

中国传统艺术意境中“隐”的文化思维本质

徐子涵

(南京邮电大学 传媒与艺术学院,江苏 南京 210046)

[摘要] “隐逸”精神是中国艺术意境表现中最核心的艺术审美特征,艺术意境作为“隐逸”艺术精神的最高表现形式,它与艺术审美表现中的“虚”“淡”品质一起,共同塑造、建构了中国艺术意境表现的审美精神内核。“隐”的规律最初源自于人的内心,其动力源自于中国历代传统文人士大夫个人的人格修养和价值追求。“心”是“隐”的美学意蕴生发、酝酿及至演变、呈现的最初载体,艺术意境的创造从“心”择“物”开始,中国传统艺术中的创造源自“心”对外部事物选择而做出的一系列情感回应。在“心”与“物”的共鸣关系中,蕴藏着一条隐性的逻辑规律。先由“心”择“物”,“物”则会隐于“心”,然后“心”将“物”中隐藏的“象”进行加工转化,即为“心象”。“心象”经过创作主体情感的酝酿以及艺术的创造,成为一种具有“境”的审美属性的艺术载体,即艺术作品。艺术作品中的“境”隐匿了创作主体的“心”,即“境”隐“心”。“隐”的规律是在“心”隐“物”、“物”隐“象”、“象”隐“境”、“境”隐“心”再回到“心”隐“境”的完整循环过程中实现的,一切艺术意境的创造都是在由“心”到“境”的隐性循环中反复酝酿、相互映照,最终得以实现。中国传统“隐逸”艺术蓬勃发展的背后,是艺术创作者们自身的隐逸人格精神的一种淋漓尽致的展现,在审美文化发展历程中,艺术的审美能够完全走向一种自觉的艺术意境的追求,这取决于艺术家自身修养的积累以及由此生发而出的自我隐逸人格精神的锻造。

[关键词] 传统艺术 艺术意境 心象 隐逸

人类的思维是世界上最富创造性的驱动力,一切文明都源自于思维的创造,艺术的创造也不例外。思维是隐性的,这就需要通过显性的艺术形式才可表达内在的艺术语言,艺术思维与艺术形式两者是密不可分的一个整体。通常来讲,中国艺术的形式与思维的本质统一且相辅相成,艺术思维是占有主导性的主体,艺术形式则是作为艺术思维外在表现的带有附属性的客体,艺术是否具有丰富深刻的内涵与形式,其决定权在于思维的高度。“隐”是中国传统艺术作品中普遍存在、极其深刻的一种原生本质,同时也是中国传统文化中具有代表性的表现手法。

“隐”在艺术中通常包含两层含义:第一层是指艺术思维之“隐”的性质,所谓思维之“隐”,指的是艺术思维在视觉上呈现为不可见的物理属性。从哲学的角度来看,艺术思维是内在,艺术形式是外在,两者相互依存,相互实现。艺术思维以艺术形式而存在,艺术形式又以艺术思维的依附而富有生命与活力。“隐”在艺术中的第二层含义则是指具有“隐”的内涵和表达“隐”的内在思想的艺术表现形式。从中国文化的视角,“隐”在中国传统文化中具有普遍性,这种普遍性表现为中国古代文人艺术家的性格特征,而这种鲜明的性格特征在文化艺术作品中也都体现得淋漓尽致。中国传统文化艺术中所表现出来的隽永含蓄、深沉内敛,主要是艺术思维的一种体现。“隐”是艺术思维所表现的一种隐喻手法,同时也是体现艺术中意境格调的一种表达方式。无论是从哲学的角度还是从中国传统文化的角度考量,“隐”已经成为中国传统艺术表现中一个较为鲜明的特征。

中国传统艺术中通常较为流行以“隐逸”为主题的艺术思想。“隐逸”是中国传统艺术中较为主流的艺术主题,同时也是中国的文人艺术家普遍向往与追求的一种艺术境界。“隐”在古代的哲学、

[基金项目] 2021年度国家社科基金艺术学一般项目“中国艺术意境观念变迁研究”(21BA021)成果之一。

[作者简介] 徐子涵(1981—),女,江苏金湖人,艺术学博士,南京邮电大学传媒与艺术学院副教授,硕士生导师,研究方向:艺术学理论、文化遗产学、音乐学。

文学与艺术作品中较为常见,如哲学中所提到的“道隐”,文学中所提到的“心隐”,以及古琴、书画等艺术形式中所体现出来的“酒隐”“林泉之隐”等。从艺术创作的角度来看,文人艺术家无论是隐士与否,都擅长用隐而不显的方式来表达个人才情,而艺术作品呈现自身意境的方式就是以一种不可名状的“隐”的形式来表达。由此,“隐”不仅是中国艺术思维形成过程表现中最为突出的本质与属性,而且更多的是一种表达艺术思想的譬喻手段,同时也更加普遍地反映出中国传统文人士大夫所追求的一种遁世隐逸的生存状态。

