

# 老子哲学思想与中国书画艺术审美

高 译

(北京大学艺术学院,北京 100871)

**摘 要:**老子的哲学思想与中国书画艺术表现有着直接的联系,其涉及艺术审美、艺术表现的本体问题以及中国书画艺术创作审美的核心内涵。老子哲学中的“有”“无”“拙”“味”“妙”以及艺术美的“神秘性”等概念、范畴、命题。直接揭示了中国书画艺术的审美要义,进一步提升了艺术家的审美直觉,审美意象,创作理念与创作意识及创作表现形式,这些哲学思想都直接或间接对中国书画艺术产生很大影响,成为中国书画艺术美学理论中的重要内容。

**关键词:**艺术;神秘性;有无;心向;意象

**中图分类号:**B 83 - 0 **文献标识码:**A **文章编号:**1000-5919(2018)01-0151-08

老子的《道德经》是中国传统哲学思想宝库中的经典论著,其哲学理念精湛高妙。其中,关于“道”“气”“象”“物”“虚”“实”“涤除玄鉴”“见素抱朴”“上善若水”“专气致柔”等的理论分析,尤其是“有”“无”“拙”“味”“妙”等概念,在中国书画艺术创作表现中作用巨大,本文拟就这几个概念来探研其与中国书画艺术表现的关系。

对于中国书画艺术创作来说,这些理念可以看作是书画艺术家创作前所应具有的理论素养;对艺术家主体存在来讲,每一位艺术家的天赋即才性的不同,直接影响书画艺术创作的结果。事实上,中国书画艺术创作要上升到抽象的理论观念是比较难的,也就是艺术家将理论与艺术表现相通相融比较难。因为对理论性思想,东西方哲学家的认知略有不同,东方哲人注重对宇宙万事万物大彻大悟的理性认识,注重对认知世界的体悟与运用。西方哲人则是把它看成是先验的理性客观存在,形而上思辨的理性过程,注重逻辑思维分析的精神世界,这些内容似乎又没有绝对统一的认知标准。因此,从古至今在认识上出现了许多门派之争。其实,这些都可以看作是哲人理性的反映。显然,他们在认识上很容易产生思想分歧,这也是正常现象。中国哲学中的道家思

想与艺术的创作关系最为密切。老子《道德经》所提出的道、气、象、有、无、拙、味、妙等哲学观点直接对艺术产生影响,这些问题似乎是老生常谈,而且玄之又玄,高深莫测,似乎找不到一个验证它的方法与应证物。我认为,艺术提供了一把打开通向哲学高妙思维大门的钥匙,能帮助人们理解哲学上的一些形而上的甚至非常抽象的东西,让我们直接或间接地领悟到的这种理性思维背后的存在与表现。

老子说:“有无相生,难易相成,长短相形,高下相盈,音声相和,前后相随,恒也。”<sup>①</sup>他说明的是万事万物的发展规律、客观真理的辩证关系与永恒特性。人们通过各种现象,就会发现现实中存在的各类运动特征,包括声音的相合,物与物的相合等。如我们欣赏一幅中国画,天然和谐美妙的画面就包含有各种因素,它们之间的相互作用。艺术作品的背后就隐藏着美感的发生——美的存在。艺术是有与无的统一,“有”为有形,物象形式——美的艺术表现符号;“无”为内存在——意识状态,原发本源。主体的美感与客体美感相应时,就是老子所说的“有无相生”的理想结果。“无”恰恰是艺术家主体思想精神意识的一种存在,它自由的存在于艺术家脑海中。艺术只有通

收稿日期:2017-11-10

作者简介:高译,男,北京人,北京大学艺术学院副教授。

① 陈鼓应:《老子注释及评介》,北京:中华书局 1984 年版,第 64 页。

过“无法之法”“心随笔运”“心手双畅”等即兴方式来表现,才是最佳途径。

## 一、艺术美的神秘性

老子讲:“无,名天地之始;有,名万物之母。故常‘无’,欲以观其妙;常‘有’,欲以观其微。此两者,同出而异名,同谓之玄。玄之又玄,众妙之门。”<sup>①</sup>其中,“玄之又玄,众妙之门”的理念,与艺术表现有着直接的关系,其内涵极为丰富。前一“玄”是本体、包含好、妙之意,其中也包含有“道”(东方的)“存在”(西方的)之意,后一“玄”则是无限、丰富、自由、拓展之意。老子这一提法表明,一切高妙、成功之事的道理都是运用了这一过程所带来的结果,其成功方法都是相通的、一致的,或者说,它是通向一切成功的大门,所谓“众妙之门”。同样,“有”与“无”,在中国书画艺术表现里也能达至“玄之又玄”的高度,体现出“无法之法”的艺术创作形式。“有”是中国书画艺术形式的超水平发挥所获得艺术效果,“无”是具有美的形而上内涵的精神体现。

