

中西艺术美学

之

比较

高星海 著

● 中／西／艺／术／美／学／之／比／较／



香港天马出版有限公司出版

中西艺术美学之比较

高星海 著

公司出版

翻印必究



版權所有

中西藝術美學之比較

著者：高星海

出版發行：天馬出版有限公司

地址：香港上水新成路一百二十三號三樓

電話：二六七〇六六三三

傳真：二六七〇一三八二

開本：850 × 1168 1/32

字數：198 仟字

定價：港幣十八元

人民幣十八元

二〇〇四年六月初版·香港

ISBN 962-450-919-0/D·47631

目 录

引 言	1
第一章 中西文化与中西艺术的基本精神	3
第一节 有无之辩与中西艺术	4
一 有无相生与中国艺术	5
二 实体、虚空与西方艺术	12
第二节 整体美的中国艺术与形式美的西方艺术	19
一 整体美的中国艺术	19
二 形式美的西方艺术	24
第三节 中国艺术的模糊美与西方艺术的明晰美	39
一 中国艺术的模糊美	39
二 西方艺术的明晰美	49
第二章 中西艺术的和谐美	58
第一节 中国艺术和谐美的文化精神	58
第二节 中国艺术和谐美的特征	62
一 中国音乐艺术和谐美的特征	64
二 中国绘画艺术和谐美的特征	67
三 中国雕塑艺术和谐美的特征	72
四 中国建筑艺术和谐美的特征	74
五 中国园林艺术和谐美的特征	77
六 中国戏曲艺术和谐美的特征	79
第三节 西方艺术和谐美的文化精神及基本特征	80
一 希腊文化与古希腊艺术的和谐观	80
二 基督教文化与中世纪西方艺术的和谐观	82
三 文艺复兴运动与文艺复兴时期西方艺术的和谐观	83

四	十七、十八世纪西方文化与十七、十八世纪西方艺术的和谐观	85
五	现代西方文化与现代西方艺术的和谐观	88
第三章	中西艺术美的最高境界	95
第一节	意境——中国艺术美的最高境界	95
一	意境理论诞生的文化特色	95
二	意境的阳刚美与阴柔美	100
三	儒家意境与道家意境	106
第二节	典型——西方艺术美的最高境界	112
一	典型理论的诞生	112
二	艺术典型与基督教文化	115
三	艺术典型与文艺复兴运动	117
四	艺术典型与十七、十八世纪西方文化	119
五	艺术典型与现代西方文化	121
第四章	形与神	123
第一节	以形传神的中国艺术	124
一	中国绘画以形写神	129
二	中国雕塑以形取神	133
三	中国舞蹈以形舞神	138
四	中国戏曲遗形取神	142
第二节	依形绘形的西方艺术	144
第五章	天人合一的艺术与以人为本的艺术	150
第一节	天人合一与中国艺术	150
第二节	以人为本与西方艺术	161
第六章	心师造化与模仿自然	168
第一节	心师造化与中国艺术	168
第二节	模仿自然与西方艺术	174
一	模仿自然与古代希腊艺术	174

二	模仿自然与中世纪的西方艺术	179
三	模仿自然与文艺复兴时期的西方艺术	180
四	模仿自然与十七、十八世纪的西方艺术	182
五	模仿自然与现代西方艺术	187
第七章	中西艺术的审美方式	191
第一节	散点透视与焦点透视	191
一	散点透视与中国艺术审美	191
二	焦点透视与西方艺术审美	196
第二节	体悟与认识	199
一	体悟与中国艺术审美	199
二	认识与西方艺术审美	204
第八章	中西方人的艺术思维方式	208
第一节	感性、非逻辑的艺术思维与理性、逻辑的艺术思维	209
一	感性、非逻辑的艺术思维	209
二	理性、逻辑的艺术思维	211
第二节	伦理思维的艺术与科学思维的艺术	214
一	伦理思维的艺术	214
二	科学思维的艺术	220
后 记		

