

· 美学 ·

论中国古典美学的理论演进^{*}

——以文人绘画为例

沈 沫

[摘 要] 中国古典美学与哲学同根同源，两者存在一些共通而重要的论题。钩沉中国古典美学理论的发展历程，其中发生的重要变化大体有五次：其一为以形写神，即本于形相而重于传神，并由人物之神推演至山水之道；其二为诗画一律，以水晕墨章将文人的画意与诗心沟通为一；其三为度象取真，以气质俱盛为山水图真之要；其四为格物穷理，强调观之以理而尽物之性；其五为凝心成境，心契境象而由瞬间转入永恒。中国古代文人艺术的每次变化皆催生了艺术理论创新和创作播迁，使中国古典美学呈现出跨时代的审美观念变革、成脉络的美感经验变迁和可意会的审美精神流变。历经得形、得神、得意、得真、得理、得性、得境的跨朝代、层累式演进，文人绘画从画工的精专之技，一变而为文人的游心之艺，实现了对超越之道的显现。

[关键词] 中国美学 古典美学 艺术哲学 文人艺术 文人绘画

[中图分类号] B83 - 092

《周易·系辞》云：“形而上者谓之道，形而下者谓之器。”器者，因成其形而具其用，又因各适其用而不能相通，故孔子从人格修养言之曰“君子不器”（《论语·为政》）。然道器不相离，形器不远道。中国古典美学聚焦于古代文学和艺术的研究，尤为关注文人创作中的艺术哲思。文字是文人抒情言志的语言，笔墨是书家与画家传达艺术哲思的语言，历代文士都把对人生的思考、对生命的体悟、对真性的养护、对永恒的追求，蕴藏在诗文、书法、绘画、园林、篆刻等艺术作品之中。诗书文画、园林清物，不同文艺自有其独特技巧与表达方式，在各领域互动互

^{*} 本文系教育部哲学社会科学后期资助项目“藏雅与守拙：北宋文士美学的精神意蕴”（编号24JHQ050）的阶段性成果。

融互摄之中，我们可对具有普遍意义上的理论跃迁进行探讨，这种跃迁在对技法、形式的超越中寄寓了共同的美学精神。文人绘画作为中国古代艺术的代表性形态，可作为把握中国古典美学理论演进与精神超越取向的独特样本。

一、以形写神

形者，万物所显之形相。神者，“妙万物而为言者也”（《周易·说卦》）。先秦诸子思考生命本原，常对“神”进行讨论。《道德经》第 39 章云：“天得一以清，地得一以宁，神得一以灵。”《庄子·徐无鬼》云“劳君之神与形”，将人分为“形”与“神”两面。自汉代起，“形神”便成为中国哲学中的重要问题。《淮南子·精神训》篇中有：“夫精神者，所受于天也；而形体者，所禀于地也。故曰：一生二，二生三，三生万物。”主张人之神来自于天，人之形归于地。汤用彤曾指出：“神形分殊本玄学之立足点。”（汤用彤，第 29 页）至魏晋，形神关系成为玄学清谈的主要论题。这一论题也直接影响了中国美学和艺术理论。

中国绘画的形神之论，起于两汉，盛于两晋。其源头之一，乃是汉朝风行对人物的鉴识品评。刘劭《人物志》云：“凡有血气者，莫不含元一以为质，禀阴阳以立性，体五行而著形。苟有形质，犹可即而求之。”（刘劭，第 13 - 14 页）故刚柔、明畅、贞固之属性，显于仪态容貌，见于表情声色。“色见于貌，所谓征神；征神见貌，则情发于目。”（同上，第 23 页）正因心神自目见之，故人物画自古重视“点睛”。其源头之二，乃是形神存灭的持续论争。重形者，以为形具方能神生。桓谭举“火烛之喻”，“烛无，火亦不能独行于虚空”（见朱谦之，第 32 页）；范缜倡“刃利之喻”，刃失则利无所存。重神者，以为“形有摩而神未尝化”（《淮南子·精神训》），故慧远云“火之传于薪，犹神之传于形。火之传异薪，犹神之传异形”（《庐山慧远大师文集》，第 10 页），宗炳亦云：“若鉴以佛法，则厥身非我，盖一憩逆旅耳。精神乃我身也，廓长存而无已。”（同上，第 185 页）形神两分，使艺术家“很早就超越了对事物进行过于现实主义的刻画”（程抱一，第 109 页）。

东晋顾恺之首次从人物画角度，对形神关系作出深刻论述，其画中之“神”有多重涵义。其一为眼目之传神。《世说新语·巧艺》篇中记其画殷荆州云：“但明点童子，飞白拂其上，使如轻云之蔽日。”（见徐震堦，第 387 页）顾自云“手挥五弦易，目送归鸿难”（同上，第 388 页），眼目直通心神，难描而易忽。因此顾恺之绘人物之目，往往逡巡回顾，数日不动笔，足见点睛之难。其二为人物之情志。人物不同于亭台、楼阁、鬼马，因其不定，须由艺术家苦心孤诣“迁想妙得”。此一“想”与“得”，不仅在形与貌，更在神态与情志。顾恺之评古画，谓《小列女》“面如恨，刻削为容仪，不尽生气”，谓《伏羲、神农》神情窈冥深邃，有得道气象；谓《汉本纪》季王龙颜“超豁高雄”，评“啸人”虽“容悴不似”，然“亦有天

