

论《石涛画语录》的资任说

朱良志

(北京大学哲学系,北京100871)

摘 要: 文章以被学界称为“谜团”的《石涛画语录》中的“资任”说为研究对象,从中国哲学、画学以及汉语语义阐释的广阔背景,对这一概念作了细致的辨析,认为这一概念包含着受任、取任、胜任、保任和自任五个层面的内容,这几个层面具有内在理论联系,从一个侧面展现了石涛画学思想的个性特点。文章在此基础上得出结论:“资任”是《石涛画语录》中仅次于“一画”的重要概念,它被置于《画语录》结尾,有收摄全篇的用意。

关键词: 石涛;画学;资任;自性;任持;保任;取任

中图分类号: J01 **文献标识码:** A **文章编号:** 1000-5919(2001)05-0085-09

弁 言

《石涛画语录》^①中的“资任”概念素称难解,《画语录》共18章,《资任》为最后一章,处于全文总结的位置,具有收摄全篇的意思,石涛这样安排有他特别的用意;《资任章》又是18章中最长的一章,石涛在不同的意义层次上运用“资任”这一概念,赋予其丰富的内涵,所以这一概念和《画语录》整个思想具有密切关系。对这个概念的解读是把握石涛绘画理论体系不可忽视的环节。

自清而来,这一概念引起不少研究者的兴趣,但这一谜团至今并未真正解开;有的研究者甚至认为这是石涛的“败笔”,属于文人技痒之类的游戏,不必太当真。^②我不同意这种看法,在对《石涛画语录》及其相关画学文献的研读中,我发现,这个概念是石涛精心结撰的,在石涛的绘画体系中占有突出的位置,它不仅和“一画”、“蒙养”、“尊受”、“生活”、“无法”诸概念具有密切的关系,是全面理解《画语录》的关键概念之一,同时,也是石涛画学理论带有统摄意义的概念。从概念的重要性看,在石涛的画学体系中,它可以说仅次于“一画”。

收稿日期: 2001-05-16

作者简介: 朱良志(1955—),男,安徽滁州人,北京大学哲学系教授,博士生导师。

① 本文所引《石涛画语录》,以知不足斋本为底本,并参照丛书和清瘦阅读画十八种本。

② 如俞剑华认为“资任”说是石涛画学“大醇中的小疵”,他说:“把一个‘任’字反复使用六十六次之多,有些句子简直是弄笔头……用一个‘任’字绕来绕去,真使人头晕脑涨,眼花缭乱,而究竟‘任’是什么意思,始终也没说明白。”(《石涛画语录》校点注释,人民美术出版社1963年版,102-104页)

在《资任》章的八百多字的篇幅中,“资”出现了3次,“任”出现了66次。有的论者认为,“资”和“任”是一对概念,“任”侧重指审美对象,“资”侧重指审美心理,“资任”反映的是审美心理感受中的“心源”和“造化”的关系。〔1〕但在对《画语录》文意的揣摩中,我则倾向于这样的结论:“资”在《画语录》中不具有独立的理论意义,这倒并不是因为它比“任”使用的次数少,而是“资任”如同《画语录》中的“了法”、“尊受”等概念一样,是一个偏正结构,“资”是资取、酌取的意思,“资任”也就是取任,中心词是“任”。《资任章》主要谈的是“任”的问题。

石涛这一概念虽为独创,但并非一无依傍,它明显受到传统画论的影响,同时也深深打上传统哲学的印迹。我们在“资任”的意义中,可以依稀辨析出传统哲学对他的影响,如儒家的“参赞化育”的思想、易学中“裁成辅相”的学说、佛教唯识宗的任持观、华严宗的一多互摄学说、禅宗的无念无住无相说以及道家的委运任化思想等,都在“资任”说中有程度不同的体现。我不赞成将“资任”学说归于一种学说的影响,如有的研究认为这一概念主要来自于唯识宗,有的论者认为它主要来自于道家,这样的判断与“资任”说的内涵不合。石涛早年信佛,中年以后攻《易》,晚年又弃佛入道教之门,他的思想有兼综诸家的特点,同时,他一直奉行“不立一法,是吾宗也;不舍一法,是吾旨也”的准则,依照石涛的思想逻辑,儒道佛可能都是“资任”说取资的对象,但又都不是,他的“资任”说只属于石涛,任何专于一家的解说,都与其思想有违。

石涛在《资任章》很短的篇幅中,60多次使用“任”,意义前后不一,我们很难找到一个通贯前后的确解。但石涛决不是以炫惑文浅陋,石涛作画迷恋于独创,其理论创构也如此,他颇醉心于脱胎换骨的“陌生化”的方式,“一画”前此多有人说,但石涛所拈出的“一画”对他人来说,既熟悉又陌生,“一画”经过他脱胎换骨的改造,成为一崭新概念,“资任”概念也是如此。他利用汉字一字多义、多种意义可置于同一语言空间的特点,巧妙地表达了自己的思想。