引 言

在世界艺术的沧海中,关于中西艺术美之差异一直是我思考的问题。一幅中国画和一幅西洋画、中国的寺庙和西方的教堂、中国的四合院和西方的别墅,差别很大。中国艺术是传神的,重写意,将自然景物概括为象征性的艺术形象;而西方艺术是科学的,重写实,严谨的造型和丰富的色彩使景物栩栩如生。中国画从无出发,以无为本,尚空尚虚、虚实相生相变,虚实对立统一,有形亦可以虚,无形亦可以实,以形写神,追求的是“超之象外”的空灵境界;西洋画则是从有出发,即从实体出发,实体是与虚空对立的实在之物,实体是主动的,它占据空间并在其中活动、生存、伸展、追求,艺术家以写幻逼真为理想境界。同样是建筑,中国古代建筑高墙壁垒,内部空间开阔,实的建筑在周围,如北京的故宫,中国的院式民居;而西方的建筑在空间上正好相反,实的建筑在中间,空间则在周围,西方的柱廊式建筑即是如此,如有名的意大利雅晋察的圆厅别墅。由中西艺术的这些不同的民族个性,形成了两种不同的艺术审美观。而孕育这两种不同的民族个性、不同的艺术审美观的则是两种不同的宇宙观、不同的民族文化的土壤。在这两种不同文化土壤中生长出不同的艺术之花。究竟是中国艺术美还是西方艺术美,如果单凭感性的直观,那是无法作出正确的判断,因而,我们必须作理性的思考。

每一个民族、时代、社会的文化,都有其不同于其他民族、时代、社会的特征,表现出不同的民族性格,不同的时代精神和不同的社会思潮。艺术的民族气质与民族风格,不过是特殊的民族文化精神在艺术中的一般表现而已。每一个民族的艺术在时空变幻

中的表现都是丰富多彩的，甚至于形成许多不同的风格和流派。但是与其他民族的艺术相比，这些不同的风格和流派又都呈现出近似的或共同的精神风貌和价值取向，而这近似的或共同的精神风貌和价值取向正是它的民族文化精神的体现，也正是它的价值所在。

一件艺术品，不仅表现出作者的思想感情，也表现出一个民族、一个时代、一个社会共同的心理氛围和一种文化共同的价值定向。民族、时代、社会的要求、理想、信念与价值在艺术作品中获得了意义与表现，它不仅是民族性格、时代精神、社会思潮等等的产物，而且也能动地参与形成民族性格、时代精神、和社会理想，是自己的民族、时代、社会的代表。我们很难设想，如果没有艺术和文化，我们到哪里去找一个民族的灵魂。因此，我们必须从中国传统文化的投影中认识中国艺术美学的根本精神，从西方文化发展中去寻求西方艺术美学的根本精神，在把握两种文化精神的基础上把握两种不同的艺术审美观。

第一章 中西文化与中西艺术的基本精神

任何时代的任何一个民族,都有一种精神在支配、制约和影响它的一切生活,尽管在时空的变幻中会有所差异,但始终有一条割不断的精神线索在无形中起作用。在伟大的中华民族的文化发展史上儒、道、释的思想,特别是儒、道的思想是贯穿于华夏民族文化发展史上的基本精神。这是中国人的信仰,是中国人的精神追求,它渗透在并规范了中国人的生产方式、生活方式、思维方式和审美方式,体现在中国艺术的思维、创作和审美之中。而在西方则是由希腊文明与基督教文明作为西方人强大的精神动源的。希腊文明和基督教文明代表着西方人的精神追求,表现在西方艺术中,则分别体现并规范着西方艺术家的美学追求。从古希腊柏拉图的理式、中世纪基督教的上帝到近代黑格尔的绝对理念,成为贯穿西方古今的一条基本精神链条。在这两种基本精神的作用下,中西方人在各自的文化土壤中演绎出两种不同的精神世界。

在中国传统文化中最基本的概念是“道”,老子认为道是天地万物的根源、本体,万物生于“道”又复归于“道”。《老子》第二十五章曰:“有物混成,先天地生。寂兮寥兮,独立而不改。周行而不殆,可以为天下母。吾不知其名,字之曰道”。《老子》第四十章说:“天下万物生于有,有生于无。”《老子》第二十一章又曰:“道之为物,惟恍惟惚。”这里惟恍惟惚的“道”就是“无”。三国魏王弼(226-249)继承了《老子》的观点,提出贵无论,认为“天下之物,皆以有为生,有之所始,以无为本”(《老子注》)。中国古代哲学家还提出“气”是万物的本原的思想。东汉王充(27-约97)提出“天地

