

水墨人物畫探

劉國輝著



AN EXPLORATION INTO
FIGURE PAINTING IN CHINESE INK AND WASH

水墨人物画探

劉國輝 著

浙江美術學院出版社
香港心源美術出版社 出版



主 編 宋忠元
副主編 毛翔先、沈 平
責任編輯 毛德寶
裝幀設計 毛德寶
圖片攝影 範 厲

水墨人物畫探

劉國輝 著

出版：浙江美術學院出版社

香港心源美術出版社

經銷：浙江省新華書店／中國國際圖書貿易總公司

承印：香港安碧柯式印刷公司

開本：787×1092 1/16

1991年10月第1版

印數：3000本

中國杭州南山路218號

郵政編碼310002

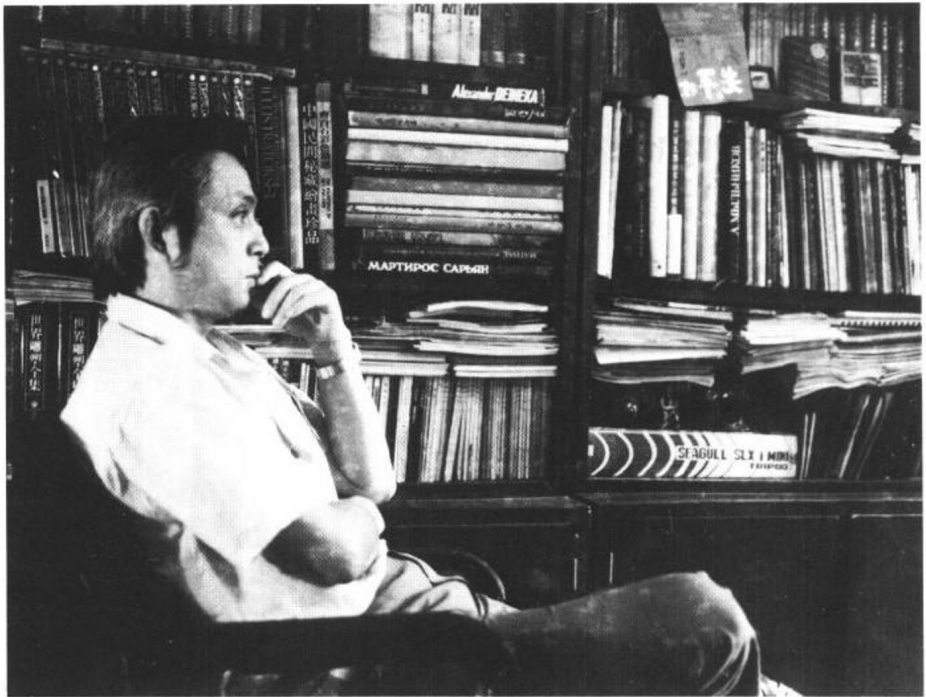
香港中環皇后大道中118-120號聯盛大廈四字樓

電話：5416221 圖文傳真：8504921

1991年10月第1次印刷

ISBN 7-81019-146-2/J·130

平裝定價 00018 精裝定價 00025 元



簡 歷

- | | | | |
|------|-----------------------------------|------|---|
| 1940 | 生於江蘇蘇州市。 | 1987 | 濟南·“劉國輝人物畫展”
應邀赴聯邦德國漢堡美術學院講學 |
| 1956 | 考入中央美術學院華東分院附中。 | | 漢堡·“劉國輝畫展”
寧堡·“劉國輝畫展” |
| 1960 | 畢業，分配至浙江工藝美術研究所工作。 | | 台北·“劉國輝水墨畫展” |
| 1964 | 作品“耕耘記”獲文化部全國連環畫評獎繪畫獎。 | 1988 | 出版“劉國輝水墨人體畫集”
出版“當代美術家畫庫——劉國輝” |
| 1967 | “文革”冤案。 | | 科隆·“劉國輝，赤井富士雄聯合畫展” |
| 1979 | “平反”，重返杭州、破格考入浙江美術學院研究生班，畢業後留校任教。 | | 台北·“劉國輝人物畫展” |
| 1981 | 創作大型歷史畫“岳飛奉詔班師圖”。 | 1990 | 科隆·“格林保險公司財團總裁最珍愛的現代四畫家藏畫展”
北京·中央電視台國際交流節目：“畫家劉國輝”。 |
| 1982 | 應邀赴中國畫研究院作畫，創作“喜雛圖”，為研究院收藏。 | | 出版·“劉國輝小品畫集” |
| 1984 | 杭州·“劉國輝畫展”。 | 1991 | 出版·“劉國輝水墨人物畫集”
台北·“劉國輝水墨人物畫展”
