

試論中國畫的意象美塑造

吳應騎

“人是按照美的規律塑造物體的”。在浩瀚的藝術發展史中，我們不難發現，美的規律總是體現在人與物的轉化之中，美是和民族的自然環境、生活習慣、文化特徵和心理狀態相互依存，它會隨着時代的更替而發展，美也就必然具有民族的傳統，形成各個民族特有的造型觀。

那麼，具有幾千年發展史的中國繪畫，它的造型特點是什麼呢？

“沒有比較就沒有鑒別”。我們擇出傳為王維作《學畫秘訣》中講的“夫畫道之中，水墨爲上，肇自然之性，成造化之功，或咫尺之圖，寫百里之景，東西南北，宛爾目前，春夏秋冬，生於筆下……妙悟者不在多言，善學者還從規矩……”這段話和早在希臘時期的亞里士多德講的：“一個有生命的東西，或是由各部分組成的整體，如果顯得美，就不僅在部分地安排上見出一定的秩序，而且還需要有一定的體積大小，因爲美就在體積大小和秩序……”一段話相比較，用現在的語言翻譯過來，那就是中國畫造型的美學原則是強調物象的意（妙悟），追求意象的表現；早期西方繪畫要求表現出“體積大小和秩序”、“模仿”物象的眞，追求眞象的表現。於是，各自在美的標準下分別向寫意和寫實的方向發展着。

所謂意象，不言而喻就是不滿足於停留在物象感的描繪上，而把所表現的自然物象的形變爲意識中的形，也就是以意造型。正如白居易在《畫竹歌》中說的“不根而生從意生”，張彥遠說的“意在筆先”的“意”。它既要集中、概括“實”的，而且加上“虛”的；它不僅集中，概括“客觀”的，而且要融進“主觀”的。或緣物寄情；或以景寓意；或以神取形，往往是筆不周而意周，筆不工而心恭，做到筆簡意賅形神兼備的藝術效果。意象美是描繪意象的高度升華，達到神、情、意、趣以及形體，結構，調子，氣韻上的高度諸合。中國繪畫決不滿足於表現自然物象的物理屬性，而是作者心靈映射萬象，“代山川萬物立言”（石濤），通過表現自然物象本身的色相、秩序、節奏、和諧來藉以表現自我，使作者主觀情感或客觀的自然景像交融互滲，使之成就一個鳶飛魚躍，淵然而深的靈境。這種化實境爲虛境，創物象爲意象，在意象構築中作者的情感得以物質化，達到可視性，正

是馬克思講的“人化的自然”。物質的物象就成了有精神的實體，這實體就成爲嶄新的意象。

二

在中國畫發展史中，塑造意象美的大師比比皆是，我國唐代已有“王洽潑墨成山水，烟雲慘淡，脫去筆墨畦畦”（《畫鑒》），五代的石恪以意寫人物，“惟面部手足用畫法，衣紋皆粗筆成之”（《畫鑒》），同時代的張圖，作衣紋用“潑墨粗筆如草書”。具有清新雅致的“野逸體”，善畫“落墨花”的徐熙，“以墨筆爲之，殊草草，略施丹粉”就勾勒出物象的意態。

