

中国画 线条钩玄

彭修银 喻颖 著



中国社会科学出版社

中国画 线条钩玄

彭修银 喻 颖 著

中国社会科学出版社

图书在版编目(CIP)数据

中国画线条钩玄 / 彭修银, 喻颖著. —北京: 中国社会科学出版社, 2017. 10
ISBN 978 - 7 - 5161 - 9339 - 6

I. ①中… II. ①彭… ②喻… III. ①线条—国画技法 IV. ①J212

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2016)第 280846 号

出 版 人 赵剑英
责任编辑 郭晓鸿
特约编辑 席建海
责任校对 朱妍洁
责任印制 戴 宽

出 版 中国社会科学出版社
社 址 北京鼓楼西大街甲 158 号
邮 编 100720
网 址 <http://www.csspw.cn>
发 行 部 010 - 84083685
门 市 部 010 - 84029450
经 销 新华书店及其他书店

印 刷 北京明恒达印务有限公司
装 订 廊坊市广阳区广增装订厂
版 次 2017 年 10 月第 1 版
印 次 2017 年 10 月第 1 次印刷

开 本 710 × 1000 1/16
印 张 19
插 页 2
字 数 243 千字
定 价 69.00 元

凡购买中国社会科学出版社图书,如有质量问题请与本社营销中心联系调换

电话:010 - 84083683

版权所有 侵权必究

前 言

线条是各类造型艺术的基础，无论中国或者西方都是如此，线条广泛存在于绘画、雕塑、建筑、工艺美术等不同的艺术门类中，中国书法更是以线条为主要造型手法的“纯线条艺术”，可以说，线条是艺术家无法忽视的艺术元素和艺术语言。就绘画而言，线条是绘画发展的起点，世界各地最早的绘画形式开始于线条的勾勒，这一点在史前艺术中很容易找到佐证：西班牙的阿尔塔米拉洞窟壁画、法国拉斯科洞窟壁画、中国的贺兰山岩画，线条都是其基本的造型手段。线条的运用，是人类审美意识觉醒的标志之一，正是因为有了线的运用，人们能够区分出事物的轮廓，进而营造出视觉形象，进一步说，这是人类思维走向进步的重要表现。法国雕塑大师罗丹对于线条在艺术之中的重要性作了高度评价：“通贯大宇宙的一条线，万物在它里面感到自由自在，就不会产生出丑来。”^① 西方绘画艺术的基础是素描，而

^① 转引自宗白华《美学散步》，上海人民出版社1981年版，第143页。



线条是基本的形式语言，中国各类绘画都以线条作为基本的造型手段，因此，可以说，线条是绘画的基本艺术语言。达·芬奇将线条作为绘画的起点：“最初的画怎样产生——最初的画只有一条线，这就是墙壁上包围着太阳投下的人影的线。”^①

对于中国绘画而言，线条在其中又占据怎样的地位？如果用一句话来概括，可以说，中国绘画就是线条的艺术。在中国绘画的发展历史中，线条很早就是绘画的造型手段之一，就中国绘画的基本类型而言，人物、山水、花鸟这三大中国画种，线条的基础地位一直没有动摇过。人物画，从最初粗糙的线条勾勒，发展为十分成熟的线描笔法和程式，历代都有代表性的线描风格，顾恺之的“春蚕吐丝”描法，曹仲达的“曹衣描”，吴道子的“兰叶描”，梁楷的“减笔描”，不一而足。明代邹德忠在《绘事指蒙》中将历代人物衣纹的描法总结为“十八描”，可见在人物画之中，线描已经发展为种类繁多而且具有程式化的成熟体系。在山水画中，线条技法从人物画中演变而来并逐渐形成自身的特点，魏晋时期的山水画还没有独立出来，山水作为人物的背景而存在，山水形貌的描绘以类似人物轮廓的勾勒为主，这一点从顾恺之的《洛神赋图》可见一斑。中国古代第一幅山水画是隋代展子虔的《游春图》，而皴法的出现是山水画取得突破的关键性因素，皴法不同于传统的勾勒之法，它具有面的特征，但是它仍然是中国绘画线条形态的一种表现形式，五代时期荆浩、关仝、董源、巨然已初步使用了皴法，如董源的披麻皴成为一种典型的皴法形态，至宋代以后，皴法不断完善，米芾父子开创的“米点皴”，李唐、马远等人的“斧劈皴”，又有“解索皴”“荷叶皴”“卷云皴”“牛毛皴”等等，形态各异，这些皴法在后代也被总结归类为具有程式化特征的技法体

