



中国绘画史话

杨新 杨丽丽 著 湖南美术出版社

中国绘画史话

杨新 杨丽丽 著 湖南美术出版社



中国绘画史话

出版发行：湖南美术出版社

地 址：长沙市人民中路 103 号

作 者：杨 新 杨丽丽

责任编辑：李小山 范 琳

装帧设计：范 琳

经 销：湖南省新华书店

印 刷：湖南省新华印刷三厂

开 本：850×1168 毫米 1/32

印 张：6 $\frac{1}{4}$ 彩页 24

1998 年 12 月第 1 版

1998 年 12 月第 1 次印刷

印 数：3000

ISBN 7—5356—1254—7/J·1172

定 价：28.50 元

目 录



绪论	1
一 神秘奇异的战国和西汉帛画	14
二 丰富多彩的墓室壁画	18
三 辉煌灿烂的石窟寺观壁画	22
四 划时代的画家顾恺之	27
五 展子虔、李氏父子的青绿山水画	30
六 阎氏兄弟和画圣吴道子	33
七 韩、马、嵩、牛和唐代的畜兽画	38
八 荆、关、董、巨的山水画变革	41
九 南唐画家顾闳中和周文矩	45
十 徐、黄异体和北宋花鸟画	49
十一 山水画创作的新高潮	54
十二 文人绘画的兴起	58
十三 宋徽宗和宋画院的兴盛	65
十四 天才杰出的画家张择端和王希孟	69
十五 南宋名家李、刘、马、夏	73
十六 画史怪杰梁疯子及其传派	80

十七	文人画的积极倡导者钱选和赵孟頫	84
十八	文人画代表黄、吴、倪、王四大家	90
十九	元代的其他山水画家	99
二十	竹、梅名家李衍和王冕	105
二十一	元代的人物肖像画	112
二十二	传统宫廷绘画的最后光辉	118
二十三	戴进、吴伟及其画派	124
二十四	吴门四家和吴门画派	131
二十五	白阳、天池的写意花鸟新贡献	140
二十六	董其昌和华亭画派	145
二十七	南陈北崔和曾鲸的人物肖像创作	149
二十八	『四僧』和清初的遗民画家	154
二十九	正统派画家和清宫廷绘画	162
三十	异军突起的扬州画坛	168
三十一	继往开今的海上名家	176
后记		193
彩图		1

附：图版目录

黑白图版目录

- 图1 唐 周 昉 挥扇仕女图 绢本设色 33.7 × 204.8cm
图2 五代 周文矩 重屏会棋图 绢本设色 40.3 × 70.5cm
图3 宋 米友仁 潇湘奇观图 纸本墨笔 19.7 × 286cm
图4 宋 李公麟 放牧图(局部) 绢本设色 46.2 × 429.8cm
图5 宋 刘松年 四景山水图·夏景 绢本设色 41 × 69cm
图6 宋 马 麟 层叠冰绡图 绢本设色 101.5 × 49.6cm
图7 宋 夏 圭 烟岫林居图 绢本墨笔 25 × 26.1cm
图8 宋 梁 楷 秋柳飞鸦图 绢本墨笔 24.7 × 25.7cm
图9 元 赵孟頫 秀石疏竹图 纸本墨笔 27.5 × 62.8cm
图10 元 王 蒙 葛雅川移居图 纸本设色 139 × 58cm
图11 元 朱德润 秀野轩图 纸本淡设色 28.3 × 210cm
图12 元 顾 安 竹石图 绢本墨笔 126.7 × 51.6cm
图13 元 王 渊 山桃锦雉图 纸本墨笔 112 × 55.7cm
图14 元 任仁发 张果见明皇图 绢本设色 41.5 × 107.3cm
图15 元 王振明 伯牙鼓琴图 绢本墨笔 31.4 × 92cm
图16 明 王 绛 杨竹西小像 纸本墨笔 27.7 × 86.8cm
图17 明 刘 俊 雪夜访普图 绢本设色
图18 明 边景昭 竹鹤图 绢本设色 181.2 × 117.9cm
图19 明 孙 隆 花石游鹅图 绢本设色 159.3 × 84.1cm
图20 明 吴 伟 溪山渔艇图 纸本淡设色 270.8 × 173.5cm
图21 明 张 路 山雨归庄图 绢本墨笔 147 × 105cm
图22 明 沈 周 仿巨然山水图 纸本墨笔 163.4 × 37cm
图23 明 文徵明 东园图 绢本设色 30.2 × 126.4cm
图24 明 唐 寅 事茗图 纸本淡设色 31.2 × 105.8cm
图25 明 徐 渭 墨葡萄图 纸本墨笔 116.4 × 64.3cm
图26 明 董其昌 高逸图 纸本墨笔 89.5 × 51.6cm
图27 明 无名氏 沈周像
图28 清 朱 翥 杨柳浴禽图 纸本墨笔 119 × 58.4cm
图29 清 项圣谟 大树风号图 纸本设色 115.4 × 50.4cm
图30 清 王 鉴 山水图 纸本水墨 155.3 × 86.9cm
图31 清 吴 历 泉声松色图 纸本墨笔 64.6 × 38cm

