

中国古代写真观念的佛理禅意

汤凌云

(湖南理工学院 中国语言文学学院,湖南 岳阳 414006)

摘要:中国古代写真观念是中国艺术思想史的重要内容,但学界对此缺乏应有的关注。从艺术形式来看,写真创造的是一种审美幻相;从审美体验而言,写真传达的是生命的须臾体验;就思想渊源而论,写真是佛理禅意在文人艺术领域的审美呈现。中国古代写真观念与即幻即真、真俗圆融的思想有关,也与真幻双泯的妙悟相联。

关键词:中国古代写真观念;审美幻相;须臾体验;佛理禅意

中图分类号:J 01 **文献标识码:**A **文章编号:**1000-5919(2014)05-0025-10

写真是中国古代文人艺术领域盛行的人物画种之一。先秦两汉已经出现了人物画,但人物画像还没有被普遍称为写真。在中国艺术论中,写真这个说法的出现是在印度佛教东渐的魏晋以来。作为一种观照人物身体、心灵和精神的审美活动,写真常被文人作为生命的留影而备受重视。隋唐以来,涉及人物写真的题画诗文时有出现,并逐渐形成一道或隐或显的写真观念的线索。然而,纵览各类中国艺术思想史,鲜有将写真观念纳入其叙述视野的。即便是某些人物画研究专著,关于人物写真的论述也多集中于笔墨技法,对于写真观念缺乏深层的学理探讨。其实,无论是中国古代写真观念的艺术史影响,还是从其审美意蕴而言,都远比学界现有的认知丰富和复杂。本文无意全面梳理与描述中国古代写真观念的发展,而拟从艺术形式、审美体验及思想渊源这三个层次入手,探究中国古代写真观念的佛理禅意,试图还原被中国艺术思想史主流话语遮蔽或忽略的部分事理。

一、从艺术形式来看,写真创造的是审美幻相

先秦儒家美学主张以形写神、神形合一,讲究艺术的教化功能,追求艺术形式的和谐工整。中国早期人物图像(如汉画像石)比较注重形神合一的审美传统,但是,从印度佛教东渐以来,特别是随着隋唐佛教各宗的兴起与繁荣,佛教禅宗在审美领域的广泛传播与深远渗透,中国人的审美观念发生了很大的转变,这种转变也体现在对写真艺术形式的态度方面。魏晋以来,除了主流话语操纵之下的人物画像(历代宫廷画、帝王将相图)继续延续形神合一的传统之外,在人物写真领域,出现了大量不计形相工拙,视写真为性灵游戏的文人之作。

这就需要结合当时的思想文化情境进行考察。这种视艺术形式为审美幻相的形式观,主要源于佛教禅宗。大乘佛教的形相论认为,事物因缘生起,假合而成,体性虚空,形色世相,幻有不实。佛教常以“幻”“梦”“影”等词喻示幻相,意

收稿日期:2014-05-20

作者简介:汤凌云,男,湖南岳阳人,湖南理工学院中国语言文学学院副教授,中国社会科学院文学研究所博士后。

基金项目:教育部人文社会科学研究2012年度青年项目“中国美学中的‘幻’问题研究”(项目批准号:12YJC720031)阶段性成果;2013年度国家社会科学基金青年项目“唐代华严宗与艺术之关系研究”(项目批准号:13CZX084)的阶段性成果。

在破除人对感触之相,甚至对人的心理意识的执念。事物形相因心所现,是心与物相触而有。人的感官所经验到的事物及其相状乍生乍灭,是有待和有限的;事物及其相状背后的真相则不生不灭,无待而又无限。真相即实相,即事物的本来面目。执形相为实有,被称为相缚,这是心灵被虚幻的假相所缚,沾滞而不自在。有僧为赵州禅师写真,并上呈,禅师问:“且道似我不似我?若似我,即打杀老僧。不似我,即烧却真。”^①赵州禅师是说,“我”的形相不可落入“似”与“不似”的边见,文人写真艺术对此深有领会。

在中国艺术思想家看来,写真不可能如实地描绘人物的形貌,它创造的只不过是一种幻相。对于作为审美形态而出现的写真,无论是被描绘的人物,还是参与人物画像欣赏的读者,都不可执以为实。黄庭坚有很深厚的佛学造诣,他题跋人物写真,颇领大乘佛教幻相论的精神。黄庭坚说:“道是鲁直也得,道不是鲁直也得。道似鲁直也得,道不似鲁直也得。世间八万四千,究竟谁分皂白?”^②传神写照是对写真的别一说法。传神写照最关键的,是要传达人物的精神气象,不能拘泥于“似”与“不似”之类的世俗之见。与赵州禅师的态度接近,黄庭坚也主张,破除对写真图像的成心习见,不将现实日常生活当中的“我”作为写真的唯一样板。既然是一种审美活动,传神写照必然具有某种创造性,写真创造的正是一种幻相形式。

自从佛教禅宗兴盛之后,不仅神似强于形似的看法得到进一步巩固,客观的人物写真也了不可得,于是,一种视形式为幻相的观念深植于文人的性灵深处,不仅在他们的艺术理论中不断强化,而且在具体的审美活动中得到落实。这种审美观念极大地冲击着此前主流的审美传统。写真理论家认为,艺术为泡影,形式即幻有,造此审美幻相,应当心无取舍。徐渭论画:“昔图若彼,今图若此,昔耶今耶,一纯阳子。凡涉有形,如露泡电,以

