

论晚明艺术观念的美学精神^{〔*〕}

○ 吴衍发

(安徽财经大学 艺术学院,安徽 蚌埠 233030)

〔摘要〕晚明特定的时代赋予其艺术观念以特定的美学精神。晚明艺术领域审美意识的大变迁,促使其社会审美趣味趋向世俗与感官享乐,大众审美渐成主流。艺术观念与活动中的主情思潮与浪漫主义精神、个性觉醒与主体意识的高扬以及市民趣味和世俗倾向等,构成晚明美学精神的主要内涵。而艺术观念上的多元融合与雅俗并举,既体现了晚明艺术的综合性特质,更彰显出晚明美学精神的开放品质。晚明艺术观念的美学精神包蕴着告别古典、走向近代的新的时代属性和近代气息,为向新的时代拓展从观念上和实践上准备了条件。

〔关键词〕美学精神;艺术观念;主情思潮;世俗趣味;主体意识

DOI:10.3969/j.issn.1002-1698.2017.05.017

一定时代的美学精神,都是这一特定时代艺术观念的体现和表达,也都是这一特定时代社会与历史发展的必然。笔者曾发表多篇文章,对于晚明社会转型时期这一特定背景影响下的晚明艺术的情感本性观念、文艺自娱的娱乐功用观念以及自由游戏的艺术创作观念等,均作过详细阐释^{〔1〕}。所以,晚明特定的时代也必然赋予其艺术观念以特定的美学精神。晚明艺术领域审美意识的大变迁,导致社会审美趣味趋向世俗与感官享乐,世俗大众的审美趣味逐渐发展成为社会审美主潮。因而,在晚明美学精神的烛照下,晚明文人高举情感和性灵、反对传统束缚、倡导文以自娱和自由游戏的艺术观念,形成了一股强大的不断变革的人文艺术思潮,与晚明美学主潮互为表里,影响到社会生活的各个层面。这股

作者简介:吴衍发(1974—),安徽财经大学艺术学院讲师,艺术学博士,研究方向为艺术美学。

〔*〕本文系2016年度国家社科基金艺术学项目“晚明书画消费与文人生活”(16BA008)的阶段性成果。

人文观念和美学主潮与建筑在世俗生活写实基础上的市民文艺相结合,形成了明代艺术在继承宋元传统过程中重在衍变、力创新风的新趋势。晚明时期极具主体意识和情感自觉的艺术观念和美学精神,包蕴着告别古典、走向近代的新的时代属性和近代气息,为向新的时代拓展从观念上和实践上准备了条件。

一、主情思潮与浪漫主义精神

中国古典艺术史上,从中唐源起的社会文化转型,经过宋、元、明的数百年演进,终于在明代后期产生了可以称得上是对旧传统产生激烈批判的理论,这就是以李贽、徐渭、汤显祖、袁宏道等为代表的理论。于是具有浪漫主义色彩的艺术思潮在明中期以后终于出现了。

晚明是一个极为钟情的时代,晚明俊士才人多是尊情论者。在晚明文人士子看来,情感是人与生俱来的,所谓“人生堕地,便为情使”(徐渭:《选古今南北剧序》);“人生而有情,思欢怒愁,感于幽微,流乎歌啸,形诸动摇”(汤显祖:《宜黄县戏神清源师庙记》);“夫人,情种也。人而无情,不至于人矣,曷望其至人乎”(张琦:《衡曲麈谭·情痴寐言》)。晚明人还以魏晋人所谓“情之所钟,正在我辈”相标,主张天地万物皆有情,情是以维持世界万物,正所谓“生生而不灭,由情不灭故”“生在而情在焉”(冯梦龙:《情史》);所谓“情之一字,所以维持世界”“情字如此看方大,若非情之维持,久已天崩地裂”(张潮:《幽梦影》卷下)。凡此等等,举不胜举。所以说,尊情适性的晚明人对情感的认同成为艺术观念的一大特征。晚明文人认为“情”是文学艺术的生命和母胎,所谓“情也者,文之司命也”(吴从先:《小窗四纪·艳纪序》)、“凡文以情为母”(汤宾尹:《睡庵文集》二刻卷一)、“文生乎情,情至而文亦至焉”(祝世祿:《祝子小言》)。另外,徐渭提出“夫诗本乎情,非设以为之也”(《肖甫诗序》);汤显祖提出“世总为情,情生诗歌而行于神”(《耳伯麻姑游诗序》)、“缘境起情,因情作境”(《临川县古永安寺复寺记》);袁宏道所谓“情与境会,顷刻千言”(《序小修诗》);江盈科指出“诗本性情”(《雪涛小书·诗品》);屠隆亦谓“诗生乎性情”(《唐诗品汇选释断序》);李鼎亦指出“文生于情,情生于文”(《偶谭》)。凡此云云,皆传达出艺术是情感的表现的艺术观念。晚明人以“情”的眼光看世界,当然极易生发美感,引发艺术思维,一如宗白华先生所云:“美感的动机,起于同感”“艺术世界的中心是同情”^[2]。晚明人如此尊情重情,他们高举情感,崇尚性灵,把“情”提到本体论的高度,因而他们的审美观和艺术观自然也就打上了深深的尊情尚性之烙印,从而在艺术领域掀起了一股强调情感表现的尊情尚性的浪漫主义文艺思潮。