- 图32 清 华 嵒 天山积雪图
 图33 清 金 农 自画像 纸本墨笔 131.4 × 59cm
 图34 清 罗 聘 梅花图 纸本墨笔 125.4 × 40.4cm
 图35 清 高凤翰 自画像 绢本设色 106.7 × 53.3cm
 图36 清 高其佩 高冈独立图
 图37 清 赵之谦 牡丹图(四条屏之一) 纸本设色 168 × 43cm
 图38 清 任伯年 高邕之像 纸本设色 129.3 × 48cm

彩色图版目录

- 彩图1 战国 人物御龙图
 彩图2 西汉 马王堆一号墓非衣
 彩图3 宋晋 顾恺之 洛神赋图(局部) 绢本设色 27 × 572cm
 彩图4 隋 展子虔 游春图 绢本设色 43 × 80.5cm
 彩图5 唐 阎立本 步辇图 绢本设色 38.5 × 129.6cm
 彩图6 唐 韩 滉 五牛图 纸本设色 20.8 × 139.8cm
 彩图7 五代 董 源 潇湘图 绢本淡设色 50 × 141.4cm
 彩图8 五代 顾闳中 韩熙载夜宴图(局部) 绢本设色 28.7 × 335.5cm
 彩图9 五代 黄 筌 写生珍禽图 绢本设色 41.5 × 70cm
 彩图10 宋 郭 熙 窠石平远图 绢本淡设色 120.8 × 167.7cm
 彩图11 宋 赵 佶 祥龙石图 绢本设色 53.8 × 127.5cm
 彩图12 宋 张择端 清明上河图(局部) 绢本淡设色 24.8 × 528.7cm
 彩图13 宋 王希孟 千里江山图(局部) 绢本设色 51.3 × 1188cm
 彩图14 宋 李 唐 采薇图 绢本淡设色 27 × 90cm
 彩图15 宋 马 远 踏歌图 绢本淡设色 191.8 × 104.5cm
 彩图16 元 钱 选 山居图 纸本设色 26.5 × 111.6cm
 彩图17 元 赵孟頫 秋郊饮马图 绢本设色 23.6 × 59cm
 彩图18 元 黄公望 九峰雪霁图 绢本墨笔 116.4 × 54.8cm
 彩图19 元 吴 镇 渔父图 绢本墨笔 84.7 × 29.7cm
 彩图20 元 倪 瓒 幽涧寒松图 纸本墨笔 59.7 × 50.4cm
 彩图21 元 王 蒙 夏山高隐图 绢本淡设色 149 × 63.5cm
 彩图22 元 李 衍 四清图 纸本墨笔 35.6 × 358.5cm
 彩图23 元 王 冕 墨梅图 纸本墨笔 31.9 × 50.9cm
 彩图24 明 林 良 双鹰图 绢本墨笔 170 × 103.5cm
 彩图25 明 吕 纪 榴葵绶鸡图 绢本设色 170.5 × 105.7cm
 彩图26 明 戴 进 关山行旅图 纸本淡设色 61.8 × 29.7cm