颜色求,终不可见。”^③视形式为幻有,必然突出生命体验在写真活动中的地位。“昔图”、“今图”,彼此不二,会心者当求诸形色相貌之外,以自家的体验感受生命的风姿神采。不少文人则由人物画像的虚幻性,进而思考写真本身的虚空不实。清代戴熙甚至讲:“人间梦幻耳,此相岂真哉?”^④道是写真亦可,道是幻相又何妨?戴熙以人生如幻,造物之戏喻示游戏之作,与黄庭坚、徐渭等对艺术形式虚幻性的理解神合。

在一定程度上讲,艺术形式的虚幻性是指艺术媒介的有限性或局限性,它要求在审美活动中保持精神的自由,以洒脱的态度欣赏艺术。依据大乘佛教,真相与幻相是二而一、一而二的关系,二者不离不异。在虚空如幻的体性层面,事物平等,皆为幻相。所以称,真相即幻相,实相即无相。这样,才能不为色惑,不被相缚。《摩诃般若波罗蜜经》:“若法无自性是法无相,若法无相是法一相。所谓无相,以是因缘故。”^⑤事物因缘和合而成,虚空不实,毫无自性,故称“无相”。但是,无相并非否定感触形相的存在,它是强调不存在确定不变的形相,因此,又称“一相”。这“一相”即幻相,不离真相。佛教论“无相”“一相”,意在护持人的自由之心,不迷恋于感触的声色世界,也不执著于心生的种种形相,要让心灵真正得到解放。人们执假为实,并孜孜以求,迷于情执妄见,故有相状差别之见。其实,从根本上说,经由感触的任何形相都是虚空不实的,彼此并无等级差别。开启真实之智,远离颠倒之心,洞明真如之相,体证事物的本来面目。这是般若类经典对事物真相的基本看法。以不分别之心观照世界,觉解事物尽管变化多端,千差万别,但毕竟虚空平等。于一切相,皆无所住。当智慧的心源得以开启,心念不为世相所牵,即事物而悟超事物之理,就能洞明幻相即真相,即“无相”,即“一相”。这时,事物的本来

① 普济著,苏渊雷点校:《五灯会元》卷第四,《赵州从谗禅师》,北京:中华书局1984年版,第202页。

② 黄庭坚著,刘琳等校点:《黄庭坚全集》,《题传神》,成都:四川大学出版社2001年版,第688页。

③ 徐渭撰:《徐渭集》,《徐文长三集》卷二十一《纯阳子图赞》,北京:中华书局1983年版,第582页。

④ 戴熙撰:《习苦斋画絮》卷二,清光绪十九年刻本。

⑤ 《摩诃般若波罗蜜经》卷第二十三,《六喻品》第七十七,鸠摩罗什译,《大正藏》第八卷,大正一切经刊行会大正十三年版,第390页上。

面目也就呈现无遗。一方面,真相“不生不灭,不垢不净,不增不减”^①,不可将它归入其中的任何一种形相;另一方面,真相又遍布于众相之间。真空能究竟显实,但真相不落有无,不住一异,它是绝待之相。

大乘佛教的形相论在禅宗中得到了进一步阐扬。本体超越界限,而形相必有界限。本体不是脱离起用而存在的实体,它不能直接呈现真相,真相要通过形相来显现。这就要求不生分别之念,对形相世界不作自/他、有/无、内/外等二元判分。在禅门,法身、真如、实相分别与幻身、幻有、幻相构成对应关系,前者与后者相待而存。在形相论方面,南宗禅特别提出了“于相而离相”的工夫。所谓“离相”,不是忽视形相的存在状态,而是要即用以显体,即相以见性。“于相”之中超越幻相,抵达体道见性的般若空境。六祖慧能以为,自心即佛,心生万法,必须了悟“一相三昧”,“于一切处而不住相,于彼相中而不生憎爱,不取不舍”^②。“一相三昧”,于世相“不取不舍”,不落有无,心无沾滞。它揭开了禅宗形相论的总纲法门。

禅师们常以无相、幻相言说真相,破除僧徒执于形相的心念。“一相”之“一”,绝待无二,真实无依。它能妙生万相,具足无穷的功用。它为万相之体,无形相,无方所,遍在万物,无所有却又无所不备。起用之时,心与相对;摄用归体,心相双泯。“一相”即空相,它不具体化为任何相状,却意味着事物的本来面目。无相之“无”,是要消解人对实体化形相的执念。空相流行发用,遍为差别之相。所以,南宗禅讲无住于相,“于相而离相”,领略形相的真谛。

在禅师们看来,真如实相并非远离现实事物的抽象道理。其实,幻相正是真相的流行发用。王维在一则画赞中说:“法身无对,非东西也。”^③天台德韶禅师说:“法身无相,触目皆形;般若无

知,对缘而照。”^④如果说,王维画赞强调的是法身之体的绝待无二,那么天台德韶则将法身之体与用并举,指出法身真相不为实有,又强调触处即真。永嘉玄觉大师《证道歌》“无明实性即佛性,幻化空身即法身”,接近此意。这对中国古代写真观念的生成很有启发。“法身无对”,不是否定变画图像,而是指法身没有定相,变画展现的只是法身的一种审美幻相。写真视艺术形式为幻有,这种审美幻相的意义不能停留于其虚空不实,审美幻相正是人物精神气象的自然表露,也就是生命真相呈现的阶梯。徐渭题丑观音,其赞词云:“至相无相。既有相矣,美丑冯延寿状,真体何得而状?”^⑤徐渭也指出,观音的“至相”不定,“真体”无状,眼前的丑观音只是审美幻相而已。

