

漢英對照

冰墨畫

謝稚柳 著

謝小珮 譯



水墨畫



謝稚柳 著

謝小珮 譯

上海古籍出版社



圖書在版編目（C I P）數據

水墨畫：漢英對照 / 謝稚柳著；謝小珮譯。—— 上海：上海古籍出版社，2011.11
ISBN 978-7-5325-5833-9

I. ①水… II. ①謝… ②謝… III. ①水墨畫-藝術
評論-漢、英 IV. ①J212.05

中國版本圖書館CIP數據核字(2011)第026442號

水 墨 畫

謝稚柳 著 謝小珮 譯

上海世紀出版股份有限公司 出版
上海古籍出版社

(上海瑞金二路272號 郵政編碼200020)

(1) 網 址：www.guji.com.cn

(2) E-mail：guji1@guji.com.cn

(3) 易文網址：www.ewen.cc

上海世紀出版股份有限公司發行中心發行經銷
上海界龍藝術印刷有限公司印刷

開本889×1194 1/16 印張 15 字數 168,000

2011年11月第1版 2011年11月第1次印刷

印數：1-3,300

ISBN 978-7-5325-5833-9/J. 354

定價：78.00元

如發生質量問題，請與承印公司聯繫

目錄

一	欣賞問題	一
二	水墨畫的確立	四
	着色畫的演變	四
	筆墨	六
	絹與紙對繪畫的影響	一〇
	詩與畫的關係	一二
三	山水	一四
	吳道子與王維	一四
	唐末到宋初的北方派系和江南派系	一四
	燕文貴	一九
	趙令穰	一九
	米氏墨戲	二〇
	江參	二一
	李唐派系	二一
	趙孟頫到元四家	二三
	明代畫派與四大家	二七

董其昌	三〇
-----	----

四王惲吳	三二
------	----

龔賢	三三
----	----

道濟	三三
----	----

結論	三五
----	----

四 人物	三七
------	----

吳道子畫派與武宗元、李公麟	三七
---------------	----

石恪與梁楷	三九
-------	----

趙孟頫	四〇
-----	----

顏輝	四一
----	----

明代畫派——吳偉到陳洪綬	四二
--------------	----

結論	四四
----	----

五 花竹禽獸	四七
--------	----

唐代的開始	四七
-------	----

徐熙落墨	四七
------	----

李煜鐵鈎鎖與唐希雅金錯刀	五〇
--------------	----

文同墨竹	五一
------	----

李公麟馬	五二
------	----

趙佶	五二
----	----

梁楷與法常	五三
-------	----

楊補之梅	五三
趙孟堅與鄭思肖	五五
趙孟頫與元代的墨竹	五五
王淵	五七
王冕	五八
沈周	五八
陳道復與徐渭	五九
朱耷與道濟	五九
結論	六〇
謝辭	六三

一 欣賞問題

水墨畫，是祖國傳統繪畫所特有的形式，運用了單一的色彩來對真實的形象進行描繪，是特殊的創造。自從它的產生，曾引起了歷來學者們的特殊愛好，曾引起了歷來廣大人民的特殊欣賞。因此，它的歷史雖較着色畫爲近，是着色畫的分枝，却與着色畫並駕齊驅，甚至形成了後來居上的情勢。

由於它變幻了多種多樣的形態，產生了千變萬化的流派，時代的久遠，作家的紛紜，因而對這些古典藝術的欣賞，也是千頭萬緒的。

歷久以來，看慣了明、清畫派的，覺得宋、元的好在哪裏？而研究宋、元的，又蔑視了明、清。或者愛好「四王」的，憎嫌着朱耷、道濟等如此放肆，不堪入目。而酷好豪放的，又覺得工細的柔弱渺小，缺乏氣魄，甚至喜歡紙本的，一見到黑舊絹本，就情趣索然，昏昏欲睡。這些似乎祇是從個人的憎愛，主觀的興趣出發，而不是客觀地從認識它的本身出發的。

水墨畫是寫實的，有它的藝術特性，它的成長，是有它的演變與發展過程。由於它有這些過程，就有了它的源流，而這些源流，經過了思想和創造，產生了各種不同的派別。而所謂藝術特性，是講求些什麼？什麼是它的原則與要點？而這些原則與要點，在歷代的傳統的繪畫中，演變的流派中，它們的思想性與創造性，又是怎樣的異同？

