

中国
画统
丛法
技传

書



人物畫傳統技法解析

○ 蕭平 蕭和 編著

江苏美术出版社

人物画传统技法解析

祁建



江苏美术出版社

图书在版编目(CIP)数据

人物画传统技法解析/萧平,萧和编著. —南京:
江苏美术出版社, 2000.2
ISBN 7-5344-1011-8

I. 人... II. ①萧...②萧... III. 人物画: 中国
画 - 艺术评论 - 中国 - 古代 IV. J212.25

中国版本图书馆CIP数据核字(1999)第56804号

人物画传统技法解析

编 著 萧平 萧和

封面题字 启功

扉页题字 徐邦达

封面设计 谭维

责任编辑 许祖良

监 印 符少东

出版发行 江苏美术出版社

经 销 江苏省新华书店

印 刷 南通韬奋印刷厂

版 次 2000年2月第1版第1次印刷

开 本 889 × 1194mm 1/16 8印张

印 数 1-6000

书 号 ISBN 7-5344-1011-8/J · 1012

定 价 38.00元

目 录

(1) 引言	萧平 萧和	(106) 韩熙载夜宴图 (宋摹本·局部)	顾闳中
(2) 一、顾恺之		(107) 朝元仙杖图卷 (局部)	武宗元
(7) 二、阎立本		(108) 五马图卷 (局部)	李公麟
(12) 三、吴道子		(108) 清明上河图 (局部)	张择端
(15) 四、张萱 周昉		(109) 采薇图卷 (局部)	李唐
(20) 五、周文矩		(110) 泼墨仙人图	梁楷
(23) 六、顾闳中		(111) 中山出游图	龚开
(27) 七、武宗元		(112) 李仙像轴	颜辉
(30) 八、李公麟		(112) 老子像轴	赵孟頫
(34) 九、张择端		(113) 扶醉图	钱选
(37) 十、李唐		(113) 钟馗夜游图	戴进
(40) 十一、梁楷		(114) 仿李公麟洗兵图卷 (局部)	吴伟
(45) 十二、龚开		(114) 吹箫女仙图轴	张路
(48) 十三、颜辉		(115) 牡丹仕女图轴	唐寅
(51) 十四、赵孟頫 钱选		(115) 三教图轴	丁云鹏
(56) 十五、戴进 吴伟 张路		(116) 达摩像图轴	吴彬
(61) 十六、唐寅		(116) 人物	陈洪绶
(65) 十七、丁云鹏		(117) 杏园宴集图	崔子忠
(69) 十八、吴彬		(117) 王时敏小像轴	曾鲸
(71) 十九、陈洪绶 崔子忠		(118) 菩提罗汉图	金农
(77) 二十、曾鲸		(118) 醉钟馗图	罗聘
(80) 二十一、金农 罗聘		(119) 人物册页	黄慎
(85) 二十二、黄慎		(119) 麻姑献寿图	任熊
(89) 二十三、任熊 任颐		(120) 紫气东来图轴	任颐
(98) 二十四、虚谷		(120) 沈麟元葑山钓徒像轴	虚谷
(102) 附图		(121) 冬心先生读画图	萧平
(102) 列女仁智图卷 (宋摹本·局部)	顾恺之	(121) 钟馗嫁妹	萧平
(102) 步辇图卷 (局部)	阎立本	(122) 画家齐白石像	萧平
(103) 释迦降生图卷 (宋人仿·局部)	吴道子	(123) 青花	萧和
(103) 虢国夫人游春图卷 (宋摹本·局部)	张萱	(123) 粉彩	萧和
(104) 簪花仕女图 (局部)	周昉	(124) 屈原九歌《山鬼》	萧和
(105) 文苑图 (旧题韩滉·局部)	周文矩		

