

文人画的“逸品”意识 ——中国古代画的庄禅意蕴

○ 孙延利

(安徽农业大学 人文社会科学学院,安徽 合肥 230036)

[摘要]中国古代文人画有一种“逸品”意识。用“逸”来品画是人物品藻影响的结果。逸品地位确立后,很多画家和画论家都形成了明确的逸品意识,使之逐渐成为文人画的主流意识,其直接的原因是隐逸、旷达、孤独的文人情怀和时代的审美风尚,其深层的原因是庄子的逍遥游精神以及禅宗对规矩的超越和对顿悟的重视。

[关键词]逸品;逸品意识;文人画;文人情怀;庄禅思想

中国古代画史中,自晚唐以来,就逐渐形成了一种“逸品”意识,与此前的“写形”传统一并发展,经宋至元,经过米芾、倪瓒等人的实践,黄休复、邓椿等人的理论总结,“逸品”终成一独特意识,与“写形”传统双峰并置。对这样一个重要问题,论者谈论的多是逸品的特征及其形成过程,对逸品意识的探讨并不多。本文从“逸”的内涵入手,着重探讨逸品意识形成、发展及其背后的原因,以考察古代绘画史是如何形成独具民族特色的逸品意识。

—

首先需要说明的是,逸品只存在于文人画中,在画工画中之无所谓逸品的。逸品作为一个概念出现在画论中,始于晚唐朱景玄的《唐朝名画录》,但这个概念的形成,则有一个漫长的过程。

先秦典籍中已出现“逸”字。《国语·晋语五》说:“马逸不能止,三军从之”。^[1]许慎在《说文解字》中对“逸”的解释是:“逸,失也;从辵兔,兔漫訑善逃

也”。^[2]《国语》中的“逸”是其本义,逃跑、逃逸的意思。段注对“逸”作注:“亡逸者,本义也。引申之为逸游、为暇逸”。^[3]逸游、暇逸可从两方面加以理解,一个方面是说逸乐之游,指闲适、安逸的享受,此引申义多贬义,《战国策·楚四》说:“君专淫逸侈靡,不顾国政,郢都必危矣”;^[4]另一个方面是指摆脱世俗羁绊后的清闲,有隐逸、隐退的意思,此引申义多为褒义,《论语·微子》有:“逸民:伯夷、叔齐、虞仲、夷逸、朱张、柳下惠、少连。”^[5]何晏《集解》说:“逸民者,节行超逸者”,^[6]“逸”又增加了一个引申义,即超逸、超绝的意思。《三国志·蜀书·诸葛亮传》说:“亮少有逸群之才,英霸之器。”^[7]在论者眼中,“逸”褒义居多,典型的例子是徐复观,他结合《论语·微子》和何晏《集解》所说的“超逸”,认为“逸”有高逸、清逸和超逸的意思。^[8]逸品中的“逸”字,也取其褒义,大致有逃离世俗、安闲、隐退、超绝之意。

从六朝开始,“逸”字逐渐用在文艺批评之中,作为审美鉴赏的一个标准,如《梁书·武帝本纪》所说的“六艺备闲,棋登逸品”,^[9]萧衍《观钟繇书法十二意》所说的“世之学者宗二王,元常逸迹,曾不睥睨”。^[10]到唐初李嗣真《书后品》中,第一次将“逸品”作为一个概念提出来:“若超吾逸品之才者,亦当复绝终古,无复继作。”^[11]《书后品》是相对于南朝梁代庾肩吾的《书品》来命名的,《书品》将书法家按成就高低分为九品,《书后品》则在九品之上,另列逸品,登逸品者共五人:李斯、钟繇、张芝、王羲之、王献之,对照《书品》,没有李斯,王献之列上中品(即第二品),其他三人均列上上品(即第一品),这样看来,李嗣真基本上沿袭了庾肩吾的看法,只是为了突出二王等人成就高出一一般书法家,才单列逸品。朱景玄作《唐朝名画录》时,便吸收了李嗣真的“逸品”,将其放在神、妙、能三品之后,作为神、妙、能系统之外的一个类别:“以……神、妙、能三品,定其等格上中下,又分为三。其格外有不拘常法,又有逸品,以表优劣也。”^[12]并将王墨、李灵省、张志和三人列为逸品。朱景玄虽然没有明说逸品与神、妙、能三品之间的优劣关系,但显然还是比较推崇不拘常法的逸品。

