

# 美术学研究

4



南京艺术学院美术学院  
东南大学出版社

# 美术学研究

Theory and History of Art

## 4

主 编：樊 波

执行主编：戴 丹

东南大学出版社

· 南京 ·

### 图书在版编目(CIP)数据

美术学研究. 第4辑/樊波主编. —南京: 东南大学出版社, 2015. 12

ISBN 978-7-5641-6240-5

I. ①美… II. ①樊… III. ①美术学—文集  
IV. ①J0-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2015)第 316164 号

### 美术学研究(第4辑)

出版发行: 东南大学出版社

社 址: 南京四牌楼 2 号 邮编: 210096

出 版 人: 江建中

责任编辑: 刘庆楚

网 址: <http://www.seupress.com>

经 销: 全国各地新华书店

印 刷: 南京玉河印刷厂

开 本: 700mm×1000mm 1/16

印 张: 27.25

字 数: 519 千字

版 次: 2015 年 12 月第 1 版

印 次: 2015 年 12 月第 1 次印刷

书 号: ISBN 978-7-5641-6240-5

定 价: 85.00 元

# 卷首絮语

刘伟冬 樊波

美术学是我院最重要的学科之一,它虽然是上世纪80年代才正式设立的,但溯其源流则可追至20世纪上半叶。这不能不提到人们熟知的大学者和画家陈师曾。他不仅影响和提携了大画家齐白石,而且还培养了美术史论的大学者俞剑华。新中国成立后,俞剑华先生一直执教于南京艺术学院。他一生著述宏富,影响巨大,垂教泽后,广大悉备,学风沿传,至今犹兴,从而为美术学学科的建设奠定了坚实的基础。现在我院美术学学科又迈上了一个新的历史台阶,2007年被评为国家重点学科培育建设点,2010年被评为江苏省重点学科,同年《中国美术史》课程被评为国家精品课程。这表明美术学乃为我院的重要学术品牌,它根深、枝繁、叶茂。这样的学科需要一个代表自己学术形象和品质的阵地。

基于这一考虑,我们决定出版《美术学研究》论集。应当说,如今全国各类艺术类的刊物出版物(包括图书、期刊)不胜枚举,像我院就有《美术与设计》、《艺术学研究》等刊物。相比之下,《美术学研究》就显得还很稚嫩,尽管它已然拥有深厚的学术积淀,如何从众多类似出版物中脱颖而出?如何办出自己的学术特色?我们经过多次酝酿、讨论,大体有如下几个方面的设想:

1. 为全国(包括国外)的美术史论学者提供一个展示自己最新研究成果的平台。学术乃天下之公器,我们需要最杰出的广大学者的支持和帮助,以保证它的优良的学术水准。

2. 着力发现和推动年轻的美术史论学者发表自己的力作,以显示他们的文心才识。我们注意到,近几年有不少出色的博士生、硕士生论文,角度新颖,论述精到,颇见深度,我们真诚地邀约你们,希望能为学术界注入新的学术血液和力量。

3. 既注重“史”的研究,也强调“论”的探讨。我们认为,美术“史”的研究已有长足的进步,但“论”的建树却略显薄弱。实际上,“论”的建树也会给“史”的研究带来新的眼界和新的思想生机。史论并重乃是本连续出版物的重要学术宗旨。

4. 既重视对古代美术的研究,同时也不忽视对当今美术现象的深度分析和考察。这包括对当下美术创作实践的理论阐发,又包括对当下美术学自身研究方法、发展状况的学术反思和总结。

5. 以学术为唯一准则,绝不发表滥竽充数、谋求实利的劣作。不发表弄虚作假的伪作,不发表套话连篇的“名作”,也不发表陈词滥调的庸作。

《美术学研究》计划每年出版一辑,希望美术史论界同道能关注它、扶持它,祝愿它有不竭的生命活力。

# 出版前言

语词与图像是人类认知世界的两种基本模式,史学家、艺术家分别通过文字、图像记录“史实”,为后人保存了大量文化记忆。从某种程度而言,前人为我们留下的这些文化记忆是无序的,需要通过科学的手段去破解这些文化记忆中隐藏的“文献密码”“图像密码”,还原真实并让往昔复活,这一任务便落到了艺术史论家身上。

