

## 绪 论

—

研究艺术的历史发展，包含两个主要内容：一是形象鲜明的作品群，透过作品的形象性来研究艺术历史发展变化过程。二是历代艺术家（包括哲学家、文学家）对艺术的各种观念的认识和由此所提出的概念命题。每一时代不同艺术风格的演变，对艺术价值的不同确立，往往体现在那些在某一时代中形成的占主导地位的影响着艺术家创作的绘画美学观念的概念命题中。围绕着对这些概念的不同理解和阐释，引发出各种艺术问题。因此，研究一个时代和一个民族的艺术发展，不仅应注重某一时代所产生的艺术作品群，更为重要的是应该注重分析在这一时代中产生的诸多绘画美学概念命题。从某种意义上说，代表一个时代艺术精神、形成某种独特艺术表现倾向的原因，往往能通过在这一时代中占主导地位的那些绘画美学概念命题体现出来。因为每个时代艺术的审美理想，总是由那些画家及画论家们在其著述中记录下来，在其思想的论述中又往往会产生一些独特的概念命题，而“概念”是一个时代艺术发展中审美理想最为集中的思想结晶。对研究者来说，通过这些概念命题的深层含义来分析艺术风格及技法表现的演变有着十分重要的意义。

从中国绘画发展的历史来看，恰好证明了这一点，即绘画艺

术的发展，就其自身内部来说，对艺术价值确立和阐释的差异，导致诸多艺术问题的出现，如画格问题、笔病问题、人品与画品问题以及艺术表现风格的演变问题等等。绘画艺术在长期的发展过程中，许多画家、画论家和哲人们都对它提出了一系列具有鲜明时代特点的概念和命题。它们的提出都依据了某一特定历史文化条件，受特定文化价值的影响，从哲学、文学、音乐和人文、宗教等诸多学科中借鉴名词术语引用到绘画艺术中来，从而形成了中国绘画独特的美学概念，使艺术家的绘画实践紧紧围绕着这些命题所确定的理念价值，努力在创作中寻求实现这种价值的表现手段，这是中国绘画历史发展中的一个突出特点。中国绘画中诸多美学概念的含义都能在传统文化中找到其思想渊源，这是中国绘画美学概念产生的思想基础。因而，对中国艺术精神的理解，艺术形式、艺术风格和技法表现的美学思想的认识，往往要从其所依附的传统文化中去寻找答案。另一方面，中国古代社会中艺术家分化为两类：一类是历史上称之为“画工”的专业画家，一类则体现为以文人士大夫阶层为主体的画家队伍，而后者在中国历史发展中逐渐成为中国艺术精神的实践者、总结者和倡导者。他们从不把艺术作为唯一的职业，而往往身兼多职。他们通晓哲学、文学、宗教和音乐等等，具有较为丰富的知识修养。因此，在对绘画的理解和认识上，常常借用其它门类的概念命题，这是中国绘画美学概念术语形成的直接来源，而这一点正是文人画家的历史功绩。中国绘画美学概念命题的产生，是中国传统文化精神在艺术中的具体运用和体现，也就是说它的形成不仅仅体现了在艺术中的规范。“艺非止于技”，它又体现了其中所蕴含着的传统文化精神，是艺术与文化精神的结合。同时，它又不仅仅体现为一种精神，它还要求能落实到具体的艺术实践中去，从而确定其在艺术中的意义。因此，对这些绘画美学概念加以解释时，就不能不从更为广泛的深层文化传统中去寻

找答案，以求得这些绘画美学概念原意的准确性。“概念”，它是特定历史文化发展下形成的、凝聚着体现事物本质属性的思维形式，它的出现往往与产生它的那一特定历史文化背景密切相关。当这一概念一旦成为独立的语言符号，成为人们思想认识的媒介时，它那在特定文化背景中形成的意指的本来含义，会随其作为独立的语言符号而淡化；更由于人们在使用这一概念时处在不同的历史文化背景下，受不同的文化思潮的影响，对其含义的理解也不尽相同，随其理解的不同会在使用过程中逐渐使这一概念的原本含义发生演化，价值范围和取向也随之改变。从哲学逻辑上说，“概念”是灵活性与确定性的辩证统一。因此，同一概念在不同的历史文化发展中会生发出不同的思想内涵，而且还会由此而引发出许多新的艺术问题。

