

传神写意

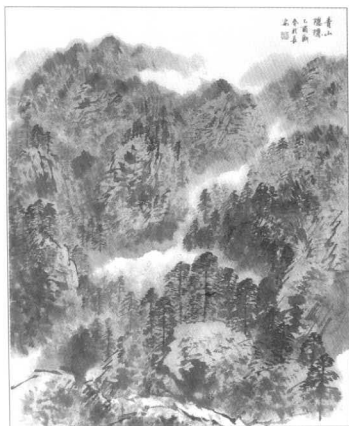
李强 著



曲江艺苑

传神写意

李强 著



西北大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

曲江艺苑——传神写意 / 李强著. —西安: 西北
大学出版社, 2005. 9

ISBN 7-5604-2073-7

I. 曲... II. 李... III. ①中国画—艺术评论—中
国—现代②山水画—作品集—中国—现代

IV. J212.05 ②J212.7

中国版本图书馆CIP数据核字(2005)第109964号

曲江艺苑——传神写意

出版发行 西北大学出版社

电 话 029-88302590

经 销 新华书店经销

版 次 2005年9月第1版

开 本 787X960 1/16

字 数 80千字

书 号 ISBN 7-5604-2073-7/J·29

社 址 西安市太白北路229号

邮政编码 710069

印 刷 西安煤航地图制印公司

印 次 2005年9月第1次印刷

印 张 3

印 数 1—1000

定 价 25.00元

我们当前的社会仍然还是一个使用着“国家”概念,具有“人化”性质的群体组织,社会的宏大机制(它的具有“普遍性”的意识形态)要求将相对自由的个人行为尽可能地纳入自身。生存的诸多条件引发了社会文化形态的多样性,不过只要尚有“国家”存在,文化形态就必然还是一个“统一体”。社会统一体以整个社会不会中止延续、不会出现混乱为必然前提,文化的规范因社会群体而构成,因此视带有“普遍”性质的准则为最高状态,整体格局的自在力量也一直牢固、强大于所有相关的部分。我们已经认识到,文化,不过是整体社会的某些重要组成部分,由此我们知道了任何关于文化形态的活动是否具有社会性的决断始终是一个关乎生存的决断,部分个体具有的种种特色统统要被纳入到整一的机制之中它才能获得意义,这与由谁做出或出于什么动机做出决断无关,这始终是“部分与部分之间,部分与整体之间的关系将会如何”的关键性问题。如果说文化的概念以规范的概念做为前提,文化形式的多种表现则是统属于一个貌似松散、实则组合有序的内在机制。社会统一体与相应的文化形态互为表里,“文化的”与“规范的”或“社会的”概念相互依存,“表达的”则与“个人的”形式相互依存。基于机制本身的统一性和稳定性,基于机制本身的统一性和稳定性,基于文化统一体,形式自由的个人表达与牢不可破的生存意愿这三者之间不容违背的原则,文化秩序与个人行为本身能够预见到相互间的关系以及结果将会如何,因此相应的个别性活动能够自己形成也能够“自行中止”。一直贯穿于文化形态之中的是某种古老的生存“神学”,这一神圣遗留物它已经改变成为现代社会的基本生活准则,而且日益为人所理解、所易于运用与掌握。

社会统一体与文化方面的统一体同时也不会自行决定文化形态的呈现方式。文化本身具有着极其多样的表达方式,仅仅就其外在特征而言,它既是规范性的同时也具有“个别”的特征。一方面是个人的主观臆想;另一方面是个人能否实现这一臆想的客观条件,而阶段性的结果则是二者之间再次形成的“关系”。随着文化形势的每一次变化,整体局面中的部分与相关部分间的关系或者发生了变化或者没有,但是有一个原则是始终存在着的,这就是,个人始终都想使用自己的方式。多元的文化标准,亦即文化形式的多种多样性可以使个人从各自的生存环境中汲取利益或者获得意义,基本的文化规范与个别文化方式的关系在本质上为何物?它既是一架机器又是一种有机体,是一种理性建制同时又呈现为无数种各具特色的行为。就个人而言,自身的自由是一种最高价值,个人形态比基本规范更加重要,个人的现实性比相关的社会规范更加突出、清晰,个别形态也比整一性局面更加令人兴趣,普遍性就个人而言实在证明不了什么,而相关的个别形态却能够证明一切。尤其重要的一点是,个人形态它既是个人的需求恰好也是整体局面的需求,个人的形态不仅体现个别性,同时也体现普遍性,个体形态的运作机制及其结果迟早都要被纳入到整体局面中去,在此情形之下,相关的部分因为它与整体间的“相互关联”而进一步具有了真正的意义。

文化形态中的个体行为具有其正当性,这一正当行为因其具有社会规范性同时也具有了

更强、更加有效的必要性与合理性。从现象上看,个人全都站在自己的角度做出判断,为了维护自己的生存权力,通过个人行为即个别形态来支持自身,实际上个别形态就其社会整体性与规范性而言,仍然依从着一个尽可能可靠的选择。把追求“补充”和“补遗”做为标志,在局面关系并不明朗的情况下,尽量避免做出极端的行为,避免产生不符合任何一种判定标准的异常性结果,为此宁可使之消解在一个抹去差异的一般性概念之中。普遍的文化行为无需体现出对于政治、经济、文化体制的直接拥戴或者抵制,无需触及到伦理或公共道义方面的敏感性层面,同时也没有什么问题必须是在特定的社会背景下提出来的。普通的文化行为只需具有一般意义上的文化或者教育的价值,可以是“非否定性、可认同”的,具有“中性”的特征,它的这一弹性,可以同各种截然不同的外部因素相互吻合。所谓非否定性,从某种意义上是指个人所形成的结果全都带有社会文化的一般印记。由于个人行为被要求在“社会条件”之下实行自我管理,它应当由相应的社会规范来进行自动调节(社会规范亦与相应的众多个体性行为相互协调)。本质上的同构性,行为方式的多样性基本符合群体社会的基本要求,包括已有的事物,持续出现的新事物,在“整体社会要求”的前提下,所有的部分全都自成形态,自我解释,“再正常不过”地被纳入到整体格局中去。

