

美术向导



MEISHUXIANGDAO

美术向导

1998 年 1-6 期

合订本

总第 71-76 期

人民美术出版社

美术向导

MEISHU XIANGDAO

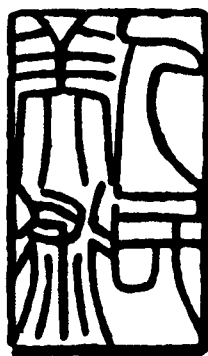


1998 (总第71期)

- 山水画创作技法
- 小议花鸟画创作的特点
- 画水源流与技法
- 写意画马技法

1

美术爱好者的良师益友 · 美术教学者的辅导刊物



ISBN 7-102-01996-3



9 787102 019963 >

美术向导 总第 71-76 期 合订本

人民美术出版社出版

北京美通印刷厂 1999 年 3 月第一版第一次印刷

新华书店北京发行所发行 印数: 1—3,500

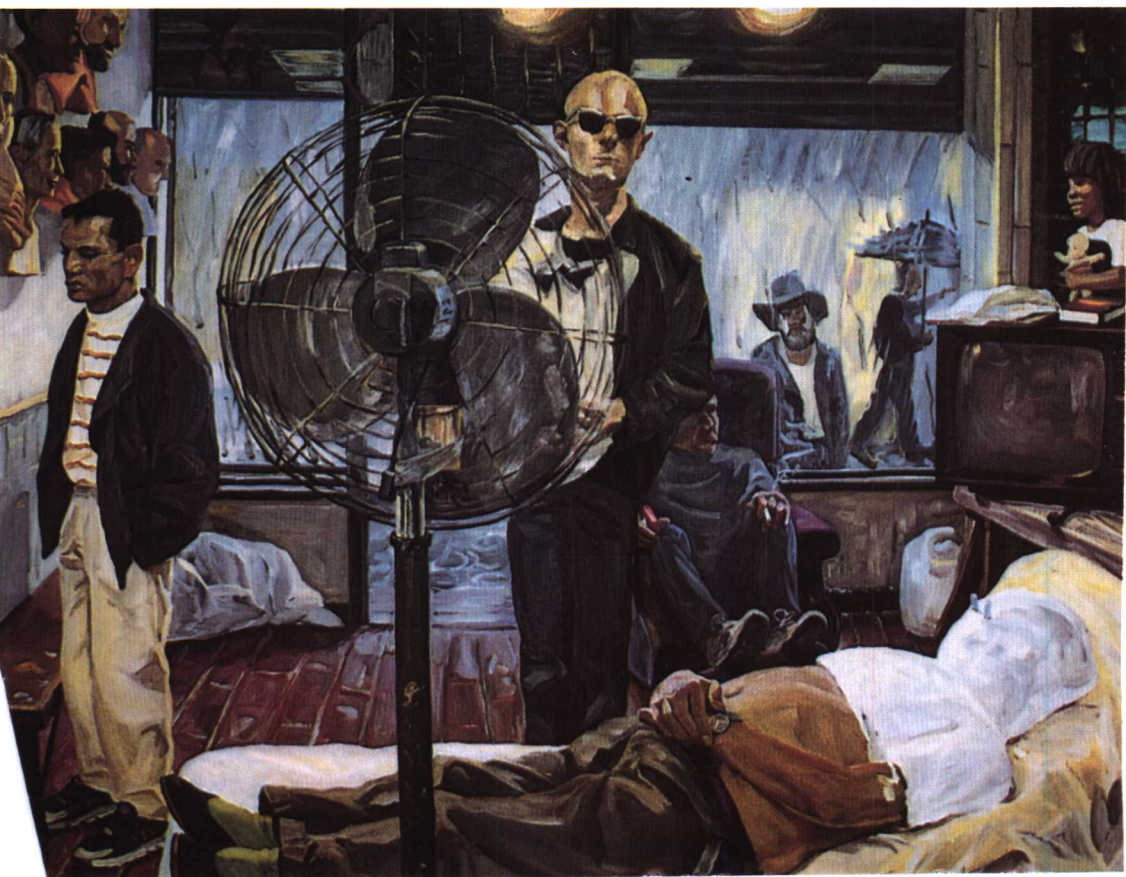
开本 787 × 1092 毫米 1/16 印张 21

ISBN 7-102-01996-3/J · 1712 定价: 28.00 元

刘小东作品



儿子 布面油画 1995



大雨

布面油画

1995

孙 韬 作品



双女人 1995 布面油画

赤壁之战 1996 布面油画



封面图:花 卉 (中国画) 郭怡琮作

此为试读, 需要完整PDF请访问: www.ertongbook.com

汪 港 清 作 品

