

# 中國傳統漆描人物畫



楊新編

中國傳統錢描人物畫

可居書畫



湖南美術出版社



## 出版者的话

人类艺术活动的主要对象是人，人对自身力量的表现，对生命的赞美确乎是永恒的题材。

中国传统绘画自古以来，便是以人物为主，人物画在中国美术史上占居统治地位。但很可惜多年来却缺少通俗的较为系统的介绍这方面的出版物。

中国传统人物画不管创作的内容如何更新变化；也不管作品风格和技巧如何不断地创新、发展。但以线作为造型的主要手段这一基本形式却始终不变。然而，对线的研究、对线描在造型艺术的广泛领域里的美学价值，还有待我们作进一步的探求和研究。

中国传统线描人物画，由于历史的原因和帝国主义的盗窃，许多精品流散在国外，人们很难有机会了解它的全貌。

基于以上原因，我们请故宫博物院研究室杨新同志选编了这本画集。编者付出了很大的精力，收集和整理了散存于国内外的中国传统线描人物画精品一〇九件，并对每幅作品的内容及其表现手法予以简介；对其发展变化的全貌作了专题论述。此画册图文并茂，为研究和学习中国线描人物画提供了一部较为系统和全面的资料；为高等艺术院校中国人物画教学提供了十分有益的参考教材；为有志于中国人物画创作的专业和业余美术工作者提供了学习和借鉴的范本。

此画册承故宫博物院领导的支持及有关人员的大力协助，在此我们一并表示感谢。

## 中国传统人物画线描及其他

杨 新

我国古代的人物画，是以线描作为主要造型手段的。从战国时代开始，直至清代末年，有着无数优秀的人物画家，创作出了难以统计的大量作品。随着历史时代的前进，画家们代代相传，继承、创造，为丰富祖国的文化艺术宝库，贡献着自己的聪明才智。但是，尽管在作品风格和技术上不断地创造、发展，在创作的内容上不断地更新、变化，而作为人物画造型主要手段线描这一基本形式，却始终不变。

今天，我们能见到的具有独立意义的最早的单幅中国画，是战国墓葬中出土的帛画。战国帛画，已经是相当成熟了的以线描为基础的人物画，它是怎样发展变化而形成的，这需要专门研究。然而，在它发展形成的过程中，既奠定了线描这一民族绘画的基本表现形式，同时也培养了中华民族对绘画的特殊审美要求，这是毫无疑问的。形式的选择，体现着一定的审美要求；形式的创造，又培养发展着审美的能力，它们之间，相互作用，促进发展，而成为传统。

从考古发掘中，我们还看到了战国墓葬中出土的毛笔，它的形制，与现代中国毛笔基本一致。战国帛画的黑色线条，无疑是用毛笔蘸墨画出来的。可以推测，毛笔的发明和墨的使用，要远比战国时代早得多。

毛笔，看起来似乎简单，而使用时却很复杂的作画工具，它锥状的形体，最大长处是便于画点和线。墨，是一种十分纯净而又富于变化的颜色，它黑色的素质，其特点是能囊括众色并使毛笔蘸着它在行走时畅达不凝涩。两千余年来，中国绘画在作画的工具上，画面的依托物有墙壁，有绫绢，有各式纸张，发展变化是很多的。颜色也由简单几种到多种、由单纯的单色到复杂的复合色等的演化，但是毛笔和墨这一基本工具却无多大变化。长期的使用毛笔和墨，是中国人物画以线描为基本表现形式的形成、发展和民族审美的培养、提高的物质方面的因素。中国画既离不开毛笔和墨这两件基本的工具，那么如何去发挥它们的长处和特点，也是我们在研究继承中国人物画线描传统中要注意到的。

中国画十分重视笔墨，要继承和发扬中国画的优良传统，也不能不讲究笔墨。所谓笔墨，在中国古代人物画中，即是笔与墨相结合所产生的线条。笔墨、笔迹、线，实际都是同一意思而不同的说法。中国绘画的作画程序，是先有形，后敷色，所以在传统的观念中，形与色是分开的。所谓「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」（南朝齐·谢赫《古画品录》），都是将形与色分开而论的。这就是说，色彩，在中国古代绘画中，并不担负造型的任务，形主要靠线来表现，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。

首先明确笔墨——也就是线在中国绘画中造型的基础作用和线的审美价值的，是谢赫在《古画品录》中提出的「骨法用笔」。正因为传

统的观念中，线担负着造型的任务，而色仅仅只是形的依附，故而有类于人体中的骨骼，起着整幅绘画的支架作用。不用线而用色来造型的绘画，则称之为『没骨法』，只有在山水和花鸟画中才有。所以『骨法用笔』的第一层含意，是指它在中国画中造型基础作用。『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划出来的线条有一种风韵和内在力量，或可称之为『风骨』、『骨力』。谢赫在评论一些画家时，曾说到毛惠远『笔力遒劲』，江僧宝『用笔骨梗』，刘绍祖『笔迹利落』，而批评刘项『笔迹困弱』，丁光『笔迹轻羸』，都是从审美的角度对线本身提出的赞扬或批评。『骨法用笔』在绘画领域中，是只有中国绘画才具有的特殊审美范畴。