具有普遍性的文化活动集结了众多的个体活动者,一直推动着社会文化的向前延续。在延续与变动中个人的出路既不是畅通无阻也从来没有被彻底堵塞住,关乎生存的挑战一直存在,生活目标和相关的形式仍然没有消亡,个人在总体上或者在局部形态中无论使用了何种手段也一直没有推翻已有的规范与准则,具有普遍意义与深远影响的整体格局依然受到相关各方的维系与保护,无论何时出现的何种形式的分流与分化——无论是属于“疾进”的风格还是缓慢跟随的风格,是属于“主流”的还是非主流的——既使相关各方的关系暂时发生了某些变化,不过总体格局依然稳定,绝大多数个体其生存状态依然是“自在”的,具有主流文化特征的个别范例(及其依附部分)对于绝大多数其他文化类型既具有相当大的冲击力同时又无力对那些类型(其存在方式)做出重新安排(既然不能重新安排相应的存在条件当然也就不能重新安排其存在方式)。一次又一次的分化与重新组合,仅仅促使相关的个体之间产生了有限的隔离感与不安定感,同时也由于它与另外的部分更加接近而具有了相应的亲近感与安定感。从总体上讲,个体的自主性没有受到大的损易,继续各居其位,各得其所,依然保持着主观意愿与客观条件之间相当好的相互辅成关系,可以继续瞻望着各自的光辉前景,同时又基于心理方面的安全感朝着传统与规范频频做出顾盼。这就是关于人类社会的“现代性”,亦即文化的“现代性”的基本特质。虽然人们一直不能相信一切方面都会自动地各司其职,整体景观始终保持着最好的平稳与和谐,始终朝着富丽堂皇的境界移动,一直担心大的格局随时都会出现停滞与混乱。

余 乡

2005年9月11日

传神写意

——中国绘画艺术传神与写意美学观的时代演进

引言

魏晋时期,绘画进入美的自觉。“传神”是当时提出的最早的绘画美学观点。在绘画中,开始追求描绘物象不是只求“形似”,而是要通过“以形写神”的手段达到表现对象的精神气质即“神”。中国绘画在经过几个时期的发展后,表现客体的“神”逐渐向表现主体的“意”转化,绘画中更注重情感的表达。“写意”成为中国画最突出的特点。“神”与“意”在概念上既有联系又有区别。画家以描绘客观对象的内在精神气质为传神;以画中抒发主观情怀,主观作用于画面为写意。笔墨传神,笔墨写意,这些丰富了笔墨的表现力和内涵。在现代中国画的发展中,如何能够传神达意,反映出当代人的审美意趣,仍是一个重要的课题。

一、绘画传神

(一) 传神论的形成背景

魏晋之前,绘画主要是“设色之工”所从事的职业,属于“百工之范”因而并未产生独立和系统的绘画理论著述。在当时人们还不具备准确把握表达描绘对象能力的情况之下,对于重“形”的表现是不可避免的。《韩非子》中就有“客有为齐王画者,问之画孰难,对曰:‘狗马最难’,孰最易,曰:‘鬼魅最易。狗马人所知也,旦暮罄于前,不可类之,故难;鬼魅无形,无形者不可见,故易。’”^①强调肖形。汉代张衡也说:“臂犹画工,恶图犬马而好作鬼魅,诚以实事难形,而虚伪不穷也。”^②正是从绘画的“存形”特征和“求形”要求出发来反映了“事实难形,虚伪不穷”的思想。关于绘画功能的认识上魏晋之前强调了绘画的礼教作用,就连孔子在观明堂壁画所描绘的“尧舜之容、桀纣之象”时,也要告诫同行的人说:“此周所以盛也,夫明镜所以察形,往古者所以知今。”(《孔子家语》)这两方面的绘画观,从先秦到后汉都有提及。在魏晋之前已经形成比较系统的观念。

从绘画发展的实践看,也是与上述理论相适应的。为了“使民知神奸”所以那些高高在上

①俞剑华:《中国古代画论类编》,人民美术出版社2000年版,第4页。

②《后汉书:张衡传》,见《前四史》,天津古籍出版社1991年版,第1661页。

的神祇都是些奇形怪状、虎头豹尾、乳目脐口、狞厉森严的“虚伪不穷”之物；而为了达到“存乎鉴戒”的目的，画中的人物描绘，也是重其功迹伟史，多以其形状姿态及事件过程的铺张描绘来表现他们“各有善恶之状”。绘画常以“图腾化的神”或“神化的人”之面貌出现。如战国帛画《人物驭龙图》等。绘画几乎成为一种类似于文字说教的附属物。

先秦两汉所形成的宇宙自然观和人生观对古代中国人审美意识的确立和艺术理念的形成产生了重要影响。发展到魏晋南北朝，形成了独特的学术形态——玄学，它是对先秦道家思想的进一步继承和发展。玄学借鉴了先秦道家思想中对人的生命精神的揭示，明确了人的内在生命的本质意义，导致了此一时代对理想人格的探讨，并形成了一套特有的认识方法。古代哲学中“道”的思想并不是作为美学和文艺的理论出现。“神”的概念的形成也是因为传统宇宙自然生命观的确立而形成了古代中国人的人生观，确立了人的生命精神作为人的本质这一思想，再由此更加促发了中国古代对这一生命本质的具体化，从而形成了“神”的哲学概念。也形成了“神态、神采”等概念范畴，这是人的内在精神呈现于外在形象的确切规范。魏晋所崇尚的人物品藻逐渐成为对人物的审美性欣赏。论人必言神情风貌。人物的品藻正是对人非凡精神及其表现在人形体方面的风采气度的崇尚，或者说是对人的精神、风采气度道化的崇尚。

从汉末到魏晋之初，被那动乱的社会和人生所驱使着的绘画实践，逐渐失去了原有的教化功能，人生无常的现实教训要比以往那些图画中所存的任何鉴戒都有力的多。逃避现实苦难的要求，促使了人们思想的解放超脱，也促使着艺术的解放自由。绘画开始追求新的对人生的描绘，渗透着对安定生活的向往和仰慕。原来那些以“神”为主题说教式擅长铺陈动作和描绘情节的绘画形式，不可避免的受到新的题材和内容的挑战，促使人们对绘画上新的表现形式的探索，也必然导致新的绘画见解的出现。

（二）顾恺之“传神论”的提出

汉魏六朝时期，绘画不再只是政治或功利的附庸，绘画开始有了美的自觉，以审美为目的供人欣赏。在绘画实践的要求向美发展的时候，绘画美学理论也开始形成。就在这样的状况中，顾恺之以自己的绘画实践和理论，初步提出并阐述了“传神”方面的许多问题。

《论画》、《魏晋胜流画赞》和《画云台山记》是中国最早的专门画论。为东晋顾恺之所著，在他的画论和评画中第一次鲜明提出绘画重在“传神、写神、通神”。《魏晋胜流画赞》中“以形写神而空其对，荃生之用乖，传神之趋失矣。”^①强调画以神为中心，写形只是为了达到传神的目的，艺术的优劣等次皆以“传神”为标准。顾恺之的“传神”说还主要是品评人物画，强调人的胖瘦高矮等外形的区别并非人的本质，人的精神状态、气质、风度、尤其是从眼神中流露出的深浅不同的思维以及所反映的知识修养，才是一个人所特有的内容。顾恺之在绘画中所谓的“神”，首先是指画中人物的精神状态和神情特点。这种“神”是有别于对象的外形及动态等原来所谓的“形”的。顾恺之在《论画》中所提到的“神矐冥茫，居然有得一之想”以及“亦以助醉神耳”中的“神”，也有这一种含义。顾恺之对“神”的这一理解正是当时人物肖像画的实践所急待解决的重要课题。由于作为当时最重要画种的人物画，对于人物神情的表达直接影响着整个画面的艺术表现，因而顾恺之所谓的“神”便有了更深的含义，它还意味着整幅绘画作品甚至于整幅绘画风格中那种“不寻常”的艺术情调与气氛，也就是所谓的“神仪”。因而，