中国绘画美学概念的最大特点是与中国传统文化精神一脉相承，“体用合一”、“知行合一”既有观念层面的精神内容，又是能实施于具体实践的方法论。它首先是形而上精神层面来确定其意义，然后逐渐向形而下方向发展，最后落实到具体的艺术实践中。因此，它不仅作为一种思维形式或语言符号，同时，它自身又有着十分具体而丰富的实践内容和意义。它要求必须将思想内容在实践中加以不断地确定，离开了实践内容，它也就成了毫无意义的思维躯壳。想要了解其含义，必须在实践上下功夫，才能真正体会“个中三昧”。所以，我们看到中国绘画艺术中，包括绘画美学的概念命题，有许多是用语言无法表述清楚的内容，只能靠实践过程中的切身体悟。这些概念命题乃是在观念形态上确定出在艺术实践中所应努力实现的理念境界。

古代中国绘画创作十分讲究在笔墨技法表现上的规范性，这种规范性精神直接导源于中国传统文化，它要求画家在艺术传达中将笔墨表现时刻与人的内在生命精神相联系，并且把体现这种生命精神作为艺术传达的最高境界。因此，画家在艺术传

达过程中不能只注重于笔墨技法的表现，这只是停留于技术层面上的表现，其艺术的境界仅仅体现为“能格”。“能格”在古代文人画家看来是艺术表现价值的最低层次，而更为重要的是应时刻把对自我内在生命精神的挖掘和表现作为艺术传达的根本目的。在笔墨技法的运用中应时刻以这种生命精神的活力加以制约，使用笔表现达到一气呵成和出神入化的境界，而把达到这种境界的表现效果称之为“神格”或“逸格”。“神格”和“逸格”代表了中国艺术表现所达到的最高精神境界。这种在艺术创作中十分注重自我内在生命精神的传达，与古代中国人传统的宇宙自然生命观有着直接的思想联系。在古代画家看来，绘画表现如果忽视了生命精神的传达，那么，其艺术价值便相对削弱，即被贬谪为“近于画工”，绘画历史上的“画工画”与“文人画”的本质区别即在这里。文人绘画的笔墨表现是以其超拔的精神境界为原动力，从而表现上达到意格自高、不可以绳墨规范加以衡量的艺术意境。在中国绘画理论中体现了这样一个突出的特点，那就是围绕画家内在生命精神而展开的笔墨技法问题的探讨。米芾说：“子云以字为心画，非穷理者，其语不能至是。画之为说，亦心画也。上古莫非一世之英，乃悉为此，岂市井庸工所能晓！”（《题新昌戏笔图》见季伏昆编《中国书论辑要》第539页，江苏美术出版社出版）。画为心画，为人的内在生命精神的展现。笔墨表现不仅仅体现为纯粹的技艺，对于它的运用直接受到画家内在精神状态的制约。由此，对画家内在人格精神的关注成为绘画史中一个重要的问题，强调对内在人格精神境界的修养和升拔，以高昂的充满生命活力的创作激情来趋动笔墨的表现，这样的传达才是“真”的表现。“真”的概念体现了中国人的独特认识，为绘画表现的本质作出了明确的规范。艺术传达中应将笔墨表现提高到显现自我活泼生机的境界，这样所画出的效果才是“活画”，亦即“气韵生动”。而“真”的绘画标志就在于有无“气韵生动”的笔

墨传达，显现出生命精神的活力。所以，在中国绘画历史发展中，艺术表现不满足形似于对象，而是十分注重在表现对象时自我精神的传达，正是由于这种思想观念，使中国绘画从未像西方艺术那样走向具象表现的发展道路。由这种思想观念出发，引发出两个方面的内容：一是对画家内在精神品格的认识，并由此而引发出人格修养问题；二是笔墨技法表现规律的探讨，体现出十分丰富的辩证思想。中国绘画艺术发展受到传统文化精神的陶养，中国艺术的突出特征，就体现在它是中国传统文化精神之树上结出的丰硕之果，其生命源于这一传统思想之根。因此，在对中国绘画艺术问题的探讨中，我们常常能够发现有些看来是作为纯粹的技术问题，其中却蕴含了传统思想的浓郁色彩，而要揭示中国艺术精神的本质，又不能不沿着传统文化的思想脉络去探本寻源，也只有从本源上了解其原初的含义，以及在以后发展中的演化，才能使我们准确地把握中国艺术的精神本质，这一点正是我们在研究中国绘画艺术时所必须注意的问题。正是由于中国绘画表现中重视对内在生命精神的挖掘和表现，从而在美学观上形成了对“美”与“丑”的辩证认识。“美”的事物形态如果进入到绘画表现中不具备画家生命精神层面的体现，那么，所表现出的就被人们看作是“丑”的形象。反之，现实中虽属“丑”的事物形态，一旦在艺术传达中深刻地展示出画家生命精神的张力，体现出画家人格精神的光辉，那么，它便能成为审美的对象，体现出强烈而独特的艺术价值。