晚明文人把“情”作为艺术的内核和本质属性,而抒发情感是人的本性中的一种自然欲求。所以晚明文人把艺术看作是抒情写意的工具,把寄情寓志作为艺术的基本前提和最终目的。他们非常强调情感在艺术创作中的重要作用,强调艺术中主观情感的抒发。他们认为“至文出于童心”(李贽:《童心说》),强调以表现童心的自然之真情、真趣为美,艺术创作中追求真情、真趣;他们皆有一肚

皮牢骚和磊落不平之气需要发抒,而这种满腹牢骚、怨愤郁积的个性情感的自然宣泄,正是晚明文人作文散忧的写作动机,即李贽所谓“发愤之所作”(《焚书·忠义水滸传序》)、张潮所谓“古今至文,皆血泪所成”(《幽梦影》卷下)等。在晚明人看来,戏曲、小说等艺术形式皆因情而生,皆根于情,即如汤显祖所云“为情作使,劬于伎剧”(《续栖贤莲社求友文》)、“因情成梦、因梦成戏”;又如张潮所称“《水浒传》是一部怒书,《西游记》是一部悟书,《金瓶梅》是一部哀书”(《幽梦影》卷下)。所以,在极为钟情的晚明文人那里,情之为物也,可以“役耳目,易神理,忘晦明,废饥寒,穷九州,越八荒,穿金石,动天地,率百物,生可以生,死可以死,死可以生,生可以死,死又可以不死,生又可以忘生,远远近近,悠悠漾漾,杳弗知其所之”(张琦:《衡曲麈谭·情痴寐言》);他们因而强调情痴,认为“能痴者而后能情,能情者而后能写其情”(潘之恒:《鸾啸小品》卷三,《情痴》)。凡此等等,无不呈现出晚明艺术观念的浪漫主义色彩。

明中后期以来的政治混乱、社会转型的必然结果,导致哲学上出现了反对程朱理学的阳明“心学”,推动了晚明的社会发展和文化转型,并为晚明带来了一场充满生机与活力的人本主义思想解放潮流。心学主张去欲复性,同时又倡导率性而为,从而就有可能导致一种率情而为,并在平民意识、主体意识和情欲意识等多方面为晚明文艺思潮提供了思想理论基础。既然“情”与生俱来,那么人生所执著追求的,不应是“天理”,而应是动人心魄的“情”。因而,明中叶以来的“主情”观念,在与“天理”世界相对峙及抗衡上,显示出了勃勃生机与旺盛活力。人的感性生命力和情欲一旦冲破“天理”樊笼的束缚,便像是冲决堤坝的洪水一样,任情恣肆,放荡不羁,一发不可收拾。总之,李贽的“童心说”、徐渭的“诗本乎情”说、汤显祖的“情至”说、公安三袁的“性灵说”、冯梦龙的“情教说”以及“七子”关于情的探讨,皆是明中后期以来“阳明心学”在审美观念层面的收获。薛富兴教授指出:“‘童心’发之于文艺,便是‘情性’,便是自然人性之所欲所求,便是自然人心所思所想。一旦理论家提出‘发于情性’便是‘止于礼义’,若魏晋名流‘自然即是名教’,长期为礼义所压抑的诸般人欲人情,便会如井喷般一发不可收拾,最终汇为波澜壮阔的浪漫主义洪流,雅者若《牡丹亭》,俗者如《金瓶梅》,其活泼动人处正在人性世情之自然流露,正在其童心般之率真自然。”^[3]实为肯綮之论。

曾被黑格尔称为浪漫艺术高级阶段的戏剧,作为一门综合艺术,它实际上不是以内容取胜,而是以优美的艺术形式达到自娱娱人的艺术效果,它通过音乐、舞蹈、唱腔、表演等形式,把作为中国文艺的灵魂的抒情特性诠释得淋漓尽致,真正称得上是“有意味的形式”。戏曲大师汤显祖的《牡丹亭》,真正称得上是浪漫之魂。《牡丹亭》直接以“情”为创作之根本,并将“情”与“理”相对立,提出“理之所必无,安知情之所必有”(《牡丹亭题词》),又云“人间何处说相思,我辈钟情似此”。盖惟有至情,可以超生死、忘物我,而永不磨灭。杜丽娘为情而生死以之,尽管看似不合常理,然而实则是“无一不出乎人情之外,却无一不合乎人

