

试论中国舞蹈的形式美与民族性

蓝 凡

舞蹈是一种通过人体运动来表达情绪和感情,给人以强烈美的享受的艺术。虽然,世界上各个民族之间的舞蹈可以互相理解,但一个民族理解、欣赏自己的舞蹈与理解、欣赏其他民族的舞蹈,差别显然是巨大的。中国舞蹈艺术是在长期历史发展过程中形成的。在其融合、变迁的过程中,有的舞蹈语汇、构图退化,消失了,同时又不断产生了新的舞蹈语汇和构图因而几千年来,终于形成了一种基本的、有着独特民族风格和特征的艺术样式,形成了其独特的美和美感。本文试就这个问题作一浅探。

一、独特和丰富多采的舞蹈语汇

中国舞蹈形式美的民族特点,很大程度是体现在舞蹈语汇上。

其一,舞蹈与道具结合,形成了借物抒情写意的语汇特点,《淮南子》就记载:“干戚羽旄,所以饰喜也”。宋代陈旸说:“假干戚羽旄以表其容”。^①可以说,这是自我国舞蹈一产生就有的特色之一。如公元前十一世纪的“武舞”,就是手执干盾等武器,做出各种舞蹈动作,以表示战斗的激烈,中国舞蹈在以后的发展变化中,不但没有扬弃这个特点,而且是更熟练地运用了这个特点。汉代出现的“鞞舞”,“铎舞”,“巾舞”(又称“公莫舞”),就是双手执鞞,铎,巾等舞具而舞的^②。三国东吴民间舞“拂舞”,唐的“剑器舞”、“龙池舞”,宋的队舞“佳人剪牡丹”、“柘枝队舞”、“旱龙船”,及流行至今的“狮舞”、“竹马灯”、“霸王鞭”、“采茶灯”,蒙古族的“筷子舞”,哈尼族的“扇子舞”,等等,都是有道具的舞蹈。《读识资谱》记载狮舞演出的情况是“每一狮,有十二人,戴红抹巾,衣画衣,执红拂子”。在我国很多民族民间舞蹈中,一块手帕,一把扇子,竟成了组成舞蹈语汇必不可少的,具有强烈特征性的舞具。如苗族的“芦笙舞”,女子舞时就手拿巾和铃^③。建国三十周年献礼演出的唐山地秧歌“娶女婿”,彩扇和手绢舞得变化万端,充满了生活气息。总政歌舞团演出的舞蹈“刑场上的婚礼”,那段“白纱巾舞”,对加深刻画周文雍,陈铁军两烈士的形象,歌颂他们在斗争烈火中铸成的纯洁高尚的爱情,起了推波助澜的作用,都是借物抒情语汇用得较好的例子。

其二,舞蹈与服饰结合,充分利用人体手脚各部的人工延伸,形成了长袖善舞的语汇特点。早在《淮南子》等书上就有“长袖善舞”的记载。郑众《说乐》曰:“空无所执,以袖为威

仪，即后之袖舞”。我们知道，周代“人舞”的特点就是舞袖。盛行于晋及南朝各代的民间舞蹈“白紵舞”，也是穿白紵制成的长袖舞衣，以舞袖为主的，鲍照《白紵歌》说：“珠履飒沓繄神飞”。古来很多文人都以“长袖善舞”来形容我国的舞蹈艺术，可见其是一个很重要的特征。“罗衣从风，长袖交横”，“体如游龙，袖如素虬”，④“扬轻袿之猗靡兮，翳修袖以延行”，⑤“纤长袖而屡舞，翩跹跹而裔裔”，⑥等等，都是描绘长袖起舞的轻盈特点的。而民间流传至今的“红绸歌”，及舞剧“丝路花雨”中舞的飘带，则可以说是“长袖”的变化和发展。戏曲舞蹈中的水袖，更是千奇百态，相传程砚秋的水袖有二百来种之多，可见长袖在我国舞蹈中的地位。更有流行我国各地的民间舞蹈“高跷”舞⑦又可以说是一种足的人工延伸。

