

美学

从『言志』『缘情』之辩看『书为心画』

李颖

【摘要】『言志』与『诗缘情』是中国古代诗歌理论的两个重要命题，因其皆对主观情感的表达投以关注而实存巨大分歧，学界争论久矣。本文从『言志』与『缘情』的争辩与基于历史的审视共识出发，提出对『书为心画』的看待亦应还原至其所处时代背景，分析该论意涵的最初界定与事随时迁中的转变、丰富甚至『模糊化』，进而借『言志』与『缘情』之辩在发展过程中的融合对『书为心画』理论的具体生发机制进行追问与探讨。

【关键词】言志 诗缘情 书为心画 历史 生发机制

一个共识的达成：基于历史的『言志』与『缘情』之辩审视

『诗言志』与『诗缘情』是中国古代诗歌理论中两个重要的命题，学界历来争论久矣。这场争论诞生的根源，在于二者皆关注于主观情感的表达，而争论之所以绵长，又在于二者看似意义相近，实则存在巨大分歧——已有研究或直言『诗言志』实为儒家治理天下、教化民众的政治工具，朱自清先生于十余年前即述『『诗言志』是开山的纲领，接着是汉代提出的『诗教』』，『『诗教』是就读诗而论，作用显然也在政教』』^[1]，而对于多数执此论者之观，援引吴小如先生的一段读书总结，意即『『言志』即『载道』』，『『志』的范围只是合于『道』（与政教有关）的……』

而与『缘情』则不能混为一谈^[2]，或将『诗缘情』视作『创作理论的总结』，认为此『诗』与彼『诗』在内涵上并不完全相同^[3]；或认为二者后期存在转化，『虽然汉代诗学以诗歌作为政治教化的工具，却不自觉地拈出所谓『止乎礼义』的『情』，无意中为『诗言志』向『诗缘情』的转化架起了一座桥梁』^[4]，更点明二者『不是对立的，而是能够而且需要统一在诗歌艺术中的美学思想』^[5]。

纵览其间珠玑之论，各路观点虽不能一也，但研究者却亦于各执一端间、在有关二者内涵界定的重要层面达成共识：『言志』与『缘情』之辩，盖因其所提出的时间与社会背景不同，因而意涵大相径庭。这一共识实则提醒我们，进行基于历史的人类思想研究时必须对其所处时代、社会条件、文化背景等诸多因素进行综合

考量，恰如力倡『物质文明和精神文明的性质面貌都取决于种族、环境、时代因素』的法国史学家兼文学评论家丹纳在其著作《艺术哲学》中所提出的，『我们研究自然界的气候，以便了解某种植物的出现，同样我们应研究精神上的气候，以便了解某种艺术的出现。精神文明的产物和动植物界的产物一样，只能用各自的环境来解释。』^[6]

回观当下学界关注甚隆的『书为心画』之论，大略地讲，其所追问的要义趋同于『诗言志』『诗缘情』关乎人的心理活动的研究，故由此观出发延伸至人之情感、情操、性灵、德行乃至精神的探究不可胜数；然若细究其理，则会发现某种『模糊化』，近于『言志』与『缘情』的精细爬梳与追根究底少之又少。恰如上述论辩共识的达成，今天我们重新审视『心画』论，将之还原至其所生存的历史大背景，关注于其间『精神上的气候』，或许是对这一熟悉问题进行『陌生化』探讨的可行之径。

『书为心画』意涵的最初界定

在中国现代散文家、诗人、学者朱自清先生的考证中，『诗』『乐』最早是不分家的，其后『由于诗、乐的分开而产生了以『义』说『诗』，然后『教诗明志』而有了『诗教』，而有了孟子的『知人论世』』，作为以礼乐教化治理天下的汉代儒家经世之道，『诗言志』论所言之『志』，皆是合乎政教之道的，故《毛诗大序》云『在心为志，发言为诗』，同时亦对这种抒发心志做出明确的范围划定：『发乎情，止乎礼』，辞约言丰间已然说明汉代时期所探讨的『主观情感的表达』，有着浓重的政治工具色彩，其美学意义建立于以儒家思想理念为底色的礼乐教化基础之上。