合气，万物自生”(《论衡·自然》)。明清之际的王夫之(1619-1692)在《张子正蒙注·太和》曰：“凡虚空兼气也，聚则显，显则人谓之有；散则隐，隐则人谓之无。”南宋朱熹(1130-1200)提出“理在气先”和“理生气也”的说法，肯定“理”是最根本的，“气”是从“理”所产生的，认为：“未有天地之先，毕竟只是理。……有理便有气，流行发育万物”(《朱子语类》卷二)。由此看来，道、无、气、理在中国哲学中是相通的。所以我们只要体悟了道、无、气、理，也就体悟了中国艺术美的特色。

在西方哲学中也有一个基本的概念就是“逻各斯”，“逻各斯”在古希腊唯物主义哲学家赫拉克里特(Herakleitos,约前540-约前480与470之间)那里是指世界的普遍规律性，中世纪基督教把它看作是“神的理性”，在黑格尔(Georg Wilhelm Friedrich Hegel, 1770-1831)哲学中，“逻各斯”是指概念、理性、绝对精神。黑格尔认为“绝对精神”是一种存在。而存在是指“有”，不存在是指“无”。

所以我们只要把握了逻各斯，也就把握了西方艺术美的特色。可以看出，在中西方哲学中，都涉及到“有”与“无”这两个基本概念，因而我这里就从“有”与“无”入手，对中西方艺术美学的思想进行比较研究。

第一节 有无之辩与中西艺术

中国哲学以无为本，无中生有，这里的“无”不是指空无一物的“无”，而是生生不息的气，是世界万物的本原。东汉王充提出：“天地合气，万物自生。”(《论衡·自然》)宋朝的张载(1020-1077)认为这生生不息之气是作为万物本体的气，他认为：“太虚不能无气，气不能不聚而为万物，万物不能不散而为太虚”。(《正蒙·太和》)他又说：“太虚无形，气之本体。其聚其散，变化之客形尔”(《太和篇》)。明朝的王廷相(1474-1544)说：“天地未形，惟有太虚，空即太虚，冲然元气”(《雅述·上篇》)。所以，中国文化的宇宙

观为“气”的宇宙观。从这一宇宙观出发,有、实体是气,是气之聚,无、虚空也是气,是气之散,有无相反相成,虚实相异相生。中国文化中一切的一切都在这里演化而来。中国艺术美的本质也由此可以揭示。

西方哲学以有为本,从有到实体,古希腊柏拉图(Platon,前427-前347)的“理念”是精神实体;中世纪基督教的“上帝”是精神实体;黑格尔的“绝对观念”也是精神实体。从柏拉图的理念到黑格尔的绝对观念经历了一个否定之否定的发展过程。古希腊泰勒斯(Thales,约前624-约前547)、毕达哥拉斯(Pythagoras,约前580-约前500)、赫拉克里特(Herakleitos,约前480与470之间)把世界的本原归结为水、数、火等,具有实体性。德谟克里特(Demokritos,约前460-前370)提出了原子,是宇宙最终的物质实体。笛卡儿(Rene Descartes,1596-1650)提出的微粒是物质实体。莱布尼茨(Gottfried Wilhelm Leibniz,1646-1716)提出的单子,也是物质实体。可以看出,西方的宇宙观是实体的宇宙观。西方文化中的一切的一切都可以由此而形成。西方艺术美的本质,同样可以从西方实体的宇宙观揭示出来。

中国哲学以“气”为核心,西方的哲学以“实体”为核心,中国人看什么都用气的观点来看,西方人看什么都是以实体的观点来看,两种不同的宇宙观形成两种不同的美学特征,艺术美自然也体现了两种不同的宇宙观。

一 有无相生与中国艺术

中国艺术精神的出发点是“无”。西方以有为本,而中国则是以无为本,从无到有。老庄学派认为,“道”是宇宙万物的本原。宇宙万物是由“道”派生出来的。“道”具有“有”、“无”两种属性。“道”从根本上说是“无”,所谓“道”的境界即“无”的境界,因为“道”“视之不见名曰夷,听之不闻名曰希,搏之不得名曰微”(《老子》第十