- 彩图 27 明 沈 周 卧游图册之一、之二 纸本淡着色、水墨 28 × 38cm
- 彩图 28 明 文徵明 品茶图 纸本水墨 136.1 × 27cm
- 彩图 29 明 唐 寅 桐阴清梦图 纸本淡设色 119.8 × 25.8cm
- 彩图 30 明 仇 英 桃村草堂图 绢本设色 150 × 53cm
- 彩图 31 明 徐 渭 墨花图之一、之二 纸本墨笔 29.8 × 109.6cm
- 彩图 32 明 崔子忠 云中玉女图 绢本设色 169 × 53cm
- 彩图 33 明 曾 鲸 葛一龙像 纸本设色 32.5 × 77.5cm
- 彩图 34 清 弘 仁 西岩松雪图 纸本墨笔 192.8 × 104.8cm
- 彩图 35 清 髡 残 雨洗山根图 纸本墨笔 103.2 × 60cm
- 彩图 36 清 朱 奂 瓜果图 绢本墨笔 22.3 × 185.8cm
- 彩图 37 清 石 涛 采菊图 纸本墨笔 206.3 × 95.5cm
- 彩图 38 清 龚 贤 隔溪山色图 纸本墨笔 163.3 × 71.2cm
- 彩图 39 清 王时敏 庐山惜别图 纸本墨笔 134 × 60.2cm
- 彩图 40 清 王 鉴 山水轴
- 彩图 41 清 王 翬 九华秀色图 纸本淡设色 133.5 × 57.5cm
- 彩图 42 清 王原祁 仿梅道人山水 纸本淡设色 94 × 53.3cm
- 彩图 43 清 恽寿平 双清图 绢本淡设色 88.2 × 54.4cm
- 彩图 44 清 郎世宁 平安存信图 绢本设色 68.8 × 40.8cm
- 彩图 45 清 华 嵒 山鼠啄栗图 纸本淡设色 144.7 × 57cm
- 彩图 46 清 李 鱣 蕉石图 纸本淡设色 195.8 × 104.7cm
- 彩图 47 清 金 农 月华图 纸本设色 116 × 54cm
- 彩图 48 清 郑 燮 墨兰图 纸本水墨 96.3 × 48.2cm
- 彩图 49 清 李方膺 游鱼图 纸本墨笔 123.5 × 60.3cm
- 彩图 50 清 赵之谦 桃树图(四条屏之一) 纸本设色 168 × 43cm
- 彩图 51 清 任 熊 自画像
- 彩图 52 清 任伯年 苏武牧羊 纸本淡设色 183.2 × 47cm

绪论

中国绘画艺术历史悠久，其源头可以上溯到原始社会的新石器时代，距今至少有7000余年。最初人们把图画描绘在陶器上、地面上^①和岩壁上^②。那些生动的人物、动物和抽象的几何图案，或用剪影式的表现手法，或用粗犷的线条，稚拙、单纯而生动。随着生产技术的发展，中国绘画的依托物质，逐步采用了墙壁、丝绢和纸张，到3000年前的春秋战国时代，壁画的创作已具相当的规模，并见诸文字的记载。长沙出土的战国帛画，是我们见到的最早画于丝绢上的作品。战国时代也有毛笔出土。可以看出这时期的绘画，主要工具用毛笔，以墨线造型，敷色用平涂。这种方式一直沿用到今天。一切中国绘画的技术技巧和理论著述，及对绘画的审美要求，都与这一表现形式有着密切的关联。

从新石器时代彩陶上的图案花纹，



到战国、西汉的帛画，可以看到中国绘画的表现形式，由探索到定型的发展过程。而从战国、西汉帛画，到唐代大型墓石壁画、敦煌石窟壁画等，可以看到中国绘画表现形式基本定型后，在努力追求准确真实表现客观物象的发展过程。韩非(约前280—前233)曾提出“画鬼魅易，画犬马难”的命题，他说：“夫犬马，人所知也，且暮罄于前，不可类之，故难。鬼魅，无形者，不罄于前，故易之也。”^③这反映出战国时代人们以表现客观物象的准确与否来评判绘画作品。南齐(479—502年)谢赫在总结绘画“六法”时指出其三是“应物象形”，其四是“随类赋彩”。^④明确绘画创作应根据客观物象来造型、根据物象的本色来设彩。至唐代的张彦远也仍然坚持“象物必以形似”^⑤，并以此作为评判绘画优劣的一个标准。

