

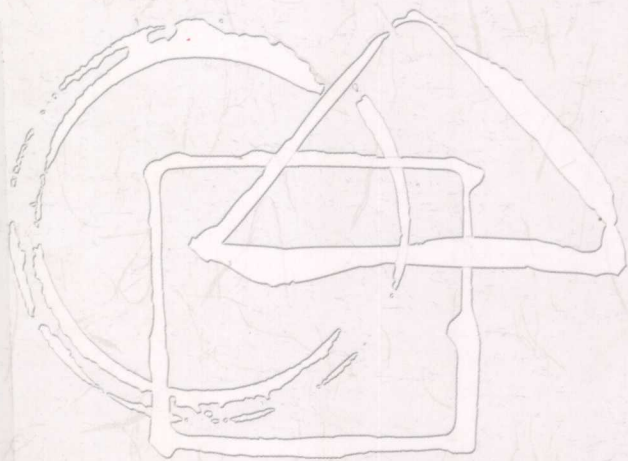
无解是新颖的。本书从文艺创造三位一体论、思想论、技术论三位一体论为切入点，从构成文艺创造三位一体论、美学情韵三位一体的认知视野出发，引发的审美思辨是令人信服的；而最终所构建的“基本原理·基础理论·三位一体”的文艺创造研究体系是系统的、科学的、有理论价值的。该论著自成一家，使读者耳目一新，给文艺学研究创特色的全新学科理念，是一部很有学术思想和独到见解的文艺学理论专著，也是文艺创造者和爱好者们必修的文艺美

文艺创造三位一体论

文艺创造三位一体



朱广贤 / 著 ● ■ ▲



道学子体

中国文联出版社

· 西北民族大学重点学术著作出版基金项目 ·

文艺创造 三位一体

朱广贤 / 著 ● ■ ▲

中国文联出版社

图书在版编目(CIP)数据

文艺创造三位一体论/朱广贤著.

—北京:中国文联出版社,2007.10

ISBN 978-7-5059-5685-8

I.文…II.朱…III.文艺理论 IV.10

中国版本图书馆CIP数据核字(2007)第154751号

书 名	文艺创造三位一体论
作 者	朱广贤
出 版	中国文联出版社
发 行	中国文联出版社 发行部(010-65389152)
地 址	北京农展馆南里10号(100026)
经 销	全国新华书店
责任编辑	刘 旭
责任校对	潘传兵
责任印制	李寒江 刘 旭
印 刷	北京振兴源印务有限公司
开 本	787×1092 1/16
印 张	25
版 次	2007年10月第1版第1次印刷
书 号	ISBN 978-7-5059-5685-8
定 价	45.00元

您若想详细了解我社的出版物

请登陆我们出版社的网站 <http://www.cflacp.com>



序

再一次作序

□ 刘文性

1

在学术界,我不知道是否有谁为一个学者的著作写过三次序——近几年来,我为广贤教授的新作写过两次序,这次是为他的又一部力作《文艺创造三位一体论》再一次作序。或许,这是因为我很欣赏广贤作学问的态度,特别是很欣赏他创建的“道、学、术三位一体”学术思想的缘故吧。

广贤教授的道、学、术三位一体思想是1995年在其论文中提出的。2000年他出版了文章学专著《中国文章分类学研究》,全国名师、西北师范大学教授赵逵夫先生为其撰文作序,并全文发表在《西北民族大学学报》上,认为《中国文章分类学研究》所实践的学术思想和研究方法,“是他在原来研究基础上的进一步探索,使他的一些看法更加系统化;无论怎样,《中国文章分类学研究》是一部具有独立见解的文体学论著,它的出版一定会引起写作学界、文章学界的关注”,即充分肯定了广贤在道、学、术三位一体方法论的引导下,对中国文章所作的“门——类——体”三级次的划分是科学的,纠正了“五四”以来中国文章分类的历史错误和现实误区。