匹茲堡·“現代中國名家畫展”
現為浙江美術學院教授。 |
| 1985 | 出版“劉國輝人物畫選集”。 | | |
| | 澳門·“劉國輝人物畫展”。 | | |
| 1986 | 出版“劉國輝人物畫選輯” | | |
| | 哈爾濱，“劉國輝人物畫展” | | |
| | 長春·“劉國輝人物畫展” | | |
| | 台北·“劉國輝人物畫特展”。 | | |

目 錄

序	1
優秀的傳統	2
歷史的啓示	4
梁楷和任伯年	12
水墨人物畫的新時期	16
中西繪畫在哪裡交手	25
工具	29
筆墨	31
寫生中的水墨技法	52
關於水墨人物畫的學習	80
彩圖	88

序

年前出版社的一位朋友告訴我，想約我寫一本關於水墨人物畫的技法書，理由是我畫過一些水墨的人物畫，還很有幾個人喜歡，如果我能談談這方面的問題是會受歡迎的，我應允了。

對於“水墨人物畫”這個題目，多年來人們談論得很多，近些年來又有些頗有成就的朋友反復寫過這方面的書，他們在書裏就“水墨人物畫”所作的精辟而生動的闡述，使我受益良多無疑這些著作對於促進“水墨人物畫”的研究和發展是大有裨益的。

這集子裏的文字來源於我的上課筆記，以及平時和朋友、學生探討這方面問題時的談話記錄，由於自己平時疏於文、怠於思、因而文字在理論的抽象和邏輯的嚴密方面的疏漏是在所難免的。採用條頭糕式的體例和松散的行文構架是爲了給笨拙的表述提供一些方便，有話多說、無話少說；別人都說過的話自己又沒有新的見地就盡可能不說；內容的安排不求面面俱到而求一得之見。然而技法的演進是有繼承性的，在不得不有選擇地運用別人（包括前人）的研究成果的時候，這種“選擇”本身才是屬於我自己的。

任何一本關於技法的書籍，都是一種參考，在藝術的天地裏沒有絕對的“只能這樣”，而應該是“也可以這樣”。這裏我只是提供了一個“也可以這樣畫”的例子，當然它未必是最好的例子。

對於具體人物的評價，歷來爲智者所忌諱，稍有不慎、會帶來諸多不便，這是人所共知的，然而，要尋找真諦必須去研究歷史和現狀，而其間涉及到具體的人這是必須的，爲了把問題切實地弄清楚而不得不指名道姓的時候，我願意把自己的坦誠和淺薄一起奉獻在讀者面前。

盡可能多地採用圖片，我自以爲找到了彌補我弱於文字表達的好方法，有時鮮明的圖片較之囉嗦的文字更能說明問題。

編者給取了個好的書名《水墨人物畫探》一個“探”字涵蓋了高深和浮淺、真理和謬誤、成績和不足、文雅和粗俗……以及言不及意等等，我的惶恐和內疚藉此得到了一絲化解。如果讀者合上最後一頁的時候，感到裏面確有屬於我的那怕一丁點兒東西，那我就十分欣慰了。

