

# 论“道”在中国美学思想中的意义

范明华

[摘要] “道”作为中国哲学的基本概念,同时也被广泛地运用于中国美学中,并成为各种艺术描述和解释的基本术语和逻辑起点。在美学中,“道”的主要意义有三层,即艺术的存在依据、艺术的创造法则和艺术的审美境界。而艺术本身,则相应地被视为“道”的显现。

[关键词] “道”;艺术;美学

[中图分类号] B83-0 [文献标识码] A [文章编号] 1671-881X(2009)03-0291-06

“道”是中国哲学的基本范畴,同时也是中国美学的基本范畴。在中国古代,“艺”(艺术)的概念通常是与“道”的概念联系在一起的。中国古代不但有“艺道”和“道艺”的说法,而且很早就把“艺”与“道”联系起来看待。可以说,正是“道”,以及与之相关的气、神、意、理、自然等具有形上学意义的概念的嵌入,才使得中国古代具有审美意义的“艺”的概念得以凸显出来。或者说,“道”是使精神和审美层面的“艺”从经验和技术层面的“艺”中凸显出来的一个关键。

## 一、“道”作为艺术的存在依据

在道家的思想中,“道”首先是一种本体论的假定,即“道”是一切事物或存在者的本源(从科学的意义上说,宇宙万物并没有什么“本体”、“本根”,哲学上的“本体”、“本根”实质上是一种形上学的假定,或者说是一种根本价值理念的外推)。按照道家的看法,一切事物或存在者都是“有”,而“道”则是“无”。“有”不能生于“有”,而只能生于“无”。因此,“无”是“有”之为“有”的根据。换句话说,具体事物的存在和价值(所谓“用”)并不是由它自身来决定的,而是由超越于任何具体存在和价值之上的“道”或“无”来决定的。这也就好像是白色底子上的绘画,它所以能成其为绘画,并不是因为它自身的缘故,而是因为白色底子的存在。或者说,如果没有白色(无)作为背景,画面中具体的形象(有)就不能显现出来。因此只有“无”,才能让“有”显现出来。

在儒家的思想中,“道”也是一个经常提到的概念。与道家多从“天”或宇宙全体来谈论“道”不一样,儒家则多从社会人事来讨论“道”的意义。儒家所谓“道”,似乎更接近“道”的本义,即“道路”。因为儒家通常把“道”与人的行为联系起来。而作为“道路”的“道”,正是与“行走”这一行为有关的。按照儒家的看法,“道”就表现于“行”之中,不过这里的“行”不是指“行走”,而是指实行。在这个意义上说,儒家的“道”首先是指行为准则,如《荀子·强国》中所说的:“道也者何也?曰:礼义辞让忠信是也。”即指的是行为准则。但作为行为准则的“道”,也是先于行为、先于经验的,也就是说,它不是行为本身,而是行为的规定。正如人若按照既定的道路去行走一样,道路即是行走的规定。作为对行为的规定,“道”是人的行为是否可能、合理或具有意义的根据。因此,像道家的“道”一样,儒家的“道”也同样具有形上学的意义。而且,儒家不但把“道”理解为具体的行为准则,而且把它理解为一切行为准则所从出的、本然的人性,如孔子的“仁”、“忠恕”,孟子的“性”、“恻隐之心”等等。从这个意义上说,儒家的“道”也是一种本体论假定。

在作为儒家群经之首的《周易》的思想中,“道”又从社会人事扩展到宇宙全体。《周易》所谓“道”,包括“天道”、“地道”和“人道”三个层次。在这三个层次中,最高的是“天道”。如《周易·系辞上传》中所说的“一阴一阳之谓道”的“道”,就首先指的是“天道”,但同时也可表现、落实为“地道”和“人道”。《周易》虽然没有说“道”是“无”,但它所说的“道”,也同样具有形上学的意义,即《周易·系辞上传》中所谓:“形而上者之谓道,形而下者之谓器。”而且,从“道”与“器”的关系看,形而上的“道”,也可理解为形而下的“器”的本体和根据(“器”指它所谓“制器尚象”的器物,同时也泛指一切它所谓“在天成象”、“在地成形”的事物)。

《韩非子·解老》中说:“道者,万物之所以然也。……道者,万物之所以成也。”中国哲学中的“道”,作为形而上的存在来讲,它最基本的意思就是指具体存在者的终极根源,即具体存在者之所以可能、存在、成立的终极根源。

