



桂林中国画学院专用教材

国画讲义

陈绶祥 · [著]

陈绶祥 著

国画讲义

广西美术出版社

图书在版编目(CIP)数据

国画讲义 / 陈绶祥著. — 南宁: 广西美术出版社,
2003.12

SBN 7-80674-481-9

I. 国... II. 陈... III. 中国画—理论研究
IV. J212

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2003)第 115585 号

国画讲义

编 著 / 陈绶祥

图书策划 / 姚震西

责任编辑 / 欧阳耀地

装帧设计 / 阿 西

责任校对 / 尚永红

审 读 / 林志茂

出 版 / 广西美术出版社

地 址 / 南宁市望园路 9 号

邮 编 / 530022

发 行 / 全国新华书店

印刷制版 / 广西南宁华侨印刷厂

版 次 / 2004 年 1 月第 1 版

印 次 / 2004 年 6 月第 2 次印刷

开 本 / 889 × 1194 1/32

印 张 / 12.5

书 号 / ISBN 7-80674-481-9/J · 339

定 价 / 35 元

目 录

前言	1
第一讲 国画基础	5
一 导论	7
二 画理	21
三 画义	43
四 画趣	67
五 画法	95
第二讲 国画发展	129
一 导论	131
二 眼界	138
三 章法	160
四 语言	178
五 品评	203
六 传承	221
第三讲 国画创作	237
一 导论	239
二 境界	251
三 个性	285
四 立意	308
五 经营	333
六 生活	351
后语	389

前言

前言，按中国的惯例向来是所谓解题。这本书以讲义的形式面世，是为中国画绘画专业准备的基本教材之一。

近20年来，我一直在从事中国画的研究与教学工作，细细算起来，从我拜师学画，开始跟一个中国画师按照师徒相授的中国教学方法学习国画，到后来进入到艺术院校，读了研究生，一直到现在，前前后后也有50年的历史了，在这么长的历史中间，我认识到中国画之所以能够保持长久的生命力，是得益于中国文化的生命力和中国教育成功，所以在工作中，我尽量发掘这一时期的感受和心得，运用到实际的教学过程中。20年前，我开始组织“新文人画”活动，接触了很多画国画的朋友，也接触了在艺术院校教美术史论、艺术学的的朋友，还有一些其他方面关心国画的朋友，讨论了关于中国画的许多重要的问题，在“新文人画”的活动中，我把这些思考不停地转化为一种个人的认识结论和实践活动，希望推动中国画产生出当代的形态和样式。上个世纪的90年代，在中国艺术研究院的领导和鼓励下，当时的老院长李希凡同志对我的工作十分支持，我们在中国艺术研究院

创办了“中国画名家研修班”，之后又办了第二期、第三期。当时在研究院还有很多全国各地来进修的学员，每一学期，根据我的教案和同学们的课堂笔记，便产生了很多讲稿。我把这些讲稿经过反复的筛选，组织成这样一本小书。因为是讲课的讲稿，基本思路没有大的改动，整理出来后，我就把它称作《国画讲义》。作为讲义，它既是一种教学方式，又是一种教材的发展形态，它反映了教材的本质，同时“讲义”之“义”，对中国人来说，又是一个很重要的社会道德准则，是社会共识。“仁、义、礼、智、信”，都是中国人心中的道德标准，所以这本书还有讲“义”这个性质。

50年研习国画的经验，20年国画教学的经验，其间的讲稿组织成这样一本书，本书以对口语的记录为主要方式，是为了有利于问题的探索，所以基本上保留了讲课过程中语言的灵活性，也是为了方便大家互相讨论，因为有些语言形式，一旦离开了语言的环境，含义就会变；而文字有其相对恒稳的含义，但文字也有相对的局限，有时你会觉得某个东西不肯定，那是因为离开了当时的语言环境。记录语言

的文字肯定不可能包含全部语境和语气，所以，在书中不少地方保持了语言的记录，就是为了要尽量保留讲课的氛围，便于大家对语意的把握，以免产生歧义。同时，为了保持每一次讲课的完整性与系统性，有个别的例子与引文会有一些重复之处，也属于无奈之举，就像庄子所说，言者所以在意，得意忘言。希望借助这些文字传达国画的要义，设若再能传达“言所不追”之意，那就臻于讲义的上善了。