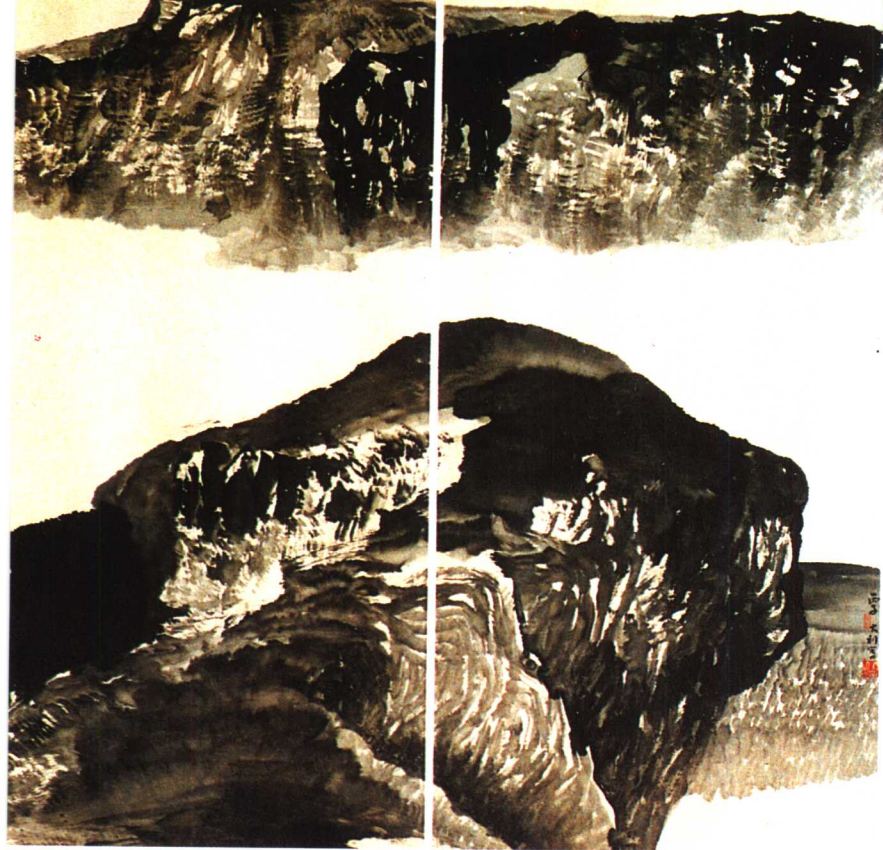
心情不错 （工笔重彩） 1996



程大利作品

太行山色图

水墨纸本



太行一隅

水墨纸本

刘凤琴作品





王学龄作品

银河飞瀑



主 编

沈 鹏

刘玉山

副主编

吴葆伦

责任编辑

版式设计

石建国

顾问(姓氏笔划为序)

王朝闻 王 琦

刘勃舒 刘春华

启 功 张 仃

邵大箴 杨力舟

侯一民 常沙娜

靳尚谊 潘公凯

目 录

美术技法

- 2 山水画创作技法(一) 郭味蕓提纲 郭绵宗撰写
- 5 小议花鸟画创作的特点 王广明
- 10 画水源流与技法(四) 王春立 王学龄
- 18 写意画马技法(三) 马泉艺
- 21 写意雏鸡画法略谈 栾广明
- 22 蛋彩画技法(五) 张春新
- 24 图案艺术与情感 沈晓丽
- 32 绘画透视学的原理
及其应用(下) 陆仰豪
- 40 篆刻知识与技法(八) 方 旭

电脑美术

- 14 电脑美术设计(一) 胡建斌

艺术杂谈

- 35 临摹重在研究 尚 可

名作赏析

- 38 中国历代鞍马画作赏析(三) 宫春虎

画家介绍

- 46 弘扬传统漆艺 丰富现代生活
——丘棣广的漆画艺术 皮道坚
- 48 贵在捕捉 贵在提炼
——评沈一丹国画《迷彩人生》
..... 孙 克

封面图:花之谷(独幅版画)赵晓沫作

山水画创作技法(一)

