



中國畫研究

中國畫研究

陈兆复 著

云南人民出版社

责任编辑 柯德恩
封面设计

中国画研究

陈兆复 著

云南人民出版社出版

(昆明市书林街100号)

云南新华印刷厂印刷 云南省新华书店发行

开本, 787×1092 1/32 印张, 4.5 插页, 16 字数, 94,000

1980年6月第一版 1980年6月第一次印刷

印数: 1—4,320

统一书号: 8116·911 定价: 0.93元

《中国画研究》序言

方增先

听说古代有一个仙女名叫麻姑，她有一双长着长指甲的手，用这双手去抓痒，那是十分“杀痒”的。我们的中国画，尤其是现在发展中的中国画，问题很多，“痒”处不少。怎样请到象麻姑那样的尖指尖甲，可以痛痛快快地抓一抓痒，使中国画这朵花，在多雨露的春天中长得更茂盛一些呢？

古今画论，我读得不多；画论中能够痛快地抓到痒处的好文章，读得更少。当我看完《中国画研究》以后，我以为其中提到的一些问题，是有一定现实意义的，虽然我不敢说它就是一双麻姑的手，但我认定书中所提出的一些问题，确实是当前中国画艺术技巧中的一些痒处，使我读后受益不浅。

中国绘画象一条长河，它随着中华民族的发展，流经数千年的历史领域，一直流到今天，并流向明天，一代又一代……今天的绘画是向昨天学习后进行创造的结果。没有父母是不会有儿子的。孙行者如此神通广大，但仍然先要有一个石头蛋，他才能从这个石头蛋中脱胎出来。要发展中国画，就必须向古人和前人学习；读画，临画，分析，研究。

如果谁要摒弃对传统绘画的学习，只依靠头脑的聪敏去创造新的中国画，那只是一种变魔术的把戏罢了！

近代中国画受到外国写实主义、浪漫主义，以及其它各种流派的影响，那是正常的事。在历史上，自汉唐以迄明清，中国画一直在不断地吸收外国绘画的有用因素；中国的灿烂文化，是和这种对外文化交流分不开的。因此，我们首先要肯定这种交流，欢迎这种交流。中国绘画艺术在吸收他国绘画艺术的长处中，必然地得到丰实的营养。

然而，有时候学习他国的东西，不一定就能成为自己的营养，没有消化力，只能坏肚子。没有弄清中国绘画的特点，就不可避免地只会搬用外国艺术技巧，以致用洋画去代替中国画。吸收是不能和代替混为一谈的，中国绘画的艺术特点必须作为吸收外来技法的基础，客人的职责是帮主人的忙，侵占主人的主权是不容许的。

中国画有它自己独具的民族特色，由于这种特色，几千年来都为中国人民所喜闻乐见；由于这种特色，它在世界艺术之林方能独树一帜。正因为这样，研究中国画的特色，就成为学习中国画，发展中国画所必不可少的途径。

中国画从意境、结构到笔墨，在各个方面的艺术技巧中体现了它自己的特点。论述中国画的画论，一千多年来，尤其是明清以来，又多又庞杂，真是浩如烟海。遗产多，本来是件好事，但又杂又多，人们就有可能被坠进十层云雾之中。那些画论都是各个时代的画家所实践的经验记录，也有不少是偏颇的见解，甚至是故弄玄虚等等。怎样把这些千头万绪的东西，给予综合概括，去芜存精，进行科学的分析，

在今天我们发展新国画的新形势下，这件工作就显得十分迫切和十分必要了。

解放以来，中国画又有了迅速的发展，虽然其间也几经波折，但在画家们的努力实践下，又积累了可贵的经验。1976年，中国人民迎来了第二次解放，艺术的春天已经来到，我们可以想象出春色满园的景色。形势已迫切地要求我们既要吸收古典画论的精华，也要总结现代画家们的实践经验，在此基础上发扬中国画的艺术特色，以便使中国画的发展能够循着自己的道路前进。我们相信，画坛上不乏有志之士，他们必将通过自己的实践和思考，提出各种有益的回答。而现在，兆复同志就及时地写出了这本书，呈献在读者面前了。

