

“轮扁斫轮”与“得心应手”

文/曲刚

内容摘要：庄子的“轮扁斫轮”寓言是中国古代画论的重要用典，其中隐含着中国艺术创作的一个重要原型结构——“得心应手”（亦称“心手相应”）。该结构突出自然精神（心灵）之于技术能力（手巧）的主宰作用，从中引出“心物”与“心手”关系，构成了中国审美经验与艺术经验的两个视角，最终落实在晋唐画论的“立意”与“用笔”结构之中，形成“心诀”与“手诀”说，对“道艺并举”画学传统的创立影响深远。

关键词：庄子；寓言；轮扁斫轮；得心应手；心诀；手诀

中国古代画论的许多用典取材于庄子寓言。常见的有：轮扁斫轮、解衣般礴、庖丁解牛、庄周梦蝶、濠梁之辩、郢匠运斤、东施效颦、盗亦有道、大冶铸金、抱瓮灌畦、吕梁丈夫蹈水、痾偻丈人呈蜩、梓庆削木为鐻……“寓言成为一种文艺，是从庄子起的。”^[1]因此，对庄子寓言所蕴涵的艺术精神进行深入分析，不失为解读古代画学思想的一条重要路径。

必伤其手，意旨乱矣，外物役焉，岂能左手划圆、右手划方乎？夫用界笔直尺又是死画也。守其神，专其一，是真画也。死画满壁，曷如污墁？真画一划，见其生气。夫运思挥毫，自以为画，则愈失于画矣。运思挥毫，意不在于画，故得于画矣。**不滞于手，不凝于心，不知然而然**，虽弯弧挺刃、植柱构梁，则界笔直尺，岂得入于其间矣？”（《历代名画记·论顾陆张吴用笔》）

唐人张彦远对“画圣”吴道子有一段精彩的评论^[2]：

或问余曰：“吴生何以不用界笔直尺，而能弯弧挺刃，植柱构梁？”对曰：“**守其神，专其一，合造化之功**，假吴生之笔，向所谓意存笔先，画尽意在也。凡事之臻妙者，皆如是乎，岂止画也？与乎**庖丁发矟、郢匠运斤，效颦者徒劳捧心，代斫者**

有人惊讶于吴道子高超的画技（可以不借助界笔直尺，画弯弓直刃、竖柱横梁，依然能弯中规，直中矩），却不得其解。张彦远的回答体现了唐人的绘画品评标准，他将吴道子出神入化的技艺归功于庄子所肯定的艺术精神。在 185 字的评论内容中，运用老庄典故合计 9 处，其中 1 则典故重复出现 2 次，另有 4 则典故连用，甚是精彩。值得注意的是，老子用典仅 1 则（“代斫者必伤其手”）；而庄子用典却有 8 处，计 7 则：

“痾偻丈人”（“守其神，专其一”）1则，重复2次；
 “大冶铸金”（“合造化之功”）1则；
 “庖丁解牛”（“庖丁发矟”）1则；
 “郢匠运斤”1则；
 “东施效颦”（“效颦者徒劳捧心”）1则；
 “轮扁斲轮”（“不滞于手，不凝于心”）1则；
 “夔乃怜蚘”（“不知然而然”）1则。

上述7则庄子用典中，“轮扁斲轮”最为关键，因为前5则寓言的意旨，均被张彦远以作为结论出现的“不滞于手，不凝于心，不知然而然”所统摄。耐人寻味的是，张彦远将“画圣”吴道子视作庄子寓言中的轮扁、大冶、庖丁、郢匠等技艺高超的大匠，庄学思想之于中国古代画学的深刻影响，由此可窥一斑。

“轮扁斲轮”寓言出自《庄子·天道》：

桓公读书于堂上，轮扁斲轮于堂下，释椎凿而上，问桓公曰：“敢问：‘公之所读者，何言邪？’”公曰：“圣人之言也。”曰：“圣人在乎？”公曰：“已死矣。”曰：“然则君之所读者，古人之糟魄已夫！”桓公曰：“寡人读书，轮人安得议乎！有说则可，无说则死！”轮扁曰：“臣也以臣之事观之。斲轮，徐则甘而不固，疾则苦而不入，不徐不疾，得之于手而应于心，口不能言，有数存焉于其间。臣不能以喻臣之子，臣之子亦不能受之于臣，是以行年七十而老斲轮。古之人与其不可传也死矣，然则君之所读者，古人之糟魄已夫！”

在此段内容里，庄子设计了一个大匠角色——轮扁。

与其他工匠不同的是，轮扁对斲轮之技的理解与掌握，

已经从“巧技”的认识层面升华为“体道”的境界。《考工记》对“工”的定义是“知者创物，巧者述之，守之世，谓之工。”这里的“巧”是技能之义^[3]，大意是圣智之人创造器物，技能之人当遵循法式制造器物，父教子学以传后世，称为工。显然，百工制器遵循两个原则：一是严格学习前人的法式，二是将所习法式传教于后人。于是，可学、可教的传统落实为语言文字，外现为规矩之法^[4]，最终归结于理性认知的“术数”^[5]。这属于“知”的经验范畴，又称“心知之术”，故而“知术之人为工匠”（《韩非子·外储说左上》）：

天下从事者不可以无法仪，无法仪而其事成者无有也。虽至士之为将相者，皆有法，虽至百工从事者，亦皆有法，百工为方以矩，为圆以规，直以绳，正以县。无巧工不巧工，皆以此五者为法。巧者能中之，不巧者虽不能中，放依以从事，犹逾己。故百工从事，皆有法所度。（《墨子卷一》）

“故百工从事，皆有法所度”似为先秦诸家公论，以巧匠奚仲造车^[6]为例，“奚仲之为车也，方圜曲直，皆中规矩钩绳，故机旋相得，用之牢利，成器坚固”（《管子·形势解》），如果“去规矩而妄意度，奚仲不能成一轮。”（《韩非子·用人》）

但是庄子却不以为然，他通过大匠轮扁的斲轮体验，指明道非术数，非心知可得。真正的大巧只是心有所应（“有数存焉于其间”），手有所感（“得之于手而应于心”），却无法言传（“口不能言”），根本不能从前人规矩中学来，也无法传教于子孙，所以“真知”只能源于创生天地万物的“道”，而不是来自社会的人类

之“知”。由“知”而来的术数、法则和规矩，只是巧之具，而非所以巧也。若要“体道”，就必须“忘知”（解除经验对心灵的人为蒙蔽），且只有如此，轮扁才能以无知之心直面天地之道（“以天合天”），回归于朴素纯粹的自然经验（“游心于物之初”）。

基于此，中国文艺创作的一个重要原型结构——“得心应手”（亦称“心手相应”）在《轮扁斫轮》寓言中显现出来，即突出自然精神（心灵）之于技术能力（手巧）的绝对作用，通过“言意之辨”和“得之于手而应于心”的命题，分别引出“心物”和“心手”关系，构成了中国审美经验与艺术经验的两个视角，落实在晋唐画论的“立意”与“用笔”这一结构中，以至于唐代画坛形成了“心诀”与“手诀”说。

二

中国画学理论，自六朝的“图画非止艺行，诚当与易象同体”（王微《叙画》）、“旨微于言象之外者，可心取于书策之内”（宗炳《画山水序》），至两宋的“画亦艺也，进乎妙，则不知艺之为道，道之为艺；此梓庆之削鐻，轮扁之斫轮，昔亦有所取焉。”（《宣和画谱》），无不浸染着庄子的道艺并举思想。

南朝宋人王微的“岂独运诸指掌，亦以明神降之，此画之情也”（《叙画》）的感喟，一语道破了中国画学的真谛，庄子的心手（“运诸指掌”）与心物（“明神降之”）这对关系得以清晰完整地呈现在绘画理论的核心结构之中。此后，唐人李嗣真的“经诸目，运诸掌，得之心，应之手”（《续画品录》）、张彦远的“意存笔先，画尽意在”（《历代名画记》），以及宋人郭若

虚的“凡画，气韵本乎游心，神采生于用笔”（《图画见闻志》）的艺术命题，实出同辙。其中，张彦远提出的绘画“本于立意而归于用笔”（《历代名画记》）的观点影响较大，心物关系落实在“立意”上，侧重审美经验层面的心灵修养功夫；心手关系则归乎“用笔”，偏向艺术经验层面的技巧能力培养。

具体而言，“笔墨心手相应于绘素之初”（《德隅斋画品》），画家执笔作画犹如轮扁运斤斫轮，石涛“画受墨，墨受笔，笔受腕，腕受心”（《苦瓜和尚画语录》）的书画感悟如同轮扁“得之于手而应于心”的技艺体验一般，必须勤学苦练方可达成，别无捷径可寻。正如苏轼画竹，虽深谙画理，且受教于文同，却依然无法达到心手相应的境界，于是自省道：“与可（文同）之教予如此。予不能然也，而心识其所以然。夫既心识其所以然而不能然者，内外不一，心手不相应，不学之过也。”（《文与可画筍簞谷偃竹记》）所以，心手关系的重点在于解决用笔的心手不应问题，故“画有三病，皆系用笔。”^[7]

山水画家陆俨少曾谈到：

作画要求做到能工能写，能粗能细，能大能小。如果只能工不能写，能写而不能工，能粗而不能细，能细而不能粗，能大而不能小，能小而不能大，这都叫作未尽能事。心有定力，笔有定法，以我为主，不为外物犹豫傍徨，如是则粗细，工写，大小，皆能心手相应，惟所命之。^[8]

陆俨少认为，习画之初必然经历“未尽能事”的“心手不应”阶段，笔墨不能娴熟运用，这与清人沈宗骞“初十年但得略识笔墨性情”（《芥舟学画编》）的判断大致相仿。此后“做到能工能写，能粗能细，能大能小”，

“岂独运诸指掌，亦以明神降之，此画之情也”

进入“心手相应”的阶段。但须注意的是，陆氏理解的“心手相应”已与古人意思相隔了一层。因为他强调画家主观的控制能力与规矩格法的完备（“心有定力，笔有定法”），绘画依然属于知性的人为能事（“以我为主”“惟所命之”），未能脱出宋人“使笔不可反为笔使，用墨不可反为墨用”（《林泉高致》）的理法规矩。此笔墨之象依然出自心知，并由心知而变；但心有识知，则成“机心”（《庄子注疏》成玄英云“知巧谓机心”），“机心存于胸中，则纯白不备；纯白不备，则神生不定，神生不定者，道之所不载也”（《庄子·天地》）。所以，终究不是体道境界。

依庄子看来，体道境界应“无用知之累”（《庄子·天下》），“无以巧胜人”（《庄子·徐无鬼》），所以，心之取向必然要从社会转向自然，“独与天地精神往来”（《庄子·天下》），故而，“致道者忘心矣”^[9]。由此可知，古人所言“心手相应”实是“心手两忘”的境界，即通过庄子的“心斋”、“坐忘”功夫^[10]，将“巧手应心知”的刻意求工转化为“心手两忘”的大巧若拙，“人不见其画之成，画不违其心之用”^[11]，正如张彦远对吴道子画艺的肯定——“不滞于手，不凝于心，不知然而然”^[12]。画家在“心师造化”（《续画品》）的心物关系中摆脱理法束缚获得自由，寓法于天地化育之中，“夫天生山川，亘古垂象，古莫古于此，自然莫自然于此，孰是不入画者，宁非粉本乎？”（莫是龙《画说》）换言之，画家以天真本性迎合天地自然，知巧机心于此消解，知心化作游心，顺从天机发动，感而后应而成画意（“本于立意”），率性而为遂成艺事（“归乎用笔”），不出于所命而出于胸次之所得。因而，“一切艺术的表现，

都应当是由艺术家的精神中涌现而出，所以能‘自然布列于心中’，然后能‘不觉见之于笔下。’”^[13]

正因如此，“夫画者，从于心者也”（《苦瓜和尚画语录》）。古代画家的运思理路主要体现在依凭心灵的修养功夫完成由“心知规矩”向“造化自然”的调整与转换，“吾辈既应法古，尤在于以造物为师，两处贯通，融汇心手”^[14]，如此方可“既不为法所囿，又不至流无所据”^[15]。

三

书画之“能事”与“道艺”之分，犹若唐人所言“手诀”与“心诀”之别，不可不察。

唐人段成式《寺塔记》载：

卢棱伽常学吴势，吴亦授以手诀，乃画总持三门寺。方半，吴大赏之。谓人曰：“棱伽不得心诀，用思太苦，其能久乎？”画毕而卒。

张彦远《历代名画记》亦有所记，可知此事为唐人所重。

吴生尝于京师画总持寺三门，大获泉货。棱伽乃窃画庄严寺三门，锐意开张，颇臻其妙。一日吴生忽见之，惊叹曰：“此子笔力常时不及我，今乃类我。是子也，精爽尽于此矣。”居一月，棱伽果卒。

清人松年点评：“吾辈学书画，固要有名贵书卷之气，然亦不可太求胜人。循循渐进，与年俱老者，方合天地气候。若少年力求苍老，专尚精到，高则高矣，正恐寿不能永。因其发泄太尽，毫无余贻，是以不能享遐龄高寿耳……可见人之学业，原有分际，平日不及，忽然越

“道子实雄放，浩如海波翻。当其下手风雨快，笔所未到气已吞。”

分胜师，必有大患，所以贵循序而进也。”（《颐园论画》）松年评语虽不失公允，却未切中肯綮。两则材料的关键之处在于，吴道子提出了“心诀”和“手诀”的观点，并认为卢棱伽“画毕而卒”的根本原因在于“不得心诀”，点明中国绘画是以“心”作为主宰而成就的艺术。

从心物关系而言，心的价值取向决定着心灵状态。依庄子意见，“凡有貌象声色者，皆物也”（《庄子·达生》），心若为物所蔽，则陷溺于声色嗜欲，失去天真本性，所以他主张心灵须摆脱物的羁绊（“乘物以游心”），回返至万物创生之时（“造化”）的道心状态（“游心于物之初”），重建人与天之和合关系。据此可知，吴、卢二人的心灵状态大不相同。吴道子作画“势倾云龙，心归造化”（《唐朝名画录》），“至其变态纵横，与造物相上下”（《宣和画谱》），其心默契造化，与道同机。而卢棱伽绘制庄严寺壁画的动机，是因妒羡吴道子“画总持寺三门”得到诸多布施（“大获泉货”）的欲望引发；由于竞名逐利的“机心”发动，失之自然，绘事便成为“心术之动”，困顿于竞比之能事层面，这是松年“然亦不可太求胜人”的语意所指。

但是，松年所言绘事应“循序渐进，与年俱老者，方合天地气候”的观点，依然滞于“手诀”的理解，尚不明“心诀”非积学渐习之理。卢棱伽既得吴师“手诀”真传，可知“手诀”乃“笔法”问题，实属规矩之能事；然而，“心诀”不可通过教化习得，师父无法传于弟子，非属技能之事，而是画家“心师造化”的修养工夫。

用（心灵的自然状态），“夫画者笔也，斯乃心运也”（《山水纯全集》）。由于每个画家都是不同的生命个体，所以画风的形成自然迥异不同。在心的虚静（无欲）状态下，画家的生理之力才能转化为艺术创造力，将源自心灵而发的自然精神引注于笔端（“心手相应”），画面一片生机，所谓“真画一划，见其生气”。对比而言，吴道子落笔雄劲、气势恢宏的画风源自其旺盛的生命力，“道子实雄放，浩如海波翻。当其下手风雨快，笔所未到气已吞。”（苏轼《王维、吴道子画》）吴道子即使在“非有诏不得画”^[16]的情形之下，仅在长安、洛阳“寺观之中图画墙壁凡三百余间”（《唐朝名画录》），其画艺是天赋异禀的自然流露，“是知书画之艺，皆须意气而成，亦非懦夫所能作也。”^[17]反观卢棱伽，张彦远评其“才力有限”，故“颇能细画，咫尺间山水寥廓，物像精备。经变佛事，是其所长”^[18]，即卢氏擅长咫尺之间表现物象精密细致的绢帛画。“夫大画与细画用笔有殊”^[19]，其“才力有限”并不适于绘制巨幅壁画（“大画”），但受竞心驱使，卢棱伽不得不采用吴氏气势雄壮（“锐意开张”）画风，违背生命自然之理，结果行彼失己，用笔者反被笔使，虽呕心沥血，笔力虽近其师，但只是透支生命的无奈之举。诚如明人王绂的精辟论断，“楞（棱）伽锐意，已及道玄，生死分于心手。”（《书画传习录》）

中国绘画实乃庄子所肯定的心灵状态下所产生与成

就的，其审美经验与艺术经验归根结底要落实在艺术家

的天地之心上。“凡画，必周气韵，方号世珍；不尔，虽竭巧思，止同众工之事。虽曰画，而非画，故杨氏不能授其师，轮扁不能传其子，系乎得自天机，出于灵府也。且如世之相押字之术，谓之心印。本自心源，想成形迹，迹与心合，是之谓印。”（《图画见闻志》）据此可知，“得心”得自天机（造化），“应手”出于灵府（心）。绘事“本自心源”，已成“心印”；艺术即人生，风格即人格。明人何良俊一语中的，“此段虽只论画，颇似庄子轮扁斲轮语。”（《四友斋画论》）

曲刚，山东艺术学院美术史论系副教授，
山东省签约艺术评论家

注释：

[1] 闻一多：《庄子》。孙党伯、袁睿正编：《闻一多全集》（第九卷），湖北人民出版社，1993年，第15页。

[2] 此段庄子用典内容，笔者以加粗字体强调。

[3] “巧，技也。”（《说文》）；“巧，能也。”（《广韵》）

[4] “尺寸也，绳墨也，规矩也，衡石也，斗斛也，角量也，谓之法。”（《管子·七法》）

[5] “数者，术也。”（《广雅·释言》）“术，法也。”（《广雅》）。

[6] 《春秋左氏传·定公》：“薛之皇祖奚仲居薛，以为夏车正。”《说文·车部》云：“车，夏后时奚仲所造。”

[7] 见北宋郭若虚《图画见闻志·论用笔得失》：“又画有三病，皆系用笔。所谓三者，一曰版，二曰刻，三曰结。版者，腕弱笔痴，全亏取与，物状平褊，不能圆混也；刻者，运笔中疑，心手相戾，勾画之际，妄生圭角也；结者，欲行不行，当散不散，似物凝碍，不能流畅也。”

[8] 陆俨少：《陆俨少论艺》，上海书画出版社，1980年，第15页。

[9] 《庄子·让王》，成玄英疏：“得道之人，忘心知之术。”

[10] 庄子的“心斋”、“坐忘”方法论，另撰文分析。

[11] 见石涛《苦瓜和尚画语录·一画章》。

[12] 顺从天机之意，语出《庄子·秋水》：“今予动吾天机，而不知其所以然。”

[13] 徐复观：《中国艺术精神》。李维武编：《徐复观文集》（第四卷），湖北人民出版社，2002年，第281页。

[14][15] 见清人松年《颐园论画》。

[16][17][18][19] 见唐代张彦远《历代名画记》。

庄子寓言与中国画论

编者按

“中国文艺出于道家”（闻一多《古典新义》），以庄子为代表的道家美学思想构成了中国艺术精神的主体，并对中国文艺理论体系的创建具有重要而深远的影响。所谓“工匠精神”，正源出于庄子笔下的百工寓言。如大家熟知的“轮扁斫轮”“庖丁解牛”“郢匠运斤”“大冶铸金”“梓庆作鐻”……这些生动传神、寓意深邃的庄子用典散布于中国古代画论之中。通过对庄子寓言的分析与解读，将有助于我们深刻领悟古代画学思想和中国艺术精神。

技外见道：庖丁解牛与技进乎道

文 / 曲刚

内容摘要：作为中国画论的重要用典，“技进乎道”的命题出自庄子的“庖丁解牛”寓言，一般理解为“技中见道”的“下学上达”工夫。本文通过还原寓言语境与考察传统画论，认为以苏轼为代表的“技与道相半”以至“技道两进”传统艺术观，更符合庄子“技外见道”的本义，而体道的实质就是得造化于心灵的人生修养工夫。

关键词：庄子；寓言；画论；技进乎道；庖丁解牛；技外见道

“技进乎道”出自《庄子·大宗师》的“庖丁解牛”寓言，是中国画论的重要用典之一。通常可以理解为画家经过勤学苦练，其技术可以精进至道的境界，即艺术是“下学上达”的工夫，可以“技中见道”。清人张庚的观点就非常有代表性：

画虽艺事，亦有下学上达之工夫。下学者山石水木有当然之法，始则求其山石水木之当然，不敢率意妄作，不敢师心立异，循循乎古人规矩之中，不失毫芒，久之而得其当然之故矣，又久之而得其所以然之故矣。得其所以然而化可几焉。至于能化则虽犹是山石水木而诚者视之，必曰：艺也进乎道矣，此上达也。今之学者甫执笔而即讲超脱，我不

知其何说也。（《浦山论画》）

客观而言，张氏的“技中见道”观点主要有感于“舍技求道”的艺坛弊端而发，但是，如果我们仅仅循着“下学上达”的理路，认识庄子的技与道关系及由此而生成

一般认为庖丁解牛经历了三个阶段：其一，“始臣之解牛之时，所见无非全牛者”；其二，“三年之后，未尝见全牛也”；其三，“方今之时，臣以神遇，而不以目视，官知止而神欲行”。但是，庖丁解牛是“技中

见道”，还是“技外见道”，学术界尚有争论。徐复观先生认为“庖丁并不是技外见道，而是在技之中见道”^[1]，此说影响极大。但是，张节末先生则持反论，他认为庖丁解牛“其实是一个连续地忘却和排除已有的世俗经验的过程，可想而知，这种排除当然会包含已经习得的一切技巧”，“庖丁解牛寓言中的三个时间阶段，其实正是心斋的忘却和排除过程，它恰恰是技外见道的，而并非‘由技进乎道’的升华过程”^[2]，也就是说“庖丁也并不以为解牛靠的是技”^[3]，“总之，庄子的审美经验并不像孔子那样由‘下学而上达’，而是‘下破而上达’”^[4]。

