

经典

江苏美术出版社

中国历代线描经典



历代线描经典



于義成俞



经典

江苏美术出版社

中国历代线描经典



江苏美术出版社
编

目 录

概述

唐以前线描

战 国	龙凤仕女图 帛画	(7)
秦	木简彩绘角抵图	(8)
西 汉	漆箱彩绘虎舞图	(9)
东 汉	木案画朱雀图(之一)	(10-11)
东 汉	木案画朱雀图(之二)	(12-13)
新 莽	木牍画飞虎图	(14)
魏 晋	砖画进食图	(15)
顾恺之	东晋 女史箴图(局部之一) 卷	(16)
顾恺之	东晋 女史箴图(局部之二) 卷	(17)
张僧繇(传)	梁 五星二十八宿神形图(局部) 卷	(18-25)

杨子华	北齐 校书图	(26-29)
南 朝	砖画竹林七贤和荣启期	(30-34)

唐代线描

章怀太子墓壁画	· 外宾图(局部)	(37)
阎立本	历代帝王图·晋武帝司马炎 卷	(38)
阎立本	历代帝王图·陈文帝	(39)
阎立本	萧翼赚兰亭图 卷	(40-41)
阎立本	职贡图 卷	(42-43)
佚名	普贤菩萨图 轴	(44)
佚名	文殊菩萨图 轴	(45)
吴道子	送子天王图(局部) 卷	(46-47)
王维	伏生授经图(局部) 卷	(48)
韩 幹	照夜白 卷	(49)
卢楞伽	六尊者像(六幅选三) 册页	(50-53)
佚名	游骑图 卷	(54-55)
佚名	壁画树下人物图	(56)

五代线描

周文矩	文苑图(附局部) 卷	(59)
贯 休	罗汉(之一) 轴	(60)
贯 休	罗汉(之二) 轴	(61)
贯 休	罗汉(之三) 轴	(62)
贯 休	罗汉(之四) 轴	(63)

贯 休	罗汉(之五) 轴	(64)
贯 休	罗汉(之六) 轴	(65)
贯 休	罗汉(之六局部)	(66)
贯 休	罗汉(之七) 轴	(67)
贯 休	罗汉(之七局部)	(68)
贯 休	罗汉(之八) 轴	(69)
贯 休	罗汉(之八局部)	(70)
贯 休	罗汉(之九) 轴	(71)
贯 休	罗汉(之十) 轴	(72)
贯 休	罗汉(之十局部)	(73)
贯 休	罗汉(之十一) 轴	(74)
贯 休	罗汉(之十一局部)	(75)
贯 休	罗汉(之十二) 轴	(76)
贯 休	罗汉(之十三) 轴	(77)
贯 休	罗汉(之十四) 轴	(78)
贯 休	罗汉(之十四局部)	(79)
贯 休	罗汉(之十五) 轴	(80)
贯 休	罗汉(之十五局部)	(81)
贯 休	罗汉(之十六) 轴	(82)
贯 休	罗汉(之十六局部)	(83)
贯 休	罗汉(之十七) 轴	(84)
贯 休	罗汉(之十八) 轴	(85)
贯 休	罗汉(之十八局部)	(86)
贯 休	罗汉(之十九) 轴	(87)
贯 休	罗汉(之十九局部)	(88)
贯 休	罗汉(之二十) 轴	(89)
贯 休	罗汉(之二十一) 轴	(90)
佚名	四天王木函彩画(四幅)	(91-92)

宋代线描

李公麟	阿罗汉图 轴	(95)
李公麟	临韦偃放牧图(局部) 卷	(96-97)
李公麟	免胄图 卷	(98-99)
李公麟	五马图(五幅) 卷	(100-109)
李公麟	布袋睡眠图 轴	(110)
李公麟	维摩诘像 轴	(111)

