

伊犁师范大学中国画专业写意人物课程改革研究

祁小孟

伊犁师范大学，新疆伊宁，835000；

摘要：本文以伊犁师范大学中国画方向写意人物画课程教学为核心议题，直指学生毕业创作阶段，多陷造型根基孱弱、笔墨表现控制力不足之弊。欲构建扎实创作能力，当以突破人物造型能力与笔墨语言表现两大维度为要旨。提出造型层面需调整素描教学重心，聚焦形体建构与线条锤炼，摒除程式化训练范式，践行分层施教，并强化速写研习之功；笔墨层面则当以篆书临习为根基，或参酌陈钰铭先生之教学理念开展线条专项训练，至于用墨之境，则需依托长期实践涵养，方能臻于内化贯通之域的对策。

关键词：教改；造型；笔墨

DOI：10.64216/3080-1516.26.03.090

写意人物画是高等院校美术学专业中国画方向的核心必修课程。在我校绘画专业中国画方向的写意人物画课程教学实践中，存在显著教学痛点：学生在毕业创作阶段难以独立完成写意人物画创作，具体表现为造型基础薄弱、笔墨表现能力不足。从学科本体来看，写意人物画的创作能力构建需攻克两大核心维度，即人物造型能力与笔墨表现能力。

1 造型能力

中国人物画造型体系具有独立且完整的发展脉络。从历史脉络追溯，汉代画像石、画像砖中的狩猎题材图像，其人物造型虽未追求写实层面的精准性，却已具备深邃的意韵表达，东晋时期，中国人物画造型艺术达到成熟阶段，顾恺之《洛神赋图》中的人物形象，不仅线条流畅劲健、比例和谐精准，更以生动的动态塑造展现出极高的艺术水准，标志着该时期人物画造型艺术已臻极致。也就是说在中国画体系中人物画造型在一千六百多年前就已经很成熟了。

当前中国画造型训练体系中的素描与速写，本质上是近代以来从西方引入的绘画训练范式。从中国近代美术教育史考察，素描教学的本土化实践最早可追溯至1906年的两江师范学堂，该校开创性聘请日本籍教师亘理宽之助、盐见竞执教素描课程，标志着西方造型训练模式正式进入中国专业美术教育领域；此后，随着中国第一批赴欧洲等国游学的画家学成归国，素描课程逐步在国立美术学校等专业院校落地开设，其在国内的系统发展历程至今仅逾百年。在推动西方素描与中国本土绘

画语境融合的先驱群体中，徐悲鸿先生的理论建构与实践探索影响最为深远，对中国素描教学体系的建立及绘画创作的现代化转型贡献尤为突出。从学科功能维度剖析，西方素描与速写在中国画教学体系中的价值主要体现在两个层面：其一，核心就是解决中国画的造型精准性问题，为人物形象的结构塑造、比例把握提供系统化的科学训练支撑；其二，补充丰富中国画的表现维度，西方绘画侧重光影以及科学理念，与中国画侧重情感抒发、意象营造的传统美学特质形成互补，为中国画的当代发展注入新的可能性。因此，素描和速写训练的本质在中国画领域就是解决造型能力。

在明晰基础造型训练的核心范畴后，需注意当前学院派主导的造型训练体系，其核心指向为具象造型。该造型范式虽与谢赫“六法论”中“应物象形”的理念存在理论关联，但学院派的具象造型训练更侧重物象表层形态的复刻，本质上以“写实再现”为核心目标，即追求“画什么像什么”的视觉精准性，尚未深入挖掘造型背后的精神意涵。对此，宗白华曾作出经典论断：中国画法“其要素不在机械的写实，而在创造意象”，这一观点精准揭示了意象造型才是中国绘画最具标志性的造型特征。关于“意象造型”的内涵界定，有两点共识：其一，意象是创作主体主观情思与客观物象的融合统一；其二，意象造型的审美维度介于具象造型的写实性与抽象造型的纯粹性之间，是连接“形”与“意”的中介形态。画家何怀硕的理论进一步深化了对意象造型的认知，其提出的“意象就是造型。造型是主客观统一的形式”，不仅与学

