

中国画教学中的六法

黄若舟

随着绘画的发展，中国画论也在不断发展，无数画家的创作实践，丰富了传统画论的内容。南北朝南齐谢赫受东晋顾恺之提出的“以形写神”、“置阵布势”的影响，在他的著作《古画品录》序内提出“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”，建立了画论基础，不仅作为评画标准，同时又为创作树立法则，为历代画家所宗。这是我们民族文化的宝贵遗产。这个六法，由于流传久远，已经同书法的八法一样，引伸而为国画的代名词。不过这个六法，只提出了一个笼统的提纲，后世讨论，日见广泛。如五代荆浩有“六要”之说，清盛大士另立“六长”，分类不同而精神相似，现代仍有深入研究六法问题，提出看法，如刘海粟认为，可以合成为：一笔致，二写实，三结构，四模仿等四项绘画要素。气韵生动是各要素的复合。刘纲纪认为气韵生动是我国绘画的现实主义的美学原则；骨法用笔是我国绘画的造型基础；应物象形，随类赋彩，经营位置是我国绘画艺术表现技巧的三个基本方面。他们这些评论，都能促使传统画论的纵深发展，是值得我们学习和研究的。

我们高师的中国画教学，按照教学大纲由临摹、写生到创作。讲理论经常参照六法，将传移模写和骨法用笔作为学传统，师古人的临摹；应物象形和随类赋彩作为师自然，体验生活的写生；经营位置和气韵生动作为构图创作。从表现技法分骨法用笔、应物象形、随类赋彩、经营位置四点，传移模写是学习，气韵生动是统帅全面。六法运用的程序，创作与鉴赏适得其反。本文拟从临摹、写生和创作三个阶段将六法分述如下：

（一）临 摹

临摹是学习古今名人所创造的技法，临是对着原作画，摹是蒙着原作画。即使在构思、意境或表现方法中有一点可取者，还是值得借鉴，对于原作不求全责备。所以学习要有分析，重有师长舍短的精神。欣赏是一种学习别人的方法，而不同于一般意义的欣赏，需要细读，领会作品的妙处，通过观摹和临摹，逐渐增加技法上的能力。欣赏一些历代有代表性的中国画，借以开阔眼界，增长知识，提高审美能力，也是陶冶思想情操，艺术修养的重要途径。有机会观摹，应该细读，研究它的内容和表现技法等。优秀作品的欣赏，可以引导不熟悉中国画的人走进中国画的天地中来。

传移模写 传移模写是讲绘画创作，需要接受遗产，发扬优良传统。临与摹是学习古今画名的两种方法，临摹不等于复制，而是要吸取其中有益的成分。无论是继承和借鉴，都应该明确临摹是学习过程，是手段而不是目的。一般中国画教学，是从基本技法练习入手，初步了解笔墨基本技法，需要临摹几幅古今名画，进一步掌握构图和笔墨等方法，就开始写生。在教学过程中，临摹与写生可以结合进行。

临摹方法，可以采用学书的读、临、背、对、用的方法。在临摹之前，先读画，看画的全局和局部，心有所得，然后落笔，不要一见就动手。古人学画，多看再临，临画是对原本的笔墨布局作一番精细的描摹，不致放过微小部分，看画则留意大处而忽略小处，不受形迹的束缚，领会更多于临画。对临之后，还要采取背临，通过记忆、默写，画得近似原作。核对原作后就可以应用。参观画展也是一个临摹机会，这种临摹，只能采取背临的办法，从整体到局部，从布局到笔墨，牢记在心，回去背画出来，所学到的基本技法，为今后写生和创作，都有参考价值。临摹开始，应该力求规矩法度，但临摹不可偏爱，应吸取各家名作精神，能改变它，又不固守死法，然后立意创新，古人所谓“善画者能与古人合，复能与古人离”，就是指临摹说的。临摹要多看多练，不仅要苦学，更重要的是苦练。因为知不等于能。相对来说，知是比较容易的，能却是很难的。学可以知，能却要练。临摹之外有“仿某家笔意”，这种做法是在临摹基础上进行的，是继承和借鉴中的创造，是个学习的步骤。

