

论汉字思维对中国画表现方式的建构

董春晓

对中国画特点的研究,一般较多将着眼点放在其与姊妹艺术如书法、诗文的关系方面,诸如“书画同源”、“诗情画意”等议论。然而,如能跳出传统思路之外,从思维、媒介工具、作者特性等更为基础的层面分析中国画的产生和发展过程,就可以看到中国画的表现方式其实与汉字的思维表意方式有着相当内在的联系,中国画的许多艺术特征都可以从汉字思维的特点中找到其最初的来源。

汉字作为思维和表意的工具,主要应用于概念性意义的传达,而中国画作为一种直观的表意方式,主要应用于对物象的描绘,一般认为两者之间是没有什么关系的,正如唐张彦远所说:“记传,所以叙其事,不能载其容;赋颂,有以咏其美,不能备其象。图画之制,所以兼之也。故陆士衡云:丹青之兴,比《雅》、《颂》之述作,美大业之馨香。宣物莫大于言,存形莫善于画。”^①正是主张语言文字的表述和图画的描绘是两种不同的表意活动,相互之间除了可以发挥类似的社会功能,各自的表意特性其实是大相径庭的。宋代以后众多论者开始从语言文字的艺术——文学的角度研究绘画,谈论诗画的融合(诗情画意)或者从汉字书写的艺术——书法的角度研究绘画,明确地主张以书法入画(实际地践行书法笔法入画则从魏晋时代即已开始,主张书画同源则从唐代就开始了),但对汉字思维和表意特性之于中国画的影响,则始终少有论者谈及,直至现代的中国画研究依然如此。实际上汉字思维作为中国文化的核心机制和价值源泉,对中国画的表现方式始终产生着深刻的影响,因为其实践之人和所用的工具类似,在共同的时空中,其表意方式及价值观则自然发生迁移,只是越基本的要素人们往往越习焉不察罢了。

一、汉字思维的特点

(一)汉字思维具有意象直观性,但以抽象图形表意乃是其根本特性

汉字思维重在意旨的表达,它的基本表意手段是象形,但物象的细节刻画是从属而次要的。对汉字思维,通常确认它具有直观的意象思维的特点:“西方拼音文字沿着彻底抛弃‘象形性’之符号化文字道路发展,形成以音表意,具有严密语法文法的逻辑概念文字,从而在思维方式上表现为崇尚理性,以逻辑概念思维方式为主。而中国则沿着保留‘象形性根基’之符号化文字道路发展,形成以形表意,既有诗意性又有逻辑性文字,从而在思维方式上表现为崇尚悟性,以诗意性‘象思维’为主。”^②由于此汉字之象在很大程度上是由概括性图画所建构的,因此它兼具直观图画和抽象符号的特点,是以形表达其意,但同时又不是物象(形)本身和概念(道)本身,而是其中介物——既直观又概括的“象”,因此它不重形之刻画但求意之表达的特性就显而易见了(与此同时,汉字“象思维”又极富主观情意性,它不是物我分离地看待对象,而是天人合一、感同身受地思考和体验对象的特点,从而其认知就不是冰冷的逻辑性,而体现着浓郁的人性价值观,因此“象思维”往往被称为“意象思维”,尤其是在艺术领域)。这种非模仿细节而追求意蕴表达的思维方式,在中国文化中影响至远。

汉字作为一种文字符号,它的基本原则乃是以形表意,即以具有直观理据性的图形来表意,这个图形直接与意义相连,而读者则见图形而得意。因此对各种物象进行观察、体验,进而建构此表意图形乃是汉字构形的基本手段。唐兰将象形字的造字方式分为四类,即“象身”(近取诸身)、“象物”(远取诸物)、“象工”(仿器用之形)、“象事”(将抽象之事赋予直觉完形),同时他将许慎所说的指事字和会意字都归入“象意字”的范畴,指出“象意字的特点是图画,只要认得它原是图画文字,从字面就可以想出意义来,就是象意文字”^③,都强调了作为汉字造字基础的象形字及其引申象意字,表意的特性都是直观思维。

