

中国山水画的中和之美

○ 潘望森,徐 青

(合肥师范学院 艺术传媒学院,安徽 合肥 230061)

[摘要]山水画与中国传统文化一脉相承。中庸文化作为中国传统文化的集大成者对山水画产生了巨大的影响,在实践过程中形成了独特的“中和”审美观。从某种程度上说,“中和”审美观直接塑造、确立了山水画的人文精神,对中国画思想观念、风格特征以及审美范畴的确立,都有着不容置疑的重大影响。“中和之美”高度统一于山水画的审美理想之中。正是在这种审美理想观的影响下,形成了中国山水画恬淡、宁静、含蓄、和谐统一的美的独特艺术风貌。

[关键词]中庸之道;中国山水画;中和;影响

在谈论中国山水画的审美意趣时论者多集中在道家思想的剖析。本文主要从儒家思想中的“中和之美”的审美观念入手,着重探讨以“中和”为精髓的中庸思想对中国山水画的创作主体、审美取向以及形式语言的影响。以阐明中国山水画体现了儒家思想的精髓,用意境美、形式美展示了中国中庸文化的核心。

—

中国文化源远流长,儒家思想是传统文化中的集大成者。儒家思想发展演变了几千年,在中国特定的环境、生活方式、情感等稳定系统影响下,慢慢积淀为中国人特有的以“中庸文化”为轴心的文化心理。

中庸之道是儒家思想追求的最高人生境界。孔子在《论语·雍也》中说:“中庸之为德也,其至矣乎!”^[1]《礼记·中庸》对中庸的解释为:“喜怒哀乐之未

作者简介:潘望森(1964—),合肥师范学院艺术传媒学院副教授;徐青(1985—),合肥师范学院艺术传媒学院助教。

发谓之中,发而皆中节谓之和;中也者,天下之大本也,和也者,天下之达道也。致中和,天地位焉,万物育焉。”^[2] 儒家文化把“中和”看成天下最高明的道理。“中和”概念的提出是在战国前期,在这里首次将“中”与“和”提升到了哲学的高度。“中”“和”也体现了互为辩证的关系。“中庸”在儒家思想中不仅作为一种追求境界,还作为人们日常行为的基本准则和参照。此后,人们就把“中和”作为“中庸”的精髓,一起讨论。如郑玄注《礼记·中庸》说:“名曰‘中庸’者,以记其中和之为用也。庸,用也。”^[3] 宋人叶适在《中庸》中谈到:“古之人,使中和为我用,则天地自位,万物自育;而吾顺之者也,尧舜禹、汤、文、武之君臣也,夫如是,则伪不起矣。”^[4] 而何晏注“中庸之为德”说:“庸,常也,中和可常行之德也。”^[5] 这种“中和”思想演变为儒家中庸之道的的外在体现,受到历代儒学家的推崇。从人生哲学层面上来讲,“中和”成为中国人在精神层面所欲达到的最高境界。

“中和”就是不偏不倚,追求稳定与和谐。其本质在于承认不同事物之间的差异存在,将各种对立的因素相互联系、取长补短相得益彰,在多样性和矛盾性中去寻求一种和谐与统一。他们的力量被折衷、被中和,且具辩证统一的思想。对待事物而言,强调含蓄平和。孔子在《论语·八佾》中提出“乐而不淫,哀而不伤”。^[6] 强调过犹不及。儒家推崇平和和含蓄,反对情感上的大喜大悲。《尚书·舜典》的“直而温,宽而栗,刚而不虐,简而不傲”^[7] 可视为“中和之美”观念的全面深刻解读。孔子提倡“文质彬彬”、荀子的“美善相乐”、《礼记·经解》的“温柔敦厚”等在人的行为与人格风范上的体现就是不走极端,恰到好处。

中庸必然派生并导致“中和”美学,“中和之美”是儒家中庸思想在美学范畴的延伸。孔子评论《诗经》师说“《诗》三百,一言以蔽之,曰‘思无邪’”。无邪,就是达到适度中和的审美境界。是中和之美的具体表现。可见孔子的文艺思想是以“中和”为美。“中和为美”已不再局限于儒家诗教的狭义范围,不仅是人生追求的最高境界,同时也成为山水画艺术创作追求的最高审美境界。“中和之美”对立统一的审美观在中国绘画艺术中有许多表现,诸如画面的虚与实、浓与淡、繁与简、似与不似等多对关系的对立统一。从而形成了特定的“中和”审美理念:淡雅、含蓄的画面风格;内敛的笔墨情思,和谐统一的画面意境。“中和”作为中国最早确立的审美理想,对历代山水画的发展都起到了潜移默化的影响。

