

觀想與悟對：中國繪畫藝術的思維方式

羅世平

中央美術學院美術史教授

論畫與論詩，人們習慣於將畫與詩加以類比，畫是無聲詩，詩是有形畫。它們之間共同點，蘇東坡的名句已有提示：“詩畫本一律，天工與清新”（蘇軾）。但詩與畫又屬不同的領域，有各自不同的表現特徵，差距實在也不小。一個用文字音韻，一個用形象。就二者的表現方式而言，原是不易調和起來的。

陸機所謂：“宣物莫大於言，存形莫善於畫”（陸機《文賦》），是說二者各有其長短。

德國的萊辛曾有專文討論詩畫的不同：“詩是用語言為媒介，語言是在時間直線上承續的東西，所以較易於敘述在時間上承續的動作。畫用顏色線條為媒介，顏色線條是在空間上綿延的東西，所以較易於描繪在空間平面上綿延的物體靜態。”（萊辛《拉奧孔》）這是說詩畫分屬的時間和空間的不同表達形式。

單就媒介技巧而言，詩與畫是不易放在一起來說的。但蘇東坡特將詩畫相類比，意不在媒介技巧，而是詩畫在意境與意象上的同質特徵，是二者共有的美學品格。蘇軾在唐代詩人王維的詩畫中看到了二者的完美結合。

“味摩詰之詩，詩中有畫。觀摩詰之畫，畫中有詩。”（蘇東坡《書摩詰藍田煙雨圖》）

蘇軾的“詩畫一律論”提出後，為後來的文人畫張了目。詩與畫越過了媒介技巧的層面而在意境和意象上重合在了一起，二者不僅可以類比，而且可以相為互用，由此形成了中國詩畫的特色，也是中國詩畫藝術的文脈核心所在。營構“詩中有畫，畫中有詩”的意境和意象，所關涉的其實是中國藝術的思維方式—觀想與悟對。

一、觀想入境

中國的文脈傳統中有關思維的活動，格外強調物我交融和身心體驗。莊子的“觀魚”和“夢蝶”，佛教的“禪觀”，道教的“觀神”等等，其中都有可用於心觀的形象和預見的境界，作心觀者對這個觀想體悟的過程也都是十分地看重。下面借用佛教“禪觀”和道教“觀神”的例子加以說明。

《觀無量壽佛經》是指導信仰者觀想西方淨土世界的一部佛經，其中講解最爲詳瞻的是觀想淨土的十六個步驟，分別是日想觀、水想觀、地想觀、寶樹想觀、八功德水想觀、總想觀、華座想觀、像想觀、佛真身想觀、觀世音想觀、大勢至想觀、普想觀、雜想觀、上輩上生觀、中輩中生觀、下輩下生觀。簡稱“十六觀”。修持的過程是在禪定中通過內心審視而步步入境，每進一步便是一個境界。例如“水想觀”的觀想法和看到的極樂國境界是這樣的：

次作水想。見水澄清。亦令明瞭無分散意。既見水已。當起冰想。見冰映徹。下有金剛七寶金幢。擎琉璃地。其幢八方。八楞具足。一一方面。百寶所成。一一寶珠。有千光明。一一光明。八萬四千色。映琉璃地。如億千日。不可具見。琉璃地上。以黃金繩雜廁間錯。以七寶界。分齊分明。一一寶中。有五百色光。其光如華。又似星月。懸處虛空。成光明台。樓閣千萬。百寶合成。於台兩邊。各有百億華幢。無量樂器。以爲莊嚴。八種清風。從光明出。鼓此樂器。演說苦空無常無我之音。是爲水想。名第二觀。此想成時。一一觀之。極令了了。閉目開目。不令散失。唯除食時。恒憶此事。如此想者。名爲粗見極樂國也。
(《觀無量壽佛經》卷上)