线条在绘画作品中，之所以具有审美的价值，首先是它能够表达客观物象一定真实的造型能力，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。宗炳提出『以形写形』，谢赫提出『应物象形』，就是要求绘画的形象创造，要以客观存在的物象为依据，并表现出它一定的自然真实。从战国帛画中，我们可以看到，画家的形象创造，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感，尤其在人物上是如此。在沿着这一方向发展中，唐代吴道子的作品，创造了古代人物画的最高峰。苏轼说：『道子画人物，如灯取影，逆来顺往，旁见侧出，横斜平直，各相乘除，得自然之数，不差毫末。出新意于法度之中，寄妙理于豪放之外，所谓游刃余地，运斤成风，盖古今一人而已。』（《东坡集》『书吴道子画后』）从这段记叙，使我们了解到，吴道子画的人物，不但能准确地描绘出人体的各部比例，而且还能画出人体的角度透视变化。吴道子的作品，我们今天虽然见不到其真迹，但从与他同时代或稍后的其他唐代人物画作品中，是可以相信能够达到如苏轼所说那样水平的。

吴道子是通过怎样具体的方法，去准确地把握住人体造型的，是否需要懂得一些人体解剖知识和进行裸体写生？我们无从知道。但是中国古代画家既然重视以造化为师，对于人体是必定要进行观察的，虽然不直接面对裸体写生，却也从裸体去掌握人体的各部比例及其运动规律。元代画家王渊（字若水）『天历（二二二八—二二三〇）中，画集庆龙翔寺两虎壁，时都下刘总管总其事。刘命若水于门首壁上作一鬼，其壁高三丈余，难于着笔，因取纸连粘粉本以呈，刘曰：『好则好矣，其如手足长短何。』若水不得其理，因具酒礼再拜求教于刘，刘曰：『子能不耻下问，吾当告焉，若先配定尺寸，画为裸体，然后加以衣冠，则不差矣。』若水受教而退，依法为之，果善。』（《陶宗仪《辍耕录》》）从这个故事中使我们知道，在中国古代画家家中，有一种先画裸体再加衣冠的创作方法，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。坚持『应物象形』，以表现客观对象一定的真实，不脱离开被描绘对象的基本形似，这应当是民族绘画的优良传统之一。

然而，线的形体对于客观物体自然真实的表现是有一定限度的。严

格地讲，在客观存在的物体本身上，是无所谓线的。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体相结合的产物。中国绘画的线描形体结构，依据人们这一视觉感受真实，既借助于光对物体线的形体结构进行观察，又排斥光的影响在物面上产生的阴影明暗而进行描绘。这样的线的形体结构，一方面它能够表现出客观物体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体感觉的主观成份。相对于物体的自然形态来说，线的形体结构本身，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线的形体结构这一特征，而探索着自己的造型规律的。张彦远在《历代名画记》中说到：『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，不待丹碌之采，云雪飘扬，不待铅粉而白，山不待空青而翠，凤不待五色而绛，是故运墨而五色具，谓之得意。意在五色，则物象乖矣。』这一段话里，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』，那么反映与被反映两者之间，就会互相违背。

与后来被广泛使用的『意』不同，这里的『意』，不是指画中的主题、思想、情感等的表现，而是人们对客观对象线的形体结构在视觉感受上的主观性的表现，是属于如何描写对象的造型问题。张彦远在评论张僧繇和吴道子的线描时说：『张、吴之妙，笔才一二，像已应焉，离披点画，时见缺落，此虽笔不周而意周也。』这个『意』，就完全讲的是形象的塑造。当画家运用线来造型时，有意识地使笔墨有所不到，这在表面看来，形象是不完整的，然而画家却通过笔墨所到之处，引导欣赏者自己去补充其缺落部分，而获得的形象是完整的。这样的造型手法，从画家来说是『写意』，从欣赏者来说是『会意』，而从绘画反映自然来说，是『得意』。『意』是联结画家与欣赏者、主观与客观之间的纽带。

『得意』的造型，不但无损于造型的完整，反而使形象更为生动，也使线的组织形式美和内在美更加充分得到发挥，增加艺术的感染力。中国古代绘画的造型，由『缺笔』到『减笔』，再到『大写意』的变化，正是循着『得意』的规律在发生变化，它使人们在视觉上的主观感受，一步更比一步得到充分的表现，既师造化而不为造化所役。

中国绘画『得意』的造型，除了线的形体结构之外，对于光、空间、体积的表现，也是『写意』的。古代画，特别是古代人物画，从来不去描绘光的来源方向，既无阴影明暗的表现，也无投影和高光。画家要描绘夜晚的景色，从不把画面弄得很昏暗，例如顾闳中《韩熙载夜宴图》、仇英《春夜宴桃李园图》，画面明亮，所有一切形象的塑造，都一如白日间所见。画家对夜晚的表现，都是通过高烧的红烛的描绘，去使欣赏者通过自己的生活经验而『会意』到事件所发生的时间，这就是一种『写意』的手法。空间和体积的表现，也不是线描造型的特长，很多情况，也是通过『写意』的手法而使欣赏者『会意』到这些感觉的。例