但是由于单线的造型和平涂的设色方法，本身就不可能达到纯自然地表现客观物象，即不能通过对阴影的描绘表现物象的立体感，以及对光线不同和物象之间的相互影响的色彩变化进行描绘。因此中国的美学理论家们，很早就意识到，绘画既然不能纯客观地表现对象，也就不能从纯客观去要求绘画，从而提出了主客统一为绘画的最高境界，如唐代张璪(约活动于公元8世纪前半叶)提出“外师造化，中得心源”^⑥，即要求把客观物象与心中的主观感受统一起来进行描绘的要求。与此同时，还提出了“意”说。

所谓“意”，即是画家在观察对象时，只摄取其中一部分，而舍弃其中另一部分，如只取形而舍影，谓之“得意”；具体到着笔描绘时，画家把所摄取的部分又作再一次的减损，或用象征寓意手法，谓之“写意”；观众通过画面描绘表现，而返回到客观物象的真实中去，需要进行再创造，谓之“会意”。懂得这三“意”，就能对中国绘画进行欣赏。

这里需补充说明的是，“写意”与“写意画”是两个不同的概念，前者指手法，后者指画种。写意画是针对工笔画而提出来的，是两个相对应的概念。写意画固然需要使用写意手法，寥寥数笔，就能把对象描绘得神形逼肖，工笔画也同样需要使用写意手法，只是它的方法手段不同。例如中国画在描绘月光下的景色和灯光下的室内环境，就和描绘白天时所见毫无两样，从来不把画面搞得昏昏暗暗，只是在天空中多了一个月亮和在室内多了一支蜡烛或其它灯具而已。例如五代顾闳中的《韩熙载夜宴图》，就是通过描绘燃烧着的蜡烛来表现夜晚室内活动的。明代杜堇的《李白玩月图》（北京故宫博物院藏杜堇《古贤诗意图》中的一段），只画出一个圆月悬挂在树枝间而表现夜景。从来没有一个中国的批评家们提出过他们的表现是不真实的，这就是一种“写意”的手法，欣赏者通过蜡烛与圆月而产生与夜晚的联想，是需要再创造才能产生真实感的，中国人都能懂得这种欣赏方法。又例如中国画家在描绘建筑物时，从来是采取平视或稍微俯视的角度去表现，而很少从仰视的角度去描绘。五代时画家李成在描绘山顶上的亭馆楼塔时，曾经只画屋檐的下部，而不画上面的屋瓦，以表现视觉的真实。但是他的这种试验，被学者沈括（1031—1095）批评为不懂得“以大观小”的道理，并讥诮为“掀屋角”^①。之后就再也无人做这样的试验了。中国人要求绘画的真实，不是视觉的真实，也不是纯客观物象的真实，而是一种所谓本质的真实，也可以说是一种“归类的真实”。例如对色彩的认识，它只观察物体的本色，从不去表现它受环境光线影响下产生的彩色变化，所以“六法”论中叫作“随类赋彩”。例如在永乐宫的《朝元图》的壁画中，无论是置于头上、手臂上，还是置于各种不同颜色衣服上的珠子，一律都是白色的。如果有谁将这些不同位置的珠子画成五颜六色，相反他会招致和李成一样的批评。

“归类求真”也同样体现在物体的造型上，例如描写树木，根据树木的叶片不同形状，归类出“针叶”、“点叶”、“夹叶”等多种，以表现松树、柏树、槐树等的不同，其它如山石、衣纹也亦如此，这就逐渐形成了后来的多少种不同的点法、皴法、描法^⑧。

