



# 现代中国画的 教学与表现

吴自忠 著  
张延

Xian Dai Zhong Guo Hua De Jiao Xue Yu Biao Xian



© 上海书画出版社

# 现代中国画的 教学与表现

Xian Dai Zhong Guo Hua De  
Jiao Xue Yu Biao Xian

吴自忠 著  
张 延

上海书画出版社

图书在版编目(CIP)数据

现代中国画的教学与表现/吴自忠,张延著. —上海:上海书画出版社,2014.10  
ISBN 978-7-5479-0895-2  
I. ①现… II. ①吴… ②张… III. ①国画技法—教学法—研究 IV. ①J212-42  
中国版本图书馆CIP数据核字(2014)第241178号

现代中国画的教学与表现

吴自忠 张延 著

|        |                                     |
|--------|-------------------------------------|
| 责任编辑   | 朱孔芬                                 |
| 封面设计   | 杨关麟                                 |
| 版式设计   | 吴 莹                                 |
| 技术编辑   | 杨关麟 包赛明                             |
| 出版发行   | 上海世纪出版集团<br>上海书画出版社                 |
| 地址     | 上海市延安西路593号 200050                  |
| 网址     | www.ewen.com.cn<br>www.shshuhua.com |
| E-mail | shcpph@163.com                      |
| 制版     | 上海文高文化发展有限公司                        |
| 印刷     | 上海画中画包装印刷有限公司                       |
| 经销     | 各地新华书店                              |
| 开本     | 889×1194 1/16                       |
| 印张     | 11                                  |
| 版次     | 2014年11月第1版 2014年11月第1次印刷           |
| 书号     | ISBN 978-7-5479-0895-2              |
| 定价     | 150.00元                             |

若有印刷、装订质量问题,请与承印厂联系

## 序

改革开放以来，在短暂的20来年中，中国不但经济领域发生空前的变化，在文化领域也发生空前的变化。在这一大潮中，中国画的变化，是出人意料的。无论花鸟画、山水画或人物画，新形式、新内容的千红万紫的局面，真的到达一片繁荣境地。这种变化，更多地是受到西方现代绘画的冲击。这种冲击不但来势很猛，而且在今后长时间里必将继续下去，因为世界变成一个小小的地球村，信息的来往变成十分方便。曾经在十几年前，对此引起惊呼，以为中国画在西方现代绘画及前卫艺术的冲击下，似乎已走到了尽头。然而，不过20年光景的过程，中国画在冲击和对抗中，走出一片繁荣，这是国画家们连自己也始料未及的。吴自忠、张延夫妇是我的朋友，给了我一本他们合著的书《现代中国画的教学与表现》，并托我为这本书写几句话。我首先钦佩他们的胆识，也深感他们对现时中国画的体察和阐释，是十分深入和有见地的。首先，时下的中国画是一种正在匆匆快步走着的状态中的画种，还处在不稳定状态中。再则，眼花缭乱的多样风格，又如何去综合？还有，现代绘画的趋向，与中国画传统艺术的完整性、封闭性之间的矛盾又如何去对待？这些问题，是他们必须面对的。在这样多样又繁复的问题中，必须先理出头绪，找到线索，才能找到他们的构思，可见，这本书的写作本身就是一种探索。在中国画探索的年代，要阐释它，自然要有探索的胆量。吴、张两位，原是中央美院国画专业毕业的，是叶浅予、李可染两位先生的学生，叶浅予在教学上是很有见识的人，而李可染在山水艺术上是现代山水中李派山水的祖师，艺术成就甚高。在这些名师的熏陶下，他们是有慧眼的，有识别力的。当然，这种阐释力还源于他们自己长期对中国画的实践和中国画教学的直接经验。因为，我看了不少他们的山水、人物画的创作原稿，我的印象是画如其人，他们的画，总具有一种深入的探索对品位和深度与格调的追求。所以这本书的大结构和具体分析，以及所选图例，都值得一看，一定会有助于青年们对绘画的学习。现代中国文化与西方现代文化的冲撞时期，是一种十分难得的机遇，事物总是在矛盾中发展，冲击与对抗会使中国画走向更多的新机，也会有更强劲的发展。

