

中国画历代名家 技法图典

人物编 上



中国画历代名家 技法图典

人物编 上





中国画历代名家 技法图典

人物编 四

上 海 书 画 出 版 社

15.6/57
()
1.0

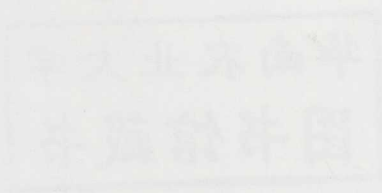
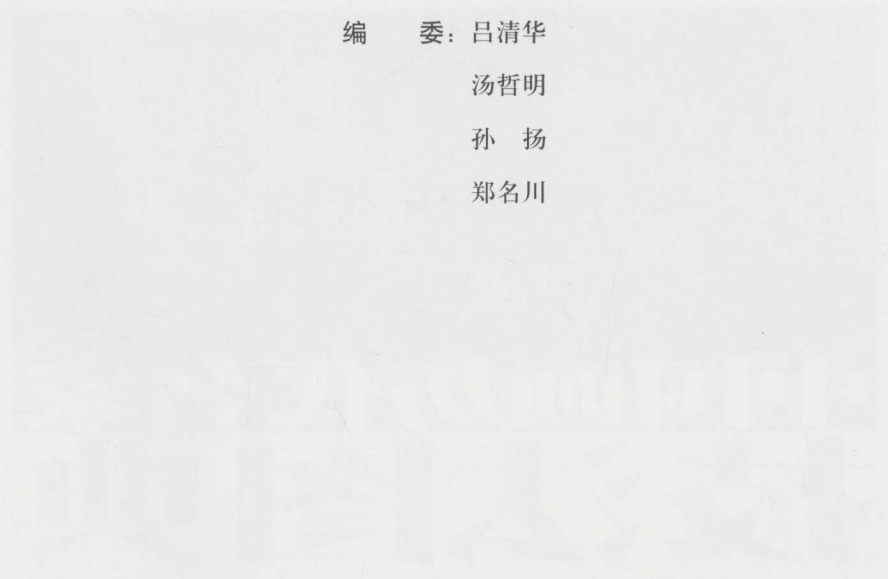
主 编：卢辅圣

编 委：吕清华

汤哲明

孙 扬

郑名川



中国画历代名家技法图典序

世界上恐怕没有哪一种绘画能像中国画那样，具有一套流传有绪、体系完备而又灵活多变的图式规范，无论赫赫大师还是莘莘学子，都无法绕开这套图式规范而取得成功。可以说，历代国画名家既是图式规范的创造者，也是图式规范的承传者，正是承传和创造的完美结合，才使他们赢得了中国画发展长链上富有意义的一环。也正因为如此，中国画教学采取了迥异于西方的“课徒”方式，即通过先临摹后变革、先接受后理解、先专一能后兼多方的“以法致道”之途径，来训练培养新一代国画家。

然而，受历史条件和思想方法所限，人们往往拘囿于非常有限的家数甚至一家一派的狭隘圈子，使得这种教学方式的应变性很小，成才率极低。如今，随着现代印刷术的普及，人们虽能看到大量的画册和课徒稿，但由于画册比原作缩小了许多倍，无法看清细部技巧，课徒稿则沿袭着一家一派的教学方式，致使大多数人仍然对传统缺乏全面深入的了解，未能将发展基点建立在深厚博大的基础上，而容易滑向一味迷信传统和轻易否定传统的两个偏隘立场。

有鉴于此，我们从历代名画中选取最有代表性的各种程式技法，分类汇编成册，并尽可能放大印刷，昭示其微妙的局部细节，以冀读者对各家各派的法式风貌及其源流演变有一个总体上的认识和把握，从而有效地鉴古知今，厚积薄发，博采众长，自成一家。不言而喻，本书对文物鉴赏家、美术史论工作者以及一般文化研究人士，也有一定的参考价值。