其三，舞蹈与武技结合，形成了中国舞蹈粗犷、健美、激烈、技术性很高的语汇特点。这类舞蹈最早同练身体，练武艺有关。如传说中阴康时的舞蹈，就是古老的健身舞。东晋的女巫陈珠与章丹，她们跳的巫舞中也杂有杂技性表演——跳盘。从汉“百戏”开始，舞蹈同武技的结合，有了进一步发展，使它成了中国舞蹈的特色之一。如“东海黄公”，“总会仙倡”等，其中就渗有马戏，弄丸，走索，顶竿等诸般杂技。宋代的舞蹈“扑旗子”，也是个武术性很强的舞蹈。发展到后来的戏曲舞蹈，则更是形成了一整套完整的武打程式。我国舞蹈的许多基本动作，即许多基本语汇，都可以说是舞蹈与武技的结合，如蹶子，键子，蹶子，等等。至于民间流传的许多舞如“盾牌舞”，“花鼓灯”中的“上盘鼓”，以及“耍钢叉”，“剑舞”等，都带有非常高的武技性质。安徽“花鼓灯”，四川“花灯舞”中的“舞肩”，也是这一路子。清代孔尚任还专门写了五首“舞肩词”，描绘了“暂借郎肩作画楼”的民间“舞肩”演出，可见这类舞蹈是深受人民群众喜爱的。

其四，舞蹈与模拟结合，形成了独特风格的舞蹈模拟语汇。从远古到今天，各民族民间舞都有模拟鸟兽情态的舞蹈，如狮舞、龙舞、沐猴舞、孔雀舞，等等。晋代的“鸛鹤舞”，模拟鸛鹤的动作，舞时“若欲飞翔”“宛修襟而乍疑雌伏，赵繁节而忽若鹰扬”，⑧非常优美。赫哲族民间歌舞“天鹅舞”，则是模仿天鹅飞翔，边歌边舞的。虽然说，世界各国舞蹈的起源也有类似情况，但中国舞蹈的特点，却是在模拟的基础上，创造了许多富有形象的，程式化了的模拟舞蹈语汇，如双飞燕，卧鱼，虎跳，扑虎，乌龙搅柱，商羊腿，蝎子步等等。这些传统舞蹈语汇，可以说是中国舞蹈的一个很大特点。我们今天的舞蹈，不管是民间歌舞，还是歌舞戏，民族舞剧，没有离得开这些的。更进一步，民间流传的许多有着脸谱的舞蹈，以及文身，化装等等，可以说是一种更发展了的强烈性的模拟舞蹈，如古代的“拨头舞”，“代面舞”等。流传的“蚌舞”，舞时还身背个用竹、布做成的大蚌壳，以文其象蚌。

其五，舞蹈与舞台亮相的结合，利用动中有静的矛盾对比，形成了一种动静强烈的雕塑感的静态舞蹈语汇，这也是中国舞蹈独特的民族风格之一，是中国舞蹈美中非常别具一格的一种形式。《沂南古画像石墓发掘报告》中有一幅汉代百戏画像石，其中的“七盘舞”，就是摄下了一男舞者在作“弓步”亮相时的这一瞬间。传说中的唐代著名歌舞大曲“霓裳羽衣舞”，“入破”之后，舞蹈在一段急剧的跳跃回舞后，突然煞住，可见也是个“亮相”造型。江西省乐安城的“旗幟舞”，其基本舞姿就是三步一停，七步一个亮相。我国古典舞（尤其是戏曲舞蹈），这种方法用得更多。最近上海歌舞剧院演出的舞剧“奔月”，后羿中箭的静态舞姿，也是个亮相，它烘托了气氛，加深了对后羿性格的刻划。