^①沈子丞：《中国历代画论名著汇编》，文物出版社1982年版，第7页。

顾恺之所追求的“传神”，就是指画中人物神情的表达及整幅作品艺术情调的表现。顾恺之超越了他的前人，自觉地向意识地追求“传神”，将“传神”作为绘画的主要要求，并将其提高到理论认识的高度，使“神”这一概念具有了美学上的意义。

为了达到“传神”的境地，顾恺之总结了不止“传神”手段，提出了不少有关“传神”的见解。首先，他提出自己对“神”和“形”的见解。他认为自己所追求的“神”，不能仅仅依赖对象的体态、相貌和姿态这样的“形”来表达了，“求形”问题就是主要指“画的象不象”这正是长期以来被当成对绘画正统认识的“狗马难、鬼魅易”这个论点的主要依据。顾恺之所指的“形”，也正是局限于这层含义中。他在文章所谓的“兢战之形”、“尊卑贵贱之形，觉然易了”、“人形不如《小列女》”、“不见京镐，作山形势者”等等“形”都是这种含义。顾恺之没有满足于这种“象不象”的“形”的追求。他觉得做到了“象形”的画，虽然能给人以一种“美”的感觉，但却达不到“善”的效果。他提出“不可惑以众论”和“必贵观于明识”，进一步追求“生气”的表达，追求画出活生生的人物来，使观者感到“览之如面”。特别强调表情及神态的描绘，这正是原来的那些“形”所不能胜任之处。即“四体妍蚩，本亡关于妙处，传神写照，正在阿睹之中。”^①在这里“四体妍蚩”，正是原来的“形”所要表现的东西，而所谓的“妙处”，才是顾恺之所追求的“神”之所在，与四体妍蚩没有多大关联。顾恺之强调重视的是“尊卑贵贱之形”，而不是“服章与众物”。用现代哲学的观点解释，一个人的形体是第一自然，那么形体中所显示出来的精神状态、气质、风度等，就属于第二自然只有第二自然才是生动的。但第二自然又是无法具体指陈的，更不可触摸的，只有靠感受而知。然而人的生命和艺术的生命只能存在于第二自然中，没有第二自然，人便是没有生命的人，艺术便是没有生命的艺术。没有生命的人不是人，没有生命的艺术当然也不是艺术。因而才要“以形写神”。其次，顾恺之认识到对人物神情的刻画是“传神”的重要手段，而这种刻画中最重要和最成功的，就是他总结提出的“阿堵传神”和“悟对”的理论了。顾恺之注意了眼睛描绘的传神作用，特别讲求对眼睛的刻画来表现人物神情而达到“传神写照”。同时他也重视眼睛与周围事物以及眼睛与四肢动态和面部表情的关系，提出了“悟对”的理论。他所谓的“对”就是人物神情所要寄托的对象，他认为有“对”是有生命人的特征，所以他说：“凡生人亡有手揖眼视而前亡所对者。”^②同时他还特别重视“实对”，也就是画中人物手揖眼视的具体对象。正因为只有活生生的人才会以表情和动态去与周围的人和物发生联系，所以顾恺之才强调用“实对”来表现有生命之人的神情。他认为“目送归鸿”难画，正因为目所对的“飞鸿”是运动物体的缘故。他认为“有对”是“全生”与传神的重要表现手段，所以他格外强调要懂得“有对”的重要性，也就是所谓“悟对”了。顾恺之还结合着时代的审美风气去改进艺术表现，充分发挥自己主观的联想，去进一步研究对象的体态、环境与其神情风度的联系，提出“迁想妙得”的理论，使得原来那些仅仅以“状”表善恶的“形”的因素，也有了新的生命，起到了“传神”的作用。

顾恺之的首要功绩，就是在于他将原来有着多方面含义的“神”这一概念，最先引入绘画中，从而赋予了这一概念更新的美学含义。传神论的产生，标志着绘画已进入自觉的阶段。汉以前的绘画虽也具有一定的美的形式，但他主要的功能是为政治或功利服务，并未将审美作为绘画的主要功能，魏晋以后的绘画欣赏开始以“传神”为审美标准，开创了传神论的绘画美

①刘义庆：《世说新语》，辽宁教育出版社1997年版，第172页。

②沈子丞：《中国历代画论名著汇编》，文物出版社1982年版，第9页。

学范畴,把中国绘画的发展推到了一个新的阶段。中国古代绘画美学理论丰富多彩,而顾恺之的“传神”理论应当是美的自觉之开始,它为博大的丰富的绘画美学思想奠定了深厚基础。

(三)传神论的发展

顾恺之在论画与评画中提出绘画重“传神”,本意为画中人物的传神,他提到“传神写照,正在阿睹之中”,强调画中人物的眼睛的表现直接关系到传神。然而随着绘画的发展,绘画艺术中“神”的范畴也渐渐扩大,已不单指人物的内在精神气质。

山水画最初是作为人物画的陪衬环境出现的,但它的出现和受到重视都是为了达到画中人物的“传神”效果。从当时的画作中就反映出画中的山水对人物的表现具有何等重要的作用。山水画就在这样的情况下得到了发展。所以说,山水画的作用,一开始就与“传神”的要求联系在一起。同时,山水画的出现是在文人大量参与绘画后的事情。当时创作山水画和接受山水画的,主要是寄情山水的文人学士。因而山水画从一开始就是这些有闲知识分子们的创造,最初的功能就是服务于文人阶层。山水画又是新开拓的艺术题材,所以它在艺术上的要求离不开文人们的审美趣味。这些文人学士往往具有较优越的政治经济地位和较高的文化素养,具备了超越于自然与人的狭窄的物质关系而从审美角度去思考和表现大自然的主客观条件。所以山水画的理论和技法一开始就易于与其它艺术联系起来,并受到当时哲学、文学等思想的较大影响。这样在绘画上初步形成的“传神”理论自然被运用于山水画的实践并在其中得到发展和补充。

