

仕女十八描

中国历代名画白描摹本

宁国华 著

广西美术出版社

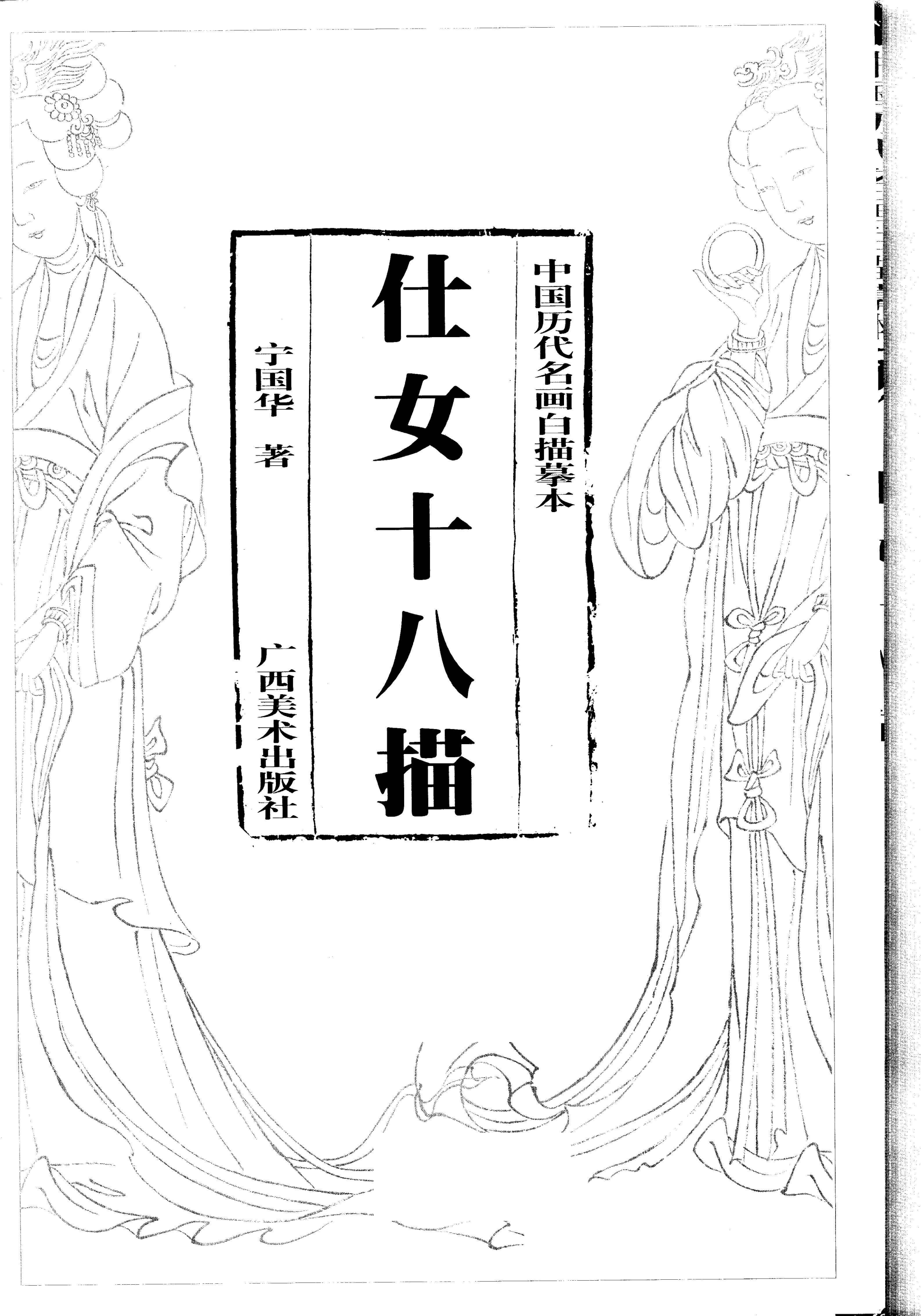


中国历代名画白描摹本

仕女十八描

宁国华 著

广西美术出版社



仕女画——女性美的造型艺术

仕女画是中国画中完全以展示女性美为主要题材的绘画作品，其悠久的历程和所取得的艺术成就，令人瞩目。时至今日，电脑美术等高科技图像效果异军突起，对传统绘画具

有较大的挑战性，但以表现女性美为题材的绘画作品并未就此衰落，而是以一种具有时代特征、新的形式美语言继续发展，成为中国人民喜闻乐见的艺术题材。



一、仕女画称谓及其发展历程

关关雎鸠，在河之洲；
窈窕淑女，君子好逑。

在中国古代文学作品中，有着大量的关于女性为主要题材的描写。而这样的题材，在中国古代绘画作品中，同样也是一个主要的表现内容。在造型艺术中，以女性为题材的作品，在世界各国都有着悠久的历史 and 占有重要地位，它反映了人类自身的审美共性特征。而在我国传统绘画作品中，更有其特定的艺术趣味和审美观念，在表现形式、创作技法等方面都有着独到之处，成为中国绘画中一个独立的画科，通常被称为仕女画。

仕女画，亦称为“士女画”，其称谓及起源在文献记载中没有明确的定义。王先谦的《集解》中解释为“古以士女为未嫁娶之称”。显然士女最初是指男女。而至秦汉以后，“士女”才逐渐成为一个合成词，专指女子，而且主要指上层社会的贵族妇女。“士女”一词出现于绘画理论中，则是在唐代朱景玄所著《唐朝名画录》中有“周昉……又画士女，为古今冠绝”的记载。但此时，还没有正式成为一类画体或题材的专有名词，使用上亦不普遍。北宋时郭若虚的《图画见闻志》有“士女宜富秀色娇媚之态”的论述，至此，“士女”被普遍使用，并逐渐成为一门画科的固定称谓，也成为了美人的同义词。仕女即美女。