通过这个讲义，我希望大家对中国画有一个清晰的认识，在整理过程中，我选择了几个有典型代表性的讲稿记录，通过再一次梳理，形成了这样一个本子，希望大家在阅读和使用中，能提出宝贵的意见。既然是一个讲义，那就应该让大家来对它进行充实，让大家来进行评判，它的的确确也应该接受时代和历史的考验，同时，也希望通过这个本子，把我自己的研究工作作一个深入浅出的叙述，以便对当代中国画的普及和教学起到相应的作用。



第一讲

国画基础

一 导论

有的人学了许多年国画,但并未对国画作过认真的思考,还是连中国画的基础理论、语言形式也不懂,甚至连中国古代画谱也读不懂。就像我们学古琴一样,给一个乐谱要能够把它弹出来。学画画的谱就是画谱,学画谱却没办法把它“演奏”出来,那么师授相承如何相承呢?老师给你一个谱,这个谱有的是口诀,有的是法式,有的是过程。对于怎么画方能把这一朵花画出来,要经过几次什么样的方法这样的问题,给个画谱却看不懂,我感觉到这个问题很严重。最后一打听才知道,其实有些跟着民间工匠学的人,比如从小学陶瓷的,对一些画谱他还知道。倒是从美术学院出来的人,对于中国画的画谱却看不懂,他们连工匠都不如,却总是按西方绘画的基本原理和法式去画国画,或者只知道莫名其妙地“凭感觉画”、“自己想怎么画就怎么画”等等。要去找感觉,总是说“那人感觉好得很”。什么叫感觉?什么样叫感觉好得很?这些被当作艺术本质来讨论的东西不弄通,不以学科的科学方式基本解决,就可能永远在这个学科的外部徘徊,做个辛苦的、似是而非的所谓“下了很大力气”的盲目者。画画需不需要感觉?如果你连艺术中所谓的“感觉”是什么都不明白,你连自己所谓的感觉都没法用基本的艺术语言及法式来传达出来,或者你传达的“感觉”人家基本接受不了,那么,你所谓的“画画”要感

觉干什么？我们一定要把艺术创造跟别的活动分开来。

我们用演戏来打个比方。小孩子在那儿装哭，为什么呢？跟大人撒娇，哄大人的糖吃。“呜呜……”，他装哭装得真像，我们说这是演戏吗？不是，他不是演戏，或者说，他不是艺术上正儿八经地所谓“表演”，只是一个小孩子在装哭。小孩子真哭时，大人会说：“别理他，他装的。”但是他确实是在真哭啊。为什么大人说“别理他，他装的”呢？因为真哭跟装哭之间，没有任何界限。你怎么知道他是在装哭还是在真哭？他装得像极啦，或者他真哭就是那样，“呜呜”地干嚎，你怎么能分辨出什么是真哭，什么是装哭呢？你分辨不出来。大家都知道，在现代学习的西方戏剧理论体系中，有斯坦尼斯拉夫与布莱希特两大导、表演体系，他们大体具有西方文化中那种执著的极端特征。概括起来讲，还用前边小孩子装哭来比喻，斯氏体系认为“装哭装得跟真的一样”就是演戏，而布氏体系认为“装哭装得跟真的一样”就失去了演员的意义，即使是真哭，也要让人知道你在装哭，并了解你哭的目的，那才是演戏。假的要装得像真的，真的要做得像假的，真真假假，你还是分不清真哭与装哭，谁是演戏呢？中国人并不这样看待演戏，他既知道“演戏演戏，原来是假的”这种俗语，也知道“假戏真做”这类成语。因为真还是假并不是演戏的本质矛盾，而“假”“戏”才是演戏的本质。“假”既有“借”的含义，也有“不真”的含义，“戏”既有“玩弄”的含义，也有“表演”的含义。所以，中国人在认识艺术上也明白了“假做真时真亦假”这样的体系。在中国人看来，以平常的道理来代替艺术的道理是“风马牛不相及”的。我们不少文艺理论的本质错误就在于不是“文艺”的理论，而是其他的“平常理论”。因此，在我们来看，装哭也好，真哭也好，都不是艺术，演戏才是艺术。演哭戏不用装哭，也不用真哭，只要把演出的那些程序做出来就行啦。我们中国有句老话叫“先学无情后学戏”。演戏要感情吗？不要。演戏要感觉吗？也不要。要什么？要演戏的本事。你想

