

# 淡 墨 清 岚

## ——董源《潇湘图》与禅宗文化

胡 军

(嘉应学院 美术学院, 广东 梅州 514015)

**摘 要** 《潇湘图》是五代董源的作品,也是其风格的代表。全图表现出禅宗的一种崇高的精神境界,这种境界的形成跟禅宗的思维方式有关。画家目的是想“通过记录并唤起自己的一种心境”。想要的是最终形成的如文人绘画那样超然于物理事实的图像,而非真正的视觉中的自然。画家对画面视觉的形成过程就是把心中形成的“图像”付诸于表现的过程。山体表面散布的,排列成半球状形的墨点,是画家对山上树木的意化表现。他觉得视觉中的自然与他心中的那些富有禅意的观念以及与他最终实验出的水墨技法形成了概念上的一致性。他为他头脑中那些无形体的观念最终找到了再现的形状。禅宗的艺术领悟方式,被他无意识之中转到绘画上面来了,这与宋元以后的文人画的精神不谋而合。

**关键词** 董源 《潇湘图》 董其昌 禅宗 文化

**中图分类号** J205 **文献标识码** A **文章编号** :1009-8666(2011)07-0137-04

明代董其昌在《画禅室随笔》中以禅喻画,把山水画分为南北二宗。南宗之祖为王维,北宗之祖为李思训,他说“禅家有南北两宗,唐时始分,画之二宗亦唐时分矣。但其人非南北耳……文人之画,自王右丞始。其后董源、巨然、李成、范宽为嫡子。李龙眠、王晋卿、米南宫及虎儿,皆从董巨而来”。从这里我们能够看出,董其昌虽然在名义上把王维奉为南宗之祖,但事实上却是把董源放到了这条线的顶端。这在后来董其昌及其追随者的实践中也能说明这一点。原因很明显,就是董源的绘画中所体现出来的意境,正好契合了北宋以来兴起的文人画的审美要求。

但是还处于写实阶段的五代绘画又怎么会反映出文人画要求的审美境界呢?对于这个问题,历来研究者都少有论及,即使偶有谈到,也都以一句“无意中而得”,而草草带过。其实这与当时盛行的禅宗有关,与禅宗思维有关。本文即欲以董源《潇湘图》为例,就其风格与禅宗文化之间的关系,做

一个仔细的探索。

### 一、画面视觉表现与禅宗文化

《潇湘图》,五代董源(937-938)所作,这张画可以说是董源风格最终成熟的代表。按谢稚柳先生的推断:“其中着色山水《溪岸图》是前期风貌,以及作为过度期的着色山水《龙宿郊民图》,都与后来的《潇湘图》是完全不同的两种体制”。<sup>[1]89</sup>

在《潇湘图》中,对山体的处理方法在当时尤为特别,山形层层延续后叠,既增加了空间连续的印象,又强调了模糊的形象和空间幻觉,让画面图像取得了视觉上的融合。使人感觉朦胧的空气中,景物平淡而幽深,境界苍茫又清远。在这里,以往无比优越的“线”“色”完全失去了用武之地,墨色成了无上佳品,随自然的微妙变化,水墨作出了丰富的呼应。细小的墨点点出平缓的山体上各个山包上的树丛的轮廓,概括得异常简洁,却又使满山的树木微妙且自然。

收稿日期 2011-05-09

作者简介 胡军(1975-),男,江苏泗阳人,嘉应学院美术学院教师,硕士,研究方向:文化发展与中国绘画风格演变。

面对如此美妙而迷离的画面,会让你自然而然的静下心来,忘却身边的一切琐事,任由心灵脱体而出,漂游于美丽的大自然中。毫无疑问,画中这种空灵澄莹的和谐静穆,就是最高的禅境,画与自然气息已经达到了深沉的默契。画面之所以能够让我们体味到这种境界,其实就在于画家在禅宗的影响下,通过画面表达出一些禅宗美学观念。

### (一)意境

画面向我们传达的第一个感觉就是“隔”。禅宗的修为重在“隔”,常把“机锋”藏于平常的生活琐事之中,从不喜欢直抒胸臆的表达,喜欢传达一种“雾里看花”的效果。这与董源画中传达的朦朦胧胧“近看几不类物像”的感觉是一致的。就像禅宗的“打迷”,没有确定的外像,靠你自己去感悟和体会。这也就是明代董其昌之所以对董源倍加称颂的原因。可以说,董其昌看重模糊约略的表现,正是源于董源《潇湘图》风格中表现出的这种禅宗“隔”的意境。

