



高等教育艺术设计专业“十二五”部委级规划教材（本科）

中国画技法

Zhongguohua jifa

袁牧 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）

中国画技法

袁牧 主编

 中国纺织出版社

图书在版编目(CIP)数据

中国画技法 / 袁牧主编. —北京: 中国纺织出版社,
2013.6

高等教育艺术设计专业“十二五”部委级规划教材. 本科
ISBN 978-7-5064-9641-4

I. ①中… II. ①袁… III. ①国画技法—高等学校—教材 IV. ①J212

中国版本图书馆CIP数据核字(2013)第057207号

策划编辑: 王芳 由炳达 责任校对: 寇晨晨
版式设计: 王芳 责任印制: 刘强

中国纺织出版社出版发行
地址: 北京市朝阳区百子湾东里A407号楼 邮政编码: 100124
邮购电话: 010-67004461 传真: 010-87155801
<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制版印刷 各地新华书店经销
2013年6月第1版第1次印刷
开本: 889×1194 1/16 印张: 9
字数: 134千字 定价: 49.80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）

吴 洪（深圳大学）

张 立（天津工业大学）

李超德（苏州大学）

陈建辉（东华大学）

姜竹松（苏州大学）

祝东平（中国人民大学）

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，提升学生的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 概论 | 001 |
| 第一节 中国画释义 | 001 |
| 一、“中国画”名称的由来 | 001 |
| 二、中国画的形式特征 | 001 |
| 三、中国画的语言特征 | 002 |
| 第二节 中国画的分科 | 003 |
| 一、人物画 | 004 |
| 二、山水画 | 006 |
| 三、花鸟画 | 011 |
| 第三节 中国画的主要表现形式 | 013 |
| 一、工笔画 | 014 |
| 二、写意画 | 014 |
| 第二章 中国画的工具、材料 | 015 |
| 第一节 笔 | 015 |
| 一、软毫笔 | 015 |
| 二、硬毫笔 | 015 |
| 三、兼毫笔 | 015 |
| 第二节 颜料 | 015 |
| 一、管状颜料 | 016 |
| 二、粉状颜料 | 016 |
| 三、块状颜料 | 016 |
| 四、现代日本画颜料 | 017 |
| 第三节 画绢和宣纸 | 018 |
| 一、画绢 | 018 |
| 二、宣纸 | 018 |
| 第四节 墨 | 020 |
| 第三章 工笔花鸟画技法 | 021 |
| 第一节 线条练习 | 021 |
| 一、线的表现力 | 021 |

| | |
|------|-----------------------|
| 021 | 二、执笔方法 |
| 021 | 三、线条练习的方法 |
| 023 | 四、线条的临摹练习 |
| 030 | 第二节 主要表现方法 |
| 030 | 一、分染法 |
| 041 | 二、勾填法 |
| 044 | 三、烘染法 |
| 048 | 四、积彩法 |
| 053 | 五、丝毛法 |
| | |
| 061 | 第四章 写意花鸟画技法 |
| 061 | 第一节 用笔与用墨 |
| 061 | 一、中国画中的“笔墨” |
| 061 | 二、写意画鸟画的笔墨运用 |
| 062 | 第二节 写意植物画法 |
| 062 | 一、竹子的画法 |
| 070 | 二、梅花的画法 |
| 077 | 三、紫藤的画法 |
| 079 | 四、葡萄的画法 |
| 081 | 五、牡丹的画法 |
| 086 | 第三节 写意动物画法 |
| 087 | 一、麻雀的画法 |
| 089 | 二、燕子的画法 |
| 091 | 三、水鸟的作画步骤 |
| 094 | 四、鹅的作画步骤 |
| | |
| 097 | 第五章 写意山水画技法 |
| 097 | 第一节 写意山水画的笔墨运用 |
| 097 | 一、笔法 |
| 100 | 二、墨法 |

| | |
|---------------------|------------|
| 第二节 树木的画法 | 104 |
| 一、出枝 | 104 |
| 二、点叶 | 106 |
| 三、组合练习 | 108 |
| 第三节 山石的画法 | 110 |
| 一、起势 | 110 |
| 二、皴 | 110 |
| 三、擦 | 115 |
| 第四节 写意山水画的临摹 | 116 |
| 一、起稿 | 116 |
| 二、定稿 | 117 |
| 三、皴擦 | 117 |
| 四、调整 | 118 |
| 五、烘染 | 119 |
| 第五节 写生与创作 | 119 |
| 一、观察 | 120 |
| 二、表现 | 120 |
| 三、构图 | 122 |
| 作品欣赏 | 125 |

第一节 中国画释义

“中国画”是一个特有的画种名称，相对于其他画种而言具有鲜明的中国特色。“中国画”也称“国画”，主要是指那些运用中国传统造型语言和工具材料呈现民族绘画精神、融涵传统文化意蕴的绘画。

“中国画”的内涵和外延非常广博，它不仅具有诗、书、画、印全面发展和融合的形式，还具有表现题材广泛和表现手法多样的特征。正因为中国画的这种多样性特征，才使这一画种出现了称谓混乱、名称庞杂的现象。传统意义上，往往习惯从表现题材和表现手法上来称谓“国画”，如以表现题材为主的名称有“人物画”“仕女画”“山水画”“花鸟画”等，以表现手法为主的名称有“工笔画”“写意画”“水墨画”“重彩画”“界画”等。如此多样混杂、莫衷一是的名称，并没有从根本上概括这一画种的本质，而仅是从某一科目或形式上分门别类，所以很难让人们从名称上一目了然地明晰其本质属性。

之所以出现这种名称庞杂、繁多的现象，主要还是因为规定“中国画”名称的属性不够规范和明确。按照常规，绘画种类的名称一般以所运用的工具材料来命名的，如“油画”“水彩画”“粉画”“版画”，很少以地域名称指代某一画种。以