在佛教艺术领域,佛像一般是佛或菩萨等的形相展现,是佛教人物的化身。化身千变万化,法身却无定相,然而,化身不离法身,这就是“幻化空身即法身”。因此,面对艺术史上难以计数的佛教人物画像,欣赏者不可执于一尊,贬抑其余。那种非此即彼的取舍态度没有领悟佛教禅宗形相论的真意,也难以证入中国古代人物写真的艺术堂奥。以变画表显实相的做法,在具有文人审美情趣的佛教题材画中较为普遍。例如,相传唐代卢楞迦的《六尊者像册》^⑥,神态庄严,悲天悯人之情、普渡众生之愿,传神备至,观者为之叫绝。同为佛像,五代贯休的罗汉图则造型奇特,夸张怪诞,与卢楞迦所作差异甚大。这两位佛像画家所造罗汉形态不一,神情迥异,在艺术形式方面可谓大异其趣,但是,在同为佛教人物写真这层意义上,彼此虽然形相各别,事理却无二致。这些佛像造型体现出借幻相传达真相的意趣。

“写影”是中国古代写真领域颇有意思的审美现象。这种审美现象与视形式为幻相的观念有

① 《般若波罗蜜多心经》,玄奘译,《大正藏》第八卷,第848页下。

② 静、筠二禅师编撰,孙昌武等点校:《祖堂集》卷第二,《惠能和尚》,北京:中华书局2007年版,第128页。

③ 王维撰,(清)赵殿成笺注:《王右丞集笺注》卷之二十,《西方变画赞并序》,北京:中华书局1961年版,第367页。

④ 普济著,苏渊雷点校:《五灯会元》卷第十,《天台德韶禅师》,第571页。

⑤ 徐渭撰:《徐渭集》,《徐文长逸稿》卷十七,《大慈赞五首》其三,第981页。

⑥ 各30×53厘米,绢本,故宫博物院藏。

关。苏轼曾在一幅自画像所作的赞语中说:“元佑罪人写影,示迈。”^①这种称人物写真为写影的说法源于佛教。佛典称人物画像为写影,而写影的目的在于传真,这是有依据的。在佛教里,影像是指祖师先德肖像的雕塑或画像形式,又被称作影、真影、写影。^②同时,“真”在佛教里也有真影之义,指祖师或尊宿的塑像、肖像等。^③写影以传真,这与佛教禅宗即幻即真的思想一致。宋代以来,禅门也出现了以书写幻影来代称人物画像的说法。如:“明州李世珍,画妙胜殿众菩萨像,因写吾幻影。”^④这种将人物画像视为幻影的做法,渗透着五蕴不实的佛理教义,也体现出视写真为审美幻相的价值取向。

不少艺术思想家认为,人物写真所追求的真实,不是对人物身体形态的客观描绘,而是以幻相形式传达艺术家对生命和存在的真实性的领悟。因为,从体性而言,任何事物都是虚空不实的,作为一种饱含着文人生命意识和审美情调的艺术形态,写真同样离不开对真实性的思考。北宋米芾好为云烟墨戏,极具文人性情。同时,他又关注艺术的真实问题。米芾题画:“画号为真理或然,悠悠觉梦本同筌。”^⑤艺术是心灵的造境,是文人性情的外化。体证艺术的虚空性,就能心境自由,借幻相传达真相,揭示艺术与历史、人生的深层联系。徐渭为云门寺僧作有《纶师像》,这一人物画像流露出写影以传真的意味。徐渭说:“笑语谿拜,纶师在寺。不动不言,纶师在纸。笔精之神,几夺太始。寺耶,纸耶?等无有二。学徒宗之,此是影子。他年泥塑,仗芭刍指。”^⑥寺院只是禅师的暂居之所,是身如寄,生命的最终归依并不在寺院。将禅师的相貌图现纸上,或化作泥塑,都只是不同形态的虚幻形相而已。既然画像虚空不实,

为禅师绘像又有何意义?这是因为,画像虽然只是一种审美幻相,但它能表显人物的精神气象。人物写真的艺术形式虽属幻有,却有它不可忽视的审美价值。

在佛教禅宗的影响下,艺术愉悦性情的功能得以强化,艺术形式的工整与否已经退居次要位置,不少文人将艺术作为一种觉悟生命和存在的方式。同样是以画像传神,中国古代皇室容像或贵族画像就与文人写真存在较大的观念差异。在大多数情况下,写真往往不求形似,不讲法度,而以心中体验的形相出之,文人画家常以自由闲散的方式写真,表现人物在日常生活情境中悠然自得的神情。皇室容像或贵族画像一般要求造出人物端正严肃的神态,一定程度上带有仪式肖像的特征,必须以正面的视角表现帝王与后妃的端庄相貌,供后人庄严礼拜,或以此为念。从艺术形式来看,这种仪式肖像呈现的人物神态的确难以避免模式化或雷同化的弊端,往往为文人写真所不取。巫鸿指出,皇室容像的主要功能在于展现和象征其民族与政治身份。^⑦皇室容像或贵族画像追求的是类型化的共相,而写真则更看重写真对象的个体差异,也就是试图表现人物各不相同的神情面目。但是,这种解释主要立足于社会学、文化学的层次。向上一路,从哲学美学加以探究,皇室容像或贵族画像实际上是中国古代占主流地位的儒家审美理想的产物,而写真却是佛教禅宗视艺术形式为幻相,而又主张真相不离幻相这种审美观念的体现。