另一个意境就是“寂静”。“寂静”是禅宗修为的基本前提,也是禅宗追求的最高境界,寂与静都是“悟”后到达的最终心灵之态。只有在“寂静”中,主体心灵才能达到一种绝对化的自由,才能“心无外物”,才能宁心静性地去观照物象,了识诸法性空的般诺实相。为什么我们说面对董源的《潇湘图》,会使我们深深地感受到一种寂静境界呢?日本一位叫藤原定家的茶师曾对体现“寂”“静”的艺术要素用作诗的方式做了如下的界定:“看遍普天下,不见红叶花。浦边小渔村,秋夕伴落霞。”<sup>[2]35</sup>闭上眼睛,想象这首诗的意境,难道不正是如面对董源的画吗?远山横卧,秋夕晚照,江水悠悠,薄雾朦胧。

### (二)笔墨

纵观《潇湘图》,几乎整幅画中都用淡淡的、淋漓的水墨来完成。这就从另一面更加促进了画面禅宗意境的形成,而水墨本身也同样体现了禅宗的一些美学观念,表现出禅宗的一种崇高的精神境界。

水墨的精神本源于道家,老子云:“五色令人目盲。”所以要用“阴阳”二色来超脱于万事万物特定的固有色彩,这就避免了五颜六色对视线的干扰,从而让心能够抱专守一。道家的这种精神与禅宗是一致的,在禅宗看来,五颜六色的外界事物色相也就相当于尘世的欲望。所以淡淡的水墨即使一种笔墨表现,也是一种心境。透过它可以看到禅

家所追求的“无欲”“无所求”的精神。面对这样的水墨画,会使你的心慢慢地静下来,让自己从繁杂的俗世中抽身而出,逐步使心境达到一种平静和安宁的境地,达到心灵虚静,精神专一,无幽不测。“实际上是开拓了一个空旷虚无、无边无际的宇宙,又把这个世界小到人的内心之中,一切都变成人心的幻觉和外化,于是‘心’成了最神圣的权威。”<sup>[3]133</sup>“这其中的静是主体主动追求的积极的‘静’,能使审美心理机制处于最佳状态,是主体心灵探寻流动生命规律的最好途径。”<sup>[4]23</sup>让人“进入一种单纯、光明的状态”,也就是虚静和顿悟禅定的美感境界。

水墨的运用反映了在禅宗“无心外之物”等精神的观照下,自唐以来的传统士大夫心灵由外在而逐渐转向内心的选择趋势。这种心态的转换在唐诗中已经有了明显的体现,以王维为首的唐代诗歌可以说明这一点。在绘画上,虽说从王维到荆浩都有表现,但应该说都注重了意境而无笔墨,直到董源《潇湘图》中的水墨运用才彻底抛弃了“钩折”之法及造型的“线”,而且在以前水墨的基础上再次减弱了墨色彼此间的对比,完全破坏了以前绘画所力求的画面清晰度,从而使禅意与水墨达到了一种两者之间最完美的结合,充分体现了禅宗精神追求的那种淡泊无求、朦胧的审美意境。难怪徐建融教授说“唐以前相当于主体化自由‘追求’客体化自由的象征期,五代宋时,主体化自由与客体化自由的‘匹配’已经达到理想阶段的古典期……”<sup>[5]202</sup>

## 二、画面视觉形成与禅宗文化

源于上文的分析,也许会令人对传统山水绘画风格演变的过程产生怀疑:难道传统山水绘画早在五代就已经程式化,变成文人在书斋之中表达主观自由心灵的象征?当然不是。从记载董源画宫女“青红锦袍,当门而立,使得冯延巳误以为真”等记录来看,当时绘画的总体风尚仍是趋于写实的,注重形似,注重用色。在山水画方面,虽然由于时局的动荡,形成继魏晋以来第二次士大夫文人向山林大逃离的现象,促使了山水画在五代取得了继魏晋以来的第二次大发展,山水画技法基本上走向成熟。但总体而言,五代山水的笔墨也还未脱离“再现自然”这一审美要求,这是历史的局限。《画荃》里说“董巨峰峦,多属金陵一带……从来笔墨之探奇,必系山川之写照”,“董源坡脚多有

碎石,乃建康山势”,“董源小山石谓之‘矾头’,山中有云气,此亦金陵山景”。<sup>[68]</sup> 这些有关董源山水绘画特色的记载也同样说明了这一点。这就造成一个问题:“写实取之于外物,造境取之于心。然则既取象于外物,何得而能肇创于心灵?这是心物之矛盾也!”<sup>[79]</sup> 对此,前人有过解释,典型的莫过于唐张燥的“外师造化,中得心源”说法及白居易《画竹歌》中“不根而生从意生”的论画理论。但这些解释看似提供答案,却又往往会让人如坠云雾而不知所云。随着现代研究方法的拓展,对此问题,笔者认为从视觉心理学角度入手,也许能够得到较为合理的解答。分三点论之:

### (一)心中禅宗意境画面的形成

艺术是一种思维活动的表现形式,任何艺术形象的形成都不可能无中生有,都是特定思维的结果。董源绘画风格的形成首先就是跟禅宗的思维方式有关。

禅宗思维不是理性的逻辑思辨,而是感性的形象体悟,它的特征在于“止息思维,扫除概念。唯心净土,以心造境”。“这种思维方式最合适在进退维谷的两难境地中而使人得到解脱。大抵凡是好禅之人生活多有不如意之处、凡是禅兴盛之年代多为社会动乱之时,这才突现‘悟’的重要性。禅宗所谓的‘悟’的前提是对对象的‘离’,而‘离’的实质含义,又是对象的充分获得”。<sup>[852]</sup> 这里要“离”的对象就是指客观现实或概念形式、“离”的目的就是要在主观上绝对自由的状态下,心灵达到对一种体现禅宗境界的外物的获得。这种境界其实不可言说,不可表达。但一定要言说一定要表达时,“呈象立意”的画面描述就自然成了最好的载体。

这种形象性思维的方式对传统文艺的影响体现在诗上,突出表现的便是王维的山水诗,他用文字来创造画面,用画面来传达境界。反过来说,他为了表达出他所理解的禅宗境界,首先在脑海里形成了这样一种富有禅意的画面,然后又用文字对这个画面进行了描述。“诗发展到魏晋南北朝与唐,由‘玄言’到‘山水’愈来愈禅化,禅化的特征便是‘形象思维’。然而,此形象乃是抽象化的感应形象,乃直觉状态的形象,即顿悟式的形象,犹如抽象的山水画一样。”<sup>[916]</sup>

这种形象性思维的方式对传统山水画的影响和诗的形成过程一样。我们可以说,在唐以来的诗和禅的影响下,董源的脑海中肯定也有着这种富有禅意的画面存在。当然这样建立起来的心中的

图式还是很模糊的,只扮演着一种“隐喻”的角色。假设他要是生活在宋以后的话,我们的讨论也许到此就要结束了,因为他要想表达出这个心中的“画面”的话,直接借助于后来形成的山水笔墨程式便可以了。然而对于处于五代之时写实观念下的画家来说,这个表达肯定要从视觉中的自然开始了,自然中某一地某一时刻的特殊景象往往会成为诱导因素,使隐藏于潜意识中的禅宗意境图像化。

### (二)视觉中自然的变异

作为南唐闲散官员的董源,有管理园林之便,想来一定可以经常有机会闲走于南京郊野,经常处于山林,常常会面对余晖夕照,渔舟唱晚的朦胧、模糊的自然景致,而佛家禅宗境界似乎正可以用这种朦胧的氛围来表达。这就为他头脑中那些无形体的禅宗意象在自然中找到了可依托之物。也可以说,在这种状况下,画家的主体心灵——那颗禅心与自然达到了某种契应,也就是艺术创作中的心理与外物的自然感应。

我们知道,由于工具及条件的限制,传统绘画都是在室内完成的。所以在对自然外表的塑造中,记忆就发挥了重要的作用。而人们在回忆的过程中,人的记忆往往会根据心理的需要而对表象进行选择、加工。而现代心理学研究表明,在选择中注重的是物象特征与主观心灵的契合。也许画家仍会认为他在真实的反映自然,而事实上已在通过自我逻辑的作用,把表象融入头脑之后又重新塑造了它,形成了一个“第二自然”。于是“第二自然”与真实的自然在无意中就有了一定距离。这段距离就是进行艺术化的空间。对于董源来说,也是这段艺术化的空间使他风格的形成成为了可能。在这段艺术化的空间中,他心中那隐喻着禅意的“画面”与“第二自然”取得了融合,最终形成新的“图像”。所以当你面对画家前后不同风格的作品时,千万不要认为每一幅风格的变动的目的是在想不断适应客观的自然,真实的情况是他在想适应心中的不断变化的那个标准的“图像”。他们真实的都是想“通过记录并来唤起自己的一种心境”<sup>[1018]</sup>,而非真正的视觉中的自然,虽然有些画家他自己并不会那么认为。