然而,虽然汉字初始时期的造字方式是直观图画性的象形和象意,其成熟阶段(商代后期)却主要是借用已有字符为形符或声符而组成形声字,这时表意的抽象符号性增加,图画性则削弱了。如果说初始时期的汉字表意方式是诉诸感性直觉的,成熟阶段则更多地诉诸抽象思维,以便更充分、便捷地表意,从而趋近语言符号系统的本质——抽象任意性。但与拼音文字比较起来,人们总是感觉汉字是直观象形的,这是由于教育的实施而使得文化人对汉字从初期象形到后期抽象的发展过程有所了解,知道汉字表意基于图形,否则从汉字在汉代隶变以后的字形来看,是较难感受到其中的图画性的。所以《周易》说“圣人立象以尽意,设卦以尽情伪,系辞焉以尽其言”^④,其重点乃在意之表达(象即意也),而非形之描摹。

(二)汉字思维的类本质揭示特性

汉字思维的基本表意方式是“依类象形”,即以简略的图形揭示对象的本质特征,以便思维表意能够以便捷的工具顺利地进行。许慎说“仓颉之初作书,盖依类象形,故谓之文,其后形声相益,即谓之字”^⑤,此语的本意是说象形(包括指事、会意等以象形为核心的造字方法,唐兰称为“象事”)是汉字初始的造字方法,所谓“古者庖牺氏之王天下也,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”^⑥。其后形声之类的造字法则是在这些象形字“文”的基础上,通过假借、转注之类的符号组合方法而孳乳繁衍来的。

这里许慎所谓“依类”二字尤其关键。依者,依照也;类者,类别也,种属之特征、本质。许慎在解释造字六法的象形之法时说:“象形者,画成其物,随体诘屈,日月是也。”^⑦一般理解其意是画出事物的模样,笔画随着事物的形状弯弯曲曲。但从其“依类象形,故谓之文”之语,可知许慎所谓“随体诘屈”的象形是要按照事物的属类本质特征来象形,亦即他所谓“仰则观象于天,俯则观法于地,视鸟兽之文与地之宜”,造出体现事物之“象”、“法”、“文”的字才是象形字,

而不是简单地按照事物的形状来画其模样为象形之法。这样的“依类”象形的观念在汉字发展的后期形声字上同样有所体现,这就是形旁标示某字的类(有时声旁也标示类的概念),以指明某物的属类本质特点。因此汉字思维不仅是意象思维的、感性直观的(主要在成熟文字系统产生之前),同时它也是抽象的、追求事物的类本质的。其字形有直观的象形性,同时又是直达本质的,以概括性的形将事物的本质特点揭示出来,如“马”字,就将马面之长、马鬃毛和马尾之多而分散的特质概括地勾画出来。

(三)感性书写操作对汉字思维主体格调直观表现性特点的强化

思维要有文字的辅助(帮助标记思想的路径、节点和成果)才能更好地进行,以文字辅助思维则必须进行书写操作,汉字具有现实理据性的字形和富有生命动感的线条,使得其书写与主体的直观想象和情感体验等感性心理密切地联系起来,从而使汉字的书写不仅仅是达意的纯理智活动,而且成为融合了情感意绪的直观表现的审美活动。张怀瓘说“深识书者,惟观神采,不见字形”^⑧,并主张书道“以风神骨气者居上,妍美功用者居下”^⑨,即此之谓也。

