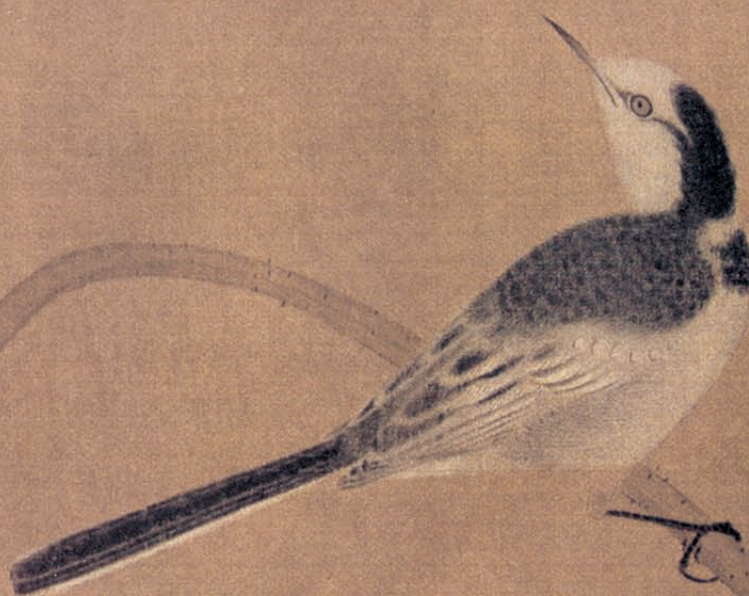




高等教育艺术设计专业“十二五”部委级规划教材（本科）

中国画 Zhongguohua

刘佳 主编 吴宇华 李明 副主编



中国纺织出版社



高等教育艺术设计专业“十二五”部委级规划教材（本科）

中国画

刘佳 主编 吴宇华 李明 副主编

 中国纺织出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

中国画 / 刘佳主编. —北京: 中国纺织出版社, 2012.7

ISBN 978-7-5064-8208-0

I. ①中… II. ①刘… III. ①国画技法IV.①J212

中国版本图书馆CIP数据核字 (2011) 第277622号

策划编辑: 陈 琦 责任校对: 陈 红
版式设计: 陈 琦 责任印制: 陈 涛

中国纺织出版社出版发行

地址: 北京东直门南大街6号 邮政编码: 100027

邮购电话: 010—64168110 传真: 010—64168231

<http://www.c-textilep.com>

E-mail: faxing@c-textilep.com

北京利丰雅高长城印刷有限公司印刷 各地新华书店经销

2012年7月第1版第1次印刷

开本: 889×1194 1/16 印张: 7

字数: 110千字 定价: 39.00元

凡购本书, 如有缺页、倒页、脱页, 由本社图书营销中心调换

高等教育艺术设计专业“十二五” 部委级规划教材（本科）编委会

编 委（以姓氏笔画为序）

王 峰（江南大学）

王 鹏（中国人民大学）

任文东（大连工业大学）

伍立峰（苏州科技学院）

孙宝珍（青岛大学）

张 立（天津工业大学）

吴 洪（深圳大学）

李超德（苏州大学）

陈建辉（东华大学）

祝东平（中国人民大学）

姜竹松（苏州大学）

徐青青（西安工程大学）

贾荣林（北京服装学院）

郭振山（天津美术学院）

廖 军（苏州大学）

《国家中长期教育改革和发

展规划纲要》中提出“全面提高高等教育质量”，“提高人才培养质量”。教高[2007]1号 文件“关于实施高等学校本科教学质量与教学改革工程的意见”中，明确了“继续推进国家精品课程建设”，“积极推进网络教育资源开发和共享平台建设，建设面向全国高校的精品课程和立体化教材的数字化资源中心”，对高等教育教材的质量和立体化模式都提出了更高、更具体的要求。

“着力培养信念执著、品德优良、知识丰富、本领过硬的高素质专门人才和拔尖创新人才”，已成为当今本科教育的主题。教材建设作为教学的重要组成部分，如何适应新形势下我国教学改革要求，配合教育部“卓越工程师教育培养计划”的实施，满足应用型人才培养的需要，在人才培养中发挥作用，成为院校和出版人共同努力的目标。中国纺织服装教育协会协同中国纺织出版社，认真组织制订“十二五”部委级教材规划，组织专

家对各院校上报的“十二五”规划教材选题进行认真评选，力求使教材出版与教学改革和课程建设发展相适应，充分体现教材的适用性、科学性、系统性和新颖性，使教材内容具有以下三个特点：

（1）围绕一个核心——育人目标。根据教育规律和课程设置特点，从提高学生分析问题、解决问题的能力入手，教材附有课程设置指导，并于章首介绍本章知识点、重点、难点及专业技能，增加相关学科的最新研究理论、研究热点或历史背景，章后附形式多样的思考题等，提高教材的可读性，增加学生学习兴趣和自学能力，提升学生科技素养和人文素养。

（2）突出一个环节——实践环节。教材出版突出应用性学科的特点，注重理论与生产实践的结合，有针对性地设置教材内容，增加实践、实验内容，并通过多媒体等形式，直观反映生产实践的最新成果。

（3）实现一个立体——开发立体化教材体系。充分利用现代教育技术

手段，构建数字教育资源平台，开发教学课件、音像制品、素材库、试题库等多种立体化的配套教材，以直观的形式和丰富的表达充分展现教学内容。

教材出版是教育发展中的重要组成部分，为出版高质量的教材，出版社严格甄选作者，组织专家评审，并对出版全过程进行跟踪，及时了解教材编写进度、编写质量，力求做到作者权威、编辑专业、审读严格、精品出版。我们愿与院校一起，共同探讨、完善教材出版，不断推出精品教材，以适应我国高等教育的发展要求。