一、中国传统文化中“隐逸”艺术思想的来源

中国传统文化中的“隐逸”现象较为普遍,早在先秦时期就已发展成为一种社会流行现象。余英时先生在《道统与政统之间——中国知识分子的原始形态》一文中将中国传统知识分子的基本特征总结为四点:第一,在理论上,知识分子的主要构成条件已不在其属于一特殊的社会阶级,而在其所代表的具有普遍性的“道”。第二,中国的“道”源于古代的礼乐传统,这基本上是一个安排人间秩序的文化传统。第三,知识分子不但代表“道”,而且相信“道”比“势”更尊,所以根据“道”的标准来批评政治、社会从此便成为中国知识分子的分内之事。第四,由于“道”缺乏具体的形式,知识分子只有通过个人的自爱、自重才能尊显他们所代表的“道”,此外便别无可靠的保证。中国知识分子自始即注重个人的内心修养,这是主要的原因之一,他们不但在出处辞受之际丝毫轻忽不得,即使向当政者建言也必须掌握住一定的分寸^①。也就是说,中国历代传统知识分子入世参政的行为规范和出世的个人修炼都必须建立于个人良好的内在人格修养的基础之上。

这意味着,一方面,士人必须出仕,借助于势统实现道统,道统所主张的礼乐如果要落到现实,唯有求助于势统;另一方面,士人之出仕,即成为身处道统与势统之间的文官,势统往往阻碍、压制道统。这是一种矛盾,如何化解这种矛盾?从先秦诸子开始,先哲就已经开始思考这一问题,而且对后世影响最大的儒道两家均对此有深入思考^②。那么,这一思考从哪里入手?就是从“隐”开始谈起。也就是说,“隐”是一个化解或者说是解决“道”与“势”的关系问题、理想信念与个人利益之间的现实矛盾的现实路径。诚如张仲谋先生所概括的:“关于出处问题的讨论,是先秦哲学中的重要组成部分。而且,经过春秋、战国数百年的理论探索与人生实践,已经凝定为一个众所认可的处世模式,那就是孟子所概括的……这种处世模式,以出与处(仕与隐)为基本命题,以兼济为最高理想,以保身为最低限度。它既强调了士人的社会责任,也照顾到保全自我与人格独立的低层次需要。……因此千百年来,尽管时移世易,这个人生的基本模式一直没有变。”^③从此,数千年来一脉相承,历代文人信奉“达则兼济天下,穷则独善其身”,不论是身处“庙堂之高”还是漂泊在“江湖之远”,“隐”成为了中国历代文人雅士无论出世与否都坚定秉持的一个重要标准与人生准则。

关于“隐逸”一词,许慎在《说文解字》中曰:“隐,蔽也;逸,失也。”^④《晋书·王嘉传》曰:“隐于东阳谷,凿崖穴居。”^⑤这儿的“隐”指的正是“隐蔽、隐藏”。所谓“逸”主要是指隐居不仕者。《北史》云:“古之所谓隐逸者,非伏其身而不见也,非闭其言而不出也,非藏其智而不发也,盖以恬淡为心,不曠不昧,安时处顺,与物无私者也。”^⑥“隐”“逸”二字组合为“隐逸”,主要表示“隐居,远遁”以及“隐士,逸民”等意。《汉书·何武传》曰:“吏治行有茂异,民有隐逸,乃当召见,不可有所私问。”^⑦《后汉书·岑彭传》曰:“迁魏郡太守,招聘隐逸,参与政事,无为而化。”^⑧嵇康的《述志诗二首》其二曰:“岩

