

象外

中国画的写生观

及其表现方式 ■

中国画学论坛·第二回文集

主编 陈永怡



中国美术学院出版社
CHINA ACADEMY OF ART PRESS

象外——中国画的写生观及其表现方式

中国画学论坛·第一回文集

主编 陈永怡

责任编辑：徐新红
特约编辑：郭哲渊
封面设计：周利平
版式设计：李寒林
责任校对：钱锦生
责任出版：葛炜光

图书在版编目（C I P）数据

象外：中国画的写生观及其表现方式 / 陈永怡主编

— 杭州：中国美术学院出版社，2014.9

ISBN 978-7-5503-0766-7

I. ①象… II. ①陈… III. ①中国画—绘画评论—中国—现代—文集 IV. ①J212.05-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2014)第 214354 号

象外——中国画的写生观及其表现方式

陈永怡 主编

出品人 曹增节

出版发行 中国美术学院出版社

地址 中国·杭州南山路218号 / 邮政编码：310002

<http://www.caapress.com>

经销 全国新华书店

制版 杭州海洋电脑制版印刷有限公司

印刷 浙江省邮电印刷股份有限公司

版次 2014年11月第1版

印次 2014年11月第1次印刷

印张 13.25

开本 787mm×1092mm 1/16

字数 160千

图数 84幅

印数 0001-1000

ISBN 978-7-5503-0766-7

定价 80.00元

前 言

自20世纪90年代始，潘天寿纪念馆相继举办了一系列在全国具有重要影响的中国画学术活动，如1992年“吴、齐、黄、潘四大家”画展及学术研讨会、1993年“浙江美术学院中国画六十五年”画展和研讨会、1994年“潘天寿国际学术研讨会”、1997年“20世纪中国画——传统的延续与演进”国际学术研讨会、2002年“潘天寿与20世纪中国书法”学术研讨会、2009年“潘天寿与传统诗学”学术研讨会等等，对推进中国画学研究起到了引领和先声的作用。在当下，中国画所面对的社会环境更为复杂，所遭遇的问题也更为多元，需要通过争辩讨论加以明晰，以使中国画的发展获得更强有力的理论支持。

因此，潘天寿纪念馆计划从2013年起，定期举办“中国画学论坛”，以促进中国画当代发展为主旨，通过对一系列中国画理论问题的深入探讨，正本清源，重新梳理中国画的特质和高度，思考中国画在新兴视觉时代的继承、创新、演化和传播。

中国画学论坛采取小型讨论会的形式，每次就一个议题，邀请国内外对这一议题有深入思考和研究的学者、专家或研究生参与。在最初策划时，我们就明确避免办成习见的空头研讨会，而是要请到对所论议题真正有研究的学者，即便是在读的研究生，他对某个议题做了扎实深入的研究工作，他的成果就值得在论坛上发表。

第一回论坛的主题设定为“象外——中国画的写生观及其表现方式”。写生是中国画观照自然、师法造化的重要传统之一，并由此形成了独特的观察方式、造型观念以及审美取向。然而，随着近代西方写生观念的引入，它对中国画写生观的渗透和侵入，使传统中国画写生的特点和优势逐渐被遗忘。当下中国画坛笔墨语言标准紊乱，工笔盛行，写意精神没落等等问题，有一部分即跟写生观念与写生方式的改变密切相关。在传统中国画体系中，写生既是基础训练，也是创作素材的收集，许多写生本身就是创作，如果写生的观念和方法出了偏差，就会引起后续的一系列问题。所以，我们将论坛的主题设定为“中国画的写生观及其

表现方式”，就是想追问中国画写生传统到底是什么？近代以来究竟哪些写生观念被遮蔽了？近现代国画大家是如何进行写生实践的，他们的得失各有哪些？这些得失能为当下的中国画教育和创作带来什么启示？

2013年11月26日，论坛在中国美术学院学术报告厅举行，听者众多，反响强烈。与会的专家学者围绕中国画学中的写生观、传统与现代中国画写生观的异同、写生之于中国画创作的意义、近现代国画家的写生实践等论题交流了自己的研究心得，引发很多思考。

