

中国画 新材料技法 应用研究

岳海波 于波 著

ART



山东美术出版社

SHANDONG FINE ARTS PUBLISHING HOUSE

“工欲善其事，必先利其器”。任何一位艺术家的艺术创作都离不开对材料技法的研究。所谓技法的问题，也就是艺术家如何运用绘画材料的问题。艺术作品所要传达的是精神，而绘画材料则是它的物质载体。艺术创作的过程是个由精神转变为物质的过程，而艺术欣赏的过程则是个由物质回归为精神的过程。这些由精神所“变”后来又“变”成精神的物质形态就是我们常说的经过组合加工的材料。“艺术的神秘性就寓于这种物质材料与精神的结合之中。”艺术家要想把传达精神的绘画过程变成自觉地、主动的创作过程，就必须掌握和熟悉与其绘画相对应的材料。因此，材料与技法事实上是相辅相成，不可分离的。



中国画 新材料技法 应用研究

岳海波 于波 著

ART



山东美术出版社

SHANDONG FINE ARTS PUBLISHING HOUSE

图书在版编目 (C I P) 数据

中国画新材料技法应用研究 / 岳海波, 于波著. — 济南:
山东美术出版社, 2009.3
ISBN 978-7-5330-2512-0

I. 中… II. ①岳…②于… III. ①中国画—绘画—材料—
研究②中国画—技法 (美术)—研究 IV. J212

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2008) 第 070922 号

策 划: 黑天明
责任编辑: 周晓光 周绍光
封面设计: 李 艺
版式设计: 周晓光

出版发行: 山东美术出版社
济南市胜利大街 39 号 (邮编: 250001)
<http://www.sdmspub.com>
E-mail: sdmscbs@163.com
电话: (0531) 82098268 传真: (0531) 82066185
山东美术出版社发行部
济南市胜利大街 39 号 (邮编: 250001)
电话: (0531) 86193019 86193028

制版印刷: 山东新华印刷厂

开 本: 889 × 1194 毫米 32 开 6.5 印张
版 次: 2009 年 3 月第 1 版 2009 年 3 月第 1 次印刷
定 价: 39.00 元

前言

我上小学四年级时赶上了“文化大革命”，从此，我的“文化”就没怎么“革命”。1973年我考上了山东五七艺术学校。我的“实用美术”（现在的专业名称是“平面设计”）老师梁敬泗先生在第一堂课上讲了一句话：“工欲善其事，必先利其器。”对于我们这一拨年轻人来说绝对是似懂非懂、高深莫测的一句话，时隔30多年后我还记忆犹新。梁先生让我们准备上课的工具，圆规、鸭嘴笔之类。我觉得这些东西就是“利器”吧。后来，我到中央美术学院胡伟先生主持的材料技法研究工作室做访问学者。“工欲善其事，必先利其器”，胡先生在第一堂课上也讲了这句话，这话我现在是听明白了。但胡先生让我们准备的“利器”，我就不明白了，什么“方解末”、“赤贝”、“大火黑”等等。

“器”是“道”的工具。但在中国传统文化中，大都“重道轻器”，“道”是形而上的。庄子讲的“得鱼忘筌”，是说捉到鱼后，捉鱼用的“筌”就可以舍了。他还说“得意忘言”，语言是用来传达思想的，意思传达到了，语言就可以丢掉了。庄子的这些说法，我们怎么想怎么觉得有点“过河拆桥”的意思。庄子甚至说出了“道在尿溺”的话。“器”真的那么不重要吗？没有“筌”如何得鱼？没有“言”如何达意？“器”的作用不可小觑。当我们的祖先用毛茸茸的爪子抓住“器”时，就发生了质的变化。这些简陋的石器，成就了低级动物向高级动物的转化。石器打造了私有制，青铜器铸就了封建社会，瓦特的蒸汽机加速了资本主义的发展。劳动打磨了工具，工具塑造了人类。从辩证法的观点来说，“道”与“器”是互为依存的。

