

## 中国画的“气韵生动”之美

○ 程多耀

(安徽工商职业学院 艺术设计系,安徽 合肥 230000)

**[摘要]**“气韵生动”在我国南朝时期画家谢赫提出的“六法论”中位居首位,历来被认为是中国绘画的最高原则。气韵生动最先是作为一种人伦鉴识,在文人画兴起之后具有两种含义:一是指自然本身所具有的气势和韵味,即客体气韵;二是指画家的主观意识和精神,即主体气韵。这两种气韵是相互转化的。画家通过对自然的观照与贯想,将自然客体气韵化为个人的主体气韵;再通过绘画创作将个人主体气韵化为作品所表现出的客体气韵,从而产生气韵生动的艺术效果。气韵生动是中国绘画创作的最高原则,是中国画艺术精神的集中体现,也是判断绘画的审美境界的价值标准;追求气韵生动之美的境界,是中国画艺术悠久而又极富生命力的传统,而传承和弘扬这一优秀传统,对于繁荣和发展中国当代绘画艺术具有重要意义。

**[关键词]**气韵生动;客体气韵;主体气韵;观照与贯想;意在笔先;中国画艺术精神

南朝时期画家谢赫的《古画品录》是我国所存最早论画、品评的文献。在这部书中,谢赫首次对他的前代和同时代的27位杰出画家进行了系统总结和评定,将他们分为六个品级,而评判标准则是他所提出的“六法论”,即:“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。”<sup>[1]</sup>千余年来,此六法被看成中国绘画的普遍指导原则,其中气韵生动位居六法之首,被尊为绘画的最高原则,对中国传统绘画艺术的发展产生了重大而深刻的影响。然而,“气韵生动”是一个十分复杂和相当模糊的概念,气韵生动究竟指的是什么,以及怎样才能达到气韵生动,历代画家和学者进

---

作者简介:程多耀(1956—),安徽工商职业学院艺术设计系副教授,主要从事美术设计教学与美术创作研究。

行了大量研究和诠释,但迄今为止在理解上仍然众说纷纭、莫衷一是。有的甚至将之神秘化,认为气韵生动不可捉摸,是先天赋予某些画家的一种特殊能力,不是后天通过努力可以实现的。这些都在很大程度上影响了这一重要绘画原则对于绘画艺术发展的引导与推动作用。对“气韵生动”这一重要范畴进行深入探析,廓清和界定它的内涵和外延,认知和把握它在中国画中的审美价值,对于继承中国绘画艺术的优秀传统,提升当代中国绘画艺术水平,都具有重要的现实意义。

### 一、两种气韵之美——客体的与主体的

探解气韵生动,关键是搞清楚“气韵”这个词的确切含义。“气韵”是汉语所独有的一个词汇,它由“气”和“韵”这两个汉字组成。“气”在古汉语中的本义是一种力,即生命力或活力。在哲学上,“气”被认为是世界和人类的起源,一些学者认为世界起源于一种“自然之气”。<sup>[2]</sup>孟子提出了著名的“养气”说,学者们认为此处的“气”指的是勇气和道德,是一种精神力量和能量。<sup>[3]</sup>徐复观认为:“若就人身而言气,则自孟子‘养气’章的‘气’字开始,指的只是一个人的生理的综合作用,或可称之为‘生理的生命力’。若就文学艺术而言气,则指的只是一个人生理的综合作用所及于作品上的影响。”<sup>[4]</sup>在汉语中,“气”常常与“势”连在一起,势是气的体现,势因气而生或由气引导,“气韵”中的“气”应该指的就是气势,即一种生命力或心理力的体现。这一点,应当是没有什么疑义的。“气韵”中的“韵”在汉语中原来的本义是指“和谐的声音”,后来演变成了多种含义,如汉语中常常使用“韵味”这个词,指的是一种情调和意味。汉语中也常用“韵律”这个词,形容那些不断重复的、有节奏的运动和现象,如开与合、收与放、平与直等。

