



搜索

jǐ 搜索拙风 jǐ 搜索网络

宋元山水意境“有我之境”

作者：李泽厚 来源：《美的历程》

明代王世贞在总结宋元山水画时说，“山水画至大、小李一变也，荆、关、董、巨又一变也，李成、范宽又一变也，刘（松年）、李（唐）、马、夏又一变也，大痴（黄公望）、黄鹤（王蒙）又一变也”（《艺苑卮言》）。大、小李属于唐代，情况不明。荆、关、董、巨和李成、范宽实属同代，即本文所说的第一种意境的北宋山水。刘、李是连接南北宋的，他们似可与马、夏列入一类，即上述第二种意境的南宋山水。最后一变则是元四家。其实，如后世所公认，大痴、黄鹤不如倪雲林更能作为元四家（元画）的主要代表，亦即宋元山水中第三种艺术意境——“有我之境”的代表。

元画与宋画有极大不同。无论从哪一方面或角度，都可以指出一大堆的差异。然而最重要的差异似应是由于社会急剧变化带来的审美趣味的变异。蒙古族进据中原和江南，严重破坏了生产力，大量汉族地主知识分子（特别是江南士人）也蒙受极大的屈辱和压迫，其中一部分人或被迫或自愿放弃“学优则仕”的传统道路，把时间、精力和情感思想寄托在文学艺术上。山水画也成为这种寄托的领域之一。院体画随着赵宋王朝的覆灭而衰落、消失，山水画的领导权和审美趣味由宋代的宫廷画院，终于在社会条件的变异下，落到元代的在野士大夫知识分子——亦即文人手中了。“文人画”正式确立。尽管后人总爱把它的源头追溯到苏轼、米芾等人，南宋大概也确有一些已经失传的不同于院体的文人画，但从历史整体情况和现存作品实际看，它作为一种体现时代精神的潮流出现在绘画艺术上，似仍应从元——并且是元四家算起。

所谓“文人画”，当然有其基本特征。这首先是文学趣味的异常突出。上述第二种意境可说是形似与神似、写实与诗意的融合统一，矛盾双方处在和谐状态之中。但形与神、对象（境）与主观（意）这对矛盾的继续发展，在元代这种社会氛围和文人心理的条件下，便使后者绝对压倒前者而直接表露，走到与北宋恰好相反的境地：形似与写实迅速被放在很次要的地位，极力强调的是主观的意兴心绪。中国绘画中一贯讲求的“气韵生动”的美学基本原则，到这里不再放在客观对象上，而完全是放在主观意兴上。这个本是作为表达人的精神面貌的人物画的标准，从此以后，倒反而成了表达人的主观意兴情绪的山水画的标准（而这些文人画家也大多不再画人物了）。《艺苑卮言》说，“人物以形模为先，气韵超乎其表；山水以气韵为主，形模寓乎其中”。这就不但完全忘怀了历史的来由，而且也把“形模”在山水画中的地位和意义放在非常次要以至附属的地位，与北宋初年那样讲究写真、形似，成了鲜明对比。倪雲林一再说：“仆之所谓画者，不过逸笔草草，不求形似，聊以自娱耳。”“余之竹聊以为写胸中之逸气耳，岂复较其似与非。”吴镇也说：“墨戏之作，盖士大夫词翰之余，适一时之兴趣。”这样一种美学指导思想，是宋画主流（无论北宋或南宋）所没有的。

与文学趣味相平行，并具体体现这一趣味构成元画特色的是，对笔墨的突出强调。这是中国绘画艺术又一次创造性的发展，元画也因此才获得了它所独有的审美成就。就是说，在文人画家看来，绘画的美不仅在于描绘自然，而且在于或更在于描画本身的线条、色彩亦即所谓笔墨本身。笔墨可以具有不依存于表现对象（景物）的相对独立的美。它不仅是种形式美、结构美，而且在这形式结构中能传达出人的种种主观精神境界、“气韵”、“兴味”。