趣”，都表明对人物的精神的推重。（参见张彦远，第116页）其三为“悟对”之通神。在《魏晋胜流画赞》中，顾恺之云：“凡生人，亡有手揖眼视而前亡所对者，以形写神而空其实对，荃生之用乖，传神之趋失矣。”（见张彦远，第118页）人之身形有高低，与画者距离有远近，绘画对象的位置一旦确定，其画面布局的开阔与局促就不能轻易改变，位置高下也就不当随意移易。所谓“对”，似应理解为作画须将人物置于恰如其分的境域之中，否则对境不合、处置不佳，将致神气乖离。正因如此，顾恺之将毛发、动势、服饰乃至画面结构位置、人物所处环境等，作为表达气质与情志的要素。如画裴楷以“颊上加三毛”表其“神明殊胜”（同上，第112-113页），画谢鲲则置于岩石之中以示其清高放达。故而恺之云：“一像之明昧，不若悟对之通神也。”（同上，第118页）探究一像之优劣得失，不如从画中的相对关系领悟其神妙。

从人物之神推演出山水之道，宗炳居首，王微嗣响于后。山水之图，萌芽于晋朝。早期的山水画，“群峰之势，若钿饰犀栉，或水不容泛，或人大于山。”（同上，第15-16页）至宗炳《画山水序》出，一改山水形类铺陈的故辙，山水画转而成为载道之体；王微在《叙画》中亦认为，山水与易象同体。宗炳虽作《明佛论》表崇奉佛教之心，但艺术哲学思想却以老庄思想为内核。他提出的“洗心”“澄怀”，皆受庄子“心斋”“坐忘”思想之启发。宗炳论山水之旨，一谓山水融灵而媚道。宗炳认为“山水，质有而趣灵”（见宗炳、王微，第1页），质者，质地、形体也；趣者，趋也，取也。有即存，灵即神。圣人因灵明善思而发现“道”，贤人因澄虑静怀而体味“道”，山水因其形质而能承载“道”、映现“道”。王微亦认为，山水之形能融和神灵，山水之动能启人神思。二谓身即山水方得神灵。宗炳认为，山水形质接近于道体，但山水本身亦是实存，置身其间，盘桓绸缪，就能由身之所至、目之所视，达到以形写形、以色貌色的目的。故欲得山水之灵，必身入其中，心领神会，才能画像布色，妙写通神。三谓绘与观能应会感神。应者，应于目，即摄入外在之形；会者，会于心，即悟入万物之理。在宗炳看来，创作与欣赏之间，存在一个目击心悟而通于山水之神的过程。圣贤之道映荒照远，山水承其神、融其思，有美在其中，必通畅于外。在观者与画者的会通之中，精神能超越于世俗之外，含摄宇宙之道。王微更详一步，认为观画不仅令人神情飞扬、神思浩荡，更是作者的智慧、才情、精神与观者相通的过程。

由形似而重传神，是绘画史上一次具有形而上意义的跃升。其所传之“神”，并非是转瞬即逝的形态情绪，而是恒久可感可识的神韵气格。传神写照推动中国古代艺术一变形似之技巧，而重形体特质之内在，将人物之“神”，山水之“灵”，圣贤之“道”，提升到了形而上层面。因此，“美丽之形，尺寸之制，阴阳之数，纤妙之迹，世所并贵”，然唯有“神仪在心而手称其目者，玄赏则不待喻”（张彦远，第116页）。“如其人”成为人物画的最高标准，成为中国绘画深入人心、日用而不

知的传统。此一变，引导中国艺术不汲汲于形式，而重思想之阐发、神思之传达，由技进乎道、与道冥合成为永恒的追求，精神的会通成为创造和鉴赏的共同宗旨。

二、诗画一律

诗者，秉天地之心。画者，摹天地造化。陆机云：“丹青之兴，比雅颂之述作，美大业之馨香。宣物莫大于言，存形莫善于画。”（见张彦远，第3页）然而诗为心声，本乎天地；画为心迹，根于万象，情动于中，意措于笔，两者有着法度的共通性、意义的共感性。诗重在含蓄于诗外之韵味，文人绘画需心观而不可停留于目视。诗是因文明道，画是以形媚道，故而两者在体道、达道上又具有内在的一致性。诗画共融，植根于王维水墨之实践。自此，“诗画一律”成为古典美学中具有鲜明特色的范畴。

其一，以画道摹造化之功。中国的人物绘画与早期的山水画皆重视线条，无论“曹衣出水”抑或“吴带当风”，都是一种精心雕刻的线条艺术。至唐，山水之变，始于吴道子，而成于李思训和李昭道父子。画至吴道子已有离、批、点、划之法，二李亦成山水之势，都体现了对此前谨严工细之风的反拨。然二李设色山水虽然精妙，仍以线条勾勒、精心敷色为主。至王维始创“破墨”之法，用水将墨分出浓淡不同的层次，用以渲染并表现出山形的阴阳向背。张彦远记王维“工画山水，体涉今古”（同上，第191页），其“今古”当有多重含义：从色彩言之，古即着色，今或水墨；自技法言之，古即勾勒细描，今或点画簇成；自风格言之，古即细巧，今或润厚。董其昌亦称王维“始用渲淡，一变钩斫之法”（董其昌，第37页）。由破墨而带来了墨分五彩，并区分出浓淡、浅深、焦润，水晕墨章逐渐与随类赋彩并行，日益成为文人艺术最重要的思想“外衣”。画面黑白相间的布局，表面看似乎是“错彩镂金”式审美的消褪，但事实上，水墨及相关技法的出现，体现了与道为一的特征：墨为玄黑，与道为一；分而生干湿，此一生二；干分轻重，湿分浓淡，高低晕淡，品物浅深，此则二生三；运墨而分清、润、沉、和，再加渲淡皴染，“笔以立其形质，墨以分其阴阳”（《韩氏山水纯全集》，第8页），于是能挫万物于笔端，这是对山水媚道的生动注脚，标志着此前“以色貌色”的范式悄然发生了转向。托名王维的《论画三首》云：“夫画道之中，水墨最为上。肇自然之性，成造化之功。”（见赵殿成，第489页）水墨山水是中国画的精髓，亦成为古典美学脱略形相而在精神层面的一次腾跃。

