

中国历代名家技法集萃

人物卷·白描人物法



中国历代名家技法集萃

人物卷 白描人物法



吴宪生
吴学峰

选编



编辑委员会

顾问 王伯敏

主编 吴宪生 王经春

编委 (以姓氏笔画为序)

王经春 丘 挺

吴宪生 张伟平

林海钟 顾震岩

董文运 韩 璐

策 划 王经春 吴宪生

责任编辑 杨文军 李 晋

封面设计 袁由敏

作品摄影 范 厉

图书在版编目 (CIP) 数据

中国历代名家技法集萃. 人物卷. 白描人物法. / 吴宪生, 王经春主编; 吴宪生, 吴学峰选编. - 济南: 山东美术出版社, 2001.1

ISBN 7-5330-1443-X

I. 中… II. ①吴… ②王… ③吴… ④吴… III. ①中国画-技法(美术) ②人物画-技法(美术) IV. J212.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2000) 第 51449 号

出版发行: 山 东 美 术 出 版 社

济南市经九路胜利大街39号(邮编: 250001)

制版印刷: 深圳华新彩印制版有限公司

规格开本: 787×1092毫米 小8开 18.5印张 4插页

版 次: 2001年1月第1版 2001年1月第1次印刷

印 数: 1-2000

定 价: 180.00元

序

· 王 伯 敏 ·

法尽理无尽，理尽法又生。
画法原无限，至关天地情。
——半唐斋论画诗

千百年来，中国画独特表现，赢得了东方以至世界画坛的称美。

中国画历史悠久，有着民族文化的深厚内涵。它那巧拔的艺术表现，是中国历代无数画家在久长岁月的艺术实践中所取得的成果。杰出的画家，在艺术上巧夺天工，他们之所以创造出令人激赏的艺术形式，在于他们“焚膏油以继晷，恒兀兀以穷年”。中国人民的勤劳，也往往体现在这些艺术家的身上。

中国画的造型，讲求“遗貌取神”，提出“以不似之似似之”为准则。这是中国画的美学要求，也是中国画家的表现特征。优秀的中国画，它所以使人感到神妙，以至激动不已，并非玄虚，而是实实在在。不是吗？一卷风俗画，如《清明上河图》那样，居然让几世纪后的观众俨然置身于那个时代的市井中，甚至可以听到市井中的叫卖声或车马声；一幅牧放图，如李公麟临韦偃的《牧放图》那样，似一曲富有韵律的交响乐在演奏，使人对牧放生活产生强烈的感受。中国画的表现，可以“咫尺千里”，可以“驱山走海”。就是说，中国画家竟有突破时空在画面上的局限的本领。早在北魏时，现存敦煌莫高窟的壁画如《九色鹿王本生》，就已经作出了回答，又如宋画《千里江山》或《长江万里图》等等，无不有这种神奇的表现。中国画，无论画千军万马，或千花万蕊，以至是一山一水，一花一草，它既用奔放练达的笔调，也用细如游丝的笔致，都能同样作出充分的表达。中国画有极其丰富的艺术技巧，能适应并驾驭各种复杂对象的描写。历代富有聪明才智的画家，他们以“无法生有法”、“有法贯众法”，给后人留下了一份非常宝贵的文化遗产。

“法”，“藏用于人”，是画家从生活中所汲取，即师客观的森罗万象及其变化，故云：画法的创造，“至关天地情”。

绘画既有法，画家必须守法、用法，但是，不可“刻舟求剑”，不可“胶柱鼓瑟”。“法”要用得活，更不可被“法所束缚”，所以说，画家在某种情况下，不妨“无法无天”。然而，话又得说回来，就规律而论，先得有“法”，然后言“无法”，或求“法外之法”。这是画法的科学辩证法，谁也违背不得。