中国画应该在现在和将来多出人才。

方增先  
2003年4月

## 前言

中国画艺术是中华民族具有深厚文化内涵的传统艺术形式，普及中国画艺术，加强现代中国画教学研究对于全面提高中华民族审美水平、弘扬民族精神、开拓新时期“先进文化”具有重要意义。这对现代美术教育也具有无可替代的重要作用。

20世纪以来，在中国画教学领域存在较大的争议和分歧。中华人民共和国成立50年以来的美术教育中，尤其在高等艺术院校的中国画教学中主要存在这样三个方面的不同观点和教学方法：

（1）侧重传统技法的教学模式；（2）侧重中西融合的教学模式；（3）以西方现代与后现代思维为主的教学模式。由于观点和方法不同，在课程设置上也有很大的区别。

回忆上世纪50年代及60年代初，叶浅予先生主持中央美术学院中国画系期间，提出临摹、写生、创作并重“三位一体”的中国画教学方针，似乎还记忆犹新。时过50余年，今天来重新认识叶先生的中国画教学方针应该说基本上是正确的。我想叶先生在当时也不可能不受到“五六十年代”时代的局限。如果在临摹教学中更多地包括鉴赏的内容和技法分析，在创作教学中更多地注重形式的探讨和新材料的研究，那么这个“三位一体”的教学方针就显得更加完美了。

现代中国画的教学研究应该是我们美术教育中的核心部分之一，如何以发展的眼光，用现代人的思维方式和东西方文化比较的视角正确认识继承与革新、艺术与生活、传统与现代的关系应该是现代中国画能够获得发展和生存的关键。

我们在今天重新提出中国画的精神与本质，对实现中华民族的伟大复兴，中国画全面和深刻反映新世纪中国社会改革开放的巨大变革，中国画从传统走向现代具有十分重要的现实意义。

本书在强调中国画的本质和造型特点的同时，注重东西方文化的比较和融合，注重中国画的创作与教学实践的结合，技法分析与理论研究的结合，提出中国画“工笔”和“写意”两大体系作为基础，对传统中国画所具有的现代意识进行研究，强调写生教学在现代中国画教学中具有举足轻重的作用。并运用新观念、新材料开拓中国画的表现领域，丰富现代中国画探索艺术形式的教学内容。我们相信对于拓宽现代中国画的教学研究将具有一定的参考价值。

由于时间的仓促与水平有限，本书在编写过程中难免有许多不足之处，请美术同行批评指正。

吴自忠 张延 2003年初稿 2014年修改

# 目 录

|                            |     |
|----------------------------|-----|
| 序                          | 方增先 |
| 前言                         |     |
| 一、中国画的本质与造型特点              | 1   |
| (一) 写意的观念与“意象”造型           |     |
| (二) “传神写照”与“澄怀味象”          |     |
| (三) “气韵生动”的把握              |     |
| (四) “意在笔先”与“意境”的创造         |     |
| (五) 笔墨图式的演变与革新以及“书画同源”说的提出 |     |
| (六) “解衣盘礴”的艺术创作状态          |     |
| 二、素描及线描训练                  | 19  |
| (一) 素描教学的基本原则              |     |
| (二) 素描的基本要素                |     |
| (三) 素描教学的任务与要求             |     |
| (四) 线条的表现力及“线”的运用          |     |
| (五) 速写在素描教学中的重要性           |     |
| 三、中国画写生                    | 41  |
| (一) 工笔中国画写生的基本步骤与方法        |     |
| (二) 写意中国画写生的基本步骤与方法        |     |
| (三) 线描、皴法与笔墨               |     |
| 四、新技法·新材料                  | 67  |
| (一) 对宣纸的处理                 |     |
| (二) 墨与色的处理                 |     |

