

白描经典

历代名画录



白描经典

历代名画录



名誉主编：田黎明 朱良志 刘国辉 刘 健 苏百钧

陈传席 谢志高 霍春阳（按姓氏笔画排序）

主 编：彭西春

丛书策划：王国栋

丛书编委：苏百钧 王 珂 张 捷 彭西春 隋宝森 雷子人 盛天晔

丘 挺 刘海勇 张庆跃 楚泓晋 郭善涛 苏 睿 方荣根

阴澍雨 郑名川 薛 珂 张 玲 陈智安 吴 强 戴光莹

杨庆荣 杨 勇 蔡 明 陈 清 张惠卿 宋剑飞 王国栋

白描经典

—
历
—
代
—
名
—
画
—
录
—



序

陈传席

《历代名画录》和《历代名画记》大不相同。

唐朝张彦远著了一本《历代名画记》，被称为画史之祖。那时没有照相机，也没有今天的印刷技术，他只能把自己见到的画和查阅到的与画有关的问题用文字记下来，他说某人的画如何如何，我们也没见到，只能想象其大概。比如他说某人的画『笔力劲健』，某人的画『笔迹调快』，我们可以知道这画不是迟缓凝重的，但怎么劲健，怎么调快，还是不甚了了。如果有今天这样的印刷术和照相技术，其画怎样『笔力劲健』，怎样『笔迹调快』，那就一目了然了。

但含糊也有含糊的好处，那就是给读者充足的想象空间。比如《宣和画谱》卷十七记徐崇嗣有《没骨海棠图》，明清时期，谁也没有见过徐崇嗣的『没骨画』，于是便根据各人的想象创造出自己的『没骨画』。又如徐熙的画，当时记载：『落墨为格，杂彩副之，迹与色不相隐映也。』又云：『落墨之际，未尝以傅色晕淡细碎为功。』我猜测，这就是今天的写意画，先以水墨画其大概，再副之颜色，但谢稚柳却认为是先用墨全画出来，再用色盖在墨的底子上。色必须很厚才能盖住墨，他自己画花卉就是这样画的。而我用徐熙法画梅花是先以墨画干，再以墨圈勾梅花，再着色于上。想象不同，画出来便不同。如果有今天的印刷术，他的『落墨为格，杂彩副之』是怎样的，便不容你想象。

但若从学习传统的角度来看，这种想象就不可靠了，真正的传统是怎样的，你不知道，你就无法学到。比如，你没有见过颜真卿的《祭侄稿》，只靠其字『雄秀苍劲』，你无法临摹，也无法学到其技巧。所以，学习传统，一定要有好的临本。

我们这套《历代名画录》，就是利用现代照相术、扫描术、印刷术，把古代优秀的传统名画录下来，并辅以历代画理画论，供大家学习、临摹和研究。这不是靠想象猜测，而是对传统的真实再现。

你要成为书法家，就必须临帖临碑，而且必须有上好的碑帖供你学习研究。差的、不准确的碑帖最为害人。你要成为诗人，必须读很多诗，《唐诗三百首》也是必读的，没有《唐诗三百首》，你怎么学习诗？没有《古文观止》之类的书，你怎么学习古文？中国的绘画，以