从美学史的角度来看,自先秦、特别是魏晋以后,“道”就被视为艺术存在的根本依据。先秦的儒、道两家,都曾从“道”的角度来谈论“艺”(或“技”),如《论语·述而》中说的“志于道,据于德,依于仁,游于艺”,《庄子·养生主》中说的“道也,进乎技矣”。孔子和庄子所说的“道”,虽然含义不同,但也有相同的地方,即他们都认为“艺”(或“技”)不止于“艺”,或“艺”应有超出它本身之外(之上)的意义。魏晋以后,“道”、“艺”(包括“文”)相提并论,逐渐成为一种习用的、尤其是士大夫阶层谈论艺术的美学话语。如刘勰《文心雕龙·原道》中说的:“辞所以能鼓动天下者,乃道之文也。”符载《观张员外画松图》说的:“观夫张公之艺,非画也,真道也。”《宣和画谱·道释叙论》中说的:“画亦艺也,进乎妙,则不知艺之为道,道之为艺。”陆九渊《语录下》中说的:“艺即是道,道即是艺,岂惟二物。”包世臣《艺舟双楫·记两笔工语》中说的:“艺之精者,必通乎道。”等等。这些看法都是把“艺”与“道”联系起来,把“道”看成是“艺”的根据,而把“艺”看成是“道”的表现。其中,清代刘熙载的说法最具代表性且言简意赅,他在《艺概·叙》中说:“艺者,道之形也。”“形”即形象,作动词用即“形成”、“成形”,用现在的话说就是“呈现”或“显现”。因此这句话的意思就是说:艺术是道的形象,是道的呈现或显现。

“艺”与“道”的结合,从根本上提升了“艺”的内涵。它不但赋予“艺”和艺术家以崇高的地位,而且更主要的是,它赋予原本视为“小道”、“方技”的“艺”以超越的、形上学的精神品格,并使艺术能够超出物质层面、形相层面和技术层面的局限。而超出物质层面、形相层面和技术层面的局限,正是艺术摆脱其功用目的以显现其审美意义的关键。

中国美学中的各种形上学理论——如顾恺之的“以形写神”,刘勰的“因文而明道”,荆浩的“度物象而取其真”,司空图的“超以象外,得其环中”等等,事实上都是以“道”的存在为其逻辑起点的。而在艺术创作中,对现象背后的“道”的揭示,则是艺术表现的最高目标。正如法国画家巴尔蒂斯在谈到中国画时所说的那样,在“物象的背后,还有另外一种东西,一种眼睛所不能见到但可以用精神去感觉到的真实存在。中国古代大师之所以高明,能征服后人,能征服我们,就在于他们捉住了这种东西,并且完美地把它表现出来”<sup>[1]</sup>(第26页)。巴尔蒂斯所谓“背后的东西”,具体而言是中国美学中经常谈论的“神气”、“气韵”、“生意”等等,但从究竟根源上说,则是作为宇宙万物“之所以然”、“之所以成”的根据的“道”。

进一步说,“艺”与“道”的结合,也为中国艺术的价值评判树立了一个最高的尺度,或者说,它给艺术家设定了一个不断提升其作品价值的终极目标。因此,“道”在中国美学中的一个更为突出的意义就是:它不但是艺术之物的存在依据,而且也是它的价值依据。宗白华先生在解释唐代张彦远的一个美学观点,即“夫画者:成教化,助人伦,穷神变,测幽微,与六籍同功,四时并运,发于天然,非繇述作”时说,张彦远“看出了艺术之形上的意义”,他像德国艺术史家文克尔曼认为“最高的美在上帝那里”一样,认为艺术有一种蕴含于宇宙深处的“最根本、最原始的来源”,这种来源“说是神变也好,说是造化也好,说是天地也好,说是上帝也好,都没有关系。就事实的观点看,或者要遭到刻舟求剑的苦恼,但若就价值的观点看,或就美学的逻辑看,‘却是颠破不灭的真理,这乃是所有美学家都要如此肯定的一种假设’”<sup>[2]</sup>(第3页)。从美学的观点看,所谓“本体”其实也是根本的价值。换句话说,在这里,本体论与价值论是一体