因为汉字以形表意(象形、象意),同时其书写是以富有造型的灵活多变性的毛笔来完成的,其字形的直观形象和直觉手感,都给思维以感性冲击,使其直感汉字的象形表意性而产生联想(东汉蔡邕说“为书之体,须入其形,若坐若行,若飞若动……若云雾,若日月,纵横有可象者,方得谓之书矣”^⑩),同时又从书写笔墨的韵律中体验到对主体情感、意绪的表现,因此汉字被体验为有意味的形式,其中伴随着浓郁的生命体验和感性直观,其字形的完成就是富有直观表现性的有意味形式的产生,所谓“文如其人”,在汉字的笔墨形式中尤其如此。

心中的意象思维和手中的笔墨书写,两者相辅相成,认知对象特性与主观情感表现相融,在认知表意的同时,以心手协调的感性操作达成其审美的情感体验与物化的笔墨表达,这就是从汉字书写到书法艺术萌芽的原理。张怀瓘说“虽书已缄藏,而心追目极,情犹眷眷者,是为妙矣。然须考其发意所由,从心者为上,从眼者为下……不由灵台,必乏神气”^⑪,正是指出了汉字书写的审美特性。

因为远古的意象思维注重天人合一的情与意的体验,而不只关注客观的格物,于是传统的表意方式总是意与象的统一,是立象以尽意的意象性认识,如图画、象形字、象意字等等的图符,都表达着人与天地自然体贴共鸣的体验,而随着华夏祖先认知水平的提升(商代后期的汉字造字方式的成熟),以汉字象形作为表意方式的阶段基本结束了,从汉代至魏晋的书体的演变完成(隶变至各书体的建立),标志着汉字思维从客观的字形表意转到了以书写线条及其韵律来产生另一重表情方式的阶段,即以较抽象的汉字字形(隶变之后)的书写,来体验和表现毛笔富有感情和想象的运动所产生的汉字线条的动态、韵律之美,即汉字符号富有表现性的力的式样——笔墨,以及那种特殊的趣味——势、力、筋、骨、气、妙、神、逸等等。

汉字意象思维的特点是,力求把握宇宙天地之道的思考与主体的意愿、情感的表达紧密结合、融为一体,所谓天人合一是也,华夏祖先不只是旁观宇宙万物之道,而是纵身大化,与万物体贴共舞,以取得情景交融的共鸣。因此汉字的书写不只是信息的符号传达(像拼音字母的机械符号的透明性那样),而同时是情感和人格的直观表现(结体协调与否和笔墨功力如何与个人的体道功夫以及学问和修养直接相关)。汉字之文往往是志道、修身的道德文章,极少格物致知的客观说明文,因此其表意不仅在字面上见出,同时也在书写的直观形式上表现出来。

从汉代草书流行开始,文人在自己的生活方式中找到了一种最便捷而其表现力又无穷的表情方式,比之于诗文,它无须文字想象性的形象塑造,而可以在直观的笔墨形式中展现主体的修养、人格。因为书法的笔墨形式就是一种有生命力的形态,其字形就是一个生气灌注的生

命体,有首有尾有身,每个字都有其独特的生命表现形态,而其由书写操作所产生的笔墨韵律,则体现了主体的道德情操(人格)和艺术修养的功底。因为每个汉字造型的生命形态的完整与协调都是由悠远的造字历史所赋予的,且为全体的巫史、士大夫、文人所与生而俱识之,所以汉字的书写形态成为一种直观的万物生命和主体道德格调的表现形式。书如其人,正如张怀瓘所说“文则数言乃知其意,书则一字已见其心”^⑫,笔墨形式就是主体智识和格调的表现。因此,汉字的书写线条——书法笔墨,成为一种具有精神内涵的感性形式,而非客观透明的表意符号,这是毛笔书写的汉字所独具的审美特性。

二、汉字思维对中国画表意方式产生作用的机理

由于汉字思维是中国传统文化中最基础,也是最深刻、玄奥、优雅的认知、体验和表意方式,同时也是中国思想家、文学家,包括中国画主流创作群体在内的所有知识阶层共同的基本表意方式,因此它对中国画的表现特性产生影响是不言而喻的。尤其以下几种情况的存在,使得汉字对中国画的影响更是顺理成章:

(一)书画同源,两者相辅相成,交融一体

对原始时代的表意方式,颜延之云“图载之意有三:一曰图理,卦象是也;二曰图识,字学是也;三曰图形,绘画是也”^⑬,其意为卦象最抽象,文字次之,绘画最具体,同时其意在说明远古图符形式的本质是一样的,都是以图形来表意,区别只在于意的内容、符号的理性抽象程度和作用于人的心理功能的不同,但它们的原理都是以图形表意:图以图画表意,字以象形表意,而八卦则以抽象符号表意,因而字画虽后世面貌不一,其内在的图形表意特质原本是相同而相通的。所以张彦远说:“是时也,书画同体而未分,象制肇创而犹略,无以传其意,故有书;无以见其形,故有画。天地圣人之意也。”^⑭而中国文字从图画发展而来并始终保持其本源特性的历史,则为古往今来的中国文化人所切身体验。

(二)汉字表意和绘画的作者身份与工具特性相通

汉字表意的最初作者是石器时代身兼部落首领和沟通天人之巫的圣人,他们最先用以作法的工具是舞蹈、图画,其后到达文明社会(商代)则逐渐由巫而史,过渡到以文字来沟通天人、管理国家,而到汉代则一些文人开始参与世俗的绘画活动,由此将两种活动兼而任之,客观上打开了两者之间相互影响的通路。

汉字最初是以纸笔以外的材料和工具来制作的,如岩画和陶符的类文字符号就是以石头或硬物刻写的,但从商代毛笔的应用开始普及,《尚书·周书·多士》中说“惟殷先人,有册有典”,而典籍是书于竹帛的成果。绘画的承载材料虽然长时间以绢帛为之,直至宋元纸张才逐渐成为主流,但主要的工具为毛笔则是一以贯之的,不管是行家画、戾家画还是民间绘画都不例外,如此则是客观技术状况提供了汉字思维及其表意方式对绘画产生影响的条件。

(三)源远流长的贵族教育活动使汉字文化传承于士大夫文人之间

汉字的发生原理和发展史经由教育活动而为贵族及文人阶层所熟悉并代代相传,从而使书画同源的理念和视觉表意的方式及其趣味代代相承,并起到一种标杆、风雅榜样的作用。许慎说“周礼八岁入小学,保氏教国子,先以六书,一曰指事……”^⑮,张彦远在《历代名画记》也说“又周官教国子以六书,其三曰象形,则画之意也。是故知书画异名而同体也”,并注云“《周礼》保章氏掌六书,指事、谐声、象形、会意、转注、假借,皆仓颉之遗法也”^⑯。

(四)汉字表意在文化发展上的先熟性、深刻性及其广泛影响

汉字造字方式的成熟以商代后期的甲骨文为标志,汉字思维和表意的成熟则可以春秋战国的诸子百家争鸣及其思想成果在汉代的成为经典为标志,“先秦两汉时期的典籍,据《汉书·艺文志》著录,恰好有一万多卷……”^{①7};“我们的经典,作为书本的经典,它的形成,主要是汉代……如果你理解当时的气氛,也是一种文艺复兴,也是一种传统的断裂和重新接续”^{①8}。正是商周时代的汉字发展和思维的共同进步,使得春秋战国百家著书立说的学术争鸣成为可能,并在汉代积淀为文化的经典,如《诗经》、《尚书》、《周易》等等,并从此成为中华文化发展的无尽源泉。汉字表意由此成为传统媒介技术环境中最权威的表意方式,它们长期地只为帝王贵族士大夫所拥有和使用(沟通天地和社会教化),成为文化、智识和品德格调的象征,因此其表意方式渗透到传统文化的各种表意样式之中,体现为汉字的一种文化牵引力。

