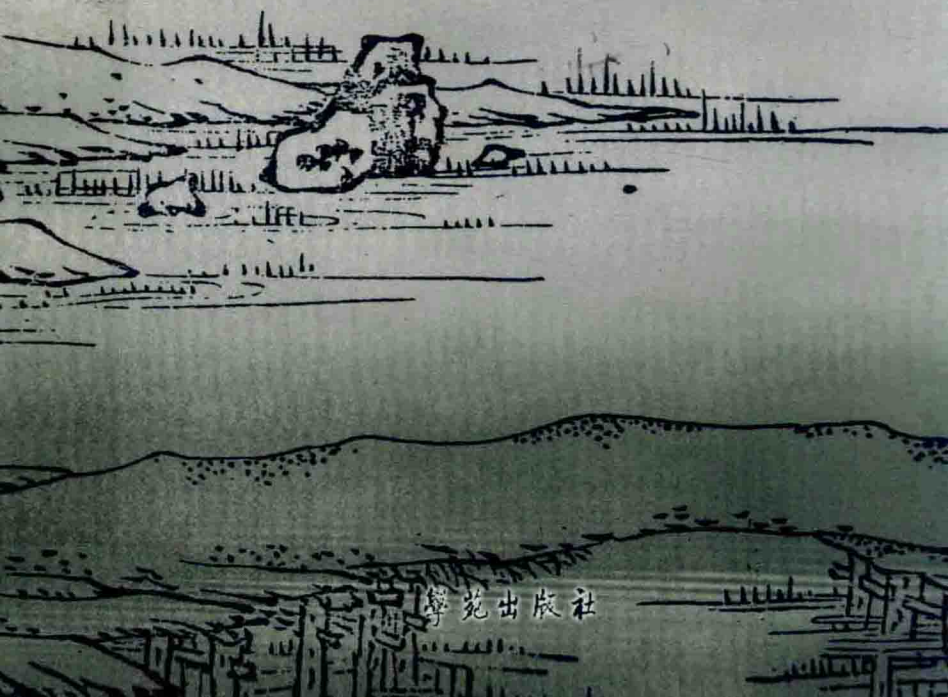


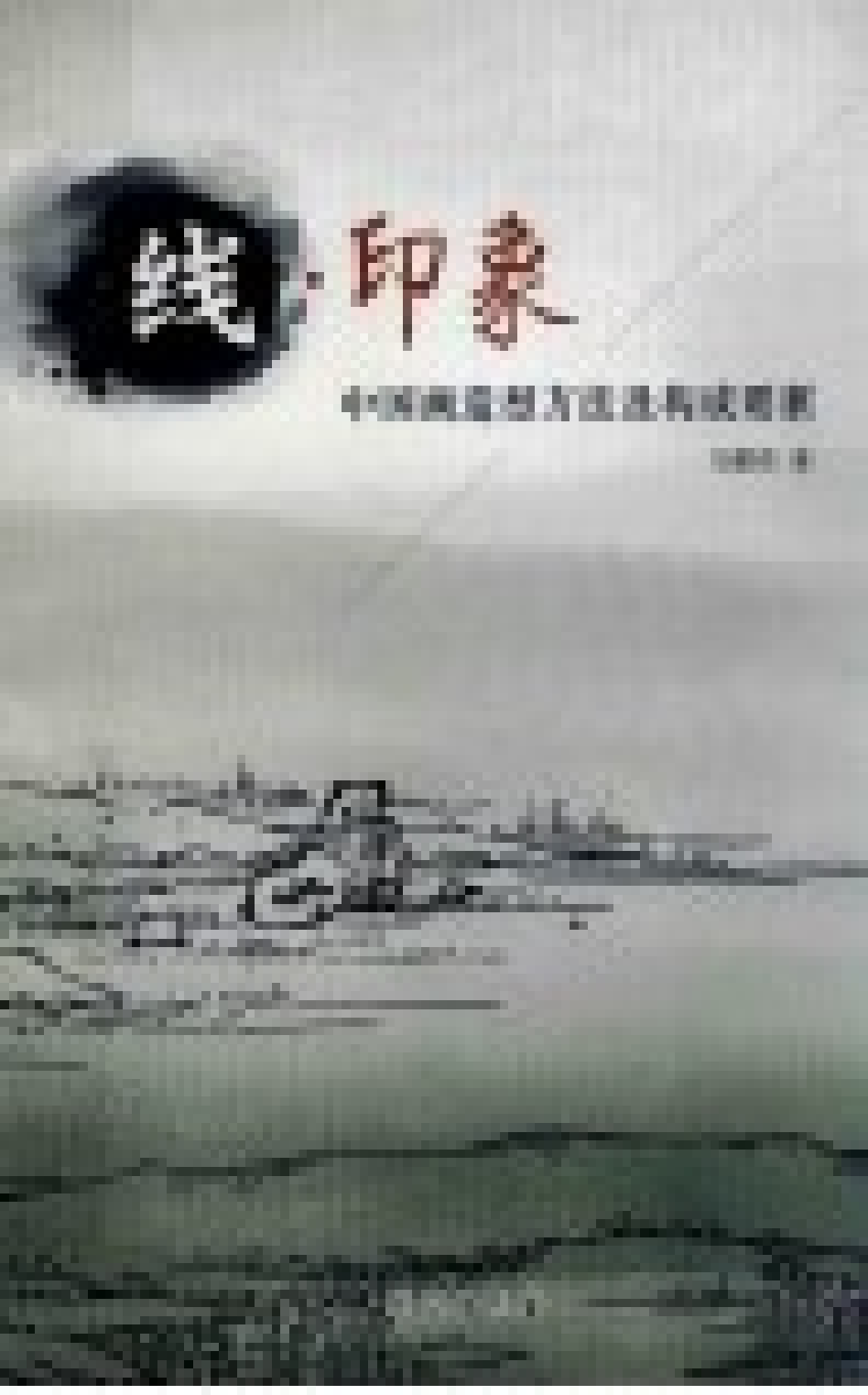
线·印象

中国画造型方法及构成要素

马鹏浩 著



学苑出版社

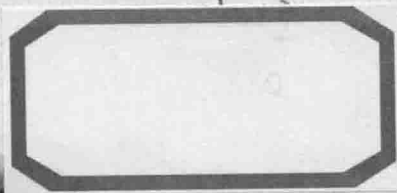


线

印象

中国书画造型方法经典案例

张其成 著



线·印象

中国画造型方法及构成要素

马鹏浩 著

学苑出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

线·印象：中国画造型方法及构成要素/马鹏浩著.
—北京：学苑出版社，2014.5

ISBN 978-7-5077-4546-7

I. ①线… II. ①马… III. ①国画技法 IV. ①J212.1

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2014) 第 132460 号

责任编辑 洪文雄 杨 雷

封面设计 海马广告

出版发行 学苑出版社

社 址 北京市丰台区南方庄2号院1号楼

邮政编码 100079

网 址 www.book001.com

电子信箱 xueyuan@public.bta.net.cn; xueyuanyg@sina.com

销售电话 010-67675512、67678944、67601101 (邮购)

经 销 新华书店

印 刷 厂 北京京华虎彩印刷有限公司

开本尺寸 880×1230 1/32

印 张 4.75

字 数 120千字

版 次 2014年7月北京第1版

印 次 2014年7月北京第1次印刷

定 价 30.00元

自序

乾隆皇帝题韩滉《五牛图》诗曰：“一牛络首四牛闲，弘景高情想象间。舐吃诘惟夸曲肖，要因问喘识民艰。”古往今来，从众多作品中可以看出，中国画创作不像西洋画来自对客观自然的写生，而是多出自于作者的想象，或者说是脑中印象于笔端的再现。

著名美术教育家叶浅予曾说：“长期以来，‘素描是一切造型艺术的基础’（徐悲鸿语）之说，给中国画教学工作带来极大的困难。”