艺术上的“追随者”——艺术家,他们追随的是什么呢?我认为恰恰是一种审美感觉、审美理念与审美意识,就是哲学美学的精神性与艺术美的神秘性。杰出的艺术家,其作品追随的一定是这个内涵。所以,老子说“是以圣人之治,虚其心,实其腹。……则无不治”。<sup>②</sup>圣人做事是虚其心,“虚”为心之用,又表现为“无”的内容;“实”为腹之用,表现为“有”的内容,人做事若运用得体便会取胜。“致虚极,守静笃,万物并作,吾以观复。夫物芸芸各复归其根。归根曰静,静曰复命。复命曰常,知常曰明。”<sup>③</sup>这是老子的哲学理念,就是做事要回到人的智慧上,他强调做事不能刻意为之。“明”就是通理,通宇宙自然万事万物之理;静能生慧,得以发展,得以拓展,得以升华。“致虚极”,“虚”是“无”的方面,它更接近事物的本体。清代书画家笪重光提出:“虚实相生,无笔画

处皆成妙境。”虚实相生,他说的是一种妙境。这里既有精神的层面,又有物质的层面。好的艺术作品就是艺术家“慧”的天然释放,而它的美不会被技术所限制。中国书画艺术表现与艺术家天性相一致的地方就存在着美的“神秘性”,书画艺术之美,是一个艺术家美学思想在技术上转化而体现出来的一种精神性表达,所谓“阳春白雪”的艺术,它隐含有艺术美的“神秘性”,原因就在于它“慧”的思想性作用,这是所有优秀艺术作品须具备的条件。因此,释解美的“神秘性”存在的价值和意义就显得十分重要,好的艺术作品能打开我们的精神世界是因为它具有哲理性。禅宗讲究一个人慧根的重要,就是说人的悟性的重要,它是通向人类智慧的通道,能帮助人们认识美的艺术世界。显然,优秀艺术家的艺术创作一定是离不开它的。

艺术美的神秘性就需要我们来释解思考,事实上,它却又是很难释解的,需要发挥我们的智慧。老子讲:“道之为物,惟恍惟惚。惚兮恍兮,其中有象;恍兮惚兮,其中有物。窈兮冥兮,其中有精,其精甚真,其中有信。”<sup>④</sup>也就说“道”作为存在之物,虽飘忽不定,不易被人们所发现与认识,但“道”确实是一种客观的存在。“象”是客观存在之象,也包括人的主观精神意象,还包含有气,即“精”的存在。它又是具有物质性的存在,即所谓“物”。所以,老子提出“信”的观念,认为“道”的存在确实可信,不论人们认识到还是没有认识到它,它都是真实的客观存在。中国书画艺术的表现是来自书画家的创作灵感与审美理念,而书画艺术家的创作灵感与审美理念在外是看不见的,它是形而上的精神存在,是“道”。书画家可以将自己长期的艺术修养,凝练转化到自己书画艺术的点线色彩之中,使精神对象化为“物”,外化为“象”。这样,中国书画艺术表现水准的高低差别,就在于书画家的灵感与理念的充分发挥与呈现,更在于书画艺术家潜质的发挥上。老子