中国纺织出版社教材出版中心

第一章 中国画的基础知识	001
第一节 中国画的基本概念与分类	001
一、中国画的基本概念	001
二、中国画的分类	001
第二节 中国画的工具	002
一、笔	002
二、墨	002
三、砚	003
四、纸	003
五、颜料	003
第三节 中国画的艺术功能与特征	004
一、中国画的教化与悦情功能	004
二、中国画的写意艺术观	005
三、中国画的技法程式体系	006
第四节 中国画的发展历程	008
一、先秦至两汉——中国画的孕育期	008
二、魏晋南北朝——中国画的成型期	009
三、隋唐——中国画的发展期	010
四、五代至两宋——中国画的繁盛期	012
五、元代——中国画的变革期	017
六、明清——中国画的多元成熟期	019
七、近现代——中国画的传承与开拓	023
第二章 中国画的表现方法	025
第一节 观察与表现	025
一、观物与观我的对应	025
二、视点与空间的组织	026
第二节 线与笔墨	027
一、线的功能与形式	027
二、笔精墨妙的运用	028
第三节 随类赋彩与布局经营	033
一、设色之法	033
二、构图之法	035

036	第四节 临摹与写生
036	一、传移模写的意义
037	二、写生变化的方法
038	第五节 中国画的审美特征
038	一、心师造化，画心相应
039	二、得意忘形，虚实相生
040	三、气韵生动，以气取韵
041	第三章 山水画技法
041	第一节 山水画概述
042	第二节 山水画的艺术特点
042	一、对立统一的基本章法
045	二、气势虚实的意象概括
047	第三节 山水画的技法程式
047	一、青绿山水的画法
050	二、浅绛与勾皴画法
055	第四节 各式用墨赋色法
055	一、墨法
056	二、赋色法
061	第四章 花鸟画技法
061	第一节 花鸟画概述
062	第二节 工笔花鸟画的艺术特点与技法程式
062	一、白描法
066	二、没骨法
067	三、重彩法与淡彩法
069	四、工笔花鸟画技法实例
073	第三节 写意花鸟画的艺术特点与技法程式
073	一、笔法
074	二、墨法
074	三、色法
076	四、写意花鸟画常见的表现方法
078	五、写意花鸟画技法实例

第五章 人物画技法	089
第一节 人物画概述	089
第二节 人物画的艺术特点	094
一、造型特点	094
二、表现特点	096
第三节 人物画的技法程式	098
一、工笔人物画法	098
二、写意人物画法	100

第一节 中国画的基本概念与分类

一、中国画的基本概念

中国绘画艺术一脉相承，源远流长，自成为一个独立的体系，在世界绘画领域中占有重要的地位。

中国绘画最早可追溯至远古史前时期，但“中国画”一词则诞生于明末清初的中西文化交流中，在明代顾起元《客座赘语》援引意大利传教士利玛窦所持《天主像》中出现了“中国画”一词最早的叙述，而后“中国画”相对于“西洋画”成为叙述中国绘画的约定俗成的概念。

在中国绘画自古至今漫长的演变中，随着时代的更迭与人们生产、生活方式的变化，基于不同的表现媒介和技术的采用，其呈现出极为丰富的形态：早期有地画、岩画、壁画、漆画、木板画、绢画、帛画、布画、画像砖与画像石，稍后有木刻画、瓷画、屏风画、指画等。这些形态都是中国绘画在历史进程中的积淀、演化与传承，都可以包含在“中国画”这一宽泛的概念里。因此中国画的定义是以中华民族的文化传统、审美意识、哲学观念与思维形态为基础，通过其独特的平面造型法则达到寄情寓意的艺术创作。中国画的形式最终在以绢、纸上作画的方式稳定下来，其用毛笔作为主要作画工具，形成以卷轴为主要形态的绘画，古人亦称之为“丹青”、“水墨”。这成为中国画的最有代表性的主体形式，并形成独特完整的绘画体系。

二、中国画的分类

中国画的一种主要分类是按照反映社会生活的绘画题材进行划分，也称之为分科。近代，潘天寿先生总结以为：人物画在唐以前已形成一个独立的体系，山水、花鸟在初唐以后也各自形成独立的体系，因此，按形成画科的先后顺序，中国画最终分为人物画、山水画、花鸟画三大画科。中国画的分科具有重大的意义，不仅仅是题材的分

类，而且不同的画科有着不同的功用、形式与技法，还形成不同表现的诸多支科，成为中国画独具的特征。

中国人物画科以表现人物形象与活动为主，湖南长沙战国楚墓出土的《人物龙凤图》与《人物御龙图》是现存最早的独幅人物画（图1-1）。中国人物画讲求形神兼备，通常把对人物性格的表现置于环境气氛，身段动态的渲染之中。

中国山水画科是以描写山川自然景色为主体的绘画，于隋唐开始独立，五代、北宋山水画大兴，元以后山水画开始趋向写意。表现上讲究经营位置和表达意境。传统分法



图1-1 战国人物龙凤帛画

有水墨、青绿、金碧、没骨、浅绛、淡彩等形式。

花鸟画科是以动植物为主要描绘对象，在唐代已独立成科，五代以降，得到长足发展。花鸟画题材广泛，可大致包括花卉、翎毛、走兽、蔬果、草虫、鳞介、器物等内容。花鸟画体现中国传统独有的主体审美意趣，极具抒发情感的表现性，在世界绘画的同类题材中表现出十分鲜明的特征。造型表现可主要分为工笔花鸟画和写意花鸟。