在各位专家学者的积极支持下，经过近一年的修订、编辑，我们将论坛发表的论文结集成册。论文集按内容大致分为综论、教学和实践及个案研究三大板块。综论部分主要从语词、观念等角度对中国画写生进行追根溯源，教学和实践部分是画家们一线教学和具体实践的提炼，个案部分是对20世纪中国画写生代表性画家的深入研究。写生是关涉当代中国画发展的核心问题之一，仅凭一个小型的专题论坛不可能解决所有的问题，但我们希望这些研究和思考像层层涟漪般，引发对中国画写生的更深层的争鸣和讨论，并在一次次认真的研究与探讨中，将此问题的理解推向深入。

陈永怡

2014年10月

目 录

前 言

韦宾 / 作为“自我”延展的“造化”

——从《庄子》解“形”谈起 1

计锋 / 山水画“写生”的由来 19

张赤 / 从花鸟画“写生”词义嬗变谈中国画写生心要 32

张伟民 / 会心的体悟与漫游的思绪

——中国画写生观 46

何加林 / 笔墨与情感的对峙

——从山水画写生中“熟”与“生”谈起 51

卢勇 / 花鸟画的“创作性白描写生”课程 58

徐新红 / 写生对山水画皴法演变的影响 67

于洋 / 寓兴传薪

——从中央美术学院花鸟画教学看20世纪中国花鸟画的写生创作观 80

张长虹 / “海派”画家黄山图像研究

——兼论近代海上画家的写生观念..... 95

张素琪 / 黄宾虹黄山图创作研究..... 124

陈永怡 / 自古画师无秘本，得来各自有千秋

——论潘天寿的写生..... 139

黄戈 / 论傅抱石山水画之“写生观”..... 155

吴洪亮 / 漫道寻真

——庞薰琹、吴作人、孙宗慰、关山月20世纪30、40年代西南、西北写

生及其创作..... 184

后 记..... 204

作为“自我”延展的“造化”

——从《庄子》解“形”谈起

陕西师范大学美术学院 韦 宾

内容提要：《庄子》中所说“其觉也形开”，“目之与形吾不知其异”等命题，提示我们，在早期的经典中，对人与“客观世界”关系的理解上，并非都持有物我相分的观念。但后世对这个问题的解释，出现了几种重要的理论，一种是“君形说”，一种是“格物论”，还有就是唯心论。这些哲学观点折射到艺术哲学中，基于“君形说”、“格物论”的艺术哲学，在解释“写生”与创作关系上，至今仍有无法克服的矛盾。本文试图借鉴“唯识说”解释山水画“写生”与创作的本质。

关键词：山水画；写生；唯识；君形；格物

在古代文献中，“形”有一个重要的含义：身体。这一点常为今人忽视。在古代哲学中，《庄子》有关“形”的论述特别值得注意，它将引申出我们对于“造化”的特别的理解。这是一个哲学命题，但与“写生”有重要的关系。在画论史上，因为这种哲学观的差异，也形成了种种不同的创作观。本文暂时搁置画论的梳理，也并不就某一文献展开历史考证，而仅就这一核心问题，借用《庄子》中的只字片言，在逻辑关系上，提出一些思考。本文所涉及哲学问题，都是老问题，但从美术史角度看，却有新意。这主要源于近百年来，我们关于艺术本质和“写生”的理论过于苍白无力，过于混乱，没有实质的建树，只停在经验常识的水平。

壹 问题：其觉也形开

《庄子》有关“形”的几个命题，至今仍有启发意义。这里

主要谈三点。

一、有关认识能力的问题。

《杂篇·庚桑楚》：

南荣趺曰：“目之与形，吾不知其异也，而盲者不能自见；耳之与形，吾不知其异也，而聋者不能自闻；心之与形，吾不知其异也，而狂者不能自得。形之与形亦辟矣，而物或间之邪，欲相求而不能相得？今谓趺曰‘全汝形，抱汝生，勿使汝思虑营营。’趺勉闻道达耳矣。”

南宋林希逸（1193—1271）《庄子口义》卷七解释这段话的意思：

具人之形，其心耳目皆同，故曰吾不知其异也。人人有此心，而狂者不自得，亦犹盲聋者之无所见闻也。辟，开也。我之形，与人之形，亦皆开明而无所蔽，而我乃为物欲所间。我欲以心求心，愈不可得，故曰：欲相求不能相得。我方求心，了不可得，而夫子谓我，勿使思虑营营。若于此龟勉以求闻道，亦庶几其能达乎。