那么，如何理解庄子的技与道关系？首先，我们还是要回到这则寓言的语境中，请注意文惠君与庖丁的对话：

文惠君曰：“謩，善哉！技盖至此乎？”
庖丁释刀对曰：“臣之所好者，道也，进乎技矣。”

对比发现，“技进乎道”是《庄子·养生主》原文“臣之所好者，道也，进乎技矣”的引申，两句语意已有很大不同。庖丁的原意，据郭象注：“直寄道理于技耳，所好者非技也”；成玄英疏：“进，过也。所好者养生之道，过于解牛之技耳”；瑞士学者毕来德（Jean Francois Billeter）的翻译是：“您的臣仆我所喜好的乃是事物之运作（fonctionnement des choses），而不只是技术。”^[5]可以肯定地是，中外学者释读的共同之处在于，庖丁对“道”的追求，超过了对“技”的关注。

其次，从句式上看。张节末先生发现《庄子·大宗师》篇“夫孟孙氏尽之矣，进于知矣”的“知”是被否定或超越的对象，“此处‘进于知矣’在句式上与‘庖丁解牛’的‘进乎技矣’完全一样，可证‘技’同样须被否定或超越。而且，‘进乎’或‘进于’都不能解为升华。庖丁的话可解为‘我所追求、喜好的是道，其程度远远超过技巧。’”^[6]如果，我们再结合文惠君的感慨加以体会，“技术怎样可以达到这个程度啊？”（“技盖至此乎？”）其言外之意可理解为“这难道是技术吗？”表明庖丁展示的神技已不再是文惠君以往所见屠夫的宰杀之技了。

此外，庄子有意识地在寓言结构中，通过一问一答的方式反复强调“技”与“道”的分别，一再借工匠之口言明他的要旨在体道，而非技术。（见表1）

表 1 庄子寓言问答结构的技与道关系分析

寓言	观者之问	工匠之答
庖丁解牛	技盖至此乎？	臣之所好者道也，进乎技矣。
痾偻者承蜩	子巧乎？有道邪？	我有道也。
北宫奢赋斂以为钟	子何术之设？	一之闲（按：体道的状态），无敢设也。
大马之捶钩者	子巧与？有道与？	臣有守（王念孙云：“守，即道字。”）也。
梓庆削木为鐻	子何术以为焉？	臣工人，何术之有？

那么，技、道如何分别？在庄子看来，技是由人类知识经验而来，并为社会所用的工巧之术，属于运智御世的人道规矩范畴。为了以示天道与人道的区别，他将道悬置于人类知识经验之上的主宰位置，言“道”时常与“天”联系起来，“不明于道者，悲夫！何谓道？有天道，有人道。无为而尊者，天道也；有为而累者，人道也。主者，天道也；臣者，人道也。天道之与人道也，相去远矣，不可不察也。”（《庄子·在宥》）庄子的“天道”具有以下属性：

- 无为为之之谓天。（《庄子·天地》）
- 道行之而成，物谓之而然。（《庄子·齐物论》）
- 因是已，已而不知其然，谓之道。（同上）
- 不知所以然而然。（《庄子·知北游》）

庄子的“天道”是一个自然无为的化生万物状态（庄子亦称之为“造化”“造物”），人类不能依仗自身的知性掌控它，相反，只有“人相忘乎道术”（《庄子·大宗师》），重新回归于自然，依循天性顺从其安排，才能最终“体道”。

毕来德也持相近的观点，认为技与道分属于两个不同的机制，技术是有意识的意向活动，而道则是无意识的必然活动，“意向性的、有意识的活动，是为人独有的，也是错误、失败、疲惫与死亡的根源。而浑全、必然且自发的活动，被称作‘天’的活动，无论它出于一个动物或是一个已经达到高境界的人，却是效力、生命与更新的源泉。”^[7] 我们若循着技道二分的原则，试将庖丁解牛的内容重新编排（见表2）。

表2 “庖丁解牛”寓言技道两分内容分析

	技（低级机制）	道（高级机制）
方法论	始臣之解牛之时，所见无非（全）牛者。三年之后，未尝见全牛也。	方今之时，臣以神遇，而不以目视，官知止而神欲行。依乎天理，批大郤，导大窾，因其固然。技经肯綮之未尝，而况大軱乎！
行 为	良庖岁更刀，割也；族庖月更刀，折也。今臣之刀十九年矣，所解数千牛矣，而刀刃若新发于硎。彼节者有间，而刀刃者无厚；以无厚入有间，恢恢乎其于游刃必有余地矣。是以十九年，而刀刃若新发于硎。	手之所触，肩之所倚，足之所履，膝之所踣，砉然响然，奏刀騞然，莫不中音，合于桑林之舞，乃中经首之会。
精 神	虽然，每至于族，吾见其难为，怵然为戒，视为止，行为迟。动刀甚微，謦然已解，如土委地。	提刀而立，为之四顾，为之踌躇满志，善刀而藏之。

庄子的“天道”是一个自然无为的化生万物状态（庄子亦称之为“造化”“造物”），人类不能依仗自身的知性掌控它，相反，只有“人相忘乎道术”（《庄子·大宗师》），重新回归于自然，依循天性顺从其安排，才能最终“体道”。

上表中的内容，可从以下三方面分析。

其一，从方法论上看。技的运作主要依凭感官知觉作用，通过学习经验的积累，最终达到熟能生巧；而道的运作机制则是对前者的否定，“以神遇，而不以目视，官知止而神欲行，依乎天理”，由人之欲望而发的感官知觉作用在此停止，心灵与对象直接碰面。此时，理性让位，技术转入无意识状态（庄子称之为“忘”）；精神介入，接管运作。毕来德把“神”译作“自发的活动能力”^[8]，“‘神’不是外在于庖丁的某种力量，也不是在他身上行动的某个殊异力量。这个‘神’只能是行动者本身那种完全整合的动能状态。”^[9]于是，摆脱了意识控制的精神，按照自身的愿望和方式行动起来，整个活动就发生彻底的变化。

其二，对比解牛的行为。在技的运作机制里，游刃有余之技虽然高超，但依然摆脱不了观者视野下血腥宰杀的死亡画面；而在道的运作机制里，庖丁充分调动身体的各部位参与行动（这正是他对原技术经验的突破而独创的新经验），通过手、肩、足、膝充满节奏律动感的解牛动作，不仅将用刀之技隐于后台，更为重要地是带给观者以乐舞的审美体验，使人完全忘记了这是出于祭祀目的屠宰行为。

其三，从精神状态上比较，庄子断言“不能说（悦）其志意、养其寿命者，皆非通道者也”（《庄子·盗跖》）。在技的运作机制里，庖丁的技术虽然可以达到“游刃有余”，但是“每至于族，吾见其难为，怵然为戒，视为止，行为迟”，仍然动作谨慎，精神紧张，不得自由；而在道的机制里，我们看到的那个提刀而立、为之四顾、踌躇满志的庖丁，浑然不知国君注视的目光，完全从技术和礼法的束缚中超脱出来，“故养志者忘形”（《庄子·让王》），俨然已成“独与天地精神往来”（《庄子·天下》）的体道之人。

区别技、道两种运作机制的关键在于方法论的不同。再引两则材料说明：

宋之庖丁好解牛，所见无非死牛者；三年而不见生牛；用刀十九年，刃若新磨，顺其理，诚乎牛也。（《吕氏春秋·精通》）

宋之庖丁学解牛，三年不见生牛，所见皆死牛也。（《论衡·纪妖》）

《吕氏春秋》与《论衡》所引“庖丁解牛”寓言中的“生牛”一词，已与今本《庄子》中的“全牛”不同。刘文典先生在《庄子补正》中认为，今本《庄子》作“全”为“生”字之误。^[10]虽是一字之失，但理解的思路却会

“学者观物之极，而游于物之表，则何求而不得。故轮扁行年七十而老于斫轮，庖丁自技而进乎道，由此其选也。”

出现重大偏差。如徐复观先生依“全牛”所作的解读，“由于他‘未尝见全牛’，而他与牛的对立解消了，技术对心的制约性解消了。”^[1]但若从“生牛”讲，徐氏的观点或许就不能成立。因为“生牛”与“死牛”相对成义，“目视”“官知”的只是牛的外在形体（“死牛”），而无法体验牛的内在生命（“生牛”），惟有主体精神的介入，才能消解物我之别，回归造化之初，即庄子所谓“立之本原而知通于神”（庄子·天地）。因为，在道家的视野里，人与万物天性相同，最终可以在精神层面完成换位，牛的内在生成规律可以获得（“依乎天理”“因其固然”）。所以，庖丁的“三年未尝见生牛”语，恰恰是对“技”的否定。如不作此解，试问，诸多宰割经验丰富、熟能生巧的屠者为何无法进入庖丁的逍遥之境？

“技进乎道”的用典多出现在宋代以后的画论中，有意思的是，北宋著名学者董道评论画家画牛的观点与庖丁解牛的体验相一致。

一牛百形，形不重出，非形生有异，所以使形者异也。画者为此，殆劳于智矣。岂不知以人相见者，知牛为一形；若以牛相观者，其形状差别，更为异相，

亦如人面，岂止百耶？且谓观者亦尝求其所谓天者乎？本其所出，则百牛盖一性耳。彼为是观者，犗物掣牧，捲犊拂犊，觶角耦蹄，仰鼻垂泪，掉尾弭耳，岂非百体具于前哉？知牛者不求于此，盖于动静二界中观种种相，随见得形，为此百状。既已寓之画矣，其为形者特未尽也。若其岐胡寿匡，豪筋旄毛，土阜辍驾，下泽是驱，蓄勇槽侧，息愤场隅，怒于泰山，神于牛渚，白角莹蹄，青毛金锁，出河走踢，曳火冲奔，渚次而饮，岸傍而斗，掺尾而奏八闋，斂角而为商歌，饭于鲁闋之下，饮于颍阳之上，虎门而蛟争，剑化而树变，献豆进翥，阴虹属颈，果有穷尽哉？要知画者之见，殆随畜牧而求其后也，果知有真牛者矣。（《广川画跋·书百牛图后》）

董道认为画出“一牛百形，形不重出”的关键不是如何表现牛的外在形体（“形”）不同，而在于如何传达其内在精神（“使形者”）的变化。这取决于画家的观看视角，若站在人的知性立场上看（“以人相见者”），虽然画出了牛的不同形态（“犗物犂牧，犍犊牝媿，觶角耦蹄，仰鼻垂胡，掉尾弭耳”），也不过是一种形体知象的百般样子（“岂非百体具于前哉”）；如果画家换位到牛的视角看（“若以牛相观者”），就可以得到牛的天然本性，由此出发，不仅可以画出牛的形状差别，

还能表现牛在天机发动之后的种种生命情态（“豪筋旄毛，土阜辍驾，下泽是驱，蓄勇槽侧，息愤场隅，怒于泰山……”）。如何才能做到“以物观物”，董道要求画家必须具备牧人的生命体验（“要知画者之见，殆随畜牧而求其后也”），方可洞悉牛之精神，不过，这已无关于画技了。

他评画马也持此论，“曹霸于马，诚进乎技也，然不能无见马之累，故马见于前者而谨具百体，此不能进于道者乎！”（《广川画跋·书伯时马图》）董道批评曹霸的画马技术虽然高超（“诚进乎技也”），却无法摆脱感官知见困于物象表面的窘境（“见马之累”），拘泥于对马的外在形体刻画（“谨具百体”），而不能传达其内在生命精神，所以不是道的境界。因此，他主张技道必须相合，“由一艺已往，其至有合于道者，此古之所谓进乎技也。”（《广川画跋·书李成画后》）

董道的绘画观与其前辈苏轼的见解如出一辙。苏轼认为“学者观物之极，而游于物之表，则何求而不得。故轮扁行年七十而老于斫轮，庖丁自技而进乎道，由此其选也”（《书黄道辅品茶要录后》）。他要求艺术家必须用心体察事物的内在生成规律，尽其自然之理，就不会被事物外在形态的种种变化所迷惑。为了说明技中

无法见道，苏轼提出了“技与道相半”的观点：

……因指洒水剃草者曰：“是各一妙也。”予复视之，则二人者手若风雨，而步中规矩，盖涣然雾除，霍然云消。予惊叹曰：“妙盖至此乎！庖丁之理解，郢人之鼻斫，信矣。”二人者释技而上，曰：“子未睹真妙，庖、郢非其人也。是技与道相半，习与空相会，非无挟而径造者也。子亦见夫蜩与鸡乎？夫蜩登木而号，不知止也。夫鸡俯首而啄，不知仰也。其固也如此。然至蛻与伏也，则无视无听，无饥无渴，默化于荒忽之中，候伺于毫发之间，虽圣知不及也。是岂技与习之助乎？”（《众妙堂记》）

起初，苏轼以为洒水和剃草者的高超技术就是道；随后，又借二人之口，以蜩（即鸣蝉）鸡寓言纠正自己的错误认识，明了“技与道相半”之理。蜩之蛻变与鸡之孵化（蛻与伏）才是真正的“技进乎道”，功成于“无视无听，无饥无渴，默化于荒忽之中，候伺于毫发之间，虽圣知不及也”的天性使然，与蜩鸣鸡啄的“技与习”无关。

进而，苏轼通过赞赏好友秦少游的诗书之艺，提出“技道两进”的观点：

少游近日草书便有东晋风味，作诗增奇丽。乃知此人不可使闲，遂兼百技矣，技进而道不进则不可，少游乃技道两进也。”（《跋秦少游书》）

“人之技巧至于画而极，可谓夺天地之工，泄造化之秘。少陵所谓‘真宰上诉天应泣’者也。”

从“技与道相半”至“技道两进”，苏轼的技外见道观点或许可以代表宋人对于“技进乎道”命题的理解。换言之，技道关系在命题形式上的变化，不会影响“技外见道”的基本理路。以《宣和画谱》所载“（道）进于（乎）技”与“技进乎道”两种命题形式为例^[12]：

自非妙造其理有**进于技**者，何以得之于笔端耶？（卷十三）

噫！百工技巧，有心好之而欲深造其妙者，虽得其术于艰难之中，犹且坚壁不退，况（按：此“况”字，已点明技、道之别）**进于道**者乎？（卷十六）

而道子解衣磐礴，因用其气以壮画思，落笔风生为天下壮观。故庖丁解牛，轮扁斲轮，皆以**技进乎道**。（卷二）

明皇召思训画大同殿壁兼掩障，夜闻有水声，而明皇谓思训通神之佳手，诎非**技进乎道**而不为富贵所埋没，则何能得此荒远闲暇之趣耶？（卷十）

虽然技道关系的命题形式出现了变化，但是“妙造其理”“解衣磐礴，因用其气以壮画思”“通神之佳手”的句意均指向画家心灵与造化冥合的状态。那么，何为“造化”？《说文解字》释“一”：“惟初太始，道立于一。造分天地，化成万物。”^[13]可知，“造化”一词的本义是指道生化天地万物的过程与状态。古人认为，心之精神与道相通（神遇），即“心师造化”（姚最《续画品》）。画家秉此造化之心借笔墨绘写天地万物的过程，与其说模仿，不如说感应道生化万物的过程，“移生动质，变态不穷”（《唐朝名画录》）。所以，“人之技巧至于画而极，可谓夺天地之工，泄造化之秘。少陵所谓‘真宰上诉天应泣’者也”（《小山画谱》）。

宋人所体认的“技外见道”实是“丘园养素”的心灵修养工夫，与清人石涛主张的“蒙养之道”同出于庄子“以恬养知”^[14]理论，即天地的虚静精神，可以逐渐涤除心灵的欲望与知见，潜移默化地恢复人的本真天性；所以，画家必须亲和自然，尊受天地蒙养，然后感而后应，率性而为，最终与道（真知）相合。

“写画一道，须知有蒙养。”（《苦瓜和尚画语录》）“未作画前全在养兴，或覩云泉，或观花鸟，或散

步清吟，或焚香啜茗，俟胸中有得，技痒兴发，即伸纸舒毫，兴尽斯止。至有兴时续成之，自必天机活泼，迥出尘表。”（《东庄论画》）心师造化，就是得造化于心，由此可见，“技进乎道”的命题依然不离“得心应手”的原型结构，画家惟有“神怡务闲，又得江山之助，其进乎技者！”（《西庐画跋》）

曲刚，山东艺术学院美术史论系副教授，山东省签约艺术评论家

注释：

[1] 徐复观：《中国艺术精神》，《徐复观文集》（第四卷），湖北人民出版社，2002年，第45页。

[2][3] 张节末：《徐复观对庄子美学的发明及其误读》，《浙江社会科学》，2004年第5期，第153页。

[4] 张节末：《孔子与庄子审美追求比较》，《文史哲》，1987年第5期，第49页。

[5] [瑞士]毕来德著，宋刚译：《庄子四讲》，中华书局，2009年，第28页。

[6] 张节末：《徐复观对庄子美学的发明及其误读》，《浙江社会科学》，2004年第5期，第156页。

[7] [瑞士]毕来德著：《庄子四讲》，中华书局，2009年，第42页。

[8] 同上书，第38页。

[9] 同上书，第9页。

[10] 据黄晖《论衡校释》：“生牛”，朱校本本作“全牛”。按：今本作“生牛”不误。元本作“全牛”，盖据庄子养生主篇妄改也……“生牛”与“死牛”相对成义。若作“全”，失之矣。刘先生庄子补正以今本庄子作“全”为“生”字之误。是也。

[11] 徐复观：《中国艺术精神》，《徐复观文集》（第四卷），湖北人民出版社，2002年，第46页。

[12] 所引内容重要字词，笔者以加粗字体强调。

[13] [汉]许慎撰，[清]段玉裁注：《说文解字注》，上海古籍出版社，1981年，第1页。

[14] 成玄英疏：恬，静也。

心归造化：解衣般礴与真画者

文/曲刚

内容提要：庄子的“解衣般礴”寓言是中国画论的重要用典之一，为艺术创作树立了一个“法天贵真，不拘于俗”的“真画者”原型。本文通过解读寓言并结合唐代画家张璪的艺术创作考察传统画论，认为画史上“天才”概念的基本特征与庄子造化观念中的“真人”概念相对应；并且，中国画学道艺并举传统的核心内容就是造化，而所谓“画道”，实是体道的画家（真人）对道生天地万物这一造化过程的心灵体认与艺术表现。

关键词：庄子；天真；天才；解衣般礴；造化；张璪

明代学者沈灏与友人有过一段耐人寻味的对话，“世但知封膜（封膜，周时人）作画，不知自斲首（斲首，虞舜妹）始。客曰：‘惜此神技，创自妇人。’余曰：‘斲首脱舜于瞽、象之害，则造化在手，堪作画祖。’”^[1] 沈灏的见解代表了传统画学观点，即画祖是男是女无关紧要，重要的是必须师从造化。

画者也。”

庄子描述了画史的两种表现，“众史”遵循礼制，奉命准时到达，并在现场作画；而“一史”则不拘礼制，即使迟到也不慌不忙，神色自如，并返回住舍作画。需要思考的是，宋元君尚未见到画作完成，为何已将迟到的这位画史判定为“真画者”？张节末先生曾就此作过精彩的分析：

庄子在“解衣般礴”^[2]寓言中设计了一个“真画者”的形象。《庄子·田子方》：

宋元君将画图，众史皆至，受揖而立，舐笔和墨，在外者半（宣云：此不能画者）。有一史后至者，僴僴（李云：舒闲之貌）然不趋，受揖不立，因之舍。公使人视之，则解衣般礴（司马云：谓箕坐也）赢（司马云：将画，故解衣见形）。君曰：“可矣，是真

这一则寓言虽颇短小，却意义重大，其中最值得考校者有二：首先，后至的一画史与先到的众画史相异在何处；其次，宋元君对画史的态度。我以为，就前者，可以看出众画史之所以失败，是因为他们为权利关注和技术关注所困扰。权利关注是指众画史应召画图，因而切望为宋元君所器重的心理；技术关注是指他们过于重视自己的画技，唯恐人际竞争失败的心理压力为自身难以承受，导致发挥失

常,而结果恰恰如此。两种关注都表明他们是有“我”的,而且把这种自我看得太重。而后至者之成功,则在于他全然没有困扰着众画史的两重关注,对权利之威,他是“后至”又“惶惶然不趋,受揖不立”,不拘礼法,倨傲得很;对技术发挥,他并不在心,而是“解衣般礴羴”,去除衣服,赤身裸体,看似与绘画颇不相干,其实他视裹在身上的衣服为自己艺术创造的障碍。同是为绘画作准备,那一群画史是进行技术准备,而这一个画史则进行心理准备。这是一种“无我”的审美关注。基于此,宋元君首肯之。显然,宋元君首肯的是画史的审美人格,这是一个真正自由的我,大写的我。这种无我,其实是真正的有我,因为逍遥式的自由创造中出现了一个自由的人格。^[3]

张节末先生的分析依循了庄子“吾丧我”^[4]的理路,郭象注:“吾丧我,我自忘矣;我自忘矣,天下有何物足识哉!故都忘外内,然后超然俱(自)得。”即“真画者”必须通过忘却世俗之我的途径达到心灵的逍遥之境,这就要求“真画者”不仅要忘却权利关注和技术关注,甚至还要排除生死关注的困扰。因为这位“真画者”的“后至”“受揖不立”“解衣般礴羴”的种种表现均属于失礼的行为,这在“听政之大分,以善至者待之以礼,以不善至者待之以刑”(《荀子·王制》)的先秦政治生活中理应获罪,遭致刑罚。但在这则寓言中,庄子却借国君之口不仅认可了这位迟到画史的一系列失礼行为,而且还据此判断他为“真画者”,正体现了作者的寓意所在,即庄子将画家的人格之美引向“法天贵真,不拘于俗”的自然品质,而众画史则成为“苦心劳形以危其真”(《庄子·渔父》)的愚者典型。

