

# 顾陆张吴用笔研究

美术学专业 华冰妮

指导教师 成联方

**摘要：**关于顾陆张吴的用笔研究历史上一直不在少数，尽管对于他们之后的朝代而言其绘画作品多难见到，但关于他们的讨论与学习却长期在进行。今天的考古研究，远比以前的时代要丰富，这意味着在典籍上存在的关于顾陆张吴的讨论，已经可以直接借由画者所属时代的其他艺术作品来进行印证。历史的距离，让前面朝代留下了许多褒贬不一、描述不同的典籍记录，这篇文章便立于现有的考古研究成果之上，结合典籍文献，考古与文献互证，能更加清晰的了解此四人艺术的形成背景，也便能更好的理解典籍记录者对于他们的态度。

**关键词：**绘画；用笔；风格

## 序言

顾恺之、陆探微、张僧繇、吴道子作为中国绘画史可靠记载的源头，于中国绘画发展有重要影响。东汉佛教传入中国，魏晋人物品藻日盛，他们对于中国的宗教绘画与人物画的发端有不可忽视的意义。在《历代名画记》中，张彦远专辟《论顾陆张吴用笔》章论述四人的笔法特征，历代也多有承其余绪，而现有的论文著述多偏重从文献来谈其用笔特征。历代多有以碑证史的记载，当下考古发掘的成长，可帮助书画作品研究，鉴于顾陆张吴对绘画史的重要意义，将考古材料与历史文献相结合进行研究，既能帮助理清绘画发展的用笔演变，又能提高对四人作品风格更确切的认识。本文希望通过顾陆张吴的研究，梳理中国绘画发端的用笔特征，探究该时期各种艺术形式之间的相互联系，丰富关于此四人的研究成果，为晋唐的绘画研究提供更多资料。这里便借用与同时期其他艺术形成的对比来将四人还原到当时的文化语境下，较全面的探究此四人用笔的联系与内容。

### 一、顾恺之人物画用笔研究

顾恺之，字长康，小字虎头，晋陵无锡（今江苏无锡）人。<sup>①</sup>他在绘画与画论上都有杰出的成就，相较而言，其绘画能力在历代研究中备受争议，而其画论与作文能力是备受赞扬的。<sup>②</sup>虽然其画名在谢赫品评中不高，陈传席也在其研究中表明其绘画之所以在当时被推崇有很多外在条件，<sup>③</sup>但其绘画用笔仍具有研究意义，从张彦远《历代名画记》来看，顾陆张吴用笔是中国画，尤其是人物画早期发展的主线，从而研究其用笔是十分重要的。

关于用笔，宗白华在诠释用笔时将张彦远的“一笔而成，气脉通连，隔行不断。”与罗丹的“一个规定的线贯通着大宇宙而赋予了一切被造物，他们在它里面运行着，而自觉着自由自在。”相联系，<sup>④</sup>说明用笔与自然，宇宙之间的联系，表明用笔不仅仅

是笔尖运行于纸面上的运动，因此本文的用笔研究不会仅限于线条与用笔方法，还会综合考量历史上不同时代的思想与艺术家用笔之间的关系。

研究用笔需结合具体的作品才具有说服力，而顾恺之的原作早已不存，因此现有关于顾恺之的研究多是借助史籍所载传为顾恺之作品来判断。要了解顾恺之的用笔，可依据两种材料：一个是作品本身，借助历史上传为其作品的画作来推断，加之该时期的壁画、画像砖、书法发展与绘画之间有众多联系，参照这些材料也可以增加研究顾恺之绘画的判断依据。此外，历史上关于其绘画用笔的文献记载也是认识顾恺之绘画大貌的重要材料。因此以下将藉由作品对比与文献记载来具体的了解顾的用笔。

### （一）春蚕吐丝——顾恺之对篆书与汉帛圆转笔意继承

春蚕吐丝描，一直被认为是顾恺之用笔的主要内容。它也可以称之为“高古游丝描”。

元代《画鉴》记载：“顾恺之画如春蚕吐丝，初见甚平易……”明代《清河书画舫》云：“吴道子号称画圣，笔法再变，早岁精微细润，无异春蚕吐丝……”而明代《珊瑚网》中写道：“高古游丝描，十分尖笔，如曹衣纹。”《式古堂书画汇考》、《佩文斋书画谱》中如是，现代学者袁有根把直接解释为高古游丝描的特点就是如春蚕吐丝一样。高古与游丝本属二词，高古一词自然指艺术风格承袭前代，而“游丝”可以理解为与“春蚕吐丝”表达内容一致，张彦远自己对“春蚕吐丝”的解释应就是“紧劲联绵，循环超乎”。后世对于顾的线条有“春蚕吐丝”与“高古游丝”两种表达描述，人们更多使用“春蚕吐丝”一词。后世关于“春蚕吐丝”的认识应该来自于《画鉴》。后来也有人因为吴道子曾学顾恺之用笔，也将吴的早期描法称为“高古游丝描”。

关于春蚕吐丝具体指什么，陈传席认为“春蚕吐丝”线条近乎篆书但是又跟晋朝及晋朝以前的隶行草书法等书法无关。这里具体来探究这个问题。

“春蚕吐丝”这个状态到底是什么样子的？蒋勋说春天的蚕在吐丝的时候应该是像连绵不断的细线一样，说明这种线呈现出的状态应该是缓慢且绵长的。“春蚕吐丝”这句话既然是最先由汤屋说出，那么他在当时很可能见到过顾恺之的作品，而且他用当时的春蚕吐丝状态来形容顾的线条，在今天也应该是适用的。



图1 春秋晚期 臧孙钟



图2 春秋晚期吴王孙无王鼎



图3 战国 楚王禽午车也鼎

关于“春蚕吐丝”的线条到底是什么样子，首先应该考察上面所说其用笔来自篆书的结论，陈认为这种线条与晋以前的隶行草书无关，首先来看东晋的篆书，东晋留下的篆书是很少的，但已存的篆书也是顾可能受到影响的途径。因此可以由上溯篆书发展来看篆书线条，春秋时期吴国的金文中，可以对比看《臧孙钟》（图1）与《吴王孙无壬鼎》（图2），可以看到前者呈现出圆曲特征，后者呈现绵长特征，吴国文字较大程度的受到鸟虫书的影响，因此其文字有美化的特点。综合看，长江中下游地区的文字在春秋时期大都呈现出圆曲绵长的特点，这与顾恺之的线条特点是很相似的。在战国时期楚国的金文中，有《楚王禽肯车也鼎》（图3）上的文字便已经初步的具有游丝描的特征，它的用笔线条都是同样细腻游动的，也可看到它线条似毛笔中锋行笔效果般均匀圆转。



图4 战国  陵君豆



图5 秦 峰山刻石（徐铉摹本） 图6 西汉末东汉初 东安汉里刻石

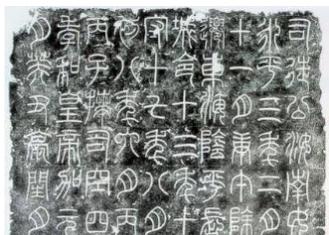


图7 东汉永元四年  
袁安碑（局部）  
高 135cm 宽 74cm



图8 西晋 郭休碑 碑额

这个物件属于战国中期的楚国，该时期江淮流域都是属于楚国的，且他们这个时期也大量的采用手写体入铭，所以这个物品所呈现的效果其实是可以和该时期存在的简书、帛书墨迹效果相对应的。在其后不久，楚王将其都城迁至今安徽，今无锡出土的《陵君豆》（图4），虽然其上的用笔相对草率，但是其用线的绵细圆滑之感却是已在字中体现出来。关于《峰山刻石》（图5）（徐铉摹），杨守敬也评价它“笔画圆劲”，虽然它不是秦原刻，但它还是大致的表达出了秦刻的圆转气质。在山东出土的汉代刻石中有一块《东安汉里刻石》（图6），它的线条便十分的圆转细劲，在华人德的评议下便属于“春蚕吐丝”的线条。但这种用线方式在汉代的用线中并非多数。到了东汉时期《袁

安碑》（图7）便是整个汉朝篆书圆转用笔较具代表意义的了，它已经出现了向隶书的用笔方正变化的趋势，但是大体还是以圆转细劲为宗，这也该是汉朝篆书的主体样貌了。到西魏时期，《郭休碑》（图8）沿袭了秦汉的篆书圆转匀整，但是已经失去了秦汉篆书的宽博气势。因此看到篆书在发展中虽然逐步的加入了隶书的方正气质，但是每个朝代的篆书作品仍是以篆书的圆转均匀线条为主流，虽然在顾恺之的生活时期，他目睹的篆书应该也加入了隶书的内容，或者他那个时代也习惯于这种篆书表达，但是篆书圆转绵长的特质应该是对他存在影响的。加之《晋书·孙绰传》记载：“绰少以文才垂称，于时文士，绰为其冠。温、王、郗、庾诸公之薨，必须绰为碑文，然后刊石焉。”顾作为一个上层文人，在他的这个时期，禁碑令已经出现了松动，世家大族多以立碑作为显示自己声望的媒介，而篆书又多用来题写碑额，这就导致了各种碑版的泛滥，所以顾恺之可能也因此较多的接触到了篆书。且陈传席已经记录，顾恺之是自己也有研究书法的，经过前面的对比发现，篆书在刻于碑版或铜器上的时候，其实是有两种呈现方式的：一种是粗的用线，另一种是细的用线，可以说这两种不同的方式在历史发展中尤其是到了顾恺之的时期应该也存在，只不过顾恺之选择了细的那种。另外，顾恺之他的作品多是用毛笔绘制，而现在存世能够看到的多是刻在碑版上的篆书，顾的时期可能还存有毛笔书写的篆书，而毛笔呈现出来的篆书应比碑版上的更柔和，这可能也是影响顾用笔的一部分。另外，这个时期，除了篆书的发展，其他各种书体也趋于成熟，尤其是王羲之对行草书的发展，而关于顾恺之“游丝描”用笔的灵动感应该也部分承袭了草书，所以该时期顾也可能一定程度受到其他书体的影响。因此关于陈传席的观点此处应还可商榷。