“中国”之名冠之于中国传统绘画之上，只能说明用其他任何名称都难以概括这一画种的内涵。

一、“中国画”名称的由来

其实，“中国画”这一名称的诞生至今还不过百年的历史。在没有用“中国画”这个广义的名称统称中国传统卷轴画之前，人们常常使用“丹青”“绘事”来称谓绘画图形。“中国画”这个名词，究竟何人于何时最早使用，现已无从考证，但是，这一名称的出现与清末“国学”名称的出现一样，都是在西风东渐的特定背景下，为了区别于“西学”而被提出。在国门洞开的初期，大量西方和日本绘画漂洋过海涌入中国，人们很自然地就用“西洋”和“东洋”来指称西方和日本绘画，不难想象，一个与“西洋画”和“东洋画”相对应的名称——“中国画”，也就自然而然地出现了。现在我们能够找到最早的“国画”提法，是在康有为1904年游历意大利后的《游记》中，他记叙道：“吾国画疏浅，远不如之”。也许此时的康有为并没有从主观上明确“国画”的概念，但在1918年1月15日出版的《新青年》6卷一号上发表的陈独秀的《美术革命》中，已经有明确的“中国画”概念了，其后的蔡元培于1919年北京大学画法研究会上也清晰地表述了中国画与西洋画的异同，“中国画与西洋画，其入手方法

不同，中国画始自临摹，外国画始自实写。”至此，“中国画”成了界定以线、墨为语言，用特定的工具材料为手段，假“意象造形”和“移动视点”为形式，具有鲜明民族个性的画种名称。

二、中国画的形式特征

中国是一个有着悠久历史的文明古国，创造了无数伟大的文学艺术作品和形式。在平面造型艺术方面，中国人按照自己的思维方式，建构了一套有别于其他平面造型艺术形式的视觉体系。在这一独立的视觉体系中，有很多不同的种类，如“农民画”“壁画”“水陆画”等，虽然它们在很多方面，如意象造形处理、二维空间结构等方面，都与“中国画”有相似之处，但是，这些只是中国平面造型艺术视觉体系中的共性特征，而“中国画”在这些共性特征中却具有自己独特的个性特征。

1. 形式样式

与其他种类的绘画不同的是，中国画具有自己独特的形式样式。

中国画的主要载体是宣纸和画绢。宣纸与画绢都具有轻柔单薄的特征，用这种半透明载体绘制的画面，如果不经装裱这道工序的加工处理，作品就无法正常欣赏，因此，后期的“装裱”则是画面不可分割的组成部分，所以，人们常常说“三分画，七分裱”。中国画的装裱是一门

依附于绘画的艺术形式，不仅工艺精美，而且形式多样，各种不同样式的装裱工艺与画面结合，创造了完整的中国画形式。正是由于装裱在国画中的作用和地位，古代也用“卷轴画”这一名称指代中国画。

与中国画独特的空间观相一致的是中国画丰富多彩的形式样式。中国画的意象造型观使画家在观察和表现对象时，不被眼前所见的实体现象所迷惑，而是努力透过视觉经验，窥视事物的本体。时间和空间无法阻碍画家的观察与表现，中国画独创了一种“走着瞧”的观察方式，这种被称之为“散点透视”的方法，其实是一种不断变化的、随时随景移动的观察和表现方法，因此，在中国画中，不同季节的植物花卉可以汇于一画，不同角度和空间的景色可以融于一色。

观察与表现方法的独特性，决定了其在形式样式上随意就形的多样性特征，这样就使得中国画无论在形式样式还是在图形构成上，都形成了自己独特的样式。中国画大可以表现雄山大川，小可以描绘草虫花卉，即使是千里江山延绵不断的场景，也可以用无限延长的“手卷”形式加以描绘，那些四时变幻的秀色，运用“通景”组合的画面最为合适，至于那些沙鸥落雁的平湖、高山仰止的雄壮、吐露胸臆的兰竹，都可以在“中堂”“条屏”“册页”“扇面”等样式中找到合适的形式。

2. 绘画媒材

中国画所具有的独特的视觉语言还建立在特有的工具和载体等媒介材料之上。

绘画是用笔蘸墨或者色等材料，在纸、板材、纺织物或者墙壁等载体表面进行画图的行为。在绘画行为中，因为所使用和选择的工具、材料和载体的不同而出现了不同的画种和绘画语言。

绘画的工具材料决定其表现形式，绘画所依附的载体决定其表现样式。中国画所具有的独特形式样式，在很大程度上取决于其所使用的工具材料和绘画载体。

如果从性能上区分，绘画所使用的笔主要分为软笔和硬笔两种类型。软笔类型的笔头所使用的材料主要是动物毛发（现在也有一些尼龙纤维笔），而硬笔类型的笔则因其所选择的材料不同而形形色色，如炭笔、铅笔、钢笔、蜡笔、油画棒等。中国画所使用的笔属于软笔类型。

中国画所使用的毛笔与油画所使用的油画笔，虽然同属于软笔类型，但是无论从制笔工艺和材料、笔头形状和功能上看，都有显著的差异。锥形圆柱体的毛笔是专为画线而设计的，扁薄平短的刷子状油画笔是专为表现块面而制作的。两种不同性能和功用的描绘工具，产生了一种主要是用线描绘，而另一种主要是以面表现的两种截然不同的语言体系。

绘画载体的品种和性能，对绘画语言的更迭变化起着至关重要的作用。仅就中国画而言，因为画绢和宣纸质地与性能的不同，产生了工笔和写意的不同表现形式，更不用说油画、水彩画、粉画等其他品种的绘画了，其所使用的载体更是各具特色。

中国画所使用的画绢和宣纸等载体材料，是古老中国文明的结晶。画绢和宣纸虽然在质地和性能上都不相同，但是它们都具有呈现精勾细染和水洗墨晕的效果，其绘画语言所传达的语词结构和精神内涵都是一致的。因此，无论是画绢还是宣纸，也不管工笔还是写意，它们都是统一在中国画语言大系中的奇葩。

