



第二讲 顾恺之《论画》（兼论《魏晋胜流画赞》）

“形”与“神”




顾恺之，永和元年至三年（345-347年）间生，义熙二年至四年（406-408年）间卒，年六十二。字长康，小字虎头，晋陵无锡（今江苏无锡）人，东晋杰出画家、绘画理论家，世人多称“顾虎头”。曾经担任过桓温的大司马参军，后又投靠其子桓玄，最终官至散骑常侍，不久死于任上。虽曾事桓氏两代，但桓玄失败后，顾恺之却安然无恙，所以他可能作为桓氏的“名士”、“清客”，并未直接参与政治活动。

俞剑华、罗忝子、温肇桐编著：《顾恺之研究资料》，北京：人民美术出版社，1962，4页。




顾恺之精通书画诗赋，世人称其有“三绝”：“画绝”、“才绝”与“痴绝”。其中最为人称道并多方传扬的是其绘画成就。顾恺之师于卫协，工画人物、小像，兼及山水、禽鸟、走兽，其绘画在东晋时便已享誉甚高。谢安甚至推之为“自生人以来未有也”。张彦远在《历代名画记》中称其“多才艺，尤工丹青，传写形势，莫不妙绝”，姚最《续画品》中也有“如负日月，似得神明”之褒誉。

[唐]张彦远：《历代名画记》，卢辅圣主编：《中国书画全书》第一册，上海：上海书画出版社，1993年，140页。




顾恺之在当时及后世都声名素著，但也有不同的评价。谢赫在《古画品录》中称赞他“深体精微，笔亡妄下”的同时，也一针见血地指出他“迹不逮意，声过其实”，盛名难副，仅仅将其列为第三品。

现传为顾恺之的作品仅三件，且多为后世摹本。《女史箴图》卷（共两本，唐摹本藏于伦敦大英博物馆，宋摹本藏于北京故宫博物院）、《洛神赋图》卷（宋摹本四种，分藏于辽宁省博物馆、北京故宫博物院、台北故宫博物院和美国弗利尔艺术博物馆）、《列女仁智图》卷（宋摹本，现藏于北京故宫博物院）。




顾恺之共有三篇绘画理论著作传世，皆因唐代张彦远《历代名画记》的记载流传至今。其中《魏晋胜流画赞》专论摹写要法，应是顾恺之长期摹画的经验之谈，包括如何运笔、设色、布局，如何避免误差等等，内容细腻详尽、准确客观，具有很强的操作性与指导意义。《论画》乃品评绘画优劣得失之作。《画云台山记》则是山水画的文字描述。因年代较远，三篇皆有脱漏及意韵不清之处，张彦远本人即称“自古相传脱错，未得妙本勘校”，王世襄也感叹其“句读佶屈，颇费踌躇，只可于字里行间，约略得其大意”。

王世襄：《中国画论研究（上卷）》，北京：三联书店，2013年7月，11页。




关于《魏晋胜流画赞》和《论画》的题名是否互误争议颇多。张彦远《历代名画记》中有：“著魏晋名臣画赞，评量甚多。又有《论画》一篇，皆模写要法。”有研究者认为，《魏晋名臣画赞》应该是《魏晋胜流画赞》，因为文中的一些画家并无官职，如卫协、戴逵等。还有人认为应该将两者的题名互换，因为《魏晋胜流画赞》的原文是在讨论摹画的注意事项，故题目改为《论画》更合适。而《论画》基本都在点评绘画作品，故题目改为《魏晋胜流画赞》更佳。持此论者有傅抱石、俞剑华等人。更多学者，如唐兰、阮璞、陈传席、陈池瑜等认为应该仍以张彦远所录为准，两文题目并没有错置。还有研究者认为这两篇文章原为一体，后人在抄录时将其分割为两篇。



金维诺先生则认为：“《论画》实际上应当包括《历代名画记》所载的《论画》与《魏晋胜流画赞》这两部分文字。前面是画评，后面是模写要法。”