① 余英时著,沈志佳编:《余英时文集》第四卷,桂林:广西师范大学出版社,2004年,第142页。

② 李昌舒:《中古出处与审美关系研究:从阮籍到韩愈》,南京:南京大学出版社,2016年,第5页。

③ 张仲谋:《兼济与独善:古代士大夫处世心理剖析》,北京:东方出版社,1998年,第62页。

④ [汉]许慎撰,[宋]徐铉等校:《说文解字》,上海:上海古籍出版社,2007年,第486、729页。

⑤ 《晋书》第八册,北京:中华书局,1974年,第2496页。

⑥ [唐]李延寿撰:《北史》第九册,北京:中华书局,1974年,第2917页。

⑦ [汉]班固撰:《汉书》,北京:中华书局,2007年,第849页。

⑧ [宋]范曄撰:《后汉书》,北京:中华书局,2007年,第198页。

穴多隐逸,轻举求吾师。”^①从以上这些关于“隐逸”见诸文字的真实记载,可见隐逸作为一种特殊的社会现象,其内在的深厚文化意蕴。

中国艺术中“隐”的思想根源最早要追溯至《易经》,《易经》中曰:“龙德而隐者也。不易乎世,不成乎名,遁世无闷,不见是而无闷。乐则行之,忧则违之,确乎其不可拔,‘潜龙’也。”^②孔子将“潜龙”寓意为“隐士”,认为具有龙一样品德而又遁隐于世的人,不会因外界的世俗丑恶来改变自己的品德,也不会因侥幸成功而张扬于世,而是将一切苦闷抛在尘世之外,做自己乐于做的事情。由此可见,此时中国文人的隐逸思想在《易经》中已经有迹可循,《易经》应该是中国最早阐述“隐士”观念的文本,而且从文本的阐述中我们发现,中国文人在殷商末期便对“隐士”观念有了如此透彻与准确的理解,这是十分难得的,其中体现出了中国“隐逸”思想在历史文化上的重要地位。《易经》作为中国文化与艺术思想的起源,对于中国艺术理论思想文化根源的挖掘起到了十分重要的作用。《易经》中还提到“天地闭,贤人隐”^③,指出乱世之时贤人应当退避归隐,这是一种明哲保身之道。包括其后提到的“不事王侯,高尚其事”^④,指出将不侍奉君王诸侯的行为视为具有一种高尚的超然境界等等。

《后汉书·逸民列传第七十三》中曰:“易称‘遁之时义大矣哉’。又曰:‘不事王侯,高尚其事。’……或隐居以求其志,或回避以全其道,或静己以镇其躁,或去危以图其安。”^⑤从《后汉书》的记载中可知,《易经》中的“不事王侯,高尚其事”的隐逸思想对当时整个社会隐逸风气的盛行带了巨大的影响。此时中国文人的隐逸思想在《易经》的影响下已形成为一种士林风气,并随后延续至魏晋。《易经》是中国最早阐述“隐士”观念的文本,而且从文本的阐述中我们发现,中国文人在殷商末期便对“隐士”观念有了如此透彻与准确的理解,这是十分难得的,也体现出了“隐逸”思想在中国历史上重要的文化地位。

中国隐逸文化的源头除了《周易》,其最重要的两个代表人物应当追溯至孔子和庄子。《论语·述而篇》:“志于道,据于德,依于仁,游于艺。”^⑥孔子虽未明确提出过隐逸思想,但在孔子的思想中始终都保持和隐含着一种对于“游”的文化精神的崇尚,就是在这种“游”的文化精神中,隐藏着许多与隐逸相关的成分。如他所提出的“天下有道则见,无道则隐”“明哲保身”“杀身以成仁”“达则兼济天下,穷则独善其身”等思想,这些就是在儒家积极入世思想影响下隐逸思想的变体。这是一种极为隐蔽而又高明的处世策略,在类似思想的推动下,中国传统文化中的隐逸思想在此基础上得到了充分的延伸与发展,并在各种艺术形式中发生了演变。李生龙先生的解释颇具启发性:“……孔子讲‘游于艺’应是在他觉得自己道不能行,德未能彰,仁未能成,即官场不得志时才采取的退而求其次的生活和心灵安顿方式。……失意对热衷于政治的他来说可能是一种不幸;这种不幸所带来的心灵痛苦导致他兴趣发生转移,并转而寻求替代品。对于热爱文化艺术的他来说,‘艺’自然就是最好的替代品。由于他把自己的热情、精力和时间由社会政治活动转移到文化艺术天地,通过典籍阅读、文化研究、艺术欣赏使自己从沉重压抑的生活和心境中解脱出来,从而获得了巨大的精神补偿。”而这“也是后世失意者医治心灵痛苦的屡试不爽的良药和文化艺术得以产生、兴盛的动力之一”^⑦。孔子虽未明确儒家思想的隐逸性,但儒家“独善”与“游于艺”的思想奠定了后世士人化解处世矛盾的基本途径。

对中国艺术中的隐逸思想起到关键性影响的是庄子。庄子是中国历史上最早的隐士,他在《缮性篇》中曰:“古之所谓隐士者,非伏其身而弗见也,非闭其言而不出也,非藏其知而不发也,时命大谬也。”^⑧庄子不仅提出了“隐士”一词,概括出了隐士的文化特征,而且还提出了一套完整的基于哲学