^① [意] 达·芬奇：《达·芬奇论绘画》，戴勉编译，人民美术出版社1986年版，第178页。



系，这种技法体系在明代唐志契所著《绘事微言》及汪珂玉所著《珊瑚网》等著作中都有过论述。在花鸟画中，线条同样是基本的形式语言，唐代花鸟画已成独立的画科，薛稷、韩幹、曹霸、韦偃等人各有所长，或长于画鹤，或长于画马，或长于画牛，五代时期黄荃开辟了精工富丽的花鸟画风，其作品线条精细严谨，着色鲜艳富丽，花鸟虫兽的翎毛足爪无不刻画得精细入微，有“黄家富贵”之说。黄荃的线条风格在宋代被发扬光大，尤其院体画深得其精髓，两宋时期著名的院体画家黄居案、易元吉、崔白、李迪、林椿等人各有佳作问世，当时的院体画家普遍重视写生，注意观察动植物的形体结构，善于捕捉具有意趣的场景，力求以形写神。与此同时，苏轼、文同等人以率性的笔法抒写性情，以水墨之法进行创作，别有一番情趣，成为日后文人画的先声。元代之后，随着文人画的发展和水墨画的繁盛，以书入画的观念不断深入，写意花鸟画逐渐成为文人画的主流，“元四家”“明四家”、徐渭以及清初“四僧”“扬州八怪”等人都倾心于写意花鸟的创作，挥洒水墨，线条的笔墨韵味更为丰富，具有强烈的情感表现力。

在绘画理论上，关于线条的论述也不胜枚举。关于中国绘画线条的理论思考首先体现在笔墨之法上面。“笔墨”遂成为中国古代绘画理论一个极为重要的范畴，有关笔墨的创作技法、工具特性、美学意义乃至哲学思考等都一一展开，笔墨早已超越工具和媒介的意义，成为具有形而上意义的精神性存在。在中国绘画理论上，南朝谢赫的“六法”论是较早论述绘画创作问题的绘画理论之一，谢赫在他的《古画品录》中提出绘画创作的“六法”，列在第二位的是“骨法用笔”，即绘画创作的笔法问题，其基本意义是画家在创作时运笔应该具有骨力，形成骨气，实际上谈的也是线的特征，绘画中的线应该具有骨力，骨法用笔既是绘画创作的技法，也是绘画批评的标准，此说成为中国书画创作几千年来的法则。唐代张彦远在《历代名画记》中



提出了一系列的理论观念，在《论顾陆张吴用笔》篇中将历代著名画家所用笔法的不同风格进行了总结，他评顾恺之的笔法：“顾恺之之迹紧劲联绵，循环超忽，调格逸易，风趋电疾，意存笔先，画尽意在，所以全神气也。”^① 评陆探微的笔法：“陆探微精利润媚，新奇妙绝，名高宋代，时无等伦。”^② 评张僧繇的笔法：“张僧繇点曳斫拂，依卫夫人《笔阵图》，一点一画，别是一巧，钩戟利剑森森然，又知书画用笔同矣。”^③ 又评吴道子笔法：“众皆密于盼际，我则离披其点画；众皆谨于象似，我则脱落其凡俗。”^④ 在此，张彦远对顾、陆、张、吴的笔法特征进行了比较，顾、陆的笔法紧劲连绵，是为密体；张、吴的笔法则点画有别，疏离其间，是为疏体。特别对吴道子的笔法给予了高度评价，吴道子的线条疏密有别，不求形似，不落凡俗，不同于传统的密体线条风格。与此同时，张彦远又提出绘画笔法的另一个重要概念——“书画同法”，陆探微作画乃是受书法的影响，吴道子作画受张旭书法的影响，张彦远在《历代名画记》中说：“国朝吴道玄古今独步，前不见顾、陆，后无来者，授笔法于张旭，此又知书画用笔同矣。”^⑤ 在张彦远看来，书画用笔是相通的，因为吸收了书法用笔的精髓，绘画的笔法变得更为多样丰富。自张彦远之后，“书画同法”“书画同源”“以书入画”等观念被历代艺术家普遍接受，尤其是在文人画中，“以书入画”成为通行的法则。五代画家荆浩在《笔法记》中提出绘画笔法的“六要”说：“夫画有六要：一曰气；二曰韵；三曰思；四曰景；五曰笔；六曰墨。”^⑥ 在此，荆浩将“笔”和

