

高学敏

艺术

术



THE ART OF GAO XUEMIN

西北大学出版社
NORTHWEST UNIVERSITY PRESS

了

地

THE ART OF GAO XUEMIN

高学敏

艺术天地
文论选集
西北大学出版社
NORTHWEST UNIVERSITY PRESS

策 划:姜 荷 邹 媛
编 辑:姜 妍 高润贤 养 歌
影 像:朱改芳
责任编辑·整体设计:王 祚

图书在版编目(CIP)数据

高学敏艺术天地 / 高学敏著. —西安: 西北大学出版社, 2006.7
ISBN 7-5604-2182-2
I. 高… II. 高… III. 文艺—作品综合集—中国—当代 IV. I217.2
中国版本图书馆CIP数据核字(2006)第067283号

高学敏艺术天地

绘画·剪画·书法·圣念书画·诗词·文论

作 者: 高学敏

出版发行: 西北大学出版社

地 址: 西安市太白北路229号

邮 编: 710069

电 话: 029-88303301

E-mail: xdpres@nwu.edu.cn

经 销: 全国新华书店

印 装: 陕西向阳印务有限公司

开 本: 889×1194 1/16 印张 55.5

版 次: 2006年7月第1版 第1次印刷

书 号: ISBN 7-5604-2182-2/J·32

定 价: 588.00元

目录

CONTENTS

- 乡土艺术美学概说 / 001
- 东方艺术简论 / 003
- “数”在乡土艺术中的审美意趣 / 016
- 太极·八卦·审美 / 021
- 乡土艺谚概论 / 023
- 乡土艺术中的吉祥纹符 / 030
- 乡土艺术中的“花花字” / 034
- 郭沫若盛赞乡土艺术 / 036
- “古”与“土”的审美思索 / 042
- 心象散论 / 045
- 佛教书画创作简札 / 047
- 农民画审美特征刍议 / 051
- 秦腔脸谱艺术 / 055
- 陕西皮影审美简札 / 062
- 剪纸创作问题答友问 / 066
- 看“剪纸艺术展”礼赞三题 / 068
- 秦俑之美 / 070
- 生态之美 / 073
- 若神若人 至诚至美
- 龙门石窟漫札 / 074
- 容、笑、乐、美
- 微言弥勒 / 077
- 多元互补 天地人和
- 三教同殿感札 / 078
- 千秋不朽匠人心
- 麦积山石窟感札 / 080
- 人类艺术奇迹 世界艺术宝库
- 莫高窟感札 / 082
- 刻意觅索真善美
- 赵望云艺术实践的美学启示 / 085
- 不屑为奴偏自裁
- 刍议石鲁 / 081
- 抱朴见真显生机
- 修军版画的美学探求 / 089
- 伟大的母亲河
- 壶口感言 / 091
- 敬业书道 妙趣天成
- 读日本书道家“鸭田茜竹书展” / 093
- “三国志剪纸集”读札
- 日本画家芹田骑郎 / 094
- 东西方狮子造型比较 / 096
- 教堂与古塔之比较 / 098
- 东西方圣像造型之比较 / 100
- 日本的切绘艺术 / 102
- 在比利时展示剪纸艺术 / 104
- 中国剪纸艺术在美国 / 106
- 美国造型艺术印象 / 108
- 重读抽象画 / 110
- 拉斐尔壁画观感录 / 112
- 但丁故居前的漫想 / 113
- 希腊神话刍议 / 114
- 永恒之城——罗马 / 115
- 看到了大卫原作 / 116
- 欧洲美术中的裸体造型 / 117
- 文艺复兴的启示 / 118
- 抽象画与篆体书 / 120
- 艺术大师的“独特己见” / 121
- 附录：高学敏文稿要目索引 / 123
- 秦腔脸谱 / 129
- 艺事掠影 / 133
- 后记 / 135

乡土艺术美学概说

乡土艺术，亦称民间艺术。其类别有乡土美术、乡土建筑、乡土文学、乡土戏剧、乡土音乐、乡土舞蹈等。

乡土艺术美学，是以乡土艺术为中心课题，来研究乡土艺术审美特征和审美规律的一门学科。

就艺术美学大系而言，可简划为西方艺术美学和东方艺术美学两个大系。在大系中还有许多分支，诸如美术美学、建筑美学、文学美学、戏剧美学、音乐美学、舞蹈美学等。

乡土艺术，由于具有艺术的本原性、群众性、稳变性、延续性、乡土性的独特品格，因之乡土艺术美学也有别于两个大系而自成系统。它不从属于两个美学大系，更不是大系中的一个分支。探其源流，乡土艺术是“母体艺术”。乡土艺术美学，亦是“摇篮美学”、“母体美学”。

在乡土艺术美学系统中，亦有许多乡土艺术美学分支，诸如乡土美术美学、乡土建筑美学、乡土文学美学、乡土戏剧美学、乡土音乐美学、乡土舞蹈美学等。各分支中还可分出许多小支来，以乡土美术美学为例，就可划分出剪纸艺术美学、刺绣艺术美学、玩具艺术美学、纺织艺术美学、脸谱艺术美学等等。

长期以来，学者们对西方艺术美学的不断介绍和研究，给艺术美学界开阔了视野。近十年来，不少学者又着眼于东方艺术美学探讨，通过对东西方文化之比较，东西方艺术之比较、东西方美学之比较，不仅给艺术美学界增添了学术活力，而且也给人们展示出了东方艺术美学的一些特性。但是，对于乡土艺术美学

的系统研究仍处于薄弱环节。

美学作为一门独立的学科还很年轻，是在十八世纪中叶以后产生和形成起来的。但作为一种美学思想则早已产生。我国在先秦时代、西方在希腊时代，就发现了大量的美学思想资料，散见于艺术创作、理论和哲学、伦理学、宗教学等等。旧石器晚期直至新石期，原始先民对骨、石的加工，不仅符合实用目的，而且也十分美观，随之产生心里满足和喜悦，可说是人类最早审美意识的出现。文字出现前，人类已开始跳舞、画画、唱歌……这不能不说是审美意识的最初表现。语言文学的产生、社会的演进，人类的审美意识就发展成为有一定理论形式的美学思想。直至出现了独立的美学学科。