人物画传统技法解析

引言

萧平 萧和

我们通常所说作为一个专门画种的中国画,主要是指中国绘画中的卷轴画艺术而言的。它在中国绘画传统大河中的主流地位,是不容置疑的。晋、唐、宋、元以来,有进退、盛衰,出现过高峰,也发生过低潮,无论怎样,它总是在变化,在发展。它有难以数计的珍贵品,有后学者取之不尽,用之不竭的资源,这是我们民族的骄傲。

但是,随着时间的推移,往往使人们陷入麻木的状态,而失去真挚的感情;外来文化的冲击,又常让新生者视其为古董而束之高阁。画坛不是在争论中国画的出路吗?其实,大道正在脚下。

我们并无高论,我们主张走向生活,赞成向民间学习,也不反对借鉴西洋或东洋,但是我们希望用真挚的感情,我们自己民族的感情,认真研究、认识一下卷轴画的传统,恐怕是大有益处的。这就是我们着手于编写《人物画传统技法解析》的原因。

中国画是一种独立于世界之林的意象绘画艺术,它区别于具象和抽象,妙在“似与不似之间”,作者“写意”,观者“会意”,形成我们民族特殊的审美传统。

就技法而言,千余年来,草创、成熟、充实、

提高、变化、发展、再创造……,早已形成一个丰富多彩的宝库。其中一些法则已成为画人皆知的程式,如山水画的各类皴法,人物画的种种描法,花鸟画的钩、染、点、皴等等。程式的形成是十数辈人创作、实践的总结,并融进了民族意识和美学传统。但程式的强大约束力往往使画家的创造思想受到限制。而“先入法,后出法”的学习规律,却能够把人们引向“柳暗花明又一村”的艺术新天地。

这种“迂迴”式的治学规律,才是进入高级艺术殿堂的必然途径。

人物画在中国画艺术中,是最早成熟的一个画科,两汉、晋唐、五代期间,一直占着主导地位,宋、元以来才日渐为山水画所替代,但人物画仍在若干方面变化发展,产生了很多成就卓著的大画家,正是“江山代有才人出,各领风骚数百年。”我们从东晋到清末,选择三十余位有代表性的画家,采用写文和作画相结合的方法,介绍他们的风格、面貌,分析他们的技法特点,同时探索“古为今用”、“推陈出新”的途径。目的在于启发读者“举一反三”,从中悟出中国画的真正规律,创造出既有民族传统,又有时代风尚,还具个人面貌的新作品。

一、顾恺之

顾恺之(约345-406年),字长康,小字虎头,江苏无锡人。曾在桓温和殷仲堪帐下任参军,后任通直散骑常侍。他博学多才,工诗赋、书法,尤精绘画,多作人物、肖像。时人传其有“三绝”:才绝、画绝、痴绝。在我国绘画史上,他是第一个有画迹可考的大画家。后人评论他的画说:“意存笔先,画尽意在。”笔迹周密,紧劲连绵如春蚕吐丝。关于他的师承,无前代实物对证,记载中说是,近师卫协,远师曹不兴。而在晋以后的人物画家,则大都师法于他,其中包括陆探微、展子虔、孙尚子、阎立本、阎立德等。明何良俊说:“画家各有传派,不相混淆。如人物,其白描有二种:赵松雪出于李龙眠,李龙眠出于顾恺之,此所谓铁线描。马和之、马远,则出于吴道子,此所谓兰叶描也。”其实,吴道子早年常摹顾画,其中年所作莼菜条般的描法,也是从顾的线描中变化而出的。顾恺之还是我国绘画史上最早的理论家。著有《论画》、《魏晋胜流画赞》、《画云台山记》等,他的“迁想妙得”、“以形写神”等论点,对中国画的发展,有着很大的影响。