礼者,世俗之所为也;真者,所以受于天也,自然不可易也。故圣人法天贵真,不拘于俗。愚者反此。不能法天而恤于人(惟人事是忧),不知贵真,禄禄而受变于俗,故不足。^[5]

庄子将“真”(受之于天)与“礼”(世俗之所为)对举并置,将审美视域从世俗社会转向超功利的天地,从法天贵真的人生取向中寻求道的至美属性——“天真”。“真字在儒家古经典中未前见,至庄子始创用之。”^[6]《庄子·渔父》言:“真者,精诚之至也”,“真在内者,神动于外,是所以贵真也。”庄子的“真”实是言道的本质,即道遍布于万物之“自然不可易”的属性——天性之真,又称为“天真”。“此真字,后世用作真义,在庄子则指其非假于外,而为物之内充自有义。”^[7]同时,他也深刻地认识到利欲对天真的损害:

见利而忘其真。(《庄子·山木》)

诈巧虚伪事也,非可以全真也。(《庄子·盗跖》)

皆以利惑其真而强反其情性,其行乃甚可羞也。

(同上)

在庄氏看来,“道之真以治身”(《庄子·让王》),须臾不能失去。“不离于真,谓之至人”(《庄子·天下》),“不以心捐道,不以人助天。是之谓真人”(《庄子·大宗师》),故而,世人应“谨修其身,慎守其真”(《庄子·渔父》)。画史诸家正是沿着这个思路理解“解衣般礴”寓言:

世人止知吾落笔作画,却不知画非易事。庄子说画史“解衣盘礴”,此真得画家之法。人须养得胸中宽快,意思悦适,如所谓易直子谅,油然之心生,则人之笑啼情状,物之尖斜偃侧,自然布列于心中,不觉见之于笔下。(郭熙《林泉高致·画意》)

夫内自足,然后神闲意定;神闲意定则思不竭而笔不困也。昔宋元君将画图……(郭若虚《图画见闻志·论用笔得失》)

彼含墨咀毫,受揖入趋者,可执工而随其后邪……岂知心放于造化炉锤者,遇物得之,此其为真画者也。(布颜图《画学心法问答》)

所谓“内自足”，特指心灵的高度自由状态，即毫无向外求及的欲望，只是顺从自足于内的天真之性使然，如此可以“胸中宽快，意思悦适”。“神闲”即虚静生神之意（寓言中画史迟到时的“僵僵然”状态），“虚静之极，自生明妙。故能撮物象之精微，窥造化之灵秘……”（《文心雕龙校释》）画家虚己忘物，精神自由，绘事则不待人为，所造皆适，其天真之性通达造化本源，“独与天地精神往来”（《庄子·天下》），实乃庄子笔下的“形全精复，与天为一”（《庄子·达生》）、“虚无恬淡，乃合天德”（《庄子·刻意》）的真人状态。基于此，宋元君的“可矣，是真画者也”的艺术判断，符合庄子“且有真人而後有真知”（《庄子·大宗师》）的理论逻辑。

二

“真人者，通于灵府，与造化者为人，执玄德于心，而化驰如神。”（《通玄真经·道原》）“造化”一词由庄周独创，指明道生成天地万物的过程和状态。就物之造与化而言，又称之为“造物者”“造化者”。《庄子·大宗师》：

伟哉，夫造物者将以予为此拘拘也。

嗟乎！夫造物者又将以予为此拘拘也。

伟哉造化！又将奚以汝为，将奚以汝适。

庄子认为道是“自本自根，未有天地，自古以固存”的永恒存在，它“生天生地”，谓之“造化”。《说文解字》释“一”：“惟初太始，道立于一。造分天地，化成万物。”^[8]“夫物所始终，谓造化也。言生死始终，皆是造化，物固以终始为造化也。”（成玄英疏）庄子的“造化”一词大致有三层含义。

其一，道是天地造化之一气。晋人张华《鹪鹩赋》：“易曰：‘天地造生，万物咸成。’又曰：‘造化，道也。’”“庄子意，在此宇宙之内，则惟有一气，因与之化而成万形，故曰万物一体。”^[9]所以，《庄子·大宗师》云：“彼

方且与造物者为人，而游乎天地之一气。”重要的是“庄子真字即指化，不指由化所成之物，物则仅是由此独特之化而见若有物也，故不可见，而亦不与物为俱尽”^[10]，道体生成万物，其真性随之涵摄万物；因此，人心之本真精神可与天地万物冥通，“圣人御物以心，摄心以性，则心同造化，五行亦不可拘”（《关尹子·六匕》）。

其二，造化是万物之真宰。庄子“以天地为大炉，以造化为大冶”^[11]锤锻苍生，“今大冶铸金，金踊跃曰：‘我且必为镆邪！’大冶必以为不祥之金。今一犯人之形而曰：‘人耳！人耳！’夫造化者必以为不祥之人。”^[12]造物者磅礴无心，平等一视，陶冶万物而不依人之意愿，大化运行而无视人之聪明。人虽受天地主宰，而其朕迹不可得见，“若有真宰，而特不得其朕”（《庄子·齐物论》），只有顺其安排与变化，则随处皆适，无往而不可。

其三，天机是造化之枢机。庄子认为天地一气化成万形，其生化发动、转变关捩就是天机。“机者发动，所谓造化也”（成玄英疏），“机者，群有之始，动之所宗，故出无入有，散有反无，靡不由之也”^[13]，故“万物皆出于机，皆入于机”（《庄子·秋水》）。“天机”又称为“真机”“气机”“化机”，皆总之于道的运动而言。《庄子·秋水》云：“今予动吾天机，而不知其所以然”，“夫天机之所动，何可易邪？”人的心知聪明不可预测天机，但人性天真可以感应，“真人淡漠兮，独与道息。”^[14]

考察古代画史，可以发现众多的“天才”画家，无一不是心通造化的“真画者”。因此，张璪的“外师造化，中得心源”^[15]观点可以概括中国一切画论。

顾生（顾恺之）天才杰出，独立亡偶……思侔造化，得妙物于神会。（《历代名画记》）

（肖绛）湘东殿下，天挺命世，幼稟生知，学穷性表，心师造化……（《续画品》）

（吴道子）又画玄元庙五圣千官，宫殿冠冕，势倾云龙，心归造化。（《唐朝名画录》）

（黄筌）运思潜通造化工，挥毫定得神仙诀。

伟哉，夫造物者将以予为此拘拘也。

嗟乎！夫造物者又将以予为此拘拘也。

伟哉造化！又将奚以汝为，将奚以汝适。

（《益州名画录》）

（徐熙）学穷造化，意出古今。（《图画见闻志》）

（李）成之为画，精通造化，笔尽意在。（《宋朝名画评》）

对比前文，我们不难发现，画史上“天才”概念的基本特征与庄子造化观念中的“真人”概念存在对应关系。

首先，天才是天赋的本真性灵。庄子言：“真者，所以受于天也。”（《庄子·渔父》）又曰：“夫受才乎大本，复灵以生。”（《庄子·寓言》）“大本，天也。人受才于天，而复其性灵以生”^[16]，故画史多称为“天植其材”“天纵之才”。

惟吴道子天纵其能，独步当世，可齐踪于陆、顾。

（《唐朝名画录》）

（韩滉）公天纵聪明，神幹正直。（同上）

且张公（张僧繇）思若涌泉，取资天造……（《历代名画记》）

家世无画学，盖天性得之，遂游艺于此以成名。

（《林泉高致》）

道本生知，才惟天纵。（苏轼《谢赐御书诗表》）

其次，天才非积学可致。“夫物之智能，禀乎造化，非由从师而学成也”（成玄英疏），正因天真本性受之于天，故无法依仗后天人为而成就；积学虽可以习成画技，但却无从得窥造化之秘。“心的自身，为技巧所不

及之地，所以说这是‘不可学’，而是‘生而知之，自然天授’。”^[17]

天挺生知，非学所及。（《画品》）

天纵生知，不从师学。（《益州名画录》）

若夫风范气候，致妙参神，非凡力所能，必待真师指授；真师其造化乎！……不禁赞曰：造物真我师也！微造物，吾谁与归！故范中立埋首终南，曹云溪飘游湘汉，皆师资于造物也。夫师资于人物，犹可探讨，而师资于造物处，难以授受，亦未可智取，惟在学者自觅其真师耳。（《画学心法问答》）

第三，天才顺其天性而为。《庄子·大宗师》言“知天之所为者，天而生也”，“所为”应出自天性之真，若顺其自然，就要排除欲望与机心，如果情欲深重，则机神浅钝，“其耆欲深者，其天机浅”；又《庄子·天地》云：“机心存于胸中，则纯白不备，纯白不备，则神生不定。”知巧谓机心，天才不以机心争胜于人，“亹亹玄思清，胸中去机巧”^[18]，“其动止，其死生，其废起，一皆天地之化机也。化机之在天地，不穷于物，无形无状，推移动荡天地之中者，皆化机也。”^[19]

嗜欲者，生之贼也。名贤纵乐琴书图画，代去杂欲。（《笔记记》）

智驱欲使心机大，狗苟蝇营冀人堕。（《宝晋英光集·天鸡》）

米之颠，倪之迂，黄之痴，此画家之真性情也。凡人多熟一分世故，即多生一分机智，多一分机智，

画者，圣也（按：圣，通也）。盖以穷天地之不至，显日月之不照。挥纤毫之笔则万类由心，展方寸之能而千里在掌。至于移神定质，轻墨落素，有象因之以立，无形因之以生。

即少却一分高雅。故颠而迁且痴者，其性情于画最近。利名心急者，其画必不工，虽工必不能雅也。（《溪山卧游录》）

综合上述三点，张璪所言“外师造化”之“师”字，不仅作“效法”之义讲，还应含有“顺从”之义，即期冀画家摒弃心机，顺从造化安排，任由天机自张、无为而至的意味。其紧要处依然是天性之真，画家如果失去天真，便无从感应造化天机，才华尽失，流于世俗。因此，“‘以真为师’，即张璪之所谓‘外师造化’。”（徐复观《中国艺术精神》）

三

庄子为中国艺术树立了一个理想的真画者原型，略显遗憾的是他对作画过程不感兴趣；但是，唐代画家张璪的创作过程被完整地记录下来，可以作为庄子“解衣般礴”寓言的互证与注解。唐人符载《观张员外画松石序》：

……是时座客声闻士凡二十四人，在其左右，皆岑立注视而观之。员外居中，箕坐鼓气，神机始发。其骇人也，若流电激空，惊飏戾天。摧挫斡掣，搗霍瞥列。

毫飞墨喷，捩掌如裂，离合惝恍，忽生怪状。及其终也，则松鳞皴，石巉岩，水湛湛，云窈眇。投笔而起，为之四顾；若雷雨之澄霁，见万物之情性。观夫张公之艺非画也，真道也！当其有事，已知夫遗去机巧，意冥玄化，而物在灵府，不在耳目。故得于心，应于手，孤姿绝状，触毫而出，气交冲漠，与神为徒。若忖短长于隘度，算妍媸于陋目，凝觚舐墨，依违良久，乃绘物之赘疣也，宁置于齿牙间哉……则知夫道精艺极，当得之于玄悟，不得之于糟粕。

这段文字详细地描述了张璪艺术创作的四个阶段内容（画前准备、作画过程、完成效果、观者欣赏）。“箕坐鼓气”即解衣般礴，是作画前的准备状态；“神机始发”即天机发动，标志着画家开始进入创造活动。“其骇人也，若流电激空，惊飏戾天。摧挫斡掣，搗霍瞥列。毫飞墨喷，捩掌如裂，离合惝恍，忽生怪状”，特指张璪作画时的心神已与天地精神冥合，个人情感已被天地之情取代，这正是庄子“吾丧我”的真人状态，“若然者，其心忘，其容寂，其颡颥；凄然似秋，暖然似春，喜怒通四时，与物有宜而莫知其极”（《庄子·大宗师》）。此刻的张璪思入杳冥，忘身物化，心手相应，自然随意，创作节奏合于天籁，一切看似无为而成（“当其有事，

已知夫遗去机巧，意冥玄化，而物在灵府，不在耳目”），绘画如同天地生化万物的过程（“孤姿绝状，触毫而出，气交冲漠，与神为徒”）。画成，天地造化已经移入画面（“及其终也，则松鳞皴，石巉岩，水湛湛，云窈眇”）。

画毕，“投笔而起，为之四顾”的画家，犹如庄子笔下的那位“提刀而立，为之四顾”且踌躇满志的真人——庖丁；观者览画，如临自然造化真境，内心精神得以感发（“若雷雨之澄霁，见万物之情性”）。由于张璪心通造化，故能变化自由（“则知夫道精艺极，当得之于玄悟，不得之于糟粕”），这与世俗画工精明于心知计较，依凭理性聪明的人为刻画大不相同（“若忖短长于隘度，算妍媸于陋目，凝觚舐墨，依违良久”）。所以，符载“观夫张公之艺非画也，真道也！”“简言之，他的艺术精神境界，即是庄子之所谓道，所以符载才说张璪是道而非艺，不惜给张璪以人生中最高的评价与地位。”^[20]

据此可知，古人道艺并举，视绘事为“体象天地，功侔（侔，同也）造化”（《历代名画记》）的画道。

伏闻古人云：画者，圣也（按：圣，通也）。盖以穷天地之不至，显日月之不照。挥纤毫之笔则万类由心，展方寸之能而千里在掌。至于移神定质，轻墨落素，有象因之以立，无形因之以生。（《唐

朝名画录》）

夫画道之中，水墨最为上。肇自然之性，成造化之功。或咫尺之图，写千里之景。东西南北，宛尔目前；春夏秋冬，生于笔下。（《山水诀》）

夫画者笔也，斯乃心运也，索之于未状之前，得之于既成之后。默契造化，与道同机，握管而潜万象，挥毫而扫千里。（《山水纯全集》）

形而上之“道”与形而下之“艺”，通过画家对“造化”的体认与表现，冥合为一，遂成“画道”。即道生天地万物的造化过程，经由画者“心通意彻，直造玄妙”（《画继》）的体认，落实到“画体生成之踪”（《唐朝名画录》）的笔端创作，从而“移生动质，变态不穷”（同上），观者“展张于图绘，有以兴起人之意者，率能夺造化而移精神，遐想若登临览物之有得也”（《宣和画谱》）。于是，“挥毫造化，动笔合真”（《后画录》）便成为画家的终极旨归。

绘事可以“夺造化而移精神”，其中，“天机”发动是画家传移造化的关键所在。布颜图《画学心法问答》对此作过精彩的分析：

……能令观者目注神驰、为画转移者，盖因情景入妙，笔境兼夺，有感而通也。夫境界曲折，匠

“人之生，气之聚也；聚则为生，散则为死。”

心可能，笔墨可取。然情景入妙，必俟天机所到，方能取之。但天机由中而出，非外来者，须待心怀怡悦，神气冲融，入室盘礴，方能取之。悬缣楮于壁上，神会之，默思之，思之思之，鬼神通之，峰峦旋转，云影飞动，斯天机到也。天机若到，笔墨空灵，笔外有笔，墨外有墨，随意采取，无不入妙，此所谓天成也。天成之画，与人力所成之画，并壁谛观，其仙凡不啻霄壤矣。

如何才能把握造化的天机？布颜图认为画家需要具备感通造化的能力。那么，如何具备感通造化的能力？有意思的是，他的答案又回到了庄子“解衣般礴”的真画者那里，“天机由中而出，非外来者，须待心怀怡悦，神气冲融，入室盘礴，方能取之”。

综上所述，中国画史上的天才画家原型出自庄子笔下的那位“法天贵真，不拘于俗”的真画者，这就要求画家必须是一个体道的人（“真人”），如此才能心通造化、感应天机（按：即庄子所言的“真知”）。其基本理路简括如下：

庄子认为“天地与我并生，万物与我为一”^[21]，皆为“通下一气”^[22]的造化使然，故主张通过“吾丧我”的修心养气工夫，忘己虚心，“游心于淡，合气于漠，顺物自然，而无容私焉”^[23]。如此，一方面，“精气日新，斜气尽去，反其天年，谓之真人也”^[24]；另一方面，心之精神便可重归造化，“与造物者为人，而游乎天地之一气”^[25]，从而进入审美之境，“澹然无极而众美

从之”^[26]。郭若虚的重要观点“凡画，气韵本乎游心”^[27]的理论根据源出于此。同理，符载认为张璪的艺术天赋源自天地灵秀之气，“六虚有精纯美粹之气，其注人也，为太和，为聪明，为英才，为绝艺。”^[28]

气既作为生命元素藏在人体之中，所以《庄子》说“人之生，气之聚也；聚则为生，散则为死”；气也作为一种精神藏在山川之中，所以《山海经》说昆仑山“其气魂魄”。这就是说，人体和天地万物是同构的，可以相互感应、相互震动。^[29]

天地造化感应于庄子所肯定的“真人”之精神，称为天机发动，即钟嵘所言“气之动物，物之感人”（《诗品》），宗炳所言“应会感神”（《画山水序》）。北宋学者董道评燕肃山水画，亦循此理，“仲穆之画，盖天然第一，其得胜解者，非积功所致也。想其解衣磅礴，心游神放，群山万水，泠然有感而应者。故雷霆风雨，忽乎现前而不可却。当此时，岂复有画者邪？”^[30] 

注释：

[1] 出自沈灏《画麈·表原》。封膜：周时人，善画。黻首：虞舜妹，一名嫫。因画始于嫫，故又称画嫫。瞽：瞽瞍的简称，舜之父。象：象傲，舜之弟。舜父母及弟常欲杀舜，黻首怜之，因救舜。

[2] 按：“解衣般礴”，画史又称“解衣盘礴”“解衣磅礴”。

[3] 张节末：《禅宗美学》，浙江人民出版社，

1999年版,第7—8页。

[4][21] 见《庄子·齐物论》。

[5] 见《庄子·渔父》。

[6] 钱穆:《庄老通辨》,生活·读书·新知三联书店,2002年版,第139页。

[7] 同上书,第138页。

[8] [汉]许慎撰,[清]段玉裁注:《说文解字注》,上海古籍出版社,1981年10月出版,第1页。

[9] 钱穆:《庄老通辨》,生活·读书·新知三联书店,2002年版,第141页。

[10] 同上书,第140页。

[11][12][25] 见《庄子·大宗师》。

[13] 见杨伯峻《列子集释》天瑞篇注。

[14] 见《史记·屈原贾生列传》。

[15] 见张彦远《历代名画记》卷十“张璪”条。

[16] 见王先谦《庄子集解》则阳篇注。

[17] 徐复观:《中国艺术精神》,李维武编:《徐复观文集》(第四卷),湖北人民出版社,2002年,第178页。

[18] 语出江淹《孙廷尉綽杂述》。

[19] 见郭庆藩《庄子集释》天地篇释语。

[20] 徐复观:《中国艺术精神》,李维武编:《徐复观文集》(第四卷),武汉:湖北人民出版社,2002年,第224页。

[22] 《庄子·知北游》:“臭腐复化为神奇,神奇复化为臭腐,故曰通天下一气耳。”

[23] 见《庄子·应帝王》。

[24] 见《吕氏春秋·先己》。

[26] 见《庄子·刻意》。

[27] 见宋人郭若虚《图画见闻志·论用笔得失》。

[28] 符载《观张员外画松石序》:“六虚有精纯美粹之气,其注人也,为太和,为聪明,为英才,为绝艺。自肇有生人,至于我侪,不得则已,得之必胜凌复绝,独立今古。用虽大小,其神一贯。尚书祠部郎张璪字文通,丹青之下,抱不世绝俦之妙。则天地之秀,钟聚于张公之一端者耶?”

