

Guoxue Juyao

主编◎汤一介■副主编◎蒙培元



国学举要

艺卷

湖北教育出版社

张涵 张中秋 著

◎历史概要◎思想精要◎知识辑要

国 学 举 要 艺 卷



国 学 举 要 艺 卷

Guoxue Juyao

本书列为国家“九五”重点图书选题出版规划

ZWJC
2003
Z12
34



主编◎汤一介■副主编◎蒙培元

国学举要

艺卷

张涵 张中秋 著

湖北教育出版社



总序

《国学举要》是由八卷本组成的一套介绍中国传统文化的丛书。这套丛书分为“儒”、“道”、“佛”、“文”、“史”、“艺”、“医”、“术”八卷，每卷又分概要、精要、辑要等三篇。我们希望用较准确，但又较通俗易懂的语言把中国传统文化的基本内容奉献给读者。在我们设计这套丛书时就想到，希望它能体现“举要”的特点。所谓“举要”，大体上说，应能把某一主题的基本内容的要点介绍给读者，并且方便读者了解其内容，所以它在一定程度上又可以作为工具书使用。

我国有很长的文化发展的历史，其内容之丰富在世界各种文化传统中也是数一数二的，它已成为中华民族的精神支柱，对此自古以来人们都对它非常珍惜。要把我们的国家建设成为一个文明、繁荣、富强的国家，是不能离开对其自身传统文化的继承和发扬的。这是因为中华民族的传统文化是我们这个民族赖以生存发展的根，是我们这个民族生命力的源泉，因此很需要大家了解它和保护它。但是对我们的传统文化仅仅去了解和保护是不够的，还必须去发展它，使之适应今天世界和中国发展的要求，这样就要对传统文化给以新的诠释。这就是说，今天我们肩负着文化上的“继往开来”的伟大使命。“继往开来”的文化使命，



当然不是我们这套丛书可以完全担当的，它是我们全民族和整个国家的任务，但我们这套丛书多少体现着这一“继往开来”的精神，我们希望这套丛书能在这一伟大事业中起点添砖加瓦的作用，希望读者能通过它大体上了解中国传统文化的过去，而且能从这出发来考虑当今中国文化的发展问题。

德国哲学家雅斯贝尔斯(Karl Jaspers,1883—1969)曾经提出“轴心时代”的观念。他认为，在公元前一千年至前五百年，在古希腊、以色列、印度和中国几乎同时出现了伟大的思想家，他们都对人类关切的问题提出了独到的看法。古希腊有苏格拉底、柏拉图，以色列有犹太教的先知们，印度有释迦牟尼，中国有孔子、老子，从而形成了不同的文化传统。这些文化传统经过两三千年的发展已经成为人类文化的主要财富，而且这些地域的不同文化，原来都是独立发展起来的，并没有互相影响。“人类一直靠轴心时代所产生的思考创造一切而生存，每一次新的飞跃都回顾这一时期，并被它重新燃烧起火焰。”(雅斯贝尔斯《历史的起源与目标》，华夏出版社1989年版，第14页)在人类社会进入21世纪时，我们也许可以说，人类文化又将进入一个新的“轴心时代”。在可以预见的一段时间里，各民族、各国家在其经济发展的



同时一定会要求发展其自身文化，因而经济全球化将会加强文化多元的格局。从今后世界文化发展的总趋势看，将会出现一个在全球意识观照下的文化多元发展的新局面。21 世纪的文化发展很可能形成若干个重要文化区：欧美文化区（西方文化）、东亚文化区、东南亚文化区、中东与北非文化区（伊斯兰文化区），以及以色列（包括散在各地的犹太人）希伯来文化等等。这几种大的文化潮流将会成为主要影响世界文化发展的力量。在这一新的历史时期，中国文化如果要想实现新的飞跃，使它得以复兴，就必须回顾中国文化发展的源头，这就像欧洲的文艺复兴正是回顾到希腊文化那样而重新燃起火焰。但是，这个新的“轴心时代”的文化发展与公元前一千年至前五百年之间的那个“轴心时代”的情况会有很大的不同。在这个新的“轴心时代”，由于经济全球化，科技一体化，信息网络的发展，把世界联成一片，因而世界文化将不是各自独立发展，而是在相互影响和相互吸收的情况下形成多元共存、“你中有我，我中有你”的局面。各种文化将由其吸收他种文化的某些因素和更新自身文化的能力决定其对人类文化贡献的大小。原先的“轴心时代”的几种文化在初创时虽无互相的影响，但在其后的二千多年中，却都是在互相影响中发展

的。罗素在《中西文明比较》中谈到西方文化的发展时说：

不同文明之间的交流过去已经多次证明是人类文明发展的里程碑。希腊学习埃及，罗马借鉴希腊，阿拉伯参照罗马帝国，中世纪的欧洲又模仿阿拉伯，而文艺复兴时期的欧洲则仿效拜占庭帝国……

欧洲到 17、18 世纪又曾吸收过印度文化和中国文化。可以毫不夸大地说，欧洲文化发展到今天之所以有强大的生命力，正是由于它能不断地吸收外来文化而得到发展。同样，中国文化也是在不断地吸收外来文化而得到发展的。众所周知，在历史上，印度佛教传入中国促进了中国文化的诸多方面的发展。近代在西方文化的冲击下，中国文化又在不断地吸收西方文化，更新自己的文化。因此，我们在了解本国传统文化的同时也很需要了解其他国家与民族的文化。如果可能的话，希望湖北教育出版社能组织力量接着出版《西学举要》、《印度学举要》等等，这也是很有意义的。

《国学举要》这套丛书的倡议者是原湖北教育出版社编辑胡

伟同志,他要我作主编。我认为他的倡议很有意义,就答应了。于是我以北京大学中国哲学与文化研究所的名义进行了组稿工作,但由于种种原因一拖就是五年,现在总算基本完成了。胡伟同志现在已调离湖北教育出版社,而由该社副总编陆才坚同志负责审订和出版工作。我想,如果没有胡伟和陆才坚两位同志的努力,大概这套丛书很难完成。在此,我作为主编对他们两位同志以及各位作者表示深深的敬意。

汤一介

2001年4月15日



总
序

国学举要·艺卷



目录

总序 1

· 历史概要 ·

一、中华传统艺术的独特精神 3

 (一) 对宇宙人生的独特体验与整体掌握 3

 (二) “生生不已”的浓厚人文精神 8

 (三) 用艺术开垦生命 12

二、中华传统艺术的基本特征 17

 (一) 高度的涵泳性与智慧性 17

 (二) 高度的意象性与抒情性 21

 (三) 既执着于生命,又超越于生命的“居尘出尘”性 26

 (四) 高度的有机辩证性 27

三、中华传统艺术的历史概貌 31

 (一) 孕育期(伏羲至商周) 31

 (二) 奠基期(春秋战国至秦汉) 35

 (三) 开拓期(汉至魏晋南北朝) 40

国学举要·艺卷



(四) 昌盛期(隋唐至五代)	42
(五) 圆熟期(宋至元)	44
(六) 终结与变革期(明至清末民初)	47

· 思想精要 ·

一、艺理总论	54
(一) “大象无形”	54
(二) “立象以尽意”	55
(三) 意境论	60
(四) 情景论	72
(五) “凡文字者,六艺之宗”	75
(六) “游”的艺术境界	78
二、音乐理论	86
(一) “乐由天作”与“本与太一”	86
(二) 大音希声	88
(三) 乐者乐也,人情之不能免也	90
(四) “夫乐者,天地之体,万物之性”	91

国 学 举 要 · 艺 卷



(五)“声无哀乐”论	93
(六)“声中无字,字中有声”	95
(七)二十四况说	97
三、诗文理论	101
(一)诗言志说	101
(二)“兴”、“观”、“群”、“怨”	102
(三)“思无邪”说	105
(四)“以意逆志”与“论世知人”	107
(五)情动于中而形于言	108
(六)“文以气为主”	110
(七)陆机“心游万仞”的艺术想象论	112
(八)刘勰《文心雕龙》中的文学审美论	114
(九)钟嵘的“滋味”说	121
(十)韩愈论“不平则鸣”	122
(十一)“诗中有画”与“画中有诗”	123
(十二)以禅喻诗论	127
(十三)童心说	130
(十四)叶燮诗论	132



(十五)袁枚的“性灵说”	136
(十六)刘熙载论艺术的“虚”与“实”	137
四、绘画理论	139
(一)绘事后素	139
(二)“善恶之状,兴废之诫”	140
(三)“解衣般礴”与“真画者”	141
(四)传神写照与以形写神	142
(五)迁想妙得与澄怀味象	145
(六)“画有六法”与“气韵生动”	149
(七)“经营位置”与“骨法用笔”	152
(八)“四格”与“五等”	155
(九)“外师造化,中得心源”	158
(十)“意存笔先,画尽意在”	160
(十一)“度物象而取其真”与“六要”、“二病”	165
(十二)“水墨为上”	169
(十三)“逸格”与“自然”	170
(十四)“形理”与“形神”	174
(十五)“饱游饫看”与“身即山川而取之”	178



(十六)“成竹在胸”与“身与竹化”	181
(十七)“以大观小”与“三远”境界	184
(十八)“绘画之宗,山水居首”	187
(十九)“意溢乎形”与“吾师心,心师目,目师华山”	190
(二十)“一画”论	193
(二十一)“虚实相生,无画处皆成妙境”	196
(二十二)“无法而法,乃为至法”	198
五、书法理论	201
(一)“任情恣性”与“书,心画也”	202
(二)“势”、“力”、“筋”、“骨”	204
(三)“意在笔前”与“心性法度”	208
(四)“达情”与“重神”	212
(五)“尚法”与“无法”	216
(六)“同自然之妙有”	220
(七)“中和”与“壮美”	222
(八)“韵”与“意”	226
(九)“书如其人”	234
(十)“学书必先作气”	239



六、建筑、工艺及雕刻理论	242
(一)先秦的建筑和工艺	242
(二)汉魏道教宫观建筑艺术及其影响	259
(三)汉魏佛教建筑与雕刻艺术及其影响	261
(四)隋唐的建筑、工艺与雕刻	264
七、园林艺术理论	267
(一)“愚目放神,为性情筌蹄”	268
(二)“物诱气随,外适内和”	269
(三)“园,悦目也,亦藏身也”	271
(四)“虽由人作,宛自天开”	273
(五)借景、对景、隔景、分景与框景	278
(六)“纳千顷之汪洋,收四时之烂漫”	282
八、戏剧艺术理论	287
(一)情、梦、戏与“意趣神色”	288
(二)“凡说人情物理者,千古相传”	291
(三)“不在快人,而在动人”	294

国学举要·艺卷



(四)“本色”、“通俗”与“滋味”	296
(五)“化工”与“画工”	303
(六)“设身处地”与“唱曲宜有曲情”	305
(七)“才”、“慧”、“致”、“技”	308
九、舞蹈艺术理论	310
(一)先秦乐舞：“舞，动其容也”	310
(二)汉魏乐舞：“歌者象德，武者象功”	311
(三)隋唐乐舞：“观舞听歌”与“圣人有作”	315

· 知识辑要 ·

一、重要人物	319
二、代表著作	427
主要参考文献	564
后记	569

历史概要



國學舉要·藝卷



一、中华传统艺术的独特精神

自有人类以来,艺术就与人朝夕相处。就是说,艺术与人类生命有着血肉不可分割的联系,世界上各个民族都有自己独特的艺术,并以此作为本民族的骄傲。公元前5世纪的古希腊时期,雅典城邦的文化艺术达到了高度的繁荣,城邦领袖伯利克里就曾自豪地宣称:“我们的城邦是惟一不平凡的城市,其他城市都不能提供这样多的精神娱乐活动。”殊不知,在当时,在遥远的亚洲,还有一个推崇艺术、热爱艺术,并把艺术作为治国安邦重要手段的古老的民族,这就是我们中华民族。中华民族的传统艺术有着不同于世界上其他民族艺术的独特的精神。

(一)对宇宙人生的独特体验与整体掌握

艺术起源的地方,就在文化起源的地方^①。历史表明,一个民族只有当其具有独特的文化形态、审美形态的时候,它才会真正具有独特的生命形态;也只有当其具有独特的生命形态的时候,它才会真正具有独特的文化形态、审美形态。艺术不仅是一个民族生命形态、文化形态、审美形态的集中体现,而且艺术本身还

^① 格罗塞:《艺术的起源》,商务印书馆,1996年版,第26页。

根植于一个民族独特的生命形态、文化形态和审美形态之中。以此来观照中华民族的传统艺术,不难看出,中华传统艺术不仅高度浓缩了中华民族的生命形态、文化形态和审美形态,而且它本身也根植于中华先人对宇宙人生的独特体验与整体掌握。

这里,我们不妨先从中西方生命意识、思维方式的异同的比较入手,来考察中华先人独特的宇宙人生观。一个有趣而且成为明显对比的事实是:中国人在其生命形态、文化形态和审美形态早期形成过程中产生了影响深远的“太极说”;西方人在生命形态、文化形态和审美形态早期形成过程中,产生了影响巨大的“伊甸说”。太极说用哲学的语言高度概括了宇宙人生的生成和发展:太极生阴阳,阴阳之交生万物,阴阳之交生男女。太极何以能如此?因为太极本身就是由互生互动、相辅相成的阴阳二气所组成,阴阳交合便生出天、地、人。伊甸说用艺术的语言形象地描述了人类的由来与命运:上帝造亚当,亚当用自身的一根骨头造女人。上帝何能如此?因为上帝是万能的。可以说,“太极情思”是中华民族生命意识、文化意识和审美意识的母结构;“伊甸情结”是西方人生命意识、文化意识和审美意识的母结构。中西方共同的地方是:都重视人类生命的自我超越,追寻生命的终极价值,即关注人的生命水准自生存状态达于优存境界;所不同的地方是:中国人强调“万物负阴而抱阳”的“合”,西方人则强调万物万事的“分”。故在思维方式上,中国人重整合,西方人重分析,因而又重实证。具体地说,在对自然的认识上,中国人重万物的灵性,西方人重万物的物性;在对人自身的态度上,中国人重人的心灵属性,西方人重人的肉体属性;在人与自然的关系上,中国人强调人与自然的谐调性,西方人强调人对自然的征服性;在人与人的关系上,中国人强调人的人格修养,西方人强调人的个性



张扬；在对生命的终极关怀上，中国人是宗教式的，西方人是纯宗教的。由于生命意识和思维方式上的这些主要差异，中西方就各自生成和发展出了不同特点、不同形态的审美文化和艺术思想。

“太极”生“阴阳”、“万物负阴而抱阳”的宇宙观和生命观，使中华民族的审美观和艺术观呈现为一种全方位、立体式的大审美观和大艺术观。《易大传》总结伏羲作八卦所采取的那种“仰则观象于天”、“俯则观法于地”、“远取诸物”、“近取诸身”的掌握世界的方法和思维方式，就包孕了这种独特的大审美观和大艺术观。这种大审美观和大艺术观认为，人作为宇宙的精华，作为一种极富灵性的生命体，本身就是天地间最值得珍爱和开垦的一种存在。一切美的和艺术的观念及范畴，都根植于人的生命活动，并为了人的生命意义的高扬而不断更新和拓展。特别是艺术，它是作为“美的记录”而被肯定的。中华传统艺术作为这种大审美观和大艺术观的“记录”和集中体现，从根本上确证了人向自我的生成过程及人对自我的肯定、发现与开拓。

那么，中华先人的宇宙观、人生观、审美观和艺术观对中华传统艺术的影响具体体现在哪些地方呢？

第一，从太极流转、阴阳交合产生万物的宇宙观出发，中国人认为艺术与现世人生有着不可分割的关系。《吕氏春秋·古乐篇》载：“昔陶唐氏之始，阴多滞伏而湛积。水道壅塞，不行其原。民气郁阏而滞著，筋骨瑟缩不达，故作为舞以宣导之。”在这里，“舞”的作用是为了导“阴”、宣“气”，使人的筋骨发达。该书还载，远古朱襄氏之时，“多风阳气畜积，万物解散，果实不成，故土达作五弦琴，以来阴气，以定群生”。调和阴阳，使大地风调雨顺，使人民安居乐业，便成为音乐的首要职能。《国语·周语》载：“气无

滞阴,亦无散阳。阴阳序次,风雨时至,嘉生繁祉,人民和利,物备而乐成。”这进一步说明,只有阴阳和顺才能带来风调雨顺,才能带来民生和物阜,然后“乐”的生成才顺理成章。这种艺术观虽是朴素的,但对后世产生了深远的影响。

第二,从“一切美的观念和范畴,都根植于人的生命活动”这一大审美观入手,认为艺术不仅是人的生命体全身心的一种愉悦性感受活动,更是一种精神升华活动。在中华先人的艺术审美实践活动中,这种愉悦性的感受与精神性的升华往往是交合在一起的。如果说对食、色的愉悦性满足使人的生命体开始取得文化的形态和审美的形态的话,那么,比愉悦性满足更高一层的精神性享受则是对人创造自我、实现自我的一种积极肯定。这就是说,人的食、色本性不仅在心理活动和行为上应获得文化的和审美的形态,而且还应该上升为创造性的生命活动,从而使人的生命由有限转化为无限。艺术正是达成此一目的的重要手段。例如《左传》云:“太上有立德,其次有立功,其次有立言,虽久不废,此之谓不朽。”曹丕的《典论·论文》云:“盖文章,经国之大业,不朽之盛事。年寿有时而尽,荣乐止乎其身,二者必至之常期,未若文章之无穷。”就是认为人的生命体在时空上是有限的,但这有限的生命体中潜藏着无限。何以挖掘和发挥出这无限?就是要从事“三立”的创造性活动。所谓“立德”和“立功”,重在社会实践方面树立物质性丰碑;所谓“立言”重在精神方面创造精神性丰碑,这其中就包含了艺术创造活动这一最重要的“立言”活动。可见,远在两千多年前,中华民族在生命活动的认识上和生命境界的开拓上,早就摆脱了蒙昧的自发状态,达到了如此清醒的自觉认识,并成为中华民族艺术审美意识发展的强大动力和最深厚的根据。



第三,从“人的生命体是一个‘大宝藏’,需要人自身不断地去开发和运作”这一生命观出发,认为艺术和审美不是单纯的心理活动,而是人的生命体全身心的一种体悟和操作,究其实质,乃是生命对生命的启动,生命与生命的拥抱,生命向生命的超越。这种艺术观和审美观,是中华先人对人的生命体的一种独特看法。正所谓“命运”者,其命为本体,为坯模;其运为机制,为动力。命必运,运则活,活则生。惟命是运,才生生不已。就是说,中华先人十分强调人的生命体的本体属性和潜在属性,又特别重视人的生命体的运化属性和可操作属性,并将“命”与“运”视为不可分割的整体。那么,谁使其“运”?中华先人认为是命自身赖以构成的阴阳之“气”。此气,既充溢于人之生命体的内宇宙,又充溢于人的生命体的外宇宙,并使内外宇宙息息相通。对于人的内宇宙来说,其气虽有先天之气与后天之气、生理之气与心理之气等的区分,但中华先人强调的是要对这些气进行统摄、护养与拓展,从而使人的生命体上升到一种高层次的气化状态。艺术与审美活动便是人的生命体各种生理的、心理的气化运作之上的一种高水平的全身心精神活动。这种气化运作,旨在调动和开发人的生命之宝“气”、“精”、“神”的威力和潜力,将人的生命状态提升到一种更优化的态势,从而增强或激发其情思、智慧和潜能。基于这种气化运作之上的审美实践活动特别是人的艺术实践活动,是人的生命体的一种全身心的投入,是人之自生命同它生命或生命样的东西之间的一种精神性的交流、默契与融通。凭借此种默契、融通和体悟,人就格外张扬了人之为本性和人所独具的灵性和才情,因而便处处能在生命层次上或生命意味上去观照对象和进行艺术的创造和欣赏。所谓人的生命体“全身心的投入”,是说审美实践或艺术实践既是一种精神性的即“心”

的体验与顿悟,又是一种肉体性的即“身”的把握和操作,而且两者总是紧密结合在一起的。就是说,艺术与审美实践活动是心与身、灵与肉、体悟与操作的有机统一。以此实现人之生命与生命的拥抱,人之生命向生命的超越,也因此使得中国人的审美实践活动特别是艺术审美实践活动在实质上成为一种大智慧、大体悟、大操作的高层次气化运动。

(二)“生生不已”的浓厚人文精神

与西方艺术理论把艺术看作是对自然的模仿的观点不同,中华传统艺术理论自生发之日起就把艺术看作是与人的生命有着直接关联的创造物。中华几千年的文明发展史和艺术审美史表明:人类精神文明的发展、人类生存意识的觉醒和自我意识的独立与人类艺术审美实践活动是息息相关的。人和艺术之间的这种相互生发的关系使得艺术成为人向自我生成的一个重要方式。可以说,人在艺术的审美活动中完善了自身,艺术则在人的生命活动中获得了永存,艺术生命和人的生命两者是相辅相成、互相生成、结伴同行的。因此,对于中华传统艺术来说,在本质上,其发展史也就是中华民族的生命史。

那么,具体来说,中华传统艺术是如何与中华民族的生命意识交融在一起的呢?这要从中华民族对待生命的基本观点入手。《易传》说:“天地之大德曰生”、“日新之谓盛德,生生之谓易”、“天地絪縕,万物化醇,男女媾精,万物化生”。由此可以看出,关于“生”的深厚理念,对“生”的强烈信念使中华民族自古就培植了一种积极进取的主体性意识。“天地絪縕”是什么?就是弥漫于天地之间的阴阳之气(活性物质元素),在相斥相吸中,达于



某种动态和谐状态。当此之际,就形成了“生”人的“生态”与“生胎”。正是这“生态”和“生胎”包含了人的生命的全部密码、能量和信息,并由它孕育出人的生命及其实践态势。此后,经过漫长的社会实践,这“人”的生命态势恰像一颗紧抱孕体的种子那样,逐渐将其生命的胚核层层展开:最先孕育的是人的人格态势,这人格态势既是人之所以为人、人之所以为一个个独特的个体人的胚核,也是艺术生命得以孕育的胚核;随后由这人格态势孕育出人的身心发展态势,由这身心态势孕育出人的文化心理结构和文化操作系统(包括制造工具创造物质财富的操作系统和制造各类符号创造精神财富的操作系统);这种文化心理结构和文化操作系统包括审美心理结构和审美操作系统、非审美心理结构和与非审美的操作系统,由它们分别孕育出艺术的审美实践活动与非艺术的审美实践活动、非审美实践活动与前审美实践活动,并由它们孕育出新的文化心理结构与新的文化操作系统;这新的文化心理结构与文化操作系统一经形成,便孕育出新的身心态势和新的人格态势;而当新的人格态势形成之时,又恰像增添了新的遗传信息的新一代种子那样,在更高的层次上展开自己的生命,即由这人格新态造成人的生命新态,由这人的生命新态反过来提高天人和谐的态势,如此循环往复、周而复始、层层递进、不断升高。这就是对“生生不已”的较为科学的理解。人的生命的“生生不已”自然包含了艺术生命的“生生不已”,而艺术生命“生生不已”的全部内容则包含在人的生命的“生生不已”之中。中华先人由重视生命,珍视生命开始,继而走向超越自我、超越生命正是由永不停息的生命细缛之势造成的。这种细缛之势使人在更高的层次上提升自身,在更高的层次上展开自己的生命。而这种“更高的层次”直指的则是生命的自由状态,是儒家

所崇尚的“孔颜乐处”和“曾点气象”，是庄子所述的“逍遥”之“游”，是禅宗所谓的“直指人心”、随缘任运。在这里，明显地可以看到，中华民族对待生命的态度既是实用的，更是审美的，正所谓“适者生存，美者优存”。而由人的审美实践活动生发出来的艺术实践活动则是人的审美活动的最高层次之一，最能体现人的生命态势和人的生命境界。

如上所述，人的生命态势最先孕育出的就是人的人格态势，人格在中华民族的精神世界里占有不可替代的地位。如果说中华艺术与中华美学的基本精神是通过高层次的气化运动，从心与身、灵与肉的结合上不断开垦人的生命体的内部审美时空和外部审美时空，从而达到人与天谐、人与人谐的自由境界；那么，中华美学和中华艺术的核心则是建构真、善、美相统一的理想人格。从中华艺术史上可以看出，中华艺术理论中的文品、诗品、画品、书品、乐品、舞品等种种艺术之品评，骨子里其实都是在品人的“格”，故皆为人格之品。“诚于中而形于外”、“气韵为上”，既是人之美和人之所以美，也是自然和艺术之美及其所以美。以人格“品”人，以人格“品”物，以人格“品”艺，这是中华美学及艺术思想的核心，也是潜藏在中华美学及艺术思想流程中的基因。不懂这一底蕴，就不懂得中华美学及中华艺术的“三昧”。这最早在道家人格美思想和儒家人格美思想中得到了深邃的表述。庄子在其著名的《逍遥游》中所讲的“鲲化鹏”的形象观念，就是亘贯中华民族人格美追求上的“鱼化龙”形象观念。鲲、鹏皆鱼之生命本体，所不同的是，鲲为鱼的本初形态、有限之象，鹏为鱼的升华形态、无限之象。鱼何以自有限态提高到无限态？“化”——命之运作过程使之然也。这里庄子讲的是鱼，实则是讲人，讲人之格的不断提高与升华。孔子所看重的“文质彬彬”的君子人格，其中的



“质”是讲人的生命体的先天形态、本色之象，“文”是讲人的生命体的后天形态、绘色之象，同时，两种“态”、“色”要紧密结合起来。不仅如此，在人格的真、善、美层次上，孔子更明确指出，“知之”未若“好之”，“好之”未若“乐之”，突出地强调了基于真善之上的美的人格之高。这就是说，无论儒家还是道家，都重视人的生命体的不断运化，都倡导人格的不断递升，都追求人格美的自由境界。不仅儒道两家如此，后来的释学也极为重视人格的升华和圆满。在中华传统的艺术理论中，也有把艺术品本身比作是和人一样的有生命的有机体，比如李贽《答赵士舞德茂宣义论弘词书》中说：“凡文之不可无者有四：一曰体，二曰志，三曰气，四曰韵。……文章之无体，譬之无耳目口鼻，不能成人。文章无志……若土木偶人……，文章之无气……若奄奄病人……，文章之无韵……则庸俗鄙人而已。”这即是说，艺术所追求的最终目的是与人的生命体相合一的完美的生命境界，而其中，人格境界则是生命境界的极致。

中华艺术历史长河中流灌的正是这种以“生生不已”与人格追求为主要内涵的浓厚的人文精神。中华艺术在几千年漫长的发展行程中，一直以这种独特的人文精神关怀着中国人的身心自由态势的培育与发展，并且创造了帮助中国人进入身心自由状态的最佳艺术形式。纵观当今世界，不难发现人类比以往任何时候都更加注重求索生命的意义，更加看重个体人格的建构。重视生命与生态的中华传统艺术对此正好提出了一个别于世界众多民族的十分独特的答案，即以生命拥抱生命，以生命开拓生命，以生命超越生命。这是中华美学与艺术关于艺术及审美活动本质的见解，也可视作塑造审美理想人格的基本构架。恰与西方民族和印度民族把人的生命存在方式截然区分为此岸与彼岸不

同,中华民族自古以来就把人的生命存在方式看作一种连续递进的流程,并视生命活动本身为一个大的审美过程。对于人的生命,认为有拥抱才能有开拓,有开拓才能有超越,开拓和超越又都是为了更好地肯定生命。这就是说,对生命的拥抱、开拓和超越,组成了中华民族生命活动的“三重奏”,也构成了审美理想人格递升的三境界。中华传统文化所倡导的“民胞物与”、“天人相合”、“天行健,君子以自强不息”等思想,正体现了一种拥抱人类、拥抱自然和不断开拓与超越自身的理想人格精神。

从艺术的发生论、创造论和发展论的综合视野来讲,生艺术的“态”和“胎”是人,具体地说是人的“身心态”,即人的身心细缊之态。艺术活动也反作用于人的身心细缊之态,就是说,对于艺术活动,包括艺术创作、艺术作品和艺术鉴赏,这身心细缊之态是不可分解的,即它面对的既不是单纯的“身态”,也不是单纯的“心态”,而是处于奔腾激越的人生长河中的整个“身心态势”。艺术创作活动乃是创作者身心态势包括审美文化心理结构与审美文化操作系统有机地整体地投入,艺术鉴赏活动亦然。故从本质上讲,在中华艺术史上,其诗歌是吟唱的,其舞蹈是跳跃的,其音乐是参与的,其绘画是舞动的,其书法是操作的,其戏剧是表演的,其雕塑是触摸的,均整体地作用于人的身心态势,从而使人的生命体在更高层次上达于一种细缊境界。

(三)用艺术开垦生命

中华传统艺术源远流长。在上古之时,综合了音乐、舞蹈、诗歌等多种艺术形式的“乐”,就是中华最古老的艺术。《吕氏春秋》载:“音乐之所由来远矣”、“乐所由来者尚矣”,就是说中华传统



音乐有着十分久远的历史。《吕氏春秋》将上古音乐史划分为朱襄氏之乐、葛天氏之乐、陶唐氏之乐、黄帝之乐、帝颛顼之乐、帝喾之乐以及尧之乐、舜之乐、禹之乐等不同时代。还记录有《咸池》、《承云》、《九招》、《夏龠》等乐目名称。1978年在湖北随县曾侯乙墓出土了大量乐器,其中有编钟、编磬、琴瑟、鼓、笙、篪等,更是证实了中华古籍的记载。如果说,公元前5世纪的伯利克里曾为古希腊辉煌的艺术而自豪过的话,那么,我们可以自豪地宣称,中华民族从一定意义上讲,就是一个艺术的民族。

艺术是中华民族把握人生、开垦生命、创造文化的一个重要方式。惟其是为人生的,所以中华传统艺术才在仰观俯察之际深入到社会生活的深处,表现为一种诗书礼乐的文化。孔子说:“兴于诗,立于礼,成于乐。”《礼记·王制》中说:“乐正崇四术,立四教……春秋教礼乐,冬夏教以诗书。”把诗书礼乐这些艺术门类作为主要的教育内容和方式来教育民众,并使之养成“文质彬彬”的君子人格,这一传统在中华大地何其久远。宗白华先生在论及艺术与中国社会时说道:“人生里面的礼乐负荷着形而上的光辉,使现实的人生启示着深一层的意义和美。礼乐使生活上最实用的、最物质的衣食住行及日用品,升华进端庄流丽的艺术领域。三代的各种玉器,是从石器时代的石斧石磬等升华到国家的至宝。而它们艺术上的形体之美,式样之美,花纹之美,色泽之美,铭文之美,集合了画家书家雕塑家的设计与模型,由冶铸家的技巧,而终于在圆满的器形上,表现出民族的宇宙意识(天地境界),生命情调,以至政治的权威,社会的亲和力。在中国文化里,从最低层的物质器皿,穿过礼乐生活,直达天地境界,是一片浑然无间、灵肉不二的大和谐,大节奏。”“中国人的个人性格,社会组织以及日用器皿,都希望能在美的形式中,作为形而上的宇

宙秩序,与宇宙生命相表征。这是中国人的文化意识,也是中国艺术境界的最后根据。”^①这就是说,中华传统艺术从来都没有游离于现实人生之外,而是在现实人生之中,体味着生命的忧乐。中华上古时即有的“采风”、“献诗”的制度,其目的虽然也在于娱情,但更重要的目的还在于“观风俗,知得失,自考正”。《左传》中记载的“季札观风”一事,也充分体现了中华古典音乐与社会政治的密切联系。中华最早的诗歌总集《诗经》不仅以文学艺术的方式开启了表达民族精神的先河,而就其内涵来说,它实是灌注了浓厚沉郁的忧国爱民之情。曾有学者指出,诗三百五篇之中言忧之句,殆将百数,读此《诗》者,于之痛苦惨怛,幽遇隐阻不可尽言之情,可以窥见。大抵言乐者少而言忧者多,欢愉之情易穷而忧伤之情无极,这都是作者大有不得于中而后发于外的缘故。《诗经·园有桃》云:“心之忧矣,我歌且谣。”这些正与《易》的忧患相表里。正所谓“诗者,天地之心。”在这样的高度上理解诗歌艺术的作用确实是其他民族所不具备的。

与社会政治伦理相联系,中华传统艺术的独特精神还体现在它的“和”的性质上。“和”是中国人既拥抱生命又开垦生命的独特体现,也是中华传统文化的一大特色。何谓“和”?《中庸》称:“喜怒哀乐之未发谓之中,发而皆中节谓之和。”艺术表现人的喜怒哀乐,人之性情发而中节,达于和谐,才谓“尽善尽美”。所以《乐记》中说:“大乐与天地同和。”《礼记》中也说:“礼者,天地之序也;乐者,天地之和也。”“和”这一特点反映的是中华先人重视人与人之间以及人与自然之间关系的和谐,从而为人的生存和生活创造更为良好的生态环境这样的现实。从历史上看,中华民

^① 宗白华:《美学与意境》,人民出版社,1987年版,第238—239页。



族的形成有一个显著的特点,即求同存异,兼收并蓄,所谓“进于夷狄则夷狄之,进于中国则中国之”。其中“和”的作用不可低估。中华古代艺术家们更是深受“和”的影响,并在他们的艺术实践中很好地发挥了艺术的这一功能。《荀子·乐论》指出:“人不能无乐,乐则不能无形,形而不为道,则不能无乱。先王恶其乱也,故制雅颂之声以道之,使其声足以乐而不流,使其文足以辨而不思,使其曲直、繁省、廉内、节奏足以感动人之善心,使夫邪污之气无由得接焉。是先王立乐之方也。”这里,“人不能无乐”突出的是人的精神性的一种内在需求,“乐”这种艺术成了人从精神上掌握外在世界和把握内在世界的方式、手段和媒介。“乱”在这里既是指情感上的混乱无序,也是指欲望的淫乱过度,是一种不符合“道”的生活方式。因此,乐这种艺术的产生便从情感上、节奏上、境界上作用于“人之善心”,使之起到一定的节制和疏导作用,实现“和”的目的。孔子宣扬的“乐而不淫,哀而不伤”审美标准,也是在强调“和”的节制作用。这即是说,艺术以其审美的情思、审美的节律、审美的境界追求反拨于人的实用的情思、实用的节律、实用的境界追求,从而构成了人的身心态势内在的生命张力,推动人的实用型人格向审美型人格的转化,实现人的实用型人格与审美型人格在新的层次上的统一,以此不断提高人的社会实践水平,不断拓宽人的身心境界,不断提升人的生命品位。

从更为具体的艺术审美实践上看,中华民族在原始时期就创造了众多的原始艺术形式,在今天留下了众多的原始艺术的痕迹。如建筑艺术、陶塑艺术、绘画艺术、乐舞艺术、诗歌艺术等等,这些艺术痕迹连同其他的一些文化样式如原始文身文化、原始宗教文化等记载了中华民族起始时期的文化特征,并对中国

古代的文化艺术的发展产生了根本性的影响。殷商的青铜艺术，周代的诗歌艺术、音乐艺术，汉魏的文章、书法绘画艺术，以及唐诗、宋词、元曲、明清的小说等等，无不从人文关怀的角度对中国人的身心、灵肉进行审美性的开垦和塑造，从而使中华民族的传统文化艺术迄今仍然屹立于世界民族文化艺术之林。



二、中华传统艺术的基本特征

源远流长的中华艺术在中国人的生命实践及辉煌历程中孕育出了自身独特的特征，中华数千年悠久的文明发展历程也使中华传统艺术形成了自身相对稳定的艺术特色。

(一) 高度的涵泳性与智慧性

一个民族的思维方式和哲学观念是民族文化最核心的表现。中华民族从起始阶段起经过巫史文化、社会伦理文化等漫长的发展历程，直到周易文化的形成才最终形成了自己独特的思维方式和宇宙人生观：这就是独特的揽天、地、人之像为一动态图式的《易》思维及由在这一思维方式的基础上而产生的天人合一的宇宙人生观。这种思维方式和人生观念不仅显示了中华民族精神的全貌，而且从意识深处引导着中华艺术的创造与鉴赏活动，从而使中国各门类的艺术表现出高度的涵泳性和智慧性。

《易经·说卦》里说“兼三才而两之，故《易》六画而成卦”。这里的“三才”即天、地、人。这说明原始的卦形三画分别象征着天、地、人三样事物，经过重卦之后，便形成了如今常说的六十四卦。《易传》中所说的“仰则观象于天”，此为一才即天；“俯则观法于地”，此为二才即地；“近取诸身”，此是三才即人。《易·系辞下》有

云：“《易》之为书也，广大悉备，有天道焉，有人道焉，有地道焉。兼三才而用之，故六；六者非它也，三才之道也。”这说明易卦符号本身就体现了人、天、地相互统一、交合相生的基本观念也就是贯穿中华文化的天人合一观念。《易传》的作者正是领悟了易卦创作的精髓，并用这一观念来分析易象，从而强调了天人合一的基本思想。《易·乾·文言传》曰：“夫大人者，与天地合其德，与日月合其明，与四时合其序，与鬼神合其凶吉，先天而天弗为，后天而奉天时。天且弗为，而况于人乎？”《易·泰·彖传》曰：“天地交，泰。后以才成天地之道，辅相天地之宜以左右民。”《易·否·彖传》曰：“天地不交，否。君子以俭德辟难，不可荣以禄。”这些说明儒家从文化的角度倡导君子人格，根植于对天地万物的体悟。故“天行健，君子以自强不息”^①、“地势坤，君子以厚德载物”^②。人的行动不仅契合自然，而且从自然界的无限运转与丰厚中，人们可以激发不断进取的意志，获得宽宏敦厚的德性，增强奋斗不息的毅力。总之，自然界是人的良师益友，是人的生命发展与完善的源泉和动力。因此，人必须遵循自然的流变，体悟自然的神妙，从中获得生命完善的启示。又如《易·恒·彖传》：“日月得天而能久照，四时变化而能久成，圣人久于其道而天下化成。”“圣人”甚至可以依自然而“神道设教”：“观天之神道，而四时不忒，圣人以神道设教，而天下服矣。”^③这是力图从“观天之神道”寻求教化的良策。这里的“神”，即“阴阳不测之为神”的神，指自然界的变化法则。《周易》所强调的人道、天道、地道的密切关系，构成了中华文

① 《易·乾·彖传》。

② 《易·坤·彖传》。

③ 《易·观·彖传》。

化包括艺术与审美文化的主体血脉。

“天人合一”作为《周易》所追求的文化境界，不仅是“君子”陶冶身心的人格境界和“圣人”治理天下的社会境界，更是人与天调和的审美境界。得此境界者，阴阳谐调，动静有致，刚柔相济，各种因素在互佐互补中共同孕育出生机勃勃的生机。《易传》在多处表现出对自然界生命之美的由衷赞叹：“大哉乾元！”“至哉坤元！”这实质上是人对天的一种向往与爱戴。《礼记》中说：“能尽其性，则能尽人之性，能尽人之性，则能尽物之性，能尽物之性，则可以赞天地之化育，能赞天地之化育，则可以与天地参矣。”《管子》里也说：“人与天调，然后天地之美生。”都表达了天人和谐、蔚成至美的思想。

“兼三才而两之”的思维方式与“天人合一”的哲学人生观，是中华传统艺术的生存之根。对于“天人合一”的问题，今人汤一介先生曾有十分中肯的分析。他认为，在中国传统哲学中，所谓“天人合一”的观念表现了从总体上观察事物的思想，不多作分析，而往往是直接的描述，可以称它为一种直观的“总体观念”，因此它讲宇宙人生的实然，并可以从经验中来体认。“天”虽是客体，“人道”要符合“天道”，但“人”是“天地之心”，他要为天地立心。天地如无人，则无生意，无理性，无道德，所以人是作为宇宙的主人而存在的，这种主体性原则可谓之为道德的“人本观念”。这一分析对理解中华传统艺术非常重要。正因为“天人合一”是一种“宇宙人生的实然”，是“从经验中可以体认”的，所以中华传统艺术就处处能在生命层次上或生命意味上去观照艺术对象和进行艺术的创造与鉴赏，并把追求“天人合一”视为艺术的境界。实际上它所要解决的还是艺术创作中的人与所反映的艺术对象之间的关系。如清人朱庭珍说：“作山水诗者，以所心得，与山水

得于天者互证,而潜会默语,凝神于无朕之宇,研虑于非想之天,以心体天地之心,以穷造化之变。扬其异而表其奇,略其同而取其独,造其奥以泄其秘,披其根以证其理,深入浅出以尽其神,肖阴相阳以全其天。必使山情水性,因绘声绘色而曲得其真,务期天巧地灵,借人工人籁而毕传其妙,则以人之性情通山水之性情,以人之精神合山水之精神,并与天地之性情、精神相合矣。”这是仅指山水诗而言的,人心与天地之交合互寓,便产生了山水诗的完美意境。而实际上,中华传统的各门类的艺术如绘画、音乐、书法、诗词曲等无不追求这一境界。中华古诗多是含蓄隽永的抒情短诗,非吟唱不能尽其情;中国的绘画多是借对物的描绘来表达画家本人的人格,达到借物传神、与天地参合的目的;中国的书法乃是“心画”的艺术,欣赏书法作品更是以目会心,才得其精神;中华词曲在传情达意上一咏三叹,曲尽其妙。可以说,中华传统艺术在长期的审美实践中形成了高度涵泳性。

《周易》所构筑的天人合一境界,为中华传统艺术提供了一种智慧之源。应该说,最初在《周易》里表露出的天人合一带有浓厚的巫术色彩,与后世艺术中所表现的那种审美化的天人合一尚有不同的价值取向与社会内涵。《易传》里曾说:“天垂象,定吉凶。”天将人类凶吉之兆通过天象呈现于人们面前,这叫做“天启”。如果“人为”和这种“天启”能够达到和谐一致,便呈吉兆;反之,则呈凶兆。由于上古文化的特殊性质,人们相信这种占筮是灵验的。于是,在进行占筮时自然想得到一个和“天启”一致的“人为”结果。这样就产生了巫术占筮中的“天人合一”,其实不过是一种“神人合一”而已。这种“神人合一”之所以给中华传统艺术提供了一种智慧之源,是因为这里的“神”根本不同于西方宗教中的人格之神,而是一种自然之神,即“阴阳不测之谓神”。因



此,中华上古文化中的“神人合一”,就蕴含了“天人合一”的精髓。再者,在易占中如果能抽得一个上签达到“天人合一”,那么,占卜者自然会心旷神怡,产生一种异于日常心态的精神愉悦,而这种神秘的情感体验,正是审美体验包括艺术审美体验的原型之一。

(二)高度的意象性与抒情性

语言文字是民族特征的重要标志,汉语言文字是中华民族精神的重要标志。汉字作为我们中华民族的思维载体,是中华民族从精神上掌握外在世界和内在世界的重要方式,是中华文明五千年来仍然传播流布于世的重要载体。因此,从文化学和美学的角度认识汉语言文字,从而认识它对中华传统艺术的影响,具有非常重要的意义。

汉字具有独特的声调和形体,因而具有异常独特的个性。汉字史传为黄帝时代的仓颉发明。《说文》序称:“黄帝之史仓颉,见鸟兽蹄之迹,知分理之可相别异也,初造书楔。”古代还流传有“伏羲氏取象设卦”“神农氏结绳而治”等传说。这说明汉字的起始是以象形为基础的。人类古代文明中的文字多以象形文字为开端,如古苏美尔、古巴比伦的楔形文字,古埃及的圣书字等,但这些民族的象形文字早在公元前就消失了,只有汉语言文字至今不仅还保持着它的实用价值,而且其发展还相对稳定,其潜力仍十分强大。

依照宗白华先生的理解,汉文字的成熟可分为三个时期:

(1)纯图画期;(2)图画佐文字期;(3)纯文字期^①。这表明,汉文字本身包含着丰富的艺术品格。汉许慎在《说文》序里说:“仓颉之初作书,盖依类象形,故谓之文,其后形声相益,即为之字,字者,言孳乳而浸多也。”许慎将汉字的构造规律总结为“六书”,即象形、会意、指事、形声、假借、转注。在今天看来,“六书”按其内容实质可分为表意和表音两大类型,象形、指事、会意是表意类,而形声和假借则为表音类,转注则介于二者之间。这样一种形与音的结合使汉字愈来愈向抽象化的方向发展,最终成为一种线的艺术——书法。但可以肯定的是,中华先人在构造文字时,是依照美的规律来造型的,因为汉字本身已灌注了中华先人对宇宙人生的认识,对客观事物的体验,这种体验和认识必定要在文字中体现出来。鲁迅先生指出,汉字有“三美”:意美以感心,音美以感耳,形美以感目。总结汉语言文字的发展过程,它表现出如下几个独特特征:

第一,直观表情性。汉字是以象形为基础的,并且经历了图画阶段。因此,它的直观可视性是极强的。赵元任先生曾指出,汉字的字形有极强的个性,“你要在一页上找什么字,眼睛扫到近处,它就直盯着你,呼之欲出。”这说明汉字的表情性特征是十分明显的。如“美”字从“羊”从“大”,表明美感基于一种真切的生理和心理的快感。现在有研究表明,《易经》中所用的占卦符号是中华先人用以表达思想感情的一种镌刻性的文字信息符号系统。进一步说,中华民族重直观、重形象的传统思维特征,也是与汉字的直观表情性有紧密联系的。汉字的直观表情性特征能让我们寻根溯源,去发现它的本原的意义和它包孕的美感。

^① 宗白华,《美学与意境》,人民出版社,1987年版,第332页。



第二,整体独立性。从字形上看,汉字是一个个独立的方块字,这一方块字在视觉上又成为一个整体构图。因此,单一点画只有被安排到特定的位置上去,才有其存在的意义;也只有从整体上对汉字进行识读,才能明了其含义。汉语言文字的这一特征对我们从整体上把握中华传统审美观及艺术观有很大帮助。

第三,理性思辨性。由于汉字经历了几千年的发展演化,从最早的甲骨文到现今的简化字,已经大大地抽象化了,每个字都包孕积淀了多层次、多方面的涵义,其理性思辨的色彩是极浓厚的。如“仁”字,从结构上蕴含着“推己及人”、“仁者爱人”的寓意;“道”字不仅有“人行于路”的结构性寓意,还有说话及道理的涵义。这和西方的逻各斯一样,一字而兼有语言、思想、行为三义,反映出汉语言文字高度的理性思辨水平。

汉语言文字的上述特征对中华传统艺术的影响是根本性的。语言是思维的表现形式,根据现代西方语言哲学的观点,语言乃存在的寓所,人就栖居于语言的寓所中。那么艺术呢?艺术能脱离它所属的民族的语言文字而独立存在吗?显然是不能的。语言文字能为艺术的生长提供适合的环境——实际上也是“生”艺术的“家”。在语言文字的深厚土壤里出生的艺术,不可避免地要带有本民族语言文字的特征。这在中华传统艺术里已表现得十分显著。例如,中华古代诗、词、曲、小说这些本身用汉语言文字表述的语言艺术自然要深受汉语言文字特点的影响而表现出高度的抒情性;中华的音乐歌唱艺术所追求的“声中无字,字中有声”的境界、中华戏曲艺术里所强调的“咬字行腔”的规律,都说明了汉语言文字在传统艺术中的不可替代的地位。更为独特的是,汉字在漫长的发展历程中,本身也成为一种独特的艺术,即书法。宗白华先生在谈到书法时说道:“中国的书法,是节奏化

了的自然,表达着深一层的对生命形象的构思,成为反映生命的艺术。因此,中国的书法,不像其他民族的文字,停留在作为符号的阶段,而是走上艺术美的方向,而成为表达民族美感的工具。”^①从生命的高度来探讨成为书法的汉语言文字,其依据的正是汉字的意象性。对这一点,李泽厚说道:“‘象形’有如绘画,来自对对象概括性极大的模拟写实。然而如同传闻中的结绳记事一样,从一开始,象形字就已包含有超越被模拟对象的符号意义,一个字表现的不只是一个或一种对象,而且也经常是一类事实或过程,也包括主观的意味、要求和期望。”^②这就是说,汉字本身的意象性和表情性特征使得汉字能够从实用目的中升华出来,成为一种审美的艺术。汉代书法已摆脱了秦代的“书同文字”的局限,开始向多元化方向发展。秦代的篆书在汉代被改造为更为抽象的隶书,新的书体如章草、今草、行书都出现了。到了魏晋时期,书法艺术朝着更为自由自觉的方向发展,涌现出了以王羲之、王献之为代表的一大批著名书法家,从而成为中国书法艺术发展史上的第一个高峰期。从飞动飘逸的《石门颂》到豪放雄浑的《居延汉简》,已突出地显示了书法艺术的审美意境开始向更加自由自觉的方向发展。人们书写文字的目的已开始向抒情化方面转化,“情为物役”的格局已被打破。东汉著名的书法家蔡邕在《笔论》里说:“书者,散也。欲书先散怀抱,任情恣性,然后书之。”这说明,书法艺术已不是偏执于实用功能,而在于表达情感志向,抒发内在的情怀。宗白华在《中国书法里的美学思想》一文中指出:“中国文字的发展,由摹写形象里的‘文’,到孳乳浸多的

① 宗白华:《美学与意境》,人民出版社,1987年版,第430页。

② 李泽厚:《美的历程》,安徽文艺出版社,1994年版,第46页。

‘字’，象形字在量的方面减少了，代替它的是抽象的点线笔画所构成的字体。通过结构的疏密、点画的轻重、行笔的缓紧，表现作者对形象的情感，发抒自己的意境，就像音乐艺术从自然界的群声里抽出纯洁的‘乐音’来，发展这乐音间相互结合的规律。用强弱、高低、节奏、旋律等有规则的变化来表现自然界、社会界的形象和自己的情感。”^①汉代的表情论正是书法艺术由具象走向抽象、由附庸而趋向自由的关键一步，同时也是由实用、伦理而走向审美的关键一步。之后魏晋书法艺术形式进一步走向完美，人们开始从人的自觉高度来看待书法艺术的情感本质。所谓“初假达情，漫乎竟美”，正是对书法艺术抒情性的总结。

除了抒情性特征外，先秦《易传》中所提出的“立象以尽意”的主张，对中华传统艺术影响甚巨。汉魏书法艺术也多倡导“象”与“意”的统一关系，即通过“象”来表达“意”，通过对自然物象的取法、效应来表达内在的情志怀抱。蔡邕《笔论》里说：“为书之体，须入其形，若坐若行，若飞若动，若来若往，若卧若起，若愁若喜，若虫食木叶，若利剑长戈，若强弓硬矢，若水火，若云雾，若日月，纵横有象者，方得谓之书矣。”又如王羲之《书论》中说：“凡作一字……或如虫食木叶，或如水中蝌蚪，或如壮士佩剑，或似妇女纤丽。……或竖牵如深林之乔木，而屈折如钢钩；或上尖如枯杆，或下细如针芒；或转侧之势似飞鸟空坠，或棱侧之形如流水激来。”从引文中可以看出，汉魏论“观法取象”大致有两层含义，一是摄取自然之物象以寓于书；二是拟自然之气势、宇宙万物之韵味而统贯书艺之筋骨血脉，以取其生命之律动。二者突出的都是书法艺术的意象性特点。

^① 宗白华，《美学与意境》，人民出版社，1987年版，第333—334页。

总之，汉语言文字在一定程度上决定了中华民族精神的基本风貌，也规定了中华传统艺术的基本走向。

（三）既执着于生命，又超越于生命的“居尘出尘”性

明代画家李晔有“居尘出尘”语。这“居尘出尘”，正好用来概括中华美学与艺术思想有别于西方的又一大特征。西方美学与艺术着重于强调艺术与审美活动中的超功利性，认为艺术与审美活动犹如宗教活动，在于使人的灵魂暂时从尘世生活中超越出来。而中华美学与艺术则认为，滚滚红尘不仅需要美去提升，而且本身就有享之不尽的美的宝藏，甚至视生命活动为一大审美活动。例如庄子说：“天地有大美而不言。”孔子说：“里仁为美。”就是认为大自然有美，社会生活有美，人类的各类精神创造和物质创造也皆有美。这众多的美，既存在于人类的生产实践活动和道德实践活动之中，又升华在人类的生产实践和道德实践活动之上，即兼有形而下与形而上两种属性。人的艺术实践活动最典型地体现了人的生命体所具有的审美属性，能够按照美的规律来创造出使人的整个身心进入更高自由态势的审美时空。从这方面说，艺术和审美又是和人的自由与解放联系在一起的。在艺术实践活动中，人就可以摆脱不完美的现实，而进入到使身心自由发展的无限时空中。这就是说，在对人的身心态势和整个生命时空的开拓上，实用性的社会实践活动侧重于人的身心和生命时空的现实效用性方面，而艺术实践活动则侧重于人的身心和生命时空的潜在自由性方面。没有实用性的社会实践活动的开拓，人的身心、人格和整个生命就不可能现实地生成、存在和发展，一切审美性的社会实践活动包括艺术活动也失去了现



实的依据与源泉；而没有审美性的社会实践活动，人的身心、人格和整个生命体就不可能一次次、一层层地自我啄破和脱掉自身的现实硬壳，就不可能一次次、一层层地唤醒和拓展自身潜在的自由空间。中华传统艺术可以说很好地解决了艺术与现实的关系这一问题。特别是儒、道两家，尽管在人生观、社会观上有不一样的看法，但在艺术活动追求精神自由这一问题上却观点一致。儒家所追求的超越自我、超越环境、超越生命的人格美，实际上也是艺术美的内在灵魂。孔子所称赞的“饭疏食饮水，曲肱而枕之，乐亦在其中矣”以及“吾与点也”的审美理想，老庄所追求的“逍遥自然”、“以游无穷”的审美理想，其本质是相当一致的。儒家倡导的“中和之美”，道家提倡的“大和之美”，实际上都是既融于自然现实又超越自然现实，从有限的、短暂的现实人生中以艺术的手段把握无限的、永恒的生命实践。这就是说，中华传统艺术同尘世的生活是一种若即若离、不即不离的关系，这与西方艺术与审美所强调的超功利性、超尘世性，恰好形成鲜明的对比。

（四）高度的有机辩证性

前文说过，“伊甸说”和“太极说”显示了中西方两种不同的生命形态、文化形态和审美形态，同时也就显示了中西方两种不同的艺术形态的母结构。基于“伊甸说”的理论构架，西方艺术理论从柏拉图、亚里士多德起就形成了模仿说，并在重分析、重实证的思维基础之上形成了重理性、重规矩的艺术思维方式。而基于“太极说”的理论构架，中华传统艺术及理论不仅从儒道两家的哲学思想中汲取了丰厚的营养，而且它本身就萌生于“太极情

思”这个被称为中华民族生命意识、文化意识、审美意识的母结构中，由此形成了不同于西方的一系列独特的艺术范畴及理论体系，显示出高度的有机辩证性。

在考察“太极说”之前，我们不妨先关注一下中华辩证法的创始人老子及其理论。因为“太极说”与老子的理论是直接相关联的。在宇宙本源的问题上，老子提出了“道”的本源一元论，他说：“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。”但“道”又是很神秘的，因为它“视之不见”、“听之不闻”、“搏之不得”，是“无状之状，无物之象”。同时，“道”又“独立而不改，周行而不殆”。“道”又是“有”与“无”的结合，因为“天下万物生于有，有生于无。”而这个“无”，即是“道”的内在灵魂。老子的宇宙本源一元论学说对中华古典哲学及艺术的影响是深远的，也是深刻的，它所蕴含的丰厚的辩证法思想不断地被后世哲学及艺术所发扬、所光大。

“太极说”继承了老子的宇宙生成论，并对它进行了实质性的改造。这就是将老子理论中的“道”还原为“物”或“太极”。《易传》中说：“一阴一阳之谓道。”“立天之道，曰阴与阳；立地之道，曰柔与刚；立人之道，曰仁与义；兼三才而两之。”这样，老子的化生万物的精神性的“道”在《易传》中转化为物质性的阴阳二气及社会人伦的原则。“易有太极，是生两仪。”“太极”是什么？照孔颖达的解释，“太极”就是“天地未分之前，元气混而为一”的阴阳二气。“太极”的本性是易，它不是静止不动的，而是生生不息的。故《易·系辞传》云：“日新之为盛德，生生之为易。”“易”的形成恰恰在于阴阳二气具有一刚一柔、刚柔相济的性质。《易·系辞传》说：“刚柔相推，变在其中矣。”“夫乾，天下之至健也……夫坤，天下之至顺矣。”在这里，乾与坤、刚与柔形成了既相互对立又互生互动的

对立关系,这种互动关系蕴含了万物化生的契机。这种对立不是绝对的对立,而是在同一中的对立。《易传》中说:“天地交而万物通也,上下交而其志同也。”“刚柔相摩,八卦相荡。”“天地感而万物化生。”就是说对立面双方的交合、相感促成了宇宙万物的生成。

正是基于“太极说”的宇宙观和生命观,中华艺术与审美自生发之始就具有显明的有机辩证性。如《易·系辞传》中说:“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,近取诸身,远取诸物,于是始作八卦,以通神明之德,以类万物之情。”其中的“观天”、“观地”、“观人”(“近取”、“远取”)不仅是伏羲八卦的由来,而且本身就包含着一种广大、有机、辩证的审美实践和艺术思想。这一特性主要表现在对艺术与审美活动中诸对立的艺术范畴如虚与实、无与有、动与静、言与意、意与象、神与形、道与技、情与景、文与质、天然与人工、阳刚与阴柔等等的有机辩证把握上,也表现在对艺术创造及欣赏中的意境、悟性、以及“无法之法”等等艺术审美境界的全面追求上。

中华传统艺术实践主要集中在中华传统诗词、戏曲、书画、音乐、建筑、园林等艺术形式上,其辩证的艺术思想也主要体现在对这些艺术的评价上。如《易·系辞传》言“立象以尽意”;《庄子》言“道进乎技”;张彦远《历代名画记》曰:“物我两忘”;王昌龄《诗格》曰:“物境、情境、意境”;司空图《诗品》曰:“不著一字,尽得风流”;苏轼言“寓意于物”;王夫之言“景生情,情生景”;谢榛言“律诗重在对偶,妙在虚实”;王骥德言“剧戏之道,出之贵实,用之贵虚”;刘熙载言“寓真于诞,寓实于玄”;姚鼐言“苟有得乎阴阳刚柔之精,皆可以为文章之美”等等。这些都是中华艺术史上起关键作用的观念、范畴。关于中华传统艺术的意境问题以及虚实、动静等艺术范畴问题,我国著名美学家宗白华先生已有

极为精当的分析。例如：

庄子说：“虚室生白。”又说：“唯道集虚。”中国诗词文章里都有着重这空中点染，抟虚志实的表现方法，使诗境、词境里面有空间，有荡漾，和中国画有同样的意境结构。

中国特有的艺术——书法，尤能传达这空灵动荡的意境。

王船山在《诗绎》里说：“论画者曰，咫尺有万里之势，一势字着眼。若不论势，则缩万里于咫尺，直是《广舆记》前一天下图耳。五言绝句以此为落想时第一义。唯盛唐人能得其妙。如‘君家住何处，妾住在横塘，停船暂借问，或恐是同乡。’墨气所射，四表无穷，无字处皆其意也！”高日甫论画歌曰：“即其笔墨所未到，亦有灵气空中行。”笪重光说：“虚实相生，无画处皆成妙境。”三人的话都注意到艺术境界里的虚实要素。中国诗词、绘画、书法里，表现着同样的意境结构，代表着中国人的宇宙意识。盛唐王、孟派的诗固多空花水月的禅境；北宋人词空中荡漾，绵渺无际；就是南宋词人姜白石的“二十四桥仍在，波心荡，冷月无声”和周草窗的“看画船尽人西冷，闲却半湖春色”也能以空虚衬托实景。但就它渲染的境象说，还是不及唐人绝句能“无字处皆其意”，更为高绝。中国人对“道”的体验，是“于空寂处见流行，于流行处见空寂”，唯道集虚，体用不二，这构成了中国人生命情调和艺术意境的实相。

可见，与西方艺术理论相比，中华传统艺术有着自身独特的一系列范畴及其理论体系，也充分体现了中华传统艺术理论的有机辩证思想。



三、中华传统艺术的历史概貌

中华传统艺术思想发展在时限上，上起于中华民族的远古生成期，止于 20 世纪初，上下跨度达数千年。括而言之，孕育于远古，奠基于秦汉，开拓于魏晋，发展于隋唐，成熟于宋元，终结变革于明至清末民初。这就是中华传统艺术曾经走过的六大里程。

(一) 孕育期(伏羲至商周)

探索中华传统艺术思想的起源及其嬗变规律，不能不从极为久远的洪荒时代开始，也不能不从中华文化特别是中华起始审美文化的形成开始。历史研究表明，在历史上的现今中国大陆版图范围内，存在着一个从猿到人的进化与发展系统。中国大陆的优良生态，不仅适于人类的形成，而且更适于人类的发展，是人类在其中开展创造性劳动的理想环境。目前已发现的新石器时代文化遗址遍布整个中华大陆，数量多达 7000 余处，大多集中于黄河流域、长江中下游地区及北方地区。这些文化遗迹，内涵极为丰富，反映出鲜明的特点和创新性，其中就包括为数众多的陶制器物及其他能反映出中华民族艺术审美意识独特历程的文化遗迹。可以说，中华大陆孕育了中国人的生成与繁衍，而中国

人的繁衍成长过程其实也就是中华民族逐渐形成与不断融合壮大的过程。分布在中国各地的许多原始先民,在漫长的进化过程中,曾经由众多的氏族部落而逐渐发展为不同的民族。黄河中下游地区先后建立了夏、商、周三个国域,并以此巩固了在中华文化中的中心地位。中华民族的形成有一个非常显著的特点,即求同存异、兼收并蓄,所谓“进于夷狄则夷狄之,进于中国则中国之”正是根植于这一特点,远古中国人通过政治、经济、婚姻和文化的不断交流与融合,从而组成同人种、多类型、共血脉的中华民族和形成博大精深、兼收并蓄的中华文化。

民族的大融合,带动了经济和文化的大融合。中国审美文化的最初融会正是建立在其经济运动和文化运动的基础之上的。由于具体的生态条件的限制,远古时期中华大陆形成了两种既对立而又互补的经济类型——农业经济与游牧经济,在此基础上形成了中华民族两大文化风范,即农业类文化和游牧类文化,中华民族的艺术与审美文化也同样是从这两种经济类型和文化类型中陶冶熔铸出来的。这样,在中华民族艺术与审美文化体系中,既有属于游牧文化风格的崇高之美、豪爽之美、宏大之美和进取意识,同时也有属于农业文化风格的温良之美、秀雅之美、优柔之美与中和气质。这两种审美文化的对立互补,才使得整个中华审美文化显示出一种刚柔相济、虚实相生的风神韵质和早熟特征。这一特点,贯穿于中华艺术与审美的方方面面。

中华原始艺术从实践上肯定了中华起始艺术与审美文化的早熟特征。首先,从建筑艺术看,中华原始建筑的基本趋势是从天然转向人工,由石筑转向木筑。《易传》曰:“上古穴居而野处。”《礼记》云:“昔者先王未有宫室,冬则居营窟,夏则居橧巢。”这里谈到的穴居和巢居便是先民们的两种最基本的建筑方式。我国



目前发现的穴居或半穴居遗址，以处于仰韶文化时期的陕西半坡穴居遗址最为著名。半坡遗址从建筑的造型到大小不同的空间分布，已明显体现一种秩序化、规则化的倾向。巢居建筑物主要分布在我国南部地区，如浙江余姚河姆渡遗址就是以木构架为主的建筑遗址，其形式具有平滑、整齐、对称的特点。这种对建筑形式感的追求，隐含了中华先人审美的成分。其次，从造型艺术上看，更为明显地带有艺术的痕迹。造型艺术主要有两种类型，一类为洞穴艺术，主要是岩画；另一类为“器具艺术”，主要是原始雕塑，如石雕、木雕、骨雕和陶塑等，尤以陶塑为最重要。中国原始陶塑艺术丰富多彩，品类繁多，有彩陶、红陶、灰陶、黑陶、印纹陶、白陶等陶塑艺术的出现及发展，表明了中华先人在改造自然进程中的一次大飞跃，在中华美感意识发展史上具有重大意义。绘画艺术是原始造型艺术的另一个重要领域，主要表现在两个地方，一是附着在彩陶上的绘画图案，一是绘在岩壁上的岩画。我国目前已有 14 个省、自治区的县、旗发现了岩画，大都是新石器时代及其以后的作品。其表现内容很广泛，有反映劳动场面如狩猎、采集、放牧的，也有表现原始舞蹈以及战争、凯旋、日常生活的，几乎无所不包。岩画图案包括人物、动物、植物、器具等。我国著名的岩画有云南沧源岩画、广西左江岩画、福建仙字潭岩画、新疆阿勒泰岩画和呼图壁岩画、甘肃黑山岩画、内蒙古阴山岩画、江苏连云港将军崖岩画等。这些岩画飘逸生动，多彩多姿，艺术表现力极强，生动地记录了中华大疆域中各民族审美意识的产生与流变。另外，集诗、乐、舞于一体的乐舞艺术是中华起始艺术一个重要门类。乐舞艺术往往通过形象化、韵律化的语言、曲调，以及节奏感极强的人体动作等，来表达劳动的愉快，宗教的体验和审美的快感。中华古籍中对诗歌的起源有很多记载，

如《吕氏春秋》中说：“今夫举大木者，前呼邪许，后亦应之，此举重劝力之歌也。”这说明原始诗歌起源于劳动中增强协作的呐喊声。中国现存较早的一首诗这样写道：“断竹，续竹，飞土，逐肉。”如此对称的音节，极有艺术上的感染力。我国原始的器乐也较发达，光乐器就有鼓、磬、琴、钟、簋、管等等许多种。中华原始舞蹈艺术十分发达。《尚书》载：“击石拊石，百兽率舞。”《周官》载：“若国大旱，则帅巫舞雩。”《吕氏春秋》载：“昔陶唐氏之始，阴多滞伏而湛积，水道壅塞，不行其道，民气郁阏而滞著，筋骨瑟缩不达，故作为舞以宣导之。”《韩非子》载：“当舜之时，有苗不服，禹将伐之。‘舜曰：不可，上德不厚而行武，非道也。’乃修教三年，执干戚舞，有苗乃服。”原始人坚信通过自己的巫术动作而使自己的愿望实现。事实上，巫术性舞蹈动作的真正价值在于激发人们战胜自然灾害和取得生产成功的信心。在强烈的舞蹈体验中，原始人充分感受到自己的生命节奏与活力，感受生命的巨大能量，从而激起一种创造的冲动。这种冲动的反复冲击又反过来加强了自身生命价值体验和感性观照欲念，于是，巫术舞蹈也就渐渐变成娱乐舞蹈，从而具有了艺术的美感。

氏族社会末期，生产工具发展为铜石并用，我国开始进入第一个奴隶制王朝——夏。其艺术上最明显的标记为青铜艺术。传说中的“夏铸九鼎”则是其始，其艺术特点表现为单纯静穆。青铜艺术在殷商时期获得了高度的繁荣，以至于成了整个时代的象征。它不仅体现了我国造型艺术发展的新高度和所达到的新境界，而且也是中华古典艺术及审美思想在殷商时代的集中反映。殷商青铜艺术主要审美特点体现在它的一种特殊纹饰——饕餮纹饰上，其主要表现为神秘狰狞。到西周末期，随着崇德思想的泛起，主要用以祭祖的青铜艺术逐渐失去光彩。周代的建筑艺



术、礼乐文化、周易八卦等也对当时的艺术发展起到了不可替代的作用。特别是《周易》，从后世(如《易传》)对它的古经部分的分析来看，易之创造是十分类似于艺术创造的，而易经中的爻、卦、彖、象，都可以看作是艺术的基本要素。《周易》不啻为中华艺术精神的一个基本源泉。

值得注意的是，和青铜艺术交相辉映的还有汉字的起源及其向艺术化的转变，中华特有的书法艺术在此时已具有了不自觉的朦胧美。

整体观之，中华传统艺术在西周以前还处于萌芽状态，或曰正处在形成过程中。这一过程奠定了中华艺术的一些最为重要的起始性质，并对整个中华艺术的前进历程产生了极其深远的影响。这种起始性质，在总体上便是呈现出以生态生命为胚核，以阴阳摩荡为主脉，以天人合一为精髓、以有机辩证为血肉的早熟特征及其基本构架。

(二) 奠基期(春秋战国至秦汉)

经历了一个漫长的孕育期，中华传统艺术及审美思想在春秋战国时期终于迎来了第一个大创造、大繁荣的局面。上自宫廷王侯，下至乡里百姓，各层次、各类型的艺术审美活动普遍开展起来。众多的学术流派的形成使当时的中华文化呈现出一个“百家争鸣”的理论氛围。其中以孔子、孟子、荀子为代表的儒家文化、以老庄为代表的道家文化、以儒家思想为主体的《易传》文化以及韩非子、墨子等人的思想，对中华传统艺术起到了很好的奠基作用，并使得先秦的音乐、诗文、绘画及建筑等诸多门类的艺术思想有了一个明显的发展。

儒家文化是由孔子创立的。这种文化,重视血亲人伦、实用功事和道德修养,表现在艺术及审美里,则是宣扬一种和合相善的伦理之美。孔子的思想核心是“仁”,仁者“爱人”。这种“爱人”,以原始血缘亲族之爱为血脉,吸取了周礼的成分,在新的社会条件下寻求个体生命在社会大连环中的生态位置,使个体的生命展现达于社会伦理之道。单就个体生命而言,“仁”实质上是对生命本体的一种张扬和呼唤,是生命个体在持续不断发展中所孜孜以求的目标与化境,同时也是个体生命完善的一种推动力和牵引力。在孔子的心目中,“仁”不仅是一种善的启示,也是一种美的境界。所以他说:“里仁为美。”并把这种以“仁”为基础的美善统一的观念运用于艺术的评价上。《论语》云:“子谓《韶》,尽美矣,又尽善也。”谓《武》:“尽美矣,未尽善也。”《韶》乐能令孔子“三月不知肉味”,正在于它具有尽善尽美的特性,也就是强调艺术把善的内容同美的体验结合起来,并达到完美统一,从而起到它特有的艺术教化作用。据此,孔子进一步把艺术的审美原则规定如下:“关雎,乐而不淫,哀而不伤。”在孔子看来,《关雎》这首诗好就好在它虽极尽欢乐之情但并不过度,虽宣泄哀婉之意却不至于伤神。这种驰骋情感、得其中庸的模式,对中华传统艺术的风范的影响是根本性的,成为区别于西方那种大喜大悲艺术风格的一个明显特征。

与儒家不同,道家在“仁”之外提出了用“道”来规范人的生命与行为的原则,因而便把艺术乃至审美看作是体验“道”的一种方式或人生态度。老子提出的“有”“无”相生的辩证观对中华古典艺术的审美意境和审美风格产生了巨大的影响,从书法到绘画,从戏曲到建筑无不如此。庄子提出的“道”进乎技的“养生”说,实际上就是一种精神逍遥的艺术境界,一种悠然神会的审美



境界。庄子提出的“天地与我并生，而万物与我合一”的境界表现在艺术上就是一种情境合一的境界。可以说，中华传统艺术思想里有很多可以从老庄思想中找到根源。

与先秦“百家争鸣”精神相辉映，对人格精神美的重视成了各家学派的重要内容。如儒家提出的“文质彬彬”的人格模式，道家提出的“无为”的人格准则，墨子的“兼爱”的人格标准，等等。这对中华传统艺术崇尚人格精神之美的观念产生了极大的影响。

从具体的艺术门类来说，先秦对音乐艺术、诗文艺术、绘画艺术、工艺建筑艺术等都有惠及后世的很深刻的思想。

第一，关于音乐艺术。

战国时代是我国音乐艺术趋于全面繁荣的时代。当时著名的歌舞艺术家有韩国的韩娥、秦国的秦青等。音乐的创作表演呈多样化的态势。民间音乐在北方民歌《诗经》之后，南方民歌的主要代表《九歌》也被收录在《楚辞》里面。乐器的制作成就也很突出，如1978年在湖北随县出土的战国早期大型青铜古乐器——曾侯乙编钟，全套64件。编钟上刻有关于音乐的错金篆体铭文，每件钟可发两个乐音。其音域宽广，音色优美。在音乐实践的基础上，音乐艺术理论也日趋系统和完备。宫、商、角、徵、羽五声已经确立，各家对音乐艺术的理解与领悟也丰富起来，并对音乐起源、社会作用等问题提出了一系列的观点。如“乐由天作”、“大音希声”、“政象乐，乐从和”、“凡音之起，由人心生也”、“乐以安德”、“致乐以治心”、“声歌各有宜”、“夫乐有适，心宜有适”、“与民同乐”等等，这些观念深刻地影响着中华传统音乐艺术的发展。

第二，关于诗文艺术。

在春秋以前，我国最主要的文学作品是具有发端意义的散文集《尚书》和第一部诗歌总集《诗经》。《诗经》里保存了大量古代优秀的诗歌作品，表明至少在周代，我国的诗歌艺术已相当成熟。《诗经》在描写现实生活时，大量运用了比、兴的手法，获得了显著的艺术效果，对后世文学艺术和审美观念的发展产生了巨大影响。我国文学的全面繁荣发生在战国时代，这与当时社会经济的发展和百家争鸣的文化局面是紧密相联的。战国初期，《论语》《墨子》《老子》等先后问世。历史散文方面出现了《左传》和《国语》。《左传》堪称为我国史传文学的第一部杰作。战国中期，出现了《孟子》《庄子》《离骚》等一批优秀的诗文杰作。战国末期，出现了《荀子》《韩非子》《战国策》等散文名作。先秦的诗文艺术，既是我国诗文艺术的第一个繁荣期，又是后世诗文艺术的根基与源头。

伴随着这些诗文名作的繁荣，人们很早就开始对这些作品进行艺术理论上的总结和评论，出现了许多极为重要的论述。例如关于诗歌本质特点的看法，形成了以儒家思想为代表的“诗言志”说；关于文学创作的见解，形成了以《庄子》为代表的“言意之辨”和以《易传》为代表的“观物取象”说；关于文艺的社会功能，孔子提出了“兴、观、群、怨”说；对具体的文艺批评，孔子提出了“辞，达而已矣”与“思无邪”两条基本原则，孟子提出了“以意逆志”与“知人论世”两条原则，等等。

第三，关于绘画艺术。

在原始岩画与陶画的基础上，到商周时代，我国的绘画艺术得到进一步的发展。周代以后，独立化的绘画艺术日趋繁荣。1949年2月在长沙东南近郊陈家大山战国楚墓中出土的《人物龙凤帛画》是我国目前发现的最早的帛画作品。这幅画的艺术水

平已达到了很高的境界。1973年在长沙城东子弹库楚墓中还出土了一件《御龙人物》帛画,同样达到了很高的艺术水平。绘画在先秦被称为“百工之事”,创作者多为平民百姓,这使得先秦的文人学士很少有专门谈论绘画创作与欣赏的言论。但从一些哲学家、思想家的只言片语中,还是可以挖掘到不少深入独到的见解。如孔子提出的“绘事后素”;庄子认为“解衣般礴”为“真画者”;《考工记》记载:“画绩之事,杂五色”;韩非子提出“画鬼魅易,画犬马难”,等等。这些观点为后世中华绘画艺术思想开创了良好的基础。

第四,关于建筑与工艺艺术。

商周时期,我国古代的建筑及工艺艺术已达到了相当的繁荣。“四阿重屋”式建筑及台榭建筑,就已奠定了中国传统建筑艺术和园林艺术的基本性格。河南偃师二里头所发现的早期殷墟建筑群,规模宏大,主次分明,布局严谨而富有形式美感。战国时期,由于城市的繁荣,高台建筑开始流行,“高台榭、美宫屋”成为当时普遍流行的审美时尚。春秋战国时代的工艺美术,在商周青铜工艺的基础上继续发展,在艺术风格上已经逐步摆脱了神秘、狞厉和威严的风格,向生动活泼和清新自然方面发展。如春秋时期通高118厘米的莲鹤方壶,就是这方面明显的例子。除青铜工艺外,其他工艺品种也逐渐兴起和繁荣起来,特别是漆器工艺发展迅速。在此基础上,先秦的思想家也都或多或少地对此进行了总结。如《左传》中的“文物昭德”、“在德不在鼎”;墨子的“居必常安,然后求乐”;韩非子的“无当之玉卮不可盛水”说;庄子的“齐以静心”、“以天合天”说;《易·离卦》中所包含的工艺及建筑虚实相生说;《易传》中的雕琢的美与朴素的美;《考工记》中所包含的工艺艺术思想,等等。

总之,先秦时期是中华传统艺术思想发展的奠基期,后世的艺术实践和思想几乎都可从中找出其根源。

(三)开拓期(汉至魏晋南北朝)

汉魏艺术在中华艺术发展史上占有重要的地位。一方面它继承了先秦艺术思想的传统,另一方面又在新的条件下有所发展。两汉艺术与先秦艺术相比,创造性显得不足,但它却表现出一种雄浑大气的审美理想,能博采先秦各家之长而融会贯通之,从而显示出兼容性和综合性的趋向。汉末魏晋时期,伴随着社会政治的动荡,儒学衰落,玄学大畅,道教佛教相继昌盛,形成中国文化的多元发展时期。与此同时,人的精神得到了解放,追求人格自由成为一代风尚,艺术和审美也得到空前的发展。宗白华先生称这个时代是“最富有艺术精神的一个时代”。并称魏晋时期的书法、绘画、诗文、音乐、雕塑、建筑等“无不是光芒万丈,前无古人,奠定了后代文学艺术的根基与趋向”。

魏晋玄学重言意之辨、形神之论对当时的文学与绘画产生了广泛的影响。如王弼《周易·略例·明象》中载:“夫象者,出意者也。言者,明象者也。尽意莫若象,尽象莫若言。……故言者所以明象,得象而忘言。象者所以存意,得意而忘象。犹蹄之所以在兔,得兔而忘蹄;筌者所以在鱼,得鱼而忘筌也。……故立象以尽意,而象可忘也。重画以尽情,而画可忘也。”言意之辨在老庄和《周易》处都可见到,但经王弼发扬,对后世的艺术影响更大了。魏晋玄学对自然的崇尚也直接导致了自然山水诗的勃兴和山水画的滋长。

道教对中华艺术的影响是多方面的。在文学方面,道教往往



以散文体和诗歌体的方式来立经释义,如《太平经》《周易参同契鼎器歌》等。魏晋南北朝时期,道教文学盛行“游仙诗”、“虚步诗”,此外还有志怪小说、散文、神仙传记等。这些文学体裁及其风格对当时的文学发展产生了深远影响。如“游仙诗”在当时文人中就蔚然成风,于愤世嫉俗中而求仙逸之趣。另外,道教对中华传统音乐、绘画、建筑都有很深的影响。

与道教同时,佛教传入后也开始对中华艺术产生巨大的影响,其影响之深,首推文学。佛教引禅入诗,使诗的意境富有理趣与妙悟,给中国文学增加了新内容;由于佛经的大量翻译,使中国文学在体裁、语言、风格方面也深受影响;以禅论诗、以禅参诗以及重“顿悟”、“妙悟”等使中国文学理论有了新的变化。此外,佛教也对中华美术、雕塑、绘画、音乐、工艺、装饰等方面都产生了广泛的影响。

魏晋人追求人格美对当时乃至后世的文学艺术产生了巨大的影响。魏晋书法表达出了“空灵的玄学精神和个性主义的自我价值”。其绘画兼具简率洗练活泼豪爽;其诗文则空灵清新。这些都和当时的人格美的追求有深刻的关系。

具体来说,汉魏诗文艺术理论较为丰富。汉代的扬雄、王充、司马迁、班固、王逸等,魏晋南北朝的曹丕、陆机、刘勰、钟嵘、萧统、颜之推等都从不同的角度,以不同的态度阐述了文学创作与欣赏中的重大问题,包括文学的社会作用、文学的性质与特点、文学创作中的想像与构思、文学作品中的意象关系及文学的审美鉴赏等。如曹丕提出的“以气为主”的文学观,陆机提出的“心游万仞”的艺术想像论,刘勰在《文心雕龙》中构建的文学艺术审美论,钟嵘的“滋味”说等。

汉魏的音乐艺术思想以及书法、绘画艺术实践与理论都十

分丰富,提出了许多新的艺术范畴,如“书,心画也”(蔡邕)、“观其法象”(崔瑗)、“气韵生动”(谢赫)、“迁想妙得”(顾恺之)、“澄怀味象”(宗炳)等等。

总体上说,中华艺术在汉魏时代获得了长足的发展。正如宗白华先生所说,这不愧是一个“艺术创造精神勃发的时期”。

(四)昌盛期(隋唐至五代)

隋唐是我国封建社会的辉煌时代,依据其强大的军事和经济力量,先后开疆拓土,建立了一个强大的帝国。它东起日本海,西至中亚细亚,疆域广大,政治强盛,经济繁荣,民族众多。在这一规模空前的舞台上,其文化具有强烈的凝聚力和辐射力,西泽胡域,东摄扶桑,形成了一个光照四海的博大的中华文化圈。在多民族文化融通的基础上,唐代的艺术风格与审美理想光彩夺目,形成了历史上的“盛唐气象”。

中华艺术至唐代已全面繁荣,达到了前所未有的境地。诗的精彩浑妙,书的气象万千,画的灿烂多姿,以及乐舞的胡汉欢腾,文章的精巧俊美,雕刻的遒劲,建筑的磅礴,工艺的妍美,园林的雅致等等,皆蔚然壮观。关于诗歌,闻一多先生曾指出过“诗的唐朝”的观点,理由是:“其一,好诗多在唐朝;其二,诗的形式和内容的变化到唐朝达到了极点;其三,唐诗的体裁不仅是一代人的风格,其实包括古今中外的各种诗体;其四,从唐诗衍生出后来新的散文和小说等文体。”还指出:“唐人作诗之普遍可说是空前绝后,凡生活中用到文字的地方,他们一律用诗的形式来写,达到任何事物无不入诗的程度。”关于书法,如钱泳谓:“有唐一代之书,……欧、虞、褚、薛,各自成家,颜、师、李、徐,不相沿



袭。……唐人门类多,短长肥瘦,各臻妙境。”近人马宗霍谓:“唐代书家之盛,不减于晋。……宜乎终唐之世,书家倍出矣。”丁文隽谓:“唐代书法,……初唐虞、欧、褚三家鼎立;中唐颜真卿陶熔分篆,雄伟绝伦,一洗南朝浮艳及初唐凋疏之气;李阳冰中兴篆书,张旭大振草体,与颜真卿真书并驾齐驱;晚唐柳公权融会欧、褚、颜,自成一统。”关于绘画,如唐后期画论家张彦远说:“近代之画,绚烂而求备。”又论及唐代诸多画家,如“国朝吴道玄,古今独步。”“尉迟乙僧……用笔紧劲,如屈铁盘丝。”“杨庭光……山水极妙。”“李思训,书画称一时之妙。”“仲容……工写貌及花鸟,妙得其真。”“韩干……善写貌人物,尤工鞍马。”诸如此类,可以看出唐代绘画众体兼备,名家辈出,实为中国画的鼎盛时期。关于乐舞,则如所谓“千歌百舞不可数,就中最爱霓裳舞”。“昔有佳人公孙氏,一舞剑器动四方。”“夜宿桃花村,踏歌接天晓。”“《六么》《水调》家家唱,《白雪》《梅花》处处吹。”其盛况由此可见一斑。唐代的建筑、工艺、园林艺术也很发达,如白居易诗云:“染为红线红于花,织作披香殿上毯。”此言丝织之艺。陆龟蒙:“九秋风露越窑开,夺得千峰翠色来。”此言陶瓷色彩。薛逢:“嫁时宝镜依然在,鹊影菱花满光彩。”此言铜镜工艺。韩愈:“池光天影共青青,拍岸才添水数瓶。”此言园林之精妙。“高高骊山上有宫,朱楼紫殿三四重。”此言建筑雄浑而空灵。

唐代艺术的全面繁荣,带来了审美境界的纵横开拓,体现了旺盛的民族艺术精神。而唐代艺术真正具有时代风范,能体现唐代文化强健雄奇的盛唐气韵的,是那种对壮气之美的理想追求,以及从唐代艺术风神中所体现出来的壮伟、刚健的审美境界。隋唐五代所提出的一些艺术范畴,如王昌龄、刘禹锡、白居易、释皎然、司空图等人提到的“意境”、“外师造化,中得心源”(张璪)、张

彦远所说的“意存笔先，画尽意在”、荆浩所说的“度物象而取其真”等等，都是对盛唐艺术的深入总结。

（五）圆熟期（宋至元）

由宋至元，中国社会进入了一个外围动荡、民族矛盾激化，民族战争频仍的时期。但在一定阶段，其政治中心还相对稳定，其经济、文化的发展还呈现出比较快的步伐。宋时，整个民族特别是文人士大夫的艺术审美观，已经相当程度地得到了确立与完善。在诗文、绘画、词歌、书法等艺术活动中大力追求韵味、神似和内省之精神。这虽然和宋代兴起的理学（新儒学）有关，但也是承传前代艺术审美思想的结果。元时，民族文化又进行了一次大融合，汉民族和汉文化被注入了蒙古族勇猛进取的精神基因；同时，儒家文化又显示出它无所不包、融化变通的一贯精神。元代艺术如杂剧、散曲、书法、绘画等也都达到极高的境界。宋元的艺术思想家也不断对其实践成果进行总结，从而使得宋元艺术思想达于圆熟的境界。

首先是宋元诗文艺术。由于受“道学”和“理学”的影响，宋元时期的散文创作大都“长于议论而欠弘丽”。但明白晓畅、通俗平易是宋代散文的一大特点。这一时期的散文大家有被称为“唐宋八大家”的欧阳修、苏洵、苏轼、苏辙、王安石、曾巩等。宋代的诗歌艺术同样受宋代理学的影响而趋向散文化，即“以文为诗”。宋诗与唐诗相比虽然缺乏真情实感，但也更加理性化。苏轼、陆游等是宋代出类拔萃的大诗人。除了宋诗，宋词在我国文学史上取得了极其辉煌的成就。宋词初袭五代遗风，至柳永始摆脱《花间集》的束缚，到了苏轼，词的境界大新，为南宋名家辛弃疾等开辟



了道路。到了元代,元散曲受到文人重视,它吸收了传统诗词的许多特点,风格多变,雅俗共赏,成为韵文的新兴样式。

宋元时期各种文体的发展,促使诗文艺术批评理论趋于深入。有关著作除了苏轼等人于各种文章中的论述外,仅诗话方面就有欧阳修的《六一诗话》、陈师道的《后山诗话》、阮阅的《诗话总龟》、葛立方的《韵语阳秋》、胡仔的《苕溪渔隐丛话》、尤袤的《全唐诗话》、范温的《潜溪诗眼》、杨万里的《诚斋诗话》、严羽的《沧浪诗话》、王若虚的《溇南诗话》等等。宋元时的诗文艺术之繁荣可见一斑。

宋元音乐艺术的发展主要有以下几个特点:其一,作为依乐填词的词在这一时期获得了较大的发展,并且文人化倾向越来越明显。这使得它代替唐诗而成为宋元士大夫抒发情怀的主要手段。这一时期在音乐上提高词的艺术水平的有周邦彦、姜夔和张炎等;其二,散曲艺术的代兴。由于城市的进一步发展及城市生活的繁荣,散曲作为一种能满足市民大众的欣赏口味的新的音乐形式而繁荣起来。散曲的形式主要有小令、套数、带过曲等。主要作家有关汉卿、马致远等;其三,市民音乐兴盛起来,杂耍卖艺、说唱音乐等普遍流行。其四,随着元代杂剧艺术的高度繁荣,戏剧音乐也得到较大发展。这一时期的音乐理论研究主要以沈括、王灼、周敦颐、朱禧、郑樵、周德清等人为代表,其涉及的主要问题有字声关系、情律关系、音乐表演及其艺术境界等。

宋元书法艺术在以帖学大行于世的情况下,宋四家苏(东坡)、黄(山谷)、米(芾)、蔡(襄)以及元代的赵孟頫都能于规矩中求出自己的特点。苏字以“韵”取胜,以“气”贯通;赵书凝重古朴,厚媚多方,自是一绝。有关书法理论的著作有后人集成的《东坡论书》、朱长文的《续书断》、黄山谷的《论书》、米芾的《岳海名言》

《书史》、宋高宗赵构的《翰墨志》、陈思的《书苑菁华》《书小史》以及欧阳修的《试笔》等。元代的书法理论著作主要有郑构、刘有定的《极衍并注》、陈绎曾的《翰林要诀》等。

宋元绘画艺术继唐五代之后渐趋老成,但变革痕迹明显。这一时期山水花鸟画占了统治地位,且风格成熟,意境开阔。由于这一时期画院极盛,文人习画者众,且日尚飘逸雅致,便出现了文人画与院体画的角逐。综合言之,这个时期的绘画可分为几个不同的阶段:北宋初年人物画承唐五代遗风,而花鸟山水二系则逐渐活跃起来,主要画家有巨然、李成、范宽等。北宋熙宁、元丰时期,是文人画最活跃的时期,追求个性和革新是其主要特色,主要画家有郭熙、米芾、李公麟等,其中以郭熙的山水画境界为最高,他的《林泉高致》也从理论上对绘画实践作了一定的总结。从宋徽宗到南宋初年,是“院体画”最活跃的时期,其中宋徽宗的花鸟画最具成就。南宋以后至元初一百多年,画院之胜不减于北宋,院体山水画将中国山水画艺术推向了一个崭新的境界,其主要代表人物为刘松年、马远、李唐等。元代绘画不同于宋代的坚实画风,而趋向空灵和飘逸。他们继承了宋文人画的尚意风范,并将其推向了新的高峰,主要画家有赵孟頫、黄公望、吴镇、倪雲林、王蒙等,在中华艺术史上占有重要的地位。宋元绘画艺术理论较唐所涉及的范围更加广泛,理论深度上也有不少突破。如黄休复对“逸”这一艺术审美标准的新说明,郭熙提出的“身即山川而取之”,沈括的“山水之法以大观小”,以及苏东坡、黄庭坚等人的重神韵轻形似和苏东坡的“诗中有画”、“画中有诗”等等见解,均将中国绘画艺术理论提高到一个新的水平。



(六) 终结与变革期(明至清末民初)

明清艺术在中华传统艺术发展史上具有承前启后的转换作用,不仅从艺术思想上对中华艺术进行了深刻而全面的总结,而且为中华近代艺术思想的变革提供了丰腴的理论胚胎。

首先是对艺术诸范畴进行全面总结。

诸如艺术上的美与丑、情与境、虚与实、有与无、情与理、阳刚与阴柔等范畴到明清时大都获得了较完备的形态与内涵,这使得明清艺术理论家们能够站在较高层次上对这些范畴进行全面的总结。

其次是对各艺术部类进行全面总结。

明清时期,小说作为一种艺术样式开始繁荣起来。明清小说虽然可以看作是以前小说的继续和发展,但它与六朝志怪、唐人传奇和宋元话本等形态的小说相比,开辟了一个崭新的更高的境界。无论是取材的重大、场面的宏伟、情节的曲折复杂,还是人物刻画的逼真传神、语言的优美通畅,都达到了前所未有的境地。其长篇小说以《水浒传》、《西游记》、《金瓶梅》、《三国演义》、《封神演义》、《红楼梦》、《儒林外史》等为代表,短篇小说以《聊斋志异》、《喻世明言》、《醒世恒言》、《警世通言》、《拍案惊奇》为代表。明清小说的发达,带动了小说评点艺术的发展,其理论代表人物有叶昼、金圣叹、毛宗岗、张竹坡和脂砚斋等。

明清戏剧是在元杂剧的基础上发展起来的。代表人物有明代的汤显祖,清代的洪昇和孔尚任。汤显祖是明代最杰出的戏剧家和戏剧批评家,他的代表作品为《牡丹亭》、《紫箫记》等五种。洪昇的作品有《长生殿》等。孔尚任的代表作为《桃花扇》。

明清的诗文艺术虽不及唐宋发达，但其诗文艺术批评却十分繁荣。清代的叶燮、王夫之、刘熙载等人都创立了比较完备的诗文批评体系，是中华古代诗文艺术的全面总结时代。

明清的音乐艺术主要呈现为以下特点：一是随着市民意识的渐长，戏曲艺术由杂曲而转为传奇，由于传奇拥有更加广泛的群众基础，因此戏曲艺术得到空前的繁荣，并沿着通俗化的路线发展。二是各民族音乐的融会达到极致从而使清代的音乐风格更加多样化。三是说唱艺术的繁荣，形成南北不同的风格。四是演奏艺术得到了长足发展，形成了文人追求“清、微、淡、远”的境界和平民百姓追求朴素的风格。与此相联系，音乐理论出现了朱载堉的《乐律全书》以及李贽、李渔、徐大春为代表的评论家。

明清书法艺术是中华古代书法艺术的大发展、大总结时期。明代书法以继承晋唐为主，而清代书法则大胆创新，书家辈出，书道中兴。明代书法家祝充明、文徵明、董其昌等在继承传统的基础上又多能灵活通脱，而徐渭、宋克等书家则多能创出新意。清代书法昌盛，名家不可计数，著名的有傅山、石涛、朱奎、王铎、郑燮、金农、包世臣、邓石如、伊秉绶、何绍基、吴昌硕、康有为等。同时，许多书家又多能从理论上对书法实践进行总结。主要有项穆的《书法雅言》、包世臣的《艺舟双楫》、刘熙载的《艺概·书概》、康有为的《广艺舟双楫》等。

明清绘画艺术在宋元的基础上出现了融合与贯通，其画风不再刻意追求皇家风范，而变得世俗、奔放。明清时期的山水花鸟画最为人称道，其主要代表人物有戴进、吴伟、沈周、文徵明、唐寅、董其昌、朱奎、石涛、郑燮、吴昌硕等。在绘画理论方面独有建树的代表作有王履的《华山图序》、董其昌的《画旨》、唐志契的《绘事微言》、笪重光的《画筌》、沈宗骞的《芥舟学画编》、方薰的



《山静居画论》、石涛的《苦瓜和尚画语录》等。

明清园林艺术把中华民族对大自然的向往与追求推到一个新的高度。园林艺术家及鉴赏家们深刻地阐述了园林艺术的审美特征,指出园林艺术产生于审美和居养两种需要,因而也就具有审美和实用两种价值。这一时期出现了一部全面总结园林艺术的专著《园冶》,此书代表了中国古代园林艺术理论的最高成就。

清末民初是中华传统艺术思想的嬗变期。这一时期,中华民族经受了前所未有的血与火的洗礼,在不断寻求民族新的生存与发展的道路上,也寻求着中华艺术的发展变革之途。近代中华艺术的显著特点是:一方面引进和借鉴外国文艺思想及理论,另一方面又和中国实际相结合,用艺术的手段去救治和激励国民的心灵。这一时期在文艺理论上具有代表性的是王国维、宗白华的意境说,鲁迅的“摩罗诗力说”,蔡元培的美育说,宗白华的“生命律动”说,朱光潜的艺术批评理论,胡适、陈独秀的文学革命论,邓以蛰的艺术美学研究等。

思想
精
要



國 學 舉 要 · 藝 卷

源远流长的中华传统艺术在漫长的历史发展过程中不仅形成了独特的精神风貌和基本特征，同时也形成了一套独具特色的理论体系。这套理论体系，有从总体上对中华传统艺术进行理论概括的，也有对不同门类的中华传统艺术进行的归纳和指导。



一、艺理总论

从总体上说,中华传统艺术理论的基本命题是围绕“意象”、“意境”、“情景”等主要范畴及其论说展开的。其中,构造奇美的汉语言文字在中华传统艺术特色的形成中起着至关重要的作用,而“游于艺”、“逍遥游”的审美自由观更成为中华民族的一种生命境界。

(一)“大象无形”

艺术意境总绕不开“形象”一词。在中国传统艺术理论中,“形”与“象”的关系是不即不离、又即又离的。汉许慎《说文解字》释“形”曰:“形,象也。”段玉裁注曰:“谓象似可见者。”何谓“象”?《韩非子·解老》里说:“人希见生象也,而得死象之骨,按其图以想其生也。故诸人之所以意想者,皆为之象也。”推此意,则“象”之本义乃为作为动物的大象,然“按其图以想其生也”,已有很重的想像的成分,所以又有“所以意想者,皆为之象也”的结论。王弼说:“夫象者,出意者也。”^①由此可以说,“形”乃“象”之实,“象”乃“形”之虚;“形”乃物,“象”乃意。二者之间有着密不可分的关

^① 《周易略例·明象》。

系。但老子提出的“大象无形”的观点实在形与象关系上开启了艺术审美之门。

“大象无形”是在《老子》四十一章中提出的，王弼对这一命题有如下解释：“有形则有分，有分者，不温则凉，不炎则寒。故象而形者，非大象。”即是说“象”和“形”是不同的，“象”是有形中的无形，是无序中的有序，是对诸多“形”的整合而又不显示具体的形；而“形”则是具体的，是可“分”的，它分开显示为“温”的状态，则不能显示为“凉”的状态，显示为“热”的状态则不能显示为“寒”的状态，它是各自独立、互不相关的。因而，“象”犹如西人所述的“格式塔”，重整体而不单重部分。因此老子所谓的“大象”就更是一个不可分而又集合了众多的“形”的世界，是一个和谐的整体。“大象”不是具体的形象，而它本身又融会了众多的形象，是形象之母，是不言之“大美”。王弼说，“大象”是“尚乎众美，而总以行之”^①。《老子》第六十七章说：“夫唯大，故似不肖，若肖，久矣其细也夫！”即“大”者，似而不肖，若酷肖某一个物象，则夫去其“大”的根本了。由是可知，老子所说的“大象”，表现在艺术创作和艺术欣赏中则为和谐完美的意象。可以说，“大象无形”开启了中华传统艺术理论中的一个至为关键的命题。

（二）“立象以尽意”

言与意、意与象的关系自先秦就成为中华传统艺术理论中极其重要的艺术思想。言意之辨首先是由庄子提出的。《庄子·秋水》里说：“可以言论者，物之粗也。可以意致者，物之精也。”而

^① 《老子指略》。

“言之不能论，意之所不能察致者，不期精粗焉。”这即是说，真正深奥微妙的道理绝不是言和意所能察识的。因为“世之所贵道者，书也，书不过语，语有贵也。语之所贵者意也，意有所随。意之所随者，不可以言传也而世因贵言传书。世虽贵之，我犹不足贵也，为其贵非其贵也。故……知者不言，言者不知，而世岂识之哉！”^①庄子在这里明确指出，“意之所随”，即事物所包含的深刻道理（内蕴）绝不是能够通过有限的言辞所能表达出来的，也就是说，言是不能尽意的，言辞形式是不能把内在意蕴完全表达出来的。庄子实际上是在追求一种“无言之美”，一种“至乐无乐”、“大象无形”的审美境界。庄子还指出：“筌者所以在鱼，得鱼而忘筌；蹄者所以在兔，得兔而忘蹄；言者所以在意，得意而忘言。”^②可见，庄子是重“意”而轻“言”，即重内容之体验，轻视形式之巧丽，重视无穷意蕴之揣摩，反对一览无余的揭示。这种观念用之于文艺创作，可以引申为创作者应行文简约含蓄，给读者以无穷之想象，无限之神思。这在后世被司空图发展为“不着一字，尽得风流”、被白居易发展为“语尽而意远”、被苏东坡发展为“言有尽而意无穷”等等，对中国传统艺术有着深远的影响。

同庄子对言与意的看法相类似，《易传》的作者也认为言语是不能充分表达思想内容的，即所谓“书不尽言，言不尽意”。但《易传》的作者并没有因此而止，而又进一步提出了“立象以尽意”的思想。这和庄子的看法显然不同。在《易传》指出：“书不尽言，言不尽意。然则圣人之意，岂不可见乎？子曰：圣人立象以尽意，设卦以尽情伪，系辞焉以尽其言，变而通之以尽利，鼓之舞之

① 《庄子·天道》。

② 《庄子·外物》。

以尽神。”^①这即是说,既然单靠言辞不能充分表达思想情感,那么就应当“立象以尽意”,通过确立鲜明的形象来反映现实和表达思想情感。《易传》认为,易卦的创立者正是根植于这种情况才创立了八卦,“以通神明之德,以类万物之情。”而《易传》也正是在论述卦爻辞的设立动机时,有意无意地揭示了艺术创作的基本特征,即“立象以尽意”,也就是强调确立形象在文艺创作中的重要作用。语言文字虽然丰富多彩,但毕竟还会受到语形和语意的限制,而形象的创造却能把丰富的意蕴生动而完善地表达出来。这种观念也就是后世艺术中讲的“以象显意”、“以象喻理”,即通过生动、贴切、感和富有表现性的文艺形象来表达抽象的事理和微妙深厚的内在意味。当然对于文学来说,形象本身还要靠语言来塑造,所以“立象”时还必须做到“系辞焉以尽其言。”魏晋时的王弼等人对言、意、象的关系进行了更为深刻的论述。王弼的《周易·略例·明象》中说:“夫象者,出意者也。言者,明象者也。尽意莫若象,尽象莫若言。言生于象,故可寻言以观象。象生于意,故可寻象以观意。意以象尽,象以言著。故言者所以明象,得象而忘言。象者所以存意,得意而忘象。犹蹄之所以在兔,得兔而忘蹄;筌者所以在鱼,得鱼而忘筌也。然则言者象之蹄也,象者意之筌也。是故存言者,非得象者也,象生于意而存象焉,则所存者乃非象其象也。言生于象而存言焉,则所存者乃非其言也。然则忘象者乃意者也,忘言者乃得象者也。得意在忘象得象在忘言。故立象以尽意,而象可忘也。重画以尽情,而画可忘也。”这明显继承了《老子》、《庄子》及《周易》中的“言、意、象”的辩证观,并且又广泛影响于当时的艺术观念,特别是绘画和文学。如谢赫

① 《易传·系辞上》。

《古画品录》：“穷理尽情，事绝言象。”“但取精灵，遗其骨法。”钟嵘《诗品序》：“故使文多拘忌，伤其真美。”《刘子·言苑》：“无质而文，则画非形也；不实而辨，则言非情也。”重神似、内质而轻形繁、外文，多与“得意在忘象”、“重画以尽情”义理相通。

在《易传》中，作者不仅提出了“立象”的重要性，而且还对立象的方法作了说明，这就是《易传·系辞》中所说的“观物取象”：“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，近取诸身，远取诸物，于是始作八卦，以通神明之德，以类万物之情。”在这里，“观物”乃是对自然事物和社会事物的观察、体识，“取象”乃谓在观物之后对物之“象”加以摄取，或摹其形态，或取其意味。《易传》作者认为，原始八卦正是古之圣人观物取象而创作出来的。这种“观”与“取”的范围极广，大则天地，小则鸟兽，远取诸物，近取诸身。可见，“观物取象”是一种带有艺术创作性质的思维活动。章学诚《文史通义》谓“易象通于《诗》之比兴”。这说明易象的创造就像诗之比兴一样，是一种“立象”的艺术手段。这种观念对后世的书法、绘画、文学均有广泛的影响。

言与意、意与象和“大象无形”的艺术辩证法在《易经》的《贲卦》中得到了充分的体现。贲，饰也。贲卦实际上包含了对工艺、建筑的雕饰之美与朴素之美的高度统一的见解。宗白华对此分析说：“华丽繁富的美和平淡的美。贲卦中包含了这两种美的对立。‘上九，白贲，无咎。’贲本来是斑纹华采，绚烂的美。白贲，则是绚烂复归于平淡。所以句爽说：‘极饰反素也。’有色达到无色，例如山水花卉画最后都发展到水墨画，才是艺术的最高境界。所以《易经》的《杂卦》说：‘贲，无色也。’这里包含了一个重要的美学思想，就是认为要质地本身放光，才是真正的美。所谓‘刚健、

笃实、辉光’，就是这个意思。”宗白华在分析了《贲卦》的这种美学意蕴后，还接着指出：“这种思想在中国美学史上影响很大。像六朝人的四六骈文、诗中的对句、园林中的对联，讲究华丽词藻的雕饰，固然是一种美，但向来被认为不是艺术的最高境界。要自然朴素的白贲的美才是最高的境界。汉刘向《说苑》：孔子卦得贲，意不平，子张问，孔子曰：‘贲，非正色也，是以叹之。’，‘吾闻之，丹漆不文，白玉不雕，宝珠不饰，何也？质有余者，不受饰也。’最高的美，应该是本色的美，就是白贲。刘熙载的《艺概》说：‘白贲占于贲之上爻，乃知品居极上之文，只是本色。所以中国人的建筑，在正屋之傍，要有自然可爱的园林，中国人的画，要从金碧山水，发展到水墨山水，中国人作诗作文，均讲究绚丽之极，归于平淡。所有这些，都追求一种较高的艺术境界。白贲，从欣赏美到超脱美，所以是一种扬弃的境界。刘勰《文心雕龙》里说：‘衣锦褻文，恶文太章，贲象穷白，贲乎反本。’这也是《贲卦》在后代确实起了美学的指导作用的证明。”

一般而言，雕饰的美与朴素的美既牵涉到艺术形式美的理想与境界，同时也与人们对文质关系的看法相联系。儒家学派强调文与质的统一，认为雕饰之美是表达质的内容的重要形式，不可忽视。孔子在赞美“尧之为君”时说：“焕乎！其有文章。”孟子所谓的：“充实之为美，充实而有光辉之谓大”，都包含着对艺术的外在形式的美的强调。《易传》里说：“参伍以变，错综其数。通其变，遂成天下之文；极其数，遂成天下之象。”故“物相杂曰文”等等，都强调了必要的雕饰对艺术美的影响。但与儒家的这种态度不同，老子和庄子则反对任何的人为的雕饰，而追求自然的朴素的美。老子说：“五色令人目盲。”显然反对施粉重彩的“五色”。庄子则认为“既雕既琢，复归于朴”，而“朴素天下莫能与之争

美”。又说：“淡然之极而众美从之。”则是从不同的角度对艺术的“白贲之境”的一种认同。这种境界可以说是既在“言”内，又在“言”外，既在“意”中，又在“意”外，既在“象”内，又在“象”外，从而高度地说明了中华传统艺术理论的早熟特征。

（三）意境论

“意境”是中华传统艺术理论的一个最基本的范畴，广泛渗透于我国古代的画论、诗论、文论及乐论之中。

1. 意境的提出：王昌龄、刘禹锡与白居易等

“境”或“境界”一语，在唐以前就有人提出，但主要是从翻译佛经中直接借鉴而来，还没有明确地用来说明文学创作中的审美追求。如《无量寿经》：“斯义宏深，非我境界。”《华严梵品行》：“了知境界，如幻如梦。”等等。明确提出“意境”这一概念并用来说明诗文创作的，当始于唐代的王昌龄。王昌龄在他所著的《诗格》中首先提出了“物境”、“情境”、“意境”三个概念：

诗有三境：一曰物境。欲为山水诗，则张泉石云峰之境极丽绝秀者，神之于心，处身于境，视境于心，莹然掌中，然后用思，了然境象，故得形似。二曰情境。娱乐愁怨，皆张于意而外于身，然后驰思，深得其情。三曰意境。亦张之于意而思之于心，则得其真矣。

在这里，“物境”主要是指自然境界，犹方士庶《天慵庵随笔》中说的“实境”：“山川草木，造化自然，此实境也。”“情境”和“意

境”相近,主要是指人生经历并情思于心的境界。不过他所说的这种“意境”尚不能等同于成熟后的“意境论”(审美意象的表现形态),但确实揭示了意境的一些基本问题。他提出“三境”的创造必须通过“用思”、“驰思”、“思之于心”的想像活动才能完成,这显然接触到意境范畴中的物我关系问题。在《诗格》中,王昌龄还提出了所谓的“三思”,是对这一问题的进一步说明:

诗有三格:一曰生思。久用精思,未契意象,力疲智竭,放安神思,心偶照境,率然而生。二曰感思。寻味前言,吟讽古制,感而生思。三曰取思。搜求于象,心入于境,神会于物,因心而得。

这里所说的“三格”即“三思”,是对诗歌意境创造的不同情况的说明。

何谓“生思”?即虽构思良久,但却“未契于象”,没有产生特定的审美意象,于是“放安神思”,在精神的松弛中使意象突发,自然而然的突然袭击奔泉涌出来。这是讲灵感的产生及其对审美意象的意义。“心偶照境,率然而生”,说明在这种情况下,物和我,心和境的关系是突发式的是偶然被触发出来的。同时也说明在构思审美意象时,要想获得灵感,便不能强加约束,不能强力而为,而应忘怀一切,保持精神上的松弛畅达,这样灵感便会不期而至。《诗格》中还说:“夫作文章,但多立意,令左穿右穴,苦心竭智,必须忘身,不可拘束。”在放松中“境”便可突触思情,产生灵感和想象。但若灵感没有产生之时,是不可作文写诗的。故:“诗若不来,即须及清却宽之令境生,然后以境照之,思则便来,来即作文。如其境思不来,不可作。”那么,什么是“情思”呢?“情

思”即“寻味前言，吟讽古今，感而生思。”也就是要借助前人的作品来触发灵感，创造新的意象。至于“取思”，则是强调要到现实生活中去搜求意象，使心神融于景物，因心而生意象。这实际上是讲由物到心，再由心甘情愿而生意象的过程，即物——心——意象——意境。这是对意境创造中物我关系的更准确的描述。《诗格》又谓：“夫置意作诗，即须凝心，目击其物，便以心击之，深穿其境。如登高山绝顶，下临万象，如在掌中，以此见象，心中了见，当此即明。”在王昌龄所说的“三思”当中，以“生诗”、“取诗”最能说明问题，它不仅接触到了艺术构思和意象营求的特点，即“放安神思”和“即须凝心”等，更深刻地说明了艺术构思与艺术想象中的心物关系，即“心偶照境”、“心入于境”、“因心而得”、“深穿其境”等。它承继了陆机的神思论，又发展了司空图的“思与境偕”说。

王昌龄之后，释皎然、刘禹锡等进一步对“境”作了说明。释皎然的观点在后面进行评说，先看一看刘禹锡的观点。刘禹锡在他的《董氏武陵集记》中提出了著名的“境生于象外”的观点：“片言可以明百意，坐驰可以役万景，工于诗者能之；……诗者，其文章之蕴邪？义得而言丧，故微而通难能，境生与象外，故精而寡和。”“境生于象外”一语精确地说明了意境的内涵与特征，说明“境”与“象”是不同的。“象”是呈现于人们眼前的艺术形象，“境”则是隐含在艺术形象之外的审美境界。在刘氏之前，谢赫曾在《古画品录》中说过“取之象外”的话，但其主旨是说画家在创作时要突破实象的限制，不能“拘于体物”，这虽然也触及到创作意境的方法，但仍停留在“象”的范围。魏晋的佛家也讲“象外”，如僧肇《般若无智论》：“穷心尽智，极象外之谈。”僧卫《十住经合注序》：“抚玄节于希声，畅微言于象外。”其主旨在说明假托形象而

传达佛理真义。刘禹锡是明确提出“境生于象外”，则首次将意境的美学实质予以精到的说明。此后，司空图提出的“象外之外”、“景外之景”又进一步明确了这一问题。

白居易对意境问题也有一些独到的看法。他在《文苑诗格》中说：“或先境而入意，或入意而后境。古诗：‘路远喜行尽，家贫愁到时。’家贫是境，愁到是意。又诗：‘残月生秋水，悲风惨古台。’月台是境，生惨是意。”在这里，白居易认识到了诗歌意境创造的两个不同的阶段。“先境而入意”是第一步，这里的“境”主要是指客观的物景，这种“境”能够打动人的情感而“入于意”，使诗人对这种“境”有所体验、有所感悟、有所创造，最后从“入于意”而再转化为“境”；但此时的“境”又不同于“先境”之境，作为“后境”，它是诗人融“先境”于情意而创造出来的一种艺术境界。这就更接近于后来广泛流行的所谓“意境”了。

白居易还注意到意境创造中艺术语言的运用问题。他指出：“若空言，境入浮艳；若实言，意又重滞。”这里包含了两重意义：其一，它说明诗歌意境的创造必须借助艺术语言这一媒介来完成，并通过语言表达出来，为人们所感悟；其二，它还说明诗人在创造审美意境时必须使所使用的语言符合意境的需要，不能脱离意境表达的需要而作“空言”或浮艳的言词。这些思想又牵涉到诗歌的内蕴和创作形式的问题。

2. 意境论的深化：释皎然

由王昌龄提出的意境论，在唐朝得到了释皎然与司空图的更深一步的解释。

释皎然著有《诗式》、《诗评》等重要文艺理论著作。其中与意境论有关的，是他的“取境”论与“自然”论。

释皎然是佛学家兼僧人,因此,他对意境的论述深受佛学的影响。他在《唐苏州开元寺律和尚坟铭》中曾说:“境非心外,心非境中,两不相存,两不相废。”这是讲佛家之境。具体到诗歌艺术中的特点,他则说:“夫境象非一,虚实难明。有可睹而不可取,景也;可闻而不可见,风也;虽系乎我形,而妙用无体,心也;义贯众象,而无定质,色也。凡此等,可以偶遇,亦可以偶实。”这说明诗歌意境的表现不是单一的,而是多样的,同时又虚实难明。释皎然不仅指出了意境的含义和特征,而且特别强调了诗人创造意境时“取境”的高低对整篇诗歌意境的决定作用,以及“取境”的特点和方法等等。他在《诗式》中说:“夫诗人之思,初发取境偏高,则一首举体便高;取境偏逸,则一首举体便逸。才性等字亦然,故各归功一字。偏高偏逸之例,直于诗体。篇目风貌不妨一字之下,风律外彰,体德内蕴,如车之有毂,众辐归焉。”这就是说,诗人之思,初发取境犹车之有毂,关系整个篇目风貌,如取境偏高,则通首诗举体便高,取境偏逸,则通首诗举体便逸。在释皎然看来,意境的表现形式是多种多样的,虚实不同,那么取境时就应有所选择,以确立整个诗篇的意境格调。这里的“取境”和王昌龄所说的“取境”意思相近,属于诗境创作的构思过程中对境界的定调与蕴藉。他不仅指出了取境的重要性,而且还指出了取境的特点和方法。《诗式》卷一《取境》中说:“又云不要苦思,苦思则丧自然之质。此亦不然。夫不入虎穴,焉得虎子?取境之时,须至难至险,始见奇句。成篇之后,观其气貌,有似等闲,不思而得,此高手也。有时意静神王,佳句纵横,若不可遏,宛若神助。不然,盖由先积精思,因神王而得乎!”释皎然在此针对创造意境不要“苦思”的观

念提出了不同的见解。他曾说：“比兴等六义，本于情思。”^①这里的神思之思就等于“苦思”之思，实质上指取境时那种包含着诗人的才情、学识等诸多因素的思维活动。释皎然认为，这种“思”不仅不能加以否定，而且应加以提倡，因为它关系到整个意境创造的成败。在《诗式》中，他还从意境创造的高度论述了“比”和“兴”：

诗人皆以徵古为用事，不尽然也。今且于六义之中，略论比兴。取象曰比，取义曰兴，义即象下之义。凡禽鱼草木人物名数万象之中，义同类者，尽入比兴，《关雎》即其义也。

“取象曰比”，是指诗人取诸事之象而比之。《文镜秘府论·地卷》引释皎然语云：“比者，全取外象以兴之，‘西北有浮云’之类是也。”可见，“象”即事物之外在形象。但“比象”之“象”，既为作家以精思而取之，就已非纯客观的物象了，而成为“意”中之象。“取义曰兴”，义即事物之象中的内蕴，犹《文心雕龙·比兴》中所谓“比显兴隐”之“兴隐”。以物象兴喻人事而隐义于中，故“取义曰兴”。“义即象下之义”，乃谓寓象外之深义。又《文镜秘府论·地卷》引释皎然云：“兴者，立象于前，后以人事谕之，《关雎》之类是也。”《关雎》：“关关雎鸠，在河之洲。”此即“立象于前”。“窈窕淑女，君子好逑”，此乃“后以人事谕之”。释皎然此处所说“义即象下之意”，表明了“义”与“象”的关系，同时也说明“义”乃审美意象之所谓，本亦归于意境创作的方法与特点。

释皎然重视意境的创造，也自有他理想中的艺术境界。他在《诗式》中列举了许多审美范畴，其中有的牵涉到诗歌的艺术风

① 《诗式》卷一。

格,有的则是对诗歌意境的归类,例如他在《辩体有一十九字》中就列举了高、逸、贞、忠、节、志、气、情、思、德、诚、闲、达、悲、怨、意、力、静、远等,并逐一作了解释。但综观他的整个思想,可以看出,他所推崇的艺术境界可以概括为“自然”与“平朴”,即提倡“天真挺拔”,反对“拘而多忌”。如《诗式序》:“至如天真挺拔之句,与造化争衡。”《诗有四不》:“气高而不努,努则失于风流;力劲而不露,露则伤于斤斧;情多而不暗,暗则矇于拙钝。”《诗有二要》:“要力全而不苦涩,要气足而不怒张。”《诗有六迷》:“以虚诞而为高古;以缓慢而为淡泞;以错用意而为独善;以诡怪而为新奇;以烂熟而为隐约;以气劣弱而为容易。”此皆言诗作意境的不自然。《诗有六至》:“至险而不假;……至丽而自然;……至放而不迂。”《语似用事义非用事》:“不用委屈伤乎天真。”《对句不对句》:“夫对者,如天尊地卑,君臣父子,盖天地自然之数。若斤斧迹存,不合自然,则非作者之意。”《辩体有一十九字》:“风韵朗畅曰高”、“体格闲放曰逸”、“情性疏野曰闲”、“心迹旷淡曰达”。《邺中集》:“不由作意,气格自高。”《文章宗旨》:“为文真于情性,尚于作用,不顾词彩而风流自然。”以上则是强调在进行诗歌创作时不要过于拘泥于声律,而提倡风格上的“自然”。

释皎然关于意境论的又一重要贡献,是他从艺术审美欣赏的角度论述了诗歌境界“可以意冥,难以言状”的特点。如他在《重意诗律》中说:“两重意以上,皆文外之旨,若遇高手如康乐公览而察之,但见性情,不睹文字,盖诣道之极也。”这段话中的“两重意以上”,就是他在书中所说的“两重意”、“三重意”、“四重意”等,其意皆在文外。《诗式序》又谓:“至如天真挺拔之句,与造化争衡,可以意冥,难以言状。”释皎然的这种观念显然与佛学的体悟有关,如僧肇就说:“至理至虚,拟心已差,况乃有言?”僧卫亦

云：“抚玄节于希音，畅微言于象外。”同时也与道家及其他诸家的思想有关。如老子的“大音希声”、庄子的“得意而忘言”、孟子的“言近旨远”、王弼的“得意在忘象，得象而忘言”，以及散见于书画理论中的有关论述等。他在创造意境上认为他所说的“静”、“远”乃艺术意境上的“静”、“远”，而非形式上的“静”、“远”。《辩体有一十九字》：“静，非如松风不动，林猿未鸣，乃谓意中之静。”“远，非如渺渺望水，杳杳看山，乃谓意中之远。”这一看法对司空图、严羽等影响至深。

3. 意境论的深化：司空图

在释皎然之后，唐末文艺理论家司空图对意境论有了更加深入的研究，并将其推向了一个新的发展阶段。他在《诗品》中对诗歌的意境作了比较系统的阐述。

首先，司空图对诗歌意境创造中的主客体关系作了进一步的说明。他在《与王驾评诗书》中说：“王生寓居其间，浸渍益久，五言所得，长于思与境偕，乃诗家之所尚者。”这里的“诗与境偕”一语，说明意境创造中的主客体关系。“思”犹刘勰所谓的“神思”，释皎然所谓的“情思”，是指艺术构思中心灵不能脱离客观的境而存在，而应达到诗与境的契合互渗。在此之前，刘勰曾依据庄子的思想提出“神与物游”；王昌龄《诗格》则说：“心入于境，神会于物”；权德舆《左武卫胄葛许君集序》亦说：“意与境会。”司空图所说的“思与境偕”不仅包含着对艺术想象的理解，还包含着对意境风格的规范。这就是他在《二十四诗品》中所说的“实境”一条。清人许印芳曾释云：“思与境偕，用乃诗家所尚，此语足为后学楷模。诗家题目，各有实境。诗人构思，必按切实境，始能扫除陈言，独抒妙义。”“实境”条云：“清涧之曲，碧松之间，一客

荷樵，一客听琴。”读此语汇犹如观画，非“思与境偕”而不能所为。这里的“实境”，虽申明为客观景象，但并非纯指客观，亦浓含人情。故“实境”条又说：“情性所至，妙不自寻，遇之自天，冷然希音。”实乃情人于景，情景交融，而得不落痕迹、余味无穷之妙。

司空图对意境学说的又一重大贡献，是进一步论述了诗歌意境的审美特点，提出了“象外之象”、“韵外之致”、“味外之旨”的概念。

先看“象外之象”。他在《与极浦书》中说：“戴容州云：‘诗家之景，如蓝天日暖，良玉生烟，可望而不可置于眉睫之前也。’象外之象，景外之景，岂容易可谭哉。”所谓“象外之象”、“景外之景”，即指以有限之象达于无限之象，由有限之景达于无限之景。这里的第一个“象”与“景”，是指人们所具体接触到的有限的“象”、“景”；第二个“象”与“景”则是指从有限达于无限，能够表现出宇宙生命精神的“象”与“景”，这种“象”与“景”虽然也要通过诗人所构置的有限画面来表现，但能容纳万事万物之灵气，能使人体悟出宇宙的生命境界，这也就是最高的“境”，即意境的“境”。犹如谢赫《古画品录》所谓：“若取之象外，方可膏腴，可谓微妙也。”刘禹锡所谓：“境生于象外。”钱钟书曾指出：“窃谓《三百篇》有‘物色’而无景色，涉笔所及，止乎一草、一木、一水、一石，即侔色传称，亦无以过《九章·橘颂》之‘绿叶素荣，曾枝剌棘，圆果抟兮，青黄杂糅。’《楚辞》始解以数物合布局面，类画家所谓结构、位置者，更上一关，由状物进而写景。”钱氏所说的“物色”犹“象”、“景”，“景色”犹“象外之象”、“景外之景”，实际上也就是意境之境。司空图的这一主张，还可以从《二十四诗品》中的“雄浑”条所说的“超以象外，得其环中”中看出。所谓“超以象外”，即取其“象外之象，景外之景”。“超以象外”就是要求诗境要超越孤

立有限的物象而达于“各具万物”的无限之境——宇宙的生命和本质。“得其环中”乃谓象外之象虽超越有限,但并非随心构置,而仍应归之于宇宙事理,这样才能真正表现出宇宙的无限境界。“环中”一词本出于庄子。《庄子·齐物论》:“枢始得其环中,以应无穷。”庄子以此说明,如果把握住了作为宇宙本体的“道”的枢纽,便可以在一切流转中处于不败之地。司空图借此说明,如果诗人在创作中能深刻把握宇宙的生命精神,创作出“象外之象、景外之景”艺术境界,便可使人领悟出宇宙的无限意蕴。司空图的这一主张犹如画论中所说的“神似”,说明意境的创造不能拘泥于形真,而应从形走向神,表达出宇宙的生命精神。《形容》品云:“离形得似,庶斯几人。”此处的“似”即神似,宇宙生命的神似。孙联奎《诗品臆说》:“形容处断不使类土木形骸。《卫风》之咏硕人也,曰:‘手如柔荑’云云,犹是以物比物,未见其神。至曰:‘巧笑倩兮,美目盼兮!’则传神写照,正在阿睹,直把个绝世美人,活活的请出来在书本上荡漾。千载而下,犹如亲其笑貌,此可谓离形得似矣。”孙氏的譬喻未必妥当,但其意义却不可忽视。司空图要求写出“象外之象、景外之景”,就是要得宇宙之神,得其生命之“似”。

再看“韵外之致”与“味外之旨”。司空图在《与李生论诗书》中说:“文之难,而诗之难尤难,古今之喻多矣,而愚以为辨于味,而后可以言诗也。江岭之南,凡足资于适口者,若醯,非不酸也,止于酸而已;若醢,非不咸也,止于咸而已。华之人以充饥而遽辍者,知其咸酸之外,醇美者有所乏耳。……诗贯六义,则讽谕、抑扬、淳蓄、温雅、皆在其间矣。然直至所得,以格自奇。前辈诸集,亦不专工于此,矧其下者也!王右丞、韦苏州澄澹精致,格在其中,岂妨于遣举哉?……噫,近而不浮,远而不尽,然后可以言韵

外之致耳。……盖绝句之作，本于造詣，此外千变万状，不知所以神而自神也，岂容易哉？今足下之诗，时辈固有难色，倘复以全美为工，即知味外之旨矣。”他认为“辨于味，而后可以言诗”，说明“味”存在于各种不同的风格和意境中，是诗歌所具备的一种属性。司空图认为，要想理解或创作优秀的诗歌作品，必须首先辨于味，能体会到味的意义。在他看来，对味的理解不能停留在表面的感受，而应达于它的深层，所以他在这里特别强调醇美的“韵外之致”和全美的“味外之旨”。何谓“韵外之致”？他解释为“近而不浮，远而不尽”。即意象虽在眼前但却不流于浮浅，意境深远无穷而不拘于句中。犹如醯之酸，仅止于酸，醢之咸，仅止于咸，此皆流于常味。至于咸酸之外的醇美感受，则非“韵外之致”而所不能；因此，“韵外之致”乃言形象虽状溢目前而韵味意旨则深远无穷。司空图以此说明诗的创作不能使其形象拘于文辞与形象的直感，而于形象之外蕴含了无穷的意致，使人感之不尽，味之无穷。何谓“味外之旨”？如同他所举的咸酸之外可以明见，“味外之旨”即言常味之外的无穷意旨。这对诗歌意境提出的更深刻的要求，即不仅要形象生动鲜明，更要使其含蓄蕴藉，能使人体悟出其难以言状的无限意韵。由此出发，司空图为诗歌的审美创造提出了“含蓄”的审美标准，这其实也是对诗歌意境的一种说明。《诗品·含蓄》谓：“不著一字，尽得风流。语不涉己，若不堪忧。是有真宰，与之沉浮。如渌满洒，花时返秋。悠悠空尘，忽忽海沓。浅深聚散，万取一收。”杨振刚《诗品解》引《皋兰课业本原解》：“此言造物之功，发泄不尽，正以其含蓄也。若浮躁浅露，竭尽无余，岂复有宏深境界，故写难状之景，仍含不尽之情，宛转悠扬，方得温柔敦厚之遗旨耳。”杨廷芝《二十四诗品浅解》：“含虚而蓄实。”所谓“不着一字，尽得风流”，即言不必多而韵味尽



得。孙联奎《诗品臆说》：“不着一字，即‘超以象外’。尽得风流，即‘得其环中’。”此皆言含蓄的特征和风貌。

司空图的“韵外之致”、“味外之旨”的思想，既承前人之精思，又树后人之楷模。在他之前，刘勰的《文心雕龙·情采》：“繁采寡文，味之必厌。”《隐秀》：“深文隐蔚，余味曲包。”钟嵘《诗品序》：“文已尽而意有余。”《诗品》卷上：“词采葱茜，音韵铿锵，使人味之，娓娓不倦。”白居易《文苑诗格》：“不得语胜而智穷，须令语尽而意远。古诗云：‘余霞散成绮，澄江静如练。’又古诗：‘前有寒泉井，了然水中月。’此语尽而意无穷也。”唐桂林淳大师《诗评》：“夫缘情蓄意，诗之要旨也。”唐代以后，受其影响者甚众，如苏东坡、严羽、王夫子、王士禛等。从宋代开始，我们可以看到，主张“言有尽而意无穷”之类的见解遂成风尚，而这多与司空图有关。苏东坡《书黄子思诗集后》曾说：“唐末司空图崎岖兵乱之间，而诗文高雅，犹有承平之余风。其论诗曰：‘梅止于渴，盐止于咸，饮食不可无盐梅，而其美常在咸酸之外。’盖自其诗之有得于文字之表者二十四韵，恨当时不识其妙，予三复其言而悲之。”“信乎表圣之言，美在咸酸之外，可以一唱而三叹也。”王直方《王直方诗话》：“司空表圣自论其诗，以为得味外意。”元揭傒斯《诗法正宗》：“唐司空图教人学诗，须识味外味。”“求诗味于盐梅姜桂之外。”清刘熙载《艺概》：“司空表圣云：‘梅止于酸，盐止于咸，而美在酸咸之外。’……词亦以得此境为超诣。”等等。今人钱钟书曾说：“画之写景物，不尚工细，诗之道情事，不贵详尽，皆须留有余地，耐人世间玩味，俾由其所写之景物而冥观未写之景物，据其所道之情事而默识未道之情事。”^①后来流行的“神韵”说也可从司空图的思想中见其胚胎。

^① 钱钟书：《管锥编》第四册，中华书局，1996年版，第1358—1359页。

司空图的《二十四诗品》还系统而完整地论述了意境的风格体系。在他的二十四诗品中,除少数属于言辞及创作经验的总结外,绝大多数属于意境风格的范围。即雄浑、冲淡、纤秣、沉著、高古、典雅、洗练、劲健、绮丽、自然、豪放、精神、含蓄、缜密、疏野、清奇、委曲、实境、悲慨、形容、超诣、飘逸、旷达、流动。其中主要的如雄浑、冲淡、沉著、高古、典雅、洗练、劲健、绮丽、自然、豪放、疏野、含蓄、飘逸、旷达等等。如果以刚柔的哲学观点来分,大致雄浑、劲健、豪放、悲慨等偏重于阳刚的意境,而纤秣、典雅、绮丽、自然、清奇等则偏重于阴柔的意境,而高古、沉著、精神、疏野、飘逸、旷达、流动等则刚柔相济、动静有致。司空图对意境风格别以分类,说明他看到了意境风格的多样性,但贯穿其中的中心意旨还是他所说的“韵外之致”和“味外之旨”。他的这种艺术观念,除了受他的身世、情趣以及对庄子哲学的崇尚外,还有两点须加以说明:一是在实践上总结了与元白诗风不同的孟浩然、王维、韦应物等唐代作家以自然、淡泊、含蓄为特色的田园诗的艺术成就;特别是在理论上吸收了唐以前的谢赫、僧肇以及王维、刘禹锡特别是释皎然等人关于意境的理论成果。而经过司空图渲染后的这种思想,和《诗品》关于诸多意境风格的论述,对后世艺术的影响就越发深刻了。

(四)情景论

今人汤一介认为,“情景合一”是在中国传统哲学的基本命题“天人合一”的基础上生发出来的关于中国传统艺术理论的基本命题。他认为“情景合一”是要求解决在艺术创作中“人”(作为主体的人)和所反映的对象的关系问题,它涉及艺术创作和欣赏

