



## 鲁庆中：中国古代艺术的教育方式及其现代意义

来源：投稿 日期：2006年3月30日 作者：鲁庆中 阅读：4122

**摘要：**目前学界对于中国古代艺术教育方式的研究做得还相当的不够，基于此本文即摒除以西方艺术理论为中心的错误观念，以中国古代艺术观念为本位，试图对中国古代艺术的教育方式做一粗略的梳理。笔者认为，中国古代艺术即是泛指具有审美趣味的各种生产、生活活动，它是机器大工业文明以前的前现代的手工文明的典型表现。在教育方式上，首先，它是一种系统化的经验性教育，它强调的是具体的可操作性的实践，而不重视理论体系的概念化说教，尤其重要的它是一种境界教育。其二，中国古代艺术教育既有以德立艺的优秀传统又有“神乎其技”的“陋习”。它对现代的审美教育亦有着重要的意义：首先可用古代生活的艺术改造现代技术化的生活，其二在以善统美中实现以美启善，其三实现功利与审美、肉体与精神的统一，其四实现欣赏与创造在审美中的统一。

**关键词：**中国古代艺术教育；技艺；境界

中国古代的艺术教育源远流长，在漫长的历史发展中积淀了丰富成熟的教育经验，形成了自己独特的方法和风格。其中的许多方法仍然在我们今天的生活中延续着，而且其许多的方面正为今天的艺术教育所欠缺，因此，发掘古代艺术的教育资源对今天的审美教育、艺术教育无疑具有积极的意义，而且也是我们继承祖国优秀传统文化、创建新的时代文化义不容辞的责任。但遗憾的是，笔者翻看了许多的教育史、艺术史、美学史、美术史及工艺美术史等有关方面的资料，独不见中国古代艺术教育的影子。看来目前对中国古代艺术教育经验的整理与总结做得还相当的不够。因此，笔者仅就自己所见闻，对中国古代艺术教育的方式从总体上略作梳理，以期能对之增砖添瓦或筚路蓝缕，自不免疏漏不全，或偏颇不周，祈愿方家教正。

### 一、怎样理解中国古代艺术

说起整理中国古代艺术的教育经验，我们首先碰到的问题即是怎样理解、认识“中国古代艺术”这个最为基本的问题。通常情况下，凡言中国古代艺术，我们首先想到的就是中国的书法、绘画、诗词歌赋、园林建筑等这些具有浓郁中国风情的具有代表性的艺术形式。我们的美学史、艺术史也仅关注至此，教育史则只讲修身、读书、立业，从不涉谈艺术。实际上，这种以中国文学、音乐、绘画、建筑等经典的具有代表性的艺术形式作为艺术主体看待而无视其它艺术形式的做法是极其片面的，这实际上是在以西方的艺术理念来理解中国艺术，是西方文化中心主义的典型表现（这也是中国目前许多学科在研究中的通病）。这里存在着极大的疏漏，它忽视了隐藏于中国古代文化中的一个极大的普遍的传统。笔者以为，认识中国古代艺术就应该回到中国古代艺术，以中国古代艺术为本位，从其艺术本身的特征出发，参考西方对艺术的理解（而不能完全地依靠它），才能对之做出合理的正确的把握。

中国古代没有现代意义上的“艺术”（art）一词，而只有“技”、“艺”、“道”、“术”、“法”等与现代艺术概念相近的词汇。现代意义的“艺术”（art），是指各种摆脱了应用功能、纯粹以审美为目的的艺术形式，而中国古代艺术似乎更为注重实用中的审美，所谓技、艺、术、道皆为日常生活中实用的技巧、手段等能力，下层百工者如佝偻承蜩、庖丁解牛、轮扁斫轮，正统者如儒家的礼、乐、射、御、书、数或六经皆为六艺，等等，都是古人修身成人、琢物成器的生活手段，我们现代生活中仍有“万两黄金，不如一技在身”的古训都说明了这个问题。正是基于在技、艺的精熟中而产生的审美趣味，才使古代的技、艺等具有了现代意义上的艺术意味。因此，中国古代艺术应该被泛化地理解为具有审美趣味的各种生产、生活活动，它们无处不有艺术的生灵活趣，从经典的高雅的文人游戏，如琴、棋、书、画、诗、词、歌、赋，至民间生活中的衣食住行，如古代的饮酒品茗、精食美餐、斗草斗鸡、打躬作揖、放风筝、烙烧饼……无不展示着其中特别的审美兴致。正如林语堂先生所言：“既将中国人的艺术及其生活予以全盘的观察，吾人才将信服中国人确为过去生活艺术的大家。”（林语堂《吾国与吾民》，作家出版社，1996年5月，北京，320页）“生活的艺术对于他们是第二本能和宗教。”（同上，319页）这已是今日学界所普遍接受的观点。