文房中的“四宝”，也是“器”，它使中国画在世界艺术之林占有一席之地，而且独具特色。多少年来，中国画“笔耕砚田”，已趋完美。但社会发展太快了。100万年前，我们是猴子，我们用90万年学会了“利其器”，又用了10万年学会了用火。5000年前，我们开始使用文字。可是近200年又发生了什么？近20年来又发生了什么？“日新月异”不足道，应该是“日日新”。100年前我们只有中国画，50年前我们有了真正意义上的水彩、油画、版画等等。近20年来，架上绘画日渐萎缩，我们又有了装置艺术、多媒体艺术、行为艺术……囿于“文房四宝”的中国画，如何适应“日日新”的社会发展？如何适应经济一

体化的世界？如何适应文化“地球村”的环境？这是相当一部分中国画画家面临的课题。材料技法的革命，无疑为中国画的发展拓宽了空间，起码它从中国画技法的“虚实”中又延伸出了“软硬”，从水墨、植物颜料、矿物颜料等软材料发展到金箔、赤贝等金属材料。当然，我敬佩和欣赏那些用“文房四宝”坚守国粹的人们，正所谓“多元”嘛。也许，只有多元的中国画，才是中国画的发展方向。

欲善多元之中国画，“必先利其器”。从工具、从绘画载体、从绘画材料上做做手脚，也许会变“四宝”为“五宝”、“六宝”“七宝”……

社会在发展，“鸟枪要换炮”。

岳海波

目 录

前言

第一章 中国画新材料技法应用研究在当代的重要性 /1

第二章 历史上中国绘画材料的变革与发展 /3

第一节 绘画载体的变革 /4

一、新石器时代的彩陶绘画 /4

二、地画及岩画 /5

三、壁画 /5

四、漆画 /6

五、木版画 /7

六、画像石与画像砖 /7

七、绢本画 /8

八、纸本画 /10

第二节 绘画媒材的丰富 /13

一、中国画颜料 /13

二、墨和其他黑色颜料 /19

三、媒介剂 /21

第三节 绘画工具的发展 /22

第三章 中国画新材料技法应用研究是对中国传统绘画的继承和拓展 /24

第四章 国外近、现代绘画中的材料与表现为中国画的材料与表现所带来的启示 /30

第一节 立体主义 /31

第二节 超现实主义 /41

第三节 达达艺术 /44

第四节 原生艺术 /52

第五节 非定形艺术 /53

第六节 空间主义 /68

第七节 波普艺术 /71

第八节 具有东方水墨意象的表现主义 /73

第九节 现代日本绘画 /81

第五章 中国画新材料技法应用研究的现状 /88

第一节 当代实验水墨对媒材的应用 /88

第二节 当代工笔重彩对媒材的应用 /99

第三节 具有东方精神语义的综合材料的应用 /103

第六章 中国画新材料技法教学实践探索实例——胡伟
工作室 /115

第一节 基础材料技法——古代壁画的状态摹写 /117

第二节 综合材料表现 /123

一、综合材料拼贴 /123

二、箔与箔技法 /131

三、高效果 /145

四、叠绘 /147

五、肌理 /150

第三节 综合材料表现作品 /162

参考书目 /199

中国画新材料技法应用研究

“工欲善其事，必先利其器”。任何一位艺术家的艺术创作都离不开对材料技法的研究。所谓技法的问题，也就是艺术家如何运用绘画材料的问题。艺术作品所要传达的是精神，而绘画材料则是它的物质载体。艺术创作的过程是个由精神转变为物质的过程，而艺术欣赏的过程则是个由物质回归为精神的过程。这些由精神所“变”后来又“变”成精神的物质形态就是我们常说的经过组合加工的材料。“艺术的神秘性就寓于这种物质材料与精神的结合之中。”^①艺术家要想把传达精神的绘画过程变成自觉地、主动的创作过程，就必须掌握和熟悉与其绘画相对应的材料。因此，材料与技法事实上是相辅相成，不可分离的。

