

中国传统线描人物画初探

卢晓波 编著

辽宁美术出版社

线描人物画概述

传统绘画以线造型观念的形成因素

线描是人物绘画造型的基础

人物画以线造型的依据

线描的观察方法与造型规律

线描风格的形成

传统线描绘画的笔法墨法

传统十八描

古今线描人物画的发展

史前、战国、西汉和魏晋、南北朝时期线描人物绘画

隋唐线描人物画的空前发展

五代及两宋线描人物绘画

元明、清线描人物画的转形

近现代线描人物画



中国传统线描人物画初探

卢晓波 编著



辽宁美术出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

中国传统线描人物画初探 / 卢晓波编著. — 沈阳: 辽宁美术出版社, 2007.8

ISBN 978-7-5314-3875-5

I. 中… II. 卢… III. 白描—人物画—技法(美术)

IV. J212.25

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2007) 第 133039 号

出 版 者: 辽宁美术出版社

地 址: 沈阳市和平区民族北街29号 邮编: 110001

发 行 者: 辽宁美术出版社

印 刷 者: 沈阳市佳麟彩印厂

开 本: 889mm × 1194mm 1/16

印 张: 6

字 数: 120千字

出版时间: 2007年8月第1版

印刷时间: 2007年8月第1次印刷

责任编辑: 林 枫

版式设计: 林 枫

技术编辑: 鲁 浪 徐 杰 霍 磊

责任校对: 张亚迪

ISBN 978-7-5314-3875-5

定 价: 24.00元

邮购部电话: 024-83833008

E-mail: lnmscbs@163.com

http://www.lnpgc.com.cn

目 录

第一章 线描人物画概述

(一) 传统绘画以线造型观念的形成因素	5
(二) 线描是人物绘画造型的基础	6
(三) 人物画以线造型的依据	6
(四) 线描的观察方法与造型规律	7
(五) 线描风格的形成	8
(六) 传统线描绘画的笔法墨法	10
(七) 传统十八描	11

第二章 古今线描人物画的发展

(一) 史前、战国、西汉和魏晋、南北朝时期线描人物绘画	23
(二) 隋唐线描人物画的空前发展	26
(三) 五代及两宋线描人物绘画	45
(四) 元明、清线描人物画的形	46
(五) 近现代线描人物画	48
(六) 壁画与线描人物画	49

第三章 线描人物画的工具和材料

(一) 毛笔	54
(二) 墨	55
(三) 砚、碟	55
(四) 纸、绢	56
(五) 胶、矾及其胶矾水的配制	57

第四章 线描的基本训练

(一) 执笔、运腕与笔法墨法	58
(二) 线的练习方法	60
(三) 临摹、写生、速写、写	62
(四) 五官、手、足画法	72
(五) 毛发画法	77
(六) 衣纹的表现	79

第五章 线描的艺术处理

(一) 内容与形式	82
(二) 表现人物形体	82
(三) 表现与运动	83
(四) 表现质感	83
(五) 立体感空间感	84
(六) 节奏与韵律	85
(七) 对比手法的应用	86
(八) 装饰手法的运用	87

第六章 学习与运用

附图	90
----------	----

前言

我国的传统人物绘画主要是以“线”造型为主。对“线”的研究和学习就是对中国传统绘画的学习和研究。中国传统线描人物绘画具有丰富的经验和悠久的历史。

以人的思想情感和现实生活为表现对象的传统线描人物画的发展、成熟、起落、蜕变的轨迹就在中国绘画史的全过程中，保存至今的璀璨的古典人物绘画精品就是线描人物的一座座丰碑。自战国时期出现的墓室帛画开始，历经几千年的发展和历代画家的不断实践、创造，推陈出新，形成了灿烂的多样化的线描人物艺术形式和风格。特别是唐宋时期，由于政治经济的繁荣给绘画艺术带来了前所未有的巨大发展，创造了新的艺术样式，积累了丰富的艺术财富，这些作品都充满了中国传统文化的思想、理念、精神。是我们研究学习线描人物的知识宝库。

近现代由于外来文化艺术的大量传入，中国美术的发展吸收了国外文化艺术的精华形成了繁荣的多元化艺术形式。新的艺术形式出现固然是可喜的，但是如何保持民族文化精神，也是必须的而且是长期而艰巨的工作。

弘扬中国的传统绘画艺术思想，探寻古人对线描人物绘画的经验，就显得尤其重要，对于我们来说，对传统绘画技法的学习确实具有古为今用、“温故而知新”的意义。在文化大融合的时代，若想使中

国传统人物绘画具有更强的生命力，要在借鉴和融入现代不同艺术形式和手法的同时，发展具有民族风格的艺术形式，创造属于自己民族的艺术。

学习掌握传统线描人物画是我们应当选择的正确道路之一。所以掌握和学习传统线描绘画的知识，认真地研究传统人物绘画，是我们的当务之急。

基于这种原因，本书的目的，一是有助于了解传统线描人物画的演变。特别是以唐宋时期的人物画，依据对经典传统人物画作品和可见的资料进行分析研究，探寻传统线描人物画的形成和发展。其次是对线描人物画的工具和材料的使用以及线描表现技法方面做了详细的介绍，意在便于大家学习和探讨。

传统文化的学习固然是必要的，但是我们也可以看出，在书中谈及的绘画形式与风格的形成，都与现实的生活紧密联系。生活是一切艺术取之不尽、用之不竭的唯一源泉。作为新时代的画家，必须长期坚持在实际生活中练习线描的基本功，运用线描技法来塑造艺术形象表现现实生活。

由于编者的时间以及理论知识水平有限。书中难免有不当、乃至错误之处，敬请大家批评指正。

2007年5月25日

第1章

线描人物画概述

一、传统绘画以线造型观念的形成因素

中国传统绘画是以线作为表现语言，从原始社会到今天一直都没有改变这一基本的语言形式。翻开人类的艺术发展史，史前社会的原始绘画，无论是西方的欧洲还是东方的中国，其早期的绘画形态都是十分相似的，是以简单的线条描绘动物或人物形象符号。随着文明的出现，东西方绘画形式开始发生改变。西画用明暗表现物象的“真”，东方以中国为代表用线来表现物象的“意”，为什么会有这样的分歧？究其原因最根本的还是民族文化根源上。那么，传统绘画以线造型观念的形成受到了那些因素的影响而产生的呢？