三、中国画的语言特征

与中国画形式和工具材料相统一的，是它的语言系统。中国画的表

现语言丰富多彩，从大的方面分，有工笔、写意之别，从小的方面说，工笔画中有重彩、淡彩、白描，还有分染、烘染、背托、点彩等，写意中又有大写意、小写意、兼工带写等变化。无论中国画中的表现技巧和形式手法怎么变化，其最基本的表现语言无外乎“用笔”和“用墨”。

1. 用笔

“用笔”一词是中国画特有的专业词汇，它具有两个基本的含义，一是“用笔的方法”，二为“线条的骨气力度”。

中国画所使用的毛笔是锥形圆柱体软头笔，从笔的构造结构上不难发现，毛笔头的任何一面都可以用来描绘对象。毛笔头的不同部位，其表现效果因为其组织结构和笔毫性能的差异而发生巨大的变化，因此，熟悉笔的结构，了解笔头不同部位的性能，掌握笔头的不同运行角度、方向和力度，是画家首先要解决的问题。

锥形圆柱体的毛笔不仅可以任意面来描绘，而且还能够呈现千变万化的笔触，它既可以烘染成片的烟云、也可以皴擦山石的块面，还可以勾勒点画人物和飞禽。无论毛笔所呈现的笔触如何多样，从本质上看，这些皴擦烘染其实都是点和线的扩大，由此不难认定，“以线造形”是中国画最基本的语言特征。

中国画以线造形的语言特征，早在唐代的张彦远就在其所著录的《历代名画记》中有了精辟的阐述：“夫像物必在于形似，形似须全其骨气，骨气形似皆本于立意而归乎用笔。”张彦远在此不仅指出了用笔与立意造形的相互关系，还特别强调了用笔过程中的骨气和力度。

中国画的“用笔”主要以线条的形式呈现，由此可见，线在中国画中有着多么重要的作用和意义。线作为塑造形体表现对象的手段，几乎是

所有不同形式的绘画所运用的基本表现形式，但是，没有哪种绘画形式像中国画那样，在塑形写意时特别强调线条的艺术表现力和感染力。在油画中，虽然也偶尔使用线来描绘对象的轮廓，但是在理论上，油画描绘的只是物体的边缘，是此面往彼面转换的转折面，而不是物体的轮廓线。在油画世界中，线至多也就是分割对象的界线，因为在西方绘画中，从来都没有将线作为艺术表现的语言来运用。但是，在中国画中，线条表现的不只是物象的轮廓，同时也是物象的精神体现，因此，它不仅要表现出物体的质感、量感和动感，还担负着抒发作者情感的重任。

2. 用墨

“用墨”一词同样是中国画特有的专业术语。“用墨”本意是指运用墨的方法，但在长期的发展中，“用墨”一词扩大了其内涵，而具有了用色方法的含义。

中国画形式语言的发展，经历了一个由彩色往水墨转换的变化。

宋代以前，卷轴画的主要载体是绢。中国画所使用的绢，并不是那些未经加工的生绢，而必须是经过捶打、上胶矾后才能够承墨驻色的“画绢”。经过加工后的画绢不渗不化，其表现形式只能采用勾线填彩染色的方法，这种“勾染法”即现在的“工笔画法”，需要运用大量的色彩进行反复多层叠染，有时甚至需要反面托色来增加色彩的饱和度。宋以前的绘画，基本都是采用画绢为载体，因此，画一般都有色，有些画种，如“青绿山水画”，其色彩还非常浓艳。正因为如此，中国画就有了“丹青”的称谓。

宋代以后，特别是元代，中国画的载体发生了很大的变化。宣纸，一种以稻草为主要原料、具有一定的渗透和晕化效果的纸张，作为载体被大

量地运用到绘画中，中国画的形式语言因为纸张的运用，而发生了革命性的变化，一种以单一的墨取代华丽色彩的表现方式——水墨画诞生了。

墨，一种单一的黑色，被作为绘画的媒介进行运用，是因为中国人独特的“黑白”观。中国画的色彩观与用色方法，与中国画的媒材和笔墨一样，具有鲜明的民族性，是一套有别于其他建立在科学认知之上的独特的色彩理论。

尊崇“天人合一”理想的中国人，在自然演化和四时转换之中，用心慧悟造化，用眼观照宇宙，在混沌中提炼出了自己独特的“五行”天体观。在这一以“四时”“五方”为形式的“五行”观念中，一组由赤、青、黄和黑、白五种色素组成的色系，标明了“五方”的位置，还代表了天体的转换与轮回，扮演着相生相克的重要角色。这些颜色不再只是建立在感官之上的色彩元素，而是已经上升到了借以传达某种精神诉求的符号，那种被西方绘画色彩理论认定为“无色”的黑和白，在中国人的眼中却具有特殊的含义。

古人不仅用“黑”和“白”来标示“五行”中的两个重要的物质，还称“黑白”为“玄素”。在古人看来，“玄素”之色是事物脱尽了铅华的本色，并认为“黑”为万色之父，“白”为众色之母，只有这种融涵了所有颜色的“黑白”两色才能代表宇宙万物，因此，只有“玄素”才能组成太极。

在中国画中，一直将墨作为色来对待，早在唐代的张彦远就在他的《历代名画记》中明确提出了“运墨而五色俱”的艺术主张。在艺术实践中，画家们自觉遵守“墨即是色”的原则，并努力达到“墨分五色”的艺术效果。

所谓“墨分五色”，实际上是一

种用墨的原则和方法。

“墨分五色”的用墨原则，不仅要求画家应遵循“墨即是色”的法则来运用和处理“墨”，在具体的艺术创作中，还强调了“墨”的“色”性，也即墨的不同色阶层次可以呈现出宇宙万色。