朱景玄之后,画论中对逸品的论述逐渐多起来,影响最为深远的当数北宋黄休复的《益州名画录》,他首次对逸、神、妙、能四个概念做了明确说明,并将逸品(逸格)置于神品(神格)之上:

逸格:画之逸格,最难其俦。拙规矩于方圆,鄙精研于彩绘。笔形具简,得之自然。莫可楷模,出于意表,故目之曰逸格尔。

神格:大凡画艺,应物象形,其天机迥高,思与神合。创意立体,妙合化权,非谓开厨已走,拔壁而飞,故目之曰神格尔。^[13]

从黄休复的论述看,“神格”是在“应物象形”范围内的“妙合化权”,“逸格”则超出了“应物象形”的范围,不求形似,只用简笔勾勒传达出画者心中的自然之情,由于侧重画者内心而不注重外物的形似,所以“出于意表”。黄休复的观点经过苏轼、苏辙兄弟的推崇后产生了广泛的影响。苏轼首次区分了文人画(士人画)和画工画(院体画),他发起的文人画运动影响了很多,文人画与画

工画的最大区别在于二者旨趣和画法不同：一追求意趣，侧重写意；一追求物趣，侧重写形。侧重写意的文人画似乎天然地与逸品有内在契合之处。苏轼本人也说过“论画以形似，见与儿童邻”^[14]之类的话。苏辙则在宣扬黄休复观点的同时，明确指出逸品在画中的品格最高：“予昔游成都，唐代遗迹遍于老佛之居，先蜀之老有能评之者，曰画有四格，曰能、妙、神、逸，盖能不及妙，妙不及神，神不及逸。”^[15]经过苏氏兄弟的推崇后，逸品的地位得以确立，这给宋代文人画乃至整个中国文人画的发展指明了方向，确立了文人画的审美趣味。

逸品地位确立以后，以前由于重视写形而轻视的一些画作，又得到了重视。沈括所说的“淡墨轻岚为一体”^[16]很好地反映了这一情况。“淡墨轻岚为一体”说的是五代南唐人董源和巨然的绘画特点，二人在五代和宋初，地位并不高，但沈括说他们“用笔甚草草，近视之几不类物象，远观则景物粲然，幽情远思，如睹异境。”^[17]米芾也说董源“格高无与比……皆得天真”。^[18]沈括所说的话与黄休复对逸品的界定如出一辙，都强调简笔，都强调出于意表。米芾本人就是大画家，被公认为逸品的两大画家之一（另一个是元代的倪瓒），画作的显著特点则是墨戏云山，这和董源的画很像，所以有人说沈括所评论的董源的画，其实是米芾“托古改制”的产物。^[19]不论情况如何，至少说明米芾对逸品的追求有一种自觉意识。正是由于苏轼、黄庭坚、米芾等人的提倡和坚持，逸品才在理论上和实践上都成为一种审美趣味，文人画才得以蓬勃发展。

逸品的另一大家倪瓒既师法董源，又吸收了赵孟頫的笔法，在披麻皴的基础上，自创“折带皴”，将董源的平淡风格变为寂寥和枯瘦。和米芾墨戏云山的点染不同，折带皴需要以较高的书法造诣为基础，皴法的笔墨是书法性的笔墨。倪瓒对逸品的贡献还在于他提出了自己的“逸笔”说和“逸气”说。“逸笔草草，不求形似”，^[20]“写胸中逸气”是他作画的技法及追求。由于倪瓒的贡献，逸品在文人画乃至中国画中的地位得到了进一步的巩固与提高。

二

逸品是一种“品”，《说文解字》对“品”的解释是：“众也”，^[21]由此引申为种类、品格、等级（名词）之义，又有品评、品藻（动词）之义。逸品的形成，与人物品藻有直接关系。汉武帝时有“举孝廉”，品人以德为首；东汉末年曹操则推行“唯才是举”，用人以才为首；三国时刘劭则强调“人物之本，出乎情性”，^[22]转而以精神面貌来论人。重德、重才、重精神面貌，都是人物品藻的不同标准。《汉书》则开启了“九品论人”的先河。《汉书·叙传》说：“九品之叙，述古今人表”，^[23]将经书中的人物分为九等，以古喻今。曹丕则在州县中设中正官，按才能将士人分为九等，作为朝廷用人之参照，这种“九品中正制”一直沿袭到南北朝。由于以品论人在三国时就已成为一种制度，到南北朝时由于清谈的盛行，更成为一种社会风气。由于社会风气的浸染，人物品藻对艺术也产生了很大的影响。很多艺术门类都青睐于以品论艺，南齐谢赫的《古画品录》以“品”论画，用“六法”来