公元5世纪南朝画家宗炳将“传神”延伸到山水画之中,他认为圣人能“法道”,山水能受道,皆为神的作用“质有而趣灵”、“以形媚道”。形质只是载道载神的体。山水的景致应于目、会于心而上升为理。宗炳认为山水画之所以能使人精神得而超脱于尘浊之外,也是因为感通于画上的山水之神,只有如此才能起到观道的作用。对于山水的“神”,要如何理解。“神”作为“画中人物的精神状态”,这一含义,在以山水作为描绘对象时当然是不适合的。但山水能激发观赏者的精神,这一点却是当时文人深有体会的。他们就是在这个立足点上来体味和理解山水之“神”的。宗炳说过:“神本无端,栖形感类,理入影迹。”^①这比较具体地概括了此期传神论中对“神”的认识。指出了“神”本是无边际的东西,它栖于形体之中,并能触动某些外物的感受,它的道理渗入到各种现象和迹象之中。这个“神”的概念,当然要比顾恺之提出的“神”要抽象的多,但它也不是一种主观的臆想,而确实是文人画家在对自然感受中和山水画实践中的体会。当时的画家认识到单纯的自然景物的描绘是不能用来完成“助人伦,成教化”的说教;没有人的情感的山水也没有故事情节可供渲染来褒贬。于是强调通过更新的描绘来触发他人的感情,才成了山水画赖以存在的条件。这样,“神”这一概念就逐渐强调人对自然的领悟,具有了较多的主观因素,因而对“神”的感受,也相应的有了新的要求,宗炳认为只有那些“含道映物”和“澄怀味象”的圣人贤者,才较易于领悟山水的形态。我们现在分析宗炳所说的山水之神,其实是他发现了山水的自然美。而自然之神,是画家凭自己的“意”或思想头脑,去接触自然,认识对象的结果。宗炳的山水画家“含道应物”,是说接触自然时应取得一个完整的主观境界,“意”或“神”由对象客体转到主体上来。在这一时期宗炳等理论家把“传神”这一命题扩大开来。绘画作品不仅传画中所画事物之“神”,而且要传画家面对对象时感情激动之“神”。这是传神理论的一个重要发展。

^①俞剑华:《中国古代画论类编》,人民美术出版社2000年版,第583页。

公元6世纪,随着绘画艺术的不断发展,一些画家着重继承了“传神”理论中那些重视客观对象“神”描绘的一面,根据绘画发展的状况及社会审美要求进一步总结出绘画的许多“法”,使绘画表现更加精密,希望借此达到新的“传神”境地。还有一些人选择了“传神论”中那些重视主观感受表达的一方面,并接受了清谈、玄言的影响,形成了强调主观对客观感受而略于对象形色描绘的思想,迎合了一些放达文士的趣味,以“得意而忘言”的态度指导对绘画的要求,与前一种观点产生对立。各有各的实践,各有各的理论。使得“形”和“神”开始在绘画上对立起来,前者的代表是谢赫,后者的代表是姚最。

南齐画家谢赫“六法”论中的“气韵”之说,是对“传神”的进一步发展。“气韵”其主要含义是针对作为描绘对象的那些人物的风韵气度而言的,指的是客观对象的神情姿态。它与顾恺之提出的“神”具有基本相同的含义。在谢赫所处的时代,神的概念在绘画上的使用,其含义不如气韵明确具体。因为此时“神”已经被普遍地用于其它范畴的概念之中。谢赫继承了顾恺之“传神”理论中关于神这一概念的具体认识,舍弃了当时更多带有哲学和宗教色彩的“神”的称谓,选取了在当时人物品评中可视的“气韵”之说。这样一来顾恺之提出的“神”就显得更为具体而较易于在绘画中借助于具体的描绘表现出来。“气韵生动”是对人物表现的最高要求,“气韵生动”是要求把人物画得生气活泼。顾恺之的“传神”重在通过眼睛来表现,而气韵包括绘画传达出眼、面容、四肢等整个人的神情姿态。

谢赫理论上系统地提出的“六法”,是在他自己绘画实践中强调“客观的”描绘对象的基础上对绘画认识的总结,是魏晋以来“传神论”中关于客观对象描绘这部分内容的归纳,其中基本上没有涉及到作者主观感受如何表达的问题。因而“六法”继承了顾恺之以来强调表现对象客观神态的一面。由于它在理论上更系统化和条理化,使得后人能够有规矩可循,所以“六法”论成为“传神”论之后重要的美术理论。

比谢赫略晚一些的姚最在他的《续画品录》一文中提出了与谢赫不同的见解,继承和发展了“传神”理论中强调主观感受表现的理论。他从自己的观点上去理解顾恺之的“迁想妙得”,强调了其中的主观因素,并继承了“传神”理论发展中强调主观感受的那些理论,忽略了顾恺之“神”中包含的对人物神态客观描绘的一面,提出了“神”是可以靠画家主观感情的表达而“意求”得到的主张。姚最是以当时玄学中影响最大的“得意而忘言”论来对待绘画的。他觉得那些相对来讲不太注意“形似”的绘画,反而能得到某些“意”。他将“神”理解为画家在作品中主观要表现的那些东西,或者是欣赏者能从作品中引起主观感受的那些东西,也就是他所说的“至理”,这种“至理”要“棕落蹄荃”才能得到,画中的那些“形”和“色”,就好象渔猎所用的“荃”和“蹄”那样,是一种主观上求得“至理”的工具罢了。这样“神”在画中就不再是只靠“存形求似”可以求得。他认为对客观对象的形象描绘是不可能尽善尽美的,只靠技法上的训练提高操作技巧,也不可能画出真意来。他认为精妍求形的画不如不加点冶的画能够“传神”。要达到这种“神妙”的境界,主要是“心敏”、“学穷”及“心师造化”的结果。他的这些观点,完全是强调从主观表现的角度来达到“传神”的目的,他所谓的“心师造化”也就是指从画家主观上去师法客观,并认为这种结果是“非复景行所能希涉”。这也与“神超理得”的观点一脉相承。

姚最的整个理论,都是强调在绘画上“主观表现”的理论。这一方面的思想,最初在顾恺之“迁想妙得”的理论中已有萌生,经过了宗炳“神超理得”等理论的发展,形成了姚最“心师造化”、“意求”的理论。这种理论观点在后世的发展中,最终成为绘画上“写意”的理论基础。