世间万象色彩纷呈,纷繁复杂,变化无穷,似乎是造化的幻现,故万象又被称为幻相。人们以为,事物有固定不变的形相可求,因而在审美活动中尽力把捉其客观不变的形式规则。然

① 卞永誉撰:《式古堂书画汇考》,《画卷》之十三,《苏长公自画背面图并赞》,卢辅圣主编,《中国书画全书》第六册,上海:上海书画出版社1994年版,第989页下。

② 慈怡主编:《佛光大辞典》(6),高雄:佛光出版社1989年版,第6004页。

③ 慈怡主编:《佛光大辞典》(4),高雄:佛光出版社1989年版,第4193页。

④ 本光等集:《横川和尚语录下》,《天目和尚·禅人画师像》,《出新纂续藏经》第71册。

⑤ 米芾撰:《宝晋英光集》卷四,《题李成画》,文渊阁四库全书本。

⑥ 徐渭撰:《徐渭集》,《徐文长逸稿》卷十七,北京:中华书局1983年版,第982页。

⑦ 巫鸿著:梅枚等译,《时空中的美术:巫鸿中国美术史文编二集》,《清帝的假面舞会:雍正和乾隆的“变装肖像”》,北京:生活·读书·新知三联书店2009年版,第286页。

而,在深受佛教禅宗影响的艺术理论家看来,写真不可能存在具有普遍意义的审美法则,也无法提供放诸四海而皆准的艺术形式。尽管写真生成的只是审美幻相,但这种审美幻相并非毫无意义,它是画家创造精神的留影。中国古代写真就是要以虚幻的艺术形式传达丰富的生命意识。人物写真的审美价值在于,它能与广阔无限的宇宙人生联系起来,也与生命的须臾体验对接起来。

二、从审美体验而言,写真传达的是生命的须臾体验

从审美体验而言,中国古代写真传达的是生命的须臾体验。“须臾”是一种时间体验,它关乎生命和存在,又与审美活动的创造精神和游戏功能有着密切的联系,因此,它同时是一种审美体验。道家和佛教都不乏须臾之思。《庄子·知北游》:“自本观之,生者,暗醢物也。虽有寿夭,相去几何?须臾之说也。”庄子以须臾之说概括寿夭齐一之理,有揭示生命短暂之意。在佛教中,须臾常表示时间的短暂,它与暂时、少顷、刹那、瞬间等词义接近。^①《维摩诘所说经》有“是身如浮云,须臾变灭”^②的说法。由须臾指称生命的短暂,可引申出时光的迁流不居。在悠远浩渺的历史长河里,须臾不过是微不足道的瞬间,即便在个体的生命当中,它也只是微乎其微的刹那。中国艺术家观照生命,体验存在,却钟情于这样的须臾瞬间,写真也正是从须臾体验的角度,体证生命和存在的价值。

在中国古代写真领域,须臾作为一种审美体验,主要指向两层含义:

其一,它喻示生命的短暂和脆弱,敏感的文人于是以片刻的存在与永恒的时间相照面。白居易

深受佛教影响,他曾多次提到写真问题,其间融入了生命短暂的须臾体验。白居易深有感触地说:“我昔三十六,写貌在丹青。我今四十六,衰悴卧江城。岂比十年老,曾与众苦并。一照旧图画,无复昔仪形。”^③白居易题写真,总是怀着对已逝岁月的留恋和追忆,至于画像的真与不真,似乎没有成为他的心结。往事如烟,岁月蹉跎,老态已至,一切都在变幻之中,唯一让他惊喜的是,身体依然在,只是朱颜改。^④与佛教禅宗强调写真的虚幻性不同,白居易通过写真感悟生命,借助写真这种艺术方式,思考生命和存在的意义,觉解个体生命的短暂、微弱和渺小。写真就是这种生命的须臾体验,也是一种美感体验。

其二,它又指称审美活动的神奇变化,不可把捉。须臾体验是造物之戏,瞬息成灭,永无停驻。从审美创造来说,须臾体验体现为即兴的创造方式,这是不可复得的灵感闪现。注重当下体验的艺术家往往凭兴而发,兴来如答,兴尽则止,笔墨变幻神速,感触不可重复,与造化之神奇异曲同工。须臾瞬间非古非今,亘古亘今,当下即是,转眼成非。须臾即此刻,它超越时空,无生无灭,不去不来,当下圆成。这种须臾体验为人们感受生命的自由精神提供了契机。须臾又是唯一的体验,它使人从世俗的身份地位、欲念诉求等桎梏中超脱出来,回归优游自得、逍遥自在、绝缘般的幻化之境,在片刻的心性自由中领略人的创造力的伟大。实际上,在中国古代写真观念领域,生命须臾体验的这两层含义普遍存在,彼此交融,贯穿于整个审美活动之中。

作为生命体验的须臾之思,它超越世俗的功利计较、道德理性,指向人的深层精神世界,以艺术的方式观照生命和存在,因此,生命的须臾体验很自然地转化为独特的审美体验。中国古代的写

① 慈怡主编:《佛光大辞典》。其中,关于“须臾”“刹那”之解释,参见该词典第6册第5360页下、第4册第3731页中下。

② 《维摩诘所说经》,《方便品》第二,(后秦)鸠摩罗什译,《大正藏》第十四卷,大正一切经刊行会大正十四年版,第539页中。

③ 白居易撰:《题旧写真图》,《全唐诗》卷四三〇。

④ 白居易《感旧写真》:“李放写我真,写来二十载。莫问真何如,画亦销光彩。朱颜与玄鬓,日夜改复改。无嗟貌遽非,且喜身犹在。”(《全唐诗》卷四四五)