其六，眼、手、足、腰的全身运动，形成了中国舞蹈灵活性很大，讲究全身配合的舞蹈

语汇。一般认为，西方芭蕾主要动在腿部，东方印度等舞蹈主要动在手部，但中国舞蹈却是手足眼腰等的并用，而且还把腰作为上下运动的总关子。有些同志认为，中国古典舞蹈动作主要在腰部以上，我认为可以进一步探讨。《诗经·大序》就记载“手之舞之，足之蹈之”的说法，可见我国舞蹈自古以来，就是讲究手足眼腰等的全身配合运动。尤其是中国舞蹈特别强调眼神的含蓄，重传情与内在的表情，以造成舞蹈的韵律美，并由此形成了中国舞蹈特有的神韵和身法韵律。古人描绘舞“白紵舞”时的眼神是“凝停善睐容仪光”，“转盼流精艳鲜光，将留将行雁双行”。^⑨我国艺人有句老话说：“天凭日月人凭眼”，盖叫天则说：“眼珠子不会跳舞，光会手舞足蹈，这样的舞蹈跳得再好，没有灵魂，准了，不美”。^⑩戏曲舞蹈就十分讲究手眼身法步高度统一的四功五法，一个小小的“兰花指”，也要跟随指走，这方面记载举不胜举。舞剧“丝路花雨”英娘的“卖艺舞”，勾腿弯膝前控的商羊式，后抬弯膝勾脚的探海式，手足眼并用，并且跟随指尖，传神传情，塑造了一个非常优美的舞姿。著名傣族舞蹈家刀美兰表演的独舞“金色的孔雀”，眼神的运用，奇特而优美，使孔雀的舞姿更显神采奕奕。

二、独具一格的节奏形式和方法

我国舞蹈在节奏处理上，也有着很强烈的民族特征和风格。

第一，锣鼓密切配合舞蹈，形式了鲜明的外在节奏感。可以说，中国舞蹈一开始就是伴随锣鼓而起家的。古语说“鼓之舞之”，可见舞与鼓是密不可分的。《淮南子》说：“今鼓舞者，身若秋药被风”。宋陈旸也说：“先王作乐，发诸声而以鼓为君，形诸动静而以舞为之容”^⑪。西周乐舞《大武》，其演出一开始便是长段击鼓来增加战斗节奏感，烘托气氛。以后更进一步出现了纯粹的鼓舞。如汉代的“盘鼓舞”，就是以鼓伴舞。魏晋时民间流传的“鼙鼓”（鼙形如腰鼓），也是以鼓伴舞。许多出土的汉画像砖里，都有描绘艺人执鼓而舞的情况。并且甚至有以足蹈鼓为节拍的，如汉代的“七盘舞”，有七个类似的足鼓，张衡《七盘舞赋》说“历七盘而踪蹶”，王粲《七释》说“七盘陈于广庭”，说的就是这种舞。鼓给了舞蹈以强烈的节奏感，在以后的戏曲舞蹈中更成了不可缺少的东西，它不但统帅了整个舞蹈节奏，而且还控制了整台戏的节奏。这同世界上有些民族川鼓伴舞还是有所区别的。就是今天，许多民间舞蹈还都是伴鼓而舞。流行我国各地的民间舞蹈“花鼓舞”，就是边打边歌边舞的。在山东和东北地区流行的“花鼓舞”，在两根鼓槌上还系有长穗子，能在旋转和舞动中左右击鼓，打出许多不同的花样，技巧性很高。而河北，山东等地的民间舞蹈“太平鼓”，鼓点有弹棉花，磕芝麻，拉大锯等许多花样，变化繁多。其他如苗族的“鼓舞”，瑶族的“铜鼓舞”，壮族的“横鼓舞”，朝鲜族的“长鼓舞”，“农乐舞”，安徽的“花鼓灯”，以及流行各地的“秧歌舞”，等等，都深受人民大众喜爱。

第二，以音乐和歌唱的诗歌同舞蹈相结合，“载歌载舞”，使中国舞蹈形成了一种抒情的、诗意般的节奏感。这是中国舞蹈同文字结合的最大特点。郑樵《通志》说：“减以舞者，声音之形容也”，“舞与歌相应，歌主声，舞主形”^⑫。这说明中国舞蹈从一产生就是载歌载舞的。古代传说中有一个“葛天氏之乐”，就是边唱边舞的。唐代的软舞“春莺啭”，是以舞中的“春莺啭”歌曲而得名的。张祜《春莺啭》诗说：“旧人已唱‘春莺啭’，花下傞傞软舞来”。这种歌唱伴舞蹈的形式，一方面增强了舞蹈节奏感，另一方面，由于歌词的意义，