画法，不是固定不变，随着时代的发展，必须变法，要有新的创造发明。新法的产生，是时代前进的必然趋势。中国的画史告诉我们，“丹青先于水墨”，所以当水墨画法在那个时代出现，相对地说，它便是那个时代的新法。

有新法，必有古法。古法，有的要淘汰，有的还有用。所以对传统方法，不能尽弃。我们不能从“零”开始，对传统应该有所继承，有所扬弃。所谓“继往开来”，说明历史割不断，否则，我们没必要读历史。历史遗留的，有精华，有糟粕，剔除糟粕，不在话下。这部《中国历代名家技法集萃》的问世，就是本着这个精神来选编的。

《中国历代名家技法集萃》，分人物、花鸟、山水三大部分。对各类技法的特征做了剖析研究，并选名家杰作为例，其中不乏稀世精品。《集萃》图解深入浅出，图例以全图与局部相结合，而以局部为主。编者这样处理，意在使作品的表现方法及其表现特点，更容易显见于细部中。《集萃》的主编吴宪生、王经春都有着丰富的绘画实践与编辑、教学经验，他们的六位合作者均为中国美术学院国画专业教学第一线的骨干。这部《集萃》不只给读者以浏览，还给读者提供了一流的学习临本。《集萃》既有欣赏价值，也有重要的实用价值。

这部《集萃》，共分16册，由山东美术出版社出版，全部彩色精印。我们为书林将推出一套好书而喜悦，也为美术界在绘画技法研究方面完成此一基础工程，感到分外的高兴。小序未及一一，这犹如好戏开台在即，报幕者何须在台前多发言。

1998年木樨开候于杭州南山，时丹桂清香满书舍。

目 录

序

白描浅说·····	1
白描·····	3
送子天王图·····	3
地狱变相图·····	4
地狱变相图·····	5
八十七神仙卷·····	6
八十七神仙卷·····	7
八十七神仙卷·····	8
八十七神仙卷·····	9
八十七神仙卷·····	10
八十七神仙卷·····	11
八十七神仙卷·····	12
八十七神仙卷·····	13
八十七神仙卷·····	14
八十七神仙卷·····	15
八十七神仙卷·····	16
八十七神仙卷·····	17
八十七神仙卷·····	18
八十七神仙卷·····	19
八十七神仙卷·····	20
牧马图·····	21
牧马图·····	22
宫中图·····	23
宫中图·····	24
宫中图·····	25
宫中图·····	25
宫中图·····	26
宫中图·····	27
朝元仙仗图·····	28
朝元仙仗图·····	29
佛像·····	30
佛像·····	31
维摩诘图轴·····	32
维摩诘图轴·····	33
维摩诘图轴·····	34
维摩诘演教图·····	35

维摩诘演教图	36
维摩诘演教图	37
维摩诘演教图	38
维摩诘演教图	39
维摩诘演教图	40
维摩诘演教图	41
五马图	42
五马图	43
五马图	44
五马图	45
孝经图	46
孝经图	47
孝经图	48
孝经图	49
调良图	50
老子像	51
斗茶图轴	52
斗茶图轴	53
东坡之像	54
伯牙鼓琴图	55
洛神图	56
九歌图卷·东皇太一	57
九歌图卷·湘夫人	58
铁笛图卷	59
列女图卷	60
列女图卷	61
列女图卷	62
列女图卷	63
列女图卷	64
十八应真图	65
十八罗汉图	66
十八罗汉图	67
十八罗汉图	68
品梵图	69
雅集图卷	70
雅集图卷	70
雅集图卷	71
古贤人物	72
扑蝶仕女	73
抚乐仕女	74
白描罗汉	75
白描罗汉	76