如王翬等人的《康熙南巡图》描绘康熙皇帝巡视大江，为了表现长江，作者利用手卷的特点，把水纹纵深的视觉变化，颠倒过来横着处理，先是近距离特写：波涛汹涌，浪花飞溅；然后中距离取景：层波叠浪，汨汨滔滔；再从远距离眺望：烟水相间，细浪如鳞，以至水天一色，横无际涯。当欣赏者随着画卷的展开逐段欣赏时，自然而然地有一种越看越远的感觉，长江的巨大、雄伟、壮观、险要，从心底油然而生，比看实景还要有趣。作者的构思是巧妙的，巧妙之处，在于『写意』，而不是实景的直接摹仿写生。顾恺之的《洛神赋图》对空间的处理也是如此。当曹子健来到洛水岸边，遥望远处烟波中飘行的洛神，作者不是采用近大远小的透视法去表现他们之间的距离，也没有用颜色的层次递减以表现纵深的变化，而是横向排列，通过人物的顾盼关系描写，使欣赏者『会意』到两者之间的空间距离。

『写意』的手法，『得意』的造型，『会意』的欣赏，体现着中国绘画的审美趣味和要求，是值得我们深思的。

『得意』的造型，充分发挥了人们在视觉感受中想象力的主观能动性，形象的创造，『外师造化』而不为造化所役，这就使线在表现对象的同时，有『自我』表现的最大自由，充分显示出笔情墨趣的形式美感。笔墨的形式美，在绘画中虽然不能离开造型而独立存在，但在审美的内容上，它确实有着相对的独立性。正同于中国的书法艺术一样，它不能离开文字，否则便成为别种艺术，但书法艺术的审美内容，决不是文字本身所表示的内容。笔墨形式美感的讲究，是为了更好地创造形象和表现人物的精神，这在张彦远那里就是明确了的认识，他说：『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。』这就是说，一幅画的主题思想、形象创造，最终要通过笔墨来实现，所以不能不讲究笔墨。笔墨的讲究，就是从执笔、运笔、蘸墨、对水等方法中，去探讨掌握线条和墨色美的表现规律。

笔墨，在唐以前是不分开的，晚唐出现水墨画以后，才将笔法和墨法分开。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。』墨在中国画中主要是用以勾线的。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。荆浩用了一个『似』字，是很慎重的。

中国人物画的线条，在唐代以前是比较单纯的。用笔上，中锋圆转，落笔、行笔、收笔，力量均匀，墨迹自始至终，粗细一致，所以『不可见其盼际』。然而，就在这种单纯之中，画家们却创造了许多采的风格。有的柔和匀洁如春蚕吐出来的丝，有的瘦硬刚劲象弯曲盘着的铁线，其流畅自如象天上的云彩，其轻盈婉转如空中飞动的游丝，森严雄壮象战士拿着的戟剑，强劲梗直如演奏家手中的琴弦。尽管这些条线，看来似无多大的变化，然而它给人们的美感享受是如此的丰富，从中体现着画家多么不同的风格。

最早注意到不同的画家在用线上有着不同的风格并加以总结的是张彦远，在《历代名画记》中，他专有一章『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。』陆探微精利润媚，新奇妙绝，名高宋代，时无等伦。』张僧繇点曳斲拂，依卫夫人笔阵图，一点一划，别是一巧，钩戟利剑森然。』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，虬鬚云鬓，数尺飞动，毛根出肉，力健有余。』这四个画家，是较早期的中国人物画线描大师，可惜陆探微、张僧繇的作品，早就不见其痕迹了。顾恺之的画，从宋人的摹本中尚可见其端貌。他的《洛神赋图》的线条，秀润柔劲，联绵恰如《春蚕吐丝》。《列女仁智图》的线条，粗壮有力，圆浑流畅，有飞颺之势。在顾恺之前，我们只能看到如战国、西汉的帛画，以及汉代和晋魏的墓室壁画，其线条是质朴无文饰、粗犷而稚拙的，相对于它们，顾恺之的线条，是经过加工提炼和精制的，是一个很大的提高。