本文对石涛“资任”说的阐释,不是逐一解释它在具体语境中的意义,而是在语义阐释的基础上,将这一概念放到石涛整个画学体系中,寻求其真诘。在《资任章》中,66个“任”字根据不同的表达需要,分别形成几组不同的意思,分别是:受任、取任、胜任、保任和自任。几组意义之间互相关联,构成一种独特的意义系统,这一意义系统正是石涛所要突显的理论要义。

一、受任

《资任章》开篇一段是一篇之主旨:“古之人,寄兴于笔墨,假道于山川,不化而应化,无为而有为,身不炫而名立。因有蒙养之功,生活之操,载之寰宇,已受山川之质也。”

这段话说的是山水画的本质特征问题。山水画以笔墨为表达手段,以山水为造型主体。但石涛认为,山水形态绝不是画家表达的终极目标,画家只是“假道于山水”,以山水作为道的外在媒介。可以看出,石涛是尊崇“山水以形媚道”(宗炳语)的画学传统的。不过石涛与前此论者不同的是,他赋予道以新的涵义,这就是“蒙养”和“生活”,得一画就是得道,得道就是得“蒙养”、“生活”之理。

“蒙养”和“生活”是研究石涛资任说无法绕过的概念,因为在石涛看来,“此任者,诚蒙养生活之理”,得蒙养生活之道,才能得天地之任。

蒙养和生活,就其要旨而言,可以分为三个层次:一是山水之质层。石涛认为,得蒙养生活,载之寰宇,即可得“山川之质”,蒙养、生活即山川之质,也就是山川的内在精神。《山川章》指出:“得乾坤之理者,山川之质也。”蒙养、生活之操之功之理,也就是乾坤之理,即“一阴一阳之谓道”。石涛别出心裁地将阴阳之义赋予这对概念,在石涛看来,蒙养近于阴,生活近于阳,

阴阳交会,氤氲流荡,显现出天地元化气象。

二是笔墨层。他说:“墨之溉笔也以灵,笔之运墨也以神。墨非蒙养不灵,笔非生活不神。能受蒙养之灵,而不解生活之神,是有墨无笔也。能受生活之神,而不变蒙养之灵,是有笔无墨也。”画史上有吴道子作画有笔无墨、项容作画有墨无笔、荆浩作画有笔有墨的说法,石涛主张有笔有墨,他将运墨和蒙养联系起来,将运笔和生活联系起来。在《氤氲章》中他说:“笔与墨会,是谓氤氲,氤氲不分,是谓混沌。”天地阴阳摩荡而生万物,是氤氲;绘画笔墨相会而成妙品,是氤氲。画取于天,即取其阴阳之道。石涛这里用的是直观联想的方法,他由笔墨的氤氲联想到天地氤氲阴阳摩荡,为他的绘画要取资天地的理论立下了基础。石涛将蒙养归于墨,生活归于笔,也与直观联想有关,因为墨主于渲染,笔主于勾勒;前者于块上着力,后者在线上用心。

三是境界层。石涛认为“墨非蒙养不灵,笔非生活不神”,以灵与神分别概括二者的境界特征。也就是他所说的“墨海里立定精神,笔锋下决出生活”,即通过笔墨显现蒙养、生活,蒙养为山川的内在精神,生活乃是山川活泼泼的情趣,蒙养生活的结合,也就是雄奇博大的宇宙意识和幽深远阔的生命情调的统一。

所以,《资任章》开篇无一言及“任”,却为本章“资任”的论述奠定了基调,即:山水画不是徒呈外在形貌的工具,而是通过笔墨,假借山川表现天地的内在之“质”、“乾坤之理”,表现大自然的蒙养生活之操。这是天赋之大任,如同孟子所说的“天降大任于斯人”,画家作画必须担当起表达山川蒙养生活之理的大任。这就是他的“受任”说^①。以这样的“任”作为自己的目标,才是高明的画家,才能算是“真担当”。

石涛将表现天地精神的弘任分解到具体的创作中去。他说:“以墨运观之,则受蒙养之任;以笔操观之,则受生活之任;以山川观之,则受胎骨之任;以皴皴观之,则受画变之任。以沧海观之,则受天地之任;以坳堂观之,则受须臾之任;以无为观之,则受有为之任;以一画观之,则受万画之任;以虚腕观之,则受颖脱之任。”

