

画以诗为魂

尹沧海

文人画在意境的营造上,突出的表现为诗境和画境的融合。禅宗的所谓“见性”以及以庄子为代表的道家思想以审美的态度追求的天人合一与儒家之互补,便是诗画交融的哲学根基。在创作上,“诗中有画,画中有诗”的意境首先是由王维实现的,而理论上的系统总结与提倡则是苏轼。苏轼以后,文人画无论是在创作上,还是在理论上,都已初具规模。经过前代的发展,尤其是宋代的奠基,才有文人画在元、明、清的蓬勃发展和高度繁荣。文人画家的创作是通过对合乎自然秩序的艺术秩序的感悟与体验,以及对笔墨的熟练驾驭,从而完成对其内心自由与纯粹的表达。

一、“天地与我并生,而万物与我为一”:诗画交融的哲学根基

绘画在早期是以描写客观形象、以“写形”为基础的。随着专门的画论的出现,绘画作为一种艺术门类的觉醒,绘画的艺术价值转向传达客体之“神”。由于道家与禅宗哲学美学的影响,在形象上,描写自然的山水画凸显出来,而对山水画的创作和欣赏也超越了一般的感官愉悦,成为“悟道”的门径,画指向了“道”,指向了宇宙本体、自然本体,这与“诗言志”直指人心,相映成趣。

中国早期文人士大夫的哲学是儒道互补的,儒家学说在于使个体受到社会的规范,在于道德人格的塑造,道家则超越这有限的道德的社会身份,使个体达到一种超越的美的境界,在自然的方面塑造心灵。“自然的人化”是一个“善”的命题,而“人的自然化”则是一个“美”的命题。道家对于中国文人的影响也恰恰最多地表现在审美领域,不但在于审美的理想化人格的追求、审美的生活态度,也在于各类自律的文艺理论中。

老子所说的“道”是先天地而有的无可名状的本体,是万物产生的根源,但它又不是与万物截然分离的,形上的“道”寓迹于有形的万物之中,“道之为物,惟恍惟惚,惚兮恍兮,其中有

象 恍兮惚兮 其中有物 窈兮冥兮 其中有精 其精甚真 其中有信”(《老子》二十一章)。“道”是无形无名的,它又通过“象”来显现,“道”超越于“象”,却又离不开“象”,于是便有“大音希声”、“大象无形”之说。这所谓的“大象”不同于一般意义上的“象”,它超越具体的形象,不能被感官感知,故而“无形”。它是诉诸内心的,对它的感受超越了纯粹的感官感知,却又离不开直接的感官感知,它与有形的“象”不是截然两分的,所以仍可以名之曰“大象”,这便是老子的“道”既世间而又超世间的本性,所以“得道”,离不开“味象”,这也是宗炳山水画论的哲学根基。另外,老子的“道”的观念包含着丰富的美学思想,对后世的艺术理论和艺术创作产生了深刻的影响,它与儒,以及后来传入的释,融合互补,形成了中国特有的美学。老子的“道”只是道家美学的滥觞,而它的发扬和完善则是由庄子完成的。