[29] 王小盾:《上古中国人的用耳之道——兼论若干音乐学概念和哲学概念的起源》,《中国社会科学》,2017年第4期,161—162页。

[30][宋]董道:《广川画跋·书王氏所藏燕仲穆画》。

主要参考文献:

[1] 郭庆藩.庄子集释[M].北京:中华书局.1961

[2] 中国书画全书编纂委员会.中国书画全书[M].上海:上海书画出版社.2009

[3] 李维武.徐复观文集[M].武汉:湖北人民出版社.2002

[4] 郭象,注.成玄英,疏.庄子注疏[M].北京:中华书局.2011

[5] 张节末.禅宗美学[M].杭州:浙江人民出版社.1999

作者简介:曲刚,山东艺术学院美术史论系副教授,山东省签约艺术评论家。

以天合天：心斋、坐忘与梓庆作鐻

文 / 曲刚

内容提要：“梓庆作鐻”是庄子论述艺术创造全部过程的唯一的寓言，为艺术创作提供了一个完整的时间序列：心斋——坐忘——观天性——胸有成鐻——削木为鐻，揭示出“以天合天”的艺术创造规律，全面阐释了庄子“法天贵真”“且有真人而后有真知”的美学思想。中国古代书画家的心灵修养工夫、澄怀味象的审美体验、胸有成竹的意象生成、大巧若拙的技术态度，皆与该寓言中的大匠梓庆的原型联系紧密。庄子要求艺术家从审美和技术两个层面追求心手两忘的“无为而无不为”，从而将艺术视域从功利性的社会转向超功利的天地，艺术创造“原天地之美”，成为艺术家“独与天地精神往来”的逍遥游。

关键词：庄子寓言；梓庆作鐻；以天合天；观天性；心斋；坐忘

庄子喜用工匠制器的寓言阐明艺术创作规律。与“轮扁斲轮”“庖丁解牛”“解衣般礴”等寓言不同的是，“梓庆作鐻”寓言完整地描述了艺术创造过程的全部序列：心斋——坐忘——观天性——胸有成鐻——削木为鐻，进而提出“以天合天”的艺术观，将艺术创造提升至造化自然的境界，对后世画论影响深远。《宣和画谱·道释叙论》云：“画亦艺也，进乎妙，则不知艺之为道，道之为艺。此梓庆之削鐻，轮扁之斲轮，昔人亦有所取焉。”

梓庆作为鲁国大匠^[1]，是与庖丁、轮扁身份相同的工官。庄子常借这些工官的神技阐发道理，以示与众工俗技的区别。“鐻”（ju）^[2]，又写作簾、虞，是古代悬挂钟磬等乐器的架子立柱（图1）。钟泰氏《庄子发微》谓：“所以悬钟鼓者，以木为之，故曰‘削木为鐻’”，“乐县（悬），横曰簾（筥），竖曰簾。饰簾以飞龙，饰趺以飞廉，钟簾以犝兽，磬簾以犝鸟，上列



图1 战国青铜器钟磬乐舞纹饰中的簫（亦称“簫”“虞”）

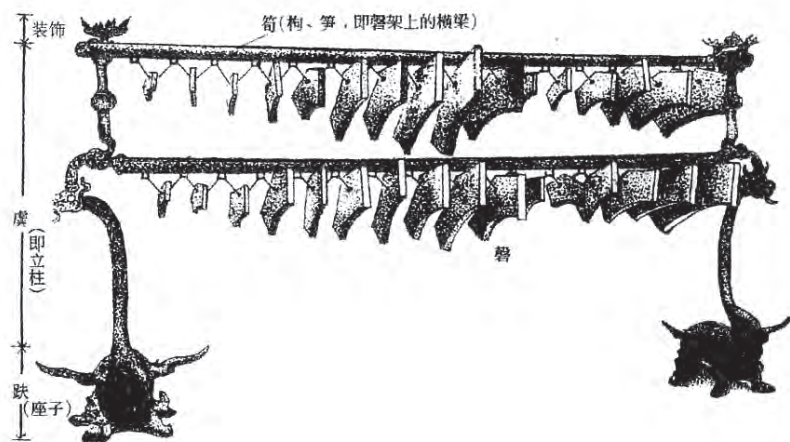


图2 磬簫（湖北随县曾侯乙墓出土的战国早期编磬架，引自戴吾三：《考工记图说》，山东画报出版社，2003年版，第72页）

树羽，傍垂流苏，周制也。”^[3]（图2）

“梓庆作簫”寓言出自《庄子·达生》：

梓庆削木为簫，簫成，见者惊犹鬼神。鲁侯见而问焉，曰：“子何术以为焉？”对曰：“臣工人，何术之有！虽然，有一焉。臣将为簫，未尝敢以耗气也，必齐（斋）以静心。齐（斋）三日，而不敢怀庆赏爵禄；齐（斋）五日，不敢怀非誉巧拙；齐（斋）七日，辄然忘吾有四枝形体也。当是时也，无公朝，

其巧专而外骨消；然后入山林，观天性；形躯至矣，然后成见簫，然后加手焉；不然则已。则以天合天，器之所以疑神者，其是与！

庄子运用倒叙的写作手法将寓言内容设计为两个部分：起首一句，先写“簫成”的艺术效果，即梓庆之簫“不似人所作也”（郭象注），“簫似虎形，刻木为之。雕削巧妙，不类人工，见者惊疑，谓鬼神所作也”（成玄英疏）；随后，再通过鲁侯与梓庆的一问一答，

万事有诀，尽当如是，况于画乎！何以言之？凡一景之画，不以大小多少，必须注精以一之。不精则神不专，必神与俱成之。

详细地阐释“削木为鐻”的艺术经验。由此，引出梓庆与众不同的艺术观——“以天合天”，呈现出艺术创造过程的完整时间序列：第一阶段，“心斋”“坐忘”的心灵调养工夫；第二阶段，“观天性”至“胸有成鐻”的审美体验；第三阶段，“大巧若拙”的技术态度与“削木为鐻”的艺术表现。

梓庆的成功经验在于将大量时间用于创造之前的身心调整。为此，庄子不惜笔墨地描述这位大匠“齐（斋）”三日、五日、七日的具体内容与效果。不过，随后的行文节奏却逐渐加快，他通过三个连续的“然后……”句式，简明扼要地概括审美体验与艺术表现的内容。庄子的深意大致有三层：其一，梓庆艺术经验的独特之处在于“心斋”“坐忘”的心灵修养工夫；其二，艺术创造的成败取决于梓庆的心灵状态；其三，梓庆作鐻之前的准备工作无关于技术。（见表1）

表1 “梓庆作鐻”寓言内容结构分析

以天合天				
心				手
准备阶段		审美阶段		表现阶段
“心斋”	“坐忘”	“观天性”	“胸有成鐻”	“削木为鐻”
齐以静心。 齐三日 ……； 齐五日 ……； 齐七日 ……。	当是时也，无公 朝，其巧专而外 骨消。	然后入山林，观天性。	形躯至矣，然后成见鐻。	然后加手焉。
解心释神		心与物化		指与物化
静		动		

二

请注意鲁侯与梓庆的对话：

鲁侯见而问焉，曰：“子何术以为焉？”

对曰：“臣工人，何术之有！虽然，有一焉。
臣将为斲，未尝敢以耗气也，必齐以静心……”

梓庆明确地回答道，自己特殊的能力与技术无关，而是通过“心斋”（“齐以静心”）、“坐忘”（“辄然忘吾有四枝形体也”），达到“吾丧我”境界的心灵修养工夫。

“心斋”和“坐忘”是庄子思想的核心概念。

“若一志。无听之以耳，而听之以心。无听之以心，而听之以气。听止于耳，心止于符。气也者，虚而待物者也，唯道集虚，虚者心齐（斋）也。”（《庄子·人间世》）

“堕肢体，黜聪明，离形去知，同于大通。此谓坐忘。”（《庄子·大宗师》）

“虚”者，空也。《文子·十守》：“虚无者，道之所居”，又《管子·内业》：“修心静者，道乃可得”；“斋，戒洁也”（《说文》），庄子“心斋”的目的在于排除一切外在干扰，“解心释神”（《庄子·在宥》）。《庄子·知北游》云：“汝齐戒，疏淪而心，澡雪而精神，掊击而知。”宋人张君房认为：“疏淪汝心，除嗜欲也；澡雪汝精神，去秽累也；掊击其智，绝思虑也。夫无思无虑则专道，无嗜无欲则乐道，无秽无累则合道。既心无二想，故曰一志。”（《云笈七签·斋戒叙》）“心斋”与“坐忘”的词义

有所不同。徐复观认为，世人所谓的“我”“己”，实指欲望与知识的集积。庄子说“心斋”，只在摆脱由知识而来的是非（“黜聪明”“去知”）；而言“坐忘”时，则须同时摆脱由知识而来的是非和欲望而来的利害（“堕肢体”“离形”）^[4]。“二者同时摆脱，此即所谓‘虚’，所谓‘静’，所谓‘坐忘’，所谓‘无己’‘丧我’。”^[5]

梓庆的“齐以静心”，是一个连续地排除和忘却过程，即由浅入深、层层消解由世俗欲望而来的权利关注（“不敢怀庆赏爵禄”）、由知识经验而来的是非判断（“不敢怀非誉巧拙”）以及受时空所限的生死关注（“辄然忘吾有四枝形体也”）。最终，消除人的社会属性，还原人的自然天性，“忘乎物，忘乎天，其名为忘己。忘己之人，是之谓入于天”（《庄子·天地》），即梓庆所言“当是时也，无公朝，其巧专（大巧）而外骨（外物可以乱心之事）消”。这是庄子的体道工夫，“言欲造乎道者，在生其定心，而生定之功夫则在心虚静而无事，无事而定自生矣。此庄子修道要旨也。”^[6]基于此，庄子所称许的艺术家梓庆实是一位“虚无恬淡，乃合天德”（《庄子·刻意》）的“真人”。梓庆经过忘欲、忘知、忘世的体道过程，最终呈现出美之观照的虚静心灵，这是一个纯粹的自然精神世界，此心所向（“若一志”）即是纯粹的艺术意志。故而，“用志不分，乃凝于神”（《庄子·达生》），既是技术之外的体道工夫^[7]，同时也是梓庆神技得以发挥的前提和保证。

“故昧乎理者，心为绪使，性为物迁。汨于尘坌，扰于利役，徒为笔墨之所使耳，安足以语天下之真哉。”（《山水纯全集》）

“万事有诀，尽当如是，况于画乎！何以言之？”

以是汨没天真者，不可以作画……作画宜痴，痴则与世俗相忘，而不致伤其雅；作画宜贫，贫则每乖乎世俗，而得以任其雅；作画宜迂，迂则自远于世俗，而得以全其雅。

凡一景之画，不以大小多少，必须注精以一之。不精则神不专，必神与俱成之。”（《林泉高致》）

古代书画家多用心于心斋、坐忘工夫。现举宋人事例三则。

其一：

“（郭熙）少从道家之学，吐故纳新，本游方外，家世无画学，盖天性得之”，“（神宗命其作春山图）先子斋嘿（按：默）数日，一挥而成。”（《林泉高致》）

其二：

高克明……喜游佳山水间，搜奇访古，穷幽探绝，终日忘归。心期得处即归，燕坐静室，沈屏思虑，几与造化者游。（《宣和画谱》）

其三：

世人知余（按：米友仁）善画，竞欲得之，鲜有晓余所以为画者。非具顶门上慧眼者不足以识，不可以古今画家者流求之。老境于世海中一毛发事泊然无著染，每静室僧趺，忘怀万虑，与碧虚寥廓同其流荡。（《式古堂书画汇考》）

这种古代书画家修习技外见道的心灵修养工夫，

往往呈现出“痴”“癫”“迂”的性情特质。“顾恺之善画而人以为痴，张长史工画而人以为颠，予谓此二人之所以精于书画者也。《庄子》曰：‘用志不分，乃凝于神’”（《扞虱新话》），“后惟米元章委心书画而以痴、颠兼之。‘用志不分，乃凝于神’，庄叟之谓也。”（《山静居画论》）进而，此类性情特征亦成为古代书画品评的重要原则之一，“以是汨没天真者，不可以作画……作画宜痴，痴则与世俗相忘，而不致伤其雅；作画宜贫，贫则每乖乎世俗，而得以任其雅；作画宜迂，迂则自远于世俗，而得以全其雅。”（《芥舟学画编》）

三

梓庆的“以天合天”艺术观，源出于庄子的“法天贵真”思想。“所谓天者，无为也”^[8]，《庄子·人间世》云：“为人使，易以伪；为天使，难以伪。”所谓“为天使”，“言循天理以行使，而不杂以知故之人为也。反之者，为人使也。为人使者，即使其知故，而流于人为之伪也”^[9]，“伪，为也。凡非天性而人作为之者，皆谓之伪”^[10]。

为了深刻理解梓庆的创作理路，就需要了解先秦工匠的制鐻（虞）经验。据《考工记》“梓人为筍虞”^[11]条载，钟虞的造型有着严格的规范要求：

1.必须取“羸”类（郑玄注：“谓虎豹貔螭”）猛

兽作为钟鐻的造型。

2.猛兽形象已成规范定式,即唇厚口深、眼睛外突、耳朵短小、胸宽臀瘦、体长脖短。

3.综合视觉、听觉以及心理的审美体验,追求“鸿钟怒虞”^[12]的审美共感效果。其一,猛兽造型的威武有力且不善疾走,适于承重;其二,猛兽声音洪大,与钟声相宜;其三,当敲击悬钟时,使观者误以为声音出自钟虞上的猛兽。

此外,周人制器多采用“一器而工聚”(《考工记》)的方式,即百工必须依循器物的规范样式,根据形制、尺寸、纹饰等具体要求,严格按照制作工序,集体分工合作完成^[13]。而作为工官,则兼具管理与制作的双重职能:一方面,领受、分配任务,组织、指导、监督施工过程,检查不同工序的制作质量;另一方面,凭借自身丰富的实践经验与高超的技术能力,参与制作器物的重要部位或完成技术高难的工序环节。因此,百工施技重在“制作”,而非“创造”。

反观同为工官的梓庆作鐻过程,不难发现其艺术经验的特别之处。首先,作鐻完全成为梓庆随性而动的个体行为,不再是集体合作的结果。其次,他的取法对象由世俗社会转为造化自然(“入山林,观天性”),不再受到心知规矩的羁绊。最后,他所作之鐻,实为天地造化之现成物的意象化处理,人为意图与巧技在此彻底消解。由于不凭心知巧技,依然达到“鸿钟怒虞”的艺术效果,故“见者惊犹鬼神”。

因此,“以天合天”要求心(审美)、手(技术)皆须“合天”,二者应与造化冥合,顺其自然,无为而无不为。

(一)心(审美):“静则无为”^[14]

梓庆通过心斋、坐忘的工夫,不拘于世,不系于俗,所谓“忘己之人,是之谓入于天”。由于“生受之天,谓之真人。真人者,与天为一”^[15],可以“原天地之美”(《庄子·知北游》)。

地精神往来”(《庄子·天下》),“以吾之天,遇木之天”^[16],即梓庆天性之真与材木天性之真直接照面(“观天性”);然后感而应之,虎兽形状的天然材木便映入眼帘(“成见鐻”)。此即庄子所谓“澹然无极而众美从之”(《庄子·刻意》)的道理,意在虚静无欲(“澹然无极”)的心灵状态下,万物之美皆从于己,即审美体验的“无为而无不为”(《庄子·则阳》)。相反,心若为利欲执念所困,即使天地大美现于目前,也将熟视无睹。

中国画论从梓庆“观天性”“成见鐻”处引发出两个重要的概念:宗炳的“澄怀味象”与苏轼的“胸有成竹”。留意庄子对南朝画家宗炳《画山水序》的影响:

贤者澄怀味象(按:即“心斋”与“观天性”)。

夫以应目会心为理者(按:即“观天性”),类之成巧,则目亦同应,心亦俱会,应会感神,神超理得,虽复虚求幽岩,何以加焉。又神本亡(无)端,栖形感类(按:即“成见鐻”),理入影迹,诚能妙写,亦诚尽矣。于是闲居理气(按:即“心斋”),拂觞鸣琴,披图幽对,坐究四荒,不违天励之藁,独应无人之野(按:即“坐忘”)。

“以天合天”的关键在于顺从天性而动,无为之心灵与无为之自然相合。“观天性”是应感之会,天机发动;“成见鐻”则是心物感通,意象生成。北宋学者韩拙在《山水纯全集》中有过一段精彩的论述:

故合于画造乎理者,能画物之妙,昧乎理则失物之真,何哉?盖天性之机也。性者天所赋之体,机者人神之用,机之发万变生焉。惟画造其理者,能因性之自然,究物之微妙,心会神融,默契动静于一毫,投乎万象,则形质动荡气韵飘然矣。

百年之木，破为牺尊，青黄而文之，其断在沟中……其于失性一也。

天机发动，任之自然，不知所由然；意象生成，来不可却，去不可止。所以，梓庆的准备工作费时七天，但自胸有成鑢至削木为鑢的心手相应过程却是一气呵成。北宋苏轼亦循此理论画：“故画竹必先得成竹于胸中，执笔熟视，乃见其所欲画者，急起从之，振笔直遂，以追其所见，如兔起鹘落，少纵则逝矣。”（《文与可画筍谷偃竹记》）

（二）手（技术）：“无为为之之谓天”^[17]

“大巧若拙”体现了道家对技术的态度，一方面要求不失物之天性，另一方面追求“指与物化”（《庄子·达生》）的技术自由，“机变虽加人工，木性常因自然，故以合天也”（成玄英疏）。

先秦制器以社会功用为中心，以巧与拙界定技术水平，“故所为功，利于人谓之巧，不利于人谓之拙”（《墨子·鲁问》）。而道家以造化为本，主张“大巧若拙”，不以机心争胜于人，“故圣人恃道化而不恃智巧”（《列子·说符》）。所谓“大巧”，是指大匠能巧妙地借助自然造化力量，因物循形，借势造象；所谓“若拙”，要求大匠应该最大限度地隐藏人为技术（无为似拙），大顺物情，言简意赅，作品不见人为痕迹，宛若自然，所谓“无为也而笑巧”（《庄子·天下》）。汉代霍去病墓石刻的艺术创作思维源出于此。

“大巧若拙”技术观的形成，与道家反对百工顺从人意、破坏物性的制器理念有关。

朴散为器。（《老子·道经》）

百年之木，破为牺尊，青黄而文之，其断在沟中……其于失性一也。（《庄子·天地》）

夫残朴以为器，工匠之罪也。（《庄子·马蹄》）

大匠应“纯朴不残”（《庄子·马蹄》），故梓庆作鑢，既不砍斫，也不雕刻，而只是“削木”，即根据虎兽形状材木的自然形态，结合胸中意象，运用不含技术难度的斜刮手法将材木表层稍作处理，所谓“人巧不敌天真”（《明画录》）。他没有先入之见，只是顺从原木天然的形躯节奏施技，可谓“无为为之之谓天”（《庄子·天地》）。

道家“大巧若拙”技术观的要点在于“忘”字，“矜之则拙，忘之则巧”（成玄英疏）。庄子言：“忘足，履之适也；忘腰，带之适也”（《庄子·达生》）；宋人董道论画亦持此论，“夫为画而至相忘画者，是其形之适哉！”（《广川画跋》）庄子所要求的艺术创造，如同造物者“刻雕众形而不为巧”（《庄子·大宗师》），即巧而忘其为巧，创造而忘其为创造，则创造完全合乎物我的

天性。如此，才是真正的艺术创造。

庄子主张“以天为宗”（《庄子·天下》）提出“以天合天”的艺术创造观，无为之已与无为之自然冥合为一，身心与造化感通，故能无为而无不为。清人戴醇士言：“画以造化为师，何谓造化，吾心即造化耳。吾心之外皆习气也！”（《习苦斋画絮》）艺术创造之成败，取决于艺术家是否是“形全精复，与天为一”（《庄子·达生》）的真人，取决于他能否“静而与阴同德，动而与阳同波。不为福先，不为祸始。感而后应，迫而后动，不得已而后起。去知与故，循天之理”（《庄子·刻意》）。庄子的伟大在于，他将艺术视域从功利性的社会转向超功利的天地，将百工之技从“执技以事上”（《礼记·王制》）的世俗人事转向“原天地之美”的造化自然，使艺术创造成为艺术家“独与天地精神往来”的逍遥游。这是中国文艺从理论到实践的一次重大转变，故中国艺术精神出自道家的庄子。

注释：

[1] 晋李颐注“梓庆”云：“鲁大匠也。梓，官名；庆，其名也。”

[2] 《周礼·春官》典庸器注引杜子春曰：“横者为筍，纵者为鐻。”另，成玄英认为鐻有两义，“鐻者，乐器，似夹钟。亦言鐻似虎形，刻木为之。”

[3] 《旧唐书》卷二九·志第九·音乐二。

[4][5] 徐复观：《中国艺术精神》，李维武编：《徐复观文集》（第四卷），湖北人民出版社，2002年，第62—63页。

[6] 《庄子集解·内篇校正·大宗师》释文。

[7][8][9] 有关庄子技外见道的论述，详见拙文《技外见道：庖丁解牛与技进乎道》，载《山东艺术》，2019年第2期。

[10] 《荀子》性恶篇杨倞注。

[11] 《周礼·冬官·考工记》：梓人为筍虞。天下之大兽五：脂者、膏者、羸者、羽者、鳞者。宗庙之事，脂者、膏者以为牲。羸者、羽者、鳞者以为筍虞……厚唇弇口，出目短耳，大胸燿后，大体短脰，若是者谓之羸属，恒有力而不能走，其声大而宏。有力而不能走，则于任重宜；大声而宏，则于钟宜。若是者以为钟虞，是故击其所县而由其虞鸣。

[12] 出自《艺文类聚·卷四十四·乐部四》古【铭】《后汉李尤钟虞铭》。

[13] 庄子笔下的大匠与先秦百工的技术观有着根本的不同，有关论述详见拙文《“轮扁斲轮”与“得心应手”》，载《山东艺术》，2019年第1期。

[14] 出自《庄子·天道》。

[15] 《鬼谷子·本经阴符》。

[16] 《庄子集解·外篇校正·达生》释文。

[17] 出自《庄子·天地篇》。

主要参考文献：

[1] 郭庆藩.庄子集释[M].北京：中华书局.1961

[2] 中国书画全书编纂委员会.中国书画全书[M].上海：上海书画出版社.2009

[3] 李维武.徐复观文集[M].武汉：湖北人民出版社.2002

[4] 郭象注.成玄英疏.庄子注疏[M].北京：中华书局.2011

[5] 张节末.禅宗美学[M].杭州：浙江人民出版社.1999

[6] 张道一.考工记注译[M].西安：陕西人民美术出版社.2004

作者简介：

曲刚，山东艺术学院美术史论系副教授，山东省签约艺术评论家。

D O C T E R O F A R T S F O R U M

M

U

R

F

O

A

R

T

S

O

F

A

R

T

E

R

O

C

D

M

U

B

F

O

A

R

T

S

O

F

A

R

T

S

O

F

A

R

T

S

O

F

A

R

T

S

O

F

A

R

T

S

O

F

A

R

T

S

O

F

A

R

T

S

O

F

A

R

T

S

O

F

A

R

T

S

O

F

A

R

T

S

O

F

A

R

T

S

O

F

A

R

T

S

O

F

A

R

T

S

O

F

A

R

T

S

O

F

A

R

T

S

O

F

A

R

T

S

O

F

A

R

T

S

O

F

A

R

T

S

O

F

A

R

T

S

O

F

A

R

T

S

O

F

A

R

T

S

O

F

A

R

T

S

O

F

A

R

T

S

O

F

A

R

T

S

O

F

A

R

T

S

O

F

A

R

T

S

O

F

A

R

T

S

O

F

A

R

T

S

O

F

A

R

T

S

O

F

A

R

T

S

O

F

A

R

T

S

O

F

A

R

T

S

O

F

A

R

T

S

O

F

A

R

T

S

O

F

A

R

T

S

O

F

A

R

T

S

O

F

A

R

T

S

O

F

A

R

T

S

O

F

A

R

T

S

O

F

A

R

T

S

O

F

A

R

T

S

O

F

A

R

T

S

O

F

A

R

T

S

O

F

A

R

T

S

O

F

A

R

T

S

O

F

A

R

T

S

O

F

A

R

T

S

O

F

A

R

T

S

O

F

A

R

T

S

O

F

A

R

T

S

O

F

A

R

T

S

O

F

A

R

T

S

O

F

A

R

T

S

O

F

A

R

T

S

O

F

A

R

T

S

O

F

A

R

T

S

O

F

A

R

T

S

庄子寓言与中国画论

编者按

“中国文艺出于道家”（闻一多《古典新义》），以庄子为代表的道家美学思想构成了中国艺术精神的主体，并对中国文艺理论体系的创建具有重要而深远的影响。所谓“工匠精神”，正源于庄子笔下的百工寓言。如大家熟知的“轮扁斲轮”“庖丁解牛”“郢匠运斤”“大冶铸金”“梓庆作鐻”……这些生动传神、寓意深邃的庄子用典散布于中国古代画论之中。通过对庄子寓言的分析与解读，将有助于我们深刻领悟古代画学思想和中国艺术精神。

