

李希凡 主编

中华艺术导论

上册

ZHONG HUA YI SHU DAO LUN □ ZHONG HUA YI SHU DAO LUN



北京师范大学出版集团
BEIJING NORMAL UNIVERSITY PUBLISHING GROUP
北京师范大学出版社

中华艺术导论

上册



北京师范大学出版集团
BEIJING NORMAL UNIVERSITY PUBLISHING GROUP
北京师范大学出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

中华艺术导论 (上下册) / 李希凡主编. —北京: 北京师范大学出版社, 2010. 8

ISBN 978-7-303-11145-9

I. ①中… II. ①李… III. ①艺术史—中国 IV. ①J120. 9

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2010) 第 126965 号

营销中心电话 010-58802181 58808006
北师大出版社高等教育分社网 <http://gaojiao.bnup.com.cn>
电子信箱 beishida168@126.com

出版发行: 北京师范大学出版社 www.bnup.com.cn

北京新街口外大街 19 号

邮政编码: 100875

印刷: 北京盛通印刷股份有限公司

经销: 全国新华书店

开本: 155 mm × 235 mm

印张: 31

字数: 458 千字

版次: 2010 年 8 月第 1 版

印次: 2010 年 8 月第 1 次印刷

定价: 198.00 元 (上下册)

策划编辑: 陶虹 李强 责任编辑: 陶虹 李强

美术编辑: 毛佳 装帧设计: 天泽润

责任校对: 李菡 责任印制: 李啸

版权所有 侵权必究

反盗版、侵权举报电话: 010-58800697

北京读者服务部电话: 010-58808104

外埠邮购电话: 010-58808083

本书如有印装质量问题, 请与印制管理部联系调换。

印制管理部电话: 010-58800825



序：把握传统 瞩目未来

李希凡

博大精深、源远流长的中华艺术是世界艺术宝库中独具特色、成就卓异的组成部分。它既是中华多民族艺术的历史创造，也是在社会文化形态中多彩多姿极富民族特征的艺术结晶。中华艺术有自己的审美理想与表现形态，有历史形成的占支配地位的思想文化传统，有自成系统的理论体系，也有不同地域与诸多民族各个历史阶段上的不同侧重。这部《中华艺术导论》（以下简称《导论》）是以不同时期历史发展顺序，分章撰述，上起原始社会，下迄清宣统三年（1911）。具体分史前；夏商周；秦汉；三国两晋南北朝；隋唐；五代两宋辽西夏金；元代；明代；清代，共为九章，综合地、系统地论述了自远古以来随着社会生活与政治经济文化发展，中华艺术生成演变的全过程，它是一部囊括中国传统主要艺术门类的综合的艺术史的导论。

一、《中华艺术导论》的研究对象与立论基础

中华艺术像世界各国艺术一样，有其“混生”与分门类发展的漫长的过程。随着20世纪中国社会的巨大变革，学术界对我国传统艺术的研究，逐渐有了新的参照体系和新的视角，特别是由于近百年地下文物璀璨菁华的不断发掘和发现，更推动了我国艺术文化史论研究的深入开展，硕果累累。

在我国，古汉语中艺术的“艺”，本作“𡇗”，亦作“蓺”，原意是



“种植”的技能；先秦的典籍里这个字的使用，也多是指人工技能；不过，在孔子那里，艺的使用，却已有多种才能的寓意。如“求也艺”^①，“吾不试，故艺”^②，翻译成今天的语言，即“冉求是有多方面才能的”，“我不见用时，故多技艺”。其实，在希腊语、英语和俄语里，“艺术”的原意，也是指广义的“技术”。这表明，艺术最初是与生产技能融为一体的，而且在原始艺术的“混生”时期，艺术与宗教、巫术活动也同样是混合在一起的。在我国现代的艺术观念和惯常用语里，艺术，应是各艺术门类综合的整体的概括，并不属于某一门类艺术专有的概念。在西方学者艺术学研究中，对艺术，通常更重视它的物化形态的特征，更多情况下，只属于专指造型艺术的词汇，如《剑桥艺术史》，实为“剑桥美术史”。不过，它们的分类概念也不一致，如把艺术区分为空间艺术、时间艺术、造型艺术、表演艺术、综合艺术等。在黑格尔的大艺术概念里，文学也只是艺术的一个门类——语言艺术。当代艺术分类学的主张更加多样。按照中国历史的艺术发展，出现了这样一些具体的艺术门类：音乐、舞蹈、杂技、说唱、戏曲、绘画、书法、雕塑、建筑、工艺等。