庄子与老子的哲学体系有着很大的不同,但老子哲学的核心观念“道”,被庄子继承了下来,另一方面,庄子扬弃了老子哲学中思辨的成分和权术的思想,发展了它美学特性的一面,使“道”成为美学的最高范畴。庄子哲学所张扬的是超越功利、社会,超越一切外在的束缚,超越自身有限性存在,与宇宙自然同一的理想化人格,其最高境界就是“逍遥游”。“若夫乘天地之正,而御六气之辩,以游无穷者,彼且恶乎待哉?”(《庄子·逍遥游》)“乘云气,骑日月,而游乎四海之外。”(《庄子·齐物论》)这境界是一种“无所待”的自由之境,达到逍遥游的“至人”摆脱了一切外在的束缚,也超越了自身的有限性存在,“死生无变于己,而况利害之端乎”(《庄子·齐物论》),达到了绝对的自由。个体与自然和谐同一,从而达到这种超越的美的境界。“天地有大美而不言,四时有明法而不议,万物有成理而不说。圣人者,原天地之美而达万物之理。是故至人无为,大圣不作,观于天地之谓也。”(《庄子·知北游》)“判天地之美,析万物之理,察古人之全,寡能备于天地之美,称神明之容。”(《庄子·天下》)美存在于“天地”(自然),“天地”之“大美”不同于一般的普通的“美”,而是超越有限事物的无限的美。这种“大美”只有超越有限的“至人”才能体验到。“逍遥游”是个体超越自身有限存在所能达到的自由境界,与天合一的主体体验到“天地之大美”,就是“至乐”。在庄子的哲学中美与乐是同一的,主体与客体、人与自然统一了起来。

庄子论道,也就是论美。道不脱离于万物而存在,它寄迹于天地之间,是可以通过对天地万物的观照而体悟的,从具体之物中可以悟出永恒的道。理想的“逍遥游”的境界也就是在“我”对“物”的一种超功利的审美观照中所体验到的物我两忘。这就是庄子所说的“物化”。物化观念强调“物物而不物于物”,不要“丧己于物”,人与物的关系应该是一种超功利的审美关系,物化的境界也就是与道冥同的境界。物与我不分彼此,一切自然而然,无为而无不为,宇宙(自然)的合规律性与个体追求的合目的性浑然一体,从而达到自由的最高境界。人与物的关系不再是功利性的占有关系,而是审美的,这才能从根本上做到“胜物而不伤”。人与物相契而无际,其情自然,毫无矫饰,这才是庄子所强调所寻求的最高境界。在这里,人本体和宇宙(自然)本体是统一的,最后的落脚点在审美的理想化人格上,这种理想化人格追求的是超越的人的感性,它发乎内心,又自然与物(自然)相通,映现着道,体现了一种合规律性与合目的性高度统一的自由境界。

道家哲学,对中国文艺理论和审美趣味的发展产生了深远的影响,也为文人画这种独具特色的绘画类别的产生奠定了哲学(美学)上的可能。随着历史的发展,各种艺术门类相继独立出来,获得了自律的发展,文学和绘画也通过各自的创作实践和理论探讨,发展成为独立的成熟的文艺形式,它们各自的本体价值得到了发掘。由于相通的美学根基和千百年来集文与画于一体的文人画创作实践,最终产生了诗境与画境交融的文人画艺术。

二、“古来画师非俗士 妙想实与诗同出” 诗画交融在绘画领域的实现

魏晋在中国古代思想史、艺术史上是一个重要时期，在思想史上被称作“人的自觉”，突出表现为“深情兼智慧”的人格追求，在艺术史上，则表现为多种文艺形式的独立与发展。这两者互为表里，相辅相成。从美学角度看，魏晋时期的突出特点是把真挚的个人情感与自然万物的联系落实在人生态度与艺术创作上。李泽厚论述道：“……所谓‘魏晋风骨’、‘晋人风度’、‘诗缘情’、‘传神写照’等等，也均从此处深探。这时的美学不再像过去仅仅关心情感是否符合儒家的伦理，而更注意情感自身的意义和价值。情感已和对人格本体的探询感受结合起来，它的审美意义已超出伦理政教，从而文艺便不再只是宣扬‘名教’的工具了。……在纯粹审美意义上来看待艺术和情感，应当说是始于融化了庄屈在内的魏晋美学的。”^①