顾恺之传世作品有三种:《〈女史箴〉图》、《〈洛神赋〉图》、《列女仁智图》。都是根据前人的文学作品绘制的,亦图亦文,颇似现代的连环图画。三种图卷皆为后人摹本,其中以现藏英国伦敦不列颠博物馆的《〈女史箴〉图》为最早,可能是唐代摹本,也最能代表他的画风。《〈洛神赋〉图》有三本,一本藏北京故宫博物院,一本藏辽宁省博物馆,一本藏美国华盛顿佛利尔美术馆,皆系宋摹本。《列女仁智图》,藏北京故宫博物院,也是宋人摹本。

《〈女史箴〉图》是顾恺之根据西晋张华的同名文学作品绘制的,内容都是有关封建妇德的说教,寓鉴戒之意。唐摹本现存九段,每段题《女史箴》原文。

顾恺之的风格是在继承传统,尤其是汉画的基础上发展形成的。从顾画中处处可以看出汉画的痕迹。对照汉画研究,其线条、色彩、造型都有相似之处,启承关系十分清楚。

图一:选临《〈女史箴〉图》。

《〈女史箴〉图》人物造型古拙,妇女造型尤有特点,面部往往广额丰颐,弯眉细眼,开了唐代仕女画的先河;女子体态却呈清秀苗条,大有“楚王好细腰”之风,与一九四九年长沙出土的楚墓帛画妇女立像造型相似,与唐画则迥异。人物装束,男子宽袍广袖,女子则长裙曳地,衣带飘卷,有离尘出世之感。

该画线条无粗细变化,“紧劲连绵”如“春蚕吐丝”,如行云流水,舒展自然,属游丝描,与历代画论所述相符。画面的用色比较简单,如元汤垕所述“敷染人物容貌以浓色微加点缀,不求藻饰。”色彩以墨、朱二色为主,间以紫、赭、白数色。人物面部用朱砂色淡淡晕染双颊及上眼睑,唇点朱砂。衣裳局部,如裙带、披帛、领口袖沿等平涂朱砂,大都施以淡彩或白色,并在线条一侧略加渲染。这种上色方法与汉画相似。

图二:选临《〈洛神赋〉图》。

《〈洛神赋〉图》取材于三国曹植的《洛神赋》。此图不同于前图的是人物活动处于特定的山水环境

之中。补景部分，形态古拙，还处于“人大于山，水不容泛”的阶段。画树如伸臂布指，装饰趣味很浓。画中洛神长裙、飘带保持了《〈女史箴〉图》、《列女仁智图》的造型特点，而其他大部分人物则略近后代铁线画法。画中曹植与侍者的形象可从阎立本的《历代帝王图》之晋武帝像看出其一脉相承的关系。所不同的是，前者简洁古朴，后者线条更密，组织更工。

图三：选临《列女仁智图》。

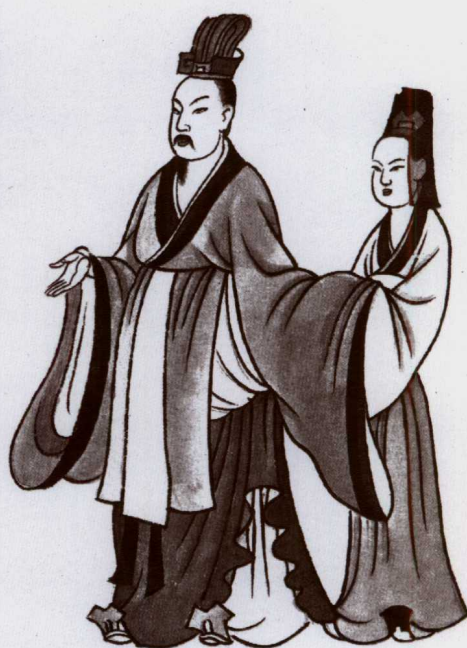
《列女仁智图》取材于汉刘向列女传仁智的故事，人物造型，衣着装束与《〈女史箴〉图》相近，线条组织亦类似。线条圆劲，多呈弧形排列，较《箴》图略粗。衣褶以墨渲染，十分突出，这在其之前之后的绘画中都是少见的，男子发际与鬓角勾以细