① 陈鼓应:《老子注释及评介》,第53页。

② 陈鼓应:《老子注释及评介》,第71页。

③ 陈鼓应:《老子注释及评介》,第124页。

④ 陈鼓应:《老子注释及评介》,第148页。

“惚兮恍兮”“恍兮惚兮”,其心字旁是跟“慧”相联系的,惟恍惟惚,是形容人的一种存在状态,通常谁也不太会去关注、思考、想象、研究它。实际上,这种状态的存在,才是艺术表达的核心内容之一,书画艺术家是离不开这种存在状态的。老子认为它是物的存在,“道之为物,惟恍惟惚”,惚兮恍兮再具体,其中有象。它和艺术的表现有没有关系呢?一定是有关系的。“恍兮惚兮”是一种状态,一方面是宇宙、自然界、乾坤的存在,另一方面是主体艺术家个体的存在状态。这个状态是什么?老子是从万事万物产生的根源上来界定它,在艺术上这又是一种什么样的状态?艺术家在技术上的应用,目的是要传达出他的“慧”,如音乐中古琴的作品:《高山流水》《渔樵问答》《平沙落雁》《梅花三弄》《阳春白雪》等等,每一音色、每一琴弦、每一韵律都表现出来的是作者的“慧”。画家的每一笔触、每一色彩、每一造型、每一构图等又表现的是什么?其实都是艺术家“慧”的体现。后人若只是模仿前人艺术,就会“似者得其形遗其气”(荆浩),看似好像艺术形式感有了,但作者的“慧”却丢失了,而“慧”却又是学不来的。因为每个人的“慧”是来自其血脉与天然的,天然既有客观因素又有主观因素。天然是物的客观存在,老子说是事物的客观存在。比方一位古琴演奏长者与一位年轻的古琴演奏者,他们都会是带着自然的天性来演奏,其艺术的审美效果却是截然不同;若两者都是修炼极高之人,就会有异曲同工之妙。有时候往往是长江后浪推前浪,年轻者胜于长者。这种现象也会有,它反映出艺术不是简单的技术操作达到炉火纯青就可以的,而是艺术家的天然性与“慧”起着决定性作用,是艺术之本体。有“慧”才有艺术美的“神秘性”。艺术表达“慧”的层面是否停留在一般意义想象的表达层面,其结果相差很大。由此可见,艺术创新何其难!这是客观现实,古今中外艺术都如此。

艺术上的“阳春白雪”具有很高的审美内涵。老子哲学中虽没有直接具体谈艺术,但他的思想可以让人去领悟。所谓“恍兮惚兮,其中有象”,即说明事物中包含有规律、真理性东西。实际上老子哲学思想是把艺术现象背后所产生的原因告诉你,这就是一种存在“状态”,它是靠艺术家

的感觉来体悟、运用、驾驭、表现的。所以,我们看到当代画家宋雨桂的山水画系列作品不是简单的笔墨色彩的组合,他画面中的每一处都渗透着画家理性的思考与他的审美直觉。老子说的“其中有象”是一种什么“象”呢?美的“神秘性”,这里就是艺术家的“心向”问题。“心向”由艺术家的天性所决定,是艺术表现的前奏,即艺术家最初审美意愿与意向,包括审美最初感应,来自艺术家的个人意识和审美追求,审美直觉与知觉,是审美意象表现的前提,审美意象是“心向”的结果。它会自然地反映在艺术家的创作中,无论是音乐家、舞蹈家、诗人,还是书画家等都围绕着它在运作,其中包含艺术家的情意、情怀、思绪、意愿、理想、理念、直觉等综合因素,都将转化至艺术传达的效果之中,达至“微妙玄通”的审美境地。“微”跟艺术家的审美直觉和审美意识有关,“玄通”是艺术表现中主客体相遇美的一致性。艺术不仅是人性本体化的自然呈现,也是“清水出芙蓉,天然来雕饰”的结果,即艺术个性化的“百花齐放”。原因是艺术家运用了各自的“慧”在中国书画艺术里得以充分施展与发挥。所以说,艺术美的神秘性,就在于艺术家的“自由度”发挥与艺术表现的丰富性、无限性。人们似乎找不到它存在的根据,却又感觉到它确实存在,这就是艺术作品的魅力与震撼力所在——艺术美的神秘性。

画家石涛在其画论中认为“得笔墨之法者,山川之饰也”。意在说明,好画须形神兼备,笔墨之法,操之于画家之手,画家用操作的技术来完善对山川意象美的“修饰”,而不是脱离自然山川的物象,凭空拟造出来的艺术。舞蹈家杨丽萍的作品“云南映象”为什么好?是因为它在一定程度上反映了从当地本土原生态“升华”出来的意象舞姿美,是一种理性化的舞蹈艺术,不是简单地照搬原生态音乐舞蹈组合,是艺术家高度提炼后的艺术形式——意象舞蹈——艺术美的神秘性。同样,一些画家有组合画面的能力,却没有审美的修为与升华意识,作品就不艺术也不完美。艺术上讲“心随笔运”,心为何要随笔运行?艺术家要随自我的感觉做画,这些都来自艺术家的“慧”。艺术是画家对审美对象的一种情怀、情致、情性的释放,是一种大美表现。说明在画家的内心世界