魏晋风骨之意义也正在于此，然而，这“融化了庄屈在内的魏晋美学”在诗与画领域的表现是有差别的，无论是在理论上还是艺术创作上。对于诗（文），由于“诗言志”的传统，诗（文）本来就是用来表达作者的内心，魏晋时期，文学开始由政教的附属地位独立出来，诗（文）抒发自身情感的“缘情”的一面被强调出来，以《文心雕龙》为代表的文学理论全面体现了当时的美学思想，不仅在理论上，在文学创作，甚至在当时名士的言谈之中，都表露出这种对自然和深情的深切执著的审美倾向。这种审美风格在陶潜的诗中表达得更为明显：“犬吠深巷中，鸡鸣桑树颠”（《归园田居》其一），“采菊东篱下，悠然见南山”（《饮酒》其五）。这是诗，也是画，在这里主观的情完全融入客观的景物描写中了，客观的景物描写与主体的情感心绪交融合一，“一切景语皆情语，一切情语皆景语”（王国维《人间词话》）。主观与客观高度统一，不正是诗境与画境融合之审美境界吗？不也就是中国艺术所追求的情景交融的意境吗？只不过这诗境与画境交融的审美境界首先是由诗的语言实现的，而不是绘画的语言。这主要是因为对绘画抒情性的认识在当时尚未成熟。不过，这种对意境的追求与营造已经积淀于中国文人的审美趣味之中了，后世文人画乃至文人写意画的形成与发展从某种意义上来说或许正是在这种审美基础上实现的。

相对于诗（文学），魏晋六朝时期的画论更偏向于玄学，绘画独立的审美价值开始被发现，被探讨。先是顾恺之的传神论，继而是宗炳的《画山水序》，“山水以形媚道”，这些画论对后世文人画都有相当大的影响，不过，如前所述，“传神”、“媚道”的绘画观念是以忠实地再现客体为基础的，这与后世文人画对抒情性的张扬有相当大的不同。无论是宗炳的《画山水序》还是王微的《叙画》都有不少关于忠实再现可观之景物的论述，由此也可以了解其时画家企图惟妙惟肖地模仿自然真实的观念。这与后世文人画家强调绘画表现主观精神的艺术主张不同。在这里“自然界实际就并没有真正构成他们生活和抒发心情的一部分……主客体在这里依然对峙着”^②。虽然六朝画论主要强调对客观事物的描写，但其中也有屈骚传统的渗透，对情的强调，对人的本体存在的强调，这些时代精神中重个性的特征在六朝画论中也有反映。比如王微的《叙画》中就有重视人情的思想的萌芽。王微在强调绘画要在描写客观景物的基础上表现“神”、“灵”的同时，也提及了画家之主观取舍，开始论及主观情思，论及“心”的作用，所谓“动者变心”，“目有所极，故所见不周”，所以必须经过画家的主观取舍才能尽“画之致”。《叙画》中谈及山水景色，王微说：“眉额颊辅，若晏笑兮，孤岩郁秀，若吐云兮。”将山水拟人化了，人的本性开始寄寓于物，这不就是“以物写情”的萌芽吗？接着王微说：“望秋云，神飞扬，临春风，思浩荡……岂独运诸指掌，亦以神明降之，此画之情也。”在对客观景物的描写及欣赏中，主体“指

掌”与自然“神明”相伴,亦颇具有“怡悦性情”的意味了。

六朝时期,个体的感性存在,从思想和艺术两个方面被深入探索,绘画艺术与多种艺术门类一样从政教的附属中独立开来,真正在审美领域得到探究与发展,中国艺术特有的情景交融的“意境”也开始慢慢形成。在诗的创作上,陶潜的田园诗已经达到了诗境与画境交融的高超的艺术境地。对于绘画而言,其此时刚刚获得独立的地位,从理论上讲,大多数画论都在强调传神;从创作上看,除了人物画外,其他画科,如山水、花鸟画还不成熟,而花鸟树石在当时亦只是作为人物画的背景而存在。虽然这一时期,已经开始有文人参与绘事,有了“士体”和“匠体”的区分,但离诗境与画境交融的文人画还相去甚远。从艺术创作的本体上说,一种绘画风格的形成,通常应该有两个方面的准备:一是艺术思想的成熟;二是物质材料的完备与技巧的纯熟。艺术家对客观世界的感悟,对自己情感的抒发,最终还要通过所驾驭的物质材料与技巧的纯熟来实现。文人画及文人写意画的出现,同样要受这两方面的制约。所以,历史上第一个有记载的既是诗人又是画家,真正做到“诗中有画,画中有诗”的人,便不会出现在绘画“怡悦性情”之论尚不明确,笔墨技法尚不完善的六朝时期。