在造型艺术中，对于女性美的表现，大致经历了两个阶段：第一阶段是原始社会阶段，对女性的塑造是出于人类自身繁衍的愿望和要求，代表着原始人对生殖繁衍的热切期望，用艺术的方式表现出来。第二阶段是以男性为中心的社会形成以后，女性沦为附属地位，对女性美的表现总是反映着男性的审美要求，其变化发展也总是以男性的审美要求为转移，并随着社会的发展而经历着不断的变化和发展，带有强烈的时代特征。仕女画的发展是属于第二阶段，是一个展示中国古代女性美，表现和体现各时期审美要求的历程。

中国古代仕女画的发展历程是与古代人物画的发展同步的，但同时也保留了其个性历程。中国画发展之始，带有很强的功利性，是依附于政治教化的功能，并不是纯粹的审美需要。这一占绝对统治地位的观念直到魏晋时期才稍有改变。虽然在这一时期的一些绘画中也能看到大量的妇女形象，如迄今发现最早的一幅人物画作品战国时期帛画《人物龙凤图》，表现的是一位细腰、体态轻盈的楚国女子形象，但它与直接表达女性美的仕女画作品并不一样，它是为了满足人们盼望灵魂永生的需求，是依然发挥着绘画“成教化，助人伦”的社会作用的作品。因此，仕女画在春秋战国至秦汉

时期仅具有了仕女画的雏形，还不能成为仕女画。

魏晋南北朝时期是中国绘画艺术发展中的一个重要阶段。这一时期中国走向了一个艺术自觉的时代。何谓艺术自觉呢？就绘画而言，画本身开始独立，它不再是政治和功利的附庸，人们开始自觉地表现自己，把人作为一种欣赏对象。这一观念反映到绘画中，从而使人物题材成为这一时期的主要的表现内容。仕女画与前代相比在描绘女性外在美、服饰、姿态等方面都显得较为娴熟，尤其是“以形写神”、“传神写照”的艺术主张的提出，“为”人物画家们深入刻画人物提出了努力的方向，制定了标准”，使得仕女画在表达人物个性、情感、气质等方面都有了很大的发展，并涌现了曹不兴、陆探微、张僧繇、顾恺之等大批画家，但迄今只有顾恺之有传世作品。

顾恺之是东晋时期的画家和美术理论家，生活于公元346—407年，大约在东晋由盛至衰的年代。其曾做过散骑常侍等官职，能诗赋，善书画，人物画最具特色。他提出了“以形写神”、“迁想妙得”等艺术主张。其画造型气质高雅超逸，用笔细劲连绵，线条如春蚕吐丝，细而匀，无方折，人们认为很高古，故称为“高古游丝描”。其代表作品有《女史箴图》、《洛神赋图》、《列女仁智图》。

尽管魏晋时期的仕女画在造型、表现人物个性上比前代有了较大的提高，但在表达人物个性上还是存在着如谢赫所指出的“纤细过度，翻更失真”、“笔路纤弱，不副壮雅之怀”等缺乏精熟的技巧问题，这也说明魏晋时期仅是仕女画形成的阶段，还尚未成熟。

经历了魏晋时期对仕女画的发展，隋唐时期，尤其是唐代迎来了仕女画发展的黄金时期。这一时期的仕女画已正式成为人物画中的一类题材，并已具备了外在美、内在美、理想化等仕女画所独具的基本特色，并以现实主义手法展示妇女，尤其是贵族妇女的生活、姿容、风度，在表现技法上也更加精熟，画家的写实能力提高了，不仅能准确地描绘出女性的体态、容貌、服饰等外在美，同时也能生动地传达她们的情思、气质等内在美，使得人物个性鲜明。张萱、周昉代表了这个时期最杰出的仕女画成就。

张萱，京兆（今陕西西安）人，生卒年不详。盛唐时期他曾为宫廷画家，擅长人物画，并善于构图和默画各种形象，因此，名冠于时。现传世作品为《捣练图》和《虢国夫人游春图》。其画造型准确生动，构图错落有致，线条工细劲健，



设色富丽匀净，是古代仕女画中的旷世之作。

周昉是继承并发展了张萱仕女画的最具代表性的一位画家。其生卒年不详，主要活动于公元749—804年间，为唐中期的主要画家。他出身豪门，曾官至宣州长史。《历代名画记》中记载他画的形象“衣裳劲简，彩色柔丽，菩萨端严，创水月之体”，所画仕女多为浓丽丰肥之态并能体现人物内心状态。据载，北宋末御府藏周昉作品72件，最多为仕女画。至今传世作品仅有《簪花仕女图》和《挥扇仕女图》两幅。

同样是久负盛名的画家阎立本和吴道子虽然没有仕女画作品传世，但从他们的人物画作品《步辇图》和《送子天王图》中侍女与仙女的形象可以看到他们都有很高的仕女画造诣，并且他们都为丰富和提高线描的表现力作出了巨大的贡献——阎立本首创铁线描；吴道子首创兰叶描，使之成为工笔画中继游丝描后的常用线描法。

另一能反映隋唐时期仕女画成就的是那些由无名画家们创作，绘制，而至今已残破却能依稀尚见的壁画作品。其中敦煌壁画具有较高的艺术水平。它除了反映宗教内容的作品外，还有大量刻画供养人的形象，这其中就有众多反映各时期及地域特色的仕女形象。同样，一些墓室壁画也保留了许多精美的仕女画，其中较为著名的是盛唐时章怀太子李贤墓室壁画、懿德太子李重润墓室壁画、永泰公主李蕙仙墓室壁画。由于他们均为唐皇室成员，因此，墓室规模较大，壁画绘制多出自高手，水平较之其他普遍为高，也能体现出唐代仕女画的艺术成就。