國輝 於湖上長樂軒
辛未元宵夜

優秀的傳統

“水墨人物”是相對於“工筆人物”這個繪畫概念而說的，是指那種以粗細多變的線條和滲化的墨色來表現人物的一種方法（通常多見於卷軸畫）。而那種墨線加水墨渲染效果的繪畫，早在漢代的壁畫中就有出現了，應該說這是水墨畫的雛形。中國繪畫史告訴我們筆法先於墨法，水墨技法在繪畫上的自覺運用，並在理論上提出“水墨為上”而肯定它的審美價值的，是唐的王維及其前後的王洽、張璪等人，至於水墨在人物畫上的運用，從實物來推斷應該是五代或更早一點時間。

但是，“水墨人物畫”是在相對工整的勾線人物畫基礎上發展起來的，有個延續的關係和縱向發展的歷史。

中國繪畫史上，人物畫是發展最早的畫種。遠在新石器時代，仰韶文化的彩陶上就已有物圖案的紋飾。五十年代及稍後出土的楚帛畫《御龍圖》、《龍鳳圖》是迄今所能見到最早具有獨立意義的繪畫，而那是兩幅以人物為主體的作品，從畫上我們看到的以線描來表現內容的方法，就是千百年來我國人物畫的基本造型手段。

東晉最著名的人物畫大家顧愷之的作品，我們今天已難以見到，只能從文字記載和傳為是他作品的《女史箴圖》、《洛神賦》、《列女傳》等來領略他作品的風采了，（其實從這三幅作品的水平、風格來看並不像一人所作）。那種“青雲浮空”“流水行地”緊勁聯綿的線條已具有風格化的特點，意味着中國繪畫的線描藝術日趨成熟，但是，人物的描繪只多借助於動作的呼應，而表情的刻劃還很簡單。

唐代是中國繪畫的輝煌時期，繪畫的技法有了新的發展。人物畫大家輩出，閻立本源溯顧愷之而融進恢宏博大的氣度；吳道子一變中鋒圓轉、粗細一致的線為粗細變化、“磊落揮霍”的“莖菜條”，強化了線意識，發展了線的藝術表現力，稱為“百代畫聖”。張萱、周昉以生活為本，創造了“豐頤典麗、雍容自若”的唐代貴婦的典型形象，在中國乃至世界繪畫藝術形象的長廊裏、閃耀着特有的光彩。

唐末至五代，戰亂頻仍，但繪畫藝術的發展並未受到很大影響，人物畫有了深廣的發展。當時的名家：顧闳中、周文矩、胡瓌等，以他們的傑作《韓熙載夜宴圖》、《重屏會棋圖》、《文苑圖》（由於皇帝的誤題而成為韓滉的作品）、《卓歇圖》豐富了古代繪畫的寶庫，給繪畫史留下了精彩的一頁。

宋代是我國歷史上最以繪畫為重的時代，就人物畫而言宋代是一個重要的時期。有人把唐稱為人物畫的“升華”時代，而宋則是人物畫的“成熟時期”。宋代人物畫的成就，不僅表現在藝術表現手法的重大突破、而且表現在人物內心刻劃的深化。