的各个方面(《从中国传统哲学的基本命题看中国传统哲学的特点》载《论中国传统文化》)。这一论断是很有道理的。从中国传统文艺理论的发展来看,情与景的关系问题在魏晋南北朝时期就得到了初步论述。钟嵘在《诗品序》中说:“夫四言,文约意广,取效风骚,便可多得。每苦文繁而意少,故世罕习焉。五言居文词之要,是众作之有滋味者也,故云会子流俗。岂不以指事造形,穷情写物,最为详切者邪!”钟嵘在这里所说的“穷情写物”乃为“情景合一”论之滥觞。到了明清时期,情景论达到了高潮。明人谢榛在《四溟诗话》中说:“作诗本乎情景,孤不自成,两不相背。”“诗乃模写情景之具,情融乎内而深且长,景耀乎外而远且大。”这里传达的信息是:艺术创作离不开对情景关系的处理;情与景在艺术作品中是缺一不可的,少了一方,另一方也随之消失,两者结合才能创造出美妙的艺术境界;情和景是交融统一的,而不是相互背离的;情为内容,景为形式。明清的情景论大体围绕以上意义展开论述。如杨慎说:“比兴,景也,筋节,情也。”^①袁中道说:“彼其抒情绘景,以远为近,以离为合,妙在含裹,不在披露,……于是乎情穷而遂无所不写,景穷而遂无所不收。”^②李渔说:“善咏物者,妙在即景生情。”^③“词虽不分‘情’、‘景’二字,然二字亦分主客。情为主,景是客。说景即是说情,非借物遣怀,即将人喻物。有全篇不露秋毫情意,而实句句是情,字字关情也。”^④而对情景关系作了比较详尽的论述的则是清朝的王夫之。

① 《总纂升庵合集》卷一百四十五《韩翃诗》。

② 《珂雪斋文集》卷二《宋元诗序》。

③ 《闲情偶寄》卷一《词曲部上·戒浮泛》。

④ 《笠翁全集·窥词管见》。

王夫之强调“含情”与“会景”的统一，其目的是为了创造出熔情景于一炉而又生动感人的审美意象，并把这种意象转化到作品中去，形成艺术品的意境和形象。因此他把艺术审美的本质特点归结为情景合一。他说：“景中生情，情中含景，故曰，景者情之景，情者景之情也。”^①“关情者景，自与情相为珀芥也。情景虽有在心在物之分，而景生情，情生景，哀乐之触，荣悴之迎，互藏其宅。”^②“言情则于往来动止缥缈有无之中，得灵而执之有象，取景则于击目经心丝分缕合之际，貌固有而言之不欺。而且情不虚情，情皆可景，景非虚景，景总含情。”^③以上则说明“情”和“景”互相融会，情不能脱离景，景也不能脱离情，情景合一才能创造出动人的审美意象、审美意境。王夫之在《薑斋诗话》卷二中进一步说：“情景名为二，而实不可离。神于诗者，妙合无垠。巧者则有情中景，景中情。景中情者，如：‘长安一片月’，自然是孤栖忆远之情；‘影静千官里’，自然是喜达行在之情。情中景尤难曲写，如‘诗成珠玉在挥毫’，写出才人翰墨淋漓、自心欣赏之景。凡此类，知者遇之；非然，亦鹤突看过，作等闲语耳。”这说明艺术的最高境界则是情景合一，在情景合一之中又有不同的境界和风神，如情中景和景中情，但其本质还是情景合一。提倡情景合一，就要求在创作中“以写景之心理言情”，即“不能作景语，又何能作情语邪？”^④而且情和景在审美意象中是风在融会而不是拼凑堆积，所以他反对视情景为“二联”、“一情一景”的机械拼合，更反对将二者“撑开说”。他说：“近体中二联，一情一景，一法也。”

① 《唐诗评选》卷四。

② 《薑斋诗话》卷一。

③ 《古诗评选》卷五。

④ 《薑斋诗话》卷二。

‘云霞出海曙，梅柳渡江春。淑气催黄鸟，晴光转绿萍’……皆景也。何者为情？若四句俱情，而无景语者，尤不可胜数。其得谓之非法乎？夫景以情合，情以景生，初不相离，唯意近适。截分二概，则情不足兴，而景非其景。”^①“情景一合，自得妙语。撑开说景者，必无景也。”^②这就是说，情在任何时候下，都只能是景中情，而景在任何情况下都只能是情中景，二者始终是不能分离的。如“龙湖高妙处，只在藏情于景，间一点人情，但就本色上露出，不分涯际，真五言之胜境也。”^③而“结一点即活，愈知两分情景者之求活得死也。”^④这就更深刻地把握着了诗歌意象的审美特点。此外，王夫之还对审美创造中情景合一的具体实现作了较好的说明：“语有全不及情，而情自无垠者，心目为政，不恃外物故也。”^⑤“写景至处，但令与心目不相睽离，则无之情，正从此而生。”^⑥所谓“心目为政，不恃外物”、“心目不相睽离”，就是其根本的手段和方法。

（五）“凡文字者，六艺之宗”

古人传述仓颉造字时的情形说：“颉首四目，通于神明，仰观奎星圆典之势，俯察龟文鸟迹之象，博采众美，合而为字。”可见，汉语言文字是中华先民在“仰观俯察”、“近取”“远取”的过程中

-
- ① 《盛高诗话》卷二。
 - ② 《明诗评选》卷五。
 - ③ 同上。
 - ④ 同上。
 - ⑤ 《古诗评选》卷五。
 - ⑥ 《明诗评选》卷五。

创造出来的，因此自创生之初起就与中国人的思维方式有着不可分割的联系。汉字具有独特的声调和形体，其自身的造形吻合着美的规律，因而对中华传统艺术有着深远的影响。南北朝时期的江式在一篇文章中提出：“凡文字者，六艺之宗。”这一观点明确指出了汉语言文字乃中华各门类艺术之母的思想。

汉语言文字何以会成为中华各门类艺术之母呢？除了它的象形的特点之外，它还有独特的音调和多层次的意义，用鲁迅先生的话说就是汉字有“三美”：意美以感心，音美以感耳，形美以感目。这“意美”、“音美”、“形美”基本概括了中华传统艺术的各个门类。

首先，汉语言文学艺术是对汉语言文字的直接运用，综合突出了“三美”的特点。中华汉民族丰富多彩的诗文艺术就是用汉字写成的。汉字虽然是单音节词，但通过其表义性和表音性的双重功能，通过字音“平、上、去、入（古四声）”的音调变化，而使不同汉字之间的组合和嫁接具有了特定意义的美。从《诗经》、《楚辞》、汉赋、魏晋骈文到唐诗、宋词、元曲、明清的小说，正是以其卓立千古的意蕴之美、诵读唱和的节奏之美而流传至今的。而这又是和汉字的特点和功能联系在一起的。具体地说，中国的诗、词、赋、骈文、曲等讲究语句整齐，对仗工整，在声调上讲究平仄和押韵，因而在诵读上就会形成抑扬顿挫的音乐美的效果。如律诗八句中间的四句除平仄、押韵要合乎规则外，还要对仗工整，从而使诗的意蕴美、诗的形式美和诵读的音乐美浑然一体，达到高度的统一。这在世界文学中都是绝无仅有的奇观。正是汉语言文字单音节词和有声调的特性，构成了中华诗文艺术的美的灵魂。从这一意义上讲，汉字就不仅仅是一般文字意义上的文学艺术的母题，而是汉民族文学艺术的母题。

再看书法、绘画、舞蹈、雕塑、建筑等艺术门类和汉字的关系。书法艺术直接从汉字中脱胎出来。宗白华先生指出：“中国的书法，不像其他民族的文字，停留在作为符号的阶段，而是走上艺术美的方向，而成为表达民族美感的工具。”之所以会如此，乃在于中国书法艺术是在象形的基础上不断提升自身，从一个个单一的字形而深入到“形”的“类”，然后再由“类”返“形”，观照书法艺术自身的美。即是由具体入抽象，再由抽象入具体。王充在《论衡·书解》中说：“法象本类，故多文采。”即是说书法艺术取法于自然物象“类”的形式美。汉字是以象形为基础的，这种来自自然物象形体美的文字吸收了自然界各种和谐的美，而书法艺术从本质上讲是运用自然物形以及物象的美来说明汉字形体的美。当然，汉字本身就是按照美的规律来创造的，汉字本身的创造就是一种艺术。正因为如此，书法艺术才成为中国人抒发情感、张扬生命的艺术。正如宗白华所说：“中国的书法，是节奏化了的自然，表达着深一层的对生命形象的构思，成为反映生命的艺术。”^①

由书法而入绘画、舞蹈、雕塑、建筑等造型艺术，其创造根源都与汉字的创造有着不可分割的联系。有学者说，汉字的结构已为各种造型艺术提供了具有启发性的草图。这是很有道理的。比如绘画，早就有了“书画同源”的理论，中国画也正是从尚形发展到尚意的。而舞蹈与汉字形体之间更是有着亲密联系，舞蹈的象形与汉字的造型之间有着内在的关系，其跳跃性和书法艺术的狂草结构在内在生命上是一致的。而对于雕塑和建筑艺术来说，方块汉字的抽象化特征为它们提供了可资借鉴的结构造型。

^① 宗白华，《美学与意境》，人民出版社，1987年版，第430页。

最后看汉字对音乐、戏曲的影响。中国古代的音乐是和诗歌、舞蹈连在一起的。正如宗白华先生所说：“中国民族音乐，从古到今，都是声乐占主导地位。所谓‘丝不如竹，竹不如肉，渐近自然也。’”声乐占主导地位，即“歌”的发达。歌的发达，就产生了“字”和“声”的关系问题。宋代的沈括将“字”和“声”的关系确定为“声中无字，字中有声”。这主要是从汉字的“音美”上来考察的。另外像戏曲艺术里所提的“咬字行腔”、“字正腔圆”等等，从中可以看出汉字不仅是这些艺术形式的基础，而且在它们的发展中具有关键性的作用。

（六）“游”的艺术境界

中华传统审美的最高境界在于通过对现实人生乃至生命的最终超越而达到与天地万物合一的自由精神状态。这种自由的精神状态在儒家那里则成为完善自我和追求人生自由的最高境界，在道家那里则成为自然无为逍遥人生的最高象征。而最能体现这一自由精神状态全部内涵的则是“游”的观念。“游”不仅被儒家（如孔子）标榜为理想的人生境界，也被道家（如庄子）视同为精神的最高自由点，而此两者都直通于中国人的最高的审美境界。这一观念对中国人的人生和艺术产生了极为深远的影响。

1. “游于艺”

孔子是儒家文化的创立人。儒家文化以立足于生命个体与社会机体的相互调节，强调人与社会的和谐统一，高扬人格的完美表现，在美与善的交融统一中，寻求审美和人生的切合点。因此可以说，以孔子为代表的儒家思想所追求的则是人的完满的

发展和人性的完美无缺。孔子说：“志于道，据于德，依于仁，游于艺。”^①其中的“道”、“德”、“仁”主要是从伦理方面而言，而“游于艺”则主要是指游观历览如孔子所说的礼、乐、书、数、射、御六艺，其中所包含的艺术成分是极为明显的。但孔子何以拈出一“游”字来统领意义广泛的“艺”？这里面自有其深刻的道理。盖“游”字所强调的正是一种精神上的自由感和心理上的审美感，所追求的正是人的精神上的一种解放和超越。这种自由和超越既立足于道德伦理之中，又超拔于道德伦理之外，从而突出了“艺”（包含艺术）的独特功用。孔子甚至为了强调“乐”、“艺”、“游”、“诗”的重要性而不惜贬低其他社会活动的重要性。孔子对子路使民有“勇”的抱负淡然一笑，对冉有使民富足、公西华愿为礼宾“小相”的志趣不置可否，独然对曾点的“暮春者，春服既成，冠者五六人，童子六七人，浴乎沂，风乎舞雩，咏而归”的理想作出了“吾与点也”的肯定性评价，这完全是一种审美性评价。正如李泽厚、刘纲纪在《中国美学史》中说：“在孔子看来，治国之道在礼乐教化，而‘游艺’却是达到礼治天下的最高境界。因之，在孔子那里，这个仁学的最高境界恰恰不是别的，而是自由的境界，审美的境界，也即是孔子自论和夸赞颜回‘不改其乐’的人生境界。孔子要求把社会的‘礼治’和理性的以往规范变为出自天性的最高要求，最终成为一种自由的‘游戏’（‘成于乐’或‘游于艺’），以完成全面的人的发展。”这也许正是孔子所要表达的实质性内容。

2. “逍遥”之“游”

道家的人生哲学强调“无为”和“顺乎自然”，但道家的“无

^① 《论语·述而》。

为”乃是一种对生命至真之“道”的体识,是一种趋向于“道”融会于“道”的生活准则。但如何体现这一生活准则呢?庄子的回答是要在“无为”的基础上推行“逍遥游”。

实际上,“游”也正是庄子哲学精神与艺术精神的最根本的体现。“逍遥游”是庄子人生理想的极致,也是庄子人格美的最高境界。这是一种拯救自我于现世,使个体的生命之力获得自由畅达的渴幻之境,达到这种境界的人,就神思放荡,不求功名,同于大道,流衍无穷。也就是他所说的“圣人”、“真人”、“至人”。他说:“今子有大树,患其无用,何不树之于无何有之乡,广漠之野,彷徨乎无为其侧,逍遥乎寝卧其下。”真是“游哉悠哉”,不亦乐乎!进入这种境界,仿佛真的获得了生命活动的“无为而不为”的万能之力。《庄子·大宗师》云:“吾师乎!吾师乎!万物而不为义,泽及万世而不为仁,长于上古而不为老,覆载天地,刻雕众形而不为巧。此所游已。”《庄子·逍遥游》云:“若夫乘天地之正,而御六气之辨以游无穷者,彼且恶乎待哉!”甚至可以“体尽无穷,而游无朕”;可以“上窥青天,下潜黄泉,挥斥八极”而“神色不变”。可以“乘云气,骑日月,而游乎四海之外”^①;可以“出六极之外,而游无何有之乡”^②;可以“入无穷之门,以游无极之野”^③等等。王夫之曾对庄子的“逍遥游”思想总结说:“寓形于两间,游而已矣。无小无大,无不自得而止。其行也无所图,其反也无所思,无待也。无待者,不待物以立己,不待事以立功,不待实以立名。小大一致,休于天均,则无不逍遥矣。”总之,是真正达到生命个体的出奇制

① 《庄子·齐物论》。

② 《庄子·应帝王》。

③ 《庄子·在宥》。



胜,无所不“游”了。无疑,在庄子的心目中,这种人生境界的获得,意味着个体生命走向了真正的人格完善,走向了人格美。

庄子体认的逍遥游的人格美理想是和他的艺术观直接相通的。徐复观曾指出:“庄子为求得精神上之自由解放,自然而然地达到了近代之所谓艺术精神的境域。但他并非为了创造或观赏某种艺术品而作此反省;而系为了他针对当时大变动的时代所发出的安顿自己、成就自己的要求。因之,此一精神之落实,当然是他自身人格的彻底艺术化。……庄子则正是要超越这种计议、打算之心,以归于‘游’的艺术性的生活。”^①在《庄子·田子方》中,庄子认为只有“游心于物之初”才能“得至美而游乎至乐”,而“游心于物之初”就是要回到人世最初的那种自然无为的境地中,顺世而生,不与世争,从而达到人身和精神上的完全自由。在《庄子·天地》中庄子说:“独与天地精神往来……上与造物者游。”把自己完全化归于自然天地之中,而把“游”这一审美范畴的最本质的意义揭示出来——这就是彻底的自由化、审美化、艺术化。在庄子看来,生活的本质意义就是要达到艺术化、审美化的境界,而艺术化、审美化的境界也要从日常生活中体现出来。这是一种不折不扣的“大审美观”、“大艺术观”。在《庄子·在宥》篇中庄子对“游”的精神本质又阐明道:“云将东游,过扶摇之枝而适遭鸿蒙。鸿蒙方将拊脾雀跃而游。云将见之,倘然止,孳然立,曰‘叟何人邪?叟何为此?’鸿蒙拊脾雀跃不辍,对云将曰:‘吁。’云将曰:‘天气不和,地气郁结,六气不调,四时不节。今我愿合六气之精以育群生,为之奈何?’鸿蒙拊脾雀跃掉头曰:‘吾弗知!吾弗知!’云将不得问。又三年,东游,过有宋之野而适遭鸿蒙……愿

^① 徐复观:《中国艺术精神》,春风文艺出版社,1987年版,第87页。

山皆响。”这些人生态度及艺术主张上无不打上了庄子“逍遥游”人格理想的烙印。

3. “内游”与“外游”

秉承先秦儒道“游”的人格美建构,宋元时期的一些艺术家们把“游”这一审美范畴深入到了艺术创作中的主客体关系上,直接在艺术领域里开启了艺术创作中“游”的目的论。其主要的态度有两种,一是注重实践的“外游论”,另一种是强调心性的“内游论”。从时间顺序上看,“外游论”居先,“内游论”次后。

“外游论”的主要代表是北宋的欧阳修、郭熙等。郭熙十分重视画家游历山川、即身观照的重要性。他在《林泉高致·山川训》中认为,画家一方面要“饱游卧看”,广泛地与自然山水相接触,然后才能创作出好的作品来;另一方面画家还必须“身即山川而取之”,只有亲身游历山川才能使“山水之意度见”。与绘画一样,在诗文创作上,欧阳修等人也主张多游历,多观察。如欧阳修说:“予闻世谓诗人少达而多穷。夫岂然哉!盖世所传诗者,多出于古穷人之辞也。凡士之蕴其所有而不得施于世者,多喜自放于山巅水涯,外见虫鱼草木,风云鸟兽之状类,往往探其奇怪,内有忧思感愤之郁积,其兴于怨刺,以道羈臣寡妇之所叹,而写人情之难言。”欧阳修所述的“自放于山巅水涯,外见虫鱼草木,风云鸟兽之状类,往往探其奇怪”云云,说明他是十分重视“外游”的。类似这样的见解,在宋代颇为流行,苏轼、苏辙等都有这方面的言论。如苏轼说:“凡物皆有可观,皆有可乐,非必怪奇玮丽者也。……人之所欲无穷,而物之可以足吾欲者有尽,美恶之辨战乎中,而去取之择交乎前,则可乐者常少,而可悲者常多,是谓求祸而辞福。夫求祸而辞福,岂人之情也哉?物有以盖之矣。彼游于物之

内,而不游于物之外。物非有大小也,自其内而观之,未有不高且大者也。彼挟其高大以临我,则我常眩乱反复,如隙中之观斗,又乌知胜负之所在?是以美恶横生而忧乐出焉,可不大哀乎!……以见余之无所往而不乐者,盖游于物之外也。”苏轼在这里着重强调的是要摆脱外物的劳累和束缚,保持无往而不乐的审美心境。而苏辙则明确指出:“百氏之书虽无所不读,然古人之陈迹,不足以激发其志气,故决然舍去,求天下奇闻壮观,以知天下之广大。过秦汉之故都,姿观终南、嵩、华之高,北顾黄河之奔流,慨然想见古之豪杰。……然后知天下之巨丽。”苏辙还盛赞司马迁:“太史公行天下,周览四海名山大川,与燕赵间豪俊交游,故其文疏荡,颇有奇气。”这里则颇为重视亲身游历的重要性。

“内游论”的主要表现于南宋以后,以郝经、方回为代表,主要是站在儒家立场上来述说。如元人郝经就对苏辙等人提出的“外游”论不以为然,他认为司马迁之文并不因其广游多历而详实,而是“甚多疏略,或有舛悞”,这是因为“其游也外,而所得者小”。由此,他论述了“内游”的主张:“故欲学迁之游,而求助于外者,曷亦内游乎?身不离于衽席之上,而游于六合之外,生乎千古之下,而游于千古之上,岂区区于足迹之余,观赏之末者所能也?持心正气,明正精一,游于内而不滞于内,应于外而不逐于外。常止而行,常动而静,常诚而不妄,常和而不悖。如止水,众止不能易;如明镜,众形不能逃;如平衡之权,轻重在我;无偏无倚,无污无滞,无挠无荡,每寓于物而游焉。……因吾之心,见天地鬼神之心;因吾之游,见天地鬼神之游。……既游矣,既得矣,而后洗心斋戒,退藏于密。视当其可者,时而出之;可以动则动,可以止则止,可以久则久,可以速则速。蕴而为德行,行而为事业,固不以文辞而已也。如是则吾之卓尔之道,浩然之气,巍乎与天地一,

固不竺于山川之助也。……故曰，欲游乎外者，必游乎内。噫，以史迁之才，果未游于内耶？盖亦称之者过矣。”^①对于郝经的思想，我们应该辩证地加以对待。毫无疑问，他站在儒家的立场上，同时也吸取了老庄的心游思想，主旨在于发挥孟子的养气说。但他的内游论过分夸大了主观内心的作用，而轻视直接经验的作用。这对于艺术家体验现实无疑具有消极的影响。他的这一见解积极性的一面是：强调艺术家主观情思和内在修养的积极能动作用，同时对长期积累的美学遗产这一间接经验也应加以认真对待，吸收其中合理的因素，从而达到艺术创作与审美的最高境界。

① 《郝文忠公陵川文集》卷二十《内游》。

二、音乐理论

中华传统音乐理论异常丰富,自先秦至明清,每一时代的音乐艺术思想都取得了长足的发展。其中先秦、宋元、明清是比较重要的几个时期。

(一)“乐由天作”与“本与太一”

先秦时代关于音乐艺术的起源有种种不同的说法,最根本的见解是基于对自然界的总体认识和天人合一的文化观念。《左传》里说:“天有六气,降为五味,发为五色,徵为五声,淫为六疾。”这是用当时流行的阴阳五行观念来解释万物包括音乐艺术的起源,这种观念对后世音乐艺术理论的影响很大。如《乐记》:“乐者,天地之和也。”“乐由天作。”“地气上齐,天气下降,阴阳相摩,天地相荡,鼓之以雷霆,奋之以风雨,动之以四时,暖之以日月,而百化兴焉。如此,则乐者,天地之和也。”《乐记》的说法和《左传》是基本一致的。

强调“乐由天作”本是儒家的基本观点,到了战国末年的《吕氏春秋》一书中,又和道家的音乐思想相参合,又演化出了“本于太一”的新观点。《吕氏春秋·大乐》中说:“音乐之所由来者远矣:生于度量,本于太一。太一出两仪,两仪出阴阳。阴阳变化,一上

一下,合而成章。混混沌沌,离则复合,合则复离,是谓天常。天地车轮,终则复始,极则复反,莫不咸当。日月星辰,或疾或徐。日月不同,以尽其行。四时代兴,或暑或寒,或短或长,或柔或刚。万物所出,造于太一,化于阴阳。萌芽始震,凝寒以形;形体有处,莫不有声。声出于和,和出于适。和,适,先王定乐,由此而生……凡乐,天地之和,阴阳之调也。”这里的关键是“生于度量,本于太一”这句话。所谓“度量”是指用来衡量音乐的标准,“生于度量”是说音乐的产生必须符合这个标准,否则就不会有真正的音乐。而“度量”的根据则是所谓的“太一”。

“太一”是我国古代哲学中的一个基本概念。从字义上讲,“太”是至极的意思,“一”是绝对惟一的意思。把这两个字合起来,则是先秦道家所讲的那个至高至极、绝对惟一,而又化生万物、覆载众形的大道。《吕氏春秋》是一部深受老庄思想影响的书,这里的“太一”也就相当于老庄的“道”。《大乐篇》还说:“道也者,至精也,不可为形,不可为名,疆为之谓之太一。这段话显然是以老子口吻说出。那么,音乐是怎样从太一中产生出来的呢?《吕氏春秋》把它归结为这样一个模式:“太一”先生出天地两仪,天地两仪再生出阴阳二气,阴阳二气经过变化,然后上下相合,乃形成有秩序有条理的万事万物。而这些有形体的万事万物,因其有虚有实,有窍有体,所以万物运动便形成了各种自然之声。而这种自然之声,本身就体现着自然界的和谐,风调雨顺,声和音适,从而为先王定制音乐提供了借鉴的依据。由此出发,《吕氏春秋》还对具体的音乐创作进行了说明,强调了音乐对自然之声的模拟和反映。如:“帝尧立,乃命质为乐。质乃效山林溪谷之音以歌,乃以麋鞞置缶以鼓之,乃拊石击石,以象上帝玉馨之音,以致舞百兽。瞽叟乃伴五弦之琴,作以为十五弦之瑟,命之曰《大

章》，以祭上帝。”^①这里的“效山林溪谷之音以歌”，体现了音乐艺术审美创造的自然来源和客观基础，是对“乐由天作”的进一步说明。如果说前面所谈关于音乐来源于天地之气的说法还显朦胧、模糊，并带有极大的猜测性质，那么这里则比较具体而明确地说明了音乐艺术的最初来源。

（二）大音希声

“大音希声”是老子音乐艺术思想的基本命题之一，代表了先秦道家的音乐美学思想。“大”即完美、完善的意思，“希”即细微或几于无；老子说：“听之不闻名曰希。”“大音希声”的意思就是说最完美的音乐是听不见的。其实，老子这句话的本意并非说明音乐艺术的审美特点，而是用来描述惟恍惟惚的道的特性。因为在老子看来，道的最大特点就是恍惚缥缈，朦胧隐约，恰似若有若无，虚实共振的审美感悟的境界。在这种境界里，道寂寥周行，化生万物但却视之不见其形，听之不闻其声。因此，道既及于感觉而又出于感觉，是一种混沌、恍惚的境界。因此用“大音希声、大象无形”来形容这种境界是再恰当不过了。在老子的哲学思想中，“大”有时是“道”的代名词，如老子说：“有物混成，先天地生。寂兮寥兮，独立而改，周行而不殆，可以为天上母。吾不知其名，字之为道，强为之名曰大。”^②由此，“大音希声”亦可称之为“道音希声”，说明大道的声音是听不到的。道本是无所不在、贯彻万事万物的东西，体现于音乐，便是音乐之“道”，而音乐之道

① 《吕氏春秋·古乐》。

② 《老子》第二十五章。

的特点便是“希声”。

“大音希声”的另一层意义是说明音乐之“道”的混沌整一和不可分割性。王弼注“大音希声”谓：“听之不闻名曰‘希’。大音，不可得闻之音也，有声则曰分，有分则不宫而商矣。分则不能统众，故有声者非大音也。”这就是说，可以听到的声音是音乐的一部分，是有限的，而作为音乐之道的大音却是混沌完善的，是无限的。因此，有限的声音不能代表无限的音之道，真正的“大音”则是“希声”的。老子在此，实际上是反对用有限的人工之乐代替全美的自然之音。

老子的“大音希声”对音乐审美意境予以深刻的启发，道出了音乐艺术的审美特点，那就是音乐欣赏重在意境的感悟，而不在感官的快适，所以老子对现世音乐是持否定态度的。西人济慈曾说，“听到的音乐是美的，听不到的音乐更美。”当然，老子心目中的“大道”虽虚无恍惚，但又具备“其中有象”、“其中有物”的特点。同样，音乐之“道”虽“希声”，但又并非完全摆脱具体的音声而存在，而是虚实有无的统一。所以王弼说：“五音不声，则大音无以至。”而“五音声而心无所适焉，则大音至矣。”^①今人钱钟书亦曾论及老子的“大音希声”：“按《庄子·天运》：‘无声之中，独闻和焉’即此意。……陆机《连珠》：‘繁会之音，生于绝弦’，白居易《琵琶行》：‘此时无声胜有声’，其庶几乎。聆乐时每有听于无声之境。乐中音声之作与止，交织辅佐，相宣互衬，马融《长笛赋》已摹写之：‘微风纤妙，若存若亡，……奄忽奄没，晬然复扬’。寂之于音，或为先声，或为遗响，当声之无，有声之用。是以有绝响或阙响之静（empty silence），亦有蕴响或酝响之静（peopled

① 《老子指略》。

silence)。静故曰‘希声’，虽‘希声’而蕴响酝响，是谓‘大音’。乐止响息之时太久，则静之与声若长别远睽，疏阔遗忘，不复相关交接。《琵琶行》‘此时’二字最宜着眼，上文亦曰‘声暂歇’，正谓声与声之间隔必暂而非永，方能蓄孕‘大音’也。此境生于闻根直觉，无待他根。”^①

（三）乐者乐也，人情之不能免也

先秦儒家对音乐本质的看法与道家不同，他们从特殊的社会地位出发，强调了艺术与人生、社会的联系，认为音乐艺术不同于天然的音响，而是“人情”的必然流露，并由此出发而探索了音乐创作与欣赏中的主客体关系。

对音乐是人们情感的表现这一主题进行完善而充分的论述的是成于战国时期的《乐记》一书。《乐记》对音乐的许多问题都作了极深刻的探讨，达到了极高的理论深度。在谈论音乐的本质时《乐记》说：“夫乐者乐也，人情之不能免也。乐必发于声音，形于动静，人之道也。声音动静，性术之变尽于此矣。故人不耐无乐，乐不耐无形。”“故乐者，天地之命，中和之纪，人情之所不能免也。”这里把音乐看成是“人情”之需要，人的自然本性所必需，是“人之道”，充分体现了儒家的音乐观念。那么，产生音乐的观念又是从何而来呢？《乐记》进一步指出：“凡音之起，由人心生也。人心之动，物使之然也。感于物而动，故形于声。声相应，故生变，变成方，谓之音。比音而乐之，及干戚羽旄，谓之乐。”这即是说，音乐是由人的内心情感而产生的，而人的内心情感却受到

^① 钱钟书：《管锥编》第二册，中华书局，1996年版，第449—450页。

“物”的影响,是“物使之然也”。正是感于物而动,才形之于声音;但仅仅形之于声音还不是真正的音乐,只有当声经过一定的变化组合,符合于特定的音乐形式美规律时,即只有当“变成方”或“声成文”时,才可称之谓艺术化的“音”。这种艺术化的音再通过舞蹈动作表现出来,便谓之“乐”。这才产生了真正的音乐。《乐记》还认为,由于人心对外物的感应有所不同,故不同的感应的产生的声音也就不同。即所谓:“乐者,音之所由生也;其本在人心之感于物也。是故其哀心者感者,其声噍以杀,其乐心感者,其声啍以缓;其喜心感者,其声发以散;其怒心感者,其声粗以厉;其敬心感者,其声直以廉;其爱心感者,其声和以柔;六者非性也,感于物而动。这里通过对哀、乐、喜、怒、敬、爱六种不同感受所产生的噍杀、啍缓、发散、粗厉、直廉、和柔六种不同声音的论述,强调了人的不同心境与人心所产生的不同声音之间的对应关系,说明了人们在不同的心境支配下就会发出不同的声音。由不同的声音所产生的音乐风格自然也不相同。而这些都是“感于物而后动”的结果,并非源于先天本性。《乐记》对音乐本质的看法,应当说是很辩证的。

(四)“夫乐者,天地之体,万物之性”

魏晋时期的阮籍著有《乐论》一文,对音乐理论中的许多重要问题进行了探讨。

阮籍的《乐论》首先以“天地之体,万物之性”来论及音乐之“和”,并进而强调了音乐“风俗移易”的审美功能。他说:“夫乐者,天地之体,万物之性也。合其体,得其性,则和;离其体,夫其性,则乖。昔者圣人之作乐也,将以顺天地之性,体万物之生也。

故定天地八方之音，以迎阴阳八风之声；均黄钟中和之律，形群生万物之情气。故律吕协，则阴阳和；音声适，则万物类；男女不易其所，君臣不犯其位；四海同其观，九州一其节。……乾坤易简，故雅乐不烦；道德平淡，故无声无味；不烦则阴阳自通，无味则百物自乐；日迁善成化，而不自知，风俗移易，而同于是乐。此自然之道，乐之所始也。”这段话包含两层意思：一是音乐之和来源于“天地之体，万物之性”，这实际上是对《乐记》“乐者，天地之和”的进一步发挥。二是强调了音乐的社会作用在于“风俗移易”，此即《乐记·乐施篇》：“乐也者，圣人所乐也；而可以善民心，其感人深，其移风易俗。”《淮南子》中曾说：“逮之衰世……性命之情淫而相协，以不得已则不和，是以贵乐。……乐者所以救忧也。”阮籍在对雅乐的作用问题上大致有相同的看法，认为雅正的音乐起于救弊，主张以乐来“定万物之情，一天下之意”。《乐论》云：“夫乐正者，所以屏淫声也。故乐废，则淫声作。……尊卑有分，上下有等，谓之礼；人安其生，情意无哀，谓之乐。……礼逾其制，则尊卑乖；乐失其序，则亲疏乱。礼定其象，乐平其心；礼治其外，乐化其内；礼乐正则天下平。”这实际上是对《乐记·乐论篇》“乐者为同，礼者为异。同则相亲，异则相敬”的发挥。

从上可以看出，阮籍把乐的功能归结为“平其心”以达到“天下平”。因此，他认为音乐的社会效果应该是快乐而不是悲哀，由此，他对汉以来流行的“以悲为乐”和“以哀为乐”的观念进行了批评。他说：“当夏后之末，兴女万人；衣以文绣，食以粮肉；端噪晨歌，闻之者忧戚；天下苦其殃，百姓伤其毒。殷之季君，亦奏斯乐……满堂而饮酒，乐奏而流涕。此非皆有忧者也，则此乐非乐也。当王居臣之时，奏新乐于庙中，闻之者皆为之悲咽。桓帝闻楚琴，凄怆伤心，倚床而悲，慷慨长息，曰：‘善乎哉！为琴若此，一而



已足矣！’顺帝上恭陵，过樊衢，闻鸟鸣而悲，泣下横流，曰：‘善哉，鸟鸣！’使左右吟之，曰：‘使丝声若此，岂不乐哉！’夫是谓以悲为乐者也。诚以悲为乐，则天下何乐之有？天下无乐，而有阴阳调和，灾害不生，亦已难矣。乐者，使人精神平和，衰气不入；天地交泰，远物来集；故谓之乐也。今则流滋感动，嘘唏伤气；寒暑不适，庶物不遂；虽出丝竹，宜谓之哀。奈何俯仰叹息，以此为乐乎？昔季流子向风而鼓琴，听之者，泣下沾襟。弟子曰：‘善哉鼓琴！亦已妙矣！’季流子曰：‘乐谓之善，哀谓之伤，吾为哀伤，非为善乐也。’以此言之，丝竹不必为乐，歌咏不必为善也。故墨子之非乐也，悲夫以哀为乐者。胡亥耽哀不变，故愿为黔首；李斯随哀不返，故思逐狡兔，呜呼！君子可不鉴之哉！”^①阮籍所谈的“以悲为乐”的现象，在汉魏时期的其他著述中也多有提及，如《淮南子·缪称训》：“申喜闻乞人之歌而悲。”《修务训》：“九夷、八狄之哭也，殊声而皆悲。”刘向《说苑·善说》：“臣一为之徽胶援琴，而长叹息，则流涕沾衿矣。”蔡邕《琴赋》：“一叹三歔，凄有余哀。”嵇康《琴赋》：“赋其声音，则以悲哀为主。”阮籍正对此有感而发，认为这种“以哀为乐”的现象久而久之必会使天下人失去真正的欢乐。“以哀为乐”的现象自有其社会历史的根源，或许是对当时纷乱的社会现实的一种反映。阮籍站在儒家的立场上，发挥了“夫乐者乐也”的儒家观念，反对悲哀之声，而倡导安乐之音，这在当时具有一定的积极意义。

（五）“声无哀乐”论

魏晋时期的另一个著名的哲学家和艺术家嵇康著的《声无

^① 《全三国文》卷四十六。

《声无哀乐论》是我国音乐艺术思想史上的一篇重要的文章。《声无哀乐论》所涉及的音乐思想很多,但主旨是对“声无哀乐”的阐述。所谓“声无哀乐”包含着相互联系的两层含义,一是说音乐的本体是来自外在的自然,因而不包含哀乐之情,二是音乐也不能使欣赏者产生哀乐的情感。

《声无哀乐论》云:“夫天地合德,万物贵生。寒暑代往,五行以成。故章为五色,发为五音。音声之作,其犹臭味在于天地之间。其善与不善,虽遭遇浊乱,其体自若,而不变也。岂以爱憎易操,哀乐改度哉?夫五色有好丑,五声有善恶,此物之自然也。音声有自然之和,而无系于人情。然则心之于声,明为二物;二物之诚然,则求情者不留观于形貌,揆心者不借听于声音也。察者欲因声以知心,不亦外乎?”在这里,嵇康把心和声判定为“二物”,声音来自于自然之体,是不包含人心的哀乐情感的,因此不能从声音上来察知内心的状况。然而嵇康所说的“音声”似指自然之音声,而音乐作为情感的表现是有别于自然之音声的,它不可能不与人的哀乐情感发生联系。嵇康把自然之音和音乐之声混同起来,认为音乐和自然的音声一样无关人之哀乐,故他又说:“夫殊方异俗,歌哭不同;使错而用之,或闻哭而欢,或听歌而感。然而哀乐之情均也。今用均之情,而发万殊之声,斯非音声之无常哉?”由此,嵇康进一步提出哀乐之情与音声无关而本乎人心,因此,音乐是不能打动人的情感的。他进一步说:“夫哀心藏于苦心内,遇和声而后发;和声无象,而哀心有主。夫以有主之哀心,因乎无象之和声,其所觉悟,惟哀而已。……声音自当以善恶为主,无关于哀乐。哀乐自当以情感,而无系于声音。”人们在倾听音乐时之所以会产生哀乐之情,这并非声音使然,而是人们怀着哀乐的心情去听音乐,结果这哀乐之情才被激发出来。此犹《淮南子·

齐俗训》“夫载哀者，闻歌声而泣；载乐者，见哭声而笑。哀可乐者，笑可哀者，载使然也。”这即是说，音乐之所以会打动人心，并非音乐本身的作用，而是人心本身的缘故。嵇康关于声无哀乐的看法，虽不恰当地切断了音乐与情感的内在联系（音乐本身即为情感的表现），但就审美欣赏而言，强调审美主体在欣赏之前必先有情感体验的重要性，则阐明了审美共鸣的前提和基础，此正与西人立普斯的移情论、格式塔学派所谓的“异质同构”（心理场与物理场的同构对应）相仿佛。陆机申伸此意说：“落叶俟微风以殒，而风之力盖寡；孟尝遭雍门而泣，而琴之感已末。何者？欲陨之叶，无所假烈风；将坠之泣，不足烦哀响也。”均有其独到之处。

（六）“声中无字，字中有声”

宋时，作为依乐填词的词以一种新的音乐形式发展起来，它代替了唐诗而成为文人士大夫抒发情怀的主要艺术方式。因此，傍依词这一艺术形式而发展起来的音乐表演艺术成为当时极为重要的艺术形式，而对这一艺术形式进行理论总结的则有沈括等人。

沈括在他著名的《梦溪笔谈》里提出了“声中无字、字中有声”的音乐表演理论。他说：“古之善歌者有语，谓‘当使声中无字，字中有声’。凡曲，止是一声清浊高下如萦缕耳，字则有喉齿舌等音不同。当使字字举本皆轻圆，悉融入声中，令转换处无磊块，此所谓‘声中无字’，古人谓之‘如贯珠’，今谓之‘善过度’是也。如宫声字而曲合用商声，则能转宫为商歌之，此‘字中有声’也，善歌者谓之‘内里声’。不善歌者，声无抑扬，谓之‘念曲’，声

无含蕴,谓之‘叫曲’。”沈括在这里围绕“声”和“字”的关系,对音乐的表演提出了一些重要的见解。关于“字”和“声”的关系,宗白华曾提出:“从逻辑语言进到音乐语言,就产生了一个‘字’和‘声’的关系问题。”“‘字’就是概念,表现人的思想。思想应该正确反映客观真实,所以‘字’里要求‘真’。音乐中有了‘字’,就有了属于人、与人有密切联系的内容。但是‘字’还是要转化为‘声’,变成歌唱,走向音乐境界。这就是表现真理的语言要进入到美。‘真’要融化到‘美’里面。‘字’与‘声’的关系,就是‘真’与‘美’的关系。只谈‘美’,不谈‘真’,就是形式主义、唯美主义。”认为“既真又美”才能创造出“新的美”。并称赞沈括所论“字”和“声”的关系,提出了中国歌唱艺术的一条重要规律。宗白华先生在这里将“字”和“声”的关系提到了音乐哲学的高度,确是很有见地的。

那么,沈括的“声中无字,字中有声”,究竟说明了一个什么问题呢?首先,他要求“字”要融化在“声”中,这就是“声中无字”,也就是说在演唱过程中,作为表达思想感情的“字”不能说理式的直道其意,而应该完全融化在声腔之中,通过优美的旋律表现出来,使欣赏者通过优美动听的声律来感受、来领悟。当然这并不是说要取消“字”,而是要把“字”所表达的内容融入动听的旋律之中。诚如宗白华先生所说:“什么是‘声中无字’呢?是不是说在歌唱中要把‘字’取消呢?是的,正是说要把‘字’取消。但又并非完全取消,而是把它融化了,把‘字’解剖为头、腹、尾三部分化成为‘腔’。‘字’被否定了,但‘字’的内容在歌唱中反而得到了充分的表达。取消了‘字’,却把它提高和充实了,这就叫‘扬弃’。‘弃’是取消,‘扬’是提高。这是辩证的过程。”其次,沈括还强调了“字中有声”,例如宫声字而调却“合用商声”,那么,就能“转宫

为商歌之”，也就是说如果宫声字的曲调适合于商声来表达，那么，善于歌唱的人就能将宫声字用商声来歌唱，因为这样更能表达人的思想感情。由以上两点出发，他还对演唱过程中的“念曲”、“叫曲”现象提出了批评。所谓“念曲”，就是声腔没有抑扬起伏的旋律，如同背书念台词，枯燥无味；所谓“叫曲”，就是思想直露，声音不含蓄，无韵味，没有丰富的感情，显得干巴枯燥。沈括的这些思想无疑很深刻地把握住了音乐表演的审美规律，将中国古代音乐艺术理论水平提到一个很高的层次，并且预示着我国古代音乐艺术从理论本体研究中解脱出来，走向了音乐表演的具体过程中。

（七）二十四况说

二十四况说出自明代音乐家徐上瀛的《溪山琴况》一书。此书对音乐即琴乐作为审美对象的况味、意态、情趣、意境、风格、指法都作了较为详尽的说明，在我国古代音乐史上占有很高的地位。

徐上瀛在《溪山琴况》中将音乐的意态、韵味、意境、风格等区分为和、静、清、远、古、淡、恬、逸、雅、丽、亮、采、洁、润、圆、坚、宏、细、溜、健、轻、重、迟、速二十四类，在结构上类似司空图的《诗品二十四则》，并给予了详尽的解说。二十况中，前九况主要是关于意境、况味、情趣方面的，是全篇的基本精神和总旨；后十五况是关于琴音的音质和技法问题的论述，是在前九况基本精神的指导下研究琴乐演奏中的艺术问题。

前九况依次为和、静、清、远、古、淡、恬、逸、雅，其基本精神就是追求一种超尘脱俗的韵味，中和清静的性情和深远无穷的韵致。

第一,关于和。“和”是中国古代音乐特别是儒家音乐艺术所一贯追求的境界,而关于音乐之和又涉及到多方面的问题。如创作、表演与欣赏中的性情之和、心性之和、音声的交融统一之和,以及音乐的社会功能之和等。徐上瀛总结了以往乐论中关于“和”的见解,作了较全面的论述。他说:“稽古至圣,心通造化,德协神人,理一身之性情,以理天下人之性情于是制之为琴。其所首重者,和也。和之始,先以正调品弦,循徽叶声;辨之在指,审之在听,此所谓以和感,以和应也。和也者,其众音之辘会,百优柔平中之囊籥乎?”他认为琴具有“理一身之性情,以理天下人之性情”的巨大作用,也就是能够起到修身齐家治国平天下的巨大作用。而这种社会作用的根本在于“和”,所以他非常重视“和”的境界。这是先秦以来关于音乐之和基本观念的延续和发展。

第二,关于“静”、“淡”、“清”、“逸”。这四况虽在况味上有所不同,但旨趣却是一致的,那就是追求淡泊宁静、清逸脱俗的审美趣味的境界。例如:“惟涵养之士,淡泊宁静,心无尘翳,指有余闲,与论希声之理,悠然可得矣。……涤芥茗者,荡其浊而泻清。取静音者亦然。雪其躁气,释其竞心;指下扫尽炎器,弦上恰存贞洁。”“故清者,大雅之原本,而为声音之主宰。地不僻,则不清。琴不实,则不清。弦不洁,则不清。心不静,则不清。”“琴之为音,孤高岑寂,不杂丝竹伴内,清泉白石,皓月疏风,脩脩自得,使听之者,游思缥缈,娱乐之心,不知何去,斯之谓澹。舍艳而相遇于澹者,世之高人韵士也。而澹固未易言也,祛邪而存正,黜俗而归雅,舍媚而还淳,不着意于澹而澹之妙自臻。”“形神并洁,逸气渐来,临缓则将舒缓而多韵,处急则犹运急而不乖,有一种安闲自如之景象,尽是潇洒不群之天趣。”以上所引,足以代表这四况的基本精神,表明他强调无论在表演中还是在欣赏中,都应保持一



种超逸的、脱俗的、和静的、安闲自在的审美心胸,这样才能在演奏与欣赏中达到或体味出飘逸清远的艺术境界。

第三,关于“古”、“雅”、“远”、“恬”等。这四况与以上四况有密切联系,并与趣味、风格、意境的联系更为密切。在“远”况中,他阐明了“神游气化”、“境入希夷”的审美境界和“音至于远”、“弦外有余”的审美风格。他说:“迟以气用,远以神行。……至于神游气化,而意之所之,玄之又玄。……盖音至于远,境入希夷,非知音未易知,而中独有悠悠不已之志。吾故曰:求之玄中如不足,得之弦外则有余也。”看似论琴,实乃承继了传统的意境艺术论。而“古”、“雅”、“恬”则是他所规定的一些风格境界,即在强调一种古朴、淡雅、清高的风格,鄙弃“俗响”、“媚耳之声”和“雄竞柔媚态”。他说:“大都声争而媚耳者,吾知其时也。音澹而会心者,吾知其古也。……故媚耳之声,不特为其疾速也,为其远于大雅也。会心之音,非独为其延缓也,为其沲于俗响也。俗响不入,渊乎大雅,则其声不争,而音自古矣。……融其粗率,振其疏慵,而后下指不落时调。”而要达到这种雅行俗去的风格境界,就必须依据中和原则来修心养性,要造就出恬淡无为、宁静淡泊的心境。就如徐氏所说:“修其清静贞正,而藉琴以明心见性;遇不遇,听之也。而在我足以自况,斯真大雅之归也。然琴中雅俗之辩,争在纤微。喜工柔媚则俗,落指重浊则俗,性好炎闹则俗,指拘局促则俗,取音粗厉则俗,入弦仓促则俗,指法不式则俗,气质浮躁则俗,种种俗态,未以枚举。但能体认得静、远、淡、逸四字,有正始风,斯俗情悉去,臻于大雅矣。”

综上所述,可以看出《溪山琴况》的基本思想主要包含在前九况中,其基本思想可以归纳如下:其一是树立了“和”和“淡”的宗旨,这一宗旨贯穿于整个二十四况,是徐氏对琴乐的总体和根

本的看法；其二是从哲学美学的高度探讨了琴乐的风格和意境，概括了意境的“神游艺机气化”、“境入希夷”、“不即不离”、“意存幽邃”、“无限滋味”和“得之弦外”的诸种特点；其三是从淡和的审美理想出发，崇尚雅淡，贬弃时俗。



三、诗文理论

我国是一个诗文大国,从古至今,诗文创作极为繁荣,诗文理论尤为丰富,从而很自然地成为中华传统艺术文化的重要组成部分。由于诗文理论观点繁多,我们在此只对那些在诗文创作中产生重大影响的观点进行评述;诗文的意境论在前文已有说明,兹不再叙说。

(一)诗言志说

这是发源于先秦时期的关于诗歌艺术本质特点的看法。最早见于《尚书》：“诗言志，歌永言，声依永，律和声。八音克谐，无相夺伦，神人以和。”除此之外，“诗言志”还见于其他典籍，如《左传》载赵文子的话说：“诗以言志。”《庄子》：“诗以道志。”《荀子》：“《诗》言是，其志也。”这些说法的一大共同点，就是强调诗歌是“言志”的艺术。“言”就是表达、反映的意思，先秦时亦通于“道”。这里的关键是“志”字的确切含义。闻一多在《歌与诗》一文中曾对“志”进行了考辨，最终认为：“志有三个意义：一记忆；二记录；三怀抱。”朱自清先生曾众春秋时期人们谈论“言志”往往与政伦教化有关的事实出发，把“志”确定为志向、怀抱。这些都说明，在先秦时期人们认为诗歌主要是用来表达志向和思想的。诗人通

过诗的形式把自己的志向怀抱表达出来之后,那些观赏“诗”的人就可以从中发现其思想抱负,这被称作“观志”。如《左传·襄公二十七年》里记载赵孟頫的话:“七子从君,以宏武也,请解赋,以卒君贶。武亦观七子之志。”

严格地说,“诗言志”这一概括,主要还在于阐明诗歌在政治、教化方面的意义,还不能说是对诗歌艺术本质的审美性把握。例如荀子的看法就是一个极好的明证。荀子从儒家的基本立场出发,总结了前人关于“诗言志”的看法,认为诗的其他文化形式一样,其表现形式即在于“言志”,但此处所言之志却在伦理教化方面。他说:“圣人也者,道之管也。天下之道管是也。百王之道一是矣。故《诗》、《书》、《礼》、《乐》之归是矣。《诗》言是其志也,《书》言是其事也,《礼》言是其和也,《春秋》言是其微也。”这说明《诗》虽是言志述怀的但它的目标和《书》、《礼》、《乐》、《春秋》一样,要“合道”甚而“明道”。荀子的这种思想,对后来刘勰等人的“明道”论产生了较大的影响。当然,诗言志的含义到后来也被加以扩充,使它获得了更多审美上的意义,特别是汉代的《毛诗序》所谓“在心为志,发言为诗,情动于中而形于言”云云,就已很明显地把“诗言志”作了审美上的描述。

(二)“兴”、“观”、“群”、“怨”

孔子在总结《诗经》的创作特点时,提出了诗歌的社会作用在于“兴”、“观”、“群”、“怨”四个方面。《论语》里说:“子曰:小子何莫学夫《诗》?《诗》可以兴,可以观,可以群,可以怨。迩之事父,远之事君,多识于鸟兽草木之名。”可以说,这集中地反映了孔子及整个儒家对文学社会作用的看法。



所谓“兴”，我国古代文学理论一般在两种意义上使用：一是说明文学创作的方法，如郑玄所说：“兴者，托事于物。”刘勰所谓：“兴者，起也。”另一是用以说明文学欣赏中诗歌的社会作用，即孔子在此处所说的“兴”。何晏《论语集解·阳货》引孔安国释孔子意谓：“兴，取譬连类。”朱熹则释之谓“感发志意”。“取譬连类”，意思是通过对诗中个别之兴象（形象）的引喻起颂，使欣赏者由此联想到与此相关的同类事物，以及由这些事物而生发出来的深刻道理。“感发志意”则是指诗的功能不在于以理性说教，直来直去，而在于通过欣赏者的感情激荡而激发起审美之情，并从这种审美的感情中获得教益。因此，这两种说法本质上是不矛盾的，因为对人的“志意”的感发，绝不能靠理性的说教，而只能通过生动感人的艺术形象的引喻与启发。朱熹《孟子集注》里说：“兴起，感动奋发也。”即没有生动感人的“兴象”，则难有感动奋发的力量。总的来说，孔子的“诗可以兴”，是指在文学欣赏中，诗的“兴象”可以感人情怀，激发人们通过审美的想象去陶冶情性，于娱乐中获得教益。李泽厚、刘纲纪在《中国美学史》里说：“‘兴’在中国美学史上第一次深刻地揭示了诗（艺术）应以个别的、有限的形象自由地、主动地引起人们比这形象本身更为广泛的联想，并使人们在情感心理上受到感染的教育。……‘兴’开始包含着对艺术形象的个别与普遍、有限性和无限性的理解，对想象、联想、情感认识诸因素在艺术中的作用的探索，对审美的艺术欣赏过程中发挥主体的能动性的重要意义的理解。……孔子提出‘兴’这个总括性的概念，播下了一颗有着极大发展可能性的种子，后世中国美学关于艺术特征的理论是从这颗种子逐渐生长起来的大树。”应该说这一评论是恰如其分的。

所谓“观”，郑玄释“观”为“观风俗之盛衰。”朱熹则释之为

“考见得失”。就是说通过诗歌这种文学形式,人们可以从中体察到民俗风情,政论状况等。这主要是强调诗歌的认识功能。“观”的另一层含义是通过诗歌了解作诗者的思想感情和心理状态,并进而来了解政治民俗。另外,“观”的内容还包括对客观事物及自然现象的认识,即孔子所说的“多识于自然草木之名”。总之,“观”的意义从总体上说主要是通过美的形式来体察真和善的风容。这一思想所具有的重要意义是:“它使中国美学注重审美和艺术所具有的社会意义,不把审美和艺术看作是同社会无关的东西,能够从社会历史的观点去观察审美和艺术的发展变化,并且把艺术看作是一定时代人们的道德精神心理状态的表现,重视艺术与社会的精神和心理的重要关系,形成了一个良好传统。”^①

所谓“群”,孔安国的解释是“群居相切磋”,朱熹则解释为“和而不流”。就是说人们通过诗歌可以交流思想感情,达到协调人际关系、加强协作的目的。从孔子的仁学思想看,“群”也就是要通过诗的吟诵颂唱达到“仁者爱人”的伦理境界。从社会关系上来说,就是要达到“老者安之,朋友信之,少者怀之”,即相互信任,相互团结,和而不流的状况。也许在孔子看来,由“诗”所产生的“群”是一种从感情陶冶方面获得的一种意志升华,是以纯洁的伦理情感为纽带而使人们和睦相处,和爱亲近。因此这种“群”没有任何相互利用和结党营私的成分。《论语》里说:“君子群而不党。”那么,如何才能达到这种“群而不党”的境界呢?其中最根本的一条就是通过诗的共同吟唱和欣赏不定期实现。因此,诗可以起到“迩之事父,远之事君”的功能。

^① 李泽厚、刘纲纪:《中国美学史》第一卷,中国社会科学出版社,1984年版,第127页。



最后看“怨”。孔安国释之为“怨刺上政”，意思是通过诗歌中流露出来的怨愤之情来劝谏和讽刺统治者的为政方针。不过，孔安国的解释似乎有点狭窄，在《诗经》中确有不少诗篇是用来“怨刺上政”的，但也有许多诗篇的对象并不是“上政”，并不限于政治生活方面。如《葛屨》一诗所表达的内容就是贵族小妾对贵夫人心胸狭窄的怨刺，即“维是褊心，是以为刺”。其实孔子本人在谈到“怨”时也不仅限于政治方面，如《论语·公冶长》里说：“匿怨而友其人，左丘明耻之，丘亦耻之。”这是从交际方面和伦理道德的层次上讲的。生活中可以表达这种“怨”，诗歌艺术中更可以表达这种感情。所以对孔子所讲的“可以怨”，不能作简单化的理解，它除了“刺上政”外，还包括对生活、交往、处事、爱情、伦理道德等方面的一些不合理之处的怨。“从孔子对‘怨’的看法来看，他已经意识到了艺术所要表现的情感并不是任何一种情感，而是具有普遍社会意义和崇高道德价值的情感。这又是一个意义的思想，它对中国艺术的发展产生了深远的影响。”^①

总体上说，孔子“兴”、“观”、“群”、“怨”理论的提出，全面总结了诗歌的社会作用。“兴”表达了诗歌的审美陶冶作用，“观”表达了认识察识作用，“群”和“怨”表达了诗歌的政治伦理和人伦教化作用。三者的统一，事实上也就是真、善、美三位一体的层次上来肯定了诗歌的社会功能。

（三）“思无邪”说

“思无邪”是孔子提出的对诗歌内容进行评价的一条标准。

^① 李泽厚、刘纲纪：《中国美学史》第一卷，中国社会科学出版社，1984年版，第133页。

在文学言辞方面,孔子主张“辞,达而已矣”,而在内容方面,“思无邪”三字则包含了极其深刻的含义。

“思无邪”一语本出自于《诗经·鲁颂》中一首称作《驹》的诗,孔子借以来说明自己对《诗经》的评论。对于孔子所说的“思无邪”的意义,后人曾有不同的解释,有的认为“思无邪”是孔子对诗歌创作提出的要求,就是创作诗篇应“止僻防邪”和“归于正”。如邢昺说:“诗之为体,论功颂德,止僻防邪,大抵皆归于正,故此一句可以当之也。”按照这种说法,孔子对诗三百首的评论就显然并不完全与其内容相符,因为《诗经》中有许多作品是并不符合“论功颂德,止僻防邪,大抵皆归于正”的标准的。譬如那些描绘男女之情和反叛精神的作品就不符合“思无邪”的标准。于是有人提出了另外一种解释,如朱熹说:“思无邪,乃是要使读书人思无邪耳。读三百篇诗,善为可法,恶为可戒,故使人思无邪也。”朱熹承认《诗经》中的诗并不都是“无邪”的,如所谓“若以为作诗者思无邪,则《桑中》、《秦洧》之诗,果无邪耶?”可见,孔子所说的“思无邪”并非完全限于对《诗经》作品的评价,而主要是要求人们在读《诗经》时应保持一种“无邪”之“思”。严格来说,以“思无邪”去概括《诗经》里的全部作品是很困难的,如孔子本人就反对郑国的诗歌,认为“郑声淫”,郑诗占据《诗经》的一部分,既然是“淫”诗,又何称“无邪”呢?朱熹虽然看到了这一点,但并没有给出很好的解答。

较为合理的解释应是说孔子为诗歌提出了一种理想的模式,可适用于读诗者和作者两个方面,从而很自然地成为评价诗歌的最根本的标准和原则。用孔子的评判标准来看待《诗经》,其中的不少作品是符合这一标准的,甚至像《关雎》那样的爱情诗也达到了“乐而不淫,哀而不伤”的标准。相比之下,《诗经》中那



些不符合这一标准的作品毕竟是少数。从总体上看,《诗经》中作品大多是无邪的。同时,“思无邪”的“思”字应作动词讲,“思无邪”即追求无邪的境界。这样,孔子对《诗经》的评论应当包括两个方面,从《诗经》本身来说,大部分作品的思想境界是“无邪”的;从读诗者来说,则应通过《诗经》去追求一种无邪的境界。这正是孔子提倡诗教的立论基础。所谓“温柔敦厚”,“乐而不淫,哀而不伤”,正是“思无邪”这种文学批评原则的具体体现。

(四)“以意逆志”与“论世知人”

继孔子提出文学批评的基本原则之后,孟子进一步阐述了文学批评的基本方法。在孟子看来,这种基本方法主要有两种,一是“以意逆志”,二是“知人论世”。《孟子·万章上》云:“咸丘蒙曰:‘舜之不臣尧,则吾既得命矣。诗云:普天之下,莫非王土,率土之滨,莫非王臣。而舜既为天子矣,敢问瞽瞍之非臣,如何?’曰:‘是诗也,非是之谓也;劳于王事而不得养父母也。曰,此莫非王事,我独贤劳也。故说诗者,不以文害辞,不以辞害志。以意逆志,是为得之。’”从这段话中可以看出,咸丘蒙只是从诗的表面意义上来理解诗,也就是只拘泥于文辞的直接意义,似乎并不懂得诗歌还有夸张、虚构等手法,因此遭到了孟子的批评。孟子认为,解说诗的人,不要拘泥于文字而误解了整个诗作的意义,即所谓“不以文害辞,不以辞害志”。那么,究竟怎样去评价和欣赏诗歌呢?孟子的主张是“以意逆志”。关于“以意逆志”这个命题,历来有不同的解释。如有的人认为是指“以己之意逆诗人之志”,即用欣赏者的思想感情去揣度作者的思想感情。赵岐《孟子注》云:“意,学者之心甘情愿也。”朱熹《孟子集注》则说:“当以己意

迎取作者之志,乃可得之。”有人则认为孟子所说的“意”是指作者自己的思想认识,即“以古人之意求古人之志,乃就诗论诗。”毫无疑问,孟子的这个命题是在批评咸丘蒙断章取义或只从文辞上去理解诗歌时说的。在孟子看来,咸丘蒙之所以会错误理解诗歌的意义,是因为他只从诗的表面文辞上去直观地理解诗句的含义,而没有用自己的心灵去领会作者的创作意图和思想感情。因此,孟子强调诗歌的欣赏与批评应重意会,而不重直观。当然,这种“意”也不是随心所欲地以己之见而强加于诗,而是读者从作品中得来的具体感受,通过这种感受而用整个心灵去体验、理解诗人之“志”。正如李泽厚、刘纲纪在《中国美学史》中所说:“‘意’这一概念成为后来中国美学谈到艺术的创造和欣赏时经常使用的一个范畴,而它最早被明确地引入美学范围,正是从孟子‘以意逆志’的说法开始的。”

于“以意逆志”之外,孟子还提出了“知人论世”的看法。《孟子·万章下》载:“颂其诗,读其书,不知其人,可乎?是以论其世也。”这里,孟子道出了诗歌批评乃至一切文艺批评的一个重要方法,那就是“吟诗颂书”应和“知人论世”结合起来。因为诗歌作为一种文学作品,它凝结了作者的思想感情,不可能不带有特定的时代特征,因而对诗人的评价必须上升到历史的高度,使之与特定的历史条件相结合,在特定的历史环境中去评断诗人及其作品的得与失。

(五)情动于中而形于言

汉时传《诗》有属于官学的鲁、齐、韩三家诗说,而毛萇所传属于私学,故通称毛诗。《毛诗序》较集中地论述了儒家的诗歌观



念。《毛诗序》的诗歌理论主要有以下几点：首先，对诗歌的表情言志的特征作了进一步的说明。《毛诗序》云：“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，嗟叹之不足故永歌之，永歌之不足，不知手之舞之，足之蹈之也。”在先秦时期，人们就论述了诗的言志和表情功能，在《乐记》及荀子的有关论述中还把“志”和“情”统一起来。孔颖达在《左传正义》中则说：“情动为志，情志一也。”《毛诗序》继承了这一观念，一方面强调了“诗者，志之所之也”，即言志功能，另一方面又强调了“情动于中而形于言”，即表情功能。同时，《毛诗序》还指出：“国史明乎得失之迹，伤人伦之废，哀刑政之苛，吟咏情性，以讽其上，达于事变，而怀其旧俗者也。”这里提到的“吟咏情性”这一概念，孔颖达在《毛诗正义》中解释说：“动声曰吟，长言曰咏，作诗必歌，故言吟咏情性也。”这里的“情性”即感情和意志的统一。如荀子所说：“生之所以然者谓之性”、“性之好、恶、喜、怒、哀、乐为之情。”《毛诗序》还在论述诗歌表情言志的同时接触到了诗、乐、舞的统一性，并表明了它们在表达情感志向中的不同程序与作用。其次，《毛诗序》还进一步强调了诗歌的社会功能，提出了“风化”说。《毛诗序》云：“《关雎》后妃之德也，风之始也，所以风天下而正夫妇也。故用之乡人焉，用之邦国焉。风，风也，教也；风以动之，教以化之。”这种对《关雎》的解释显然是纯功利的，并不符合作品的本义。它又说：“故正得失，动天地，感鬼神，莫近于诗。先王以是经夫妇，成孝敬，厚人伦，美教化，移风俗。”这样他对诗的看法又有所谓“发乎情，止乎礼义”的观点，由审美而及人伦；又谓“上以风化下，下以风刺上，主文而谏，言之者无罪，闻之者足以戒”。此则又由伦理入政治。可以说在这里审美、伦理、政治是浑然一体的。此外，《毛诗序》还对《诗》的“六义”

(风、雅、颂、赋、比、兴)作了进一步的说明,涉及到诗的美刺作用和风格特点等。

(六)“文以气为主”

“文以气为主”是由魏文帝曹丕在《典论·论文》中提出来的。《典论·论文》是我国古代第一部文学批评专著,其中涉及到文学的功能和价值,文学批评的态度和文学家的个性与创作风格的关系等问题。

《典论·论文》说:“文以气为主,气之清浊有体,不可力强而致。譬如音乐,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。”在曹丕之前,人们谈论“气”多用来说明事物的构成及人的性情,如老子说:“万物负阴以抱阳,冲气以为和。”^①管仲说:“气道乃生,生乃思,思乃知,知乃止矣。”王充说:“天地合气,万物自生。”而以气论文恐始生于曹丕。曹丕所说的“气”也含有“人之禀气”的“气”的含义,但他不是讨论一般人的“气”,而是讨论文学家的“气”及其与创作的关系问题。“文以气为主”是强调了作家的气质和才性对文学作品的支配作用。他认为不同的作家有不同的“气”,即“引气不齐”。这样他就得出了“文非一体,鲜能备善”的结论。不同的作家的气质既有所长,又有所短,不可能尽善尽美,表现在作品中也是如此。他在评价建安作家的作品时指出:“王粲长于辞赋,徐干时有齐气,然粲之匹也。……应璩和而不壮,刘桢壮而不密。孔融体高气妙,有过人者,然不能持论,理不胜辞,以至乎杂以嘲戏。”又说:“观古今文

^① 《老子》第四十二章。

人，类不护细行，鲜能以名节自立。而伟长独怀文抱质，恬淡寡欲，有箕山之志，可谓彬彬君子者矣。著《中论》二十余篇，成一家之言，辞义典雅，足传于后，此子为不朽矣。……公干有逸气，但未遒耳。其五言诗之善者，妙绝时人。元瑜书记翩翩，致足乐也。仲宣续自善于辞赋，惜其体弱，不足起其文，至于所善，古人无以远过。”曹丕所举的例子从另一方面也就是强调了文学风格的不同，而这风格的多样化乃来源于作家“文气”的不同。故后来刘勰曾有“才有庸俊，气有刚柔”的说法。曹丕在《典论·论文》还对文学的社会价值及其作用作了说明：“盖文章经国之大业，不朽之盛事。年寿有时而尽，荣乐止乎其身，二者必至之常期，未若文章之无穷。”这里所说的文章主要是指文坛赋、散文等，其实主要是指文学。强调诗文等艺术的社会价值和社会作用乃儒家艺术理论的一贯传统，但像曹丕这样把它提到“经国之大业”、“不朽之盛事”的高度还是前所未有的。传统儒家对文学社会作用的想法多限于助人伦、美教化等道德层次，有的甚至视文学为德的附庸，如“有德者必有言，有言者不必有德”。^①《左传·襄公二十四年》：“太上有立德，其次有立功，其次有立言，虽久不废，此之为不朽。”在这三“不朽”中，“立言”处于第三位。而曹丕却将立言一类的文学看成是建功立业的一个部分或要素，这说明曹丕较前人更抬高了文学的社会价值。曹丕还说：“古之作者，寄身于翰墨，见意于篇籍，不假良史之辞，不托飞驰之势，而声名自传于后世。”这说明文学之所以成为“不朽之盛事”，大概不是靠了道德的提助，而是由自身的价值所决定的。由此可见，曹丕一方面看到了文学的重大价值，另一方面又看到了这一价值的获得是文

^① 《论语·宪问》。

学自身的功能,并非是道德、经学的附庸。这一看法与当时的文学实践是相吻合的。如鲁迅所说:“曹丕的时代,可以说是‘文学的自觉时代’”。^①

曹丕还提出了文学批评的基本原则:“审己以度人。”曹丕对当时社会上“文人相轻”的现象很不满,而之所以会产生这一现象,他说是因为“夫人善于自见,而文非一体,鲜能备善。是以各以所长,相轻所短。”“又暗患于自见,谓己为贤。”由此,他提出了“审己以度人”的批评原则:“盖君子审己以度人,故能免于斯累而作论文。”即要摆脱相互轻视,要客观地全面地认识自己的长处和不足,并以同样的态度去评价他人及其作品。这是继孟子的“以意逆志”和“知人论世”之后对文学批评原则的又一次突破。

(七)陆机“心游万仞”的艺术想象论

西晋文学家陆机在他所作的《文赋》中对艺术想象问题进行了深刻全面的论述,对后世诗文理论及创作产生了巨大的影响。

陆机认为,作家在对事物进行观察时往往会受到极大的感动,产生强烈的感情。即:“遵四时以叹世逝,瞻万物而思纷;悲落叶于劲秋,喜柔条于芳春。”正是这种强烈的感情才打开了艺术家的想象之门,展开了艺术构思的过程。正如其诗云:“悲情触物感,沉思郁缠绵。”“悲缘情以自诱,忧触物而生端。”狄德罗说:“在什么时候他才能停止应用记忆而开始运用想象呢?那是当问题一个接着一个地发生,使他不得不想象的时候。”其实也就是外界事物深深打动了人的感情,使他不能自己、激动万分而思绪

^① 《鲁迅全集》第三卷,人民文学出版社,1956年版,第382页。

万千的时候,他才开始了艺术的审美构思和艺术的审美想象。那么,艺术想象的过程本身又怎样呢?陆机对此有精辟的论述:“其始也,皆收视反听,耽思傍讯,精鹜八极,心游万仞。其致也,情瞳眈而弥鲜,物昭晰而互进,倾群言之沥液,漱六艺之芳润,浮天渊以安流,濯下泉而潜浸。于是沉辞怫悦,若游鱼衔钩,而出重渊之深,浮藻联翩,若翰鸟缨缴,而坠曾云之峻。收百世之缺文,采千载之余韵,谢朝华之已披,启夕秀于未振,观古今于须臾,抚四海于一瞬。”这段生动而形象的描述,有三个方面值得重视:其一,这段话描述了想象的过程,并把它分为“其始也”、“其致也”两个阶段。其始阶段是对艺术的审美想象的初始状态的描述,其特点犹如庄子所谓的“用志不分,乃凝于神”。在“其致”阶段中,艺术想象所唤起的记忆表象交错回荡,经过分解组合后便逐渐清晰地显露出来并形成特定的生动感人的审美意象。这些审美意象接连不断,气势逼人,迫使作者去选择特定的富有表现力的艺术语言加以传达,这样便进入了实际的创作过程。其二,这段话为我们展示出了艺术想象的基本特征,即它的自由性和情感性。审美的艺术想象可以脱离现实思考的羁绊,而游驰于无穷的境域;在审美的艺术想象中,“情”与“物”交会融通,须臾不离。其三,想象在文学创作中起着巨大的作用。想象可以使作家更完美地表达自己的审美理想,可以塑造完美的艺术形象,可以使作家寻求到最恰当地表达情感的艺术语言等。正是想象的作用,才使作家“收百世之缺文,采千载之余韵,谢朝华于已披,启夕秀于未振,观古今一起须臾,抚四海于一瞬。”才能使作家“罄澄心以凝思,眇众虑而为言笼天地于形内,挫万物于笔端。”

除艺术想象之外,陆机还对艺术构思中的“灵感”问题进行了探讨。他说:“若夫应感之会,通塞之纪,来不可遏,去不可止,

藏若景灭，行犹响起。方天机之骏利，夫何纷而不理？思风发于胸臆，言泉流于唇齿。……及其六情底滞，志往神留，兀若苦木，豁若涸流，览营魂以探赜，顿精爽于自求。理翳翳而愈伏，思乙乙其若抽。是以或竭情而多悔，或率意而寡尤。虽兹物之在我，非余力之所。故时抚空怀而自惋，吾未识夫开塞之所由也。”这里通过灵感来与不来对构思活动的巨大影响及其对比之中，既揭示了灵感的特征，又强调了灵感在作家构思中的重大作用。就前者而言，如灵感具有突发性的特点。它往往倏忽即起，瞬间即逝；就后者而言，当灵感来时则才茂思涌，想象丰富而炽烈，往往不受外力之推动。陆机关于灵感的见解对后人多有启发。如释皎然《诗式》：“有时意静神王，佳句纵横，若不可遏，宛如神助。”谢榛《四溟诗话》：“诗有天机，待时而发，触物而成，虽幽寻苦索，不易得也。”王世贞《师友诗传录》：“当其触物兴怀，情来神会，机如跃如，如兔起鹘落，稍纵即逝矣。”等等。

（八）刘勰《文心雕龙》中的文学审美论

汉魏南北朝的文学理论中，以南朝齐梁间的著名文论家刘勰在《文心雕龙》中提出的一系列文学主张为最高代表。《文心雕龙》共五十篇，刘勰在《序志》中把全书分为五个部分。第一部分包括《原道》《征圣》《宗经》等前五篇，主明文之枢纽；第二部分包括《明诗》《乐府》《史传》《诸子》等二十篇，主讲“论文叙笔”，即文体论；第三部分包括《神思》《体性》《风骨》《通变》《定势》《情采》等二十二篇，主说“剖情析采”，即创作论；第四部分包括《时序》《才略》《知音》《程器》等，主论批评与鉴赏，即批评鉴赏论；第五部分即《序志》篇，主道“长怀序志”，为全书之总概

与序言。《文心雕龙》体大精深，论述文学问题很多，比较重要的有以下几点：一是关于文学的本体论，即刘勰所说的“文之枢纽”，主要从儒家的观念出发强调了“原道”、“征圣”、“宗经”的重要性；二是关于文学创作与构思中的审美想象和审美意象问题，即文学的心理论，这主要体现在《神思》等篇中；三是文学的风格论，即《风骨》《体性》《隐秀》等篇中的有关论述；四是文学鉴赏论，如《知音》等，主要讲述了文学审美鉴赏的条件和方法等，下面略加阐明。

1. 关于“原道”、“征圣”、“宗经”

这三篇幅的主旨在于说明文学创作的基本原则，也就是在创作思想和创作意图上要以明儒之道，征儒之圣，宗儒之经为基本标准。“明道”的“道”类似于《易经》所讲的“一阴一阳为之道”的“道”。即一种本体论意义上的“道”，而天地万物及人文事象均是“道之文”：“夫玄黄色杂，方圆体分，日月叠璧，以重丽天之象；山川焕绮，以铺地理之形：此盖道之文也。”《夸饰篇》说：“形而上者为之道，形而下者为之器，神情难摹，精言不能追其极。”但这种“道”并非任何人都不可把握，圣人就可以认识到“道”的精义，并通过“文”来加以解释，所以“原道心以敷章，研神理而设教”。由此，他便推演出“道”与“文”的关系，即圣人以“文”来表现“道”，以文明道：“玄圣创典，素王述训，莫不原道心以敷章，研神理而设教，取象乎河洛，问数乎蓍龟，观天文以极变，察人文以成化；然后能经纬区宇，弥纶彝宪，发挥事业，彪炳辞义。故知道沿圣以垂文，圣因文而明道。”因此，人们创作文章为了达到明道的目的，就必须以圣人为师，效法圣人，以圣人为楷模，这就叫“征圣”。所以刘勰说：“论文必征于圣。”不仅要“征圣”，还要“宗经”。

因为圣人用来解释“道”的文章是“经”。这些“经”主要是指儒家的经典著作《诗》《书》《易》《礼》《春秋》等。可见，“道”、“圣”、“经”是三位一体的几个方面，这是继扬雄后，较明确而系统地阐明文学创作的儒学观念。

2. 关于“神思”

《文心雕龙》的《神思》篇主要探索了艺术想象的特点和性质，是继陆机的《文赋》之后更为细致而深刻的艺术想象论。《文心雕龙》云：“古人云：形在江海之上，心存魏阙之下，神思之谓也。文之思也，其神远矣。故寂然凝虑，思接千载；悄然动容，视通万里；吟咏之间，吐纳珠玉之声；眉睫之前，卷舒风云之色；其思理之谓乎！”这里刘勰不仅看到了想象超越时空的自由性特点，而且还较陆机更明确地强调了想象的情感性特征。《神思》云：“夫神思方运，万途竞萌，规矩虚位，刻镂无形，登山则情满于山，观海则情满于海，我才之多少，将与风云而并驱矣。”又说：“神用象通，情变所孕。”可见情感在其中起着十分重要的作用。

3. 关于“风骨”

何谓“风骨”？《文心雕龙·风骨》云：“《诗》总六义，风冠其首，斯乃化感之本源，志气之符契也。是以怊怅述情，必始乎风；沉吟铺辞，莫先乎骨。”这里的前一句话即《毛诗序》：“风，风也，教也；风以动之，教以化之。”言文学的教化功能。这正是刘勰站在儒家立场上来谈论风骨问题的出发点。后一句话即强调风骨的重要性。两句相连，即言文章须注重教化。其次，《神思》篇又云：“情之含风，犹形包气。”又云：“深乎风者，述情必显。”这说明“风”和“情”是有着密切联系的。这里面有两层含义，一是文章风化作用

必须通过情的感染来实现,即情动人,寓教于乐;二是文学中的审美情感必须包含审美风化的意义在内,即前文所说“怳怳述情,必始乎风”。其三,《风骨》篇谓:“故辞之待骨,如体之树骸。”“结言端直,则文骨成焉。”“故练于骨者,析辞必精,……若瘠义肥辞,繁杂失统,则无骨之征也。”从以上引言中可看出,“骨”首先是与“辞”相对的,“辞”作为语言形式离不开“骨”,而“骨”则是“辞”所追求的某种“意”。刘勰在此虽没有具体说明“骨”的基本含义,但从以上分析中可以看出,“骨”乃是文章的言辞所追求的一种能有力地感动读者的意义境界,如果把文章的构架看作是一种活的机体,那么,“骨”就是它的生命精神之所在。再者,《风骨》篇又谓:“若丰藻克赡,风骨不飞,则振采失鲜,负声无力。”“捶字坚而难移,结响凝而不滞,此风骨之力也。”由上述“风”和“骨”的含义,可以明见这里所说的“风骨”的基本意义,即言作品的风教之力。就是说,在艺术教育的具体化过程中,必须以情感的陶冶为手段,“风”和“情”相联系,表明了审美教化的特点和方式是以情感人,“骨”和“辞”相联系,说明了作品从语言到内蕴都必须含有能真正打动人的情感的内在力量。

4. 关于“情采”

《情采》一篇主要论述文学的内容和形式的关系,即“文”和“质”的关系或“情”与“采”的关系。在这一点上,刘勰继承了前代儒家的文质统一说。如《论语·雍也》:“文质彬彬。”《颜渊》:“文犹质也,质犹文也。”《文心雕龙·情采》说:“夫水性虚而沦漪结,木体实而花萼振,文附质也。虎豹无文,则鞞同犬羊,犀兕有皮,而色资丹漆,质待文也。”文质须相互统一,但质处于主导地位,文服从质,质亦离不开文。《情采》中论及“情”与“理”的关系与此理

同：“夫铅黛所以饰容，而盼倩生于淑姿，文采所以饰言，而辨丽本于情性。故情者，文之经；辞者，理之纬；经正而后纬成，理定而后辞畅，此立文之本源也。”即是要摆正文章中“情”与“理”或“文”与“质”的关系，艺术形式的美必须符合艺术内容的需要。

5. 关于“体性”

《体性》篇主要论述作品的审美风格。关于这一点，刘勰主要谈了如下几点：第一，风格有八种不同类型，即所谓“典雅”、“远奥”、“精约”、“显附”、“繁缚”、“壮丽”、“新奇”、“轻靡”。并对此作了进一步的解释：“典雅者，熔式经诰，方轨儒门也。远奥者，馥采典文，经理玄宗者也。精约者，核字省句，剖析毫厘者也。显附者，辞直义畅，切理厌心者也。繁缚者，博喻酿采，炜烨枝派者也。壮丽者，高论宏裁，卓烁异采者也。新奇者，摛古竞今，危侧趣诡者也。轻靡者，浮文弱植，缥缈附俗者也。”第二，这八种风格与作家的才情有着密切联系，即不同作家先天的禀赋和后天的学习修养不同，往往会导致其作品的个性风格的不同。《体性》篇说：“夫情动而言语菜，理发而文见；盖沿隐以至显，因内而符外者也。然才有庸俊，气有刚柔，学有深浅，习有雅正；并性情所铄，陶染所凝，是以笔区云涌，文苑波诡者矣。故辞理庸俊，莫能翻其才，风趣刚柔，宁或改其气？事义浅深，未闻乖其学，体式雅正，鲜有肥其习。各师成心，各异其面。”这就是说，作家的不同个性决定着不同的文体风格，而作家的个性一般取决于先天才能和后天修养两个方面。刘勰极重视先天禀赋的重要性，有时把它看作是比后天修养更能支配作品风格的因素，即《体性》所谓“才力居中，肇自血气”。但刘勰并没有把风格的形成全归之于天才的支配，他同时看到了后天学习与修养的重要性。这后天的学养主要指

技巧、功力、情思、知识等方面,也包括德行在内。刘勰认为,每一位作家拥有不同的天资和经历,正所谓“各异其面”,它必然要表现在作品的风格中,,即“因内而符外”。这一点已得到了广泛的认同。

6. 关于“隐秀”

《隐秀》一篇主要讲作品的含蓄风格。刘勰说:“隐也者,文外之重旨者也;秀也者,篇中之独拔者也。隐以复义为工,秀以卓绝为巧,斯乃旧章之懿绩,才情之嘉会也。夫隐之为体,义生文外,秘响旁通,伏采潜发,譬爻象之变互体,川渚之韞珠玉也。”宋代张戒《岁寒堂诗话》曾引刘勰的一句佚文,可能为《隐秀》篇的原话,其对“隐”和“秀”的解释更加明确,即:“情在词外曰隐,状溢目前曰秀。”由此可以看出,“隐”主要指作品的内在意义而言,这种内在之意不能直接显露而必须隐于象中,通过作品生动感人的形象而加以体现,所以说“隐也者,文外之重旨也”、“情在词外曰隐”。与“隐”不同,“秀”则主要指“象”而言,即隐意所存之象。这种象必须是生动的、明显的、可感的,即“状溢目前曰秀”。清代冯班《钝吟杂录》说:“秀者章中迫出之词,意象生动者也。”“隐”和“秀”联结起来,就是要求作者把所有的志向情感隐含在生动感人的语言形象之中。

文学作品一旦获得“隐秀”这一审美标准,便具备了含蓄的艺术风格,如果从审美接受的角度来讲,接受者便可从作品领会到多重的意义,即“文外之重旨”,并产生无穷的心理感受。可以说,刘勰的《隐秀》第一次全面地论述了诗文重含蓄、余味、象征的特点,并在后代得到了不断的继承和发展。如钟嵘《诗品》:“言在耳目之内,情亲八荒之表。”释皎然《诗式》:“两重意以上,皆文

外之旨。”白居易《文苑诗格》：“为诗宜精搜，不得语剩而智穷，须令语尽而意远。”范温《潜溪诗眼》：“行于简易闲淡之中，而有深远无穷之味。”胡仔《苕溪渔隐丛话后集》卷十五：“意在言外，而幽怨之情自见，不待明言之也。”魏庆之《诗人玉屑》卷十：“诗文含蓄不露，便是好处。”吴乔《围炉诗话》：“诗贵有含蓄不尽之意，尤以不着意见声色、故事、议论者为上。”沈祥龙《论词随笔》：“含蓄无穷，词之要诀。”等等。

7. 关于“知音”

《知音》篇专论文学艺术的鉴赏与批评，全篇主要内容如下：第一，阐明“知音”极其不易，也就是要准确地对一部作品加以批评和鉴赏是很困难的：“知音其难哉！音实难知，知实难逢，逢其知音，千载其一乎！”第二，阐明“知音其难”的原因，也就是难以对作品进行准确评价的原因。除了一些主观上的偏见外，文学鉴赏从客观上也存在着“难鉴”的特性。但这并不意味着根本无法对作品进行正确的鉴赏。《知音》云：“夫缀文者情动而辞发，观文者披文以入情，沿波讨源，虽幽必显。世远莫见其面，覩文辄见其心。岂成篇之足深，患识照之自浅耳。夫志在山水，琴表其情，况形之笔端，理将焉匿！故心之照理，譬目之照形，目瞭则形无不分，心敏则理无不达。”这说明，知音之难往往与人们的洞察力的大小有关。就作品而言，作者所表达的志向感情并不是根本不可捉摸的，所以对于心思敏锐、审美洞察力较高的人来说，是没有什么不可以理解的。因此，要解决“知音难”的问题，就必须首先培养和提高人们的审美鉴赏力，而其最基本的培养途径，就是广泛地接触和体察各种事物，即：“凡操千曲而后晓声，观千剑而后识器；故圆照之象，务先博观。”这即为重视艺术鉴赏实践的

明证吧。

(九)钟嵘的“滋味”说

南朝梁文论家钟嵘对诗歌艺术提出的极具创造性的观点就是他的“滋味”说。他在《诗品序》中说：“五言居文词之要，是众作之有滋味者也，故云会于流俗，岂不以指事造形，穷情写物，最为详切者也？”“永嘉时，贵黄老，稍尚虚谈于时篇什，理过其辞，淡乎寡味。爰及江表，微波尚传。孙绰、许询、恒、庚诸公诗，皆平似《道德论》，建安风力尽矣。”他又从美感欣赏的角度说：“使味之者无极，闻之者动心。”在这里，他提出了“味”这一概念。“味”本来是人们对食物的一种感觉，如《论语·述而》：“三月不知肉味。”用它来说明艺术的美感和意蕴由来已久。如老子说：“道之出口，淡乎寡味，视之不足见，听之不足闻。”陆机说：“阙大羹之余味，同朱弦之清汜。”陆云《与平原兄书》：“兄前表甚有深情远旨，可耽味，高文也。”刘勰《文心雕龙·明诗》：“张衡怨篇，清典可味”；《体性》：“子云沉寂，故志隐而味深”；《声律》：“滋味流于下句”；《物色》：“味飘飘而轻举，情晔晔而更新”；《情采》：“繁采寡情，味之必厌”；《隐秀》：“深文隐蔚，余味曲包。”等等。钟嵘所说的“滋味”兼审美标准于一体，实质上是指诗歌艺术中所蕴含的情感志向，从审美接受者来说，可以使人感到激情满怀、联想迭进、回味无穷，获得极大的美感享受。

钟嵘还进一步指出了使诗歌具有“滋味”的写作方法。这个方法即为“指事造形，穷情写物”。“指事造形”即准确生动地描绘事物的状貌，“穷情写物”即抒发情怀和写事状物的完美统一，这样便可把主体情怀与外物形象结合起来，情景交融，融情于景，

类似于《易传》的“立象以尽意”，实乃托物寄情之意。这样便可使作品有“滋味”，从而达到“言有尽而义无穷”的美感效果。钟嵘的此一观念是继刘勰“余味曲包”之后对诗歌审美意味的又一阐述，且明确把“滋味”作为诗歌的审美标准，乃首当其功。这一观念影响到后代，形成了中国艺术特殊的风格追求，如司空图《与李生论诗》：“古今之喻多矣，而余以为辨于味，而后可以言诗也。”欧阳修《六一诗话》：“近诗尤古硬，咀嚼苦难嚼，又如食橄榄，真味久愈在。”魏泰《临汉隐居诗话》：“凡为诗，当使挹之而源不穷，咀之而味愈长。”范德机《木天禁语》：“辞简意味长，言语不可明白说尽，含糊则有余味。”李开先《西野春游词序》：“诗宜悠远而有余味。”钱钟书先生曾说：“诗者，艺之取资于文字者也。文字有声，诗得之为调为律；文字有义，诗得之以侷色揣称者，为象为藻，以写心为宣志者，为意为情。及夫调有弦外之遗音，语有言表之余味，则神韵盎然出焉。”可说是对“滋味”的极好的解说。

（十）韩愈论“不平则鸣”

中唐时期的韩愈在文学理论上提出了著名的“不平则鸣”说，对后世产生了极大的影响。在他之前，司马迁曾提出了“发愤著书”说，桓谭、王逸等人也有类似的见解，韩愈吸收了这些进步思想，他在《送孟东野序》中说：“大凡物不平则鸣。草木之无声，风挠之鸣。水之无声，风荡之鸣其跃也或激之，其趋也或梗之，其沸也或炙之。金石之无声，或击之鸣。人之于言也亦然，有不得已者而后言。其歌也有思，其哭也有怀，凡出乎口而为声者，其皆有弗平者乎！”在这里，韩愈借自然界的草木风水为例来说明人类“有不得已者而后言”即“不平则鸣”的道理。他认为，凡文人以文

而行者,不因它故,皆因心中不平。这虽是继承了“诗可以怨”的传统,但又与“怨而不怒”、“温柔敦厚”的观点有所不同,强调了诗文抒发心中愤郁之情的功能。他在《送王含秀才序》中进一步举例说:“读阮籍、陶潜诗,乃知彼虽偃蹇不欲与世接,然犹未能平其心,或为事物是非相感发,于是有托而逃焉者也。”在《荆潭唱和诗序》中他进一步发挥道:“夫平和之音淡薄,而愁思之声要妙;欢愉之辞难工,而穷苦之言易好也。是故文章之作,恒发于羁旅草野。至若王公贵人,气满志得,非性好能而好之,则不暇以为。”等等。韩愈不仅提出了“不平则鸣”,还提出了“择其善鸣者而假之鸣”的主张。他在《送孟东野序》中说:“人声之精者为吉,文辞之于言,又其精也,尤择善鸣者而假之鸣。”他还历数了各朝各代的“善鸣”者,如他说:“其在唐虞,咎陶、禹,其善鸣者也,而假以鸣。……凡载于《诗》《书》六艺,皆鸣之善也。周之衰,孔子之徒鸣之,其声大而远……其末也,庄周以其荒唐之词鸣。楚大国也,其亡也,以屈原鸣。臧孙辰、孟轲、荀卿,以道鸣者也。杨朱、墨翟……张仪、苏秦之属,皆以其术鸣。秦之兴,李斯鸣之。汉之时,司马迁、相如、扬雄,最其善鸣者也。”“唐之有天下,陈子昂、苏源时、元结、李白、杜甫、李观,皆以其所能鸣。其存而在下者,孟郊东野始以其诗鸣。”由此,韩愈将文学的产生与发展皆归入“不平则鸣”的框架中,从而强调了为文的内容的重要性与为文的形式多样性。

(十一) “诗中有画”与“画中有诗”

“诗中有画”与“画中有诗”是宋朝文学家苏轼提出来的。他在《书摩诘蓝田烟雨图》:“味摩诘之诗,诗中有画;观摩诘之画,

画中有诗。诗曰：‘蓝溪白石生出，玉川红叶稀，山路元无雨，空翠湿人衣。’此摩诘之诗。或曰：‘非也，好事者以补摩诘之遗。’”按现代之文艺理论，画本为空间艺术，它诉之于视觉；诗乃时间艺术，它诉诸于听觉。然王维之画却能把欣赏者从空间引向时间，从视觉引向听觉；王维之诗又能把人从时间引向空间，从听觉引向视觉。所以说，王维的诗与画，体现了诗与画的完美的结合。苏东坡在《书鄱陵王主簿所画折枝二首》道：“诗画革一律，天工与清新。”这说明诗与画的根本联系在于艺术意境的相通和交合上。仅以“诗中有画”论，如王维《观猎》：“回看射雕处，千里暮云平。”《使至塞上》：“大漠孤烟直，长河落日圆。”如此之类，其意境已达自然、清新之极致，读其诗如看其画，实为不疑之理。孙武仲《东坡居士画怪石赋》说：“文者无穷之画，画者有形之文，二者异迹而同趣。”^①所谓“异迹而同趣”，即二者意趣相通。在宋代持此见解者甚多，如黄庭坚说：“李侯有句不肯吐，淡墨写诗无作声。”^②钱鏊《汉袁尚书巫山诗》说：“终朝诵公有声画，却来看此无声诗。”^③郭熙说：“诗是无形画，画是有形诗”^④等等。

苏东坡提出的“诗中有画”，表现在创作上就是要求诗人作诗要形象生动，得画气韵生动之旨；而“画中有诗”则要求画家作画时要意境清丽，得诗之韵味深趣。所以他在《欧阳少师令赋所蓄石屏》中说：“古来画师非俗士，摹写物象略与诗人同。”又《跋蒲传正燕公山水》：“燕公之笔，浑然天成，烂然日新，已离画工之度，而得诗人之清丽也。”正是苏轼的一贯主张。

① 《宗伯集》。

② 《山谷集》。

③ 《宋诗纪事》。

④ 《琅嬛文集》。

宋代的“诗中有画”和“画中有诗”的艺术理论对后世产生了较大影响。清代著名美学家叶燮说：“昔人评王维之画，曰：‘画中有诗。’又评王维之诗，曰：‘诗中有画。’由此言之，则画与诗初无二道也。然吾以为何不云：‘摩诘之诗即画，摩诘之画即诗，又何必论其中之有无哉？故画者，天地无声之诗；诗者，天地无色之画。’”^①但宋代的诗画结合论，在强调二者旨趣相通的情况下，只看到二者在形式上的差异，而未涉及二者在艺术本质上的不同的一面。也就是说诗和画，它们在审美表现上虽有同趣但也有不同之处，有此诗难以诉诸画面，有此画也难以结成诗句。到了明清时期，人们方悟出“说得出，画不就”的道理。如张岱说：“若以有诗句之画作画，画不能佳，以有画意之诗为诗，诗必不妙。”他举例说：“李青莲《静夜思》诗‘举头望明月，低头思故乡。’有何可画？王摩诘《山路》诗……‘山路元无雨，空翠湿人衣。’则如何入画？又《香积寺》诗：‘泉声咽危石，日色冷青松。’‘泉声’、‘危石’、‘日色’、‘青松’、皆可描摹，而‘咽’字，‘冷’字，则决难画出。”此正为解释“诗”与“画”的不同之处。程正揆《青溪遗稿》载：“‘洞庭湖西秋月辉，潇湘江北早鸿飞。’华亭爱诵此语，曰：‘说得出，画不就。’予曰：‘画也画得就，只不像诗。’华亭大笑。”其实即使在宋元时期有人就看出了这一点，如参寥说：“‘楚江巫峡半山雨，清簟疏帘看弈棋。’此句可画，但恐画不就尔。”^②钱钟书先生在分析此两段文字时作了以下说明：“即就空间而论，绘画里有结构或布局的问题。程正揆引的一联把空间里辽远不沾边的景物联系起来，彼此对照；即使画面具有尺幅千里之势，使‘湖西月’和

① 《已畦文集》卷八《赤霞楼诗集序》。

② 《东坡题跋》卷三《书参寥论杜诗》。

‘江北鸿’一时呈现,也只会两者平铺陈列,而‘画不象’诗里那样上句和下句的清楚呼应。在参寥引的两句诗里,……那个‘看棋’人的特殊地位也是‘画不就’的。再说,写景诗里不但有各个分立的、可捉摸的物体,还有笼罩的、气氛性的景色,例如‘湿’却‘人衣’的‘空翠’,‘冷’在‘青松’上的‘日色’,这又是决难画出的。这些是物色的气氛,更要加上情调的气氛。”^①德国启蒙时期的思想家莱辛曾写有《拉奥孔》一书,专门述及诗与画的区别。他说:“希腊的伏尔泰有一句很漂亮的对比语,说画是一种无声的诗,而诗是一种有声的画。这句话……中所含的真实的道理是那样明显,以至容易使人忽视其中所含的不明确的和不错误的东西。”他进一步指出:“诗人的语言还同是时组成一幅音乐的图画,这不是用另一种语言可以翻译出来的,这也不是根据物质的图画(即画家所画的画)可以想象出来的。尽管在诗的图画高于物质的图画的优越点之中,这还只是最微细的一种。诗的图画的主要优点,还在于诗人让我们历览从头到尾的一序列画面,而画家根据诗人去作画,只能画出其中最后的一个画面。”“事实有可以入画的,也有不可以入画的,历史家可以用没有画意的方式去叙述最有画意的东西,而诗人却有本领把最不堪入画的东西描绘成有画意的东西。”尽管中国的诗画与莱辛所理解的西方的诗画有完全不同的追求,尽管中国的诗与画在意境上更加接近,但我们仍应看到莱辛所说的那种诗与画的区别。

^① 钱钟书:《旧文四篇》,上海古籍出版社,1979年版,第32页。



(十二)以禅喻诗论

以禅喻诗或引禅入诗在隋唐已成为一种风尚。到了宋代,随着禅宗的进一步发展,特别是其对中国文化各方面的渗透,以禅喻诗成为一种普遍的见解。

宋代的以禅喻诗,严羽的《沧浪诗话》是其代表。但这一理论现象并非始于严羽。钱钟书说:“‘喻诗以禅始严氏’云云,亦非探本知源。宋人多好比学诗于学禅。……盖比诗于禅,乃宋人常谈。”这就是说,在宋代作诗参禅已成为一种方法论。宋人李之仪《与季去言书》说:“说禅作诗本无差别。”实将参禅之道与作诗之道合二为一,极言二者的相通之处。叶梦得在《石林诗话》中说:“禅宗论云间有三种语:其一为随波逐浪句,谓随物应机,不主故常;其二为截断众流句,谓超出言外,非情识所到;其三为涵盖乾坤句,谓泯然皆契,无间可伺其深浅,以是为序,余尝戏为学子言,老杜诗亦有此三种语,但先后不同:‘波漂菰米沉云黑,露冷莲房坠粉红’为涵盖乾坤句;以‘落花游丝白日静,鸣鸠乳燕青春深’为随波逐浪句;以‘百年地僻柴门回,五月江深草阁寒’为截断众流句。若有解此,当与渠同参。”叶氏之言以杜甫诗语比之禅语,其意义在于说明诗禅同参的道理。其他如吴可“学诗浑似学参禅,头上安头不足传。跳出少陵窠臼外,丈夫志气本冲天。”苏轼《夜值玉堂携李之仪端叔诗百余首,读至夜半,书其后》:“每逢佳处辄参禅。”陆游《赠王伯长主簿》:“学诗大略似参禅,且下功夫二十年。”此特明参禅学诗之难,诚如吴可《学诗诗》:“学诗浑似学参禅,自古圆成有几联?春草池塘一句子,惊天动地至今传”等等,当成一代之时风。

宋人论诗崇尚自然平淡,大抵与参禅之道相似。故《诗人玉屑》卷一载龚相《学诗诗》:“学诗浑似学参禅,悟了方知岁是年。点铁成金犹是妄,高山流水自依然。”载赵藩《学诗诗》:“学诗浑似学参禅,要保心传与耳传。秋菊春兰宁易地,清风明月本同天。”即是说,“悟”与“心传”乃为作诗入禅的正理。对此,严羽在《沧浪诗话》中作了极为完备的论述。

严羽的《沧浪诗话》是一部最完备的“以禅喻诗”之作,其中最根本的问题有两个方面。一是以禅趣喻诗趣,推崇诗的“兴趣”;一是以禅悟入诗悟,推崇诗的“妙悟”。关于“兴趣”,他说:“夫诗有别裁,非关书也;诗有别趣,非关理也。然非多读书,多穷理,则不能极其至。所谓不涉理路,不落言筌者,上也。诗者,吟咏性情也。盛唐诸人惟在兴趣,羚羊挂角,无迹可求。故其妙处透彻玲珑,不可凑泊,如空中之音,相中之色,水中之月,镜中之象,言有尽而意无穷。近代诸公乃作奇特解会。遂以文字为诗,以才学为诗,以议论为诗。夫其不工,终非古人之诗也。”这里所讲的“别趣”、“兴趣”其意义就是寄托于诗歌的审美意象或艺术形象中的情趣和意味。《沧浪诗话·诗辨》又说:“诗之法有五:曰体制,曰格力,曰气象,曰兴趣,曰音节。”后人释之曰:“兴趣如人之精神,必须活泼。”^①又谓:“严氏所谓别才别趣者,正谓真性情所寄也。”^②严羽自己也说:“诗者,吟咏性情也。”那么,诗又是怎样吟咏性情呢?这就是要有“兴趣”。他认为“兴趣”的最基本的特点有两个方面,一是“不涉理路”,一是“不落言筌”。所谓“不涉理路”,就是反对“以才学为诗,以议论为诗”。进一步说就是指诗的意象、意境

① 陶明活:《诗说杂记》。

② 张宗泰:《鲁岩所学集》。

要具体生动,形象感人,而不能流于说教和论道。所谓“不落言筌”,主要是从艺术风格及审美意象的表达上,反对直露、烦琐与雕饰。禅家悟道,主张“不立文字”而一味妙悟,宋人以参禅之法论诗,故也推崇“妙趣不由文字传”。严羽主张诗要有“兴趣”,就必须达到“言有尽而意无穷”的境界。即寄情意于意象,通过有限的形式而蕴含无尽的情趣,使欣赏者能悟得其不尽之余味,这也正是“兴趣”的基本特征。

关于“妙悟”,主要是将禅宗中“悟”的方法引入诗论,强调诗歌的欣赏与创造亦如佛禅对于道的体悟,即为一个“通其道而入其神”的过程。他在《沧浪诗话》中说:“禅家者流,乘有大小,宗有南北,道有邪正;学者须从最上乘,具正法眼,悟第一义。若小乘禅,声闻辟支果,皆非正也。论诗如论禅:汉、魏、晋与盛唐之诗,则第一义也。大历以还之诗,则小乘禅也,已落第二义矣。晚唐之诗,则声闻辟支果也。……大抵禅道惟在妙悟,诗道亦在妙悟。且孟襄阳学力下韩退之远甚,而其诗独出退之上者,一味妙悟而已。惟悟乃为当行,乃为本色。然悟有深浅,有分限,有透彻之悟,有但得一知半解之悟。汉魏尚矣,不假悟也。谢灵运至盛唐诸公,透彻之悟也;他虽有悟者,皆非第一义也。”所谓“禅道惟在妙悟,诗道亦在妙悟”,说明诗和禅都贵在妙悟,这正是它们的相同之处。但妙悟本身又包含着不同的含义,例如就佛教诸流派来说,虽都重妙悟,但妙悟的方式又有所不同。就禅宗而言,北宗重渐修、渐悟,而南宗自惠能时重“顿悟”,宋人以禅喻诗,亦将禅家的渐悟与顿悟一并用来喻诗之悟,并加以贯通。认为诗之妙悟乃由渐修而趋于顿悟。如包恢说:“彼参禅固有顿悟,亦须有渐修始得。顿悟如初生孩子,一日而肢体已成;渐修如长养成人,岁久而志气方立。此虽是异端,语亦有理,可施之于诗也。半山云:‘看似

寻常最奇崛,成却容易最艰辛。’某谓寻常容易须从奇崛艰辛而入。”就严羽而言,也是如此。他所说的“悟第一义”,就是要求要对上乘之作加以玩味、体验,要对其反复进行“熟读”、“熟参”、“朝夕讽咏”、“枕藉观之”,如此久之自然悟入。即由“悟第一义”而进入“透彻之悟”。他在《沧浪诗话·诗辨》中说:“工夫须从上做下,不可从下做上。先须熟读《楚辞》,朝夕讽咏以为之本;及读《古诗十九首》,乐府四篇,李陵、苏武、汉、魏五言皆须熟读,即以李杜二集枕藉观之,如今人之治经,然后博取盛唐名家,酝酿胸中,久之自然悟入。虽学之不至,亦不失正路。此乃是从顶中做来,谓之向上一路,谓之直截根源,谓之顿门,谓之单刀直入也。”这即是说,在创作中,有时诗人会突然悟得,灵感来时,浑然而就,但都是渐修积累而成,非纯为随心而至。

其实在宋代,由禅悟而讲诗悟的人甚多。今人钱钟书先生对此有总结说:“夫‘悟’而曰妙,未必一蹴即至也;乃博采而有所通,力索而有所入也。学道学诗,非‘悟’不进。”^①“沧浪别开生面,如骊珠之先探,等犀角之独觉,在学诗时工夫之外,另拈出诗后之境界,妙悟而外,尚有神韵。不仅以学诗之事,比诸学神之事,并以诗成有神,言尽而味无穷之妙,比于禅理之超绝语言文字。他人不过较诗于禅,沧浪遂欲通禅于诗。”^②可见钱先生对此是极为推崇的。

(十三)童心说

李贽的“童心说”集中代表了他的艺术美学思想。他认为天

① 钱钟书:《谈艺录》(补订本),中华书局,1984年版,第98页。

② 钱钟书:《谈艺录》(补订本),中华书局,1984年版,第258页。

下最完美的文艺的作品都出自“童心”，他所说的“童心”，即“真心”，即人的率真情性和自然本性：“夫童心者，真心也。若以童心为不可，是以真心为不可也。夫童心者，绝假纯真，最初一念之本心也。若失却童心，便失却真心；失却真心，便失却真人。”由他对“童心”的解释，可以看出“童心”具有如下特点：其一，“童心”即人的真心，是人的真实的本性；其二，“童心”反对虚假，是人的最初一念之本心的率真流露；其三，“童心”是人的生存价值的根本所在，因此，“失却真心，便失却真人”。李贽从他的“童心”说出发来论信诗文，认为文艺和其他一切人类事物一样，都要出自童心。他说：“天下之至文，未有不出于童心焉者也。苟童心常存，则道理不行，闻见不立，无时不文，无人不文，无一样创制体格文字而非文者。”他认为，一个人如果被封建制度的“道理闻见”限制了视野，就会丧失“童心”，而童心既失，便写不出好文章。即：“夫学者既以多读书识义理障其童心矣，圣人又何用多著书立言以障学人为耶？童心既障，于是发而为言语，则言语不由衷，见而为政事，则政事无根柢，著而为文辞，则文辞不能达。非内含以章美也，非笃实生辉光也，欲求一句有德之言，卒不可得。所以者何？以童心既障，而以从外人者闻见道理为之心也。”^①因此，要摆脱这种状况，就要摆脱儒家经典的束缚，要率性任性地追求人性的解放。他说：“诗何必古选，文何必先秦。降而为六朝，变而为近体，又变而为传奇，变而为院本，为杂剧，为《西厢曲》，为《水浒传》，为今之举子业，皆古今至文，不可得而时势先后论也。故吾因是而感于童心者之自文也，更说甚么《六经》，更说甚么《语》

① 《焚书》卷三。

《孟》乎？”^①这就是公然与传统教条相对抗，联系到当时的社会环境及现实状况，自有一定的进步意义。这些观念表现在创作中就是要做到“无意于文”和不受格律限制而自然流畅。

(十四) 叶燮诗论

叶燮是清初重要的文艺批评家，他的《原诗》一书对中华诗文艺术作了一定程度的总结。其主要思想为：

1. “以在我之为四，衡在物之三，合而为作者之文章”

叶燮在艺术理论上的最主要的见解是他对艺术与现实的审美关系的论述，这是他整个艺术理论及美学思想的基石。在这一问题上，他认为艺术的本源是客观存在的“理”、“事”、“情”即“在物之三”，艺术家根据这“在物之三”，再加上主观因素的加工创造，也就是通过艺术家的才、胆、识、力这“在我之四”而创造出艺术作品来。他指出：“曰理、曰事、曰情，此三言者足以穷尽万有之变态。凡形形色色，音声状貌，举不能越乎此。此举在物者而为言，而无一物之或能去此者也。曰才、曰胆、曰识、曰力，此四言者所以穷尽此心之神明。凡形形色色，音声状貌，无不恃于此而为之发宣昭著。此举在我者而为言，而无一不如此心以出之也。以在我之四，衡在物之三，合而为作者之文章。大之经纬天地，细而一动一植，咏叹讴吟，俱不能离是而为言者矣。”叶燮所说的“理”、“事”、“情”代表了万事万物的变化规律和形色面貌；而他说的“才、胆、识、力”则代表了人类的一切心理活动和情感意识，

^① 《笈书》卷三。

由这种宇宙万物和人的内心活动的结合便产生了艺术作品,这说明了艺术作品是主客观的统一。

2. 文章者,所以表万物之情状也

叶燮不仅指出了艺术美是主客观的统一,而且还进一步明确论述了在这种统一中,属于客观的“理、事、情处于基础地位,主观的创造应以客观的运动规律为基础。因此,他认为诗文来源于现实,即“文章者,所以表天地万物之情状也。”在论及绘画时他曾指出:“吾尝谓凡艺之类多端,而能尽天地万事万物之情状者,莫如画。彼其山水、云霞、林木、鸟兽、城郭、宫室,以及人士男女,老少妍媸、器具服玩,甚至状貌之忧离欢乐,凡遇于目,感于心,传之于手而为象,惟画则然,大可笼万有,小右析毫末,而为有形者所不能遁。吾又以谓尽天地万事万物之情状者,又莫如诗。彼其山水云霞、人士男女、忧离欢乐等类而外,更有雷鸣风动,鸟啼虫吟、歌哭言笑,凡触于目,入于耳,会于心,宣之于口而为言,惟诗则然,其笼万有,析毫末,而为有情者所不能遁。”则是重点强调了艺术来源于现实生活这一客观事实。由此出发,他还要求艺术要真实地反映现实,要忠实于现实。如他说:“盖天地有自然之文章,随我之所触而发宣之。必有克肖其自然者,为致文以立极。我之命意发言,自当求其至极者。”在这里,我们对“必当克肖其自然者,为致文以立极”这句话不能做片面理解,认为他只追求形似,而不追求神似,其实不然。他在《原诗》中说:“自开辟以来,天地之大,古今之变,万汇之躋,日星河岳,赋物象形,兵刑礼乐,饮食男女,于以发为文章,形为诗赋,其道万千,余得以三语蔽之:曰理、曰事、曰情,不出乎此而已。然则诗文一道岂有定法哉!先揆乎其理,揆之理而不谬,则理得;次征诸事,征之于

事而不悖,则事得;终诘诸情,诘之于情而可通,则情得。三者得而不可易,则自然之法立。故法者,当乎理,确乎事,酌乎情,为三者之平准,而无所自为法也。”这是在方法论上要求以“理”、“事”、“情”为基准。“理”即事物的运动规律,“事”即事物在运动中的存在,“情”即事物由运动变化而表现出的生动气韵和活泼情状。诚如他所说:“譬之一草一木,其能发生者,理也;其即发生,则事也;即发生之后,夭乔滋植,情状万千,咸有自得之趣,则情也。”而在主三者之中又有“总而持之,条而贯之”以“气”,此处的“气”,即是自然的生命、自然的精神与命脉。由此,理、事、情三者就即包含着事物之形,更强调事物之神,文艺以理、事、情为主,就说明不拘于形之真,而是更强调对现实事物的本质规律的表现和反映。

3. 无才则心思不出,无胆则笔墨畏缩,无识则不能取舍,无力则不能自成一家

叶燮一方面强调艺术对现实的依赖关系,强调艺术来源于现实,要真实地反映现实,同时也强调作家的主观能动作用,因此他在论述“理”、“事”、“情”的同时,也对才、胆、识、力及其作用作了较为充分的说明。他说:“大凡无才则心思不出,无胆则笔墨畏缩,无识则不能取舍,无力则不能自成一家。”这里的“才”概指作家的天赋与才能,“胆”则指作家的胆略和气魄,“识”即指作家辨别事物的知识与能力,“力”则指作家独树一帜、自创一体的实力。叶燮认为,对于作家来说,这四者均很重要,缺一不可。但在这四者之中,“识”又具有决定意义,是根本的因素。他认为:“大约才、胆、识、力四者交相为济,苟一有所歉,则不可登作者之坛。四者无缓急,而要则先之以识。使无识,则三者俱无所托。无识而



有胆,则为妄,为鲁莽,为无知,其言背理叛道,蔑如也。无识而有才,虽议论纵横,思致挥霍,而是非淆乱,黑白颠倒,才反为累矣。无识而有力,则坚僻妄诞之辞,足以误人而惑世,为害甚至烈。若在骚坛,均为风雅之罪人。惟有识则能知所从,知所奋,知所决,而后才与胆力,皆确然有以自信,举世非之,举世誉之,而不为其所摇。安有随人之是非以为是非者哉!其胸中之愉快自足,宁独在诗文一道而已也。”“惟有识则是非明,是非明则取舍定,不但不随世人脚跟,并亦不随古人脚跟。”从以上引述中可以看出,“识”往往决定着才、胆、力的发挥,具于“在先”的重要地位。

4. 幽渺以为理,想象以为事,恍恍以为情

叶燮主张以主体的“才、胆、识、力”来表现与反映客体的“理、事、情”。那么,应该怎样来反映呢?他说:“诗之至处,妙在含蓄无垠,思致微渺,其寄托在可言不可言之间,其指归在可解不可解之会;言在此而意在彼,泯端倪而形象,绝议论而穷思维,引人于冥漠恍惚之境,所以为至也。若一切以理概之,理者,一定之衡,则能实而不能虚,为执而不为化,非板则腐,如学究之说书,闾师之读律,又如禅家之参死句,不参活句,窃恐有乖于风人之旨。以言乎事,天下固有其理而不可见诸事者,若无诗,则理尚不可执,又焉能一一征之实事者乎?”叶氏在这段文字中对诗歌的审美意象的特点作了非常完整的论述,深刻地把诗歌意象的特点纳入他的文艺美学体系中,他也正是从这一观点出发去理解艺术对“理、事、情”的表现与反映的。如他说:“要之作诗者,实写理、事、情,可以言言,可以解解,即为俗儒之作。惟不可名言之理,不可施见之事,不可经达之情,则幽渺以为理,想象以为事,恍恍以为情,方为理至、事至、情至之语。”所谓“幽渺以为理”,就

是要求诗歌意象要“含蓄无垠,思致微妙”;要“寄托在可言不可言之间”,要“绝议论而穷思维”。所谓“想象以为事”,就是要不拘现实而驰骋想象,就是要反对“一一之事实”。所谓“恍惚以为情”,就是要求“引人于冥漠恍惚之境”,要求“妙悟天开,从至理实事中领悟”;在具体创作中他还要求“设身而处当时之境会,……呈于象,感于目,会于心。”叶氏的这些论述把情与理、形象与初象、真实与虚构、有限与无限等完美地统一了起来。

(十五)袁枚的“性灵说”

袁枚的“性灵说”在清中叶影响很大,其主旨在于强调诗文抒发个人性情、遭际和灵感。具体说有两方面的内容:

第一,强调“有必不可解之情,而后有必不可朽之诗”。他说:“且夫诗者,由情生者也。有必不可解之情,而后有必不可朽之诗。”“人必先有芬芳悱恻之怀,而后有沉郁顿挫之作。人但知杜少陵每饭不忘君,而不知其于友朋、弟妹、夫妻、儿女间,何在不一往情深耶?……后人无杜之性情,学杜之诗风,抑未也。”^①这里说的“性情”即包括人的情感、遭遇和才趣等多方面的风容。

第二,“有性情,便有格律,格律不在性情外。”袁枚从强调性情的重要性出发,认为性情可以决定格律词藻,他说:“性情者源也,词藻者流也。源之不清,流将焉附?”“杨诚斋曰:‘从来天分低拙之人,好谈格调而不谈风趣,何也?格调是空架子,有腔口易描;风趣专写性灵,非天才不办。’余深爱其言。须知有性情,便有格律,格律不在性情外。《三百篇》半是劳人思妇率意言情之事,

^① 《随园诗话》卷十四。

谁为之格，谁为之律？而今之谈格调者能出其范围否？”^①即是说性情决定格律形式，格律形式要符合表达性情的需要。

第三，强调在写作中表现个性，表现自我。他说：“为人，不可以无我。有我，则自恃很用之病多，孔子所以‘无固’、‘无我’也。作诗，不可以无我，无人，则剿袭敷衍之弊大，韩昌黎所谓‘惟古于词必已出也’。北魏祖莹云：‘文章当自出机杼，成一家风骨，不可寄人篱下。’”^②

另外，袁枚还反对抄袭古人，主张在写作中写“有我”的“性情遭际”；强调才、学、识的重要性。

（十六）刘熙载论艺术的“虚”与“实”

清人刘熙载在他所著的《艺概》中，对诗文、词典、赋、书法等艺术形式都有极为精辟的见解尤其是对艺术的审美范畴作了全面的总结。其中他对艺术创作中的“实”与“虚”、“结实”与“空灵”的关系的论述最为重要。他在论及“赋”这种文学形式时说：“赋以象物，按实肖象易，凭虚构象难。能构象，象乃生生不穷矣。”这说明赋这种文体虽在于“象物”即创造审美形象，但这种“象物”有两种情况，一是“按实肖象”，就是根据事实来刻画形象；一是“凭虚构象”。即运用无穷的想象来创作意形、形象。二者的关系实际上就是“实”与“虚”的关系。

与强调“凭虚构象”相一致，刘熙载还十分重视“空灵蕴藉”的艺术境界。他说：“东坡《满庭芳》‘老去君恩未报，空回首弹铗

① 《小仓山房文集》卷三十一。

② 《随园诗话》卷七。

悲歌’，语诚慷慨，然不若《水调歌头》‘我欲乘风归去，惟恐琼楼玉宇，高处不胜寒’，尤觉空灵蕴藉。”而要做到“空灵蕴藉”就要求“词也者，言有尽而意无穷也”。但他又不是一味强调空灵蕴藉，而认为“空灵”与“结实”应达到和谐的统一。他说：“文或结实，或空灵，虽各有所长，皆不免著于一偏。试观韩文，结实处何尝不空灵，空灵处何尝不结实？”诚如宗白华先生所言：“艺术境界中的空并不是真正的空，乃是由此而获得‘充实’，由‘心远’接近到‘真意’。”^①这种“空灵”与“结实”相结合的境界其实也就是“不即不离”的境界。不离物象又不即物象，这也正是艺术意象的审美特征。

① 宗白华：《美学散步》，上海人民出版社，1981年版，第23页。

四、绘画理论

中国画是中华传统艺术的中心。宗白华先生说：“中国有数千年绘画艺术光荣的历史，同时也有自公元第五世纪以来精深的画学。谢赫的《六法论》综合前人的理论，奠定后来的基础。以后画家、鉴赏家论画的著作浩如烟海。此中的精思妙论不惟是将来世界美学极重要的材料，也是了解中国文化心灵最重要的源泉。”^①可谓一语见的。由此，我们从中整理出一些重要的“精思妙论”，对中华绘画理论作一个简要的梳理。

（一）绘事后素

“绘事后素”是孔子在《论语》中所讲的关于绘画的美学思想。《论语》载：“子夏问曰：‘巧笑倩兮，美目盼兮，素以为绚兮。何谓也？’子曰：‘绘事后素。’”孔子在这里所说的“绘事后素”是为评论《诗经》中的“巧笑倩兮，美目盼兮，素以为绚兮”这句诗作的评论，主要目的是为了说明先质而后文，即先有忠信之仁，而后方可行达于仁之礼。但“绘事后素”这句话却涉及到绘画问题，对这句话的理解历来说法不一。有人认为“绘事后素”是指先有素

^① 宗白华·《美学与意境》，人民出版社，1987年版，第101页。

色之“塑”，然后加以彩绘完成，这里的“素”当“塑”讲；有人认为它的意思是施加彩绘应当在布帛织出以后；有人则以为是先有素底，然后再加以彩绘；还有人认为是施以五色之后再以素白之彩加以勾勒。按照第一种说法，“素”与“塑”当为同义词，但在先秦文献中很难找到这样的例证，故不可信。按照第二种看法，绘画必须是在布帛之上进行，然而在先秦典籍中的“绩”是必须刺绣于布帛上，而“绩”与“画”（绘）显然不同，一是刺绣，一是绘画，二者未必一定要用同一种底料。像先秦时期的壁画就直接在墙壁上作画，并不用布帛。第三种看法似乎很有道理，但在语法上行不通。相比之下，第四种看法则能够站得住脚。这种看法以汉代的郑玄为代表，他说：“素，白采也，后布之，为其易渍污也。”又说：“绘画，文也。凡绘画先布众色，然后以素分布其间，以成其文，喻美女虽有情兮美质，仍须以礼成之。”^①这就是说，在绘画之时，先以五公涂之，使其交错相杂而成不同画面。为了使画面显得更为清晰条理，再以白色的线条加以勾勒，这样就增加了画面的美感。类似的说法还见于《礼记·冬官考工记》中。即“凡画绩之事后素功。”其意义与孔子的“绘事后素”基本相同，反映了当时绘画艺术的基本观念。

（二）“善恶之状，兴废之诚”

《孔子家语》中记载有如下一段话：“孔子观乎明堂，睹四门墉，有尧舜之容，桀纣之像，而各有善恶之状、兴废之诚焉。又有周公相成王，抱之负斧宸南面以朝诸侯之图焉。孔子徘徊而望

^① 《论语》郑玄注。



之,谓从者曰:‘此周之所以盛也。’夫明镜所以察形,往古者所以知今。”^①这可能是对绘画的社会功能的最早发挥。高超的壁画杰作使孔子想起了周王朝的文明盛况,从而体会到绘画作品本身也包孕有深刻的寓意,也具有很强的社会政治功能,这也许就是中国人物画艺术的理论先导。汉代王延寿《鲁灵光殿赋》在叙述宫殿壁画人物故事的同时,也得出了“恶以诫世,善以示后”的劝导性结论。三国时曹植也发挥道:“观画者,见三皇五帝,莫不仰载;见三季暴主,莫不悲惋;见篡臣贼嗣,莫不切齿;见高节妙士,莫不忘食;见忠臣死难,莫不抗首;见放臣逐子,莫不叹息;见淫夫妒妇,莫不侧目;见令妃顺后,莫不嘉贵。是知存乎鉴戒者图画也。”这更是承继了《孔子家语》里的思想。

(三)“解衣般礴”与“真画者”

《庄子·田子方》里记载有这样一个故事:“宋元君将画图,众史皆至,受揖而立;舐笔和墨,在外者半。有一史后至者,僮僮然不趋,受揖不立,因之舍。公使人视之,则解衣般礴,裸。君曰:‘可矣,是真画者也。’”这则故事反映在绘画艺术中就不是常人所能理解的,它实际上是庄子按照自己的哲学观点对绘画艺术所作的考察和界定。对于创作者来说,为何“解衣般礴”者被称为“真画者”呢?原因就在于他保持了画家应有的那种率真的性情,那种顺其自然、超越现实功利的审美态度。与那些“受揖而立,舐笔和墨,在外者半”的众画史相比,他既没有那种诚恐诚惶的惧怕心理,也没有那种“非誉巧拙”的利害之虑。因此他精神虚静而又

^① 《孔子家语·观周》。

松弛,无拘无束,保持了一种超功利的、自由的创作态度,这种态度正是艺术家所应有的审美态度。郭象释之说:“内足者神闲而意定。”“神闲而意定”正是一个高明的画家所应达到的最基本的精神境界。庄子曾说:“凡重外者内拙。”^①“重外”,即“有所矜”,不能使自身处于完全自由的状态,不能使精神完全集中于创作之中,这往往是“内拙”的表现。在我国绘画史上,有许多名画家,他们深受庄子这一思想的影响。实践证明,作画时若心不在焉,或受到世间功利之心的诱惑,或受到各种成规的约束,是难以创作出好作品的。只有像庄子说的“用志不分”,才能使创作主体和客体融化为一,达到“物化”的境界。清代画家恽南田曾说:“作画须有解衣般礴旁若无人之意,然后化机在手,元气狼藉,不为先匠所拘,而游于法度之外矣。”^②可谓深得庄子之意。

(四) 传神写照与以形写神

形和神是我国古代绘画乃至整个文艺美学中的一对重要范畴。它来源于中国古代哲学中的有关思想,例如庄子在论述人格美时就曾主张取其神而遗其形。庄子的这种思想在汉魏时期的绘画理论中产生了较大影响,从而形成了汉魏时期的重神论观念。在绘画领域里主要以汉代《淮南子》中的“君形”论、东晋画家顾恺之的“传神”论为代表。

《淮南子》的《说山训》等篇涉及到绘画艺术的形神关系。《说山训》中说:“画西施之面,美而不可说;规孟贲之目,大而不可

① 《庄子·达生》。

② 《画论丛刊·南田画跋》。



畏：君形亡者焉。”高诱注云：“生气者，人形之君，规画人形无有生气，故曰君形亡。”西施乃古代之美人，孟贲乃古代之勇士，画家在表现这两人的形象时如果只注意外表的模拟而表现不出人物内在的精神，那就引不起人们的喜爱，画孟贲之目虽然很大却不能令人生畏，那是只重形似而不重神似的结果。这里所谓的“君形”即以神统领其形，以形传达其神，总括起来就是追求神似讲求传神。

《淮南子》的“君形”论虽启神似论之先导，但并未详尽明确。到晋时，大画家顾恺之明确提出了“传神写照”、“以形写神”的艺术观，使绘画理论中的形神论渐趋完善化。《世说新语·巧艺》载顾恺之《论画》云：“顾长康画裴叔则，颊上益三毛。人问其故，顾曰：‘裴楷俊朗有识具，正此是其识具。’看画者寻之，定觉益三毛如有神明，殊胜未安时。”“顾长康画谢幼舆在岩石里。人问其所以，顾曰：‘谢云：一丘一壑，自谓过之。此子宜置丘壑中。’”这两段记载表明了顾恺之的绘画风格，那就是注重对人物内在精神的表现。裴楷俊慧、贤达，故以“颊上益三毛”来表现其精神气度。谢鲲是一个自诩为“纵意丘壑”的放达之士，故顾恺之以“在岩石里”来表现其精神气度，这正抓住最能表现人物之“神”的“形”来达到“以形传神”的目的。其实在提出“君形论”的《淮南子》里就明确了神对形的统领作用，如《原道训》说：“故以神为主者，形从而利；以形为制者，神从而害。”《诠言训》说：“故神制则形从，形胜则神穷。”不过《淮南子》尚未把神形论明确地用以论述绘画，顾恺之乃开其先风，并认为眼睛是传神写照的关键：“欲令双璧之内，凄怆澄清，神明之居，必有与立焉。”“顾长康画人，或数年不点睛。人问其故。顾曰：“四体研蚩，本无关于妙处，传神写照，正在阿堵中。”绘画重传神，传神重在目，也就是把眼睛看作是传

神的关键。早在先秦时期孟子就说过：“存乎人者，莫良于眸子。眸子不能掩其恶。胸中正，则眸子瞭焉；胸中不重，则眸子眊焉。听其言也，观其眸子，人焉廋哉？”^①孟子所言旨在说明通过其眼目而判断其言行的“正”与“不正”，着眼于伦理判断。顾恺之所谓“传神写照，正在阿睹中”，乃是以眼目传达其审美情怀。这种审美情怀超脱了一般的理念上的具有功利目的的企图，而是和魏晋人整体的时代风貌联系在一起。关于“写照”，李泽厚、刘纲纪的《中国美学史》中说：“和‘传神’相关的‘写照’这个概念，也同佛学中所常说的‘照’的概念有关，‘写照’并不就是画肖像的意思。考古代文献，凡讲到画人的肖像时，都是说‘画其图形’^②、‘写其形象’^③、‘法其形貌’^④、‘写载其状’^⑤，或简称‘图像’、‘画像’，又或称‘写真’^⑥。王羲之有‘临镜自写真图’，从未见有用‘写照’这种说法。所以，就如在绘画理论上‘传神’之说始于恺之一样，‘写照’之说也是如此。而其来源，必定和常讲‘照’的佛学有关。在佛学中，所谓‘照’指的是心的一种神妙无方的直觉能力，它是和人的精神分不开的。……所以，‘写照’就不是一般所说画像的意思而是要写出人的神妙的精神、智慧、心灵的活动。”顾恺之又谓：“手挥五弦易，目送归鸿难。”说明描绘眼睛的不易。这一观念在后世论画中影响甚巨，如宋代苏东坡云：“传神之难在于目，顾虎头云：‘传神写照，正在阿睹中。’”宋代赵希鹄云：“人物鬼神，

-
- ① 据《世说新语·巧艺》。
 ② 《史记》裴骃集解引刘向《别录》。
 ③ 《尚书注疏》。
 ④ 《汉书·苏武传》。
 ⑤ 《自灵光殿赋》。
 ⑥ 《历代名画记》。

生动之物,全在点睛,睛活则有生意。”清代丁皋云:“眼为一身之日月,五内之精华。非徒袭其迹,务在得其神。神得则呼之欲下,神失则不知何人,所谓在阿睹间也。”清代蒋骥云:“神在两目。”等等。

顾恺之不仅强调传神,而且强调“以形传神”。只有神与形达到完美统一,才能更准确地传达出所画生命体的神韵来。他在《魏晋胜流画赞》所谓:“若长短,刚软、深浅、广狭与点睛之节。上下、大小、浓薄有一毫之失,则神气与之俱变矣。”说明形对神的重要意义。为了达到“以形传神”的目的,顾恺之还提出了“实对”这一概念,据《历代名画记》载顾恺之《魏晋胜流画赞》云:“凡生人亡有手揖眼视而前亡所对者,以形写神,而空其实对,茎生之用乖,传神之趣失矣。空其实对则大失,对而不正则小失,不可不察也,一象之明昧,不若悟对之通神也。”这里的“实对”即是对表现对象的揣味、默察、静观,抓住其特点加以表现,达到其传神的目的。李泽厚、刘纲纪在《中国美学史》中说:“尽管‘神’的观念已形成于东晋以来的人物品藻中,但恺之把它应用于绘画理论,直接与艺术相联,这仍然是中国古代美学发展上的一大进展。因为‘神’的观念在艺术理论中的确立,意味着心灵、精神已明显地成为艺术的表现对象。这正好抓住了艺术的特殊性中极为重要的东西。较之于曹植以绘画为鉴戒、教化的手段,人物已不再是某种善、恶观念的化身,而是心灵精神的自然呈现了。”这其实正是抓住了“神”的内在的本质。

(五) 迁想妙得与澄怀味象

顾恺之在《魏晋胜流画赞》评卫协画云:“《北风诗》:亦卫手。

巧密于精思之作,然未离南中,南中像兴,即形布施之象,转不可同年而语矣。美丽之形,尺寸之制,阴阳之数,纤妙之迹,世所并贵。神仪在心而手称其目者,玄赏而不待喻。不然真绝夫人心之达,不可或以众论,执偏见以拟通者,亦必贵观于明识。”这说明“世所并贵”的只是“美丽之形,尺寸之制”等形似方面的东西,而真正高明的画家则应洞察对象的“神仪”并寓于心中,然后得心应手地加以表现。这里强调了画家对审美对象的“神”的体察及融会的心理本能。那么如何才能使“神仪在心”呢?顾恺之提出了“迁想妙得”的主张,即强调通过想象和构思体识对象的“神仪”和精神。故《魏晋胜流画赞》又云:“凡画,人最难,次山水,次狗马;台榭一定器耳,难成而易好,不待迁想妙得也。”此所谓“迁想妙得”乃是指画家把自己的思想迁入所画的对象中去,设身处地,揣想拟事,以取得对对象的深刻把握;也就是要充分发挥画像的想象力,神与物游,物我两忘,在神驰思奔中去观照、体验、把握对象的内在精神,这样就可妙得事物的精髓,并在大脑中把主观化、情绪化的对象凝集成为栩栩如生的审美意象,然后通过特定的技法把这种审美意象传达出来,形成绘画作品中的艺术形象。顾恺之《魏晋胜流画赞》曾称《伏羲》《神农》等画“神属冥芒,居然有得一之想”,就是因为作者经过了“迁想妙得”的构思过程。如果一个画家未能经过“迁想”的想象活动,那么也就不能“妙得”对象的精神气质,从而也不能够使其作品达到传神的效果。

