

“妙在似与不似之间”思想的逻辑发展

刘 星

“建设中国气派、中国风格的当代中国文化体系”是近年来被讨论得最多的问题之一。2007年,吴长江在一次讲话中,针对中国美术界提出了“建构具有中国特色、中国风格、中国气派的当代美术价值体系和评判标准,推进美术观念、内容、风格、流派的创新”的观点,遂引发美术界关于“中国风格”问题的进一步讨论。而要言及建设“中国风格”,又不得不涉及中国传统的艺术方法论——“妙在似与不似之间”的问题,所以,近几年国内各美术刊物又相继发表了不少探讨这一话题的论文,然而笔者总觉得其论述犹有未尽之处。“似与不似之间”的思想,不同于西方的“变形”和“夸张”,而不少论文恰恰混淆了两者。所以,仍有对“妙在似与不似之间”思想的逻辑发展作进一步讨论的必要。

“中国画”概念的出现与确立,经过了一个较长的历史过程。魏晋时,中国画称作“华体画”。如南北朝时期画评家姚最在《续画品录》中评释迦佛、陀吉底俱、摩罗菩提的画时说:“右此数手,并外国比丘。华戎殊体,无以定其品差。”唐代沙门彦棕在其《后画录》中评论释尉迟乙的画时也讲:“外国鬼神,奇形异貌,笔迹洒落,有似中华。”可见,唐代以前,在谈到中国画时,一直以“华”或“中华”冠之。清人张庚在北京宣武门看到当年利玛窦带来的一些西洋画后,对中西绘画所发的一段比较言论中,第一次用到了“中国画”这个字词组合:“耳隆其轮,鼻隆其准,目容入瞩,口容有声。中国画绩事,所不及。”(张庚《帝京景略》)这里为什么要用“‘中国画’这个字词组合”这样的表述呢?这是因为张庚所说的是“中国画”、“绩事”,还是“中国”、“画绩事”呢?我们并不清楚,因而,不能断定这里的“中国画”就是一个词。康有为在其《万木草堂藏画目》中,也多处用到“中国画人”和“中国画学”等概念,没有直接用到“中国画”这个概念。据现有资料,第一次明确运用“中国画”这个概念的,应是陈独秀。在《美术革命》一文中,陈独秀有言:“若想把中国画改良,首先要革王画的命。”在新文化运动时期,陈独秀的这篇文章在美术界影响很大,从此,“中国画”这个概念便流播开来。

梳理了“中国画”概念的演变历史之后,我们会发现这样的一个事实:不管是当年的“华体”,还是当代的“中国画”概念,它总是在中外美术文化激烈碰撞的时候,国人为了强调中国绘画的民族身份和文化特殊性而被提出来的。既然如此,“中国画”概念的背后,一定是意在强调中国画特有的民族形式和艺术精神。

中国画的民族形式是在中国文化漫长的历史发展过程中出现、发展并走向成熟的。中国画的孕育期,可追至史前时期。据考古发现,宁夏的卫宁北山大麦地一带的原始岩画群中有鹿、马、羊、牛等可辨形象及抽象符号达8453个,专家根据丽石黄衣的测定办法,测定出其最早的形象创造于大约一万到一万三千年前(参见罗敏《大麦地岩画:文字还是图画》),也就是中国上古神话传说的神农伏羲氏时代。《尚书·序》记载:“古者伏羲氏之王天下也,始画八卦,造书契,以代结绳之政。”许慎《说文解字·序》也认为:“古者包羲氏之王天下也,仰则观象于天,俯则观法于地,视鸟兽之文与地之宜,近取诸身,远取诸物,于是始作《易》八卦,以垂宪象。”我们姑且把伏羲氏当作人类文明创造的一个始祖来看待。假如我们承认《尚书·序》所说的“创造八卦”是事实的话,那么,由岩画到卦象这一抽象符号的跨越,不仅标志着人类文明开始由形象思维迈向抽象思维,而且,也意味着从此之后人们已学会用抽象的思维来表达和解释世间具体的形象问题。裴文中在比较了石器时代中西文明的差异后得出结论:“中国旧石器时代的文化体系,同欧洲旧石器文化的关系很少,至于某些异同之处,当是由于文化交流或平行发展的结果。”(裴文中《旧石器时代的艺术》)中国旧石器文化“从文化性质上来看,各个时期的文化一脉相承地发展,自己形成一个完整的体系”(同上)。在中国人文化心理形成的过程中,《周易》无疑产生过巨大的影响。“阴”、“阳”二仪、八卦、六十四爻与其爻辞,无疑是在抽象与具象之间架起一座思维变换的桥梁;从此,中国人便不断地在抽象与具象之间进行着思维与想象的游戏。当八卦想象与卜筮活动结合在一起的时候,八卦