另外，按照不同表现手法和技巧进行划分，中国画可大致分为工笔画和写意画两类。

工笔画技法形成较早，主要表现为运笔线条工整细腻，造型轮廓清晰明确，敷色用彩层层渲染。工笔画按其是否用色和用色浅淡深浓亦可分为工笔白描、工笔淡彩和工笔重彩。

写意画技法是相对“工笔”而言的，表现为造型精练概括，主要强调笔墨豪放简练，潇洒多变，注重表达精神、意境和情趣。

中国画相较于西洋画，有其独特的装裱规格与特征，亦可以按其分为中堂、横卷、立轴、册页、扇面等。中国画，按照各种标准还有不同的分类，以不同阶层的审美风格与社会功能来划分，主要有宫廷画、文人画和风俗画。

宫廷画也称“院体画”“院画”。这类作品为迎合帝王宫廷需要，一般比较工整严谨，讲究法度，华丽细腻。

文人画，主要是指士大夫文人创作的水墨写意画，在唐宋产生，元后大兴，主要以借物喻志的笔墨形式表达文人的品格才学与思想情趣，一般文人画将诗、书、画、印四种形式集为一体。

风俗画，取材广泛，主要以民间生活，民俗风尚，市井景象为特色的叙事性绘画。风俗画以淳朴的格调呈现出人间百态的浓厚生活气息。

第二节 中国画的工具

中国画所独具的表现形态，及其一整套特有的绘画工具与材料密不可分。最基本的是毛笔、墨、宣纸、砚，并称为“文房四宝”。另外，作画还需用到国画颜料。这些绘画工具在漫长的中国画的发展沿革中形成各自的特点，不仅具有一般工具的媒介意义，更上升为中国画独特笔墨语言构建的根本的物质要素。

一、笔

我国制笔的历史十分悠久，在湖南长沙战国墓中发现了现存最早的毛笔，称为“楚笔”，适于在竹、木简上书写。秦并六国后，制笔工艺得到发展，西汉司马迁《史



图1-2 软毫笔



图1-3 硬毫笔

记》中有秦将蒙恬“取山中毫造笔”的记载。魏晋时期韦诞《笔经》中记载用鼠、兔、鹿、羊等各种动物纤维改进的兼毫笔。唐代流行紫毫笔，以硬毫锐锋为上，以安徽宣城的宣笔而负盛名。到宋代，由于高坐具的普及，书写方式的改变，出现硬软毫参差组合的“无心散卓笔”和纯羊毫笔。元代出现长锋羊毫，以湖州为中心的羊毫制笔则开始日益兴隆。之后历朝历代无不对毛笔进行创新和发展，出现多达几百种各样的毛笔品类。

毛笔的种类虽多，但笔毫的刚柔、长短是影响毛笔性能与艺术效果的主要因素。毛笔的柔健以不同的毛毫决定，可分为软毫笔、硬毫笔和兼毫笔。而根据笔锋的长短，毛笔又有长锋、中锋、短锋之别。

以山羊毛制的软毫笔，比较柔软，吸墨量大，适于渲染烘染，点拓写意，敷彩着色，能表现丰富的水墨变化，有笔酣淋漓、浑圆厚实的效果（图1-2）。以兔、貂、獾、鼠等动物毛制成的硬毫笔，弹性好，吸水性不强，主要运用于勾线，山石树木的皴擦，写意的勾、点、勒、挫等。能表现出线条笔力的挺拔有劲，健而爽利，提按顿挫（图1-3）。

以软硬两种毛毫制成的兼毫笔，笔性介于软毫与硬毫之间，刚柔适中，具有柔韧而又有弹性的特点，可以按软硬毫的不同配比而制作不同笔性的毛笔，依其混合比例命名，如三紫七羊、七紫三羊、五紫五羊等。

毛笔的长锋容易画出婀娜多姿的线条，短锋容易使线条凝重厚实，中锋则兼而有之。根据笔锋的大小不同，毛笔又分为小楷、中楷、大楷。更大的有屏笔、联笔、提笔等，更小的有圭笔、须眉笔等。

二、墨

墨通过砚用水研磨可以产生用于毛笔书写的墨水。最早的松烟墨块的实物，是湖北云梦地区出土的秦墨，但中国人用墨的历史更为久远，只不过，之前大多用的是矿物

质颜料如石墨、石黛等。

中国画的用墨是很讲究的。唐宋时期，制墨分成“油烟”和“松烟”两种，油烟墨用桐油脂油烧烟加工制成，特点是色泽黑亮，有光泽；松烟墨用松枝烧烟加工制成，特点是色乌，无光泽。明代又出现漆烟墨，明清是制墨的全盛期，集中于安徽地区，分为歙县、休宁两大派。中国画多用油烟墨，加水研磨可调出丰富的深浅浓淡的层次变化的“墨彩”，松烟墨色泽灰暗且蓬松，在中国画中不常使用，但对某些无光泽物象的着色以及渲染毛发绒类物象上也会偶尔用到。

三、砚

砚，古时与“研”同义，是一种研墨和保存墨的工具。最初人们用石墨在砖、瓦上用磨杵研磨取汁，所以亦称为“砚瓦”，在文献中有未央宫瓦砚、铜雀台瓦砚、石渠阁瓦砚等古砚的记载。