真观念与生命的须臾体验密切相关。佛教认为,人的身体由五蕴和合而成,又因其分解而各自散失,中国人经常发出“人生如寄”“浮生若梦”的感慨。五蕴本来不实,幻身虚空,念念不住。《维摩诘所说经》:“一切法生灭不住,如幻如电。诸法不相待,乃至一念不住。”^①这部佛经在唐代以来的文人阶层传播较广。是身为幻,心识无住,文人写真多会心于此。在深受佛教禅宗影响的理论家看来,人物写真不是要细致描摹人物的体貌,它主要在于传达一种须臾间的生命体验。身心既然念念不住,瞬息万变,写真就无愧于须臾间的性灵游戏。在这种前后际断、空前绝后的特定时间点上,画家既观照写真对象的身心存在状态,同时也反观自身的生命体验,并将这种合成式的审美体验自由地传达出来,在刹那之间划破世界的变化之流,体验心物合一的永恒真实。对此,黄庭坚有很精到的表述。他在一则写真自赞中说:“此一时也,则鲁直而已矣。一以我为牛,予因以渡河,而彻源底;一以我为马,予因以日千里计。鲁直之在万化,何翅太仓之一稊米。”^②这表明,生命只是沧海洪流中的细微一滴,存在不过万化大千里的短暂一瞬,写真之“真”在何处?它揭示的是一种不可复得的瞬间真实。身心如幻如化,稍纵即逝,写真捕捉的就是这须臾之“似”、当下之“真”、刹那之“相”。徐渭在欣赏自己的画像时,也发出生命变幻不定、形相了不可得的感叹。徐渭说:“吾生而肥,弱冠而羸不胜衣,既立而复渐以肥,乃至若斯图之痴痴也。盖年以历于知非,然则今日之痴痴,安知其不复羸羸,以庶几于山泽之癯耶?而人又安得执斯图以刻舟而守株?噫,龙耶猪耶?鹤耶鳧耶?蝶栩栩耶?周周蓬蓬耶?畴知其初耶?”^③徐渭还说,人物写真好像是众多工匠铸造佛像,每个工匠总会竞相夸耀他造的佛像最传神,倘若将这些佛像置于观众的视野之下,这时,由于每位观众的审美角度和观照立场有别,于是,对于到底哪个佛像最为传神的评判也就必然会众说纷

纭,难定高低。同样,面对不同审美情境之下创造出来的众多画像,或肥或羸,似龙似猪,孰真孰假,谁优谁劣,画家各有自家见地,这与写真对象及其观众的看法也不可能达成一致。

写真是美感在须臾瞬间的当下生成,写真对象的相貌前刻不可得,后刻也不可得,惟有此刻的体验才是真实的。写真不能执著于人物的体貌,也不能刻舟求剑、守株待兔地等待那可遇而不可求的真相,而要领会幻身念念不住、生命即刻成变的道理。文人写真常以林泉丘壑为背景,以突出写真对象的精神风貌,表达其淡然世欲而心存江湖的高远志趣,这在明清时期已经逐渐演变为一种普遍盛行的人物画创作程式;或剔除任何环境背景因素,将人物的某些个性特征和神情传达出来。由于在造型过程中画家多将自身的审美体验融入其中,这种人物画像往往具有鲜明的风格特征,如贯休的怪诞,陈洪绶的高古,等等。即使面向同一人物的容貌,不同的画家会用不同的艺术形式来传达他对人物精神的理解。尽管每个画家的审美境界有别,但是,杰出的画家几乎都在追求那由生命瞬间而成的心物契合之“真”。写真只是创造人物的千万化身之一,是画家须臾间的游戏所得。

生命的须臾体验体现出超越时空的创造精神,写真也要突破世俗时空的限制,体证生命瞬间的真实状态。在中国古代写真领域,人物的具体形貌不再成为审美观照的中心要素,画像的似与不似也不再作为评判写真效果的主要标尺。这种审美体验依赖画家与所写人物精神交会的当下心境。画家常借写真表露个人的审美理想,或展现自己对所写人物身心状态的独到领会。画家的特定审美心境,所写人物微妙的心绪变化,都会直接影响到写真的审美效果。中国画家妙悟须臾即永恒、存在即此刻的佛理禅意,因而创造了不少饶有意味的写真杰作。

① 《维摩诘所说经》,《弟子品》第三,鸠摩罗什译,《大正藏》第十四卷,第541页中。

② 黄庭坚著,刘琳等校点:《黄庭坚全集》,《写真自赞五首》其三,第560页。

③ 徐渭撰:《徐渭集》,《徐文长三集》卷二十一,《自书小像二首》其一,第585页。

三、就思想渊源而论,写真是佛理禅意的艺术呈现

在上述部分,笔者已从艺术形式和审美体验的角度初步提及中国古代写真观念与佛教禅宗存在密切的联系。在某种意义上,写真是佛教禅意在中国古代文人艺术领域的审美呈现。为了更深入地探讨这个问题,需要从中国古代写真观念与佛教禅宗的具体思想关联方面继续深入。在此,拟从三个层次简要展开。