实际上，中国古代生活的全面艺术化，并不是什么十分特别的现象，它是机器大工业文明以前的前现代的手工文明的典型表现。它遵循着手工劳作的原则，即身——物一体、精神附属于肉体而不甚独立、人——物相际互渗的有机化原则。这与西方古代艺术的情况大体上是一致的。古希腊的思想家加伦在其《劝诫》中即把艺术理解得相当的宽泛，他说：“艺术可以分为两种，其中一种是思维的和高贵的艺术，而一种是被人蔑视的体力劳动生

产。”（转引自[波]沃拉斯拉维·塔塔科维兹《古代美学》，中国社会科学出版社，1990年7月，407页）这里加伦虽有蔑视劳动艺术的倾向，但他的话里明显反映了古代希腊对生活的泛艺术化的理解态度。其它的思想家也有类似的想法，如昆蒂兰把艺术分为理论的、实践的和生产的，西塞罗把艺术分为手工艺和通晓艺术等等。从其分法可以看出，主客的对立、精神艺术高于手工艺的“二元对立”已具雏型。中国古代艺术没有经过大工业机械化与科技理性的洗礼，它一直保持着纯朴的主客一体相际互渗、行大于思的手工艺特征，渗透于社会生活的方方面面。虽然儒家亦有贬低蔑视百工的表现，如孔子训斥樊迟为小人之事，划分社会为三教九流，但在整体社会中，百工杂艺皆为谋生手段，地位是平等的，社会上将百工杂艺戏称为七十二行即有各行各业都是一样的这层意思，甚至有时人们还用“百无一用是书生”来反讥儒业的无用。因此，我们研究中国古代艺术应该从中国古人生活的方方面面入手，从中找出更多的具有本土特征的艺术样式来做为分析的对象，才能更深入地全面地理解中国古代的艺术教育。

## 二、中国古代艺术的教育方式

中国古代艺术虽然与西方古代艺术一样同属于前现代艺术，但它却与西方艺术的发展走着完全不同的路径。西方劳动艺术与纯粹艺术的在经过古希腊思想家带有倾向性的区分后与大工业社会的科技理性的洗礼后彻底地分道扬镳，而中国古代艺术的“技、术、艺、道”一体化的形式一直在发展中接继着，龙脉不断，形成了自己独特的教育方式和艺术特征。概括起来，中国古代艺术教育方式有如下几个方面。

1. 中国古代艺术教育是一种经验性教育，它强调的是具体的可操作性的实践，而不重视理论体系、知识体系的概念化说教。

一个民族，一个时代，其总体的文化总是从属于其思想，即无不是其思维方式的派生与展现。艺术教育亦莫不如此。由于古希腊思辨哲学的成熟，普遍的理论兴趣提高了人们对事物的形上思考，西方的艺术发展形成了较为庞大的严密的理论体系，其理论兴趣从一开始就似乎更侧重于解释艺术，而不是指导创作。再加上他们贬斥实践性很强的劳作艺术，而只专注于哲学、诗歌、戏剧、音乐等，遂使其理论仅只成为理解的渠道而失之于只专注于思而不看重于行。与之相反，中国的古圣先贤更看重的是行，而缺乏普遍的形上体系化的理论兴趣。中国古代哲学皆为古代圣贤片言只语的经验性总结。不管是老子的《道德经》，还是孔子的《论语》，都是他们对个人经历及历史经验的积累，点点滴滴的闪光思想都来自于他们具体的生活事件；而且，奠定中国理性精神的先秦理性即被李泽厚先生定义为实用理性（依笔者看来说它是“经验理性”更为合适）。因此中国古代的教育从总体上讲是“言传身教”，甚至是“行不言之教”（《老子·二章》），全靠求学者的独自证悟。艺术教育自不例外。大多数的中国古代艺术教育都是从实践着手：如书从读诵开始，书法、绘画以点划勾勒奠基，棋从名谱入局，修身成人亦从打躬作揖教起。开始时师者从不讲解其然其所以然，更不讲“什么叫读书”、“什么叫书法”的废话。有时弟子随师学习而为师者几年不曾教一句，只待弟子有所领悟才微言点拨。据已故钟敬文先生讲，王国维先生曾带过一个学生。见了三次面。第一次学生请教了一个问题，王先生闭目听完，回答：“弗晓得。”学生不解，一个师兄告诉他，老师是在批评他没有看过开过的书目中的某本书。之后他又苦读一段时间，又去见王先生请教了一个问题，又得到了一个“不晓得”，这次师兄告诉他，这个“不晓得”有两个意思：一是表扬他有进步，二是说他做得还不够，答案还在书目所列之书中。该学生再回去苦读，真正感到了自己有所长进了，又向先生提了一个问题，可得到的仍是“弗晓得”。他自己坚信书目中的书中绝没有了问题的答案，因此对先生的“弗晓得”甚是莫明其妙。师兄说：“这次的问题先生确是不知道，他是在表扬和鼓励你能独立研究课题了。”（叶培贵《幸沐春风承雨露》，《人物》2000，5）这里讲的虽不是有关艺术的教育，但这确是典型的教育的艺术，是中国古代艺术手法在教育中的体现。王国维这种激励学生自学践行的教育方法确是高明的，典型地体现了中国式的教育特征。禅宗是被现代学界所公认的培养审美意识的宗教，其中有一个家喻户晓的故事亦很能说明问题：弟子跟从禅师学禅，弟子每日的功课即是被安排去劈柴烧火，担水做饭，几年不传一言。弟子迷惑不解，询问为何不授传修持之法，禅师即告诉弟子：“劈柴担水，无非妙道。”弟子遂悟。这可以说是老子“行不言之教”的发展了。因此，中国古代艺术教育似乎从不对艺术进行理论化的说教，而仅只关注“师傅领进门，修行在个人”的亲身躬行践履。正如陆游诗云：“纸上得来总觉浅，绝知此事要躬行。”