其二，诗画兼容的美感。王维诗、书、画、乐兼擅，造诣深厚，加之精通佛典，其“胸次所存，无适而不潇洒，移志之于画，过人宜矣”（《宣和画谱》，第102页）。王维其诗，极具悠远清新的画面之感，如《钟南山》“白云回望合，青霭入看无”（见赵殿成，第124页），《汉江临泛》“江流天地外，山色有无中”（同上，第150页），分明是一片平远景象，后诗颈联成为欧阳修、苏东坡取法的

妙句；而“隔牖风惊竹，开门雪满山”（见赵殿成，第122页），“嫩竹含新粉，红莲落故衣”（同上，第124页），描绘风物之动态、色彩之艳丽，亦为绝佳的画境。苏庠《后湖集》评王维诗云：“‘中岁颇好道，晚家南山陲。兴来每独往，胜事空自知。行到水穷处，坐看云起时。偶然值林叟，谈笑无回期。’此诗造意之妙，至与造物相表里，岂直诗中有画哉？观其诗，知其蝉蜕尘埃之中，浮游万物之表者也。山谷老人云：‘余顷年登山临水，未尝不读王摩诘诗，固知此老胸次，定有泉石膏肓之疾。’”（胡仔，第97-98页）王维其画，也有优美可感的诗境，有天机独运的诗意。荆浩称其“巧写象成，亦动真思”（荆浩，第5页），画成为激发诗思的动因。王维作画，往往不顾时序，将不同时节之物并置一图之中，或在《袁安卧雪图》写雪中芭蕉，或画桃杏芙蓉，现实无存而图象宛然，后人不解，聚讼纷纷。然王维直以幻相入画，以须臾之感突破时空之限，以一己之心胸而涵融四时之景，拓展笔墨之力，照亮了永恒的宇宙。故《旧唐书·王维传》称其“笔踪措思，参于造化……如水平远，云峰石色，绝迹天机，非绘者之所及也”。

其三，独立空灵的精神。山水不再作为人物画的附属而逐渐具有独立地位，其在文人心中的重要性也日益增长，这与中唐以后中国文化的转向密切相关，也与文学艺术的趣味与思想内涵的变化紧密相连。随着三教合流的深入，加上中唐以后政局的动荡，文人士大夫大多以精神的超越与优游对抗残酷的现实，而山水正是这一精神世界的外化。正如王维笔下的“辋川”，本质上是一个超越万象的精神庄园，一个被深深看见的世界，又是一个孤绝无人的时空。在当下一瞬的飘瞥中，世界向人们独自而又自由地消息、起落。《鹿柴》诗云：“空山不见人，但闻人语响。返景入深林，复照青苔上。”（见赵殿成，第243页）王维的精神世界不是与人隔绝的，恰似陶渊明“结庐在人境”，是将人声揉进时间的密林。大自然的夕照余晖给空寂的深林带去一色暖意，这个世界是空灵而自足，在幽深中耀出光明，在孤寂中立定人的精神。文人在绘画中，晕染山静水动云绕，细察自然的一动一静，一呼一吸，由此而感悟生命之律动。中国艺术中的气韵生动与时空玄远之幽思，多在山水树石、扁舟驳岸等景致的一推一挽之间。水墨淡去了五彩的雕琢，去除了人为的造作，恢复到不受羁束的鲜活，艺术历史进入了笔墨涂抹的寂寥之中，“诗意山水”超出了“形色山水”。

王维之后，文人山水逐渐淡五彩而亲水墨，显韵章于浓淡之际，融诗心于图画之中。哲学与绘画本属两种语言，但文人绘画却将二者由分异转为会通。中国绘画独辟蹊径，形成与西方绘画的极大差异，肇端就在此时此处。王维用诗人的胸臆营造意象，构思笔墨，创造出形式和内涵兼具的新绘画，荆浩评其“笔墨宛丽，气韵高清”（荆浩，第5页）；同时王维又开辟了诗画互补共融的时空，诗情激发着绘画的灵感，画意又加深了诗情的氤氲，诗情画意既萦绕在心又历历在目，辟出一个独特的宇宙。墨色之变背后，折射的是哲思之变，表征着的是中国艺术的转折与中国文明之走向。

