



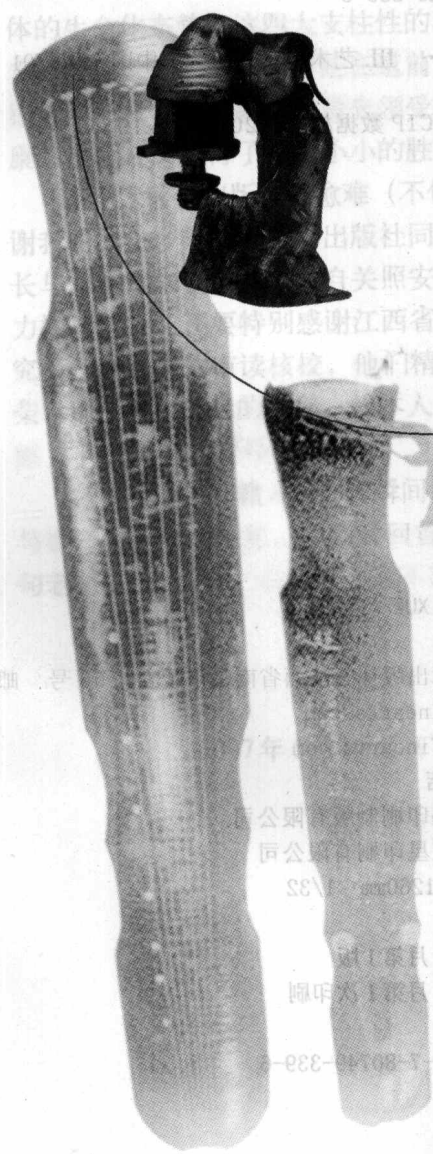
中国 艺术

美学

ZHONGGUOYISHUMEIXUE

◎ 陈良运 / 著

江西美术出版社



中国 艺术 美学

◎ 陈良运 著

江西美术出版社

开本：880mm × 1230mm 1/32
 张数：11.25
 印次：2008年1月第1版
 印次：2008年1月第1次印刷
 书号：ISBN 978-7-80746-339-9
 定价：38.00元

图书在版编目(CIP)数据

中国艺术美学 / 陈良运著. - 南昌: 江西美术出版社,
2008. 1

ISBN 978-7-80749-339-6

I. 中… II. 陈… III. 艺术美学—研究—中国 IV. J01

中国版本图书馆CIP数据核字(2007)第195411号

责任编辑: 朱金字

黄润祥

书籍设计: 梅家强

版面制作: 李琳

中国艺术美学

ZHONGGUO YISHU MEIXUE

著 文: 陈良运

出 版: 江西美术出版社(江西省南昌市子安路66号 邮编330025)

网 址: www.jxfinearts.com

电子邮件: jxms@jxfinearts.com

发 行: 新华书店

制 版: 江美数码印刷制版有限公司

印 刷: 南昌市红星印刷有限公司

开 本: 880mm × 1260mm 1/32

印 张: 11.25

版 次: 2008年1月第1版

印 次: 2008年1月第1次印刷

印 数: 1-2600

书 号: ISBN 978-7-80749-339-6

定 价: 38.00元



导言：中国艺术与艺术美学

一、“艺”与“艺术”观念的形成

“艺”（藝），东汉许慎《说文》释曰：“种也。”按古字之形析其原始含义：手持工具，不失时机在土地上耕种。由此，“艺”是先人表述的一种劳动观念。《诗经·国风》诗中常见“艺黍稷”、“艺稻粱”等语，后又扩大到“艺树”、“艺圃”等，一切种植劳动都被称为“艺”。

“艺”既是劳动行为，行为的目的是“成于事”，有完美的结果，那么行为主体就需要有一定的本领和技术。于是“艺”又引申出才能、技巧之意，“技艺”、“才艺”并称，《尚书·金縢》赞扬周公“多才多艺，能事鬼神”，《庄子·在宥》说：“能有所艺者，技也。”凡有才有技的人被称为“艺人”，《尚书》已有“艺人表臣、百司”的记载，后来东晋葛洪在《抱朴子·行品》中概称“创机巧以济用，总音数而并精者”，都是“艺人”。