据说顾恺之未曾到过云台山,但他却要画云台山,并在《画云台山记》中说:“作紫石如坚云者五六枚,夹冈乘其间而上,使势蜿蜒如龙,因抱峰直顿而上,下作积冈,使望之蓬蓬然凝而上。”这完全是靠想象作出来的,没有想象,他不可能对他没去过



的山有如此的描绘。由此可见,顾恺之所谓“迁想妙得”,与支遁所谓“览通群妙,凝神玄冥”、李嗣真所谓“顾生思侔造化,得妙物于神会”意义相仿,皆指绘画创作中的一种自由想象和审美感悟。这种想象往往能打破对象的有限境遇而神驰无碍,往往能摆脱功利束缚而凝神观照。这正如希腊哲学家阿波罗尼阿斯说:“是想象造作了那些艺术品,它的巧妙和智慧远远超过模拟;模仿只会仿制客观存在所见到的事物,而想象连它没有见过的事物也能创造,因为它能从现实里推演出理想。”

在顾恺之之后,对绘画创作与欣赏中的想象问题发表见解的主要人物是宗炳。他在《画山水序》里说:“圣人含道映物,贤者澄怀味象。”这是对主体与客体两种不同关系的概括。“圣人含道映物”,即是说圣人怀持、把握了“道”,就可“映物”自由,不受他累。这里的“含”即包含、掌握之意,犹《周易》所谓“含之以从王事”的“含”。这里的“道”是指佛道,它不同于儒家的伦理之道,也不同于道家的自然之道,而是佛家的心性之道。宗炳在《明佛论》中说:“夫佛也者非他也,盖圣人之道。”当然这种道也吸收了儒、道特别是玄学之道的意义,如宗炳所谓“老子与庄周之道,松乔列真之术,信可以洗心养身。”这里的“映物”即映接万事万物并加以理顺,此含映物无碍之意。因为只有心怀佛道,才能“内通外明,入于法界,未曾有碍”。与“圣人含道映物”相对应的是“贤者澄怀味象”。“澄怀”即虚静空明的心胸,也就是摆脱了功名是非之欲的审美心胸或审美心境,它是进行审美欣赏或审美观照的基本前提和条件,《画山水序》中所谓“闲居理气,拂觞鸣琴,披图幽对,坐究四荒,不违天励之丛,独应无从之野”等等,就是这种审美心胸的具体表现。前面所讲先秦艺术时提到的老子的“涤除玄鉴”和庄子的“坐忘”之术讲的也是这个问题。在这里,更为明

确的是，“味象”的“象”即指山水及山水画中的审美形象，“味”即揣度、观照，“味象”即对审美形象加以观照。“澄怀”是味象的前提，也就是只有具备了特定的审美心胸，才能对山水形象加以审美观照。这里的“味”是个关键词，中国古典艺术理论多讲“玩味”、“体味”、“趣味”、“寻味”、“咀味”等等，这“味”都是用来说明进行审美观照和定美欣赏的感悟过程。《画山水序》所说的“凝气怡神”、“万趣融于神思”即是对“澄怀味象”之“味”的具体描绘。宗炳的这一观念高度凝括了审美欣赏的全过程，即审美心胸（澄怀）→审美观照方式（味）→审美对象（象）。在这一过程中，不仅“澄怀”，“味”也很重要，而且“象”也很重要，如果没有作为审美观照对象的“象”，这审美欣赏活动也无从进行。所以他说：“山水以形媚道”、“山水质而有灵趣”。即是说不仅要有客观的自然山水（或山水画），而且这山水及山水画还必须要具有特定的审美形式，即具有内在的生命律动和韵味。宗炳所强调的“以形写形，以色貌色”，就是要逼真地反映出自然山水的生命精神（即“以形写神”）。

宗炳一生酷爱游名山大川，在晚年心有余而力不足之时，他以赏山水画代游山水。他认为如果山水画能逼真地反映出山水自然的生气和韵味，那么同样能给人一种如同身临山水佳景的切身感受。他创作山水画的原因也在于此。所以他说：“余眷恋庐、衡，契阔荆、巫，不知老之将至。愧不能凝气怡身，伤跼石门之流，于是画象布色，构兹云岭。”所谓“凝气怡身”，即进行审美观照，在不能亲身历游自然山水时，也就不再能直接面对自然山水进行审美观照了，即“愧不能凝气怡身”。这时便借助于山水画来满足这种“凝气怡身”的审美观照需要。他又说：“夫以应目会心以理者，类之成巧，则目亦同应，心亦俱会。应会感神，神超理得，

虽复虚求幽岩，何以加焉？又神本亡端，栖形感类，诚能妙写，亦诚尽矣。”这说明高超传神的山水画同样能使人产生“澄怀味象”的审美欣赏活动，同样能使审美欣赏者感到“怡身”与“畅神”的效果。据史书记载，宗炳“以疾还江陵，叹曰：老病俱至，名山恐难遍睹，皆图之于室。谓人曰：抚琴动操，欲令众山皆响。”这里所谓的“澄怀观道”虽然具有宗教意义，其实和“澄怀味象”一样，都具有审美观照的性质。

（六）“画有六法”与“气韵生动”

南齐人谢赫在他所著的《古画品录》中首先提出“画有六法”的观点，比较系统地对中国传统绘画艺术理论进行了总结和发挥。他说：“虽画有六法，罕能尽该，而自古及今，各善一节。六法者何？一、气韵生动是也；二、骨法用笔是也；三、应物象形是也；四、随类赋彩是也；五、经营位置是也；六、传移模写是也。”中国自先秦始常用“六”数来说明宇宙万物的形成，如《左传》中说“天有六气，……淫生六疾”等，儒家也常讲“六诗”、“六律”等；汉代贾谊在《新书·六术》中提出过“六理”、“六法”、“六行”等概念；在《道德说》中又提出了“六美”的概念。东汉时的《毛诗序》中有“诗有六艺”的说法；南北朝时刘勰提出了“六义”、“六观”。李泽厚、刘纲纪在《中国美学史》中认为：“谢赫提出‘六法’则是为了论定‘众画之优劣’。由于‘六法’是论定‘众画之优劣’的标准，因此，谢赫所说的‘六法’之‘法’，不只有绘画上的方法上的含义，而且也有和贾谊所说‘六法’类似的意思，即指一种内在的尺度、准则。……就如儒家提出‘六诗’、‘诗有六义’对诗的理论发展有重大意义一样，谢赫提出‘画有六法’，也是对绘画理论的发展有重

大意义的概括。”

在“六法”之中，“气韵生动”列为首位，也被后人喻为中国画学的最高原则。“气韵”即“神韵”，指绘画应表现出人物或事物的内在神气，这种观念有似于顾恺之讲的“传神”。但谢赫讲的“气韵”已不限于人物画，而包括一切画种，较顾恺之又进了一步。元代杨维桢说：“论画之高下者，有传形，有传神。传神者，气韵生动是也。”谢赫提出的“气韵生动”将中国古代绘画理论中的形神理论提高到了新的境地。在汉代，绘画艺术已求“生动”，但多是求其形制之生动，而未及神韵，顾恺之求“神似”又未及“生动”，谢赫则把二者结合起来，既求传神又求生动，其生动非外形之生动，而是精神气韵之生动。邓以蛰曾谓：“汉代艺术，其形之方式惟在生动耳！生动之外，汉人未到。……至六朝，由‘生动’而入于‘神’，亦自然之发展也。神者，乃人物内性之描摹，不加注名而自得之者也。……盖汉取生动。六朝取神耳。”^①其实顾恺之的“以形写神”已把形之生动与神之传达结合了起来，至谢赫，不惟讲形之生动，而更讲神之生动，即气韵之生动，将传神论提高了又一层次，成为中国绘画艺术及其他艺术中的生命精神之所在。对此，宗白华先生曾指出：

“艺术家要进一步表达出形象内部的生命。这就是‘气韵生动’的要求。气韵生动，这是绘画创作追求的最高目标，最高的境界，也是绘画批评的主要标准。”

“气韵，就是宇宙中鼓动万物的‘气’的节奏、和谐。绘画有气韵，就能给欣赏者一种音乐感。六朝山水画家宗炳，对着山水画弹琴，‘欲令山水皆响’，这说明山水里有音乐的旋律。明代画家

^① 《画理探微》。

徐渭的《驴背吟诗图》，使人产生一种驴蹄行进的节奏感，似乎听到了驴蹄的答答的声音。这是画家微妙的音乐感觉的传达。其实不单绘画如此，中国的建筑、园林、雕塑中都潜伏着音乐感——即所谓韵。西方有的美学家说：一切的艺术都趋向于音乐，这话是有部分道理的。”

“再说‘生动’。谢赫提出这个美学范畴是有历史背景的。在汉代，无论绘画、雕塑、舞蹈、杂技，都是热烈飞动、虎虎有生气的。画家喜欢画龙、画虎、画飞鸟画舞蹈中的人物，雕塑也大多表现动物。所以，谢赫的气韵生动，不仅仅是提出了一个美学要求，而且首先是对汉代以来的艺术实践的一个理论概括和总结。”

“谢赫以后，历代画论家对于‘六法’继续有所发挥。如五代的荆浩解释‘气韵’二字：‘气者，心随笔运，取象不惑。韵者，隐迹立形，备遗不俗。’^①这就是说，艺术家要把握对象的精神实质，取出对象的要点，同时在创造形象时又要隐去自己的笔迹，不使欣赏者看出自己的技巧。这样把自我融化在对象里，突出对象的有代表性的方面，就成功为典型的形象了。这样的形象就能让欣赏者有丰富的想象的余地。所以黄庭坚评李龙眠的画时说：‘韵’者即有余不尽。”

宗白华的这些论述至少说明了以下问题：其一，“气韵生动”为中国绘画艺术的最高境界；其二，“气韵”就是宇宙万物中鼓动生命化育的“气”的律动、节奏所产生的“韵”，它能使人产生一种音乐般的审美享受；其三，谢赫提出的“气韵生动”是立足于汉魏六朝时期的艺术实践；其四，这一理论在后代衍化了重含蓄、余味无穷等观念。这大体勾画出了谢赫“气韵生动”说的基本内涵。

^① 《笔记法》。

我们认为,谢赫的“气韵生动”说在哲学根源上与当时的元气自然论有关,汉代以来流行的元气自然论认为,天地万物统一于某种气,“气”乃是宇宙生命的鼓动者,如嵇康谓:“夫元气陶铄,众生禀焉。”杨泉谓:“盖气,自然之体也。”谢赫所说的“气韵”中的“气”与元气自然论中的“气”意义相近,即一种生命的内因与动力。“韵”乃是气的运动形态,是气的节奏与韵律,在绘画中即是人物或事物的“风神”、“韵度”,与顾恺之的“传神”之“神”较接近。这种“韵”在当时的人物品藻中很流行。谢赫把“气”和“韵”组合起来,用以说明绘画艺术中内在生命精神的重要意义,这种生命精神既是宇宙的生命精神,也是人的生命精神,当然也包括艺术家本人的生命精神。因此,对“气韵生动”这个概念不宜作简单化的理解,而应从形而上的哲学高度加以说明。当然,正如宗白华先生所说,谢赫的“气韵生动”不同于汉代艺术中的“生动”,而是由生命气韵所表现出来的生动,这正是中国艺术追求的至高境界。

(七)“经营位置”与“骨法用笔”

“经营位置”与“骨法用笔”也是谢赫谈及的两个极为重要的艺术概念。谢赫在“绘画六法”中把“经营位置”列为第五法,“经营位置”即画面的构思与安排,强调画家在绘画前要精心构思,不能随意行事。这与西人夏夫兹博里所说的有异曲同工之妙:“美的、漂亮的、好看的都不在物质(材料)上面,而在艺术和构图设计上面;决不在物件本身,而在形式或形式赋予的力量。”^①“经

① 夏夫兹博里:《道德家们》,引自《朱光潜全集》第6卷,安徽教育出版社,1990年版,第241页。

营位置”虽然被列为六法中的第五法，然以创作之次序，当以经营为先。清人邹一桂引明谢肇云：“古人之法，何尝道得画中三昧？……愚谓即‘以六法言，亦当以经营为第一，用笔次之，赋彩又次之，传模应不在画内，而气韵则画成后得之。一举笔即谋气韵，从何著手？以气韵为第一者，乃鉴赏家言，非作家言也’。”^①近人林纾则云：“古人论六法，以气韵生动为第一。明谢在杭则曰：‘以六法言，当以经营为第一，用笔次之，赋彩又次之，传模应不在画内，而气韵则画成后得之。一举笔即谋气韵，从何著手？以气韵为第一者，乃鉴赏家言，非作家言也。’余读之击节者再。犹之作文，不讲意境义法，而先标神韵，亦正是选家，非作家语也。能经营，则能得古人用心所在矣。”^②当然，谢赫所标六法之顺序概当以其重要性而言，故气韵生动为第一，若以创作之次序，则谢肇所论亦不无道理。那么，中国画构图的根据又在那里呢？顾恺之有“以形写神而空其实对”之说，宗炳有所谓“以形写形，以色貌色”之论，此皆在说明其构图经营的客观依据及其重要性。谢赫则曰：“体法雅媚，制置才巧”，“意思横逸，动笔新奇，师心独见，鄙于综采，变巧不竭，若环之无端”。则在说明其构图经营的主体作用。其实，无论是主体的努力还是客体的作用，都突出了构图的重要性，因为这是绘画艺术的初步。

谢赫于六法中除“经营位置”以外，还有“骨法用笔”一法，此亦为中国绘画理论的重要问题之一。“骨法”是指用笔要有骨力，如通过有笔力的线条来描绘人物及自然景物等，并能把所描绘事物的内在神气传达出来。“骨”这个概念其实和中国书法艺术

① 《小画谱》。

② 《春觉斋论画》。

更有关联,魏晋时的卫铄在论书法时就提到了“骨”和“力”的概念,对书法艺术的刚健之美进行了规范,突出了用笔的重要性。如卫铄说:“善笔力者多骨,不善笔力者多肉。”王羲之说:“若直笔急牵裹,此暂视似书,久味无力。仍须用笔著墨,下过三分,不得深浸,毛弱无力。”其实,谢赫讲的“骨法”也有这种意义,不过意义还不限于此,乃指一切绘画用笔的功力所在,包括用笔的深厚、刚劲、浑实等。我们可以从谢赫对一些名家作品的品评中见其真实意图。如评卫协画云:“虽不说备形妙,颇得壮气,凌跨群雄,旷代绝笔。”评陆绥画云:“一点一拂,动笔皆奇。”评张则画云:“意思横逸,动笔新奇。”评晋明帝画云:“笔迹超越,亦有奇观。”批评刘项的画:“用意绵密,画体纤细,而笔迹困弱,形制单省。”评丁光的画:“笔迹轻羸。”赞毛惠远的画:“纵横逸笔,力遒韵雅。”可见他评论画作的标准多与用笔的功力有关,而骨法用笔也就是用笔的功力方法。他评论张墨和荀勖的画:“但取精灵,遗其骨法。”评曹不兴的画:“观其风骨,名岂虚成?”这里的“骨法”、“风骨”即“骨法用笔”的“骨法”。宗白华先生在解释“骨法用笔”时说:“‘骨’的表现要依赖于‘用笔’。张彦远说:‘夫象物必在于形似,形似须全其骨气;骨气形似,皆本于立意而本乎用笔。’^①这里讲到了‘骨法’和‘用笔’的关系。为什么用笔这么要紧,还要考虑到中国画的‘笔’的特点,中国画的毛笔。毛笔有笔锋,有弹性。一笔下去,墨在纸上可呈现出轻重浓淡的种种变化,无论是点、是面,都不是几何上的点与面(那是图案画),不是平的点与面,而是圆的,有立体感。中国画家最反对平扁,认为平扁不是艺术。就是写字,也不是平扁的。中国书法家用中锋写的字,背阳光

① 《历代名画记》。

一照,正中间有道黑线,黑线周围是淡墨,叫做‘绵裹铁’。圆滚滚的,产生了立体的感觉,也就是引起了‘骨’的感觉。中国画家多半用中锋作画,也有用侧锋作画的。因为侧锋易造成平面的感觉,所以他们比较讲究构图的远近透视,光线的明暗等。”宗白华先生还引用了吕凤子先生的话强调了“骨法用笔”和“墨”的关系。其实,在中国书画中,用笔和用墨是分不开的,而墨的浓淡枯润其实也就是用笔的一种表现而已。宗先生这里主要是从中国画的工具特点上来分析“骨法”和“用笔”的关系。当然“骨法用笔”并不完全取决于书写工具,而与画家的禀资、修养、气质等有关。在西方画论中也同样强调用笔的重要意义,即绘画中的运笔的美学价值。如美国当代美学家 V.C.奥尔德里奇在《艺术哲学》中指出:“人们应该从绘画中,从在绘画中所领悟的东西中,去更本质地感受画家的艺术才能。这样,绘画就获得了自己的风格,它除去别的东西外还包含着画家的气质,当画家作画时,这种气质就凝聚在他的笔端上。运用画笔是一种手的舞蹈,它把画家所领悟的内容和形式压印到作品上。例如,马蒂斯为了使颜料运用得有生气,在还没有正式开始作画前,先对着画布在空中挥舞画笔。”西画和中国画尽管风格不同,但一些内在精神是相通的。

（八）“四格”与“五等”

谢赫提出“六法”之后,一直成为画评家评论作品的依据。到了唐代,这种状况才有了改变。唐人朱景玄提出的“四格”、张彦远提出的“五等”都成为新的绘画批评准则。

朱景玄在绘画批评方面,继承了前人的见解,特别是张怀瓘提出的“神”、“妙”、“能”三品之说,在此基础上他又加上了“逸”

品,形成了他的“四品”说或曰“四格”说。他在其所著的《唐朝名画录》中说:“古今画品,论之者多矣。隋梁以前不可得而言。自国朝以来,惟李嗣真《画名录》空录人名,而不论其善恶,无品格高下,俾后之观者,何所考焉?景玄窃好斯艺,寻其踪迹,不见者不录,见者必书。推之至心,不愧拙目。经张怀瓘《画品断》神、妙、能三品,定其等格,上、中、下又分为三,其格外不拘常法,又有逸品,以表其优劣也。”朱景玄提出的“四品”说成为后世评判画之优劣的基本依据,但朱氏只对“逸品”作了解释,即“不足常法”,而对“神”、“妙”、“能”三品未加说明。为明其意,我们不妨看看后人的解释,如朱存理《铁网珊瑚》引宋人赵孟頫释“神”、“能”云:“画……有神品,有能品。神者才识清高,挥毫自逸,生而知之者也;能者,源流传授,下笔有法,学而知之者也。”元夏文彦《图绘宝鉴·六法三品》:“气韵生动,出于天成,人莫窥其巧者,谓之神品;笔墨超绝,傅染得宜,意趣有余者,谓之妙品;得其形似,而不失规矩者,谓之能品。”其后黄休复在《益州外画录》中、唐岱在《绘事发微》中对“四格”均有更详细的解释。综而言之,不外“神”得其气韵,“妙”得其意味,“能”得其形似,“逸”得其自然。四品并举,说明朱景玄对绘画的神、形、法等均予以重视,但他列“神”品为第一,说明他还是重视神韵,在这方面他仍然继承了谢赫“六法”的排列次序和基本精神。他在《唐朝名画录》中借他人语评韩幹与周昉画赵纵侍郎云:“两者皆似,后画尤佳。”就是说韩幹和周昉所画的赵纵侍郎“皆似”,但周昉的更好,为什么呢?他说:“前画者空得赵郎状貌,后画者兼移其神气,得赵郎情性笑言之姿。”这说明韩幹的画只得其形似,而周昉的画则得其神情,能够传神,故称其更佳。

朱景玄之后,唐代著名画论家张彦远在其《历代名画记》中

又把品评绘画的标准分为五等,即“自然”、“神”、“妙”、“精”、“谨细”。《历代名画记》卷二《论画体工用拓写》云:“夫失于自然而后神,失于神而后妙,失于妙而后精,精之为病也而成谨细。自然者,为上品之上;神者,为上品之中;妙者,为上品之下;精者,为 上品之上;谨而细者,为 上品之中,余今立此五等,以包六法,以贯众妙。”张彦远最推崇“自然”一格,“自然”犹朱景玄所谓“逸”。具备这种品格的绘画往往“玄化亡言,神工独运”。如“草木敷荣,不待丹碌之采;云雪飘扬,不待铅粉而白。山不待空清而翠,凤不待五色而粹。”挥洒自然,任意独运没有斧凿痕迹。“自然”之下,依次为“神”、“妙”、“精”、“谨细”。“谨细”列五等之尾,当见他不欣赏那种以逼真的形似为胜的作品。即如他说:“夫画物特忌形貌彩章,历历具足,慎谨慎细,而外露巧密。”张彦远的这种见解与报对“六法”的解释相一致。在《历代外画记·论画六法》中,他曾强调了神似的重要性,而神似者当不拘于形迹密巧,而得自然之趣。他的“自然”和朱景玄的“逸”有类似意义,但朱列“逸”于“神”、“妙”、“能”之外,而张列“自然”于五等之首,可见其思想倾向是不同的。张彦远的“五等”之说虽很精到,但不及朱景玄的“四格”说简约,因此对后世的影响也不如“四格”说为大。

值得说明的是,张彦远不仅为绘画的品评确立了五等标准,而且还对品评者的审美修养作了说明。如《历代名画记·叙师资传授南北时代》:“所宜详辨南北之妙迹,古今之名踪,然后可以议乎画。”《论顾陆张吴用笔》:“若知画有疏密二体,方可议乎画。”《论画体工用拓写》:“非夫神迈识高,情超心惠者,岂可议乎知画。”这是张彦远独特的贡献,应当引起画论界的重视。

（九）“外师造化，中得心源”

唐朝画家张璪曾著有《绘境》一书，但已失传。然而张彦远在《历代名画记》一书中记有他的一段名言：“外师造化，中得心源。”它高度而深刻地概括了绘画创作中的主客体关系，在中国古代绘画艺术理论中占有重要的地位。《历代名画记》卷十载：“张璪尤工树石山水，自撰《绘境》一篇，言画之要诀，词多不载。初，毕庶子宏擅名于代，一见惊叹之，异其惟用秃毫，或以手摸绢素，因问璪所受。璪曰：‘外师造化，中得心源。’毕宏于是搁笔。”在张璪之前，人们对绘画创作中的心物关系已有所认识，如南朝姚最在谈到湘东王所绘《芙蓉湖醮图》时，曾称他“学究性表，心师造化，非复景行所能希涉”。这是强调了画家对自然、生活的直接接触，强调了审美构思中对外界事物的直接感受，强调了对外界事物的融会与借鉴。与此不同，北周颜之推则提出了“师心自任”的看法，强调了创作中心理情感的重要意义。强调了画家对心性、才能、气度的大胆表现。以上二者各持一端，但也各有偏执。姚最于心物关系中强调了物而忽视了心，颜之推则于心物关系中强调了心而忽视了物，二者均没有对绘画创作中的心物关系给予全面、准确、辩证的认识。及至张璪“外师造化，中得心源”一语的提出，则从理论上弥补了这一不足，使心物关系取得了辩证统一的认识。张璪此一词语的精髓在于立足于中国传统文化的天人合一观，将“师造化”与“得心源”统一起来。只有做到“天地与我并生”才能使绘画艺术获得至高至妙的艺术境界，获得绘画艺术中的美。毫无疑问，画家在对外界事物有了真情实感后，必然产生创作的冲动，但怎样去表现外在事物？这一方面固然要

求写其自然之真,但又不是简单的抄袭摹写。因此一方面要以自然造化为师,另一方面又要融进自身的情感思想,并使二者有机地结合起来。对于这一点我们可以从张璪本人的创造实践中加以体识。唐人符载曾经指出,张璪的山水画往往是“物在灵府,不在耳目,故得于心,应于手。孤姿绝状,触毫而出,气交冲漠,与神为徒。”所谓“物在灵府,不在耳目”,说明这种物不是简单的描摹自然之物即不是肉眼在现实中所见到的那种“真实”之物,而是经过画家的情感升华而通过“灵府”表现出来的物;不是单纯的造华之物,而是经过“中得心源”的主观表现的物。这种“物”不是简单的自然美,而是绘画的艺术美。张璪的这一思想在当时其他艺术家中也有所体现。如白居易《记画》云:“画工无常,以似为工;学无常师,以真为师……然后知学在骨髓者自心求得,工侔造化者,由天和来,情但得于心,传于手,亦不自知其然而然也。”“以真为师”犹“外师造化”,“自心求得”犹“中得心源”。又据《宣和画谱》载范宽语云:“吾与其师于人者,未若师诸物;吾与其师于物者,未若师诸心。”“造化”与“心”并举,方得画绘之妙,此一观念对后世影响极大,甚至有将造化与人心等同者,如戴熙《习苦斋画絮》:“吾心即造化耳”,“吾心自有造化”等。

宗白华先生在论及中国绘画时曾说:“中国画……物体形象固宛然在目,然而飞动摇曳,似真似幻,完全溶解浑化在笔墨点线的交流交错之中!”中国画“笔笔灵虚,不滞于物,而又笔笔写实,为物传神。唐志契的《绘画微言》中有句云:‘墨沈留川影,笔花传石神。’笔即不滞于物,笔乃留有余地,抒写作家自己胸中的浩荡之思、奇逸之趣。”^①在论及中国艺术的意境时更为明确地指

^① 宗白华:《美学散步》,上海人民出版社,1981年版,第102页。

出：“在一个艺术表现里情和景交融互渗，因而发掘出最深的情，一层比一层更深的情，同时也透入了最深的景，一层比一层更晶莹的景；景中全是情，情具象而为景，因而涌现出一个独特的宇宙，崭新的意象，为人类增加了丰富的想象，替世界开辟了新境。正如恽南田所说‘皆灵想之所独辟，总非人间所有！’这是我的所谓‘意境’。‘外师造化，中得心源’，唐代画家张璪这两句训示，是这意境创现的基本条件。”有唐一代，我国的绘画艺术灿烂备熟，尤其是山水花鸟画的逐渐繁荣，使得许多画家既能得自然之真，又能表现出文人士大夫的心情意操，张璪提出的“外师造化，中得心源”，可以说是对当时绘画实践的恰当总结。

（十）“意存笔先，画尽意在”

后人多论唐朝艺术之核心为“尚法”，但也不尽然，比如在绘画艺术理论中也有“尚意”的内容。唐代的书画艺术理论所谈的“意”，既包括艺术审美构思活动中所形成的审美意象，也包括审美创造的结晶状态中所形成的审美意境。其中张彦远在《历代名画记》中提出的“意存笔先，画尽意在”的观点，是对绘画审美活动中“意”的完善概括，也是对绘画艺术所创造的美学规律的精辟论述。《历代名画记》卷二《论顾、陆、张、吴用笔》载：“或问：‘余以顾、陆、张、吴用笔如何？’对曰：‘顾恺之之迹，紧劲联绵，循环超忽，调格逸易，风趋电疾，意存笔先，画尽意在，所以全神气也。’张彦远所说的“意存笔先，画尽意在”，实际上是强调了绘画创作中动笔之前的“立意”和落笔之后的“显意”两个方面的内容。

先看“意存笔先”。张彦远十分重视画家创作之前的在心中

对审美意象的蕴藉，只有当这种审美意象蕴藉成熟，才能通过“用笔”把客观存在表现于作品中，开成特定的审美境界。在《历代名画记》卷一《论画六法》中，他说：“夫象物必在于形似，形似须全其骨气。骨气形似皆本于立意而归乎用笔，故工画者多善书。”可见，绘画创作者首先必须“立意”。这种“意”是画家在“外师造化，中得心源”，取物之象、尽性于心的过程中形成的审美意象，它既关涉到物，也关涉到心，是心物结合，物我融通的一种意境境界。只有这种意象被画家确立于心，才能以意率法，通过用笔表现出来。“意”必须在“笔”之前确立，“笔”又必须依“意”而行，因此，张彦远所说的“意存笔先”，不仅强调了“立意”的重要性，也说明意对笔法的重要作用。

那么，究竟怎样来立意呢？张彦远云：“守其神，专其一，合造化之工，假吴生之笔，向所谓意存笔先，画尽意在也。凡事之妙者，皆如是乎，岂止画也。与乎庖丁发矟，郢匠动斤，效颦者徒劳捧心，代斫者必伤其手。意旨乱矣，外物役焉，岂能左手画圆，右手画方乎？夫用界笔直尺，是死画也；守其神，专其一，是其画也。死画满壁，曷如污墁？真画一划，见其生气，夫运思挥毫，自以为画，则愈失于画矣。运思挥毫，意不在于画，故得于画矣。不滞于手，不凝于心，不知然而然，虽变弧挺刃，植柱构梁，则界笔直尺岂得入于其间矣。”^①在这里，张彦远主要强调了立意过程中的两个要点，其一是必须“守其神，专其一”。也就是用心观照，专心致志，精神高度集中，防止“意旨乱矣，外物役焉”等等干扰活动。人所共知，自庄子提出审美观照中的“虚静”思想以来，其精华被历代艺术理论批评者所采纳，唐五代书画艺术也如此。如李世民

^① 《历代名画记》卷二。

《笔法诀》论书法创作：“夫欲书之时，当收视反听，绝虑凝神。”《指意》：“神，心之用也，心必静而已矣。”符载《观张员外画松石序》：“遗其机巧，意冥玄化”，“气交冲漠，以神为徒”。五代荆浩《笔记法》：“删拔大要，凝想形物。”其二是要“运思挥毫，意不在于画”。即用笔时不能有意于画，笔必须随着所立之意自然而然地运动，进入一种完全自由的状态，而不是故意寻求笔法的完美。这实际上是强调了在笔随意行的过程中如何“显意”即如何达到“画尽意在”、意出无穷的审美效果问题。在张彦远之前，王维等人也强调过绘画创作中的“意存笔先”问题，如王维《山水论》：“凡画山水，意在笔先。”但具体阐明怎样做到“意在笔先”，怎样立意，怎样使所立之意统帅笔法而创造出“画尽意在”的意境，张彦远则首当其冲。

再看“画尽意在”。张彦远强调用笔时的“守神”、“专一”、“意不在于画故得画”等，实际上也就是强调了创造“画尽意在”的艺术境界的先决条件。何谓“画尽意在”？画即画面，意即气韵，此言在有限的画面中蕴含无尽的气韵，故所谓“画尽意在，所以全神气也”。“画尽意在”是绘画艺术追求的最终目的，前述“意在笔先”是达此境界的前提。要想“画尽意在”，必须“意在笔先”，故张彦远将二者相提并论。张彦远强调“画尽意在”实际上是他重神似而轻形视的另一种表现。他在《论画六法》中说：“至于鬼神人物，有生动之可状，须神韵面后全。若气韵不周，空陈形似，笔力未遒，空善赋彩，谓非妙也。”一幅画如果“气韵不周”，画得再逼真也毫无意义，反之，即使“笔不周”，画得简约萧疏，但却能蕴含无穷之意，则应推为上品。故他还论及张僧繇、吴道子的绘画“笔不周而意周”。他说：“顾陆之神不可见其盼际，所谓笔迹周密也。张吴之妙，笔才一二，象已应焉。离披点画，时见缺落，此虽笔不

周而意周也。”在这里他把“画尽意在”的表现形态分为两种情况：一乃笔备而意在，如顾恺之、陆探微等；另一乃笔虽不备而意亦在，即“笔不周而意周”，如张僧繇、吴道子等。他非常崇尚这后一种境界，如他说：“死画满壁，曷如污墁？真画一划，见其生气。”又说：“众皆密于盼际，我则离披其点画；众皆谨于象似，我则脱落其凡俗。”而“笔才一二，象已应焉；离披点画，时见缺落。”这种看法在东晋王微的《叙画》中已有所提及：“亡灵所见，故所托不动；目有所极，故所见不周。于是乎以一管之笔，拟太虚之体；以判躯之状，画寸眸之明。”在唐代的书画理论中也多有类似见解，如张怀瓘《文字论》：“惟观神彩，不见字形。”《画断》：“顾公运思精微，襟灵莫测，虽寄迹墨翰，其神气飘然在烟霄之上，不可以图画间求。”颜真卿《述张长史笔法十二意》：“趣长笔短，虽点画不足，常使意气有余。”这些看法对后来的尚意风潮以及宋元绘画意境的产生具有深刻的影响。

日本学者今道友信指出：“张彦远的气韵的绘画论，长久主宰着后来的中国美学和艺术，随着佛教哲学的渗入，由于禅画或宋的哲学的各个深化，不一定与他的解释相同，气韵毋宁已深化为宇宙的神韵了。以至《历代名画记》常常被推崇为中国美学的源泉。如后所述。在日本歌论或言剧论、俳句论等等里，在远及老庄思想的某些地方，不能不承认难以形容地飘溢着这位唐代末期贵族批评家的咏叹。”^①这种评价虽带有一定的感情色彩，但在某些方面应该说是很精当的。中国后世画家及画评家多对此多有发挥，如宋人郭若虚说：“凡画，气韵本乎游心，神采生于用笔。所以意存笔先，笔周意内。画尽意在，象应神全，然合神闲意定；

① 今道友信：《东方的美学》，三联书店，1991年版，第44页。

神闲意定，则思不竭而笔不闲也。”^①清人王原祁说：“意在笔先，为画中要诀。作画于搦管时，须要安闲恬适，扫尽俗肠，默对素幅，凝神静气，看高下，审左右，幅内幅外，来路去路，胸有成竹；然后濡毫吮墨，先定气势，后分间架，次布疏密，次别浓淡，转换敲击，东呼西应，自然水到渠成，天然凑泊，其为淋漓尽致无疑矣。若毫无定见，名利心急，惟取悦人；布立树石，逐块堆砌，扭捏满幅，意味索然，便为俗笔。”^②清人布颜图说：“意之为用大矣哉！非独绘事然也，普齐万化一意耳。夫意先天地而有，在易为机，万变由是乎生；在画为神，万像由是乎出。故善画者，必意在笔先。宁可意到而笔不到，不可笔到而意不到。意到而笔不到，不到即到也；笔到而意不到，到犹不到也。何也？夫飞潜动植，璨然宇内者，意使然也，如物无斯意，则无生气，即泥牛木马，陶犬瓦鸡，虽形体俱备，久视之则索然矣。如绘染山川，林木丛秀，岩嶂奇丽，令观者恋恋不已，亦意使然也；画无斯意，则无神气，即成刻板舆图，照描行架，虽形体不移，久视之则索然矣。故学之者，必先意而后笔。”^③另外也有持不同观点的，即强调“用笔”的独特性，如清人恽格说：“气韵藏于笔墨，笔墨都成气韵。”“高逸一派，如虫书鸟迹，无意为佳。”^④为什么叫做“无意”呢？清人张庚说：“无意者，当其凝神注想，流盼运腕，初不意其如是而忽然如是也。谓之为足，则实未足；谓之未足，则又无可增加。独得于笔情墨趣之外，盖天机之勃露也。”^⑤清人黄钺曰：“意所未设，笔为之开。”^⑥

① 《图画见闻志·论用笔得失》。

② 《市窗漫笔》。

③ 《画学心法问答》。

④ 《瓠香馆画跋》。

⑤ 《浦山论画·论气韵》。

⑥ 《二十四画品·清旷》。

突出了意料所不能及的神来之笔。这些评说,或强调以“意”为主,或强调以“笔”为妙,对于“笔”和“意”的关系都作了充分的评论。由此可见张彦远提出的“意存笔先,画尽意在”观点的巨大的影响力。

(十一)“度物象而取其真”与“六要”、“二病”

唐以后的五代时期,山水画与花鸟画日盛,出现了一些著名画家,其中后梁山水画家荆浩不仅在创作上成就斐然,而且在绘画艺术理论上也有所创见。他所著的《笔记法》一卷阐明了自己的绘画思想。

首先,荆浩在《笔记法》中提出了“度物象而取其真”的命题,表明了他对绘画艺术的本体界定。他说:“画者,画也,度物象而取真。物之华,取其华,物之实,取其实,不可执华为实。”在他看来,绘画的实质在于“度物象而取其真”,也就是通过对物象的思考、构思来对现实物象进行真实的反映。但这里所说的“真”,不同于所谓的“似”,“真”是对事物的本质的反映,“似”只是对事物的具象描摹。他说:“若不知术,苟似可也,图真不可及也。”“真”和“气”相连,“似”和“形”相近。真实地反映事物的本相,不是逼真地摹写其外在形象,而是要反映事物内在的气韵、内在的生命。他说:“似者得其形遗其气,真者气质俱盛。”日本学者今道友信解释说:“形似(再现模仿)即便描得对象的形,却不能捕捉和描写出事物的生气;所谓绘画里的真,不外是把事物的生气和本质充分体现于画面,使其放出异彩。”^①可见,“真”和“似”的根本

^① 今道友信·《东方的美学》,三联书店,1991年版,第45页。

区别就在于有没有“气”，即能不能反映出事物的气韵和本质。荆浩的这一思想在当时无疑是深刻的至少说明了两个方面的问题：一是绘画创作不能只得其神；二是绘画创作又不能只求神而无视其真实的存在。这两个方面在实际上是一而二、二而一的，其重点还在于表达事物的生命气韵。

其次，荆浩在《笔记法》中还提出了绘画创作中的“六要”主张。他说：“夫画有六要：一曰气，二曰韵，三曰思，四曰景，五曰笔，六曰墨。气者，心随笔运，取象不惑。韵者，隐迹立形，备仪不俗。思者，删拔大要，凝想形物。景者，制度时因，搜妙创真。笔者，虽依法则，运转变通，不质不形，如飞如动。墨者，高低晕淡，品物浅深，文采自然，似非因笔。”在这里，荆浩提出了绘画创作的六个要点，即气、韵、思、景、笔、墨，并逐一作了解释。

何谓“气”？他说：“心随笔运，取象不惑。”“心随笔运”实应为“笔随心运”，只有笔随着画家的胸中之气搜落于纸，才能在摄取物象时不为外物所惑，而能够恰当地选取最能表现真诚舒畅之气的物象。荆浩虽然没有直接解释“气”本身的含义，但他却从心理传达的心理过程这一角度说明了“气”与审美创造的密切关系。纵观他的整个绘画思想，可以推断他所说的“气”乃是指画家以主体情思去体纳于物的生命气韵，也就是把物之气韵融通于心，形成胸中之气。这种“气”一旦在画家胸中酝酿成熟，就会在创作的时候随着笔的运行而自然而然地表流露出来。也只有在画家的胸中具备了这种气，才能使其在“心随笔运”的创作过程中达到“取象不惑”，从而创造出完美的艺术境界来。

何谓“韵”？他说：“隐迹立形，备仪不俗。”这是说笔迹要从属于形象的表现，不能以迹害形，以笔迹的单独显露而损害形象的完美传达。而要把笔迹隐匿于形象之中，使欣赏者看到的是生动



完美的艺术形象，而不是空有其壳的笔墨形迹。这样才能达到“备仪不俗”，使形象完备充满而不俗气。这里的“形”是充满着“气”的“形”，而非形似之“形”。单有形似只能使笔迹直露，这样的“形”也就成了他所说的“迹”，而兼纳“气”于其中的“形”则能使得画境气韵生动，超凡脱俗。所以只有“隐迹立形”，才能表现出韵来。

何谓“思”？他说：“思者，删拔大要，凝想形物，”可见，“思”就是艺术想象活动中的理性的思考，即艺术构思活动中有意识地取舍。删除旁托，取其真旨，然后聚思凝神加以完善与表现。在谢赫的“六法”当中尚没有关于艺术构思的说法，荆浩把它归为“六要”之一，说明了他对艺术构思活动的重视，这对山水画的繁荣无疑是有积极意义的。

何谓“景”？他说：“景者，制度时因，搜妙创真。”“制度时因”说明表现事物不能无视时势，而应依时而作，依势而就，如实地反映事物实质，这与所谓的“物之华，取其华，物之实，取其实”是相通的。但“制度时因”的目的是为了“搜妙创真”，这“真”已如前述，是容纳于“气”的生命表现，是得其神似，而不是单求其形似。故所谓“景”亦非自然之景，而是容纳了画家心性情怀的景，也就是说画家所表现的“景”已不是单纯的实景，而是充满着气韵、表现着情感的景。

何谓“笔”？他说：“笔者，虽依法则，运转变通，不质不形，如飞如动。”这是强调用笔虽依据法则，但又不拘于法则，须使对象与心性融通变化，使所画之物不拘于形貌和形质，从而挥写自如，相应情景，若飞若动。

何谓“墨”？他说：“墨者，高低晕淡，品物浅深，文采自然，似非因笔。”说明用墨要依据对象的明暗、起伏而加以渲染，要根据

对象的色彩深浅来加以变化。在谢赫的“六法”中亦未列入墨法，他只讲了“随类赋彩”。荆浩视墨法为“六要”之一，是与当时水墨山水画的兴盛不无关系的。他说：“随类赋彩，自古有能，如水墨晕章，兴我唐代。”所以他在评论绘画作品时常将笔法与墨法并举。据郭若虚《图画见闻志》载荆浩语：“吴道子之画山水有笔而无墨，项容有墨而无笔，吾当采二家之言，成一家之体。”《笔记法》说：“项容……用墨独得玄门，用笔全无其骨。”“吴道子之笔胜于象，骨气自高，树不言图，亦恨无墨。”对墨的重视，一则是对于水墨山水画创作实践的总结，另一方面又推动了水墨山水画的发展，使其画境具有立、逼真的艺术效果。

日本学者诚一夫在其所著的《色彩史话》中说：“中国水墨画并不把对象的固有色作为描写重点，而是通过吸收了全部色彩的墨色再现对颜色中所充满的那种灵气。在此，千变万化的色彩万花筒开始受到冷遇，取而代之的是否定一切色彩，只凭借墨的浓淡来传达事物本质的所谓墨色思想。”他在引述了荆浩的“六要”之后接着说：“在这里，墨色本身并不重要，重要的是通过墨色去表现所有的色彩，并能使观众面对面进行丰富的色彩联想，确实只有墨，才是‘玄之又玄，众妙之门’。就这样，古代中国给我们基本展现了一个以玄黄（黑黄）为中心的五行色和以黑色为中心的水墨画时代。”由此可以认识到，荆浩对墨色的重视是以墨代色的独特的艺术思想的表露，这也是中华绘画艺术的一个显著特点。

于“六要”之外，荆浩还提出了“二病”。他说：“夫病有二：一曰无形，一曰有形。有形病者，花木不时，屋小人大，或树高于山，桥不登于岸，可度形之类也。是如此之病，不可改图。无形之病，气韵俱泯，物象全乖，笔墨虽行，类同死物，以斯格拙，不可删修。”所谓“二病”，即“有形之病”与“无形之病”。从以上论述中可



以看出，“有形之病”大多属于构图状物方面的缺陷，或不能“制度时因”，违反了季节时令与花木状貌的关系，如所谓“花木不时”，或不能正确处理状物的透视比例关系，如所谓“树高于山”、“桥不登于岸”等等。这些缺陷一般属于局部问题，按道理说是可以改变的。根据此意，“不可改图”一语当为“尚可改图”。所谓“无形之病”，就不简单是构图形式上的毛病了，而是整个作品缺乏韵味，浅薄浮躁，徒有笔墨，物象全乖，完全是一种不治之症。因而就不可删修了。荆浩提出的“二病”显然是对他的“度物象而取其真”及“六要”的进一步说明，是从反面来论证绘画的实质和要领。这一思想直接推动了后世绘画批评中对于格调的强调，尤其是对“病格”问题的进一步发挥。

（十二）“水墨为上”

在一本相传为唐诗人王维所作但被认为是后人托王氏之名而作的画论《山水诀》里，有一些十分重要的画论观点。其中最为引人注目的就是“水墨为上”。《山水诀》中说：“夫画道之中，水墨最为上。肇自然之性，成造化之功。或咫尺之图，写百千里之景。东西南北，宛尔目前；春夏秋冬，生于笔下。”这里作者不仅把水墨画抬到了至高无上的地位，而且还说明了它的表现功能。即能于有限的画幅当中表现无尽的万千气象和宇宙的万般生机。但为什么水墨画居于如此高的地位呢？宋《宣和画谱·墨竹叙论》云：“绘理之求形似，舍丹青朱黄铅粉则失之，是岂知画之贵乎有笔，不在乎丹青朱黄铅粉之工也。故有以淡墨挥扫，整整斜斜，不专于形似，而独得于象外者，往往不出于画史，而多出于词人墨卿之所作。盖胸中所得，固已气吞云梦之八九，而文章翰墨形容

所不逮,故一寄于毫楮,则指云而高寒,傲雪而玉立,与夫摇月吟风之状,虽执热使人亟挟纩也。至于布景致思,不盈咫尺,而万里可论,则又岂俗工所能到哉?”此话清楚地说明了水墨山水画乃文人士大夫遣兴寄意之所作,所发乃文章表达不出之意,所寄乃文章表达不出之情。此一思想,老庄思想为其源头。《老子》说:“大象无形。”《庄子·齐物论》说:“大道不称。”《天道》:“可见者形与色,不足得彼之情。”宋黄庭坚云:“余初未尝识画,然参禅而知无功之功,学道而知至道不烦。于是观图画,悉知其巧拙工俗,造妙入微。”从这里可以引申出,水墨无色,实乃大色,可以代表一切色也。宗白华先生说:“中国画家的‘艺术意志’……舍形而悦影,走上水墨的道路。”又说:“中国画运用笔法墨气以外取物的骨相神态,内表人格心灵,不敷彩色而神韵骨气已足,……中国画以墨调色其浓淡明晦,映发兴彩。”水墨山水以墨代色,能于浓淡干枯之中表现宇宙的生命气韵,这是中华民族精神的一种特殊表现,是中华艺术以虚代实的审美思想在绘画中的反映。唐之后水墨山水画自成一派,蔚为大观,其艺术地位越来越高。

(十三)“逸格”与“自然”

宋人黄休复在他所著的《益州名画录》中对绘画批评标准的“逸格”作了新的解释,他说:“画之逸格,最难其俦。拙规矩于方圆,鄙精研于彩绘,笔简形具,得之自然,莫可楷模,出于意表,故目之为逸格尔。”这段话包含下面三层意思:

1. “拙规矩于方圆,鄙精研于彩绘”

“拙规矩于方圆”,就是把那种以矩画方、以规画圆、墨守规



矩的作法看作是“拙”，“鄙精研于彩绘”是指要鄙弃那种在彩绘中拘泥于精描细摹的作法。这实际上是要求绘画创作应不拘于法度，而任意所畅。五代时荆浩《笔记法》中就曾说：“笔者，虽依法则，运转变通，不质不形，如飞如动；墨者，高低晕淡，品物浅深，文采自然，似非因笔。”这和黄休复的说法显然是相近的。黄休复之后，如苏辙《汝州龙兴寺修吴画殿记》：“方圆不以规矩”、“纵横放肆，出于法度之外，循法者不逮其精。”苏东坡《跋蒲传正燕公山水》：“离画工之度数。”欧阳修《盘车图》：“古画画意不画形。”等等，都有同样的意义。

2. “笔简形具，得之自然”

即在简约的笔调中，达到形周质具，犹如天然所成，出自自然。他评论孙位（唐画家）的作品，说：“皆三五笔而成。”此即“笔简”；又评其“如从绳而正”，此即“形具”；双评其“并掇笔而描，不用界尺”、“非天纵其能，情高格逸，其熟能于此耶”，此即“得之自然”。这种崇尚简约、自然的艺术理想，实发之于老庄之道，为我国古代书画美学的一贯传统。如《世说新语》：“金玉满堂，复何为简选？”^①张彦远的《历代名画记》：“失于自然而后神。”“笔才一二，象已应也……笔不周而意周也。”荆浩《笔记法》：“文采自然。”元夏文彦：“出于天成。”黄休复之后崇尚简约、自然者更多，如苏东坡：“浑然天成，粲然日新……得诗人之清丽也。”^②欧阳修《鉴画》：“萧条淡泊，此难画之意。”董道《书李元本画木图》：“发于生意，得之自然。”其实，宋代以后，画论中流行的重神论也具

① 《世说新语》。

② 《苏轼文集》卷七十。

有这方面的意义。黄休复的“笔简形具论”与宋元绘画尤其是文人画正是理论与实践相得益彰。宗白华先生引当代大画家徐悲鸿语云：“中国以黑墨写于白纸或绢，其精神在抽象。杰作中最现性格处在炼。炼则简，简则几乎华贵，为艺之极则矣。”继而发挥说：“此实中国画法所到之最高境界。华贵而简，乃宇宙生命之表象。”“生动之气韵笼罩万物，而空灵无迹；故在画中为空虚与流动。中国画最重空白处，空白处并非真空，乃灵气往来生命流动之处。且空而后能简，简则炼，则理趣横溢，而略脱形迹。……中国画能完全达到此境界者，首推宋元大家。”此正是一个较为全面的总结。

3. “莫可楷模，出于意表”

不拘法度，简雅疏淡为逸格的重要特征，故能达逸的往往天趣人机，因此有“莫可楷模，出于意表”之说。“莫可楷模”说明境界高超，神趣独到，不可效仿。“写胸中逸气”的元代大画家倪瓒，其作品潇洒淡雅，逸气纵横，被列为“逸格”当不过分。后人评其画云：“元镇极简雅，似嫩而苍……元人难摹……元人不可学也。”^①元人夏文彦论画，也有“气韵生动，出于天成，人莫窥其巧者”的说法。“出于意表”，表明达到“逸”的境界的作品有出乎意外的笔墨情趣，非假意造。此后论及此意者甚众，如苏东坡《评草书》：“无意于佳乃佳尔。”又如戴熙说：“有意于画，笔墨每去寻画。无意于画，画自来寻笔墨。有意盖不如无意之妙也。”等等。

黄休复对“逸格”的重视和新解释，对后世影响很大。邓椿《画继》说：“自昔鉴赏家分品为有三：曰神，曰妙，曰能。独唐朱景

^① 王世贞：《艺苑卮言》。



真(玄)撰《唐贤画录》，三品之外，更增逸品，其后黄休复作《益州名画记》，乃以逸为先，而神、妙、能次之，景真(玄)虽云逸格不拘常法，用表贤愚。然逸之高，岂得附于三品之末？未若休复首推之为当也。”董其昌也说：“画家以神品为宗极。又有以逸品加于神品之上者……此诚为笃论。”

宋元绘画艺术，自黄休复之后，尚“逸”实为一时风潮，其中苏东坡和倪赞最得要领。如苏东坡评孙位说：“始出新意，画奔湍巨波，与山石曲折，随物赋形，尽水之变，号称神逸。”倪赞论画惟求一“逸”字，与黄休复主要从作品境界本身的评估入手有所不同，他主要从审美创造的角度谈了“逸气”、“逸笔”两个概念。他说：“以中每爱余画竹，余之竹聊以写胸中之逸气耳，岂复较其似与非，叶之繁与疏，枝之斜与直哉？或涂抹久之，他人视以为麻为芦，仆亦不能强辨为竹，真没奈览者何！但不知以中视为何物耳。”倪赞为“元四家”之一，也是我国绘画史上屈指可数的山水画大家，所处的时代文人画极度昌盛。他说的“胸中之逸气”，即为人格之逸气，是对那种放性山水、飘然隐逸的人格境界的具体说明。《世说新语》中品藻人物时有“好迹逸而心整，形浊而言清”、“初而卓拔，风情高逸”等语。倪氏强调“写胸中之逸气”，就是要求通过绘画来表现飘逸洒脱的人格精神。那么如何表现呢？他说：“瓚比承命俾画《陈子桎剡源图》，敢不承命唯谨。自在城中，汨汨略无少清思。今日出城外闲静处，始得读剡源事迹。图写景物，曲折能尽状其妙趣，盖我则不能之。若草草点染，遗其骊黄牝牡之形色，则又非所以为图之意。仆之所谓画者，不过逸笔草草，不求形似，聊以自娱耳。”即要写出“胸中之逸气”，就要用“逸笔”。“逸笔”就是不拘形摹，但求自然，和黄休复所说的“拙规矩于方圆，鄙精研于彩绘，笔简形具，得之自然”等，意义是完全相

通的。他又说：“逸笔纵横意道成”、“下笔能形萧散趣”等，意到即成，能行萧散逸趣，正是不求形似的“逸笔”。从“逸气”到“逸笔”，然后才有“逸格”佳品。可见，宋元时期对“逸”的重视，是贯穿从创作到鉴赏的整个过程的。

（十四）“形理”与“形神”

宋代文艺大家苏轼诗、书、画俱佳，他在绘画艺术的理解方面见解颇多，尤其以“常理”与“常形”、“神似”与“形似”之论有名。

1. “形理两全，然后可言晓画”

苏东坡在《净因院画记》中说：“余尝论画，以为人禽、宫室、器用皆有常形，至于山石、竹木、水波、烟云，虽常无形，而有常理。常形之失，人皆知之。常理之不当，虽晓画者有不知。故凡可欺世而取名者，必托于无常形者也。虽然，常形之失，止于所失，而不能病其全，若常理之不当，则举废之矣。以其形之无常，是以其理不可不谨也。世之工人，或能曲尽其形；而至于其理，非高人逸才不能辨。”在苏东坡看来，画者在创作过程中，如果画出来的作品在“常形”上有所失误，往往并不会影响作品全面性的成功，即“常形之失，止于所失，而不能病其全。”但作品如果违背了“常理”，那就会使其遭到全局性的失败，即：“常理之不当，则举废之矣。”可见，他是十分重视“常理”的。徐复观在其《中国艺术精神》中曾指出：“就苏氏的话看，山水画烂熟以后，一是有人取便于无常形的山水画以售欺，另一是刻意于形似而遗其意。所以他特举出‘常理’二字，以救当时山水画泛滥而来的流弊。”那么什么是“常理”呢？“他所说的‘常理’不是当时理学家所说的伦理物理之



理。因为伦理物理,都有客观而抽象的规范性,原则性。他所说的常理,实出于《庄子·养生主》庖丁解牛的“依乎天理”的‘理’,乃指出于自然地生命构造,及由此自然地生命构造而来的自然地性态而言。……他的所谓常理,与顾恺之所说的‘传神’的神和宗炳所说的‘质而有灵趣’的灵,乃至谢赫所说的‘气韵生动’的气韵,及他所说的‘穷理尽性’的性情,郭熙所说的‘取其质’的质,‘穷其要妙’的要妙,‘夺其造化’的造化实际是一个意思。”^①宗白华先生也指出:“东坡之所谓常理,实造化生命中之内部结构,亦不能离生命而存者也。山水人物花鸟中,无往而不寓有浑沦宇宙之常理。宋人尺幅花鸟,于寥寥数笔中,写出一无尽之自然,物理俱足,生趣盎然。故笔法之妙用,为中国画之特色。传神写形,流露个性,皆系于此。”^②这也正是苏东坡所说的“寄妙理于豪放之外”的基本意义:“道子画人物,如以灯取影,逆来顺往,旁侧出,横斜平直,各相乘除,得自然之数,不差毫末,出新意于法度之中,寄妙理于豪放之外,所谓游刃有余,运斤成风,盖古今一人而已。”^③这里的所谓“寄妙理于豪放之外”与他在《书陈怀立传神》中所谓“有意于笔墨之外”基本意思是一样的。所谓有意于笔墨之外的“意”是指艺术家对客观事物之理的评价、运用和表现。即“丹青弄笔意耳,意在万里认知之”。在他看来,北宋的画家中,能得自然之常理而寓于艺术创作的,当首推画竹名家文与可。他说:“与可之于竹石、枯木,真可谓得其理者矣。如是而生,如是而死,如是而拳拳瘠瘳,如是而条达遂茂,根茎节叶,牙角脉滕,千

① 徐复观·《中国艺术精神》,春风文艺出版社,1987年版,第315页。

② 宗白华·《美学与意境》,人民出版社,1987年版,第105页。

③ 《书吴道子画后》。

变万化,未始相袭,而各当其处。”^①从这段话中,我们就更清楚地了解到所谓“常理”的意思了。为了表明自己这一看法的正确性,他还强调“必有明于理而深观之者,然后知余言之不妄”。由此可以看出,苏东坡“常理”实是强调传达自然生命之意蕴。

苏东坡论画虽重“常理”,但又不轻视“常形”,而是形理并重的。他说:“昔岁余尝偕方竹逸寻净观长老,至其东斋小阁中,壁有与可所画竹石,其根茎脉缕,牙角节叶,无不臻理,非世之工人所能者。与可论画竹木,于形既不可失,而理更当知;生死新老,烟云风雨,必曲尽真态,合于天造,厌于人意;而形理两全,然后可言晓画。故非达才明理,不能辩论也。”^②他之所以特别喜爱文与可的墨竹画,不仅仅因为其能“得其神理”,更在于他的画能“形理两全”。这与他既重视“出新意于法度之中”,又重视“寄于妙理于豪放之外”是一致的。

2. “论画以形似,见与儿童邻”

苏东坡所说的“常理”已接触到传神的问题,所以当他论述与形理密切相关的形神问题时,他鄙弃那种刻摹形似的观点,而看重神似。在我国绘画艺术美学中,“形神”问题一直是画家们关注的焦点,而这种关注几乎是从庄子开始的。庄子的《德充符》是重人格之神,而其关于“宋元君将画图”的故事,实为绘画中重神似的开端。此后对形神问题便主要有两种意见,一重神视,一重形似,当然也有形神并举的。《淮南子》的“君形”说、顾恺之的“传神写照”说是最著名的重神论,而宗炳的“以形写形”、白居易的

^① 《净因院画记》。

^② 《书竹石后》。



“以似为工”、晁巨野的“画写物外形，要物形不改”等，又看重形似。苏东坡对此有诗道：“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，开工与清新。边鸾雀写生，赵昌花传神。何如此两幅，疏淡含精匀。谁言一点红，解寄无边春。”^①在这里，可以看到，苏东坡是一个重神论者。他以边鸾、赵昌这两位著名的花鸟画家为例，说明“传神”的重要性。而“传神”的特点是通过有限而寄托无限，通过“一”而显示“万”，通过“形”而传达“神”。在《王维吴道子画》里说：“吾观二子皆神俊。”在《仆曩于长安陈汉卿家，见吴道子画佛，碎烂可惜。其后十余年，复见之于鲜于子骏家，则已装背完好。子骏以见遗，作诗谢之》中说：“吴生画佛本神授，梦中画作飞空仙。觉来落笔不经意，神妙独到秋毫颠。……君能收拾为补缀，体质散落嗟神全。”苏东坡的见解反映了宋代文人画重写意传神，不重工巧模拟的一般特点。如观其本人的《枯木怪石卷》，只觉其用笔洒脱无腻，飘然狂怪，正是求神似而不求形似之作。实如米芾评曰：“子瞻作枯木，枝干虬屈无端。石皴硬，亦怪怪奇奇无端，如其胸中盘郁也。”^②当然，苏东坡重神似，轻形似的观点，所反对的只是一味追求形似，而非摒弃形似。他所说的“横斜平直，得自然之数，不差毫末，出新意于法度之中”等等，就是对形似的强调。正如王若虚所说：“东坡……论妙在形似之外，而非遗其形似；不窘于题，而要失其题，如是而已耳。世之人不本其实，无得于心，而借此论以为高。画山水者，未能正作一木一石，而托云烟杳霭，谓之气象，……不求是而求奇，真伪未知，而先论高下，亦自欺而已矣。岂坡公之本意也哉！”王绂也说：

① 《书鄜陵王主簿所画折枝二首》其一。

② 《画史》。

“东坡此诗，盖言学者不当刻舟求剑，胶柱而鼓瑟也。然必神游象外，方能意到环中。今人或寥寥数笔，自矜高简，或重床叠屋，一味颛顼，动曰不求形似，岂知古人所云不求形似者，不似之似也。彼烦简失宜者，乌可同年语哉！”这些说法是符合苏轼的原意的。只有形神兼备，以形传神的人才能达神逸之格。

宋元时期谈论绘画形神关系的人很多。除苏东坡外，如欧阳修的“古画画意不画形”也接触到这一问题。董道在《广川画跋》中说：“乐天言：‘画无常工，以似为工。’画之贵似，岂其形似之贵耶？要必期于所以似贵者也。”邓椿说：“画之为用大矣哉！盈天地之间者万物，悉皆含毫运思，曲尽其态。而所能曲尽者，止一法耳。一法者何？曰：传神而已矣。世徒知人之有神，而不知物之有神，此若虚深鄙众工，谓虽曰画而非画者，盖止能传其形而不能传其神也。故画以气韵生动为第一，而若虚独归于轩冕岩穴，有以哉！”元代杨维贞亦说：“论画之高下者，有传形，有传神。传神者，气韵生动是也。”等等。总的来说都是偏重于强调传神的。

（十五）“饱游饫看”与“身即山川而取之”

宋元时期，山水画烂熟求备，而从理论上加以总结的也很多，其中最著名的首推郭熙、郭思父子的《林泉高致》中的《山川训》，这是中国绘画艺术理论史上的经典性作品之一。《山川训》里提出的“饱游饫看”与“身即山川而取之”的艺术思想，则更值得后人加以研究。

1. “饱游饫看”

郭熙在文中说：“欲夺其造化，则莫神于好，莫精于勤，莫大



于饱游饫看。历历罗列于胸中，而目不见绢素，手不知笔墨，磊磊落落，杳杳漠漠，莫非吾画。此怀素闻嘉陵江水声而草圣益佳，张颠见公孙大娘舞剑器而笔势益俊者也。”郭熙在这里提出了画家“欲夺其造化”必具的三个基本条件，即“莫神于好，莫精于勤，莫大于饱游饫看”。“莫神于好”乃“莫若神于好”，是说画家于画之艺，要精神专一，好之无厌，嗜之不辍；“莫精于勤”即“莫若精于勤”之意，是说画家一定要勤勤孜孜以求；而其最看重的还是“饱游饫看”。所谓“饱游”即广游，多游；所谓“饫看”即多察、多识。只有如此，才能使山山水水“历历罗列于胸中”，使胸怀万千气象，心存山山水水。也只有这样，才能在创作中忘乎笔墨，“目不见绢素，手不知笔墨”，使作品的意境“磊磊落落，杳杳漠漠”。郭熙的这段话实际上是强调画家主观精神与客观自然的交合统一。徐复观先生对此有评论说：“‘饱游饫看’，乃美地观照的扩大与深化。在美地观照中，由主观的艺术精神以发现客观的艺术性。由客观的艺术性，而体现、充实、发扬了主观的艺术精神，不期然而然地得到了主客观的合一。所以饱游饫看的山水，都‘历历罗列于胸中’。而‘磊磊落落，杳杳冥冥’，正是此主客合一的境象；我称这为艺术地潜像、潜力。此时罗列于胸中的山水，成为艺术家的表现的冲动。在时代上略后于郭熙的董道评李咸熙的一段话，也正说明了上面的意思。他说：‘咸熙盖稷下诸生，其于山林泉石，岩栖而谷隐，层峦叠翠，盖生而好也。积好在心，久则化之。凝念不释，神与物忘（按即主客合一）。则磊落奇蟠于胸中，不得遁而藏也。他日忽见群山横于前者，累累相负而出矣；岚兴烟霁，相与一一而上下，漫然放于外而不可收也（按此数语指酝酿成熟，乃见于创作而言）。盖心术之变而由出，则托于画以寄其放，故云烟风雨者皆山也，故能尽其道。’由郭、董两氏的话来看，可知一

个伟大的艺术家在创作时要喷薄而出者,乃此胸中的潜像潜力,而并非把玩着作为表现媒材的绢素、笔墨。‘目不见绢素,手不知笔墨’,乃是因为纯熟之至,而能心与手相忘,手与绢素、笔墨相忘;能入于此一相忘之境,然后被表现之山水,与被表现之冲动、心灵,能直相感应、冥合,而不至分神费精于技巧之上。”^①

郭熙提出“饱游饫看”,但如何“看”?郭氏提出了自己的新观点,即“一山而兼数十百山之意态”。他说:“山,近看如此,远数里看又如此,远十数里看又如此;每远每异,所谓山形步步移也。山,正面如此,侧面又如此,背面如此,每看每异,所谓山形面面看也。如此,是一山而兼数十百山之形状,可得不悉乎?山,春夏看如此,秋冬看又如此,所谓四时之景不同也。山,朝看如此,暮看又如此,阴晴看又如此,所谓朝暮之变态不同也。如此,是一山而兼数十百山之意态,可得不究乎?”同样一座山,从不同的角度看,就有不同的效果,远近看不同,正反看不同;春夏看不同,秋冬看又不同。这种全方位的“看”,可以使画家看“一山而兼数十百山之意态”,起到以一当百的作用,达到“饱游饫看”的目的。

2. “身即山水而取之,则山水之意度见”

郭熙不仅主张画家要多察多看,而且强调亲身观察的重要性。《山川训》云:“学画花者,以一株花置深坑中,临其上而瞰之,则花之四面得矣。学画竹者,取一枝竹,因月夜照其影于素壁之上,则竹之真形出矣。学画山水者,何以异此?盖即山川而取之,则山水之意度见矣。”在这里,郭熙通过看花、看竹为例,说明画家即身自然,必履实境的重要性,因为在他看来,画家只有直接

^① 徐复观:《中国艺术精神》,春风文艺出版社,1987年版,第291页。

面对自然山水作审美观照,才能使“山水之意度见”,也就是真正把握自然山水的生命精神,这样才能使其画作达到传达山水之意趣,达到传神写照的目的。

强调画家亲身体察的见解,在宋元时期也很流行。如元代大画家黄子久说:“终日只在荒山乱石,丛木深筱中坐,意态忽忽,人不测其为何。又每往泖中通海处看急流轰浪,虽风骤至,水怪悲诧而不顾。”^①郭若虚《图画见闻志》载:“易元吉……尝游荆湖间,入万守山百余里,以觐猿狖獐鹿之属,逮诸林石景物,一一心传足记,得天性野逸之姿。寓宿山家,动经累月,其欣爱勤笃如此。又尝于长沙所居舍后疏凿池沼,间以乱石丛花,疏篁折苇,其间多蓄诸禽,每穴窗伺其动静游息之态,以姿画笔之妙。”苏东坡更有“留意于物,往往成趣”^②之说。又云:“蜀中有杜处士,好书画,所宝以百数,有戴嵩画牛一轴,尤所爱,锦囊玉轴,常以自随。一日一曝画,有一牧童见之,拊掌大笑曰:‘此画斗牛也,牛斗力在角,尾搐入两股间,今乃掉尾而斗,谬矣。’处士笑而然之。古语有云:‘耕当问奴,织当问婢,不可改也。’”罗大经也说:“某自少时,取草虫笼而观之,穷昼夜不厌。又恐其神之不完也,复就草地之间观之,于是始得其天。”诸如此类,皆与郭熙“身即山川而取之”有异曲同工之妙。

(十六)“成竹在胸”与“身与竹化”

苏轼在绘画理论上提出了许多很有见地的见解。在关于绘

① 黄公望:《山水诀》。

② 《跋文与可论草书后》。

画艺术的审美意象的问题上,他提出了“成竹在胸”与“身与竹化”两个重要论题。

1. “画竹必先得成竹于胸中”

苏轼在《文与可画筍筍谷偃竹记》中说:“竹之始生,一寸之萌耳,而节叶具焉。自蜩腹蛇蚶,以至于剑拔十寻者,生而有之也。今画者乃得成竹于胸中,执笔熟视,乃见其所以画者,急起而从之,振笔直遂,以追其所见,如兔起鹘落,少纵即逝矣。与可之教予如此。予不能然也,而心识其所以然。夫既心识其所以然而不能然者,内外不一,心手不相应,不学之过也。故凡有见于中而操之不熟者,平居自视了然而临事忽焉丧之,岂独竹乎?”这段论述中包含有以下意义:其一,强调了审美意象的重要性,即“画竹必先成竹于胸中”。这“必先”二字说明了“成竹在胸”即营构审美意象的必要性和必然性。这是绘画创作的根本性一步,没有这一步便无从谈审美创造了。换句话说,如果没有相应的审美意象营于心中,便无从下笔,即使下笔所画,也会使其作品毫无生气。董道所谓“积好在心,久而画之。……则磊落奇蟠于胸中”;罗大经《鹤林雨露》所说:“大概画马者,必先有全马在胸中”;均属此意。其二,强调了审美意象的完整性。他认为竹之生来即为一整体,故不能只见其节叶而不识其全貌,审美意象当然也必须是对其作整体上的把握。若“节节而为之,叶叶而累之,岂复有竹乎?”所谓“成竹”即整体之竹。在这一点上,徐复观说:“生命是整体的,能把握到竹的整体,乃能把握到竹的生命。但在精神上把握竹的整体的生命,不是来自分解性地认识,而是来自反映于精神上的

统一性地观照。”^①其三,审美意象还具有“稍纵即逝”的特点。也就是说营构于画家心中的审美意象是不确定的、瞬间的,画家必须抓住这一特点并不失时机地把它表现出来。他在描绘孙知微作画时说:“营度经岁,终不肯下笔,一日仓皇入寺,索笔墨甚急,奋袂如风,须臾而成,作输泻跳蹙之势,汹汹欲崩屋也。”^②又有诗云:“作诗火急追云捕,清景一失后难摹。”^③其四,他强调要不失时机地把“胸中之竹”表现于绘画作品,还必须具有相应的艺术技巧。否则,虽“心识其所以然”,手却“不能然”。而“夫既心识其所以然而不能然者,内外不一,心手不相应,不学之过也。”也就是“操之不熟”的缘故。他在论述“道”与“艺”的关系时曾说:“有道而不艺,则物虽形于心,不形于手。”^④这与他在论述书法创造时提出的“技道两尽”为同一道理。

2. “其身与竹化”与“嗒然遗其身”

要将审美意象转化到作品上去,除具备高超的技巧外,还需有相应的心理状态,即物我两忘、物我合一和聚精会神的审美观照心境。他的论画诗云:“与可画竹时,见竹不见人。岂独不见竹,嗒然遗其身。其身与竹化,无穷出清新。庄周世无有,谁知此凝神。”^⑤这就是说,画家由于精神状态高度专一,以至于超越了万事纷扰,达到了“遗其身”的忘我境界。而且在这种忘我境界中,心融于物,物我不辨,似乎是见竹不见人,其实是人已融于物中

① 徐复观:《中国艺术精神》,春风文艺出版社,1987年版,第318页。

② 《书蒲永升画后》。

③ 《腊日游孤山访惠勒寺二僧诗》。

④ 《书李伯时山庄图》。

⑤ 《书晁补之所藏与可画竹三首》。

了。庄子在《齐物论》、《达生》、《田子方》等文中用多个寓言来说明“吾丧我”、“志不分”和“凝于神”的道理，苏东坡正是借庄周之意来论绘画创作中艺术家的精神状态。他在《众妙堂记》中还说：“无视无听，无饥无渴，默化于恍惚之中，而候伺于毫发之间，虽圣智不及也。”罗大经也说：“若能积精储神，赏其神俊，久久则胸中有全马矣。信意落笔，自然超妙，所谓‘用意不分，乃凝于神’者也。”又说：“曾云巢无疑工画草虫，……方其落笔之际，不知我之为虫耶，草虫之为我也。”此正为庄周梦蝶，遽遽然物我不辨、栩栩然情景合一的境界。米友仁也说：“画之老境，于世海中一毛发事泊然无着染。每静室僧趺，忘怀万虑，与碧虚寥廓同其流。”此均与东坡所见略同。

（十七）“以大观小”与“三远”境界

宋人论“成竹”与“全马”问题，作为审美意象，实际上是对自然的立体的和全景式的观照；对于画面而言，则追求构图上的“以大观小”之法及其所谓的“三远”法。这既是宋人对审美观照方法的说明，更是宋人对中国画所追求的独特的透视方法的说明。这种方法对中国画乃至人物画都影响巨大。

1. “山水之法，盖以大观小”

沈括在《梦溪笔谈》中首次明确地提出“以大观小”的主张：“李成画山上亭馆及楼塔之类，皆仰画飞檐，其说以谓自下望上，如人平地望塔檐间。见其椽桷。此论非也。大都山水之法，盖以大观小，如人观假山耳。若同真山之法，以下望上，只合见一重山，岂可重重悉见，兼不应其溪谷间事。又如屋舍，亦不应见其中

庭及后巷中事。若人在东立,则山西便合是远境;人在西立,则山东却合是远境。似此如何成画?李君盖不知以大观小之法。其间折高、折远,自有妙理,岂在掀屋角也。”在这里,沈括对李成的绘画实践及其理论提出了批评。很明显,李成的所作所论类似于西方的所谓“焦点透视”,是“以小观大”,如“仰画飞檐”,使人“平地望塔檐间”。这样目中只有塔檐,不及全貌。沈括反对这种透视方法,而追求“以大观小”之法。宗白华在释沈括此论中说:“沈括以为画家画山水,并非如常人站在平地上在一个固定的地点,仰首看山;而是用心灵的眼,笼罩全景,从全体来看部分,‘以大观小’。把全部景界组成一幅气韵生动、有节奏有和谐的艺术品,不是机械的照相。这画面上的空间组织,是受着画中全部节奏及表情所支配。‘其间折高折远,自有妙理’。这就是说须服从艺术上的构图原理,而不是服从科学上算学的透视法原理。他并且以为那种依据透视法的看法只能看见片面,看不到全面,所以不能成画。……全幅画面所表现的空间意识,是大自然的全面节奏与和谐。画家的眼睛不是从固定的角度集中于某一个透视的焦点,而是顺流飘瞥上下四方,一目千里,把握全境的阴阳开阖、高下起伏的节奏。”沈括所论既是对唐五代和宋初山水画创作实践的总结,又开后世之风,而中国山水画所追求的“以大观小”的透视方法,正形成了中国山水画独树一帜的艺术风格。

2. “高远”、“深远”、“平远”

由于讲究“以大观小”,所以中国绘画避免过近的目视一物,而追求所谓“远”的艺术境界。郭熙在《林泉高致·山川训》中说:“山有三远。自山下而仰山巅,谓之高远;自山前而窥山后,谓之深远;自近山而望远山,谓之平远。高远之色清明,深远之色重

晦,平远之色,有明有晦。高远之势突兀,深远之意重叠,平远之意冲融而缥缈缈缈。其人物之在三远也,高远者明瞭,深远者细碎,平远者冲澹。明了者不短,细碎者不长,冲澹者不大。此三远也。”郭熙主张画家观照自然应立体地、多方位地进行,而在现实中对一山一水的立体观照,是为了在绘画中表现千山万水的气象。因此,他提出“三远”说以总结山水画的创作实践。郭氏所论重在画家观察自然时以远势得之,并寓于创作,是求“远”的意境并非为求“远”的画面。由“三远”的意境可以使我们以流动转折的视线“仰山巅,窥山后,望远山”。俯仰往返,尽得其意,既可“足人目之近寻”,又可“极人目之旷望”。这在强调中国山水画独特的意境方面甚是要紧。因为“远”的意境实质上是中国艺术追求的从有限达于无限的境界在山水画中的表现。徐复观指出:“郭熙所提出的三远,乃山水画发展成熟后所作的总结。因为作者对于山水,是以远势得之;见之于作品时,主要是把握此种远的意境。而远势中山水的颜色都是各种颜色混同在一起的玄色;而这种玄色,正与山水画得以成立的玄学相冥合,于是以水墨为山水画的正色,由此而得以成立了。我们可以说,山水画中能表现出远的意境,是山水画得以出现,及它逐渐能成为中国绘画中的主干的原因。”这是很精妙的见解。

这里需要说明的是,郭熙的“三远”论中的“高远”似乎与沈括对李成的指责是矛盾的,其实沈括主要从透视方法而言,而郭氏所论则从透视方法而深入到了意境的把握以及审美观照的方法。同时,我们对“以大观小”以及所谓的“散点透视”不能做狭隘的理解,因为中国画讲“散点透视”和“以大观小”,在构图原理上是有主次的,自然山水本身即是如此。如郭熙《山川训》说:“大山堂堂,为众山之主;所以分布以次冈阜林壑,为远近大小之宗主

也。……长松亭亭，为众木之表，所以分布以次藤萝草木，为振挈依附之师帅也。”又说：“山水先理会大山，名为主峰，主峰已定，方作以次近者、远者、小者、大者。以其一峰主之于此，故曰主峰。”^①但主次之分必归于全景的统一和众多景物的和谐，故他在《山川训》中又提出了各种自然景物相调和的构图主张：“山以水为血脉，以草木为毛发，以烟云为神彩。故山得水而活，得草木而华，得烟云而秀媚。水以山为面，以亭榭为眉目，以渔钓为精神，故水得山而媚，得亭榭而明快，得鱼钓而旷落。此山水之布置也。”由此可以看出“以大观小”的透视法与有主有次的构图法是并不矛盾的。

“三远”之说后人屡有发挥。宋韩拙云：“郭氏曰：山有三远：自山下而仰山上，谓之高远；自山前而窥山后，谓之深远；自近山边低坦之山，谓之平远。愚又论三远者：有近岸广水，旷遥山者，谓之阔远；有烟雾溟淡，野水隔而仿佛不见者，谓之幽远。以上山之名状，当备画中用也。”^②元山水画大家黄公望曰：“山论三远：从下相连不断，谓之平远；从近隔间相对，谓之阔远；从山外远景，谓之高远。”^③其意义虽有异，但其旨归总是相当一致的。

（十八）“绘画之宗，山水居首”

明清时期，是中华传统艺术及理论的大总结时期。中国画论也不例外。明人周履靖就明确提出了“绘画之宗，山水居首”^④的

① 《画诀》。

② 《山水纯泉集·论山》。

③ 《写山水诀》。

④ 《画海会评》。

观念。这既是对中国画走向成熟的一种肯定,也是对中国山水画地位的一种确立。

中国画在唐之前以人物画为主,唐之后则山水花鸟画开始走向昌盛。清人布颜图对这一发展演变过程进行了极为详尽的说明:“东晋以来,有顾长康、陆探微、张僧繇,为画家三祖。虽有尺山片水,亦只画中衬贴,而无专学。迨至盛唐,王右丞与友人裴迪,诗酒盘桓辋川之别墅,思图辋川以标行乐。辋川四面环山,其峻岩叠戏,密麓稠林,排窗倒户,非尺山片水所能尽。故右丞始用笔正锋,开山披水,解廓分轮,加以碎点,名为芝麻皴,以充全体。遂成开本之祖,而山水始有专学矣。从而学者,谓之南宗。唐宗室李思训开钩砍法,用笔侧锋,依轮惹而起之,曰斧劈皴,装涂金碧,以备全体。其风神豪迈,玉笋琳琅,便与右丞鼎足互峙,媲美一时。其子昭道,号小李将军,箕绍父业,一体相传,皆成开基之祖。从而学之者,谓之北宗。惟宋室赵家诸辈,少得其仿佛。其南宋之刘李马夏(刘松年、李唐、马远、夏圭),以及明之张戴江汪(张乾、戴进、江肇、汪质)辈,皆纵笔驰骋,强夺横取,而为大斧劈皴,遂致思训父子之正法心学,沦丧其真而杳失其传矣。师法南宗者,唐末洪谷子荆浩,将右丞之芝麻皴少为伸长,改为大披皴,山水之仪容已备;而南唐董北苑,更将小披麻再为伸长,改为大披麻,山头重加墨点,添以渲淡,而山水之全体备矣。至北宋之关同、巨然、李成、范宽、郭河阳诸辈群起,各舒己长,扩而充之,而山水之学,始大成矣。若元之黄王倪吴(黄公望、王蒙、倪瓒、吴镇),谨守南宗,师法北宗;虽学力不逮,其墨质干淡,笔势浑沧,而云烟之变灭,山水之苍茫,由是出矣。盖山水画学,始于唐,成

于宋,全于元。”^①这里我们姑且不论其南宗北宗之划分,因为后人乃至今人对此颇有疑义。但山水画作为中国画坛最有深度的艺术表现则被确立了。为什么中国人把山水画作为居首要地位的绘画体裁呢?宋人韩拙说:“山水之术,其格清淡,其理幽奥。至于千变万化,像四时景物,风云气候,悉资笔墨,而极幽妙。”^②明人唐志契云:“画中惟山水最高尚。虽人物花鸟草虫,未始不可称绝,然终不及山水之气味风流潇洒。”^③明人薛岗云:“画中惟山水义理深远,而意趣无穷,故文人之笔,山水常多。如人物、禽虫、花草,多出画工,虽至精妙,一览易尽。”^④清人邵梅臣云:“山水一道,义理深远,而最不可少者,书卷气味。匠习非无好手,独于山水斂手者,苦无书卷也;无书卷则无气味矣。”^⑤以上所举,乃从绘画实践中悟出山水画不同于人物花鸟画的道理。何谓“其理深奥”?何谓“义理深远”?何谓“文人之笔”?何谓“书卷气味”?这其中标榜的已远远超出了画面本身的含义,而表达的恰恰是“象外之意”。这“象外之意”是中国传统哲学所传达的阴与阳、柔与刚、仁与义,是中国人心目中的与天合一宇宙精神,是中国人儒道互济的人格表现。正所谓“智者乐山,仁者乐水”^⑥、“竖画三寸,当万仞之高;横墨数尺,体百里之迥”^⑦;山水画家,“宇宙在手”^⑧,以“一管笔拟太虚之体”^⑨,以“一点墨摄山河大地”^⑩。这些见解对

- ① 《画学心法问答》。
- ② 《山水纯全集序》。
- ③ 《绘事微言·画尊山水》。
- ④ 《天爵堂笔余》。
- ⑤ 《画偶耕录》。
- ⑥ 《论语·雍也》。
- ⑦ 宗炳:《画山水序》。
- ⑧ 莫应龙:《画说》。
- ⑨ 宋王微:《叙画》。
- ⑩ 李日华:《画媵》。

山水画的发展有着重要的理论意义。

（十九）“意溢乎形”与“吾师心，心师目，目师华山”

明人王履的《华山图序》一文，对绘画创作中“形”“意”关系，以及创作中主客体关系等作了相当有深度的论述。在某一方面对绘画艺术作了总结。

1. “得其形者，意溢乎形”

王履认为，绘画创作中的“形”和“意”是一对相互联系的范畴，二者不可偏废。他说：“画虽状形，主乎意，意不足谓之非形可也。虽然，意在形，舍形何所求意？故得其形者，意溢乎形，失其形者形乎哉！”这说明，在他看来，绘画是“状形”之艺，但必能流于外摹而应有所主，所主者谓之“意”。画家在创作中运用特定的笔墨技巧来创造艺术形象，这种形象虽来自自然，但必须寄托画家的主观情意。他所说的“形”不同于客观的事物之形状，而是艺术家加以渲染的艺术形象。这种艺术形象如果缺乏情意的寄托，就会毫无生气，故“意不足谓之非形可也”。这是问题的一个方面；另一方面，形虽不能离意。意同样也离不开形，离开特定的艺术形象，画家的情意就无所寄托了。故他又说“意在形，舍形何所求意？”据此他得出结论：“得其形者，意溢乎形，形其形者形乎哉！”即假若能得到特定的艺术形象，就会使意随形而存，随形而溢，否则失去形，则意就难以被形容了。可以说，王履的这一思想克服了或重形遗意、或重意遗形的弊端，特别是对宋元时期流行的重神似轻形似、重意轻形观念的一个修正。

2. “师古人”与“师造化”

从形意不可分的观念出发,王履认为在以形显意的过程中,要处理好师古人和造化的关系,并强调了师造化的重要性。他说:“画物欲似物,岂可不识其面?古之人之名世,果得于暗中摸索耶?彼务于专摹者,多以纸素之识是足,而不之外,故愈远愈伪,形尚失之,况意?苟非识华山之形,我其能图耶?……斯时也,但知法在华山,竟不知平日之所谓家数者何在。夫家数因人而立名,既因于人,吾独非人乎?夫宪章乎既往之迹者谓之宗,宗也者从也,其一于从而止乎?可从,从,从也;可违,违,亦从也。违果为从乎?时当违,理可违,吾斯违矣。吾虽违,理其违哉!时当从,理可从,吾斯从矣。从其在人乎?亦理是从而已焉耳。谓吾有宗欤?不拘于专门之固守;谓吾无宗欤?又不远于前人之轶辙。然则余也,其盖处夫宗与不宗之间乎?……余也安敢故背前人,然不能不立于前人之外。”王履这段话很好地说明了师古人与师造化的关系。首先,他对那种专师古人的习气提出了批评,认为他们停留于对古人作品的识摹而不去与现实直接接触,这样画出来的作品,艺术形象尚不能完备,又怎能寄托情意呢?由此,他强调亲临现实的重要性,发挥了宋代外游论的见解:“苟非识华山之形,我其能图耶?”并提出了画华山就要以华山为师。

但王履又不反对合情合理的“师古人”,只是不应死守一家,拘于古法。他还把师古人与创新联系起来,提出了“去故而创新”的命题。就是说要师于古人而又出于古人,于师中出新。他说:“余也安敢故背前人,然不能不立于前人之外。”“立于前人之外”,就是要于前人之外自出新意。这样他把师古人与不师古人的态度归结为一句话,那就是“盖处于宗与不宗之间”。对合理的

加以吸收,对不合理的加以扬弃。那么,又怎样来判定师与不师呢?他提出“时”与“理”这样两个标准,就是说如果符合创作时的需要,如果适合于表现目前所要表现的对象,符合当时的创作规律和要求,那就“从”,也就是加以认师从;否则,如果不符合当时的创作要求,不适合当时的创作规律,不利于当时对有关对象的表现,那就要“违”,即加以抛弃。

王履将师古人与师造化、师古人与创新结合起来的態度,对反对当时画坛的教条主义起到了积极的作用。而在明清时期,主张这种观念的为数不少。如莫是龙《画说》说:“画家以古人为师,已是上乘。进此当以天地为师。”唐志契也说:“画不但法古,当法自然。”^①清金汉说:“画家宜先知造化之精微,参合古人之粉本。”^②张庚更明确地指出:“法固要取于古人;然所资者,不可不求诸活泼泼也。若死守旧本,终无生路。古人之画之妙,不过理明而气顺。试观天下之生物,如山川草木;人之造物,如屋宇桥渡。何一非理,何一非气?离是二者,则无物矣。故举目间,莫非佳画也,要在能取其意,以会于古人笔墨耳。”^③其他如董棨:“古人之法是用,而造化之象是体。”^④等等。

3. “吾师心,心师目,目师华山”

从以上论述出发,王履进一步阐明了绘画创作中的主客体关系,提出了“吾师心,心师目,目师华山”的著名观点。这一观点将师心与师华山结合起来,体现了绘画创作中心、目、物三者的

① 《绘事微言·画法自然》。

② 《读画丛谈·规矩》。

③ 《浦山论画》。

④ 《芥素居画学钩深》。



关系。“吾师心”，强调了创作中主观情思的重要作用，但情思不是凭空而来的，它来源于画家的观察，即“目”。而观察所得的感受则来源于自然本身。因此，最终落足于“师华山”。他还认为将自然与情思结合起来，就可以创造出优秀的艺术作品，而作品中艺术形象的产生，则需要画家长时间在心中酝酿，一旦受到某种契机的触发，便可将其所营育的美学意象表现于作品中：“既图矣，意犹未满。由是存乎静室，存乎行路，存乎床枕，存乎饮食，存乎外物，存乎听音，存乎应接之隙，存乎文章之中。一日燕居，闻鼓吹过门，怵然而作曰：‘得之矣夫。’遂挥旧而重图之。”可见作品的创造是一个艰苦而不断深化的过程。

（二十）“一画”论

清代画家石涛对绘画理论有着独到的理解，他著有《苦瓜和尚画语录》，立足于对宇宙的本体认识，将他的绘画理论归结为“一画论”：“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，而世人不知，所以一画之法，用自我立。立一画之法者，盖以无法生有法，以有法贯众法也。夫画者，从于心者也。山川人物之秀错，鸟兽草木之性情，池榭楼台之矩度，未能深入其理，曲尽其态，终未得一画之洪规也。行远登高，悉起肤寸。此一画收尽鸿蒙之外，即亿万万笔墨，未有不始于此而终于此，惟听人之握取之耳。人能以一画具体而微，意明笔透。腕不虚则画非是，画非是则腕不灵。动之以旋，润之以转，居之以旷。出如截，入如揭。能圆能方，能直能曲，能上能下，左右均齐，凸凹突兀，断截横斜，如水之就深，如火之炎上，自然而不容毫发强也。用无不神而法无不贯也，

理无不入而态无不尽也。信手一挥,山川、人物、鸟兽、草木、池榭、楼台,取形用势,写生揣意,运情摹景,显露隐含,人不见其画之成,而不违其心之用。盖自太朴散而一画之法立矣。一画之法立而万物著矣。我故曰:‘吾道一以贯之。’”石涛的这段论述至少包含了以下几个方面的意思:其一,“一画”为万物的本原和法则,即他所说的“一画者,众有之本,万象之根;……盖自太朴散而一画之法立矣。一画之法立而万物著矣”。在宇宙的荒古朴始,万物浑然一体,事物无形态可分,自然也就没有区分万物、反映万物的法则。但“太朴一散而法立矣”,自然浑然不分的局面被打破,太朴散去,万物备形,于是也就有了万物的法则。那么,“法立于何”?他认为“立于一画”。“一画”,“是以无法生有法,以有法贯众法”,也就是说,“一画”不仅确立了事物的法则,而且是万事万物的根本法则。其二,画家必须以“一画”为根据来描绘万事万物,这样才能曲尽万物之真态,达到对万物的形神传达。他说,如果能得“一画之洪规”,便可“深入其理,曲尽其态”了。其三,“一画”表现于创作过程,既承万物之矩度,又“从于心”,达到主客体的交融贯通。也就是他所说的:“夫一画,含万物于中。画受墨,墨受笔,笔受腕,腕受心。”其四,在具体的创作过程中,画家还应以“一画”而统领笔墨、线条,并做到始终如一,一以贯之。画家若能做到这一点,便可“意明笔透”,驱从自如,“出如截,入如揭。能圆能方,能直能曲,能上能下”。于是,信手一挥,万物具显,形势自立,意景交合,“人不见其画之成,而不违其心之用。”

石涛的“一画”论综合了儒、道、释三家的思想,以宇宙法则而论及绘画的法则,以宇宙之理论而论及绘画之理,这较之单纯强调技法显然更深一层。老子曾说:“道生一,一生二,二生三,三生万物。”道生一,而一又通过二三的环节派生万物。“一”虽与道



不同,却是道的基本特征。《老子》三十九章又说:“万物得一以生。”可见,“一”是万物的直接根源和法则,而石涛正是从万物的根源与法则而论及绘画的创作规律的。石涛的“一画”论还与儒家的“一画开天”与“一以贯之”有关。例如伏羲画八卦是从乾卦的第一画开始的,这叫做“一画开天”。陆放翁有诗云:“无端凿破乾坤秘,祸始羲皇一画时。”^①同样指的是这个意思。而在论述绘画创作中应始终贯穿以“一画”之法时,石涛用孔子的“吾道一以贯之”为结语,以此说明一画之法的重要性。同时,石涛作为一名和尚,他的一画论又深受佛家的影响。佛家曾讲“一即一切,一切即一”^②。据《五灯全书》记载,石涛的师友玉林思琇曾问本月禅师:“一字不加画是什么字?”本月禅师回答:“文采已彰。”“一字”犹“一画”,一字不加画而文采已彰,实如古石涛所说的“夫一画,含万物于中”。他又说:“我有是一画,能贯山川之形神。”等等,都说明了这一点。

石涛正是从宇宙的法则而论及绘画。因此,他在强调“夫画者,从于心者也”的同时,又强调“夫画者,形天地万物者也”,从而得出“借笔墨以写天地万物而陶咏乎我也”的结论,主张物我合一,并由此而主张画家要多体会现实万物之理。他说:“墨能栽培山川之形,笔能倾覆山川之势,未可以一丘一壑而限量之也。”“山川使予代山川而言也,山川脱胎于予也,予脱胎于山川也。搜尽奇峰打草稿也。”这一论说深化了王履的“吾师心,心师目,目师华山”的观点。

① 《读易诗》。

② 《传心法要》。

（二十一）“虚实相生，无画处皆成妙境”

绘画艺术在明清时期，又一个比较重要的问题就是对中国画处理空间方法的论述。尤其是对中国画的“画中之白”作了极为深刻的说明，体现了中国绘画乃至整个艺术对于虚实关系的根本的美学态度。在这一面有两个人值得一提，一个是清初的笪重光，再一个是清代中晚期的华琳。

笪重光著有《画筌》一书，其中从艺术意境创造的角度出发，提出了“虚实相生，无画处皆成妙境”的见解。他说：“林间阴影，无处营心，山外清光，何处着笔？空本难图，实景清而空景现；神无可绘，真境逼而神境生。位置相戾，有画处多属赘疣；虚实相生，无画处皆成妙境。”在他看来，“实景”和“空景”、“真境”与“神境”，虚和实、有画处和无画处是相互联系而不可分割的。空景难图需求之于实景，而实景“清”就可使空景“现”，这是从现实本身来说的；另一方面如果把现实之景变成绘画之“境”（意境），那么，“神境”（传神之境）往往难绘，“真境逼”而“神境”自然出。所以，虚和实是相互作用、相互生成的。就空间位置而言，他反对那种雕缛满眼的作法，即而不虚，使“有画处多属赘疣”。只有实和虚的结合，使虚的地方起到它应有的作用，这样便可“虚实相生，无画处皆成妙境”。这表明了他对“无画处”（空白处）的能动作用是极为重视的。这不仅是中国绘画的空间处理方法，而且几乎是诗画、园林、戏曲等所有中国艺术的共同特点。宗白华指出，笪重光“这段话扼要地说出中国画里处理空间的方法，也叫人联想到中国舞台艺术里的表演方式和布景问题。中国舞台表演方式是有独创性的，……而这种艺术表演方式又是和中国独特的绘画



艺术相通的,甚至也和中国诗中的意境相通。中国舞台上一般地不设置逼真的布景……‘戏曲的布景是在演员的身上’。演员结合剧情的发展,灵活地运用表演程式和手法,使得‘真境逼而神境生’。演员集中精神,用程式手法、舞蹈行动,‘逼真地’表达出人物的内心情感和行动,就会使人忘掉对于剧中环境布景的要求,不需要环境布景阻碍表演的集中和灵活,‘实境清而空境现’,留下空间让人物充分地表现剧情,剧中人和观众精神交流,深入艺术的最深意趣,这就是‘真境逼而实境生。’”“做到了这一点,就会使舞台上‘空景’的‘现’,即空间的构成,不须借助于实物的布置来显示空间,恐怕‘位置相戾,有画处多属赘疣’,排除了累赘的布景,可使‘无景处都成妙景’。”^①

笪重光之后,华琳又进一步强调了画中之白的意义。华琳著有《南宗抉秘》一书。他认为,画中之白本来就是纸素之白,但它却与不作绘画的纸素之白不同,它既在画中,便具有了构成画面形象和表达绘画意境的作用。他说:“墨、浓、湿、干、淡之外,加一白字,便是六彩。白即纸素之白。凡山石之阳面处,石坡之平坦处,及画外之水天空阔处,云物空明处,山足之杳冥处,树头之虚灵处,以之作天、作水、作烟断、作云断、作道路、作日光,皆是此白。夫此白本笔墨所不及,能令为画中之白,并非纸素之白,乃为有情,否则画无生气矣。”在这里,他把“白”称为“六彩”之一,可见他对白的重视。白虽为“笔墨所不及”,即纸素之白,但在绘画境界中又不同于非绘画的纸素之白,即“画中之白,非纸素之白”,原因在于画面中的白已成为画家寄托情思、传达意境的一个部分。正因为这样,才能使绘画富有生趣。所以,他非常重视在

^① 宗白华:《美学散步》,上海人民出版社,1981年版,第77页。

创作中要“气吞云梦”，情感充沛，这样就会使画中之白成为“吾之画”。

华琳还进一步指出，绘画之白往往于寄情藏意之中更显神韵，所以画中之白既可以说是“画中之画”，也可以说是“画外之画”，往往“不落言诠”而“多余韵”。即：“禅家云：‘色不异空，空不异色，色即是空，空即是色’。真道出画中之白，即画中之画，亦即画外之画也。特恐初学未易造此境界，仍当于不落言诠之中，求其可以言诠者而指示之。笔固要矣，亦贵墨与白合，不可用孤笔孤墨在空白之处，令人一眼先觑着他。又有偏于白处，用极黑之笔界开，白者极白，黑者极黑，不合而合，而白者反多余韵。譬如为文，愈分明，愈融洽也。吾尝言有定理、无定趣，此一端也。且于通幅之留空白处尤当审慎。有势当宽阔者窄狭之，则气促而拘，有势当窄狭者宽阔之，则气懈而散。务使通体之空白毋迫促，毋散漫，毋过零星，毋过寂寥，毋重复排牙，则通体之空白，亦即通体之龙脉矣。凡文之妙者，皆从题之无字处作来，凭空蹴起，方是海市蜃楼，玲珑剔透。“在这里，他不仅强调了空白的重要性，而且也讲了白与黑即虚与实的关系，即“不合而合”，“愈分明，愈融洽”。进一步深化了笪重光“虚实相生”的观念。同时，他还对创作中怎样处理白与黑、虚与实的关系作了绝好的说明。要做到“使通体之空白毋迫促，毋散漫，毋过零星，毋过寂寥，毋重复排牙”等，这样便可使“通体之空白，亦即通体之龙脉”，发挥出空白的独特作用。

（二十二）“无法而法，乃为至法”

石涛在“一画论”之外，还提出了“无法而法，乃为至法”的著



名见解。体现了他在绘画实践中追求“变化”、反对“泥古不化”的思想。他在《画语录·变化》中说：“古者识之具也，化者识其具而弗为也。具古以化，未见夫人也。尝憾其泥古不化者，是识拘之也。识拘于似则不广，故君子惟借古以开今也。又曰：‘至人无法’，非无法也，无法而法。凡事有经必有权，有法必有化。一知其经，即变其权；一知其法，即功于化。……我之为我，自有我在。古之须眉，不能生在我之面目；古之肺腑，不能安如我之腑肠。我自发我之肺腑，揭我之须眉。纵有时触着某家，是某家就我也，非我故为某家也。天然授之也。我于古何师而不化之有。”这就是说，他并不反对吸收古人的东西，而反对拘古不化，即“我为某家役，非某家为我用也”。认为这样“纵逼似某家，亦食某家残羹耳”。所以他强调了“我”的重要性，“我之为我，自有我在”，“纵有时触着某家，是某家就我也，非我故为某家也”。由此，他主张“无法而法，乃为至法”，不拘于法但又遗于法，重在放心直扫，“自发我之肺腑”。他还说：“法无定相，气概成章耳。”“此道见地透脱，直须放笔直扫。千岩万壑，纵目一览，望若惊电奔云，屯屯自起”等等。

明清时期，主张这一观念的不乏其人。郑板桥对待师古与师心、法与无法的态度和石涛很接近。他认为对待古人和他人的作品虽然应该加以借鉴，但要师其意而不要思其迹，即：“郑所南、陈古白两先生善画兰竹，夔未尝学之；徐文长、高且园先生不善画兰竹，而夔时时学之不辍，盖师其意不在迹象间也。文长、且园才横而笔豪，而夔亦有倔强不驯之气，所以不谋而合。”与此相关，他也反对拘于古法，如所谓“不泥古法，不执己见，惟在活而已矣。”他主张作墨淋漓，定胸中之气，“我有胸中十万竿，一时飞作淋漓墨；为凤为龙上九天，染遍云霞看新绿。”由此他主张“不立一格”、“不留一格”、“不贵拘泥成局”。他说：“画竹之法，不贵

拘泥成局,要在会心人深神,所以梅道人能超最上乘也。”又说:“掀天揭地之文,震电惊雷之字,呵神骂鬼之谈,无古无今之画,原不在寻常眼孔中也。未画之前,不立一格,既画之后,不留一格。”^①

明清时,主张这一观念的不乏其人。如邵梅臣说:“诗中有我,画中亦须有我。师古人则可,为古人奴隶则断乎不可。”^②王昱说:“自我作古,不拘家数,而自成家数矣。”^③恽格说:“予久神情于散落处作生活,其笔意于不经意处作凑理,其用古也全以己意而化之。”^④蒋和说:“以古人之矩矱,运我之性灵,纵未能便到古人地位,犹不失自家灵趣也。”^⑤董棨曰:“用古人之规矩,而抒写自己之性灵。心领神会,直不知我之为古人,古人之为我。”^⑥

-
- ① 以上均引自《郑板桥集·题画》。
 ② 《画耕偶录》。
 ③ 《东庄论画》。
 ④ 《瓯香馆画跋》。
 ⑤ 《学画杂论·用稿》。
 ⑥ 《芥素居画学钩深》。



五、书法理论

书法艺术是中华传统艺术中最为绚丽也是最为独特的艺术样式之一。秦汉时期,书法技巧日趋成熟,各种笔法杂糅使用,书法的形式美已被众多书家所注意。到了魏晋,随着整个文化艺术的进一步繁荣,书法艺术也朝着更加自由自觉的方向发展,审美境界也日益飘逸生动,审美形式和表现方法也日益完备,“真行草杂在一纸”而“数体俱入”,涌现出了以王羲之、王献之为代表的一大批著名书法家,成为中国书法艺术和书法美学发展史上的第一个高峰期。在书法兴盛的情况下,人们开始从艺术审美的角度来总结创作与欣赏的经验,出现了许多书法艺术美学著述。如蔡邕的《笔论》、《九势》,崔瑗的《草书势》,卫铄的《笔阵图》,王羲之的《书论》等等。隋唐五代时期,我国书法艺术开始全面繁荣,涌现出了虞世南、欧阳询、褚遂良、张旭、怀素、颜真卿、柳公权等名家。这一时期也提出了许多新的书法艺术理论,著名的理论著作如欧阳询的《用笔论》,虞世南的《笔髓论》,孙过庭的《书谱》,张怀瓘的《书断》等。宋时,出现了苏、黄、米、蔡四大家,元代出现了赵孟頫,理论著作方面有朱长文的《续书断》、黄山谷的《论书》以及苏东坡的一些书论等。明清是我国书法艺术的大发展、大终结时期,祝允明、文徵明、董其昌、傅山、石涛、朱耷、王铎、郑板桥、金农、伊秉绶等一大批书法家从书法实践上丰富中

华传统艺术的宝库,项穆的《书法雅言》、包世臣的《艺舟双楫》、刘熙载的《艺概·书概》等则是这一时期的主要理论著作。

(一)“任情恣性”与“书,心画也”

汉魏时期,人们对书法艺术审美本质的看法,首推蔡邕等人提出的“任情恣性”说。蔡邕在《笔论》和《九势》两文中,从书法艺术表现情怀的角度出发,探索了书法艺术的审美特征。《笔论》里说:“书者,散也。欲书先散怀抱,任情恣性,然后书之。”这就是说,书法艺术已不是偏执于实用功能,而在于表达情感志向,抒发内在的情怀。这种看法与当时的书法实践是完全吻合的,也就是打破了秦代的“书同文字”的限制,而成为自由表达情感的审美创造和审美欣赏的艺术活动。我国的诗文艺术和音乐艺术很早就提出了“言情”的概念,如《毛诗序》里说:“在心为志,发言为诗。情动于中,而形于言。”在书法方面,先于蔡邕的扬雄,也曾提出过:“书,心画也”的观念。所谓“心画”,即内在情感的表达。这种情怀的表达既包含伦理志向,也包含情感趣味。不过扬雄主要是强调伦理方面的意义,故他说:“声画形,君子小人见矣。声画者,君子小人之所动情乎”。蔡邕在《笔赋》中论及书法的根源与本质时也曾指出过“写乾坤之阴阳,赞三皇之洪勋”的看法。这显然与扬雄“君子小人”论极其相似,强调书法的伦理实质。但在《笔论》中提出的“任情恣性”的观点,却表明他更深刻地注意到了书法艺术不同于单纯的实用文字,同时也看到了书法艺术作为艺术而不同于道德语言。而是一种包含着浓厚意味的美,是一种有似于克莱夫·贝尔提出的“有意味的”审美形式。在这种形式里,书法家借助于情绪化的线条而全神贯注地表达了自己的审



美情感。宗白华在《中国书法里的美学思想》一文中指出：“中国文字的发展，由摹写形象里的‘文’，到孳乳浸多的‘字’，象形字在量的方面减少了，代替它的是抽象的点线笔画所构成的字体。通过结构的疏密、点画的轻重、行笔的缓急，表现作者对形象的情感，发抒自己的意境，就像音乐艺术从自然界的群声里抽出纯洁的‘乐音’来，发展这世间相互结合的规律。用强弱、高低、节奏、旋律等有规则的变化来表现自然界、社会界的形象和自己的感情。”^①汉代的表情论正是书法艺术由具象走向抽象、由附庸而趋向自由的关键一步，同时也是由实用、伦理现时走向审美的关键一步，蔡邕提出的“任情恣性”正是对这一深刻变革的理论总结。

汉代对书法表达情感意向的认识还多停留于创作心境的角度，及至魏晋，随着书法艺术形式的进一步发展，人们开始从人的自觉这一角度来看待书法艺术的情感本质。晋代大书法家王羲之在《题笔阵图后》中说：“夫纸者，阵也；笔者，刀也；墨者，鍪甲也；水砚者，城池也；心意者，将军也；本领者，副将也；结构者，谋略也；扬笔者，吉凶也；出入者，号令也；屈折者，杀戮也；”视“心意”为书法之根本，故“把笔抵锋，肇乎本性”。“本性”乃人之本性与襟怀气度。所以他又说：“季氏韬光，类陷龙而怡情。”南齐书家王僧虔则说：“必使心忘于笔，手忘于书，心手遗情，书笔相忘，是谓求之不得，考之即彰。”萧衍亦谓：“峻岩若岭，脉脉如泉，文不谢于波澜，义不愧于深渊。传志意于君子，报款曲于人间。”皆谓书法的表情言志之实质。概观当时书艺精品，无不与此论相合。如王羲之的《兰亭序》便是一例。刘熙载《书概》云：“右军书以二语评之，曰：力屈万夫，韵高千古。”这“韵”从何而来？自与言志

^① 宗白华：《美学散步》，上海人民出版社，1981年版，第139页。

表意于书不可分割,故刘熙载评《兰亭序》道:“右军《兰亭序》言:‘因寄所托’、‘取诸怀抱’,似亦隐寓书旨。”从《兰亭序》及其他佳作的艺术表现力来看,此论自当不错,反映了王羲之书法理论与书法实践的完美统一。邓以蛰曾经指出:“逮魏晋之际……书所凭藉之工具,无复如笨重之金石类,而为轻淡之纸墨之绢素,其拘束之微,使得书家运用自如,加之,一方面汉魏之交书家辈出,书法已完全进入美术之域,笔法间架,讲究如神,如卫夫人之笔阵。他方面,魏晋士人浸润于老庄思想,入虚探玄,超脱一切形质存在,于是‘逸笔余兴,淋漓挥洒,或妍或丑,百态横生’,全行草书体,照耀一世。”^①这种从书写工具到书写风格的日趋空灵化过程自与当时的表情论思想不无联系。所谓“初假达情,浸乎竟美”,即由表达情感而步入美的境界。

(二)“势”、“力”、“筋”、“骨”

从表情达意的美的基石上走出来之后,汉魏书法艺术由此而着意开掘书法艺术的审美境界。

汉代的蔡邕特别强调了书法艺术的“势”与“力”,强调书法艺术的生命精神是一种力动之美、刚健之美。而这种力动之美、刚健之美也正来源于人的积极情感和生命活动的康健与完满。《九势》谓:“夫书肇于自然,自然既立,阴阳生焉;阴阳既生,形势出矣。藏头护尾,力在字中,下笔用力,肌肤之丽。故曰:势来不可止,势去不可遏,惟笔软则奇怪生焉。”这即是说,力主气韵、筋骨,势主形态、构架,然而不管是力还是势都应该体现出一种刚

^① 邓以蛰:《书法之欣赏》,《美学述林》第1辑,武汉大学出版社,1983年版。

健之美的境界，即“来不可止”、“去不可遏”的奔腾跃动境界。“力”和“势”在这种刚健境界中是辩证统一的，“力”寓于“势”之中，没有飞动刚健的“势”，也就没有浩大扛鼎之“力”；反过来，“势”则需要有“力”来充实，没有“力”来充满其身，其“势”则不可能雄健磅礴。只是有了“力”在字中，才有“不可止”、“不可遏”之势。蔡邕论书强调以“多力丰筋”来造就势不可遏的雄奇境界，即“多力丰筋者圣，无力无筋者病”。他认为，具有“力”、“势”之美的书法作品往往“若飞若动、若往若来”，“若利剑长矛，若强矢硬弓”。^①他的这一观念秉承了先秦儒家以刚健为美的进取意识，所谓“书乾坤之阴阳，赞三皇之洪勋。叙五帝之体德，扬荡荡之典文”。阴阳变化的宇宙之气，宏伟浩荡的圣明之德，这就是书法艺术在天人合一的基础上的根本依据。而无论是阴阳之气也好，圣明之德也好，都主要表现为一种刚健之美。在自然阴阳是生生化育之力，在社会圣明是自强不息之势，这是生命运动化育之美，也是书法艺术之美。当然蔡邕关于书法艺术力、势之美的看法，恐怕与当时草书的兴盛，隶书的完备等书法艺术实践不无关系。如张芝之草书气度非凡，内力无穷。崔瑗《草书势》谓：“观其法象，俯仰有仪，方不中矩，圆不中规，抑左扬右，望之若敬；兽跂鸟跄，志在飞移，狡兔暴骇，将奔未驰。或黜点染，状似连珠，绝而不离，畜怒怫郁，放逸后奇。或凌邃惴栗，若据高临危。旁点邪附，似螳螂而抱枝；绝笔收势，余绠纠结，若山峰施毒，看隙缘巖，腾蛇赴穴，头没尾垂。是故远而望之，漉焉若注岸奔涯；就而察之，一画不可移。”可见，草书中充满了“腾蛇赴穴”的力动之美。

魏晋时期，对“力”、“势”的审美追求又发展到一个新阶段，

^① 《笔法》。

出现了“骨”、“筋”两个新概念。卫铄说：“昔秦丞相斯见周穆王书，七日兴叹，患其无骨。……凡学书字……下笔点画波撇屈曲，皆须尽一身之力而送之。初学先大书，不得从小。善鉴者不写，善写者不鉴。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；多力丰筋者圣，无力无筋者病。”^①王羲之也说：“欲书先构筋力……若直笔急牵裹，此暂视似书。久味无力。仍须用笔著墨，下过三分，不得深浸，毛若无力。”^②“昔宋翼……每作一横画，如列阵之排云；每作一戈，如百钧之弩发；每作一点，如危峰之坠石；……每作一牵，如万岁之枯藤；每作一放纵，如足行之趋骤，状如惊蛇之透水，激楚浪以成文。似虬龙之蜿蜒，谓之妙也；若鸾凤之徘徊，言其勇也。摆动似惊雷掣电，此乃飞空妙密，顷刻浮沈，统摄铿锵，启发厥意。”^③“放纵亦存气力，视笔取势。行中廓落，如勇士伸钩，方刚对敌，麒麟斗角，虎凑龙牙，筋节拿拳，勇身精健，放法如此，书进有功也。”^④这里于“力”、“势”之外又倡“筋”、“骨”二境，这“筋”、“骨”与“力”、“势”既有联系，又有不同，是书法刚健之美这一境界的新发展。相对于“力”和“势”，“筋”和“骨”的含义更加广泛，它不是一味的勇健刚毅，而是俊迈中蕴强壮，洒脱中含精健，是一种刚柔相济但又倾向于健壮的审美境界。梁武帝萧衍云：“纯骨无媚，纯肉无力。”“肥瘦相和，骨力相称。”^⑤又说：“王僧虔书如王、谢家子弟，纵复不端正，奕奕然有一种风流气骨。”^⑥南朝梁书画家袁昂《古今书评》谓：

- ① 《笔阵图》。
 ② 《书论》。
 ③ 《笔势论十二章·启心章第二》。
 ④ 《笔势论十二章·健壮章第六》。
 ⑤ 《答阿瞿居论书》。
 ⑥ 《古今书人优劣评》。

脱畅达、含蓄蕴藉、刚柔相济、不激不厉的平和境界，它有别于唐人之“法”，宋人之“意”、元明人之“态”。王羲之云：“力圆则润，势疾则涩；紧则劲。险则峻，内贵盈，外贵虚，起不孤，伏不寡；回仰非近，背接非远；望之惟逸，发之惟静。”后人评其《兰亭序》、《丧乱帖》等，皆谓韵高千古、风神高群，深得刚柔相济、阴阳契合之极致，故能光耀书林，垂范古今。

（三）“意在笔前”与“心性法度”

古人论书法的意法关系首推“意在笔前”一语，这也是中国古代书法艺术理论关于书法创作论的关键。“意在笔前”的观念在汉代已有所萌芽，明确提出并得以完善则在于魏晋。

汉时蔡邕《笔论》谓：“夫书，先默坐静想，随意所适，言不出口，气不盈息，沉密神采，如对至尊，则无不善也。”此即创作之前的心象之营构，即通常所谓的“构思”，或如苏东坡所谓成竹在胸方能画竹。《佩文斋书画谱》卷五《汉萧何论书势》云：“夫书势法犹如登阵，变通并在腕前，文武遗于笔下，出没须有倚状，开阖即于阴阳，每欲书字，谕如下营，稳思审之，方可下笔。”若此段文字果为萧何所言，则说明了他明确地强调了书法创作中审美构思的重要意义。

魏晋以后，随着创作实践的深入化，倡导此观念的渐多。卫铄《笔阵图》里说：“有心急而执笔缓者，有心缓而执笔急者。若执笔近而不能紧者，心手不齐，意后笔前者败；若执笔远而急，意前笔后者胜。”王羲之《书论》则曰：“凡书贵乎沉静，令意在笔前，字居心后，未作之时，结思成矣。”陶弘景亦说：“即以言发意，意则应言，而手随意运，笔与手会，故益得谐称，下情叹仰，宝奉愈

至。”^①王僧虔《又论书》评张芝书谓：“伯英之笔，穷神静思。”强调“意在笔先”，事实上是强调了“意”对“法”的统领作用，先立其意。然后法度从之，本质上还是强调“意”的重要性。《法书要录》载王羲之语：“须得书，意转深，点画之间皆有意，自有言所不尽。”只有点画之间处处意走笔随，充满言所不尽的意味，才能写出好的书法作品来。但书法的审美意味不是来自于单纯的技巧本身，而是来源于运用技巧之前的艺术构思，即“意”。卫恒所谓“睹物象以致思，非言辞之所宣。”^②这说明艺术审美构思的启动与书法家通过观物取象而酝酿审美意象有关。这种审美意象既是书法家审美构思的主要内容，同时也是书法作品中所隐含的审美意味的潜在根源。所以晋人论书多重意而轻法，法处处要表现意，而意则时时要统领着法的表现。也就是说该不该用法，用什么样的法，在什么时候用法，以及怎样去用法等等，诸如此类的事情都要由“意”来决定。成公绥说：“工巧难传，善之者少，应心隐手，必由意晓。”^③卫铄说：“若执笔近而不能紧者，心手不齐，意后笔前者败。”^④“应心隐手”一语似乎过分强调了意而几乎否定了法，而卫铄之反对“心手不齐”乃强调意与法的谐调统一，当然，意并不是单一的、孤立的，不同的书体、风格也可能会表现出各种不同的书意。这说明意也要受到法的制约，不同的法往往会使意呈现出丰富多彩的不同形态。故王羲之《书论》说：“为一字，数体俱入。若作一纸之书，须字字意别，勿使相同。”所谓“字字意别”，乃强调字与字之间的“意”的不同形态。同时王羲之还认为

① 《与梁武帝论书启》。

② 《四体书势》。

③ 《隶书体》。

④ 《笔势图》。

“每作一字，须用数种意”。清人冯班评晋人书谓：“晋人用理……用理则从心所欲不逾矩。因晋人之理而立法，法定则字有常格，不及晋人矣。宋人用意，意在学晋我也。”^①“从心所欲”乃意的自由表达，是情感意象的自由显现，“不逾矩”乃法度之中规，是笔画形式的合理安排。这正是对晋人书法意法的统一，心手相合的恰当总结。

魏晋时期，人们强调意法的统一，一方面高扬了意象、意味、意境的重要性，同时也没有放弃对书法艺术形式美的探索也就是在强调书法意味的同时，也对书法艺术的技法进行了许多有益的探索。这些技法包括用笔、结体、章法布局等方面。当然对这些问题的探索在汉代就已开始，例如蔡邕在《九势》中所谓：“凡落笔结字，上皆覆下，下以承上，使其形势递相映带，无使势背。”并对创作中的“转笔”、“藏锋”、“藏头”、“护尾”、“疾势”、“掠笔”、“涩势”等具体方法加以说明。这主要是因为汉代书法艺术数体具备，在创作实践中各种技法都有意无意地被加以运用，为一些误用之士从理论上加以总结提供了条件。但汉代书法中的各种技法还大多处于起步阶段，人们对不同技法的运用还不是十分自觉，因此虽有人开始从理论上加以总结，但这种总结还不是十分普遍的现象。及至魏晋，人们对书法艺术技巧的探索几乎成为一种时尚，其涉及的范围也十分广阔，既有探讨笔法的审美表现的，也有探讨墨法的运用的；既有探讨章法布局的，也有探讨不同书体的审美风格及特殊技法要求的。如成公绥《隶书体》称赞隶书“规矩有则，用之简易。随便适宜，亦有弛张，操笔假墨，抵押毫芒。……烂若天文之布曜，蔚若锦绣之有章。”卫铄《笔阵图》

^① 《纯吟书要》。

则对笔、墨、纸的选取以及执笔的方法均作了说明,如所谓:“凡学书字,先学执笔,若真书,去笔头二寸一分,若行草书,去笔头三寸一分,执之。”王羲之《书论》说:“作一字,横竖相向;作一行,明媚相成。第一须存筋藏锋,灭迹隐端。用笔尖须落锋混成,无使毫露浮法,举新笔爽爽若神,即不求于点画瑕玷也。”至于书法的章法布局,王羲之主张一种多样统一的美。《书论》说:“有偃有仰,有欹有侧有斜,或大或小,或长或短。”在《题卫夫人〈笔阵图〉后》中他批评那种“状若算子”的布局,谓:“平直相似,状如算子,上下方整,前后齐平,便不是书,但得其点画耳。”如钟繇的弟子宋翼就常作此书,结果受到了钟繇的斥责,直使“翼三年不敢见繇,即潜心改迹”。总之,魏晋时期,对书法艺术的技法的形式美的组合与表现已有了许多深刻的见解。

由此出发,魏晋时期,还提出了“工夫”和“天然”两个标准来评判书法艺术的表现技法,总的倾向是主张“工夫”和“天然”的统一。庾肩吾说:“子敬泥帚,早验天骨,兼以掣笔,复识人工,一字不遗,两叶传妙。”并以此评估古今名家的书法作品。如他对张芝、钟繇、王羲之三人曾作过如下的评价:“张工夫第一,天然次之。衣帛先书,称为‘草圣’。钟天然第一,工夫次之,妙尽许昌之碑,穷极邳下之牍。王工夫不及张,天然过之;天然不及钟,工夫过之。”^①“天然”主张自然情怀,“工夫”主于笔墨技巧,“天然”与“工夫”的统一,其实也就是意法统一、心手统一的一种表现。工夫、技法是天然意趣得以传达的手段,因此立意虽重要,但工夫更当妙。故萧衍讲的“意浑工浅,犹未当妙”即为此意。

^① 《书品》。

（四）“达情”与“重神”

在汉魏时期，蔡邕就提出了“任情恣性”的观念，用以说明书法艺术的审美实质和功能。到了唐代，人们对这一观念作了进一步的发挥，更加直接而充分地探讨了书法艺术的表情述意的本质特征，突出地强调了情感和心意在书法创作中的重要地位。在这方面，虞世南、孙过庭、张怀瓘、韩愈等作了较多的说明。

虞世南在其《笔髓论》中强调书法艺术的创作应以心意为根本，其他皆随心意而纵横。《笔髓论·辨应》云：“心为君，妙用无穷，故为君也。手为辅，承命竭股肱之用故也。力为任，使纤毫不挠，尺寸有余故也。管为将帅，处运用之道，执生杀之权；虚心纳物，守节藏锋故也。毫为士卒，随管任使，迹不凝滞故也。字为城池，大不虚，小不孤故也。”这一说法和王羲之《题笔阵图后》中所谓“心意者，将军也”意义相近，皆谓心意在书法创作中处支配地位，依此出发，他特别强调了书法艺术不可以力求，而要依靠神遇；书法的机巧不可以目取，而必须以心悟。他说：“然则字虽有质，迹亦无为，禀阴阳而动静，体万物以成形，达性通变，其常驻不主。故知书道玄妙，必资神遇，不可以力求也。机巧必须心悟，不可以目取也。字形者，如目之视也。为目有止限，由执字体既有质滞，为目所视远近不同，如水在方圆，岂由乎水？且笔妙喻水，方圆喻字，所视不同，远近则异，故明执字体也。字有态度，心之辅也；心悟非心，合于妙也。且如铸铜为镜，明非匠者之明；假笔转心，妙非毫端之妙。必在澄心运思至微妙之间，神应思彻。又同鼓瑟纶音，妙响随意而生；握笔使锋，逸态逐毫而应。学者心悟于至道，则书契于无为，苟涉浮华，终懵于斯理也。”显而易见，在

“意”与“法”的关系上，虞世南明显地强调了“意”的支配作用，这与后来流行的“尚法”思潮有所不同，对执意于书法艺术形式技巧的倾向无疑有着积极的批判意义。他在《释草》中解释草书曾称：“草即纵心奔放，覆腕转蹙，悬管聚锋，柔毫外拓。”其中“草即纵心奔放”一语，正说明了草书是书法家的心情意趣浑然不羁的自然流露。后来张旭、怀素等人的书法正体现了这一点。

孙过庭所著《书谱》三卷，其书艺和见解均可称道，是中国古代书法艺术史上的重要著作。《书谱》涉及书法理论问题甚多，最著名的是他提出的“达其性情，形其哀乐”的命题，强调了书法作为艺术的抒情功能和表现功能。一方面，孙过庭认为原初的文字本乎实用，即“虽书契之作，适以记事。”但文字需随时代而变迁演化，如他所谓：“质文三变，驰骛沿革，物理常然。”书法作为艺术正是文字向前发展的结果，但作为艺术书法，同单纯的实用文字有所不同，它应以表达人的哀乐之性情为基准。故他说：“岂知情动形言，取会风骚之意；阳舒阴惨，本乎天地之心。既失其情，理乖其实，原夫所致，安有体哉？”“取会风骚之意”说明书法家应像创作“风”和“骚”那样通过书法来表达自己的情感思想，发挥书法抒情的功能。他还以王羲之等人的艺术实践为例，具体地说明了书家怀着不同的情感去创作，便会将自己的情感淋漓尽致地表现于作品中。如他曾说：“写《乐毅》则情多怫郁；书《画赞》则意涉瑰奇；《黄庭经》则怡怗虚无；《太师箴》则纵横争折；暨乎兰亭兴集，思逸神超；私门诫誓，情拘志惨。所谓涉乐方笑，言哀已叹。岂惟驻想流波，将贻擘擘之奏；驰神睢涣，方思藻绘之文。”这可以说是对他的“达其性情，形其哀乐”这一根本观念所作的具体生动的说明。毫无疑问，他的这一思想把中国书法艺术的重情论倾向推向了高潮，是蔡邕的“任情恣性”的基本观念在新的历

史条件下的进一步发展和演变。

孙过庭强调书法艺术的表情实质，但又不认为书法可以随心所欲地狂涂乱抹，所以他还特别强调了书法艺术“本乎天地之心”，追求状物自然的审美法则，可以说是将言情与状物、意与法统一起来的一种主张。

进入盛唐以后，张怀瓘等人又进一步强调了情感因素的重要意义。张怀瓘著有《书断》三卷及《书诂》、《文字论》等，其中《书断》和孙过庭的《书谱》一样在中国古代书法艺术史上占有重要的地位。他认为，书法作为艺术乃起源于文字，而文字的最初功能即为实用，即所谓“察其物形，得其文理，故谓之曰文；母子相生，孳乳浸多，因名之为字。题于竹帛，则目之曰书。”而“纪纲人伦，显明君父尊严而爱敬尽礼，长幼班列而上下有序，是以大道行焉。阐典坟之大猷，成国家之盛业者，莫近乎书。”但随着时代的发展，人们又注意运用文字来表达情意，抒发心胸，于是文字于实行之外又兼起审美，这是有了作为艺术的书法。故他说：“其后能者，加之以玄妙，故有翰墨之道生焉。”在《书断》中，张怀瓘在强调文字的实用价值的同时，更标榜了它的审美表情功能。他说：“若乃思贤哲于千载，览陈迹于缣简，谋猷在规，作事粲然，言察深衷，使百代无隐，斯可尚也；及夫身处一方，含情万里，标拔志气，黼藻精灵，披封睹迹，欣如会面，又可乐也。”所谓“含情万里，标拔志气，黼藻精灵”，正说明了书法的抒发情感、陶情冶性的审美意义。他还进一步指出了书法欣赏中对作者表露在书法中的情感意蕴的深切玩味：“使夫观者览迹探情，循由察变，运思无已，不知其然。瑰宝盈瞩，坐启东山之府，明珠曜掌，顿倾南海之资；虽彼迹已减，而遗情未尽，心存目想，欲罢不能，非夫妙之至者，何以及此。”书法艺术只有通过有限的文字去表达无限的

深情,才能使欣赏者遗情未尽,玩味不已,产生强烈的审美感染力。

张怀瓘之后,大文学家韩愈更加重视书法艺术的表情功能,几乎以情代法,将情感表现理论推向了最高处。韩愈得益于张旭、怀素等人的创作实践,集中强调了情感表达在书法创作中的根本地位。他在《送高闲上人序》中曾以张旭的创作为例,指出:“往时张旭善草书,……喜怒窘穷、忧悲、愉佚、怨恨、思慕、酣醉、无聊、不平、有动于心,必于草书焉发之。”这就是所谓的“可喜可愕,一寓于书”。又说:“不得其心而逐其迹,未见其能旭也。为旭有道,利害必明,无遗镞铢,情炎于中,利欲斗进,有得有丧,勃然不释,然后一决于书,而后旭可几也。”从他对张旭创作实践的描绘,以及学习张旭草书的要旨中可以看出,他正是从张旭的草书中悟出了书法任情恣性的真谛。今观张旭之书,真能使人见出书家情感的逸张肆放,似乎书家的悲欢郁忧,跃然纸上,让人觉得痛快淋漓,势不可挡。

从以上所列中可以明见,唐代书法艺术对情感表达的艺术本质有了较前人更充分的论述,而这一论述也先后经历了一个过程。如果说虞世南重心意尚不是重情论的明显标志,而孙过庭重情感又不失其法,那么张怀瓘和韩愈则明显地主张以情为主,尤其是韩愈的看法将重情论推向了一个高潮。

对书法艺术表情功能的强调必然导致在形神关系上对神的重视,在这方面唐代书法艺术同样继承了六朝时期关于“神采为上,形质次之”的观念,但又有新的特点。

在虞世南的《笔髓论》中已明显表露出他对书法创作中“神”的重视,他所说的“心为君,妙用无穷,故为君也”,事实上已涉及到对书法内在精神的重视。而所谓“书道玄黄,必资神遇,不可以

力求”云云,则是对其具体的说明。唐太宗李世民则更明确地指出:“夫字以神为主,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,则字无温润也。所资心副相参用,神气冲和为妙。”到了张怀瓘那里,则更明确提出了“风神骨气者居上,妍美功用者居下”的标准。《文字论》说:“深识书者,惟观神彩,不见字形。……从心者为上,从眼者为下……虽功用多而有声,终性情少而无象,同乎糟粕,其味可知,不由灵台,必乏神气。”《书议》:“然智则无涯,法固不定,且以风神骨气者居上,妍美功用者居下。”他正依此来品评以往书作,例如在评品草书时,认为“伯英第一”,“逸少第八”。他对此解释道:“诸子于草,各有性识,精魄超然,神采射人。逸少则格律非高,功夫又少,踢圆丰妍美,乃乏神气,载戈戟锐可畏,无物象生动可奇,是以劣于诸子。”^①他特别推崇草书,原因是草书“以意写之,不在形似”。他还将书法分为“神”、“妙”、“能”三品,三品之中,自然是崇尚以神韵见长的“神品”了。

(五)“尚法”与“无法”

唐代是一个“尚法”的时代。因此,虽然唐代的书法艺术推崇表情达意,但同时也没有忽视法度的意义,这正是其书法艺术成熟的标志。在唐代遗留下来的大量书法理论著作中,有许多明显地强调了“法”的重要性,甚至有许多著作是专门探讨章法、笔法、墨法的,如欧阳询的《八诀》、《三十六法》、《用笔论》,李世民的《笔法诀》,张怀瓘的《论用笔十法》,蔡希综的《法书论》,颜真

^① 以上均见于《法书要旨》卷四《张怀瓘议书》。



卿的《张长史笔法十二意》，李华的《二字诀》，韩方明的《授笔要说》，卢携的《临池诀》等等。

李嗣真的《书后品》云：“古之学者皆有规法，今之学者但任胸怀，无自然之逸气，有师心之独任。偶有能者，时见一斑，忽不悟者，终身瞑目。而欲乘款段，度越骅骝，斯亦难矣。”韩方明说：“昔岁学书，专求笔法。”又云：“意在笔前，笔居心后，皆须存用笔法，想有难书之字，预于心中布置，然后下笔，自然容与徘徊，意态雄逸，不得临时无法，任笔所成，则非为能解也。”^①所谓“法”就是书法艺术中的写作方式，用笔、用墨、布局等方面的规律、技巧等，这些基本问题在汉魏时期已得到重视，到了唐代则日趋成熟，无论是在理论总结方面还是在具体的实践运用方面都取得了极高的成就，成为一大时代特色。如张旭的草书，看似肆奇狂怪，但又无一不得其法度，诚如《宣和画谱》评之：“其草书虽奇怪百出，而求其源流，无一点画不该规矩者，或谓张颠不颠是也。”至于真体的法度要领，几乎面面俱到，兹不能一一叙述。如关于笔法，张怀瓘说：“然执笔亦有法，若执笔浅而坚，掣打劲利，掣三寸而一寸着纸，势有馀矣；若执笔深而束，牵三寸而一寸着纸，势已尽矣。其故何也？笔在纸端，则掌虚运动，适意腾跃顿挫，生气在焉；笔居半则掌实，如枢不转，掣岂自由。转运旋回，乃成梭角。笔既成矣，宁望字之生动。……是故学必有法，成则无体，欲探其奥，先识其门。有知其门而不知其奥，未有不得其法而得其能者。”^②笔法除执笔之外，尚有运笔法，收笔法等。又如关于墨法，卢携《临池诀》说：“用水墨之法，水散而墨在，迹浮而梭敛，有若