品评画家的优劣,画家由此被分为六品;南梁钟嵘的《诗品》以“品”论诗,用上、中、下三品来品评诗人的优劣;南梁庾肩吾《书品》以“品”论书,用上、中、下三等中分别又区分出上、中、下三品,共九品来品评书法家的优劣。

就画论而言,谢赫的《古画品录》的以“六法”品评画家,首推“气韵生动”,并没有用“逸”来立品。画论中以“逸”立品始自朱景玄《唐朝名画录》,唐朝流行的是用张怀瓘的“神、妙、能”体系来品画,到晚唐时出现了不少水墨山水画,朱景玄觉得这些画难以纳入“神、妙、能”体系之中,于是另立“逸品”,作为“格外”之“不拘常法”。从他的论述看,逸品不完全是就画作本身而言的,还涉及到画家的人品。他所列的逸品有三人:王墨、李灵省、张志和。王墨“多游江湖间……性多疏野,好酒……醺酣之后,即以墨泼……图出云霞,染成风雨,宛若神巧。”王墨的泼墨作画,与他的好酒有关,他的好酒与他的性格“疏野”有关,与他的“多游江湖间”的经历有关。李灵省“落托不拘检……傲然自得,不知王公之尊重……一点一滴……得非常之体,符造化之功”。李灵省的点抹作画,与他的傲然自得的个性有关。张志和“常钓于洞庭湖……高节”,能依文赋象,“曲尽其妙,为世之雅律”。^[24]从朱景玄的表述看,王墨、李灵省、张志和的共同特点是不拘礼法、不与世俗为伍,而这些特点似乎正是导致他们的画作成为与众不同的“逸品”的原因。需要说明的是,逸品在朱景玄这里,是只定品性不分品第,朱景玄的贡献是在画论史上开启了以“逸”品画的先河,很多论者由此形成了一种明确的“逸品”意识,同时,这种意识不再是只定品性不分品第,而是有明确的品第观念。黄休复推崇逸品姑且不说,即使是推崇法度、重视形似的宋徽宗赵佶,也有明确的“逸品”意识。他确立的品第次序是“神、逸、妙、能”,和黄休复的“逸、神、妙、能”的差别仅在于神品和逸品孰优孰劣,逸品仍是他心目中仅次于神品的品第。南宋邓椿作《画继》,竭力推崇苏轼等人的文人画,对唐宋以来的“逸品”流变加以考察,并以“狂”的程度为标准,将“逸品”本身分为逸格之极(狂怪)、逸格之可(狂肆)、逸格之卑(无所忌惮)三个等级,逸品绘画艺术观得以确立,并产生持续影响。到明代董其昌,更将文人画比作禅宗之“南宗”,奉逸品为画品之首。

“逸品”意识不仅存在于画论中,在画家心中,同样也有一种“逸品”意识。当然,很多画论家同时也是画家。画论家侧重理论的梳理和总结,画家侧重作画时的意趣和技法。赵佶本人即是绘画高手,他虽然不推崇逸品,但推崇逸品的画家却大有人在。苏轼以“墨戏”作画,引领了以写意为宗的文人画的潮流,使得“墨戏”一度成为“逸品”的代名词。与王墨等人相似,苏轼也喜欢酒后作画,米芾《画史》记载,元丰五年,“吾自湖南从事过黄州,初见公。酒酣,曰:‘君贴此纸壁上,观音纸也。’即起作两枝竹、一枯树、一怪石见与。”^[25]苏轼酒后作画,与其逸品意识有关。黄庭坚《东坡居士墨戏赋》说:“东坡居士……作枯槎寿木、丛筴断山,笔力跌宕于风烟无人之境,盖道人之所易,而画工之所难……夫惟天才逸群,心法无轨,笔与心机,释冰为水。立之南荣,视其心中,无有畦畛,八窗玲珑者