当中国绘画特别是人物画追求表现物象的真实性的技巧能力日见提高以后，它对人们的思想情绪的影响也日显其力量，所谓“宣物莫大于言，存形莫善于画”^⑨，即基于绘画发展的认识。秦汉时代(前 221—后 220 年)，人物画被政府机构广泛用作宣传工具，以表彰忠臣烈士，批判乱臣贼子。谢赫则明确提出：“图绘者，莫不明劝戒，著升沉，千载寂寥，披图可鉴”^⑩。唐代的士大夫们，则试图把整个绘画创作，纳入儒家的思想体系。张彦远《历代名画记》开宗明义即说：“夫画者，成教化，助人伦，穷神变，测幽微，与六籍同功，四时并运。”六籍，即指儒家的六种经典著作：《诗》、《书》、《礼》、《乐》、《易》、《春秋》。这种对绘画功用的伦理、道德的政治宣传要求，在北宋官修的《宣和画谱》一书中，更加得到强化，不但对人物画要求如此，而且对山水、花鸟画也是如此。

《宣和画谱》将绘画分类为十门，依次为：道释、人物、宫室、番族、龙鱼、山水、畜兽、花鸟、墨竹、蔬果。从“序目”的论述中，我们可以清楚地看到，这个次序的先后排列，是按照宗教思想、儒家理论和国家政权进行综合思考而精心安排的，并与其相联系而论述各门绘画的存在价值与意义。如谈到宫室画，是因为它能表现“工拙奢侈”而“率见风俗”。古代有“采风”制度，并设置有专门官吏，《汉书·艺文志》上说：“古有采风之官，王者所以观风俗，知得失，自考证也。”了解风俗，目的是为了调剂政策，维护政权。山水画的存在价值是因为能描绘“五岳”、“四渎”。五岳指东岳泰山，西岳华山，南岳衡山，北岳恒山，中



岳嵩山。四渎指长江、黄河、淮河、济水。《礼记·王制》中说：“天子祭天下名山大川，五岳视三公，四渎视诸侯。”原来奥妙于此。谈到花鸟画则说：“诗人取之，为比兴讽喻”。这里所说的“诗人”，是指《诗经》中的诗人。谈到瓜果则说：“可饴之于笾豆，薦为之于神明。”即瓜果本身可以作祭祀敬神用。总之，通篇论述离不开为神佛、圣贤和皇帝所用和服务。这可以说是在为山水、花鸟等绘画的存在找寻立论的根据，但同时也要求山水、花鸟画等的创作要为这些立论服务。

《宣和画谱》清楚地知道，这些鸟、兽、草、木、虫、鱼“不预乎人事”，但确实是一种需要，而要赋予它以伦理道德意义，必须要与人事发生联系，如是便借用诗歌“寓兴”的办法，即“绘事之妙，多寓兴于此，与诗人相表里”。将这些动、植物的自然生态特征，进行分类排比，一种一类，比拟一种人一种事。例如将牡丹、芍药、孔雀等比拟成表现富贵；松、竹、梅、菊、鸥、鹭、雁、鹭，比喻高人逸士；梧桐、杨柳，象征风流；乔松、古柏，象征坚贞磊落，等等。用比拟、寓意和象征的手法，赋予花鸟画以人事意义，从而起到教化作用。到后来更借助于汉字的谐音以表现主题。如“一路(鹭丝)荣华(芙蓉花)”，“喜(喜鹊)上眉(梅花枝)梢”，“玉(玉兰花)堂富贵(牡丹)”等，多吉祥语，一直沿用到今天。

然而在现实生活中，绘画的作用，除了宣传教化之外，它还有赏心悦目、美化生活的娱乐作用，无论是帝王将相，还是平民百姓，都离不开对绘画的这一要求。北宋时代文人绘画兴起，其与工匠绘画的主要区别之一，是在创作的目的不同，工匠主要是娱人，士大夫则是悦己。苏轼(1036-1101)在《书朱象先画后》中说：“松陵(今江苏吴县)人朱君象先，能文而不求举，善画而不求售，曰：文以达吾心，画以适吾意。”^①又于《赠写真何充秀

才》诗中说：“问君何若写我真，君言好之聊自适。”^⑩苏轼所倡导的“自适”，即是把绘画创作的功用目的，看成是一种求得自我快乐的表现。这对文人画创作的形式演变，起到了很大的作用，直接导致了倪瓒（1301-1374）的出现，他说：“仆之所谓画者，不过逸笔草草，不求形似，聊以自娱耳。”^⑪这一观念至晚明的董其昌（1555-1636）成为极至，他明确地提出“以画为乐”、“寄乐于画”^⑫的口号。元、明、清时期，绘画的“成教化，助人伦”的作用，则很少为士大夫们所提及了。