① 《授笔要说》。

② 《六体书论》。

自然。”欧阳询《八诀》云：“墨淡则伤神彩，墨浓必滞锋毫。”再如章法，颜真卿《述张长史笔法十二意》说：“不慢不越，巧使合宜。”欧阳询《八诀》：“四面停匀，八边具备，短长合度，粗细折中。心眼准程，疏密敬正。筋骨精神，随其大小。”如此等等。欧阳询《三十六法》所列三十六种法则，可谓面面俱到。宗白华先生对唐代书法美学对“法”的重视有较高评价，他说：“‘唐人尚法’，所以在字体上真书特别发达（当然有它的政治原因，社会基础……）他们研究真书的字体结构也特别细致。字体结构中的‘法’，唐人探讨是有成就的。人类是依据美的规律来创造的，唐人所述的书法中的‘法’，是我们研究中国古代的美感和美学思想的好材料。”^①

按照“法”（即书法创作中美的规律）来创造书法艺术的审美价值，就要求书法家在创作之前必须熟练地掌握法的要领，按照特有的法度规则来预想作品的风神面目，这实际上是创作中对审美意象的营求，所以唐人在尚法的同时，又进一步强调了汉魏时期提出的“意在笔先”的观念。如欧阳询《八诀》说：“澄神静虑，端己正容，秉笔思生，临池志逸。虚拳直腕，指齐掌空，意在笔前，文向思后。”张怀瓘《书断序》：“技由心付，暗似目成，或笔下始思，困于钝滞，或不思而制，败于脱略，心不能援之以手，手不能受之以心，虽自己而可求，终杳茫无所获，又可怪矣。”韩方明《授笔要说》：“夫欲书先当想，看所书一纸之中是何词句，言语多少，及纸色目，相称似何等书令与书体相合，或真或行或草，与纸相当。然意在笔前，皆须存用笔法，想有难书之字，预于心中布置，然后下笔。”唐人所谓有“意在笔前”之“意”，实即是对“法”的营求掌握，因而意即是法，法即是意，皆指书法创作中的形式美法则。

^① 宗白华：《美学散步》，上海人民出版社，1981年版，第146页。

唐人虽然尚法,但法绝不是死的条框。法的运用又必须与情的表达联系起来。因此唐代书法艺术一方面强调“法”的意义,另一方面又要求突破死板的教条,要依情感表达的需要,在“法”中求“变”,甚至提出了“无法”、“无方”的概念。孙过庭《书谱》云:“穷变态于毫端,含情调于纸上。”因此,“虽宗一家,而变成多体,莫不随其性欲,便以为姿。”他举例说:“尝有好事,就吾求习。吾乃粗举纲要,随而授之,无不心悟手从,言忘意得;纵未窥于众术,断可极于所诣矣。”晚唐释亚栖论书说:“凡书通即变。若执法不变,纵能入石三分,变被号为书奴,终非自立之体。”^①张怀瓘更从情感表现的主张入手,认为“随变所适,法本无体,贵乎会通。”^②“从心者为上,从眼者为下。”^③在《评书药石论》中,他甚至提出了“无方”、“无法”的主张:“故与众同者俗物,与众异者奇材,书亦如然。为将之明,不必披图讲法,精在料敌制胜;为书之妙,不必凭文按本,专在应变,无方皆能,遇事从宜,决之于度内者也。”所谓“无方皆能”可与其“法本无体,贵乎贯通”以及“穷则变,变则通,通则久”云云相参。又谓:“圣人不凝滞于物,万法无定,殊途同归,神智无方而妙有用,得其法而不著,至于无法,可谓得矣,何必钟、王、张、索,而是规模。道本自然,谁其限约。亦犹大海,知者随性分而挹之。”在“尚法”的时代,有此独见,可谓真知书者。

与此观念相联系,张怀瓘吸收了魏晋时期提出的“天然”与“工夫”两个书法品评标准,极力推崇“天然”的审美境界。“天然”即率情任性,不拘法度。《书议》说:“秦汉之间,诸体间出,玄猷冥运,妙用天资。”“惟逸少笔迹道润,独擅一家之美,天质自然,丰

① 《论书》。

② 《六体书论》。

③ 《文字论》。

神盖代。”又：“先其天性，后其习学。”《书断》中：“笔墨之妙，资以神功。”“今天子神武聪明，制同造化，笔墨精妙，思极天人。”《文字论》：“非假以天姿，必不能得。”他曾评张芝书“天纵颖异，率意超旷”；评卫瓘书“天姿特秀，率情运用”；评杜度书“草盖无所师，郁郁灵变，为后世楷，则此乃天下第一也”。等等。

（六）“同自然之妙有”

唐代书法艺术总结了汉代以来提出的“观物取象”的思想，并作了进一步的发挥，提出了“同自然之妙有”的主张，在书法审美意象的自然基础方面又大大前进了一步。

首先，唐人认为凡书法皆“纵横有象”，如颜真卿《述张长史笔法十二意》：“乃曰：‘夫平谓横，子知之乎？’仆思以对曰：‘尝闻长史九丈令每为一平一画，皆须纵横有象。此岂非其谓乎？’长史乃笑曰：‘然’。”而这所谓“纵横有象”之“象”已不同先前所说的对自然物象的简单模拟，而是在取法自然的过程中所达到的“同自然之妙有”即自然界的生命、气韵相一致的“意象”或“气象”。在这一点上，蔡希综指出：“迩来率府长史张旭，卓然孤立，声被寰中，意象之奇，不能不全其古制，就王之内弥更减省，或有百字五十字，字所未形，雄逸气象，是为天纵。又乘兴之后，方肆其笔，或施于壁，或扎于屏，则群象算形，有若飞动，议者以为张公亦小王再出也。”蔡希综所谓的“气象”、“意象”显然已不是指单纯的形式之象，而包含着对内在之神韵气态的重视。那么，这种“意象”、“气象”究竟是指什么呢？孙过庭《书谱》中说：“观夫悬针垂露之异，奔雷坠石之奇，鸿飞兽骇之姿态，鸾舞蛇惊之态，绝岸颓峰之势，临危据槁之形；或重若崩云，或轻若蝉翼，导之如泉注，



顿之则山安；纤纤乎似初月之出天崖，落落乎如众星之列河汉；同自然之妙有，非力运之能成。”“同自然之妙有”可以看做是对蔡希综所说的“意象”、“气象”的具体解释；即书法的审美意象能够表现出如同自然界的生命活力一样的东西。“同自然之妙有”非谓取得和自然一样的外在形态，而谓取得和自然一样的生命气韵。张怀瓘《书议》对此说得很明白：“是以无为而用，同自然之功，物类其形，得造化之理。”当然，要想取得如同自然的生命气韵，书法还要从自然事物中获取信息，能够从自然的事物中悟出其中的生命精神，然后寓之于书，使其千变万化，生气盎然。张旭就是这样一位优秀的书法家，韩愈《送高闲上人序》说他“观于物，见山水崖谷，鸟兽虫鱼，草木之花实，日月列星，风雨水火，雷霆霹雳，歌舞战斗，天地事物之变，可喜可愕，一寓于书。故旭之书，变动犹鬼神，不可端倪，以此终其身而名后世。”张旭的成功，不仅在于他能取自然之气韵，还在于他能够“任心所成”，把自然气韵和胸中之情密切地结合起来。在这一点上，李阳冰指出：“于天地山川，得方圆流峙之形；于日月星辰，得经纬昭回之度；于云霞草木，得罪布滋蔓之容；于文冠文物，得揖让周旋之体；……随手万变，任心所成，可谓通三才之品汇，备万物之情状者矣。”^①这就是说，一方面得自然之情状，另一方面又任心所成，这正是书法审美意象的根本基础。张怀瓘对此还提出了“囊括万殊，裁成一相”的主张，即从自然界的烟收雾合，电激星流，云霞聚散，龙虎神威等等万事万物中吸取灵感，总括一种特定的书法意象。而这种特定的书法意象已摆脱了对具体事物的模拟，而上升为一种气势，一种神韵，一种韵律，一种生命的气象和境界。所以他还

① 《佩文斋书画谱》。

指出过书法艺术的“无物之象”，“无形”之“象”等等。他在《评书药石论》中说：“故大巧若拙，明道若昧，泛滥则混于愚智，研味则骇于心神，百灵俨其如前，万象森其在瞩，雷电兴灭，光阴纠纷，考无说而究情，察无形而得相，随变恍惚，穷探杳冥，金山玉林，殷于其内，何奇不有，何怪不储，无物之象，藏之于密，静而求之或存，躁而索之或失，虽明目谛察而不见，长策审逼而不知，岂徒倒薤、悬针、偃波、垂露而已哉，是知之也。”这些看法，表明唐人对书法艺术审美意象的考察已超越了以前的“观物取象”的理论，达到了一个新的境界。也就是说他们主张对自然的关系，已不再是“取于象”，而是“同自然之妙有”，即“取之于象外”，达到对自然的本体和生命的取法和同构。

（七）“中和”与“壮美”

唐代虽重视书法创作中的情感表达，但对晋代的“中和”书风仍然承之，尤其是在唐初，率情任性的情感表现思想还没有达到对作品“中和”境界的突破，人们也大都还没有认识到那些狂放无羁的线条对创作者情感表现的重要意义。因此，晋代崇尚的中和理想仍然在书法理论中得到了认可。这种情况是与当时社会政治、经济、文化条件相适应的。因为任何一个时代，当它刚刚建立之时，它不可能不在精神文化上延续前代的成果，尤其是经济尚未繁荣之时，人们一时还很难提出更加思想解放的观点来。唐代初期人们对王羲之的书法推崇备至，并从创作心态、作品形态等方面全面地阐发了晋代书法的平和理想。

首先，唐代的书法美学探讨了创作主体的中和心境，要求书家应“心正气和”，具备一种“冲和之气”。虞世南《笔髓论》说：“欲



书之时,当收视反听,绝虑凝神,心正气和,则契于妙。心神不正;书则欹斜;志气不和,字则颠仆。其道同鲁庙之器,虚则欹,满则覆,中则正,正者冲和之谓也。”此一论述又见于李世民的《笔法诀》。又据《佩文斋书画谱》卷五《唐代宗指意》:“夫字以神为精髓,神若不和,则字无态度也;……所资心副相参用,神气冲和为妙。今比重明轻,用指腕不如锋芒。用锋芒不如冲和之气,自然手腕轻虚,则含锋含沉静。”毫无疑问,这里说的“冲和之气”,讲的是一种情感受节制基础上内在和谐,强调书家创作要受理性的约束,不可随意为之,要保持创作心境的平静与和畅。这种要求与唐初书家,如虞世南、欧阳询、褚遂良等人的创作态度是一致的。至于唐以后的张旭等人,则完全突破了这一限制。从有关史料中我们可以想见张旭狂放不羁的性格追求的是一种随心所欲式的创作心境,他往往以情感代替理性,因而充满于他的心胸的已不是冲和之气,而是奔腾激越的思绪和情感。李颀《赠张旭》诗曾说:“张公性嗜酒,豁达无所营。皓首穷草隶,时称太湖精。露顶据胡床,长叫三五声。兴来洒素壁,挥笔如流星。……左手执蟹螯,右手执丹经。瞪目视霄汉,不知醉与醒。”可见这完全是一种飘逸不羁的创作态度,与唐初提倡的中和心境是完全不同的。

初唐人还从创作心境之“和”而延及书法外在形态之“和”。如虞世南《笔髓论》:“粗而能锐,细而能壮,长者不为有余,短者不为不足。”欧阳询《八诀》:“四面停匀,八边具备,短长合度,粗细折中。心眼准程,疏密欹正。筋骨精神,随其大小。不可头轻尾重,无令左短右长,斜正如人,上称下载,东映西带,气宇融和,精神洒落。”孙过庭《书谱》:“右军之书,末年当妙,当缘思虑通神,志气和平,不激不厉,而风规自远。”反观“贞观四家”的书法,大都符合这种要求,这实即古典和谐美的理想在书法中的延伸。特

别是褚遂良，世人评他的字“行间玉润”、“美丽多方”；米芾则称其“锵玉鸣珰，窈窕合度”。

唐初书法艺术理论中的这种“中和”并不代表唐代书法艺术的根本精神，但却是走向新的艺术理想的一个基本环节。至盛唐以后盛行的“壮美”理想才是唐代书法艺术所追求的理想境界。

“壮美”境界也就是刚健之美的境界，是唐代最有代表性的艺术境界。唐代书法家继承了汉代书法理论中提出的“势”、“力”以及魏晋书法理论中的“骨”等审美范畴，进一步将“骨力”、“骨气”等作为书法艺术追求的理想境界。早在唐初，唐太宗李世民一方面提倡中和之美，另一方面又说：“今吾临古人之书，殊不学其形势，惟求其骨力，而形势自生耳。”又说：“夫字……以心为筋骨，心若不坚，则字无劲健也。”^①此所谓“骨力”、“劲健”均指书法的刚健之美。他在《王羲之专论》中批评萧子云时说“子云近世擅名江表，然仅得成书，无丈夫之气。”不过，唐之刚健不同于晋之刚健，晋人所谓“骨”，多为柔中之刚，而唐人所谓的“骨力”、“骨气”，更趋向于雄奇、峻拔、险劲和壮伟，因为它更富阳刚之气。孙过庭推崇王羲之的遒丽书风，他自然主张刚柔相济的观念，主张一种平和之美，但当他把“遒丽”与“骨气”相比时，他又对“骨力”甚为看重。如《书谱》谓：“假令众妙攸归，务存骨气；骨气即存，而遒润加之。亦犹枝干扶疏，凌霜雪而弥劲；花叶鲜茂，与云日而相挥。如其骨力偏多，遒丽盖少，则若苦槎架险，巨石挡路，虽妍媚云阙，而体质存焉。若遒丽居优，骨气将劣，譬夫芳林落蕊，空照灼而无依；兰沼漂萍，徒清翠而奚托。”李嗣真在《书后品》中，一

^① 《论书》。

方面称赞“秦望诸山及皇帝玉玺，犹夫千钧强弩，万石洪钟”；另一方面又批评“右文舒《西岳碑》但觉妍冶，殊无骨气”。颜真卿《述张长史笔法十二意》：“‘力谓骨体，子知之乎？’曰：‘岂不谓繆笔则点画皆有筋骨，字体自然雄媚之谓乎？’长史曰：‘然。’……又曰：‘决谓牵掣，子知之乎？’曰：‘岂不谓牵掣为擎，锐意挫锋，使不怯滞，令险峻而成，以谓之决乎？’长史曰：‘然。’”

唐代书法艺术理论中，对书法壮美境界论述最为全面的当属张怀瓘，他在一系列文章中对此作了最集中的说明。首先，他把王羲之和王献之父子书法进行了比较，认为王羲之的字过于妍丽，而王献之的字则宏逸道健而雄武神纵。如他在《书议》中说：“逸少……虽圆丰妍美，乃乏神气，无戈戟之锐可畏。”又说：“逸少草有女郎才，无丈夫气，不足贵也。”相反，他对王献之的字极为推崇，如《书断》云：“献之……行草，兴合如孤峰四绝，迥出天外，其峻峭不可量也。尔其雄武神纵，灵姿秀出，藏武仲之智，卞庄子之勇，或大鹏抟风，长鲸喷浪，悬崖坠石，惊电遗兴，察其所由，则意逸乎笔，未见其止，盖欲夺龙蛇之动，掩仲张之神气。”在《书诂》中，他把王羲之的艺术风格归纳为“灵活”，而把王献之的字归纳为“神骏”。“灵活”得其润丽，“神骏”得其劲健。他说：“子敬……业成之后，神成独超，天姿特秀，流便简易，志在惊奇，峻险高深，……可谓子为神峻，父得灵和。”张怀瓘推崇的草书风格，如他所说：“或烟收雾合，或电激星流，以风骨为体，经变化为用。有类云霞聚散，触遇成形，龙虎威神，飞动增势。岩谷相倾于峻险，山水各务于高深。”体现出一种淋漓不羁的力动之美，雄奇之美。他还从欣赏的角度指出，那些优秀的书法作品往往能使欣赏者感到“可畏”，感到“骇目惊心”。如《文字论》说：“或若擒虎豹，有强梁擎攫之形，执蛟螭，见蚺蟠盘旋之势。探险彼意象，入

此规模，忽若电飞，或疑星坠。气势生乎流便，精魄生于锋芒。观之欲其骇目惊心，肃然凛然，殊可畏也。”这些思想不妨可以看作后来书法艺术提倡的狂狷之美的基因。

不过，唐代书法艺术理论中提倡的壮美境界仍然不同于后世的“狂”、“怪”范畴，还往往与特定的“法”相联结，这使得其刚健之美与中和之美仍不可分。刚健是壮伟而不是狂怪，因而应刚中有柔，不可筋骨直露，棱角入目。诚如张怀瓘《评书药石论》：“若露筋骨，是乃病也，岂曰壮哉？……若辄成棱角，是乃病也，岂曰力哉？”诸如此类。

（八）“韵”与“意”

宋人论书，继承了晋人尚韵的思想，在书法审美境界的开拓上也崇尚一“韵”字。在这方面当以苏东坡、黄庭坚为代表。苏东坡认为，晋人书法的最大特点便是“萧散简远，妙在笔墨之外。”他说：“予尝论书，以为仲、王之迹，萧散简远，妙在笔墨之外。”^①这实际上是说晋人的书法，特别是钟、王的书法，以淡远的形式表现了意外的韵味。古今论书，认为“宋人尚意”，而宋人所尚之意不过是晋人尚韵在新的时代条件下的一种表现而已。所以，黄庭坚等人对于书画中的“韵”仍十分偏爱，并把它看作是衡量书法作品的一个审美标准。范温论“韵”主要以诗韵为主，而黄庭坚则以书韵为主。黄庭坚说：“观魏晋间人物论事，皆语少而意密，大都犹有古人风泽，略可想见。论人物要是韵胜，为尤难得。蓄书者能以韵观之，当得仿佛。”^②“以韵观之，当得仿佛”，说明于书所

① 《书黄子思诗集后》。

② 《豫章黄先生文集·题绉本法帖》。

求,重在得韵,而非笔墨形胜。他曾认为苏东坡的书法在宋朝“当推为第一”,原因就在于能以“韵胜”。他说:“东坡道人少日学《兰亭》,故其书姿媚,似徐季海,至于酒酣放浪,意志工拙,字特瘦劲,乃似柳诚悬;中岁喜学颜鲁公、杨子风书,其合处不减李北海。至于笔圆而韵胜,挟以文章妙天下,忠义贯日月之气,本朝善书,自当推为第一。”^①这“韵”,有时他也称其为“神”,如在《赠高子勉》中说:“妙在和光同尘,事须钩深入神,听它下虎口著,我不为牛后人。”“入神”就是要有内在的意趣,对于书法来说就是要有神韵。我们知道,魏晋时庄学受崇,论人、论事多重神韵、意趣,从王僧虔的《笔意赞》始,中经王羲之,在书法领域中掀起了一股重神韵的思潮。黄庭坚便是从晋唐书画美学中吸取了营养,无论在书法的品评、立论上,还是在创作上都将“韵”推到第一位。他评书云:“若论工不论韵,则王著优于季海,季海不下子敬。若论韵胜,则右军大令之门,谁不服膺。”^②这种认为王羲之的书法以韵胜的观点和苏东坡说其“妙在笔墨之外”是一致的。至于黄庭坚自己的书法创作,更是以韵取胜的,如范温《潜溪诗眼》评其书曰:“山谷书气骨法度皆有可议,惟偏得《兰亭》之韵。”

那么,具有“韵”的书法作品有那些特点呢?书法家又是怎样抓住这些特点加以表现呢?黄庭坚认为具有“韵”的书法作品必须具备两个特点:其一是“笔少令韵胜”,“笔少”,意近笔简,犹苏东坡所说的“萧散简远”,赵孟坚所说的“虚淡萧散”。他说:“季海笔少令韵胜,则与雅恭并驱争先可也。”^③这种“笔少”实际上是以虚代实,通过虚来表现现实。通过“笔少”来表现“韵多”。其二,在笔

① 《豫章黄先生文集·跋东坡墨迹》。

② 《豫章黄先生文集·书徐浩题经后》。

③ 同上。

法上要沉着痛快，不假工巧。他说：“书家论徐会稽笔法怒猊抉石，渴骥奔泉，以余观之，诚不虚语。”^①又说：“余尝评米元章书如快剑斫阵，强弩身千里，所当穿彻。书家笔势亦穷于此，然未见孔子时风气耳。”^②要做到以上两点，须从多方面入手，除了“意在笔先”和相关的笔墨功夫外，还必须从主体的审美心胸上做到两点：“一是书家须有“书卷气”，不能“随世碌碌”，这样才能做到“书不病韵”。他说：“王著临《兰亭序》《乐毅论》、补永禅师、周散骑千字，皆妙绝，同时极善用笔。若使胸中有书数千卷，不随世碌碌，则书不病韵，自胜李西台、林和静矣。盖美而病韵者王著，劲而病韵者周越，皆渠依胸次之罪，非学者不尽功也。”^③在这里，他把书家的胸次与韵的表达联系起来，强调了胸次修养对创作韵味十足的作品的重要意义，认为王著之书之所以“美而病韵”，周越之书“劲而病韵”都不是“不尽功”，是因为胸次不高的缘故。二是在创作心境上要求“用智不分”、“不牵于外物”。他说：“张长史之不治它技，用智不分也，故能入于神。夫心能不牵于外物，则其天守全，万物森然，出于一境，岂待含墨吮笔，磅礴而后为之哉？故余谓臻欲得妙于笔，当得妙于心。”^④“欲得妙于笔，当得妙于心。”说明了他对创作时心性的重视，以及心性对笔法的支配作用；而“用智不分也，故能入于神”，则强调了精神专一、于事无碍对于创作有韵味的作品的重要意义。

黄庭坚所强调的“韵”在苏轼那里则多称作“意”，事实上，“韵”乃是“意”的风神格调，没有“意”也就不可能有“韵”，梁焘所

① 《豫章黄先生文集·书徐浩题经后》。

② 《豫章黄先生文集·跋米元章书》。

③ 《豫章黄先生文集·跋周子发帖》。

④ 《豫章黄先生文集·道臻师画墨竹序》。

说的“宋人尚意”在苏轼的有关论述中有更直接的体现。这里主要包含两层意思：

其一，“通其意则无适而不可”。

苏轼非常重视“意”的作用，把书法创作中的“意”看得非常重要。他认为，书法作品中不管是何书体，都有一个统一的“意”，即书体不同，而其“意”则相通。因此，只要抓住书之“意”，则真、草、篆无不俱佳。他说：“物一理也，通其意则无适而不可。分科而医，医之衰也。占色而画，画之陋也。和缓之医，不别老少。曹吴之画，不择人物。谓彼长于是则可矣。曰能是不能是则不可。世之书，篆不兼隶，行不及草，殆未能通其意者也。如君谟，真、行、草、隶无不如意，其遗力余意，变为飞白，可爱而不可学，非通其意能如是乎？”苏轼反对“分科而医”、“占色而画”，同样也对“世之书”的“篆不兼隶、行不及草”提出疑义，认为是“未能通其意”的缘故，即不能通达其贯穿于各种书体中的统一精神——“意”。这“意”是书法艺术的内在精神，也是各种书体内在精神。在这一点中，苏轼的观点是很有理论意义的。

因此，在关于书法的意法关系上，苏轼首先推崇“意”。他在《次韵子由论书》中说：“苟能通其意，常谓不学可。”这说明他将“意”放在“学”的重要性之上。他又说：“兴来一挥百纸尽，骏马倏忽踏九州。我书意造本无法，点画信手烦推求。”说明书本“意造”而不是拘泥于法度，惟其意足神通，信手点画，无不超诣。由此出发，他还提出了“书初无意于佳乃佳尔”的观点，认为书家若通其意，就不应在书写时有意为之或在技巧上苦思冥想。他说：“书初无意于佳乃佳尔。草书虽是积学乃成，然要是出于欲速。古人云‘匆匆不用草书’，此语非是，若匆匆不及，乃是平时亦有意于学。此弊之极，虽至于周越仲翼无足怪者。吾书虽不甚佳，然自出新

意,不践古人,是一快也。”^①这说明意是胸中自然流出,非刻意为之。所以他反对“匆匆不及”的提法。类似于此的说法,宋元书论中很为流行。如米芾说:“世人多写大字时用力捉笔,字愈无筋骨神气,作圆笔头如蒸饼,大可鄙笑。要须如小字,势锋备全,都无刻意做作乃佳。”又说:“心既贮之,随意落笔,皆得自然,备其古雅。”他还认为欧、虞、褚、柳、颜等各家之书“皆一笔书也”,“一笔书”即一气呵成,随意为之而作。黄山谷也反对“用意装缀”,他指出:“凡书要拙多于巧。近世少年作字,如新妇梳妆,百种点缀,终无烈妇态也。”元代大书法家赵孟頫也说:“信手落笔笔清妍。”所谓“放笔自成”、“信手落笔”云云,和苏东坡的“无意于佳乃佳”的意义是相通的。

当然,宋元人强调“意”重于“法”,并不是否定“法”的意义。实际上他们反对的只是拘泥于法度,即以法害意,如董道说:“若一切束于法者,非书也。”又说:“书家贵在得笔意,若拘于法者,正是唐经所传者尔,其于古人极地不复到也。”^②因此,宋元书法在大力提倡“意”的同时,也有很多关于法的论述,有的还很详细谈论书法的法度问题。例如,关于笔法、墨法、章法等,这些问题主要涉及书法的技巧问题。而苏东坡则更提出了“无法之法”的见解,表明了人们对法的认识有了一个新的突破。苏轼说:“荆公书得无法之法,然不可学无法。故仆书尽意作之似蔡君谟,稍得意似杨疯子,更放似言法华。”^③一方面说“无法之法”,另一方面又说“不可学之法”,说明“无法之法”不是完全无法,而是有法,但这种法不是“死法”而是“活法”。元代郑杓在《衍极》中也说:

① 《东坡题跋》。

② 《佩文斋书画谱》卷六《宋董道论书》。

③ 《跋王荆公书》。

“太白得无法之法，子美以意行之。”正因为如此，宋元时期，人们一方面大讲“意”、“韵”，另一方面又常常意法并举，韵法并重。事实上，造成“韵”这一审美效果的不仅仅来自“意”，同时也与相应的“法”有关。如沈括说：“世之论书者，多自谓书不必有法，各自成一家。此语得其一偏。譬如西施、毛嫱，容貌虽不同，而皆为丽人，然手须是手，足须是足，此不可移者。作字亦然，虽形气不同，掠须是掠，磔须是磔，千秋万化，此不可移也。若掠不成掠，磔不成磔，纵其精神筋骨犹西施、毛嫱，而手足乖戾，终不为完人。……尽得师法，律度备全，就是奴书，然须自此入。过此一路，乃涉妙境，无迹可窥，然后入神。”^①元代盛熙明也说：“翰墨之妙，通于神明，故必积字累功。心手相忘，当其挥运之际，自有成书于胸中，乃能精神融会，悉寓于书，或迟或速，动合规矩，变化无常，而风神超逸，是非高明之资孰克然邪！”一方面要“动合规矩”，另一方面又“变化无常”，而目的却是创造“风神超逸”的书法美境界。至于重意、重韵之外单标法之重要者，如郑杓《衍极》“夫法者书之正路也”云云，不一而足。

明代书家在意法关系方面明显地继承了宋以来尚意的思想，强调“随意所如”，大胆地表现书法家的才情和个性，反对刻意形制，拘于法度。如董其昌说：

“作书最要泯没梭痕，不使笔笔在纸素成板刻样。东坡论诗书法云：‘天真烂漫是吾师。’此一丹髓也。”

“古人神气淋漓翰墨间，妙处在随意所如，自成体势，故为作者。字如算子，便不是书，谓说定法也。”

“欲造极处，使精神不可磨没。所谓神品，以吾神所著故也。”

^① 《新校正梦溪笔谈》之《补笔谈》卷二《艺文》。

“临帖如骤遇异人，不必相其耳目、手足、头面，而当观其举止笑语、精神流露处。”^①

此外，项穆也说：“字者孳也，书者心也。字虽有象，妙出无为，心虽无形，用从有主。初学条理，必有所事，因象而求意。终极通会，行所无事，得意而忘象。故曰由象识心，徇象丧心，象不可着，心不可离。”^②董其昌还提出了“妙处不在法”的看法。他说：“晋宋人书，但以风流胜，不为无法，而妙处不在法。至唐人始专以法为蹊径，而尽态极妍矣。”^③所谓“妙处不在法”就是要求要以“意”为主，以“神”为要，要“随意所如”，才能“自成体势”，创造出优秀的作品来。

明人一方面强调随意所如。另一方面又没有完全排除“法”的积极作用，强调“心手交畅”、“得心应手”，把“意”和“法”、“心”和“手”辩证地统一起来。如项穆说：“至夫汉《方朔赞》，意涉瑰奇；燕《乐毅论》，情多抑郁；《修禊集序》兴逸神怡；《私门誓文》情拘气塞。此皆相时而动，根乎阴阳舒惨之机，从心所欲，溢然《关雎》哀乐之意，非夫心手交畅，焉能兼善通若是哉。”“所谓神化者，岂复有外于规矩哉？规矩人巧，乃名神化，固不滞不执，有圆通之妙焉。”“盖闻德性根心，口盎生色，得心应手，书宜云然。”^④等等，都表明他既强调“意”和“心”的统领作用，同时又强调“意”和“法”、“心”和“手”、“意”和“规矩”必须统一起来。

意法统一，心手交畅的观点在清代得到了进一步的阐述。清代书论家提出“意在法中”、“字字有法，笔笔用意”的命题，深刻

① 以上见《画禅室随笔》。

② 《书法雅言·神化》。

③ 《画禅室随笔》。

④ 以上见《书法雅言》。

而全面地总结了唐代以来提出的“心手双畅”和“神融笔畅”的书法艺术思想。如冯班就曾明确强调了“意”和“法”的完美统一。他说：“尝学蔡君谟书，欲得字字有法，笔笔用意。”“唐人用法谨严，晋人用法潇洒，然未有无法者，意即是法。”“本领者，将军也；心意者，副将也。本领极要紧，心意附本领而生。”“本领精熟，则心意自有变化。”“晋人循理而生法，唐人用法而意出，宋人用意而古法具在。知此方可看帖。”“用意险而稳，奇而不怪，意生法中，此心法要悟。”^①冯班的论述抓住了晋、唐、宋三代书法艺术的意法特征，从本质上强调了书法艺术中“意”与“法”的高度统一。由此，冯班甚至提出了“意即是法”的主张，用这一观念来讨论书法的创作特征。清代的刘熙载也主张意与法的统一：“盖书虽重法，然意乃法之所命也。”另一方面，刘氏还强调“意法相成”，“□书法多于意，草书意多于法。故不善言草者，意法相害；善言草者，意法相成。”又说：“善书者虽速而法备，不善书者虽迟而法遗。”“书要有为，又要无为，脱略安排俱不是。”^②他还评张伯英的书“得放之中矩”，犹孔子所谓“从心所欲不逾矩”。此外，朱履贞、朱和羹等人也力倡意法统一。朱履贞说：“学书示有不从规矩而入，亦示有不从规矩而出，及乎书道既成，则画沙、印泥，从心所欲，无往不通。所谓因筌得鱼，得鱼忘筌。”^③周星莲说：“唐人妙处，正在不轻不重之间，重规叠矩，而仍以风神之笔出之。”^④朱和羹说：“作书当悟波折之法。盖点画长短各有分寸，随其体而结之，不能拘于成见。倘字本用长，而长者不安，则就其短而施之；字本用

- ① 以上见《钝吟书要》。
 ② 以上见《艺概·书概》。
 ③ 《书学捷要》。
 ④ 《临池管见》。

短,而短者不足,则就其长而满之。若执着成见,凝滞于胸,终不能参以活法运用,必致如《书谱》所云‘任笔为体,聚墨成形’矣。虽参活法,亦自有一定不易之势。奔放驰骤,不越范围。”^①等等。“从规矩而入”、“从规矩而出”和所谓“活法”,都是从用法的角度对意法统一关系的极好的说明。

(九)“书如其人”

以人论艺和以艺论人,古已有之。《扬子法言·问神》:“言,心声也;书,心画也。声、画形,君子小人见矣。”书如心画,文如其人,自然书也如其人。这种观念,在宋元书论中得以高扬,且成为一时风尚。

1. 欧阳修:“爱其书者,善取其为人也”

在宋代,欧阳修最早明确地将书法的品评与书家的为人联系起来。他说:“古之人皆能书,独其人之贤者传遂远。然后世不能推此,但务于书,不知前日工书随与纸墨泯灭者不可胜数也。使颜公书虽不佳,后世见者必宝也。杨凝式以直言谏其父,其节见于艰危。李建中清慎温雅,爱其书者,兼取其为人也。”^②“古之人皆能书”说明善书者之多。“独其人之贤者传遂远”说明能书善写之人虽多,但只有那些“人之贤者”即人品贤达之人才能传名后世。此诚为将书品与人品结合而论之先例。

2. 苏东坡:“凡书象其为人”

苏轼也很重视书品与人品的关系。首先,他认为古人论书都

① 《临池心解》。

② 《世人作肥字说》。



是兼论其生平的,如其人品不好,其书法也很难受人重视。即“古之论书者,兼论其平生。苟非其人,虽工不贵也。”^①他还以褚遂良的书品与人品为例说明了这一问题。由此,他明确指出了“凡书象其为人”的主张:“欧阳率更书,妍紧拔群,尤工于小楷。高丽遣使购其书。高祖叹曰:‘彼观其书,以为魁梧奇伟人也。’此非知书者,凡书象其为人。率更貌寒寝,敏悟给予人,今观其书,劲险刻厉,正称其貌耳。”^②在这里,苏轼从其人品、相貌直论其书法风格,如欧阳询“貌寒寝,敏悟绝人”,方有其“劲险刻厉”的书风。由此,他对前人提出的“心正则笔正”的看法持肯定态度。如他对柳公权的评论:“柳少师书,本出于颜,而能自出新意,一字百金,非虚语也。其言‘心正则笔正’者,非独讽谏,理固然也。世之小人,书字虽工,而其神情终有睚眦侧媚之态,不知人情随险而见,如韩非子所谓窃斧者乎,抑真尔也。然至使人见其书而犹憎之,则其人可知矣。”^③柳公权从实践到理论都体现了书如其人的真情固理,苏轼认为柳公权提出的“心正则笔正”是“非独讽谏,理固然也”,其眼光是独特的。他还以这一眼光来评论钱君倚的书作:“人貌有好丑,而君子、小人之态,不可掩也;言有辨讷,而君子、小人之气不可欺也;书有工拙,而君子、小人之志,不可乱也。钱公虽不学书,然观其书,知其为挺然忠信礼义人也。轼在杭州,与其子世雄为僚,因得观其所书佛《遗教经》刻石,峭峙有不回之势。孔子曰:‘仁者,其言也讷。’君倚之书,盖讷云。”这可以更明确地发挥了汉代扬雄所提出的“书,心画也”的观点。

① 《书唐氏六家书后》。

② 同上。

③ 同上。

3. 郝经：“寓性情襟度风格其中，而见其为人”

郝经论书承欧、苏之书如其人说，主张“书以人品为本”。他说：“寓性情襟度风格其中，而见其为人，专门名家始有书学矣。”书法家由于将自己的性格、情怀、襟度寓于书作之中，所以能使观者从中“见其为人”。因此，他从这一角度出发来评论李斯、钟繇、王羲之、颜真卿等人的书法作品。他说：“斯刻薄寡恩人也，故其书发屈铁琢玉，瘦劲无情，其法精尽，后世不可及。”“繇沈鸷威重人也，故其书劲利方重，如画剑累鼎，斩绝深险。”“羲之正直有识鉴，风度高远……故其书法韵胜迢婉，出奇入神，不失其正，高风绝迹，邈不可及，为古今第一。”“颜鲁公以忠义大节，极古今之正，援篆入楷；苏东坡以雄文大笔，极古今之变，以楷用隶，于是书备极无余蕴矣。”由此，他得出的结论是：“盖皆以人品为本，书法即心法也。故柳公权谓心正则笔正，虽一时讷谏，亦书法之本也。苟其人品凡下，颇僻侧媚，纵其书工，其中心蕴蓄者亦不能掩。有诸内必形诸外也。若二王、颜、坡之忠正高古，纵其书不工，亦无凡下之笔矣，况乎工乎。”^①郝经在这里不仅强调了“书以人为本”、“书法即心法”，而且找出了这种主张的根源。苏轼在评论柳公权“心正则笔正”之论时已说“非独讽谏，理固然也”。何以“理固然”？苏氏未曾论释。而郝经在这里提出的“寓性情襟度风格其中，而见其为人”，则不啻是对这一问题的绝妙回答。

当然，宋元时期主张书如其人或重视人品对书品的支配作用方面，并不限于以上三家，如姜白石论书法风神有“八须”之说；而“人吕高”则为“八须”之首。即：“风神者，一须人品高，二须

^① 以上均见《陵川集》。

师法古,三须笔纸佳,四须险劲,五须高明,六须润泽,七须向背得宜,八须时出新意。”^①

此外,从书如其人论出发,宋元书论者还强调了书法家胸怀、品格修养的重要性,如姜夔《续书谱·草书》说:“然而襟胸不高,记忆虽多,莫漓尘俗。若风神萧散,下笔便当过人。”又如主张“臻欲得妙于笔,当得妙于心”的黄山谷也是非常重视书家的胸怀及修养的。

中国古代的“书如其人”论,到明清时期发展到一个新的高度。不仅论述极其全面,并把它提高到了表情言志的理论层面上来。这表明中华书法艺术对这一理论的阐发,到明清时期已进入全面总结时期。并从理性的高度,对一些传统看法如将“人品”和“书品”简单等同的作法提出了批评与质疑。这主要表现在以下两个方面。

(1) 对“书如其人”论的全面总结

明人项穆曾对书法艺术的抒情功能以及由此而推演出来的“书如其人”理论进行了充分的论述。他说:

“书之为言,散也,舒也,意也,如也。欲书必舒彰怀抱,至于如意所愿,斯可称神。……字者孳也,书者心也。”

“人品既殊,性情各异,笔势所运,邪正自形。书之心,主张布算,想象化裁,意在笔端,未形之相也。书之相,旋折进退,威仪神彩,笔随意发,既形之心也。试以人品喻之,……所谓有诸中,必形诸外,观其相,可识其心。柳公权曰:心正则笔正。余今日:人正则书正。心为人之帅,心正则人正矣。笔为书之充,笔正则事正矣。……如桓温之豪悍,王敦之扬厉,安石之躁率,跋扈刚愎之

^① 《续书谱·风神》。

情，自露于毫楮间也。他如李邕之挺竦，苏轼之肥欹，米芾之努肆，亦能纯粹贞良之士，不过嘞傲风骚之流尔。至于褚遂良之遒劲，颜真卿之端厚，柳公权之庄严，虽于书法，少容夷俊逸之妙，要皆忠义直亮之人也。……故欲正其书者，先正其笔，欲正其笔者，先正其心。”

“故心之所发，蕴之为道德，显之为经纶，树之为勋猷，立之为节操，宣之为文章，运之为字迹。……苟非达人上智，孰能玄鉴入神？但人心不同，诚如其面，由中发外，书亦云然。……夫人之性情，刚柔殊禀；手之运用，乖合互形。谨守者，怯郁不飞；简峻者，挺掘鲜遵；严密者，紧实寡逸；温润者，妍媚少节；标险者，雕绘太苛；雄伟者，固愧容夷；婉畅者，又惭端厚；庄质者，盖嫌鲁朴；流丽者，复过浮华；驶动者，似欠精深；纤茂者，尚多散缓；爽健者，涉兹剽勇；稳熟者，缺彼新奇。此皆因夫性之所偏，而成其资之所近也。”^①

项穆以上的言论至少包含了如下意义：其一书法是人“心的表现，因此由其书可以观其心；其二，“人正则书正”，欲使书佳必使人品佳，即“欲正其书者，先正其笔，欲正其笔者，先正其心”。其三，“人心不同，诚如其面，由中发外，书亦云然”。这样他就为不同的书法审美风格及其境界找到了其最终的心理根源。如他列举的十六种风格境界，就表明了人的心性千情万状，于书中也风格各异。此外，这一论述，还包含了“心——人——笔——书”创作全过程应保持一致性的见解。

至清代，依然盛行“书如其人”论。如朱履贞说：“学书先立志向，详审古今书法，是非灼然，方有进步。”冯班说：“鲁公书如正人

^① 《书法雅言》。



君子,冠佩而立,望之俨然,即之也温。”朱和羹说:“书学不过一技耳,然立品是第一关头。品高者,一点一画,自有清刚雅正之气;品下者,虽激昂顿挫,俨然可观,而纵横刚暴,未免流露楮外。”

(2)对以“书品”定“人品”的质疑

中国的“书如其人”论到明清时期已几至烂熟,因此,人们在总结这一理论成果时能自出一格,看到其中隐藏的弊端,尤其是对其中以书品定人品的看法表示不满。如钱泳说:“张丑云:‘子昂书法温润闲雅,远接右军,第过为妍媚纤柔,殊乏大节不夺之气’,非正论也。褚中令书,昔人比之美女婵娟,不胜罗绮,而其忠言谏论,直为有唐一代名臣,岂在区区笔墨间,以定其人品乎!”与钱泳反对以书品定人品相一致,吴德旋从另一方面来说明了同样的见解。他说:“明自嘉靖以后,士夫书无不可观,以不习俗书故也。张亨、王觉斯人品颓丧,而作字居然有北宋大家之风,岂得以其人而废之。”^①以上两种看法角度不同,旨趣归一,即否定了人品与书品之间的必然直接的联系。诚然,书法作为抒情艺术,当与人的性情、才趣关系甚为密切,但人品道德并不必然决定或等同于书法的审美境界。钱、吴二人的看法无疑是深刻的。

(十)“学书必先作气”

在中华哲学史和美学史上,“气”都是一个重要范畴。曹丕首先提出“文以气为主”的概念,此后以气论艺者甚多。在明清书法艺术理论中,以“气”论及创作与欣赏的大有人在。如项穆说:“穹壤之间,齿角爪翼,物不俱全,气禀使然也。书之体状多端,人之

^① 《初月楼论书随笔》。

造诣各异,必欲众妙兼备,古今恐无全书矣。……至圣有参赞之功,君相有燮理之任,皆所以节宣阴阳,而调和元气也。是以人之所禀,上下不齐,性赋相同,气习多异……人之于书,得心应手,千形万状……”^①朱履贞曰:“故学书必先作气,立志高迈,勇猛精进。”又言:“书有六要:一气质。人禀天地之气,有古今之殊,而淳漓因之,有贵贱之分,而厚薄定焉。”^②包世臣说:“学书如学拳。……至学拳已成,真气养足,其骨节节可转,其筋条条皆宜,虽对强敌,可以一指取于分寸之间,若无事者。书家自运之道亦如是矣。盖其直来直去,已备过折收缩之用。观者见其落笔如飞,淡复察笔先之敌,即书者亦不处觉也。”^③刘熙载说:“凡论书气,以士为上。若妇气、兵气、村气、市气、匠气、腐气、伧气、俳气、江湖气、门客气、酒肉气、蔬笋气、皆士之弃也。”“高韵深情,坚质浩气,缺一不可以为书。”^④周星莲说:“李太白书新鲜秀活,呼吸清淑,摆脱尘凡,飘飘乎有仙气。”^⑤康有为也说:“因日窥先生执笔法,见食指、中指、名指层累而下,指背圆密,如法为之,腕平而正矣。于是作字体气丰匀,筋力仍未沉劲。”^⑥从以上引言中可以悟出以下几点:其一,“学书必先作气”,说明书法家“作气”、“养气”的重要性。书家养气犹如武家学拳,只有“真气养足”,才能“下笔如飞”。其二,“气”既承接于“天”,又蕴藉于人。“气”本为宇宙间化育生命的精神与动力,而宇宙间万事万物的差别均由于“气禀

① 《书法雅言》。

② 《书学提要》。

③ 《艺舟双楫·答熙载九问》。

④ 《艺概·书概》。

⑤ 《临池管见》。

⑥ 《广艺舟双楫》。



使然也”。人类社会的万事万物同样是“节宣阴阳”，“调和元气”的结果。这说明“人之所禀”之气也来自于宇宙之气。而所谓“作气”则又表明气虽天然，尤在人藉。其三，宇宙间万事万物因禀气不同而千差万别，同样“人之所禀”上下不齐，性赋相同，气习多异，人既禀气不同，把这种气表现于书法作品中自然也使其风格“千形万状”。这就从气化论的高度上为书法艺术的风格差异找到了立论根据。其四，“凡论书气以士气为上”，“士气”是一种超尘脱俗的清逸之气，不同于“俗气、兵气、市气、匠气……”等等，实际上是一种非功利的审美之气。其五，“气”贯穿于创作的整个过程，在书家有书家之气，在笔中有“笔气”，在书作中有“书气”。其六，书法作品中的“气”，实乃书法艺术的审美境界。它主要表现为两种状态：一是“坚质浩气”，即阳刚之气；二是“体气丰匀”之气，即“气体宏逸”之气，前者使人精神振奋，后者使人“味之不尽”。清人对这两种气充境界都有加以肯定，但更偏重于阳刚之气。此外，还体现在审美鉴别的心胸方面，要求做到“气体充和”、“道气德辉”，从而进入“飘飘若神仙”、“令人鄙吝自消”的审美境界。由上述几点可以看出，清代书法艺术理论中的“气化”观点渗透在书法艺术实践的方方面面，并将书法艺术实践提升到了较高的理论层次上。

六、建筑、工艺及雕刻理论

(一) 先秦的建筑和工艺

先秦时期的建筑、工艺和雕刻往往是浑然一体的,许多工艺品和雕刻品都是作为建筑的某种装饰而存在的。商周时期,我国的古代的建筑及工艺已相当繁荣,“四阿重屋”式建筑及台榭建筑,已奠定了中国传统建筑艺术和园林艺术的基本风格。河南偃师二里头所发现的早期殷墟建筑群,规模宏大,主次分明,布局严谨而富有形式美感。而陕西岐山西周早期建筑遗址,“柱列整齐,开间匀称”。战国时代,由于城市的繁荣,建筑业得到了进一步的发展,高台建筑开始流行。“高台榭,美宫屋”成为当时统治者普遍推崇的审美时尚。春秋战国时代的工艺美术,在商周青铜工艺的基础上继续有所发展,在艺术风格上已摆脱了神秘、狞厉和威严的风格,向生动活泼和清新自然方面发展。如春秋时期通高118厘米的莲鹤方壶,就是这方面最著名的一个例子。战国时代,工艺品中的装饰方法更加灵活多变,对汉代美术工艺的发展产生了极大的影响,除青铜工艺外,其他工艺美术品种也逐渐兴起和繁荣起来,特别是漆器工艺发展迅速,如湖北江陵楚墓中出土的彩绘小屏,上面布满了蛇、蟒等雕刻图案,外框由51个凤、

鹰、蛙、鹿、雀等动物组成复杂的图案,形态逼真传神,富有韵味,同时施以黑、朱、灰绿和金银彩绘,是我国古代漆器工艺中的珍品。正是在艺术实践繁荣的基础上,先秦的思想家们也都或多或少地在自己的著作中对建筑和工艺理论进行了总结和说明。

1. 文物“昭德”等等

《左传·桓公二年》载:“臧哀伯谏曰:‘君子者将昭德塞违,以临照百官,犹惧或失之。故昭令德以示子孙。是以清庙茅屋,大路越席,大羹不致,粢食不凿,昭其俭也。衮、冕、黻、珽、带、裳、幅、舄、衡、紘、统、昭其度也。藻率、厉、纓,昭其数也。火、龙、黼、黻,昭其文也。五色比象,昭其物也。锡、鸾、和、铃,昭其声也。三辰旂旗,昭其明也。’”这里列举的“文物”,在广泛的意义上讲都属于工艺品。这些物品的根本意义和价值在于“昭德”,如“昭其俭”、“昭其数”、“昭其文”、“昭其物”、“昭其声”、“昭其明”等等。这说明不同的工艺品具有不同的“昭德”功能,具有不同的社会价值。这完全是从文物的社会象征意义和伦理意义而作出的功利主义看法。这种思想又见于《左传·宣公三年》:“定王使王孙满楚子。楚子问鼎之大小轻重焉。对曰:‘在德不在鼎。’”所谓“在德不在鼎”,就是说“鼎”这种工艺品的价值并不在“鼎”本身的审美形式,而在于由这种形式所映照出来的“德”——社会伦理价值。《左传》的作者列举了“鼎”的主要作用就是“使民知神奸”,从而激发起人们扬善惩恶的道德情感。这集中反映了先秦儒家的工艺思想。

与这种“文物昭德”的思想相一致,在建筑方面先秦的思想家反对纯粹形式美的追求。如《国语》中记载有一段伍举关于高台建筑的看法:“灵王为章华之台,与伍举升焉,曰:‘台美夫?’对

曰：‘臣闻国君服宠以为美，安民以为乐，听德以为聪，致远以为明。不闻以土木之崇高、彤镂为美，而以金石匏竹之昌大、器庶为乐；不闻其以观大、视侈、淫色以为明，而以察清浊为聪。’”由于这些高台建筑需要耗费大量的人力物力，于国治民安不利，故“若于目观则美，缩于财用则匮，是聚民利以自封而瘠民也，胡美之为？”这种观念虽有轻视工艺、建筑自身审美意义的倾向，但更多地吧美和善联系起来，在当时的社会条件下还是有其积极的价值和意义的。

2. 墨子的工艺、建筑观

《墨子·非乐》篇明确对建筑、工艺、音乐等艺术活动持否定态度。在论及工艺及建筑时，《墨子》里有这么一段话：禽滑厘问于墨子曰：“锦绣絺纻，将安用之？”墨子曰：“恶，是非吾用务也，古有无文者得之矣，夏禹是也。卑小宫室，损薄饮食，土阶三等，衣裳细布。当此之时，黼黻无所用，而务在于完坚。殷之盘庚，大其先王之室，而改迁于殷。茅茨不剪，采椽不斫，以变天下之视。当此之时，文采之帛，将安所施？夫品庶非有心也，以人主为心。苟上不为，下恶用之？二王者以身先于天下，故化隆于其时，盛名于今世也。且夫锦绣绮，乱君之所造也。其本皆兴于齐景公，喜奢而忘俭，幸有晏子，以俭诱之，然犹几不能胜。夫奢安可穷哉？纣为鹿台糟丘，酒池肉林，宫墙文画，雕琢刻镂，锦绣被堂，金玉珍珠，妇女优倡，钟鼓管弦，流漫不禁，而天下愈竭。故卒身死国亡，为天下戮。非惟锦绣絺纻之用邪？……故食必常饱，然后求美；衣必常暖，然后求丽；居必常安，然后求乐。为可长，行可久，先质而后文。此圣人之务。禽滑厘曰：‘善！’”从这段话可以看出，墨子的功利主义的审美观，虽然对当时的艺术采取的是取消主义的

态度,但那是当时特定的社会现实所决定的。一方面是统治者浪漫不禁追求感官享乐,另一方面是广大民众衣食寝居基本需要尚不能保障,所以他反对“宫墙文画,雕琢刻镂,锦绣被堂,金玉珍珠”的生活方式,而主张“俭”的生活方式。他还说:“暴夺民衣食之财,以为锦绣文采靡曼之衣,铸金以为钩,珠玉以为佩,女工作文采,男工作刻镂,以为身服。此非云益暖之情也,单财劳力,毕归之于无用也。以此观之,其为衣服,非为身体,皆为观好。是以其民淫僻而难治,其君侈而难谏也。夫以奢侈之君,御好淫僻之民,欲国无乱,不可得也。君实以天下之治,而恶其乱,当为衣服,不可不节。”因此,他强调“食必常饱,然后求美;衣必常暖,然后求丽;居必常安,然后求乐”。即他并非从根本上否定艺术美的存在。

3. 韩非的“无当之玉卮不可盛水”说

《韩非子·外储说右上》中有一段话集中反映了韩非对工艺的看法:“堂奚公谓昭侯曰:‘今有千金之玉卮,通而无当,可以盛水乎?’昭侯曰:‘不可。’‘有瓦器而不漏,可以盛酒乎?’昭侯曰:‘可。’对曰:‘夫瓦器自贱也,不漏,可以盛酒,虽有乎千金之玉卮,至贵,而无当,漏,不可盛水,则人孰注浆哉?’”从这段话可看出,韩非是注重工艺品的实用价值而轻视其审美价值的。“千金之玉卮”系极贵重的酒器,无论其制作、用材自然都要充分注意其形式美的因素的。但如果它是漏的,连水也不能盛,就不如虽粗糙简陋却可盛装上等好酒的“瓦器”。韩非从实用的观念出发,将工艺品的功能价值放在第一位,反对在工艺制作中过多运用巧智渲染审美外观的做法。他曾举例说:“宋人有为其君以象为楮叶者,三年而成。丰杀茎柯,毫芒繁泽,乱之楮叶之中而不可别

也。此人遂以功食禄于宋邦。列子闻之曰：‘使天地三年而成一叶，则物之有叶者寡矣。’故不乘天地之资，而载一人之身；不随道理之数，而举一人之智；此皆一叶之行也。”^①在这里，韩非把“乘天地之资”与“举一人之智”对立了起来。这种观念对于工艺品来说，有其合理性的一面，因为即使从现代观念来看，实用工艺之美属于技术美的范畴，而技术美的基本法则就在于“功能和形式”的统一，即达到功能价值与审美价值的统一，并且功能价值往往居于主导地位，它对审美价值起着支配作用。

当然，这并不意味着工艺品的审美成分就可有可无，恰恰相反，这种美的成分也是工艺品获得整体价值的根本条件之一。真正有价值的工艺品应当是功能和审美的协调达到既实用又美观。从这个意义上讲，韩非子只强调工艺品的功能价值，显然是片面的。他有时甚至把一切工艺品的审美创造都看做是奢的表现。

韩非对工艺的看法，一方面是处于其政治主张的特殊要求，另一方面在思想渊源上受墨子“非乐”思想的影响。韩非引用《墨子》中的一个故事来说明工艺品的“巧”与“拙”全在于“功利”。《墨子》载：“公输子削竹木以为，成而飞之，三日不下，公输子自以为至巧，子墨子谓公输子曰：‘子之为也，不如匠之为车辖，须臾斫三寸之木，而任五十石之重，故所为功。利于人谓之巧，不利于人谓之拙。’”韩非据此指出：“墨子为木鸢，三年而成，蜚一日而败。弟子曰：‘先生之巧，至能使木鸢飞。’墨子曰：‘吾不如为车者巧也，用咫尺之木，不费一朝之事，而引三十石之任致远，力多，久于岁数。今我为鸢，三年成，蜚一日而败。’”惠子闻之曰：‘墨

^① 《韩非子·喻老》。

子大巧,巧为,拙为鸞。”韩非子是借惠子之口赞同了墨子对“巧”与“拙”的看法,即完全从功利的角度去看待巧与拙,这显然与其狭隘的功利论是一致的。

4. 庄子的“齐以静心”与“以天合天”

庄子关于工艺的思想主要见于工艺的创作论,针对工艺创作的特殊性,他还提出了一些新的看法。如“梓室削木”的故事:“梓室削木为镞,镞成,见者惊犹鬼神。鲁侯见而问焉,曰:‘子何术以为焉?’对曰:‘臣工人,何术之有?虽然,有一焉:臣将为,未尝敢以耗气也,必齐以静心。齐三日,而不敢怀庆赏爵禄;齐五日,不敢怀非誉巧拙;齐七日,辄然忘吾有四肢形体也。当是时也,无公朝,其巧专而外骨消;然后入山林,观天性;形躯至矣,然后成见,然后加手焉;不然则已。则以天合天,器之所以疑神者,其是与!’”“镞”为一种乐器,应属于工艺的范围。通过梓庆削木为镞的故事,至少可以看出庄子关于工艺创造的两条基本见解:其一是工艺创作和其他审美创作一样要做到内心虚静,抛舍杂念,保持精神的高度专一和忘怀一切,就是要“齐以静心”,“齐”即“斋”,“齐以静心”犹“斋心”或“心斋”,指一种高度忘我的反功利的心理状态,尔后根据“心斋”的程度分别使内心里“不敢怀庆赏爵禄”,“不敢怀非誉巧拙”,以至于“辄然忘吾有四肢形体也”。由反功利达至忘怀一切,物我两忘,心静神凝,才能自由自在、随心所欲地进行审美创造。

不仅如此,与绘画等艺术相比,工艺创造又有自己的特殊性,必须遵循独特的审美法则。于是庄子又谈到“以天合天”的创作法则。所谓“以天合天”,乃指以个体人的自然情怀合于物的自然状态,或曰以个体人的自然合于物的自然。只要能遵循此道,

达到心斋无碍,精神高度专一,忘却名利是非,悉心观察自然物象,就会在内心里形成一种关于创造物的完美的审美意象,然后根据这一审美意象不由自主地动手去做,真正的“镞”就创作出来了。所以庄子在谈了工艺创造的心理特征、创造法则后,又论及工艺创造的心理过程,由入静、取法、酝酿而成意象,然后再加以表现:“成见镞,然后加手焉。”“见”即“现”之意,即动手创造之前,“镞”的形态就已被完整地纳入了创作者的审美意象,即“胸有成镞”。庄子的这些看法,较之其他诸子的工艺思想显然要精到得多,而且真正论及了审美创造的诸多问题,并给了极为深刻的答案。

5. 《离卦》与虚实相生论

我国的造型艺术美学极重视虚实相生的美学原则,这一原则最早得到明确阐述的是老子关于“有无相生”的说法,而且他明确用这一原则论述工艺与建筑的审美特点。如他在《老子》第十一章中分别具体说明了“车”、“器”、“室”等的虚实相生的美学原理。

值得说明的是在《易经》这部更早的著作中,实际上已包含了关于工艺及建筑的虚实相生的美学原理。例如离卦就和中国古代工艺美术、建筑艺术都有联系。宗白华先生曾经分析到:“离也者,明也。‘明’古字,一边是月,一边是窗。月亮照到窗子上,是为明。这是富有诗意的创造。而《离卦》本身形状雕空透明,也同窗子有关。这说明《离卦》的美学思想和古代建筑艺术思想有关。人与外界既有隔又有通,这是中国古代建筑艺术的基本思想。有隔有通,这就依赖着雕空的窗门,……有隔有通,也就是实中有虚。这不同于埃及金字塔及希腊神庙等的团块造型。中国人要求

明亮,要求与外面广大世界相交通。如山西晋祠,一座大殿完全是透空的。《汉书》记载武帝建元元年,有学者名公玉带,上黄帝时明堂图,谓明堂中有四殿,四面无壁,水环宫垣,古语“堂廡”,“廡”即四面无墙的房子。这说明《离卦》的美学思想乃是虚实相生的美学,乃是内外通透的美学。”^①当然,《离卦》与工艺美术与建筑艺术的美学联系并不限于“虚实相生”这一点,例如宗白华先生还说明了《离卦》的另一层含义:“离者,丽也。”古人认为附丽在一个器具上的东西是美的。离,既有相遭的意思,又有相脱离的意思,这正是一种装饰的美。这可以见到《离卦》的美是同古代工艺美术相联系的。工艺美术就是器。器是人类的创造,如马克思所指出的,它包含了人类的本质力量,是一本打开了的人类的心理学。所以器具的雕饰能够引起美感。附丽和美丽的统一,这是《离卦》的一个意义。

6. 雕琢的美和朴素的美

《易经》中的《贲卦》包含了对工艺、建筑的雕饰之美和朴素之美高度统一的见解。贲,饰也,具有装饰美的意义。如王虞指出:“山下有火,文相照也。夫山之体,层峰峻岭,峭险参差,直置其形,已如雕饰,复加火照,弥见文章,贲之象也。”^②这说明“贲”所显示的首先是一种雕饰的美,但又不限于此,还由装饰艺术进展到独立的“文章”,而“文章”则是独立纯粹的艺术。

《贲卦》更深刻的地方是对雕饰之美与朴素之美高度统一的说明。诚如宗白华所分析的:“华丽繁富的美和平淡素净的美。

① 宗白华·《美学散步》,上海人民出版社,1981年版,第39—40页。

② 李鼎作·《周易集解》。

《贲卦》中也包含了这两种美的对立。‘上九，白贲，无咎。’贲本来是斑纹华采，绚烂的美。白贲，则是绚烂又复归于平淡。所以荀爽说：‘极饰反素也。’有色达到无色，例如山水花卉画最后都发展到水墨画，才是艺术的最高境界。所以《易经》的《杂卦》说：‘贲，无色也。’这里包含了一个重要的美学思想，就是认为要质地本身放光，才是真正的美。所谓‘刚健、笃实、辉光’，就是这个意思。”宗白华在分析了《贲卦》的这种美学蕴含之后，还接着指出：“这种思想在中国美学史上影响很大。像六朝人的四六骈文、诗中的对句、园林中的对联，讲究华丽词藻的雕饰，固然是一种美，但向来被认为不是艺术的最高境界。要自然、朴素的白贲的美才是最高的境界。汉刘向《说苑》：孔子卦得贲，意不平，子张问，孔子曰：‘贲，非正色也，是以叹之’，‘吾闻之，丹漆不文，白玉不雕，宝珠不饰。何也？质有余者，不受饰也。’最高的美，应该是本色的美，就是白贲。刘熙载的《艺概》说：‘白贲占于贲之上爻，乃知品居极上之文，只是本色。’所以中国人的建筑，在正屋之旁，要有自然可爱的园林；中国人的画，要从金碧山水，发展到水墨山水；中国人作诗作文，要讲究‘绚丽之极，归于平淡’。所有这些，都归于一种较高的艺术境界，即白贲的境界。白贲，从欣赏美到超脱美，所以是一种扬弃的境界。刘勰《文心雕龙》里说：“衣锦褻文，恶文太章，贲象穷白，贵乎反本。”这也是《贲卦》在后代确实起了美学的指导作用的证明。”^①

一般而言，雕饰的美与朴素的美牵涉到形式美的理想与境界，同时也与人们对文质关系的看法相联系。对这两种风格的美，先秦诸子围绕工艺与建筑有不少论述。儒家学派强调“文”与

① 宗白华：《美学散步》，上海人民出版社，1981年版，第38—39页。

“质”的统一,认为雕饰之美是表达质之内容的重要形式,不可忽视。在《左传》中有“为九文、六采、五章,以奉五色”^①的说法。孔子在赞美“尧之为君”时曾谓:“焕乎!其有文章。”这虽然不是直接强调工艺的外观之美,却可以说明孔子对必要的装饰之美的重视。孟子所谓“充实之谓美,充实而有光辉之谓大”,其实也包含了对外在形式的“光辉”之美的强调。《易传》里说:“参伍以变,错综其数。通其变,遂成天下之文;极其数,遂成天下之象。”^②故“物相杂而曰文”。“物相杂而曰文”是指各种色彩、形式的融合才有了文。至于《考工记》中所讲的“画绩之事杂五色”等,就更是明确了强调必要的雕饰之文的美学意义。

与儒家的这种态度不同,老子和庄子则反对任何人为的雕饰,而追求自然、朴素之美。老子说“五色令人目盲”,显然反对施粉重彩的“五色”。庄子则认为“既雕塑既琢,复归于朴”,而“朴素天下莫能与之争美”。又说“淡然无极而众美从之”。庄子把工艺的最高境界看成是“复归于朴”,返于朴素自然的本性。所以庄子反对在工艺制作过程中对自然材料做过分地加工改造:“百年之木,破为牺尊,青黄而文之,其断在沟中。比牺尊于沟中之断,则美恶有间矣,其于失性一也。”庄子实际上是在倡导一种自由之美、自然之美。百年之木自然地生长、发育,其本性是自由的,而经过人的加工就丧失了这种本性,故无美可言。据此,庄子甚至对工艺美术的雕饰之举持完全否定的态度。如所谓“纯朴不残,孰为牺尊!白玉不毁,孰为珪璋!……五色不乱,孰为文采!……夫残朴以为器,工匠之罪也”。这就不免有些过分了。在这方面,韩、

① 《左传·昭公二十五年》。

② 《易传·系辞上》。

墨两家观点与老庄相近,如韩非就对“雕绩满眼”的现象持否定态度。他说:“和氏之璧,不饰以五采,隋侯之珠,不饰以银黄,其质至美,物不足以饰之。”过分强调天然“质”的重要性,而反对雕饰之举。还说,“食器雕琢,觴酌刻镂,四壁恶墀,茵席雕文”等均是“弥侈”的表现,因此应予以否定。墨子和韩非有同样的看法。

宗白华说:“从三代铜器那种整齐严肃、雕工细密的图案,我们可以推知先秦诸子所处的艺术环境是一个‘错采镂金、雕绩满眼’的世界。先秦诸子对于这种艺术境界各采取了不同的态度。一种是对这种艺术取否定的态度。如墨子,认为是奢侈、骄横、剥削的表现,使人民受病苦,对国家没有好处,所以他‘非乐’,即反对一切艺术。……另一种对这种艺术取肯定的态度,这就是孔、孟一派。”当然,也不能把这两种态度完全对立起来。例如孔、孟一派,虽看重文饰的意义,但并非主张过分的雕饰渲染,而是主张与“质”相适应的合理的“文”,这种“文”也并不与那种“雕绩满眼”的风格等同。所谓“文胜质则史”,只有文质相融,才能尽善尽美。与《易经》贲卦所启示的一样,仍然遵循着平淡之中隐光彩、光彩之中显平淡的艺术范式。

7. 《考工记》:工艺美的四要素

《考工记》是我国最早的一部工艺专著,根据后人考证,成书于春秋末期,是齐国人记录手工业技术的一部官书。西汉时,河间献王见《周礼》缺《冬官》篇,就以它补入,称《冬官·考工记》。《考工记》立足于当时的工艺实践,系统总结了前人和当时人们在制陶、制作青铜器及其他工艺品方面的技术经验,较全面地阐述了工艺制作的诸多问题,是先秦建筑及工艺理论的总结和代表。

《考工记》一书,包括总论和分论两大部分,总论部分主要对“百工”之事作总体上的说明,论述工艺制作的地位、对象、方法等;分论部分则分别对各具体工艺部门加以论述,计有“攻木之工”(木制工艺)、“攻金之工”(金属工艺)、“攻皮之工”(皮制工艺)、“设色之工”(绘染工艺)、“刮摩之工”(雕刻工艺)、“搏埴之工”(制陶工艺)等。其中这每一工艺中又包含许多种类,并都作了说明。

《考工记》的工艺思想十分丰富,其中有许多与艺术及美学相关的问题。下面,我们选其要加以说明。

《考工记》总论里曾谈到了良好工艺的四个基本条件,这四个条件实际上可以看作是工艺美的四要素、即:“天有时,地有气,材有美,工有巧,合此四者,然后可为良。”意思是说天有时令、寒暑、阴晴的变化;地有方位、土脉的不同;有的物质材料本身就很美;有的工艺制作很精巧。具备了这四个要素,就能创造出精美良好的器物来。在这里,“材有美,工有巧”,这两点似乎很容易理解,即使现代的技术美创造,也十分注重选材的精良和制作工艺的高水平。例如木制工艺或建筑,不仅要突出材料的质感美,也要显示木制工艺或建筑的形式造型美和色彩美。对于“天有时,地有气”这两方面的要求,人们似乎难于把握:工艺制作与天时、地气有何关系呢?《考工记》认为它们和材美、工巧一样对于工艺制作至关重要。《总论》里说:“材美工巧,然而不良,则不时,不得地气也。”它举例来说,生长在淮南的橘树能长出甜美的果实,但到淮北就只能长出“枳”(臭橘)。同样,俗称“狗灌”的貉,如南渡过汶水就会死亡;这些都是由地气所决定。至于“天时”,《考工记》举例说:万物有时生长,有时凋零;草木有时繁茂,有时枯萎;流水有时凝而成冰,有时聚而成湖;这些则是由天时所造成的。

我们认为,《考工记》所强调的“天时”和“地气”,可以引申为对工艺美的生态美的重视与追求。首先,不同的地域有不同的自然环境,生活于其中的人们自然有不同的习惯、爱好和审美趣味。工艺的制作必须反映出本地域、本民族的审美趣味和文化追求,脱离了这一点,也就失去了它的地方特色。就现今而言,民族的或特定地域的工艺品已成为某一民族地区的文化象征,具有广泛而深刻的文化意味,并且往往因此而为他民族和他地区的人们所喜爱。这一点恰与现代建筑形成鲜明对照,现代建筑往往置地方特色与民族情调于不顾,搞单一模式,单一规范,失去了昔日的丰富多彩与人情韵味,致使人们焦躁不安。至于“天时”,我们认为同样可以引申为建筑、工艺与环境的合拍问题。因为不同的季节有不同的实用工艺,例如夏天的太阳帽,冬天的皮革衣,它们的色彩和形制都应与季节相协调。当然,这一点又与“地气”密不可分。这些要求,对于今人从事工艺和建筑活动也是有启迪的。

总之,《考工记》关于工艺美的四要素是一个较完整的思想。“材有美,工有巧”是讲工艺品本身的美;“天有时,地有气”是讲工艺与环境相协调的美。二者兼备,才能达到工艺的整体美。应天之时,载地之气,加以材美与工巧,藉以实现人与自然的融合沟通、谐和相亲,这种思想正是中国古代“天人合一”的文化观念在工艺制作和建筑方面的表现。

8. 《考工记》:人体工程学的滥觞

以上关于工艺美四要素的看法主要涉及工艺设计与人的心理追求问题。与此同时,《考工记》还谈到了工艺设计与人的生理特点及心理需要的关系,即在设计实用工艺品时应充分注意到

人在使用这些工艺品的过程中生理和心理上的需要。这一点,实际上接触到了现代工业技术审美方面的人体工程学原则。如《考工记》在谈到“轮人为盖”时说:“盖已崇,则难为门也;盖已卑,是蔽目也。是故盖崇十尺。”这是说车盖太高了,普通的城门就难以通过,而车盖太低了,又会遮住车上人的视线,故它的恰当高度应定为十尺。按照《考工记》的看法,我国当时人的高度一般为八尺,即“人高八尺”,八尺之躯坐十尺之车是极适宜的。《考工记》在谈到“察车之道”时说得更明白:“凡察车之道……轮已崇,则人不能登也;轮已□,则于马终古登□也。故兵车之轮六尺有六寸,田车之轮六尺有三寸,乘车之轮六尺有六寸。六尺有六寸之轮,轂崇三尺有三寸也,加轸与□焉,四尺也。人长八尺,登下以为节。”轮子太高,人不易登车,轮子太低,拉车的马则非常吃力,因此轮子的尺寸必须恰到好处。在这里,《考工记》的作者对“兵车”、“田车”、“乘车”这三种车子的车轮的尺寸作了具体说明,意在能使人们使用这些车子时感到舒适。在作者看来,这些尺寸(即兵车之轮六尺六寸,田车之轮六尺三寸,乘车之轮六尺六寸)正好与人的八尺之躯相吻合,故能使人“登下以为节”,上上下下都感到很方便。这些根据人体尺寸来设计工艺制品的思想,在现代称之为“人体测量”,它已成为当今技术美学的根本原则之一。

9. 《考工记》:色彩与形制

《考工记》中有许多关于器物形式方面的说法,这些虽并非直接为审美而言,大多带有伦理意义和实用意义,但从中仍然可以看出古人对工艺形式美的追求。概而言之,器物的形式美包括两个方面的内容,一是色彩,二是形制(造型)。关于色彩,《考工记》着重谈了“画绩之事杂五色”,即追求工艺色彩的丰富与和

谐。这些在有关先秦绘画理论里已有说明。这里仅谈谈《考工记》关于器物造型方面的看法。

《考工记》关于器物造型的思想很庞杂,就其造型的审美特征而言,一方面强调了造型尺寸的合理性,如建筑构架的尺寸多为三比二等,这些看法接近于西方的“黄金分割律”;另一方面还对材料本身的纹理、光滑度、器物各种部件的组织规律等进行了说明。如在论述“人为”时,强调“轴有三理:一者,以为嫩也”。“嫩”即“美”,郑玄注:“无节目也。”意谓木理均匀而没有疤结,这是强调轴的外在之美。在谈到“轮之为轮”时,论述了车轮的目观之美。还说:“望其辐,欲其掣尔而纤也,进而砥之,欲其匀称也,无所取之,取诸易直也。”强调了轮辐的均匀、光洁之美。如此等等。

《考工记》谈到形制之美时,十分看重形式的象征意义。《考工记·攻木之工》云:“軫之方也,以象地也。盖之圜也,以象天也。轮辐三十,以象日月也。盖弓二十有八,以象星也。龙旂九,以象大火也。鸟旂七,以象火也。熊旗六,以象伐也。龟旒四,以象营室也。弧族枉矢,以象弧也。”这说明车子的形态和车子上旌旗的纹样均有其象征意义,绝非随意为之。车厢象征大地,车盖象征苍天,车轮的三十根辐条象征日月运行,车盖的二十八根弓象征二十八宿的星辰。这里的意义有二:一是说明车子的结构取法于天地万物;二是说明整个车子的结构、造型象征了天地万物各有其位,而又共行其道,不可随意为之。正像自然万物只有各就其位,遵循自然本身的法则,才能发挥其生化育的功能那样;车子的每个部件也都应有其固定的位置,才能发挥其运载功能。连旌旗上的纹样也是这样,不仅象征了自然的运动法则,而且象征了社会的尊卑高下与吉凶祸福等,如龙纹象征大火星,是天子的

旗帜；鸟纹象征鹑火星，主草木；熊虎纹象征伐星，主执法；龟蛇纹象征营室星，主吉凶；弓箭纹象征弧矢星，主天讨反叛。并解释这些纹样，或为具象的是取法于自然的结果；或为抽象的是对自然以及特定工具的夸张、简化、组合的结果。其实，这些纹样大都可能为图腾符号不断演化的结果。从这些纹样在当时的意义来看，主要还在于功用，只是同时具有一定的审美作用。不难看出，《考工记》关于工艺品的色彩和形制的思想，仍然立足于天人合一的文化观念。

10. 《考工记》：“梓人为笋虚”的启示

《考工记》对我国工艺美学的更深刻启示，乃在于通过具体的艺术创作体现了古代艺人虚实结合的艺术构思，表明了早在周代中华民族的审美意识就已达到相当高的水平。如“梓人为笋虚”一章里写道：“天下之大兽五：脂者，膏者，羸者，羽者，鳞者。宗庙之事，脂者、膏者以为牲。羸者、羽者、鳞者以为笋虚。”“外骨肉，却行仄行，连行纡行；以脰鸣者，以注鸣者，以旁鸣者，以翼鸣者，以股鸣者，以胸鸣者：谓之小虫之属。以为雕琢。”“厚唇鼻口，出目短耳，大胸耀后，大体短脰；若是者，为之羸属。恒有力而不能走，其声大而宏。有力而不能走，则于任重宜；大声而宏，则于钟宜；若是者，以为钟，是故击其所悬而由其虚鸣。”“锐喙决吻，数目颀脰，小体骞腹；若是者谓之羽属。恒无力而轻，其声清阳而远闻。无力而轻，则于任轻宜；其声清阳而远闻，于磬宜；若是者以为磬虚，故击其所悬，而由其虚鸣。”“小首而长，转身而鸿，若是者谓之鳞属。以为笋。凡攫援筮之类，必深其爪，出其目，乍其鳞之而。深其爪，出其目，乍其鳞之而，则于眡必拔尔而怒；苟拔尔而怒，则于任重宜，且其匪色必似鸣矣。爪不深，目不出，

鳞之而不作,则必颓尔如委矣;苟颓尔如委,则加任焉,则必如将废措,其匪色必似不鸣矣。”在这几段话里,“笋”为悬钟磬支架之横木,“虚”则是悬钟支架之直柱。作者在这里描述了不同的动物与不同的乐器乐声的关系,特有的动物的性情动作恰能显示特定的乐器乐声的韵律,因此,将它刻画于乐器的支架上,便可衬托出乐器的声音。例如“羸属”动物的特点是“恒有力而不能走,其声大而宏”,正与钟的特性相吻合,若以这类动物的形象作钟扇的刻饰,敲击所悬之钟,声音好像是由虚上羸属之虎豹发出来的。同样“羽属”动物的特点是“恒无力而轻,其声清阳而远闻”,正与磬的特性相吻合,所以敲击所悬之磬,声音好像是由虚上羽属之禽鸟发出来的等等。

宗白华先生在《中国美学史中重要问题的初步探索》一文中对《考工记》的这种美学态度曾作过很深刻的说明。他指出:“《考工记》、《梓人为笋虚》章已经启发了虚和实的问题。钟和磬的声音本来已经可以引起美感,但是这位古代的工匠在制作笋时却不是简单地做一个架子就算了,他要把整个器具作为一个统一的形象来进行艺术设计。在鼓的下面安放着虎豹等猛兽,使人听到鼓声,同时看见虎豹的形状,两方面在脑中虚实结合,就好像是虎豹在吼叫一样。这样一方面木雕的虎豹显得更有生气,而鼓声也形象化了,格外有情味,整个艺术品的感染力量就增加了一倍。在这里艺术家创造的形象是‘实’,引起我们的想象是‘虚’,由形象产生的意象境界就是虚实的结合。一个艺术品,没有欣赏者的想象力的活跃,是死的,没有生命的。一张画可使你神游,神游就是‘虚’。”宗白华还接着指出:“《考工记》所表现的这种虚实结合的思想,是中国艺术的一个特点。中国画很重视空白。如马远就因常常只画一个角落而得名‘马一角’,剩下的空白

并不填实,是海,是天空,却并不感到空。空白处更有意味。中国书家也讲究布白,要求‘计白当黑’。中国戏曲舞台上也利用虚空,如‘刁窗’,不用真窗,而用手势配合音乐的节奏来表演,既真实又优美。中国园林建筑更是注重布置空间、处理空间。这些都说明,以虚带实,以实带虚,虚中有实,实中有虚,虚实结合,这是中国美学思想中的一个重要问题。”他还进一步从哲学宇宙观方面分析了孔、孟及老、庄对待虚与实的态度。虽然老、庄比孔、孟更注重虚,但“孟子与老庄并不矛盾。他们都认为宇宙是虚和实的结合,也就是《易经》上的阴阳结合。《易·系辞传》:‘易之为道也,累迁,变动不居,周流六虚’。世界是变的,而变的世界对我们最显著的表现,就是有生有灭,有虚有实,万物在虚空中流动、运化,所以老子说:‘有无相生’,‘虚而不屈,动而愈出’。”据此,我们不难看出早在《考工记》时代,中华民族在虚实结合的创作意识方面已经如此地早熟。

(二) 汉魏道教宫观建筑艺术及其影响

道教宫观是中国古代建筑艺术的重要组成部分,从中同样可以窥视道教艺术的审美风范。“宫”的初义是房屋。《尔雅·释宫》:“宫谓之室,室谓之宫。”《诗经·豳风·七月》:“上入执宫功。”后意义分化,除指皇宫、宫殿等皇帝住宅外,其基本意义又指宗庙,如《诗经·召南·采芣》:“于以用之?公侯之宫。”毛传:“宫,庙也。”汉代宫又被沿用指神庙,遂为道教之称。《史记·封禅书》载:汉武帝信方术,为求仙道,乃令“郡国各除道,缮治宫观于名山神祠所,以望幸矣”。东汉末,道教始兴,便称祭祀神灵的地方为“宫”或“馆”。“观”乃指登临其上可四处观望的建筑,《晋书·江南

传》：“登览不以台观，游豫不以苑沼。”亦多称名于道教庙宇，如康骈《剧谈录》：“至于佛宇道观，游览者罕不经历。”起初的道教官观多以茅草制屋，较简陋。晋代道观称“庐”、“治”、“靖”、“馆”等，多为茅屋，亦指道士所居山洞之旁构筑的简易房屋。如南北朝时的兴世馆，梁时的华阳上下馆、朱阳馆等，北朝时有“道观”的称谓。北魏时终南山已有楼观，北周有云台观、通道观、玄都观等，其规模已很可观。唐代普遍以“观”字代替“馆”字，道馆通称道观，《唐六典·词部》载：“凡天下观总一千六百八十七所。”杜光庭《历代崇道记》则谓唐代宫观多达 1900 余所。宋代道教官观的建筑更为流行，著名者如太宗时的上清宫，真宗时的王青昭应宫与景灵宫、天庆观等，均规模巨大。元明时道教官观历有发展。道教官观建筑具有独特的审美风格：其一，环境十分幽雅，多在岩流森茂之处；其二，构筑形式完美，常有神殿、膳堂、宿舍、园林等四部组成，以“间”为单位构成单座建筑，再组合庭院，其形式多依《先天图》所讲的乾南、坤北、离东、坎西、子北、午南的方位安排。子午线为中轴线，云集道教祀奉尊神的主要殿堂，东西两边为供奉其他诸神的殿堂或房舍。重点突出，左右对称，富有形式美感。其三，道教建筑的材料质地多为木架构，显得纯朴自然；其四，道教建筑的色彩及装饰亦很独特，以各种动物、植物、山水、日月星云及象征吉祥如意、羽化成仙的字为图案，隐含着道教思想的独特风范。对道教建筑的以上特点，历代均有记载，如杜甫《冬日洛城北谒玄元皇帝庙》曾云：“碧瓦初寒外，金茎一气旁。山河扶绣户，日月近雕梁。仙李蟠根大，猗兰奕叶光。……”当然，道教建筑的审美风范也绝不是与中华文化的其他源泉绝缘的，它也受到了中国传统建筑美学思想和佛教建筑的影响。

(三) 汉魏佛教建筑与雕刻艺术及其影响

佛教在汉魏时期传入中国后，对中国的建筑和美术亦有深刻的影响。在中国源远流长的绘画与雕刻艺术中，受佛教影响者甚多，特别是举世闻名的佛窟艺术，更加境界非凡，艺术表现力极强。石窟艺术本源于印度，佛教传入中国，遂使石窟艺术在中国昌盛起来。其中最著名的是敦煌莫高窟、洛阳龙门石窟、甘肃麦积山石窟、山西大同云冈石窟等。佛窟艺术除建筑外，便是美术，主要是雕刻和壁画。以雕刻论，如宗白华《美学散步》说：“从六朝到晚唐宋初……这七八百年的佛教艺术创造了空前绝后的佛教雕像。云冈、龙门、天龙山的石窟，尤以近来才被人注意的四川大足造像和甘肃麦积山造像。中国竟有这样伟大的雕塑艺术，其数量之多，地域之广，规模之大，造诣之深，都足以和希腊雕刻艺术争辉千古！”^①北魏时期，是建造佛窟的极盛时期，至后世连绵不绝，以唐代为尤。佛窟中的雕刻或以石刻(如龙门)，或以泥塑(如敦煌)，艺术风格体现了佛教与中国文化的融会贯通的特点，并带有明显的时代印记。早期的佛像雕刻，高大雄浑，刀法遒劲有力，风格质朴自然。魏时刀法渐趋圆润，人物的动作和神志向世俗化迈进，由早期的威严而趋向恬淡活泼。魏至晋代的雕刻疏朗清秀，风格又趋类型化，如莫高窟的雕刻，这一时期的佛像多端庄、慈祥；菩萨像则清秀恬淡；力士勇猛，飞天飘逸。隋时莫高窟的佛像多头大、体壮、腿较短。到了唐代，则呈现出灿烂百态的景象，各种佛像日益齐备。但风格基本统一：脸型丰腴圆润，柳眉

^① 宗白华《美学散步》，上海人民出版社，1981年版，第128页。

凤目，目小唇厚，体型也饱满丰肥，风神崇高而雄壮。和这些佛像相映生辉的是绘画。宗白华称“雕刻之外，……更热闹、更动人、更绚丽的是彩色的壁画”。他在谈到敦煌佛窟壁画时说：“……西域传来的宗教信仰的刺激及新技术的启发，中国艺人摆脱了传统礼教之理智束缚，驰骋他们的幻想，发挥他们的热力。线条、色彩、形象，无一不飞动奔放，虎虎有生气。‘飞’是他们的精神理想，飞腾动荡是那时艺术境界的特征。……最使我们感兴趣的是敦煌壁画中的极其生动而具有神魔性的动物画，我们从一些奇禽异兽的泼辣的表现里透进了世界生命的原始境界，意味幽深而沉厚。”^①佛窟壁画除敦煌之外，在新疆、麦积山一带的佛窟中也广泛分布，这主要是因为这些地区的地质不适于进行石刻。例如在新疆赫色尔(克孜尔)石窟群中，带有壁画的佛洞约160多个。早期的壁画内容以本生故事为主，说明龟兹一带的佛教徒对本生的崇拜，目的自然是为了自身的“解脱”；南北朝时壁画的内容日趋丰富，除佛经故事外，尚有民俗画，以及大量表现飞禽走兽、奇花异草的动植物画，活泼而生动，有不少内容还反映了新疆各民族的生活场景和生产状况。龟兹地区的石窟艺术以壁画最具价值，不论是何种题材，多画成裸体形象，乳房画得大，近乎印度风格。其线型所占比例以曲线型居多，显得优美而飘逸。

与雕刻和绘画相联系，佛教对建筑艺术的影响也非常显著。在大量的佛窟艺术中，和壁画、雕像相映生辉的是建筑艺术。我国最早的佛教寺院是汉代在洛阳修建的白马寺。南北朝时，有寺院1913所，肖齐时有2015所，梁代有2846所，北魏时多达3万

^① 宗白华：《美学散步》，上海人民出版社，1981年版，第129页。



至4万所,唐代有4.5万余所,清朝初期则达8万所。在这些寺院中有很多建筑物,成为佛教艺术的重要组成部分之一。和其他佛教艺术一样,佛教建筑也经历了一个由借鉴到汉化的过程。早期的佛教建筑,与印度的情形大致相同。印度石窟有“支提”窟和“毗诃罗”两种形式。支提窟的形制多为瘦长的马蹄形,周围有一些柱子,在里端安置一座小型“堵坡”(佛塔)作为礼拜信仰的对象,塔前为集会的场所。“毗诃罗”又称“僧院”或“精舍”,一般式样是在石窟中央设一方形(或长方形)厅堂,环绕厅堂的正、左、右三面开凿许多仅一丈见方的小窟室,作为僧人坐禅之处,实际上是佛教徒的静修院。我国早期的佛教寺院有不少沿袭或类似这种风格,如洛阳的永宁寺等。但从实质上说自佛教建筑进入我国后,从来就没有完全墨守印度的形制,其汉化的特点随着时间的推移越来越明显。例如,我国的石窟平面多为方形,并不用列柱;佛塔多移在窟的中央部位,直接承接窟顶,形成塔柱;有些石窟四周通雕无数小佛龛,称为千佛洞或万佛堂;许多石窟还在窟外接木构建筑作为礼拜的场所;这些特点在我国的早期石窟中就已具备,与印度石窟并不完全相同。至于后来,窟顶的雕饰藻井,像后来的扇面墙,窟外的仿木构的廊柱雕刻等,均依时尚而建,与印度风格迥异。这种汉化的特点又见于数量众多的佛塔,印度的堵坡由台座、覆钵、宝匣和相轮组成,为实体建筑,而汉代的佛塔则在吸收印度的堵坡的同时,更糅进了中国建筑美学的传统。它借鉴传统的楼阁式建筑风格,原来的堵坡缩小后置于顶端,塔身增高,塔身由实心转化为空心,体现了中国美学虚实结合的精髓。还可以登临其上,眺望远处胜境,极富审美意味。

(四) 隋唐的建筑、工艺与雕刻

隋唐的建筑、工艺与雕刻已达到了前所未有的境地,建筑的磅礴、工艺的精湛、雕刻的遒劲充分显示了“盛唐气象”的光辉灿烂。如白居易诗云:“染为红线红于花,织作披香殿上毯。”“织为云外秋雁行,染作江南水春色。”此言丝织工艺;陆龟蒙:“九秋风露越窑开,夺得千峰翠色来。”此言陶瓷工艺;薛逢:“嫁时宝镜依然在,鹊影飞花满光彩。”此言铜镜之艺;白居易:“高高骊山上有宫,朱楼紫殿三四重。”韩愈:“朱槛在空虚,凉风八月初。”此言建筑雄浑而空灵等等。唐代都城长安的明德门、太极门、大明宫等建筑均气势非凡,雄伟壮观。

隋唐时,佛教大盛,佛教对隋唐的雕刻、建筑继续发挥着深刻的影响。在佛教的寺院及石窟艺术中,雕刻、建筑与绘画同属造型艺术,且浑然一体,不可分割。

隋唐时期,佛教的高涨促使了佛教建筑的发展,建寺之风极盛。如隋文帝开皇元年闰三月诏于五岳下各立一寺,七月又诏在其父建功处襄阳、隋郡、江陵、晋阳各建寺一所;开皇二年立大兴善寺,为京城之最;开皇三年立真寂寺(后改称化度寺);开皇四年为沙门县延立延兴寺;开皇七年立净影寺,使慧远常居其中,讲佛论道;开皇十年立胜光寺,诏县迁徙众居中;开皇十一年诏令天下州县各立僧尼二寺;仁寿元年于京师立日严寺,延吉藏在彼居之;仁寿二年,敕于五十三州建立灵塔,并诏为献后立弹定寺,众多名僧居之;仁寿四年敕于三十余州造塔等。仅文帝在位时就立寺 3792 所。隋炀帝在位时又造禅定西寺(为隋文帝造)及隆圣寺(高阳)、弘善寺(并州)、慧日道场(扬州)、清禅寺(京师)等十余所。

进入唐代,佛教建筑继有发展,唐高祖武德元年于朱雀门南通衢之上普建道场,又于京师造会昌、慈悲、证果诸寺,并舍旧居为兴圣寺,于太原建太原寺,于并州立义兴寺,太宗贞观三年为太武皇帝造龙田寺,又据《法苑·珠林》:“战场之处并置彻蓝昭仁、等觉十余寺。”贞观五年造慈德寺,普光寺,贞观八年建弘福寺,贞观十九年立悯忠寺。显庆元年立昊天观为太宗追福;显庆二年立西照寺、敬爱寺,显庆三年建西寺成功,屋四千余间;显庆六年敕令会昌寺沙门会颐往五台山修理寺塔,又立普光王寺。乾封元年敕兖州置寺观各三所,天下许州寺观各一所。载初二年武则天自立皇帝,令两京诸州各置大云寺。长安二年重修清凉寺。中宗在位时又令天下诸州立寺观各一所,皆以中兴为名。景龙二年又于东都拓建圣善寺,景云二年睿宗又造金仙、玉真二观。至此,据《唐六典》谓诸州寺计 5358 所,其中僧寺 3245 所,尼寺 2113 所。天宝二年玄宗于广东罗浮山敕立延祥寺、华首台、明月戒坛。大历二年王缙造金阁寺于五台山,耗资亿万,铸铜为瓦,涂金于上,照耀山谷,很是壮观。敬宗宝历元年敕两街建方等戒坛,左街安国寺,右街兴福寺。武宗会昌五年许多佛教建筑被毁,拆寺 4600 余所,使许多优秀建筑不得留传。^①总之,隋唐二代佛教建筑极侈,于民生多有难,但会昌法难又使这些精美的建筑艺术毁于一旦。

和建筑并行,隋唐时期的佛教雕刻也很普遍。如隋文帝曾令计口出钱营造经像,又命天下舍利塔内各作神尼仙像(仁寿元年),仅他在位时就造像十万六千五百八十区。^②唐高祖武德元年为太祖皇帝元贞皇后造身像三区。太宗贞观十五年魏王泰为长

① 以上据《广弘明集》、《历代三宝记》、《续高僧传》及有关史书汇集而成。

② 杨用彤:《隋唐佛教史稿》,第 240 页。

孙皇后于伊阙造石佛大像,约五六丈。又如武则天不惜斥巨资,于长安四年在洛阳城北部山白马阪造佛教大像。据说有的佛像,小指可容数十人。

隋唐时期的造像与彩塑在敦煌、龙门、天龙山、炳灵寺、麦积山等各大石窟都有很多,其艺术风格依时代不同概分两类:一类是隋到唐初,由稀薄渐趋圆浑。为盛唐雕刻的繁荣起了承前启后的作用。题材则突破了北朝以前佛与菩萨这两大主题,出现了许多有关迦叶和阿难两个形象的作品,以及人们能够直对其面的现实中的高僧形象。因此雕塑风格也更生动、活泼,富有生活意味。另一类是武后以下,佛教造像达到成熟阶段,饱满瑰丽、娴熟洗练,具有盛唐气象。“佛的森严、菩萨的温和与妩媚,迦叶的含蓄,阿难的潇洒,天王大力士的雄健和威力,都充满着青春的活力,达到了前所未有的成熟和完美。”^①

① 张光福《中国美术史》,知识出版社,1982年版,第272页。



七、园林艺术理论

我国古代园林艺术源远流长，它的发展与演变寄托着中华民族对大自然的向往与追求，也蕴藉着中华艺术生生不息的精神与灵魂。

我国的古典园林一般可分为皇家园林、私家园林、自然风景园林和寺庙园林四种基本类型。这四种类型园林在我国古代的每一朝代都有着不同程度的繁荣和发展，而在唐宋及明清时期尤其得到了高度的繁荣与发展，特别是皇家园林和私家园林，数量之多，难以计数。明清时期著名的皇家园林有西苑，紫禁城的御花园，畅春园，圆明三园(圆明、长春、绮春)，香山的精宜园，玉泉山的静明园，万寿山的清漪园和颐和园，避暑山庄等，其中以圆明园、颐和园和避暑山庄最盛名，手法精巧，驰名中外；著名的私家园林大都集中在扬州、杭州、苏州等江南地区，扬州北门外瘦西湖两岸直至平山堂山下园林密布，正所谓“两岸花柳全依水，一路楼台直到山”；苏州的私家园林也多之又多，有些虽非当时所首建，但却进行了扩建和修润；风景名胜园林以杭州的西湖最为有名，历来不断有所修饰；风景寺庙园林不仅自身不断发展，而且其风格、布局、形象也逐渐渗入皇家园林，如北海琼岛上的白塔、静明园，玉泉山上的玉峰塔，颐和园内的多宝琉璃塔，避暑山庄内的永佑寺塔等，至于风景园林中曲寺塔更是多之如云。

园林的发展促进了园林艺术的发展，唐宋时期的诗文中留下了大量的记述园林盛状的诗篇文章；明清时期出现了一部全面总结园林艺术的美学理论专著——《园冶》，它代表了中国古代园林艺术的最高成就。下面以唐宋诗文及《园冶》为主，来审视一下明清时代的园林艺术及美学思想。

（一）“寓目放神，为性情筌蹄”

中国人独特的宇宙人生观孕育了中华传统艺术的各种形态，园林艺术也不例外。《周易》中所说“仰则观象于天”、“俯则观象于地”，“远取诸身”、“近取诸物”的掌握世界的方法和思维方式本身就为中华民族各门类艺术奠定了深厚的哲学根基。因此，在中国古代的园林艺术中，也往往通过一园一亭的创造，来表达中国人对外在宇宙的感悟及对内在生命安顿，并由此达到一种审美满足。如王羲之在《兰亭序》中说“仰观宇宙之大，俯察品类之盛，所以游目骋怀，足以极视听之娱，信可乐也。”这即是说，中国的园林，大可寄托宇宙之思、天地之序，小可寄托生命之情、人生之趣。唐独孤及对此发挥道：

“古者半夏生，木槿荣，君子居高明，处台榭，后代作者或用山林水泽、鱼鸟草木以博其趣。而佳景有大小，道机有广狭，必以寓目放神，为性情筌蹄，则不俟沧州而闲，不出户庭而适。”^①

在这里，独孤及把“佳景有大小，道机有广狭”的园林作为“寓目放神，为性情筌蹄”之地；这里面明显有老庄“得鱼忘筌”之意。即是说，性情得而园林忘，园林成为寄托人的生命性情之地。

^① 《卢郎中得阳竹亭记》，全唐文卷三百八十九。



唐人符载在《长江东池记》中也说：“居是累月池成，……平澄无边，天空镜明。一来窥临，百骸以清，江湖思远，著人襟灵。”^①从这里可以看出，一池之“窥临”，可使“百骸以清”，此池成为符载寄托灵魂之地。唐人李德裕更把他建造的平泉视为自己生命的一部分，为了使平泉这一心爱之物代代相传，他曾专门写了《平泉山戒了孙记》一文，谆谆告诫其子孙：“虽有泉石，杳无归期，留此林居，贻厥后代。鬻吾平泉者，非吾子孙也；以平泉一树一石与人者，非佳子弟也。”从中可以看出园主人的惜园之情。到了宋代，冯多福更是提出了“即物寓景”、“寓意于物”的观点，也即是寓意于园。他在《研山园记》中说：“酣酒适意，抚今怀古，即物寓景，山川草木，皆入题咏。……夫举世所宝，不必私为已有，寓意于物，故以适意为悦。”上承这一观点，明人祁彪佳在绍兴的寓山上修建园林，并作文称：“寓山之胜，不能以寓山收，盖缘身在山中也。”“……园以外山川之丽，古称‘千岩万壑’；园以内花木之繁，不止‘七松’、‘五柳’；四时之景，都堪泛月迎风；三径之中，自可呼云醉月，此在韵人纵目，云客宅心，予亦不暇细述矣。”^②这都是将园林作为生命精神的寓居之地，并以此达到安顿生命、快意人生的目的。

（二）“物诱气随，外适内和”

园林之作，不仅在安顿生命，快意人生，还在于愉悦情性，使人得到一种精神上愉快，这是和中国人独特的人生观相一致的。

^① 全唐文卷三百八十九。

^② 《寓山注》。

（三）“园，悦目也，亦藏身也”

明清时期的园林艺术家及鉴赏家们深刻地阐释了园林艺术的美学实质及其根本特征。指出园林艺术产生于审美和居养两种需要，因而也就具有审美和功用两种价值。

人类文明史表明，随着城市经济生活的不断繁荣，人对大自然的失落感也与日俱增，复归于大自然的情感要求也日益强烈。正像郭熙在论述山水画时所说的那样：“丘园养素，所常处也；泉石啸傲，所常乐也。”但因种种原因，人们往往很难“为离世绝俗之行”，于是就藉山水画以泄其情。但山水画终不能在实际上让人身临其境，于是遂有园林的创作。园林正是为了满足人们对大自然山水花木之美的追求与渴望，在身边造出的一个酷似自然的山水环境。李渔在《闲情偶寄》说：“幽斋磊石，原非得已。不能致身岩下，与木石居，故以一卷代山，一勺代水，所谓无聊之极思也。然能变城市为山林，招飞来峰使居平地，自是神仙妙术，假手于人以示奇者也，不得以小技目之。”^①所谓“一卷代山，一勺代水”，正概括了园林艺术的本质特征。这样的“山”和“水”便成为人们养怡情性、畅怀审美的最佳领域。如康熙题承德避暑山庄“澄泉绕石”诗说：“每存高静意，致此结衡茅。”乾隆有题山庄诗也说：“高壤傍去涯，芸芸动植皆。含生适真性，妙趣托澄怀。”^②又说：“山庄林峦水石，在在仙都，岚翠波光，远近交映，炎为之尽涤，足令胸次洒然，岂唯骋怀游目。”^③“扬州八怪”之一郑板桥对

① 《闲情偶寄》卷四《居室部·山石第五》。

② 乾隆题避暑山庄“甫田丛穉”诗。

③ 乾隆题避暑山庄“澄观斋”诗序。

园林的特征和审美娱乐功能说得更为明确、深刻：“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，或游宦四方，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！”^①欲游名山大川而不得往，于是置小景以享其美，而且这种小园情味历久弥新，具有无穷的审美感染力。

然而，园林艺术和绘画、诗歌等又有所不同，同建筑一样，除审美之外又兼实用，即藏身居住、游悠养生之效。正如随园老人袁枚所说：“人之欲惟目无穷。耳耶、鼻耶、口耶，其欲皆易穷也。目仰而观，俯而窥，尽天地之藏，其足以穷之耶？然而古之圣人受之以观，必受之以艮。艮者，止也，于止知其所止。黄鸟且然，而况于人。园，悦目者也，亦藏身者也。”^②这说明园林具有“悦目”和“藏身”两种功能。当代美国美学家 V.C. 奥尔德里奇指出：“真正伟大的建筑师会懂得怎样既满足审美观念的要求，又满足关于良好的生活和工作场所的观念的要求。”^③这同样适用于园林。当然，对于中国古典园林来说，其审美价值较之其使用价值更加重要。诚如宗白华所说：“宋代的郭熙论山水画，说‘山水有可行者，有可望者，有可游者，有可居者。’可行、可望、可游、可居，这也是园林艺术的基本思想。园林中也有建筑，要能够居人，使人获得休息。但它不只是为了居人，它还必须可游，可行，可望。‘望’最

① 《郑板桥集·图画》。

② 《小仓山房文集》卷十二《随园四记》。

③ V.C. 奥尔德里奇：《艺术哲学》。

重要。一切美术都是‘望’，都是欣赏。不但‘游’可以发生‘望’的作用(颐和园的长廊不但领导我们‘游’，而且领导我们‘望’)，就是‘行’，也同样要“望”。窗子并不单为透空气，也是为了能够望出去，望到一个新的境界，使我们获得美的感受。”^①将“居”、“行”、“游”、“望”完美地结合起来，也就是将实用和审美结合起来；而且处处都要以审美为基础，这正是中国古典园林的审美实质、根本特征及其生活功能。

(四) “虽由人作，宛自天开”

计成(1579—?)字无否，吴江(今属江苏)人。所著《园冶》一书代表了我国古代园林艺术美学的最高成就。计成在《园冶》中将中国园林的最高境界和总的准则归结为八个字，即“虽由人作，宛自天开”。这一准则包含了中国人对待自然的基本态度，以及对园林艺术美的总的追求。明清园林艺术围绕着这一总的美学原则，主要有以下美学见解：

1. “相地合宜，构园得体”

这一原则是计成在《园冶》中提出的。所谓“相地”，就是指造园时要选择合宜的地址，其基本的原则就是要选择自然形胜、天然美丰的地方。如清代营造的著名的皇家园林——避暑山庄，之所以选在远离北京的承德，其主要原因之一就是因为这里的风景特别怡人，山清水秀，林木繁茂，具有得天独厚的自然美条件。正如营造这一园林的康熙所说：“热河地既高敞，气亦清朗，无蒙雾

^① 宗白华：《美学散步》，上海人民出版社，1981年版，第55页。

藿气,柳宗元记所谓旷如也。四围秀岭,十里澄湖,致有爽气。”^①“万
 几少暇出丹田,乐水乐山好难歇。避暑漠北土脉肥,访问村老寻
 石碣。……草木茂,绝蚊蝎,泉水佳,人少疾。因而乘骑阅河隈,弯
 弯曲曲满林樾。测量荒野阅水平,庄田勿动树勿发。自然天成地
 就势,不待人力假虚设。”^②他还说热河(承德)“土肥水甘,泉清峰
 秀”,这正是他选择此地建造避暑山庄的基本条件。揆叙等人在谈
 到康熙踏察热河,营造园林时亦说:“自京师东北行,群峰回合,清
 流紫绕。至热河面形势融结,蔚然深秀。古称西北山川多雄奇,东
 南多幽曲,兹地实兼美焉。”^③其实这种情况不只避暑山庄一处,
 其他各种园林均是如此,但是私家园林为何多集中在江浙一带?
 就因为这里的风景宜人,正所谓“上有天堂,下有苏杭”云云。

选择好了自然形胜的地点之后,接着便是怎样兴造的问题,
 也就是怎样“构园”。计成将构园的标准概括为“得体”。那么,什
 么是“得体”呢?他说“妙于得体合宜,未可拘牵”,“精在体宜”。^④意
 即和自然山水本身的特点相适宜,也就是根据自然地址本身的
 审美特点来建造园林。日本园林艺术家小形研三和高原荣重曾
 经指出:“在进行园林用地规划时,第一要认识到全部用地具有
 什么样的特性。并根据其特性将用地规划为若干部分,这种方法
 称为‘根据土地的特性的规划’。”^⑤这和计成所说:“构园得体”意
 义是相通的。其实中国古典园林,特别是江南私家园林多半采

① 康熙题避暑山庄“烟波致爽”诗序。

② 康熙题避暑山庄“芝径云堤”诗。

③ 揆叙等《恭注御制避暑山庄三十六景诗跋》。

④ 《园冶》卷一《兴造论》。

⑤ 小形研三、高原荣重:《园林设计·造园意匠论》,中国建筑工业出版社,1984
 年版,第147—148页。



用这种方法。

2. “自成天然之趣,不烦人事之工”

如何才能做到“构园得体”呢?计成在《园冶》中首先提出了“自成天然之趣,不烦人事之工”的命题,强调以天然为主,人工为辅。他说:“园地惟山林最胜。有高有凹,有曲有深,有峻而悬,有平面坦,自成天然之趣,不烦人事之工。”^①这就是说在选地时已取山林胜处,建造时当然要以山林地势本身的天然之美为主,人工修造要符合于天然之趣。康熙营造避暑山庄注重的也是这种天然之趣,所以继业者乾隆称:“若夫崇山峻岭、水态林姿、鹤鹿之游、鸢鱼之乐,加之岩斋溪阁、芳草古木,物有天然之趣,人忘尘世之怀。”^②如避暑山庄的万树园“虽以园名,不施土木”(乾隆题诗序),当然不仅这种风景园林是如此,其他园林也是这样。

为了保持园地的“天然之趣”,园林中的建筑物和其他设施均应服从于天然的性格与特点,要做到把自己融入风景之中,和整个景区的自然特色相谐调,而不能自我独立,与天然争雄。如明代文学家兼园林鉴赏家张岱在描述苏州高义园时谓:“园外有长堤,桃柳曲桥,蟠屈湖面,桥尽抵园。园门故作低小,进门则长廊复壁直达山麓,其缙楼、幔阁、密室、曲房,故故匿之,不使人见也。”^③所谓“故故匿之,不使人见”,正强调了人工设施的隐蔽性和与景区本身的谐调一致。如康熙为避暑山庄“梨花伴月”景题诗云:“云窗倚石壁,月宇伴梨花。”正是人工与自然气融质连,相得益彰。又如乾隆题“澄观斋”景:“背山临水构清斋,翠荫檐端绿

① 据营造学社依明崇禎甲戌安庆阮氏刻本重校印本《园冶》。

② 乾隆:《御制避暑山庄后序》。

③ 张岱:《陶庵梦忆》。

绕阶。”也具此意。由此出发,明清园林美学反对过多的人工雕琢,以免丧失天然之趣。如李渔论园中之山说:“山之小者易工,大者难好,予遨游一生,遍览名园,从未见有盈亩累丈之山,能无补缀穿凿之痕,遥望与真山无异者。”^①曹雪芹在《红楼梦》中借宝玉之口说稻香村特色时指出:“此处置一田庄,分明见得人力穿凿扭捏而成。远无邻村,近不负郭;背山山无脉,临水水无源;高无隐寺之塔,下无通市之桥;峭然孤出,似非大观。争似先处有自然之理,得自然之气呢?虽种竹引泉,亦不伤于穿凿。古人云‘天处图画’四字,正畏非其地而强为其地,非其山而强为其山,即百般精巧,终不相宜。”他还说:“天然者,天地自然而有,非人力之所成也。”类似说法,在明清园林文献中不胜枚举。

3. “宜简不宜繁,宜自然不宜雕斫”

为了达到“宛自天开”,明清园林艺术思想还认为构园立意时,必须做到“宜简不宜繁,宜自然不宜雕斫”。这包括两方面的内容:一是整个园林的整体布局和景点设置要做到以少胜多、以简代繁;二是人工景点特别是建筑物和人行道路的设置应简洁、淡雅、朴素、自然,不宜留下过多的人工痕迹。如沈复在《浮生六记》中说:“若夫园亭楼阁,套室回廊,叠石成山,栽花取势,又在大中见小,小中见大,虚中有实,实中有虚,或藏或露,或浅或深,不仅在周回曲折四字,又不在地广石多徒烦工费。”虚实结合是中国园林艺术布局的基本追求,而对虚的要求更高,所谓“不在地广石多徒烦工费”云云,就是要在布局上简而不繁。就像笪重光论画云:“虚实相生,无画处皆成妙境。”宗白华先生认为这种

^① 《闲情偶寄》卷四《居室部·山石第五·大山》。

观念“表现着中国人的宇宙意识”。在园林和建筑中也体现着同样的观念。例如中国人喜在山水中置空亭一所,极简极淡,却以此而“吐纳云气”,所谓“江山无限景,都聚一亭中”,^①“惟有此亭无一物,坐观万物得天全”^②等等。

与布局上的简而不繁相一致,在人工景色的要求上同样追求简而不繁,甚至要淡而不浓,朴拙而不奇巧。如李渔在《闲情偶寄》中说“窗棂以明透为先,栏杆以玲珑为主。……总其大纲,则有二语:宜简不宜繁,宜自然不宜雕斫。凡事物之理,简斯可继,繁则难久。……木之为器,凡合榫使就者,皆顺其性以为之者也。雕刻使成者,皆戕其体而为之者也。一涉雕镂,则腐朽可立待矣。故窗棂栏杆之制,务使头头有榫,眼眼着辙。然头眼过密,榫辙太多,又与雕镂无异,仍是戕其体也。故又宜简不宜繁。……事事以雕镂为戒,则人工渐去,而天巧自呈矣。”^③康熙为避暑山庄“延薰山馆”题诗序云:“楹宇守朴,不蔽不雕,得山居雅致。”乾隆题避暑山庄“素尚斋”诗序说:“梨峪清轩,不施雕绘丹。”“崇朴素,明雅尚。”诗中写道:“山庄山水佳,天然去雕饰。是斋颜素尚,古风犹可识。开窗见千峰,对之有所得。挥毫戒繁华,圣人示我则。”《热河志》也说:“地在山巅,固高得势,轩宇旷然。阶下梯级百重,长廊翼覆,仰视如天中楼阁,而结构浑朴,不施雕绘。”至于南方私家园林,曲径通幽、粉墙黛瓦,正以朴素淡雅闻名。有所谓:“蹬道盘纡,广池澹滟,周遮竹树蓊郁,浑若天成,而凉台邃阁,位置随宜,卉木轩窗,参错掩映,颇极林壑台榭之美。”^④便是真实写照。

① 张宣:《题倪雲林溪亭山色图》。

② 苏东坡:《栖虚亭诗》。

③ 《闲情偶寄》卷四《居室部·房舍第一》。

④ 王时敏:《乐郊园分业记》。

（五）借景、对景、隔景、分景与框景

园林和建筑均属于处理空间的艺术，中国人的空间意识总的来说可以归结为虚实相生。如沈复《浮生六记》所谓“大中见小，小中见大，虚中有实，实中有虚”等。那么，如何在园林的建造中达到虚实相生的艺术效果呢？中国园林美学对此提出了处理景区的不同方法，即借景、对景、隔景、分景和框景等。其中计成在《园冶》中认为借景为“最要者”，即“夫借景，林园之最要者也”。下面以借景为主谈一下明清园林艺术的空间意象。

1. “巧于因借，精在体宜”

借景既为园林兴造最主要的方法，那么什么是借景呢？计成把“借”和“因”相联系阐明了借景的立论基础和基本含义。他说：“园林巧于因借，精在体宜。愈非匠作可为，亦非主人所能自主者，须求得人，当要节用。因者，随基势高下，体形之端正，碍木删桠，泉流石柱，互相借资，宜亭斯亭，宜榭斯榭，不妨偏径，顿置婉转，斯谓精而合宜者也。借者，园虽别内外，得景则无拘远近，晴峦耸秀，绀宇凌空，极目所至，欲则屏之，嘉则收之，不分町口，尽为烟景，斯所谓巧而得体者也。”^①计成的这段论述包含了以下几层意思：首先，“借”和“因”相联系，借景的立论基础取决于因地制宜，这说明借景和“相地”是有关的，只有“相地求精”，然后才能“因地制宜”，而借景正是建立在因地制宜的基础上的。所谓“互相借资，宜亭斯亭，宜榭斯榭”等，就是说借景时应依地势的

^① 《园冶》卷一《兴造论》。

自然形胜适宜建亭则建亭,适宜建榭则建榭(亭、榭均为借景的手段),不能妄而为之,这和“宛自天开”的基本思想是一致的。其次,借景的基本含义是打破园林的内外限制,争取把园林之外的景致借于园内,使人立足园内而目园外,即他所说“园虽别内外,得景则无远近”。其三,指明了借景必须有的放矢、有所选择,要摒其俗鄙而取其嘉赏,即“峭峦耸秀,紺宇凌空,极目所至,俗则屏之,嘉则收之”。只有做到了以上几点才算达到了“巧于因借,精在体宜”的目的。

2. 借景方法种种

计成在《园冶》中说:“夫借景,林园之最要者也。如远借、邻借、仰借、俯借、应时而借,然物情所逗,目寄心期,似意在笔先。庶几描写之尽哉!”^①在这里,计成把借景的具体方法分为远借、邻借、仰借、俯借、应时而借等几种,所谓“远借”,就是指把与园林本身距离较远的景点与园子本身有机地联系起来,把与园子距离较远的景观“借入”园中,如圆明园借景西山,苏州拙政园“见山楼”借景虎丘等;所谓“邻借”就是指借园子墙外傍邻的景色入园,使墙外的景色也成为园内游人的观赏对象,如苏州拙政园西部“别有洞天”旁假山上的“宜两亭”,是原来与拙政园一墙之隔的补园主人为了借傍临拙政园的景色而建造的,此亭名为“宜两”;正是说明登临其上可以同时观赏到两个园中的景色;所谓“仰借”,是指将园内外高处的景物借入园中,使整个园林景观显示出层次性、立体感。高山飞瀑、悬崖溪水、高峰宝塔、白云蓝天无不是人们仰借的对象。如济南大明湖仰借千佛山,承德避暑

^① 《园冶》卷三《借景》。

山庄万树园可仰借山区外露山景等；所谓“俯借”恰恰与仰借相反，是指从高处观赏低处的风光景色，如置身苏州狮子林假山上可观赏湖中游鱼穿动，至于临池观鱼，登山鸟瞰，高台瞭望等等，均是俯借；所谓“应时而借”，实如计成所说“切要四时”，因时间不同，风云变幻而随时借取有关佳景，大至春夏秋冬四季，小至朝夕午夜四时，都可随时借取。如春花秋果，夏荫冬雪，晨露夕阳，午影夜月等等。以上诸种借景方法融会一园，使游人远望近观，俯仰目得，既赏“苏堤春晓”，又看“断桥残雪”等等，获得极大的审美享受。

3. 对景与框景

李白有诗云：“众鸟高飞尽，孤云独去闲。相看两不厌，只有敬亭山。”所谓“相看两不厌，只有敬亭山”，就是指园林中的对景，也就是一个观赏点与另一个观赏点相对成趣。如景山公园顶亭与北海公园白塔隔湖相对，互为对景；拙政园池南的“宜两亭”与池北的“倒影楼”也是隔池相对，互为对景。这样的佳例不胜枚举。

框景是更为普遍运用的一种空间处理方法，它往往是指在围墙或建筑物的墙上凿出一个个形状不同的框口，把外面的景色借引进来，形成一幅真正的天然图画。李渔在《闲情偶寄》中对框景的手法、意义、特点作了较为详细的说明。他说：“开窗莫妙于借景，……是船之左右，止有二便面，便面之外，无他物矣。坐于其中，则两岸之湖光山色，寺观浮屠，云烟竹树，以及往来之樵人牧童，醉翁游女，连人带马，尽入便面之中，作我天然图画。……予又尝作观山虚，名‘尺幅窗’，又名‘无心画’，……尽日坐观，不忍阖。乃瞿然曰：是山也，而可以作画，是画也，而可以为

窗；……坐而观之，则窗非窗也，画也；山非屋后之山，即画上的山也。”^①框景的手法不限于窗，门也可作框景用，如拙政园中部的枇杷园，本来自成一个景区，但通过“晚翠”月洞门北望“雪香云蔚亭”，形成框景。诚如杜甫《绝句四首》其三云：“窗含西岭千秋雪，门泊东吴万里船”。框景的手法在江南园林中比比皆是，在北方园林中也多有采用。如康熙为避暑山庄“云山胜地”题诗序云：“凭窗远眺，林峦烟水，一望无极，气象万千。”乾隆题避暑山庄“西岭晨霞”云：“窗户含西岭，晨霞亦可称。”

4. 分景与隔景

分景和隔景都是以特定的手段把本来是单一的景区分隔成不同的景点，从而丰富人们对景区的审美感受。但分景和隔景本身还各有区别，具有不同的含义。宗白华曾以实例对此进行了说明。他说：“颐和园的长廊，把一片风景隔成两个，一边是近于自然的广大湖山，一边是近于人工的楼台亭阁，游人可以两边眺望，丰富了美的印象，这是‘分景’。《红楼梦》小说里大观园运用园门、假山、墙垣等等，造成园中的曲折多变，境界层层深入，像音乐中不同的音符一样，使游人产生不同的情调，这也是‘分景’。颐和园中的谐趣园，自成院落，另辟一空间，另是一种趣味。这种大园林中的小园林，叫做‘隔景’。”^②“分景与隔景的手法在我国古典园林中也被广泛加以运用。如乾隆题避暑山庄‘水心榭’诗云：‘一缕堤分内外湖，上头轩榭水中图。’嘉庆亦题诗云：‘一览卷阿胜，堤分内外湖。山腰白云出，水面绿荷铺。’又如：‘上海豫园翠秀堂，乃尽端建筑，厅后为市街，然面临大假山，深隐北

① 《闲情偶寄》卷四《居室部·窗栏第二·取景在借》。

② 宗白华：《美学散步》，上海人民出版社，1981年版，第57页。

麓,人留其间,不知身处市器中,仅一墙之隔,判若仙凡,隔之妙可见。”^①以上所谈种种处理景区空间的不同方法,其目的都是为了创造园林艺术的审美意境,丰富游人的审美感受。诚如宗白华先生所说:“无论是借景、对景,还是隔景、分景,都是通过布置空间、组织空间、创造空间、扩大空间的种种手法,丰富美的感受,创造了艺术意境。中国园林艺术在这方面有特殊的表现,它是理解中国民族的美感特点的一个重要领域。概括说来,当如沈复所说的:‘大中见小,小中见大,虚中有实,实中有虚,或藏或露,或浅或深,不仅在周回曲折四字也。’这也是中国一般艺术的特征。”这一分析抓住了中国园林艺术空间审美的内在深蕴,并说明了中国园林艺术与中华民族美感心态的内在联系。

(六)“纳千顷之汪洋,收四时之烂漫”

中国古典园林的审美构成,除了山水花草等自然条件而外,还有人工的建筑、设施以及文学艺术之美,其中园林中的亭、台、楼、阁、轩、廊等建筑物在丰富和扩大空间美感、造就园林艺术意境中有着独特的作用。计成在《园冶》中将园林建筑的审美价值归纳为:“纳千顷之汪洋,收四时之烂漫”。他说:“轩楹高爽,窗户虚邻,纳千顷之汪洋,收四时之烂漫。”计成在这里主要谈到了轩、窗,我们在前谈框景时已涉及到窗户在丰富景观欣赏和人们的空间美感中的作用。诚如宗白华所说:“窗子在园林建筑艺术中起着很重要的作用。有了窗子,内外就发生交流。窗外的竹子或青山,经过窗子的框框望去,就是一幅画。颐和园乐寿堂差不

^① 陈从周,《说园》。

多四边都是窗子,周围粉墙列着许多小窗,面向湖景,每个窗子都等于一幅小画(李渔所谓‘尺幅窗,无心画’)。而且同一个窗子,从不同的角度看出去,景色都不相同。这样,画的境界就无限地增多了。”李渔《闲情偶寄》说:“此窗未设以前,仅作事物观,一有此窗,则不烦指点,人人俱作图画观矣。”^①其实不惟窗子,一切人工建筑都在丰富美感空间中起着积极的作用,我们前面所谓的借景、对景、隔景、分景、框景等各种丰富空间的手法多半都是通过建筑而实现的。计成还指出:“堂开淑气侵人,门引春流到泽。……扫径护兰芽,分香幽室,卷帘邀燕子,间剪轻风。……南轩寄傲,北牖虚阴。半窗碧荫蕉桐,环堵翠延萝薜。……眺远高台,搔首青天那可问;凭虚敞阁,举杯明月自相邀。”^②这后两句,将台、阁的审美价值作了极生动的说明,所谓“搔首青天”、“明月自相邀”,正是登台瞭视,凭阁高望而扩展视域之美的真实写照。明人袁中道曾谈及岳阳楼等说:“岳阳楼峙于江湖交汇之间,朝朝暮暮,以穷其吞吐之变态,此其所以奇也。……盖从君山酒香朗吟亭上望洞庭,得水最多,故直以千里一塑,粘天沃日为奇。”^③张岱更明确指出了亭榭楼台和曲径回廊在增强山水审美感染力中的巨大作用,他说:“水宕水胜,而亭榭楼台,意全在水,一水之外,不留寸趾。非以舟中看水,则以槛中看水。……有厨廡而山水以厨廡妙,有回廊而山水以回廊妙,有层楼曲房而山水以层楼曲房妙,有长林可风,有空庭可月。夜壑孤灯,高岩拂水,自是仙界,决非人间。”^④自然山水与人工建筑交融互衬,相映成趣,更增加

① 《闲情偶寄》卷四《居室部·取景在借》。

② 《园冶》卷三《借景》。

③ 《珂雪斋文集》卷六《游岳阳楼记》

④ 《琅嬛文集·吼山》。

了山水的美味与仙气。在古代关于人工建筑在山水与园林艺术中的审美价值的论述很多。如辛弃疾《南乡子》：“何处望神州，满眼风光北固楼。”说明了北固楼在登高远望的审美欣赏中的巨大作用。康熙为避暑山庄“西岭晨霞”景题诗序云：“杰阁凌波，轩窗四出。朝霞初焕，林影错绣，西山丽景，入几案间，始登阁，若履平地，勿缘梯而降，方知上下楼也。”清初画家恽南田对拙政园中的建筑及其审美价值作了更为生动的说明：“壬戌八月，客吴门拙政园，秋雨长林，致有爽气，独坐南轩，望隔岸横冈，叠石峻嶒，下临清池，涧路盘纡，上多高槐、桤、柳、桧、柏，虬枝挺然，迥出林表，绕堤皆芙蓉，红翠相间，俯视澄明，游鳞可取，使人悠然有濠濮闲趣。自南轩过艳雪亭，渡红桥面北，傍横冈循涧道，山麓尽处，有堤通小阜，林木翳如，池上为湛华楼，与隔水回廊相望，此一园最胜地也。”^①

他不仅指出了坐南轩赏美景的濠濮闲趣，而且把南轩——艳雪亭——红桥——湛华楼——回廊，这一连串的建筑对空间的分割与点染称为是“一园最胜地”。可见他对园林建筑审美价值的重视。

亭子是园林建筑中最常见的一种，也是园林中最富审美感染力、最具有审美价值、并能代表中国人空间审美意识的人工建筑之一。所以历来人们对亭子的美学价值有很多论说。如苏辙《黄州快亭记》说：“盖亭之所见，南北百里，东西一合，涛澜汹涌，风云开阖。……此其所以为快哉也！”袁枚也曾有一段对亭子审美价值的精彩论述：“余年来观瀑屡矣，至峡江寺而意难决舍，则飞泉一亭为之也。……登山大半，飞瀑雷震，从空而下。瀑旁有

^① 《团香馆集》卷十二。



室,即飞泉亭也。纵横丈余,八窗明净,闭窗瀑闻,开窗瀑至。人可坐,可卧,可箕踞,可偃仰,可放笔研,可瀹茗置饮。以人之逸,待水之劳,取九天银河,置几席间作玩。当时建此亭者其仙乎?憎澄波善弈,余命霞裳与之对枰。于是水声、棋声、松声、鸟声,参错并奏。顷之,又有曳杖声从云中来者。则老僧怀远抱诗集尺许,来索余序。于是吟咏之声又复大作,天籁人籁合同而化。不图观瀑之娱,一至于斯,亭之功大矣。”^①他在这里不仅讲明了亭子的双重功能,即坐卧踞仰、品茗置饮、游玩休息的实用功能,和听瀑、观瀑的审美功能,而且描绘了一幅物我交融的天地境界,一幅诗情画意、天籁人籁合同而化的审美境界、神游境界。宗白华先生在论述亭子的意义时曾说:“中国人爱在山水中设置空亭一所。戴醇士说:‘群山郁苍,群木荟蔚,空亭翼然,吐纳云气。’一座空亭竟成为山川灵气动荡吐纳的交点和山川精神聚积的处所。倪云林每画山水,多置空亭,他有‘亭下不逢人,夕阳澹秋影’的名句。张宣题倪画《溪亭山色图》诗云:‘石滑岩前雨,泉香树杪风,江山无限景,都聚一亭中。’苏东坡《涵虚亭》诗云:‘惟有此亭无一物,坐观万景得天全。’唯道集虚,中国建筑也表现着中国人的宇宙意识。”^②其实,从亭子的特点和意义来看,它完全体现了中国园林艺术虚实相生和宛自天开的审美追求。

除建筑而外,如园林中的假山、对联等人工景点也都具有极高的审美价值。如曹雪芹在《红楼梦》中借贾政之口指出:“若大景致,若干亭榭,无字标题,任是花柳山水,也断不能生色。”强调了自然之美、建筑之美和文学之美的谐调统一,缺一不可。在明

① 《小仓山房文集》卷二十九《峡江寺飞泉亭记》。

② 宗白华:《美学散步》,上海人民出版社,1981年版,第72页。

清园林美学中，值得重视的还有李渔关于园林艺术的个性特征和创新等的论述，此不尽书。



八、戏剧艺术理论

我国的戏剧艺术起源甚早，然而真正发展成熟则在宋元和明清时期。其中元代杂剧的繁荣，既可看作中国戏剧走向成熟的重要阶段，又可视为中国戏剧发展的一个黄金时期。当时有姓名可考的杂剧作家有八十余人，见于书面记载的杂剧作品达五百余种。元杂剧的创作队伍以普通文人为主，题材深刻，善于挖掘重大的现实事件。从文学形式上看，它打破了以前以抒情诗文为主的局面，出现了有情节、有人物和以叙事为主的文体。元杂剧最主要的作家有：关汉卿，代表作有《窦娥冤》、《救风尘》、《拜月亭》、《望江亭》、《单刀会》等；马致远，代表作有《汉宫秋》、《青衫泪》等；王实甫，代表作有《西厢记》、《破窑记》等；此外还有白朴（1226—1306年）及其代表作《墙头马上》、《祝英台死嫁梁山伯》（佚），纪君祥及其代表作《赵氏孤儿》，郑光祖及其代表作《倩女离魂》等。继杂剧兴起的是南戏。南戏形成也很早，但勃兴于元代末期，它吸取了杂剧的不少长处，比杂剧容量更大。

明清时代广泛流行的戏剧艺术形式传奇，正是在元杂剧和南戏的基础上形成的。代表人物有明代的汤显祖，清代的洪昇和孔尚任。汤显祖是明代最杰出的戏剧家和戏剧批评家，他的剧作很多，流传下来的传奇作品有《紫箫记》、《紫钗记》、《还魂记》（《牡丹亭》）、《邯郸记》、《南柯记》五种。洪昇（1645—1704年）保存下来

的作品有《长生殿》(传奇)和《四禅娟》(杂剧)。孔尚任(1648—1718年)最著名的作品是《桃花扇》。由于宋元明清戏剧艺术的相继长足发展,中国的戏剧美学思想至明清时期便有了极大的丰富与提高。

(一)情、梦、戏与“意趣神色”

明代戏剧家汤显祖,无论在创作上还是在理论上,都推崇一个“情”字。他从“世总为情”和“情致所极,可以事道,可以忘言”的观点出发,认为一切艺术都“发乎情”,戏剧也不例外。但他深刻地指出,情之于戏,不同于情之于诗。“情生诗歌”,是说情直接产生诗歌。而戏剧则不同,虽然也由情所生,却经由“梦”这个环节。这就是他对戏剧本质的基本看法。他说:“性无善无恶,情有之。因情成梦,因梦成戏。戏有极善极恶,总于伶无与。”^①在汤显祖看来,“人生而有情”,情是人类的普遍要求,人在本性上是追求“情”的。也就是“有情之人”,追求“有情之天下”。但现实社会存在两重“天下”,一是“有情之天下”,另一是“有法之天下”。他说:“世有有情之天下,有有法之天下”,而“今天下大致灭才情而尊吏法”。在这种情况下,“情”便受到“法”的严重限制,而不能自由地加以挥洒表现,只得转入“梦”中,在梦境中予以追求和满足。这样,“梦”就成了“情”的寓所,成了艺术家寄托审美理想的载体。在梦中,情可以得到淋漓尽致的发挥,艺术家的审美理想也可以得到自由的表现。这就是所谓“因情成梦”。同时,他还说:“梦生于情。”这梦中之情,很虚幻模糊,具有隐蔽性,尚不足以造

^① 《汤显祖集·玉茗堂尺牍之四·复甘义麓》。



成“有情之天下”，需要转化到艺术中去，这便产生了戏，即所谓：“因梦成戏。”这“梦”，其实就是艺术家所寄托的美学理想，因为“爱恶者情也”，戏剧家所表现的“情”，就是戏剧家对善恶、美丑所抱的不同态度。正由于情有善有恶，戏也就有“极善极恶”。总之，情产生梦，梦产生戏，戏就是艺术家表现情的媒介和载体，就是艺术家表现审美理想的场所与凭藉。

从这种观念出发，汤显祖认为戏剧创作应以“情”为主，而不应拘泥于音律形式。他说：“予谓文章之妙，不在步趋形似之间，自然灵气，恍惚而来，不思而至，怪怪奇奇，莫可名状，非物寻常得以合之。”所谓：“自然灵气”也就是“情”的一种表现，对它的表现要痛快即淋漓而不拘泥于形式。他还说：“寄吴中曲论良是。‘唱曲当知，作曲不尽当知也’，此语大可轩渠。凡文以意趣神色为主。四者到时，或有丽词俊音可用。尔时能一一顾九宫四声否？如必按字模声，即有窒滞迸拽之苦，恐不能成句矣。”^①所谓“意趣神色”是“情”的具体表现，是以情为主的。汤显祖在创作中正是这样做的。如明人沈际飞评《牡丹亭》说：“言一事，极一事之意趣神色而止；言一人，极一人之意趣神色而止。何必汉宋，亦何必不汉宋。”^②这种评价是符合实际的。汤氏在写给凌初成的一封信中还说：“不佞《牡丹亭》记，大受吕玉绳改窜，云便吴歌。不佞哑然笑曰，昔有人嫌摩诘之冬景芭蕉，割蕉加梅，冬则冬矣，然非王摩诘冬景也。其中骀荡淫夷，转在笔墨之外耳。”^③这显然是说改过的《牡丹亭》虽能便于吴歌，但却不是汤氏的《牡丹亭》了，也就是