“墨分五色”的用墨方法，一般认为是在艺术创作时要表现出墨的干、湿、浓、淡、焦等五种不同的层次变化。其实，在具体的用墨过程中，墨的变化丰富多彩，并非只呈现上面五种状态。

在中国画中，“用墨”这一词汇并不孤立存在，它往往与“用笔”同时出现。这是因为墨的运用必须依附于笔，而笔在运行过程中的轻重缓疾、提按顿挫都以墨色的浓淡干湿焦的不同形式出现。“用笔”与“用墨”虽然是中国画形式语言的两部分，但是它们却是一个整体，既要表现出笔中有墨的韵味，又要呈现墨中有笔的变化，“笔墨”合一，才是中国画形式语言的本质特征。

第二节 中国画的分科

题材是文学艺术所表现的内容，有时也是一种艺术类别的样式。在艺术类型中，有按表现题材进行分类的习惯，如电影中有爱情片、战争片、风光片等。在绘画中，虽然也有按表现题材进行分类的做法，但是一般还是以工具材料和表现手法来划分不同的画种，如水彩画、油画、漆画、版画等。

中国画因为表现形式多样，手法丰富，题材广泛，所以其分类也比较复杂。

(1) 从表现手法上分，主要有工笔画、写意画、减笔画和界画。

(2) 从工具材料上分，主要有水墨画和重彩画。

(3) 从表现题材上分, 主要有
人物画、山水画和花鸟画。

中国画分类虽然复杂, 但是现代
普遍将其分为“人物画”“山水画”
和“花鸟画”三大类。

一、人物画

与中国画中的其他表现题材相
比, 人物画是较早独立成科的一个绘
画门类。人物画之所以最早独立成
科, 是因为人们首先关注的是自己,
其次是主宰自己的神。人和神都是人
形, 因此, 人就成了绘画的主要表现
对象。人物画还有一个重要的作用,
就是可以“画古烈士, 重行书赞”,
这种“成教化, 助人伦”的社会功用

可以作为统治者宣教的工具, 因此,
在统治者的大力倡导下, “人物画”
成为最早独立成科的绘画门类自然是
顺理成章的事情了。唐代之前的人物
画, 除了图载事件, 描绘怪异, 宣传
宗教, 主要还是以弘扬仁人志士, 功
臣烈女的美德为主, 汉唐墓室壁画中
的人物画不仅可以让我们领略到古人
精美的造型能力和娴熟的绘画技艺,
同时也让我们认识到了那个时期的人
物画所具有的教化功能。

在中国画中, 以人物为主要表
现对象的绘画统称为“人物画”。在
传统的“人物画”类型中, 还因不
同的表现对象分为“仕女画”“道释
画”“鬼怪画”“水陆画”“写真

画”等。

从绘画的载体看, 早期人物画是
描绘在岩壁和墙壁上的“壁画”, 随
着纺织和造纸术的出现, 绘画也逐渐
从壁面转移到了坚韧柔软的绢面和纸
张上。绢和纸细腻耐磨, 亲墨近色,
易书宜画, 便于携带, 装裱后可藏可
挂, 是较好的绘画载体。“卷轴画”
形式的诞生使得绘画可以更加细致生
动地表现人物的细节和神态, 这样,
就使得魏晋南北朝时期的人物画能够
脱尽秦汉时期的“迹简意淡而雅正”
的古朴简约, 而渐趋“细密精致而臻
丽”的华美成熟。

人物画的繁荣, 除了统治者的大
力倡导外, 还与佛教的兴盛有直接的
关系。魏晋时期的画家如曹不兴、卫
协、顾恺之、陆探微、张僧繇、展子
虔等都无一例外地擅长道释人物画。
由于时代久远, 虽然我们很难欣赏到
他们的墨迹, 但是还可以从传为顾恺
之的《女史箴图》和《洛神赋图》上
略窥“细密精致而臻丽”的魏晋风貌
(图1-1)。

在表现技巧和手法上, 以张僧
繇为代表的一批画家, 大胆吸收外来
表现形式, 巧妙地将分层渲染的方法
运用到人物画中, 这种融汇了印度佛
教绘画中表现光的“凹凸”技巧, 逐
渐转变为“赋彩制形, 皆创新意”的
“张家样”。

直到唐宋时期, 才基本确立了
中国绘画的民族风貌。唐初, 在佛教
画风的影响下, 人物画在“臻丽”的
基础上更加“灿烂而求备”, 尉迟乙
僧等画家笔下的人物形象绚丽多姿,
“用色沉着, 堆起绢素, 而不隐指”
(汤垕《画鉴》), 这种能够表现出
对象一定的立体效果的画法, 达到了
“身若出壁”的艺术效果(唐代张彦
远《历代名画记》)。而身为右相的
阎立本则坚守本土画法, 以中原勾线
染色的方法创作了《职贡图》《步辇



图1-1 洛神赋图卷(局部) 顾恺之(东晋)



图1-2 步辇图 阎立本(唐)