- (三) 综合处理
- (四) 岩彩与丙烯等颜料的使用

## 五、东方与西方的线描艺术 93

- (一) 历史悠久的东方线描艺术
- (二) 东西方线描的实质与区别
- (三) 现代西方线描的艺术价值

## 六、传统与现代 111

- (一) 古典笔墨法则与现代构成原理
- (二) 东方精神与现代观念

## 七、历代绘画名作欣赏 124

后记

## 一、中国画的本质与造型特点

### （一）写意的观念和“意象”造型

中国绘画从本质上来讲是写意的，它的造型规律应属意象造型。所谓写意主要是指通过简练概括的笔墨着重物象的意态神韵的刻画，这里所指的写意有表达画家在意象造型的过程中潜在意识的存在及具有意识表露随意性的倾向。近代人一般将采用比较工细的画法来完成的作品统称为“工笔画”，采用比较粗犷简练的笔墨来完成的作品统称为“写意画”。宋代韩拙在《山水纯全集》中说：“用笔有简易而意全者，有巧密而精细者。”前者乃指“写意”，后者乃指“工笔”。这是对中国画在技法范畴的一种通常的认识。至于写意画的明确提出是清以后的事情，清恽寿平说：“宋人谓能到古人不用心处，又曰写意画。两语最微，而又最能误人，不知如何用心，方到古人不用心处；不知如何用意，乃为写意。”由此可见如何“用心”如何“用意”乃为写意画的要领。

中国画写意的观念是指运用线描笔墨等形式来表达主观精神领域的“意象”。这种具有主观情感的视觉形象应该既是主观的又是客观的，既是具象的又是抽象的，它既是写实的又不局限于对客观物象精微的刻画。它要表达的是一种客观物象的本质形态，所以说写意是中国绘画的本质，“意象”是中国绘画本质所要表现的一种视觉形态。

中国绘画中的线描是意象造型的主要形式，意象造型强调一个“意”字，它不强调客观物象的自然属性和视觉真实，比如透视、解剖、比例、光线、结构等。清布颜图在《画学心法问答》中有这样的提法：“意之为用大矣哉，非独绘画然也，普济万化一意耳。在画为神，意象由此而生……。”

中国绘画中的“意象”论受老庄哲学思想的影响较大，老子哲学的中心范畴是“道”的存在。老子认为“道”是宇宙万物之先，是“道”产生万物，“道”是“无”与“有”的统一。



明皇幸蜀图（局部） 唐 李昭道

作为“天地之始”来说，“道”是无，所谓“大象无形”，作为“万物之母”来说，“道”又是有。因此，“道”具有“无”与“有”的双重属性，它是无限与有限，是混沌与差别的统一。

在老子哲学中将“道”同时与“气”、“象”两个范畴紧密联系在一起。老子认为：“道之为物，惟恍惟惚。惚兮恍兮，其中有象；恍兮惚兮，其中有物。窈兮冥兮，其中有情，其精其甚，其中有信。”（《老子》第二十一章）

这段文字说明“道”的存在并不是虚无的，“道”尽管恍惚窈冥，“道”却是真实的存在，同时，“道”包含了“象”、“物”和“情”的存在。“道”的这种无限与有限、若有若无的形式，

老子用“恍惚”来形容。“道”不仅包括“象”，而且“道”又产生“象”。

庄子发挥了老子的这一思想，提出“象罔”的观点。庄子认为利用“理智”、“思虑”、“视觉”和“言辩”均不能得到“道”，唯用“象罔”可以得到“道”。“象罔”象征有形与无形、虚与实的结合。

吕惠卿在《庄子义》中注说：“象则非无，罔则无有，不皦（明白）不昧（昏暗），玄珠（即“道”）之所以得也。”

郭嵩焘又注说：“象罔者若有形若无形，故眸而得之。即形求之不得，去求之亦不得也。”

宗白华先生在《美学散步》中对“象罔”的形成作了很好的解释，他认为：“非无非有，不皦不昧，这正是艺术形象的象征作用。‘象’是境相，‘罔’是虚幻，艺术家创造虚幻的境相以象征宇宙人生的真际。真理闪耀于艺术形相里，玄珠的烁于象罔里。”因而“象罔”的提出对中国绘画创作中“意象”的形成和“意境”的创造影响十分巨大。

中国绘画摆脱了时空的观念，追求艺术表现的自由，从宏观上来把握对宇宙的认识，对复杂的客观世界作出概括的主观的自由描绘，它不是在静止中而是在运动中运用辩证的方法来观察外部世界。所谓“天地造物，随其剪裁，阴阳大化，任其分合”。千岩万壑，朝霞暮霭，四时花卉，东西南北，可以超现实地组合在一起。画家将自己的所见所闻，所知所想综合成一种宏观的