① [魏]嵇康著,戴明扬校注:《嵇康集校注》,北京:中华书局,2015年,第55页。

② [明]来知德集注,胡真校点:《周易》,上海:上海古籍出版社,2013年,第10页。

③ [明]来知德集注,胡真校点:《周易》,上海:上海古籍出版社,2013年,第26页。

④ [明]来知德集注,胡真校点:《周易》,上海:上海古籍出版社,2013年,第96页。

⑤ [宋]范曄:《后汉书》,北京:中华书局,2007年,第809页。

⑥ 杨伯峻译注:《论语译注》,北京:中华书局,2017年,第96页。

⑦ 李生龙:《孔子“游于艺”思想阐微》,《湖南师范大学社会科学学报》2006年第4期。

⑧ 陈鼓应注译:《庄子今注今译》,北京:中华书局,1983年,第405页。

思想基础的隐逸思想理论。庄子认为人生的最高境界是体现在那些具有理想人格的至人、真人、神人、圣人的身上,哲学理想形象的最大特点就是可以“乘云气,御飞龙,而游乎四海之外”的超然世外与无往不逍遥的精神追求。庄子否定一切世俗中的功名利禄,避免一切外物对自己本性的摧残,力求使自己成为一种纯粹的自我存在。在“避世”或“游世”的过程中,庄子认为不仅要“隐身”,而且最为重要的是要“隐心”。相比于孔子所提出的积极入世的隐逸思想,庄子避世的隐逸思想从表面上来看其更多的目的是为了保全自己,其内在含有一种消极避世的态度,但从人的纯粹精神世界来说,这是对自身精神世界的高度自律,这种自律要求远离世俗世界的污染,从而保全自身精神世界的洁净与高贵。中国的艺术之所以有追求自由逍遥之境界,其实是因为这一文化特征与庄子的隐逸思想之间有着十分密切的关系。在庄子思想的影响下,隐逸之士不屑同流于世俗之恶,孤身自傲,洁身自好,常常寄情于山水之间,将艺术创作作为自己的隐逸思想能够得以抒发、表达与寄托的高地,这正是由于受到庄子这种隐逸思想的影响,从而促进了中国艺术意境追求中“隐”的境界的产生。

二、中国艺术意境表现中的“隐逸”元素

艺术中的“隐”主要是指以“隐逸”为主题的艺术表现形式。这种以“隐逸”为主题的文化艺术潮流,其形成原因比较复杂,一方面是来自于社会的动荡,政权的更迭频繁与文人士者自我意识的不断崛起,另一方面则是由于受到了先秦诸子“隐逸”哲学思想的影响,从而在魏晋南北朝时期形成了中国历史上“隐逸”文化盛行的首次历史高峰。由于“隐逸”之风的盛行,导致在当时的社会之中涌现出了一批具有代表性的隐逸之士。《晋书九十四卷·列传第六十四·隐逸》中提到的隐士艺术家:“孙登字公和,汲郡共人也。无家属,于郡北山为土窟居之,夏则编草为裳,冬则被发自覆。好读《易》,抚一弦琴,见者皆亲乐之。”^①“戴逵字安道,谯国人也。少博学,好谈论,善属文,能鼓琴,工书画,其余巧艺靡不毕综。……性不乐当世常以琴书自娱。”^②除此之外,以阮籍、嵇康、山涛为代表的竹林七贤,诗人陶渊明,琴画家宗炳以及诗画家王维等,都在中国传统隐逸思想逐渐渗透到文化艺术各个领域过程中发挥了关键作用,为艺术创作意境表达中“隐逸”精神的彰显做出了重要的历史性贡献。

从魏晋开始盛行的隐逸文化持续了数千年,而将隐逸文化推向蓬勃发展也即其内涵与表现最为突出与耀眼的时代还是魏晋,这是中国历史上首次以隐逸文化为主流思想的时代,也是唯一一个以隐逸文化为潮流并被绝大多数文人名仕所追捧的特殊时代。《后汉书》是最早为隐士立传的史书,此书专列出“逸民列传”部分用来记载隐士。《后汉书》的作者范曄是南朝人,他在“逸民列传”中对于隐逸事实的陈述部分虽记载的皆为东汉时期的隐士,但书中却实际记载和表达了对魏晋时期隐士的理解与看法。在随后的二十四史中更不乏为隐逸立传的史书,例如,二十四史中记述魏晋南北朝历史并将隐逸立传的有《晋书》《宋书》《南齐书》《梁书》《魏书》《南史》《北史》。可见,魏晋南北朝时期隐逸思潮盛行的因素,还包括隐逸思想及其价值观还得到了史学家的认可与重视。在魏晋“隐逸”思潮的推动下,文艺创作也变得逐步丰富起来,而“士人”作为中国古代艺术创作的主体和主力军,他们的“隐逸”生活一般不会受到来自世间尘俗的干扰及时间的束缚,他们大都将更多的精力放在了艺术创作中,在不断地摸索与实践中对艺术审美表达进行了提升和深化。而同时,他们所从事的文化活动一般又是一种与功利文化相对抗的非功利文化,他们将诗、琴、书、画等传统艺术创作途径作为抒发情感的路径和表达方式,创作出了大量以“隐逸”为题材的艺术作品,为中国艺术的发展做出了很多独特且不朽的贡献。

《晋书》中曾记载了不少精通各种文艺的通才,如《晋书·王廙传》中曰:“廙少能属文,多所通涉,工书画,善音乐、射御、博弈、杂伎。”^③可见,艺术创作已不仅仅只是隐者士人逃避尘俗凡事的一

① 《晋书》第八册,北京:中华书局,1974年,第2426页。

② 《晋书》第八册,北京:中华书局,1974年,第2457页。

③ 《晋书》第七册,北京:中华书局,1974年,第2002-2003页。

种消遣,而是将艺术创作当成人生中不可或缺的重要部分以及对生命的无限寄托与对理想的极致追求。随着隐士的大量出现,隐逸文化也愈发盛行,“隐逸”逐渐成为中国传统文化艺术创作主体思想意识中所追求的重要精神境界,这从客观上刺激了中国传统文化审美标准的转变,使得“隐逸”逐步成为中国古代艺术审美文化表现中的重要特征,同时也成为中国文化区别于世界其他文化形式的一个重要特征。