我们常惊叹于中国画中飞扬的线条与舒展轻松、充满意趣的形体，这可能是因为中国画与书法的相关性使然。那么，书法与中国画存在哪些相关性，线条与造型有哪些内在联系？

课堂上，书法与绘画不再关联，甚至书法与篆刻亦分道扬镳，时下的“画家字”、“书家画”也使世人茫然不知所从，特别是为了追求直观的感受，中国元素日益减少。

著名艺术史学家郑午昌在《中国画学全史》中写道，自慈禧废科举，兴学校，在学校设绘画专科以来，虽开创了新纪元，但是很多作品“非国画，非洋画，乃为国画而洋化者”。

徐悲鸿教学方案培养的国画教育专业骨干方增先也指出：“素描分面法的训练不可能对中国画产生直接过渡，由于形式风格的迥然不同，以及先入为主的习惯，常常会影响对于国画技巧的深入钻研。”他甚至主张以线描速写取代徐氏的方法

“走国画自己的道路”。

但是，问题在于什么才是中国画自己的道路？

白描是中国画造型基础，它是设色的重要依据，为简明扼要，本书只就线条本身与相关内容展开。

马鹏浩

癸巳年八月初五

目 录

第一章 线的构成	1
第二章 线的功能	9
第三章 线的寓意	32
第四章 线与工具材料的关系	41
第五章 线的性格	61
第六章 线的审美内涵	73
第七章 侧锋的魅力	79
第八章 线条在东西方绘画中的差异	84
第九章 线条的提取与使用	96
第十章 线条在使用中应注意的问题	100
结 论	104
附录 碑拓的版本特征及成因	105
参考文献	135
后 记	140

第一章 线的构成

一、线是空间中某一个点朝一定方向延伸形成的轨迹

如图 1-1，一个物体如果垂直于顶端或底端看，它只是一个矩形，如果视角抬高，将出现如图所示的三条伸向远处视平线的斜线，这个物体顶部 A 的边长，随着视角抬高，越来越接近于实际长度。

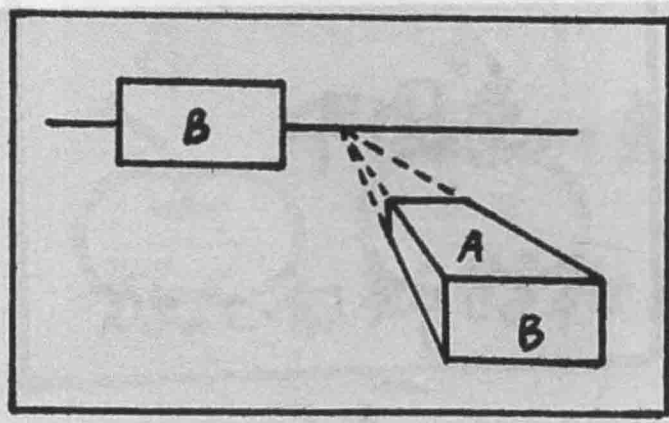


图 1-1

二、线来源于事物的形象轮廓，它是确定物象、区分客观事物的基础

如图 1-1 中的 B 图，四条直线构成一个闭合的几何形体，

就像从暗处看向明处，这个矩形确定了形体的外部特征。

三、线在造型过程中也常常存在于体面的界限划分

就像如果我们从暗处逆光去看亮处的人一样，五官特征往往是模糊的，在适当光线环境下任何事物都会体现为一定的体面特征。如图1-2，A图以两条相向的弧线，只是大略地概括了苹果的轮廓，没有质感与体积等空间感受。B图加了一条两端上仰的弧线和一条与之相连的斜而向上的曲线，仰月状的弧线可以区分苹果的顶面与侧面，同时，其低点提示出果柄尾部低陷的位置。仅仅是二条线的有无，这种在儿童简笔画中经常使用的方法就可以形象地表现事物了。