又和舞蹈的戏剧性情节相联系，形成了强烈的内在节奏感。这种民族特征和风格，在民间舞蹈中，用得最多，也最为人民群众所喜爱。世界舞蹈史下也曾出现这种现象，如“俄国芭蕾舞剧团”于1912年上演的“达夫尼斯和库洛埃”，及之后的“金鸡”，“妇女的狡猾”，“狐狸”等，都采用了歌唱形式，被认为是现代芭蕾舞的一种新形式。其实歌舞结合是中国古已有之的传统和风格。著名新舞蹈理论家拉班还专门写了《舞蹈合唱队》一书，论述歌唱对舞蹈的功用，并认为这是舞蹈普及国民的一种艺术形式。由此看出，世界舞蹈上歌舞结合发展的新趋势。

第三，中国舞蹈大部分是有情节，或有强烈戏剧性的。如晋韵最著名的舞蹈“明君舞”等。这一方面是有歌词的原因，另一方面是舞蹈本身情节的展开，因此给中国舞蹈造成了非常鲜明的内在节奏感。舞者身历其中，悲欢离合，具有强烈的节奏情绪，进而左右着舞蹈的外在节奏。我国民间流传的“侏儒舞”，一般都有简单故事情节，如“七姐下凡”，“白蛇传”等，可以说是接近小型歌舞戏了。

三、强烈对比和平衡的舞蹈构图及审美要求

中国舞蹈的构图（舞蹈移动线和舞蹈场面），主要体现在舞蹈者的强烈对比和舞台构图的对称平衡上。

第一，中国舞蹈最早运用了舞蹈者身材高矮的对比，来造成一种天然构图（画面）上的美的和谐。如中国舞蹈很早就有“侏儒”演员，《礼记·乐记》上有“倡优侏儒，犹杂子女”的记载。《齐书·乐志》也记载：“侏儒导舞，人自歌之”。他们有的还戴面具，服装也不同，表演极为生动，使中国舞蹈带有很浓厚的民间诙谐幽默色彩。如四川成都扬子山汉墓出土的乐舞百戏画砖，其中描绘的“巾舞”，一女一男，男的手拿鼗鼓，张双臂，蹲步而行，似在追逐女子，样子颇为滑稽。以后就慢慢发展为以舞者身段动作的高矮来人为的造成对比，达到构图上的美的和谐。很多民间民族舞蹈，如新疆地区的舞蹈等，都有类似矮子步舞蹈步法。最近上演的民族舞剧“奔月”，有一段“侏儒舞”，对加深后羿性格刻画，起了很好的渲染作用。梅兰芳有一次曾说：“高力士跪在下面，也应该向后坐下，使一矮坐的身段。跟上面杨妃做的，一高一矮的对照着，才显得格外美观”。^⑬可见戏曲舞蹈也是遵循这一原则的。

第二，便是舞台上的对称平衡（队形的变化和画面的变化）。中国舞蹈注重多数人的队舞，讲究连袂挽臂，因此很自然要求舞台上的平衡，并且一般均是对称的平衡，如舞队人数的对称。相传古时王的舞队用八佾，即八行六十四人，诸侯用六佾，三十六人，大夫用四佾，十六人。^⑭唐代乐舞最多的有到三百人的，张祜诗说：“三百内人连袖舞”。宋的队舞，更是主要以舞台构图为中心的舞蹈形式。“舞蛮牌”有开门，夺桥等队形变化。而在戏曲舞蹈中，最为明显。如龙套的出场，大将的起霸，大都是双双成对的。对称平衡是一种美的形式，是中国舞蹈构图上的重要特征。但不等于说中国舞蹈的对称平衡就不讲究矛盾运动和自然平衡，宋代陈旸说：“陈之为行列，变之为进退”，^⑮就强调构图的变化。汉代傅毅的《舞赋》说：“合场逆进，按次而俟。埒材角妙，夸容乃理。秩态横出，块姿踊起”，也描绘了当时集体舞在进退、左右的不平衡中（横出，踊起）求得对称平衡的情况。唐代宫廷及宋、明各代盛行的队舞，字舞，戏曲舞蹈中的打出手等，都是在矛盾中求得对称与自然平衡的。宋代周密