三、度象取真

中唐开始的变乱影响了文人的心态与追求，淡去声色成为一种主动的意识。五代的争战固然瓦解了过去的秩序，但也使人们对于世界的观察体悟范围变得更大。墨含五彩的观念在发展，而对物象的观察、揣摩、思索也同时在文人和艺术家中蔓延开来。如何把握这个变动不居的世界，寻求秩序动荡背后的稳定，寻求生命背后的真实与永固，是五代时艺术创造的母题。“真”的问题，成为推动文人绘画发展的重要因素。

“文人画发展的初始阶段，‘真’的问题就被提出。”（朱良志，第2页）荆浩在《笔法记》中提出“图真”作为中心论点，目的是为水墨之存在寻找理据。当然，以象论画，不起于荆浩。《周易·系辞》云：“圣人立象以尽意，设卦以尽情伪。”谢赫“六法”启示我们，人物的精深微妙，往往在物象之外，如谢赫云：“若拘以体物，则未见精粹，若取之象外，方厌膏腴，可谓微妙也。”（谢赫、姚最，第8页，有校改）以“真”论画，也不源于荆浩。如姚最《续画品》评萧贲，称其“雅性精密，后来难尚。含毫命素，动必依真”（同上，第12页），“真”指一种自然状态下的真实。但将气韵用于山水，对“真”的涵义作了最深表述的是荆浩，“图真”成为评判山水画的基本标准，“创真”成为画者创作的内在自觉。

其一，“方如其真”须明华实之辨。《笔法记》云：“画者，画也，度物象而取其真。物之华，取其华。物之实，取其实，不可执华为实。若不知术，苟似可也，图真不可及也。”（荆浩，第3页）华，意味着鲜活的色相世界；“执华”只得到“苟似”，是一种表面的相似性。“度”，是画者对外在形象的揣摩，这是一个艰苦的探索过程，绘者惊异于山谷古松之形态，“携笔复就写之，凡数万本”（同上），才有对于“度”的相对准确的把握。而“取”，意味着画者对于物象的拣择。从事绘画须深入体悟物象，然后摄取其真，传达出这个世界的元真气象，也即“图真”。故《笔法记》云：“似者，得其形遗其气；真者，气质俱盛。”（同上）“气质俱盛”，是画者心随笔运、隐迹立形，传达出物象内在的气度神态。画家性灵开启、心识自在，取象不惑、备仪不俗，审美物象才能生气贯注、真趣充盈。徐渭《书倪元镇画》云：“一幅淡烟光，云林笔有霜。峰头横片石，天际渺长苍。虽贖须金换，如真胜壁藏。扁舟归去景，入画亦茫茫。”（《徐渭集》，第206页）真强调的不是繁华的铺排，而是气质与性灵的融合。沈宗骞亦云：“夫华者，美之外现者也。外现者，人知之。若外现，而中无有，则人不能知也。质者，美之中藏者也。中藏者惟知画者知之，人不得而见也。然则华之外现者，博浮誉于一时；质之中藏者，得赏音于千古。”（沈宗骞，第44页）

其二，“搜妙创真”凸显作者创造精神。荆浩提出了笔法六要，即“气、韵、思、景、笔、墨”。与谢赫六法相比，荆浩用“思”代替了“传移模写”，思者，“删拨大要，凝想形物”，此思并非是理性的思考或计量，更多是一种创造过程中的

心识状态，类于《文心雕龙·神思》中所论“文之思也，其神远矣。故寂然凝虑，思接千载，悄焉动容，视通万里”。“思”意前后相通，体现的都是澄滤纷繁复杂的心绪，使境象的轮廓从心中呈现出来。“凝想形物”，强调画家的心识凝聚，使外在物象凝为心中之物。荆浩又用“景”的“搜妙创真”替代了谢赫的“应物象形”，高扬作者的创造精神。“搜妙创真”，体现的是一种对世间万物的妙觉，是一种当下圆满的审美直觉，妙悟成真，触物即道。他评价张璪的画“气韵俱盛，笔墨积微，真思卓然”，评价项容的树石虽顽涩不群，但“用墨独得玄门，用笔全无其骨，然于放逸，不失真元气象”（荆浩，第5页），都强调了真之于画的重要性以及创造对于图真的价值。其后北宋韩琦论画，亦云“观画之术，唯逼真而已。得真之全者绝也，得多者上也，非真即下矣”（俞剑华编，第381页），以“真全”为绝妙之本。

荆浩对于气质的高扬，对于笔墨的运用，特别是淋漓真意的强调，扬弃了李昭道铺排山水、布置人事的画法，但又将“气”与“势”联系起来，以大开大阖之笔，开辟了一种新的全景式山水，成为五代至北宋山水绘画的新范式，开百代标程。此一作画方式，极为时人称赏。北宋沈括《图画歌》写道：“画中最妙言山水，摩诘峰峦两面起。李成笔夺造化工，荆浩开图论千里。范宽石澜烟林深，枯木关全极难比。江南董源僧巨然，淡墨轻岚为一体。”（同上，第210页）这分明指出了荆浩山水千里之势的广大和磅礴。一张图画，山巍峨而不绝，水逶迤而不断，参差绵延，能现千里之势、见千里之景，既充满丰富而逼真的细节，又透出对全局宏阔的把握，传递出令人心魄摇动的强烈震撼力。度象取真是荆浩论画之纲领，促其开创了北方的山水画派，推动了山水画的成熟。而“如其真”，即用揣摩和灵思呈现万千山水的本来面目，这为后世把握文人绘画的真性提供了重要启示。