骨法用笔 中国画在造型上讲究“形神兼备”，就是以线写形传神。骨法用笔主要讲中国画创作上描写形象的笔致和线条。

中国画线条的传统，通过仰韶彩陶，晚周帛画以来几千年的艺术实践，逐渐发展提高成为一种美的语言。中国画不仅能从物体表面概括出线条，而且还能用来刻划肌肉和骨头的软硬，分别描绘出干、枝、花、叶和山、石、云、水的不同感觉，更能传达出人的情绪，抒发人的感情。这种毛笔的表现力量，在世界的绘画中显示出最高的成就。由于书画都用线条作艺术表现的原理相同，我们有拿毛笔的丰富经验，所以能创造出“骨法用笔”。这是我们最大的传统特点。

中国画以线描和墨色为表现基础，描写实物，必须用各种线条正确地描绘物体的轮廓，更能概括地反映现实。画线先求力量均匀，“如锥画沙”，在平的基础上求变化。线的变化全靠用笔的变化，每一笔线条，都有起笔、行笔和收笔三个阶段。起笔有藏锋、露锋、虚实变化，行笔有快慢、提按、轻重、顿挫，转折变化，收笔有回锋、露锋变化。作画用笔，中锋、偏锋都要运用，勾线多用中锋，皴染多用偏锋，依据物象用笔，一笔之中，可中可偏，要灵活运用。顺笔逆笔，笔尖，笔腹，笔根都要用上，以达到变化多端的境地。由于线的变化，能形成各种物体形态的千变万化，关于空间、动势、质感、明暗等，都可以运用粗细、长短、曲直、浓淡，干湿的线条生动地表现出来。线要画得慢而留得住，切忌飘滑，所谓“屋漏痕”就是“积点成线”，一点一点地控制，才能做到细致有力。

中国画的基本笔划是线和点，线和点在原始线描阶段，只是摹仿作用，后来演化向高级发展成为表现，到宋元参加书法的笔法，表现性逐渐增强，经明清成熟阶段，到现在处于主导地位，写意画中的笔墨，是出于个性表现的线和点。点有圆点、直点、横点、斜点，点与点之间要分清，但笔意是连贯的。点和线和笔法虽有所不同，但功夫与书法有联系，用笔的刚、柔、虚、实等基本规律是一样的。能掌握这些用笔，就有助于发挥创作的表现力。古代书画同源的体现，有赵佶、赵孟頫、徐渭、郑燮、吴昌硕等。赵孟頫说“石如飞白木如籀，

写竹还应八法通，若也有人能会此，须知书画本来同。”石鲁说“中国画的基础是书画同源，必须以中国特有的书法笔法来表现，如果不讲用笔，那就是其他的画了。”现代的中国画比之古代，有了很大发展，可是现今的笔墨功夫差，使画面软弱无力而逊色。凡是书法线描功夫较深，挥笔作画，确有气势逼人的效果。所谓基本功，主要是用笔，其次是用墨，如用笔无方，也不能达到用墨的效果。笔墨要依附形象，中国画要求一定程度的似，但同时也要求一定程度的不似。所谓不似，就是笔墨为形象服务之外，还有它的独立性，抽象地发挥笔墨技法，不依附形象而有独立的欣赏价值。这和书法一样，积点划成字，拆开来每笔都要独立能看。画也是这样，古人所谓“大胆落笔，细心收拾”，当落笔之际，提按起倒，轻重徐疾，任意运行，恣情直下，不要有所犹豫徬徨。大体已定，而后勾搭渲染，处处到家，不能一点放过。

笔和墨虽是两样东西，可是关系很密切，一笔下去，既是笔又是墨，笔迹需要墨色去表现，而墨色也要随着笔法才能出现。用墨和用笔，原是一种技巧的两个方面。王原祁说：“用笔用墨，相为表里”。用墨方法，基本是浓淡干湿四种来表现事物，所具有的光线和色彩，古人有“五墨”、“六彩”之说，是形容用墨的变化无穷，而仿佛有彩色的感觉。水墨画就是用墨的黑、白、干、湿、浓、淡来表现复杂的颜色。虽没有强烈的立体明暗的表现，而黑白可以表示阴阳明暗，浓淡可以表示凹凸远近，干湿可以表示苍翠秀润。各种色彩的总和是黑色，所以墨即是色，相反，色不等于墨，墨和色仍有各自的特性。中国画是重墨不重色，人物、山水、花鸟画都可以不着色，纯以墨画，称之为水墨画。如水墨山水和墨竹、墨梅、墨荷、墨牡丹等所谓“画道之中，水墨为上”。这是我们民族绘画具有的独特风格。