墨运、笔操两句是从笔墨上进行总概的,即山水画以表现天地蒙养、生活之理为根本任务。“以山川观之,则受胎骨之任”,意思是:从山水画的基本构架看,它脱胎于元化(胎),显现于天地之间(骨),所以山水画必须要表达出这种“胎骨”,而不能空陈形似,就像《山川章》所说的要将山川的质和饰结合起来。“以皴皴观之,则受画变之任”,皴皴是笔的体现,所以“笔之于皴也,开生面也”(《皴法章》),皴法各具其形,从皴法来看,山水画必须表现出“画变”,即开生面,将自然生机勃勃的精神表现出来。“以沧海观之,则受天地之任”,此句从大的方面着眼,强调对广大旷远形象的描绘,要表现出海天苍茫、天迥地阔的境界,而“以坳堂观之,则受须臾之任”则是就小的方面来谈的,即通过一尘一沓一叶,表达时光短暂、人生如雪泥鸿爪的感叹。“以无为观之,则受有为之任”,是说创作者要无为不作,因为只有无为才能有为,所以,画家之所以要无为,那是因为他们担当了有为的大任。“以一画观之,则受万画之任”,为何要归于一画?那是因为画家担当了要表现天地生机活态(万画)的大任。“以虚腕观之,则受颖脱之任”,画家作画为何要虚腕?因为画家要神明变化、从容优游,如《运腕章》所说的:“腕若虚灵,画能折变。”

石涛于此将受天地之任落实到创作中去,画家要表现天地蒙养生活精神,为了达到这一目的,从创作原则上看,因为画家有大担当,必须有更坚实的立脚点,所以要归于一画,归于无为;

^① “受任”一语在古代典籍中经常出现。如《抱朴子外篇·嘉遁》:“贪进不虑负乘之祸,受任不计不堪之败。”又,《行品》:“士有外形足恭,容度言恪,而神疏心慢,中怀散乱,受任不忧。”石涛这里所说的“受……任”,和古代典籍中所说的“受任”意思大体相当,即接受任务。

从基本构架的确立、运腕以及皴皴等具体的创作方法看,必须服从于表达山川精神这个终极目的;另外,石涛还从宏观和微观两个方面,谈到如何落实表达蒙养生活之大任的道理。

二、取 任

《资任章》在谈受任之后,笔锋一转,谈资任的问题。他说:“有是任者,必先资其任之所任,然后可以施之于笔。如不资之,则局隘浅陋,有不任其任之所为。”

“有是任”指表达山川蒙养生活之弘任。“必先资其任之所任”,资即资取、酌取。“资其任”的“任”,是天地之“任”,这个“任”显然不能解为任务,而是天地的化育力或创造精神。“必先资其任而任”一句话的意思是:绘画以表现天地精神为大任,要完成这一大任,必须循其本,即酌取天地的创造精神才能实现。如果仅局限于绘画的技法或者停留在涂抹事物的外在形态上,则“不任其任之所为”(意思是:其所为则不能胜任表现天地精神的大任)。石涛这里说的取任,就是取天之任,正像牟宗三所说的,这个天或者天道,也就是“创造性的本身(creativity itself)”[2](P22)。根据这一思路,石涛接下去论述如何“取任”,即如何酌取天地创造力的问题。

他说:“且天之任于山无穷;山之得位也以位,山之荐灵也以神,山之变幻也以化,山之蒙养也以仁,山之纵衡也以动,山之潜伏也以静,山之拱揖也以礼,山之纤徐也以和,山之环聚也以谨,山之虚灵也以智,山之纯秀也以文,山之蹲跳也以武,山之峻厉也以险,山之逼汉也以高,山之铎厚也以洪,山之浅近也以小。……山有是任,水岂无任耶?水非无为而无任也。夫水,汪洋广泽也以德,卑下循礼也以义,潮汐不息也以道,决行激跃也以勇,漾涵平一也以法,盈远通达也以察,沁泓鲜洁也以善,折旋朝东也以志。其水见任于瀛海、溟渤之间者,非此素行其任,则又何能周天下之山川,通天下之血脉乎?”

这里谈的天任山任水的“任”和上文所说的任务之“任”意有不同,石涛这里所用的“任”的意思正是其古意:生长滋化。

“任”有生成、化育意。《吕氏春秋·孟春季》:“凡生非一气之化也,长非一物之任也。”又云:“一人治之,十人食之,六畜皆在其中矣,此天任地之道也。”《墨子·号令》:“安国之道,自任地始,地得其任,则功成,地不得其任,则劳而无功。”

在古汉语中,任常借为妊,《大戴礼·保傅》:“周后妃任成王。”卢辨注:“任,借为妊。”《汉书·赵婕妤传》:“任十四月乃生。”高诱注:“任,借为妊。”同时,任的同源字多有生育、生成、滋养的意思,如壬,《说文》:“壬,位北方也。阴极阳生,易曰:龙战于野。野者接也,象人怀妊之形。”在方位上,天干中的壬属北方,此位于阴气至极阳气始生处,有孕育之意。《释名》:“壬,妊也。阴阳交接妊也,至子而萌矣。”《史记·律书》:“壬之为言任也,言阳气任养万物于下也。”另,荏,《齐民要术》:“荏,性甚易生,园畔漫掷,便岁岁自生矣。”以其善滋生,引为荏苒意。壬,任、妊、荏、妊(缝织)、任(做饭)等一组同源字,均有生成之意。