2. 中国古代艺术教育是系统化的经验教育。

前面我们将中国古代艺术教育方式定位到了经验性上，那么进一步地讲，这种经验性的具体表现是什么呢？笔者以为是系统化的经验形式。所谓系统化的经验形式就是在各门各类各派的艺术中由于代代相承的经验累积而形成的自己独特的技法。我们称其“系统化”是各种艺术门类、派别都有自己完整的结构严密的成熟的程式化的训练套路，即系统化的训练技法。我们称其是“经验”，是因为这些技法都是实践经验的结晶，而不是什么空洞的理论说教。如从大处讲，军事上有行军布阵之法；政治上有权、法、术、势的巧配使用；儒家修心有四书五经六艺以促内化，修身有应对、进退、磕头、作揖之礼以范其外；道家修心有玄鉴、持虚、守静，专一于内，修身有吐故纳新，熊经鸟伸动之于外；从百工杂艺讲，书有八法九势十二意三十六结构之规，画有勾勒渲染点破皴擦之矩，诗有格律声韵，棋有定局名谱，拳有家法套路，甚至佝偻丈人承蜩也需进行“五六月累丸而二不坠”以至“累丸五不坠”的成熟的技法训练才能达到捉蝉“犹掇之也”（像拾的一样）的自由境地（《庄子·达生》）。



在对智慧的训练上亦是如此。西方人把其思辨力的哲学当作了智力训练的工具，而中国古代先贤则把《易经》当成了进入智慧的门径。通过对《易经》的推演而获得感通于天人的大智大慧则是中国古人艺术地提高智慧的入门技法。如果说西方人的哲学训练的是人的理性思辨力的话，而中国古代哲学历来都是把演《易》的活动看作是一种“感而遂通天下之故”（《易·系辞上传》）的艺术，他们往往称演《易》为“玩”《易》，即体现了古代圣贤对《易经》的艺术化的理解态度。如《易·系辞上传》言：“是故君子所居而安者，《易》之序也；所乐而玩者，爻之辞也。是故君子居则观其象而玩其辞，动则观其变而玩其占。是以自天佑之，吉无不利。”孔子演《易》“韦编三绝”、“居则在席，行则在囊”（帛书《要》）自不言习《易》演《易》而称：“玩索而有得。”（转引自南怀瑾《易经杂论》，复旦大学出版社，1997，4，10页）可见孔子也是把《易》当成了一种智慧训练的艺术，所以孔子说自己：“假我五十以学易，可以无大过矣。”（《论语·述而》）而他对《易》“洁净精微”（《礼记》卷八《经解》）的高度评价则明显的是对《易》“玩索而有得”的审美证验。邵雍是宋代象数学的大家，在易学上以先天易的推演而独秀一枝，成就卓著，《宋史·邵雍传》即赞其演《易》是“探赜索隐，妙悟神契”、“玩心高明”。实际上，《易经》在情感中感通式的思考本身就具有艺术的性能。中国人的思考实际上是一种艺术化的思考。因此概而言之，在具有“超稳性结构”的中国古代社会中，新生事物似乎没有必要产生得那么迅速，自古而延续至今的三教九流、百工、七十二行也没有再增添什么新的内容，代代沿袭各门各派的“独门不传之技”成了进技于艺的入门捷径，而且更在丰富着发展着自己的完美，提高着它们的境界，使得它们进入更高的艺境。