与物同化：庄周梦蝶与迁想妙得

文/曲刚

内容提要：“庄周梦蝶”寓言揭示了道家物我无间、万物齐一的“物化”思维特征，将中国艺术引向“以天为宗”的“心师造化”传统。并由此引发出古代画家“观化”的生命体验和“迁想妙得”的运思理路，落实在“胸有造化（成竹）”的意象结构与“人巧合天工”的艺术追求，最终形成古代绘画传统中“无为而自化”的写意精神与“不似之似”的艺术风格。

关键词：庄子寓言；庄周梦蝶；物化；迁想妙得；观化；中国画论

“子非鱼，安知鱼之乐？”是庄子寓言“濠梁之辩”^[1]的辩题。庄子知道鱼的快乐，而惠子却深感怀疑。双方论点之争来自对人与万物关系的不同认知：惠子的判断基于万物有别，因为庄子不是鱼，所以不知鱼的快乐；而从庄子看来，万物之间没有分别，所以人知道鱼的快乐。

—

庄子的世界是个气化的世界，万物都由天地阴阳二气和合生成，“天地者，万物之父母也，合则成体，散则成始”（《庄子·达生》），“至阴肃肃，至阳赫赫。肃肃出乎天，赫赫发乎地，两者交通成和而物生焉”（《庄子·田子方》）。人之生死，在庄子眼中不过是天地之气聚散的变化状态，“人之生，气之聚也；聚则为生，

散则为死”（《庄子·知北游》）；生死已不再是终始概念，而是一气转化的无穷之变，“已化而生，又化而死”（同前），且“万化而未始有极也”（《庄子·田子方》）。庄子设计了一段舜与老师丞的对话：

舜问乎丞：“道可得而有乎？”

曰：“汝身非汝有也，汝何得有夫道！”

舜曰：“吾身非吾有也，孰有之哉？”

曰：“是天地之委形也（成疏：“委，结聚也”）；生非汝有，是天地之委和也；性命非汝有，是天地之委顺也；子孙非汝有，是天地之委蜕也（宣云：“形相禅，故曰蜕”）。 ”（《庄子·知北游》）

庄子看人生，“身”“生”“性命”“孙子”皆是天地之气“委形”“委和”“委顺”“委蜕”的种种变化。

进而，他又提出了万物相禅的观点：

种有几？得水则为继，得水土之际则为蛙蟾之衣，生于陵屯则为陵舄，陵舄得郁栖则为乌足，乌足之根为蛭蟺，其叶为胡蝶。胡蝶胥也化而为虫……久竹生青宁；青宁生程，程生马，马生人，人又反入于机（几）。万物皆出于机（几），皆入于机（几）。（《庄子·至乐》）

庄子描绘了一个万物相禅的序列，用来说明万物之间在特定的时空条件下可以互相转化，“万物皆种也，以不同形相禅”（《庄子·寓言》），即世上万物虽然形态不同，但都是天地四时之气流转化成，“虽变化相代，原其气则一”（成玄英疏），庄子称之为“物化”^[2]。在此状态里，“物我界限之消解，万物融化为一”^[3]，并且“天地虽大，其化均也”（《庄子·天地》）。“天地与我并生，而万物与我为一”（《齐物论》），所以庄子不仅知道鱼的快乐，而且在他的世界中，乌足之叶化为蝴蝶，蝴蝶化而为虫，甚至于人自身也可以与蝴蝶互化。

昔者庄周梦为胡蝶，栩栩然胡蝶也。自喻适志与！不知周也。俄然觉，则蘧蘧然周也。不知周之梦为胡蝶与，胡蝶之梦为周与？周与胡蝶，则必有分矣。此之谓物化。（《庄子·齐物论》）

宋人陈碧虚云：“周蝶之性，妙有一气也。昔为胡蝶，乃周之梦，今复为周，岂非蝶之梦哉？”（《庄子阙误》）苏轼称赞文同画竹可以达到与天冥合，而不知其所以然的“凝神”境界，正出自庄子物我无间的化蝶之譬。

与可画竹时，见竹不见人。岂独不见人，嗒然遗其身。

其身与竹化，无穷出清新。庄周世无有，谁知此凝神。

（苏轼《书晁补之所藏与可画竹三首》）

在现实世界中，庄周与蝴蝶、文同与竹本是可以分

别的人与物，而在梦境与艺术中——物我差别泯然消除，化为一体。“周蝶之性”看似有“人性”与“物性”之分，但究其实质，均是“天地之性”，故能息息相通，互不违异，人与天地万物可以在精神上完成换位，感同身受。艺术创作通过“迁想妙得”，也能做到“移生动质，变态不穷”（《唐朝名画录》）。

“迁想妙得”，出自东晋顾恺之的观点：“凡画，人最难，次山水，次狗马，台榭一定器耳，难成而易好，不待迁想妙得也。”（《魏晋胜流画赞》）顾恺之以“迁想妙得”作为绘画的重要方法论，并据此评定绘画各门类的难易次序：人物最难，其次是山水和狗马，至于亭台、楼阁等规范的人造器物，因为不需要“迁想妙得”，所以虽然画的过程有难度，但易见成效。潘天寿曾对此作过精彩的分析：

顾长康云“迁想妙得”，乃指画家作画之过程也。迁：系作者思想感情，移入于对象。想：系作者思想感情，结合对象，以表达其精神特点。得：系作者所得之精神特点，结合各不相同之技法，以完成其腹稿也。然妙字，系一形容词，加于得字上，为全语之关纽……此妙果，既非得于形象上，又非得于技法中，而得之于画家心灵深处之创获。是妙也，为东方绘画之最高境界。^[4]

潘天寿认为“迁想”之“妙”的关键在于心灵的精神作用，无关于画技，这与画史诸家评点顾长康的理路相一致。

李嗣真云：“顾生思侔（按：侔，等、同之意）造化，得妙物于神会，足使陆生失步、荀侯绝倒。”（《历代名画记》）

张怀瓘云：“顾公运思精微，襟灵莫测，虽寄迹翰墨，其神气飘然，在烟霄之上，不可以图画间求。”（同上）

陈善云：“顾恺之善画而人以为痴，张长史工画而人以为颠，予谓此二人之所以精于书画者也。《庄子》曰：‘用志不分，乃凝于神。’”（《扞虱新话》）

“思侔造化，得妙物于神会”^[5]是对“迁想妙得”的最佳注解。“迁想”“神会”体现了庄子“以天合天”的“物化”思维^[6]。因是心神作用，故“襟灵莫测”，且“不可以图画间求”，“为人叙述不出者”。试列表梳理庄子“物化”理论背景下的晋唐画论的主要观点。（表1）

表 1 庄子“物化”理论背景下的晋唐画论主要观点梳理与对比

战国	庄子	物化（以天合天）	
		心斋、坐忘、观天性	成见黜
东晋	顾恺之	迁想	妙得
南朝	宗炳	澄怀	味像、卧游
	姚最	心师造化	立万象于胸怀
唐	李嗣真	思侔造化	得妙物于神会
	张彦远	参灵酌妙	动与神会
	张璪	外师造化	中得心源

二

“庄子不喜其说，主于观化而言道。”^[7]庄子寓言中的体道之人多置身于天地洪炉中，经由“观化而化及我”（《庄子·至乐》）的天人感应过程，识察造化生物相禅天机，明了万物死生之变不过是一气“假于异物，托于同体”（《庄子·大宗师》）的物化之理。从而，“其生也天行，其死也物化”（《庄子·天道》），顺循天理，离形去智，摆脱生死困扰，泊然虚无，飘然与大化游。诚如苏轼所感：“杖藜观物化，亦以观我生。”^[8]

“观化之理，理在忘怀”（成玄英疏），庄子观看自然的视角不仅深刻地影响了古代学者的文艺观，而且成为他们人生修习的重要功课。

“穷神观化，望影揣情。”（陆机《汉高祖功臣颂》）

“平生倦游者，观化久无穷。”（陈子昂《登泽州城北宴》）

“冥心试观化，世故如丝棼。”（权德舆《感寓》）

“探元入窅默，观化游无垠。”（李白《送岑征君归鸣皋山》）

“萃百物，然后观化工之神。”（朱熹《朱子语类》）

宇宙与人生冥合为一的“观化”体验，一方面，决定了书画“立意”的雅俗之分，成为传统文艺创作的品评标准，“书画之妙，当以神会，难可以形器求也。”（《梦溪笔谈》）；另一方面，成为文艺创作的先决条件，“绘画之事，胸中造化吐露于笔端”（《画旨》），“其所写者，即其所观；其所观者，即其所畜者也”（《此君轩记》）。最终，形成中国书画“胸有成竹（造化）”式的审美传统。试看宋代画家的观化经验：

曾云巢无疑工画草虫，年近愈精。余尝问其有所传乎？无疑笑曰：“是岂有法可传哉？某自少时取草虫笼而观之，穷昼夜不厌。又恐其神之不完也，复就草地之间观之，于是始得其天。方其落笔之际，不知我之为草虫耶？草虫之为我耶？此与造化生物之机缄，盖无以异，岂有可传之法哉？”（罗大经《鹤林玉露》）

曾云巢所言秘诀是无关画技（“是岂有法可传哉？”）的“物化”思维，落实在独特的“观化”体验上。具体而言，画家总结了前后两种不同的观物方式：前一阶段，“笼而观之”，通过限定草虫的活动空间，便以取其物形；后一阶段，“复就草地之间观之”，通过还原草虫自然生活状态，获取对象的天性精神（“于是始得其天”）。

曾氏的观物方式有两个特点：（一）由表及里，自外向内，从形体至精神对物象的生命状态作立体的观照，“欲穷神而达化，必格物以致知”（《小山画谱》）；（二）摒弃原有知见，以物观物，潜移默化，终得其真，即庄子所谓“惟虫能虫，惟虫能天”（《庄子·庚桑楚》）。这就要求画家必须对物象的认知更甚于对自身的了解，作画时方能“忘怀”（“不知我之为草虫耶？草虫之为

绘画之事，胸中造化吐露于笔端。
其所写者，即其所观；其所观者，即其所蓄者也。

我耶？”），与其说画草虫，莫若说画我所物化的草虫。
请看古代画家“观化而化及我”的“物化”工夫，
列举如下。

- （黄居寀）“默契天真，冥周物理。”（《图画见闻志》）
- （易元吉）“每穴窗伺其动静游息之态，以资画笔之妙。”（同上）
- （宋灈）“善画山水、林石，凝神遐想，与物冥通。”（同上）
- （郭熙）“身即山川而取之。”（《林泉高致》）
- （傅文用）“每见禽鸟飞立，必凝神详视，都忘他好，遂精于画。”（《宋朝名画评》）
- （李公麟）“从仕三十年，未尝一日忘山林，故所画皆其胸中所蕴。”（《宣和画谱》卷七）
- （释仲仁）“每发花时，辄床于其树下终日，

- 人莫知其意。”（《松斋梅谱》）
- （赵孟頫）“尝据床学马滚尘状，管夫人自牖中窥之，政（正）见一匹滚尘马。”^[9]
- （吴太素）“每于溪桥山驿江路野亭之间见其花，必裴回谛观，有得于心，辄应之于手。方是时，物我两忘，心境俱畅，孰能较谱之有无也哉。”（《松斋梅谱》）
- （石涛）“山川脱胎于予也，予脱胎于山川也。搜尽奇峰打草稿也，山川与予神遇而迹化也。”（《苦瓜和尚画语录》）

上述不同历史时空下的画家，虽然身份不一，题材各异，但面对自然的“观化”态度却是一致，“上与造物者游，而下与外死生、无终始者为友”（《庄子·天下》）。他们清心静虑，随处体会，默参造化，日就月将，最终达到与物同化的艺术境界，“自非画外有情，参灵酌妙，

学者苟能万念皆空，将名利心一概洗尽，平昔惟知造化，于我心怀印入造化，不受笔墨之累，不存媚世之心，则自然入于神妙矣。

入华胥之梦，与化人同游，何以臻此？”（《宣和画谱》）

三

天地万物皆由一气之自然时化而成，“在大化中，性一而已。知夫性一者，无人无我无死无生。”（《关尹子·七釜》）钱穆先生认为：“庄生之意，特就万类纷然之中，见其同源于一大化，而不认其原始本初即有彼是之分别耳。”^[10]若就大化一气之构成，分析至极细微处，则是“精”。何为气之精？“盖气虽万化各异，而就其最先原始处，为万化各异之大本者，则实至微相似，因此而谓之精，故气至于精则不复可化。”^[11]

先秦时期已流行“精气”说^[12]，点明“精”是宇宙一切物质与生命的构成本原，“夫精者，生之本也。”（《黄帝内经·素问·金匱真言论》）。“在传统中国，几乎不存在物质/灵魂的二元对立；或许除了道（所有事物的本源，虽然在大多数情况下，本身并不算个事物），所有事物，从超自然的存在到凡俗的动物、无生命的物体，从微妙的灵魂到石头、尘土，都是由‘气’构成的；不过有些比较精细，有些比较粗犷，他们都可以进一步纯化成更加精华的‘精’（essence）。”^[13]

庄子认为“精神生于道，形本生于精”（《庄子·知北游》），将万物生成过程归结为“道——精——形”三个阶段。万物在气化成形之前，先有“精”的阶段；但道家不满足于此，而是更进一步，由“精”上追至“道”

的阶段，即从道的根本属性——即精气之本源及其独化的本质——言“道之真”，即庄子所言的“种有几”^[14]“物之初”^[15]。

“窈兮冥兮，其中有精。其精甚真，其中有信。曰：质真若渝。”（《老子·德经》）

“精气反于至真。”（《文子·下德》）

“真者，精诚之至也。”（《庄子·渔父》）

“真者，所以受于天也，自然不可易也。故圣人法天贵真。”（同上）

“极物之真，能守其本。”（《庄子·天道》）

“道之真以治身。”（《庄子·让王》）

“不离于宗，谓之天人；不离于精，谓之神人；不离于真，谓之至人。”（《庄子·天下》）

“庄子之道，重在一‘真’字。”^[16]“命物之化，而守其宗”是庄子对待物化的态度，意即体道之人应紧紧把握“以天为宗”“法天贵真”这个主宰一气之化的枢纽，通过“心斋”“坐忘”的修养工夫^[17]，回归万物萌生的精气本真状态，“此之谓本根，可以观于天矣”（《庄子·知北游》）。所谓“观于天”，即“观化”，体现了《达生篇》大匠梓庆所言的“以天合天”的艺术观。艺术家主体精神已彻底摆脱欲望控制和形体束缚，“精神四达并流，无所不极”（《庄子·刻意》），在与天地万物精神的交流沟通中冥合为一，物我无间，“今彼

神明至精，与彼百化”（《庄子·知北游》）。这一伴随着心体斋戒的“乘物游心”（《庄子·人间世》）境界，成为刘勰“神与物游”（《文心雕龙·神思》）思想的源头，昭示了道家“物化”状态的主要特征——“无为而自化”。

因此，庄子非常警惕利欲之于本真心灵的破坏，“见利而忘其真”（《庄子·山木》），“诈巧虚伪事也，非可以全真也”（《庄子·盗跖》），主张“谨修而身，慎守其真”（《庄子·渔父》），只有保持虚廓澄明的心灵，美好的事物才能乘虚而入（“澹然无极，而众美从之”），所以白居易言“工侔造化者，由天和来”（《记画》）。庄子的观点被后世画家接受和遵循。

“夫惟胸涤尘埃，气消烟火，操笔如在深山，居处如同野壑，松风在耳，林影弥窗，抒腕探取，方得其神。”（布颜图《画学心法问答》）

“学者苟能万念皆空，将名利心一概洗净，平昔惟知造化，于我心怀印入造化，不受笔墨之累，不存媚世之心，则自然入于神妙矣。”（金城《画学讲义》）

画家“以天合天”，以人性之真得“天下之真”，移造化于笔下，“真在内者，神动于外”（《庄子·渔父》）；观者也以性灵之真，感知自然的艺术化之真，造化恍然在目。据此，元人汤垕以“天真”为根本提出绘画欣赏的具体要求：“若观山水、墨竹、梅兰、枯木、奇石、墨花、墨禽等游戏翰墨，高人胜士寄兴写意者，慎不可以形似求之，先观天真，次观意趣，相对忘笔墨之迹，方为得之。”（汤垕《画鉴》）

四

庄子视万物生化的过程不过是一气往来的循环往复，天地之气与人之心气（精神）同属本真精气，故可以冥合为一，“通天下一气耳”（《庄子·知北游》）。

因此，画家曾云巢坚信这种依循观化体验进行创作的“物化”艺术思维，与造化生育天地万物的理路相一致（“此与造化生物之机缄，盖无以异”）。

如此，由庄子“以天合天”引发出“人巧（艺术）合天工（自然）”的艺术创作命题，“天地之所生，皆由气化，而非有意于其间。然作者当以意体之，令无不宛合，一若由气化所成者，是能以人巧合天工者也。”（《芥舟学画编》）据此，艺术家之创造实为天地之气感应心气（精神）的过程（“观化而化及我”），“天地以灵气而生物，在人以灵气而成画”，恰如恽寿平所评“得其神迹，以式造化”（《南田画跋》）。

盖天地一积灵之区，则灵气之见于山川者，或平远以绵衍，或峻拔而崒嶺……乃欲于笔墨之间，委曲尽之。不慕难哉！原因人有是心，为天地间最灵之物。苟能无所翊蔽，将日引日生，无有穷尽，故得笔动机随，脱腕而出，一如天地灵气所成，而绝无隔碍。虽一艺乎，而实有与天地同其造化者。夫岂浅薄固执之夫，所得领会其故哉。要知在天地以灵气而生物，在人以灵气而成画，是以生物无穷尽，而画之出于人亦无穷尽。惟皆出于灵气，故得神其变化也。（《芥舟学画编》）

自然山性即我性，山情即我情，而落笔不生软矣……自然水性即我性，水情即我情，而落笔不板呆矣。（《绘事微言》）

请参看石涛的作画体验：

吾写此纸时，心入春江水，江花随我开，江水随我起。把卷望江楼，高呼曰子美。一笑水云低，开图勾神髓。（《为友人写春江图》）

清人松年的分析可作为石涛题画诗的注解，“如画江海潮汐，或浪花翻激喷雪，此等画精神气力统由笔端锋利圆活，始能见水之起伏澎湃、奔腾万里之势。水之起伏波浪，皆是一气鼓荡而成。画家但将此理洞晓，目

中有水，胸中有水，从灵台运化而出。方见水之真形，显于纸上……每于下笔之初，心想波澜汹涌，自然活泼天机”（《颐园论画》）。亦如“论者谓孙（位）之画水几于道，道也者，几不辨为造化笔墨矣。”（《书画传习录》）

再对比《宣和画谱》所载宋代两位画家的绘画艺术：其一：

杜子瓊，华阴人也。精意道释，因画圆光，自谓得意，非丹青家所及。每诧于流辈曰：“我作圆光时，心游海上，遐想日出扶桑，沧沧凉凉，其状若此，故脱略笔墨，使妍淡无迹，宜他人所不能到也。”论者以为信然。

其二：

武臣梁师闵……长于花竹羽毛等物，取法江南人，精致而不疏，谨严而不放，多就规矩绳墨，故少瑕疵，盖出于所命而未出于胸次之所得，出于规模未出于规模之所拘者也。大抵拘者犹可以放，至其放则不可拘矣。

杜子瓊心有造化，故作圆光时可以物化于海上日出，由于自然精神的移入，改变了笔墨节奏，从而脱出了古法规矩，重新焕发出图式的生命精神，是“人巧合天工”（“故脱略笔墨，使妍淡无迹”）；而梁师闵作画，只是依凭天赋被动地循规蹈矩（“出于所命”），而胸无造化（“未出于胸次之所得”），虽具人工之巧（“多就规矩绳墨，故少瑕疵”），但乏天机之趣（“出于规模未出于规模之所拘者也”）。因此，古代画家明白一理，“古人之法是用，而造化之象是体。古人之所画皆造化；而造化之显著，无非是画”（《养素居画学钩深》）。