一想,一个人在台上演戏,他十分投入,哭得十分动情,他怎么唱呢?我们中国人有句成语叫“泣不成声”,台上演戏的人一边哭还得一边唱,他要真哭了他还能唱得出来吗?唱戏要声情并茂,这个情是戏的情,而不是真实的感情。因此,长期以来我们不明白什么是艺术的根本,而妄谈艺术。艺术最本质的东西是什么?有些人喜欢用些似是而非的话来回答。比如画中国画,老师让你找找感觉。那么你找什么样的感觉?是小孩子真哭的感觉?还是装哭的感觉?还是演戏的感觉?演戏的感觉就是没感觉。俗话说“先学无情后学戏”,就是不需要感觉,他需要的是千锤百炼的戏曲语汇。西方的表演艺术家说,你只要把脸上这块肌肉往上提,把那块肌肉往下压,用这个地方的肌肉压迫泪腺,你的眼泪就流出来了,你就是演哭啦;我们中国演哭也说,你背过身来两个肩膀抽动,手放在某个地方,然后嘴里叫着“喂呀——苦呀——”就行了,所以演戏不需要感情,不需要真哭,真哭了你怎么唱呢?

因此,我们从唱戏的比方来看一看美术。既然学哭学得像,或者学不像和真哭都不是演戏,那么,我们画得像或者不像,似某些东西或完全不似东西跟画画也没有任何关系,画画就是画“画”。前面那个“画”是指所有的绘画手法,后面那个“画”才是绘画艺术的真谛,是由“画”构筑出来的一件艺术品,一件不能以像不像东西、有没有感情来衡量好歹高下的,只能以“画”的规律来鉴评的艺术品——画。因此,同学们在过去的学画过程中,你或多或少受到过一些所谓的绘画基本功的训练,把你训练得身手心眼都不会画画,也不会看画,你要么是在真哭,要么是在装哭,都不是在演戏。所以我们才要重新说一说什么是演戏?什么是画画?画画有什么理论呢?有人说“理论课对我们艺术家没有用”,谁说没有用?理论是理论家的画,就像画是画家的理论一样,我凭什么看出你们谁的画高画低呢?因为你们画画就是你们在说理,只不过是拿绘画创作来说道理,理论家不过是拿

理论来搞创作，从不同的角度来谈罢了。因此，画对于理论家来讲，问题并不复杂，基本上是鉴、评、定三个字，即鉴真伪、评好坏、定高下而已，其他人的艺术活动便可由此而展开了，同样，理论对于我们画画的来讲其实也很简单，就三个问题，第一什么是画，第二什么是好画，第三是如何才能把画画好。

如果不明白什么是画，那么别看你画了50年、60年画，即使你画八辈子也没用，因为你不懂得画。一个小孩子装哭不是演戏，这个小孩子装哭装到80岁他还不是演员，你别看他天天装哭。因此，我们若不知道什么是画，那么画了80年也白搭，因为你画的不是画。假如你画了一辈子而不是在画画，想一想多可悲呀。然后，你如果知道什么是好画，你就会把画画好了。可现在大多数人不知道什么是好画，而且我们现在定的好画的标准与好画没有关系。比如说，他参加了几次美展，所以他画得好，注意，参加美展和好画之间有必然关系吗？不一定，因为参加画展的画是根据展览的需要画的，评奖是评委们意见的反映，有些展览的评委主任是赞助商，不少评委是各类与绘画相关甚少的名人，这种展览中的获奖作品就与好画基本无缘。所以说你要参展获奖就找评委，评委喜欢什么你给他画什么，评委愿意要什么你给他什么。每一个展览都有一个主题，你根据这个主题来制作你就能达到参加这个展览的目的，然后，你就可以在那个展览上展出，你再跟评委打通关系，你在那个展览上或许就可以获奖，拿了奖，你回来就可以到处自吹自擂，但那与画好画有什么必然关系？也许，这些做法会使你的画有一些子长进，但长此以往，不了解绘画规律，只了解参展获奖规律，会有懊悔莫及的一天。画好画，我们最有力的一句话就是“历史是最公正的”。什么是好画？什么叫要经得住历史的检验？首先要经得起绘画规律的检验。很奇怪的事情是，很多记者吹出来的画，很多评委评出来的画，让他们把这种画挂在家里，他不愿意挂，更不用说将这种画挂到历史中去比较评判。许多风行一时的