### 3. 中国古代艺术教育是一种境界教育。

技法的掌握只是中国古代艺术教育的入场券，而“进技于道”（《庄子·养生主》）才是中国古代艺术教育期然不期然的终极目的。在中国古代艺术教育中，随着从学者对基本技法的艰苦训练，“熟而生巧，巧而生精，精而生慧”，主体逐渐克服了技法的束缚而与客体（所用工具与对象）融为了一体，于是在具体的操作中即获得了自由。又因主体的素质、功力、悟性等的不同，因此他们所达到的自由也因时因人而相异，这就形成了层次不同的艺术境界。孔子的名训“我十有五而志于学，三十而立，四十而不惑，五十而知天命，六十而耳顺，七十而从心所欲不逾矩”（《论语·为政》）不正是他在人生的不同阶段上所获得的不同境界的精当概括吗？这与《庄子·养生主》中的厨师庖丁“始解牛”“所见无非全牛”，“三年之后，未尝见全牛”，“方今之时”“以神遇而不以目视，官知止而神欲行”所展示出的不同解牛境界正是出于一辙。道儒相黜，其本一也。中国古代艺术所展示出的正是主体通过对技术对客体的克服而实现的主客一体、物我融一的自由道境。儒家仁其内而礼其外，通过对人际的超越，以求终至超凡入圣；道家亦虚其心修其身通过对欲望与己身肉体的克服而至长生成仙；百工杂艺亦通过对工具与对象的克服而寻求超人的绝技和创制巧夺天工的器物，从而达到实用与美物合一，审美与劳动互渗的艺术极境，等等，都表现出中国古代艺术对其极境的孜孜追求。

但是由技而进道，并没有绝对的界限。实际上，可以这样理解：道（或境界）反映的只是人们对技的掌握程度或对主体对客体的克服程度。用冯友兰先生的术语可以说是主体“觉解”到了什么地步。因此，不同地点或不同时期，不同的人对技法与物性有不同的领悟，亦因其觉解的不同而形成了不同的境界。人的觉解力是没有边际的，因此，艺术也没有终极的境界。

然而，艺术虽无实际的“止境”，却也有一个理论的值域，亦即道家所谓的“自然”。老子所谓的“自然”即是指谓事物运化的自然而然，丝毫不加人力的强作妄为。中国古代艺术中的自然观正是道家自然观的具体体现。“自然”成了中国古代艺术用语言所能描绘得出的最高境界。是以老子讲“道法自然”、“无为而无不为”，庄子讲“不以心损道，不以人助天。”（《庄子·大宗师》）艺术的创制就是要捐弃人的造作，听任艺术自身的自我生成，是以古人说“文章本天成，妙手偶得之”，谢榛论诗亦言：“自然妙者为上，精工者次之，此着力不着力之分。”（《四溟诗话》卷四）绘画亦讲求“画之逸格”，“笔简形具，得之自然”，“出于意表”（朱景玄《唐朝名画录》），即是说绘画的最高境界即“得之自然”，非人力可为。当代著名的中国象棋特级大师胡荣华先生在接受记者采访时对“什么是下棋的最高境界”的提问做出的回答亦非常发人深省，他说那即是他下棋有时感受到的那种“丝丝入扣，水到渠成”的感觉。“丝丝入扣”即是对下棋时着法的步步相推、环环相扣的节奏、韵律的描述；“水到渠成”则显然是对其下棋着法自然流畅非人力巧作的真切感受的概括，这确是非达此境界者所不能说出的。因此，“自然”是所有中国艺术所追求的极境。当然，“自然”的感觉也会因人的觉悟的层次的不同而具有不同的意义。

中国古代艺术在入门处尚有技法可以凭恃，所谓“入之有法”，而在境界提升上，中国古代艺术又是如何进行教授指导的呢？总体上讲是没有什么定法的，即所谓“出之无法”。笔者发现，中国古代艺术训练，在摆脱了初始技法的枷索的束缚而欲进入更高的艺境时，往往表现出不同种类的艺术相通互融的现象，表现出了艺术境界在提升过程中的极大的自由性。如在艺术境界的高处，养生的与杀牛的有了共同语言，斩轮的与读书的有了相同的感受，作鑊的可以在修道中通会，种树之法亦可以与治国方略互融，射箭的与卖油的而互有会意……从中我们可以深切地感受到“道”境在中国古代文化中的全方位的统摄作用。

中国古代艺术境界的教育虽然具体说来法无定法，但是还不是无章可循的，概括起来说它非常重视对人的悟

性的开发。悟性是艺术境界提升中最为本质的因素，它是人的灵性和智慧的充分展示，艺术家如果没有了灵性的悟觉，那就会必然地成为低俗的艺匠。综言之，中国古代艺术教育对悟性的开掘大致有三种主要的方式。