南艺美术史论系创办于1956年,1978年起招收硕士研究生,1986起招收博士研究生,是我国高等院校中最早系统开设美术史论课程并培养美术学专门人才的基地之一,同时,也是全国同类型院校中唯一拥有美术学学士、硕士和博士三个层次的美术学专业人才培养基地。

南京艺术学院美术学系创办的《美术学研究》,至今已经出到第四辑。本卷主要由“美术学系专稿”“中国美术史”“外国美术史”和“美术考古”四个部分构成。第一部分“美术学系专稿”的文章均来自于南京艺术学院美术学院美术学系在职教师近年来的学术研究成果;后三部分的文章供稿者范围较广,来源于国内外不同高校如加拿大女皇大学(Queen's University)的黄小茵、德国海德堡大学(Universitaet Heidelberg)的张薇、中国人民大学的周施廷、南京师范大学的徐烽、广西艺术学院的李永强等学者、青年教师和在读研究生。

《美术学研究》矢志于摒除功利思想对学术的污染,力求为国内美术学人打造最为纯粹的学术平台。

樊波 戴丹

2015年11月1日

# 目 录

|            |             |
|------------|-------------|
| 出版前言 ..... | 樊 波 戴 丹/001 |
|------------|-------------|

## 一、美术学系专稿

|                                           |                      |
|-------------------------------------------|----------------------|
| 1. 中国书画“心手”自由论 .....                      | 樊 波/001              |
| 2. 行为何以成为艺术 .....                         | 顾丞峰/009              |
| 3. 图像“树下观耕”思维与禅定——犍陀罗与克孜尔相关图像比较谈<br>..... | 耿 剑/016              |
| 4. 取像尚真,画法尚精——宋人小幅画研究 .....               | 孔六庆/025              |
| 5. 汉晋南北朝佛像服饰综论 .....                      | 费 泳/046              |
| 6. 士人传统与书法美学的建构 .....                     | 周 睿/059              |
| 7. 中国画风格中的奇正观蠡测 .....                     | 张曼华/066              |
| 8. 林风眠在 1929 年教育部全国美展中的角色转变 .....         | 商 勇/073              |
| 9. 杨文骢的绘画——《为维警作山水图卷》及其他 .....            | 薛 翔/090              |
| 10. 董源《夏景山口待渡图》在清初的递藏与宫廷文化圈的赏鉴活动<br>..... | 刘 春/099              |
| 11. 苏轼对王维诗画禅出位思致的发挥 .....                 | 杨 娜/111              |
| 12. 图像与文本——莫罗与鲁奥艺术观的比较 .....              | 尹 霄/129              |
| 13. 风景如画的理论及其发展 .....                     | 安德烈·巴兰坦 常宁生(译)/141   |
| 14. 新艺术史与艺术批评 .....                       | 保罗·奥弗里 丁亚雷(译)/151    |
| 15. 艺术史的语言 .....                          | 迈克尔·巴克森德尔 戴 丹(译)/161 |

## 二、中国美术史

16. “看”与“被看”:论明代肖像画的世俗性转向 ..... 张 薇/173
17. 风景旧曾谙:文徵明《江南春图》的世俗性转变 ..... 许 珂/193
18. 石涛与《张公洞图卷》 ..... 姜永帅/210
19. 佛教经典中佛像背光的称谓及概念 ..... 金建荣/218
20. 钱选与赵孟頫关系考 ..... 李永强/244
21. 宋代院体画的创作方法与审美风格 ..... 李洁璇/252
22. 论考察中国花鸟画的一个重要路径——写生到写意的艺术转化  
和超越 ..... 郭大兴/265
23. 刍议山水画“意境论”的建构 ..... 张一弛/271
24. 龙门唐佛造像对日本天平佛像的影响 ..... 于芳雪/286
25. 由“以笔达意”到“笔意俱通”——明代鉴赏家詹景凤关于“用笔”的  
理论观识 ..... 王广维/302
26. 篆刻边款里的世情百态——论黄牧甫篆刻边款的文献学价值  
..... 李吾铭/314