石涛这里正是使用了孕育、滋生、滋养的意思。他的“天之任于……”正是古汉语的惯常表达结构。石涛汲取中国生生哲学的精华,认为生生是宇宙的本质,天道即生生,宇宙间充满了无所不在的化育力,大化流衍,阴阳摩荡,而成盎然的生机世界。在《山水章》中,石涛就指出:“高明者,天之权也;博厚者,地之衡也。”此语出自《中庸》,石涛在这里以高明博厚形容天地的精神,认为天地之权衡(或言天钧)乃造化之机,宇宙间的一切均由造化之机化出,所以他说:“非天地之衡,不能变化山川之不测。”阴阳不测谓之神,山川之神明变化来自于造化之元。在他的眼中,大自然是一活泼泼的世界,他说:“山川,天地之形势也;风雨晦明,山川之气象也;疏

密深远,山川之约径也;纵横吞吐,山川之节奏也;阴阳浓淡,山川之凝神也;水云聚散,山川之联属也;踴跳向背,山川之行藏也。”天地是一切生命的源泉,创造是天地最根本的精神,所谓创造就是生生不息、新新不停的精神。

石涛这一段“天之任于……”的表述,在于说明,天之任于山水无穷,昊昊宇宙,悠悠天钧,滋育山川,赋予山水以生生之机,山水因此呈现出生机勃勃的面貌。同时,石涛接受了传统哲学的思想,将人的价值世界也糅入其中,认为山水中折射的天地精神体现了人的价值追求。如他所说的山得体以仁、荐灵以神、变幻以化、蒙养以仁,水之汪洋以德、卑下以礼等,山水既可比道——表现幽深远阔的宇宙意识,又能比德——体现殷殷的人间道德关怀,山水是一个裹孕着人的理想追求的生机实体,而不是纯然外在的自然空间。画家酌取这样的对象,即是要在齐同山川中实现自己的人生追求,从而将艺术目的和人性显扬统一了起来。他要像先哲那样,不迁于仁而乐山,不离于智而乐水,孔子逝者如斯的川上之叹和孟子“源泉混混,不舍昼夜,盈科而后进,放乎四海”的宇宙沉思,都成了撞击他绘画智慧的契机。

中国传统生生哲学包括若干理论层次,生生为本,乃是本源论;生生不停,亘古如斯,无稍间歇,这是其形态论。在生生的形态方面,包括两个不同的层面,一是生生相续,后生替于前生,这是从时间的维度上谈生生的,是生命的纵向展开;一是生生相联,此生联于彼生,天下无一孤立之物,这是生命的横向展开。生生精神周流贯彻,无一时断歇,无一物不及。石涛循着中国生生哲学的逻辑,不仅着力论述天之任山水,同时又强调山水乃至万物之间的“互任”,他说:“非山之任,不足以见天下之广;非水之任,不足以见天下之大。非山之任水,不足以见乎周流;非水之任山,不足以见乎环抱。山水之任不着,则周流环抱无由;周流环抱不着,则蒙养生活无方。蒙养生活有操,则周流环抱有由;周流环抱有由,则山水之任息矣。”山滋化水,水滋化山,山水互任,从而显现出周流环抱之势,也就是生命之间的氤氲流荡,彼摄互融,这样使得“山水之任息矣”——一切生命在互相关联中滋化生长,精进不息。这正是蒙养生活的安顿处。

山水“互任”的思虑,是石涛画学理论的一个重要发现,石涛于此建立了他的“有机画学观”,他所提出的“山水周流环抱之势”对他的绘画形式理论都有深刻的影响。如他在《山川章》中的分析:“山川,天地之形势也;风雨晦明,山川之气象也;疏密深远,山川之约径也;纵横吞吐,山川之节奏也;阴阳浓淡,山川之凝神也;水云聚散,山川之联属也……”联系是绝对的,表现这一生生联系是真正的艺术家的目的。

三、胜 任

在汉语中,任有“符”的意思。《说文》:“任,符也。”中国上古时期,领兵之人在外,持有君主所授之符,其中就含有这样的意思。由此引出合符、信任、胜任诸意。《汉书》高诱注:“任,信也。”任有授任方和受任方。所以从授任方来说,有信任意,从受任方来说,又应该胜任,这样才能让授任方信任。这一语义在石涛的责任说中也有体现。

石涛为画家悬一至高目标,即表现天地蒙养之理,石涛认为,要完成这一“代山川为言”的大任,必有所资取,依其逻辑,即酌取天地之精神,也就是原其本然,即“不化而应化,无为而有为”。不过,应化自然、无为不作是一总体原则,要求艺术家顺应自然,并不是让人匍匐在自然的脚下,做天地的奴隶;无为正是为了有为,回归一画不是为了回到绝对的零点;空诸万有,并不是像佛教那样要进入绝对的寂灭之中,而是要在空中追求灵动的意象创造;吮吸造化的精气元阳,是为了铸造自己的创作精魂。所以石涛说:“本之天而全之人。”本之天,天为本;全之人,