中國通商口岸
外國領事館
設立地點

中國通商口岸外國領事館設立地點

一、天津
二、北京
三、上海
四、漢口
五、廣州
六、香港
七、烟台
八、營口
九、牛莊
十、大連
十一、青島
十二、濟南
十三、煙台
十四、威海衛
十五、龍口
十六、濰縣
十七、周村
十八、博山
十九、臨淄
二十、高唐
二十一、德縣
二十二、滄州
二十三、保定
二十四、石家莊
二十五、開封
二十六、鄭州
二十七、洛陽
二十八、西安
二十九、蘭州
三十、西寧
三十一、成都
三十二、重慶
三十三、昆明
三十四、貴陽
三十五、長沙
三十六、衡陽
三十七、南昌
三十八、九江
三十九、蕪湖
四十、安慶
四十一、九江
四十二、漢口
四十三、沙市
四十四、宜昌
四十五、萬縣
四十六、重慶
四十七、成都
四十八、昆明
四十九、貴陽
五十、長沙

中国人物画技法述要

中国人物画的技法，不外乎勾线填彩和水墨两大类。勾线填彩是流行于中国汉代的简笔画在借鉴印度犍陀罗艺术（渊源于古希腊写实性的造型艺术）的基础上产生的。这一技法的崛起，改变了汉代绘画遗形取神的简逸作风，一变为形神兼顾、精巧工整，既成为魏晋宗教壁画，也成为兴起于魏晋的卷轴画的主力军。谢赫在《古画品录》中说：“古画皆略，至协始精（协指卫协，为顾恺之所师）”，正说明了汉画借佛教绘画向精工勾线填彩法过渡的进程。勾线填彩法，在赋彩以前，亦属于水墨的范畴，精细而工致，后来形成了一种专门的画法，名曰“白描”。在勾线填彩的技法中，白描是朽定人物形象的前提，具有逻辑上的第一性，是骨骼；填彩则是赋予对象质感的表现，在逻辑上是第二性的，是肌肉。所以，在上古的绘画理论“六法”中，朽定人物形象的技法——“骨法用笔”与“应物象形”，皆领先于“随类赋彩”。实际上，“六法”主要是为论述人物画的勾线填彩法而非水墨画法而产生的，因为后来在水墨画中日益占据重要地位的“经营位置”，在“六法”中原本是落后于“随类赋彩”的，而在水墨画兴起后，当仅以水墨便完全能够解决对象“骨肉”的造型时，“随类赋彩”的地位实际上便下滑到“经营位置”之后了。至以水墨山水为大宗的文人画兴起后，勾线填彩的著色画的地位便日益陨落。由此可知，“随类赋彩”在六朝绘画中，其实具有重要的地位，而这种地位，便是当时风靡画坛的勾线填彩技法所奠定的。水墨技法随着山水画的兴起而兴起后，开始侵入到人物画的领域。所谓“成也萧何，败也萧何”，勾线填彩人物画法是通过佛教的兴盛而兴盛的，而勾线填彩人物画法的式微，换言之，也即水墨人物画法的兴盛，也由于佛教的变迁而产生。唐代佛教中兴起了禅宗，由于禅宗是通过撕经骂祖、不立文字的方法来阐发其破除教条的奥义的，因而禅林作画也独具狂逸的作风，通过禅林中或与禅林中人交游甚密的“逸品”画家如张志和、孙位等人的实践，至五代，乃产生了一路粗

犷率意的阔（简）笔水墨人物画法。中国人物画的技法，至此也基本全部形成了，元明清三代的人物画，基本是在前人创造的技法中唱流派戏，即审美上多有新创，却已无法在完备的技法上再辟新途了。至20世纪西方绘画的传入，随着人们对素描的借鉴，中国人物画才又获得了新的发展。

近代以来，人多以工笔、写意来区分中国画的类型，而且往往以工笔应对勾线填彩，以写意应对水墨，更有甚者，以工笔应对写实，而将写意置于写实与抽象之间。这种分类很不科学，也造成了认识上的混乱。例如，在敦煌壁画中，就极多造型严谨（写实）而手法写意（即写形之大意）的勾线填彩作品，而在写实性的素描中间，亦有取其意到（写形之大意）的速写技法，又如在水墨画中，既包括了工谨写实的白描人物，亦包括了用取其意到的粗笔画成工整的形象，比如马远的《孔子像》，当然还包括了在取其意到地表现形象的同时主观表现色彩较强（亦可称写意，即写情绪化的意气之“意”）的阔（简）笔画，如梁楷的《泼墨仙人》。

