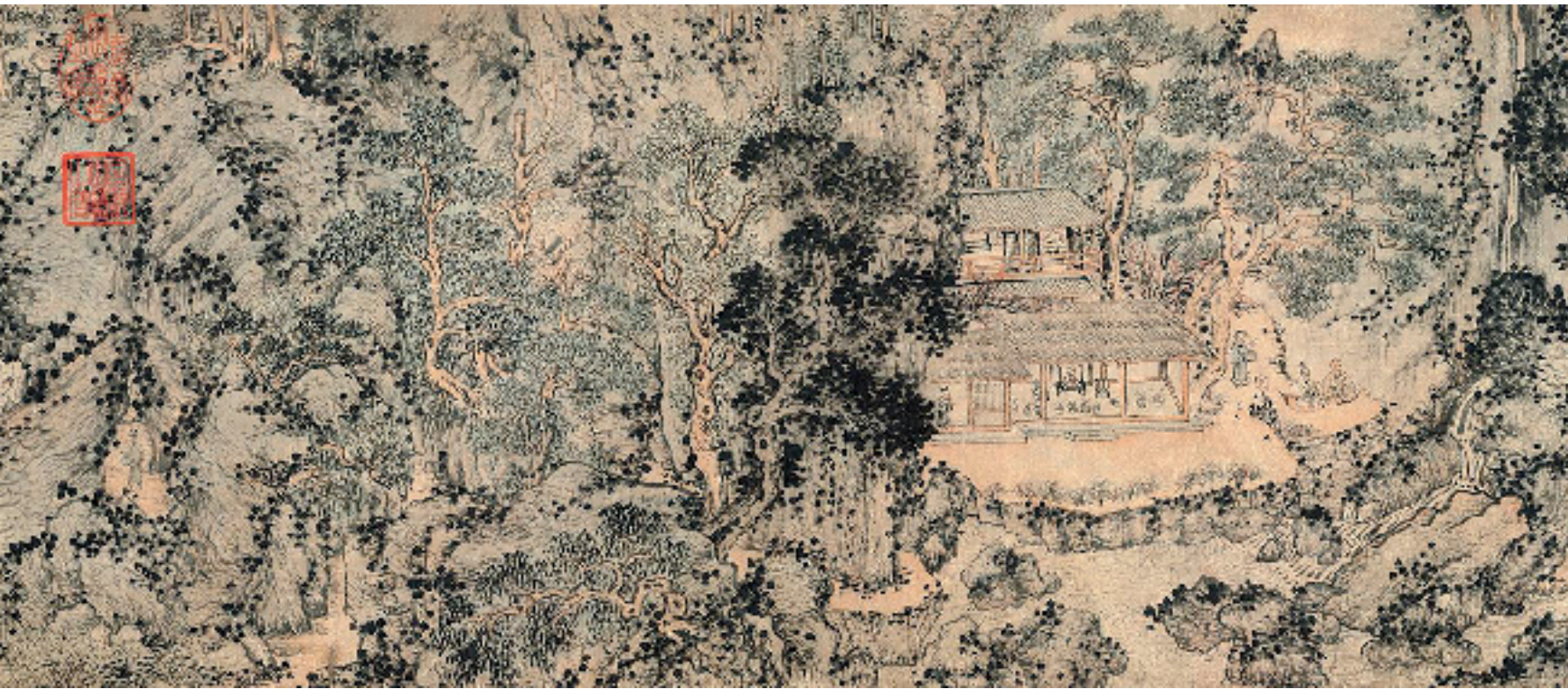


合一三用——中国画的“综合之体”（三）

■ 童中焘



元 王蒙 芝兰室图卷(局部) 27.1×85cm 纸本设色 台北故宫博物院藏

怎样看待“外师造化，中得心源”，有两点值得讨论。

第一，“外师造化，中得心源”，必须作一语读。一句话两个方面，乃“综合之道”，既不可机械地被割裂为“师物”与“师心”两条创作道路，变成单方面的“再现”或单方面的“表现”两种偏向；又不能径直地等同，如说“造化即心源，心源即造化”。画史上，苏东坡“论画以形似，见与儿童邻”的品鉴，明谢肇淛“今人任意师心，卤莽灭裂，动辄托之写意而止也”的批评，就反映了对这句话的片面认识而带来了实践中的弊端。

两种认识偏向，现时似乎更应注意后者。侈谈“直指人心”“不二法门”或“风动、幡动、心动”“看山不是山”等禅机而不着实际，成了于事、于时无补的套话、空话，反而造成作品的单薄、空虚。

“心源即造化”或“造化即心源”所以不同于“外师造化，中得心源”，是因为简单化的径直等同，缺少了“师”的中间环节。“师”之一事，对绘画是个关键，缺了这个环节，不会有通外内、合心目的“综合”。

绘画不能不先有“师”。“师造化”“师森罗万象”“行万里路”，生活之“师”，是根本性的师，“师古人”也含有间接的“师造化”的意义。中唐以来，禅宗思想开发了中国画的新境界。其对绘画的影响，主要是在境界上，在“直指本心”“不二法”和“顿悟”等思想方法上。但佛教的“本体”与“现象”对立的根本态度，对于绘画实践活动的消极影响，是今日所不容忽视的。“心源即造化”说的径直等同，其可能的流弊，就在忽视绘画的根本之源。