武宗元	朝元仙杖图(局部) 卷	(112 - 119)
勾龙爽	罗汉像 轴	(120)
赵仲侗	五王熙春图 轴	(121)
张择端	明皇窥浴图 轴	(122)
李 唐	采薇图(局部) 卷	(123 - 124)
李 唐	炙艾图(局部) 轴	(125)
李 嵩	夜宴图(局部) 卷	(126)
佚名	仿五代周文矩仕女图(局部) 卷	(127)
马 远	孔丘像 册页	(128)
马 远	秋江渔隐图 轴	(129)
马 远	水图(选七) 卷	(130 - 143)
刘松年	兰亭修禊图(局部) 卷	(144 - 147)
刘松年	唐五学士图 轴	(148)
梁 楷	出山释迦图(附局部) 轴	(149 - 150)
法 常	罗汉图 轴	(151)
法 常	观音图 轴	(152)
佚名	雏雀图 册页	(153)
佚名	柳阴高士图(局部) 轴	(154)
佚名	梧阴清暇图 轴	(155)
佚名	如来说法图 轴	(156)
佚名	千手千眼观世音菩萨(局部) 轴	(157)
佚名	八十七神仙卷(局部)	(158 - 165)
马 麟	普贤菩萨 轴	(166)
林庭珪	阿罗汉图(之一) 轴	(167)
林庭珪	阿罗汉图(之二) 轴	(168)
张思恭	不空三藏像 轴	(169)
赵孟坚	水仙(局部) 册页	(170)

元代线描

佚名	辽 采药图 轴	(173)
张 瑄	金 文姬归汉图(局部) 卷	(174 - 175)
宫素然	金 明妃出塞图(局部) 卷	(176 - 177)
赵孟頫	东坡居士 册页	(178)
赵孟頫	调良图(局部) 册页	(179)
赵孟頫	古木散马图 卷	(180 - 181)

赵孟頫	二羊图 卷	(182 - 183)
赵孟頫	幽篁戴胜图 卷	(184 - 185)
颜 辉	刘海戏蟾 轴	(186)
颜 辉	拐仙图 轴	(187)
钱 选	蹴鞠图(局部) 卷	(188 - 189)
钱 选	陶渊明像(局部) 卷	(190)
阿加加	观音像 轴	(191)
王振鹏	伯牙鼓琴图 卷	(192 - 193)
王振鹏	宝津竞渡图 卷	(194 - 196)
王绎、倪瓒	杨竹西小像(局部) 卷	(197)
刘贯道	消暑图(局部) 卷	(198 - 199)
卫九鼎	洛神图(局部) 轴	(200)
蔡 山	罗汉图 轴	(201)
佚名	永乐宫壁画(局部)	(202 - 210)

明代线描

刘 俊	寒山拾得(局部) 轴	(213 - 214)
吴 伟	北海真人像 轴	(215)
文徵明	湘君湘夫人图(局部) 轴	(216)
丁云鹏	扫象图(局部) 轴	(217)
丁云鹏	十八罗汉图 卷	(218 - 223)
吴 彬	罗汉图(局部) 卷	(224 - 227)
崔子忠	苏轼留带图(局部) 轴	(228 - 229)
陈洪绶	白描水浒叶子·宋江 册页	(230)
陈洪绶	白描水浒叶子·关胜 册页	(231)
陈洪绶	白描水浒叶子·武松 册页	(232)
陈洪绶	白描水浒叶子·鲁智深 册页	(233)
陈洪绶	白描水浒叶子·吴用 册页	(234)

清代线描

高奇佩	杂画册(之二) 册页	(237)
金 农	佛像图 轴	(238)
任 颐	能出胯下 册页	(239)
任 颐	城下乞食 册页	(240)
任 颐	龙山落帽 册页	(241)
严宏滋	白描罗汉 卷	(242 - 243)

图书在版编目(C I P)数据

中国历代线描经典/江苏美术出版社编. —南京: 江苏美术出版社, 2000. 8

ISBN 7-5344-1118-1

I. 中... II. 江... III. 中国画-作品集-中国-古代
IV. J222.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2000)第 37077 号

策 划 高 云
责任编辑 张友宪 张学成
装帧设计 冯忆南
责任校对 刁海裕
审 读 杜 辛
责任印制 符少东
吴蓉蓉

中国历代线描经典

出版发行 江苏美术出版社
经 销 江苏省新华书店
印 刷 利丰雅高印刷(深圳)有限公司
开 本 889×1194 16开 15.5印张
版 次 2000年8月第1版 第1次印刷
印 数 0,001-3,000册
书 号 ISBN 7-5344-1118-1

J·1115 定价 140.00元

概述

一

线描,是中国绘画中一种极为重要的艺术语言。它的鲜明特征,是以墨线作为塑造艺术形象的基本手段。其中,单纯用墨线勾描物象而不辅以淡墨或淡色渲染的画法,称为“白描”。多用于人物画和花卉、动物画。之所以在《中国历代人物画经典》、《中国历代山水画经典》、《中国历代花鸟画经典》、《中国历代书法经典》四本经典之外,专立《中国历代线描经典》一册,就是为了特别显示线描在中国绘画中的地位 and 作用,甚至可以说,线条乃至是构成中华民族绘画根本艺术特色的支柱。