意识，并由此产生意象。根据这样一种创作思想创作出来的艺术作品既不是纯客观事物的简单再现，又不是胡乱拼凑的主观随意性的任意发挥，而是主观世界的情景交融，超乎客观世界进入意象表现的艺术境界。

“意象”作为一个美学范畴的出现是中国古典美学史发展的成果，在唐代“意象”已被美学家普遍引用。如张怀瓘《文学论》提到：“探彼意象，如此规模”。王昌龄《诗格》中提到：“久用精思，未契意象。”司空图《二十四诗品》中提到：“意象欲出，造化已奇。”等。

既然中国绘画强调了意象造型，那么意象造型的特点又是什么呢？以线描笔墨为主要表现形式的意象造型实际上它所表达的是物象的非客观真实性，意象的表达可以对客观物象进行分离，也可以取其局部，对客观物象进行重新组合，因此中国绘画在运用意象造型的创作过程中可以取一舍万、移花接木、真真假假，这种创作出来的物我合一的意象形态与真实的客观物象相比，是处在一种似与不似的虚幻形态之间。

中国绘画表现客观对象不是将外形的“似”作为首要目的，而是要表现事物内在的本质，五代荆浩在《笔法记》中讲到自己表现太行山松树的体会：“凡数万本，方如其真。”这里的“真”不是“似”的含义，因为“似者，得其形，遗其气，真者，气质俱盛。”

宋代文人画家苏轼等提倡画家应该描绘客观事物的“常理”而不是客观事物的“常形”，所谓“常理”就是事物的本质而不是事物的外形。这个“常理”的描绘就是意象造型的依据。苏轼在《净因院画记》中谈到：

“余尝论画，以为人禽宫室器用皆有常形，至于山石竹木水波烟云，虽无常形而有



宫妓图卷（局部） 唐 佚名



步辇图卷（局部） 唐 阎立本

常理。常形之失，人皆知之；常理之不当，虽晓画者有不知。”……虽然常形之失，止于所失，而又不能病其全；若常理之不当，则举废之矣。以其形之无常，是因其理不可不谨也。世之工人，或能曲尽其形，而至于理，非高人逸才不能辩。与可之于竹石枯木，真可谓得其理者矣。如是而生，如是而死，如是而孳拳瘠蹙，如而条达遂茂。根茎节叶，牙角脉缕，千变万化，未始相袭，而各当其处，合于天造，厌于人意，盖达士之所寓也欤！”苏轼这段话其中虽对“世之工人”及“高人逸才”的提法有消极的一面，但苏轼将中国绘画的本质意象造型作为评画的主要标准是具有深刻意义的。苏轼认为“山石竹木，水波烟云，虽无常形而有常理。”客观事物的真实形体是没有具体轮廓的，但意象造型所要把握的是客观事物的“常理”，在强调以线条为主要表现形式的中国画家眼中，意象造型是具有清晰的轮廓线条和笔墨形式构成的。

据宋米芾记载，苏轼画墨竹，“从地一直起至顶”。米芾问他画竹为何不分节？苏轼回答：“竹生时何尝逐节生？”苏认为画竹如一节一节去画，与竹的生长规律不符，失去“常理”，所以画竹绝不能逐节分画。正如元画竹名家柯九思在题苏轼《墨竹图》：“自下一笔而上，然后点缀成节，自为得造化生意，今此图正合此论。”元黄公望在《写山水诀》中指出：“作画只是个理字最要紧。吴融诗云：‘良工善得丹青理’”可谓苏轼思想对后世的影响。苏轼用朱砂画竹及后人墨荷等创作，是中国画家在进入意象创作过程中的感觉和知觉形态，是对客观事物“常理”的

一种视觉认识，是塑造意象造型所需要的虚拟手法。

## （二）“传神写照”与“澄怀味象”

“传神”与“气韵”是中国绘画的精神与“核心”。东晋顾恺之提出“传神写照”、“迁想妙得”根本的要点是“传神”二字。至南齐谢赫提出的“六法”，所谓“气韵生动，骨法用笔，应物象形，随类赋彩，经营位置，传移模写”（《古画品录》）的核心是“气韵”二字。