在《癸辛杂识》上记载了一份舞谱，讲“打鸳鸯场”是：“分颈，回头，海眼，收尾，豁头，拿手，布过”；“鲍老缀”是：“对窠，力胜，齐收，舞头，舞尾，呈收，关卖”，其中就有队形构图的变化。可见，这种强烈对比和对称平衡的舞蹈构图的美学遗产，应该得到很好继承和发扬。

这里，本文想着重探讨一下关于中国舞蹈的审美要求问题。长期以来，有些同志认为中国舞蹈的审美要求是“圆”，个人却认为，在中国舞蹈漫长的发展过程中，形成的审美要求是对比。

对比，就是要求舞蹈（无论在语汇，构图，还是在节奏上）具有强烈的反差，明显的对照，达到在时间，空间，线条，色彩，节奏，幅度，力度，角度等方面的对比，从而造成视觉上和感觉上的强烈对比感，达到匀称的美，战国时公孙尼子就提出：“屈伸俯仰，缀兆舒疾，乐之文也”。^⑤汉代蔡邕也说：“舞者，乐之容也。有俯仰张翁行缀长短之则”。^⑥明代朱载堉则说：“考其大端，不过武舞，文舞二种而已，……至若佾列有多寡，缀兆有修短，态度有离合，进退有疾徐……俯仰屈伸……此则二舞之同也”。^⑦刘师培给古舞下的定义是：“屈伸俯仰，升降上下，和柔其形体……”^⑧可见，对舞蹈应有强烈对比的审美要求，古人虽然没有系流的理论著作，但是早就注意到了。在中国舞蹈几千年发展中，这种审美观得到了不断的发展，中国舞蹈就是从这完全相反而又相互依存的两个动作中求得知谐，又在矛盾的统一体中，求得生动无比的变化，在对比中鲜明地唤起观众的注意，求得形式上的美感。程砚秋曾说：“进要矮，退要高，侧要左，反要右，一个动作要横起顺落，这样才能符合对衬的观点”。又说：“一抬手，一举足，一个探身，一个退步，需要相互对衬，有放就应当有收，有开就应当有合，有虚则有实，有宾则有主，欲进先退，欲收先纵，……”^⑨戏曲舞蹈就十分讲究“起落进退收纵”。又如圆与曲，无曲折就无圆，没有对比就不美。曲是为了圆，圆从曲中来，并不是什么都是一味从圆的。在这一点上，最能见中国舞蹈同古典芭蕾舞和现代舞派的不同。古典芭蕾也讲究曲线和圆滑的表现方法，但不太注意圆与曲的连续与对比。因此，被喻为“新舞蹈之母”的邓肯就曾抨击说：“现在流行的芭蕾舞的每一个表现形式，都是动作的结束，每一个动作，姿式和节奏都不产生连续的动作”。^⑩而现代舞派讲究直线和角度的表现方法，一般又排斥动作的圆与曲。中国舞蹈却是以曲求圆，在对比中求得连贯的。如舞蹈中一个简单的“云手”动作，都离不开曲和圆的连合。《丝路花雨》中的头，肩，胯的“三道弯”舞姿，就是欲圆先曲，造成圆与曲的强烈对比，以达到美学上的效果。而最能说明问题的，是中国舞蹈的舞步。中国舞蹈的舞步从脚跟到脚尖，讲究对比，欲前先后，一起一落，快时如飞，非常美。如戏曲舞蹈中的跑圆场，使人感到象一阵风吹过似的，很多民间舞蹈中也都有。而芭蕾舞则是脚尖先着地，当然也很轻盈优美，但却是两种完全不同的风格。由此可见中国舞蹈的对比审美要求。盖叫天曾说：“走身段舞姿有时要善于把握刚中有柔，硬中有软，软中有硬；慢中有快，快中有慢；长中有短，短中有长；粗中有细，细中有粗；静中有动，动中有静；正中有草，草中有正；阳中有阴，阴中有阳；实中有虚，虚中有实；紧中有松，松中有紧，不紧而紧，紧而更紧。欲左先右，欲前先后，欲直先弯，欲正先斜，欲放先收，……诸如此类的变化，达到此衬彼托，烘云托月，使身段舞姿不但走的圆全周密，而且变化万千”。^⑪这一段话，可说是对我国舞蹈艺术的独特审美的精炼概括。