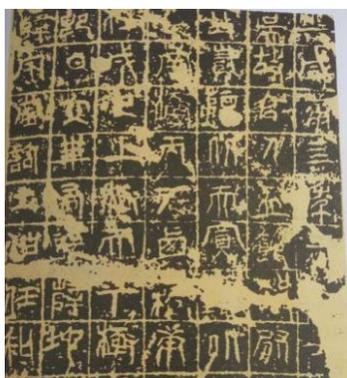


图9 东晋  
朱曼妻买地契券（局部）



图10 三国吴国  
天发神讖碑（局部）

综合来看，顾恺之的圆转用笔应该是有受到早期篆书影响，但是，需要注意到，篆书到了西晋时期就已经不复西汉篆书的圆转，而且早期的篆书在处理角度的时候，还是有一些不够轻松。因此此处除了猜测他应受到其他书体的影响，跟前朝大量存在的瓦当文字可能也相关。现在去看西汉时期的圆瓦当，由于字形需要切合砖体圆形外观需要，内部字的处理便会圆化处理，如看西汉中期的“加气始降”瓦当，它本身用线便细腻，加之曲线的处理较均匀，呈现的效果也是绵长细劲的。主要观察它对笔画转折的处理，应算更贴近顾恺之的，当然东晋时期也大量存在砖文，不可否认这些砖文上也大量使用

篆书，但是东晋时期篆书已经大量的出现隶化，而且这个时期的篆书已经大量的出现隶书用笔特征，这意味着在处理圆笔的时候大量出现方势。如东晋时篆书碑刻《朱曼妻买地契券》（图9）中可见的隶书特征，它的圆转笔画处理已不如秦汉篆书处理细腻并出现了将弧线加上转折的处理。因此，从上面看来，顾恺之的用线应不仅来自篆书，首先，篆书在东晋时期已经比较少见，这意味着顾恺之能亲眼见到篆书的机会是较少的，然后，篆书在发展到吴国时期就已经出现了隶化，如《天发神讖碑》（图10）就出现圆笔被方折处理，这说明到顾恺之的时期他接触到的极有可能是隶化的篆书，虽然上面有对顾恺之可能受到更早时期篆书用笔的影响或者更早时期瓦当的影响，但需要知道，在顾恺之的时期也很可能没有现在这么多更早时期的文物遗存，虽然这些曾流传于江淮地区的用线方式在东晋还会有留存，但也只会在小部分人中使用，这个时期主流的篆书用线与更早期用线存在很大出入。而且，就算假设顾恺之接触到了这些碑版上的篆书，其中又存在从刻刀文字到毛笔文字的用笔方式与呈现效果区别，所以，可以推论顾恺之可能在同时也受到了其他书法或绘画用笔方式的影响，从这些基础上总结出“游丝描”。

关于其他用笔方式的影响，陈传席也已经提出“春蚕吐丝”描是战国已有，西汉成熟，到顾恺之则直接继承。因此这里来看帛画与顾恺之用笔之间的关系。



图 11 东晋 顾恺之 洛神赋图（宋摹本）（局部）绢本设色 纵 27.1cm 横 572.8cm 故宫博物院



图 12 东晋 顾恺之 女史箴图（唐摹本）（局部）绢本设色 纵 24.8cm 横 348.2cm 英国大英博物馆藏

首先，关于陈传席提出顾的线条承袭汉帛画的结论，这里便将《洛神赋图》（图11）《女史箴图》（图12）与战国和西汉帛画进行用线对比，探究其用笔大概，在图13和图14这两张战国的帛画中可以看到此时的线条处理还稍显僵硬，但在图14人物左袖的衣纹处理上已出现圆滑、重叠、绵长的处理，这种有意识的衣纹处理可看到该时期线条与人物画结合的初步状态。图15是汉马王堆帛画局部，这里人物的衣纹表现更圆滑，更准确，虽没有表达出衣纹状态，其衣服的轮廓相较而言已经较准确，图16也属于汉帛画局部，这个形象用线更多，可以看到此处的线条排列相对自然，相较于《女史箴图》，该处用线还是较硬，并没有“游丝”之感。图17是《洛神赋图卷》局部，其画面的构图形式与图15相似，主体人物（曹植）右衣袖衣纹细匀、准确绵长，似有“风乍起，

吹皱一池春水”的画面感，衣纹如水波般繁复、绵密，如此看是切合张彦远“紧劲联绵，循环超乎”的描述的。



图 13 战国 龙凤人物图  
绢本 纵 31.3cm 横 23.2cm  
绢本 湖南省博物馆



图 14 战国 御龙图  
纵 37.5cm 横 28cm  
绢本 湖南省博物馆



图 15 西汉 软侯妻墓帛画  
纵 206cm 上横 92cm 下横 47.7cm  
马王堆一号墓出土 湖南省博物馆



图 16 西汉 软侯妻墓帛画（局部）



图 17 洛神赋图（局部）



图 18 女史箴图（局部）



图 19 女史箴图（局部）

此处对《女史箴图》进行用笔比较，在图 18 中人物用线柔和自然，衣纹处理细腻生动，与前面的帛画对比，其用线明显丰富。图 14 与图 18 中人物的造型方式有些关联，尤其是对裙摆的造型处理颇为一致，线条排列组合方式也有相似之处，当然图 14 因为处于人物画的早期阶段，线条处理还相对生硬，衣纹便多直线，缺少衣纹的交织，而图 18 则明显的用线更加具体成熟，这种线条把女性婉约的气质糅合进了线条中，十分贴合人物形象，切合的表达了人物的状态。这样看来，顾恺之的用线还是较汉画线条有很大的发展的。虽然说方闻在文章中已经指出，这张作品可能是南朝宫中临摹顾恺之的作品，这意味着这张画受到了其他画风的影响，但画面的主要气质还是有所保留的，从而其线条类型也可以部分的认为属于顾恺之。巫鸿指出，《女史箴图》中男性人物造型可与宁懋祠石室浮雕上男性人物相比（但是他主要是想指出这些作品现实出 6 世纪人物造型有圆柱体积，立体化风格，而本文试图再对其用笔方式进行对比）。在图 19、图 20 与图 21 的对比中，可见同是一个脸部侧面，其用线都是生动细腻的，再具体看其衣纹处理，图 22 与图 23 分别为其腰部衣纹细部，（由于石刻与绢画之间存在作画工具的区别，因此其线条表现出来的力度、用笔速度这些没办法比较，但可比较其对线条的安排、衣纹的表达形式。）其用线都是绵长且略带弧度的，当然《女史箴图》在赋色的情况下衣纹

更具体积感。巫鸿指出“如果现存《女史箴图》是6世纪后期，南朝宫中临摹顾恺之之作，其人物造型的立体感可说是受到张僧繇“凹凸画”立体化的影响。”<sup>⑥</sup>这说明这种线条的体感应与张僧繇有关，但其用线应还是属于顾恺之，不可否认，这张作品的用线更柔和，需要注意，石刻是刻制在石头上的，其呈现效果比毛笔绘就的画自然更劲利，综上所述，其用笔之间应该可以说还是存在一些联系的。



图 20 女史箴图（局部）



图 21 北魏 宁懋祠石室



图 22 女史箴图（局部）



图 23 宁懋祠石室（局部）

南朝的《竹林七贤与荣启期》砖画，在苏家的论文《〈竹林七贤与荣启期〉砖画与魏晋画风》<sup>⑦</sup>中专列一章来进行该砖画与顾恺之绘画的具体比较，在其中专门谈到“对这幅砖画，学术界的另一种看法是认为更像陆探微的风格。这明显是从文献中得出的结论。陆探微的绘画‘精利润媚’明显与砖画风格有别。砖画由于受到材质的限制，线的效果不会完全等同于顾恺之的绘画那样细腻的‘春蚕吐丝’，却也能表现出‘绵’、‘细’、‘圆’、‘转’、‘缓’、‘韧’的特征，这已经是非常难能可贵的了。”可以看到作者也是更加赞成该砖画是更类顾的用笔。此处也可进行一些延伸，在图 24、图 25 的对比中，可以看到处理衣纹的方式是十分相似的，衣纹的穿插应该存在一种相同的模式，具体到两张图的腿部（图 26、图 27），近乎一致的用线方式更说明当时在表达人物上应该有一些法则（亦或粉本）为创作依据，这能进一步说明《女史箴图》与南北朝的联系，也同样可推测该砖画有受到顾的影响。《中国绘画的历史与审美鉴赏》一书中可以看到著者认为“该砖画人物用线与顾的传世作品近似，线条虽比卷轴画笨拙，但也能体现‘紧劲连绵，循环超乎’的风韵。”也提到这张砖画中树的造型与《洛神赋图》是极像的。<sup>⑧</sup>另外，在丹阳也有出土与该题材相关的砖画，加之，在《历代名画记》中有关于顾画七贤与荣启期相关题材记载，因此，南京出土的《竹林七贤与荣启期》砖画与顾恺之用笔存在关联的推断是具有可信度的。

《中国绘画通史》中，王伯敏指出与顾恺之《女史箴图》时代相近的作品，具有与《女史箴图》一致的画风，如女史箴图、河南邓州画像砖郭巨埋儿、司马金龙墓木板漆画中描绘的妇女形象皆颇为相似。<sup>⑨</sup>即图 28、图 29、图 30 中的女性形象，除了布局，还有衣服飘带用笔的相似，这种细劲飘逸、绵长的用笔在三张画中是具有很高的一致性的，因而可再次推测，顾恺之的用笔在当时影响颇大，这些作品应都处在顾的画风影响

之下，且当时的人物绘画应该存在一些绘画粉本，因此这三张作品表现形式颇为相似。薛永年在其书中也提出，北魏的司马金龙墓出土漆屏风画的内容、构图、加榜题的方式与两汉相似，而人物造型和线条、具体情节表现都与《女史箴图》极其相似，但它的表现又比卷轴画粗放，应是出自民间画师，当然也可以看到这张画受到顾恺之画风影响。<sup>⑨</sup>由此更加可以确定，在南方流行顾恺之画风的时候，北方的画人由于人物绘画技法更生涩，而且创作这些作品的是民间画人，限于表现技法的生涩，因此线条效果相对粗糙，但同时他们也在尽力的忠实于顾的用笔。



图 24 南朝 竹林七贤与荣启期  
局部 纵 80cm 横 240cm 砖印壁画  
南京博物院



图 25 女史箴图（局部）



图 26 竹林七贤与荣启期（局部）



图 27 女史箴图（局部）



图 28 洛神赋图（局部）



图 29 南朝 郭巨埋儿  
（局部）河南邓州画像砖



图 30 北朝 司马金龙墓木板漆画  
（局部）长 80cm 宽 20cm 厚 2.5cm

综上所述，在与帛画对比中，可以看到顾的用笔相较而言更丰富，但确实也能看到其线条的绵长，曲线表达，衣纹处理都有受到帛画影响；而与砖画、壁画对比，则能看到顾用线的繁密，细劲，衣纹表达都或多或少的与之相互关联。加之，如若对比后期张僧繇的“凹凸画”法与吴道子的线条，更能凸显出顾恺之的用笔特征，同时也颇能体会张彦远所说“紧劲联绵，循环超忽”的状态了。