李唐是宋“院體畫”的集大成者，“尚形式，重格法”，他的《採薇圖》和佚名的《折檻圖》等，顯示了我國人物畫心理刻劃的精湛功力。

李公麟精於白描人物，自吳道子出，集各家之長，“輕毫淡墨”自成一格，《免胄圖》堪稱的白描技法經典之作。

南宋梁楷世稱“風子”，以水墨粗放見長，繼五代石恪後興水墨減筆人物，遂以潑墨入畫，大筆迅掃，淋漓酣暢，開大寫意人物畫之先河，名重畫壇、為人物畫表現手法的突破。

宋時繪畫漸與文學結合，文字的修養運用於繪畫，向為民間畫工之繪畫轉入文人之手，成為文人餘事。士人多寫意，肖像畫創作多傳於民間了。

元、明、清的人物畫發展，猶如行經高峯之後漸入了一個緩沖的坡、再也不見峯巒疊起的氣象了。

元代人物畫水墨一格，全然納入“文人畫”軌道，墨戲盛行；不屑形似、唯尚簡遠成一代風氣、雖濟濟之多士但少有高手。趙孟頫“人馬”“名滿天下”，屬白描一路。

明代人物畫多有名家，人物、山水兼善，風俗故事畫為明人特色。“吳派”中“院體”唐寅、仇十洲粗中有細、清麗柔和。“浙派”名家戴進、吳偉喜作水墨人物，法追南宋，雄渾、姿肆為時人所重，雖技藝精熟但創意無多。唯陳老蓮遠宗魏晉、格趣高古、造型誇張，筆線遒健別具新意，對後世影響甚大。肖像畫家曾鯨融西法而出新機。

清代為文人畫發達的時代、水墨一派有黃慎狂草入畫，書畫一體、筆勢聯綿相屬。閔貞筆力沉雄，揮灑自如。高其佩精於指畫，實為改革工具而圖變。金農自畫肖像，筆趣高邁，造型拙樸，有很强的感染力，創肖像文人畫一格，值得一書。

晚清畫壇了不起的人物，那就是任頤伯年。筆法淋漓、形神兼備。他的價值遠未被世人足夠的認識，他的作品和他的藝術實踐預示着一個水墨人物畫新階段的開始。

從簡略的歷史回顧中，我們不難看到，在上下幾千年的歷史長河中，我國歷代藝術家通過艱辛的藝術勞動，從藝術構思到藝術表現形式，歷代相沿，形成了鮮明的民族風格，創造了無數藝術珍品，積累了豐富的經驗。這是我們民族極可珍貴的文化遺產、繼承和發揚優秀的民族文化是我們今天義不容辭的天職。

歷史的啓示

歷史給我們的不僅不是先人創造的輝煌業績所賦予的自豪和喜悅，同時也伴隨着歷史行進中不可避免的偏頗所帶來的遺憾。事物的辯證法告訴我們，任何取得都是以某種失去為代價的。一部人物畫的歷史（包括水墨和工筆）其發展是不平衡的。這不平衡過程的實質，正是我們今天需要認真加以研究的，非此我們就不能再向前發展，哪怕只跨出一步。

縱觀歷史我們可以看到，在我國的繪畫史上堪稱傑作的人物畫如：《搗練圖》、《虢國夫人遊春圖》、《送子天王圖》、《步輦圖》、《韓熙載夜宴圖》、《卓歇圖》、《免胄圖》、《折檻圖》、《採薇圖》等，都是用筆較工整屬於工筆一路的作品，時間大多集中在唐宋。而被稱為最富民族特色的水墨畫在人物的領域里的表現是令人沮喪的，幾乎舉不出值得稱道的作品。幾百年來津津樂道的也就是《潑墨仙人》、《李白行吟》而已。人們把唐稱為人物畫的“高峯時期”或稱“成熟時期”，如果以表現手法分析的話，這“高峯”，這“成熟是屬於工筆型樣式的人物畫的。初始於唐宋的水墨人物，歷史的昭示並不那麼樂觀。儘管出現了為人們稱道的《潑墨仙人》、《李白行吟》但並不意味着已經成熟。水墨人物畫裏沒有工筆畫裏那種令人難忘的藝術形象；那麼豐富多樣的生活場景；那麼多色彩紛呈的風格式樣。水墨人物畫一來到世上就顯示着心理的不健全，過早地露出衰弱的跡象。自宋而元，自元而明，自明而清，曾出現過一些技術相當熟練的高手，如戴進、吳偉、黃慎、閔貞等。但是，面貌的單一，表現手法的貧乏，使他們在藝術上並沒有能從梁楷這裏跨前一步。只是到了清末的任伯年，水墨人物畫才出現了新的轉機，從梁楷到任伯年之間橫跨了七百多年。