由于唐代社会经济的富庶，形成了一种自由开放的社会风气。这一时代特色也深深地渗透在仕女画中，显示出“唐人之画……不求工巧而自多妙处”的艺术成就，使唐代仕女画达到了“为万世法”的高度，标志着仕女画已进入一个成熟阶段并走向顶峰。

然而，即使唐代仕女画已达到后世难以企及的仕女画典范，但依然为五代两宋时期的仕女画发展提供了较大的空间。即这一时期仕女画在继承唐代所达到的贵族典范的基础上，进一步开拓了仕女画的题材，描写现实生活、现实人物的作品增多，广泛地表现各阶层妇女的生活，多方位揭示女性美，塑造不同的美人类型，传达细腻多样的审美。

五代时期仕女画的表现技巧有了进一步发展，尤其在线描中又出现了战笔水纹描等新的描法。周文矩、顾闳中是这一时期杰出的画家。

周文矩，生卒年不详，为五代时期南唐国画院待诏。工人物、山林、楼观，画衣纹首创战笔水纹描法。《宫中图》是周文矩一幅杰出的、构图庞大的长卷仕女画。全画绘有80余位妇女和儿童，表现了宫廷妇女优裕闲适的生活。整幅作品以线描为主，但线描并不是周氏的战笔描，而是铁线描，线条流利、遒劲，造型准确，依然保留了唐代仕女画风格。

顾闳中，也是南唐画院待诏，其代表作《韩熙载夜宴图》虽不是典型的仕女画作品，但其中对女性的描绘也颇为成功。全画46个人物中，女性为26人。她们每个人动态真实自然，有着鲜明的个性。用笔富有变化，线条流畅，色彩为重彩、淡彩结合，色调丰富而又和谐，技艺娴熟，达到了极高的艺术水平。

阮郜、杜霄也是这一时期重要的仕女画家。阮郜在《宣和画谱》中记载：“阮郜……特于仕女得意，凡纤浓淑婉之态，萃于笔端。”他的《阆苑女仙图》为传世佳作。杜霄，《图画见闻志》记载：“杜霄工仙女富于姿态，妙得周昉之旨。”其代表作品为《扑蝶仕女图》。

两宋时期的仕女画，除在继承前代的基础上，更多突出反映了由于宋代商品经济的发达所带来的风俗题材绘画的兴起，使画面更富故事性，更世俗化。在技法上，白描法与减笔法成为独立的表现形式。线描类型更加丰富，除游丝描、铁线描、兰叶描外，还出现了减笔描、赅头描、枯柴描等意笔描法，并形成了多种流派。李公麟、陈居中、苏汉臣、李嵩、王居正、梁楷等是具有代表性的画家。

李公麟是北宋后期一位卓有成绩的人物画家。其画法继承了唐代吴道子的传统，擅长形象塑造，勇于突破陈规，另辟蹊径，开创了“白描画法”这种不同于色彩表现完全以墨线塑造形象的表现方法，既精密严谨，又注重格法技巧，给人以优雅的艺术感染力，对后世影响深远。

唐宋五代时期是中国古代人物画发展中辉煌的时期，也是仕女画发展中的鼎盛期。

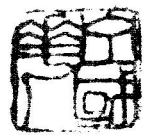
元代绘画由于受到特定社会现实和北宋后期兴起的文人画思潮的影响，出现了明显变化。艺术的教化功能和统一规范被进一步削弱，绘画创作成为画家们“写胸中逸气”、怡情娱性的手段。因此，文人画家们多以山水、花鸟画言志抒情，使人物画渐入低谷。仕女画自此处于徘徊不前的状态，从题材到表现技法都没有什么创新，主要是唐宋时期技法的延续。赵孟頫、王绎、钱选、张渥、周朗、刘贯道等是这一时期有影响力的画家。

明清时期的仕女画，就整体发展情况讲，并没有摆脱那种徘徊状态。虽然也出现了一些艺术的创新，诸如明代人物写真画、清初宫廷画院中西合璧的院体画风的出现，但对仕女画并没有形成相应的影响力。

通常对明清时期的绘画是以摹古、复古多于创新而定论的。其主要原因并不是画家们没有创新精神与能力，而应归于那个历史时期。明清两朝正处于中国封建社会的没落期，统治阶级实行文化专制政策，对文人思想控制得很严。且自北宋后期兴起的文人画此时已占据主流，文人画家们在一种禁锢与压抑的文化氛围下进行艺术创作，必然要谨慎从事，避免与现实冲突而招惹麻烦，从而使那种因袭古法，或是玩弄笔墨情趣的作品“繁荣”起来，使得艺术品仅仅是迎合和满足一己之乐，从而失去了其对社会的启迪和教化的贡献。在仕女画中，人物造型大多纤细柔弱，呈多愁善感之态，反映现实题材的作品越来越少，审美趣味也相应发生了转变。发展到清代中晚期时，以改琦和费丹旭为代表的仕女画，人物纤弱，细眼小口，形象公式化，给人一种弱不禁风病态美的风格样式，显示出王朝没落时期一种颓废的审美趣味。

虽然这一时期仕女画发展缓慢，但依然涌现了大量杰出的画家。唐寅、仇英是明代中期吴门画派中代表性的仕女画家。

唐寅，字伯虎，又字子畏。人物、山水、花鸟皆精，工笔、写意、重彩、淡彩皆能。《孟蜀宫伎图》是其传世仕女画



精品。此画为工笔重彩，线条细劲，敷色妍丽，人物体态匀称优美，色调和谐清雅。

仇英，字实父，号十洲。他出身画工，善于摹古，尤精于仕女画，画法以工笔重彩为主。所画仕女形象工细而不拘板，艳丽而无俗气，被称为“仇派”仕女。

明末清初时期的陈洪绶是这一时期最富创新精神的画家，他使“借古开今”的艺术主张成为现实，为人物画开创了新局面。

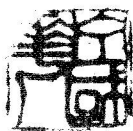
陈洪绶，字章侯，号老莲。其人物画在学习唐宋人物画法的基础上，开创了夸张变形的表现风格。他笔下的人物个性鲜明，所画仕女人物虽造型奇特，却不失女性柔媚秀丽之态，用笔细劲有力。其画风对后世影响深远，后人评其画为：“三百年来所无，气格在仇唐之上。”

