

北宋山水画美学思想溯源

郝向炫

1. 人与自然融合的思想根源

北宋山水画人与自然的融合的美学思想,是在庄子思想的影响下形成的。庄子对世俗感到沉浊而追求超越于世俗之上的思想,影响人们超越世俗而归向自然,继而变为主动地去追求自然。庄子的物化精神,可赋自然以人格化,亦可赋人格以自然化,进一步使人期望在自然(山水)中安顿自己的生命。《世说新语》中有这样一个故事:“道壹道人好整饰音辞。从都下还东山,经吴中。已而会雪下,未甚寒。诸道人问在道所经。壹公曰:‘风霜固所不论,乃先集其惨澹。郊邑正自飘瞥,林岫便已皓然。’”这里对自然的品藻,也和魏晋时对人的品藻一样,要经一番美的意识的反省,以求在直观的第一自然中发现出第二自然。在魏晋以前,山水与人的感情相融,不一定是出于以山水为美的意识来满足对美的要求。但到魏晋时,以山水为美的对象以追求美,则成为追寻者的自觉。这种美是超越世俗的美,是魏晋玄学影响下的美。《世说新语·容止》言:“公雅好所托,常在尘垢之外……方寸湛然,固以玄对山水。”其“以玄对山水”即是以超越世俗之上的虚静之心对山水。此时的山水是纯净的自然,与人的虚静之心灵相融,与人的生命融为一体。

2. 质有而趣灵的山水畅神

真正意义上的山水画论最早出自宗炳的《画山水序》:“圣人含道映物,贤者澄怀味象。至于山水,质有而趣灵……夫圣人以神发道,而贤者通。山水以形媚道,而仁者乐。不亦几乎。”山川“质有而趣灵”,便可成为“贤者澄怀味象”之“象”,贤者由玩山水之象而与道相通。这里的道亦即庄子的艺术精神,与道相通即是精神得到艺术性的解放。山川“质有而趣灵”,在山川的形质中发现其趣灵。“山水以形媚道”,由观者的庄学思想之道、之灵与山川之趣灵相融,满足人们精神上的自由解放,山水才真正成为美的对象,人的精神才可以得到安息之所。宗炳所把握的真山真水,是“质有而趣灵”的,他所要表现的,是在山水中呈现出“玄牝之灵”(《画山水序》),与其胸中之灵融为一体,成就山水的第二自然之美作为其精神的安

顿。因而,宗炳的画山水,也即是他的游山水,而游山水即达到其“畅神”的目的。这一审美思想是构成五代、宋乃至以后的元、明、清山水画主流美学思想的重要因素,而其山水画“畅神”的思想,对中国山水画的发展影响极其深远。

五代、北宋是中国山水画发展的重要阶段,山水画由摆脱了政治影响的高人逸士,如荆浩、关仝、董源、巨然、李成、范宽、郭熙、米芾等所完成。禅宗的思想此时已成为一种与庄学非常贴近的清谈之学。宋代完成的古文运动,与山水画的精神一脉相承,加之此时对山水画逸格的推重,更促进了人们对山水自然美的追求,以安顿其对人生、理想、审美的归宿。郭熙在《林泉高致·画意》中说:“世人止知吾落笔作画,却不知画非易事。庄子说画史解衣盘礴,此真得画家之法。人须养得胸中宽快,意思悦适,如所谓易直子谅,油然之心生,则人之笑啼情状,物之尖斜偃侧,自然布列于心中,不觉见之于笔下。”“万虑消沉”,即庄子《达生篇》中的“斋以静心”之意。先做到“万虑消沉”、“斋以静心”,然后方能“胸中宽快”,有虚静之心,才能“人之笑啼情状,物之尖斜偃侧,自然布列于心中”。这里的“易直子谅,油然之心生”,是指精神得到净化而生发出一种生机、生意。而这一审美追求在五代、北宋时期,高人逸士的山水画创作实践中,成为绘画审美的主要特征,同时亦使山水画成为中国画坛的主流。

3. 遗其形似而尚其气韵的审美思想

中国画的“传神”观念是受庄子形与德思想的启发而形成的。《庄子·德充符》不以人的形为人之真,而以人的德为人之真。这就启发人们思考如何超越人之形,而表现出人之真,也即人之神。晋顾恺之说:“《小列女》面如银,刻削为容仪,不画生气。”(《魏晋胜流画赞》)“容仪”是所表现对象的形似,“刻削为容仪”,是说画家的精力完全放在了对象的形似上,而不能把对象的神表现出来,所以画不出生气。这说明人物的形似不等于神似。