白描罗汉·····	77
老人星·····	78
净名居士像·····	79
十八尊者·····	80
十八尊者·····	81
十八尊者·····	82
十八尊者·····	83
十八尊者·····	84
十八尊者·····	85
十八尊者·····	86
十八尊者·····	87
白描人物·····	88
白描人物·····	89
白描人物·····	90
石刻线描 ·····	91
永泰公主墓石椁线描仕女·····	91
永泰公主墓石椁线描仕女·····	92
永泰公主墓石椁线描仕女·····	93
永泰公主墓石椁线描仕女·····	94
永泰公主墓石椁线描仕女·····	94
永泰公主墓石椁线描仕女·····	95
木刻线描 ·····	96
水浒人物全图·····	96
水浒人物全图·····	97
水浒人物全图·····	97
水浒叶子·····	98
水浒叶子·····	99
博古叶子·····	100
明容与堂刻水浒传图·····	101
明容与堂刻水浒传图·····	102
明容与堂刻水浒传图·····	103
明容与堂刻水浒传图·····	103
明容与堂刻水浒传图·····	104
明容与堂刻水浒传图·····	104
凌烟阁功臣图·····	105
凌烟阁功臣图·····	106
凌烟阁功臣图·····	107
凌烟阁功臣图·····	107
凌烟阁功臣图·····	108
凌烟阁功臣图·····	108
凌烟阁功臣图·····	109
凌烟阁功臣图·····	109

晚笑堂画传·刘禹锡	110
晚笑堂画传·杨盈川	111
晚笑堂画传·王子安	112
晚笑堂画传·司马真一	113
晚笑堂画传·虞姬	114
晚笑堂画传·康茂才	115
晚笑堂画传·冷谦	116
晚笑堂画传·郭德成	117
晚笑堂画传·张横渠	118
晚笑堂画传·薛显	119
晚笑堂画传·耿再成	120
晚笑堂画传·顾虎头	121
仕女像	122
剑侠传像	123
高士像	124
群仙祝寿图	125
群仙祝寿图	126
群仙祝寿图	127
群仙祝寿图	128
群仙祝寿图	129
十八描	130
铁线描	130
高古游丝描	130
曹衣出水描	131
行云流水描	131
钉头鼠尾描	132
折芦描	132
蚂蝗描	133
琴弦描	133
柳叶描	134
橛头钉描	134
蚯蚓描	135
战笔水纹描	135
枣核描	136
橄榄描	136
枯柴描	137
减笔描	137
竹叶描	138
混描	138
后记	139

白描浅说

吴宪生

中国传统绘画中的白描，原来是指没有画完的画，即勾了线条而未上颜色的稿本，后来，画家们发现这种单用墨线勾出来的画，也具有独特的艺术价值，便把它当作一种独立的艺术形式来研究。经过在创作实践中不断地发展和完善，白描独立成画，早在唐代就形成了，唐代的批评家张彦远在《历代名画记》中记载当时慈恩寺有“郑虔、毕宏、王维等白画”，^①这里的白画即是我们今天所说的白描。

中国古代的人物画家，大都是白描的高手。东晋的顾恺之作《女史箴图》、《洛神赋图》诸图，所绘人物形神兼备，用笔紧劲连绵，气脉相通，格高逸气；唐代的吴道子亦是白描大家，他画白描人物，意在笔先，无论从哪个部位开始，顷刻之间，一挥而就，所绘形象“虬须云鬓，数尺飞动，毛根出肉，力健有余”。他还创造性地运用一种莼菜条式的笔法，画出衣纹的动感，有“吴带当风”的美誉；宋代的李公麟则更是集白描之大成者，他以扫去粉黛、淡毫轻墨的白描手法，创作了《五马图》、《维摩诘图轴》等传世佳作，这些作品，不施丹青而光彩照人，显示出李公麟艺术创造的巨大成就。亦正是因为李公麟的杰出创造，使白描画作为独立的艺术形式在画史上确立了相应的地位。自李公麟以后的近千年里，许多画家都受到他的影响，如元代的赵孟頫、张渥，明代的仇英、丁云鹏、陈老莲，清代的上官周、任伯年等，一代又一代的画家用自己的创作实践，继承和发展了白描的技法。