① 《汤显祖集·玉茗堂尺牍之四·答吕姜山》。

② 《玉茗堂文集题词》。

③ 《汤显祖集·玉茗堂尺牍之四·答凌初成》。

失去它本来的意趣神色了。他还写信给演出者，说：“《牡丹亭》记，要依我原本，其吕家改的，切不可从。虽是增减一二字以便俗唱，却与我原做的意趣大不同了。”^①其意义就更加明显了。

戏剧创作根植于艺术家所要表现的“情”或理想，但不同的人的情和理想是不一样的，表现于创作中便是强调情的可变性：“嗟乎，万物之情，各有其志。董以董之情而索崔张之情于花月徘徊之间，余亦以余之情而索董之情于笔墨烟波之际。董之发乎情也，铿金戛石，可以如抗而如坠。余之发乎情也，宴酣啸傲，可以以翱而以翔。”^②

这也说明情不同于理，是不能强调一律的。汤显祖的这一观念不仅强调了情的重要性，而且对提倡艺术风格多样性，艺术家才情表露的独创性，都有积极的号召作用。

汤显祖的“重情轻律”论，代表了当时戏剧艺术理论的一个基本倾向，突破了礼教、理学的束缚而张扬个性与才情。不过，在当时也有与此见解相左的，代表人物就是沈璟(1553—1610年)。他说：“名为乐府，须教合律依腔。宁使时人不鉴赏，无使人挠喉擦噪。说不得才长，越有才越当着意斟量。”^③他还说：“纵使词出绣肠，歌称绕梁，倘不谐音律，也难褒奖。”^④说明只有才性情意是不够的，还必须精通音律，这样才能创作出优秀的作品来。这也是不可忽视的。

① 《汤显祖集·玉茗堂尺牍之六·与宣伶罗章二》。

② 《汤显祖集·董解元西厢题词》。

③ 《博笑记》附录《词隐先生论曲》。

④ 同上。

（二）“凡说人情物理者，千古相传”

同小说等一样，明清的戏剧也追求真实性，反对脱离生活的倾向。汤显祖在《答张梦泽》中说：“不真不足行。”在《焚香记》总评中又说：“某填词皆尚真色，所以人人最深。”明末清初戏曲家孟称舜也说：“迨夫曲工为妙，极古今好丑、贵贱、离合、死生。因事以造形，随物而赋象。时而庄言，时而谐谑，孤末靓旦，合愧偏于一场，而征事类于千载。”^①但戏剧的真实是艺术的真实，不同于生活的真实。

那么戏剧的真实有哪些特点呢？一方面，戏剧的真实来源于生活的真实，因而它不能脱离生活的基本情状；另一方面，戏剧的真实又不能拘泥于对生活的形摹，而应取生活之本质。因而明清戏剧艺术理论在论述戏剧的真实性时，就要求在“求于耳目之前”的同时注重对“人情物理”的表现。著名戏剧家李渔在《闲情偶寄》中说：“王道本乎人情，凡作传奇，只当求于耳目之前，不当索诸闻见之外，无论词曲，古今文字皆然，凡说人情物理者，千古相传；凡涉荒唐怪异者，当日即朽。”^②在李渔之前，已有不少人接触到这一问题，如元代戏曲评论家胡祇遹（1227—1293年）就曾指出：“……伎剧亦随时所尚而变，近代教坊院本之外，再变而为杂剧。既谓之杂，上则朝廷君臣政治之得失，下则闾里市井父子兄弟夫妇朋友之厚薄，以至医药、卜筮、释道、商贾之人情物理，殊方异域风俗语言之不同，无一物不得其情，不穷其态。”^③到了明

① 孟称舜：《古今名剧合选序》。

② 《闲情偶寄》卷一《词曲部上·戒荒唐》。

③ 《紫山大全集》卷八《赠宋氏序》。

代,如王世贞(1526—1590年)评高则诚《琵琶记》说:“不惟其琢句之工,使事之美而已。其体贴人情,委曲必尽;描写物态,仿佛如生;问答之际,了不见扭造,所以佳耳。”^①著名戏剧家王骥德(?—1623年)也说:“夫曲以模写物情,体贴人理,所取委曲宛转,以代说词,一涉藻绩,便蔽本来。”^②李渔继承了我国戏剧艺术理论这一传统,要求戏剧不能脱离现实生活,反对“事涉荒唐”,认为“事涉荒唐,即文人藏拙之具也”,要求“传奇无冷热,只怕不合人情。如其离合悲欢,皆为人情所必至”^③。他还认为戏剧不能没有传奇性,所谓“非奇不传”,同时主张戏剧创作必须“新”,如所谓“演新剧如看时文,妙在闻所未闻”^④。但“奇”也好,“新”也好,都不能脱离生活的真实,不应背离生活去求奇求新。他说:“文字莫不贵新,而词为尤甚。不新可以不作。意新为上,语新次之,字句之新又次之。所谓意新者,非于寻常闻见之外,别有所闻所见,而后谓之新也。即在饮食居处之内,在帛菽粟之间,尽有事之极奇,情之极艳,询诸耳目,则为习见习闻,考诸诗词,实为罕听罕睹,以此为新,方是词内之新。非《齐谐》志怪、《南华》志诞之所谓新也。”^⑤此虽论词亦适用于戏剧。他反对《齐谐》、《南华》之类“怪诞不传”的作品,而主张于生活中求新奇。他在《戒荒唐》中说:“《齐谐》,志怪之书也,当日仅存其名,后世未见其实。”何以如此?就是因为《齐谐》脱离生活而求虚幻荒唐。他在论述戏剧的变迁时又认为,戏剧的“新”与“变”应随“世道迁移”,因为世道之变,人情物理也

① 王世贞:《曲藻》。

② 王骥德:《曲律》。

③ 《闲情偶寄》卷二《演习部·剂冷热》。

④ 《闲情偶寄》卷二《演习部·变旧成新》。

⑤ 《笠翁余集·窥词管见》。

变,而作为“妙在人情”的戏剧当然也要随着社会现实及人情物理的变而变、迁而迁了。他说:凡人作事,贵于见景生情。世道迁移,人心非旧,当日有当日之情态,今日有今日之情态。传奇妙在人情,即使作者至今未死,亦当与世迁移,自啖其舌,必不为胶柱鼓瑟之谈,以拂听者之耳。”^①所谓“与世迁移”同样是强调戏剧与生活的血肉联系,应写尽生活中的人情物理。

明清戏剧美学强调戏剧的真实性,同时也不排斥合理虚构,虚构正是创造戏剧典型、戏剧形象的基本条件与手段。如李渔说:“传奇所用之事,或古或今,有虚有实,随人拈取。……实者,就事敷陈,不假造作,有根有据之谓也;虚者,空中楼阁,随意构成,无影无形之谓也。人谓古事多实,近事多虚。予曰不然。传奇无实,大半皆寓言耳。欲劝人为孝,则举一孝子出名,但有一行可纪,则不必尽有其事,凡属孝亲所应有者,悉取而加之,亦犹纣之不善,不如是之甚也,一居下流,天下之恶皆归焉。其余表忠表节,与种种劝人为善之剧,率同于此。若谓古事皆实,则《西厢》、《琵琶》推为曲中之祖,莺莺果嫁君瑞乎?蔡邕之饿莩其亲,五娘之干蛊其夫,见于何书?果有实据乎?……若纪目前之事,无所考究,则非特事迹可以幻生,并其人之姓名亦可以凭空捏造,则谓虚则虚到底也。”^②实和虚、真实和虚构在戏剧创作中是同时存在的,有实才能使戏剧具有生活气息,具有生命力;有虚才能使艺术形象更具理想性,更具典型性,更能表现出作家的理想 and 情思。而所谓的“悉取而加之”,则表明艺术形象是代表了某类人情、某类事理的共性和本质。

① 《闲情偶寄》卷二《演习部·变旧成新》。

② 《闲情偶寄》卷一《词曲部上·审虚实》。

当然,李渔在强调艺术形象共性的同时,也没有忽略人物的个性。如他在《闲情偶寄·词曲部》所说:“说张三要像张三,难通融于李四”等,这和明清小说理论有关看法是一致的。

(三)“不在快人,而在动人”

元明清戏剧美学特别强调“情”在戏剧中的作用,这种对“情”的重视,一方面要求在创作与表演上要“发乎情”,另一方面在观赏中要“动人”而不是“快人”。明代的《戏谑》一书曾记载一位叫颜容的演员演戏时的如下情形:“(颜容)性好为戏,每登场,务备极情态,喉音响亮,又足以助之。尝与众扮《赵氏孤儿》戏文,容为公孙杵臼,见听者无感容,归即左手捋须,右手打其两颊尽赤。取一穿衣镜,抢一木雕孤儿,说一番,唱一番,哭一番,其孤苦感怆,真有可怜之色,难已之情。异日复为此戏,千百人哭皆失声。归,又至镜前,含笑深揖曰:颜容,真可观矣。”^①这个故事一则说明演员对技艺的精益求精;另一方面说明,优秀的戏剧不仅表现于演员的声情并茂,从效果上说,也应使观者深受感动,所谓“千百人哭皆失声”,而不是停留于耳目的感官快乐。著名戏剧家王骥德在论套数时,说得明确:“摹欢则令人神荡,写怨则令人断肠,不在快人,而在动人。”^②“快人”限于耳目之乐,偏于生理快感;而“动人”则使人心神振荡,这就不是快感而是美感了。王骥德所谓“不在快人,而在动人”,正是从理论上把快感和美感作了明确的区分。他在评《西厢记》和《琵琶记》时说:“《西厢》、《琵琶》

① 《词谑·词乐》。

② 《曲律·论套数》。



用事甚富,然无不恰好,所以动人。”^①要求从审美上使人感动,说明他看重戏剧的审美感染力与艺术效果。

在明清戏剧美学中,注重戏剧的“动人”效果曾为一时风尚,除王骥德外,其他如汤显祖、黄周星等也接触到这一问题。汤显祖从他的“因情成梦,因梦成戏”的基本观点出发,认为好的戏剧可以使无情者有情,无声者有声,起到巨大的感染作用。他说:“一勾栏之上,几色目之中,无不纤徐焕眩,顿挫徘徊。恍然如见千秋之人,发梦中之事。使天下之人无故而喜,无故而悲。或语或嘿,或鼓或疲,或端冕而听,或窥观而笑,一般或市涌而排。乃至贵倔弛傲,贫窗争施。瞽者欲玩,聋者欲听,哑者欲叹,跛者欲起。无情者可使有情,无声者可使有声。寂可使喧,喧可使寂,饥可使饱,醉可使醒,行可以留,卧可以兴。鄙者欲艳,顽者欲灵。”^②汤显祖的这段论述包含着两层意思:一是戏剧艺术具有极大的感染力,能使人产生喜怒悲欢之情;二是由感动而使人趋于完善,达到完善人格,实现教化的社会作用。如他还说:“可以合君臣之节,可以泮父子之思,可以增长幼之睦,可以动夫妇之欢,可以发宾友仪,可以释怨毒之结,可以已愁愤之疾,可以浑庸鄙之好。”^③从而起到“人有此声,家有此道,疫疠不作,天下和平”的效果。汤显祖这一看法的深刻之处,在于他看到了情的感动之中包含着理的渗透,情理相参,才能既使人感之无穷,又使人受益匪浅,达到审美娱乐和社会风化的统一。

此外,明人臧晋叔也说好的戏剧“能使人快者掀髯,愤者捩

① 《曲律·论用事》。

② 《汤显祖集·玉茗堂文之七·宜黄县戏神清源师庙记》。

③ 同上。

腕,悲者掩泣,羨者色飞,是惟优孟衣冠,然后可与于此”。^①清人黄周星(?—1680年)更明确地指出戏曲之妙不在别处,惟在“能感人”,他说:“论曲之妙无他,不过三字尽之,曰:‘能感人’而已。感人者,喜则欲歌、欲舞,悲则欲泣、欲诉,怒则欲杀、欲割,生趣勃勃,生气凛凛之谓也。”^②这样他把“能感人”作为衡量戏曲优劣的一条根本标准。他还认为戏剧的感人来自于“有趣”,戏剧“自当以趣胜”,“未有无趣而可以感人者”,这都是强调了戏剧艺术独特的审美感染力。

(四)“本色”、“通俗”与“滋味”

明清戏剧美学在风格论上主要有三种看法,一是“本色”论,二是与本色论相近的“通俗”论,三是追求余意的“滋味”说。

1. “本色论”

明清剧论家谈“本色”者甚多,如“藏书四万卷,涉猎殆遍”的何良俊(1506—1573年)就曾指出:“盖填词需用本色语,方是作家,”“通篇皆本色语”。他批评“《西厢》全带脂粉,《琵琶》专弄学问,其本色语少。”他所说的“本色”相当于“自然”,也就是简淡质朴、清丽流便,与“调脂弄粉”相对立。如他说:“清丽流便,语入本色,然殊不秣郁,宜不谐俗耳也。”这是他在评论《倩女离魂》中的有关语句时而发的议论。他还说:“至如《王粲登楼》第二折,摹写羁怀壮志,语多慷慨,而气亦爽烈。至后[尧民歌]、[十二月]托物

① 《(元曲丛)序二》。

② 黄周星《制曲枝语》。

寓意,尤为妙绝。岂作调脂弄粉语者可得窥其堂庑哉!”^①

徐渭是本色论的又一位主要代表,王骥德《曲律》曾说他“好谈词曲,每右本色”。如他评《西厢记》说:“世事莫不有本色,有相色。本色犹俗言正身也,相色替身也。替身者即书评中‘婢作夫人终觉羞涩’之谓也。故予于此本中贱相色。”^②“本色”就是“正身”,就“真我面目”,“相色”就是“替身”,就是“婢作夫人终觉羞涩”。他看重“本色”而“贱相色”,说明了他对戏剧创作中自然纯朴、率真性情的审美追求。他也和何良俊一样把“本色”和“脂粉”对立起来,反对粉饰和矫侈,如他评论梅鼎祚《昆仑奴》时说:“语人紧要处,不可着一毫脂粉,越俗越家常越警醒。此才是好水碓,不杂一毫糠衣,真本色。若于此恶俗打扮,便涉分该婆婆犹作新妇少年,哄趋所在正不入老眼也。”^③明清时期提倡本色自然,反对堆砌艳丽者大有在人。如凌濛初在批评骈俪派传奇风格时说:“靡词如绣阁罗纬、铜壶银箭、黄莺紫燕、浪蝶狂蜂之类,启口即是,千篇一律。甚至使僻事,绘隐语,词需累诂,意如商谜,不惟曲家一种本色语抹尽无余,即人间一种真情活埋没不露已。”^④唐顺之说:“各自其本色而鸣之为言,其所言者,其本色也。”^⑤王骥德更是一位本色论的积极倡导者:“曲之始,止本色一家,观元剧及《琵琶》、《拜月》二记可见。”但王骥德的本色论与前人有所不同,王骥德之前的本色论主要是以平朴自然来反对服饰藻艳,而王骥德的本色论虽然也以自然真性为本,但却并不反对适当的藻

① 以上引文均见何良俊《曲论》,或《四友斋丛说》第三十七卷。

② 《饮草》卷一《西厢序》。

③ 引自《古今名剧合选·醉江集》。

④ 凌濛初:《谭曲杂劄》。

⑤ 《荆川先生文集》卷七《答茅鹿门知县》。

饰和秣妍,如他评王实甫《西厢记》等说:“实甫斟酌才情,缘饰藻艳,极其致于浅深浓淡雅俗之间,令前无作者,后掩来哲。”“于本色家亦唯是奉常一人,其才情在浅深浓淡雅俗之间,为独得三昧。”^①显示出对本色的更深层见解。明清的本色论牵涉到戏剧的文质、风格、雅俗等诸多问题,是不可忽视的一个方面。

2. “通俗”论

与“本色”相一致的是“通俗”。“本色”要求戏剧自然晓畅,主要是戏剧表演的需要,因为戏剧作为舞台艺术,如果语言深奥、用事怪僻,往往令人难以接受。于“本色”之上又标“通俗”,仍是为了让戏剧更易于为民众所接受。冯梦龙在论述唐人传奇和宋人话本小说的不同时曾说:“大抵唐人选言,入于文心,宋人通俗,谐于里耳。天下之文心少而里耳多,则小说之资于选言者少,而贫于通俗者多。”^②他还认为,小说之所以能起到它独特的感染和教化作用,皆在于“通俗”,“不通俗而能之乎?”这种情况同样表现在当时的戏剧领域,大力倡导“本色”的徐渭就曾经指出:“以诗文为南曲,元末、国初未有也,其弊起于《香囊记》。《香囊》乃宜兴老生员邵文明(灿)作,习《诗经》,专学杜诗,遂以二书语句匀入曲中,宾白亦是文语,又好用故事作对子,最为害事。夫曲本取于感发人心,歌之使奴、童、妇、女皆喻,乃为得体;经、子之谈,以之为诗且不可,况此等耶?直以才情欠少,未免褊补成篇。吾意:与其文而晦,曷若俗而鄙之易晓也。”^③所谓“俗而鄙之易晓”

① 《新校注古本西厢记》序。

② 冯梦龙《古今小说序》。

③ 徐渭:《南词叙录》。

就是要求通俗易懂,易于为一般人所接受,即“歌之使奴、童、妇、女皆喻,乃为得体”。要做到这一点,就必须张扬才情,反对“裱补成篇”,反对“文而晦”,反对“孜孜汲汲”,一味借典用事,如他评《香囊记》:“习《诗经》,专学杜诗,遂以二书语句匀入曲中,宾白亦是文语,又好用故事作对子,最为害事。”又说:“《香囊》如教坊雷大使舞,终非本色。然有一二套可取者,以其人博记,又得钱西清、杭道卿诸子帮贴,未至澜倒。至于效颦《香囊》而作者,一味孜孜汲汲,无一句非前场语,无一处无故事,无复毛发宋元之旧。三吴俗子,以为文雅,翕然以教其奴婢,遂至盛行。南戏之厄,莫盛于今。”^①他对当时盛行的巧弄典雅之风很不满,认为它丧失了“本色”,因而难以为一般人所理解,让多数人看后不知所云,难以感动。

王骥德也很重视戏剧“人人都晓”和“入众”如他说:“故凡曲调……欲其流利轻滑而易歌,不欲其乖刺艰涩而难吐。”^②他在论述用事时认为,曲的好坏不在于用事与不用事,而在于“唱去人人都晓”,即:“曲之佳处,不在用事,亦不在不用事。好用事,失之堆积;无事可用,失之枯寂。要在多读书,多识故实,引得的确,用得恰好,明事暗使,隐事显使,务使唱去人人都晓,不须解说。”^③“世之有不可解之诗,而不可令有不可解之曲。曲之不可解,非入方言,则用僻事之故也。”^④“用事”并非都能造成“曲之不可解”,关键是用事要“恰好”,不能用“僻事”,以免使人“不可解”,丧失戏剧的本来意义。他还说:“白乐天作诗,必令老姬听之,问曰:

① 以上引文均见徐渭《南词叙录》。

② 《曲律·论声调》。

③ 《曲律·论用事》。

④ 《曲律·杂论》。

“解否？”曰“解”，则录之；“不解”，则易。作剧戏，亦须令老妪解得，方人众耳，此即本色之说也。”^①在《曲律》中还有许多类似的论述，如《论过曲》：“不论士人闺妇，以及村童野老，无不通晓，始称通方。”《论宾白》：“对口白须明白简实，用不得太多文字。人人晓得，所以至今不废。”

李渔较之王骥德更看重通俗化的意义。王骥德认为“本色之弊，易流俚腐；文词之病，每苦太文”。^②说明他既重本色，又重文词，既反对一味本色，又反对一味文词。李渔则不同，他明确提出了传奇“贵浅不贵深”的看法。他说：“诗文之词采贵典雅而贱粗俗，宜蕴藉而忌分明；词曲不然，话则本之街谈巷议，事则取其直说明言。凡读传奇而有令人费解，或初阅不见其佳，深思而后得其意之所在者，便非绝妙好词；不问而知，为今曲，非元曲也。”^③“传奇不比做文章，文章作与读书人看，故不怪其深；戏文做与读书人与不读书人同看，又与不读书之妇人小儿同看，故贵浅不贵深。”^④李渔这番话至少说明了以下道理：其一，诗文与戏剧分属于不同的艺术门类，不能一概而论；其二，戏剧贵直说明言，不同于待文的揣摩玩味；其三，戏剧和诗文拥有不同的欣赏对象，诗文多为读书人而作，而戏剧则作与读书人、不读书人，以及妇人小儿同看，所以不能过深，而应浅显俗畅。

狄德罗曾经指出：“对观众来说，应该让他对一切都了如指掌。让他们作为剧中人的心腹，让他们知道发生了什么事情，还在发生什么事情，而在更多的时候，最好把将要发生的事情也向

① 《曲律·杂论》。

② 《曲律·论家数》。

③ 《闲情偶寄》卷一《词曲部上·贵浅显》。

④ 《闲情偶寄》卷一《词曲部上·忌填塞》。



他们明白交代。”^①莱辛也曾指出：“判断一个音响艺术家的意图，就是承认他所达到的成就。他的作品不应该是谜，解谜既费力，又不着边际。一个健康人的耳朵迅速听到，应该是他表达出来的内容；对他的赞扬是随着他作品明白易懂的程度而增长的；越易懂，他便越值得人们赞扬。”^②明清时期人们强调戏剧通俗化的出发点虽然不同，如王阳明曾从儒家的风伦教化出发，认为戏剧应“使愚俗百姓人人易晓，无意中感激他良知起来，却于风化有益”^③，而李渔、王骥德、徐渭则多从戏剧的审美特点来论述它的通俗性，但就其对通俗化的重视本身而言则无疑都是可取的。

3. “滋味”说

明清人强调戏剧的本色、通俗，有时甚至言辞显得过分，很容易使人误认为他们只重浅易平直而不重视戏剧的意趣和滋味。其实不然，明清戏剧艺术理论在强调本色通俗的同时，也强调戏剧应“意趣无穷”、“揽之不得、挹之不尽”、“自有许多滋味”等。他们所说的通俗只是力排生僻玄奥，并非粗俗浅薄，因而他们并不排斥通过适当文饰而达到耐人寻味的目的。

何良俊曾评的《伪梅香》的一些曲辞“止是寻常说话，略带讪语，然中间意趣无穷，此便是作家也”^④。一方面是“寻常说话”，另一方面又“意趣无穷”，这说明二者并非是不能通融的。又如张岱论《琵琶》、《西厢》诸剧时说：“兄看《琵琶》、《西厢》，有何怪异？布帛菽粟之中，自有许多滋味。咀嚼不尽，传之永远，愈久愈新，愈

① 狄德罗·《论戏剧诗》，载《狄德罗美学论文选》第171页。

② 莱辛：《汉堡剧评》。

③ 《王文成公全书》卷三《传习录下》。

④ 何良俊：《曲论》。

谈愈远。”^①这就是说要于本色简朴之中蕴含不尽之滋味。主张“贵浅不贵深”的李渔，一方面主张戏曲不应像诗文那样“宜蕴藉而忌分明”，另一方面又说“使人想不到、猜不着，便是好戏法、好戏文”，强调戏剧情节的曲折与隐晦。他说：“宜作郑五歇后，令人揣摩下文，不知此事如何结果。如，把戏者，暗藏一物于盆、盎、衣、袖之中，做定而令人射覆，此正做定之际，众人射覆之时也。戏法无真假，戏文无工拙，只是人想不到、猜不着，便是好戏法、好戏文。猜破而后出之，则观者索然，作者赧然，不如藏拙之为妙矣。”^②大概李渔所说的通俗浅显是指戏剧语言而论，而此处则是针对戏剧情节、剧情发展而言。其实就语言而言同样可以使用一些适当的修辞手法，使人产生无穷想象，获得审美体味。如金圣叹就认为《西厢记》一剧有“烘云托月”之妙，使人“望之如有，揽之如无，即之如去，吹之如荡”，这样才“斯云妙矣”。^③王骥德更明确指出：“而其妙处，正不在声调之中，而在句字之外。又须烟波渺漫，姿态横逸，揽之不得，握之不尽。……此所谓‘风神’，所谓‘标韵’，所谓‘动吾天机’。不知所以然而然，方是神品，方是绝技。”^④这种看法表明他不仅看到戏剧通俗的一面，同时也看到了它含蓄的一面，在这一点上戏剧和诗文有着共同的追求，应当说这是一种比较深刻的见解，不宜把他的意见视为折中调和的论调，其中蕴含着一定的辩证性。

-
- ① 《琅嬛文集·答袁穉庵》。
 ② 《闲情偶寄》卷二《演习部·小收煞》。
 ③ 参见《第六才子书》卷四《惊艳》首评。
 ④ 《曲律·论套数》。

（五）“化工”与“画工”

李贽在评论剧作时将戏剧作品分为两种境界，即“化工”和“画工”。他说：“《拜月》、《西厢》，化工也；《琵琶》，画工也。夫所谓画工者，以其能夺天地之化工，而其孰知天地之无工乎？今夫天之所生，地之所长，百卉具在，人见面爱之矣，至觅其工，了不可得，岂其智固不能得之欤！要知造化无工，虽有神圣，亦不能识知化工之所在，而其谁能得之？由此观之，画工虽巧，已落二义矣。”^①在宋代，苏轼早已提出“画工”之语，概指绘画重形似而轻神似，吴子良更明确指出：“四时异景，万卉殊态，乃见化工之妙；肥瘠各称，妍淡曲尽，乃见画工之妙。”^②李贽的“化工”、“画工”之论，显然吸收了宋代绘画美学中的有关见解，并以此来论述戏曲作品。他所说的“化工”也就是造化之工，即“不作意，不经心，信手拈来，无不是矣。我所谓之化工。”^③要达到这种境界，就须“追风逐电之足，决不在于牝牡骊黄之间；声应气求之夫，决不在于寻行数墨之士；风行水上之文，决不在于一字一句之奇”。也就是不从形迹上追求，不留斧凿之痕，而以出神入化之艺传达人情物理之神。而他所说的“画工”，则恰恰相反，是指人为的雕琢之工，不是取之造化，而是取之人为，不能传达神意而往往词尽意竭。如他认为高明的《琵琶记》就是一部典型的“画工”之作。他说：“盖工莫工于《琵琶》矣。彼高生者，固已弹其力之所能工，而极吾才于

① 《焚书》卷三《杂述·杂说》。

② 吴子良·《林下偶谈》卷三。

③ 《李卓吾先生批评北西厢记》。

既竭。惟作者穷巧极工，不遗余力，是故语尽而意亦尽，词竭而味索然亦随以竭。吾尝揽《琵琶》而弹之矣：一弹而叹，再弹而怨，三弹而向之怨叹无复存者。此其故何耶？岂其似真非真，所以入人心者不深耶！盖虽工巧之极，其气力限量只可达于皮肤骨血之间，则其感人仅仅如是，何足怪哉！”^①总之，“化工”与“画工”之不同有如下几点：其一，“化工”以造化天趣为胜，“画工”乃人为造作而致；其二，“化工”本归于“无工”，而“画工”则归于“有工”；其三，“化工”本于神意，而“画工”归于形迹；其四，“化工”入人深，感染力大，而“画工”入人浅，感染力小；其五，“化工”之作语尽而意无穷，“画工”之作则语尽而意竭。

由上可以看出，李贽是极推崇“化工”而贬低“画工”的，所谓“画工虽巧，已落二义矣”。由此出发，他还对“化工”之作的审美创造作了精彩的说明：“且夫世之真能文者，比其初皆非有意于为文也。其胸中有如许无状可怪之事，其喉间有如许欲吐而不敢吐之物，其口头又时时有许多欲语而莫可所以告语之处，蓄极积久，势不能遏。一旦见景生情，触目兴叹；夺他人之酒杯，浇自己之垒块；诉心中之不平，感数奇于千载。既已喷玉唾珠，昭回云汉，为章于天矣，遂以自负，发狂大叫，流涕恸哭，不能自止。宁使见者闻者切齿咬牙，欲杀欲割，而终不忍藏于名山，投之水火。余览斯记，想见其为人，当其时必有大不得意于君臣朋友之间者，故借夫妇离合因缘以发其端。于是焉喜佳人之难得，羨张生之奇遇，比云雨之翻覆，叹今人之如土。”^②这说明要达到“化工”的境界，就要写胸中之事、喉间之言，而不去写“不寒而颤、不病而呻

① 以上均见《焚书》卷三《杂述·杂说》。

② 同上。



吟”之矫情，一切都须“蓄极积久”而率情而发，从而起到令自己“发狂大叫，流涕恸哭”而“不能自止”，令“见者闻者切齿咬牙，欲杀欲割”的效果。他认为《西厢记》就是这样一部有感而发，直抒胸臆的作品。李贽的这一思想和唐顺之在《答茅鹿门知县》中所说的“直据胸臆，信手写出”等，其基本精神是一致的，也是他的“童心说”在戏剧理论上的具体反映。

（六）“设身处地”与“唱曲宜有曲情”

戏剧艺术的理论问题不限于戏剧的文学方面，更重要的是戏剧艺术表演的审美问题。我国古代的演剧论其实也由来已久，而且涉及的方面很广，论述的问题很多，其中最主要的一个方面就是演员的基本修养和情感体验问题。

早在元代，胡祇遹就曾经对演员提出了九点要求，即：1.“姿质浓粹，光彩动人”；2.“举止闲雅，无尘俗态”；3.“心思聪慧，洞达事物之情状”；4.“语言辨利，字句真明”；5.“歌喉清和圆转，累累然如贯珠”；6.“分付顾盼，使人解悟”；7.“一唱一说，轻重疾徐中节合度，虽记诵娴熟，非如老僧之诵经”；8.“发明古人喜怒哀乐、忧悲愉佚、言行功业，使观听者如在目前，谛听忘倦，惟恐不得闻”；9.“温故知新，关键词藻，时出新奇，使人不能测度为之限量。”胡氏认为“九美既具，当独步同流”。^①在以上九项中，第一、二项是谈姿质与风度，第三项是谈演员对人情物理的体会，第四项谈语言功夫，第五项谈嗓音，第六项谈眼神，第七项谈说唱体度，第八项谈传神逼真，第九项谈创新。这些看法反映了胡氏对

^① 《紫山大全集》卷八《黄氏诗卷序》。

演员基本素养的综合要求。其中第三、八、九三项最为关键。因为：第三、八两项关系到演员对角色的情感体验问题，后来被李渔等人加以发挥，提出“唱曲宜有曲情”或“设身处地”的命题；第九项则关系到演员在演出时熟能生巧、巧中创新，从而使观众爱悦不止的问题。如他还说：“耻踪尘烂，以新巧而易拙，出于众人之不意，世俗之所未尝见闻者。”只有这样，才能使“观听者多爱悦焉！”^①

到了明代，人们一方面认为曲作者在创作时应“设身处地”，另一方面又强调表演者要“设身处地”。如孟称舜曾这样论戏剧作家要“身为曲中之人”：“笑则有声，啼则有泪，喜则有神，叹则有气，非作者身处于百物云为之际，而心通乎七情生动之窍曲，则恶能工哉。……而撰曲者，不化其身为曲中之人，则不能为曲，此曲之所以难于诗与辞也。”^②与这种强调曲作家要设身处地相一致，明代许多戏剧家又谈到演员在演剧时也必须设身处地，如：“行家者，随所妆演，不无模拟曲尽，宛若身当其处，而几忘其事之乌有，能使人快者掀髯，愤者扼腕，悲者掩泣，羨者色飞，……故称曲上乘首曰当行。”^③“择良师妙侣，博解其词，而通领其意。……为旦者常作女想，为男者常欲如其人。”^④这里所说的“宛若身当其处”和“为旦者常作女想，为男者常欲如其人”，都是强调对角色的情感体验，也就是设身处地或“进入角色”。

到了清代，著名戏剧家李渔更是强调了创作与表演中许多问题，特别是对演员的多方面修养及舞台艺术的特点都作了说

① 《紫山大全集》卷八《优伶赵文益诗序》。

② 孟称舜：《古今名剧合选序》。

③ 臧晋叔：《元曲选》序二。

④ 汤显祖：《玉茗堂文之七·宜黄县戏神情源师庙记》。

明,其中也谈到剧作家与演员的“设身处地”问题。他说:“言者,心之声也,欲代此一人立言,先宜代此一人立心。若非梦往神游,何谓设身处地。无论立心端正者,我当设身处地,代生端正之想,即遇立心邪僻者,我亦当舍经从权,暂为邪僻之思,务使心曲隐微,随口唾出,说一人肖一人,勿使雷同,弗使浮泛。”^①这是强调戏剧创作中应运用情思想象去体贴角色情理。又如他说:“若能设身处地,伐隐攻微,彼泉下之人自能效灵于我,授以生花之笔,假以蕴秀之肠,制为杂剧,使人但赏极新极艳之词,而竟忘其为极腐极陈之事者。”^②与这种强调创作中的“设身处地”相联系,他同时要求演员在表演时也要“设身处地”,他说:“须令于演剧之际,只作家内想,勿作场上观,始能免于矜持造作之病。……然妆龙象龙,妆虎象虎,妆此一物,而使人笑其不似,是求荣得辱,反不若设身处地,酷肖神情,使人赞美之为愈矣。”^③那么如何才能做到“设身处地,酷肖神似”呢?这就是他提出的“唱曲宜有曲情”和“欲唱好曲者,必先求明师讲明曲义”等。他说:“唱曲宜有曲情。曲情者,曲中之情节也。解明情节,知其意之所在,则唱出口时,俨然此种神情,问者是问,答者是答,悲者黯然魂消而不致反有喜色,欢者怡然自得而不见稍有瘁容,且其声音齿颊之间,各种俱有分别,此所谓曲情是也。吾观今世学曲者……有终日唱此曲,终年唱此曲,甚至一生唱此曲,而不知此曲所言何事,所指何人,口唱而心不唱,口中有曲而面上身上无曲,此所谓无情之曲,与蒙童背书,同一勉强而非自然者也。……欲唱好曲者,必先求

① 《闲情偶寄》卷二《词曲部下·语求肖似》。

② 《闲情偶寄》卷一《词曲部上·戒荒唐》。

③ 《闲情偶寄》卷三《声容部·歌舞》。

明师讲明曲义。师或不解,不妨转询文人,得其义而后唱。唱时以精神贯串其中,务求酷肖。若是,则同一唱也,同一曲也,其转腔、换字之间,别有一种声口,举目回头之际,另是一副神情。较之时优,自然迥别。”^①为了进入角色,演员必须做到“解明情节,知其意之所在”,“得其意而后唱”,只有这样才能在演出过程中做到“黯然此种神情”,“以精神贯穿其中,务求酷肖”。即设身处地,与角色共贫苦同患难。也只有这样,才能以情感人,以情动人。狄德罗曾经指出:“假使从舞台上人物的真实情境出发,那么人物必然是有生气的,动人的。”给你的人物配上一副相貌,但千万不要配上演员的相貌。应该让演员去适应他所扮演的角色,而不是让角色去适应演员。切不可让人连说你不按照情境去决定你的人物性格,却按照演员的性格和才能安排情境。”^②这就是说,演员要服从角色,而不是角色服从演员。李渔的看法和狄德罗的看法是一致的,而且对“曲情”有深入的阐释。

(七)“才”、“慧”、“致”、“技”

明代著名戏曲评论家潘之恒对演员的艺术素质曾作过这样一段论述:“人之以技自负者,其才、慧、致三者每不能兼。有才而无慧,其才不灵,有慧而无致,其慧不颖,颖之能立见,自古罕矣。”在这段话里,潘之恒将演员的素质概括为四个方面:才、慧、致、技。何谓才、慧、致、技呢?潘之恒举当时的一位著名的女演员杨美为例:“赋质清婉,指距纤利,辞气轻扬,才所尚也”;“一目默

① 《闲情偶寄》卷二《演习部下·解明曲意》。

② 狄德罗:《论戏剧诗》,载《狄德罗美学论文选》。

记,一接神会,一隅旁通,慧所涵也”;“见猎而喜,将乘而荡,登场而从容合节,不知所以然,其致仙也。”可见,所谓“才”当指才华,包括演员自身的气质,动作和语言的良好素质,“慧”指智慧,包括演员扎实而超群的记忆、理解、接受和联想力;“致”则指风致,包括演员强烈的表演欲望,迅速进入创作状态和对舞台的把握和控制力。一个演员的“才”应是美才,慧应是真慧,致应是闲致,具备这三种素质,再辅以良好的技巧、扎实的基本功,那其表演就会挥洒自如,从容合度,光彩夺目了。



九、舞蹈艺术理论

舞蹈是人类最古老的艺术形式之一。在我国古代,舞蹈往往是和诗歌、音乐合在一起,因而被称为乐舞或歌舞艺术。由于音乐艺术理论在前章已有论述,下面对我国古代的舞蹈艺术理论作一简单总结。

(一)先秦乐舞:“舞,动其容也”

一般认为,先秦舞蹈起于“巫”的职业。“巫”是史前直到先秦时期具有较高文化水平、能沟通人神关系的一种特殊人员。《说文》中对“巫”的解释是:“女能事无形,以舞降神者也,象人两袖舞形。”可见,舞乃巫的最为基本的技能。在商朝已有《舞雩》的舞蹈,周朝有《大武》,《乐记》记载其当时的作用为:“且夫武,始而北出,再成而灭商,三成而南,四成而南国是疆,五成而分周公左,如公右,六成复缀,以崇天子。”另外,在周商之前还有黄帝时代的《云门大卷》、尧时的《大咸》、舜时的《大磬》、夏时的《大夏》等等;除了这些规模较大的乐舞形式外,还有较为小型乐舞形式,如:舞、羽舞、皇舞、旌舞、干舞、人舞以及一些民间舞蹈等。《诗经》中记载了大量的民间舞蹈形式。正是在极为丰富的舞蹈实践的基础上,先秦的《乐记》一书从理论上整理出了音乐及



舞蹈的一般社会特征。《乐记》中说：“故歌之为言也，长言之也。……长言之不足故嗟叹之，嗟叹之不足，不知手之舞之，足之蹈之也。”还说：“诗，言其志也；歌，咏其声也；舞，动其容也。”从诗、歌、舞的排列顺序来看，可以见出舞蹈乃是最为强烈的艺术表现形式，是最有表现力的艺术形式，因为舞蹈是全身心参与的运动，在舞的过程中融入了诗的味、歌的韵，形成了舞的特有节奏、特有的韵律，特有的情感。《乐记》中又说：“乐者，心之动也。声音，乐之象也。文采节奏，声之饰也。君子动其本，乐其象，然后治其饰。”“君子以钟鼓道志，以琴瑟乐心。动以干戚，饰以羽旌，从以磬管。”这即是说，舞蹈的节奏、韵律、情感是通过羽旌干戚、文采节奏这些形式来表现的，没有这些审美形式，舞蹈就会是不充分、不圆满的，是没有生命力的；只有在这些具有审美意义的各种形式的“合奏”之下，才能使舞者及观者都达到“动容”的目的。

（二）汉魏乐舞：“歌者象德，武者象功”

音乐和舞蹈，在先秦时期就受到社会各阶层的普遍重视，较之绘画、建筑等其他艺术远为成熟，特别是儒家学派把乐舞艺术纳入礼乐文化之中，使其获得了较为充裕的生存与发展条件。汉代以后，随着经济生活的繁荣和社会文化的进步，乐舞艺术得到了进一步的发展。这主要表现在以下几个方面。

其一，大规模的乐府运动的开展。汉武帝（前 156—前 87 年）在位时广泛采集民间歌舞，于公元前 112 年设立“乐府”。据载，“乐府”的工作人员多达八百余人，多为民间乐舞艺人。

其二，乐舞表演与创作的多样化倾向。如民间乐舞的多姿多

彩,有以手、袖为容的乐舞,像《长袖舞》、《对舞》、《巾舞》等;有手持武器的乐舞,像《剑舞》、《棍舞》、《刀舞》、《干舞》、《戚舞》等;有手执乐器或打击乐器的乐舞,像《铎舞》、《鞞舞》、《建鼓舞》、《磬舞》等;还有载歌载舞的《相和大曲》,融音乐舞蹈于一体。

其三,各民族乐舞文化的交流及各民族乐舞文化的大融合。汉时,与鲜卑、三韩、西南等中外民族的乐舞交流也很频繁。如巴渝舞就是得到汉高祖刘邦首肯的一种民间舞蹈,据《后汉书·南蛮列传》载:“至高祖为汉王,发夷人还伐三秦。秦地既定,乃遣还汉中。……俗喜歌舞,高祖观之,喜曰:‘此武王伐纣之歌也。’乃命乐人习之,所谓巴渝舞也。”

总之,汉魏时期,鲜卑、龟兹、疏勒、西凉、高昌、康国等少数民族音乐流行中原地区,同时也吸收了悦般、安国、高丽等属于外族的音乐和舞蹈。此外,宫廷乐舞、生活乐舞、宗教乐舞在这一时期,伴随着社会政治的变化和文化观念的多极发展也都逐渐变化或兴盛起来。宫廷乐舞规模增大,歌女舞姬充斥贵族豪门,著名者如汉高祖的宠姬戚夫人,善为翘袖折腰舞;汉武帝后赵飞燕,身轻若燕,能作掌上舞,等等。她们的舞艺都达到了较高的境界。生活乐舞在这一时期更加普及,在日常生活或宴饮中歌舞自娱,为一时风尚。宗教乐舞乃是随着佛教、道教的兴起而发展起来的,它广泛分布于各种宗教活动中。

严格地说,汉代的乐舞思想既不系统又缺乏独特的创见,多在先秦儒家和道家的乐舞理论中兜圈子;但作为中国乐舞理论的一环,也有其不可忽视的重要观点,对后世有一定的启发作用。

汉代是儒学被经学化的时代,儒家思想居于主导地位,这同样反映在乐舞思想中。在陆贾的《新语》、韩婴的《韩诗外传》、董

仲舒的《春秋繁露》、桓宽的《盐铁论》、刘向的《说苑》、扬雄的《法言》、桓谭的《新论》、班固的《白虎通·礼乐》以及王充的《论衡》等典籍中，都可以看到对先秦儒家乐舞美学的不同角度的继承与发挥。如关于乐舞的社会作用，陆贾《新语》说：“智者达其心，百工穷其巧，乃调宇以管弦丝竹之音，设钟鼓歌舞之乐，以节奢侈，正风俗，通文雅。”《白虎通·礼乐》：“歌者在堂上，舞者在堂下。何？歌者象德，舞者象功。君子上德而下功。”此意虽然来自《礼记·乐记》及《荀子·乐论》，但舞蹈艺术这一“象功”的社会功能却得到了进一步的肯定。

当然，汉代的音乐思想也有独特之处，有些还开前人所未开，在乐舞艺术史上有着不可忽视的意义。如关于乐舞创作与欣赏中的“知音”论。汉代的论乐文字中有不少涉及到音乐和舞蹈的审美创造与审美鉴赏问题，其中对“知音”的方法尤为重视。“知音”一词，通俗地说就是熟悉音乐和舞蹈的基本道理，具备乐舞创作、表演和欣赏的基本修养。首先看乐舞创作中的“知音”：《淮南子·人间训》说：“今万人调钟，不能比之律。诚得知者，一人而足矣。”这说明知音者甚少，即《修务训》：“是故钟子期死而伯牙绝弦破琴，知世莫赏也。”有些学唱歌的人虽然拥有一副好嗓音，但却不知道如何运用，这也是不“知音”的表现，即《盐铁论》：“善声而不知转，未可为能歌也。”那么，究竟怎样才能“知音”呢？汉代乐论家强调了“实践出真知”的古训，如：“今鼓舞者，绕身若环，曾挠摩地，扶于猗那，动容转曲，便娟拟神，身若秋药被风，发若结旌，骋驰若惊——木熙者：举梧，据句枉，自纵，好茂叶，龙夭矫，燕枝拘，援丰条，舞扶疏——龙从鸟集，搏援攫肆，蔑蒙踊跃。则夫观者莫不为之损心酸足，彼乃始徐行微笑，被衣修擢。夫鼓

舞者非柔纵,而木熙者非眇劲,淹没渐靡使然也。”^①“成少伯工吹竽,见安昌侯张子夏鼓瑟,谓曰:音不通千曲以上,不足以为知音。”^②等等。

乐舞创作如此,乐舞的审美鉴赏同样如此,如《淮南子·秦族训》云:三代之法不亡而世不治者,无三代之智也。六律具存而莫能听者,无师旷之耳也。故法虽在必待圣而后治,律虽具必待耳而后听。”这说明一个人如果不具备相应的审美能力,不具备“师旷之耳”——审美化的感官,那么再好的音乐对他来说也毫无意义,他也不可能对作品作出恰当的审美评价。汉代音乐美学中的这些观念对后来葛洪“音为知者珍”和刘勰的“知音”论都产生了直接的影响。

魏晋时期,特别值得重视的是一些诗歌描述中对舞蹈中“以目传情”效果的注重,这可以看作是中国舞蹈的一个传统。如:“转眄遗精艳春光,将流将引双雁行”^③、“回目流神光,倾亚有余姿”^④、“斜睛若不眇,娇转复迟疑”^⑤、“优游容豫,顾盼徘徊”^⑥。顾恺之曾说:“四体妍本无关妙处,传神写照正在阿睹中。”眼睛的流转在中国舞蹈中确是起着非常大的作用。上面诗歌中所提到的“转”、“斜”、“送”、“顾”、“盼”、“眇”、“流”等不同眼神的运用,充分显示了中国传统舞蹈“以目传神”的表演风格。

① 《淮南子·修务训》。

② 桓谭·《新论》。

③ 晋《白紵舞歌诗》。

④ 傅玄·《却东门西行》。

⑤ 梁朝江洪·《咏舞女》。

⑥ 简文帝·《舞赋》。

(三)隋唐乐舞：“观舞听歌”与“圣人有作”

隋唐时代的歌舞如同诗文一样也极为繁荣昌盛。这主要表现在：其一，各民族乐舞的大融合。早在隋代薛道衡《和许给事善心戏场转韵诗》就说：“羌笛陇头吟，胡舞龟兹出。”唐代民族音乐的融合已达极致，从大量的论乐诗中可以看出，当时社会上最流行的乐舞大都采取西域胡族，如“胡旋舞”、“柘枝舞”、“绿腰”等。从唐代乐舞宏伟壮观的场面可以看出唐代确实是中国历史上音乐舞蹈最发达的一个朝代。如唐初演奏于宫廷的《秦王破阵乐》，舞者多达一百二十人。而其大鼓之声“声振百里，动荡山谷”。玄宗时演奏于宫廷的《上元乐》舞者更多达一百八十人甚至数百人。杜甫《观公孙大娘弟子剑器行》一诗写道：“昔有佳人公孙氏，一舞剑器动四方。观者如山色沮丧，天地为之久低昂。”像这样的记载在唐代音乐文献中还有很多，足以说明当时乐舞的盛况。

乐舞的发展必然促使乐舞理论的发展。在唐代出现了《乐书要录》(武则天)、《教坊记》(崔令钦)、《乐府杂录》(段安节)、《乐府题解》(吴兢)等。不过这些文献多以记述事例为主，深刻的论述和见解并不多。倒是唐代流行的乐舞诗中保存了一些值得注意的乐舞艺术见解，最突出的就是白居易的论乐诗。

白居易创作的乐舞诗多达七十首。其对舞蹈的见解集中在“尚情”和“尚用”两方面。《霓裳羽衣舞歌》云：“烟娥敛略不胜态，风袖低昂如有情。”即指舞蹈时要动感情。《胡旋女》：“胡旋女，莫空舞，数唱此曲悟明主。”“莫空舞”即是使舞蹈具有一定的功用，即讽世的作用。这一点是和白居易的新乐府运动相一致的。这一思想集中地表现在《七德舞》中：“《七德舞》，《七德歌》，传自武德

至元和。元和小臣白居易，观舞听歌知乐意，……尔来一百九十载，天下至今歌舞之。歌《七德》，舞《七德》，圣人有作垂无极。岂徒耀神武，岂徒夸圣女，太宗意在陈王业，王业艰难示子孙。”从“观舞听歌”之中领会圣人之作，以示“王业艰难”，这完全是对乐舞的社会教化功能的强调。

宋元明清诸朝，乐舞朝着世俗化的方向发展，并逐渐与词、曲、杂剧、戏剧等艺术形式相融合，舞蹈理论也就融入了其他艺术理论之中了。比如李渔的《闲情偶寄》卷三《声容部·歌舞》里讲到歌舞时说：“欲其体态轻盈，则必使之学舞；学舞既熟，则回身转步，悉带柳翻花笑之容，不必舞而舞在其中矣。”这是讲学舞的目的及作用。“歌舞难精而易晓，闻其声音之婉转，睹见体态之轻盈，不必知音始能领略坐中席上，主客皆然，所谓雅俗共赏者是也。”^①这是强调乐舞欣赏的大众性，同时也强调“知音”的重要性。

^① 《闲情偶寄》卷三《声容部·丝竹》。

知
识
辑
要



国 学 举 要 · 艺 卷

一、重要人物

1. 蔡邕

蔡邕(133—192),字伯喈,东汉陈留圉人(今河南杞县南)人,曾师从于汉代大儒胡广。他博学多才,以经学、文学、音乐、书法著称于史,还深研天文、术数和绘画。但是蔡邕的一生极具悲剧性色彩。他在汉灵帝时为议郎,因上书论朝纲而被诬陷流放,遇赦后亡命江湖十余年。董卓专权时被迫任侍御史,拜左中郎将(故世又称之为“蔡中郎”)。后董卓被诛,蔡邕为王允所捕,死于狱中。蔡邕的悲剧形象成为中国文化史上具有独特性的文化形象。

蔡邕在书法史上有重要的地位,他深谙书法的三昧,长于篆书与隶书,尤以隶书著称。熹平四年(175年),灵帝诏诸儒正五经文字,蔡邕用古文、篆、隶三体文字书丹于石,镌刻后立于太学门外,世称“熹平石经”。据说,他曾于鸿都门见工匠用帚写字而获得灵感,创造了别出一格的“飞白”书体。南朝梁武帝评曰:“蔡邕书骨气洞达,爽爽如有神力。”

现存蔡邕名下的书论有四篇:《篆势》、《笔论》、《九势》和《笔赋》。《篆势》被卫恒《四体书势》引录而载入《晋书·卫恒传》,大体推定为蔡邕所作;《笔论》和《九势》出自宋人朱长文编纂的《墨池编》和陈思编辑的《书苑菁华》,传为蔡邕所作,不一定可靠。但是

综观三篇,从用语到理论都有某种内在的关联,姑且将其都归到蔡邕的名下。《篆势》主要用况语来表达作者的书法审美观;《笔论》和《九势》则用通俗的语言表达了笔法和书势的思想,但《篆势》对书法理论的影响远不及《笔论》和《九势》。另有《笔赋》一篇收入《艺文类聚》,主要是颂扬毛笔的。

《篆势》中表达了蔡邕对篆书的审美理想,他主张篆书要“妙巧入神”,“势欲凌云”;运笔“或轻笔内投,微本浓末,若绝若连,似水露绿丝,凝垂下端”;体势要“纵者如悬,横者如编,杳杪斜趋,不方不圆,若行若飞,吱吱翩翩”。进一步引申到他关于书法的审美理想,蔡邕主要继承了许慎和崔瑗的“法象”论书理论,认为“书肇于自然”,文字起源于象形,文字的形体取法于自然界,“字画之始,因于鸟迹,苍颉循圣作则,制斯文体有六篆。”人们在欣赏书法作品时也往往会联想到自然物在心中唤起的美感,书法的创作也因表现了自然界中千姿百态的物象而具有了审美价值。他在《笔论》中说:“为书之体,须入其形,若坐若行,若飞若动,若往若来,若卧若起,若愁若喜,若虫食木叶,若利剑长戈,若强弓硬矢,若水火,若云雾,若日月,纵横有可象者,方得谓之为书矣。”《笔论》和《九势》的书学原则则适合于各种书体。蔡邕的书学思想主要继承了崔瑗《草书势》的理论,确立了书论中“势”这一美学范畴。下面我们主要围绕《九势》来分析。

《九势》主要讨论了运笔生势的问题,从其结构上看,第一条是关于如何结字的问题,其他八条都是讲如何运笔。蔡邕也在这里讨论了势的本体的问题。他认为书法艺术的美是以自然的阴阳变化为根本的。他在《九势》中曰:“夫书肇于自然,自然既立,阴阳既生,形势出矣。藏头护尾,力在字中,下笔用力,肌肤之丽。故曰:势来不可止,势去不可遏,惟笔软则奇怪生焉。”

可见他认为文字取法于自然物象,因而也禀赋了阴阳两气。阴阳交相,文字因而带有刚柔交错的美;取法物象,文字在其结构中先天地具备了各种各样的形貌体势,那么在书法创作中就不应该违背了这种体势,这样就给他论述书法的“势”提供了一个哲学上的依据。

那么“势”在蔡邕眼里到底有什么具体含义呢?首先是前面所说到的汉字所具有的形势,即汉字的形体之势。蔡邕指出在一字之中点画的联系和安排必须遵循这种势,字才不失其整体性。《九势》的第一条就说:“凡落笔结字,上皆覆下,下以承上,使其形势递相映带,无使势背。”其次,蔡邕更注重的是“笔势”,即如何运笔的问题。他所说的“藏头护尾”、“下笔用力”都属于运笔的范围。《九势》中除了上引的第一条之外,有“转笔”、“藏锋”、“藏头”、“护尾”、“疾势”、“掠笔”、“涩势”、“横鳞”等名目,都是讲究运笔的。可见蔡邕所说的“势”具有形势和笔势两重含义。沈尹默在谈《九势》的“结字”一条时指出:“这一节是总说一个字由点画连接而成的形势。以下几节分别说明点画中的不同笔势。”^①这里已经道明了“势”的内涵所在。

“形”是静态的可视物,“势”是动态的感觉。蔡邕专论字的形势在前面他的书法审美观中已经具体谈到。他在《九势》中主要讨论的运笔之势,即“笔势”有什么具体的内涵呢?首先,他把形势和笔势结合起来。他既要求每个字笔画的组合合乎总的结构体势,也要求每一笔的起收疾涩合乎一定的规范。其次,字是由点画连续组合而成,在创作时点画与点画之间若连接得当,便能

^① 王镇远:《历代名家学书经验谈辑要释义》一文,载《中国书法理论史》,黄山书社,1990年版,第20页。

使字之间产生一种运动的气势。蔡邕认为这种气势重在无往不收,无垂不缩,造成一种浑厚含蓄、既一波三折又飞泻千里的笔势。如“转笔”一条曰:“宜左右回顾,无使节目孤露”;“藏锋”一条曰:“点画出入之迹,欲左先右,至回左亦尔”;“护尾”一条曰:“画点势尽,力收之”。要使产生这样的笔势,笔的出入宜取逆势,每一笔都要把握好行笔与收笔的矛盾统一。

蔡邕关于“势”的论述极具深意,沈尹默在阐释《九势》时谈到了这一点:“这里要解释以下,何以不用‘法’字而用‘势’字。我想前人在此等处是有深意的。‘法’字含有定局的意义,是不可违反的法则;‘势’则处于活局之中,它在一定的法则下,因时因地条件的不同,就得有所变易。蔡邕用‘势’字,是想强调写字既要遵循一定的法则,但又不能死守定法,要在合乎法则的基础上有所变易,有所活用。有定而又无定,书法妙用,也就在于此。”^①蔡邕的这一观点为后代广泛吸纳。从其中的运笔方法论述来看,蔡邕被认为是最早的笔法传授者,其中“令笔心常在画中行”的主张又演变为书家奉为神明的“中锋”运笔要领。

除了其用笔理论外,蔡邕还有对书法艺术本体的认识的著名命题:“书者,散也。”强调“散”为书法艺术的精神,即书法艺术是独立的艺术,不宜为他事所促迫,为功利而服务。由此,书家在创作时要“先散怀抱,任情恣性”,然后可书,“若迫于事,虽山中兔毫不能佳也。”蔡邕还具体揭示了书法创作时需要的心态:“夫书,先默坐静思,随意所适,言不出口,有不盈息,沉密神采,如对至尊,则无不善矣。”这表明他很注重创作中的主体的情态,只有摒弃杂

^① 金开诚、王岳川:《沈尹默论书丛稿》一文,载《中国书法文化大观》,北京大学出版社,1995年版,第211页。

念,集中精神,进入一种最佳的心境才能完成艺术的创作。这在后来被发展成为创作中的“神”或者“意”,为大多数书家所看重。

蔡邕是汉代书论的集大成者,他的书法理论涉及到了书法本身的体势和运笔的形势、书法创作的情怀以及书法审美诸方面的内容,总结了前人的理论并加以发展,尤其是确立了“势”这一范畴,是不可忽视的理论贡献。

2. 钟 繇

钟繇(151—230年),字元常,颍川长社(河南许昌)人,生活在由汉入魏之时,是魏晋时的书法名家。东汉末为黄门侍郎,曹魏时官至太傅,世称“钟太傅”。他是曹操的重臣,官渡之战时曾及时送两千匹战马于曹操,为曹战胜袁绍立了大功。

钟繇工书,他在隶书的基础上发展了结体、用笔之法,始创楷书。魏晋之后,讲书法言必称“钟王”,被认为是书法传统的正脉所在。贴学家常以钟繇为始祖,王羲之是圣祖。西晋朝时立书博士,用以置弟子教习,就是以他为法。尽管晋朝立他的书法为冠与掌立书博士的秘书监是他的外孙荀璜有关,但是这不能否认他的书法成就。古人在品评书家的时候往往对其评价极高,如庾肩吾《书品》中曰:“钟天然第一,工夫次之,妙尽许昌之碑,穷极邺下之牋。”把他与张芝、王羲之同列为上上品。孙过庭也把他列在神品之中。唐张怀瓘《书断》上说:“真书绝世,刚柔备焉,点画之间多有异趣,可谓幽深无际,古雅有馀,秦汉以来一人而已。”

钟繇的书法源自刘德昇。刘德昇也是颍川人,世称行书的首创者。卫恒《四体书势》载:“魏初有钟、胡二家为行书法,具学之于刘德昇。”但是胡昭隐而不仕,书名不如钟繇显赫。但世传钟繇的用笔还关系到蔡邕。宋人朱长文《墨池编》、陈思《书苑菁华》均

辑录。《秦汉魏四朝用笔法》中有载,说有一次,钟繇与曹操、邯郸淳、韦诞、孙子荆等人一起讨论用笔之法的时候,忽然发现韦诞带着一篇蔡邕的《笔法诀》,想借阅而遭拒绝。钟繇为此闷闷不乐,捶胸三日,自伤呕血,曹操用药救了他。钟繇再次向韦诞苦求相借,未成。韦诞死后,钟繇偷偷派人盗掘了韦诞的墓方才得到了《笔法诀》,阅后茅塞顿开。

钟繇的书论主张主要在于他对用笔的研究,他毕生致力于钻研笔法,行住坐卧未尝忘怀于一刻,据说他“卧画被穿过表,如厕终日忘归,每见万类,皆画象之”。他对书法的主要思想集中在“用笔者天也,流美者地也”这两句中,强调了书法用笔的重要和书法美学的特征。他认为用笔的方法是需要长期探究方能明白的,而一旦形诸笔墨,则表现在书法的美感中。他又用“流美”来概括书法美的特征,认为书法是一种动感的美。他的这句话在元代刘有定《衍极注》中又被引用为:“笔迹者界也,流美者人也。”虽未知所据,但于意也通,强调了笔迹所造成的形象和书法创作中人的重要。宗白华先生曾说:“从这一画之笔迹,流出万象之美,也就是人心内之美。没有人,就感不到这美,没有人,也画不出、表不出这美。所以钟繇说:‘流美者人也。’”^①

钟繇擅长隶书、楷书和行书。有许多书帖传世。羊欣《采古来能书人名》说:“钟有三体:一曰铭石之书,最妙者;二曰章程书,传秘书、教小学者;三曰行押书,相闻者也。三法皆世人所善。”

铭石书即隶书,传《上尊号碑》为其书。章程书即楷书,传世的帖有《宣示表》、《力命表》、《贺捷表》、《荐季直表》、《调元表》、

^① 宗白华:《中国书法中的美学思想》一文,载《中国美学史论集》,安徽教育出版社,2000年版,第151页。



《墓田丙舍帖》、《还示帖》等,均为小楷。行押书即行书,当时主要用于信函尺牍,传世有《白骑遂内帖》、《常羸帖》、《雪寒帖》、《长风帖》等。但是其实“五表”、“六帖”的真伪还有待鉴定,可能有后人临摹之迹或伪托之作,我们只能据以了解钟繇书法的艺术特色。羊欣说“胡肥钟瘦”,但是萧衍说:“元常谓之古肥,子敬谓之今瘦”(《观钟繇书法十二意》)。可见依“瘦”字难得钟繇书之真谛。南朝袁昂《古今书评》曰:“钟繇书意气密丽,若飞鸿戏海,舞鹤游天,行间茂密,实亦难过。”此说后来被萧衍采用,所谓“行间茂密”的确是钟繇书的一大特点。但这种茂密是“飞鸿戏海、舞鹤游天”的意象。今人胡小石阐释说:“钟书尚翻,真书亦带分势,用笔尚外拓,固有飞鸟蹇腾之姿。”此语颇得钟繇之书的意象。

3. 王羲之

王羲之(321—379,一说303—361),字逸少。原籍琅邪临沂(今山东临沂)人,后居会稽山阴(今浙江绍兴)。东晋时期著名的书法家。因曾官至右军将军、会稽内史,世人又称“王右军”。王羲之一变汉魏以来凝重质朴的书风,开创了流利而遒劲的书体,在书法史上有极重要的地位,唐张怀瓘说:“(王羲之)尤善草、隶、八分、飞白、章、行,备精诸体,自成一家,千变万化,得之神功,自非造化发灵,岂能登峰造极。”

东晋的王氏家族善书者众,王羲之的书法早年得自家学渊源,又学书于卫夫人,草书宗张芝,正书师钟繇,形成了秀丽飘逸的风格。但王羲之渡江之后,广游名山大川,博览众碑,从而改学隶篆,形成了质朴丰茂的风格。王羲之在《题卫夫人笔阵图后》说明了这一变化:“予少学卫夫人书,将谓大能,及渡江,北游名山,见李斯、曹喜等书;又之许下,见钟繇、梁鹄书;又之洛下,见蔡邕

《石经》三体书；又于从兄洽处，见张昶《华岳碑》，始知学卫夫人书徒费年月耳，遂改本师，从众碑学习焉。”王羲之博采众家之长，到晚年又吸收了当时民间流行的书体，创造了“流便简易、峻险高深”的王体行书。王羲之生平最欣赏的是钟繇和张芝的书，曰：“顷寻诸名家，钟张信为绝伦，其余不足观”^①。他“剖析张公之草”又“损益钟君之隶”，从带有隶意的质朴之书过渡到道逸瑰丽的王体真书和行书，奠定了他在中国书法史上至高无上的“书圣”地位，奉为百代宗师。

王羲之一生创作了数以千计的书法作品，由于朝代的更迭，至今已无片纸只字的真迹，只有少数从真迹上摹拓下来的摹拓本和以真迹为蓝本的刻本。比较可信的有真书《黄庭经》、《乐毅论》、《东方朔画赞》，行书《快雪时晴帖》、《奉橘帖》、《丧乱帖》、《姨母帖》、《孔中侍帖》、《得示帖》和八柱本《兰亭序》，草书有《十七帖》。

王羲之还从自己的创作中总结出许多书论思想，现存传为王羲之的书论有数种：《自论书》，见唐张彦远《法书要录》和《佩文斋书画谱》卷五；《题卫夫人〈笔阵图〉后》，始见于唐张彦远《法书要录》，后宋陈思《书苑菁华》卷一、《佩文斋书画谱》卷三收入；《笔势论十二章并序》，见《墨池编》和《书苑菁华》，但两本互异，《佩文斋书画谱》卷五收入；《书论》，见宋朱长文《墨池编》，《佩文斋书画谱》卷五收入；《用笔赋》，见《墨池编》，《佩文斋书画谱》卷五收入；《记白云先生书诀》，见《书苑菁华》，《佩文斋书画谱》卷五收入。其中关于哪些是王羲之本人所作仍有争议，但是这些书论都较为接近魏晋时的审美思想。魏晋是书法繁荣的时期，又具

① 孙过庭，《书谱》。

有独特的审美品性,王羲之的书论中都反映了这种现象。王羲之书论的一大特点是出现了丰富的一一对应的美学概念,以后中国书法美学的发展中,最主要的以成双成对的形式出现的审美概念,几乎都可以在他的书论中找到渊源。

王羲之最擅长的是行书,流传最广的也是行书,因此我们主要结合其行书和书论的思想来分析他的书法和书论主张。王体行书,雄逸道劲,不激不厉,是力度与风韵的完美结合,动势与静态的高度统一,无论在结体、用笔和章法上,都有明显的特征。

在结体上,王体行书追求多变,曰:“若作一纸之字,须字字意别,勿使相同。”^①试观王体行书,相同的笔画有曲有直,相同的偏旁有宽有窄,同一个字的结体也有疏有密,千姿百态,真正做到了孙过庭所说的“数画并施,其形各异;众星齐列,为体互乖”^②。如前人推为“天下第一行书”的《兰亭集序》中有七个“不”字,二十个“之”字,八个“以”字,五个“怀”字,五个“其”字,五个“于”字,然其结体无一雷同。从他的作品来看,也能得到一些具体的结体规则。“欹侧”是王书中表现最为典型的特点,分为左欹、右侧、上欹下侧和左欹右侧四种。左欹、右侧是字向一边倾斜,有的字甚至欹侧到夸张的地步;后两种是局部的斜,通过上、下和左、右相辅相成的运动达到了整个字的平衡。“简易”是王羲之的行书中遵从的另一结体规则。行书的运笔速度较快,因此在字形易识的情况下可以省减笔画。王书中或省减某些笔画,或用最简单的笔画代替局部繁多的笔画,或把两笔合为一笔,使复杂的笔画变得简单,增强了行书的美观和流便。

① 《笔势论》。

② 《书谱》。

关于用笔,王羲之首先强调的是用笔的变化。《书论》中说:“夫书字贵平正安稳。先须用笔,有偃有仰,有欹有侧,或大或小,或长或短。”这里指出了书虽贵“平正安稳”,但是用笔却要讲究变化,不宜千篇一律。但是王羲之的审美倾向还是以迟、曲、藏、起为主,以急、直、出、伏为辅,所以他在《书论》中说:“每书十迟五急,十曲五直,十藏五出,十起五伏,方可谓书。”如果把这种对应关系颠倒一下,以急、直、出、伏为主,则“暂视似书,久味无力。”王体行书在一些笔画上有特殊的处理。在笔画的转折处,王书多转方成圆,且转中隐含折意,因而笔画圆健而富于弹性,给人以云卷霞舒的感觉。他又常常把横、竖、撇、捺等长的笔画变为点,这种删繁就简的方法不仅使行书变得更美,而且书写起来也更加便捷流利。行书中一种重要的变化就是变断为连,把互相分离的笔画连接起来,但是这种连接又与草书的不一样。王羲之的书法中多是一种暗连,即靠无形的笔势使笔画与笔画之间互相呼应,从整体上给人一种一气呵成的流畅之感。王书还十分讲究同种笔画的变化,相同的点画或长或短,或大或小,用锋或藏或露,或方或圆,这既与他注意结体的变化有关,也与他用笔方法的不同有关。

在章法上,王羲之很注重首领头尾应。所谓“首领”就是首字领篇。试观王羲之的行书帖中的第一个字大都写得字体稍大而笔画略粗,确实起到了高屋建瓴的作用,如《频有哀祸帖》中的首字“频”,《孔侍中帖》的首字“九”,都较粗重,而帖中的其他字的轻重疏密、体势意态也都与首字相协调。所谓“尾应”就是指尾字的欹正、节奏的快慢都力求与首字一致,如《孔侍中帖》的首字“九”与尾字“报”写得眉目传情。所以张绅说:“古人写字,正如作文,有字法,有章法,有篇法,终篇结构,首尾相应,故羲之能为一笔



书,谓《楔序》自‘永’至‘文’笔意顾盼,朝向偃仰,阴阳起伏,笔笔不断,人不能也。”这“一笔书”很好的概括了王羲之章法的这一特点。王书章法的最突出的特点就是“违而不犯,和而不同”。他的每一幅行书作品都有一种统一的用笔基调;另一方面,在笔调基本一致的前提下笔法又千变万化,如《兰亭序》的用笔或轻或重,或离或顺,有中有侧,极为丰富多彩;又如他的《得示帖》整篇显得酣畅淋漓,而其中的“示”、“明”二字却显得雍容庄重。

综观王羲之的书法,“意”是其核心。从西晋开始,书法不再只是一种具备形态之美的艺术,而且有了表现人们心理情感的作用。王羲之也受到这种思潮的影响,他强调书家的意绪和情操,继卫夫人的“意在笔前”正式提出了“意在笔先”的论断,曰:“夫纸者阵也,……心意者将军也,本领者将军也,结构者谋略也,……。夫欲书者,先乾研墨,凝神静思,预想字形大小、偃仰、平直、振动,令筋脉相连,意在笔前,然后作字。”王羲之将“意”视作将军,即书法创作中最关键的因素;“凝神静思”还指出了书家的创作心态,即要聚精会神,在下笔之前对于字形的大小、笔画的安排、篇章的布局等应加以周密的考虑,下笔写成的字便能表达作者的意趣,富于变化和韵味。

“意”的另一含义是指书法的意趣,也是后人说“晋人尚韵”的“韵”字。王羲之认为书法单求点画之工是不够的,要令笔墨之外具有情趣,这相当于绘画中强调“气韵生动”的要求。王羲之在书法创作中,要求书法首先要有一种动态的美。当时随着隶、正书体中笔画波动的增加与草书的趋于成熟,书法艺术逐渐突破了方整平直的静态美,而要求一种遒丽流便的动态美。王羲之认为只有笔墨的灵动才能表现作者的主观意图,展现艺术的不同个性。他说:“每作一波,常三过折笔;每作一戈,如百钧之弩发;

每作一点,如高峰坠石;□□□□,如屈折钢钩;每作一牵,如万岁枯藤;每作一放纵,如足行之趣骤。”^①可见王羲之对每一笔画的要求都强调其动感,由动而表现其意。为了表现“意”,他还要求书法在用笔和结体上表现错落变化之美。因而在《题卫夫人笔阵图后》说:“若平直相似,状如算子,上下方正,前后齐平,便不是书,但得其点画耳。”字形与笔画的不同关键在于“意别”。“意”能变化,则形体与运笔自然不同;反之,形体与运笔能得错落变化之美,就能更好地表现意趣。这种变化也体现在王羲之追求各体笔意的融合上,曰:“夫书先须引八分、章草入隶字中,发人意气,若直取俗字,则不能先发。”又曰:“凡作一字,或作篆籀,或似鹤头,或如散隶,或近八分。”“为一字,数体俱入。”都强调了兼容各体,如他也在草书中采用篆、隶笔法,在隶书中融进篆书、八分的笔势。王羲之的书意论是他最为重要的思想。

王羲之在世时,其书法就“声华四字,价倾五都”^②。他的儿子王献之继承了他的书学而能与他并称“二王”。在他去世以后到南齐的约一百年间,世人开始喜欢王献之的书法超过王羲之的书法。但自南齐的刘休又开始抬高王羲之,萧梁以下,至唐太宗亲自为《晋书》撰写《右军传赞》,认为只有王羲之“尽善尽美”,把他抬到了至高无上的地位。宋元明清的复古都要追溯到王右军。他的书法和书论都是研究中国书法史上不可或缺的篇章。

4. 王僧虔

王僧虔(426—485年),南朝齐代书法家和书论家,琅邪临沂

① 《题卫夫人笔阵图后》。

② 虞翻《论书表》。



人(今属山东)。初仕宋,后入齐,官至尚书令,祖父王珣以书名世,就系谱而言其书法源于东晋王氏书系。王僧虔博通文史,对音乐、书法都有很深的修养。他的书法深得齐高帝萧道成和竟陵王萧子良的赏识,至齐武帝萧赜欲以书法擅名,王僧虔不敢显露其能,常用拙笔写字。据说齐太祖曾与他比书,书毕,问曰:“谁为第一?”王僧虔曰:“臣书臣中第一,陛下书帝中第一。”太祖笑曰:“卿可谓善自为谋矣。”唐张怀瓘《书断》中说:“祖述小王,尤尚古直,若溪涧含冰,冈峦被雪,虽极清肃,而寡于风味,子曰质胜文则野,此之谓乎?”

王僧虔亦有不少书法理论著作,现存的有《书赋》、《论书》、《答齐太祖论书启》和《笔意赞》等文。其中《书赋》见于《艺文类聚》卷七十四,《论书》一文见朱长文辑《墨池编》,《答齐太祖论书启》一篇见于《法书要录》,《笔意赞》一篇见于《书苑菁华》第十八卷。其中《书赋》和《笔意赞》最能集中体现王僧虔的书论主张。

《书赋》主要揭示了书法创作的过程和创作特征,王僧虔的一个中心思想即在于心手要妙相契合。他认为书法的创作首先是一个构思的过程,对自己要创作的形象了然于胸后,施诸笔下则要力求手能达其心所预想的意象,他所说的“心径于则,目像其容,手以心麾,毫以手从”就是描绘了这一具体的过程,“手以心麾,毫以手从”表达了手要随着心的驱遣而驾驭笔墨,心手相一方可写出好作品来。他在《笔意赞》中亦有精到的论述:“必使心忘于笔,手忘于书,心手达情,书不忘想,是谓求之不得,老之即彰。”这一“忘”字即标出了王僧虔要求的“融合无间,浑然一体”的创作境界。他的这种心、手、笔三者自然妙契的思想对后世有深远的影响,不仅在书法创作上,而且在绘画等其他艺术创作上都成为一个重要的指导思想。

王僧虔所描绘的书法创作过程包括由心构思形象和由毫表现形象两个主要阶段，因而他在论书中也很重视形体结构和用笔。就形体而言，他不仅继承了前代书论家用具体形象来比喻书体妍美飞动的方式，如《书赋》中“仪春等爱，丽景依光，沈若云郁，轻若蝉扬”的说法，而且他还总结了书法结体的一些规律。如他在《书赋》中说：“稠必昂萃，约突箕张”，即指字笔画稠密者宜向内聚拢，笔画稀疏者宜向外拓展，这与王羲之的《笔势十二章》中所讲的“大字促之贵小，小字宽之贵大”的意思相近；又如“或具美于片巧，或双竞于两伤”，指一字中个别笔画的巧妙会使整个字形具有美感，而一字中布局上两峰对峙则往往有整体的美观，深得书法结体布局的要领。

他在《笔意赞》中也主要从用笔和结体两方面赞书法的美妙。他要求笔画竖如直立的塑，横如铁制的钉，强调笔画须刚健有力；笔画劲健，形体飞动，如凤凰张翼而飞，芝草光华四射。他认为笔画之间的联系极为重要，毫发之间便判若死生。可见王氏对运笔结体的重视。

就用笔而言，王僧虔十分强调笔力，以为运笔的成败，在于一个“力”字。故他品评书家时，亦以“力”为标准加以品详。如评“张芝、索靖、韦诞、钟会、二卫亦得名前代，古今既并，无以辨其优劣，惟见笔力惊绝耳。”

王僧虔对书家品评的理论亦有重要的创见。他强调“天然”与“工夫”两个方面的因素，开启了后世以“天然”“工夫”论艺的先问。他以“天然”“工夫”为两种尺度，用以衡量前代书家，以为能得天然之妙者未必有深厚的功力，反之亦然，然书家贵在二者兼得。如他说：“宋文帝书，自谓不减王子敬。时议者云：‘天然胜



羊欣,工夫不及欣。’”^①“孔琳之书,天然绝逸,极有笔力,规矩恐在羊欣后。”“孔琳之书,放纵快到,笔道流便,二王后略无其比。但工夫少,自任过,未得尽其妙,故当劣于羊欣。”

后来庾肩吾《书品》承继了这种理论,其他的艺术如诗歌中亦承继这一观点,钱钟书《管锥编》中论及此文时,亦云:“后世品诗衡文,惯以‘天然’与‘工夫’对照,如赵翼《瓠北诗钞·绝句》卷二《论诗》之四曰:‘少时学语苦难圆,只道工夫半未全,到老方知非力取,三分人事七分天。’”^②然评书实为之先。”

王僧虔首次提出了书法中“形质”与“神彩”的问题。他说:“书之妙道,神彩为上,形质次之,兼之者,方可绍于古人。”他以“神彩”和“形质”为书法的两个要素,两者中,神彩又是首要的,形质为次要的。他的这种理论对后代的影响十分明显,如唐张怀瓘说:“深识书者,惟观神彩,不见字形,若精意玄鉴,则物无遗照,何有不通?”^③孙过庭的《书谱》也以形质、情性论真草,这里的“情性”即与“神彩”的意义相近。

综上所述,王僧虔对书法创作过程的描述和理解是超出了同时代书论家的认识,而且他关于“心”与“手”、“天然”与“工夫”、“形质”与“神彩”等问题的理论都对后代产生了积极的影响。

5. 智永与智果

智永与智果是隋朝两位著名的书法家,二人同为当时山阴

① 《论书》,下同。

② 参见杜睿《变雅堂集·补遗》——《朴巢诗选序》:“声诗之道,天七而人三”。

③ 《文字论》。

(今浙江绍兴)永欣寺僧人,智果师书法于智永。据张怀瓘《书断》上说,隋炀帝曾对智永说:“和尚得右军肉,智果得右军骨。”于书论上智永确立了“永字八法”的理论,智果留下了《心成颂》一篇,他们的论书主张可为隋代书论的代表。

智永,名法极,王羲之的七世孙,人称“永禅师”。具体生卒年月失考。公元540年左右梁末动乱之时,梁武帝萧衍倡佛,智永的父兄为避灾祸而使其出家事佛,后成为佛门高僧。他亦继承家法,精研书道,相传唐代大书家虞世南亦师从于他。史传中有许多关于智永勤于艺事的佳话。据唐何延之《兰亭记》载,他于三十年中曾写《真草千字文》八百余本,分送浙东诗寺。又据宋《宣和书谱》云:“初励志书札,超楼于所居之侧,因自誓曰:‘书不成,不下此楼。’后果大进,一时推重。”米芾《海岳名言》亦云:“智永砚成臼,乃能到右军,若穿透,始到钟、蔡也。”

智永的书法在书法史上起一个承先启后的作用,他力矫六朝书风“侧媚”的弊病,上从钟风,下开唐人楷书。故后人极推崇其书法成就。他的书迹流传至今的寥若晨星,但据《宣和书谱》记载,他的书迹在宋代尚有不少存世,流传至今的仅有《真草千字文》。

智永的《真草千字文》写本,对《千字文》的传播产生极大影响,不仅学者对《千字文》注释、续编、改编本多达数十种,而且隋唐以后的书法家逐渐形成书写《千字文》的风气。智永的《千字文》可用“书法透逸,风神娟静”来形容。其楷书用笔遒劲,结构端庄;其草书线条饱满,笔意飞动;均精熟自如,恪守“王”法。张怀瓘《书断》云:“(智永)兼能俱体,于草最优。”

《草书千字文》墨迹谨守家法,其笔提按顿挫,轻重徐疾,中锋圆转,皆中规入矩,精熟生动。《真书千字文》用笔平飞,点画洁



净,风韵和美,外秀内劲,反映了他温柔敦和、纤尘不染的美学追求。智永《真草千字文》章法安排极为独特,采取真草隔行相间的方法书写,右真左草,气韵相近,楷书端庄整齐,草书“或卧或倒,或立或颠,斜而复正,断而不连”。虽一静一动,仍和谐生动,相映成趣。整个章法气韵生动,神意相连耐人寻味。

智永在中国书法艺术史上的重大贡献除传播《千字文》外,他还发明“永字八法”之旨趣,以传后世。

“永字八法”是以“永”字点画写法为例,说明正楷点画用笔和组织的方法。据说王羲之以“永”字可赅一切笔法,日书数十次以习运笔。《法书苑》云:“王逸少工书十五年偏工‘永’字,以其八法之势能通一切。”八法初备于崔瑗、钟繇、王羲之的书法中,而由智永加以确立和阐发,智永之后,“永字八法”流传甚广,于后世书法的发展功莫大焉。明解晋《春雨杂述》云:“学书之法,非口传心授,不得其门。故自羲献而后,世无善书者,惟智永能寤寐家法,书学中兴,至唐而盛。”

智永的永字八法如下:

- 丶 侧法第一,如鸟翻然侧下。
- 一 勒法第二,如勒马之用缰。
- 丨 努法第三,用力也。
- 丿 趯法第四,跳貌,与跃同。
- 丿 策法第五,如策马之用鞭。
- 丿 掠法第六,如篦之掠发。
- 丿 啄法第七,如鸟之啄物。
- 丿 磔法第八,笔锋开张也。

这种对笔画的分类和对运笔方法的总结主要是针对楷书的,智永的阐述简单明了,容易为人理解,故能历代相沿,经久

不衰。

智果，会稽剡（今属浙江）人，炀帝大业时，以民间佛经多，令其于东都内道场撰诸经目，分别系贯，凡十一种。工书铭石，张怀瓘《书断》评之曰：“甚为瘦健，而稍之清幽，伤于浅露。”所著《心成颂》一篇，见于宋苏霖的《书法钩玄》。

《心成颂》主要分析了字体的结构，由“颂”和“注”两部分组成，“颂”的文辞简约，非有注常难以理解，一般将其放于一处考察。智果对书法间架结构的论述以真书的结构为基础，认为书法结构所展现的美是一种空间的美，要符合一定的组合原则，这个原则在智果则表现为对平衡与变化的重视，如“回展右肩”（注：“有脚者向右舒，宝、典、其、类字是”），“峻拔一角”（注：“字方者抬右角，围、用、周字是”）。可见他的平衡不是在对称中表现出来，而是往往在左右的不平衡中表现的，即在互补的原则下通过某种变化体现。这些结体原则后来成为历代书家所重视的结体原则。他又在强调字的平衡中体现了他对通篇平衡匀称的要求，如强调策“繁则减除”、“疏当补续”、“孤单必大”、“重并仍促”等原则，通过对字的匀称的要求达到了对通篇的匀称的要求。

《心成颂》的最后两句：“覃精一字，功归自得盈虚（注：‘向背、仰覆、垂缩，回互不失也’）。统视连行，妙在相承起复（注：‘行行皆相映带，联属而不背违也’）。”这是智果从字的个体结构讲到整篇章法的点睛之笔，所谓“盈虚”就是指字的布白结构。行与行之间又要“相承起复”，即要求整篇作品形成一个有机的整体，智果在这里开启了后人论“行气”与“章法”的理论，书法作品不再拘限于单字，而是从章法中考虑，后来一直发展到论章法讲“计白当黑”以及中国画中对自由的重视，这里到底是绘画先影



响了书法,还是书法先影响了绘画是个值得探讨的问题。

6. 张旭

张旭,字伯高,吴人(今江苏苏州),玄宗时官至金吾长史,故又称“张长史”。且嗜酒成癖,每次大醉呼叫狂走,故世人又称之为“张颠”。张旭工书,他的书与李白之诗,裴旻之剑号称“三绝”,尤其他的草书,逸势奇状,连绵回绕,世称“狂草”。《唐书》有语:“后人论书,欧虞褚陆,皆有并论,至旭无非短者。”又有苏轼评张旭的草书曰:“长史草书,颓然天放,略有点画处,而意态自足,号称神逸。”^①

张旭学书始得益于其舅陆彦远。唐卢携《临池谈》有载:“吴郡张旭言:自智永禅师过江,楷法随度,永禅师乃羲献之孙,得其宗法,以授虞世南,虞传陆柬之,陆传彦远,彦远传之堂舅,以授余。”从中可见张旭的书系来源。据记载,张旭的作品,尤其精彩之作,并不在纸上而在墙上。《书述赋》云:“张长史则酒酣不羈,逸轨神澄,回眸面壁而无全粉,挥笔而气有余兴。”然时过境迁,楼毁字亡,因而张旭的作品流传下来的极少。据宋宣德年间的《宣和书谱》就列有张旭书目二十四帖,但多是徒有名目,在《宣和书谱》之外,还在时人诗评之中也见一些无证可考的帖的名目。现在流传下来的主要就有以下几种:《古诗四帖》、《肚痛帖》、《断千字文》、《般若波罗察经》、《廊官石说序》。

张旭书法根基颇深,真草兼工,其真书的代表作《郎官石记》,可见出法度森严,笔法与二王,虞世南一脉相承,其含蓄工整常令人难以相信其出于以“狂草”称于世的张旭之手。可见张

^① 《东坡题跋》。

旭的书法守法度者至严，则出乎法度至纵。我们这里主要讨论张旭的草书。

草书到了张旭出现了一个转折。草书由章草过渡到今草，再由王献之传至智永，完成了其演变过程。唐孙过庭进一步发展了草书，使其更加奔放，更富于变化，但其格局与气势还不能与张旭相比。张旭使得大小参差、笔法相连的情形得到更加有意识地运用，成为草书特殊风格的一种法度，特别是把中锋运笔运用到草书中，使草书的面貌大为改观。

张旭最精彩的作品莫过于其《断千字文》一帖。此帖虽已无完本，然尽观残存的二百余字，仍可见其章法之奇，笔法之真，意趣之深，线条千回百转，字力遒劲，开卷即气势不凡。此帖有时上下字的笔画紧密相连，笔意一脉相承，乍看如一字，有翩然飘举之势，有时一字又若切分为两字，看似松散而实质上风骨甚遒，旖旎有致，进一步发展了今草的结构。用笔之敏捷如惊蛇出洞，飞鸟入林，变化无穷，一切陈规陋矩荡然无存，杜甫诗赞曰：“挥毫落纸如云烟。”

张旭的书法总体上可用一个“狂”字来概括，最重“率意”二字，他的《断千字文》中即可见。他的神来之笔往往是在酒后，酒后进入了忘我入神的境界，而可纵意挥毫。《国史补》曾描述张旭草书创作时的精神状态云：“饮酒辄草书，挥笔而大叫，以头盪水墨中而书之，天下呼为‘张颠’。醒后自视，以为神异，不可复得。”若读张旭的作品，但取观神采，不见字形方能更得其味。张旭的用笔又以“险劲”而称，险指奇，劲喻力，《僧怀素传》曾记载邹彤从张旭那里得教逾，张旭曰：“孤篷自振，惊沙坐飞，余自是得奇怪。”这“奇怪”乃是书法的灵悟，发源于大漠，化之于奇想肆意的线条，因此张旭流畅飞动的狂草仍不失笔力，又能任意变化险象



环生。

张旭的草书虽曰狂草，曰率意，却仍不失其法度。相传张旭“始见公主、担夫争道，又闻鼓吹，而得笔法”。公主与担夫在路上相遇，争道而行，使其领悟到安排笔画时要相生相让；鼓乐奏鸣使他懂得书法线条的安顿要妙奏乐，配合得宜，节奏分明，因此观其狂草，或断或连，但无不气脉相通，切中绳墨，狂而有法、有度。《宣和书谱》曰：“（张旭）其草书虽奇怪百出，而求其源流，无一点画不该规矩者。”可见其书法已臻“随心所欲不逾矩”的境界。

张旭的书法理论散见于时人的引述之中，如颜真卿的《述张长史笔法十二意》、蔡希综的《法书论》以及陆羽的《怀素别传》等文，但主要还是在《述张长史书法十二意》一文。此文是张旭和颜真卿《观钟繇书法十二意》的对话录。

钟繇之笔法十二意在他们二人之前尚无人作过详尽明了的解说，张旭和颜真卿将其逐条加以讨论，由张旭发问，颜真卿予以解释，第一部分讲了用笔之美，第二部分讲了结字之美。除此之外，张旭还进一步回答了颜真卿的进一步请教，提出了写字“如锥画沙”的重要命题。“如锥画沙”后来成为书法史上一个重要的笔法，后人多以为是张旭借其舅之口说出了他自己的体悟与主张。

“如锥画沙”是讲如何用笔的理论，颜真卿问：“敢问长史神用笔之理，可得闻乎？”张旭回答：“余传授笔法，得之于老舅陆彦远曰：“吾昔日学书，虽功深，奈何迹不至殊妙。后闻于褚河南用笔当须如锥画沙，如印印泥，始而不悟。后于江岛，遇见妙手地静，全人意悦欲书，乃偶以利锋画而书之，其劲险之状，明利媚好，自兹乃悟用笔如锥画沙，使其藏锋，画乃沉着，当其用笔，常

欲使其透过纸背,此功成之极矣。”

要想让笔力浑厚,力透纸背,用笔就应如锥画沙、印印泥。关于这一点,沈尹默作了充分说明:“以如锥画沙的形容来配合鳞、勒二字的含义来看,就很明白锥画沙是怎样一行动,你想在平平的沙面上,用锥尖去画一下,若是轻轻地画过去,恐怕最易移动的沙子,当锥子离开时,它就会滚回小而浅的槽里,把它填满,还有什么痕迹可以形成?当下锥时必然是要深入沙里一些,而且必须不断地微微动荡着画下去,使一画两旁的沙粒稳定下来,才有线条可以看出。这样的线条是不进出的,不均匀的……”这里可见是说明藏锋和用力深入之意。

张旭的书法千姿万象,尽从毫端流泻,一气卷舒,势不可挡,他的书法中最高的范畴还是“意”,即率性而为,是一种真正代表书家内心感情的流露。在他之前书法始终还未能完全摆脱中国汉字基本的工具性语言特色的作用,发展到张旭,他以意为先,甚至打散了中国汉字的基本结构,他的书法可能大多数人乃至他自己都无法辨认,但已经达到了真正的“心画”的境界——内心感情的宣泄与思想的表达,从而成为一种纯艺术。

7. 颜真卿

颜真卿(708—784年),字清臣,京兆万年(今陕西西安)人,中唐杰出的书法家,他的书法体现了唐代中期审美理想的转变,他开创的“颜体”对后世的书法产生了深远的影响。

颜真卿出身于一个重视书法艺术的士大夫家庭,唐玄宗开元二十二年(734年)考中进士,历仕玄宗、肃宗、代宗、德宗四朝。玄宗时因得罪杨国忠贬为平原太守,人称“颜平原”,安禄山叛乱时联络其兄起兵抵抗,后入京官至吏部尚书,封鲁国公,又称“颜



鲁公”，后李希烈叛乱，他前往劝谕而被害。

颜真卿的书法融会诸体而有所创新，楷书厚重雄强，气势开张，能变古法，形成二王之外的新风格即“颜体”。苏轼在《东坡题跋》中说：“诗至于杜子集，文至于韩退之，书至于颜鲁公，画至于吴道子，而古今之变，天下之能事毕矣。”

颜真卿留下的书法资料很多，现今所知的约有七十多种。流传至今的碑刻、拓本、真迹也不少，他真、行、草兼工，尤以真书为上，作品越到老年越醇熟，尤以晚年的《大字麻姑仙坛记》和《颜惟贞家庙碑》为楷书代表作，这两部碑记，最突出地表现了“颜体”的独创风格，在艺术上达到高度的成熟与完美。他的主要代表作有《千福寺多宝塔碑》、《东方塑画赞》、《鲜于氏离堆记》、《赠太保郭敬之庙碑》、《颜勤礼碑》、《八关斋会报德记》、《玄靖先生李合光碑》、《颜惟贞家庙碑》等。“颜体”端直庄重表现出一种阔大温厚的气象，这与魏晋以来书骨瘦硬、以筋骨笔力相标举的审美理想形成一种对照，这种理想又被称为“肥劲”，即同样强调丰腴和笔力。

“颜体”与中唐以前占主流的“南派”书法（以王羲之父子、虞世南、褚遂良为代表）相比，在笔法、结构、布局和墨法各方面都有突破和创新。

在笔法上，“南”派书法轻盈秀丽，运指处较多，颜真卿大大加强了腕力的运用，又巧妙运用藏锋和中锋，写出了“蚕头燕尾”的笔画特征，所谓“蚕头”即横竖笔道的起端有点像蚕的圆头，所谓“燕尾”是指捺笔结束时先着力顿挫，再轻挑出尖，使捺笔末端略成分叉之形。“蚕头燕尾”可以显出强劲的笔力，他的笔画多是横轻竖重，使每个字都具有厚度，甚至给人一种浮雕感。

在结构上，“南派”各家都倾向于左紧右舒，右肩稍抬，字形

呈微侧之势而表现灵巧潇洒的风姿。“颜体”改变了欹侧的结构，而用较为端平的笔画，左右基本对称，字字都以正面的形象示人，因而有庄重正大的气度。而且颜书还往往将位在左右的重点竖画写得略带弧形，使得字如弓弩包孕了巨大的张力。

在布局上，“南派”书法一般行距、字距都较大，有宽舒静穆之韵致。颜书的行与行、字与字之间大多较紧密，且不似南派书法以小字为主，而是大小均有。无论大字小字都写得开阔雄壮，因此全篇布局显得充实茂密，字里行间洋溢着充沛的气势。

在墨法上，“南派”书法不论正草一概追求高华秀润，颜书运墨苍润兼施，行草间更有渴笔，很能表达质朴豪迈的气概。

“颜体”对后世书法发展的影响极为深广，在颜真卿之后出现了唐代又一大书家柳公权就是学颜而又有所创造的。在宋四家中，苏轼、黄庭坚、蔡襄都深受过“颜体”的影响，米芾虽对颜体颇有微词，却很欣赏颜氏的《争座位帖》，曾反复临摹。宋以后，颜书影响越来越大，各个时代有许多书家都曾在颜书中吸取有用的经验，并在笔法形貌上表现颜体的特征，如元代的柳贯，明代李东阳和邵宝，清代的刘墉、钱沅、何绍基等等。

综上所述，颜真卿在书法上富有独创的艺术风格，而且很大程度上反映了中唐时的审美理想。

8. 蔡 襄

蔡襄(1012—1067年)，字君谟，兴化仙游人，宋时著名的书法家之一，它在宋四家中按年辈是排在苏、黄、米之前的，他是五代以后卓然为宋朝领先的一个大家。蔡襄的书法改变了宋初书法的一片靡弱风气，为书法史的发展注入了新的活力。清梁讷的《评书帖》曰：“宋人尚意。”蔡襄则是宋代尚意书风的奠基人，苏、

黄、米的书学思想及实践都与他有深厚的渊源。

蔡襄的书法有当时第一之称,苏东坡说:“卓然追配前人者,独蔡君谟书,天资既高,积学深至,心手相应,变态无穷,遂为东朝第一。”^①他精擅多种书体,欧阳修就称他曰:“蔡君谟之书,八分,散米,飞楷,行拥大小草众体皆精。”^②他的行、楷、草都可以在书法史上占一席之地。蔡襄现存的作品中有三十多件能反映其水平。这些作品风格跨度之大,体态变异性之强烈都是宋的其他书家难以比拟的。

蔡襄书作中最有魅力的作品是那些行书中时常掺入草书而草书又时常带有行书意趣的作品。这些非行非草的作品大多为手札之类,非常随便,信手拈来,没有严格的书体规范。如他的《思咏帖》、《脚气帖》、《京居帖》、《离都帖》、《扈从帖》、《山居帖》都是这类书法的代表作,即使著名的《自书诗稿》开始是中规中矩的行书,越到后面便越草化,体势纵横不拘,可见他更强调一幅作品的前后字型体态的跨越变化,而不是字体的简单统一。正是这种变所流露的随意纵逸成为蔡襄创作的基调,行草相参的形式本来大概发端于汉末魏晋的民间书法,王献之将其推向了高潮,但历经隋唐,行、草书体便泾渭分明了。宋初之时,行草参半的形式已经式微,蔡襄首先复兴了它,使其在后来的宋代成了最常见的创作形式,如苏轼、米芾的大量作品就属于这类形式。

蔡襄的行草书变化多端,这与他师承各家各派不无关系,他从传流的晋唐书法中吸收了很多思想与技法,粗看其行草书似乎漫不经心,细分析则知每一笔都十分精致,毫无粗率之处。这

① 《东坡题跋》卷四。

② 《欧阳文忠公文集》卷七十二。

出自于他高超的用笔技巧。他能深悟唐人中锋用笔所产生的线条流动感,又能旁参晋人中锋、侧锋兼用产生的线条块面效果。因此他的用笔既流畅又有主体感,能在毫不经意中见含蓄。又因他倾向于表现一种风神洒脱的韵趣,所以锋颖的运用上外露,笔毫触纸没有过多的修饰动作,非常直接迅捷,一气呵成,于自然中见精神。为了避免因锋颖外露而导致的线条单薄的轻浮,蔡襄用了提按的笔法,使线条呈现一种轮廓,增加线条的节奏感和坚挺削拔之感。相比较于晋唐来说,晋唐书法主要用绞转和平转,提按只是辅助之功,而蔡襄运笔速度快捷,提按则加强了节奏感,使线条的律动与作者的情感律动一致,能外拓内在的书法精神,故提按成为主要的用笔。在结构上,蔡襄基本用晋唐人的结字法则,能于平稳中见姿态,字型尤其受到楷书规律的影响,但他有的作品也能不落窠臼,字型已走向夸张变形、任意为的地步,很难找到前人的影子,最典型的应数《郊燔帖》,此帖姿态万千,结体十分灵活,横势竖势穿插天衣无缝,个别字的处理也别出心裁。

在章法上,蔡襄的作品主要是以意贯之,一气呵成,整体感觉充实紧凑,神完气足。字与字组合疏疏密密,非常自然,行与行之间隔得较开,行尾明朗,在空间节奏与时间节奏上能很好地协调统一起来,取这种章法,主要目的还是为了表现他的风神洒落,淳淡婉美的书法风格。

蔡襄的书法与其书学思想紧密相关,只是他并不以理论见长,没有长篇宏论传世,只有一些短论和题跋留下,我们从中可以略窥一二。蔡襄特别讲究书法形质中所表现的理性内容:即神气。他认为“字书之要,唯取神气为佳,若模象体势虽形似而无精神,乃不知书者所为耳”。要获得“神气”,蔡襄主张要:一、当有法

度；二、当融通前人之法，三、当有古意。

总的来说，蔡襄的书法风格应属婉媚秀劲一类，有淡美儒雅潇洒之风，但也决无过于纤弱柔媚之处。后世评价他的书法或曰“如少年女子，体态妖娆，行步缓慢多饰名花”^①，或曰“虽清壮顿挫，时有闺房态度”^②。

9. 苏 轼

苏轼(1037—1101年)，字子瞻，号东坡居士，谥号文忠，眉州眉山(今四川)人。苏轼博通经史。曾随父至京，深得欧阳修的赏识。嘉祐二年(1057年)考中进士，历任大理评事、开封府推官。后因与王安石政见不合，屡遭贬谪，六十六岁因病逝于常州。他一生仕途不得志，使得他产生了一种退隐的思想，形成了豪迈不羁、超尘洒脱的性格。这种思想对他的艺术产生了很大的影响。

苏东坡才华横溢，在古文、诗词、书画各方面都有极深的造诣。他的文章如行云流水，明白畅达，“唐宋八大家”之一；词开豪放一派，与辛弃疾并称“苏辛”；书法博采众长而能自创新格，以自然洒脱、雍容敦厚胜，为“宋四家”之一。黄庭坚说：“东坡道人少日学《兰亭》，故其书姿媚似杨季海，至酒酣放浪，意忘工拙，字特瘦劲似柳诚悬。中岁喜学颜鲁公杨风子书，其合处不减李北海。至于笔圆而韵胜，挟以文章妙天下，忠义贯日月之气，本朝善书，自当推为第一。”^③基本上道出了苏轼的书法特征及其书学的发展过程。

① 米芾：《宝晋英光集·补遗》。

② 黄山谷：《豫章先生逸文》卷十。

③ 《山谷题跋·跋东坡墨迹》。

在中国书法史上,在书法创作与理论两方面能齐头并进者寥若晨星。唐代孙过庭是一个,但是他的创作没有很好的体现他的美学主张。真正能把理论与创作珠联璧合于一体的,苏东坡是第一个。他的创作实践很好地体现了他的美学主张。他关于书法的论述散见在他的《东坡七集》里面,后人辑《东坡题跋》较集中地收集了他的关于艺术的主张,其中有关书法艺术的题跋集中在卷四(卷五是题画文字,卷一至卷三多是读诗文、史传的心得,卷六是评论笔墨纸砚等器具的杂记,以及游览名胜古迹时的题记)。

苏轼论书首先强调一个“自出新意,不践古人”,要求有创新,确立一个书法家独特的风格,体现自我的意识。他也说“出新意于法度之中,寄妙理于豪放之外。”^①也就是说“出新意”“豪放”还要遵循一定的“法度”和“妙理”,对传统要有一定的继承,他本人也确实有学古人的一面,如前面谈到的黄庭坚叙述他的学书经历。但是苏东坡更重视的还是创新的意思,他反法度的意识非常强烈,如他强烈批评唐代遵循法度规则,说:“我书意造本无法。”^②他的偃卧笔法就是一种“离经叛道”的表现,遵从他自己的“把笔无定法,要使虚而宽”^③的原则。这种为新的态度是苏东坡书法追求尚意书风的前提,也是他之得以建立自己风格的基石。

苏轼论书重神轻形,这也是他反法的一个表现。因此他在学古人的书时往往不拘形质,以意为之,得其神为上,他自跋临王羲之《西楼帖》云:“点画未必相似,然颇有逸力风气。”因其重神,故在论书中十分重“意”。所谓“意”就是意趣、情趣,这与苏轼把

① 《王维吴道子画》。

② 《石苍舒醉墨堂》。

③ 《记欧公论把笔》。

书法当做一种寄寓人生的文雅游戏有很大的关系。苏东坡是一位典型的文人,他视书法为游戏,一种能体现他的修养、情趣的雅事和一种修身养性、独善其身的方式,因此他十分注重把书法与人的精神境界合为一体。同时他对自己的人品修养及精神境界自视甚高,书法就是他借以表达这种清高的手段。苏轼在《题笔阵图》中说:“笔墨之迹,托于有形,有形则有弊。苟不至于无,而自乐于一时,聊寓其心,忘忧晚岁,则犹贤于博弈也。”所以他认为书“自言其中有至乐,适意无异逍遥游”,又说“苟能通其意,尝谓不学可”、“吾虽不善书,尝谓不学可”。

苏东坡书法在造型上给人的突出印象就是肥腴。他的书法往往以浓墨大笔为主,加以扫刷,态势上非常丰腴饱满。这与宋以前的书家大多以瘦劲为主的风格很不一样。大抵说来,瘦劲的书法以风骨见长,而肥腴的书法往往以姿媚取胜。苏东坡书法正着力于这种姿媚的姿态。

苏字的字形偏扁,取欹侧之势,横画向右上角仰侧,竖画向左下角倾斜。每个字横向悠然展开,横、撇、捺较为伸张,竖、转折处较为收缩。黄山谷说他的书“甚似石压蛤蟆”,这个比喻形象地反映了苏字的风格特点。

苏轼的扁字与他在执笔上好用偃卧的手法不无关系。所谓“偃卧”就是将腕肘贴着桌面不动,以运指为主,随字势的上下左右运动,笔锋欹侧,锋颖入纸与纸面成一定角度。这样的执笔很难做到中锋用笔,以侧为主,因此字多呈偃卧状态。这样写小字尚有余地,若要写大字则难免局促,而且偃卧用笔容易出败笔,正统的用笔方法都较为忌讳这种用笔。然而苏东坡很好地发挥这种用笔的特长,派生出了前面所说的肥腴和扁状字的两大特点。因为手贴桌面,下笔就能坚实有力;腕不动而指动,易于横向

运动则字呈扁状；且运指的习惯方向是偏右上角，故字成欹侧之势。这些特征也正是苏字的魅力所在。以他的《次辩才韵诗帖》为例，这件作品除了肥腴、扁平、欹侧之外，尤其把偃卧笔法用到了极致。凡转折处都按得非常重，在迅捷的速度下一转而过，产生了一种伶俐的侧笔效果。整篇刚毅果断，卧而不倒，重而不软。

除了在字型和执笔上的特征，苏东坡的书法风格很复杂，往往与所书内容、所处心理状态极为相关。他有的作品凝练端庄，有的又豪放不羁，老年的书又多为风神萧散之作。他写的古人或自己的长篇诗文以及碑刻多为端庄凝练一类的作品。这类书法大多在苏东坡较为理性的状态下写的，书体在楷行之间，代表作有《归去来辞》、《前赤壁赋》、《祭黄几道文》、《洞庭春色》以及碑书《表忠观碑》和《醉翁亭记》等。这些作品最能体现苏东坡书法的肥腴、扁平、欹侧及偃卧笔法的特征，而且自由发挥和抒情达意的成分少，故显得凝练端庄。其中以《前赤壁赋》为他的得意之作，笔圆而韵胜，沉着而痛快，起筋骨内敛处正如乾隆所说的如“纯棉裹铁”，严谨而不失飘逸之处。苏东坡的有一类作品是在兴之所至、感情浓郁时一挥而就的，这类作品最能体现他豪放的性格。被誉为天下第三行书的《黄州寒食诗帖》就属这一类。这是他因为乌台诗案被贬到黄州时作的。黄州时期的生活是他最为艰苦的时期，恶劣的环境、郁闷的情绪使这一时期成为他艺术上的高峰。他的《赤壁赋》和词《赤壁怀古·大江东去》就是这一时期的杰作。《黄州寒食诗帖》也是愤懑之作，为两首五言古诗，诗句苍劲沉郁，低回长叹，极富感染力。从书法的角度来看，以手卷的形式一气呵成，随着感情的变化，气势跌宕错落。写到第二首时，则运笔加快，字型变大，翰逸神飞，心手双畅，充满了不可遏制的激情。作品没有他惯常的结字和用笔的束缚，一改他严谨端庄的面

貌,趋向豪放不羁。这一类风格的还有《祷雨帖》、《李白仙诗卷》等。风神萧散类的风格主要见于苏东坡与朋友的来往信札。这类风格以韵趣检场,于平淡质朴中奇趣横生。显现于作品中,不刻意雕琢,无故作姿态,在淡淡的挥洒间高妙的意境已备。属这类风格的有《东武帖》、《北游帖》、《新岁展庆帖》、《人来得书帖》等等。其中《新岁展庆帖》和《人来得书帖》是在黄州时期给他的好友陈季常的信札,字呈长方形,处于非行非草之间;用笔坚挺锐利,畅快淋漓,以瘦劲见长;章法疏疏朗朗,错落有致。董其昌在其后题到:“须臾九重真龙出,一洗万古凡马空。”给这种萧散的风神以很高的评价。

综观苏东坡一生的艺术成就,贯穿其中最大的特点就是追求自然天真、不事雕琢的艺术境界。这点首先反映在他的非理性的创作态度上。他作书,很多时候是在“无意”的情绪下完成的,他重视兴会灵感,即兴挥毫,神来之笔的创作效果,故常借酒兴而书。他在《题醉草》中言:“吾醉后能作大草,醒后自以为不及。”其次,他为了追求精神的表现,甚至放弃了形质的完美,他在《次韵子由论书》中表达了这样的美学思想:“貌妍容有颦,璧美何妨椭。……吾闻有书法,守骏莫如跛。”这体现了他追求一种自然之美的情趣,认为那种无可挑剔的书法看似完美,却破坏了天然质朴之美,在他那里每种风格都有独立的审美价值。所以他的书法中扁平有“石压蛤蟆”之讥,肥厚处又有“墨猪”之嫌,但在神上却达到了至美。他的精神之美表现在其作品中流露出平淡清静、萧散简远的意蕴上。苏东坡自云:“凡文字,少小时须令气象峥嵘,彩色绚烂,渐老渐熟,乃造平淡,绚烂近自然。”这种平淡是吸取了晋人的书法特征,他的书法虽在外形上与晋人书法差距很大,但神韵上却是息息相通的。

苏东坡的书法实践很大程度上是依赖于他所接受的佛道思想,其中以庄子、禅宗思想为重。他的艺术所达到的境界也是庄禅的境界。李泽厚在《美的历程》中说:“苏轼在美学上追求的是一种质朴无华、平淡自然的情趣、韵味,一种退避社会,厌弃世间的人生理想和生活态度,反对矫揉造作和装饰雕琢,并把一切提到某种透彻了悟的哲理高度。”苏东坡的艺术境界、美学主张、人格理想是三位一体的综合结构,其中的核心是人格理想,前二者都是为了体现这一核心的,而在他的综合结构中无不浸透了道禅思想的影响。

苏东坡是书法史上乃至中国艺术史上一位雄视千秋的人物。他不仅是宋代书法的中心人物,是尚意书风最早的代表,前无古人地张扬了人的个性,而且对后世的发展还有举足轻重的影响。他的弟子黄庭坚继承了其衣钵,成为尚意书风的又一扛鼎人物;米芾年轻时也受到苏轼的点拨才去习晋人书法的。南宋的陆游、范成大书法亦与他颇有渊源,明末清初书法上出现的崇尚姿态趣味的风尚,也可以说是苏东坡尚意思想的余风。

10. 米 芾

“宋四家”中有一位独立特出的人物——米芾,他是北宋著名的书画家,他的书法极富有天真率意的特性,他的艺术道路又不同于苏东坡、黄庭坚等人的求意,而是能集古出新,他开辟了宋代尚意书风的另一条道路,对后世有深远影响。

米芾(1051—1107),初名黻,字元章,号襄阳漫士,海岳外史,鹿门居士,无碍居士,家居道土等,湖北襄阳(今襄樊)人,后徙居润州(今江苏镇江),人又称“米南宫”。米芾出身于世宦家庭,家道殷实,一生不曾走过科举之路,因其母润氏曾做过英宗

皇后高氏的乳娘而得系皇恩，曾补洽光尉。宣和年间，因书画方面成就得蔡京推荐，召为书画学博士。他一生没有担任重要的官职，一方面因为他不曾参加过科举，另一方面也因为他颠狂的个性和怪诞的举止使朝廷不能授以重任。他的“颠狂”是闻名遐迩的，故人又称他“米颠”。据《宋史》卷四百四十四《文苑六·米芾传》载：“（米芾）冠服效唐人，风神萧散，音吐清畅，所至人聚视之。而好洁成癖，至不与人同巾器。所为譎异，时有可传笑者。无为州治有巨石，状奇丑，芾见大喜，曰：‘此足以当吾拜。’具衣冠拜之，呼之为兄。”类似这样的传闻非常多。这种性情决定了米芾强烈的个性，这与他在艺术上强烈地追求摆脱羁束的叛逆精神和力求惊世骇俗出人意表的行为是相符的。不仅是他的诗文和他开宗之派的“米家山水”是如此，连他自认为“一混二王恶体，照耀皇宋千古”的书法，也是如此。

米芾之书，苏轼称之为“风樯阵马，沉着痛快，当与钟、王并行，非但不愧而已。”米芾的书上追晋人的风度，但其早年学书则经历了一个相当长的过程。《群玉堂帖》载其《学书帖·叙》中叙述了他这个经历，他从即小开始学书，先是从唐代入手，但因唐法过于严谨，以至如“印板排算”。他就逐渐地上溯魏晋，甚至更加高古。由唐至晋是米芾学书历程中一个重要特点，现存米芾最早的作品是在唐阎立本《步辇图》卷后的题名，为其二十九岁时所作，字形瘦长，中宫紧结，笔势内压，颇有欧、诸、柳的特点，这是他学唐的一个证明。学晋人，他采取“集古字”的方式，即从晋人书法中一个字一个字地临摹，故其临摹功夫很深，常能以假乱真。在风神上，他推崇王献之甚于推崇王羲之，在他看来，小王更自然天真，尤其是精神的外拓，性情的率真，更符合米芾狂放的个性。

米芾四十岁左右已经形成了他自己的风格，这个时期所作的《蜀来帖》、《苕溪诗帖》中可看出这些作品虽然在大格局上仍与晋人书法保持一致性，但整体格调、意趣及造型特征都已经完全是米芾的自家法门，他在系统与创新中保持一种微妙的平衡，走的是一条集古出新的道路，米芾就曾不无自豪地说：“壮岁未能成家，人谓吾书集古字，盖取诸长处总而成之。既老，始是成家，人见之不知何为祖也。”^①米芾书法佳世作品有近六十种，其中绝大部分为行书。他的主要成就也在行书上，其次是草书。

他的行书的代表作有早期的《蜀来帖》和《苕溪诗帖》，这两贴篇幅较长，风格上也十分接近，可见他从集古字走向自成一格的前期还保留了许多前人的痕迹，主要精力还是放在了处理用笔和结体上，追求技法的丰富与完美甚至超过了后来的作品，但整体上尚未达到纯任天然的境地。他后来的作品，如《拜中岳帖》、《致希声吾莫友尺牍》、《篋中帖》等，在境界上则要高得多，这些作品风格放纵奇肆，充满了狂傲之气，又不失文人的风流洒脱，俊逸超拔，整体意境上已经达到了圆满纯熟。

米芾的书法风格从中年时期形成到最后是基本一致的，尽管不同作品的境界上有差异，但很难找到两种截然不同风格的作品，他始终对自己高度自性化的风格保持着追求，这个风格主要可以从他用笔的特征和章法上来概括。

在用笔上，米芾多以侧笔为主。侧笔是相对于中锋用笔而言的，它使笔毫欹侧于纸面并与用笔的运动方向成一定角度，它的笔锋较外露，故能使线条造成爽利峻拔的感觉，米芾将侧锋用笔用到了极致。他又强调笔毫运动方向的多变，追求笔触的变化多

^① 《海岳名言》。

端，即“八面出锋”，他在《海岳名言》中用“锋势备全”来注脚这个“八面”，这是相对于欧、虞、柳、颜等人单调贫乏的“一笔书”而言的。米芾还喜欢大量的提按顿挫的动作，而且这些动作的幅度往往都较大，富于跳跃性。这一点也是与他的“八面出锋”紧密相关的。米芾的书法在技巧上取得的成就堪称中国书法史上的一座高峰，他的线条竭尽变化之能事，在毫不费力的经营中就能脱落出一种完全出人意料的新招式。

在结体上，米芾讲究字型欹侧，姿态夸张。他的欹侧不是一味地向某一方向偏侧，而是多方位地挪移偏侧，使每一个字型都有一种走向。他的字型又大小不一，任其自然。反对状如算子，大小如一的章法，因而章法上能有跌宕起伏的气势。这很符合宋代尚意的思潮。

米芾的书法大大丰富了宋代尚意书风的表现范围，他的模式不同于苏东坡，黄庭坚的一味追求创新，而是走了集古出新的创作之路。他的书法对后世书法的发展有着重要的影响，单从书迹看，他的追仿者代不乏人，宋代有其子米友仁承家学，后成为晚明四大家之一；其后有赵孟頫、杨维桢、文徵明、唐寅、董其昌、王铎等人受到了他的影响。他的影响不仅仅在于他的书迹上，而且在于他开创的艺术道路上。后来赵孟頫首先掀起回归晋唐的复古热潮，这种潮流本来是基于对宋代尚意书风的否定，特别反对宋人一味讲创新而忽视“物质”技巧层面内容的创作倾向，但惟独米芾例外。赵孟頫评价米芾曰：“书法自古至今皆有沿袭，由魏、晋、六朝、隋、唐，以至开宋，其遗迹皆可考而知。惟米元章英资高识，力欲追晋人，绝轨同时……故能脱略唐宋，齐踪前古，岂不伟哉！”明代董其昌同样强调复古，自称要追溯二王，但他在精神意趣上还是回到米芾那儿去了。董其昌一生处处追求艺术

以平淡天真为核心,这其实也是对米芾的响应。总之,从某种意义上说,米芾从理论到实践对晋人书法进行疏浚,开启了复古的先河。

11. 赵孟頫

赵孟頫(1254—1322),字子昂,号松雪道人、水精宫道人,湖州(今浙江吴兴)人。他本是宋朝宗室,宋为元灭后,又仕元,封魏国公,谥号文敏。赵孟頫博学广识,才气横溢,名满四海。他精通音乐,擅作文章,谙诗歌,开画风,工书法,嗜篆刻,通佛意,是一位天资超群、多才多艺的人,他的诗连同书法、画,被后人誉为“诗、书、画”三绝。在绘画上,他开启了元代复古风气之先,为中国画(主要是山水画)在元朝鼎盛有着不灭的贡献,董其昌称:“赵集贤画,为人冠冕,评其山水时称有唐人之致,去其纤;有北宋之雄,去其犷。”^①《元史》本传云:“孟頫篆籀,分隶、真、行、草书,无不冠绝古今。”他书学魏晋,篆法李邕,字体贺精秀逸,人称“赵体”。同时代的书法大家鲜于伯机在跋赵孟頫的小楷《过秦论》中也有这样的评价:“子昂篆、隶、正、行、真草,俱为当代第一。”

作为元代书法的主要代表人物赵孟頫对北宋“尚意”的书风颇不以为然,他非常敏锐地体察到书法崇尚精神层面的背后,还需技法与形式等物质层面的强有力的支持,这样才能有生命力,故他极力反对沿袭宋人的轨迹,而要求复古,回归到晋唐书法,这也是当时书法发展中隐藏的必然。书法发展经历了晋、唐、北宋三个高峰期之后,到了南宋,无论形式技巧上或是气质上,都已经是非常荒率和单调了,一派江河日下的景象。这种萎靡不振

^① 董其昌:《容台别集·题赵氏画鹁华秋色图》。

的景况一直延续到元代初期。赵孟頫力求“古法”，乃是在元初“古法扫荡”的情况下提出来的。

赵孟頫所力倡的古法是直指晋唐书法，他自己又能以复古变古而成一代宗师。他反复临摹了大量书帖，其临习范围之宽令人叹为观止，他几乎涉猎了所有的法帖，其临摹之作可达到以假乱真的地步，如他所临《定武兰亭序》即是一件经典临摹之作。董其昌曾称其临摹之功“无毫发不以真”。从赵孟頫的书法作品来看，他的复古行为主要集中在二王书风，想借助二王书风来振兴元初的书法。他一生学书始终不离二王左右，但又能吸纳古人的笔法，贯穿斟酌，自成一家。

赵孟頫一生中有很多作品流传下来，比曰称“生平写过麻笺十万布在人间”的米芾似有过之。其书篆、隶、真、草四体皆擅，且都有佳作流传。

他的篆书多见于一些碑铭额，且多为玉箸篆，玉箸篆是秦相李斯所创书体，汉唐之后习者很少，自成一体者则更少，可以说篆书自秦之后就日趋寥落萧条了。至元代，赵孟頫在复古思想的指导下直指秦篆，成为篆书历史延伸轨迹中光辉的一振。赵孟頫的篆书用笔中锋圆劲，行笔随意，结体匀称稳健，有一股清新之风。他的篆书虽没有在元代掀起风潮，但后来为开启清代的篆书风气起了先导的作用。

赵孟頫的小楷作品多见于所写的经卷，据墨迹流传和著录所记，不同名称的佛经和道经不下二十余种。看来他颇好佛道释学，颇有六朝名士的风度。赵孟頫的楷书多为小楷，大字少见，其代表作除《洛神赋》、《黄庭经》、《千字文》、《道德经》、《胆巴碑》、《张公墓志铭》外，还有一些题跋。其中《洛神赋》是通过反复临摹王献之的《洛神赋》而来的，但王献之的真迹只有九行，赵孟頫补

全了后面的大部分,通篇风格统一,临得十分入微。用笔使转提按丰富,非常周到,字大小不一,气韵堪称上乘,甚得二王笔意。赵孟頫的另一类楷书如《胆巴碑》、《玄妙观重修三门记》是世人所说典型的“赵体”。“赵体”多见于书碑,用笔沉稳,一丝不苟,章法布局分明,静穆庄严。《胆巴碑》(又称《帝师胆巴碑》)是赵晚年的代表作,法度严谨,神采焕发,用笔圆润丰满,方圆兼施,使转婉畅,无迟滞之感,结体俊美灵秀,匀称优雅,甚有李北海意,是赵书代表作之一。从中可见赵孟頫晚年在技法上已经达到了炉火纯青的地步。

赵孟頫流传有绪的大部分作品为行草书,其中包括大量信札、题跋。大致可分为三类,一是行楷兼及,如《行书千字文》、《前后赤壁赋》、《归去来辞》等等。二是行草相济,行书带草笔,他抄录的一些短文诗篇、来往信札、题跋作品多属此类。三为草书,章草的作品仅《急就章》一篇传世,还有《衰荣无定诗帖》是草书中的佳作。他的行草受二王书风影响较大,力求笔法精刻,超逸脱俗。他几乎融会了受二王书风影响的所有书家的技巧,从不同角度汲取了他们的精华部分,进行融合,堪称为二王书风的集大成者。他晚年的代表作《玄都坛歌》,通篇气势跌宕,婉转流畅,笔意滋润,行笔舒展开朗,又圆浑沉稳,比其他赵氏作品多了一份“骨气”。其中融会了李北海、徐僊、柳公权、陆柬之等人的笔法,交叉于二王的笔法中,十分和谐自由。赵氏晚年的书风渐渐向二王法度靠拢,毫法愈加精熟,结体开朗潇洒,多姿多态,老辣独到。从他的信札尺牍中,不仅可以见到汉魏六朝潇洒典雅纵逸的神态,又可看到唐代书法严谨森然的秩序。

赵书中大字很少见,传世的大字墨迹中较有名的是写给黄公望的“快雷时晴”四字。赵孟頫为其临作引首,小字展大,笔势

圆浑，形神兼得，是一件不可多得的佳作。

综观赵孟頫的所有作品，其各体皆有师承来历，其精深博学程度的确难以比肩。其书以古为师，以古为新，出入古人，又能自出机杼。他将技法与创作的结合推到一个很高的境界，他的书法不仅影响了同时代的鲜于枢、康里子山、周密、邓文原、柯九思，而且明代的文徵明、宋克都翕然相从。

赵孟頫在书法创作上强调全面复古，十分重视笔法与结字这两个因素，方鹏《良山志》引其言曰：“学书有二，一曰笔法，二曰字形，笔法弗精，虽美犹恶，字形费妙，虽熟犹生，学书能解此，始可以语书而已。”他又认为“结字因时相沿，用笔千古不易”。因为写字的笔法是永久不变的，因而可以通过规模古人而得；而结体字势源乎时代风尚和作者的才情资质，故因人因时而不同。他对笔法的要求是“精”，对字形的要求为“妙”，精可由学而养，妙则本乎人之天资，他主张天资和学力的兼备，天资和学力结合方能令书法高妙。同时代的虞集评赵书曰：“书法甚难，有得于天资，有得于学力，天资高而学力到，未有不精奥而神化者也。赵松雪书，笔既流利，学亦渊深。观其书，得心应手，会意成文。楷书深得《洛神赋》而揽其标；行书诣《圣教序》而入其室；至于草书，饱《十七帖》而变其形，可谓书之兼学力天资，精奥神化而不可及矣。”^①指出了赵孟頫书法创作中体现的天资与学力兼而有之的特点。

赵孟頫本人还擅长绘画，其画以笔墨圆润苍秀见长，其论画则注重形神兼备，不仅要求“古意”而且提倡“士气”，他认为画能得“士气”的一条重要途径就是精通书法，能以书法的笔致融入画中。他的《枯木竹石图》诗云：“石如飞白木如籀，写竹还应八法

^① 元虞集：《道园学古录》。

通。若也有人能会此，须知书画本来同。”这里主张以飞白书的笔法画石，以八分的运笔法来画竹，如此则能在绘画的形态之外又增加笔墨的情趣，成为文人画的一大特征。因此，有人将赵孟頫列为开启元代画风的第一人，他这种以书法之笔墨技巧通于画法的思想对文人画的发展起到了不可估量的作用。

总之，赵孟頫一变宋人书风，在元初卓然为大家。论书崇尚魏晋，尤标举王羲之，他对笔法与结字关系的论述，对书画笔致相通的意见都对后世产生了巨大的影响。董其昌曾一生都看不起赵孟頫的书法，到了晚年却说了一句令人深思的话：“余年十八学晋人学，便已目无赵吴兴；今老矣，始知无兴之不可及也。”

12. 祝允明

马宗霍《书林藻鉴》曰：“成弘以来，姜立纲又师二沈（沈度，沈条）取法愈下，格亦愈卑，世皆效之，称曰姜字，虽见珍于远人，固不能逃吏乎之讥也。”自祝允明、文徵明、王宠出，始由松雪上窥晋唐，号为明书之中心。三子皆吴人，一时有“天下法书皆归吴中”之语。明代书法在明初以松江书派为首，松江派衰微之际，吴门书派取代了它，祝允明以其杰出的书艺，成为明代中期吴门书派的领袖。

祝允明（1460—1526年），字希哲，号枝山，南京长洲（今江苏吴县）人，能文，工艺法，与徐祯卿、唐寅、文徵明并称“吴中四才子”。他是弘治五年（1492）的举人，但“七试礼部竟不见录”，直到55岁（1514年）才被授予广东惠州府兴宁知县，后迁为应天府通判，后人因此称他为“祝京兆”，在南京住了近一年，因病乞归故里，晚年生活十分拮据。

祝允明的书法取法晋唐，博采众长，王世贞《艺苑卮言》曰：



“京兆楷法元常、二王、永师、秘监、章更、河南、吴兴，行草则大令、永师、河南、狂素、颠旭、北海、眉山、豫章、襄阳，靡不临写工绝，晚节变化出入，不可端倪，风骨烂漫，天真纵逸，真足配上吴兴，他所不论也。”但他学书又能学古而不泥，变化出入，自成面目。

他书学的直接渊源在其岳父李应祯和其外祖父徐有贞。李应祯是明代重要书法家，且于书学上见多识广，文徵明亦师从于他；徐有贞在书法上也堪称有很深的造诣，明王世贞《艺苑卮言》说他“有贞于书少所不窥，能诗歌，善行、草，得长沙、素师、米襄阳风”。祝允明深得二人真传，故文徵明评价他“兼二父之美，而自成一家者也”。

祝允明在书学上不仅能兼备数体，且皆能臻于精妙。他可以随心所欲地写出同一内容的各种书体，如他喜爱苏轼的《前后赤壁赋》，用小楷写过此赋，又用行书、草、狂草写过，这几帖都流传至今。据传，他六十三岁时过沈则山亲家山庄，沈置盛饌相款，饮至日衔西岫尚未觉酣，沈则山使家嗣设纸笔索书字式不同者六种，祝枝山乘酒兴为书《六体诗赋卷》，六体即仿钟繇、张旭、前人章草、苏轼、黄庭坚、赵孟頫等六家书。由此可见祝氏心中积蓄之多，面目变化之多。下面分别介绍一下他的真行书和草书。

祝允明的楷法，早岁就已精谨，又因师多人，面目也变化极多，尤其小楷，卓然不凡。其代表作有小楷《洛神赋》、《出师表》等，楷书有《论书卷》、《孙过庭书谱》、《松林记》等。《松林记》是他晚年的精心之作，由此幅可大致见他楷书之风格。此幅运笔沉实，结体平正、章法整齐。平正厚重处颇类颜体，而结体的紧结，方笔骨节的凸现又颇有欧风。

祝允明的行书是经常挥写自己意趣的书体。他摄取王献之、智永、褚遂良及苏东坡、黄庭坚、米芾、赵孟頫的精髓熔铸之。他

的行书洒脱活泼,笔致生动,时现各家痕迹。但他又十分注重将行书作为表现他内心世界的途径。其行书的代表作有《稜陵山馆诗稿》、《静女叹》、《眼儿媚》、《客居晚步偶成》等。以《稜陵山馆诗稿》为例可略见祝允明的行书风骨。此帖是他四十八岁的作品,风骨纵逸,神采骏发,在众多行书作品中别具一格,结体以瘦长为主,又有横逸之态置于其间,造成一种节奏与韵律的调节、变换。他采用紧结的结体,譬如“对”、“洒”、“能”、“积”等颇使人想到诗稿中“相对话”时那种促膝相谈、举杯祝酒的情景。而在一字之内,如“华”、“想”、“见”,又似结构密不透风。祝允明创作此书时情感浓郁,他甚至想到日后重新见到这诗稿的墨迹时便会联想起那时的情景,曰:“他日见之也可想一时情事也。”就整体而言,祝允明的行书在结体中贯彻一种求变的原则,每一字赋其独特的形,而又在每一字中安排对比,表现一种动势,章法上的原则亦复如是。

祝允明最大的成就还是在草书,他的草书在所擅各体中当为第一,有“明代草书第一人”、明代草书“第一手”之誉。首先他善章草,对章草自得颇多,概括出了章草的要诀是:用笔应当端重,点画应当明净,作字当如作真,而首趣当求古意。同时的大书家王宠认为祝的章草精绝,可以与钟繇、索靖抗衡。其次,他的草书作品中以行草、今草、狂草最多,也最能体现他的草书艺术,他的今草有王羲之《十七帖》那种古雅蕴藉之美,如其小草《赤壁赋》等;他的狂草则与张旭、怀素的草书相接脉,如《前后赤壁赋》、《洛神赋卷》、《杜甫诗轴》等等。祝允明的书法还是狂草最出色。尤其他晚年所作的草书,是以书艺之狂去写生活之狂,他在生活中也以“狂”处世,“不裳不袂不梳头”,“顶不笼巾腿不裳”,“日日饮醉聊弄妇”。他的狂草不计点画工拙,豪纵洒落,自足而已。以

他的狂草《前后赤壁赋卷》为例，深得张旭之雄壮气势，怀素飞动之神采，山谷之笔意，又有自己的面目风采！明代文彭跋北卷云：“枝山此书，点画狼藉，使转精神，得张颠之雄壮，藏真之飞动，所谓库屋漏瘦，折服钗，担夫争道，长年荡集等，法意咸备。盖其晚年用意之书也。”

总之，祝允明以其卓越的草书艺术，接脉张旭、怀素的狂草，是书法史上卓然特立的名家，为明清狂草艺术开拓起了承前启后的作用。

13. 文徵明

文徵明(1470—1559)，初名璧，字徵明，后以字行，更字行仲，号衡山居士，长洲(今江苏吴县)人，与祝允明相交甚密。文徵明在仕途上不甚得意，屡试不第，五十四岁时，荐授翰林院待诏，三年之后以病逸归。此后的三十年，潜心于书画。他博雅多能，清名令德，冠绝一时，于书法上，兼擅各体，他的书法被称为“如风舞凉花”^①。据说他“幼不慧”，七岁始能之，八岁时尚说话不清，十一岁能言语，就外塾念书，稍长一点才颖才有所露。他早年参加迁贞考，因字拙而不能参加乡试，深受刺激，从此发奋习书。“独临《千文》，日以十本为率”，最后终能成为吴派中一领袖。文徵明亦善画，曾从沈周学画，与沈周、唐寅、仇英合称“明四家”，沈周的书法也对文徵明有不少影响。总的来说，文徵明的小楷能融会隶书笔法，出入钟、王；行书取法黄庭坚、赵孟頫，力追晋人风韵。其子文嘉所撰行略中云：“公少拙于书，刻意临学，亦规模宋元，既悟笔意，遂悉弃去，走法晋唐，其小楷虽自《黄庭》、《乐毅》中

