

论气韵生动与以神写形

王剑武

中图分类号: J201 文献标识码: A 文章编号: 1009-4016 (2017) 03-0117-04

摘要: 从南朝谢赫的《画品》, 到顾恺之对于“气韵”的阐释, 再到童书业、郭若虚及董其昌, “气韵生动”在绘画上的历史演变从强调气韵到推崇人品。气韵生动是评判人物画的最高艺术标准, “神似”与“形似”在此融而为一, 相得益彰。为达到气韵生动, 传神写照视为最佳途径, 以形传神, 以形写神, 方能气韵生动。

关键字: 气韵生动; 神似; 形似

一、气韵生动的含义与演变

南朝谢赫在《画品》云: “六法者何? 一, 气韵生动是也; 二, 骨法用笔是也; 三, 应物象形是也; 四, 随类赋彩是也; 五, 经营位置是也; 六, 传移模写是也。”画之六法, 首推“气韵生动”。气韵生动者, 在人物画是要表现出对象内在的精神面貌。顾恺之所云: “四体妍媸, 本亡关于妙处, 传神写照, 正在阿堵之中。”此处的“传神写照”, 即是把握(传)对象的“气韵”(神)之意。徐复观对其做了精彩的解释: “‘写照’, 即系描写作者所观照到的对象之形象。‘传神’, 即系将此对象所蕴藏之神, 通过其形象而把它表现(传)出来。”所以“气韵生动”一词, 在人物画的范畴来说是指表现出对象的内在“神采”。又云, “不过气韵生动一语, 不仅后来随时代的不同, 作者的不同, 而将其意义多少有所引伸、移转”, 即从人物画的“传神”范畴转借到对画面的气息与笔墨系统的评价上。

童书业在《云蓝先生廛》一文中对“气韵”做了更具体的分析、研究, 认为“气韵生动”由具体的笔墨产生。“‘气韵生动’原是人物画的规范, 主要是指画人的神气生动, 这是画人物的第一义。龚半千以‘风致’解释‘气韵’, 是相当正确的。关于山水画, ‘气’主要从‘笔’产生, ‘韵’主要从‘墨’产生, ‘笔’‘墨’得法, 自然‘气韵生动’。山水画的‘气韵’和人物画的‘气韵’是完全不相同的(花卉画的‘气韵’又从‘笔’和‘色’产生)。所以荆浩的‘六要’和谢赫的‘六法’不同(后来山水画家专一墨法讲‘气韵’, 是本之宋人的)。”“气韵”虽与“笔”“墨”“章法”等技法有关, 但与人品和学问修养, 也确有关系。人品和学问修养不高的人, 气韵是不会高的。”童书业的见解精妙、准确, 对“气韵”的解释、落到了“笔墨”分析的实处。“气韵生动”所涵盖的意义更为广泛, 它泛指画面整体的气息与精神, 是作者的品格与精神在画上的映射。

所以宋郭若虚在《图画见闻志》里认为画之“气韵”乃不可学之物, 以为: “然而骨法用笔以下, 五者可学。如其气韵, 必在生知, 固不可以巧密得, 复不可以岁月到。默契神会, 不知然而然也。尝试论之。窃观自古奇迹, 多是轩冕才贤, 岩穴上士。依仁游艺, 探赜钩深, 高雅之情, 一寄于画。人品既已高矣, 气韵不得不高; 气韵既已高矣, 生动不得不至。所谓神之又神, 而能精焉。凡画必周气韵, 方号世珍。”郭若虚认为画的“气韵”乃依赖于作者人品的高尚, 盖言下之意, 即画的气韵无关乎绘画本身的技巧和水平。作者人品高尚, 则画面的气韵必然高, 而一旦画面的气韵高, 则画面就水到渠成的“生动”。明董其昌在《画旨》里, 把画

的气韵不可学更进一步，云：“画家六法，一日气韵生动。气韵不可学，此生而知之，自然天授。然亦有学得处，读万卷书，行万里路，胸中脱去尘浊，自然丘壑内营，成立郭郭，随手写出，皆为山水传神。”董其昌的话概括出来就是画的气韵，有两种途径可以得到：一，生而知之，即天赋异禀，不需要后天的用功学习。二，读万卷书，行万里路。通过自我学习与游历见识使自己的精神与思想得到升华，使作品得到品格、精神上的“气韵生动”。董其昌和郭若虚具有相同的观点，即画的气韵与绘画技巧无关，而在于绘者的人品与精神境界。所以，董其昌虽然对赵孟頫非常地推崇，但在重评“元四家”时，仍然排斥赵孟頫。大概以赵为宋室的后裔而出仕为元朝的高官，有人品上的遗憾之嫌疑。画品与人品相连的界定与评判标准虽然武断，却符合中国文人的“诗言志”和“文以载道”的文艺批评的惯例与标准。董其昌以人品和画之“气韵”挂钩，一概抹杀绘画本身的技巧与方法，对实际绘画的实现过程并不作太多的研究，本身也是一种欠缺。