而不可分的。

## 二、“道”作为艺术的创造法则

陈鼓应先生在解释老子的“道”时,曾指出“道”的含义有三层,即:实存意义的“道”(“道”作为实体和宇宙生成的动力)、规律性的“道”(包括对立转化的规律和循环运动的规律)、生活准则的“道”(作为生活态度和行为准则的自然无为、致虚守静等等)<sup>[3]</sup>(第139-149页)。“道”的这三层含义并非彼此孤立,而是相互关联。从实存的“道”到规律性的“道”再到生活准则的“道”,是从本体到现象的、自上而下的具体落实(相对而言,儒家的“道”,包括《周易》的“道”,虽不完全具有上述三层含义,但也具有层层“下贯”的意义。如孔子说的“吾道一以贯之”,就是这个意思)。

在中国哲学思想中,没有本体与现象的对立。它所谓“道”,不是静止不动的实体(概念)。也就是说,“道”必须表现为具体的规律和准则,或者说必须表现为具体的事物和行为。只有这样,“道”才成为可以领悟和实行的对象,或者说才成为对人有价值和意义的存在。

从美学的角度来说,作为艺术存在及其价值依据的“道”的具体落实,就是艺术创造的法则(或者叫做规律)。表现在艺术作品中,就是笔法、句法、文法、章法、局法等具体的法则。而就艺术作品作为审美对象而言,则“法”或“法则”(包括古代所谓“格法”、“格律”、“体法”、“法式”、“规矩”、“通则”等等)也可理解为艺术品的结构原理(或者叫做构成原理)。在诗论、文论、书论、画论等文献中,所谓“诗之道”、“文之道”、“书之道”、“画之道”的“道”,就艺术创作和艺术表现本身来说,指的就是艺术创造的法则、规律、方法和艺术品的结构或构成原理。

从艺术法则的意义上说,中国美学中所说的“法”或“法则”,是与“道”——主要是道家的“道”和《周易》的“道”相对应的。作为与“道”(“道”的规律性和变易性)相对应的“法”或“法则”,是恒常与变易的统一。在谈到绘画的创作法则时,清代画家石涛的说法最能表现出“道”在艺术法则中的美学意义。他说:“规矩者,方圆之极则也;天地者,规矩之运行也。世知有规矩,而不知夫乾旋坤转之义,此天地之缚人于法,人之役法于蒙,虽攬先天后天之法,终不得其理之所存。”<sup>[4]</sup>(第13页)又说:“凡事有经必有权,有法必有化。一知其经,即变其权;一知其法,即工于化。夫画,天下变通之大法也。”<sup>[4]</sup>(第14页)在石涛看来,艺术的“法”是与天地的“法”相对应的。而天地的“法”既有恒常的一面(所谓“规矩”,所谓“经”),也有变易的一面(所谓“运行”,所谓“旋转”,所谓“权”,所谓“变化”)。因此,艺术的“法”不应该是固定不变的。它虽然具有确立艺术形象的作用,但不能因此而成为新的创造的束缚。石涛认为,任何具体的“法”都是有限的,因此它只能在有限的范围内发挥作用。换句话说,在它被确立的同时,也就意味着对它自身的否定。而真正的“法”,其实就是天地的“法”。天地的“法”是“大法”、“至法”,是“无法之法”。因此,艺术的“法”要破除自身的局限,必须像天地之“法”一样,始终处在不断的自我否定和变化之中。从这个意义上说,“道”作为艺术法则的美学意义就恰恰在于:它是对一切有限的、人为的、囿于习惯和常规的“法”的否定。

从艺术构成的意义上说,中国美学中所说的“结体”、“布局”、“结构”等等,也是与“道”的规律性和变易性相对应的。作为与“道”的规律性和变易性相对应的“结体”、“布局”和“结构”等等,其基本的构成原理就是“道”所表现出来的有规律的变化,其具体的表现是阴阳、明暗、刚柔、方圆、动静、开合、顺逆、远近、聚散、收放、断连、反正、高下、长短、粗细、虚实、疏密、隐显、深浅、内外等对立面的相互对待、相互依存、相互显现、相互映衬和相互转化。而与此相对应的,则是表现了上述结构原理的艺术作品。而作为表现了上述结构原理的艺术作品,是一个稳定而有张力、完整而连续的生动构成,一个兼具有静态结构和动态节奏的有机整体。因此,它要求在诗歌、音乐、舞蹈等时间艺术中,表现类似于书法、绘画、雕塑、建筑的结构,而在书法、绘画、雕塑、建筑等空间艺术中,表现类似于诗歌、音乐、舞蹈的节奏。正如“道”是规律性和变易性的统一一样,或如宇宙是秩序与变动的统一一样,理想的艺术品应该是一个有节奏感和韵律感的结构整体。

