

美术课堂

课堂

中国画技法教程

中央美术学院 谢青

美术
课堂

ZHONG GUO HUA JI FA JIAO CHENG



《旧照·远逝》（局部） 作者：王颖生

天津人民美术出版社



《悲情花季》作者：刘国辉

图书在版编目 (CIP) 数据

中国画技法教程 / 谢青编著. — 天津: 天津人民美术出版社, 2001. 5
(美术课堂丛书)
ISBN 7-5305-1483-0

I. 中... II. 谢... III. 中国画—技法 (美术)—教材 IV. J212

中国版本图书馆CIP数据核字 (2001) 第13733号

美术课堂丛书
中国画技法教程

天津人民美术出版社出版发行

天津市和平区马场道 150 号

邮编: 300050 电话 (022) 23283867

出版人: 刘建平

北京市经纬印刷厂印刷

2001 年 5 月第 1 版

开本: 889 × 1194 毫米 1/16 印张: 3

ISBN7-5305-1483-0/J · 1483

新华书店天津发行所经销

2001 年 5 月第 1 次印刷

印数: 0001-2050

定价: 20.00 元



《新月》作者：张江舟

目 录

中国画技法教程

中央美术学院 谢 青

丛书总编：岳增光
责任编辑：马 超
装帧设计：手拉手工作室

02 / 前言

03 第一章 中国画发展概述

08 / 第二章 中国画的工具材料

第一节 笔

第二节 墨

第三节 纸

第四节 砚

第五节 颜料

10 / 第三章 中国画的分科

11 / 第四章 中国画的用笔用墨

第一节 用笔

第二节 用墨

13 / 第五章 白描技法

19 / 第六章 工笔画技法

第一节 基础技法

第二节 工笔花鸟画步骤

第三节 工笔人物画步骤

22 / 第七章 写意画技法

第一节 人物画技法

第二节 山水画技法

第三节 花鸟画技法

32 第八章 没骨画技法

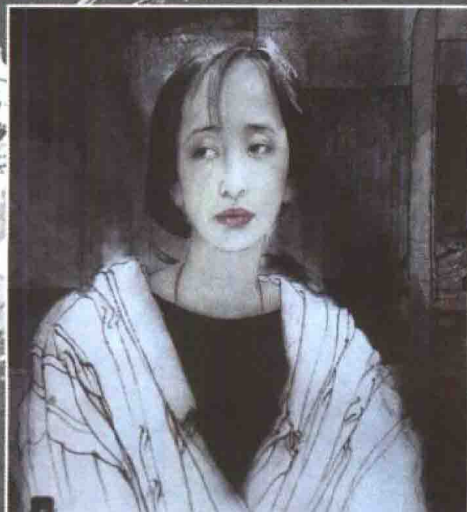
33 / 第九章 中国画的构图

36 / 第十章 临摹与写生

38 / 佳作欣赏

106067

美术课堂
中国书画函授大学
中央美术学院



《中国书画函授大学》教材
天津人民美术出版社

目 录

中国画技法教程

中央美术学院 谢 青

丛书总编：岳增光
责任编辑：马 超
装帧设计：手拉手工作室

02 / 前言

03 第一章 中国画发展概述

08 / 第二章 中国画的工具材料

第一节 笔

第二节 墨

第三节 纸

第四节 砚

第五节 颜料

10 / 第三章 中国画的分科

11 / 第四章 中国画的用笔用墨

第一节 用笔

第二节 用墨

13 / 第五章 白描技法

19 / 第六章 工笔画技法

第一节 基础技法

第二节 工笔花鸟画步骤

第三节 工笔人物画步骤

22 / 第七章 写意画技法

第一节 人物画技法

第二节 山水画技法

第三节 花鸟画技法

32 第八章 没骨画技法

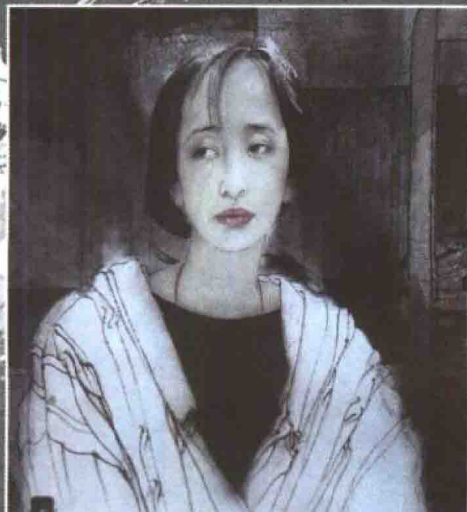
33 / 第九章 中国画的构图

36 / 第十章 临摹与写生

38 / 佳作欣赏

106067

美术课堂
中国书画函授大学
中央美术学院



前言

中央美术学院 教授 壁画系主任 阿 波
中央美术学院艺术委员会 副主任

借着《美术课堂》丛书出版前的机会，说几句祝贺和希望的话——当这部丛书的出版和营销组织者岳增光先生找我为此作一篇总序的时候，他告诉我：“参与编写这部丛书的作者几乎都是您的研究生，所以由您作序是当仁不让的事啦。”——我说，这对我而言是一件“事后”的，或者是已在“进行时”的事，实际上对这部涉猎绘画技法相当宽泛的丛书编写，我不曾也不具备具体的指导作用，但对这件正在“进行时态”的事情，我却真实地感到有种欣慰，甚至还有几分引以为骄傲的心绪……

当我粗略地阅读了这其中几本已经大体完稿的“编著”时，这种欣慰之情似乎便有了一种可以摸得到的踏实感了——这些“孩子”其中有的从大学本科时就是我的学生，但通过文字较系统地了解他们对所学专业的认识水平，这确是一次前所未有的“质与量”的检验。——在这部总称为《美术课堂》教程编写中，集汇着他们师承传统的学习经验，也凝结着他们自己对艺术教育的认识、思索和他们个人实践的体会与反思，这样的一次“锻炼”对这些还当着研究生的学子而言是一个出成果的好机会。我认为这个“成果”对美术学院教学和教材建设势必也会产生一种“后生可畏”的“冲击性”影响。因此，我愿为这些“正当年青”的后生们鼓掌，我赞赏他们的勇气、才华，羡慕他们那种旺盛的精力。