第一章 中国画新材料技法应用研究在当代的重要性

“中国画”在我们这个极速市场化、全球化的时代，作为某些本土价值观的最后载体之一，它提醒我们注意文化传统在现代化进程中的重要性，并以自己的存在方式来强调民族文化认同和民族意识培植的现实和历史意义，重要的是它还关乎我们的民族文化进入世界文化格局的方法、策略和途径。关乎它能否作为中国文化的载体成功完成自身的现代转型，焕发出新的生命，在全球化的文化背景下赢得与西方当代文化对等的民族文化身份和对当代问题的发言权。

中国画是一种“语言”体系，更是一个文化问题。它曾经或者现在仍然以一种不断臻与完善化的叙述方式表达它与社会的默契关系，同时，也承载着东方人对这一文化问题所具有的情节和理想。正如胡伟先生所言：“中国的文人画曾经把中国的文化、中国的艺术浓缩成一个无懈可击的堡垒，这些堡垒中排列着条条规则。……我们几百年来提倡的正是继承这些规则。规则形同符号，这些规则，或说是符号，已经垄断了中国画的

① [法] 瓦克尔：《技法在艺术创作中的作用》

世界一千多年。垄断是个很不好的现象，垄断一旦形成，艺术就要僵化，也就没有了繁荣，没有了生气。汉唐之前，我们尚少有规则，那时候的艺术也最繁盛。宋元以降，规则渐渐地多了起来，‘规则们’便毫不留情的清洗杀伐，最后，只留下了这些规则。规则未见得就不好，但它渐渐成为越玩越窄的游戏。‘规则们’孤芳自赏，也就懒得听听、看看院墙外边那百花齐放的天地、车马萧萧的世界。”当现实、社会和人的观念在不断地获得新的兴奋、质疑、焦虑等等，优美的叙述方式和默契关系正随着观念的推进和思维的多元而被取消和置换。20世纪80年代勃然兴起的对传统中国画革新的艺术实验活动，在20世纪90年代逐渐汇聚成一股强劲的艺术潮流，勇于探索和创新的家们在中国画的创新方面取得了令人瞩目的成就。摆脱了“85新潮美术”泛观念化影响的年轻艺术家们，更愿意将中国画当做有现代文化品位的艺术样式，用水墨性话语来直接呈现个人当下的感受和体验，对当下社会人的生存状况作出反应。对中国画艺术的现代化追求因而更多指向媒材性能的开发、媒介语言解构重组的探索，对中国画形式技法的探索也逐渐演变为自觉的艺术语言研究，中国画材料语言因此而逐渐与中国社会的当下文化语境契合，许多综合多种材料语言的个性化作品亦因此而获得了撞击现代人心灵的视觉冲击力。但是“中国画”并不仅仅是一个艺术问题，而应该是文化问题，因为20世纪以来的现代生活发展和文化全球化进程使传统中国画渐渐丧失了它赖以生存的人文环境，作为心灵的一种表达，传统中国画因其陈陈相因而成为对当下感受的双重遮蔽——既遮蔽真实感受的真实性又遮蔽虚假体验的苍白和空洞，因而它的现代转换成为一个尖锐的文化问题在当前的中国凸现。在这种境况下，我们需要超越传统与规则，超越某种可能趋于完美的观念和途径，而进行综合的尝试，从“材料”入手探讨其新的发展的可能性，切入当代文化，在当代文化中表达个人的独特感受，思考起点和精神历程。只有这样，“中国画”才能够在当代的文化格局中重新思考和确立其价值和意义。

正是针对于这样一个“语言”系统和文化问题，《中国画新材料技法应用研究》从材料入手，旨在让材料发出新的声音，作出新的表达。为世界当代艺术提供一种新的体验与观看方式，增加一个新的维度，这是本书的希望之所在，也是我们努力的方向。