准此，我们对人物画技法的认识，应紧扣勾线填彩和水墨两大类型，而在勾线填彩中，应更着眼于“骨法”，即以不同形状的线条严谨地塑造对象（东方人相对西方人骨骼起伏不大，不受光的阴影狭窄细长，古人衣饰特多宽带长袖，故极适合以中锋线条而非块面加以塑造），进而可由白描推及至水墨的领域，运用不同的用笔（包括中锋线条和侧锋块面）来塑造对象，最终达到以水墨简笔概括地，当然也可以是主观化地表现、处理对象。这不但是中国人物画技法变迁的一条历史文脉，而且对一般学画人物画的人来说，也是一条循序渐进的学习道路。

下面再对具体技法的特点及兴衰作一简要的叙述。首先介绍的是勾线填彩或白描的笔法，或谓线描。

线描的“描”，绝不是指描头画脚，而是指以中锋的线条表现已朽定在粉本上的形象，“描”则专指转移模写（转移粉本上的形象）。优秀的线描，与书法中提按顿挫的用笔在理法上是完全一致的，画家能根据对象的造型需要运用指力（小细节）、腕（长线条）、肘（极长的线条）来勾写线条，以塑造形象。中国画的线描，虽然表现力很丰富，但万变不离其宗，其核心就是粗细和顿挫的用笔变化。

魏晋时的人物画由于尚未彻底地解决造型的问题，故所画人物多着眼于人体形象，而对用笔形式并不作更多的追求。因而，其所运用的笔法，具有了一种高古的稚拙感，此类被后人称为“高古游丝描”的笔法，尚不具备突出衣服起伏顿挫感的表现力。这种极少变化、粗细均匀的线条，虽然在当时更多地是出于应对形象轮廓的需要，但在后人看来，却独具一种古朴、天真、简率的意蕴，借黑格尔的美学理论来说，具有一种“内容大于形式”的象征意味，而尤为力图超越写实主义的现代人所激赏。当时以此笔法享誉画坛的代表作家，乃是有“虎头三绝”之称的顾恺之。唐代是人物画全面成熟并臻于巅峰的时代，用黑格尔的话来说，就是“形式与内容”正相匹配的时期，即表现形式与所要表现的对象完美地结合在一起，此刻，在人物画坛占据主导地位的笔法乃是后人所谓的“铁线描”。此种笔法，借鉴了书法的提按顿挫，落笔重，收笔轻，既劲挺而又富于变化，既做到了为对象“传神”又具有优美自足的形式感，因而成为当时乃至其后人物画中的主力军。以这种笔法名世的作家很多，根据传世作品可知，初唐至中唐的名家如阎立本、韩幹、周昉、顾闳中，莫不善于挥写这类道美劲挺的“铁线”。盛唐矫然特出的名家吴道子，开创了一种提按变化大、极富生动性的笔法，这就是为后人赞为有“当风”飞舞之感、粗细变化极大的“兰叶描”。传说吴道子曾观裴将军舞剑以助其笔法，从传世作品中

“兰叶描”的迎风飞舞感来看，这并非空穴来风。这样的用笔，是画家在熟练地把握造型的前提下，更多地着眼于形式本身的美感时才应运而生，线条本身因而具有了轻重缓疾、粗细滞畅、提按顿挫等丰富的表现性，与此同时，也便产生了如黑格尔所论“形式大于内容”的浪漫化倾向。吴道子开创的这类笔法，为南宋的马和之进一步推进，当然，马的兴趣，已不再关注于形象的真实与否，而全然集中于对线条本身的韵律表现了。

后人曾经将人物画中的线条归类为十八种，名曰“十八描”，这不过是巧立名目的好事之举，事实上，人物画最主要的笔法，便是上述的三类。不过，还有一种专用来表现绵质衣物厚重感的用笔，虽然用途不广，却不得不提。此类粗细变化较大，有迟滞厚重感的用笔，有一种抖抖的战栗感，因而也被人称为“战笔描”，南唐周文矩的《文苑图》、南宋梁楷《八高僧图》中的人物，都运用了这种笔法。相传这种笔法，乃是周文矩得李后主“金错刀”书法之奥创成的，然而，描绘对象的质感，事实上才是“战笔”产生的原动力，即使周真的如传说中那样是借鉴了“金错刀”的用笔，实质仍是出于表现对象的需要。