四、穷理尽性

“理”“性”用之于画论，大抵最先出于谢赫《古画品录》对陆探微的褒扬：“穷理尽性，事绝言象。包前孕后，古今独立，非复激扬所能称赞。”（谢赫、姚最，第6-7页）此一“穷理尽性”，又与汉末的《人物志》关联甚深，强调绘画要对人的精神品质和性格才学作综合的把握。自五代而入宋，因前期的积累、发酵、孕育，思想与艺术均有了极大变化。儒学复兴与古文运动得以完成，学人的哲思与文名同样震耀千古。北宋以“文”立国，经由科举而与君主同行治天下之权的文人士大夫，也逐渐占据了思想文化的高地，涌现出众多硕学鸿儒、文史巨哲。数代文宗，思接千载，神囊宇宙，沟通天人。宋人拈出“理”与“性”，不仅牵引思想之集成，亦涵育艺术之革新，可谓体味绘画之精神的新解。

其一，巧思状物则物无遁形。对诗画佳作之判准，不仅有诗文大家的思考，亦有理学先哲的感悟。欧阳修记录梅尧臣论诗有言：“必能状难写之景，如在目前；

含不尽之意，见于言外，然后为至矣。”（《欧阳修全集》，第1952页）以绘画能传画外之景、作诗能抒言外之意为登峰造极。欧阳修云：“古画画意不画形，梅诗咏物无隐情。忘形得意知者寡，不若见诗如见画。”（同上，第99-100页）亦将“得意”作为诗画创造的共同追求。苏轼云：“论画以形似，见与儿童邻。”（《苏轼诗集》，第1525页）苏轼此论并非是对“形似”的轻视。他认为“形似”乃是绘画的基本要求，这是孩童们皆知的道理。论画应重视画之“意气”，此乃画之外形而上之意味。邵雍《诗画吟》中有“丹青入巧思，万物无遁形”（《邵雍全集》，第372页）之句，把挣脱形似、直达物情作为提升诗画造诣之共旨。董道云：“乐天言：‘画无常工，以似为工。’画之贵似，岂其形似之贵邪？要不期于所以似者贵也。”（董道，第70页）绘画呈现“形似”的内在之由，才是最可贵之处。这些言说，可视为形神论在北宋的引申和回响。

其二，观物必审以明乎物理。北宋对“理”进行了重新的发掘和定义，“理”不再仅是内藏于物、待人发掘的“文”，而是上升为万事万物运行的根本规律和法则。张载云：“万物皆有理，若不知穷理，如梦过一生。”（《张载集》，第321页）理有生之理、易之理，亦有事之理、物之理，其共通之处，则在于生成变化的规律，即程颐说的“‘知幽明之故’，知理与物之所以然”（《二程集》，第1028页）。空有形似而不得其理，画不可能造于神。故宋人有形理之分，如苏轼在《净因院画记》中云：“余尝论画，以为人禽宫室器用皆有常形，至于山石竹木水波烟云，虽无常形，而有常理。常形之失，人皆知之；常理之不当，虽晓画者有不知。”（《苏轼文集》，第367页）所谓常理，乃是表现物之为物的独特规定性，是一物区别于他物的特殊规律。苏轼用文同笔下的墨竹来说明常理，即“如是而生，如是而死，如是而拳拳瘠瘳，如是而条达畅茂，根茎节叶，牙角脉缕，千变万化，未始相袭，而各当其处”（同上）。这里的常理，乃是万物相分，不可混淆、难以替代，而又生成化育、千变万化的根据与状态。苏轼之所以提出论画不能停留于形似，因为曲尽其形仅是画工之艺，而审辨其理，方为高人逸士之要。形似有失，缺憾不大；常理不当，则形与旨乖，全篇都废。由此反观王维的《袁安卧雪图》，雪中芭蕉即便有时节不当的形相之失，然画中蕴含的“常理”，纯然是一种不随世情炎凉而与时俯仰的清高刚正。有此理，形即有失，亦不悖其神。

欲明其理，则须“深观”。格物既为文士治学立身之基，观物亦为绘者探趣传神之本，“格”与“观”可看成一事。邵雍云：“夫所以谓之观物者，非以目观之也。非观之以目，而观之以心也。非观之以心，而观之以理也”（《邵雍全集》，第1175页）。理学家程颐云：“所以能穷者，只为万物皆是一理。至如一物一事，虽小，皆有是理。”（《二程集》，第157页）宋代画者观察事物之精深，把握物态之严细，在画学著作中对此多有谈及。郭熙论山有四季之景，论水有四时之色，节候不同，山水各异，观察须精细入微。韩拙云“品四时之景物，务要明乎物理”（《韩氏山水纯全集》，第7页），主张在物的形状、色彩、明暗变化中，把握不变

之理。刘道醇记观画之法亦云：“先观其气象，后定其去就，次根其意，终求其理。”（刘道醇，第1页）苏轼在《跋与可墨竹》中云：“与可论画竹木，于形既不可失，而理更当知。生死新老，烟云风雨，必曲尽真态。合于天造，厌于人意，而形理两全，然后可言晓画。”（见李日华，第175页）合于天造，乃是造化造物之由；厌于人意，乃是形诸笔墨之道，形理两全，才是绘画之道。