中国绘画在民族文化精神的继承性和纯粹性上，与世界其他民族比较而言，体现得最为鲜明。在长期的艺术发展中，人们提出了许多美学概念命题，诸如“形神”、“意境”、“意象”、“折钗股”、“印印泥”和“气韵生动”等等。当在某一特定历史文化形态下产生出某一概念后，这一概念便被后代的艺术发展继承下来，把它作为自身民族艺术精神的最集中体现和权威性理论，又依

据新的文化背景对其加以阐释，使其含义不断地充实、丰富和具体化。

由于古代中国人的思维特点注重对事物的“了然于心”，重在“心”上做功夫，亦即荀子说的“人何以知道？曰心，心何以知？曰虚一而静”（《荀子·解蔽》，见张岱年著《中国哲学大纲》第 6 页，中国社会科学出版社出版）。以彻悟冥想的方式来认识实践中所遇到的问题，以内心中的冥证来加以贯通，重悟而不重逻辑分析，通过在心上做功夫使之达于“体用合一”、“知行合一”的境界，强调能知必能行。在古代思想家看来，经验上的贯通与实践上的契合这就是最好的理解，能在经验中体悟到，又能实施于具体的实践过程这就足够了，这就是最好的知识。这种思维特点便导致后代艺术家对传统美学概念含义的认识、理解和对其价值的确定，随着文化背景的不同而发生转化。古代中国人的这种直觉思维，按照诺思罗普的观点，具有“用直觉得到的概念又有三种可能类型：已区分的审美连续体的概念，不定的或未区分的审美连续体的概念”的特点（见冯友兰著《中国哲学简史》第 31 页，北京大学出版社出版）。这样在不定的或未区分的概念中，往往最具开放性特征，在移入特定的文化背景中便生发出与此背景相吻合的新的思想含义。又由于我国古代语言中词的多义性和模糊性，对概念的范围缺少明确的界定，也是导致后来绘画发展中对传统美学概念含义发生转化的一个原因。明清之际实学思潮的兴起、考据学在文化界的风行，促发了对传统绘画美学概念的含义加以明确的界定。从某种程度上说，中国近现代社会的发展，使传统绘画美学概念的探索愈发走向一个实证主义的道路，这就是近代科学精神的出现，其中不乏受到西方认识论的影响。

## 二

魏晋南北朝时代是中国绘画美学思想形成的重要阶段，也

是我们探讨中国绘画艺术理念——“气韵生动”之所以形成的关键时代。因为占据着支配地位、影响着中国绘画美学思想的诸多概念命题，都是在这一时期产生和建立起来的。正是这一时代独特的文化背景促发了中国艺术精神的觉醒，为绘画艺术建立了明确的本体对象，对以后中国绘画的发展产生了极为深远的影响。更由于后代艺术发展中对这一时代所提出的概念命题不断从彼时彼地的文化背景上去加以阐释，从而使古典艺术理念的含义发生转化，由此转化了的思想含义对中国绘画表现品格的形成产生了直接的影响，并随着艺术实践的不断深入，使中国绘画艺术表现精神愈趋鲜明化。