序

再一次作序

之后仅两年时间,广贤便写出了他的文艺学专著《文艺想象论》。一同我的看法,该书的《内容简介》认为:“本书从自然层面的天、地、人,到思想流派的道、释、儒;从认识层面的物在、我在、文在,到方法论的道理、学理、术理;从道德层面的真、善、美,到艺理界定的再现、表现、显现,构建了一个充满着人文底蕴和哲理情思的‘三位一体’世界,见解独到,自成一家,给文艺学界的研究开辟了一块很有启示意义的新天地。”次年,该书获了甘肃省社会科学成果奖。之后又两年,2004年10月,广贤教授的写作学专著《写作学概论》随即出版,在教育部主管、中国写作学会会刊、写作学核心期刊《写作》杂志上,武汉大学教授、著名学者於可训先生对该书作了《写作学基础理论研究的新收获》的新著评介,认为广贤教授“以原创的道、学、术三位一体学术研究方法论为指导,以道理体系、学理体系、术理体系‘三位一体’的结构安排,为写作学学科研究构建了一个相对完整的理论框架,克服了写作学研究长期以来由于本体论缺席所导致的无序状态,建立了写作学总体研究的理论格局。这一格局的形成,对写作学基础理论研究是起了一定奠基作用的……书中对中国文章‘两门——八类——多体’的划分,是对‘五四’以来中外文章学分类原则进行了综合融通之后的科学分类。这一分类结果,为科学的写作学研究创造了一个科学的前提条件。”於可训先生对广贤创建的道、学、术三位一体学术思想和学术研究方法论进行了热情的肯定和高度的赞誉。该书既获了甘肃省高校社会科学成果奖,也获了甘肃省社会科学成果奖。《西北民族大学报》亦作了《朱广贤教授新著〈写作学概论〉受到学术界好评》的新闻宣传,并期待他为学界奉献出更多的学术精品。

这一次,经过三年的学术磨砺,广贤又写出了《文艺创造三位一体论》,并依然请我作序。其实我一直关注着广贤学术研究的信息。纵览全书,作为文艺学硕士点的导师,他能静耐寂寞沙里淘金,三年磨一剑,一剑传真功,从文艺创造这一文艺学的中心视角出发,用他的道、学、术三位一体思想“一统”了全书所有的论题,着力构建了具有中华文化特色的文艺美学研究的新框架、新体系,给我们传递出了中华美学“和谐”灵动的三位一体的新信息、新思想、新方法,读来真叫人大感欣喜,大受启示,大

开眼界。作为广贤的“忘年交”，此番，我无意对广贤的《文艺创造三位一体论》作具体的学术分析和全面的学术评介，但是有一点却是我要衷心赞誉和热情推荐的——这就是他在本书中并未展开论述的一系列用“道——学——术”格式表述的具有中华传统文化特征的“三段式”。在我看来，其间很多的“三段式”，都是一个个具有中华传统文化特色的论题，都是一种具有中华传统文化特色的观点，都是一道道具有中华传统文化特色的课题。这些“三段式”对文艺创造和文艺美学研究规律的发现，实在是只有遍涉了中华文论艺术创造方面最精彩的结论，同时也囊括了中华审美文化方面最本质的道理、学理、术理，并且融通了西方文艺理论的优长劣短，才有可能形成本书所展现的一处处省人耳目的学术亮点的。这些亮点是需要文艺学研究者 and 读者们去全面体悟并深刻评判的，因为“道——学——术”三位一体，毕竟是学术研究领域里我所见识的最为让人信服的学术思想和学术研究方法论。

俗话说“事不过三”，我不知道广贤日后还要写什么、作什么，而他，也许只是为宏扬国学、建立有中国特色的文艺理论开了一个头，但他能承前启后就业如斯，也就让人欣慰之至了。作为“忘年交”的我，衷心祝愿广贤更富学养，业至大成。