## 三、外国美术史

27. 萨尔维雅蒂与美第奇宫廷最早的微型肖像 ..... 黄小茵/330
28. 克拉纳赫与马丁·路德肖像画 ..... 周施廷/335
29. 浅论中世纪的艺术思想——传递上帝的观念 ..... 茅丽佳/343
30. 看向她们的眼睛——埃贡·席勒女性题材绘画中的观看研究  
..... 袁圣婴/351
31. 西方中世纪艺术理论 ..... 休·布雷丁 邢 莉(译)/364
32. 美国现代艺术先锋人物——乔治亚·欧姬芙  
..... 兰德尔·格里芬 王晓丹(译)/375
33. 特定主题的历史回顾——艺术  
..... 阿尔弗雷德·恩内斯特·琼斯 沈文婷(译)/384

## 四、美术考古

34. “鹰攫人首”玉器与“虎食人”铜卣的比较观察 ..... 徐 烽/392
35. 从“日首人身”形岩画看“皇”字起源 ..... 肖 波/405
36. 岷江上游石棺葬相关问题研究 ..... 俞方洁/417



# 中国书画“心手”自由论

樊 波

“心手”关系是中国书画理论十分关注的一个问题。“心手”说法最早见于庄子《天道》外篇中匠人轮扁与齐桓公一则答话记述：“得之手而应之于心。”后来有关“心手”的种种言论大都源自庄子的这一记述。在魏晋时期，一些书法论著率先探讨了书法创作中的“心手关系”；唐宋以降，一些绘画著述也对绘画创作中的“心手”关系相继发表了许多重要见解。我认为，从美学意义上看，“心手”关系实质上就是研究如何实现书画创造的自由问题。

## （一）哲学“心”论

心与手是两个概念。“手”的概念涵义很好理解，但是“心”的概念却比较复杂，似乎不易把握。因此探讨“心手”关系，重点首先应放在对“心”的内涵考察上。只有弄清“心”的涵义，才能讲顺“心手”之间的关系。

在中国传统学术中，“心”的概念一开始是作为哲学问题来考察的。这种考察后来与书画理论对“心手”关系的探讨并行延展、相互映照。先秦以来，很多哲学家赋予了“心”极为浓厚的道德内涵。有的人认为，“心”的本义就是“仁义礼智”（孟子）；还有的人认为，“心”就是“天理”“良知”（王阳明）。但我们注意到，还有一些哲学家着重对“心”的功能进行了分析和研究，并且由此逐步形成了关于“心”的两个十分明确的认识。

第一个认识，就是“心”的主导地位。这种主导地位，一方面是针对“心”与“感官”关系而言的。例如《管子·心术》说：“心之在体，君之位也。九窍之有职，官之分也。”《管子·内业》还说：“我心治，官乃治；我心安，官乃安。治之者心也；安之者心也。”这表明，心（君）对于感官（九窍）是起主导作用的。再如荀子认为，耳目感官只能提供一些感觉印象，所谓“缘耳而知声”“缘目而知形”。但是感官及其印象并不能构成有效的“知”；而“心有征知”。“心”可以在感觉印象的基础上形成真正的“知”。<sup>〔1〕</sup>这就是从认知功能的角度进一步确立了“心”对感官的主导地位。另一方面更重要的是针对心与身的关系

〔1〕《荀子·正名》。

而言的。荀子说:“心者形之君。”<sup>〔1〕</sup>所谓“形”,就是指人的身体形态。“心”(君)不仅为感官的主导,而且也是“形”(身)的主宰。后来汉人董仲舒说:“身以心为本”,“心如君”,“身(形)似臣”。所以身对心应当“顺”之、“忠”之。<sup>〔2〕</sup>后来明人王阳明更是明确指出:“身之主宰便是心。”<sup>〔3〕</sup>对于“心身”的主从关系,宋人朱熹还有一个十分透彻的论断:“夫心者,人之所以主乎身者也,一而不二者也,为主不为客者也,命物而不命于物者也。”<sup>〔4〕</sup>这都是强调,“心”是“身”(体)的主导和主宰。这种心身关系的哲学见解与书画理论对于“心手”关系的探讨,在逻辑上是相关互通的。我们下文即可谈到这一点。