综合艺术史的立论，自然是要以对各门类艺术史的深入研究和总结为坚实的基础。因为中华艺术无论哪一门类，都是广大的人民和艺术家在历史长河中一点一滴的积累和创造。他们独到的认识生活、表现生活的能力，他们深邃的审美理想和多样的审美情趣，他们对意境、风格、韵味多彩多姿的追求，都结晶在艺术品的不朽魅力里，并在历史的发展中显示其总体脉络。只是艺术门类史的研究，总还是更专注于微观地把握这一门类艺术的史的发展和特有的规律与创造，而实际上各门类艺术的任何变革和发展，包括兴起、发达、衰落和死亡，都不能不在微观特质中反映艺术的宏观规律，并且必然是社会总体艺术现象的一部分。因此，《导论》虽采取断代论述的形式，却绝不是这一时期各艺术门类的重复和拼装，而是还历史以本来面目，立足于社会总貌和艺术发展的总体把握，重视整体的、宏观的研究，着眼于概括和总结每个时代艺术共同的和持久的发展规律，将共生于同一社会环境或文化氛围内的各门类艺术的成就科学地反映出来。

①② 《论语》，《四书》，104、132页，上海，上海古籍出版社，1995。



马克思在《〈政治经济学批判〉导言》中，把人对世界的艺术掌握列为四种掌握方式之一。他说：“整体，当它在头脑中作为思想整体而出现时，是思维着的头脑的产物，这个头脑用它所专有的方式掌握世界，而这种方式是不同于对于世界的艺术精神的、宗教精神的、实践精神的掌握的。”^①虽然，哲学家与文艺家对马克思这一观点还有着不同的阐释，但是，丰富的艺术实践证明，所谓“艺术掌握方式”，主要是“艺术的思维方式”（当然还应包括艺术的感受方式、生产方式、实践方式等），“是人类为了掌握人对现实的审美关系而逐渐形成的一种艺术思维方式”。无论任何一个门类的艺术，都脱离不开这种掌握世界的思维方式的共同规律，只不过体现在各有特点的创作活动中，即艺术家的“思维”和实践活动，是通过对客观生活表象的分析、选择、综合、概括、虚构、想象，并以不同艺术形式、艺术手段创造出各不相同的富有审美意义的艺术形象。中国传统艺术，对艺术审美意义的整体思维的探索，在世界艺术史上是独具特色的。因而，探索、概括、总结中华历代艺术体验世界、认识世界和表现世界的多样的创造，揭示中国传统艺术在史的不断发展中形成的审美价值、表现形态，也包括从总体脉络上把握各门类艺术的创造，通过综合比较的分析研究，以发掘它们发展中的时代的共同规律与个性特征。

中华文化不同于其他古老文化的特点是，虽跌宕起伏，汪洋恣肆，却又是一直连绵不断，始终向前发展。中国传统艺术则是这灿烂的古老文化取得最高成就的一大标志。而文化乃社会的上层建筑，如毛泽东同志在《新民主主义论》中所指出的：“一定的文化（当作观念形态的文化）是一定社会的政治和经济的反映，又给予伟大影响和作用于一定社会的政治和经济；而经济是基础，政治则是经济的集中表现。”^②作为文化形态的艺术，理所当然地是观念性的上层建筑的一部分，但它同样是一种社会现象。它虽是精神生产，在人类社会发展中，却发挥着独特的社会功能。在我国几千年的历史中，中华民族长期形成的特有的审美艺术形态的多样化、多层次的发展，也给世界艺术宝库留下了辉煌于当代的丰富的遗存，使我们有条件深入探索中华艺术发展的轨迹。原始的

① 《马克思恩格斯选集》第二卷，19页，北京，人民出版社，1995。

② 《毛泽东选集》第二卷，663~664页，北京，人民出版社，1991。



彩陶玉器、三代（夏商周）的青铜器、秦兵马俑、汉画石与汉画砖、北朝的石窟佛像、晋唐的书法、宋元的山水画、明清的说唱与戏曲，以及历朝历代瑰丽多姿的乐舞与工艺……说不尽的巧夺天工，说不尽的文采菁华！浩如烟海的古老的文化遗存，不仅使世界看到了中华民族不断前进的惊人的创造力，而且也使世界谛听到凝聚其间的从洪荒到现代华夏文明繁荣发展的心音。无论是先民第一次粗糙的石器工具，还是琳琅满目、内蕴深邃的艺术精品，它们既烙印着特定历史社会生活发展变化的轨迹，也闪耀着产生它们的时代的艺术精神的火花。这正是《导论》必须运用历史唯物主义观点努力阐述的主要课题。