四章)。“道”是看不见、听不到、摸不着的。所以“道”是“无”。另一方面“道”又是“有”。老子说：“天下万物生于有，有生于无”(《老子》第四十章)，“有”是由“无”转化而来的。《老子》第十一章说：“三十辐共一毂，当其无，有车之用。埴埴以为器，当其无，有器之用。凿户牖以为室，当其无，有室之用。故有之以为利，无之以为用”。也就是说，有了毂中间的空洞，才有车的作用，有了器皿中间的空虚，才有器皿的作用；有了门窗四壁中间的空隙，才有房屋的作用。有与无是辩证的统一体。而且，正是“无”决定了“有”的作用。有生于无，“无”是一切事物产生的最后根源。“无”之所以生“有”，因为“无”中充满气。“道生一，一生二，二生三，三生万物。万物负阴而抱阳，冲气以为和。”(《老子》第四十二章)北宋哲学家张载(1020-1077)说“太虚即气”、“太虚无形，气之本体。其聚其散，变化之客形尔”(《太和篇》)。所以，中国文化的“以无为本”进一步可为“以气为本”。从这种宇宙观出发，《老子》说：“天下皆知美之为美，斯恶矣；皆知善之为善，斯不善矣”(第二章)。这里是指的一种超验的满足，是一种美的理想。这是什么呢？是“道”，道生天地万物是一种“有”，又超越形色名声，是一种“无”。道的似无实有的双重性，《老子》讲的很多。《老子》第一章说：“无名，天地之始”，这里说“道”作为“无”可生“有”。第三十五章说：“道之出口，淡乎其无味，视之不足见，听之不足闻，用之不足既(尽)”，这是讲“道”的若有若无。第三十二章说：“道常无名”。第四十一章说：“道隐无名”。第十四章说：“视之不见名曰夷，听之不闻名曰希，搏之不得名曰微。此三者不可致诘，故混而为一。其上不皦(光明)，其下不昧(阴暗)，绳绳兮不可名，复归于无物。是谓无状之状，无物之象。是谓惚恍。迎之不见其首，随之不见其后”。这是对“道”之“无”的特点的描述。显然，这种“视之不可见”、“听之不可闻”、“搏之不可得”、“淡乎其无味”的“无状之状，无物之象”是人的感性经验不可体会的。但是老子却认为这是一种美，而且是至高无上的大美。《老子》第四十一章说：“大音希声，大象无形”。通俗点说，所谓“大

音希声”，意思是说，最完美的声音是听之不闻的声音，所谓“大象无形”意思是说，最完美的形象是视之不见的形象。老子的思想实质是以道为美，而表现形态则是以无为美。

老子以无为美的思想对中国美学和艺术影响深远。以无为为美，实际上是崇尚超越有形有限的“全美”境界，即崇尚“象外之境”、“象外之象”、“景外之景”、“韵外之致”、“味外之旨”。以无为为美，体现了“有无相生”的艺术辩证法，主要体现在中国艺术“计白当黑”、“虚实相生”的美学法则上。魏晋时代，王弼、何晏（？-249）的玄学本体论带来了人们审美观的变革，但仍然认为天地万物皆以无为本，王弼在《老子指略》中提出：“夫物之所以生，功之所以成，必生乎无形，由乎无名。无形无名者，万物之宗也，不温不凉，不宫不商，听之不可得而闻，视之不可得而彰，体之不可得而知，味之不可得而尝。故其为物也则混成，为象也则无形，为音也则希声，为味也则无呈。”这就是说，事物的本体是“无”，但它也是有形的具体物象、有声的音乐、有觉的滋味等具体事物之宗。这种精神本体作为物来说，它隐匿在其中，不等于具体事物；作为音乐来说，它又不等于具体的音响，作为味道来说，它也不等于具体的滋味，总而言之，这是一种不同于客观形相的精神性、概念性的实体，王弼强调，这种精神本体不能脱离万物，它只能体现在万物之中，要注重把握和表现事物的内在意蕴，不应该拘泥于事物的外在形象，而应“得意在忘象，得象在忘言”（王弼：《周易略例·明象》）。

在宋明理学，“气”和“理”是两个最重要的范畴。北宋王安石（1021-1086）提出“道”即“元气”。他认为宇宙的本原是“道”，“道有体有用，体者，元气之不动，用者，冲气运行于天地之间”（《老子注》）；指出“道”的本体是“元气”，“道”之用是冲气的运行，冲气是元气所生。还提出由“道”分化而为阴阳二气，阴阳变化出金、木、水、火、土，即五行和万物。明清之际的王夫之（1619-1692）提出“太虚即气，氤氲之本体”（《张子正蒙注·太和》），认为元气是宇宙