反观『书为心画』之论，此四字学界早已熟稔，并

常以「言为心声」连缀而用。然而，在西汉扬雄的《法言·问神》的论述里，「言，心声也；书，心画也」之后的半句却落在了关乎德行品鉴的层面，曰「声画形，君子小人见矣。声画者，君子小人之所动情乎？」^[7]其后，以人品修炼品鉴笔墨法度，以笔下事迹观照人格修持的理念一直为历代书论家所倚重，故柳公权直言「用笔在心，心正则笔正」^[8]，张怀瓘曰「至若磔髻疎骨，碑短截长，有似夫忠臣抗直补过匡主之节也。矩折规转，却密就疏，有似夫孝子承顺慎终思远之心也」^[9]，宋人朱长文更道出「扬子云以书为心画，于鲁公信矣」之言，能将如此千古一言作为对颜真卿的注脚，足见颜真卿「如忠臣义士，正色立朝」的品格德行与其「刚毅雄特，体严法备」的书法语言之高度一致在前人眼中的地位，故以「心画」概之。由此可见，作为儒家传统「六艺」之一的书法，在以儒学思想为尊的汉代封建统治之下，其品评标准重在人的德行修为，故扬雄笔下的「书为心画」，强调的正是书与人在品行方面的合二而一，书法正是人之德性、品质、品行的反映，如此方能「君子小人见矣」！

以历史的眼光视之，「书为心画」与「诗言志」之论的产生时期实极相近，在汉初武帝「罢黜百家，独尊儒术」主张的强盛影响力之下，诗、书等诸多文艺形式的实际目的直接指向儒家思想的教化。因而，此间诗歌所言之「志」，是合乎政教礼仪之「志」；被视作「心画」之「书」，亦属儒家道德要求之下的书法范畴。此即「书为心画」意涵的最初界定。

「书为心画」意义的转变与进一步丰富

在学界当下的相关研究与评论中，「书为心画」的「点击率」依然可观，然更多的场合中，其已渐渐远离关乎道德品性的纸端外化之意，反而更加趋向于与「诗

缘情」的异曲同工之处——关注情感的宣泄、反映胸臆的抒发，从「道德教化」的内涵转移到「书者，抒也」的意义。

在诗学领域的探讨中，「缘情」论将更多的目光投射于人在社会生活中真情实感的流露。确实，「诗缘情」起于魏文帝曹丕所言「诗赋欲丽」，后西晋陆机以「诗缘情而绮靡，赋体物而浏亮」之观，道出突破了政治教化与伦理道德界限的个人体验之「情」；而回溯历史长河，此间正是宗白华先生于《论〈世说新语〉和晋人的美》一文所言「中国政治上最混乱、社会上最苦痛的时代，然而却是精神上极自由、极解放，最富于智慧、最浓于热情的一个时代，因此也就是最富有艺术精神的一个时代」^[10]——汉末魏晋六朝。

魏晋时期是人的自我意识全面觉醒的时代，这种自觉意识不仅限于文学领域诗赋辞章的昂然秀出，亦在书法艺术领域投下耀眼的光圈。据传「书圣」王羲之即有「把笔抵锋，肇乎本性」之论，其中已然可见主体心性的幽微光芒；梁武帝萧衍在《答陶隐居论书》中云「任意所之，自然之理也」，亦足见书法在德化功用上的弱化；「云鹤游天，群鸿戏海」「龙跳天门，虎卧凤阙」等，皆于字里行间迸发出跃然生机，以至于南朝梁袁昂在述及王羲之笔底风云时，以「王右军书如谢家子弟，纵复不端正者，爽爽有一种风气」之论，道尽「文似看山不喜平」式的书评理念，关注到前人未曾捕获的美感，而这种令人感觉俊朗疏宕的「爽爽」风骨，正是生活于此间的艺术家流淌自心的笔墨性情，空明澄澈，光可鉴人。如是观之，清人刘熙载所云「笔墨性情，皆以其人之性情为本。时则理性情者，书之首务也」及「书，如也。如其学，如其才，如其志，总之曰如其人而已」，信也。