① （唐）张彦远：《历代名画记》，俞剑华注译，江苏美术出版社 2007 年版，第 44 页。

② 同上书，第 46 页。

③ 同上。

④ 同上。

⑤ 同上。

⑥ （五代）荆浩：《笔法记》，王伯敏注译，邓以蛰校阅，人民美术出版社 1963 年版，第 3 页。



“墨”统一起来，并将其视为与“气”“韵”同等重要的因素。

郭若虚则从反面谈到了用笔的“三病”：“画有三病，皆系用笔。所谓三者，一曰版，二曰刻，三曰结。版者，腕弱笔痴，全亏取与，物状平褊，不能圆混也；刻者，运笔中疑，心手相戾，勾画之际，妄生圭角也；结者，欲行不行，当散不散，似物凝碍，不能流畅也。”^①郭若虚从反面指出了用笔、用线的弊病，用线之弊乃是画家笔法功力不足，具体而言，用笔之“版”乃是笔力不够，手腕无力，没有取舍，线条缺乏生动的立体感；用笔之“刻”乃是用笔迟疑犹豫，心手不能统一，线有棱角；用笔之“结”乃是运笔收放不当，当收不收，当放不放，笔迹阻涩不流畅。郭若虚所提的“三病”是对张彦远用笔观念的丰富和发展。宋代刘道醇在《宋朝名画评》中提出绘画的“六长”，其中有笔墨之法的问题：“所谓六长者，粗卤求笔一也，僻涩求才二也，细巧求力三也，狂怪求理四也，无墨求染五也，平画求长六也。”^②其中，“粗卤用笔”谈的是绘画用笔，就是说在粗放的笔法中也要有笔有墨，不可偏废其中一方，“细巧求力”就是说在细巧的笔法线条中，也有力量的体现，细而有力才是佳作，顾恺之的线条正好诠释了这一条。“无墨求染”说的是笔墨的运用之道，有笔墨与无笔墨的关系，这几条以辩证统一的角度谈笔法、线条、笔墨关系，很有启发价值。

综上所述，无论是中国绘画的发展历史，还是中国古代绘画理论的总结，线条以及与线条相关的范畴和问题历来受到艺术家和理论家的重视，而且形成了宝贵的艺术遗产，所以，对于中国绘画来说，线条是我们首先要了解的艺术语言。问题在于，从古至今，中国的绘画

^①（宋）郭若虚：《图画见闻志》，黄苗子点校，人民美术出版社1963年版，第16—17页。

^②俞剑华主编：《中国古代画论精读》，人民美术出版社2011年版，第178页。



作品不计其数，种类繁多，历代的绘画精品数不胜数，如何从这些浩如烟海的艺术作品中清晰完整地感受线条的魅力，理解线条的审美价值，这不是一件轻松的事情。在笔者看来，采取节选具有代表性的不同绘画种类中的代表性作家以及代表性作品，通过对这些作品的由浅入深、由内而外、由个别到整体的解析，从中归纳出能够诠释线条审美价值的结论和观念，通过对作品的体验式的解读，力求较为直观地展现中国不同时期绘画的线条的魅力。