值得注意的是，当心之精神与万物精神冥合成胸中意象时，传统笔墨图式为了与之相适应，画家就需要不断地进行调整和变化，于是，天地造化经由心灵的“观化”体验最终落实为“不似之似”的艺术形象与“无为而自化”的写意精神。诚如元人吴太素所言：“凡欲作梅，清心静虑，涤思颐神，如身处幽僻，自对山林，默想梅花形状……且梅花之状不可在规矩之内，必当出乎写生之外。其能存心于朱墨之前，自然超越不俗也。”（《松斋梅谱》）

结语

中国古代画家的“与物同化”艺术思维体现了庄子“以天为宗”“法天贵真”的美学思想。其主要特征在于，以造化作为艺术创造的本源，运用“以天合天”的方法论，具体表现在审美与艺术经验两个层面：一方面，依循“且有真人后有真知”的理路，经由心斋、坐忘的途径恢复人的天真本性，将“游乎天地之一气”（《庄子·大宗师》）的“观化”体验，落实在艺术创作中的“迁想妙得”运思理路和“胸有成竹（造化）”的意象结构，“要非神游意造，妙参大化，欲求传世行远，难矣”（《书画传习录》）；另一方面，由于天地精神在个体独特性灵的接引下，摆脱了知性经验的规矩束缚，大化自然赋予古法图式以丰富鲜活的生命节奏，从而“得其神迹，以式造化”，形成了“人巧合天工”的艺术追求与“不似之似”的体貌风格。于是，气化的天地与气化的人生，构成了庄子视野下“无为而自化”的写意精神和“气韵生动”的古代艺术世界。

注释：

[1] 《庄子·秋水》：庄子与惠子游于濠梁之上。庄子曰：“鯈鱼出游从容，是鱼乐也。”惠子曰：“子非鱼，安知鱼之乐？”庄子曰：“子非我，安知我不知

鱼之乐？”惠子曰：“我非子，固不知子矣，子固非鱼也，子不知鱼之乐，全矣。”庄子曰：“请循其本。子曰汝安知鱼乐云者，既已知吾知之而问我，我知之濠上也。”

[2] 《列子集释·周穆王》：“造化之所始，阴阳之所变者，谓之生，谓之死。穷数达变，因形移易者，谓之化，谓之幻。”张湛注：“夫礫生受有谓之形，俛仰变异谓之化”；《荀子·正名》云：“状变而实无别而为异者，谓之化，有化而无别，谓之一实”。

[3] 见陈鼓应《庄子今注今译》，中华书局，1983年，第92页。

[4] 见《潘天寿美术文集》，人民美术出版社，1983年，第5至6页。

[5] “思侔造化”即“神会”，源自庄子“侔于天”（《庄子·大宗师》），成玄英疏：“率其本性，与自然之理同。”

[6] “神之所交谓之梦”（《列子集释·周穆王》张湛注），梦之“神交”与艺术之“神会”同为心灵的精神作用，故可将“梦”看作艺术的隐喻。

[7] 见钱穆《庄老通辨·自序》，生活·读书·新知三联书店，2002年版。

[8] 苏轼《西斋》诗道：“西斋深且明，中有六尺床。病夫朝睡足，危坐觉日长。昏昏既非醉，踽踽亦非狂。褰衣竹风下，穆然濯微凉。起行西园中，草木含幽香。榴花开一枝，桑枣沃以光。鸣鸠得美荫，困立忘飞翔。黄鸟亦自喜，新音变圆吭。杖藜观物化，亦以观我生。万物各得时，我生日皇皇。”

[9] 据清代吴升《大观录》卷十六王穉登题赵孟頫《浴马图卷》载。

[10][11] 钱穆：《庄老通辨》，生活·读书·新知三联书店，2002年，第45页。

[12] 《周易·系辞上》云：“精气为物”；《大戴礼·曾子天圆》：“阳之精气曰神，阴之精气曰灵，品物之本也”；《管子·内业》云：“精也者，气之精者也”；《管子·心

术》言：“一气能变曰精。”

[13] [美]康儒博：《修仙：古代中国的修行与社会记忆·序》，江苏人民出版社，2019年，第4页。

[14] 据“胡适云：庄子言：‘种有几’（几，即是“种子”）。又云：‘万物皆出於几，皆入於几’。又云：‘万物皆种也，以不同形相禅’。如果万物都从一种极细微之种子变化出来，则种子中定已含有已形性之可能性。”（《庄子集释》庄子天下篇述义）

[15] 宣颖云：“物之初，无物之际也。游心於无物之际，遇道之真也。”

[16] 引自《庄子集解·内篇校正·德充符第五》。

[17] 有关庄子心斋、坐忘的相关分析，详见拙文《以天合天：心斋、坐忘与梓庆作鐻》，载《山东艺术》2019年第4期。

主要参考文献：

- [1] 郭庆藩. 庄子集释 [M]. 北京：中华书局 .1961
- [2] 中国书画全书编纂委员会编. 中国书画全书 [M]. 上海：上海书画出版社 .2009
- [3] 李维武编. 徐复观文集 [M]. 武汉：湖北人民出版社 .2002
- [4] 郭象注. 成玄英疏. 庄子注疏 [M]. 北京：中华书局 .2011
- [5] 张节末. 禅宗美学 [M]. 杭州：浙江人民出版社 .1999
- [6] 钱穆. 庄老通辨 [M]. 北京：生活·读书·新知三联书店 .2002

作者简介：

曲刚，山东艺术学院美术史论系副教授，山东省签约艺术评论家。



80 岁的苦禅老人在画室作画



从“物化”到“合象”： 李苦禅花鸟画教学与创作思维分析

文 / 孙俊职 曲刚

内容提要：著名画家李苦禅在继承中国传统花鸟画“物化”写生观的基础上，提出了“合象”的艺术主张及与之相应的训练体系。从而，李苦禅将西方造型理念、技术手段与中国传统花鸟画的写生观、笔墨语言结合起来，探索出一个行之有效的现代花鸟画教学与创作体系，具有重要的学术价值和积极的现实意义。

关键词：李苦禅；物化；合象；花鸟画；写生；速写



李苦禅《过秋图》1963 年

在20世纪的中国花鸟画坛，李苦禅（1899—1983）具有其独特的学术机缘与历史机遇。他从艺之初，中西并学，一方面追随徐悲鸿学习西画体系，另一方面师从齐白石初识国画传统。经过毕生的书画艺术实践，他将西方造型理念、技术手段与中国传统花鸟画的“物化”写生观、笔墨语言结合起来，探索出一个行之有效的现代花鸟画教学与创作体系。

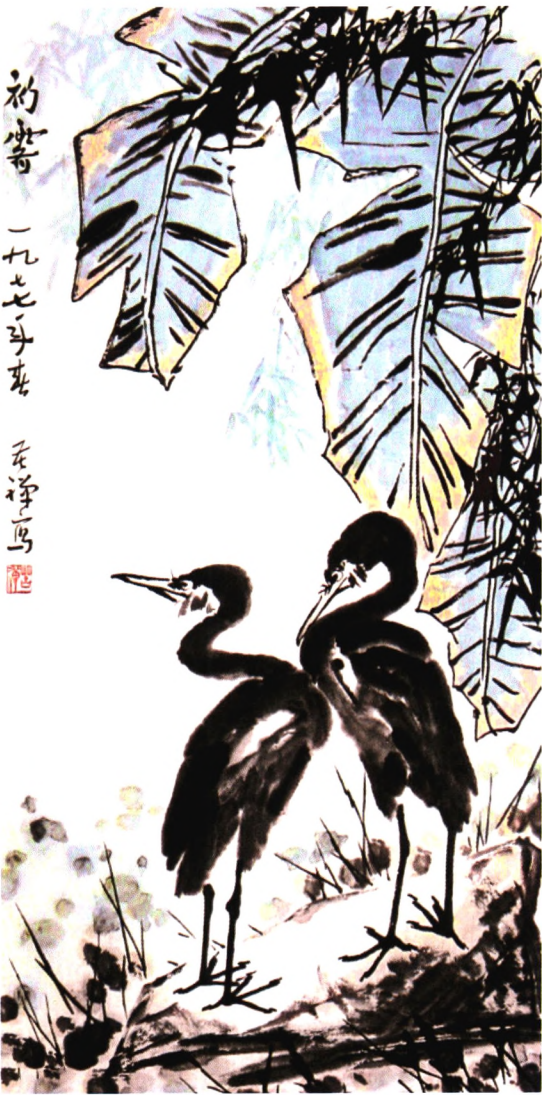
—

“物化”思维是中国古代花鸟画写生观的重要

特征。“物化”一词源出于《庄子·齐物论》：

昔者庄周梦为胡蝶，栩栩然胡蝶也。自喻适志与！不知周也。俄然觉，则蓬蓬然周也。不知周之梦为胡蝶与，胡蝶之梦为周与？周与胡蝶，则必有分矣。此之谓物化。

在现实世界中，庄周与蝴蝶本是可以分别的人与物，而在梦境里——“梦”象征艺术之境——物我差别却泯然消除，化为一体，难分彼此。古人认为“人性”与“物性”均为“天地之性”，互不违异，息息相通。故而，画家可以“迁想妙得”，



李苦禅《初霁》1977 年



李苦禅《三峡雄鹰》1979 年

即人与天地万物可以在精神上换位，艺术创作可“移生动质，变态不穷”（《唐朝名画录》）。

作为艺术创作的方法论而言，“物化”思维在花鸟画领域的最终定型应在宋代。试取画论两则分析其基本理路。

其一：

曾云巢无疑工画草虫，年迈愈精。余尝问其有所传乎？无疑笑曰：“是岂有法可传

哉？某自少时取草虫笼而观之，穷昼夜不厌。又恐其神之不完也，复就草地之间观之，于是始得其天。方其落笔之际，不知我之为草虫耶？草虫之为我耶？此与造化生物之机械，盖无以异，岂有可传之法哉？”（罗大经《鹤林玉露》）

其二：

与可画竹时，见竹不见人。岂独不见人，

嗒然遗其身。

其身与竹化，无穷出清新。庄周世无有，谁知此凝神。

（苏轼《书晁补之所藏与可画竹三首》）

从上述两则画论可以看出，古人的“物化”思维不涉及技术经验问题（“是岂有法可传哉？”），实是宋人作画之前的一种特殊的格物方式（“观”）及由此引发的作画时一种特殊的心灵体验（“化”），即由“观”到“化”的艺术创造过程。具体而言，曾云巢“工画草虫，年迈愈精”，其经验在一个“观”字上。画家总结了前后两种不同的观察方式：开始阶段，“笼而观之”，通过限定草虫的活动空间，以便取其物形；后一阶段，“复就草地之间观之”，通过还原草虫自然状态，从而获取草虫的天性精神（“于是始得其天”）。

这种特殊的格物方式有两个特点：一、由表及里，自外至内，从形体至精神循序而进，对物象的生命状态作立体的关照；二、摒弃原有知见，方能以物观物，换位思考，潜移默化，终得其真，即庄子所谓“惟虫能虫，惟虫能天”（《庄子·庚桑楚》）。这就要求画家必须对物象的认知更甚于对自身的了解，作画时方能忘我（“嗒然遗其身”），与其说画草虫，莫若说画为我所化的草虫，即曾云巢的“不知我之为草虫耶？草虫之为我耶？”文同的“其身与竹化”。从“观”到“化”，画家主体精神需要始终处于高度集中状态（凝神），从分析“物理”（万物之生成之理），到获取“物性”（万物之天真本性），进而将艺术创作与造化

生物相契合，即曾云巢所言“此与造化生物之机缄，盖无以异”。这是中国艺术传统中“物化”思维的大致理路，并为历代中国画家所遵循。

李苦禅深谙传统花鸟画的“物化”观，这与其特殊的学术机缘有关。1922年，他考入国立北京美术学校西画系，追随徐悲鸿接受西式造型训练，但不久之后（1923）便投入齐白石门下，初识中国画传统，开始重视花鸟写生。“余少时幸得白石恩师启示，初师国画即陶冶于乾坤造化之中”^[1]。李苦禅执教杭州国立艺专期间（1930—1934），“曩居江南西子湖畔，养鸬鹚数只，朝夕观其出没水中，捕鱼之术，聚散沉浮相助，大有趣也”^[2]。由此可见，李苦禅对传统“物化”思维重视“物理”与“物性”的格物观体悟深刻，并影响到他的教学与创作观。李苦禅教育学生学画先识万物生成之理。

作画先不求好，先要求合理，合自然的理，比如画花卉，木质硬的多生直角，软者多生锐角。枝叶有对生的和不对生的，即轮生和互生的。画翎毛：有食谷类、食肉类、涉水类、游水类，鹤、鸭、鸡等等，生长环境不同，所以形体生长不同。要注意观察。（李苦禅《关于写意花鸟画》）

画花，要了解花的知识。例如，石榴有好多种，古时牡丹迁洛阳，石榴迁河南，有的只开花不结果，花如牡丹大，红的、白的、黄的。（郝之辉《李苦禅写意花鸟画课堂笔记》）

同时，他要求学生切忌“画画万万不可有科学挂图气”^[3]。如何才能避免此类错误，李苦禅希望学生做到

以下三点。

首先，要学习古人，认真观察物理。“别傻画，有时要观察对象许久才动笔去画，这样画的东西才是活的，生动的，而不是博物图上的。古人观察得很细啊”^[4]。他反复叮嘱学生：“要多写生，多积累，写生时一定要抓住客观物象的生成规律和结构特征，不可以放过对象的每一个细微的特质。这是艺术创作的开始，也是非常重要的第一步。”^[5]

其次，从初学到创作始终坚持体察物性。李苦禅一再嘱咐学生：“学画之初要注意物性”^[6]“对所画之物的性情无体会勿画。如红梅，有人画成一把枯柴，穿上些‘山里红’——冰糖葫芦！”^[7]“临创作要体物性、物情，如石想坚铿之性，土坡意松凝之质，坚亦用笔墨，柔亦使笔墨，要在心情尽情体会耳。如果只顾笔墨，万类相同，反阻碍创作，书呆子庸俗文人有此垢病也。”^[8]

第三，不明“物化”之理，决不下笔作画。“心想兰而写兰是兰，心想草写草是草，心中无意思则兰韭难分。因此务心意在笔先，胸有成竹，方宜下笔。”^[9]李苦禅深有所感，“忆白石翁每语余曰：‘通身无蔬笋气者勿画笋。’以之参诸画鹰能不悟乎？”^[10]

二

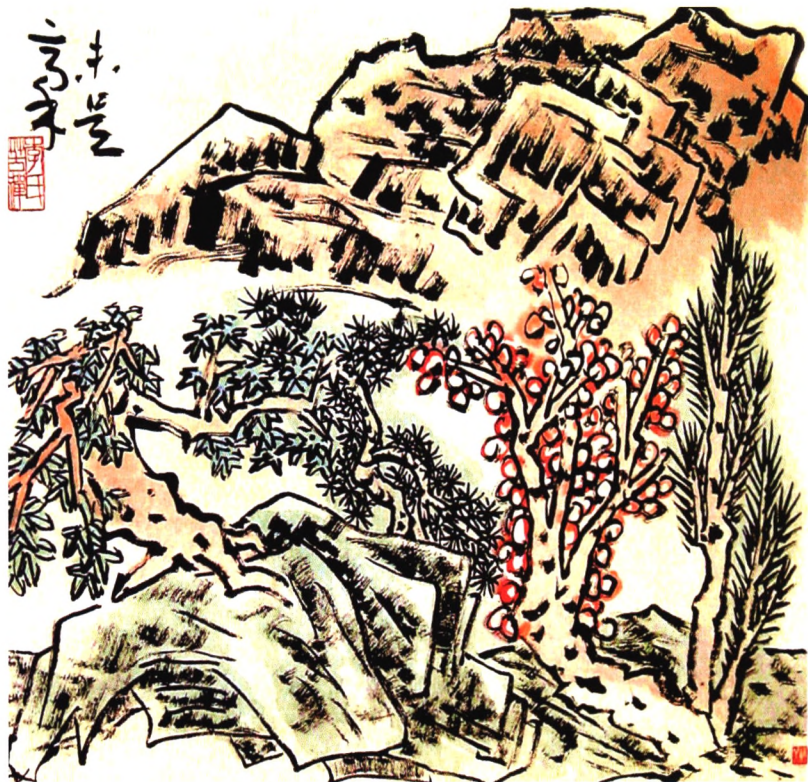
李苦禅力倡写生，要求学生“在大自然中要注意培养丰富的形象感，以便在绘画中有意无意地‘移花接木’，综合创造”^[11]。于是，在长期的教学与创作实践过程中，针对花鸟画题材选择与形式处理方面，李苦禅逐渐形成了自己的“合象”艺术观。

他主张初学者应“有闻必录”，扩大花鸟画的取材范围。“开始时，画的路子要宽，题材要多……一为深入体会，二为避开人家常画的题材。我年轻时仅花卉就画过二百多种，鸟也画过不少种……”^[12]“我学齐老师只是看，体会他的笔意。更体会他的用心，然后自己到大自然里勾速写稿子。”^[13]

当绘画有了一定基础之后，就需要进一步缩小题材范围。“当是时，余笔下画材并非‘有闻必录’，乃择选近余性情者反复写生，深入研讨……”^[14]选择的依据主要有两点：其一，避开前人风格陷阱，以便创出自家面貌。李苦禅最初写生时力求题材多多益善，“尔后就选留一部分了。小鸡、蟹都是齐老师常画的，早已创出了自家面貌，若再跟着画，就创不出来了……为了在自己最有体会的题材中‘创造自家的造型，自家的笔墨’，有时需集中画一二样”^[15]；其二，应“缘物寄情”，根据个人性情气质进行取舍。他结合自身的经验谈到：“年轻时代我的速写画着画着就开始选择题材了。我选那些同我艺术性情接近的画……当时我最爱大黑鸟，如：苍鹭、鹭、雄鹰、鸬鹚、黑鸡、寒鸦……因为它们有气势，有力量。”^[16]“凡苍鹭、灰鹭、渔鹰、寒鸦、八哥、山雉、沙鸥……常来笔端。而足堪舒意畅怀者当属雄鹰为最也。”^[17]

“缘物寄情”“托物见志”是中国传统花鸟画创作的指导原则，李苦禅视其为西方“具象”写生向东方“意象”写意转换的重要方法论，是画家性情与万物天性合二为一的必由路径。

诗人“缘物寄情”，画者亦如是。但不可释之为彰明昭著的图解，更不当流之于曲意穿



李苦禅《山林》20 世纪 70 年代

凿的陋习。观画思人，思人观画，三复如是，则不难感到林良鹰的古穆，八大鹰的孤郁，华岳鹰的机巧，齐翁鹰的憨勇，此所谓“画如其人”是也。（李苦禅《写鹰随感录》）

李苦禅以古代艺术家画鹰为例，认为正因画家能“缘物寄情”，故“画如其人”，所画之鹰皆移入画者精神，物我同化。所谓鹰的“古穆”“孤郁”“机巧”“憨勇”品质，实乃林良、朱耷、华岳、齐白石诸家自身性格的移情呈现。

李苦禅基于“缘物寄情”的取物造型观，进一步提出花鸟画创作的“合象”理论。

在大写意的传统造形观念中，从不追寻极目所知的表象，亦不妄生非目所知的“抽象”，乃只要求“以意为之”的意象。昔白石翁画虾，乃河虾与对虾二者之惬意的“合象”。世间虽无此真物，而唯美是鉴的观众却绝无刻意较真的怪异。（李苦禅《写鹰随感录》）

八大山人的取物造型，在写意画史上有独特的建树。他既不杜撰非目所知的“抽象”，也不甘写极目所知的“具象”，他只倾心于以意为之的“意象”。故其所作鱼多无名之鱼，鸟常无名之鸟。八大山人是要缘物寄情的，而

他画面的形象便是主客观统一的产物。由于八大山人对于物象观察极精细，故其取舍也极自由，他以神取形，以意合形，最后终能作到形神兼备，言简意赅。（李苦禅《读八大山人书画随记》）

依他的观点，齐白石的“虾”、八大山人的“无名之鱼”与“无名之鸟”是“主客观统一的产物”，均是“合象”。这就要求“我们的手段乃是与自然竞争。艺术家要造个人的宇宙，把美与不美的东西杂糅、选择，不好的不要，有我们重新编制出来。”

在李苦禅看来，“合象”既不是“杜撰非目所知的‘抽象’”，也不甘写极目所知的‘具象’”，而是“以意为之的‘意象’”。“当写脑中所理想者，抛去实际愈远而所要者亦愈近也”^[18]。为此，李苦禅强调在形与神两方面进行取舍，即“以神取形，以意合形”。以写鹰为例，“余画雄鹰，乃胸中众鹰之‘合象’——庄生之大鹏是也！”^[19]由此可见，李苦禅所画之鹰已非现实所见之鹰的形象，而是庄子大鹏之意象，即画家“胸中众鹰之‘合象’”。

鹰之为物：威猛雄健，袭狐鼠，奋苍穹，展羽翱翔于云霓之间，驻足独立于天峰之巅。形踞一隅而神往河汉，敛翼一时而抟击万里……故余笔下之鹰，已将鸷、雕、鹰、隼之属合于一体，显其神魄处着意夸张之，无益处毅然舍弃之。

若鹰之伦，非松柏巨石而不栖，非同族本属而不侶；伴流云，瞻群峦，聆瀑音，屏碧嶂，英视瞵瞵直射斗牛，振羽熠熠反照青辉……直如猛士配虎贲，骑龙骏，临沙场，方益显气壮

山河之雄魄也！（李苦禅《写鹰随感录》）

李苦禅笔下之鹰，“已将鸷、雕、鹰、隼之属合于一体”。一方面，李苦禅注意写意的造型。所谓“写意的造型是提高的造型，要综合，要变形。画家如同传说中的上帝造万物一样，在自己的画上创造自己的万物”^[20]，主张“造型，务必先求其合于客观物性，再夸张其美的部分，改造其不美的部分”^[21]。“我画鹰，夸张了它体型的厚重感，头、眼、嘴都成了长方形——见棱角，爪也由弯曲（显得小气）改成粗钝形，实际上更像山雕的形象和神态了”^[22]。另一方面，要在“神魄处着意夸张”。通过概括鹰的精神气质，如“威猛雄健”“神往河汉”，进而将其与君子比德，以此彰显意象之美，“若鹰之伦，非松柏巨石而不栖，非同族本属而不侶”，“直如猛士配虎贲，骑龙骏，临沙场，方益显气壮山河之雄魄也”。

