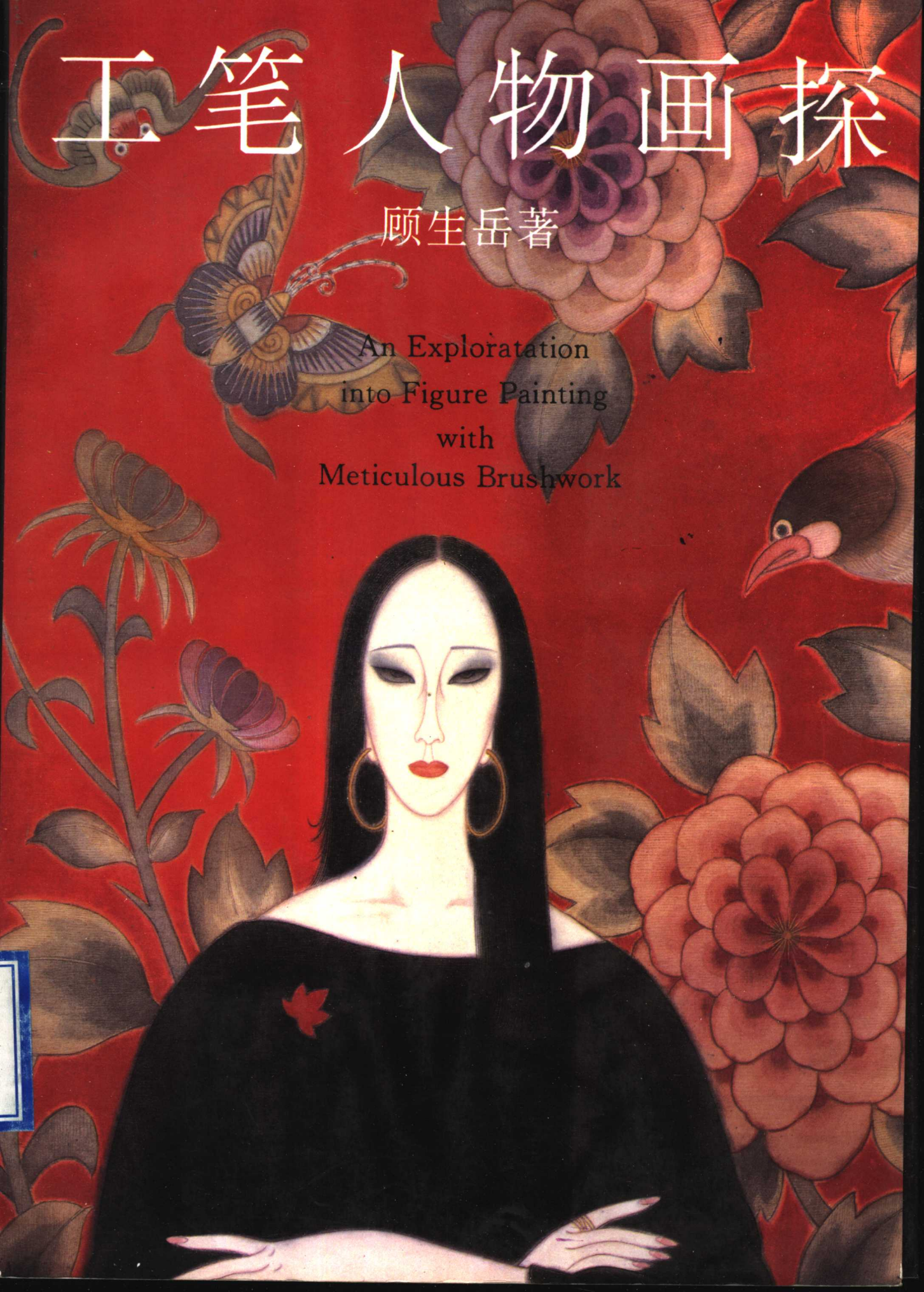


工笔人物画探

顾生岳著

An Explorataion
into Figure Painting
with
Meticulous Brushwork



工笔人物画探

顾生岳 著

中国美术学院出版社

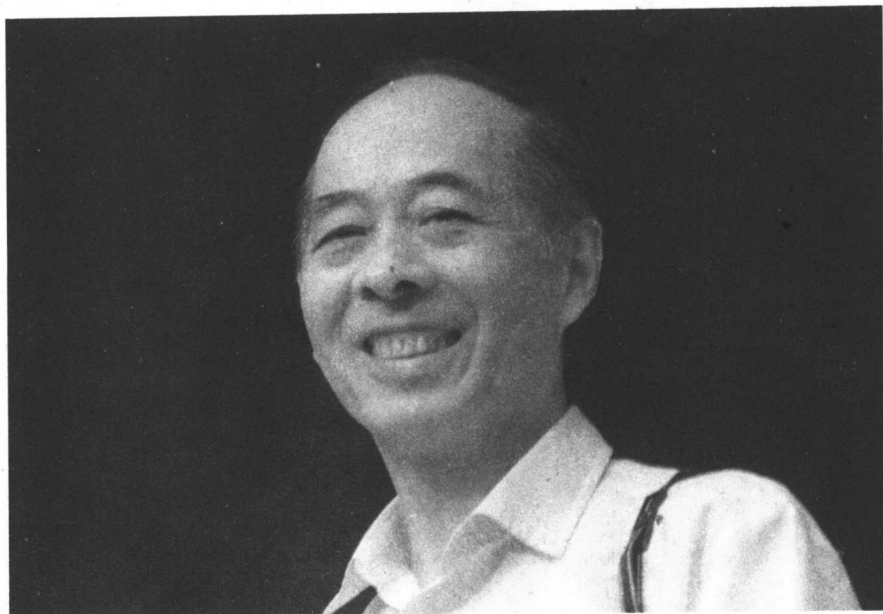
责任编辑 毛德宝
封面设计 毛德宝
版式设计 罗剑华
责任监制 葛炜光

工笔人物画探 顾生岳 著

出版：中国美术学院出版社 中国杭州南山路218号
经销：浙江省新华书店 邮政编码：310002
承印：杭州之江印刷厂印刷
开本：787×1092mm 1/16
1996年7月第1版 1996年7月第1次印刷
印数：1001—5000册

ISBN 7-81019-522-0/J·462

定价：38.00元



简 历

祖籍浙江镇海,1927 年生于舟山。1949 年毕业于上海美术专科学校,后进中央美术学院华东分院(现中国美术学院)深造,1952 年毕业后留校任教。1961 年加入中国美术家协会。曾任杭州市美协主席、浙江美术学院(现中国美术学院)中国画

系主任。现为中国美术学院教授、浙江画院副院长、浙江人物画研究会会长、中国工笔画学会顾问、中国工笔画艺术委员会副主任委员。作品多次在国内外展出,部分作品被美术馆、博物馆收藏。有五种个人画集和两本理论著作问世。

目 录

引论	1
一条寂寞而又充满希望之路	1
写意传神给工笔人物画灌注了生机活力	2
大雅大俗 曲高和众	7
传统工笔人物画的艺术特色	8
不似之似	8
笔线立骨	12
以意赋色	16
意象布局	19
装饰风格	23

学画要则 35

飞蛾作茧 才能上天 35

博采众长 借古以开今 39

作画自述 42

走自己的路 42

循序渐进 43

把握重点 49

图例简释 69

引论

一条寂寞而又充满希望之路

工笔人物画在中国传统绘画中是一个历史最为悠久的画种，早在先民制作的岩壁画和彩陶纹样中已初露端倪，至春秋战国已发展成为独立的画种。如《孔子家语》所载：“孔子观乎明堂，睹四门墉有尧舜之容，桀纣之象，各有其善恶之状，兴废之诫焉。”可惜这些作品没有传下来。目前尚能见到的仅有帛画《龙凤人物图》和《御龙人物图》，据考证是战国时期的作品。而山水、花鸟画形成成为独立的画种则已是魏晋南北朝以后的事了。