里有对宇宙世界独特的理性认识,这是艺术的核心要点。它只能感应,只可意会,不可言宣。所以,画家就会通过高超技术手法演绎出来。清代画家布颜图《画学心法问答》里说:“在画为神,万象由是乎出,故善画必意在笔先。宁使意到而笔不到,不可笔到而意不到。……故学之者必先意而后笔,意为笔之体,笔为意之用。务要笔意相倚而不疑。……笔有意虽千奇万伏,无不随意而发。故用笔之用字最关切要。”<sup>①</sup>强调艺术表现创作的准确到位须有赖于艺术家高超技法,艺术美的形式是很高层面的画家美感心境的再现与外化,是画家自我运用技术生发出来的创新艺术。因而,我们发现一些画家忽略这一点或没有到达理想的境界。他们只是对景画景,从自然再到自然,没有经过画家内在的消化而仅仅是直接临摹自然,这同艺术表达的高度就显然有差距了。因为美感是生发出来的,它具有独特性,独一无二的性质,即画家的人性化表现。

通常画家的技术一定是围绕自己的心源来表达的。这时前人的技法总觉得不适合自己的,因为这种由内到外的对应,是由艺术家智慧评判的。许多画家达不到他心源所产生出来的心意效果,他就会自然放弃。而艺术只能是自创的,画家石涛在其画论里提出“无法而法,乃为至法”的艺术主张,以强化画家自我“立法”的意义。清代郑绩在《梦幻居学画简明》里认为:“山水形象既熟,能于笔意有会处,则当纵其笔力,使气魄雄厚,有吞河岳之势,方脱匠习。”<sup>②</sup>又说:“笔动能静,气放而收,笔静能动,气收而放。此笔与气运,起伏自然,纤毫不苟。”<sup>③</sup>画家的“慧”是包含在艺术的笔墨精神之中的,疏放自如,笔到慧到,意境自立。事实上,艺术创作本身也是来自事物的本体,在审美上具有艺术表现的无限性。画意是靠艺术家的“慧”起主导作用的,别人是左右不了的。艺术在感化自己的同时,也在感化着别人,而不是仅仅靠

什么特殊的表现手法。“慧”是艺术家用来艺术创作的,是人类最大智慧能量的释放,优秀艺术作品能打开我们的精神世界,这个精神世界是富有哲理性的。因此,美学的意义就在于绘画艺术创作的美学升华,是一个艺术家灵魂精神性哲理性在他高超技术上转化出来的一种迹象表达。

## 二、有与无

老子认为“道”是有与无的有机统一。他说:“道可道,非常道。名可名,非常名。无,名天地之始;有,名万物之母。故常‘无’,欲以观其妙;常‘有’,欲以观其徼。此两者,同出而异名,同谓之玄。玄之又玄,众妙之门。”<sup>④</sup>他还说:“天下万物生于‘有’,‘有’生于‘无’。”<sup>⑤</sup>“故有之以利,无之以为用。”<sup>⑥</sup>对于中国书画艺术创作来讲,“无”是艺术表现的内容,是形而上的美感存在,是艺术的软件。“有”是形式,是艺术家的艺术技法的综合展示,是艺术的硬件。“无”能体现出中国书画艺术中的“妙”的一面,“妙”具有形而上的意味与无限性存在,即哲学意味性,需要艺术家来揭示和呈现它的价值意义。“有”则通于“徼”,“徼”就是边界——形象——艺术作品。中国书画艺术创作中同样存在着“有”和“无”,“妙”与“徼”,形式与内容的对立统一,存在着各种艺术风格的差异性,我们看到在中国书画艺术史上就有众多的书画艺术风格的确立。同时,在老子眼中,“有”与“无”都具有“玄”的层面,“玄”具有丰富性、无限性、不确定性的特点,“有”与“无”两者相互依存,相互碰撞,相互结合,互为所用,就自然会产生一切事物“玄之又玄”的神奇现象。

