

诗情画意

传统文人画的人文价值

朱良志(北京)

中国传统顶尖大师的文人画,有一种无法以语言表现的纯粹的美。在这个世界上,或许只有宁静高贵的希腊雕塑、深沉阔大的欧洲古典音乐能与之相比。

文人画的概念

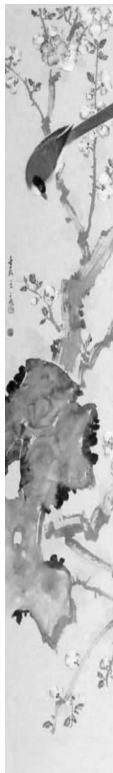
文人画,又称“士夫画”,它并非指特定的身份(如限定为有知识的文人所画的画),而是具有“文人气”(或“士夫气”)的画。“文人气”,即今人所谓“文人意识”。文人意识,大率指具有一定的思想性、丰富的人文关怀、特别的生命感觉的意识,是一种远离政治或道德从属而归于生命真实的意识。在一定意义上说,文人画,就是“人文画”——具有人文价值追求的绘画,不是涂抹形象的工具,而是表达追求生命

意义的体验。因此,文人画的根本特点,就是它的价值性。

文人画先是在山水画中获得发展,但又并非独得于山水。随着文人画的发展,文人意识渐渐影响到花鸟画,像青藤和白阳的花鸟画,显然带有浓厚的文人意味,八大山人妙绝时伦的花鸟之作,是中国传统文人画的突出代表。文人意识对人物画的影响在南宋以后获得突出发展,像陈老莲的人物画,利用人物来表现深沉的生命思考,为事物画的发展开辟了新章,甚至佛教艺术中也渗入了文人意识。

文人画的智慧特性

文人画,是灵魂的功课,带有鲜明的智慧性。中国道禅哲学有不立文字之思



想,认为人的智性在语言(知识理性)中容易陷入困境。而视觉艺术在宋元以来的发展中,却在某些方面摆脱了语言的困境。文人画既可表达人们所“思”,又可以克服知识理性的障碍,成为人们重视的一种方式。

文人画的智慧表达毕竟不同于哲学论文。它既不是概念的推理,更不是某种思想的强行贯彻,而是一个情意世界,是一种在体验中涌起的关于生命的沉思。文人画的智慧与其说是某种观点的敷衍,倒不如说是建立一种立足于沉思的生命呈现方式,一种融进灵魂觉性活动的独特心理体验。文人画的智慧表达,不是结论,而是过程;不是观念,而是生命;不是定性定义的传递,而是非确定性的呈现。非确定性是文人画的重要特点,它将绘画从此前的确定性中解脱出来,这样就避开了中国哲学所警惕的“语言的困境”(如老子的“言无言”、庄子的“天地有大美而不言”、慧能的“不立文字”等)。

推动传统文人画发展的根本因素,在于一个“真”字。在文人画中,存在着两种真实,一种是外在形象的真实(可称科学真实),一种是生命的真实。文人画认为,绘画作为表现人的灵性之术(接近于今人所说的“艺术”),必须要反映生命的真实,故外在形象的真实被文人画排除出“真”(生命真实)的范围。

生命真实是通过中国艺术的独特追求——“境界”来实现的。境界,在一定的意义上,可以称为“显现生命真实的世

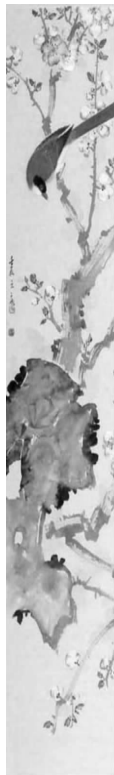
界”。境界不是风格,它是人在当下妙悟中所创造的一个价值世界,其中包含他们独特的生命感觉和人生智慧。所以,它是一个“显现生命真实的价值世界”。在文人画的发展中,不少代表性画家在境界创造上,形成了自己独特的特点。

文人画的哲学思考是它的人文价值显现的基础。重要的不是艺术家留下的画迹,而是伴着这些曾经出现的画迹所包含的创作者和接受者的生命省思。艺术最值得人们记取的不是作为艺术品的物,而是它给人的生命启发。即使有些作品不再存世,但通过语言文献中存留的若干信息,仍然可以帮助我们分享其中的智慧。

文人画中的形式语言

文人画重在形式之外追求意境的传达,但这并不意味着文人画中的形式,只是一种表达人情意世界的媒介,只是一种工具。文人画发展的重要特点,就是将笔墨、丘壑(代指文人画中的具象性因素)、气象三者融为一体。形式(包括笔墨和丘壑)即意义本身。因此,文人画有一种超越形式的思考,变形似的追求为生命呈现的功夫。文人画的根本努力,主要在于形式的“纯化”。

文人画理论的核心不是“形似”与否的问题。苏轼等的反形似理论,指引出文人画的发展方向,也引起人们的误解,甚至带来理论上的混乱。文人画的核心是超越“形式”,而不是反对“形似”。在似与不似、不似之似的“似”上打圈圈,终难入文



人画的门径。文人画也不是所谓“纯形式”之艺术,“纯形式”的理解就抽去了它生命呈现的内核。

文人画是一种超越形式的绘画,程式化、非视觉性、非时间性是它所崇奉的几个重要原则。

其一,文人画的发展具有鲜明的程式化的特点。它是文人画的“文法”。文人画作为表达生命智慧的绘画,是通过这种程式化的语言而达到的。没有程式化,也就不可能形成在意境上的可表达性。文人画的思想追求是为了交流的,它是重视性灵传达的文人画家间的“游戏”,当龚贤画一套山水册页,这册页表达的是他的感觉和思想,而不是创造一个表面的美的世界。这种传达性的要求,必然使得文人画家之间有可以“交谈”的“语言”。