意笔人物画开创于宋代，晚于工笔人物画一千七八百年。二千多年来，前辈画家给我们留下了大量精湛的工笔人物画遗产，除专业画家创作的卷轴画外，还有民间艺人绘制的壁画和年画。这些艺术珍品以其悠久的历史，高度的艺术水平和独树一帜的风格，屹立于世界艺术之林。它们是传统文化的瑰宝，也是中华民族的骄傲。

中国工笔人物画在汉唐有过一段非常灿烂的历史，但宋元以后却逐渐衰落。明清五百余年间，工笔人物画大家寥若晨星。到新中国成立前夕，工笔人物画几乎已濒临绝境。

衰落的原因是多方面的。从工笔人物画本身来说，发展到宋代，虽承唐、五代之余绪，出现了像李公麟、李唐、李嵩那样的大师，在题材范围和风格技法上也有较大的开拓，但同时也出现了“恪守法格，专以形似”的风尚。恪守法格必然会导致缚于成法，专以形似也易囿于客观的模拟，以致雕镂刻划，巧密太过，陈陈相因，从而失去了创造精神，埋下了衰落的因子。而文人画，特别是水墨山水画的崛起，以青春时期活跃的生命力，顺应“天人合一”，追求人与自然和谐交融的民族宇宙观和审美意识，打破了工笔人物画主宰画坛的绝对优势。这是中国美学思想发展的必然历程。但遗憾的是却从中产生了历史偏见——排斥工笔重彩，独尊水墨画。舆论所及，逐渐把工笔人物画推向了低谷。特别是明清两代，一些文人画家把后人伪托王维所撰的《山水诀》中的以下一段文字奉为圭臬：“夫画中，水墨最为上，肇自然之

性，成造化之功。”而把工笔重彩画贬为“挥扫燥硬”、“板细无士气”，并说：“刻画细碎，为造物役者，乃能损寿，盖无生机也。”还说：“士人之画（指文人画）妙而不必求工，作家之画（主要指工笔画）工而未必尽妙。故与其工而不妙，不若妙而不工。”总的意思是工笔画格调不高，不登大雅之堂。其实，格调高低根本不在于工或写，不在于水墨或设色，而取决于作者的人品和修养。清代画家邹一桂说得好：“俗眼不识，但以颜色鲜明繁华富贵者为妙，而强为知识者又以水墨为雅，以脂粉为俗，二者所见略同。不知画固有浓脂艳粉而不伤于雅，淡墨数笔而无解于俗者，此中得失可为知者道耳”。但由于上面所说的这些偏颇的观点正适应了当时一些士大夫的人生观和审美观，而有其广大的市场，以至工笔人物画一直被打入冷宫，抬不起头来。遗憾的是这种偏见谬论居然在新中国成立以后，仍旧阴魂不散，说工笔画少慢差费，吃力不讨好，匠气太重，格调不高等等，从而造成学画青年竞为写意，美术院校工笔画教师严重缺乏的情况。