郭味蕖提纲 郭绵宗撰写

第一讲 总论

1. 我国山水画的特色和技法的发展

我国山水画在数千年的发展过程中,形成独有的笔墨表达形式,与人物、花鸟鼎足而立,有别于西洋风景画,具有独特风范。

我国山水画的特色当从山水画产生说起。远在商、周、秦、汉,流行的绘画是人物画,统治者重视绘画的社会功能。及至隋唐仍是这样。然而就在人物画的氛围还在独占艺苑弥漫画坛时,随着玄学兴起,山水画也悄然出现。

从我国山水画的思维内蕴看,如果说人物画家是入世的,那么山水画家则是出世的。以山川为描写对象的山水画,不仅没有着意描写作为社会主体的人,甚至完全不写人而只描摹人们赖以生存的客体大自然界,被表现的大自然界,有的是现实的,有的则是理想的。

我国东晋大画家顾恺之也是著名的山水画家,倾心于自然山川之美,史传称他为山水画之祖。南朝宗炳、王微受玄学影响,在山水中追求澄怀观道的精神境界并拈出畅神的理论。此后,从五代荆浩到清初四僧,无不发展了这种隐迹遁世思想。文人山水画和画工山水画,始终是山水画发展的主流,并寄以深刻的思维内蕴。

我国山水画的取材是丰富的,分山、石、云、水、树木、风雨、楼阁、车船、人畜等,名目繁多。即以山石论也有上百种。丰富的大自然界几乎都是山水画的表现对象,且一年四季天时变化,景物更是多变。在构图上,高远、深远、平远的选景,三叠、两段、八层沙的取势,条山、斗方、横卷的格局,及不受时空限制的散点透视法,使我国山水画在选景构图上丰富而多变化。

我国山水画以水墨表达为最多。王维《山水诀》开头就写有“夫画道之中,水墨最为上”。但山水画开初是以色彩开始,且为工笔。唐王维时意笔山水兴盛起来。宋元时山水画种已十分完备,工笔、意笔、勾线、没骨、青绿、

金碧、水墨、泼墨、米点、浅绛、减笔、界画,表现出多种面目。

同中国画其他画种一样,笔墨因素也是山水画的重要表达程式。隋及初唐山水画已重勾线,王维始以水墨晕染,吴道子及张璪长于用笔,项容及王墨妙于用墨,五代时笔和墨的结合产生了皴法。自此以后山水的技法已经很完备,勾、皴、擦、点、染成为山水画笔墨五大程式。

从山水画发展初期的技法形式看,早期山水应从魏晋起至隋唐止,其中顾恺之的作用最大。其《洛神赋图》,山水的比重已很大,不仅作为人物背景,还以典型环境来衬托人物的典型性格,在展示作品的主旨思想上起到极大作



速写一

速写二



用。可见,着意加强山水画意境的表现,山水画独立表达主题思想的时期已经为时不远。

南朝梁宗炳、王微留下了两篇重要画论。张僧繇不依赖线条作山水创没骨法。隋展子虔《游春图》,画中人物已退居次要地位,打破了山水为人物附庸的传统格局,并改变了早期山水的幼稚状态。唐吴道子创意笔山水。李思训创青绿山水,为山水画北宗之祖。王维创破墨山水,为山水画南宗之祖。

五代两宋山水画有了重要进展。荆浩、关仝以水墨画北方崇山峻岭,发展了全景式构图。董源以水墨写江南景色,巨然学董源。北宋初以李成影响最大,学李成的有范宽、王诜、郭熙等。米芾、米友仁又创米氏云山。宣和画院王希孟《千里江山图》,张择端《清明上河图》,均达到极高成就。南宋四家中李唐学李思训又博采诸家具自己面目。刘松年、马远、夏圭发展了李唐笔法。

元代至近代山水画技法有了很大演变。元人在笔墨意境上取得很大成就。元初赵子昂开元朝一代画风,黄公望、王蒙、倪瓒、吴镇共同师承董、巨,以南宋笔法为归。

明代前期有院派、浙派,戴进、吴伟蜚声院内外。后期以吴门画家为代表,沈周具有深厚传统功力,文璧、唐寅、仇英都从学于他。

清初六家中王时敏、王鉴、王翬、王原祁是正统派,功力深厚,吴历、恽格画风具新意。四僧人画家石涛、石谿、弘仁、朱耷属在野的革新派,在绘画上继往开来,开拓出绘画新风。金陵八家以龚贤成就最大,扬州画派画家山水多别出机杼。