二、国画写意

(一)从意象到意境

魏晋南北朝时期“神”的概念,包含了对象之神与自我之神主客相融而难分的问题,所以随着实践和理论两方面对主观情感在艺术中的主宰作用的明确和重视,“意”的概念渐渐在绘画中占据中心地位。古代文艺中很早就注意到“意”在作品中所起的作用。如西晋陆机《文赋》中“恒患意不称物,文不逮意”指立意构思为文章的首要作用。绘画发展中开始注意的并非“意”而是“形”或“形似”的问题,即“画鬼魅易,犬马难”,最初绘画着重如实描绘具体的事物形状,而描绘对象的内在本质尚未引起注意。顾恺之的“传神”理论代表画家开始注意客体的内在本质,再到宗炳的“山水以形媚道”指出画家有自己的“意”才会发觉自然山川所能引起的美感,即画家掌握了审美的主动权,作品中以形写神的“神”,就不仅仅是客体的本质,而转变为主客体统一的意象。是“意”主宰着“形”了。南朝姚最强调“立万象于胸怀”,也主张立意为先。可见“意”的重要地位在中国画论史上已被确立起来。

中国传统美学思想,不仅没有将审美主体心理功能的知、情、意割裂分解,仅仅只谈意;而且也不将审美过程的对象形式和主体能力作划分,而是混沌把握,把二者融为一体。“意象”便是这样的一个审美概念和范畴,它不单是客观对象的状态与物象,而是主客二者的统一。“意”与“象”很早就被从哲学的范畴分别提出,而首次把“意”和“象”联系在一起的是《周易》。《周易·系辞上》中说“子曰:书不尽言,言不尽意。然则,圣人之意,其不可见乎?子曰圣人立象以尽意。”^①可见周易已有“意象”的观念。中国古代文论、诗论,正是在周易这一思想的启发下,采用了“意象”这一概念。较早见于刘勰的《文心雕龙·神思》:“使玄解之宰,寻声律而定墨;独照之匠窥意象而运斤。”^②这就是审美意象。

掌握审美意象需依靠独特的审美观照,这是一种内心的观照,因为“神用象通,情变所孕。”(《文心雕龙·神思》)意象是神思的内心产物,是与想象、情感共生的、内在的,不仅仅是物形的心象。审美意象的本质特征在于其本体性,在于形象中融合着主体的意,意象是人的精神主宰所改造了的形象。在意象的建构过程中,主体思维一直的活跃其中,通过不同程度的展开主观联想和想象活动,对物象进行加工、变形、重新组合,而创造出新的审美形象。

艺术意象产生的直接文化思想背景是魏晋玄学中的言意之辩。魏晋玄学认识论的精粹是王弼提出的“得意忘言”说,“言和象既是所得意的媒介,又是了悟‘意’的媒介。只要悟到意,便不须执着于‘言’和‘象’。‘故言者所以明象,得意而忘言。象者所以存意,得意而忘象’。得意忘言、得意忘象成为玄学认识论、方法论的基础。”^③影响波及文艺,追求大言、大象之美亦为时尚。同一时期绘画方面,宗炳《画山水序》提出“旨微于言象之外者,可心取于书策之内”^④,他承认象外有意。

到了唐代,“由于佛教的思想影响,开始有了‘境’和‘境界’之语,例如‘非言说妄想境界’,‘入佛境界’,‘尽佛境界’等而道世所编纂的佛教经论中各类故实一书《法苑珠林,摄会篇》,更

① 黄寿祺,张善文:《周易译注》,上海古籍出版社2004年版,526页。

② 陆侃如,牟世全:《文心雕龙释注》,齐鲁书社1995年版,359页。

③ 彭吉象:《中国艺术学》,高等教育出版社1997年版,第325页。

④ 俞剑华:《中国古代画论类编》,人民美术出版社2000年版,第583页。

是有‘意境’^①。”随着时代的推移、审美理想的转变、艺术经验的丰富和新材料的出现促成了唐代对绘画艺术的新认识。这时,用意或意境论诗、论画成风。张彦远在《历代名画记》中“或问余:‘以顾、陆、张、吴用笔如何?’对曰:‘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’^②。”他认为艺术传达既要合乎物象形象的准确,又应表现出对象的风骨和气质。同时他更认为主要的是画家对所描绘的对象是否有“意”的确立。更加强调了画家个人主观方面对描绘对象的理解,从而借助于笔墨把这种主观的理解表达出来。这样“骨气形似”才能得到完满的实现,十分明确地强调了画家主观个人生命精神因素在艺术传达中的重要意义。张彦远同时注意了“意”与法的关系,由于中国绘画用笔表现的特殊性,要求画家在笔墨运用中应“意在笔先”,然后在挥写间才能气脉相连,笔墨行迹中生发一股气势,生动展现艺术的美。是通过画家的立意与最后的用笔来达到“写意”。笔的传达中既体现了对象的精神特点,又展现出画家个人生命精神的生机。在这时期的绘画实践中,真正在画面中显现出禅境道意的是王维。传为他所作的《山水诀》、《山水论》认为,画家要“肇自然之性,成造化之功”,“妙悟者不在多言”,“凡画山水,意在笔先”。这个妙悟的意即是在对自然山川的体悟中,心与物化,神与物游,心与道冥,神与禅和的精神感受。以后随着写意画的发展,绘画中一批主要画家和理论家都把求象外之意——道的精神,当做了最终的目的和最高理想。写意理论渐成主流。

(二)文人画对写意观的贡献

宋代绘画中出现了“写意文人画”的艺术潮流,文人士大夫参与绘画创作,鲜明的反映他们的生活理想和审美趣味。文人品评绘画作品上升到了人格的高度。郭若虚就声称,画家“人品既已高矣,气韵不得不高。”^③换言之,只有获得气韵的文人高士才能看作是真正的艺术家。文人注意内在精神的陶养,多有万卷书的浸润,并且相信在艺术传达时主观生命精神对艺术风格的影响,在绘画实践中将自己精神对作品的融入作为艺术中的重要问题,使文人画中“意”的内涵更加深厚。同时笔墨的独立审美效果已被文人画家普遍觉悟到。宋代绘画发展中对笔墨的认识大大超越了前贤,笔墨技法表现愈发走向圆熟。这样文人画家对“写意”的追求就进入了一个新的境界。文人绘画的艺术风格在以后的绘画发展中成为中国画的主流和代表,文人对绘画问题的论述最终成为权威性的理论思想。

宋代文人关注绘画艺术,论画颇多,其中欧阳修论画的数量虽不多但影响却很大。作为古文运动的倡导者和文坛领袖,他的理论影响力颇大。在他的《欧阳文忠公文集》中有《鉴画》一文“萧条淡泊,此难画之意。画者得之览者未必识也。故飞走迟速意浅之物易见,而闲和严静趣远之心难形,若乃高下响背,远近重复,此画工之艺耳,非精鉴者之事也。不知此论为是不?余非知画者,强为之说,但恐未必然也。然世自谓好画者亦未必能知此也。”^④他认为绘画应该“平淡天真、萧条淡泊”。以“萧条淡泊”和“闲和严静趣远之心”鉴画,就是将追求肖形的标准抛开,反映了当时文人对绘画的品鉴原则,即绘画应该达到“中和”之美。因为文人不同于宫廷和民间画师,不再强调求形的功利目的,鉴画中更接近绘画艺术的本体——审美功能