也。”^[26]所谓“天才逸群”“无有畦畛”等等,是说苏轼有超绝世俗、不因贬滴而抑郁的清逸之气,正是这清逸之气才使他形成“心法无轨,笔与心机”的逸品意识。元四大家之一的黄公望虽然一度以卖画为生,但非常强调画作品位,有清高之气。他的《富春山居图》乃水墨杰作,画中山石以枯笔勾勒,远山用淡墨抹出,林壑蜿蜒中见开阔境界和博大胸怀,全无一点俗气。去俗可说是黄公望的自觉意识,他在《写山水诀》中引《辍耕录》之语:“作画大要,去邪、甜、俗、赖四个字”。^[27]正是依靠自身的清高之气,使黄公望形成了“去俗”的逸品意识。

综上所述,可得出如下结论:就逸品意识的形成而言,最初是王墨等人创作出逸品,但这些画家并没有明确的逸品意识;作为画论家的朱景玄在总结王墨等人画作的基础上,提出了“逸品”这一概念。此后的画家和画论家从不同角度对这一概念进行阐发,或是通过创作使“逸品”在形象上具体化,或是通过阐发使“逸品”在理论上明晰化。换言之,是论者先有此意识,而后画者才有此意识。逸品意识的形成,既离不开画家的实践,也离不开画论家的归纳,正是在画家和画论家的共同努力下,逸品意识才得以形成并逐渐成为文人画的主流意识。

三

逸品不仅仅是画法的问题,也不仅仅是画的品第问题,它背后涉及到的是画者的心态问题,如果没有一种超绝世俗的清逸精神,没有一种“逸品”意识,很难画出逸品的画。逸品意识的形成,直接的原因是画家的文人情怀和时代的审美风尚。

文人情怀有很多种,诸如修身、齐家、治国、平天下等,但逸品意识的形成,与这些积极入世的文人理想无关,而是与文人的审美情怀有关。审美,既关乎现实又超乎现实,所以逸品画作中虽然能看到现实的影子,但看到更多的则是影子背后的心灵世界。正是由于对画家人品和精神世界的关注,画论家才用“逸品”来定位画作的审美品格。通过逸品,可以看出画家的文人情怀。具体而言,有以下几种情况:

一是隐逸。最先用逸品来品画的朱景玄,认为逸品有三家:王墨、李灵省、张志和。这三家中,王墨和张志和都有隐逸之举,王墨并不是他的真名,只是由于他善于“泼墨画山水”而得此名,他“多游江湖间”;张志和则退隐洞庭,“号烟波子”,常常自得其乐地在洞庭湖钓鱼。由于他们多少有些避世,因而行为有些异常。《宣和画谱》卷十说王洽(即王墨)作画,“必待沉醉之后,解衣磐礴,吟啸鼓跃,先以墨泼图幃之上……”^[28]《新唐书·张志和传》谓其“善图山水,酒酣,或击鼓吹笛,舐笔辄成”。^[29]张志和的举动一般人或许可以接受,只是有点异常而已,王墨的举动在一般人看来只能是怪诞了。异常或怪诞,都是由于他们有隐逸的心态,不需要考虑世俗的眼光能否接受自己。正是由于这种心态,他们可以不拘常法,画出朱景玄所说的逸品。黄公望在因张闾案入狱之后,息却入仕之心,也在富春江边隐居起来,闲云野鹤,才能画出《富春山居图》那样的逸品。

二是旷达。旷达不需要隐逸,旷达之士仍生活在世俗之中,但心胸开阔,不为俗事所困扰,通达而悠然。苏轼是典型的例子。苏轼的一生,大起大落,形成了他旷达的情怀。在院体画盛行的时候,他提倡文人画,通过对文与可画竹的分析,指出超越“常形”达到“常理”的途径,提出“其身与竹化,无穷出清新”^[30]之说,强调真性情对画作的重要性。一个在官场上跌打滚爬的人,如果没有旷达的情怀,很难不被主流的院体画观念所束缚,但苏轼能跳出这一流行的观念,在前人逸品理论的基础上,发起了声势浩大的文人画运动。运动声势浩大,并不是他积极策划的结果,而是由于他在文坛和画坛的影响以及他的人格魅力而引发的结果。对他本人来说,他只是以旷达之情来对待一切。院体画于他而言,无可无不可,只要能传神就好,而传神又与主体性情有关,他因而提倡注重主体性情的文人画。他自己的画作虽然不是很多,但“诗中有画,画中有诗”的艺术追求与他的旷达一起,使他的画作有一股超逸之气。