二

从某种程度说,儒家的中庸文化心理、“中和”审美观念直接塑造、确立了中国山水画的人文精神,对山水画创作观念、风格特征以及审美范畴的确立,都有着不容置疑的重大影响。

“中和”审美观对于中国山水画发展的影响,首先体现在创作主体——画家。在儒家“成教化”的观念中,绘画作为载道之器,对于创作主体提出了明确要求。《论语·雍也》中就提出“文质彬彬,然后君子。”^[8] 这里的“文质彬彬”的“文”为文采学识之意,“质”指君子的内在精神之美,“彬彬”指恰合适宜。“中

和”思想主张谦谦君子温润如玉、文质彬彬,强调君子内修的重要性。强调君子要时刻保持平和的心态,过激的情绪会让人失去宁静,从而失去平和。在这种理论影响下,画家创作时体现出一种“志气平和”的创作心境。王原祁云:“作画于搦管时,须要安闲恬适,扫尽俗肠,默对素幅,凝神静气。”^[9]平和之心的完成和实现,靠的正是“中和之美”对于“宁静”和“淡泊”的追求。在山水画画面表现上则呈现出一种平和、适度的审美意蕴。

中国山水画的本质是客观自然之景在画家主观精神世界的延伸,是主观内涵和修养的展现。纵观历代山水画发展历程,可以看出山水画中主流创作群体具有明显的阶层性。自魏晋南北朝开始,随着新的文化贵族——门阀士族的出现,基本上是以文人知识分子阶层为主。饱读诗书,深受儒家思想浸染的文人知识分子们更看重学识、品性的修养。参与绘画创作与品评,因而建立了道德与审美的关联。唐张彦远在《历代名画记》中首提绘画创造的“身份说”,将人品作为艺术创作的重要部分。“德”是衡量“艺”的标准。将儒家思想中“志于道,据于德,依于仁,游于艺”^[10]作为审美追求的境界。对于人品的重视自然引申到画品与人品的辩证关系,也成为品评山水参考的重要标准。

“气韵”是山水画创作、品评中最为广泛使用的词。谢赫在“六法论”中把“气韵生动”作为中国画创作第一法则。郭若虚在《图画见闻志》中也把人品和气韵联系起来。董其昌进一步在《画禅室随笔·卷二》中在强调画面气韵与人品关联的同时,还强调了通过提高学识,可以修身养性。可见山水画把承载的美与善相统一于创作主体的人格。画家内在的学识、人格都可以通过画面呈现出来。正所谓“画品如人品”。元代大家倪瓒备受文人画家推崇,也在于他出世终身,自标清高的人品。可见创作主体的人格美成为山水画的新要求。

画品与人品的联系直接导致了中国画坛“崇文抑工”局面的产生。北宋苏轼发起的文人画运动,首次进行了士人画和画工画的区别。在表达艺术观点时,苏轼抬高文人画贬低画工画。在王维“诗中有画,画中有诗”基础上进一步强调文人画家在人品和文学、书法方面的造诣。之后关于文人画的论述逐渐多起来,影响最为深远的是明董其昌提出的“南北宗论”。他崇尚以饱读诗书为主体的南宗绘画,贬低审美俗艳、文学修养较低的北宗。

三

情景的融合是构成中国山水画审美情趣的主要内容。“中和”之美的最高境界是在人格自身和谐、人与社会和谐的基础上追求人与自然的和谐,即“天人合一”。儒道两家的文化都主张“天人合一”、儒家以人为主体核心,凸现人的精神及主体与天地万物的融合统一。这里就引出儒家审美观念中独特的“比德说”。“比德说”将道德规范比赋予直观的自然之美,将自然界的审美对象作为人的精神美、道德美的象征,不断进行自省,从而进行身心修为。

最早关于“比德”的论述见于《管子·小问》。孔子对于自然的比德精神也

尤为关注,认为山水画是自然美对于人精神美的影响。尤其重视艺术审美对于人心灵的净化、社会和谐的作用。孔子谓:“知者乐水,仁者乐山。”^[11]孔子推崇的人格美的同时,强调借助“仁山”“智水”的物象去表现内在的美,赋予这种内在美以具体可感的形式,洗涤自己内在世界的纷杂,达到净化心灵的作用。形成了山水画中特有的“山水比德”。

“山水比德”是将客体山水与主体的内在品德相互对应。从而将自然拟人化。在欣赏的自然美景获得精神愉悦的同时,借助于物象的感悟去发现世界本来的面目。实现人与自然的完美契合,达到教化功能。格物致知是达到修身的重要方式,重内省参悟以解万物人生,得万物之道。山水画的审美倾向在于道。宗炳在《画山水序》中开篇就说:“圣人含道映物,贤者澄怀味象。至于山水,质有而趣灵……夫圣人以神法道而贤者通,山水以形媚道而仁者乐,不亦几乎?”^[12]在宗炳眼里“山水画”以形媚道,通过对于山水的参照不断内省,从而获得超脱世俗的精神人格,得到一种“仁智”之乐的精神涵养。这里的审美意趣和孔子的“仁者乐山和智者乐水”是一脉相承的。