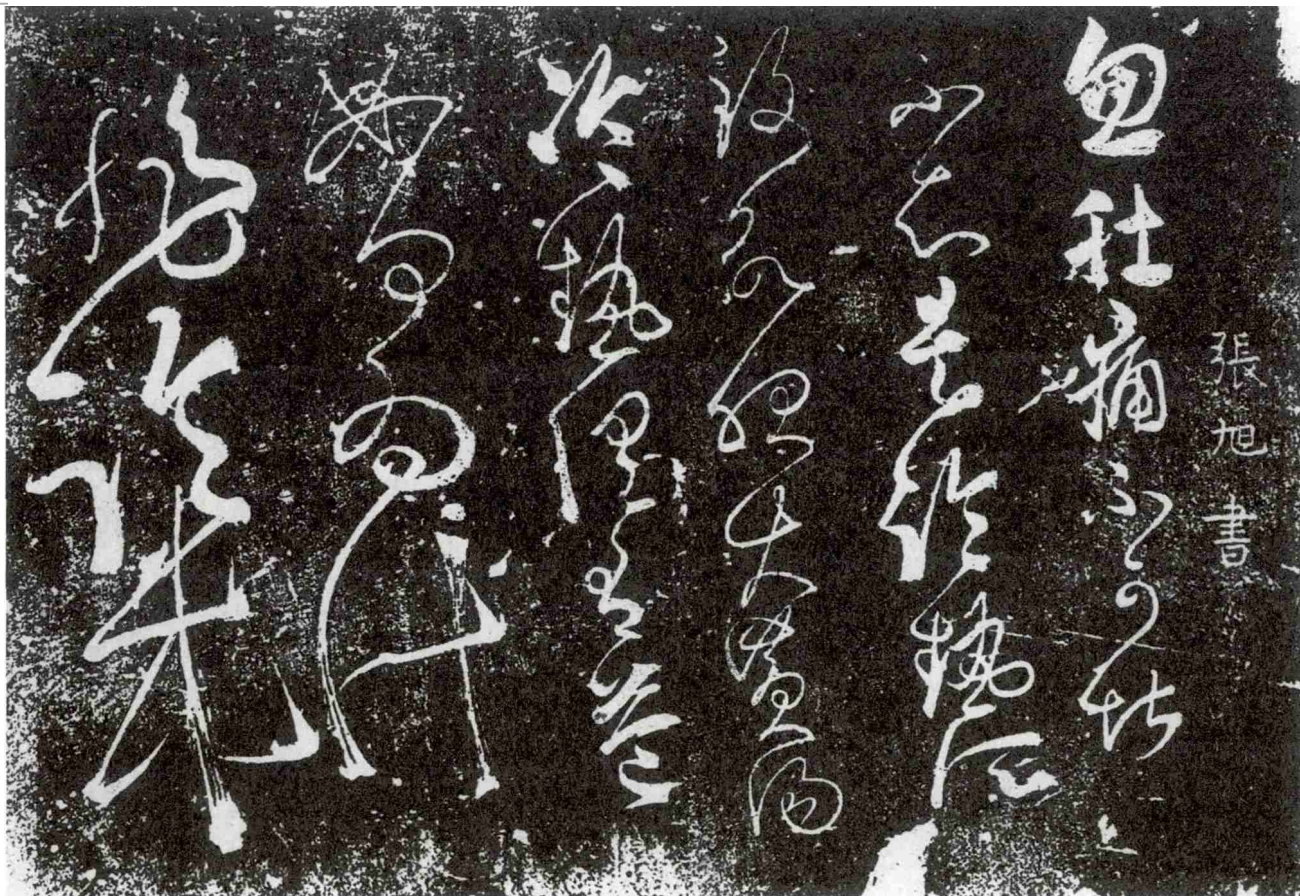
无怪乎羲之曾叹「固知一死生为虚诞，齐彭殇为妄作」，尽言生死大事之痛而无所顾忌，亦无怪乎奉橘于友、