在隐逸文化的发展中,艺术作品创作主体的人格精神是支撑隐逸文化孕育、表现与传达的核心,而这种人格精神的形成是在隐士们的一种趋于艺术审美化的隐逸生活中最终实现的。隐逸人格精神的形成除了现实社会的造就,其精神内涵主要是在一定文化氛围下孕育的结果,虽然道家文化在其形成中起到了举足轻重的作用,但隐逸人格精神的形成是一个复杂的过程,这种文化氛围的构建并不仅仅来自于单一的道家文化或者儒家文化,而是来自于既有“穷则独善其身,达则兼济天下”的儒家理想,又具备“乘云气,御飞龙,而游乎四海之外”的道家精神,甚至还具备“放舍身心,令其自在”禅宗境界的文化融合。所以,隐逸人格精神是一种由儒道释三家的文化精神相继融合、融会贯通的综合性文化氛围。正因为有这样一种复杂的文化背景下,隐逸人格精神在积极入世与消极出世的相互矛盾中不断平衡、发展,体现出了一种主体精神超越生命意识的自由和一种甘于孤寂落寞的超然境界。

而史实表明,中国古代文化艺术中审美精神及其风格特征的转变与隐士出现之间有着必然的联系,隐士以亲近自然山水为高雅,将自己的情绪、兴趣和审美寄托于山水,他们对山水的认识和迷恋已达到了忘我的境界。如隐士代表陶渊明“采菊东篱下,悠然见南山”;阮籍“登山临水,竟日不归”;谢灵运“寻山涉岭,必造幽峻,岩障千重,莫不备尽”;宗炳“每游山水,往辄忘归”。在这些隐士艺术家的人格中,可以看到一种隐逸精神,正是这种隐逸精神才造就了中国古代山水诗、山水画、山水琴曲以及园林等一批新兴艺术形式,而在艺术作品创作的过程中,对于艺术意境精神的追求与表达,也呈现出了较为明显的隐逸属性。

《晋书·阮籍传》中曰:“阮籍字嗣宗,陈留尉氏人也……籍容貌瑰杰,志气宏放,傲然独得,任性不羇,而喜怒不形于色。或闭户视书,累月不出;或登临山水,经日忘归。博览群籍,尤好庄老。嗜酒能啸,善弹琴。当其得意,忽忘形骸。”^①以阮籍、嵇康为代表的竹林七贤,在推动士人个性的精神解放中发挥了重要作用。他们作为隐士的代表,在艺术的创作上也明显显现出了隐逸风格,在阮籍的《咏怀》中就能明显体会出那份孤寂的琴境:“夜中不能寐,起坐弹鸣琴。薄帷鉴明月,清风吹我襟。孤鸿号外野,翔鸟鸣北林。徘徊将何见,忧思独伤心。”^②《酒狂》这首琴曲是阮籍的代表作,因其主题独特,曲式短小,多层次的旋律与节奏颇具特色而在社会上广为流传。《酒狂》曲中以醉酒为主题,淋漓尽致地展现出了阮籍在醉酒之后一步三摇、伶仃大醉的狂态。

《神奇秘谱》中曰:“籍叹道之不行,与时不合,故忘世虑于形骸之外,托兴于酗酒,以乐终身之志……岂真嗜于酒耶?有道存焉。”^③从《晋书》和琴谱《神奇秘谱》题解中分析,阮籍看似借酒佯狂,实际上是他个人脱离现实权力斗争,隐于尘世的一种逃避手段,这就是所谓的“酒隐”。《酒狂》采用了三拍子节奏,但在弱拍时采取了较强低沉的长音,形成了不稳定的音乐感觉,如同酒醉后头重脚轻,恍惚迷离、步履蹒跚的癫狂姿态。乐曲进行中时而出出现停顿,停顿之处表现了阮籍非常想实现个人的思想抱负但却百般受阻的状态,其郁郁不得志,终究只能借酒来倾泻自己的孤独与苦闷。乐曲末尾结束之前,有许多同音来回反复,采用了“拂”“长琐”等指法,犹如潺潺酒声,描绘出了阮籍将自己一切的情绪都归隐于酒而心中的怨愤之气也随着潺潺的酒声拂袖而去的一种隐逸意境。