目 录

序 言	方增先
第 一 章 如何研究中国画	(1)
第 二 章 中国画的观察方法	(6)
第 三 章 散点透视与经营位置	(16)
第 四 章 传神论 (上)	(28)
第 五 章 传神论 (下)	(40)
第 六 章 笔墨论 (上)	(52)
第 七 章 笔墨论 (下)	(68)
第 八 章 关于白描	(84)
第 九 章 关于色彩	(101)
第 十 章 关于装饰风	(122)
第十一章 关于诗书画印	(129)
附 图	

第 一 章

如何研究中国画

中国画是我国各族人民共同创造的传统绘画。①

中国画有着悠久的历史，丰富的传统，独创的风格和很高的艺术成就，在国内深为广大人民群众所喜闻乐见，在国际上也享有很高的声誉，是世界画坛上一朵瑰丽的鲜花。

解放以后，中国画开始从封建士大夫阶级的手中解放出来，现代中国画努力反映社会主义时代，表现人民群众在各条战线上的轰轰烈烈的斗争，描绘我们伟大祖国的河山新貌，不管是人物画、山水画、花鸟画，都取得了可喜的成就。

毛主席说过：“不论做什么事，不懂得那件事的情形，它的性质，它和它以外的事情的关联，就不知道那件事的规律，就不知道如何去做，就不能做好那件事。”

研究中国画也是如此。它的性质，它的特点，以及它和社会生活之间的关系，它和西洋画之间的关系，等等，只有当我们把这些问题弄清楚之后，才能使中国画得到更好的发展。可是，我们现在对中国画理论的研究，还是很不够的。

①不仅是汉族，同时还有藏族、满族、白族、纳西族以及其他兄弟民族，他们的传统绘画在艺术风格上，在表现技法上，都有着共同的东西，又使用着基本相同的绘画工具，所以中国画就成了我国各兄弟民族传统绘画的总称。

比如，一些作品未能充分发挥中国画的特点，而着意去模仿西洋的画法。所谓“国画往油画靠，油画往照片靠”。单从现在某些人物画的创作来说，中国画独特风格的构图、造型、设色到底还剩下多少呢？如果大家都把油画、水粉画的表现方法搬到宣纸上来，我们具有悠久历史传统的中华民族造型艺术的独特风格到底还能不能存在呢？因此，为使现代中国画能够更好地发扬民族艺术的优秀传统，使作品更具有独特的中国风格和中国气派，就很有必要认真地研究一下中国画的性质、情形和规律，也就是我们通常所说的中国画的特点。

关于中国画的特点，自从明代末年西洋绘画随着基督教传入中国以后，中西绘画的异同，就为画家们所研究。特别是到了近代，对中国画特点的讨论，往往是和中国画的革新问题联系在一起的。在现代美术史上，中国画革新问题，是一件有重要意义的大事，也是“五四”以来新文化革命的一个方面。当时许多进步画家投入了这个改革运动。徐悲鸿^①在他的题为《中国画改革论》的文章中，一开头就慨叹道：

“中国画学之颓败，至今日已极矣……民族之不振，可慨也夫。”接着他指出了当时中国画方面存在的问题：“夫何故而使画学如此其颓败耶？曰惟守旧。”由于徐悲鸿对中国传统绘画和西洋绘画都有很高的修养，又和积极主张改革中国画的画家们有亲密的交往，使他能够在争论中提出带有总结

^①徐悲鸿（1895—1953）江苏宜兴人，杰出的画家、美术教育家和社会活动家。解放后，任中央美术学院院长，中国美术家协会主席。他继承中国绘画传统，又吸收欧洲绘画的造型技法，使它和民族绘画相结合，对中国画的革新有很大的影响。