藏纳聚果、嘘寒问暖、悼念亡魂的人间生活百态尽展纸端而一览无余——可以说，尽管魏晋时期的书家与书评者并未再造概念对实际异于汉代「书为心画」的理念加以区分，但由于「玄学」思想地位上升，加之人的个性得以极大解放，以往基于儒家道德要求的「心画」论之意涵正在悄然发生转变。「书」仍是「心画」，却变得更贴近于「诗缘情」之内涵，以重感受、表真情、抒襟怀、写生活的面貌消解了加诸其上的封建道德要求。

事实上，后世书评之中亦不乏基于道德要求的书法艺术评判，如明人董其昌《画禅室随笔》所言「颜鲁公碑书如其人，所谓骨气刚劲，如端人正士，凛不可犯也」，对颜氏行书赋以盛赞，缘由全然在于「盖以气格盛，磊磊砢砢，不受绳束，最是端正人正士本色耳」，清人朱和羹《临池心解》述「学书不过一技耳，然立品是第一关头」，又傅山在《作字示儿孙》中云「作字先做人，人奇字自古」，皆恪守儒家道德伦理而将之一寓于书；然随着时移事迁，「书为心画」之观已然在历史的演进与人类思想发展的曲折变迁中具备了有如欧阳修「寓意」^[11]「乐其心」之功、陆游之「赋予书法以治病充饥的作用」^[12]、郑杓之「养生」「忘形」「玩世」「流名」之用等更加宽泛而丰富的含义。故当下「书为心画」的相关研究呈现出「学界关注甚隆」与「细究众说纷纭」的状态，多层面、多角度的阐释中隐含着某种「模糊化」的趋向。

从「言志」「缘情」之辩到「心画」论的生机机制探讨

纵观历代书论中有关书法本体与书写主体看似庞杂无绪的探讨，要因实指随「书为心画」意涵日渐丰富而产生的解读「模糊化」趋向；而其内在渊源，正在于「书为心画」的理念，始终与主观情感的表达紧密牵



张旭 肚痛帖

连。正如文学领域享有盛名的《诗言志》与《诗缘情》之辩，无论从《诗》之创作动机、时风要求、表达方式抑或呈现结果各个方面出发而述，《言志》与《缘情》之争实际是针对其共同内涵而展开的不同阶段、不同层面的具体化探讨。

同样地，随历代认知逐渐复杂而《模糊化》了的《心画》观，并非沦于混淆囹圄而全然无益，反而给我们当下的思考提出一个新的命题：从《言》伦理教化之《志》，到《缘》舒散怀抱之《情》，《书为心画》究竟呈现出怎样的《书》《人》关系？

查证相关文艺理论之论述，学者狄其骥在《艺术创作中的情感问题》一文中曾指出，《艺术创作中的情感与一般工作中的情感有所不同》，《艺术创作中的情感，不仅是创作的动力，而且是创作的内容和能力》^[12]，基于此，其后学者将《情感在艺术创作中的作用》细化为《动力》《提炼》《结构》与《移入》四大方面^[13]，从而对《艺术创作活动必须始