这套语言,大体可以分为三个层次,一是题材语言。一山一水就是他们的语言,具体说来,寒林、枯木、远山、近水、空亭、溪桥,就是他们的语言。莽莽的历史中蕴藏着无限的人和事(典故)也成为他们的语言(如唐寅活化典故为自己的图像世界)。二是笔墨的程式化。如董源模式,是一套裹孕着披麻皴、江南山水特征、空灵的世界等内容的传统模式;米家山又是以水晕墨染、体现空蒙迷离视觉效果的一套模式。三是境界的程式化。如荒寒画境,自北宋以来便成为文人画着力表现的气韵特点,云林的寂寞,也成为明清画人效仿的程式。

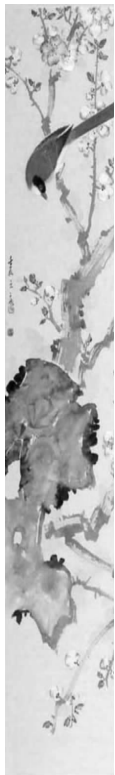
程式化,决定着中国文人画发展的命

脉。其突出特点就是它的虚拟性。程式化使画面呈现的物象特点虚化:它将绘画形式中的实用性特点(物)虚淡化,作为具体存在(形)的特点也虚淡化。程式化不代表固定重复,也不是几个固定物象的不同组合,那种几何组合式的联想完全不适合解释这样的艺术。文人画中的程式化,就如京剧中永远的一桌二椅一样,这里的关键不在组合,而在于画家在这程式中的活的“表演”。

其二,文人画存在着一种“非视觉性”的特点。正如龚贤所说:“惟恐有画,是谓能画。”画到无画处,方为真画,绘画是要对绘画本身的“绘画性”的超越。这是文人画的重要追求。

造型艺术是通过视觉而实现的,如何理解文人画的“非视觉性”,其实也涉及对文人画基本特性的理解。就文人画的总体发展来看,它不是对“目”的,而是对“心”的。也就是说,它不是画给你看的,而是画出让你体验的,让你融入其中而获得生命的感悟。文人画所创造的不是简单的视觉空间。仅仅从视觉的角度,是无法接近这样的绘画的。

在文人画看来,视觉性的空间意识,是与真实世界的展现相背离的。将人所见所历的实际场景搬到纸绢上,这样的绘画难以超越具体的事实。同时,视觉性又使人容易停留在具体的图像世界上,尽管这个视觉世界可以有象征、比喻的功能,但其本身并没有意义,也就是说它在完成象征、比喻功能之时,也相应地消解了自身



的生命意义,它只是一种图像存在,而不是生命存在。这与文人画所主张的境界创造、生命呈现的观点是不合的。再者,视觉性的空间容易启发人由具体事象引起的想象活动,容易使人受到情理世界的裹挟。这也与文人画追求的超越境界不合。文人画的非视觉性,并非导向抽象,或者一定导向变形,通过形式的变异来表达意义的道路,并不合文人画的基本旨趣。抽象或变形的形式,虽然不是形似的、具象的,但它还是一个“物象”,一个与我相对的对象,只不过它们表现得比较怪异和反常而已。文人画的根本并不在抽象与具象之间,文人画始终没有走入抽象化也正是这个原因。

文人画致力创造一种“生命空间”,“生命空间”是一种绝对空间形式,是“不与众缘作对”的。我们知道,任何事物的存在都是关系性的存在,但关系性存在所反映的是一种物质关系。而文人画的真性要呈现的不是一种物质关系,而是一种生命境界。

这是元代以来文人画发展出现的一个重要现象。“惟恐有画,是谓能画”就是对空间性的超越。物理学上也有“绝对空间”的概念,但“绝对空间”仍然是一种具体空间形式,只不过是一种永恒存在、处处均匀、永不移动的空间。文人画的根本旨归在于脱略具体空间,它也有联系性,但不是物象存在之间的联系,而是反映内在生命的逻辑。

其三,文人画在很大范围内存在“非时间性”特点。这是由文人画追求真性的思想所决定的,为了追求永恒的真实,对时间性的超越是其必然路径。非时间性,并不代表对历史的忽略,正相反,文人画有一种强烈的“历史感”,一种超越历史表象的深沉历史感受。文人画从总体气质上可以说是“怀古一何深”。文人画推重的“无画史纵横气息”,就是强调绘画的根本在于创造,而不在于记录。文人画家要到历史表象的背后去发现真实,发现真正的“历史”——一种深沉的“历史感”。

总之,文人画建立了新的“文法”。它不是主词或宾词,而是一个由程式化的形式所构成的意绪流动世界。在程式化意象叠加模式中,没有主宾的分别,没有主谓之发动者对被动者的强行控制,没有虚词的界定,它的整个目的,就是解除其“词性”。文人画在一定程度上是对绘画的“绘画性”的解除,从而创造“纯化”的形式,呈现生命的境界。文人画所重在“见”(读 xiàn,呈现),而不在“见”(读 jiàn,看见)。“见”有二读,恰可以比喻文人画的内在轮转。文人画的发展,从总体上看,就是在做淡化“见”(看见)而强化“见”(呈现)的努力。荆浩摈弃“画者华也”的形式描摹、推崇“画者画也”的呈现方式,就反映这样的理论坚持。

(作者为国家社科基金项目“南画十六观”负责人、北京大学教授,该项目成果入选“2013 中国好书”)