由於它所含有的這些因素，所以，欣賞雖說是從主觀的愛好出發，因而不能不配合了客觀的事實與條件。

至少的說，對於形象的認識與理解是必要的，譬如，認識了梅花的形態，是如此這般的，那麼，試來欣

賞一下描繪的梅花，它是怎樣來表現的呢？至少，如其把梅花的幹子畫得像藤蘿的幹子，梅花的瓣子，畫得像桃花的瓣子，這樣的描繪，對不對呢？就必然是從認識與理解真的梅花出發，事實證明，千百年來，梅花的形狀，是並無變遷的。這樣，欣賞就有了根據，從而再涉及它的藝術加工。十餘年前，曾與一位畫家同在重慶南岸良風埡的松林中散步。這位畫家突然指着前面一株松樹，說：「你看，你看。」他有點激動。我茫然地請問他。原因是他曾經畫過一幅山水，當中有一棵長松，從根起分出了兩梗主幹，有人對他提出了批評，說松樹根本沒有這種生法，因而不可能有這種形態。於是他指着一棵松樹：「這不是從根起分出兩梗主幹的嗎？」我爲他解釋：「這沒有什麼希奇。黃山上的松，有些形態，是離奇得不可思議的，而這些形態，在明代就是如此。試從黃山畫派中，可以見到當時對這些松樹的奇形怪狀，都曾進行過描繪。而梭櫚樹，總是毫無變化的祇有一梗主幹的吧？可是在青城山上，却有從根起分爲兩梗主幹的梭櫚樹，這是事實。」自然，這些都是起碼的、淺薄的例子。顯然它的藝術性，不單單是以相像爲滿足，以真實的再現爲滿足，假如就是這樣，它的藝術性，就不致於有太大的高下，而欣賞也就不會成什麼問題。

然而欣賞的根源，是可以找尋的。一幅作品，第一觸到你眼裏的是它的總體，這第一步的欣賞，有的吸引了你，有的覺得平平把它放過去了。一些欣賞家們往往是採取這樣的方式來總結一幅作品的美或醜。這樣，雖說是欣賞的第一步，却成了欣賞的終點。這就顯得很不夠而且要誤事。因爲，一下子引起注意的，不一定是好畫。它可能祇是某一點上突然的，一霎那的能吸引人。使你的眼睛突然地起了一種錯覺。而平平引不起注意的，也不一定不好。它雖不能外強地吸引住人，而却有它的內美的。

但是，總體也就是結構。欣賞的範疇裏，絕對包含這一點。並且是重要的一點。而結構的好壞，却不是一眼所能解決，因爲它正是多少細節所組成。

那麼，何以某一些作品，一下子就能吸引人的興趣，刺激人的情感；而某一些作品，一下子又令人興趣索然，感到它的無味呢？

一些情況是這樣的，有些人對於墨彩的淋漓，筆勢的潑辣，讚美它有奔放的豪情，所以每當見到這一類的畫派，首先就神志飛揚，看作神妙直到秋毫顛。但是淋漓不等於泛濫粗糙，而潑辣也不等於暴跳醜怪。可是，有時往往在這方面混淆起來了。又有些人對於墨韻的潔淨，筆勢的精細，喜歡它雍容文雅的氣度。所以每當見到這一類的畫派，首先就神恬意適，認作是古典的至高畫派。但是潔淨不等於生意索然，而精細也不等於纖弱無力。可是，往往在這方面混淆起來了。

因此，假如說祇是憑天才的、獨自的眼光，乃就形成喜愛這一樣或憎嫌那一樣。這裏不是限制你的喜歡，這樣的愛憎，顯然是不可靠，是虛無主義的。因為，通過欣賞，就得使這一欣賞有所依據，知其然和它的所以然，這樣才能使這一欣賞站得住腳。解決了這一點，欣賞就完全是自由的。

欣賞的條件，是通過形象描寫的神情，一切筆、墨的技法，通過結構，因為一幅好作品是具備了這些條件的，而它的總合，它的歸宿，是風骨與氣韻。南朝齊謝赫的六法，第一條就是「氣韻生動」，其次是「骨法用筆」，是繪畫的原則，繪畫的終點；也是欣賞的原則，欣賞的終點。

然而氣韻，又是怎麼回事呢？要來解釋它，可以相信有的是千言萬語和旁徵曲引。但歸根到底，總是抽象的。譬如說，董源、巨然、郭熙、王詵，他們的畫筆，都是氣韻生動的，這就必須要實物來證明，這就必然要通過實踐。

