

歷代寫
意人物
欣賞



历代写意人物画欣赏

杨 永 青 著

上海人民美術出版社

历代写意人物画欣赏

杨永青 著

上海人民美术出版社出版

上海长乐路672弄33号

新华书店上海发行所发行 金坛印刷厂印刷

开本 850×1156 1/32 印张 6 附页 82 幅 字数 130,000

1985年5月第1版 1985年5月第1次印刷

印数: 00,001-21,000

前 言

中国传统的写意人物画借助于灵活的艺术表现手法，生动而形象地表现了历代人们的生活面貌以及他们美好的愿望和理想。古代的画家们，在反映生活进行创作的长期过程中，积累下了丰富的创作经验和表现技巧，这些经验和技巧，是我国文化遗产的极其宝贵的一部分，值得我们认真加以研究和继承。

写意人物画是从工笔人物画中脱胎出来的，从它诞生的时候起，就以旺盛的生命力向前发展，从而取得了很高的成就。本书就是希望通过较有系统的作品和简明的文字，对历代写意人物画家及其表现技巧，作粗略的介绍分析，以便让读者对写意人物画的优秀传统和笔墨技巧的发展，获得一个概括而清晰的轮廓。

这里介绍的写意人物画也包括了兼工带写的画法，在技巧上往往以减笔、泼墨为特点，常能产生笔简意明，水墨淋漓的效果。在章法上，诗文、书法、印章也是画面不可分割的一部分。写意画的用色也更趋简练。为了表达作者强烈的个性和奔放的感情，必须运用笔墨这些造型的基本手段来完成。

“用笔”，是中国历代画家们十分重视的技巧。早在南齐谢赫时期，就在他所提出的“六法”中，把“骨法用笔”列为首要之法。到唐代张彦远，进一步把用笔的重要性阐述得更明确：“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。”我们现在从前人留下的画迹和文字资料中考察，在盛唐以前的画家们，其运笔画线，基本上都还是沿袭着顾恺之以来的“紧劲联绵，如春蚕吐丝”的“游丝描”。这种用线方法，须得高度凝神敛

气，才能达到“体格精微，笔无妄下”。这样画出的线，是倾向于宁静、内敛、含蓄和理智。一般工笔画就是采用这种中锋运笔为主的线条。到盛唐吴道子出，才使这一状况得到了改变。他是一位集大成而又富有创造性的画家，他既把我国优秀的传统绘画技法继承了下来，又从民间绘画中吸取了大量的营养。他早年仍沿袭顾（恺之）、陆（探微）风格的“游丝描”，可能到中年以后，受了某些民间壁画的影响，如我们现在能看到的望都和辽阳的汉代墓室壁画，特别是辽阳墓室壁画中的守门老人像，那神采的生动，胡须线条的如飞如动，在一笔中的粗细变化，象这类放纵的风格，可能使他从中受到了启迪，加以他个性豪放，因此到中年就一变而为“磊落挥霍如莼菜条”的描法。后期的用笔，则又变为有宽有窄，有轻有重，有快有慢的“兰叶描”。他这种变法的过程，说明了他长期的艺术实践中，逐渐地意识到构成画面的线，其功能不仅在于表现客观物象，同时更要表达作者主观的感情和个性。要做到这一点，就必须摆脱旧的方法的束缚，在用笔上来个突破，以求得个性的解放，自由无阻地抒发豪迈之情。因此，吴后期的用线，和过去就大有不同，他所创造的“兰叶描”，是富于运动感的，强有力的，情绪饱满激昂的，外露的。由于这种用线，“笔才一二，象已应焉，离披点画，时见缺略，此虽笔不周而意周也”的风格，有别于过去顾、陆以来的绵密体制，所以张彦远称吴的风格为“疏体”（即现在习惯所称的“写意画”）；称顾、陆类型的风格为“密体”（即现在习惯所称的“工笔画”）。自此以后，“疏体”和“密体”便成为中国人物画的两大体系，各立门庭，竞相发展，争奇斗胜，在中国画坛上，出现了异彩纷呈的局面。