情之中”，给人以“超生死，忘物我，通真幻”^[4]的审美感受。杜丽娘作为汤显祖创造的晚明钟情时代浪漫形象的代言人，她的这一极度夸张的美丽而又感伤的童话，诉说着时人急欲走出古典，获得人性解放的集体无意识。中国古典艺术在这里终于开出典雅骀荡的浪漫之花，发出了浪漫思潮的时代最强音，呼唤着一个个性解放的近代世界的到来。

晚明文人画也表现出一种鲜明的浪漫主义美学精神。近代文人画家陈衡恪曾说：“画之为物，是性灵者也，思想者也，活动者也，非器械者也，非单纯者也。……所谓艺术者，即在陶写性灵，发表个性与其感想。而文人又其个性优美感想高尚者也。”^[5]显然，文人画旨在主观抒情，陶写性灵，张扬个性，寄寓情志。晚明书画艺术成为文人们表情达意、寄情寓志的一种工具，犹如黑格尔所称，绘画的物质性越来越少而精神性越来越突出，并最终精神压倒物质，所以书画的抒情写意性更为强烈。隆万之际，晚明文人书画完成了由论理到论笔的转变，强调笔墨情趣为主，以笔墨趣味来传达出文人画家的主观心绪，所谓“画者当以意写之”“高人胜士寄兴写意者，慎不可以形似求之”（汤垕：《画鉴》）。这种笔墨形式及其配列组合，越来越具有独立的审美意义，成为唤起审美情感的真正的“有意味的形式”。这种追求笔墨、讲究意趣的写意书画艺术发展到明中晚期，便形成一股浪漫主义巨大洪流。徐渭可谓是浪漫思潮在书画艺术方面的集中代表。正如哲学领域的李贽、戏曲中的汤显祖、诗文中的袁宏道以及小说中的吴承恩一样，他们声应气求，相与倾倒、赞赏、推引、交往，共同在这股浪漫洪流中执牛耳。在徐渭那里，绘画的形似便进一步被抛却，笔情墨趣成为绘画的核心。明中后期以来的这种浪漫主义表现手法和风格特征，一直影响到明清之际的石涛、朱耷以致“扬州八怪”等文人画家。

二、个性解放与主体意识觉醒

晚明浪漫主义艺术思潮和主体意识的觉醒，与明中期以来阳明心学尤其是泰州学派的思想启蒙紧密相关。即如上文所述，阳明心学内在逻辑发展的一个结果则是为人欲释放、个性张扬铺平道路。明中叶以后，一方面，社会经济领域里土地兼并的加强和商品经济的繁荣发展，对封建社会的经济基础造成显著破坏；而另一方面，随着封建专制的强化与政治统治的腐朽，以及空疏浮华的社会风尚的蔓延，在意识形态领域则表现为共同体意识的沉沦、对封建国家的绝望以及伦理关系的破坏。凡此种种，要求人们从哲学意识上对社会变迁展开新的思考。于是人们开始重新意识到自我的价值，自我意识或主体意识最终便在各个阶层中普遍觉醒。而明中后期以来自我意识或主体意识觉醒的思潮，客观上为审美解放提供了广阔的空间，表现在社会审美和艺术观念方面，便是公开挑战“存天理，去人欲”的理学规范，大胆突破“温柔敦厚”的“中和之美”的审美传统。于是明中后期以来在社会审美意识领域发生重大变迁，并直接影响到艺术审美，因而世俗大众的审美趣味逐渐成为晚明艺术表现与审美活动的主潮，市俗

大众的审美需求逐渐成为晚明文人关注的主要对象。这实际上也代表了中国古代社会审美意识发展的新趋势,以及中国古代艺术史上艺术形态的重大变迁。明中后期以来,时代审美由艺术审美开始重点转向社会审美,除了在艺术品和艺术家之外,作为艺术接受主体的世俗大众开始真正成为审美的主体;而与这种审美意识和艺术形态的重大变迁相应,戏曲和小说等大众艺术必然成为明代艺术审美的当然代表。

黑格尔说过:“审美带有令人解放的性质。”^[6]对于艺术家个人才情的标举和对于传统规矩法度的突破,既是人性的发展,也是审美的解放。晚明艺术家强烈要求表现自我、自由创造、抒写性灵的艺术观念,冲击着古典艺术的传统法则,张扬着个性解放的启蒙精神,呈现出艺术观念中主体意识的初步觉醒。艺术是充满主体生命的审美创造,在与“天理”世界相对峙及抗衡上,显示出其蓬勃向上的生命力。艺术观念方面,李贽所谓“发于性情,由乎自然”“宁使见者闻者切齿咬牙,欲杀欲割,而终不忍藏之名山,投之水火”;徐渭所称“不求形似求生韵”“众人所息,余独详;众人所旨,余独唾”;汤显祖所谓“一世不可余,余亦不可一世”;以及袁宏道等公安派提出的“独抒性灵,不拘格套”,屠隆的“吾取吾适”,汤宾尹的“吾为吾耳”,郑元勋的“以文自娱”,董其昌的“寄乐入画”,陈洪授人物像的“高古丑拙”,石涛的“我之为我,自有我在”,顾炎武的“为我”,黄宗羲的“文以情至”及“诗中有人”等等,所有这些文学艺术和价值观念,皆与传统的“文以载道”的价值观相悖,与传统审美规范和古典和谐的美学原则的要求相离,无不是对于个性自由、人格独立与情感解放等主体意识在艺术观念中的自觉建构,我们从中仍可清晰见出这些先进文人在与现实的束缚和礼法相对立的过程中碰撞、激荡出的一种特有的狂态与怪境,依稀感受到晚明狂禅之风仿佛在耳畔轻轻拂过。