林氏的解读，过去大家意见比较一致。但就本文来讲，我想还可以引申出另一种解读。以下略作陈述：

“形”在《庄子》中有两个含义：一、身体；二、视知觉。这段指身体。但这里提出的问题是令人深思的。不仅仅是盲、聋、狂者，即便对普通人而言，眼睛是看东西的，但却看不到它自己；耳朵是听声音的，却不能听到它自己；“心”是认识世界的，却不能认识自己。眼若要见到自己，则或借助镜子自照。同样，心要认识自己，须借助外物。但这里仍然隐藏危险：镜子是眼识所变现的，又如何能自照呢？这段话既提出了人的认识能力问题，也提到了心与形、形与形，即个人精神与肉体，人与人之关系的问题，推而广之，由心及物，也涉及人心与世界的关系问题。这是一个基本的哲学问题，但在艺术实践中，我们惯有的哲

学观出现了困难。¹

二、关于心与世界的关系。

《齐物论》也有一段话值得注意：

其寐也魂交，其觉也形开，与接为构，日以心斗。

林希逸《庄子口义》卷一解释这段话的意思是：

其寐也魂交，言夜则神集于其心也；其觉也形开，言昼则四体皆动用也。此两句自帝王至庶人，皆在内构合也。应于外者为接，言人夜则安寝，平坦以来，遇合之间，便有应接，内役其心如战斗然，日日如是，故曰与接为构。日以心斗，即孟子所谓旦昼之所为，有梏亡之者，孟子说得便平善，被他如此造语，精神百倍，亦警动人。

我想在此特别讲一下“其觉也形开”。

寐即梦，即黑暗之境。魂交，精神交错也；形开，目开意悟也，形质开朗取染也。其觉以形开者，则我之在于世也，必此形开之世，即此鸢飞鱼跃之有形实境也。觉者，无视知觉则不之谓觉。开者，开辟也，展开也，绽开也。形者，有形世界也。则我之知亦必赖于形，而我之落于此有形世界，其为实境而必显以视知觉者，实不可思议也。

其觉也形开，按明儒所谓“夜气”之说，则一心之灵明未发动处，在寐而将觉之初，进之以形开者，则所谓世界，乃知觉之世界是也，而知觉以视知觉为先，此则所谓实境（世界）也。是以形觉者，则我之身体先绽开于实境，进之而与物、与“他者”相交接也。按《唯识三十颂》，则形开者，了别境识也。

三、关于“物—我”关系的论述。

《庄子》中有关梦的文字，以《齐物论》最为著名：

昔者庄周梦为蝴蝶，栩栩然蝴蝶也，自喻适志与！不知周也。俄然觉，则蘧蘧然周也。不知周之梦为蝴蝶

1 本文关于《庄子》原义之解释，主要参考[清]郭庆藩辑：《庄子集释》，中华书局；[宋]林希逸著、周启成校注：《庄子庸斋口义校注》，中华书局；以及[东汉]许慎撰、[清]段玉裁注：《说文解字》。

目者，所以视形者也，耳者，所以闻声者也，心者，所以主识者也，是以此三者，本为与世界相对待之官也，今我则不知其与其所官者之别，何也？自见自闻自得者，言自我认识也，以其盲与聋与狂，而不能自我认识者，其官能之丧也。此三者，因此而不识吾与吾所处世界之相融一体，是犹可以谅之，而目明耳聪心亮者，不能识此，以我与世界相对待，是无异于聋盲与狂者乎？辟，开也，段玉裁：“引申为凡开拓之称”，拓者，裾正中开叉者也，引为天地开辟之义。是以形之与形亦辟，犹形与形之展转相生是也，亦云我与“他者”之相别也。而我与“他者”之间，以物质为间隔、为媒介，或“我”之与他者相关必藉物而后。可。间，隙也。段玉裁：“隙者，壁际也。引申之，凡有两边有中者皆谓之隙。隙谓之间，间者，门开则中为际，凡罅缝皆曰间。其为有两有中之一也。……病与疹之间曰病间，语之小止曰言之间。间者，稍暇也，故曰间暇。今人分别其音为户闲切，或以闲代之。间者，隙之可寻者也。故曰间厕、曰间迷、曰间隔，曰间谍。……会意也，门开而月入，门有缝而月光可入，皆其意也。”是以“物或间之”，则言世界乃形形相