2007年7月27日
于西北民族大学 思静斋

目 录

序 再一次作序 (刘文性)	(1)
序 言 找一个话题源头	(1)
导 论 天——地——人三位一体论	(10)
一、真、善、美引发的审美文化思考	(24)
二、知、情、意牵引的文艺创造追寻	(35)
三、本我、自我、超我构建的人性世界	(46)
第一章 道:基本原理——学:基础理论——术:操作理论	
三位一体论	(61)
一、文艺创造的“道”理审美	(71)
二、文艺创造的“学”理审美	(82)
三、文艺创造的“术”理审美	(90)
四、文艺创造三位一体概论	(98)

第二章	“道”理审美的生活源泉论批判	(117)
	一、“物在生活”的辩证法	(126)
	二、“我在生活”的想象力	(133)
	三、“艺在生活”的审美观	(139)
	四、关于生活的结论:三位一体话“生活”	(147)
第三章	“学”理审美的思想唯物论批判	(156)
	一、“外在思想”的心力顿悟	(164)
	二、“内在思想”的主体位格	(174)
	三、“艺在思想”的美学定位	(187)
	四、关于思想的结论:三位一体话“思想”	(195)
第四章	“术”理审美的技术技巧论批判	(204)
	一、似与不似的方法论	(212)
	二、法而无法的辩证法	(220)
	三、术理启示的过程论	(230)
	四、关于技巧的结论:三位一体话“技巧”	(239)
第五章	哲学情思——宗教情怀——美学情韵三位一体论	(242)
	一、哲学情思三位一体论	(247)
	二、哲学情思的“道”理存在	(255)
	三、哲学情思的“学”理体认	(265)
	四、哲学情思的“术”理推论	(271)
第六章	宗教情怀三位一体论	(278)
	一、宗教情怀的“道”理确证	(285)
	二、宗教情怀的“学”理逻辑	(292)
	三、宗教情怀的“术”理感悟	(303)
第七章	美学情韵三位一体论	(317)
	一、美学情韵的“道”理启示	(326)
	二、美学情韵的“学”理情怀	(338)

三、美学情韵的“术”理变通	(346)
(一)天人合一的“美”在情境	(356)
(二)神与物游的“审美”情怀	(365)
(三)物我两忘的“美学”情韵	(370)
附录一 道○——学□——术△三位一体学术研究方法论 义理图示	(383)
附录二 道○——学□——术△三位一体学术研究方法论 义理简释	(385)
后 语 我的人生艺术观	(387)



找一个话题源头

面对严肃的文艺美学问题，我们很难轻松地从它的理论源头谈起。不过，“序言”毕竟是一个话题的源头，就像流水一样，有了源头，就有了流向大海的自在、自为、自由的言论空间。有了这个空间，或许才能放松我们被商品经济侵扰下的审美心态，因为文艺创造关乎的美、审美、美学等问题虽然可以自由地从自然美、社会美、人性美随便说起，但“三位一体”的方法论却容易让人一下子困顿起来。因此我想，我们在这里应该将华夏文化的大概念首先纳入文艺创造的审美怀抱，对华夏文化的“美”在，产生一种“审美”的愿望，凭着我们对古老的天、地、人三位一体的感觉，诉说一下我们对华夏文化真、善、美的崇敬和热爱。

从文化审美的源头看，没有“美”，便没有“文化”；没有文化，便没有“审美”；没有“审美”，便没有“美学”；没有“美学”，便没有文艺创造真、善、美三位一体的审美文化结论——反之亦然——这是一个很神奇的逻辑循环，就像我们曾经进入过的“道”理的“圆”（○），“学”理的“方”（□），“术”理的“三角”（△）一样^①，它仿佛让我们看到了圆的“天”，方的“地”和顶天立地的“人”；看到了这自然界、社会网、人生态中最美丽的艺术图腾。我们一旦领略了这

^① 参阅拙著：《写作学概论》，民族出版社2004年版。

图腾织就的真、善、美三位一体的美学情韵，就肯定会在这文化源头上流连忘返，见仁见智，其乐无穷的。

艺术是文化的核心，文化是艺术的家园。华夏文化是“一统”的“道德”文化，有“道德”储备者“物我两忘”的审美情怀，我们一眼便望见了文艺创造的全部风景，自然会不胜其乐，美不胜收的——