艺术史不是社会思想史，也不是艺术与社会的关系史，因而，《导论》的阐述，虽重视艺术对社会生活的反映，重视社会思潮对艺术发展的影响，但艺术自身的发展规律和表现形态以及艺术家主体的思想感情的表达和创造，却始终它是它探讨、研究的核心。不过，《导论》的概括，又不应是艺术现象的简单罗列，更不该是艺术家和艺术品的历史编目，特别是由于艺术史的发展，实际上也是反映了中华民族的审美意识的发展史，因而，点面结合、重点突出代表每个时代的艺术门类，杰出的艺术家和艺术品，论述它们对中华艺术以至世界艺术作出的独特贡献，则应是这部《导论》所坚持的辩证的比较研究方法。只是艺术史又不同于文学史。因为艺术虽有独特的创造以至艺术精品的遗存，却在很长的一段历史时期，除美术领域的绘画、书法之外，在其他门类艺术中，难得有几个艺术家像文学家的名字那样留下来。原始彩陶、三代青铜器、秦兵马俑、汉画像石砖、魏晋南北朝的石窟艺术……固不必说，就是汉唐盛况空前的“百戏”大会演，虽展现了“全民”性的艺术创造，为中华各门类艺术的形成，开辟了百花争艳、相互交流、吸收、融合的广阔天地，凝聚了多少代人的心血，沉积了无数不知名艺术家天才和智慧的美的创造，却只能见之于文献记载或在出土文物中显现其光彩。人们知道，唐代大书法家张旭的“狂草”，曾从公孙大娘的剑舞中得到艺术新境的启示，而公孙大娘出神入化的舞艺，人们却只能从杜甫的赞歌般的诗句中领略其“神韵”了。

然而，中华民族古老而又常新的艺术传统，其原始形态绝大部分又都是源于民间的创造，然后由一代代艺术家继承、积累、提高、升华，才有着艺术新形式、审美新形态的成熟和发展，即使在封建社会后期，



已演变得几乎为文人（艺术家）所垄断的门类艺术，如美术领域，其超凡精绝的艺术品，也并非完全是雅艺术所独创，而是与俗艺术的民间创作平分秋色的。哪怕是主要以艺术家为标志的时代，从民间俗艺术中不断地汲取有益的营养，也依然是艺术取得发展的客观条件。因而，雅俗分合、雅俗变易，常常会形成特定时代的艺术发展的特色。尽管雅俗分流反映着不同的审美追求，但一个时代的审美时尚又并非总是不变的两极，而且“诗融雅俗”，更是一切大艺术家执著追求的高境界（伟大的诗人杜甫，就被誉为“包容了朝廷、士人、民众的三大层面”）。所以，着眼于雅俗的分合关系、主从关系、兴衰关系，深入探讨其间的艺术的整体脉络与发展规律，以便全面地掌握传统民族艺术精神是在怎样的文化环境中形成的。

这部《导论》的编撰，还有一个不免从众从俗的原则，即未敢贸然把文学作为门类艺术纳入通史的范畴之内。原因之一是，中国古文学确实门类繁多，历史存留又较之“艺术”无比地丰厚，如果把它纳入中华艺术通史的范围之内进行概括，实是它难于负荷的。原因之二是，在中国文化史上，一向又有把文学与艺术分类的习惯。艺术毕竟都是以时空的形象显示其特点的；文学虽为“语言艺术”，也与艺术一样，以塑造形象来表达它的审美理想，却又有着和各类艺术完全不同的媒介（文字）和审美形态。但是，中华民族的文学与艺术，特别是汉民族的文学与艺术，相互联系十分紧密，在一定意义上还可以说，多数门类艺术对于文学有相当的依赖性。中国古典诗歌与音乐、舞蹈作为综合体的时间就很长。中国诗的第一部经典《诗经》，司马迁就说它“三百五篇孔子皆弦歌之”^①。墨子也说：“诵诗三百，弦诗三百，歌诗三百，舞诗三百。”^②《礼记》更明确地从创作主体概括了这“混生”艺术的特征：“金石丝竹，乐之器也。诗，言其志也；歌，咏其声也；舞，动其容也；三者本于心，然后乐器从之。”^③可见《诗经》虽是文学的经典，却保存着乐舞的可弦、可歌、可舞的内蕴。这不仅在早期的艺术史上存在，直至门类艺术已有较细分工的唐、宋、元三代的诗、词、曲都还存在，特别是音乐与诗歌的关系，始终存在着“以乐从诗”、“采诗入乐”、“倚