孔子时代，“艺”的观念及其内涵发生了变化。孔子说“游于艺”，与种庄稼完全无关（他反对樊迟学稼），而是限定“礼、乐、书、数、射、御”六种“艺事”，能够熟练操作的六种本领。朱熹解释“游”说：“游者，玩物适情之谓，艺，则礼乐之文，射、御、书、数之法，皆至理所寓，而日用不可阙者也。朝夕游焉，以博其义理之趣，则应务有余，而心无所放矣。”他将从事“六艺”看成是愉快的精神活动，即使像驾车（“御”）这样需要付出体力的活动，能把握其“法”亦是一件乐事。他实是将艺术性（“游”）活动与技术性劳动作了区分。

汉代，“艺”的观念内涵又发生了新的变化。先是“六艺”变成了六部古代经典：《易》、《诗》、《书》、《礼》、《乐》、《春秋》，不再是



六种“艺事”；后是将“技艺”与“方术”联系起来，命名曰“艺术”，东汉顺帝永和元年（公元136年），刘保“诏无忌与议郎黄景校定中书、《五经》、诸子百家、艺术”（《后汉书》卷五六）。唐人李贤注《后汉书》释曰：“艺谓书、数、射、御，术谓医、方、卜、筮。”“艺术”一词初次出现，就给人不伦不类的感觉。唐人房玄龄在他撰写的《晋书》中设“艺术列传”，其序云：“艺术之兴，由来尚矣。先王是以决犹豫，定吉凶，审存亡，省祸福。曰神与智，藏往知来。幽赞冥符，弼成人事，即兴利而除害……率由于此。”“艺”加了“术”字之后，性质就起了根本变化，不再关“种植”大事而是一些装神弄鬼之“术”，为什么专立一传？“详观众术，抑推小道，弃之或可惜，存之又恐不经”，作为一种神秘文化状态，史家还是存了。进入《艺术传》的是些什么样的“艺术家”呢？有“天文、算历、阴阳、占候无不毕综，尤善风角”的陈训，有“善占卜、能图宅相冢”的风水先生韩友……绝大多数是“能《易》筮”、有“道术”之人，更有趣的是西域龟兹来的和尚、佛经翻译家鸠摩罗什也列在内。

史家对“艺术”的解释如此混乱，好在有些文学家非常清醒，东汉末年建安七子之一的徐干，写了一篇为“艺”正名又有理论深度的好文章，这就是被曹丕誉为“成一家之言，辞义典雅，足传后世”的《中论》第七篇——《艺纪》。

《艺纪》文字不多，非常简练地阐述三个问题：

第一，关于“艺”的发生。

徐干确认“艺”是一种“作”或“造”的物质劳动或精神劳动的行为，并且发挥《周易》“圣人教民而作”、“通其变，使民不倦；神而化之，使民宜之”，以“天文”为参照而努力创造“人文”的观点：

艺之兴也，其由民心之有智乎，造艺者将以有理乎！民生而心知物，知物而欲作，欲作而事繁，事繁而莫之能理也。故圣人因智以造艺，因艺以立事，二者近在乎身，而远在乎物。艺者，所以旌智饰能，统事御群也。圣人之所以不能已也。



“艺”之行为为何发生，“艺”事为什么会兴起？根本在民之心有“智”，能感知身外万事万物，并且欲知万事万物发展变化之理。“心智”是主观的，“物”是客观外在的，“物”对“心”有刺激，也就是“天文”对“人文”意识的唤醒，对“民心”中创造能力的激发。《周易·系辞》如此描述古之人“包牺氏”的“因智以造艺”：“古者包牺氏之王天下也，仰则观象于天，俯则观法于地，观鸟兽之文与地之宜，近取乎身，远取乎物，于是始作八卦，以通神明之德，以类万物之情。”“始作八卦”，那是我们的祖先第一次“艺”的创造，获得第一件伟大的艺术品。在这里有必要与西方的艺术发生论作些比较。古希腊哲学家亚里士多德在《诗学》中，也说到古代西方人“心知物”然后“知物而欲作”，但他们的“作”主要是“模仿”而没有“造”的气派。亚氏说：“人从孩提时候起就有模仿的本能，人与禽兽区别之一，就在于人最善于模仿，他们最初的知识是从模仿得来的。”希腊最早的艺术（“史诗和悲剧、喜剧和酒神颂、大部分管箫乐和竖琴乐”），就是“有一些人（或凭艺术、或凭经验）用颜色和姿态来制造形象，模仿许多事物；而另一些人则用声音来模仿”，他所说同于徐干所说“因智以造艺”。东方与西方的艺术发生论，都是本于人心（或说“本能”），只是东方人重主观的表现，西方人重客观的模仿，本同末异而已。