其三，穷物之理而尽人之性。《周易·说卦》云“穷理尽性，以至于命”；《礼记》解“性”为“天命之谓性”。程颢解之云：“凡天地所生之物，须是谓之性。”（《二程集》，第29页）性出于天，合于自然，故万物皆秉一性，此谓天性。万物同出于天，然“各有成性存存”（同上，第30页），也就是有各自本性与规律，此谓物性。张载讲得好：“穷理亦当有渐，见物多，穷理多，如此可尽物之性。”（《张载集》，第312页）此是穷物理而尽物之性。理在人身、人事上的体现，即为人的本质、精神与个性，此谓人性。《礼记·中庸》云：“唯天下至诚，为能尽其性；能尽其性，则能尽人之性；能尽人之性，则能尽物之性；能尽物之性，则可以赞天地之化育；可以赞天地之化育，则可以与天地参矣。”这一论述，沟通了穷物之理、尽人之性与参赞化育的联系，使物、人、天得以统一。故画必重其理，如郭若虚论古时画家画妇人，“貌虽端严，神必清古”，而“今之画者，但贵其姘丽之容，是取悦于众目，不达画之理趣也”。（参见郭若虚、邓椿，第28页）苏轼在《书晁补之所藏与可画竹》中亦云：“与可画竹时，见竹不见人。岂独不见人，嗒然遗其身。其身与竹化，无穷出清新。”（《苏轼诗集》，第1522页）尽物之性，亦即尽人之性，参灵酌妙，与物俱化，故能下笔有神，变化不一。因此，在宋人看来，“诚”是万物天性的本然呈现，也是人类内心的自然流露，唯有至诚才能把自我与众人的本性充分发挥，也才能通达万物，利用并发挥其物性之用，使天性得其所成，达到理与性的统一。

在烟云变灭之际、空旷有无之间，山水传达的是文人对万物之理、天地之道的认知与体悟。故荆浩住太行而写万松异态，李成居营丘而绘水石幽远，文同谪戍洋川而悟琅玕之性，其览物之广博、观物之精审，虽异地且同工，既穷理而尽性。这种努力并不仅仅是现代物理学抑或植物学意义上对物种特性的探讨，而是对万物内在规律与深层关联的把握和呈现，因此，不完全是一种物理的、科学的真实，而是一种精神的、超越的真实。宋人对绘画之理的深入思考，让画家不再满足于描摹物的外在形貌，而是探求物的内在之理，以及确立人与物之间的互动关系，故能笔驱造化，使万物各得以全其生理。

五、凝心成境

元代以来，古典美学对“真”与“理”的追求，逐渐演变为对生命真实的追求，并通过文人艺术家创造的“境”来实现。境，或称为意境、境界，不同于艺术风格，它不是美感特质的分类，而是一种主观生命对外在世界的凝铸。无论谈理

抑或论性，都离不开“心”的发明与“境”的呈现，心连作者之意，境连呈示之象，二者沟通天与地、物与人，是中国绘画中一层极高的抽象。叶朗认为，意境一方面超越了具体的象，另一方面又将个体之意上升为人生感、历史感、宇宙感，因而意境乃是“意象中最富有形而上意味的一种类型”。（参见叶朗，第 117 页）细味之，可从心、意、象、境的联系中对意境进行把握。

洞变悉微，心侔造化。心灵与造化，有着隐秘而幽深的联系。王微《叙画》云：“本乎形者融灵，而动变者心也。”（见宗炳、王微，第 3 页）以画者之心，洞悉山水神灵之所钟，而形之于手。朱景玄认为画为臻圣之途，就是因其“穷天地之不至，显日月之不照”（见吴企明，第 2 页），运千里于指掌，补造化之缺余。张璪概括画松之心得为“外师造化，中得心源”（见郭若虚、邓椿，第 155 页），被誉为中国绘画千古不变的纲领。欲得造化之奇、山川之灵，还需心的灵静透脱，心能够洞悉其变，精审其真，深思其理，独得其性，而与天地精神相往还。郭熙创作秉持林泉之心，认为有此心才能万虑消沉、胸中宽快、意思悦适。郭若虚云：“凡画，气韵本乎游心。”（同上，第 26 页）心灵的优游，是造就无限生动之气韵的根本。欧阳修云：“诗之为巧，犹画工小笔尔，以此知文章与造化争巧可也。”（《欧阳修全集》，第 1982 页）所谓“精神还仗精神觅”（汪藻，第 383 页），正因画者之心，才能把握万物的精神。

立意取象，即心即境。境界本自佛学，指人通过修炼而达到的独创性高度。刘勰在《文心雕龙·神思》篇中首次将意象并提，云：“玄解之宰，寻声律而定墨；独照之匠，窥意象而运斤。”强调的是主体心意与客体物象的统一。迨至唐朝，“意”“境”兼重，二者成为中国古典美学中的重要范畴。遍照金刚云“用意于古人之上，则天地之境，洞焉可观”（见卢盛江，第 1843 页），又云“置意作诗，即须凝心，目击其物，便以心系之，深穿其境”（同上，第 1243 页），境与心的关系昭然若揭。王昌龄倡“三境”之说（同上，第 1242 页），刘禹锡提“境生象外”（同上，第 1243 页），司空图云“象外之象”（《司空表圣文集》，第 42 页），都是强调意境融彻，出于表象之外，虽简易闲淡，而有深远无穷之真味。