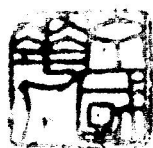
清代仕女画家中一部分是供奉皇室的宫廷画家，如焦秉贞、冷枚、唐岱、丁观鹏、金廷标、崔慧等；另一部分为在民间的仕女画家，如禹之鼎、康涛、华岳、黄慎等。其中最具影响力的是清代晚期“海派”的三任，即任熊、任薰、任颐。

任熊，字渭长；任薰，字阜长，为任熊之弟。他们的仕女画风格在继承陈洪绶的传统上有变革，具有很强的装饰性。

任颐，字伯年，为“海派”中成就最高者。他重视继承传统，融会各家之长，其画既可变形、简率，又可精细、写实。画法多样，喜用钉头鼠尾描，线条流畅，挥洒自如，雅俗共赏，创仕女画之新风。其所创造的“红拂女”等仕女形象颇具典型性。

女性美大致包括外在美和内在美两个方面，在艺术作品中表现女性美时，更将其结合在一起，使之理想化并代表着每个时代的审美理念，这在中国古代仕女画中有明显的体现。





二、从仕女画看历代妇女服饰演变

“奇服旷世，骨像应图，披罗衣之璀璨兮，珥瑶碧之华裾，戴金翠之首饰，缀明珠以耀躯。”由此可以看到女性的外在美不仅体现在生理上的容貌美，服饰美也是最能展示女性美的一个重要部分，那璀璨的奇服、罗衣，光彩耀目的金翠、明珠，更为进一步体现女性美平添了靓点。所谓服饰，指的是服装及配饰，在仕女画中还包括发饰及头饰等，它是古代仕女画中一个重要的组成部分。服饰是人类社会发展走向文明的标志之一，也是时代的产物。在仕女画中，古代女性服饰从样式到材料的演变，体现着各个时期政治、经济、文化等各方面的时代特征和审美趣味，并能对社会的发展变化作出十分敏感及迅速的反映。

《人物龙凤图》中所描绘的那位身着广袖长袍的女子，其服饰就是秦汉战国时期最具代表性的服式——深衣。《礼记》记载：“其被于体也，深邃，故名深衣。”它是一种衣襟加长，不开衩，可以成三角绕至背后，用丝带系扎，下裳宽广，长可至足踝或至地的袍服。在当时，不分男女、贵贱皆可以穿。

魏晋时期的仕女服式，一方面继承汉制并稍加改进，尤其是在深衣的下摆施加相连的三角形装饰，称为髀，在腰部加围裳或抱腰，并从中伸出长长的飘带，走动时可以起助长的作用。这一样式可以在顾恺之的作品中看到，它体现着魏晋时期所崇尚的飘逸美感。另一方面，由于魏晋时期是民族大融合的时代，少数民族服式中的窄袖、紧身、开衩的因素被吸收进来。

隋唐时期的女装，是中国服装史上最为精彩的篇章，尤其是唐装，丰美华丽为古之罕见。

唐代妇女的服式在继承民族服式传统的基础上，吸收西域文化的优良成分而创新发展。其装束大致可分为：襦裙服、男装、胡服三种，其中着男装和胡服（见《章怀太子墓室壁画》中观蝉仕女）是唐代社会开放的一种反映。张萱所画《虢国夫人游春图》中有三位着男装的女侍从，是这一历史现实的反映。从中可见，女子着男装，于秀美之中，另有一种英俊之气。襦裙服是仕女画中常见的一种由上衣和裙配套的服装样式，在唐代，这一款式也经历了从初唐到盛唐在美学风貌上的演变过程。初唐时衣裙“笑宽缓”，永泰公主墓室壁画中的那些着窄衣长袖的仕女服式即是；唐元和（约公元806年）后，“风姿以健美丰硕为尚”成为发展趋势，宽衣大袖的服式流行起来，周昉之《簪花仕女图》中人物着广袖纱罗衫，是为典型写照。

盛唐的雍容丰腴之风，至五代时已被秀润妩媚之气所代替。五代时期的妇女服式在晚唐的基础上将宽衣大袖而渐为

窄细合体。顾闳中的《韩熙载夜宴图》中“清吹”一段的五位乐女着窄袖襦、长裙，其秀丽精致为五代时期典型风格。

两宋时期仕女的服式风格与唐代的华丽风格截然相反，是由于以儒学为核心的儒、道、佛互相渗透的理学思想体系占主导地位所致。其强调“存天理，灭人欲”的思想直接影响到美学理论中，反映在女性服式的是一种趋于保守拘谨，提倡简练、质朴、洁净、自然的审美要求。唐代女装中那些低胸或半胸式暴露风尚从此消失，色彩上也由唐代的浓艳艳丽演变为淡雅恬静的风格。