(五)心理机能的迁移和投射

汉字思维这种最高级的表意方式如上所述,并非仅仅是静观默想的,而是连同其感性书写操作一起来探索宇宙天地之道、表达主体的道德情操的,因此在长久的使用和体验中便塑造了其使用者的书写线条以立象尽意和情感象征表达的视觉习惯与趣味,而这整个以汉字思维为主导的文化心理结构则将自己的特性迁移到主体的其他表意方式之中(如诗文成语对口语的内在框架作用,由此从春秋战国至秦汉时代文化上努力追求的是书同文,而不是语同音)绘画因为邻近汉字的表意方式而更如此。

英国艺术史家巴克森德尔曾表示非常羡慕中国有一个书法传统,因为“这个传统赋予了中国文化一种深刻的特质,我愿称之为一种介于人人都具备的言语与视觉文化之间的‘中介语汇’(middle term)。甚至通过译文,我们西方艺术史家依然能够体会到中国的古典艺术批评缜密细腻,平稳连贯,可以明显地感觉到这种‘中介语汇’的存在”^{①9}。实际上巴氏这里所表达的,正是对汉字思维的有形形式——书法——对中国视觉艺术的深刻影响的鲜明印象,正是汉字思维及其感性操作,使得中国画家及其理论家能够自由地往还于文字思维、文学和绘画艺术之间,将概念表达和艺术体验水乳交融地结合起来。

三、汉字思维与中国画的艺术理念

(一)中国画追求表意、表情优先和形而上意蕴之表达,物象形质的刻画则居次要地位

中国文化自原始时代开始,主流是实用的,其宗旨在社会管理和教化,并且尝试以各种方式来表意,颜光禄云图载之意有三,图理、图识和图画,都是为表达天地之道、人主圣明有德有能等等。从伏羲画卦到黄帝垂衣裳而治天下,再到仓颉造字而后世以书契表意,无不以尊天地之道而教化万民以长治久安为宗旨,所以其传统就是卦象和汉字的立象以尽意,倾向于以一种直观而表意明确的形式达意传情,而物、器形式自身的细节、特征则无关宏旨。

在魏晋之前,中国书画主要为政教目标之达成而作。魏晋以后,文学艺术的自觉(山水诗和山水画兴起)和感官享受的自觉(大小李将军的大青绿山水画的精致华丽)开始发展,到了宋代那种外师造化以极尽物象之妙的山水画、院画的工笔写形、敷色技巧则臻于极致。至宋代后期以至于元明,巫史表意的悠远传统开始回归,再次强调意在笔先(此时之意已不再是外在的宇宙天地之道或社会的伦理规范等概念,而是主体的情感、意绪等主观精神格调),主体格调(士气)之可贵,其理论先声有宗炳的“畅神”论、谢赫的“气韵”论、张彦远的“意在笔先”的理论等等。宋代苏轼说:“论画以形似,见与儿童邻。”^{②0}邓椿说:“画者,文之极也……其为人也多文,虽有不晓画者寡矣。其为人也无文,虽有晓画者寡矣。”^{②1}元代倪瓒说:“仆之所谓画者,不过

逸笔草草,不求形似,聊以自娱耳。”“余之竹聊以写胸中逸气耳,岂复较其似与非。”^②明代董其昌说:“士人作画,当以草隶奇字之法为之,树如屈铁,山如画沙,绝去甜俗蹊径,乃为士气。不尔,纵俨然及格,已落画师魔界,不复可救药矣。”^③中国画重新强调立象以尽意,那种文学的诗性意蕴,而非为形而形地满足视觉享受。