近代专门或兼画山水的有任颐、虚谷、陆恢、萧瑟、萧俊贤、陈师曾等。现代画家以齐白石、黄宾虹、张大千三人成就最大。

综观我国山水画的发展,画家众多,作品浩繁,技法各有成就。在世界绘画史上,不仅风格异趣,而且源远流长,具有特殊成就。继承优秀民族绘画传统,发展新山水画,是振兴民族艺术,创造时代新作的必由途径。

2. 山水画的创新

创新是艺术发展的要求,努力反映我们的新时代是画家的职责。我们要在山水画创作中,使时代气氛逐渐增强,从而完成正确反映时代的任务。



速写三

速写四



要想革新创作,首先是思想认识的变化。自然风物的山川云水,几千年来变化是不大的,而画家笔下的山川,就是几百年也有了显著的变化,这主要是作者思想感情的改变。思想感情变了,对自然山川就有了新的感受。

在山水画的创新中,画家要深入现实生活,因为现实生活是艺术创作的源泉。只有深入现实,才能养成正确地认识现实、高度提炼简化现实、去粗取精地表现现实的能力。

画家深入生活,获得鲜明的感受,用新的观点认识生活,从而带动笔墨技法的表现。在创作中,从主题思想,到构图形式,笔墨语言,都要进行新的设计。这样才能创作出不同于古人的具有今天时代气息的新作。

3. 山水画的学习方法

临摹是学习古代绘画遗产的重要方法,也是具体继承前人表现技法的一个重要过程。从临摹中可以学习前人如何选择题材,处理题材,表现思想,概括物象,经营构图和运用笔

墨，并了解作者思想要求和创作方法。

临摹作品是为了滋养创作，从临摹中，间接地接受前人的创作收获和心得。因为我们的出新是要在继承的基础上，这就要通过临摹，借鉴前人从生活到创作的成熟经验，有选择地运用到自己的创作中。

在临摹中初临可进行分解练习，如先临树、石，进而进行景物组合。开始要选择那些造型结构简单的小型作品，以进行造型基础技法的基本训练。在学习正确造型的基础上，学习用笔、用墨、用水、用色的一般规律。随着临摹的深入，逐步掌握各家的表现方法和造型构图能力以及对生活素材剪裁概括的艺术技巧，进而分析历代作家不同的创作方法、风格变化和作品特色。

古人对临摹有很多论述，如“师心而不蹈迹”、“学而知变”、“具古以化，借古开今”、“转益多师”，都可以参考。

写生也是我国画家久已运用的方法，对景写生尤为历来山水画家所实行。从中国山水画形成的时候起，山水画家就已经重视对名山大川的游历，历代优秀的山水画家，无不以自然山川为作画蓝本。现代绘画大师齐白石和黄宾虹，遍游大江南北。他们的记行诗和写生稿，记录了他们的万里行踪，为创作提供了生活基础。

写生之于创作，其作用是巨大的，开阔胸襟，拓展视野，收集素材，启发构图。观察自

然，研究自然，记录自然的重要手段，是我们今天画家所必须掌握的。至于方法，目验、心识、手写的结合，写生、速写、默写的运用，更要在名山大川的畅游，写生创作的实践中加强体验和认识。

创作是艺术作品完成的最后步骤，是将生活和技巧转化为艺术作品的手段，它的终极目的是对生活的认识和表现。山水画的创作步骤，首要的也是体验生活，从而获得创作原料。现实生活打动了画家的思想感情，便产生了强烈的创作欲望，将生活材料变为艺术创作。通过构思——组织材料，开掘主题，提炼形象，塑造典型，再用物化手段将作者思想艺术地显现出来。在山水画的表現中，构图、笔墨、色彩，既要借鉴前人，又要有自己的创造。

在创作练习中，开始可用临摹的方法，临仿前人作品后，由自己再进行景物的组合，变更树石位置、形态以练习创作。也可通过默写，稍稍改变古人形象笔墨以达到练习目的。又可直接从写生入手，到生活中撷取主题和表现方法。这些往往互相联系，即把从生活中获得的启示和感受，从写生速写中积累的创作素材，从临摹中得来的技法技巧，综合地安排运用在自己的创作中。离开实境，由作者凭主观感受创作，是中国山水画的优秀传统。这就要求高度的概括和提炼，以加强艺术作品的典型性。

(待续)

(上接第13页)