在中國繪畫的歷史上很早就有了“以形寫神”的理論發現，可惜的是這種“形”“神”的辯證關係在一二千年的人物畫歷史上並非一以貫之。相反，關於“形”“神”的糾纏直到今天還纏繞着我們的理論專家們。古代的許多理論，由於過於簡約，常常是那麼博大精深，又那麼矇矓含混，以至千載之下還得為尋覓文詞的原意而耗盡心力，猶如那記載着關於顧愷之的名言“傳神寫照”的文字，至今還很難確切地說明他本身對於“以形寫神”的命題究竟是肯定還是否定。我們從對傳統美學的研究可以發現，“形”“神”理論的提出和先秦“得意忘形”的美學思想不無關係。無庸諱言，那種“略形重神”的美學觀對中國人物畫發展進程的影響是深刻的。然而，自漢唐至宋人物畫在相當長的時間裏，都是作為助政教的工具（所謂“成教化”，“助人倫”）因而得以發展。正因為如此，畫家必須採用比較寫實的方法，認真地對待他所表現的內容，真誠地表現人，表現人的活動，相當真實地去反映生活。這客觀上符合藝術創作的規律，因此產生了那麼多堪稱為人類瑰寶的藝術珍品，完全是合乎邏輯的結果。

表現手段（包括技法）和表現形式的每一次演進、都是植根於對表現對象的新的感悟和新的表達。這種“感悟”和“表達”對人物畫來說，首先就是富有藝術個性的造型，以及精神內涵的追求。《搗練圖》、《卓歇圖》、《文苑圖》……哪一幅不是體現了畫家在藝術造型上的獨具匠心？而或“高古游絲”，或“狼毫方折”、或“瘦硬戰掣”……這些各具特色的用筆方法，線條的形態，正是和各具特色的造型相協調的。而不同的藝術造型則畫家對不同的人，產生不同的感悟的結果。人物畫家一旦離開了對人的研究和表達，就沒有發展可言。

水墨人物畫的悲劇就在這裏。文人畫和文人畫的理論，一開始就是從文人自娛這種觀念出發的。蘇軾說：“畫事爲士大夫詞翰之餘，適一時之興趣”，把“作畫以形似”譏爲“笑與兒童鄰”。水墨人物畫一出現就受到了文人畫家的寵愛，很快就成爲他們的專利，以至“文人畫”、“寫意畫”、“水墨畫”三者成了近似的名字而被人誤解。“不屑形似”、“崇尚神韻”的文人寫意論的指染、使水墨人物畫的水墨表達遊離了它所表現的內容——人，而過份地強化了筆墨自身獨立審美價值，或所謂的自身的神和韻。至於畫家在這裏表現的是人，是山，是花瓶都無關緊要。畫家所要的是自娛，詩文之餘的遣興，對人的研究的退化，就不可避免帶來人物畫的衰敗。

在古代的山水畫中，重“神”輕“形”的傾向受到“師造化”的校正，因此，山水畫家無論如何“文人化”，他們從來也沒有離開過對他們所表現對象的理解、認識和研究。黃賓虹說：“技法產生非畫家凭空杜撰，乃各代畫家在寫生中，了解物狀與性質後所得”。米芾的“米點山水”是筆墨表現技法的發展也是山水造型的發展，是米芾對山水認識、感悟的發展。新的筆墨來源於新的造型來源於新的感悟，這是無法顛倒的規律。

倪瓚說：“僕之所謂畫者、不過逸筆草草，不求形似，聊以自娛者也。”不管他當時出此言的本意如何，但他自己的畫從來就格法甚嚴，哪有甚麼草草之作，倪高士在這裏不是大言欺人也起碼是文人的故作姿態，把它當真不免有些迂腐。由此來左右水墨人物畫，其後果是不難想見的。