再者,时人戏曲小说中对个性生命与自由的关注和追求,对包括“好色”“好货”在内的人的私欲的肯定,对“自然、本色、意趣”的崇尚,对直抒胸臆、情真感人的审美趣味之标举,尤其是大量作品对于爱情生活的歌唱,对真挚的男女自由爱情的赞美和对女子才艺的赞赏,对男女平等的提倡,对时人版画、作品插图中人体美之崇拜以及长歌当哭、无所不发抒的悲情,文人画的重士气以表现自我的情性抒写和放笔纵墨、如意挥写的自由游戏态度,等等,所有这些无不是充溢着生命本性的自然真情在艺术作品中的流露,无不体现着晚明文人艺术家人性的觉醒和主体意识的高扬。李贽的“童心说”、徐渭的“本色说”、汤显祖的“情至说”、袁宏道的“性灵说”都是“率性而行”“纯任自然”的典范,包含有反对名教羁络、追求思想自由和个性解放的强烈色彩。这一跃动着人文精神的时代呼声,成为古典末世的哲学谶语,待到“风雷之文”激荡欲出,令人们仿佛看到了一线新时代的曙光。中国晚明时期的浪漫主义文艺思潮和思想启蒙思潮,终将孕育着中国社会的旷古巨变,它以鲜明的人生情怀与近世气息,推动中国艺术回归现世、迈向近代的时代步伐。

三、市民趣味与世俗倾向

明中期以来浪漫主义新思潮的产生,依托的是市民的兴起和市民趣味。艺术观念上对感性欲望和市民趣味的肯定,必然要求趋向俗、肯定俗和张扬俗,而其在艺术上的表现就是以俗为美,以表现真我为美,于是“寄意于世俗”成为艺术创作的主要倾向。伴随着人文主义艺术思潮的发展和主体意识的觉醒,以及由此而导致的审美解放与艺术变迁,传统诗歌散文等精英艺术的主流地位逐渐被戏曲小说等大众艺术所取代,描写城市平民和普通百姓的日常生活以及他们丰富多彩的感情世界,成为大众艺术的主要审美对象,“好货”“好色”自然成为多数艺术作品的主题,由此晚明艺术呈现出明显的市民趣味与艺术观念的世俗化倾向,而即使是作为精英艺术的绘画,以及下层工匠的工艺美术、雕刻、园林建筑和家具等艺术,世俗化倾向也非常明显。

戏曲小说等大众艺术代表的是新的市民趣味,而市民趣味始终有一种享乐的新境。世俗大众情欲的放纵、本能的宣泄、久被压抑的情欲无意识地冲出,公开表现在对“奇”“趣”“艳”等世俗审美趣味的追求上。满足市民趣味,摹奇书奇,成为明代文人艺术家共同的自觉追求,如此便能产生雅俗共赏的艺术效果。金圣叹曾称《三国演义》为奇书,三国为天下最奇之事,如其序跋中曰:“作演义者,以文章之奇,而传其事之奇”“今览此书之奇,足以使学士读之而快,委巷不学之人读之而亦快;英雄豪杰读之而快,凡夫俗子读之而亦快也”(金圣叹:《三国志演义序》)。戏剧理论家辄以“奇”来解释“传奇”之名,如明人倪倬有所谓“传奇,纪异之书也。无奇不传,无传不奇”(《二奇缘·小引》)之说,无极子亦谓“传则传其奇者而已矣”(《情邮小引》),茅暎亦称“传奇者,事不奇幻不传,辞不奇艳不传;其间情之所在,自有而无,自无而有,不魄奇愕眙者亦不传”(《题牡丹亭记》)。如此等等,可以代表时人普遍的看法。汤显祖亦称:“天下文章所以有生气者,全在奇士,士奇则心灵,心灵则能飞动,能飞动则下上天地,来去古今。”(《序丘毛伯稿》)可以这样说,一切戏曲小说都是奇,正所谓“无奇不成书”。像《牡丹亭》这样超越生死的戏曲是奇,像《西游记》这样描写天下极幻之事的小说是奇,像《聊斋志异》这样写鬼狐故事的小说是奇,而《水浒传》更是一部英雄传奇和侠义故事,还有那些写正常历史和平常琐事的戏曲和小说也是奇,是不奇之奇。“三言二拍”描写市民百姓的日常故事和感情世界,是五光十色的世俗世界,有赤裸裸的对于财欲、性欲和权欲等欲望的展览,是对传统的无意识冲决,是时代的新声,所以“三言二拍”正是这种“不奇之奇”。睡乡居士在《二刻拍案惊奇序》中称,“今小说之行世者,无虑百种,然而失真之病,起于好奇。知奇之为奇,而不知无奇之所以为奇”。而这正是李贽所云“世人厌平常而喜新奇,不知言天下之至新奇,莫过于平常也。”(《焚书·复耿侗老书》)所谓“新奇正在于平常”,讲的正是这种“无奇之奇”。如果说传统美学为“正”,那么这种新的审美趣味就表现为“奇”。“奇”也就成为戏曲小说有异于古代正统文艺的总