自汉开始，人们发明了人工制墨，无须借用磨杵或砚石，并开始用玉、陶、金、铜等多种材料制砚。从唐开始，广东端溪的端砚、婺源的歙砚、甘肃南部的洮砚和陶土所制的澄泥砚被并称为“四大名砚”，其中尤以端砚和歙砚为佳（图1-4）。

砚的发明使得发墨细润，涩水留笔，对于中国画“墨彩”的形成也具有重要影响，同时其又有很高的艺术观赏价值，被历代文人作为珍玩藏品之选。

四、纸

中国的造纸术是“四大发明”之一，对世界文明都有重大的贡献。早期，中国人是在帛简上进行书写，东汉蔡伦改进了造纸术，使得自汉至魏晋，纸逐步代替简成为主要书写材料。但唐宋之前，中国画大部分还是画在丝织品的绢帛上，还有的画在布上。画在纸上虽未普及，但已有

所使用，唐代韩滉的《五牛图》（图1-5）所传为中国较早的一幅纸本，米芾《画史》和汤垕《画鉴》都记载五代南唐的徐熙用澄心堂纸画花鸟画。为了适应书法、绘画的需要，唐纸明确地区分为生纸与熟纸。元代，纸开始在中国画上大量普及使用，元人主要用的是生纸。明代画家多用半生半熟的皮纸、笺纸。宣纸的使用始于清代，由于宣纸质地绵韧，纹理美观，经久不坏，易发墨彩，善于表现笔墨的浓淡润湿，古代诗人誉为：“滑如春冰密如茧”，故皖南宣纸成为之后绘画者的专用纸。

按加工方法和纸性分类，宣纸一般可分为生宣、熟宣、半熟宣三种。

生宣是没有经过加工的纸，吸水性和沁水性都强，易产生丰富的笔墨变化，能收到水晕墨染、浑厚淋漓的艺术效果，写意山水多用它。生宣又有单宣、夹宣、龟纹、棉连、二层贡、三层贡等之分，墨色效果各具其异。

熟宣是加工时用明矾等涂过，故纸质较生宣为硬，吸水能力弱，使得使用时墨和色不会洒散开来。熟宣宜于绘工笔画，有矾宣、蝉翼、腊笺、云母笺等名目繁多的品类。

半熟宣也是从生宣加工而成的，吸水能力界乎于前两者之间，“玉版宣”“煮捶宣”即属此类宣纸。用生宣制作的洒金宣、洒银宣也是半生半熟的。半熟宣适用于兼工带写的绘画。

中国画除用宣纸之外，也可以用绢。分生、熟绢两种，质地细密，吸水润墨效果均好。

绢与优等宣纸价格都较高，平时作画可以用一些较廉价画纸，如高丽纸、六吉纸以及夹皮纸、四川夹江宣纸等，另外普通纸有毛边纸、白关纸、七都纸亦可作摹格之用。

五、颜料

中国画对色彩的运用也很注重，中国画古称“丹青”，唐代颜师古注曰“丹砂，今之朱砂也。青，今之空青也”，由此看“丹”与“青”则皆为颜料。中国画颜料取自于自然原材料，分成水质颜料和石质颜料两大类，前者包括植物和动物颜料，特点是易溶于水，质地细腻，颜色透明，宜大面积渲染。主要有花青、藤黄、胭脂、洋红等。后者主要是矿物质颜料，显著特点是颗粒较粗，不易褪色、色彩鲜艳，不溶于水，有覆盖力。主要有朱砂、石黄、石青、石绿、赭石、泥金、泥银等。由于两类颜料性质不同，所以不同的表现技法会使用不同性质颜料表现各种画面效果。如双勾填色法使用不透明的矿物颜料平涂及填充。而淡彩设色则多用水质颜料，给人感觉明快又淡雅。



图1-4 北宋螭形青花端砚



图1-5 五牛图（局部） 韩滉（唐）

第三节 中国画的艺术功能与特征

一、中国画的教化与悦情功能

唐代的张彦远在《历代名画记》中载有“成教化，助人伦”，这成为后世论中国画具备教化功能的直接参照。所谓教化功能就是指含有道德、政治、教育的内容，使人潜移默化达事明理的社会功能。

早期中国画教化的社会功能是相当凸现的。画论家们将其教化功能提升到非常重要的高度，认为其反映社会的价值标准，甚而关系到治政理国，并以此作为评定绘画的主要内容。南朝谢赫在《古画品录》中记载“图绘者，莫不明劝诫，著升沉，千载寂寥，披图可鉴”，就准确论述了这一点。

传统儒家思想对中国画的教化功能有着重大影响。孔子的儒家学说实质上要建立一个“法先王”的秩序等级分明的理想社会体系，而其中绘画等文艺活动是实现儒家圣王之治的重要手段。儒家思想就要求绘画的立意要重视伦理并有积极的现世精神，无论人物或花鸟题材都要“薄者劝诫于其中”。同时，儒家思想还强调绘画重视传统，需“出新意于法度之中”才能使观者晓理达意，起到教化之功效。

中国画还有许多佛教、道教题材的绘画，主旨是宣扬解释宗教的教义、教理，使人们信教拜教，这也是具有很强的教化功能。

中国画的教化功能还常常与画家的修养品行联系在一起形成统一。认为“人品不高，用墨无法”“人品不高画品亦不足观”。也就是说，中国画能够起到教化功能的前提之一是画家本身必须具备独立完善的品格和气节。如清代郑燮画竹石，瘦石磷峭，竹枝劲秀，并云：“凡吾画兰画竹画石，用以慰天下之劳人，非以供天下之安享人也。”象征画家的高洁风骨以及对劳动疾苦深切关注。中国画的教化功能其中蕴涵着对画家的德行品格、学识修养的追求和完善。