三是孤独。孤独和隐逸、旷达均不同,隐逸者未必孤独,他可以以山水为伴,旷达者无需孤独,他可以生活在尘世中。孤独者即使不隐逸,但由于清高而不愿与世俗为伍,又由于孤僻而知音难觅。倪瓒在 50 岁左右,对世事倍感失望,产生了深沉的孤独感,加上他有严重的洁癖,养成了孤僻狷介的性格,53 岁时,更散尽家财,发出“壮心千里马,归梦五湖波”^[31]的感慨,隐入太湖深处。正是这种孤独冷寂的情怀,使他的画作呈现出前所未有的冷峻的“逸气”,《松林亭子图》《容膝斋图》等名作,共同的特点是:笔墨简约,几棵枯树,一个茅亭,空灵中带有寂寞,沉静中带有孤独,给人一种地老天荒式的清冷之感,折射出画家的孤独和无奈。这种孤独和无奈,使画作呈现出一种孤高的清逸品格。

隐逸、旷达、孤独的文人情怀,使逸品画家具有超越凡俗的“高”和与众不同的“逸”,成为一般人眼中的“高人逸士”。但“高人逸士”并非凭空而来,而是与他们所处的社会环境密切相关。总体而言,唐时逸品的出现以及宋、元时期涌现出大量的逸品画家,与当时的审美风尚有直接关系。

唐代绘画总体上讲究“真”,因而“不拘常法”的逸品地位并不高,逸品画家也不多。《唐朝名画录》录画家 124 人,列逸品者只 3 人,且放在最后。唐朝是绘画艺术繁荣的时期,唐人对绘画艺术不断探索,除了对吴道子以来的“笔法”进行全面探索外,还有一个突破性的创造:即墨法的运用,从水晕墨染到泼墨,逐渐形成作画的方式。王墨的逸品显然就是在墨法基础上产生的。同时,就绘画的审美风貌看,唐人重视“以形传神”,神虽然是针对“写形”画而言的,但重视画作之神,很容易让人接受画家主体之神,这就涉及到画家的精神境界,这样看来,“‘格外逸品’虽不合法,但在深层意义上却更合‘理’;虽不斤斤于‘形似’,但却更讲究‘神意’;乃至虽不突出‘技术’,但却更能见其‘人格’——这是处于‘格外’之‘逸品’所以成立之观念依据”。^[32]逸品代表了唐人新的审美风气。

到宋代,逸品观念已经确立,由于沈括、米芾等人推崇董源、巨然的“淡墨轻岚为一体”,也由于“淡墨轻岚”符合士人追求平淡自然的审美情趣,山水画逐渐

形成了以“逸”为主的审美倾向。在这种倾向下,以“写意”为特征的“徐熙野逸”的花鸟画也打破了此前以写生为特征的“黄家富贵”的花鸟画的垄断地位,徐熙的花鸟画重笔墨,不重形似,与黄筌写生传神、富贵气十足的花鸟画形成鲜明对照。随着受徐熙影响的崔白等人入主皇家画院,“徐熙野逸”显露头角,花鸟画也逐渐形成以“逸”为主的审美倾向。人物画方面,出现了梁楷的简笔写意人物画,和此前的“曹衣出水”“吴带当风”以及“周家样”仕女人物画相比,写意人物画显然受到逸品观念的影响,人物画领域也出现了以“逸”为主的审美倾向。需要说明的是,山水画、花鸟画、人物画的“逸品”意识,与苏轼发起的文人画运动都有关系,由于文人画的兴盛,才使得符合士大夫审美情趣的逸品得以盛行。

元代推行民族歧视政策,重视佛、道而轻视儒学,甚至废除科举,让很多文人士子报国无门,倍感压抑,不能兼济天下,只能独善其身。这给文人士子带来两方面的影响:一是无法解脱的苦恼和困扰,二是悠然自得的闲散心态。前者使他们趋于归隐,或隐于闹市,或遁迹山林;后者使他们寄情书画,自娱自乐。元四大家可为代表。黄公望早年热衷于功名,失意后专意于画,并隐居富春山;吴镇禀性孤耿,终生不仕,家虽殷富,却以卖卜为生,且有渔父情结;王蒙虽混迹官场,也弃官隐居黄鹤山,纠结于出仕与退隐之间,画了很多隐居图;倪瓒如上文所说,曾隐居太湖。就元四家画作来看,除王蒙不够超脱之外,其他三家均高洁雅致,很少烟火气息,以倪瓒为最。王蒙虽然不够超脱,但他创造的“水晕墨章”,走的也是“写意”的路子。看来,四大家的共同特点是不求形似,以表现画家主观精神为主,这其实是在彰显一种以“逸”为主的审美风尚。由于元代很多文人画家有元四家一样的审美趣味,逸品画在元代被看作是国画的最高品。