第二章 历史上中国绘画材料的变革与发展

绘画的技法取决于艺术家所使用的绘画材料,而每种绘画材料都有其特殊的性质。中国人历来都重视材质之美,《考工记》就讲道:“天有时,地有气,材有美,工有巧。合此四者,然后可谓良。”无论是家具、服饰、还是首饰,先问是什么材质,什么料子,是玉还是翠?哪怕什么都不是,只是一块料,只要名贵,也会有人买。但在艺术创作领域里,材料本身并没有高低贵贱之分,一件作品用什么材料并不重要,重要的是你怎样利用材料,怎样把它运用得恰到好处。在这里,绘画的材料主要包括三部分:一是画在什么东西(绢、纸、布、板、壁、陶、瓷等)上,我们称之为绘画载体,二是用什么东西(墨、颜料和媒介剂等)画,我们都称之为绘画媒材,三是我们所使用的笔、砚、板刷、乳钵等绘制工具。不同画种的材料有所不同,也有不同的改革历史,改革的频度和改革后的稳定期长短也各不相同,所相同的是没有一种画种的材料是一成不变的。“中国画”也不例外。

中国绘画材料技法研究的幅面应该是非常宽阔的,严格地讲,在西方油画传入中国之前的各种绘画形式或美术遗存都是中国绘画材料技法研究的对象,“国画”这一概念的形成,是在清代西方绘画进入中国之后,为了与西画对应或区别,亦或是为了弘扬民族精神唤起民族自尊,才使用了“中国画”这个称呼。千百年来,这种以继承传统文化为核心的纵向发展史,不仅使中国的传统绘画形态一直保持着与中国传统哲学思想的紧密联系,而且中国画传统的视觉风格始终表现为一种程式化的风格演绎。从这个意义上讲,所谓“中国画”的概念,实际上就是指中国本土文化方式的一种历史延续。由于近代的中国绘画以卷轴画作为主流,“国画”也就成为卷轴画的代名词。在绘画材料的使用上则主要限定于毛笔、水、墨和宣纸。正由于此,几乎任何形式的中国绘画的革新都受到这个框框的钳制。但从秦代起至近现代,中国绘画的样式,材料之丰富,并不是“国画”一词可以涵盖的,中国绘画艺术经历了几千年的发展,已经形成了诸如壁画、漆画、木版年画等多种艺术门类。翻开艺术史,我们可以清晰地看到艺术作品在不同材料的作用下无不体现出各个时代的文明程度和发展轨迹。彩陶是原始社会最富

有艺术性的文化创造。商代的漆器工艺,精美绝伦,雅致而不失厚重。青铜时代所留下的凝重博大而精湛的艺术令世人叹服。东汉造纸术的发明是人类艺术发展史上的里程碑,其影响之深远是后人有意共睹的。至今,中国书法与水墨画仍与纸材缔结着不解之缘,他们是中国文化的重要组成部分。美术史上的绘画、工艺美术(陶瓷、染织、雕刻、民间艺术)建筑、雕塑等艺术门类,在我们进行中国绘画材料研究的时候,这些都应当纳入到我们的研究范畴里,只不过有些内容对于今天的研究直接一些,有的间接一些,但都能为我们带来启示。因此,我们有必要对博大精深的民族绘画传统的复杂性、阶段性、体系性、包容性有足够的认识,应对传统本身采取发展的辩证思维的态度。所以,这里有必要回顾一下我们的艺术传统。

第一节 绘画载体的变革

传统中国画是以墨为主的胶性颜料,传统卷轴画中只不过出现石青、石绿、石黄、藤黄、花青、赭石等几种,像矿物色中的电解石、青金石、铅白、铅丹,土质颜料中的高岭土(白垩)、红土等颜料,也只是在壁画和其他形式的民间彩绘中才被使用。和以水为媒介剂的材料系统基本稳定,两千多年来没有太大变化,而绘画的载体却有多次改革。

一、新石器时代的彩陶绘画

中国新石器时代的绘画艺术,主要体现在彩陶的装饰纹样上,仰韶文化与马家窑文化的彩陶以质朴明快、绚丽多彩为特色。此外,大汶口文化、红山文化、大溪文化也有一定数量的彩陶。