热门文章

- 什么是中国画的艺术美
- 沈括关于中国山水画的四个美..
- 论石涛画论的美学思想
- 禅艺合流与石涛画论的禅美学
- 谈中国画的“气”
- 宋元山水意境“有我之境”
- 关于美及美的本质的初步探讨
- 中国古典山水画美学侧记
- 关于齐白石花鸟画和莫兰迪静..
- 中国画有自己独到的美学理念

推荐文章

- “虚静”论及其在文人画中的..
- 钱钟书：中国诗与中国画
- 禅与诗画——中国美学之一章..
- 论石涛画论的美学思想
- 宋元山水意境“有我之境”
- 笔墨迹化的东方意象
- 无“情”不成美术

这样，就把中国的线的艺术传统推上了它的最高阶段。本来，自原始陶器纹饰、青铜礼器和金文(大篆)小篆以来，线始终是中国造型艺术的主要审美因素。在人物画中有所谓“铁线描”、“莼菜描”、“曹衣出水”、“吴带当风”……都是说的线条的美(图190、191、191)。中国独有的书法艺术，便是这种高度发达了的线条美(参看本书《先秦理性精神》、《盛唐之音》)。正是这时，书法与绘画密切结合起来。从元画开始，强调笔墨，重视书法趣味，成为一大特色。这不能如某些论著简单斥之形式主义，恰好相反，它表现了一种净化了的审美趣味和美的理想。线条自身的流动转折，墨色自身的浓淡、位置，它们所传达出来的情感、力量、意兴、气势、时空感，构成了重要的美的境界。这本身也正是一种净化了的“有意味的形式”。任何逼真的摄影所以不能替代绘画，其实正在于后者有笔墨本身的审美意义在。它是自然界所不具有，而是经由人们长期提炼、概括、创造出来的美。元代名画家名书家赵孟兆说：“石如飞白木如籀，写竹还应八法通。若也有人能会此，须知书画本来同。”(《郁逢庆书画题跋记》)画师、书家兼诗人，一身三任焉，自兹成为对中国山水画的一种基本要求和理想。

与此相辅而行，从元画大兴的另一中国画的独有现象，是画上题字作诗，以诗文来直接配合画面，相互补充和结合。这是唐、宋和外国都少有和不可能有的。唐人题款常藏于石隙树根处(与外国同)，宋人开始了写字题诗，但一般不使之过分侵占画面，影口向对画面——自然风景的欣赏。元人则大不同，画面上的题诗写字有时多达百字十数行，占据了很大画面，有意识地使它成为整个构图的重要组成部分。这一方面是使书、画两者以同样的线条美来彼此配合呼应，更重要的一面，是通过文字所明确表述的含义，来加重画面的文学趣味和诗情画意。因之“元人工书，虽侵画位，弥觉其隽雅”(钱杜：《松壶画忆》)。这种用书法文字和朱红印章来配合补充画面，成了中国艺术的独特传统。它们或平衡布局，或弥补散漫，或增加气氛，或强化变换，不大的红色印章在一片水墨中更增添了沉着、鲜明和力量。所有这些都极为深刻而灵活地加强了绘画艺术的审美因素。

与此同时，水墨画也就从此压倒青绿山水，居于画坛统治地位。虽然早有人说：“草本敷荣，不待丹绿之采；云雪飘扬，不待铅粉而白；山不待空青而翠，凤不待五色而粹。是故远墨而五色俱，谓之得意。”(《历代名画记》)但真正实现这一理想的，毕竟是讲求笔墨趣味的元画。正因为通过线的飞沉涩放，墨的枯湿浓淡，点的稠稀纵横，皴的披麻斧劈，就足以描绘对象，托出气氛，表述心意，传达兴味、观念，从而也就不需要也不必去如何真实于自然景物本身的色彩的涂绘和线形的勾勒了。吴镇引陈与义诗说，“意足不求颜色似，前身相马九方皋”。九方皋相马正是求其神态而“不辨玄黄牧牡”的形象细节的。