四

逸品意识的形成,不仅得益于文人情怀和时代审美风尚,文人情怀和审美风尚的背后,还有个大的文化背景问题。具体说来,是庄禅文化的影响导致了逸品意识的产生和盛行。

庄子思想对后世影响最大的是逍遥游精神。在《庄子·逍遥游》中,庄子指出逍遥游主要是一种精神上的自由,是“乘天地之正,而御六气之辩,以游无穷者”^[33]的忘我之游,是“乘云气,御飞龙,而游乎四海之外”^[34]的自在之游。要达到逍遥的境界,必须要无所凭藉地悠游于天地自然之中。这样看来,逍遥游主要是“游心”：“乘物以游心,托不得已以养中,至矣”^[35](《人间世》)、“游心于淡,合气于漠,顺物自然而无容私焉,而天下治矣”^[36](《应帝王》)、“知游心于无穷”^[37](《则阳》)等都反复强调“游心”的重要性。要达到“游心”的境界,大致需要经历三个阶段:一是无欲,二是心斋,三是超越。画家能画出逸品,其心灵世界一般都经历过这三个阶段,只是不同的画家各有偏重而已。

无欲是说摆脱了现实的功名利禄之心,这是很多逸品画家的共同特点。当

然,这种摆脱,有被动和主动之分。黄公望蒙冤入狱,让他看透世事,出狱后便隐居富春山,寄情山水,加入道教全真派,以出家来表示自己已看破红尘,无欲无求。在这种心态之中,他的《富春山居图》,多用披麻皴,干笔皴擦,疏朗简秀,清爽潇洒,整个画面给人一种仙风道骨之感。吴镇似乎天生地排斥世俗功名利禄,他曾说:“古今多少风流,想蝇利蜗名几到头,看昨日他非,今朝我是,三回拜相,两度封侯,采菊篱边,种瓜圃内,都只到邛山一土丘。”^[38]这几乎是庄子“游心”思想的诗意表达。吴镇自号“梅花道人”,基本上独来独往,自画自题,甚至很少从俗卖画,宁愿以卖卜维持生计,既体现出他对艺术的虔诚之心,也体现出他对世俗利益的鄙夷之心。

心斋说的是一种内心修炼的状态,一种达到无功利的审美途径,是一种纯粹的审美心境。只有在“心斋”状态下,才能排除外物和内心的干扰。“心斋”与老子的“虚静”一脉相承,老子的“致虚极,守静笃”^[39]指出虚静通过修炼才能达到,庄子通过“唯道集虚。虚者,心斋也”^[40]进一步指出通过“心斋”才能进入修炼状态。倪瓒晚年,似乎经历了一个明显的“心斋”过程。由于家庭变故,他内心烦闷,只能自我修炼,经常寄居在寺庙里,“篝灯木榻,萧然晏坐”,^[41]让自己的心宁静下来,发出了“白云终不染缁尘”^[42]的飘然出世般的感慨。正是这种“白云终不染缁尘”的情怀,形成了他自己所说的“逸气”,使他的画作显得空灵无碍,“纤尘不染,平易中有精贵,简略中有精彩”,^[43]成为逸品的代表。

超越是说超越世俗和自身的羁绊,达到一种自由无碍、随心所欲的精神境界。要做到逍遥游,超越不可少,所谓“至人无己,神人无功,圣人无名”^[44](《逍遥游》),字面上看,是说修养高的人忘掉自己,物我不分;精神世界能超脱物外的人已经没有功利之心;思想修养臻于完美的人已经不立名了。显然,庄子的超越不仅是物质上的超越,更是精神上的超越。逸品画家当然没有达到庄子所说的“无己”“无功”“无名”的境界,但他们一般都有物质和精神方面的双重超越。上文所说的吴镇和倪瓒都能很好地说明这一点。