^① 明陶宗仪：《书史会要》。

来,而温纯精绝,虞、褚而下弗论也,隶书法钟繇,独步一世。”文徵明流传的作品极丰富,而且各体皆有,各有其妙,琳琅满目,对后世影响极其深远,这里主要来看一下他的行草书和楷书。

文徵明的行书作品很多,行笔中受到赵孟頫书的遒丽和黄庭坚书的奇崛的影响,而且兼俱苏轼书法的内蕴、米芾字的骏利以及“二王”的神韵。明代王世贞《艺苑卮言》云:文徵明“行笔仿苏、黄、米及《圣教》,晚岁取《圣教》损益之,加以苍老,遂自成家”。文徵明的行书作品总体上流丽典雅,骨匀肉丰,气韵穆穆,代表作有作于八十七岁的《赤壁赋卷》。此卷是长达5米之多,高0.3米的书法巨制。整个气势流贯浩荡,得苏、黄意笔,用笔遒劲,笔意纵逸,老笔纷报,在温润中含有苍劲,在整饬中时有老辣,其结体大都平整、偶取险仄,如“酌”字,颇有“万绿丛中一点红”的效果。其行款也如结体一样齐整,紧贴中轴线,从整幅作品中可以看到书家笔墨淋漓,已和此赋意境密契神合。文徵明的草书也是深有功底的。在草书中,他较多的是写行草、小草,狂草较少。代表的作品有作于1520年的《诗卷》。此幅高26cm,长达487cm。整幅具有奔逸的气势,深含怀素的灵动,用细瘦而挺劲的线条急运疾行,用夸张的长线条,错落的布白来抒写情志,在线条的曲折盘旋、钩环迂回中,气韵生动。

文徵明的楷书才是他诸书中最上者,清代朱和羹如是评说:“明楷以文衡山第一。”^①文徵明的楷书精绝,造诣高深,尤其是小楷,得到世人的高度赞颂。王世贞曰:“待诏以小楷名海内,取法高古,力追魏晋钟、王之笔意、神韵。”^②《醉翁亭记》、《赤壁赋》、

① 《临池心解》。

② 《艺苑卮言》。

《离骚经》、《苏轼赤壁赋帖跋》，都是他小楷中的代表作。其中《离骚经》是他的小楷中的典型作品。卷后有鹿坪获观记云：“文待诏小楷为明书家之冠，此又文书小楷之冠，洵至室也。”此卷《离骚经》布白有纵行，又有横列，计有八部分，每部分均有标题，末有文徵明自己的题识，其楷法极温醇精美。横画起笔喜欢露其锐锋，用纤细如针的尖锋；而收处回锋圆转又似针之尾。这种笔法为后世所指责，如明项穆就说他：“笔气生尖，殊乏蕴致。”但文徵明自己沉酣其于这种笔法中，年既老而不衰，达到了“人书俱老”的境界。他的捺脚也饶有趣味，如此经中的“余”字，右边的捺笔又长又重又粗，似乎一字的全部精神都贯注于此。整齐的结字无一率意，四千几百字无一苟且，但求其匀称端庄于其间。

总观其楷书作品，皆纯粹精工。横画用他在《离骚经》的笔法，起笔显先锋，收笔时顿笔回锋形成一种左尖右钝的楔状，显示出力与势。其坚迎挺直劲健，转折处必呈方笔，从结体看，严谨精炼，又不失虚和舒徐意致。布白上重行款的整饬，就像讲究结体的严谨精炼一样。他作楷书还十分注意对诗情画意的神会和对心灵的追溯，将自己的性情灌注其中，使楷书也能像行草那样，抒写书家的心灵情志。文徵明的楷书，尤其是小楷，从整个书法来看是卓然成一家，承接赵孟頫，远沿唐楷，上追晋人，成为书法艺术中的瑰宝。

14. 徐渭

徐渭(1521—1593年)，字文长(初字文清)，别号田水月、天池山人、青藤道士等，浙江山阴(今绍兴)人。徐渭少有才名，为邑诸生，师事王阳明之门人季本。他的一生可以用“奇”来概括，他少时天资聪颖，十六岁时已能仿扬雄的《解嘲》作《释毁》，二十岁

考取山阴县秀才,又被称为“越中才子”。但其后的八次乡试都未得中,终身不得功名。嘉靖三十六年,曾于胡宗宪门下做书记,后胡宗宪因罪而死于狱中,徐渭恐受连累,用各种方法自杀,先后有九次,精神已近疯狂。徐渭又怀疑其妻张氏不贞,杀死张氏而下狱七年。五十三岁被释之后以卖书画度日,晚年在穷困潦倒中悲惨地死去,这些坎坷的经历对他的艺术造成了很大影响。他于诗、文、书画、戏曲上都有很高的成就。他创作了《四声猿》以及撰写了《南词叙录》,在戏曲史上奠定了他的地位,绘画上他开创了水墨大写意画这一“青藤画”派;在书法上,他又以独特的书风屹立于明人书法。

徐渭自云:“吾书第一、诗二,文三,画四。”^①徐渭最擅气势磅礴的狂草,笔墨纵横,形章如卷席,满纸烟云,震慑人心。对自己的书法他很看重,列诸艺术之首。但徐渭的书法艺术极其难解,尤其不结合他的心历路程、主观心态则很难理解,所以后人也多以为他的绘画上与戏剧上的成就要高于他在书法上的成就。在历史上能理解徐渭书法的当推明代公安派的首领袁宏道。袁宏道第一次见到徐渭书法单幅时,便评其书法中的精神曰:“雄心铁骨,与夫一种磊落不平之气,字画之中宛宛可见,意甚骇之!”后来又进一步评价曰:“文长苦作书,笔意奔放如其诗,苍劲中姿媚跃出,在王雅宜、文徵明之上;不论书法而论书神,诚八法之散圣,字林之侠客也。”^②散圣者即散仙,指仙人未授仙职者,比喻放旷不羁自由闲散;侠客,技艺高强,任便纵横者。徐渭的书法就如八法字林中的“散圣”、“侠客”,他有法度而不为法度所束缚,有

① 汤显祖:《徐文长传》。

② 袁宏道:《书林藻鉴》。



规矩而不为规矩所左右，因此他的书法不锱铢必较，分寸悉合法规矩，而是写出自我的面目，宣泄自己的笔意，一泻豪气，甚至不怕点画狼藉，大涂小抹，或有失之草率，或是杂出破体。

徐渭被誉为“八法散圣”。他的书法作品中，篆、隶很少见，楷书也不多，最常见的是行草，而尤以草书艺术著称，他的草书跌宕纵横，奔放淋漓，打破了草书的陈规。首先，从他草书的意象上看，他多倾向山崩海立、沙起云行、风鸣树偃、幽谷大都，一切可惊可愕之状，不以恬静婉美的丰姿悦人心目，不是风舞凉花，泉鸣出竹，而是使人惊愕，他的草书常常表现出一种急风骤雨般的韵律，每一个字都是铁心强骨，由力度很强而跳度幅度大的线条构成，因此看他的草书，特别是狂草有一种震慑人心的力量。其次，他的书法重神大于重法，徐渭的草书在用笔、结字、布白方面都已摆脱以往草书的规矩法度，如有时他将上下几个字连绵贯串，有时又将一字分为左右两部分，隔得很开，仅以意相连。而字与字，行与行之间布置得相当茂密如风雨密集而骤至。他特别注重抒发自我的性灵，表现出独具的神采。徐渭用这种可惊可愕的意象，急促跌宕的韵律，满纸飞扬的神采，才足以表现他奇崛独行的性格，自我个性的张扬。

他的草书代表作主要有草书诗轴《幕府秋风入夜清》，草书手卷《李白诗·草书歌行》以及一些题画之书，这些草书也各有其风格，在中国书法史上，张旭首先创出了狂草之后，书法艺术便从实用目的和传统标准中摆脱出来，成为一种生命行为。张旭把这种意图发挥到极致，他的“狂”代表了纯粹状态的创造力，也激发了后来书家对这种生命状态与艺术境界的追求，徐渭即是继张旭之后把狂草视为一种生命行为的人，他的“狂”也代表了充沛的创造力，表现了他自己独特的人格、情趣以及出

人意料的心象。

15. 董其昌

董其昌是晚明,也可以说是整个明代书画的集大成者。他的绘画取法董源、巨然、米芾、及倪瓒、黄公望之长,所作山水画以笔墨气势胜,并且将书法渗透到画法中去,具有文人画的显著特点,影响尤其深远。从书法上看,他是明朝晚期卓然而立的大家,亦超越明代前期的大家们。他的书法还一直影响到清代前期的书法。从整个书学史而言,董其昌是开宗立派的又一家,后人宗之者甚众,称为董派。

董其昌(1555—1636年),字玄宰,号思白,谥号文敏,故又称董文敏,华亭(今上海市松江)人,明万历十七年(1589年)进士。后选翰林院庶吉士,后授编修,充皇长子讲官,出为湖广副使,任湖广学政,山东副使等。光宗立,又曾召为太常少卿,掌国子司业事,天启二年擢本寺卿,兼侍读学士,后又擢礼部右侍郎,拜南京礼部尚书。他著有《容台集》、《容台别集》、《画禅室随笔》、《画旨》、《画眼》等,他论书的主要思想在《画禅室随笔》中。

董其昌最初学书起意为在科举时书法不好,遂发愤,用功自成名家。他从唐人书法至于魏晋,亦得益于宋人,他白云他的学书经过曰:“余十七岁时学书,初学颜鲁公从《多宝塔》,稍后而之钟、王,得其皮耳。更二十年,学宋人,乃得其解处。”^①他所得的宋人,是指苏、黄、米诸家,尤其得力于米芾。董其昌的字以风神萧散,疏宕透胜,用笔清劲而去其恶浊,结体自然洒脱而去其狂怪,用墨润丽而去其穠肥,章法则随手错综去其人工布置。在审美理

^① 《画禅室随笔·评书法》。

想上以巧妙与古淡为贵。他的这种审美理想不仅体现了董氏个人对书法、绘画、诗文等诸般艺术的认识,而且也是晚明时代力图摆脱古之风而强调个性表现的艺术精神之反映。他在一些观点上与当时占文艺主流的王世贞、项穆等人的观点都颇不相同。

董其昌说:“书道只在巧妙二字,拙则直率而无化境矣。”^①他所谓的巧妙,在于用笔和用墨。又曰:“字之巧处在于用笔,尤在用墨,然非多见古人真迹,不足与语此窍也。”^②在用笔方面,他重提笔,笔要能提得起而不偃卧,即下笔之后保持中锋运笔,故在运笔中有一种向上提起的笔势,这样就要求人的通身之力形诸笔端。他以为古人只有褚遂良、虞世南深得此法,而不满于苏轼的偃笔,视之为疾笔。提笔而悬腕,这样作的书才最富有力度,能运用自如,可臻“巧妙”的境界。他尤其强调转束的提笔,认为这样作品才具有圆润秀逸的效果,曰:“作书最要泯没棱痕,不使笔在纸案成板刻样。”^③因而转束处不用顿笔而用提笔是董其昌运笔的秘诀。至于用墨,董曰:“用墨须使有润,不可使其枯燥,尤忌秣肥,肥则大恶道矣。”^④可见他用墨忌浓、忌枯,主张秀润,这与他擅长水墨画有关,故他往往在墨色上超过前人,他的一些淡墨书,风流萧散,于不经意中能见韵味真趣。

除了用笔用墨,要臻于巧妙,还得注重结字和章法。在结字上,他提出了“以奇为正”的结字原则。他认为王羲之的字最能达到“迹似奇而反正”的境界,而元以来以赵孟頫为代表者多崇尚规矩体态,其实是未入晋唐门室,只有米芾能上追南朝及晋人风

① 《画禅室随笔·论用笔》。

② 同上。

③ 同上。

④ 同上。

韵,因为“海岳自谓集古字,盖于结字最留意。”董其昌的结字以奇宕新变为特征,追求结字错综变化,疏密相间,而最忌平整均匀。至于章法,董其昌重视映带照应,追求章法布局的巧妙,即要求大小错落的变化。然这种变化不是刻意创造出的,而是由平时积习所臻,及至临池之时,随手而出,却无一背离法度。他在结体章法上还提出了九宫之说。他在《画禅室随笔·评旧帖》中云:“书家以分行布白谓之九宫,元人作《书经》云:《黄庭》有六分九宫,《曹娥》有四分九宫,今观信本《千文》,真有完字具于胸中,若构凌云后,一一皆衡剂而成者。米南宫评其真书到内史,信矣。此本传为信本真迹,勒其全文欲学书先定间架,然后纵横跌宕,惟变所适也。”他所谓的九宫,其实已包含后来包世臣所谓的大九宫(《指章法》)和小九宫(指结字)两个方面,即既指分行布白等章法问题,也指字体间架结构的问题。因而董氏要求书家应胸有成竹,在下笔之前即对位置布局宜有全盘的考虑,如此方能使所作之书巧妙而不失绳墨,董其昌自己的书法也以疏密错落、气韵生动见长,表现出结字章法上的深厚功力。

与“巧妙”相对而又统一的是董其昌提出了“古淡”的审美倾向,他以“古淡”为书法美之极诣。古淡指一种古朴自然、不求工而工的美,曰:“诗不求工字不奇,天真烂漫是吾师。”董其昌认为晋人的书法最得古淡之趣,继之者颜真卿、杨凝式最能得此,二人之书天真烂漫,姿态横出能开启宋一代书风。因为重天真,在唐宋书法中,他更倾向于宋人的尚意作风,他对天真的重视比对巧妙新奇的追求更甚,认为书法贵在能淡,淡则可传之永久。主张“古淡”与他学画学禅有很大的关系。董其昌是南宗画的倡导者,他对平淡的要求无疑是与他对南宗画的特殊理解有关,他指出南宗画以渲染为主,有别于北宗的勾勒轮廓而后著色的画法,

南宗画的关键在于墨分五色而不在勾勒之工，且它的层次与墨色都是以淡为主的，欲由淡而表现出气韵。董其昌在论画中也每每提出“淡”字，如评倪云林的画曰：“（元代）独云林古淡天然，米痴后一人而已。”另外禅宗思想也对他有很大影响，追求一种清明澄澈的精神境界，自然导致以平淡为尚的审美理想，董其昌所谓的古淡，不仅是笔墨技巧的问题，而是一种根植于他本人审美心理与哲学思想中的美学观念。后来的翁方纲说：“董华亭以禅理论书，以透无上妙谛，固是前人所未能到矣。”^①

董其昌书法创作以行草最多，造诣最高，其楷书也颇有功力。《画禅室随笔》中他自云：“吾书无所不临仿，最得意在小楷书，而懒于拈笔，但以行草行世”。

董其昌的行书以“二王”为宗，又得力于颜鲁公、米元章、杨凝式诸家。他吸收了颜书的雄强、宽绰，米书的洒脱与新奇，杨书的放纵奇逸松朗的布白方式。他悉心体会各家又加以熔铸，而形成自己疏淡空灵、风流蕴藉的行书。他认为学各家，要做到能合能离，“妙在能合，神在能离”，因此他的书似颜而又不似颜的丰腴雍容，似米而非米的风樯阵马，似杨而非杨的纵横忽肆而能浑然自成其面目，他的行书代表作有《唐人诗卷》、《功弑重九词轴》、《论画册》、《前后赤壁赋册》、《琵琶行诗卷》、《杜甫醉歌行卷》等等。董其昌的行书还有另一类风格即是临学名家的作品如《临宋四家合卷》、《临杨凝式韭花帖》都在此列。

董其昌的草书应该算他的书中最上品者，纵横飞动，不同凡响。在草书上他以王羲之、怀素为宗。他对于王书的藏锋、笔力、笔势、韵致都有深入的研究，认为草书要有笔力；他又深究了怀素的

① 《跋董文敏论书帖》。

狂草,得其平淡天真。明代书家学习怀素的书法时,往往夸大了其狂怪怒张而未得其自然。董其昌以为他自己是直接超越明代诸家去承传怀素的。他的起笔能保持中锋行笔,线条中有峻骨,又因他几乎不用重按,故粗细轻重变化幅度小,线条很匀称。因转束处多混棱角,线条圆活润秀。董其昌的狂草中在迅雷飞电的运动中又能得其静闲,远观如迅雷如飞白,似隐隐有雷声,绝不似当头的飞电霹雳。这又是由于他的布白疏朗开阔而形成的,白处呈现虚静。他用墨的枯湿浓淡中显出秀润之色,又颇得天真烂漫之处,达到了他古淡的理想。董其昌狂草的代表作有《琵琶行》、《试墨帖》等。

总之,董其昌的狂草、真、行书都有一种率意、凋疏、寒俭的感觉,他在书法和书法理论上都有卓越的造诣,他亦以自己平淡、天真、自然、放逸的游于书中,泛于书外,他的行以己意,潇洒生动已非一般书家所能及。

16. 郑板桥

在中国书画史上,很难找到一个像郑板桥那样在民间具有历久不衰的影响的艺术家,只要谈到字画,谈到兰竹,谈到怪才,谈到清官,都离不开郑板桥,他的横批“难得糊涂”几乎家喻户晓,他亦是清初“扬州八怪”的代表人物。

郑燮(1693—1765),字克柔,号板桥,江苏扬州兴化人。又有“康熙秀才、雍正举人、乾隆进士”之称。他兴情豪放,为官清廉,曾任山东范县、潍县县令。乾隆十八年,潍县大旱,为救济灾民,他上书请求赈灾,因此得罪豪绅而罢官,晚年客居扬州卖画为生。他在仕途上虽不得意,但在诗、书、画艺术领域中却取得了卓越的成就。他是当时一位叛逆传统,表现个性之艺术精神的代表,他的诗、文、画无一不是其真实情感的流露。《松轩随笔》中

说：“板桥有三绝，曰画，曰诗，曰书。三绝之中又有三真，曰真气，曰真意，曰真趣。”因此他论书最重视的是个性。他有《板桥集》传世，《清史稿》卷五十四有其传。

他在《跋临兰亭叙》中说：“黄山谷云：世人只学《兰亭》面，欲换凡骨无金丹。可知骨不可凡，面不足学也。况《兰亭》之面失之已久乎！板桥道人以中郎之体，运太傅之笔，为右军之书，而实出以己意，并无所谓蔡、钟、王者。岂复有《兰亭》面貌乎！古人书法入神超妙，而石刻木刻千翻万变，遗意荡然。若复依样葫芦，才子俱归恶道。故作此破格书以警来学。”他以为学古要能以己意，更何况古人面目屡经翻刻不复可见，故不必孜孜于点画形似，依样画葫芦，终归恶道。因而主张另辟蹊径，表现个性，标举“破格”之书。他用以表现个性的方式便是求怪骛奇，不谐流俗。他的书杂以分隶笔法，自称“六分半书”，人称“板桥体”，就是走的一条不衫不履，孤傲自狂的艺术道路。

郑板桥自述云：“板桥既无涪翁之劲拔，又鄙雪松之滑熟，徒矜奇异，创为真隶相参之法，而杂以行草。”这种真隶相参之法，即以分隶参入行楷之中，同时又出以行草笔势。这是郑板桥书法一个十分突出的特点，即各种书体的相互渗透。他对传统的研习极广。他的判牍行书和小楷有钟王风韵，而大量的题画书作，又将篆、隶、真、行、草笔意熔为一炉。他用功最多的是《瘞鹤铭》和苏东坡、黄山谷、怀素几位书家的作品，而能取象去形。现代著名画家傅抱石说：“大体说来，他的字是把真、草、隶、篆四种书体而以真隶为主的综合起来的一种新书体，而是用作画的方法去写。这不但在当时是一种大胆的惊人的变化，就是几千年来也未见过像他这样自我创造形成一派的。”^①

^① 傅抱石：《郑板桥试论》一文，载《中国书法文化大观》，北京大学出版社，1995年版，第584页。

板桥体的结字、用笔、章法都能别具一格。结字一种基本的体势是左低右高的斜状，似乎一个不规则的扁状棱形。然而，一幅字中。他让正者仍正，斜者更斜，长者更长，扁者更扁，散者更散，聚者更聚，加之亦篆亦隶，亦草亦楷，精细、轻重、疏密、浓淡都相间有致，极尽变化之能事。就用笔而言，板桥体基本笔法是隶书笔意，然一幅之中，往往篆、隶、楷、草四体相融，并参入兰竹笔意。这样各体笔画能任其取舍，画法书法任其调用，涩笔逆锋任其变化组合，从而构成古朴奇崛，不落窠臼的“六分半书”。就章法而言，由于板桥体多是题画书法，章法错落有致，时有天趣，一行之中常以纵横，斜正、大小、粗细的方法取得行款上的变化，郑板桥誉于右闪右挪，书画相见，造成疏密相见，大小相携的“乱石铺街”的布白。最能显示“板桥体”艺术特征的被认为他所书写的判牒文。这些手迹是郑板样在范、潍两县任县令时留下的判词墨迹。“郑书在这里既不必经营，自毋须矜持，一派自然，显得极雅秀，又常带挺拔之意。其大堪欣赏处，似乎超过了一般以‘六分半’名的郑书。”^①

郑板桥书的另外一个重要特征是书画的相互渗透，强调“书画相能”。他作字吸取画法，而画兰、竹、石又吸取“写法”，书画二者技法的通融性达到了完美的统一。清乾隆的诗人蒋于铨在题板桥画兰诗中说：“板桥作字如写兰，波磔奇古形翩翩；板桥写兰如作字，秀叶疏花见姿致。”^②这里对板桥书画相通给予了高度的评价。关于书法用笔对于绘画的表现力的增强所起的作用，郑板桥也深有体会。他在题画时写道：“文与可、吴仲圭善画竹，吾未尝取为竹谱

① 李一氓编：《郑板桥判牒》。

② 《忠雅堂诗集》。



也；东坡、鲁直作书非作竹也，而吾之画竹往往学之。黄书飘洒而瘦，吾笔中瘦叶学之，东坡书短悍而肥，吾笔中肥叶学之，此吾画之取法于书也。至吾作书又往往取沈石田、徐文长、高其佩之画，以为笔法。”^①郑板桥在自己书画创作实践中悟到了“书画一理”，看到了两种艺术方法的互补性，他以草书以竖长撇法的运笔写兰竹，也以作画的笔法融入书法，创作了他自己特有的书画风格。

总之，板桥体就外在形式而言，主要通过诗、书、画三者的融合和篆隶真行诸种书体的渗透，来实现形质、法度的奇而不诡于正。启功先生在《论书绝句》中评郑板桥的书曰：“先生之书，结构精严，笔力凝重，而运用出之自然，点画不取矫饰，平视其平时名家，盖未见骨重神寒如先生者。”“骨重神寒”传达了板桥体独特的艺术特质。“板桥体”在清代书法史上也具有开拓性地位，省三对此作了深入的阐述：“书法历来有两次突围，草书当是第一次突围，由工笔转向写意。它对书家情绪的容纳空前地扩大了，可以说，草书是古典书法同现代书法相衔接的最突出部位。第二次突围是由书法美向书法丑的方向，即漫书方向突围。所谓漫书，是指散漫幼拙，任其朴丑，不师古法，离形得似的那类作品，它通过夸张、变形、脱形等怪诞用笔，表现诙谐幽默，戏谑调侃的情趣。它再次拓展了书法的情绪容纳。郑板桥可以算是漫书的前驱者。”^②这个评价应该是很高的。

17. 顾恺之

顾恺之是我国绘画史上最早的、具有鲜明士大夫文人特征

① 郑板桥：《题墨竹图》。

② 刘正成编：《中国书法鉴赏大辞典》，大地出版社，1989年版。

的职业画家。顾恺之(约 345—409),字长康,小字虎头,世人多称他为顾虎头,晋陵郡(今属江苏无锡)人,出身名门望族。他家世代做官,良好的家庭教育和聪颖好学的精神使他成为一个学识渊博、多才多艺的人。谢安非常看重他,认为他是自苍生以来未之有也。顾恺之曾被桓温引为大司马参军,在荆州刺史殷仲幕府里任职,后官至散骑常侍。他擅长诗赋、精于绘画,人物佛像、美女龙虎、鸟兽山水无不精妙绝伦,时有“才绝、画绝和痴绝”之称。“才绝”,指顾恺之博学多才,写诗作赋,精彩生动,往往出口即成章,且言辞妙丽;“痴绝”,指顾恺之性格行为的种种绝妙表现,这是古代文人的保身哲学,而顾恺之尤其痴到极点;“画绝”,当数绝中之绝,表现在他描绘人物画时,往往善于用顾恺之那绝世的绘画才能和绝妙的艺术技巧,最受时人看重。

顾恺之生平的画迹极多,他的传世名作《女史箴图》、《洛神赋图》和《烈女传图》虽然据传都是原作的早期临摹本,但其画风也能窥探一斑。同时,顾恺之又是一个重要的绘画理论家,他的绘画理论著作《论画》、《魏晋胜流画赞》和《画云台山记》等传于后世。

顾恺之主张画人不应停留在外表的像而更应追求描绘出人物的神情和精神状态,他在汉代《淮南子》提出的“君形说”的基础上提出了“以形写神”、“传神写照”的绘画理论,从而形成了中国古典美学形神兼备的重要传统。所谓“形”,是指表现事物内在精神的真实的外貌形象;所谓“神”,是指形象充满生气的内在精神和本质特征。形是神的直观显现,神是形的精神内涵,形神是艺术形象的内外两个方面,艺术形象即是形与神矛盾的辩证统一体。以形写神,就是要求以描形作为写神的物质外壳,以形显神,以写形最终达到传神的目的。他提出“传神之趣”,就是要求摆脱事物外观外形的精细描摹,而集中刻画事物的精神气质、格

调风姿。《世说新语·巧艺》记载顾恺之曾说绘画创作是“手挥五弦易，目送归鸿难”，就是说描绘手挥五弦的实体形状容易，而要表现目送归鸿的精神状态却是很困难的。传神比写形难，表明了顾恺之对绘画传神的注重，也反映了当时绘画艺术的审美风尚已经从形似讲究转变到追求神似的变化。

作为中国传统美学的重要代表人物，顾恺之的最大贡献是明确提出了传神的审美尺度和以形写神的传神途径。以形写神就是传神写照。顾恺之认为绘画人物讲究神气或传神之趣，人物的传神，虽因形体表现的长短、刚软、上下或大小等细节的“小失”而变化，但最能传达人物神情的是眼睛。他有时画人物很多年不点眼睛，当人问他时，他回答说：“四体妍媸，本无阙少，于妙处传神，正在阿堵中。”就是说，人身体好看与否，并不能体现人物的妙处，能够传达人物神采并能够在画中表现的，正是在人的眼睛之中。《历代名画记》记载了关于顾恺之这样一则传闻：建康瓦棺寺初建，寺内和尚募捐，顾恺之认捐一百万钱。为了筹集捐款，他在寺壁上画了一幅维摩诘像。在宣布“点眸子”那天，观者如潮。顾恺之当众点睛，画像顿时栩栩如生，光照全寺，观众于是纷纷解囊捐款。

顾恺之的人物画像技法高超，尤其擅长运用线条。他的线条连绵委婉，柔软而具有韧性，含蓄而高雅，已从线条表现形状的阶段突破到了塑造体量空间的阶段，其线条运笔被后人形容为春蚕吐丝，称为“高古游丝描”，利用连绵婉曲的线条，不用折线亦不用粗细突变的线条，含蓄、飘忽，使人感到虽静犹动的效果，以此来表现栩栩如生的人物形象。

顾恺之在表现人物时，喜欢和善于用人物的形象特征、适合人物个性的环境和合乎想象的增添，来表达人物的内在气质和

个性。有一次,顾恺之为西晋名士裴楷画像,裴楷英俊潇洒而博学多才,他在画裴楷的脸颊时添加了三根毫毛,人们问他,他说:“谢云一丘一壑,自谓过之,此子自宜置丘壑中。”这样就更能表现裴楷的风采。还有一次,他为名流谢鲲画像,把谢鲲放在山水的背景之中,突出了谢鲲淡薄名利、寄情山水的高远情怀。

《女史箴图》是顾恺之最杰出的代表作。现存的《女史箴图》是唐人的摹本(现藏伦敦大英博物馆),历来被公认为最接近顾恺之原作风貌的早期摹本,全图根据西晋文学家张华的文章而构思了《女史箴图》组画,共十二段,现存九段,内容是宣扬封建社会女德的,每段有题辞并有独立的构思和表现内容,描绘故事情节,以刻画人物精神为主,各类人物的动态描写和表情刻画非常传神,人物非常优美,身材修长,体态端庄,富有魅力,但因年代久远而只剩下九段:有一段描绘了一位秉笔直书、忠心耿耿,全然不顾后妃淫威决然举报的女官形象;有一段画了一位女官在对镜梳妆打扮,富有生活气息;还有一段描绘了汉朝的一代女官冯婕妤,她陪同汉元帝在花园里玩耍,一只黑熊冲了出来,她毫不犹豫地挺身上前,用身体保护了汉元帝,形象生动逼真。

后人对顾恺之的评价非常高。《画继》曰:“顾公运思精微,襟灵莫测,虽写迹翰墨,其神气飘然在烟霄之上,不可于图画间求。像人之美,张得其肉,陆得其骨,顾得其神,神妙无方,以顾为最。”《画史清裁》也说:“顾恺之画如春蚕吐丝,初见甚平易,且形似时或有失,细视之,六法兼备,有不可以言语文字形容者。”为后人推崇备至。

18. 展子虔

展子虔的《游春图》(也是他流传到现世的惟一一幅画)被中



国画学术界考证为中国最早的一幅山水画。《游春图》是一代大画家展子虔创作出的一幅万古流芳的山水画卷,是中国的国宝,据说这幅名画千余年来辗转多处,时而贵人皇宫,时而贱落民间,最后被著名收藏家、鉴赏家张伯驹先生用二百四十两黄金从私人手里购得,当时轰动海内外,后来张先生捐给了北京故宫博物院。

展子虔(550—604年),也就是经历了北齐、北周和隋三个朝代,渤海(今山东信阳)人,后应隋文帝所召做了朝散大夫、帐内都督等官。展子虔曾经到过中国许多地方,传说他在洛阳、长安、扬州、镇江和四川的一些地方都画过壁画,可惜现在已经遗失。展子虔擅长人物、车马、楼阁、山水画等,他的人物画既继承了六朝前期人物画技法的优良传统,又发挥了自己的创造性,描法非常细腻;他的山水画纵横千里,善于表现空间深度,曾被誉为“写江山远近之势尤工,有咫尺千里之趣”,与当时的董伯仁齐名,为唐代山水画的发展开辟了道路,如唐代著名山水画家李思训、李昭道都曾向他学习过。因此,展子虔的画具有承前启后的作用,被后人誉为“唐画之祖”。

史称《游春图》是中国早期山水画变革阶段划时代的作品。隋代以前,山水画是人物画的陪衬,还没有形成独立的画幅和绘画体系,人物屋宇画得比山水树木还大;画水的时候又缺乏气势,不能宽泛;树干画得像人的手臂和伸出的手指,山水与人物之间没有客观的比例关系。而展子虔的《游春图》已经是一幅比较独立的山水题材的作品了。《游春图》是现存最古的一幅卷轴山水画,距今已经一千三百多年,也是中国古画中最杰出作品之一。这幅画的内容是描写盛春的自然风景,描绘了贵族士子春游的场面。画面的左方和上方是一片由近到远的山地,占了半幅画

面,右下角也是起伏的山峦,中间隔之以湖水,湖面辽阔,好像有煦暖的春风轻轻地吹拂着,湖面皱起了细碎的涟漪,一只搭乘仕女的小舟在湖心中荡漾。天上白云漂浮,山中树木苍翠,地下百花盛开,游人三五成群,有两匹骏马相跟而行的,有闲庭信步的,人物和山水树木的比例非常准确适当,成功地表现了春天湖光山色的美丽,使欣赏者心旷神怡,就像沐浴在明媚的春光中一样。

展子虔画《游春图》,以细线勾描,没有皴笔,山水重着青绿,山脚则用金泥,山上小树以赭石写干,以水藩靛横点叶,大树则多勾勒,并不细写,松身以赭石填染,而不画松鳞,人物用粉点成后,加重色于上分出衣褶。对于展子虔的这一绘画风格,清人安岐在《墨缘汇观》中有一段论述:“《游春图》山峦树石皆勾无皴,惟渲染山头小树色,以花青作大点如苔,真六朝人笔,始开李将军一派”。

在《游春图》中,展子虔由于自身对大自然的强烈感受而使用了浓重的青绿,强调春山春树,形成一种独有的风格和传统,后人称为“青山绿水画法”。中国山水画中的青绿山水早于水墨山水,青绿山水就是在唐代才开始兴盛起来,这样展子虔被称为“唐画之祖”,开辟了一个新的艺术境地。所以也可以说这幅《游春图》是中国现存最早的一幅青绿山水画。

虽然在这里我们看到,展子虔的画还没有后来山水画多用的皴法,而是通过勾线填上去的颜色,色彩也以青绿色为主色调,这种画法影响后世,导致了唐代山水画家李思训父子青绿山水和金碧山水画的产生。展子虔《游春图》的出现标志着中国山水画已经脱离前代“人大于山,水不容泛”的稚拙风格,进入“青绿重彩、工细巧整”的全新山水画创作时期。展子虔在继承发扬

六朝以来的优良写实传统的基础上，开阔了唐以后中国绘画的新途径，在中国绘画史上具有“承前启后、继往开来”的地位。

19. 吴道子

中国绘画史上空前繁荣的时代是唐代，在这个时代涌现了众多流传千古的大画家，吴道子就是其中最杰出的一位。吴道子是中国古代绘画艺术成就最高的画家之一，在中国绘画史上被称为“画圣”，还被民间画工推崇为祖师爷，地位就像鲁班在木工心目中、华佗在医生心目中一样神圣，他的画被世人列为“神品”。有诗咏道：“百年一吴生，万载留其名，画笔得正传，画史玉树春”，足以可见吴道子在中国绘画史上独一无二的地位。

吴道子(约 685—758 年)，又称吴道玄，东京阳翟人(河南禹县)，出身贫困人家，从小就跟民间画工学习画艺。初期他曾拜到著名书法家张旭和贺知章门下学习书法，但总无长进，后来才改学绘画，并以书法用笔来提高绘画用线用墨的技巧。他通过自己的勤奋刻苦在十五岁前掌握绘画的奥秘和技巧，显露了在艺术上的天才光芒。二十岁的时候，他到过四川，有机会饱览巴山蜀水的美丽风光，后来一直在洛阳长住，成为一名职业画家，过着一种自由放荡、尽情作画的无拘无束的生活，直到后来被唐玄宗召进宫中，成了一名宫廷画师。吴道子无论山水人物还是鬼神鸟兽或者台阁草木，都冠绝一时。他对中国绘画创作进行了大胆探索，成功地开创了一种笔简意远、近乎粗放的“疏体”山水画派。

吴道子的绘画原来是学张僧繇的，后来又向当时的著名画家张孝师学习“地狱变相”的画法，而且很快就超过了他。在当时，还有一位画家杨惠之，与吴道子同师张僧繇，看见吴道子的画比自己好，就焚烧笔砚，专攻雕塑，成了中国历史上杰出的一

位雕塑家。所以当时人们说：“道子画，惠之塑，夺得僧繇神笔路。”从这些传闻可见吴道子在绘画上的造诣之高。

一次，吴道子随同唐玄宗又到了东都洛阳，遇见舞剑名手裴旻将军和他的书法老师张旭，裴旻想请吴道子在天宫寺作一幅壁画来超度他双亲的亡灵，吴道子希望裴旻舞剑助兴。裴旻精彩的舞剑使吴道子灵感勃发，很快他就画好了一壁绝妙的壁画，张旭也乘兴写了一墙壁的狂草。其后，三个高手的绝世表演在洛阳城传为佳话。

吴道子熟悉社会生活，经常画的神佛魔鬼也不过是从人的形象中变化出来的。他不仅能直接在生活的基础上创作艺术形象，也能从艺术欣赏中吸取养料来丰富和扩大形象思维的境界，创造有魅力的作品。他在景云寺画过一幅《地狱变相图》，图中有表现杀生在地狱里受各种刑罚的情节，由于描绘得异常精彩动人，有几个屠夫、渔民看后大受感动，恐怕遭受报应而纷纷改换别的行业。

吴道子生平创作的绘画作品很多，见于文献记载的壁画和卷轴等约有五百幅左右，但流传到现在的却很罕见，传说为吴道子的传世墨宝仅有一卷《送子天王图》。《送子天王图》又名《释迦牟尼降生图》，取材于《瑞应经》，是描写释迦牟尼降生于净饭王家的故事。前段描写天王居中端坐，神态雍容自若，又带点沉思，虽感情含蓄复杂，但那激奋欢喜的情绪，却明显洋溢于神态之中。送子之神骑着奔驰前进的瑞兽，天王旁边的文武侍臣及仕女，也都围绕送子流露出各自不同的神态，表现出各自的性格特征。在这幅画中，吴道子充分展示了突出的绘画技法和线条特征。他的线条非常有特点，已经不再像顾恺之那样要求线条均匀和谐，而是有轻有重，有粗有细，方圆结合，富有动感和变化，欣

合和畅,气势贯通。他尤其擅长通过人物的衣带风姿来表现人物的神采,被称为“吴带当风”,与前朝曹仲达的“曹衣出水”号称中国古代人物画线条的双璧。此外,敦煌壁画、山西永乐宫壁画、河北曲阳北岳庙的石刻画鬼伯、山东曲阜的孔子及弟子、观音等石刻画,据说都是根据吴道子的原稿摹刻的,从这些间接的材料中,后人可以大抵了解到这位艺术大师的艺术风格和绘画特征。

苏东坡称吴道子画人物,如以灯取影,逆来顺往,旁见侧出,横斜平直,各相乘除,得自然之数,不差毫末;出新意于法度之中,寄妙理于豪放之外,所谓游刃有余,运斤成风,古今一人而已。吴道子所创造的“兰叶描”、“吴装”和“吴带当风”,从线条、色彩、造型、质感、态势等方面,多层次、系统地构成了吴道子被后人称作的“吴家样”艺术风格,成为后世学画的楷模。

20. 李思训

李思训是唐朝的宗室,因创立中国山水画中的“青绿山水”和“金碧山水”而闻名于后世,被世人称为“通神之佳手”、“国朝山水第一”。李思训(651—716年)字建,成纪(今甘肃天水)人,唐宗室李斌的儿子,唐玄宗开元初官拜右武卫大将军。李思训生长在贵族家庭,受到良好的艺术熏陶,很早就以绘画闻名于世,史书称“尤善丹青,迄今绘事者推李将军山水”。唐人朱景玄称赞李思训说他“格品高奇,山水奇妙,鸟兽草木,皆穷其态”。其子李昭道继承父业,画风工致,人称“小李将军”。

李思训父子的山水画继承和发展了展子虔《游春图》的传统,加以发挥和变化,超越了展子虔的山水画风格,开辟了唐代山水画的重要一支——“青绿山水”,显示了高超的艺术技巧。他们两人的山水画,笔法工致细润,色彩浓艳富丽,格律缜密严谨,

复现了中国古典派极盛时期的豪华典雅的风格面貌，代表了唐代山水画发展的新的艺术领域，正如张彦远所说中国山水画“成于二李”。

李思训父子的青绿山水画，结构严谨，画面景玫瑰丽，画境意象繁丰，标志着中国山水画走向了成熟期。这种画风被称为“密体”，与当时吴道子笔简意远的“疏体”风格遥相呼应。“青绿金碧”山水画，是李家一家之法，讲究“青绿为质，金碧为纹”的独特风格，即用很浓艳的青绿颜色来涂染山林，勾边时则加入金色，使整个画面显得富丽堂皇、高贵华美。李思训可以说是中国古代第一个专攻山水的画家，其山水形势完整，严谨充实。他在画山水木石时开始使用后人称作“小斧劈”的皴法，以增加山石的立体感。明人曹昭在《格古要论》中总结了李思训父子的绘画特色：“善画着色山水，笔法尖劲，澗谷幽深，峰峦明秀。不用斧劈，树叶夹笔。尝作金碧山水图障，笔格艳雅，有天然富贵气象，自成一家法。后人所画着色山水多宗师之，然至妙处不可到也。”

李思训的山水画《唐朝名画录》称为“国朝山水第一”。他的真迹在宋代就已经不多见了，到了清代以后就荡然无存。现在遗留下来的传世作品为《江帆楼阁图》和《明皇幸蜀图》，充分体现了李思训的画风。其中《江帆楼阁图》是一幅典型的青绿山水，绢本青绿设色，表现的是游春的情景。整个画面意境深远，如叶的小舟衬托出江天的辽阔和烟水的浩渺，在山岭的长松桃竹的掩映之下，屋宇严整，山径中碧殿朱廊曲折回环，其间游人或数人乘马或独步徐行，尽情欣赏春日美景。李思训在创作时构图疏阔辽远，用隐去江岸边际的办法来衬托江天的浩渺壮阔，以曲折富有变化的笔法勾勒出山石林木的轮廓，交叉取势，状如屈铁。山石着色青绿，有框而无皴，浓抹重彩，画面显得金碧辉煌，充分体

现了张彦远在评他的画时所说的“画山水树石，笔格遒劲；湍激瀑沅，云霞飘渺”的特点。

代表李家青绿山水绘画风格的作品还有《春山行旅图》，相传为李昭道所作，现收藏于台湾。画中山峰峻峭，树木葱郁，白云飘渺，意趣十分高远，显示了与其父一脉相承的画风。

明人王世贞在《艺苑卮言》中说“山水至大小李一变也”。李思训父子的青绿金碧山水画，完成了中国山水画发展成熟的任务，超越了展子虔那种工致硬笔、青绿填彩、泥金勾描的山水绘画风格，进一步发展到更为完备的堂皇典雅的金碧青绿山水工笔画，后来被公认为中国山水画北宗画风的始祖，与王维开创南宗画派的“水墨山水”画号称中国山水画的并蒂花，形成了后世中国山水画源远流长的两大流派。

21. 王 维

王维不仅是唐代的大诗人，而且也是一位大画家，更确切地说，王维是开创中国文人画的第一人。所谓文人画，就是具有士人学子综合气质的画。王维(701—761)，字摩诘，原籍太原府祁县(山西祁县)，他本人生于长安元年，卒于上元二年，活了六十岁。王维十九岁进士擢第，奉使出塞，后在京城做过唐肃宗的尚书右丞，所以后人又称他为王右丞，后来隐居乡里，长期在长安城东边的辋川(山西蓝田县)原大诗人宋之问的故居里居住。

王维精通音乐，笃信佛理，他许多五言诗里蕴涵了深厚的禅意。他所取字摩诘，就是从《维摩诘经》中的维摩诘居士而来。他擅长人物画，最喜欢画面目各异、表情丰富的罗汉或者和尚的像，相传《伏生授经图》即为王维所画，这些画像已远远不同于阎立本、吴道子的帝王像和张萱、周昉的仕女图，自成一派画风。

王维最大的功绩就是开创了山水画的一代画风，这一画风形成了与北宗鼻祖李思训、李昭道的画风相对应的、独具特色的南宗文人画风。宋代的苏轼这样评价王维：仔细品味王维的诗歌，吟咏自然形象具体，诗中有画意；仔细观看摩诘的画，布局优美，画中有诗情，这也就是我们后来经常说的、被苏东坡赞誉的“诗中有画，画中有诗”的境界。诗如画，画即是诗。在王维那里，诗画有机地结合起来，造成浓郁的诗情画意境界，形成了独有的风格特色；诗所展现的优美迷人的艺术境界，诗所承载的情感意趣与画的结构形象、色彩搭配，高度水乳交融在一起，充满诗情画意，透出的神韵是诗，绘出的景象是画，给欣赏者以美的艺术享受。

王维画山水画富有创造性，开创“泼墨”，也就是湿笔水墨渲染画法，大大丰富了中国绘画的技巧。张彦远称他“工画山水，体涉近古”。王维画山水，并不单纯凭主观想象，而是有生活根据的。他隐居辋川别墅，在辋川别墅里描摹写生，画《辋川图》，与朋友观赏大自然郁郁苍苍、云飞水动的美景，因此他的画能给人以真实的感觉，所以米芾在引用张彦远评论王维的画时用了“笔思纵横，参于造化”一词。初期张彦远对王维的画评价不高，仅列妙品，后来到了宋代，王维的绘画日益被人重视，《宣和画谱》就称赞他的画不下于吴道子。在诗、书、画等方面俱臻妙境的苏轼倾心于王维“得之象外”的神妙境界。甚至到了明代的董其昌开始推王维为南宗画派的创始者，抑北扬南、尊崇王摩诘更是到了无以复加的地步。

王维一生的诗歌作品很多，如今我们能读到的、能确认是王维的诗大约有五十多首。但是遗憾的是，他的画几乎没有一幅被保留下来。王维的山水画历代评价都很高，在山水画技法上，他



多有创造。他的画笔意清润、笔迹劲爽,多用水墨作画,不浓墨重彩,与李思训、李昭道父子的青绿金碧山水截然不同。张彦远很早就提及王维绘画是“破墨山水、笔迹劲爽”。所谓破墨山水是指一种浓淡墨色相破、渗透掩映,以达到滋润鲜活效果的用墨技法画出的山水画。王维的高明之处就在于用笔,而不在用墨,他首先采用了这样一种“破墨”技法,大大发展了山水画的笔墨意境。他的画很有意境,让人体悟不已。他以水墨的浓淡渲染山水,道出天机,独具神韵,打破了青绿重色和线条勾勒的束缚,尽情地描绘自然山水本色,给中国山水画注入了新的生机,初步奠定了中国水墨山水画的基础。

王维的代表作《辋川图》、《雪溪图》、《江山雪霁图》和《江干雪意图》,现在我们只能从后人的临摹中大抵看出王维文人画的风格特色。《雪溪图》是由宋人郭忠恕临摹而被保存下来,画的是冬天的景象,画中有房舍、水塘、船篷,有小桥、树木和人物,画面是下雪时的情景。整个画面结构严谨,远近分明,设色平淡,已然不同于唐和唐以前粉饰味太重的山水画,以注重文人氣息和诗意为重要审美特征的山水画了。因此,明代的董其昌在他的《明画禅室笔录》说:“文人之画,自王右丞始。”

22. 张萱和周昉

仕女画就是绮罗人物画,在唐代多表现为宫廷仕女画。张萱和周昉是唐代绮罗人物画的最著名的代表画家。

据史料记载,张萱(生卒未详)是长安(今陕西西安)人,在唐玄宗开元年间就在皇宫里做了宫廷画师,擅长妇女和儿童画,人称唐代仕女画一代大师,名重一时。张萱长期生活在宫廷中,对宫廷妇女的生活起居、习惯、服饰、装扮、游戏爱好都进行了仔细

的观察,非常熟悉,所以画起这些人物也就得心应手。他画宫廷妇女,多是游春、整妆、鼓琴、按乐、横笛、乞巧、夜游、望月、观鸟、赏雪、骑马、抱婴等,表现的都是贵族妇女闲散悠然生活的真实写照。周昉是京兆人,他出身显贵家庭,常常周旋于豪门世家,做过宣州长史,曾向张萱学习过一些笔法和用色,同时又创造了自己的风格,以画贵族美女著名,为古今冠绝,成为专画仕女图的一代画家。

张萱和周昉在仕女图中所表现的女性,都是体态丰肌厚体,曲眉丰颊,皮肤白皙,雍容典雅,用唐代流行的时尚来妆点:眉毛是唐代妇女典型的“蛾眉”,嘴唇总是以口红涂成樱桃大的一点,面腮上总是以朱砂晕染。

张萱的真迹后人已经寻觅不到了,现在所能看到的相传为张萱的两幅画《虢国夫人游春图》和《捣练图》都是宋人临摹的传本,据有人考证是宋徽宗赵佶的摹本,但也有人说是宋代画家李公麟的摹本。但无论如何,后人从这两幅画中大抵领略了唐代女性的绰约风韵。

《虢国夫人游春图》画的是杨贵妃的三个姐姐虢国夫人、秦国夫人和韩国夫人骑马游春的情景。诗人杜甫曾经在《丽人行》一诗中描写过这个场面。当时,由于唐玄宗宠爱杨玉环,其家族也显赫一时,家人一起走红,尤其是她的三姐虢国夫人,经常随便出入宫廷,生活奢侈放荡,常常不施粉黛,素面朝天。在《虢国夫人游春图》这幅画中一共画了八个人物,前面有三个是向导,后五个人中两位是仆从,一男一女,拥着三位贵妇人。画面的下端就是虢国夫人,雍容华贵,意态倦慵,美丽丰艳。另外两位就是秦国夫人和韩国夫人。场面安排非常精到恰当,人物风姿绰约,是中国古代仕女画中难得的佳品。《捣练图》现藏于美国波士顿

博物馆,画的是唐代妇女加工白练的劳动场面,人物姿态各具特色,人物形象生动鲜明:十二名妇女和儿童,有的在捣练,有的在检理,有的在熨烫。捣练的挽起袖子,扯练的身躯微微后仰,一个以袖挡烟,挥扇扇火,一个正神情专注地观察如何熨练,整个画面充满了日常生活的气息,颜色艳丽明快而不俗气,面部表情细腻、衣纹线条柔和精细而富有质感,忙碌的工作在这里变成了闲适轻松。

张萱把唐代的仕女画发展到了巅峰,他创造了唐代妇女以丰肌厚体为美的典型,以浓郁的生活气息,生动的画面语言,表现了时代的新貌,真实记载了唐代妇女的生活风情,在中国绘画史上具有重要的历史意义。

周昉善于把握和体现人物的性格特征和内心世界。有这样一则关于他的传闻:唐代名臣郭子仪的女婿赵纵请韩幹和周昉各为自己画了一幅肖像画。赵纵觉得两幅画都画得很好,分不出高下,就拿给郭子仪鉴赏。郭子仪也觉得难以断定,他的女儿说两位画家各有千秋,真要分一个彼此,那还是周昉的画略胜一筹,因为周昉的画把握住了赵纵的性情和独特的笑容,神态捕捉得好,充分展示出了赵纵的内心世界。从这里可以看出周昉画人物在神采上的确技高一筹。

周昉画仕女画最初仿效张萱,后来他青出于蓝,把他所充分熟悉的上层社会贵族妇女的生活、闲散无聊的心态特征通过绘画表现出来,创造出一种浓丽丰腴、媚色艳态、丰肌秀骨的以贵为美的妇女形象,打下了鲜明的周昉绘画风格,正如画史所说周昉“善画贵游人物,作仕女多浓丽丰肥,有富贵气”。这种审美风范成为当时流行的妇女典型美。

周昉的传世名作有《簪花仕女图》、《纨扇仕女图》和《调琴啜

茗图》。《簪花仕女图》描绘的是唐代贵族妇女的悠闲生活。画面上共五个贵妇人和一个侍奉的宫女。五个贵妇人的面容发型都很相似,身着华丽的衣裳,有的在用佛尘戏弄着小狗,有的在整着衣妆,有的在细品采来的鲜花,有的踱着碎步,都十分悠闲、慵懒,把官中空虚、寂寞、寂静的生活描摹得淋漓尽致。在这幅画里,周昉充分展示了自己绘画才华。

在中国绘画史上,周昉占据的地位十分显赫,宋人把他与顾恺之、陆探微、吴道子并称中国人物画四大家。周昉的画后来被当做中国绘画史上重要的流派来对待,被称为“周家样”。周昉的画与前朝的张僧繇、曹仲达和本朝的吴道子的画一起被作为后世学画临摹的经典范本。

23. 黄荃和徐熙

五代至宋朝初年期间,中国花鸟画史上涌现了两位大师,就像两座遥相对峙的双峰,在中国绘画史上留下了相得益彰的绘画意趣。以至于后世总是将两位画家相提并论,分别用“黄家富贵”(或黄荃富贵)和“徐熙野逸”来描述两位画家雍容华贵和自然飘逸的鲜明画风。这两位画家就是赫赫有名的黄荃和徐熙。

西蜀荟萃了五代时期艺术的精华。西蜀历朝的皇帝都十分喜欢绘画,专门设立了“翰林书画院”,研究书法和绘画,吸引了各地的艺术人才。中国画史有正式画院,真正开始于五代时期。黄荃就是西蜀画院中著名的画师。黄荃是四川成都人,从小聪颖,喜爱画画,很小就有了很高的成就。他曾拜著名花鸟画家刁光胤为师专门学习花鸟画,又博采众长,向藤昌祐学习花卉、向李昇学习山水松石、向薛稷学画鹤、向孙位学习人物山水,集各家之长,遂成一家之法,逐渐形成了自己独具特色的绘画风格。



黄荃十分注意观察生活，仔细体察花鸟世界的细微特征和轻微变化，他流传下来的代表作品是《写生珍禽图》，传说是黄荃教他儿子黄居寀学画时用以临摹的手稿。《写生珍禽图》一共画了二十四种鸟类和昆虫，有麻雀、鸠、蚱蜢、蝉、蜜蜂、牵牛和乌龟等，这些动物在画中平行排列，表情各不相同，有的安详，有的专注，动作也各不一样，有的振翅飞翔，有的喙啄觅食，有的在窃窃私语，形象逼真，神态毕现，栩栩如生，立体感强，情趣盎然。尤其奇绝的是在这些动物形象中似乎看不见画家用了线条，而只见到了逼真的形象，是一幅难得的古代写生作品，正如明代的文徵明曾评价说：“自古写生家无逾黄荃，为能画其神，悉其情也。”

黄荃擅长花鸟，尤以画鹤，享有盛名。他还有一个画鹤的故事可以说明他的画逼真到了极致。本来在西蜀画鹤最有名的不是黄荃，而是薛稷，薛稷画鹤奇逸高古，意境深远，流传一时。但只因为黄荃的鹤画一出，顿时出现“黄荃画鹤，薛稷减价”的局面。当时淮南王送给西蜀皇帝孟昶六只仙鹤，孟昶很想把这六只仙鹤的身姿永远保留下来，就让黄荃在偏殿的墙壁上将鹤画出来。黄荃日夜观察鹤的动态和特征，最后把六只鹤的不同姿态表现在了墙壁上。谁知由于鹤画得太逼真了，竟让真的鹤把墙上的鹤当做自己的同伴纷纷飞到墙壁边上站着不动，与之嬉戏。于是孟昶就把这个偏殿命名为“六鹤殿”，黄荃也声名鹊起。许多人都出高价向黄荃求画仙鹤，于是就把薛稷的鹤画给比下去了。

黄荃开创了我国工笔花鸟画的独特面目，形成了独具一格的、细笔勾勒的“黄体”花鸟画法，即用细笔勾勒、再填进重彩的“双勾填彩”写生画法，用色彩将墨线盖住，所绘画面非常逼真而看不到线条，并形成工整细致、富丽堂皇的画风，代表着皇家画院的绘画风貌。加上黄荃长期生活在宫廷，绘画高雅隽秀，蕴涵

富贵之气,作品格调“勾勒填彩,旨趣浓艳”,故后人称之为“黄家富贵”。这种写生画法对中国花鸟画的进一步发展起了重要的推动作用。

徐熙的价值不仅仅是相对于黄荃的存在而具有的。徐熙无论是生活境遇还是绘画风格都是黄荃所没有的,或者说是根本对立的,从而在绘画上也形成了独具特色的绘画风格。徐熙,金陵(今江苏南京)人,虽然出身富贵,自己却淡于官场,轻薄为政,宁静淡泊,专心画画,游荡于江湖山水,混迹于民间野逸,以绘事画画为乐,自称“江南布衣”,人称“江南徐熙”,放达闲适,自得于山水之乐,自然之趣。

徐熙一生作画颇丰,光是宋代《宣和画谱》里就记录了他二百四十九幅画。他不喜爱画名花珍禽,喜欢画富有自然情趣的草虫蔬果花鸟。他的画中有汀花、野草、芦苇和水鸭,都是自然山水中常见、葆有真趣之物。尽管如此,如今要寻到徐熙的真迹确是不可能的,相传为徐熙所画的《雏鸽药苗图》是后人的摹本。但从这幅摹本后人大致可以看出徐熙的绘画风格。这幅《雏鸽药苗图》中的三只幼鸽是用徐熙独特的没骨法表达出来的,墨色交融,异彩纷呈,细腻精微,而作为背景的草地却笔法粗放,简练淡雅。这种有轻有重、疏密相间的绘画技巧正是徐熙区别于黄荃之处。

徐熙独创了完全不同于黄荃勾勒赋彩法“落墨”法。这种“落墨”法,用笔不拘泥于精勾细描,而是用粗笔浓墨,草草写枝叶萼蕊,使色不碍墨,笔不掩迹,以墨为骨骼,用它来状写所画物体的大体轮廓,然后再上颜色,色与墨互不掩盖,相得益彰,这种画法开创了一种水墨为主、兼用色彩的新体貌,称谓“徐体”。这种颇能传达“野逸”之趣的“徐体”画法被认为是中国写意花鸟画和

“水墨淡彩”的萌芽。

后人常把黄荃与徐熙二人并称，是因为他们两人代表了两种完全不同、又相互映照的画风倾向。两人的社会地位悬殊，黄荃在朝内做官，笔下花鸟的颜色、情趣都富有浓烈的宫廷色彩；徐熙游荡江湖山水，绘画中溢满民俗气息。同时，二人的画也成为工笔花鸟画和写意花鸟画的最早雏形，他们的勾勒赋彩法和落墨没骨法开创了北宋以后中国花鸟画的两种发展方向，使中国花鸟画在中国绘画史上开始占有重要的篇章。

24. 倪瓒

元代有四位山水画家非常出色，而且水平相当，他们就是被称为“元四家”的黄公望、倪瓒、吴镇和王蒙。倪瓒是其中的一位。

倪瓒(1301—1374年)字元镇，有很多别号，比如荆蛮民、幻霞子、曲全叟、净名居士、朱阳馆主等，其中最著名的别号为云林子，所以人们习惯称他为倪雲林。倪瓒是无锡人氏，家境富裕，从小聪颖好学，通音律，擅长书法，尤以画山水而闻名。当时有人称他为“倪迂”，说明他行为迂阔古怪，不随时俗，历史上关于他的故事和笑话很多。

倪瓒的画上只画山水，从来不像别的画家那样在山水之间画上人物。别人问他为什么要这样，他回答说：“当今还有什么人物呢！”足见他的卓然不群和孤傲。

和宋代的米芾一样，倪瓒也有洁癖。客人走后，客人坐过的地方要反复擦洗，书要经常去灰，每日穿戴的衣帽都要拂拭多次，连院子里的假山石与梧桐树，他都让仆人每天擦洗，以至于一棵梧桐树因擦洗过度给折腾死了。

一次，家里来了客人，他命仆人到一座七宝泉处为客人沏

茶。回来后，倪瓒吩咐仆人道：“前桶的水，用来沏茶；后桶的水，用来洗脚。”友人不解，忙问原因。倪瓒说：“前桶的水，一定干净，就用来沏茶；后一桶水恐怕被仆人的屁污染，只能用来洗脚了。”友人听后哭笑不得。

还有一件绝事颇能反映倪瓒的内在个性。元末时，占据江南自称吴王张士诚的弟弟张士信，听说倪瓒的画好，就差人带着一大笔钱和绢布，请倪瓒为他作画。倪瓒怒斥来人道：“我决不当王门的画匠。”由于得罪了有权有势的张士信，倪瓒跑到太湖避难。不料，有一天张士信也来游太湖，任凭张士信怎么侮辱，倪瓒都一言不发，气得张要杀他，后经人劝阻，张士信才改为重重地鞭打他，以解心头之恨。倪瓒被打得半死，却始终一声不吭。后来有人问他：“你为什么不叫一声，难道不痛吗？”他回答说：“痛是痛死人了，不过一出声变俗气了！”倪瓒的画也像他的为人一样，远尘绝俗，呈现一种晴空明洁、纤尘不染的境界。

倪瓒的山水画宗法董源，又向关仝、荆浩学习笔法，画树木主要以李成为师，创立了“折带皴”。倪瓒的画风是元代文人画的最优秀代表，画面悠远，笔法简练，色彩淡雅，尤其是他的用笔，以干笔在纸上擦出淡淡的墨痕为绝。倪瓒喜欢将书法笔意和诗情融入画意当中，他的画大都有诗或题记，诗书画完美地结合在一个画面上，后来很多人学习模仿他，在明清人的画上经常会看到这样的题款：“仿云林笔法”。倪瓒把自己这种惜墨如金的画法叫作“逸笔草草，不求形似”。

倪瓒的一幅名作《容膝斋图》，很能代表他的风格：一带土坡似的远山浸在水中，几块稳稳当当的大石头上长着瘦瘦的、枯枯的树，一座小草庵立于画中，显得萧瑟简洁。倪瓒的《渔庄秋霁图》墨写高树远石，构图独具云林风格。他采用平远两段式章法，



近坡高树数株，中间留白作湖水，远处是几笔远山。这样整个画面具有疏阔旷远的审美效果，这种章法又被称作“一河两岸式”。

喜欢宁静致远的倪瓒似乎就喜欢沉浸在自己的绘画所创造的、远离人间烟火的意境当中。诗情书意画境都是倪瓒退隐云山的自我写照，他把安时、顺世、幽栖的生活情趣和甘于寂寞、与世无争、乐在其中的淡薄明志融入到画中。就正如倪瓒在《安处斋图》的自题诗所言那样：

湖上斋居处人家，淡烟疏柳望中赊。安时为善年年乐，处须谋身事事佳。

竹叶夜香缸面酒，菊苗春点磨头茶。幽栖不作红头客，遮莫寒江卷浪花。

倪瓒自称作画“逸笔草草，不求形似”，“了以写胸中逸气”。他的画都是以自然物象为创作源泉，但不刻意追求形式上的相似性，而是把自然万物当做自己寄兴写意抒发性灵的依托。这种文人绘画思想代表了元代文人画的创作趋向，在元代四大家中独树一帜。倪瓒在明清文人画家的心目中地位崇高，被受后世画家膜拜。正如画史称赞倪瓒那样：“倪迂客画，正可匹陶靖节诗，褚登善字，皆洗空凡格，独运天倪，不假造作而成者，可为艺林鼎足。”

25. 梁楷

梁楷是南宋时期的人物画家，因为放荡不羁的个性和行为而被人称为“梁疯子”。梁楷的祖籍是山东东平，生卒年代不详。梁楷据说到过江南，曾长期住在钱塘，是南宋名师贾师古的高足。他做过宫廷画院的画师。梁楷与出家僧人来往密切，和他们一起讨论佛学，参禅悟道。梁楷曾一度潜心摹写李公麟的白描

画,对李公麟的绘画技法有独到的理解。他工画人物、佛道、鬼神,兼擅长山水、花鸟,时人有“描写飘逸、青过于蓝”的美誉。

梁楷生性顽皮,性格豪放,不拘泥于小节,特别爱喝酒,喝完酒后言行怪异,让人不可捉摸。他对荣誉浮名看得很轻。有一次宁宗皇帝赵扩赐给梁楷一条金带,他没有当回事儿,他因为不能忍受南宋画院的循规蹈矩,竟将金带随意地挂在墙上,不辞而别,由此他的放浪性格可见一般。

梁楷一开始学画时,曾打下了扎实的白描基础,他师法李公麟和贾师古,画过不少精细的白描人物,但他的性格是有些开放和野性的,终于不能也不愿老这么平稳地画下去。后来梁楷开始以行草书法的笔意入画,从而慢慢地探索出了一条属于他自己的绘画风格,即大胆舍弃了次要笔墨,简化线条,使线条高度集中,以减笔泼墨的手法来勾画人物,用简洁生动的笔墨来抓住对象的主要特征,成功地创造了别开生面的“减笔描”,使他的绘画具有洗练传神的形象,肆意流畅的线条,将中国写意画推向一个新的高度,成为在南宋画坛上独树一帜的画家。

梁楷有两幅非常能代表他的“大写意”绘画风格的人物画,一幅是《太白行吟图》,一幅是《泼墨仙人图》。《太白行吟图》画的是李白的侧影。李白号称诗仙,他的诗立意高远、大气、空灵,充满了浪漫主义激情,有飘飘欲仙的意境。而这幅画是梁楷理解的李白,他试图通过这样的画法来表现李白性情豪放、傲岸不羁、才华横溢的风采。梁楷准确地抓住了李白的这些精神特征,在画李白时用非常简洁、非常洗练的笔墨画出诗人李白正在缓步行进中吟哦新诗的精神状态,仅用寥寥数笔,在一大片空白上就勾勒出了李白那种纵酒飘逸、才思迸发的神气风韵,没有废笔、败笔,给欣赏者留下了许多回味的空间。画中李白那微闭的双目、



凝神的仰面、稍翘的胡须，淋漓尽致地勾画出了欣赏者对李白的想象。

《泼墨仙人图》就更加展现了梁楷放达简约的绘画风格了。梁楷以水墨粗笔涂写袍服，细笔勾勒出人物形象，采用身体特写方式，用简洁数笔，笔笔有神，活灵活现地刻画出了一个憨态可掬、奇形怪貌的仙人形象。画中仙人的眉眼鼻口都挤在了一起，成了一个醉眼惺忪、面目憨呆的模样。画中的仙人袒露着前胸和大肚皮，表现出大智若愚的风貌。仙人的衣服好像是随意搭在肩上和系在腰上的，以方笔短皴的“撇头描”和实起虚收的“钉头鼠尾描”勾画，使人感受到人物动作的力度。仙人的两手揣在兜里，走路都有点不太稳当。这样画仙人似乎有点戏谑和调侃的味道，一点也不像庄子笔下的仙人“肌肤若冰雪，绰约若处子。不食五谷，吸风饮露，乘云气，御飞龙，而游乎四海之外”的神秘莫测的逸世形象，反而像一个和蔼的长者。这样的仙人，更具有人性的味道，也更引发欣赏者的喜欢。在梁楷看来，人与神，人与佛之间不应该有太多的界限，所以他笔下的佛、道、神、仙都有点世俗化，又比如他的《六祖破经图》和《布袋和尚图》都表现了这样的绘画特色。观看梁楷的这些“大写意”画，很明显地看出了绘画者高超的技巧水平，达到了前所未有的高度，显示了写意人物画的新成就。梁楷在绘画时，用奔放有力的线条造型，简洁率意，草草几笔，神气迥出，不仅要恰当准确地表现绘画对象的动势、情绪、神韵，而且要充分表达自己激荡的内心情感。

梁楷的画看上去似乎很好画，很简单，好像只有几笔就可以完成。事实上画梁楷这样的画非常的困难，它要求绘画者要理解绘画对象的内在神韵，并在很短的时间内用很简单的笔画将人物准确的概括出来，而且不能返工和修改，不能像工笔画那样反

复涂抹,加上重重的色彩。这就要画家具有胸中有竹、下笔即成的功夫。

梁楷在绘画中的运笔墨色多变,干湿浓淡俱全,往往都是恰到好处,一气呵成。梁楷开创了大写意人物画的先河,成了一种新样式的开拓者。他的画影响非常深远,后世的徐渭、八大山人以及“扬州八怪”都从他的画中学到了自由发挥的洒脱和写意笔法。

26. 八大山人

八大山人(1626—1705),明朝宁王朱权的后裔。名朱耆,籍贯南昌。明亡后,落发为僧,后做道士。居“青云谱”。朱耆与弘仁、髡残、石涛合称为清初“四僧画家”,在明清之际卓然立于中国画坛。八大山人是朱耆为自己起的一个别号。据说朱耆就有五十多个别号,比如“个山”、“雪个”、“个山驴”、“驴屋”等。说起朱耆别号“八大山人”的来历还有一个故事。原来,八大山人朱耆的本名叫朱统𨮒,是明太祖朱元璋第十七子宁献王朱权的后人。朱耆祖辈世代都居住在南昌,他从小在父亲的指导下学诗作画。在朱耆十八岁那年,明朝灭亡,清军入关,占领了南昌,因朱耆是皇室家族,为了躲避战乱,他跑到了山里,假装为哑巴。到了二十三岁,他削发为僧,二十八岁那年,朱耆正式剃度做了和尚。朱耆所做的这一切都是对明朝覆灭的不甘心、对清朝统治的无言反抗,这很像与他同时代的大画家石涛。由于世道的变迁认识的沧桑,朱耆内心的痛苦常常只能通过佯作喝醉、装疯卖傻来发泄内心的抑郁愤懑。由于他常常忽哭忽笑,狂呼大啸,喜怒无常,朱耆索性给自己起了个别号叫“八大山人”,因为这四个字竖排连写时,既像“哭之”,又像“笑之”,这是朱耆对现实哭笑不得的反叛。在



后人所能看到的朱耷的绘画作品中,大多落款为“八大山人”。

朱耷的画多表现对明王朝覆灭的怀念的心迹。他既想超尘脱俗,又割舍不断对大明皇室的感情,当这种情感被压抑而无处发泄时,他就一方面佯装疯癫,倾吐胸中愤懑,另一方面赋诗作画,寄托内心隐痛抑郁。他自称画山水、花鸟,是信笔抒怀,不拘旧法,师心自用,迥出天然。他曾在一幅画着山水草木的画上题诗道:“墨点无多泪点多,山河仍是旧山河。横流乱石桎杈树,留得文林细揣摩。”心怀山河,悲痛欲绝,热泪盈眶,遥寄了对先朝的怀念之情。时人评价朱耷和他的山水画说:“隐于书画,高怀绝俗,独往独来,本抑塞磊落之才,寄慷慨悲歌之意,萧疏简古,意气拂拂生指腕间,展对之余,不觉神与俱化。题识一字一泪,不堪卒读;国亡家破,寄慨遥深。视今世事,作若父面颜求荣者,其品格奚啻霄壤间。”

中国画中的山水花鸟画常常不是静态地反映描写景物,而是在画中常常寄托寓意和象征。八大山人就常善用这种含蓄的象征技法。他的传世名作是《牡丹孔雀图》,画上部画了一层石壁,石壁的底部垂着朵朵牡丹与片片竹叶,下面是一块尖尖的笋形石头,石头上蹲着两只形象怪异的孔雀。他在画孔雀时,将孔雀画得秃毛秃尾,只剩下三根参差不齐的花翎,毫无华丽秀美可言,这实际上是在讽刺清朝的官员乃至清朝的统治者。因为清朝的官员头戴花翎,而花翎又是以孔雀毛做的。

古代的文人画家总是要赋予无情感的物体以情感,并将这种情感升华为艺术。八大山人更是这种文人画家的杰出代表。他常常在绘画中寄托自身的身世和心灵写照,他画中的鱼、鸭、鸟在造型上多采用扭曲怪诞的身姿,特别是它们的眼睛大都白多黑少、冷气逼人,有一种“白眼向人”的红尘冷漠的意味。八大山

人画的花草尤其是荷花,花茎委曲,叶盘残破,花朵低垂,有一种既飘逸又颓败的灰暗。他笔下的山石岌岌可危,不挺不直,一片萧瑟凄凉的图景。朱耷以极为含蓄委婉的象征手法表达了世态的炎凉、人情的冷漠。

八大山人绘画风格的另一个特征就是简练。在绘画时,他往往着墨不多,但用笔娴熟而沉练,笔笔有生气,运笔时以浓淡干湿、虚实刚柔的线条来营造朱耷画中冷僻的格调,给人以清雅孤傲的艺术体验。

27. 金 农

金农(1687—1763年),字寿门,号冬心先生,是浙江钱塘(今杭州)人,终身布衣。他博学多才,在诗文书画方面都有建树。金农性格好古,喜欢与志同道合者游历名山大川。当时,在浙江扬州有著名的以杰出书画和迥异的人物个性闻名的“扬州八怪”,他们分别是黄慎、郑板桥、李蝉、李方膺、汪士慎、高翔和罗聘,而金农是“扬州八怪”中的第一怪。金农还有一个名号叫金冬心,他同八大山人一样,有许多奇怪的名号,如金吉金,苏伐罗吉苏代罗,昔耶居士,心出家齋粥饭僧等。每一个名号都寄托了金农的心志情操。金农博学多才,诗文书画无一不精,在中国绘画史上的意义在于他全面开发了文人画的新面目。

金农性情高古,洁身自好,不追求物质上的奢华,安于贫穷,有颜回“居陋巷而不改其乐”之风,具有乐观而清雅的个性和人格操守。他的绘画也充分表现了这一个性。

金农的才能是多方面的。尤其在书法上,他创造了一种古怪的字,叫“漆书”,写出来就像刀刻出来的一样很整齐。后人怀疑金农在写字时用一种特殊像刷子一样的齐头笔写出来的。事实

上不是这样的，金农的这种书法是他自己从汉魏六朝的刻石文字中变化出来的。金农五十多岁以后才开始画画，但由于他的博学多才、具有深厚的文化功底，同时又游览名山大川，因此大器晚成，绘画风格不同凡响，别有一番风韵，很快就在人物、花鸟、动物和佛像等方面形成了自己的特色，成为一代名家，深受时人推崇。

后人在初次看到金农的画常常会觉得这是不会画画的人画的，或者顶多感到这像小孩子的幼稚画法。而这样的绘画风格恰恰就是金农的高明之处。他特别注意向民间艺人学习，他的画有许多木刻版画和年画的影子，而他又将这种看似最俗的东西带到最高雅的文人画中，为文人画吹来了一股清新之风。

金农特别擅长画梅花。他与汪士慎、高翔、罗聘为扬州画梅四大名手。他有一本《梅花册》，全部画的是各式各样的梅花，大都非常稚拙朴实。他时而喜欢运用大笔画粗大的枝干，时而又万枝齐发，显示了金农独特的审美体验和艺术创造。金农有一幅很有名的代表作《自画像轴》，画的是他拄杖行走的侧影。整个画面纯粹用的是白描手法，线条简净柔弱，只在鞋上画了一块红色，好像书法中的印章一样。画中的人物光头长须，只在脑后有一条长辫子。这个自画像特别传神地刻画了金农奢奇癖古、独立于世、卓尔不群的个性风采。画面上还有一长串书法跋语，端端正正写在自画像的右前方，好像画中的人物在仔细品味碑刻一样。整个画面展现了一种幽雅的文人画的格局和氛围。他还有一幅《墨梅图》，画中枝干屈曲，于朴拙中有秀雅之韵，运笔以书入画，凝重浑厚，墨色清淡秀润，圈花紧密，如珠似玉，清气袭人。正如他的题画诗所写一样：“砚水半冰墨半干，画梅须画晚来寒。树无丑态香沾袖，不爱花人莫与看”，抒发了金农清高脱俗

的旷世情怀。

金农的题画诗文常常直接采用民间的俚语，顺口溜或大白话，给人非常深刻的印象，这使金农的画在文人画中有着独特的风格。

金农晚年喜欢画佛像。他有一幅《阿罗汉像》，造型奇古稚拙，神韵俱足，意趣横生，笔墨挥洒自然，浓淡干湿适度，长款侵及画位，与画中形象相互呼应，画面生动成趣。他自称“予画诸佛及四大菩萨十六阿罗汉十三圣者，皆出己意，奇想为之，非模仿所能得也。”

28. 汤显祖

汤显祖(1550—1616年)中国明代戏曲作家，字义仍，号海若、若士、清远道人，江西临川人。署其居为玉茗堂清远楼。著有传奇5种：《紫箫记》、《紫钗记》、《牡丹亭》、《南柯记》、《邯郸记》。

《紫钗记》是《紫箫记》的改本，所以历来不把《紫箫记》算在内，而统称为“临川四梦”或“玉茗堂四梦”。汤显祖的生年，大约和英国的莎士比亚同时（莎士比亚的生卒年代为1564—1616年）。一个在西欧，一个在东方，他们在同一时期出现，实是一个奇妙的巧合。

汤显祖所处的时代，正是明代政治腐败，实行封建独裁专政的时期。他性情孤傲、不惯拘束、喜爱高谈阔论，不谙世故，却又是一位忠厚、质实、有正义感的知识分子。由于汤显祖具有孤傲的气质，又有一套浪漫的、空想的政治理想，拒绝结交权势以博取功名的做法，以致他五次上京会试，才考中进士，已是34岁了。他曾任南京太常寺博士、礼部主事，因抗疏弹劾时政，被贬职为广东徐闻典史。后改任浙江遂昌知县，又因不附权贵，被议免官，



遂不复出。汤显祖在他的家乡江西临川，一直过着隐居生活，直至老死。他回家后，刻印了《牡丹亭》剧本，并且组织了这个戏的演出。1600至1601年，又写成了《南柯记》与《邯郸记》传奇。

在明末社会大变动的时代，经济上产生资本主义萌芽，思想领域出现了王学左派和李贽的解放思潮，他们对于程朱理学的禁锢人性深恶痛绝。汤显祖十分敬佩杰出的进步思想家李贽，其思想受到他们深刻的影响。由于明代统治者加强对妇女的精神和肉体摧残，宣扬程朱理学的“存天理、灭人欲”的反动说教，因此汤显祖大力提倡反封建礼教的真情。“情”是他美学思想的核心。“情”是和程朱理学的“理”相对立的，也是同封建社会的“法”相对立的。他的思想富于反传统的民主精神。

在文学上，他认为文学是随时代而变的，因而提倡作家的真情实感。他说：“文章之妙，不在步趋形似之间，自然灵气恍惚而来，不思而至，怪怪奇奇，莫可名状，非物寻常得以合之。”^①所以他的诗歌，也具有独特的个性精神。

在戏剧上，他较早地提出了写“情”的主张，成为他戏剧美学的核心。据陈继儒《批点牡丹亭题词》载，当时张新建相国曾劝他用力于理学的建树，而不要“逗漏于碧箫红牙队间，将无为青青子衿所笑”。汤显祖断然回答“师讲性，某讲情。”他倡导写“情”，反映了在封建时代对于人性的追求。

汤显祖的主情论，突出地反映在“世总为情”、“因情成梦，因梦成戏”^②。他所说的“梦”，是作家的理想，而他所说的“戏”，就是作家理想的物态化。这是汤显祖戏剧美学思想的总纲，也是幻奇

① 《合奇序》。

② 《复甘义麓》。

浪漫创作思想的基石。

(1)“世总为情，情生诗歌，而行于神”的人世观

汤显祖认为人世间就是个“情”字。无情就无社会、无人生、无技艺，无情则声音笑貌、大小生死无从以出。“人生而有情。思欢怒愁，感于幽微，流乎啸歌，形诸动摇。或一往而尽，或积日而不能自休。盖自凤凰鸟兽以至巴渝夷鬼，无不能舞能歌，以灵机自相转活，而况吾人。”^①人情如同万物，当其气厚才猛，却不与时相合之时，则必然激荡冲出，其势如决堤的洪水，久久不能平息。这是自然物的规律，也是人情的基本特征。而“情致所极”，必然导致人们用文章来表现，“存乎诗歌序记词辩之间”来寄托，并在梦境中得到实现。

汤显祖认为：“性无善无恶，情有之”^②。在他看来“情”有“真情”和“矫情”之分。以“知生则知自贵”的“贵生说”来区分“真情”与“矫情”。凡人之生存要求，他认为都在“真情”之列，而不正常的情欲，如“酒、色、财、气”的放纵，就属于“矫情”，需要加以反对。他把情划分为善、恶两种，对于这两种情的前景(归宿)也有不同解释。在他看来人类的真情，能无所不至，“噫而风飞，怒而河奔，世能厄之于彼，而不能不纵之于此。”^③它激荡于人世间，不是“天理”所能扼制的。即令“情极所致，可以事道，可以忘言”，但“终有不可忘者存乎诗歌、序记、词辩之间。固圣贤所不能晦也。”由于历史与时代的局限，汤显祖不能解答真情产生的根源，但他对真情却抱着坚持的态度与乐观的精神。至于矫情，他则认为是

① 《玉茗堂义之七·宜黄县戏神清源师庙记》。

② 《玉茗堂尺牍》。

③ 《调象庵集序》。



虚假的,无论是长梦、短梦全都是人生幻象。人们之所以染上了这些东西,都是由于环境造成的。如果不保持清醒,就很容易走上歧途,使“一往之情,则为所摄”^①。所以,他对于摆不脱这种情的人们,一直采取批判或惋惜的态度,从而体现了他对黑暗现实的不满。

汤显祖以“世总为情”的认识,体察“情”在社会生活中是有变化的。他发现“情”或与时合,或与时乖。这个“时”,主要体现为统治者的政治思想。而这个“情”,是指代表一定阶级的文人之情。所谓时与情之合与乖,就是指统治者的政治思想与士大夫情感的自由抒发协调与否。在汤显祖看来,唐代就属于时与情合,文人的才情也得到了自由发挥,天下就成了“有情之天下”。反之,宋、元、明由于重吏法、理学,而使才情严重地受到压抑,天下就成了“无情之天下”。他认为现实世界是“有法之天下”,而他所追求的是“有情之天下”^②。

汤显祖认为:没有情,也就没有人生和世间。他对“世总为情”的概括,一方面从他对“时与情”的矛盾分析上,另一方面从他的“重更法而灭才情”的论断中,不仅反映出他对社会现实的批判,而且也是确立审美观的基点。

(2)“因情成梦,因梦成戏”的创作观

汤显祖提出的“因情成梦,因梦成戏”的理论,既有社会方面的原因,也有艺术实践方面的原因。在明代末期,由于程朱理学和吏法的双重压迫,严重地束缚着文人情感的自由抒发,一些有骨气的文人强烈地要求揭露黑暗,抒发情感,这是情之所致。

① 《南柯记题词》。

② 《玉茗堂全集》。

在艺术创作实践上,以梦境为题材表现情感,并以梦幻来反映现实,早已在古文、小说、戏剧中有之。但“因梦成戏”,以幻梦为其创作特色,并且形成美学理论的却是汤显祖。在戏曲艺术中,他把戏剧美学的真假、虚实的创作方法,与“世总为情”的观点和“人世之事,非人世所可尽”的认识联系在一起。并且在艺术实践中,注意吸取其他类型的艺术经验和理论。譬如庄子、屈原的文章、楚辞到汉代以后的诗文、绘画,虽然表现形式和内容上与戏剧有所不同,但在基本理论上却是相通的,就是关于幻想的浪漫主义的美学思想。他认为芭蕉与冬雪可以结合,竹子可以无节,就是人世与阴间的鸿沟也可以跨越,生的可令其死,死了几年仍能再生,在现实与梦幻之间、真与假之间,随其灵性意念,自如其意。从而来说明戏曲不能以生活的真,来要求艺术的真;以人间的常理来要求幻梦的情理。

汤显祖主张艺术创作应该有炽热的感情,强烈的幻想,可以突破表面的真实,在艺术中虚构一个理想的世界。他在《牡丹亭》对杜丽娘由生而死,死而复生的过程中,歌颂了她热爱自然,热爱生活,更逾越生死界限去追求爱情,抒发了浪漫主义的乐观精神。在他看来,只要怀着生死不渝的顽强精神去追求理想的爱情,敢于去对抗封建礼教,就可以争得有情人终成眷属。因为他发现“人世之事,非人世所可尽”,人们的情思、理想、正义、善恶报应只能在梦境中寻找,在梦境中实现。正是这种审美理想的追求,使得作品具有浓郁的浪漫主义色彩。这也是汤显祖形成“因情成梦,因梦成戏”的浪漫幻奇的创作观的主要原因。

(3)“士奇则心灵,心灵则能飞动”的艺术观

汤显祖认为,人皆有情,但因情而能文者很少,能为奇妙之



文者更是少有。“天下大致，十人中三四有灵性。能为伎巧文章，竟百什什人乃至千人无名能为者。”“天下文章所以有生气者，全在奇士。士奇则心灵，心灵则能飞动，能飞动则下上天地，来去古今，可以屈伸长短生灭如意，如意则可以无所不如。彼言天地古今之义而不能皆如者，不能自如其意者也。不能如意者，意有所滞，常人也。”^①其原因在于其性是否有灵，以及灵之多少。灵少者为常士，虽可为文，但意有所阻，难以飞动，不能如意。灵多者为奇士，其灵气飞动，恍澳而来，不思而至，上下天地，来去古今，不为时空所限，可以屈伸长短生灭，皆能自如其意。

汤显祖就是一个狂澜奇士，他敢于逆潮流而动，向程朱理学和陈旧的观念挑战。“自非通人，恒以及相格”。汤显祖是一个不以常理衡量事物的“通人”，因而在创作思维中，可将天地间奇伟、灵异、高朗、古宕之气皆拢于方寸，形之于笔墨，而一扫复古、模拟、追求形式等“浮沉习气”。他反对为追求艺术形式的整齐、和谐、典雅而牺牲内容（意趣）。主张要从内容出发，要以意趣神色为主，反对削足适履，被形式所拘束。汤显祖说：“予谓文章之妙，不在步趋形似之间。自然灵气恍惚而来，不思而至，怪怪奇奇，不可名状，非物寻常得以合之。”^②他提出反对模拟，提倡创作要从“自然灵气恍惚而来”。汤显祖把人的思想、才情、灵气看得重于规律。他还说：“凡文以意趣神色为主，四者到时，或有丽词俊句可用，尔时能一顾九宫四声否？如必按字摹声，即为窒滞迸泄之苦，恐不能成句矣！”^③他不重视形式，即便是音律，也以为宜

① 《玉茗堂文之五·序丘毛伯稿》。

② 《玉茗堂全集》。

③ 《玉茗堂尺牍》。

重自然。

汤显祖的这些主张,带有强烈的浪漫主义色彩。由此可见,唐代那种曲折表现现实情感“有象因之以立,无形因之以生”,以及宋代的“索于理不索于形似”的创作思想,汤显祖不仅继承发展,而且形成了他的戏曲美学创作观。

(4)“戏剧之道,出之贵实,而用之贵虚”审美观

汤显祖为了作品能够耐人深思,达到发人猛醒的地步,运用了虚实结合的创作方法。比如《牡丹亭》梦境的处理,他说:“梦中之情,何必非真,天下岂少梦中之人耶!”汤显祖是“以虚用实”的手法来描写生活,提出要改变现实的理想。他所创造的艺术形象具有浓郁的浪漫主义色彩。除了杜丽娘以外,还创造了许多真实优美、爱憎鲜明的艺术形象。“其款置数人;笑者真笑,笑即有声;啼者真啼,啼即有泪;叹者真叹,叹即有气。杜丽娘之妖也,柳梦梅之痴也;老夫人之软也;杜安抚之固执也;陈最良之雾也;春香之贼牢也,无不从筋节窃髓,以探其七情生动之微也。”^①他由于观察生活深刻,所以才能抓得住“筋节窃髓”,对人物的性格深入挖掘,达到“探其七情生动之微”。

汤显祖主张戏剧表现思想感情,要深戒肤浅,要有一定的思想深度。他说:“若有人嫌摩诘之冬景芭蕉,割蕉加梅,冬则冬矣,然非王摩诘冬景也。其中骀荡淫夷,转在笔墨之外耳。”^②有人创作“割蕉加梅”的作法,是因为不懂得写情写景要耐人深思,应该追求“在笔墨之外”的意趣。

汤显祖善于运用“以虚用实”的浪漫主义手法,来揭露和批

① 明朝王思任:《批点玉茗堂牡丹亭叙》。

② 《玉茗堂尺牍》。

判现实生活。他把一切不合理的生活现象,更集中,更夸张地展示出来,以达到更真实地反映生活的目的。《还魂记》的主题,就是欲表现这种生生死死之情的巨大力量。《邯郸记》通过对卢生的描写,深刻地触及到他灵魂深处,让人们看到权臣心目中的最高理想是如此滑稽可笑。这种现实主义与浪漫主义相结合的艺术手法,获得了汤显祖当时所意想不到的艺术效果。

汤显祖的艺术成就,不仅表现在其思想内容的深刻,而且还表现在其戏剧语言上。汤显祖不仅继承了元杂剧语言富有本色的传统,如自然、真切、质朴等方面,而且还融会了六朝辞赋、五代词的绮丽风格。他的戏剧语言表现出“婉丽妖冶,语动刺骨”,更为清新绮丽、曲折生动、内在感情丰富等特色。可见他写的戏剧语言也达到了很高的成就,对后代的戏曲创作引起了很大的影响。

汤显祖深刻认识到戏剧的美感作用。戏剧能“使天下之人无故而喜,无故而悲”,最后达到“天下和平”审美效果。“性无善无恶,情有之……戏有极善极恶,总于伶无与。”“因戏而生情”,所以在戏剧欣赏过程中,可以引起人们的不同感受,使其在不知不觉中,被戏曲所感动,认识到自身的不足,追求充实、谐调,以达到自我与社会的完善。这就是戏剧的审美功能。

汤显祖对戏剧作用的高度评价,反映了他对戏剧美感功能的认识。同时,说明了新兴的戏剧艺术已具有重要的审美价值。当然也是与明代社会的政治经济有着密切的关系。随着明代社会经济的发展,资本主义因素已在封建社会内部产生了萌芽。因而,从社会经济到政治、思想、哲学都不能不发生一些新的变化,也就很自然地反映到文学、戏剧艺术等领域中来。在汤显祖的戏剧中,反映出来的追求爱情自由,追求个性解放的一些新的思想

火花,就是新时代的反映。

29. 李 渔

李渔(1611—1680年),本名仙侣,改名渔,字笠鸿,又字谿凡,号笠翁,浙江兰溪人。中国清代戏曲理论家和戏曲、小说作家。李渔学识渊博、著述甚丰,生前曾将杂著自编成集,名《一家言》;死后50年(即1730年),芥子园主人又将他的全部诗文杂著收在一起,编为《笠翁一家言全集》,共十六卷,包括文集四卷,诗集三卷,词集一卷,史论两卷,《闲情偶寄》六卷。此外,还有传奇《笠翁十种曲》,小说《十二楼》、《无声戏》等传世。

李渔少年游历四方,结交名士。晚年自南京迁至杭州,每日散步西湖湖边,悠闲自得,遂自号“湖上筏翁”。明末清初,有很多文人讲求声音伎艺,也经常著书立说。李渔有才子之誉,而且在文人中亦很有名。他一方面从事戏曲创作,可以从书坊中得到相当的报酬,另一方面还可以借助戏曲活动结交达官贵人,有时还做他们的门下清客,博得丰富的馈赠。尽管李渔以戏曲活动处世谋生,但却是一位很有成就的戏曲作家与理论家。

《闲情偶寄》是我国戏曲美学史上的重要作品。全书包括《词曲部》、《演习部》、《声容部》、《居室部》、《器玩部》、《饮馔部》、《种植部》、《颐养部》等八个方面。其内容涉及面很广,其中相当大的篇幅论述了戏曲、歌舞、园林、建筑、花卉、器玩等艺术诸方面。特别是有关戏曲美学的部分(《词曲部》、《演习部》以及《声容部》之一部分),历来受到人们的重视和称赞。

李渔深刻地把握了戏曲艺术的审美特性,主要有以下几点:

(1)对整个戏曲提出“结构第一”的主张

在《词曲部》中,李渔从传奇创作必须适应舞台演出需要的

角度，一反前人“填词首重音律”的传统创作观念，“而予独先结构”，他提出结构第一观点。因为戏曲要通过“优人”来表现故事情节，塑造人物形象，所以结构的重要性比在诗歌、散文以及其他体裁的创作中要突出得多。他在论结构时提出了“立主脑”、“减头绪”、“密针线”等要求，目的为了强调主题思想明确，主线突出。这样可以使戏曲在舞台演出的有限空间和时间中，获得强烈的艺术效果。他的理论对后来的戏曲创作产生一定的影响。

(2) 要求戏曲语言浅显、机趣、悦耳具有韵律美

李渔对“词采”、“音律”、“宾白”、“科诨”等多方面进行了细致的阐述，也是为了适应舞台演出需要的角度。他提出戏曲语言必须“贵显浅”、“忌填塞”、“重机趣”、“贵洁净”，要“说何人、肖何人”，不仅使识字与不识字的观众都能听懂，而且要产生勾魂摄魄的艺术效果。同时，李渔还要求戏曲语言具有韵律美，使观众悦耳怡神，得到美的享受。他把剧本写作与舞台演出紧密地结合起来，充分注意到戏曲作为综合艺术的特点，李渔是第一人。

(3) 探讨戏曲“传奇传奇，非奇不传”的艺术的特性

李渔认为传奇可传之所在，“只当求于耳目之前，不当索诸闻见之外。……凡说人情物理者，千古相传；凡涉荒唐怪异者，当日即朽。”在他看来只要不违背“人情物理”，不违反生活本质的真，那么“事途可以幻生，姓名亦可捏造。”观众欣赏时就不问人居何地，事从何来，而论其是否合情合理。另一方面“传奇无实”则属寓言，只有合于人之常情，理之所必有。李渔将戏剧表现生活本质之真与情理之真辩证统一起来。

李渔的园林艺术理论，比较侧重于园林审美特点的研究。他认为园林艺术的特点：就在于以“一卷代山，一勺代水”，变城市为山林，搬奇峰于平地，以寓无聊之思。它既不同于诗文，也不同

于绘画,而是另一种学问,另一种智巧。园林艺术突出要求在于真,在于自然,合乎“物理”,合乎“小之本性”,无虚假之意。这既表现了园林艺术也突出了园林艺术之真的独特性。在园林的设计上,他反对模仿、抄袭和因循,提倡创新,主张表现建筑家的个性。他批评那种“事事皆仿名画,纤毫不谬”和“亭则法某人之制,榭则遵谁氏之规,勿使稍异”的做法,强调“自出手眼”,如文人之标新立异。

戏曲和园林是李渔美学思想的两个重要方面。他的理论代表了清初的学术成就,对当时和后世都产生了深刻的影响。

30. 张南垣

张南垣(1587—?),名涟,原籍江苏华亭,生于明万历十五年,晚岁徙居嘉兴,毕生从事叠山造园。

我国古代的造园工匠在长期的实践中积累了丰富的经验,世代薪火相传,共同创造了优秀的园林艺术。宋代文献中已有园艺工人和叠山工人(即“山匠”)的记载,明代江南地区的造园工匠技艺更为精湛。田汝成《西湖游览志》记载:杭州工匠陆氏“堆垛峰峦,拗折涧壑,绝有天巧,号陆叠山”;苏州的叠山工匠则被称为“花园子”。一园设计之成败往往取决于叠山之佳否,故他们也是造园的主要匠师。这些匠师身怀绝技,文人的造园立意一般要通过他们才得以具体实现。但是,造园师的社会地位在过去一直很低,除了极个别的经文人偶一提及之外,大都是名不见经传。但到明末清初,情况有所变化。经济文化最发达的江南地区,造园活动十分频繁,工匠的需求量当然也更大。由于封建社会内部资本主义因素的成长,市民文化的勃兴而引起社会价值观念的变化,造园工匠中之技艺精湛者逐渐受到社会上的重视而知



名于世。他们在园主人或文人与一般工匠之间起着相互沟通的桥梁作用，大大提高了造园的效率。其中部分人的文化素养较高，甚至有擅长于诗文绘事的则往往代替文人而成为全面主持规划设计的造园家。文人士大夫很尊重他们并乐于与之交往，他们的社会地位就非一般工匠可比，张南垣就是其中的杰出代表。

据戴名世《张翁家传》：

张翁讳某，字某，江南华亭人，迁嘉兴。君性好注山水，每遇名胜，辄徘徊不忍去。少时学画，为倪雲林、黄子久笔法，四方争以金市采购。君治园林有巧思，一石一树，一亭一沼，经君指画，即成奇趣，虽在尘嚣中，如入岩谷，诸公贵人皆延翁为上客，东南名园大抵多翁所构也。常熟钱尚书，太仓吴司业，与翁为布衣交。翁好诙谐，常嘲笑两人，两人弗为怪。

钱谦益、吴伟业皆江南名士，与南垣为布衣之交甚至颇不拘形迹，足见他已因叠山巧艺而名满江南公卿间了。南垣的文化素养较高，因而他的叠山作品亦最为时人所推崇，据阮葵生《茶余客话》卷九载：

华亭张涟，字南垣，少写人物，兼通山水。能以意垒为假山，悉仿管邱、北苑、大痴画法为之，峦屿洞瀨，曲洞远峰，巧寺化工，……昔人诗云：终年累石如愚叟，倏忽移山是化人。又云：荷杖有儿扶薄醉。调南垣父子也。

南垣反对传统的缩移模拟大山整体的叠山方法，他从追求意境深远和形象真实的可入可游出发，主张堆筑“曲岸回沙”、

“平岗小坂”、“陵阜陂陀”，“然后错之以石，缭以短垣，翳以密条”。从而创造出一种幻觉，仿佛园墙之外还有“奇峰绝嶂”，人们所看到的园内叠山好像是“处于大山之麓”而“截溪断谷，私此数石者，为吾有也”。这种主张以截取大山一角而让人联想大山整体形象的做法，开创了叠山艺术的一个新流派。

南垣死后，其子侄均继承其业。子张然，于康熙初年应聘至北京。先为冯溥经营万柳堂，为王熙改建怡园。随后供奉内廷，参与了西苑瀛台、玉泉山行宫以及畅春园的叠山及园林规划。他的后人世代承传其业，成为北方著名的叠山世家——“山子张”。

31. 苏 蕙

苏蕙(?—379)，名蕙，字若兰，始平(今陕西兴平)人，善属文。据唐代房玄龄《晋书》卷九十六记载：窦滔妻苏氏。其夫为苻坚时的秦州刺史，后被迁流沙(今甘肃敦煌)，苏蕙思夫心切，于是织锦为回文《璇玑图》相赠。共841字，回环宛转，词语凄婉。

在中国文苑里有一枝独特的奇葩——回文诗词。这一体裁首创于妇女，又完备于妇女^①，是封建社会里妇女在不能直言幽情暗恨之下的苦心孤诣之作，其中以奇巧多变、文采斐然著称的，当推东晋前秦女子苏蕙的织锦回文《璇玑图》。

历代都是从回文诗的角度来推崇苏蕙的，实际上，就中国工艺美术史而言，苏蕙称得上为最早见诸文献记载的织锦女工艺家，她的回文织锦《璇玑图》则是弥足珍贵的史料。

古今论《璇玑图》者甚多，而以唐代武则天记叙较详，影响较

^① 朱存孝《回文类聚序》云：“自苏伯玉妻《盘中诗》为肇端，窦滔妻作《璇玑图》而大备。”



大。武则天记叙苏蕙织锦的缘由与《晋书》迥然不同。武则天当权执政后,于“听政之暇,留心坟典,散帙之次,偶见斯图,因述若兰之才,复美连波之悔过”,于是撰有《窦滔妻苏氏织锦回文记》,按武则天的说法,苏蕙是武功(今属陕西)人,陈留令苏道质第三女,她“识知精明,仪容秀丽,谦默自守,不求显扬”,长到16岁时,嫁给秦州刺史窦滔,深得丈夫的敬重。武则天也指出了苏蕙的弱点,即“性近于急,颇伤嫉妒”。窦滔,字连波,右将军窦子真之孙窦朗之第二子,长得风神雄伟,又精通经史,能文善武。苻坚对他十分器重,委以显职,皆有政绩,颇有口碑。连任秦州刺史,因忤旨谪戍敦煌。后因攻下晋之襄阳(379年),复起用窦滔为安南将军,镇守襄阳。

当时,窦滔有宠姬赵阳台,能歌善舞,无出其右,窦滔将她安置别所。苏蕙得知,找到赵阳台,苦加捶辱。窦滔深以为憾。赵阳台对苏蕙也不客气,专门揭苏蕙之短,又谄毁交至,使得窦滔对苏蕙十分不快。窦滔镇守襄阳时,邀请苏蕙同往,苏蕙气愤地拒绝了。窦滔便带着赵阳台赴任,一去不返,音信全无。苏蕙才21岁,就独守空房,悔恨自伤,于是,绞尽脑汁,织出回文诗锦图,差人送给窦滔,窦滔览阅锦诗,感其妙绝,有点幡然醒悟,便将赵阳台送到关中,又派车去接苏蕙,并举行隆重的礼仪,迎接妻子到襄阳,从此夫妻言归于好,更加恩爱。

苏蕙的织锦回文《璇玑图》是什么样的呢?锦,如《六书故》云:“织采为文曰锦”。汉代锦之产地以陈留襄邑(今属河南)为第一,自汉代起该地以产锦盛名,《陈留风俗传》有“襄邑有黼黻藻锦”之语,王充《论衡·程材篇》里说:“齐郡世刺绣,襄邑俗织锦”。西晋左思《魏都赋》里说“锦绣襄邑”,这些都可以证明。苏蕙随父在陈留住过,可推想在织锦之乡必学得织锦之艺。她用五色丝

线,织成纵横八寸见方的锦,并用文字织成回文诗于锦上,故武则天这么评价道:“五采相宜,莹心耀目。其锦纵横八寸,题诗二百余首,计八百余言,纵横反复,皆成章句。其文点画无缺,才情之妙,超今迈古,名曰《璇玑图》。”撇开回文诗暂且不论,单就织锦工艺来说,这是中国织锦史上第一次用文字织成的锦,一反过去织花纹图案的常规,800多字织在8寸见方的锦上。而且“点画无缺”,又“五采相宜,莹心耀目”,论其技艺,可谓超古迈今,为千古绝艺,这确实是一个了不起的创举。从唐代史料也可看出苏蕙的不凡技艺。《唐会要》卷三十二云:“……内出绣袍赐新除都督刺史,其袍刺绣作出形,绕山勒回文铭曰:德政惟明,职令思平。清慎忠勤,荣进躬亲。自此每新除都督刺史,必经以此袍赐之。”这是说在袍上绣出山形,周围绕以金银丝绣成的回文铭。日本学者原田淑人在《中国服装史研究》中论及唐代服装时引此资料后这么说:“回文铭据传系前秦苻坚之时,秦州刺史窦滔妻苏氏织锦,绣成七言回文诗。回文铭盖自此始,后来遂成为六朝隋唐相继注行的文样。”这正反映出苏蕙所创的回文织锦工艺对后世的巨大影响,到唐代这种工艺最为流行。

由于苏蕙的回文织锦,奇巧绝伦,在后世产生的影响极大,世人竟抄不绝,王侯抄藏于大内,文士摹贮于箱篋,商旅书题于驿馆,流传甚广。宋代桑世昌把它编入《回文类聚》书中;明弘治年间康万民、康禹民专门撰写了《璇玑图诗读法》一书;清代李汝珍在小说《镜花缘》第四十一回《观奇图喜遇佳文,述御旨欣逢盛典》中褒其事;李渔则有《合锦回文传》小说16卷;宋代才女朱淑真曾重金购得《璇玑图》,玩赏之余,手书有《璇玑图记》,影响之大可与武则天之记相提并论;不少著名戏曲家还将苏蕙织锦回文写成剧本,元代戏曲大家关汉卿曾创作有《苏氏造织锦



回文》杂剧；明代无名氏有《织锦回文》传奇（见《五宫正始》）；又明成化刻本《新刊耀目冠场擢奇风月锦囊》中亦收有《宴滔回文记》；清代著名戏曲家洪昇撰有《回文锦》传奇；孔广林则有《璇玑图》杂剧；苏蕙作为才女的形象，还被人撰文作诗加以赞颂，或绘成彩像以寄近思，更有人仿效她写成回文诗、词、曲、赋、铭、对联和断句，或制作回文，写成形形色色、变幻多端的图案绘刻在器物上。苏蕙的《璇玑图》风靡千百年来的文苑艺坛。

对于《璇玑图》如何读，古人曾专门有研究，说法很多，不能一一备述，朱淑真考据图上有五言、四言、三言和七言回文诗，可周流而读；武则天说图内诗“纵横反复，皆成章句”，是言可以反读、横读、斜读、交互读、退一字读、叠一字读，皆成诗词，计 841 字，可得 3800 余首诗词，构思奇巧，旷古绝后，故宋代著名诗人黄庭坚有诗称赞云：

千诗织就回文锦，如此阳台暮雨何？
亦自英灵苏蕙子，只无悔过窦连波。

明起宗道人将《璇玑图》按颜色分列七图，再按图分诗读出 3752 首；康氏兄弟从第三图内增设一图，又读出 4206 首，共计三、四、五、六、七言诗 7958 首。《诗薮》外编卷四亦云：“苏若兰璇玑诗，宛转反复，相生不穷，古今诧为绝唱。”

据武则天记云，苏蕙还著有文词 5000 余言，经隋末战乱，全部散落，无存于世。诚然，苏蕙的回文诗对后世影响极大，又得以传世，成为一种特殊诗体，令人赞叹；但是，从中国工艺美术史而言，苏蕙织字成锦的技艺，对研究中国工艺美术史和中国纺织史、服装史均有特殊意义；她是历史上最早有发明创造的织锦女

工艺家,其才情令人惊叹。

32. 杨惠之

杨惠之是唐代著名的雕塑大师,更是中国雕塑史上极负盛名的杰出艺术家。他活跃的年代正当玄宗开、天、之世,中国历史步入全盛时期,与此相应,艺术上亦出现了五音繁会、万彩纷呈的繁荣局面。传统雕塑经过魏晋南北朝的创新发展阶段,至此已臻于成熟,大批才艺卓绝的工匠师和大量气度不凡的雕刻作品纷纷涌现,彼此斗巧争奇,极一时之盛。杨惠之及其雕塑就产生于这样的背景之下,且成为其间的主流表征。

宋人刘道醇《五代名画补遗》记载说,杨惠之有一次为京兆名优留杯亭塑像,像成之日,惠之亲手装染,而后将此像面墙立在闹市之中。“京兆人视其背,皆曰:‘此留杯亭也。’”。连塑像背面都能显示人物的风采,则其传神写照的雕塑手段究竟高妙到何等程度,自然不难想见。杨惠之所以能在雕塑史上占据一席之地,是因为他与晋代雕塑名师戴逵有许多相同之处,从事雕塑以前先打下了深厚的绘画功底。据说惠之“唐开元中与吴道子同师张僧繇笔迹,号为画友,巧艺并着”。后来吴道子“声光独显”,惠之于是“都焚笔砚,毅然发愤”,转攻雕塑。他以塑像“夺僧繇画相”,终于另立巧艺,得与道子争衡。时人赞美说:“道子画,惠之塑,夺得僧繇神笔路。”吴道子最擅长的是大型壁画,为了与吴争胜,杨惠之将传统中尚不为人重视的“壁塑”形式发扬光大,在宽阔的墙壁上展开了既有绘画形式感,又具雕塑体积的“立体画卷”。他所塑造的壁间山水因为同时具有色彩和体积,故而较之平面的画幅更加真切可感。此后“壁塑”艺术经过历代匠师的承传和发展,一直以独具一格的面貌保留在传统塑艺之中。



杨惠之是位多产的雕塑巨匠，他创作的雕像在数量、质量及种类等方面都是惊人的。仅从画史记载来看，其作品就有长安长乐乡北太华观玉皇尊像，临潼骊山福严寺山水壁塑，凤翔天柱寺维摩像，汴州安业寺（后改大相国寺）净土院大殿佛像及枝条千佛像、东经藏院殿后三门二神像及当殿维摩像，洛阳广爱寺三门上五百罗汉像及山亭院楞伽山，洛阳北邙山老君像以及昆山慧聚寺毗沙门天王和侍女像等多种。遗憾的是，这些宝贵的艺术珍品现在均已不复存于世间了。苏州角直保圣寺的罗汉像和山水壁塑一度为人认定出于杨惠之手笔，但经有关专家分析，现存的塑像就风格而论，显然非唐代作品。至于该寺历史上是否真有杨氏之作，因年代久远，已难考其究竟了。

杨惠之的雕塑实物虽不可见，但结合文献记载和留存至今的部分盛唐雕像，亦能得其风貌于依稀仿佛。他的创作大致以写实为原则，将生活经验当做艺术的基础，司空见惯的种种凡俗人物一经他的塑刻点化，立时化身为姿态各异的低眉菩萨与怒目金刚。人物神情、姿态、肌理、衣饰等作品细节的真实已引得观者赞赏不止了，而整体气势的饱满雄浑却更足令人叹为观止。这个推断相信离事实不至太远，留杯亭塑像的故事当是一个生动而有力的证明。单看此事便知，杨惠之“塑圣”的称号实是当之无愧的。值得顺带一提的是，杨惠之还写有雕塑理论著作《塑诀》一卷，却也在流传中不幸遗失了。

33. 黄道婆

上海市龙华镇南的龙湾村坐落着一座古墓，那就是元代杰出的民间女纺织家黄道婆的墓，墓碑上有魏文伯的题词，并刻有介绍黄道婆光辉业绩的铭文。

黄道婆是元代松江的一名默默无闻的民间妇女，她凭其聪敏的智能和勤劳的双手，为吴地民间的棉纺织业作出了不朽的贡献，获得了民众的崇敬和敬仰，流芳百世。

我国古代的服装原料主要是丝和麻，棉花的种植传入较晚，到南宋年间，棉花才在吴地得到推广耕种。栽培棉花所付出的劳动要比育蚕缫丝轻松简单，棉布比丝绸更能御寒。因此棉花在吴地、尤其是在松江很快被大量种植，并成为广大民众服装和棉被的主要原料。但当时棉花的加工技术十分落后，收下的棉花，还没有轧车去除棉籽，要用手指一颗颗地剥掉棉籽；弹棉花用的是一根竹条制成的小弓，既累又慢；纺车是手工摇动的单锭纺车，效率很低。棉花加工业的原始状态，阻滞了棉花种植的进一步大面积推广。

改革原料加工工具，提高纺织技术，成为当时一个十分突出的问题，黄道婆的出现，为革新棉纺织业的加工技术解决了难题。由于黄道婆是一位普通的劳动妇女，故史书笔记上的记载极少，只有一鳞半爪的材料。据民间传说和零星的史料推测，黄道婆，又称黄婆，生于南宋淳祐年间，是松江府乌泥泾（今上海市龙华）人。黄道婆生于贫寒之家，为生活所迫，十二三岁即去做童养媳，她白天下地干活，晚上纺纱织布，起早摸黑，辛苦备至，又饱尝公婆的虐待和责骂，偶有不周之处，就不给吃饱。黄道婆不甘忍受这种非人的生活，终于下决心冲破封建礼教的束缚，逃出门，另觅生路。她躲到一条来乌泥泾装货的油船上，就随海船南下，一直到了海南岛南端的崖州。

黄道婆初到崖州，孤苦伶仃，无依无靠，而淳朴热情的黎族人民十分同情黄道婆，欢迎她安居崖州，给予她种种照顾，并毫无保留地把他们所掌握的先进纺织技术传授给黄道婆。当时，海



南岛崖州一带是我国主要产棉区，黎族同胞掌握了先进的纺织技术，崖州所产的棉布洁白细密，有黎幕、黎单、黎锦、花被等品种。黄道婆与当地黎族姐妹相处融洽，又勤奋好学，凭其智能，很快熟悉了新式的制棉工具，娴熟地掌握了棉纺织技术，并成为一名纺织能手。星移斗换，年复一年，客居异乡已过三十年，黄道婆思乡心切，她更挂念的是家乡妇女可能还使用着落后的纺织工具，生活仍是那么困苦，应该回乡传授技术。她终于下了决心，于元朝成宗元贞年间，依依不舍地告别了黎族同胞，搭上了海船，回到了阔别已久的故乡。一踏上旧地，黄道婆便了解到家乡的纺织技术依旧停留在原来的水平。她挨家串户传授从崖州带回的先进技术。在崖州的轧花、弹棉、纺纱、织布技术的启发下，黄道婆又与当地的木工们一起对纺织工具作了改进，很快得到了推广，使松江地区的棉纺织业有了较大幅度的发展。

棉花收采后的第一道工序是去棉籽。黄道婆介绍了黎族人民使用的搅车，搅车又名轧车，用四根木头做机架，机架上装置两根碾轴，上面是一根小直径的铁轴，下面是一根较大直径的木轴，两轴的一端各装有摇臂，一人在两轴之间放入棉花，两轴靠摇臂摇动，各自向相反方向转动，棉籽就被挤出棉花留在后面，棉纤维（皮棉）被带到了前面。搅车构造简单，操作方便，大大提高了生产效率，完全改变了用手剥籽或铁杖擗去籽的原始生产状况。

搅车轧出皮棉后，下一道工序是将棉花弹松。原来乌泥泾用的弹花弓只有一尺多长的小竹弓，用指弹拨，又累又慢。黄道婆将小竹弓改成四尺长的大竹弓，并用绳弦代替线弦，采用檀木做的椎（槌）子代替手指击弦弹棉，这样大弓上绳弦的弹力远远超过小弓上线弦的弹力，使用大弓弹出的棉花更加均匀细致，速度

也大为提高,也利于提高纱和布的质量。

纺纱的纺车,松江地区原来用的是单锭手摇纺车,要三四个人纺纱才能供上一架织布机的需要。黄道婆与工匠们一起,参照纺麻的脚踏纺车,反复试制,改成三锭棉纺车,比纺麻车略小一些,竹轮的大小,脚踏木棍的支点、都作了新的设计,脚踏纺车上装有三只纱锭,可以同时纺三根纱,也可以将两根或三根棉纱合并加捻成线,从而使纺纱效率提高两至三倍,使用脚踏纺车后,操作也更省力。因而,脚踏三锭棉纺车很快在松江地区得到推广,成为当时世界上最先进的纺纱工具。

那时,松江地区用的织布机,就是织麻用的投梭布机。黄道婆利用从黎族人民那里学到的织造技术,又结合自己的织布经验,总结成一套比较先进的“错纱配色、综线挈花”等织造技术,将吴地丝绸上的织花提线的方法和图案,运用到棉布织作中去,所以当时乌泥泾出产的被、褥、带等棉织品上,有折枝、团凤、棋局、字样等各种美丽的图案,细致逼真,鲜艳如画,惹人喜爱。黄道婆把这些多年积累的技术精华,毫无保留地传授给乌泥泾的妇女们,一时“乌泥泾被”名扬天下,不脛而走。附近上海、太仓等地都学习仿制,松江地区优质棉花的大量生产,各地商人纷纷前来采购,形成了松江布“衣被天下”的盛况。松江一带因此而成为全国棉织业的中心,历经几百年之久而不衰。

饱经风霜的黄道婆回到故乡后,为传授棉纺织技术,为革新纺织工具辛勤奔波,连年的劳累,黄道婆积劳成疾,不久便离开了人世。松江的父老乡亲无不感念她的恩惠,妇女们更是痛惜不已,是这位无私的黄道婆所传授的技术,让乌泥泾的民众摆脱了困境,大家自愿出资,将黄道婆公葬,并在镇上建立了先棉祠,以供众人纪念。



由于黄道婆传授棉纺技术的功绩不仅造福于元代人民，还恩及世世代代的松江人民，因而黄道婆的种种传说渐渐将其神化，各朝各代的人们先后为黄道婆立祠祭祀。最早为黄道婆建祠的是元末乌泥泾人赵如，每年春秋两季按时祭祀。在元明二朝交替的战乱中，黄道婆祠不幸被战火焚毁。虽然祠毁，人们仍然思念着黄道婆的恩泽，不仅民间信奉她为神，连封建文人也重视纪念她。明朝成化年间，知县刘琬出资为黄道婆重建神祠。后因江南沿海受到倭寇的烧杀抢掠，黄道婆祠与乌泥泾镇一起焚毁成一片废墟。黄道婆祠虽二度被毁，但她传授的棉纺技术依旧给松江人民带来实利，明代乌泥泾一地从事纺织业的农户达千余家，松江府的“纺织尤尚精敏，农暇之时，所出布匹，日以万计”。各地商贾携带大批钱款，前来松江贩销松江布，松江一府仅凭棉布的收入就可以“供数省之用”。当地的文人儒生切身体会到黄道婆这位劳动妇女给本地带来的恩惠，他们也深切地理解民众颂扬这位纺织先贤，又几度捐款修建黄道婆祠。在万历年间，当地文人张之象捐地重建黄祠，三十年后被毁。天启年间，曾任山东右布政使的张所望，兴修乌泥泾镇的宁国寺时，将寺的西面殿堂辟为黄祠。他在《重建黄道婆祠记》中，如实地称颂道：“衣食之源，姬实开之，等于育我，以母道事之，谁曰不然”。松江民间还流传说，黄道婆是农历四月初六生日，这一天来临，农家妇女纷纷前去黄道婆祠烧香祈祷，祈求这位纺织女神的保佑，纱布能卖更多的钱；小姑娘们祈求能有一双灵巧的手，成为纺织织布的巧匠。黄道婆为中国纺织事业作出的贡献将永远铭刻于人们的心中。

34. 时大彬

中国人喜好饮茶，正因为有这种爱好才有了丰富多彩的茶

文化。饮茶,当然离不开茶具。中国人的茶具可谓多姿多彩,但是其中最负盛名的茶具当是紫砂壶了。

紫砂茶壶是一种陶器,不是瓷器,紫砂茶壶是素有“陶都”江苏宜兴(古称阳羨)的特产。宜兴紫砂壶始于北宋,盛于明清,繁荣于当今。它可供观赏、收藏、又有实用,具有卓绝的工艺水平,自古受到人们喜爱。当时,在宜兴也有很多著名的紫砂大师,时大彬就是其中颇著名的一位。

时大彬号少山,是壶业家时朋之子,江苏宜兴人,生卒不详。估计他生于明万历年间,死于清康熙初年。相传时大彬师从供春,尽得其真传,成为其入室高徒。供春是明代正德、嘉靖间的陶艺家。一名龚春。江苏宜兴人,生卒不详。以制作紫砂壶而闻名,其制品世称“供春壶”,价值极高,有“供春之壶,胜于金玉”之赞语。只是他的作品传世甚少。人们更易提起的是他的徒弟时大彬。

大彬制壶时对紫砂的泥色、形制、技法和铭刻苦心斟酌,有独到之处,确是一位技艺结合文化素养全面发展造诣较高的壶艺家,后人一直把他与供春相提并论。有诗为证,“宜兴妙手数供春,后辈还推时大彬”、“陶家虽欲数供春,能事终推时大彬”等,均能说明时大彬在制壶上的卓越地位。

时大彬所制的紫砂壶具有典雅朴实、结构严谨、制作精细的特点,有“千载一时”之誉。他淘土造壶,间亦杂以硃砂土,其作品大趁姿媚而巧思泉涌。所制名壶形式众多,举凡僧帽、菱花、六方、虚扁、瓜棱、八角等等。信手拈来,不落窠臼,每得意外之奇。清阮葵生在《茶余客适》中曰:“宜兴作者推供春,同时高手时大彬,碧山银槎濮谦竹,世间一艺皆通神。”

大彬壶传世较少,并且盛名之下,赝品颇多。其中较可信

者有：

六方壶，次壶泥色红如胭脂，方身圆顶，璧形壶盖，壶口角做三弯形，与柄均高至壶口，底亦作六方形，通体空灵浑脱，壶底刻有“大彬”二字，此壶于1956年在扬州市郊一座明代万历年间的古墓中出土，很明显是墓主深爱此壶，殉葬之物，为真无疑。

凤首印包壶，此壶紫黑相间，杂砂埔土，泛星星白点，俨如繁星在天，壶身作印包状，壶嘴弯曲作凤首状，鋈作龙首状，有眼，须髯奋张。包布凌若两翼，通体刚柔相济，风云和谐，此壶现为海上著名紫砂明壶收藏家唐云先生收藏。此壶所用泥质与“提梁大壶”相近，当是时大彬所精心制作。

提梁大壶，选泥与凤首印包壶相近，壶身浑圆，壶口角六棱形，上大下小，稳重大方，盖上刻“天香阁”三字及“大彬”二字印字，当推为杰作，此壶现藏于南京博物馆中。

虚扁壶，此壶形制极扁，盖身底线面曲折有致，和而不犯，耿介拔俗，泥质。虽是较粗的硃砂，但是灵犀一点，粗犷中豪气盎然，乃时大彬偏师出奇之佳构。此壶藏于上海博物馆中。

半瓜水盂，呈紫红色，壶口线条行云流水，尽得飞动本泻之趣，挺拔优美，犹其馀事。壶身铭曰：“辛亥夏王，制于正己堂为可先老先生少山时大彬”。

辛亥为明代万历三十九年(1611年)，此时正值时大彬壶艺创作登峰造极的全盛日，所以此壶技艺尤见炉火纯青，不同凡响。此壶也为唐云先生收藏。

从上述四件大彬不同格调的作品中，可以看出，大彬作品所采用的紫砂材料选精质纯，工艺细致，一洗早期紫砂器类似缸坛，原料粗野之陋。另外他较重视砂泥原料的色泽配料，也已经较讲究器物烧成后的表面润泽效果。这些都表明时大彬紫砂器

物已经迈入了艺术构思时期,在实用的基础上,已经较注意突出器物造型的艺术美的情趣。这无疑是中国紫砂艺术史上一个很大的进步。

紫砂壶工艺发展的第一个高峰期就是在明代万历年间,时大彬正是在这个时期活跃的艺术大师,他与当时的李仲芳、徐友泉三人,因都是排行老大,又都是制壶高手,故时人遂以壶家妙手“三大”誉之。

明代文人周亮工在他所著的《阳羨茗壶系》中写道:“见大彬壶,叹观止矣。”性情孤傲的“扬州八怪”之一汪士慎也曾写诗赞赏大彬壶:“寒沙出冶百余年,妙手时郎谁得似。”时郎即指时大彬,可见时大彬的壶艺冠绝当时。时大彬所制的紫砂壶不但在民间收到广泛的好评,相传也曾受到皇帝的青睐,有诗曰:“千奇万状信手出,宫中艳说时大彬”,由此可见时大彬的制壶技艺已经达到了何种地步。“一杯清茗,可沁诗脾”^①,人们在享受品茗雅趣,欣赏紫砂丰韵之时,也就会记起这位著名的制壶名家,他的高超的技艺将永远为世人传颂。

35. 倪仁吉

倪仁吉(1607—1685年),字心蕙,自号凝香子,浦江(今浙江省浦江县)人。其父倪尚忠,字世卿,明万历进士。明神宗朱翊钧万历年间(1573—1620年),倪尚忠由广东调至江西,任吉安同知,倪仁吉于1607年生于吉安,其父故取名为“仁吉”。倪仁吉早慧颖悟,天赋非凡,家庭环境对她的成长起着重要的作用。及笄之年,嫁给义乌吴之艺为妻,久居义乌,故王士禛在《池北偶谈》

^① 大彬壶铭,见《砂壶图考》。



中称倪仁吉作义乌人。作诗、绘画、刺绣是她一生中的主要活动。她的诗辑入《金华诗录》的有《凝香阁诗集》和《四时宫意图诗》，只是她的书画留存下来的仅只片羽，不过从她的绘画与刺绣结合的《画绣》来考察，可以看出她的书画是极有功力的。

倪仁吉既擅长诗文书画琴，又精于刺绣，是明代绣名很高的女艺人。《金华征献录》一书中称赞倪仁吉的绣艺云：“染色既工，又运针无迹。”遗作有《五福图》、《种树图》等。其中的《五福图》，绣面上用白丝线勾画了轻灵的白云，五只蝙蝠以不同姿态围绕着青翠的松树飞翔，一只白鹤凌空而下，中间有两只金黄色的鹿，一在吃草，一在回首顾盼，形态生动，作为陪衬的蒲公英、灵芝草、月季花、石头与小草，都给人以轻灵、明快的感觉，自然而又和谐。这是一幅以国画形式为布局，寓意福(蝠)禄(鹿)寿(白鹤)的吉祥图案。针法有滚针、撇和针、戗针等，针工娴熟，运针无迹，在辟丝配色与施针匀细方面都体现了苏绣的特色。

最令人称绝的是倪仁吉的发绣，她的刺绣作品中有两幅发绣“大士像”是代表作，采用发丝以白描形式绣出观音大士的形象，其中一幅绣面上观音大士的神貌端庄宁静，脚踏莲花，在浮云的衬托下，缓缓行来，其表情、姿态栩栩如生，传达了至高的精神境界和神的气质。这幅作品的难度极大，如果没有绘画的功力恐怕不能绣得如此完美。这是倪仁吉满怀虔诚恭敬之心，一丝不苟地精心刺绣出的大士像，是她刺绣佛像作品中最严谨、细腻、稳实的佳作。她还运用丝绣与发绣结合的方法，绣有《关公》，用丝线绣关公骑在马上手挥战刀，风神雄威，而马尾则完全是用头发绣成的，逼真而传神。

倪仁吉尤擅绣佛像，名重一时，刺绣佛像能消去针线痕迹，观之如画。她曾刺绣《心经》一卷，素绫为质，运用深青色丝线，若

缕金切玉,妙入秋毫,如果没有小楷书法的功力,断难绣出。她还写有五言诗来谈她的刺绣体会:“尝问针有神,不为针掩痕,非指亦非丝,秀劲全挥染。”正是因为她刺绣时神在其中,才会得心应手挥洒自如,所以她的刺绣堪称一绝,对她的绣艺,时人多有颂扬。在《金华诗录》中,赞曰:“迄今得书画片者,珍若拱璧。刺绣亦精,能减去针线痕迹。”张德行在《凝香阁诗》序中说:“更奇者,善以绣代笔,凡美女奇卉,随经点皴,波动欲生,莫窥其针所由度,向称薛灵云,技至此乎!”