从诗延展到画，境界既渗透作者的思与意，又融凝物体的象与境。文人画家从自身所感出发，在格物致知的严谨观察与用情用心的投身体味之中，将所画之物融于灵府中，于胸中熔铸陶冶，去滓存精，以手写心。正是在此意义上，山水不同于影像。虽千山之奇、万水之秀，若不分主次、一概描之，必然混沌一片。欲夺其造化，必得以心灵之观照，取大意与大象，把握山水之精神而成其完美意境。对画者而言，心即境也，治其境而心不同，则我之绘所以为境者，他人未必相同。取境既异，下笔既殊，则物色景致、构图经营，相差绝远，风格亦因此迥异。故荆、关之山水，奇峰突兀，气势雄伟；李成之山水，墨润笔精，如梦雾中，石如云动；范宽之山水，峰峦浑厚，气壮雄逸；董源之山水，灵峰出没，云雾显晦，不装巧趣，皆得天真；巨然之山水，气格清润，骨体雄伟；郭熙之山水，山势耸回，水源高远，

平远为佳。至于倪云林，则一河两岸，曲涧寒松，笔法秀峭，空明澹宕；黄子久，则清真秀拔，笔简意远；吴仲圭，则岚淡气轻，高古清逸。以上皆为山水大师，画风虽异，率皆以画写境，又以境示心，各自成就一片独特天地。

山水迹化，境现本体。因景会心，由心凝境。山水从来都不是对自然景物的简单记录，也并非仅为清供把玩之物，而是文人“搜尽奇峰”的记忆，是山川与之神遇，经心灵陶铸而迹化的结晶。张载云：“神为不测，故缓辞不足以尽神，缓则化矣；化为难知，故急辞不足以体化，急则反神。”（《张载集》，第16页）“神为不测”，文人与山川之神遇，是在极为迅速而又不可知的瞬间完成；“化为难知”，山水之“迹化”是一个连续渐进的过程，蕴藏着难以体察的微妙变化，特别是经过文人深沉本性的敷染，实现外在自然与内心自由的结合。故有外在之山水，有胸中之山水，有目见之山水。由寓目之山水，而成施诸笔墨、敷于绢素之山水，山水非笼统之物象，而含艺术之精思。杜甫云“会当凌绝顶，一览众山小”（见仇兆鳌，第4页），“会”讲求妙悟之机缘，“凌”则意味创设之艰辛。经过了传神写照、文心融汇、去华取真、穷理尽性的凝萃妙悟过程，胸中脱去沉滓，自然丘壑营构，随手写出，则成传神之作。因此，画家笔下之山水，不是客观外在的山水，而是一幅超越主客对立与分离之“山水”，是老子所云“为腹不为目”（《道德经》第12章）之山水，是山川使予代言、能贯山川之神之山水。

故以境界论，中国的文人绘画并非仅是单纯的审美活动，更是一种在别造一境中澄怀观道、味道的过程。心源与造化合一，在时空中妙悟一瞬而得永恒，此境是一个似静实动的景境，有天机之发动，笔墨之律动，万物之流动，气韵之生动；此境亦是可重现之境，然重现却不是重复，而是共感共情、即心会境，是后人与前人的相通相契；此境又是敞开之境，阴阳氤氲、天人相感，令观者识此心、生此意，流露出的是文人心中一种超迈凡俗的意趣。故“绘画之美成于瞬间，它不经由概念演绎或逻辑推理而致，也不按照现有的画谱复制摹仿。这是不可复得的审美活动，运墨即道，当下即是，弄巧成拙，转念即非”（汤凌云，第268页）。

因此，文人山水塑造的境界，本质上是“实有”与“真无”的结合，“实有”即不离现实，因为天地万物皆为造化所钟，形立其中，舍此无境；“真无”即不属现实，因为绘画呈现的是经心源映照之境，神于象外，不可执之为实。画中山河大地、枯木竹石、淡霭轻烟，在人间又非人间，作者“以一管之笔，拟太虚之体”（见宗炳、王微，第3页），在创作一刹那为画作灌注了生命，画作便具有了超时间性的存在，让人在刹那中恍见终古，在方寸中显现大千，在有限中寻觅无限。文人山水的凝心取象、感瞬成境，赋予了绘画凝定时空、追寻永恒的力量。

六、结论

中国哲学是成人之学，中国美学是性灵之学。《论语·泰伯》云“兴于诗、立

于礼、成于乐”，儒家将“乐”作为人格修养的最后一环；道家在普遍生命之流衍中齐同万物，原天地之美以达万物之理；释家提供了思考世界意义本源的方式，禅宗崇尚在人的瞬间妙悟中把握永恒的存在，与审美活动具有极大相似性。（参见沈沫，第64页）儒释道思想发展的路径虽然歧异，但殊途而同归，都指向对人的意义的思考，都把境界提升与内在超越作为成人的关捩。本文以文人绘画为例讨论中国古典美学的理论演进，是在以时间为刻度的历史当中，考察中国古典美学超越时间的“精神性”存在，以及思想的无限延展性与创作的无限可能性。艺术家会被镌刻在时间的标尺上，但是古典美学之精神与文人之真性，却超越了时间的阈限；作为时间的历史可以记录人与物的存在，但以“百年人作千年调”为己任的文人艺术家，其感兴妙悟的天地之美、万物之理、真宰之性、万古之境，实是自有限创造出无限，而成为“非历史”的精神性家园。