顾恺之在《魏晋胜流画赞》中说：“凡生人亡（同无）有手揖眼视而前亡所对者。以形写神而空其实对，荃生之用乖，传神之趋（同趣）失矣。空其实对则大失，对而不正则小失，不可不察也。一象之明昧，不若悟对之通神也。”顾恺之这段话的大致意思是画家在面对客观对象的时候，除了要仔细观察对象的外貌特征，即所谓“实对”外，还必须深入理解和研究对象的内在精神所在，即所谓“所对”。这个“所对”是指被描写对象的神情，如果只停留在对象的“实对”而没有进入探索对象的“所对”，就不能与所描绘的对象“通神”，这就是画家在描绘对象过程中“悟对”并“通神”的理解。在这个基础上，画家再把已通之“神”与自己的主观情感意识相结合并使之得到升华，这个过程便是对“迁想”的解释。这时画家脑中产生的形象是客观对象经过升华而形成的主客观相结合的具有新的内涵的物象，是“象外之象”，即是“意象”的形成。这是画家主观情感的强烈表露，在情应神会的一瞬间，完成了升华的过程，画家在这一瞬间的感受也就是所谓“妙得”。“迁想妙得”是艺术创作过程中主客观的高度辩证统一，它是一种感情的升华，情感的体验和意识潜在流动的产物。

顾恺之在谈到“形”与“神”的关系时并不认为人的一切“外形”都与“神”有关系，认为要通过对外形的描绘传达客观物象的精神所在，主要是对象的风韵、风姿、神貌。画家应把那些不能体现“神韵”的“外形”都淘汰。顾恺之也并不完全认为只有眼睛才能传神，更主要的是要抓住每个人物的个性特征和周围生活的情调，被描绘的对象应在典型环境中才能充分体现形象“神韵”的要求。所以顾恺之将陶情山水的谢鲲放在岩石的环境中表现这位隐士的性格是达到了传神写照的目的。《世说新语·巧艺》中有这一段记载：“顾长康画谢幼舆在岩石里。人问其所以。顾曰：‘谢云，一丘一壑，自谓过之。此子宜置丘壑中。’”

在中国绘画史中顾恺之是最早提出绘画中“神”的问题，顾恺之提出的“传神写照”、“迁想妙得”原是针对人物画而言的，但事实上后来对这一理论进一步发展，认为天地万物之中无物不可“迁想妙得”，绘画的一切对象都是有神可传的。宋邓椿《画继》中说：“画之为用大矣。盈天地之间万物，悉皆含毫运思曲尽其态。而所以能曲尽者，止此一法耳。一者何也。曰，传神而已也。世徒知人之有神，而不知物之有神。”可见并非人可以传神，世之万物亦可以传神。南北朝宗炳提出的“道”，五代荆浩提出的“真”，宋以后提出的“理”，都是指自然界万物的本质和宇宙的发展规律而言。

五代荆浩在《笔法记》中提出“真”，荆浩认为：“若不知术，苟似可也，图真不可及也。”“何以为似？何以为真？”“似者得其形，遗其气；真者气质俱盛。”荆浩在这里讲的“气质”即指“神似”。“似”是指得形遗神，“真”是指形神俱得，“图真实”是指以形写神。

南北朝时期王微在山水画刚刚兴起的时候就反对山水画中的自然主义表现，提出山水画的创作“岂独运诸指掌，亦以明神降之，此画之情也。”在《叙画》中提出：“望秋云，神飞扬，临春风，思浩荡，虽有金石之乐，圭璋之琛，岂能仿佛之哉？”王微“明神降之，此画之情也”的



捣练图（摹本局部） 唐 张萱

理论为宋杰出的山水画家郭熙在其《林泉高致》一书中得到进一步的发挥，奠定了中国山水画的创作思想。

宗炳在《画山水序》中提出：“圣人含道映物，贤者澄怀味象。”、“夫圣人以神法道而贤者通，山水以形媚道而仁者乐。”提出了中国山水画的审美倾向命题。

王微认为自然山水美感给予人的精神享受要超过“金石之乐，圭璋之琛。”（“圭璋之琛”即玉器珍宝。）魏晋南北朝的宗炳和王微都已经明确提出山水画传神、畅神的审美功能。其基本思想是肯定中国山水画艺术的美感享受作用。