《魏晋胜流画赞》与《论画》的版本校勘与流传包括：1. 《历代名画记》卷五，《历代名画记》现存最早版本为明嘉靖本，现存其他版本都可追溯到这个明代嘉靖的版本；2. 《佩文斋书画谱》卷十一，十五；3. 《画学心印》卷一，题作《画评》；4. 沈子丞辑《历代论画名著汇编》本；5. 俞剑华辑《中国画论类编》本。

谢巍：《中国画学著作考录》，上海：上海书画出版社，1998年7月




[唐]张彦远：《历代名画记》，卢辅圣主编：《中国书画全书》第一册，上海：上海书画出版社，1993年，140页。

袁有根：《关于顾恺之〈论画〉与〈魏晋胜流画赞〉题目互误及其他》，《新美术》，1998年第3期，37页。

[唐]张彦远著，俞剑华注释：《历代名画记》，上海：上海人民美术出版社，1964年1月，102-108页。

谢巍：《中国画学著作考录》，上海书画出版社，1998年7月，19页。

金维诺：《中国早期的绘画史籍》，《美术研究》，1979年，77-86页。



顾恺之开中国绘画理论之先河，在他之前从未有过一篇完整地专门讨论绘画的文章。他提出了一系列命题，如“传神写照”“以形写神”“迁想妙得”等等。其中“传神”论更是成为中国绘画中不可动摇的传统，对谢赫《古画品录》中的“六法”产生了直接影响，后世关于中国绘画内蕴的讨论都发轫于此。

一、传神写照，以形写神：顾恺之的“传神”论

“传神”是顾恺之绘画理论的核心，包括“传神写照”“以形写神”等内容。形神之辨是中国哲学中的古老命题，也是中国美学的核心问题之一。如汤用彤所言：“形神分殊，本玄学之立足点。”自先秦诸子至汉末，相关著述颇丰，皆在讨论形神之间的关系，并逐渐确立了重神轻形的基本观念。

汤用彤：《魏晋玄学论稿》，《汤用彤全集》第四卷，石家庄：河北人民出版社，2000年，33页。

1、形与神

“形”与“神”是中国古代绘画理论中相对而又相关的一对重要范畴。将绘画创作和绘画品评分成两个不同层次，以“形”为轻，以“神”为重。

许慎《说文解字》：天神，引出万物者也。

《易经·说卦》：神也者，妙万物而为言者也。

《易传·系辞》：阴阳不测之谓神。

人的精神

自由性
超越性

荀子《天论》：天职既立，天工既成，形具而神生，
好恶喜怒哀乐臧焉，夫是之谓天情。

儒家论形与神

《庄子》：精神生于道；以神遇而不以目视；

（神）使其形者；

指（脂）穷于为薪，火传也，不知其尽也。

道家
道与物
神与形



《淮南子》：

心者形之主也，而精神者心之宝也。（《精神训》）

神贵于形也，故神制而形从，形胜则神穷。（《诠言训》）

得其精而忘其粗，在其内而忘其外，见其所见而不见其所不见，
视其所视而遗其所不视。（《道应训》）

画西施之面，美而不可悦；画孟贲之目，大而不可畏，君形者亡
焉。（《说山训》）

绘画创作中的形神关系




斗牛画像石 42x102 南阳市



荷塘渔猎画像砖 25x44 四川彭县



东汉 《杂技画像砖》



形神问题至魏晋时期趋于成熟，嵇康《养生论》中即有“精神之于形骸，犹国之有君”、“形恃神以立，神须形以存”。此观念反映在绘画领域，就是顾恺之的“传神”论，这是“汉代以来哲学形神论在艺术上的落实”。

朱良志：《中国美学十五讲》，北京：北京大学出版社，2006年4月，356页。


2、顾恺之论“传神”

