

简论苏轼对文人画理论的贡献

季 若 霄

文人画发展至今,经过了一千多年的历程,她在中国画坛上始终占据着重要的地位。文人画的审美情趣和笔墨形式,一直为人们所推崇、倡导,她已经不言而喻地成为传统中国画的主要特征。我们回顾文人画理论的发展过程,缅怀作为文人画理论的奠基人——苏轼,研究苏轼对文人画理论的卓越贡献,对于继承和发扬我国古代绘画理论并以此来指导我们的艺术实践具有很重要的意义。

苏轼(1036—1101),字子瞻,号东坡居士,四川眉山人。他工诗文,是“唐宋八大家”之一,是“苏辛词派”的创始人。他的书法自成一家,与黄庭坚、米芾、蔡襄并称“宋四家”。在绘画方面能作人物,尤擅墨竹松石,论画特具卓见。在他复杂多变的绘画思想中,有很大部分属于文人思想,而这一部分思想不失其为文人画传统的总结,对中国文人画的发展,产生过十分深远的影响。苏轼之所以看重文人画,并十分精辟地道出文人画的一些基本特征,这与他在思想、文化、艺术等各方面的修养,以及他坎坷不平的生活阅历和政治生涯分不开的。

苏轼从小受着良好的家庭教育,曾熟读经史,能纵论古今。其父苏洵一直用儒家思想苦心培养他。青年苏轼怀着学优而仕、忠君为民的抱负辞别家山,步入官场,足迹遍及于杭州、密州、徐州、黄州、海南岛。他早年的政治态度偏于保守,曾上书神宗,反对王安石变法,在新旧党争中,他屡遭打击而被贬,先后至杭州、密州(今山东诸城)、徐州、湖州等地任职。又因诗文中有涉“讪谤”之言,被捕下狱。哲宗复朝,他官至翰林学士。但新党重新秉政后,又被谪惠州,再贬琼州(海南岛),在离京遥远的边缘海角,过着与幼子相依,以读书为乐的晚年生活,最后卒于常州途中。宦海的沉浮,世态的炎凉,生活的颠沛流离,加之思想上受儒、道、释的影响,致使苏轼产生了许多矛盾的想法,形成了他的那种忧民伤时,旷达颓废的复杂性格,因而他对社会人生的退避,对精神还乡的要求也就更加强烈、迫切、焦灼。在他的诗画中所表现出来的那种消沉自逸思想、洒脱傲放风格,与他一生的升降荣辱的切身遭遇,有着非常密切的关系,正如米芾所言:“子瞻作枯木,枝干虬屈无端,石皴硬,亦怪怪奇奇无端,如其胸中盘郁也。”(《画史》)苏轼正是借助诗画来抒发他那“胸中盘郁”的“怪怪奇奇”的“磊落不平之气”(苏轼自题《偃松图》)。苏轼以绘画“描写胸中磊落不平之气”(同上)的命题,揭示了文人画的一个重要特征,为文人画的发展奠定了理论基础,是后来文人画理论中关于以绘画“聊以写胸中之逸气。”(元倪瓒《答张藻仲书》)把绘画作为画家人格表现的绘画思想之所本。

作为文人画的最早提倡者和创作实践者的苏轼,他平生嗜作枯木怪石,正是借此以表现他的思想和人品。比如他的《枯木竹石图》,作枯木一株,干偃枝曲,盘扭而长,不著树叶。其拙顽枯傲

的树干,凌空舒展的枝梢,则非常生动地呈现出那种苍劲雄放的“傲风霆”的姿势,树根处作一特大怪石,占据了画面的主要空白,旁生竹子几株,其稀疏的枝叶,也显出了委曲求生的生动活力,颇多野趣。这正是苏轼借枯木顽石寄情遣兴,抒写胸中逸气,傲岸于人间的真实写照。苏轼的枯木怪石图,十分重视笔墨情趣,其形式为元明清的文人画家所继承。特别是他的绘画理论,力主变革创新,反对因袭模仿,要求作品具有“出新意于法度之中,寄妙理于豪放之外”(《书吴道子画后》),与北宋院画相对立,把画家从自然主义的创作思想的桎梏中解脱出来,对中国文人画的发展,产生了巨大的影响。