对绘画社会功用观念的改变，使古老传统的工匠绘画，朝向文人绘画方向转变，并最终为其所替代。宋以前的绘画，以人物画创作为主，用单纯的线描勾勒造型，重视颜色的丰富多彩，追求表现物象的真实性，其发展的方向比较单纯。苏轼曾说：“君子之于学，百工之于技，自三代历汉至唐而备矣。诗至于杜子美（杜甫，712-770），文至于韩退之（韩愈，768-824），书至于颜鲁公（颜真卿，709-785），画至于吴道子，而古今之变，天下之能事毕矣。”^⑬可以这样认为，作为古老绘画传统，吴道子是一个总结，是画工绘画创作的最高峰。

从唐代开始，山水画和花鸟画从墙壁和器物上走下来，成为绢素上单幅创作的独立画科，至唐末五代（907-960年）而趋于成熟，打破了古老的单纯的线描勾勒表现形式；山水追求宁静，或者萧条淡泊的诗意，使绘画中色彩逐渐减弱，以至走向纯用水墨。这些均为文人画的出现创造了条件。

士大夫们长于诗歌、文学和书法，这是画工们难以具备的。为了有别于画工的创作，他们总是从诗歌和书法的角度去要求绘画创作。唐代司空图的《二十四诗品》，是一部影响很深远的品评诗歌的著作，其中提出来的许多审美概念，都被运用到对绘画的要求，如“雄浑”、“冲淡”、“高古”、“典雅”、“自然”、“含蓄”、

“疏野”、“清奇”等等。为了说明这些令人难以理解的概念时，司空图总是通过一幅幅对自然风景的描绘去说明，如用“玉壶买春，赏雨茅屋。坐中佳士，左右修竹。白云初晴，幽鸟相逐。眠琴绿荫，上有飞瀑”来说明典雅^⑥。宋代诗人梅尧臣的诗歌创作，追求“深远古淡”，他在和欧阳修讨论诗歌时曾提出：“必能状难写之景如在目前，含不尽之意见于言外，然后为至。”他解释“言外之意”说：“作者得于心，览者会以意，殆难指陈以言也。”^⑦这也同样移于对绘画提出要求。所以苏轼才说：“论画以形似，见与儿童邻。赋诗必此诗，定知非诗人。诗画本一律，天工与清新。”^⑧他推崇王维的绘画作为楷模，认为“摩诘(王维)得之于象外，有如仙翩谢樊笼”^⑨，提倡绘画“得意亡形”，是水墨写意画出现的思想基础。水墨写意画以少许的笔墨，高度洗炼简括乃至夸张的造型，正是诗歌“言简意赅”、“写心会意”的美学表现。

直接把诗歌书写在绘画作品上，亦出现于北宋时代，它可能是受唐代诗人杜甫的影响。杜甫有许多观赏绘画或看画家作画的诗歌创作，有的标题直接写作“题×画”，如《题李尊师松树障子歌》、《题壁画马歌》等^⑩。但杜甫是否直接把诗题写在壁画或绢素画上，是有待研究的问题。宋代诗人的题画诗作，大大超过了唐人，有的可能是题在手卷后的尾纸上。直接把诗题在画面当中现存最早的实例，是宋徽宗赵佶的一些作品，如《芙蓉锦鸡图》(故宫博物院藏)、《五色鹦鹉图》(美国波士顿博物馆藏)等。一般认为这些作品是宋徽宗时期画院画家的作品，那么他所题的是别人的作品。而将自己的诗题写在自己作品上现存最早的实例是杨无咎的《四梅花图》(故宫博物院藏)。元代的文人画家将自己诗作题于画上已成为风气，至明、清时代，几乎无画不题了。