性的意见：“古法之佳者守之，垂绝者继之，不佳者改之，未足者增之，西方绘画之可采入者融之。”这在当时的条件下不失为进步的见解。

在关于中国画特点的讨论中，有一种意见是不对的，他们认为中国画的特点仅仅在于工具。具体地说，凡是运用中国的毛笔，中国的墨，中国的颜料和在中国的宣纸或绢上画就是中国画。他们不承认、不知道、或不愿意知道中国画有其特殊的艺术规律。即使有，他们也认为是很不好的，不科学的，不符合新时代的要求的，应该以西洋绘画的“科学的写实方法”来改造它。这种意见实际上是要以西洋画代替中国画，从而取消了中国画。

又有一种意见也是不对的。他们抓住了中国画某一方面的特点，比如线条，比如笔墨，而且将这些东西作为绝对的、孤立的、静止的、不变的东西来看待。他们不懂得中国画法有一个完整的体系，不懂得它的特点是随着时代的发展而不断丰富起来的。也不懂得研究中国传统绘画的特点，是为了利用这些特点来为创造新时代的中国画服务。单纯地为了研究特点而研究特点，脱离了现代中国画的实际情况，这种理论不能对现代中国画的发展起推动的作用。

中国古代绘画也是在不断发展过程中逐渐丰富起来的。只继承原有技法而不求其发展，其结果必然会削弱内容的体现和艺术的创造性；空谈发展而不重视中国画表现方法的固有传统，其结果也必然会抛弃中国画的基本特色。在发展的道路上，我们一方面反对那种简单地用西洋画法代替中国画表现方法的粗暴手段，另一方面也反对那种一看技法上有一

点不合乎古人规格的东西，就不承认它是中国画。所以在研究中国画的时候，我们应该着眼于它的发展，着眼于它和实际生活的联系，应该从反映社会主义现实生活的要求出发来研究中国画的特点，来研究中国画的基本规律。又特别注意现代中国画对于优良传统的继承和发展，以及它在为社会主义服务方面所取得的经验。也就是说，研究中国画应以“推陈出新”作为我们的方向。

在研究中国画特点的时候，我们必须充分地认识到中国传统绘画的丰富性和复杂性。传统的中国画，上自晚周帛画，^①下至现代的中国画，几千年间，各时代、各民族的画派、风格、艺术形式、表现技法，如此等等，可以说是洋洋大观了。这期间，从阶级上说，有士大夫画和民间画；从题材上说，有人物画、山水画和花鸟画；从表现形式上说，有工笔和写意，工笔又有白描、重彩、淡彩之分，写意又有大写意和小写意（兼工带写）之分。面貌虽然是如此多种多样，但由于我们究竟有我们中国人民的欣赏习惯和对于艺术的独特爱好，有我们中华民族自己的艺术优良传统的继承和发展。在历史的长河中，随着时代的推移和演变，那些经过反复实践的检验，并且和人民群众有着千丝万缕的联系的东西，总是能够一脉相承，绵延不绝地留传下来。所以在这些多种多样的面貌之中，在艺术形式上，在艺术规律上，我们仍然可以从中找到共同的地方，特别是从优秀的作品中仍然可以找出共同的线索、基本的规律来。这就是本编所要探讨的

^①1949年在长沙楚墓中出土的《人物夔凤帛画》，是迄今发现的我国最早的一幅帛画。

中国画的特点，不承认，不知道，或不愿意知道这些特点，这些规律是错误的。

在研究中国画特点的时候，我们还应该注意到，中国画的优良传统有一个自己的艺术体系，它的许多特点之间是相互联系的。目前，在中国画上，特别是在某些人物画上所存在的缺点，并不是什么线的描法逾越了古人的典范，也不是缺乏什么科学的透视和光源。比较带有普遍性的缺点，是一些作者还没有充分认识到中国画有一个完整的体系，还不善于吸取外来有益的因素，真正融汇贯通在自己的民族艺术体系之中去。我以为实际上包括两个方面：一个方面是关于观察和认识现实的方法，一个方面是关于表现和描写现实的方法。就两者的关系而言，观察方法是决定表现方法的。中国画独特的表现方法是和它独特的观察方法联系在一起的。比如，中国画形象上“传神”的方法，构图上“经营位置”的方法，造型上“骨法用笔”的方法，色彩上“随类赋彩”的方法等等，这些表现方法上的特点都和中国画观察方法上的特点有密切的关系。所以，我们在下面首先论述中国画的观察方法，然后依次论述中国画的构图、传神、笔墨、色彩等等表现方法，这就构成一个完整的中国画体系。