至于“墨”的发现，早在公元五百多年的南北朝时期，传为梁元帝萧绎所著《山水松石格》中，就已提出“信笔妙而墨精”，“高墨犹绿，下墨犹赭”的问题。此篇后人虽疑为伪托，但对“墨”的发

现，无疑是很早的，只是在当时未引起画家们足够的重视。水墨画最初的兴起，则是从唐代的山水画开始的。最早运用水墨的，当推张璪和王维。宋米芾曾看到过张璪画的一株松树，上有诗句云：“近溪幽湿处，全借墨烟浓。”荆浩在《笔法记》中也提到：“故张璪员外树石，气韵俱胜，笔墨精微，真思卓然，不贵五彩。”足证张璪已开始了水墨渲染之法。王维的特色，据见过王维画的前人形容：“笔清秀”、“笔意清润”。荆浩也说：“笔墨宛丽，气韵高清。”（《笔法记》）传为王维所作的《山水诀》中也说：“夫画道之中，水墨最为上，肇自然之性，成造化之功。”这篇画诀的作者，虽也被人疑为伪托，但差可道出王维水墨画的特点。紧跟着的，便是项容和王洽。他们师徒俩，把水墨画进一步发展成为大写意的“泼墨”。特别是王洽，给后世的影响很大。王洽亦称王墨，因其善用泼墨画山水，故人们以“墨”呼之。他性格疏放豪迈，每酒酣之后始画。《唐朝名画录》说他：“醺酣之后，即以墨泼；或笑或吟，脚蹙手抹；或挥或扫，或淡或浓；随其形状，为山为石，为云为水；应手随意，倏若造化；图出云霞，染成风雨；宛若神巧，俯观不见其墨污之迹。”如此看来，泼墨法的发展同写意画用笔法的发展其基因是一致的，那就是作者为了解放豪迈的个性和表达充沛的感情。用概括的墨色来生动地为对象传神。所谓“意足不求颜色似”。王洽的“泼墨法”，由于打破了传统的用线造型方法，在当时却不大为人重视，甚至被认为“非画之本法”、“不堪仿效”等等。但他对后世的影响却很大，如从米氏父子、高克恭等画的云山多少可以看到这种用墨法的影响。至于把泼墨法运用到人物画中来，起于何时何人，不得而知，但从现有的资料看，宋初画家孙知微的《达摩》，要算是最早的一幅泼墨人物画，它给我们提供了宝贵的资料，使我们能看到那时泼墨的技巧水平。和孙知微同时的石恪和以后的梁楷，更把吴道子的笔法向前大大推进了一步。线条

更加提炼概括，简化到不可再减的程度。以他们的用笔和前代相比，大都是“草草而成”的“减笔”。但在他们风驰电掣、纵横挥斫的笔势中，可以看出作者在作画时，把驰骤奔突的感情，通过用笔，极大地倾泻了出来，主观作用更加鲜明而强烈，具有一股动人心魄的力量。还值得提出的是，梁楷不仅把传统的“中锋”用笔，导向了“偏锋”用笔，更把“泼墨法”向前推进了一步。他的代表作之一的《泼墨仙人》，便是在孙知微《达摩》基础上的发展。从而使得写意人物画的笔墨技巧，更趋于丰富和完备。到明代，以吴伟为首的“江夏派”（实际是属于“浙派”的一个支系），继承了吴道子、梁楷的风格而活跃在当时的画坛上。吴伟用笔，更加险峻、恣肆而潇洒，有睥睨一切之概。他用墨则往往倾泼而下，随意涂抹，有“用墨如泼云”之说。写意画发展至吴伟，可谓已经达到了淋漓尽致的地步，似乎无法再跟着走下去了。到清代高其佩，因鉴于前用笔已臻登峰造极，难于超越，为了探索新的途径，遂沿着别人开创的用指头作画的方法，经过长期的潜心钻研，积累了丰富的指头画创作经验，对当时和以后影响深远，于是指头画发展成为一个独立的画派，但仍是属于写意画体系的一股支流。他的人物画，造型奇伟，运线豪迈粗犷，感情充沛。在他的作品中，既体现了笔墨的情趣，而又获得了毛笔所不能到达的效果。黄慎则使狂草笔法入画，纵横挥洒，笔势连绵相属，情意婉转，韵味深长。一勾一斫，一起一伏，都具有鲜明的节奏感和壮美的旋律，是清代写意人物画家中用笔之佼佼者。以后的任伯年，是一位善于动脑筋的画家，在构思、构图、用笔、用墨、设色等技巧方面，达到了极其纯熟、运用自如的地步。他的创作时有突破前人之处，使人耳目为之一新。到了现代，又出现了不少新的画家、新的风格。在继承和发展民族绘画方面，作出了很大贡献。