特征。奇,作为一种艺术效果就是妙,达到了“奇”,也就是达到了“妙”。所以,小说戏曲作品中所叙,在在皆奇人奇事。徐渭的《四声猿》写四奇人奇事,被时人王骥德誉为“天地间一种奇绝文字”(《曲律·杂论》)。梅鼎祚《玉合记》讲韩翃得柳姬之奇事,其柳姬之得、与失而复得,皆因幸遇奇人力王孙和许俊。王骥德《男王后》叙男子被封为正宫娘娘的怪事。许自昌《桔浦记》叙柳毅传书龙庭,后与龙女偕姻之奇事。凡此等等,举不胜举。当然,也有为“奇”而“奇”,于“平常之外觅新奇”,这些作品凭虚驾幻,谈天说鬼,以致流于荒唐、谬妄。如此就会失真,从而不合情理,也因此遭到时人批评,祁彪佳称“一涉仙人荒诞之事,便无好境趣”(《远山堂曲品·玉掌》),王骥德《曲律》中也批评那些“捏造无影响之事以欺妇人、小儿者”,张岱亦指出“传奇至今日,怪幻极矣”(《琅嬛文集·答袁箴庵》)等。

戏曲和小说等大众艺术的主要特点就是“俗”,因为“俗”,故而能够迎合世俗大众的审美情趣。所以戏曲和小说艺术中的这种“俗”,在晚明戏曲和小说等艺术理论家看来,尽管与“雅”相去甚远,但这非但不是缺点,反而正是其优点,因为这种“俗”是充满着世俗大众的审美趣味,所以田夫野竖、妇人孺子等世俗大众皆能听得懂,看得明白,故而文人们甚至提出“越俗越家常,越警醒”。这样“雅”艺术本想达到的艺术教化功能,却因为世俗大众不懂而不能达到的教化目标,正好通过“俗”艺术来完成,来达到。所以正是在此意义上,可一居士《醒世恒言序》曰:“《醒世恒言》四十种所以继《明言》《通言》而刻也,明者,取其可以导愚也;通者,取其可以适俗也……以《明言》《通言》《恒言》为六经国史之补,不亦可乎”。是序正好道出了戏曲和小说等艺术“适俗”和“导愚”的两方面特点。

再者,时人所好者惟趣,而时人所难得者亦惟趣。天下俚耳多,故俗情俗趣迎合了市民阶层的审美趣味,成为戏曲小说等大众艺术追求和表现的主要内容。正如袁宏道所指出:“世人所难得者唯趣,……余不屑之近趣也,以无品也,品愈卑故所求愈下,或为酒肉,或为声伎,率心而行,无所忌惮,自以为绝望于世,故举世非笑之不顾也,此又一‘趣’也。”(《叙陈正甫会心集》)^[7]“或为酒肉,或为声伎,率心而行,无所忌惮”,这正是市民的俗情俗趣。正像曹雪芹曾在《红楼梦》第一回借“石头”之口对市俗趣味的指责那样:“市井俗人喜看理治之书者甚少,爱看适趣闲文者特多。历来野史,或讪谤君相,或贬人妻女,奸淫凶恶,不可胜数。更有一种风月笔墨,其淫秽污臭,涂毒笔墨,坏人子弟,又不可胜数”。尽管如此,但从审美本身的发展来看,这种贴近生活与真实的“情”与“趣”,实乃是晚明市井生活的写照,是对晚明人日常生活本身的审美观照,显示出古典审美从艺术审美向生活审美的转移;同时亦表明,再现和观照现实人生情景,成为时代审美的新趣味。