转相生之知觉世界，与我本然无相同，而我执物以对待之，则我与世界之浑然一体固有裂隙焉存也，是我与世界之相对待也，以是，我执物为对待之物，“他者”与物俱成对待之实境，而非与我浑然一体者，则我必对待之，算计之，征服之，是以千思百虑，失其本来，所谓思虑营营者也，此所以失我之本真也。

2 止，《说文》：下基也，象草木有隤。故以止为足。注：“许书无趾字，止即趾也。……故名止者，古文也。”

按《诗经》“止”：一、作语助词用，如《齐风·南山》：“既曰归止，曷又怀止。”二、“止于，停之于”，如《秦风·黄鸟》：“交交黄鸟，止于棘。”三、“居住”，如《小雅·祈父》：“靡所止居。”四、礼仪、行为，如《邶风·相鼠》：“相鼠有齿，人而无止。人而无止，不死何俟。”五、之，如《小雅·车辖》：“高山仰止，景行行止。”（前“止”为“之”，后“止”语助）六、至，如《鲁颂·泮水》：“鲁侯戾止。”七、极限、大，如《小雅·小旻》：“国虽靡止，或圣或否。”八、职业，如《小雅·巧言》：“匪其止共，维王之邛。”九、成熟，如《小雅·甫田》：“攸介攸止，烝我髦士。”

3 比如[清]尤侗：《西堂文集》《自序》，见《续修四库全书》，第1406—512、513页。

与，蝴蝶之梦为周与？周与蝴蝶则必有分矣。此之谓“物化”。

“物化”即“万物变化之理”。而对于“物”的理解上，《外篇·达生》还有一段话：

凡有貌象声色者，皆物也，物与物何以相远？夫奚足以至乎先？是色而已。则物之造乎不形而止乎无所化，夫得是而穷之者，物焉得而止焉！

林希逸解曰：“万物之物，皆拘于形，我若有迹，则与物同耳，则何以至乎未有物之先？人之局于一身而不能见乎万物之始者，皆是以迹自累，故曰是色而已，色即迹也。”“得是而穷之者……物焉得而止焉。”我们还可以进一步解释一下：

色者，视觉现象是也。貌象声色，谓有形迹也。俗习执物之形质为实有，则以本体为存在之先是也。庄子则非是，庄子曰：“夫奚足以至乎先，是色而已”，即言物之为物，乃先以形之表观而呈现于我，而此形之表观并非造物赋予质者。俗习所称之物者，其于我等则首先呈现为视觉表象（色），造物者以无形之物而造就有形之物，而终归之（止）²于无所变化。知此理而穷之，物之存在岂得如此实在，如此有根据？

其中梦与觉的关系，历代知识分子都有论述，可见它在儒家的精神世界中是何等重要。³在这个问题上，《庄子》不但开启了后世儒家的相关思想，也接续了佛家的相关思想。

以上三段话所呈现的世界观，或者提出的问题，既是基本的哲学问题，也与我们惯常的经验认识不同，向我们呈现了一种迥异于常识的世界观。这种世界观为现代主流思潮所排斥。在艺术实践中，接近于普通常识的世界观简洁易行，却无法切入艺术创作的本质。而这种世界观，为常人所忽视，却对于揭示艺术创造的本质有重要意义——当然，这也包含对于“写生”的哲学思考。

贰 君形说

那么，惯常的世界观，在艺术思想上有何反映？我们仍从《庄子》谈起。在《庄子》中，也有一种最接近今天习惯的物我相分世界观的苗头，这就是“君形”思想的形成。但这并不是《庄子》对后世影响最大的。我们可以从《庄子》有关论述中追溯“君形说”形成的线索。前引《齐物论》：

昔者庄周梦为蝴蝶，栩栩然蝴蝶也，自喻适志与！不知周也。俄然觉，则蓬蓬然周也。不知周之梦为蝴蝶与，蝴蝶之梦为周与？周与蝴蝶则必有分矣。此之谓“物化”。

在此，作者大概已指出了解释这种困惑的方法：“必有分矣”，这实际上是一种不得已的简便解释，但它引出历来很重要的命题：物我相分的观念。

很显然，“内一外”、“物一我”相分的观念对于理解“形”的困惑简捷实用，但并不能令人信服。这是《庄子》有关“形”的理解的一种倾向，《周易》式的自然观与此是一致的。

《庄子》并未直接提出“君形”这一概念，而是用了“使其形者”的说法。《德充符》：

仲尼曰：“丘也尝使于楚矣，适见狔子食于其死母者，少焉，眴若皆弃之而走，不见己焉尔，不得类焉尔。所爱其母者，非爱其形也，爱使其形者也。”