的实体。明代的王廷相提出：“气也者，乃太虚固有之物”（《雅述·上篇》）。“虚不离气，气不离虚，无所始、无所终之妙也”（《慎言·道体》）。气是宇宙空间所固有的事物。宇宙空间离不开气，气也不能离开空间而存在，宇宙的气是无始无终的。清代的戴震（1723—1777）提出“道犹行也。气化流行，生生不息，是故谓之道”（《孟子字义疏证》）。所谓“道”即是“气化流行”。“气”的内容是阴阳五行，也是“道”的实体。他说：“阴阳五行，道之实体也”（《孟子字义疏证》），即认为“道”是自然界和人类社会变化的根源，“天地之气化也，人物之生生本乎是”（《孟子字义疏证》）。

从中国气的宇宙观出发，中国的艺术，以气为本，是一个气韵流贯的世界。拿中国画来讲，中国的绘画是一个气的世界。以气为本的中国画的构成，不受时间和空间的限制，而是把时间和空间结合在一起，用一种流动的眼光，移动的立场摄取世界。画家把不同时间、不同地点、不同情节表现在同一个时间、空间和构图之中，一幅作品在构图是有前后，远近，上下的流动回环的韵律，在整体境界上具有音乐式的节奏与和谐。

从无出发，以气为本，决定了中国艺术尚虚尚空。“唯道集虚，体用不二，这构成中国人的生命情调的艺术意境的实相。”^①所以，能空能虚是中国艺术的理想追求。也是中国艺术意境的基本前提。

虚与实的对立统一，是构成中国艺术意境的辩证法。在中国绘画里，实可以表现虚，虚可以表现实，有形可以虚，无形可以实。于是，就形成了中国画主要以线的自身变化和相互给合构成的特色；就有了中国画的勾、皴、点、染的程式；就有了山水树石在皴、点上的不同类型；就有了用墨和整个画面处理上的“计白当黑”。如八大山人画一条生动的鱼在纸上，此外，没有其它任何东西，但让人感到满幅是水。齐白石画虾不画水，虾却在水里游荡自如，在

① 宗白华著：《美学散步》，上海，上海人民出版社，1981，70。

他的画册里，有一幅画枯枝横出，站立一鸟，但恰让人感到鸟的周围是无限的空间和无际群星相接应，真是一片“神境”。这就是，云烟水雾不着笔墨便化为虚象；画中的空白在景物实相的对照下又表现出云烟水雾的实景。而画中的实处可以虚写或留下空白，虚处也可以有墨点水韵暗示广大的物象。在无与有，虚与实中，无和虚总是放在首位。清初画家笪重光说：“虚实相生，无画处皆成妙境”。^①这就是说，尽管空白处笔墨未到，但到处充满灵气。到宋元时期，我国的绘画艺术达到高峰。宋元的绘画把虚相的美表达的最为玄妙，“画家所写的自然生命，集中在一片无边的虚白上。空中荡漾着‘视之不见、听之不闻、搏之不得’的‘道’……”。在这一片虚白上的幻现的一花一鸟、一树一石、一山一水，都负荷着无限的深意、无边的深情。……万物浸在光被四表的神的爱中，宁静而深沉。……，给予观者的感受是一澈透灵魂的安慰和惺惺的微妙的领悟。”^②中国画的最高境界就是这般空灵的美，也就是庄子超旷的空灵，是禅宗的色即空，空即色，色不易空，空不易色，如“羚羊挂角，无迹可寻”，所谓“超之象外”。

由此我联想到中国舞台表演艺术的表演方式，这与中国绘画艺术是相通的。中国的舞台艺术一般不设置布景，而往往用有限的几样道具，演员根据剧情的发展，灵活地运用表演程式和手法，通过演员的表演程式、手法、动作表达剧情，表现人物的思想感情，从而使人忘掉对于剧中环境布景的要求。所以在中国戏曲舞台上，台上无马却战马驰鸣，台上无水却轻舟荡漾，台上无天却电闪雷鸣，是什么原因呢，这就是中国艺术美的虚实相生，表现出生动的气韵。同样是一个房间，在欧洲戏剧舞台上依靠美术设计，用造型的方法表现出房间的三面墙壁，让观众通过假定不存在的第四堵墙看到这房间的内部；而在中国戏曲中，演员用一个打不开不

①《历代论画名著汇编》，北京，文物出版社，1982，310。

② 宗白华：《艺境》，北京，北京大学出版社 1987，162-163。

存在的门的动作,就能让观众将房间想象出来。传统的中国戏剧舞台“一桌二椅”是一个永恒的抽象的时空概念,只有当演员出现在舞台上,并进行以假乱真的表演,观众才在脑海中想象出一个个幻化的戏剧情境。这种自由时空观体现了中国传统艺术虚实相生的创生机制,与其他艺术一样超迈不拘,极大地解放了物质载体的艺术表现张力。