“澄怀味象”是宗炳提出的重要的美学理论。宗炳认为人对自然山水的欣赏即是“应目会心为理”，只有通过“应目会心”才能产生“味象”，这是艺术的规律。首先是“应目”，然后是“会心”，即所谓“万趣

融于神思”，“应会感神”，“神超理得”，再进而达到“怡身”“畅神”的境界。

宗炳在这里提出的“澄怀”也就是老庄哲学中所谓虚静空明的心境。宗炳认为没有“澄怀”的审美观照的心态是不可能“味象”和“观道”的。山水能够“以形媚道”，使仁者得到快乐，是因为山水有它自己独特的具体形象，是通过有限的形体现无限的“道”，体现宇宙万物无限的“生机”，是一种审美享受。所以说“山水质有而趣灵”，山水之所以具有“趣”、“灵”是因为山水的形质是“道”的体现，“趣”、“灵”与“道”是不可分的。“澄怀味象”和“澄怀观道”是同一个心理过程。“味”是对山水的审美享受和审美愉悦，同时也是对“道”的“观照”。

宗炳在《画山水序》中还提到：“余眷恋庐衡，契阔荆巫，不知老之将至，愧不能凝气怡身，伤跼石门之流，于是画象布色，拘兹云岭。夫理绝于千古之上者，可意求于千载之下；旨微于言象之外者，可心取于书策之内。况乎身所盘桓，目所绸缪，以形写形，以色貌色也。”

《宋书·隐逸传》记载：（宗炳）“以疾还江陵，叹曰：‘老病俱至，名山恐难遍睹，惟当澄怀观道，卧以游之。’凡所游履，皆图之于壁，谓人曰：‘抚琴动操，欲令众山皆响。’”

宗炳提出的山水画的“道”无疑与老子所说的“道”是同一涵义。宗炳自己认为之所以“眷恋衡庐，契阔荆巫”以“不知老之将至”并“每游山水，往辄忘归”就是为了在变化万千的山水画之中尽求一种“道”的法则，以尽自己的情，畅自己的神，所谓“媚道”和“畅神”即是一种陶醉于自然山水之中无限喜悦和乐趣的心情，以求得物我合一、以形写神、迁想妙得的艺术境界，宗炳对中国山水画的审美倾向提出了深刻的思想内涵。

### （三）“气韵生动”的把握

关于“气韵”在中国绘画中的重要地位，历代画论中均有精辟的论述，它是中国绘画的精神和本质的方面。中国绘画中的“气韵”一说直接受老庄美学思想的影响。所谓“气韵”的“气”是指宇宙万物本体和生命的本质。刘勰在《文心雕龙》中说：“写气图貌”，王微在《叙画》中说：“以一管之笔，拟太虚之体”。这个“气”字涵盖了艺术本源、艺术的生命力和创作力的范畴，因而也有人认为中国画家的整体艺术创作过程也可以理解为是“气”的运动过程。

“气韵生动”不是指一般客观自然物象形态，而是指超出这个自然形态的客观物象的一种审美形态，使绘画创作达到对宇宙本体和生命的体验。“气”也可理解为是“道”的无限与有限的统一，虚与实的统一。绘画如果只局限于物象的自然形态，就不能达到气韵生动，就不可能体现



宫中国卷（局部）（五代）周文矩

“道”的内涵，只有“取之象外”突破有限的形象，才能达到“神”与“妙”的境界。

艺术创作中的客观物象能成为审美客体，它已不是孤立的有限的“象”。“象”必须体现“道”才能成为审美对象，这是老庄哲学对“美”的认识。审美“观照”同样不是对孤立的有限的“象”的“观照”，审美“观照”必须深入到对“道”的“观照”。宗炳提出的“澄怀味象”、“澄怀观照”，“味象”的本质是“观道”。审美“观照”的实质是“象”的本体与生命，即“取之象外”。“气韵生动”就是这一美学思想的体现。

中国历代美学家对“气韵生动”有众多的论说。

唐张彦远在《论画六法》中说：“今之画，纵得形似而气韵不生，以气韵求其画，则形似在其间矣。”。“夫象物必在于形似，形似须全其骨气，骨气形似，皆本于立意。”。“若气韵不周，空陈形似，笔力未遒，空善赋彩，谓非妙也。”。“今之画人，粗善写貌，得其形似，则无其气韵；具其彩色，则失其笔法。”