中国画虽有其教化功能，但并非是冷冰冰而僵硬的说教艺术，中国画更多展现的是审美与情感体验的悦情功能。中国画的悦情功能是表现在主客体两个方面的功能，其一是“悦”，也就是让观者客体进行品味和体验，享受绘画带来的审美愉悦。其二是“情”，这里强调的是主体的自娱自遣，抒发感情与治养性情。

随着中国画自身发展的成熟，悦情功能越来越占据主流地位。从五代设立画院之始，这种性质的创作就得到一定程度的重视，两宋画院大量创作和发展山水画和花鸟

画，而人物画反而少了，这也反映了中国绘画中悦情功能的提升。五代的花鸟画无论是宫廷画院的“黄家富贵”还是在野文人的“徐熙野逸”都体现了绘画创作中最为关键的“悦”与“情”的统一。

中国画的悦情功能还体现在两个重要的传统文化的观念上。一是“天人合一”的观念，其二是由其衍生的“以物寄情”观念。

中国哲学的“天人合一”观念主要认为天地自然万物宇宙与人是一个生生不息的统统一的生命整体。也可以理解为人与天地万物在审美和道德精神上是相通的。“料得青山应似我”的天人合一的意识建构，成为中国画艺术创作与审美的基点。艺术家和观赏者在观“物”的同时也都是观“我”，这使得中国画能在审美体验中获得“物我交融”心灵感悟的境界，这也使得在中国画在创作过程中达到“物我两忘”纵情自然的精神升华。

中国艺术也常常通过“以物寄情”来传达深挚的情感。中国画中的松、竹、梅岁寒三友，梅、兰、竹、菊四君子是典型的以物寄情，借物抒志的绘画主题，它们作为人格情操的象征载体来寄托艺术家对于高风亮节的自我追求，观者将其作为精神审美的完善而进行体验和欣赏（图1-6）。

中国画艺术还有其他的一些功能，如认知功能，交换功能等，但最重要内容就是教化功能和悦情功能，一个侧重于社会实用功能，一个侧重于艺术精神功能，两者相互影响，相互包含，互不可缺，构建起中国画独特丰富的价值和意义。

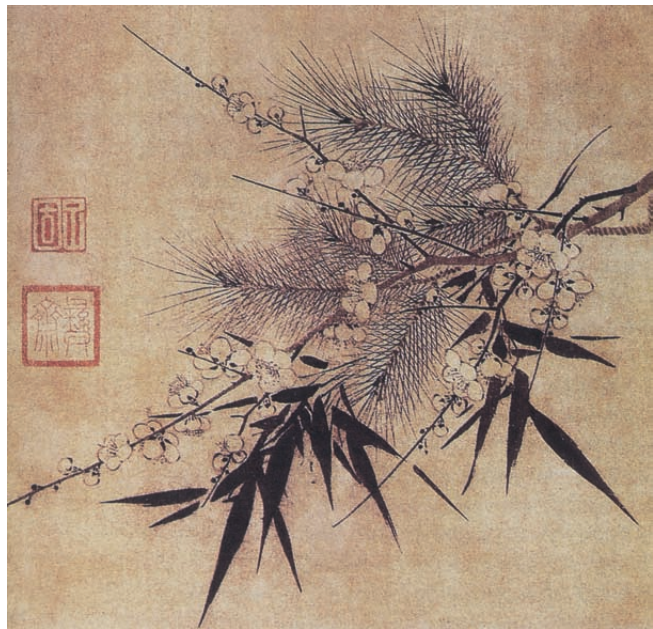


图1-6 岁寒三友图 赵孟坚（南宋）

二、中国画的写意艺术观

中国绘画的艺术观的内容就是中国文化的哲学观。中国画艺术集中体现出东方美学思想。其中，儒、道、释哲学思想是形成和孕育其艺术特征的精神家园。

儒家思想的和谐精神和浓重道德内涵深刻地渗透到中国画的艺术观念和创作表现中，不仅使中国画成为一种塑造人格修身养性的手段，并将中国画所表现的自然物象成为一种价值观念的自然。这也使得中国画能够脱离物象客观形象的制约。在艺术情趣上，儒家要求艺术追求“乐而不淫，哀而不伤”。节制表现艺术情感，强调内敛含蓄的高雅品格。这也是追求写意的思想基础。

而中国画写意性艺术观念的形成与完善和道家学说的出世观和佛教禅宗的心性论的推动是分不开的。道家是以老庄为主要代表，其与积极入世精神的儒学不同，其主张不淫，哀而不伤”。节制表现艺术情感，强调内敛含蓄的高雅品格。这也是追求写意的思想基础。另外道家还主张“道法自然”的世界观和“清静无为”的理想人格。

在艺术审美上道家的追求就是返璞归真和崇尚自然，归真就是“度物象而取其真”，追求内在本质的表现，而不拘泥于物象外在内容，这就是追求“意气”。要得其意就需要删繁就简“复归于朴”，透过纷繁物象外观达其内在本质。正如五代的山水大家巨然用“淡墨轻岚”之景求得江南山川玲珑清逸之内蕴意气。道家崇尚顺应自然，认为自然为宇宙大道，也是美的本质体现。这成为一条对中国画品评的重要标准和画家孜孜追求之理想，历代画论都强调“逸格”，就是尚朴素自然，不事人为造作。张彦远认为“自然者为上品之上”。宋代米芾提倡“平淡天真”“意趣高古”的自然逸品。