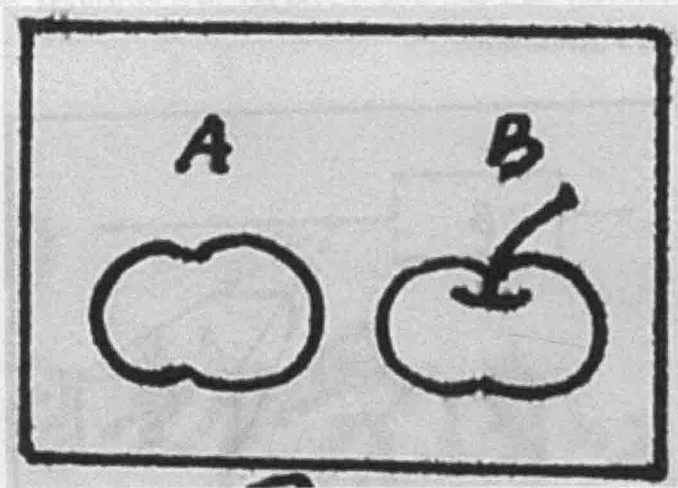


图1-2

图1-3选自《伯里曼人体结构绘画教学》，作者在《椭圆形结构》一章中有此二图，上图在侧仰的头像上，用波浪状曲线准确勾勒出下颌骨的轮廓，通过这条线，头部的正面、侧面及底面的结构关系变得分明有致。如图1-3中的上图。



图 1-3

四、线往往根据画面的需要增减使用

这样的线既可以是感官上能直接看到的，也可能是看不到而根据画意需要添加的线。

中国画的主观意向性很强，比如人物，画家们往往把重心放在面部特征及神情的刻画，对于衣冠服饰则较粗略概括，甚至手脚等自然肢体也可以简略概括，借以突出神貌，比如那些行乐图、宴饮图等题材，就连以善于人物画著称的陈洪绶、任伯年等人的肖像画也不例外。

而且，更突出的是，画家们为了表现特定的质感与感官感受，以及某种特定的表现目的，或省略从简，或不厌其繁。就如同古代绘画中的“疏体”和“密体”之分，更有“减笔画”等。

有时，这样的线存在很强的概念性与装饰性，比如山水画中，树叶在远距离是无法区分其具体形状的，但是在画面的处理上却必须根据树木特征总结其形貌特征，用于概括树的枝叶分布，表示树木的种类。

五、为了突出事物的肌理与结构特征，线亦作为重要的表现工具

这样的例子很多，如须眉、毛发、皱纹的走势，山脉的走势，山石的层理，树木表皮的纹路形态等，这是由事物固有形态决定的。

线往往用在体面关系或是明暗关系的界限划分上。如图1-4是《送子天王图》与《伯里曼人体结构绘画教学》中耳朵造型的比较图，素描图表现的是高低明暗分布，中国画线描技法则侧重于耳朵结构的剖析，用线概括了光暗、高低的界限，在这里，光暗似乎成了有形的东西。

再如刘松年的《罗汉图》中的罗汉形象，老者胸部皮肉在骨骼上的起伏特征，手背肌肉的嶙峋，全赖几条并行的线条表现。特别是因牙齿脱落而紧撮的双唇，皱纹纵横的额头、两腮，以及块体明显的臂部肌肉，把一个垂垂老者表现得栩栩如



图 1-4

生。这幅画的可贵之处是通过线条画出了皮肉的内在，如图1-5。

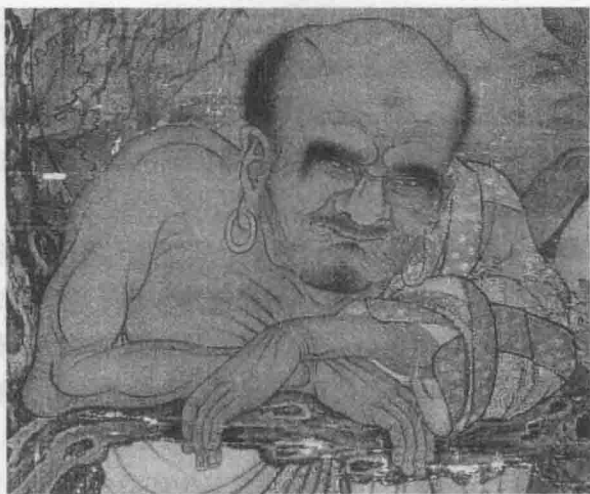


图 1-5

六、线是表现空间中前后关系的重要手段

山水画中讲“石分三面”，线条的粗重、密集表示更远、更低、位置的更靠后，由疏转密表示正面向侧面的转换，它是传统的用阴阳的办法表现光暗的。此法与人物画中“正面见腹，侧面见肩”是一样的处理方法，只是繁简的区别。