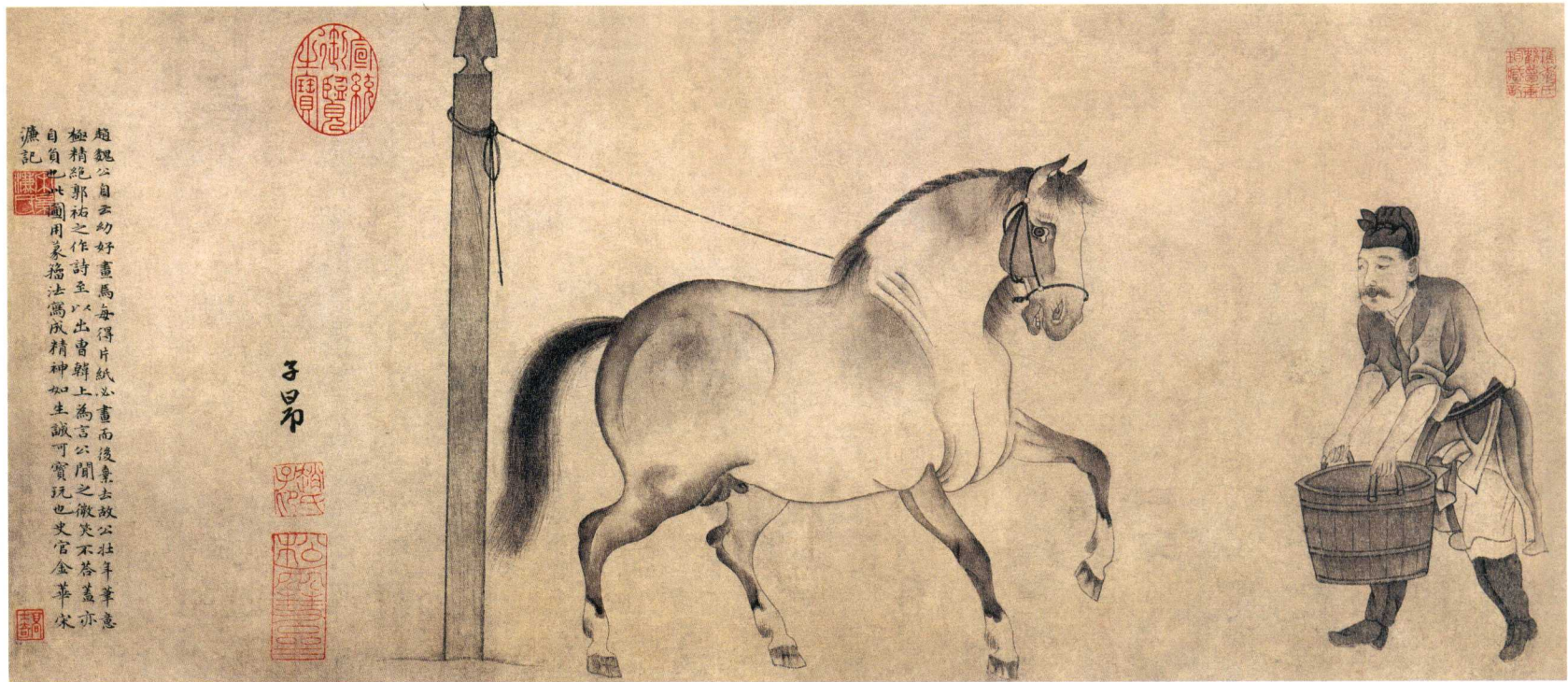
传统最为重要，你要学习传统，能面对真迹去学习，最好。但真迹只有一幅，深藏在博物馆中，不可能供你在案头观摩，而这套《历代名画录》就可以供你在案头反复观赏临摹。

我这里还要谈谈学习传统的必要性。

中国是世界上唯一保持了最古老传统文化的国家，像印度古代使用的梵文，现在已完全不用了，英国古代文字也和现在的英文完全不同了，只有中国的文字一直延续下来。中国是一个讲传统的国家，中国画更是讲传统的艺术。没有传统的所谓中国画，可以叫画，但不可以叫中国画。所以，学习传统是学习中国画最重要的过程。从传统入手，才算正路。

有一位老画家曾任一家大学美术系主任，他们每年招收三十名学生，他将这三十名学生分为三班，每班十人，各班学生的素质基础大抵相当。其中一个班只让他们临摹传统的名画，不让写生。另一个班进去就写生，只画实物，从石膏像到真人模特儿，到野外山水花卉。再一个班，临摹和写生结合。近四年过去了，毕业创作中，纯粹临摹的一班学生成绩最优秀。