中国绘画艺术理念之所以在此一时代形成，有其不可忽视的传统文化背景和这一时代特定的文化形态。先秦两汉的文化发展为此一时代艺术理念的建立在思想观念上做了充分的准备。先秦时代人们通过对宇宙自然的观察和思考，生发出对宇宙自然本质探讨的愿望。这种探讨形成了古代中国人的世界观。先民们认为宇宙自然万物生成的本质是“气”，一切实在物构成的本质都是“气”作用的结果。在对人的本质认识上则把人看作是宇宙自然不可分割的一部分，这便体现为古代中国人的“天人合一”思想。由对宇宙自然本质是“气”的规范，进而将这一观念向人的本质进行推演，从而确定了人的本质也是“气”的结论。“气”论思想是先秦文化的突出特点。发展到两汉，人们进一步继承先秦“气”论思想，以“气论”观念作为对自然和人的认识之依据，从而使传统“气”论在古代中国人的思想中进一步积淀下来。两汉时承续着先秦“气”论思想，又结合汉代特定的文化发展，使传统“气”论思想又向前大大推演了一步，最为突出的就是对人的本质的进一步明确规范，把先秦时期“气”论思想进一步具体化。从而由“气”推演出“神”明确规范了人的本质是“神”并由此开始区分出人的内在精神与外在形貌间的差异，形成了“形”、

“气”、“神”三个层面的概念，而且十分强调“神”的意义。这种对人的本质的明确规范为两汉相人术提供了前提，强调相人应以揭示出人物的内在精神为目的，从而形成了一套相人之法，这就是通过人物的外在形貌来把握其内在神情。上述观念和方法为魏晋南北朝时代人伦鉴赏提供了条件。魏晋南北朝时代的文化背景在中国社会发展史中，与以往任何时代相比，体现了鲜明的自身特点，这是一个社会发生急剧变化的时代，分封和割据，动荡和战争，中原士人过江后更加感时忧国，“新亭对泣”，致使原来占主导地位的儒家思想在现实中失去了凝聚力，社会失去了精神维系的核心。而最为惶惑和痛苦的要属文人士大夫阶层，他们对儒家礼教失去了信念后，其精神处于极度痛苦和崩溃的边缘。由于独尊儒术的局面被打破，人的思想禁锢也被打破了。而新的思想和精神价值又尚未建立，从而导致各种思想火花的不断闪烁，促使这一时代形成了学术探讨的又一个百家争鸣局面，产生了许多独特的思想观念。随着这一特定的社会状态，文人士大夫的那种“修身、齐家、平天下”的社会责任感消失了；摆在他们面前的是严酷的现实，人生的命运。对这些问题的思考无不成为每一位文人士大夫所关心的首要问题。

人们对现实和人生命运的关注和思考，常常从精神层面上去寻找答案。恰恰是处于这种特定的历史关头，人们的精神寻求成了先秦道家思想再生发的土壤，道家思想成为文人士大夫确定其世界观和人生观的精神来源。由此，产生了此一时代独特的学术思想——“玄学”，感悟到人不应注重于外在行为的节操和温文而雅，亦即儒家所崇尚的那种“温柔敦厚”的理想人格，而应注重其内在独特精神个性的体现和传达，亦即一种与传统礼教相抗衡的名士精神，从超越礼教之风逐而转向对老庄式的崇尚自然、清淡和玄远境界的追求。伴随着这种新价值的寻求和确立，导致了人的精神觉醒。名士们或放浪于幽林泉壑，纵情欢歌，

或会聚兰亭，慨叹宇宙之茫茫和人生之易逝，“盛一觴一咏亦足以畅叙幽情”（王羲之《兰亭序》）。其精神飞越到形而上的无极境界。由谈玄论道，探讨人生，逐而转向对自然美的再发现，促发了山水文学和山水诗的兴起，可以谢灵运和陶渊明为代表。对自然美的欣赏，促发了人伦鉴赏中审美概念的形成。借助于先秦和两汉自然人生观和相人之术，进而导致此一时代具有审美意味的人伦鉴赏风气的形成，极大地促发了中国艺术精神的觉醒。绘画理论方面无论从思想深度和数量上都比前代有了突破性发展，出现了顾恺之的《论画》、《魏晋胜流画赞》和《画云台山记》；宗炳的《画山水序》王微的《叙画》以及谢赫的《古画品录》。在这些画论中提出了一系列具有极高学术价值、对后代绘画发展产生深远影响的概念命题，如“得意忘象”、“传神写照”、“澄怀味象”、“气韵生动”、“骨法用笔”等等。这些概念都是依据当时特定的文化背景对艺术实践经验作出的高度概括的结晶。这些概念和命题在最初提出时其价值也许显现得不十分强烈，但是，它们却在以后的绘画发展中产生了极为重要的影响，有些乃至成为中国绘画的代名词，对中国绘画发展形成独特的精神面貌和民族特色产生了重大作用。而体现最突出的、支配着中国绘画发展的一个重要概念，是南齐画家谢赫提出的“气韵生动”。从此，为中国绘画建构了明确的本体对象。如前所述，古代语言词义的多向性，在运用同一概念时所依据的文化背景的不同，使这一概念转化出多层含义。“气韵生动”概念在以后中国绘画发展中，大体包含了以下三个层面内容：一是与汉代传神论思想的同一含义，要求在描绘人物时应将对象内在特有的精神特点表现出来。二是向画家主体生命精神上扩展，继承了魏初文学中所倡导的“文以气为主”这一思想。在谢赫品评二十七位画家时已透出了这一消息，如评姚昙度的“画有逸才，巧变锋出，魑魅神鬼，皆能妙绝，同流真为，雅郑兼善，莫不俊发，出人意表，天挺生知，非学所及”