① 《晋书》第五册,北京:中华书局,1974年,第1359页。

② [魏]阮籍撰,陈伯君校注:《阮籍集校注》,北京:中华书局,2014年,第174页。

③ [明]朱权:《神奇秘谱》,中国艺术研究院音乐研究所、北京古琴研究会编:《琴曲集成》第一册,北京:中华书局,2010年,第127页。

三、中国古代隐士的“隐逸”境界

陶渊明是东晋著名诗人、隐士,他归隐后创作了大量的诗歌,创立了田园诗派。在归隐的清贫生活中,他将精神寄托于艺术的创作,不仅在诗歌的创作上取得了举世瞩目的成就,而且在琴的造诣上也颇为深厚,写了许多关于琴的诗,如《时运诗》、《劝农诗》、《答庞参军诗》、《和郭主簿诗二首》、《归去来兮辞》、《拟古诗九首》其五、《杂诗十二首》其四等。还有关于陶渊明对无弦琴颇有特殊情结的轶事,在史书上也有详细的记载。关于陶渊明与无弦琴的记载最早见于《宋书》:“潜不解音声,而畜素琴一张,无弦,每有酒适,辄抚弄以寄其意。”^①后来《文选》的编撰者萧统在《陶渊明传》中曰:“渊明不解音律,而蓄无弦琴一张。每酒适,辄抚弄以寄其意。”^②《晋书》中曰:“性不解音,而畜素琴一张,弦徽不具,每朋酒之会,则抚而和之,曰:‘但识琴中趣,何劳弦上声!’”^③后来,无弦琴就成为了陶渊明隐逸精神的独特形象代表。正是沉溺于诗、琴等艺术创作之中,他才更加明确了归隐田园的真正意义与价值,并为其个人寻找到了与社会中诸多矛盾进行平衡和适度的定位,又将“归隐”的生活状态升华到了超越现实自然的状态,形成了独特的诗境与琴境。正如他在《与子俨等疏》中所呈现的一种心归自然、物我两忘的境界:“少学琴书,偶爱闲静,正卷有得,便欣然忘食。见树木交荫,时鸟变声,亦复然有喜。尝言五月中北窗下卧,遇凉风暂至,自谓是羲皇上人。”^④在《读山海经十三首》其一中曰:“孟夏草木长,绕屋树扶疏。众鸟欣有托,吾亦爱吾庐。既耕亦以种,时还读我书。穷巷隔深辙,颇回故人车。欢然酌春酒,摘我园中蔬。微雨从东来,好风与之俱。沉览《周王传》,流观《山海图》,俯仰终宇宙,不乐复何如!”^⑤陶渊明在这些诗中所呈现的景象显得特别自然与平淡,其描写的对象也是生活中的平常事物,草木、众鸟、耕种、读书、穷巷、茅舍、微雨等,呈现出了一幅淡雅、平和之景象。他将自己淡泊宁静的心境带入到生活中平常而普通的事物之中,将生活赋予了艺术的审美意趣。陶渊明的这种将一切隐逸生活境遇都转化为艺术性、审美化的心境的做法,使得在他的文艺创作及其审美精神表现中具有了一种田园牧歌式的清悠、闲适情调和桃花源式的隐逸意境。

陶渊明本人及其诗文作品给予了后世山水画家很大的影响和启发,其历史作用非同一般。元代大画家赵孟頫《四慕诗次韵钱舜举》中云:“周(庄子)也实旷士天地视一身。去之千载下,渊明亦其人,……九原如可作,找鞭良所欣”。《酬滕野云》诗云:“闲吟渊明诗,静学右军字。”又云:“彭泽丹青顾虎头。”倪瓒在《谢仲野诗序》中说:“诗亡而为骚,至汉为五言,吟咏得情性之正者,其惟渊明乎。韦(应物)、柳(宗元)冲淡萧散,皆得陶诗之旨趣。”倪瓒甚至认为陶的诗是居于杜甫、韩愈之上的“正”诗。陶诗的平淡天真之趣,更给后世文人画家以笔墨上的巨大启示,此后,从“元四家”等南宗一系文人画家的山水画都和陶诗一样具有平淡天真之趣。可见,陶渊明作为一代隐逸之宗,他的隐逸思想、人生理想以及高尚的生活情操皆被后世众多士人所推崇,特别是他几次入世后又厌世傲世,再到隐于世而又不忘了世的隐逸心态和独立人格等,都不失为后代隐逸之士争相效仿的典范。同时,他对艺术意境内在性质的确定,对后世文人艺术创作也产生了重要的启发作用,特别是对宋元山水画意境中“逸品”特征的形成产生了举足轻重的影响。

元代是隐逸人格精神实现艺术转化的顶峰时期,尤其是在书画艺术的历史发展中较为明显。倪瓒为元代四大家之一。他不仅在书画上有着精深的造诣,而且对乐、园林、收藏等艺术的相关研究也颇为深厚。倪瓒的书法清洒萧疏,古朴简逸,在其书法的章法中蕴含着强烈的生命气息,呈现出了隐士所特有的沉郁个性和超然世外的隐逸心境。倪瓒精通音乐,视音乐为自己进行艺术创作的灵感源泉,并能欣赏出音乐的“韵外之致”,功底深厚。袁子方到清閟阁萧闲道馆弹琴,倪瓒悟出琴乐中的意境,有感而发:“玉琴转清亮,风雨更飘飘。疏桐荫高馆,朱槿耀芳条。生物曷可遏,抚事发长谣。弱