1. 内部文化因素

中国人的传统文化历来就有崇尚简朴的文艺思想，必然要体现在具体的传统文学艺术上，比如写文章要求“言简意赅”，作画要求“笔简意远”。中国古代文学作品都是以简洁的文言文的形式出现，其语言十分简练。渊源流长的诗词歌赋，无不是要求言简意赅，用最少的文字表现深刻广泛的思想内容。传统的中国绘画无论是唐宋以来的工笔绘画还是明清盛行的文人绘画，无不是由中国的传统文化因素决定的，从绘画的技法来看，由相对复杂的工笔技法到后来更加简练夸张的写意技法，都体现了一个由繁到简的发展变化。

在这样的文化思想指导下，画家描绘对象时，企图表达自己内心情感和意识倾向，表现客观对象的形象特征和意趣，给观者不同的艺术感受。在手法上还要做到笔简意远，耐人寻味。那么有什么样的艺术语言能达到这样的要求呢？我国古代画家结合自己的艺术感受，依据生活中不同的对象，抓住了它的自

然形态和内在的性格特征，把物象概括为一个整体，规定了线的形式。中国人在这里就寻求到了答案——“线”。经过几千年的验证中国传统艺术思想的最佳表达语言就是线，因为只有线是最简单的，最为方便的，最富于变化的。

这样，作者的思想情感和作品就完全统一起来，从而构成单纯、明快的画面，带有不同的节奏感和韵律感。经过历代的发展演化，这种具有清晰、简练、富有装饰性特点的传统线描造型，与我国的特有笔墨技法和传统绘画中的章法等结合起来，构成我国独特的民族绘画风格和艺术形式。

2. 外部客观条件

中国书画的传统工具毛笔和纸、绢，也是形成用线造型的主要原因之一。从考古发掘中，出土了战国时期的简易毛笔，它的形状与现代中国毛笔是基本一致的。战国时期遗留下来的帛画上的黑色线条，无疑是用类似毛笔的工具蘸以黑色（可能是当时的墨）画出来的。可以推测，传统毛笔的发明和墨的使用，肯定要远远比战国时代要早得多。这说明，我国的笔墨传统早在战国时期以前就开始广泛运用了。

看起来似乎很简单的毛笔，它的使用却是非常讲究，而且复杂的。它锥状的形体，就决定了它的应用特点，尖尖的笔锋最大长处是便于画点和线，腹部宽大易于吸墨，稍加力量的变化便可以画出不同粗细的线条。墨，是一种十分纯净而又富于变化的颜色，它黑色的素质，其特点是能囊括众多的颜色，并使毛笔蘸着它在纸上行笔时顺畅而不凝涩。两千余年来，中国绘画作品的依托物主要是丝绸、纸。这两种材质都比较柔软轻薄，从其性能上看不适宜反复涂抹修改，更适宜用毛笔画简洁概括、流利的线条。

我国的书法与绘画艺术是同时期发展起来了，中国画的线和书法有密切的关系，元代赵孟頫在题画竹诗中写道：“石如飞白木如籀，写竹还应八法通，若也有人能会此，方知书画本同源。”（“八法”既书法中的永字八法，是书法用笔的基本笔法）。郭若虚《图画见闻志》中有记载“画衣纹林石，用笔全类于书”。吴道子变化多姿的线条来源于张旭的草书。书法中的篆书、隶书、行书、草书的线条变化是十分丰富的，中国传统的绘画的线和书法的线，有着密切的渊源关系。看传统线描中的不同描法，在书法的书体和历代书法家的作品中就可以找到答案，许多描法其实就和书法中的各种字体的线条特点有着某种相似之处。而且在古代所有的人都是用毛笔作为书写的工具，他们最熟悉最常见的就是书法的线条。历代的许多画家其实也是书法家，绘画和书法是不可以

完全分开的。他们在写字时画画，在画上题字，其实是很自然的事情。

中国的文艺思想和长期生活的提炼以及传统的工具材料，经过长期的实践创造出以线造型的艺术语言，是特定的，是符合中国人的思想和文化的。也是中国人物画以线描为基本表现形式的形成的根本原因。

二、线描是人物绘画造型的基础

单独以线作为表现语言的绘画称为线描。“线描”，又称为“白描”。它是运用墨线的粗细、方圆、浓淡、转折、曲直，以及用笔的轻重、刚柔、顿挫、快慢等手法，来描绘物象的形态、体积和质量感。线描是几千年来中国传统绘画的造型基础和基本表现语言。翻开中国历代的画评或画史，其中对画家的品评无一不是首先从其用笔、用线的特点来加以分析和研究的。具体品评一幅书画作品水平的高低，除了应该具有完美的内容和巧妙的构思布局处理以外，画面线条的质量占着很重要的地位，决定一幅画的表现力和生命力。这足以说明“线”在中国传统绘画的重要地位和价值。

线作为中国传统绘画的造型主要手段，它的产生不是凭空想象的。早在中国旧石器时代的晚期已经出现了少量用线的形式雕刻饰物和石器制品，发展到新石器时期仰韶文化的彩陶，有许多几何纹样，有宽带纹、斜线纹、波折线纹等明确了线的应用。战国墓葬中出土的帛画《人物凤夔图》和《人物御龙图》，是今天我们能见到的具有独立意义的最早的单幅中国画。都是以单纯的线描造型完成的人物画绘画作品，而且从画面技法的分析来看，用线用笔已经有相当的熟练程度了。另外在马王堆出土利仓之妻墓中的《T字形帛画》在绘画技法上突破了战国帛画。画面中有明确精致的线描技法，线条细腻古朴，用笔均匀。从这些帛画可以看出新石器时期到战国时期、秦汉时期线描这一民族绘画的基本表现形式已经初步萌芽了。

此后到唐、宋直至元、明、清，线描作为主要造型手段的绘画传统一直得到继承和发扬。涌现出无数优秀的线描人物画画师，他们创作出了难以统计的优秀作品，供我们学习研究。在我国民族传统绘画中，线描人物画有着极其悠久的历史 and 传统。线描人物画不仅可以作为一种独立的艺术表现形式存在，它又是工笔重彩人物画和水墨人物画的重要造型基础，而且在各类绘画的创作中也得到广泛的应用。线作为中国传统绘画造型的基础不仅仅是体现在传统

形式的绘画作品中，在我国丰富的宗教壁画中，主要是以人物画作为描绘内容的，其造型的手段无不是以线为主。

随着历史时代的前进，在新的文化环境中，画家们代代相传，继承和创造、丰富了我国的传统文化艺术。在众多的艺术作品中，尽管作品风格和技巧上不断地创造、发展，在创作的内容形式上不断地变化、更新，而作为人物画造型的主要手段——“线描”这一基本形式，却始终没有改变。所以线是构成传统人物画最基本的手段，对线的尊重是不可动摇的原则。线是绘画最初使用的技法，但是中国画中的线，早已脱出了这种低级的稚拙的阶段，而让线担负起复杂的造型任务，通过线的长短粗细、刚柔强弱、轻重疾徐、浓淡干湿、转折顿挫，表现出对象的轮廓体积、质感神态、虚实明暗、动势节奏等等，达到“形神兼备”的造型要求。