第一种是注重水到渠成式的渐悟。艺术技法的训练在中国古代艺术中即叫做“工夫”，宋明道学家的静坐读书守敬，道家的心斋坐忘，禅家的打坐参禅，都是达圣入仙成佛的“工夫”。古人认为，只有千日功夫，才能一朝妙悟，而遂豁然贯通，臻于洞晓明达万事万物事理之境，从而在灵魂的震撼中自悟出自由的本体。小技末艺亦莫不如此。郑板桥是清时著名的画家，扬州八怪之首，以其画竹风神萧朗而闻名于世，他曾以诗总结其几十年的画竹经验，他说：“四十年来画竹枝，日间挥写夜间思；删繁就简留清瘦，画到生时是熟时。”正是经过了几十年的昼作夜思，才使他终于悟出了由熟入生臻而至画竹简练疏朗的清峻极境。吴可在总结其学诗时也表达了同样的思想，他说：“学诗浑似学参禅，竹榻蒲团不计年。直待自家都了得，等闲拈出便超然。”（吴可《学诗诗》三首之一）诗歌的训练必须像参禅一样经过“不计年”的功夫磨练最终才能达至“都了得”，才能悟入“拈出便超然”的作诗自由境界。宋代诗人韩驹也曾以诗概括“悟觉”的特征，他说：“学诗当如初学禅，未悟且遍参诸方。一朝悟罢正法眼，信手拈出皆成章。”（《赠赵伯鱼》）这亦正说明学诗像参禅一样须经过“参诸方”的天长日久的砥砺，才能证悟至信手成章的洒脱之境。中国古代艺术教育莫不重视工夫的训练，工夫到处其境自达。这也是一个循序渐进的自然而然的过程，其中任何一个阶段皆为不可超越。所以老子说：“九层之台，起于垒土；千里之行，始于足下。”（《老子·六十四章》）

第二种是注重偶然的感通性思维的非理性的顿悟。由于中国古代的哲学思维是以自然万物“际之不际，不际之际”性体虚无的道为核心的发散性思维，它追求的是万物之间的和谐与感通，自然万物既在道中失去了界限又在道中结成为一体，因此这种道通天地的思维方式即打破了事物之间的隔离状态，使思维变得极端的开放，万物之间的息息相关，使古代艺术家对艺术境界的提升开启了无限的思路。所以，古人强调艺术教育“出之无法”，境界的提高亦要靠人的超人的觉悟力与偶然的机缘。唐代大书法家虞世南说：“然则字虽有质，迹本无为，禀阴阳而动静，体万物以成形，达性通变，其常不主。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。”（《笔髓论·契妙》）这即是说书法要进于“迹本无为”的“达性通变”的玄妙境界是非人力所能强及的，主要靠偶然的“神遇”。中国古代艺术家思通天地，道贯古今，在艺术境界的获进上因感于自然之物、生活之事而突然顿悟之事例十分丰富。唐代大书法家张旭，草书出神入化，号称“草圣”、“张颠”，他在总结自己的创作经验时即说：“始见公主担夫争道，又闻鼓吹而得笔法，观公孙大娘舞剑器，始得其神。”（转引自[日]中田勇次郎《中国书法理论史》，天津古籍出版社，1987年月12月，55页）与“张颠”齐名的唐代大草书家怀素亦言其变化无方、出神入化的笔法来自于对变幻无穷的夏云的领悟，此外还有颜真卿从“屋漏痕”中悟出笔法的自然力度，黄山谷因荡桨而得结体、节奏之感，雷太简因夜闻江声而悟造酿书法声势的启迪，这些与书法本不相干的鼓吹、舞剑、夏云奇峰、屋漏之迹，荡桨、听潮的自然之物、生活之事在“技”进于道的境界中变得互相融通。所以《易·系辞》中说：“天下万物一致而百虑，殊途而回归。”体现了中国古典思维和谐、感通的整体性。因此，中国古代的艺术教育非常注重对自然万物的学习，用唐代画论家张璪的精辟地概说即是：“外师造化，中得心源。”（《历代名画记》）

第三，注重师者的点拨。中国古代艺术教育的目的是升进艺术的境界，而艺术境界的获得只靠个人的勤奋是极其有限的，其更重要者还须从先辈那里继承现成的经验。中国古代艺术的总体的发展的至高境界即是代代艺术家演练、超悟、累积的结晶。因此艺术的训练在超越了技法之后，欲更上一层楼，高明的师者充满灵性的点拨是至关重要的。他们能帮助弟子摆脱“魔境”而进入正途，俗谚“名师出高徒”也正表达了这样的道理，高明的老师自然能引领学生进入高层的艺术境界。

然而境界的点拨决不同于知识的传授，它是师者适当其时地极有分寸地对已濒临开悟的弟子将薄薄的窗纸的捅破，使之豁然开朗而进入艺术中的别样的一片洞天。自然高明的师者会根据弟子不同的情况而采取不同的手段，正所谓“法无定法”。伯牙学琴的典故即非常能说明这个问题，据蔡邕《琴操》载：