潘天寿先生曾说：“我国向来称为白描的一种画，就是用毛笔墨线勾描对象的轮廓作为绘画的大结构，是画的骨子，也可以说是尚未填彩的画。”^②潘先生的话里包含两层意思：一方面白描作为独立的绘画形式，有其特殊的审美价值；另一方面，白描作为大结构和骨架，在中国画（特别是人物画）中起着举足轻重的作用。千百年来，白描作为中国画抓形训练的基本手段，一直受到画家的重视。直到今天，白描仍然是艺术院校中国画专业一门重要的主课。

白描作为一种艺术表现形式，主要是从三个方面来达到艺术表现的目的：一是造型，二是用笔，三是用线。三者互

为依存，互相牵制，构成了白描艺术表现的基本要素。

先谈造型。造型是构成绘画风格的最本质因素之一。唐之丰润，显其富丽堂皇；宋之平实，在其性格特征的刻画；元之雅逸，源于士大夫情结；明清之诡异，则发其愤懑避世之慨。不仅每一朝代的画风因造型不同而有别，画家个人风格的差异很大程度上也取决于造型，如李公麟之别于吴道子，赵孟頫之别于仇英，任伯年之别于陈老莲等等。白描的首要任务就在于造型，它是“应物象形”的最基本手段。以简洁而概括的线条来抓人物的形象特征，没有过硬的造型能力是不行的。而且，中国画的艺术表现又不仅仅是写形，还要“形神兼备”，这就增加了难度。因为就那么简单的几根线条，既要画出形象特征，又要抓住神态特征，实在是不容易。这就好比是写诗，词句虽不多，表达的意思却要准确而丰富，不然读起来就没味道。画白描时造型必须很到位，要精致入微，不可太随意，尤其是面部等关键部位，往往失之毫厘谬以千里，距离物象之形象神态甚远。我们常常看到有人临古人作品，整体形似乎很接近，可是神韵却差得多，这就在于其关键的部位没有把握住。

再来谈用笔。南齐谢赫论画“六法”中，除了将画要达到的境界列为首要之外，第二条就讲到“骨法用笔”，可见古人对于用笔是何等重视。不仅如此，用笔前还加上“骨法”二字，意即画的骨架是靠用笔来营造的。用笔有力则整幅画骨架坚挺，立得住、撑得牢；用笔乏力则整幅画就撑不住，如同造房子用了不结实的梁柱，随时会倒塌。在白描中，物象全是以线来表现的，而线的表达又依赖用笔，“夫象物必在形似，形似须全其骨气，骨气形似，皆本于立意而归乎用笔”。^③几乎所有的重任都落在了用笔上，看来这用笔实在太重要了。既然用笔如此重要，有没有什么办法帮助我们掌握用笔的窍门呢？“工画者多善书”，多练习书法，从书法中体会用笔的感觉。元代的赵孟頫更是明确表示“书画本来同”，竭力主张把书法用到画法上，使绘画中的笔法，有着书法艺术的韵味。在他的作品中，我们也确实能体会到这种书法与画