### (三)画面上效果的表达

画家对画面视觉的形成过程其实就是把上文最终形成的“图像”付诸于表现的过程。著名的美国学者罗越教授认为董源“画上的点子并不是来



塑造形象的,只是非实质性的附加装饰物”<sup>[11]35</sup>。这个观点似乎有些不妥,山体表面散布的,排列成半球状形的墨点,应该都是画家对山上树木的意化表现。作为五代时的画家,在受到工具和技法双重限制下欲真实细致的表现远处山体上的球形树头,显然并非易事。况且身受禅宗思想影响的画家肯定知道,完全顾及自然细节是既不可能也没有意义的,概括性的处理才显得非常必要,勾勒每丛树木顶端的外形那才是首选。格式塔心理学的研究表明:“人的眼睛倾向于把任何一个刺激样式看成已知条件所允许达到的最简单的形状。”<sup>[12]64</sup>但是在这里,直接用线明显不如用点排成线才更能表达出树叶的琐碎及繁茂,以浓淡不同的点的密集来表示每一个树顶及树顶的阴阳关系,才是最佳的最终的效果。从画面可以看出,已不再具体到一个人或一棵树的细节,而是用不多的笔墨创作出它们的近似形象。正如董其昌所言“不在斤斤细巧”换言之,这些不多的笔墨的出现,不再是为了创作出关于一个人或一棵树的全部细节的幻想,相反,是为了使它们成为特定的效果的“刺激物”。概括表象建构了中国画这一非限定的艺术形式,这种形式往往背离视觉科学和客观逻辑,但又以更加凝练的形态表现更多的意绪和审美价值。而这不多的笔墨构成的极为简化的样式自身,则变成了欣赏的对象。

这也就是董源作为一个宫廷画家在道理上应

归于“北宗”,但却被米芾等人欣赏,被董其昌硬拉到“南宗”,并赋予其领袖地位的原因。画家“对表象进行了一种特殊的‘处理’,创造了一种与原表象等效的感性形象。”<sup>[13]92</sup>他为他头脑那些无形体的观念最终找到了再现的形状。现代心理学研究表明“人脑智慧的无限灵活性决定了将这种模糊的图式表达出来的可能性,将新经验感知和同化为对已有经验的补充,在完全不同的现象之间找到对等并用一种现象代替另一种现象。”<sup>[14]26</sup>

就像“迈克尔·波多德的所谓的‘阐释视觉’中说:‘艺术家不仅仅是表象的记录者,更是塑形者和阐释者。’”<sup>[15]49</sup>这个源于主观思想下的“塑形”“阐释”,恰恰就是在艺术创作中艺术家自我心灵必不可少的自由表达。董源最终选择点及水墨而彻底放弃线与色彩,正是这自由表达的结果。而他之所以能够在无意识中这么自由的表达,源头也就是“禅”。

就中国山水画发展而论,五代时山水画家在创作中较之唐以前确实是极大的夸张了笔墨功能,笔墨在为客体造型的同时更加服务了主体精神。这正是由于建立在禅宗“无心外之物”这种主观基础上,张扬个人的能动性,提升主体精神的结果。所以《潇湘图》风格的形成,也就是禅宗的艺术领悟方式,被董源无意识之中转到绘画上面来的结果,而这种风格又恰与宋元以后的文人画的精神不谋而合。

#### 参考文献:

- [1]谢稚柳. 董源巨然合集[M]. 上海:人民美术出版社, 1984.
- [2](日)铃木大拙. 禅与艺术[M]. 北方文艺出版社, 1988.
- [3]葛兆光. 禅宗和中国文化[M]. 上海:上海人民出版社, 1987.
- [4]朱恩彬. 周波主编. 中国古代文艺心理学[M]. 济南:山东文艺出版社, 1997.
- [5]徐建融. 意境与表现[M]. 上海:上海美术出版社, 1993.
- [6]笪重光. 画荃[M]//美术丛书. 黄宾虹,邓实编. 南京:江苏古籍出版社, 1997.
- [7]韦宾. 唐代画论考译[M]. 天津:天津人民美术出版社, 2007.
- [8]朵云. “南北宗论”的语境展示[J]//中国绘画研究丛刊. 上海:上海书画出版社, 1990(1)
- [9]王新伟. 超越视觉的艺术——中国绘画风格流变史[M]. 杭州:浙江美术学院出版社, 1992.
- [10](英)贡布里希艺术与错觉[M]. 北京:中国社会科学出版社, 1983.
- [11](美)方闻. 心印[M]. 上海:上海书画出版社, 1993.
- [12](德)鲁道夫·阿恩海姆艺术与视知觉[M]. 北京:中国社会科学出版社, 1983.
- [13](英)苏珊·朗格. 艺术问题[M]. 北京:中国社会科学出版社, 1983.
- [14](英)贡布里希. 木马沉思录[M]. 北京:北京大学出版社, 1991.
- [15](英)大卫·萨默斯. 艺术史的“形式”阐释[J]. 杨翠娟,译. 艺术探索, 2008(4).