道家还追求艺术人格和精神上的自由，表现为对现实事物和内在欲望的超越，全身心进入审美活动的心理状态。如南朝宗炳强调“闲居理气”，这样才能进入“淡然无极而众美从之”的境界。

儒道释思想虽有各种观念差异以及对出世入世立场的对立矛盾，但在实质上却互补性的共同融合成中国画写意性艺术观的传统。

中国画的写意性并不是相对于工笔画的技法体系，也不是随意的创造性，而是一种独特的艺术精神特征。它根源于中国传统哲学观念，是画家对自然，时代，社会等一切的进行深刻体察后，通过主观的意象思维的加工，以书写的笔法抒发对心理情感和意念的自由表达，表现出不似而似，虚实相应的意象，以达到气韵生动，以形写神的艺术理想和境界。

意象思维是中国画写意性艺术观的内在逻辑，贯穿

于整个创作过程之中。意象思维包含象征的意味。在中国画中，意象思维常常通过塑造审美意象来达到某种带有文学艺术情趣的思想境界。因此，中国画的意象思维也是将诗情与画意相结合的想象方式。顾恺之的《洛神赋图卷》已深入到对曹植《洛神赋》的意境内蕴的表达了。唐宋之后，诗与画进一步融会贯通，画家运用意象思维将绘画物象笔意直接观照诗词阐发的精妙意境之中。正如苏轼所说的“诗画本一律，天工与清新。”可见诗化的意象已成为中国画的精髓。

中国画写意艺术观的外在的形式表现就是“不似之似”与“虚实相应”。中国画一向不以完全模拟真实作为艺术造型的标准。正如五代的荆浩在《笔法记》中云“似者，得其形，遗其气”。中国画要求既不能太写实也不能全不写实，不像之像才能有其神似，不到之到方能有其意趣。齐白石对其也有精妙的论断：“作画妙在似与不似之间，太似为媚俗，不似为欺世。”中国画写意观的空间营构就是“虚实相应。”虚实相生相应，并非画面空白就是虚而物体皆是实，而是实中有虚，虚中有实，通过意象的选择组合，创造出虚实空间来扩展画面意境的深远。清代笪重光曾言：“虚实相生，无画处皆成妙境。”南宋马远的《寒江独钓图》表现了大江中的一叶扁舟，他大胆地剪裁取舍，留出大幅空白以突出景观，表现了空濛的空间及浓郁的诗意（图1-7）。

中国画写意艺术观的本质和要求就是要达到“气韵生动”“以形写神”的境界。“气韵生动”一词最早由谢赫在中国画“六法”中提出，并将其放在最首要的位置，后世也将其作为最重要的美学原则来遵循。“气韵生动”是画家对客观形象的理解和提炼的结晶，成为物象内含的生命力和本质特点的活灵活现。“以形写神”最早来自顾恺之《魏晋胜流画赞》，指画家在反映客观现实时，不仅应追求外在形象，更应追求内在的精神本质的酷似。“传神论”与“气韵论”的区别在于，“传神”更强调把握“点

睛之节”，追求局部的灵光乍现。而“气韵”则更多关注物象整体的气质面貌和艺术表现力。正如张彦远认为“以气韵求其画，则形似在其间”。“气韵”与“传神”最初都是指表现人物的精神状态，而后中国画的用墨用笔、造境立意都与其合为一体，难分难解，演变发展至中国画写意艺术观的最高境界与审美总则。

总之，中国画的写意性艺术观，其中体现了它的精神性和表现性。它反映了对中国传统哲学的思考，对自然进行主观意象化的表达，追求气韵的生动和形神的统一。

三、中国画的技法程式体系

中国画艺术特征的外在表现就在于技法的程式体系。程式是经过历史积淀，慢慢形成稳定和规范化艺术语言，它是历代画家经过长期的艺术实践和理论结合的产物，也是中国画艺术高度成熟的标志。中国画的技法程式由于不同的分科，又各自有各自分科的程式特点和内容。

在谢赫的“六法”中，“传移模写”是最能体现中国画要求对传统技法程式的继承和掌握。模写即临摹古画，学习前人或他人成熟的技法规范。模写之法虽然不属于创作方法，但它是产生创作方法的基础。只有通过模写之法，才能最快地掌握中国画绘画的程式规律从而理解其艺术精神。古今大家，都是从临摹前人程式技法起家，兼收并蓄，集众长为已有，然后形成自己独特的程式表达。

中国画的技法程式体系是以构成样式和笔墨技巧为主要内容的，其完善经历了相当长的历史过程。唐代的吴道子被宋人米芾在《画史》中称为“唐人以吴集大成，而为格式”，画工以其画稿为版本，流传摹写。其真迹虽无存，但张彦远在《历代名画记》记载其技法“格式”有“离、披、点、画，时见缺失”，可见其已形成“吴家样”的独特程式。传为唐代山水画家李思训的《江帆楼阁图》主要是运用传统山水的“勾填法”程式，但已能看到“小斧劈皴”，皴法程式初见端倪。