## （二）风趋电疾——用笔“缓”与效果“疾”的对立统一

顾恺之之迹，紧劲联绵，循环超忽，调格逸易，风趋电疾，意存笔先，画尽意在，所以全神气也。——《历代名画记·论顾陆张吴用笔》

在张彦远的文章中，顾恺之的用笔被形容是“风趋电疾”，但该如何理解这种用笔状态？一般而言是将其理解为顾用笔之速度快，下面具体来讨论。

从字面上来解释，王力将“趋”释为“跑，疾行。”而“疾”则被释为“急速”且引申为“敏捷”，这意味着字面上来看是形容顾用笔之速度敏捷。这里更多的被理解是他的笔在纸上运行速度之快。但是众所周知的是顾恺之的线条具有“春蚕吐丝”的特征，这意味着他的用线是均匀绵长的，如果用较速的方式用线，或者是因为他已经极其的熟悉这种用线方式，否则便不大可能出现“速”的情况。

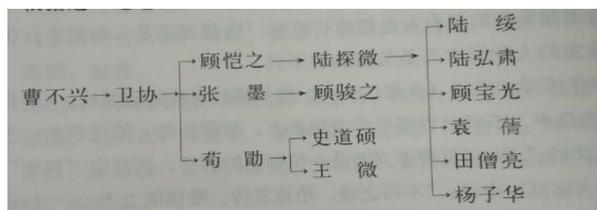


图 31 顾陆张吴师资传授

先来看师承，在《历代名画记·叙师资传授》中（图 31），张彦远提出顾恺之师于卫协，卫协师于曹不兴，曹不兴曾有在五十尺绢上画人物的典故，“运笔神速，转瞬而成手足胸背，不失尺度，衣纹皱折，别开新样。”这样看来曹运笔之速可能对顾是存在影响的。具体考证这个问题，樊波具体的列出了这个艺术族群的师承关系，可以看到曹不兴、卫协、顾恺之、陆探微这条师承线，是可以证明曹不兴对顾应有影响的。《历代名画记》还记载他误点成蝇和“因取不兴龙置水上，应时蓄水成雾，累日霏霏。”的典故，可知曹不仅有较快的运笔速度，且具有极高的绘画技艺。（当然不可否认，这些典故也有可能是在他极高的画名下古人对他绘画技术的“神化”。）《历代名画记》中也记载了“不兴之迹，代不复见，秘阁内一龙而已”和“但今代无迹”，可以看到曹的作品留存是极少的，张彦远也没有见过他的作品，关于“须臾立成”的判断也应是张借助于间接材料，其争议自不待言。虽如此，借助张的记载对于论证也是必不可少的。值得注意的是，张彦远还指出顾作画“意存笔先”的特点，说明在顾作画前他已经对于作画有较为详尽的构思。而要是将“风趋电疾”理解为用笔速度快，从顾先于作画前的详尽安排，作画时速度快也是可以理解的。而关于“古画皆略，至协始精”，陈传席提出这个精是精到的精，指的是气韵，不是指形体，且有卫协画人“不该备形似，颇得壮气。”的记载，由此看出，卫协形似不妙，但得气韵。可以看到卫协作画是偏向写神而非写形，卫协可能并没有很好的写实能力，从而去追求气韵表达。从顾恺之师法卫协这点来看，又进一步证明卫协对顾起到的影响应该不仅在于用笔速度之快，更重要的是对“气韵”的追求。加之，“彦远以卫协品第在顾生之上，初恐未安，及览顾生集，有论画一篇，叹服卫画北风、列女图自以为不及，则不妨顾在卫之下。”的记载，可以确定顾恺之曾见过卫协的作品，并作文赞扬，顾可能也从卫协处学到最早期的“以形写神”理念。综合曹不兴与卫协，可看到两者应不仅影响他的用笔速度，更重要的是影响了他对“气韵”的把握。

再来看樊波对“风趋电疾”做出的研究，他指出顾用笔的缓急，不同于两汉帛画用笔缓、视觉效果也缓，同时也不同于两汉壁画、漆画的奔放快疾。他认为顾恺之的用笔应该是“缓”与“疾”的对立统一，其用笔应该是“缓”，其线条的视觉效果应该是“疾”。

此处可对这个进行探讨，图 32 是战国帛画图 13 中的一部分，可看到此处的曲线处理稍显滞涩，或者说并非一笔画就，这应与该时期人物画表现仍不成熟有关，因此可以说这里的人物画用笔速度是“缓”的。也由于技术不娴熟，画面虽然表现的是轻盈的衣袖，却难见轻盈之感，而整幅画表达的虽是凤凰腾飞的景象，但鉴于线条与造型的迟涩，整体便少见轻盈，从而用“慢”来理解整个画面效果（线条的视觉效果）应该是可以的。同样的来看西汉的壁画卜千秋墓顶脊背所画的升仙图（图 33），其人物衣袖和尾部处理颇值得注意（图 34、图 35），其线条可以看出是一笔完成的，而且可能也由于用笔快，所以一笔中出现了粗细、虚实变化，它整体呈现的轻松感是前面的帛画中所没有的。当然，壁画与帛画由于作画工具与呈现材质的不同，其线条存在区别是可以理解的，但也可能这个时期已经存在两种不同的线条表现形式了。回到顾的用笔，具体看《女史箴图》的局部（图 36、图 37、图 38），尤其是图 37，与图 35 的线条翻转及虚实处理是很相似的。而图三六对于线条的严谨处理，也可说是对于汉帛画的继承。樊波还提出线条与人物飘逸的身姿、飞舞的裙带融合时，“缓”的那部分便隐藏起来了，而“疾”的那部分则展现出来了。具体看图 39 的裙带，其用线细润轻松，表达出了被风吹动的状态，加之能较好的处理转折，裙带便极其自然。也正是因为顾恺之用笔的细长特点，十分切合裙带所要表达的轻盈、飘动特征，这种用线便带有了一种动感，这也应该说是线条传达出的“速度”。



图 32 龙凤人物图（局部）



图 33 西汉 升仙图 卜千秋墓顶脊壁



图 34 升仙图（局部）



图 35 升仙图（局部）



图 39 洛神赋图（宋摹本）



图 37 女史箴图（局部）



图 38 女史箴图（局部）



图 36 女史箴图（局部）

综上所述，对于顾恺之用笔“风趋电疾”的特点，应该说樊波的判断是存在合理性的，顾恺之用线细软绵长，这非常符合他画面中魏晋士人瘦削、宽衣博带的特征，更重要的是现代研究主要借助的是《女史箴图》与《洛神赋图》，其中人物描绘多表达出随风站立的状态，因此画面中衣纹便多传达出线条的“速度”。当然，从他的师承关系中

可以看到他很可能受到早期重“气韵”的影响，从而发展出他“以形写神”的理解，这意味着他极可能用快速用笔来追求“神”，当然也可以猜测他的用线是在经由作画前的精密构思及熟练的用线技术最终提高了用笔速度。但从“春蚕吐丝描”自身存在的均匀、绵长这些线条特征来看，用笔速度又不具有太大的“疾”的可能，因此顾用线是“缓”与效果“疾”的统一这一推测应说是一定的切合了张彦远“风趋电疾”的品评的。

### （三）以形写神——“游丝描”与时代人物精神描绘的结合

张怀瓘云：“象人之美，张得其肉，陆得其骨，顾得其神。”

前文谈到顾恺之用笔受到了曹不兴与卫协的影响，《淮南子》中说：“画西施之面，美而不可悦。观孟贲之目，大而不可畏，君形者亡焉。”葛路认为这里“君形”即是传神。<sup>⑩</sup>其文也意在表达在形似的状态下，也要同样的具有神似。在《历代名画记》中的“虽不备该形似，而妙有气韵……”可以看到从卫协开始便已经更重于神了，而因此李嗣真也对卫协有所诟病，说：“卫之迹虽有神气，观其骨节，无累多矣。”李嗣真也认为卫协更多的注重神，而稍忽略形了。可见顾并非最早注意到神的人，且顾也很可能曾受卫协这方面影响。但不能否认顾应是总结“以形写神”这个观点的人。

加之，《中国书法批评史》写到，<sup>⑪</sup>“神”一词，是张怀瓘书法思想的中心词之一，其中还说到“神”应该有两种意义，一种是指神秘莫测的变化，一种是指与“形”相对的精神。且艺术中的“神”始于东晋，结合东晋对人物品评的崇尚，此处的神应该倾向于指精神。上面提到张怀瓘用神骨肉论绘画，他论书法也说：“夫马，筋多肉少为上，肉多筋少为下，书亦如之。”又说：“含识之物，皆欲骨肉相称，神貌泠然。若筋骨不任其脂肉，在马为驽骀，在人为肉疾，在书为墨猪。”神骨肉不可分割，甚至这三者相合可以形成较好的艺术效果。在张怀瓘这里神可以如“神彩”彰显万物生气，也可以如“风神”描述人的精神状态。而回到顾恺之，由于他的“神”是关于人物画，所以应较多的偏向对于人的精神状态的强调。

李泽厚说：“正因为似乎是纯形式的几何线条，实际是从写实的形象演化而来，其内容（意义）已积淀（融化）在其中。”<sup>⑫</sup>顾恺之之前应曾有过特别强调写实的时期。即如新石器时期的鹳鱼石斧彩陶缸，尽管其表达技法还不够成熟，但物象的主要特征都已经具备了，因此其已具有较高的辨识度。（从巫术说出发，如果他们是为了祈求渔猎的丰收，便更会从写实出发。）再如甲骨文中的象形文字，诸如虎、鹿、犬、象、鱼、鸟，这些他们能见到的动物，现今也可加以识别，可以看到甲骨文与金文表达的内容都很具体、图像化，但随着文字的发展，为了书写的便利，不断的减省让文字越来越几何化，可是从现有的文字出发，由于其流传有序，还是能从几何线条中看到最早期的象形内容，因此也许可以将现有文字理解为具有早期文字之神。

具体到顾恺之本人，具体到写神，他便有许多典故留存，张彦远记载：“顾恺之尝数年不点目睛，人问其故，答曰：‘四体妍蚩，本无关于妙处，传神写照，正在阿堵之中。’”他自己便点出画人传神之所在，在于眼睛。还有如他喜嵇康“手挥五絃易，目

送归鸿难。”诗句，并以之作画，他这话也是表达要画出“目送归鸿”这类蕴藏情感的情景是难的，这也是他传神理论的一个印证。更有为殷仲堪作画，“明点瞳子，飞白拂上，使如轻云蔽月”，只将眼睛的表现方式稍加改善，则整个人的气质便全然不同，可见他何其重视眼睛对于整体传神的作用。他自己总结“与点睛之节，上下、大小、浓薄，有一毫小失，则神气与之俱变矣。”当然除了眼睛，顾也有为裴楷颊上加三毛，画张道陵需“瘦形而神气远”的典故，更有环境对人物传神的影响，如“凡生人亡有手揖眼视而前亡所对者。”连拱手行礼面前没有对手则写神有所损益都会考虑到，不难看出顾对于写神的重视。