四、虚实结合的写意风格

舞蹈既然是一种提炼、美化了的艺术形式，就必然同生活真实发生矛盾。在生活真实和艺术真实上，这种舞蹈的矛盾，各民族舞蹈的处理要求和方法是各不相同的。中国舞蹈基于其对舞蹈语汇，节奏，构图三要素的特殊处理，因此在解决舞蹈的矛盾上，有其不同的方法。中国舞蹈的美学观认为，艺术的真实来源于生活的真实，可是艺术的真实又不同于生活的真实，因此舞台上人体的身姿，体态，手型，脚，及队形变化，一切跳，转，翻，滚，走，跑，蹉，踢等等，全是艺术化、舞蹈化了的。我国古典舞大师盖叫天曾说：“尽管有些身段非仿真不可，但生活有生活的尺寸，舞台有舞台的标准，两种不可混淆。踩着生活的尺寸，合着舞台的标准，这就叫半真半假，真假结合”。又说：“所以仿真只能逼真，不可全真，也不能全真”，“半真半假，真也真了，美也美了”。^②真假结合，即虚实结合，形成了中国舞蹈独特的写意风格。国画大师齐白石曾说过：“作画妙在似与不似之间。太似为媚俗，不似为欺世”。在这点上，中国舞蹈同传统的国画很相似。因此，中国舞蹈虚实结合美学上的处理原则，强烈体现了中国舞的写意风格，而且中国舞蹈写意风格之独特，在世界上也是独一无二的。

“会心山水真如画，妙手丹青画似真”，中国舞蹈在对待舞蹈矛盾上，所调动的一切手段，都是为了达到虚实结合这种写意境界。“实”是生活的基础，“虚”是在生活基础上的艺术加工，只实不虚没有艺术，只虚不实，又脱离了生活。中国舞蹈就是虚中有实，实中有虚，虚实难分，以虚作实，创作形象而达到美的。从这一原则出发，中国舞蹈运用独特的舞蹈语汇，节奏和构图，在实与虚的矛盾统一体中，不但真实地，而且艺术化地反映了生活的真实，并且以多胜少，以有限的艺术形象创造无限的艺术境界，从而给人以无限的联想。

神与貌，便是讲究舞蹈演员感情与外形既虚又实的矛盾统一结合。明代的潘之恒专写有《神合》篇，讲神与貌的结合。他说：“不得其神，则运动者形离，目挑者情沮”。梅兰芳谈演《洛神舞》时也说：“舞蹈方面，要使观众感觉到‘神光离合’，‘乍阴乍阳’……的意境，这样才能符合神仙恋爱心情和这段故事的悲剧性格”。^③

又如多与少，中国舞蹈讲究概括生活动作的洗练，这也是虚与实的矛盾统一。梅兰芳在谈《游园惊梦》中的堆花舞蹈时说：“堆花的舞蹈要做到疏密相间，飘飘欲仙。前人对画画的歌诀有几个字，疏能走马，密不通风，很能说明这个问题”。^④一个上马动作，马鞭一挥了事，但一个简单的割稻，洗衣（如舞蹈“丰收歌”，“洗衣歌”）却能美化成好几套的动作。这种提炼生活的浓缩和夸张，正是中国舞蹈对生活虚实结合的处理原则。舞蹈《割不断的琴弦》，用长时间的地面翻滚动作，描绘了张志新烈士割断喉头后的痛楚，呐喊，意志，如泣如诉，给人以深切、完美的舞蹈形象的感受，是很能说明问题的。