华夏文化是“二元”的“阴、阳”文化；有“阴阳”见地者“对立统一”的哲学情思，我们自然会“心物交融”于阴阳和合的艺术天地，仁智互补，“笼天地于形内，挫万物于笔端”^①的——

华夏文化是“天、地、人”三位一体的“三才”文化。天、地、人“三才”所构建的自然界、社会网、人生态的世间三相——物相、我相、本相，给了我们宏观为人生的文艺创造一把钥匙，它会开启我们进行艺术创造和艺术研究的心灵之锁——

华夏文化是“金、木、水、火、土”相生相克的“五行”文化。我们带着这把钥匙，终能打开“一统”、“二元”、“三才”、“五行”筑就的艺术哲学的大门，走向你中有我，我中有你，但最终依然你就是你，我就是我的真、善、美三位一体的文艺创造的最高境界——

华夏文化是“儒家、道家、释家”关于人的生命意义的“入世、超世、出世”的三位一体文化；要想跨入文艺创造的最高境界，非此三家的哺育不能知其“道”，见其“学”，悟其“术”的。没有道理——学理——术理“一统”、“二元”、“三才”、“五行”思想的“层递循环互为因果”的关系演绎，便没有艺术创造的美学理论和审美观念科学的之言，之说，之结论——

总而言之，华夏文化是真——善——美三位一体的关于人的生命价值和生存环境“本然、自然、超然”的“天人合一”的文化。“天人合一”，其实就是天、地、人“三才”说的简称，是“一统”“二元”的“本相”，是“三才”“五行”的“中介”——按恩格斯的话说：“一切

^① 陆机：《文赋》。

都在中间环节融合，通过中介过渡到对方”^①，而我们曾经的主、客体两大块的学术论争，只是哲学意义上矛盾双方对立统一的关系描述，这与中国古代哲学“阴阳二元”的描述是一样的，它不能说明文艺创造中“美”在与“我”在的具体审美关系问题。具体的审美关系只能是“一切都在中间环节融合，通过中介过渡到对方”的三位一体关系，即天、地、人三者之间“美”——“审美”——“美学”在的关系。就这一要义定论而言：美，就是天、地、人和合而产生的一种三位一体关系；而审美，就是对这一和合的三位一体关系的品鉴和领会；美学则是研究这一和合的“美”在与“审美”在的关系的一门文艺学学科。

是这样的吗？有一句俗语讲得好：天大地大不如人大——天大，大不过“天道”；地大，大不过“地理”；人大，大不过“人心”——人心，可广大如天地，虚明如日月，超乎万古，超越万有。所以我们才感叹“文之为德也大矣，与天地并生者何哉”^②，我们才颂赞艺术家们有着“笼天地于形内，挫万物于笔端”^③的本领。但是，我们还是最好不要轻易地踏进艺术的领地，这就像我们不应该轻易地踏进宗教的殿堂一样，倘若一旦踏进了，那就意味着我们应该有着随时准备作牺牲的慈爱的心灵，可是我们的心灵准备好了吗？

因此我们要问：在文艺创造的领地里，我们凭什么写，为什么写，应该怎样写；我们凭什么画，为什么画，应该怎样画；我们凭什么唱，为什么唱，应该怎样唱；我们凭什么舞，为什么舞，应该怎样舞……大约“对每一事物都有三类问题，即：（一）是否存在？（二）是什么？（三）是怎样？”^④倘若我们一旦写起来，画起来，唱起来，舞起来，哪里才是我们的源头，哪里才是我们的归宿？

