

由《杨竹西小像》看王绎的人物画写生观

■李伟(中国美术家协会)

宋元鼎革之后的元代绘画,掀起了新的发展潮流,充满革新风格的题材主要体现于山水画领域,因而山水画为后世文人、学者所主要关注的对象,正如明代文人王世贞所言“山水至大小李一变也,荆关董巨又一变也,李成范宽又一变也,刘李马夏又一变也,大痴黄鹤又一变也”。事实上,元代山水画的变革自元初赵孟頫、钱选即已开始,黄公望、王蒙即继承了赵氏等人所奠定的风格要素和审美理念,因而使得元代山水彰显出不同于以往的特色。但需特别指出的是,艺术革命的激变并不同于政治革命,其演进的过程更难界定,而以此关照元代绘画的发展,可注意到除元代山水画,花鸟画与人物画同样有着与以往不同的新发展。本文所关注的《杨竹西小像》一作,即可视为此人物画发展潮流中之代表。

就人物画的发展脉络而言,在十世纪之前,其一直都是中国绘画中的重要母题,但随着十世纪左右山水画的崛起,人物画逐渐丧失其优势地位而逐渐没落。发展至元代,虽然宗教题材的绘画仍旧描摹人物,但其所遵循的依旧是早已形成的模式,而无明显的突破。因人物画即出衰落时期,这一时期所产生的高质量作品便相对较少,王绎与倪瓒所合作的《杨竹西小像》则成为突出的一件,且王绎又有描绘人物画的论著传世,文献与图像双方为我们理解王绎及《杨竹西小像》提供了重要材料。下文笔者希望在传统文献资料的基础上,能结合画面的视觉分析,对此作蕴藏的内涵作一解读,希冀引发读者进一步的思考。

画家王绎与《写像秘诀》

关于王绎的生平信息,文献记载寥寥,最早的记录见于元代陶宗仪所撰的《南村辍耕录》,其中记载道:

王思善,号痴绝生,其先睦人,居杭之新门。笃志好学,雅有才思。至正乙酉间……余从永嘉李五峰先生孝光往访之,时思善在诸生中,年方十二三,已能丹青,亦解写真。先生即俾作一圆光小像,面部仅大如钱,而宛然无毫发异。先生喜,作文以华之……思善继得吴中顾周道远绪言开发,益造精微,是故于小像特妙。其尊貌人之形似,抑且得人之神气。

据上文可知,王绎字思善,号痴绝生,曾寓居杭州,在陶宗仪的描述中,王绎为一位能书善画的文人形象,尤其擅长肖像画。除此之外,元代夏文彦《图绘宝鉴》中亦有对王绎的记载,其云:“王绎,字思善,杭人,善写貌,尤长于小像,不徒得其形似,兼得其神气。”夏文彦从一位绘画评论家的角度,对王绎写貌小像做了评价,认为他是“形似”与“神气”兼得,无疑持肯定的态度。晚期的绘画史文献,如明代朱谋珪的《画史会要》,所载内容与《南村辍耕录》几乎一致,来自后者的可能性较大。因此,综合上述文献所载,我们基本可以对王绎的身份作一初步判断,他是一位深受当时文人赏识的肖像画家,但其“诸生”的身份则决定了其不同于一般的职业画家,而流传至今的《写像秘诀》亦正可说明这一点。

《写像秘诀》收录于陶宗仪所撰《南村辍耕录》中,此全书不过千余字,却系统论



元 王绎、倪瓒 杨竹西小像 27.7×86.8cm 纸本水墨

述了肖像画制作中所关涉的技法与观念问题,在肖像画史上占有重要的地位。文章首先讲到,描绘人物先要对人物的面貌特征有所了解,因人物的面部会随四时之不同而呈现出各异的状态;然后,王绎具体阐述了肖像画绘画的步骤。如王绎就提出,描绘肖像需对所描绘的对象有过深入观察:“叫啸谈话之间,本真性情发见,我则静而求之。默识于心,闭目如在眼前,放笔如在笔底”,因此他反对“近代俗工胶柱鼓瑟,不知变通之道,必欲其正襟危坐如泥塑人,方乃传写”,可见王绎在人物肖像的描绘中,追求神态与气韵的生动,此反映出其重绘画神韵的绘画观念。除此之外,王绎于《写像秘诀》中还按照绘画的具体绘制手法,以《彩绘法》、《写真古诀》、《收放用九宫格法》三篇文章来加以说明。在《彩绘法》一文中,其主要谈及肖像画中颜色的使用问题,如对人物、面色、口鼻等处的颜色使用问题,同时其中还收录了元代人物画中所使用的五十种颜色的名称及调配方法。《写真古诀》中则主要讨论人物画绘制中的五官结构及比例问题。《收放用九宫格法》中,王绎指出宜用九宫格的习字方法用于绘画中。应该说,《写像秘诀》涉及了当时肖像画创作的观念及具体的技法问题,亦是对之前肖像画创作的总结,文中所述的相关内容为我们理解当时的肖像画创作原则提供了凭据。下文将以王绎与倪瓒合作的《杨竹西小像卷》为例,进一步说明王绎于人物画上的独创性贡献。