倪仁吉独居孤室,穿针理线,从事刺绣,达到很高的艺术水平,为了总结刺绣经验,她编著了刺绣专著《凝香绣谱》一书。据浦江《倪氏宗谱》记载:“凝香绣谱,诸公竞为之叙,遭兵燹不传,惟书画片羽留人间。”当时这部刺绣专著比丁佩的《绣谱》要早上140多年,可惜的是没有流传下来,实在是中国刺绣史上的一大损失。倪仁吉精通诗文,兼工书画,又擅长刺绣,可谓一代才女。《中国工艺美术大辞典》称倪仁吉为明代刺绣工艺家,实际上,倪仁吉是个颇有学识,多才多艺的名媛,富有惊人的艺术才华,是才女中之佼佼者,用“绝艺如君天下少”来形容倪仁吉当是恰如其分。

但是,尽管她才情绝代,由于她身处闺中,活动天地狭小,加之战乱的破坏,又无名人雅士宣扬,作品没有得到应有的重视,可是她在刺绣史上的地位是值得肯定的。



二、代表著作

1. 《草书势》

崔瑗(78—143),字子玉,涿郡安平人,汉朝博学而善文之士崔骃之子(崔骃在当时与班固齐名)。崔瑗锐志好学,年十八至京师受业于贾逵,与许慎同门,精通天官历数和《易传》,亦与张衡、马融有交往。据《赵壹本传》记载,崔瑗为人刚烈,其兄崔章为州人所杀害,他手刃而报仇。如此品性使得他仕途坎坷,数度获罪免归,六十五岁时凭“宿德大儒,从政有迹,不宜久在下位”而被迁为济北相。但第二年就为人谗陷,经“上书自讼,得理出”,然一气之下病终。《后汉书》卷二十五有《崔瑗本传》。

崔瑗工书,尤善章草,师承杜度,书史上有“崔杜”之称。唐人张怀瓘在《书断》中曰:“(崔瑗)善章草,师于杜度,点画之间,莫不调畅……又妙小篆,今有《张平子碑》…子玉章草入神,小篆又妙。”南梁袁昂《古今书评》中说:“崔子玉书如危峰阻日,孤松一枝,有绝望之意。”他对后代草书的影响极大,譬如张芝即取法崔、杜而成为汉代草书的集大成者。但崔瑗书迹仅得有《淳化阁帖·卷二》中草书一帖,五行,三十五字流传于世。

世又传《草书势》一篇为崔瑗所作。《草书势》是我们迄今为止可以见到的第一篇专论书法艺术的文章。《后汉书·崔瑗传》

说：“瑗高于文辞，尤善为书、记、箴、铭。所著赋、碑、铭、箴、颂、《七苏》、《南阳文学官志》、《汉辞》、《移社文》、《悔祈》、《草书势》、七言，凡五十七篇。”但现存的《草书势》包含在晋人卫恒的《四体书势》中。卫恒在论述了草书汉兴以来的各位草书家之后，在“崔瑗作《草书势》云”下抄录了全文。现疑卫恒在收录时可能稍有加工润色，但从其主张，大体认为是崔瑗所作。

《草书势》首先论述了草书产生的时代、原因以及草书的功用特点，然后主要论述了草书的审美形象。

他认为草书的产生是社会发展的实际需要。它产生于“惟多佐隶，旧字是删”的时代，因为“爰暨末叶，典籍弥繁，人之多僻，政之多权。官事荒芜，剿其翰墨”，而“草书之法，盖先简略”，草书之变即“纯俭之变”。崔瑗点明草书具有“省立”、“纯俭”的长处，并认为字体是随着时代的需要而变化发展的，不必囿于圣贤造字之说而不敢变，草书之变正是一反古式。可见他对草书持一种开放的态度。

崔瑗接下来在“观其法象”一语下论述草书的审美形象。草书“俯仰有仪：方不中矩，圆不中规”，不似当时的篆书多用圆笔，篆体多为圆字，而隶书多用方笔，隶体多为方字。草书则兔起鹘落，结体变幻莫测，在欹侧中求平衡，于错落中求有致。他又进一步强调了草书的动态美，“抑左扬右”，省笔在左不在右，故有轻重之变；运笔先中蓄势，犹如：“兽跂鸟趾，志在飞移，狡兔暴骇，将奔未驰”；纵笔发势则要“状似连珠，绝而不离”，笔断意连，笔势能贯通；绝笔收势则如“腾蛇赴穴，头没尾垂”，要力贯末端。但是草书之势又讲究一种整体性和顺时而动的感觉。整体性即“是故远而望之，摧焉若注岸崩崖；就而察之，即一画不可移”；顺时而动即“纤微要妙，临事从宜”，要在用笔的瞬间，依势把握，随机

应变。因此他也着重于“略举大较”来论述草书的美学特征。

草书是动态感最强的一种书体，这种动态感在创作中表现为运笔的过程，在作品则体现在“势”，因此“势”是这种动态运笔的静态呈现。崔瑗在论述草书时就紧紧围绕“势”这一概念来谈，从一种整体的观念来论草书的蓄势—发势—收势三大环节，“势”便不仅仅是起笔—落笔—收笔这些运笔过程中分离的过程，而是于形中可察可识的一种动态的感觉。在书法品评中，书家好用比喻来谈“势”，崔瑗受到汉赋的影响，在《草书势》中亦体现了这一特征。

《草书势》虽然是书论史上第一篇专论，但是其中包含了丰富的艺术思想，尤其是崔瑗对草书的审美价值的认识表明了书法在当时进入了一个自觉的阶段，从纯粹的政教“尚用”的阶段转入“尚用”和“尚美”相结合的阶段。书法开始脱离了作为文字与学术之附庸的地位，而向一门独立的艺术转变。《草书势》也更多的是一篇书法审美理论，而非草书技法理论。崔瑗的审美视角对汉时其他书论家如赵壹和蔡邕都有着极重要的影响。

2. 《非草书》

赵壹(约 130—185 年)，字元叔，汉阳西县(今甘肃天水)人，东汉光和年间著名的辞赋学家，具体生卒年月不详，大概在 130 年至 185 年之间。《后汉书》卷八十《文苑传下》有《赵壹本传》。

据《传》所载，赵壹“身長九尺，美須毫眉，望之甚伟，而恃才倨傲，为乡党所摈。”汉灵帝光和元年(178 年)入京任上记吏，不附权贵，后得司马袁逢、羊陟的称荐而名动京师。但他本人却西归“十辟公府，不就，终老于家”。本传中亦载有他种种孤傲的行径。他的辞赋风格也一如其人，所著《刺世疾邪赋》是汉时难

得的一篇愤世嫉俗之作。《非草书》一文也流露出他这种不谐流俗的品格。

《非草书》是第一篇确凿无疑的书法批评专文,《法书要录》、《书苑菁华》、《全后汉文》和《玉函山房辑佚书续编》均收录此文。《非草书》的主旨是非难草书,却涉及到不少关于书法理论的本质问题。赵壹虽只是对这些问题略引其端绪,但对后代却产生了很深的影响。

赵壹的批评意向有两个方面:一是针对当时章草的兴起,认为草书“盖技艺之细者耳”,“上非天象所垂,下非河洛所吐,中非圣人所造”,不是“弘道兴世”之学。他虽然也认识到草书产生于“军书交驰,羽檄纷飞”的秦末,亦是处于社会的需要,是对原来的文字“删难省烦,损复为单”,但是他从儒家关于文字起源的传说出发,认为这种“务取易为易知,非常仪也”。他又从政教“尚用”的主张出发,认为草书“乡邑不以此较能,朝廷不以此科吏,博士不以此讲试,四科不以此求备,征聘不问此意,考织不课此字,善既不达于政,而拙无损于治”,从而批评世人竞而效行草书,“惧其背经而趋俗,此非所以弘道兴世”。总之,他的结论是力劝士人要以弘道辅教为重,勿以草书之小而废圣道之大。

二是指出当时的人虽效颦竞习草书,但所习之法却有违“草书本末”。汉末士人习草书,追踪杜度、崔瑗和张芝,“忘其疲劳,夕惕不息,仄不暇食;十日一笔,月数丸墨”。赵壹批评那些热衷于草书却不懂得草书的人,其习书方法和认识违背了草书“易而速”的个性特征,曰:“草本易而速,今反难而迟,失指多矣”;而且这样的人迷醉于杜、崔、张,“失节匍匐”,没有自己的个性。

《非草书》一方面是一篇批评的文章;另一方面,从它的基本内容中,又能看到对草书产生的渊源,以及对书法功能的评述,

对书法创作的认识与技巧等。赵壹本人亦工于草书，深谙书法艺术本身。他的批评主要针对于当时习草的风气而言，在《非草书》中还是有许多关于书法艺术的真知灼见。

首先，他指出草书的产生是在秦之末，“官书烦冗”、“军书交驰”，“趋急速耳，示简易之指”，所以草书的本体是“贵删难省烦，损复为单，务取易为易知”。草书的审美性是在草书的实用功能中发生的，“草本易而速”既是草书的实用功能又是草书的审美功能。这一草书美学观与崔瑗《草书势》无异。

其次，他强调了学习草书与人的气质有关。“凡人各殊气血，异筋骨。心有疏密，手有巧拙。书之好丑，在心与手，可强为哉？若人颜有美恶，岂可学以相若耶？”这是讲书法因人的气血、筋骨不同，心手的疏密巧拙有异而各有其态，不是依靠效摹而成。杜度、崔瑗、张芝之才乃“超俗绝世之才，博学无暇，游手于斯，后世慕焉”。世人学书若无其才气，无异于“效顰者之增丑，学步者之失节也。”

最后，赵壹的论述发展了“书为心画”的学说，在“心”与“手”之间加上了“手”这个艺术表现的中介。“书为心画”出自西汉扬雄的《法言·问神》篇：“言不能达其心，书不能达其言，难矣哉！唯圣人得言之解，得书之体，白日以照之，江河以涤之，灏灏乎其莫之御也。面相之，辞相适，捺中心之所欲，通诸人之嚙嚙者，莫如言。弥纶天下事，记久明远，著古昔之昏昏，传千里之恣恣者，莫如书。故言，心声也；书，心画也，声画形，君子小人见矣。声画者，君子小人之所以动情乎。”它最初并不是书法评述的理论。“书”在西汉之前可能也并不包含书法、书体的意思，而是指记载、写史。《左传》中有“书法”一语：“孔子曰：‘董狐，古之良史，书法不隐。赵盾，古之良大夫也，为法受恶。惜也，越竟乃免。’”这里的

书是指记载、书法，“法”是原则。作为六艺的书也是指识字教育，包含着写的意思，而不是书法艺术。只有到了东汉，“书”才有书法艺术的含义。《说文解字》中说：“篆，引书也”、“自尔秦书有八体……”赵壹的《非草书》就更能说明当时“书”已经包含书法的含义了。可见“书，心画也”在最初的时候是指心与言、言与意的关系。但是到了后来怎么会转变成书法美学观的呢？首先书面语言本身就与书写有必然的联系。在书面的语言离不开书写，从某种意义上说书法是书面语言的物质形式，而书面语言是书法的内容之一。其次，这与古代对言与意的关系看待有关。古人多辩“心”与“言”、“言”与“书”、“言”与“意”的关系，认为“言”与“书”都不能完全准确的表达“心”与“意”，需要借助更多的东西来表达。庄子就有一段著名的论断。《庄子·天道》篇：“世之所贵道者，书也，书不过语，语有贵也。语之所贵者意也，意有所随。意之所随者，不可以言传也，而世因贵言传书。世虽贵之，我犹不足贵也，为其贵非其贵也。故视而可见者，形与色也；听而可闻者，名与声也。悲夫，世人以形色名声为足以得彼之情！夫形色名声果不足以得彼之情，则知者不言，言者不知，而世岂识之哉！”

因此对书法的重视后来被逐渐发展成为一种表“心”达“意”的手段。书法从单纯的具有实用价值的工具转变为一种书法艺术。东汉时期正是这种转变的一种过渡，这从赵壹的《非草书》中就能看出。后来的书法美学十分强调“书”与“心”的关系。

赵壹是较早重视到在“心”与“书”之间“手”这一艺术表现的中介的。作为心画的书必须经过“手”这一途径表达出来，书不仅仅只是心画的自然流露，它在很大程度上又是一个熟练的技巧的问题。这一点在后来很多的书家和书法理论家十分强调“手”的巧拙和用笔上都能看出来。赵壹在《非草书》中曰：“书之好丑，



在心与手”，心固然有“疏密”，“殊气血”、“异筋骨”而影响到“书”，但“手”的巧拙也能直接影响到“书”是否能为“心画”。只有“心手合一”，书才能充分为“心画”。赵壹的这一观点对以后的书法审美品评、书法创作和学习都有很大的影响。“心手合一”也成为书家创作所追求的一个最高境界。后来王僧虔的“心手达情”^①和孙过庭的“心手双畅”^②均源于赵壹。

总之，赵壹的《非草书》对当时兴起的书法艺术持一种保守的立场，他以儒家立功、立德的思想为标准低估了书法的审美价值，得出“艺之细者”的结论。而实际上，当时书法已经逐渐地发展成为一种艺术，这种趋势并没有因为赵壹的非难而影响了它的发展。但《非草书》中的某些理论对书法理论的发展还是起了相当重要的作用的。

3. 《笔阵图》

《笔阵图》，东西晋之交的卫夫人所作。卫夫人名铄（272—349年），字茂漪，河东安（今山西夏县）人，汝阴太守李矩之妻，是书法史上少有的女书法家之一，而且传有书论的女书法家也只有她一人。其父卫展是《四体书势》作者卫恒的族弟，因此卫夫人也有“恒之从女”之称。卫家世代工书，卫夫人作为卫门书派第四代传人，书法创作与理论并重。她精于隶法，师承钟繇。《佩文斋书画谱》引《唐人书评》云：“卫夫人书如插花舞女，低昂美容，又如美女登台，仙娥异形，红莲映水，碧沼浮霞。”卫夫人之所以名扬千秋，也有王羲之曾于早年直接师从于她不无关系。

① 《笔意赞》。

② 《书谱》。

卫夫人留下的两篇文章都与书法有关,某一为《与释某书》,收入宋时《淳化阁帖》卷五,亦可见于《全晋文》,但此帖据苏轼和文徵明考证,不归于卫夫人,大概是有一定根据的。另一篇即为《笔阵图》。

《笔阵图》一篇,唐张彦远《法书要录》载为卫夫人所作,后陈思亦辑入他的《书苑菁华》认定为卫夫人所作,但孙过庭《书谱》及稍后的蔡希琮《书法论》、宋人朱长文辑《墨池编》都疑为王羲之所作。就观其思想渊源来说,文中保留了许多卫夫人的书论主张,我们姑且置于卫铄之下来考察。

《笔阵图》开头就强调了书法的玄妙,肯定了书法的重要性曰:“夫三端之妙,莫先乎用笔;六艺之奥,莫重乎银钩。”三端即指文士笔端、武士锋端、辩士舌端,六艺即礼、乐、射、御、书、数,书为其中最为奥妙者。随后又举了李斯见周穆王书兴叹七日和蔡邕入鸿都观碣十日不返的例子,说明书艺难明,以为“自非通灵感物,不可与谈斯道矣。”当时书家皆以为书理玄妙,非常人可知,这体现了魏晋人的书法观念,他们视书法为一种玄妙深邃的艺术,并且当时的风气还认为书法胜过绘画,可见中国书法成为一门独立的艺术是要早于绘画的。

《笔阵图》着重于执笔用笔的探讨,认为书法之妙先在用笔,从毛笔的性能要求讲到执笔的方法。卫夫人讲凡学书字,先学执笔。她又具体谈到了真书的执笔要领:“去笔头二寸一分”执之,若草书要“去笔头三寸一分”执之,下笔要“点画波撇屈曲,皆须尽一身之力而迷之。”这是本文的关键语,表明卫夫人运笔中对“力”的重视。她进一步阐发“力”的重要说:“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,多力丰筋者圣,无力无筋者病。”从此可看出卫夫人的书论有受蔡邕



笔力论的影响,因为据传她的老师钟繇也曾习过蔡邕之书。

卫夫人论用笔提出了对七种基本笔画的要求,取名笔阵:

- 一 如千里阵云,隐隐然其实有形。
- 丶 如高峰坠石,磕磕然实如崩也。
- 丨 陆断犀象。
- 丿 百钧弩发。
- 丨 万岁枯藤
- ㇇ 崩浪雷奔
- ㇇ 劲弩筋节

她对七种笔画的要求通过形象的比喻表现出来,以简明的物象形容笔画,认为书道便在这种象形中体现出来,“每为一字,各象其形,斯造妙点,书道毕点”。

卫夫人还探讨到意与笔的问题,她虽未明确提出要意在笔先(后来她的学生王羲之明确提出了此论点)。但她的思想已经论述得极为明晰。她将执笔分为七种,曰:“有心急而执笔缓者,有心缓而执笔急者。若执笔近而不能紧者,心手不齐,意后笔前者败;若执笔远而急,意前笔后者胜。”这里以执笔与心意联系,意后笔前者败,意前笔后者胜即是主张意在笔先。

《笔阵图》中论述了六种书体的用笔法,提出了要取备各法的主张,体现融会诸体、博采众长的特征。她还详细论述笔、墨、砚、纸的功用及选择,这在她之前的书论中几乎未有涉及,这表明她已经认识到文房四宝与书法艺术的关系,这一点得到了后代许多书家继承与发扬。她又提出了“善鉴者不写,善写者不鉴”的观点,阐述了书法创作与书法赏评的关系,这也是一种新的书

法美学思想,说明创作与赏评有其各自的规律与特点,往往不能兼而善之。

总之,《笔阵图》提出了一系列前人未论及的书法美学概念,如“用笔”、“师古”、“执笔”、“骨”、“肉”、“筋书”、“意后笔前”、“意前笔后”、“善鉴者”、“善写者”等等,又论述了文房四宝、书法学习、创作及品评,已经初具体系性,为卫夫人自称为“书道”,其文虽不长,但可以看作一篇汉魏以来书法美学的一个总结。

4. 《书品》

《书品》,南朝梁代庾肩吾著,是南朝具有代表性的书论之一。《唐书·艺文志》收作一卷,另有《法书要录》、《续百川学海》也收录了此篇。

庾肩吾(487—?),字子慎,南阳新野(今属河南)人,梁代著名的书法评论家、文学家。他本人即善草隶,同时代的袁昂《古今书评》中已见其名,又有张怀瓘《书断》评之曰:“才华即秀,草隶兼善,累纪专精,遍探名法”。

《书品》一篇,将汉至齐梁的一百二十三位书法家,分为上中下三品,每品中又分三品,形成上上、上中、上下直到下下的九品列位法。每品中系以短论,全篇有一总序。总序中首先阐明了他的品评只限于今体书,对古体书“不复兼论”,因为“惟草隶疏通,专行于世”。这是因为他的文艺思想与梁朝皇帝萧纲主张新变的思想是一致的。他认为书法“变通不极,日用不穷,与圣同功,参神并运”,各种字体的形成与发展就是不断创新和演变所臻,如隶书发源于秦时程邈,“以奏事繁多,篆字难制,遂作此法,故曰隶书,今时正书是也。”草书则起源于汉时,“解散隶法,用以赴急,本因草创之义,故曰草书。”他对后起的今草、正书体极为重

视,体现了他对书体变迁的认同。

庾肩吾将上、中、下三品作为一种审美界定,他是继承了王僧虔以“天然”与“人工”的分类标准来完成这种界定的。如他把张芝、钟繇、王羲之列为上上品,曰:“张工夫第一,天然次之。衣帛先书,称为草圣。钟天然第一,工夫次之。妙尽许昌之碑,穷极邺下之牍。王工夫不及张,天然过之,天然不及钟,工夫过之。”这里的“天然”是指书家得自天赋的才能,所谓“人工”即是指书家所下的功夫。书法依靠禀赋的天资,但是在很大的程度上也依靠勤学苦练,然仅有苦功而无颖悟与天资,也难达到巅峰。庾肩吾通过对具体书家的评论表明了他的主张,认为书家各有所长,或具天资而能出神入化,或勤学苦练而能登峰造极。

《书品》中还体现了庾肩吾受到梁朝崇尚藻绘华丽的文艺思潮的影响,在论书中尚奇巧新丽,多用声色的譬喻来描述。他说:“敏思藏于胸中,巧意发于钜。詹尹端策,故以迷其变化;英韶倾耳,无以察其音声。殆善射之不注,妙斫轮之不传。”以詹尹卜筮时蓍草的千变万化来比喻书法形态的新巧奇变,以美妙的音乐形容书法的动感。他在评论具体书家中也体现了这种祈尚,如说“景则(李式)毫素流糜,稚恭(庾翼)声彩迢越”,评杨经等十五人云:“此十五人虽未穷字奥,书尚文情,披其丛薄,非无香草;视其崖岸,时有润珠”;又评卫宣等二十三人云:“此二十三人皆五味一和,五色一彩。视其雕文,非特刻鹄,观其下笔,宁止追响。遗迹见珍,馥芳可折。”从中可以看出庾氏注重表现形式和感官愉悦的审美情趣。

《书品》中可见“品”的品论方法,与齐梁间谢赫《古画品录》、钟嵘的《诗品》、沈约的《棋品》,构成“品”的文化现象,于南北朝时盛极一时,对以后的文艺批评有着极大的影响。《书品》的出现

上继羊欣《采古来能书人名录》、王僧虔《论书》、袁昂《古今书评》等文，下开李嗣真《书后品》、张怀瓘《书断》、朱文长《续书断》、包世臣《国朝书品》等作，在书论史上起到了承前启后的作用。《采古来能书人名》、《论书》、《古今书评》等，虽明显地出现了“品”的意识，但还不落一个“品”字。庾肩吾则用“品”字给了这种评议一个再恰当不过的称谓，而且按品的级第构建了“上”、“中”、“下”三大序列以视优劣长短，打破了以往的时间序列。羊欣、王僧虔、袁昂等常以书家的前后为顺序进行品评，庾肩吾则以优劣为前后；前者以书家为纲，后者以品评为纲，开启了书法评论的另外一种体例。

《书品》虽然仅以“上”、“中”、“下”分品，实则已开后世以“神”、“妙”、“能”论书之先河，对书法审美思想的发展有着巨大的影响，被后人视为品评的范式。如他对“神”的描述可从其对张芝、钟繇、王羲之书法的品评中见到：“鹰爪含利，出彼兔毫；龙管润霜，游万蚕尾。学者鲜能具体，窥者罕得其门。若探妙测深，尽形得势，烟花落纸，将动风采。带字欲飞，疑神化之所为，非世人之所学，惟张有道、钟元常、王右军其人也。”这种飞动不居、出神入化的境界，在庾肩吾看来是书法中最高的境界，非常人所可及的。“神化之所为，非世人之所学”二句体现了他对张、钟、王的推崇，也启导了后世把“神品”列入书家之无上品的观念。他对“妙”、“能”的论述也同样如此，这里不再一一详述。

总之，《书品》是汉魏以来人物品评之风在书论上的反映，它不仅体现了萧梁时代的审美趣尚，而且确立了后世评书的形式。

5. 《三十六法》

《三十六法》一卷，唐代大书家和书论家欧阳询著。又名《欧

阳结体三十六法》。主要探法真书的结体规则,是作者结合临书体会,传授书法技法的专著。因欧阳询还著有讲八种点画的笔势要求的《八诀》,两篇又合称《欧阳率更书三十六法八诀》。《三十六法》有《续自川学海本》,《说郛》宛委山堂本,《唐人说荟》乾隆本,道光本,宣统石印本。

欧阳询(557—614年),字信本,潭州临湘(今湖南长沙)人。官至太子率更令,故又称欧阳率更。他擅长书法,初学王羲之书法,后在楷书中参以古隶用笔而自成一家,开创了易学的“欧体”。“欧体”以险劲瘦硬为特色,在初唐诸家中保留隋碑方正峻利的风貌最多,于平正中见险劲、于刻厉中寓圆润,张怀瓘评他的书曰:“飞白冠绝,峻于古人,有龙蛇战斗之象,云雾轻浓之势,风旋电激,掀举若神。真行之书,虽出于大令,也别成一体,森森焉若武库矛戟,风神严于智永,润色寡于虞世南。其草书迭宕流通,示之二王,可谓动色;然惊奇跳峻,不避危险,伤于清雅之致。”^①

在书法理论上,欧阳询极重视“法”的探讨,后人评“唐人尚法”,此种风气首先表现在欧阳询的书论中,《三十六法》便是仔细研讨楷书如何结体的法则。宗白华先生在《中国书法里的美学思想》中认为此篇十分重要,将其全篇列入,认为可以从中探出中国美学思想的基本范畴,且可以通到其他艺术。宗白华先生说,现在介绍的结字三十六法,是依据清代戈守智《汉溪书法通解》所录,其中有很多戈守智自己的阐发,通常被以为颇得其精要。

《三十六法》的列目具体有以下三十六法:排叠、避就、顶戴、穿插、向背、偏侧、挑掇、相让、补空、覆盖、贴零、粘合、捷速、满不

^① 《书断》。

要虚、意连、覆冒、垂曳、借换、增减、应副、撑拄、朝揖、救应、附丽、回报、包裹、小成大、小大成形、小大与大小、各自成形、相管领、应接、褊、左小右大、左高右低、左短右长、却好。全文既有具体各个字的结体的方法，又谈到了章法的问题。如他讲字的结体，排叠：“字欲其排叠，疏密停匀，不可或阔或狭，如‘寿藁画宝笔丽羸羸’之字，系旁言旁之类，八法所谓分间布白，又曰调匀点画是也。”避就：“避密就疏，避险就易，避远就近。欲其彼此映带得宜，如‘庐’字上一撇既尖，下一撇不应相同。‘俯’字一撇向下，一撇向左。‘逢’字下‘辶’拔出，则上必作长点，皆避重叠而就简径也。”又如“顶戴”、“穿插”等规则都具体到了各个笔画的规则。

除了单个的字之外，欧阳询还十分注重整体章法。宗白华先生在谈到“相管领”和“应接”两条的时候，认为这两条已经不单是论个体的字，而且也是通篇文字全幅的章法。“相管领”就是戈守智所说的“凡作书，首写一字，其气势便能管束到底，则此一字便是通篇之领袖矣。”“应接”就是每个字、每一行之间都要连贯，“如上字作如何体段，此字便当如何应接，右行作如何体段，此字又当如何应接。”（戈守智），要能做到“行行相向，字字相承”。既有能贯通一篇的气势，又有能在各个变化里相互照应承接，这就是书法章法的两个基本原则。

《三十六法》中鲜明地体现了欧阳询的审美理想。首先，书法作为一种线条构成的空间艺术，通过点画的布置和连贯，造成黑白交错的结构美，他要求这种黑与白的空间达到理想的均衡状态，错落有致。在他论书的布白中“停匀”、“得宜”、“相称”、“映带”等词频频出现，反复强调笔画偏旁的比例与相互联系。

其次，“却好”一条最鲜明地表现了他的结体原则，清代的戈



守智在《汉溪书法通解》中的发挥很得其要旨。他说：“诸篇结构之法，不过求其却好。疏密却好，排叠是也。远近却好，避就是也。上势却好，顶戴、覆冒、覆盖是也。下势却好，贴零、垂曳、撑拄是也。对代者，分亦有情，向背、朝揖、相让，各自成形却好也。联络者，交而不犯，粘合、意连、应副、附丽、应接之却好也。实则穿插，虚则管领，合则救应，离则成形，因乎其所本然者而却好也。互换其大体，增减其小节，移实以补虚，借彼以益此，易乎其所同然者而却好也。挑者屈己以和，抱者虚中以待，谦之所以却好也。包者外张其势，满者内固其体，盈之所以却好也。褊者紧密，偏者偏侧，捷者捷速，令用时便非弊病，笔有大小，体有大小，书有大小，安置处更饶区分。故明结构之法，方得字体却好也。至于神妙变化在己，究亦不出规矩外也。”所谓“却好”，意为恰到好处，戈守智这里指出了欧阳询结体论的核心是要求合乎均衡适宜的审美标准，体现了儒家以中和为美的审美理想，务求中庸法度，过犹不及。

欧阳询的三十六法和以此为指导的书法，提揭了尚法的祈尚，开了唐人楷书的风气。

6. 《书谱》

《书谱》，唐孙过庭著，成书于武则天垂拱三年（687年），是中国书论史上堪称杰作的著述，本身也是一篇极为精美的草书作品。现故宫藏真迹摹本，陈思《书苑菁华》、钦氏《书苑补益》、《百川学海》、《说郛》、《四库全书》中均有收录。此书流传千余年，多种手迹单行本和其他版本行世不胜列举，其墨迹现存于台湾。

关于孙过庭的生卒年、里籍，各家长期考核不定。他生活的年代大致可以推定为高祖武德年间（618—627年）到武则天圣历

元年(698年)之间。名为虔礼,字过庭。里籍有陈留人(一属河南,一属江苏),或富阳人(今浙江杭县)和自署的“吴郡”三说。孙过庭出身寒家,幼时“不及学文”,成年“不及从事”。四十岁任低职率府事参军,不久因遭谗议而弃官,遂潜心于书法以自慰,但“期老而有述”之志未酬,于四十到五十岁之间病逝。

孙过庭工正、行、草书三体,其中以草书最为精到。妙于用笔,峻拔刚劲。宋米芾认为“凡唐草得二王法,无出其右”。墨迹以《书谱》最为有名,之外还有《千字文》、《景福殿赋》见于著录。

关于《书谱》,其墨迹原文篇末云“今撰为六篇,分为两卷。第其功用,名曰《书谱》”。而今存墨迹仅此一篇,遂使论者产生分歧:一种意见认为今存《书谱》只是原文的一篇序言,故宜题作《书谱序》,其正文已佚。另一种意见是根据原文中“分成二卷”之说,且今存墨迹上有“卷上”字样,以为今存者乃二卷中之上卷,下卷已佚。还有一种意见以为今存的《书谱》就是全文,此说近人朱建新《孙过庭书谱笺证》中提出,认为现在的全文屡经装裱,中间断失了“卷下”等字。他还提出了三条根据:一、原文已完备,无可复增。二、篇末“自汉魏已来”一段可以明确断定为全文的跋语。三、最后有“垂拱三年写记”一行,可以证明是完整的一篇。但是无论《书谱》为序言抑或正文,其理论价值都是不可抹灭的,我们可以从中看到孙过庭的书法理论思想,也可以看到唐时的书法气象。

《书谱》的全文是从对前代书家的评论开始的。《书谱》的开章曰:“夫自古之善书者,汉魏有钟、张之绝,晋末称二王之妙。”对于钟、张、二王的评价是自晋代以后书学理论中的一个焦点,孙过庭认为王羲之的长处在于能兼工诸体,虽然钟繇的隶书与张芝的草书略胜羲之一筹,但全面看来,王羲之以博涉见长。他

的评价避免了当时流行的以古今、妍质为标准,这与唐时太宗以来推崇王羲之的风气颇为不同,他对书法的古今妍质之变持一种通达的态度,反对荣古非今的作法。

在对钟、张、二王的评价中已反映了他对各种书体的认识,他一方面强调辨体,指出各种书体用途,特征,规律的区别,另一方面又主张各体之间的融通。首先他从各种不同书体的功用出发,分析其不同的风格特征,他以为行书适宜于一般日常的运用,真书则适于题榜刻石、书写碑文墓铭,书体的功用不同,对其的审美要求自然就不一样。孙过庭对篆、隶、草、章的四种书体审美特征用了不同的范畴来概括:篆书贵在运笔圆转而劲健,即“婉而通”,古人所谓“如吐蚕丝”者是也;隶书结体贵精,故以“精而密”评之;草法最重流类,能变幻而畅达,故曰:“流而畅”;前人都以为章草的形成意在求简,故用“简而便”。这几句精练的语言,明代杨慎《墨池琐录》中曾赞曰:“此四诀者,可谓鲸吞海水尽,落入珊瑚枝。”评价十分之高。

其次,孙过庭还强调了各体之间的联系与统一,尤其强调了真书和草书的统一。曰:“草不兼真,殆于专谨;真不通草,殊非翰札。真以点画为形质,使转为情性,草以点画为情性,使转为形质,草乖使转,不能成字;真亏点画,犹可记文。回互虽殊,大体相涉。”孙过庭以“使转”、“点画”来分析真书与草书的异同,成为书论史上的著名论断。他讲真书以点画作为外在的表现,以运笔的使转作为内在的精神,而草书则相反。但真草二者的笔法是相通的,草不能兼真,则易失去严密的法度,真不能融合草,则不成其为精美的书法,真草二体从根本上说是相得益彰的,推而广之,孙过庭甚至要求融会各体,主张“傍通二篆,俯贯八分,包括篇章,涵咏分白。”这样才能达到炉火纯青的地步。他还举出钟繇和

张芝的例子：“至如钟繇隶奇、张芝草圣，此乃专精一体，以致绝伦。伯英不真，而点画狼藉；无常不草，而使转纵横。自兹以降，不能兼善者，有所不逮，非专精也。”孙过庭以为张芝虽不长于真书，然其草书中处处可见点画之工，钟繇固然也不工于草书，但其真书中不乏使转之巧，可见其也能运驾草书之势。钟、张之所以能专精一体乃在于其能兼通诸体之法。由此可见孙过庭以为真草二体笔法是相辅相成的，他主张诸体贯通，所谓“熔铸虫篆，陶均草隶”。这种融合各体的主张虽早在卫夫人的“六种用笔”理论和王羲之的书论中已有所见，但具体比较真草二体，从中引出二者在笔法与字形上相通相异并加以推广实乃孙过庭的独到之见。

《书谱》中还有孙过庭论述书家的感情、性格与书法创作的关系。他认为创作时的心情不同其作品的风格必然不同，因此区分不同作品，不必从书法形态上把握，而应从书家心理把握。他认为王羲之的字能“会古通今，情深调合”。他对王羲之诸帖的论述为后人反复的引用，他说：“写《乐毅》则情多佛郁；书《画赞》则意涉瑰奇；《黄庭经》则怡怗虚无；《太师箴》又纵横争折；暨乎兰亭兴集，思逸神超；私门诫誓，情拘志惨。所谓涉乐方笑，言哀已叹。”这里结合了王羲之诸帖来推测他作书时的种种心态，表明情与书统一的观点。他亦认为人的性格和书的风格不无关系，他解释为何同学一家之书而各人的面目却不同曰：“虽学宗一家，而变成多体，莫不随其性欲，便以为姿；质直者则径拔不遒；刚者又掘强无润；矜敛者弊于拘束；脱易者失于规矩；温柔者伤于软缓，躁勇者过于剽迫；狐疑者溺于滞涩；迟重者终于蹇钝；轻琐者染于俗史。斯皆独行之士，偏玩所乖。”这里虽然主要是指责由于人的性格欲望的偏向而给书法创作带来的种种流弊，但十分鲜

明地表明了他重视习性与书法的关系。

在论述书家与创作的关系时，孙过庭还强调了年龄与书风的联系，提出了影响十分深远的“人书俱老”的批评标准，他以为年轻人长于模仿前人而不失规矩，但终乏深思熟虑，融会贯通之妙；老年人思想更趋妙熟，然不善于学习，即所谓：“若思通楷则，少不如老；学成规矩，老不如少。”“思则老而逾妙，学乃少而可勉。”可见“思”非经历长期的阅历而难达其妙，学则由勤勉可臻其极。学又分为三个阶段，“至如初学分布，但求平正；既知平正，务追险绝；既能险绝，复归平正。初谓未及，中则过之，后乃通会。通会之际，人书俱老。”初学时宜平正，进而须求险怪奇绝，最后复归到平正，就是达到“人书俱老”的化境。这种理论与后来苏轼论文的观点是一致的，苏轼曰：“大凡为文，当使气象峥嵘，五色绚烂，渐老渐熟，乃造平淡，余以不但为文，作诗者尤当取法于此。”“渐老渐熟，乃造平淡”就是孙过庭“既能险绝，复归平正”的理想。

关于书法创作方面，孙过庭也提出了许多独到的见解。他讲书法创作的条件，讲五合、五乖的理论；在创作时，孙过庭还重视心手合一，心手双畅，这在他的《书谱》中反复地论述到，他认为书法本原于人的心灵，要使手能准确地表现心灵，这就需要在长期涵养之后的妙契神悟，即“心不厌精，手不忘熟，若运用尽于精熟，规矩谱于胸襟，自然容于徘徊，意先笔后，潇洒流落，翰逸神飞。”对于书法作品的风格来说，孙过庭继承了晋以来书论史上重视骨力的传统，又体现了初唐时代追求清新刚健之美的要求，但他又主张融合各种风格，兼取其长，达到一种综合而和谐的中庸之美。他主张一件书法作品中当有变化也有统一，既综合各种风格，又不乏前后的一致与连贯，即“至若数画并施，其

形各异,众点齐列,为体互乖。一点成一字之规,一字乃终篇之准。违而不犯,和而不同;留不常迟,遣不恒疾;带燥方润,将浓遂枯。”

《书谱》是孙过庭深得书法创作甘苦的经验之谈,其间提出了许多重要的命题。它又超越唐朝而成为书论史上的一部重要著作,孙过庭论书的许多话都被后人反复地引用。如草真要兼的观点,又如对用笔的见解:“一画之间,变起伏于峰不少;一点之内,殊衄挫于毫芒。”对于这一见解,清代朱履贞在《书学捷要》中加以了阐发,认为这段话“概括无限书学,虽赞颂前贤,实一篇论书关键处,犹禅句中之有眼也。”又如“人书俱老”的命题,总结了学书的三时,最后的一阶段是“既能险绝,复归平正”,达到了寓神奇于平淡之中的深一层的耐人寻味的境界。

7.《书断》

张怀瓘,生卒年、字、号均不详,海陵(今江苏泰县)人。唐代书法家兼书法理论家。唐玄宗开元中官鄂州司马、升州司马、右率府兵参军、翰林院供奉。他出生在一个书法世家,父亲张绍宗以能书知名,曾著《蓬山事苑》三十卷行于世,其兄张怀瑰亦以能书名于世。张怀瓘兼擅真、草、行、篆,他自称“真行可比虞、褚,草欲独步数百年间”^①。但他的作品已经失传,今人对他的书法不得而知。他的书法理论著作颇多,以为自己“书道无所不通”(张怀瓘《文字论》)。他的书论传世的有《书断》三卷、《书议》一卷、《书估》一卷、《文字论》一卷、《六体书论》一卷、《论用笔十法》一卷、《玉堂禁经》一卷、《评书药石论》一卷、《二王等书录》一卷;还有

^① 朱文长:《续书断》引。

《古文大篆书祖》一卷和《书赋》一卷已失传。他的论书主张涉及到书法艺术的各个方面,体现了时代的风尚,被认为是盛唐气象在书论上的代表。他又有《画断》一卷,评顾恺之、陆探微、张僧繇画之优劣。

《书断》成书于开元甲子年(724年)到开元丁卯年(727年)之间。现有《法书要录》本,《墨池编》本。全书分为上中下三卷,书前有序,书后附《评》一篇,序简述了书之形成过程、应用及功能。序的末尾概括了全书的目的和内容,曰:

或记录万一,辄欲芟夷浮议,扬榷古今,拔狐疑之根,解纷挐之结。考穷乖谬,敢无隐于昔贤;探索幽微,庶不欺于玄匠。爰自荒地、史籀、仓颉,迄于皇朝黄门侍郎卢藏用,凡三千二百余年,书有十体源流,学有三品优劣,今叙其源流之异,著十赞一论,较其优劣之差,为神、妙、能三品,人为一传,亦有随事附者,通为一评,究甚臧否,分成上、中、下三卷,名曰《书断》。其目录如后,庶儒流君子知小学有矜式焉。

卷上,古文、大篆、籀文、小篆、八分、隶书、章草、行书、飞白、草书。作书九人,附者四人,赞十首,论一首。

卷中,三品总目、优劣,神品十二人,传附九人,妙品三十九人。

卷下,能品三十五人,传附二十九人。

凡一百七十四人,评一首。

书断序首先论述了书的形成过程,认为书起源于伏羲之画卦、仓颉之造字,曰“昔包牺氏画卦以立象,轩辕氏造字以设教。至于尧、舜之世,则焕乎有文章。其后盛于商、周,备夫秦、汉,固

其所由远矣。”

卷上是一篇简明的书体发展史。他列举了每种书体,案由何人所作,然后引证前人的说法,或予以佐证案语,或正前人之说,或评价该书体的特征。因为他的目的就是要“拔孤疑之根,解纷拏之结”,所以就大量的引述了前人的说法。譬如古文,他说:“《吕氏春秋》云:‘仓颉造大篆。’非也,若仓颉造大篆,则置古文何地?……史籀大篆之祖也。”又如籀文,“案周太史史籀之所作也。与古文大篆小异,后人以名称书,谓之籀文。”小篆,“案小篆者,秦始皇丞相李斯所作也。增损大篆,异同籀文,谓之小篆,亦曰秦篆。”“画如铁古,字若飞动,作楷隶之祖,为不易之法。”又曰行书“案行书者,后汉颍川刘德升所造也,即正书之小讹,务从简易,相间流行,故谓之行书。”草书“案草书者,后汉征士张伯英之所造也。”关于草书的说法不一,张怀瓘又一一列出,认为“伯英学崔、杜之法,温故知新,固而变之以成今草,转精其妙。字之体势,一笔而成偶有不连而血脉不断,及其连者,气候通其隔行。”“伯英即草书之祖也。”文中每在评论书体之形成后,总有“某人即某书体之祖也”之句,并且在各论之后均附有言简意赅之赞语。卷上之末,有论一篇,针对书体形成经过不同有不同的说法,张怀瓘深表忧虑,论述了要“学以聚之,问以辩之”,以免“尊诸子之非,弃圣人之是。”

卷中、卷下则主要记述了三品优劣,将神品列了十二人,妙品列了四十七人,能品列了一百零七人。

卷中开篇讲“笔墨精妙,思极天人”,然后分别列出了三品的人物。



神品十二人

大篆一：史籀。

籀文一：史籀。小篆一：李斯。八分一：蔡邕。

隶书三：钟繇、王羲之、王献之。

行书四：王羲之、钟繇、王献之、张芝。

章草八：张芝、杜度、崔瑗、索靖、卫瓘、王羲之、王献之、皇象。

飞白三：蔡邕、王羲之、王献之。

草书三：张芝、王羲之、王献之。

妙品四十七人

古文四：杜林、卫密、邯郸淳、卫恒。

大篆四：李斯、赵高、蔡邕、邯郸淳。

小篆五：曹喜、蔡邕、邯郸淳、崔瑗、卫瓘。

八分九：张旭、皇象、邯郸淳、韦诞、钟繇、师宜官、梁鹄、索靖、王羲之。

隶书二十五：张芝、钟会、蔡邕、邯郸淳、卫瓘、韦诞、荀爽、谢安、羊欣、王洽、王珉、薄绍之、萧子云、宋文帝、卫夫人、胡昭、曹喜、谢灵运、王僧虔、孔琳之、陆柬之、褚遂良、虞世南、释智永、欧阳询。

行书十六：刘德升、卫瓘、王珉、谢安、王僧虔、胡昭、钟会、孔琳之、虞世南、阮研、王洽、羊欣、薄绍之、欧阳询、陆柬之、褚遂良。

章草八：张旭、钟会、韦诞、卫恒、郗愔、张华、魏武帝、释智永。

飞白五：萧子云、张弘、韦诞、欧阳询、王廙。

草书二十二：索靖、卫瓘、嵇康、张旭、钟繇、羊欣、孔琳之、虞世南、薄绍之、钟会、卫恒、荀爽、桓玄、谢安、张融、阮研、王珉、王洽、谢灵运、王僧虔、欧阳询、释智永。

能品一百零七人(略)

张怀瓘还在这之后做了一定的解释，列入各品的书家“每一书之中，优劣为次；一品之内，复有兼并。”譬如在神品中有籀文、小篆、八分等书体，有的书家只得其一，如李斯、索靖等，但是有的书家则见有二者或三者，甚至五者，如二王则各得其五。《书断》的后文也是根据上文所列的来展开的。“后所列传则当品之内，时代次之。或有纪名而不评迹者，盖古有其传，今绝其书，粗为斟酌，列于品第，但备其本传，无别商榷。”

自此以下，卷中主要为神品和妙品中的人物列传并加以评述。列入的书家皆有简历、业绩，并且对各家列入诸品的标准有详细的分析。神品中人物被列传并加以评述的有史籀、李斯、杜度、崔瑗、张芝、蔡邕、钟繇、皇象、卫瓘、索靖、王羲之、王献之等十二人。妙品中白列传评述的书家有四十七人。卷下是为能品的书家列传，能品中列入的一百零七人均有列传。

张怀瓘在简述人品的书家和传略之后有个小结，即是“评”，说明凡入品者皆天下有名之士。“群能间出，角立挺拔，或秘名胜天府，或藏器竹帛，虽经千载，历久弥珍，并可耀乎祖先，荣及昆裔，使夫学者发色开华，灵心警悟，可谓琴瑟在耳，贝锦成章。”他是“以展其材”、“以扬其业”。而有此著。

张怀瓘的《书断》确立了历史上以神、妙、能三品论书的原则，对后世的书、画理论影响甚广，《四库提要·唐朝名画录》中



说：“张怀瓘作《书断》，始立神、妙、能三品之目。”所谓“神”即是出自天性而能穷尽书法之妙的艺术境界。如《神品》中说史籀：“令妙迹虽绝于世，考其遗法，隶若神明，故可特居神品。”张芝“精熟神妙，冠绝古今”；蔡邕“体法百变，穷灵尽妙，独步古今，又创造飞白，妙有绝伦，动合神功，其异能之士也”；王羲之“备精诸体，自成一法，千变万化，得之神功，自非造化发灵，岂能登峰造极”。张怀瓘在神品中强调了天赋的特征，认为书家是基于一种先天的、内在的精神气质而创作，从而能契于自然之妙，深得书道之玄。所谓“妙”，张怀瓘强调来自功夫，是一种由人功而至的得心应手、出神入化的境界。譬如《妙品》中评嵇康曰：“妙于草制，观其体势，得之自然。”评张弘云：“其飞白绝当时，飘若云游，激如惊电，飞仙舞鹤之态有类焉。”所谓“能”即指精于技巧，合乎规矩而在形体上达到的妍美。《能品》说宋令文“偏意在草，甚欲究能，翰简翩翩，甚得书之媚趣”，齐献王“善尺牍，尤能行草书，兰芳玉洁，奇而且古。”与张怀瓘同时代的窦蒙在《述书赋》语例字格》中诠释的能与妙堪称精到：“千种风流曰能，百般滋味曰妙。张怀瓘在《书断》中用三品具体评鹭了众多的书家，他在《画断》中也用了同样的三品来品评画家，这三品以及他的标准都为后来的许多书家所继承，起到了开一代先河的作用。

张怀瓘以论书名世，他对书法的流变作了较系统的批评，在理论上的阐述已经反映出他是一位自觉的书法理论家和书法史家。他自称其《书断》：“其一字褒贬，微言劝诫，窃乎《春秋》之意也，其不虚美，不隐恶，近乎马迁之书也。”张怀瓘与在他之前的孙过庭可以说是唐代书论史上的双璧，对后世产生了巨大的影响。他在书法理论上的贡献是多方面的，他的其他书论著作中也提出了许多精到的见解。张怀瓘书论的出现说明盛唐时期书法

理论的更趋成熟与完备。

8. 《宣和书谱》

《宣和书谱》，共二十卷，为宋徽宗时内臣奉敕所撰。因徽宗好书画，宫中当时收藏了大量的墨迹名画，后内敕人撰《宣和书谱》和《宣和画谱》两册遗于世。

《宣和书谱》所论均为当时内府所藏名墨宝，首列帝王卷书一卷，次为篆隶一卷，正书四卷，行书六卷，草书七卷，卷末列分书一卷，并附制造。所录书家凡一百七十九人，作品一千三百四十四幅，上起汉魏，下迄赵宋，每家作品前均冠以叙论及书家小传，《四库提要》评这部书曰：“遗文佚事，赖之以传，并兼论书法，颇有精义。”

《宣和书谱》究竟为谁所作，这一问题尚且存疑。《宣和书谱》以录蔡京、蔡卞、米芾三人而告终，又因为米芾、蔡京、蔡卞都长于书法，所以大多数研究者疑为该三人所欽。然书中《蔡京传》云：“其所以辅予一人而国事大定者，京其力焉。”口吻却是宋徽宗，当然书谱不太可能是徽宗亲自编定的，可能收录了很多徽宗的言语。根据《宣和书谱》中对几家的评定，《蔡卞传》中曰：“自少苦学书，初为颜行、笔势飘逸，但圆熟未至，故圭角稍露。”《米芾传》云：“异议者谓其字神锋太峻，有如张弩射三十里，又如仲由未见孔子明风气，某为论或如此。”可见对蔡卞和米芾不无微词，因此也不可能是出于蔡卞和米芾之手。据余嘉锡《四库提要辩证》从陶宗仪《书史会要》引用书目内的考证，《宣和书谱》曾有两个本子，一注秘监，一注吴文贵，宋时原本应该是出于秘监。据考证，宣和时蔡攸方提举秘书省，因此书谱应该出于蔡攸等之手，所以其颂扬蔡京、蔡卞不遗余力。至于吴文贵刻本，与宋原本不



尽相同,陶宗仪就将它另录别处了。其说颇为可信。又因为书中未录入苏轼、黄庭坚等人,大概此书出于蔡氏后人是无疑的。但是考证《宣和书谱》中论书主张,又颇与苏、黄等相近,尤其与黄山谷相近。如上文引用的批评米芾之语即出于山谷书论。

《宣和书谱》中有一些精要的论书思想,体现了宋时的审美风尚。

首先,《书谱》论书最重书家之胸次涵养,认为书法的雅俗、美恶,高下,均出于人的内养与习性。胸次高则笔力自能不凡,胸次下则虽工不能尽其善。还举张徐州,王安石、释景玉、贺知章、薛存贵诸人或淡于名利、或胸有奇气,或学养深厚,故著书都能别有精诣,非常人可至。譬如,评王安石曰:“平生视富贵真如浮云,不溺于财利声色,信宗公伟人也。凡作行字,率多淡墨疾书,初未尝略经意,惟达其辞而已。然而使积学者尽力莫能到,岂其胸次有大过人者,故笔端造次,便见不凡。”赞赏贺知章的草书云:“盖胸中所养不凡,源深流长,自然之道。”评薛存贵的书云:“昔人学书未必不尽工,而罪在胸次,如存贵端是学者之书。盖不必工字,而字自应佳耳。”这里都可以看出书谱注重书家的修养,认为书法之高下系乎人心。要达到高妙的胸次与修养赖于品行与学养两方面,各人品格性情不一,由此造成书风的千变万化,各臻其妙。品格性情之外,学问亦是达到自我完善的重要途径,饱学之士,笔下自有意韵。

其次,除了胸次涵养之外,无功利的、自然的创作心态与情态亦是书之臻于妙境的必要条件。内美已俱,只需自然流露,便有真趣逸韵,如评王浑:“其作草字,盖是年日偶尔记事,初非经心,然如风吹水自然成文者,其人本不凡耳。”“凡吹水自然成文”,即是此等境界,即书家创作时不刻意求笔法,却如风吹水面

成波纹一样自然即为上。

《宣和书谱》中作者品评书法之美偏重气韵,以气韵生动为上。重韵,这与黄庭坚书论中“韵胜”的思想很接近。“韵”是指超乎笔墨之外的遗音余韵,以含蓄蕴藉,余味不尽为特征。它不同于“清雄奔放”的风格,而是在“萧散”和“不经意”中自有一种风神意趣。因此书谱在论书的过程中往往标举“风神”。如评郢鉴的草书曰:“丰茂宏丽,而不乏风神。”又评智永:“初永刻意学书于王羲之,而颇得其妙,而所乏者风神。”“风神”与“意韵”相似,指书法作品所体现的精神气韵,它基于书家的精神气质,表现为超逸脱俗的特征。

书谱收集史料、遗存墨宝之功盖不可没,其在书论上也有不少值得重视的地方,整体上体现了宋代的审美风尚。

9. 《书小史》

《书小史》,南宋陈思著,是目前可见到的第一部较系统的书法史专著。虽在它之前刘宋羊欣有《采古来能书人名录》、唐张怀瓘有《书断》、吕总《读书评》及宋董史《皇宋书录》等评述历代书家的著述,已具有书史性质,然所论及范围较窄,还不能称为系统的书法史。《书小史》第一次将书名冠之以“史”字,其后陶宗仪的《书史会要》是在此书基础上的发展。

陈思,宗代临安(今浙江杭州)人,宋开庆年间书法家。理宗时官至国史实录院秘书省搜访,另著有《书苑菁华》、《宝刻从编》等书。《书小史》采寻上古迄于五代能书者五百三十一人各作小传,其中大量引证了庾肩吾《书品》、张怀瓘《书断》以及窦泉《述书赋》的内容,然亦不乏陈思自己对书法的见解。

首先,作为一部书法史著作,陈思在其中表达了他关于书法



发展的思考。他在为书家作传的过程中指出各书体之间的发展及其特征,以及书体与书家的关系。如他在介绍史籀时阐明了大篆的产生、意义及美学特征,曰:“史籀,周宣王时为史官,善书,师模仓颉古文,始籀以为圣迹湮没,失其真本,今所传者才仿佛而已,故损益而广之,或同或异,谓之为篆。篆者,传也,传其物理之无穷,亦曰史书。加之铍利钩杀,自然机发,信为质文之权舆。非至精,孰与于此。”大篆产生于象形,即“传某物理之无穷”,这里说明了大篆的象形特征和进而可明物理的作用,同时又指出“加之铍利钩杀,自然机发”,说明大篆已在象形的基础上有了装饰成分,以为它是“质文之权舆”,揭示中国文字从篆文起已具有审美价值。

又如他介绍在论李斯时阐明小篆是上承大篆下启楷隶的,曰:“斯妙篆,始有改之,以为小篆,著《仓颉》七篇,画如铁石,字若飞动,作楷隶之祖,为不易之法。”“草书是变隶法而成的”则是在论史游章草时阐明的,曰:“此乃存字之梗概,损隶之规矩,纵任奔逸,赴速急就,因草创之义,谓之草书。”虽然这些观点以前诸家也不乏陈述,但陈思是将其寓于对书家的陈述中,确立了以书家论为基础的书法史模式,对后世产生了广泛影响。

陈思在《书小史》中论书,多用“遒劲”和“媚趣”两个范畴。如他评钟绍京之书曰:“其字画妍媚,遒劲有法”。评柳公权之书曰:“体势劲媚,自成一家。”评于僧翰之书云:“字势妍媚,笔画遒劲”。评薛稷之书曰:“结体遒丽”。“遒”与“丽”,“劲”与“媚”本为一对相对的审美范畴,但在陈思那里二者往往互为表里,统一于一处。他注意到字的结体宜妍媚,而笔画宜遒劲,这是从书法艺术两个最基本的构成因素上去追求媚与劲、遒与丽的统一,是深得其味之语。

陈思论书的另一个显著特征就是强调变化，他认为历代的大书家无不善于变化，不仅能有别于前人，而且在他们自己的书法作品中也呈现出千姿百态的面貌。书家贵在创新，同时能兼善各体，在作品中力求千变万化，穷灵尽妙，避免雷同，才能达到精妙绝伦的境界。

总之，陈思的《书小史》确立了以书家论为基础的书法史模式，对后世产生了广泛的影响，因而在书论史上有重要的地位。

10. 《翰林要诀》

《翰林要诀》，元人陈绎曾作，是元代有关笔法论述的重要著作，其名目甚多，分类甚细，力图使书艺技法从芜杂走向条理化，从局部通向整体，从难懂晦涩导向简明易懂。

陈绎曾（约1286—1345年），字伯敷，号小拙，处州（今属浙江吴兴）人。陈康祖之子，元统中举进士，官至国子助教。诸《经》注疏，多能成诵，文辞汪洋浩博，与陈旅齐名。工书，真、草、篆、隶各得其法，陶宗仪《书史会要》曰：“伯敷善飞白，如尘缕游丝，秋蝉春蝶。”另著有《文说》、《文筌》、《行文小谱》及《法书论》、《论八分》、《论章草》、《论行书》、《论隶书》、《论楷书》等，但其最重要的著作还是《翰林要诀》。

《翰林要诀》一卷，着重实际方法的剖析，共分十二章。

第一，执笔法，其中又分为指法、腕法。手法、变法四部分。一，指法细分为八种，与李煜《书述》中所言的拨镫七法大致相同。二是腕法，介绍枕腕、是腕、悬腕三法。三是手法，讲“大凡学术，指欲实，掌欲虚，管欲直，心欲圆”。四讲变法，介绍撮管、搦管、捻管、握管四法。陈思的执笔法中实际是包括了运笔法。

第二，血法。分别讲了蹲、驻、提、捺、过、抢、衄七法，在章末



又详细地叙述了“字生于墨，墨生于水。水者，字之血也。笔尖受水，一点已枯矣。水墨皆藏于副豪之内，蹲之则水下，驻之前水聚，提之则水皆入纸矣。捺以匀之，抢以杀之、补之，衄一以圆之。过贵乎疾，如飞鸟惊蛇，力到自然，不可少凝滞，仍不得重改。”

第三，骨法。主要讲了提、纵二法，曰：“字无骨。为字之骨者，大指下骨节是也。……提者，大指下节骨下端小竦动也；纵者，骨下节转轴中筋络稍和缓也。”

第四，筋法。这章又分二部分。一是字法，讲述藏、度二法。又言：“字之筋，笔锋是也。断处藏之，连处度之。藏者首尾蹲抢是也，度者空中打势，飞度笔意也。”二是讲指法，“中指下贯上，左贯右，笔中柔。名指上贯下，右贯左，笔中韧。”实为对执笔法中指法的补充和强调笔中柔韧。

第五，肉法。讲述捺满、提飞写字之法：“字之肉，笔毫是也。疏处捺满，密处提飞；平处捺满，阴处提飞。提满即肥，提飞则瘦。”还论述了用笔、纸、砚及磨墨之法。

第六，平法。讲述平画的偃、仰、平勒四种用笔之法。并强调“凡平画忌如算子。终篇展玩，不见横画，始是书法。”

第七，讲述竖画中垂露、悬针、向、背、怒等用笔之法。

第八，圆法。讲述曲画、侧画中侧、联飞、烈火、曾头、其脚、啄、掠、撇、拔、策、磔、打、打勾、跃下、背抛、挑、戈、勾裹、双包、双裹、平方、飞方等用笔之法。各名词之下还有笔画示意。

第九，方法。讲述八面、九宫、结构、均方四种构字布阵之法。结构条中曰：“随字点画多少，疏密各有停分，作九九八十一分界画均分布之。先于钟、王、虞、颜法帖上以朱界画印，印讫视帖中字画分数，一一临摹。仍欲察其屈伸本意，秋毫勿使差失。四家字体既熟，方可旁及诸家。”这对于初学者不失为有效之法。

第十,分布法。该章讲述了布方、映带变换、体样、字间、行白,篇段七种构字用笔之法。

第十一,变法。这章是此书中重要的理论分析,讲述了字的情、气、形、势四要素。如喜怒哀乐之情,各有分数和轻重,其对书法之舒、险、丽的影响则有深浅;气对书法的清、和、肃、奇、古、淡交相为用,变化无穷;形则讲究字形八面,迭递增换,变化不可胜数;势则讲字虽形不变,而势有所趋,各有形态。

第十二,法书。此章介绍了历代真行书法帖,并对后人临摹前人诸法帖加以介绍和评论。

章末概括了全卷的大意,认为书不过“笔圆字方,傍密间豁,血浓骨老,筋藏肉洁”,他的前十二章亦是按此顺序排列下来,由执笔法进而到“血浓——骨老——筋藏——肉洁”。用笔既得血骨筋肉,字的笔画平直、圆方亦重要,直至整个结字方法及分布方法。然而陈绎曾的卓识在于提出有法而不拘于法,最后能提出“变法”。《翰林要诀》全篇言法,然陈认为又不能固而执守,当变其所当变,于形势中求无穷,变幻莫测,书法才能臻于神而化之之境界。而情与气是影响导致其可变化之因素。情即书家的主观感情,随着喜怒哀乐之不同,气亦有和、粗、郁、平之不同,则字亦有舒、险、敛、丽之异。气即因客观外界影响而变化不定的人之精神状态,陈氏于此举了清、和、肃、壮、奇、丽、古、淡八种气的特征,导致书风之千姿百态。除了情与气对书家有影响而使书法有变之外,书法的实体——即字在形与势上也是可变化无穷的。书有八面,字形面面可变,故其形体上是变化无穷的;势亦如此,既因点画的不同处理而造成不同位置,又因书家之气质不同而各有笔势。总之,“变法”是他整部《翰林要诀》的核心思想。在谈用笔技法中十分注重一笔一画细致处亦有法,讲“笔笔造古意,字



字有来历”，但他并不是要将书法纳入一种固定模式，而是讲法中求变，又以变为法。

《翰林要诀》问世后，受到学书人的重视。冯武的《书法正传》云：“书法之蹟和盘托出。学者但要自始讫终，细心体会，自有正路可入，毋为野狐鸣盘踞胸中，轻视此偏也。”但也有人认为该书名目过多，过于繁琐，令学者不知所主。余绍宁《书画书录解题》云：“前人论书颇以此书为重，窃意不甚谓然，以为无论何法，简则易行。执笔一科，古来所传既已各持一说，兹编复立名目，渗于繁琐，徒令学者目眩神昏，不知所主。若曰必如是而始能作书，则其用法者，书无不佳，亦无是理。兹编所言亦姑备一说而已，未可墨守。”陈绎曾此书分目过细，但他将技法梳理之条理化、系统化，便于学书者明白，实为不可没之功。

11. 《书法雅言》

《书法雅言》，明朝项穆著，十七篇，是明代一部较为系统的书学论著，有明万历刊本、《四库全书》本。

项穆，初名德枝，后更名为穆，字德纯，号贞文，又号无称子，秀水（今浙江嘉兴）人。其父项元汴为明时著名的收藏家。项穆继承家学，后成为明万历年间有名的画家、书法家、鉴赏家，官至中书，与其父项元汴齐名。明沈思考的《陆沉漫稿》评项穆的书法：“德纯书于晋、唐名家，罔不该会，而心摹手追者逸少，稍稍降格，亦不减率更令，故于《兰亭》、《圣教》，必日摹一纸以自程督。”于书法理论上，他除了著有《书法雅言》外，还有《元贞子诗草》一书。

《书法雅言》在明代就已经受到重视，明李日华说：“（项穆）兼精八法，所著《书法雅言》，颇排苏米近习，直趋山阴，识者胥

之。”^①

《书法雅言》分十七篇。第一篇为书统。首先，项穆认为“人正则书正”，故学书当得其正统而后工。他认为学书要得正传（即他所谓的“统”）才能真正学到书，而他认为的正统则是宗法晋人，以王羲之为正统之首，认为王羲之在书学中的地位恰如孔子之于儒术，曰：“宰我称仲尼贤于尧、舜，余则谓逸少兼乎钟、张，大统斯垂，万世不易。”这一观点在后来的古今篇和规矩篇中亦有陈述。他又批评了当时学书者一时对苏轼和米芾之书趋之若鹜，认为苏米之书诡怪俗恶，偏离了正统。而且“学术经总论，皆由心起；其心不正，所动悉邪。”因此“正书法，所以正人心也；正人心，所以闲圣道也。”项穆的书统思想能够很明显地看出是受到了儒家正名思想的影响。

第二篇为古今篇。批评荣古非今的倾向，主张要学古法继书统，但是又不能拘泥于古法。“不学古法者，无稽之徒也；专泥上古者，岂从周之士哉！”项穆还在此篇中提出了“中和”的审美标准。云：“宣圣曰：‘文质彬彬，然后君子。’孙过庭云：‘古不乖时，今不同弊。’审斯二语，与世推移，规矩从心，中和为的。”

第三篇为辩体篇。辩体篇论述了人的性情对书体的影响，认为人的性情有刚柔之殊，所以运手也有乖合之不同。“任笔骤驰者，轻率而逾律；临池犹豫者，矜持而伤神；专尚清劲者，枯峭而罕姿；独工丰艳者，浓鲜而乏骨。”任由性情，则不得正书，惟有教者因材施教，自学者克己，方可得书之中和之美。

第四篇为形质篇。论述了书的体态，“人之于书，得心应手，千形巨状，不过曰中和、曰肥、曰瘦而已。”字要以“瘦不露骨，肥

^① 《六砚斋笔记》。



不露肉”为尚，“使骨气瘦峭，加之以沈密雅润，端庄婉畅，虽瘦而露骨；体态肥织，加之以便捷遒劲，流丽峻洁，虽肥而实秀也。瘦而腴者，谓之清妙，不清则不妙；肥而秀者，谓之丰艳，不丰则艳也。”

第五篇为品格篇。论述了书的优劣有五等：正宗、大家、名家、正源、傍流，五等又各有标准。

第六篇为资学篇。论述了人的先天资质和后天学习的关系。因为人“资分高下，学别浅深”，所以有书法相同，但是各家写出来书迹相异。项穆又强调了后天学习的重要，曰：“所以资贵聪颖，学尚浩瀚。资过乎学，每失颠狂；学过乎资，犹存规矩。资不可少，学乃居先。古人云：盖有学而不能，未有不学而能者也。”

第七篇为规矩篇。他认为书法当有一定之规，不可放纵邪僻，妄夸神奇。

第八篇为常变篇。常变篇阐述了字形虽变，体格不可逾的道理。项穆注重字在书写中形体要多变，“夫字犹用兵，同在制胜。兵无常阵，字无定形，临阵决机，将书审势，权谋妙算，务在万全。然阵势虽变，行伍不可乱也。”

第九篇为正奇篇。论述了书法正与奇的关系，并兼述唐代真、草书体的三变。首先阐述了书法要有正与奇。“所谓正者，抑扬顿挫，揭按照应，筋骨威仪，确有节制是也。所谓奇者，参差起伏，胜凌射空，风情姿态，巧妙多端也。奇即连于正之内，正即列于奇之中。”后论述了书体的正奇之变。认为“逸少一出，揖让礼乐，森严有法，神彩攸焕，正奇混成矣”。

第十篇为中和篇。此篇提出了中和的标准，并且兼论了唐代各名家的长处。“圆而且方，方而复圆，正能含奇，奇不失正，曾于中和斯为美善。中也者，无过无不及是也。和也者，无乖无戾是

也。然中固不可废和,和亦不可离中,如礼节乐和,本然之体也。”又说“偏有所着,即非中和。”并以此为标准,而评述了唐以来各家书法。

第十一篇为老少篇,即论述了书的老少。所谓“老”,就是“结构精密,体裁高古,列岫耸峰,旌旗列阵是也。”所谓“少”者,就是“气体充和,标格雅秀,百般滋味,千种风流是也。”然后老和少兼有,二者相待而成,“老而不少”和“少而不老”都不能达到完美。

第十二篇为神化篇。该篇论述了书法当有神化之功,“书之为言散也,舒也,意也,如也欲书必舒散怀抱,至于如意所愿,斯可以称为神。”但是项穆又讲神化不能出于规矩之外,“规矩入巧,乃名神化,固不滞不执,有圆通之妙焉。”

第十三篇为心相篇。其内容大致与第一篇相通,进一步论述了书之心和书之相的书法大旨。“书之心,主张布算,想像化裁,意在笔端,未形之相。书之相,旋折进退,威仪神彩,笔随意发,既形之心也。”又进一步强调了“人正则书正”的观点。

第十四篇为取舍篇。这篇论述了学书当有取舍。全篇独尊王羲之,后世的书家学王羲之的书法各有得失,因此学诸家要“择长而师之,所短而改之”。

第十五篇为功序篇。论述了学书当循序渐进,没有捷径可走。“初学之士,先立大体,横直按置,对待布白,务求其均齐方正矣。然后定其筋骨,向背往还,开合连络,务求雄健贯通也。次又尊其威仪,疾徐进退,俯仰屈伸,务求端庄温雅也。然后审其神情,站蹙单叠,回带翻藏,机轴圆融,风度洒落;或字余而势尽,或笔断而意运,平顺而凛锋芒,健劲而融圭角,引申而触类,书之能事毕矣。然计其始比利时,非四十载不能成也。”篇末又附了三戒三要。三戒即戒不均与欹,戒不活与滞,戒狂怪与俗。三要即是要



清整,要温润,要闲雅。

第十六篇为器用篇。首先引述了卫夫人《笔阵图》对纸、笔、墨、砚的论述,又引了王羲之《笔势论》中的将临池譬喻为师旅的论述,说明了器在书法中的重要作用。

第十七篇为知识篇。主要论述了书法的鉴赏。“故论书如论相,观书如观人,人品既殊,识见亦异”。又论述鉴别书迹,把鉴别分为耳鉴、目鉴和心鉴,心鉴是“若遇卷初展,邪正得失,何年何代,明如亲睹,不俟终阅,此谓识书之神”;耳鉴就是“若据若贤有若贴,其卷在某处,不恤货财而远购焉,此盈铁之徒收藏以夸耀,此耳鉴也。”“若开卷未玩意法,先查跋语谁贤,纸墨不辩古今,只掇印章孰赏,聊指几笔,虚口重赞,此目鉴也。”他又提出了鉴赏的标准,“温而万,威而不猛,恭而安。”

综而述之,项穆的《书法雅言》中贯穿着“中和”的思想。“中和”是儒家“中庸之道”的体现,表明了项穆儒家正统出发的审美观。

12. 《书筏》

《书筏》一卷,清笄重光撰。笄重光(1623—1692),字在辛,号君宣,又号蟾光、江上外史,都冈扫叶道人,江苏丹徒(一说句容)人。顺治九年(1652年)进士,官至御史,后罢归。笄重光工书画,秦祖永《桐阴论画》中曰:“在辛书法眉山,笔意超逸名贵,与姜西溟,汪退谷,何义门齐名,称四大家”。另著有《画筌》一书。

《书筏》以随笔札记形式表述书法美学思想,今本所见仅二十九则,疑非全文。文字不多,但字斟句酌之功可见,言简意赅,所以有些简略处难懂,王文治跋曰:“此卷为笄重光书中无上妙品,其论书三昧处,直与孙虔礼先后并侍,笔阵图不足数也。”对

此书可谓推崇备至。

笮重光在《书筏》中主要陈述了他有关用笔和布白的理论，这是为历代书论家所重视的内容，《书筏》之所以为后人重视，乃在于他对此有独到深切的体会。笮重光曰：“精类出于挥毫，巧妙在于布白，体度之变化由此而分。观钟、王楷法殊势而知之”。将精美与巧妙分别归结于用笔和布白。

笮重光于用笔，强调一“圆”字。曰：“数画之转接欲折，一画之自转贵圆。”“古今书家同一圆秀，然惟中锋劲而直、齐而润，然后圆，圆斯秀矣。”“使转圆劲而秀折，分布习豁而工巧，方许入书家之门。”“能运中锋，虽败笔亦圆；不会中锋，即佳颖亦劣。优劣之根，断在于此。”可见他所谓“圆”即指中锋行笔而成的笔画齐整圆润，尤其斩折宜平滑中含劲直，而达“劲拔而绵和，圆齐而光泽”的美感。他注重中锋用笔，故也强调以藏锋起笔，以逆锋取势，以逆路求圆劲，曰“将欲顺之，必故逆之；将欲落之，必故起之；将欲转之，必故折之；将欲掣之，必故顿之；将欲伸之，必故屈之；将欲拔之，必故压之；将欲束之，必故拓之，将欲行之，必故停之。书亦逆数焉。”

《书筏》中重布白，所谓布白，是指字里行间的空虚处（白）与实画处（黑）的合理搭配与安排，使二者相间而造成美感，后人有计白当黑论。《书筏》中定义布白曰：“黑之量度为分，白之虚净为布。”又谈到布白的规则：“匡廓之白，手布均齐；散乱之白，眼布匀称。”“磨墨欲熟，破水用之则活；蘸笔欲润，蹇毫用之则浊。墨圆而白方，架宽而丝紧。黑有肥圆、戏圆、曲折之圆；白有四方、长方、斜角之方。”这里主要分为两个方面，一是笔画与布白密不可分，若“横不能平，竖不能直，腕不能展，目不能注，分布终不能工，分布不工，规矩终不能圆备，规矩有亏，难云文法矣”。二是结

体布白,即字里行间字与字,行与行之间的合理搭配与安排亦极为重要,如他解释字之间的承应曰:“起笔为呼,承笔为应,或呼疾而应迟,或呼续而应速。”又说字与字之间的张敛结合要奇正互用,既要变化,又宜统一,要疏密有致,大小相生,开合得当,方圆相兼,直曲互用,笮重光很重视白的作用,这与他的画论是相通的,他的《画筌》中说:“虚实相生,无画处皆成妙境。”意在强调构图的虚实相生。

《书筏》中还可看出对墨法的重视,因笮重光又精于绘画,所以对“破水用墨”以及墨的浓淡、润浊很注重,这一点是一般单纯的书法家所不易注重的,但中国文人画家大多书画兼善,文人画的画论中多有论及墨法这一点。于笔的选用上,笮重光也认为笔的优劣可损益字的筋骨,并略述了器具与技巧的关系,认为中锋用笔可达到圆秀的要求,但不会中锋,佳颖亦劣。

《书筏》全文不足千字,综述了书法艺术创作实践中许多可贵的经验之谈,颇有启人之处。

13. 《评书帖》

梁巘,字闻山、文山,号松斋,安徽亳州(今亳县)人,乾隆二十七年(1762年)举人,在其书作和书丹的碑刻中皆自署“湖北巴东知县”,故知其曾为官于巴东县。但他本人无意于仕途,后又主寿州循理书院。梁巘工书,是乾隆年间重要书法家之一,中年习唐碑,以工李邕书而名于世,摹董其昌楷行,神骨毕肖,人不能辨,与当时梁同书有“南北二梁”之称(南是指梁同书,北即梁巘)。梁巘在书法理论及创作上都下过极深的功夫,很有造诣。其《评书帖》为平时随笔札记之作,由后人辑录成书。现存同治年间两淮运署刊附《啖蔗轩集》后本。

《评书帖》共一百四十一则，顾名思义为评书论帖之作，详述了历代书家的优劣。全书前六十则包括执笔法、法书品评，碑帖源流、学书事宜等内容，后八十一则杂论各家书法。全篇贯穿了重于执笔的主张，以此作为评价书家造诣高低的重要标准。《评书帖》的首篇就是一篇《执笔歌》：

“学者欲问学书法，执笔功能十居八，未闻执笔之真传，钟、王学尽徒茫然。一管分为上中下，真字小字靠下拢，行书大字从中执，草书执上始能工。大指中指死力掐，圆如龙睛中虚发，食指名指上下推，亦须着力相撑插，禁指无用任其闲，手背内坎半朝天，始能沉着坚而实，个中精力悟通玄。笔管上向怀中入，下截笔锋向外出。腕力挺住不须摇，转运全在肘力熟。悬腕悬肘力方全，用力如抱婴儿圆，勿令偏窄贴身边。总之执笔功期远，紧要着力力无浅，古人有言良不诬，抉破纸兮撮破管。”

从中可见梁讫的执笔思想。他认为执笔之功于书法中占十之八，不得执笔要领，虽学古人而不能得书法真味。执笔在大、中、食指宜死，在肘宜活，手背内覆，悬肘悬腕，使执笔沉着而坚实，故能力透纸背，即所谓“抉破纸兮撮破管”。

梁讫的重执笔关键在重用笔是否“劲健有力”。他在后面的论历代书家是否得执笔法时，凡他以为得笔法者，如王铎、张瑞图、张照等，都称其书“劲健”。“王铎书得执笔法，学米南宫苍老劲健”。“张瑞图书得执笔法，用力劲健”；“张（照）逐成一代大家。只执笔是入门正耳，然劲健不相野”。另一方面，他所谓“未得执笔之法”者，如何焯、王澎等则病其书“欠圆劲”。何焯“未得执笔



法……转折欠圆劲”；王澎“未得执笔法，结体虽古、然转折欠圆劲”。

因其于执笔中求力度，故梁讷在品评书家时亦标举遒劲瘦硬的书风。其中以评颜真卿和欧阳询为典型：“颜不及欧。欧以劲胜，颜以圆胜。欧书力健而笔圆，后世学者不免匾削。欧书劲健，其势紧，柳书劲健，其势松”。又“汪退谷得执笔法，书绝瘦硬”。“褚（遂良）书提笔空，运笔灵，瘦硬清挺，自是绝品”。

梁讷的提倡执笔法也与乾隆时的书风不无关系。当时书家如刘焯、梁同书欲矫清代前期赵、董之书风靡天下而带来的枯淡之弊，故转而软笔求丰腴，欲于柔中求刚，而梁讷则与之异趣，尚瘦硬清拔，仍传董脉，所以于唐代的书法他推崇欧阳询、褚遂良之书，于近人中重董其昌、张照之书，且认为自己能得执笔之真传而颇自负，曰他自己继“董玄宰、张得天直接书统”。

《评书帖》中简明扼要地概括了各代书风，曰：“晋尚韵，唐尚法，宋尚意，元明尚态”，成为后代反复征引的典范。

《评书帖》后八十一则论及的书家自唐至清有：颜真卿、柳公权、欧阳询、孙过庭、虞世南、褚遂良、徐浩、薛曜、李邕、智永、苏轼、黄庭坚、米芾、蔡襄、宋高宗、赵孟頫、鲜于枢、文徵明、董其昌、祝允明、张瑞图、张照、王铎、王鸿绪、杨宾、何焯、郑板桥等，各述其艺术造诣、风格及师承。如论唐代书法时，以为虞、欧、颜、柳、褚、李、徐、薛八家为唐人第一书。评孙过庭“多滑”，米芾“落笔过细，钩剔过粗，放轶诡怪，实肇恶派。”又评“（赵孟頫）书俗，香光书弱，衡山书单”，“祝文董并称，董蕴藉醇正，高出余子，祝气骨过董，而落笔太易，运笔微硬，逊董一格，文书整齐，少嫌单薄，而温雅圆和，属有养之品”。他还在各家碑帖上批出其书法特色。梁讷于学书上亦指出“学欧病颜肥，学颜病欧瘦，学米病赵

俗,学董病米纵,学欧颜清家病董弱,初时好以浅见薄古人,及精深贯通,始知古人各具神妙,不可攀跻。”一句“古人各具神妙”,言尽了学书的境界。

14. 《书概》

《书概》,清刘熙载著,是晚清一部颇有系统且见解深刻的书法理论著述,有同治十二年刻本传存,《古桐书屋遗书》本。

刘熙载(1813—1881年),字伯简,号融斋,晚号寤崖子,江苏兴化人。道光二十四(1844年)进士。他精研群经子史,长于天文、算法,又通文字音韵,且尤以躬行为重,十分受人尊敬,晚年寓居上海,主讲龙门书院。他的著述亦涉猎方方面面,有《四音定切》、《说文双声》、《说文叠韵》、《持志塾言》、《昨非集》和《艺概》。《书概》是《艺概》中专论书的一部著作。

《书概》是札记式的散论构成的,共二百四十七条,但其中自成体系,有严密的结构和次序。有学者将这二百四十七条分为六个部分:第一至第六十二条为论述各体书之演变和特征;六十三条至第一百六十八条历论重要的书家与书作;一百六十九条至一百九十一条论用笔;一百九十二条至二百零五条为论结字章法;二百零六条至二百二十九条论书法之风格与审美;二百三十条至二百四十七条论书与人的关系。整部书涉及了传统书法理论的各个方面,提出了中国书法大系的雏形。书中既很多地征引了前人的书论,又有作者自己的精辟之见。

首先,刘熙载论述文字的产生曰:“圣人作《易》,立象以尽意。意,先天,书之本也;象,后天,书之用也。”将“意”与“象”作为书的体用。另一方面,意也被引申为书法创作中书家的思想心意,象即物象之类,这二者成为书法艺术的两个支柱,也是他后



来论书的重要范畴。

他接着比较分析了各书体的演变及异同。他探讨篆、隶的起源曰：“书之有隶生于篆，如音之有徵生于宫。故篆取力身气长，隶取势险节短，盖运笔与奋笔之辨也”。“隶形与篆相反，隶意却要与篆相用。以峭激蕴纤徐，以倔强寓款婉，斯征品量。不然，如抚剑疾视，适足以见无能为耳”。分析篆隶风格、运笔、形态、笔意相反相用，指出隶生于篆、隶篆意蕴相通的特点，又如论述了草书与其他各体的区别，指出了草书特征是较少统一于规矩法式而较多表现精神意志的特点，“草书的笔画无一可移入其他各书，而要习草书，却不可不悟得其各书的意。”刘熙载在这里最大的贡献在于他从形式美学特征方面，把各式各样的书体命名归纳为篆、分、正、行、草五种，把书法实用性和艺术性的命名纯用艺术形态统一起来。他又用动静两个范畴，将历来纷繁芜杂的书体分为两大系统，“书凡两种；篆、分、正为一种，皆详而静者也；行、草为一种，皆简而动者也。”但是他又以为这两者并不是截然不同的。在审美趣味上，他认为动静相宜为当，故“正书居静以治动，草书居动以治静”才可成为成功的书法。这种条理化为他完备自身的体系奠定了基础。

在论述具体书家与作品时，刘熙载都两相对比区以别之地加以论述。他用一对相反相成的范畴，如疏与密，拙与趣，放与矩等，认为两位书家各有所长，却于精神上有相通之处。如他论蔡邕和钟繇之书曰：“蔡邕洞达，钟繇茂密，余谓两家之书同道，洞达正不容针，茂密正能走马。此当于神者辩之。”这里以疏密论蔡钟之不同，然曰疏者不容针，密者能走马，意谓疏中有密，密中有疏，与他曾说的“古人草书，空白少而神远，空白多而神密，俗书反是。”有异曲同工之妙。可见形疏者神反密，形密者神反疏，两

者相辅相成,才能得体,一有一无,则流为俗书。

在用笔部分他又主要论述了锋的运用。他指出:“每作一画,必有中心,有外界。中心出于主锋,外界出于副毫。锋要始中终俱实,毫要上下左右皆齐。”这里将笔画分为中心和外界两部分,笔锋写中心是在强调中锋笔法,同于蔡邕的“令笔心常在画中行”,也与前人所说“笔笔中锋”和“笔毫平铺纸上”的要领一致。他又讲起笔要快而有势,行笔要丰实,收笔要超脱,而转笔要兼有三者的特点。用笔有迟速,疾涩、急缓等,既要有生气,又要有节制。他论述笔画写每一横画,要防止末大于本,中间不如两端的毛病。其他笔画亦如此,在笔迹细行处也要写得锋势完备,意整周全,以求笔心送到,避免病笔。他总结用笔认为锋虽有多种,无外乎中锋、侧锋,又总结字的笔画亦有多种,然都是点的延伸。

至于书法风格,刘熙载运用了诸如沉着与奇拔、高韵与坚质、力实与气空、工与不工、美与丑、熟与生等等一系列相反相成的概念来论述。其言曰:“书要兼备阴阳二气。大凡沉着屈郁,阴也;奇拔豪达,阳也。”“学书者始由不工求工,继由工求不工。不工者,工之极也。”“怪石以丑为美,丑到极处,便是美到极处。一丑字中丘壑未易尽言。”“书家同一尚熟,而熟有精粗深浅之别,惟能用生为熟,熟乃可贵。自世之轻俗滑易当之,而真熟亡矣。”其中以对美与丑、生与熟的论述最有影响。尤其美与丑的观念已经具有相当的现代意识,以为“丑到极处,便是美到极处。”这也与清朝审美风尚的转变有很大的关系,以清初傅山的“宁拙勿巧,宁丑勿媚”和石涛的书画为代表,丑开始成为中国古典美学中一个重要的审美范畴。

《书概》的最后部分论及了书法与人的关系,反映了刘熙载重视将书法创作及作品与书家的性情及品行志趣相联系的倾



向。他继承“书为心画”之说，认为书法直接导源于人的内心，称：“书也者，心学也”。他解释书的定义曰：“书，如也，如其学，如其才，如其志，总之曰如其人而已。”即强调了书法作品的高下与书家的学识、才能、志趣密切相关。然他最重者在“志”，“志”是人的胸襟气度，道德修养。他又直接将书风与为人联系，曰：“贤哲之书温醇，骏雄之书沈毅，畸士之书历落，才子之书秀颖。”因此，他从书家的襟怀品度来评其作品，从这一点出发，他认为学古人书者，要首先能具备其气度腕力，胸次学养，才可臻于书的真正境界。

《书概》除上述所言书法具体的方方面面之外，亦对当时“尊碑抑帖”的公案有所论及。晚清自阮元作《南北书派论》及《北碑南帖论》之后，包世臣亦响应，一时尊碑抑帖，重北轻南之现象风靡天下。刘熙载以其自身的体验分析南北书派，持一种公允的态度而能兼举北碑南帖。他认为南派的成就并不低于北派，认为“南书固自有高古严重者，如陶贞白之流便是，而右军雄强无论矣”。南书中也不乏佳作，如《瘞鹤铭》即是：“《瘞鹤铭》用笔隐通篆意，与后魏郑道昭书若合一契，此可与究心南北书者共参之。”他以为碑帖因用途不同，故其风格自然有别。他借用欧阳修《集古录》中的话评帖，认为帖多为吊哀、侯病、叙睽离、通讯问，施于家人朋友之间，不过数行而已，故帖多随意挥洒，逸趣天成；碑的内容往往是“高文大册，故自以庄严浑厚为其特征”。他以为南北二派各有所长，不可轩轻。以为“北书以骨胜，南书以韵胜”，南北书风代表了中国书法整体的两个侧面，各有特色而又可互补交融，这与当时南北书派判若冰炭之风相比是颇有见地与新意、能不人云亦云的观点了。

15.《广艺舟双楫》

《广艺舟双楫》，晚清康有为著，全书是在包世臣《艺舟双楫》

的基础上的一个推广,也是晚清碑学在理论上的一个总结。现有万木草堂本。

康有为(1858—1927年),原名祖诒,字广厦,号长素,更生,南海(今广东广州人,故人称“南海先生”)。光绪进士,曾七次上书光绪皇帝,主张变法图强。又是“戊戌变法”的主要谋划者,失败后流亡海外,一直坚持保皇改良的政治态度,这从1917年支持张勋复辟可以看出。康有为一生著述极为丰富,据张伯桢《万木草堂丛书目录》统计共137种,主要的有《新学伪经考》、《孔子改制考》、《大同书》等,在政治上有很大影响。康有为亦工书,早年学欧,风骨劲拔,后入京博览六朝碑版,遂取法北碑,于《石门铭》、《经石峪》等用功极深,其书风气势宽博而又萧散自然,且能寓变化创新于严谨中。康有为的书论主要见于《广艺舟双楫》。

《广艺舟双楫》,又称《书镜》。康有为通过自己大量收集评鹭汉魏六朝碑刻经验,匡正前人之说,提出自己的新见,全书洋洋洒洒蔚成六万字大观。全书除《自叙》一篇之外共六卷二十七章,卷一、卷二论书体源流,卷三、卷四评鹭历代碑版,卷五、卷六讨论笔墨技巧与学书经验。全书亦在于通过他尊碑抑帖的思想体现其变法维新的主张。

贯穿于《广艺舟双楫》的思想,一言以蔽曰:变。于本书第一章《原书》中指出:“变者,天也。”在这个思想的指导下,他分析了各种书体的发展,认为人由于天生灵智,不仅能创造文字,而且一定会发展文字,这是一个不以个人意志为转移的规律。文字之变的原因之一便是人情趋简。因为人心无不厌繁趋简,所以人类的各种器具都表现出一个由繁到简的发展过程,书体由篆到隶,由隶变为真、草,由真、草变为行书。他在这一思想的指导下来评价历代之书,指书体与书风的特征的变迁,甚至以为变化越多就

越能达到书法的高峰。如他对汉代书法与北碑书法的认识即是如此。他说：“吾谓书莫盛于汉，非独其气体之高，亦其变制最多，皋牢百代。杜度作草，蔡邕作飞白，刘德升作汉书，皆汉人也。晚季变真楷，后世莫能外，盖体制至汉，变已极矣。”^①又说：“北碑当魏世，隶、楷皆变，无体不有。综其大致，体庄茂而宕以逸气，力沉著而出以涩笔，要以茂密为宗。当汉末至此百年，今古相际，文质斑斓，当为今隶之极盛矣。”

汉代书法之所以包容古今在于“变制最多”，汉人尽变古人之书而创新体，如草书、飞白、行书都自汉人出。北魏作为书史上有成就的时代乃在于它既继承了中原古法，又不无创新，各体纷呈，而造就了楷书（今分隶）的高峰。可见他是以变的标准在评价各代书风书体。

《广艺舟双楫》在书论史上的重大意义在于它完备了碑学的理论。碑学自阮元的《南北书派论》和《北碑南帖论》倡导以来，包世臣《艺舟双楫》继承并发展，于晚清盛极一时。康有为在这本书中的主张比阮元、包世臣更为系统和完善。他首先修正了阮元的北碑南帖论，以为“书同分派，南北不能分派。阮文达之为是论，盖见南碑犹少，未能竟某源流，故妄支碑帖为界，强分南北也。”^②故康有为论书不言南北而分碑帖，又于碑中分朝论之，重南北朝时期碑刻而鄙薄唐碑。康有为对前代书法的评价可概括为：尊碑抑帖，重魏卑唐。康有为尊碑学是因为他认为碑学是兴起于晚清意在变革陈腐帖学的新风尚。他将书判为古学、今学两种，古学即晋帖、唐碑，所以以帖为多；今学即北碑，汉篆，所以以碑为主。以

① 康有为：《广艺舟双楫·体变》。

② 康有为：《广艺舟双楫·宝南》。

他主张变革的思想,自然重视今学,力崇碑学就十分自然。

他也从书法艺术风格的角度出发,认为南北朝之碑最富于各自的风格特征,包含了书法艺术各种不同的审美趣味。故《体系》、《导源》二章中将南、北碑标以不同的风格,有的雄奇秀美,有的通峭淡宕,各不相类。又有《十家》一章,钩稽考证了南北朝碑之作者,其中区别其内格曰:“一家体皆迥异,各有所长。瘦硬莫如崔洁,奇古莫如寇谦之,雄重莫如朱义章,飞逸莫如王长儒,浑厚莫如穆子容,雅朴莫如释仙。”还有《十六宗》一章中提出了南、北碑有十美的理论:“古今之中,惟南碑与魏碑为可宗,可宗为何?曰:有十美。一曰魄力雄强,二曰气象浑穆,三曰笔法跳跃,四曰点画峻厚,五曰意态奇逸,六曰精神飞动,七曰兴趣酣足,八曰骨法洞达,九曰结构天成,十曰血肉丰美。是十美者,惟魏碑、南碑有之。”

由此可见,南北朝碑从魄力气象到用笔结构,从精神兴趣到骨法血肉都有强烈的风格特征。康有为还列论魏碑及南碑中最工者,依不同风格,分为上、中、下、外四类共十六宗,如云:“《爨龙颜》为雄强葳类之宗,《灵庙碑阴》辅之。《吊比干文》为瘦硬峻拔之宗,《隽修罗》、《灵塔铭》辅之”。总之,他以为名朝碑版,尤其是魏碑,风格多样,包罗宏富,最可供后人摹习。至于唐碑则失之呆板,加之名家之碑又多经摹拓翻刻,面目全非。

总之,从各个方面看六朝之碑,以为其穷极变化,奇传婉丽,学书者应取之。他在《尊碑》章中总结南北朝碑之优点云:“笔画完好,精神流露,易于临摹,一也;可以为隶楷之变,二也;可以考后世之源流,三也;唐言结构,宋尚意态,六朝碑各体毕备,四也;笔法舒长刻入,雄奇角出,应接不暇,实为唐宋之所无有,五也。”

这是他尊碑抑帖,重魏卑唐思想的集中体现,也是他书论的核心。

康有为亦有关于笔法的理论,主要在《执笔》与《缀法》两章中。

执笔之法主要在《执笔》章中,概括起来主要有两个方面:腕平、竖锋。所谓腕平即要求手眼(指握笔时手掌的空虚处)向下,与书案成一斜切的角度,使腕至平状。所谓竖锋即指横撑大指,手掌呈平直状,食指昂起,左腕挺开,令笔锋竖立。由于腕平而使筋反扭,抽攀时及肩臂,迫使肩背出力,通身之力便可集中到笔端。这种执笔法避免运指,力求通过腕运笔而引发全身之力。这就与包世臣在《艺舟双楫》中所说的“始于运指”大异其趣。康有为极重执笔,他以自己学书的经验,说明执笔是学书之关键,以为“向不能书,皆由不解执笔,以指代运,故笔力靡弱,欲卧纸上也。”康有为的手腕竖笔之说不失为一种有效的执笔方法,特别宜作大字,但其完全排斥指法这一点多遭后人非议。

其运笔的理论在于“尽于方圆”,他继承了前人方笔、圆笔的说法,亦将运笔分为方笔,圆笔两类,以为圆笔出于篆,方笔源于隶,圆笔要求行笔时缓慢而均匀,笔微上提,笔锋不离纸面,转折时则提笔作圆势,不呈棱角状,通过提笔而保持中锋行笔,故圆笔写出的笔画浑厚流畅而跌宕自然;方笔要求行笔时微下按,笔锋着力于纸,转折处停顿作顿势,使之有棱角,通过顿笔使笔锋保持中锋运行,故方笔写出来的笔画劲挺有力而雄强沉着。历代以为方笔宜施诸正书,圆笔宜用于行草。但康有为强调方圆并用,达到“不方不圆,亦方亦圆”的神明变化之境。

在得笔法的基础上,他又提出意想与心有所悟等同。他重视意,以为意在笔先者方可得新理异态,所以认为书法最巧妙的境

界在于笔法之外,由人之心灵的秘悟才能达到。

综而观之,康有为的《广艺舟双楫》对历代书法作了一次全面系统的探讨,其理论虽不乏个人好恶感与时代性,然内容丰富,颇具新见,是古代书论中的总结。

16. 《古画品录》

《古画品录》,南齐末梁初谢赫著,大约成书于梁武帝中大通四年(532年)之后。据考证原名应是《画品》,《宋史·艺文志》载此书之名为《古今画品》。明毛晋《津逮秘书》、明王世贞《王氏书画苑》、清《佩文斋书画谱》以及张海鹏《学津讨源》、严可均辑《全上古三代秦汉三国六代文》等均有收录。《画品》是我国第一部较为系统的绘画理论批评著作。

谢赫的生平在正史和画史都没有记载,所以只能根据《画品》以及姚最的《续画品》等大致推测谢赫的生平和思想。他的生平可分为两个时期,入梁以前和入梁以后。谢赫可能出生在宋代后期,活动主要在南齐,出身虽已不可考,但大约可看出他出身不会太低。谢赫曾在宫廷中活动,对南齐的画坛很熟悉,他本人擅长人物写生,特别是宫廷妇人。入梁以后画名比在齐时更显赫,达到了他创作的极盛期。他的绘画思想和当时的梁武帝萧衍同属一派,主张“新变”,反对摹古。

《画品》主要有两大部分,序言和对画家的品评。序言部分有三个层次,其一,何为画品:“夫画品者,盖众画之优劣也。”其二,绘画的教化功能——“明劝诫,着升沉”。其三,解说绘画六法,这是序言的重点所在,也是《画品》的主要贡献所在,后文将详细论述。在对画家的品评部分,谢赫把孙吴至南梁中大通四年(532年)之间的二十七位画家的作品分别列为六格品第。他评画不以

地位高低和名望大小而论其品第，他把当时声名昭著的顾恺之列列为第三品，把晋明帝的画列为第五品。谢赫的品评标准正是他在序言里所说的六法。“六法者何？一、气韵生动是也；二、骨法用笔是也；三、应物象形是也；四、随类赋彩是也；五、经营位置是也；六、传移模写是也。”关于“六法”的句读标点一向是学界争论的焦点，这里就不再赘述，采用传统的断句法，也就是张彦远在《历代名画记》首次转述“六法”时所用的读法。

六法并非谢赫的首创，但却是他首次明确提出，并已整合成为一个系统，自觉地把六法作为品评绘画的标准。六法说明显受“六书”造字法和印度“六支”说的影响。“六书”中的“指事”相当于六法中的“随类赋彩”、“象形”相当于“应物象形”、“会意”相当于“气韵生动”、“转注”和“假借”相当于“传移模写”。而印度的“六支”即是印度绘画中的六法，包括“形别”、“量”、“情”、“美相应”、“似”、“笔墨分”。

谢赫品评绘画的六个标准可以简单地概括为两点：形似与气韵。“应物象形”、“随类赋彩”、“经营位置”、“传移模写”等都是就形似来说的。六朝时，在绘画理论中“形似”是首要的要求。“骨法用笔”是介于形似与气韵之间的。“骨法”来源于古代面相术的术语，指人的骨体样貌，但这种骨体样貌又和人的内在的气质、情操不无关系。顾恺之将其引入了绘画理论，也指体现人物内在精神的骨体面貌。但他所说的“骨法”是和他的“传神”有关的，所以他更注重“骨法”的传神作用。而谢赫是把“骨法”和“用笔”连起来说的。“用笔”本来是书法理论中的范畴，被应用到绘画理论中，就更偏重于强调绘画的“线”——造型的基础，强调对绘画的形似的要求。所以“骨法用笔”既是对绘画的形似的要求，又不脱离对绘画表达内在精神的要求。

在谢赫的绘画六法中，“气韵生动”被列到第一位，可见他对这一命题的重视。对这一命题的理解，无论是在历史上还是在当代，学界中都有很大的分歧。考察“气韵生动”的命题需要分别考察“气”、“韵”以及“生动”三个范畴。“气”的概念在中国古代哲学中占有十分突出的地位。从先秦老子、孟子、庄子到汉代的王充都曾经对这一范畴进行论述。在中国哲学中，“气”是一个本体性的概念，是天地万物产生的根源。汉代同样是一个重“气”的时代，魏晋南北朝时期很多思想家都受汉代元气自然论的影响，这也是谢赫“气韵生动”说产生的理论基础。谢赫的《画品》没有正面说明他对“气”的看法，但在评论各个画家时多次涉及到了“气”。他是把“气”和“力”联系起来理解的，因此他对“气”的理解既指生命的力量，也指人的精神、气质的表现，两者是密切相关的。谢赫所说的“气”与“韵”是密切相关的。“气”是“韵”的本体和生命，是与个体的才情、智慧、精神美紧紧相连的，但“气”要体现为“韵”，才具有充分的审美意义；“韵”是由“气”决定的直观感性形式的美。“气韵”作为一个美学范畴，它呈现为一个诉之于直感的形象，处处显示出生命的律动。同时又渗透着一种内在精神的美。

“生动”就其本意来说就是生命的运动，生命的生长、变化、向上、发展等。但这种运动是由“气”的运动变化引起的，因为“气”是天地万物的本体和生命。在“气韵生动”的命题里“生动”是对“韵”之美的规定，就是说“韵”必须表现在一种“生动”的形式中，也就是要求艺术的美应具有和生命的运动相通、一致的形式。谢赫第一次明确地把“生动”一词用于艺术理论之中，并使之成为一个具有美学意义的概念。所以“气韵生动”的命题体现了中国古代的生命哲学和艺术哲学的密切关系。

谢赫的绘画六法说对于中国绘画理论的贡献主要有二：一是他明确地提出了品评绘画的六个角度，具有高度的概括性和相当的朴实性，而且符合中国画“尚意”的传统和“尚线”的趣尚；二是“气韵生动”命题的提出和对“气韵”的重视。

谢赫的《画品》是我国历史上第一部较为系统的绘画理论批评著作。他总结了前人的理论，又有新的创造性的发挥，为中国绘画理论奠定了基础，也从绘画领域发展了中国古代美学。

17. 《画山水序》

《画山水序》，晋末宋初宗炳著，是中国最早的水墨画论。《画山水序》最早见于张彦远《历代名画记》，明毛晋《津逮秘书》、明王世贞《王氏书画苑》、清《佩文斋书画谱》、严可均辑《全宋文》等均有收入。

宗炳，字少文，生于东晋孝武帝宁康三年(375年)，卒于宋文帝元嘉二十年(443年)，南阳涅阳(今河南镇平)人。宗炳一生好山水，爱远游，不愿入仕。他的思想受当时佛教和玄学思想的影响，他既是当时著名的佛教理论家，又尚清谈。同时，他又是一位艺术家，善弹琴，能作画，也会书法。

《画山水序》主要是针对于山水画而发，整个思想都是建立在宗炳的佛学和玄学基础上的。首先，宗炳肯定了自然山水的美及其意义，这是《画山水序》的总纲。“圣人含道应物，贤者澄怀味象。至于山水，质有而趣灵……夫圣人以神法道而贤者通，山水以形媚道而仁者乐，不亦几乎？”这段有三层意思：其一，审美主体欣赏自然山水之美所应具有的条件——“含道”与“澄怀”。这里的“道”是指统领儒、道、玄的佛学之“道”，是一个本体性的概念，“含道”也就是持有这个本体。“澄怀”就是使心胸澄明虚静，

也就是要有一个审美的心胸。其二，自然山水之美的形式特点——“趣灵”即趣味、意趣灵妙。也就是说自然山水是以感性的意趣灵妙的形来达到审美效果的。其三，自然山水之美的意义——“质有”，“质”是形质，“有”是含有“道”。也就是“以形媚道”——以富于魅力的感性形式彰显本体意义的神秘的“道”。

接下去，《画山水序》写了山水画创作的原因。“余眷恋庐、衡，契阔荆、巫，不知老之将至。愧不能凝气怡身，伤跼石门之流。于是画象布色，构兹云岭。”作者眷恋怀想他曾游览的名山，虽老而乐此不疲。“凝气怡身”即是把“气”在体内凝固下来，使全身感到舒适、和悦。也就是道家所说的养形与养身。这也是欣赏自然山水的审美效果。但毕竟年老体衰不能再次登临，只有“画象布色，构兹云岭”。所以，山水画的创作是一种对自然山水欣赏的转移，山水并非作为人物画的背景，而是具有独立的审美价值。

然后，《山水画序》又对山水画创作的意义及其实质作了较为详细的讨论。可以分为三个层次：第一，从一般的理论上指出“夫理绝于中古之上者，可意求于千载之下；旨微于言象之外者，可心取于书策之内”。这里说的是山水画对时间和空间的超越。还应该提到一点，在讨论这种超越的实现时，宗炳已意识到了西方所谓透视法的存在。第二，山水画创作虽然要“以形写形，以色貌色”，但最终仍是把表现无形的“神”放在首位，而不是以模拟自然为目的。第三，从山水画欣赏的角度探讨山水画所具有的价值——“畅神”，精神的超越与解脱。

以上是《画山水序》的结构及其主要内容。由于《画山水序》是中国艺术史上第一篇讨论山水画的文章，所以它的一些观点和命题在中国艺术发展史和美学史上具有很高的价值和意义。

山水画的审美主客体关系论——“澄怀味象”。“澄怀”是就

审美主体的审美心胸所说,要有一个虚静、澄澈,远离是非、远离功利的审美的心胸,才能欣赏山水之美。“凝气怡身”也是就此而说的。这里还用了“味”这个概念,它不是味觉的“味”,而是一种精神的愉悦,精神的享受,所以是审美的“味”。这里是指对客体的“象”的审美观照和审美体味。而从客体方面说,首先要有“象”,“象”并不是一般的形象,而是能“以形媚道”和“质有而趣灵”的审美形象。这种审美形象要有直觉性、超越性、创造性等。这样审美主体和审美客体就通过“味”这个概念紧紧地联系在一起。

山水画的功能论——“畅神”说,“含道应物”和“以形媚道”。观赏山水画除了能达到感官的愉悦和个体精神的超越与解脱(畅神)外,更重要的功能是“道”的实现——“含道应物”,“以形媚道”。“味象”的目的最终也是为了“观道”。也就是说对山水画审美的实质是为了对“道”——这个宇宙的本体和生命——进行观照。宗炳深受玄学和佛学思想的影响,所以这里的“道”既有老庄的化生万物的自然本体之道的意义,又有佛教神明之道的意义。这样宗炳就把山水画的功能提到一个观照宇宙本体的高度。

山水画的“传神论”——“应会感神,神超理得”。顾恺之首先提出了“传神论”,但仅就人物画而言。是宗炳把“传神论”应用到山水画的。因为神是无形的,所以要以形写神。“神本亡端,栖形感类,理入影迹”,就是说山水之神本无端绪,无从把握,它栖于山水形内而感通于所绘之景,神就进入了山水画中了。也就“应会感神,神超理得”了。“神”就是意蕴,是和“道”不可分割的,是山水画的终极追求。

山水画的基本创作原则——“以形写形,以色貌色”。山水画还是要从形入手,以山水的本来形色写作画面上的山水之形色,实际上就是提倡写生。这是在绘画理论上首次明确地提出

写生方法。这就要“身所盘桓，目所绸缪”，认真深入地观察真实的山水。

远近大小空间原理的发现——“且夫昆仑山之大，瞳子之小，迫目以寸，则其形莫者。迥以数里，则可围于寸眸，诚由去之稍阔，则其见弥小”。要写生、创作，必须善于处理空间，早期的山水画毫无空间感。宗炳的这句话虽未直接提出透视原理，但根据“去之稍阔，则其见弥小”的理论，是可以看到透视原理的一个中心问题——近大远小的规律。

宗炳在《画山水序》中，就山水画的创作和欣赏提出了很多重要范畴和命题，特别是“澄怀味象”的审美心胸论、“畅神”说的审美功能说和山水画的形神论，都离不开他的玄学和佛学思想。这些范畴和命题对以后中国绘画的创作和绘画美学都产生了很大的影响。

18. 《叙画》

《叙画》，是与《画山水序》同一时期稍晚的山水画论，为南朝宋王微著。收入张彦远《历代名画记》卷六，有《津逮秘书》本、《学津讨源》本、《王氏书画苑》本和《四库全书》本。

王微(415—453年)，字景玄，琅邪临沂(今山东临沂)人。出身于南朝刘宋时的王氏大族，很早入仕，历任司徒祭酒、主簿、太子中舍人等。王微“善属文，能书画，兼解音律、医方、阴阳、术数”，可谓多才多艺，但仅活了39岁。他同宗炳一样受当时的崇老庄的玄学思想和佛学思想的影响，但他的《叙画》又显示出脱出玄学与佛学的倾向，已没有他之前的那种浓厚的玄学与佛学色彩了。

《叙画》篇虽然短小，但结构紧凑。在篇首王微先说明了作



《叙画》的主旨和绘画的价值——“非止艺行”而是“与《易》象同体”。又对绘画与书法两种艺术进行价值比较。再对绘画与绘图（地理图）的不同之处进行强调——“夫言绘画者，竟求容势而已”。也就是强调绘画“本乎形者融灵，而动变者心也”。中间用大部分笔墨论述用笔和通过用笔而达到的艺术效果等有关山水画的具体创作问题。末了又对山水画的欣赏问题进行了阐释。《叙画》包含了很有见地的绘画理论，值得注意的主要有以下几点。

第一，把山水画完全从实用中分离出来，使其具有独立的艺术价值。王微认为山水画是不同于技艺的，所以不同于地理图绘。这就把绘画从实用功能中分离出来，认识到山水画的不是认识价值，而是单纯的审美价值。王微又把山水画上升到与圣人所造的“《易》象”同体的地位，这样既说明了绘画的本源，又提高了绘画的地位，强调了它作为一门艺术的独立的价值。

第二，就绘画与书法进行比较研究，认为绘画的地位并不低于书法。他在中国画论史上率先提出了书画相通的思想，对后代的书论和画论都产生了积极的影响。

第三，“本于形者融灵”——山水有形神问题的进一步解决。“形”通于“灵”就是说“形”含有“神”，形神本为一体，不可分割，“灵亡所见，故所托不动”就是说“灵”和“形”一体，岂有不见“形”而见“灵”的呢？这里所说的“灵”是就山水画中的微妙生动而言的，王微更强调生动的“灵”，而这种“灵”又离不开画家创作的主观因素。

第四，王微还强调了山水画的创作和欣赏中主体精神的能动作用——“动者变心”和“明神降之”。“明神”是包括智慧、精神、情感、思想活动的人的内在神明。这也是绘画之所以不属于技术行列的主要原因。山水画的创作融入了画家对造化自然的

独特的感受和体会,是画家的个性和情操,情感和想象的创造性的表现,是画家心灵的外化表象,而不是程式化平面化机械化的制造。同时山水画的欣赏也需要观赏者内在精神的发挥。王微强调了在审美感受中“心”的能动作用,以及想象、情感的飞扬高举,热烈奔放。

王微的《叙画》和宗炳的《画山水序》并称为山水画论的开端,对后代的山水画论产生了深远的影响。

19.《历代名画记》

《历代名画记》,十卷,唐张彦远著,成书于唐末大中元年(847年)。主要版本有:《津逮秘书》本、《学津讨源》本、《王氏书画苑》本、《四库全书》本等。《历代名画记》比较系统地论述了唐代以前、尤其是魏晋以来我国绘画艺术的发展与流变,记载并品评了大量的画家和作品,保留了前人许多珍贵的画论主张,从而以其空前的系统性和丰富性在我国绘画理论史上占有十分重要的地位。

张彦远(815—875年),字爱宾,河东(今山西永济县)人,唐僖宗乾符年间(874—880年)官至大理寺卿。其高祖张嘉贞为明皇时宰相,曾祖张延赏、祖父张宏靖都曾任宰相,父张文规曾任桂管观察使。张彦远家世藏书法名画,并长于鉴赏。张彦远受家学影响甚深,喜好绘画的收藏和赏玩,三十二岁著成《历代名画记》,除此之外还著有《法书要录》、《闲居受用》、《彩笺诗集》。

《历代名画记》是我国最早的一部画史著作,也是一部重要的画论著作。全书十卷,可大体分为两大部分,前三卷实为画论,由十五篇专论组成。卷一有:《叙画之源流》是对绘画的起源和社会功能的总论;《叙画之兴废》综述绘画的历史;《叙历代能画人



名》实为品评目录；《论画六法》是对谢赫“六法”的最早阐释；《论画山水树石》概述山水画的发展史。卷二有：《叙师资传授南北时代》强调南北风尚不同，时代不同，画法和画论也应有所不同；《论顾、陆、张、吴用笔》以四人为例，发挥书画用笔同法之旨；《论画工用拓写》是论画具颜料以及临摹，但他在这一篇里把画分为自然、神、妙、精、谨细五品以概括谢赫的六法；《论名家品第》通过分期简要探讨唐以前的画家的绘画，说明绘画艺术的价值并不低于书法艺术；《论鉴识收藏购求阅玩》对绘画的鉴别、收藏、搜集和赏玩进行了阐释。卷三有：《叙自古跋尾押署》和《叙古今公私印记》是记录唐之前一些画幅之上的品画者的题跋和印记；《论装背标轴》专论装裱的发展演变和技术要领；《记两京外州寺观画壁》记录唐以前“画壁”的梗概，资料非常宝贵；《述古之秘画珍图》记录了九十七幅绘画珍品。后七卷为画史，分述上古至唐会昌元年(841年)的画家三百七十余人小传。

《历代名画记》既包括总结前代诸家之长的绘画理论，又包括内容丰富完备的画史，眼光精审，体大虑周。他的绘画理论值得重视的主要有三个方面：

第一，“成教化，助人伦，穷神变，测幽微”的绘画功能论。按张彦远论画的功用，仍以人物画为主；人物画又与当时的统治阶级密切相关，所以他继承了传统的观念，而说“成教化，助人伦”的德育功用，强调艺术的社会化功用。这是儒家传统的美善统一的艺术功用说。但张彦远又把绘画艺术上升到“与六籍同功，四时并运”的高度，这就又进一步提高了艺术的特殊价值——“穷神变，测幽微”。“神变”与“幽微”是一般概念性的认识所不能穷尽不能认知的自然的无限性与神秘性，而审美这种感性活动却可以超越有限而到达一种精神上的无限与自由，从而能更深入

地发现 and 观照微妙而神秘的无限自然。张彦远虽然继承了前人的观点,但他个人的发挥更值得我们研究。

第二,张彦远解释并发展了谢赫的六法理论。谢赫提出六法时,对六法的含义没有具体论述,张彦远是最早的解释者。他首先探讨了气韵和形似的关系:“以气韵求其画,则形似在其间矣。”他要求在审美创作中,“气韵”要统摄“形似”,他把“气韵生动”作为审美创作的最高原则是和谢赫的观点一致的。他又进一步认为画家要达到“气韵生动”的要求,就要“守其神,专其一,合造化之功,假吴生之笔,向所谓意存笔先,画尽意在也”,深刻地阐发了“气韵”与审美创造中的精神状态及其自由的关系。此外,他所谓的“形似”即是指谢赫所说的“应物象形”是包括“色彩”在内的对技法层面的要求,与谢赫所说的“随类赋彩”也是有明显联系的。然后,张彦远又探讨了形似和用笔的关系:“形似须全其骨气;骨气形似,皆本于立意而归乎用笔。”形似是通过用笔这个手段表现出来的,形似是结果,用笔是手段。但用笔的根据是“立意”,这是张彦远对六法的内容的补充。立意即构思,是一切创作活动的基础。而立意的首要表现并非“骨法用笔”,而是“经营位置”,所以张彦远又说“至于经营位置,则画之总要”,一切形象都要受经营位置的统辖。

张彦远还进一步把谢赫的六法概括为自然、神、妙、精、谨细五品。他把“气韵生动”概括为“自然”,是和后来黄休复的“逸格”相通的,都位于“神格”之上。“自然”是对道创生万物,又无刻意之心,创造之迹的形容,是受老庄思想的影响。这是就绘画的技近于道的认识。他在论述艺术技巧时谈到吴道子“意不在于画,故得于画”正是源于此。这对后来艺术理论的推崇无迹与无我的观点不无影响。



第三,议画须知师资传授和南北时代,这是对画论的基本要求。论画当然不能不论及画的作者,而人又是社会的人,考察一个人就要考察他的思想渊源、时代背景和地域特点。师资传授是就画家的思想渊源而言的,张彦远就这一问题做了详细的论述。他对从晋司马昭到唐阎立本的画家的师资传承作了介绍,为后代研究绘画史和绘画风格的演变提供了宝贵的资料。此外,师资传承的理论意义,还涉及艺术的继承性和发展的关系问题。“南北时代”是就画家的地域特点和时代背景而言的,张彦远已经注意到客观环境对画家的影响,并就这方面对评画者提出了要求。这对后代的画论及画评提供了一个新的研究视角。

第四,关于绘画欣赏心理的论述——“凝神遐想,妙悟自然,物我两忘,离形去智”。所谓“凝神”就是指审美主体在欣赏绘画艺术时,要使精神高度集中;而“遐想”又是指想象的高度活跃。但二者是相反相成的,主体精神的集中并不排斥主体想象的活跃。只有这样,“妙悟”——对艺术的感性的直观的领悟——才能自然而然成,这是对“自然”这一概念的又一次说明。同时,这个命题还包含了对艺术的领悟和对自然之道的领悟相通的观点。“妙悟”的概念是张彦远首次提出的。而这种“妙悟”的境界即是“物我两忘,离形去智”的境界,也就是忘却了物我的对立,忘却了客观世界对我的影响,也忘却了主观的我对客观世界的感受;忘却了肉身的存在和它所引发的生理欲望,也忘却了理智的逻辑的思考。这正是老庄所追求的“涤除玄鉴”、“心斋”、“坐忘”的体道的境界。可见张彦远把审美的境界上升到对“道”——这个宇宙的本体和生命的体悟的同一层次。

张彦远的《历代名画记》是中国第一部完备的画史,南宋陈振孙在《直斋书录解題》中称其为“画史之祖,亦为画史最良之

书”是不无根据的。《历代名画记》不仅史学价值显著，理论价值亦不可忽视，张彦远在总结前人的基础上提出的许多命题都对后世产生了不可估量的影响。

20. 《笔法记》

《笔法记》，唐五代荆浩作。关于此书的文本历来有多种说法，这里不再一一探讨，参考俞剑华所编的《中国画论类编》、《新唐书艺文志》、《宋史通志》、南宋陈振孙《直斋书录解題》、明王世贞《王氏书画苑》、清《佩文斋书画谱》等皆有收录，宋代韩拙也曾在其画论《山水纯全集》中引用《笔法记》中的“笔有四势”论。《笔法记》又名《山水诀》、《山水赋》，皆因后代人录入的不同而引起的。《笔法记》在书画艺术史上同《画山水序》、《古画品录》、《历代名画记》一样，是一部非常重要又影响深远的画论著作。而且它完全摆脱了传统人物画论的影响，是一部纯山水画论。

荆浩，唐末五代之际人，生卒年不详，字浩然，河南沁水人。荆浩是唐五代著名的画论家，同时也是著名的画家，常画山水树石以自娱。他博通经史，又善作文，五代时为逃避战乱隐居于太行之洪谷，所以自号洪谷子，作《笔法记》一卷。

《笔法记》虽然只有一卷，但独创性很强，完全摆脱了传统画论的影响。篇首荆浩从描绘太行山洪谷的山水之景入手交待了作此文的缘起。然后虚拟一叟，开始代作者之口阐述山水画论。首先，他提出山水画写实的观念和对画家创作的内在状态的要求。然后，独创山水画六要以代替谢赫的人物画六法，并进行了详细地论述。同时又指出山水画的二病——有形之病与无形之病。紧接着强调了画山水“须明物象之原”，也就是强调山水画形与神的统一。他还对唐代从青绿山水向水墨山水（包括淡彩山水



在内)的过渡意义进行了集中而又扼要的叙述。最后,荆浩又提出“忘笔墨而有真景”的命题,进一步强调了山水画创作中精神状态的重要性有甚于技巧。《笔法记》虽然篇幅短小,但仍然提出了很多具有独创意义的命题。

“度物象而取其真”——对山水画“真”的要求。荆浩所说的“真”既是指形似意义上的真,也就是要求绘画是客观物象的真实反映;又是指气质意义上的真,“气”是自然山水的本体和生命,是一种更高意义上的“真”。与前者相对应的是“有形之病”,就是“花木不时,屋小人大,或树高于山,桥不登于岸,可度形之类也”,就是违反物象的时节秩序和比例关系所造成的不真;后者对应的是“无形之病”,就是“气韵俱泯,物象全乖,笔墨虽行,类同死物,以斯格拙,不可删修”,就是缺乏自然山水的生机与灵气所造成的不真。荆浩对山水画的基本要求是克服无形之病,但这仍然是不够的,更重要的是克服有形之病,由形似上升到神似才是荆浩极力推崇的,这一点也可在他的绘画六要中看出。”

“夫画有六要:一曰气,二曰韵,三曰思,四曰景,五曰笔,六曰墨”——这是对谢赫六法说的进一步发展。“气者,心随笔运,取象不惑”,强调的是画家的主观精神对“用笔”也就是技法的贯通和渗透。“韵者,隐迹立形,备遗不俗”,是对绘画的本于自然,不失天真的强调。这两点略相当于谢赫的“气韵生动”之说。“思者,删拨大要,凝想形物”,可见“思”就是艺术想象活动,同时也是艺术思考活动,是围绕审美意象的集中、提炼、概括的过程,相当于顾恺之的“迁想妙得”,其结果是“景”。“景者,制度时因,搜妙创真”,是对真的进一步说明和规定,略相当于谢赫的“应物象形”之说。“笔者,虽依法则,运转变通,不质不形,如飞如动”是强调用笔的相对独立性,既要依靠法则,又要突破法则、超越法则,

略相当于六法中的“骨法用笔”。荆浩还专就用笔之势进行了讨论，“凡笔有四势：谓筋、肉、骨、气”，这是对绘画艺术的生命感的强调。“墨者，高低晕淡，品物浅深；文采自然，似非因笔”，略相当于六法中的“随类赋彩”，以墨代彩，正说明唐代用墨技巧的发展。谢赫的六法说是针对于人物画而言的，而荆浩的六要是针对于山水画而言，可以说是中国画论的一大发展。

“可忘笔墨，而有真情”——道和技的关系。这正是庄子所追求的道近乎技的境界。“笔墨”是技，荆浩对“笔”和“墨”这两个技法因素是十分重视的，但也没有过分强调技法的作用，熟练地掌握技法只是为了更好地表现真情，体现“道”这个万事万物的本体和生命。“忘”并非抛弃，而是超越，因为笔墨已经成为生命的一部分，所以根本意识不到它的存在。这样才能使艺术通向人生的，历史的，以至于宇宙的无限性、永恒性。

荆浩的《笔法记》由于流传的原因版本混乱，所以文词雅俗不等，但这并不影响我们从中发掘中国艺术理论的精华。我们不应忽略它在绘画理论史上的价值。

21. 《林泉高致》

《林泉高致》，北宋画家郭熙撰，原名《山水画论》，其子郭思记录整理，定名为《林泉高致》。最早见于南宋陈振孙《直斋书录解題》，另外元马端临《文献通考》、明王世贞《王氏书画苑》均有收入。还有明天一阁本、《四库全书》本。郭熙在《林泉高致》中将前人的艺术创作传统和自己的创作心得融为一体，所以《林泉高致》成为宗炳、王微、荆浩之后论山水画的非常有价值的著作。

郭熙，字淳夫，北宋时河阳温县（今河南孟县东）人，生卒年代大约为公元1000年到1090年。宋神宗熙宁元年（1068年）宰



相富弼判河阳,奉旨征调郭熙入京。郭熙曾任御画院待诏、艺学等,后任翰林待诏直长,深得神宗宠遇。其山水画宗李成而又能突破其法,善画寒林,长于表现云烟出没和峰峦隐现,晚年艺术造诣更高,画风雄健,是李成、范宽后北宋中期一位重要的山水画家。他以儒家思想为立足点,对山水画理论进行了新的阐释。郭思,字得之,为郭熙之子,宋神宗元丰五年(1082年)进士,官至徽猷阁待制,秦凤路经略安抚使。善杂画,工画马。

《林泉高致》(以《四库全书》本为准)大体分为六个部分:《山水训》、《画意》、《画诀》、《画题》、《画格拾遗》和《画记》。在这六个部分之前有郭思所著的序言,主要是阐释绘画的功能和特点以及回忆其父郭熙的绘画之事。《山水训》是《林泉高致》中最重要的部分。篇中首先对山水画的功和美学意义给予了高度肯定,又就山水画的欣赏提出了要求——“以林泉之心临之”。然后用大量篇幅就绘画创作的问题进行了阐释。《画意》篇是对画家创作所需的内在精神的陶冶提出了要求——“胸中宽快,意思悦适”。《画诀》篇是对绘画的构图、用笔用墨等基本技法的阐释。《画题》篇是对绘画题材的规定。《画格拾遗》是对郭熙的部分绘画作品的描述。《画记》是记录有关郭熙绘画的轶事。后两篇为郭思所作。郭熙本身就是素养极高的山水画家,他的创作经验极其丰富,他的绘画理论是建立在坚实的实践基础上的,所以他在《林泉高致》中提出了很多有价值的绘画理论命题。

在唐和唐之前的画论中,山水画一直是满足隐逸者情思的对象。而郭熙对山水画的认识已不是传统意义上的隐逸者的精神家园,而成为士大夫公务之暇无法亲身游历山水的替代品、繁琐生活的宽解品、郁闷情结的慰藉品。这和他的思想中的儒家倾向不无关系,《林泉高致》也是一部贯穿儒家思想的山水画论。从

取资材料上看,多“依经而行”,《周易》、《诗经》、《乐记》、《论语》以及《孟子》等儒家经典的内容在《林泉高致》中均有涉及。

“可行可望”和“可居可游”——山水的功能论。但郭熙更推崇“可居可游”的山水,因为“可行可望”的山水与人是有隔膜的,而“可居可游”的山水是与人完全融为一体的。这体现了山水对人的心灵的慰藉和性灵的提升作用,使人回归到自然的本性,从而找到原始的自我,进一步超越自我。因而对这种“可居可游”的山水及山水画的观赏,郭熙又提出了进一步的要求。

“以林泉之心临之”和“身即山川而取之”——山水及山水画的审美欣赏和艺术创造心胸论。“林泉之心”是指自然本真之心,非轻心、非骄心,更非理性之心、功利之心,而是纯洁、宽快、悦适的充满勃勃生机的原始天真的心胸。这个命题强调了对自然山水直接的审美观照,突破物我的对立和理性的视角,融于山水中才能解脱心灵的束缚。因此对山水画的创作应“身即山川而取之”。此命题一方面强调了艺术创造也应具有的“林泉之心”,要把山水看成是同人一样的生机勃勃的有机体,“山以水为血脉,以草木为毛发,以烟云为神采”。另一方面也要求画家对自然山水作多角度的观照,因为自然山水的形象不是单一的平面,而是多侧面的,也是变化多端的,山水远观近观不同,晴时雨时不同,四时景象亦有不同。所以郭熙要求对山水的审美观照要具有一定的广度和深度,也就是说画家要“饱游饫看”,才能“夺其造化”,才能创造出“磊磊落落,杳杳漠漠”的审美意象来。

郭熙在《林泉高致》中一再强调画家的精神陶养的重要性,他主要从内养和外养两个方面阐释了这个问题。就外养来说郭熙认为要从造化自然中寻找灵感的根源,“欲夺其造化,则莫神于好,莫精于勤,莫大于饱游饫看历历罗列于胸中”,这一点在上



面已经提到。而更为重要的是内养——养性情而非技法,用崇高的人品,独特的情操把握绘画。“人须养得胸中宽快,意思悦适,如所谓易直子谅,油然之心生”正是在说此意。所谓“易直子谅”也就是平和冲容、正直、慈爱和诚信之意,都是就精神的纯洁而言的,在这种纯洁之中又强调一种生机和生意。这种内养与外养是要结合在一起而缺一不可的,只有眼中的感性景观转化成心中的审美意象,才能再转化成纸上的艺术作品。这正是张璪“外师造化,中得心源”命题的进一步发挥。除此之外,郭熙还提出了画家创作之前的调养,主要是强调画家在创作之前的心理和生理状态以及客观环境。

“三远”说——对山水观照的角度和山水画的构图原则。郭熙的画学思想在后代影响最大的莫过于他的“三远”说。“自山下而仰山巅谓之高远,自山前而窥山后谓之深远,自近山而望远山谓之平远。高远之色清明,深远之色重晦,平远之色有明有晦。高远之势突兀,深远之意重叠,平远之意冲融而缥缈。”从透视原理上说高远是仰视,目光由低下推向高空,所以山势突兀,山色清明;深远是俯视,自上而下俯视万物,所以可见层峦叠嶂,山色重晦;平远是平视,自近前向渺远层层推去,所以景色渺茫,山色有明有晦。“三远”说给画家经营位置以广阔的空间。但郭熙不仅仅把“三远”法视为一个简单的绘画技法和构图原则,更重要的价值在于他认识到精神上对于远的要求可以明显而又具体地表现于客观自然形象中。“远”是创作和欣赏中心与境交融时的意境,是精神摆脱有限的束缚而飞向无限的自由的意境。三远之中,郭熙实际上对平远情有独钟,因为高远深远之势易于给人的心灵造成一种压迫,主客体之间是一种冲突的关系。只有平远之境平灭一切冲突,主体和对象之间处于一种和谐的关系中,更易

于欣赏者的接受。

《林泉高致》是中国山水画论的重要著作，是郭熙建立在自己的创作经验上又总结前人的成果而成的，对后代的绘画创作和理论总结都起到了不可忽视的作用。

22. 《益州名画记》

《益州名画记》是益州地区(今四川成都及其周围地区)的绘画品评著作，又名《成都名画记》，三卷，北宋黄休复撰。书前有景德三年(1006年)李昉的序，可知成书约在此时。主要版本有明《王氏书画苑》本、清《四库全书》本等。

黄休复，大约北宋太宗淳化年间(990—995年)前后在世，生卒年不详，字归本，江夏(今湖北武昌)人。他通晓春秋学，曾校《左传》、《公羊传》、《谷梁传》，又喜好绘画艺术。五代时，益州多名画，善画之士多到此地作画，至宋初伐蜀时，寺观壁画大都保存完好。到了淳化年间，由盛转衰，可观者仅十之二三。对此黄休复心郁已久，于是著《益州名画记》，记录自唐乾元初年(758年)到北宋乾德年间(963—968年)五十八位画家的生平事迹与画作。全书分三卷，上卷记有黄筌等画家二十人，中卷记有李升等画家二十六人，下卷记有陈若愚等画家十二人，并附有“有画无名”与“有名无画”等画史资料。除此之外，黄休复在《益州名画记》中最重要的理论贡献是将绘画的品评分为“逸”、“神”、“妙”、“能”四格，并将“逸”格置于其他三格之上，从而确定了“逸格”(逸品)的美学地位。实际上是为绘画批评建立了一个重要的审美标准。

在《益州名画记》的目录中黄休复对四格的区分作了具体的解释：“画之逸格，最难其俦。拙规矩于方圆，鄙精研于彩绘，笔简



形具得之自然,莫可楷模,出于意表,故目之曰逸格尔。”“大凡画艺,应物象形,其天机迥高,思与神合。创意立体,妙合画权,非谓开橱已走,拔壁而飞,故目之曰神格尔。”“画之于人,各有本性,笔精墨妙,不知所然。若投刃于解牛,类运斤于斫鼻。自心付手,曲尽玄微,故目之曰妙格尔。”“画有性周动植,学侔天功,乃至结岳融川,潜鳞翔羽,形象生动者,故目之曰能格尔。”

“逸格”是独居于其他三格之上的。“神格”是就艺术家审美创作的高度自由而言,达到“思(主观精神)与神(表达对象的意趣)合”的境界,这是从天人合一的层次上说的。“妙格”也是指创作的自由,但只是从技近于道的层次上说的,目的是“曲尽玄微”,和荆浩的“可忘笔墨”的命题相通。而“能格”为最低,也就是只是要求达到对客观对象描绘得精细而全面,达到外在形象的生动,能再现客观景物就行了,而不具有什么内在的精神。作为高品位的“逸格”是黄休复最为推崇的,它的主要特征是“得之自然”又“笔简形具”。“自然”是和“人为”相对应的概念,是指一种超越世俗的生活态度和精神境界。这就要求绘画创作要突破成规,抹去一切人为的痕迹,达到完全的自由自然状态,从而创作出与众不同的绘画作品。这种状态表现在画面上就是“笔简形具”,而非“精研于彩绘”。“神”、“妙”、“能”三品都是从不同角度着眼于绘画的再现造化自然,而“逸格”则是着眼于表现画家本人的生活态度和生活情趣。

《益州名画记》虽然是一部绘画品评著作,但黄休复“四格”划分和对“逸格”的美学定位实际上又为中国的绘画批评建立了一个重要的审美标准。这也是作为人生形态和精神境界的“逸”向审美创作和艺术风格的“逸”的转变和扩展的表现。

23. 《山水纯全集》

《山水纯全集》，又名《山水纯全论》、《韩氏山水纯全集》、《纯全集》，北宋韩拙著。现存版本有《王氏书画苑》本、《佩文斋书画谱》本、《说郛》本、《四库全书》本等。

韩拙(生卒年不详)，字全翁，又字纯全，号琴堂，南阳(今河南)人。韩拙擅长画山水窠石，北宋绍圣年间(1094—1098年)游学京师，获都尉王晋卿赏识。徽宗即位(1101年)授予翰林书艺局祗候之职，后又升为直长秘书待诏。然而韩拙并不热衷于仕进，独倾心于山水，落笔惊世。有山水画论《山水纯全集》行世。

《山水纯全集》全书除《序》与《后序》之外，共十篇。《序》主要是阐释绘画的功能以及书与画的关系——“书本画也，画先而书次之”。十篇分别是：前六篇《论山》、《论水》、《论林木》、《论石》、《论云霞、烟雾、霭、岚光、风雨雪》、《论人物、桥、勺、关城、寺观、山居、舟车、四时之景》是从绘画题材的不同论述绘画创作技巧的不同；第七篇《论用笔墨格法气韵之病》是探讨笔墨的分别以及用笔、用墨的原则和作画用笔的弊病；第八篇《论观画别识》是对绘画鉴赏的论述以及对不同风格的山水画的分类；第九篇《论古今学者》是批评当时的画者已无古风，一味追求名利而非以画自娱；第十篇《论三古之画过与不及》略论绘画的起源及发展。《后序》为张怀瓘和邦美所作，论及《山水纯全集》的作者和写作目的、写作情况。

《山水纯全集》虽然内容丰富，但独创的见解并不多。主要有以下几点：

第一，论“天性”和“务学”：也就是艺术家的先天禀赋和后天学习的关系。韩拙认为“性有颖蒙明敏之异，学有日益无穷之功，

故能因其性之所悟,求其学之所资,未有业不精于己者也”。“性”是指艺术家先天的自然禀赋,每个人的先天禀赋是不同的,有“颡蒙(即愚钝)明敏之异”;而所谓“学”是指一个人后天的学习和努力。在韩拙看来,一个画家要想在艺术上获得成就,不仅要依靠先天禀赋,而且更要依靠后天的努力。可见,他更强调后天努力的重要性,而且他认为一个人的先天禀赋往往是通过后天学习表现出来的,所以韩拙说:“性之所资于人者学也。”据此,韩拙批评了几种“耻于学”的不良倾向。他自己在艺术创作中也是非常重视后天学习的。

第二,山水画的古今问题:韩拙认为当时的山水画已经不如古代山水,因为当时的山水画是对古代山水画的一种“变”。然而这种“变”并不是一种真正意义上的艺术变革,而是一种“为名利之所诱夺”的“俗变”,这种“俗变”使得古代山水画中所凝结的模写“真山”的内在精神荡然无存,而是一种“采合虚浮”和“心以自蔽”,所以只能“变是为非”、“是多非少”。这种强烈的批判色彩在当时是非常可贵的,因此,韩拙强调作画要以前贤格法为准则。

第三,对用笔和用墨的分析。韩拙精微而又深入地分析了用笔用墨的分别,又对二者的弊病分别进行了批评。在他看来,用笔的弊病主要是“软浊”、“柔媚”、“劲死”、“迹断”;而用墨的弊病主要是“墨大”、“墨微”、“太深”、“太微”等。他又认为“盖用墨太多,则失其真体,损其笔而且浊;用墨太微,则气怯而弱也”,“过与不及,皆为病也”。所以画家作画要兼顾笔墨两个方面。

韩拙十分推崇五代画家荆浩,在《山水纯全集》中多处引用了荆浩的山水画论。虽然如此,韩拙的《山水纯全集》在中国画论

史上意义仍是不可忽视的。

24. 《松雪斋集》

《松雪斋集》，元赵孟頫撰，又名《松雪斋文集》，十卷，《附录》一卷。现存的版本主要有以下几种：元至元五年沈伯玉家塾刻本、明初刻本、明天顺岳璿刻本、明万历崔邦亮刻本、清清德堂刻本、清抄本以及清康熙五十二年曹培廉城书室刻光绪八年杨氏重修本等。

赵孟頫(1254—1322年)，湖州人，字子昂，号松雪道人，元代著名书法家、画家。他是宋太祖秦王德芳的后裔，南宋孝宗时，其族获赐第于湖州，故为湖州人。他天性聪明，未及冠即试中国子监，然不及出仕而宋亡。元至元二十三年(1286年)，赵孟頫被征聘入朝，次年授予兵部郎中，四年后改任集贤直学士。仁宗时官翰林学士承旨，延祐六年(1319年)请老归，卒赐魏国公，谥文敏。赵孟頫擅长诗文，兼通佛老之学，其诗清邃奇逸，书画尤为擅长。著有《松雪斋文集》十卷和《外籍》(即《附录》一卷)，《〈尚书〉集注》以及《琴原》、《乐原》各一篇，他的门人杨载曾编《松雪斋谈录》，已遗失，仅存文集。

赵孟頫在《松雪斋集》中的绘画主张有四点集中体现了他的艺术观。

第一，赵孟頫主张画贵有古意。他说：“作画贵有古意，若无古意，虽工无益。”他自己从开始学画，就追求古意，而且在评价他人的作品时，也往往以古意的尺度来衡量。那么赵孟頫所说的古意是指什么呢？这要联系当时的画风考察。中国的绘画特别是山水画，发展到了元代，画家在艺术的继承上，抛弃南宋的传统，上追唐与北宋。赵孟頫主要是山水画家，所以他所说的古意指取



法唐人。他认为唐代的绘画高于宋代。元代大多数画家认为宋代绘画刻板、枯硬，主要是院体画的表现。赵孟頫追求古意也是文人画家审美趣味的体现。

第二，赵孟頫认为运笔取象，不应停留在形似，而应近物之性。就画马而言，他说：“余自幼好画马，自谓颇近物之性。”就画人物而言，他说：“画人物以得其性为妙。”他所说的“性”是指蕴涵在物象形似以内的神韵，是神似。这一点在赵孟頫以前的画论中已经有很多人涉及，而赵孟頫主要的贡献是提出“性”的概念。“性”是包含物象生意的活泼的生命精神的体现。所以是神似，而非形似，这和谢赫的“气韵生动”之说是异曲同工之妙的，而且都和人物画有关系。