作品与画法，都在很短的时间像一阵风似的刮过去了，而画家也在这种风头中“蒙头不知老之将至”了，对于画家来讲，画张画是一世的事，对于展览来讲，一张画是一次的事情，我们看着该如何办吧。因此，我们对好画的判断，是我们画好画的前提。

好画是有标准的，不是说没有标准，它的标准甚至非常简单。比如说安全生产，它的标准就是你的生产不出事故，当然你要有一些措施来保证不出事故。好画的标准比安全生产的标准还简单，但是我们从来不把好画的标准给大家说出来，我们找的一些标准，都是和好画没有关系的，或者是似是而非的。比如说这幅画好，就说这幅画多么生动呀，这画反映了现实，世界上还有不反映现实的画吗？有谁能找出一张不反映现实的画来？什么叫反映现实？不好的画就不反映现实了吗？恰恰有许多不好的画也特反映现实。因此，我们用以往的一些似是而非的标准来指导我们的绘画，那我们怎么能分清什么是好画呢？

有很多搞史学的喜欢说这句话，“一切历史都是当代史”。而我更喜欢这样说，“一切当代只有在成为历史的时候才能称为当代”。我们现在知道唐代的著名诗人李白、杜甫，因为他们成了历史了我们才说他们是唐代的著名诗人。当年除了李白、杜甫以外还有好多新潮诗人呢，他们骂李白骂杜甫，说他们的作品老化了，这个不是我胡说的，韩愈就曾经写诗来讽刺那些无知的人，在韩愈的时代很多人说李白、杜甫的不是，所以他在《调张籍》这首诗中就说：“李杜文章在，光焰万丈长。不知群儿愚，哪用故谤伤！蚍蜉撼大树，可笑不自量。”就是说那些自以为是诗人的人，他们说李白、杜甫的诗不好，真是不自量力。我们有个成语叫“蚍蜉撼树”，就是从这首诗中得来的。因此，一切当代谁有浓厚的强烈的历史意识，那他也会成为当代，而当代要靠历史来解决。

中国美术馆有个“中国画百年大展”，《北京晚报》、《北京晨报》、

《北京青年报》都有大片的文章报道说“为什么‘中国画百年大展’没人看？”为什么？因为那些画不好看。我们可以自吹这百年有多么丰富、多么辉煌，那么大家去看一看辉煌不辉煌？它不辉煌。我们连这样的真话都不敢说，我们以为说这百年不辉煌，就是砸了我们自己，恰恰我们把不辉煌的东西说成了辉煌才是砸了我们自己。为什么历史上有些东西眨眼即逝，因为历史是最公平的。比如最早的中国画学会会长金城先生，他在英国留学，回来以后被段祺瑞政府聘用，他的理论主要是倡导“中国画必走晋唐之路”，并成立了“中国画学会”，他还主张恢复一些“中国画的写实传统”，但是转瞬没有人知道了，现在有几个人知道金城的？有几个人是学的金城的画？有些人觉得很不公平、很不可思议。实际是可思议的，原因很简单，就是他的画品位不高，按中国画发展要求他没有比别人画得更好，因此，人们便认为他画不好画。为什么像黄秋园（图1—1）、陈子庄（图1—2）这样的人我们找都要把他找出来？为什么像金城这样当时大红大紫的在全国知名的画家到现在没有几个人知道了呢？因此，好画必须从历史和历史规律的角度来进行评判。

有很多人不知道画是什么。我们当中大部分人开始学画时接触的是，画画就是把空间的物体在平面上表现出来这样的观念。但小孩子不这样认为，他会说：“这是我画的画。”你也不知道他画的是什么，你也许会笑话他。比如有一个故事，说有一个小孩回家后跟他妈妈说：“我们幼儿园的阿姨可笨了。”他妈妈就问：“怎么笨呢？”“她连马都不认识。”“她怎么不认识了？”“我画了匹马，她居然问我：‘你画的这是什么呀？’连马都不认识，所以她可笨了。”我们在画画的孩子面前不是都很笨吗？因为，我们一开始学画接触的就是要把空间的物体在平面上表现出来的观念，那么如何来表现呢？我们就又要学习有关空间的概念，空间是有深度的，所以绘画才能表现深度。空间的物体是固定的，所以画面要表现固定的物体。空间的、物体的成为



图1—1 现代·黄秋园《庐山图》