第二个认识,就是“心”的自由本性。荀子说,“心”是“出令而无所受令,自禁也,自使也,自夺也,自取也,自行也,自止也”。<sup>〔5〕</sup>这段话很好地揭示了心独立自主的自由本性。其实上述讲“心”对“身”(包括心对感官)的主导和主宰即可以从自主的自由意义上来理解。程颐就认为,人的身体是一种“有限之形”,因此“人的形体有限量”。“心”一旦拘禁于“人之形体”,受制于“有限之形”,它的“妙用”就会“有限量”。但在程颐看来,“心”可以突破形体之限,进而“通之以道”,获得“无限量”。<sup>〔6〕</sup>所谓“无限量”正是“心”的自由本性的彰显。朱熹指出:“此心至灵,细入豪芒纤芥之间”,又能包统“六合”,涵纳“古今”,“可谓神明不测,至虚至灵”。<sup>〔7〕</sup>这是对“心”的认知功能所透发出来“无限量”的自由本性的绝好说明。

哲学对“心”考察所形成的这两个认识,实际上构成了书画理论探讨“心手”关系的重要原则。我们当然不必认为后者只是前者的直接演绎,但以下论述将会表明,两者之间的逻辑关联是显而易见的。应当说,书画理论关于“心手”关系的探讨与上述哲学见解既有相通的一面,更有依据书画实践加以拓展的一面。然而哲学的“心”论无疑是我们探讨“心手”关系的思想基础。

## (二) 实现“心手”自由的两个前提及其超越

由于哲学的影响和书画实践的经验积累,书画理论在探讨“心手”关系上也形成了比较系统而深刻的认识。这种认识首先集中地体现为对“心手”实

〔1〕《荀子·解蔽》。

〔2〕《董仲舒·春秋繁露》。

〔3〕《传习录》。

〔4〕《观心说》。

〔5〕《荀子·解蔽》。

〔6〕《语录十八》。

〔7〕《朱子语类十八》。

现自由两个前提的把握上。

第一个前提,“心”对“手”的统摄。从理论上讲,上述哲学中的“心身”关系在这里已浓缩为“心手”关系,“心”对“身”的主宰已转化为“心”对“手”的统摄。南朝王僧虔在《书赋》中说:“手以心麾,毫以手从,风摇挺气,妍靡深功。”所谓“心麾”“手从”,就是指心对手的统摄。对比王羲之有一个形象的比喻:“心意者,将军也”,“笔者,刀鞘也”。<sup>〔1〕</sup>后来唐人虞世南也有一个类似的比喻:“心为君,妙用无穷”,“管为将帅,延运用之道”,“毫为士率,随管任使”。<sup>〔2〕</sup>这与哲学中心身关系的君臣比喻含义完全相同。王羲之、虞世南的“笔”“管”“毫”来指代“手”,用词不同,但意义相近。因为“笔”“管”“毫”只是“手”的自然延长和任使,它们听命于“手”就如“手”听命于“心”。从根本上讲,“心”通过“手”依然对“笔”“管”“毫”发挥统摄作用。对此绘画理论亦有不少论述。宋人黄休复说:“自心付手,曲层玄微”;<sup>〔3〕</sup>韩拙说:“夫画者,笔也,斯乃心运也。”<sup>〔4〕</sup>清人布颜图说:“心者,手之率;手者,心之用,心之所熟,使手为之。”<sup>〔5〕</sup>很显然,由于心处于主导(君、将军、率)地位,而且心(心运)是“妙用无穷”的,所以“心”对“手”的统摄就是自由实现的体现和保证。由此来看,“心”对“手”(笔、管、毫)的统摄关系是不能颠倒的。按照荀子和朱熹的话来讲,心是“出令而无所受令”,“是命物而不命于物者”。宋人郭熙说:“一种使笔不可反为笔使。”<sup>〔6〕</sup>张怀也说:“心会神融,默契动静于一毫”;但“心为绪使”,则“徒为笔墨之所使耳”。<sup>〔7〕</sup>所谓“使笔”,所谓“心会神融,默契动静于一毫”,就是“心”之“出令”和“命物”,就是“心麾”“手从”——这种“心”对“手”的统摄正是“心运”(“心用”)自由实现的前提。而所谓“反为笔使”“徒为笔墨之所使”,则是“心”之“受令”和“命于物”。这就颠倒了心对手的统摄关系。清人宋曹说,书法要“在乎一心”,“而以心运”,不能“任笔为体,恣意挥运”,否则就会造成“心手”(笔)的“颠错”。<sup>〔8〕</sup>这种颠倒(“颠错”)正是对实现“心运”自由前提的否定。