从艺术上看,中国画艺术中的“气韵生动”之美就在于主体与客体的相互作用、相互统一的结果,主体是艺术家的审美理念与真情实感的理性化存在,客体是为自然界的花木草丛、山川沟壑、

① 周积寅:《中国画论辑要》,南京:江苏美术出版社 1985 年版,第 471 页。

② 周积寅:《中国画论辑要》,第 474—475 页。

③ 周积寅:《中国画论辑要》,第 475 页。

④ 陈鼓应:《老子注释及评介》,第 53 页。

⑤ 陈鼓应:《老子注释及评介》,第 223 页。

⑥ 陈鼓应:《老子注释及评介》,第 102 页。

云海水雾、阳光雨露、晨辉晚霞等现象之生命自然呈现,艺术的表现是主体与客体的统一,也是有和无的统一。明代画家汪珂玉认为“所谓气韵者,乃天地间之英华也。”<sup>①</sup>即自然界之精华。清代唐岱《绘事发微》:“画山水贵乎气韵,气韵者非云烟雾霭也,是天地间之真气。凡物无气不生,山气从石内发出,以晴明时望山,其苍茫润泽之气,腾腾欲动,故画山水以气韵为先也。”<sup>②</sup>这里唐岱说明了中国山水画的审美关注点是在于画中“气韵”,“气韵”又绝非是仅仅靠客观的一方,而是主客体的统一,是“天人合一”的结果,也就是天地之“真气”。“有”是艺术表现形式,是形而下的具象,所谓外形式。“无”是艺术表现内涵,属于形而上的抽象,所谓内形式。主体与客体的统一转化为艺术上有与无的统一,并从中国画创作表现技法上找到“气韵”的表现方法,运用传统技艺创造出“得笔之气”和“得墨之气”的艺术效果。他还说道:“六法中原以气韵为先,然有气则韵,无气则板呆矣。气韵由笔墨而生,或取圆浑而雄壮者,或取顺快而流畅者。用笔不痴不弱是得笔之气也。用墨要浓淡相宜,干湿得当,不滞不枯,使石上苍润之气欲吐,是得墨之气也。”<sup>③</sup>显然,中国画创作离不开笔墨的作用,笔与墨必须是在画家的技术运用上才能发挥其独有的审美现象,为艺术家代言。再有,清代张庚在《浦山论画》里强调:“气韵有发于墨者,有发于笔者,有发于意者,有发于无意者。发于无意者为上,发于意者次之,发于笔者又次之,发于墨者下矣。……何谓发于无意者?当其凝神注想,流盼运腕,初不意如是而忽然如是也。……独得于笔情墨趣之外,盖天机之勃露也。”<sup>④</sup>强调认为艺术表现的高妙性在于艺术家“发于无意者”,这无意者就是来自老子所说的“无”的方面,是抽象的形而上的理性思维,它包含有艺术家深层次的审美感觉与审美感受,其内

容具有丰富性无限性。所谓只可意会的“初不意如是而忽然如是也”。此为中国画“气韵”美的上乘之表现,也是中国画美学思想审美内容的核心之一。再有,清代画家恽寿平《瓯香馆集》里讲:“古人用笔,极塞实处,愈见虚灵;……虚处实则通体皆灵,愈多而愈不厌,玩此可想昔人惨淡经营之妙。用笔时,须笔笔实,却笔笔虚,虚则意灵,灵则无滞,迹不滞则神气浑然,神气浑然则天工在是矣。夫笔尽而意无穷,虚之谓也。”<sup>⑤</sup>指出画美在“虚灵”。“虚灵”即“无”,老子说“无欲以观其妙”,“虚灵”是艺术家思想意识的无限性。“虚则意灵,灵则无滞。”“虚”可活,“虚”可散,“虚”可放,“虚”可游,“虚”可灵。从而,艺术家能将“虚”可达至天工造化的艺术意境美。