再如觀想無量壽佛國的淨土世界：

次當想佛。所以者何。諸佛如來是法界身。入一切眾生心想中。□□想彼佛者。先當想像。閉目開目。見一寶像。如閻浮檀金色。坐彼華上。見像坐已。心眼得開。了了分明。見極樂七寶莊嚴寶地寶池寶樹行列。諸天寶幔。彌覆其上。眾寶羅網滿虛空中。見如此事。極令明瞭。如觀掌中。見此事已。復當更作一大蓮華。在佛左邊。如前蓮華等無有異。復作一大蓮華。在佛右邊。想一觀世音菩薩像。坐左華座。亦作金色。如前無異，想一大勢至菩薩像。坐右華座。此想成時。佛菩薩像皆放光明。其光金色。照諸寶樹。一一樹下。亦有三蓮華。諸蓮華上。各有一佛二菩薩像。遍滿彼國。此想成時。行者當聞水流光明。及諸寶樹。鳧雁鴛鴦。皆說妙法。出定入定。恒聞妙法。行者所聞。出定之時。憶持不舍。令與修多羅合。若不合者。名爲妄想。若與合者。名爲粗想見極樂世界。是爲像想。名第八觀。

(《觀無量壽佛經》卷下)

佛教的修行採用觀想入境的法門，道教也有類似的修習方法，稱作“觀像思神”。早期的道教經典《太平經》講述這種方法：

其法，為其具畫像，人亦三重衣，王氣居外，相氣次之，微氣最居內，皆戴幘乘馬，馬亦隨五行色具為。其先畫像於一面者，長二丈五，素上疏畫五五二十騎，善為之。東方之騎神持矛，南方之騎神持戟，西方之騎神弓弩斧，北方之騎神持鑲盾刀，中央之騎神持劍鼓。思之，當先睹是內神。已，當睹是外神也。

（《太平經》卷七十二）

葛洪《抱樸子》也說：

欲修其道，當先暗通所當致見諸神姓名位號，識其衣冠。不爾，則卒至而忘其神□□老君真形者，思之，姓李名聃，字伯陽。身長九尺，黃色，鳥喙，隆鼻，秀眉長五寸，耳長七寸，額有三理上下轍，足有八卦。

（《抱樸子內篇》卷十五）

無論是佛教的觀想入境，還是道教的觀像思神，都是通過眼觀心想來達成的，是經驗與想像力的相互作用的結果，這樣的觀想或可以稱之為“心眼”。通過這樣的修習，修持者可以超拔身心與神相接，並持久地體驗在虛實之間的去來景象。這種身心體驗的思維方式在中國文化中留下了深深的烙印。中國的詩講“詩眼”，畫講“畫眼”，是詩人和畫家意欲申明的境界。詩畫境界的獲得與禪觀者相似，靠的是觀想和體驗。

敦煌莫高窟保存有完整描繪“十六觀”內容的壁畫多幅，畫家將佛經描述的景象畫成了可視的圖像。創繪十六觀的過程一定有畫家讀頌佛經，參會自然，構想佛國景象的身心體驗，其中結合了畫家觀察的經驗與高度的想像力，在佛境與畫境之間來去往復。呈現於我們眼前的景象即是從觀想中得來，既與現實相關，又不是生活的實景。

文人畫的旨趣是追求畫中有詩的境界，也就是要以詩心為之，使畫有詩意詩趣，得象外之象。能將詩性精神在畫中得到充分擴展並高度統一起來是從王維開始的，《宣和畫譜》評說王維時是語兼詩畫的：

觀其思致高遠，初未見於丹青，時時詩篇中已自有畫意。由是知維之畫，出於天性，不必以畫拘，蓋生而知之者。

王維的詩多見畫意，形象和意境源于自然而得於象外，那境界是由觀想和體悟得來的。故唐宋人看王維的詩畫“筆蹤措施，參於造化”，“絕跡天機，非繪者所及”。蘇軾說王維“詩中有畫，畫中有詩”，不僅是蘇軾讀王維詩畫的感想，而且為宋明以來的文人詩畫設立了標準。明代汪珂玉在《珊瑚網》中選錄了蔡虧父彙編的《右丞詩意》和汪氏本人收集的《摩詰句圖》多種（見表），足以說明文人畫在詩與畫之間的努力。