所以学习和研究线描人物画既具有独立创作的意义，又是掌握中国画传统人物画最基本的表现语言的关键所在。

三、人物画以线造型的依据

中国古代绘画在形象的塑造上有明确的要求，人们长期遵守的“应物象形”、“师法自然”讲的是在用线的方法来描绘物象的前提下要求画家对现实形象的塑造，要以客观存在的物象为依据。线条在绘画作品中，首先是它能够表达出一定的客观物象所具有的真实性。纯粹的不表现任何物象的线，在绘画作品中是不具有审美意义的。从战国帛画中，我们可以看到，画中的形象创造，逐步在摆脱作为器物装饰的那种图案化的造型，努力地追求他所描绘的对象的自然真实形态（当然这种真实绝非是现实生活的客观真实，而是画家尊重客观、认识理解物象过后的艺术表现的主观真实），尤其在人物画上更是如此。

中国古代人物画家也不例外地遵循着这样的造型法则，画家既然重视实际生活的形象，那么对于人体是必定要进行观察研究的，虽然不一定是直接面对人体写生，却也要掌握人体的各部比例及其运动规律。在中国古代画家中，有一种先画裸体再加衣冠的作画方法，只是由于受到中国封建社会的思想束缚，极少见诸文字记载，而由画工们口头秘密传授。现在我们不但能准确地掌握人体解剖知识，而且还能面对人体进行写生研究，这对于把握人物造型是较之古人有利的条件。

线造型的主观性，以线造型观念只注意“应物象形”、“师法自然”，是不全面，古人对造型提出了更

进一步的要求那就是“以形写神”，这是中国人物画对形象塑造的最高要求和标准。线的造型方式对于客观物体自然真实的表现是有一定限度的。严格地讲，客观存在的物体本身是没有所谓的线。人们所看到的线，实际都是面，即物体受光的作用，在明暗交界处面的转折与交接。所以，线也就是人们的主观视觉感受与客观存在物象相结合的产物。一方面是它能够表现出客观物象自然真实的某些部分，但不是全部；另一方面，在它中间还包含着人们对物象感知的主观成分。相对于物体的自然形态来说，线塑造的物象形体结构本身，是既似又不似，既客观又主观的。中国古代绘画正是紧紧抓住了这一特征，而探索着自己的造型规律。张彦远在《历代名画记》中写道：“夫阴阳陶蒸，万象错布，玄化（‘化’字应为‘牝’字之误，玄牝，天地也）亡言，神工独运，草木敷荣，不待丹雘之采，云雪飘扬，不待铅粉而白，山不待空青而翠，凤不待五色而卒，是放运墨而五色具，谓之得意。意在五色，则物象乖矣。”这一段，张彦远主旨论述的是单纯的墨线，对宇宙万物的概括能力，而其中却提出了一个中国绘画造型的重要问题，即线的形体对万物的反映，不是客观真实的再现，而是“得意”的表现。如果以客观对象的“真”去求绘画作品的“意”，那么反映与被反映的两者之间就会互相违背。

四、线描的观察方法和造型规律

1. 观察方法

（1）形体结构

线描对形体的观察方法，一是采取观察物体的固有形体结构的边缘，即外轮廓，另一方面是形体之内的凹凸处，即面与面相接的主要转折、起伏的地方又叫内轮廓，均可概括为线，比如画人，大至人体的外形轮廓，小至局部衣纹、五官、眉发的结构组织，都是产生线的地方。因此，线描的造型要求，就是准确地掌握住对象的外边特征。对象形态结构的相接、转折、起伏的地方，分析、概括提炼成线的形态。其实自然界中一切物象的客观存在，都具有它固有的形体结构，当然，自然界因为有了光线的作用，我们在观察物象的时候，首先看到对象的体积关系。其次是构成体积的各个部分，而线在客观实际中是根本不存在的，是假定的，是人们主观想象的产物，认真地观察，感知物象的形体结构是线来源的主要方法之一。

（2）观察外表特征

外表特征是确定如何用线的依据，线的粗细、刚健、轻柔、浓淡……用笔的轻重、快慢、顿挫、转折等变化确定了表现手法的运用。这些用笔的变化决不是人为强加于对象的，是根据对象本身的外表形态作为参照的。外表特征包括人物的年龄、性别、职业、服饰、表情等方面，对物象外表特征的仔细观察了解和把握是怎样用笔用墨勾好线描的关键。

（3）整体形象

全面观察描绘的对象，在描绘对象时不要看一处画一笔逐一地描画，刻画细部时要注意它们的整体关系。在大的形态结构准确的情况下，尽量精细地刻画细节部分，但是不是主张零碎和烦琐，细节的观察刻画是在大的整体概念完好的前提下进行。中国画线描正是从复杂的自然现象中概括提炼出疏密有致的线条，通过线的变化正确地表现出物体的体积感、质量感的同时，在线的组合排列中要防止巨细无遗，没有取舍的纯自然状态。而是要分清对象结构，细节的主次关系，在观察中主观的取舍，抓住对象的精神气质，结构特征，在描绘中概括提炼，使人由表及里、由此及彼地引起丰富的联想，从而对画面所表现的对象产生完整的认识和理解。如果没有全面整体的观察能力就不可能组织出主次分明、层次清楚，富于节奏、韵律及运动感的生动线条。

（4）理解对象

观测要注意被描绘对象的内在的性格特征，一是外部表象，光线、空间、甚至周围环境的关系；二是人物的心情和情绪的微妙变化，然后根据不同的情况对线条作不同的处理，比如有的线条感觉柔软，有的毛糙，有的轻快，有的凝重。只要是符合客观对象而又符合主观感觉的线条，充分表达了客观对象，就是好的线条。

2. 线造型规律

（1）“应物象形”

早在我国南齐时期的谢赫就提出了著名的“六法论”，其中六法之一“应物象形”就是对用线造型应该首先明确的规律。中国古代人物画家非常注重对实际对象进行理解把握，根据对象来组织线条，赋予线条生动的表现力。例如：唐代著名画家阎立本，在描绘对象时特别注重实际对象和场景。有文字记载“……南山有猛兽害人，太宗使骁勇者往捕之，不获，又王元凤忠义奋发，往射之，一箭而毙。太宗壮之！使立本图其状，鞍马仆从皆若真，观者莫不叹其神妙。”这是讲的唐太宗命他画《狩猎图》场景的描述。这是一幅按照现实景物描写的作品。画中核心人物线条道劲潇洒，衣冠服饰有一定的真实性，否则，

