对描繪的对象，灵感地有恰如其分的表現，这就叫“有笔无墨”。当笔在描繪对象，而墨不能恰如其分的来配合笔的运用，使笔含糊不清，掩沒了笔的本身的作用，只是讓笔做了墨的工具，也仍然不能对描繪的对象，有亲切的表現，这就叫“有墨无笔”。这在北宋韓拙“山水純全集”，是有詳細的分析的。

有笔无墨和有墨无笔，都是不对的，必須笔与墨配合得当，才能有很好的艺术描繪。

同时有一种墨法，称为“潑墨”。据历来的叙說，唐代王墨的山水画法，先把墨任意潑在絹上，然后就將潑成的形势，来佈置加工。这一

画法，並沒有盛行，而“潑墨”的名字，却一直被援用了下來。凡是用墨特別多而用筆豪放的，稱為“潑墨”。

絹與紙對繪畫的影響 同樣被關連着的是絹與紙，正是筆與墨所寄託的生命綫。絹與紙的條件不能很好的配合，就妨害了筆與墨的表現，筆與墨、絹與紙是相依為命的。要共同來完成它的藝術描繪的。

但是，絹與紙所決定筆與墨的藝術描繪，雖然相同，然而造成它在氣氛上、情調上的區別，除了絹與紙質料上的優劣之外，也還是有它的不同之點。

唐、宋以前畫，連着色的在內，一般都是用的絹。它的風調的形成，絹是有一定的貢獻的。

絹，是絲織品，是透明而光澤的體質。這種體質，對於水墨畫，更能掌握它的規律，發揮它的特性，特別的發揮了筆勢的縱橫生動，墨彩的五彩紛披，提高了对形象描写的亲切性与艺术性。

唐初以前，都是用的“生絹”。據米芾“畫史”，他所見到的張僧繇、閻立本等所用的絹都是如此，到吳道子、周昉、韓幹等開始把絹用熱水製成半熟，加上一種粉，把它槌得光滑如“銀板”，這就是所謂“熟絹”。南唐的絹很粗，而徐熙有時用的幾乎象布。巨然用的雙絲粗絹，董源用的却反要細一些。北宋郭熙、王詵用的也都是較細的。南宋的絹，同樣有粗的，有細的，還有極稀極薄的，以後大都也是如此。

絹是手工製品。在很早就已有了一定的水準，它的粗和細，只是由於原料和加工的精粗問題，不可能來全面的加以時代的區別的。

後來的熟絹，不是“槌如銀板”的辦法，而是用膠和硃。

北宋李公麟，他的畫是用紙的，但臨摹古畫，一定用絹。因為，古代的畫都是用的絹，所以非用絹來臨摹不可。為什麼一定要這樣呢？因為，絹畫用紙來臨摹，不可能求得它的一致性，絹與紙性質不同，就不可能使筆與色彩獲得一致的情味的。

宋以後的畫，連着色的在內，一般都是用的紙，它的風調，被紙導引到另一種境界中。

紙是植物製品（也有用絲制的，如蠶紙），同樣是透明光澤，但與

絹絕對不同了。因為它不是織成的，而是凝合体，性質不同了。

絹和紙，雖然同樣的作出了輝煌的貢獻，但紙却使描繪產生了又一種氣氛，又一種風調，它使筆、墨的表現，與絹上的，形成了一定的分野。專門用紙的元代水墨畫與元以前用絹的，就顯著地可以辨認出來。元代的倪瓚，是專門畫水墨的。以他那種“惜墨如金”，干筆皴擦的畫格，如在絹上，就顯得有點形隔勢禁，不可能得心應手。他也有絹本畫，通過他一人在紙與絹上的畫筆之中，這一種情況，正可以理解得出。這正是紙與絹在本質上的不同之點，使得筆墨起了情調上的變遷，因而它幫助了流派的變遷的。