尽管审美思潮错综复杂，然而从美的原发性、普遍性、相对永恒性等诸方面来审视，美之激越力、生命力首当归之乡土艺术之特。同时，也“源”自乡土艺术、“流”自乡土艺术。

乡土艺术是劳动者的艺术，生产者的艺术。劳动实践，发展和丰富了人类的审美意识、审美能力、审美活动、创造了乡土艺术美。乡土艺术美又激发着人们的劳动实践热情，启迪人们按照美的规律改造客观世界、完善主观世界、创造艺术世界。

民间是乡土艺术美的大宝库、大殿堂，无论是衣、食、住、行、用，还是生产、娱乐、伦理、习俗等，均无不折射着乡土艺术美的夺目光彩。

笔者世籍民间艺术之乡——陕西农村，可

得天独厚地置身于乡土艺术的美境。深感在人的生命历程中，始终与爱乡土美、求乡土美、创乡土美相结缘。

孩提之时，戴兽头绣帽、穿兽头绣鞋、着围围绣物、挂绳绳宝锁、玩乡土耍货、哼乡土童谣、食乡土面花、猜乡土谜语……随着大人逛庙会、看社火、观赏自乐班、皮影戏、木偶戏、耍狮子、龙灯、走马、旱船……潜移默化地受教于乡土艺术美育之中。

青春之时，女青年以能熟练掌握剪纸刺绣、纺织等技艺而受夸奖。男青年以能熟练掌握柳、藤、竹、草编织技艺而自豪。

老年之时，老大娘喜戴刺绣针葫芦，老大爷喜戴刺绣旱烟包。

辞世之时，也要穿刺绣寿衣，灵堂摆设的金花、银花、金童、玉女、金山、银山、纸幡、串钱、面花供品等，格外讲求装饰美化。可以这样说：乡土艺术美陪伴着人的生生死死。

就民间环境而言，新年之际门上贴门神、窗上贴窗花、墙上有壁挂、屋顶贴团花、桌上有插屏、炕上有绣枕……在日常生活中，编织草墩当椅凳、编织草圈当蒸笼、碎布料片做花衣，凡此种种均是自制、自用、自娱和审美相融的情态物化。

人在童年，天真无邪。同样，乡土艺术的原始痕、童年趣、乡土味、真挚情也天真无邪。它展现着真善美的和谐统一，展现着真善美的无限生机。按照自然法则，人生必有老年之时。按照艺术法则，独具个性的乡土艺术之美却永葆青春。时至今日，每每面对乡土艺术时，总感到它古而不陈，古中有新、有美；土而不俗，土中有情、有理。

为什么乡土艺术能给劳动者以极大的心理慰藉？为什么乡土艺术能获得众多知音？为什么乡土艺术能久传不衰、魅力不减？为什么一

些专业艺术家与乡土艺术结缘后自己的创作能别开生面？为什么中国的乡土艺术在国际艺术交流中能累累轰动？乡土艺人的审美心态、审美理想、审美情趣、群体意识、个体意识，以及创作与欣赏的审美规律真谛在哪里等等，急待学者们、乡土艺术工作者进行研究，以便共建乡土艺术美学大厦。

乡土艺术的丰富性、自娱性、民俗性、变异性又决定了研究时必须进行综合觅索。最好能结合民俗学、宗教学、伦理学、社会学、比较学、心理学、实践哲学来审视考察乡土艺术。

乡土艺术是民族文化的魂韵风骨，
乡土艺术是劳动实践的审美结晶。
葩于沃土呈异彩，
美在民间永不朽！

（原载1989年6月3日《文化艺术报》）

东方艺术简论

■ 引言 I

不同的区域，不同的民族，产生不同的文化及不同的艺术。就世界文化的大区域性而言，就存在着东方文化与西方文化两大体系，存在着东方艺术与西方艺术两大体系。

“东方文化”与“中国文化”之称谓，显然有别。由于中国文化是东方文化的重要组成部分，又由于中国文化在东方文化中处于核心性、凝聚性及辐射性之地位，因而人们便习惯地把两种称谓等同起来。同样，也将东方艺术与中国艺术之称谓等同起来。

东方文化，源远流长；东方艺术，博大精深。其神秘独格之特色，尤为海内外学者所惊叹，并热诚于苦觅其真谛之所在。

东方文化中的中国书画艺术，早已成为研究东方艺术中的热门课题。海外有些学者认为：要了解东方文化，就必须理解中国文化；要了解中国文化，就必须理解中国艺术；要了解中国艺术，就必须理解中国书画……。对此，日本的学者们是作为书画的系统工程来研讨的，且专著颇丰，成果累累。西方的学者，多是通过文化交流，请中国专家讲学，甚至到中国留学等方式来进行研讨的。其中不少论点，还较有深度。

奥地利友人蔡特尔·弗里德里希，曾留学于中国中央美术学院，专攻东方艺术课题，他认为：“中国传统绘画是传统哲学的组成部分，不能想像一个不通老子、庄子，不悟禅理的人能入中国传统绘画的宫殿。独特的哲学思考和精湛的笔墨技巧成了中国传统绘画基础，

缺一不可”（《美术丛刊》第27期）：

西方美学家施麦，在他翻译的《芥子园画谱》序言中说：“中国画是一种生活艺术的扩大，实践绘画中的道，是传统的行为与思想中道的一部分，是与道的原理生活一致”（1982年第3期《江苏画刊》蒋孔阳译）。

哈·奥斯本在《中国绘画艺术中的美学思想》一文中说：“西方艺术家的目的是要典型地塑造现实的复制品，中国的画家他首要的目的，却是要使他的人格与宇宙原理相一致”（1982年第3期《江苏画刊》蒋孔阳译）。

事实上，中国的传统艺术是在一种特殊而古老的文明环境中产生、发展与成熟的。它是中国人心理意识的结晶，是中国乃至东方世界对宇宙自然的看法、对人生的态度、对美与永恒的追求，均在东方艺术中特别是在中国书画中得到审美显现。它凝结着民族与时代的稳谐趋向，积淀着华夏文化的生命轨迹，展示着华夏民族的聪明才智与创造力。