苏轼的绘画实践和绘画理论开辟了中国绘画新的途径,并推动后世文人画的发展。那么文人画的具体特征是什么呢?文人画提倡逸气、士气,在作品中反映出寻求精神超脱、放情林壑的心理要求和“平淡天真”、“萧散简远”的审美趣味,表现的是一种恬静淡泊的意境;在其表现手法上,写意抒情“不求形似”、“逸笔草草”;其题材范围更多的是写自然之景,荒寒简远,从凄苦孤寂中复透出晶莹之光。而且以画景物中的梅兰竹石为多。清代邵梅臣明确指出:“中国画家以萧条澹泊、荒寒简远为山水画的最高境界。萧条淡漠,是画家极不易的工夫,极不易得的境界。萧条则会笔墨之趣,淡漠则得笔墨之神。”(《画耕偶录》)

文人画的发展过程是经历了一个漫长的过程的。唐代张彦远在《历代名画记》中提出:“自古善画者,莫匪衣冠贵胄,逸士高人,称妙一时,传芳千祀,非闾阎鄙贱之夫所能为也。”北宋郭若虚又衍其意,在《图画见闻志》中写道:“窃观自古奇迹,多是轩冕才贤,岩穴上士,依仁游艺,探赜钩深,高雅之情,一寄于画。”欧阳修主张画须写出“萧条淡泊”之“意”与“闲和严静”之“趣”(《试笔》)。来芾自称“不使一笔入吴生(道子)”(《画史》)。邓椿也说“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”。(《画继》)绘画中的文雅气遂成为士大夫审美中的最高标准。苏轼绘画实践与绘画理论的出现正是顺应了历史潮流。他对文人画的理论总结与概括,更进一步推动了文人画的发展。他提出:“观士人画,如阅天下马,取其意气所到。”(《又跋汉杰画山》)又提出反对单纯追求形似的观点:“论画以形似,见于儿童邻;赋诗必此诗,定非知诗人”(《书鄠陵王主簿所画折枝二首》之一)他还提出了审美标准:“诗画本一律,天工与清新”(同上)。苏轼与所有文人画家一样,重神似,重快意淋漓的写意,重野逸之趣,重理想品格的抒发和表现,重诗书画之一体化,与皇家院体画的重法度、重规范、重功利、轻意境、轻情趣、轻性灵的画风形成强烈的对照。苏轼是文人画的最早提倡者,也是文人画基本理论的建立者和杰出的创作实践者。他与其表兄文同、挚友米芾等志同道合,共同形成了一个绘画流派,强烈地冲击着皇家画院的僵化画风,给当时文人画理论和文人画创作带来了极大的转机,以至一直影响到元、明、清的画坛。元代画家倪瓒发展了苏轼的理论,他提出:“仆之所谓画者,不过逸笔草草,不求形似,聊以自娱耳。”又曰:“余之竹,聊以写胸中之逸气耳。”(《答张藻仲书》)明人董其昌毕生致力于“士人”山水画,提出“文人画自王右丞始”,主张落笔有“士气”,要“绝去甜俗蹊径”,并提出“南北二宗”说来论述评介山水画的发展和成就(见《画旨》)。纵观文人画作品:倪云林的清漠萧逸,扬州八怪的古朴奇拙,黄宾虹层层墨尽、浑厚华滋、幽秘深邃的风格,以及中国绘画跨入20世纪行进的几代艺术家如潘天寿、傅抱石、李可染、张大千、齐白石和中国80年代的新文人画家,他们大都沿着“质沿古意,文变今情”的道路,同样讲究笔墨和意境,崇尚艺术的独特个性和抒情写意性,同时又汲取现代艺术构成的某些长处,继承和发扬中国文人画的优良传统并努力向前推进,使之有新的突破和创造。总之,无数事实证明文人画在中国画坛上占据着重要位置和起了重要作用。