### 三、拙、味、妙

同时,中国书画艺术传递是精神美,意境美,艺术是要回归艺术家自我的本体的,老子提出“修之于身,其德乃真”。<sup>⑥</sup>提倡自我修炼的重要,艺术上的修为即艺术家审美积淀,从古至今,绝大多数的艺术家都是用毕生经历完善着自己艺术,追寻着永恒的艺术梦境。“大成若缺,大盈若冲,大直若屈,大巧若拙。”<sup>⑦</sup>老子认为最巧妙最成功的事物就是“大巧若拙”。“大”是最的意思,“巧”是分寸,恰到好处,对度的把握,或是精准的意思。“拙”则是自然、真实、本色,没有任何修饰的客观存在,更准确地说就是——真的本体。“拙”应是由真产生的,它是不能有任何的修饰或刻意地去追求所能达到的。由真带来不同的“拙”,是因人而异的。每个人的性格、气质、修养等因素不同而产生出不同的“拙”,其气也不同。刻意去追求的“拙”,不是真“拙”,是假“拙”、伪“拙”、不真实。真是“拙”的内涵,是“拙”的本

① 周积寅:《中国画论辑要》,第216页。

② 周积寅:《中国画论辑要》,第217页。

③ 周积寅:《中国画论辑要》,第217页。

④ 周积寅:《中国画论辑要》,第218页。

⑤ 周积寅:《中国画论辑要》,第467—468页。

⑥ 陈鼓应:《老子注释及评介》,第273页。

⑦ 陈鼓应:《老子注释及评介》,第351页。

质、本体;“拙”是真的外形式。中国书画艺术中的“拙”则常常表现为不同时代的书画家鲜明的艺术个性与时代特征,以及其书画艺术风格,不同艺术家表现手法自然也会不同。如大画家朱屺瞻先生的山水、花草题材的画作,他的山水画《山村秋色图》表现了江南深秋之景,所有笔触都体现出“拙”的意味形式,笔调粗犷厚重,画面色彩绚丽多彩,色与墨交融辉映,湛蓝、橘红、橙色调为主,创作手法独特新颖,画面运用泼彩、泼墨、泼水等技法,使整幅画面构成十分完美,尤其是朱氏“拙”的画风突显,十分鲜明,表现出作者强烈的个人审美理念与审美意识。再有代表作《雨后斜阳》,以色彩来体现“拙”气,是这一幅画的主要艺术特色,其色彩斑斓,郁郁葱葱,青山白云美人间,紫色蓝色绿色黄色均在于相互协调中,大气磅礴,空间存在感突出,墨点墨线少而精炼,运用得恰到好处,各种色调相合以充分表现画家的精神世界与审美追求,画面有东西方艺术合璧的审美感受。

老子关于“味”的哲理性描述:“‘道’之出口,淡乎其无味,视之不足见,听之不足闻,用之不足既。”<sup>①</sup>指出“道”的重要内涵之一就包含有“淡”的意味,它具有单纯、平淡、平和、天然、自然之意。中国书画艺术审美的重要范畴之一就是“淡”的标准,像淡雅、清淡、平淡等都是艺术表现中的一种空灵超迈的境界——“空故纳万境”。不论是音乐、舞蹈,还是绘画、书法,甚至诗歌、电影、服装等;其艺术表现的最高法则之一就是“淡乎其无味”——“返朴归真”;中国书画艺术上也把这一现象称作为“不激不厉,风规自远。”(《书谱》)如中国书法史上陆机的《平复帖》、王羲之的《兰亭序》、颜真卿的《麻姑仙坛记》、米芾的《苕溪诗帖》《蜀素帖》、苏轼的《黄州寒食诗卷》等书法作品,在某种程度上讲都是具有这样的表现。从哲学上看,老子的“恬淡为上,胜而不美”<sup>②</sup>就旨在告诫人们,做事情要趋于“淡”的境界才是高妙的,因而,书法家常常运用淡墨、枯笔等技法来达到其理想的书艺境界,如柳公权的《神策军碑》《蒙诏帖》、黄庭坚的《范磅礴》《廉颇蔺相如传》等。