王维所处的中晚唐正是禅宗思想在士大夫之间流行的时期。禅宗,特别是慧能开创的顿悟之南宗,是佛教文化东渐被中国文化所包容乃至改造后的产物。禅宗(南宗)认为修佛性应在对心灵内在的感悟中,自觉地体现外在世界的客观规律。超越不灭的佛性可以在普通的人世生活中领悟到,它强调“妙悟”,强调“瞬刻永恒”。而这对佛性的领悟,这永恒的存在,是没有定法可循,最后落实在个体上,需要每个人去发现自己心中的佛性。各种禅宗公案、机锋,所传达的不就是这种纯粹的个体感受吗?他们强调顿悟,乐得与自然相处,“在禅宗公案中,用以比喻、暗示、寓意的种种自然事物及其情感内蕴,经常是花开草长,鸢飞鱼跃,活泼而富有生命的对象”^③。同时,禅宗为了破除“执”,禅师们倒是经常呵佛骂祖,甚至天寒劈木佛以取暖。这时的禅宗已削弱了自身的宗教性质,而更多的具有美学的品格。从某种意义上说,禅与道,它们都在强调人与自然的统一,都在追求超越这纷乱之执著以达到永恒,只不过,道的超越表现为其对外的理想化人格的追求,禅则走向了对内心的观照和对心境的营造。经过禅的洗礼,中国文艺对情景交融、物我两忘、天人合一、“言有尽而意无穷”的意境之追求与营造就显得更加自觉与成熟。

对绘画写意性的强调也正是开始于禅宗兴盛的中晚唐。张彦远《历代名画记》开篇虽然宣称“夫画者,成教化,助人伦,穷神变,测精微,与六籍同功”^④,肯定了绘画的政教功能,但他同时也把“移情”作为绘画的特性,与政教功能并提为“图画者,所以鉴戒贤愚,怡悦性情”。抒情在此作为绘画的特性,被单独提了出来。对自然的描写,最终落实在对自己心灵的表达上,这正是禅宗对心性的追求在画论上的表现,同时也是中国文人转向内心的探求,以情为本的艺术理念在画论上的实现。中晚唐是水墨大兴的时期。荆浩在《笔法记》中云:“夫随类赋彩,自古有能,如水晕墨章,兴我唐代。”不少研究者认为,水墨的兴盛,与禅宗思想的影响有相当大的关系。陈传席认为:“墨色是道家所崇尚的‘朴素’之色,又可以代替五色,同时以道家‘玄远’的眼光眺望远处之色,亦浑同玄色,所以,以水墨代五彩画山水,正是力主清净朴素、虚淡玄无的道家思想的体现。”^⑤王维对水墨山水画的发展有很大贡献,张彦远还亲见过他的水墨渲染的山水画,认为王维的泼墨山水笔迹劲爽,可见王维的水墨山水画达到了很高的成就,以至于王维以后不论理论上还是创作上对水墨的推崇不绝于典章。画史上记载,王维前后出现了不少相当有成就的水墨画家。比如被列为唐代逸品之首的王墨,性多疏野,好酒。凡欲画图幛,先饮。酒酣之后,即以墨泼。或笑或吟,脚蹙手抹。或挥或扫,或淡或浓,随其形状,为山为石,为云为水,应手随意,倏若造化。他们这种作画方式已经很像后世的水墨画家了,他们都追求笔