将“气”与“韵”两字连在一起组成“气韵”,学者们经过考究认为在谢赫之前很少或者几乎没有人用过,那么谢赫将气韵生动列为六法之首究竟指的是什么呢?搞清这个问题要联系到魏晋南北朝时期的绘画背景和社会背景。从绘画背景来看,当时的中国绘画处在以人物画为主的时期,绘画的主要题材都是人物及其活动,至于山水之类,要么没有,若有一点也只是作为人物活动的背景和陪衬。这就说明谢赫当时提出的气韵生动指的是人而不是物。再从社会背景来看,谢赫处在魏晋风度正盛的时代,社会上最推崇的是那些逍遥林下、逸世谈玄、狂放不羁、率真洒脱的名士。将这两点综合起来,一些学者推测,谢赫提出的气韵生动指的是作为绘画对象的一些人物的风姿神貌,“气”指的是人的内在生命力的外在表现,即承载于人身上的观念、感情和想象力;“韵”指的是一个人有清远、通达、放旷之美的情调、个性。至于“生动”一词,只不过是作为“气韵”的自然效果加以叙述,没有独立的意味。而将气韵生动列为六法之首则是一种人伦鉴识,表明对于这种人物的品格与个性的推崇。<sup>[5]</sup>这种看法应该说是很有道理的。

自从谢赫在“六法论”中提出“气韵生动”之后,气韵这个词便被广泛地应用

到绘画上,但是,随着中国绘画题材重点的变化,其含义也在发生变化。至北宋中、后期,中国绘画的题材重点已由以人物为主转向以山水为主,此时气韵生动仍然被视为绘画的最高原则和标准,人们在论画时还会经常提到这个词,但其含义已不再是原来谢赫所指的人伦鉴识了。笔者认为,从画家们的创作实践和论述来看,此时的气韵生动已经增加了新的内涵,实际上已经具有两种含义,即体现在绘画上的气韵有两种,一种是客体上的,一种是主体上的,而且二者经历了一个相互转化的过程。

所谓客体的气韵,指的是以山水为主的自然本身所具有的气韵。当将自然作为描绘对象时,画家们发现,如同人一样,大自然也具有内在的气势和韵味:它阴阳向背,万象错布,山川起伏,草木敷荣,云蒸霞蔚,五彩缤纷;从气势来看,有雄壮浑厚,有险峻苍茫,有奇瑰夺目;从神韵来看,有天然平淡,有幽远清逸,有孤寂荒寒,如此等等,包罗万象,变幻无穷。中国山水画家们很早就注意到了这种天地万象所包孕的自然之势、自然造化的气韵,他们努力捕捉自然之势与气韵,将它们在自己的画作中表现出来。在这方面经历了一个由形似向神似发展的过程,开始只能做到形貌上的相似,即写真,后来发展到追求神韵上的相似,即传神。山水画发展到了神似的阶段,已经能够将大自然的气韵很好地表现出来;然而,这也只是对自然客体气韵的再现,画家的主体精神和观念很少参与其中,这一点直到文人画兴起以后才发生了改变。

文人画的兴起推动了中国画家主体精神的勃发,促进了画家主体气韵的形成。文人画是一种在我国宋代开始兴起,元代形成高潮,一直到明清时代都占据主导地位的绘画类型。其基本特征是以水墨写意为主流,不求形似,讲求诗书画的统一,注重笔墨趣味,注重情感抒发和个性表达,追求丰富意蕴和高雅格调。

宋元时期文人画兴起,是由于社会上出现了一个新的绘画群体。晋代以前,社会上以绘画为职业的是被认为身份卑微的画匠,其绘画题材大都是与神话和宗教有关。进入魏晋和隋唐时期,随着社会文化的发展,绘画的地位有了很大提升,不仅职业画家的社会地位提高了,一些达官贵人也开始对绘画产生兴趣而参与其中。至宋元时期,这种状况有了进一步的发展,社会上逐渐形成了一个参与绘画艺术的新群体,即士人集团。所谓士人集团,指的是那些受过教育的知识群体,在“学而优则仕”的科举时代,他们都有机会做官,面对这种机会产生了两种态度,从而形成了两类人。一是士人,他们虽然进入了“龙门”,身居官职,拥有王公贵族或者官员的高贵身份,但内心深处又保留着隐逸情怀,厌倦政治,喜爱书画,以书画来遣情抒怀,自娱自乐;二是隐士,他们干脆隐居不仕,不愿做官,完全逃离现实政治和世俗生活,息影山林,浪迹江湖,以书画来抒发闲情逸志。这种以官僚贵族和文人身份参与绘画艺术的士人阶层,在北宋中后期新的社会历史环境中迅速发展壮大起来,形成了一个对于绘画艺术产生重大影响的新的社会群体。这些人具有一个共同的特点,就是亲近自然,寄情山水,以自然山水作为心灵栖息地,同时,追求个人自由与精神独立,主张依性之所至,意气所到作