第三，赵孟頫以为作画和写诗一样，主要功用并非状物描景，而是抒情寄兴。他说：“夫鸟兽草木，皆所寄兴；风云月露，非止咏物。”他对李仲宾的画情有独钟，因为李仲宾画竹有深意：野竹屈抑，寄托志不得抒；青竹高耸，象征自有高节。赵孟頫本人擅长画马，各种栩栩如生的骏马，常常隐喻着他的豪气与感慨。

第四，赵孟頫还就书画用笔同法进行了论述。关于书画用笔同法的问题，前人亦有论及。唐代张彦远在其《历代名画记》中就已肯定了书与画用笔的密切关系。宋郭熙在其《林泉高致》中也有同样的思想。只是张彦远是以人物画论证的，郭熙是以山水画论证的，而赵孟頫则扩展到竹石花卉画中去了，这才是他的主要贡献。他说：“石如飞白木如籀，写竹还应八法通。若也有人能此，须知书画本来同。”这是主要就画竹名家柯九思画竹而言的。

对于绘画，赵孟頫没有专门的理论著作，所有观点或见解，见于他的各种文字中，特别是一些绘画作品的题跋中，所以一些很有价值的见解都被忽略了。赵孟頫的绘画理论还有待于进一

步研究。

25. 《华山图序》

《华山图序》，元末明初王履为其四十幅《华山图》所作的序文，其中包含十分精彩的美学思想。《华山图册》（此书中包括作者的序文）在清代散失，现分两处收藏，其中图 29 页、自书 9 页、明人题 6 页藏故宫博物院，余下的藏上海博物馆。

王履（1332—？）字安道，号畸叟，江苏昆山人，元末明初医学家、画家。王履博览群书，能诗文，擅长山水画，早年取法南宋夏圭。明洪武十六年（1383 年）秋，他游历五岳之一华山，见华山天然奇秀，悟出绘画不能拘于古人成法，而要以自然为师。他经过精心构思，创作了著名的《华山图册》，并作《华山图序》。

《华山图序》是明代初期一篇重要的绘画论著，篇幅短小，但论点明确，逻辑严密，其中包含了十分重要的绘画美学论点。

王履首先分析了绘画中“意”和“形”的关系，也就是审美意象的内在矛盾。他说：“画虽状物，主乎意，意不足谓之非形也。虽然，意在形，舍形何所求意？故得其形者，意溢乎形，失其形者形乎哉。”可以看出，他主张绘画作品是描绘外界事物的，但重要的是必须有画家的情意，如果缺乏情意，也就不成其为艺术形象。但情意又是寓于形象之中的，“意在形”。因为艺术总是要显现给人看的，所以要靠形象显现。这里王履表示出对宋元部分画家忽视艺术形象的刻画，而偏于“表现”的倾向的不满。他要求“情”与“景”的统一，“意”与“形”的统一，也就是审美意象中“意”与“象”的统一。

那么，画家就必须对外界现实有直接的审美感受，才能创造出成功的作品，而不是一味临摹古人。所以王履说：“但知法在华山，竟不知平日之所谓家数者何在。”这就引出了王履所说的

“宗”与“违”的关系：“宗”即是“从”，就是遵从绘画的法度，模仿古人的绘画；但并非“从”而不可“违”，有时“违”也是一种“从”，并且是为了更好的“从”。所以既要“不远于前人之轨辙”，又要“不拘于专门之固守”，最好是“处夫宗与不宗之间”。“宗”与“违”其实就是艺术的法度与创新的关系，他有力地反对了艺术上的教条主义和公式化的倾向。

然后，王履又指出，画家有了对客观景物的身经目睹和实地写生，仍然是不够的，这只能说是“形”的完成。只有在此基础上，触发和深化审美的情意，并把审美的情意和外物的表象熔铸成为统一的审美意象，才能算成功地完成了艺术作品。这往往需要很长的过程。这说明“意”的产生，要有一个触发和深化的过程，这种过程又是和“形”紧紧结合在一起的。

在这篇文章的最后，王履把自己的美学思想概括为一个十分精炼的命题：“吾师心，心师目，目师华山。”这是对张璪“外师造化，中得心源”、荆浩“度物象而取其真”、郭熙“身即山川而取之”命题的一个继承。但是，王履这个命题为审美创造提供了一条更为明确的认识路线：师目——师心——师华山。而且对过去长期存在于画家中的“师古人”、“师心”、“师造化”的争论作了一个很好的总结。他不否认“心”的作用，但又认为“心”并不是第一性的东西，“心”要依赖于审美经验（“心师目”），审美经验则依赖于外界景物（“目师华山”）。同时，这个命题也说明了审美活动的过程，清人郑板桥论“眼中之竹”、“胸中之竹”和“眼中之竹”和王履的命题是有一定的联系的。

26. 《画语录》

《画语录》，清代石涛著，是中国绘画理论史上的重要著作，

又名《画谱》、《苦瓜和尚画语录》。石涛亲自手定为《画谱》，但刊刻时为人所改。最早的刊本为1728年张沅刊本，是据《江绉辰集录》本刊刻。鲍廷博知不足斋本首次称之为《苦瓜和尚画语录》，此外《昭代丛书》本、《十二砚斋四种》本、《四铜鼓斋论画集刻》本、《清瘦阁读画十八种》本和《翠琅环馆丛书》本中都称之为《苦瓜和尚画语录》。

石涛(1642—1707年)，清代著名的画家，中国美学史上伟大的绘画美学家。俗姓朱氏名若极，明靖江王朱赞仪十世孙，广西人。1645年于全州湘山寺出家为僧，法名道济(日后亦作元济)，字石涛，号则随着各个历史时期境遇的变迁而不断翻新，先后用过小乘客、济山僧、清湘石道人、湘源谷口人、苦瓜和尚、枝下人、瞎尊者、零丁老人、大涤子、靖江后人、钝根老人、梦梦道人、僂僂生等数十种，以此表白身世、发泄苦闷和倾诉心曲。石涛一生经历曲折复杂，足迹遍及大半个中国。约在去世前十年，脱离佛门，当了道士，日常则靠卖画维持生活。1707年病逝，葬于蜀岗之麓。石涛擅长山水画和花卉画，笔墨奔放，不落窠臼，在画坛与弘仁、髡残、八大山人并称“清初四僧”。他兼工书、诗和印，并精于园林叠石。有绘画美学专著《画语录》以及后人辑录的《大涤子题画诗跋》、《清湘老人题记》等行世，对中国近代绘画艺术的发展，产生了巨大影响。

石涛的绘画理论主要集中在《画语录》之中，他通过《画语录》建立了十分系统，十分完整的绘画美学体系。《画语录》全书共分为十八章：在第一章《一画章》中石涛设置了他的美学体系中的最基本、最重要的普遍观念——“一画”，使《一画章》成为全书的总纲；第二章《了法章》是对作画要突破成法的强调；第三章《变化章》强调绘画要有自己的个性；第四章《尊受章》是要求画



家尊重自己的真实感受；第五章《笔墨章》是论述绘画中用笔与用墨的关系；第六章《运腕章》是论述绘画时运腕的技巧；第七章《纲缊章》是对笔墨会而解混沌的论述；第八章《山川章》是论述山水质与饰的统一以及有关山水画的本质；第九章《皴法章》是对作画皴法的论述；第十章《境界章》是对作画的构图的论述；第十一章《蹊径章》是对创作模式化的批评；第十二章《林木章》是论述树的画法；第十三章《海涛章》是论述海的画法；第十四章《四时章》是论述四时之景的分别；第十五章《远尘章》和第十六章《脱俗章》是对画家养心远尘的要求；第十七章《兼字章》是论述书画的关系；第十八章《资任章》是全文的总结。

应该说石涛的《画语录》是一个独创的完整的美学体系，这个美学体系包括艺术本质论、艺术创作论、艺术发展论和艺术创作主体论等。而石涛在第一章里提出的“一画”这个美学范畴是统摄全书各章美学观点的最根本的普遍概念。“一画”在石涛的美学体系中，内涵是十分丰富的。首先石涛是从本体论的意义上对“一画”进行阐释的，“一画者，众有之本，万象之根”，“夫一画，含万物于中”。可见，“一画”乃是贯穿宇宙、人生、艺术的生命力运动的线，是万物之本，是道。其次，石涛从绘画创作论的意义上认为“一画”是宇宙生成的最高法则，也是绘画创作的最高法则，“太古无法，太朴不散，太朴一散而法立矣”“法立于何，立于一画”。再次，“一画”又是造型的线，是绘画最基本的元素。最后，石涛还强调“一画之法，乃自我立”，高扬了主体的创作精神。可见石涛的“一画”论深受老庄道论和《易传》太极阴阳说的启迪和影响。“一画”论不仅构成了石涛绘画美学体系的核心范畴，而且也再一次深刻而集中地体现了中国书画美学形而上的追求倾向。

石涛的艺术创作论——笔墨、蒙养与生活以及绘画的法则

与自由。石涛说：“墨非蒙养不灵，笔非生活不神。”“生活”是指自然山川所呈现出来的富于变化的多种多样的生动形态；“蒙养”是指宇宙万物的混沌统一状态，是万物始萌之前的原始状态。可见，“笔”的技法性能与自然山川的生动形态是相适应的，“笔”一旦将“生活”的丰富形态充分表现出来，就会自然有“神”；而“蒙养”这种宇宙万物混沌统一的状态，却是通过“墨”来加以表现的，“墨运”的技法和“蒙养”的混沌状态也是相适应的。同时，石涛还认为“操笔”和“墨运”是不可割裂的，二者是相辅相成的，“墨之溉笔也以灵，笔之运墨也以神”。另外石涛对绘画的法则和自由也进行了论述。他认为古今绘画艺术都有一定的具体法则，古今艺术家在绘画实践中也都要遵循一定的具体法则，但是古今以来都有一些人并不了解法则的意义，从而为法则所束缚。因此，石涛强调画家只有掌握“一画”这个根本法则，才有可能自由地运用一些具体的法则。

石涛的艺术发展论——“笔墨当随时代”和“师古而化之”。石涛在论绘画的继承与创新的关系的问题时提出了两个很有独创性的命题。他首先肯定了艺术是不断发展和进步的，时代的不同，艺术的风格也不同，所以艺术应该随着时代的发展而发展。但在艺术的创造历程中，“师古”是必经的阶段，然而却不能“师古不化”，不能“师古人之迹而不师古人之心”。石涛一方面提倡画家广泛学习前辈艺术大师的范作，务必博采众长、融会贯通；另一方面又提倡画家在师法传统的过程中，不落窠臼，务必独出心裁、别树一帜，即是“师古而化之”。

石涛的艺术创作主体论。对于作为艺术创作主体的画家，石涛认为应该具有远尘、脱俗的生活态度和审美心胸。山水画创作能否顺利进行，一定意义上取决于创作主体的精神是否能集中，



创作主体若能做到“心不劳”而“思其一”，审美诸心理因素能“专一”于艺术形象的孕育，才能创作出成功的艺术作品。而石涛又强调山水画家只有除俗去愚、对生活采取虚静冲淡的、因任自然的情感态度，才可能使审美主体进入“无为”的精神境界，从而与审美客体的“天地山川万物”相融合一。石涛的这种观点明显受到道家思想的影响。另外，石涛还强调画家应该在生活中加深对山川自然之美的直接感受，这就是他所说的“受”，这样才能促进画家在作品中创造更深厚的意蕴。因此，他也非常重视绘画创作的艺术传达活动中心与手、笔与墨的协调关系。

除了上述几点，石涛还对山水画创作基本技法的各个方面进行了仔细的分析，而且也具有十分高的理论价值，本文就不再一一论述。石涛的《画语录》具有十分突出的理论特征，系统性强，论述完整精谨，体现了石涛绘画理论的完整体系。

27. 《乐记》

《乐记》是我国最早的音乐理论专著。作者及成书年代，迄无定论。从有关史料看，成书约在战国末年至前汉之间。旧传有二十三篇，以乐本、乐论、乐施、乐言、乐礼、乐情、乐化、乐象、宾牟贾、师乙、魏文侯十一篇编入《礼记》。今本《史记·乐书》与《乐记》内容大致相同，只是篇目次略有不同。

《乐记》系统阐发音乐规律和特点，标志着音乐理论形态发展到比较成熟的阶段。主要表现在以下诸点上：关于音乐产生的本源，关于音乐的根本特征，关于音乐与伦理的关系，关于音乐的社会功能等。在音乐的雅、俗问题上，《乐记》极力推重“雅乐”，进一步扩大了儒家美学思想的巨大影响，其主要观点有：

第一，音乐的本源——“其本于心之感于物”

《乐记》提出了“其本于心之感于物”的著名论点。音乐属于表情艺术，“凡音之起，由人心生也。人心之动，物使之然也。感于物而动，故形于声。声相应，故生变，变成方，谓之音。比音而乐之，及干戚羽旄，谓之乐。乐者，音之所由生也；其本在人心之感于物也。是故其哀心感者，其声噍以杀；其乐心感者，其声啍以缓；其喜心感者，其声发以散；其怒心感者，其声粗以厉；其敬心感者，其声直以廉；其爱心感者，其声和以柔；人者非性也，感于物而后动。”^①

《乐记》认为音乐的本源产生“物”，是由人的“情所感”。“人生而静，天之性也。感于物而动，性之欲也；物至知，然后好恶形焉。好恶无节于内，知诱于外，不能反躬，大理灭矣。”^②声感气应，“各以其类动”，比如“好声感人而逐气应之”，“正声感人而顺气应之”。肯定音乐与现实生活的依存关系，强调有什么样的现实生活，就会有表现这种现实生活的音乐；同时也肯定音乐中“心”的能动作用，强调主观情思在音乐中体现出鲜明的个性。

《乐记》认为“凡音者，生于人心者也。乐者，通伦理者也。是故知声而不知音者，禽兽是也。知音而不知乐者，众庶是也。惟君子为能知乐。”通过对声、音、乐及知声、知音、知乐的区分，指明了自然之音与审美艺术之音的区别。禽兽只能对自然之声有所感知，人则能欣赏艺术，以具有审美能力区别于动物，但审美能力的高低却又区别了君子和庶人。《乐记》的这种区分，反映了音乐审美认识的巨大进步，也表现了雅乐是依据美的规律进行创造的。同时，阐明了“雅乐”属于统治者所拥有的高雅艺术。

① 《乐记·乐本篇》。

② 同上。



《乐记》是在论述音乐产生的本源问题时,阐明了音乐创作论中艺术与现实,主观与客观的辩证关系的。

第二,音乐的特征——“情深而文明,气盛而化神”

《乐记》在阐述音乐的根本特征,主张是“情深而文明,气盛而化神,和顺积中而英华发外,唯乐不可以为伪”^①。这里的“情深”,“气盛”“文明”“化神”,是指音乐在表达情感时,其内容需有真挚性和饱满性,其形式结构需有鲜明性和生动性。只有音乐的内容与形式达到完美统一,艺术才具有“真”的生命力。

在长期音乐的审美实践中,统治者认识到“平和”的音乐,不仅引人喜欢,有益于心地的平和,而且使社会政治得到安定,这种乐是与礼结合的“雅乐”。它所表现的是为和,道所净化了的情感,而不同于俗乐表现的快乐。

《乐记》对“雅乐”的审美特性概括为“乐者乐也”。这是宫廷艺术不同于民间艺术,是雅乐与俗乐的区别。从形式来讲,雅乐的音声合于礼的要求,平和而不乱,俗乐则突破了雅乐音声的规定,“杂乱”多变而不平和。从内容来讲,雅乐所表达的是君子们的思想情感,通过它的欣赏,使人们的情感、观念得到净化提高,而有益于政治上的安定;俗乐则相反,它所表现的是小人的欲求,反映男女互相愉悦的情感和背信弃义的行为,从而导致社会道德的败坏和生活秩序的混乱。

《乐记》在阐述雅乐创作的规律时,对俗乐进行了猛烈的抨击。由于《乐记》重视音乐的教化功能,所以提倡体现统治者理想的“和乐”和“雅乐”,故亟力排斥长期流行于民间的“郑卫之音”和“俗乐”。但是对音乐美的特征,提出了内容和形式的和谐统一

^① 《乐记·乐象篇》。

是艺术的标准。

第三,音乐的伦理——“乐由中出,礼自外作”

《乐记》系统阐述了礼和乐的关系。“礼乐皆得,谓之有德,德者得也。是故乐之隆,非极音也;食飧之礼,非致味也。”^①礼与乐的结合,也就是伦理与音乐的统一。“乐由中出,礼自外作”^②,即通过音乐艺术陶冶人情操的途径,将带有强制性的“礼”变成个体的自觉行动。只有这样社会才能成为既等级分明、上下有序,又心心相印、和衷共济。

礼乐的基本特性和功能关系,表现在“乐者为同,礼者为异。同则相亲,异则相敬。乐胜则流,礼胜则离。合情饰貌者,礼乐之事也。”“礼义立,则贵贱等矣;乐文同,则上下和矣。”礼的特点是“异”,目的在于“辨异”,即通过各种不同的具体的文饰等规定,把贵贱、上下、亲疏等界限区别开来。乐的特点是“和”,目的在于“和同”,即通过音乐歌舞的演奏,使不同的人的情感上相融。

《乐记》认为,“同则相亲,异则相敬”,“相敬则不争,相亲则不怨”。不争不怨,天下安宁,这就是礼乐结合的目的。礼乐的结合,也是情理的统一。它要求“情”受“理”的制约、引导和提高,成为一种净化了的情感。“乐也者,情之不可变者也;礼也者,理之不可易者也。乐统同,礼辨异,礼乐之说,管乎人情矣!穷本知变,乐之情也;著诚去伪,礼之经也。礼乐侔天地之情,达神明之德,降兴上下之神,而凝是精粗之体,领父子君臣之节。”^③《乐记》指出:音乐所表现的是不可变易的天赋性情,礼所表现的也是不可

① 《乐记·乐本篇》。

② 《乐记·乐论篇》。

③ 《乐记·乐情篇》。

变易的人伦等级常理,但礼乐如果顺应天地的情理,万事万物就可以调节成为和谐的关系。

因此,《乐记》特别强调礼乐的结合必须适度,因为过度都会破坏社会整个的和谐关系。

第四,音乐的功能——“礼乐刑政四达而不悖”

《乐记》把音乐看成维护宗法制统治的重要手段,十分重视音乐的社会功能。“礼节民心,乐和民声,政以行之,刑以防之,礼乐刑政四达而不悖,则王道备矣”^①。这就是说,乐同礼、刑、政一样,能在上层建筑和意识形态领域里发挥统一人们思想和行为的作用。如果它们的作用得到充分的发挥,“礼乐刑政,其极一也,所以同民心而出治道也”^②。那么宗法制统治就能够确立、儒家的理想政治就能够实现。

虽然“礼乐刑政四达而不悖,则王道备矣”。但是,乐毕竟有其不同于礼、刑、政的特点。“礼”是通过宗法等级、伦理规范来实现“出治道”的目的;“政”是通过国家机构、政治设施来实现“出治道”的目的;“刑”是通过监狱、刑罚等强制性措施来实现“出治道”的目的;那么,“乐”主要是通过音乐艺术形象,来陶冶和感化人心灵,来实现“治道”的目的。在礼乐结合的基础上,《乐记》还进一步阐述了礼乐与刑政、宗教之间相互配合的重要性。

《乐记》指出音乐也可以表示社会的等级关系。“宫为君,商为臣,角为民,徵为事,羽为物。五者不乱,则无怙慝之音矣。宫乱则荒,其君骄;商乱则陂,其官坏;角乱则忧,其民怨;徵乱则哀,其事勤;羽乱则危,其财匮。五者皆乱,迭相陵,谓之慢。如此,则

① 《乐记·乐本篇》。

② 同上。

国之灭亡无日矣。”^①音乐可以表达社会的状况，“凡音者，生人心者也。情动于中，故形于声；声成文，谓之音。是故治世之音安以乐，其政和；乱世之音怨以怒，其政乖；亡国之音哀以思，其民困。声音之道，与政通矣。”如果音乐的社会功能得到了应有的发挥，那么宗法秩序将变得井然有序，社会风气将变得淳厚安宁：“乐也者，圣人之所乐也：而可以善民心，其感人深，其移风易俗易，故先王著其教焉”^②。《乐记》在探讨音乐的审美功能时，希望达到“王道”政治的理想境界。

《乐记》提出音乐审美的“中和”观念。所谓“乐者，天地之和；礼者，天地之序。和，故万物皆化；序，故万物皆别。”“中和”表现在如音乐的产生，物欲关系的解决，礼与乐的相互谐调，理对情的制约净化，雅俗乐的颂扬与排斥，以及艺术的内外关系的统一等方面。表明儒家“中和”思想的深入发展，将“中和”提到了天人和谐的哲学高度。

“故乐行而伦清，耳目聪明，血气和平，移风易俗，天下皆宁”^③。着重强调音乐艺术在陶冶情性、移风易俗方面的重要作用。“中和”不仅调节了社会中政治与艺术的关系，而且它“放平天而蟠乎地”，“大乐与大地同和，大礼与大地同节。和，故百物不失。节，故祀天祭地。明则有礼乐，幽则有鬼神，如此，则四海之内，合敬同爱矣。”^④“中和”不仅是整个自然宇宙的最高最普遍的规律，更是音乐美学所追求的最高原则。

《乐记》全面地体现了儒家美学的基本精神。它对音乐艺术

① 《乐记·乐本篇》。

② 《乐记·乐施篇》。

③ 《乐记·乐象篇》。

④ 《乐记·乐论篇》。

的规律,以及社会功能的论述,极具有美学意义和价值,并对中国美学产生深远的影响。

28. 《乐律全书》

《乐律全书》是明代朱载堉(1536—1611年)所著。朱载堉字伯勤,号句曲山人,明宗室郑恭王朱厚烷之长子。祖籍安徽凤阳。

《乐律全书》是一部综合性巨著,囊括律学、乐学、舞学、历法、算学等多种学科。全书由《律历融通》、《律学新说》、《乐学新说》、《算学新说》、《律吕精义》、《操缦古乐谱》、《旋宫合乐谱》、《乡饮诗乐谱》、《六代书小舞谱》、《小舞乡乐谱》、《二佾缀兆图》、《灵星小舞谱》、《圣寿万年历》、《万年历备考》等合集而成。

关于音乐舞蹈的主要内容概括为两点:

其一,《乐律全书》中有《律学新说》、《乐学新说》,在《律吕精义·外篇》卷九、卷十中提出了“舞学”一词,列出了舞学、舞人、舞名、舞器、舞佾、舞表、舞声、舞容、舞衣和舞谱等,来解释其内涵。而以往的古籍中常将律和历合称:“律历”,又把律和乐合称“乐律”,把音乐和舞蹈合称“乐舞”。因此,朱载堉的贡献是在理论上使律学、乐学和舞学成为各自独立的学科。

其二,朱载堉对律学作了系统的梳理,创立新法。他通过精密计算学与科学定理,创造了“新法密律”,完成了十二平均律的数理计算。这是音乐史上最早用等比级数平均划分音律,系统阐明十二平均律的声学理论。他继承《吕氏春秋》和《淮南子》关于音乐和谐与度量数理密切相连的思想,认为数理是古今音乐中一贯具有的,虽然古人乐谱虽已亡失,但“然其理则未尝亡也”,提出要探讨古乐之理,主张“律学当以穷理为先,理明而后数定,数定而后制成,制成而后音和,音和而后气应。”。朱载堉在《律历融

通》、《律学新说》和《律吕精义》三部著作中,解决了律学研究中未能实现的“黄钟回归本律”的问题,他可谓集古代律学之大成者。

《乐律全书》发明和命名了“新法密律”,最早完成了十二平均律的数理计算,因此奠定了其学术价值和理论意义。

29. 《闲情偶寄》

是我国古代戏曲美学重要的论著。清初李渔所撰。全书包括《词典部》、《演习部》、《声容部》、《居室部》、《器玩部》、《饮馔部》、《种植部》、《颐养部》等八个方面。其内容涉及面很广,其中相当大的篇幅论述了戏曲、歌舞、园林、建筑、花卉、器玩等艺术诸方面。

《闲情偶寄》主要记载了李渔丰富的戏曲美学思想。其中卷一、卷二,都是对戏曲的评论,分为词曲、演习二部。词曲部中,尤其精彩。在此部中他第一论结构,第二论词采,第三论音律,第四论宾白,第五论科诨、第六论格局,这确是一部系统完整的戏曲美学论著。

李渔的戏曲美学思想主要以下几点:

第一,在戏曲创作上提出“结构第一”的主张。在《词曲部》中,李渔一反前人“填词首重音律”的传统创作观念,很有创见地把结构摆在第一位。他提出“而予独先结构”,情节的发展、安排要“自然而然、水到渠成”。因为戏曲要通过“优人”来表现故事情节,塑造人物形象,所以结构的重要性比在诗歌、散文以及其他体裁的创作中要突出得多。他在论结构时提出了“立主脑”、“减头绪”、“密针线”等要求,目的是为了强调主题思想,主线突出。这样可以使戏曲在舞台演出的有限空间和时间中,获得强烈的艺



术效果。李渔的这个见解是对戏曲传统思想的一个巨大突破,对后来的戏曲创作产生一定的影响。

第二,要求戏曲语言浅显、机趣、悦耳具有韵律美。李渔对“词采”、“音律”、“宾白”、“科诨”等方面进行了细致的阐述。譬如论“词采”,他主张贵显浅,重机趣,戒浮泛,忌填塞。论“宾白”,他主张声务铿锵,语求肖似,词别繁简,字分南北,文贵精洁,意取尖新,少用方言,时防疏漏。论“科诨”,他主张戒淫褻,忌俗恶,重关系,贵自然。他认为戏曲语言应该是“说何人、肖何人”,不仅使识字人明白,而且也要让不识字的观众能听懂,还要产生勾魂摄魄的艺术效果。李渔充分注意到戏曲作为综合艺术的特点,把剧本写作与舞台演出紧密地结合起来。戏曲语言具有韵律美,可以使观众悦耳怡神,更能得到审美享受。

第三,探讨戏曲“传奇传奇,非奇不传”的艺术的特性。李渔主张艺术创新,提倡题材新奇,情节不落俗套。他说:“新也者,天下事物之美称也。”“……非奇不传,新即奇之别名也。”他认为传奇可传之所在,“只当求于耳目之前,不当索诸闻见之外。……凡说人情物理者,千古相传;凡涉荒唐怪异者,当日即朽。”在他看来只要不违背“人情物理”,不违反生活本质的真,那么“事途可以幻生,姓名亦可捏造。”观众欣赏时就不问人居何地,事从何来,而论其是否合情合理。另一方面“传奇无实”则属寓言,只有合于人之常情,理之所必有。李渔将戏剧表现生活本质之真与情理之真辩证统一起来。

第四,提出了艺术的集中概括和典型化问题。李渔把古代诗文、绘画理论中所提出的传神问题,也用到了戏曲人物的创造中。他要求写人物要传神,有“生气”,突出人物性格的个性化。“说一人,肖一人,勿使雷同,弗使浮泛,若水浒传之叙事,吴道子

之写生,斯称此道中之绝技。”他认为如果张三和李四相同,丧失了个性,作品人物也就丧失了生气。只有“说张三要像张三,难通融李四。”如《琵琶记》中牛氏与伯喈同言月,“牛氏有牛氏之月,伯喈有伯喈之月,所言者月,所寓者心”。人物的个性化是戏曲艺术的中心环节,即作品的机神、生命、生气赖以生存的所在。李渔深刻认识到只有达到语言与内心的统一,才能实现人物的个性化。这样就需要对戏曲创作提出很高的要求。

第五,强调戏曲创造者、作品人物、演员和观众的完美统一。李渔要求戏曲创作者在构思中,既是作品人物,又是演员,同时又是观众。因为只有从多角度的交融中,才能把作品人物的个性塑造得趋于完美。他遵从“言者心之声”,提出了口说心寓之论,而且将其引申到构思,要求创作者在塑造人物时,由言而及心。排除一般性的描述,而是设身处地的去想,把自己视为所写的作品人物,凡人物之正者正想,邪者邪思,想到深处,掘其灵魂而探其幽微。他认为掌握了作品人物的内心特点,其言语表现就迎刃而解,以至“随口唾出,说一人肖一人”。李渔不仅在构思中代人物立心、立言外,而且还主张“手则提笔,口却登场”,务使现听咸宜;即“以身代梨园”。他这种是创作者,又是演员,还是观众的理论,深化了戏剧创作思想。

第六,指出戏剧的创作目的在于劝善惩恶。李渔知道戏曲自古以来,就是具有“高台教化”的职能的。所以他公开提出:“昔人以代木铎,因愚夫愚妇,识字知书者少,劝使为善,诫使勿恶,其道无由,故设此种文词。借优人说法,与大众齐听。谓善者如此收场,不善者如此结果。使人知所趋避。”因此,他从戏曲的作用出发,认为戏曲作品必须贯穿伦理道德,“欲劝人为孝,则举一孝子出名,但有一行可纪,则不必尽有其事,凡属孝亲所应有者,悉取



而加之。亦犹讨之不善不如是之甚也，一居下流，天下之恶皆归焉。”戏曲不是通过说教，而是通过艺术美来感动人，使人们于不知不觉中净化思想情感，即以美之感引人入道。他把“动人”提到一定高度，但“动人”并非只哀痛一情，而是包括了一切情感类型。譬如“合、悲、欢，皆为人情所必至，能使人哭，能使人笑，能使人怒发冲冠，能使人惊魂叫绝，即使鼓板不动，场上寂然，而观者叫绝之声，及能震天动地。”戏曲欣赏令观众哭笑，怒发冲冠，甚至惊魂叫绝等。但戏剧的作用并非“动人”，而是由动而悟，从情之感动进而明是非之理，即从直接激于外部情感的自然动荡，延伸至灵魂深处理性的自觉之境。戏曲除了有教育群众的作用之外，还有娱乐的作用。他把戏曲的教化功能与美感联系一起，突出了戏曲艺术的审美特性。

李渔深深地懂得，戏曲在社会生活与政治斗争中的巨大作用。他认为戏曲“是药人寿世之方，救苦弥灾之具。”这些对戏曲艺术极精到的见解，是由于李渔本是一个优秀的戏曲作家。戏曲创作中的曲折艰苦，他全部懂得。因此他的理论透彻而有条理。《闲情偶寄》是一部很有价值的戏曲美学著作。

30. 《木经》

《木经》是五代末至宋初著名的建筑匠师喻皓写的一部关于木结构建筑做法的专著。可惜此书久已失传，所幸宋哲宗时，沈括在《梦溪笔谈》一书中，对它作了简要的介绍，才使后人对它在建筑理论上的贡献有所了解。

喻皓，浙江杭州人，生卒年代不详，只知他于北宋初年曾当过掌管建筑设计、施工的都料匠。他具有丰富的建筑实践经验，又肯于思索钻研，在建筑理论上也有较高造诣。宋太宗端拱二年

(989年),他受命主持建成了八角13层、高360尺的开封开宝寺木塔。只是此塔在宋仁宗庆历年间(1041—1048年)不幸全毁于火,没有留下任何遗迹。北宋初,吴越国王钱俶曾在杭州建造一座方形木塔,在施工中间发现塔身摇晃,负责主持这项工程的工匠解决不了这个问题,最后辗转请教喻皓,并采纳了他的意见,每层都铺以木板,并用钉子钉牢,才保持住塔身的稳定。做法虽很简单,但却反映出喻皓对木结构的特点和受力情况,确有较深刻的认识。《木经》是喻皓晚年所作,他废寝忘食,经过几年的努力,才完成这部三卷本的建筑专著。

我国古代建筑以木结构骨架为主,经过匠师们世代代实践经验的累积,到了北宋,木结构建筑已经达到很高水平,从而形成我国独特的建筑风格,在世界建筑史中自成体系。但由于当时匠师们大多不掌握文化,建筑技术经验只能靠师徒口耳相传,因此很难得到更快发展,有碍于社会生产力的提高。而喻皓《木经》的问世,从私家著述而论,可谓打破了这种情暗局面,开辟了建筑结构专著的先河。

根据《梦溪笔谈》的简要介绍,可知《木经》在建筑理论上的突出贡献,是对屋舍各部分的尺度和各构件的比例关系作出了具体规定,从而简化了在营造过程中的计算。显然,这对设计、施工都是有指导意义的。到了北宋末期元符三年(1100年),将作监少监李诚奉旨编修的《营造法式》完稿,三年后颁行,成为当时和以后很长一段时期内从事营造工程的圭臬。这部阐述北宋宫殿、寺庙、官署、宅第等木结构建筑做法的经典之作,无疑是和喻皓的《木经》有着一脉相承的继承与发展的关系的。

使《木经》一书梗概得以流传下来的《梦溪笔谈》,是北宋的政治家、外交家、军事家,也是杰出的科学史家沈括,在他晚年蛰



居润州(今江苏镇江)“梦溪园”时所作。全书共 26 卷,另有《补梦溪》三卷,《续笔谈》一卷。内容分故事、辩证、乐律、象数、人事、官政、权智、艺文、书画、技艺、器用、神奇、异事、谬误、讥虐、杂志、药议等 17 个门类,范围涉及到科学技术、历史、考古、文学艺术等领域。在土木建筑工程方面,除简要介绍喻皓的《木经》外,还记载了喻皓解决钱俶所建杭州方形木塔失稳的技术问题,河工高超用三节压埽法解决黄河决口的“合龙门”问题,以及十六国时期赫连勃勃所筑赫连城(即统万城)的筑城工程问题等。由于这部书在我国科学技术史上的卓越贡献而被英国著名科学家李约瑟博士誉为“中国科学史上的坐标”;北京图书馆编写的《中国古代重要著作选目》中,也把它和《水经注》、《齐民要术》、《营造法式》、《天工开物》等七部著作并列为我国八大古典科学名著。其在我国科学史上的地位,可见一斑。

31. 《营造法式》

我国古代的建筑在技术和艺术上都达到了相当的程度,在世界建筑史上也占有重要地位,但是这门技艺在古代却没有被当成学问对待,都是靠师徒间口传心授才得以流传下来,因此,我国古代几乎没有有关建筑的系统的科学的文字著作。在仅存的几本犹如凤毛麟角的建筑书籍中却有一部水平极高的建筑术书,这就是宋代李诫编著的《营造法式》。

李诫字明仲,河南郑州人,出身官宦家庭。自北宋元祐七年(1092 年)入将作监担任主簿,开始接触建筑营缮工作,以后累次升迁为监承、少监、大监,全面负责皇室的营缮事务。大观四年(1110 年)死于魏州。前后十八年间他主持过不少工程的设计和施工,包括王邸、宫殿、辟雍、太庙等不同类型的建筑,累积了丰

富的建筑技术知识和经验。他所处的时期正是王安石厉行变法的时期,王安石在“整军强兵”、“理财节用”的变法精神指导下,曾命令各部门制定一系列的“令式”、“法式”,以强化行政管理。宋代建筑工程上存在着严重的贪污浪费现象,是变法理财的重要方面,故将作监亦曾着手编制有关工程的工料定额,定名为《营造法式》。但随着变法失败,这本《法式》并没有实行,直到宋哲宗赵煦亲政以后,起用新党,再命李诫重编《营造法式》。李诫补充修订了旧本法式的缺漏,经过三年努力,于公元 1100 年完成,1103 年镂版印刷刊行,才使得这部著作得以流传至今。

《营造法式》全书 36 卷,分为五个部分,即:释名、各作制度、功限、料例和图样,另有“看详”(即总的规定和数据)和目录各一卷。

“看详”说明若干规定和数据,入屋顶坡度曲线的画法,计算材料所用各种几何形的比例,定垂直和水平的方法,按不同季节订定劳动日的标准等等的依据。

第一和第二卷释《总释》和《总例》,考证了每一个建筑术语在古代文献中的不同名称和当时通用的名称以及书中所用的正式名称,并订出“总例”。

第三至第十五卷是壕寨、石作、大木作、小木作、雕作、旋作、锯作、竹作、瓦作、泥作、彩画作、砖作、窑作等十三个工种的制度。说明每一工种如何按建筑物的等级和大小,选用标准材料,以及各构件的比例尺和艺术加工的方法,与各个构件的相互关系和位置等。

大木作和小木作制度共占八卷篇幅,其中最重要的是大木作制度中首先规定:造屋以“材”为祖,而材有八等,随房屋的等级和大小而决定,一切大木作的尺寸和比例都是用“材”作为基

本模数来制定的。

第十六卷至第二十卷按照各种制度的内容，规定了各工种的构件劳动定额和计算方法。

第二十六卷至第二十八卷规定各工种的用料定额和有关工作的质量。

第二十九卷至第三十四卷是图样，包括当时的测量工具及石作、大木作、小木作、雕木作和彩画作的平面图、断面图、构件详图及各种雕饰与彩画图案，是书中极为珍贵的一部分。

由此可见，《营造法式》虽然是一本有关施工管理的技术著作，但书中涉及了建筑设计、结构、用料、制作和施工各方面，全面反映了宋代建筑工程的技术和艺术的水平，因此我们可以把它视为宋代建筑工程的总结性的科学著作。《营造法式》一书有如下特点：

第一，模数的制定和运用。《营造法式》卷四大木作制度第一条就提出“凡构屋之制，皆以材为祖，材有八等，度屋之大小因而用之。”“各以其材之广分十五分，以十分为其厚。凡屋宇之高深、名物之短长、曲直举折之势、规矩绳墨之宜，皆以所用材之分以为制度焉。”也就是说在设计工作之先，选定一种截面为三比二的方料作为标准材料，把材高分为十五份，厚度分为十份。房屋的规模、各个部分的比例、各个构件的长短、截面大小、外观形象等各类尺寸都是以“份”的倍数表示的，所谓“份”就是基本模数。然后“材”又分为8等具体截面尺寸，根据建筑的等第分别选用适宜的材等。当建筑房屋时，只需要提出所需规模的大小，就能够确定应该用几等材，然后按照建筑平面和立面形式和各类结构构件所规定的“份”数，推导出其详细具体尺寸，进行设计、安排工料等。

当然，这是一种很原始的模数的运用。在初唐和盛唐的壁画、雕刻以及佛光寺和南禅寺的木结构殿堂中，就已经运用了这种模数，只是在《营造法式》中才用文字确定下来，而这种方法一直沿用到清代。但另一方面，在没有大量专业设计人员的古代中国，这种方法可以使一项复杂的建筑工程在短时间内完成，也无疑是一种提高工效的好方法。

第二，设计的灵活性。各种制作制度虽然都有明确而细致的规定，但未涉及组群建筑的布局和单体建筑的平面尺度，而且各种制度的条文下面往往附有“随宜加减”的小注，因此设计人员可以按具体情况，在各种制度的总原则下，对构件的比例尺度发挥自己的创造性。这是《营造法式》的一个重要特点，也符合实际工作的要求。

第三，技术经验的总结。根据历史经验的总结，在宋代已经将木结构构架形式归纳为殿堂型和厅堂型两大类，以及其他派生的形制，建筑工匠可以配合平面使用要求直接相应采用。为了工作方便，《总例》中列举了圆、方、六棱、八棱的国内形体的径、围和斜长的比例数字，便于工匠的掌握。根据传统的木框架结构，规定柱头向内微倾斜约1%，称为“侧头”，同时柱的高度由中间向两端逐渐加高，称为“升起”。这些措施产生了整个框架结构向内倾斜的趋势，增加了构架的稳定性。在横梁与立柱交接处，则用斗拱承托，以减少梁端的剪力。复杂的斗拱结构的卯榫“绞割”，往往减少了每一构件断面的三分之一甚至二分之一，是一个重要缺点，但《法式》对此规定了比较合理的“绞割”比例和位置。《法式》还叙述砖、瓦和琉璃的配料和烧制方法以及各种彩画颜料的配色方法。

第四，装饰与结构的统一。《营造法式》对石作、砖作、小木



作、彩画作等都有详细的条文和图样,可明显地看到宋朝建筑艺术形象和雕刻装饰等加工方面比唐朝更加注意周到。柱、梁、斗拱等构件,在规定它们在结构上所需要的大小和构造方法的同时,也规定了它们的艺术加工方法。这种加工往往采用准确的几何方法而取得。例如梁、柱、斗拱、椽头等构件的轮廓和曲线,就是用“卷杀”的方法进行制作的。充分利用结构构件,加以适当的艺术加工,从而发挥其装饰效果,这是中国古代木构架建筑的特征之一,在《营造法式》中充分反映出来。

第五,建筑生产管理中的严密性在全书三十四卷之中,以十三卷的篇幅叙述功限和料例。对计算劳动定额,在沿用唐朝传统的制度之下,首先按四季日的长短分为中工(春、秋)、长工(夏)和短工(冬)。工值以中工为准,长短工各增或减 10%,而军工雇工有不同的定额。其次,对每一工种的构件等级、大小和质量要求——如运输远近距离,水运的顺流或逆流,加工的木材的软硬等,都规定了工值的计算方法。料例部分对于各种材料的消耗都有详尽而具体的定额。

这些规定为编造预算和施工组织订出严格的标准,既便于生产,也便于检查。

这部书的编撰方法也很值得注意。就是在全书三百五十七篇、三千五百五十五条中,有三百零八篇、三千二百七十二是历来工匠相传,经久可行之法。这部书是北宋统治阶级的宫殿、寺庙、官署、府第等木结构建筑所使用的方法,在一定程度上反映了当时中原地区的建筑技术和艺术的水平。《营造法式》内容精确,记叙全面,为中国古代建筑技术发展史的研究起了沟通、传递的作用,是难得的一份珍贵资料,对于研究宋朝乃至中国古代建筑的发展,提供了重要材料,也是人类建筑遗产中一份珍贵

的文献。

32. 《工程作法》

《工程作法》编辑于清雍正十二年(1734年),正是清代初期,建筑工程量逐渐增多,有必要进行统一整顿之时。全书共74卷,前27卷为27种典型工程实例的大木设计及各部分的详细尺寸,后47卷为大木作、装修作、石作、瓦作、土作、铜作、铁作、搭作、油作、画作、裱作等十一种工种的用工用料定额规定。与宋代《营造法式》相比较可以看出宋代着重设计法式的原则规定,清代着重设计尺度的具体做法,以古代术语称之,一为“程式”一为“事例”。从技术水平上清代《工程作法》要逊于宋代,但在建筑管理混乱,没有成文的规范、规定的情况下,这种事例规定仍具有很重要的监督控制作用。

《工程作法》一书的应用范围主要是针对宫廷营建的“坛庙、宫殿、陵寝、仓库、城垣、寺庙、王府”等官工范围,虽然不包括民间房舍,但从这部书中也可以窥见清代建筑技术发展的主要水平。例如有关建筑装饰、装修方面比宋代的规定明显增多并加细。宋代油、画不分,清代明确划分为油作与彩画作。在其他各作中又详细地划分出雕銮匠、菱花匠、锭铰匠、砍凿匠、嵌花匠等专门工艺匠作,说明清代建筑装饰工艺的发达与详细程度。又如大木制作方面较宋代有所发展,斗拱的结构作用降低仅限在外檐使用、内檐各构件多搭交或榫接,直接传递载荷。构件制作应用分攒、帮拼,可用小材组成大材。构件交接点多用拉扯等铁活、加强了牢固性。同时,唐宋以来盛行的侧脚、生起之法基本摒弃不用了。清代屋顶坡度曲线采用举架法、较宋代的举析法在应用上更为简便,但在整体比例上不易控制得当。关于建筑设计尺度标



准,宋代是以“材”(即榀身的宽厚)为根本依据,而降至清代,斗拱作用日渐衰退,虽然仍以斗口为计量标准,但在中小型房屋以及楼房、转角房等则直接开列房屋间架及构件尺寸,不以斗口为依据,说明设计方法上正在改变之中。此外在工料定额制定、材料的供应方式、彩画的图案与宋代比较亦有所不同。

在有文字可考的三千余年间,历史遗留下浩如烟海的文献典籍中仅有屈指可数的有关建筑技术方面的记载。就所知者:上起《考工记》,经宋代《营造法式》、《木经》,元代的《大元仓库记》,明代《园冶》、《长物志》、《鲁班经》、《梓人遗制》、《工部厂库须知》,以迄清代的《工程作法》、《内庭作法则例》、《圆明园工程作法则例》等书,虽然有些典籍过于疏漏,有些仅余残段,有些仅为建筑某一方面的记载,但联系起来仍能给我们提供一幅发展的图像。

33. 《洛阳名园记》

我国古代有关园林的记载大都保存于一些文集、游记之中,单独流传的文章或著作却不多。在宋代,有关园林记载的比较重要的文献是李格非的《洛阳名园记》和周密的《吴兴园林记》,这两篇文章分别记叙了宋代南北方私家园林的景物和艺术特色。洛阳是唐代的东都、北宋的西京,都市繁华,人文荟萃。唐宋两代都在这里经营过不少园林,如白居易在履道坊建的宅园、司马光的独乐园。因此,洛阳的园林具有相当的代表性,《洛阳名园记》也是我们了解当时园林的景观特色的一篇重要文章。

李格非,字文叔,济南人,宋代著名女词人李清照的父亲,也工于词章,曾受知于苏辙。进士出身,宋神宗时官至京东路提点,后来被列入元祐党人而罢官,卒年六十一岁。他在《洛阳名园记》

中记述了当时洛阳的 19 个名园,并在记的后面附了跋,点明了写《洛阳名园记》的意图,寓意颇深。李格非在跋中,从分析洛阳的地理位置和经济形势出发,得出洛阳的盛衰是天下治乱的症候这一结论,又从唐代王公贵族在洛阳建楼馆、营宅第到唐末战乱、池塘竹树变成废墟,楼台亭阁化为灰烬的历史事实,得出园圃的兴衰是洛阳盛衰症候的结论。他告诫公卿大夫们,如果只顾经营自己的家园,忘记了国家的治理,就会像唐朝那样亡国。出于这样一个目的,他描绘园林不多用夸张词藻,内容简约,文风朴实,基本上表达出宋代园林的真实面貌和主要特征。

李格非在《洛阳名园记》所叙述的 19 处园林中,多数是沿用唐代的旧园加以翻建改筑的,因此,园中花木繁密,竹石苍古,最容易形成自然的气氛。明代造园家计成在《园冶》中说过:“旧园妙于翻造,自然古木繁花。”正是这一经验的总结。如十字寺园是唐白居易的故园,寺中尚存乐天的石刻多处,成为园林中表现历史文化和供人观赏的重要的人文景观。归仁园是唐丞相牛僧孺的故园,仍保留着七里桧等古木。这些都极大地丰富了园林本身的文化内涵和自然景观,不是一般新建园林可以比拟的。

这些园林多数分布在洛阳城的东南隅。因为这里有伊水穿越里坊,便于园林引水凿池,所以不少园林凿有水池。如东园,水面渺渺,泛舟游览如在江湖之间。吕文穆园位于伊水上游,园中之水春夏无枯涸之病,园林中水景的设置也已相当丰富。在董氏东园,水自四面喷泻池中,朝夕如飞而池不溢,类似于现代公园中的喷泉。

园林的造地除上面说过的近水之外,还特别注意借四周之景,创造了许多佳妙的观景点。在城市里坊中辟建园林,构景会受到很大的局限,必须充分利用园林之外的景观,有意识地把它



们组织到园内的观赏视线之内,丰富和开拓景深。如环溪的多景楼,可以南望嵩山、龙门、风月台,北观官阙楼殿。丛春园的丛春亭,能俯视洛水汹涌奔激。站在永北胡氏园的玩水台上,极目四望,林木苍蔚,烟云掩映,穷尽百余里风光。该园选择在郊山之南麓,煌水之滨,景色如“天授地设,不待人力而巧者。”

洛阳自古以牡丹闻名,园林中多广植花卉竹木,尤以牡丹、芍药为盛,对比之下,亭台楼阁等建筑的设置比较疏散。有一些园林几乎以花木为主,如天王院花园子,植有牡丹数十万本,开花时,园中张幕幄、列市肆,观花人如蚁,花期一过,幕幄市肆皆尽拆除,基本上没有固定的建筑。松岛以园中数百年的古松闻名,建筑仅一堂、一亭而已。李氏仁丰园,拥有桃李、梅杏、牡丹、芍药至百余种,更有远方奇卉如紫兰、琼花等,建筑不过五亭。洛阳园林的花卉,经能工巧匠的批红判白,接以它木,与造化争妙,年年奇花异木,层出不穷。

洛阳名园中,造山的不多,与唐代旧园的传统有关。宋代新建的富郑公园,规模较大,记中只说有“南北左右二山”,未指明是石山还是土山,从全文的描绘来看,似是土山。私家园林自汉代起,雄山多用土或土石并用,似袁广汉构石为山的例子只是少数。

34. 《吴兴园林记》

宋代的江南园林,以吴兴(今浙江湖州市)最为集中。杭州成为园林中心是在宋室南渡之后。吴兴位处太湖之滨,山水清远,“霅川平波漫流,群山环列,秀气可掬”,有霅溪和苕溪横贯城中,为造园创造了天然有利条件。因此,城内外多园池之胜。周密在《癸辛杂识》中记叙了他曾游览过的园林 32 所,列在“吴兴园囿”

条目中,后人单独列册刊印,世称《吴兴园林记》。

周密,字公谨,号草窗,先世原是济南人,随宋南渡后居湖州,其时许多北宋园林已趋荒败,因此所记与倪文节在《经钜堂杂志》中描述的园圃景况有出入,周密同时还有《齐东野语》、《武林旧事》等书行世,记叙宋、元间旧事甚详,多为后人考订时乐于引用。只是他对吴兴园林的写物状景,较之《洛阳名园记》更简约,所以有时还须引用别的文献加以补充。

所记吴兴园林,约有半数位于城内,其中因借霭、苕两溪和月河等水系临流建园者约有八处,形成天然水景。如莲花庄位于月河之西,四面皆水,当夏日荷花盛开时,似锦云,如绣被。赵氏菊坡园,临溪流修堤岸,架画桥,“蓉柳夹岸数百株,照影水中,如铺锦绣。”这种自然的境界与封闭的园林景色自不相同,视野开阔,具有公共景点性质。丁氏西园临苕水建茅亭,称“丁家茅庵”。王氏园“临流有三角亭,苕、霭二水之所汇,苕清、霭浊,水行其间,略不相混。”自亭中观水景,溪流潺潺,比人工凿池更有生气。

太湖和环湖诸山是吴兴园林得天独厚的借景因素。北沈尚书园在城北奉胜门外,又称“北村”,叶水心曾作《北村记》,描绘北村“亩余三十,中涵五池,大半皆水也”,“唯对湖台,高不逾丈,具区(即太湖)前临,湖心远峰,明晦灭没。”所以,他评天下山水之美,吴兴特为第一。赵氏苏湾园离开南关只三里,园面对碧浪湖,浮玉山,景色已经绝胜,山巅更建“雄跨亭”,尽见太湖诸山。全园几乎以借景为主要观赏对象。另有赵氏绣谷园,在巅建一堂,名曰“霁川图画”,全城景色在望,这是借城内之景。李翱习曾论山,以怪石、奇峰、走泉、深潭、老林、嘉草、新花,视远七者为胜。视远即需登高,所以常在山巅建亭、堂、台,可以极目远眺。

太湖地区多产湖石,因而《吴兴园林记》中有关假山和湖石



峰的记载不少。南沈尚书园在“聚兰堂”前凿池，池南竖太湖石三峰，各高数丈，秀润奇峭，闻名于时。后来宰相贾似道欲霸占，募数百名力夫，以大木为架，悬巨绳扛运，破城而出，以相连的船舫运载，涉溪绝江，死去数名力夫，才运到他在绍兴的府第，这也说明宋时官僚大夫爱石成癖的风尚。韩氏园也有太湖石三峰，各高数十尺。石峰以三为数，文中未曾说明用意。在南沈尚书园的大池中，已有小山，谓之蓬莱，而石峰都不列于水中，似可说明与秦汉苑圃池中筑蓬莱、方丈、瀛洲三神山的传统没有意义上的关联了。除了太湖石峰，还有利用郊外天然石洞的，如瑶阜园是赵与勳的别业，地处城郊，“景物颇幽，后有石洞”。钱氏园建于昆山，有“岩洞秀奇，亦可喜。”赵氏蜃洞，有“一洞窅然，而深不可测”，据传过去洞内有蜃。未见宋代园林有如明清园林常见的人工叠砌假山洞壑的做法。

《吴兴园林记》中记叙假山的有4处。南沈尚书园池中的蓬莱山，处在几十亩大的水池中，可能是土山或以土为主、土石相间的假山。丁氏园，后依城，前临溪，“后有假山及砌台，春时纵郡人游乐。”丁氏西园，“前临茗水，筑山凿池，为寒岩。”这两座假山都可能是土石并用，或以石为主，位于城中的俞氏园，“假山之奇，甲于天下。”原来园主俞子清善画，胸有丘壑，所叠假山“能出心匠之巧”，假山仅山峰，大大小小就有百余，高的达二三丈，奇奇怪怪，不可名状。众峰之间，有曲涧萦绕，涧底以五色小石砌成，傍边引来清流，从高处淌下，发出淙淙的水声，注入大石潭中。潭上长满巨竹和寿藤，苍寒茂密，不见天日。潭旁横石作杠，下为石梁。潭水从石梁下溢出，令人如处穷山绝谷之间。可以想见这是以石为主叠砌的假山了。与洛阳园林相比，两地堆山的差异较大，主要的原因不是审美情趣的不同，而与石料的来源有关

系。汴京的艮园是采用江南太湖石叠砌的假山,但那是秉承帝王的意志,不惜工本运到汴京的,一般官僚文人的私园想用石料就相当不容易了。

吴兴最有名的石山是叶氏石林,位于弁山之阳,万石环之,故名。这是天然的石山,并非人工堆砌。杜绾的《云林石谱》记载说:“湖州西门外十五里,有弁山,最为峭峻,产石奇巧,罗布山间,色类灵璧,而精润尤胜,叶少蕴得其地,盖堂以就其景,因号石林。”吴炯在《五总志》中也说:“叶少蕴既辞政路,结屋雪川山中。凡山中有石隐于土者,皆穿剔表出之。久之,一山皆玲珑空洞,日挟策其间,自号石林山人。”叶少蕴死后30多年,范成大曾去游北山,“石林”石景依然,但堂轩亭榭多已倾颓。详细情况记录在他的《骖鸾录》中。

在植物配置方面,有些园林也很有特点。莲花庄以观荷花为主景,园也因此得名。菊坡园的岛上满坡植菊,有百种之多,号称菊坡。赵氏兰泽园的牡丹特盛。小隐园以梅竹胜。赵氏园,依城曲折,多种芙蓉,号芙蓉城。叶少蕴的石林,种竹三四千竿,杂有许多品种。园主以为山林园圃,只要多种竹,不问其他景物如何,看起来自然能使人情意潇然。石林的北山一带。盛产杨梅,每当盛夏,十余里间,红色的果实累累,可与福建的荔枝比美。

从园林中建筑物的命名,可以看出园主们追求的是一种山居岩栖的世外桃源境界。钱氏园毗山有岩洞,堂名“石居”;叶氏石林的正堂名“兼山”,傍曰“石林精舍”,东岩有亭名“岩居”;赵氏小隐园在西门外法华寺侧,庭宇雅洁,临巨涧,荫乔松,引涧水作流杯亭,使人联想起“俯仰一世,或取诸怀抱,悟言一室之内,或因寄所托,放浪形骸之外”的东晋王羲之兰亭雅会,古意盎然。士大夫们在追求隐士式的山居岩栖生活的同时,也仍时时不忘



仕途。叶氏石林有个“承诏堂”，就是叶少蕴再度被朝廷起用为吏部尚书，承授诏命的地方，充满儒家的入世精神，与山居岩栖的意趣就全然不同了。

从《吴兴园林记》中反映的宋代江南园林来看，造园时很重视利用天然的造景条件，远借四周的湖光山色，视野开阔，空间开放。园林内建筑物的布置稀朗，林木花卉占有较大的比重。以俞氏园而言，记中甚至不曾提及楼台堂榭，景色甲天下的假山中也没有一座亭子。即使是叶氏石林，园中也只有堂四、庵一、轩二、亭三而已。与洛阳园林的显著不同是吴兴园林较多选用湖石造景，以石为主的假山已经出现，开明清两代私家园林以石叠砌假山的先河。

35. 《园冶》

明清时期，文人园林得到了大力的发展。这时参与造园的不仅有专职的工匠，也需要有高层次文化的人投身于其中。由于社会价值观的改变，文化人亦不再把造园技术视作壮夫不为的雕虫小技。于是，一些文人、画士直接掌握造园叠山的技术而成为名家，个别的则由业余爱好而“下海”成为专业的造园家，计成便是其中的代表人物。

计成，字无否，江苏吴江人，生于明万历九年（1579年）。少年时即以绘画知名，宗关仝、荆洽笔意。中年曾漫游北方及两湖，返回江南后定居镇江。计成著《园冶》自序中谈到他在镇江开始造园生涯的缘起：

环洞（润州即镇江）皆佳山水，润之好事者，取石巧者置
竹木间为假山，予偶观之，为发一笑。或问曰：“何笑？”予曰：

“世所闻有真斯有假，胡不假真山形，而假迎勾芒者之拳磊乎？”或曰：“君能之乎？”遂偶为成壁，睹观者俱称：“严然佳山也”，遂播闻于远近。

从此以后，计成便精研造园技艺。为江西布政使吴又予在武进营造宅园，园成，“公（吴又予）喜曰：‘从进而出，计步仅四里，自得谓江南之胜，惟吾独收矣。’”又应汪士衡中书的邀请，为他在甕江之西营造了一座园林。这两座园林都获得了社会上的好评。于是，计成后半生便专门为人规划设计园林，足迹遍于镇江、常州、扬州、仪征、南京各地，成了著名的专业造园家，并于造园实践之余，总结其丰富之经验，写成《园冶》一书，是中国历史上最重要的一部园林理论著作。

《园冶》成书于明崇祯四年（1631年），刊行于崇祯七年（1634年）。这是一部全面论述江南地区私家园林的规划、设计、施工以及各种局部、细部处理的综合性的著作，由明末著名的文人阮大铖、郑元勋作序。全书共分三卷，用四六骈体文写成。第一卷包括“兴造论”一篇、“园说”四篇，第二卷专论栏杆，第三卷分论门窗、墙垣、铺地、掇山、选石、借景。

“兴造论”泛论营园要旨，是全书的总纲。计成开宗明义提出营园必须具备的一个先决条件：“世之兴造，专主鸠匠，独不闻三分匠、七分主人之谚乎？非主人也，能主之人也”。意思是说，营园之成败并不取决于一般工匠和园主人，而是取决于能够主持其事的、内行的造园家。不过，造园家未必都能营构出好的园林。那么，好的园林的评价标准是什么呢？计成把它概括为两句话：“巧于因借，精在体宜”，因、借是手段，体、宜是目的。所谓“因”，按计成自己的解释为“因者随基势之高下，体形之端正，碍木删桎，泉

流石注,互相借资,宜亭斯亭,宜榭斯榭,不妨偏径,顿置宛转,斯谓精而合宜者也”。“因”字按照字义解释本为相依、相就、缘由、相从之意,在造园原理中可解释为从实际出发,因地制宜之意。具体说来就是根据园址原有条件,包括地势之高下,地形之变化,地上之山泉、河流、树木、建筑等进行规划,对原有条件加以凭借、利用以及适当地改造,这样一方面可以节省人力,另一方面又可有自然之美,即,“自成天然之趣,不烦人事之功”。计成称此为“精而合宜”。

所谓“借”,他解释为,“借者:园虽别内外,得景则无拘远近,晴峦耸翠,绀宇凌空,极目所至,俗则屏之,嘉则收之,不分町疃,尽为烟景,斯谓巧而得体者也”。通俗说来所谓“借”就是造园时不能单纯地孤立地考虑园的本身,而要从园与周围环境、上下景物的联系中去考虑,这些联系中有远有近,有仰有俯,有直接与间接,有声音有气味,有飞禽有走兽,有山光有水影,有暮雷有朝霞。这些因素如果适宜,都应设法纳入园景成为借影,如果不适宜则应设法摒除。计成称此为“巧而得体”。

计成造园反对孤立地凭空地设计,而是因地制宜。他提出在考虑地势时要“谅地势之崎岖”,可以“高方欲就亭台,低凹可开池沼”,在山林地可以“搜土开其穴麓”,可以“培仙接以房廊”,也可以“入奥疏源”,“就低凿水”;在郊野地则“开荒欲引长流、摘景全扬”。在考虑地形时,他主张“量其广狭,随曲合方”,要“得景随形”。考虑园林建筑的布局时要“宜亭斯亭,宜榭斯榭”,遇到“碍木”可“删桠”,遇到“泉流”可加以“石注”,在“绝涧安其梁”,在“飞岩假其栈”。考虑园内种植时,如果是旧园“自然古木繁花”,如果是新建之园则应“栽杨移竹”。这些都是从实际出发,根据“因”的原则的灵活运用。

“园说”，共四篇，论述园林规划的具体内容及其细节。在篇首计成提出两个规划设计的原理：一、“景到随机”；二、“虽由人作，宛自天开”。前者意即园林造景要适应于园址的地貌和地形特点，并尽量发挥它的长处、避开它的短处；后者包含着两层意思，一是人工创造的山水环境必须予人以一种仿佛天造地设的感觉，二是建筑的配置必须从属、协调于山水环境，不可喧宾夺主。他反对不肖于自然的假景，他在《园冶》序中就嘲笑那些掇山时弄巧成拙的人，提出“胡不假真山形”；在该书“掇山”篇，也要求“做假成真”，他主张园中的水最好是“浚一派之长源”，园中借山景最好是“列千寻之耸翠”，这些都是真山真水的自然景象。但是，另一方面园林又不是单纯的自然景色，他认为应当是“宛若画意”，是“人事之功”，是经过人们“略为区画，别现幽灵”的景物，“是关荆之绘”成于笔底。这种美既不是堂皇华丽、金碧辉煌的雍容富贵景象，也不是原始粗犷的不加修饰的景物，而是一种带有天然色彩朴素大方，淡泊宁静，并给人以清新爽目的富有韵律感的美，计成称此为“雅”。在《园冶》的不少篇章中都提到这个“雅”字。如选书房基强调的“自然幽雅”，园林建筑要“亦遵雅朴”，栏杆设计“简便为雅”，门窗户隔“林园遵雅”“亦遵雅致”等等都是“雅”字的具体运用。这种“虽由人作，宛自天开”的“天然图画”，这种“幽雅”、“雅朴”、“雅致”的原则，就是我国古典园林的一大特色。

第一篇，“相地”。造园首先要选择一处合适的地段，再详细研究该地段的地貌形势，然后决定何处可以眺望，何处可以凿池，何处可以建筑。尽量利用原始地形，节约土方工程。对原有植被予以保护，尤其是古树名木更应珍视，不可随便砍伐。“多年树木，碍筑檐垣；让一步可以立根，斫数椳不妨封顶。斯谓雕栋飞檐

构易,荫槐挺玉成难”。计成把可供造园的地段分为六类:山林地、城市地、郊野地、村庄地、宅旁地、江湖地,并分别论述其特点。他认为山林地最好,因为它“有高有凹,有曲有深,有峻而悬,有平而坦;自成天然之趣,不烦人事之工”。城市地本不利于造园,但若选址、布局合宜,也可以成为“闹处寻幽”的好园林。

第二篇,“立基”,园林的总体布局。“凡园圃立基,定厅堂为主。先乎取景,妙在朝南”。提出六类建筑物在选择位置时应注意的事项:厅堂基、楼阁基、门楼基、书房基、亭榭基、廊房基、假山基。

第三篇,“屋宇”,即园林建筑。它不同于一般住宅建筑之有規制可循,哪怕一室半室都要“按时景为精”。他考释了十五种常见的园林建筑的名称含义:门楼、堂、斋、室、房、馆、楼、台、阁、亭、榭、轩、卷、广、廊。列举了个体建筑的几种常用的平面形式、梁架构造及施工放样方法,并有附图。

第四篇,“装折”,即装修。指出园林建筑的装修之所以不同于一般住宅,在于“曲折有条,端方非额;如端方中须寻曲折,到曲折处还定端方;相间得宜,错综为妙”。书中介绍了四种主要装修的做法:屏门、仰尘、隔扇、风窗,篇后附有各隔扇、风窗的图样。

以上为第一卷。

第二卷,“栏杆”。计成认为古代所用的回文和万字文栏杆不可用于园林建筑,但未解释其原因。他主张园林的栏杆应是信手画成,以简便为雅。他自己曾设计过百种栏杆文样图案,选择了一部分附于篇后。

第三卷中的第一、二、三篇分别讲述门窗、墙垣、铺地的常见形式和做法,并附图样。第四篇,“掇山”,讲述叠山的施工程序、

构图经营的手法和禁忌。计成认为叠山应做到“有真为假，做假成真；稍动天机，全叨人力”。因而“园中掇山，非士大夫好事者不为也”。他还把叠山分为十七类：山、厅山、楼山、阁山、书房山、池山、内室山、峭壁山、山石池、金鱼缸、峰、峦、岩、洞、涧、曲水、瀑布。第五篇“选石”，指出选石不一定都要太湖石，应考虑开采和运输的成本，“石无山价，费只人工”。叠山可用的石料品种是很多的，只要堆叠时“小仿云林，大宗子久”，则都能成为好的作品。还列举了江南园林中常见的叠山石料十六种：太湖石、昆山石、宜兴石、龙潭石、青龙山石、灵壁石、砚山石、宣石、湖口石、英石、散兵石、黄石、旧石、锦川石、花石纲、方合子石。第六篇“借景”，计成非常重视园外之借景，认为它是“林园之最要者”。提出“俗则摒之，嘉则收之”的原则，并且列举了五种借景的方式：远借、邻借、仰借、俯借、应时而借。

通观《园冶》全书，理论与实践相结合，技术与艺术相结合，言简意赅，颇有许多独到的见解。它不仅是系统地论述江南园林的一部专著，列为世界造园名著之一，也是当之无愧的。

36. 《长物志》

文震亨，字启美，长洲人，生于明万历十三年（1585年），卒于清顺治二年（1645年）。文震亨出身书香世家，是明代著名文人画家文徵明的曾孙，曾官至中书舍人，晚年定居北京。他能诗善画，多才多艺，对园林有比较系统的见解，可视为当时文人园林观的代表。文震亨一生著作颇丰，他的造园思想则集中体现于《长物志》中。

《长物志》共分为室庐、花木、水石、禽鱼、书画、几榻、器具、衣饰、舟车、位置、蔬果、香茗等十二卷，其中和造园直接有关的



为室庐、花木、水石、禽鱼、蔬果等五志，间接有关的为书画、几榻、器具、舟车、位置、香茗等六志。前者为园林构成的主要材料，而后者为园林建筑中陈设器物，园林内必须内外配合，始能形成综合之美，因此它们的重要性也是大致相同的。

卷一《室庐志》，分为门、阶、窗、栏杆、照壁、堂、山斋、丈室、佛堂、桥、茶寮、琴室、浴室、街径、庭除、楼阁、台、海论等十六节。对于室庐位置的要求，式样的选择及其内外的布局，认为“居山水间者为上，村居次之，郊区又次之。吾侪纵不能栖岩止谷，追绮园之踪，而混迹市廛，要须门庭雅洁，室庐清靓，亭台具旷士之怀，斋阁有幽人之致。又当种佳木怪箨，陈金石图书，令居之者忘老，寓之者忘归，游之者忘倦”。使各种材料互相配合，构成一幽美景物，而供居住、休息、游览之用。对于各项建筑，又提出不同的要求，认为阶要“自三级以至十级，愈高愈古，须以文石剥成，种绣墩草（亦称书带草）或草花数茎于内，枝叶纷披，映阶旁砌。以太湖石叠成者，曰‘涩浪’，其制更奇，然不易就。复室须内高于外，取顽石具苔痕者嵌之，方有岩阿之致。”对于阶的材料，就列举了文石、湖石、顽石三种，可见因地制宜，并不拘于一种。再栽花于石隙，嵌石选苔痕，都是为了追踪自然，力避人工。桥要“广池巨浸，须用文石为桥，雕镂云物，极其精工，不可入俗。小溪曲涧，以石子砌者佳。四旁可种绣墩草……”因环境不同，作用各异，不但取材不同，其周围的布局，也随之互殊，以便彼此调和，而呈现景色的自然之美。

卷二《花木志》，分为牡丹、芍药、玉兰、海棠、山茶、桃、李、杏、梅、瑞香、蔷薇、木香、玫瑰、紫荆、棣棠、葵花、罌粟、薇花、芙蓉、萱花、薝蔔、玉簪、金钱、藕花、水仙、凤仙、茉莉、素馨、夜合、杜鹃、秋色、松、木槿、桂、柳、黄杨、芭蕉、槐、榆、梧桐、椿、银杏、

乌柏、竹、菊、兰、瓶花、盆玩等四十三节。其中包括观赏树木和花卉两部。除描述品种、形态、特性以及记载培养、保护等各种措施之外,还特别注意配植的方式,使观赏植物与其他材料作适当配合,以发挥其美的特性而构成宜人的景观。对于一般花木的配植,认为“繁花杂木,宜以亩计。乃若庭除槛畔,必以虬枝古干,异种奇名,枝叶扶疏,位置疏密。或水边石际,横偃斜披;或一望成林,或孤枝独秀。草木不可繁杂,随处植之。取其四时不断,皆人图画”。对于桃李等,认为不宜种植于庭院,适宜远望;红梅、绛桃均借以点缀林中,不宜多植。说明了栽培面积的大小、数量的多寡、距离的疏密都应按照种类、位置、色彩等条件分别取舍,合理配合;于牡丹、芍药,认为要“以文石为栏,参差数级,以次列种使之不相隐蔽”,以便充分发挥植株个体之美;对于梅树,认为应采取两种形式,一种要选择苔护藓封姿态古雅的,移植岩旁庭院。另一种,不妨大片栽植,令人坐卧其中,神骨俱清。至于松类中的栝子松(即白皮松),认为要“植堂前广庭,或广台之上;不妨对偶,斋中宜栽一株,下用文石为台,或太湖石为栏俱可。水仙、兰蕙、萱草之属,杂蒔其下。”对一般的山松(即马尾松),则认为要植于土岗之上,使之成长后,树皮剥落成鳞,枝叶遇风如涛,形成“咫尺山林”之景观。

卷三《水石志》,分为广池、小池、瀑布、凿井、天泉、地泉、流水、丹泉、品石、灵璧石。英石、太湖石、尧峰石、昆山石、锦州、将乐、羊肚石、土玛瑙、大理石、永石等十八节。文震亨认为“石令人古,水令人远,园林水石,最不可无”,而与植物、动物同为构成园林景色的重要材料之一。如果能配置得宜,“一峰则太华千寻,一勺则江湖万里”。在山之上,水之涯,再用竹石点缀,则便不难形成“苍崖碧洞,奔泉泛流,如入深岩绝壑之中”的天然胜景。对于



广池,则认为“凿池自亩以及顷,愈广愈胜。最广者,中可置台榭之属,或长堤横隔,汀蒲岸苇,杂植其中,一望无际,乃称巨浸……池旁植垂柳,忌桃杏间种。中畜凫雁,须十数为群,方有生意。最广处可置水阁,必如图画中者佳。”从其水池布局而言,处处注意到比例的大小,色彩的调和,动静的配合,使构成的景物“虽由人作,宛自天开。”使人能充分享受自然之美。

卷四《禽鱼志》中,虽仅列举鸟类中鹤、鸚鵡、百舌、画眉、鸚鵡等六种,鱼类仅列朱鱼一种,但各种禽鱼的特性、饲养训练的技术以及配景的手法,都能分别指出,极为难得。例如鹤的产地及品类,则称“华亭鹤窠村所出,其体高俊,绿足龟纹,最为可爱。”其品格的鉴定,要选择“标格奇俊,唳声清亮,颈欲细而长,足欲瘦而节,身欲人立,背欲直削”的始为上品。饲养时,要“筑广台,或高岗土陇之上,居以茅庵,邻以池沼,饲以鱼谷。”训练时,要“俟其饥,置食于空野,使童子拊掌顿足以诱之。习之既熟,一闻拊掌,即便起舞,谓之‘食化’。”又称“在空林别墅,白石青松,惟此君最宜。”要使园林中的景物静中有动,生气勃然,那么在幽静环境之中,放养鹿鹤等若干鸟兽,这是极为有效的一条途径。而且文震亨的养鹤方法,能注意生物特性和生态环境,使之仍然像生长在大自然中,悠然自得,并无不适之感。对于观赏,又指出了时间早晚和气象变化的关系,这都是非常难得的宝贵经验。

卷十一《蔬果志》中共列果树樱桃、桃、李、梅、杏、橘、橙、柑、香橼、枇杷、杨梅、葡萄、荔枝、枣、梨、栗、柿、花红、银杏等十九种;蔬菜:白扁豆、瓠、茄子、芋、山药、萝卜、芜菁等七种,以及水生植物三种,和西瓜、五加皮、菌等三种。在文章的叙述中,对于各种蔬果的栽培,虽然以实用主义的生产食物为主要目的,但是

在实用之外,仍然不忽视美观,认为一般的豆棚菜圃,终究与花木有别,应该在园中布置另行对待。并且在《花木志》中还特别指出:“他如豆棚、菜圃、山家风味,固自不恶,然必须辟隙地数顷,别为一区;若于庭除种植,便非韵事。更有石礫木柱,架缚精整者,愈人恶道。”反对在园林中“以此市利为卖菜佣”,这种反对纯生产的观点是完全正确的。因为以观赏为目的的园林,与以实用为目的的果园、菜圃有本质上的不同,不能混为一谈。园林中即使需要栽植部分的蔬果植物,也应以不损害美观为原则,应当视为造园的构成部分,而作出适当的安排。

卷六为《几榻志》,卷七为《器具志》,前者所论的为家具,后者所论的为文具及各种陈设和实用物品。他对这类器物,认为都要精致古雅,并重视式样、材料、尺寸、色彩、装潢以免流于庸俗,而能相得益彰。例如天然几,认为“以文木如花梨、铁梨、香榆等木为之;第以阔大为贵,长不可过八尺,尺厚不可过五寸,飞角处不可太尖,须以平圆,乃为古式。”对屏认为“屏风之制最古,以大理石镶下座精细者为贵,次则祁阳石,又次则花蕊石;不得旧者,亦须仿旧式为之。若纸糊围屏、木屏,俱不入品。”对灯认为“闽中珠灯第一,玳瑁、琥珀、鱼眈次之,羊皮灯名手如赵虎所画者,亦当多蓄。料丝出滇中者最胜,丹阳所制有横光,不甚雅;至如山东珠麦、柴、梅、李、花草、百鸟、百兽、夹纱、墨舫等制,俱不入品。灯样以四方如屏,中穿花鸟,清雅如画者为佳,人物、楼阁,仅可于羊皮屏上用之。他如蒸笼圈、水精球、双层、三层者,俱恶俗……”从其叙述中,充分反映出对于园中室内陈列器物的形式、质量要求的严格。

在卷十《位置志》中,专论堂、榭等建筑,以及室内器具陈设,应各选取适当的位置和方向,必须与周围环境相调和的要点。认



为“堂榭房室,各有所宜,图书鼎彝,安设得所,方如图画。”“画桌可置奇石,或盆景之属,忌置朱红漆等架。”“亭榭不蔽风雨,故不可用佳器,俗者又不可耐,须得旧漆、方面、粗足、古朴自然者置之。露坐,宜湖石平矮者,散置四旁,其石墩、瓦墩之属,俱置不用,尤不可用朱架架官砖于上。”除注意房屋,及其室内陈设的器物的位置之外,还处处注意到形式的古朴和色彩的调和,使各种材料,都能得到合理的配合和有机的联系,而成为一个完整、美观、适用、完美无缺的综合美,不然,就不免发生“白璧有瑕”,令人兴美中不足之感。

卷九《舟车志》中,列有巾车、篮輦、舟、小船等四种。虽由于时代不同,地区各别,需要未必一致,但是要遨游名山大泽,水陆的交通工具,仍然是不可缺少的,即使在交通发达的今天,依然不能例外。往来于风景区的交通工具,要求精制美观,完全必要。因为风景区内的一切,都成为风景的构成因子,必须密切结合,注意美观,使风景美不致招致不良的影响,不然,“西子蒙不洁”,美丽的风景,就不免为之逊色了。水在园林中极为重要,其用以作为水的配景的小船,要求“长丈余,阔三尺许,置于池塘中,或鼓泄于中流;或系舟于柳荫曲岸,执竿垂钓,弄月吟风。”这样的布局,不但予人另有一种乐趣,即于园景,也能为之生色不少。园林中水旁的石舫,虽然有裨于水景的增强,但其体型的大小,还应注意比例,防止失之过大,以免画蛇添足,而有损于景物的调和。

在卷十二《香茗志》中,虽盛称“香茗之用,其利甚溥。但就造园而言,以茶的关系为较多,志中除罗列各种名茶品类之外,还叙述了洗茶、候汤、涤器,茶洗、茶炉、汤瓶、茶壶、茶盏等煮水和饮茶的方法,以及其用具的形式和取材等。在《室庐志》中,对于

茶寮,要求“构一斗室,相傍山斋,内设茶具,教一童子,专主茶役,以供长日清谈,寒宵兀坐,幽人首务,不可稍废者。”使茶寮附近,构成“别境乾坤”而成另具一种风格的庭园。

文震亨的祖先长辈都雅好林泉,而且都曾营建园林,他的曾祖徵明,叔嘉均将停云馆屡加扩建。伯父肇祉在虎丘南洙茅结庐,凿地及泉,因池成而现塔影,名之曰“塔影园”。父亲元发有衡山草堂、兰雪斋、云馭阁、桐花院。兄震孟在宝林寺东北建宅,药圃(清初改名艺圃,康熙年间王翬(石谷)曾绘有《艺圃图》,遗址尚存,在苏州文衙弄五号)中有生云墅、世纶堂。堂前广庭,庭前池广五亩许;池南垒石为五师峰,高二丈,池中六角亭名浴碧。堂右为清瑶屿,庭植五柳,大可数围。尚有猛省斋、石经堂、凝远斋、岩扉等,点缀其间。这些造园创作的形,与文震亨的造园理论及其艺术的成就,尤其是与父兄之间,彼此都有一定的影响。

文震亨本人的造园作品现在可以考察得到的,据《吴县志·第宅园林志》记载,曾经将苏州高师巷的冯式废园,设计改造而为香草坵,其中有四婵娟堂、绣狭堂、笼鹅阁、斜月廊、众香廊、啸台、游月楼、玉局斋、乔柯、奇石、方池、曲沼、鹤栖、鹿砦、鱼床、燕幕等景。即便像细竹(纤筠)、小草(弱草)、盆山(盎峰)、盆花(盆卉)这样的微小景物,也都分别予以嘉名。另外据《雁门家集》记载尚有扶桑亭、采山堂、旃檀堂、秀野堂、小清阁、燕寝、晚翠、槐陌、涧户、螺龕、罩室、宜晚船屋。顾苓称其“所局香草坵,水草清华,房栳窈窕,”是尘市中少有的名胜。可惜该园至清代为贡生朱纯锡所得,后来渐趋衰落,到光绪年间(1875—1908年)归江宁邓氏所有,屡经易主,已非旧观了。文震亨还在在苏州西郊构碧浪园,又因寄寓白下,曾在南京置水嬉堂。自南都致仕归来后,又在



东郊水边林下经营竹篱茅舍,未就而卒。

37. 《一家言》

李渔,字笠翁,钱塘人,生于明万历三十九年(1611年)。李渔是一位兼擅绘画、词曲、小说、戏剧、造园的多才多艺的文人,平生漫游四方、遍览各地名园胜景。他颇以自己能作为造园家而自豪,“往往在烟霞竹石间,泉石经纶,绰有余裕”。先后在江南、北京为人规划设计园林多处,晚年定居北京,为自己营造“芥子园”。《一家言》又名《闲情偶寄》,共有九卷,除了记载李渔的诗文、词曲、传记之外,还有演习、声容、居室、器玩、饮饌、种植、颐养等部,和他的园林理论有关的,是居室、山石、种植这三部分。

李渔认为“幽斋磊石,原非得已;不能致身岩下与木石居,故以一卷代山、一勺代水,所谓无聊之极思也”。意思是说,人们不能经常置身于大自然环境之中,乃退而求其次,模拟大自然而创为园林。园林既然是模拟大自然的人为的创作,势必会在一定程度上熔铸、反映园主人或造园家的审美情趣和生活感受。因此,“主人雅而取工,则工且雅者至矣;主人俗而容拙,则拙而俗者来矣”。雅是文人士大夫生活情趣的核心,审美的最高境界,当然也悬为造园艺术的标准之一。

(1) 居室部

《一家言》居室部中首先提到的是房舍,对于房舍,又注意到向背、途径、高下、瓷地四个方面,以追求美观,同时也注意实用。

① 向背

李渔认为房屋应当尽量朝南而建,如果不能朝南的话,也应该保留适当的空地以便使房屋能得到充分的日照。即“屋以南向为正向,然不可必得,则北面者宜虚其后,以受南熏,面东者虚

右,面西者虚左,亦有犹是也。如东、西、北皆无余地,则开窗借天,以补之。”这是选址建屋的一个最根本的前提。

②途径

园林中的小路必须兼顾到美观和实用这两方面的需要。“径莫便于捷,而又莫妙于迂,凡有故作迂途,以取别致者,必另开耳门一扇,以便家人之奔走,急则开之,缓则闭之,斯雅俗俱利,而理致兼收矣。”园林中的途径必须曲折蜿蜒,不能直来直去,这就是“曲径通幽处”的妙处。

③高下

中国古代的房屋,尤其是园林建筑讲究高低错落,应当避免一览无遗,在建房时必须依据的一个重要原则是因地制宜,追求天然。“前卑后高,理之常也,然地不如是,而强欲如是,亦病其拘,总有因时制宜之法。高者造屋;卑者建楼,一法也;卑处叠石为山,高处浚水为池,二法也;又有因其高而愈高之,坚阁磊峰于峻坡之上,因其卑而愈卑之,穿塘凿井于下湿之区,总无一定之法,神而明之,存互乎其人,此非可以遥授方略者矣。”建筑的位置,应当随地势高下,因地制宜,不能削足适履,墨守陈规。

④瓷地

也就是铺地。李渔认为地面也必须有古雅的纹理。“但能自运机杼,使小者问大,方者合圆,别成文理,或作冰裂,或作龟纹,收牛溲、马渤人药笼,用之得宜,其价值反在参、苓之上。”但是至于如何才能达到这种效果,他本人也没有详细论述,“此种调度,言之易,而行之甚难,仅存其说而已。”瓷地这一节也就是计成《园冶》中的铺地,也是庭园美观的一个必需的因素。

(2)山石部

“山石”一节中有很多精辟的立论。园中筑山虽然是一种退

而求其次的办法,但是“变城市为山林,招飞来峰使居平地,自是神仙妙术,假手于人,以奇者也。不得以小技目之。且磊石成中,另是一种学问,别是一番智巧,尽有丘壑填胸,烟云绕笔之韵事,命之画水题山,顷刻千岩万壑,及倩斋头片石,其技立穷,似向盲人问道者。故从来叠石名手,俱非能诗善画之人,见其随举一石,颠倒置之,无不苍古成文,纡回入画,此正造物之巧于示奇也。”筑山不仅是艺术,还需要解决许多工程技术问题,因此必须依靠工匠才能完成,我国古代园林中,叠山垒石都是由工匠来完成的,因此假山的结构方法,全凭个人经验,只可意会,不可言传。在古代的园林著作中,除了《园冶》及张南垣传略微提到之外,到李渔的《一家言》之后,就很少有其他的论述了,这对于我们现在的园林建设都是很珍贵的资料。李渔对于山石结构,分为大山、小山、石壁、石洞,零星小石五类,分别作了详细的论述:

①大山

李渔主张叠山要“贵自然”,不可矫揉造作。明末清初私家园林的叠山出现两种倾向:一方面是沿袭宋以来土石相间或土多于石的土石山的做法,另一方面则由于园林的富贵气或市井气促成园主人争奇斗富的心理,而流行“以高架叠缀为工,不喜见土”的石多于土或全部用石的石山做法。李渔反对后者而提倡前者,认为用石过多往往会违背天然山脉构成的规律而流于做作,“予遨游一生,遍览名园,从未见有盈亩累丈之山,能无补缀穿凿之痕,遥望与真山无异者。”叠山就像做文章一样,贵在浑然天成,以气魄取胜;反之,只注意细枝末节的修饰却忽视整体的效果,就难免落于流俗。而土石山“用以土代石之法,既减人工,又省物力,且有天然委曲之妙,混假山于真山之中,使人不能辨者,其法莫妙于此。”他还就山的整体造型效果来比较石山与土石山

两者的优劣：“累高广之山，全用碎石，如百衲僧衣，求一无缝处而不得，此其所以不耐观也。以土间之，则可泯然无迹；且便于种树，树根盘固，与石比坚，且树大叶繁，混然一色，不辨其为谁石谁土，列于真山左右，有能辨为积累而成者乎？”至于土石山的土与石的比例，则可不必拘泥：“此法不论石多石少，亦不必定求土石相半，土多则是土山带石，石多则是石山带土，土石二物，原不相离，石山离土，则草木不生，是童山矣。”土石山与石山实际上是分别反映了文人园林及其变体的不同格调，李渔提倡前者、反对后者也意味着站在文人园林的立场上，对流俗的富贵气和市井气的鄙夷。

②小山

和大山的垒筑一样，李渔认为“小山亦不可无土，但以石作主，而土附之，土之不可胜石者，以石可壁立，而土则易崩，必仗石为藩篱故也。外石内土，此从来不易之法。”

李渔在这一节中提出了山石之美的标准：“言山石之美者，俱在透、漏、瘦三字，此通于彼，彼通于此。若有道路可行，所谓透也。石上有眼，四面玲珑，所谓漏也。壁立当空，孤峙无依，所谓瘦也。然透、瘦二字，在在宜然，漏则不应太甚，若处处有眼，则似窑内烧成之瓦器，有尺寸限在其中，一隙不容偶闭者矣。塞极而通，偶然一见，始与石性相符。”他提出的漏、透、瘦后来成为了我国园林的一个重要审美标准。另外，叠山还必须注意石头的纹理与色彩，要使得石与石之间自然连接，没有突兀之感，“石纹、石色，取其相同，如粗纹与粗纹当拼一处，细纹与细纹宜在一方，紫、碧、青、红，各以类聚是也，然分别太甚，至其相悬、接壤处反觉异同，不若随取随得，变化从心之为便。”

③石壁

在垒筑假山的时候，也可以建一石壁，“山之为地，非宽不可，壁则挺然直上，有如劲竹孤桐，斋头但有隙地，皆可为之。且山形曲折，取势为难，手笔稍庸，便贻大方之诮；壁则无他，奇巧其势，有如累墙，但稍稍纡回，出入之，其体鳞峒，仰观如削，便与穷崖绝壑无异。且山之与壁，其势相因，又可并行而不悖者。凡累石之家，正面为山，背面皆可作壁，匪特前斜后直，物理皆然，如椅、榻、舟车之类，即山之本性，亦复如是。逶迤其前者，未有不斩绝其后，故峭壁之设，诚不可已，但壁后忌作平原，令人一览而尽，须有一物焉蔽之，使坐客仰观，不能穷其颠末，斯为万丈悬崖之势，而绝壁之名为不虚矣。蔽之者为何，曰非亭即屋，或面壁而居，或负墙而立。但使目与檐齐，不见石丈人之脱巾露顶，则尽致矣。”而石壁的位置也应当因地制宜，“石壁不定在山后，或左或右，无一不可，但取其地势相宜，或原有亭屋，而以此壁代照墙，亦甚便也。”在建筑园林的时候，必须达到狭者使广，浅者使邃，近者使远，小者使大的效果，李渔认为石壁必须有一物蔽之，这种观点，和现代的园林理论也是相通的。

④石洞

在假山之中，还可以凿出石洞。“假山无论大小，其中皆可作洞，洞亦不必求宽，宽亦藉以坐人；如其太小，不能容膝，则以他屋联之，屋中亦置小石数块，与此洞若断若连，是使屋与洞混而为一，虽居屋中，与坐洞中无异矣。洞上宜空少许，贮水其中，而故作漏隙，使涓滴之声，从上而下，旦夕皆然，置身其中者，有不六月寒生，而谓真居幽谷者，吾不信也。”这种景致无异于人间幽谷，令人心神向往。

⑤零星小石

李渔在他的园林理论中，一向反对奢华流俗之风，并从“贵

自然”和重经济的观点出发,颇不以专门罗列奇峰异石为然。他推崇以质胜文,以少胜多,这都是宋以来文人园林的叠山传统,与计成的看法也是一致的。“贫士之家,有好石之心,而无其力者,不必定作假山,一卷特立,安置有情,时时坐卧其旁,即可慰泉石膏肓之癖。若谓如拳之石,亦须钱买,则此物不能效用于人,岂徒为观瞻而设,使其平而可坐,则与椅、榻同功,使用斜而可倚,则与栏杆并力,使其肩背稍平,可置香炉、茗具,则又可代几案,花前月下,有此待人,又不妨于露处,则省他物运动之劳,使得久而不坏,名虽石也,而实则器矣。且捣衣之砧,同一石也,需之不惜其费,石虽无用,独不可作捣衣之砧乎?王子猷劝人种竹,予复劝人立石,有此君不可无此丈,同一不急之务,而好为是淳淳者,以人之一生他病可有,俗不可有,得此二物,便可当医,与施药饵济人,同一婆心之自发也。”李渔的好石之心溢于言表,而他为寒士着想的用心也是无微不至。

(3) 种植部

在种植部的开篇,李渔就表明“已载群书者,片言不赘,非补未逮之论,即传自验之方,欲睹陈言,请翻诸集。”因此他的论述也自然是独树一帜,不同凡响。在种植部中,李渔将园林中栽植的草木,共分为木本、藤本、草木、丛卉、竹木五类:

①木本

共分为牡丹、梅、桃、李、杏、梨、海棠、玉兰、辛夷、紫薇、绣球、紫荆、栀子、杜鹃、樱桃、木槿、桂、合欢、芙蓉、瑞香、夹竹桃、茉莉等二十二款。李渔在谈到石榴树的种植时说:“榴性喜压,就其根之宜石者,从而山之,是榴之根位即山之麓也。榴性喜日,就具阴之可庇者,从而屋之,是榴之地,即屋之天也。榴之性又复喜高,而直上,就其枝柯之可傍而又借为天际真人者,从而楼之,是



榴之花，即我倚栏守户之人也。”园林中用于观赏的各种树木，都应该根据它自身的特性，并且依照地势来进行配植，这样才能发挥它独特之美。

②藤本

共分为蔷薇、木香、酴醾、月月红、姊妹花、玫瑰、素馨、凌霄、真珠兰等九款。种植这类花木，都应该力求免俗，不能和市井之类同流，这才能突现主人的风雅。李渔在藤本概说中，谈到“花屏之制有三”，列于藤本篇的末尾，但可惜却被后人删去，今天已经不能看到了。

③草木

共分为芍药、兰、蕙、水仙、芙蕖、罌粟、葵、萱、鸡冠、玉簪、凤仙、金钱、金盏、剪春罗、剪秋罗、蝴蝶花、菊、茉莉等十八款。在谈论菊花时，李渔认为：“艺菊之家，当其未入土也，有治地酿土之劳，既入土也，则有插标记种之事。迨分秧植定之后，劳瘁、万端，复从此始。防燥也，虑湿也，摘头也，掐叶也，芟蕊也，接枝也，捕虫掘蚓，以伤害也，此皆花事未成之日，竭尽人力以俟天工者也。即花之既开，亦有防雨避霜之急，缚枝系蕊之勤，置盏引水之烦，染色变容之苦，又皆以人力之有余，补天之不足者也，为此一花；自春徂秋，自朝迄暮，无一刻之暇，必如是其为花也，始能丰丽而美观，否则同于婆娑野菊，仅堪点缀疏篱而已。”由此可以看出，李渔对于种花确有丰富的经验，不是一般文人可以相比的。

④众卉

分为芭蕉、翠云、虞美人、书带草、老少年、天竹、虎刺、苔、萍等九款。这些花卉也是造园时所必需的材料。即使是苔藓浮萍，也能为园林增添古雅之趣。长盆栽虎刺，以宣石作峰峦，就是一幅绝妙的案头山水。造园的一大要术就是要便新为古，在新筑的

台阶之上种植苔藓,就立刻能古意盎然了。池中水面种植浮萍,也是表现雅趣的一个方法。

⑤ 竹木

分竹、松、柏、梧桐、槐、榆、柳、黄杨、棕榈、枫柏、冬青等十一款。在这一节中,李渔详细介绍了移植竹子的方法:“未雨先移,天甫阴而雨犹未下,乘此急移,则宿土未湿,又复带潮,又如胶似漆之势,我欲多留,而土能随我,先据一筹之胜矣。且栽植定而雨至,是雨为我下,坐而受之,枝叶根本,物一部沾湿润之利。最忌者日,而日不至,最喜者雨,而雨即来,去所忌,而投以喜,未有不欣欣向荣者。此法不止种竹,是木亦然。”这也是李渔的一个独特创见。

李渔不仅是一个清初的园林理论家,而且也是一个造园技术家。他的作品可以考证到的,有北京黄米胡同的半亩园,以及宣武门内西单牌楼郑亲王府的惠园,这两处园林,都风景独特,脍炙人口。他自己居住的有伊园、层园以及芥子园。芥子园不到三亩地,其中有房屋一间,假山两座,是以小见大的园林佳作。

38. 《考工记》

《考工记》是春秋末期齐国官府工匠所记的有关工艺的典籍。西汉河间献王(刘德)因《周官》缺《冬官》篇,以此书补入,刘歆时改《周官》为《周礼》,故又称《周礼·考工记》。其内容有攻木之工,攻金之工,攻皮之工,设色之工,刮摩之工,转埴之工等,分别对车舆、宫室、兵器以及礼乐诸器等的制作作了详细记载。

周代手工业的分工很细,六种工艺就已分为三十个工种。“凡攻木之工七,攻金之工六,攻皮之工五,设色之工五,刮摩之



工五,转埴之工二”^①。

所谓的“攻木之工”也就是现在所说的“木工”就有七种。分为:轮人,“轮人为轮”,“轮人为盖”。就是专门造车轮和车盖的;舆人,“舆人为车”。就是专门造车厢的;车人,“车人为耒”,“车人为车”。是专门造兵车、乘车和田车的。耒,是古代耕地用的一种农具。卢人,“卢人为卢器”。就是专门造戈戟等兵器之柄的;匠人,“匠人建国”,“匠人为沟洫”。专门制造宗庙和明堂、沟洫的;弓人,“弓人为弓”。专门制造弓箭的;梓人,“梓人为筍虞”,“梓人为饮器”,“梓人为候”。专门制造“筍虞”(用以悬钟磬的架子)、饮器(勺、爵、觚等器皿)和射侯(箭靶子)。

所谓的“攻金之工”也就是金工,是指以下的六种:筑氏,“筑氏为削”。专门制造多锡的铜器的,如大刀、削、杀、矢、鉴、燧等等。冶氏,“冶氏为杀矢”。是专门制作少锡的铜器的,如钟、鼎、斧、斤、戈、钊等等。凫氏,“凫氏为钟”。专门制作磬等乐器。栗氏,“栗氏为量”。是专门制作量器的,如豆、区、鬴等。段氏是作田器、钱、镈等。桃氏,“桃氏为剑”。是专门制造刀剑的。

“攻皮之工”也就是皮革工,有五个工种。分别是函人,作甲裳的。“函,甲也”。鲍人,是作兵器套和皮件的。鞣人,是作鼓的。韦氏,是治熟皮的。裘氏,顾名思义是治裘的。

“设色之工”也就是画工,有五种。其中画工是绘画衣服、旗帜等。绩工就是绘工,“画”与“绩”明确分工不详。两者的主要职责是在衣服上绘画和刺绣五彩的图案。钟氏,专门染制羽毛的,所谓“钟氏染羽,以朱湛丹秫”^②筐人是设色的,幌氏是凖丝的。

^① 《周礼·考工记》。

^② 语出《周礼·考工记》。

“氏涑丝以浼水，沤其丝七日，去地尺暴之，昼暴诸日，夜宿诸井，七日七夜，是谓水涑。”^①

“刮摩之工”，也就是雕工，也有五种。分别是玉人，也就是作玉的。柶人就是刮木工。雕人就是雕工。矢人就是作矢的。磬人就是做磬的，“磬氏为磬，倨句一矩有半，其博为一，股为二，鼓为三，参分其股博，去一以为鼓博，参分其鼓博，以其一为之厚，已上则摩其旁，已下则摩其端。”（同上）。

“抔埴之工”就是陶工。共有两种。指的是陶人和甗人。陶人为甗，为鬲等琢器。“甗人为簋，实一彘崇尺，厚半寸，唇寸。豆实三而成彘。”（同上）即甗人是作簋和豆等圆器的。

以上是《考工记》所记录的手工业的工种，可以看出，它的范围很广，分工很细。《考工记》概括了百工的共同性，为它下了一个定义：“审曲面势，以飭五材，以辨民器，谓之百工”，反映了工作的多样性和各具特点。

《考工记》已经注意到了工艺生产的一些重要关系，如工种与工种之间的配合关系，各生产环节的衔接关系等。搞好这些关系，是保证产品质量的重要条件之一。

《考工记》中说：“有虞氏上陶，夏后氏上匠，殷人上梓，周人上舆。故一器而工聚焉者，车为多”。这里的结论“一器而工聚焉”，是个很重要的命题。为了做好一件器物，需要聚起几个不同的工种，通过协作，才能完成。这对于当前的工艺美术也是不无裨益的。

《考工记》是中国历史上最早的关于工艺的专门著作，它总结了各种工艺制作的科学经验，比如冶金技术。在《考工记》中记载：“六分其金而锡居一，谓之钟鼎之齐。五分其金而锡居一，谓

^① 《周礼·考工记》。



之斧斤之齐。四分其金而锡居一,谓之戈戟之齐。三分其金而锡居一,谓之大刃之齐。五分其金而锡居二,谓之削杀矢之齐。金锡半,谓之鉴燧之齐。”这里“锡”指的是铜,而齐则是调剂的意思,也就是比例。钟鼎一类器物,需要有辉煌的色泽效果;斧斤之类工具需要坚韧;大刃、杀矢一类武器需要锋利,硬度要高;而鉴燧一类用品需要光洁。青铜中锡的比例 17%~20%最坚韧,30%~40%硬度最高,超过这种比例就要减低。《考工记》所记载的铜锡的比例大体上符合或者接近科学试验的结论。这也说明了《考工记》虽然是中国历史上最早的工艺专著,但其准确度是值得重视的。它详实的记录了各个工种的工作方法特点。

更可贵的是《考工记》提出了素朴的工艺观,如提出了“天有时,地有气,材有美,工有巧,合此四者,然后可以为良。材美工巧,然而不良,则不时,不得地气也”的重要工艺美学思想。所谓的天时、地气,是促成材美、工巧的两个客观因素,而“材美工巧”却是直接体现在工业品中。综观一部《考工记》,对于每一种物品,不论在材料的选择上,还是在加工制作上,都十分严格。“材美工巧”这条原则,不仅对于一般工艺即使第一工艺美术品,也是十分重要的。注意到这些原则,并加以发展,对于工艺美术的健康发展是十分有益的。

《周礼·考工记》的文字艰深、繁琐,有许多文字已经不可辨认,现今也已不用,因此理解起来就更加困难。鉴于此,要借助一些后人的资料,清人戴震所著《考工记图》,对于该书进行了注释,并且配有各种器具的图形,如此可以让我们有个形象化的理解,对于研究《考工记》具有很大的参考价值。

39. 《髹饰录》

中国用漆已经有悠久的历史了,其开端当在原始社会时期。

几千年来,劳动人民积累了丰富的漆工经验,并加以总结,第一部见于著录的专书是五代朱遵度的《漆经》^①,可惜已经失传了。现在可以见到的古代专著,明代黄成的《髹饰录》要算是仅存的一部了。“髹饰”一词最早见于《周礼》。古代用漆来漆物称为“髹”,“饰”有文饰的意思。前人或言漆工,或言漆器,常用这两个字来概括。故书名《髹饰录》,即“关于漆工及漆器的记录”。

黄成,号大成,新安平沙人,是隆庆(1567—1572年)前后的一位著名漆工。《髹饰录》成书在天启五年(1625年)又经嘉兴西塘的杨明(号清仲,他可能是杨茂的后裔,也是精通漆工技法)为它逐条加了注释,并撰写了序言。经过杨明的注释,《髹饰录》的内容就更加翔实了。

《髹饰录》分乾坤两集,186条。乾集包括序,总论制造方法。利用第一,介绍了漆工的原料、工具和设备。楷法第二,讲述了各种漆工容易发生的毛病及发生毛病的原因。这三部分都是讲制造方法的。

坤集的内容较多。除了包括一个序来总论漆器分类外,还包括16个部分。分别是质色第三,讲述单纯一色不加文饰的各种漆器;纹口第四,指的是表面有不平细纹的各种漆器;罩明第五,指打色地上面罩透明漆的各种漆器;描饰第六,用漆或油描花纹的各种漆器;填嵌第七,指填漆、嵌螺钿、嵌金、嵌银的各种漆器;阳识第九,用漆堆出花纹的各种漆器;雕镂第十,雕漆、雕螺钿的各种漆器;戗划第十一,指刻画细花纹再填金、填银或填色的各种漆器;编斓第十二,指用两种或两种以上的文饰相结合的各种漆器;复饰第十三,由某种漆地与一种或一种以上的文饰相结合

^① 《宋书·艺文志》。

的各种漆器；纹间第十四，指填漆中的某种做法与戩划类中的某种做法相结合的各种漆器；裹衣第十五，指胎骨上面不上灰漆而用皮或织品蒙裹的各种漆器；单素第十六，简易速成，只上一道漆的各种漆器。以上几章主要是漆器的分类及各类中的不同品种，当然，有时为了叙述品种而涉及他们的做法。质法第十七，讲的是漆器的基本制造过程，尚古第十八讲修补及模仿旧的漆器。这两章和乾集一样，也是讲述漆器的制造方法的。

《髹饰录》中介绍了丰富多彩的漆工艺。中国漆工艺，由于社会经济的发展，到明代又出现了一个新的兴盛时期，比之宋元两朝，不仅扩大了产量，还增添了许多新的品种。在《髹饰录·坤集》中，“质色”到“戩划”各门，各色已经非常繁多，而“编斓”、“复饰”、“纹间”三类，更让人有千文万华之感。这三类中的每一品种，都是由两种或更多种的做法结合而成的。多种做法的相互配合，或由文质的变换，或由装饰的损益，遂使花色翻新，形态迭异。即使用图表来排列各种名色，也因变化繁多，难以备举。《髹饰录》介绍了如此丰富的漆器品种，说明了古代的劳动人们的惊人的创造才能，他们用勤劳和智慧，创造着人类的物质文明和精神文明，美化了生活，为人类作出了杰出的贡献。

《髹饰录》是研究漆工史的重要文献，研究明代漆工艺，《髹饰录》的重要性是无可比拟的，就是探索更早的漆工史，也有重大的参考价值。例如关于剔红，《髹饰录》中说：“唐制多印板刻平锦朱色，雕法古朴刻赏；复有陷地黄锦者。宋元之制，藏锋清楚，隐起圆滑，纤细精致。”由于唐代剔红现在还缺少实例，那么这就成为我们研究的宝贵资料。又如螺钿条中讲到“壳片古者厚而今者渐薄也”。我们见到唐代嵌螺钿漆背镜和明代的螺钿器相比，壳片厚薄的变化十分显著。这就证实了他这种说法是完全

正确的。

《髹饰录》的乾集中的利用第一,讲到原料、工具、设备,文字虽然晦涩,但是从中也可以得到很多漆工艺的知识。而坤集中的《质法第十七》则有条不紊的叙述了由椀漆到糙漆六个生产过程。各种漆器不管最后文饰如何,都必须经过这几道工序。这些都是漆工必须掌握的基本知识,值得我们重视。《髹饰录》用了很多的篇幅叙述各种漆器的形态和作法,而这些品种我们现代有很多尚未制造。如果我们弄清了古人的技法,就可以加以改革创新,生产出更好的漆器产品。《髹饰录》中还讲了不同漆器品种的相互结合,其中蕴涵着漆器制造的变化规律。

《髹饰录》中讲到的漆器品种虽然非常繁多,但是并不会让人有庞杂纷乱的感觉,相反却得到了一个比较系统的分类概念,这说明黄成的分类是合理的。本书是按照漆器的特征来分类的。如“质色”门只收单纯一色不加文饰的漆器,“阳识”门都是用稠漆或灰漆堆成花纹的漆器等等。每门中各个品种的先后顺序也有一定的逻辑性。从而使人可以很容易的理解漆工的整个体系,可以由纲及目地找到所属的各个品种。

《髹饰录》是中国古代一部有价值的漆艺专著,它系统的阐述了漆艺的创作原则,如“巧法造化,质则人身,文象阴阳”,称为三法,这也就是创作的基本原理,要以自然条件为设计依据,其内质犹如人体的结构,骨肉相联,肥瘦得体,其文饰则以阴阳呼之,虚实相生。这些经验总结,对于我们现今创作都有启发。

当然,《髹饰录》虽然有很重要的价值,但是它亦有不足之处。最显著的缺点就是黄成原文采用了一种比喻的方法,甚至影射附会的写法,以至于隐晦难懂,尤其是《乾集》为甚。每条文字寥寥数语,即使用通俗的话来表述,如此简短也很难表述清楚。



另外,虽然《髹饰录》中讲述的漆器品种已经很多了,但是也还漏掉了一些。当然,这也可以理解,任何著作都不可能穷尽所有。无论怎样,《髹饰录》都是一部非常重要的古籍,对于研究中国古代的漆工艺有着重要的价值。

40.《陶说》

《陶说》是清朝乾隆年间,浙江海盐朱琰撰写的我国第一本陶瓷史。

朱琰,字桐川,别号笠亭,清海盐人。乾隆三十一年(1766年)丙戌科进士,任直隶富平知县,是年二月辛亥至三十四年(1766—1769年)吴绍诗(1699—1776年)(山东海丰人,字二南,官吏部侍郎)任江西巡抚,朱琰为其幕僚。朱琰著作丰富,见于黄锡番《陶说序》。已经刊出的有《金华诗录》、《明人诗钞(一作综)》、《唐诗律笺》、《诗林合璧》、《律赋夏刻》、《学诗津逮》、《笠亭诗选》以及《陶说》。未刊的有《说问录》、《异韵学》、《琴学》、《古文清英》、《唐百家诗选》等。已刊出之书见于《古学汇刊》者又有《金粟人遗事》,见于《武林掌故丛编》者有《湖楼集》。其书斋名樊桐山房、书画船、泊橹山房、友石居。他不仅是一位能诗善文的文学家,还是一位画家及博古之士。“学而求其实用,有裨于国计民生者”。他在江西时留心于瓷业,《陶说》即其著名作品。

《陶说》共分六卷,卷一《说今篇》,叙述清朝饶州窑(景德镇窑)器及其生产过程;卷二《说古篇》叙述了窑器起源,追溯到神农时期,并叙述了唐朝到元朝的名窑及其产品;卷三《说明》篇叙述明代历朝官窑及其生产技术;卷四至六《说器》篇叙述唐虞以至明朝各时期窑器,按照陶瓷器的出现顺序作了历史性的介绍。

朱琰参考了经史子集中的有关文献,特别是有关景德镇瓷

业的资料,摘录旧说,附以按语,颇多总结性的见解。青花瓷器到了明代已经成为景德镇陶瓷的主要产品,朱琰在《陶说》中叙述宣德青花瓷说:“次明窑极盛时也。选料、制样、画器、提款,无一不精,……故论青花,宣窑为最。”这里就是朱琰在考察了历代青花瓷之后的结论。他之所以推崇青花瓷,是因为永乐青花瓷一般不书帝王年款,故识别较难,加之永乐和宣德两朝之间只隔着一个洪熙,洪熙时间仅一年,两个朝代几乎相接。加之帝王的更迭并不会带来工艺风格的改变,所以永乐和宣德两朝的青花瓷器,具有许多共同的特点和风格。呈现出浓艳、凝重、古朴、典雅的艺术风采。无怪乎朱琰对其推崇备至。再如,他评价成化著名的五彩鸡缸:“成窑以五彩为最,酒杯以鸡缸为最。”这些结论性的评述并不为过,而是与当时实际情况相吻合的。

虽然《陶说》是一本陶瓷史,但是作者并不流连在古代,而是先说今再说古。他叙述古窑古器,重点放在明清两代有代表性的官窑及其造法上。如卷一先述清代制作之盛,次述陶冶的二十道程序;卷三按历朝次序论列明代制度、烧造,窑器特点,并记载了制作方法,对采料、工艺、制料、画染、堆琢、五彩、制匣、装窑、火候、开窑等事一一叙列。明清两代陶瓷工艺得到了长足的进步,特别是乾隆时期不仅生瓷的制作出类拔萃,以瓷器仿制的各类工艺品也令人拍案叫绝。朱琰在《陶说》中评述说:“餓金、鏤銀、琢石、髹漆、螺甸、竹木、匏蠶諸作,無不以陶為之,仿效而肖。近代一技之工,如陸子玉、呂愛山冶金。朱碧山冶銀、鮑天成冶犀、趙良璧冶錫、王小溪冶瑪瑙、蔣抱雲冶銅、濮仲謙雕竹、姜千里螺甸、楊塤倭漆,今皆聚于陶之一工。”这些描述说明了当时陶艺制造是如何的盛极一时,《陶说》中客观而且详尽的说明了陶瓷制造的情况。

虽然作者不厚古薄今,但是很珍视前人的经验,只是总是以书为依据。绝不妄加揣测杜撰。如卷一说:“《志》称窑干、坯干、柴干,则少拍裂沉暗之患;土细、料细、功夫细,则无粗糙渣滓之患;又必火候均匀,釉色光莹,器自完好,上色必能备此,以此而降。”又如卷三说:“回青淳则色散而不收,石膏加多则色沉而不亮。每回青一两加石膏一钱,谓之上青,四六分加,谓之中青。中青用以设色则笔路分明,上青用以混水则颜色清亮。”如此之类,不一而足。这也是本书最为可贵的地方,言之有据,因此颇有说服力。此外,在本书中还有几点重要的观点,值得我们所借鉴。

其一,作者论陶瓷制作,多推人巧,但是工欲善其事必先利其器。他说:“窑瓷方为难。……若圆浑成,固由手法之准,而车已当人力之大半,不如方棱之全资乎人巧也。”(卷一)。

其二,艺人要有分工,各主一专业。“按周制,陶、旒分职。……后世分窑、分作因之。”(卷二)他很赞同明代窑厂有六、工分二十三作的制度,他还说“护坯者,故必专事而后可。”“选料不精,出器减色,故必属之料户专司。”“有堆器,有锥器。……印作、锥作,各有专工”。

其三,制器要有一定的规格。“器不一式,而式之同者必贵画一……凡器之成,各有依准”(卷一)。

其四,卷一所载《陶冶图说》二十事,即造瓷的规程,制作必须遵守。“《志》称:瓷器入窑,必详视坯胎堪否,然后厘匣,封固起火”,“如绘画小器,亦细看上下四周有无疵谬,必体质完美,方可入窑”(卷一)。尤其是官窑,更要严格要求,做到好处。“官窑器纯,民窑器杂,官窑深欲密,砌欲固,使火气全而陶易熟,不至松泄。官窑之异于民窑如此。”《通雅》云:“官窑土骨坯干,经年重用车碾薄上釉,候干数次,出大釉。漏者碾去,上釉再烧之。……此

亦民窑之不得同者。”(卷三)。至若画器调色,“配合调剂,前人有经验之方,毫厘不得差。又须极细极匀,则色透骨而露彩。古瓷五彩,成窑为最,其点染生动,有处出于丹青之上者。画手固高,画料亦精。今增详彩一种,绚烂夺目。而于象生及仿古……惟妙惟肖。画料得法之明效也!”(卷一)。

其五,古代成样之精好者,可以模仿,以免另行设计,浪费功力。“《三礼图》、《博古图》、《古玉图》,画法略备,钟鼎款识,具载于薛尚功之书,能仿古为之,当凌空辄汝,驰官骡哥,而与尊彝并重矣!”(卷一)。

其六,《通志》惟有能善始善终,才是良工妙匠。

《陶说》叙述了中国陶瓷的历史,作者详尽地说明了陶瓷制造的源流和各物制度,但不以博取胜,夸耀于世,他在旁征博引古文献之后还加以引申、发挥,其按语都是简要中肯的总结性论断。他论古窑瓷必说明其特征所在,以及鉴定真伪的方法,使读者能得到正确的认识和深刻的印象。而且作者还颇重视实用,并不偏重征文考献。他进行了多方面的考证,而且其考证又大体详明,立论大部确切,不同于一般的罗列文献,不加裁定或肤浅而不切实际的著作。他还参考了江西方志、官府档案。并访问老艺人,考察当代窑器成品,结合实践。黄锡番序其书说:“陶之为器,切于日用,前人未有专书”,“先生祥考新制,博采旧闻,一名一器,无不摭拾。为类四,为卷六,以视《格故(要论)》,不啻一粟千囷,为有用而作”,这并不是溢美之词,而是以事实为依据的。《陶说》作为中国历史上第一部陶瓷史具有重要的价值。

41. 《绣谱》

丁佩,字步珊,清代嘉庆道光年间(1796—1850年)的著名的



刺绣家。华亭(今上海松江)人,后在无锡居住。又一说长洲(今江苏苏州)人。她是颇有学识而又多才多艺的妇女。在操持家务之余,利用闲暇时间“拈针,理线”,从事刺绣,只是遗憾的是她留下的作品极少,但是从她所编著的《绣谱》一书中,可以看到她对于刺绣的精湛的艺术见解和丰富的实践经验。

《绣谱》全书共分样地、选样、取材、辨色、程工、论品 6 章 53 节,约 6000 字。文字简练,议论精详,对刺绣的工作环境、创作设计、材料工具、色彩工艺特点、鉴赏等,作了比较全面和系统的论述,特别是对刺绣艺术的理论见解是十分精辟的。

刺绣是一种民间淑女的手工操作,具有较强的文娱修习性质。在城市以及经济和文化水准较高的乡村镇落,刺绣是妇女家庭室内的一项重要文化活动。在工艺中,如果说陶艺、金工、木作、雕刻这些工艺具有“武”的性格,那么,刺绣则具有典型性的“文”的品格,所谓“闺阁之艺”。《绣谱·自序》中说:“闺阁之间,藉以陶淑性情者,莫善于此。以其能使好动者静,好言者默。因之戒慵惰,息纷纭,壹志凝神,潜心玩理。”尤其是画绣一类,更讲究其文淑之性格。

因此,《绣谱》第一章便提出了心与境的问题。“艺之巧拙因乎心,心之巧拙因乎境。诚使窗明几净,虽拙者亦为之改观,室暗灯昏虽巧者亦失其故步;而且,事迫则潦草堪嗤,境嚣则精神不聚,凡艺皆然。而况辨优拙于微茫,争得失于毫末者乎,故刺绣必以择地为最要也。”

择地的具体要求是:闲、静、明、洁。闲、静是从艺者的心境,明、洁是对于刺绣物态环境的要求,心理环境与物质环境互为而统一。

闲静明洁的心境与环境,为刺绣过程笼罩了一片典雅爽朗

的气氛。明洁的环境,淡淡的意绪,宁静而清纯,透露出中国女红文化高雅的品格和基调,也展示了中国女性的一种在传统文化层面上的娴雅、文静、自制、勤勉的性格。对于环境乃至心境的要求,实际上是刺绣艺术理想追求的前奏。

《绣谱》中也讨论了绘画与刺绣的区别。在选样、取材和辨色三章中对此有较为明确的论述。“绣工有样,犹画家之有稿,其格局布置即一成而不可易者也。此处最宜斟酌。成式,或失之巧而于理未安;或失之庸而于势不足;或过于繁,剪裁乏术;或过于简,枯寂无情。须求其浓纤修短处处合宜,而又必丰韵天然,栩栩欲活,方可入选,使昧昧求之不特样、不入时,且恐画虎成犬矣。”刺绣如以画作为底样,则必须根据工艺特点进行删繁增减等的处理,而且选什么为底样也十分重要,在《选样》一章中,《绣谱》的作者提出审理、度势、剪裁、点缀、崇雅、传神等六条标准。“审理”,要求画面事物安排、大小尺寸合乎常理;“度势”,则“须于平妥中求抑扬之致,于疏朗中求顾盼之姿,于繁茂中求玲珑,于工整中求活动,务使寸练具千里之观,尺幅有万丈之势,是在分布之得宜,尤在物理之谙练”。这实际上表达着刺绣工艺对于艺术图形结构的审美要求。而“剪裁”则说明了即使是同一题材图式,工艺与绘画的处置也完全不同:“史家叙事简而能赅,名手作图繁而不杂,剪裁之力也。然而文章尚有映带之法,渲染必有远近之分,绣则不然,如或头绪纠纷、景物稠叠,恐不能绝无淆紊。朗若列眉,必须删而又删,务使厘然各判,即有互相掩映之处亦必层次井然,方免芜杂。”为达到整个画面和谐,不仅需要删绘画底本,而且必须要有所增加,即“点缀”。“既加裁汰,固宜施工,又恐一览无余,转形枯寂,当于可以穿插之处酌为加增;又或疏密不甚相称,亦须稍为点缀。”由此可见,刺绣工艺是对书画作品

形式的改造,是以工艺的方式和审美要求进行的新的设计。它以针为笔,以缣素布帛为纸,“以丝绒为朱墨铅黄,取材极约而所用甚广,绣即闺阁中之翰墨也”。刺绣赋予了原有书画形式以新的语言和生命,它改变了书画“文本”的原貌,在刺绣工艺对书画“文本”的接受过程中,刺绣对书画文本进行了新的阐述,使书画失去了原有的意义而成为刺绣语言的一部分了。

在《绣谱》中还提到了如何品评绣品。在第六章“论品”中提出了“能、巧、妙、神”的基本准则。这是对于刺绣艺术境界的具体解说。

刺绣之能境,为“周规折矩,斐然成章”;之巧境,需“惨淡经营,匠心独运”,要有自己的创造;而要臻于妙境,必得“丰韵天成,机神流动”,无人工雕琢之嫌;“变幻不穷,殆非人力,乃谓之神”,这是刺绣审美的理想境界了。

在能、巧、妙、神之外,作者还提到了刺绣艺术的最高境界在于“逸”。逸的境界是“披沙拣金,鞭心入芥,无浮采矣。五云丽日,百卉当春,无陋姿矣。特标新颖,化尽町畦,所谓姑射仙人不食人间烟火者”,这是一种完美无瑕,出神入化的至高境界。工艺至此,可以说是达到了炉火纯青、大匠不雕的绝妙地步了。

《绣谱》中另一个重大成就,是在历史上第一次总结了苏绣工艺的技术特点,提出了齐、光、直、匀、薄、顺、密七个字。

齐:齐则界限分明,齐则精神爽朗。针脚齐,“如快剪剪成,不使一毫出入”。

光:光与齐是有联系的,丝丝排得齐,轮廓自然光粹,而光又是刺绣的特色。

直:刺绣与绘画一样,“亦宜直”,“直始能正”,“直始能平”,而且能“平如秋水”。

匀:就是粗细适均,疏密相称,它和直、光是有关的。不匀则不直,不直则不光。

薄:即将丝线剖成极细之丝。绣成后,宛如“彩毫清染,观之,高出纨素之上,扞之则复相平”。

顺:写字要顺,做刺绣丝的排列也要顺,如一丝不顺,就要影响整幅的效果。所以刺绣之丝“直则俱直”,“横则俱横”,假使遇有转折之处,需用长短不同的线条,使之逐渐自然过渡。假如贪省力而疏忽了一二丝,则影响绣面的厚薄、丝路的连贯,而使作品黯淡无光。这是刺绣技巧中的一个要领。

密:密与薄从表面来看似乎是相反的,实际上是相辅相成的。关键在于细,如果线粗则每针相接处针痕明显,就不能融成一片;惟细而密,则千丝万缕,千针万线,绣面虽微微突起,但仍明净光亮与镜面一样。

《绣谱》中总结的这7个字,是闺阁刺绣的工艺特点。既各有特色,又互为联系,也可以说是刺绣工艺普遍规律,对以后苏绣技艺的发展具有深刻的影响。

《绣谱》中还提到了针法。针法是刺绣艺术表现的主要手段。她提到的针法有结子针、铺绒针、盘金针、穿纱针、长短针等,但对这些针法的运用没有进行详述。而清代的刺绣针法亦远不止这几种,这可能是由于丁佩深居闺阁,对民间绣、商品绣中普遍运用的针法了解比较少,不能不说是《绣谱》中的不足之处。

仅仅有6000字左右的《绣谱》,从择地、选样起一直论述到刺绣的品评,不仅包括刺绣工艺的整个过程而且阐述了刺绣工艺的操作、评价标准和刺绣艺术的审美要求,并且借鉴了古代绘画、书法理论,对刺绣的创作、工艺特点、针法等进行比较系统的研究,有史以来第一次提出了刺绣工艺的技法理论,是刺绣艺术

的一部总结性理论专著。它把刺绣从一般工艺的实用层次提到与书画艺术比肩的地步，从审美的、艺术的层次来认识刺绣艺术，找出了艺术层面上的共性和工艺层面上的个性。刺绣之用，大到庙堂之饰，小到鞋帽花边，刺绣题材几乎包罗一切，与人们的生活是息息相关的。刺绣是中国女性文化、艺术和智慧的结晶，也代表了女性文化艺术的高度成就。《绣谱》所记下的，不仅仅是一些刺绣的技法原则和品评要求，而是一个时代或超越时代的有着民族共识的审美意识和文化及其艺术精神，对于我们理解女红文化有重要的启示。





主要参考文献

- 中国美学史大纲 叶朗 北京大学出版社·1985年
中国艺术精神 徐复观著 春风文艺出版社 1987年
美的历程 李泽厚著 文物出版社 1981年
中国古代思想史论 李泽厚著 人民出版社 1986年
华夏美学 李泽厚著 中外文化出版公司 1989年
中国美学史 李泽厚 刘纲纪 安徽文艺出版社 1999年
中国美学史资料选编(上下册) 北京大学哲学系美学教研室编
中华书局 1980年
中国古典美学举要 于民孙 通海编著 安徽教育出版社
2000年
神韵论 吴调公著 人民文学出版社 1991年
美学与意境 宗白华著 人民出版社 1987年
艺术意境概论 刘九洲著 华中师范大学出版社 1987年
中国美学主潮 周末祥主编 山东大学出版社 1992年
中国古代美学概观 栾勋著 漓江出版社 1984年
华夏文化与审美意识 张文勋著 云南人民出版社 1992年
中国古典美学风骨论 汪涌豪著 中国人民大学出版社 1994年
六朝美学史 吴功正著 江苏美术出版社 1994年
中国美学的文化精神 祁志祥著 上海文艺出版社 1996年
中华美学感悟录 邓牛颖著 社会科学文献出版社 1996年

国 学 举 要 · 艺 卷



- 中华美学史 张涵 史鸿文著 西苑出版社 1996年
- 境生象外 韩林德著 三联书店 1995年
- 中国古代艺术思想史 刘道广著 上海人民出版社 1998年
- 书品 孟兆臣校释 北方文艺出版社 2000年
- 汉魏六朝书画论 《中晚唐五代书论》 潘远告编著 湖南美术出版社 1999年
- 初唐书论 萧元著 湖南美术出版社 1999年
- 中国书法理论史 王镇远著 黄山书社 1996年
- 中国书法里的美学思想 宗白华著 出自《中国美学史论集》 安徽教育出版社 2000年
- 历代书法论文选 华东师范大学古籍整理研究室选编 上海书画出版社 1979年
- 中国古代书法史 朱仁夫著 北大出版社 1992年
- 书法美学思想史 陈方既 潘志雄著 河南美术出版社 1994年
- 中国书法美学 金学智著 江苏文艺出版社 1994年
- 中国书法文化大观 全开诚 王岳川主编 北京大学出版社 1995年
- 中国画论类编(上下册) 俞剑华编著 中国古典艺术出版社 1957年
- 历代论画名著汇编 沈子丞编 文物出版社 1982年

国学举要·艺卷



- 中国画论研究 伍鑫甫著 北京大学出版社 1983年
中国画论辑要 同积寅编著 江苏美术出版社 1985年
中国绘画美学史 陈传席著 人民美术出版社 1998年
中国书画美学史纲 樊波著 吉林美术出版社 1998年
中国书画美学史 樊纲著 吉林美术出版社 1998年
中国绘画 徐建融著 上海外语教育出版社 1999年
中国水墨画 詹前裕著 台北艺术图书公司 1987年
中国画学全史 郑昶编著 上海中华书局 1929年
中国画论类编 俞剑华著 人民美术出版社 1986年
六朝画论研究 陈传席著 江苏美术出版社 1985年
石涛画语录 道济著 俞剑华标点注释 人民美术出版社 1959年
古代画论辑解 赵怡元注释 陕西人民美术出版社 1984年
古画品录·续画品录 王伯敏标点注释 人民美术出版社 1963年
石涛评传 韩林德 南京大学出版社 1998年
中国绘画三千年 杨新等编 北京纽黑文外文出版社 美国耶鲁大学出版社 1997年
闲情偶寄 (明)李渔撰 立人校订作家出版社 1995年
中国古典戏曲序跋汇编 蔡毅编著 齐鲁书社 1989年

国学举要·艺卷



- 先秦音乐美学思想论稿 蒋孔阳著 人民文学出版社 1986年
中国音乐美学史 蔡仲德著 人民音乐出版社 1995年
中国古代乐论选辑 文化艺术研究院音乐研究所编 人民音乐出版社 1981年
古代中国人的美意识 [日]筑原仲二 北京大学出版社 1987年
中国古代建筑与周易哲学 程建军著 吉林教育出版社 1991年
考工记营国制度研究 贺业矩著 中国建筑工业出版社 1985年
园林与中国文化 王毅著 上海人民出版社 1990年
画境文心:中国古典园林之美 刘天华著 三联书店 1994年
中国舞蹈意象论 袁永著 文化艺术出版社 1994年
园冶注释 (明)计成著 陈植注释 中国建筑工业出版社 1981年
夺天工 中国园林理论、艺术、营造文集 中国建筑工业出版社 1992年
江南园林论 中国古典造园艺术研究 上海人民出版社 1994年
中国园林史 孟亚男著 天津出版社 1993年
建苑拾英中国古代土木建筑科技史料选编 李国豪主编 同济大学出版社 1990年
中国古代建筑 罗哲文著 上海古籍出版社 1990年
中国古代建筑史 刘敦桢主编 中国建筑工业出版社 1984年

国学举要·艺卷



吴地刺绣文化 孙佩兰编著 南京大学出版社

紫砂壶鉴赏 唐云主编 郑重编著 南天书局有限公司

中国陶瓷 刘伟著 上海古籍出版社

中国工艺美术史 田自秉著 知识出版社

中国工艺美术大词典 吴山主编 江苏美术出版社



后 记

由汤一介先生主编的《国学举要》，是进入新世纪后从新的高度弘扬中华优秀传统文化的一项大工程。当我们接受《国学举要·艺卷》的写作任务时，心中非常高兴，因为我们都曾受教于恩师汤先生，深知其思想的高远深邃，能在他的指导下完成书稿是莫大的幸事。

有关中华传统艺术的典籍及研究资料，实在是浩如烟海，近人在这方面的研究成果也不断出现。在这样的背景下，对于想要学习和鉴赏中华传统艺术的当代读者来说，其难处并非在于有关出版物的稀缺，而是太多。因此，此套国学大全独标“举要”之意，自然也是本卷所要彰明的“书眼”。

恰好，中华传统艺术一直是我们研究的一个重点，特别是在刚刚度过的新旧百年和千年之交的那些难忘的岁月里，人类昔日的艺术包括中华艺术，都曾是我们纵览人类文明和深味悠悠岁月最慰心的凭藉。于是，我们也极乐意借此套国学全书以“举要”的方式，同读者就中华传统艺术进行心与心的交流与沟通。

那么，什么是中华传统艺术之“要”呢？我们在本卷中作了尽可能精要的回答，其中“要中之要”，是卷首关于中华传统艺术的独特精神与基本特征的整体揭示。我们认为，中华传统艺术根植

于中华先人对宇宙人生的独特体验与整体把握,以“生生不已”与人格追求为内涵的浓厚人文精神流贯中华传统艺术历史的长河,其高度的智慧性与涵泳性、意象性与抒情性使她在世界艺术百花丛中各具丰采与魅力,从而成为中华民族把握人生、开垦生命和创造文化的一个重要方式,因此就本质而言,中华民族是一个艺术的和美学的民族。此要义,至今似乎还未能在已出版的相关读物中受到充分关注。

然而,在接受本卷写作任务之时,张中秋正忙于《华夏审美风尚史》第十卷《凤凰涅槃》的撰写,张涵正忙于另一部书稿。尽管如此,我们自始至终,还是深深地沉醉于此卷的写作。

需要说明的是,在限定的交稿时间内,我们周围的朋友、学生也都十分看重和关心此书的完成。其中,博士生苗遂奇根据全书的构思吸纳了《中华美学史》(张涵、史鸿文著)中的有关思想与史料,参与了写作。研究生余莲、向勇、刘笑非、赵丽萍和钟方,帮助完成了相关资料的工作。整部书稿渗透了上述有关同志的心血,我们深致谢意。

最后感谢湖北教育出版社的副总编辑陆才坚先生,他不仅在写作时间上予以宽容,而且在编审书稿方面热情帮助;同时感谢责任编辑李泓霞,为书稿的审校付出了大量的心血,令我们无比感动。

鉴于本卷成稿时间仓促，书中如有不当之处，祈望方家指正，谨谢。

作者

二〇〇一年三月三十日



后
记



责任编辑·李泓霞 策划组织·胡伟 陆才坚
美术编辑·牛红 封面设计·曹小冬+承忠德

我国有很长的文化发展的历史
其内容之丰富
在世界各种文化传统中也是数一数二的
它已成为中华民族的精神支柱
对此自古以来
人们都对它非常珍惜
要把我们的国家
建设成为一个
文明、繁荣、富强的国家
是不能离开对其
自身传统文化的继承和发扬的
这是因为中华民族的传统文
是我们这个民族赖以生存发展的根
因此很需要
大家了解它和爱护它



ISBN 7-5351-3322-3



9 787535 133229 >

定价：38.00元