线，然后以墨深浅晕染，女子则勾以轮廓线平填略淡于线条的墨。

顾恺之的画风还可以从时代相近的其它绘画作品中得到印证、补充，如山西大同出土的北魏司马金龙墓木板画《历代列女故事》、南京西善桥出土的南朝墓室画像砖《竹林七贤图》等。

图四：仿作《曲水流觞图》。

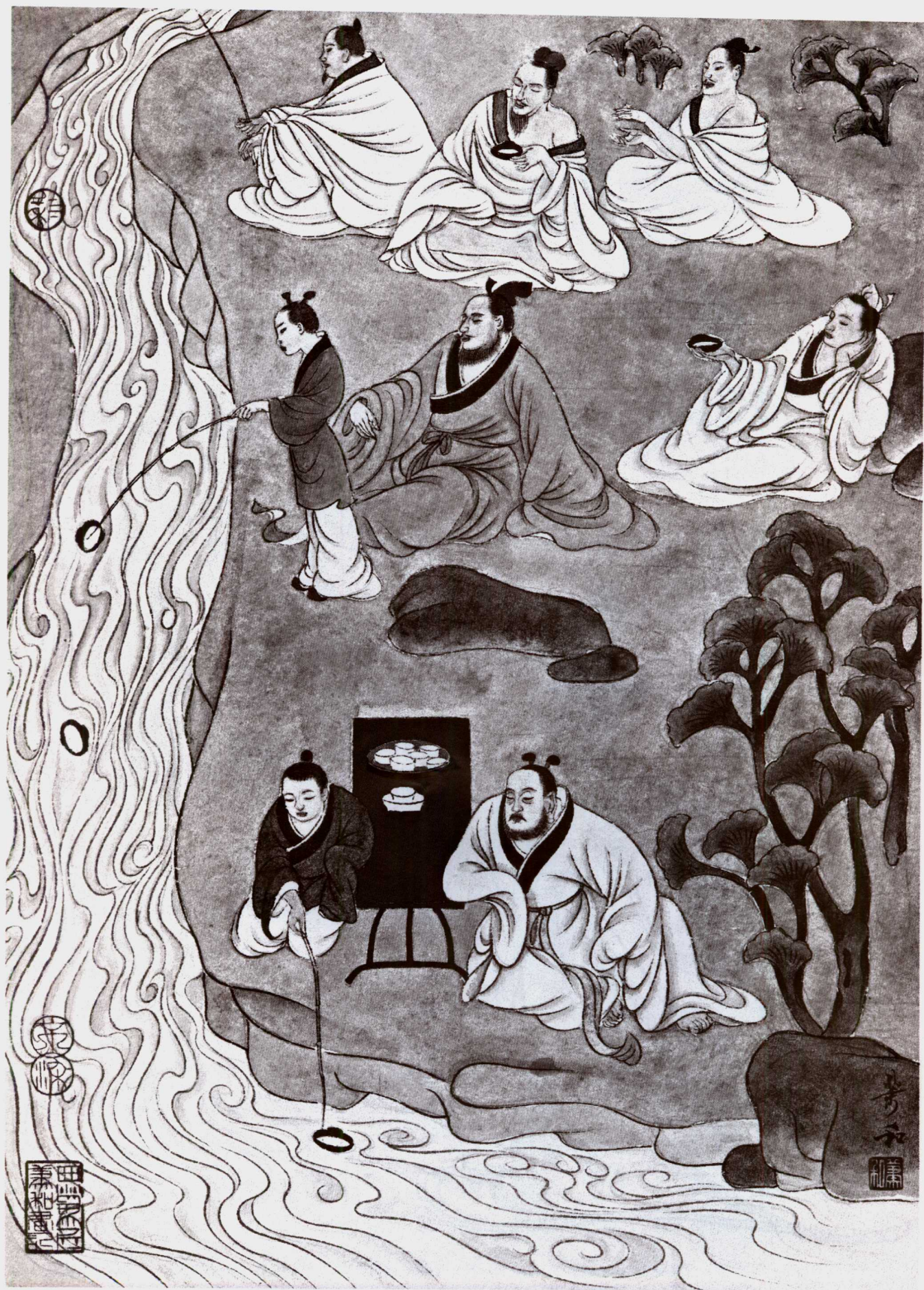
顾氏传世的三种画卷，皆取手卷形式，构图完全不同于西洋绘画的三度空间。人物、山川、树石平面展开，分布均匀，不采用很强的聚散对比，画面平稳，冲和，这和汉画像砖、石的章法相近。图四《曲水流觞》一画变化其手卷形式，取其构图精神，作纵向章法。人物、树石分三组平列图上，平和古朴，具装饰趣味。