到了宋代，在哲學思潮上由於禪宗頓悟理論的風行，禪喻詩到處流行，禪學在空靜境界中發現自我的哲學觀是宋人對意象塑造追求的一個促進因素，元好問說：“詩爲禪宗添花錦，禪是詩家切玉刀”（《論詩絕句》）。當時在文壇上歐陽修、蘇軾、米芾等人提出了“詩畫一理”，這對中國畫的意象塑造無疑是一支刺激劑。歐陽修在《盤車圖》詩中說：“古畫畫意不畫形，梅詩咏物無隱情。忘形得意知者寡，不若見詩如見畫”。蘇軾就更直接強調“詩畫本一理，天工與清新”（《書鄧陵王主簿所畫折枝》），“文以達吾心，畫以適吾意而已”。（《書朱先畫後》）“觀士人畫，如閱天下焉，取其意氣所到”（《東坡題跋》），這又提出和強調了“寫意達心”的觀點，也是意象塑造的美學尺準。他本人身體力行，揮毫作畫，他的四川同鄉文同更是緊步其步，在藝術實踐中寫意達心，蘇軾曾讚他曰：“與可畫竹時，見竹不見人，豈獨不見人，嗒然遺其身，其身與竹化，無窮出清新，座周世無有，誰知此凝神”。在這首詩裏他提出了“身與竹化”。這正是塑造意象美的一個十分重要的問題，即畫家作畫，必須深入到角色中去，深入探索物象的性質、氣勢。也就是要懂得物理、物性、物趣。這個時代還出現了一個出類拔萃的皎皎者梁楷，《南宋院畫錄》說：“畫法始從梁楷變，烟出猶喜墨如新，古來人物爲高品，滿眼雲烟筆底春”。他的《李白行吟圖》以幾筆粗放的綫條勾勒出詩人的身軀，又以輕盈流暢的筆墨刻劃詩人毓秀鍾靈的面部神情，把李白豁達的胸襟，豪爽的性格畢現於紙上。他的《潑墨仙人》通體用淋漓酣暢的潑墨抒寫，把仙人爛醉如泥，

醉眼朦朧的特徵格外突出。這是作者遷想妙得而傳達給觀者的意境。

元四家的崛起使中國畫在意象美的塑造上更趨成熟。王穉在《書畫傳習錄》上有這樣一句話：“逮夫元人專為寫意，寫胸中之丘壑，潑紙上之雲山，相沿至今，名手不乏，方諸古昔，實大相徑庭也”。四家中尤以倪雲林的風格突異，他提出了“聊以寫胸中逸氣”，所畫作品簡約疏宕“發纖濃於簡古，寄至味於淡泊”，他塑造的意象（山水）有超然，天成，自得，蕭散簡遠的藝術效果。

明代除了禪學、理學之外，又出現了王守仁的心學，哲學的理念必然要注入到藝術創作中去，在繪畫上的白陽山人，徐渭等人更強調在描繪意象時抒寫性靈，講求隨意。形的作用只不過是個符號而已。明末清初的軼世之才八大山人，是立於畫史上的巨人，由於甲申之變給他帶來了個人的不幸，至使他的作品在冷逸中蘊含着吁嘆和吶喊，在孤傲、仇恨中讓人感到歎歎飲泣，在藝術表現上他從不畫那種隨意杜撰不為人知的東西，也更不滿足於停留在物象感的描繪上，他尊重自然而又左右自然，傾心於意象造型，他筆下的魚多是無名之魚，鳥多是無名的鳥，主觀和客觀得到了高度的統一。

清代的石濤是個在泥古潮流中奮起自立的大師，他進一步對意象美的塑造提出了自己的理論：“物我交融”，把物象擬人化、人格化，他在《畫語錄》中說到：“山之拱揖也以禮，山之行徐也以和，山之環聚也以謹，山之虛靈也以智，山之純秀也以文，山之躡跳也以武。”他是十分注重在塑造意象時顯現人的意識情態，所作山水敢於破格，善於“截取”大自然中典型的環境，集中表現山水最突出的特徵和自己最突出的感受。他的筆墨運用靈活、風格奔放，奇險中蘊藏着沉郁。另外，“揚州八家”，吳昌碩以及現代的黃賓虹、齊白石等人都在意象美的塑造上各有建樹，意象美的塑造已經在向自由王國走去。

三

中國畫意象美的塑造是以自然形為前提的，它不同於雖然也強調表現自我，但卻摒棄了自然形的一些西方現代派別中的那種唯心的主觀臆構。我們的前輩十分注重和強調這個問題。陸機在《文賦》裏已經提出：“其為物也多姿，其為體也屢遷。雖離方而遁員，期窮形而盡相。”這“期窮形而盡相”也就是“隨物賦形”的意思，強調了形在意象塑造中的重要作用。劉勰在《文心雕龍》裏繼續把這一觀點得以發揮：“體物為妙，功在密附。寫氣圖貌，既隨物以宛轉，屬采附聲，亦與心而徘徊。”這“寫氣圖貌”也就是說的表現物象的精神。換言之，如果要表現物象的神情面貌，必須是“隨物以宛轉”，這“物”也就是形的意思。