① [梁]沈约撰:《宋书》第八册,北京:中华书局,1974年,第2288页。

② [晋]陶渊明撰,袁行霈笺注:《陶渊明集笺注》,北京:中华书局,2011年,第421页。

③ [唐]房玄龄等撰:《晋书》第八册,北京:中华书局,1974年,第2463页。

④ [晋]陶渊明著,徐正英注评:《陶渊明诗集》,郑州:中州古籍出版社,2012年,第278页。

⑤ [晋]陶渊明著,徐正英注评:《陶渊明诗集》,郑州:中州古籍出版社,2012年,第82页。

龄清燕,栉发想垂髻。相见日以老,离居梦且遥。秋江眇云水,去鹤影摇摇。”^①

倪瓒的山水画作品极富有隐逸之境,表现出了“天真幽淡”“简远高逸”“荒寒寂寞”的韵味。布颜图曾评价倪瓒曰:“高士倪瓒,师法关仝绵绵一派。虽无层峦叠嶂,茂树丛林,而冰痕雪影,一片空灵,剩山残水,全无烟火,足成一代逸品。”^②倪瓒以“平远”为主的三段式构图,布景简单,着墨简淡,却毫无纤弱之感,给人一种平淡清逸,舒缓安静,旷远幽深的意境。董其昌评价倪瓒说:“盖倪迂书绝工致,晚年乃失之。而聚精于画,一变古法,以天真幽淡为宗,要亦所谓渐老渐熟者。若不从北苑筑基,不容易到耳。纵横习气,即黄子久未能断,幽淡两言,则赵吴兴犹逊迂翁,其胸次自别也。”^③倪瓒的山水画创作绝大多数采用的是“平远”的视角,展现出一幅“平远”的画面,一眼望去画面层层推远,表现出一种一望无际、苍茫辽阔之感。

倪瓒绘画中“平远”意境的构成,主要与他的家庭氛围、学识修养以及高逸的人格密切相关。倪瓒的前几代祖辈都是隐士,注定了在倪瓒的性格中带有一种简淡超逸的特征。如他的《渔庄秋霁图》,是一种典型的三段式构图,表现出了太湖的云水朦胧,展示了平淡缥缈的精致江南,整个画面将江南的秀美雅致表现的恰如其分。他的画给人以一种十分亲切、近人的感觉,画面中没有任何崇高或险峻的压迫感。而他总能够将太湖旷远清幽的景致和云林悲凉、天真心境化合为一,给人一种平淡自然的艺术境界。郭熙在《林泉高致》中曰“平远之意冲融而缥缈渺渺”^④,此种冲融而缥缈的意境即是简远平淡之境。《老子·二十五章》中曰:“大曰逝,逝曰远,远曰反。”^⑤“逝”同于“远”,穷乎无穷,但远而又返,是周行而不殆,遍布于整个宇宙空间。山水画创作利用有限的空间和物象表达出了一种无限的空间和辽阔的意象,其中通过“远”实现了从有限到无限的飞跃,并从“远”中体现出了隐逸的人生境界。

园林是隐士雅集交流的重要场所,同时隐逸文化的发展也为园林的设计构造增添了人文景观。倪瓒就是将自己的隐逸精神和艺术造诣共同融入园林设计建造之中的一位杰出代表。他所建筑的清閤阁是无锡地区的第一所文人写意山水园林,这一作品无论是在构思、规模,还是在理水、置景、借景等诸多方面,都具有其独特的隐逸风貌。“清閤”二字取自唐韩愈“笋添南阶竹,日日成清閤”的诗句,其内在涵义是清静幽深的意思。清閤阁园内绿树成荫、开朗明丽,呈现出了一种江南水乡特有的恬静的田园意境。云林堂又名云林草堂,为园内主厅,位于清淮堂之北,“云林”二字点出了园林内外林木郁郁葱葱的盛况和园林主人对山林野趣的向往,这也是主人以“云林”为号的由来。清閤阁是整个园林布局的点睛之笔,位于广沼南面,云林堂西北,这里“位扼形势,总揽胜状”,是领略全园风采、表达诗情画意的布局中心,为园内主景。园林整体有十四景,每一景都能够做到曲径通幽、清隽雅洁,宛如一幅画卷在游览者面前悠悠展开,浏览者均可通过园林景观布局细细品味到倪瓒心中的隐逸情怀。

四、余论

“隐”是中国艺术隐逸精神的表现,同时也是艺术意境表现的一项重要特征。“隐”的规律最初源自于人的内心,“心”是“隐”演变轨迹中得以呈现的最初载体,艺术意境的创造从“心”择“物”开始,中国传统艺术中的创造源自于“心”对外部事物的选择而做出的一系列情感回应。在“心”与“物”的共鸣关系中,蕴藏着一条隐性的逻辑规律。先由“心”择“物”,“物”则会隐于“心”,然后由“心”将“物”中隐藏的“象”进行加工转化,此即为“心象”。“心象”在经过创作主体情感的酝酿、艺术的构思、技法的创造、形象的表现之后,则成为一种具有“境”的审美属性的艺术载体,即艺术作品。艺术作品中的“境”隐匿了创作主体的“心”,即“境”隐“心”。由此可见,“隐”的规律是在从“心”隐