《世说新语·巧艺》中记载：“顾长康画人，或数年不点目精，人问其故。顾曰：‘四体妍媸，本无关于妙处，传神写照，正在阿堵中’”。

《魏晋胜流画赞》：“以形写神而空其实对，荃生之用乖，传神之趣失矣”。

“以形写神”本意为人在临摹原画时，要以自己摹画出的形象语言来表现神情韵味，后世论者将其引申为通过外在形相来表现人物内蕴精神之意。

[南北朝]刘义庆著，张万起，刘尚慈译注：《世说新语》，北京：中华书局，1998年，707页。




“形”指外在形象，“神”与之相对，是哲学与美学中的重要概念。《魏晋胜流画赞》和《论画》中，就出现过“神属冥芒”“神灵”“神气”“通神”等，是指人的精神特质、气度风神等内在。对于“传神写照”之神，多位学者都有阐述。叶朗认为，它指一个人的“风神”和“个性和生活情调”。潘天寿认为“神”乃生动活泼的韵致，是“内在生生活力之状态”。袁有根认为，画家通过描绘客观对象的“形”，表现客观对象的“神”，即表现客观对象的精神气质、神情特点、思想活动、内心世界。

叶朗：《中国美学史大纲》，上海：上海人民出版社，1985年，200页。


朱良志：《中国美学十五讲》，北京：北京大学出版社，2006年4月，360页。

袁有根，苏涵，李晓庵：《顾恺之研究》，北京：民族出版社，2005年8月，345页。




“传神写照”、“以形写神”，需要超越外形，直取本质，通过人物的外在形象彰显其性格特点、风神气度、道德品行。《论画》中评定优劣的标准即为画像能否精准地表现出人物应有的神韵。汉代及之前，人物画多具有纪事、叙事等实际用途，对于人物形象的描绘并非重点，也没有人物个性的体现。魏晋及之后，人物画突破了外在形象的限制，不再仅以“写照”为最终目的，开始关注人物的精神内在。这可以视作是艺术的变革与自觉。正如徐复观所说，此后，“传神”成为了中国人物画不可动摇的传统。