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』，『新』在哪里呢？据说他曾仿效王献之的『一笔书』而创造了『一笔画』。所谓『一笔书』即是『书体之势，一笔而成，气脉通连，隔行不断』，『故行首之字，往往继其前行』。我们知道，书法的文字是有笔顺的，所以前一笔与后一笔之间，能够作到笔虽绝而气不断，使一字之内，一篇之中，连成一个整体。那么绘画的线条，是否也存在着笔顺的规律呢？陆探微的『一笔画』，恐怕就是要解决这样的问题。元代肖像画大家王绎在《写像秘诀》中谈到，在用淡墨打好面部轮廓之后，正式的勾线着墨次序是：『先兰台庭尉，次鼻准。鼻准既成，以之为主。若山根高，取印堂一笔下来；如低，取眼堂边一笔下来；或不高不低，在乎八九分中，则侧边一笔下来。次人中，次口，次眼堂，次眼，次眉，次颊，次颊，次发际，次耳，次发，次头，次打圈。打圈者，面部也。必宜如此。』王绎的这一程序，是校正轮廓的方法，同时也包含着严密的笔顺规则。他的办法，当然不是定规，笔顺每一个画家都有自己的习惯，无论从何着手都可以，吴道子就是『或自臂起，或从足先』的。再说一幅画也不可能从头至尾一顺到底。尽管如此，但笔与笔之间是要有联络的，来与去，放与收，联贯呼应，使之浑然一体，有一气呵成之感。否则东一笔，西一笔，想一笔，画一笔，笔断，气也断，就会散漫无章，缺乏气韵。荆浩《笔法记》中说：『气者，心随笔运。取象不惑。』『取象不惑』是在定粉本或打腹稿的时候，在把握轮廓的同时，要把如何用笔及笔顺周密地考虑成熟，到落墨时就不再去考虑形象似与非及如何下笔了。有了这样的先决条件，再加技巧熟练，下笔时大胆肯定，就能作到心里想到哪里，笔就随到哪里，其中轻重缓急，快慢高低，虚实起伏，抑扬顿挫，一一从笔端自然流出，就能产生节奏和韵律的美感。

吴道子的画，我们今天见不到他的真迹，根据考古发掘出来的盛唐时代的墓室壁画，以及同时期的佛教壁画，我们只能想象其规模与气概，至于线条的技巧，则不能以此为准的，因为线条有个人的风格，名家要高出众工之上。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，用笔率意活泼，所以用线中间，经常有意到笔不到的地方。文献中记载吴道子作画时『落笔风生』，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。』那条的道劲雄壮、飞扬流动的美感，是可以想见的。《送子天王图》可以作为吴道子风格的传派来欣赏。用笔轻重有按捺，笔与笔之间相連結处，气脉贯通，近于兰叶描。线条劲健飞动，流畅飘逸，是很有韵味的。吴道子时代是否有兰叶描，这是一个尚待研究的问题。如果这件作品不足以探讨吴道子的具体线描技术的话，那么武宗元的《朝元仙仗图》是更接近一些的。武宗元曾在广爱寺见过吴道子的壁画，进行过临摹学习，所以他『笔法备曹、吴之妙。』《朝元仙仗图》是壁画的稿本，也是一幅完整的白描画。线条十分率意，流畅活泼，有『吴带当风』遗意。下笔如『刀头』，行笔中有轻重迟速的变化，较之《八十七神仙卷》有稍许差异，后者用笔力量较为均匀，在整体布局上，这两件作品大体相同，但在局部的空间布白上，前者疏密、虚实处理更美。线条组织的变化，是根据客观对象而确立的，但是组织得好坏高低，其中存在着自身的美感规律，却是因人而异的。《朝元仙仗图》人物众多，线条繁复，但是繁而不乱，疏密相间，虚实相生，错落有致，关键在于线条的组织，既是根据对象，顺乎自然，同时又加进了作者本人的许多理想，不受自然形体的约束。

从唐末经五代到北宋前期，是线描技术上的创新发展时期。一些画家继承着吴道子的风格，进行着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。对于线本身审美发展上的这一新动向，北宋郭若虚的《图画见闻志》特别注意到了。郭若虚《图画见闻志》是继《历代名画记》而作的，但是他很少谈到画家的用笔，然而对一些用笔上有变化的画家，却特别加以评论，如孙位『笔力狂怪』，赵光辅『笔锋劲力，如刀头燕尾』，石格『笔画纵逸，不守规矩』，唐希雅『始学李后主金错刀书，遂缘兴入于画，故为竹木多颤掣之笔』，僧居宁『笔力劲俊，可谓希奇』，等等。用战笔画人物，《宣和画谱》记载有周文矩『行笔瘦硬战掣，有煜书法』。此外，郭若虚还观察到了线条中有『毫锋老硬』（评董赞）和『笔墨差嫩』（评梁忠信）的差异。从这一时期的实物来考察，山水画中的皴法，用笔变化是很多的。而人物画中传为韩滉实为周文矩的《文苑图》，可以看到『瘦硬战掣』的效果。苏州瑞光塔发现宋大中祥符六年《珍珠舍利塔宝幢》内含上的『四天王像』，衣纹用『兰叶描』，是异于唐代佛教壁画用线的。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，这就需要及时地总结经验，探讨它的表现规律。五代荆浩的《笔法记》就是应这一要求而诞生的。《笔法记》虽然说的是山水画的用笔，但对于人物画的线描也是适宜的。他说：『凡用笔有四势，谓筋、肉、骨、气。』《势》，是从书法理论中借鉴来的，但在内容上不同。传为卫夫人的《笔阵图》中说：『善笔者多骨，不善笔者多肉。多骨微肉谓之筋书，多肉微骨谓之墨猪。多力丰筋者圣，无力无筋者病。』荆浩的四势是：『笔绝而不断谓之筋，起伏成实谓之肉，生死刚正谓之骨，迹画不败谓之气。』《笔阵

