

以形写神说写意

——兼谈顾恺之的《列女传》

周乾华

(无锡城市职业技术学院 艺术设计系,江苏 无锡 240065)

[摘要]顾恺之明确提出的“以形写神”,将中国画里的造型推向了一个前所未有的高度,主动处理“形”是为了“写”,最终为了“传神”,为中国画的发展明确了方向——写意。

[关键词]形;神;写

(一)

东晋顾恺之是绘画与理论双栖的大画家。因为年代太过久远,流传下来的作品太少,我们只能管中窥豹——观其一斑了。他的代表画作有《列女传》、《洛神赋图》、《女史箴图》等,他的理论著作有《画说》、《魏晋胜流画像赞》、《画云台山记》等;他提出的观点最著名的有“以形写神”、“迁想妙得”、“传神写照”等。顾恺之提出的“以形写神”是他在自己艺术探索中的理论总结,他既用这几个字道出了中国画的秘密,又指出了中国画的参照标准。后世有建树的画家无不对这几个字有着深刻的理解和精彩的演绎,可以说,他这个理论影响了整个中国画史。

“以形写神”到底蕴含着多丰富的意蕴?我以为可以直接解读字面,分开来谈。因为古文是不标点的,解读的可能性多,弹性也大,不必顾虑断章取义之嫌,甚至误读都有意义,这是成为经典的经典化过程。下面分别谈“形”、“写”、“神”三个方面。

“形”是绘画语言的本体核心所在。形过不了关,其他的无从谈起;“毛之不存,皮将焉附”?顾恺之在形上下足了功夫,还提出了著名的造型理论——“迁想妙得”。据说他在为裴楷画肖像的时候在颊上添画了三笔,使得裴楷形神相得益彰。在东晋没有如今的写生一说,有谁为了画像傻坐在椅子上等人画?采取的方式是,画家通过悉心观察形成总体印象,再以表现的方式呈现出来。可以想见这样“步步走,面面观”才能“全其神气”。可见表现的人物形象是画家的意象,是他根据自己对对象的理解创造出的意象!怎么“迁想”?在画家学养积累和技术积累的基础上去造型,为恰到好处地传达出对象神采所作的艺术提炼与加工。无独有偶,他在画谢鲲的时候,将谢鲲置身于山石之中,说这样做可以表达出谢鲲的胸中丘壑,磊落情怀。不论是单个人物形象的推敲,还是合理地为人物形象添加背景都说明了顾恺之对形的处理很成熟很高明。为了让形更耐看,他对细节的处理和技法拓展也有过人之处而为人津津乐道。他画人有数年不点睛的习惯,说“传神写照正在阿睹之中”,一点睛会把人的精魄带走,殷仲堪有白内障不肯让顾恺之画,说他残惭不入画,顾恺之告诉他,用飞白法点睛保证

让他满意。这些传说非常精彩,令人遐想,非常具有启发性,略微遗憾的是这些作品都没有流传下来,让我们的期盼没有落脚之处。

所幸的是,他有上文提到的三件作品的摹本流传了下来,让我们可以对着“下真迹一等”的作品面前感受作者笔下的精彩。比如说《列女仁智图》长卷的单个个人物造型饱满,组合人物造型顾盼有致,人与景的搭配恰到好处,“有形处以笔造型,无形处以形造笔”,虚实嵌接咬合浑然一体。具体而言,他在处理形的时候有以下几组对比关系。第一组对比关系是弧线,长短弧线的疏密组织。通篇人物都是弧线组合而成的,长弧线组合短弧线,转而不折,给人以顺畅的感觉。通常弧线反复使用会给人以形象重复、行笔习气的不舒服,但顾恺之此作弧线的使用,因人而异,根据男女老少不同的质感而变化,在弧线组合中变化多端,“和而不同”。第二组是主次,主线舒展以造势,辅线顺承以助势。在人物外轮廓的地方或体现人物动势的轴线(脊柱)往往施以长线,而在形体结构处则以短弧线刻意造密。第三组是精与粗,头部与手精心刻画着意营造,在衣物造势的长短弧线的映衬下熠熠生辉。第四组是面与线对比,他在处理单个人物时特别注重人物整体外形轮廓呈现的动势,也会将主体部分团块化形成面感。为了不使这种面感单调,在配饰(剑)或局部肢体(手)伸出这个团块。这是向外的势的伸展,与前后形象进行呼应、激活负白的处理。而在脸部边缘的须发处理则反其道而行之,为了挤出脸部,须发从脸轮廓的虚白处由内往外、由浅到深地生出,将内里的负白激活。第五组是人物形象与边的关系。这幅手卷是典型的“碰地不碰天”,人物的立足处都在画幅的二分之一以下,足底位置有一定的高低起伏,成组的人物之间的距离是基本相当的,形象碰触底边的就一处。作为一幅作品而言过于平稳了些,但作为系列作品而言却是开先河的。