我分析，写生的一班学生对景写生，只了解到景物的造型，而传统用笔用墨以及概括提炼等内容，他们都没有学到。临摹的一班学生，临摹古代名作，造型也一样得到，而且这造型是经过名家提炼创造出来的形象，比现实中的形象更高一筹。更重要的是他们学到了传统的笔墨技巧和功力，名作中的笔墨是千余年来历代名家创造积淀下来的，是千余年来文化、智慧积淀下来的精华，通过几年临摹，基本上可以得到，比起你对景写生靠自己摸索的方法不知要强胜多少倍。也就是说，写生得到的东西，临摹



元 赵孟頫 饮马图 卷 纸本水墨 全卷纵二七·四厘米 横九二八·八厘米 辽宁省博物馆藏

中大多都可得到，但临摹中得到的东西，通过写生基本上得不到。

当然，四年临摹的一班学生，在毕业创作中不可能完全不写生，老师不让他写生，他也可以偷偷地写生，有了临摹的功夫，对景写生，临摹时得到的各种技法自然用上了，而写生的对象有的和传统方法对应不上，写生者面对真景稍加校正修定（改变），便成为自己的创作，这创作更有功力，更有传统，更有文化内涵。

贡布里希说：『艺术家的创造是一个民族长期审美心理范式的校正，适当的校正等于创新。』传统就是『一个民族长期审美心理范式』，也可以译为样式，每一个时代有每一个时代的精神，每一个画家有每一个画家的个性、修养和文化内涵，加到这个范式中去，便是校正，便是创新。不临摹就写生的人，很难得到这个『民族长期审美心理范式』，也就谈不上校正。

我的意见是，先临摹，后写生。通过临摹，你掌握了传统的笔墨技巧，掌握了传统的表现手法，再去写生，从现实中得到题材，再加上『适当的校正』，你就是画家。犹如练武术，你先按传统的套路练十年二十年，再去打人，功力比你差的人，就会败在你手下。如果你不按传统的套路练，一开始就打人，遇到比你功夫好的人，你必败。功夫是练出来的，而且必须按传统的方法练，乱练是不行的。

奇怪得很，临摹传统而成功的画家，都有个人的风格。齐白石、黄宾虹、李可染等都学《芥子园画谱》，不但功力雄厚，而且个人风格都十分突出。徐悲鸿以画马成就最高，他画马恰恰是因为他有传统书法的功力。更奇怪的是，凡是一开始便写生，不学传统的人，不但功力不行，而且也没有个人的风格。艺术院校只写生而不学传统的学生，作品差不多都是千篇一律，只有极少数天赋很高的人能出一些新的花样，而这种新的花样，也不是写生的结果，而是他研究绘画美的形式以及美学理论得到的启发，加上他的悟性得来的。

李可染说：『用最大的功力打进去，用最大的勇气打出来。』我的意见是，学画的人只考虑『打进去』，不要考虑『打出来』。犹如进入殿堂，就怕你进不去，凡是进去的，没有出不来的。你能真正进入传统，把真正的传统完全掌握好，你自然就出来了。你有眼睛，大自然就会进入你的心中，你有传统功力，你有长期审美心理范式，你又有时代赋予你的精神和个性，三者结合，你的风格就出来了。

如果你想成为风格突出、传统功力雄厚的画家，不妨从临摹历代名画开始。

一条线的风流——传统白描绘画浅解

彭西春

白描是中国绘画独有的形式。

这里自然包含两种意思。一是在世界的绘画体系中，白描是唯中国独有。一是在中国画中，白描亦是独立成熟的创作手段。

如此阐述，自然是说白描的特别了。

它抑或是被称作线描的。无色为白，勾勒为描。或顿挫抑扬，或干湿浓淡，在东方的哲学里，若似能吟咏世间的阴晴风雨，又恰可曲尽人生的回环低唱。就这样，不着粉黛，只是一条线的风流。