中国画之所以特别重视线条,同中国人观察客观世界的方法以及传统审美观念有着密切关系。虽然客观物象的外表并没有线条存在,但人们却智慧地从中提炼概括出带有主观虚拟性的线条,用来表现物象的结构、形态、质感、量感和神情,同时也传达出画家的思想感情,并体现个人的绘画风格。中国画的线条能超越于具体的物象之上,比起那种用光线明暗的体面造型方法,线描显然具有自由创造的灵活性。

线条的情感性是自发或自觉的流露。画家在传写物象时,必定会赋予某种意义,寄托某种情感。所以在造型过程中,画家的感情就一直和笔的运动融合在一起,笔所到处,无论长线短线,直线曲线,粗线细线,都成为感情活动的痕迹。近代中国画名家吕凤子曾总结经验:凡属表示愉快感情的线条,无论其状是方、圆、粗、细,其迹是燥、湿、浓、淡,总是一往流利,不作顿挫,转折也不露主角。凡属表示不愉快感情的线条,就一往停顿,

呈现一种艰涩状态,停顿过甚的就显示焦灼和忧郁感。有时纵笔如“风趋电疾”,如“兔起鹘落”,纵横挥斫,锋芒毕露,就构成表示某种激情或热爱、或绝忿的线条。(《中国画法研究》)

中国画线描的另一个重要特色是强调与书法用笔的关系。所谓“书画用笔同法”,其核心是注重笔力及其变化的形式美。六朝时代提出的“六法论”,第二条“骨法用笔”,其实是当时对书、画的共同要求。王羲之的老师卫夫人就说过“善笔力者多骨,不善笔力者多肉”。顾恺之评前人画用语有“有骨法”、“骨趣甚奇”。这个“骨法”主要指间架结构的气势和内质,而“骨法用笔”则是要求构成画面形象骨干的线条必须具备力度美。五代荆浩所说的“生死刚正谓之骨”,也是类似的意思。唐人张彦远说得最完整:“骨气、形似皆本于立意,而归于用笔,故工画者多善书。”(《历代名画记》)元代以后,越发讲究书法入画,把作画称为“写画”,甚至具体到画石如书法飞白,画树用篆书法,画竹用隶书法,画藤用草书法等等。当然笔力美的形态是丰富多样的,如外柔内刚者谓之“纯绵裹铁”,还有所谓“如锥画沙”、“如折钗股”、“如屋漏痕”等。线条之间的连接,要求无笔不连,笔断气连(指前笔后笔虽不相续而势实连),形断意连(指此形彼形虽不相接而意实连)。所谓“一笔画”就是要求一气呵成。

前人曾将人物画线描的技法归结为“十八描”,概括起来可分三大类:第一类线条无粗细变化,瘦硬而绵长,包括高古游丝描、铁线描、琴弦描等。第二类顿挫鲜明,起落有致,行笔有方圆粗细变化,包括钉头鼠尾描、折芦描、兰叶描、柳叶

描等。第三类粗犷厚重,简练明快,以少胜多,如减笔描。所有这些描法,都是前人根据描绘不同对象,以及个人感情气质的不同而提炼总结出来的,后来者在实践中可以不断有所创造发展。

二

中国线描艺术的发展源远流长。早在新石器时期的彩陶器皿上,就有用线条勾画出的人物及动植物纹样,线条质朴而流畅,反映出原始人类对线的审美观念已初步形成。到春秋战国及秦汉时期,帛画、漆画上的线描技法已相当熟练,能表现出“流动如生”气势宏大的意味。但由于当时绘画还是一般工匠所为,由于文化水平和学识修养的局限,对线条的审美认识尚未上升到理论。

对中国画线描从认识到实践的飞跃,发生在魏晋南北朝时期。前述“骨法用笔”的观念就形成于此时。顾恺之在画论中已开始强调线条造型要根据物象的形神和作者的情思而采取轻重缓急的不同变化,做到“神仪在心而手称其目”。其作品中的线描由前代比较粗放简朴转向圆润劲秀,如春蚕吐丝,恰好表现出贵族人物的身份、衣质和动态神情。这一时期线条运用出现风格化趋势。如顾恺之“紧劲联绵,循环超忽”,陆探微“精利润媚,新奇妙绝”,二人同属于“笔迹周密”的“密体”;而张僧繇则是“勾戟利剑森森然”,“笔才一二,像已应焉,离披点画,时见缺落”,被称为“笔为周而意周”的“疏体”。