宋元明清乃一脉相承的文学化时期,画家主体性高涨,尤其强调内在情感、人格的发挥和象征,其最便捷、玄奥的方式是诗文、书法,及以笔墨为核心的文人画,而长久以来的士大夫文人的生活方式,一向强调内在人格的完善,以志道、修身为投身社会、达己而达人的门径,而书画的笔墨象征方式成为其精神修养的形式之一,于是其艺术宗旨便强调传情志道,而非外在对象形质的探求和表现,视笔墨的气韵优于山水的气韵正是此逻辑的自然演绎。魏晋以前是实用态度为主,立象以尽意(天地之道与人物之神),其后至宋代后期,达到依类象形的顶峰(写实山水和工笔花鸟),宋元以后审美超越占主流,立象以尽意重新被倡导,山水气韵转换到笔墨气韵,开始强调人的主体精神格调的直观表现(书则一字已见其心)——笔墨形式成为中国画的根本依据。

(二)追求事物类本质的表现,无意于细节描摹

许慎“依类象形,故谓之文”的说法,已经包含着揭示物象本质,并以概括性线条表现之的意义,与中国画中的“传神”、“气韵生动”以及“骨法用笔”的艺术表现方式颇有一种渊源关系。《世说新语·巧艺》记:“顾长康画人,或数年不点目睛。人问其故,顾曰:‘四体妍蚩,本亡关于妙处,传神写照,正在阿睹中。’”^④这里顾恺之“传神论”所强调的正是类似于“依类象形,故谓之文”的汉字表意理念,把对象最本质的特点抓住和表现出来才是最重要的绘画表现方法,其他的细节因为无关对象的本质表现而可有可无。其后宗炳在《画山水序》中强调画山水也要重视传神,“山水质有而趣灵”,“神本亡端,栖形感类,理入影迹,诚能妙写,亦诚尽矣”^⑤。

谢赫的画论“一气韵生动是也,二骨法用笔是也”^⑥,成为中国画的万世不易之准则。所谓“气韵生动”,就是将对象的本质特征极其有力而简练地表现出来,令人在极具表现力的形式中直观到它的内在生气,所以感觉到生动,否则细节刻画再细致也只是形而下之器,没有生命和精神本质的表现,就没有生气和天地之道的根本——生生不息的动,也就没有生动了。他称陆探微的画“穷理尽性,事绝言象”^⑦,意即其画已超越对外形的把握,直接深入到对绘画内在本体的揭示,着重于对象内在精神气质的表达,而不局限于物象表面的精细刻画,此即类本质的追求。因为陆探微做到了这一点,因此他的画被谢赫评为第一品。而其“骨法用笔”信念,则正是从其对人和万物的类本质的体验与表现的终极目标而来,是一体两面的事情。要传神和气韵生动,就不能刻画细节,而必须以意向性和概括性的线条来勾勒形象,建构富有表现性的图式,如张彦远记张怀瓘评陆探微画的骨法用笔:“陆公参灵灼妙,动与神会,笔迹劲利,如锥刀矣。秀骨清像,似觉生动,令人懔懔若对神明。”^⑧而书画工具——毛笔——正适合各种表现性线条的塑造,尤其是自唐代荆浩开始,将气韵理解为笔墨的格调而非人物风骨的自然表露以后^⑨,则这种区别于物象模仿的表现性线条就更成为中国画表现方式的根本之道。

强调体验和表现宇宙之道以及主体之格调,而非刻画形而下之器本身的细节,后世文人画正是由借鉴汉字符号表意的直截方式而产生的,“依类象形,故谓之文”,此文乃具有直观表现性的线条造型,它直接地转化成了文人画、书法笔墨的程式化图式,正可谓顺理成章,自然而然。

(三)强调书写性线条的锤炼,强调笔墨的功力和格调,以之作为主体人格的直观表现,视工匠的纯粹物象造型线条为无文无韵

在远古巫觋沟通神人的图画、符号和文字之外,日常生活中的图画一般都是工匠制作的,如岩画的一些叙事性作品、彩陶的装饰性纹饰,进而发展为商周青铜器的纹饰、先秦两汉日用器皿的纹饰、墓葬建筑及其物品的装饰图画,如帛画、画像砖等等,其作者乃是画工。画工基本上都缺乏写字作文的素质,其作画的造型线条纯粹是为了与平涂的色彩一道表现物象,很少有书写性笔墨及其主体表现性的意识。