在中国的园林艺术中,中国人喜欢在山水中建筑空亭,然而一座空亭却产生了意想不到的效果,一座空亭带来山川灵气的回荡,成为园林山水中的美景聚焦之处。这就是东坡居士《涵虚亭》诗中所说:“惟有此亭无一物,坐观万景得天全”。此外,古典园林运用借景、隔景,所谓虚中有实,实中有虚,或藏或露,或浅或深,幻化出“空灵”的、“逸”的、“神”的“妙”的艺术美的境界。

中国艺术的有无相生还表现出“以少许胜多许”的美学特色。中国传统绘画是缩千里于尺幅之中,在方寸之间展示千里江山,这与中国园林有异曲同工之妙。它凝集自然山水的精华,在小范围内再现自然之美,让游人在有限的空间内尽量多地欣赏到各种不同的景色,在较短的时间内又尽量观揽到丰富多变的风光。郑板桥(1693-1765)曾对自己所居院落的一小天井及其竹石小景有一段生动描述:“十笏茅斋,一方天井,修竹数竿,石笋数尺,其地无多,其费亦无多也。而风中雨中有声,日中月中有影,诗中酒中有情,闲中闷中有伴,非唯我爱竹石,即竹石亦爱我也,彼千金万金造园亭,或宦游四方,终其身不能归享。而吾辈欲游名山大川,又一时不得即往,何如一室小景,有情有味,历久弥新乎!对此画,构此境,何难敛之则退藏于密,亦复放之可弥六合也。”^①这方小天井,给了郑板桥如此丰富的感受,而且空间是随着心中意境可敛可放,是流动变化的,是虚的。这种“虚实相生”、“以少许胜多许”的艺术构思,表现出了中国艺术“虚实相生”的这一重要的美学特色。

① 阮浩耕:《立体诗画—中国园林艺术鉴赏》,南宁,广西人民出版社,1990,9。

中国的建筑艺术独具特色,建筑的美在形式,与功能无关,中国建筑艺术的形式美往往利用虚实关系表现出来。中国建筑的无有虚实,就是空与实的关系,中国传统民居与西方的园厅别墅在空间上是相反的,中国传统民居是院子式的,中间是空的院子,周围是实的建筑,在室内外的过渡往往有走廊,从而使造型更加迷人。而西方的建筑则是实体的建筑物,建筑物周围是空的。此外中国的寺庙和皇宫都是如此,中国建筑虚实相生的美学特色,表现有三种基本形式:第一种是将单体建筑沿院落四边布置,其中有一面是主体,建筑最大最高,势态向前,其它建筑三面围绕,与之相抗取得均衡,院落中心则没有建筑,可谓外实内虚,如中国民间的四合院。第二种是将主体置于院落正中,势态向四面扩张,周围的建筑尺度比它远为低小,四面围合,势态则向中心收缩,也取得均衡,可谓内实外虚,如北京的故宫。以上两种方式都可称之为规整式,都有明确的贯通全局的轴线。前者强调纵轴线,可扩展组成一系列纵向串联的院子,后者的纵横两条轴线基本处于同等的地位,自足自立,不再扩展。第三种方式的院落外廓不规整,院内建筑作自由布局,势态流通变幻,但乱中有法,动中有静,初看似没有秩序,了无章法,其实规则谨严,格局精细,可谓虚实交织,在园林中有更多的运用。这种形式没有贯通全局的轴线,但在内部的各个小区,则存在一些小的轴线,它们穿插交织,方向不定,全局则可大可小,可名之曰自由式。

中国艺术美的文化根源在中国哲学,是从哲学精神上的“无”潜移到艺术美学上,就是“空”的精神。所谓古澹、虚静、空灵、逸、神、妙之类,无一不是“空”的境界的种种呈现。在中国的京剧中,骑马的时候不必有马,马鞭子摇几下,就已经走过了万水千山,所谓“得鱼而忘筌”、“得兔而忘蹄”、“得意而忘言”,这些中国哲学一再强调的道理,在这里既是创作的原则,也是欣赏的原则。西方的戏剧电影,务求使人感到逼真,演戏的骑马就得处处模仿真实的骑马,草原和道路伴随着得得的蹄声在银幕上飞掠过去,这种手