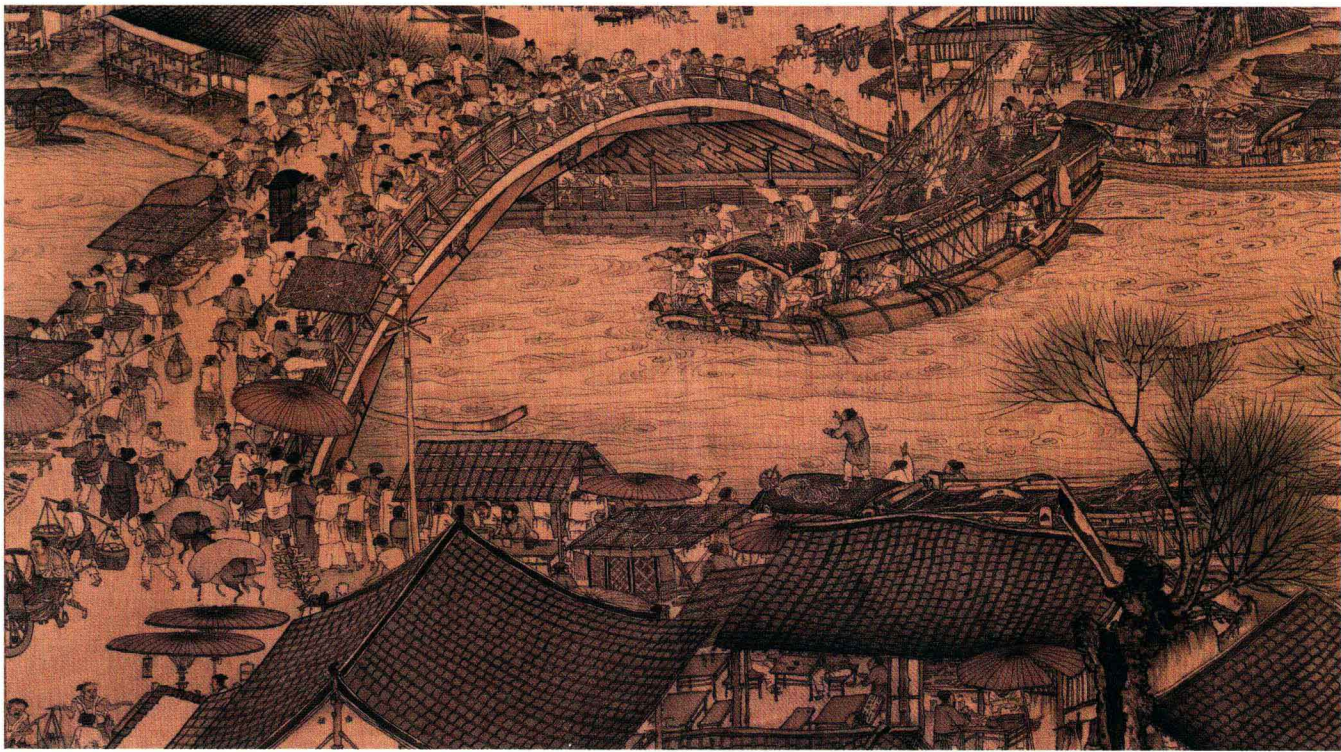


图1-3 清明上河图(局部) 张择端(北宋)

图》等精美的图画(图1-2)。奠定唐代画风的重要人物是被称作画圣的吴道子,他有超凡的造型能力,“笔才一二,象已应焉”,“或从臂起,或从足先”,都能够准确地“守其神,专其一”(张彦远《历代名画记》)。在表现形式上,吴道子将本民族的线条艺术发展到了新的高度,大胆地抛弃色彩和渲染,纯粹用线条描绘对象,其独特的“莼菜条”型的线条似迎风舞动的彩带,达到了“满壁风动”的艺术效果。中晚唐时期的张萱、周昉博采外来技巧和传统笔墨之长,将线和色巧妙糅合,用工整细腻的笔触、浓艳润泽的色彩,表现唐代贵族妇女的绰约风姿,形成了独具风貌的“周家样”。

宋代人物画在爱好绘画的徽宗皇帝的倡导下更加精熟。人物画表现的主题逐渐由皇室贵族转变为民间百姓,并出现了以表现村童闹学、山樵村牧、耕织货郎、七夕夜市等平民生活为题材的风俗画,形成了宋代人物画的一大特色。宋代重要的人物画家有张择端、梁楷、苏汉臣、李唐、李

公麟等。《清明上河图》为张择端所作,是一幅经典的民俗风情图。该图描绘了清明时节的北宋都城汴京,以全景式的画面描绘了汴河两岸的风土人情。他用严谨精细的笔法展现了当时的社会生活画卷。全卷总计画有的人物800多人,牲畜90余头,各种车子20余辆,轿7抬,船只20多艘,人物庞杂而有序,场面生动而富有戏剧性(图1-3)。

由于文人参与到绘画创作中,一场关于诗意与画境关系的思考,极大地颠覆了旧有的审美体系。因为欣赏趣味的改变,宋元之际,绘画题材的重心已经逐渐由人物画偏向山水画和花鸟画。元代以后的人物画已经失去了唐宋工笔重彩的辉煌,而逐渐形成“疏于人事”的状况,人物不再是绘画表现的主体,而变成了山水画中的点缀或符号。

元代的人物画家以赵孟頫、刘贯道等人代表,他们一改唐宋以来工整细腻的风格,而以遣性畅意的逸笔为主,标示了人物画审美的新标准。明代绘画的精英集中在“吴门画派”

中,明四家中除了仇英和唐寅外,沈周、文征明的成就主要都表现在山水画上。唐寅画风多样,能工能写,早年人物画工整娟秀,《王蜀宫妓图》色调浓艳,刻画精微,代表了他早年人物画的面貌。中年后画风飘逸,《秋风纨扇图》运用写意的笔触,描绘了独立平坡,若有所思的仕女形象。仇英上追南宋院画工整致密的画风,下承赵伯驹严谨艳丽的形式,具有极强的造型能力,所绘人物形象准确秀美,线条流畅,别具文人画意韵,对后世宫廷仕女画创作产生了很大影响。明四家以外,中期有戴进、吴伟、张路,后期有丁云鹏、陈洪绶、崔子忠等,他们在人物画方面各具特色,为明代人物画家的代表。

清代人物画更加萧条,优秀的人物画家渺若晨星,嘉庆、道光年间,出现了两位以佛像、仕女为特长的人物画家——改琦和费丹旭。改琦所画仕女形象娟秀俊美,用笔轻柔流畅,创造了清后期仕女画的典范。他所创作的《红楼梦图咏》木刻本流传广泛,深得时人好评。费丹旭笔墨轻