在工笔人物画遭到歧视和冷落的情况下，却有几个老一辈的工笔人物画家如潘絮兹、刘凌沧等先生，长期来自甘寂寞，矢志不渝地进行工笔人物画创作，而且他们为复兴和发展工笔人物画奔走呼吁，取得了显著的成效。后来又成立了当代工笔画学会，凝聚了全国工笔画的创作力量，举行了三次工笔画大展，得到美术界普遍好评。

正如潘絮兹先生所说：“目前工笔画已走出了低谷，看到了灿烂的前景。”但要达到像百余年来所形成的以虚谷、赵之谦、蒲华、吴昌硕、齐白石、潘天寿等大师为代表的写意花鸟画的高峰，还需要经过长期的艰苦的努力。

这是一条寂寞、艰辛、却又充满了无限希望的艺术之路。

当前形势对复兴和发展工笔人物画是极为有利的：

随着时代飞快的发展，人们的世界观和审美观正在起着剧烈的变化。重水墨写意，贬工笔重彩的封建士大夫偏见已愈来愈没有市场了。本来就扎根于民族土壤之中、为人民大众喜闻乐见、雅俗共赏的工笔人物画在新时代的阳光雨露下，必将进一步显示其生机活力，绽开出美丽的花朵。目前，中国画正面临着如何民族化和现代化的问题。对民族传统的再发现，大力开掘传统遗产中对今天创新有用的东西，是走向民族化、现代化的重要环节。工笔人物画有着极为丰富和精湛的传统遗产，在这方面有很大的余地。近十余年来，色彩绚丽强烈的西方近现代绘画以及和中国工笔画有不少贴近、相通之处的东方美术大量输入，也为工笔人物画的创新提供了有利借鉴。我相信，只要大家都有复兴和发展工笔人物画的历史使命感，站在时代高度，广采博收，勇于探索，善于发扬工笔人物画的优势，工笔人物画高峰的形成，为期是不会太远的。

写意传神给工笔人物画灌注了生机活力

四十年来，中国工笔人物画在反映现实生活方面有了很大的突破，成绩应该充分肯定。但

长期以来也存在着一种偏向：即是以直观的模拟自然物象为能事，刻意求似（只求外形肖似，忽视神韵意趣的表达），刻意求全（要求立体感、质量感、空间距离感一应俱全），刻意求细（细部历历俱足，缺乏概括），这是50年代初期改革中国人物画的过程中，吸收苏联和俄罗斯现实主义的表现方法而未能摆脱西方传统美学观念的束缚所造成的后遗症。近几年来，又出现了生搬硬套西方现代主义绘画的现象，实际上也是前一种倾向的继续，后果是使作品失去了民族特色和艺术个性，导致模式化和概念化。造成这种情况原因是多方面的，而其中一个重要因素是对“写意传神”这个民族艺术的审美特征没有引起足够的重视和认真的开掘。

记得孩提时，大人常给我做年糕鸟。做法很简单，把年糕团搓成大小两团，把小的一团翻过来搁在大的一团上，再捏出一个尾巴，一个尖嘴，嵌上两粒小红豆作眼睛，一只生气勃勃的鸚鵡鸟就出来了。这是一个最简朴，却蕴含着艺术真谛的艺术品。它以少胜多，不事雕琢，发乎天趣，超越了表面模拟，似乎在漫不经意之中抓住和突出了事物的恒常品质，达到了写意传神。

在我国一些优秀的古代雕塑中也无不贯穿着写意传神的特色。如茂陵霍去病墓前的石雕，外形极其简朴，似乎不留刀凿斧痕，但却蕴藏着丰富的内涵，使观众“视通万里”、“思接千载”，透过可视形象感受到极盛时期的西汉帝国和常胜将军叱咤风云、雄睨四方、高度自信的气概和精神力量。

我国传统戏曲也是体现写意传神审美特征的最好例子。它采用写意虚拟的手法：四个龙套表现千军万马，一根马鞭，几转圆场意味着驰骋万水千山。杜丽娘的演唱能使净化了的舞台呈现出一片春色。《三岔口》黑夜格斗会使观众忘却置身在灯光通明的剧院之中。这就是写意传神的魅力。它不仅让演员能无拘无束地舒展他们的舞蹈身段，也给观众提供了广阔的想象天地。高度夸张的脸谱，不仅强化了角色的性格特征，而且具有浓郁的装饰美感。所以有人说：“中国戏曲独具天籁，犹如一只鸟儿摆脱了舞台羁绊，海阔天空，自由自在，遨游六合，一空万古，翱翔于九霄云外。”但今天有的戏曲舞台却正在向话剧靠拢，搞了很多布置道具。这和工笔人物画的刻意求似，刻意求全，刻意求细，是何其相似耶！