需要指出的是,我们将庄子的逍遥游区分出无欲、心斋、超越三个阶段,是为了论述的方便,其实三者基本上是裹杂在一起的,它们之间的划分并不明显。无欲、心斋、超越使庄子的思想呈现出一种出世、不与世俗为伍的特立独行的色彩。逸品画家总体上也倾向于隐逸,倾向于我行我素。总体而言,庄子的超脱情怀在后世文人中逐渐形成了一种隐逸文化,很多文人画家在这种隐逸文化的影响下形成了一种避世情结,在避世中又不忘自己的人格理想,从而形成逸品画。

如果说庄子思想对逸品意识的形成是一种深层次的影响,禅宗则为逸品意识的形成提供了某种契机和途径。禅宗的超越规矩、讲究顿悟与逸品意识的形成都有内在相通之处。

和传统佛教重视苦行、戒律不同,禅宗则超越了这些规矩和法度,追求一种自然而然的修行方式,强调佛在心中,追求一种“即心即佛”的境界,认为佛并不是高远缥缈的,佛就存在于平常的生活之中。逸品画家的“不拘常法”和禅宗的

超越规矩如出一辙，也是打破了此前的框框条条而从心所欲。正是禅宗，给这种讲究本心、自然适意的画法提供了理论上的契机。很多逸品画家都与佛禅结下了不解之缘。五代宋初的石恪有《二祖调心图》，逸笔草草，水墨淋漓，表现出高僧玄妙深邃的禅境；南宋的梁楷参禅，《泼墨仙人图》等画作禅意浓郁；元代的吴镇晚年向佛，经常在慈云寺等地与僧人谈佛论经；晚明的董其昌作画强调写意，墨色层次分明，意境幽深，并以禅宗论画；明末清初的朱耷则干脆一度落发为僧，是著名的“画僧”。

禅宗的一大特点是讲究顿悟，讲究刹那间的心灵感悟，在一念之中看通问题，达到永恒，这种感悟如此奇妙，只能意会，不能言传。这与传统的坐禅不同，坐禅强调的是主体意识、文化修养、思想境界的修炼和提高，顿悟强调的是个体的直觉体验，在感性之中突然获得某种超越，达到妙悟的境界。逸品在两方面深受这种顿悟的影响，一是绘画观念上的影响：绘画不再是描绘客观世界，而是表达画家对客观世界的感受和体验，这种感受和体验突然在某个时刻洞察到了生命的真谛和人生的意义。由于对妙悟的推崇，绘画推崇写意风格，这种观念上的转变是逸品形成的根本原因，已有论者指出：“重‘妙悟’轻‘人工’的艺术趣尚是这一艺术转换的直接推动力。”^[45]二是画家思想上的转变：当文人画家看透社会的纷纷扰扰和利益纠纷之后，突然间犹如醍醐灌顶，茅塞顿开，豁然开朗，开始抛弃世俗的种种诱惑，潜心于自己的艺术世界。

庄禅思想有相通之处，都强调逃离尘世，回归本真之心，这正是文人落拓潦倒又洁身自好的最好选择。倪瓒的“据于儒，依于老，逃于禅”^[46]可说是很多逸品画家的写照。由于庄禅思想对中国文化和文人的深远影响，逸品意识在元代成为画坛的主流意识，逸品画被尊为最高品似乎也是顺理成章的事情了。

总之，由于逸品追求的清逸、超绝之气与文人的精神追求有内在的契合性，使得逸品逐渐成为文人画的最高品，逸品意识也成为中国古代画论的独特贡献，为世界画史留下了一道亮丽的风景。

注释：

- [1]《国语》(下)，上海：上海古籍出版社，1978年，第402页。
- [2][21]许慎：《说文解字》，北京：中华书局，1963年，第203、267页。
- [3]许慎撰：《说文解字注》，段玉裁注，上海：上海古籍出版社，1981年，第472页。
- [4]《战国策》(中)，上海：上海古籍出版社，1985年，第555页。
- [5][6]程树德撰：《论语集释》，程俊英、蒋见元点校，北京：中华书局，1990年，第1279、1283页。
- [7]陈寿撰：《三国志》(四)，裴松之注，北京：中华书局，1959年，第930页。
- [8]徐复观：《中国艺术精神》，上海：华东师范大学出版社，2001年，第191页。
- [9]姚思廉：《梁书》，北京：中华书局，1973年，第96页。
- [10]陈思：《书苑菁华》卷十九《梁武帝观钟繇书法十二意》，宋刻本，第160页。
- [11]陈思：《书苑菁华》卷四《唐李嗣真书后品》，宋刻本，第29页。
- [12]于安澜编：《画品丛书》，上海：上海人民美术出版社，1982年，第68页。
- [13]黄休复等撰：《益州名画录》，成都：四川人民出版社，1982年，第6-7页。