画,以达到“得意忘形”“象外传神”。他们认为只有这样才能成为优秀的画家,否则只能算是工匠。如宋代学者郭若虚说:“窃观自古奇迹,多是轩冕才贤,岩穴上士,依仁游艺,探迹钩深,高雅之情,一寄于画。”<sup>[6]</sup>这些文人画家独特的生活方式和精神追求,决定了他们在与自然的亲密接触中充分吸收大自然的灵气,将大自然的气势和神韵融化到自己的血脉之中,化为自己的品格和气质,形成自己清逸脱俗、高蹈出世的主体气韵。这样,他们在作画过程中,必然受到个人主体气韵的驱使,将形似放在次要地位,遗貌求神,简逸为上,重视情思意趣的抒发,仅把自然景物当作抒发主观情趣的一种手段,使作品成为画家主体气韵的表现,而不再是自然客体气韵的再现。元代画家倪瓒对于这一点说得很明白,他称自己画竹是“逸笔草草,不求形似”“聊写胸中逸气”。<sup>[7]</sup>而这些体现主体气韵的作品往往能够产生气韵生动的效果,如同郭若虚所说:“人品既已高矣,气韵不得不高。气韵既已高矣,生动不得不至。所谓神之又神,而能精焉。凡画必周气韵,方号世珍。”<sup>[8]</sup>由此可见,自文人画兴起之后,已经有客体的和主体的两种气韵参与到绘画之中。这是中国山水画成就在宋元时期达到高峰的根本原因。

## 二、观照与贯想——由客体气韵到主体气韵

文人画的兴起促进了画家主体气韵的形成,画家的绘画与两种气韵联系起来,那么,这两种气韵之间究竟存在着怎样的关系呢?从画家的创作过程可以看出,这两种气韵实际上是相互转化的。首先,是客体气韵向主体气韵即自然气韵向画家个人气韵的转化。关于这一点,在古代画家中存在着一些异议,有一种看法认为,气韵生动是某些画家先天具有的一种特殊材质,生而知之,不是通过后天的努力可以学到的。如宋代郭若虚认为:“六法精论,万古不移。然而‘骨法用笔’以下五法,可学。如其气韵,必在生知。固不可以巧密得,复不可以岁月到。默契神会,不知其然而然也。”<sup>[9]</sup>明代董其昌也认为:“画家六法,一曰气韵生动。气韵不可学,此生而知之,自然天授。”<sup>[10]</sup>然而,许多古代画家的创作实践却证明,画家主体上的气韵生动是可以通过努力学到的,就是董其昌本人在刚说过“气韵不可学”之后,又紧接着指出:“然亦有学得处。读万卷书,行万里路,胸中脱出尘浊,自然丘壑内营,成立鄞鄂(形状之意),随手写出,皆为山水传神。”这里实际上指出画家通过一定的途径也是可以学得气韵的,其途径就是要读万卷书,即努力学习前人经验;再就是要行万里路,即广泛地接触自然,以脱出胸中的尘俗浊气,让自然山水变成胸中千姿百态的丘壑,这样才能在自己的笔下表现出自然造化的气韵生动的境界。实际上,中国绘画史上那些有成就的画家走的就是这条路,他们一方面以古人为师,一方面以自然为师,就是黄宾虹所说的“师古人兼师造化”。<sup>[11]</sup>