所以说，不管你是谁，不管你是尚未入门的文艺爱好者还是已经入

① 转引自劳承万：《审美中介论》，上海文艺出版社2001年版，第15页。

② 刘勰：《文心雕龙·原道》。

③ 陆机：《文赋》。

④ 奥古斯丁《忏悔录》，伍蠡甫、胡经之主编：《西方文艺理论名著选编》，北京大学出版社1985年版，第141页。

了门的莘莘学子，不管你是已经“知道”了的徒子徒孙还是已经“出道”了的文艺人才，不管你是“得道”了的所谓艺术家还是正在“传道”的所谓艺术大师，只要我们面对文艺创造，就必须面对文艺创造的“道”理、“学”理、“术”理的三位一体性。承前所言，我们凭什么写，写什么，怎样写；凭什么画，画什么，怎样画；凭什么唱，唱什么，怎样唱；凭什么舞，舞什么，怎样舞……？我们的一切艺术行为都必须受制于文艺创造的“道”之理、“学”之理、“术”之理的牵引，否则不管我们是谁，不管我们进行了怎样的努力，面对艺术殿堂设计的高度、广度、深度，我们都只能望洋兴叹无功而返，或者说空耗青春皓首无成。说到底，穷遍华夏文化，文艺创造永远都应该由“道”理牵引的“为什么”的问题走向“学”理牵引的“是什么”的问题，最终才能走向“术”理牵引的“怎么办”的问题，否则就不能真正走进艺术的殿堂，成为真正的艺术家。即便你以为你走进了殿堂成了所谓的艺术家，也只能是欺世盗名虚空一场。

是的，在商品经济的大风潮里，面对文艺创造，不管我们有着怎样的心理准备，踏进艺术殿堂毕竟应该犹如踏进宗教信仰的殿堂一样，我们肯定应该用最虔诚的心灵将自己交于我们信仰的艺术。这样我们才有可能知“道”、学“道”、悟“道”，与自己的艺术结为永远的伴侣。否则，既然迟早要与我们的伴侣分离，当初我们为什么要与它结合呢。是的，我们一直都是在坚守中动摇，在动摇中坚守着的。可是真正的艺术家从来都不应该是急功近利的匠人，而应该像真正的宗教徒那样勇作牺牲敢于殉道的。在他们看来，不管是从事哪一门艺术的创造，都应该与他们的艺术心心相印永不分离“虽九死亦未悔”^①，只有这样，他们才有可能成为真正的艺术家。

就文艺创造的审美高度而言，任何一门艺术的存在，都有着它之所以存在的“道”之理、“学”之理、“术”之理的三位一体性；任何一门艺术之所以被我们称之为是“高雅”的艺术，“精英”的艺术，“核

^① 屈原：《离骚》。

心”的艺术，就是因为它有着这门艺术能够被我们实践的基本原理、基础理论、操作理论三位一体性的理论支持。否则，这门艺术就不能被我们称之为真正的艺术，我们的创造也就不能是高品质的艺术创造，只能说它是江湖艺人们的技术或技艺，是“民间艺术”的承传，是“通俗文化”的蔓延，是“生活审美化”所迫的无奈行为，虽也被我们勉强称为文化审美中的艺术，勉强纳入了艺术创造的范畴，但总是有点勉为其难的味道。就像正宗的宗教教义和民间的泛神崇拜是大不一样的：譬如基督教信仰父、子、灵三位一体，父、子、灵三者是不可分割体认的，倘若认父不认子，圣灵就没有在门徒心中存在的可能；再譬如佛教所言的佛、法、僧“三宝”，戒、定、慧“三学”，同样也是三位一体的，有佛才有法，有法才有僧，有僧才能使佛法得以发扬光大，“三宝”、“三学”缺一是不能称之为“宝”和“学”的。这就正如我们要在本书中贯穿的道、学、术三位一体的学术思想一样，它应该是“致广大于无边，尽精微至末节”的学术研究的世界观和方法论，否则，就没有文艺创造审美的广度、深度、高度可言。