顧愷之的“以形寫神”論，道出了形與神的辯證關係，也可以說是物質第一，精神第二的關係，要表現物象的精神必須要以形為依托，當然，形似只是表現的手段，傳神才是目的。中國畫

家深深懂得形似是傳神的物質前提，不要形似，也就無所謂傳神、神就會失去依托而成為抽象物，沈宗騫說得好：“神出於形，形不開則神不現。”（《芥舟學畫編》）顧愷之還曾具體的論述到形的短長、剛軟、大小“有一毫小失，則神氣與之俱變。”（《論畫》）謝赫把“應物象形”列為六法之一，張彥遠在《歷代名畫記》中指出：“象物必在形似”。就連說過：“論畫以形似，見與兒童鄰”的蘇軾也很重視“隨物賦形”的。他在兩則題跋中談到：“黃筌畫飛鳥，頸足皆展。或曰：‘飛鳥縮頸則展足，縮足則展頸。無兩展者。’驗之，信然。乃知觀物不審者，雖畫師且不能，況其大者乎，君子是以務學而好問也。”（《書黃筌畫雀》）離開了生活真實便是不似，不似就難免空洞和虛飾，中國畫家對他所要表現的對象——山水花鳥，人物，走獸等客觀物象要求深入了解、熟悉，畫什麼要似什麼。蘇軾還說：“畫無常法，但有常理……常形之失止於所失，而不能病其全，若常理不當，則舉廢之矣。”中國畫之所以生命常青，其原因也在於茲。

中國畫十分重視物性的表現（物性也就是物象的氣質、氣勢、神韻）。為了準確地觀察物象的物性自然衍化，在我國的畫史上留下了很多動人的掌故和寶貴經驗。元代大畫家黃子久“終日只在荒山亂山叢木深篠中坐，意態忽忽，人不測為何，又每往柳中通海處看急流轟浪。雖風雨驟至，水怪悲詫而不顧。”這對物象的觀察是何等執着的精神，五代的荆浩說自己畫松“凡數萬本，方如其真”，宋代的易元吉深入終南山暗中隨猿生活，以觀察猿的生活習性，這種例子在中國畫史上屢見不鮮，給後人留下了可以借鑒的榜樣。

中國畫家在長期的藝術實踐中，還總結了塑造意象的寶貴經驗。郭熙在《林泉高致》中談到：“學畫花者，以一株花置深坑中，臨其上而瞰之，則花之四面得矣。學畫竹者，取一枝竹，因月夜照其影於素壁之上，則竹之真形出矣。學畫山水者，何以異此？蓋身即山川而取之，則山水之意度見矣。”無獨有偶，與郭熙同時代的宋迪在論作山水時也說：“先當一敗牆，張絹素訖，朝夕視之。既久，隔素見敗牆之上，高下曲折，皆成山水之象，心存目想：高者為山，下者為水，坎者為谷，缺者為澗，顯者為近，晦者為遠。神領意造，恍然見人禽草飛動往來之象，了然在目，則隨意命筆，默以神會，自然景皆天就，不類人為，是謂活筆。”這段話既是觀察物象求得意象的寶貴經驗，也同時說明中國畫家並不是機械地觀察物象，而是在對它進行意會，遷想而妙得。它証實了中國畫家常說的“丘壑成於胸中，既寤發之於筆墨。”這和印象派大師莫奈在早、中、晚三時描繪同一風景的刻意求實的態度是迥不相同的。

中國畫家對意象的塑造在“外師造化”的同時更為強調“中得心源”。以“心匠自得為高”（米芾）的“心匠”也就是畫家的主觀能動作用。如果說自然物象的形似是意象美的外表，那畫家的主觀情緒的注入則是意象美的內含。從實踐到認識，又從認識到實踐。藝術創作也必然要遵循這一法則，現代心理學把這一

