

【文学与艺术研究】

从气韵到气势：气类感应与山水的美学转换*

岳进

摘要：从气类感应的观念来看，“气”是宇宙万物的基本元素，一切生命体因气相互感应，生发联动效应。“情”以“气”为中介，通过诗人与物色之间的感应生成，具有跨时代的共通性。人们对山水之美的认识经历了一个缓慢的过程，逐渐从云气缥缈的仙灵之所剥离出来，回归山水体势之美；从玄理神气的同类感应走向内在的生命感应。对山川的神圣性体验与感物兴发的人情、性理，都建立在气类感应哲学基础之上。对山川的神圣性体验引发主体对山水内在的超越性的审美价值的感知。正因为如此，无论是诗人笔下耳目之娱的游观之物、仙灵聚集的神山，还是理论家探讨的气韵生动的情、理之象与气势相生的物象，它们都在一次次的转变中实现美学转换。

关键词：气类感应；山水；气韵；气势；山水美学

中图分类号：B835

文献标识码：A

文章编号：1003-0751(2021)04-0156-08

南朝谢灵运的山水诗发现了山水之美，但以吟咏情志为主，图写山水物貌。直至五代荆浩提出山水画“六要”之说，山水的视觉美学意义才获得纯粹的体认和阐释。关于山水诗的产生、审美特征及其与东晋玄学的关系，学者们已经做出很多重要的阐释^①，但对于山水文学与图画共同的审美文化背景和发展脉络却很少关注。从山水视觉文化的角度看，人们的山水观念是一步步转变的。从六朝到晚唐五代，山水从画家手中人物的背景、陪衬发展为独立而丰富的题材，从诗人笔下图物写貌的物象升华为意蕴深长的意象。中国哲学与文艺批评中的气类感应说为我们提供一个考察的视角，本文立足于视觉图像与诗歌文赋的交叉研究，从魏晋南北朝的诗学画论出发，探讨诗画理论中以“气”为主线的历史脉络，审视山水如何从一种自然之物转换为具有美学意义的物象，感性的主体如何与山水树石发生情感体验，激发创作的欲望和想象。

一、山、水与感物之情

先秦以来，“气”被认为是宇宙万物的基本元

素。一切生命体因气相互感应，生发联动效应。^②这最早见于《周易》，如其中的《咸·彖》云：“咸，感也。柔上而刚下，二气感应与相与。”^③天地万物莫不因阴阳相感而化生出来；“圣人感人心而天下和平。观其所感，而天地万物之情可见矣”^④，天与地、人与人、人与物，万物之间莫不以气类相互感应，山水之间亦相感应。《咸·象》曰：“山上有泽，咸。”^⑤《说卦》曰：“山泽通气。”^⑥山上有水积聚成泽，山之气与水之气异体相通，相互感应。

秦汉时期，气类感应说衍生出物类相感理论。如《吕氏春秋·应同篇》曰：“类固相召。气同则合，声比则应。”^⑦董仲舒《春秋繁露·同类相动篇》也说：“物故以类相召也……阴阳之气固可以类相益损也，天有阴阳，人亦有阴阳。”^⑧人与山水亦是因气而感。《春秋繁露·山川颂》曰：“山则巍巍崔嵬，摧嵬崔嵬，久不崩弛，似夫仁人志士。”“水则源泉混混云云，昼夜不竭，既似力者盈科后行。”^⑨这里虽化用《论语》“知者乐水，仁者乐山”的语意，以山、水比附君子之德性，但也描绘了山川的高大雄伟、河水的浩荡奔腾，通过感物歌颂山水之美。

收稿日期：2020-10-29

* 基金项目：教育部人文社会科学研究规划基金项目“文人画与明代诗学视觉审美观念研究”（19YJAZH105）。

作者简介：岳进，女，长安大学人文学院副教授，文学博士（西安 710064）。

东汉时期,赋与颂是两种非常接近的文体,都是感物而作、以物为主,意在歌功颂德。王延寿《鲁灵光殿赋序》云:“诗人之兴,感物而作。故奚斯颂,歌其路寝,而功绩存乎辞,德音昭乎声。物以赋显,事以颂宣,匪赋匪颂,将何述焉?”^⑩在颂体之外,汉赋中出现大量关于山、水形态的描绘。但这种感物、写物还没有展现出人与物的情感互动关系,未能兴发心灵的生命感受和情思。