①（汉）司马迁：《史记·孔子世家》卷四十七，北京，中华书局，1959。

②《墨子·公孟第四十八》，188页，上海，上海古籍出版社，1995。

③《礼记·乐记》，680页，上海，上海古籍出版社，1990。



声填词”的发展和演变。所以,《导论》叙述艺术的史的动态的发展,又决难与文学截然分开。

在中华艺术史的发展中,一些门类艺术如音乐、绘画、书法艺术与文学的紧密关系,不仅体现在形态的统一上,而且也“综合”在文学艺术家创作主体的艺术思维中。秦汉以来的不少大文学家都是深通乐律的,如汉代的司马相如、蔡邕(132—192),都是著名的琴家,唐代的李白(701—762)、王维(701—761)、贾岛(779—843)、白居易(772—846)、独孤及(725—777)也都是善操古琴的音乐爱好者,晚唐词人温庭筠,甚至“有丝即弹,有孔即吹”。至于著名文学家又兼书法艺术家的就更普遍了,如西汉的扬雄(前53—后18)、东汉的蔡邕、东晋的王羲之(321—379,一作303—361)、宋代的苏轼等。而“诗画本一律”的现象,在近古文艺史上尤为突出。唐代的王维、宋代的苏轼,这两位大诗人都和画艺结了解之缘。苏轼在《书摩诘蓝田烟雨图》中还认为:“味摩诘之诗,诗中有画。观摩诘之画,画中有诗。”张舜民甚至说,诗是无形画,画是有形诗。可见他们对诗画的综合与“同境”,是有着艺术上相通的规律性的感受和认识的。他们对“士夫画”(即文人画)的创作和倡导,至少是以这种规律性的感受和认识为基础的。如苏轼所说:“诗不能尽,溢而为书,变而为画。”^①至于书法和绘画的创作,在吴道子的壁画里,就已是满壁飞动,表现了一个与书法相契合的艺术世界。到了宋代以后,又有了融合着印章,交叉着题跋的全新艺境的创造,就更要依赖与文学的“综合”了。何况文学与各门类艺术的综合体还有更高层次的发展,这就是中国的戏曲。在它的“综合体”里,就不仅是文学创作取得了成就,显示了特色,而且各门类艺术的综合——所谓“唱、念、做、舞(打)”,已经在长期的演出实践上融合成有机的统一体,从而创造了戏曲这个富有民族特征的门类综合艺术的新形态,这是中华艺术史上新的、更高的审美形态。它既不同于西方歌剧,不同于现代中国也有的“舶来品”的话剧,也不同于现代电影、电视的艺术的综合。因为它不仅需要“时间艺术”(音乐)的表现手段,同样融合着“空间艺术”(如美术)的创造,而且戏曲的最富有特征的

^① (宋)苏轼:《文与可画墨竹屏风赞》,《苏东坡全集·前集》卷二十,277页,北京,中国书店,1986。



表演艺术——虚拟性与程式性，可以说又是“时间”与“空间”相互融合的表现形态。它的造型，固然显示了空间艺术的审美特征，但在表演艺术上，它又体现着时间艺术的发展过程。包括它的服饰和化妆，也不只有助于刻画人物、显示人物个性的“造型”，同时也是帮助和加强特定条件下艺术表演的有力手段，如脸谱、水袖、帽翅、翎子、髯口等，都有一定的规范性的造型，又只能在特定情境里才能得到充分的运用。在一定意义上，甚至可以说，过去曾取得高度发展的艺术样式，如音乐、舞蹈、杂技以至绘画、雕塑，都被迫向戏曲倾斜，成了戏曲综合艺术的组成部分，按照戏曲的艺术规律融会成一个整体，减弱了它们自身独立存在的价值。如果说艺术的综合，本是各民族艺术发展的共有现象，那么，在中华民族艺术史上，这个艺术现象不仅较为普遍，而且不是一般的综合而是融为有机整体，并具有多姿多彩的综合美的个性特征，以至造成了叙事与抒情兼容并茂的诗的艺术境界（因此有人称戏曲为“剧诗”）。这一切显示出中华艺术的发展，上下古今，四面八方，承前启后，相互融合，不仅紧密联系，而且有不断发展中的富有独创的民族艺术特征的新的综合美的创造，所以，中华传统艺术这一史的发展脉络及其审美特征，也是《导论》应当系统地进行深入探讨和阐明的。

二、中国传统思想与传统艺术

每个民族的艺术，在历史的发展中，必然有着本民族的生产方式、生活方式、地理环境、文化传统、哲学伦理观念，以及长期形成的民族心理素质、民情民俗，也包括由此而综合形成的审美理想、审美经验、审美形态在内的一整套价值系统的相互作用、相互影响的民族特征。中华艺术是生长在中国境内历史上各民族生活与精神活动的土壤里，因而，支配着中国历史文化的观念体系，也必然渗透着、影响着中华艺术的创作和发展。

从社会结构来看，中国几千年的社会发展，虽然也经历了原始、奴隶、封建的各个社会阶段，但是，从氏族公社的解体，向奴隶社会、封建社会的转变，那由氏族到宗法的血缘纽带却始终没有割断，而且深藏于历朝历代的政权、族权、神权、夫权的统治之中，自然也渗透在中华文化依托的血脉里。而在中国思想文化史上，能称得上占有支配地位的观念体系，首推被誉为“亘古第一人”的春秋末期的孔丘（前 551—前 479），