图》对用笔肥厚的『肉』是否定的，荆浩则肯定其同样具有审美价值。同时荆浩在用笔中，不但注意到了有形的『筋、肉、骨』的审美，而且还要求表现出属于精神方面的『气』的审美。在扩大对线的审美欣赏要求中，荆浩从正面认真总结了新的用笔规律。

新的笔墨出现，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，他指出：『画有三病，皆系用笔』。三病是：『一曰版，二曰刻，三曰结。版者，腕弱笔痴，全亏取与物状，平扁不能圆浑也；刻者，笔迹显露，用笔中凝，勾画之际，妄生圭角也；结者，欲行不行，当散不散，以物凝碍，不能畅流也。』美和丑，是相对而存在的，知其丑，才能识其美。『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，对同时代人的笔墨得失、美丑开展正常的评论，以认识新的美丑，这是很有必要的。

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，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』更加强调造型的『得意』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掩饰，使线条无处可以藏拙。这就需要在线条本身上有过硬的工夫。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。评者谓：『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于画。』（《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，可以看到他的工夫和修养。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。记得沈尹默先生评明王铎的书法诗有句说：『却嫌太熟能伤雅，不美精能王觉斯。』太熟，笔划容易流于轻滑，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。技巧可谓极熟了，《五马图》又是他晚年的作品，然而从用线中，却看不到那种娴熟的痕迹，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做不出来的。

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。传为北宋石恪的《二祖调心图》，是

用的减笔泼墨的方法，其非石恪所作，早为专家们鉴定，不能以此为据而认为这一技法创于北宋。真正在『减笔』和『泼墨』上对人物画笔墨技巧作出新贡献的是南宋的梁楷。他的六祖《截竹图》和《破经图》，线条简洁洗炼，近于现代的速写画。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，大片墨渍，浓淡干湿十分得宜，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。但是梁楷的笔墨，也隐伏着一种缺点，那就是使用侧锋时，锋芒显露，难于圆浑厚实，快利却容易变为流滑，随笔成趣，过之则为怪诞。这些在梁楷作品本身中是不太明显的，但在他的传派中就暴露无遗了。任何一个优秀的画家，在他鲜明的个性和风格之中，往往包含着优点和缺点这两重因素。在他本人的作品中，是不显露的，但他的追随者，为摹仿其风格，总要强调其特点部分，结果就把其缺点象放大镜一样放大了。僧牧溪（法常）是学梁楷的，其放诞处有过之，因而成为俗态。《二祖调心图》应是受牧溪影响的作品，也有同样的毛病。明代院画家和浙派、江夏派的一些画家，他们追踪南宋马、夏风格，亦有同样现象。在线描人物画上，他们的技巧是熟练的，随意挥洒，活泼轻快，是其优点。但是锋芒显露而少含蓄，放纵而欠沉着，缺乏韵味，就是其不足了。明代的一些文人画家，反对他们的这些缺点，但是他们自己的人物画作品，却又失之纤弱，缺少气概。只有到明末清初陈洪绶的出现，才把线描技术，再向前推进一步。

陈洪绶的线条，是在继承李公麟的基础上的新发展。虽然他仍然使用的是单纯的铁线或游丝描，在线条本身的形态上未有异于前代的地方，然而在单纯中表现个性、创造风格，却有他独到之处。他突出的特点是线条在转折中，不大出现方折和棱角，笔迹利落瘦劲，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，却是其特点。陈洪绶的人物，躯干伟岸，面形奇异，是传统造型『得意』特点的发展，它不离开对象的基本形似，但不拘于形似。在人物衣纹线条的处理中，他善于从人体活动的关键部位着手，顺应自然纹理，加以大胆的夸张，重新组织，只表达某种感觉，不受自然变化的约束，具有某种装饰和图案化的效果。因而他的线条，瑰瑰奇奇，表现出他胸中的奇气。

陈洪绶之后的清代人物画线描，总的趋向是愈来愈纤弱，尤其乾隆、嘉道间，线条与造型的感觉相一致，纤细柔媚，呈现出病态，直到清末『三任』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，线条奇异而有力量，其《麻姑献寿图》，线条刚劲如屈铁，甚是壮伟。任颐的线条，勾勒遒劲，有时与泼墨同时并用，轻快活泼，格调清新。『三任』的人物画，可以说是旧时代的结束，同时也是一个新时代的开

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』。『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，质料也各不相同。而各种描法却不是从服饰的特点与质地去总结概括的，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，是恪守着一定的描法的，都是随着自己的习惯和审美的观点，灵活地运用手中之笔。