要分析清楚一幅经典作品是不容易的,我以为在探究艺术的过程中,每一个时段抓住造型这个基点去锤炼形,把握形的主要对比关系,就能不断从经典作品中获益。

(二)

“写”是中国画的灵魂所在。

作者简介:周乾华,男(1976-)湖南洪江人,硕士,研究方向:中国画。

“写是书法里的书写，书写与字形是一组天作之合”。它们之间的关系很纠结，而正是对这种纠结关系的思考给了天才画家们很多的启发。书法里的写作为主政的一把手，当然雄视不可方物，当其下笔时就成了“用笔”，于是“用笔千古不易”，而且情绪都可以藉迹现身“喜怒哀乐，一寓于书”！



字形通过篆隶漫长的斗争好不容易扶了正，草书一出现便立马打回原形，而且永远做了副手：“结字因时相传”。既然书写有这么大的魅力，画家就想法把这个干部借调过来用用。谁知这个干部在画的阵营里扎下了根，还推出了一整行之有效的套管理制度，画也要笔笔写来！画的形也要利于书写！于是画也在经历了描摹勾填刷抹涂的草莽阶段之后，也开始向正规军整合。

顾恺之当然是开风气的划时代大师，倒不是说只此一家别无分店，而是说他是那个时代的佼佼者。因为在汉魏民间一直有草草写意之风，从新近出土的墓室壁画里可以清晰地看到，甚至我们从顾恺之的卷轴画上看到的很多形象与有些墓室壁画里的形象如出一辙，不存在谁抄袭谁的问题，大环境如此而已。只是顾恺之的作品流传有序载之史册，民间画作深埋地下只能成为土壤。也许在等待重见天日的契机，为后人揭开经典画作的神秘——经典之作并非冥冥独造而是删繁就简的提纯！

经典之作之所以成其为经典必有其过人之处。对照出土的东晋墓室壁画，顾恺之画里的形象在大感觉上与他们相似，但在形象的洗练与技法的高度上就全然不是一回事儿了。都是在写上落脚，但顾恺之的写有着高质量。写的质量在于笔笔写来而又随势生发却不可移易。还是以《列女传》中的形象为例。他在处理完精致的头部刻画之后便开始由紧到松缓缓放开了。首先是细线转向粗线，衣领用较粗的线收紧。上承头颈之势，下开肩臂的舒展。接下来就是这种粗细的线型进行回环往复的运动，但仔细看这些符合画家手臂生理运动的弧线，有着匠心独运的空间分割意识。可以想见画家在作画过程中处处留心，对于何处松何处紧，松几许，紧几层非常清楚，非常理性。有评家说顾恺之的线表现叫做“春



蚕吐丝”，我想应该是说他满怀锦绣作画时的从容，用线绵密舒展。这正好与画像石画像砖上信马由缰的写形成鲜明的对比。而他在关键处的线条搭接更具特色，比如肩颈主线、腰胯处或动势主线等，往往让辅线直接搭在上面，仿佛结构素描表现前后关系的手法。虽然不知的顾恺之出于什么样的考虑，但有一点很明显，回环往复的弧线带出的飞动之势得到了一定程度的消解，为下一步的节奏安排做了准备。顺着主线延展的形在笔的带动下生发时，我们还看见顾恺之在分割空间时特别注重视觉平衡，也为淡墨渲染留了余地。追踪顾恺之的笔迹，我们可以直接感受他写时的状态，看到他挥笔写线的踟蹰与飞动！在这个历史时期以写的引导漂亮地完成了“形变”！为后世画家在写这条路上继续探索“墨变”与“笔变”奠定了第一个台阶。

“神”在中国画里被演绎了太多成分，我觉得还是把它拖回到画本身来说比较合适。它就是画家通过“形”，通过“写”，营造出来的画面感觉，就是最大程度地凸显了画家的神。我姑且把它分为有形的神与无形的神。有形的神如上文提到为殷仲堪用飞白点睛，在《列女传》里人物形象的顾盼牵引、点景与人物身份的映衬，乃至画幅幅面有形与无形的分割等；而无形的神则在于这些综合因素营造的氛围。不论是为他人传神还是画家自己内心的写照，都是画家综合修养的展现。

顾恺之在画史上第一次明确提出的“以形写神”，将中国画里的造型推向了一个前所未有的高度，主动处理“形”是为了“写”，最终为了“传神”，为中国画的发展明确了方向——写意。

参考文献：

- [1]感觉无限 周京新 四川出版集团.
[2]人物鞍马 卢辅圣主编 上海书画出版社.