（《古画品录》），揭示了姚昙度在艺术表现上高超的表现才能，这种极高的艺术表现才能不是后天所学能得到的，这即是肯定了“气韵”是先天个人的精神特征，也就是后来郭若虚提出的“气韵非师”的理论。“气韵非师”这一思想在中国绘画发展史中具有独特的意义，它说明了艺术传达的高妙与否，与画家与生俱来的生命精神特点有着直接的联系。所以，从生命精神特点上来看，不可能模仿他人“非学所及”，而是“自然天授”。“气韵”的含义在唐代的艺术实践中向着两个层面落实。晚唐张彦远在其所著的《历代名画记》中，将“气韵”含义作了具体的阐述，他一方面提出了书法和绘画创作的本质是“意气而成”，而“意气”是画家主体生命精神的体现，所以，“气韵”当与画家人格精神相联系。另一方面他又看到了这种内在生命精神——“意气”又是通过用笔来实现其外化，从而提出了“攻画者多善书”，进一步看到了笔墨表现的高妙与否，将直接影响到画面中的生动效果，从而将“气韵”落实在笔墨中。第三点，“气韵”含义作为笔墨表现的一个效果，从五代起便有了较为明确的认识。荆浩的《笔法记》一书是中国绘画历史中第一部专门探讨中国绘画笔墨表现特点的、具有极高学术见解的专著。他第一次在中国绘画理论中将“气”、“韵”、“思”、“景”、“笔”、“墨”概念独立出来，并将“气”与“笔”；“韵”与“墨”在特点上加以归类，从而使“气韵”与“笔墨”对应起来，将笔墨表现的高妙效果称之为“气韵”的生动体现。这一规范的提出为中国绘画笔墨表现境界的提高和人们对笔墨表现技法的高度重视产生了深刻的影响，这就为宋代的绘画发展提供了直接的理论武器。从而形成了对笔墨表现规律的探讨，“笔病”和“笔长”问题的提出，以及绘画表现的最高境界“逸”格标准的确立，为中国绘画表现中愈发注重抒发自我内在精神，以及显现活发生机的笔墨效果产生了推动作用。更由于文人参与绘事后，他们的思想境界和人格修养，以及对艺术问题的独特认识，进一步促

发了中国绘画向着显现笔墨生机活力的表现性方向迈进。从而将“气韵”与“笔墨”间的相互关系更加紧密地联系在一起了。至元代文人画家的进一步实践，已使笔墨的审美价值鲜明化，使中国绘画表现品格具体化。而明清之际对“气韵”问题的认识，大多是在对前人的思想总结中得到了具体的确定。“气韵”概念被明确改称为“气运”，鲜明地提出了以气运笔，所生发的效果就是“气韵生动”的具体显现。“气韵生动”最终成为绘画表现中的理想效果。并为了实现这一效果而强调对内的人格精神修养和笔墨表现规律进行了探讨。所以，我们看到在中国古代画论中，人们大多注重对笔墨技法表现特点及规律的探讨，其内在原因当在于探求更好的笔墨手段来实现这一艺术理想——“气韵生动”。由对“气韵”问题的探讨，又引发出了许多与之相关的问题，如“意境”问题，它通过“意匠”而与画家的笔墨技法有着密切的联系。笔墨的繁简、干湿和浓淡的不同运用，便构造出不同的画面情境。由实现这样的“意境”又回归到具体的笔墨传达这一实际问题中。所以，笔墨之所以成为中国绘画中的重要问题，之所以成为“艺之总归”，就在于它涉及到中国绘画理论中的全部问题，为艺之根本。