写意人物画从产生到发展的一个很长的时期里，虽是人材辈

出,各具面貌风格,甚至每个朝代都不乏名家,但单就笔墨来讲,大都还是介于工写之间,能够通过笔墨直抒豪情的,却不占多数。考其原因,在于人物大写意实难掌握,既不容易抓好形,更难达到传神。只有那些无所顾忌的画家,才敢于大胆蔑视陈规旧套,闯自己的道路,凭借笔墨无拘无束地驰骋想象,抒发情怀。他们的艺术是真挚而又坦率的,洞见肺腑的,也是生动活泼,富有生命力的。这种浪漫主义精神十分可贵,它是我国传统绘画中宝贵遗产的一个重要部分,值得我们深入探讨。

当然,我们不能不看到,历史上的画家们,由于受到时代和阶级的局限,他们所表现的人物画题材,最多的是佛道故事和神话中人物。欣赏这些作品的目的,主要是了解历代写意人物画的发展概况,学习历代画家们的创作经验,和多种多样的表现技巧,以利于绘画上的推陈出新。

编著这个册子的目的,原是希望把历代具有代表性的写意人物画,较有系统地收集在一起,好让读者能够大致清晰地看出各个朝代画家的不同笔墨,不同风格,以及他们的继承和发展概况。但在编选过程中,却遇上了各种各样的情况:历史上有些有名的人物画家,其作品早已失传;即使有作品流传,又不一定都有代表性或复制品行世;解放前或有复制品,但又往往质量差,无法翻拍制版……由于以上种种原因,不可能完全达到原来的主观愿望。因此,本书中所选入的,既有代表作家的代表作品,也有少数不是代表作家的作品,还有少数代表作家却没有作品选入,这是需在此说明的。由于编著者掌握的图片 and 文字资料不多,对传统写意人物画的知识又很贫乏,疏漏谬误在所难免,尚希读者予以匡正。