所以，总的说来，我们对中国画的研究应着眼其特点，着眼其发展，及其体系的相互关联。这就是我们的方法。

第二章

中国画的观察方法

艺术来源于生活，绘画艺术的表现问题，首先是对现实生活的观察和认识的问题。所以学习观察方法的一课，是学习绘画重要的一课。可是一些中国画的研究者，对中国画的表现技法作过许多探讨，而对观察方法的研究却还没有给予足够的重视。其实，培养画家的眼睛，犹如培养音乐家的耳朵一样，表现技法是从这里开始的。

边走边看

中国画家是怎样观察生活，又怎样进行创作的呢？美术史上记载过许多这样的故事，比如说，唐玄宗思念嘉陵山水，叫画家吴道子^①去写生，吴道子游览了嘉陵山水之后，两手空空地回来了，玄宗问他，他说：“臣无粉本，并记在心”。后来他在大同殿画壁画，三百里嘉陵一天就画好了。

^①吴道子（约685——758）唐河南禹县人，出身下层，由画工小吏成为宫廷画师。他擅长宗教故事画，并有多方面的绘画才能，是我国古代画家中最负盛名的一个，千余年来被人们奉为“画圣”，被民间画工尊为“祖师”。

还有一个故事，说南唐后主李煜，想了解官僚韩熙载花天酒地的生活，派了画院待诏顾闳中^①到他家里去，偷偷地观察他和宾客们夜宴的种种神态，回来后创作了《韩熙载夜宴图》（图1）这幅美术史上的名作。作品从几个不同的场面、几个不同的角度描写了夜宴的整个过程，每个场面之间既利用屏风隔开，又使之自然地衔接起来，组成一幅完整的画面。

上面这些故事告诉我们，中国画家作画并不总只是站在某个固定的视点上来观察与描绘在特定的视野之内的事物的。对于从事绘画的人来说，透视学是不可不知道的，但是全部透视学是建立在假定作者眼睛不动的基础上的。虽然人们也有站着或坐着一动不动地看东西的情况，但在大多数场合下人是活动的，是边行动边看东西的。中国画家往往是边走、边看、边想，对对象的各个方面作了观察之后，或勾描一些草图，然后离开对象，大都是根据形象记忆进行创作。这里和西洋绘画作一比较，可以看得更清楚一些。传统的西洋画重写生，写生时总是在特定的时间和地点内，特定的距离和角度上，来观察和描写他视野范围之内的事物。在创作中，即使是出之于想象和虚构的构图，画家也总是设想他站在一个固定的地位上，对看到的事物进行描写，以求尽可能地保持对象的形、线、光、色的真实状态。因而画面明暗和色彩的变化，也势必受制约于特定的时间与空间的客观条件。鲁迅说：“西洋人的看画，是观者作为站在一定之处的，