怎么就是白描呢？现在看来，谈起白描经典，很容易使人忘却它众所周知的本来功用。如一切事物的产生都有其必然性一样，白描亦有它的前世今生。

诚然，线条在绘画中的角色，首先是界定形象，勾勒轮廓。这一方面，东西绘画本来相通，而有趣味的是白描与素描皆为绘画创作的准备。然而白描不是素描。中国绘画的白描与西方素描的相同处是白描的本来面目，而白描不同于素描的则是它的精神特质，或者说境界的指向。这种精神和境界的指向最终使白描走向另一个方向，即是有别于一般意义上中国画独立的审美空间。

白描亦是中国画创作的准备和基础。

作为绘画准备，它可能是一幅的单色线描画，作为绘画基础，它又是贯穿整个创作过程中的骨法用笔。所以，怎么能抛开历史的优秀画作而单独理解白描呢？显然，认知历代杰作中的线描表现，尤其是工笔画中线描的魅力，更有助于我们认清白描的真意。

如此，我们徜徉于历代名作经典，体会白描的真切，将会是怎样的情境？显然，我们要去认识其功能的发展历程以及风格特点，方能从浩瀚的中国艺术长卷中体会其高妙和本色。

从线描的功能表现上，可概括为三个方面：造型、写神、畅意。

首先是造型。中国绘画的造型从一开始产生就因为它的工具特点而呈现出独特的线性特征，这种软质毛笔的先天条件决定了它以勾勒作为主要的物象塑造手段。同时，它又给挥写的笔法创造了无限的空间。如果说工具的特性决定了其造型的主要面貌，那么书法艺术的发展则助推了这种表现方式的强化。于是，线描除了勒形界定的功能之外，其线条本身的表现力亦使它的造型角色更加富于表现力。

所以很显然，线描的造型功能往往从两个方面表现出来，一是勾勒刻画物象之形。如：南朝宗炳《画山水序》言：『山水以形媚道』。又南齐谢赫《古画品录》六法论有『应物象形』说。唐代张彦远《历代名画记》：『夫象物必在于形似，形似须全其骨气』，亦是『以形写神』的理论延续。另一个方面是线条的意象性表现。形象说明这种意象表现的有米芾的《画史》关于晋代顾恺之的记载：『笔意如春蚕吐丝，春云浮空，流水行地，敷染人物则微加点缀，不求藻饰。』《图画见闻志》也有相关表述：『吴之笔，其势圆转而衣服飘举，曹之笔，其体稠叠而衣服紧窄，故后辈称之曰：『吴带当风，曹衣出水』。』后世对线条更有『如锥画沙，如折钗股』的形容。我们权且把线描造型的两方面特点叫做线描表现的双重性。关于线描的这种双重性，早期绘画就有表现，我们从顾恺之流传于世的作品《洛神赋图》和《女史箴图》可以体察。

魏晋以降，六法说横绝千古，形神论为后世永久垂范。虽偶有高士不予时代，临风桀骜，但总是河汉一瞬。随着时代的发展，线描的造型功能虽然一脉相承，面貌则是发生着微妙的变化。总的来说是先有宽阔疏朗笔简意繁，如《洛神赋图》和《女史箴图》，阎立本《步辇图》《历代帝王图》，孙位《高逸图》。然后有劲健挺拔细密紧致，如：顾闳中《韩熙载夜



宴图》，李公麟《维摩诘图》《西园雅集图》，武宗元《朝元仙杖图》，直到清末任伯年《群仙祝寿图》。

线描的第二个功能是写神。毫无疑问，自从《六法论》诞生，它便成为中国画创作的规范，并影响至今。六法是：一曰气韵生动，二曰骨法用笔，三曰应物象形，四曰随类赋彩，五曰经营位置，六曰传移模写。之所以全列出来，是我们看到六法顺序，便更清楚中国绘画的追求。以形写神，以气韵生动为上，或者说是追求物象的神采。《画山水序》有文字：『圣贤映于绝代，万趣融其神思，余复何为哉，畅神而已』。亦是强调艺术创作活动是写物象之神。张彦远《历代名画记》：『夫象物必在于形似，形似须全其骨气。骨气形似，皆本于立意而归乎用笔。』骨气形似都要来自于用笔法，即是形神表现最终都要归结于用笔，也即『书法用笔』。『书法用笔』并非完全以书法之法，而是强调发挥毛笔富于弹性的特性，追求『写』出的意味罢了。