眼下，书店中的书，种类之多，可谓盛况空前。各种专业教程类的书又堪称盛况中的盛况，而美术技法的教材，则可以说是当代中国出版业之“最”了！20世纪五六十年代初学绘画的人，在全国书店中也找不到几本美术技法类的书，常叫人有“求教无门”的窘困。而现在大书店中，美术教程类图书，多到令初学者眼花缭乱不知从哪条门路去求真知而感眩惑了。——站在“门外”的人，不免期求一条“迅速成才成家”的捷径。一些坐在“门槛”上的“作者”，看到这种“市场”心理，便应急推出一些“速效，速成”的技法书刊，在这一类“药方”式的绘画“教材”中，艺术“捷径”地走进了技术，技法简单地成了某些式样题材的用笔、用色的套路，成了某种表现手段和特殊效果的“配方”、“招数”……正是这一类品位不高，自身基点就不正的东西，常常误导初学者忽略艺术创作的精神陶冶，轻视艺术技法筋骨的苦修，而把皮毛的工艺表现当成了“技法”的根本。

我从来不贬低艺术表现中的技术因素，尤其重视作者创造过程中那些生动的特殊表现手法的借鉴，那是一种在艺术作品前“应目会心”的感应，是一种不期而然的学习体会。

许多教材把侧重点放在技术性操作过程的方法上。这些方法对初学者从“无法”到“有法”的过程中，会起到重要的作用。但这些技术性教程，如果忽视了艺术思维精神层面，忽视了从观察的方法上，从审美品味和情趣上的引导，这种教材中的“法”，都有可能成为羁绊学子的绳索，成为他们沉迷于浅显的表现效果的麻醉剂。

学画从“无法”到“有法”是一个不易的历程。到了创作，渐渐体悟出要从“有法”之中走出，才能表述个人特别的感受，然后进入到“无法之法”就更难——“无法之法”是“得心应手”的自然表现，是“触类生变”、“法无定法”的自由发挥——这步天地不是教材能营造的。“有法”的好教材，对艺术中这种种“天外有天”、“法外有法”的创造境界，不成为“视障”就算不错了。

我希望这部丛书的范例作品选得精一些，希望在印刷上和装订设计上也精彩引人注目。我希望，这些祝贺和祝愿之辞让在丛书作者们完稿之前看到，希望画面，一张一张地精选，文字：一字一句地精炼。多看几遍，多改几次，找人多校正几回，要抓紧时间，不是着急吃生饭。

一想到写的是教材，我就有种诚恐诚惶的不安。同时，我又怀着这种感觉期望着它们健康地出生——好东西，多多益善！

第一章 中国画发展概述

中国是世界上有着悠久历史的文明古国之一，她的文化遗产丰富而优秀。中国绘画在世界的艺术之林中有着自己独特的体系和强烈的民族风格。简要了解中国画的发展史及其风格流派的演变，有助于我们加深对中国画的认识，在学习的过程中有一个总体的把握。

尽管，我们承认：绘画是各种造型艺术的基础，但是，在西周之前，绘画艺术却是附着在工艺品上表现出来的。我国原始时期的美术只是对生产器具和生活物品的装饰美化和对当时生活情境的符号式的记录。到了奴隶社会，生产力有了很大提高，但这时的绘画仍然是与实用艺术分不开的。

春秋战国是我国奴隶社会到封建社会的转型期。战国、秦汉时壁画和帛画的发展也成为中国画发展的底蕴和前奏。从战国到清代，在绵绵两千三百多年的历史发展中，蕴含了中国画的发展、成熟和演变。由于我们主要讲述中国画的发展，因此，各类姊妹艺术这里将不做涉及。

在魏晋南北朝时期，美术得到极大的发展。这一时期画家辈出，绘画的题材范围逐步扩大，山水画渐渐成为独立的画种，从人物画的背景渐渐发展成独立的画面。据记载这一阶段的花鸟作品也有不少，但还处在萌芽状态。

顾恺之可谓中国绘画史上的第一人。他的画虽都是后人摹本，但仍是研究早期绘画的可贵资料。而他之所以在中国绘画史上占有崇高的位置，还缘于他所留下的创作理论。他提出绘画的最高标准是“传神”，十分重视人物内心活动的刻画。其后的许多画家都深受他的影响。

六朝时期，在理论上能够提出一套完整的体系而对后世影响巨大的，当推谢赫《古画品录》中的“六法”——气韵生动、骨法用笔、应物象形、随类赋彩、经营位置、传移模写。六法是为评画而写，讲的是品评画家的作品时所依据的几条要素，诸如画面的总体把握、用笔、造型、设色、构图及借鉴、学习等。而我们在学画时倒可以反而推之，可先从临摹入手，再讲造型、色彩、用笔、构图等，最后达到画面的气韵生动。本书在讲解具体技法中将涉及“六法”的内容，因此，更好地理解“六法”的宗旨，对我们今后的学习会有很大帮助。

隋朝画家展子虔的作品起着继往开来的重要作用，他的绘画风格深受顾恺之的影响。

唐代在中国漫长的封建社会的历史发展中，是一段辉煌时期。社会的安定繁荣必然带动文化艺术的发展。当时的绘画有了较细的分科，却仍以人物画占主导地位。在中国绘画史上，唐代是人物画发展最辉煌的时期，有成就的画家比比皆是：