而且,情欲意识是大众审美的又一新境,也是晚明的时代新声。跃动着人文精神的晚明启蒙思潮,积极肯定人是肉体的和需要物质享受的人,倡导抛弃宗教

的苦行,歌颂世俗的快乐。因而,晚明戏曲小说艺术对世俗大众的情欲审美需要,以及中下层文人士大夫力图摆脱外在精神束缚的情欲宣泄的需要,给予了前所未有的足够多的重视。我们知道,情欲意识中必然活跃着对肉欲的赤裸裸的追求。“三言二拍”中的一些作品,对肉欲与纵欲等情欲意识均有着大量的毫无讳饰的描写;《肉蒲团》《玉娇女》《绣榻野史》《如意君传》《痴婆子传》《浪史》等一大批描写“性”的文学作品,更是犹如雨后春笋;而被称为“天下第一淫书”的《金瓶梅》,简直就是晚明时期市民社会的工笔写照,体现的是彻头彻尾的平民大众的世俗精神。戏曲小说中这些赤裸裸的情欲、财欲和权欲的欲望描写,足以令时人兴奋不已,成为晚明时代对传统的无意识冲决。与雅艺术相比,即如薛富兴教授所云:以《金瓶梅》为代表的艳情小说,成为明代文化艺术的一大独特景观,它与《牡丹亭》正好构成俗雅两极,然其所欲传达的根本精神实确相类,一方面它是人性解放的极端形式;另一方面,它又预示着审美生活化、审美享乐主义趣味的到来。^[8]

晚明艺术的市民趣味和艺术观念的世俗化倾向在绘画和工艺美术等领域中也表现得非常突出。明人尚奇、尚情,非独表现于戏剧小说等大众艺术,作为精英艺术的绘画亦是如此。明人论画,亦多以“奇”论之,强调奇想、奇趣,并视新奇的艺术观念为艺术创作的前提和基础。李日华《竹懒论画》中对“奇”多有论及,如“读书眼易暗,登山脚易疲。不如弄墨水,写出胸中气。既含古人意,亦备幽绝姿。切莫计工拙,聊以自娱嬉”“乃知点墨落纸,大非细事,必须胸中廓然无一物,然后烟云秀色,与天地生生之气自然凑泊,笔下幻出奇诡”“古人绘事如佛说法,纵口极谈,所拈往劫因果,奇诡出没,超然意表,而总不越实际理地,所以人天悚听,无非议者”云云。^[9]唐志契更视“奇”和“韵”为山水画逸品的重要构成因素。他说:“山水之妙,苍古奇峭,圆浑韵动则易知,唯逸之一字最难分解。……逸虽近于奇,而实非有意于奇;虽不离乎韵,而更有迈于韵。”^[10]要之,奇要出乎自然,画家非有意取奇,无意求奇而自奇,强调奇趣的自然流露,正是李日华所谓“山川灵秀、百物之妙,承其傲兀恣肆时,咸来凑其丹府,有触即尔迸出,如石中爆火,非有意取奇哉!”“绘事不必求奇,不必循格,要在胸中实有吐出便是矣”(《竹懒论画》)。又如沈颀所云:“衡山翁行款清楚,石田晚年题写洒落,每侵画位,翻多奇趣。白阳辈效之。”^[11]王穉登激赏唐寅“奇趣时发,或寄于画,下笔直追唐宋名匠”的画风,赞其“画法沉郁,风骨奇峭”^[12]。如此云云,可见晚明绘画对于那些精骛八极、心游万仞的洋溢着高度精神自由和独创个性的奇伟瑰丽的奇想奇趣极为重视,同时更重视创作主体的这种富有奇想奇趣的思想情感的自然流露。

文人画艺术标榜“寄乐入画”,洗尽铅华,追求恬淡萧散的境界,远离现实生活,似乎“不食人间烟火”,以致在表现世俗情趣方面不如戏曲小说那样来得干脆直接,但在表现闲适情趣方面却更突出。尤其在商品经济相对发达的江南地区,绘画不可避免地会染上市民性和世俗气。明中期吴门画派的唐寅,可谓文人

画家世俗化的代表,其画作清高脱俗和享乐情趣并存或混杂,《秋风纨扇图》《琵琶美人图》《芭蕉仕女图》等即是。一些职业画家将市民和贩豎等平民百姓摄入画面,而更有一些文人画家则直接参与商品领域的流通。尤其是与市民趣味浓厚的戏曲小说紧密关联的版画、插图以及人物画像,更能显示出浓郁的市民性和世俗气。小说《三国演义》版画,绘出帝王将相的高贵;《水浒传》版画,呈现出激烈、热闹、有趣的场面;戏曲《牡丹亭》版画,展示出缠绵绮丽、温情脉脉的韵味;而在小说《金瓶梅》版画插图中,一些半裸、全裸,甚至一些性交的场面,也呈现在观众面前;更有一些春宫图册在市场上公开销售,比如《金瓶梅》第十三回中,西门庆得到一卷从内府散出的春宫画,便与潘金莲“展开手卷,在锦帐之中,效于飞之乐”。凡此云云,从中可见版画中大量浓郁的世俗趣味和市民情趣。可以说,把晚明新兴市民文艺展现为单纯视觉艺术的,正是晚明版画艺术。晚明版画艺术以“俗”为主题,广泛参与商品领域,在题材、内容和审美趣味等方面,与戏曲小说相映成趣。故此,王伯敏指出:“明代版画的辉煌,戏曲小说的插画所放射出来的光彩是史无前例的。内容丰富,形式多样,版画家们那种大胆想象力,那种大胆揭露社会的矛盾以及对人世悲苦的关怀,都是极其有意义的。”^[13]晚明工艺美术、雕塑等艺术,也逐渐趋于装饰化和生活化,充斥着浓郁的世俗气。这些艺术追求华丽、新奇、淫巧的审美爱好,显示出绚丽、繁复、纤细的世俗化格调。凡此种种,皆与“宣奢导淫”的时代风气、享乐主义和商业化的一味追求紧密相关,共同推动着世俗大众审美趣味的发展。