这样的笔法如何能写神呢？我们有必要对中国画用笔的局部审美作一简述。

一、中国画的用笔是再现和表现的统一体，本质上是表现的。

二、书法用笔是中国画用笔表现的基本要求，并以此判断线条的表现力。

三、线条的质量追求，是用笔和墨色美感和物象的结合。亦是独立的局部审美。

四、线条的表现是以物象为基础的意象象征表现。

如是所言，如马远的《水图》有：洞庭风细、长江万顷、黄河逆流、寒塘清溪、云生沧海、秋水回波等，凡十二图，全以线描勾出，质感各异，后又略加渲染，形色神气，跃然纸上。

线描的畅意又是什么呢？其实我们可以这么理解，意既是绘画的开始也是绘画的结束，始于意而终于意，这也正是中国画的内涵

之一。于是我们知道，造型是基础，写神是手段，畅意是结果亦是本源。造型的基础，写神的手段完备结合了，线描的第三个功能畅意即出现了。

形神意相合，道法理相通。线描，作为中国画表现的基本语言和骨架，或重笔勾勒，轻敷略染；或畅达绵厚，通色罩被；亦或不施粉黛，轻勾淡描，无论以重彩的墨骨出现，或是不着色彩的白描出现，然总能筋骨具然，法度深严，凝神静气，表现沉着，进而『图画天地，品类群生』『与六籍同功，四时并运』。

了解了白描语言的精神内涵和技术架构，我们就不难理解以线描为主要语言形式的白描作品，它亦是中国文化的重要载体，畅意通神的好手段。造型、写神、畅意，既是不染丹青，也居然就是完整的白描画了。

李公麟《龙眠山庄图》，纸本横卷，山水白描精品。全图以墨色深浅界分画面结构，或山石、或云水、或杂树，不一而足，但因意境所需，分别主宾。画面纯以『白描』勾写，然后山石阴阳略皴擦，树木相背轻施墨，夹叶点叶间替，强弱阴阳互生。于是山川灵润，树亭掩映之姿肃然。值得注意的是，无论白描的勾线，或者皴擦淡染，这件作品的线条勾描始终注重墨色的变化，而非为着色准备的勒形敷色的单色线描，更非最初的『粉稿』。相比较为绘画而准备的线描，这是一个特别的转变。

宋史载：『公麟创白描法』。这似乎是个信息，以白描为创作手段从李公麟肇始。然而我们知道，北宋早期武宗元的《朝元仙仗图》，甚至更早的传为唐吴道子的《八十七神仙卷》是白描更早的经典。甚至不能否定的是李公麟也是出自这个传统，《宣和画谱》有语：『始学道元以及前世名手佳品，创意处如吴生，潇洒处如王维。』但是，《八十七神仙卷》和《朝元仙仗图》作为绘画的粉稿角色存在也是不容质疑的。所以它们自然是作为绘画准备的粉本，而不是独立成系统的白描语言创作。然李公麟则是完全主动地以白描法创作，不着丹粉，勾写勒描，略加皴染，以墨分五彩的白描法独成创格。这个特征在他的许多作品中都有体现，《维摩诘



北宋 李公麟 山庄图 卷 纸本水墨 纵二八·九厘米 横三六四·六厘米 台北故宫博物院藏

图》即是其中的代表。另有《商山四皓图》《西园雅集图》等。

关于李公麟这种创作语言的自觉，我们是否可以认为这是白描创作本身的自觉，更是儒释道的融合发展与文人画兴起的文化自觉。以此成为元明清各朝代白描法的彪炳，直至对当代的影响。