中国绘画根据不同的标准，可以有不同的分类，最为人所熟悉的是根据题材的划分，所谓画分三科，即人物画、山水画、花鸟画；根据绘画的技法可分为工笔、写意、兼工带写；根据所用材料可分为水墨、重彩、淡彩等；根据载体媒介可分为纸本、绢本、壁画、版画、石刻等，根据画家的身份群体可分为院体画、文人画、作家画、民间画等；根据绘画的形制特点，可分为卷轴、立轴、扇面、长卷等。关于中国绘画的分类，古代画论中已有记载。唐代张彦远在《历代名画记》中将绘画分为六门：人物、屋宇、山水、鞍马、鬼神、花鸟，这也是根据绘画题材的分类，《宣和画谱》将绘画分为十门，即道释、人物、宫室、番族、龙鱼、山水、鸟兽、花木、墨竹、果蔬等，同样是依据绘画题材。另外也有一些有影响力的划分，如晚明董其昌对山水画南北宗的划分。进入现代以来，随着社会环境的变化，以及新的绘画技法、工具，新的绘画观念的兴起，绘画的种类更为丰富多样。

笔者综合以上各类绘画分类标准进行整合，如果以绘画载体和媒介为依据，不妨将中国绘画分为硬质载体绘画和软质载体绘画，前者的代表是石刻与壁画，后者的代表即是绢本、纸本绘画，以绢帛纸张为载体的绘画后来逐渐成为更受人们青睐的形式，在此基础上，历史上也就有了院体画和文人画的区分，二者大多以软质媒介即绢帛纸张为载体，中国绘画史上占据重要地位的属于这一类软质媒介的绘画。



以这样的标准，既综合了绘画的不同形态，也涵盖了以题材分类的标准，同时也符合中国绘画发展的历史轨迹。硬质媒介的绘画以石刻和壁画作品为主要代表，笔者选取了汉代画像石作为研究对象，通过对山东、南阳、陕北等区域作品的分析，展现汉代石刻作品的线条魅力；壁画以佛寺、道观、石窟的壁画为主要的研究对象，分别选取法海寺、永乐宫、莫高窟的壁画作品作为解读的对象；软质媒介的绘画作品，以院体画、作家画、文人画作为主要的研究对象。需要说明的是，作家画这一类别是在传统的院体画与文人画两大类之中再分出来的，关于这种类别的区分，已有当代学者做过探讨，最早可追溯至明代画家陈洪绶。陈洪绶曾说：“故画者有神家，有名家，有作家，有匠家，吾唯不离乎作家，以负此赚也。”^① 他将“作家”作为绘画的一个重要类别，与文人画同样重要。当代书画家王学仲也谈到了作家画体的特征：“陈老莲自诩的作家体，便是更强调法古人的笔法和意境，也就是使中国画更加出规入矩，不离古人的古法。他和董其昌同样都鄙薄马远、夏圭，但所鄙薄的视角不同，说穿了，即是董反对马、夏缺少文人士大夫气息，陈反对的是缺少古代画作的作家气息，而作家的法度，即包含着古代画家严格的‘法’与‘意’。”^② 也就是说，作家画体有追求古人画作“法”与“意”的倾向。美学家伍蠡甫在比较赵孟頫与“元四家”的绘画风格时也提到了这一点：“孟頫的山水画风与笔墨，是周旋于前辈的厚重、工稳、秀润、清丽之间，至于抒发感情，或苍浑豪放，或平淡天真，而意味深遥，则非其所长，倘若在他和黄大痴、王叔明、倪雲林之间画上等号，那是值得商榷的，尽管他们同为元代山水名家。”^③ 这段论述表明，虽然都不是院体画画家，