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。『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『一笔书』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『点曳斫拂，依卫夫人笔阵图，一点一画，别是一巧，钩戟利剑森然。』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。以上例子代表唐以前的画家采撷书法用笔方法入于画法所作的努力。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。』柯九思将此扩大之认为：『写竹干用篆法，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产生的笔迹效果方面，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『工画如楷书，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』，是以篆书笔法来画任何形象，要求用笔具有圆浑、凝涩、内向、苍古等美感，较之前人又有所进步，但不论对象，一概以篆籀奇字笔法入于画法，是值得再讨论的。总之，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。它之成为艺术，是纯粹的线的艺术。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的。笔墨在绘画中有着相对独立的审美内容，它们的共同之处，不唯工具的相同而已。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。

中国古代绘画造型的『得意』特点，与笔墨本身审美内容的相对独立性，是造成中国绘画在表现『神』的问题上意见分歧、看法理解不一致的关键。『得意』的『意』，原来是指的造型的完整性，但后来却扩大

引申为画面所表达的思想内容，因而「意」也就是「神」。笔墨本身的美感，有人也把它当作「神」，如董其昌、陈继儒等人提倡的「笔墨神韵」，就是以笔墨来代替「神」的。董说王维以前山水画「神情传写，犹隔一尘」，原因是他认为王维以前的山水画没有皴法和渲染，这无异是说笔墨就是「神」。孔衍栻在《石村画诀》取神一章中更说：「笔致缥缈，全在烟云，乃联贯树石，合为一处者，画之精神在焉。山水树石，实笔也；云烟，虚笔也，以虚运实，实者亦虚，通幅皆有灵气。」这是把笔墨效果当作「神」来表现的具体化。由于这种种理解的不同，所以我们有必要对造型、笔墨与神的关系进行探讨。

最早在中国绘画中提出形与神的问题的是顾恺之。他针对人物画的创作曾说到要「以形写神」，并总结出「传神写照，正在阿堵中」的经验。作为表述形与神的关系，「以形写神」的命题，无疑是千古不易的。但是，应当通过怎样的形象塑造，才能使神产生并完备，他没有作进一步的详细论证。谢赫的「应物象形」是主张摹拟自然的，以追求表现对象的一定自然真实感，来达到「气韵生动」。然而，当他在具体考察评述一些画家和作品时，却发现了「别体之妙」（遽道愍、章继伯）。所谓「别体」，就是不同于一般摹拟自然真实的作品。其表现特点是「略于形色，颇得神气」（晋明帝）。同时他还发现另一种作品，「纤细过度，翻更失真」（刘项）。「纤细过度」正是谨小慎微地追求表现对象的自然真实，而艺术效果恰恰相反。张彦远是坚决主张「形似」的，他认为「象物必在于形似」，「以气韵求其画，则形似在其间。」就是说，绘画的形象创造，最起码的是要「形似」，然后才谈得上「气韵」。能够作到有「气韵」的作品，必定是「形似」的作品。但他也承认有「别体」，说：「古之画，或能移（「移」字疑「遗」字之讹）其形似，而尚其骨气。以形似之外求其画，此难可以与俗人道也。」张彦远承认「别体」，却未能得到很好的解释。

谢赫和张彦远的主张是明确的，但他们并未以自己的主张去否定另一类作品，这说明从实际出发考察的结果是：「形似」与「神气」之间，不是必然的联系。「形似」的作品，可以传神，也可能不传神。传神的作品，可以是形似，也可能是形不似。因此，在以后的中国画论中，关于神形的讨论，就发生了意见分歧。基本上分为两大派，主张「形似」派和主张「遗其形似派」。例如苏轼针对白居易所说的「画无常工，以似为工，学无常师，以真为师。」提出「论画以形似，见与儿童邻。作诗必此诗，定知非诗人。」晁说之又针对苏轼说：「画写物外形，要物形不改。诗传画外意，贵有画中态。」这样反复争论多年，直至清代，恽寿平说：「不求形似，正是潜移默化而与天游，近人只求形似，愈似所以愈离。」而邹一桂则说：「形之不全，神将安附？」沈宗骞也说：「形无纤微之失，则神当自来矣。」问题始终没有得到统一的解决，根源就在于中国绘画「得意」的造型特点，给各派意见提供了各取所需的实据，此外，对神的内  
容理解也并不一致。

顾恺之最先提出的神，原意是专指人物画的。他要求绘画的人物塑造，要表现出对象一定的性格、才华、卓识以及特殊情况下的特殊表情



等。所以他认为『凡画人最难，次山水，次狗马，台榭一定器耳，难成而易好，不待迁想妙得也。』他的这个观点，完全为张彦远所接受，并加以发挥解释说：『鬼神人物，有生动之可状，须神韵而后全；』至于台阁、树石、车舆、器物，无生动之可状，无气韵之可侔，直要位置向背而已。』显然，他们所理解的神——气韵生动，即是画中人物自身的精神状态，所以除人以外，别的就无『神』可传了。