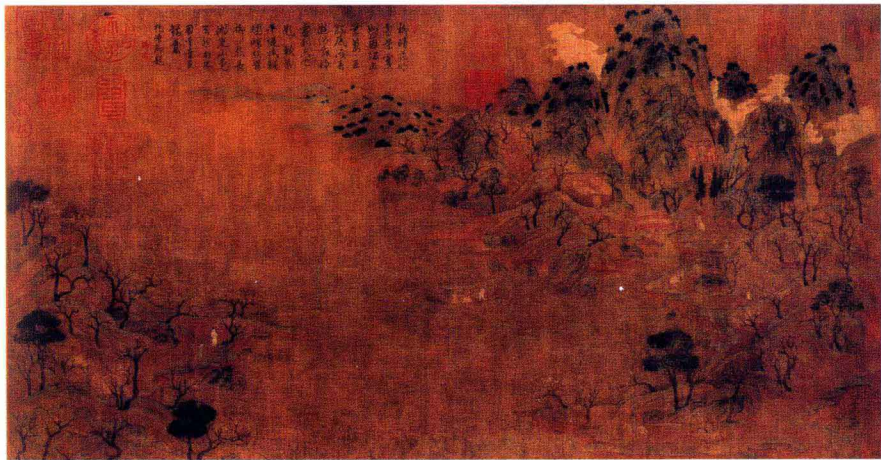


图1-4 游春图 展子虔(隋)

盈，色彩淡雅，形象秀美，独标风韵，代表作有《十二金钗图册》。他的画风对近代仕女画和民间年画都产生了很大的影响。

二、山水画

在中国画的三大门类中，山水画的形式最丰富，表现手法最多样，涉及内容最广泛，影响程度最为深远。

我们现在所说的“山水画”其实只是古人对以山水为题材的绘画的一个统称。在绘画分类上，中国古代习惯于从画法、风格和类型上进行分类，因此，在“山水画”中还包括“金碧山水”“青绿山水”“小青绿山水”“浅绛山水”“水墨山水”和“没骨山水”等类别。

以山川河流、烟云树木为表现对象的山水画是中国画三大门类之一。魏晋南北朝之前，河山树木等题材还没有成为绘画独立表现的主体，它们只是作为人物画的背景而出现。在顾恺之的《洛神赋图》中，我们可以看到那些作为背景的“山水”，其表现手法和技巧都比较幼稚。

从技术的角度看，《洛神赋图》中所表现的山水树木其表现手法还相当的粗拙，山石植物皆以细线勾勒而成，山峰如坡，树木似张臂布指，景物空间布白杂乱。虽然我们从现在稀少的遗存流传作品上难以窥探当时

“山水画”发展的全貌，无法准确断定其发展状况，但是从顾恺之的《画云台山记》中，我们却可以领悟到他对画山水的思考。《画云台山记》虽经长期抄传，难免谬误，但是从现存的文字中还是能够看出他当时描绘云台山时的设想，从中也可以领略到早期山水画发展的进程。

如果说东晋顾恺之的《画云台山记》还是一篇关于山水画法的感悟性文章的话，那么，南朝宋宗炳的《画山水序》则是从理论上对山水画进行了总结，并从观察生活中提炼出了关于物体与绘画关系的法则，“竖画三寸，当千仞之高；横墨数尺，体百里之远”。略迟于宗炳的王微在他的《叙画》中，从性情与表现的角度，打出了“望秋云，神飞场；临春风，思浩荡”的艺术纲领，并提出了“一管之笔，拟太虚之体；以判躯之状，尽寸眸之明”的尺幅千里之说。由此可见，无论是技术还是理论，魏晋南北朝时期都为山水画的诞生发展做好了充足的准备。

山水画发展至隋代，已经形成了自己独立的表现方式。由宋徽宗赵佶题签，传为隋代展子虔所绘的《游春图》，是迄今为止现存年代最早的山水画（图1-4）。这幅青绿设色山水画，虽然表现技法还不够成熟，其中山石的勾勒还多少遗留了顾恺之《洛

神赋图》中线条和笔法的影子，但是，它却是一幅具有独立主题的完整作品，具备了山水画的典型特征。因此，它成了山水画作为一个独立画科而存在的重要证据。

唐代是山水画繁荣发展并确立格局的时期。政治的昌明、生活的安定、经济的富庶，促进了文学艺术的发展。唐代早期，山水画中还不时呈现出魏晋的神仙思想，但是随着大唐气象的逐渐形成，那种奢华富丽、精工秀丽的青绿山水画后来居上。盛唐以后，以王维和孟浩然为代表的山水田园诗中所描绘的意境得到了社会的青睐，那种清幽恬淡、隐逸山林的生活方式迎合了当时人们的精神理想，因此，那些以表现隐逸生活和清幽意趣、清新淡雅的水墨写意山水画相继出现。

唐代山水画主要呈现出三种不同的画风：既有工细秀丽、青绿重彩一格，又有笔墨骨力俱佳、清晰淡雅的“疏体”画风，还有追求笔情墨韵，泼洒激情的水墨情趣。

承继展子虔《游春图》青绿画风的“大小李将军”——李思训和李昭道父子，在勾染填彩皴法上又有所创新。李思训“早以艺称于当时，一家五人并善丹青”（张彦远《历代名画记》）享有“山水绝妙”“国朝山水第一”的美誉。李思训画山水多以“勾勒成山”，再辅以石青石绿等重彩，形成了“金碧辉煌”的艺术效果。李昭道继承家学，“变父之势，妙又过之”（张彦远语），父子二人共同开创了“金碧山水”，并确立了青绿山水的新样式（图1-5）。

以人物画名闻遐迩的吴道子，在山水画的创作上也取得了很高的成就。张彦远在《历代名画记》“论画山水树石”一章中对他给予了极高的评价，并推崇他为唐代山水画的开拓者，“吴道玄者，天付劲毫，幼抱