法的融会贯通。在许多有成就的大画家的作品中，亦能看到由于这种融会的成功表达，使线条本身不仅作为表现客观物象的手段而存在，而且具有艺术语言本体的审美价值。但我以为，书画本来通，却不等于书画同一，书法与绘画确实有很多相通的东西，但毕竟属于两个不同的艺术门类，有着各自的特殊性。书法艺术受客体的影响较小，因而更适合主观情感的抒发；画则受客观物象制约较大，除主观表达之外，还负担着客观表现的重任。特别是人物画，所谓形神兼备，便包含着主客观两个方面，物中有我，我中有物。因此画的笔法，似乎应该较书法更丰富、更多变一些才好。画所涉及的客体较书法丰富，笔法必须同被表现的客观物象发生联系。刻画坚硬的物象用笔坚挺，柔软的物象用笔委婉，静的物象用笔沉着，动的物象用笔流畅等等。谁也不会用画丝绸的笔法来画老树枝，或是用画石块的笔法来画云团。虽然中国画中并不看重物象之真实质感的表现，却也不是完全脱离的。画家们面对不同的物象，总是尽量选择与之相匹配的笔法。如吴道子的《送子天王图》与《地狱变相图》笔法就完全不同，李公麟的《五马图》与《维摩诘图轴》的笔法相异，赵孟頫的《调良图》与《东坡之像》的笔法也不一样。我这里之所以要强调这种差异，是想说明白描中的用笔，除了一些基本的共同要求之外，还必须注重与客观对象的联系。这样我们在研读古人作品时，才能理解其中笔法的微妙变化，理解各种风格的差异，更好地学习和掌握各种不同的笔法。这里要特别指出的是因白描中的线要求细而均衡，故用笔须以中锋为主，无论是悬肘还是垫腕，运笔时均须心静气屏，力自腕指而达笔，自毫尖而透纸背，画出来的线才能藏锋隐迹，圆润有力。

最后来谈谈用线。线是东方艺术的灵魂，是中国画中最主要的艺术语言。而在白描中，线条则是惟一的艺术语言，白描实际上就是线描。虽然我在选编时列举了一些淡彩作品，但这些画如果不上颜色，无疑亦是一幅幅精妙绝伦的白描。在中国画里，线条是通过长短、粗细、曲直、刚柔、轻重、疏

密、浓淡、干湿等多种对比变化，来形成画面的韵律节奏的；而在白描中，一则受工具性能所限，二则因为表现的要求不同，过于复杂或频繁、跨度过于大的线条变化是不适宜的。在同一幅画中，线的粗细、浓淡、干湿、轻重的变化是有限的。白描所追求的画面效果，是带有装饰性的平面视觉效果。用现代艺术的语言来说，它主要是用线来分割整幅画的平面空间的。虽然被线所包围进去的画面已成为客观形体的一部分，但它同尚未被包围的部分必须依然保持联系，以构成画面的完整性。否则，画面的形象就显得孤立，仿佛要从画面中跳出来。由于白描的这种特性，使用线条时主要依靠长短、疏密、刚柔、曲直的变化来构成韵律节奏，使画面保持一种相对平面的视觉效果。在一幅作品中，线条既要有变化，更要统一，在统一中求变化，寓变化于统一中。譬如，一方面要强调密不透风，疏可走马。另一方面又要密中有疏，疏中有密；刚中带柔，柔中藏刚；曲中有直，直中有曲；松中有紧，紧中有松等等。线的起承转合要相互呼应，线虽然是一根一根画出来的，但线与线之间的气韵不能断，仿佛是一气呵成的，所谓“笔不周而意周”、“笔断意不断”，说的就是这个道理。因此，临画之前须仔细读画，将繁杂的线条分成一组组地去解读，勾勒时方能有条不紊。另外，线的变化往往是十分微妙的，看上去差不多的线，因为作者所要表达的情趣不一样，因而审美倾向也不同。譬如说游丝描，有的画家画得流畅轻盈，欲飞欲舞；有的画家却画得如春蚕吐丝，如刻如镂。再如铁线描，有的画得如折钗股，如弯弧挺刃，刚中有柔；有的画得如刀刮铁，点曳斫拂，铿锵有力。凡此种种，都要细心体会。否则，依样画葫芦，即使很像，也只是徒具形似，而缺少内在骨气之美。

总之，白描无论是作为人物画的专业基础，还是作为一个独立的艺术表现形式，其重要性自不待言。习画者倘能在造型、用笔、用线三个方面去用心体会，并假以时日勤奋实践，一定会很快地掌握白描的技巧，为创作打下良好的基础。