在于发挥人的创造力,合天人之力,方可启动创化母机。天是人心中之天,所以,石涛最终落实为个体的创造,并不是仰戴天的赐予。我们读石涛以下这段话,就可以知道他的理论倾向了:“墨能栽培山川之形,笔能倾覆山川之势,……必使墨海抱负,笔山驾驭,然后广其用,所以八极之表,九土之变,五岳之尊,四海之广,方之无外,收之无内。”(《兼字章》)

正是据于此,石涛提出“天之授于人,因其可授而授之。”(《兼字章》)正像黄山谷所说的“天下清景,不择贤愚而与之,然吾特疑端为我辈设”[3],真正的艺术家是那些能够感通天地的人,这样的艺术家才能得到创化的赐予。如心绪杂乱,汨于尘氛,心无主见,意有他鹜,即非可授之人,天则不会授之。于此,石涛提出一个“胜任”的问题,这就是他在《资任章》中所说的“淡冶斯任”。他说:“人能受天之任而任,非山之任而任人也。”天地赋予人以生命,人生命的展开过程,就是天赋生生精神的铺展过程,人以及天地中的一切都源于创化,人和万物有同样的根源,也有同样的权利,所以他说:“非山之任而任人也。”但人和山川的共通,是源头上的共通,所以人不能为山川的形式所束缚,人应该在山川之“质”上和天地实现共通,从而成为山川的代言人。

在《资任章》中,石涛谈受任于天,意在强调画家必须胜任其事,这样才能得一画之功。石涛引入儒家“德配天地”的思想,深化了他这方面的思想。他说:“夫受,画者必尊而守之,强而用之,无间于外,无息于内。《易》曰:‘天行健,君子以自强不息。’此乃所以尊受之也。”石涛所说的尊受,就是推崇人的创造精神,石涛认为,天行健,天的精神就是创造精神,所谓万物资始,大明以成,云行雨施,品物流形。而人作为三才之一,必须自强不息,刚健不息,饮太和之气,不停地创造,这样才能配得上独立天地之间,鼎然成三,才能配得上做天地的儿子,这就叫“德配天地”。所以《周易·文言》说:“夫大人者,与天地合其德,与四时合其序,与鬼神合其吉凶。”这样的“大人”精神就是石涛提倡的“淡冶斯任”的胜任精神。他要画家尊而守之、强而用之的就是这种生生不息的创意精神。

他说:“天能授人以法,不能授人以功;天能授人以画,不能授人以变。”“凡事有经必有权,有法必有化,一知其经,即变其权;一知其法,即功于画。”本于天是经,是法,出乎我是权,是变;尊于法又变法,出乎懔成之道,又将这道化为自强不息的创造行为,权变在我手,创造的枢纽由我掌握,这就是本乎天而全乎人。石涛说:“以一画测之,即可参天地之化育。”《中庸》中说“参赞化育”以及《易传》中所说的“裁成辅相”,都强调人合于天地之道,就能齐同天地,加入到天地的创造序列,辅助赞襄天地的运动,这时天地的创造也就是我的创造,我不是天地的虔诚膜拜者,而和天地一样,都是创造之神。

据于此,我们来看石涛以下这段话,就会迎刃而解:“吾人之任山水也,任不在广,则任其可制;任不在多,则任其可易。非易不能任多,非制不能任广。任不在笔,则任其可传;任不在墨,则任其可受;任不在山,则任其可静;任不在水,则任其可动;任不在古,则任其无荒,任不在今,则任其无障。是以古今不乱,笔墨常存,因其淡冶斯任而已矣。然则此任者,诚兼养生活之理。”这里的“任”作任使解,并引申为驱使、创造。“任使”意是古汉语中“任”的常诂之一。《周礼·地官·司徒》:“任民:任农以耕事,贡九谷;任圃蜂树事,贡草木;任工以饰材事,贡器物……”孔疏以任民之任为任使。《周礼·天官·大宰》:“事典以富邦国,以任百官。”郑玄注:“任犹俾也。”《周礼·天官·大宰》:“以九职任万民。”郑玄注:“任,犹俾也。”孔疏:“太宰以九职任万民,谓任使万民,各有职事。”陆德明《释文》:“俾,犹立也。”俾,也具有树立、任使意。

石涛这一段话从创造(任使)角度着眼,谈的是总体的创作原则:“任不在广,则任其可制”,此就空间体量而言,任使(表现)山水,并不在重山叠水,而在于抓住创化的根本,得于一画,宰

制群有,因为“我有是一画,能贯山川之形神”。“任不在多,而任其可易”,此就数量而言,我以为这里说的“易”就是“易名三义”中的简易,《周易·系辞下》说:“易简则可久可大”,绘画不在于选择佳山秀水,在一草一木中也可以达到妙悟和颖脱。此二层表达的意思,在石涛的题画跋中也有体现,如他说:“画有至理,不存肤廓,萃天云于一室,缩长江于寸流,收万仞于拳石,其危峰驻日,古木垂阴,皆于纤细中作舒卷派。”[4](第791图)“莫谓此中天地小,卷舒收放卓然居。”[5](题四边水色图)下文的任不在动静、不在笔墨等等,说的是要突破山川表象,受天地之蒙养,传山川之生活,各得山川动静之精神。而任不在古,任不在今二句,即超越传统,超越时流,超越山水外在形象的束缚,直达山川之精神。