中国画和传统戏曲、雕塑、民间玩具一样有一个共同的民族艺术的遗传基因——写意传神。

中国画自古以来就和西洋画走着两种不同的路子。西方传统绘画注重客观地再现自然物象，后来又转向另一个极端，撇开客观物象而走向主观抽象的表现。而中国画则一贯重视表现，主张主客观统一，强调写意传神。这是因为我们先辈艺术家早就发现艺术形象总是有一定限度的，要使作品具有丰富的内涵、深远的意境，就不能被动地拘泥于外形的模拟，而必须积极能动地去反映，化有限为无限。因此提出了“悟对通神”、“迁想妙得”和“外师造化、中得心源”等卓越论点。概括地说，即是在对客观物象进行深刻的观察和认识的基础上，驰

聘画家的情思和想象，与物象的内在精神相溶合，通过意象加工，创造出优美动人的艺术形象。这里既蕴含着生活本质的真实，突出了物象的神韵特征，又渗透着作者的情思和理想，以及对自然物象的独特感受。这是画家观察和认识自然物象的过程，也是画家性灵情操抒发的过程，即主客观统一的过程。只有这样，作品才能超越自然物象，甚至超越艺术形象本身固有的意义进入到“象有尽而意无穷”的境界。

为了达到这个目的，中国画家不惜撇开科学的焦点透视，打破时间和空间的局限，超越人体解剖结构和比例的制约，强调“意足不求颜色似”，甚至把诗、书、印章等不同的美术门类熔铸于绘画之中。而且从一开始就抓住了具有极大的灵活性和概括性，既能状物又能传情的线条作为造型的主要手段，从而最大限度地发挥了艺术形式的威力，为创造写意传神的作品准备了有利条件。

工笔人物画以严谨精到见长，从表面上看似乎很难像意笔画那样可以挥洒自如、任情恣性地倾注画家的情思和想象，但实际上这只是表达的手段不同而已。工笔人物画同样不能离开写意传神的要求。早在一千余年前，古代画论就提出了：“非不精谨，乏于生气。”“纤细过度，翻更失真。”（《古画品录》）“点刷研精，意在切似。目想毫发，皆无遗失……至于气韵精灵，未穷生动之致；笔路纤弱，不副壮雅之怀。”（《续画品录》）就是说精微谨细、外貌肖似不是作画唯一目的，重要的是表达物象的神韵意境。顾恺之的“迁想妙得”更进一步阐明了创作中发挥画家主观意象的重要性。当时意笔人物还未出世，山水花鸟画也未形成气候，工笔人物画主宰着画坛。上述论点主要是针对工笔人物画而言的。正是在写意传神的审美要求下，孕育了大量的工笔人物画杰作。下面举一些例子加以说明：

顾恺之《女史箴图》：这是目前能见到的最早的一幅卷轴画，是根据西晋张华所撰的《女史箴》绘制的。从这幅画中可以看出中国工笔画从一开始就不是着眼于自然的复制，而是把神和意放在主导地位。如“舍身挡熊”的冯媛，通过挺身向前的动作，镇静若定、毅然不惧的表情和黑熊张牙舞爪、元帝神色惊惶，以及卫士举戟而畏缩踌躇的衬托，把一个画家理想中的封建殉道者的形象充分地表现出来了。人物裙带、衣袖帽带高高扬起，满纸风动，渲染了一种骚动气氛。“修容”一段则表现了一个宁静而充满了生活情趣的境界。几个女子仪静体闲、窈窕娟秀，构成一个富有装饰美和雕塑感的造型。欧阳修说：“古人画意不画形”，《女史箴图》正是这样。在简略的形象中渗透着画家的想象和意趣，突破了自然物象的局限（如裙带和衣袖帽带在生活中是不可能这样有秩序地高高飘举的），甚至超越主题的约束把封建说教的内容画得那么富有诗意和人情味。而超忽踟蹰，似乎可以聆听到作者情绪搏动的线条，更给画面增添了神采和节奏韵律感。顾恺之以他的理论和艺术实践为工笔人物画开拓了一条写意传神的广阔道路，他的功绩是千古不朽的。

阎立本《步辇图》：阎立本是一个富有创造精神的画家。他继承了六朝绘画传统，又有新

的发展，而写意传神的艺术特色却一脉相传下来。《步辇图》是描写吐蕃王松赞干布派遣特使禄东赞前来长安迎娶文成公主的故事。画家采用写意的手法，不画迎亲、饯行等大场画，而以少胜多，以点带面，突出主要情节和几个主要人物，并删去背景，只留下一些必要的道具（如同传统戏曲的净化舞台、采用“砌末”如城片、店牌一样），使画面洗炼，主体突出，留给观众以更多的联想余地。而且突破形体比例的制约，用夸张的手法，把唐太宗画得特别硕大（如同传统戏曲的大花脸，用垫肩、穿高靴、放宽前额等办法来加强角色的魁梧与气概。但在这方面绘画比戏曲方便得多了）。他端坐在步辇上，在众多娇小的宫女衬托下，显得威严、庄重、气宇恢宏。他面带微笑，安详自若，表情含蓄，真是神来之笔。禄东赞的智慧干练和对大唐皇帝敬畏之情以及藏民特征的体现，穿红袍的官吏和白衣随从（也可能是翻译官）的不同身份和不同气质，都刻划得非常传神。阎立本以他卓越的创造性的表现技巧，确立了初唐人物画的风范。