① 伍鑫甫:《中国画论研究》,北京大学出版社1983年版,第2页。

② 张彦远:《历代名画记》,京华出版社2000年版,第21页。

③ 郭若虚:《图画见闻志》,京华出版社2000年版,第91页。

④ 《欧阳修文集》,中华书局2001年版。

的追求,“中和”即文人所求之意。欧阳修有一首论画诗,“古画画意不画形,梅诗咏物无隐情。忘形得意知者寡,不如见诗如见画。”^①(题《盘车图》诗)强调了意的重要地位,绘画不求外形之似而要主观表现出意。意不在象中,而在象外,可以“作者得于心,览者会于意”。欧阳修将文学艺术中的美学观延伸到绘画的之中,洞察到了绘画艺术的本质。

文人画是中国绘画史上一个极其重要的绘画思潮,它的出现推动了中国绘画向前发展。苏轼是历来公认的文人画的倡导者和奠基人,他的绘画理论对文人写意的发展影响最大。他首先提出“士人画”的概念。“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。乌秣,无一点俊发,看数尺许便倦。汉杰,真士人画也。”^②(《又跋汉杰画山》)他认为士人画与画工画不同,前者注重“意气”,后者只取“皮毛”。因而,士人画不在于“形似”,而在于写其生气,传其神态。与传神论中强调“主观表现”的观点一脉相承。苏轼还参与绘画的创作活动,更直接的将自己的艺术主张融入绘画的创作。

他还讲到“论画以形似,见与儿童邻;赋诗必此诗,定非真诗人。诗画本一律,天工与清新。边鸾雀写生,赵昌花传神,何如此两幅,疏澹含精匀。谁言一点红,解寄无边春。”^③(《书鄮陵王主簿折枝二首》)巧妙的揭示了绘画的本质。他认为,如果以形似论画,那真是儿童的见识,士人画要有清新、疏淡的意,疏淡中含有精匀,折枝上只画一点红,却寓含无边春意。苏轼想说明一个简单的道理,一幅绘画作品,不仅仅只是画像一个对象,告诉别人这是什么东西,艺术的目的绝不仅仅限于模仿像一个对象。艺术作品除画像一个对象之外,还需加一些别的东西,就是文人画强调的“意气”。他宣扬士人画的功能是为了“自娱”、“取乐于画”,这与当时为宫廷服务的院体绘画在艺术功能上形成对比。院体绘画的风格是为了迎合统治者的审美口味,而画家自身的情感自然不能像文人一样在作品中自由抒发。

文人画在艺术追求上是不拘于形似,而要得其“常理”,“理”就是“意气”、“性情”,苏轼提出常形和常理,来区分“士人画”和“工人画”。“余尝论画,以为人禽、宫室、器用皆有常形。至于山石、竹木、水波、烟云,虽无常形而有常理。常形之失,人皆知之,常理之不当,虽晓画者有不知。故凡可以欺世而取名者,必托于无常形者也。虽然,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。以其形之无常,是以其理不可不谨也。世只工人或能曲尽其形,而至于其理,非高人逸才不能辩。”^④(《净因院画记》)他所说的人禽等有“常形”,指的是客观上有一定的规准,“常理”指出于自然的生命构造由此而来的自然形态之理。与传神中的“神”意思相同。他提出常理,就是要在自然之中,画出它所以能成为此种自然的生命、性情,而非那种只画出物形的无情之物。归根结底,就是要把自然画活。因为是活的,所以便是有情的。因为有情,才能寄托文人所要抒发主观情思。即突破了第一自然而画出第二自然。这第二自然,是突破形似的第一自然而来,所以他称之为象外。他又有诗“吴生虽妙绝,犹以画工论。摩诘得之于象外,有如仙翮谢樊笼。”^⑤(《凤翔八观》)当然这并非鼓动画家完全不要物象,而是先在形象之中得物的特性——性情。然后把物的特性融化于自己的性情中。所以从笔下流出的

①《欧阳修文集》,中华书局2001年版,第99页。

②《苏轼文集》,中华书局1986年版,第2215页。

③《苏轼全集》,上海古籍出版社2000年版,第351页。

④《苏轼文集》,中华书局1986年版,第367页。

⑤《苏轼全集》,上海古籍出版社2000年版,第93页。

乃是自己的性情。这与欧阳修对绘画的观点一脉相承。他的“味摩诘之画，诗中有画；观摩诘之画，画中有诗。”^①（书摩诘《蓝田烟雨图》）这一“画中诗”的追求的核心就是象外之旨、画外之意。突破了形似的樊篱，境界上自然要求“萧散淡远”、“简古”、“澹泊”、“清新”、“清丽”。

苏轼的“论画以形似，见于儿童邻”等艺术见解对写意理论起到规范化的作用。其简古、淡泊和反对狂放、剑拔弩张的艺术要求统治着元代及其后的画论和绘画方向。后世无不把平淡柔润作为艺术的最高格调和正宗而视狂放刚健为旁门。乃至清代的一些文人画家把画须平淡作为一般常识看待。

（三）写的概念的明确的提出

赵孟頫在元代画坛占有极为重要的地位，他的绘画思想影响极大。元初尚盛行南宋院体画风，画家多学马、夏一派用笔刚劲，外露巧密，但这种情调不为文人所欣赏。赵孟頫面对这种风气提出“作画贵有古意，若无古意，虽工无益。今人但知用笔纤细，敷色浓艳，殊不知古意既亏，百病横生，岂可观也？吾所作画，似乎简率，然识者知其近古，故以为佳，此可为知者道，不为不知者说也。”^②，强调师古人以“董巨”精神为正宗。这种风格表现出自然和秀雅的气象，得天真意趣，“天真”即画家性灵的真实表现。“董巨”画风与南宋院体风格相对立是苏轼提出的文人画风格最佳的诠释。赵孟頫更注意到了这种古意的获得是由用笔中的“似乎简率”来实现，所以，他讲师古人重在师古人的笔墨技法，亦即从古人的笔墨表现程式中来培养自己表现中的儒雅生气，这种生气的获得，非从用笔上修炼不可，用笔墨传达出神韵意气的效果。将笔墨在造型功能的基础之上升华出审美的功能。他说自己作画看上去似乎简率而不经意，然而明白人知道，在这种简率的笔墨挥写间流露出一种儒雅生气，它体现出画家精神的激荡过程，同时笔墨随着这种生命节律的起伏体现出一种自然表现，品之，有无尽的意趣。这都体现出对“象外之旨、画外之意”的追求。