四、保 任

保任一意,也是石涛“资任说”的潜在意义,是石涛“资任说”的重要理论环节之一。这一语义也有汉语的语义阐释基础。“任”在汉语中有保任意。《淮南子·说山训》:“不孝弟者,必置父母,生子者,所不能任其必孝也,然犹养而保之。”高诱注:“任,保也。”《祖堂集》卷三药山禅师云:“是你诸人欲知保任,向高高山顶立,向深深海底行。”《五灯会元》卷十三青林师虔禅师云:“善自保任。”“直须离心玄知参,出凡圣路学,凡可保任。”同书卷十四石门慧彻禅师云:“仁者善自保任。”石涛资任学说中就含有保任的意义。

《资任章》说:“人之所任于山不任于水者,是犹沉于沧海而不知其岸也,亦犹岸之不知有沧海也。是故知者知其畔岸,逝于川上,听于源泉而乐水也。”此中之“任”并非如有的研究者所解的“相信”、“信任”^①,而是“保任”。他说的是由观水而起意,由意而润心,最终怡然而得心灵之提升。因此,这里的“任于山”、“任于水”即是从山水中得到性灵的颐养,所以解为“保任”更合适些。上节论山之语“仁者不迁于仁而乐山”,也强调通过关照得到性灵的提升。他所说的仁智之乐,并不是道德印证的愉悦,而是山水蒙养生活精神所引起的性灵提升。

石涛《资任章》关键在论述酌取山水蒙养生活之精神,而“蒙养”一语出自《周易》蒙卦,该卦下坎上艮,坎为水,艮为山,石涛在这里巧妙地设下一个隐喻,蒙养就是山水,谈蒙养生活之理,也就是谈自然山水之理,进而也就是谈山水画的道理。他以为,山水画创作的关键是画家的心态问题,必须要超越俗尚时流,深入到自然的深层,在自然山水中得到心灵的颐养。所以他论蒙养的概念,将心灵的颐养思想巧妙地置于其中。蒙卦大象辞说:“山下有泉,君子以果行育德。”所以此卦涉及到由混沌之蒙到开蒙再到启蒙的内容,而山水的滋润只是一个隐喻。该卦彖辞云:“蒙以养正,圣功也。”《序卦传》也称:“物生必蒙,故受之以蒙,蒙者蒙也,物之稚也。物稚不可不养也,故受之以需。”养是蒙卦的核心内涵。所以,石涛谈蒙养,不仅建立了一个由混沌—氤氲—笔墨—神灵的理論系统,同时还将保任蒙养的意义置于其中,他所说的“不化而应化,无为而有为,身不炫而名立,因有蒙养之功,生活之操”,就是就保任颐养而言的。他所谓“山之蒙养以仁”正是所谓“果行育德”思想的改版。

他颇不寻常地在一则画跋中论述了蒙养问题:“写画一道,须知有蒙养,蒙者,因太古无法,养者,因太朴不散,不散所养者,无法而蒙也;未受其墨,先思其蒙,既而操笔,复审其养,思其蒙而审其养,自能开蒙而全古,自能尽变而无法,自归于蒙养之大道也。”[6]作为太朴无法的蒙

^① 如黄兰波:《石涛画语录译解》(北京:朝花美术出版社1963年)将“任于山不任于水”之“任”解为“信”和“相信”(文见该书64页、68页)。

养,虽处混沌,但葆有纯备之道,虽不散却孕育着大化流衍的精神,所以石涛这里强调的是就蒙而养。程颐《周易程氏传》卷一:“以纯一未发之蒙而其正。”这颇合于石涛的思想,石涛之所以提出一画、蒙养诸说,在于他认为画家平素的心胸还需要提升,需要净化和深化,因为杂而不纯,缺而不备,造成了心灵上的蒙昧,所以石涛在《画语录》中还在另一意义上使用“蒙”,这就是执迷不悟的蒙,《脱俗章》:“愚者与俗同识,愚不蒙则智,俗不濫则清,俗因愚受,愚因蒙昧。”作为混沌源初状态的蒙纯而不杂、圆而不缺,它不是愚昧,而俚俗之蒙才是真正的愚昧。石涛就是要用纯一未发的蒙,来发漏于俗尚中的蒙昧,从而助其学、养其正。

在这个意义上说,石涛在《资任章》中提出的资蒙养生活之任的思想,就是借纯一未发之蒙以养正,借山川之道来发蒙(俗尚之蒙),去有为之蒙昧,扬不作之混蒙,以山下有泉的大化德操溉灌芳心,以本心中的创造赞襄大化。

五、自 任

依石涛,天地中的山水草木均是天地滋化而生,均由天之任而来,人的生命也是如此。万物均受任于天。这是就其本源而言,但石涛的目的并在于为其绘画主张找一个本体论的根源,而重在从天任万物、万物受任于天中引出“自任”的学说。这是他创造性的画学所需要的。