实际上,老子说明的是最好最妙的事物都是要回归自我本体的,要传达“真”的客观存在。艺术创作也然,最佳的创作表现就是艺术家传达到“真”的境界,艺术保存了艺术家的生命本体,它冥冥之中是有法,最高的艺术又是“无法之法”的审美表现,石涛称“无法而法”。从艺术角度来看“味”,我们很难把它说清楚,当你领会了它的意义时,就会觉得它有法,这个法似乎又是摸不着。吴冠中画面里有一种“味”,这就是艺术美的“神秘性”,其中的某一点某一线都是不同的,赋予意味。如他擅长表现江南水乡景色,如初春的新绿,缥缈云雾,秀丽的村庄,水边的村舍,青砖白墙徽派建筑,清新宁静,淡泊和谐的意境美。他的水墨构思新颖独特,巧妙别致,善于将自己的美感诗情画意通过点、线、面的相互交织而表现出来。以简练概括的笔墨语言或半抽象的艺术形态特征,来展现大自然优美的旋律和心灵的感应,既富有东方传统美学思想,又有西方浪漫色彩的演绎,充满时代特征,给人耳目一新的审美感受。如他的画作《贵州小镇》《鲁迅的故乡》《春曲》《水上人家》《天际黄河》《大海》《莫奈池塘》等,我们在他作品里都能寻找到单纯、天然、本真、自然的艺术美感。

通常我们在写生时,往往就会遇到客观对象所给予我们的新奇景象,它会直接对应到自己的画面里,出现惊喜和巧妙性,也会使观者一愣,画面构成会非常的合理,这合理性就来自作者最初的审美感觉——单纯、本真。一种高级的审美“味”,画面的笔墨色彩的协调一致,是出自作者的单一性,它是来自画家的天性中的本真童稚气,在画面中,画家不自觉地流露出审美的协调与统一,单色调的自然处理,画面清快简捷明朗,这是画家画面单纯性的构成,是作者哲理性渗透到笔墨中的艺术语言,它就是“味”——艺术美的神秘性。有时会使人置疑不相信它的存在,因为这画面里“味”的美感内涵太丰富了,我们只能意会感受到它美的存在。“味无味”是体现老子对事物理性的思考和概括,是一种哲理性的判断。“味”

① 陈鼓应:《老子注释及评介》,第203页。

② 陈鼓应:《老子注释及评介》,第191页。

就是回到自我,不是刻意去做。为什么当我们在艺术作品前,虽然会挑出一些不足的地方,但还是认可它的好,是因为其中就有美的单纯成分——“味”在里面存在。如吴冠中的江南水乡作品,都是使单纯的几根线和色彩达到一种极高的审美妙意。如同音乐里古琴的表现,琴声一出现听者就会被打动,这是美感的作用。其实这些都是人们在寻找更高审美妙意与审美途径。画家怎样能够创作出超越一般套路之外的艺术表达形式与极具个人风格特点的艺术作品则是对艺术家的真正考验。有的人一下子就做到了,而有的人一辈子都没有能做到,这是艺术的科学问题,值得我们去思考。诚然,要做到像吴冠中、宋雨桂所创造的这样的艺术作品是需要艺术家修为的综合因素的。他们一个是半抽象的艺术,一个是具象的艺术,但他们都有一个共性存在,那就是作品里保持了美的神秘性艺术本体。

关于“妙”,“妙”老子认为它是一切事物的很高层面上的一种体现,他说:“故常‘无’,欲以观其妙;常‘有’,欲以观其微。此两者,同出而异名,同谓之玄。”<sup>①</sup>这里“妙”所具有的含义是具有无限的想象空间,它是用来形容事物好的丰富性的程度,说明“道”的内涵里具有这一特性。且“有”中存“无”,“无”中生“有”;“实”中有“虚”,“虚”中带“实”;奇妙无穷就在于艺术家的审美思想意识的丰富性与开拓性。从艺术上看,中国书法艺术不同书体中都能够体现出“妙”的这一审美特性,尤其是行草书的创作,如东晋书法家王羲之的行书《兰亭序》,被称为“天下第一行书”,其思想性与艺术性都是书法艺术表现上的绝佳代表,它的笔法技艺灵动多变,线条洒脱飘逸,字的造型优美俊秀,是常人望尘莫及的。其中艺术技巧就非常的高妙,妙在创新,妙在独有,妙在审美,更妙在艺术的高度。因此时是隶书发展时代的后期,行楷书刚刚开始兴起,一些书法技法还不成熟。王羲之的书法让人们看到了书法艺术表现的魅力及艺术审美的高度——“玄妙性”,这里隐含了极为丰富的艺术“无法之法”的表现规律,它是艺术家