“道”作为艺术的法则和结构原理,或“艺”与“道”的贯通,同时也就意味着艺术作品,与同样受“道”所支配的宇宙天地,有着相同的形式和结构。在中国美学中,艺术形象的创造通常被看作是“比象”、“拟象”、“取象”和“法象”,也即模仿宇宙天地万物自然之象的结果。《周易·系辞上传》中说:“在天成象,在地成形,变化见矣。”朱景玄《唐朝名画录·序》中说:“轻墨落素,有象因之以立,无形因之以生。”在中国美学家看来,艺术创造的过程与宇宙天地万物的生成过程是类似的、相通的。

但所谓模仿宇宙天地万物自然之象,并不是模仿它的表面形态,而是模仿它的内在秩序,也即模仿它的有规律性的表现,模仿它的形式、结构和节奏,或者说是由阴阳、动静、开合、隐显、内外等对立面的相互对待与转化所表现出来的形式关系、结构关系和节奏关系,如清代画家唐岱《绘事发微·自然》中所说的:“自天地一阖一辟,而万物之成形成象,无不由气之摩荡,自然而成。画之作也,亦然。古之人作画也,以笔之动而为阳,以墨之静而为阴,以笔取气为阳,以墨生彩为阴。体阴阳以用笔墨,……以笔墨之自然合乎天地之自然,其画所以称绝也。”又如布颜图《画学心法问答》中说:“大凡天下之物,莫不各有隐显。显者阳也,隐者阴也;显者外象也,隐者内象也。一阴一阳之谓道也。”沈宗骞《芥舟学画编·取势》中说:“天地之故,一开一合尽之矣。自元会运世以来以至呼吸之顷,无往非开合也。能体此,则可以论作画结局之道矣。”在唐岱、布颜图和沈宗骞看来,绘画所取法于宇宙天地万物的,是阴阳、动静、开合、隐显、内外等所构成的内在结构关系,而不是形状、色彩、外貌等表面的(视觉层面的)形相。

因此,艺术形象对宇宙天地万物自然之象的模仿,本质上是对作为规律和法则的“道”的模仿,或者说,是对“道”所表现出来的、具有规律性和法则性的形式关系、结构关系和节奏关系的模仿。这种模仿,我们也可称之为“结构性模仿”。而作为结构性模仿的结果,艺术品的结构,同样也是“道”的一种表现和落实。而艺术品的结构原理,作为“道”的具体化,也如艺术创作的法则一样,它在美学上所具有的根本特点就是“自然”,即清代画家盛大士《溪山卧游录》中所谓:“经营惨淡,结构自然。”

### 三、“道”作为艺术的审美境界

中国哲学中所说的“道”,除了实存、规律、法则(准则)等含义之外,其实还有另外一层含义,那就是“境界”(精神境界)。实存、规律、法则(准则)等所表现的是“道”的“客观”的一面,而“境界”所表现的则是“道”的“主观”的一面。前者是一种客观的、先验的规定,即先于具体存在和感官经验,并必须为事物所依循和人所遵守的规定,而后者则是主体内心活动中的一种精神意义上的自我提升和自我超越。

从主观的和精神的意义上说,“境界”是“道”在人的心灵之中的显现,是“道”在人的心灵之中的表现和落实,是“道”的精神的存在状态。而且,从人的存在意义上说,只有当“道”显现于人的心灵并为人的心灵所把握的时候,“道”的价值论的意义才能凸显出来。因此,“道”的显现,同时也就可以说是人的存在的显现。

在道家的哲学中,“道”不但被视为宇宙的本体、规律和人的生活准则,而且也被视为经由内心的体察、领悟、直觉所达到的“与道合一”、“物我两忘”、自由自在的生命状态。如《老子》第 56 章中所谓“玄同”,《庄子·逍遥游》中所谓“逍遥游”,都是指的“道”的境界。而庄子所谓“无何有之乡”、“广莫(漠)之野”等等,则是此种境界的形象表达。同样,儒家的“道”作为一种内心的修为,也具有境界的意义。孔子在《论语·为政》中所说的“从心所欲不逾矩”,就不仅仅只是一种生活准则,而且还是一种自由的精神境界。