Village scene (woodcut) : Wang Kui



鄉情（木刻）

汪奎

複雜過程簡化為刺激到反應往而復返的“循環弧”。外界事物刺激人的各種感覺神經，把映象傳到腦神經中樞，在腦裏引起對對象的初步感性認識，激發了伏根很深的本能和情感。畫家正是不滿足於純客觀的機械式模寫，而對自然物象進行加工改造，創造出一個新的意象。

畫家的主觀能動作用和“伏根很深的本能和情感”決不是空泛的詞語，它內含着畫家的理想、遭遇、個性，對生活的態度、藝術修養的高低、技巧的優劣、意匠經營的能力……等等，我國的古代大師差不多都是歷遍山川，胸列五岳，精研傳統，苦讀詩書，才能腹藏萬卷。一個高明的對意象美塑造的能手一定對音樂、戲劇、文學、哲學、天文地理都有廣博的知識。清代的方薰說：“畫法可學而得之，畫意非學而有之者，唯多書卷以發之，廣聞見以廓之。”只有這樣才能在“墨海中立定精神”。

四

縱觀中國畫發展的歷史，總結一下為什麼會形成和西方迥不相同的意象美造型觀，我認為有以下四個方面：神韻說；性靈說；詩畫一理；書畫同源。

“神韻說”：

我國的繪畫，在晉唐定型，宋元漸次成熟，元是一變，明清是一大變。這中間，在漢晉時期由於當時的社會思潮風行對人物的品題藻鑒和崇尚清談玄言，對人的品評往往以儀表風範來衡量其才胆德識，並以自然物來形容：“李元禮謾，如松下甘”，“五公目太尉：岩岩清峙，壁立千仞”。……等等，在這種品題鑒賞和以物擬人的風氣中發展起來的思維聯繫，一方面確定了以物象比擬人的風範的創作方法，再有就是從物象中看出了有人的意識情態的表現。這已經露出了以物寓情、主客觀結合的端倪。中國的藝術一起步就含有象徵主義的成份。

崇尚清談時代，最重風度韻致，影响到表現人物不重物質構造而重精神的表現，顧愷之說“四體妍媸本亡矣於妙處”全靠眸子傳神，“以形寫神”論由此產生。傳神，也就要求表現出物象的精神、氣質。

“韻”往往和“氣”相連，即謂“氣韻”，謝赫提出的“氣韻生動”則是說的要將物象的生命力靈現出來。中國畫發展的童年期就十分注意神韻的表現，只要與神無關的部份那怕不甚準確，尚無關宏旨，就是形體塑造十分準確而神氣表現不出來就屬下品了。所以神、韻歷來是塑造意象美的尺準，它對中國畫風格的形成起到了舉足輕重的作用，對意象美的塑造提供了理論依據。

“性靈說”：

宋代的張懷在《論畫》中說：“唯畫造其理，能因性之自然，究物之微妙，心會神融，默契動靜於一毫，投乎萬象，則形質動蕩，氣韻顯然矣。”這明確提出了繪畫不過是性靈在萬象之中的投影。湯顯祖在《玉茗堂集》中說到：“予謂文章之妙，不在步趨形似之間，自然靈氣恍惚而來，不思而靈，怪怪奇奇，莫可名狀，非無尋常得以合之。蘇子瞻畫枯株竹石，絕異古今，畫格乃愈奇妙。若以畫格程之，幾不入格。米家山水人物不多用意，略施數筆，形象宛然。”他認為有了靈氣和天機，意象美才能達到至境。“化之所至，氣必至焉，氣之所至，機必至焉。”性靈已被提到了藝術表現的領域中。