中国画技法程式体系的真正形成完善是在山水皴法的发展和宋代花鸟画开始的。山水画皴法是为了表现各种山石的不同地质结构和树木表皮状态，以点线为基础加以概括而创造出来的皴擦笔法表现程式。为表现各不相同的山石形貌，中国画形成了各类型的皴擦方法与名称，可以产生不同的艺术风格，按用笔规则大体可分为线皴（如披麻皴、卷云皴、荷叶皴、解索皴、牛毛皴、折带皴等）、面皴（如刮铁、斧劈等皴）和点皴（如雨点、豆瓣、钉头、米点等皴）三大类。山水画的技法程式以五代荆浩为始，他崇尚笔墨并重的程式，笔乃有勾有皴，墨有阴阳向背。关仝师法荆浩而能变，以点与短线做皴法，称为钉头皴。



图1-7 寒江独钓图 马远（南宋）

董源开创山水南派，以短披麻皴为技法，之后巨然则以大披麻皴见长。北派的李成开后世卷云皴的先声，范宽创平直短线的雨点皴。五代至北宋，山水画的技法程式基本形成南北两大体系。北宋的米氏父子还开创了朦胧气象的米点皴。南宋李唐开创表现程式的新领域，采用线与面结合的大块面皴法而成刮铁皴。南宋的马远、夏圭随着笔墨皴法的成熟在中国画的构成样式也有了革新，善从局部景象出发，构图以山之一角，水之一涯，画面露出大片空白，被称“马一角”与“夏半边”。元代的山水皴法也有创造。如赵孟頫所创的荷叶皴，倪瓚所创的折带皴，王蒙所创的解索皴、牛毛皴等。明清之际，诸多画家对技法程式仍有变革，山水画技法程式不断发展、变化延续至今。

宋代花鸟画的发展则以院体为代表。院体花鸟画在五代到两宋过程中形成了一套精工勾勒、重彩渲染的描绘技法。以起稿粉本、双勾设色、分染罩染、提线烘托等工序技法为固定程式体系至今仍为人们肯定和沿用。花鸟画程式的创造也带动其他分科程式的发展，工笔人物画就沿袭了工笔花鸟的程式。

在中国画技法程式的发展进程中，最重要的是文人画的技法程式的出现。文人画的兴起是由于文人士大夫介入画坛，他们一般都有极高的文化修养，将书法笔意的程式介入到绘画中。元代大家赵孟頫以“永字八法”的笔意画竹。柯九思称：“写竹干用篆法，枝用草书法，写叶用八分法，或用鲁公撇笔法”。并且书法在宋元之后直接成为中国画的组成部分，就是在画上题诗落款，文人画家多追求诗书画修养三绝之境界。文人画大大加快了中国画程式化的进程。至此，中国画完成了从构思立意到章法结构，从笔墨技艺到诗书画印融合为一，从以诗入画到抒写意境的追求，从高度夸张到抽象概括等一系列程式结构。以后的中国画的技法程式都是在这个传统源头上变化发展，并万变不离其宗。

中国画的程式体系呈现出一种绘画的模件结构。往往以某几个模件母题进行增殖、组合与变化。以清代著名画家、“扬州八怪”之一的郑燮为例，他的绘画用很少的母题，通常就是以竹子、兰花和石头来构成其数以千件各不相同的作品。如将竹、石组合于一张，石头或相叠，或前或后，或上或下，或隐于竹间，或高耸于竹外，频繁使用这两个母题但并不僵化，不断地增殖与组合使得画面充满丰富与变化。并且对于母题表现的笔墨技法也呈现一种模件化的程式，竹子由寥寥数枝和几片绿叶组成，枝条用纤细的墨线勾出，断线顿挫现出竹节，绿叶则以侧锋运笔，一气呵成。层层繁茂的枝叶画法虽相似，但长短线条的书法笔意却绝无雷同（图1-8）。郑燮反复描绘这类母题，虽



图1-8 竹石图 郑燮（清）

然都是模件的组合变化程式，但却笔笔有新意，体现出一种无穷变化的个性。中国画的程式体系的模件化特征最有典型性的是《芥子园画传》，它包罗画家们所需的各类母题，并教授如何熟练表现模件以及利用其构成适应文人独特趣味的画作。

中国画的技法程式固然重要，但不能代替整个艺术的创造。“艺术最可贵的精神是独创。”直至近代乃至当代，山水画中新的程式化表现技法依然在不断涌现。张大千晚年在原有程式“泼墨法”基础上独创了“泼彩法”，使其作品意境空阔，灵气回荡；黄宾虹早年学董其昌，而后则创造“反复皴擦积染，重用浊墨浊色”的新程式，以

达到“淳厚华滋”的艺术高度。

在学习传统技法程式体系上，我们应当钻研历代大师的那些成熟的艺术语言和宝贵经验，并在此基础上创造性地融会贯通。同时还要到大自然中细心体味，尽可能多地领悟中国画的写意内涵，达到“形神兼备”“气韵生动”的境界。

第四节 中国画的发展历程

一、先秦至两汉——中国画的孕育期

中国人常将绘画的起源归于伏羲、黄帝、史皇、画嫫等远古神话传说人物。战国《世本》曰：“史皇作图。”《画史会要》曰：“画嫫，舜妹也。画始于嫫，故曰画嫫。”但根据现存确凿的考古材料来看，中国绘画的起源最早可以远溯至距今八千年左右的新石器时期。最具有代表性的表现是彩陶。原始人用类似于毛笔的工具蘸上矿物颜料在上好一层“陶衣”的陶胚上进行绘制，烧制后形成红、黄、赭、白、黑等颜色图案的彩陶。彩陶画制作精美，描绘有各种图案题材。如仰韶文化庙底沟类型的陶缸上有一幅鹤鱼石斧图，水鸟衔一条大鱼圆眼、长嘴、两腿直撑，造型特征准确，并高度概括（图1-9）。