阎立本的画用笔浑厚坚实，称做“铁线描”，他画的《历代帝王图》（如图1-1）对人物的刻画不只停留在外形的描写上，而是通过服饰、动作、神情来表现他们的内心



图1-1 《历代帝王图》 作者：阎立本（唐）

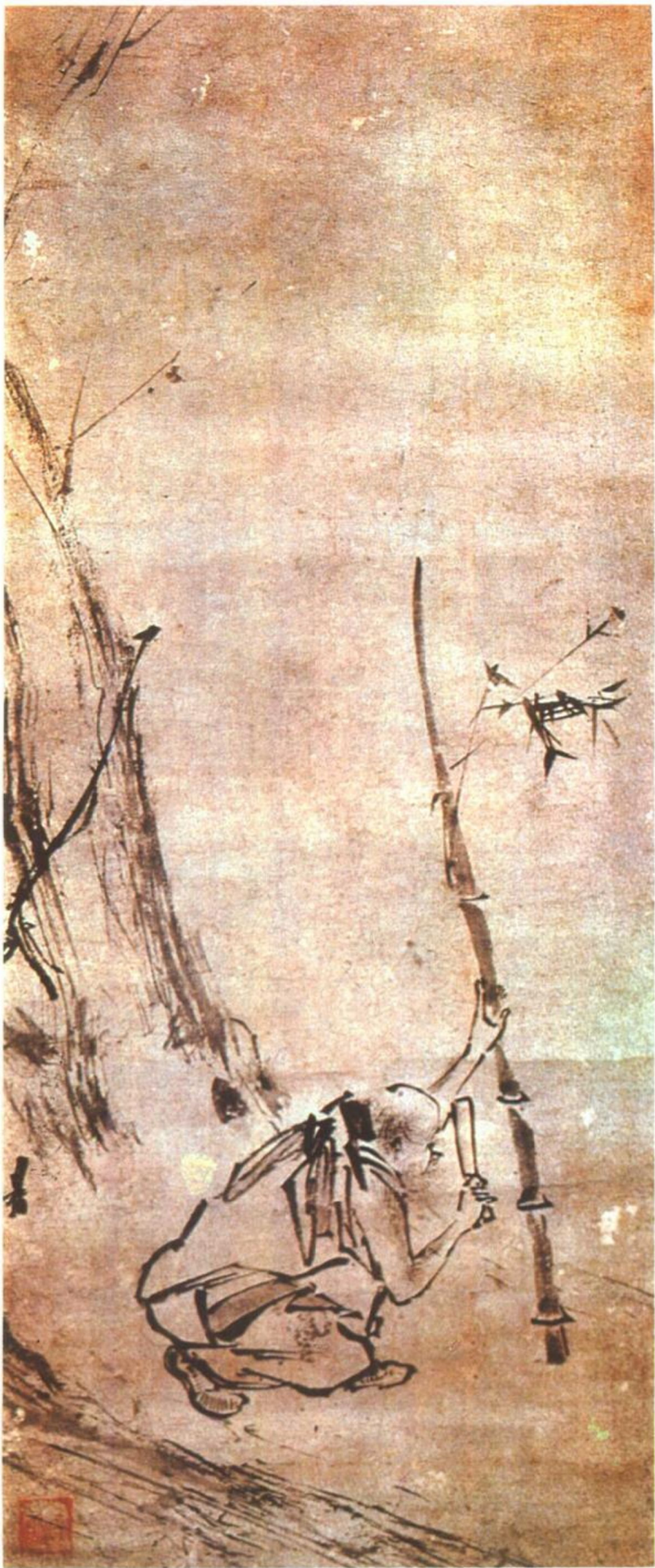


图1-2 作者：梁楷（宋）

世界。

吴道子的人物画笔力道劲如铁线，“其势圆转，而衣服飘举”，即所形容的“吴带当风”。他的卓越的绘画成就使他享有“画圣”的美誉。

盛唐以后，人物画出现了一个新的题材——绮罗人物，开始表现现实生活中妇女的活动。绮罗人物的造型无论绘画还是雕塑，都体态丰腴、细眉丰颊，符合当时上流社会的审美取向。其中以张萱、周昉在这一领域的创作对当时影响巨大。

五代最杰出的人物画家要数顾闳中，他所画的《韩熙载夜宴图》构图巧妙，画家以屏风把长卷分割成不同的场景，又以屏风使整幅画有机地结合起来。通过人物的神态、动作，精心刻画了人物复杂丰富的内心世界。画中器物也成为历史学家考据的资料。如此种种，无不说明这幅作品具有很高的艺术价值。

两宋时期的人物画多有发展，尤以李公麟的白描画法和梁楷的减笔人物开一代新风。李公麟重视生活，不一味追摹古法，他的“扫去粉黛，淡毫轻墨”的白描法确立了白描的艺术地位。梁楷曾一度受李公麟的影响，但为人不拘小节，率性疏野，画风由白描渐变为减笔水墨，为写意画的发展作出了重大贡献。(如图1-2)

元、明、清时期的人物画都不如山水、花鸟兴盛，但其中的肖像画在平淡的人物画坛一枝独秀。较著名的有王绎、陈洪绶、罗聘、费丹旭、任颐等。他们中的很多人都承继李公麟的画风，较突出的首推陈洪绶。他于山水、人物、花鸟都极精到，深受李公麟的影响而个性鲜明，用线细劲如折铁纹，造型夸张、简洁。是个特立独行的人物。

山水画自魏晋独立成科，到唐代开始出现不同的风格，最著名的有李思训父子、张璪等，吴道子在山水画上也有贡献。

李思训、李昭道父子属青绿一派。用小斧劈皴，青绿着色；树叶用夹笔勾画，以石青、石绿填色，显现出“金碧辉映”的画面效果。其师法可从展子虔的《游春图》中窥得渊源。张彦远提出“山水画之变始于吴（道子），成于二李”。

张璪的山水画重在水墨表现，他对绘画有着深刻的理解，所提出的“外师造化，中得心源”流传千古。

荆浩、关仝都是五代时山水画的代表画家，他们都强调师法自然，在山水画并非盛时的五代起到了承前启后的作用。

北宋山水画的巨匠南有董源、巨然；北有李成、范宽。董源以朴素的圆笔墨线表现江南的丘陵；范宽则对着北方的崇山峻岭，写山真骨。“刘、李、马、夏”合称南宋四家。李唐多用重墨作斧劈皴，坚实厚劲；

刘松年则风格多样；马远、夏圭构图险奇。宋时的山水画家还有米芾父子、郭熙（如图1-3）、郭忠恕等，都各有所长。

元代的山水画是我国古代山水画发展到较高阶段的表现。其中当推赵孟頫和有“元四家”之称的黄公望、王蒙、倪瓒、吴镇。

赵孟頫以宋宗室的身份仕元，招致不少非议，但他多才多艺，书画兼长，画风可工可写，山水、竹石、人马皆能，明确地提出了“书画本来同”的见地。在中国的绘画史上留下了不可磨灭的功绩。

黄公望重视写生，在他的山水画中反映出明显的地方特点；王蒙用笔变化出解索皴，又善于表现江南山林的润泽，画面密而不闷，都是他的独到之处；倪瓒的山水画以表现太湖风光为主要内容，因此他多用侧笔、折带皴，布局疏简；吴镇的山水充分发挥了水墨湿润的特点。元四家的作品体现了他们寄性山林、超然物外的思想，画面清寒、萧瑟，并在艺术上有所创新，对明清的文人画有较大的影响力。

其时更有别具一格的界画，较著名的有王振鹏、朱玉、夏永等。（如图1-4）

明代的山水画家虽多，但有摹古之风，殊于创造。明初浙派山水领先画坛，以戴进为代表，他的画法继承南宋的苍劲风格，也兼采众家之长。多斧劈皴，画面布局张弛有度，一丝不苟。

明中叶，吴门派的沈周、文征明加之与他们关系密切的唐寅、仇英，史称“明四家”。沈周对北宋、元的诸家画法都有心得，其代表作《庐山高图》中可以看到他吸收王蒙皴法，秀丽淡雅，是吴门特色。文征明师于宋、元，但重“神会意解”，不在“一笔一墨之肖”。