元代绘画发展中，把北宋那种重自然物象表现呈现出的浑厚的风格化解为简淡清逸的审美追求，强调在艺术传达中笔墨自身的表现精神。作画用笔要有儒雅生气，质朴自然，把这种古典之美，通过自我个性的融注使之成为“经典化”，赵孟頫称之为“古意”。古意说体现了赵孟頫作为文人画家的独特鉴赏力，“古”是他心目中体现出的一种纯正的艺术品格的审美理想。他的论说进一步推动了中国绘画笔墨表现品格的完善。也是苏轼规范的文人画风格真正的实践者。

提出古意说目的在于笔墨传达出平淡简古的文人之意，针对这一问题，他又提出书画用笔同法之说。这一论说适应着元代绘画风格的转变。文人画家看来，绘画的意义在于借助内心的散怀来促发笔墨生气，因而笔墨表现的高妙与否成为关注的对象。文人绘画在元代占据统治地位。其绘画美学思想成为中国艺术精神的直接体现，它强调绘画主体的表达，即文人对胸中“逸气”和“士气”的抒发。笔墨从对客体物象的表现转化为对主体精神的表现，笔墨自身要体现出“古雅生气”，即文人之意在笔墨中的寄托，意由形而上的观念开始与笔墨结合成为能够具体表达的形式。由于书法用笔的这种表现力，和文人对书法的熟练掌握，“书画同法”成为文人画家的共识。元代画家接受了赵孟頫的“书画同法”之说因而在笔墨运用上形成了明确的认识，就是绘画用笔应象书法那样“写”，“写”的用笔方法成为元代以后画家的共识，写

①《苏轼全集》，上海古籍出版社2000年版，第2209页。

②郑午昌：《中国画学全史》，上海书画出版社1985年版，第308页。

的关键在于以精神气力控制笔的运行,只有如此才能将“意气”贯注画面中方才体现士人的高节,写作为一种绘画的主要法则,突出了笔的表现力和画家主观精神的传达,写的实质就是“意”的表现,由此“写意”概念被明确提出。

三、中国画笔墨的传神与写意

(一)笔墨传神

随着中国绘画艺术“写意”理论的发展完善,写“他神”已不是一些画家在绘画表现中的重点。但绘画观念最终都要落实到具体的技法表现,中国绘画的发展历史久远,表现题材非常广泛,内容非常丰富,作为一种造型艺术不同时代在绘画方法和笔墨技巧上都有了许多“法”的总结,形成了一条值得美术史学家研究的“技法史”线路。

顾恺之在“传神”论中强调“以形写神”,作为一种绘画的方法来看,我们也可理解为“以形写神法”,表明对人物精神气质的表现是要依着于形或形似。作为一名人物画家,他形成了自己独特的绘画技法,其中最具有代表性的是“春蚕吐丝”般的线条及“行云流水”般的用笔。在顾恺之之前,线条是由所表现的对象选择和决定的,很少具有表情及传神的作用,也很难体现出作者的个性特征。顾恺之打破了根据对象来使用线条的惯例,使线条成了整个绘画中最重要的艺术要素并具有作者自己的特性。他选择一种连绵不断的用笔,线条本身几乎少有粗细对比。利用线条的流动和转变来造成一种古雅高超的飘忽气氛。线条多圆转回盘产生出一种紧劲的笔势。这种线条并未脱离物象之形,并传达出物象之神,张彦远说他的用笔“不可见其盼际,所谓笔迹周密也”,而且认为他的线条“紧劲连绵、循环超忽、风趋电疾,意存笔先、画尽意在,所以全神气”^①。

谢赫提出的“六法”,是他自己依据“以形写神”的论说,强调描绘对象的“神”基础上对绘画认识的总结。六法指气韵法、骨法、应物法、随类法、经营法和传移法。气韵的含义是指客观对象的神情姿态。要达到人物传神的要求,就要“生动是也”。骨法是指画中人物形体描绘的范畴。它源于魏晋以来人物品评中“骨相说”。从顾恺之开始就在画中作为对人物造型的要求而大量提及,谢赫将其进一步归纳出来,使他在绘画作品中有了更具体的含义。谢赫对人物形象的“意存形似”的要求,使他追求“目想毫发,皆亡遗失”,他将作为形之描绘的主要范畴的“骨法”放在第二位提出。由于当时人物造型以线为主的特点,用笔关乎艺术水平的高低。所以谢赫有“骨法:用笔是也”之说。相对于人物造型而言,对那些造型上不太重要的各类物体的描绘,谢赫将它们的“状”和“性”分别归纳到应物法和随类法中。谢赫在绘画上造型要求“切似”,在色彩上要求“艳丽”,就要以“象形是也”、“赋彩是也”为准则。“经营”是指构图方面的设计而言,谢赫认为构图的关键是画中人物的位置关系,经营方面的要求,可以归到可以具体理解和表现出来的“位置”之中。而所谓“传移法”就是在复制同一题材的作品时,将粉本拓在墙上绘制壁画时,都离不开“传移法”。用的是一种摹拓的方法,谢赫是一位画时人肖像为主的卷轴画家,所以传移法以纸绢摹拓的方法来加以阐述,提出了“传移,摹写是也”的说法。谢赫对六法的总结很具体的层层递进由低级到高级将完“形”升华为完“神”。

笔与墨是中国画造型的手段,中国画的笔墨在表现形象上形成了独特的方法——线条、

^① 张彦远:《历代名画记》,京华出版社2000年版,第21页。

皴擦、以及干湿浓淡,并形成了程式化。在人物画的线条表现中有“十八描”(高古游丝、兰叶描、枯柴描等),线条的表现力十分丰富,线条的发展变化在客观上也是因为服装的时代变化而产生。如所谓“曹衣出水,吴带当风”即是汉魏六朝的服饰与唐朝的宽袍大袖的区别。山水画中的皴法本意是表现山石的纹理,皴法分为斧劈与披麻皴两大系,也是因南北不同地域画家对自己身在的北方石山大岭或江南丘陵河网的描画。笔墨的干湿浓淡变化,最初也基于光线照射下产生的阴阳变化。“以形写神”目的是为了“传神”,所以笔墨并未停留在为“形似而形似”的状态而发展成为体系完善的笔墨系统,就是在于其绘画本质是“传神表意”。

中国画家在写生中运用笔墨来记录物象,面对自然写生首先是通神,在与自然的对话交流之中发现美的规律。“古代画家荆浩在写生中就提出了‘真’与‘似’的不同:‘似者得其形,真者气质俱盛。’所谓质是指对象形体之根本,而气是对象生命之所在;‘气质俱盛’就是不但要画出对象的形质状态还要表现出它生机勃勃的神情。”^①写生始终伴随着中国画的发展,绘画表现终究没有脱离开绘画客体。