一是写真观念与佛教禅宗即幻即真的学说有关。即幻即真,是大乘佛教般若空观的核心学说。依据般若空观,事物存在真空和幻有这两面,二者相待而存,缺一不可。真不异幻,幻不异真,真幻不二,即幻即真。佛教禅宗所讲的真实,是指事物五蕴虚空,实无所有的真如空性。真相与幻相在虚空性方面平等不二,这就是大乘佛教的平等真实。隋唐以降,经由禅宗教理的广泛传播,即幻即真这个学说影响到中国人的审美态度。禅宗认为,事物虚空不实,若能觉悟这一机关,就能参破世相,即幻以明真。真即是幻,幻即是真,即真即幻,真幻不二,有僧徒曾向曹山本寂求教如何理解幻与真的关系,禅师对这位僧徒说,真空不是孤绝的存在,它总是以幻有的方式呈现,这就是真幻不异的佛理禅意。同时,事物虽然存在,但其体性虚空不实。^①真与幻的并举,意味着真是幻之体,幻是真之用。就形相论而言,幻相是妙有,是真相的发用流行;真相本虚空,是幻相的自体。真相可以通过幻相来显现,幻相纷呈,毫无自性,不可对此妄生执念。黄梅东山演和尚有《自述真赞二首》,其一云:“以相取相,都成幻妄。以真求真,转见不亲。”^②这则赞语很能代表禅宗对真相与幻相的看法。不但幻相了不可取,真相也是相待而有,转

眼不亲。幻相既为虚妄,真相也是假名,都不可执为实有,这就是真幻相即。禅宗依万物皆空之理,运平等不别之思,借幻相以明真相,使人从对无限的追求回归有限的存在。明末高僧紫柏真可说:“四大是假亦是真,心境不二亦不一。兼二为一亦亡,即假悟真真乃遍。”^③紫柏大师所说的“即假悟真”,就是即幻即真。它强调真假不二,心物两忘,这是一种极高的觉悟境界。它填补了有限与无限的鸿沟,消解了存在与超越的矛盾。这种佛理直接影响着中国人的价值观念,很多文人都有这方面的表述。苏轼有诗:“久知世界一泡影,大小真伪何足评。”^④这种对于世间事物取平等而不分别的态度,也出现在董其昌那里。董其昌说:“地水火风四大和合,假生我身。四大各离,妄身当在何处?此《圆觉》吃紧语。然离妄无真,真该妄末,妄彻真原。斩头觅活,无有是处。”^⑤董其昌可谓深谙“幻化空身即法身”的禅意。中国人的理想多立足于当前的存在,却不放弃心灵的超越工夫。这种精神超越的思路在中国古代写真观念领域也有明显的表露,那就是既参悟五蕴本空,又不落虚无边见。文人写真既不迷恋形式,又不否定艺术形式的价值,而是以审美幻相的形式表达关乎生命和存在的感悟。

二是写真观念与华严宗真俗圆融的思想有关。作为重要的佛教概念,“真”不是科学认识或逻辑推理意义上的真实,真指真如空性,也就是事物的体性;“幻”即虚幻的存在状态,这说明事物因缘所生,其存在的根性虚空。华严教理中的一与多、性与相、隐与显等关系都属于华严宗法藏提倡的“十玄无尽”论范围,它们与大乘佛教的真实观有关。中唐以来,出现了华严宗与禅宗合流的倾向,学界有华严禅的说法,表明华严教理不乏禅意。这里围绕一与多这组关系做些论述。华严宗

① 静、筠二禅师编撰,孙昌武等点校:《祖堂集》卷第八,《曹山和尚》,第382页。

② 贇藏主編集,蕭楚父等点校:《古尊宿语录》卷第二十二,《黄梅东山法演和尚语录》,北京:中华书局1994年版,第420页。

③ 《紫柏大师全身舍利塔颂》,《正新纂续藏经》第73册。

④ 苏轼撰,(清)王文诰辑注:《苏轼诗集》卷三十六,《轼近以月石砚屏献子功中书和子功诗》,孔凡礼点校,北京:中华书局1982年版,第1925页。

⑤ 董其昌撰:《画禅室随笔》卷四,《禅悦》,康熙十七年天都汪氏刻本。

主张真谛与俗谛圆融,体现出真幻不碍的思路。《华严经义海百门》:“幻有现前,是世谛。了尘无体,幻相荡尽,是真谛。今此世谛之有,不异于空相,方名世谛。又真谛之空,随缘显现,不异于有相,方名真谛。又空依有显即世谛,成真谛也。由有揽空成,即真谛成俗谛也。由非真非俗,是故能真能俗。即二而无二,不碍一二之义历然。”^①一即真空,多为俗有,一多无碍,真俗圆融。理法界、事法界、理事无碍法界、事事无碍法界,这是华严宗的四法界理论。华严宗通过阐发理事无碍、事事无碍等命题,论证世俗生活与涅槃境界、彼岸世界与彼岸世界的圆融无碍。事理无碍法界强调真如本体与世俗存在交融互通,即华严宗的“一即一切,一切即一”。真如本体与世俗存在彼此容摄,不可分割,真理寓于每一事物当中。依华严慧见,能遍之理,性无分限;所遍之事,分位差别。真理是不可分的,而事物之间平等不二。这种真理并非只为某些事物所特有,它遍布于各各不同的事物。这表明,任何事物都含有一定的真理。就连细微而不可眼见的纤尘,也含摄大千世界的无边真理,圆满自足,毫无欠缺。

华严宗提倡理事圆融,以一与多的关系体证理与事的交融自在,包含着对真俗圆融关系的思考。法藏说:“即此情尽体露之法,混成一块,繁兴大用,起必全真;万象纷然,参而不杂。一切即一,皆同无性;一即一切,因果历然。力用相收,卷舒自在,名一乘圆教。”^②法藏提到“一切即一”,“一即一切”,这两组关系建立在“一切”和“一”这两个概念之上。其中,“一切”指世间万物,也就是事法界;“一”则指真如本体,也就是理法界。为了方便理解,法藏还以金狮子为例,阐发理事无碍之理。“一”为本,为金,为真如;“多”即末,即狮子,即万物。一为体,多为用,体用不二,各各自在。这为华严宗的真俗圆融论提供了思想支持。