① 俞剑华主编：《中国古代画论精读》，人民美术出版社 2011 年版，第 58 页。

② 王学仲：《王学仲谈艺录》，山东画报出版社 2009 年版，第 10 页。

③ 伍蠡甫：《名画家论》，中国大百科全书出版社 1988 年版，第 69 页。



虽然在艺术主张上有相同点，但是赵孟頫与“元四家”的画风并非一路。笔者在《中国绘画艺术论》一书中将作家画体的审美特征做了进一步的概括：“作家画的艺术特征与美学原则为师法古人，求其古趣；运笔取象，形神兼备；质朴凝重，沉雄无华；书法入画，笔力精蕴。从中国绘画的气韵论看，作家画体重笔气、重笔韵；从中国绘画的意境论看，作家画体重画境中的诗意——境中有我，境中有我既不同于宫廷院画的无我之境，也不同于文人画的有我之境；从中国绘画的形神论看，作家画体重形神俱似——形神兼备；从中国绘画的本体论看，作家画体重形式、重模仿、求全美；从中国绘画创作论看，作家画体摹古人、尚法度；从中国绘画的存在方式看，作家画体重文本、重演奏；从美学形态上看，作家画体为高古之美。”^① 结合以上学者的分析，笔者认为，将院体画、作家画与文人画并列是可取的，并以此作为三个类别，选取历代具有代表性的作品进行解读。西学东渐与中西融合是历史发展的必然过程，中国绘画同样经历了这段历史，也被这段历史所浸润和改变，现代以来的中国绘画，其发展面貌已经与传统迥然不同，因此，现代以来具有代表性的作家、作品理应得到重视，他们代表着中国画未来的发展方向，因此，笔者也选取部分具有代表性的现当代作家、作品进行解读，以期在绘画线条的赏析中窥见线条审美特征的新变化。

^① 彭修银：《中国绘画艺术论》，山西教育出版社2001年版，第56页。

目 录

第一章 石刻线画作品——汉代画像石：

疏朗大方，简约概括 1

第一节 汉代画像石概貌 2

一 何谓画像石 2

二 汉代画像石的地域性特征 6

三 汉代画像石的题材类型 8

第二节 汉代画像石的线条风格 10

一 以刀代笔——多样化的雕刻技法 10

二 简约概括——汉代画像石线条风格之一 13

三 丰富多样——汉代画像石线条风格之二 15

四 浑厚古拙 22

第二章 佛寺、道观、石窟壁画线描作品：

纵横奔突，临风飘动 25

第一节 永乐宫线描作品 26



一 永乐宫壁画概况	26
二 《朝元图》——永乐宫壁画的精髓	28
三 纯阳殿壁画——《纯阳帝君神游显化图》	36
第二节 法海寺线描作品	38
一 法海寺壁画概况	38
二 大雄宝殿壁画的线条特点	39
三 法海寺壁画线条的总体艺术特点	44
第三节 莫高窟线描作品	49
一 莫高窟壁画概况	49
二 莫高窟壁画不同历史时期的线条特色	57
三 莫高窟壁画代表性作品	64
第三章 院体画：格物精妙，形似意生	74
第一节 唐与五代——院体画的初创	76
一 院体画的滥觞	76
二 工整的线条与艳丽的色彩	77
三 法度的规范与线条技艺的完善	82
四 新的线条形态与规范的确立	88
第二节 院体画的高峰——五代至两宋时期的院体画	91
一 写实的线条	91
二 精工的线条	100
三 线的清刚之气	110
第三节 明清院体画	119



第四章 作家画：古朴高华，遗貌取神	131
第一节 书法用笔及笔气、笔韵	132
第二节 形神兼备的线条	145
第三节 古朴的线条	165
第五章 文人画：以写为法，理明气化	185
第一节 唐代至两宋的文人画	187
第二节 元明清文人画	205
第六章 现代画家及其作品线条的艺术特点	235
参考文献	277