张萱《捣练图》和周昉《挥扇仕女图》：人物画发展到盛唐，开始摆脱史实和宗教题材的束缚，出现了描绘仕女生活的风俗画。张萱和周昉就是开创这种新画风的杰出代表。他们在创作中为了强化时代的审美特征，展示个人的审美理想，创造和谐而富有装饰风格的艺术形式，采用了概括提炼和程式化的手法，塑造了一个个“丰颊肥体”体现着盛世风范的类型化的女子形象，并通过微妙的动态和含蓄的表情，真切地揭示了人物的内心世界。如《挥扇仕女图》就透露着一种深宫寂寞，日长如年，宫廷妇女抑郁寡欢，慵懒困顿的心态。唐诗有“早被婵娟误，欲妆临镜慵。承恩不在貌，教妾若为容”之句，画中对镜梳妆的妃子正是这首诗的形象写照。《捣练图》描写的是一个劳动场面，没有动人的情节，也没有着意刻画人物各自的外形和性格特征，但通过概括而精微的造型，含而不露的情态，优美的动作，古雅的色彩，精炼的布局，以及浓郁的生活气息，熔铸成一个气韵生动，神采焕发的画面。宁静蕴藉，意味隽永，体现了画家的高度艺术修养和审美追求。周昉的绘画艺术在当时被誉为“周家样”，它把中国工笔人物画推进到一个新的高度，对后世画坛起着深远的影响。

顾闳中《韩熙载夜宴图》：这是一幅写意传神的杰作。史载韩熙载出身山东豪门，仕于南唐。由于唐后主猜疑北人，韩身处逆境，遂借声色自秽，以蒙蔽朝廷耳目。后主遣顾闳中至其府第窃窥之，目识心记，创作此图。这幅画中描写的是觥筹交错，歌舞酣宴的场景，但画面上却笼罩着一层沉闷悒郁的气氛。这既表现了这些人长期纵情声色以至麻木不仁的情绪，也点出了韩熙载托情避祸的心情。似乎使人感到在懒散冷漠的外形中隐藏着紧张的内心。这个基调捕捉得忠实可信，也非常传神。人物通过夸张，强化了特征。如把韩熙载画得特别高大轩昂，这不仅强调了北方人的生理特征，表现了达官名士的雍容气度，从而也突出了主体。为了表现人物不同身份的尊卑地位，而把一些舞姬歌伎画得特别矮小，简直不成比例，却起到了陪衬韩熙载的作用，也体现了矫小玲珑善作掌中舞的风采。男女侍者形象基本类同，似乎缺乏个性特征，但正如戏曲舞台上的龙套，真实地履行了配角的职责。画家还大胆地突破空

间时间的局限，采用屏风作为间隔和连续的媒介，把不同时间和空间内发生的情节有节奏地安排在同一画面之中。这也像我国戏曲舞台打破三一律（时间、地点、情节）而采用不分幕、只分场和跑圆场等手法。西方艺术家曾说过：“我们西方舞台在解决时空问题上找不到出路，想不到东方舞台却在二百年前已解决了。”而中国画解决时空问题比戏曲还要早一千多年。

李唐《采薇图》：李唐是北宋著名画家，北宋被金灭亡后，他思念故国。以七十高龄千里迢迢流亡到杭州，但当时南宋小朝廷偏安半壁，无意北伐。李唐怀着强烈的民族正义感创作了《晋文公复国图》和《采薇图》，箴讽朝廷，发泄他忧愤之情。《采薇图》是表现周灭殷后，殷朝贵族伯夷叔齐耻食周粟，至首阳山采薇而食，终于饿死的故事。图中伯夷叔齐坚定、平静、视死如归的神态，劲利削拔的线条，沉郁苍凉的基调，凝聚着画家的激情。这是李唐爱国主义精神的外化，比伯夷叔齐本身事迹具有更深广的含义。也因为这是从灵魂深处不可遏止地喷涌而出的心泉，所以具有一种撼人心魄的力量，这也是写意传神的力量。

王振鹏《伯牙鼓琴图》：这也是一幅写意传神的佳作。《吕氏春秋》记载：“伯牙鼓琴，钟子期听之，方鼓琴而志在太山，钟子期曰：‘善哉乎鼓琴，巍巍乎若太山，’少选之间，而志在流水，钟子期又曰：‘善哉乎鼓琴，汤汤乎若流水。’钟子期死，伯牙破琴绝弦，终身不复鼓琴。”这一段描述朋友之间深情厚谊，感人肺腑的故事，二千余年来一直被后人所传颂。王振鹏是元代著名画家，在《伯牙鼓琴图》中，他着重塑造了钟子期这个非常传神的形象。他坐在石上低头静听，手和脚合着琴声节拍微微颤动，完全浸沉在乐曲优美的旋律之中。俞伯牙则秀骨清相，解衣敞怀，透露着一股清超拔俗的高士气质。三个侍童也作了不同的描绘：站在伯牙后面的一个，似乎受过主人的音乐熏陶，正在专注地倾听，而其他两个则无动于衷，却起到衬托钟子期的作用。画家以联结着真纯友情的琴声统率着整个画面，而通过传神的可视形象，又使读者仿佛听到悠扬悦耳的琴声。素雅高洁的白描，流畅自如富有节奏感的线条似乎和高山流水的乐曲旋律起着默契作用。作品透露着画家对理想人格的钦慕与赞美。