- [14] 苏轼:《书鄱陵王主簿所画折枝二首·其一》,《苏轼全集》(上),上海:上海古籍出版社,2000年,第351页。
- [15] 苏辙:《汝州龙兴寺修吴画殿记》,陈宏夫、高秀芳点校:《苏辙集》(三),北京:中华书局,1990年,第1106页。
- [16] 沈括:《图画歌》,俞剑华编著:《中国古代画论类编》(上),北京:人民美术出版社,2004年,第45页。
- [17] 沈括:《梦溪笔谈》,上海:上海书店出版社,2003年,第146页。
- [18] 米芾:《海岳论山水画》,俞剑华编著:《中国古代画论类编》(下),北京:人民美术出版社,2004年,第655页。
- [19] 童书业:《五代的董源、巨然和米元章眼里的董源、巨然》,见《童书业绘画史论集》(上),北京:中华书局,2008年,第132页。
- [20] 倪瓒:《清閟阁遗稿》卷十三《答张藻仲书》,《北京图书馆古籍珍本丛刊95集部·元别集类》,北京:书目文献出版社,第700页。
- [22] 刘劭:《人物志》,王水校注,上海:上海三联书店,2007年,第9页。
- [23] 班固:《汉书》(十二),颜师古注,北京:中华书局,1962年,第4241页。
- [24] 朱景玄:《唐朝名画录》,于安澜编:《画品丛书》,上海:上海人民美术出版社,1982年,第87-88页。
- [25] 于玉安编:《中国历代美术典籍汇编》(卷七),天津:天津古籍出版社,1997年,第72页。
- [26] 刘琳、李勇先、王蓉贵校点:《黄庭坚全集》(一),成都:四川大学出版社,2001年,第299页。
- [27] 黄公望:《写山水诀》,俞剑华编著:《中国古代画论类编》(下),北京:人民美术出版社,2004年,第703页。
- [28] 潘云吉主编:《宣和画谱》,岳任译注,长沙:湖南美术出版社,1999年,第216页。
- [29] 欧阳修、宋祁:《新唐书》(十八),北京:中华书局,1975年,第5609页。
- [30] 苏轼:《书晁补之所藏与可画竹三首·其一》,《苏轼全集》(上),上海:上海古籍出版社,2000年,第350页。
- [31] 倪瓒:《清閟阁遗稿》卷三《题画赠张玄度》,《北京图书馆古籍珍本丛刊95集部·元别集类》,北京:书目文献出版社,第603页。
- [32] 胡新群:《逸品嬗变》,南京艺术学院2011年博士学位论文,第91-92页。
- [33][34][35][36][40][44] 郭庆藩辑:《庄子集释》(一),北京:中华书局,1961年,第17、28、60、294、147、17页。
- [37] 郭庆藩辑:《庄子集释》(四),北京:中华书局,1961年,第892页。
- [38] 吴镇:《梅花道人遗墨》卷下《题画骷髏 调寄沁园春》,清文渊阁四库全书补配清文津阁四库全书本,第7页。
- [39] 陈鼓应:《老子注释及评介》,北京:中华书局,1984年,第124页。
- [41] 倪瓒:《清閟阁遗稿》卷十四之《诗画》,《北京图书馆古籍珍本丛刊95集部·元别集类》,北京:书目文献出版社,第703页。
- [42] 倪瓒:《清閟阁遗稿》卷八之《顺逆》,《北京图书馆古籍珍本丛刊95集部·元别集类》,北京:书目文献出版社,第672页。
- [43] 王原祁:《雨窗漫笔》,清光绪翠琅环馆丛书本,第2页。
- [45] 朱良志:《大音希声——妙悟的审美考察》,南昌:百花洲文艺出版社,2005年,第265页。
- [46] 转引自马鸿增:《“逸品”论的文化内涵》,《美术研究》1990年第1期,第38-40页。

[责任编辑:黎虹]