二、气韵与形似的标准

对于人物画的“传神写照”，所能达到“气韵生动”的最佳标准和结果，郭若虚在《图画见闻志》已经给我们准备好了例子。郭若虚《图画见闻志》记载韩幹和周昉为同一对象赵纵画像写真，虽然二人画的形象都非常的“似真”赵纵，但“赵夫人”评定二画之间有形似与神似的区别。《图画见闻志》云：“郭汾阳婿赵纵侍郎，尝令韩干写真，众称其善。后复请昉写之，二者皆有能名。汾阳尝以二画张于坐侧，未能定其优劣。一日，赵夫人归宁，汾阳问曰：‘此画谁也。’云：‘赵郎也。’复曰：‘何者最似？’云：‘二画皆似，后画者为佳。盖前画者空得赵郎状貌；后画者兼得赵郎情性笑言之姿尔。’后画者，乃昉也。汾阳喜曰：‘今日乃决二子之胜负。’于是令送锦彩数百疋以酬之。”在缺乏相关真迹的情况下，我们无法去判断周、韩二人写真“传神”技术的高下。《历代名画记》中韩幹排在周昉之下，周昉为神品中唯一之人，而韩幹为神品下之五，二者悬殊巨大。根据对韩幹存世作品《牧马图》的分析，韩幹不但熟悉人体结构、解剖，而且是构图布局的行家里手，对画面的主次、黑白、疏密、虚实具有极强的驾驭能力。无论韩与周的真实艺术水平的高与低，从这则故事里我们可以得出古人评判人物画的最高艺术标准即“气韵生动”。所以，徐复观谈到“气韵与形似问题”时云：“但到魏晋艺术精神普遍觉醒以后，在艺术范围之内，便几乎可以说没有人再引用此一故事，其原因很简单，写实是艺术修习中的一过程，而不是艺术之所以为艺术的本质所在。艺术之所以为艺术的本质，是由庄子精神的钥匙所开启出来的，这正如前面所说，是由他的形与德思想，而启发出传神的思想。”徐复观的话概括来说就是“形似”乃绘画的基础，在此基础上方可以谈绘画的传神。因为无论何种的传神，如果没有以形似为基础，它的神似将无以为据。如果造型框架建立在不以“形似”为第一的基础上，就不存在“神似”的可能，更遑论“气韵生动”。

张彦云在谈到形神关系的时候说：“古之画，或能遗其形似而尚其骨气，以形似之外求其画，此难可与俗人道也。今之画，纵得形似，而气韵不生。以气韵求其画，则形似在其间矣。上古之画，亦简意淡而雅正，顾陆之流是也。中古之画，细密精致而臻丽，展郑之流是也。近代之画，绚烂而求备。今人之画，错乱而无旨，众工之迹是也。夫象物必在乎形似，形似须全其骨气。骨气形似，皆本乎立意、而

归乎用笔。”虽然“象物必在乎形似”，但“以气韵求其画，则形似在其间矣”，二者之间必有先后。所以作画必须以表现对象的气质、神态为先，得到“神似”则“形似”自在其中。不然纵使外貌和对象相似，却缺乏对像内部的本质、神采，自然也就无法做到真正的“似真”。

《历代名画记》云：“又画裴楷真，颊上加三毛，云：楷俊朗有识具，此正是其识具。观者详之，定觉神明殊胜。”顾恺之为裴楷画像的时候，为他的脸颊之上凭空添上几缕胡须，并且效果是“神明殊胜”。创造出不是真实对象身上所具备的结构特征，以取得对象的神似直至气韵生动，即赵孟頫所云“画人物以得其性情为妙”。而老老实实在地、一对一地根据“似真”的要求来如实描绘对象的写实绘画，未必能取得对象的神似。通过凭空捏造的手法以取得对象气韵的手法，在实际的绘画操作上具有很高的难度。若按此案例，人物画家很难确定哪里可以添加几笔，哪里又可以少几笔。评判标准的实施也很困难，所以它只能是做为一个单独的个案来看，而不能作为普遍的惯例规律来研究。