界共识形成呼应,更明确了意象造型的本质属性。它更契合中国画自身的美学体系与发展脉络,在创作中以“情感抒发”与“意涵传递”为核心,最终实现主观与客观的有机统一。需注意的是,具象造型并非与意象造型对立,而是意象造型的重要基础,意象造型实则是对具象造型的艺术升华与精神提炼。

通过对人物画造型的发展与核心问题的讨论,针对本校绘画专业学生造型能力薄弱的问题,可确立兼具针对性与实践性的教学方向。

其一,改变中国画专业基础素描课程的教学重心。教学应聚焦造型与线条表现力的培养,直面解决人物形体结构的认知与造型问题,强化对造型规律与结构逻辑的深度理解,摒弃学生延续的高考模式化素描训练范式,即过度依赖“三大面五调子”的固定模式,忽视形体本质的弊端。另一方面,需依据学生造型能力的差异化特征制定分层教学进度。针对造型基础极其薄弱的学生,在素描训练中应审慎考量光影理念的引入,尽管光影可作为丰富中国画视觉层次的元素,但其运用需建立在造型结构精准的基础之上。而对于造型能力达标但光影表现元素运用较薄弱的学生,是完全能够完成写意人物画课程的学习,光影是次要的,需优先保障核心造型能力向创作实践的转化。应在大一、大二基础课程阶段,以明确的教学目标为导向,引导学生完成绘画理念的转型,夯实专业化的造型基础。

其二,加强速写训练。从写意人物画的教学需求来看,速写是提升造型能力效率更高、针对性更强的训练方式。速写以对物象的概括性表达为核心,要求创作者精准捕捉人物的瞬间动态与内在情感,对观察力与表现力提出了更高要求。因此,中国画专业学生需在大一、大二速写课程中融入导向性的速写训练,遵循“造型训练—情感表达”的循序渐进方式,为后续写意人物画课程的学习打好根基。

2 笔墨表现

“笔墨”是中国画技法体系与美学精神的核心要素,其研究不仅是美术教育领域中學生技法习得的关键命题,亦是专业教师群体长期探索与解决的教研重点,尤其在写意画创作与教学中,“笔墨”的重要性更为凸显。纵观近代写意画发展脉络,自潘天寿、李苦禅、方增先、

黄胄等老一辈艺术家相继离世后,写意画已出现明显断层。这一现象不仅指向美术课程教学体系的完善问题,更构成当代美术工作者需重点关注与回应的时代课题。

从表层内涵来看,“笔墨”理解为“用笔”与“用墨”两个维度。“用笔”聚焦线条的表现力,在技法层面包含钩、皴、点、染、擦等基础笔法,是构建画面形体结构与气韵骨架的核心手段;“用墨”则侧重墨色的层次变化,以“墨分五色”焦、浓、重、淡、清为理论基础,衍生出破墨、泼墨、积墨等经典墨法,承担着丰富画面质感、营造空间意境的功能。二者并非孤立存在,而是形成相互补充、彼此依赖的有机整体。正如黄宾虹在画论中所言:“中国画的渊源派别及其章法,必归之于用笔用墨,以植其基”,明确了“笔墨”作为中国画体系根基的核心地位;陆俨少指出:“所称‘墨分五彩’,笔不好,决无五彩之妙,关键还在用笔上”,清晰界定了中国画“以笔为主、以墨为辅”的笔墨关系,“用笔”决定画面的精神内核与结构逻辑,“用墨”则在“用笔”的框架下实现艺术表现力的延伸。

从近代看笔墨,黄宾虹是为数不多能够实现“笔墨合一”的典范。他针对中国画的笔墨,提出极具价值的“五笔七墨”理念:“五笔”即平、圆、留、重、变五种核心笔法,“七墨”则指浓墨、淡墨、破墨、积墨、泼墨、焦墨、宿墨七种经典墨法。此理念将近代中国画笔墨研究提升至另一个高度,成为中国画笔墨理论发展的重要里程碑。在笔法实践上,黄宾虹强调将篆隶书法的古朴苍劲意趣融入绘画用笔,使线条兼具“刀刻般”的力度感与内在张力,即便细如发丝的笔触,亦蕴含刚健的“内在筋骨”,深刻践行并传承了中国画“以书入画”的传统精髓。在墨法中,通过“七墨”的灵活运用,营造出深邃浑厚的画面墨色效果,墨色层次丰富却不失秩序,避免了浑浊杂乱之弊,同时兼具视觉上的模糊意蕴与艺术表达的穿透力,形成独特的墨色审美范式。“五笔七墨”理论并非对传统笔墨的简单复刻,而是在继承“以书入画”“墨分五色”等传统内核的基础上,实现了笔墨技法与理论体系的创新性发展。