形的中心区域。在视觉中心范围画水，水必然在构图中占有主导地位。

宾主关系。要以水态为主，以虚代实；以山石为辅，以实代虚。

角边。为扩大读者想象力的空间，使画中之“水”产生的意境获得“篇终接混茫”之感，画之四角、四边，宜有实有虚，不能过实（附图8）。

四、完整性。

画面是否完整，这是构图成败的关键。在一件作品中，即使每一物象画得都很生动，但若彼此间缺乏内在的组织，没有形成一个适宜表达作品主题的和谐整体，也必定是缺乏表现力的。因为画面中部分之和不等于整体；只有所有物象按照多样统一法则，构成了一个不可分割的整体，其构图才有意义。这样的构图法则，在古代作“得势”。清笥重光《画筌》所云：“得势则随意经营，一隅皆是；失势则细心收拾，满幅都非。势之推挽在于几微，势之凝聚由于相度。”此论很为精采。

画面的完整性，并不等于所画的形象都要完整，表现手法也要绝对一致，而是要求意境上的完美。高日甫在《论画歌》中写道：“即其笔墨所未到，亦有灵气空中行。”意到笔不到，也可以“超以象外，得其环中”。

在以画水为主的作品中，为表现水的运动感，其画面结构一定要节奏鲜明。为此，必须懂得“取、舍”二字，融万趣于神思。进而能使得画面沉郁变化，“与造化争神奇”（待续）

小议花鸟画创作的特点

王 广 明

中国画自唐以来就分为人物、山水、花鸟、杂画各科。在世界美术的发展史中，这是中国画较西方绘画先进的一个方面。

花鸟画是以花、卉、禽鸟、草虫为主要表现对象及画面主体的画。在给人以美的享受中，使其受到画面所流露（或隐含）的作者思想、倾向、意愿的感染。

花鸟画的构图除注重对立统一的各种因素如气势、均衡、虚实、浓淡、轻重、疏密、黑白、繁简、大小、多少、隐显、偃仰、参差、偏正、主客等等之外，更重视拟人、比喻、象征等手法，花和花、花和叶、花和鸟、鸟和鸟、花和虫、鸟和虫、虫和虫都可以相互“说话”（即