蔡氏《右丞詩意》冊

王維詩句	畫家
行到水窮處，坐看雲起時。	張複
水穿磐石透，藤系古松生。	錢序
山臨青塞斷，江向白雲中。	陸士仁
大壑隨階轉，群山如戶登。	吳習
白雲回望合，青靄入看無。	孫枝
隔牖風驚竹，開門雪滿山。	蔣乾
時依簷前樹，遠看原上村。	錢貢
江流天地外，山色有無中。	強存仁
綠豔開且靜，紅衣淺復深。	周之冕
青皋麗已盡，綠樹鬱如浮。	周之冕
梵宇聊憑視，王城遂渺然。	微密
澗芳襲人衣，山月映石壁。	文從昌
登高萬景出，眺迴二流明。	沈鹹
寒堂映衰草，高館落疏桐。	沈繼祖
偃臥磐石上，翻濤沃微軀。	句吳真語（吳一峰）
山中一夜雨，樹抄百重泉。	朱竺
獨樹臨關門，黃河向天外。	劉原起
興闌啼鳥換，坐久花落多。	郁喬枝
空山新雨後，天氣晚來秋。	張元舉

汪氏《摩詰句圖》

王維詩句	畫家
籍草飯松屑，焚香看道書。	李日華
秋山一何淨，蒼翠臨寒城。	姚士麟
清夜何悠悠，叩舷明月中。	朱瑛
遠樹蔽行人，長天隱秋塞。	戴晉
靜言深溪裏，長嘯高山頭。	李肇亨

空山新雨後，天氣晚來秋。	會嘉
明月松間照，清泉石上流。	項聖謨
獨坐幽篁裏，彈琴復長嘯。	易庵
古木無人徑，深山何處鐘。	陳墉
殘雨斜日照，夕嵐飛鳥還。	徐榮
啼鳥忽臨澗，歸雲時抱峰。	徐伯齡
湖上一回首，青山卷白雲。	姚潛
草色搖霞上，松聲泛月邊。	姚潛
月出驚山鳥，時鳴幽澗中。	朱大定
谷靜惟松響，山深無鳥聲。	萬祚亨
白水明田外，碧峰出山後。	吳宏猷
悠悠西林下，自識門山前。	吳必榮
荒城臨古渡，落日滿秋山。	趙珂
草際成棋局，林端成桔槔。	周志
細枝風亂響，疏影月中寒。	陸海
青苔石上淨，細草松下軟。	沈燁
林深人不知，明月來相照。	范明光
屋上春鳩鳴，村邊杏花白。	褚素氏
總向秋園裏，花間笑語聲。	王烈
倚杖柴門外，臨風聽暮蟬。	項穀
園廬鳴春鳩，林薄媚新柳。	湛一、寂瀾
竹喧歸浣女，蓮動下漁舟。	仇世祥
積翠紗窗暗，飛泉繡戶涼。	黃氏媛介
香氣傳空滿，妝華影箔通。	孫氏蘭暉

這些畫家引王維的詩意入畫，其實是在嘗試體驗詩畫共有的境界，他們畫出的畫不可能復現王維本人吟成詩句時所觀想體味到的那個境界，但不否認他們作畫時的思維方式與王維是相同的。所謂境界雖殊，思致盡同。此時的畫家大概也沉浸在觀想的境界之中了。

二、悟對通神

畫不離象，從陸機說“存形莫善於畫”的年代開始，中國在畫與象上一貫持有的認知方式是物我相通。圖物繪形以氣質神采為上，形貌次之。這個認識在東晉畫家顧愷之的畫論中就已經有了明確的表述：

凡生人亡（無）有手揖眼視而亡（無）實對者，以形寫神而空其實對，

荃(全)生之用乖，傳神之趣失矣！空其實對則大失，對而不正則小失，不可不察也。一像之明昧，不若悟對之通神也。(顧愷之《論畫》)