王绎的肖像画范式与《杨竹西小像卷》

现藏于北京故宫博物院的《杨竹西小像卷》为横式手卷,此卷由元代画家倪瓒与王绎合作完成,其中画面上倪瓒题款:“杨竹西高士小像,严陵王绎写,句吴倪瓒补作松石。癸卯二月。”可知此卷中松石为倪瓒所绘,而画中人物杨竹西肖像则出于王绎的手笔。画中老者左手头戴乌巾,左手呈自然下垂,右手策杖,面容清癯,衣袍宽松,为一归晚林泉的睿智形象。事实上,若将这类人物放置于人物画史中,此类构图的人物形象并不少见。值得一提的是元初画家赵孟頫所绘《苏东坡小像》,画中东坡形象亦基本持一立式形象,所绘衣袍、持杖及整个人物的姿态多有接近。可见王绎此作是对元初人物画的一种继承,其延续了元

初即已奠定传统的赵氏人物画之典范,并充分贯彻在个人的画面中。

从绘制手法上来看,画面整体以线条勾勒为主,且勾勒精细,略施晕染,充分展现了人物的神采特征,画法上亦与赵氏所绘《苏东坡小像》多有接近之处。上文业已对王绎所撰之《写像秘诀》有过分析,那么王绎是如何将个人绘画理念落实到实践中的呢?由《写像秘诀》可知,王绎对肖像的描绘是以中国传统相术为依据,如《写像秘诀》开篇即言:“凡写相需通晓相法”,王绎重拾中国传统人物画中相法与肖像画之间的联系,并作了强调。事实上,在古代典籍中即存在大量有关相术的理论,如《隋书·经籍志》中就有《相书》四十六卷,《相经要录》六卷等,《新唐书》与《旧唐书》中所收录的与相书有关的书籍近四十种,宋代则有麻衣道者所作的《麻衣相法》,此书代表了中国传统相面术的成熟。毫无疑问,王绎的《写像秘诀》继承了传统的相术理论,并以之辅助人物画的创作,如其所云:“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”,王绎所说的“五岳”、“四渎”、“气色”实为相术中的专有名词,《照胆经》中就云:“五岳者,额为衡山,颌为恒山,鼻为嵩山,左颧为泰山,右颧为华山,五岳欲其耸峻圆满。四渎者,鼻为济,口为河,目为准,耳为江也。”由此可以说,王绎对人物肖像的认识是由相术的视角来切入的,从其评价中,可知如何通过相术对人物面像的理解来表现“各各不侔”的人物面貌,才是画家关心的问题。

由《杨竹西小像卷》画中人物来看,人物面部及衣饰全用线条勾勒,面部的描绘尤其细腻,线条柔中带刚,充满弹性。衣饰则以流畅的中锋圆笔刻画,线条于流畅中蕴含一定的迟涩感,展现出画家高妙的绘画技巧。在这样的表现手法下,画中高士的形象印堂开阔,山根硬朗,兰台、庭尉丰隆,皓髯拂胸,离尘绝俗的高士形象跃然纸上。宋初著名的道家隐士陈抟在其所著的《神相全编》一书中,曾描绘过高士之形象,其云:“形貌潇洒,举动风雅,性慧气和,常存修之志,此自神仙中来。”而王绎所表现的杨竹西形象,必然令其相当满意。按杨竹西即杨谦,他号竹西居士,松江人,为南宋遗民。《元人传记资料索引》称:“杨谦,号平山,又号竹西,松江人,读书不仕。”“读书不仕”的隐居形象,似乎颇合于画中人物所

推崇的品质。由此亦可明了,王绎作为人物画家,其接受了传统相术视角下观察人物的方法,并以文字的形式对此总结成为《写像秘诀》;在表现人物形象的过程中,其首先考虑到了受画人隐士之形象,而道家所推崇的“神仙中人”的风韵与气骨,实则为王绎表现隐士的人物形象提供了想象的范本。

通过对王绎《写像秘诀》及《杨竹西小像卷》的重新释读,进一步明确了相术与中国传统肖像画之间的联系。中国传统相术文献所具有的丰厚理论,为我们理解肖像画提供了文献上的依据。而《杨竹西小像卷》的存在则为我们理解元代晚期的人物画创作提供了视觉例证,本文将《写像秘诀》与《杨竹西小像卷》结合起来加以审视,试图对元代晚期人物画做进一步理解,同时为物画的创作打开一个窗口。



明 唐寅 苏东坡小像

121×49cm 纸本水墨