正是“师古人兼师造化”,画家才能将自然造化的气韵转化为主体自我的气韵。而这种转化是通过主体对自然的观照和贯想来实现的。

观照原来是佛学词汇,指的是静观世界以智慧照见事理,用在绘画艺术上,

就是对所画对象进行仔细观察和审视比较,以求细致入微地掌握事物的形貌。对所画对象进行观照是画家作画的基础,画家首先都要对自然山水进行反复观照,这样才能在绘画过程中对其进行摹写,以求得形似。然而观照只能掌握山水的表象,解决形似的问题。作为一名优秀的画家不能停留在这一点上,还必须透过自然的表象掌握其本质。对于这种隐藏在表象背后的自然的本质,古代画家用了一些不同的词汇来表达,其中包括“神”“理”“意”“真”等。譬如,“神”即精神和神韵,古人认为它是一个与“形”相对立的存在于人物和自然深层的东西,先是在人物画中提出传神和神似的观念,如东晋顾恺之主张“以形写神”<sup>[12]</sup>;到了宋代又被应用到非人物画上,主张要在画中传达“物”之“神”,不但人物画要做到神似,山水画等非人物画也要做到神似。如宋代批评家邓椿强调,画家应当致力于传达物的精神,并认为这是文人画家与画匠的区别之所在,指出“世徒知人之有神,而不知物之有神”。<sup>[13]</sup>再如,“意”被认为是隐藏在自然造化背后、先于天地而存有的一种普遍观念,优秀的画家贵在写意而不是写形。如清代批评家布颜图说:“意之为用大矣哉!非独绘事然也。普济万化一意耳。夫意先天地而有。在《易》为几,万变由是乎出。在画为神,万象由是乎出。”<sup>[14]</sup>明代画家祝允明指出:“绘事不难于写形而难于写意,得其意而点出之,则万物之理,挽于尺素间矣,不甚难哉!或曰‘草木无情,岂有意耶?’不知天地间物物有一种生意,造化之妙,勃如荡如,不可形容也。”<sup>[15]</sup>无论用哪个术语来表达,都说明古代画家们力求找到隐藏在自然万物表象背后的本质,并且将它在绘画中表现出来。要完成这个任务,仅仅对自然万物进行观照是难以奏效的,因为观照只能达到自然的表象层次,而要深入到自然的本质,还必须采取一种新的把握世界的方式。为此,古代画家提出了“贯想”的概念,“贯”即穿透,“想”即思考,贯想就是透过世界的表象来思考其本质。清代批评家王昱提出:“胸中空空洞洞。无一点尘埃,丘壑从性灵发出,或浑穆,或流利,或峭拔,或疏散。贯想山林真面目,流露毫端,那得不出人头地。”“须知此种神韵全从朝暮四时,风晴雨雪,云烟变灭间贯想得来。”<sup>[16]</sup>这就是说,画家如果能够以贯想的方式对自然进行观察与思考,便可以掌握自然的本质精神,摄取自然的神韵,从而在绘画中取得出人头地的成就。

实际上,中国绘画史上那些作品达到了气韵生动最高标准的艺术大师,他们所特有的观察自然的方式,归结起来就是“观照和贯想”。譬如,唐代著名画家张璪所画山水“高低秀丽,咫尺重深,石尖欲落,泉喷如吼,其近也若逼人而寒,其远也若极天之尽”。<sup>[17]</sup>而他提出“外师造化,中得心源”,<sup>[18]</sup>就是对观照和贯想的最好诠释。清代石涛是黄山画派的开山,一生饱览名山大川,“搜尽奇峰打草稿”、“余遇山川而迹化”,“师古人之心”而非纯粹“师古人之迹”,<sup>[19]</sup>是对观照和贯想地极好揭示。

值得注意的是,古代绘画大师们对于自然进行观照和贯想的过程,并非单纯的对于自然客体气韵进行感知的过程,而是画家主体精神与自然客体精神进行



融合与交流的过程。在这一过程中,画家的主体精神世界也发生了很大的变化。画家在对自然进行观照和贯想时,不是以冷冰冰的纯客观的眼光,而是带着强烈的感情全神贯注,与自然以神相遇,以至于物我两忘,达到天人合一境界。宋代文同擅画竹,酷爱竹,视竹林为家,朝夕观竹画竹而不辍,他的好朋友苏轼说他是“可使食无肉,不可居无竹”,以至于“其身与竹化,无穷出清新”。<sup>[20]</sup>宋代一位批评家在评论大画家李成时写道:“咸熙(李成)盖稷下诸生,其于山林泉石,岩栖而谷隐,层峦叠翠,嵌欹崒嶭,盖生而好也。积好在心,久则化之,凝念不释,殆与物忘,则磊落奇特蟠于胸中,不得遁而藏也。”<sup>[21]</sup>这段话生动地描述了李成对自然进行观照和贯想的过程与结果:生来爱好山林泉石,长时间对它们进行凝视,以至于忘掉了对象和自己的区别,达到了物我合一的境界,与自然山林浑为一体,使自然中的山林化成了自己胸中的丘壑。而这种物我合一的状态,对画家心灵的荡涤、开扩和涵养产生了极大的影响,画家被世俗尘浊所污染掩埋的心灵得到洗涤、净化、超拔,以至能够脱尽俗污尘浊,使人品人格得到提高,形成能够与自然造化相呼应的画家个体的气韵。由此可见,画家通过对自然的观照与贯想,能够将自然的客体气韵转化为自己的主体气韵。当然,这种转化的过程是复杂和艰难的,这就是在绘画史上能够达到气韵生动的画家并不普遍的原因,也是人们会对气韵生动赋予种种神秘色彩的原因。然而,这一条由客体气韵到主体气韵的绘画艺术路子,毕竟已经被古今众多的画家所认可、所践行,并结出累累硕果。