一九八一年七月杨永青于西南师范学院

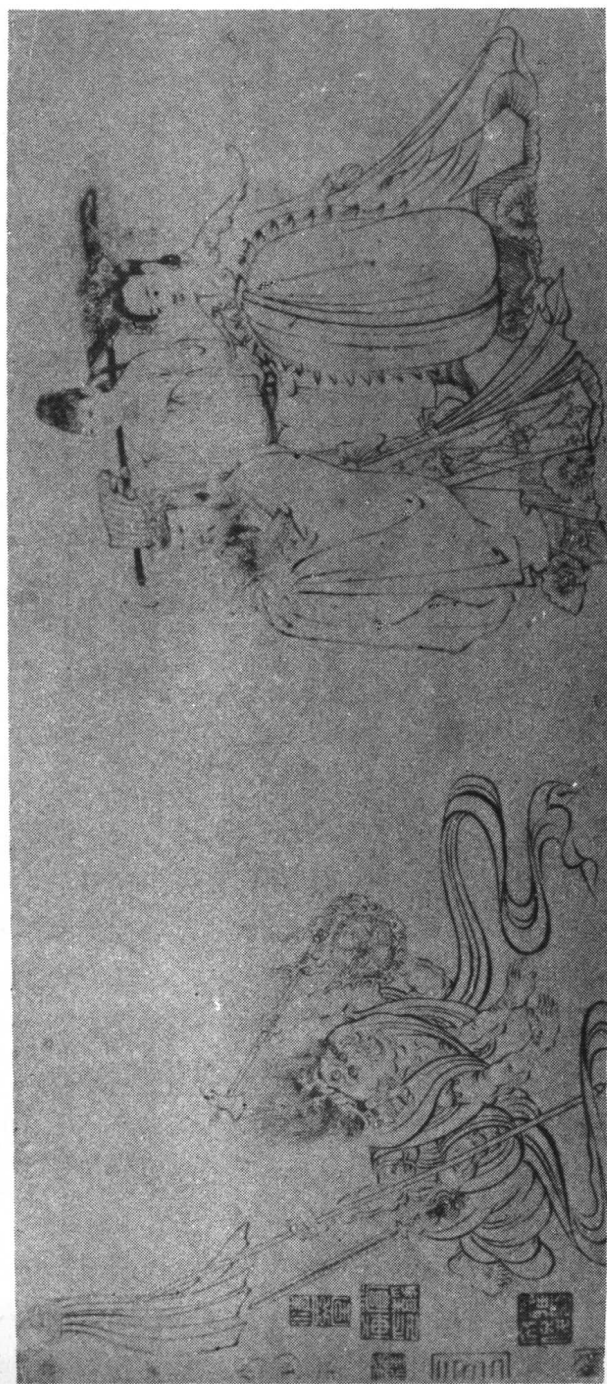
目 录

- | | | | |
|----|----|--------|------------|
| 1 | 唐 | 吴道子(传) | 释迦降生图(局部) |
| 2 | 唐 | 佚 名 | 钟馗 |
| 3 | 唐 | 方正唐 | 钟离铁拐图 |
| 4 | 五代 | 石 恪 | 二祖调心图 |
| 5 | 宋 | 孙知微 | 达摩 |
| 6 | 宋 | 佚 名 | 采芝仙图 |
| 7 | 宋 | 李公麟 | 击壤图(局部) |
| 8 | 宋 | 晁补之 | 渔逸图 |
| 9 | 宋 | 晁补之 | 老子骑牛图 |
| 10 | 宋 | 李 唐 | 采薇图(局部) |
| 11 | 宋 | 贾师古 | 大士像 |
| 12 | 宋 | 马 远 | 秋江渔隐图 |
| 13 | 宋 | 马 远 | 吕仙君像 |
| 14 | 宋 | 马 远 | 孔子像 |
| 15 | 宋 | 夏 珪 | 人物(山水长卷局部) |
| 16 | 宋 | 梁 楷 | 三高游赏 |
| 17 | 宋 | 梁 楷 | 右军书扇 |
| 18 | 宋 | 梁 楷 | 六祖截竹 |
| 19 | 宋 | 梁 楷 | 六祖撕经 |
| 20 | 宋 | 梁 楷 | 李太白像 |
| 21 | 宋 | 梁 楷 | 泼墨仙人 |
| 22 | 宋 | 马 麟 | 周武王像 |