正是在魏晋南北朝奠定的坚实基础上,唐宋时代创造了中国线描艺术的辉煌。具体表现在两方面:第一,线描表现范围扩大,不仅在历史画中,而且扩展到宗教画、肖像画、风俗画、动物画、

花卉、山水画等领域。阎立本的《历代帝王图》是古代肖像画精品;吴道子的《送子天王图》、贯休的《十六罗汉》、李公麟的《维摩居士》、牧溪的《罗汉图》等为佛教人物画的代表;武宗元的《朝元仙仗图》是道教人物画的典范;张择端的《清明上河图》、李唐的《采薇图》是风俗画、历史画的杰作;马远《水图》、韩幹《照夜白》分别代表了山水、动物线描画的高水准。第二,产生了好几位各具特色的线描大师。吴道子变化多姿的“兰叶描”构成“吴带当风”的特色,他特别重视线条的变化速度、压力、节奏和力量,“天才地把线发展为一种富有生命、独立而自由的表现”。(傅抱石《中国的人物画和山水画》)正是吴道子真正把线描提高到头等重要的地位,使白描可以独立成画。北宋李公麟在顾、吴的线描基础上开拓,用谨严、流利而又充满强力的线条之美,在方圆、浓淡的单一墨线变化中,实现了质感、量感、空间感和形式美感的完美统一。南宋画家梁楷、牧溪的减笔画,又是一番新境,线的变化与水墨变化相融合,粗犷灵动,虽草草数笔而神情动态毕现,意趣横生,具有更大的主观性。以上情况表现,唐宋时代中国线描画的主要样式已发育成熟,达到峰颠状态。

元明清时期,由于文人画占居主流地位,相当一部分画家重精神性,轻基本功;重山水花鸟画,轻人物画,以致线描画难以再造新的辉煌。但是也出现了不少擅长线描的优秀画家。元初的赵孟頫线描取法李公麟,特别强调书法入画,曾有诗曰:“石如飞白木如籀,写竹还于八法通,若也有人能会此,须知书画本来同。”(题《秀石疏林图》)其主张对此后文人画的发展产生重大影响,

“直从书法演画法”蔚然成风，在一定程度上丰富了中国画线描法。值得专门提出的还有元代永乐宫壁画，出于画工之手，但在线描表现上却发展了吴道子、武宗元的宗教画传统，圆劲的线条，风动的力度，代表了我国线描技法的最高水平。

明代线描画大体有以吴伟为代表的“浙派”，风格奔放洒脱；以文徵明为代表的“吴派”，风格温雅润秀。最有独特个性的是明末陈洪绶，所作人物躯干伟岸，衣纹细劲清圆，强调用线的金石味，晚年人物造型夸张变形，以突出个性特征。其影响颇大，当时已是“海内传模者数千家”，甚至远播朝鲜和日本，并被刻成版画广为流传。明代开始有人对历代线描进行整理研究，人物画技法“十八描”，就是明代人总结出来的。至清代，更为重视对用笔的研究，石涛将中国画的用笔，称之为“一画”，从宏观到微观深入探究。在其所著《苦瓜和尚画语录》中，将“一画”视为贯通宇宙、人生和艺术生命力的运动，是“众有之本，万象之根”；也是“字画下手之浅近功夫”，然而它非同小可，任何复杂事物都通过一笔一划构造而成，“即亿万万笔墨，未有不始于此而终于此。”因此，画家必须重视“一画”基本功的锻炼。只有把握“一画”之理与扎实的运腕功力，才能达到“意明笔透”，笔随心运，万物形神之美表现入微，主观心理情感抒写通达，达到高度的艺术创作自由境界。石涛充分认识到中国画线条运用的丰富内涵，对建构现代意义上的中国画线条学体系，也有启发意义。此外，沈宗骞《芥舟学画编》强调用笔“神韵”，如说用笔应当寓刚劲于婀娜之中，行遒劲于婉媚之内，所谓百炼钢化作绕指柔。“凡下笔必以气为主，气到便是力到，下笔便若笔中有物，