### 三、意在笔先——由主体气韵再到客体气韵

画家主体气韵形成以后,最终还必须落实到画面上,画家的主体气韵必须通过画作所显现的客体气韵才能表现出来。这就说明,画家在创作过程中还要实现从主体气韵向客体气韵的转化。这就是郑板桥所说的,从“眼中之竹”到“胸中之竹”再到“手中之竹”即“画中之竹”。这种转化可以用“意在笔先”来概括。王维《山水论》说:“凡画山水,意在笔先。”<sup>[22]</sup>这里的意在笔先有广义和狭义之分。从广义来说,画家在作画之前,无论他准备表现什么,首先必须使自己具有“意”,这个“意”就是个人的人品、人格和气质所蕴藉的气韵。一个画家要想让自己达到较高的气韵,首先要读万卷书、行万里路,使自己具有高尚的人品、宽广的胸怀和超凡脱俗的气质,能够做到脱尽尘浊,超然物外。如果陷入红尘不能自拔,或追名逐利、趋炎附势,或蝇营狗苟、锱铢必较,无论在技巧上下多大的功夫都难以企及这一目标。画家尽量提升自己的人格品德,蒙养成超拔、高洁、清远的气韵,这是提高自己画作气韵的前提和基础。在这一点上,古人如此,今人亦然。

狭义上的意在笔先,指的是画家具体完成一幅画作的过程,也就是由画家主体气韵转化为画面所呈现的客体气韵的过程。在这一过程中,关键是在下笔之前,画家将画作中所要呈现的气韵意象在心中酝酿成熟,做到胸有成竹,胸有丘

壑。苏轼这样描述文同作画时的情况：“故画竹者，必先得成竹于胸中，执笔熟视，乃见其所欲画者，急起从之，振笔直遂，以追其所见，如兔起鹘落，少纵则逝矣。”<sup>[23]</sup>这就是说，先要让竹子在自己的胸中活起来，并且要对自己胸中的竹子进行“熟视”，以至于仿佛看见了将要落到画幅上的竹子模样，然后落笔将这个模样追记下来。清代大画家王原祁指出：“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。”<sup>[24]</sup>这是强调提笔作画时要涤除杂念，专心听从自己心灵的呼唤，面对自己心中的画面。清代画家查礼论画梅指出：“凡画梅意在笔先，伸纸熟视，隐隐之间若有枝干横斜，花蕊萧疏之意，或正或欹，或浓或淡，形象神理，宛在目前，然后举笔落墨，自有佳境。”<sup>[25]</sup>清代画家布颜图将作画过程描述得更加清楚：“必须意在笔先，铺成大地，创造山川，其远近高卑，曲折深浅，皆令各得其势而不背，则格制定矣。然后相其地势之情形，可置树木处则置树木，可置屋宇处则置屋宇，可通人径处则置道路，可通行旅处则通桥梁，无不顺适其情，克全其理，斯得之矣，又何病焉？”<sup>[26]</sup>这里首先强调要让胸中丘壑都能“得其势”，就是具有各自的气韵，据此将画作的格制定下来，然后依据其势将画面具体表现出来。从以上古代画家的论述可以看出，一个画家要想自己的画作达到气韵生动，首先要使自己的主体精神即“意”达到气韵生动，使自己主观的“意”与自然客体的“意”和“势”相吻合，做到物我合一。清代批评家方薰将这一点概括得十分明确，他说：“笔墨之妙，画者意中之妙也。故古人作画意在笔先。”<sup>[27]</sup>