这些抽象的线条,便进一步具有了将具体的形象与抽象的线条符号和神性交融在一起的特点。换言之,人间的一切事物,在巫师那里可以立刻换成一系列线性符号和神意;反过来,当信徒们看到那一系列抽象的线性符号时,他们便可以联想为各种具体的事件和上帝的意旨。张光直也认为:“由于中国古代从野蛮社会迈入文明社会的过程是经过政治程序,而不是经过技术革命和资源贸易的程序,因此文明的产生在中国并没有造成人与自然的关系之根本性的变化。在意识形态上说,中国古代文明是文明产生以前的同一个框架之内继续发展下来的,其发展过程并没有破坏原来的意识形态框架。”(张光直《考古人类学随笔》)而史前时期即已形成的这种将现实事物抽象并概括为抽象符号的能力、把一系列抽象的符号联想为世间万象的本领,正是艺术活动的实质。因此说,中国人一开始便具备了艺术创造的文化心理。由山顶洞人的红色岩砂染料、原始岩画到仰韶文化时期众多的陶俑人像和陶器制作,再到甲骨文字的表述,中国画的文化心理——抽象思维、观察方法、艺术方法、色彩观念等一步一步地形成,并在魏晋时代趋于成熟。中国原始艺术精神同汉、晋哲学精神的结合,产生了后来的文人画的艺术精神。

原始宗教时期,神有无上的权威。春秋时代,人们虽“不语怪、力、乱、神”(《论语·述而》),但毕竟其发展过程并没有破坏原来的意识形态框架,只是人们对世界本源之认识由原来的“上帝本体论”转化为“道本体论”。“有物混成,先天地生……周行而不殆,可以为天下母。吾不知其名,字之曰道。”(《道德经》)“道生一,一生二,二生三,三生万物”(同上)。人们的文化价值观,也由原来的上帝无上观转变为道德无上观:“圣人抱一,为天下式。”(同上)现实中的人们也由原来的对巫筮的崇拜,转化为对“与道为一”之真人或圣者的崇拜。人们的修养方式,也由原来的“与神为徒”之宗教迷信,转化为道德智慧修养。故春秋至汉代,天下人莫不以经书为修养日课。汉代举孝廉,荐茂才,除了忠孝、亲善直谏和有才能外,“好学明经”是一个非常重要的条件。如《汉书·本传》载:“冯豹,事母至孝。长好儒学,以《诗》、《春秋》教骊山下,乡里为之语曰:‘道德彬彬冯仲文。’举孝廉,拜尚书郎。”《隶释》卷六曰:“袁良,综《易》、《书》而悦礼乐,举孝廉、郎中、谒者。”由于举孝廉政策牵联每个人的功名与仕途,因此,汉代社会各阶层形成了读书、读经的风气。然而明经正义需要准确的经书版

本,而秦代焚书坑儒又使得典籍匮乏和通古文之人才紧缺,于是就有了鲁恭王坏孔宅求《礼记》、《尚书》、《春秋》、《论语》、《孝经》等古文经典和遍掘古墓以求前代钟鼎铭文的事,也有了“诸生竞说字解经”(许慎《说文解字·序》)的学风。汉人读书的重要目的就是“宗经”、“征圣”。所谓“宗经”,即以经为本,求本溯源,直达于道。为了“遵修旧文而不穿凿”(同上),许慎便著述了对后世影响甚大的《说文解字》。所谓“征圣”,即力求做到圣人一样的“与道为一”。如《淮南子·精神训》所言:“圣人以无应有,必究其理;以虚受实,必究其节。恬愉虚静,以终其命。”圣人在《淮南子》中也称之为“真人”,“所谓真人者,性合于道者也。故有而若无,实而若虚……明白太素,无为复朴。体本抱神,以游于天地之樊”(《淮南子·精神训》)。那么,怎样才能“与道为一”呢?《淮南子》认为,除了“反于清静”、“以漠处神”外,还必须“御众智以为马”(《淮南子·主术训》);“知天知人”,“由己知人”以达于对人道和天人合一的理解,也还必须“应物而无累于物”(汤一介《昔不至今·正始玄学:“圣人有情”》),虽“分物”必缘于有形(参见《淮南子·诠言训》),虽然人之所视,行则有迹,但是,人总是会“感乎心,明乎智,发而成形”(《淮南子·缪称训》)的,所以,哲人之智,在于能“藏无形”,在于能“以虚御有”,“以少胜多”。所谓“藏无形”,《淮南子》的解释是“漠然不见所观”。而“不见”和“所观”不是一个矛盾的陈述吗?笔者认为这句话应该这么理解:所观者,物之形也。物有巨细,不见所观者,即只抓大的印象、大的感觉,而不必斤斤计较于具体物之具体细节。若斤斤计较于具体物的细节,那么,于情必累,若不计较细节,则必然于情无累;无累则适性,于人道则无损,这也就是为什么要“应物而无累于物”的真意。可见这个“藏无形”体现了人的智慧。