终处在饱满的情感状态中》^[12]之观做出强调，并从《生活体验》《艺术构思》再至《艺术传达》^[14]三方面说明情感的运用及其巨大作用始终贯穿于艺术创作的各个阶段；学者谢海泉更援引法国学者李博关于《两道感情之流》之论——即作为创作推动力的感情因素与作为创作材料的感情状态的交汇，论述《感情性反映于作家的艺术思维过程》^[15]问题，认为尤以作者《能感受到自己所创造的人物的情感和欲望，和创造的人物完全融合为一》^[16]最关系到创作的成败。

纵览中国历代经典书家书作，虽鲜有西方文艺理论所谈《原理》《过程》之说，然细观其间生发机制，书法创作实为书家将目及耳闻的生活体验与艺术构思融为一炉的成果。唐代文学巨匠韩愈在其《送高闲上人序》中曾论及盛唐书家张旭作书之态：『往时张旭善草书，不治他技。喜怒窘穷，忧悲、愉悦、怨恨、思慕、酣醉、无聊、不平，有动于心，必于草书焉发之。……』^[17]笔者观之，『有动于心，必于草书焉发之』一句精到的文字背后，实际隐藏了悬而未尽道出的具体发生机制，古人云『书为心画』，并非『有动』则直『发』，『动』与『发』二者之间实际上存在着书法创作中既彼此差异又暗藏关联的两个层面：感应与联想。

其一，关于『感应』。清人郑板桥在《板桥题兰竹》中有著名的《画竹论》：『江馆清秋，晨起看竹，烟光日影露气，皆浮动于疏枝密叶之间。胸中勃勃遂有画意。其实胸中之竹，并不是眼中之竹也。因而磨墨展纸，落笔倏作变相，手中之竹不是胸中之竹也。总之，意在笔先者，定则也，趣在法外者，此机也。独画云乎哉！』^[18]这一从『眼中』到『心中』的过程，即『动』与『发』之间的重要步骤，学者刘元平以《感应》述之，『「胸中勃勃，遂有画意」，「勃勃」即是主体心灵与自然对象碰撞所产生的创作冲动；「画意」即是创作者正在脑海中运化的「胸中之竹」』^[19]。同样的情

感生发原理亦存在于书法艺术的创作过程,正如韩愈所言,『观于物,见山水崖谷,鸟兽虫鱼,草木之花实,日月列星,风雨水火,雷霆霹雳,歌舞战斗,天地事物之变,可喜可愕,一寓于书』,盖亦全然吸收『眼中』之景而后感应于『心』,这诸多寄寓笔端的喜怒忧悲皆为自然物象与主体心灵之碰撞得来,对中国传统文化的『意象』式表达进行『有动于心』的形象思维,故而成就了『变动犹鬼神,不可端倪,以此终其身而名后世』的『颠张』之书。

其二,关于『联想』。『诗圣』杜甫的《观公孙大娘弟子舞剑器行》之序中有言:『昔者吴人张旭,善草书帖,数常于邺县见公孙大娘舞西河剑器,自此草书长进,豪荡感激。』^[20]造就张旭笔下风神的,除了仰观宇宙、俯察品类对内心的触动,还有积极主动的艺术联想。张旭『见唐舞蹈家公孙大娘舞剑器,从低昂回翔之状中悟得笔势』,『又从「担夫争道」和「鼓吹」得笔法意象』^[21],可以说,张旭正是在个人的艺术创作中,『把形象思维、艺术联想等艺术创作的特殊思维方式运用得极为充分』^[22]的一个典例;与之相似地,『羲之爱鹅』『怀素从夏云奇峰,颜真卿从屋漏痕,黄庭坚从长年荡桨中悟笔势,就是运用意象思维由物象联想到书法的』。

可以说,产生于『有动于心』后、而挥运于借书法『发之』之前,『书为心画』的具体生发机制(无论『感应』与『联想』)实际上早已形成于自古而今的广大艺术实践中,只是在盛行西方社会的文艺理论影响中国以前,学界无以对其以具体语词界定,仅时见摸索、描述、感官式概括,未能形成系统的讨论甚至完整的理论。故有关『书』与『人』的关系之讨论,往往被归结于『书为心画』之论,其意涵因事随时迁而渐被『模糊化』,根源亦在于此!