再回到用笔对以形写神的重要，曹子建的《洛神赋》中，曾有“翩若惊鸿，宛若游龙”的言论，而顾恺之的这张作品中，便很完整的将曹文章中的意味表达了出来，从图二九中似乎可以看到洛神在辞别曹植时，内心的不舍，飘带因风而舞动，眼神与身体都朝向曹植的方向，灵动的用笔，全然可以表达人物的情绪的波动，细润的线条更是将洛神凌空的轻盈感表达了出来。再有是在魏晋崇尚人物外在气质的大环境下，人人都用各种方式保留外在形象，因此该时期的士人外形大多瘦弱，对道家的崇尚，也让人人皆在追求“仙风道骨”的气质。所以顾恺之的这种线条其实是很适合这个时代人物的气质与精神状态，其细腻绵长，圆润紧致是与魏晋士人偏柔的外在气质和内在精神相合的。在《女史箴图》“冯媛当熊”部分中，可以看到冯在面对黑熊时的泰然自若与其旁侍臣的慌乱形成鲜明的对比，此处冯的人物形象、衣纹用线、脸部刻画都表现出轻松的状态，与冯临危不惧的冷静相切合。虽然人物用线没有太大出入，但表现出的状态是截然不同的，这些都说明顾在刻画人物时对“以形写神”具有较好的把握。

## 二、陆探微人物画用笔研究

陆探微，生卒年不详，五代宋明帝吴（今江苏苏州）人。陆的作品今已不存，《历代名画记》中记其作品种类与数量众多，人物画便达70余幅，而到宋时仅存《文殊图》。因此历史上对于陆的评述，有很多应该是承前人之说，而未见得真迹。汪珂欣的论文中提到，<sup>⑩</sup>到清末“秀骨清像”皆引来概括陆的画风，这个时候仅在承继前人之说的人便是更多了。

“昔张芝学崔瑗、杜度草书之法，因而变之，以成今草书之体式。一笔而成，气脉通连，隔行不断。唯王子敬明其深旨。故行首之字，往往继其前行，世上谓之‘一笔书’。其后陆探微亦作‘一笔画’，连绵不断。故知书画用笔同法。陆探微精利润媚，新奇妙绝，名高宋代，时无等伦。”——《历代名画记·论顾陆张吴用笔》

### （一）精利润媚——精细瘦硬用笔形式与“一笔画”

张怀瓘云：“陆公参灵酌妙，动与神会，笔迹劲利，如锥刀焉，……夫象人风骨……陆得其骨……”正如汪珂欣在论文中提到，谢赫虽最早对陆进行品评，也可能见过陆的真迹，但是其品评却多为夸词，没有具体的风格描绘。而张怀瓘的“笔迹劲利如锥刀焉”

便被后人作为认识陆的画风的重要组成，樊波提出“此处并非指其线条如锥刀，而是指线条运用如锥刀刻物，其力也深，其形则锐。呈现为劲利挺峻的形态”<sup>⑩</sup>，这也正说明，后世因顾陆同属“密体”且张彦远说“陆师于顾”便认为陆的线条特征该如“春蚕吐丝描”那样细润圆滑的理解，应该是值得讨论的。

这里先说上面张彦远提出的张芝学崔瑗、杜度，并从他们的草书上变出今草，由此得出“一笔而成，气脉通连，隔行不断”的草书方法，后来王子敬从张芝上又化成“一笔书”，陆探微又从王子敬习得“一笔画”，这里隐含的内容是张芝影响了王子敬，而子敬又影响了陆探微，甘中流认为：“杜度与崔瑗和张芝之间有一定的师承，而这种师承是指学习前辈的范式并形成自己的特色。”樊波提出王献之的书法笔意对陆探微的线条产生了影响，且他列出一系列评论其书态的内容，最终证明献之的书法与“笔迹劲利”相通。其实从张怀瓘的“参灵酌妙，动与神会”也可以看到这里并非只是说陆用笔强劲有锐气，也说明他用笔准确，当然他这里强调“神会”其实也与“顾得其神”相关，他应该也是受到顾的“以形写神”的影响的。下面具体来看这几个人的书法，韦诞云：“杜氏杰有骨力，而字笔画微瘦。惟刘氏之法，书体甚浓，结字工巧，时有不及，张芝喜而学焉。转精其巧，可谓草圣，超然绝后，独步无双。”<sup>⑪</sup>由此可知杜度笔画偏瘦，但有骨力，而刘德升则笔画偏浓厚，工巧，张芝便结合两人的特点形成自己的风格。在甘中流的文章中提出，西晋及以前书法品评是注重“工巧”、“肥瘦”“骨力”“笔势”的，且“工巧”是这个时期的核心。“工巧”“精熟”几乎贯穿整个魏晋南北朝，而张彦远对顾恺之“精利润媚”的评价想来可能与这个有关系。然后到王献之，甘中流提出献之是一反羲之的“精熟”“工巧”，强调“笔势”“妙有余姿”，导致了南朝对“天然”的关注。再具体看献之的作品，从中秋帖（图40）与诸舍帖（图41）可以清楚的看到对“一笔书”贯彻，刘涛指出“米芾在临写中秋帖的时候在意一笔书的飞移畅快之势，但不兼得“火箸画灰”的精劲，他没有能把握到献之行草“俊逸”的风度”<sup>⑫</sup>，这里也许可理解为献之的“自然”是米芾没能运用好的。因此，这里的“笔迹劲利”除了内蕴骨力，外呈劲利的视觉效果，也应包含在对内容精熟情况下的运笔，及熟练后相对速度的自然的运势。



图40 晋朝 王献之 中秋帖

纵 27cm，横 11.9cm 故宫博物院

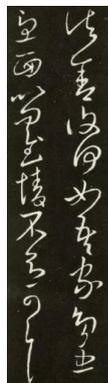


图41 晋朝 王献之 诸舍帖 拓本

樊波还提出，陆探微的“秀骨清像”与他的“笔迹劲利”是相互匹配的，“他从书

法中吸收过来的，具有‘遁拔’、‘俊俏’‘秀然挺出’的笔意也显然有助于‘秀骨清像’的造型效果。”上面提出陆探微的用笔至少存在“精熟”的特点，樊波又提出献之有被形容为“峻拔”“犀象牙角”，从而以此证明了陆的用笔“笔迹劲利”的应与这些形象是相符的。

《中国绘画的历史与审美鉴赏》在写莫高窟这一部分时，写道：“由于西魏与南朝联系密切，受南朝画风影响，人物大都秀骨清像，褒衣博带，气质矜持，仪态潇洒，一副南朝士族模样；用色清雅悦目，画面用白色较多，有点像卷轴画里的留白效果，而不太像以前的壁画；线条飘逸流畅，但形体比较碎。”具体来看甘肃敦煌西魏莫高窟 249 窟的壁画（图 42），该壁画的局部（图 43），可以看到，这些人物的衣着确实是中原服装样式，与南朝时期的砖画相比（图 44），北魏时期的人物刻画更忠实于佛像发源地的风格，颜色也更艳丽，看不到太多中原文化的影响。而西魏壁画则掺杂了很多中原的绘画元素。具体看其用线的区别，可以看出西魏壁画用线已经相对流畅熟练很多，在北魏的壁画用线中各种线条还十分生涩，曲线的处理也相对单一，而在西魏的画面中已经加入了很多丰富的元素，从画面可以推测当时应该存在一些创作粉本，因为其中的物体表达出了一种相对一致的完成效果和迅疾的用笔速度。而关于上面“一笔画”的说法，对比北魏与西魏的画面用线，可以看到北魏的壁画曲线存在滞涩，线条缺乏流美，而西魏的用线由于曲线的较多运用，画面上的一些线条也确实是在一笔的状态下画出的，画面上的动物表达的尤其生动，熟练，这应该也与其流畅劲利的用笔相关。



图 42 西魏 敦煌莫高窟 249 窟



图 43 莫高窟 249 窟壁画



图 44 南朝 竹林七贤与荣启期（局部）模印砖画 丹阳胡桥出土

## （二）秀骨清像——“瘦形贵气”审美与“魏晋风骨”的融合

张怀瓘云：“……秀骨清像，似觉生动，令人懔懔若对神明，虽妙极象中，而思不融乎墨外。夫象人风骨，……陆得其骨。”关于“骨”字，在同时期书法中便极度重视，上面提到在卫夫人《笔阵图》中便有：“善笔力者多骨，不善笔力者多肉；多骨微肉者谓之筋书，多肉微骨者谓之墨猪……”可以看到“骨”是时人书法审美极重要的一部分，通过骨与肉的区别，提出骨的重要。谢赫的“骨法用笔”中对于“骨”的强调也许对张怀瓘存在影响。在葛路处，“骨法”是指用笔要有功力，而在卫夫人处的骨字则更是概括用笔，葛路便从当时书画间的关系来推知绘画中的“骨”也指用笔。

甘中流提出魏晋对于书法体态喜好还是偏向瘦，瘦代表有精神，有筋骨，筋骨与肉

相对，梁朝萧衍《与陶隐居论书》中有“元常谓之古肥，子敬谓之今瘦。”杜甫也提倡“书贵瘦硬方通神”，可见魏晋南北朝对于书画都在追求“瘦”与“骨”。

在顾恺之的《画天台山记》中提出“画张天师瘦形而神气远”一说，该处主要描述的是道家形象，而在当时政治混乱的情况下，道家思想也确实成为众多文人的思想寄托，即如南朝可以大胆的推测“秀骨清像”应也属于受道家思想影响形成的绘画形式。且王伯敏认为丹阳和南京的四个南朝墓，尤其是《七贤》与荣启期的那幅《高逸图》，在内容和格式上都一样（图 45、图 46），这应该就是唐人提到的某家“样”，而且这种表现形式在唐朝也被作为范本，这从晚唐孙位的《高逸图》与南朝《七贤与荣启期》章法相同可以看出，这两个作品应出自同一画本，可知这个题材是魏晋南北朝备受重视的，加之《历代名画记》中记载顾恺之和陆探微，不但画过《七贤》《竹林像》，而且还画过《荣启期》，且七贤是在当时政治复杂情况下老庄无为思想的代表，陆探微画这个题材应该可部分表达他对这种思想的认同，因此对于“秀骨清像”是道家思想的表达应该是可信的。并且这张砖画对于探究陆探微的绘画状态也具有重要意义。