愚谓“不见己焉尔”指“死母”已无亲爱之情，“不得类焉尔”指不若以前相处之情形耳。“眴若”，惊貌。此言死也。形具而神灭，而形者不为其母，是必有使其形者，即形中“操纵”形（身体）的神，为真实之母也。使形者，“君形”者也。

到了汉代王充以“气”论骨相，实际上将“君形”论向“唯物主义”推进了一步，认为人则由世界外物气稟而来，这种思想后来占据中国哲学主流，当然和《周易》也有极大关系。但到了

这种程度，却是《庄子》所未尝触及的。至于由此延伸出了朴素直观的理解，将神理解为形的内质，形为神的外壳，这种思维模式，一直延伸到近现代，也是今天艺术哲学的主流。由此可以引出一种理论：艺术是情感表现。这种观点很流行，似乎中外通用。这实在是一种缺乏理论深思的结果。⁴

叁 格物说

在历史上，一直有一种声音，即认为：孔子既没，其学传子夏，而后流为庄周之学。⁵ 比如林希逸《庄子口义》：

是必精于《语》、《孟》、《中庸》、《大学》等书，见理素定，识文字血脉，知禅宗解数，具此眼目，而后知其言意，一一有所归著，未尝不跌荡，未尝不戏剧，而大纲领大宗旨未尝与圣人异也。⁶

这段话明确指出，《庄子》与儒教有密切的关系。而稍早的朱熹(1130—1200)注《大学》“格物致知”条如是说：

间尝窃取程子之意以补之曰：所谓致知在格物者，言欲致吾之知，在即物而穷其理也。盖人心之灵，莫不有知，而天下之物，莫不有理。惟于理有未穷，故其知有不尽也。是以大学始教，必使学者即凡天下之物，莫不因其已知之理而益穷之，以求致乎其极。至于用力之久，而一旦豁然贯通焉，则众物之表里精粗无不到，而吾心之全体大用无不明矣。此谓物格，此谓知之致也。

这段话很出名，一般被看作是朱熹哲学思想的体现。这条注解所呈现的世界观，则远较那种朴素直观的哲学（君形论的哲学基础），更具深刻性，倘若中西比较，则与康德哲学有颇近之处。“格物致知”学说在肯定外在世界的同时，也肯定了心体的能动性，因此它蕴含了另一种可能，即将心体的能动性无限放

4 比如[明]杨思本：《榴馆初函集选》卷一《形神》，见《四库全书存目丛书》集，第194—590页。

5 参见苏轼《庄子祠堂记》、刘说《桂隐文集》卷四《跋四君图后》、刘祁《归潜志》卷十四《寂通居士陈时可秀玉归潜堂铭并序》、郝经《陵川集》卷十九《异端》。

6 [宋]林希逸：《庄子口义》《原序》（文渊阁四库本）。

大。至于陆王心学，则仍在放大心体作用的一方面，因此也饱受讥讽。

朱熹的格物致知学说并非创造，在更早的画论中，即已出现意思相同的论述，比如刘宋王微《叙画》“本乎形者融灵，而动变者心也”即是。又如北宋晚期，1121年⁷张怀的《山水纯全集》后序：

且画者，辟天地玄黄之色，泄阴阳造化之机，扫风云之出没，别鱼龙之变化，穷鬼神之情状，分江海之波涛，以至山水之秀丽，草木之茂荣，翻然而异，蹶然而超，挺然而奇，妙然而怪。凡识于象数，图于形体，一扶疏之细，一帡幪之微，覆于穹窿，载于磅礴，无逃乎象数。而人为万物之最灵者也。故合于画，造乎理者，能画物之妙；昧乎理则失物之真，何哉？盖天性之机也。性者天所赋之体，机者人神之用。机之发，万变生焉。惟画造其理者，能因性之自然，究物之微妙，心会神融，默契动静于一毫，投乎万象，则形质动荡，气韵飘然矣。故昧于理者，心为绪使，性为物迁，汨于尘坌，扰于利役，徒为笔墨之所使耳，安足以语天地之真哉。

这段话仍是在心—物对立的立场上讲，但强调了心的主观能动性在绘画创作中的作用。然而，人们仍然愿将理学的核心理论，格物致知学说的创造归于朱子名下。其中还有一个原因，长期以来，我们也习惯了哲学第一，把哲学原理套用于具体的学术之中的做法。但在艺术实践中，这是行不通的。