另外,“山水比德”在山水中最直接的影响在于山水画特有雪景题材的出现。五代至清代的画家们,偏爱描绘“雪山”“雪溪”“暮雪”等雪景意象。萧瑟孤寒的雪景是文人画家的心灵家园。山水画的本体体现着主体和客体间密切的关系。中国的山水画家们呈现在画面上的都不是现实中的真山真水,而是胸中的丘壑,理想中的境界,雪景山水不仅为画家们描摹状物提供了载体,也是画家们的心境情感寄托。清代唐岱说:“凡画雪景,以寂寞黯淡为主”。^[13]文征明在其《关山积雪》^[14]题跋中写道:“古之高人逸士,往往喜弄笔作山水以自娱,然多写雪景者,盖欲假此寄其岁寒明洁之意耳”。可见,对于雪景的偏爱,不单只是依靠对雪山寒景的描绘来表现,“山水比德”借雪景以抒发自己幽微难名、难以排遣的内在情志。这种情感和精神上的抒发,也表达出“天人合一”的“中和之美”。

四

上文叙述了“中和之美”审美观影响下所形成山水画特殊的审美准则,是一个审美的大范畴。在这个大范畴之下,形式语言的表现也在其审美范畴之内。以下着重从包括章法构成、形式表现、笔墨意趣几方面进行阐述。

首先是章法构成。在中国画中亦是重中之重,谢赫六法之五,即为“经营位置”,儒家思想关照下的中国山水画也和人物画一样被赋予政教功能。《乐记》中说:“礼者,天地之序也。”人的秩序来自于对自然秩序的模仿。儒家思想指导下的空间是主观精神空间,和自然空间的“客观”“无序”截然不同。山水空间秩序井然,其山水布局的疏密、主宾、排列等能体现现实社会中的等级秩序观念。可见“中和之美”不仅体现在山水画审美心理的和谐统一,还强调山水画审美形式受儒学教义的规范。

早在唐代王维就提出了主峰与次峰的秩序关系,北宋郭熙不仅理论上有所

建树,在实践中也兼收并蓄。其画论著作《林泉高致》中说道:

“凡经营位置,必合天地。何为天地?谓如一尺半幅之上,上留天之位,下留地之位,中间方立意定景。……山水先理会大山,名为主峰。主峰已定,方作以次近者、远者、小者,大者,以其一境主之于此,故曰主峰。如君臣上下也。”^[15]

郭熙代表作《早春图》应该说正是能够体现他空间布局理念的作品。从整体上看,山势突兀、气势逼人。透过这种构图可以看出山水构图中儒家伦理秩序程式化的表现。山水画的伦理秩序在山水空间构思中表现明显。整幅图中所体现的观念正是儒家思想历来提倡的秩序观念。可见山水画创作中位置经营存在程式化表现。画面安排上,客观自然面貌被会意为大小尊卑的社会秩序。画山必有主峰、次峰之分。主峰是画面的中心,对于整幅画风格起到决定作用。画家围绕主峰将其他景物按照儒家理想的社会秩序进行安排。

另外,由于画面空间有限,对于画面中各个静物的疏密安排也要恰到好处。根据审美、主次进行适当有效地布置、安排、配合来实现倪瓒《云林画谱》中所提出的“所谓疏者不厌其为疏,密者不厌其为密,浓者不厌其为浓,淡者不厌其为山低,主山侧者客山远,众山拱伏,主山始尊,群峰盘互,祖峰乃厚。”^[16]主景描绘精细却不多,次景粗略概括但不可缺。使得画面完整统一,有节奏韵律。

二是形式表现。自山水画兴起,“似”与“不似”的讨论,就没有停止过。正所谓“妙在似于不似之间”成为中国独特审美意象的表现。对于中国山水所呈现的山水静物,并不是对于自然的机械模仿与复制。受到中庸文化心理影响的中国山水画提倡“外师造化,中得心源”。换言之,中国山水造型观是以写意的手法追求自然神韵。其思维模式是主客统一,意境远比形象重要。自东晋顾恺之提出“以形写神”,影响从人物画延伸到山水画。到宋苏轼更是将形似的标准贬斥为小孩见识。