今天能見得到的實物，一千年以前的還有。一千年以來的畫派與種類，真是豐富而繁雜，欣賞的負擔就相當重。但也不是可怕的，欣賞的訣竅，就在實踐中。

理解所謂筆法、墨法、各種不同的技法，理解所謂結構，理解時代性的變化，理解歷來作者的宗尚與他們客觀體驗的表達意圖，他們的傳統性與創造性，或者可以說，這是欣賞的主旨。

二 水墨畫的確立

着色畫的演變

水墨畫，既是着色畫的分枝，着色畫就正是它的起源，正是從着色畫所流衍而獨立出來的。它雖在着色的形式方面有變，而寫實的原則却依舊相同，是着色畫的進步。因此，這裏先大概的來說一下水墨畫形成以前的着色畫。

在南朝，齊謝赫所著《古畫品錄》，曾提出繪畫有「六法」，其中一條是「應物象形」，一條是「隨類賦采」，即是說要依據真實來塑造形象，要依照對象的色彩來着顏色。說明了古代繪畫是着色的，寫實的。此外，他還提到用筆，說明如何運用筆，才能使描繪的形象，除了形態與顏色相同外，更富於創造性與藝術性。因為是隨類賦彩，他沒有提到墨，自然，墨也是顏色的一種，雲鬢蓬鬆的頭髮，在着色畫裏，就必須要墨來描繪的。

據歷來的敘說，到晉代，繪畫的一切條件，才開始具備，而顧愷之的人物畫，當時謝安推崇它：「自蒼生以來所未有。」

南朝梁的張僧繇，他的山水畫後來所稱為「沒骨法」的，在當時是着色山水畫中新創的風貌了。

從魏晉到南北朝的山水畫，大體上祇是作為人物畫的配景。所畫的山，祇是一系列的並排着，具有總的輪廓而已。在山頂上排比着一些比例不相稱的樹，也是具形而已。這些山，有時會沒有人大，或者連樹也比它大。在敦煌石窟從北魏到隋的壁畫，就都是這樣的描繪方式。雖然據敘說，東晉的顧愷之、南朝宋的宗炳與王微都已討論以山水為描繪專題的方式。

同時的花卉鳥獸畫，也都有了專門的作家，直到唐朝，在蓬勃的發展着。

從謝赫的「六法」，說明古代繪畫是寫實的，着色的。這一形式，到隋唐之間，一直在日新月異的發展，加倍的工力，投入人工整刻畫的、精細濃厚的着色中去，描繪山石的形狀，如鏤冰斲雪一樣的巧，而樹木，照樣一絲不遺地描繪，也表達不盡對象所有的顏色，又祇限于梧桐、楊柳等為題材。越是要顯得精巧，却越暴露了它的笨拙。對寫實方面，這些技法也仍然不够配合。這在唐張彥遠《歷代名畫記》中，就曾說明它的這些弱點，在當時是影響了藝術性的提高的。

由於歷久的着色畫的統一範疇之中，它的創造性被限制在一個角落裏，阻礙了描繪的發展與藝術性的更提高，因此，固有形式，就不能被滿足了。古典的現實主義的形式與精神，自然地走到了另一個區域裏。

在唐玄宗李隆基時期，名畫家李思訓與吳道子，同時在大同殿壁描繪嘉陵江山水，李思訓整整畫了幾個月，而吳道子在一天裏寫成了三百餘里的景色，他們兩人的完成時期，竟相差這樣的長久。而吳道子爲了這堵壁畫，曾親自到嘉陵江上體驗了真景。這就說明並非出於臆造，而是有真實根據的。但何以在時間上有如此大的差別？固然，下筆的快慢，不可能求得它的相同，然而也還是不可能有這樣大的差別的。這裏顯然又昭示了另一方面的原因，就是畫法上的根本區別所造成的時間上的差別。因爲，李思訓是著名工細着色畫的名家，他顯然盡情地發揮了色彩輝煌，工細無遺的才情，用幾個月工夫來完成這樣的一堵壁畫，是不足爲怪的。吳道子有縱橫的才氣，鋒利的筆勢，下筆是敏捷的，據歷來的敘說，山水畫從他開始正式變了格，也就是說，已經不專在於雕鏤精細濃塗豔抹的着色描繪上面用工夫。由於他的下筆的敏捷，加上技法變了，自然就縮短了他的完成時間。又如唐末作家荆浩，曾經說吳的畫，「有筆而無墨」，也正足以說明他已經用墨來進行描繪了。同時歷代所著稱的王維破墨山水，正是從他的變格所形成。以濃豔着色爲主的歷來畫派，至此已不可能一帆風順地發展下去，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，却對現實主義的描繪，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，却不是唐代，在南朝梁元帝蕭繹所著的《山水松石格》^{〔一〕}，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，下墨猶赭。」這在着色方面，起了巨大的革命。隨之引起了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，大大地提高了起來。