^①顾闳中（约910——980）五代时南唐的宫廷画师。

但中国的观者，却向不站在定点上。”^①这句话也道出了中西绘画在观察方法上的差别。

中国人游山逛景喜欢细细的看，面面的看，山形步步移动，峰峦步步有景，所谓“山重水复疑无路，柳暗花明又一村”是也。中国古典文学中记述山水的文字，一般都按照游踪的线索，采用移步换形的手法，回环曲折，具有引人入胜的魅力。以宋代欧阳修的《醉翁亭记》为例，文章开头交待醉翁亭的位置，写来由大及小，由远及近，层层深入。从所见的山峦到所闻的泉声，几经回环，才在“峰回路转”之后，出现一座“有亭翼然”的玲珑剔透的亭子，因而引起读者身临其境的感觉和探胜索幽的兴趣。这样的描写是很符合中国人游山玩水的欣赏习惯的。中国山水画体现了这种欣赏习惯。从早期的山水画起，便有着这种移动视点，峰回路转，所谓“山形步步移”、“山形面面看”的描写，这是我们从东晋画家顾恺之^②所写的《画云台山记》中可以看到。中国画在画面上不要求只有一个固定的视点和一条明确的视平线，正是充分体现了这种边走边看的特点。

①见《鲁迅全集》卷六《且介亭杂文·连环图画琐谈》。

②顾恺之（约345——406）江苏无锡人，工诗赋，善书法，是东晋最杰出的画家。他的作品《女史箴图》、《洛神赋图》等，据说是后人的摹本，他的画论著作，除《画云台山记》外，还有《画论》和《魏晋胜流画赞》。

遗貌取神

中国传统的艺术之道，观察时不是单从一处着想，一点着眼。描写时也不是单从一处着手，一点着笔，从观察到描写有一个概括提炼的问题，也就是“遗貌取神”的问题。

中国画家既强调全面的观察，也要求大胆的取舍和严格的提炼。精神所在则力求清楚、明确、突出、着意渲染，次要之处连同背景可以尽量减弱舍弃，直至代之以大片的空白。这种大刀阔斧的取舍方法，在观察时即已注意到了。在观察生活时，符合自己的理想和愿望的就多注意，多看几眼，不符合自己理想和愿望的就少注意，少看几眼。所以中国画家认为机械地抄袭自然是最没有出息的，虽然精微谨细，但缺乏生气也只能是死画，所以“谨毛而失貌”（只在琐碎的细节上下功夫，而丢掉整体的精神面貌）在汉代就已经被人们所批判。^①中国画家在观察现实时始终抓住感受最深刻最生动的东西，而且在整个作画过程中又要牢牢抓住它不放。清代“扬州八怪”画家李方膺有句题画梅花的诗：

“触目横斜千万朵，
赏心只有两三枝。”^②

^①汉刘安《淮南子》：“寻常之外，画者谨毛而失貌。”按八尺为寻，倍寻为常；意思是说对象必置于寻常之外，才可不容易看见细小部分而忽其大貌；倘画者仍注意微毛，则必失其大貌。

^②见清蒋宝龄《墨林今话》卷一。

满树繁花，可是最精彩的，最中画家心意的，却只有三二枝，那么就把这两三枝突出地表现出来，不就行了吗？背景天空可以不画，前枝后杈也可以不要，树干又何必去管它，只用把那最美的二三枝画出来，其余种种，都可以放在画外，让观者的想象去补充去发现。例如，南宋画家马麟的《层叠冰绡图》，（图2）在画面颇为高大的空间里，只在右下角画出两枝洁如冰雪的白梅，画面大部分地方是空白的，却更显出梅花俏丽的姿致。在这里，作者只是将生活经验中最深切的感受，最美好的印象，给以传神的夸张的表现，而大量略去与此无关的东西，这种观察方法我们可以叫它“遗貌取神”。这样，既能够集中艺术力量突出主要形象，同时也可以给观者的想象留下更多更广的余地，使作品获得“图目前之景，含不尽之意”的效果。

着眼于组织结构

既然中国画家是将在不同的视点，不同的角度上，观察所得感受最深的印象，集中在一个画面上，给以突出夸张的表现，所以作品往往删除明暗。光源和明暗本来都是客观存在的东西，中国画家为什么视而不见呢？原因在于作者喜欢从各个不同角度来进行观察，也就无法描绘固定光源和采用西洋绘画的“以光分明暗面”的方法。这样，中国画的观察方法就不能不删除明暗而着眼于物体的组织结构。

中国画家在作画之前，必须要有一个细致的观察过程，