东方艺术之真谛，无疑缘系着东方文化中的哲思观念及东方艺术中的审美标尺。简单地归纳起来，即：

哲思于儒道释，
运作于精气神，
心结于真善美，
迹化于笔和墨。

■ 一、哲思于儒道释 I

儒道释之学说，是中国历史上的三大精神支柱，对东方民族的惯性思维及东方文化精神

的形成与发展，起着“道”统作用。同时，也使东方艺术显然受着“道”统驱动，具有浓郁的哲思意味。

儒家之祖是孔子。孔子是古代的教育家、思想家。他开办过历史上第一所私塾，“有教无类”扩大了传播文化知识的局面。传说经由他所整理的《易》、《诗》、《书》、《礼》、《春秋》等典籍，基本囊括了他以前的文化遗产，在中国文化发展史上起了承前启后、继往开来的桥梁作用。由孔子弟子所编纂的《论语》，集孔子言论之大成。以“仁爱”为核心、以“中庸”为准绳的哲思理念，为古今中外所关注。据日本学者林泰辅《论语年谱》著录称：中外对《论语》的研究著述就有三千余种。

儒家学说，几乎成了东方文化传统积累、凝聚的核心。孔子在理论上主张“美”与“善”、“文”与“质”、“言”与“德”、“乐”与“礼”必须是统一的、中和的，这就为儒家的审美理念奠定了基础，且为后人所崇尚、所师从、所发挥。

道家的始祖是老子。老子是春秋时的思想家，《道德经》是道家的主要经典，以“道”为命题说明宇宙万物的演变，阐述客观自然规律。学术界提及道家时，常有“老、庄”并称之习。庄者，即庄子。他是战国时期的哲学家，庄子的文章中通过不少寓言和比喻，生动深刻地暗示出“道”之理，其文章的高超技巧及独特风格，对后来美学思想和文学艺术的发展，都产生过巨大影响。在道家的理念中，既有对于超自然力的崇拜，又有对于自然力量的敬仰；既有对于彼岸世界的向往，又有对于此岸生活的追求；既有超脱出世的愿望，又有现实入世的态度。其“道”之说，有时使人难以彻悟，却又诱人精思。模糊性里闪光辉，神秘性中含大哲。大道无门、大智若愚、大象无

形、大巧若拙、大法无规、大美不言、无为而为、道法自然……以其巨大的启迪性启示着书画作者在美学的深层里孜孜求索。在“艺”“道”相通，以“艺”载“道”的时空里驰骋逍遥。

释家始祖是释迦牟尼。他是佛教的创立者。释家学说，屡见于佛学经典。佛教传入中国至唐代，译出的经、律、论多达五千多卷，对中国古代文化的发展产生了巨大影响。佛教哲学蕴藏着极为深奥的智慧，它对宇宙人生的洞察、对人类理性的反省，有着深刻独到见解。在世界观上，释家否认有至高无尚的“神”，认为事物是处在无边无际的因果网络之中。在人生观上，强调主体的自觉，并把自己个人的解脱与拯救人类苦难联系起来，以善慈为本而修身养性、净化心灵。

魏晋间玄学盛行，王弼、何晏等人以老庄思想解释儒家经文。佛教传入中国时，研究者又用老庄哲学诠释佛典，特别是禅宗的创立，主张“直指人心，见性成佛”，从而使儒道释三家学说在相对立、相借鉴、相宽容、相补充中得之和諧共进。正如金代著名道士王重阳所说：“儒门释户道相通，三教从来一祖风”，“心中端坐莫生邪，三教搜来做一家”。释家华严宗的《原人论》中就认为“孔、老、释迦皆至圣，随时应物，设教殊途，内外相资，共利群庶，紧勤万行”。

儒道释三家、三教，在学术上教义上尽管各有其旨，然而却常常是你中有我，我中有你，相互冲撞，相互影响，客观上推动着东方哲学的趋同性，促进着东方文化精神的整体性。

值得指出的是《周易》，“禅悟”对东方文化精神的助效尤为深广。《周易》通过观察自然与社会人生之现象，总结出了一些规律性的东西，谓之“道”。老子说：“人法地，

地法天，天法道”，“一阴一阳为之道”。这里明确了构成“道”的对立统一因素及物质属性，一阴一阳是构成大千世界的基本条件，事有正负、时有阴晴、人有男女……无论自然界、社会界、事事物物，均无不以这两种因素构成。事物的发生和发展，均取决于这两种物质对立、移位、转化而变化。千百年来，《周易》一直对中华文明古国的哲学、美学、文化学、艺术学、逻辑学、医学、气功学等等起着导引作用。著名的《石涛画语录》，取《易》之处很多，研究者认为《画语录》有老子那样的玄奥精练，有庄子那样的汪洋纵恣，有易经那样的神妙机变，有禅师那样的智悟妙喻。诸葛亮有“功盖三分国，名成八阵图”之誉，其聪明超众之处也同精研《周易》有关。中国美学中的“阴阳合而万物生，美在其中”，中国艺术中的变化统一法则等等，均与这个阴阳变化之“道”血缘相联。

禅宗主张“顿悟”，即用直觉的思维方式来把握世界，启示人们认识到物理时空观念是可以由主观意识来改变。超越时间空间的独立性正是艺术作品永恒生命力的表现方式之一，以个人的主观意识改变物理时空观念，是对自然性时空、艺术视角视域的超越。以禅的世界观体察世界，显化于画面的客观物象是超越自然的心中之象、悟中之象、感觉之象。花卉的叶子是绿的，画面上却是黑的，观赏者的感觉是真的、是美的。舞台上没有马，演员挥鞭跑场，观赏者却能感觉到千军万马是“真”的存在，且美而感人。不同时空的客体事物，可在一幅画面中，有机一体的展示其美。

禅悟的方法是自由的。悟的理念认为人存在于宇宙之中，宇宙亦存在于人的主体之中，宇宙的运动是与人的生命运动节律合拍的，人只有通过心灵的“静观”，方可领悟宇宙的本源。人与宇宙溶为一体的宇宙意识以及靠内心

的感悟来把握世界的思维方法，使中国艺术思维趋向于人的内在世界。中国绘画表现的并不是人的视角对外部观察后描绘出来的物体自然表象，而是人的内在气质、修养、心智、意识及秉赋对自然表象的审美意象。中国艺术中的自然，是作者依据对“道”的哲思感悟、重新组织、加工、提炼、升华了的自然，是充分显示了生命的和谐结构、宇宙的生生不息的运动变化的自然。