用墨技法还有泼、破、积、宿、老等几种，泼墨用大笔蘸湿墨作画，在浓淡墨中要见笔，破墨在湿时进行，浓破淡或淡破浓；积墨由淡至浓，层层积染，笔法交错进行；宿墨、墨中含滓，深墨不化；老墨浓干，老辣苍劲，嫩墨淡湿，秀润淡雅。用墨不离用水，墨水的枯湿苍润，完全是水的作用，所以用墨也就包括用水。作画所用的墨色，研得八分光景就成为浓墨，最浓的墨就是焦墨，淡墨是浓墨和清水调起来的。

白描注重用笔，没骨注重用墨设色，勾染注重用笔设色。笔是表现对象的形，墨是表现对象的色。画是以形为骨，以色为肉，好象人的有骨有肉。恽南田说：“有笔有墨谓之画”。所以有笔无墨的画，或是有墨无笔的画，同是一种画病。用笔落墨，运用骨法用笔，象用书法的笔墨去“写”画，刻画物象的轮廓，量感、质感、空间感和立体感、从浅入深、从点到面，从局部到整体，用线体现面，从整体统一局部。这种线是简练而不是简单，要求以简练的线来表现丰富的内容，就是充分发挥笔线的作用。线描是我们民族绘画的传统形式，它除了能充分表现内容之外，它本身也存在独立的形式美，跟没有表现形象任务的书法一样呈现的形象。怎样赋予它以新的生命，就是我们在“古为今用”之下来解决了。

（二）写 生

写生是师造化，向客观世界学习。一切艺术创作，都需要到生活中去，如果脱离生活的基础，不熟悉生活的客观规律，不可能创作出优秀的作品。对物写生是掌握对象物体的特征，刻划形象和动态。在面对生活，还需要加以补充，剪裁和发挥。这就是既要忠于生活，又要高于生活的道理。

应物象形 应物象形是讲绘画写生，要深刻地观察对象，细致与正确的描绘。如果不写生，只临摹，就失去了艺术再现的能力，那只能跟别人跑而不能创作。明清以来的复古派，逃避现实，专事临摹，没有新意，理当遭到革新派的反对。唐宋画家感到前人的画法不能表现亲眼看到的真实，不能自由发挥，于是在写生过程中大胆地创造，宋代范宽说：“与其师古人，不如师造化。”《谿山行旅图》就是他用熟练的技法和自然景物相结合，创造出自己风格的水画。石涛的“搜尽奇峰打草稿”这一名言，说明他的创作是来自生活，他们的笔墨变化多端，取得艺术效果，较之现实生活更显得千姿百态。

中国画写生，主要是观察形态，了解物理，熟悉结构，进行速写，然后按照画稿和记忆，抒写自己的意思。中国画善于描写动态，无论是人物、虫鱼鸟兽，不仅要求形似，更要求神似。由于主张默记，着眼各种动态的观察，抓住对象转瞬即逝的神态、特征，然后下笔。写生物，特别需要速写和默记。还有一种更为重要，就是眼睛看过，用脑子记好。面对真实，要有取舍的能力。美的境界和形象，需要有所选择。画一种东西，不宜太象，也不应故意不象，求象不如摄影，求不象何必画它，所以一定要在象与不象之间，就是古人常说的不求形似，要求做到似与不似之间。实际上似是似形，不似是神似，就是形神兼备。两者相互依存，相互渗透，不过神是处于主导地位，才得超物的天趣。

写生是为了创作，但创作不单依靠“所见”，“所知”，还必须画“所想”。就是顾恺之说的“迁想妙得”，想象不能说不真实，它是从现实中来。为了有艺术性和感染力，山可以更高，水可以更阔，花可以更红，树可以更多，这是作者的匠意，所以艺术比现实更美好，更典型，更富理想。

随类赋彩 随类赋彩是讲写生创作的设色，必须根据具体对象。中国画的色彩，是按照客观对象来具体表现，就是从物象的固有色出发，多采取纯色平涂画法，有一种单纯、明朗、华丽而富有装饰性，有时借助于色的深浅变化，色与墨的配合以及色与色之间调和与对比，构成中国画色彩的节奏感和韵律感。近年参用西画色彩，体现“洋为中用”，变固有色为多层次的中间色，使用者已经很有成效。