肆 唯识论

当然，“提出”“格物致知”学说的朱熹，也指出了佛教经典，与《庄》、《列》有密切关系。朱熹《晦庵集》别集卷五《释氏论下》：

或问：子之言释氏之术，原于庄子承蜩削锯之论，其有

7 宣和辛丑岁冬十月二十有四日夷门张怀邦美后序。

稽乎？朱子曰：何独此哉。凡彼言之精者，皆窃取《庄》《列》之说以为之。宋景文公于《唐书》李蔚等传既言之矣。盖佛之所生，去中国绝远，其书来者，文字音读皆累数译而后通，而其所谓禅者，则又出于口耳之传，而无文字之可据，以故人人得窜其说以附益之，而不复有所考验。今其所以或可见者，独赖其割裂装缀之迹，犹有隐然于文字之间，而不可掩者耳。

这实际指出了《庄》《列》与佛教有关系。从历史上看，《列子》后出，所以其源头正在《庄子》。或者说，《庄子》与佛教思想有密切关系，这是历史上已经形成的定论。佛教思想也很复杂，但总的世界观是一致的，即认为世界是由心变现而来的幻境。这的确也可以看成是用无限放大心体作用的方法对“格物致知”说的突破——我指的是逻辑上的——在历史上，这种观点早在“格物致知”说之前就很流行了。随便举一例，比如《圆觉经》：

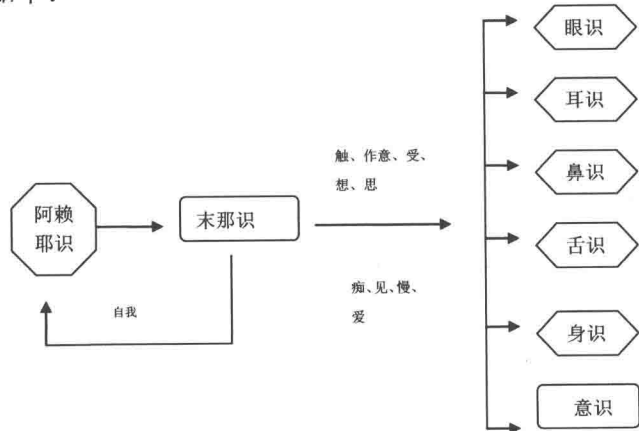
善男子，彼新学菩萨及末世众生，欲求如来净圆觉心，应当正念，远离诸幻。先依如来奢摩他行，坚持禁戒。安处徒众，宴坐静室，恒作是念：我今此身四大和合。所谓髣毛爪齿、皮肉筋骨、髓脑、垢色皆归于地，唾涕脓血、津液涎沫、痰泪精气、大小便利皆归于水，暖气归火，动转归风。四大各离，今者妄身，当在何处？即知此身毕竟无体，和合为相，实同幻化。四缘假合，妄有六根。六根四大，中外合成。妄有缘气，于中积聚，似有缘相，假名为心。善男子，此虚妄心，若无六尘则不能有。四大分解，无尘可得。于中缘尘，各归散灭，毕竟无有缘心可见。善男子，彼之众生幻身灭，故幻心亦灭。幻心灭，故幻尘亦灭。幻尘灭，故幻灭亦灭。幻灭灭，故非幻不灭。譬如磨镜，垢尽明现。善男子，当知身心皆为幻垢，垢相永灭，十方清净。⁸

这段讲了这样几个意思：一、身体是“四大和合”而成；二、“和合”只是虚妄的幻象；三、认识的官能由四大假合，

⁸ 《佛学精华》，北京出版社，1996年，第1302页。

尤其是“心”，也是虚幻的；四、虚幻的身体不存在，虚幻的“心”也不复存在。虚幻的心不存在，世界也不复存在。然而，这种结论，从虚幻的角度，与“唯物主义”却殊途同归。则心既不复在，清静亦何有？而由此及一切清静，亦不复清静可言。所以，这些说法虽不离佛教“空”一切理论的藩篱，但若连“心”也置于否定，则也必然否定其关于“心”的一切推理，或者也当然否定自己的结论，这显然将“空”极端化，于理不通。