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濛，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，加強了親密性與深刻性，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，以水墨最爲上。」

在北宋，米芾推崇了平淡天真的董源畫派，對李成、范寬也不免有微辭。他說李成「多巧，少真意」，而范寬「深暗如暮夜晦暝、土石不分」。這是他對筆墨來描繪真實的批評。蘇軾的意見更說明了又一面，

〔一〕 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。

他在詩裏這樣寫道：「作畫以形似，見與兒童鄰。」這兩句詩，曾引起了歷來的誤解，曾把它派了大用場，作了護身符。

繪畫不要講形似，幾乎是不可思議的。謝赫的「六法」，分明根據事實所提出的是「應物象形」。豈有繪畫發展史，水墨畫發展史推進到北宋，却變得「牛鬼蛇神」起來，連繪畫的基本之點的形似都不要了？不要形似的解釋，就是畫山不要像山，畫樹不要像樹，畫人不要像人，畫像了就不成其為繪畫。我想蘇軾應該不至於這樣想法的，始料不及此的。

這兩句詩，祇是特別強調了「形似」以外的即通過「形」所產生的神情，祇是反對專以「形」似了為滿足，為到達了繪畫的終點。因此，他特別指出，以形似為滿足的是和兒童一樣的見解。我們不可能溫情地來替蘇軾作辯護。不過，如他這樣的說法，這樣的語氣，是不够明確，容易被誤解的。

唐張彥遠《歷代名畫記》「論畫六法」：「夫象物必在於形似，形似須全其骨氣，骨氣形似，皆本於立意而歸乎用筆。」事實上，米芾與蘇軾，他們的觀點與張彥遠的議論是完全一致的。他們把筆、墨提到最重要的地位。除形似之外，所應具備的是生動的「神情」，單講「形似」，不能成立。而「神情」必須寄託在筆、墨的條件上，「皮之不存，毛將焉附」。因為，筆墨不精妙，仍然可以做到「形似」。而必須筆精墨妙了才能使形象有生動的「神情」。

但是，筆法，並沒有固定的形式，要配合到描繪的對象，筆的運用，就很複雜而需要變化。需要粗的，細的，闊的，狹的，橫的，豎的，勁挺的與柔和的各種不同的變化。從個別的到總體的，所謂一切的技法，來適應各種不同的形態。因此，這些筆勢，就不能說這一種對和那一種不對，這一種好和那一種不好，它祇要能配合所描繪的形象，使它有神情，有精妙的藝術氣氛。

因此，所謂筆法，是從對象出發，從對象產生。對象，正是描繪的依據和根源。而來攝取對象的形與神，所產生的筆的態與勢，情與意，這就是筆法。但是，這裏也仍然有一個原則，凡是可以形成一種綫條

的，不管它是彎是直，是粗是瘦，是長是短，甚至是點子；不管它配合的是山水，人物，或花鳥，筆鋒就都是「圓」而「中」的。是挺健而不是癡弱的。這在先進的、典型的用筆裏，是隨處可以找尋得出它的形跡的。

而墨法，也沒有固定的步驟，它沒有哪裏一定要濃，而哪裏一定要淡，也沒有哪裏要濃到什麼程度與淡到什麼程度。真實的景，是許多形象，許多顏色所交織而成。而所謂墨法，它就要配合這許多形象，許多顏色，把它分別開來，組合起來，不能讓這些形象，這些顏色混亂了，模糊了。更不能使明確的為模糊，而模糊的為明確。就以山水來說吧，前面說過，沒有一定要哪裏濃或淡，但有一點是固定的，最近的山與最遠的山就顯然要一定的濃與淡來區別出來。顯然，從眼前看去，遠的山比近的山一定要淡而模糊的。而事實上，山林之中，除了遠、近之外，還有更繁複的區別之點。譬如樹，就有老的，嫩的，紅的，綠的，前前後後，左左右右地交織著。這裏的用墨，它的濃、淡，就不可能和表達遠或近的山一樣簡單。甚至一些山石，它的陰陽面：它的交接點，以及石和泥沙的分野，雲霧的掩映，光的明暗，這些也仍然不可能與表達遠或近的山那樣單純的。因此，它也可以後面的比前面的濃。但是，它不可能使陰面比陽面淡，這樣是無法描繪的。