第二，关于“艺”与人生的关系。

艺者，所以事成德者也；德者，以道率身者也。艺者，德之枝叶也；德者，人之根干也。斯二物者，不偏行，不独立，本无枝叶则不能丰其根干，故谓之癯；人无艺，则不能成其德，故谓之野。

“道”与“德”，是人的安身立命之本（儒家是“仁义之道”，道家是“自然之道”），“德”是“道”的人格化表征，因此有实践“道”

的行动意义（所以又称“德行”）。“道”在一个人日常一切行为中最佳的体现，这就是通常所谓“品德高尚”，是他人与之接触时可以敏锐地感知到的。徐干将“艺”视为人之“德”一项极为重要的内容，融于“德行”之中，有“艺”无“德”当然是丧失了人之本，有“德”无“艺”则是有根干无枝叶。如此说来，“艺”之于人生不可或缺，用现代话语即是“为人生而艺术”，“艺术即人生”。将“艺”在人生中提到如此高的地位，截然不同于那些“决犹豫，定吉凶”的“法术”，为后来中国艺术事业的发展繁荣扫除了尘杂。

第三，“因艺以立事”，“造艺”所立之事，皆是美事。

《艺纪》没有给“造艺”列出明细科目，但给《艺》下了一个高标准定义：

艺者，心之使也，仁之声也，义之象也。

“声”和“象”是否可指音乐与造型艺术？徐干未明言。“声”为耳闻，“象”为目见，而“仁”与“义”，是儒家心目中之大美（道家则是“天地有大美”），“造艺”就是审美的创造就不言自明了。《艺纪》还特标举“美”：

美育群才，是犹人之于艺乎！既修其质，且加其文，文质者然后体全。

“艺”的创造对人格的养成来说，实质就是“美育”。反过来说，人能“因智以造艺”而美，本质甚佳的人有“旌智饰能”的“艺”而“加其文”，那就成为“文质彬彬”的“君子”：“君子者，表里称而本末度者也，故言貌称乎心志，艺能度乎德行，美在其中而畅乎四肢，纯粹内实，光辉外著。”将“造艺”的结果称之“文”，“艺”与“文”有必然的联系，那么“艺”——“文”——“美”实是三位一体。《艺纪》以“文”、“艺”合为一词而收束全篇：





宾玉之山，土木必润；盛德之士，文艺必众。

今天习见的“文艺”，原来出自1800年前的徐干笔下！真正属于美学领域的“艺术美”观念，亦由《艺纪》而确立。

二、中国艺术的共生生态

“盛德之士，文艺必众”，“众”者何指？《艺纪》没有言及具体的艺术门类，此话却道出了中国各门类艺术自古以来共有的一种生存、发展态势，即共生、共处、共荣。就乐、诗、舞、书、画五种主要艺术形式，到随后衍生的建筑、园林、戏曲等综合艺术。一概而观，各门类艺术历数千年长盛而不衰，就因为它们一直处于相互依存、相互吸收、相互借鉴、相互促进的谐振状态。就艺术家个人而言，是才华出众而多能；就群体、时代而言，则是文采风流的社会风气盛行之使然。

最初共同生成即同源共本，“乐”、“诗”、“舞”成一系统，“画”与“书”是另一系统。中国第一部艺术专论《乐记》，立于“乐”发生的起点：“凡音之起，由人心生也。”然后引申说：“德者，性之端也；乐者，德之华也；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，然后乐气从之。”这是以“乐”为核心的共生共处，“三者本于心”是大前提。汉代出现的《毛诗序》则以心志发动而有“言”为前提：“诗者，志之所之也。在心为志，发言为诗。情动于中而形于言，言之不足故嗟叹之，嗟叹之不足故咏歌之，咏歌之不足，不知手之舞之，足之蹈之也。”“诗”的发生是起点，“乐”、“舞”依“情动”之状而相继发生，当然也是“本于心”。共同的生成状态，使这三种艺术样式以后虽然各自独立，其血缘关系却是内在的。“诗”，有与“乐”关系最密切的是“乐府诗”，其后，无论是古体还是近体律、绝，节奏、格律、音韵，始终是不可或缺的音乐性要素。诗之后的新体词与曲，更是诗、乐共处关系