相比较而言，我更倾向于唯识宗的理论。唯识宗的基本思想，就是唯“识”是确定的，世界缘此“识”变现而成。一般认为，《唯识三十颂》很好地概括了唯识的基本观点，三十颂侧重于修行，与此相应的解释暂略去。⁹在此，我们所关心的是心、身、世界。为了便于理解，根据本文的需要，我将其最主要的观点图释如下：



在三十颂中，没有专门解释“世界”的形成，但意思已很明显，即世界是“二取”的对待中形成的。王阳明“汝未看此花时，此花与汝心同归于寂，汝看此花时，则花与汝心一时俱现”的说法，实即了别境中“眼识”之理也。“形”与“身”的关系的问题，《庄子》中“眼”不能自见的疑问，当然也可以在唯识论中得到较好的解释。

伍 写生的本质

由此，我们不妨提出：绘画艺术是眼识与身识交互而生的新境。

9 《唯识三十颂》：

由假说我法，有种种相转，彼依识所变，此能变唯三；谓异熟思量，及了别境识，初阿赖耶识，异熟一切种；不可知执受，处了常与触，作意受想思，相应唯舍受；是无覆无记，触等亦如是，恒转如瀑流，阿罗汉位舍；次第二能变，是识名末那，依彼转缘彼，思量了性相；四烦恼常俱，谓我痴我见，并我慢我爱，及余触等俱；有覆无记摄，随所生所系，阿罗汉灭定，出世道无有；次第三能变，差别有六种，了境了性相，善不善俱非；此心所遍行，别境善烦恼，随烦恼不定，皆三受相应；初遍行触等，次别境谓欲，胜解念定慧，所缘事不同；善谓信惭愧，无贪等三根，勤安不放逸，行舍及不害；烦恼谓贪瞋，痴慢疑恶见，随烦恼谓忿，恨覆恼嫉恚；诤诤与害恼，无惭及无愧，掉举与惛沈，不信并懈怠；放逸及失念，散乱不正知，不定谓悔眠，寻伺二各二；依止根本识，五识随缘现，或俱或不俱，如涛波依水；意识常现起，除生无想天，及无心二定，睡眠与闷绝；是诸识转变，分别所分别，由此彼皆无，故一切唯识；由一切种识，如是如是变，以展转力故，彼彼分别生；由诸业习气，二取习气俱，前异熟既尽，复生余异熟；由彼彼遍计，遍计种种物，此遍计所执，自性无所有；依他起自性，分别缘所生，圆成实于彼，常远离前性；故此与依他，非异非不异，如无常等性，非不见

此彼；即依此三性，立彼三无性，故佛密意说，一切法无性；初即相无性，次无自然性，后由远离前，所执我法性；此诸法胜义，亦即是真如，常如其性故，即唯识实性；乃至未起识，求住唯识性，于二取随眠，犹未能伏灭；现前立少物，谓是唯识性，以有所得故，非实住唯识；若时于所缘，智都无所得，尔时住唯识，离二取相故；无得不思议，是出世间智，舍二粗重故，便证得转依；此即无漏界，不思议善常，安乐解脱身，大牟尼名法。

我们先就唯识的理路，对艺术创造的本质略作分析。分述如下：

“世界”“幻而有理”。如“ $1+1=2$ ”的逻辑关系，不会因“世界”为心识变现而不存在。且此理有其丰富性，即它既是心识变现，又是铁定的存在。“理”的铁定的在即是“识”的延展。在这里，唯心与唯物的矛盾消解了。“格物说”也可以统摄于“唯识说”之中。

在后六识中，眼、耳、鼻、舌、身五识如波涛随机现起，即世界可以是视觉的，可以是听觉的，可以是嗅觉的，可以是味觉的，可以是触觉的，或者可以是某几种混合的。其中，眼识与身识同时现起——或者说，无彼此先后，这也许可以解释，当我们称“身体”为“形”的时候，是因为身体的意识伴随视知觉的意识，这种意识一方面将我们与“世界”分开，一方面又将我们与“世界”联结在一起。

身识与眼识的互动产生视觉艺术世界；身识与耳识的互动产生听觉艺术世界。它们直接呈现了“自我”的存在感和存在的意义。而有关“自我”的意识形成为宗教，有关“客观世界”的意识形成为学术。意识与眼识、耳识并列，它不能直接决定眼识、耳识，因此，意识对于艺术世界的影响极微妙，很多时候它干扰了艺术世界的形成。

可图示如下：