东方艺术的精神方式，多惯性于心灵意识和宇宙时空相谐，宇宙之“道”和艺术之“道”相谐，于是就产生出了不少与“道”相关的特异观念，诸如，“一”的观念、“视”的观念、“黑白”观念等等。

关于“一”的观念：无论儒家、道家以至释家，无不以为万象森列，其源于“一”。儒家说“一生二，二生四，四生八”以至无穷。道家说：“一生二，二生三，三生万物”。佛学有“一即一切，一切即一”之说。“一”在这里已成为一切事物的原始，一切道理的根源，一切文化的开端，一切哲学的起点。我们的祖先，一开始就树立了一种有机的整体统一观念，并以此解释自然和人，于是突出的数字是“一”、“太一”、“一元”以至后来的“天人合一”。有关“一”之说，在中国思想史中每每可见，如“一也者，万物之本也，无敌之道也”（《淮南子·诠言篇》）。“太一生两仪，两仪生阴阳”（《吕氏春秋·大乐》）。“天人之际，合而为一”（董仲舒语，见《春秋繁露·深察明号》）。“天人一物，内外一理，流通贯彻，初无间隔”（朱熹语，见《语类》）。在这里，“一”既是整体统一观念，一可生万物，万物统归一。“一”又是两个互相依存的对立面。在对立中“变”而“通”之，“变”而“活”之。《石涛画语录》被学者们赞为不可多得的中国艺论巨著，

其中对“一”、“一画”的阐释，极为精辟。如“太古无法，太朴不散，太朴一散而法立矣。法于何立，立于一画。一画者，众有之本，万象之根；见用于神，藏用于人”，“立一画之法者，盖以无法生有法，以有法贯众法也”……。

关于“视”的观念：中国画采取“意象”构图，观察时不拘客观事物规定性的约束，不采取西方焦点透视图则，将眼前物象引入一个遥远的灭点。而是以“博视”方式，对客体进行面面体察。构图时，更是自由、灵活、移位、重建地随意而图。人们习惯称此为“运动透视”、“不定点透视”、“多点透视”。这种“博视”方式，将“融灵而变动”，“拟太虚之体，以判驱之状”（南朝·王微《序画》）。可“仰俯自得，游心太玄”（稽康《赠秀才入军》）。可以大观小，“其间折高折远，自有妙理”（沈括《梦溪笔谈》）。六朝时宗炳提出了山水画应该“澄怀观道，卧而游之”的观点，“澄怀观道”是指对自然不应简单模仿，应表达作者心灵中的自然，表达自然的内涵及规律。“卧而游之”是指山水画应综合多场景的画面，由多视点或移动视点来组合。明代莫是龙在《画说》中有“四面取之”之说，这些均说明了“博视”式的“运动透视”之长。它有助于作者的自由表现，有助于时空之拓展，有助于表现豁达的审美心境。可使观赏者在画幅的“咫尺之内，而瞻万里之遥；方寸之中，乃辨千山嶂之峻”（陈姚《最画语》）。张择端的《清明上河图》表现了城乡十几里的风俗景物。王希孟的《千里江山图》表现着千里之遥的山川景象。巨然、夏圭的《长江万里图》表现着自长江出峡，经过川鄂赣皖苏五省以至入海。如此巨构，全赖心灵博视之功……。

关于“黑白”观念：中国画十分重视艺

术表现中的“知白守黑”、“知黑守白”、“计白当黑”。大千世界尽管五彩缤纷，万紫千红，然而“黑”与“白”却是帅色、母色。这种色彩观，无疑也受到了传统哲思之影响。诸如，汉时人们习惯于用阴阳观解释天象人事，日为阳，月为阴；昼为白属阳，夜为黑属阴。“阴阳运行生万物，黑白变化衍众彩”。自隋唐以后，水墨画勃起，文人们便以“黑”与“白”运行而表现万象了。《老子》十八章中把雄与雌、黑与白、荣与辱等对列比论，黑与白本是对立的，但二者冲融，便能归于“无限”，道家主张清静无为，佛家主张“寂灭”，与道家主张的“清静”均指“无”，亦即“白”。

“无”或“白”并不是什么也没有的意思，而是反极归玄之义，即一无所有乃无所不有。佛教经文尊崇黑白二色，《大日经》卷五云：“白者，即是菩提之心”。“白”象征“明心之静法”。中国艺术中的运“黑”，常常“黑在惊心动魄”（石鲁语）；其“白”（虚），往往“白在此处无色胜有色”。正如潘天寿先生所言：“水墨画，能浓淡得体，黑白相用，干湿相成，则百彩骈臻，虽无色胜于有色矣，五色在其中，胜于青黄朱紫矣”（潘天寿《美术论文集》）。

■ 二、运作于精气神 ■

精气神，是东方哲学、医学、气功学及艺术学的重要命题之一。宇宙之生生不息、人体之生命活力、艺术之生机气息，均由精气神运作之必然。

精气神，一向被视为人体三宝，是构成人体生命的主要物质。

何谓“精”？《素问·金匱真言论》中有“夫精者，身之本也”之说。认为“精”是构

成人体生命以及人体各种活动的物质基础。

何谓“气”？医学家认为“气”是充养人体的一种精微物质，既指维持人体生命活动的基本物质，又指人体脏腑组织的功能活动。明代医学家张景岳说：“人之有生，全赖此气”。气是生理的动力功能。

何谓“神”？神是思维意识以及一切生命活动的总体现。《素问·移情变气论》中说：“得神者昌，失神者亡”。

精气神三者之间具有相互滋生，相互依存的关系。其中“精”是基础，“气”是功力，“神”是主导。

道教重视方术，有一套修炼方法。历代道士认为“道”能因修而得，道教方术，对中国古代科学的发展作出了重大贡献，其炼丹的精气神之术、之功、之论，对东方文化的发展有着重大影响。

宋时著名道士张紫阳，曾得方术“悟真”之奥秘，他将炼养方法建立在《道德经》的基础上，把宇宙观和修炼方法统一起来。先修命功，后修性功。命功的内容就是修炼精气神，以精气神相互配合，归返凝炼为元神（阴）、元炁（阳），然后结合成金丹。性功的内容就是修心炼性，仙佛相掺，求得精神上的完全解脱，达到道家“无为”及佛家“圆通”之境。他认为，在“性功”修炼方面，道家与释家观点一致。

