

玄学对魏晋南北朝绘画美学的影响

林 军

“玄”本是指一种颜色,该色近黑而浅,也泛指黑色,后来被引伸为幽远,再由幽远引伸为“深奥”之意。这种引伸意义最早见于《老子》:“玄之又玄,众妙之门。”老子将“道”的深奥难测形容为“玄”。魏晋人继承了《老子》“玄”的引伸意义,以“玄”的这种意义来泛指抽象、与人的具体或日常生活经验无直接联系的事理。其主要理论基础和学术要旨是对道家思想的表达,甚至可以说玄学就是道家的一个分支或改进学派。而它的重要价值就在于显示人的自觉意识,突出个人存在的价值,这不仅对文学、哲学等领域有深广的影响,而且也深刻影响到魏晋南北朝的绘画艺术,使老庄深微玄远的道家学说与绘画艺术的审美趣味紧密地联系在一起。

1. 玄学与绘画功能的转变

在汉代以前,绘画是为统治者政治或伦理教化服务的,强调的是其政治伦理上的实用功能。因此,绘画多以人物为主,且几乎没有单纯用以观赏的绘画。这从根本上抑制了绘画审美特性的张扬。

魏晋南北朝时期,社会动荡,战乱不断,儒家的正统观念日益淡化,人们思想活跃,各家思想观念并存。在这样的社会环境中,玄学开始盛行,许多文人学者都力图摆脱现实伦理道德的束缚,寻求独立人格,发现自我的价值。这些表现在绘画艺术上,则是审美意识提升,人物画与山水画,出现了非功能化的倾向。人们开始注重绘画自身的审美价值,绘画创作也不仅仅限于过去的题材和主题。如人物画出现了以爱情为主题的《洛神赋图》、体现文士阶层才情性貌的《竹林七贤图》等作品;山水画也开始以自然景物为主要描绘对象。这些作品无不体现出对人的情感、气质、风度等个性因素的重视,绘画艺术在精神文化中的独立性日益明晰地显示出来。

魏晋时期,由审美导入自由制作之境地的绘画观念,与当时自我超越的时代主旨以及魏晋玄学的人格价值的重建是密切相关的。魏晋玄学在正始年间的代表人物何晏的《咏怀诗》云:“岂若集五湖,从流唼浮萍。永宁旷中怀,何为怵惕惊?”从“从流唼浮萍”的心态,可看出他对政治表现出一定的厌倦,希望有

一种平和的生活。另一代表人物王弼的艺术理想也表现出较浓厚的艺术化、审美化倾向,他强调性情和谐,喜欢游山玩水、宴集娱乐。总的说来,魏晋时期的美学思想不再像先秦、两汉那样,把主要的精力放在说明艺术与政治、伦理、道德的关系上,而开始具体而深入地研究美与艺术本应具有的特征。他们不求仕禄,追求人格独立、精神自由,以不拘一格、任性适意、高迈超俗为人生理想境界,这样的境界,表现在绘画审美趣味上,就形成了区别于以往的独特艺术风格。

2. 玄学影响下的神韵之美

魏晋玄学影响下的绘画艺术非常注重“神气”的表现,把意境的创造与神韵的表现视为最高境界。这应该是一种去除了功用与功利性的心态,它使艺术家敢于按自己对艺术的认识来驾驭艺术,最大限度地释放内在的精神。

王弼的玄学思想对文人画兴起有重大的影响。在清玄之风尚未成气候之前,绘画多追求逼真,以形似为尚。到了晋初卫协、张墨等大家手中,则确立了重传达内在的风神气韵、不拘泥于形似的画风,特别是人物画,大多追求人物的“传神写照”。这种重“传神写照”的意识,则已超越现实,达于精神境界、生命的本体,尊重自然之美与造化之工。顾恺之则是从画艺到画论都崇尚“传神”,并使之成为绘画审美原则的伟大画家。顾恺之“传神论”认为,画人主要是表现人物的内在精神。他的“以形传神”论,首先把“神”的范围浓缩到人物表情上,他将眼睛视为人物美的关键所在——“传神写照尽在阿睹中”。其次,顾恺之还将“神”的范围扩充到全图各局部相互关系的表现上,使“形”产生了质的飞跃,这可以看成是人物画成熟的标志。卫协、张墨追求“传神写照”与顾恺之的“以形写神”论和艺术创作之“迁想妙得”论,都是王弼“以无为本、崇本息末、以象尽意、得意忘象”(何劭《王弼传》)论影响的体现。