质而言之,晚明审美意识的变化以及与之相应的艺术形态的变迁,晚明文人艺术观念中对“奇”“俗”的强调和情欲意识的张扬,说明文人艺术家在关注艺术本身审美的同时,开始更多地关注艺术接受者的审美趣味,更多地倾向于审美鉴赏主体,审美日渐地向世情化方向发展;同时亦表明了艺术欣赏和创作对古典艺术审美规范所要求的“文以载道”“温柔敦厚”等功能观念的消解和批判进一步增强,表现出人们的审美风尚具有了更多的日常生活的感性快乐。晚明审美精神和艺术观念上的重大变化表明,晚明审美和艺术观念开始更多地关注世俗人情,晚明艺术正在向着大众化和世俗化的方向上发展,这预示着中国古代艺术发展的新方向以及审美和艺术走向近代的新气息。

四、多元融合与雅俗并举

中国哲学中“和实生物,同则不继”的思维方式,表现在艺术观念方面就是强调艺术的综合性与融合性。明代艺术在继承元代艺术综合的趋势和基础上,将各艺术形式之间的相互渗透,以及不同艺术门类之间的相互融合,推进到一个和谐而统一的新的最高度,既体现了明代艺术观念的综合性特质,也显示出晚明美学精神的开放品质。

戏剧,在明代诸艺术形式中成为最具综合性的艺术形式的当然代表。戏曲音乐方面,明中叶戏曲音乐家魏良辅等对源于昆、吴一带之歌调的昆山腔进行改

革,创制出“体局静好”“流丽悠远”“启口轻圆、收音纯细”的“水磨调”唱法;同时戏曲还从当时民间广为流行的说唱艺术以及民歌散曲中汲取语言精华,增强了戏曲语言的通俗性和大众性。舞蹈方面,从万历本《四声猿·狂鼓史》插图中的祢衡以及《牡丹亭》插图中的杜丽娘和春香来看,人物服装皆有水袖,明人戏曲服装中水袖的使用,增强了戏剧舞姿动作的动态美感,而这在当时宋元戏曲服装中是没有的;舞蹈已经化入戏中与戏剧浑然一体,成为塑造戏剧人物性格和形象的重要手段。戏剧与绘画艺术也是密切相关,声息相通。戏剧在服装、道具、化妆、表演上综合起来可以说是一幅活动的彩墨画。而且,戏曲舞台的构图、布局和中国绘画在处理虚与实、简与繁、疏与密等空间关系方面,是有密切联系的。曲论家吴梅指出:“这是我们民族的对美的一种艺术趣味和欣赏习惯”“画家和演员表现一个同类题材,虽然手段不同,却能给人‘异曲同工’的效果”。^[14]明人戏剧的繁荣更缘于小说,尤其是剧本文学的高度发展。小说不仅为戏剧的繁荣提供了丰富的题材,如许自昌的传奇《水滸记》就取材于小说《水浒传》,汤显祖的“临川四梦”《牡丹亭》取材于明话本《杜丽娘慕色还魂》,《紫钗记》《邯鄲记》和《南柯记》分别取材于唐人小说《霍小玉传》《枕中记》和《南柯太守传》,更有大量传奇取材于话本小说“三言二拍”,而且长篇小说关于人物形象的性格刻画、丰富的心理剖析和精致的细节描写等,也都对戏剧创作有着重大影响。同时,一批文学家的文学主张,如李贽的“童心说”和“化工说”、公安派的“独抒性灵”、徐渭的“本色论”以及汤显祖提出的“独有灵性者自为龙耳”,等等,均对戏剧语言产生了深刻的影响。明人戏剧对众多艺术形式的综合吸收和融合,使其发展成为一种融文学、音乐、舞蹈、说唱、表演、绘画与戏台建筑等不同门类艺术于一体的广泛综合性艺术形式,并推动了明传奇成为中国戏剧史上的第二个高潮。