及其后以他的学说为核心开创的儒家学派，其思想渊源尚可追溯到他所称颂的尧、舜、禹、汤、文、武、周公等古圣先贤。孔子自称他是“先王之礼”的阐发者，他提倡的是“仁”学，这“礼”与“仁”就内含着氏族社会理想的遗存。而作为完整的思想体系，孔子的学说，则是以礼为行为规范，以仁为思想核心，以义为价值准绳，以智为认识手段，重现世事功，重道德伦理，重实用理性，对两千多年的中华文化传统产生了巨大而深远的影响。孔子的艺术观自然也是以仁学为基础。他在《论语》中多处论及“诗”与“乐”。他认为：“兴于诗，立于礼，成于乐”^①，才能造就出真正的“君子”。孔子很重视诗的社会功能，他说：“《诗》可以兴，可以观，可以群，可以怨。”^②因为他那个时代诗、乐、歌、舞还是“混生”在一起的。因此，孔子的论“诗”与“乐”的功能，实际上也是讲的艺术的社会功能。自然，他所讲的艺术的社会功能，又是离不开他的以“仁”为核心，以“礼”为规范的宗旨与目的的。尽管在战国时期，孔子的学说，还只是所谓“百家并鸣之学”中的一个学派，却已开始确立了它的“一家之言”。特别是经过孟轲（前372—前289）、荀况（前313—前238）的丰富和发展，逐步形成了修身、齐家、治国、平天下的政治理想，配之以天、地、君、亲、师的伦理观念，绳之以仁、义、礼、智、信的道德规范，这的确是适应当时的社会发展而创造的一整套观念体系，居于“显学”地位。而且孔子之学，又被荀况强调到圣人之道的高度：“圣人也者，道之管也。天下之道管是矣，百王之道一是矣，故《诗》《书》《礼》《乐》之归是矣。”^③到了秦汉之初，儒家学说虽受到短暂的打击和冷落，却随即在汉武帝的“罢黜百家”与董仲舒的“独尊儒术”中很快得到恢复和发展，从而树立了儒家思想的正统地位，也形成了历代多数王朝的统治思想。

的确，儒家学说的长期统治与广泛普及，由于寓教化于人们的伦理观念与行为规范之中，为中华民族铸造自己的性格，以及形成传统的文化心理，作出了独特的贡献。孟子的“养吾浩然之气”^④，以及他的“天将降大任于是人也，必先苦其心志，劳其筋骨，饿其体肤，空乏其

①② 《论语》，《四书》，125~126、210~211页，上海，上海古籍出版社，1995。

③ 《荀子》，63页，上海，上海古籍出版社，1996。

④ 《孟子》，《四书》，271页，上海，上海古籍出版社，1995。



身，行拂乱其所为，所以动心忍性，曾益其所不能”^①，也包括“富贵不能淫，贫贱不能移，威武不能屈”^②等，对高扬个体人格和精神的美的追求，曾培育了中华民族无数志士仁人“至大至刚”的“正气歌”；而对于占正统地位的儒家学说不断完备的一整套观念体系，却又不能不说，曾在一定时期，在不断变换的时代环境里，也阻碍过历史前进的步伐！

儒家学说作为封建社会上层建筑的正统思想，并被认定为不得违背的“圣人之道”，很自然地渗透在文学艺术的创作之中，并成为文艺批评的原则标准。刘勰（约465—约532）的《文心雕龙》明确列有题旨为《原道》《征圣》《宗经》三篇；艺术理论虽没有形成这样系统的标准和尺度，但是，所谓“成教化，助人伦，穷神变，测幽微，与六籍同功……”^③，也依然是古代美术史论家们所标榜的艺术功能的重要观念。而所谓“发乎情，止乎礼义”，所谓“经夫妇，成孝敬，厚人伦，美教化”，又岂止是正统文艺所要表现的政治主题和道德伦理主题，即使在俗文艺“压倒”雅文艺取得伟大发展的宋元以后，也同样在相当程度上支配着说唱与戏曲的创作，一直是艺术思想的主旋律。总之，儒家学说的观念体系，虽然促进了艺术与社会紧密联系的功能作用，赋予它以时代的使命感和进取精神，但在历史长河中，却也给艺术发展带来过附庸于封建政治与道德说教的消极影响，压抑和束缚了艺术的个性化的创造。近古思想史上宋明理学的正统地位，以及它的“存天理，灭人欲”的教条，更是大大僵化了儒家学说的生机。

自然，在先秦诸子的思想学说中，对后世艺术观念影响最大的，并非只是孔孟与儒家，还有他们同时代被视为道家创始人的老子和庄子（约前369—前286）。从一定意义上讲，在艺术与美学领域，老庄的思想影响更为深远。如“大音希声，大象无形”^④，“道法自然”^⑤，“天地有大美而不言”^⑥，“虚静恬淡，寂寞无为者，万物之本也”，“朴素而天下莫能与之争美”^⑦等等，这类纯任自然，强调虚静与素朴的思想，以