宋郭若虚对谢赫的“六法”作了新的评价，提出将“气韵生动”与其他五法应该分开，并提出气韵是存乎天才……并不是可以强求得到的。“谢赫云：画有六法，……六法精论，万古不移，然后骨法用笔以下五法可学，如其气韵必在生知，固不可以巧密得，复不可以岁月到，默契神会，不知然而然也。”“窃观自古奇嘖，多是轩冕才贤，岩穴上士，依仁游艺，探赜钩深，高雅之情，一寄于画。人品既已高矣，气韵不得不高；气韵既已高矣，生动不得不至。所谓神之又神而能精焉。”并说：“大率图画风力气韵，固当在人。”郭若虚在这里将画品与人品相提并论是有独到见地的，这与近代陈衡恪在《文人画之价值》中的提法是一致的。即“文人画之要素，第一人品，第二学问，第三才情，第四思想。具此四者，乃能完善。”

宋韩拙的《山水纯全集》中有《论用笔墨格法气韵病》一文，对气韵在绘画创作中的重要作用有这样的解释：“切要循乎规矩，格法本乎自然，气韵必全其生意。得此者备矣，失此者病矣。”“凡用笔先求气韵，次采体要，然后精思。”

清恽南田在《瓯香馆画跋》中将“气韵”与“天机”并列，“笔墨可知也，天机不可知也；规矩可得也，气韵不可得也。”恽南田在这里认为“气韵”不是随便能学得到的。

我们再来看一下明董其昌《画禅室随笔》中与清方薰《山静居画论》中对“气韵”如何能获得作了怎样的分析。

明董其昌在《画禅室随笔》中说：“气韵生动……然亦有学得处，读万卷书，行万里路，胸中脱去尘浊；自然丘壑内营，……皆为山水传神。”

清方薰《山静居画论》中说“昔人谓气韵生动是天分，然思有利钝，觉有后先，未可概论也。委心古人，学之而无外慕，久必有悟，悟后与生知者殊途同归。”明董其昌以“读万卷书，行万里路”作为学习并获得“气韵”的必要条件，方薰则认为一心学古人是获得“气韵”的必经之路。另外还有人认为“气韵生动”是画家潜在无意识的流露，所以需要及时将瞬间流露的无意识捕捉，并通过“悟觉”才能获得。如清张庚在《浦山论画》中说：“气韵……发于无意者为上。”

将“气韵”与“无意识”相联系的认识在宋苏轼《记孙知微作画》一文中对孙知微作大慈寺壁画的描述也有共同之处。宋苏轼《记孙知微作画》中说：“始知微欲与大慈寺寿宁院作湖滩水石四堵，营度经岁，终不肯下笔。一日，仓皇入寺，索笔墨甚急；奋袂如风，须臾而成。作输泻跳蹙之势，汹汹欲崩屋也。”



早春图（局部） 郭熙（宋）

明李日华在评论元黄子久在绘画创作过程中之所以存在“几与造化争神奇”的“大痴之笔”是“潜在意识”的作用。“黄子久终日只在荒山乱石丛木深筱中坐，意态忽忽，人不测其为何？又每往泖中通海处，看急流轰浪，虽风雨骤至，水怪悲诧而不顾。噫，此大痴之笔，所以沈郁变化，几与造化争神奇哉。”并认为这就是“气韵生动”的表现。

苏轼的老师欧阳修提出：“书画之妙，当以神会，难可以形器求也。世之观画者，多能指责其间形象位置，彩色瑕疵而已，至于奥理冥造者，罕见其人。”他援引谢赫评卫协的画说：“虽不该备形妙，颇得壮气。”因此并不妨碍他“凌跨群雄”，成为“旷代绝笔”。欧阳修在这里提倡画贵神韵。以上这些历代画家对于“气韵”的论述都充分说明中国画历来就是强调“离象而求”、“物外求似”、“缘物寄情”，强调超乎客观物象的神似、气韵和画家主观情感的表现，状物是为了寄情，所以从根本上来讲，中国绘画不是为了写形，而是以写意、写情、写心为目的。