再如美与丑，中国舞蹈更是以艺术化的虚实结合来处理这对矛盾。即使是反面人物，中国舞蹈也注意一定的舞蹈形式美，从而达到艺术真实的效果。梅兰芳曾说：“一个喝醉酒的人实际上是呕吐狼籍，东倒西歪，令人厌恶而不美观的，舞台上的醉人，……应该着重姿态的曼妙，歌舞的合拍，使观众能够得到美感”。^⑤宋代的民间舞蹈“舞判”，将外貌丑陋的钟馗，通过各种舞姿，表演成一个心地善良，十分可爱的人物，是神与貌，美与丑，内与外这种虚实结合的最好例子。这种方法在民族民间舞蹈中用得很多。

浅析石涛“一画论”

徐纪昌

石涛撰的《画语录》是一部专论山水画创作的著作，是我国的一部较完整系统的现实主义画论。《画语录》提出的“一画论”是整部著作的纲领。由于书中文字深奥，因此较难读懂。但是只要从现实主义原则出发，就原著的体系脉络，我们还是可以摸到作者要表达的内容，以便吸取其中的精华，为当今绘画创作服务。本文试以“一画论”作何理解发一点议论，求教于识者。

首先我们来剖析一下，石涛是如何在《画语录》中阐述“一画论”的。他在一画章指出“太古无法，太朴不散，太朴一散而法立矣。法于何立？立于一画。”意是未经开辟的远古时代没有什么“法”可言，后一经开发，“法”就有了。这个“法”就是一画。在这里已十分清楚地指出，“一画”就是指具体的“法”。石涛在此确实是运用了老子“朴散

则为器”的语意。他这样做无非是借用老子的话，表达从无法到有法这一思想，再以一法带出众法。他说：“盖以无法生有法，以有法贯众法也。”（“一画章”）这一直截了当的话，为我们正确理解“一画”的含义，划定了一个具体的范畴。因此我们理解“一画”就不能越出画法的范畴。

为了进一步阐明他的思想，他在“运腕章”中再次申辩“或曰：‘绘谱画训，章章发明；用笔用墨，处处精细。自古以来，从未有山海之形势，驾诸空言，托之同好。想大涤子性分太高，世外立法，不屑从浅近处下手耶？’”这是旁人对石涛“一画”之说的一番议论，也可算是一种嘲讽吧！为了澄清旁人的流言，他感叹道：“一画者，字画下手之浅近功夫也。”石涛在这里无非是申明，立一画并非是我大涤子天分高玄，要立什么超脱

如此等等。中国舞蹈就是这样虚实结合处理生活真实和艺术真实，形成了独特的写意风格，这是中国舞蹈的主要民族特征之一。

综上所述，由于中国舞蹈艺术在三要素上的特殊处理，以及虚实结合的写意风格和强烈对比的审美要求，因此，它是个戏剧性很强，节奏感鲜明，技术性很高，写意抒情，载歌载舞的舞蹈艺术样式。这种民族风格和特征，既不同于印度的古典舞，也不同于欧州的芭蕾舞，是在世界舞蹈艺术中独具一格的舞蹈样式。它符合中国人民舞蹈美学上的要求，达到了高度的写意，简洁，丰满和平衡，因此中国舞蹈是一种艺术性很高的美的艺术。

当然，美和美感是有继承性和发展性的，形式美和民族性也有其继承性和发展性，因而，我们只有在继承的基础上，掌握中国舞蹈独特的民族风格和特征，即其独特的美和其具有的美感，才能发展中国舞蹈的优良民族传统，创造出“新鲜活泼，为中国老百姓所喜闻乐见的