彩陶是利用陶土制坯成型后用赭石和氧化锰作呈色元素,所绘图案烧成后呈赭红和黑色花纹。这种质朴的材质与矿物色独特的、粗犷的绘画风格形成统一、和谐的关系。当时的颜料多为色土,或是将矿石碾成碎末,以兽血为黏合剂,所以,颜色多为赭石、血红、熟褐之类。彩陶上的图案是用毛笔绘制的,布局复杂、运笔流畅,可见,在新石器时代我们的祖先已经开始



图1 舞蹈纹彩陶盆
红陶 马家窑文化(青海大通上孙家寨出土)

研究绘画材料了。

二、地画及岩画

我国是古代岩画遗迹极为丰富的国家,我国半数以上省区曾发现古代岩画遗迹。比较著名的有内蒙古阴山岩画、江苏连云港将军崖岩画等。岩画通常是以岩石为载体,用矿物质颜料涂绘(一般以动物血或皮胶作调和剂)以凿、绘、刻的手法表现着当时人的生活和情感。内容多为狩猎、舞蹈、部落战争及天文图像等。地画是以土地、地面为载体,用炭黑颜色绘成,绘制前地面先以白灰浆水处理。地画和岩画由于选用大地和岩石作为载体,较之纸、帛有着很大的不同,由于材质的不同,效果和感染力也不一样,地画和岩画质朴而大器,形象古朴生动,承载着历史的风吹雨淋,已经全然融于自

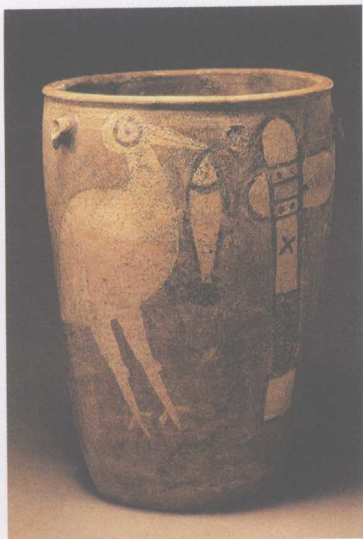


图2 鹤鱼石斧图 彩陶缸 仰韶文化 (河南林汝阎村)

然当中。

三、壁画

壁画的制作过程主要是先在墙上做麻、草、泥坯,再上白粉,然后用墨和颜色绘制。中国迄今发现最古老的壁画遗迹,是辽宁红山文化女神庙遗址出土的壁画残块。据《矢簋》铭文考释,在西周就已经有重大历史题材的庙堂壁画。至秦汉时代,宫殿寺观壁画、墓室壁画已经十分兴盛。南北朝佛教传入后开始出现的石窟壁画,如克孜尔石窟壁画、敦煌莫高窟壁画(历经南北朝、隋唐多少朝代共同创作)是中国壁画中的经典不朽之



图3 操练图 黑山岩画 (春秋至西汉)

作。这些古代壁画题材范围广阔,场面宏大,色彩瑰丽典雅。无论是人物造型、绘制风格技巧,以及设色敷彩都达到了空前水平。这些优秀的文化遗产对我们今天的绘画材料研究有着十分重要的意义。

四、漆画

漆画是以漆为主要媒介的绘画,漆是从漆树上割取下来的天然液汁,经氧化干燥后为红棕色,稍厚几近黑色,因此,漆兼有“黑”义,漆黑是指黑的极致。漆液作为黏合剂调入颜料便成彩漆。最为常见的朱漆,是由天然矿石朱红(银朱)入漆而成。在自战国至秦汉500年间的漆器鼎盛时期,黑、红两色成为其最为本质、最具代表性的色彩。现知我国最早的漆画是战国《彩绘漆瑟残片》(河南信阳长台关楚墓出土),这件作品在黑漆底上用了鲜红、暗红、浅黄、黄、褐、绿、蓝、白、金9种色彩描绘了狩猎、乐舞、烹调的社会生活以及龙蛇神怪、巫师作法等神奇故事,充分体现了楚文化的特征。可与战国的帛画相媲美。战国、秦汉的漆器是中国漆艺史上的黄金时代,是中国历史上继青铜文化之后的又一次文化现象。它是对我国陶器、