明末的董其昌大力倡导文人画，提出南北宗论，他收藏丰富，精于鉴赏，影响甚广，是华亭派的代表人物。他的山水画云烟流动，秀丽舒畅，强调书法笔意入画，但物极必反，缺乏山川的自然生气。

“四王”的山水画在清代势力最大，门生众多。他们是王时敏、王鉴、王翥、王原祁。“四王”总的倾向于摹古，缺乏对真实生活的感受，但同时也总结了前人的经验，笔墨上千锤百炼，在画史上有其贡献。

清代山水画家另有虞山派的吴历、金陵八家、袁江、袁耀等。清末的山水画坛陈陈相因，不及前期发达。

花鸟画的初露端倪较山水画为早，最早见于彩陶纹样上的装饰图案，战国楚墓出土的缙书、汉代的画像石都有花木鸟兽的形象出现。到唐代，包括鞍马在内的花鸟画始为独立。只可惜唐代许多花鸟画家的画迹不传，只有一点可以肯定——花鸟画之于唐代已是



图1-3 作者：郭熙（宋）



图1-4 作者：朱玉（元）

190301



图 1-5 《写生珍禽图》 作者：黄 筌（五代）

蔚然成风。

五代时西蜀、南唐的绘事发达，人材济济，自然引发了“徐黄异体”的出现。徐熙以粗笔浓墨，略施杂彩，素称“落墨花”。黄筌造型规整，设色富丽，从现存其《写生珍禽图》中可以看到他的面貌（如图1-5）。因此谓“黄家富贵，徐熙野逸”。他们不同的画风形成了两大流派，传之

后世。

宋代经济恢复并向前发展，也为绘画的发达创造了条件。宋代是花鸟画的极盛时期，流派纷呈，有工整富丽的院体珍禽，有“落墨为格”的墨画花卉，有文人兰竹的兴起……真正做到了百花齐放。著名的画家有赵昌、易元吉、崔白、李安忠、李迪、林椿、法常、文同、赵孟坚等。

宋代绘画，尤其是花鸟画的发展，是与统治者的喜好分不开的。最值得一提的是宋徽宗。徽宗赵佶虽然在政治上昏庸无能，但醉心于书画，为中国的绘画做出了很大贡献。他所提出的“月季鲜有能画者，盖四时朝暮，花蕊叶皆不同”，“孔雀升高，必先举左”。都反映了宋代花鸟画倡导的那种“画写物外形，要物形不改”的风尚。

宋代的画院画家承袭了黄氏体制，赵昌是在黄氏体制变格之前的优秀画家。他对花写照，自称“写生赵昌”，风格偏于没骨。

崔白的画风与黄氏截然不同，我们可以从他现存的作品《双鸟戏兔图》（如图1-6）中了解，虽然体制清澹，但被西风吹动的衰草枯枝，两只喳喳叫的喜鹊和回首仰望的野兔，无不栩栩如生。

法常的绘画继承了石恪、梁楷的画法而有所发展。“随笔点墨而成……不费妆饰”。他的画迹流传于日本的很多，在日本影响巨大。

梅、竹在宋代成为一个独立的画科，表现梅兰竹菊的以文人士大夫为多。这既是水墨画逐步演变的结果，也是他们抒发感情的需要。

元代的花鸟画一方面延续唐宋的工丽风格，一方面随倪瓒提倡的“逸笔草草，不求形似，聊写胸中逸气”的说法，盛行墨花墨禽。

钱选、王渊各自的画风由工丽向清淡转变的过程就是这个时代的写照。王渊学古而不泥古，他的画风有黄氏体格，却仅以墨渲染，靠墨的干湿浓淡变化来传神，追求“墨写桃花似艳妆”的境界。

李行画竹堪称元人写竹的最高境界。他的传世作品有



图 1-6 《双鸟戏兔图》 作者：崔 白（宋）

《竹石图》、《沐雨图》等；还著有《画竹谱》、《墨竹谱》、《竹态谱》，详细论述了竹的表现方法。

如果说宋代是工笔花鸟画的全盛时期，那么，明代则是写意花鸟大显身手的时代。其时的写意画依然尊崇“士气”，延续文人画的思路。明前期有林良，他的水墨作品笔力稳健，虽未脱院体法度，但已有创新，可谓明代写意画的先驱。而对我国近代诸家如赵之谦、蒲华、吴昌硕影响至深的无出青藤、白阳。白阳即陈淳，他属秀雅的文人画风；而青藤徐渭开大写意一派。笔饱墨足，奔放淋漓，于“无法”中见笔墨的精妙。他在诗、书、画上皆有造诣，却潦倒一生。他的际遇与他在绘画史上的贡献形成了极大的反差。

清代的花鸟画随明代文人写意的余热涌现出一些极具个性的画家，为我国的绘画史增添了丰富的色彩。明末清初的代表画家有“四僧”中的八大山人、石涛。

八大山人为明宗室，他把明亡的悲痛心情，在绘画中表露出来。他的签名类“哭之、笑之”，所画的鱼、鸟常是“白眼向人”。他构图奇巧，用笔圆浑厚重而能灵活多变，墨气清逸，传达出一种冷峻、出世的气氛。

石涛也是明朝王族后裔，复明无望使他内心充满矛盾。他的画不论山水还是竹石，都笔意恣纵、酣畅，具有大胆的革新精神，从他所撰的《石涛画语录》中可以看到其对艺术的深刻理解。

除八大、石涛，另有以恽格为代表的写生风气盛行，恽南田以没骨法写花卉，“点花粉带脂，点后复以染笔足之”，亦自成一格。居巢、居廉则可谓“岭南画派”的先锋，他们取法恽格的没骨，又能充分发挥撞水、撞粉的特殊效果，别有趣味。

“扬州八怪”并非指某八位画家，而是指一个画派，其中较著名的有金农、郑燮、李鱓、汪士慎、黄慎、高翔等，虽人物、山水各有所长，却人人都涉猎花鸟题材。

清朝末年，鸦片战争以后，我国沦为半殖民地半封建的国家，这一特殊的历史时期，在政治、经济、文化各方面都发生了一定的变化。画坛出现了新兴的“海上画派”。起之于赵之谦，盛于任颐、吴昌硕。

赵之谦擅长写意花鸟，用墨饱满，色彩艳丽，雅俗共赏。他的书法、篆刻成就卓著。“海上四任”之一的任颐造型能力甚强，人物、花鸟皆能，他是清末杰出的肖像画家，又喜欢以传统故事为题材，取法陈老莲。花鸟画则手法多样，或勾勒、或泼墨、或重彩、或淡雅，花草翎毛，极尽其态，活泼清新。就其本身而言，他在花鸟画上的成就高于人物画。吴昌硕早年工诗、书、印，三十多岁始学画，精于花卉。他能融各家所长，以书法、篆刻贯通于画，笔力遒劲、老辣，气势磅礴，用色也相当大胆（如图1-7）。