元人陳旼說：“方令畫者，不欲畫人事，非畫者不識人事，是乃疏於人事之故也。”人物畫是“入世”的畫種，欲要“出世”則多有不便。美學觀的偏頗，政治氣候的影響，水墨人物畫的發展自然就步履維艱了。



1. 魏國夫人遊春圖(局部) 張萱(摹本)





3. 簪花仕女圖(局部) 周昉





5. 文苑圖(局部) 周文矩



梁楷與任伯年

梁楷的《李白行吟圖》、《潑墨仙人圖》歷來被稱為“形”“神”兼備的範本、是水墨人物畫的經典之作。爲了描寫梁楷在這兩幅畫裏的形象和神情的刻劃，許多論者用了很多文字，諸如：栩栩如生地把“獨立蒼茫自詠詩”的神韻表達得毫發無憾，“似凡似仙醉眼惺忪，邁步欲行的動態”云云。這當然是仁智之言，但是畫中的人物肩負如此複雜的使命，是否有些超載呢？且不說那二三筆的側臉勾勒是否體現了李白的神情；就李白豪放、灑脫、豁達的性格，用一件大披風裹在裏面，這種描繪的本身就不能說是合適的表達方式，其造型和性格、風采、精神內質的矛盾是顯而易見的。更何況李白名字的來源還很值得商榷，梁楷原畫的題目是否叫《李白行吟》還不得而知，那段文字的坐落就有了問題。所謂《潑墨仙人》顯然是後人的稱謂，並非梁楷的原題。皇帝的題詩是幾百年後的事，皇帝是否讀懂了這張畫是很值得懷疑的，後人根據他的“淋漓襟袖尚模糊”就演繹出“醉眼惺忪”。梁楷畫的大概是布袋和尚，這種頭髮稀疏，五官擠在一起的大圓腦袋，梁楷畫過許多，都是畫的布袋和尚，只是這一張畫得最有趣，“丑得很美”。梁楷未必真讓他喝醉酒，那種十分肯定又十分精確的文字描寫是缺乏可靠的依據的。

這只是兩幅墨戲之作，梁楷在這裏對於造型，神情刻劃的熱情，遠不如他在筆情墨趣裏的陶醉。所謂“李白”和“潑墨仙人”只是他遊戲筆墨的載體，把具有很大隨意性墨戲之作作爲水墨人物畫的典範，那是一種錯誤的導向。不明於此，我們就沒有可能把水墨人物畫的發展引向深入，水墨人物畫一來到人間就走上了一條羊腸小道，沒有在反映長青的生活裏磨礪自己的表現力。如果說水墨人物畫注定要表現鬼怪神仙，那麼梁楷已把路走完了，沒有一個神仙能畫得比“潑墨仙人”更有趣了，那怕他自己。水墨人物畫在梁楷的時代遠還沒有成熟，還有許多路要走。它的不成熟表現在人物刻劃的具體性、深刻性、豐富性方面。表現力的貧乏至使在真實、豐富的歷史生活面前力不從心。而藝術表現的貧乏，只是因爲表現內容的單一、狹隘和刻劃的膚淺造成的。歷代畫論中對人的本身，對人的造型的研究甚少，僅有一些口訣類的文字也常常是粗疏、膚淺，甚至是似是而非的。過於誇大《李白行吟》、《潑墨仙人》在造型刻劃上的價值是不符合事實的。輕視形乃至否定形，造成了水墨人物畫在造型上的弱化。在傳統的水墨人物畫裏，不舒服的造型（形象）常常可以看到。兒童成了縮小的大人，正側的臉上按着正面臉上才有的眼睛，這樣的形象至今還在作爲範本的《芥子園畫譜》中留着，雖然這樣的刻劃並非作者的本意，而且那種“不似”有時還會具有某種樸拙、原始的歷史沉澱美。然而，這畢竟是歷史的不足，不能說我們的民族原來就是喜歡欣賞結構不對，身首