①② 《孟子》，《四书》，402、309页，上海，上海古籍出版社，1995。

③ 俞建华编：《中国画论类编》上卷，27页，北京，人民美术出版社，1986。

④⑤ 《老子》，《老子·庄子·列子》，12、7页，长沙，岳麓书社，1989。

⑥⑦ 《庄子》，《老子·庄子·列子》，91、52页，长沙，岳麓书社，1989。



及“故道大、天大、地大、王亦大，域中有四大，而王居其一焉”^①，强调人在自然中重要地位的观念。应当说，老庄思想更集中地表现了氏族社会观念的遗存。不过，他们突出个体地位，不受外在束缚，寻求精神自由的超逸的生活态度，不只在文人、艺术家的思想观念上产生过强烈的共鸣，而且对于中华艺术所特有的范畴、概念以及规律的历史形成，如“外师造化”，崇尚自然美；强调以虚写实、以静写动或以动写静的表现方法，着重创造“无声胜有声”的艺术境界，追求委婉曲折，含蓄深沉等，都不能不说与老庄思想及其道家学派的影响有很大关系。而道教建立与佛陀东来，同时发生在汉代，但它们的大流行，却是魏晋南北朝。正如马克思所说：“宗教里的苦难既是现实苦难的表现，又是对这种现实的苦难的抗议。”^②“出门无所见，白骨蔽平原”。魏晋南北朝时代的战乱频仍，人民的颠沛流离，造成了人生悲苦，渴求安宁的普遍社会心理，而佛教的教义正是以人生痛苦为最基本的命题，如何摆脱“八苦”（生苦、老苦、病苦、死苦、怨憎会苦、爱别离苦、求不得苦、五盛阴苦），摆脱“业报轮回”，以达到“四大皆空”的极乐世界，则成了人们在苦难挣扎中追寻的精神寄托。而佛教的兴盛，也很快地把佛家思想渗入到艺术思维。仅仅从印度“输入”的佛雕艺术，就随着佛法的弘扬，在“丝绸之路”上——高昌、库车、敦煌、麦积山、云冈以至龙门，留下了一条石窟艺术的连绵不断的锦带。在中国思想史上，形成了儒、道、佛相互颉颃与冲突的时代，而它带给艺术史的，却又是一个多彩的艺术自觉的新境界。

从东汉宦官专制、董卓残暴作乱，到魏晋司马氏的黑暗政治，已把两汉以来的谶纬经学、阴阳五行、君臣伦理，也包括礼乐之道击得粉碎，迫使儒家教义的思想统治只能走向没落。而这一次的“礼崩乐坏”所造成的，虽不是“百家并鸣之学”，却是社会风尚多元激荡和士大夫的“傲俗自放”。于是，“大行不顾细礼，至人不拘检括”^③，崇尚独立，张扬个性的文化氛围出现了。他们“非汤武而薄周孔”，“越名教而任自

① 《老子》，《老子·庄子·列子》，12、7页，长沙，岳麓书社，1989。

② 《马克思恩格斯选集》第一卷，2页，北京，人民出版社，1995。

③ （魏晋）葛洪：《抱朴子外篇·疾谬卷第二十五》，《百子全书》第八册，杭州，浙江人民出版社，1984。



然”。所谓“嵇康师心以遣论，阮籍使气以命诗”^①，这种叛逆倾向、违背当时社会规范的“文人无行”，虽受到葛洪（284—364）《抱朴子》的激烈抨击，却给艺术冲破束缚，表达个性“解放”出一块自由天地。从崇尚清淡、品藻人物，到寄情山林，向往来世，率性任情，师心使气，玄言、山水、田园；写景、兴情、悟理……青青翠竹，总是法身，郁郁黄花，无非般若。道、佛教义虽不相同，但它们注意自然节奏，追求与宇宙相和谐的精神却是一致的。所以，佛与道虽互相攻击，而魏晋玄学与六朝佛性却相互融合，相互补充，共同建立起新的艺术精神空间，使“乐”（艺术）不再附庸于“礼”，而有了一个独立的瑰丽有情的世界。

两学（儒学、玄学）、两教（道教、佛教）之争，在魏晋南北朝的确此消彼长，十分激烈。如果说儒家的某些教义还有时被统治者用以加罪于“异己”的借口（如曹操之杀孔融、司马昭之杀嵇康），也毕竟徒具躯壳了。范缜（约450—约510）的《神灭论》，虽闪耀着唯物主义与无神论的真理的光芒，却不能说他代表着儒家的思想。玄学的领地，由于佛教的渗透，也从清淡的风尚中解脱出来。而佛教的深入人心，却不仅是享受烟火的佛庙寺观遍布天下，而且以其佛祖菩萨天国韵律的石窟艺术享誉古今。至于道教更是土生土长，道教追求与佛教相反，佛教视人生为苦痛根源，道教则视生活为乐事，追求的是长生不死，肉体飞升，气化三清而入仙境。所以，道教早已在艺术发展中有它自己的根底，在民间乐舞和美术制品中都有着悠久而深远的影响。自然，更为契合的是，佛道思想与饱受战乱的悲苦人生，渴求和平安宁的社会心理在艺术观念和艺术家思维中的渗透。所谓“一生几许伤心事，不向空门何处销。”^② 这是佛道精神境界作用于士大夫的一种思想状态。