随着山水、花鸟画的发展成熟，特别是『文人画』的兴起，到了宋代，对神的理解就起了变化。董道在《广川画跋》中说：『大抵画以得形似为难，而人物则又以神明为胜。物各有神明也，但患未知求于此耳。』邓椿在《画继》中也说：『画之为用大矣，盈天地之间者万物，悉皆含毫运思，曲尽其态，而所以能曲尽者，止一法也。一者何也？曰：传神而已矣。世徒知人之有神，而不知物之有神，此（郭）若虚深鄙众工，谓虽曰画而非画者，盖止能传其形不能传其神也。故画法以气韵生动为第一，而若虚独归于轩冕岩穴有以哉。』山水树石、花草禽兽、官室器用等万物，本身是没有精神思想活动的，而董道、邓椿等人却宣称『物各有神明』，那么，它们的神是什么呢？《宣和画谱》『花鸟叙论』中谈到：『诗人六义，多识于鸟兽草木之名，而律历四时，亦记其荣枯语默之候。所以绘事之妙，多寓兴于此，与诗人相表里焉。故花之于牡丹芍药，禽之于鸾凤孔雀，必使之富贵。而松梅竹菊，鸥鹭雁鹭，必见之幽闲。至于鹤之轩昂，鹰隼之击搏，杨柳梧桐之扶疎风流，乔松古柏之岁寒磊落，展张于图绘，有以兴起人之意者，率能夺造化而移精神，遐想若登临览物之有得也。』作者所例这些鸟兽草木所体现的精神，都是按照社会中不同身份地位的人来进行分类的，所谓『富贵』、『幽闲』、『轩昂』、『击搏』、『风流』、『磊落』等等，都是只有人才有的精神仪态。所以，『物各有神明』，实则是人的『神明』的物化，换句话说，就是『人的本质对象化』。

既然顾恺之、张彦远等所说的『神』，是指人物的精神，董道、邓椿等所说的『物各有神明』的『神』，也是指人的精神，那么，他们之间又有什么差别呢？有的，他们之间不但有差别，而且有根本的差别。差别在于，顾、张所说的神，是属于被描绘对象本身的，是客观的；而董、邓所说的神，则是描绘者自己的，是主观。对于这两种神，我们可暂时强为名曰：『客观神』与『主观神』，以示差别。在绘画的理论探讨上，从认识描绘『客观神』，到认识描绘『主观神』，是一个很大的进步。

『客观神』的表现，在人物画中包含实有的人物，如肖像画和具有肖像性质的主题人物画；也包括虚构的人物，如一般的人物创作画。实有的人物，有他自身的精神，是客观存在的。虚构的人物，尽管是画家的主观创作，但他不是凭空臆造，而是对实有人物的集中、概括、加工、提炼，仍然是属于客观存在的。除人物之外，树木花草，鸟兽虫鱼，是不存在『客观神』的。但是这些生物，虽然不具有思想，却有生命，或荣或枯，或生或死，倒也是客观存在的，不以人们的意志为转移，当人们见到它，能够引起一种情绪的波动，绘画抓住这一生命的特征而加以表现，就使它们获得了神，我们也可以把它归纳到属于『客观神』的表现

中去。同样，自然界中那些无生命之物，如岗峦的起伏，波涛的翻滚，烟云的变化，雨雪的飘萧，等等，虽无生命，但却充满着内在的矛盾运动，同样给人们带来心情激荡，绘画的描写，也可以归之于「客观神」的表现。

「主观神」是不属于被描绘对象本身所有的，而是人的感情的物化，在山水、花鸟画创作中，这是常见的，所谓「象征」、「寓意」、「人格化」等等表现手段，就是将人们自己的神，附加到对象的身上去。牡丹、芍药，本无所谓富贵，松梅竹菊，亦无所谓幽闲，都是人们按照其生态的某些特点，与人类社会的某些人的生活特征，发生了感想的联系而产生出来的。山水、花鸟画中「主观神」的表现是显而易见。那么人物画是否也有「主观神」的表现呢？当然是有的。山水、花鸟画的「主观神」表现是「借景抒情」和「借物抒情」。既然景和物可以「借」，人也同属于物质世界，也是可以「借」的。不但虚构的人物可以「借」，就是实在的人物也同样可以「借」。前者如梁楷的《泼墨仙人》，所要表现的不是「仙人」本身有何思想性情，而是作者自己的某种情绪的表现。后者如某些画家笔下的历史名人，如借屈原表白自己的忠君爱国思想，借陶潜寄托着高雅脱俗的情怀，借李白以示风流潇洒的性格，借米芾以表现玩世不恭的态度，如此等等，在画家们的笔下，这些实有人物，也同梅兰竹菊一样，象征和表达某种特定的思想内容，其意不在这些人物本身，实在算不得肖像画。

在绘画作品中，正由于存在着主、客观不同的神的表现，故而在形和笔墨的要求上有所不同。一般地说，强调表现「客观神」的，则大都主张形似，笔墨要求工整；强调表现「主观神」的，则大都主张「遗其形似」，用笔要求潇洒。在明、清「文人画」广为流行之际，很多画家和批评家，对于一般的绘画，都以为应当「遗其形似」，唯独在人物肖像画上则不然，沈宗骞说：「作他画，或有益于放笔而为之者，独于传神（肖像创作），虽刻刻收敛，尚虑有溢于本位者。」这是因为在传统的肖像画中，表现「客观神」的目的是明确的。这中间也有例外，那就是「扬州八怪」之一的金农，他的肖像画创作不求形似，采用类似漫画的夸张手法，以表达自己的主观感情，是很大胆的突破和创新。但是，由于他仅限于「自画像」的创作，这一大胆的尝试，没能引起社会的足够注意。