在我们追溯文人画的发展过程的时候,必须注意促成文人画的形成和发展的有关因素。首先,山水画的繁荣和发展,为文人画的形成和发展,为文人画理论的建立,准备了很好的条件。山水画在中国绘画史上占有极其重要的地位,而山水画在发展过程中所总结出的丰富的画学理论,反映出古代画家对于自然美的敏锐而深刻的观察和领悟。隋唐之初的山水画已日益完备,达到了成熟阶段,经过两个多世纪的丰富发展,到晚唐、五代,名家辈出,勃然崛起,到宋代便大为盛行。不少山水画家总是借物抒情,或者通过山水画来表达自己的思想观点与审美情操,或者借画山描水以寄隐逸泉石山林的要求,并借此以“自遣”、“自娱”。古代山水画家从借物学心出发,来处理山水自然美、创造山水艺术美的时候,必然要求在表现形式、技法上力求洗练、简捷,为了取得表达意境的满意效果,于是注意了水墨的运用。到了盛唐,开始有了水墨山水画,并发展为独立一体,与当时的青绿山水和后来的浅绛山水形成鼎足之势。后来,出现了“破墨”和“泼墨”,从而使山水画体完全建立。“破墨”强调墨的光彩,反对死墨,要用活墨,在笔的管摄之下,做到笔墨互济,从而增强了艺术形象的气韵神采,更能充分表达画家的情思。而山水画的表现形式和技法,以及由此而总结出的画学理论,恰恰是文人画家要以抒情寄兴取代描摹物象,在作品中表达自己的生命律动,反映自己的个性特征的重要手段、工具和思想资料。比如王维的真迹,唐代已不多见。据张彦远的所见是“破墨山水,笔迹劲爽”,他已经用水墨代替了青绿,以“野逸气”代替了“富贵气”,以士大夫文人眼中的“田园”代替了皇家贵族的“宫廷”。其次,特别是在宋代,文人画与院体画的对立,使文人画有了很大的发展。画院设立,始于五代后蜀。溯自汉代设立“画室”,发展到规模庞大的宋代翰林图画院,在历史上经过了将近九个世纪。宋代画院的设立,对绘画艺术在当时的繁荣是起了推动作用的。宋代画史上比较知名的画家,有许多是“画院”中人。他们被授予待诏、祇候、艺学、画学士、学生等名位。由于画院内的画风比较固定、呆板,久而久之就显得陈腐而缺乏生气,因而出现了向院外文人画吸取新的养料的情况。宋初院外的山水画家为范宽、李成、巨然等,是十分特出的,而画院内的山水画家不仅数量少,而且很少知名画家。到了神宗时代,郭熙舍弃院内那种精巧细微的作风而学李成,终于发展成为“巨障高壁,多多益壮”,“千态万状,独步一时”,成为北宋院体画家中的著名画家。总之,这种院体画与文人画的对立,院内向院外的转化,为文人画的发展创造了充分的条件(参见《俞剑华美术论文选》,山东美术出版社1986年10月版,第166页)。

苏轼对文人画理论的重要贡献在于:他主张绘画要形神兼备,着意于物象的精神实质。东晋画家顾恺之明确地提出“以形写神”的形神论,南朝宋时的宗炳就有“万趣融其神思”的“畅神”之说(《画山水序》)。苏轼作为文人画的大力倡导者,他是反对工匠画,而极力倡导文人画即写意画的,他明确提出:“文以达吾心,画以适吾意而已。”(《书朱象先画后》)他还明确指出:“观士人画,如阅天下马,取其意气所到。乃若画工,往往只取鞭策皮毛、槽枥刍秣,无一点俊发,看数尺许便倦。汉杰真士人画也。”(《又跋汉杰画山》)苏轼之所以反对“画工画”,就在于“画工之画”,谨于形似,不重神似,不能取其“意气”之“俊发”而使人玩索。他在《传神论》中专门论述绘画的传神问题,指出画人要“得其人之天”,“得其意思所在”,因为人的内在的思想感情“各有所在,或在眉目,或在鼻口”,只要善于抓住人物的特点加以表现,就可以达到传神的目的。苏轼称赞宋代李公麟画马:“龙眠胸中有千驷,不独画肉兼画骨。”他在《书蒲永升画后》中还说画水应画得“每夏日挂之高堂素壁,即阴风袭人,毛发为立。”也是强调传神对绘画作品的重要意义。诚然,不能因此而得出苏轼从根本上不重形似的结论,他认为写生与传神并不矛盾,在“常形”与“常理”的问题上,他重视“常形”但更重视“常理”,而且认为最好是形、神、理兼备。他曾批评戴嵩的《斗牛图》的缺点就在于如