若是确定了这种自觉的白描观，我们当然也可以把白描创作分类观照。

一、自然的白描，创作的客观需要，为绘画而准备的粉稿。如北宋中期之前的白描绘画。

二、自觉的白描，完全以线描手段创作或以线描为主，不着丹粉，墨分五彩，以线描的浓淡变化或者略施皴擦来塑造物象完成画面。如北宋熙宁年间李公麟之后。

三、白描创作的题材涉及中国画各方面（人物、山水、花鸟）。

既然从为绘画准备的线描稿转变为完全的白描创作，是一种文化的自觉，那么我们梳理一下这种作品的特点，则会更好地理解这种自觉的文化内涵和技术转变。除了李公麟的经典作品之外，元代张渥的《九歌图》也是这种优秀作品的代表。其中《山鬼》《国殇》几近《龙眠山庄图》，而《大司命》《云中君》则与《维摩诘图》《商山四皓图》同工。后世评张渥是「李龙眠后一人而已，绝妙当世」，现在看来，若从白描创作的法度来说，当是不虚的。

由李公麟和张渥的作品我们可以看到：

首先，画面的整体格调是素淡雅致的，有别于「汉唐气象」的浓墨重彩。这种素淡是视觉的渴望，或者说是朴素淡雅，醇厚中正的心理追求，更是深层精神审美的一种需要。如前文所述，北宋是中国文化发展的一个高峰期，也是一个各种文化大融合的时期，随着道教的兴盛，佛教的中原化，儒家文化也得到了极大的充实发展，包容了更深的意义和更广的内涵。这种背景之下，对于画面的审美态度也发生着改变，需要新的艺术形式和面貌出现，这时文人画的兴起就显得很自然了。文人画追求平淡天真的素雅画面，任情随性的书写表现，力图去工匠气、院体气、脂粉气，以心接物，在表达



历代画论

仕女之工，在于得

其闺阁之态。唐周昉、张

萱，五代杜霄、周文矩，

下及苏汉臣辈，皆得其

妙，不在施朱傅粉，镂金

佩玉，以饰为工。余尝见

《宫女图》，文矩笔也。

置玉笛于腰带中，目观指

爪，情意凝竚，知其有所

思也。又见文矩画《高僧

试笔图》，在钱唐民家，

一僧攘臂挥翰，旁观数士

人，各啧啧之态，如闻有

声。真奇物也。

……

周文矩画人物宗周

昉，但多颤掣笔，是学其

主李重光书法如此。至画

仕女则无颤笔。

元 汤垕 《画鉴》

周文矩

《唐宫春晚图》

周文矩《宫中图》，

物象的同时亦达到笔情墨趣的审美和精神享受。这种审美很明显影响了白描创作的出现和面貌。

其次，绘画语言是以墨色有浓淡变化的线描造型，甚至墨色变化较大，且有部分的皴擦和淡墨渲染，这有别于早期绘画的单线粉稿或者色彩变化不大的线描素稿。白描的这种转变，对墨色变化的追求，是由现实生活的真实感受和发现决定的。注重客观对象的真实表达，强调极尽入微的物象体验，基本上是有宋一朝的时代特征。纵是文人画的勃兴，南宋院体的衰落，也没有改变这种时代性。很明显，北宋开始出现的白描画格，对于对象的认识和视觉表达自然无出其右。于是，『常理常形并在，墨戏工整共存』，以线造型，深浅合度，轻重得体全赖造化神功了。

来自于粉稿，终结于表现，一个是不着丹青而素雅恬淡率性天真，一个是穷辨物象而极尽精微笔呈墨彩。这就是中国画白描体系的精髓和表现。

《石涛画语录》说：『太朴一散而法立矣，法于何立，立于一画，画者，众有之本，万象之根』然而绘画的可悲之处，恰恰在于法备，常言『法备而道失』。自元至明，白描的法度越来越完备，然『与心接者』则越来越贫乏。