魏晋以来,自然景物作为激发艺术创作的动因和艺术家关注的创作对象,构成心物感应的主要内涵。最能体现感物兴情思维的是刘勰《文心雕龙》,第四十六篇《物色》云:

春秋代序,阴阳惨舒,物色之动,心亦摇焉。盖阳气萌而玄驹步,阴律凝而丹鸟羞,微虫犹或入感,四时之动物深矣。若夫珪璋挺其惠心,英华秀其清气,物色相召,人谁获安?是以献岁发春,悦豫之情畅;滔滔孟夏,郁陶之心凝。天高气清,阴沉之志远;霰雪无垠,矜肃之虑深。岁有其物,物有其容;情以物迁,辞以情发。一叶且或迎意,虫声有足引心。况清风与明月同夜,白日与春林共朝哉!

是以诗人感物,联类不穷。流连万象之际,沉吟视听之区。写气图貌,既随物以宛转;属采附声,亦与心而徘徊。^⑪

天地之间的阴阳气韵,即哲学意义上的精微物质之气,驱动四时物色的变化,引发诗人情思的震荡。关联诗人与物色审美关系的是诗人的感发之情,这种情感随四时物色变化而迁移,并同类感应,“联类无穷”。“流连万象”与“沉吟视听”,“随物宛转”与“与心徘徊”,以骈文上下对仗的方式完美地表达“写气图貌”是书写心与物共同感应的情感。

这里显露出《淮南子》“感应”思想的影响。东汉高诱《淮南子注·叙》指出:“其旨近《老子》,淡泊无为,蹈虚入静,出入经道。”何为“无为”?《原道训》曰:“所谓无为者,不先物为也;所谓无不为者,因物之所为也;所谓无治者,不易自然也;所谓无不治者,因物之相然也。”^⑫无为无治,不是静默不动、无所作为,而是遵循事物的属性、发展的规律,符合自然的趋势,感应而动,与物无违。天地万物因此周流运转,生生不息。《淮南子》为我们构建了一幅宇宙万物和谐共处于感应的情感共同体的想象图景。由此可见,理解“感应”思想的关键,是不以人为先,

不以人为主宰,顺应万物的规律,追求人与万物的和谐相处。所谓感应,就是人类与外在世界相互交流、呼应的共同之处。

从气类感应的观念来看,“情”不是主体单方面产生的,而是以“气”为中介,通过诗人与物色之间的感应而生成的共同的情感体验。《文心雕龙》的《风骨》篇云:“情与气偕”“缀虑裁篇,务盈守气”,《体性》:“气以实志,志以定言,吐纳英华,莫非情性。”感性主体的血气、性、情构成作品的情感内涵,即“情文”。《物色》赞曰:“山沓水匝,树杂云合。目既往还,心亦吐纳。春日迟迟,秋风飒飒,情往似赠,兴来如答。”^⑬往还、吐纳、赠答,说明诗人与山水之间一来一往,相互作用、回应。诗人表达的不是单纯个体的情感,而是人与物感应的共同之情。《物色》云:“是以四序纷回,而入兴贵闲;物色虽繁,而析辞尚简;使味飘飘而轻举,情晔晔而更新。古来辞人,异代接武,莫不参伍以相变,因革以为功,物色尽而情有余者,晓会通也。”^⑭个体感兴之情自有独特之处,不断新变。但在四序轮回的物色中,诗人随物变化的情感又是共通的,不同时代的诗人可以参悟因革、相互会通。