万物受任于天,皆有其存在之合理性,也决定了存在的差异性。石涛伸展个性的画学非常重视这种差异性。万物本于天,因而各得其性,其性之完满展开,即自然,即本性。所以石涛的“自任”也就是万物的自在呈现。虽然万物都是生生联系中一个纽结,但都有其存在之特点,丧失了这一特点,也就丧失了存在的可能性,即失去了“自性”,负于天之所任。

万物各有自性,人也有其自性。石涛由此展张了他对人受任于天因而自任其性的思想,所谓“天生自有一人职掌一人之事”正是指此。他说:“我之为我,自有我在。古之须眉,不能生在我之面目;古之肺腑,不能安入我之腹肠。我自发我之肺腑,揭我之须眉。”我就是一个完足,一个充满,这是天资之性、天赋之权,古人不能剥夺我,古人以其差异性展现了他的独创性,我也应展现我的独创,一切外在的力量均不可剥夺我的权利。我只要做到自任,自性展露,才不枉于天任;回到一画,回到蒙养之源初,即回归自性;回到纯一不杂的本性,就是自性。

从这样的思路看石涛《资任章》,一些一直疑窦丛生的论述,可能会涣然冰释。他说:“此山自任而任也,不能迁山之任而任也”;“其水见任于瀛海、溟渤之间者,非此素行此任,则又何能通天下之血脉乎”。这里的“自任”,即“自我任持”^①,“见任”即显现自我任持的特点,正因为“自任其任”、“素行其任”,山才谓之山,水才谓之水。进之,石涛提出“人能受天之任而任,非山之任而任也”,人受任于天,自有天任之权,故必须自我任持,所以山水不能任使我,山水不能改变我的质态,一如古人不能改变我一样。

故此,他在《画语录》的结尾语气极为激昂而又斩截地说:“以一治万,以万治一。不任于山,不任于水,不任于笔墨,不任于古今,不任于圣人。是任也,是有其资也。”由此可见,他所谓

^① 这里所用的“任持”一语出自佛学,唯识论认为,法性有一重要特点,就是自体任持,万相根源于一法之性,必有任持,不舍自性,山林任持山林之自性,方为山林,红叶任持红叶之自性,方为红叶,万法不逾自性,一逾自性,即同他流,红黄同出,自性即失。熊十力先生说:“凡言法者,即明其本身是能自持,而不舍失其自性也。”(《十力语要》)如《大方广佛华严经》卷二十七:“以无量无边广大之心,开净法门,入诸佛海,成就施手,周给十方,愿力任持。”(《大正藏》第10册, No. 279)同上卷七十:“及见一切地水火风诸大积聚,亦见一切世界接连,皆以地轮,任持而住。”同上卷二十:“又亦见彼一切世界。一一各有佛刹微尘数世界,种种际畔,种种任持,种种形状,种种体性……而覆其上。”

资取山川之任,也就是资取山川蒙养生活之精神,资取一画,或者叫做破有法而至无法;他的资任,就是独任其任,任性灵在高天中飞扬,性灵的飞扬原本是造化所钟,是天之所任,是创化之元的体现。传统的力量(古)、时尚的力量(今)、权威的力量(圣)、一切既成的规则(笔墨)、一切有形的物态(山水之形),都不能牢笼我,——我就是我!

资任自然,实是资任我;资任在外,实是资任在内;到造化中求创造,实是到深心中求创造。所以,石涛的资任说,实在是:不任于山,不任于水,不任于古今,任之在我也! 是其所资也!

石涛的“自任”从另一角度言之,就是随运任化。

自我任持和随运任化表面上看是矛盾的,其实并不矛盾。自我任持并不是固守自我、拒绝外物,那不是自性膨胀,而是自迷,是我执,自我任持即是解除外在法相和内在法理的束缚,进入无法的境界,从而与山光水色、岚霁烟霞相优游,这就是随运任化。陶渊明诗云:“纵浪大化中,不喜也不惧”;李太白诗云:“凄怆竟何道,存亡任大钧”,此诗境就是石涛所要表达的意思。石涛要张扬个性,随运任化则是其根本的保证。窥基对此曾有精彩的解说:“唯识等说:任运即是自性所摄,有漏心心所,因循取境异无漏故名。为分别,是心心所本自性,故名为自性,自性即分别。又自性言亦通境说。杂集论云:如所缘相无异分别。于自境界任运转故,即自性之分别,名自性分别,故知任运亦自性。”[7]这一点对石涛有很大影响。

在很长时间内石涛是一个佛门弟子,佛教的任运思想也是他直接取资的内容。《大乘起信论》卷一:“以平等智慧平等志虑,普欲拔济一切众生,任运相续,常无绝断。”[8]《华严经》卷五:“任运而灭,亦无灭者。”[9]僧肇说:“任用森罗,其名曰圣。”[10]禅宗视任运为妙悟不可忽缺之条件,《祖堂集》卷二洞山良价云:“任运随缘,莫生住著。”同书卷三天皇证悟禅师云:“任性逍遥,随缘放旷。”《五灯会元》卷十五善清禅师云:“纵横变态,任运卷舒,高耸入天,壁立千仞。”