陈老莲《屈子行吟图》：宋元以后，工笔人物画每况愈下，但也出现了几个杰出的画家，陈老莲就是其中的佼佼者。他大胆突破了明清画坛因循守旧、萎靡柔弱的画风，创造了一种高古奇崛、超拔磊落的新格局。《屈子行吟图》是他的早期作品。当时正处于明王朝危机四伏，国事日非的年代。陈老莲父母双亡、浪迹他乡。家国之痛使他对屈原这个忧国忧民、长期流放、浮沉在苦海之中的“天涯沦落人”激起内心的共鸣，创作了这幅感人的作品。画家没有用一般常见的大幅度的动作来表现屈原的悲愤，而是设计了一个凝重、深沉、内在的造型，使之处在冥冥的空间之中。即符合屈原的身份气质和在特定环境中的动作神态，也构成了一个悲凉、幽独、发人遐思的意境。这是对伟大爱国诗人的缅怀，也是画家“伤家室之飘摇，愤国步之艰危”情怀的迸发与升华。意象相通，情景合一，熔铸成这一幅写意传神的不朽之作。

从以上所举的例子可以看出，我国古代优秀的工笔人物画家从来就不满足于对自然简单的模拟，而总是努力追求艺术形象的神韵意趣和个人性灵情操的表现，使作品达到写意传神。

写意传神所蕴藏的价值不仅在于给我国民族艺术和工笔人物画灌注了无穷的生机活力，保持和延续了绵延数千年的民族心理结构，构成了民族艺术独特的风格，而且和现代审美心理也有相通之处。如创造精神和想象力的高扬，艺术个性和艺术本体规律以及思想内涵的强调等等。当时代赋予它以新的内容和现代人民的审美心理密切结合时，必然会进一步迸发出新的生命力，为工笔人物画的发展贡献出巨大能量。

大雅大俗 曲高和众

这两句话是潘絮兹先生在他的工笔人物画集自序中提出来的，我认为提得很好。它扼要而准确地道出了工笔人物画的品位、社会功能和发展方向。

工笔人物画和文人水墨画不同。文人水墨画是单一的文人画家的作品，而工笔人物画的作者不仅有文人、画家、还有众多民间画工的参与。因此，对工笔人物画的品评历来就存在着较为复杂的现象。有些封建文人凭着“万般皆下品，唯有读书高”的优越感，认为书画只是“士大夫词翰之余，适一时之兴趣”的专利品，所谓“善画者莫匪衣冠贵胄，逸士高人……非闾阎鄙贱所能为”，把民间绘画斥为俗工恶笔，不入品位。今天看来，这显然是阶级偏见，是不可取的。试看敦煌、克孜尔千佛洞、永乐宫、毗卢寺、法海寺、藏传寺院以及汉唐陵墓中大量的民间画工所创作的壁画，那一件不是生动传神，气度恢宏，难道这些都不能属上品？还有我国历代绘画巨擘，如顾恺之、陆探微、张僧繇、尉迟乙僧、吴道子、卢楞伽、韩幹、周昉、孙位以及为历代画家奉为文人画始祖的王维，都画过寺观壁画，并深得观众赞赏。陈老莲还画过博戏用的《水浒叶子》和《博古叶子》。可见雅与俗（指通俗、大众化）之间并不存在一条不可逾越的鸿沟，雅可以进入世俗，俗也可以达到高品位，两者往往相辅相成、相映成辉，使工笔画坛丰富多彩，构成了一个大雅大俗、曲高和众、气象万千的局面。这个优良传统应得到继承和发扬。从目前工笔人物画的创作情况来看，提倡绘画的高品位，强调艺术和人民生活的联系，尤为重要。

传统工笔人物画的艺术特色

中国传统工笔人物画在长期发展过程中,积淀了一套严密的规范体系和鲜明独特的风格。要学好工笔人物画,必须努力去理解和掌握它的特点。只有这样,才能做到在传统基础上创新。俗语说:“知之愈深,爱之愈切。”当我们比较充分地理解了工笔人物画的特征和内涵时,才能引发出深厚的感情,去克服学习上的种种困难,甘于在这条寂寞的道路上坚定不移地走下去。

下面想从造型、线条、色彩、构图和装饰风格等五个方面谈谈传统工笔人物画的特点:

不似之似

早在一千五六百年前东晋顾恺之就提出了“以形写神”和“迁想妙得”的著名论点,阐明了艺术形象来源于生活,以及形神相互依存和以神为主导等理论。同时也指出了艺术创作不是单纯的再现自然物象,而必须迁入画家的情思与想象,使之与自然物象的内在精神相结合,才能创造美妙传神的艺术形象。不久,南齐谢赫在“六法论”中又提出了“气韵生动”和“应物象形”的概念,并把“气韵生动”列为六法之首。所谓气韵在当时主要也是指人物的神情风貌而言。唐代张彦远在《历代名画记》中也谈到“若气韵不周,空陈形似,……谓非妙也。”再一次强调传神的重要性。二百余年后,北宋苏东坡写了一首著名的论画诗:“论画以形似,见与儿童邻。作诗必此诗,定知非诗人。”进一步提出了艺术形象的特殊性,也即艺术形象与自然形象的差别问题。直至明代王绂和石涛才明确地把中国画的造型特征归纳为四个字:“不似之似”,近人齐白石又作了补充:“不似为欺世,太似为媚俗,妙在似与不似之间。”苏东坡、王绂、石涛和齐白石都是主攻花鸟、山水的文人画家,但“不似之似”是和顾恺之、谢赫、张彦远的形神论一脉相承而加以发展的,它已超越了花鸟、山水画和文人画的范畴,几百年来一直成为中国画造型的重要法则,工笔人物画自然也不例外。