七、线是以实写虚的重要手段

云、水、烟岚等无固定形态的事物，一般根据实际的物象特征以一定的线条加以概括。如佛像、菩萨像、罗汉像和道家尊者头上的圆光、烛火，以及山水画中的云、水、雾、蔼更是普遍。

八、线存在一定的意向性，它与书法存在很大的相关性

陈洪绶笔下的人物头长脸大、身形矮小的造型定非自然所有，马和之的线条只是表现一定的物象感觉，依此类推，“十八描”虽然是描画形体，但是也存在相当的意向性，不全是对自然的模仿。更多的是一种率性的挥洒，所谓“写胸中臆气”。而且自古及今，很多画作都非写实，而是以想象造型。也就是说，他的美是印象中的美，这印象中的美可能是集很多自然因素的美于一体，而非是客观世界中的自然美。

丁皋著《传真心领》是肖像画法的重要著作。文中指出“分阴阳，定虚实，经营惨淡，成见在胸而后下笔，谓之意在笔先。”作者强调主观的先期准备，在通过对物象认真观察并对画局有一定的初步设想之后才能下笔，这与顾恺之的“迁想妙得”思想有异曲同工之妙。

线条也可以理解为客观物象在思想中印象的再现，往往一幅画可以把千里江山纳入咫尺之间，也可以把四时景致融于一

图。这是因为它表现并不稳定的主观色彩，临时变通的情况时有发生。

诚如石涛所谓“搜尽奇峰打草稿”，于非闇在牡丹画法中说得更加明确：“我总是取夏天充分发育的叶形，初秋恢复自然的枝干，特别是故宫御花园百余年前的老干，我把这些素材一年一年地搜集起来，我就掌握了北京牡丹比较充分的资料，反映它的繁华富丽，表达它的活色生香，自然容易创立新意了。”我们看于先生的画，线条有很强的书法趣味，它的画也并非是真的牡丹形象，而是借印象中的牡丹表达一种主观感受。

方薰在《山静居论画》中说：“画无定法，物有常理；物理有常，而其动静变化机趣无方，出之于笔，乃臻神妙。”这段话的意思是说，绘画本没有既定的方法可言，事物却存在一定的规律性。事物动静变化多端，体现无限的气质，以一定的笔意模仿、发挥，就能将形神表达得妙趣横生。

线条也往往成为思想活动的延续，《送子天王图》中，所用线条并不算完美，但正锋与侧锋的参用，提按分明令线形变化多端，线的轨迹中，浓淡、粗细显露出笔的细微震动，这与安岐《墨缘汇观》中所说“用笔若不经意，纵横有法”相合。这与书法中所提倡的笔趣即书写性亦有很强的相似性，诚如孙过庭著《书谱》中所说“点画狼藉”。

《传真心领》中谈“笔法”有这样的一段话：“能以肘腕运用者曰悬笔，得法则龙蛇飞舞。能以指腕运用者曰提笔，得法则辗转随形。”大意是说用笔有法，能悬起手臂运笔创作的方法称作悬笔，方法得当，线条则飞扬飘举；能以手腕和手指配合运笔的称作提笔，方法得当，线条就能圆浑自然没有棱角。

这也就无怪乎张彦远在《历代名画记》中所说：“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，故工画者多善书。”