由于谢赫提出的这一命题准确地把握了中国绘画表现的精神底蕴，揭示了中国绘画表现的意义，所以，他的“六法论”被后代艺术家誉为“六法精论 万古不移”（宋·郭若虚）。后代艺术家紧紧围绕着这一艺术理念进行实践，并随着各个时代文化发展的不同对这一理念的理解也随之发生演化。但是，中国绘画发展史中有一个突出的特点，那就是在这以后无论时代的更替，文化发展的变化，诸多艺术问题的出现，诸多艺术命题的提出，其中所围绕着一个核心内容却一直没有改变，亦即每一时代的艺术探讨中总是围绕着谢赫提出的“气韵生动”问题进行阐发。中国绘画中许多枝节的问题，究其根源都直接导源于对“气韵生

动”含义的不同理解，这是我们在研究中国绘画诸多问题时所应抓住的关键问题。而对于这一问题进行历史性思考，以探寻“气韵生动”这一古典艺术理念的形成机制，了解其在最初提出时的基本思想含义，以及在以后绘画发展史中的演化，对于我们把握和理解中国绘画的表现精神有着重要的意义。笔墨问题似乎是纯技艺方面的内容，但是，从中国文化发展的特点来看，这一问题又无时不与传统文化精神切切相关。对这一问题进行审视，单单在技艺层面上进行研究已远远不能解决问题，而不能不向深层文化精神中去寻找根源。钱穆说得好，“非通古人之心，焉能知古代之史”（《现代中国学术论衡》）。古代文化是先人思想历史进程的缩影，对于今天的人来说，不了解古人之心——思想精神，便不能深刻地理解其文化发展之所以形成如此面貌的原因，只有认识古人的思想才能揭示出艺术价值的本质。中国古代绘画思想体现了古代中国人的审美价值，对其进行系统的研究，不仅对当代中国艺术的发展有着现实的意义，而且如何挖掘使之成为具有世界意义的文化价值，为人类的文化发展产生促进作用，无疑有着十分重要的意义。本着这一宗旨我们确定了本书研究的出发点，力图从逻辑规律出发来分析现代社会中对中国绘画形成固定认识的历史根源，亦即中国古典艺术理念“气韵生动”概念产生的传统文化思想来源，其原意所指的范围，以及在以后各代绘画发展中其含义的演化，由此演化所导致的近现代中国绘画表现品格固定化的历史原因。

# 第一章

## 中国古典绘画艺术理念“气韵生动”含义形成的思想文化来源

“气”这一概念可以说是中国传统文化精神的代名词，是中国文化不同于西方文化最突出和最有代表性的标志。“气”论占据了古代中国社会全部意识领域，长期地影响着古代中国人的文化心理结构和审美意识，影响着中国绘画艺术表现品格的形成。

在古代中国人的观念中一向关注的有两个问题：一是宇宙自然；一是人生问题。古代中国人从不把这两者分离开来或相互对立，而是把人看作是宇宙自然的一部分，追求一种“天人合一”的理想境界。如道家所讲的“天地与我并生，万物与我为一”。

《易经》中有：“夫大人者与天地合其德，与日月合其明，与四时合其序，与鬼神合其凶。先天而天弗违，后天而奉天时。天且弗违，而况人乎？”（《文言》）在对人的认识上，无论是形体外貌还是内在生命精神，都看作是自然的副本，强调人与自然在本质上的一致性，自然规律也就是人的生命规律。“观天之神道，而四时不忒，圣人以神道设教，而天下服矣。”（《易经·观卦象辞》）因此，在对人的解释上，在古代文论中常常可以看到借用自然事物形态于人体形貌中，最为突出的是中医学中对人体各部器官的命名。如“天池（经穴名）天井（经穴名）”等等。绘画艺术中对人体部位的命名亦即如此，清代丁皋撰《写真秘诀》一卷中说：“要立五岳：额为南岳，鼻为中岳，两颧为东西岳，地阁为北岳。将画