实践与理论历来是相辅相成的，绘画理论方面的著述有的论画法、有的评画品、有的属画史，其中唐代张彦远的《历代名画记》是我国最早的一部绘画史著作。堪称“画史之祖”。他发展了前人的学说并提出了自己的主张。肯定了绘画的社会功能，发挥了谢赫的“六法”，提出了“以气韵求其画，则形似在其间矣”。对气韵的把握升华了对形似的简单理解，又表明了绘画创作立意为先的艺术观点。

宋代绘画水平的提高也使得绘画理论有了相应的发展。郭熙在他的《林泉高致》中提到了高远、深远、平远的透视图则。元人的著述虽也有史有论，但更倾向于笔墨技法上的探讨或对艺术形式的研究。明人以董其昌影响较大，他的《画旨》提出了“画之有南北宗”，但对他崇南贬北的看法始终争论不一。

清代的绘画理论较发达，论画理的以《石涛画语录》为代表，论画法的有王概的《芥子园画传》、丁皋的《写真秘诀》。一般来看，总结经验较多而见解独特的少。

我国古代灿烂的文化至清代告一段落，绵绵千载，留下了许许多多值得珍惜的东西，有继承，才有发展，才能有更大的创造。



第二章 中国画的工具材料

中国画是我们民族特有的艺术语言。这也与它独特的工具材料有关,在学习之前首先要了解和掌握中国画材料的性能。

第一节 笔

笔、墨、纸、砚在我国被称做“文房四宝”,是古代书房里的必备物品。中国画中使用的笔主要指毛笔,用动物的毛或羽毛制成。按笔毛的软硬可分为软毫、硬毫和兼毫三种。软毫主要指羊毫、鸡毫等,笔毛柔软,吸水性强,可贮留较多水分,用来画大面积的墨、色或是工笔画的渲染。硬毫包括狼毫(黄鼠狼)、獾毫、山马毫、鼠须、猪毫等,棕色或黑灰色,笔毛较硬,含水量小,画出的线条挺拔,可用于勾勒、皴擦。兼毫是用羊毫和其它硬毫合制而成的,有紫羊毫、羊狼毫等,软中有刚,含水量适度,以小楷、中楷为多。

挑选毛笔时笔杆要直,可让笔在较水平的桌面上滚动,以检验笔杆的曲直。笔毫的要求是尖、圆、齐、健,尖指笔锋聚拢时的尖锐程度;圆是在行笔过程中要转折自如,不出偏锋;齐说的是笔毫散开时笔锋整齐;健即指笔锋柔韧、有弹性。

这只是关于毛笔的简单知识。笔锋长短、笔肚粗细的差异,都会产生不同的笔墨效果,需要我们在实践中慢慢体会。

第二节 墨

墨分松烟和油烟两大类。早在周时期,我国已有了墨的制作。油烟墨用桐油等烧烟加胶及香料制成,色泽乌黑发亮,广受喜爱;松烟墨用松木烧烟加工制成,虽黝黑但无光泽,适用于工笔画中表现人物的头发或鸟的羽毛等部分。

好的墨块应该是质细、胶轻、味香、色黑。研墨时不能急于求成,动作要缓、平、正,由少渐多滴加清水。墨汁研好后,要把墨锭放在阴凉处晾干,避免风吹日晒,更不要浸在墨汁中。

为了方便,现在很多人也使用墨汁,如“中华”、“一得阁”、“曹素功”等。但墨汁胶重,且墨色层次不够丰富,也有人在墨汁的基础上再以墨锭研磨。我们所应注意的是,隔夜的墨或放置时间长的墨称为宿墨,再加水使用会出现墨渣,装裱时容易渗化,在工笔画中切忌使用。当然,宿墨用得好,也有其特殊的效果。

第三节 纸

国画用纸品种很多,有宣纸、皮纸、毛边纸、麻纸、高丽纸、绢等,其中以安徽宣纸久负盛名。宣纸按尺寸大小分,有四尺、五尺、六尺、八尺、丈二等尺寸;按厚薄有单宣、夹宣;按加工又可分为生宣、熟宣、半生宣。

据记载,唐代已开始用宣纸作画了。目前,“特净皮”可算是宣纸中质地较好的,在宣纸的挑选上,无论是生宣还是加工过的熟宣,都要看其纹理是否洁白稠密,云块多、纸质韧而润的为上。熟宣是在生宣的基础上用胶、矾按一定比例加工而成的(熟绢也是如此),胶过重则滞笔,不易于渲染,矾大则伤纸。熟宣或熟绢一定要密封保存,以免露矾。至于生宣中单宣和夹宣的区别,虽然夹宣有韧性,可反复积墨、皴染,有含混的感觉,但是它较厚,易于吸收水分和颜色,且不见笔,墨和颜色容易灰暗,建议初学画时,还是要以单宣来练习。

另外,也有人喜欢使用麻纸、皮纸、高丽纸等,皆因不同的纸质可以带来不同的感受。

第四节 砚

墨锭的研磨离不开砚,我国的砚台种类繁多,有石砚、砖砚、陶砚、玉砚、沙砚等,我们通常使用的是石砚。石砚又分许多种类,其中广东的端砚、安徽的歙砚、甘肃的洮砚、山西的澄泥砚被称为我国的四大名砚,又以端砚和歙砚最为名贵。

不同的地方所产的石砚因其石质的不同,性能也有差别,我们在挑选时,要注意石质不能太粗,也不能过于光滑,石质太粗,研出的墨汁就不细腻,过细的石质又不容易发墨,因此,好的砚石以坚韧、细润、发墨而不易吸收水分的为好。所谓“涩不留笔,滑不拒墨”。四大名砚价格昂贵,初学者不必苛求,江西玉山的罗纹砚比较普及,物美价廉,也很受欢迎。

砚台有各种尺寸和长方、正方、圆形等多种形状。一般工笔用砚可小一点,写意用砚稍大,如直径七八

寸的。墨汁磨好后如不及时取出墨锭，易造成粘连，对墨锭和砚台都有损害。

第五节 颜料

中国画的颜色取之自然，既可给人以清丽、雅致、古厚的色彩感觉，又能达到富丽堂皇的色彩效果。体现了东方人的审美习惯。中国的工笔画家在色彩的运用上讲求“随类赋彩”，常以原色作画，追求明净、单纯的色彩效果；而写意画家们则提出“墨分五色”的说法，以墨为主，以色为副，使得墨与色结合运用，更衬托出色彩的艳丽，并拓展了色彩的含义。