图 45 南朝竹林七贤与荣期（局部）模印砖画



图 46 唐 孙位 《高逸图》  
绢本设色  
上海博物馆

具体来看“秀骨清像”，上面已经提出樊波认为陆探微的“秀骨清像”是与他“笔迹劲利”的用笔方式相互匹配的，也说到西魏的敦煌莫高窟应能部分表达陆的“秀骨清像”特征，图 43 中的人物造型已经完全不同不同于北魏时期，北魏时期人物还具有极大的外域特征，而图中人物的衣着、人物状态都极大的与中原士人相似。汪珂欣在其论文为了证明顾陆的画稿对敦煌壁画的影响，将西魏的 249 窟敦煌壁画与《洛神赋图》和丹阳胡桥砖画相比，在与《洛神赋图》的对比中（图 47、图 48），其形式极度相似，应是出自同一画本无误。然后她又提在 249 窟与丹阳胡桥出土“天人”砖刻壁画之间存在相似性（图 50、图 49），上面已经提出由于丹阳胡桥曾出土顾陆曾画过的“竹林七贤与荣启期”题材，因此这个地方的绘画应该较多的受到顾陆的绘画形式影响，而这种绘画形式可能也同时影响到西魏，造成了这些作品的一致。她证明 249 窟的绘画应该接近顾恺之的“紧劲连绵”，而 285 窟的壁画则更接近陆探微的“秀骨清像”，这里把 249（图 50）与 285 窟（图 51）的壁画对比，可以看到 285 窟的人物刻画更灵活，精致，即为“精利润媚”的最好表现，且该壁画人物飘带处理更尖利，即“笔迹劲利”，而 249 窟的壁画则相对用线更圆润，且 285 窟人物相对刻画更加细瘦，自然，因此对于 285 窟的绘画

形式更加靠近陆探微的“秀骨清像”应是可信的。



图 47 西魏 敦煌莫高窟 249 窟壁画  
(局部)



图 48 洛神赋图 (局部)



图 49 南朝 天人 砖刻壁画  
丹阳胡桥出土



图 50 西魏 敦煌莫高窟 249 窟壁画(局部)



图 51 西魏 敦煌莫高窟 285 窟壁画 (局部)

### 三、张僧繇人物画用笔研究

张僧繇，梁时人，吴（今江苏苏州）人。曾出任武陵王国侍郎，直秘阁知画事，历任右将军，吴兴太守，也同时是六朝极具影响力的画家。他被认为是将“凹凸”画法与中国传统画法结合起来绘制佛像的人，他对于顾的“传神”思想也有所继承，有“画龙不点睛，点则飞去”的话语。他作画题材广泛，唐代的典籍中也记载了不少他的作品，他的张家样对后世影响很大，多作壁画，他所处的时期君主较为支持佛教文化，因此他的作品多是与佛画艺术相关的，他对于佛画的发展与继承对后世具有重要意义。

#### （一）点曳斫拂——《笔阵图》与凹凸画法下的用笔调整

在《历代名画记》中张彦远云：“顾、陆之神，不可见其盼际，所谓笔迹周密也。张、吴之妙，笔纔一二，像已应焉。离披点画，时见缺落，此虽笔不周而意周也。若知画有疏密二体，方可议乎画。”从他开始便开始了疏密二体，顾陆为密，张吴为疏。樊波提出，这种疏体存在的特征是：笔迹疏朗；人物造型并非面面俱到；人物造型呈现的审美意象是完满的。他还提出这种“疏朗”造成的原因与张的用笔有关，他的用笔存在迅疾和重势的特点，用笔还强调势态和意识的融合。从《历代名画记》的记载，“笔才一二，像已应焉”，说明画家作品中人物的“神”能在几笔间表达出来，张必然拥有很

强的造型能力与概括能力，而“离披点画，时见缺落”，说明张僧繇用笔是十分迅疾的，但尽管有线条的缺失，却也不妨碍画面整体的传神，那他的用笔方式便很值得了解。

张僧繇点曳斫拂，依卫夫人《笔阵图》，一点一画，别是一巧，钩戟利剑森森然，又知书画用笔同矣。——《历代名画记·顾陆张吴用笔》

张彦远关于“点曳斫拂”的提出，是与书法紧密联系，关于其具体形态如何，可以将其与卫夫人《笔阵图》具体的进行比较。这里也可以稍加研究，在《笔阵图》中可看到：

一 如千里阵云，隐隐然其实有形。

、 如高峰坠石，磕磕然其实有形。

丿 陆短犀象。

㇇ 百钧弩发。

丨 万岁枯藤。

㇆ 崩浪雷奔。

㇇ 劲弩筋节。

在《王力古汉语字典》中“点”，被释义为汉字的笔画，即为“丶”，王羲之在《笔阵图》后题“每作一点，如高峰坠石。”因此可以将此处的点与卫夫人所说“丶”相关联，“曳”被释义为牵引、拉及困顿。“曳”即与“一”“丨”相类，樊波认为是与王羲之《题卫夫人〈笔阵图〉后》相关，其云：“每作一横画，如列阵之排云。……每作一牵，如万岁枯藤。”“斫”字王力释义为斧刃或斧砍。樊波认为与“丿”“㇆”相类，“拂”在王力处解释为除去尘垢和掠过。樊波认为其与“㇇”“㇇”相类，王羲之云“每作一戈，如百钧之弩发。从对比中，樊波得出僧繇用笔的三个部分：一为变化；二为迅疾；三为重势。在冈村繁书中，他在对《历代名画记》的释义中写到：“其一点一画与普通的画法不同，有一种独特的技巧，就像是先端弯曲的矛与尖锐的剑并列在一起那样。这样，又可以知道书与画的用笔是一样的了。”从中可以看到这里点画被描述成矛与剑，说明张僧繇用笔已经不再是顾恺之那种春蚕吐丝的描述法，他已经有了用笔用线的变化，将之称为矛与剑，也一定程度说明其用笔之疾。关于上面《笔阵图》中对用笔的描绘，孙过庭曾有类似的形容，“观夫悬针垂露之态，绝岸颓峰之势，临危据槁之形，或重若崩云，或轻如蝉翼……”这些形容都说明草书线条变化之丰富，也说明其用笔之速。具体的来对比，可以看到，书谱中“意违”（图 52）二字便极好的表达了用笔之速，而它也确乎是可以与“点曳斫拂”这样的形容相关的。再具体看绘画作品，首先可以留意西汉卜千秋墓室的升仙壁画（图 34），前面已经说到该壁画描绘用线放松，具体看鸟的尾部描绘，其实这里的黑线应该算是点曳斫拂的早期形态了。至于为何张会出现这种用线方式，《中国绘画的历史与审美鉴赏》中认为可能是受到了外来艺术风格的影响。在宿白的书中指出，石守谦之前便提出了魏晋时期，画家没有放弃传统笔描，而是用学

到的西来凹凸法丰富了部分的传统笔描内容，这便导致笔描在盛唐再生，但是已经不同于传统笔描与纯粹的凹凸法。宿白说石守谦没有指出这种外来技法是怎么从壁画推及卷轴画，但文献反映，张僧繇便是这个将外来技法推及卷轴画的人。张彦远曾说：“张公思若涌泉，取资天造”。可见张僧繇是位极其聪慧的画人，这也应该是他能“笔才一二，像已应焉”的原因。

樊波提出张彦远的疏体应与其点曳斫拂的用笔方式存在极大联系，再次具体的看到娄叡墓的壁画（图 53），可具体看人物脸部的刻画，还是较多的遵从传统的绘画用笔，而衣服上的衣纹则加入了凹凸画法的用笔，这应该说算是两种画法的结合，由于用颜色来表达体积，其人物的用线便简洁了，因而也呈现出“疏体”的状态。当然，人物脸部虽然没有用传统笔描形式刻画的十分精致，但是可以看到还是传神，这个壁画整个画面多用单线勾勒轮廓，而后填充颜色，右边人物的衣袖外轮廓用线的凸起来表达衣纹，尤其是该衣纹表达是尖锐的用线，这与顾陆的圆滑是完全相悖的，是可以与“钩戟利剑森森然”的描述相合的。综上所述，其实也可以证明张僧繇应该是对中国传统用笔与西来的用笔结合做出了重要的贡献。



图 52 唐 孙过庭 书谱  
纵 27.2cm 横 898.24cm  
台湾故宫博物院



图 53 北齐 娄叡墓壁画（局部）



图 55 唐 云冈石窟 第 3 窟（局部）



图 54 北魏 云冈石窟第 20 窟（局部）

## （二）面短而艳——佛画圆润用笔影响下的绘画状态

在陈传席处，提出张家样即为张僧繇提出的“面短而艳”“圆润丰满”的佛教绘画样式。在《中国画论辞典》中则提出张家样有三个特点：一是色彩上吸收外来影响，产生了“凹凸”画法，大辞海中提出是张吸收了西域天竺佛教画法，因而用“朱及青绿”画出“凹凸”画；二是变顾陆的瘦削形象为丰腴的形象；三是变细密画法为疏朗的画法。

这里具体的探究“张家样”的内容，关于“面短而艳”，最早是在米芾的《画史》中提出，他写道：“张笔天女宫女面短而艳。”这成为后世总结张僧繇佛画艺术的重要内容。关于“面短而艳”，在陈传席处提到云冈石窟便处于“陆家样”向“张家样”过

渡的阶段，云冈石窟大体创作于北魏时期，应该是受到了陆探微与张僧繇的影响，云冈石窟没有了瘦削的感觉，虽然修长感有所削弱，但脸部依旧是相对偏长，因此综合陆探微与张僧繇两者的特点便成了云冈石窟的风格。陈传席在讲到云冈石窟雕刻的时候具体的将云冈石窟第二十窟（图 54）与第三窟（图 55）的佛像进行了对比，前者属于北魏，后者属于初唐，佛像的圆润感是从隋朝开始，到唐朝便愈加的圆浑且胖，北魏造像确实还略带秀骨清像之感，脸部还具明显的棱角，且面容刻画清秀，还可见修长之态，而到唐朝的造像整体便浑圆，失去了北魏的秀美之感。关于“面短而艳”在樊波处则认为张的人物偏“肥”，因而脸部的浑圆造成了“面短”。因此上面的佛像对比中，可以理解为唐时的造像是由于形象整体表达丰肥，所以佛像呈现“面短”的状态了。樊波还提出在《五星及二十八宿神形图卷》可以看到“张家样”的面貌，这张画在《秘殿珠林》中有记载这张画为张僧繇所作，并由梁令瓚隶书摘录诸星性情、形体等，后世也有人传这张作品为摹本，或者这张作品曾有多人绘就，但可以知道张曾作此画，而张僧繇在梁武帝时期是有“武帝崇饰佛寺，多命僧繇画之。”的记载，说明张的佛画在该时期是得到极大推崇的，因此该作品极大的保留了张的用笔方式或者受到了张较大的影响是可以讨论的。陈传席指出“张家样”是四家样中影响最大的，梁武帝对于佛教绘画的极大推崇，该时期佛教艺术的极大发展，也帮助了张僧繇确立在佛教绘画中的重要地位。梁朝之后的两百年佛教艺术形象，除了部分地区北周前后有“曹家样”，其他的皆承袭张家样，唐开元后也是延续张家样，因此，现在遗留的《五星及二十八宿神形图卷》就算不是张的作品，也一定是遵循张的佛画形式绘制，应该极大的保留了张的绘画风格与内容。至如樊波说作品中的“太白星神”“角星神”“氏星神”神像面部丰满短肥是张绘画形式的表现，应该是可以信任的。