绘画中「主观神」和「客观神」的表现，有时界线分明，而有时又难于区别，也因画家的主张而异。倪云林画竹以「聊写胸中逸气」，他不管画的是象芦，还是象麻，这是强烈要求表现「主观神」。而石涛说：「山川使予代山川而言也」，「山川与予神遇而迹化也」，是要求将「主观神」与「客观神」在画面中统一起来。山水、花鸟画是如此，人物画也亦如此。

中国传统的绘画，从具体的描绘程序来讲，是由线（笔墨）构成形象，由形象而传达出人们的思想感情，所以它是「以形写神」的。但是如果我们从创作构思到具体完成的全过程来看，只有先确定了它表现何种「神」的倾向性之后，再来决定采取什么样的造型和笔墨，才能使形、笔墨、神达到完美的统一，创造出最理想的艺术境界，那它就是「以神

写形』的了。

『写意』、『得意』和『会意』，体现着传统绘画的审美趣味。形、笔墨、神的完美统一，则是传统绘画的审美理想追求。『以形写神』与『以神写形』之不可偏废，应当是传统绘画完整的优秀传统。

一九八二年五月 于北京

## 目录及说明

### 一 妇女立像

战国·楚

一九四九年出土于长沙的一座楚墓。画一女像，高髻长裙，腰部细瘦，侧面独立。上方空间，有一龙一凤。考古者认为，其含义是接引墓主死后升天，龙凤侧是升天的前导。画面主要用线描表现，造型准确生动。这是我国发现最早的画在绢帛上的绘画。此图又名《人物龙凤帛画》。

### 二 马王堆一号汉墓帛画（局部）

西汉

### 三 马王堆一号汉墓帛画

西汉

一九七二年长沙马王堆一号西汉墓出土。原画覆盖在棺上，成「丁」形，称之为「非衣」。画面结构，可分为三个部分：上部有日、月、星辰、人物和龙等形象；中部一老年妇人拄杖而立，后有三个侍女跟随，前有二人跪着迎接，同墓中出土有一具完整女尸，因而可认为老妇形象即墓主状侯夫人；下部一巨人托着一平板状物，上有人操持准备食物。中、下部除以上人物之外，还有龙、鱼等其他形象。整个画面，充满着神秘的色彩，因而目前学术界对其内容尚不能统一解释，有待于进一步研究。而我们单从技术技巧来看，较之战国帛画，内容更丰富，构图更复杂，色彩更绚丽，线描技巧，更加运用自如，尤其是墓主人的刻画，虽然是一个侧面，还保持着古拙的特点，而她那雍容华贵、高居人上的仪态，非常生动逼真，具有肖像画特征。由此可看到，从战国到西汉我国绘画艺术的飞跃发展。

### 四 洛神赋图卷

晋 顾恺之（传）

顾恺之（约三四五——四〇六），字长康，小名虎头，无锡人。曾在大将军桓温帐下任参军，后任通直散骑常侍。他多才多艺，尤擅长绘画，时人号称「才绝，画绝，痴绝」《三绝》。在绘画理论上，他最早提出「以形写神」的主张。在我国绘画史上，他是第一个有画迹可考的知名大画家。

《洛神赋图》卷，是根据三国时诗人曹植同名诗篇创作的。描绘曹植来至洛水岸边见到洛神的情景。绢本设色，是宋人摹本。

### 五 列女传仁智图卷

晋 顾恺之（传）

一六一—二七

《列女传》旧题刘向撰，实际在刘向之前就已有了《列女图》的创作，这是汉代以来流行的绘画创作题材，内容描绘往古以来一些有道德、有卓识、可为风范的妇女。此卷是残存的宋人摹本，线条遒劲，造型古朴，有六朝风韵。

### 六 供养菩萨

隋

敦煌壁画（二七六窟）

二八

敦煌莫高窟创建于前秦建元二年即公元三六六年。经北魏、隋、唐、五代、宋、元的相继开凿，绘制了大量的壁画，为中国传统绘画的继承和发展留下了极为珍贵的遗产。

隋代虽只有三十多年的时间，但在敦煌却留下了近百余窟。此幅是代表作之一。画面用线凝重有如一气呵成，毫无文饰，保留了线条的原始美。

### 七 历代帝王图·陈文帝萧瑄立本（传）

二九

阎立本（？——六七三），陕西榆林人。初唐著名的画家，曾官工部尚书，后拜为右相，时人有「右相驰誉丹青」之说。

《历代帝王图》描绘着十三个皇帝的肖像，十分生动传神。特别是通过人物的面部刻画，来表现不同的人物性格，不同的精神状态，乃至不同的政治作为，获得了极大的成功。