传统的中国画颜料分为植物色和矿物色两大类：植物色从植物中提取，又称水色、草色等，属透明色，可以和其它颜色调和使用，如花青、藤黄、胭脂等；矿物色又称石色，大多从矿石中提取，具有覆盖力，不透明，不具有调和性。如石青、石绿、赭石、朱砂等。下面简要介绍一下中国画中常用的这些基本颜色。

花青：用蓝靛制成，我国最早把它用作染布的染料。蓝属蓼科植物，一年生草本，叶呈椭圆形，即是蓝靛的原料。秋天采摘后，一次次喷水，使之发酵，再在乳钵中擂研后，调胶使用。我们现在所能买到的花青膏是已加胶制好的块状，用时只要加水化开就可，但切忌用水长时间浸泡，以免脱胶，影响效果。

藤黄：又称月黄，藤是海藤树，落叶乔木，高五六丈，属热带金丝桃科植物，越南产的最好，缅甸、泰国及我国西双版纳也有种植。在它的树皮上凿孔，就流出胶质的黄色汁液，用竹筒接着、待干，中间略空，就是我们绘画所用的“笔管黄”。因它本身含胶，因此用时，只要拿毛笔直接蘸来使用即可。

胭脂：用红蓝花或茜草制成。相传在商纣时期，我国人民已用红蓝花做成红色的颜料用于妇女的化妆。这两种植物都属草本，红蓝花的花和茜草的根做原料，在色相上稍有差别，茜草红更红一点。

石青：产于赤铜矿中，属盐基性碳酸铜，我国云南、四川、贵州等地均有出产。呈颗粒状，研磨后，颗粒粗细不同也就形成了不同的深浅效果，由深至浅可分为头青、二青、三青、四青，以头青颗粒最粗。要调胶使用。不论何种颜色的矿石，研磨至最细时均呈白色粉末。

石绿：亦生于铜矿中，与石青相似，也分为头绿、二绿、三绿、四绿，亦同样有毒。

朱砂：生于石灰岩中，又叫辰砂，已提炼出水银的朱砂，不宜用作绘画颜料。将朱砂研磨漂洗后，浮在上面的称朱礞，颜料较朱砂为浅，道理与石青、石绿相同。

赭石：又叫土朱，出在赤铁矿中，有水成的和火成的两种。我们可以买到制好的赭石膏，用水化开就可使用。

白色：根据其原料的不同有蛤粉、白垩、铅粉，蛤粉是由贝壳煅烧成石灰质再加工，白垩本身就是碳酸钙，这两种白粉经久不变，是很好的绘画颜料。我国古代曾把铅粉用于妇女的化妆中，也算是早期的化学颜料。

胶、矾：中国画颜色的运用离不开胶和矾，它们能使颜色固着在画面上，不脱落。胶自牛、羊、猪、马、狗、兔、鹿、麝、熊、虎、豹、狼、豺、狐、兔、鼠、猴、猿、猩猩、人等动物的皮筋骨角中提炼而成，黄明胶又称广胶，产自广东、广西；山东出产的叫傅致胶。矾称明矾或白矾，由矾石煎炼而成，半透明、味涩，主要产于安徽。当工笔画需要多层渲染时，涂淡矾水用于固定已染的颜色。胶矾按适当的比例对在一起刷在生宣上可以使生宣变为熟宣用于工笔画。

以胶调色，不易掌握，需要在实践中慢慢摸索经验，且纯天然颜色在原料的采集、提炼上，难度大、造价高，目前，我们已有了许多化学颜色作为替代，使用方便，只是性能不稳定，日久容易变色，每个人可以根据自己的需要进行选择。

第三章 中国画的分科

中国画在漫长的发展演变过程中,经过历代画家的不懈努力,形成了丰富多彩的表现方法,拓展了丰富的表现内容。从表现技法的角度大致可分为白描、工笔、写意、没骨,从表现内容看,又可分为人物、山水、花鸟三大类。而这些表现技法和内容之间互相借鉴、融合,你中有我、我中有你,才有了我们所看到的五彩缤纷的绘画作品。

下面就这些分类做一简单介绍:白描是指以线作为造型的主要手段,舍弃色彩,通过毛笔墨线的顿挫、转折、粗细、刚柔、轻重、浓淡的变化来体现物象的质感与层次。有的辅以墨色的渲染。它的特点是简炼、明确,以单纯的手法去表现复杂的形态特征,是对画家严谨的造型功力和笔墨功夫的考验。因此,白描不仅是每个学画者必须经过的基本训练,也由于长久以来画家们在白描上所作的各种尝试和努力而独立成科。

工笔画工整细致,在白描勾勒的基础上渲染色彩,造型着色都要求以真实的物象为依据,以写实为主要的表现形式。因设色方法的不同又分为重彩和淡彩。重彩颜色厚重浓丽,使用矿物色较多,并多次渲染而成;淡彩用色较薄,清新明净,多用植物色等透明色。

写意画立意为先,“逸笔草草,不求形似,聊写胸中逸气耳”。以高度提炼、概括的笔墨抒发画者对客观事物的感受,色彩单纯,落墨淋漓,在看似任意的挥洒中,达到对物象生动、凝炼的传神表现。在写意画中,有大写意、小写意之分,小写意相对于大写意而言较接近客观物象。

没骨画是指舍弃墨线勾勒,直接以墨和色点厾、渲染来描绘物象,没有了线条作为骨架,画面传达出一种清新、娟丽的气息,介乎于工笔和写意之间。

从内容划分来看:人物画即以人物为表现内容,它可以描绘历史故事、神话、宗教和现实生活中的人物。中国人物画讲求形神兼备、以形写神。

山水画描绘自然风光,我们所看到的山川树木、田野村落、岩石沟壑、车船舟马等都属于山水画的表現范畴。表现形式上可分为青绿山水、浅绛山水、界画等。

花鸟画作为一门独立的画科,题材也包罗万象,除了花与鸟,还包括畜兽、鱼介、蔬果、草虫以及松柏、竹石,也都归于花鸟画的表现范畴。

第四章 中国画的用笔用墨

中国画的笔墨是为我们所独有的、体现中国画的艺术美感的主要手段，亦是中国画造型最基本的艺术语言。“夫象物必在于形似，形似须全其骨气，骨气形似本于立意而归乎用笔。”唐代张彦远在《历代名画记》中明确提出了用笔的重要性。笔与墨互相依存，密不可分，无墨不见笔，无笔不见墨，有人比之为骨与肉，可谓形象。