当画家主体气韵已经备足，对所描绘的对象已经成竹在胸，胸中的丘壑便呼之欲出、不吐不快，这时，画家落笔作画一般都会是运毫如飞，一气呵成，十分快速，用苏轼形容文同画竹的话来说，就是“如兔起鹘落，少纵则逝”。这可以说是文人画家作画的一个特点。画家作画就是由主体气韵向客体气韵转化的过程，而这两种气韵原本就是一脉相连，一气贯通的。一位清代批评家说：“学者宜成竹在胸，了无拘滞，若断断续续，枝枝叶叶而为之，神气必不贯注矣。”<sup>[28]</sup>唐代诗圣杜甫曾称赞同时代画家王宰画画舍得下功夫，用十天画一石，五天画一水。对此清代批评家方薰说：“杜陵谓十日一石，五日一水者，非用笔十日五日而成一石一水也，在画时意象经营，先具胸中丘壑，落笔自然神速。”<sup>[29]</sup>画家的功夫主要用在前面，即意象经营，让要画的对象先在自己的心中成形，这样在落笔时自然就瓜熟蒂落，水到渠成了。气韵的转化让一些画家的作画过程变得十分有趣，它已经完全脱除了匠气，本身就成为一种艺术，在这方面中国绘画史上留下了许多佳话。如唐代诗人符载曾这样描绘他所目睹的张璪的绘画过程：“员外（指张璪）居中，箕坐鼓气，神机始发。其骇人也，若雷电击空，惊飙戾天。摧挫斡掣，擣霍瞥列。毫飞墨喷，捩掌如裂，离合惝恍，忽生怪状。及其终也，则松林皴，石巉岩，水湛湛，云窈眇。投笔而起，为之四顾，若雷雨之澄霁，见万物之性情。”符载接着评论说：“观夫张公之艺非画也，真道也。当其有事，已知遗去机巧，意冥玄化，而物在灵府，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。”<sup>[30]</sup>张璪是“外师造化,中得心源”名言的提出者,他的这种出神入化的作画过程正好印证了自己的艺术主张,通过外师造化,自然万物已经融化心中,作画时“得于心,应于手”,“气交冲漠,与神为徒”,最后作出的画必然就会“见万物之性情”。这是由客体气韵转化为主体气韵,再由主体气韵向客体气韵转化的绝好例证。

#### 四、气韵生动——中国画艺术精神与审美特质

气韵生动是中国绘画创作的最高原则,是中国画艺术精神的集中体现,也是判断绘画的审美境界的价值标准。一幅画是否美,美的含量多寡,美的境界高下,就看它是否气韵生动,看它的气韵生动达到何等程度,臻于何种境界。就此而言,气韵生动是判断、理解、把握中国画艺术精神与审美特质的一把钥匙。

在气韵生动上,表现了中国绘画艺术精神两个特质。首先,气韵生动表现了中国画艺术精神对于自然的充分依赖。前文已经论及,绘画中的气韵生动是与自然紧紧连在一起的。从其含义来说,虽然气韵生动开始提出时指的是一种人伦鉴识,也就是人物的人品和品格,但后来主要是指自然中的气势和韵味,包括存在于自然客体中的气韵和转化到画家主体精神上的气韵。古人很早就认识到中国绘画对于自然的依赖关系。如汉代蔡邕说:“夫画肇于自然,自然既立,阴阳生焉;阴阳既生,形势出焉。”<sup>[31]</sup>唐代王维也认为画肇于自然,他说:“夫画道之中,水墨最上,肇自然之性,成造化之功。”<sup>[32]</sup>清代沈宗骞认为画家与自然具有同一种“灵气”,画家作画与造化造物遵守的是相同的规则,绘画“虽一艺乎而实有与天地同其造化者”。“要知在天地以灵气而生物,在人以灵气而成画,是以生物无穷尽而画之出于人亦无穷尽,惟皆出于灵气,故得神其变化也。”由此他认为,画家作画的过程是与自然过程相一致的:“譬诸遂岁时,下幅如春,万物有发生之象;中幅如夏,万物有茂盛之象;上幅如秋冬,万物有收敛之象。时有春夏秋冬自然开合以成岁,画亦有起讫先后致然之开合以成局。”<sup>[33]</sup>不但绘画是肇于自然,像书法、诗歌之类比较抽象的艺术形式也同样与自然紧密相连,在这方面古代书论、诗论可谓汗牛充栋。当代美学家宗白华将中国古代美学理想分为装饰美和自然美两个范畴,认为自六朝时期开始,自然美的审美趣味逐渐占据主导地位,诗人们从自然中发现和寻找美,导致了山水诗的产生。他说:“晋人向外发现了自然,向内发现了自己的深情。山水虚灵化了,也情致化了。陶渊明、谢灵运这般人的山水诗那样的好,是由于他们对于自然有那一股新鲜发现时身入化境、浓酣忘我的趣味。”<sup>[34]</sup>总之,诗书画这些中国艺术的主要形式都是肇于自然,与自然同其造化,而气韵生动则鲜明地体现了它们的艺术精神与审美特质。当代著名学者徐复观指出,由“气韵生动”一语,可以穷究中国艺术精神的底蕴极致。