正因如此，有学者认为，中国有一个以历史为本的精神世界。历史基于时间，是一种刻上了人文标记的“时间”，但这对于中国古典美学来说，只有一半适用。考之于历史，回溯于时间，一代代文人在作品中的“历史”痕迹，较明显者大体在质料、技法、形态的嬗变上。材料与技巧固能因时而变、因事而新，但本文所钩沉的中国古典美学精神，是在历史中产生但却超越历史的“不变”。中国古典美学中审美观念的时代差异、美感经验的脉络变迁和审美精神的发展流变交织在一起，虽错综复杂但主脉清晰，而且与王朝替换的时间并不一一对应。这些变化，不是全然的前后否定，而是与哲学发展相结合的创新；不是率意的涂抹，而是美学精神的自我超拔与跃升。与文人身份相应的一种绘画语言完成了灵魂的蜕变，在艺术史变化中显现出自身。

同样，中国古代艺术并不存在一个从具象到形象、从形象到印象、从印象而抽象的不断对象化的分离过程。宗白华认为中国绘画的“笔法是流动有律的线纹，不是静止立体的形象。”（《宗白华全集》第2卷，第104页）中国绘画由形入手，通于神灵，辅以文心，穷尽物理，传达真性，成天地感通、生机周流之境。因而古典美学中的形上之辩，并不是相互分离、先后替代的，而是前后相因而又延续新生、新新不停的有机整体。文人对艺术哲学之思考、中国古典美学之求真的精神，贯穿在这个整体之中，绵延不断。所谓“有道而不艺，则物虽形于心，不形于手”（《苏轼文集》，第2211页），艺术总需要语言和载体，文人的艺术创造也本于其所生存的世界、生发于形而下之现世，但艺术创造发出的却是“天问”，是对形而上之道的追问，也是对宇宙本体的妙悟。

参考文献

古籍：《道德经》《淮南子》《旧唐书》《礼记》《论语》《文心雕龙》《周易》《庄子》等。

程抱一，2023年：《虚与实：中国绘画语言研究》，北京：商务印书馆。

董其昌，2008年：《画旨》，杭州：西泠印社。

- 董道, 2016 年:《广川画跋》, 杭州:浙江人民美术出版社。
- 《二程集》, 1981 年, 北京:中华书局。
- 郭若虚、邓椿, 2013 年:《图画见闻志 画继》, 杭州:浙江人民美术出版社。
- 《韩氏山水纯全集》, 1985 年, 北京:中华书局。
- 胡仔, 1962 年:《苕溪渔隐丛话》, 北京:人民文学出版社。
- 荆浩, 1963 年:《笔法记》, 北京:人民美术出版社。
- 李日华, 2010 年:《六研斋笔记 紫桃轩杂缀》, 南京:凤凰出版社。
- 刘道醇, 2017 年:《圣朝名画评 五代名画补遗》, 太原:山西教育出版社。
- 刘劭, 2014 年:《人物志》, 北京:中华书局。
- 卢盛江, 2015 年:《文镜秘府论汇校汇考》, 北京:中华书局。
- 《庐山慧远大师文集》, 2014 年, 北京:九州出版社。
- 《欧阳修全集》, 2001 年, 北京:中华书局。
- 仇兆鳌, 1979 年:《杜诗详注》, 北京:中华书局。
- 《邵雍全集》, 2015 年, 上海:上海古籍出版社。
- 沈沫, 2023 年:《论中国古典美学之系统》, 载《同济大学学报(社会科学版)》第 4 期。
- 沈宗骞, 2017 年:《芥舟学画编》, 杭州:浙江人民美术出版社。
- 《司空表圣文集》, 2013 年, 上海:上海古籍出版社。
- 《苏轼诗集》, 1982 年, 北京:中华书局。
- 《苏轼文集》, 1986 年, 北京:中华书局。
- 汤凌云, 2014 年:《中国美学通史·隋唐五代卷》, 南京:江苏人民出版社。
- 汤用彤, 2010 年:《魏晋玄学论稿及其他》, 北京:北京大学出版社。
- 汪藻, 1985 年:《浮溪集附拾遗》, 北京:中华书局。
- 吴企明, 2016 年:《唐朝名画录校注》, 合肥:黄山书社。
- 谢赫、姚最, 1959 年:《古画品录·续画品序》, 北京:人民美术出版社。
- 《徐渭集》, 1983 年, 北京:中华书局。
- 徐震堉, 1984 年:《世说新语校笺》, 北京:中华书局。
- 《宣和画谱》, 2012 年, 杭州:浙江人民美术出版社。
- 叶朗, 2004 年:《欲罢不能》, 哈尔滨:黑龙江人民出版社。
- 俞剑华编, 2016 年:《中国古代画论大观》第二编宋代画论一、二, 南京:江苏凤凰美术出版社。
- 张彦远, 2016 年:《历代名画记》, 北京:人民美术出版社。
- 《张载集》, 1978 年, 北京:中华书局。
- 赵殿成, 1998 年:《王右丞集笺注》, 上海:上海古籍出版社。
- 朱良志, 2013 年:《南画十六观》, 北京:北京大学出版社。
- 朱谦之, 2009 年:《新辑本桓谭新论》, 北京:中华书局。
- 《宗白华全集》, 1994 年, 合肥:安徽教育出版社。
- 宗炳、王微, 1985 年:《画山水序 叙画》, 北京:人民美术出版社。

(作者单位:上海交通大学人文学院)

责任编辑:胡海忠