简单地说，与中国传统宇宙论同时又是人生论的天人合一观不同，与“本末”观即没有“现象”与“本体”的对立不同，佛教有两个特点或根本：“觉”与“出世”。世事“无常”，人生“烦恼”。世人争逐于生死海中，心被颠倒。佛家要颠倒被颠倒了的心，而“住”于“不生死”的常、乐、我、净之境。一旦觉悟，“烦恼”即“菩提”，世间日常事就与“本性”（本体）一“如”（“真如”）。“觉”即“不二”，也就是“明心”。但他虽说“不二”，毕竟还是要出家，逃避世事。这就与“极高明而道中庸”的儒家理想，大有“天壤的悬隔”。所以宋以来直到近代的新儒家，他们虽都受其影响，总要予以批判，划清界限。“佛氏……生灭与不生灭截

成二片，分明与体用不二之旨相背”，“说真如，只是无为而已，不生不灭而已，非一成不变之死体乎？……《大易》只言生生，其义更美”（熊十力《十力语要·王准记语》）。“佛家证到本体是空寂的，……不免有耽空滞寂之病。……滞寂，则不悟生生之盛；耽空，则不识化化之妙”（熊十力《新唯识论》）。可见，“觉”虽是“明心”“不二”，也可说是“息心”，治内而不治外。“心源即造化”犹如佛家谈“体”、讲“不二”，也只是说境界，据其内心解与不解，以为差隔。简言之，禅宗佛学要求当下体悟，而不能有《易经》的“生生”（创生、创化），而缺乏贯彻与参与。谈体而遗用，“悟一则万滞同尽”（汤用彤《中国佛史零篇》），而且，“若一住住到底，而无‘提得起’者以警之，则它很可以颓堕而至于放纵恣肆”（牟宗三译注《康德：判断力之批判》），“只说境界，难免虚伪之弊”。画又不同于禅。“不二”即“一”，为绝对。绝对无“相”，虽然可以“显现”为万物，也只是“显现”而已。艺术却是“有相”之美，治内同时要治外。“佛说顿教，全无工夫”（汤用彤《理学谗言·闡王》）。艺术是创造性的呈现，技进于道。所以钱锺书先生说，“中国诗一蹴而至崇高的境界，以后就缺乏变化，而且逐渐腐化。这种现象在中国文化里数见不鲜，譬如中国画里。客观写真的技术还未发达，而早已有‘印象派’‘后印象派’那种‘纯粹画’的作风……中国的艺术和思想体构，往往是飘飘凌云的空中楼阁”（钱锺书《谈中国诗》）。如山水画的发展，两宋已经成熟，青绿、水墨，体制不一，表现丰沛；元人“写意”兴起，体格别树；明人仅足“守成”，缺乏变化；晚明以来，董其昌等南北分宗，提倡“一超直入如来地”，逐渐流向空疏无具，其中不难发现禅宗思想影响的流弊。

其实，禅宗虽是继承佛家的空宗，也融合了先秦诸家的思想。顿悟成佛，就是据《易传》的象外而言。而所谓“不二”，还是现象与本体对立的“二分”思维的结果。张璪“外师造化，中得心源”这句话，虽然用了“心源”一词，却与佛家“泯正与反而等之”的惯技不同（佛家说“物由心造”，言心即有物，心即物，也就是“心源即造化”），而是“综正与反而合之”（钱锺书《管锥编》），是《易传》的血脉。不先有（认识论上）物与心即“自然”与“心源”的区

分，这个“心源”只能是枯寂的“死体”，“颓堕而至于放纵恣肆”或沦为“虚伪”。

第二，“造化”与“物”，不一不异，既不可等同，又不能分而为二。造化指天地的性、能（“天地之大德曰生”，创造化育是能，也是性；天乾，健、阳、刚，地坤，顺、阴、柔，为性），又指道、理、生成、变化的规律（“一阴一阳之谓道”）等。乾、坤称“元”，为“万物资始、资生”。分析来说，“物”为象、形、器，“造化”是“资”，即“所以生”，故不能等同；但又不异，所以又说“在天成象，在地成形，变化见矣”。唐孔颖达《周易正义》说，“易理备包有无，而易象唯在于有”；我们也可以说，“造化备包有无，物（自然界）唯在于有”。

物与造化，不一不异，所以画家行万里路，既“师物”，“师森罗万象”，更要“师造化”，要能“会通”。《易传》：“圣人有以见天下之动，而观其会通。”朱熹在其《周易本义》中注释说：“会，谓理之所聚而不可遗处；通，谓理之可行而无所碍处。”在《朱子语类》中又解释说：“会而不通，便窒塞而不可行；通而不会，便不知许多曲直错杂处。”观察物象的形态、变化，熟悉它的生长规律和它们相互的关系，“知许多曲直错杂处”，画就不会是“模糊丘壑”；识得其中的变化规律，“造化在手”，也不再需要“模特儿”。这就是画论所说的：“我与古人，同为造化弟子。”“吾心自有造化。”（戴熙《习苦斋画絮》）“一（乾坤之理）有不明，则万物障；一无不明，则万物齐。”“山川使予代山川而言也，山川脱胎于予也。”（《石涛画语录·山川章》）

《易传》说：“《易》之为书也，广大悉备。有天道焉，有人道焉，有地道焉。兼三才而两之，故六。六者非它也，三才之道也。”天道、地道指自然规律，人“兼天地乾坤之体”，能“参赞化育”（“财成天地之道，辅相天地之宜”），《易》就是兼天、地、人的三才之道。原来中国艺术的创作道路、创造原则：“师造化”——“造化在手”——“合乎造化”，“元微”就在《易》道。这句话正是“天人对待而合一”的最佳表征。

画，是从“有”（万物）到“有”（生动的多样性、客观性）的功夫，又是从“无”（物理、人情）到“有”（合物理、人情于有“形”）的创造。