（伯牙）尝学鼓琴于成连先生。三年而成。神妙寂寞之情未能得也。成连曰：“吾虽传曲，未能移人之情。吾师方子春，在东海中，能移人之情，与子共事之乎？”乃共至东海上蓬莱山，留伯牙曰：“子居习之，吾将迎师。”刺船而去，旬日不返。牙心悲，延颈四望，寂寞无人，徒闻海水汹涌，群鸟悲鸣。仰天叹曰：“先生亦以无师矣。盖将移我情乎？”乃援而作《水仙》之操云。

这则故事生动说明了成连在技法工夫之外，点拨伯牙必须会其境，成其情，操其曲，才能移其情的艺术教育之法，使伯牙明白了“先生无师”、欲移人情先移我情的高明琴理。在中国古代绘画的教育中也有同样的掌故。据宋邓春《画继》载：

小窑村陈用之善画，迪（宋迪，北宋画家，苏轼评其画为“山水草木绝妙一时”。）见其画山水，谓用之曰：“汝画信工，但少天趣。”用之深服其言。……迪曰：“此难耳。汝当先求一败墙，张绡素讫，倚之败墙之上，朝夕观之，观之即久，隔素见败墙之上，高卑曲折，皆成山水之象；心存目想：高者为山，下者为水，坎者为谷，缺者为涧，显者为近，晦者为远；神领意造，恍然见其有人禽草木飞动往来之象，了然在目。则随意命



笔，默然神会，自然境皆天成，不类人为，是谓活笔。”用之自此画格日进。（沈括《梦溪笔谈》，《佩文斋书画谱》卷56亦见载）

陈用之之画缺少天趣，境界难以提高，然在宋迪提醒他向“败墙”学习的点拨下，遂使其“画格日进”。这些灵妙的方法，都是生活中很一般的事件，平常之至，了无值得称奇之处，但它却在艺境的升进中点石成金，作用重大，这正应了中国古代艺术创造中的另一条重要规律：“极高明而道中庸”，越是高明的方法越简单易行，但是非经过艰辛的工夫磨练而不能由此透悟。

实际上，这三种境界悟入之法也不是互不相关、互矛盾的，它们在教育中往往是互融互渗，共同增进着对艺境的明悟。

#### 4. 中国古代艺术教育有以德立艺的优秀传统。

孔子说：“志于道，据于德，依于仁，游于艺。”（《论语·述而》）如果以上所言的“技进于道”是艺术的目的的话，那么据德依仁的人格修养问题则是“游于艺”的最为重要的条件。中国古代艺术教育是古代教育的最为重要的部分之一，一向重视个人的品德修养问题。中国古代的艺术家大都是德艺双馨的楷模师长，这也正是中国古代优秀的民族传统。中国古代社会是以伦理为本体的社会。香港中文大学教授严元章先生即将中国古代文化特质归结为“仁者文化，道德文化”（严元章《中国教育思想源流》，三联，1993，11，57—59页），因此，按照中国的教育传统，欲学做事，必须先学做人，立德是为教、做事的根本。也只有首先授教以德，才能保证技艺对社会整体发挥良性的效能，而不致艺坠恶人之手，遗害社会。如拳法即讲求“道勿滥传”，“卫国防身可用，技强逆理莫欺人，贤良秘授于危困，邪妄休传害众生。”（《拳法拳经备要》）中国古代在对各门技艺的定义上许多亦都是以品德的修养作为立业的信条的，如“医乃仁术”，“拳法者，卫道御侮之善术也”（《拳法拳经备要》），书法亦讲求“心正则笔正”，绘画亦是以“正风俗，移教化”为目的的，等等，技艺的培养无不建立在德行的修养之上。

不仅如此，中国古代艺术教育这种重德的教育方式亦是其善统美、真思想的内在要求。儒家认为“止于至善”（《大学》）是修身的至境，而在此至境中它已涵摄了美与真，因为在“良心”本体的本性自明中，所见无非真实，所行无非天理。孔子一开始便立下了“尽善尽美”的最高原则，至孟子将仁、义、礼、智的德行扩充至人的容貌行色的“充实之谓美”，儒家则明确地规定了善是美的本质内涵。荀子则吸收道家思想对真善美一体观进行了理论的阐释，他说：“积善成德，而神明自得，圣心备焉。”（《荀子·劝学》）善的积累而形成成圣的德行，而在成圣的德行中，自然获得能洞见事物本质之真的神明智境，在“神明自得”的圣心的君临下，主体即可出于物际而获得自由的审美境界，于是真、美在善中融合而一。至阳明心学提出良心即天理、灵明的本体，中国古代大善兼涵美、真，追求人性自由的哲学传统即得到了完美的阐释，可以说，这种中国古代哲学的美、善相通就是中国古代艺术教育以德立艺的哲学理论基础。只有大善才能成就大美，余皆不足观。因此要在艺术上有所成就，要达到最高的境界，必须首先将心灵的德行提升到很高的境界，这是最高艺术境界的内在需要。相反如果人的心灵境界不高，常常处于患得患失、宠辱若惊的名缰利索的羁绊中，他们永远也不能获得艺术上创造的自由。因此，在《庄子》中，为宋元君画图的那些怀着“庆赏爵禄”、“非誉巧拙”的画师，永远也赶不上摆脱名利、“信信然不趋”、“受揖不立”如入无人之境的后来的史者（《庄子·田子方》）。