〔1〕《题卫夫人笔阵图后》。

〔2〕《笔髓论·辨应》。

〔3〕《益州名画录》。

〔4〕《山水纯全集》。

〔5〕《画学心法问答》。

〔6〕《林泉高致·画诀》。

〔7〕《山水纯全集·后序》。

〔8〕《书法约言》。

第二个前提,“心”与“手”的相互贯通。唐人孙过庭在《书谱》曾提出了一个著名命题:“心手双畅”。这是对心手贯通状态的一个很好的概括。心手之间的相互贯通,表明“心”的涵量可以充分地体现为“手”的妙用,而“手”的运使也能自然地应合“心”的意向,这是“心”对“手”统摄的必然结果,也是心手实现自由又一个重要前提。南朝陶弘景说:“手随意运,笔与手会,故益得谐称。”<sup>〔1〕</sup>所谓“意运”“手会”就是讲“心手”的贯通已毫无间隔和障碍。孙过庭称之为“无间心手”。书画创造一旦做到运意手会,双畅无间,一种自由的状态就会呈现出来。郭熙说:“境界已熟,心手已应,方始纵横中度,左右逢原。”<sup>〔2〕</sup>这就是绘画创造心手相应和贯通的自由状态。这种自由状态往往使心手之间形成一种高度的敏感反应关系。按照南朝庾肩吾的说法:“敏思藏于胸中,巧态发于毫铉。”<sup>〔3〕</sup>心的“敏思”和手的“巧态”在相互感应中荡漾着一种自由的灵敏。后来清人石涛将此称之为“受”。他说:“画受墨,墨受笔,腕受心。”<sup>〔4〕</sup>所谓“受”,就是应合、感受,既是“手”对“心”的应合,又是“心”对“手”的感受,两者在自由贯通中互享着对方敏感的节律。清人戴熙说:“以手出心,专写胸中灵和之气。”<sup>〔5〕</sup>这是由“心”到“手”的“出”也包含了一种传写的敏感,从而实现两者的自由贯通。这种贯通不仅是实现“心手”自由的前提,而且还是中国画写意(“写胸中灵和之气”)的精神基础。正是这样,所以中国书画理论一再强调不能“手不从心”“心手不应”。更不能“心手相违”“心手相戾”。唐人张怀瓘说:“心不能授之于手,手不能受之于心”,“困于钝滞”“败于脱略”。<sup>〔6〕</sup>可见一旦心手贯通(授、受)这个前提被否定了,审美创造就会陷于不自由(钝滞)的困境。

但对这两个前提不能绝对、机械地理解,在审美创造中,“心手”关系还有一个超越的向度。这就是所谓的“心手两忘”。王僧虔在《笔意赞》中说:“必使心忘于笔,手忘于书,心达乎情,书不忘想,是谓求之不得,考之即彰。”这一论述显然受到庄子的影响。庄子说:“忘足,履之适也,忘腰,带之适也。”<sup>〔7〕</sup>一个人忘了鞋子已经穿在脚上,忘了腰上系着带子,这才会真正感到舒适而

〔1〕《与梁武帝论书启》,并参见《中国书画美学史纲》第281—285页相关论述。

〔2〕《林泉高致·画意》。

〔3〕《书品》。

〔4〕《画语录》。

〔5〕《习苦斋画絮》。

〔6〕《书断》。

〔7〕《庄子·达生》。

自由。同样,在书画创作中,心不再执著手,而手也不执著于笔。这才达到了更高的自由的“忘”境。从某种意义上讲,正是“忘”打破了心手之间固定的统摄关系,甚至也不满足于“心手”贯通的人为状态——这不是对上述两个前提的否定,而是对前提的一种超越,从而使创造的自由平添一脉自然、自适的意趣。唐人张彦远说:“运思挥毫,意不在画,故得于画矣。不滞于手,不凝于心,不知然而然”,所谓“意不在画”,“不知然而然”,<sup>[1]</sup>这也是忘。明人解缙说:“忘情笔墨之间,和调心手之用,不知物我之有间,体合造化而生成之也,而后为能学书之至尔。”<sup>[2]</sup>这同样也是“忘”。这种“忘”消解了“心手”的“滞”“凝”状态,调和了“物我”的人为间阻,从而使“自由”释放出自在自为的自然本性,从而达到创造的至境。