张彦远《历代名画记·论六法》中说:“古之画,或遗其形似而尚其骨气,以形似之外求其画,此难可与

俗人道也。今之画纵得形似,而气韵不生……今之画人,粗善写貌,得其形似,则无其气韵,具其彩色,则失其笔法。岂曰画也。”气韵是谢赫在其《古画品录》中提出的,是对“神”的进一步阐述。张彦远这里表明形似与气韵是有距离和矛盾的,形似不能涵盖气韵,而气韵则可以包含形似。气韵与形似的关系,是由对外在形似的超越,又复归于能表现出对象本质的“形似”的关系。张彦远比顾恺之进了一步,对绘画表现对象的精神气韵,亦即神的形态造型提出了更为具体的要求。

北宋,山水画已普及到一般文人。古文运动对山水画的影响是深远的,古文及与古文相通的诗,与山水画的精神有相同之处,文人们以诗文之法绘画,开创了文人画派。他们以其诗文修养鉴赏山水画,常有独到之处,对以后的画论有极大的影响。欧阳修《盘车图》诗言:“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。”这里已明确指出,画的意亦即气韵、神,不在形上,“忘形得意”才是绘画的最高境界。相似的观点还有苏轼诗《书鄢陵王主簿所画折枝二首》中说的“论画以形似,见与儿童邻”,苏轼这里也明确指出形似与气韵传神是根本不同的。同诗还有言:“谁言一点红,解寄无边春。”“一点红”是可以传达春意的本质的形态,这个形态不是自然物形象的形似,更不是现代意义上的写实。这“一点红”是自然形态本质的提炼,是自然物象最本质、最浓缩的绘画形态。在北宋,已明确了山水画的神与形似无关,神已完全脱离了物象外在的形似,而这个神又必须通过中国画特有的笔墨点线才能表现。

4. 以笔墨论气韵的美学境界

宋代山水画的奠基人荆浩在其《笔法记》中提出了山水画笔法的“六要”：“一日气,二曰韵,三曰思,四曰景,五曰笔,六曰墨。”这里的“气”与“韵”,也即谢赫的“气韵生动”,是山水画的较高境界。荆浩解释说:“气者,心随笔运,取象不惑。”把体现精神的气的得失,直接与运笔联系起来。在荆浩看来,运笔是形

成画面之气即山水精神的主要手段。从唐到宋,对山水画作品,便常以笔论气,以墨论韵。张彦远《历代名画记》评顾恺之用笔:“顾恺之之迹,紧劲联绵,循环超忽,调格逸易,风趋电疾,意存笔先,画尽意在,所以全神气也。”荆浩《笔法记》谓“吴道子笔胜于墨,骨气自高”,称王维“笔墨宛丽,气韵清高”,称张璪“树石气韵俱盛,笔墨积微,真思卓然,不贵五彩”。此处论笔墨,重点在墨上,可说是以墨论韵。郭若虚《图画见闻志·论三家山水》中说:“画山水……夫气象萧疏,烟林清旷,毫锋颖脱,墨法精微者,营丘之制也。石体坚凝,杂木丰茂,台阁古雅,人物幽闲者,关氏之风也。峰峦浑厚,势状雄强,枪笔具匀,人屋皆质者,范氏之作也。”李成、关仝、范宽是宋初三位杰出的山水画家,三人生活在地域不同,创造了三种不同的风格。三人不同的画风,是由三人所在地域的不同本质特征所形成的,不是对某一具体山水的写实。而是经过画家对山水物象的本质生命结构的发现,与画家主观审美精神的融合而产生的山水笔法形态,表现于画面而成。李成画中气象的“萧疏”,烟林的“清旷”,无疑与毫锋及墨法的精彻是分不开的。关仝画石体的“紧凝”,杂木的“丰茂”与其笔墨特征是不可分的。范宽画峰峦的“浑厚”、“雄强”,也与范氏的“枪笔俱匀”有密切的关系。沈括评董源、巨然的山水画:“其用笔甚草草,近视之几不类物象,远视则景物粲然。幽情远思,如睹异境。”(《梦溪笔谈》)这里不是在描述自然物象的形似,所以“近视之几不类物象”。董源、巨然的山水画是清淡、温润的画风,画面减弱了山水结构形态的对比,凸显出的是松动、清岚的笔法形态,所以“用笔甚草草”,而画面传达出的却是“景物粲然,幽情远思”的美学境界,成就了北宋山水画的审美思想和美学特征。

(作者单位 太原师范学院美术系)

责任编辑 韦平