也可以这么认为：一三六八至一六四四年，非江南四家而无足道者，所以如此，实在是道接宋元而法续有承。然而，宋元以降，笔断而神存，实在不知结构为道统也。

赵孟頫说书法：『结构因时而变，用笔千古不易』。我们是否可以画论开脱呢。

一、白描是骨法用笔的精髓。

二、白描是中国绘画之根。

泛白描的意味在哪里？

延伸一下，我们能否让骨法用笔和笔墨论同时思考，白描是否可以作为创作的形式而独立出现？

当然，白描不就是笔墨吗？执笔儒墨，不就是在物象之间吗？



五代 周文矩（传） 宫中队 卷 绢本设色 纵二六·六厘米 横一六五·二厘米 美国克里夫兰艺术博物馆藏

妇人小儿其数八十，一男子写神，而装具、乐器、盆盂、扇、倚席、鹦鹉、犬蝶不与。文矩，句容人，为江南翰林待诏，作仕女近周昉，而加纤丽，尝为后主画《南庄图》，号一时绝笔，他日上之朝廷，诏籍之閤阁《宫中队》云是真迹，藏前太府卿朱载家，或摹以见馈，妇人高髻，自唐以来如此，此卷丰肌长襦裙，周昉法也。余在峤南于端溪陈高祖之裔，见其世藏诸帝像，左右宫人，梳髻与此略同，而丫鬟乃作两大鬟垂肩项间，虽丑而有真态。李氏自谓南唐，故衣冠多用唐制，然风流实承六朝之余。画家者言辨古画，当先问衣冠车服，盖谓是也。绍兴庚申五月乙酉澹墨居士张激题。