眉目准唇，先要均匀五岳，始不出乎其位……。”古代中国人对自身本质的思考，又常常扩展到宇宙自然中，从宏观出发，然后作微观审视。由对宇宙自然本质的确定，进而转向对人的本质的规范，在此基础上形成了古代中国人的审美观和艺术观。

古代中国文化的精髓在于对生命精神的认识和探讨，从而奠定和形成了中国绘画艺术理念的根基。艺术创作把揭示和表现自然与人的内在生命精神作为最高的境界，以此贯串于古代中国绘画艺术发展的全过程。也就是说形成了这样的逻辑发展：宇宙自然观 → 生命观 → 艺术观。由对宇宙自然的哲学思考，从而引出古代中国人的审美意识和理想，由这种审美意识和理想的确立，奠定和形成了中国艺术独特的精神面貌。中国绘画艺术从逻辑发展来看，一直是走着与传统宇宙自然观和生命观相吻合的发展道路，这就是人们所说的中国绘画艺术的特点所在。

## 第一节

### 宇宙自然的“本根”探讨与“气”概念的形成

一切哲学，都导源于人对他所生存的自然环境和生存命运的体察和思考，都是探究事物之所以形成而展开。在古代中国人看来，构成宇宙自然的根本是那混沌一体的“气”。《左传·昭公元年》中说：“夫天有六气，……六气，曰：阴、阳、风、雨、晦、明也。”先民们从长期的生活实践中，从四季风雨等自然现象中感觉到自然的生成和运化，都导源于“气”这一因素。“阴阳”、“风雨”和“晦明”是气的六种不同特质的体现。春秋战国时期的道家，大多以为万物自然是由“一气运化而成”，首先提出这一命题的是老子，他以“道”对宇宙自然的本质规律加以规范，认为“道”是不可名状的，“道可道，非常道，名可名，非常名。‘无’，名天地之始；‘有’，名万物之母。故常‘无’，欲以观其妙；常‘有’，欲以观

其微。此两者，同出而异名，同谓之玄。玄之又玄，众妙之门。”

“道”是不可以名之的，它是天地之初始。天地万物的出现当源自于这“无”（道），它虽是看不见的，但却是万物之母。“有”和“无”只是就视觉判断来看，就其本质而言是同一的。实际上这“无”就是人们看不到的“气”，古人有“道气”一体的思想。“道”的特征是怎样的呢？老子认为：“道之为物，惟恍惟惚，惚兮恍兮，其中有象，恍兮惚兮，其中有物，窈兮冥兮，其中有精，其精甚真，其中有信。”按《管子·内业》的注释，“精也者，气之精者也”。可知这“精”实际是“气”的代名词，所以有时又有“精气”之说。老子认为：“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。”“道生一”，就是说创造万物是由少到多的过程。《淮南子·天文训》解释为：“道始于一，一而不生，故分而为阴阳，阴阳和而万物生，故曰：‘道生一，一生二，二生三，三生万物。’”“道”、“一”、“气”实际在本质上有相同之处，但“道”是根本的，看不到的，而“气”则是惚兮恍兮；“道”、“气”中包含阴阳，从而分化为两种形态，阴阳相合生成物质，进而构成自然万物界。反过来看物质世界的生成，是由阴阳两气的交合而成，故太极图中的圆形以S曲线分划出黑和白，以表征万物世界的本质，黑和白亦即阴和阳，S曲线表现运动。由此看来，宇宙自然万物的生成，究其根本是由那一气的运化而鼓荡生发出来的，这是老子对宇宙自然万物形成之根本原因的解释。“气”在老子看来是看不见的形态，但是，它却是决定一切生成物的最基本的因素。宇宙自然是一种外在现象界，其构成的根本却是那“气”作用的结果。从王弼（226—249）注《老子》：“万物万形，其归一也，何由致一，由于无也。由无乃一，一可谓无。”（《老子》四十二章注）可知“一”与“无”是同一的，万物万形的本质是“一”（无），进一步说就是“气”。“气”有惚兮恍兮的不确定性，但它并不是没有，它的“有”通过现象界的生发而体现出来。北宋张载对此解释为：“凡可状皆有也，凡有