高耸入天,壁立千仞,是禅境,也是石涛最想达到的创作境界,他的“我写此纸时,心入春江,江化随我开,江水随我起”,就是这种任运逍遥的境界。

剩 语

下面对以上所论,作一简短的小结:

一、从以上分析可见,石涛的“资任”概念主要有五个意项,即:受任、取任、胜任、保任和自任。这五个意项分属于不同的理论层次,从而构成一个自在循环的理论系统。《资任章》论述的山水画创作的问题,受任确立了山水画创作的根本目标(即表现天地蒙养生活之理);取任强调的是,要完成这一目标所要选取的创作途径(即原其本然,酌取天地创造精神来创造山川境界);胜任是从德配天地的角度,强调只有掘发画家生命深层的创造活力,才能有真担当;保任强调只有在造化中颐养,才能去除平庸和俚俗,将创造活力掘发出来;自任则是《资任章》的落脚点:资任在我。

这五个理论层次贯通一如,密合无间,诸意项之间构成了一个潜在的理论脉络,反映了资任说所包含的鲜明的理论倾向:即对人的创造力的资取。

二、《资任章》乃《画语录》篇终的“混茫”,是《画语录》全篇理论之结穴,从而完成起于一画、终于资任的理论建构。如果说《一画章》是立一法,由一而万,为绘画创作确立一个本体的道,那么,《资任章》则侧重于由万治一,由万法归于一法,由万物归于蒙养生活,归于天地及自我的创造精神;《一画章》的核心是“一”,《资任章》的核心是“我”;《一画章》侧重于本源论,《资任章》侧重于心性论;因为我有“一画”,所以必资其任,因为我资天任、我资我任,所以要归于

“一画”。“一画”和“资任”密不可分。

同时,《资任章》也有对全篇重要概念进行收摄的目的,如其达于蒙养、生活、尊受、了法、变化、氤氲、远尘诸概念,而且《山川章》、《海涛章》、《笔墨章》、《运腕章》等内容也和其相关联。

正是据于此,我以为,通过“资任”可以更准确地阐释《画语录》的绘画理论体系;通过《画语录》的理论体系才能真正解读石涛的“资任说”。

三、《资任章》为何难解,不在于石涛选择了一个难解的概念,而在于石涛欲在这一概念中表达太多的内容,复杂的内容又具有紧密的逻辑关系,这便使人解其“任”有纷纭杂沓、顾此失彼之感。但《资任章》难解并非不可解,石涛所要表达的思想是明确的,其思路也是清晰的。它的难解之所以可解,在很大程度上,在于石涛虽然创造一个新的画学语汇“资任”,但并非是一无依傍。在理论上,我们看到他的这一概念对传统儒佛道哲学乃至中国艺术理论的取资,同时,他的题画诗跋也可以提供不少内证;在语义上,他每出一义,都有传统的语言学基础,都不是他自己的硬性附加,这正是他的语义密码可以打开的内在条件。

[参 考 文 献]

- [1] 束景南:《画中禅境 禅中画心——石涛绘画美学思想体系新探》[J].文艺研究,1992,(4).
- [2] 牟宗三:《中国哲学的特征》[M].上海:上海古籍出版社,1998.
- [3] 惠洪:《冷斋夜话》卷三[M].四库全书.
- [4] 石涛书画全集:上卷[M].天津人民美术出版社,1996.
- [5] 大涤子题画诗跋:卷一[A].美术丛书三集:第十辑[Z].江苏古籍出版社,1986.
- [6] 俞剑华标点注释:石涛画语录.附录石涛题画选录[M].北京:人民美术出版社,1963.
- [7] 窥基:《成唯识论疏论·了义灯》卷第一[A].大正藏:第43册[M].No.1830.
- [8] 大乘起信论[A].大正藏:第32册[M].No.1666.
- [9] 大方广佛华严经:卷5[A].大正藏:第10册[M].No.279.
- [10] 宝藏论[A].大正藏第45册[M].No.1657.

(责任编辑 刘曙光)

On “Zi Ren” Concept of “Tao-Chi’s Hua-Yulu”

ZHU Liang-zhi

(Department of Philosophy, Peking University, Beijing 100871, China)

Abstract: This paper focuses on the study of the “Zi Ren” concept of “Tao-chi’s Hua-Yulu” on the base of Chinese philosophy, painting theory, and the semantic interpretation of Chinese language. The author argues that this concept of “Zi Ren” embodies five levels of inter-related meaning: “Shou Ren”, “Qu Ren”, “Sheng Ren”, “Bao Ren”, and “Zi Ren”. Each of them shows a characteristic of Tao-chi’s painting theory.

Key words: Tao-chi; Chinese painting theory; “Zi Ren”