然后是关于其中“艳”这部分，“艳”在《古汉语字典》中被王力解释为是“豔”的俗体字，它被引申为色彩鲜明的含义。因此这里理解为其对颜色的把握，在明朝杨慎《杨升庵集》中他记载凹凸画：“尉迟乙僧善绘凹凸画，又张僧繇画于一乘寺，远望眼晕如凹凸，近视即平。”在《建康宝录》中记载：“一乘寺……寺门遍画凹凸画，代称张僧繇手迹，其花乃天竺遗法，朱及青绿所成，远望眼睛晕如凹凸，近视即平，世咸异之，乃名凹凸寺。……”可以看到这里的艳应囊括了用色为朱及青绿，也包括了凹凸画法。关于凹凸画法，张朋川、Mary Fong、米泽嘉圃提出了自己的见解，石守谦先生在其论文中提到传统笔描与西来凹凸画法之间的关系，<sup>①</sup>他认为盛唐笔描式白画，是中国传统笔描回应凹凸画法冲击，孕育出的解决方法，他提出莫高窟的 275 窟最明显的体现了与中国传统笔描不同的特征（图 56），可以看到其人物眼眶、胸下等阴影部位都呈暗黑色带，石守谦先生认为其应原是深肉色，表示有影部位，但后来发生了化学作用，因为颜色变暗，中国传统的笔描应是汉帛上如扛抬地面精灵那种形式（图 57），可以看到这个时候是没有出现对有影部分的表现的，皆是纯线描画，然后整体上色，没有体积。石守谦先生还认为 275 窟的笔描凹凸表达应该承袭了克孜尔雕像窟这些间接的佛画制作中心，而并没有直接的接受印度佛画影响。从图 58 与图 59，能够发现佛像的宽色带本

应该是具有渐变的精致凹凸晕染，所以石守谦先生认为敦煌壁画早期（图 56）应该是在印度传统佛画在传递过程中不断概念化与形式化后，最终中国的画者依靠这种概念化的画本结合中国传统的笔描完成画作的结果。并且在面对外来画法时，画家在进行佛画创作与非佛画创作题材时是有选择的，在处理世俗性题材时画家往往更多的借助中国传统笔描，在处理佛画的时候则更多的尊重佛画外来画法，因此敦煌的佛画早期还是较多的忠实于佛教发源地的内容。



图 56 北凉 莫高窟 275 窟



图 57 西汉 软侯妻墓帛画



图 58 克孜尔石窟



图 59 克孜尔石窟

再回到张僧繇，既然上面说到敦煌 275 窟的壁画应该是早于张僧繇拥有“凹凸画”的样式，当然张僧繇也是承袭于外来绘画样式影响，因此，张僧繇的时期应是画人学到了由西北进入外来佛教绘画形式影响，（印度-中亚-中国西部）在《历代名画记》中提到：“奇形异貌，殊方夷夏，皆参其妙。”可见这个时期应该对外交流相对频繁，有较多的异域人士来到中土，应该也带来了相应的佛画方法，从而张僧繇从他们习得“凹凸”画法。关于张僧繇绘画之“艳”也应该与其用色鲜艳有关，因此来对比看西魏 249 窟壁画（图 43）与克孜尔石窟 123 窟（图 60）的壁画，可以看到西魏的壁画人物用色与造型更偏向“秀骨清像”而克孜尔这个时期的石窟着实是以朱色及青绿色为主，且人物面部也稍呈现出短的状态，可以看到张僧繇与该石窟之间应该存在联系，而张的绘画也可以说是靠近这种形态的。当然上面也说到，在唐朝张僧繇的绘画形式还得以发展，因此，也可以稍加参考盛唐时期的《维摩诘经变图》（图 61），可看到人物以朱色与青绿色为填充，但主体是白描，人物脸部也呈现愈加浑圆的状态，相较前者，经变图应又更加接近了张的风格。《中国绘画的历史与审美鉴赏》书中提出，杨子华应极大的受到了张僧繇的影响，而杨子华是北齐有名的官员及画师，北齐的墓室壁画应该受其指导，也应该极大的传承了张的画风。他提出湾漳的 106 号墓与娄叟墓壁画应该是极大的传承了张僧繇的画风。北齐太原娄叟墓及徐显秀墓是北齐最重要的两个墓室（图 53、图 62），从画面上看，该时期的人都已经处于“丰肥”“面短”的阶段了，这里可以具体比较一下《照夜白》（图 63）与娄叟墓中马的用笔方式，石守谦推测《照夜白》应是韩幹作品，应该这里还是默认它属于唐代，石守谦指出这张画的线条流畅，且线条在这里担任的角色是辅助性的，有些部分甚至可以融入旁边的阴影中。再看到娄叟墓壁画中的马，它也是以颜色来区分马的形体，线的使用也是十分流畅的。当然，也要注意这两个时期的马都是“肥壮”的形体。虽然娄叟墓的处理方式没有《照夜白》图精致，但其之间还是存在必然联系的。另外，北齐壁画的颜色相对艳丽，而《照夜白》图更应该属于白画的

范畴，所以，娄叡墓应该说也极大的与张僧繇“艳”的赋色相关。综合看来，娄叡墓应确实较多的保留了张僧繇的绘画用笔。



图 60 克孜尔石窟 123 窟



图 61 唐 维摩诘经变像 莫高窟 103 窟



图 62 北齐 徐显秀墓壁画（局部）



图 63 唐 韩幹 照夜白  
图 纵 30.8cm 横  
33.5cm

上面说到，张僧繇的人物多“面短而艳”，加之张怀瓘提出的：“张得其肉，陆得其骨，顾得其神。”关于“得其肉”在谈论顾陆的时候就有所提及，其中“肉”应该与“面短”也是相关的，之所以在该时期张僧繇会变陆的“秀骨清像”为这种形态，在樊波处认为是受到佛教艺术的影响，梁武帝推崇佛教，并让张大量的绘制佛像，而当时佛像多崇尚圆满丰润，与魏晋时期人物品藻要求的修长清秀之美相区别，“面短而艳”便间接的成为了张僧繇的人物画特点。

#### 四、吴道子人物画用笔研究

吴道子，又名道玄，唐朝画家，河南阳翟（今禹州）人。他是一个全才的画家，山水人物无所不能。关于他的生平，黄苗子有详细的考证，他大约是生在盛唐，死后不到一百年就被后世称为“画圣”（这在张彦远书中便有记载）。《历代名画记》中有“吴生之画，下笔有神，是张僧繇后身也”的论断，可知吴与张之间关系是比较大的。张彦远与吴道子处于同一时代，他必然曾多次见过吴道子的画作，因此他的评议很重要。他最重要的作品是佛寺壁画，在《历代名画记》中有较详细的记录，而且他自己总结出一套壁画绘制方法，他是盛唐“白画”的主要代表。

国朝吴道玄，古今独步，前不见顾、陆，后无来者。授笔法于张旭，此又知书画用笔同矣。张既号“书颠”，吴宜为“画圣”，神假天造，英灵不穷。众皆密于盼际，我则离披点画，众皆谨于象似，我则脱落其凡俗。弯弧挺刃，植柱构梁，不假界笔直尺，虬须云鬓，数尺飞动，毛根出肉，力健有余。当有口诀，人莫得知。数仞之画，或自臂起，或从足先，巨壮诡怪，肤脉连结，过于僧繇矣。——《历代名画记·论顾陆张吴用笔》

##### （一）吴带当风——与神仙题材相合的轻盈飘举用线

关于吴家样，现在多理解为“吴带当风”，在王伯敏处吴家样便囊括了“吴带当风”与“白画”。下面可分别讨论。

关于“吴带当风”，一定需要提及曹仲达的“曹衣出水”。黄苗子指出前者是指吴道子所画人物衣饰宽阔飘动，如当风而立，袖带飘扬，后者应该是指曹仲达所画人物，衣服紧裹身体，如人刚从水中出来。而曹仲达作为北朝艺术家，张彦远记载：“曹仲达师于袁”，樊波在书中指出袁是指宋梁时期的袁蒨，并且其作出推断：曹仲达虽是北齐曹国艺术家，但他受到了来自南朝艺术家的影响。而且他应该是承袭顾陆一派的画风，原因在“袁师于陆”，加之《图画见闻志》有“曹之笔，其体稠叠，衣服紧窄”的评论，关于其用线为“密体”的推论便增多。而到“吴带当风”，在《画鉴》中写道：“吴道子笔法超妙，为百代画圣，早年行笔差细，中年行笔磊落……”吴道子的画风在《中国绘画的历史与审美鉴赏》书中，被分为几个时期，他前期的作品应该是如《五星二十八宿神形图》中呈现的细密画风，因为作此画的梁令瓚是吴道子画派下的画家，因此《中国绘画的历史与审美鉴赏》的作者便认为梁的作品较多的带有吴道子的内容，而后期则是“吴带当风”的画风。黄苗子也提出吴道子的线条在不同时期有不同的表现形式，早期用线是师盛唐之前所推崇的细劲线条，中年发展为“莼菜条”，这种用线是流利圆熟的，晚期又发展成有韵律感的“兰叶描”。<sup>⑩</sup>综合来看吴道子的用线应主要以后两种为特色。



图 64 唐 吴道子 送子天王图（局部）  
宋人摹本 纵 35.5cm 横 338.1cm 纸本  
大阪市立博物馆



图 65 北宋 武宗元 朝元仙杖图  
绢本  
纵 44.3cm 横 580cm 王季迁收藏



图 66 唐 章怀太子墓（局部）

“吴带当风”，在黄苗子书中提出现传为吴道子的作品中还可以看到“吴带当风”的存在。如《送子天王图》，在《中国绘画的历史与审美鉴赏》中认为《朝元仙杖图》应更多的保留了吴道子的画风，对比看两张作品，《送子图》（图 64）与《朝元图》（图 65），当然两者都具有“吴带当风”的特征，而具体来看《送子图》其实用线更加成熟，可以看到后图用线更加繁密，而且每根线条都很完整，多曲线表达，这种表达方式应该可以算是顾恺之“游丝描”的发展，但是第一张图中，出现了更多的直线，而且线条出现了不完整，这张作品应该是更加靠近成熟时期吴道子的作品的。黄苗子还指出，“吴带当风”的出现，也正说明了唐代衣冠文物的丰富成熟，吴从他的社会中观察并创造出了与盛唐社会风度相符的气质。盛唐时期已经拥有了自己的文化标志，其服饰与时代风范都已不同于魏晋南北，也可与章怀太子墓（图 66）的壁画稍加对比，吴道子作为在被形容为“真迹尤难得，摹迹遍江东”的画家，他的用笔在当时自然会被大范围的模仿，