图4 汉漆宇彩绘 (车骑出行图局部)



铜器、玉器、书法艺术的全面继承与综合发展,同时,也对中国的绘画艺术产生了深远的影响。当代漆画在绘制过程中,由于材料的特异,而有许多独特的工艺手段,除了髹涂、描绘之外,还要结合刀刻、针划、洒金银、镶嵌贝壳或用砂纸、木炭研磨等方法,漆画技法的多样化为我们拓展中国画的表现技法开拓了思路。

五、木板画

由于木板在古代是十分易得的材质,所以,现在出土的很多绘画是绘在木板上的。如甘肃武威西夏二号墓出土的彩绘木板画。木料是采用当地的白杨木。制法是把木板打磨光滑,在



图5 武威西夏二号墓武士 (7.2 × 15.5cm) (7.2 × 15.5cm)

表面涂抹一层红色颜料,然后进行绘制。画法采用以线描为主的勾勒法,先勾出物体轮廓,然后在不同部位填以红、黄、绿、蓝、白、黑、褐等色。线条流畅,富于变化。

六、画像石与画像砖

秦汉时期的画像石与画像砖主要是用于构筑墓室、石棺、享祠或石阙的建筑石材和装饰构件。因作品兼具绘画、雕刻两种艺术因素,因此,有着极高的学术研究价值。山东嘉祥武氏



图6 敦煌佛爷庙湾魏晋墓射猎彩绘砖 (31.5 × 16cm)

祠石刻画像皆用减地平雕加阴线刻的技法雕成。作者擅长抓取历史故事矛盾冲突的高潮，并且善于运用必要的景物以交代特定的环境，人物之间的呼应关系也处理得非常出色。如《荆轲刺秦王画像石刻》、《闵子骞失捶画像石刻》等。秦代的画像砖用模印和刻划两种方法制成，形状分大型空心砖和实心的扁方砖两类。陕西临潼、凤翔等地出土的模印画像砖，是在砖坯未干时，用预先刻成的印模捺印成的，花纹凸起。魏晋时期的彩绘砖色彩艳丽，形象生动。如图6《敦煌佛爷庙湾魏晋墓射猎》是先在裸露的砖面上直接用墨线勾画，再填绘色彩以托出画面的神韵。绘出的画面生动自然、富有动感。画像石和画像砖选用石材和砖作为载体具有很大的稳定性，经历千年的风雨洗礼之后形成的腐化、斑痕、印迹，对当代绘画不无启示作用。

七、绢本画

中国古代的绘画发展至周代末期，就出现了画在丝织品作为底子上的绘画了。到了战国时期，帛(绢)已经较多用于绘画，其代表作湖南长沙楚墓先后出土的两幅铭旌性质的《人物龙凤帛画》和《人物御龙帛画》。画中线条细劲刚健，显然是有了毛笔一类的勾线工具，(长沙左家公山和信仰楚墓出土的用上好的兔毫制成的毛笔，与现今使用的毛笔大致相同，为我们提供了战国时期使用毛笔这一绘画工具的实物佐证。)这两幅帛画，基本上运用白描手法，但也有地方使用平涂，人物则略施彩色。画面布局精当，比例准确。线条流畅，想象丰富，表现了