但是紙，也有兩種性質，一種是不吸水的，水墨只停留在紙面上而不透過紙背面去。元代以前的紙，大都是如此。一種是吸水的，水墨要透過紙背的。透過紙背的墨色，一定會化開。因此，筆在紙上的運用方式，又起了變化。元以前的畫派，不可能在這種紙上表現。而明、清的白陽、青籐、石濤、八大的畫派，水墨不透過紙背的紙，也不可能來適合他們的表現，這樣的紙就使他們無用武之地。

水墨不透過紙背的紙，一般稱它為“熟紙”，是經過了膠與矾的加工制品，因為它本來能使水墨透過紙背的，由於膠與矾的凝結性，把紙的毛細孔堵沒了。但元以前的紙，一般的由於紙本身的纖維緊密，就無須再由膠矾的加制，而能不讓水墨透過背面去，事實上，這一種紙，要比由膠矾加制的好，更適宜筆墨的發揮的。

水墨透過紙背的紙，一般稱它為生紙，明、清以來，一般的都是這種性質的紙。它適合了明、清一部分畫派的要求，支持了如白陽、青籐、石濤、八大等畫派的发展。

宋以前用絹的畫派，無從在紙上來表現，宋以後用紙的畫派，也無法使絹來盡它的義務。

用熟紙的畫派，不可能讓生紙擔任，而用生紙的畫派，也同樣無法讓熟紙來完成。

詩與畫的關係 隨着六朝文學的頹風，到唐代一切以革新的面目出現，尤其在詩的方面。水墨畫既從當時的着色畫里獨立了出來，它的重

要的關係是與詩的關係，是與詩的藝術性的關係。如唐王維的詩與畫，北宋詩人蘇軾就稱道他“詩中有畫”，“畫中有詩”。

因此，完全一致的說法，畫，不論它是着色與水墨，是富於詩意的，又簡直稱它為“無聲之詩”。

但詩是以文字來描繪人與事物，而畫是以筆與色彩來直接描繪的，這顯然是有區別的。然而富於形象性和藝術性的詩，是反映現實的人生的圖畫。雖與畫的形式不同，而它所被賦予的描繪的特性，却是完全相同的。水墨畫，由於從當時的着色畫獨立出來，它有着豐富的藝術表現力，和氣質上的特殊生動性，使內容與形式更密切了起來。這一種風格，就與當時詩的藝術性，有了更高的協調，更親切的關係。

既然稱為詩，就一定有詩的境界，通過它所表現出來的人與事物，是活生生的情與景的融合。以一種特殊組織的文字所描繪出來的形象，形成了詩的境界，這樣，倘使你閉上眼睛，在腦子裡轉動一下，這些從情與景所融合起來的，通過一種特殊組織的文字所描繪出來的形象，讓你清楚地如同親眼見到了一樣，在你的腦子裡浮現出這樣的一幅圖畫，讓你情感地覺得，是詩呢？還是圖畫呢？可以說，是詩，也不是詩，不是圖畫，卻正是圖畫。可以說，這樣的詩，是富於畫意的。

同樣的，畫通過了情與景所交織起來的人與事物，通過了水墨的特性所描繪出來的形象，形成了它的境界，讓你從這個境界裡，親眼見到這些形象，更從這些形象裡体会到了它的情是如此這般的。從形象所表達出來的如此這般的情，以及水墨所表達出來的如此這般的氣質，就與詩的藝術情感，有了絕大的共同點。詩是用文字來描繪形象的情景，而畫是通過形象來顯示情，形式雖不同，而描繪的原則則一，藝術性則一，這樣只要你偶一凝神，就會情感地覺得，是畫呢？還是詩呢？可以說，是畫，也不是畫，不是詩，卻正是詩。可以說，這樣的畫是富於詩意的。正是所謂的“無聲之詩”。

從唐代起，水墨畫形成了它的高度藝術性，即通過意匠和筆墨，形成一種高妙的體格，對真實來進行描繪的。它的藝術手法溝通與結合了詩的情意。因此，“富於詩意”，成了繪畫的高度藝術性。如唐“雪詩