人世间的玄奥理论。由此我们得知，“一画”不是什么玄而又玄的东西，乃是写字、画画最基本的功夫。“功夫”者，方法也。

造型艺术要强调基本功。根深叶茂，忽视基础训练，就不能得心应手地表现物象。石涛深知这一点，所以他指出，“一画者，众有之本，万象之根”，“一画之法立而万物著矣。”（“一画章”）“一画”是基础，有了“一画”就能把自然界的万物淋漓尽致地活现在画面上。“吾道一以贯之”（“一画章”），石涛借用孔子在《论语》里仁章中的话，说明“一画”能贯串一切。“贯”可作“贯连”解，而石涛的这个“贯”字还有第二层意思。我们联系“山川章”中“我有是一画，能贯山川之形神”的话来看，“贯”还作表现解。所以掌握了“一画”就能把山川的形神表现得栩栩如生。

作为传统的中国画的基础就是笔墨。既然“一画”是指一种画法，又是基础，那么谈“一画”就得讲笔墨。所以石涛说：“得笔墨之会”。得到了笔墨，就能“墨海中立定精神，笔锋下决出生活，尺幅上换去毛骨，混沌里放出光明。”（“细缙章”）王维《画学秘诀》中说：“夫画道之中，水墨为最上……。”笪重光《画筌》指出：“千笔万笔当知一笔之难”。可见要求“一画”，必求笔墨，求笔墨必求笔力、笔力又决定于腕力。所以要真正“借笔墨以写天地万物”（“变化章”），就得从运

腕、用笔讲起。也就是石涛说的“画受墨，墨受笔，笔受腕，腕受心”（“尊受章”）。为了强调腕力这一基本功，石涛特意在“一画章”提到“腕不虚则画非是，画非是则腕不灵。”要想把“一画”的方法把握住，而且运用自如，“必先从运腕入手也”。（“运腕章”）“行远登高，悉起肤寸。”有了坚实的腕力基础、才能盖起万丈高的“大楼”。

既然腕力在中国绘画中如此重要，那么怎样才算达到标准了呢？石涛说：“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。”做到这些，就达到了有腕力。而“一画”就是达到这种程度的基本方法。有了“一画”这一方法，就能勾勒皴擦，点虱烘染，气贯上下，左右逢源，把客观对象描绘得“具体而微，意明笔透。”（“一画章”）

石涛在论述“一画”的方法以后，进而又阐述了“一画”的作用。他指出：“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。”（“一画章”）这是很重要的话，将一画的作用和特点作了明确的阐发。从字面看，前句讲了“一画”与万笔的关系，后句讲了一画能将万治于一。从意义看又可分两层意思。一可作数字解，“一画”即一划，有亿万万笔组成的画，开始是一划，结束还是以一划而告终。很明显，这种理解，将一画缩小到一

中国作风和中国气派”的，符合时代审美要求的“现代化”的新舞蹈。

一九八〇·五。

注：①⑪⑮宋陈旸《乐书》 ②见《晋书·乐志》、《隋书·音乐志》等书 ③“芦笙舞”也叫“踩芦笙”，流行于贵州、云南、广西、湖南的苗族地区。芦笙舞最初有巾和铃等舞具，以后逐渐取消，现在一般只是以吹芦笙伴奏而舞。 ④汉傅毅《舞赋》 ⑤曹植《洛神赋》 ⑥晋左思《蜀都赋》 ⑦又称“高跷秧歌”，早在《列子·说符》中就有记载，表演形式有集体对舞的大场和两三人表演的小场之分。 ⑧见《鸛鹤舞赋》 ⑨见宋《白紵舞歌诗》 ⑩⑪《练浑身的美》，载《舞蹈》七八年四期 ⑫郑樵《通志·乐略》 ⑬⑭梅兰芳《舞台生活四十年》 ⑮见《左传·隐公五年》 ⑯公孙尼子《乐记》 ⑰汉蔡邕《同令章句》 ⑱明朱载堉《乐律全书》 ⑲刘师培《方乐原始论》 ⑳程砚秋文集 ㉑石井漠《世界舞蹈史》 ㉒盖叫天《一元复始，万象更新》 ㉓《梅兰芳戏剧散论》 ㉔见柳木华《并非“多不如少”》