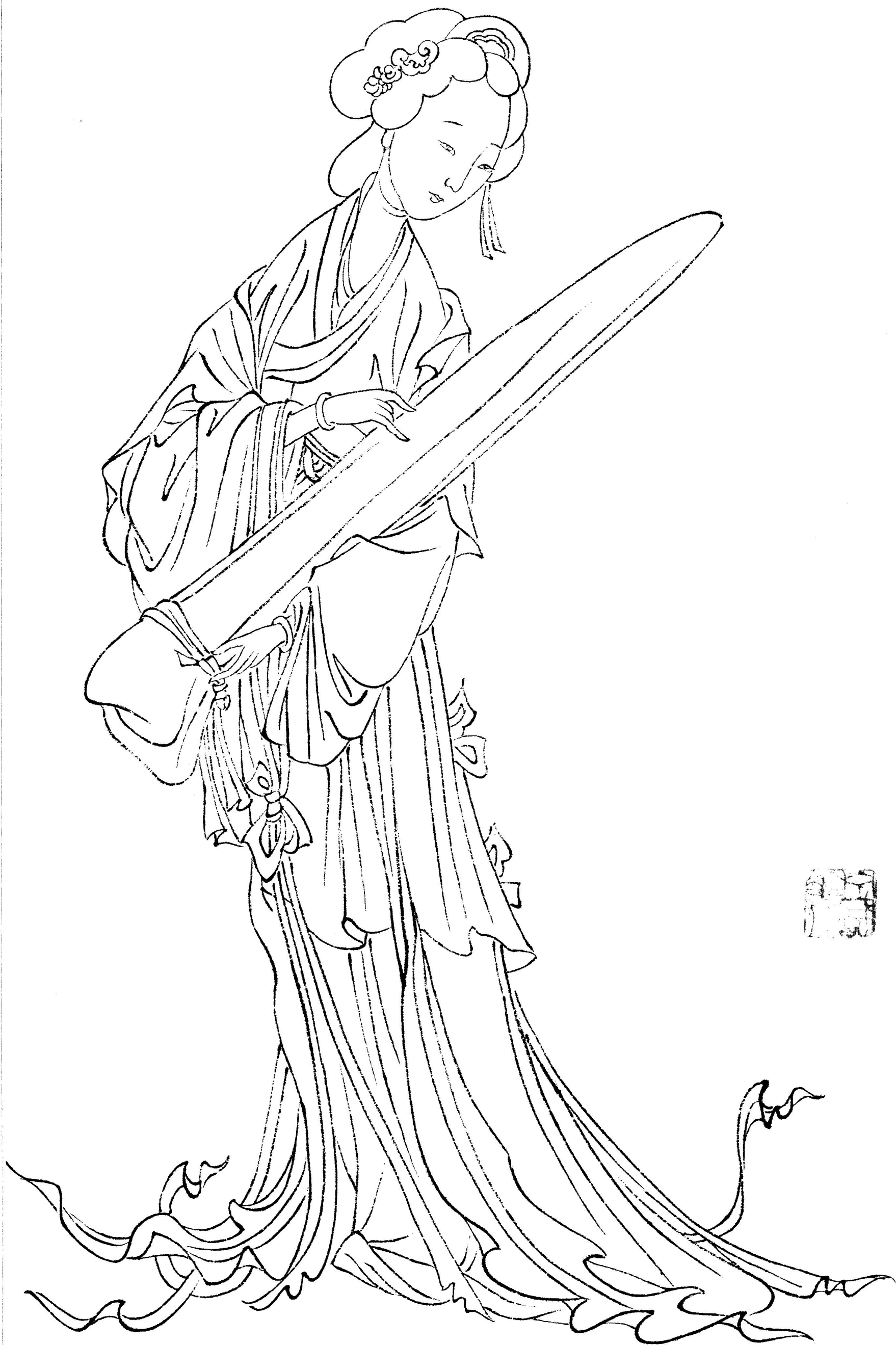
宋代妇女服装样式，除去继承前代襦裙服的样式，更流行一种幅窄贴体、小袖对襟式上衣，其名为背子。背子在隋唐时已有（如永泰公主墓室壁画的仕女服式），且其袖为半截，衣身不长。而宋代背子以直领对襟为主，前襟不施绊纽，衣长不一，或长至踝，或齐膝，衣袖多为窄袖。背子最初为奴婢侍从所穿，后演变为不分男女贵贱皆穿，成为宋代典型服装。宋陈清波所作《瑶台月步图》为具体反映。

元代时期，汉族妇女服饰依然以沿袭宋代服式稍作发展为主，而大发展期为明代。元代后期至明代提倡唐宋旧制，恢复大汉文化传统，女子装主要有衫、袄、背子、裙、比肩等。由于此时服装加工水平高超，使明代服式形成了一种制作精致、气度宏美的风格，成为我国近古服式艺术的典范。

明代女子穿裙比较讲究，且裙子颜色尚浅淡，纹样不明显，所谓“红紫深艳之色，违时失尚。反不若浅淡之合宜”这一特点在明清仕女画中最为典型。

清代为满族的统治政权，为了避免民族矛盾过于激化，统治者在服饰制度上推行“男从女不从”的政策，因此，清初汉族女子的服式沿袭了明制，即上身着袄、衫，下身束裙。这一样式也成为仕女画中最常见的服式。满族妇女则着其民族服装——上下连裳的旗袍。