是不能得到皇帝赏识的，如果他没有观察现实生活而进行创作的话，是不可能画出“鞍马仆从皆若真，观者莫不叹其神妙”的境界。

清代蒋骥在《传神秘要》中也谈道：“画者须于未画部位之先，即留意其人，行止坐卧，歌呼谈笑，见其天真发现，神情外露，此处细察，然后落笔，自有生处。”可见“应物象形”在传统线描人物造型的基本规律。

(2) “形神兼备”

线描画人物，不是简单用线来描绘人物的外形特征，重要的是描绘人的内心世界和刻画人的心理活动，也就是叫“写心”，这是人物画造型的最高原则。历代以来，我国画家就有很多关于“写心”的论述，如宋代陈郁《藏一话腴·论写心》中就有：“盖写其形，必传其神，传其神、必写其心。”元代的《写像秘诀》中也有：“彼方叫啸谈话之间，本真性情发现，我则静而求之。默识于心，闭目如在日前，放笔如在笔底，然后以淡墨霸定，逐渐积起。”

线描造型是由客观到主观、再由主观到客观的反复观察体会，是由具体到抽象、再由抽象到具体的艺术表现过程。人物画造型的主要不是在于形象的外形，而是通过线条的变化赋予人物的情感，注重人物的内心活动和主观情感意趣的表达，这是造型的重点。

(3) “骨法用笔”

线描人物画的造型规律最基本的一点是“骨法用笔”，就是要求以线作画，“形因线而立，神因线而传”，如梁楷的泼墨人物，所用偏锋之笔，无不是以线作为基础来反映出形象的精神气质。

总的来看，无论是“应物象形”、“形神兼备”还是“骨法用笔”，他们说的一个共同的特点是，线造型不以自然的真实物象作为唯一的依据，而是更强调主观的体悟，达到人和自然的和谐。线在表现客观对象的同时，有“自我”表现的最大自由，充分显示出笔墨意趣的形式美感。这和中国的书法艺术一样，它不能离开文字，否则，便成为别的艺术，但书法艺术的审美内容决不是文字本身所表示的内容。

五、线描风格的形成

中国人物画的线条，唐代以前相对是比较单纯的。然而，就在这种单纯之中，中国这一独特的艺术语言历经了漫长的演变和发展。到了今天已经非常的丰富了，不但形成了不同的流派和风格，而且还有专门的理论体系。用笔上也有自己的一套理论和方

法，比如有的中锋圆转，落笔、行笔、收笔，力量均匀，粗细一致；有的柔和匀洁，犹如春蚕吐丝一般；有的瘦硬刚劲，像弯曲盘着的铁线其流畅自如像天上飘浮的云彩，其轻盈婉转如空中飞动的游丝，森严雄壮像战士拿在手中的戟剑，刚劲耿直如演奏家手中的琴弦。这些线条变化给人们丰富的美的感观享受，从这些不同的感受中也体现着画家不同的风格面貌。

最早注意到画家在用线上有着不同的风格并加以总结的是张彦远，他在《历代名画记》中，专门有一章“论顾、陆、张、吴用笔”。说：“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。陆探微精利润绝，新奇妙绝，名高宋代，时无等伦。”“张僧繇的线一点一画，别是一巧，戟利剑森森然。”吴道子“神假天造，英灵不穷。众皆密于盼际，我则离披点画，众皆谨于象似，我则脱落其凡俗。弯弧挺刃，植柱构梁，不假界笔直尺，虬云鬣，数尺飞动，毛根出肉，力健有余。”陆探微的画，今天我们虽然见不到他的作品，但据张彦远评价，他的线条“新奇绝妙”。吴道子的画，我们今天见不到他的真迹，张彦远明确地说到他线条不但异于众工，也不同于其他名家，其突出的特点是不受形象的拘束，用笔生动活泼，所以用线过程中，经常有意到笔不到的地方。文献中记载吴道子作画时“落笔生风”，苏轼看到他的壁画得到的感受是：“当其下手风雨快，笔所未到气已吞。”那线条的遒劲雄壮、飞扬流动的美感，是可以想象得到的。《天王送子图》可以作为吴道子绘画风格的传承作品来欣赏。用笔轻重有按捺，笔与笔之间相连接处，气脉贯通，类似于“兰叶描”。线条或刚健飞动，流畅飘洒，是很有韵味的。

从唐末、五代到北宋前期，是线描技术上的创新发展时期。一些画家继承吴道子的风格，进行了大规模的道释壁画的创作，而另一些画家则着重于笔墨的创新，注重线条本身的审美倾向。文献与实物互相印证，线条的创新，已不是在单纯的一种线条中求变化，而是从线条本身的形态上去创造不同的风格。

新的笔法的出现，反映了时代对笔墨本身审美要求的变化，这就需及时地总结经验，探讨它的表现规律。

随着“文人画”的兴起，对笔墨本身的审美趣味更加得到重视。虽然“文人画”的主要成就是在山水、花鸟画方面，但对人物画的线描所带来的影响是不容忽视的。首先，“文人画”更加强调造型“得其心”的特点，这使线有更加自由地“自我”表现的天地；其次，“文人画”强调“士气”或“书卷气”

的表现,其中很重要的一部分体现在用笔的书法趣味上;再次,“文人画”促进了水墨画法的发展,使人物画从山水、花鸟画中吸收了破笔泼墨的技法,使线的形态更多变化。

宋代李公麟是文人画家擅于人物画的佼佼者,他在促进人物画中的白描画方面有着突出的贡献。白描画因为没有颜色的掩盖遮饰,使线条无处可以藏拙。这就需要在线条本身上有过硬的功夫。李公麟的线描,在继承顾恺之、吴道子单纯的游丝或铁线的描法基础上,略加顿挫方折,把顾恺之的柔和、吴道子的雄壮综合起来。因而他的线条之美,是柔中有刚、蕴藉含蓄的。无剑拔弩张之势,有书生雅淡之气。有评论者说:“其成染精致,俗工或可学焉,至率略简易处,则终不近也。盖深得杜甫作诗体制而移手画。”(《宣和画谱》)他的代表作品《五马图》,线条凝重简练,朴实苍劲而素雅,可以看到他的功夫和修养。在线本身的内在美中,的确存在着画家的修养与雅俗之分的。荆浩用笔“四势”中的“骨”,就是要求在线中表现出“刚正”的内在美,它的反面是“媚”。媚是故作姿态、玩弄技巧,以哗众取宠。绘画创作中,那种可以表演给人看的线条,就往往有这种毛病。绘画能作表演,诀窍是笔墨掌握得娴熟。沈尹默先生在评明代王铎的书法中这样说道:“却嫌太熟能伤雅,不羡精能王觉斯”。太熟,笔画容易流于轻滑,不能端庄自矜其重,尽管在行笔中故意缓慢,或用笔时故意抖动,或故意多加曲折,但总是一种故作姿态。李公麟一生不知画过多少作品,而且用功之勤,也非一般人可比。技巧可谓是其熟练的了,《五马图》又是他晚年的作品,然而从用线中却看不到那种熟练的痕迹,而是熟练中带有生拙庄重的美感。在线条的内在美中,唯有个人的精神气质和修养是装不出来的。