李苦禅的“合象”原则，通过杂取“鸷、雕、鹰、隼之属”的精神与形体特征，并在“显其神魄处着意夸张之，无益处毅然舍弃之”，强化画家的主观取舍与综合进行艺术创造，故能“以理绘形，以意取神，兴酣之际，造化‘无形’融于我心，意象‘无意’浚发于灵台！”^[23]

三

值得注意的是，古人的“物化”思维并不涉及技术经验问题。这是因为古人的画艺训练自成体系，基本不脱“六法”规范，主要通过画谱临摹、目识心记和即时传写三种手段进行训练的固定体系，所以传统“物化”写生观着意于画家思

维方式的培养——即如何传写物之生意——并不将画家的笔墨能力的培养和工具材料的转换作为问题去考虑。

但是，自进入20世纪以来，中国花鸟画家面临一个棘手的难题，即接受西方造型观念与技术训练的画家，如何继承中国传统的“物化”写生观并就其笔墨语言体系进行对接与转换的问题。究其原因，民国时期的美专教学主要采取西方造型训练体系，强调以透视、明暗、解剖等规律构建的立体写生观，重视素描、速写、彩画等基础能力的培养，这就从写生观念、训练手段、作画工具及绘画材质诸方面对传统中国画教学体系造成全方位的冲击。在此形势下，如何对接传统“物化”写生观，完成笔墨语言的转换，李苦禅的“合象”艺术观及其训练体系，为现代花鸟画的教学与创作提供了有益的参考。

首先，李苦禅重视写生，以写生稿取代画谱，将速写作为写生的重要手段。原因大致有二：其一受西画造型训练影响。“我早年是学西画的，从徐悲鸿的炭画课和西画系人体画课中打下了写生的基本功底子，以后学国画时便容易从写生入手，并且非常得力于速写。”其二受齐白石艺术观影响。

“蒙恩师赠诗，谓余‘深耻临摹夸世人，闲花野草写来真’（1924）。 ”^[24]

李苦禅认为“师造化固然是以陶冶其中，以求潜移默化要，但初涉入手的最佳方法当属写生。写生可用快慢两种方法：慢的是素描，快的是速写”^[25]。他特别强调速写能力的培养，因为“速写可以训练手疾眼快——手、眼、心三者配合得快——下笔稳、准、狠”^[26]。他身体力行，组织学生强化速写训练。“当年我在西湖边上常和学生们

一道画速写，每次回来都是一两个本子”^[27]。他对速写训练提出了自己的要求：

1.速写重在坚持。他嘱咐学生：“速写要有恒心。不可三天打鱼两天晒网，最好一辈子不丢掉速写本，如果精神好的话。”^[28]

2.在速写的不同阶段，题材选择和训练要求应有所侧重。他希望学生“练习速写，年轻时还是以造型复杂又爱动的画材为重点比较好，因为年轻时容易把握住复杂多变的形体，可常画人物、动物。至于花卉，相对简单一些，重在体会其韵味为要，到中年、老年时体会着去画也不迟”^[29]。

至关重要，李苦禅对速写有着独到的见解。他反复告诫学生“一定要在大自然里画自己的稿子，表达自己的意思，创造自己的法子”^[30]。他希望画家以写生取代临摹，以写生稿作为自己的画谱，“速写本就是自己最好的画谱”^[31]！

其次，李苦禅提出“速写——笔墨——书法”的三段式训练体系，强调速写造型到书法语言的笔墨转换，由西方“具象”的明暗造型转变为中国“意象”的书法写意，最终将“合象”艺术观落实为“随缘成迹”的语言自由之美。李苦禅的花鸟画教学，虽然将速写作为主要的写生手段，但他也清醒地意识到从西画速写到国画笔墨还面临着观念、工具和语言的转换问题，所以，他指出“速写绝不是目的，有不少人在速写上很有功力，却一辈子也画不到宣纸上去”^[32]。为此，他提出了解决之道。

1.速写转换为笔墨，以笔墨练习作为中国画过渡阶段的训练。“为了留住速写感受，我往往在速写回来之后立即进行笔墨练习，在宣纸上反复琢磨，久而久之，就能用笔墨深入地表现自己的速写体

会”^[33]。他提醒学生：“年轻轻的体会不了写意笔墨，先画速写去好了！速写画多了，慢慢试着在宣纸上用笔墨技法整理出来，为以后的创作打下根底。”^[34]此外，在工具调整的细节问题上，他要求学生注意“速写工具，越简便越好。开始可用易于掌握的铅笔、炭精笔，逐渐改用毛笔，这样便于向宣纸习作过渡”^[35]。

2.笔墨的“意象造形之美”与“美的自我表现”，即笔墨的绘形之美与书法写意之美的结合。李苦禅认为创作应处处讲求笔墨，并提出了笔墨的“公转”与“自转”说：

其实“笔”与“墨”分不开，所以叫“笔墨”，它是一种表现美丽的手段过程。如同地球公转和自转：为表现意象造形的美服务，是“公转”；它也有美的自我表现，是“自转”。笔墨离开了这个意思，那就是“耍笔墨”，那不是“笔墨”，更不是写意画。（李燕、郝之辉《李苦禅讲写意画》）

李苦禅认为笔墨只有同时具备以下两项功能，才是真正的“笔墨”，而不是“耍笔墨”：一是笔墨为绘形服务，即“为表现意象造形的美服务”，是“公转”；二是笔墨自身应具有独立的形式之美，即“它也有美的自我表现”，是“自转”。李苦禅用笔墨可以绘形的“公转”职能，将笔墨与前期的速写造型训练完成了对接；再是通过追求笔墨自身形式之美的“自转”功能，将笔墨与传统书法取得联系，从“画”到“写”，重归传统。

写意，写意，它笔笔全都是写出来的！若没书法底子，只是画出来，描出来，修理出来，便没魄力，不超脱，显得俗气。（《李苦禅讲写意画》）

作画何以求书法？因为第一，画要雅，非雅即

犷，雅为国画之要；第二，习书法，不仅可增强腕力，而且可使魄力雄浑，气势豪壮，一笔一画在不觉中尽可洗去凡俗犷野之气息，提高人之品质，令其高尚耳。此所谓陶冶性情，逸放胸襟者是也。（李苦禅《关于花鸟画》）

李苦禅通过“笔墨”训练阶段的过渡形态，将速写与写意衔接起来，以完成西画与国画在艺术语言层面的契合。他以自己的雄鹰题材创作举例，指出笔墨语言必须提升至书法用笔的层面，才是真正的写意画，“没有中国的书法艺术就没文人写意画”^[36]。

“大鹏”既生，遂淋漓落墨，信手涂抹，随意泼洒，实则笔笔皆需“写出”而非“画出”。写者，以书法笔趣作画者也……故余常示学生云“书至画为高度，画至书为极则”，若此，则笔墨不唯现出雄鹰之美，亦笔笔生发其自身“随缘成迹”的墨韵之美。（李苦禅《写鹰随感录》）

依他看来，笔墨呈现出雄鹰之美是“公转”，“笔笔生发其自身‘随缘成迹’的墨韵之美”则是“自转”。经过长期的书画实践，李苦禅体悟到“画至书为极则”，只有引书入画，才能心手无碍，进入物我合一的自由之境，“如上一切劳心用意，流年一切笔下功夫，皆须寓有意于‘无意’之中，蕴有法于‘无法’之内，方能浑然一体，步入化境——笔飞墨舞之时安知鹰为我耶？我为鹰耶？”^[37]李苦禅将其“合象”的艺术观最终落实在自西式写生造型提炼而来，并藉由中国书法写意而达成的自由之境，赋予传统“物化”观以新的内容与形式。

综上所述，李苦禅融合中西的艺术观及其书画实践中的宝贵经验，对于当代中国花鸟画教学与创作具

有重要的学术贡献和积极的现实意义。概括而言，李苦禅继承了传统写生观的“物化”思维，师造化，重观察，强调物理与物性，追求物我相融相忘的艺术之境；并且，李苦禅基于其独特的学术机缘与历史机遇，提出了“合象”的艺术主张。具体表现在三个方面：其一，重写生，轻临摹，以写生稿取代画谱的艺术取向；其二，从绘画题材的“有闻必录”到“缘物寄情”的意象拣选，强调“以神取形，以意合形”；其三，“速写造型——笔墨转换——书法写意”的“三段式”技法训练体系，将“合象”观转化为“随缘成迹”的语言自由之美。李苦禅关于花鸟画的艺术变革主张涵盖了审美观念和艺术经验两大层面内容，突出了画家主体智慧的绝对理性与自由意志，使万物皆着“我”之色彩。正如画家所言：“我等画者实乃自家画的‘上帝’——有权创造我自家的万物”^[38]，“我们的手段乃是与自然竞争”，代表了20世纪中西文化激荡碰撞之下中国画坛的主流声音。同时，我们应该冷静地认识到，李苦禅的“合象”艺术观既是从内涵与外延对传统“物化”观念的丰富与深化，但其内容与形式已与顺从造化、自然无为的传统艺术观有着不尽一致的变革倾向。如何正确理解、分析、学习与运用李苦禅的教学与创作经验，把握其“合象”艺术观的精神实质与技艺内涵，依然是一个值得当代画家深入思考的问题。

注释：

[1][10][17][19][23][24][37][38] 李苦禅：《写鹰随感录》，1983年。
[2] 李苦禅：《荷塘鸂鶒》题记，1980年。
[3][6] 李苦禅：《李苦禅谈艺录（一）》，《书画艺术》，2012年8月号，第28页。

[4][28][31][32][35] 李燕、郝之辉整理：《李苦禅讲写意画》，天津古籍出版社，2014年，第9页。
[5] 徐志兴：《李苦禅美学思想管窥》，《美术研究》，1992年第1期，第49页。
[7] 李燕、郝之辉整理：《李苦禅讲写意画》，天津古籍出版社，2014年，第59页。
[8] 同前注，第62页。
[9][13] 李燕：《苦禅画语摘编》，《中国美术》，1986年第1期，第12页。
[11][20] 李燕、郝之辉整理：《李苦禅讲写意画》，天津古籍出版社，2014年，第46页。
[12][14][15][16][29][33][34] 同前注，第7页。
[18] 李苦禅：《松石苍鹰图》题记，1978年。
[21][25][26][27][30] 李燕、郝之辉整理：《李苦禅讲写意画》，天津古籍出版社，2014年，第4页。
[22] 同前注，第10页。
[36] 同前注，第32页。

主要参考文献：

[1] 刘曦林.李苦禅纪念文集[G].北京：人民出版社.1994
[2] 李燕.苦禅宗师艺缘录[G].北京：国际文化出版公司.1991
[3] 李燕.风雨砚边录——李苦禅及其艺术[M].上海：上海书画出版社.1987
[4] 李燕、郝之辉.李苦禅讲写意画[M].天津：天津古籍出版社.2014

作者简介：

孙俊职，国家二级美术师，山东艺术学院硕士。
曲刚，山东艺术学院美术史论系副教授，山东省签约艺术评论家。

“精研古法”的遗憾： 于非闇与现代工笔花鸟画教学体系的创建

文/曲刚

内容提要：1937至1946年，于非闇在担任故宫古物陈列所“国画研究馆”花鸟画导师期间，怀抱兴废继绝的学术理想和承续五代两宋院体花鸟画传统的历史使命，创建了中国现代工笔花鸟画教学体系，培养出田世光、俞致贞等一大批工笔花鸟画优秀人才。由于历史条件的制约，于非闇工笔画教学体系的创建并非根基于宋代院体正统，而是从自学经验出发，主要依托清代乾隆时期宫廷花鸟画传统，同时引入西方速写、素描训练手段，逐渐形成的利于集体授课、短期成才的教学体系，呈现出程序化、规范化的特征。但是，于氏过于注重“摹”的技术环节、“三个指头不许动”的执笔法和“三矾八染”的施色程序，容易导致技术制作化、审美概念化和艺术风格单一化的倾向。虽然他从民间艺术中萃取出“默写”画法，但与传统默写古法之间仍然存在较大的差异，而且不能有效地融入教学体系之中。

关键词：于非闇；工笔花鸟画；精研古法；默写；三矾八染；古物陈列所国画研究馆

于非闇（1889—1959）是屹立在20世纪中国画坛的一代宗师。他致力于古代工笔花鸟画传统的继承与复兴，积极投身工笔花鸟画的教学与创作实践。1937年，为了响应京城艺坛领袖金城的“精研古法，博采新知”的号召^[1]，于非闇应故宫古物陈列所所长钱桐之邀，与张大千、汪慎生等人创办“国画研究馆”并担任花鸟画导师，在随后的九年间创建了中国现代工笔花鸟画教学体系，为国家培养出一大批专业人才。其中的田世光、俞致贞，被于非闇赞誉为“当代徐熙”和“当

代黄筌”^[2]。1949年以来，于非闇及其弟子们对中国高等美术教育作出了持续性的贡献，工笔花鸟画教学与创作领域始终保持着鲜明的于非闇风格。

进入21世纪，当我们探讨工笔花鸟画艺术的发展愿景时，也应冷静地回顾历史、反思传统。如果将宋人的《出水芙蓉图》（图1）与于非闇、田世光、俞致贞的荷花作品（图2、3、4）置入历史的视野下作一直观比较的话，不难发现今人作品较之宋人画作缺失了许多信息，古今艺术形态从观念到技术都存在着



图1 宋代 佚名 出水芙蓉图 23.8cm × 25.1cm 绢本设色 北京故宫博物院藏

较为明显的差异。具体而言，宋人笔下呈现的是一个生机盎然的世界，侧重生命气息的诗意表达，诚如于非闇对宋人花鸟画的赞美：“不但使人听到鸟语，闻到花香，并且一朵花瓣，一片叶子，一堆丛草，一片清溪，都使人感觉它们在动……”^[1] 而于非闇及其弟子的作品则是三幅美丽的图画，突出地表现了线色语言的形式美感。简而言之，前者重造化，后者重形式。直观的对比不免使我们产生这样的困惑：就于非闇的“精研古法，博采新知”的学术理想及其承续五代两宋院体花鸟画传统的艺术使命来看，是否受到历史客观条件的制约，而“博采新知”有余，“精研古法”略显不足呢？为此，我们需要重新回到于氏工笔画教学体系原型构建之初的文艺环境，从学术理想、教学思路、技法特



图2 于非闇 荷花图（局部） 纸本设色 1954年



图3 田世光 荷花写生（局部） 纸本设色 1988年

征等方面分析该体系的优势与不足，从而反思当代工笔花鸟画教学与创作的学术方向。

—

1956年，67岁的于非闇在《我怎样画工笔花鸟画》一书的结语中谈到：

在旧社会对民间艺人一向是被轻视的。我是一个小学教员和他们呼兄唤弟，妻儿不避，这也是他们所欢迎的。我在他们语言之间、在笔墨之上，很得了许多的益处。只是困于家累，奔走四方，未能很好地向他们学习，以致写象传真的方法，竟使我交臂失之，至今回想，这一门竟成了绝学。要知道这一门绝学，在那时已由照相和西法传真所代替了。他们愿意教我，而我却不愿意去学，等到我觉得应该学了，而教者已不在人世。我仅仅获得一些默写传神浅薄的方法，用来描绘动作快速的禽鸟，这是多么可惜呀！^[4]

1935年，46岁的于非闇开始学习工笔花鸟画。在

他看来，作为“写象传真”的传统画法此时“已由照相和西法传真所代替了”；由于教者已逝，“以致写象传真的方法，竟使我交臂失之，至今回想，这一门竟成了绝学”，成为画家心中永远的遗憾。晚年的于非闇将其二十余年的艺术经验，以“我仅仅获得一些默写传神浅薄的方法”作为总结，发人深省。虽似自谦之辞，但如果结合当时的历史情况进行分析，这应是治学严谨的于非闇深刻反思的结论，说明于氏工笔花鸟画体系最初奠基在自学体悟的基础上，而非师徒相授的传统教育模式下的有序传承，因此具有鲜明的个人经验色彩。

于非闇“默写传神”画法的形成大致可以分为三个阶段：第一阶段（1935至1942年），强调素材（铅笔、线描的稿本）与起稿（白描）结合，但“很少有比较完整的东西”^[5]；第二阶段（1943至1949年），逐步重视素描与默写、写生结合，“这才是我所认为的创作”^[6]；第三阶段（1950至1956年），强化默写与写生结合，“进而求得写生向创作服务”^[7]。

显然，于非闇对第一阶段的学习持否定态度。在



图4 俞致贞 白莲（局部）纸本设色 1962年

第二阶段，他最初以加强素描训练的方式来解决造型问题。不过，一个新的问题随之出现，“写生不等于创作，如同素描不等于写生一样”^[8]。画家发现，素描（铅笔写生）、写生（毛笔写生）、创作三个环节相互割裂而缺乏联系，造成“物象的真实与艺术的真实脱节”^[9]。为此，于非闇开始引入“默写”训练将三个环节重新联接，即先对花鸟形象进行素描的同时，辅以默写训练，完成素描向写生的过渡；再通过默写与写生的结合，完成写生向创作的过渡。第三阶段，画家进一步强化默写与写生的结合，希望藉此达到客观形象和主观想象的有机结合，将自然物象提炼升华为艺术形象。这是“默写传神”画法的主要理路。

在西学日盛、古法旁落的民国文化背景下，强势的西方艺术从审美观念与技术经验两个层面冲击着中华艺术传统，于非闇深切地感受到调和中西艺术的艰难。他虽然经历了多年的艺术学习与创作，“在实践上才将铅笔写生和毛笔写生结合起来”^[10]，但是“生活的真实”与“艺术的真实”依然处于游离状态。于是，他重新把目光转向传统的“写象传真”之法，思考古

人在未受西方素描造型观念的影响之下，究竟如何做到“传写物态”“曲尽物性之妙”（《宣和画谱》）。自20世纪40年代中期开始，于非闇从审美理念、技法手段和颜色材质等方面入手深入研究传统，逐渐调整和完善自己的艺术创作观及与之相应的技法体系。最终，他发现传统的宝贵之处在于“我们的花鸟画家不是在有花有鸟的现场去创作，更不是用标本来创作，而是在室内创作的”^[11]。终于，“默写”——中国古代绘画的优秀传统被于非闇择取出来，这无疑是明智之举，并非画家自称的“浅薄的方法”。

我曾从民间“真传”的画家画作中，体会到默写的方法，专记特点，专找丘壑（平凡之中找它们的不平凡），其余部分估计可以不去记的就大胆地舍去，练习既久，默写的方法，可以做到闭目如在目前，下笔既在腕底了。^[12]

于氏的“默写传神”法，可以用“专记特征，舍弃细节”八字概括。画家以此开始步入艺术创作正轨，“我一方面对花鸟进行写生，一方面从民间画家学习失传的默写方法。这样才由弯路里逐渐地走了出来”^[13]。

不过，于非闇的“默写传神”画法主要表现为程式化的简略特征，与宋人“目识心记”的默写传统之间依然存在较大的差异。现举几例宋人画学经验说明：

“（易元吉）每穴窗伺其动静游息之态，以资画笔之妙。”（《图画见闻志》）

“（傅文用）每见禽鸟飞立，必凝神详视，都忘他好，遂精于画。”（《宋朝名画评》）

“每发花时，（释仲仁）辄床于其树下终日，人莫知其意。”（《松斋梅谱》）

“某（曾云巢）自少时取草虫笼而观之，穷昼夜不厌，又恐其神之不完也，复就草地之间观之，于是始得其天。方其落笔之际，不知我之为草虫耶，草虫之为我耶，此与造化生物之机缄盖无以异，岂有可传之法哉！”（《鹤林玉露》）

上述宋代花鸟画家的艺术经验，均落在个体生命独特的“观化”^[4]体验上，并不涉及反复修习的技术经验。具体而言，画家要由表及里、自外向内，从形体到精神对物象的生命状态地进行长期的观察体验，从而摆脱常识经验的困扰，最终潜移默化地把握物象的形神特质。一语概之，宋代画家的默写能力实是“迁

想妙得”的“物化”工夫^[5]。恰如《宣和画谱》的评论：“自非画外有情，参灵酌妙，入华胥之梦，与化人同游，何以臻此？”这正是“写象传真”古法的精华所在。而于非闇“专记特征”的默写技术，优点是易于速成，缺点是容易概念，与宋人的“物化”工夫尚有不小的差距。不过，于非闇的艺术直觉非常敏锐，直接找到了画家能力培养的重要方向——默写，这与他数十年爱好花鸟虫鱼的生活体验有着密不可分的关系。但令人遗憾的是，于非闇的默写画法未能在其弟子田世光和俞致贞的教学体系中延续下来。

二

与居住在北平的大多数艺术家一样，民国时期的于非闇对五代两宋院体花鸟画传统的了解非常有限。由于受制当时的学术环境，画家能够观摩古代优秀画作的重要渠道主要来自故宫古物陈列所 1913 年以来举办的系列展览。但是根据 1925 年编纂出版的《内务部古物陈列所书画目录》，不难发现民国初期的古物陈列所只收藏了极少量的五代两宋花鸟画作品。（表 1）

表1 《内务部古物陈列所书画目录》所载五代两宋花鸟画藏品信息统计表

时代	作者	作品名称	数量	形制	风格
五代	滕昌佑	蝶戏长春图卷	1	画卷	院体
	徐熙	九鹤图	1	画卷	院体
宋	李吉	万年宝枝卷	1	画卷	院体
	刘家	群鱼戏荇图卷	1	画卷	院体
	晁说之	秋渚聚禽图卷	1	画卷	文人画
	林椿	四季花鸟卷	1	画卷	院体
	赵孟坚	水仙卷	2	画卷	文人画
	艾宣	茄菜图轴	1	图轴	院体