从深层维度解析,“笔墨”不仅是支撑中国画技法体系的核心要素,更构成中国画独特的艺术表现语言,是画面“韵味”的关键载体,乃至中国画美学精神的“灵魂”

所在。在中国画创作与鉴赏逻辑中，“笔墨”的缺失直接导致“韵味”的体会。“韵味”并非具象的视觉形态，而是具有意象性的审美范畴，其感知与体悟依赖于主体的审美能力，且与创作者及鉴赏者的个人修养存在深刻关联。具体来言，即便面对同一题材或技法范式的作品，不同主体所传达的“韵味”特质与蕴含的信息容量存在明显不同。这种差异的根源，在于“笔墨”实践与审美感知均需以自身的自我修养为基础，是创作者长期艺术实践积累与文化熏陶形成的自我感悟、理解在画面中的体现，最终使“笔墨”超越单纯的技法层面，成为承载主体精神与文化品格的美学。

在明确笔墨内涵的基础上，如何解决我校中国画专业学生用笔缺乏骨力、线条软弱无力，且用墨逻辑混乱、层次无序等笔墨功底薄弱的问题？首先当以解决用笔问题。在用笔上中国画用笔与书法存在内在统一性，书法的线条与国画中的线条在美学追求上高度一致，宋代李公麟的“白描”人物画用线条勾勒的表现方式与篆书的“铁线篆”有异曲同工之妙。元代赵孟頫的“书画同笔”理论，正是基于对线条共性的认识。近代吴昌硕先生用篆书用笔写出金石气韵的花鸟画，说明了篆书练习对写意画“骨法用笔”的作用巨大。其一，通过篆书训练可帮助学生掌握“全身力注笔端”的运笔要领，短期内建立起线条的稳定性与果敢性，避免落笔飘虚。其二，篆书线条追求“玉箸”般的圆润匀净质感，唐代孙过庭在《书谱》中以“婉而通”概括其线条韵律，且书写过程中需始终保持中锋行笔，这一训练能让学生深刻理解“中国画以写为法”的本质。由此可见，中国画专业的书法课程教学应将篆书作为基础内容，这不仅能夯实学生的书法基础，更能从根本上解决其中国画用笔乏力的问题，实现书与

画的互通与美学追求。

当然，部分学生写书法存在学习兴趣不足的情况，缺乏逐笔练习书法的主动性。针对此问题，可借鉴当代人物画名家陈钰铭先生的理念，即暂避传统书法的规范性书写，转而通过每日专项线条练习。需明确的是，这种“暂避”并非脱离书法体系，而是弱化书法的临帖要求或写法规矩，所练线条的要义仍与书法一脉相承。此理念的核心在于“用笔能力”的培养，其关键价值在于打破“用笔训练必须依托书法练习”的传统认知，用独立的线条训练同样能使学生掌握用笔精髓。这一理念已在实践中显现成效，具备较强的可操作性与推广价值。

其次，用墨技法的问题解决，核心依赖自身经验的积累与内化，是长期实践中逐步熟悉并掌握的过程。用墨量的精准把控多依赖创作者的经验，而墨色“浓、淡、干、湿”的层次变化与画面分布，则需要对整体构图的统筹考量。这种用墨能力的习得并无捷径，随创作实践的增加而自然提升，其本质上是实践经验不断转化为技法素养的过程，需在实践中获得。

参考文献

- [1]王伯敏.黄宾虹画语录.上海人民美术出版社,1978.
- [2]崔翁墅.绘画的意境.北京人民美术出版社.2005.
- [3]俞剑华.中国绘画史.商务印书馆,1998.
- [4]周积寅.中国画论[M].南京.江苏美术出版社,2005.7.
- [5]刘海勇.中国画以笔墨见高度[M].光明日报,2024.

作者简介：祁小孟（1991.10—），男，汉族，甘肃通渭人，伊犁师范大学，讲师，研究方向：美术。