就这一“三位一体”认知的要义而言，我们所指的艺术创造从来都不是“技术”模拟者的“技艺”模拟。技术是死的效仿，技艺是活的学习，艺术则是死而复活的文化再生。严格地讲，艺术是灵性的发挥，技术和艺术之间还有一个中间环节，这就是我们通常所说的“技艺”。而技术——技艺——艺术是艺术创造三位一体的整体性认知：得“技术”一理者，为工匠；得“技术”、“技艺”二理者，为艺人；得技术、技艺、艺术三者为一体之理者，为艺术家，为大师。这也是我们对艺术创造审美的高度、深度、广度的美学要求。

是的，真正的艺术家们都是“殉道者”，他们为艺术之道而生，为艺术之道而死。他们“为学日益，为道日损，损之又损，以至于无为，无为而无不为”；艺术家只有摒弃了狭隘的世俗功利性，才能使自己的艺术创造具有崇高的审美性。艺术家们从来都不会“学”别人，只是在“习”艺术。习艺术就像习剑一样，只有通过刻苦的砺练，才能悟出剑道——剑道只能悟得，无法学得。所以，艺术创造是“他的”，也

是“我的”，最终是“你的”；整个艺术世界都是“他的”，也是“我的”，但最终还是“你的”。

在这里，我们真不应该将文艺理解为文学和艺术，应该理解为文化中的所有艺术门类，就像我们不应该将文学学科中的“文艺学”理解为文学和艺术一样。真正的艺术家们都是触类旁通的“博士”，都是顽强的人迷者，艺术的奴才都是执迷不悟的生疑者，都想穿着艺术的衣裳却又不想去创造；道不厌迷，最怕生疑，疑而不悟，难逾穷途。真正的艺术家们都是发人所未发，言人所未言的思想家。没有艺术家的视野，便没有艺术思想的广度；没有艺术家的学识，便没有艺术思想的深度；没有艺术家的胆略，便没有艺术思想的高度。只有具有广度、深度、高度的艺术思想，才能成为审美真理而光耀后人。真理因“广度”而放之四海而皆准，因“深度”而无坚不摧无往不胜，因“高度”而登东山而小鲁，登泰山而小天下。

艺术家应该有蚕之耐心，蛹之死心，蛾之信心；有了此心，必木秀于林出类拔萃。可是要想出类拔萃就得有个平常心，平常心因“平常”而让“非平常”的艺术家们最为难得，所以艺术家们都显得很“糊涂”。但艺术家若一生“非平常”而未获“平常心”，他们十有八九不是被“聪明”沦为疯狂，便是归于自杀——疯狂和自杀，在一定程度上而言，或许可以说是成就艺术创造付出的杀身成仁的结果，但从悲天悯人的角度来看，这种人生的不幸，亦可称之为是艺术的万幸，因为他们未必不是死得其所。

艺术审美的最高命题，就是要回答人的生命意义的三大诘问：我是谁，我从哪里来，我要到哪里去——我怎么办，我怎么活下去，我的归宿在哪里？艺术家都是亲口回答这些问题的老师，但终不能成为亲自处理这些问题的大师，因为他们虽然有着概念、理念、信念三位一体的脑袋；但是感性、理性、悟性三位一体，才是艺术家们脑袋里思考的内容；脑袋一样，思维方式不同。艺术家们不是哲学研究的大师，不是宗教研究的学者，但是，倘若没有哲学情思和宗教情怀的支持，他们永远

都只能是徒有虚名的“欺世盗名者”^①，只能等同于工匠，即便走到了艺术的终点也难成大气。

艺术家们从终点又回到起点，绝不是原点上的起步。等“蓦然回首”时，真正的艺术家绝不会把曾经的“鹿”说成是“马”——这便是艺术家的执着。所以有诗云：“王侯基业翰墨才，不载史册不开怀；千古文章风雅颂，一代桃源归去来。”艺术家都有立言不朽的伟人情结，但艺术却在成就艺术家的伟大时，也毁了不少艺术家的今生今世。因此，不朽的“伟大”，永远都应该是对艺术家们来生的赞誉。没有老死的艺术家，只有老死的思想；在艺术的广阔天地里，真正的艺术家永远童心不泯，从生至死仍如孩童般在天国里微笑，从不会轻易偷摘他人智慧树上的果子。