第一节 用笔

用笔的好坏从执笔开始，国画的执笔与书法相同，指实掌虚，靠指、掌、腕、肘的相互配合来运笔。毛笔笔头分笔尖、笔肚、笔根三部分，对这三部分自如地掌握和运用，才能达到变化多样的艺术效果。笔尖部分为锋，起笔时，隐在笔划里的叫藏锋，外露的叫露锋，藏为实、露为虚，收笔道理相同；行笔时笔锋保持在笔划中央的称中锋，笔与纸面稍倾斜，笔锋在笔划一侧的称侧锋。这几种笔法的综合运用，加之以用力的轻重、速度的急徐、方向的变化，给人以不同物质形态的感受（如图4-1）。

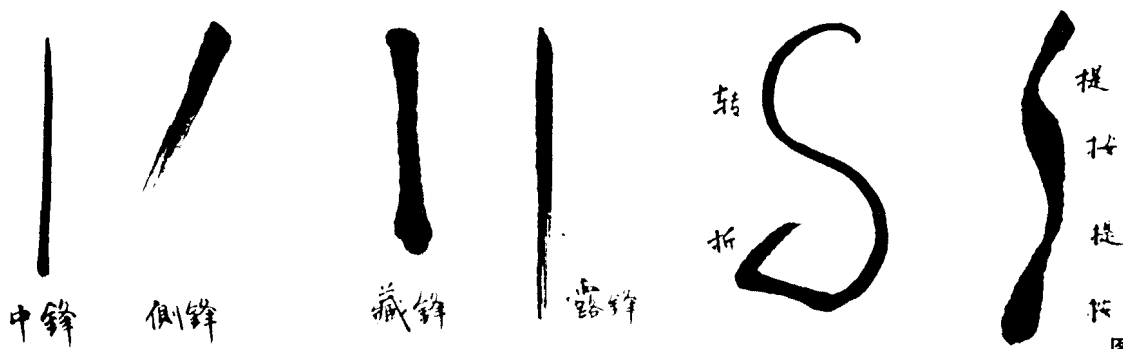


图4-1

运笔要做到平、圆、留、重、变。

平，要求用力均匀，起笔要稳，行笔时不能忽提忽按，保持住笔锋在纸上一定的平衡，不能一味地向下压或向上提。“如锥画沙”称为平。

圆，是指中锋用笔。中锋画出的线条圆润、有弹性，在线条的转弯处很容易出现侧锋，这时用笔要慢，手腕用力而不是靠手指把笔锋转过来，=“如折钗骨”。

留，行笔要慢，不急不躁，亦可以用“屋漏痕”来形容，积点成线，随时可行可收。

重，如“高山坠石”，落笔大胆肯定，但并非滞重，是举重若轻，而能力透纸背的一种内在的张力。

变，在平、圆、留、重的基础上，运笔要灵活，疾徐有度，达到得心应手的境界。

下面介绍几种笔法的名称：皴、擦、点、染、勾。

皴：皴法多侧锋、干笔，灵活松动，多用于山石树木的表现。

擦：皴与擦往往并用，擦多使用笔肚、笔根，不见笔触，皴则要见笔，笔笔到位，两者结合，以虚实的对比体现物象的质感。

点：其大小形状、干湿浓淡，变化各异，表现力极强。下笔要肯定，有聚有散，带有节奏感。

染：墨与色都可以用来进行渲染，在皴、擦、点的基础上，染可以起到统一色调、增强气韵、丰富层次的作用。

勾：是指用线条表现物象，不论工笔还是写意，对线条的要求都是要能表现物象的形质。

第二节 用墨

“笔以立其形质，墨以分其阴阳。”北宋韩拙的《山水纯全集》同样也阐述了笔墨的用途。其实，笔的粗细转折也能分别阴阳，墨的干湿浓淡亦可表其形质。中国画的水墨一派自唐代开始发展，用墨法日趋完备。南宋的破墨法、元代的积墨法等，不一而足。

用墨最要紧的是墨与水的相对比例，同量的墨对入不等量的水，即可产生焦、浓、重、淡、轻不同的墨

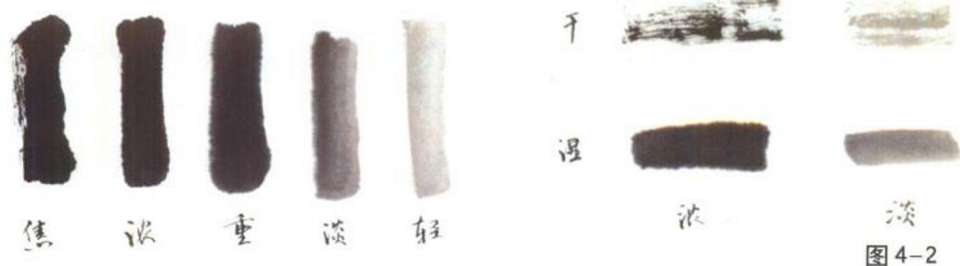


图 4-2

色，相同的墨色水分的多少不同，便产生干与湿不同的变化（如图 4-2）。

墨法很多，这里只举几种（如图 4-3）。

破墨法：在前一层墨色未干时，加入不同干湿浓淡的墨，使之互相渗透，自然洇开，具体的有以浓破淡、以淡破浓、以干破湿、以湿破干；墨与色相破也是同样的道理。

让水法：利用宣纸吸水后排水的特点，先用清水或淡墨勾画出物象，再在上面罩一层更深一点的墨色，体现出一种朦胧的效果。

泼墨法：用大笔蘸水分饱满的墨汁，要使从笔尖到笔根有不同墨色的变化，在纸上大笔挥洒，呈现水墨淋漓、气势饱满、浓淡变化丰富的气象。也有把水墨泼洒在纸上，再根据其自然形状用笔适当点画的。

焦墨法：焦墨也称醒墨，取最浓稠的墨点画在纸上，有调整画面轻重，提神之效。现代人有纯用焦墨渴笔作画，另有一番风味。

冲墨法：先用较浓重的墨色画出物象，再用清水或淡墨色淋漓地冲散第一层墨色，使之慢慢渗化直至自然定型。具有动感和一些意想不到的效果。

积墨法：以基本相同的笔法点染出物象，干后再重复点染，墨色要有些变化，如此反复数次，直至满意为止。层次丰富浑厚。积墨法不同于前几种墨法的地方是一定要干后再加，其它墨法是趁湿加入第二层，另外需要注意的是笔法的多次重复不等于完全重叠，要有交错，笔的水分不能太大，才不致僵硬死板。