#### 5. 在中国古代艺术教育中有“神乎其技”的传统。

“神乎其技”亦是古代艺术教育的传统之一，它主要表现在以下两个方面：首先，高超的技艺往往会被有意无意地神化，技艺被罩上了一层神秘的光环。如干将莫邪舍身铸剑的传说，顾恺之“画龙点睛”的传说，王羲之画雨即夏雨的传说，等等，无不具有这样的意义。当然有些是自我的神化，有些是后来者出于敬仰之情的曲意虚构，而它们一起创造了中国古代艺术非凡的神话。其次，授教者往往将其奇技隐而不传，密不示人，使人保持着对其技艺的敬畏之情与神秘之感。即使传教其法亦十分谨慎，持守着传子不传女、传女不传婿的古老传统，以免技落旁人，危及自身。这固然反映了在以手工操作为中心的农耕文明的时期，人们依靠手工艺的自我保护其知识产权的自觉意识，但从教育效果上说，“神乎其技”亦有其特别的意义。按一般事理而言，只有付出了努力的结果才是有价值的结果，付出的艰辛越大，所获的成果则愈显珍贵。所以，在中国古代艺术教育中，技法的神化、境界的点拨的神秘性更能激发人们的探求的热情，更能磨练人们坚强的意志，技法愈是神秘和难得，而在其境界彻悟中，主体所受到的情感震撼力即愈强，从中所获得的审美愉悦亦愈持久。相应的，它亦使受教育者更加珍视其成果。因此，这种“神乎其技”的教育方法在完成由技入道即转识成智、由智入境、由知化情的过程中确是发挥着巨大作用的。虽然它亦有其保守的负面作用，但它使得古代的技术更像艺术，而不像现代物化了的失去性灵的死板的异化人的技术。

综上所述，中国古代艺术教育有明显的系统化的教育程式，它以德为基，以技为始，进技而至于自然之道，从而达至善统美真、天人一体的自由化境。在最高的“自然”境界中，百工之技走向融通；万川之明，归于一月。由此，我们亦不得不承认在艺术境界的工夫修持中，黜道的儒家亦化入了道家的玄境之中。

#### 三、中国古代艺术教育方式的现代意义

传统的即是永恒的，这句话在今天看来亦具有特别的意义。随着中国社会在工业化途中的行进，随着商业经

济意识的普遍渗透，随着文化全球化迅速展开，中国现代的艺术精神亦发生了根本性的转化，流行文化之潮的涌动，工具理性、技术主义的扩张，功利主义的泛滥，西方文化中心主义的流毒，在艺术的领域中产生了许多负面的效应。因此，发掘中国古代艺术教育的经验教训对于现代社会的审美文化的改良与矫正，无疑具有重大的意义。具体来说，它的意义可以表现在以下几个方面。

### 1. 用生活的艺术改造现代技术化的生活。

毋庸置疑，在现代社会，技术主义、工具理性渗入人心，充斥了社会生活的方方面面，它消解了传统中国文化的迷信与愚昧，极大地改变了中国人的精神，而且推动中国走向了工业化的通途。但是它也驱散了中国古代文化朦胧的美的光晕，使其艺术化的生活变得技术化和物化，于是充满审美情感的语文课变成了死板的肢解剖析的屠宰场，美丽的花朵变成了植物的生殖器，演奏美妙音乐的人变成了乐器演奏的质地性物质，人们按着《性知识手册》《性知识大全》上的方法去按部就班……整个社会生活失去了美感，没有了激情，而变成了一架没有灵性的机器。因此开展中国古代普泛的审美生活态度的教育，走出将目光仅仅局限于文学、音乐、舞蹈等经典艺术的狭隘的艺术观念，恢复生活中处处充满生灵活趣之美的普泛审美意识，以美感来点醒生活在被物化、被技术异化之梦中的酣睡者，以撕破单面的人性，恢复人性的全面生动性和创造力，具有极其深远的意义。

