

## 在形神之上拓出意似之境

2023-04-26 作者：杨万里 来源：中国社会科学网-中国社会科学报



在文人画兴起之前，形神之似是绘画领域的普遍追求。白居易《画记》云：“画无常工，以似为工。”此处的“似”虽非专指形似而言，却说出了绘画艺术的基本旨趣，所谓“苟失形似，便是画虎而狗者，可谓得其真哉”（董道《书李营丘山水图》）。

从魏晋南北朝直到唐代，均将以形传神的逼真之似视为绘画的至高境界，这在《历代名画记》中有着集中呈现。宋代文人论画开始出现超越形神而推崇意态之真的主张。如欧阳修《盘车图》云：“古画画意不画形，梅诗写物无隐情。忘形得意知者寡，不若见诗如见画。”认为古人之画重在立意，而不是物象的形似，因而应得意而忘形，有如得意而忘言。再如陈与义《墨梅》诗云：“意足不求颜色似，前身相马九方皋。”称赏墨梅作者能得梅花的内在意韵而略其外部形色，从而写出了其清淑脱俗的意态之美。以上均体现出明确的尚意追求。可见，“形”“神”并举的画论传统发展至北宋时，逐渐转化为“形”与“意”之间的对称之势。

将尚意美学引入绘画评价体系最重要的贡献者无疑是苏轼。由于他在文艺创作与批评方面的卓越成就，其绘画言论往往一经传布即引起士人群体的广泛讨论。作于元祐二年（1087）的《书鄢陵王主簿所画折枝二首》（其一）即是历来颇受争议的名篇，在被反复阐释的过程中深刻影响了其后的绘画美学思潮乃至整个文艺美学的发展走向。其诗云：“论画以形似，见与儿童邻。赋诗必此诗，定非知诗人。诗画本一律，天工与清新。边鸾雀写生，赵昌花传神。何如此两幅，疏淡含精匀。谁言一点红，解寄无边春。”学界关于此诗的讨论焦点有二：一是诗画本一律的融通问题；二是苏轼有无否定形似的意思表达。在此，我们重点讨论后者。

世人对苏轼此诗中传达出的形神观念展开了激烈争论，有人批评其反对形似的主张过于偏激，也有人为其极力辩护。初读此诗，确实给人以否定形似的整体印象，后人也多有作此解读者。如明人杨慎提出：“言画贵神，诗贵韵也。然其言有偏，非至论也。晁以道和公诗云：‘画写物外形，要物形不改。诗传画外意，贵有画中态。’其论始为定，盖欲以补坡公之未备也。”（《升庵诗话》卷十三）此处所引之诗为晁补之的《和苏翰林题李甲画雁二首》（其一），并非其弟晁说之的诗，不过这并不影响我们对此段文字的理解。杨慎之意是说，晁氏和诗对“形不改”的强调，弥补了苏诗无视形似的偏颇之处。此说颇具代表性，也引起较多人的附和。与此同时，也有为苏轼辩护的一派，认为其并无否定形似之意。葛立方《韵语阳秋》在引欧阳修《盘车图》和苏轼此诗后评曰：“或谓：‘二公所论不以形似，当画何物？’曰：‘非谓画牛作马也，但以气韵为主尔。’谢赫云：‘卫协之画虽不该备形妙，而有气韵凌跨雄杰。’其此之谓乎？”认为二公之说并未舍弃形似，只不过与形似相较更为重视气韵而已。

古人于哲学领域早有“形具而神生”（《荀子·天论篇》）、“形存则神存，形谢则神灭”（范缜《神灭论》）等深刻阐述，影响及至绘画领域，自然会导向形神兼备的美学追求。事实上，自从顾恺之以形传神和谢赫六法以来，画坛上几乎没有出现过绝对否定形似的理论主张，从逻辑上说，舍掉形似而唯取神似的观点是站不住脚的，苏轼显然不会如此立论。

金人王若虚曾就苏轼此诗辩解道：“夫所贵于画者，为其似耳。画而不似，则如勿画。命题而赋诗，不必此诗果为何语。然则坡之论非欤？曰：论妙于形似之外，而非遗其形似，不窘于题，而要失其题，如是而已耳。”（《滹南诗话》卷二）如此理解当是苏轼难得的知音。苏轼虽然反对赋诗太过黏滞于题，但并不能由此推出其提倡赋诗不应着题的极端论调；同理，他虽反对一味以形似论画，甚至嗤之为幼稚浅薄之见，但也并不能由此得出其否定形似的结论。这里面有一个阐释程度的问题。曲解的产生既有一些复杂的外部原因，或许与诗歌句式高度凝练的表达方式不无关系。