这种真俗圆融的华严智慧被禅宗吸收,并得以继承与发展。禅宗与华严宗的真实观并无根本差异,这在那些华严宗与禅宗合流的佛典中尤为明显。如,《宗镜录》有“不离俗而常真”,“不离真而恒俗”,“真俗宛尔”等说法^③。即俗见真,即色观空,这种意趣在中国艺术论中也得到了落实。唐代澹交说:“图形期自见,自见却伤神。已是梦中梦,更逢身外身。水花凝幻质,墨彩染空尘。堪笑予兼尔,俱为未了人。”^④澹交关于写真的思考颇含理趣,对于理解写真的审美意蕴很有启发。既然五蕴皆空,此身为幻,又何必斤斤于人物画像的真实是否。在妙悟之人眼里,写真尽管只能生成一种审美幻相,但写真未尝不真,因为写真既传达着画家的真实体验和审美情调,又展示出所写人物的精神气象。

中国古代写真观念也微隐地体证着“体一分殊”的华严禅理。何谓体一分殊?所谓“体”,即真如本体,它是唯一的,故称为“一”;所谓“分”,是指世间万象各别,皆为“殊”相。体一分殊,舒卷自如。分以显体,殊实归一。由华严禅的体一分殊说,也可引出真俗圆融的妙理。永嘉真觉禅师道:“一性圆通一切性,一法遍含一切法。一月普现一切水,一切水月一月摄。”^⑤月映万川,一月圆,处处皆圆。体一分殊,一体真,处处皆真。同不碍异,异不碍同,一性/法/月与一切性/法/水月圆通无碍。体虽一,不是绝对不变的至上之体;殊虽分,却不是散漫无纪的杂陈。体用一如,圆融自在。有明镜存在,万物方能映现。然而,镜像万千,形相纷呈,并不妨碍或减损镜子的映照之功。体一、分殊,假名权立,若悟入一心,何容分别拟议。

写真也是同样的道理。即使描绘同一人,各人笔下的形相不一,但都是自家心灵感触之相的

① 法藏述:《华严经义海百门》,《差别显现门》第六,《大正藏》第四十五卷,大正一切经刊行会昭和二年版,第632页上。

② 法藏著,方立天校释:《华严金狮子章校释》,《论五教》第六,北京:中华书局1983年版,第30页。

③ 延寿集:《宗镜录》卷第三,《大正藏》第四十八卷,大正一切经刊行会昭和三年版,第430页上。

④ 澹交撰:《写真》,《全唐诗》卷八二三。

⑤ 道原纂:《景德传灯录》卷第三十,《永嘉真觉禅师〈证道歌〉》,《大正藏》第五十一卷,大正一切经刊行会昭和三年版,第460页下。

呈现。这就是以分殊各别之相,传达画家体验到的真相?元代杨维桢说:“吾与师论沕旨。沕之生何生,灭何灭?余尝读师《海月祖象》,谓月之景光在月乎,在海乎?海月不在海,而海且何在乎?知海月之无在不在,则知沕之在矣。吾起谢曰:吾之沕可一而万,万而一矣。”^①此一序言,涉及禅师的画像问题,体现出真俗圆融的意趣。众沕不离海水,海水不异众沕。海水是众沕之体,湛然常在;众沕为海水之用,变幻无定。既然海水可以喻示真相,众沕就相当于真相的显现。月之景观不在月,而又不离月,不离海的映照。海、月、沕,皆无定在,却又无所不在。杨维桢借论海、月、沕的华严教旨,援引体一分殊之理,体证写真画像与禅师本来面目的圆融关系。可见,海月祖象虽为殊别之相,却不愧为禅宗大德真相的化身。真俗圆融,这是中国古代写真观念的又一思想渊源。

三是写真与佛教禅宗真幻双泯的妙悟相联。依据印度佛教,人们感触到的事物的相状都是虚空不实的,它们出于妄执之心,属于颠倒之见。本觉之心绝对真实,远离颠倒之见。真如佛性寂静无为,是人远离妄执情染之后所证得的般若之智。真如即如如不动,是真空性体。但是,大乘佛教发展到禅宗,这种情况已经发生了根本的转变。禅宗认为,真与幻在虚空性上究竟平等,因而推重妙悟,讲究真幻双泯。慧能有法偈云:“一切无有真,不以见于真,若见于真者,是见尽非真。若能自有真,离假即心真,自心不离假,无真何处真。”^②依此,道是假名,佛亦妄立。慧能要破除人的分别之心,不刻意求真,求之则乖,逐之则妄。真幻并举,皆出一心法门,而心是假名,真从幻立,幻由真显。刻意去除幻妄,好比头上添头,自增烦恼。幻妄不可除,趋真也同为边见。舍有求空,弃妄取真,还是心有取舍,不离分别,这表明心灵还没有超越伪饰和分别的状态。