汉字思维至春秋战国时代已发展为成熟而深刻的概念思想体系,并在汉代成为中华文化的经典,与此同时,汉字思维的实际表达——汉字书写,则由巫、史、士大夫文人经历古文、篆书、隶书等等形式的挥写,而在汉魏时代锤炼为几种基本的书体——草、楷、行,它们那种极具表现力而又变幻莫测的线条形式,体现着天地自然的无穷玄奥和内在人格的无尽风骨气韵,令社会各阶层对这些文化精英的作品莫不顶礼膜拜。由此汉字书写性的线条成为一种高雅的艺术语言,它的本职是意念表达,但人格、精神象征更成为它的一种特长。于是在汉代当文人士大夫投身于绘画事业时,便自然将其引入那种被视为无文之造物的画工绘画形式中,并逐渐将纯造型的线条改造为同时表情乃至完全象征主体精神、人格的直观形式——书写性笔墨。这样的从汉字书写到绘画笔墨性造型的转换其实并不困难,因为汉字书写与绘画大体上都是用相同的工具以线条来勾勒图画或图形符号,因此用笔的轻重、正侧、徐疾、节奏等等书写经验所产生的笔墨趣味便会自然地迁移到绘画造型线条的运用上,而文人出身的画家对造型线条的笔法及其书写趣味尤其敏感,如汉魏时代的顾恺之、陆探微和张僧繇就曾有意识地引张芝等书法家的笔法入画,以增加线条的变化和韵味。张彦远说:“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。昔张芝学崔瑗、杜度草书之法,因而变之,以成今草书之体势。一笔而成,气脉通连,隔行不断,唯王子敬明其深旨,故行首之字往往继其前行。世上谓之一笔书。其后陆探微亦作一笔画,连绵不断,故知书画用笔同法。”^⑨又说:“张僧繇点曳斫拂,依卫夫人笔阵图,一点一画,别是一巧。钩戟利剑森然,又知书画用笔同矣。”^⑩

张彦远论画最终将绘画趣味的高下以笔法之有无来做标准,则为后世文人的笔墨趣味提供了理论基础,他说“夫象物必在于形似,形似须全其骨气。骨气形似,皆本于立意而归乎用笔,故工画者多善书”^⑪。宋元明清,代有其人来张扬书写笔墨之于绘画的重要性,如柯九思、赵孟頫、董其昌等,因此自宋代以来,线条的笔墨性不仅是造型的问题,同时是绘画的价值问题,绘画已由传神写照转为以笔墨象征人格精神,山水本身之气韵经唐五代的荆浩,至明代的董其昌,终于为画家笔墨之气韵(主体人格、伦理修养的象征)所取代。如此从外师造化到中得心源,中国画日渐将主观情意的书写性笔墨象征作为绘画的本体,笔墨的表现性而非造型的再现性成为中国画的前提,中国画因此而回到了起步的原点,以汉字思维及其书写的方式来表情达意,而对“应物象形”、“随类赋彩”等绘画之视觉艺术本义则不再在意。

由于技术的幼稚,原始绘画的造型大都是由线条来建构的,而成熟至神逸境界的中国画之所以将线条造型的表现方式坚持始终,是由于文人书写线条的修养极其深厚,同时精神意念以及人格品位之概念想象性的表达愿望极强,两者相互激荡,加之纸笔工具的基础性和不变性,使得书写性线条造型成为中国画的根本前提——此乃笔墨底线是也。纯造型的点线面只能产生照搬形而下之器的物象,而无法将对象的本质特征和主体的人格素养表现出来,如同造字只知随体诘屈,而未能悟出依类象形的奥义,则所造之形只能是无文的图画,而与“文”化的字尚隔着一个境界,则其绘画终将不入画品。因此文人画的大师董其昌乃有此论:“以蹊径之奇怪论,则画不如山水,以笔墨之精妙论,则山水决不如画。”^⑫