### (三) 练心、练手和自由境界

心手的自由并不是一下子即可实现的,而是努力训练的结果。如果没有经过一番训练,“心手”就会处于“迷”“昏”状态。孙过庭说:“心昏拟效之方,手迷挥运之理,求其妍妙,不亦谬哉?”<sup>[3]</sup>后来苏轼也说:“则物虽形于心,不形于手”,这叫有“道而不艺”。<sup>[4]</sup>苏轼还批评说:“夫既心识其以所以然而不能然者,内外不一,心手不相应,不学之过也。”<sup>[5]</sup>这里所谓“学”,就是指心手的训练。一个人心中可能拥有美妙的意象(物形于心),但是不能将之成功地传达出来,这就是“不学之过”。中国许多书画理论都在阐发这个心手训练的方法和道理,明清以来的大量书画著述有关心手训练的言论更是比比皆是。清人布颜图就明确提出了“心练”“手练”的理论命题。他说:“六艺非练不能得其精,百工非练不能成其巧”,“练之之法先练心,次练手。”<sup>[6]</sup>在这里练心是第一位的,练手是第二位的。在清人沈宗骞看来,“画艺”实乃为“陶淑心性之具”,“同于身心性命之学”<sup>[7]</sup>;清人郑绩也认为,“用笔、用墨,练形、练意”,皆为“心学”<sup>[8]</sup>。这都是强调“练心”的重要性,概括起来看,练心主要包括两个内容、一是饱览自然山川。布颜图说:“峰峦林麓,必当熟读于胸中,盖山川

[1] 《历代名画记·卷二》。

[2] 《春雨杂述》。

[3] 《书谱》。

[4] 《苏东坡集》前集卷二十三。

[5] 《苏东坡集》前集卷三十二。

[6] 《画学心法问答》。

[7] 《芥舟学画编》。

[8] 《梦幻居画学简明》。

已存于外者,形也;熟于心者,神也。神熟于心,此心练之也。”<sup>[1]</sup>这里所谓“练心”,就是南朝姚最所说的“立万象于胸怀”<sup>[2]</sup>;郭熙所说的“饱游饫看,历历罗列于胸中”<sup>[3]</sup>;董其昌所说的“丘壑内营”<sup>[4]</sup>。这是讲,通过观览山川万象不仅可以为绘画创作获取丰富的素材,而且还可以进一步陶养、充实和扩展艺术家的心胸。二是饱读诗书经史。清人唐岱对此有详论:“欲识天地思神之情状,则《易》不可不读,欲识山川开辟之峙流,则《书》不可不读;欲识鸟兽草木之名象,则《诗》不可不读;欲识进退周旋之节文,则《礼》不可不读;欲识列国之风土、关隘之险要,则《春秋》不可不读。大而一代有一代之制度,小而有一物之一物之精微,则二十一史、诸子百家不可不读”,可谓“于书无所不读”<sup>[5]</sup>。对于“练心”这两个要求,还是董其昌的概括最为精辟:“读万卷书,行万里路”。对于“练手”,布颜图说:“练时须笔笔着力,古所谓画穿纸背是也。拙力用足,巧力出焉。而巧心更随巧力而出矣。巧心巧力,互相为用。”<sup>[6]</sup>“练心”和“练手”当然具有十分重要的意义。按照董其昌的话来说:可以“胸中脱去尘浊”,可以“为山水传神”。<sup>[7]</sup>或借唐岱的两句话来讲,“练心”可让“胸中具上下千古之思”,“练手”可使“腕下具纵横万里之势”。<sup>[8]</sup>对于书法而言,练心可以“达其情性,形其哀乐”,“练手”则可“潇洒流落,翰逸神飞”<sup>[9]</sup>。

在我看来,“练心”“练手”达到水准的技术标志就是精熟。提升到审美层面来看,“精熟”就是自由的标志。换句话说,“练心”“练手”的“精熟”就是自由的境界。孙过庭说:“心不忘精,手不忘熟。”<sup>[10]</sup>实际上,心手的“精熟”只有通过训练才能实现。孙过庭还说:“运用尽于精熟,规矩闇与胸襟。”<sup>[11]</sup>心手的训练一旦趋于精熟,手的“规矩”就会化解于“心”(胸襟)的自由表露。唐岱