既然重点已不在客观对象(无论是整体或细部)的忠实再现，而在精炼深永的笔墨意趣，画面也就不必去追求自然景物的多样(北宋)或精巧(南宋)，而只在如何通过或借助某些自然景物、形象以笔墨趣味来传达出艺术家主观的心绪观念就够了。因之，元画使人的审美感受中的想象、情感、理解该因素，便不再是宋画那种导向，而是更为明确的“表现”了。画面景物可以非常平凡简单，但意兴情趣却很浓厚。“宋人写树，千曲百折，……至元时大痴仲奎(吴镇)一变为简率，愈简愈佳。”(钱杜：《松壶画忆》)“层峦迭翠如歌行长篇，远山疏麓如五七言绝，愈简愈人深水。”(沈颢：《画麈》)“山水之胜，得之目，寓诸心，而形于笔墨之间者，无非兴而已矣。”(沈周：《书画汇考》)“远山一起一伏则有势，疏林或高或下则有情。”(董其昌：《画弹室随笔》)自然对象山水景物完全成了发挥主观情绪意兴的手段。在这方面，倪云林当然要算典型。你看，他总是几棵小树、一个茅亭、远抹平坡、半枝风竹，这里没有人物，没有动态，然而在这些极其普遍常见的简单景色中，通过精炼的笔墨，却传达出闲适无奈、淡淡哀愁和一种地老天荒式的寂寞和沉默。在这种“有意无意，若淡若疏”极为简练的笔墨趣味中，构成一种思想情感的美(图193)。“元人幽亭秀木，自在化工之外，一种灵气。惟其品若天

际冥鸿，放出笔便如哀弦急管，声情并集，非大地欢乐场中可得而拟议者也。”（恽寿平：《南田论画》）“至平、至淡、至无意，而实有所不能不尽者。”（恽向：《宝迂斋书画录》）所谓“不能不尽者”，所谓“一种灵气”，当然不是指客体自然景物，而是指主观的心绪情感和观念。如上所述，自然景物不过是通过笔墨借以表达这种“不能不尽”的主观心意“灵气”罢了。

这当然是标准的“有我之境”。早在宋代，欧阳修便说过，“萧条淡泊，此难画之意，……故飞走退速，意浅之物易见，而闲和严静，趣远之心难形。”王安石也说，“欲寄荒寒无善画”。所谓“萧条淡泊”、“闲和严静，趣远之心”以及“欲寄荒寒”等等，都主要是指心境和意绪。自然界或山水本身并无所谓“萧条淡泊”、“闲和严静”，因之要通过自然山水来传达出这种主观心境意绪，本是一件非常困难的事情，这一困难终于由元画创造性地解决了。它开拓了宋元山水画中的第三种意境，与上述北宋、南宋三分鼎足，各擅胜场。

这里当然也就无所谓整体性还是细节性，地域性还是普遍性，繁复还是精细等等问题。元四家中如黄公望、王蒙(图194)、或以长轴山水(如《富春山居图》)(图195)，或以山岩重叠(如《青卞隐居图》)著称，比起倪云林，他们所描绘的自然更为辽阔或浓密的，但其美学特征和艺术意境却与倪云林一样，同样是追求笔墨、讲究意趣的元画，同样是所谓萧疏淡雅，同样是“有这种“有我之境”发展到明清，便形成一股浪漫主义的巨大洪流。在倪云林等元人那里，形似基本还存在，对自然景物的描绘基本仍是忠实再现的，所谓“岂复较其似与不似”，乃属夸张之词。到明清的石涛、朱耷以至扬州八怪，形似便被进一步抛弃，主观的意兴心绪压倒了一切，并且艺术家的个性特征也空前地突出了。这种个性，元画只有萌芽，宋人基本没有，要到明清和近代才有了充分的分化和发展。