① [元]倪瓒著,江兴祐点校:《清閤阁集》,杭州:西泠印社,2010年,第6页。

② [清]布颜图:《画学心法问答》,王伯敏、任道斌主编:《画学集成》明~清,石家庄:河北美术出版社,2002年,第499页。

③ [明]董其昌:《画禅室随笔》,卢辅圣主编《中国书画全书(修订本)》第五册,上海:上海书画出版社,2009年,第144-145页。

④ [北宋]郭熙撰,郭思编著:《林泉高致》,卢辅圣主编《中国书画全书(修订本)》第一册,上海:上海书画出版社,2009年,第500页。

⑤ [汉]河上公注,[三国]王弼,[汉]严遵指归,刘思禾校点:《老子》,上海:上海古籍出版社,2013年,第52页。

“物”,“物”隐“象”,到“象”隐“境”,“境”隐“心”,直至再回到“心”隐“境”的过程中实现的,一切艺术意境的创造都在从“心”到“境”的隐性循环中反复并生成,这就是中国艺术意境创造的最高境界。

由上述可见,由魏晋隐士文人群体在儒道玄哲学思维带动下的“隐逸”文化,给中国古代艺术的审美注入了新风尚。“隐逸”作为一种人格精神,逐渐成为了艺术意境呈现的一种表现手法。艺术的任何元素形式都会成为“隐”的媒介,从而在成就艺术形式中显现出“隐”的属性,比如音乐中的节奏、音符与曲式,绘画中的构图、笔法与色彩,书法中的线条、结构与章法,园林中的布局、造型与构景等,都是艺术意境创造呈现过程中必不可少的形式要素,但同时正是在“显”的艺术形式要素基础上,也才构建了艺术作品的“隐逸”特征。在艺术意境形成的过程中,艺术门类中的每一种细微的艺术元素都承载着艺术思想表现中的“小隐”,同时也是这些无数的“隐”的因素汇合而成为艺术思想所呈现而出的“大隐”,而正是在艺术意境的形成构建过程中,艺术创作活动整体贯穿了这一从“小隐”归入“大隐”的发展规律,这也是一种由局部到整体,再由整体转向宏观的艺术审美属性转化。艺术意境正是由艺术思想中的“大隐”具体化所体现出来的最高艺术境界,这就是在艺术创作过程中出现的一种主体“隐逸”的思想情感与艺术外在形式高度融合为一体的最高实现形式。

在中国传统“隐逸”艺术蓬勃发展的背后,实际是艺术创作者们自身的隐逸人格精神的一种淋漓尽致的展现,在审美文化发展历程中,艺术的审美能够完全走向一种自觉的艺术意境的追求,这取决于艺术家自身修养的积累以及由此生发而出的自我隐逸人格精神的锻造。中国艺术的至境在于追求玄远、超脱、空灵与自然,这与艺术历史发展进程中对于“隐逸”风格的追求并行,二者之间有着重要的联系。“隐逸”精神是中国艺术意境表现中最核心的艺术审美特征。因为中国传统艺术的创造过程注重于精神层面的追求与表现,所以意境是中国艺术精神的极致体现。中国传统艺术的整个创造活动的重点是基于思维 and 精神的创造,这种艺术精神的创造过程,主要是建立在以“观”“味”“悟”三种审美体验要素为主导,以实现艺术的“意境”追求为旨的思维创造活动和精神构建过程之中;在中国传统艺术创造过程中,“观”是指“观象”,“味”是指“味象”,“悟”则是指由“象”到“境”的转化,即由主体视觉向心觉的不断深入与内化过程^①。其实,这三种主观体验的逐步推进与深化过程,也是一个由视觉到心觉的转化过程。更为重要的是,这种递进式发展的艺术思维创造方式参与了中国传统艺术创造的全过程,是中国传统艺术创造活动的核心。就中国艺术创作活动而言,“观”“味”“悟”是中国艺术审美的思维创造过程,“虚”“淡”“隐”则是中国艺术审美思维创造的外在表现形式。从创造到表现,所有的因素都是为中国艺术意境的营造与产生而服务的,也都是为了塑造、形成具有独特风格形式表现的中国艺术精神而共同努力的。艺术意境作为“隐逸”艺术精神的最高表现形式,它与艺术审美表现中的“虚”“淡”品质一起,又共同塑造、建构了中国艺术意境表现中的审美精神内核。

(责任编辑 卢 虎)

^① 参见徐子涵《中国传统审美体验与艺术创造思维——基于“观”“味”“悟”三种审美体验的思考》,《南京大学学报(哲学·人文科学·社会科学)》2020年第5期,第148-161页。