尽管如此，共生于同一社会基础上的儒、道、佛，其教义虽有相异和对立的说教，但它们的本质却都有要求改善与人民关系的一面，也都有迎合统治者并甘心为统治者所利用的一面。所以，在它们颉颃的同时，就有了调和的主张。东晋佛教领袖慧远就提出过“佛儒合明”论，声称儒、佛乃“内外之道，可合而明。”南北朝崇佛的文人们更是极力主张调和，诗人谢灵运（385—433）就主张“去释氏之渐语，而取其能

①（梁）刘勰：《文心雕龙》，700页，范文澜注，北京，人民文学出版社，1962。

②（唐）王维：《王右丞集·叹白发》，长沙，岳麓书社，1997。



至；去孔氏之殆庶，而取其一极”^①。画家宗炳（375—443）则认为，“孔、老、如来虽三训殊路，而习善其辙”^②。《文心雕龙》的作者刘勰在《灭惑论》里也说：“孔释教殊而道契，解同由妙。”梁武帝（萧衍，464—549）那样崇佛，画寺壁的张僧繇却在佛画旁画了仲尼十哲像。佛教徒的沈约（441—513）还作了《均圣论》，称“内圣”是佛，“外圣”还是周公、孔子。至于“以道合儒”的主张，那就更多了。因而，所谓“三教之争”，关系却是十分错综的。范文澜（1893—1969）先生曾有过这样的评断：“儒家佛教道教的关系，大体上，儒家对佛教，排斥多于调和，佛教对儒家，调和多于排斥；佛教和道教互相排斥，不相调和（道教徒也有主张调和的）；儒家对道教不排斥也不调和，道教对儒家有调和和无排斥。”^③梁武帝虽曾把儒道都斥为“邪道”，却不能不同时为孔子立庙，因为他的政治统治还是必须以儒家学说为正统的。而同时在北朝西魏的敦煌莫高窟（249号）的窟顶上，佛国的阿修罗、菩萨、力士与飞天的世界，也出现了中国本土的天上诸神，如风神、雷神、朱雀、玄武，以及西王母御凤车、东王公御龙车、天皇狩猎图等形象，这说明道教已开始融到佛教的天地中来，共同演出了一幕天国的庄严与辉煌。即使从文人士大夫所谓积极入世与消极避世的两种倾向来看，也不能说三教的主张是完全对立的。文人士大夫（也包括艺术家）作为一个阶层，在封建社会里的特殊处境，以及他们所发挥的社会功能，就存在着“仕”与“隐”的两种可能。何况被视为主张积极入世的儒家学说的创始人孔夫子，也明确说过：“天下有道则见，无道则隐”^④，“用之则行，舍之则藏”^⑤，甚至于还说过：“邦有道则知，邦无道则愚”^⑥；孟子则进一步主张：“穷则独善其身，达则兼善天下”^⑦。可见，“避世”与“隐逸”，也并非佛道思想所专有，而是文人士大夫本身就天然具有的互补的人生趋向。因而，它们渗透着艺术家的思维与意念，有时在艺术表现上造成某种矛盾的心态和定势，也不足为奇。如刘勰所说：“形在江海之上，心存乎魏阙之下”^⑧，文人、艺术家这种互补的人生趋向，只