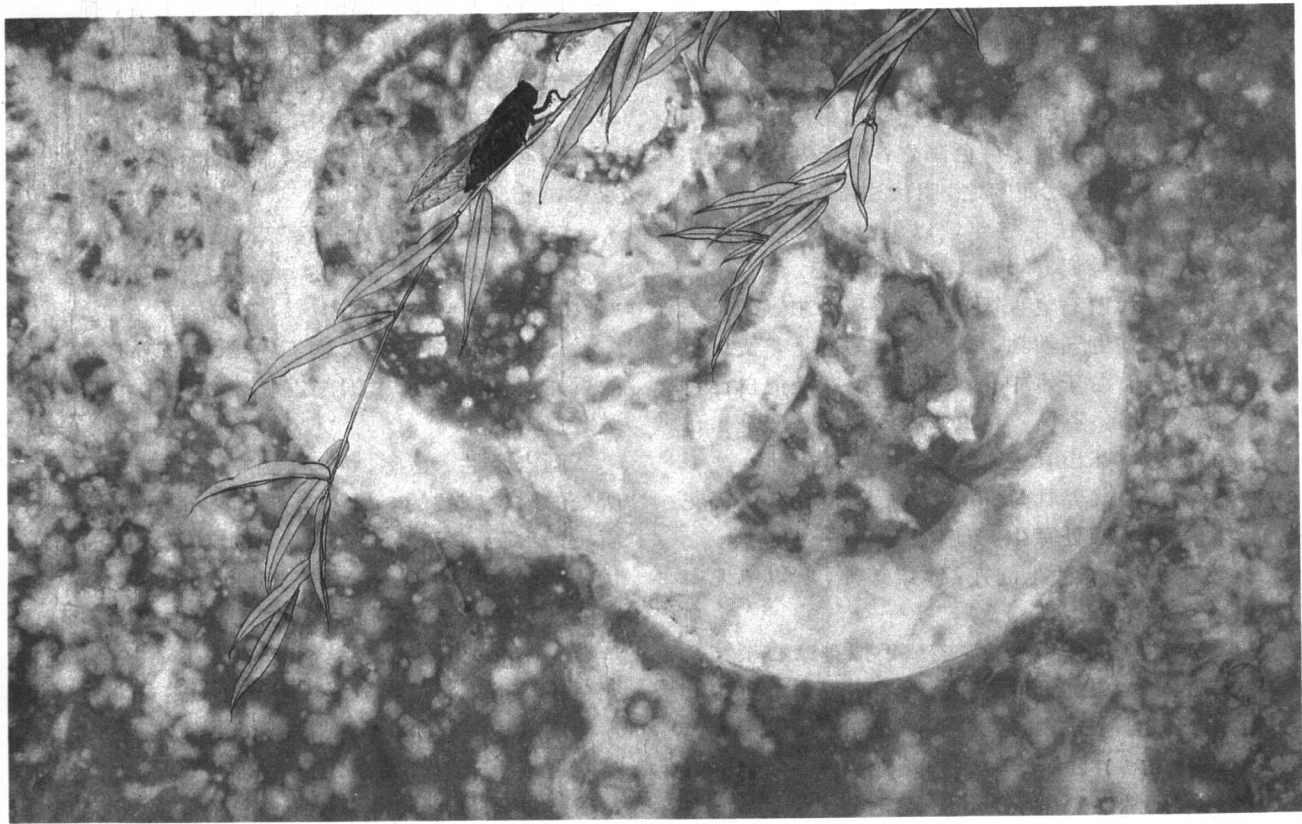
呼应），取得整个画面的谐和统一，造成一种用形象抒写的美的乐章。

花鸟画常采用拟人、比喻、象征等手法（有时用情节去表现，有时用气氛去渲染），这就需要作者匠心独运，有诗的情感，诗的意境。这就需要壮健凝炼的真实感，或者清雅淡疏的写意风格，或者豪纵奔放的水墨情趣。由此决定了花鸟画风格的多样性，技法的复杂性，也决定了花鸟画常和诗交融并茂、相得益彰。又由于题诗、题款需要有好的字、好的印，使得花鸟画成了诗、书、画、印相结合的综合艺术。

花鸟画的创作有以下一些特点：

一、在观察生活上重写生，重天性。

知了，知了， 王广明



花鸟画形成独立画科的过程中表现了这一突出之处，唐时阎立本受命在春苑池“奔走流汗，俯伏池侧”的写生，说明在唐时写生已是画家不可或缺的常事了。

宋徽宗赵佶，因“春时日中”月季画得“无毫发差”而“喜赐绯，褒锡甚宠”。

又“宣和殿前植荔枝，既结实，喜动天颜。偶孔雀在其下，亟召画院众史图之，各极其思，华彩灿然。但孔雀欲升藤墩，先举右脚，上曰：未也。众史愕然莫测。后数日，再呼问之，不知所对。则降旨曰：‘孔雀升高必先举左。众史骇服。’

写生已是众史“各极其思”，而且达到了“华彩灿然”的程度，作为一代花鸟画巨匠的宋皇帝赵佶，还指出其刻意求真不至之处，这对于宋代花鸟画是有着强烈的影响和相当的功绩的。

花鸟画不只重视写生，更重视写其天性。

宋郭若虚《图画见闻志》说：“易元吉入万守山百余里，以觇猿狖獐鹿之属，逮诸林石景物，心传足记，得天性野逸之资。寓宿山泉，动经累月，其欣爱勤笃如此。尝于长沙所居舍后，疏池沼，间以乱石丛花，疏篁折苇，其间多蓄水禽，每穴窗伺其动静游息之态，以资画笔之妙。”

方薰《山静居画论》说赵昌每晨起，绕阑谛玩其风枝露叶，调色画之；陶云湖闻某氏丁香盛开，载笔就而写之。明代边寿民画芦雁，曾在芦滩搭棚住了多年，以朝夕观察芦雁的飞落、栖止等姿态，后以画芦雁著名。

近代白石老人画花、鸟、果、虫，无不惟妙惟肖，生气勃勃。那虾，数笔落下，使你感到它已悠游于水中，妙夺天工。这是他自己种花、植果、喂鸟、养虫，深入观察，融进自己的情感，味出其表现手法的结果。

于非闇养牡丹30年，画了20余年，仍花期一至，四处写生，他传出了牡丹的精神。

阎秋华种花植卉，体味其神，所以笔无妄发，神采夺人。

不仅这样重天性，还重手拟身摩心领神会所表现对象的天性，然后图之，“写物之生意”。

江小荦曾说：“当一个人坐在面前，用什么眼光去看？西画家看到的是光、色、面，中国画家则从对象中看到了线和笔墨。”