人物画中的“减笔描”是从“缺笔”发展而来的,“减笔”吸收水墨技法而成就了“泼墨人物”画。真正在“减笔”和“泼墨”上对人物画笔墨技巧做出新贡献的是南宋的梁楷。他的《六祖截竹图》和《六祖破经图》,其线条简洁洗练,近似于现代的速写画。运笔吸收行草书方法,“写”的意味很浓烈,与他的签名用笔是一致的,有着快利、劲挺的美感。他的《泼墨仙人》更加奇异,大片泼墨,浓淡干湿十分得体,用笔如风扫落叶,随笔成趣,不拘形似。这是梁楷独创的新法,是传统笔墨审美中的一朵奇葩。

到明末清初陈洪绶的出现,把线描表现风格再向前推进一步。陈洪绶的线条,还是在继承李公麟的基础上得到新发展。虽然他仍然使用的是单纯的铁线或者游丝描,在线条本身的形态上没有不同于

前代的地方,然而在单纯的线条中表现个性、创造风格,却有他独到之处。他突出的特点是线条在转折中,不但出现方折和棱角,而且笔迹利落劲,内含着一种弹性的力量。在线的组织上,更加摆脱自然形体的束缚,完全服务于表现自己的审美理想。他的形象创造是非常夸张的,这种夸张,不是“变形”。顾名思义,“变形”就是要改变对象的形体以表达作者本人某种感情和理想。如马蒂斯和毕加索的某些人物画,五官位置可以颠三倒四,胳膊大腿可以任意安装。这种造型手法在中国传统人物画中是找不到的,但夸张的手法,却又是造型的主要特点。

陈洪绶之后的清代人物画线描,总的趋向是愈来愈纤弱,尤其到了乾隆、嘉道年间,线条与造型的感觉相一致,纤细柔媚,呈现出病态。一直到清末“三任”(任熊、任薰、任伯年)的出现,人物画才重新振作起来。任熊继承了陈洪绶的笔法特点。线条变得奇异而有力量,如他的《麻姑献寿图》,线条刚劲如屈铁,尽显线条的雄壮。任伯年的线条,勾勒遒劲,勾勒与泼墨同时并用,轻快活泼,格调清新典雅。“三任”的人物画,可以说是代表了旧时代的结束,同时也是—个新时代的开始。

中国人物画线描技法的发展中,前人曾经根据其笔迹的形态和美感上的特点,归纳为“古今描法十八等”,亦称“人物十八描”。尽管现在很多观点对十八描的评论有其固有的不足。但是“十八描”对于了解传统人物画线描多种多样的用笔特点,是有参考价值的,但如果作为程式,则是不适宜的。“十八描”主要是人物的衣纹勾勒。作为衣冠服饰,它的时代变异很大,质地也各不相同。而各种描法却并不完全适合不同时代和不同环境的特点,这一点与山水画中的各种山石的皴法还不同。山石的皴法可以直接拿来运用,而人物的描法则不能如此。事实上,在古代也没有哪一位画家是保守着“十八描”的一种的描法不变的,都是随着自己的习惯和审美的观点,灵活地运用手中之笔。从我国传统人物画的线条发展来看,可以看出,每个画家以及每一个朝代都有它自身个性的面貌,完全相同的是没有的,是既有继承又有发展创新的关系。

总之,中国传统绘画是线条的变化来抒情写意为主的民族艺术,注重情感的意象性表现是中国绘画的重要特质。而创造“线”的程式及其欣赏,则构成了传统绘画美学的重要内容。而中国绘画一贯力求的是诗的雅趣而非科学形态,由此形成艺术形象表现中的抒情写意的精神,是超越现实的意象造型,使“线”这种最简单、最有表现力、最富于自由空间

的语言形式,成为了表现中国画最好的媒介和手段。用“线”造型言简意赅,更贴近画家的心灵,富有表现性,能为抒情写意拓展更广阔和自由的空间。故“线”一直是本民族根据自己生活方式、美学观念造就的艺术语言。

我国几千年积淀下来的优秀文化艺术宝库,有着深厚博大的历史渊源。中国传统绘画,虽然历经种种演变以及外来文化的融入和影响,也仍保持着以线为主的造型基础。在当代,学习研究传统绘画艺术,探讨我国传统人物画以“线”造型的特点和法则,掌握线描人物画的笔法和规律是继承和发扬传统文化非常重要的环节。

六、传统线描绘画的笔法墨法

笔墨是中国画技法中的重要组成部分,这里所讲的“笔”是指描绘形象本质特征的过程。“墨”是表现形象整体明暗虚实变化的“颜色”。它们的关系,正如前人所说:“笔以立其形质,墨以分其阴阳。”由此可见,两者必须密切结合,不可分离,才能使作品有笔有墨,充分体现物象的体积感、质量感和它的精神。

中国画的线描离不开毛笔和墨这两件基本的工具,我国古代的线描人物画从战国时代开始就十分重视笔墨的运用。要继承和发扬中国画的优良传统,也不能不了解笔墨。所谓的笔墨,在中国画中的理解,即是笔与墨相结合在纸上所产生的各种笔痕的变化关系。中国绘画的作画程序,是先有形体的,后敷以色,所以在传统的绘画观念中,形与色是分开的。所谓的“以形写形,以色貌色”(南朝宋·宗炳《画山水序》,“应物象形,随类赋彩”(南齐·谢赫《古画品录》),都是将物象形体与颜色分别展开讨论的。这就是说:色彩,在中国古代绘画中,并不担负造型的任务,物象形体主要依靠线条来表现,而线,则是笔与墨相结合的产物。笔墨关系到线的表现能力,这是中国人物画的造型基础,同时也关系到线的发展、变化和形式风格的创造。

南齐的谢赫在《古画品录》中提出的“骨法用笔”,首先明确了笔墨在中国绘画中造型的基础作用。传统的观念中,线担负着造型的任务,而色只不过是形的依附,故而它类似人体中的骨骼,起着整幅绘画的支架作用。“骨法用笔”的第二层含义,是线本身所具有的审美内容,这就是要求在运笔过程中所画出来的线条有一种节奏、韵律和内在力量,或可称之为“风骨”、“骨力”。这也就是说线条要讲究笔法。