因此章怀太子墓的壁画应该说也极大的具有吴道子的用笔内容的。因此可以借用这张图来看“吴带当风”，可以看到这张壁画也是具有“吴带当风”的形象的，而且，他们的衣服处理确实是具有朝代特色，与旁边的外域人着装存在明显的区别，其用线还是与《送子图》更加相类。

用五代时期的彩画木函《四大天王像》来证明吴道子的这种艺术风格(图 67、图 68)，可以看到其人物衣纹确实如因风而动的状态，与“虬须云鬓，数尺飞动，毛根出肉，力健有余”的描述是十分一致的。整个佛像带有极大的本土佛画色彩，极大的融入了线的表达，线的灵动让“吴带当风”更加强烈。而且，这种绘画带有极大的民间绘画色彩，吴道子早期算是民间“画匠”，他的“吴带当风”也可能很大的受到民间绘画的影响。当然这画不可能出自吴道子，但这作品极有可能受到吴道子的影响，吴的佛画在唐朝受到极大的推崇，已到了“无有不知吴先生之善画”的地步，况且吴道子留下了极多的佛画粉本，多在坊间流传，因此，处于五代时期的这张作品，极大可能保留了吴的作画内容，与吴同时期的张彦远说“当有口诀，人莫得知。”也进一步证明了学习吴的绘画一定会受到其粉本的影响。

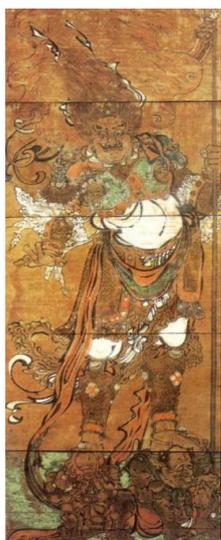


图 67 五代 四天王像  
(局部) 彩色木函  
苏州博物馆藏



图 68 五代 四天王  
(局部) 彩色木函  
苏州博物馆藏



图 69 唐 维摩诘经变像 莫高窟 103 窟



图 70 唐 维摩诘经变像 莫高窟 103 窟



图 71 东汉 击鼓说唱俑 高 56cm 国家博物院

## (二) 简淡吴装——淡着色的绘画风格与盛唐审美的融合

郭若虚表示“尝观所画墙壁、卷轴，落笔雄劲，而敷彩简淡。”继而“至今画家有轻拂丹青者，谓之吴装。”汤垕则表示“墨痕中略施微染，自然超出缣素，世谓之吴装。”可知吴装应主要侧重于赋色。《中国绘画的历史与审美鉴赏》也提出吴装不像当时西域画一样浓重艳丽，代之以线条为主，稍加颜色渲染，形象便呈现出一定的立体感。不少书中都将盛唐敦煌莫高窟 103 窟的《维摩变》作为研究吴道子绘画的重要内容，也有人

将其作为吴道子作品的摹本，从图 69 中可以看到，该作品本身颜色确实十分简淡，全然没有盛唐时期其他绘画形式鲜艳，也可以看到其中有许多地方还没有着色，因此其中的线描能很清楚的看到，整个画面只有青色与朱色，其人物刻画十分的生动。因此现在多将吴道子作为白画的第一人。

在石守谦《盛唐白画之成立与笔描能力之拓展》一文中对白画作出了极详细的研究，他区分了白描与白画，《辞海》中写道白描指：“只以淡墨勾勒轮廓，未施色彩者，谓之白描。如唐之吴道子，宋之李龙眠所作人物画，扫去粉黛，淡毫轻墨，遒劲圆转，超然绝俗，推为白描圣手。”唐代文献还没有出现白描，石守谦提出“描”与“成”是两个不同的壁画绘制步骤，由主要画家将画面的主要部分完成，而余下的次要部分则由二级画家完成，可以看到白描确实在这个时期是不成立的。现在在对敦煌的发掘中，发现很多还没有上色的壁画，纯线稿的壁画也为研究笔描提供了较好的机会。当然，这也说明这个时期的绘画是赋色与线描分开的，在谢赫的六法中“随类赋彩”便表现了绘制作品时出现的程式化，由于这个的存在也让吴道子能够只完成线稿，将赋色留给其其他画人。石守谦的书中列出几个“描”与“成”分工导致绘画作品受到损坏的例子，这也是张彦远记录在《历代名画记》中的内容，“吴道子描，翟琰成，罪福报应是杂手也，所以色损也。”“吴生每画，落笔便去，多使琰与张藏布色，浓淡无不得其所。”可以看到由于赋色的画家不同，最终导致的画面效果会存在很大的差异。石守谦指出段成式所说的“笔迹尽失”便是赋色的画手处理不当会造成的后果。

再具体来看敦煌 108 窟人物的头部刻画（图 70），在前面的朝代，受到西域凹凸画法的影响，该时期的人物脸部刻画其实并不生动，而且即如莫高窟 275 窟的佛像（图 56），画家用粗的色带有意识的去表达人物的体积感，但这并不是中国传统的用线方法，维摩诘的头像是完全用线描的方法进行刻画，其生动与自然不言而喻，这种处理方法在东汉时期蜀地出土的击鼓说唱俑脸上其实已经有萌芽（图 71），因此还是可以更多的确定维摩诘的线描处理方式更多的带有中国传统笔描特征。而且这种处理方法也是符合赋色简淡的吴画风格的。

朱景玄指出，吴道子壁画众多，但多不赋色，黄苗子认为这可能更吴道子几乎从来不自己赋色有关，他的白描本来便表现得极好，其他画者也便不敢在上面赋色。方薰《山静居画论》中指出：“人物古重设色，惟吴道子有浅绛标青一法。宋元及明人多宗之。其法让落墨处以色染之，觉风韵高妙。”现代学者于非闇在其《中国画颜色的研究》书中指出，“吴道子的白描，只用淡赭烘染出人面树身，形成‘吴装’的画法。”<sup>⑩</sup>可以看到历史上对于吴道子的设色都是“淡彩”的认识。其实，吴道子本人可能是几乎从不设色的，可能他更多的忠实于白描表现。

### （三）离披点画——对张旭潇洒豪逸狂草书风的继承

在《历代名画记》在论及吴道玄用笔时写道：“众皆密于盼际，我则离披点画，众皆谨于象似，我则脱落其凡俗。……张吴之妙，笔才一二，像已应焉，离披点画，时见

缺失，此虽笔不周而意周也。”

上面说到，吴道子也是早年行笔细劲，中年才开始变为“疏体”画风。《画断》有典故云：“唐明皇令吴道子往貌嘉陵山水，回奏云：‘臣无粉本，并记在心。’乃今图之，一日而成。”可见，吴道子作画是十分迅疾的，这意味着他采取的绘画形式便绝不同于李思训的青绿山水形式。他的用笔必然更加简劲，疏朗，才能在如此短的时间内完成作品。

陈传席指出，吴道子的线条是在顾陆张的基础上发展出来的，他也使线条从单纯的人物画用线变得更加丰富，更加适合山水及其他绘画形式。他指出“离、披、点、画，时见缺失。”只有这样的线条，应用到山水画上才能启示画家继续变化发展。这里已经说明吴的线条是点画散乱的状态。

张彦远“数仞之画，或自壁起，或从足先，巨壮诡怪，肤脉连结。”可以看到吴道子作画是十分精熟的，他的作品能够从不受限定的角度开始，但最后呈现出来的效果还是很好，其实也一定程度的可以理解，他是在对所有的绘画题材已经十分熟悉的情况下，运用自己熟悉的用笔方法，最后能达到理想的效果。

因此这里要说到吴道子的线条，线条的使用影响了用笔速度及效果，前面说到吴道子早期是与顾陆的线条相合的，黄苗子指出，之所以吴道子后来转细为粗，是因为画壁画的需要。这里需要指出，画壁画的笔与毛笔有所区别，黄苗子说这种笔应该称之为“苇子笔”，这种笔没有笔锋与弹性，画出的线条粗细均匀，他指出黄苗子的“莼菜条”线条应该与这个相关，也因此“莼菜条”应该是外表圆润内含劲挺的线描。宿白指出，宋人认为吴作品成熟时期的线条是“蓴菜条”，这种线条应该是两头尖的形态，也因此这种线条具有立体感。<sup>⑩</sup>

王伯敏指出《送子天王图》该是作兰叶描，具体来看这张作品（图 72），黄苗子指出“兰叶描”应该与兰叶相仿，一根线从起笔到收笔有顿挫轻重不同，看到中间人物的裙摆衣纹，便在一根线上出现了衣纹变化，起笔的地方用笔稍深，衣纹垂下的部分用笔稍浅，这便体现出了衣纹的体积与空间。这种用笔方式已经是对线条运用较精熟的状态了。而再回到“离披点画，时见缺失”的论述，也许与“兰叶描”表达是相关的，由于这种用线不如顾恺之的用线绵长均匀，这种线条一根线上有较重与较轻的区别，从而，看上去便极可能呈现出点画散乱的状态，另外，也因为这种轻重区别，较轻的部分可能也会让人感觉如同是线的缺失部分。或者，如《送子天王图》（图 64）中人物长袖里的衣纹用线，可以看到远不如《朝元仙杖图》（图 65）用线绵密，具体，其实这里也可以推测，《朝元》的用线是较为接近“莼菜条”的，它的线条每一根都是相互首尾联系的，但是在《送子》图的衣纹中，可以看到出现了线条从主要边线出发但是不回到另一边的主边线的情况，这样衣纹就呈现出空间层次，但是这种表现也确实有“离披点画”或者线条有所缺失的感觉。所以或许可说张彦远的这句话，不一定是指吴道子的作品没有完成。还可以再看前面提到的《四天王像》（图 68），虽然这个是五代时期的作品，但是以吴道子在民间绘画及佛像壁画上的极大影响，它应该也极大的保留了吴道子的用笔，