中国画家自古以来就要求在极其复杂的表现对象面前“取象不惑”，不一般、不落俗套地考虑哪些是属于本质，必须突出的，哪些是不必突出的，无关紧要甚至是可以舍弃的，这样“备仪不俗”地“删拨大要，凝想形物”，“隐迹立形”，不是自然主义，不是墨守成规一成不变，而是随着时代之变迁“制度时因”，“搜妙创真”，从深入观察体验生活中寻找出“虽依法则”，但又“运转变通，如飞如动”的“心随笔运”的“文采自然”的技法表现来。这在后梁时代荆浩的《笔法记》中已经道出了绘画创作的诀窍。

中国画家观察生活不仅是搜集和积累素材，体味对象的结构变化和精神状态，还通过观察、体验来丰富自己的感情，陶冶自己的性情，扩展自己的胸怀。中国画家在写生时已蕴含了创作的意和情，注重“厚积而薄发”。在真正可以做到“秀才不出门，便知天下事”，而且可以览尽世界奇花异草的今天，直接生活和间接生活依然是绝不相同的。中国画家强调“读万卷书，行万里路”。“读万卷书”是获取间接生活，是提高文化素质，理论休养；“行万里路”是指艰苦的多方面的深入的实际生活，抓住其中最本质、最有代表性的东西，以艺术的形式表现出来。强调“搜尽奇峰打草稿”，注重看千、画百、取一。因此中国画家在观察生活上强调心领神会，注重默记，而不是做自然的奴隶，无所创造。

二、在构思立意时重情感，重个性。

潘天寿说：“艺术家必须有独特的风格”，“画中有我”。

这两句话明白地表达了中国画对艺术家的要求，也表现了中国画在艺术作品中的地位。

画家个性、情感、气质、生活经历是受他所处的时代制约的，反过来，个性、情感、气质、生活经历中又隐含或者表现出其所处的时代特征和时代精神。和平与社会上升的时期多富丽、工细、丰富的作品；败亡沉沦失意时多萧疏、粗略、简约的作品。如宋时多工笔花鸟，元时工笔下沉、写意上泛，明清亦是这样，如郑所南没根兰草，如王冕“冰花个个圆如玉，羌笛吹他下不来”，如楚墓出土帛画，一细腰合掌女子，一凤与一夔相斗……往往在有意无意

中，自觉或不自觉中，隐含或表现出其所处的时代。

没有个性的作品不会成为伟大的作品。

花鸟画给予欣赏者已不单是画家所认识的自然景物的写照，更重要的是画家情操、识见的反映。这种创作思想的特色，欧洲的“静物”画家真是“非所梦见”的。

个性、情感、气质、生活经历在各人的作品中总是顽强地表现出来。在历史发生重大变革时期，社会生活日新月异、波澜壮阔、充满豪情。画家正可以不囿于艺术生活的小圈子，把整个社会作为自己艺术作品诞生的母体，不断更新观念，走在时代的前头，用浓厚的时代激情，高雅的社会气质，深广的社会经历，代表时代的强烈个性，创造传世佳作，丰富民族文化艺术，使中华民族艺术以更加雄伟的英姿自立于世界艺术之林。

三、在造型构图时重传神，重气势。

不同的人从不同的写意传神的角度出发，采用了不同的手法，反过来写出了不同的意，传出了不同的神。

五代两宋以来写牡丹重在其“富贵”。

《虚斋名画录》中，徐渭对自己画的题跋里说：“牡丹为富贵花，当光彩夺目”。在这里徐渭表白了他和明代画家对于对象物情的重视和理解，从他的遣作泼墨牡丹来看，也不是他说的“终不是此花真面目”，而是他着重写出了牡丹端庄自持的神态，非同一般的面目罢了。

可见，画家因喜爱表现对象的变化而“为象求尽自己之情，求畅自己之神”。

为要用形象“尽自己之情”，“畅自己之神”，为要更充分、更完美、更有感染力地反映主题思想，必需惨淡经营。不然“言之无文，行之不远”。“所以形式美很重要。在花鸟画中，形式美主要通过构图、造型、设色来体现，而构图则又是形式的总体设计。”

1982年笔者创作了《曾苦伤春不忍听，凤城何处有花枝》一作。此作在造型、构图上重传神重气势的指导思想表现得很明显。这幅画是应那年中国画研究院筹办全国中国画大赛的命题创作的。对于以诗句为命题的创作，除了要尽可能避免图解原诗，要善于巧妙地抓住诗眼，或者善于“隐”，善于借题而又不离题地