选临《〈女史箴〉图》（上图一） 选临《〈洛神赋〉图》（下图二）



选临《列女仁智图》（图三）



仿作《曲水流觞图》

二、阎立本

阎立本(? -673年),陕西西安人,初唐名画家。父毗,兄立德均擅工艺、绘画。立本承家学,曾官工部尚书,后至右相。工书法,擅画人物,尤精肖像。记载说他取法张僧繇、郑法士,而能“变古象今”。从他的传世作品看,画法与顾恺之相去不远,大都是圆转的铁线,在游丝描和铁线描之间。着色亦相近,肖像的刻画则较为深入。

相传为阎氏的传世作品有:《步辇图》(宋摹本,现藏北京故宫博物院),描写贞观十五年正月,唐太宗会见吐蕃(今西藏地区)赞普松赞干布派来迎娶文成公主的使者禄东赞的情景,反映了汉藏两族的友好关系,是一件具有重要意义的历史画。《历代帝王图》(现藏美国波士顿博物馆),描绘了从汉昭帝刘弗陵至隋炀帝杨广共十三个皇帝的肖像,表现了他们不同的性格、精神和作为,十分生动。《萧翼赚兰亭图》传世有三本,皆为宋人所临,原本约为唐人,未必出自阎氏。写李世民为秦王时,使萧翼会僧辨,赚得王羲之《兰亭序》事。《职贡图》(又名《王会图》),画二十几国使者,“冠裳结束,殊俗异制,虬髯碧眼,奇形诡态,国国不同”。阎立德或阎立本作,传说不一,真伪难定,但画风古朴,与阎氏相类。

图一、二:选临《历代帝王图》部分人物。

据画史记载,顾恺之曾给裴楷、谢鲲等人画像,但未能传世。阎立本的《历代帝王图》应是现存最早的肖像画作品了。原作是否为阎立本所作,尚有异议,但可认定其时代为初唐,能够说明阎立本的画风。

《历代帝王图》今存十三图,写两汉至南北朝、隋代的十三个帝王像。其中统一宇内、开创帝业的晋武帝司马炎,被画得相貌堂堂,气概轩昂;亡国之君陈后主陈叔宝,则被画得萎靡不振,懦弱无能;而对素有美髯之称的陈文帝,则着重表现了他的俊逸、洒脱,其余如蜀主刘备、隋文帝杨坚等,皆描绘得有血有肉,仿佛从他们的脸上可以看出他们的出身、经历与性格。

作为主角的陪衬,侍者的形象也因人而异,司马炎的侍者居其左右两侧,如虎添翼;尾随陈后主的是矮小、猥琐之徒;陈文帝则由女童相伴,无一不起着烘托作用。

由于夸张、对比、烘托等手法的作用,历代帝王的形象愈生动,个性愈突出,作品的鉴戒作用也就不言而喻了。

画中人物大小悬殊,帝王高大,侍者矮小。以大、小区分主次,这是中国古代人物画的一个特点。

《历代帝王图》的线描,继承了顾恺之的游丝描法,质朴圆转,凝重有力,线条组织的表现力更强了。线描一侧,用淡墨略作晕染,以表现凹凸的体积感,

图三:选临《步辇图》。

从选材上讲,这是一幅表现重大历史题材的创作,反映了初唐时期的民族关系。唐太宗李世民由宫女簇拥着,稳坐辇上,神态庄重和谐。吐蕃使者禄东赞带着敬畏的表情,拱手肃立。人物心理活动被刻画得维妙维肖。人物大小不等:唐太宗、引班礼官、禄东赞、宫女,依序而列,反映了封建社会