“似”与“不似”是中国山水画发展到一定阶段的产物,以最直观的形式,展现了中庸思想影响下的中国山水画独特的造型观。中庸理论强调行为方式的不偏不倚,强调事情的过犹而不及,正确把握事物的度。在“中和”审美观的指导下,“似”与“不似”并非一尘不变的教条,也不是一种对立关系,关键在于度的把握。中国绘画意象造型的观念正是基于此。中国山水画之初始也经历了由不像到像,然后由像又到不像的过程。最后回归的造型观是在具象的“形似”和抽象的“不似”中间走了一种独特折中的造型形式,这就是意象造型观。它的出现从根本上是“外师造化、中得心源”的结果。元代文人画影响下,“逸笔草草”之风大兴,对于形的把握更加轻视。元四家之一倪瓒性格卓尔不群,代表作品《渔庄秋霁图》。纵观整幅画作,景物稀少,简而概之。画面分为上中下三个部分。整幅画面意境空旷给人感觉荒寒萧瑟,凄苦悲凉的感觉。这和当时倪瓒的生活状态息息相关。社会的黑暗使得他笔下的山水成为他心境的一种写照。

三是墨色意趣。中国山水画的色彩观,充分反映了“外师造化,中得心源”

的创作理念。宋代郭熙《林泉高致》自然景观的色调在不同季节里所产生的变化,对于色彩的认知来源于对生活的细致关系。中国山水画中不强调色彩真实与否,崇尚人的主观感受。早在谢赫《六法论》中所谓“随类赋彩”就是根据对象的本质来上色,因此表现出一定的自由性和主观性。

在中国唐代之前,普遍盛行五彩的绘画,包括山水画。唐著名画家李思训和儿子李昭道擅长用青绿和金色作画,被誉为“金碧山水”。同期王维创“水墨山水”。随着文人画的兴起,墨色盛行。因而形成了山水绘画最基本的颜色——墨色。古人根据墨的丰富变化又将墨分为五色,墨色既可以遵从自然规律又可以摆脱自然的束缚,尤其是山水画中“黑白”共生、计白当黑的运用,使得画面变化丰富,营造了虚实相生的审美意境。形成了山水画特有的设色特点。

中国人的色彩观发展没有像西方那样形成一套非常严密理性的科学色彩体系,而形成了色与墨同时孕育,同步和谐向前发展二者和谐共处。虽然水墨画在中国山水画史上占统治地位,但是并没完全排斥色彩。墨与色的关系上,以墨为主,以色为辅的,体现了墨色的和谐统一。形成了多种全新的色彩表现形式——浅绛山水。浅绛山水吸收了青绿山水的设色,又强调了墨色运用的意趣。以墨色为底,兼用赭石上色为主的淡彩画法。此法看似平淡,却富有华美的意趣。元代大家黄公望经常运用这种化繁为简的方式进行创作。这种墨色的和谐对立统一,体现出中庸精神中的“以和为美”。

综上所述,“中和之美”这一源远流长的儒家的美学观念对传统中国画的审美与创作具有根本性影响,可以说理解中庸文化是理解中国绘画精髓的前提。透过以上三个层面所体现出的“中和之美”审美观的观照,论证了“以和为美”中庸文化是构成整个中华民族主导性文化的基础。我们只有深入研究传统文化,才能实现当代中国山水画的改革与创新。

注释:

- [1][8][10][11] 杨伯峻:《论语译注》,北京:中华书局,2006年,第43、59、66、121页。
- [2] 陈晓芬、徐儒宗译注:《论语·大学·中庸》,北京:中华书局,2011年,第321页。
- [3] 郑玄注:《礼记正义》,《十三经注疏》,上海:上海古籍出版社,1990年影印版,第625页。
- [4] 叶适:《叶适集》,北京:中华书局,2001年,第391页。
- [5] 何晏:《宋刊论语》,福建:福建人民出版社,2008年,第86页。
- [6] 杨伯峻:《论语译注》,北京:中华书局,2006年,第70页。
- [7] 王世舜、王翠叶注:《尚书》,北京:中华书局,2012年,第249页。
- [9] 王原祁:《雨窗漫笔》,浙江:西泠印社出版社,2008年,第54页。
- [12] 宗炳:《画山水序》,俞建华编:《中国画论类编》,上海:人民美术出版社,1986年,第583页。
- [13] 唐岱:《绘事发微》,山东:山东画报出版社,2012年,第151页。
- [14] 文征明:《关山积雪》,手卷,设色绢本,规格:21.5×418cm,现藏于台北故宫博物院。
- [15] 郭思编:《林泉高致》,北京:中华书局,2010年,第121页。
- [16] 倪瓒:《云林画谱》,周积寅编:《中国画论辑要》,南京:江苏美术出版社,2005年,第416页。

[责任编辑:钟 和]