神奥，往往于佛寺画壁，纵以怪石崩滩，若可扞酌，又于蜀道写貌山水。由是山水之变，始于吴，成于二李”。张彦远将吴道子和李思训、李昭道相提并论，认为他们共同开拓并完成了唐代山水体系。

吴道子与李氏父子，代表了唐代两种完全不同的画风，《唐朝名画录》和《太平广记》记载的一则关于李思训和吴道子画三百里嘉陵江的故事，生动地说明了他们的差异。“李思训数月之功，吴道子一月之迹，皆极其妙也。”和李氏父子工整巧密、金碧辉煌画风不同的是，吴道子的作品潇洒豪放、气势磅礴，不求工巧，离、披、点、画间恣意挥洒，“不滞于手，不凝于心，不知然而然”（张彦远），独创了一种清晰淡雅的“疏体”画风。

与工整细腻、色彩富丽的人物画和花鸟画不同的是，盛唐以后，以王维为代表，张璪、郑虔、毕宏、王默、刘商、韦偃等人为首引领的山水画画风，呈现出了一种水墨渲淡的写意面貌。

王维是盛唐时期山水田园诗的领袖之一，那种恬淡宁静，清新自然的生活方式也是他追求的目标。在他

的诗中，常常能够领略到谈玄终日以为乐的心情，在他的画中，总能体悟到“行到水穷处，坐看云起时”的意境。王维不仅是一代诗仙，同时还是一代画圣。因为他能诗善画，所以在他的诗中，可以看到清幽的画意，在他的画中，也能够读到深邃的诗境。宋代的苏轼对他推崇备至，“味摩诘之诗，诗中有画，观摩诘之画，画中有诗”（《东坡题跋》卷四），由于王维文人的特殊身份和在诗画上的造诣，董其昌将其奉为“南宗”画派的鼻祖。

王维诗词书画无所不精，不仅在山水画方面开水墨渲淡之风，还善人物画。在山水画方面，他广采各家之长，既有“笔墨婉丽”的青绿山水，也有刮铁削泥的小斧辟皴，还有“踪似吴生，而风致标格特出”（朱景玄《唐朝名画录》）的“疏体”画风。然而，这些看似不同的画风，还是在最能体现他“笔意清润”整体风格中的破墨山水中。

五代是一个纷争战乱的时代，由于时间短暂，在山水画的发展上虽然没有形成如唐宋般的恢弘，但是在艺术形式和表现上，却起着连接中古和近古的桥梁作用。荆浩、关仝、董

源和巨然四家的山水画对后世，尤其是北宋产生了巨大的影响。

五代时期确立了我国山水画南北两个不同画风的格局。艺术来源于生活，山水画更是生活的写照，生活于南北方不同地域的画家，因为地域的差异而形成了两种不同的风格。以荆浩和关仝为代表的北方山水画派，以奇山峻岭为题材，独创了通天达地的全景式构图法，凸显了北方雄强壮美的审美诉求；以董源和巨然为代表的江南山水画派，则以平湖丘壑、松风鸣泉为题材，呈现了江南特有的风雨明晦的景致，体现了清新淡雅、平淡天真的文人意趣。以荆关和董巨为代表的南北画派，在董其昌山水画“南北宗”论流行以后，自然也就成了南北两宗的代表。

五代时期的山水画突破了隋唐以来多为“勾填无皴”的面貌，在表现形式上注入了新的手法——皴，皴法的出现由此改变了山水画有形无质的局面，从而确立了山水画独特的表现形式和方法。

五代时期，不仅在山水画的实践上创立了新的形式和样式，在理性的思考上，也对山水画创作中所遇到的问题进行了总结。荆浩在他所著的《笔法记》和《山水节要》一书中，创立了“气、韵、思、景、笔、墨六要”的准则；并倡导“明物象之深”“搜妙创真”，师法自然的创作方法；同时还提出“筋、肉、骨、力”四势说和“神、妙、奇、巧”四品说。荆浩还对谢赫的“六法”理论进行了新的阐释。

宋代仿效五代南唐旧制，在宫廷中设立翰林图画院，从体制上极大地促进了绘画艺术的发展。宋代多位皇帝都热爱绘画，如仁宗、神宗、高宗、光宗、宁宗等，尤其是徽宗，更是发展到了“不爱江山只好色”的地步。画院画师录用时的考试制度和



图1-5 明皇幸蜀图卷 李昭道（唐）

皇帝本人的大力推进，都使得两宋绘画，尤其是山水画，出现了一个新的高峰。

北宋政权稳定后，江南画家为了得到更好的发展机会纷纷北上。这些画家的融入，有力地削减了由五代荆浩和关仝所确立的北方画风，出现了南北画风相互融合的现象。以郭熙为代表的北宋院体山水画，不再是奇峰峻岭的恢弘，而呈现出中和灵秀的深邃意象，并形成了一种既有温文尔雅意趣，又具壮美雄奇气象，同时还不失秀美艳丽韵致的院体画风。

两宋时期的画坛名家辈出，佳作累累。山水画更是有了新的突破，在表现技法上，注重笔墨格法和意趣，确立并完善了皴、勾、点、染、擦等技巧；在艺术理念上，辨明了理法与造化的关系；在艺术表现上，追求诗化的“意境”传达。两宋时期艺术思想活跃，学术论著丰硕，是绘画创作的兴盛时期，在艺术风格上，出现了多种形式风格并存的格局。