所谓下笔有神者此也。”阐发了线条独立的审美价值。清代最杰出的线描画家是任伯年，他受陈洪绶人物造型的影响，而线条更趋灵动洒脱，由于受过铅笔素描训练，写实能力较强，精于肖像画及历史人物、民间故事，画风清新劲峭，雅俗共赏，至今犹有影响。

三

当我们简略地论述了中国画线描艺术的审美特征和发展历程之后，有必要补充说明一个观点。“线描”这个字眼，只不过是一种约定俗成的说法，严格说来，并不确切。

“描”的本义是依样摹写，它远不能涵盖中国线条艺术的本质特征。中国画审美系统是“写画”美学观，它是由传写性、倾泻性、书写性三个要素构成的。其中书写性就是讲究用笔与传神、抒情写意及书法美的关系。前人一再强调：“凡倾吐曰写，故作字作画皆曰写。”“字与画同出于笔，故皆曰写。”而且反复提出：“字要写不要描，画亦如之，一入描画，便为俗工矣。”可以说，中国画的超然精神、写意情神，都是由特别重视用笔——尤其是线条的表现力作为基干而形成的。

写，决定了中国画创作本体的自律性。中国画线条的书写性，有许多值得深入探讨的课题：线的力度变化、速度变化、方向变化、笔势变化、笔性变化、墨性变化……可谓丰富绝伦，有待有志者去总结，去拓展。

这本“线描经典”，从我国浩如烟海的绘画作品中，挑选出二百余幅。确为爱好者提供了一份品鉴研习的汇集，也为研究者提供了一份形象资料。故为之序。

中国历代线描经典
唐以前线描



如果从新石器时期仰韶文化彩陶上的动物纹样算起，中国线描艺术已有六千多年历史了。线条的表现力由原始人类发现并巧妙运用，实在是不可思议的奇迹。

迄今为止发现时代最早的线描帛画，是战国时期的《龙凤仕女图》。用细如游丝的墨线，传写出一宽袍长袖的妇女侧身静立的形貌，上方的龙、凤则线条飞扬、舒展，呈现出游动、飞腾之态。线条略显稚拙，但已显出力度。

秦汉时期，线描进一步发展。秦人绘角抵图，汉代朱雀、飞虎等形象，都具有线条简洁、淳朴的特点，而且能夸张地表现出对象的动态和神情。这些作品出于民间画工之手，带有一定的随意性，稚朴可爱。

魏晋南北朝时期，出现了中国第一批彪炳于史册的士大夫画家。东晋顾恺之《女史箴图》的线描造型，已发展为“进简意淡而雅正”的品位，线条细柔挺秀，舒展自然，确如古人所评“紧劲联绵，循环超忽”，“如春蚕吐丝”，恰到好处地表现出各式人物的身份、动态和神情。如舍身挡熊的烈女，温和辞让的贤妃，不胜重负的武士，对镜梳妆的姬妾，都处理得很有分寸感。顾的画风影响千载，后世几乎所有线描大家都或多或少接受他