墨意趣,强调自己心境情感的表达,这都体现了“愉悦性情”、直抒胸臆的文人画的审美倾向。

王维工诗,是田园诗派的杰出代表,同时,他又被后世文人画家尊为文人画之祖,在诗和画上都取得了很高的成就。王维一生中大部分时间过着半官半隐的生活,闲居于其辋川别业中,“弹琴赋诗,傲傲终日”。其思想受禅影响甚深,晚年是一个虔诚的佛教徒。王维的诗,中年以后,也一改早年“一剑曾当百万师”的豪情,转向清静、寂冷的禅意表现,他的《鹿柴》一诗云:“空山不见人,但闻人语响,返景入深林,复照青苔上。”一切都是如此自然,亦是如此客观的描写,而这一切传达出来的,又是一种超越了纯粹自然的本体的静寂,体现了一种凄清、寂冷的禅意,也体现了作者在这变动不居、平凡自然景象中对禅的感悟。而他的画作,后期独钟情于水墨,清淡素朴,笔迹劲爽。研究者认为,传为王维所作的《雪溪图》,与画史所记载的王维的风格非常接近。这幅画中没有刚性的勾斫,线条柔和、随意、劲爽,水墨渲染出雪中的山树桥屋,近景笔墨干净、清润,远处群山淡淡一抹,随意恬淡,观之真如读王维诗句,勾画一种荒寒凄清、空幻寂灭的禅意。在此,画真的成了“心印”,表达了作者的心境情感,情景交融,浑然一体,对自然景物的描绘,传达了一种超远的诗意。禅宗思想对文人画家的审美及其人生态度都有着深刻影响,王维是这种审美倾向的代表人物。这也成为后来文人画的滥觞。后世文人画家以禅论画者比比皆是。他们在创作上,追求的是淡泊的意味和高逸的心境。

王维的诗画作品都达到了情景交融、亦诗亦画的意境,而且他本人对自己在诗画两方面的才赋也有一定的自觉。比如他在一首诗中说道:“当世谬词客,前身应画师,不能舍余习,偶被世人知。”不过,他并没有论述诗画交融的问题,没有明确提出这种艺术主张。真正在理论上完成对诗画交融论述的人是苏轼,“味摩诘之诗,诗中有画,观摩诘之画,画中有诗”(《书摩诘蓝田烟雨图》)。苏轼首次提出“士人画”的概念,他比较全面阐述了文人画的理论,他关于文人画的核心思想就是“诗画本一律”,将诗之“缘情言志”的特性赋之于画,从理论上强调了绘画的移情功能,从而也就成为文人画的真正理论开端。在苏轼的眼里,诗与画有着内在的同一性。苏轼在称赞文同墨竹时说:“诗不能尽,溢而为书为画,皆诗之余。”(《文与可墨竹屏风赞》)那么既然如此,当然要用诗的标准去要求画,画的艺术价值也在于表达作者的性情,与“缘情言志”的诗一致。同时苏轼在《次韵吴传正枯木歌》中又云:“古来画师非俗士,妙想实与诗同出。”诗与画不止在艺术价值和功能上是一致的,在艺术创作时的思维方式也是相同的,画家要有诗人的神思妙想,要有诗人的高情逸趣,如此才能在画境中营造出诗境来。王国维认为,一切景语皆情语。而绘画摹写物象与诗相同,不就是指绘画要从作者心中发出,要见作者性情吗?“状物”最后要落实在“移情”上,仅仅是“状物”,那只是“画工”见识。苏轼深刻地阐述了绘画形似的问题,认为“常形”是指客观物体所具有的一定的形状,而“常理”则是客观形象之所以成为此形象而不同于其他物体的内在属性。苏轼绘画理论的“表意”是建立在对“常形”,尤其是“常理”的把握上的。这也恰好说明苏轼对“形似”的重视。画家主观的情、意的表达要合乎客观形象的“常理”,情理交融,才能达到“画以适吾意”的目的,在苏轼的绘画理论中“神似”是基于“形似”的。在强调形似的同时,苏轼指出了“常形”和“常理”的区别,作画不能只知“常形”,否则如“世之工人”,不知创造,作画毫无主观情感。“常理”之于“常形”是抽象的、本质的,得其“理”而不囿于其“形”,这样才能发挥画家主观的创造,抒发自己的性情。以“常形”论画,也就是“论画以形似,见与儿童邻”。主观的“意”与客观的“理”契合,融情入理,才能创造出诗境与画境交融的意境。从这一角度说,文人画乃至于写意画之要旨在于此,它既不会走向纯粹的写实,也不会走向纯粹的抽象,而是“妙在似与不似之间”。苏轼的理论如此,他的创作实践也同样。如现在可见的传为苏轼所作的《古木怪石图》,全不着色,纯以墨写成,绘古木怪石,恣意用