“性靈說”在美學上就叫“移情”。移情是外射作用的一種，外射作用就是把“我”的知覺或情感外射到物的身上。比如我們在欣賞自然物象時，大地山河，風雲星斗原來都是死板的東西，我們往往覺得它有性靈，有情感。我們常說的雲飛泉躍，雲何以能飛？泉又何以能躍？意象塑造移情起了極為重要的作用。“性靈說”賦與菊花“寧可枝頭抱香死”（鄭所南）的性格；賦與松樹有“挺立不懼”（惲格）的英氣；賦與竹以“斫頭不屈”（吳鎮）的剛腸。

“詩畫一理”：

有人稱中國畫的山水是“無聲詩”，米芾也曾自詡其作是“無聲之詩”，蘇東坡、歐陽修等人提出“詩畫本一律”，還在評論王維的詩與畫時說：“詩中有畫，畫中有詩。”宋代畫院在考試時多用“踏花歸來馬蹄香”（有一位高明的應試者畫幾隻蝴蝶追隨馬後，以突出香味，而並不畫花）“野水無人渡，孤舟盡日橫”，“深山藏古寺”等等。當然這種所謂以詩命題是否就有詩意還待另議，但“畫中有詩”發展到後來就成為人們品評繪畫的一把標尺。看來，中國畫早就和詩歌有着姻婭之好。

強調“畫中有詩”也就是給繪畫注入了文學內容，這使中國畫免於滑入現代西方的“純粹主義”弊端的極為重要的原因。它增強了中國畫的“可讀性”，適應了人們的審美需要，由於詩畫一理，使中國畫表現形而不囿於形，融進了“超視覺”與“非視覺”的表現，這對發揮畫家的主觀情感有充分的自由，對意象美的塑造無疑是起到了催化的作用，同時欣賞者也能“神與物游”，使之“登山則情滿於山，觀海則意溢於海”，產生“景外之景”，“象外之象”，“畫外之意”。給予了再創造的聯想。

“書畫同源”：

有人說：“中國畫意象的塑造，靈魂是詩化，那意匠就是書法。”我雖不完全贊同這一說法，但可視形象的確是通過筆墨來塑造的。筆墨，在中國畫的表現上，的確有着領羣的地位，而書法和筆墨又有着聯胞之親。

畫家頭腦裏的意象需用一定的表現手段把它表現出來。“胸中之竹”需成為紙上之竹，這就需要掌握，運用一定的物質材料，把意識形態變成物質存在的形態，成為可視的藝術形象，黑格爾把這個藝術表現的體現叫做“實踐性感覺力”。中國畫使用的物質材料之一——毛筆，就有特具的表現方法。有人說：“三寸柔毫是世界藝苑內絕無僅有的獨特藝術工具。”毛筆的使用促進了書法藝術的發展，書法藝術自然而然地間接影響到中國畫上來，特別是書法講求用筆的急、緩、徐、頓和剛、柔、方、圓……等方法直接為中國畫所接受，為塑造意象美提供了豐富而寶貴的經驗。謝赫在《六法論》中就提出了“骨法用筆”，張彥遠一再強調“書畫同筆同法”，孫過庭就談到過傳為王羲之的《筆勢論》，這些理論的波傳必然影響到繪畫，荆浩著述過的“筆勢論”，闡明了四種筆迹形態的特點，“筆絕而不斷謂之筋，纏縛隨骨謂之友，筆削迹豎正而露節謂之骨，起伏圓渾而肥謂之肉。”他還說到“筆尖寒樹瘦，墨淡野雲輕。”這“筆尖”、“墨淡”是總結了他表現物象的技法經驗。

書法筆勢表現幾種方向的力，一是筆迹在紙上向深處沉入的壓力，所謂“如錐畫沙”，“如印印泥”，也有以輕為妙的，所謂輕如蟬翼。草書往往有之，在畫中用於畫花瓣等；二是筆的走向所傳達的運動感，產生了書法上的“八法”，“九勢”，“十二意”，在繪畫上也有“十八描”及皴、擦、點、染等技法，為中國畫意象美塑造提供了新的法則。後來的八大山人，徐渭、趙之謙、吳昌碩、齊白石、虛谷等人更是把書法藝術融進到意象美塑造中的楷模。

（1978年於中央美術學院）