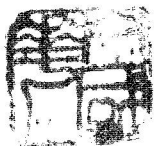
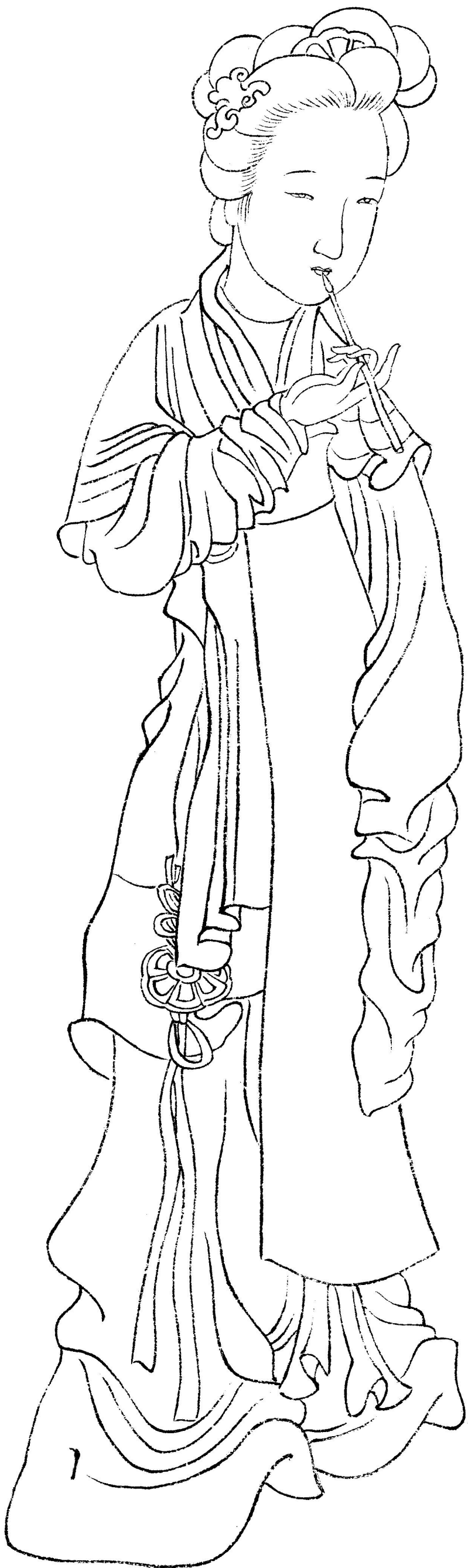
在仕女画中，常可见到人物服式上有一条大带环绕于肩臂上，其实这一飘带并不是画家们凭空想象而来的，它最初确为古代妇女服式上的一件饰物，其名为帔帛，是古代女性使用的长围巾。有的学者认为帔帛为舶来品。《旧唐书》对波斯人有“妇人亦巾帔裙衫，髻发其后”的记载，因此而知，帔帛是在唐代时通过丝绸之路传入中国的西亚服饰，后与中国当时服装相结合而形成的一种流行的“时世妆”样式。唐代妇女的帔帛并不很长，从这时期的仕女画中可见。五代时期帔帛变得越来越长，成为一条飘带。宋代女性已不再使用帔帛了。从此，帔帛在现实生活中逐渐消失了，但它却成为仕女画服式中不可缺少的一个组成部分，并出现在各个时期的



仕女画作品中。而其存在的意义在于那飞动流畅的线感能美化女性柔美轻盈的身姿，给人一种以静代动的艺术美感。

帔帛虽是画家们对女性服饰的真实描绘，但他们并没有受到现实情况的局限，并创造性地发挥其在仕女画中的形式美感。艺术也正是只有超越物质感受和物质价值，才具有意义。

从仕女画看仕女服饰的演变，使我们看到了不同时期的服饰美给女性所带来的风采，了解到古代艺术家们笔下的仕女人物的服饰，既有对当时女性服饰的写实性，也同时反映了艺术家们在运用艺术的表现方法将服饰美创造性地反映女性美时，形成了一种富有趣味和易于理解的符号系统，并以一种独特的方式表现仕女画作品所处时代中人们的精神追求。



三、十八描与线描技法



线条，作为绘画中的形态要素，是人类共有的艺术媒介和艺术语言，在东西方绘画中都存在，从本质上讲，不分彼此。而线条对中国画而言，于造型、抒情上具有重大意义，产生着特殊的审美效果。

线之所以在中国画中唱主角，并不是偶然的，是中国绘画发展中的一种必然性。线造型是中国绘画的传统，也是中国画艺术精神的突出表现，其基础深深根植于中华民族的哲学所形成的中华文化智慧的模式中。《周易》曾载：“圣人立象以尽意，设卦以尽情伪……是故，形而上谓之道，形而下谓之器，化而裁之谓之变……”其表述的核心在于追求各事物的内在联系，舍弃器形的纯客观形式而追求事物本质规律。其所构成的哲学理念，成为中国形而上美学的重要内容，也意味着中国人关于美的思维。其直接影响着中国画家造型观念的形成，因此，形而上的美学观念造就中国画家并不是机械地写实，而在创造意象。艺术形象不是再现客观本身，

而是主客观有机结合的统一体，是融入了艺术家情思的艺术符号。线条本身客观上是不存在的，是非物质的，是画家对自然、现实的感受、领悟和想象。正是由此，在传统美学理念的影响下，线条成为中国画家使用的重要媒介。石涛曾说：“太古无法……法于合立？立于一画，一画者，众有之本，万象之根，见用于神，藏用于人，而世人不知，所以一画使法，乃自我立。”这里的“一画”指的就是画线条。它既指轮廓线，也是艺术形象的重要组成部分，说明线条的作用是将主客观趋于统一的重要凭借，同时，也凝聚着画家的艺术风格。

与中国画一样根植于中国古代美学思想中的书法艺术，对线条在绘画中的应用与发展提供了技术保证，其在传统笔墨中产生了深远的影响。古代画家和美术理论家很早就有此认识并予以阐述。南齐谢赫在“六法论”中提到的“骨法用笔”，其中“骨法”就有双重含义，一方面是强调要用相应的笔法去表现人物形象的“骨体相貌”，另一方面是要求用笔