图1-6 寒林平野图 李成（北宋）



图1-7 潇湘图卷（局部） 董源（五代）

北宋时期，以李成、范宽为代表的中原画派确立了中国山水画发展史上的“百代标程”。李成一生经历坎坷，败落的家道和失意的人生促使他只能在书画中得到慰藉。他承唐启宋，在荆浩、关仝雄壮浑伟的“全景式”山水的基础上，开清劲秀润之风。李成的山水画喜欢使用“近视如千里之远”的“平远式”构图方式，这完全是因为他所生活的山东营丘丘陵地带风光的真实写照。由此可见，宋代山水画遵循以“造化”为师的原则（图1-6）。同为北方人的范宽，因为人生境遇和居住地域的差异，他与李成形成了两种迥然不同的艺术风格。他对绘画有一股执著的痴迷，“居山林间，常危坐终日，纵目四顾，以求其趣。虽雪月之际，必徘徊凝览，以发思虑”（郭若虚《图画见闻志》）。他“喜画山水，师李成又师荆浩；山顶好作密林，水际作突兀大石”。在他的作品中，还较多地保存了荆浩、关仝雄强俊伟的气度和削泥刮铁般的皴法。

与“北方画风”形成鲜明对比的董源。董源山水所表现的是江南地区的丘陵坡峦。南方山丘，多以覆土为主，植被茂盛，绝少险峰陡壁，在绘

画的表现形式上，绝不可能出现北方山水“削泥刮铁”的皴法。因此，董源独创了一种主要以线条的转换为纹理的“披麻皴”。董源山水画于平淡朴茂中尽显优雅静穆，“峰峦出没，云雾显晦，不装巧趣，皆得天趣。岚色郁苍，枝干劲挺，咸有生意，溪桥渔浦，洲渚掩映，一片江南也”（米芾《画史》）。他所独创的那种圆浑葱润、浓郁浑厚却又清新淡雅的“披麻皴”，为江南画派树立了新的样式标杆（图1-7）。

其后的巨然和米芾，也都深受董源烟岚雾锁、纯厚华滋的笔墨影响。米芾、米友仁父子独创“米点山水”，首开水墨山水之先河，为后代大写意山水的出现引领了方向。由董源所确立的江南画风，不仅对宋代产生了一定的影响，元代的“元四家”更是在董源和巨然所确立的笔墨样式中左冲右突，特别是明代的董其昌将其标为“天下第一”后，明代的“吴门画派”“松江画派”，直至清初的“四王”、“四僧”都或多或少地受其影响。

南宋时期的四大家：李唐、刘松年、马远和夏圭，开创了“水墨苍劲”的新风格，特别在画面布白构图

方面，他们别出心裁地采取边角取景法，形成了“马一角”和“夏一边”的新样式。

在青绿山水画方面，表现手法更加丰富，重彩青绿山水不再是“空勾无皴”，而发展成皴染结合、笔精墨妙的新样式，极大地提高了青绿山水的艺术感染力。王希孟的《千里江山图》是青绿山水的代表作（图1-8）。赵伯驹、赵伯骕兄弟继承并延续了青绿山水的技艺，他们共同将宋代青绿山水画推向了高峰。

元代出现了以文人为主体的“文人画家”，“文人画”则是他们传情表意的方式。“文人画”的出现是因为画家人员结构的变化，这种变化主要表现在两个方面。

每一个朝代的更迭，皆因为阶级矛盾和社会矛盾的激化。元代建朝初，社会结构发生了急剧变化，最显著的是元代统治者摈弃了前朝科举取士的旧制，这一长达36年之久的政令彻底转变了一直以读书取仕的方式改变自己人生的文人命运，那些抱着儒家传统“有道则仕，无道则隐”理想的文人，只有用一种消极的隐居生活方式来宣泄自己的无奈，以求在山川自然中得到精神的慰藉。在隐逸者之

中，那些敏感并具有艺术天赋的文人把时间、精力和思想感情寄托在诗词翰墨中，这样就出现了一群以文人为主体的“文人画家”。

另外，前朝画院那些“笔精墨妙”的画家，在长期的画院生活中濡染了文人习气，无论从生活方式还是思想感情上，都自然而然地以文人意趣和艺术理想为标杆。随着南宋政权的土崩瓦解，那些制约他们自由挥洒的限制也烟消云散，他们不期然地成了山居林隐画家中的一员。

“文人画家”与院体画家和民间画工最显著的差异就在于他们更喜欢在辞藻中张扬理想和意象，于是，北宋文人画家苏轼和米芾树立的艺术思想在元代那些问松风听鸣泉的画家，得到了大力的彰显，山水画自然就成了传达超然物外、淡泊明志的媒介。平淡天真的生活方式、飘逸拙朴的艺术趣味，都呈现在元代山水画时时刻洋溢的“真趣”和“诗情”中，在强调主观体味的表达上，元代画家更注重“意趣”的表现。

无论是精神理想还是文人意趣，抑或是绘画媒材还是表现样式，元代都发生了巨大的变革。这种变革表现在绘画样式方面，最直接的原因是一

直作为绘画载体媒介的丝绢被宣纸取代。这一媒材的变化从根本上改变了绘画的表现方式，那种由唐宋所确立的勾染技巧和审美品评体系被更富于变化的笔墨所取代。一种全新的艺术样式因为宣纸的使用，而使元代具有文人理想和习气的山水画登上了又一个高峰。

逃避现实、注重自我修炼的元代画家陶醉的是无我境界的自然真趣，表现在绘画上面，则出现了大量以“山居”“幽居”“高隐”“渔隐”为主题的山水画。文人画家的绘画强调的是诗情的意象，为了强化绘画作品的诗意，出现了在绘画作品上题诗的现象。宋代苏轼“诗中有画、画中有诗”的理想，在元代文人画家的画面上得到了具体的呈现。这种在绘画作品上题诗以强调诗意的新形式，对书法的表现力和艺术性提出了新的要求，使原本作为独立样式的书法艺术更注重结体和布白，从而将“书画同源”的法则形象地呈现在绘画作品中。至此，中国文人画完成了诗、书、画、印合璧的艺术体系。

在绘画观念上，元代画家并不在意客观现实，他们观照的只是自我的心境，那种由宋代确立的“造化”



图1-8 千里江山图（局部）王希孟（北宋）