在新的时代获得的新体式。元代之杂剧与明清之戏曲，乐、诗、舞内外交融而立体地呈现。

“书”与“画”最初生成皆本于物，但绘画与雕刻早于文字出现。广西花山、宁夏贺兰山等地的山间岩画，西安半坡、青海柳湾等地陶器的纹饰，皆出现在史前时代，尚无文字踪迹。东汉许慎在《说文解字序》中说：“苍颉之初作书，盖依类象形，故谓之文；其后，形声相益，即谓之字。文者，物象之本也；字者，言孳乳而寢多也。”以物象为本的具象图画，逐渐地演变为抽象的线条符号，从而有了与画异形的文字。文字定型之后，失去了绘画那样随物运笔的自由，唐初书法家虞世南说：“仓颉象山川江海之状，龙蛇鸟兽之迹，而立六书。战国政异俗殊，书文各别；秦患多门，约为八体。后复讹谬，凡五易焉。然并不述用笔之妙。”没有自由便没有艺术，文字书写与绘画愈离愈远。直到西汉用今文隶书变秦之小篆，后又出现突破隶书的草书（据说是西汉末史游“急就”所造），写字终于有了一定的自由。由东汉而魏晋，“及乎蔡邕、张、索之辈，钟繇、卫、王之流，皆造意精微，自悟其旨也。”（《唐虞世南笔髓论》）书体一变，书写者的心态有了自由的可能，东汉末的蔡邕说：“书者，散也，欲书先散怀抱，任情恣性，然后书之。”（《笔论》）晋代卫铄（王羲之的老师）说：“自非通灵感物，不可与谈斯道。”（《笔阵图》）索靖说：“多才之英，笃艺之彦。役心精微，耽此文宪。守道兼权，触类生变。……”情怀心态一旦自由，艺术形态的书法便诞生了，很快就与画艺并列了。晋代王虞是最早的书、画皆能的艺术家的之一，曾向虚心求教的侄儿王羲之赠《孔子十弟子图》“以励之”，并教导说：

画乃吾自画，书乃吾自书。吾余事虽不足法，而书画固可法。
欲汝学书，则知积学可以致远；学画，可以知师弟子行己之道。

将画、书二艺并提且同时而能，这可能是最早的资料。

仅以书、画共处，这一系列尚未完成。魏晋之后的南朝，诗与绘





画都将主要兴趣转向山水，诗人们“登山则情满于山，观海则意溢于海”（刘勰《文心雕龙·神思》）；画家亦“坐究四荒，不违天励之丛，独应无人之野。峰岫峣嶷，云林森渺，圣贤瑛于绝代，万趣融其神思”（宗炳《画山水序》）。人们在吟咏诗时，觉诗人对自然山水描写之美，直感会以“美如画”喻之；在观赏绘画作品时，见山水之美境趣味无穷，引人遐思，往往会以“美如诗”赞之。以山水为媒介，诗与画开始携手，但此时只是创作对象、创作方法有所认同而共处，书法尚在幕后。

真正地形成画、书、诗三位一体，经历由唐而宋至近代：先是杰出的书画家的作品成为诗人关注的对象，在诗中加以描述与吟咏，据专家统计：“唐代题画诗共有 220 题，232 首。杜甫有 22 首，其中咏山水画 7 首；李白有 11 首，咏山水画也是 7 首。”（陶文鹏《唐宋诗美学与艺术论》）到宋代诗与词中题画咏画之作，其量更为庞大，光苏轼就有题画诗 100 多首，其中咏山水的有 30 多首。其次是诗人或书法家题诗题字于画，诗、书、画在可视平面上同时展开（能诗善书的画家则自题），三艺共生而相互映发，其中最佳者会获得诗、书、画“三绝”之誉。其三是诗、书、画的创作与鉴赏理论有了自觉的并且是深层次的沟通，北宋三大著名诗人（或兼画家、书法家）皆有名言传世。欧阳修《盘车图》曰：“古画画意不画形，梅诗咏物无隐情。忘形得意知者寡，不若见诗如见画。”苏轼《书鄢陵王主簿所画折枝》云：“论画以形似，见与儿童邻；赋诗必此诗，定非知诗人。诗画本一律，天工与清新……”黄庭坚则用一个“韵”字将三艺串通，诗之有韵已是古传，绘画已在南朝将“气韵生动”列为“六法”之首。黄氏《论书》曰：“笔墨各系其人，工拙要须论韵胜耳。”又说：“观书画当韵。”对诗、书、画艺术生命的脉络与节奏，以“韵”共名之，实是对三艺共生共处内在之理的重要发现。由宋至明、清，有了诗、书、画三者融合而立体地呈现，那就是园林艺术，山水林木楼台亭阁，诗情画意的布局与书法艺术的着意点染，物境、情境、意境宛然在人心目中。畅游苏州、扬州等地名园，无处不有画艺、诗