树因阳光雨露而存活，人因呼吸新鲜空气而生存，艺术因发扬优良传统而光大，艺术家因心无旁物而海纳百川，壁立千仞；心可广大如天地，虚明如日月，然唯“静”难得，唯静而后能悟难得，唯悟而后道存，道而后德见，见而后可观难得。审美世界洋洋大观，唯心静可得自然之真相，可获自然之真理，可悟自然之真境。大自然万象归一，万法归宗，万物因“道”存而虚实自在，艺术因“道”存而黑白有度，艺术家因“道”存而善恶有差，艺术品因“道”存而真假有别。

中国文化因儒家“入世”之道而显“富贵”，因道家“超世”之道而显“清雅”，因佛家之“出世”之道而显“超脱”，华夏艺术因兼得儒、道、佛三家之审美精神而得“美感”之“真境、善境、美境”——艺术之美，美在对人生“入处”之真，“出处”之善，“了处”之美的生命诠释；艺术之妙，妙在似与不似之间之形象、之画图、之韵律、之线条，妙在你就是我，我就是你，你中有我，我中有你的真、善、美三位一体的人文情韵。有“情韵”就可以写，就可以画，就可以歌，就可以舞，就可以在艺术的田野里当牧人。艺术家都是牧

^① 黄宾虹：《黄宾虹画语录》言：画有三：一、绝似物象者，此欺世盗名之画；二、绝不似物象者，往往托名写意，亦欺世盗名之画；三、惟绝似又绝不似于物象者，此乃真画。——见上海人民美术出版社1953年版，第1页。

人，我牧我的牛，你砍你的柴，各有其道，各得其乐，即入其途，“虽九死其犹未悔”^①。

于是见仁见智的艺术家们难得糊涂，“见山还是山”，“见水还是水”。但是终点又回到起点的“法而无法”的高境界，非艺术家不能攀登，唯先高山仰止于先贤时圣之精神，后与时俱进于艺苑学林之思想，才能知其道而得其法。在艺术家眼里，“文章不是无情物，山水永远如画图”。于是在孔子“朝闻道，夕死可矣”的吟叹里，“天不变，道亦不变”的“道”理将“天行健，君子以自强不息”^②的最为鼓舞人心的千古名言，馈赠给了“君子终日乾乾”^③的艺术家们。

于是艺术家们“守其正而损其过”^④，高唱着“龙伏黄土心入地，不到九泉不飞天”的千古的艺术“情”歌，以“物情”感人，以“我情”育人，以“诗情”传人，渴望着有朝一日登大雅之堂成为真正的艺术家。于是他们像一头倦缩在铁笼里的雄狮，虽然常常闭着疲惫的眼睛甘于寂寞，但心里却时时冲动着回归自然雄跃千里与万物为友的激越凌厉的“神思”想象。他们作茧自缚给自己掘了一口深井，“达则奉世以骋绩，穷则独善以垂文”^⑤，宁作井底之蛙，也不鸚鹄学舌。

当万物源于自然，终又回归自然的时候，在天、地、人的视野里，“自然之道”实乃成了“天地之心，万物之母”。而文艺创造无论走向哪里，都是“自然”的儿子，都是“道”的后裔，都是关于这自然、这社会、这人生的灵魂和血肉的三位一体故事：血肉归于泥土，灵魂化为云烟，艺术生生不停，新新相续，天、地、人的形式和内容就这样生成了。

是的，“乘一总万，举要治繁——振本而末存，知一而万毕——三极彝训，其书言经……百家腾跃，终入环内”^⑥的“道”理告诉我们，

① 屈原：《离骚》。

② 《易经·乾卦》。

③ 《易经·乾卦》。

④ 《老子》。

⑤ 刘勰：《文心雕龙·序志》。

⑥ 刘勰：《文心雕龙·总术·章句·宗经》。