从美学的角度来看,“道”作为艺术存在的根源,只有落实到具体的艺术创作和艺术作品,才能见出它的意义之所在。但艺术创作是一种主观的行为,艺术作品是一种人的创造物,因此,“道”在艺术中的显现,也就自然被赋予了精神的意义。如果说从客观的意义上讲,“道”的显现是一种“向下”的即自上而下的“落实”的话,那么,在精神的意义上说,“道”的显现则是一种“向外”的即由内而外的“表现”。但无论是自上而下的“落实”还是由内而外的“表现”,“道”都具有形上学的意义。

首先,从艺术创作的角度来看,“道”在艺术家心灵中的表现即是一种自由的心灵状态(也即所谓“审美心胸”或审美态度)。如唐代符载《观张员外画松石图》一文中所谓“观乎张公之艺,非画也,直道也”。

当其有事,已知遗去机巧,意冥玄化,而物在灵府,不在耳目。”在这里,“道”所指的就是通过舍弃“机巧”(日常思维)和“耳目”(日常经验)所达到的物我同一或与道合一(意冥玄化)的心灵境界。这种境界,我们也可称之为“艺术的心灵”。

其次,从艺术作品的角度来看,艺术心灵的感性表现,作为“道”的显现,就是艺术的境界。而且,也只有作为具有形上学意义的“道”和具有形上学意义的“心灵”的表现或显现,艺术才能超越其物质的存在和技术的存在而成为一种精神的存在。或者换句话说,只有这样,有形的艺术作品才能承载和担当无形的精神意义。

作为艺术境界或审美境界的“境界”,就其构成而言,是中国美学中所谓情与景、意与象等等的统一。但从“道”的意义上说,则是有形与无形的统一。由于“道”的本源意义,或者由于“无”对“有”的存在和价值所具有的规定意义,因此在艺术境界或审美境界中,“无”或“无形”的表现(在艺术作品中的表现)也具有优先的地位。

在中国美学中,所谓“境界”或“意境”,一个首要的特点就是“虚无”。在诗论、文论、书论、画论等文献中,对“境界”或“意境”的描述通常使用的是“幽”、“深”、“玄”、“远”、“淡”、“高”、“古”、“朴”等语汇。这些语汇所表达的意思虽然有不同程度的区别,但在本质上都是通向“虚无”。如“远”这个概念,徐复观先生在《中国艺术精神》一书中曾指出,“远”是中国美学、尤其是绘画美学的重要概念,而这个概念——如在山水画面中——所代表的是一种通向“虚无”的境界。他说:“远是山水形质的延伸。此一延伸,是顺着一个人的视觉,不其然而然地转移到想象上面。由这一转移,而使山水的形质,直接通向虚无,由有限直接通向无限;人在视觉与想像的统一中,可以明确把握到从现实中超越上去的意境。在此一意境中,山水的形质,烘托出了远处的无。这并不是空无的无,而是作为宇宙根源的生机生意,在漠漠中作若隐若现的跃动。而山水远处的无,又反过来烘托出山水的形质,乃是与宇宙相通相感的一片化机。”<sup>[5]</sup>(第302页)。

艺术境界或审美境界的“虚无”,作为“道”所显现的特征,在客观上是对具体事物的表面形态的扬弃,在主观上是对日常经验和感官感觉的扬弃,或者说,它是对非艺术之物和非艺术之心的双重超越。但这种扬弃和超越,并不是绝对的否定。所谓对事物表面形态的扬弃,同时也是对事物内在在本质的肯定,而所谓对日常经验和感官感觉的扬弃,同时也是对艺术心灵(创造性的、自由的审美想象或人类自我的真实存在)的肯定。因此,“虚无”并不等于绝对的空无,而是“无”与“有”(真实的存有)的统一,也就是说,它既是对非艺术之物和非艺术之心的双重超越,同时又是对艺术之物和艺术之心的双重肯定,其结果是心与物、心与“道”或人与对象的、本质的统一。作为这种“统一”的艺术境界或审美境界,在本质上既可以看作是“道”(经由艺术的心灵)的显现,也可以说是艺术心灵(对象化为“道”)的显现。这种显现,用黑格尔的话来说,就是艺术作品所表现的“最高真实”,而所谓“最高的真实”即“本然的真实”,“是最高对立与矛盾的解决”,是“自由与必然,心灵与自然,知识与对象,规律与动机”等等对立与矛盾的解决<sup>[6]</sup>(第127页)。用中国美学的话语来说,就是自由的生命或本然的生命,即如明代画家董其昌《画禅室随笔·画源》中所说的:“画之道,所谓宇宙在乎手者,眼前无非生机。”