石涛《画语录》提出“一画”(一笔一画),认

为法(绘画的法则)立于一面,它是“众有之本,万象之根”,“一画之立法,而万物著矣。”这很能说明线的造型作用。中国画一贯尊重线,六法中“骨法用笔”位于前列,即因线描是造型的骨干。构成中国画的“笔墨”,原有广泛的含义,但笔为墨先,笔法却是根本。《历代名画记》批评在湿绢上吹云之法,谓“此得天理,虽日妙解,不见笔迹,故不谓之画”。又说:“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,故工画者多善书。”这段话很精辟。绘画以立意为先,但归根结底要借笔法表现出来,而书画用笔相通,关系十分密切。历来评鉴中国画的高下,有无笔法,是一个很重要的标准。清·邹一桂《小山画谱》“论及西洋画虽富真实感,画宫室于墙壁,令人几欲走进,但笔法全无,虽工亦匠,故不入画品”。邹氏并不了解中西绘画造型规律的不同,但他推崇笔法,却道出了中国画的讲究用笔用墨的根本特征。

最早中国人物画的用笔是比较单纯的。用笔上,中锋圆转,落笔、行笔、收笔,力量均匀,墨色自始至终,线条粗细一致,所以“不可见其盼际”。然而,就在这种单纯之中,经过不断的总结发展,画家们却创造了多姿多彩的风格。有的柔和匀洁如春蚕吐出来的丝线,有的瘦硬刚劲像弯曲盘着的铁线,其流畅自如像天上的云彩,其轻盈婉转如空中飞动的游丝,森严雄壮像战士拿着的戟剑,刚劲耿直如演奏家手中的琴弦。尽管这些线条的程式,看来似乎千年不变,然而它给人们美的享受却是如此的丰富,从中体现着画家思想情感的丰富和绘画风格的不同。荆浩《笔法记》中说“墨者,高低晕淡,品物浅深,文彩自然,似非因笔”。笔墨,在唐以前是不分开的,到了晚唐逐渐出现文人水墨画以后,才将笔法和墨法分开。墨在中国画中主要当做“颜色”,是用来勾线的。但水墨画中的墨,既担负着造型又起着颜色的双重作用,其造型部分,仍然由运笔来决定。为了使笔过之后留下的痕迹具有美感的要求,古代的画家是非常注重向书法学习和借鉴的。古人说“书画用笔同法”,“善书必能善画,善画必能善书”,说明它们之间密切关系。但是,绘画如何向书法的用笔借鉴,在古代画家那里认识是不一致的,各人所取也不尽相同。陆探微仿王献之“笔法”而创“一笔画”,是在笔与笔之间的联系方面吸收书法用笔的方法。张僧繇“点曳拂,依卫夫人笔阵图,一点一画,别是一巧,约戟利剑森森然”。是从用笔表现内在的力量方面向书法学习。吴道子曾经“授笔法于张旭”,看来是从整个精神气质方面从张旭的草书中吸取营养。以上例子说明了唐以前的画家采撷书法用笔方法用于作

画所作的努力。这种情况到元代时有所变化,赵孟頫认为“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”。柯九思将此方法扩展为:“写竹子用篆法,枝用草书法,写叶用八分法,或用鲁公撇法,水石用折钗股、屋漏痕之遗意。”他们是从各种书体的用笔特点和笔迹效果方面,去与绘画中各种形象创造时用笔特点进行类比,而得出“书画用笔同法”的结论。这种理解是机械的,尤其在人物画中,就更为不适宜。故此,明代的唐寅又进一步加以概括,提出“画如楷书,写意如草圣,不过执笔转腕灵妙耳,世之善书者多善画,由其转腕用笔之不滞也”。他着重于基本功,从执笔运腕上找它们的共同性,把学书作为学画的基础来锻炼,这点是可取的。清末吴昌硕等人是从书法用笔形态美方面来吸收入画。所谓“金石味”,是以篆书笔法表现任何形象,要求用笔具有圆浑、凝涩、内向、苍古的美感,比之前人又有所进步,但不论对象,一概以篆籀奇字笔法入于画法,这是值得再讨论的。由于中国的文字,最初从象形中发明,最后终于摆脱了形象的束缚,完全演化成为符号。它之所以成为艺术,是因为它用线来书写,线最富于表现性的适合作者情感的流露。中国字的间架结构,相当于一幅画的构图布局,它的笔墨的排列组合,存在着美的规律和原则,它的笔迹本身,更为讲究内在美的表现。有丰富的理论和实践的经验。笔墨在绘画中有着相对独立的审美内容,它们的共同之处,不是因为工具的相同,而是他们流露情感的方式相同。

如何从书法的用笔中吸取适当的方法,来提高绘画的笔墨审美趣味,仍然是我们今天有待于探索的问题。新的笔墨用法出现,同时也需要从反面去总结经验,以认识笔墨的美丑。《图画见闻志》中,专门有“论用笔得失”一章,从中说道:“画有三病,皆系用笔。”三病是:“一曰板,二曰刻,三曰结。”板者,用笔腕力虚弱行笔呆滞,仅仅只注意表现物象的表面形状,显得平板,作画时缺乏思考;所谓刻者,笔迹太过于刻意娇柔做作,缺乏生动自然;结者,下笔犹豫不决,过于小心奕奕,画面失去神采,缺乏气韵。用笔的美和丑,是相对而存在的,要有比较才能有鉴别。“三病”即笔墨线条中的丑态,去其丑则存其美了。我们现在也面临着一个笔墨创新的发展变化时期,从传统中学习识别美丑,同时,对同代人的笔墨得失、美丑开展正常的评论,以认识新的美丑,这是很有必要的,是很慎重的。