皆象也，凡象皆气也。’（《正蒙·乾称》）这里所说的“凡象皆气”是针对现象界的本质而言。现象界中的万物万形都是由“气”凝聚而成形的，有形便可见，这就是“象”和“有”，可见的“象”其本质是“气”；“气”的特点是不具体性、不可见性，故是“无”。但是，宇宙自然万物离开了“气”，其外在现象界也就失去了存在的依据和意义。决定宇宙自然生成的这种最究竟者在古代哲学思想中又称为“本根”，《庄子·外篇》云：“惛然若亡而存，油然不形而神，万物畜而不知，此之谓本根。”（《知北游》）庄子同样认为宇宙自然的本质是“气”，他以“惛然若亡而存，油然不形而神”来形容“气”的特点。“气”体现在万物之中而不被感知，所以将其说成为“本根”。《庄子·外篇》有：“以本为精，以物为粗。”（《天下》）“本”即他所说的“本根”，宇宙自然生成的最根本者，“精”即《管子》四篇所说的“精气”，自然万物的生成即是精气作用的结果，物之生灭，亦即气之聚散。

由这种宇宙自然观的确定，进而导致对人自身本质的确定。

庄子谓：“人之生也，气之聚也，聚则为生，散而为死……故曰通天下一气耳。”（《知北游》）既然宇宙自然的本质是“气”，那么，作为自然中一部分的人也不例外是由“气”而生成的，“气”也是人的本质。《管子》四篇中对此论述道：

“凡物之精，此则为生，下生五谷，上为列星，流于天地之间，谓之鬼神，藏于胸中，谓之圣人。是故此气，杲乎如登于天，杳乎如入于渊，淖乎如在于海，卒乎如在于己。是故此气也，不可止以力，而可安以德；不可呼以声，而可迎以意。敬守勿失，是谓成德。德成而智出，万物果得。”（《内业》）

这里的“精”即“精气”。进一步论述了“精气”充塞宇宙万物间的道理。五谷、星系、鬼神和圣人，它们在称谓和形态上虽然不同，但是，在生成的本质上它们都是同一的，都是由充塞于天地间“精气”的作用形成的，亦即“万物万形，其归一也”。“气”是混沌

未分的形态，一旦分化便生万物。因此“气”虽是人不可感知的，但是，它却是对现象界产生决定性作用的因素。这种自然生命观的产生对古代中国人的观念形态产生了重要的影响。对人的认识方面开始明确地区分出内在生命精神与外在形貌这两个方面内容，并且进而明确地断定生命精神依附在形体之内，形体外貌是人生命精神的外在显现，体现人的本质的不是外在形貌，而是内在生命精神。在对人的认识上形成了对其内在精神的把握才是根本这一思想观念。因此，在古代中国人看来，一个人的精气越多，其寿命也愈长，从而导致古代养生术的发展，认为只有保全其体内的精气，人的生命才能长久不衰。如何保持呢？古人强调了以清心寡欲来修炼，以保持其体内精气的充盈。精气愈充盈其炯然的神志便愈发突溢于形表之外，这就是一个人的“神”。《管子·心术上》有“世人之所职者，精也。去欲则寡，寡则静矣。静则精，精则独立（立字衍）矣。独则明，明则神矣”的说法。《心术下》说：“气者，身之充也。”充不美，则心不得。”都是强调人禀气而体现出鲜明的精神风貌。愈清心寡欲，人的精气便愈充盈，其神态便愈发显现于形表之外。孔子之孙的再传弟子孟子（约前372—前289）提出了“我善养吾浩然之气”这一命题，这种“浩然之气”所指的即是儒家所崇尚的那种至大至刚的理想人格。“养气”的目的即在于如何从自我主观上下功夫，使自己的人格精神展现得更加鲜明和强烈。孟子谈的虽不是纯粹的艺术问题，而是儒家所推崇的伟大人格所具有的一种精神本质。但是，他所注重的人格精神却启示了古代中国艺术精神的觉醒，尤其把“气”概念引入到艺术创作中，把艺术家主观精神与作品风格的形成联系在一起，注重从人的主观精神上下功夫，以求得艺术表现达到最高的境界。古代中国绘画艺术之所以注重对生命精神的传达和表现，与传统的生命哲学“气”论思想有着直接的联系。孟子的“养气说”是对自我人格精神培养的方法，强调不断从主观自我