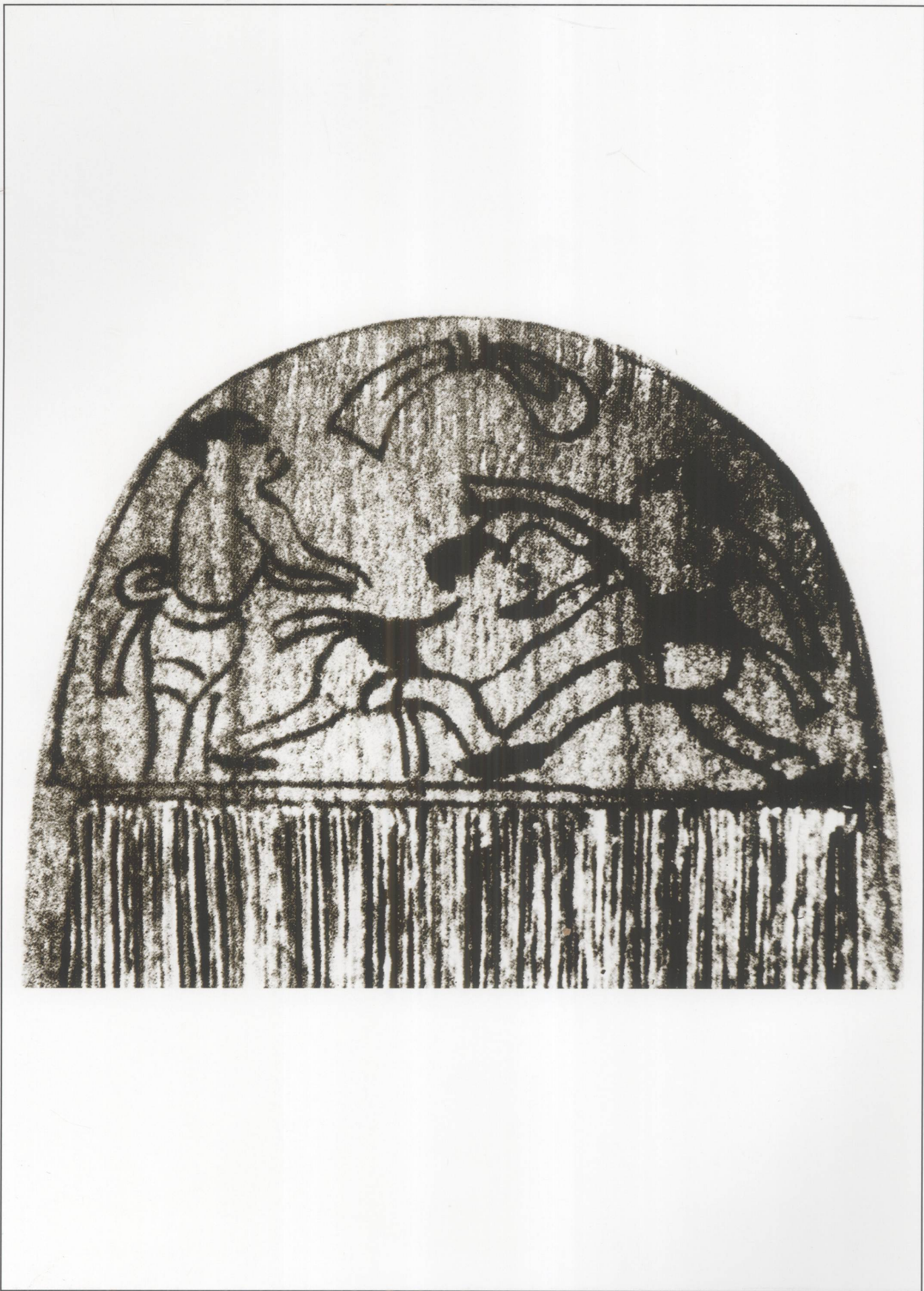
的启迪。南朝王陵中砖画《竹林七贤与荣启期》，以线描塑造了八位不受礼教束缚的高士，袒衣跣足，席地而坐，或静观，或长啸，或悠然酌饮，或依树沉思，或醉态朦胧，或抚琴挥弦。形体瘦削，是典型的“秀骨清像”，线条劲利，与画史所说陆探微画风吻合。陆是顾的传人，二人同为“密体”的开创者。

北朝画家在线描方面同样取得进展。《北齐校书图》是一件宋代摹本，图绘齐文宣帝命十一位文士共同刊定国家收藏五经诸史的事，共分三段，第二段是全卷中心，画四人坐榻上，上有酒菜砚台等物。居中一人正执笔书写，旁有四侍女围绕，线条流畅优美，尽显诸种动态。经考证，此图为北齐杨子华所创稿本，杨当时有“画圣”之誉，唐人评其画像“曲尽其妙，简易标美”，达到“多不可减，少不可逾”的程度。此图可见一斑。

由以上诸图可以看出，唐以前的线描艺术经过数千年的经验积累，到魏晋南北朝时期已经登上一个高峰。当时所确立的以形写神、迁想妙得、气韵生动、骨法用笔等艺术观，奠定了中华民族绘画审美体系的牢固基石；而绘画作品中那些风度翩跹、神韵高雅的线描艺术形象，更作为一个时代的审美理想模式，具有不可代替的艺术魅力。



战国 龙凤仕女图 帛画 31.2厘米×23.2厘米



秦 木篋彩绘角抵图 木质漆绘 7厘米×6厘米



西汉 漆箱彩绘虎舞图 木胎彩绘 26 厘米 × 46.5 厘米



东汉 木案画朱雀图(之一) 木质彩绘 53.5 厘米×40厘米





东汉 木案画朱雀图(之二) 木质彩绘 53.5 厘米 × 40 厘米