高古游丝描

用尖笔圆匀细致描出，要有秀劲古逸之气为合。

1. 高古游丝描

原文：“用尖笔圆匀细致描出，要有秀劲古逸之气为合。”这一描法在笔法上与篆书有异曲同工的妙处，易于表达娴静悠闲、典雅雍穆的情趣。顾恺之的作品最为代表。



铁线描

用中锋圆劲之笔描写，无丝毫柔弱之迹，方为合作。

2. 铁线描

原文：“用中锋圆劲之笔描写，无丝毫柔弱之迹，方为合作。”铁线描线条粗细均匀，富有弹性、力度，宜于表现庄严肃穆之感。山西广胜寺壁画、永乐宫壁画皆为铁线描。

要有书法所需要的骨力。因此，骨法用笔理论成为后世品评绘画的一个技术标准。唐代的张彦远在《历代名画记》中较为明确地提出了“书画同体”的观点，他在论及顾恺之、陆探微、张僧繇、吴道子的用笔时说：“陆探微作一笔画，连绵不断，故知书画同笔同法。”在谈到张僧繇时又说：“依卫夫人笔阵图，一点一画，钩戟利剑森然，又知书画同笔同法矣。”说到吴道子则为：“国朝吴道玄，后无来者，授笔法于张旭，此又知书画同笔同法矣。”至此以后的宋元明清的美术理论都有着大量关于书画同源的论述。而为什么在整个历史进程中绘画和书法始终保持密切的关系呢？这与中国文字起源于象形文字有关。郭熙曾说：“今之古文篆籀、禽鱼皆有象形之体。”这种古文字经历了纯图画期、图画佐文期、纯文字期后，由一种简单的具象图形逐步形成了一种以点画的长短、大小穿插而构成的抽象图形，进一步在字的笔画里、结构里、章法中体现着形象的“筋、骨、血、肉”所产生的美感。在塑造这一美感时，在点画的书写过程中逐步形成了一套完整的用笔方法，诸如中锋用笔、藏锋与露锋的起笔方法，以及行笔中的轻重、虚实、快慢、顿挫的节奏变化。同时，笔画中的长短、粗细的变化，疏密、穿插的构成美感等都直接影响到绘画的表现中，为线条在中国画中发挥巨大作用在技术上奠定了基础。正如元代伟大的文人画家赵孟頫有诗云：“石如飞白木如籀，写竹还于八法通，若也有人能会此，需知书画本来同。”线之十八描正是建立在这深厚文化底蕴上，凝聚古代艺术家们的智慧而形成的。

十八描，又称“古今描法十八等”，是古代艺术家们长期以来为丰富人物画衣纹的表现方法而从实践中不断探索和总结出来的。对其较为完整的总结，叙述可见于明代周履靖的《夷门广牍》、汪珂玉的《珊瑚网画法》和邹德中的《绘事指蒙》中，其中邹氏的《绘事指蒙》为最早之本，由此十八描成为后世传授学习线描技法的基本程式。

十八描为：高古游丝描；铁线描；琴弦描；行云流水描；马蝗描；钉头鼠尾描；撇头描；混描；曹衣描；折芦描；橄榄描；枣核描；柳叶描（兰叶描）；竹叶描；战笔水纹描；减笔描；枯柴描；蚯蚓描。

现以清代王翬所作十八描法图简谈之：（见附图）。

十八描自总结至今，在学术上与绘画实践上一直是处于低调中，正如范曾先生在《白描琐谈》一文中指出：“所谓十八描，其中有重复的，如高古游丝描、行云流水描、蚯蚓描均大同小异；有的如钉头鼠尾描、秃笔撇头描也仅在用笔长短粗细上略有区别；有的则完全杜撰。”因此，很长时间人们较少提及它，其也没有像山水画中的皴法那样获得相应的地位。

诚然，十八描中确实有些描法过于牵强，也“没必要在描法上巧立名目”。这主要是在摹古风盛行的艺术氛围中所形成的，有些实不足取。但是，我们必须放眼于其中之精华，吸收古人以线状物，以线传达艺术家的感受，最大限度地发挥线条的表现力的作用，使之成为造型艺术或艺术美中使主观与客观趋于统一的重要凭借的创造性精神。谢赫提出的“骨法用笔”，其含义也是指出画家在塑造形象时，重在形体结构以笔法为凭借去创造艺术形象的精神实质。理解和认识

馬蝗描 伸屈自然柔而不弱，無臃腫斷續之迹。



5. 马蝗描

原文：“伸屈自然，柔而不弱，无臃肿断续之迹。”南宋时梁楷善用此描法。

琴弦描 用中锋腕腕笔法，须留得住，如颤笔皴法，心手相应不亂。



3. 琴弦描

原文：“用中锋悬腕笔法，须留得住，如颤笔皴法，心手相应不乱。”

釘頭鼠尾描 畫有大蘭葉小蘭葉兩種皴法如寫蘭葉法。



6. 钉头鼠尾描

原文：“画有大兰叶、小兰叶两种皴法，如写兰叶法。”钉头鼠尾描在画时，落笔痕迹较为明显，如铁钉之头，似有小钩。行笔、收笔则如鼠尾一气拖长，头重尾轻，但于细幼中仍见骨力。任薰、任颐善用此法。

行云流水描 用筆如雲舒卷自如，似水轉折不滯。



4. 行云流水描

原文：“用笔如云舒卷自如，似水转折不滞。”

概头钉描

用秃笔，坚强挺拔中要含有婀娜之意，最忌粗恶。



7. 概头钉描

原文：“用秃笔，坚强挺拔中要含有婀娜之意，最忌粗恶。”此法宋人常用，如马远、夏圭、梁楷等画家。

混

描

以淡墨皴衣褶纹，加以浓墨混成之，故称混描。



8. 混描

原文：“以淡墨皴衣褶纹，加以浓墨混成之，故称混描。”此描法是在浓墨的衣纹线，用淡墨或色彩皴以复线，反之亦可在淡墨线上皴以衣纹复线，使画面增加丰富的效果。

于此，应是学习线描法的关键。

线之十八描与山水画之十六皴法一样，是古代艺术家创造性的体现，是艺术家们依据生活，在艺术实践中探索、总结而成的笔墨技法。虽然，艺术中具有一定的程式化的规律，但程式并不是死板的模式。我们学习古人的线描法和皴法，不应使自己囿于古人之窠臼，因为，我们所处的时代与环境同古人相比发生了巨大的变化。社会历史发展的进程中既需要继承，更需要创新。因此，我们必须发挥创造性去探索，以丰富线描技法，创造出随时代之笔墨。