23	宋	法	常	观音
24	宋	法	常	罗汉
25	宋	法	常	老子
26	宋	法	常	达摩
27	元	李	康	伏羲像
28	元	佚	名	文殊骑狮图
29	元	佚	名	女仙
30	明	戴	进	罗汉
31	明	周	臣	白玉蟾像
32	明	周	臣	柴门送别
33	明	沈	周	葫芦仙图
34	明	朱见深		岁朝佳兆图
35	明	吴	伟	玉缸春酒图
36	明	吴	伟	二仙图
37	明	吴	伟	仙踪鹤侣
38	明	张	路	老子骑牛
39	明	郭	诩	谢安游东山图
40	明	郭	诩	谢东山小景
41	明	唐	寅	秋风纨扇图
42	明	唐	寅	蕉叶美人
43	明	唐	寅	东方朔偷桃
44	明	唐	寅	人物
45	明	张	灵	牧羊图
46	明	张	灵	渔乐图(局部)
47	明	仇	英	人物
48	明	徐端本		驴背诗思图
49	明	徐	渭	骑驴图

50	明	徐渭	十人集饌图
51	明	张宏	布袋和尚
52	明	陈洪绶	人物
53	明	陈洪绶	人物
54	明	顾见龙	降福驱邪
55	明	张风	渊明嗅菊图
56	清	石涛	南极老人
57	清	禹之鼎	芭蕉仕女
58	清	高其佩	指画钟馗
59	清	高其佩	指画钟馗
60	清	华岳	於陵仲子图(局部)
61	清	华岳	听松图
62	清	华岳	调弦图
63	清	金农	钟馗
64	清	金农	阿罗汉像
65	清	金农	达摩
66	清	黄慎	驴背诗思
67	清	黄慎	举杯问月
68	清	黄慎	老人
69	清	黄慎	寿星
70	清	黄慎	渔父
71	清	黄慎	人物
72	清	闵贞	太白醉酒图
73	清	闵贞	纨扇仕女
74	清	费丹旭	纨扇倚秋图
75	清	任伯年	钟馗
76	清	任伯年	八仙(之一)

77	清	任伯年	雪中送炭
78	清	任伯年	探梅图
79	清	任伯年	玩鸟人
80	清	任 预	肖像
81	清	吴昌硕	佛像
82	清	吴昌硕	佛像
83	近代	齐白石	搔背图
84	近代	齐白石	不倒翁



1. 唐 吴道子《传》 释迦降生图（局部）

1 唐 吴道子(传) 释迦降生图(局部)

吴道子，又名道玄，东京阳翟(今河南禹县)人。约生于唐武则天时代(公元690年左右)，活跃于玄宗开元、天宝年间(公元713—756年)。乾元初年(公元758年)尚健在。他是个贫穷的孤儿，曾从张旭、贺知章学过书法，后又改从张孝师学习绘塑。他一生中，在长安和洛阳创作了大量宗教壁画，据记载约有三百多壁，卷轴画能统计的也有一百多幅。在数量上和在艺术技巧上都十分惊人。他在当时就最负盛名，对后世影响很大，是我国古代一位出类拔萃的绘画大师。千多年来，一直被人们奉为“画圣”，被民间画工尊为“祖师”。他对于佛道、人物、山水、楼阁、草木、鸟兽，无所不能，无所不精，是一位具有多方面才能的画家。

据记载，他曾在长安(今西安)兴善寺画佛像圆光，“不用尺度”，“立笔挥扫，势若风旋”，致使“观者喧呼”，轰动了全城。开元年间，他在洛阳为舞剑名手裴旻作画，当他看裴旻舞罢剑，感情异常激动，遂奋笔一挥而就，“若有神助”。天宝年间，他在大同殿壁上画嘉陵江三百里山水，一天之内就告完成。玄宗把它和李思训“累月方毕”的同一内容的壁画相比，不由得称赞说：“李思训数月之功，吴道子一日之迹，皆极其妙。”从这些记载来看，都说明吴道子是一位感情充沛的画家，每次作画，都是奋笔鼓捣而成。不仅以骨气取胜，而且速度极快。和他同时的及以后的人，对其风格特点有如下的形容：

“众皆密于盼际，我则离披其点画；众皆谨于象似，我则脱落其凡俗。弯弧挺刃，植柱构梁，不假界尺；虬须云鬓，数尺

飞动,毛根出肉,力健有余。”(唐张彦远《历代名画记》)