古人对南宋院体画“刻露”多有诟病，南宋画相比于北宋画，线条粗重，涩势、侧势很多，或凌厉猛戾，或拙钝不灵，这是因为笔法不灵所致。结合前文比较，这个“骨气”应当指书法的“骨气”，也就是能“游丝抱墨”的正锋效果线条。

晚清以吴昌硕为代表的“金石画派”与扬州画派的黄慎都以草书入画。类似的例子还有很多，也正是由于这个原因，历史上曾有多种别出心裁的创作方法。指画即是其中一个鲜明的例子。

赵孟頫有题画诗：“石如飞白木如籀，写竹还须八法通。若也有人通会此，方知书画本来同。”海上王壮弘等合编《书画篆刻实用辞典》如是解释此语：“这是说书法无论篆隶草行，其用笔方法都可以借鉴到画法上来，书画在用笔上本来是一致的。”正因为如此，历史上有不少著名画家同时也是书法家，如米芾、赵孟頫、董其昌、文征明、郑板桥、吴昌硕等。事实上，书法功底深浅于一位中国画家艺术成就的高低起着非常重要的作用。可见线条的书写性对绘画造型是非常重要的。

但是侧锋并非无能为力。清代虚谷专用侧势笔法创作，风格独特。画史评明代林良所画花鸟有“草书”之势，戴进的《六祖图》亦用了大量的侧势笔法。只是侧势用笔，更难以控制，容易产生棱角，所以较少见用。

第二章 线的功能

我们的眼睛仅起到类似于摄影机镜头的作用，若没有背后的思想因素，线条本身可能毫无意义，而且，带有思想的视线往往有一定的偏好、倾向性，线条亦因此产生一些特定的功能。

一、远近、前后的逻辑关系

线在画面中，位置越低表示离作者越近，空间位置越低；越高表示离作者越远，空间位置越高。如图 2-1，此功能在山水画中被广泛使用，最明显之处可见水岸、坡陀的处理。

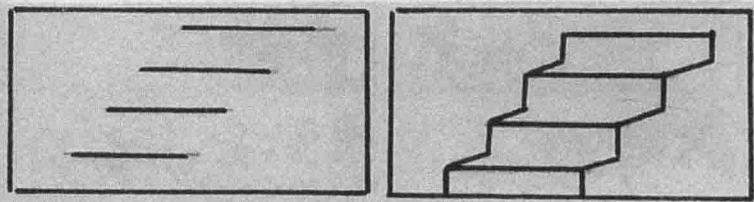


图 2-1

图 2-2 选自《芥子园画传》，此小品画前后二株兰花互相掩映，起笔处的水平位置高低决定了叶子的前后关系。

透视学是物象视觉的总结。当线条在视野中发生叠压时，能看全、形体上完整的，即在客观上越近；看不全，形体上不



图 2-2

完整，断续的线条一般是被前面的事物遮挡，在画面上则表示为实际距离靠后，空间上更远。如图 2-3，头和肩、臂和躯干的前后关系是通过叠压关系决定的。

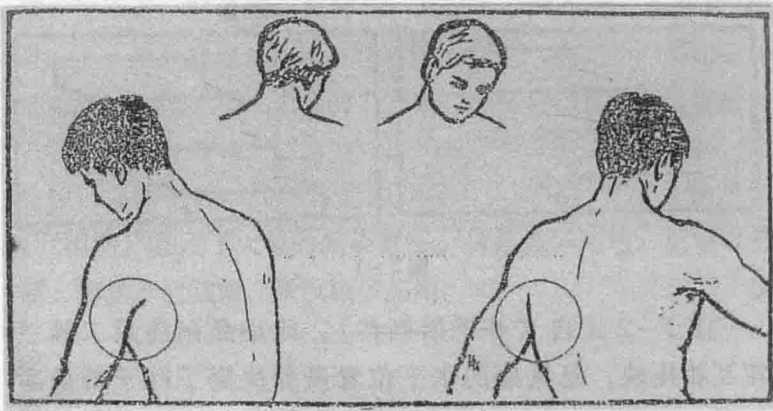


图 2-3

因为这个原因，有时通过线条的叠压关系的调整，可以改