### 2. 以善统美，以美启善。

道德的教育即是中国传统教育的核心内容，又是各种艺术的立足点，这是中国古代教育的优秀传统。实际上现代教育将“德”放在首位也是对优秀文化传统的继承与发扬。但不幸的是在实际的教育过程中德育课、政治课似乎已成了教育中的功利主义的点缀、附属和累赘，已完全失去了其应有的意义。因此，在这个充斥坑蒙拐骗、丧失信德、黄毒流荡、欲望泛滥的时期，在没有上帝，上帝管不着的民族中，我们只有自我救恕，道德的说教虽然鲜能激起灵魂的震动，但“自明诚”仍然是有效的途径。因此，在艺术的教育中，我们一方面要继承以善统美的传统，相反我们还可以通过艺术来打通通向德行的道路，即以美启善，只有在美的陶冶中，美中之善才能转识入情，才能使主体悟觉本体的善性。这实际上亦是中国古代艺术的题中应有之义，因为在中国古代哲学中，善是一种自我克服以遵守社会规范的自觉意志，而美则是善的本体的自我确证之感，因此，内外结合的双向教育对道德的培养即能达到道德主体自诚而明的目的。

### 3. 实现功利与审美、肉体与精神的统一。

功利与审美在西方美学史上自中世纪托马斯提出审美无关欲念的命题而滥觞以后，一直是一个聚讼不休的焦点问题。实际上，功利与审美的关系既有对立的一面，又有其相统一的一面。作为两个有相反倾向的意念活动，它们是对立的，而在艺术作品的创造过程中，它们又统一在了一起。庖丁解牛即有艺术创作中直接的美感经验，同时又完成一件日常的事务，审美与功利在这里并不矛盾，因为美感即在动态的行为过程之中。因此，当我们放眼生活，一切都视为充满情趣的艺术时，生活的日常用行中到处都有审美的感受，审美的感受又都在日常的用行当中。

此外，在现代的艺术教育中只重视经典艺术如文学、绘画、音乐等的倾向普遍存在，而这些艺术无不是以锻炼人的敏感的审美触觉、丰富细腻的内在精神为目的，这就导致了对人的精神的偏面培养，而忽视了对身体的艺术化的训练，特别是随着自动化技术的发展，人们对大自然的疏离，人的身体中许多的活力都在丧失，退化，而使人自身直接的生存能力在大幅下降。因此，吸收古代艺术动身动手的前工业时代的劳动艺术的资养，发展手工劳动与体育事业，对于整合人的精神与肉体在艺术中的裂隙是极其重要的，这亦应该是培养全面的人性的重要内容。

### 4. 实现欣赏与创造在审美中的统一。

在现代的社会中，艺术的欣赏与创作基本上是脱节的，看小说的大都是不写小说的；对绘画评头论足的大多数人都不会绘画；艺术家骂批评家是隔靴搔痒，是对其作品的糟蹋；批评家自我解嘲说是“艺术家未必然，批评家未必不然”，正是冰炭不容，而艺术理论的极端化发展，使批评家们完全地抛开了作家作品，只去研究读者，叫做接受美学。这实在是艺术欣赏与批评发展的悲境。笔者认为，要实现创作者与批评家的握手言和，那么批评家必须是艺术家，或者是半个艺术家。中国古代的艺术欣赏即是以艺术家为核心的，以创作者的直接美感体验为欣赏目的的，它最重视在实践中的生动的感觉体验。我们问在庖丁解牛的故事中，是谁真正地体验到审美意味了呢？毫无疑问，不是文惠君，而是庖丁，“接受美学”实际上是“文惠君”抛弃“庖丁审美”事实的自我研究。所以，真正的欣赏就在创造之中。只有在创造过程之中，理论家与艺术家才能合成一体。因此，没有创作体验的欣赏是先天不足的，恢复古代的实践工夫是通向审美之途的必由路径。

总之，中国古代艺术教育对现代艺术教育的启示还有很多，我们只有不断从中汲取营养，才能有效地救时之偏，从而推动现代审美文化的健康发展。

## >> 相关评论

网友 林荫下 于2006-11-22 16:00:16说：太好了！点出了中国“艺术界”的传统陋习：神乎其技。中国书法国画相声等，都有这个问题，而且非常严重。

版权声明：任何网站，媒体如欲转载本站文章，必须得到原作者及美学研究网的的许可。本站有权利和义务协助作者维护相关权益。

上一篇：3月30日高宣扬教授讲座


下一篇：文化中国

>> 相关新闻    全部新闻

>> 相关评论    全部评论

鲁庆中：中国天人关系与中国园林艺术的生成（1月5日）

发表评论

点评：	<input type="text"/>	<input type="button" value="▲"/>	
	<input type="button" value="▼"/>	字数0	验证码： <input type="text"/>
姓名：	<input type="text"/>	<input type="button" value="提交"/>	

[管理入口](#) - [搜索本站](#) - [分类浏览](#) - [标题新闻](#) - [图片新闻](#) - [推荐链接](#) - [站点地图](#) - [联系方式](#)

地址：中国·北京·海淀区中关村大街59号 [Email:Aesthetics.com.cn@gmail.com](mailto:Aesthetics.com.cn@gmail.com)

制作维护：美学研究    京ICP备05072038号