其次,气韵生动表现了画家主体精神在艺术创作中的重要地位与作用,这是中国画艺术精神的又一个特质。前文已经论及,中国古代绘画,尤其是在进入文



人画阶段之后,都是在气韵生动原则主导下进行的,其特征就是强调画家的主体精神表现。画家通过对自然的观照与贯想,摄取自然客体的气韵,将其化为主体的气韵,即画家自身的“气”和“意”,然后在作画时,是意在笔先,将画家的主体精神表现出来。这时画作中所表现出的,首先是画家的主体精神,当然它也符合自然对象的客体精神,因为二者在画家身上已经合为一体了。绘画如此,书法、诗文等亦然。书圣王羲之曾说:“夫欲书者,先干研磨,凝神静思,预想字形大小、偃仰、平直、振动,令筋脉相连,意在笔先,然后作字。”<sup>[35]</sup>这就是说,书法也是作者“意”的表现,也要做到意在笔先。书法表现对象是抽象的汉字,不像绘画毕竟以山水或人物为依托,然而书法所表现出的艺术风格也是千姿百态,所达到的效果也是气韵生动,如王羲之的清秀妍美、潇洒超逸,颜真卿的浑厚强劲、大气磅礴,张旭的纵逸飞动、狂放不羁等等。书法作为一门艺术,也是书法家主体精神的表现,这些不同的艺术风格,都是与作者的品格和气质紧密相连的。在诗歌艺术中,作者主体精神表现得更为突出,中国诗歌的最深厚传统是“诗言志”与“诗缘情”<sup>[36]</sup>。三国时期的曹丕就明确提出“文以气为主”,<sup>[37]</sup>这里的“气”,应该是指作者自身的气韵。明代画家恽向说:“诗文以意为主,而气附之,惟画亦云。”<sup>[38]</sup>这里的“意”和“气”虽然含义有所不同,但指的都是作者的主体意识和精神。以上这些都说明,诗、书、画这些中国艺术形式都非常强调作者主体的“意”,强调要听从作者“内在的声音”。这一点与西方有很大不同。英国艺术史家贡布里希认为,西方中世纪画家在作画过程中“并不听从内在的声音,而是完成外在的使命,制作那种必须严格遵守已有成规的作品。”他还指出:“没有一种艺术传统比古代中国更强调需要灵感自发性的巨大力量”。<sup>[39]</sup>强调作者主体精神的表现,是中国绘画、书法、诗歌艺术的悠久而宝贵的传统,而宋元以降诗书画合为一体,更使中国绘画艺术具有独特的民族风格和魅力。

上述中国绘画艺术精神的两个特质的产生不是偶然的,它们是中国传统哲学和思维方式在艺术上的表现。中国传统哲学思想的精髓是天人合一,就是认为人与自然连为一体,密不可分;主张主体融入客体,客体融入主体,泯除一切主客差别,从而达到个人与宇宙不二的状态。老子《道德经》第二十五章说:“人法地,地法天,天法道,道法自然”,强调人的一切活动都应当遵从和依赖自然的规则,并且达到自然而然的本真状态。对于艺术活动来说,当然也不例外,艺术家所有的创作灵感和创作冲动都应当来自自然的启示,包括艺术家自身的气韵也应当来自自然的气韵,与自然的气韵合为一体。显而易见,中国绘画艺术精神中依赖自然的特质就是来自独特的中国传统哲学思想。宗白华说:中国艺术意境的形成,是与道家、佛禅哲学分不开的,意境实与道境禅境相通。尤其是老子哲学美学对中国文人及书画艺术的影响巨大而深远。<sup>[40]</sup>

总之,气韵生动是中国画艺术精神的集中体现,也是判断绘画的审美境界的价值标准。追求气韵生动之美的境界,是中国画艺术的非常悠久而又极富生命力的优秀传统。传承和弘扬这一优秀传统,对于繁荣和发展中国当代绘画艺术,