徐复观：《中国艺术精神》，北京：商务印书馆，2010年，152页。

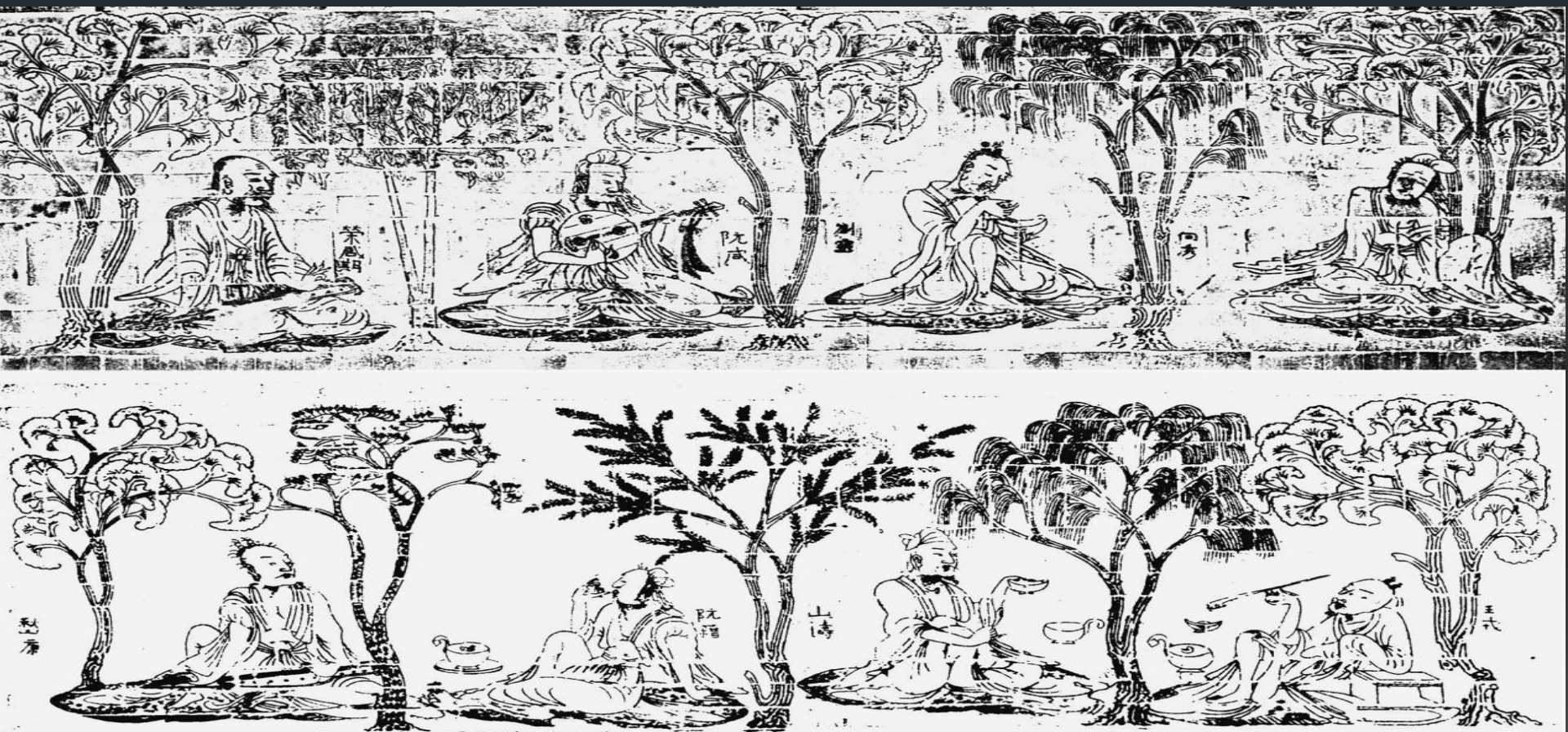


“传神”的提出与魏晋时期的人物品藻风气有关。魏晋以“九品中正制”为官僚选拔制度，即由中正官对人物的出身、德行、能力进行品评，以作为官职任命的依据，因此品鉴之风大胜。由于玄学清谈的盛行，这种人物品评由原本的政治作用逐渐演变为对人物的欣赏。《世说新语》即涉及了人物品藻的各个方面，既有《识鉴》《品藻》，又有《容止》品姿仪形貌，《德行》《雅量》《方正》赞人品德性，《豪爽》《栖逸》录名士逸行，《巧艺》《文学》《政事》述才能学养。其中最为魏晋名士看重的就是“神”，即风神气度。




对于嵇康的品鉴尤为精彩，见《世说新语·容止》：
“嵇康身長七尺八寸，風姿特秀。見者嘆曰：‘蕭蕭肅肅，
爽朗清舉’。或云：‘肅肅如松下風，高而徐引。’山公曰：
‘嵇叔夜之爲人也，岩岩若孤松之獨立；其醉也，傀（gui）
俄若玉山之將崩。’”嵇康既有秀拔身姿，又有脫俗之質，
德行亦高尚，是爲真名士。

[南北朝]刘义庆著，张万起，刘尚慈译注：《世说新语》，北京：中华书局，1998年，606页。



[南朝宋]《竹林七贤与荣启期》砖画拓本，原物纵80厘米，横240厘米，江苏南京西善桥南朝墓出土，南京博物院藏



形神之辩也是魏晋玄学的基本论题之一。刘劭《人物志·九征》“物生有形，形有神精。能知精神，则穷理尽性。”因而汤用彤在：《魏晋玄学论稿》中说：“汉代相人以筋骨，魏晋识鉴在神明。”

东晋名僧惠远《沙门不敬王者论》：“火之传于薪，犹神之传于形；火之传异薪，犹神之传异形。前薪传后薪，则知指穷之术妙；前形非后形，则悟情数之感深。惑者见形朽于一生，便以谓神情俱丧，犹睹火穷于一木，谓终期都尽耳。”