“神”与“形”本是一对哲学概念。“神”指人的意识和精神,它在魏晋时演化成为一个审美范畴。谢赫《古画品录》说:“虽略于形色,颇得神气。”此亦谓画

中蕴含的风神气韵。对于人物画而言,“神”乃处于本体地位。“重神轻形”是魏晋清淡品评人物的基本准则,并由此推及画评,成为魏晋时代审美精神的核心。可以说,庄子的“妙”、“神”在这里都化为具体的艺术审美境界。

继顾恺之的“传神论”之后,南朝的谢赫强化对客观对象的表现,吸收顾恺之关于绘画艺术的言论及魏晋以来人们对于人物的鉴赏评论一致强调的人的精神气质,提出了中国绘画上的“六法”,成为后世画家、批评家及鉴赏家遵循的标准和重要美学原则。“气韵”这一概念对于山水画、人物画都适用。对于人物画而言,“气韵”与顾恺之的“传神”在人物形象的精神特质这一根本点上是一致的,但“传神”多是指人物的面部——尤其是眼睛所传达的内在情性,而“气韵”则更多地指人物的全体——尤其是气质、谈吐传达出的内在情性,或者说是内在情性的外化。对于山水画而言,“气韵”则是自然景物所蕴含的一种生气、活力。这种生气和活力既是自然生命力的表现,又是人们对这种生命力的感受。谢赫的气韵、神韵等,既不是绝对的客观存在,也不是绝对主观生成的,而是主客体相互扭结的一种状态,是一种非心非物、非有非无的存在过程,这都是玄学风气下的人物鉴赏观念的显现。

3. 体味自然与玩味人生

随着与大一统政权的疏离,魏晋士人有了怡山乐水、追求自然山水之美的生活情趣。其实,“自然”本是老庄学说的基本价值取向,既是一种社会理想,也是一种人生境界,此时演化为诗文书画的审美价值。老子的“自然”作为美学概念,就是“美”,而且是至高无上的美。也许“自然”对我们来说具有朴素无华的无限性,它看上去没有令人惊奇之处,但却很难把握它。魏晋玄学家乐于在大自然中玄思妙想,体味自然与玩味人生,玄远深邃的道家思想在“悟人”的美感与艺术之中显现,将山水审美与玄理紧紧契合在一起。特别是玄言的山水诗、赋等的风行,启示画家们悟到,没有必要为圣贤先王立象而限制自己的精神自由。他们开始追求个性自由和向自然贴近,并以此探寻生命本源,写造化自然,为后来山水画的逐渐突出和独立提供了精神上的条件。顾恺之的《画云台山记》可能是中国最早的一幅山水与人物结合的杰作,他已经从《画评》中对人物画的注意转移到了

“千岩竞秀,万壑争流,草木蒙笼其上,若云兴霞蔚”的“山川之美”了。

山水本身在笔的支配下,成了能以形象体现精神的对象。士大夫们以虚无的胸襟、玄学的意味体会自然、表现自然,使中国山水画自始至终是一种“意境中的山水”,而不是纯粹客观自然景物的再现。也许在他们看来,山水的美不在于山水本身,而是在于它们体现了“道”。宗炳《画山水序》:“圣人含(容纳,持有)道映(接应,应对)物,贤者澄怀味象(情怀高洁,不以世俗物欲缠心,玩味物象,实则味道,观道)。至于山水,质有(形质多)而趋灵(富于灵趣)”。这是对“自然”、“道”与山水基本关系的论述,他认为圣人能理解或“映照”万物,而贤者则能涤荡心胸,以“道”为法则去看万物,至于山水是以其外形而体现“道”的,山水与道是相合的。中国的山水画,在以老庄哲学为基础的玄学思潮中形成并大兴于世,艺术家们简淡、玄远的美感、艺术观,奠定了一千五百多年来中国山水画的基本趋向。

另外,魏晋人士对政治兴趣的淡化,以及由此而产生的游戏人生的生活态度也成为魏晋审美精神的直接基础。在绘画上,人们对美学问题的探讨第一次获得了相对独立的地位和价值。人们对美的追求,对个人的才能风貌的讲求以及对人生意义、价值的思索,都不可分地联系在一起,可见他们在社会、价值秩序混乱的历史条件下,开始越来越重视自己的内心世界。

结 语

魏晋玄学从哲学范畴上来讲既能回避残酷的社会现实,又能满足精神世界以慰藉人们的心灵,同时给人以神秘、深奥之感。玄学思潮与当时人们的心态、价值取向和审美情趣等始终相互作用、相互影响,在它的影响下,魏晋审美精神使我们感受到了一股活力和灵气,画论以“神”和“气韵”作为绘画的灵魂、精神,乃至生命,这极大地影响了后世及至当代绘画的表现。其审美趣味的细腻化、艺术风格的多样化以及艺术理论的成熟化成为我们取之不尽的源泉。

(作者单位 湖南科技大学艺术学院美术系)

责任编辑 韦平