综前所述,从『诗言志』与『诗缘情』的争辩与

共识出发,我们今天对『书为心画』的重新审视亦应还原至历史的角度,客观看待其意涵的最初界定与事随时迁中的转变,丰富甚至模糊,我们须考量『模糊』本身恰所表明的事实,对以往乏于关注的层面进行思考,对『书为心画』具体生发机制进行追问。同时,正因关注于『书』与『人』的关系,『书为心画』理念在当下的书法探讨中仍未褪色——在现今时代的语境中,『言志』与『缘情』两种对文艺形式生发机制的探讨在实际情形中已然相异于以往单纯的道德评判或畅然抒情,并且在一定程度上产生二重化融合;对于以诗之姊妹艺术面目出现的书法,更应在多层次评判、多角度观察互融互衍的角度下,探讨其与书写主体的关系,重新『陌生』地审视『书为心画』这一熟悉的命题。

注释:

- [1] 朱自清,《诗言志辨》,华东师范大学出版社,一九九六年,第一八九页。
- [2] 吴小如,《读朱自清先生〈诗言志辨〉》,《北京大学学报》(哲学社会科学版)一九八四年十二月,第十一页。
- [3] 戴伟华,《论五言诗的起源——从〈诗言志〉《诗缘情》的差异说起》,《中国社会科学》二〇〇五年第六期,第一五四页。
- [4] 邓晶艳,《汉代诗论——〈诗言志〉向〈诗缘情〉发展的无意桥梁》,《廊坊师范学院学报》(社会科学版)二〇〇一年六月,第二十八页。
- [5] 徐定辉,《〈诗言志〉与〈诗缘情〉辨疑》,《中南民族大学学报》(人文社会科学版)二〇〇七年二月,第一四五页。
- [6] 丹纳、傅雷,《艺术哲学》(上),天津社会科学出版社,二〇〇四年,第十八页。
- [7] 汪荣宝,《法言义疏》,中华书局,一九八七年。
- [8] 刘昉等,《旧唐书柳公权传》,中华书局,

一九五九年。

[9] 《历代书法论文选》,上海书画出版社,一九七九年,第三十八页。

[10] 宗白华,《艺境》,商务印书馆,二〇一一年,第一五一页。

[11] 杨晓萍,《古代书论分类评注》,陕西人民出版社,二〇一五年,第三十七页。

[12] 狄其聪,《艺术创作中的情感问题》,《文史哲》一九八一年二月,第十二页。

[13] 《情感在艺术创作中的作用》,《文艺理论研究》一九八一年三月,第一八八—一八九页。

[14] 荣小欢,《论情感在艺术创作三阶段中的作用》,《艺术科技》二〇一四年四月,第二二二页。

[15] 谢海泉,《艺术创作的情感体验》,《江淮论坛》一九八二年四月,第一〇八—一〇九页。

[16] 《外国理论家、作家论形象思维》,中国社会科学出版社,一九七九年,第一八六页。

[17] 马其昶,《韩昌黎文集校注》,上海古籍出版社,一九八七年。

[18] 卞孝萱,《郑板桥全集研究资料诗词书信》,齐鲁书社,一九八五年,第一九九页。

[19] 刘元平,《论艺术作品的生成——从郑板桥『画竹三段论』谈起》,《艺术百家》二〇〇七年八月,第二十三页。

[20] 仇兆鳌,《杜诗详注》,中华书局,一九七九年。

[21] 钟明善,《钟明善艺术世界——书法欣赏》,西安交通大学出版社,二〇〇三年九月,第三十五—三十八页。

[22] 钟明善,《中国书法史》,河北美术出版社,二〇〇一年,第一一二页。

作者单位:西安交通大学人文社会科学学院中国书法系