艺术创作时所面对的客观规律的存在。现实中,艺术家是在创造它,理论家是在揭示它,是为异曲同工之妙有,历史上就出现了不起的书论、画论与诗论。因而老子说:“古之善为道者,微妙玄通,深不可识。”<sup>②</sup>说明“妙”的作用是具有无限性和不规定性的特点,关键还在于艺术家的审美与应用。这在中国书画艺术创作上是非常突出的,许多书法家常常会遇到有“妙手偶得”,“同自然之妙有,非力运之能成”(孙过庭《书谱》)的创作现象。中国画的创作中也有近似的现象,这些都是用来形容书艺表现的高妙程度,它在创作上也是顺应了艺术家感觉的自然表现与精神流露的一种体现。正如清代包世臣《艺舟双楫》中的“酝酿无迹,横直相安”。所谓“酝酿无迹”——内在形式,即“无”的方面,它能充分展示艺术家内在的审美“自由度”,不落前人窠臼,不着他人颜色,具有鲜明的艺术个性和艺术风格,师心自创,能独步艺坛。所谓“横直相安”——外在形式,即“有”的方面,即书法造型结构、笔法技艺、布局章法等十分得体,符合中国书法艺术表现的自然法度,苏轼将这一现象称之为:“淡妆浓抹总相宜”。因为它有最美的精神意识,美感统摄一切技艺手法的表达。在中国书法艺术里,碑学和帖学审美不同,碑学强调笔法线条的厚重力度美,其艺术技法在于书法家运笔的沉稳性与笔法强度的有机统一,线条能表现出苍劲古朴,厚重雄浑,端庄沉稳,内力外释的一种美。帖学则强调是灵动飘逸的美,其艺术技法在于书法家运笔的灵巧性与笔法力度的巧妙结合,所展示出的线条美感流动性、节奏性都十分突出,这些都是非常重要的审美范畴,里面都具有无限丰富的审美“妙”意,虽各有不同,却是中国书法艺术魅力所在。

此外,中国书画艺术审美里的“幽隐”内涵就包含着无限丰富的“妙”意,“幽隐”的精神存在是艺术家主观精神理念与自然界客观审美对象相一致的共存,这就需要经过长期的审美酝酿过程才会产生。“妙”意美是“幽隐”酝酿的结果,是艺术形象化的内在美感呈现。“无际”：“无”是没有一

① 陈鼓应:《老子注释及评介》,第53页。

② 陈鼓应:《老子注释及评介》,第117页。

定的法来限定它约定它的存在,“际”是艺术家意象中的精神世界,是艺术表现的意象结果。包氏书法艺术为碑学代表,他的许多书法对联作品均采用大篆体和隶书体完成,很好地体现出书法艺术的“幽隐”这个审美“妙”意,也是中国书法艺术审美的重要范畴。

### 结 语

综上所述,我们不难看到,老子的哲学思想在

中国书画艺术的创作与鉴赏方面,以及中国书画艺术的审美上都具有十分重要的作用,其哲学思想对中国书画艺术所带来的影响是显而易见的。当然,这也需要中国书画艺术家在书画艺术探索和表现过程中不断开拓与应用,使老子的哲理性思想在中国书画艺术表现中能不断发扬光大,以体现出中国哲学对中国书画艺术的重要作用。

## Laozi's Philosophical Thinking and Artistic Aesthetics of Chinese Calligraphy and Painting

Gao Yi

(School of Arts, Peking University, Beijing 100871, China)

**Abstract:** Laozi's (老子) philosophical thinking was directly related to the artistic performance of Chinese calligraphy and painting. It touched upon such ontological issues as artistic aesthetics and artistic performance, and it was related to the aesthetic essence of creation in Chinese calligraphy and painting. Such conceptions, categories and propositions from Laozi's philosophy as "having", "having not", "dullness", "taste", "wonderfulness" and the "mystery" of artistic beauty, revealed the aesthetic essence and the performance form of artistic creation in Chinese calligraphy and painting. Laozi's (老子) philosophical thinking has directly or indirectly exerted profound influence upon the art of Chinese calligraphy and painting and become important contents of aesthetic theories of Chinese calligraphy and painting.

**Key words:** art, mystery, have and have not; mind-set; image

(责任编辑 刘曙光)