“张(僧繇)吴(道子)之妙,笔才一二,象已应焉,离披点画,时见缺略,此虽笔不周而意周也。”(同上)

“冕旒俱秀发,旌旆尽飞扬。”(唐杜甫《杜工部集》)

“天衣飞扬,满壁风动。”(唐段成式《京洛寺塔记》)

“笔迹遒劲如磔。”(同上)

“落笔雄劲而傅彩简淡。”(宋郭若虚《图画见闻志》)

而讲得最具体最清楚的要算元汤垕:

“早年行笔差细,中年行笔磊落挥霍如莼菜条。人物有八面,生意活动……其傅彩于焦墨痕中,略施微染,自然超出缣素,世谓之吴装。”(《画鉴》)

以上几段文字,道出了吴道子的风格特点,归纳起来,有以下几个方面:

一、吴道子是一位感情,笔力奔放的画家,他在作画时,把全副精力都凝聚在用笔上,突破了顾(恺之)陆(探微)以来的“游丝描”笔法,创造了富有变化的“兰叶描”,使线具有活泼生动的生命力。他不仅把衣纹带褶表现得如飞如动,而且所塑造的人物极其传神,具有雕塑般的坚定而雄浑的效果。

二、他十分注意勾线的气势连接,在速度较快,压力较大的用笔过程中,虽然往往“离披点画,时见缺略”,但却给人一气呵成的感觉。这比起顾陆以来直到阎立本的“密于盼际”的传统勾线方法,大有不同。

三、传统的工笔重彩画,虽以墨线为骨架,但由于重彩缤纷,墨线的作用不太为人注目。吴道子中年以后,排除了重设色的方法,而代之以淡彩,这样,墨线在画面上就跳脱出来,发挥着主导作用了。这样以焦墨线为主,以淡彩为辅的画面,这就是吴道子的新风格。

吴道子的风格特点，有别于前代任何一位画家的面目，由他创造出来的“吴装”，犹为千载而后的画人所效法，所赞赏，其影响之大，可想而知。可惜的是，他创作的大量壁画和卷轴画，至今已荡然无存，现在传为吴道子作品的，就只有《释迦降生图》（也称《天王送子图》）。这幅画虽是流传有绪的。但是否吴道子真迹，不少人曾提出过怀疑。不过从这轴画的用笔来看，倒还是接近吴的风格。在资料贫乏的情况下，借它来研究吴氏的用笔特点，仍有必要。

画面表现释迦降生后，他的父亲净饭王抱着他来感谢天帝，围绕着这一事件，描写了天帝及其所属各部神灵的不同反应。虽无环境陪衬，但人物的组合极其自然而富有变化，疏密虚实和组与组之间的关联照应，以及整幅的统一布局，是颇具匠心的。飘带的萦绕迂回，在组与组之间，起到了互相联系的纽带作用。最使人注意的，是画面上的线条，它和顾恺之以来所要求的勾每条线粗细一律，快慢一律，自始至终用力均匀的“游丝描”不同，而是在勾一条线中用力有轻有重，线形有粗有细，速度有快有慢，后人称这种描法为“兰叶描”。以它表现被风吹动的衣纹和飘带，最能获得飞扬飘拂的效果，所以被形容为“吴带当风”。这代表吴道子后期用笔的特色。从这幅画中所表现的飘带部分，最足以体现出这一特点。

这幅画值得怀疑的是，吴道子是一位感情、笔力奔放的画家，他总是“风趋电疾”地去完成他气势磅礴的创作，因而在画面上经常出现“离披点画，时见缺略”的情况，但拿《释迦降生图》来对照，就显然不具备这个特点，倒仍然基本属于缜密细致的“密体”一类。另外，从整幅画的气势和线描的力度来看，它也不及北宋武宗元的《朝元仙仗图》浑厚，无怪人们疑为宋人的摹本了。



2. 唐 佚名 钟馗