古人有“九朽一罢”之论。“九朽者,不厌多改;一罢者,一笔便了……”(《芥舟学画篇》)所谓的“九朽一罢”,即是意在笔先的道理。虽说不一定画线描

在制作程度上非要“九朽”(反复涂改)方能“一罢”(一描而就),但它的深层含义却需认真思考体会。惨淡经营,未下笔前凝神苦思,对用线进行全局考虑,把握大势,寻找线的最佳组织方式,有了感觉才能下笔,这种心里的“九朽”是必不可少的,所以说要意在笔先。清代盛大士在《奚山卧游录》中又说:“画有四难:笔少面多,一难也;境显意深,二难也;险不入怪,平不类弱,三难也;经营惨淡,结构自然,四难也。”真中笔少画多尤难。因为“密从有画处求画,疏从无画处求画,所以难耳”。寥寥几笔。富有灵性而扼要概括的线描形式最为难画。用线表达形愈简练,愈有美的魅力,愈需画家经营的意匠。宋代梁楷的《李白行吟图》之所以成为稀世之珍,和画家的苦心经营,使之多一笔为多,少一笔为少的遏制用线有直接关系。那每条简约的线条都可以凭借你的想象得以丰富和充实,线条的意味、情趣妙不可言;那飘然若仙的形体是赖于草草减笔的影射得以存在,使线条的组织实现了趋于一种书法、喜乐化的抽象性之美,达到了线条形式美要求的最高境界。如此传神之作,看起来似乎很轻松不费力,近乎于漫不经心,但实际用心极至,只有极深厚的功力,高度的组织技巧和奔放的感情才能达到,是对线的技术千锤百炼的结果。简约的线描是对形体结构有深刻的理解和把握的基础上,经过高度提炼概括而来的。“精而造疏、简而意足”,以一当十,意尽其妙,正说明了这个道理。

七、传统十八描

1. 十八描的由来

明·周履靖《夷门广牍》,邹德中《绘事指蒙》、汪珂玉《珊瑚网》和清·郑绩《梦幻居画学简明》等古代论著中都有零星地提及十八描,真正论述和介绍十八描则是到了明代周履靖的《夷门广牍》、汪珂玉的《珊瑚网》和邹德中的《绘事指蒙》中,才正式叙及。在古代一直把十八描作为传授传统线描技法的基本程式。十八描既是:高古游丝描、琴弦描、铁线描、行云流水描、蚂蝗描、钉头鼠尾描、撅头描、混描、曹衣描、折芦描、橄榄描、枣核描、柳叶描、竹叶描、战笔水纹描、减笔描、枯柴描、蚯蚓描。这些名称不是同时产生的,例如十八描中,从三国曹不兴的高古游丝描到元代颜辉的橄榄描,经历了一千年以上的时限。这些描法是无数画家观察物象、表现物象的智慧和经验的积累。在中国人物画的线描发展的几千年中,实际上线的描法也决不止这十八种,

更不可能给它机械加以类别。实际十八描主要是后人根据留下来的图例依据线的形象编制出来的名目。为了便于认识理解中国线描的形式。

2. 十八描的特点

根据十八描中所谈及的线描形式和用笔特点，可以把这十八描归纳为如下三类：一类是以顾恺之为代表的游丝描；一类是以吴道子为代表的柳叶描；一类是以梁楷为代表的减笔描。

中国人物画的线大体出不了这三种类型。

第一类型的线，用笔特点是它行笔缓慢，用笔多以中锋出笔，运笔压力均匀，线形始终粗细一致，变化较少。铁线描、曹衣描、琴弦描皆属这一类。它的代表人物是顾恺之。线描形态象古代的金属和陶器、石雕和铜器上的镂刻一样，匀细柔韧，宜于表现神、佛、帝王和贵族们飘带摇曳的衣冠服饰和华丽遍体的络纓缘带。发展到吴道子就变为粗细并用，变化多样的线了。至梁楷，马远、夏圭又发生较大的变化，使线展开，与面结合。这种面与西画的面，仍然是迥然不同的，特别是梁楷，继承了吴道子。又受文人画和禅宗影响，追求形迹以外的意境。所以，他的线条豪放、洒脱，大笔泼墨。使线的运用达到一个新的高峰，开后代减笔人物画的先河。而成为多种多样的表现手法。可见线描并不是定型的，它是经过历代画家辛勤的艺术实践总结出来并加以发展的。

我们可以看顾恺之的《女史箴图卷》。这个图卷描线细，用力匀，笔与笔间和每笔本身都是连绵不断，不作轻重缓急之势。它有一种谐和、宁静、典雅的情趣。画史称顾恺之的笔法“如春蚕吐丝，如见甚平易，且形似时或有失；细视之，六法兼备，有不可以言语形容者”（画史清裁）。又说“象人之美，张得其肉，陆得其骨，顾得其神。神妙无方，以顾为最”（邓椿《画继》）。可见顾恺之的画是很讲求含蓄的，他这种如春蚕吐丝、貌似平易的铁线描是经过深思熟虑反复的推敲描出来的，所以能达到耐人寻味的不平凡的效果。

这是中国人物画早期的线，到唐初还出不了这个范围。阎立本的《历代帝王图卷》和《步辇图》都是运用游丝描的。后来人们感到它的表现力约束过大，特别是表现人物的动势和力量，不能适应，于是在唐代中期产生了第二类型的线。

第二类型的线行笔快，变化多，压力多在线条的中段。枣核描、橄榄描、行云流水描均属此类。它的代表作者是吴道子。虽然他的真迹已看不到了，我们只能列举后代人所临摹的《释迦降生图卷》为代表。这个画卷线条有粗有细，用力或轻或重，速度时

快时慢，变化很多，大体每笔两端轻细，中间粗重，如柳叶的形状。笔与笔间相接处，偶有断绝，但气脉连贯，“笔不到而意到”。这种线表现出一种生动活泼的情趣，雄健有力。所以吴道子的线，一反顾恺之的含蓄而为刻露，富于极强的表现力。能造成“天衣飞扬、满壁风动”的效果。李公麟的《维摩诘像》、武宗元的《朝元仙仗图卷》的用线都是继承了吴道子的风格。

第三类型的线的发展在宋代，它的用笔特点是行笔快，多用侧锋，压擦力大，压力多集中在线的一端，把线导向面的扩展。线形变化很大。竹叶描、枯柴描等皆属此类。梁楷最喜欢用这种线描。以梁楷为代表。这一类型的线受到较多的文人画和禅宗绘画影响，主观倾向十分显著，追求形迹以外的精神世界的表露。我们试看梁楷所画的《李太白像》、《六祖截竹图》和《六祖破经图》，这作品中的线条，如狂风骤雨、电光石火，全身只寥寥数笔，便勾画出了诗人的浪漫，以及六祖的亢奋与怪异气质，这真是高度的传神！这类线行笔速度快，落笔毫不犹豫，很难于掌握，但它仍是从细密的线发展而来的。梁楷的细笔线描画也很好，常有精妙惊人之作。梁楷发展了吴道子的线为减笔，再进而为泼墨（他有《泼墨仙人》传世，可以参看），中国人物画的线至此可以说基本完备了。