对于艺术家而言,“感乎心,明乎智,发而成形”是自己征服视觉世界的本领,其“发而成形”之智慧,往往就体现在艺术之“技巧”上。《淮南子》认为:“不得其道,技艺虽多,未有益也。”(《淮南子·诠言训》)可见,汉代人已经明确追求道之境在艺术表现中的地位了。前文谈到“与道为一”,在方法上,首先得做到“应物而无累于物”。“应物”,也就是“格物”,而“格物”则是为了“致知”。致什么知呢?当然是致“道”之知了。而“人之所视,行则有迹”(《淮南子·诠言训》),视,必然体现于形,要知道此物之所以为此物,首先在视觉上要获得此物之形,也就是“象物”。所以张彦

远认为“夫象物必在于形似”(张彦远《历代名画记·绪论·论画六法》)。对于画家而言,第一重要的功夫,就是“形似”的功夫——也就是“似”。但对文人画家而言,其最高的理想往往不在于获得对事物外在的“象”的认识,而是要“与道为一”。因此,“象物”就不是文人的最终目的,而是要通过象物,达到对“道”的体悟。《老子》认为,“道者,万物之奥”。换言之,“道”是超然于具体万有而存在的那个“天下母”(《同上》),是“无状之状,无物之象”之“恍惚”(《同上》)。这样一来,如果画家要使自己的笔墨具有“道”的精神,就不能拘泥于形似,而是要使其达到“恍惚”的形象状态。“恍惚”既然是“无状之状,无物之象”,那么它必然就要“不似”其物。顾恺之把文人画家的这种追求称为“玄赏”或者“得一之想”(参见顾恺之《魏晋胜流画赞》),认为画家的笔墨有了这些东西才叫有“神”。在顾恺之生活的时代,人们也认识到在绘画作品中,“美丽之形”和“阴阳之数”(道之两仪,亦即恍惚之两仪)是同等重要的。我们通过顾恺之“美丽之形,尺寸之制,阴阳之数,纤妙之迹,世所并贵”(同上)这句话便可以知道。换言之,在绘画作品中,我们既要“形似”此物,又要在笔墨上追求超越此物之外的“玄赏”之趣(即“不似”)。那怎么解决呢?顾恺之认为:在形似的同时追求“冥茫”之虚是一个绝好的解决办法。因此,他在评《伏羲神龙》这幅画时说:“神属冥茫,居然有得一之想。”(同上)王弼《老子》注第一章说:“玄者,冥也,默默无有也,始母之所出也。”“冥”在魏晋时代是最常见的一个字。魏晋时代,由于佛教盛行,和尚参与清谈,名士往往以能与和尚进行

清谈为风雅之事,而佛教的最高理想就是“冥”之空境。所以,顾恺之所说的“神属冥茫”,也就是认为绘画神韵能否产生的关键就在能否“虚”或“空”。张彦远认为:“以形似之外求其画,此难可与俗人道也。”(张彦远《历代名画记·绪论·论画六法》说的也是这个意思。画家能否创造出“虚”或“空”之玄赏之境,是判断“技艺”是否合于道的一个重要标准。

可见,“似”与“不似”所关涉的问题,是“道”的存在形式问题。其根本问题是“虚”、“灵”与“自然”,基本规律是“虚”、“实”之辨,而基本的艺术方法是用笔。宋以后,画界围绕“似”和“不似”的问题讨论得很多。欧阳修认为:“古画画意不画形”(参见沈括《梦溪笔谈·论画》),说的比较含糊,容易使人误解为古画不要形,这显然是不符合历史事实的。沈括认为:“书画之妙,当以神会,难可以形器求也。”(同上)否定形似说的不那么绝对,尚给人们留下思考的余地。而明人宋濂又说,“象形乃绘事之权舆”(宋濂《画原》),说得很好,对于绘画而言,形似是不能不要的。那怎么办呢?还是明人王绂说得好:“古人所云不求形似者,不似之似也。”(王绂《书画传习录》)到此,形似在理论上,总算有了一个比较妥当的表述。再到齐白石的“作画妙在似与不似之间”,“不求形似”这一绘画思想在理论上才算达到既完善,又通俗易懂的状态,其对中国画创作的影响是不可低估的。

(作者单位 陕西师范大学美术学院)

责任编辑 韦平