三、以神写形与实现方法

元明清的写真家们认为传神写照，要先研究对象的神态特征，而后再通过具体的技法来描绘、塑造形象特征。他们发现一个普遍的事实，即人随着年龄的变化，他的相貌特征也会有一定的变化，但是人的性格与性情却不会有太大的改变。综观历代的写真秘诀，也都以传神、取神为第一要务，或云人之“形”有相同者，但“神”必定没有重复。清沈宗骞的《芥舟学画编·传神总论篇》云：“画法门类至多，而传神写照由来最古，盖以能传古圣先贤之神垂诸后世也。不曰形，曰貌，而曰神者，以天下之人形同者有之，貌类者有之，至于神则有不能相同者矣。”通过以研究对象神态为出发点的造型手段，可以称之为“以神写形”，即先要得到对象之“神”，再描写对象之“形”的绘画过程。“神”者，即人的性情、神态、性格等。形体相貌或许有相似的地方，而性格、性情则不可能有雷同之处。所以沈宗骞说：“传神固在求肖，然但能相肖，而笔墨钝涩，作法胶固，乌得即为妙手耶！且同是耳目口鼻，碌碌之夫，未尝无好相，而与之相习，渐觉寻常。雄才伟器，虽生无异质，而一段英杰不凡之概，时流溢于眉睫之间，观杜少陵赠曹将军诗可见矣。今人但知死法，不求变化之妙，依样写去，只是平庸气息耳。”

人物的神情或气韵不像具体的形体特征，在表现的时候有明显的形象可以参照，所以捕捉对象的神态具有一定的难度，但并非不可能。元代的王绎提出了一个可以普遍适用的方法，即写神的时候要观察对象平时的言行性情。王绎在《写像秘诀》中云：“凡写相须通晓相法。盖人之面貌部位与夫五岳四渎各各不侔，自有相对照处，而四时气色亦异。彼方叫啸谈话之间，本真性情发见，我则静而求之，默识于心，闭目如在目前，放笔如在笔底。”写生的时候最忌无视对象的神态与性情，一味追求对象的外在之形似。令其正襟危坐，目不斜视之际，其真性情与神态就会遗失。沈宗骞的《芥舟学画编·论传神人物》云：“今之写照者，令人正襟危坐，刻意摹拟，或竟日不成，或屡易不就，不但作者神消气沮，即坐者亦鲜不情怠意阑纵得几分相似，不失之板滞，即流于堆垛。骚人雅士，见之定当攒眉，亦何取于笔墨哉。”清蒋骥的《传神秘要》亦云：“画者须未画部位之先，即留意其人行止坐卧歌呼谈笑，见其天真发现，神情外露，此处细察，然后落笔，自有生趣。”

蒋骥在后面又深入的说明：“凡人有意欲画照，其神已拘泥。我须当未画之时，从旁窥探其意思，彼以无意露之，我以有意窥之。意思得即记在心上。所谓意思，青年者在烘染，高年者在皱纹。烘染得其深浅高下，皱纹得其长短轻重也。若令人端坐后欲求其神，已是画工俗笔。”这些写真口诀都是关于如何捕捉对象神情特征的写生方法，用来把握人物的神态特征具有可行性与操作性。艺术家在生活中观察对象的自然形态，熟悉对象平时流露的性情特征，而一旦对象神态特征出现的时候，就要仔细观察其中微妙的地方，然后放笔描绘对象，则对象的神态就不求自得。

意大利文艺复兴巨匠列奥纳多·达·芬奇于《达·芬奇论绘画》中亦有言道：“悄悄地观察旁人漫不经心的动作，用几根线条简要地勾下来，别让他察觉，否则他们会注意你，以至所作的动作失去了全神贯注时表现出来的那股劲头。”中、西方艺术具有不同的造型观念与表现方法，但对如何取得对象平常神态的做法却惊人的一致，二者的造型法则都重视捕捉人物平常无意流露的神态特征。因为是对象在生活中无意流露的，那么这些“性情”与“神态”就具有对象的个体特征。而具有对象代表性的性格特征，其实就是对象的“气韵”与“神似”。综述“传神写照”的方法，无论是顾恺之的“以神写形”，还是张彦远的“以气韵求其画”，其实质都注重捕捉对象的真实神态，即神依托于形，而形赖以神而生动。

王剑武 中国美术学院动漫学院副教授