①② 《广弘明集》卷十八、卷二，《四库释家集成》，北京，同心出版社，1994。

③ 范文澜：《中国通史简编》，439页，北京，人民出版社，1964。

④⑤⑥ 《论语》，《四书》，127、114、99页，上海，上海古籍出版社，1995。

⑦ 《孟子》，《四书》，406页，上海，上海古籍出版社，1995。

⑧ （梁）刘勰：《文心雕龙》，493页，范文澜注，北京，人民文学出版社，1962。



能说在一定意义上,反映了儒、道、佛的合流有其必然的历史根源。到了隋唐,两代基本上奉行的是三教并奖和三教并行政策。隋文帝杨坚(541—604)出身于尼庵,一生信奉佛教;李唐贵族供奉老子李聃为先祖,自然使道教很风行。但佛教从隋到唐却又是它的勃兴期,京畿长安,寺庙荟萃,大小雁塔均于唐代兴建。隋王朝统治短短37年,莫高窟却保留着70窟,唐则开有二百余窟,突出地代表着敦煌艺术的辉煌,形象地记录了佛教与佛教艺术的中国化、民族化的进程。而儒学虽式微于南北朝,却重振于唐代,儒、道、佛,各放异彩,交映出盛唐艺术天空一片璀璨光华。李白的浪漫诗风,无疑是洋溢着道家精神,杜甫则处处表现出儒家风范,王维却时时流露着禅意。而且唐代统治者不只自己尊道、礼佛、崇儒,还鼓励三教展开自由辩论,于是三教融合互补、相互为用的潮流出现了,佛教借鉴儒道(如佛教以“五戒”比附“五常”,引进了儒家的伦理道德),走向中国化;儒学吸收佛道(如思想材料、逻辑义理),特别是中唐以后风靡士林的“禅悦之风”,出现了新发展;道教撷取儒佛,所谓“引儒释之理证道”(王双吉)也有了新变化。到了宋元,三教合流,真正成为现实。鲁迅(1881—1936)曾有过这样一段描绘:“奉道流羽客之隆重,极于宋宣和时,元虽归佛,亦甚崇道,其幻惑故遍行于人间……而影响且及于文章。且历来三教之争,都无解决,互相容受,乃曰‘同源’,所谓义利正邪善恶是非真妄诸端,皆混而又析之……”^①民间则重祭祀,儒的先师和道、佛的教祖,都混杂在民俗宗教信仰活动中,成为被供奉的偶像。这“同源”既影响了宋金民俗艺术发展的状貌,也产生了宋元以来的“神魔小说”和各门类艺术中的神魔世界。其实,此时的三教的合流,也同样有着文人“调和”的助力。苏轼在为辩才法师写的祭文里就说:“我见大海,有北南东,江河虽殊,其至则同。”^②其意是说,儒、道、佛既然目的同一,江河都要汇流大海,又何必“孔老异门,儒释分宫,又于其间,禅律相攻”。苏轼其人及其作品,确实充分反映了当时文人士大夫生活思想的典型的矛盾心态,体现了儒、道、佛相互补充的思想模式。因此,他的这种主张也是符合时代潮流的。当时,明智的佛道人物随即给予回应。道家全真

① 鲁迅:《中国小说史略》,119页,北京,东方出版社,1996。

② (宋)苏轼:《祭龙井辩才文》,《苏东坡全集·后集》卷十六,635页,北京,中国书店,1986。



教主王双吉（金）有诗云：“儒门释户道相通，三教从来一祖风。”^① 他的弟子丘处机也有诗云：“儒释道源三教祖，由来千圣古今同。”^② 而儒、道、佛的合流，宋儒无所顾忌地糅佛入儒、糅道入儒，终于促使宋代理学的确立。“贫困”的儒家哲学，自汉末衰微，经过魏晋南北朝，已在思想领域失去统治地位，但这又是有着几百年的儒家道统所不能接受的。唐代韩愈就曾猛烈攻佛，可他的论辩方法，已经接受了佛家逻辑的“污染”。佛、道哲学，不是以政治伦理思想为主体，几乎从老庄的著述中就可看到，他们在宇宙观方面积累了丰富的理念，并升华出各自教义中的玄深精奥的义理。这是传统儒家难于仅仅用政治伦理观念所能战胜的。宋儒为了重振儒学，只得越过儒学狭隘的门槛，借用道、佛的思想材料，来架构“穷理见性”的理学体系。理学的确立，在中国思想史上，确实推动了宋代文化理性思潮的发展，有它突出的贡献，宋、明艺术的世俗化的大趋势与市井艺术的昌盛，自然也与理学的发展不无关系。但他们提出的“穷天理，窒人欲”的理念，实际上是给儒学输进了宗教的禁欲主义，把确认主观观念的所谓“天理”视为封建伦理的天然合理性，把正统的封建秩序视为自然法规，强迫人们通过社会行为去自觉地实践，明显地表现了它的天然不合理。在思想潮流上，还祸延了宋以后雅文艺主潮的衰微。

从艺术观念和艺术思维来看，在历史的长河中，儒家的影响虽为主线，但越发展到后来，越不及老庄和禅学为艺术所注入的活力。而且儒、道、佛，在教义上虽有过长时期的对立和碰撞，却在思想体系上又是相互融会、相互补充，终致合流。它们对艺术所造成的深远影响，既显示着时代精神的特征，又广泛渗透着艺术审美的观念与范畴，促进了中华传统艺术思想与艺术情趣的变化和发展，也包括创造了中华艺术富于民族特征的理论体系。如中国哲学史上涵盖天地万物本原的宇宙精神的“道”，儒道两家虽有不同诠释（在佛则谓之“性”），在传统艺术中，则被解释成以艺术行为通达道的形式，表现为对“道法自然”“天人合一”的理想追求。而中华艺术概念中所特有的“形神”、“情理”、“风骨”、“虚实”、“气韵”、“心源”，以至艺术审美的最高范畴“意境”

① 《重阳全真集》卷一。

② 《〈幡石〉溪集》卷一。