第一章

石刻线画作品——汉代画像石： 疏朗大方，简约概括

石刻是一种古老的艺术形式，它是用雕刻的方法在石质的材料上构造艺术形象的艺术形式，石质材料属于硬性载体，因此其艺术形象具有独特的艺术魅力和审美价值，石刻艺术所见最多的是陵墓石刻和宗教石刻，广义的石刻不仅包括绘画，也包括书法。在中国石刻艺术的发展过程中，汉代的画像石是具有鲜明时代特点和丰富审美意蕴的艺术精品，它以线条为主要造型手段，以简约疏朗、雄浑大方的线条风格著称于世，可谓中国古代线条艺术的精品。本章以汉代画像石作为硬性载体的线条艺术的代表，对具有典型意义的艺术样式进行分析，以此展现石刻线条艺术的审美特征。



第一节 汉代画像石概貌

一 何谓画像石

1. 画像石的基本内涵

画像石即刻在石头上的绘画，多见墓门、柱梁、墓壁以及石阙、石棺上，汉代画像石是中国画像石艺术的典型代表，是汉代祠堂、陵墓等建筑装饰的重要设计载体，也是两汉时期富有特色的重要美术遗存。作为硬质性的石质载体绘画，汉代画像石不仅留存后世的数量多，而且大都保存完好，这为研究这类独特的艺术形式提供了重要的实证材料。

学者信立祥在《汉代画像石综合研究》一书中对汉代画像石的总体面貌进行了概括：“所谓汉画像石，实际上是汉代地下墓室、墓地祠堂、墓阙和庙阙等建筑上雕刻画像的建筑构石。其所属建筑，绝大多数为丧葬礼制性建筑，因此，在本质意义上，汉画像石是一种祭祀性丧葬艺术。中国古代，‘国之大事，在祀与戎’，当时社会上最优秀的物质和精神产品，通常都首先用于祭祀和战争。就这点来说，汉画像石无疑应是汉代美术艺术的精华。作为一种历史现象，从西汉晚期到东汉末，伴随着疯狂涌动的厚葬风潮，汉画像石在社会上流行了近三个世纪之久。主要由画像石、画像砖和墓室壁画所代表的汉代美术，不仅是汉以前中国古典艺术发展的巅峰，而且对汉以后的艺术也产生了巨大而深远的影响，在中国美术史上占有承前启后的重要地位。特别是汉画像石，不仅分布地域广，发现数量大，而且艺术成就



巨大。”^① 这段论述基本概括了汉代画像石的主要特点，归纳起来有以下几点：第一，画像石是汉代特有的一种艺术形式，具有特定的艺术内涵；第二，画像石是一种祭祀性的丧葬艺术，具有很强的礼仪性特征；第三，汉代画像石分布地域广，数量集中，是秦汉时期中国古典艺术的巅峰艺术类型，对于汉代之后的艺术特别是绘画的发展，具有承前启后的历史性作用。

2. 汉代画像石的形制

汉代画像石作为一种祭祀性丧葬的艺术类型，具有自身独特的形制特点，那就是它始终与墓制紧密相关。

首先，汉代画像石大多在墓室、棺槨、祠堂及墓阙等丧葬型场所出现。如山东地区的画像石主要雕刻在墓室、石槨、祠堂以及阙碑之上，而祠堂画像又是山东画像石的一个突出代表，也是发现祠堂画像石最多的地区，也是地面画像石的代表，比较著名的有东汉初期的长清孝堂山郭氏祠堂、东汉晚期的嘉祥武氏祠堂。

其次，由于以墓室为依托，其载体以砖石为主要媒介，而砖石是硬质材料，所以耐腐蚀性强，更能够保存持久，而且地下的建筑较多，同时由于丧葬性建筑的特殊性，其受到外在人为的破坏相对较少，这也是为什么汉代画像石能够保存至今的重要原因之一。

最后，硬质性的砖石载体决定了其造型手段和方法的特点。汉代画像石不可能像后来的纸本、绢本绘画一样，用毛笔以及笔墨技法进行造型，而只能主要采取“以刀代笔”的雕刻技法，部分配合着色，这种造型手法决定了画像石的线条特征和视觉效果十分显著。

3. 汉代画像石的研究传统

汉代画像石的研究由来已久，最早可追溯至宋代，起源于古代对

① 信立祥：《汉代画像石综合研究》，文物出版社2000年版，第4页。