余 论

上述中国画表现方式的汉字思维特点是相当鲜明的,尤其是在与外来画种作比较时更其如此。清代画家邹一桂对此有经典论述:“西洋人善勾股法,故其绘画,于阴阳远近不差锱黍。所画人物屋树,皆有日影。其所用颜色与笔,与中华绝异。布影由阔而狭,以三角量之。画宫室于墙壁,令人几欲走进。学者能参用一二,亦其醒法。但笔法全无,虽工亦匠,故不入画品。”^③邹一桂所谓“笔法”,正是体现了极富汉字思维表意特色的中国画表现方式所着重的立象以尽意而非机械模仿对象、依类象形揭示对象精神本质而非耽于物象细节刻画,以及经由表现性笔墨的创造既展现对象神韵又象征主体精神格调的审美理想,与西画的质实沉重,正相对照。

可见,中国画,尤其是宋元以后成为中国画典型代表的文人画的表现方式,并非仅仅从汉魏时代文人参与绘画以后才开始的,其典型的绘画理论也非其时始发生,而是与汉字的应用历史一样源远流长,可以追溯到远古庖牺氏为王天下而画卦、黄帝垂衣裳治天下而其史官仓颉造字的时代,中国画之经典的人文画的核心表现方式,其实就是中国文化之经典的汉字的表意方式,诸如“立象以尽意”、“依类象形”、“书则一字已见其心”,等等。由此推知,若能从中国文化思维和表意方式的最核心理念及其方法出发,则将更透彻地了解中国艺术的审美特性问题。

①⑬⑭⑯⑰⑱⑲ 张彦远:《历代名画记》,江苏美术出版社2007年版,第2页,第1页,第1页,第2页,第158页,第44页,第46页,第29页。

② 王树人:《中国哲学与文化之根——“象”与“象思维”引论》,载《河北学刊》2007年第5期。

③ 唐兰:《中国文字学》,上海世纪出版集团2005年版,第62页。

④ 《周易·系辞上》,上海古籍出版社1995年版,第148页。

⑤⑥⑦⑮ 许慎:《说文解字》,中华书局1963年版,第314页,第314页,第314页,第314页。

⑧⑪⑫ 张怀瓘:《文字论》,见《中国书法理论经典》,河北人民出版社1998年版,第142页,第142页,第142页。

⑨ 张怀瓘:《书议》,见《中国书法理论经典》,第95页。

⑩ 蔡邕:《笔论》,见《中国书法理论经典》,第3页。

⑪⑬ 李零:《简帛古书与学术源流》,三联书店2008年版,第19页,第469页。

⑲ 《巴克森德尔谈欧美艺术史研究现状》,见巴克森德尔《意图的模式》,曹意强等译,中国美术学院出版社1997年版,第168页。

⑳ 俞剑华:《中国古代画论类编》上,人民美术出版社1998年版,第51页。

㉑ 邓椿:《画继》,见沈子丞《历代论画名著汇编》,文物出版社1982年版,第129页。

㉒ 倪瓒:《论画》,见沈子丞《历代论画名著汇编》,第205页。

㉓㉔ 董其昌:《画禅室随笔》,见沈子丞《历代论画名著汇编》,第250页,第254页。

㉕ 转引自徐复观《中国艺术精神》,春风文艺出版社1987年版,第135页。

㉖ 宗炳:《画山水序》,见沈子丞《历代论画名著汇编》,第14—15页。

㉗ 谢赫:《古画品录》,见沈子丞《历代论画名著汇编》,第17页,第17页。

㉘ 陈传席:《中国绘画美学史》上,人民美术出版社2000年版,第232—233页。

㉙ 邹一桂:《小山画谱》,见沈子丞《历代论画名著汇编》,第466页。

(作者单位 浙江财经学院传播系)

责任编辑 陈诗红