艺、书艺灿然呈现于前！

不同艺术门类的共生态，又在两大领域共处共荣，各有所偏重。一是在民间艺术领域，经常处于一种自发状态：有山歌小调的流传，便有民间诗歌伴随出现，民间的诗、歌、舞实为一个家族，凭着“诗”（其形态为歌词）又与更高层次的艺术领域保持联系，提供原质的营养。每出现一轮新的民歌，便促使传统的诗歌文体发生变化：汉魏六朝乐府诗如“子夜歌”、“吴声曲”等之于《古诗十九首》等五言诗；中晚唐茶楼酒馆流行的“曲子词”之于《花间》等五代与北宋词；金元间来自马背上的北方民歌之于散曲“套数”与“小令”；而金元明清的杂剧戏曲长期活跃在民间，终于走向昆曲、京剧等高雅艺术。二是在文人艺术领域，诗、文、书、画是文人们自小即开始练习的必备本领，“游于艺”又是为了更好地实现自己的人生价值。稍有出息的文人往往能集诸艺于一身，所谓“琴、棋、书、画，件件皆能”，似乎是“文采风流”之士必不可少的表征。有了社会的、政治的以及个人兴趣等原因，艺术创作与接受都成了一种自觉行为，经常会有意识地追求艺术的长进，总结已有的艺术经验，探索艺术的奥秘，不断开拓与展示更新更高的审美境界，“知者创物，能者述之”（苏轼语），于是艺术理论主要生成于文人艺术领域，一代代积累，其中以诗、书、画理论最为丰富；以书法艺术及其理论出现为标志，在理论领域也逐渐形成了共生共荣态，从而促进诗、书、画艺术一代代各具风格、特色的昌盛。

三、艺术理论的美学品质

唐代张彦远在《历代名画记》中有谈到乐舞书画诗相互影响激发创作兴致的一段话：

开元中，将军裴旻善舞剑，道子观旻舞剑，见出没神怪。既毕，挥毫益进。又有公孙大娘亦善剑器，张旭见之，因为草书，杜甫歌行述其事。是知书画之艺，皆须意气而成。





杜甫“歌行”题曰《观公孙大娘弟子舞剑器行》，安史之乱后，诗人流落四川，公元767年，他在川东夔州看到公孙大娘弟子李十二娘舞剑，忆起52年前“余尚童稚”，曾在偃城“观公孙氏舞《剑器浑脱》”。半个多世纪后他还记得当时的情景：“观者如山色沮丧，天地为之久低昂。燿如羿射九日落，矫如群帝骖龙翔，来如雷霆收众怒，罢如江海凝青光……”在诗前小序中提到张旭：“往者吴人张旭，善草书书帖，数尝于邺县见公孙大娘舞西河剑器，自此草书长进，豪荡感激。”书家、画家皆受剑舞激发，其实杜甫也不例外，说公孙氏剑舞“浏漓顿挫”，他早年所作《进雕赋表》中自言其诗是“沉郁顿挫”，都是表述一种敏捷洒脱的艺术风格。张彦远将舞、画、书创作的精神态势以“意气”概言之，杜甫写诗何尝不是如此，“抚事慷慨，聊为剑器行”。诗中又说：“感时抚事增惋伤”，亦是“意气”成诗。

书画之艺，还有诗艺、乐艺、舞艺，“皆须意气而成”，由此可上溯艺术与人的生命的关系。“意气”实是人的生命本质的表现。前引《乐记》说诗歌舞“三者本于心”后，接着又郑重言之：