与双勾，亦即与水墨白描相对应的便是有笔有墨的水墨画法。

水墨的画法，起源于中唐，主要是为了适应对当时日益兴盛的树（松）石、山水题材的表现，换言之，即为了处理树石的肌理皱纹和云水氤氲的空气感。这种技法，在唐代尚未达到“有笔有墨”的成熟程度，一些山水画家如项容等大约只是以墨来点染对象，故其时对之便有“有墨无笔”的评说。师法项容的王墨，常在醉后用这类“有墨无笔”的方式兴之所至地泼画云山，颇有西方印象派、现代派的意趣，形成了被当时人称为“逸品”的画格。这种泼墨的画法，经过一批禅林画家的改造，侵入到了人物画的领域，据传，唐末五代的孙位、孙知微皆是善于此道的好手，而传世至今的作品，也有石恪的水墨简笔人物可资证明。

我们知道，水墨白描的技法，主要是以毛笔的中锋勾勒而成，勾勒法其实就是以提按画线条的动作。这种画法，在准确表现对象轮廓的同时又能兼顾到线条的粗细。当然，有一些的画家在勾勒之外还运用了顿挫法，使线条具有更丰富的表现性，但是，这毕竟仍属于中锋的范畴，线条在造型上仍主要是起朽定形象的作用。有笔有墨的水墨画法与此颇有不同，即不但在用笔上兼顾中锋的提按顿挫，而且将用笔扩大到侧锋，即可以在以中锋朽定形象（骨法）的同时配合对面的表现，甚至直接以阔笔（侧锋）挥写对象，这其实也就取代了原来在双勾基础上填彩的步骤，而直接以水墨就可以完成对对象的刻画了。在线条处理上，有笔有墨的水墨画法由于广泛地运用了侧锋，打破了用笔的规整性，使中锋散笔的技法进一步充实到了线条中来，极大地丰富了用笔的表现力，南宋梁楷的《泼墨仙人图》便是这种水墨技法的代表作，仙人的服装以侧锋阔笔挥写而成，而人物的面部五官则运用了散笔中锋的技法，故在双勾法刻画形象之外又另开了以笔墨法挥写形象的新途。

再须说明的便是赋彩的技法。

如前所述，双勾赋彩的作品是在水墨白描朽定对象之“骨”的基础上随类赋彩，使形象达到骨肉停匀的境地；而有笔有墨的水墨画法是以前锋互用的技法来同时完成对形象“骨”、“肉”的表现。因而，配合这两类画法的设色，无论在制作过程还是在作用上，都有很大的不同。在双勾法中，设色起到了“肉”的作用，具有重要的意义，因为不加设色只是水墨白描而不成其为著色画；而有笔有墨的水墨技法则不然，由于已经达到了骨肉停匀的境地，即使不加设色，画面也是完整的，且即使赋色，色彩也

是起辅助的次要作用。所以，在双勾填彩的画法中，往往运用重彩，且以晕染填彩为主，而在水墨画法中，往往运用的是淡彩，且以罩色平涂为主。总之，在上古的人物画中，设色有很广泛的用途，故产生了平涂、罩染、晕染、反托、打底、撞水、撞粉等很多技法；而在近代人物画中，由于水墨画法的大炽，设色几乎是可以被省略的，笔墨则跃居到了首要的地位。

目 录

一 须眉法	13
(一) 士夫类	14
(二) 道释类	121
(三) 骑射类	219
(四) 渔樵类	261
二 仕女法	305
(一) 闺秀类	306
(二) 妇孺类	361
(三) 仙佛类	467
(四) 伎乐类	511
三 童稚法	549
四 现代人物法	573