在道教的方术中，有“外丹炉火”及“内丹炼养”之说。外丹术，即用炉鼎烧炼铅汞等矿石或掺和草木药物，制造出服用后可健体强身、祛疾长生之丹药，即俗称之“仙丹”。内丹术，即将人体的某些部位比作炉鼎，以人的精气神作为对象，掌握其运行方法，经过一定步骤，使精气神在体内凝成大丹而致健康免疫、安泰长生。内丹术，源于守一、行气、导引等术。守一，即集中精神，守持身中魂神，

使之不受外界干扰，与形魂相抱为一。行气，即以调整人体呼吸，辅助以守一、导引、吐纳等养生方法。内丹术不仅对人体起着医疗保健作用，而且对东方艺术中的运功于艺、艺显功力等起着有益修炼之作用。

中国的思想家、艺术家，视精气神充溢于天地自然、弥漫于人体周身的客体之中，艺术家正是将主体客体精气神相接溶并运行于艺术的实践之中，才使作品焕发出了底气足而灵气浓。

在精气神之论的影响下，“精”说、“气”说、“神”说等在古典艺术中时时可见。

艺术之“精”多指精粹、精髓、精微、精致、精妙、精神……即艺术的内在生命、内在本质。郭熙、郭思曾提出“千里之山，岂能尽奇”，因此必须“取其精粹”。林纾也曾提出师法自然当“射其幽灵之处”并“撷其精粹”。徐悲鸿常常教诲学生，艺术贵在“尽精微，致广大”。好的作品，总是去杂存精、精益求精之艺术精品。

艺术之“气”，多指生气、气韵、气派……。中国哲学把宇宙自然作为生命不息的运行和表现来加以观察，视“气”为生命的存在、发展、运动的根基。用“气”来说明万物的产生、发展、运动，也是中国哲学中一个占据主导地位的基本概念。先秦《管子·枢言》中说：“有气则生，无气则死，生者以其气。”《庄子》中又推而广之，声称：“通天下者一气耳”（《知北游》）。汉代，元气之说大为流行，万物都被认为是元气所生。王充说：“万物之生，皆稟元气”（《论衡·言毒》）。古人认为“元气”即“真气”，“真气者，所受于天，与谷气并而充身也”（《灵枢·刺节真邪篇》）。宋代张载说：“凡可状皆有也，凡有皆象也，凡象皆气也”（《正

蒙·乾称》)。明清时,气说仍为活跃,黄宗羲说:“天地间只有一气充周,生人生物”(《孟子·师说》)。

中国哲学认为“气”之所以能生万物,使之处于生生不息的变化之中,因为统一之“气”含有阴阳两种互相对立的力量,在相克相荡中使万物化生而永无止息。《易经》指出“一阴一阳为之道”,后经思想家不断发挥,所谓“道”者,也成了“助化”之“气”了。如张载说的:“一物两体,气也。一故神,两故化”(《正蒙·参两》)。朱熹也指出:“凡天下之事,一不能化,惟两而能化。且如一阴一阳,始能化生万物”(《语类》)。

中国哲学所讲的天地之“道”,在根本上就是以阴阳二气的互相作用为基础的生命的运动、变化、成长和发展。在本质上是对包括人在内的整个宇宙、自我、生命的哲思肯定。“艺”与“道”相通,有关天地之道的种种理论,亦是中国艺术创造所遵循的哲学基础,其中包括着艺术创造的根本法则。

气对书画的作用在中国书画史上占有重要篇章。汉代刘安与其门客们编著《淮南子》认为:“夫形者,神之舍也;气者,神之充也;神者,生之制也。一失位则三者伤矣”。谢赫在其著名的绘画《六法论》中,将“气韵生动”置于六法之首。张彦远认为:“气韵不周,空陈形迹”。五代荆浩提出:“气者,心随笔运,取象不惑”。郭若虚著有《图画见闻志》,他主张:“凡画,必周气行,方号世珍”。石涛特别强调作画“先以气胜”,认为“法无定相,气概成章”。

仅从以上所述,不难看出气与世界同存了。“气”有宇宙之气,它是自然之天然节律;“气”有人自身之气,它是呼吸和运动的生命节律;“气”有艺术蕴涵之气,它是天人合一、天然节律的审美情思之韵。

中国书画极为重视气势、生命、力量、运动的充分表现,重视虚实、动静、刚柔、聚散等对立因素的天然统一,重视在多样的矛盾对立、冲撞、移位等变化中取得和谐的结构。在这里,“气”的运动与变化的规律形式,既是宇宙的运动、生命的发展的形式,同时又是艺术的审美的形式。自然界的外在现象是“道”的表现形式,并且只有作为“道”的表现形式,才能成为艺术的表现对象,才具有艺术的价值。

艺术之“神”,多指神气、神韵、神采、神骨、神妙、神趣、风神、传神、畅神、精神……。“神”是中国民族艺术美学的一个很高的境界。论者甚众,有的将“神与形”、“神与气”、“神与彩”、“神与骨”相联系而论其关系,有的将“神”之内在与外在相联系而议其本质。

先秦时,荀况说过“形俱而神生”(《荀子·天论》)。汉刘安说:“形闭中距,则神由无入矣”(《淮南子·原道训》)。葛洪认为“夫有因无而生焉,形须神而立焉”(《抱朴子内篇·至理》)。

最早在画界明确地使用“传神”这个概念并系统地加以论述的是东晋的顾恺之。他在《论画》中就提出了“以形写神”的著名论点。“以形写神”之“神”,是指在描绘对象时必须表现出客体的精神面貌、气质风姿。

“以形写神”之说,影响深远,成了中国艺术造型的基本准则,观赏者的评论尺度。一百年后,南齐的谢赫提出了著名的《六法论》,其中第一法是“气韵生动”,这里的“气韵”还是指人的精神面貌、气质风姿。况且谢赫评画时常有“颇得神气”之用语。可见谢赫也是重“神”的。