墨法既然是這樣的千變萬化，無可捉摸，但也還是有它的原則的。墨必須水的調合，才能產生它的「彩」，它的「氣」和它的「韻」。墨的濃、淡，是水與墨的多少調節問題。但是不管多少與濃淡，它所表現，在畫面上的，就必須顯得明潔、滋潤。而不可顯得髒，顯得暗，顯得鬆散凝滯而無神。它可以濃，甚至到焦。但不可顯得枯，顯得澀，顯得火辣辣的。這在先進的、典型的用墨裏，是隨處可以找尋得出它的跡象的。

從李成、董源、范寬，這些水墨山水畫裏，從他們所流行的畫派裏，儘管它如何的變幻多端，巧妙無窮，與這個原則，是不離其宗的。米氏的墨戲和李唐的畫派，與李成等的風格，雖然大相懸殊，門戶各別，乃至元、明、清的代表畫派，與這個原則，也仍然是不離其宗的。

無窮的流派，無盡的風貌，它的形象性和藝術性，在各個作家的眼裏，腦子裏，手裏，所以無窮無盡。

多少年來，無窮的說法，無盡的論證，這樣的用筆，那樣的用墨，牽涉到繪畫中來，配合到形象中去，所以無窮無盡。事實上，它的原則，它的規律，祇是這一個。因為，這個原則，這個規律，是適合了現實主義，適合了它的藝術性的。

蕭繹的《山水松石格》，曾經提出「破墨」的說法，唐人把它來作為專門名詞，稱為「破墨山水」。意思是要把當時的着色畫區別開來，特別來說明這一種山水是「破墨」的畫法。

「破墨」——破字的意思，是指筆運用墨來進行描繪的過程。因為，墨既然是單一的色彩，而它所負擔的任務，是多樣而錯綜繁複，所以必須把它分散開來，濃的、淡的，較濃的與較淡的，更濃的與更淡的，破成了多種多樣的色調，形成了「五彩」，不止一次的，累疊的來配合「筆」所描寫對象的需要，這就叫「破墨」。也說明「墨」與「筆」的不可分割，正是蕭繹所提出的「筆精墨妙」。

運用這些「墨」的是「筆」，使「墨」去描寫對象上起了無窮變幻的是「筆」，但是筆與墨，不能很好的配合，使它的藝術性的描繪，遭到了挫折，這即是所謂「有筆無墨」與「有墨無筆」。

所謂有筆無墨與有墨無筆，是怎樣的說法呢？

當筆在描繪對象，而墨不能恰如其分的來配合筆的運用，使筆顯得過於露骨而不自然，如有斧鑿的痕迹，不能對描繪的對象，靈感地有恰如其分的表現，這就叫「有筆無墨」。當筆在描繪對象，而墨不能恰如其分地來配合筆的運用，使筆含糊不清，掩沒了筆本身的作用，祇是讓筆做了墨的工具，也仍然不能對描繪的對象，有親切的表現，這就叫「有墨無筆」。這在北宋韓拙《山水純全集》，是有詳細的分析的。

有筆無墨和有墨無筆，都是不對的，必須筆與墨配合得當，才能有很好的藝術描繪。

同時有一種墨法，稱為「潑墨」。據歷來的敘說，唐代王墨的山水畫法，先把墨任意潑在絹上，然後就將潑成的形勢，來佈置加工。這一畫法，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

同樣被關聯着的是絹與紙，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、絹與紙是相依爲命的。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，墨彩的五色紛披，提高了對形象描寫的親切性與藝術性。

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，把它搥得光滑如「銀板」，這就是所謂「熟絹」。南唐的絹很粗，而徐熙有時用的幾乎像布。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，祇是由於原料和加工的精粗問題，不可能來全面地加以時代的區別的。

後來的熟絹，不是「搥如銀板」的辦法，而是用膠和礬。

北宋李公麟，他的畫是用紙的，但臨摹古畫，一定用絹。因爲，古代的畫都是用的絹，所以非用絹來臨摹不可。爲什麼一定要這樣呢？因爲，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（也有用絲製的，如繭紙），同樣是透明光澤，但與絹絕對不同了。因為它不是織成的，而是凝合體，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」，乾筆皴擦的畫格，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。

但是紙，也有兩種性質，一種是不吸水的，水墨祇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、青藤、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」，是經過了膠與礬的加工製品，因為它本來能使水墨透過紙背的，由於膠與礬的凝結性，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，就無須再由膠礬的加製，而能不讓水墨透過背面去，事實上，這一種紙，要比由膠礬加製的好，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、青藤、石濤、八大等畫派的發展。

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。