创造无愧于我们伟大时代的绘画精品杰作,无疑具有十分重要的现实意义。

### 注释:

- [1] 谢赫:《古画品录》,载黄宾虹、邓实:《美术丛书》,江苏古籍出版社,1986年,第1659页。
- [2] 张岱年:《中国哲学大纲》,中国社会科学出版社,1982年,第39-50页。
- [3] 冯友兰:《中国哲学简史》,天津社会科学院出版社,2005年,第72页。
- [4][5][9][10] 徐复观:《中国艺术精神》,商务印书馆,2010年,第157、166-183、203、203页。
- [6][8] 郭若虚:《图画见闻志》,邓白注,四川美术出版社,1986年,第49、49页。
- [7][12][17] 杨仁恺主编:《中国书画》,上海古籍出版社,2001年,第324、58、90页。
- [11] 陈祥明:《新安画派有序传承与清醒拓展——以浙江、黄宾虹为例》,《学术界》2012年第8期。
- [13] 邓椿:《画继》,载《文渊阁四库全书》,台湾商务出版社,1986年,第813-846页。
- [14][26] 布颜图:《画学心法问答》,载俞剑华:《中国画论类编》,香港中华书局,1973年,第204-205、195页。
- [15] 祝允明:《枝山题画花果》,载俞剑华:《中国画论类编》,香港中华书局,1973年,第1072页。
- [16] 王昱:《东庄论画》,载黄宾虹、邓石:《美术丛书》,江苏古籍出版社,1986年,第75页。
- [18] 葛路:《中国古代绘画理论发展史》,上海人民美术出版社,1982年,第63-65页。
- [19] 陈祥明:《赤子童心 佛道风骨——略论石涛与黄山画》,载陈祥明:《大师的风景》,安徽美术出版社,2007年,第1-15页。
- [20] 苏轼:《书晁补之所藏与可画竹三首》,载《苏东坡全集》(上),据世界书局1936年版影印,中国书店,1986年,第229-230页。
- [21] 董道:《广川画跋》,载俞剑华:《中国画论类编》,香港中华书局,1973年,第656页。
- [22] 王维:《山水论》,何志民、潘运浩编:《唐五代画论》,湖南美术出版社,1997年。
- [23] 苏轼:《文与可画筍谷偃竹记》,载《苏东坡全集》(上),据世界书局1936年版影印,中国书店,1986年,第394-395页。
- [24] 王原祁:《雨窗漫笔》,载黄宾虹、邓实:《美术丛书》,江苏古籍出版社,1986年,第64页。
- [25] 查礼:《画梅题跋》,载黄宾虹、邓实:《美术丛书》,江苏古籍出版社,1986年,第979页。
- [27][29] 方薰:《山静居画论》,载俞剑华编:《中国画论类编》,香港中华书局,1973年,第232-233、232-233页。
- [28] 盛大士:《谿山卧游录》,载黄宾虹、邓实:《美术丛书》,江苏古籍出版社,1986年,第1329页。
- [30] 符载:《观张员外画松石序》,载俞剑华:《中国画论类编》,香港中华书局,1973年,第20页。
- [31] 蔡邕:《九势》,载王原祁等:《佩文斋书画谱》,卷二,中国书店,1984年,第55页。
- [32] 王维:《山水诀》,载俞剑华:《中国画论类编》,香港中华书局,1973年,第592页。
- [33] 沈宗骞:《芥舟学画编》,载俞剑华:《中国画论类编》,香港中华书局,1973年,第900、905页。
- [34] 宗白华:《美学散步》,上海人民出版社,1981年,第29、183页。
- [35] 王羲之:《题卫夫人笔阵图后》,载张彦远:《法书要录》,上海书画出版社,1986年,第7页。
- [36] 朱自清:《诗言志辨》,华东师范大学出版社,1996年,第29-47页。
- [37] 曹丕:《典论·论文》,载郭绍虞、王文生编:《中国历代文论选》,上海古籍出版社,1980年,第158页。
- [38] 恽向:《道生论画山水》,载俞剑华:《中国画论类编》,香港中华书局,1973年,第769页。
- [39] 高建平:《中国艺术的表现性动作——从书法到绘画》,张冰中译,安徽教育出版社,2012年,第305、307页。
- [40] 陈祥明:《老子哲学美学对中国文人及书画艺术的影响》,载陈祥明主编:《诠释学的理论与实践》,安徽人民出版社,2013年,第144-163页。

[责任编辑:钟和]