“传神”之说,在实践中不断扩化,包括着表现对象的客体之“神”,作者自身的主体

心灵情思之“神”，以及纸、笔、墨所产生的形式效应之神韵趣味。

范宽认为画中之“神”，是天地之气的表现，他说：“凡物得天地之气者，莫不各有其神”。石涛也说过“山川与予神遇而迹化”，并主张“于墨海中立定精神”。南北朝时，有“应会感神”的提法。唐时，裴孝原著《贞观公私画史》，其中有“风神”概念。宋宗炳提出了作画应力于表现作者情意的“畅神”概念。诗人杜甫用“神妙”概念在《戏为韦偃双松图歌》中提到“满堂动色皆神妙”。张怀瓘在其所著《画断》中使用了“肉”、“骨”、“神”等概念，并以得“神”与否作为标准而评画的高下。诗人白居易主张“形真而圆，神合而全”（《画论》）。元稹把“神”唤作“神骨”，他喜欢张璪画松，原因是“往往得神骨”。朱景玄把“神”唤作“神气”，他将画分为“神”、“妙”、“能”三品，每品又分上中下三等，他认为吴道子的画“独妙于神”，故列为“神品上”。郭若虚把“气韵生动”之极致，称为“神之又神”。沈括明确指出：“书画之妙，当以神会”。米芾提出了“神采”概念，意指精神风采。王绛主张求“不似之似”，如此才能“兴到则神超理得”。高濂提出了天、人、物三趣之说，认为三趣兼备，才是好画。即“天趣者，神是也；人趣者，生是也；物趣者，形似是也”。

“神”在后来的画论中，有着不同的叫法，如徐沁把“神”叫作“天真”。郑燮把“神”叫作“真魂”。王时敏把“神”叫作“神髓”……。

就东西方艺术比较而言，在精气神的运作方面，西方传统绘画也着力于“精”的严格要求，其“精”多是对透视、比例、光、彩、解剖方面的“精确”再现。中国艺术更加着眼于精气神三者相融的审美表现，更加着力于精达

纯真，气于化生，神通广大而回味无穷。

■ 三、心结于真善美 ■

美学家认为，真善美各属于不同的领域，标示各不相同的价值。“真”是指人们的认识符合客观事物和客观规律，是人们认识领域内衡量是与非的尺度。“善”是指人们在自己的社会实践中达到预期的效果，它是人们在道德领域内辨别好与坏的尺度。“美”是人们在审美领域内鉴赏对象并在情感上判断爱与憎的尺度。三者分别与人们意识活动中的知、意、情相联系。

受儒道释哲思影响，东方艺术对真善美的探求，更着力于深层次的“心灵”的审视与体察。

东方艺术求真，重在“真”于启迪“心智”之大真。求善，重在“善”于净化“心灵”之大善。求美，重在“美”于慰藉“心绪”之大美。

要进入东方艺术宫殿，理解真善美的内涵，就应不离其“心”地理解东方人的哲思心态、美学心态。因为中国传统美学，把一切审美活动包括艺术的创作活动，均归结为“心灵”观照的实践活动。

“心”，不只是一个生理器官，进行本能性的跳动，而且也是一个精神性、理念性、潜智性的“灵源”，“灵”之生机来自“用心看”、“用心思”、“用心行”的与宇宙、人生进行“心语”对话。正由于此，在东方文化史中“心诚则灵”的“心”之说也甚为引人关注。诸如，“凡音之起，由人心生也”（公孙尼《乐记》）。“言，心声也；书，心画也”（杨雄《法言·问神》）。“夫字……以心为筋骨，心若不坚，则字无劲健也”（李世民语）。“画之为说，亦心画也”（米友仁

《论画》)。“夫以应目会心为理者,类之成巧,则目以同应,心亦俱会”(宗炳《画山水序》)。绘画应“以目入心,以手出心”(戴熙画语)。“得之目,寓诸心,而形于笔墨”(沈周画语)。“得之于心,施之于手”(松年画语)。“传其神,必写其心”(陈郁画语)。“夫画者,从于心者也”(《石涛画语录》)。“画之意,自心求得”,“得于心,传于手”(白居易《画记》)。“阳舒阴惨,天地之心”(孙过庭语)。“心”之论的扩展,也出现了“师心”之说。王履画华山的至深感受是“心”之灵动,他说:“吾师心,心思目,目师华山”。范宽也曾强调过“吾与其师于人者,未若师诸造化诸物,吾与其师于物者,未若师诸心”(见《宣和画谱》)……。古典美学认为,审美客体的物理性运动,与审美主体的心理性活动相谐时,即可成为“物在灵府”,“得于心,应于手”的“与神为徒”(唐符载《观张员画松石序》)。

东方艺术的创造,本乎“艺从心出”,欣赏作品时,也是“美从心悟”的。所谓艺术之“知音者,心心相印,情思相通”,正是“心灵共鸣”之审美效应。宋欧阳修《赠无为军李道士二首》中说:“无为道士三尺琴,中有万古无穷音;言如石上泻流水,泻之不竭由源深。弹虽在指声在意,听不以耳而以心;心意既得形骸忘,不觉天地白日愁云阴”。

值得指出的是,东方艺术的审美表现与欣赏,之所以重于“心灵”参悟,因为东方艺术的“心灵”之说有其深厚的文化精神内质。从某种意义上说,“心灵”即“心智”,“心智”并非先天而有,与生俱来。而是后天学习、实践的素质能量。中国艺术重“心智”,其实质是重多方素质修养。唐岱对艺术家的素质修养,曾有具体阐释,他认为:“画学高深广大”,“变化幽微,天时、人事、地理、物

态,无不备矣。古人天资颖悟,识见宏远,于书无不读,于理无不通,斯得画中三昧”。

“……欲识天地鬼神之情状,则《易》不可不读;欲识鸟兽草木之名象,则《诗》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,小而一物有一物之精微,则二十一史、诸子百家,不可不读也。胸中具有上下千古之思,腕下具有纵横万里之势。立身画外,存心画中,泼墨挥毫,皆成天趣。读书之功,焉可少哉”(《绘事发微》)。唐岱之论,实为高见卓识,至今仍有现实意义。

出自于“心智”结晶的艺术,之所以能以形引人、以情动人、以理服人、以美感人,是由于艺术家“心结于真善美”的辛勤求索。

东方艺术追求“真”,视“真”为“美”之基石,艺术总是在追求真实、真切、真识、真情、真意、真诚中,才能“启迪心智”的,才能真而可信的。白居易就特别强调“画无常工,以似为工,学无常师,以真为师”,“形真而圆,神合而全”。荆浩在《笔法记》中也特别强调“度物象而取真”。王国维在《人间词话》中说:“境界非独谓景物也,喜怒哀乐,亦人心中之一境界。故能写真物、真感情者,谓之有境界。否则谓之无境界”。中国艺术讲求境界,造成真实境界的要害正是心灵真情与自然真物的真切融化之象。