#### （四）“意在笔先”与“意境”的创造

中国画家在作画之前，立意的高低不仅体现了画家的思想修养、人品及画品的高低，而且也决定了作品的成功与否，即“意在笔先”。意象的形成过程也就是意境的产生过程，所谓“作画必先立意，次定位置。意奇则奇，意高则高，意远则远，意深则深，意左则左，庸则庸，俗则俗矣。”（清方薰）布颜图在《画学心法问答》中说：“故善画者必意在笔先，宁使意到而笔不到，意到笔不到，不到即到也，笔到意不到，到犹未到也。……故学之者先意而后笔，意为笔之先，笔为意之用。”清王原祁对“意在笔先”有这样的说法：“意在笔先为画中要诀，作画与搦管时，须要安闲恬适，扫尽俗肠，默对素幅，凝神静气，看高下，审左右，幅内幅外，来路去路，胸有成竹，然后濡毫吮墨，先定气势，次分间架，次布疏密，次分浓淡，转换敲击，东呼西应，自然水到渠成，天然凑泊，其为淋漓尽致无疑矣。”

中国画家广泛运用诗人丰富的想象力表现人与自然、社会的感情关系的推移，诗歌创作中比、兴、喻、借等手法是中国画家在创作中经常运用的手法。不少中国画家画梅、兰、竹、菊来借以抒发画家自己高尚的情怀，画兰竹之高洁，梅菊之抗严寒、傲霜雪的精神，故称“梅、兰、竹、菊”为“四君子”，是使人与自然、人与社会互相融为一体，也是“天人合一”的观念在中国文人绘画中的一种体现。作品的思想内涵和审美价值远远超越了客观自然形象本身。

北宋画竹高手文同曾对好友苏轼讲过自己画竹的原因：“吾乃学道未至，意有所不适，而无以遗之，故一发于墨竹，是病也。”文同曾画过纤竹（即一种变形的竹子）。苏轼曾有记载此事：“纤竹生于陵阳守居之北崖，盖岐竹也。……吾亡友文与可为陵阳守，见而异之，以墨图其形。”文同对扭曲变形的纤竹感兴趣，是一种主观情感的流露。苏轼看到文同画的纤竹刻在石头上也在思想感情上产生共鸣：“且以想亡友之风节，其屈而不挠者盖此也。”苏轼自己所作《枯木竹石图》也寄托了自己的情感，米芾看后感慨地说：“子瞻作枯木，枝杆虬屈无端，石皴亦怪怪奇奇无端，如其胸中盘郁也。”

中国画家历来强调立意在先，只有立意在先，才有意象的产生，才有意境的形成。那么什么是中国绘画中的意境呢？南北朝王微在《叙画》中对意境作了这样的描写：“春山烟雨连绵，人欣欣；夏山嘉木繁阴，人坦坦；秋山明净摇落，人萧萧；冬山昏霾翳塞，人寂寂。”

清笪重光提出中国山水画意境创作中“虚实相生”以及空白在山水画意境结构中的重要作用，笪重光在《画鉴》一书中对意境作了这样的解说，“林间阴影，无处营心；山外清光，何处着笔？空本难图，实景清而空景现；神无可绘，真景逼而神景生。位置相戾，有画处多属赘疣；虚实相生，无画处皆成妙境。”

南齐谢赫在《古画品录》中提出“取之象外”，是对有限的形象的突破而产生某种无限的形象，是虚实相结合的“象”。司空图称之为“象外之象”、“境外之境”，这些都是说明中国画的“意境”不是表现孤立的物象，而是表现虚实结合的“境”，一种气韵生动的图景。

意境的形成，其中核心是画家主观情感的形成和推移。王国维在《人间词话》中说：“境非独谓境物也，喜怒哀乐亦人心中之一境界，故能写真实境物真感情者，谓之有境界；否则谓之无境界。”中国画家在画面上通过意象要表达的情、境、意、趣，并使立意和情景相互渗透，情与景相互交融，物我合二而一，所谓“缘物寄情”、“寓意于境”。我们讲“诗情画意”，“诗情”就是诗的意境，“画意”就是画的意境。苏轼评王维的诗与画曰：“味摩诘之诗，诗中有画，