情深而文明，气盛而化神，和顺积中，而英华发外。

短短几句话，正是张彦远所言“须意气而成”的远源。“情深”（先秦时“情”与“意”可互通），何来之“情”？“气盛”，何者之“气”？当然是“言其志”者“咏其声”者“动其容”者，即诗人与歌舞艺术家之“情”之“气”，他们凭各自的“意气”而创作，使自己的作品文采昭著，有奕奕的气概风神，内有“和顺”之容蕴，外现之相英丽华美！若我如此解读没有曲解原文的话，那么，正是这短短几句话，隐约地揭示了艺术创作的一个重大问题：创作即是作者一次强烈的生命活动（“情”“气”俱动），创作成功的艺术品则是作者生命的表现，这个艺术品一旦生产出来，就成了带着作者印记又独立存在的有“文”有“神”的生命个体。若按这一逻辑推论，这

短短的几句话，又遥相呼应了现代美学的一个著名的命题，即“美是人的本质力量的对象化”。“英华发外”，不正是“言志”者、歌者、舞者的本质力量在“对象化”实现之后美的表现！

西方先人是从“本于物”而开始艺术创作的，“模仿”可以不要求生命的投入，不强求个人“意气”的主使；东方先人是从“本于心”开始艺术创作的，艺术家的创作动机一旦发动，他就在努力地将自己内心的感受、智慧、气力乃至整个的生命，投入、融合、再现于创作对象之中。西方艺术家经过“本于物”向“本于心”漫长的转化过程，直到浪漫主义、现代主义兴起，才体悟到真正的艺术美是“人的本质力量对象化”。中国的艺术家从始创阶段就有“本于心”的感觉，创作主体面对客体便会自发地以生命意识沟通贯穿，将主体自身生命的力量赋予对象客体，好像是顺理成章的事，因而对“美是人的本质力量的对象化”之类高深的美学命题，他们是口不能言而心知的。但是他们又不是不言，而是干脆用“人化”或“生命化”的语词（钱钟书先生曾说：中国固有的文学批评的一个特点，是“把文章通盘的人化或生命化”）。直接言之，直白无误将艺术创造的对象——人化、生命化。从先秦历汉魏六朝到唐宋，艺术各门类不断积累并愈来愈丰富的理论话语，先是分别形成，后是相互认同，集合成为若干可以涵盖一切与“艺”有关的审美创造的“人化”、“生命化”观念，其中，“形神”、“气韵”、“风骨”、“意境”，可视为中国艺术理论领域具有中枢意义的四大观念范畴。

先说“形神”。“形”，对于早期绘画、雕刻与文字书写来说，是最基本的要求。先人不用“模仿”而用“象形”说，“应物象形”强调了造艺者与书写者的主观能动性，即努力使自己描绘刻画像彼客观之物。《韩非子·外储说左上》记述的客与齐王问答画犬马画鬼魅“孰难孰易”，实是强调绘画“象形”的基本功。最早的文字虽已不同于具象的绘画，但抽象也不能无其形，晋代书法家索靖在《草书势》中说：“科斗鸟篆，类物象形。”即使是后来的草书，也依然有“形”，那是点线勾画变形之美。在音乐舞蹈领域，“形”是什么？春





秋时代齐国的晏子说：“声亦如味，一气、二体、三类、四物、五声、六律、七音、八风、九歌以相成也；清浊、大小、短长、疾徐、哀乐、刚柔、迟速、高下、出入、周疏，以相济也。”音乐主要象“声”之形，而不是象物之形，是更为灵动的形态美。“象形”到了文学家那里，在理论上变成了“形似”说。南朝沈约在《谢灵运传论》中首出“相如巧为形似之言”之语，那是指司马相如的赋体文学作品中展现山川地形、宫苑园林的描写性文字；到了南朝引起了诗人特别的注意，刘勰说“近代以来，文贵形似”；钟嵘说“指事造形，穷情写物”、“巧构形似之言”的诗最有“滋味”。“形似”说从此进入了诗论。由于诗“本于心”大有异于“本于物”，从“象形”到“形似”虽然作为艺术的基本功得到一定的重视，但是，当“形”与“神”连缀一语时，“神”更得到高度的关注。按哲学家庄子的观点：“物成生理谓之形，形体保神”，“神”是“物”的灵魂，是人的精神风采。由此，《乐记·乐象篇》首出“气盛而化神”，将“神”的观念最早引进乐论，到西汉的《淮南子》，对于器乐演奏与歌唱艺术，皆以“神”与否而作出高低评价，如描述一位瞽师“放意相物，写神愈舞，而形乎弦者，兄不能以喻弟”。以“神”为“君形”者：一个吹竽的艺人吹奏技巧很高，“虽中节而不可听，无其君形者也”。由此，《淮南子》顺笔将“神”第一次引进造型艺术：“画西施之面，美而不可悦；规孟贲之目，大而不可畏；君形者亡也。”这几句话，就成了东晋大画家顾恺之“传神写照”论之所本。东汉末以“草书”为标志的书法艺术兴起，“形神”说又非常顺利地进入了书论，蔡邕《篆势》中首见“形要妙，巧入神”之语，而到了南朝王僧虔的《笔意赞》中，更以“书之妙道，神采为上，形质次之”，规范了“形神”在书法艺术中的整体表现。南朝以后“形神”说引领书论、画论、诗论通向更高的审美境界，此不赘述。