淋漓尽致地进行发挥以外，最重要的应在传神和气势上夺人。为了突出意境，突出饱受人为的以及大自然摧残的没有花枝却萌发了几颗半粒米大新芽的老树枝干，突出刚刚“身子一挫，‘哑’地一叫”的乌鸦，我采用横披式构图，特写镜头式折枝章法，强调突出乌鸦、树枝干，又将远处的景物压低、淡化。在乌鸦和“枯树”的处理上，吸收了现代审美观点，综合运用了东西方技法，揭示了丑恶形象（乌鸦、枯树、乱坟、花圈、枯草）中美的内含，造成了作品整体的强烈效果。强调了造型的传神和画面构图的重气势。

造型美和形式美是作品动人的保障。气势是由作者的感情，作品所要抒发的感情，即所谓“气”决定的。

气凝聚于胸，显之于画，则表现为气势。气势决定了画面的整体效果。画面有这种气贯通、流动于其间，作品自然可以达到气韵生动的佳境。

四、在表现手法上重笔墨（墨应泛指色彩），重技法。

吴道子所以被历代画家推崇为“画圣”，被民间塑绘艺人奉为“祖师”，不仅因为他有多方面的杰出艺术才能，更因为他在线条的运用上有所突破。他特别重视线的变化和力量。人们常说他画中的人物衣带有迎风飘举的感觉，原因就在于线条的变化。他一变顾、陆、展、郑线条极少变化的“高古游丝描”、“铁线描”，而为“叶描”。他线条的方、圆、粗、细，或是干、湿、浓、淡，或是流畅，或是转折，都表达了作者的感情，造成了一种特有的艺术魅力。

吴道子之所以成为“画圣”，成为“祖师”，是因为他重笔墨，重技巧，并且作了新的创造，形成了自己的“吴家样”，为后人开辟了蹊径。

中国绘画的发展过程中，把书法用笔、结体等形式美的法则所体现的骨力、风韵、遒劲、秀润等审美感觉，同物象结构的绘画形式结合在一起，把其实很简单的两种线：没有变化的线和有变化的线发展成十八描，后来把点看作是缩小的短线，融进各种点法，把阔笔加进去产生了各种扩大为面的长线（或曰阔线），又把染法加进描法里去，有了更多的描法。再加上墨的运用，产生五墨、六彩。可以说前人和今人对于传统笔墨的研究已经十分全面、十分深

入，以至于把书法和绘画的形式美法则融为一体，使得画面上的形象不只具有其自身的理性，还呈现着笔力的雄健或柔韧，墨彩的苍厚或鲜润，使人难以分清哪些是笔底的意哪些是物象的神。

这不只表现在写意画中，也表现在工笔画里。

恽南田、于非闇、陈之佛从坚实的根底（如于非闇流畅、挺拔、圆润，刚中寓柔，柔中寓刚的线；陈之佛饱满完美的构图；恽南田活泼秀润的用色）出发，创造了他们或鲜润柔和、纤丽妍雅、自然秀丽；或工笔重彩凝炼浑厚、浓艳富丽；或工笔淡彩、精炼清润、典雅俊逸的不同风格。如恽南田把一种色推到另一种色中，如陈之佛把一种色破到另一种色中，如于非闇把一种色反复地积到画面上，这就把积墨、破墨、渍墨的方法用到工笔花鸟画中，这是对中国画传统笔墨技法高度重视的表现。破墨、积墨、渍墨、泼墨的方法灵活运用，便产生了破色、积色、渍水、泼彩，撞粉等法，当然墨是色彩的一种，以上仅只是以色墨区别技法的。技法的活用和创造新法，又可以产生具有时代特色的作品。

画家对于笔、色（墨）、纸、水、胶、矾作了深入的研究，探索出了张大千的泼彩法、李亚的揉纸法、刘国松的纸筋法、于志学的冰雪法以及拼纸法、喷水（酒精、唾液）法、揩油法、擦蜡法、撒盐法、浮印法……，新技法出现伴随着新风格的形成，中国花鸟画随着众多新技法、新作品的产生，出现了前所未有的繁荣局面。

五、在画面效果上重乱真，重气韵，重意境。

乱真和气韵是画面整体、局部形式美所发生的效果。意境是这种形式美所体现的情感、诗意、思想。

中国画特点之一，是绘画和文学（主要是诗）的密切结合，即所谓“诗中有画，画中有诗”。

画诗，这在东晋顾恺之已是常事。他取材于魏晋时期曹植的著名诗篇《洛神赋》，发挥了高度的艺术想象力，富有诗意地描绘了原赋的意境，创作了《洛神赋图卷》。

王维，《新唐书》、《唐书》都记有：“某人