我国人民自古以来，非常喜爱色彩，在古代绘画，是着重彩色画的，唐宋时代是讲究大着色，虽然后来逐渐以用墨为主，先墨画后设色，色不可夺墨，墨主色辅，但画花鸟、山水、人物重彩画法，色彩鲜艳或淡雅，其妙处有非墨所能企及。色彩风格与民族欣赏和社会历史条件有关，总的说来，中国画多清新雅致，唐画富丽；宋画细腻；元画枯淡，水墨干擦；明清甜熟，浅绛淡彩；近代出现一种浑厚沉雄的画风，在色彩上又趋于浓重茂朴的风格。

传统着色方法，首先从整幅画面上着眼，在构图同时，用色上应有主宾之分，“分别主从，彩色相和”。画面色调是根据主题思想的需要，运用不同的色彩表现物象和环境气氛，所构成的整体，色调总的倾向，有冷色调和热色调之分。

中国画的设色，一般有勾填，淡彩，重新、没骨这些画法。勾填画法，比较工细，在用墨勾出形象后用色填进墨线黑，颜色不分深淡的叫单线平涂，宜于初学，在平涂的基础上，加染深色，分出浓淡明暗。淡彩在水墨画上设色，色的浓淡随着墨色的深浅，所谓“色不碍墨”、“色随墨定”，要使色和墨融合。重彩多在淡彩基础上加一层石色。如李思训受展子虔影响，创金碧辉映为一家法，为后代画金碧表示山水所取法。没骨画法也称点画，一笔下去既要注意形象，又要注意用笔和用色。着色技法，在平涂重彩方面，比较复杂，有渲

染，勾填、铺底，湿染、拖染、按染、平涂、衬托等。

中国画颜料，可分植物性和矿物性两种，淡彩画多用植物性颜料，矿物性颜料不透明，反光强而有覆盖性。国画颜色，也可以红、黄、青三原色调成间色和复色，加上艳丽的石色，可以画成富丽而复杂的东西。

（三）创 作

临摹和写生都是为创作准备。中国画创作跟其它艺术创作一样，需要思想、生活、技法的统一。不同的思想感情和感受，就有不同的艺术表现。

进行创作，先要立意，也就是构思，抓住主题，明确在画面上表现什么。创作取材，虽是实景，但要加以剪裁，艺术加工。中国画的构图，就是剪取客观现实的一部分，进行夸张，最后惨淡经营，组织画面，用绘画语言表达出新的意境。

经营位置 经营位置，就是构图，也叫章法、布局。它包括题材的取舍与组织画面的构思和安排，所以经营位置在绘画创作中占极重要的位置，唐张彦远说：“经营位置，则画之总要”，一幅画的成功，往往在于画面构图的处理安妥。中国画构图的手法，非常丰富，历代画家有许多卓越的典范，并且非常讲究。所谓“十日一水，五日一石”，还有“九朽一罢”的说法，都是说作画时惨淡经营的工夫。中国画布局容易流于公式化，千篇一律的或大同小异，要创立新意，要求丰富多样，需要苦心研究。完美的作品，艺术形式和思想内容，必然是统一的，使画面布局结构美观又自然，确是个难题，应予以重视。

“六法论”着重在技法方面，并未谈及思想内容，至少没有突出。如构图应先立意，意在笔先这是创作的前提。立意是考虑内容与形式的处理，形式是技法问题。内容就是创作思想问题。立意的新、奇、庸俗、直接影响作品的质量，也反映了作者的思想感情。

中国画的短处是不讲透视，不讲解剖，但也可以反过来说，这正是中国画的长处，因为它讲求的是艺术科学，而往往不受自然科学的制约。按照作者的感受，把所见的事物，不分空间和时间的限制，描绘出来。采用不同视点重新组成画面。中国画的透视，是从各方面来取的，利用不同角度，或从流动位置来看，而不机械地摹仿自然，为了表现内容的需要，画面上的视点，可以移动，集成美的构图，这叫做散点透视。如视点上下移动，可画立轴，左右移动，可画手卷。如《清明上河图》完整地反映了开封城繁荣的面貌。视点不统一，观者并不感到别扭。山水中立定平视叫平远，仰视山顶叫高远，俯视山下，看到山前山后叫深远，这就是“三远法”。还有古人说的“远山无皴、远水无波、远人无目”，由于距离远，看不清楚，这是自然的道理，也是符合透视的原理。