晚明艺术的综合性还表现为不同艺术门类间的融合及其所达到的更高的境界。这种融合既有舞台艺术间的融合,还有造型艺术间的融合以及舞台艺术与造型艺术间的融合等。造型艺术融合的典型表现就是诗书画印熔于一炉。融四者于一体,相得益彰、互为映衬的艺术效果元时已初露端倪,至明中期以后广为流行。清人钱杜云:“唐宋皆无印章,至元时始有之,然少佳者,惟赵松雪最精,只数方耳,画上亦不常用。云林尚有一二方稍可。至明时‘停云馆’为三桥所镌,董华亭一‘昌’字朱文印,是汉铜章,皆妙。唐解元印亦三桥笔,余皆劣”;又谓“画上题咏与跋,书佳而行款得地,则画亦增色”。^[15]诗书画印融于一体,是中国画整体构成浓厚的民族风格的重要特征。以书题咏或跋,书法可篆、隶、正、草,与绘画形式配合;咏或跋可庄严、诙谐、优美、轻快,各取所宜;文情不妨嬉笑怒骂皆成文章。并且,黑色的提款与红色的钤印,在画面上相映成趣,有画龙点睛之妙。诗书画印相结合,使画的意境更加丰美,审美情趣亦更加浓郁。徐渭绘有花卉图《牡丹蕉石图》(今藏上海博物馆),全图基本上不用线条作细致的勾勒刻画,而均以粗笔泼墨绘制。整幅画作是水墨淋漓,意象浑沦,气势豪达,体现出

画家师心纵横的生命意趣。徐渭还自题三则,书风洒脱之中见出谨慎,与画面中狂放的笔法形成鲜明对比。题款下面是几方不同字体的红色钤印。受文人画画风影响,陶瓷和其它一些工艺美术品的制作也引入了诗文、书法和篆刻图章艺术形式,极富文人情趣。所以,诗书画印的融合,从内容到形式,从风格到意趣,最大限度地彰显了中国古典艺术的审美情趣和开放品质。

晚明艺术的多元融合和美学精神的开放品质,不仅包含了不同艺术形式或不同艺术门类间的相互影响、相互作用和相互融合,也包含了对海外异域文化艺术的包容与消化。万历年间,利玛窦等西方传教士带来了一些西方绘画,并介绍过来一些西方绘画艺术,对晚明画家有过一些影响。中国“第一本全部应用颜色来套印的书是1606年出版的《程氏墨苑》,里面有几张黑白插图是耶稣会传教士利玛窦提供给程氏的西洋版画,作者将这些版画加以复制”^[16]。当然这种文化艺术的交流是双向的。中西文化艺术的交流,实际上反映了植根于中国文化土壤的中国古典艺术具有吸纳、包容和消化外来艺术的强大生命力。

注释:

[1] 吴衍发:《“庾家”与“行家”观念演进之考述——明代艺术观念关于艺术创作主体特征的辨析》,《西南交通大学学报(社会科学版)》2015年第3期;《从文以载道到文以自娱》,《贵州大学学报(艺术版)》2015年第3期;《论晚明艺术的情感本性观念与形式意味》,《太原理工大学学报(社会科学版)》2016年第6期;《晚明戏曲艺术功用观念嬗变论析》,《西南交通大学学报(社会科学版)》2016年第1期;《论晚明社会转型对艺术观念的影响》,《鸡西大学学报》2017年第1期。

[2] 宗白华:《美学散步》,合肥:安徽教育出版社,2006年,第103、105页。

[3] [8] 薛富兴:《元明清美学主潮》,《中州学刊》2006年第6期,第221、221页。

[4] 吴梅:《顾曲塵谈:中国戏曲概论》,上海:上海古籍出版社,2011年,第61、169页。

[5] 彭修银:《中国绘画艺术论》,太原:山西教育出版社,2001年,第125页。

[6] [德]黑格尔:《美学》(第1卷),朱光潜译,北京:商务印书馆,1979年,第141页。

[7] [明]袁宏道:《袁宏道集笺校》(卷十),钱伯诚笺校,上海:上海古籍出版社,1981年,第463页。

[9] [明]李日华:《竹懒论画》,潘运告:《明代画论》,长沙:湖南美术出版社,2005年,第229-239页。

[10] 唐志契:《绘事微言》,潘运告:《明代画论》,长沙:湖南美术出版社,2005年,第255页。

[11] [明]沈颢:《画塵》,潘运告:《明代画论》,长沙:湖南美术出版社,2005年,第344页。

[12] [明]王穉登:《吴郡丹青志》,潘运告:《明代画论》,长沙:湖南美术出版社,2005年,第156页。

[13] 王伯敏:《中国版画史》,上海:上海人民美术出版社,1961年,第83页。

[14] 梅兰芳:《从绘画谈到〈天女散花〉》,《舞台生活四十年》第三集连载,《戏剧报》1959年第7期,第7页。

[15] [清]钱杜:《松壺画忆》,杨大年:《中国历代画论采英》,南京:江苏教育出版社,2005年,第282、275页。

[16] [英]苏利文:《中国艺术史》,曾璜、王宝连编译,台北:南天书局有限公司,1985年,第238页。

[责任编辑:李本红]