明 汪珂玉

《珊瑚网》





五代 周文矩（传） 宫中图 卷 局部一



五代 周文矩（传） 宫中图 卷 局部二

北宋 李公麟（传） 维摩居士图 轴 绢本水墨 纵八九·二厘米 横五一·四厘米 日本东京国立博物馆藏

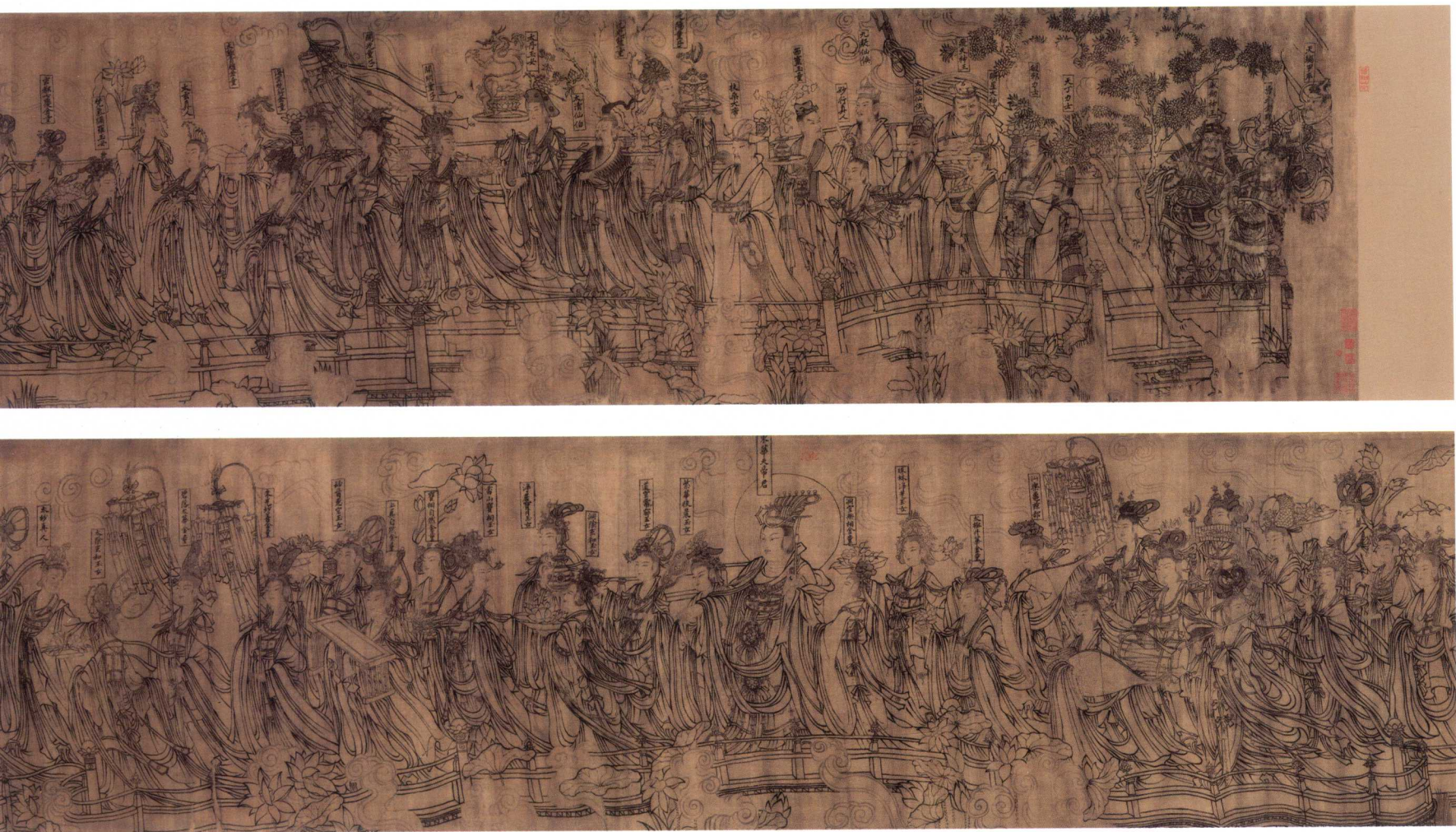




北宋 李公麟（传） 维摩居士图 轴 局部

历代画论

武宗元，字总之，河南白波人，官至虞曹外郎。善画佛道人物，笔术精高，曹、吴具备。尝于雒都上清宫画《三十六天帝》，其间《赤明阳和天帝》潜写太宗御容，以赵氏火德王天下故也。真宗祀汾阴还，经雒都，幸上清，历览绘壁，忽睹圣容，惊曰：「此真先帝也！」遽命设几案焚香再拜，且叹其画笔之神，伫立久之。上清宫，即唐玄宗皇帝庙，旧有吴道子画《五圣图》，杜甫诗称「五圣联龙袞，千官列雁行」是也。后因广增庭庑，画壁遂废，宗元复运神踪，高绍前哲。张文懿有诗云：「曾此焚香动至尊。」宗元又尝于广





北宋 武宗元 朝元仙仗图 卷 绢本水墨 纵四四·三厘米 横五八〇厘米 (美) 王季迁藏

爱寺见吴生画文殊普贤
大像，因杜绝人事旬
余，刻意临仿，蹙成二小
帧。其骨法停分，神观气
格，与夫天衣缨络，乘跨
部从，较之大像，不差毫
厘，自非灵心妙悟，感而
遂通者，孰能与于此哉！

许昌龙兴寺北廊有《帝
释》《梵王》及经藏院
有《旃檀瑞像》，嵩岳庙
有《出队》壁，皆所奇绝
也。初名宗道，后改名宗
元，以寿终于皇祐二年，
有《佛像》《天王》并
《九子母》等传于世。

北宋 郭若虚

《图画见闻志》卷三

武宗元，字总之，

河南白波人，官至虞曹
外郎。善丹青，长于道
释。造吴生阃奥，行笔
如流水，神彩活动，大
抵如写草书奇作也。

元 夏文彦

《图绘宝鉴》卷三

自在金童

含和太光玉女

夜靈玄妙金童

光妙音真人