中国画利用笔法墨气取物之外形，写心之神韵，“外师造化，中得心源”。看似单纯简练的笔墨之道实际蕴含着深厚的中国美学思想。石涛曰：“笔墨当随时代。”随着社会的发展，笔墨技法的创造也是无止境的。对画家来说，笔墨除了要有深厚的功力，也体现了不同的修养和对生活的认知。

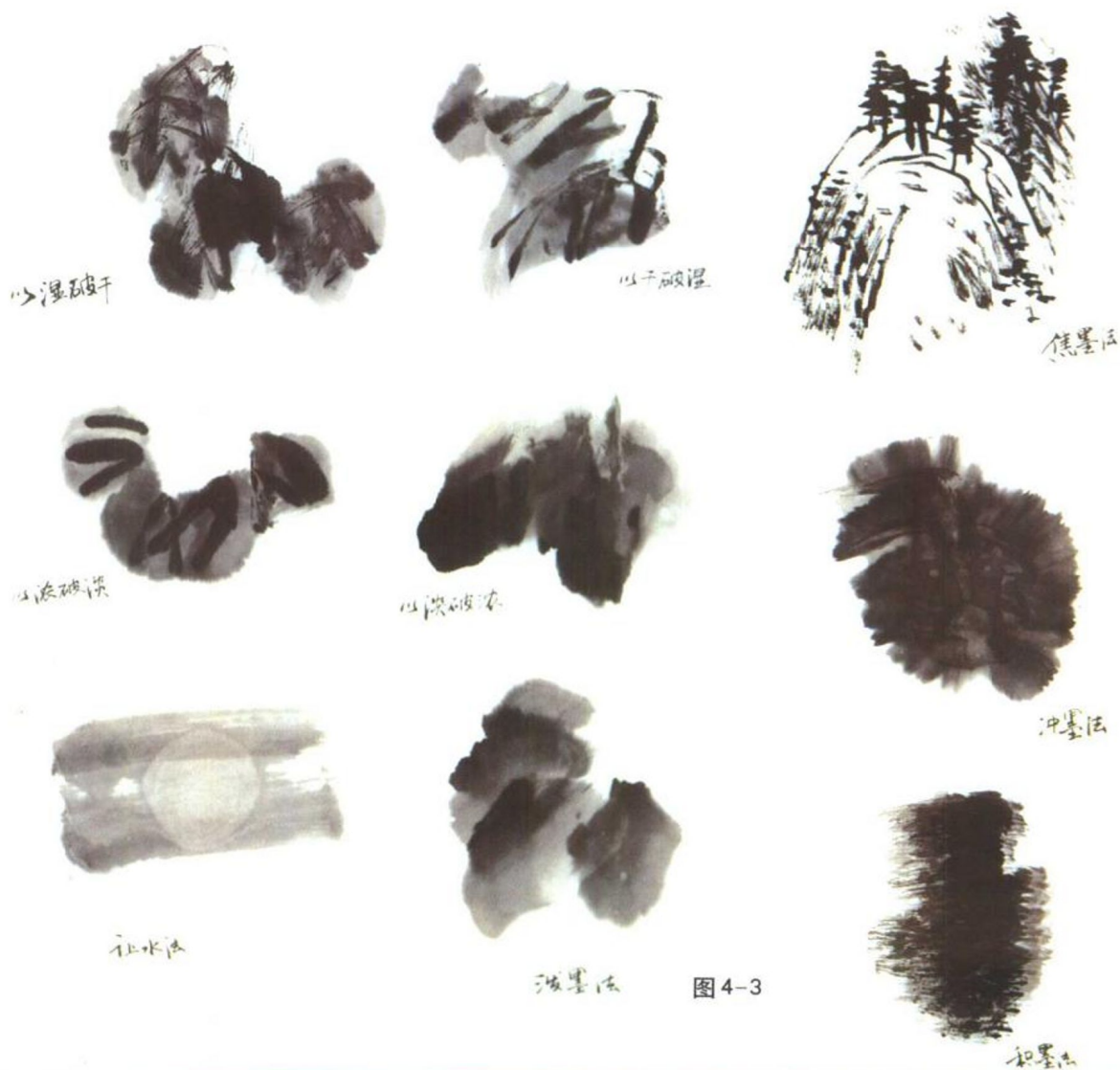


图 4-3

第五章 白描技法

最初的白描只是起稿的一个步骤,史料记载吴道子“每画,落笔便去,多使翟琰与张藏布色”。这里就是指白描起稿,如果不加以布色,即是“白画”。唐代时即有“白画”留于世,但那时只用墨线勾勒的画法并没有成为正式的创作形式,而是因画家的功力深厚,虽未布色,为尊重原作而保留下来。到了宋代,李公麟的努力,才使白描成为一种创作形式,明确了它的地位。淡毫轻墨,不施丹青而光彩动人,它是一种高度提炼概括而效果明快的表现手法。作为以线条为基本要素来表现物象的绘画形式,如何以单纯的线条来表现娇艳的花朵、柔嫩的肌肤、苍劲的枝干,是一个复杂的问题;而如何画出具有高度表现力和艺术美感的线条,也正是白描的魅力所在,需要经过一定时期的训练积累,不可急于求成。

白描分为工笔和写意。工笔的白描较规整,线的粗细、轻重的变化小,因而有“工笔如楷书”的说法;写意较粗放,线的粗细、虚实及墨的干湿浓淡变化较大,故所以说“意笔如草书”。

先要选择一支合用的勾线笔,工笔白描常用硬毫,如叶筋、衣纹、红毛、蟹爪等,意笔所用的毛笔较灵活,因人而异,或硬毫、或长锋。特别要提的是,一些初学者对笔的控制能力较弱,以为越小越细的笔越好用,其实,这种笔的笔毫短而细小,含水量少,稍长的线条就难以完成,虽有一时的效果,却难以达到锻炼笔的表现力的目的。

物象的空间、质感、层次就要靠这线条的粗细、刚柔、曲直来表现,一条线如此,多条线则还要注意相互间的搭接关系。起笔时有顿笔的称为实起,无顿笔、露锋起笔的称为虚起,收笔的虚实亦然。如第一笔为实起,则与之相邻的第二笔就要虚起;三笔相交,必要错落揖让,才有层次的变化,否则,既无法表现质感,也无法表现层次。又如人物白描,皮肤、面部的线条,包括眉毛、头发的用笔多虚入虚出,树木枝干、山石的用笔多顿挫、转折,这只是一般规律,运用中要结合实际情况。

前人针对人物衣着饰物的表现总结出线条的“十八描”,如高古游丝描、曹衣描、铁线描、柳叶描、枯柴描等(见图5-1)。



图5-1 曹衣描

高古游丝描