谢赫《古画品录》：

卫协，“古画皆略，至协始精。六法之中，迨为兼善。虽不该备形妙，颇得壮气。陵跨群雄，旷代绝笔。”


张墨、荀勖，“风范气候，妙及参神，但取精灵，遗其骨法。若拘于体物，则未见精粹；若取之象外，方厌膏腴，可谓微妙也。”

晋明帝：“虽略于形色，颇得神气。笔迹超越，亦有奇观。”

林椿《画继》：画之为大用矣，盈天地之间者万物，悉皆含毫运思，曲尽其态。而所以能曲尽者，止一法耳。一者何也？曰：传神而已矣。世徒知人之有神，而不知物之有神。

明代高濂《燕闲清赏笺》：余所论画，以天趣、人趣、物趣取之。

天趣者神是也，人趣者生是也，物趣者形似是也。夫神在形似之外，而形在神气之中。形不生动，其失则板；生外形似，其失则疏。故求神似于形似之外，取生意于形似之中。



“传神”虽难，却有章可循。根据顾恺之在《魏晋胜流画赞》和《论画》两篇中对于绘画的品评议论，可以总结出他的创作规律与要点。

“传神写照，正在阿堵中”，眼神的准确描绘是重中之重。在关于顾恺之的轶事传闻中，有许多则都与“眼睛”的描绘有关。顾恺之认为，“‘手挥五弦’易，‘目送归鸿’难”，“与点睛之节，上下、大小、醴（nong）薄，有一毫小失，则神气与之俱变”（《魏晋胜流画赞》）。在眼睛的描绘上，即使微小的偏差，也会失之毫厘，谬以千里，难以传神。

汤垕《画鉴》：“顾恺之画如春蚕吐丝，初见甚平易，且形似时或有失，细视之，六法兼备，有不可以语言文字形容者。”




传[东晋]顾恺之《女史箴图》“冯媛当熊”局部，绢本设色，纵24.8厘米，横348.2厘米，北京故宫博物院藏

人咸知脩其容莫知飾其性之
不飾或德禮正介之孫之克念
聖

出其言善千里應之苟違斯義
同衾以疑





“传神”是顾恺之绘画理论的核心，由人物画推及花鸟、鞍马、山水等其它画科，并在后世不断得以完善，一直被视作中国绘画的最高标准。谢赫《古画品录》所列绘画“六法”中的“气韵生动”，乃是对“传神”的发挥。元杨维桢《图绘宝鉴序》曰：“传神者，气韵生动是也。”其后苏轼有《传神论》，明清有“不似之似”等论说，实际上都是对“传神”论的延伸。

俞剑华：《中国古代画论类编》，北京：人民美术出版社，1998年，93页。

二、迁想妙得，置阵布势：顾恺之的人物画创作


顾恺之《魏晋胜流画赞》第一句：“凡画，人最难，次山水，次狗马，台榭一定器耳，难成而易好，不待迁想妙得也。”迁想妙得，意为从各个方面反复观察并有所思考，发挥想象，从而观察体悟其“神”，亦是达到了传神的目的。

叶朗认为，“迁想”即发挥艺术想象。

葛路《中国画论史》中对其阐释到：“画家作画之前，首先要观察、研究描绘的对象，深入体会、揣摩对象的思想情感，这是‘迁想’；画家在逐渐了解和掌握对象的精神等方面的特征，经过分析、提炼，获得了艺术构思，这是‘妙得’。”

《世说新语》记载的“颊上三毛”的故事便是顾恺之“迁想妙得”的绝妙体现。

葛路：《中国画论史》，北京：北京大学出版社，2009年1月，33页。




《世说新语·巧艺》：顾长康画裴叔则，颊上益三毛。人问其故，顾曰：“裴楷俊朗有识具，正此是其识具。看画者寻之，定觉益三毛如有神明，殊胜未安时。”