一 须眉法

古时男子以须眉稠秀为美，因以“须眉”为成年男子的代称。

人物画是中国绘画史上最早得到发展却又始终未曾发展到本体论高度的一个画科，因此，技法的成熟和完备程度无法与山水、花鸟画相比拟。不过，作为历经千年的绘画门类，毕竟是诸多不同表现形式的大集合，故仍然呈现为丰富多彩的法式风貌，其中须眉法尤为集中地体现了这一点。

总体上说，须眉法与其他各法一样，分为工笔法与意笔法两大倾向。但相对而言，意笔法的完善程度更差，除了梁楷《泼墨仙人图》等少数作品外，大多只限于脱略率滑的一般层次，而无法形成如大写意花卉那样自成体系的形式法则。须眉法，包括整个人物画的技法价值所在，主要体现于工笔或者所谓兼工带写的大量作品中，被归纳为“四视”、“十八描”、“三准归一”、“立七坐五盘三半”等人物画技法，几乎全都出自工笔或兼工带写的需要，而与大写意无缘。至于顾恺之之高古，吴道子之奔放，张萱、周昉之臻丽，贯休、陈洪绶之伟岸，诸如此类令人叹服的种种风格趣味，也无不在远离大写意的意义上实现自身。因此，入选本书的图例只能以工笔和兼工带写为主，其分类标准也就转向题材的基点，亦即以被画人物的身份为依据了。当然，作为中国人物画传统的形象资料来说，这种编排方式倒也不失为人们提供另一方面的便利。

（一）士夫类

帝室贵胄、逸士高人，是传统中国人物画中常见的题材之一。这是因为“成教化，助人伦”乃是古代中国画最为重要的功能，又由于古代社会绘画所独有的存形作用，因而帝王贵胄的形象首先占据了中国画的主体地位——早在汉代，帝王就曾专辟凌霄阁陈列历代功臣画像，以示表彰；历代帝王的题材在晋唐已成为一个重要的母题，传世至今仍有传为阎立本所作的《历代帝王图卷》等。

随着晋唐时文人的介入绘画，他们的审美逐渐在人物画中演化成为一些表现高蹈的母题，至明清文人画执画坛之牛耳，表现逸士的高隐之风愈来愈成为人物画的中心视野，自晋至清，诸如“商山四皓”、“伯牙子期”、“伯夷、叔齐不食周粟”、“袁安卧雪”、“竹林七贤”、“羲之爱鹅”、“渊明赏菊”、“校书图”、“归去来兮”、“雪夜访戴”、“西园雅集”等等的题材，便一直为人物画家所津津乐道。

宋代的理论家郭若虚说过，比较起前代来，当时的人物画是“今不及古”，这就是说，宋代人物画的繁盛程度已不及晋唐。究其原因，主要是因为士人参与绘画，使代表文人审美的山水画成了画坛的大宗，人物画作为画坛主流的地位已日益动摇，因而尽管表现士人的题材在宋代人物画中成为大宗，但人物画本身却在不断地式微。至元，尽管龚开、钱选、赵孟頫、王振鹏等名家皆善图士夫，但人物画却更多地产生在庙宇道观中，亦即不再成为卷轴画的主流。尽管明代的名家如吴伟、张路、唐寅等亦善作士人，但人物画在明清的中兴主要依赖于陈洪绶，陈的士人画汲取魏晋的古风，一方面是他随着用以表现自我内心世界的媒介，另一方面，其实也可视作是表现士人的题材在晚明商品经济的大潮中逐渐转变为世俗故事画的信号。因为不仅是表现士人的题材，而且整个人物画，随着后来在晚清的海上画坛得以全面复兴，都在不知不觉中纳入了市民审美口味。至此，诸如伯夷、叔齐、陶渊明、王羲之等等的形象，在封建王权日益瓦解、商品经济日益发达的情况下，已不再成为士人寄托高蹈意识的自我表现，而变作了一种叙述风俗掌故的故事画。



1. 汉墓壁画 门下贼曹
2. 汉墓壁画 门下贼曹
3. 汉墓壁画 主记史
4. 南朝·砖刻 竹林七贤和荣启期

1	2
3	4

曹倍百羈



1. 晋·顾恺之(传) 列女仁智图
2. 晋·顾恺之(传) 列女仁智图

1 2

试读结束：需要全本请在线购买：www.ertongbook.com