何谓不似之似?它是如何提出来的?王绂在《书画传习录》中有所阐述:“东坡此诗(指

以上所举的论画诗)盖言学者不当刻舟求剑,胶柱鼓瑟也。然而神游象外,方能意到圈中,今日或寥寥数笔,自矜高简,或重床叠屋,一味颞预,动曰不求形似。岂知古人所云不求形似者,不似之似也。彼繁简失宜者,乌可同年而语哉!”清代画家方薰对此也作过较确切的解释:“古人谓不尚形似,乃形之不足而务肖其神明也。”黄宾虹说得更明白:“貌似尚易,神似尤难,东坡言徒取形似者犹是儿童之见。必于形似之外,得其神似,乃入鉴赏。故作画当以不似之似为真似。”

由此可见,不似之似决不是否定形似。而是指作画不能光追求外形的逼真,必须上升到更高的层次——神似。神似包含着主客观两方面的因素:既要反映客观物象的精神气质和性格特征,又要展示作者的情思与理想和对自然物象独特的感受。因此,在作画过程中不能停留在对自然物象外形的模拟上,而必须通过提炼取舍,汰除其非本质的表象细节,强化其本质特征,并渗入作者的感受和想像。这样,概括出来的艺术形象,在外形上已不是历历俱足地和对象毫末不差,似乎已拉开了一段距离,但却比自然物象显得更有神采、更有内涵、更有艺术魅力,从而也更贴近艺术的真实,即黄宾虹所说的“真似”。

黑格尔说:“靠单纯的摹仿,艺术总不能和自然竞争。它和自然竞争,那就象一只小虫爬着去追大象。”所以只有通过艺术加工、拉开距离,才能使小虫摆脱被动的地位,插上翅膀,追上大象,亦即所谓:源于生活而高于生活,来自自然而妙超自然。

拉开距离非常重要。有了这段距离,原来立体的物象可以转化为平面。在自然物象外表并不存在的线条可以用来作为塑造艺术形象的手段。提炼取舍,夸张变形才能成为合理,没有这段距离,艺术的主观作用就无从显示,中国画的独特风格也就不复存在。

在“以形写神”、“不似之似”的美学思想指导下,我国古代绘画从来没有像西方古典绘画那样运用明暗块面,三度空间,焦点透视把物象画得非常逼真,和照片一样。同时,也没有像西方有些现代主义绘画那样彻底的撇开自然物象,追求纯主观的抽象的表现,即使是提出“不似之似”论点的王绶、石涛、齐白石、黄宾虹,以及在人物画坛上最放达,最具有写意精神的梁楷和陈老莲也只是通过夸张、强化,适当地制造一些距离,而始终没有割断艺术形象和自然物象之间的联系。主张“论画以形似,见与儿童邻”的苏东坡也只不过曾用朱砂画竹,却未曾离开过竹子的基本形。

在“以形写神”、“不似之似”的要求下,传统工笔人物画经过长期的实践逐步形成了下列的一些造型特点:

精简夸张的造型手法

精简是我国传统文艺创作的一个重要准则。刘勰云:“以少总多”。司空图说:“不着一字,尽得风流”。《诗经》三百篇,茂陵霍去病墓石雕,传统戏曲的写意虚拟手法,都是最有代表性的范例。中国画自然也不例外,而且要达到“不似之似”的要求,也必须采取舍繁求简的手法,所以提出“惜墨如金”、“笔愈少而情愈真”、“形迹愈简而意蕴愈深”等论点。工笔人

物画虽以严谨工致见长，但真正优秀的作品也总是符合这个审美准则的。我们可以把顾恺之《女史箴图》中的冯媛挡熊一段和清代画家王玉樵所画的同一题材的作品进行比较，就不难看出，后者的人物画得细致周全，比例合度，背景也画得充实精到，但却缺乏深度，仅仅表现了故事的情节而已，而顾恺之的冯媛挡熊图却形简意赅，意味无穷。再如《艺苑掇英》第7期所载《韩熙载夜宴图》摹本，比原作增添了不少背景道具和衣服道具上的繁缛的装饰纹样，但反而使人感到画蛇添足，失去了原作高简的气局。

夸张也是我国传统文艺创作的一个重要准则。刘勰说：“自天地以降，豫入声貌，文辞所被，夸饰恒存。”意思是关系到声音形貌的文艺，从来就是采用夸张手法的。如唐诗“白发三千丈”、“燕山雪花大如席”，如京剧的脸谱服饰，民间玩具的造型和色彩，都是运用夸张手法的最好例子。夸张是对自然物象的强化和延伸，使艺术形象达到比自然原型更为突出，更有神采，给人以深刻的印象。传统工笔人物画也常常采用这样的手法，如前面提到的《女史箴图》、《步辇图》和《韩熙载夜宴图》中的一些人物形象都表现得非常夸张传神。再如敦煌北魏壁画《鹿王本生图》把马脚、马尾和颈项画得很细，把山画得特别小，失去了正常比例，但却突出了主要形象，增添了马的英姿和装饰美感。又如敦煌隋唐壁画《飞天》，利用衣裙飘带的助势扩展，浮云飞花的衬托和线条的节奏旋律，使女神飞得那么轻盈自如，比西洋画中带着翅膀的安琪儿飞得更为舒展，因为在她们身上多了一对想象和夸张的翅膀。但传统工笔人物画的夸张是有一定限度的。刘勰说：“饰穷其要，则必声锋起，夸过其理，则名实两乖。”因此，必须“夸而有节，饰而不诬”。也就是说夸张必须抓住要点，不能过分超越情理，做到有所节制，才能成为好作品。工笔人物画要点是写意传神，夸张必须围绕这个要点进行。因此传统工笔人物画的夸张始终没有像西方现代画派那样可以随心所欲，甚至完全撇开自然物象，而总是与生活 and 大自然保持密切的联系。