东方艺术追求“善”,不只视“善”为“美”的前提,甚至视“善”与“美”同一,往往认为有良心、有善心才能“成人之美”,“善德”、“善行”是“美”的影子。“善”的本源,出自“心灵净化”。此识,与哲思有关。如,禅宗是佛教的一个派别,六祖慧能提出的“直指本心,立顿悟义,见性成佛”的修持方法,实际上将审美主体的心灵净化指向到一个更高层面,使作者的创作活动更加推崇内

心世界的深刻体验。儒家主张“仁者爱人”，道家主张“上善若水，水善利万物而不争，处众人之所恶，故几于道。居善地，心善渊，与善仁、言善信，正善治，事善能，动善时”。求善，是儒道释之共识，因此，反映在艺术创作中均力求完善完美或尽善尽美。

王维是盛唐时代杰出的诗人、画家、音乐家和书法家，多才多艺使他对真善美的认识甚为深刻。在《为相国王公紫芝木瓜赞》的文章中说：“人心本于元气，元气被于造物。心善者气应，气应者物美。”可以看出，王维把人心与万物都看作源于一种运动着的物质，即元气。他认为事物的美不仅在物，最重要的是人的“善心”与物的“元气”互相呼应、谐调一致的产物。是主客观统一的产物。王维似乎已看到了美并非孤立自在的东西，“美”是同万物“元气”运动规律性之“真”、并同人的心灵之“善”联系着的。

东方艺术追求“美”，追求大容量的“美不胜收”。其中诗、书、画、印的有机结合，已成了中国画的重要特色之一。大容量之美，处处见妙、妙不可言，“大美不言”而令人沉醉。汉末蔡邕，有一手好字，首次将书、画、文珠联一体。自宋元文人画的兴起，诗书画即已成为绘画中不可缺少的组成部分。清代方薰在《心静居画论》中说：“题款图画，始至苏、米，至元明而遂多。以题语位置画境者，画以因题而盖妙。”诗书印入画，在画面整体上各有其位。清人孔衍轼说，“画之题款，各有其位，非可冒昧，盖弥画之空处也”（见《潘天寿美术文集》）。苏轼认为：“诗画本一律，天工与清新”，说明了诗与画的同质性。他在《书摩诘蓝天烟雨图》中说：“味摩诘诗，诗中有画；观摩诘画，画中有诗。”如此等等，均说明了中国艺术中的“大美”，不仅妙合众美因素为其“一”的整体，而且还在

“一”的整体中扩化众多的审美因素。

中国艺术追求“美”，其众多涵义，可在汉字美中找到答疑，在世界艺坛中也是独一无二的。汉字重于表形与表意，与用字母构成的表音文字相比较，汉字虽有书写之难度，但却是一种有美学意味的独特符号。以中国古汉字“美”字为例，诸如有关美的产生、发展与构成等等问题，几乎均可在汉字“美”中得之启迪。

其一，“羊大为美”。有的学者认为，“美”字是由表形“羊”与表意“大”二字构成。东汉文字学家许慎在《说文解字》里说：“美，甘也，从羊从大。羊为六畜，主给膳也”。五代宋初的徐铉在校订《说文解字》时又补充说：“羊大则美，故从大。”在商代以前，生产力低下，羊对人们的生存非常实用，羊大了，肉可充饥，毛可御寒。于是人们就格外爱羊。再者，古“羊”字即“祥”字，即“美”含有“大吉祥”之意。

其二，“羊人为美”。有的学者认为，“美”字是由表形的“羊”与“人”二字构成。甲骨文里的“美”字，肖似一个正面“人”头上戴着羊的头或角。羊是人类最早驯养的动物，人和羊在一起，表现了古代人改造自然、征服自然的才智力量。又有研究者认为“羊”是古代很重要的一个图腾，“美”、“姜”、“羌”等字，均含图腾在内，这些崇拜“羊”图腾的部落举行巫术仪式时，部落首领扮成祖先模样，戴上羊头或羊角，跳起图腾舞，祈祷祖先保佑生活福安。

其三，“饰羽为美”。有的学者认为，“美”字是由“人”头上插饰羽毛所构成。“美”字的上部似羽毛形态。康殷在释辑《文字源流》中说：“古‘美’字，像头上戴羽毛装饰物（如雉尾之类）的舞人之形……饰羽有美观念”。何欣先生认为“美的本义来自以

羽毛为装饰的舞蹈”，“富有节奏感的原始舞蹈，必然需要伴随着强烈刺激的音乐和歌咏”。

对于“美”字的种种解释，尽管仁智各异，然而均为有理之识。“羊大为美”丰衣足食，“羊人为美”吉祥泰安，均展示着人们热爱生活的情意之“真”。“饰羽之美”，“图腾崇拜”，展示着人们对祖先尊、敬、孝的心灵之“善”。“饰羽之美”又引发出了原始舞蹈、音乐、歌咏等等内容的“大美”疆域。

在这里，美与真、美与善，均蕴涵于一个“美”字之中。仅仅一个汉字“美”，却朴素、深刻、生动地展现出“美”与生活、“美”与理想、“美”与实践、“美”和人体、“美”和装饰、“美”和歌舞等等的血缘关系。此外，“美”字的结构也十分耐人寻味。如“美”字左与右是对称的，上与下是均衡的，内与外是呼应的。在“美”字的笔划中，有横有竖、有长有短、有正有斜、既参差变化，又和谐统一。很显然，由“美”字所体现出来的对称、均衡、呼应、变化、和谐、统一等等节律感因素，也正是艺术美的基本构成法则所在。毫不夸张的说，古汉字“美”字，对于东方美学及东方艺术的研究，具有“活化石”的珍贵资料价值。