3. 十八描的局限

（1）缺少理论依据，现存的十八描图谱只有图例和少量文字点评，至今美术史上没有找到一部有关于十八描所形成的原因与规律的专门著作，史论上提到的十八描，大多数是点到为止，所以没有理论支持的技法是不全面的。在现有的史料中对十八描的评述，个别的存在根据个人的见解而随意评判缺乏严谨的科学性，以及权威性使得十八描的史学价值降低。像目前这种只具名目而无理论的状况，实际上在一定程度上已影响了十八描的学术高度。

（2）部分描法归纳不准确。翻看十八描图目，你会发现其中有一些描法比较类似，只是取的名目不同而已，有些描法实际就是一种描法的延伸，并没有实际的区别，如“行云流水描”与“战笔水纹描”二法，沿用前人评述的内容分析，前者有水波流动的感觉，其行笔必须流畅飘逸。后者也有水纹二字，意为与水是有关的，但是其行笔特点却说行笔道劲缓慢颤掣沉稳，如金属刀具雕刻石头，似乎有评述的矛盾之嫌，两者的区别仅仅在行笔的区别上，在线的形态上却比较相似。再有，“竹叶描”与“柳叶描”不但所借名之物形象特征比较类似，而且两者差异很小，

容易造成视觉混淆,分不清楚到底是“竹叶”还是“柳叶”。如果是用柳叶来命名,假若指吴道子使用的长线的话还不如取名为“兰叶描”更为精确形象,因为吴道子所用的长线从形式上来看更像是兰叶;如果指的是吴道子描法之中粗短型笔法,则在十八描中又有名为“马蝗描”的名目,其实三者都比较接近,所以从这些方面来看十八描的取名是缺乏准确性的,当然由于中国传统的描法十分丰富,历史上又没有系统的记载和统计关于线描的具体文献,十八描有可能仅仅是根据著者自己所能了解到的,或是看到的主观臆造的成分较多。

(3) 十八描的命名有待推敲。在中国传统美术上没有不知道被称为“画圣”名震天下的大画家吴道子。他对中国美术的贡献巨大,尤其在线造型的方面可以说是具有典范作用的,尤其对后世绘画风格的影响十分深远。当年张彦远论顾、陆、张、吴用笔时,便是将吴道子作为笔法四大家之一而论之。而“吴带当风”一说自宋开始流传至今。历代相传,如宋·郭若虚《图画见闻志》、李廌《德隅斋画品》、元·汤《画鉴》均有记载。他不仅仅是对传统主流绘画的影响,而且对中国民间美术颇有研究,吴道子本人又被奉为民间画的开山鼻祖,佛像画的宗师,可见无论是在绘画主流界还是在民间流行之广,影响之大。与之齐名的“曹衣出水”已作“曹衣描”列入,却不知为何“吴带当风”这个响当当的名称却没有在十八描中排上座次,反用“柳叶描”取而代之。当然名字固然不是最重要的,主要是看归纳收集是否全面。那么是什么原因要舍去吴道子这一著名描法呢?只是个人的感觉和出发点不同,并没有挑剔的意思,意在说明十八描的命名有待考究。

4. 十八描的价值

十八描是中国人物绘画史上继张彦远之后的又一次对线描作形式语言上的、全面的、系统的总结,并由此而使中国人物线描全面实现了语言化,从而也使十八描成了中国人物线描发展史上的一块重要里程碑。十八描不仅仅是对衣服质地及运动作了形式上的反映,更重要的意义在于概括了线条的抽象审美。十八描拓展了中国线描形式审美的领域。十八描“成了中国人物画线描形式语言的代名词。中国传统人物画中的“十八描”,是一种技法程式在传统人物画技法中广泛流行,是学习研究传统工笔画的典范。但是由于种种原因,注重研究传统线描技法的风气渐渐淡薄,其原因,一是今日不少艺术家对此不甚了解,只是听说没有真正的理解和掌握传统线描技法;二是在当今西洋绘画对中国传统绘画的融入,对

传统技法的学习有了新的解释,造成当下对传统十八描的认识偏颇。更有人认为没有存在的必要,在十八描的认识上现代大多数人都是从清人王瀛及近代马骀所作的两套《十八描图谱》中得到了了解。这两套图谱是王、马二人为了传授十八描技法所作的范围和自己注的用笔点评,图谱当中对其描法形态特征和范围绘制的艺术水准以及释文的正确性均是有限的。是否真正地代表了传统十八描的精华,这是需要讨论研究的。不应该把这套《十八描图谱》作为贬低传统十八描的依据。

附图 王瀛、马骀《十八描图谱》

十八描图谱的记载有两个版本,一是由清代人王瀛。所出一十八幅,即一描一幅,并附文字注释。二是近代人马骀,亦是依据王瀛所列出十八幅图加以改变而来,所以他们之间并没有本质的区别,只是大同小异,主要目的是为了大家能形象的研究分析传统“十八描”。

第一, 高古游丝描。

王瀛 评用笔特点:用笔尖圆细纤,描出要有秀劲、古逸之气为合(图1-1)。

马骀 评用笔特点:用十分尖毫,如曹衣纹,练笔击纳衣褶,苍老紧束古人多为之(图1-2)。



图1-1



图 1-2



图 1-3

第二，琴弦描。

王瀛 用笔特点：（图 1-3）用中锋悬笔法，需留得住，如颤笔皴法，心手相应，不乱。

马骀 评用笔特点：（图 1-4）用笔以正锋，腕中无怒降，需一气到底，心手相应，如琴弦，然乱而不断，即书法之一笔书也。

第三，铁线描。

王瀛 评用笔特点：（图 1-5）用中锋圆劲之笔，描写无丝毫柔弱之迹，方为合作。

马骀 评用笔特点：（图 1-6）用正锋下笔，宜瘦劲如以锥镂石面，古视为书中之楷，又若画山水之批麻皴，为学者之初步阶级。

第四，行云流水描。

王瀛 评用笔特点：（图 1-7）用笔如云舒卷自如，似水转折不滞。

马骀 评用笔特点：（图 1-8）以正锋雄毫下笔，首尾一气，衣纹翻折如云章，穿捺而以水纹，疏而不乱风生，笔底出自无心，故用以之画佛像最为合宜。



图 1-4



图 1-5



图 1-7



图 1-6



图 1-8

第五，马蝗描。

王瀛 评用笔特点：（图1-9）伸曲自然，柔而不弱，无臃肿断续之迹。

马骀 评用笔特点：（图1-10）用正锋尖毫，顿挫波折而成圭角，如蚂蝗系然。



图1-9

第六，钉头鼠尾描。

王瀛 评用笔特点：（图1-11）画有大兰叶、小兰叶两种皴法，如写兰叶法。

马骀 评用笔特点：（图1-12）此描法用正锋，下笔如钉头扫笔，细长而为鼠尾，以一气贯通为妙。



图1-11



图1-10



图1-12