严格的等级观念。

《步辇图》的画风与《历代帝王图》略有不同，线条更古朴，色彩以朱砂、石绿、黑、白为主，可以想象当时新绢上的色调是何等的鲜明。

图四：选临《职贡图》。

作为中国封建社会鼎盛时期的唐代，有着融汇百川的气度。对外开放的政策，使得各国商人、使者络绎不绝地涌入长安。《职贡图》正是那一新形势的产物，开了中国画描绘外国人的先例。该画造型古朴、稚拙，线描略近后来吴道子的兰叶描。画中波斯、高句丽、倭国等二十余国的使者，形象、肤色各不相同。作者较准确地概括了各个人种的外

形特征。

阎立本的艺术是初唐画风的代表，上承顾恺之，下启吴道子，是灿烂求备的盛唐艺术的先声。

图五：仿作《贵妃醉酒图》。

阎立本传世作品多为帝王造像，君主威严，侍从林立。此图借用了阎立本的仪仗形式。酒后贵妃仍不失其尊贵，由众宫女簇拥回宫。呈竖线一字排开的宫女与双扇形成两横一竖相交的构图。阎立本的线描发展了顾恺之的游丝描，但仍属线描发展的早期阶段，表现力并不够强，却有一种古朴的味道，该图采用的正是这种线描。与《步辇图》相同，该图也将色彩简化、归纳成红绿二色。



後周武帝宇文邕



蜀主劉備



陳文帝陳蒨



隋文帝楊堅

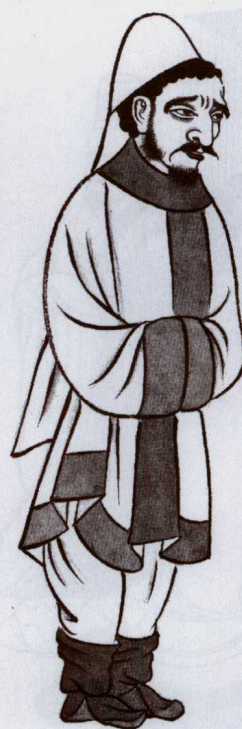
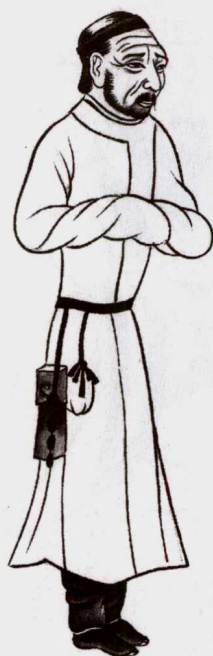


晉武帝司馬炎



陳後主陳叔寶

选临《历代帝王图》人物（上图一）（下图二）



选临《步辇图》（上图三） 选临《职贡图》（下图四）



貴妃醉酒圖
以圖主筆
吳和
印

仿作《貴妃醉酒圖》

三、吴道子

吴道子，生卒年不详，唐代名画家，河南禹县人，做过兖州瑕丘县尉。游洛阳时，玄宗闻其名，任以内教博士，改名道玄，乾元初（758年）尚在。明清珂玉《珊瑚网》说他“早年常摹顾恺之画，位置笔意大能仿佛。”中年即有改变，行笔磊落，如莼菜条，后期形成“兰叶描”的技法特征。所作衣纹，常有飘举之势，世称“吴带当风”；用浓墨勾线，略敷淡彩，又称“吴装”。后人把他和张僧繇并称为“疏体”，区别于顾恺之、陆探微的“密体”。苏东坡这样评价他：“……画至吴道子，古今之变，天下之能事毕矣。”吴道子是中国人物画成熟、兴盛的标志。