线描技法：

十八描，虽然名目众多，但尚可归纳。有些学者将其归纳为两类，即铁线描类和概头描类；有的将其分为三类，即游丝描类、兰叶描类和减笔描类。但无论哪种归纳方法，究其实质，大致都是工整形和意笔形线描法。工整形线描适用于工笔画法，诸如游丝描、铁线描、兰叶描等。其用笔以中锋笔为主，行笔均匀，略加粗细、顿挫的变化，产生出细密遒劲的线描效果。意笔形线描较为粗犷些，其笔法也以中锋笔为主，辅用侧锋，线条的粗细、顿挫，行笔的虚实、轻重、徐疾变化丰富，形成一种凝练、简率的线描效果。

若要画好线描，必须要讲究笔法。所谓笔法，简言之，就是用笔之法。它与用墨之法合而为一就是中国画的笔墨。它们既为塑造形象服务，同时也能表现出自身的美感，使笔墨融入整个作品中，浑然一体。因此，在传统绘画中笔墨占有重要的地位。

掌握笔法，关键要把握起笔、行笔、收笔的基本笔法。

起笔。见于线之起点，可谓“千里之行，始于足下”，需要脚踏实地地对待。传统用笔方法中，起笔法较为丰富，大致可分为：藏锋起笔与露锋起笔（见附图）。“藏锋起笔”，为笔锋逆向轻轻顿笔后顺势画出，其要领为“欲左先右，欲右先左；欲上先下，欲下先上。”藏锋起笔时要做到藏而不露，含蓄自然，最忌顿出一个疙瘩。“露锋起笔”是相对于藏锋起笔而言，中锋笔轻轻一顿顺势画出，一笔带下。

收笔。在线描用笔中，有起笔必有收笔，即“无往不回，无垂不缩”。收笔大致可分为：实收笔与虚收笔（见附图）。所谓实收笔，是指在线条结尾处，收住笔轻轻一顿，向起笔方向做一个回收笔，留下停留的笔触。这一笔做得如同藏锋起笔，笔迹要自然美观。虚收笔是在将近线条结尾处，笔力减轻，顺势画出，做一个实收的动作却不留下痕迹。这种收笔方法有一定的难度，处理不好会显得线条虚浮或画出一个尖，从而影响画面效果，因此，回收笔时的那个动作是十分必要的。

行笔。主要是处理笔锋运行过程中的问题。笔锋在运行中，无论速度的快慢都要力求稳，使之产生一种力度感。只有掌握用笔的方法和规律，才能做到。行笔中最关键在于作画者要心平气和、凝神聚气，其次，勾线时要使肩、肘、腕、指协调一致，全身的气由肩臂至腕，经指把力注于笔端。

画短线条时，运用指、腕力即可。画长线条时，则要肩、肘、腕、指协调工作。俞致贞先生曾将画长线用笔要领总结为：“死笔、搓腕、运肘、运肩。”其操作为：画长线时，握住笔，以腕部为支撑点紧贴桌面，肘部抬起，随着长线轻轻

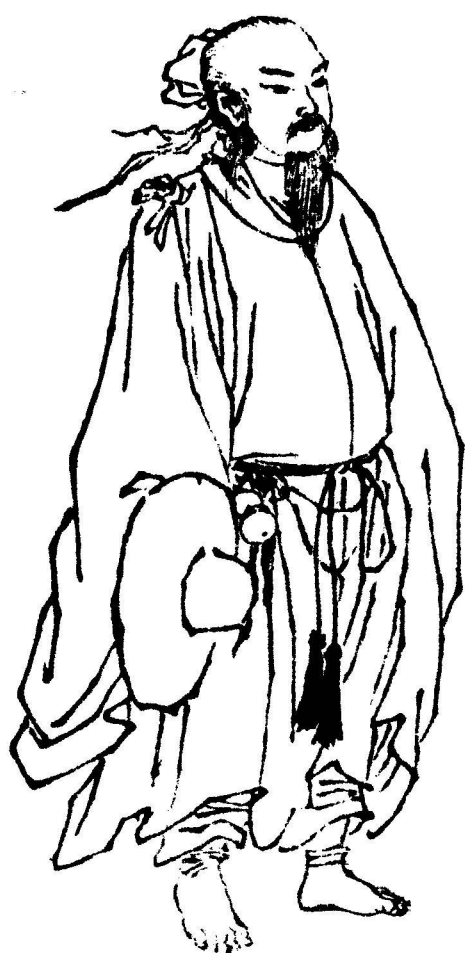
橄欖描 用筆最忌兩頭有力中間虛弱起訖極輕中極沈着如敦煌發現唐人佛像正用此意



11. 橄欖描

原文：“用筆最忌兩頭有力，中間虛弱。起訖極輕，中極沈着，如敦煌發現唐人佛像正用此意。”

曹衣描 衣褶紋多用直筆緊束，所謂曹衣出水，筆法最要沈着



9. 曹衣描

原文：“衣褶紋多用直筆緊束，所謂曹衣出水，筆法最要沈着。”这一描法为东晋曹不兴创曹衣出水描。

菱核描 亦如橄欖描法，釋石濤畫筆中往往有之，是善于學者，惟不可於形迹拘之，多觀古畫自得



12. 菱核描

原文：“亦如橄欖描法，釋石濤畫筆中往往有之，是善于學者，惟不可於形迹拘之，多觀古畫自得。”

折蘆描 此由圓筆轉為方筆之法，仍須方中有圓，用隸法為之



10. 折蘆描

原文：“此由圓筆轉為方筆之法，仍須方中有圓，用隸法為之。”