[1] 《画学心法问答》。

[2] 《续画品》。

[3] 《林泉高致》。

[4] 《画眼》。

[5] 《绘事发微》。

[6] 《画学心法问答》。

[7] 《画眼》。

[8] 《绘事发微》。

[9] 《书谱》。

[10] 《书谱》。

[11] 《书谱》。

说：“心溯手追，熟后自臻化境。”<sup>〔1〕</sup>王昱说：“到得熟外熟，不觉化境顿生。”<sup>〔2〕</sup>华琳说：“迨至纯熟之极，此笔操纵由我”，“待至纯熟已极，空所依傍”。<sup>〔3〕</sup>这种纯熟（精熟）的自由“化境”，不仅意味着心对手的统摄，也不意味着心手的相互贯通，而且标志着在书画创作中“心”的高度活跃和“手”的高度机动已呈现为炽盛的状态。对于这种状态，清人沈宗骥曾有一个精彩的说法：“心花怒放”和“笔态纵横”。所谓“心花怒放”就是“洋洋洒洒，兴之所至”，就是“神机所到”“勃勃欲发”，<sup>〔4〕</sup>这就是心的高度活跃；所谓“笔态横生”则是“出我腕下，恍若天工，触我毫端，无非妙诸”，就是“笔动机随，脱腕而出”，“绝无隔碍”。<sup>〔5〕</sup>这就是手的高度机动。我们看到石涛在《画语录》中曾着重阐述了在“心”的感发下手（腕）的高度机动：“动之以旋，润之以转，居之以旷，出如截，入如揭，能圆能方，能直能曲，能上能下，左右均齐，凸凹尖出，断截横斜”，一概“不违其心之用”。所谓“动”“旋”“转”“出”“入”“圆”“方”“直”“曲”“凸”“凹”“横”“斜”，乃是对手的高度机动所表现出来的“笔态横生”极为生动的描述。应当说，只有高度活跃的自由之“心”才会有“手”的高度纯熟和机动。只有“心花怒放”，才会有“笔态横生”。按照前述哲学之见，手（身）毕竟还是一种“有限之形”和“有限量”，唯有“心”才是“无限量”，才是真正自由的“至虚至灵”。对此沈宗骥还有一个很好的论述。他说：“人有是心，为天地间最灵之物”，“天地以灵气而生物，在人以灵气而成画，是以生物无穷尽而画之出于人亦无穷尽。惟皆出于灵气，故得神其变化也”。<sup>〔6〕</sup>这里所说的“灵”，“灵气”可以作自由之义解。这是讲，人是富有“灵气”的生物，而人“心”是“最灵”的集荟，所以表现为“无穷尽”的自由本性，而绘画也因“灵气而成”，显现为“得神变化”的自由品格。其实所谓“灵”和“灵气”，就是指“心”之灵和“手”之灵，而心灵和手灵不仅是天地灵气的产物，而且也是练心、练手的结果，是经过训练所达到的精熟而自由的境界。

#### （四）心手自由和审美意象的创造

心手的自由并不是为了满足自身的感受，它有更高的目标，这就是审美

〔1〕《绘事发微》。

〔2〕《东庄论画》。

〔3〕《南宗诀秘》。

〔4〕《芥舟学画编》。

〔5〕《芥舟学画编》。

〔6〕《芥舟学画编》。

意象的创造。审美意象的成功创造当然还需要其他各种因素的参与,但“心手”自由却是一个至为关键的条件。

一些书画理论家认为,只有心手自由,才能创造出完整而生动的审美意象。唐人符载在评价张璪的山水画时:“故得于心,应于手,孤姿绝状,触毫而出。”<sup>〔1〕</sup>所谓“孤姿绝状”是对审美意象的“生动”形态的描述。这种生动的意象形态正是在心手自由的基础上触毫而出的。郭熙说:“人须养得胸中宽快,意思悦适”,于是“油然之心生,则人之笑啼情状,物之尖斜偃侧,自然布列于心中,不觉见之于笔下”。<sup>〔2〕</sup>养得心胸“宽快”“悦适”,是为了获得一种自由的心态,也即前文布颜图所说的“练心”。只有这样,无比生动的审美意象(笑啼情状、尖斜偃侧)才能被成功地创造出来。很显然,拥有自由的心灵以及心手相应的自由状态,审美意象的创造就会焕发出极为生动的生命光辉。