遗憾的是，王若虚仅从形神角度对苏轼此诗的真实义旨予以揭示，却并未就诗歌本身进行全面剖析。既然该诗本是题画之作，那么理应回到完整的文本及其最初的意图中来。此诗的前六句跳出诗题，阐发了对诗画关系的理论见解，这自是其赋诗不求着题的表现。从“边鸾雀写生”到“解寄无边春”一段，毋庸置疑是在赞美王主簿的画技。“疏淡”是赞其“清新”，“精匀”是赞其“天工”，“一点红”能象征“无边春”则已超出形神的表现能力，而跃升到以少写多的意中之境了。

通观全诗，与其说前半部分是在讨论诗画一律的问题，倒不如说是在以诗喻画，其引入论诗的部分，目的正是确立画贵写意的评价标准，并赋予这种标准凌驾于写形和传神之上的权威地位。所以，苏轼此诗并非为了表达推崇神似的观点，形神之论不过是他导出意态之似的一个“楔子”罢了，其真正想表达的还是尚意的审美旨趣。在苏诗语境中，开篇的“形似”在与“意似”相较时应是兼容形神两方面而言，这从其搬出“写生”（形）的边鸾和“传神”的赵昌两大画家作衬托，并紧接着提出二人皆不如能写出无边春色之“意”的鄢陵王主簿即可见出。如果说苏轼意在否定形似而推崇神似的话，那么能传神的赵昌花何以会不如王主簿的折枝画呢？这从诗歌意脉上看也是讲不通的。

要想准确理解苏轼此诗蕴含的绘画观念，还有必要结合他在别的场合发表的评画言论。苏轼不仅在《传神记》等作品中提倡传神和写出“意思”，也曾在《净因院画记》中表示过对画之“常理”的重视，但他从未舍弃形似而空谈“神”“理”“意”的维度。

如以杨维桢《图绘宝鉴序》中所举“画猫者张壁而绝鼠”之例作为传神标准的话，可以说古今画水者能使人以手摩挲来验证“注隆”之幻觉已然达到传神之境了。但是，苏轼认为此不足为奇，不过能与印版水纸较量工拙而已，孙位能画出流动变化之活水意态才堪入神逸之品，而这种“新意”依然是以“与山石曲折，随物赋形”的形似为基础的。在前人形似和神似的基础上又拓出意似的境界，主张为绘画注入诗魂与意境，或许才是以苏轼为代表的宋代文人在绘画美学史上的主要贡献。

受苏轼等人尚意美学的影响，元代文人画风气大盛，随之出现了遗弃形似而独取意趣的错误倾向，甚至出现所谓“画虎不成反类犬”的尴尬局面。倪瓒《跋画竹》云：“以中每爱余画竹，余之竹聊以写胸中逸气耳，岂复较其似与非，叶之繁与疏，枝之斜与直哉？或涂抹久之，它人视以为麻、为芦，仆亦不能强辩为竹，真没奈览者何，但不知以中视为何物耳。”画竹直写胸中逸气本无可厚非，但如被观者认作麻与芦，却是有失绘画本色了。

明人王绂在论及苏轼《书鄢陵王主簿所画折枝二首》（其一）的消极影响时说：“东坡此诗，盖言学者不当刻舟求剑，胶柱而鼓瑟也。然必神游象外，方能意到圈中。今人或寥寥数笔，自矜高简，或重床叠屋，一味颓堕，动曰不求形似，岂知古人所云不求形似者，不似之似也。彼繁简失宜者乌可同年语哉！”（《书画传习录》）此段话明显是针对倪雲林等画家而言，认为他由于误解苏诗的旨意，以致走向了创作的歧路。有学者提出：“较之宋代画论崇尚传神也承认形似，元人似乎在重神轻形的道路上走得更远。”（祁志祥《隋唐宋元美学》）这一判断是符合实际的。之所以出现如此格局，苏轼此诗在其中起着重要的导向作用。

在形神之上拓出意似之境是苏轼《书鄢陵王主簿所画折枝二首》（其一）的真实意图和美学价值所在。文人画风气的大盛得益于此诗，“戾家画”走向“谬甚”（曹昭《格古要论》）的歧途，也受此诗的直接影响，或许这是苏轼自己都始料未及的吧。

（作者单位：山西大学文学院）

转载请注明来源：中国社会科学网（责编：张雨楠）



扫码在手机上查看

### 社科推荐

- 解决时代问题 掌握历史主动
- 让“空天报国”精神更加闪耀
- 人工智能驱动教育变革
- 加强马克思主义早期传播研究
- 推动语文课堂教学变革