国画笔墨表现客观物象不只追求形似而更突出传神,“神”并不能直接反映在形象上但蕴涵于形象之内,它通过具体的笔墨所显现,笔墨的内涵和抽象性丰富了,独立审美功能增大。

(二) 笔墨写意

中国传统绘画对笔墨的理解一方面等同于西方画家所谈的线条、色彩等造型特征,另一方面又进入到审美,具有了特定内涵。文人对绘画艺术的参与逐渐将书法之道融入了绘画,先是笔后是墨,墨从笔出,亦笔亦墨,笔墨被长期操持把玩,产生了中国画的笔墨趣味。文人作画多称写,不称画,文人从书道入画道,在工具及运用方式所产生的特殊心境是一种闲逸松灵的情态;写具有一种随机性,随意生发,正反相倚,因势布局,即兴发挥,书写的整个过程生机四出,易于激发创作欲望,使创作主体产生内在的情感张力,加之手的技巧性应变,自然而然地左右着纸面上的笔墨生成。绘画的书写性完全是一种人格化的语言状态,是文人对笔墨形态特殊的审美关照。文人极为重视笔墨操作过程中的书写,点画间架,运气布势,暗合着冥思和遐想。书写不是一般的状态,它直接将书写者心、意、气等情绪化的信息转换为具体的笔道、笔势和章法结构,体现出一种时间流程所创造的节律形态。如文人山水画中常使用的披麻皴,笔画不长,但笔笔相连,气韵贯通,有着极强的运动感。

唐代张彦远提到“书画皆以意气而成”,他已经觉察到“意”在绘画中的主导地位。绘画首先在动笔前要“意在笔先”,绘画中要达到“以意使笔”绘画完成后“画尽意在”,“意”产生绘画的冲动最后借助笔墨表现出意气来统贯全程。从审美的角度看绘画创作的全过程,意与意境起了主导和决定性的作用,但另一方面忽视画家表达意境所必不可少的造型技法,不善于通过作品的艺术形式来欣赏作品的艺术美,进而生动的领会作者的情思、作品的意境,那这种审美活动就很难深入。如何表达意境关系到艺术的效果,其中包括艺术技巧艺术形式及其内在规律。这就是画法的问题,法在画学中被归结为“笔、墨”。笔墨之道在于意与法的辩证统一。

张彦远总结出“意在笔先,画尽意在”使笔的涵义更加丰富,它包括笔的运用以及运用的目的在于达意,因此他又说“物象必在于形似,形似须全其骨气,骨法形似皆本于立意,而归于用笔”。从而阐明了意与笔墨的辩证关系,或以意使笔,笔为意用的原则下,所产生的巨大作用。后世又发展为用笔主要是意味着笔法和墨法的互济,须做到笔中有墨,墨见笔踪;笔墨统

① 陈绶祥:《遮蔽的文明》,北京工艺美术出版社1992年版,第272页。

一、笔为主导通过笔下的线条来表现。中国画首先是用线条而不用面或体来表现事物形象，但由于线条本身是笔法与墨法的统一，所以线条的运用十分灵活，可以兼有面的效果。赋色讲求色、墨交融。所以，以意使笔的方法包含立意、用笔、用墨、用色，并归结为三个环节：首先，在一定的情思、意境的要求下，从自然对象，自然美中抽取或摄取形象；其次，运用笔法以及墨法，色法加以概括产生艺术形象和艺术美；最终，使画家的意境寓于艺术形象中，而表现艺术美。

在古代画史中，大家无不善于以意使笔，先立意境，后再以意运笔，使笔墨就意，而不为笔墨而制。宗炳的“圣人含道应物”明确了由外而内，复由内而外的创作道路，这“内”是指艺术家为了抒发意境，能主动地用物、用形、用笔，不满足于为物为形，为法所用的道理。

“宋代苏轼论书时，更加以阐发，‘笔墨之迹托于有形，有形则有弊，苟不至无，而自乐一时聊寓其心，忘忧晚岁，则犹贤于博奕也。虽假外物而守于内者，圣贤之高致也，惟颜子得之’画家之事，与此无异，形似笔墨的后面须有意在，若能托于形似，笔墨以写自家意境，则人天参合方是有‘内’，而且能‘守于内’从而做到以意使笔而不为笔使。”^①

元代倪瓒强调“逸气”和“逸笔”的抒发。“逸”是指文人画家内在精神的超然洒脱，是画家性情品格在自然松动中的特有状态。是一种独立的人格“拙规矩于方圆，鄙精研于彩绘。笔简形具，得之自然。莫可楷模，出于意表。”^②（黄休复《益州名画录》）就外在形态来说，笔墨表现为姿意纵横，决不流俗，形不离韵且极尽变态，不拘成法，称之为“逸笔”，“逸笔”是由“逸气”的支配所体现的形态面貌。逸气是文人画家意的一种最高的艺术标准，文人画家强调绘画传达形似于对象并不重要，而应体现出毫无功利目的性的自由抒发，达到精神的快乐和愉悦，它改变了常规化的绘画思想体现了另一种不同的价值观。在以“逸”为最高理想的文人笔墨意念中，是以超脱的心态实现对自我的跨越，来寻找真我。

明清以来不似之似的问题多有人提出，石涛有“明暗高低远近，不似之似似之”。近代齐白石讲的更清楚更明白“作画妙在似与不似之间，不似则欺世，太似则媚俗”做到对笔墨写意造型的最好的诠释。笔墨表现上不能为形似而形似，这样就失去了艺术美。也不能以笔墨为笔墨，如此就如鬼画符缺少依托。“似与不似之间”是笔墨表现所要把握的一个度，是中国画的象形原则。齐白石说的“似”是指和物象完全相同，犹如照相机一般；相致于西方绘画的自然主义。“不似之似”指经过艺术加工，成为艺术的形象，这个艺术形象是对现实中物的形象的艺术加工，使之具有艺术的美。

“妙在似与不似之间”也是中国画的一个重要特征，中国画家要“物化”把大自然变为自己，然后画出自己，作画“太似”定人为物役，一心放在“似”上就会忘记写自己的情怀，“似与不似之间”即手中笔受人的思想控制，画某物而是某物，但并不为物所役。只是借物抒情，画成之作使人看出某物，但又不绝似某物，更重要的是在某物上看出画家的情怀，意识，修养。即看到画家自己故“妙在似与不似之间”。“似”是物“不似”是情怀，即人与物化，大自然和人合二为一是物又是人，这句话道出了中国画的真谛。

总之，作为造型语言的笔墨形态不是单纯的形式符号，它负载着历史沉积下的深厚文化内涵。笔墨不仅是多义的而且具有灵变性，在客观与主观之间相互转化。以客观丰富主观，

① 伍鑫甫：《中国画论研究》，北京大学出版社1983年版，第15页。

② 俞剑华：《中国古代画论类编》，人民美术出版社2000年版，第405页。