■ 四、迹化于笔和墨 ■

笔与墨是中国书画的特殊工具。

笔与墨的迹化，可生万象之美，因此，就有“笔墨生辉”、“笔墨生华”、“笔墨精神”之赞誉。

画史中的“笔”论、“墨”论、“笔墨”论是作者们笔墨实践的理性升华，笔墨系统、笔墨之道，不只是对工具的物理性之优的肯定，而已与东方精神所契合。

关于用笔：沈宗骞在《芥舟学画编》中对“运笔”有详尽阐述，他说：“笔行于纸，须以腕送之，不当但以指头挑剔，则自无燥裂浮薄之弊，用之既久，渐臻纯熟沉着，而笔画若所以实其中者，谓之结心，其法始焉。退纯后乃迅速，纯熟至极，无事思虑，而出之自然”。唐代张彦远认为：“笔力未遒，空善赋彩，谓非妙力”。明代李开先，把“纵横”的笔法看作最高的美，系统地提出了“六要”与“四病”之说。“六要”者：“一曰神，笔法纵横，妙理神化。二曰清，笔法简俊莹洁，疏豁虚明。三曰老，笔法如苍藤大柏，峻石屈铁，玉坼缶罅。四曰动，笔法如强弓巨弩，弘机蹶发。五曰活，笔势飞走，乍除还疾，倏聚忽散。六曰润，笔法含滋蕴采，生气荡然”。

“四病”为：“一僵、二枯、三浊、四弱”。郭若虚也曾指出了用笔“三病”即：“一曰板，板则腕弱笔痴，全亏取与，状物平扁，不能圆浑。二曰刻，刻则运笔中疑，心手相戾，向画之际，妄生圭角。三曰结，结则欲行不行，当散不散，似物滞凝，不能流畅”。南齐谢赫所提出的“骨法用笔”，已成为评介画品的一条准则。中国画的用笔应以书法用笔为基础，已成画界时尚。赵孟頫在《枯木竹石图》中题诗道：“石如飞白木如籀，写竹还应八分通。若是有人能会此，方知书画本来同”。黄宾虹也说过：“精通书法者，常以书法用于画上……我画树枝常以小篆之法为之”（《黄宾虹画语录》）。长安画派的创始人石鲁，明确指出：中国画“应把书法、笔法作基础。这是最重要的基础，其他都是条件”（石鲁《谈国画》）。

关于用墨：清代唐岱在《绘事发微》中指出“用墨之法，在乎心使腕使，刚中带柔，能收能放”。张彦远把绘画分为五个等级，自然者为上品之上，此等作品是不用色彩而只用

墨的，“运墨而五色俱”的作品。北宋李成、郭熙、苏轼、米芾等人提倡水墨作画，至元代黄、王、倪、吴四家，进一步发挥了水墨的特长，“大痴用墨浑融，山樵用墨洒脱，云林用墨缥缈，仲圭用墨淋漓”，各以其不同的艺术风格，将水墨推向极致。明清时，水墨写意成了主流（元四家之评，引自邓白《中国古代画论初探》）。

关于笔墨，董其昌认为：“山水画之所以胜过真山水，就在于‘笔墨精妙’”。陈继儒认为：“文人画之好，‘不在溪径，而在笔墨’”，并大谈“蕴藉中沉著痛快”的“笔墨之味”以及“古淡天然”的“笔墨之味”。唐志契还喜谈“笔气”、“墨气”、“色气”。被称为清四家、清四王的王时敏、王鉴、王翬、王原祁，都把“笔墨趣味”看作绘画的首要任务。王时敏认为：“画不形似，而在笔墨之妙”。王翬认为：“凡作一画，用笔有粗有细，有浓有淡，有干有湿，方为好画”（《题仿唐宋人画册》）。王原祁把“气韵生动”单纯看作是善运笔墨的结果。他说：“用笔忌滑，忌软忌硬，忌重而滞，忌率而混，忌明净而腻，忌丛杂而乱。又不可有意着好笔，有意去杂笔，而要由淡入浓，磊落者存之，甜俗者删之，纤弱者足之，板重者破之，又须于下笔时在着意与不着意之间，如此才可求得‘气韵生动’”（《麓台题画稿》）。龚贤指出：作画“必笔法、墨气、丘壑、气韵全，而后始可称画”。并强调“笔法健、墨法活、丘壑奇、气韵雄”……。

尽管前人对“笔”与“墨”有时分而论之，有所侧重，但是“笔”与“墨”始终是在相依中而起作用的。没有“墨”，笔就无法在纸上显象，没有“笔”，墨就无法成线、成点的自如成形。“无笔无墨不成画”，“有笔无墨”或“有墨无笔”均为憾事。因此，人们在

评画时总是以审美表现中的“有笔有墨”者为上。

从前人的笔墨之论中，显然可以看出“笔墨”的价值不只是一般意义上的书画工具，实际上“笔墨”中却蕴涵着东方文化精神中的“载”与“从”。归纳起来，即笔墨载道、笔墨从心、笔墨载技、笔墨从养。

其一，笔墨载道：“道”是无限的宇宙、生命和精神。因此，石涛就特别强调“墨海中立定精神，笔锋下决出生活”，“混沌里放出光明”。虞世南论书法时也曾指出：“字虽有质，迹为无为”。“稟阴阳而动静，体万物以成形，达性通变，其常不住”。说明了字的动势、形状，外同宇宙万物联系，受宇宙矛盾法则制约；内同人的性情、气质、修养相联系。通变之理，其魂在“道”。

其二，笔墨从心：笔墨之道，在于传情写意。中国传统书论中有“阳舒阴惨、本乎天地之心”之论。意指书法中的笔墨点线变化，体现“天地之心”。什么是“天地之心”？老子曰：“万物负阴而抱阳”。易传曰：“立天之道，即阴与阳；立地之道，即柔与刚”。然则“天地之心”者，实指阴阳对转而已。所谓“笔墨从心”者，意指人的心智与天地之心的统一。因此石涛就特别强调“画从心而障自远矣”，“墨受于天，浓淡枯润随之；笔操于人，勾皴烘染随之”，“画受墨、墨受笔、笔受腕、腕受心”（《石涛画语录》）。

其三，笔墨载技：技术不等于艺术，但艺术也不能没有技术。笔墨技法、技术、技艺、规矩等，均属法度原理范畴。即“变画者，用笔用墨之浅近法度也”。“明原理，知法度，善用之”，就能“用无不神，而法无不贯；理无不入而态无不尽”（石涛语）。不掌握笔墨技法，就不能画出好画。中国书画的主要技术，在于用笔的主要方法是在用腕。石涛说：