上表所列五代两宋的八位花鸟画家作品,除了晁说之、赵孟坚的文人画风之外,属于院体花鸟画风的只有六人六卷(轴)作品,尚不足以涵盖这一时期院体画风的整体面貌。画家即使在展览中观摩过上述作品,他对五代两宋院体传统的了解也是极其有限的。据于非闇《我怎样画工笔花鸟画》的自述内容来看,可以肯定的是于氏初学工笔花鸟画的两年间(1935至1937年),即执笔从教之前没有临习过五代两宋的院体花鸟作品,只是临仿过文人画家赵孟坚、陈洪绶的花鸟作品,于氏自称走了“弯路”^[16]。

1937至1946年,于非闇担任古物陈列所国画研究馆导师的九年间先后招收了五期学生。在动荡的时局下,为了让学生尽快了解和掌握传统绘画的技术要领,国画研究馆建立了专门的临摹制度,强化临摹能力的培养也就成为于氏教学体系的重要特征。但是,正值八年抗战的国难时期,可供学生临摹的古代花鸟画资源极为有限。因为“九一八”事变后,故宫博物院所藏的约1.3万箱文物精品已于1933年迁存至上海、南京。由于古代优秀绘画藏品数量的稀缺,不仅进一步限制了于非闇学习传统的视野,也严重地影响了学生临习传统的取法对象。关于这点,我们可以从《古物陈列所国画研究馆第一届成绩展览会(临摹作品)目录》(表2)得窥一斑。

如表2所示,1938年5月1日,“古物陈列所国画研究馆第一届成绩展览会”展出的一、二、三期19位学生的22件花鸟画临摹作品,均临自清人画作,而且仅限于余穉(稚)^[18]、杨大章^[19]、汪承霈^[20]三位清代乾隆时期宫廷画家的作品(图5、6、7)。其中,学生临习余穉作品的数量最多,而俞致贞的画风形成就受益于此(图8)。1938年,俞致贞“临摹清代工笔花鸟名家《余稚花鸟册》,如《杏林春燕》《凤蝶百合》《绶带红榴》《丛菊蛱蝶》《荷花蜻蜓》等。”^[21]

通过以上材料可知,于氏工笔画教学体系的最初构建主要依托于清代乾隆朝的宫廷花鸟画传统。同时,也印证了当时的古物陈列所藏画资源的确非常匮乏。

我们由此可以体会到于非闇师生在教与学过程中经历的困难和付出的艰辛。

于非闇艺术教育经历的特别之处在于“学”与“教”近乎同时并行,即初学工笔花鸟画的两年后开始从事教学。在抗战的动荡时局和绘画资源极其有限的条件下,为了使学生在有限的学时和不稳定的授课周期内,掌握传统工笔花鸟画技巧尽快成才,他必须根据自学经验,尽快确立行之有效的教学训练体系。于是,既要强化学习程序的简化与规范,还须注重技术环节的标准化与可操作性,以及引入西方速写、素描作为辅助手段的教学思路,就成为那个特殊时期最为合理的教学选择了。

三

特殊的历史文化环境决定了于非闇工笔画教学体系在构建之初存在着不可避免的缺憾。试举三点分析:

1. “摹”的技术训练

为了方便教学,利于学生掌握。于非闇在基础能力训练环节,注重“摹”“临”和“背临”三方面能力的训练,分别具有不同的任务目的和技术要求^[22]。他强调以“摹”为主,“临”和“背临”只是作为“摹”的辅助手段,以进一步强化学生对范本的图式记忆和笔墨的能力训练。

“摹”的任务要求主要有两点:其一,掌握传统图式和笔墨技巧。“摹”的要领,“是在原画上铺上一层透明的纸,把原画在透明纸用墨勾下来,再到所要画的纸或绢上,然后按照原画把它复原,并不作出旧的样子。”^[23]其二,衔接写生向创作环节的转换。他主张在创作的起稿阶段,先用木炭圈出花卉的大致位置,再从写生的素材稿中选择合适的花头“影在纸或绢的下面”^[24],接着落墨定稿。

迫于形势的需要,于非闇以“摹”作为主要训练手段的初衷,实是希望学生借助现代技术手段(如灯光拷贝、透明纸等),尽快掌握花鸟画线描造型的基

表2 1938年“古物陈列所国画研究馆第一届成绩展览会（临摹作品）目录”^[17]（节选）

古物陈列所国画研究院第一届成绩展览会目录（节选）

展览时间：1938年5月1日

展览地点：故宫文华殿

参加人员：国画研究馆第一、二、三期山水、人物、花卉组研究员

序号	学员 所在班、期	学员姓名	作品名称	年代	备注	序号	学员 所在班、期	学员姓名	作品名称	年代	备注
1	第一期	王学敏	临王翬山水册二页	清代	山水	37	第二期	王学琴	临王翬山水册二页	清代	山水
2		田世光	临杨大章花卉册一页	清代	花鸟	38		石谷凤	临王翬山水册二页	清代	山水
3			临余稚花卉册二页	清代	花鸟	39		江 梅	临徐扬人物册二页	清代	人物
4		李树篭	临钱谷观音音像一页	清代	人物	40		李白珩	临余稚花卉册一页	清代	花鸟
5		李 鉴	临杨大章花卉册一页	清代	花鸟	41		吴如川	临王翬山水册二页	清代	山水
6			临余稚花卉册二页	清代	花鸟	42		洪吉丞	临王翬山水册二页	清代	山水
7		冷筱筠	临余稚花卉册五页	清代	花鸟	43		唐云汉	临王翬山水册二页	清代	山水
8			临黄增人物册一页	清代	人物	44		郭伴云	费全罗汉册二页	清代	人物
9		吴咏香	临黎明人物册一页	清代	人物	45		张 琨	临余稚花卉册三页	清代	花鸟
10			汪承霈花蝶册一页	清代	花鸟	46		赵静琄	临王翬山水册四页	清代	山水
11		俞致贞	临余稚花卉册四页	清代	花鸟	47		赵克全	临王翬山水册二页	清代	山水
12		唐 怡	临王翬山水册四页	清代	山水	48	穆缤华	临徐扬人物册二页	清代	人物	
13			贾全罗汉册二页	清代	人物	49		临钱穀大师册二页	清代	人物	
14		孙云生	临王原祁山水册一页	清代	山水	50	苏左青	临王翬山水册二页	清代	山水	
15			临王翬山水册二页	清代	山水	51	王硕成	曹夔音山水册二页	清代	山水	
16		陆鸿年	临黄增人物册一页	清代	人物	52	王隼华	临杨大章花卉册四页	清代	花鸟	
17			临阎立本帝王像手卷一卷	唐代	人物	53	李志鹤	临徐扬人物册二页	清代	人物	
18		晏少翔	临钱谷观音册一页	清代	人物	54		临黄增人物册二页	清代	人物	
19			临黄增人物册一页	清代	人物	55	李 珉	临关槐山水册二页	清代	山水	
20		临顾恺之人物手卷一卷	东晋	人物	56	李念先	临杨大章花卉册一页	清代	花鸟		
21			临黎明人物册一页	清代	人物	57	何肇雄	临杨大章花卉册二页	清代	花鸟	
22		黄 华	临余稚花卉册二页	清代	花鸟	58	洪 悦	临黄增人物册二页	清代	人物	
23			陈国平	临贾全罗汉册二页	清代	人物	59	胡玉铮	临黄增人物册一页	南化	人物
24		冯 諲	临黄增人物册一页	清代	人物	60	马志华	临杨大章花卉册二页	清代	花鸟	
25			临钱穀大师册一页	清代	人物	61	陈仁玲	临杨大章花卉册二页	清代	花鸟	
26		善少唐	曹夔音山水册一页	清代	山水	62	章永福	曹夔音山水册一页	清代	山水	
27			临王原祁山水册一页	清代	山水	63	黄骥良	临关槐山水册一页	清代	山水	
28		张翥如	临王翬山水册一页	清代	山水	64	冯忠浚	临杨大章花卉册二页	清代	花鸟	
29		杨淑贞	临王翬山水册二页	清代	山水	65	张鸿年	临关槐山水册一页	清代	山水	
30		杨秀珍	临余稚花卉册二页	清代	花鸟	66	张德昌	临关槐山水册一页	清代	山水	
31		端 紘	临王翬山水册五页	清代	山水	67	张宇闻	临杨大章花卉册二页	清代	花鸟	
32		赵师莊	贾全罗汉册一页	清代	人物	68	杨宝璿	临关槐山水册二页	清代	山水	
33		赵 纹	临余稚花卉册二页	清代	花鸟	69	郑芸芳	临杨大章花卉册二页	清代	花鸟	
34		钟弘毅	汪承霈花蝶册一页	清代	花鸟						
35			临余稚花卉册二页	清代	花鸟						
36		谢天民	临王翬山水册二页	清代	山水						



图5 清代 杨大章 额摩鸟图轴 149.8cm×101cm
纸本设色 台北故宫博物院藏



图6 清代 汪承霈 春琪集锦图卷(局部)
纸本设色 台北故宫博物院藏

本能力。其优点是初学者的作品易见成效，但缺点同样明显，容易使学生对拷贝技术产生依赖性，拘泥于花鸟稿本的具体形象，从而逐渐忽视了“临”和“背临”的能力训练。尤其对于创作而言——特殊情况例外（如巨幅作品的绘制）——如果画家过多依赖“摹”的技术环节，则与宋人古法渐行渐远。

以双勾竹画法为例。宋代院体画家在落笔之前，面对素绢，若不能“意在笔先”“胸有成竹”，绝不会下笔。即当第一笔竹叶的半边轮廓墨线落定之前，画家不仅要事先考虑与之对应的另半边轮廓墨线的形状位置，还要计划好与该叶相邻或被遮挡的十数乃至更多叶片、梢干的叠压与穿插关系，犹如高手弈棋，一子落盘，几十步变化已运筹于心。画家这一凝想成物、无中生有的创作过程，仿佛造化生物一般，画面自然气韵生成，天机盎然，正如恽寿平所言“得其神迹，以式造化”（《南田画跋》）。反观当代画家如果过分依赖“摹”的拷贝技术环节进行艺术创作，不免落入制作性的人为陷阱，如同书家离不开“描红”，而希冀书法能行云流水、矫若惊龙一样不切实际。

于非闇意识到了问题所在（如前文所述），于是在“国画研究馆”开办的第六年（1943年）试图将传统的“默写”古法引入教学实践中，可惜的是，他的改革直到1946年停止办学前的三年间还处于探索尝试阶段，尚未对其教学体系形成实质性的影响。笔者认为，基于个体生命长期观化体验的默写能力培养，终究游离于集体授课模式下追求短期成才目标的教学体系之外，个体与集体、蒙养与教化的矛盾，似乎无法依靠创建在非常时期的于氏教学体系自身化解。“默写”的古法传统甚至没有出现在后续的田世光、俞致贞的教学体系中，即是实证。

2. “三个指头不许动”的执笔法



图7 清代 余穉 花鸟图册之荷花蜻蜓 绢本设色 37cm×40cm 北京故宫博物院藏

于非闇始终困惑于自己根据经验与体悟而来的画法，无法与“雅人深致”的传统古法相合：

我追求这“雅”追求了多少年，但似乎始终还没有追着。仅仅由使用墨与色彩当中，被人折中地称作“雅俗共赏”，我还不够满足，仍一味地不管物象，只追求着用笔，什么流利的游丝描，什么灵活的铁线描，什么苍老泼辣的丁头鼠尾描以及唐人、宋人等的描法，使得物象的真实与艺术的真实脱节。^[25]

于非闇已然自觉问题出在“不管物象”，“只追求着用笔”，以致“物象的真实与艺术的真实脱节”，但为何如此，画家却并不清楚。或许，问题正出在画家的执笔法上：

我看到几位年轻的画家不会拿笔（书法上叫执笔），使我不得不把我拿笔的方法也写在里面。我的拿笔法是用拇指、食指和中指这三个指头拿着笔管，其余两个指头，或是挨着笔管，或是不挨，没有多大关系。三个指头拿住了笔管之后，

画或写的时候，这三个指头不许动，拿着要坚实，动的关键在手腕、在肘、在肩膀，无论是写小字是画小横，都不要使三个指头动作，都要使手腕、肘和肩动作，这可以画极长的线、极圆的圈和几尺长的竹杆。如果使用拿笔的三个手指去运笔画道，那一定不会画的很长，很飞舞生动。^[26]

于非闇的“三个指头不许动”（靠腕、肘、肩控制运动）的执笔法，主要学自民间壁画艺人，“我见过民间画家教徒弟学习用笔……特别是壁画的画家们，他们教徒弟，总是拿起笔来运动肩肘，而不许手指乱动。”^[27]这种执笔法的优点是便于画出劲挺流利的长线，具有鲜明的形式美特征，这在田、俞两家的作品中同时反映出来，成为于氏花鸟画风的主要特征之一。然而，我们需要注意的是这种“三指不动”的执笔法，或许适合中堂之类大幅作品的描绘，却不适用于宋人花鸟的咫尺之作。因为直径多为25厘米左右的花鸟团扇中的精致形象，恰恰需要巧妙地运用三个手指的细微动作，灵活地控制笔尖线条的精微变化。



图8 俞致贞摹本

更为重要的是,宋代院体画家以造化自然为中心,在审美和技术上要求“以不仿前人,而物之情态形色,俱若自然,笔韵高简为工”(《宋史·选举志》),线描必须服从于造化需要,以不辨造化笔墨之分为妙,所谓“夫为画而至相忘画者,是其形之适哉!”(《广川画跋》)这是“人巧合天工”(《芥舟学画编》)的艺术追求。

3. “三矾八染”的施色程序

“三矾八染”是描述于非闇工笔花鸟画绘制程序的一个重要术语,这与他梳理传统画学理论的体悟有关。

到了宋代,画一朵牡丹,除了背面衬托,还要经过“三矾八染”(见唐六如画谱所引)。就是说:先染一次作底子,上一道淡矾水,再染三次,再上淡矾水,最后染到八次,色彩已足,“若闻香气”,再上一次矾水,这样就保持了它永不变色。^[28]

于非闇简明扼要的将宋代院体花鸟画的施色程序归结为“三矾八染”,具有明确的规范性和可操作性,非常适合初学者入手。据画家所言,其理论出自《唐

六如画谱》(又名《六如画谱》)。不过,需要注意的是,这是一部托名唐寅的画谱,实际刊刻于17世纪(据南宋灭亡已逾三个世纪),有关宋人作画“三矾八染”的材料真实性值得怀疑。^[29]明清画论虽然丰富庞杂,但真正涉及宋代院体花鸟画技法方面有价值的内容并不多见。再者,用矾是传统绘画重要的技术环节,古人对矾水的配制与施用非常慎重和讲究,元人画论多有论述。^[30]因为它不仅关乎画面的最终效果,而且还决定了作品的保存年限。

此外,还有一个不能忽视的史实:宋代院体传统自南宋临安陷落,至明初恢复院体画风,前后中断了一个多世纪(元代废除了画院制度)。从画史上看,宋、元、明、清的工笔花鸟画风格各有其不同的时代面貌,如果仅从明清技法风格推断两宋古法实情,难免有失偏颇。

概括而言,于非闇强调“摹”的技术环节、“三个指头不许动”执笔法和“三矾八染”的施色程序,使其教学体系呈现出技术动作的规范化与技术步骤的程序化两个鲜明的特征。其优点大致有三:其一,便

于学生在短时间内掌握动作要领与技术步骤；其二，技术要求的一致性有利于集体授课的教学模式；其三，技术的规范强化了画面线与色的形式表现。但是，该体系的缺点也同样明显，容易导致三种倾向，即技术的制作化、审美的概念化和艺术风格的单一化，从而忽视了学生艺术天性的自然显露与作品艺术风格的多元呈现。

结语

回顾历史，于非闇及其弟子们身处于文化前途黯淡的民国背景下，筚路蓝缕，砥砺前行，开创了中国现代工笔花鸟画风。由于特殊历史条件所限（即抗战时期的动荡时局、教学周期的运行不定、古画资源的严重匮乏、导师授课的有限资源、学生素质的参差不齐……），于非闇将教学重心转向技术训练的程序化与规范化，通过“博采新知”糅合西方速写、素描技术形成助力，虽不失为权宜之策，但无形中导致学生的审美体验和艺术表现趋于同一，绘画创作容易定型化与制作化。虽然于氏从民间艺术中萃取出古法的精华——“默写”，但是依然不能有效地融入教学体系之中。晚年的于非闇无法知道自己建立的教学体系是否与传统“合辙”，对艺术教育的真诚和责任曾一度令他苦恼和彷徨，“在旧社会我不自量力的要把已经失坠的双勾写生花鸟画提倡起来，是几经挫折，几经打击的。在笔墨至上，淡雅是尚，轻视院体画，轻视民间画的环境里，要兴废继绝，要创为新的花鸟画，这真是不太容易的事。”^[1] 可惜的是，于非闇创建的现代工笔花鸟画体系未能完成他承续五代两宋院体传统的宏愿，

但却暗合清代乾隆时期宫廷花鸟画中西合璧的传统。或许，“精研古法”的历史使命有待这个时代的技术家接力完成，并以此了却于非闇先生的遗憾。

注释：

[1] 民国时期，金城（1878—1926）作为北平“中国画学研究会”创办者和古物陈列所筹建者，率先提出“精研古法，博采新知”的艺术主张，弘扬唐宋绘画风格，力矫明清文人画流弊的“以工笔为正宗、写意为别派”的画学主张。

[2] 引自《丹青映艳：田世光花鸟画精品回顾展研讨会发言选编》中的李魁正发言：“田先生曾经跟我讲过，于非闇先生对他和俞致贞老师说‘俞致贞你就是当代的黄筌，田世光你就是当代的徐熙，这个说法不为过，因为你们太有能力了。’”（《中国书画》，2012年第6期，第39页）

[3] 于非闇：《我怎样画工笔花鸟画》，人民美术出版社，1959年，第16页。

[4] 同前注，第74页。

[5] 同前注，第53页。

[6][7] 同前注，第56页。

[8] 同前注，第46页。

[9] 同前注，第63页。

[10] 同前注，第62页。

[11] 同前注，第10页。

[12] 同前注，第36页。

[13] 同前注，第48页。

[14] “观化”概念出自《庄子》至乐篇的“观化而化及我”一语，成玄英疏：“观化之理，理在忘怀”，意即体道之人应置身于天地洪炉中，识察造化生物相

禅天机，明了万物死生之变不过是一气“假于异物，托于同体”（大宗师）的物化之理，从而顺循天道，离形去智，摆脱生死困扰，最终获得精神的逍遥。诚如苏轼《西斋》诗所感：“杖藜观物化，亦以观我生。”庄子观看自然的这个视角，不仅深刻地影响了古代学者的文艺观，而且也成为他们人生修习的重要功课。

[15] 有关“物化”概念的相关分析，详见拙文《与物同化：庄周梦蝶与迁想妙得》，载《山东艺术》，2019年第6期。

[16] “走弯路：前两年完全是模仿陈老莲、赵子固……”（于非闇：《我怎样画工笔花鸟画》，第62页）

[17] 转引王小青：《古物陈列所国画研究馆考论》，第49至51页。

[18] 余穉（稚），生卒年不详，字南州，常熟人。清乾隆二年（1737）进宫，擅画花鸟，画风受郎世宁、唐岱等宫廷画家影响。作品《乔松双鸂图》轴，著录于《石渠宝笈》。

[19] 杨大章，生卒年不详，字海樵，武陵人，乾隆朝后期至嘉庆朝前期重要的宫廷花鸟画家。善画山水、花卉、人物，作品见于乾隆三十一年（1766）至乾隆五十六年（1791）间，石渠宝笈著录13件，故宫藏其作品近80余件。

[20] 汪承霈（？—1805），字春农，钱塘人，为汪由敦（1692—1758）子。乾隆十二年（1747）中举，长于诗文，又善画，山水、人物、花卉俱佳。曾以主事入值军机处，累官左都御史、兵部尚书，后被弹劾致仕。

[21] 见俞致贞艺术年谱，收录于《俞致贞刘力上工笔花鸟画集》，天津人民美术出版社，2006年版，第51页。

[22] “我所说的‘临’，是对着原迹用朽炭画在另纸或绢上，然后按照他的用笔和我的意思把它画出来，这里面我的主观成分比较多，同时，又主观地汲取它的好处，我自认为是它的好处。这样‘临’，有时只一次，有时要四五次才感到满足。”“我还做过古人所谓的‘背临’，……我只好把原画放在对面，另用纸比照原画的尺寸，与原画并列在画案上，用朽炭勾出，用力记忆它用墨用色的方法，至于它所画的花和鸟或昆虫，只要了解她们的生活，是比较容易记忆的。”（于非闇：《我怎样画工笔花鸟画》，第31—32页）

[23] 于非闇：《我怎样画工笔花鸟画》，人民美术出版社，1959年，第31页。

[24] 同前注，第53页。

[25] 同前注，第63页。

[26] 同前注，第38页。

[27] 同前注，第26页。

[28] 于非闇：《中国画颜色的研究》，朝花美术出版社，1955年，第25页。

[29] 令笔者困惑的是，查阅《六如画谱》，却未见有关“三矾八染”的文字内容。

[30] 如陶宗仪《辍耕录》所载《写山水诀》、李衍《竹谱》中均有相关矾法的记述。

[31] 于非闇：《我怎样画工笔花鸟画》，人民美术出版社，1959年，第76页。

作者简介：

曲刚，山东艺术学院美术史论系副教授，山东省签约艺术评论家。