楚艺术诡怪莫测的独特风格。初步确立了早期中国画的基本样式——毛笔、墨、固有色，采用单线勾勒、平涂及渲染兼用的画法。这都是由于帛(绢)这种新材料的使用，才使各种颜色能够自如地在画面上渲染，取得了不同凡响的效果，中国古代绘画也因此有了长足发展。从战国到宋代，绢一直是中国绘画的主要载体，直到现在，绢依然是中国画创作最重要的材料之一。这和中国有着 4000 多年悠久而发达的丝织业大有关系。到唐代，绘画材料又发展出“齐纨吴练冰素雾绢”。(见《历代名画记》)齐纨是山东出产的细生绢，吴练为江苏粗布，冰素指精白的生绢、生帛，雾绢则是薄如烟雾的丝缯。其中，绢仍然是主要材料，对它的使用也有不同加工。其主要方法是先用木槌锤扁绢丝，使丝缝紧密严实，并加入粉质，再用适宜的树汁涂抹。绢是用蚕丝织成的平纹织物，没有图案花纹。生丝、熟丝、单丝、双丝都可以织绢，丝的粗细、经纬的密度决定绢的厚薄。绢可以分为生绢和熟绢。生绢的特点是丝较粗，质地略硬，会轻度渗水，唐初以前都用生绢，其敷色渲染不如熟绢。熟绢具有绵软、质地细密、不渗水的特性。采用熟绢作画，用墨和着透明色显得特别细腻滋润，我们从现存的宋人临摹的唐画《虢国夫人游春图》可以看到，由于熟绢的使用，画面颜色可以多层渲染，色彩得到了真正的运用和发挥，达到了“随类赋彩”的专业绘画要求。线条刻画更细致有力，特别是加强了线条的轻重提按，毛笔的笔法也得到了更充分的体现。唐代周昉的《簪花仕女图》线细色匀，非常工致，因为绢质地细腻。可以说唐代工笔人物画以及宋代院体画在当时主体地位的确立是与绢的使用分不开的。宋代画家米芾曾在其所著《画史》中说，“古画至唐皆生绢，至吴生、周昉、韩干后，皆以熟汤半熟，入粉槌如银板，故作人物精彩无比。”张僧繇、阎立本都用生绢作画，到吴道子、周昉、韩干时，“皆以熟汤半熟，故作人物精彩”。宋代画绢也经过人为加工，一直延续到清代，只是“古者多用蛤粉，今当以石灰为之”。

图 7 人物龙凤帛画
(31 × 22.5cm)



(见沈宗騫《芥舟学画编》)。五代两宋绘画都以绢为主要材料，元代以降，随着纸的广泛运用，绢被纸取代降成了次要材料。

八、纸本画

我国从西汉发明、制造麻纸以来，经过东汉魏晋南北朝，造纸技术日益改进，产量也日益增加，纸张在社会上逐渐普及使用，早期的纸因质量问题估计尚且不能用来作画，直至唐代，始见有纸本画面世，现藏于北京故宫博物院的唐韩滉《五牛图》被誉为现存最早的纸本画。唐代纸张多为麻料制成，质地比较光滑，和槌制过的熟绢一样，适宜于画工笔画。晚唐至两宋，是人物画衰落、山水画异军突起的时期，也正是从绢画到纸画的过渡时期。人物画要求线条的表现

力，山水画则讲究水墨晕染，所以，人物画多表现在绢本之上，山水画则多以纸张来达到水墨交融的效果。晚唐以后生产出多种适合画家挥洒的纸张，于是绢画开始过渡到纸画，山水画也兴起了。文人画的出现、文人画的特征及其发展，都与纸张的发展有关。著名的文人画家苏轼、米芾、李公麟等人，他们流传至今的画作大多为纸本。从北宋始，纸本画开始多起来，并且渐渐取代了绢画，这个过程大约是完成于宋、元这一阶段。赵孟頫、钱选、黄公望、王蒙、倪瓒等重要画家都主要以纸作画。此后经明、清直到今天，纸张作为中国画的主要载体的地位一直没被动摇过。传统中国画用纸主要以宣纸为主，宣纸分为生宣和熟宣两种。生宣加胶矾制成熟宣后，性能和绢相仿，但受墨变化更细微，线条也可画得更细。而生宣则有绢所没有的特殊性质，即能通过松软的纤维饱吸水墨使其迅速扩散，产生晕化效果，墨分五彩的优越性远超过绢，这成为纸取代绢的重要原因。其次是纸的成本比绢要底，可以成批量的生产，可以说是物美价廉，纸的这一优越性也是它代替绢成为主要绘画载体的原因之一。纸因其本身与以往绘画材料不同，它的普及使用为



图8 人物御龙帛画
37.5 × 28cm