从美学理论看，情况与艺术实践的历史行程大体一致。宋代绘画强调的是“师造化”、“理”、“法”和“传神”，讲究画面的位置经营。“有条则不紊”，“有绪则不杂”，“因性之自然，究物之微妙”（《山水纯全集》）。元代强调的则是“法心源”、“趣”、“兴”和“写意”。“画者当以意写之”，“高人胜士寄兴写意者，慎不可以形似求之”（汤昂：《画鉴》）。宋元画的这种区别，前人也早已这样概括指出：“东坡有诗曰，‘论画以形似，见与儿童邻，作诗必此诗，定是非诗人’。余曰，此元画也。晁以道诗云，‘画写物外形，要物形不改；诗传画外意，贵有画中态’，余曰宋画也。”（董其昌：《画旨》）宋画是“先观其气象，后尽其去就，次根其意，终求其理”（《圣朝名画评》）。元画则是“先观天真，次观笔意，相对忘笔墨之迹，方为得趣”（《画鉴》）。从作品到理论，它们的区别差异都是很明白的。这些区别正是美学士“无我之境”和“有我之境”的种种表现。

在讲雕塑时，我曾分出三种类型的美(参看本书《佛陀世容》)。上章讲词时，也指出诗境、词境之别，其实还应加上“曲境”。如所指出，诗境深厚宽大，词境精工细巧，但二者仍均重含而不露，神余言外，使人一唱三叹，玩味无穷。曲境则不然，它以酣畅明达，直率痛快为能事，诗多“无我之境”，词多“有我之境”，曲则大都是非常突出的“有我之境”。它们约略相当于山水画的这三种境界(当然这只在某种极为限定的意义上来说)。“夜阑更秉烛，相对如梦寐”是诗，“今宵剩把银红照，犹恐相逢在梦中”是词。“小楼一夜听春雨，深巷明朝卖杏花”是诗，“杏花疏影里，吹笛到天明”是词，“觉来红日上窗纱，听街头卖杏花”是曲。“寒鸦千万点，流水绕孤村”是诗(但此诗已带词意)，“斜阳外，寒鸦数点，流水绕孤村”是词，“枯藤老树昏鸦，小桥流水人家，古道西风瘦马”是曲。尽管构思、形象、主题十分接近或相似，但艺术意境却仍然不同，它们是各不相同的“有意味的形式”。诗境厚重，词境尖新，曲境畅达，各有其美，不可替代。雕塑的三类型、诗词曲的三境界、山水画的三意境，确有某种近似而相通的普遍规律在。当然，所有这些区分都只是相对的、大体的，不可当作公式，刻板

以求。并不是任何作品或作家都一定能纳入某一类之中，有的可以是过渡，有的可以是二者的综合或恰好介乎二类之间，如此等等……世界是复杂的，理论上的种种区划、分析，是为了帮助而不是去束缚对艺术品的观赏和研究。

如同雕塑、文学一样，宋元山水三种意境中也均各有其优秀和拙劣、成功和失败的作品，各人也可随自己的兴趣、倾向而有偏爱偏好。

共有 0 条评论 [【发表评论】](#) [【到论坛讨论】](#)

相关链接

- [从山水画的境界说起](#)（作者：孔仲起）
- [什么是中国画的艺术美](#)（作者：佚名）

发表评论

用户名: 密码: 匿名发表: [注册新用户](#)

评论:

[关于拙风](#) | [联系方式](#) | [广告服务](#) | [版权声明](#) | [欢迎投稿](#) | [友情链接](#) | [网站设计](#)

版权所有: 2005-2007 拙风文化网 粤ICP备06013051号

电子邮箱: wenhua13@126.com 拙风文化系列QQ群 技术支持: Thirteen Studio

Copyright © 2005-2007

www.wenhua.cn

All Rights Reserved