笔造型夸张,却又不失“常理”,画面上树石奇崛的造型,动荡流畅的线条,都有着强烈的写意性,使作品具有诗的意境。苏轼的画论把文人画之写意性,提高到了一个新的高度。

强调绘画写意性不是苏轼一个人的理论,而是北宋一代人的声音,苏轼的论述全面而系统,是他们的代表。比如欧阳修就有诗:“古画画意不画形,梅诗咏物无隐情,忘形得意知者寡,不若见诗如见画。”黄庭坚则以禅论画,说:“余初未尝识画,然参禅而知无功之功,学道而知至道不烦。于是,观图画悉知其巧拙妙俗,造微入妙。”到了南宋邓椿那里,“画者,文之极也”(《画继·杂说·论远》),将画与文直接相连,不再提倡绘画“成教化,助人伦”的政教功用,这也大大超越了苏轼的“画为诗余”的思想。其实在北宋,这种诗画结合的审美倾向在正统的院画中就有了很大的影响。宋徽宗酷爱书画,是一个能诗能画的高手,他大力提倡诗画结合。宋徽宗时代,画院应试的考题,大多以一些现成的诗句为题,虽然这与以情为本的真正诗画交融的文人画有质的区别,不能以之说明诗画结合的审美标准在画院领域的确立,但至少从一个侧面说明了文人画在宋代的发展,其对当时的审美趣味产生了影响。特别是因宋徽宗的大力提倡,上行下效,使诗画的结合蔚然成风,其产生的影响也是文人画在宋代打下坚实的基础所必不可少的一环。

正是在这种文人画理论和创作蓬勃发展的时代背景下,宋代形成了以“梅兰竹菊”为题材的四君子式的写意画。它们与山水画有着不同的象征意义,山水是自然的代表,体现了人与自然本体的合而为一。“梅兰竹菊”则不然,它们不再是外在自然的代替物,而是画家以之象征自己高尚情操的“情感的符号”。“梅兰竹菊”也是少“常形”有“常理”的,对它们的描绘也就更富于表现力,更适合于画家心灵的表达,从而也就具有更直接的移情功能。随着文人大量参与绘画,绘画抒情性的强调,水墨技法的逐步完善,对笔墨情趣的注重也在这一时期出现了。同时,以书法入画的探索,在宋代也悄然开始。