二说“气韵”。“气”是生命之征，气盛气衰是一切有生命之物生命力强弱的表现。人的血气即生气，春秋时代一位宫廷厨师就道出了“气以实志，志以定言”的话，孟子为之引申：“夫志，气之帅也；

气，体之充也。……志壹则动气，气壹则动志，今夫蹶者趋者，是气也，而反动其心。”很明显，“气”既是人自身的生命活动，又支配着人的物质劳动与精神劳动，尤其是以精神为主导的艺术创作活动。“气”首先被引进到乐论，《乐记》认为音乐作品的产生，就是“合生气之和，道五常之行，使之阳而不散，阴而不离，刚气不怒，柔气不慑，四畅交于中而发于外，皆安其位而不相夺也”。与“气衰则生物不遂”对应而道出“气盛而化神”，诗、乐、舞分别表现人的生命之“志”、生命之“声”、生命之“容”，总而言之是人之精、气、神由内蓄而外发。由乐论，“气”很自然地进入诗论与画论：“文以气为主，气之清浊有体，不可力强而致，譬诸音乐，曲度虽均，节奏同检，至于引气不齐，巧拙有素，虽在父兄，不能以移子弟。”曹丕从当时的诗文创作已呈现出不同的个人风格，强调了诗人艺术家各具个性化之“气”（如说“徐干时有齐气”）。谢赫的“画有六法”则以“气韵生动”为第一“法”，增添一个“韵”。将“韵”与“气”联合，使人感到那是生命之气的律动，富有和谐的节奏美，无形之“气”从此有了美学色彩。“韵”，本来先在诗领域以“形而下”的姿态出现：作诗须押韵，“同声相应谓之韵”；音乐作品亦须讲究韵味，“异音相从谓之和”。“韵”的根本之义就是“和”之美——“同声相应”与“异音相从”的和谐共振。“气韵”说出，将绘画与音乐与诗更亲密地联为一体，到了宋代，又由诗人兼书法家黄庭坚引入书论。他评苏东坡的书法作品，或曰“字形温润，无一点俗气，……天然自工，笔圆而韵胜……”或曰“书法娟秀，虽用墨太丰，而韵有余”，那是指东坡书法有一种从容自得、节奏舒缓、余意悠远的美态。与“气韵”说共生的还有“神韵”、“体韵”、“情韵”诸说，高度美感化，为各门类艺术所共享，清代还出现了一个以王士禛为领袖的“神韵”诗派。

三说“风骨”。刘勰《文心雕龙》有专章论“风骨”：“是以怛怛述情，必始乎风；沉吟铺辞，莫先于骨。故辞之待骨，如体之树骸；情之含风，犹形之包气……”“风骨”是表述诗或文章“质”与“文”相