一牧童所说“掉尾而斗”，因为“牛斗力在角，尾搐入两股间。”（《书戴嵩画牛》）批评黄筌的《飞鸟图》的缺点乃在于“颈足皆展”，因为“飞鸟宿颈则展足，缩足则展颈，无两展之者。”（《书黄筌雀》）他在《净因院画记》中十分明确地指出：“人禽、宫室、器用，皆有常形，而有常理。常形之失，人皆知之。常理之不当，虽晓画者有不知。”而且“常形之失，止于所失，而不能病其全；若常理之不当，则举废之矣”。

苏轼对文人画理论的重要贡献还在于：他提倡诗画相通，画中蕴含诗意，诗画两者有机融合，以拓宽作品的意境。苏轼最欣赏王维，把画中有诗作为人们在绘画中追求的最高境界。纵观中国绘画史，许多文人画家常常是身通数艺，能诗文，善书画，把诗、书、画融于一炉。苏轼明确提出了诗画一律的美学命题：“诗画本一律，天工与清新”（《书鄱陵王主簿所画折枝二首》之一）；“味摩诘之诗，诗中有画；观摩诘之画，画中有诗”（《书摩诘蓝田烟雨图》）。这是苏轼对中国传统的重视诗情画意的美学理想的总结和概括。特别是他关于诗画应做到“天工与清新”的要求——诗与画共同的美学追求，从一个侧面概括了诗与画的一致性，对后世的诗画创作产生了积极的影响，“绘画创作更加自觉地追求诗的情致和境界，诗歌创作更加自觉地追求绘画的形态美。”（敏译《中国美学思想史》第二卷，第417页）苏轼所提出的关于诗画一律的美学命题，曾被后代的艺术家和文艺理论家所称引，成为评论诗画的重要术语。苏轼的“诗画本一律”的理论，同时也将绘画艺术提到了一个更高的位置，“妙想与诗同出”，给文人画寻找到一个历史依据，以区别“画工画”。本来，诗和画是两种不同的艺术形式，诗在语言艺术中是偏于抒情的，而画则是典型的写实艺术。在苏轼“诗画一律”、“诗中有画”、“画中有诗”的美学理论中，“诗”与“画”这两个概念，既包含着它们原来所具有的内涵，同时又超出了它们的体裁的范围，而扩大和上升为内蕴丰富而深刻的美学范畴。相对而言，诗强调抒情，画强调写实，那么，“诗中有画”，“画中有诗”，即要求抒情中有写实，写实中有抒情，即把抒情和写实有机地结合起来，这就指出了抒情的诗和摹拟的画应有的一个共同的美学本性。清代画论家沈宗骞指出：“画与诗，皆士人陶写性情之事，故凡可以入诗者，均可入画。”（《芥舟学画编·山水·避佑》）而文人画家常常能诗能文，能书能画，他们的学问和修养更规定了他们绘画须表现他们所认为美的意境和趣味，从而使作品中流荡着诗的情趣（参见周来祥《论中国古典美学》，齐鲁书社1987年6月版，第182页）。诚然，在诗与画问题上，并不是指它们在“摹写物象”中相同，显而易见，他们是根本不相同的两种艺术。正如明人张岱所言：“弟独谓诗中有画，画中有诗，因摩诘一身兼此二妙，故连合言之，若以有诗句之画作画，画不能佳，以有画意之诗为诗，诗必不妙。”（张岱《琅嬛文集·与包严介》）但问题在于画家在描绘自然物象时是否注入了如诗人一般的感情，“谁想做一个诗人，必须他自己是一首真正的诗。”画中是否有诗意，关键在于画家是否有诗情，以一种满怀诗意的心境来进行绘画创作，必然自有一种独特的情调。由于强调画中有诗，从而给中国画带来了一系列技巧上的改变，使中国画的形式面貌为之一新。

苏轼还十分重视画家在创作中的主观能动作用。他认为，绘画作品不仅是画家感受、理解绘画对象所熔铸出的艺术意象，而且是画家的人格、情趣和审美理想的表现。苏轼在评文与可画竹时说：“与可画竹时，见竹不见人”，“其身与竹化，无穷出清新”（《书晁补之所藏与可画竹三首》之一）。这就是说文与可把自己的精神全部集中在创作对象的身上，从而与竹子融为一体，他的精神、感情完全与竹子沟通，在这样最高的精神境界下，他的笔下涌现出无穷无尽的、具有清新风格的竹子来。他在《书李伯时山庄图后》中指出，画家只有做到“神与万物交”才能“天机之所合，不强而自