宋代文人画兴起,但并没有成为当时画坛的主流。文人画得以大发展,并最终成为画坛主流,是在元明清。元代是文人画高度成熟的时代,这和元代社会的特殊性有关。元代汉人居于最末,文人地位极其低下,元代曾一度取消科举制度,一代士人经邦济世的抱负化为泡影,他们或混迹于勾栏瓦肆之中,或隐居于山水之间,移情于诗画。另外,元代的统治者不干涉文人的创作,也没有画院,画家主要是文人。“元代几乎所有的画家都有诗文集存世,几乎所有的作家都有题画、议画的诗文,没有一个时代像元代这样,诗人和画家关系那样紧密”^⑥。与此相对应,以书法入画大兴于元,赵孟頫诗曰:“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。”元代文人画家无不以书入画,笔墨形式美在元代获得了独立的审美价值。苏轼、文同等人的探索也在此结出了硕果,“从而,中国画本身带上了强烈的书法趣味,国画的线条、墨韵,处处透露着抽象之美,它有独立的审美价值。也就是说,即使离开物象,单独地欣赏一笔一划、一点一块,都会使人怡然自得,心醉神迷”^⑦。“诗魂书骨”的中国文人画面貌已在元代成形。元代以后,随着资本主义经济因素的萌芽,追求个性解放、精神自由成了时代的思潮。同时,由于工艺的发展,宣纸逐渐代替了绢,成为绘画的主要材料,水墨的表现力也得到了极大的丰富,大写意蔚然成风。仅以花鸟画而论,明清之际便先后出现了陈淳、徐渭、八大、石涛这样的写意花鸟大家,最终使写意花鸟成为文人写意画的一种主要面目,这也正是文人画“诗魂书骨”发展的必然。

三、“物物而不物于物”:关于造境主体的修养

既然画乃“心印”^⑧,那么诗画的交融、意境的营造便离不开画家的修养、境界。艺术作品的

价值与艺术家的学养、气度是休戚相关的,真正伟大的艺术创作,要求艺术家具有超越的精神状态。在中国传统美学中,如前所论,庄子反复论说的“身与物化”、“天地与我并生而万物与我为一”的与道冥同的境界正是这样一种超功利的审美境界,这也是中国艺术家希冀的理想境界。达到这种理想境界离不开主体的自觉追求,老子曾提出“见素抱朴,少私寡欲”(《老子》十九章),只有这样才能“致虚极,守静笃”(十六章)、“常德不离,复归于婴儿”(二十八章),达到纯真自然、纤尘不染的境界,这也正是审美所具有的重要特征。与之相应,庄子提出“心斋”、“坐忘”。“回曰:‘敢问心斋。’仲尼曰:‘若一志,无听之以耳而听之以心,无听之以心而听之以气。听止于耳,心止于符。气也者,虚而待物者也。唯道集虚。虚者,心斋也。’”(《庄子·人间世》)当作为观照主体的人终止了一切判断,而作为观照对象的物象终于摆脱其他事物、理论的牵绊,赤裸裸地呈现出来的时候,主、客体也就合而为一了。徐复观说:“以心斋接物,不期然而然地便是对物作美的观照,而使物成为美的对象。因此,所以心斋之心,即是艺术精神的主体。”^⑨“堕肢体,黜聪明,离形去知,同于大通,此谓坐忘”(《庄子·大宗师》)。通过“心斋”、“坐忘”,忘掉一切现实的功利,忘掉自己的有限存在,才能达到“独与天地精神往来”的境界,才能做到“逍遥游”,才能获得“天乐”,相应的,才能创作出好的艺术作品。苏轼在《送参寥师》一诗中说:“欲令诗语妙,无厌空且静。静故了群动,空故纳万境。”这表达了苏轼对造境主体精神境界的要求。心“静”,则了却一切外在纷纷扰扰的俗世欲求,心不被外物所累,不沉溺于是非荣辱之中,这样才能剥去外在的芜杂,体会到超越的“道”;心“空”,则胸怀坦荡,无俗物劳神,纳万象于胸怀,达到自由创作的境界。苏轼的“空”、“静”的思想,正是道家的“坐忘”与禅宗的“虚空”在审美领域及艺术创作理论上的发展。这种对“空”、“静”的强调,也就是对“物我两忘”、“身与物化”的追求。