· 程式化的造型

一般写实的艺术，如话剧和西洋古典绘画是排斥程式化的。而崇尚写意的中国传统艺术，为了要与自然物象拉开距离，使艺术形象更具有形式美感、更理想化，在长期实践过程中创造了一套程式化的表现方法，成为中国艺术的一个重要特征。所谓程式化是指抓住某一类物象的基本特征，结合作者的审美追求，运用规范化的艺术语言，加以强化夸张、概括提高，造成形式感较强的艺术形象。所以这种程式化的造型决不能和毫无艺术感染力的公式化、概念化混为一谈，它既具有经过规范化了的形式美，又不失内在精神的表达。正像京剧各种行当都有一套严格的表现程式，但一些卓越的表演艺术大师都能在严格的程式规范中渗入他们对角色的理解，自出机杼，达到传神，同时，又显示了艺术个性。如梅兰芳饰的杨贵妃，盖叫天饰的武松，裘盛戎饰的包公。又如元代四大山水画家，皆师法董、巨，却在严格的规范程式中脱颖而出，形成各自不同风格，而且画出了富阳、太湖、嘉兴、吴兴一带山水的神韵特色。传统工笔人物画也如此，如上面提到的周昉《挥扇仕女图》、张萱《捣练图》中的宫女形

象，都是画家根据唐代以丰肥为美的时代审美特征概括出来的程式化的形象。既非常传神，也富有形式美感。又如永乐宫三清殿壁画《朝元图》，在程式化的造型中，刻划了三百多个性格各异、表情生动的诸神形象。《八十七神仙图卷》则全部用程式化类型化的造型，组成了一个神仙行列。设想一下：假如用写实的手法，一个个地去刻划仙女不同的性格神情，不同的外形和动态特征，那图中和谐统一、宁静肃穆的气氛和前进的气势以及装饰风格必将被破坏殆尽。在传统工笔人物画中，不仅能抓常态形象的程式化，对一些无常态的形象如火焰、烟雾、云气、海浪等也能抓住瞬间特征，加以概括加工，构成富有装饰趣味，而又是真实可信的程式化的形象。

造型的平面性

中国画以线条为主要的造型手段，必然导致造型的平面性。因为假使采取立体造型，线条就无法立足。即使用得上一些线条，也只能成为体面的附庸，充作边缘的面而已，以致无法施展它的特长。只有在平面和空白上，线条才能随着画家的情思，自由地流转驰骋，造成优美的节奏旋律，体现它无穷的生命力。

工笔人物画的设色采用平面色块的组合，也需要平面造型，而造型的平面性又给工笔人物画的装饰风格准备了条件，同时也是制造艺术形象和自然原型之间距离的凭借。

中国画重视意象表现，认为物象的明暗、立体、三度空间等一些外观因素都是次要的，重要的是传神、达意和抒情，而平面造型正有助于达到这个审美要求，所以平面观念成了工笔人物画造型的一个最基本的要求。

但对造型的平面性也不要作绝对化的理解。在传统工笔人物画，特别是工笔肖像画中，于结构要点处或线条的边缘常常加以微量的渲染，使形体结实，画面不致过于空泛。而从总的来看仍不失平面感觉。

抓形体的基本结构和力度

由于中国画反对客观被动地模拟自然物象，所以无视于在一定环境条件下所产生的明暗光影等偶然因素，而强调形体基本结构的掌握。因为基本结构是形体的内在本质，强调基本结构能使形体简练而富有力度，同时也能摆脱对模特儿的依赖，凭借对物体结构的理解与记忆，自由地发挥想象，创造出千变万化的形象。物象最基本的结构是几何形体。早在六千年前半坡陶器上已出现了用几个三角形构成的鱼的形象。战国帛画《人物龙凤图》的女子形象也是以圆形（头部）、椭圆形（上身）、三角形（裙子）组成。这种造型手法一直贯穿在汉代陶俑、木雕、画像石、陵寝石雕、马王堆帛画和顾恺之的作品中。敦煌北周壁画《说法图》体现得更为明确。由于年代久远，壁画表面的一层墨线和部份颜色已剥落，露出了晕染的底色，以可清楚地看出佛和菩萨的身躯、颜面、手脚用几何形体塑造的轨迹。到唐代，绘画造型风格虽有较大的变化，但在一些优秀的作品如阎立本的《步辇图》，周昉的《挥扇仕女图》中还可以看出用几何形体的观念强化结构，使人物形象达到外形简洁，体积分明，富有力度。明