中国的文字起源象形。《历代名画记》在谈到远古文字、图画起源与分野时说：“是时也，书、画同体而未分，象制肇创

而犹略，无以传其意，故有书；无以见其形，故有画。”从今天考古发掘出来的资料来看，绘画的出现早于文字，而文字来源于绘画却符合事实。“书、画同源”是古人的一种普遍认识，这往往被作为中国绘画与书法相结合的一种理论。但从作品的实际来考察分析，中国绘画与书法相结合应包括两个方面，一是书法与绘画使用的是同一种工具——毛笔，当绘画发展到把笔触也作为画面的一个审美内容时，它吸收了书法的用笔方法；另是画上出现题诗或题跋以后，不但要书写漂亮，而且要求从内容到构图布局都成为绘画的有机组成部分。

当中国绘画还在单纯的线描发展阶段的时候，人们已经发现线条能表现出美感，故谢赫“六法”中提出“骨法用笔”的问题。他曾以“骨梗”、“动流”、“历落”、“困弱”、“轻羸”等概念去评价各个画家线条的优劣美丑。^①唐代张彦远更从比较顾恺之、陆探微、张僧繇、吴道子的作品中，发现不同画家的线条有不同风格特征。当山水画突破单一线描形式，而创造出多种多样的皴法的时候，用笔的方法，以及笔迹表现出来的妍媸美丑，更加受到人们的重视。唐末五代时荆浩，从自己的创作心得出发，宋代初期的郭若虚，从品藻画家作品的优劣出发，都提出了用笔与笔迹的好坏高低的问题。荆浩提出绘画的用笔方法：“凡笔有四势，谓筋、肉、骨、气。”^②这正是从书法的笔法理论中借鉴来的。东汉末年蔡邕(132-192)曾提出书法用笔有“九势”。传为卫夫人(卫铄，272-349)的《笔阵图》说到书法用笔：“善笔者多骨，不善笔者多肉；多骨微肉者谓之筋书，多肉微骨者谓之墨猪；多力丰筋者圣，无力无筋者病。”^③当然，对于这些“筋”、“骨”、“肉”等概念，荆浩根据绘画的特点作了自己的解释：“笔绝而断谓之筋，起伏成实谓之肉，生死刚正谓之骨，迹画不败谓之气。”尽管绘画的用笔与书法有所不同，但在追求笔迹的美上，绘画借鉴



书法是明显的。

自从文人画兴起之后，由于文人们本身擅长于书法，这种借鉴书法用笔甚至直接运用书法笔法，结合得更加紧密。元代赵孟頫(1254-1322)曾自题《秀石疏竹图》(故宫博物院藏)说：“石如飞白木如籀，写竹还应八法通；若也有人能会此，须知书画本来同。”他的意思是要用飞白书的书法来画石块，用篆书的书法来画树木，用隶书的书法来画竹叶。稍后的柯九思(1290-1343)亦持同样的看法，他认为：“(画竹)写杆用篆法，枝用草书法，写叶用八分，或用鲁公(颜真卿)撇笔法，木石用金钗股、屋漏痕之遗意。”^④“金钗股”、“屋漏痕”是对书法笔迹效果的一种比喻。这种书画用笔的结合是生硬的拼接，许多文人画家并没有采用这一办法，而是把书法作为一种修炼，自然地流露于画中。沈周(1427-1509)学习黄庭坚的书法，所以他的绘画用笔雄浑劲健；文征明(1470-1559)学王羲之书法，故他的绘画用笔清秀典雅；赵之谦(1821-1884)擅长魏碑体书法，其绘画用笔丰厚圆润；而吴昌硕(1884-1927)擅长石鼓文书法，其绘画用笔则苍劲凝涩，如此等等，正是书法的用笔不同，而使他们的作品有着不同的风格特色。

画面上的题诗或题跋，是画面内容的延伸和补充，但同时要求书写漂亮和具有个性。宋、元时期的题诗，往往是先画之后，在画面适当的空白处加题。明、清时期几乎无画不题，则在画面构思布局之时，就已经考虑到题诗的位置。“扬州八怪”的一些作品，题诗的部分与绘画一起构成视觉效果。例如郑燮(1693-1765)的《竹石图》，将长篇的题跋和诗，用他的六分半书体题写在山石上，造成一个灰面层次，像是山石的纹理皴法。李方膺(1695-1765)的《游鱼图》，游鱼散落于画面，用浓墨楷书从上而下题诗于画边一侧，有如一根线条将散落的群鱼穿在一起，从视