这里线的轻重便更加明显，便是看该人物的衣纹，相对凌乱的状态下人物的表达已经十分的完整。

在《历代名画记》中提到：“授笔法于张旭，此又知书画用笔同矣。”张彦远还提到“学书于张长史旭，贺监知章。”可以看到他的用笔速度与线条形态应该很大程度的受到书法的影响。在樊波的书中提到“张旭的狂草影响到他的用笔速度和气势，贺知章的草书影响到他用笔上的变化形态。”关于用笔速度，首先来与张旭的草书《古诗四帖》（图73），在《东坡诗集注》中有提到：“张旭草书如惊蛇入草，飞鸟出林。”这种状态极其形象的描绘的张旭用笔之快，因此樊波的这部分论断是值得信任的，而关于吴道子受贺用笔变化形态之影响，首先，关于吴道子的线条《画史》有吴道子“中年行笔磊落，挥霍如莼菜条。”的评议，这种线条在《中国绘画的历史与审美鉴赏》的解释中便是“用笔流畅而多变化，”米芾的书中解释为“圆润折算，方圆凹凸”，汤垕写道：“方圆平正，高下曲直，折算停分，莫不如意。”袁有根便根据这种写法推测是篆书法，中锋用笔，最终形成笔势圆转的线条。也可对比看贺知章的《孝经》线条（图74），可看到它的线条已经出现了较明显的粗细浓淡对比，这种变化远比前面说上面谈吴道子兰叶描一条线中不同的轻重要强烈，也意味着他可能是受到贺这种用笔形式的启发。加之“离披点画，时见缺落”的品评，可以推知吴道子也从贺知章的用笔中总结出了自己的用笔方式。



图 72 送子天王图（局部）

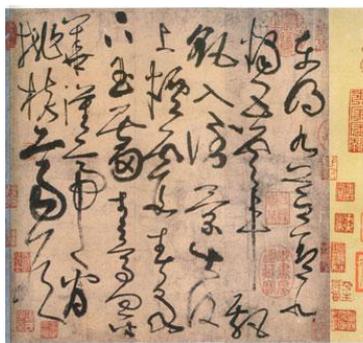


图 73 唐 张旭 古诗四帖

纵 28.8cm 横 192.3cm

辽宁省博物馆



图 74 唐 贺知章 孝经

纸本 纵 26cm 横 265.1cm

## 五、四者之间的用笔关联

从后人的研究中，可以看到此四人中吴道子对线条的改革为后世发展山水是影响最大的。顾恺之的“春蚕吐丝”描在陈看来是沿革了战国汉帛的线条形式，没有做出他自己的发展。而在本文对顾恺之用笔的讨论中，可以看到顾恺之实则非单独的继承了帛画用笔，他在汉帛的影响下丰富了线条内容，让物象表现趋于细腻，而且他的用线也综合了卫协的内容，让前朝的绘画形式得以传承，而陆探微的“精利润媚”既表明了他对顾恺之的继承，他自己也补充了自己的艺术创见，张僧繇的“点曳斫拂”与陆探微又是一个巨大的绘画变革，他极大的丰富了线条的形式，为后来吴道子更大程度的发见绘画用

笔提供了思路。他们四个人是中国画史上最重要的艺术师承，高古游丝-精利润媚-点曳斫拂-离披点画，可以看到他们的用线似乎是趋于“疏体”，但是，在本文的研究发现中，笔者发现四位画人在自己的一生中都在积极的进行用笔探索，从各种绘画形式中总结出适合自己的方法，他们四位在自己的艺术生涯中都有过疏密二体之间的不同转变，这个与他们的时代背景、社会要求、个人喜好有很大的关联。而且尽管后世在对他们用笔的认识中，虽然常将其定义为一种用笔方法，但其实他们短暂的一生有极其丰富的自我反省与追求。因此在理解他们四人的时候，不能只单纯的停留在他们“疏密”二体的结论里，另外，尽管在他们的用笔成熟后，他们也没有丢弃早期的用笔方式，即言，他们也会将这些用笔加入到自己成熟时的用笔内容中。为画者，需有前人这种不断探索，不断成长的过程。要时刻与古为伴，与自己的时代为伴。

另外，在对该四人的用笔谈论中，张彦远数次的提到“书画用笔同”，关于这一点上面的内容有具体的讨论，值得注意的是四位画者都很积极的吸收了书法或者其他绘画形式中的内容，因此他们在对他们的用笔进行研究的时候，需将其放在作品原有的时代文化和艺术中，他们能在历史上被千百年传诵，也不仅在于他们自己的绘画艺术成就，更在于他们的作品对于了解其所属的时代是最好的材料。无论是篆书用笔还是后来的草书用笔，可以看到书法与绘画的发展是相互影响的，这种认识到元朝的赵孟頫“书画用笔同法”的理论得到最大化发展，其“石如飞白木如籀，写竹还应八法通。若也有人能会此，须知书画本来同。”的诗句流传千古，让张彦远的这个认识再次被运用，尤其是赵自己在进行书法与绘画创作的时候，从自身开始实践这个理论，他的《秀石疏林图》是历史上公认的“书法用笔同法”的代表，当然从他的这张作品可以看到用线的风度，但也可以看到顾陆张吴四人对于用笔的不懈探索。

## 注释

① “顾恺之，字长康，小字虎头<上品上>，晋陵无锡人。多才艺，尤工丹青，传写形式，莫不妙绝。刘义庆《世说》云，谢安谓长康曰：‘卿画自生人以来未有也。’<又云，卿画仓颉古来未有也。>”冈村繁，《历代名画记译注》，上海古籍出版社，2002：260。

“丘渊之《文章录》曰：‘顾恺之字长康，晋陵人。父说，尚书左丞。恺之，义熙初为散骑常侍。’”余嘉锡，《世说新语笺疏》，中华书局，2015：157。

② “姚最著《续画品》……‘顾公之美，独擅往策，荀、卫、曹、张，方之蔑然，如负日月，似得神明，慨抱玉之徒勤，悲曲高而绝唱，分庭抗礼，未见其人，谢云‘声过其实’，可为于邑。’”

“谢云：‘深体精微，笔无妄下，但迹不逮意，声过其实。’”

“顾恺之和谢赫一样，在绘画上尽管是他所处时代的一时之秀，但说他是六朝时代最杰出的画家，第七世纪以前的惟一大家，就未必公允……从文献上看，顾的画风只代表六朝的普通画风和一般水平……但顾恺之在画史上却另有伟大的贡献……顾和谢赫一样，在绘画方面，虽为一时之秀，但在整个六朝时期，他们都还不能算是第一流的大画家。但是他们都是六朝时代伟大的绘画理论家。”

陈传席，《六朝画论研究》中国青年出版社，2015：4。

③ 陈传席认为顾受推崇的最主要条件是与当时的权贵过从甚多，尤其是谢安，谢安的一句“苍生以来，未之有也。”的夸赞影响了时人对他的看法。加之当时其他画家多少有画作存世或较少活跃在政治中心下，因此顾恺之便被推到一个较高的地位。陈传席，《六朝画论研究》，中国青年出版社，2015：3。

④ 宗白华，《美学散步》，上海人民出版社，2015：208。

⑤ 邹清泉，《顾恺之研究文选》，三联出版社，2011：52。

⑥ 苏家，《〈竹林七贤与荣启期〉砖画与魏晋画风》，硕士，河北师范大学，2011。

⑦ 薛永年，邵彦，《中国绘画的历史与审美鉴赏》，中国人民大学出版社，2000：69。

⑧ 王伯敏，《中国绘画通史》，三联出版社，2008：129。

⑨ 薛永年，邵彦，《中国绘画的历史与审美鉴赏》，中国人民大学出版社，2000：68。

⑩ 葛路，《中国画论史》，北京大学出版社，2009：14-15。

⑪ 甘中流，《中国书法批评史》，人民美术出版社，2016年：145-148。

⑫ 李泽厚，《美的历程》，三联出版社，2009：27-28。

⑬ 汪珂欣，《“秀骨清像”义证》[J]，《艺术品》，2015(6)。

⑭ 樊波，《中国画艺术专史·人物卷》，江西美术出版社，2008：193。

⑮ 甘中流，《中国书法批评史》，人民美术出版社，2016：49。

⑯ 刘涛，《中国书法史·魏晋南北朝卷》，江苏教育出版社，2009：229。

⑰ 石守谦，《风格与世变-中国绘画十论》，北京大学出版社，2008：20。

⑱ 黄苗子，《艺林一枝——古美术文编》，三联出版社，2011：381。

⑲ 于非闇，《中国画颜色的研究》，朝花美术出版社，1955：45。

⑳ 宿白，《张彦远和〈历代名画记〉》，文物出版社，2008：65。

## 参考文献

[1] 毕斐，《〈历代名画记〉研究学术史综述》[J]，《中国书画》，2014(7)。

[2] 顾丞峰，《朱然墓漆画与顾恺之用笔》[J]，《东南文化 Southeast Culture》，1991(2)。

[3] 雍文昂，《图写特妙：顾恺之的师承传授与笔法特征辨析》[J]，《美术学报》，2015(5)。

[4] 王默然，《吴道子与高古游丝描》[J]，《中国书画 Chinese Painting&Calligraphy》，2010(12)。

[5] 邱忠鸣，《曹仲达与“曹家样”研究》[J]，《故宫博物院院刊》，2006(5)。

[6] 宁强，《〈历代名画记〉与敦煌早期壁画——兼论南朝绘画与敦煌早期壁画的关系》[J]，《敦煌研究》，1988(4)。

[7] 马彬，《“水不容泛，人大于山”持疑——以顾恺之的绘画为例谈六朝山水画的发展水平》[J]，《荣宝斋》，2010(3)。

[8] 冈村繁，《历代名画记译注》，上海古籍出版社，2002。

[9] 陈传席，《六朝画论研究》，中国青年出版社，2015。

[10] 宗白华，《美学散步》，上海人民出版社，2015。

- [11]袁有根,《吴道子研究》,人民美术出版社,2002.
- [12]张丽辉,李丹,陆纯,《中国文物大辞典》,中央编译出版社,2008.
- [13]张光福,《中国美术史》,知识出版社,1982.
- [14]宿白,《张彦远和〈历代名画记〉》,文物出版社,2008.
- [15]石守谦,《从风格到画意-反思中国美术史》,三联出版社,2015.
- [16]邹清泉,《顾恺之研究文选》,三联出版社,2011.
- [17]薛永年,邵彦,《中国绘画的历史与审美鉴赏》,中国人民大学出版社,2000.
- [18]王伯敏,《中国绘画通史》,三联出版社,2008.
- [19]刘涛,《中国书法史·魏晋南北朝卷》,江苏教育出版社,2009.
- [20]李泽厚,《美的历程》,三联出版社,2009.
- [21]葛路,《中国画论史》,北京大学出版社,2009.
- [22]甘中流,《中国书法批评史》,人民美术出版社,2016.
- [23]黄苗子,《艺林一枝——古美术文编》,三联出版社,2011.