注 释

① 见《历代名画记》第50页，（唐）张彦远著，人民美术出版社1983年6月第1版。

② 见潘天寿《赏心只有三两枝》一文，《美术丛刊》第7期第5页，上海人民美术出版社1979年6月第1版。

③ 见《历代名画记》第13-14页。

白描



图1 送子天王图（局部） 唐·吴道子（传） 纸本

吴道子（约689—759），初名道子，后改为道玄，阳翟（今河南禹县）人。唐代杰出的人物画家，人物、鬼神、鸟兽无不精绝。尤其是他的人物画，造型生动活脱，用笔挥洒自如，对后世影响很大。他创作的巨幅壁画，画人物或从臂起，或从足先，信手挥就，人物造型巨壮诡怪，肤脉连结，虬须云鬓，数尺飞动，皆毛根出肉，力健有余。吴道子擅长运笔的变化，或粗或细，或刚或柔，遒劲如铁划；而其笔势，圆转流利，所作衣纹饰带飘举而起，有“吴带当风”的美誉。吴道子的绘画成就卓越，被后人称为“画圣”。《送子天王图》相传为吴道子所画，表现的是印度佛教鼻祖——释迦牟尼出生的故事。此局部中的人物形象生动，四个人物各有特点，神采奕奕；用笔流利遒劲，用线疏密得当；飘举的衣带，增强了人物的动势，似闻衣褶窸窣作响。



图2 地狱变相图（局部） 唐·吴道子 纸本

《地狱变相图》是吴道子的代表作品之一，表现的内容是佛教中的地狱众生相。虽然画中无刀林、沸镬等令人恐惧之物，但其表现的“变状阴惨，使观者腋汗毛耸，不寒而栗”。可见吴道子极善于塑造富于特征和感染力的形象，据说“京都屠沽渔罾之辈见之而惧罪改业者，往往有之”。此图与《送子天王图》的风格有明显的不同，线条疏密有致，但粗细均衡，形象多变，动势极其生动，拟人化的鬼怪处理也贴切自然。另外，此图中用线条来表现形体结构也为我们提供了典范。