在佛教禅宗,事物真幻与否,完全取决于心灵的境界。佛法是生成的,而不是先验存在之物。禅宗将事物的真实性问题追究到心与物的迷悟

上。真幻之见皆由心生,真也好,幻也罢,都出乎心识妄念,性空无体,平等如如,故真不可执,幻也不必除。禅门又称真相为实相,幻相为虚相。正如虚相了不可得,实相也不可求取。紫璘供奉问:“如何是实相?”南阳慧忠国师答:“把将虚底来。”紫璘供奉说:“虚底不可得。”南阳慧忠则道:“虚底尚不可得,问实相作么?”^③南阳慧忠贯彻了般若空观的精神,将实相和虚相一齐参破,这是真幻双泯的妙悟境界。妙悟不需向外下工夫,如同困来即卧,饥来就餐,普通平常,自然不过。通力无碍,随缘应真。无缚无解,事事皆真。若能妙悟自然,妄念尽消,则法界宛然,世界灿烂。真幻不立,有无双遣,心法双亡,真相自现。

佛教禅宗讲真幻双泯,不是混淆事物的差异,也不是否定人们感触到的形相的有效性,它要以般若之智进入不加分别之境。凡是艺术,必以媒介载之,必以形式出之。同样地,写真也不能舍弃艺术形式而作抽象的线条演绎,其审美理想在于,通过审美幻相以显现人物的真精神和真境界。写真不求形似,因为任何确定的形相总是有限的;但是,写真又不离形相描绘,因为它要借助一定的艺术形式和媒介。人物写真,就是即幻相以明真相,它不注重似与不似之类的形式美感,而要以妙悟之心悬置似与不似,传达生命的须臾体验。

真幻双泯,心无取舍。这就否定了事物的真相绝对超离现实世界的可能,保证了在当下境遇中照亮事物形相真实性的可能。道不远人,色不异空,般若遍在,触物成真。以妙悟之心观之,世间种种形相,莫不从我般若心中流出。审美者须有一双洞察世相的慧眼,一颗圆明透脱的心灵,一份当下即是妙悟,才能触目是道,即幻而真,真俗圆融。杰出的人物画家,总能触处即真,应物成形,描绘出人物的精神气象。妙悟之心不滞于孰真孰幻,它能即幻悟真。这影响着中唐以来写真的审美境界,理论家也多强调“真假无滞趣”,这就是一份妙悟之心。王鉴《染香庵跋画》:“人见佳山水,辄曰‘如画’,见善丹青,辄曰‘逼真’。则

① 杨维桢撰:《东维子集》卷十,《一沕集·序》,文渊阁四库全书本。

② 慧能撰,杨曾文校写:《六祖坛经》,北京:宗教文化出版社2001年版,第66页。

③ 普济著,苏渊雷点校:《五灯会元》卷第二,《南阳慧忠国师》,第101页。

知形影无定法,真假无滞趣,惟在妙悟人得之。”^①画家需要开启妙悟之心,欣赏者也需具备领悟画像的素养。无论人物画像与所画人物相貌之间的距离有多远,它们都是经由审美心源的创造而生成的。审美幻相的体性虽非实有,却是般若佛性的流行发用。此真则彼真,此假则彼假。在不同的艺术形式面前,如果审美者过分纠缠于孰真孰假,谁似谁非,就难以领略人物写真的意趣。黄庭坚说:“道是鲁直亦得,道不是鲁直亦得。是与不是且置,且道唤那个作鲁直。若要斩截一句,藏头白,海头黑。”^②黄庭坚将人们关于写真真实性的“是”与“不是”等问题悬置起来,这是一种真幻双泯的审美境界。唐寅也有自赞:“我问你是谁?你原来是我;我本不认你,你却要认我。噫!我少不得你,你却少得我。你我百年后,有你没了我。”^③唐寅这则自赞虽然不是直接讨论写真,但

它对生命的幻化生灭有着超出常人的感悟,又体现出达观自在的人生境界。这与黄庭坚的写真观念真有异曲同工之妙。写真、自赞,都是抚慰生命的方式,不离夫子自道般的心灵私语。释性洁曾经自写一小照,跌坐于蒲团旁,一鬼抚掌揶揄。盛宜山有跋:“世上万缘都是幻,阿师独要写其真。写来真亦同于幻,不觉空中鬼笑人。”^④黄庭坚、唐寅、盛宜山等对生命幻化与审美幻相共通性的体悟,对人生与艺术之间假名般、幻影式关系的思考,都流露出妙悟而不执著、旷达而无取舍的态度。生命本属偶然,形式虽为幻有,若以妙悟之心观照,处处无非真相。

可见,中国古代写真观念充满着深厚而悠远的佛理禅意,这为中国人物画的生命精神奠定了理论基础。

On the Buddhist and Zen Thoughts Contained in the Idea of Realism in Ancient China

Tang Lingyun

(School of Chinese Language and Literature, Hunan Institute of Science and Technology, Yueyang 414006, China)

Abstract: The idea of realism is an important content of the history of Chinese artistic thinking, but the academic circles have shown insufficient concern for this point. In term of artistic form, realism may create an aesthetic illusion. In term of aesthetic experience, realism conveys an instant experience life. In term of ideological origin, realism is an aesthetic presentation of Buddhist and Zen thoughts in Chinese literati art. The idea of realism in ancient China was associated with the thinking between reality and illusion, with the convergence of reason and practice, and with the subtle enlightenment of disappearance of reality and illusion.

Key words: the idea of realism in ancient China, aesthetic illusion, instant experience, Buddhist and Zen thoughts

(责任编辑 刘曙光)

① 秦祖永撰:《画学心印》卷三,清光绪四年刻朱墨套印本。

② 黄庭坚著,刘琳等校点:《黄庭坚全集》,《写真自赞五首》其四,第560页。

③ 唐寅撰,周道振等辑校:《唐伯虎全集》卷第六,《伯虎自赞》,杭州:中国美术学院出版社2002年版,第271页。

④ 张庚:《国朝画徵录》卷下,清乾隆四年刻本。