创作构图，是由思想意图来决定的，通过头脑设想，计划布置，处理题目来形成腹稿，所谓“胸有丘壑”，也就是创作构思的成熟阶段。构图不外宾主、虚实的变化，画面上有笔墨处是实，无笔墨处是虚，有笔墨处也有疏密、聚散、繁简、浓淡、密、聚、繁、浓是实，疏、散、简、淡是虚。还有远近、大小也有虚实之别。中国画利用空白，是构图上一大特点，黑与白原是虚实相生的一个整体。花鸟画中的游鱼、山水画中的行舟，都可以不画水，人物可不画背景。在这空白处，确有说不尽的内容。如南宋马远的《寒江独钓》，运用大片的空白衬托充满的寒气，突出主题的艺术手法，成为构图上的特点。作画要掌握虚实变化，虚实相生，一幅画的宾主关系，主是中心，常居于实处，其余辅助，陪衬和点缀为宾，常居于虚

处。画面上虽分宾主和虚实，彼此一定要顾盼呼应。作画的程序，也是先主，先重心，其他作适当安排，才能取得章法的成就。

中国画的题款很重要，但要注意到画面上的虚实轻重。宋以前很少题款，有的把名字写在不注意的角落、石缝间。元代开始题款。从此书、诗、画结合一体，成为世界艺术中一大特色。题款用的书法，要与画法一致，从来著名画家，都是著名书家，因为书与画的用笔用墨，韵致与神气，也是相同。还有画面上的印章，位置也与章法有关，这也是构图应注意的问题。

气韵生动 中国人物画的发展，先是要求画得真如其人，在这基础上有了肖像画。后来在画像基础上要求画出人的品德神态，并具有修养气质。到了顾恺之要能画出人的身份。到了南北朝，随着社会和艺术的进展，在这新的时期，要求刻划人的心理状态和精神面貌，达到主题明确、表现真实、形象生动。这对气韵生动的涵义，就比较清楚。谢赫的六法，主要是针对人物画，人物画谈气韵，是指人物的神情风貌，生动地表现在画面上。我们研究六法，不能用发展了的六法概念去替代。原来的气韵生动很明显对人物而言，后来扩大到山水、花鸟画上去，必然与原义有所差别，至多也只能作为丰富和发展了六法。

顾恺之提出了“以形写神”，谢赫将“神”发展为气韵，比较明确，气韵是风气韵度，也可以代表当时画家的精神面貌。气韵可称为神韵，神采、神气、韵味，总之是比较抽象，可意会而不可言传。如果把气韵生动逐字去解释，也未必切当。古人有的对这微妙问题，认为神秘玄妙，而不可学。气韵生动列为六法首要，是创作最高的准则，强调独创，个性、要求生动地刻划人物的性格特征。摆脱形的束缚，着眼于气韵。六法中的气韵生动和骨法用笔，是中国画最大的两个特点，一定要发扬。具体措施，就要用毛笔的功夫，解决气韵生动的问题。

气韵从笔墨技巧和创作构思生发出来的，笔性是因人而异，有浑厚，有犷悍，有华滋，有豪放，也有生硬和板结，这跟每个人的修养有关，有了好气息，就有高格调，伴之而来，将是神韵，韵致、情趣，真气流转，生动活泼。中国画论，历来强调画格和品德修养。艺术源于生活，又要高于生活，把生活的真实，上升为艺术的真实。画家必须深入生活，善于发现新的东西，发掘新的美，才能有新的艺术创造。掌握了形似，还须经过提炼深化。达到形似比较容易，要达到神似，就要有高度的艺术修养。所谓“行万里路、读万卷书”，见闻广博，实地观察，胸中有了丘壑，养成胸襟开阔，从客观对象所得的感受，经过去粗取精的深化过程，是由形到神的重要阶段。“迁想妙得”就是阐明以形写神。形不能无神，神也不能离形，所以艺术形象，应该是形神兼备。这也是中国传统绘画的形似（具象）与不似（抽象）相结合的特殊性质。

以上这些创作的技法，都是我们祖先智慧的结晶，为我们表现和发展社会主义的艺术，提供了极为丰富的经验。我们如果不敢突破古法，亦步亦趋，那是没出息的。但亦不能离开传统，凭空飞跃，那就不是推陈出新了。在我们教学过程中将六法分类作三阶段进行，但在创作教学的全过程中，必须有所穿插，注意前后有机的联系，使之成为一个统一的整体。