顧愷之的這段有名的論段常被後人引用，其中的兩個關鍵字是“以形寫神”和“悟對通神”，它們又往往被用來指稱中國畫的“形神觀”。兩個關鍵字都是說如何寫照人物的形神特徵，而“悟對通神”則涵有寫照人物由表及裏，由形及神的思維方式。“悟對”的本旨即在於觀察體悟，彼此交流，把握物件的內在性情特徵，最終將外形與內神化合成象。經此悟對，移入畫面的是“物—我”交融的形象，這個形象就是意象。

顧氏的“悟對”，是由人物畫發論的，後代將之移用於山水、花鳥畫等領域。在唐代以山水畫見知于世的張璪，提出“外師造化，中得心源”的主張，是“悟對”最恰當的註腳。山水畫家之所以能將萬里之遠得之於咫尺之內，按《宣和畫譜》的說法是因為“胸中自有丘壑，發而見諸形容”。那胸中的丘壑是山水畫家游於山水，居於山水，玩於山水的所感所悟，故荆浩隱居太行山，做“搜妙創真”的悟對，石濤有“搜盡奇峰打草稿”的主張。畫家因修養根基的不同，生活閱歷的不同，情感方式的不同而有悟對所感的不同，化成的“意象”自然也各不相同。比如同樣面對江南煙雨，董源給出的是“礬頭”蔥蘢的意象，米家父子給出的是“墨點”迷朦的意象。它們都由師造化與師心所獲得，悟對自然直接關係到的是畫中的意象，這個意象又應是具備詩意特徵的。誠如《宣和畫譜》所云：

五行之精，粹於天地之間，陰陽一噓而敷榮，一吸而擎斂，則葩華秀茂，見於百卉眾木者，不可勝計。故詩人六義，多識於鳥獸草木之名，而律曆四時，亦記其榮枯語默之候；所以繪事之妙，多寓興於此，與詩人相表裏焉。故花之於牡丹芍藥，禽之于鸞鳳孔雀，必使之富貴，而松竹梅菊，鷗鷺雁鶩，必見之幽閒，至於鶴之軒昂，鷹隼之擊搏，楊柳梧桐之扶疏風流，喬松古柏之歲寒磊落，展張於圖繪，有以興起人之意者，率能奪造化而移精神遐想，若登臨覽物之有得也。

(《宣和畫譜》卷十五“花鳥敘論”)

《宣和畫譜》所總結出的上述意象特徵，我們不僅在花鳥畫的歷史，或者說在整個繪畫史中可以看到，而且在其他門類的藝術中也可以看到。文人的詩與畫，民間的歌訣與工藝，雅藝術和俗藝術，都有活躍其中的意象在其中。經過悟對的藝術思維活動所形成的意象是中國藝術的磚石，詩畫之比興若離了意象，則“如老米煮飯，捏不成團”，所以《宣和畫譜》才会有“繪事之妙，多寓興於此，與詩人相表裏焉”的議論。

自從西畫造型觀念傳入中國後，西方以視覺真實為主體的繪畫方式開始納

入中國畫的訓練，中國畫的表現有逐漸游離“文脈”的趨向，似乎越來越認同於西方繪畫的“視覺方式”。中國畫與西畫之間在形象思維上的差別是顯然的，是觀看還是悟對，是對景寫生還是悟對通神，是形象還是意象，它們之間的不同應是思維方式和文脈背景的不同。

觀想與悟對是中國繪畫意境與意象生成的關鍵。這種訴諸於身心體悟的思維方式曾經滋養了千百年來中國的繪畫藝術，至今仍然是世界藝術中一枝具有自身演進邏輯，獨具文化特色的藝術樣式。當中國繪畫碰到西洋畫，當中國繪畫走向世界藝術舞臺的時候，這條文脈還將演繹中國繪畫藝術的綿延與再生。