我们说过,相对于“手”,“心”是“至虚至灵”的,“心”的自由才是“无限量”的。因而心手相应自由创造的审美意象还会用“心”进一步拓展出一个更为空灵虚渺的境界。正如清人方士庶所说:“以手运心”,“因心造境”。所谓“因心造境”就是“用心灵的眼,笼罩全景”,就是“灵想之所独辟,总非人间所有”<sup>〔3〕</sup>,也就是“于天地之外,别构一种灵奇”<sup>〔4〕</sup>。因为只有“心”才是自由本性的最高体现并通过对超越形物的“境界”寄托反映出来。对此宗白华曾有更为精妙的论述:“这种微妙境界的实现,端赖艺术家平素的精神涵养,天机的培植,在活泼泼的心灵飞跃而又凝神寂照的体验中突然地成就”;“艺术家凭借他深静的心襟,发现宇宙间深沉的境地”;“在这种心境中完成的艺术境界自然能空灵动荡而又深沉幽眇”。<sup>〔5〕</sup>

审美意象是心手的自由创造,而审美境界更是自由心灵“无限量”的表征。于是,让美妙生动的意象在心灵之间诞生吧,让心灵的自由之翼飞翔到更为幽眇、虚灵的境界中吧。

作者单位:南京艺术学院

〔1〕《唐文粹·观张员外画松石序》。

〔2〕《林泉高致》。

〔3〕《天慵庵笔记》。

〔4〕《天慵庵笔记》。

〔5〕宗白华著:《美学散步》,上海人民出版社,1981年版,第62—63页。



# 行为何以成为艺术

顾丞峰

2014年7月的伦敦拍卖会上,英国当代女艺术家翠西·艾敏的作品《我的床》,以220万英镑成交,该床是翠西·艾敏在15年来与许多男人共度的所在,这张放了15年的床,不但棉被和床单乱糟糟,据说从来没洗过,床上还有喝完的酒瓶、穿过的内裤,甚至还有用过的保险套。作品的呈现是装置形态,但收藏者却不仅是收藏了一个静态的装置,如果离开了15年来女艺术家与性和私生活有关的痕迹所引发的联想,离开20世纪90年代出现在英国的“英国青年艺术家”思潮<sup>[1]</sup>,这只是一件生活中脏污的床,普通人厌之不及,更谈不上有艺术品价值;凸显其艺术价值的艺术家个人15年来行为,则与其艺术理念有着联系。

艺术家的个人经历当然不能等同于艺术的行为,即使是一个艺术家,其行为构成仍主要是日常行为。那么,如何区分日常行为和艺术行为进而被认定为是否属于“行为艺术”,这是本文要探讨的问题。

本文要面对三个关键词:日常行为、艺术行为、行为艺术。

“日常行为”指个体或群体的人在日常生活中的一般行为,既有公共的也有私密的,日常行为在特定条件下可以转化为艺术行为,这点本文下面会涉及。

“艺术行为”指艺术家所从事的与艺术创作相关的行动,如艺术家进行绘画创作、雕塑创作之举动以及特定为艺术观念表达所进行的活动。

“行为艺术”是艺术家以人体为主要媒介,以一定时间长度为单位的演示过程的艺术形式,这是一种有预期目的、有观念诉求的艺术作品创作形式。

“行为艺术”是中国通行的称呼,在英文中并没有一个可以对译的词汇。

---

[1] 英国青年艺术家,简称YBA(Young British Artists)。1988年,一群年轻的英国艺术家在伦敦东部的一个仓库里面展示了他们的作品。在接下来9年的时间里,他们富有创造力的作品在全世界范围内引起了一股热潮。1997年,他们在伦敦最负盛名的皇家艺术学院举办了一场名为“感觉”的展览,吸引了30万名观众。Damien Hirst(达明·赫斯特)、Tracey Emin(翠西·艾敏)和Chris Ofili(克里斯·奥菲利)等已成为在英国乃至世界都闻名的艺术家。他们的作品被世界最出名的收藏家们收藏。YBA对西方乃至中国当代艺术产生了广泛的影响。