从客观的意义上说,“道”的显现,同时也是其“自然”本质(作为本体的客观性和作为规律与法则的必然性)的显现。因此,艺术境界或审美境界的另一个特征就是“自然”。在中国哲学中,尤其是在道家的哲学中,“道”的存在就是“自然”,或者说,“道”就是“自然”的代名词。而在中国美学中,“自然”(在其非人为的或超越于人为的性质上)也被视为艺术和审美的最高境界。在各种艺术和美学论著中,“自然”一词被频繁地提及,如蔡邕《九势》中所谓“书肇于自然”,阮籍《乐论》中所谓“八音有本体,五声有自然”,刘勰《文心雕龙·原道》中所谓“龙凤以藻绘呈瑞,虎豹以炳蔚凝姿;云霞雕色,有逾画之工之妙;草木贲华,无待锦匠之奇。夫岂外饰,盖自然耳”,李世民《指意》中所谓“同乎自然,不知所以然而然矣”,孙过庭《书谱》中所谓“同自然之妙有,非力运之能成”,欧阳修《唐元结阳毕岩铭》中所谓“文章必得于自然”,谢榛《四溟诗话·卷四》中所谓“自然妙者为上,精工者次之”,等等。从这些说法中可以看出,在中国美学中,“自然”所指代的都并不是艺术品的一般价值,而是它的最高价值。

但从主观的意义上说,“自然”也是“自由”的代名词。《管子·形势》中说:“得天之道,其事若自然;失天之道,虽立不安。”在中国哲学中,“自然”实质上具有“必然”与“自由”的双重含义。“必然”所代表的是“自然”所具有的本体论的意义,而“自由”所代表的是“自然”所具有的价值论的意义。从价值论的角度来说,中国哲学和中国美学之所以如此重视“自然”,其潜在的动机就是希望借此表达对自由的向往。因此,艺术境界或审美境界作为“道”的显现,其根本的特点就是“自由”。

总之,如果从“自然”的意义上来说,那么,中国美学中“道”的实存(根据)义、规律义、法则义和境界义,其实只是一义,即“自然”或“自由”。而美学上为中国艺术所设定的、最高的审美理想和目标,就是传为王维所作《山水诀》中所说的“造自然之性,成造化之功”,也即经由艺术的心灵,并通过揭示自然之性、自然之理以达到超乎一切有限之物和有限之心(直接感知和抽象思维)的自然或自由之境。

### [参 考 文 献]

- [1] [法] 巴尔蒂斯:《巴尔蒂斯论艺术》,笑 声译,载《美术家通讯》1995 年第 8 期。
- [2] 宗白华、张彦远:《历代名画记》,载《学术月刊》1994 年第 4 期。
- [3] 陈鼓应:《老庄新论》,北京:商务印书馆 2008 年版。
- [4] 石 涛:《苦瓜和尚画语录》(清刻影印本),载黄宾虹、邓实:《美术丛书》,南京:江苏古籍出版社 1997 年版。
- [5] 徐复观:《中国艺术精神》,沈阳:春风文艺出版社 1987 年版。
- [6] [德] 黑格尔:《美学》第 1 卷,朱光潜译,北京:商务印书馆 1986 年版。

(责任编辑 涂文迁)

## On the Significance of “Dao” in Chinese Aesthetic Thought

Fan Minghua

(School of Philosophy, Wuhan University, Wuhan 430072 Hubei, China)

**Abstract:** “Dao”, as a basic concept of Chinese philosophy has been widely used in Chinese aesthetics, and has also been a basic terminology and logical starting point of various kinds of art description and explanation. In aesthetics, “Dao” has three major significances, namely, the foundation of the existence of art, the creation law of art, and the aesthetic realm of art. Therefore, the art itself is accordingly regarded as the revealing of “Dao”.

**Key words:** “Dao”; art; aesthetics