洽而呈现总体风貌的审美观念，自此以后在中国诗学、文学理论中皆作为衡量作品思想品质、美学品位的一个重要标准。其实这一观念萌生于早期的书法艺术言论，卫夫人在《笔阵图》中以“骨”与“肉”喻言：“善笔力者多骨，不善笔力者多肉；多骨微肉者谓之筋书，多肉微骨者谓之墨猪。”依此推论：骨肉匀称者为上（她说“多力丰筋者圣”）。这可能就是“风骨”说的雏形。以“骨”为体态特征说，很快就被画家接受。著名人物画家顾恺之在《魏晋胜流画赞》的评语中多见“骨”字，如评《伏牺·神农》“有奇骨而兼美好”，评《孙武》“骨趣甚奇”等等。接着是谢赫《古画品录》以“骨法”列于“气韵”之后，二者合一，似乎便有“风骨”之义。唐代张彦远对此有近似的解释，认为优秀的绘画作品是“移其形似而尚其骨气”，但只强调“形似”而乏“气韵”还是死画，“以气韵求其画，则形似尚其间矣”。他还说：“骨气形似皆本立于意，归乎用笔，故工画者多善书。”在“风骨”的审美实践中，书与画可以完全打通。唐代书法家们对“骨”与“风骨”已运用得相当娴熟，张怀瓘说“草书”是“以风骨为体，以变化为用”。唐太宗李世民酷爱王羲之书法，他说：“夫字以神为精髓，神若不和，则字无态度也；以心为筋骨，心若不坚，则字无劲健也；以副毛为皮肤，副若不圆，则字无温润也。”这实是以“态度”、“劲健”、“温润”为“风骨”的审美特征。孙过庭在《书谱》中对“以风骨为体”的书法佳作，作了具体而形象的描述：“假令众妙攸归，务存骨气；骨既存矣，而遒润加之。亦犹枝干扶疏，凌霜雪而弥劲；花叶鲜茂，与云日而相晖。”他也说到《文心雕龙·风骨》篇中所谓“风骨乏采”或“采乏风骨”的现象：“如其骨力偏多，遒丽盖少，则若枯槎架险，巨石当路，虽妍媚云阙，而体质存焉。”此属前者；“若遒丽居优，骨气将劣，譬夫芳林落蕊，空照灼而无一依；兰沼漂萍，徒青翠而奚托”。此指后者。唐代初立，诗坛大力清除南朝“绮靡”诗风，诗人们需要批评的武器，书法界已大言“风骨”于前，于是深刻影响了诗界。据盛唐诗选家殷璠在《河岳英灵集·叙》中说：“自萧氏以还，尤增矫饰；武德初，微波尚在；贞观

末,标格渐高;景云中,颇通远调。开元十五年后,声律风骨始备矣。”其实,将“风骨”说引入论诗并指导创作,在开元前的武则天时代就出现了,那就是与孙过庭同时的陈子昂,他在《与东方左史虬修竹篇序》中直接提及“风骨”：“文章道弊五百年矣。汉魏风骨,晋宋莫传”,及至齐梁,“彩丽竞繁,兴寄都绝”。他心目中的“风骨”诗是“骨气端翔,音情顿挫,光英朗练,有金石声”。经陈子昂首倡,的确很快兴起了“风骨”诗风,殷璠《河岳英灵集》选盛唐诗24家,有高适、崔颢、王昌龄等6家直接以“风骨”、“气骨”评。李白则以他人评其诗“且见专车之骨”而自诩。自此而后,“风骨”说真正地成为中国艺术理论的骨干。有了它,各门类艺术,绮靡轻艳之风基本杜绝,或偶有也无立足之地。

四说“意境”。谈到“境”或“境界”,或“物境”、“情境”、“意境”,古代文学界曾归之于诗歌理论而源出于汉译的佛教经典。仔细地研读其他艺术理论之后,才知在文学艺术领域最早引入“境”的是书论,东汉末的蔡邕的书法论文《九势》,论述“凡落笔结字,上皆覆下,下以承上,使其形势递相映带”应注意的多种笔法(“疾势”、“涩势”等)之后说:“得之虽无师授,亦能妙合古人,须翰墨功多,即造妙境耳。”佛经第一次汉译高潮在东晋后,距“妙境”一词出现已有200多年。南朝书法家王僧虔在评谢静、谢敷两位书法家时说:“并善写经,亦入能境。”据唐代书法家窦蒙说:“千种风流曰能。”“能境”当是一种风流蕴藉的境界。书法,既不模写外物,也不以抒发情感为能,因此,唐代王昌龄说“诗有三境”中的“物境”与“情境”不必强求于它,书法艺术欲言“境”,那就是“张之于意而思之于心,则得其真”的“意境”。蔡邕所说“妙境”是“意境”吗?王羲之的创作体验或可照应:“须得书意。转深点画之间皆有意,自有言所不尽得其妙者。”他所得之“妙”,就是临书之“意”在转深点画之间所造的无形之境,可以意会不可言传,实即“意境”。在王昌龄之前的书法家孙过庭,也有相似的经验,“夫心之所达,不易尽于言;言之所通,尚难形于笔墨”,这是“恍兮恍兮”之“意”,书法