《世说新语·巧艺》：顾长康画谢幼舆在岩石里。人问其所以，顾曰：谢云“一丘一壑，自谓过之。”此子宜置丘壑中。



[元]赵孟頫《幼與丘壑图》，绢本设色，纵20厘米，横116.8厘米，美国普林斯顿大学美术馆藏



顾恺之《论画·孙武》中指出：“若以临见妙裁，置陈（同“阵”）布势，是达画之变也。”临见妙裁、置阵布势指画面的剪裁、布局与气势，这也是顾恺之在作画时所强调的。《论画》中常见对“势”的品评：《壮士》“有奔胜大势”，《三马》“于马势尽善”，《七佛》等“有情势”，《清游池》“以为举势”等等。“势”在此可理解为所画对象的气势、动态等。




传[东晋]顾恺之《洛神赋图》局部，绢本设色，纵27.1厘米，横572.2厘米，北京故宫博物院藏






传[东晋]顾恺之《女史箴图》“冯媛当熊”局部，绢本设色，纵24.8厘米，横348.2厘米，北京故宫博物院藏



顾恺之还强调画中人物的“骨法”。《论画》中“骨”多次出现。顾恺之将“骨法”是否得当也视作人物画的重要标准，“作人形，骨成而制衣服”，即作人物画要先画骨，再添以衣服。他主要是通过线条来塑造人物的“骨法”与造型。作画的笔法或婉转连绵，或曲折顿挫，都要与对象相吻合。如果对象是轻物，则笔法线条应轻松流利，相反如果是重物，则线条应沉着稳重。顾恺之在《魏晋胜流画赞》中认为：“若轻物宜利其笔，重以陈其迹，各以全其想。譬如画山，迹利则想动，伤其所以疑。用笔或好婉，则于折楞不隳；或多曲取，则于婉者增折。”史载顾恺之用笔如“春蚕吐丝”，悠缓自然，富有韵律与节奏感，如同“春云浮空，流水行地”一般。张彦远《历代名画记·论顾陆张吴用笔》称赞其用笔曰：“顾恺之之迹，紧劲联绵，循环超忽，调格逸易，风趋电疾，意在笔先，画尽意在，所以全神气也。”

[唐]张彦远：《历代名画记》，见卢辅圣主编：《中国书画全书》（第一册），上海：上海书画出版社，1993年，126页。



眼神、骨法、用笔、情境、动势、布局都是顾恺之创作人物画的要点，这些通常需要“迁想妙得”，即画家发挥艺术想象。“迁想妙得”是途径，真正的目的在于“传神”，这才是人物画，乃至所有绘画的主旨。

顾恺之的“传神”论奠定了中国绘画理论的基础，他的诸多论画要点都是为了达到“传神”的目的。这些理论创见对后世画论产生了深远影响。在谢赫《古画品录》中的“六法”中，“气韵生动”是“传神”的进一步阐释，“骨法用笔”是对顾氏“有骨”的阐明，“经营位置”同“临见妙裁，置阵布势”一样都是针对绘画布局与构图的讨论，《魏晋胜流画赞》全篇都在讨论摹画时的注意事项，与“传移摹写”相同。因此，我们称顾恺之为中国绘画理论的奠基人并不为过。

参考书目：

1. 俞剑华、罗赤子、温肇桐编著：《顾恺之研究资料》，北京：人民美术出版社，1962年3月。
2. 陈传席：《六朝画论研究》，中国青年出版社，2014年10月，69页。
3. 马采：《顾恺之研究》，上海人民美术出版社，1958年。
4. 袁有根，苏涵，李晓庵：《顾恺之研究》，北京：民族出版社，2005年8月。
5. 朱良志：《中国美学十五讲》，北京大学出版社，2006年4月。

思考题：

1. 结合《女史箴图》和《洛神赋图》，探讨顾恺之是如何“以形写神”的。
2. 结合《洛神赋图》和《女史箴图》，分析顾恺之的用笔特点。
3. 辨析“迁想妙得”。