如果说由“心斋”、“坐忘”而达到“身与物化”、与道冥同的精神境界,是庄子“物物而不物于物”的哲学思想对艺术家修养要求的一方面的话,那么,通过对“技”的习练与把握,从而达到“指与物化”,自由地表达自己的内心,则是对艺术家修养要求的另一方面。艺术是依循规律的活动,艺术家的“缘情言志”最后要用物质材料实现为艺术品,没有高超的技巧,没有对物质材料的出色的控制能力,即使有再超远的精神境界也无法用艺术作品表达出来。谢赫论顾恺之时就说他“迹不逮意”(《古画品录》),认为他的绘画技能表达不了他的绘画思想。对技巧的掌握也是艺术家不可或缺的。庄子认为通过对“技”的把握可以达到对“道”的感悟,这也正符合艺术创作的规律。“工倕旋而盖规矩,指与物化而不以心稽,故其灵台一而不桎。忘足,履之适也;忘要,带之适也;知忘是非,心之适也;不内变,不外从,事会之适也;始乎适而未尝不适者,忘适之适也”(《庄子·达生》)。工倕达到如此精纯的技艺,随手一画就能完全合乎自然界的客观规律,比依附于外物(规矩)还要高明,这就是“指与物化”的境界。工倕画圆“不以心稽”,看起来不假思索,于无意中得之,心与物“无涯际”,全然合一,达到了“忘适之适”。这“忘适之适”就是“身与物化”的“自喻适志与”,从而对技巧高度掌握本身就可以得到美的享受。庖丁解牛“合于桑林之舞,乃中经首之会”,解牛之后,“提刀而立,为之而四顾,为之踌躇满志”,这已不再是简单的解牛了,由之而达到的乃是孔子所说的“从心所欲不逾矩”的自由境界。文人画也不例外,诗境画境的交融,象外之境的营造离不开对技巧的纯熟掌握。范曾尝云:“我自少年悬腕写字作画,至今已届花甲,于线条上所下功夫,可谓数十年霜晨夜雨,焚膏继晷。因为我深信古往今来凡有大成就的中国画家,无不在线条上毕力平险,以求彻悟。而艺术上所有悟性的开觉都不可巧取轻得,其间甘苦,可谓刻骨铭心。至不惑之年,心珠豁朗,运斤挥毫,颇觉神助。所谓天人合一,非托空言,‘阴阳之气,上在天,亦在人’。”^⑩

文人画家正是在这笔墨中、线条上苦心孤诣,“以求彻悟”,达到那“指与物化”的高明境界,用笔墨去营造象外之象。在这里,对自然规律性的感悟,与通过对技巧的熟练掌握和对物质材料的出色控制能力而达到的自由表达的创作境界是合而为一的,它们都体现着主观目的性与客观规律性的高度统一。这也是艺术创作活动与审美活动的本质特征。文人画的理论和创作实践也毫无例外地体现着这种特征。不过,最具特色的是,由于中国人独特的美学观念和审美趣味,经过千百年文人画家的创作实践,文人画最终具有强烈的移情性,以书为骨,以诗为魂,直指内心。

①③ 李泽厚:《中国古代思想史论·华夏美学》,广西师范大学出版社2001年版,第206页,第206页。

② 李泽厚:《华夏美学》,《李泽厚十年集》第一卷,安徽文艺出版社1994年版,第337页。

④ 张彦远:《历代名画记》,于安澜编《画史丛书》,上海人民美术出版社1962年版,第1页。

⑤ 陈传席:《王维和水墨山水画研究》,《陈传席文集》,河南美术出版社2001年版,第443页。

⑥ 陈传席:《元代山水画的特殊性及其社会根源》,《陈传席文集》,第701页。

⑦ 侯军:《范曾谈艺录》,中国青年出版社2001年版,第312页。

⑧ 郭若虚:《图画见闻志》,于安澜编《画史丛书》,第9页。

⑨ 徐复观:《中国艺术精神》,春风文艺出版社1987年版,第65页。

⑩ 范曾:《范曾自述》,文化艺术出版社2004年版,第245页。

(作者单位 南开大学文学院东方艺术系)

责任编辑 陈诗红