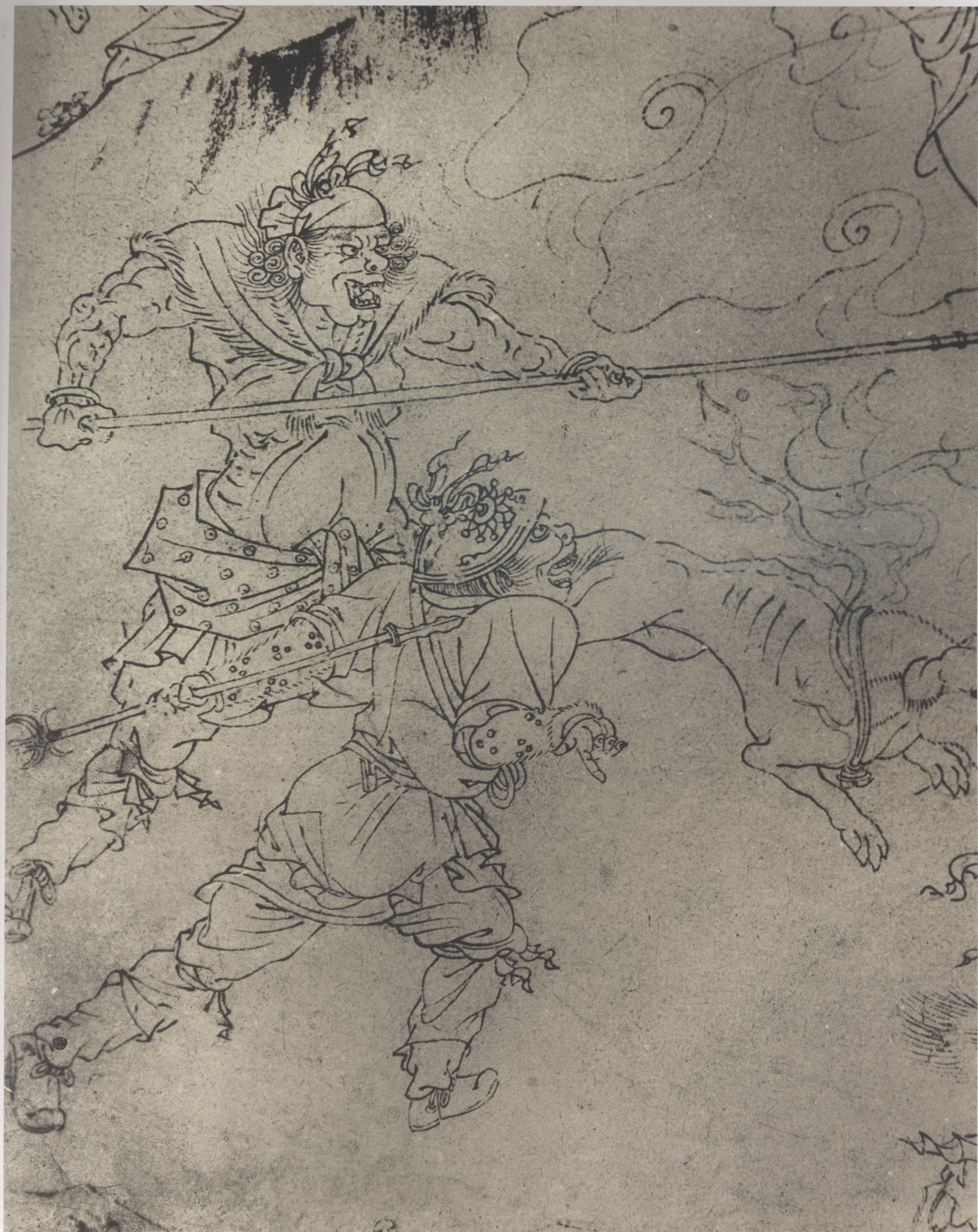


图3 地狱变相图（局部） 唐·吴道子 纸本



图4 八十七神仙卷（局部） 唐·吴道子（传） 绢本

关于《八十七神仙卷》的作者，有不同的说法。据徐悲鸿的题记说，张大千先生认为是唐代吴道子的粉本；1981年天津人民美术出版社出版的《中国历代绘画图录》（林树中、周积寅编著）说是宋代武宗元所作，是《朝元仙仗图》的另一稿本。因无从考证，暂从张大千说。但不论作者是谁，《八十七神仙卷》是中国传统人物画中的一件极难得的白描精品，无怪乎徐悲鸿说：“非画圣孰能与于斯乎？”全图86个人物（前端被割去一人），依序而进。人物的动态各异，或执华盖、或擎幡子、或捧莲花、或弹琵琶、或吹笙笛，主次分明，文武有别，浩浩荡荡，气氛热烈，好一派华丽的天庭景象。若非是组织大场面的高手，断不能为之。作者善于在统一中求变化，画面繁复而不杂乱，丰富而又有条不紊，充分发挥了线的长短、疏密、曲直、刚柔对比，密中见疏，疏中有密，相辅相成，互为烘托，构成了极其优美的线的韵律节奏。全图涉及的人物与道具背景极其复杂，但无论是人物形象、衣纹、冠帽、盔胄，还是器皿、道具、廊桥、祥云、树木，均一丝不苟，处处见功力。人物形象的塑造上也颇见功力，帝君的威严、文臣的矜持、武将的凶悍、仙女的秀润，人物之间相互生发、顾盼生姿，生动而不失庄严。虽描绘的是神仙，却具有各种人格化了的情感，体现出作者高超的艺术技巧。



图5 八十七神仙卷（局部） 唐·吴道子（传） 绢本



图6 八十七神仙卷（局部） 唐·吴道子（传） 绢本