关于吴道子的遗迹，北宋人已经很不容易看到了，现在传为他作的一件《释迦降生图》，又名《送子天王图》，大约是宋人的仿作。我们只能据此研究吴派的风格和技法。

图一：选临《送子天王图》部分人物头面、手臂、腿足。其中有男、女、文、武之分，粗、细、强、弱之别，身份、个性、气质也各各不同。

《历代名画记》云：“虬须云鬓，数尺飞动，毛根出肉，力健有余。”这是指描绘须发而言，说了三个方面：一是有动势，二是须发和皮肉的协调关系，三是笔力的劲健。人物面部的刻画，因身份（天王、文臣、武将、神女、鬼怪等）的不同而不同，表情也随情节的变化而各异，或平和温静，或横眉激怒，五官的描写既合乎解剖结构，又简练生动。用笔的提按转折，不但吻合肌肉的组织 and 走向，而且有一定规律可寻。臂、腿、手、足的处理，一样因人而异：神女纤巧细秀，武将饱满有力。对于神怪，则采用了粗细变化较大的兰叶描，并佐以淡墨的渲染，特别突出骨骼肌肉的起伏，给人苍健之感，其生活原型，应该是下层劳动者。

吴道子出身画工，后来入宫。他的这一经历，使他有机会接触到社会的各个阶层。可以想象，他的深厚的写实功底，来源于深厚的生活基础、大量

的写生或默写。

值得一提的是：《送子天王图》与敦煌壁画不同，印度神话故事在吴道子的笔下变得中国化了，人物形象及服饰都汉化了。

图二：选临《送子天王图》中的三个人物：端庄肃穆的净饭王（怀抱孩子者）、诚惶诚恐的天神（三面六臂伏地者）和洒落前行的神女。着重说明吴氏衣纹线描的特色。

比较顾恺之和吴道子的用线，我们可以发现吴氏的线描，格外具备独立的审美价值——起落、顿转、粗细、缓急变化所产生的强烈节奏感和力度感。图中净饭王衣纹用铁线描，金勾铁划，转折分明；天神衣纹统用兰叶描，略带侧笔，犹如作书撇捺，首尾尖细而中段粗圆，表现其匍伏之状非常恰当；神女衣纹作飘举状，显示出临风前行的动感，而区别于前二者，这就是“吴带当风”的特色。

吴氏该图，以线为主，局部略辅以淡墨，未设色，属于“白描”的新形式大约就是吴氏开创的。

图三：选临宋代苏州瑞光塔《四天王像》。原画墨笔设色，绘于木板之上，完整清晰。从人物神态、造型特点到线描方法（兰叶描），诸方面都与吴氏画风相近，可以看作是吴氏传派的作品。

图四：仿作《荆轲刺秦王》。

横溢的才华和艺术激情形成了吴道子的艺术特色。封建经济、政治高度繁荣的盛唐，在文学、艺术上无一不显示其恢宏博大的气概。诗人李白，书家张旭，画家吴道子都有着豪放的共性，“笔落惊风雨，诗成泣鬼神”。吴道子曾请裴旻将军舞剑，“观其壮气”，裴舞毕，吴奋笔作画，“俄倾而就，有若神助。”这如张旭观公孙大娘及其弟子舞剑器，书法大进一样，说明他们胸中的丰富积累，需借豪壮之气来引发，他们作品的豪迈气息，是在激情的驱使下完成的。此图借史记故事中这最为悲壮的一页，用《送子天王图》笔意，企图反映吴氏的豪放风神。



选临《送子天王图》(局部) (上图一) (下图二)