另外，在彩陶上还有人物形象，出土于青海大通上孙家寨马家窑文化的舞蹈纹形盆，在口沿和内壁上描绘有手拉手地舞蹈的景象，形象鲜活，线条精练（图1-10）。彩陶上还绘有大量的抽象几何化的纹饰，很多是对早期具象图案不断抽象变形演进而来。原始彩陶画呈现出色彩明快造型生动，线条流畅富有变化，装饰画面充满节奏感等特点。可以看出中国的史前绘画对笔、颜料等绘画工具已经娴熟地运用，并且掌握了形式表现的技巧，同时具备很高的审美意识。

夏商西周三代时期以青铜器著闻于世，绘画遗存则较少。但青铜器复杂多变、华美诡秘的纹饰具有丰富的内涵，体现一种抽象形态的美感，这奠定了中国艺术不重模仿讲究再现和写意的审美取向。在《周礼·考工记》的“画绩之事杂五色”“绘画之事素功”等记载是具体描述绘画的分工与步骤。三代的金文与甲骨文保留大量象形的图像文字，可以说是中国艺术书画同源相辅相成之最早实证。

春秋战国时期，中国绘画已逐步脱离所依附的工艺门类的载体，呈现独立发展的势头，但仍还有较强的装饰性。而这一时期流行的明堂壁画、肖像画、墓室壁画带有明显功利性的礼制教化特征。韩非子所谈“画犬马难，画鬼魅易”，是对绘画存形写实表现的较早品评。在湖南长



图1-9 仰韶文化鹤鱼石斧陶缸



图1-10 马家窑文化舞蹈纹形盆

沙陈家大山1号战国楚墓出土的《龙凤人物帛画》长沙子弹库1号楚墓出土的《人物御龙帛画》是我国较早的独幅画，两幅都是表现灵魂追随龙凤升天的招魂情景，均以立轴样式，用墨线勾勒，行笔流畅，有早期人物画的基本笔法，而中国画的传统形式也基本确立。

秦汉开辟了四百多年的稳定局面，绘画也进入了一个迅速的发展期。在内容题材上有了很大拓展。在表现技法上，发展以笔墨为主要工具，以线条为主要手法的造型观念。在秦汉出现了宫廷画工为主体的专业创作队伍，并

有文人投身于画事之中。张衡是史载画家中最早用纸作画者。蔡邕《历代名画记》中记载其独创八分书体，又有《讲学图》《小列女图》传世。桓帝时的蜀郡太守刘褒画的《云汉图》使人见之觉热，而《北风图》使人见之又觉寒。在秦代《拾遗记》中还有外国画家西域骞霄国烈裔的最早记载。

汉代的墓室壁画形式与内容非常丰富，在壁画技法上也掌握笔法的虚实顿挫和敷彩的浓淡渲染。汉代的画像砖和画像石分布广泛，留存数量众多，是研究汉代绘画的重要参照，画像砖和画像石在表现上以刀代笔，线条强健，注重动势，简练生动，这都是之后中国画所体现出的独特审美趣味。

在长沙马王堆一号三号墓出土的几幅帛画以及山东金雀山出土的一幅帛画是汉代绘画最重要的遗存。马王堆一号墓的“T”形铭旌画面完整，形象清晰，是具有较高水平的独幅画。绘画的线条粗细富变化，流畅而致韵，运用勾



图1-11 马王堆一号汉墓T型帛画



图1-12 马王堆一号墓西汉的朱地漆棺

线平涂，渲染，直接涂色等着色方法，色彩瑰丽，富华厚重（图1-11）。

另外，汉代的木器画、漆绘、陶绘、铜器画等也有非常重要的表现。如长沙马王堆的一号墓西汉的朱地漆棺彩绘笔法娴熟、色彩强烈、想象丰富，整个画面充满流动的韵律，是精美的漆画珍品（图1-12）。

二、魏晋南北朝——中国画的成型期

魏晋南北朝时期是一个文化大碰撞，大交融的时期，在绘画上也孕育着前所未有的新特点，绘画艺术逐渐摆脱政教功能和装饰特征的束缚，更具备了独立的表现与精神。虽然在魏晋南北朝时期绘画的主体仍是工匠，但已经出现了帝王画家和专职的文人画家。梁元帝萧绎诗画书全能，姚最《续画品》评其绘画才能“学穷性表，心师造化”，留有传世画作《职贡图》。这一时期不少帝王都以善于书画为荣，极大地提升了书画的地位。

南朝的士族制度形成一批政治经济上有特权的文化阶层，这些人积极参与绘画，出现了专职的文人画家，成为画史上较早一批详有记载的著名画家。三国时期东吴的曹不兴，有为孙权画屏风误墨点蝇和画龙传神的故事。西晋的画家首推卫协，南朝谢赫《古画品录》评云：“古画之略，至协始精”。画迹有《上林苑图》《七佛图》。东晋著名者有戴逵，他堪称文艺全才，不但精于铸造和雕刻佛像，并且善于绘画。谢赫称他“画人物山水极妙”。同时期东晋的顾恺之，在中国绘画史上占有极重要的地位，他以职业文人画家的身份提高了绘画的价值，并享有极高的声誉，其作品笔意周密连绵，称为“密体”，以摹本《女史箴图》《洛神赋图》《列女图》传世，他提出“以形写