与刘勰几乎同时期的谢赫则提出“气韵”理论,与刘勰“写气图貌”相呼应。谢赫撰《古画品录》提出绘画“六法”,首倡“气韵生动”^⑮,这与其说是绘画方法,不如说是鲜活灵动的生命形态。他认为,人与万物皆以气为生命基础、因气而息息相关,是否具有“生气”成为衡量画作艺术价值的首要标准。画作在表现生命力量充沛的同时,又需要艺术的技巧协调安排,如骨法用笔、色彩、位置等,以合乎美的规律的方式呈现出来。刘勰讲“气”是立足于文学创作论,从创作主体出发。谢赫论“气韵”,则在创作论之外,兼有鉴赏论的角度,从观看者的视角出发,追求艺术形象与观看者的精神共振、气息流通。无论文学还是绘画,代表生命力量运行的“气”都是创作主体必备的精神素养,流注于诗画作品之中,赋予生命的气质。

彼时画坛的主流是人物画,结合谢赫的评语来看,“气韵”涉及的作品主要是人物,其次是神鬼、动物。“气韵”的最终指向不是情,而是“理”和“性”。谢赫评第一品第一人陆探微:“穷理尽性,事绝言象”,赞誉画家理性认识人情、事物的本质属性和内在规律,以及形象表达的能力。由个体之情探究普

遍的性、理是汉人普遍的生命理念,东汉末年刘劭《人物志·九征第一》云:“盖人物之本,出乎情性。情性之理,甚魏而玄,非圣人之察,其孰能究之哉!”“故曰物生有形,形有神精。能知精神,则穷理尽性。”^⑩人的性质源于阴阳之气,形成不同的个性、精神。人物品鉴要从外在的形体认识人物的精神,通过气色的变化探究性情的本质。在以人物画为主的画评中,自然转移到对绘画的评议上来。

画家即使画技熟练,兼具力量和高雅的韵致,但如果不能超越形体表现人物内在坚定的性质、穆然无情的气貌,只能位列三品。如毛惠远“画体周瞻,无适弗该。出入穷奇,纵横逸笔,力遁韵雅,超迈绝伦”,“其挥霍必也极妙;至于定质块然,未尽其善。神鬼及马,泥滞于体,颇有拙也”。^⑪所谓“挥霍”,即事物纷繁、迅疾变化的形态。“块然,无情之貌也。”^⑫《淮南子·原道训》:“人生而静,天之性也;感而后动,性之害也;物至而神应,知之动也;知与物接,而好憎生焉。”^⑬得道之人的至高境界是“肃然应感,殷然反本”,感应动情后果断地返回本性。谢赫推崇陆探微“穷理尽性”,对人之本性、性情之理有深入极致的体察和洞彻,赞其“包前孕后,古今独立”,不仅是指艺术成就,而且包含恬淡养性、超逸高远的精神境界。

《文心雕龙》与《古画品录》包含的气类感应思想,都吸收了《淮南子》关于老庄的哲学理念,追求人与物、人与人的共同感应之处。谢赫的“气韵”尤为注重人之性理,偏重于人之情性的共同规律、本质属性。但在气感哲学的思维下,“气韵”终将与山水审美发生关联,引导人们深入思考山水的审美形态与内涵,对唐代山水美学的形成具有深远意义。

二、山水之神的感应

《文心雕龙·原道》云:“日月叠璧,以垂丽天之象;山川焕绮,以铺理地之形。”^⑭山川日月焕发出的绮丽之美是宇宙之道的显现。但在山水与诗人的感应关系中,山水主要作为激发诗人感兴、获取文思材料的自然之物,山水本身的审美特性并未受到关注。

与刘勰同时期的宗炳、王微的山水画论已充分体现山水的超越性、审美性。宗炳《画山水叙》云:

圣人含道映物,贤者澄怀味像。至于山水,质有而灵趣,是以轩辕、尧、孔、广成、大隗、许由、孤竹之流,必有崆峒、具茨、藐姑、箕首、大蒙

之游焉。又称仁智之乐焉。夫圣人以神法道而贤者通,山水以形媚道而仁者乐,不亦几乎!^⑮

山水是神灵的载体,超越俗世的存在,而非自然地理,所以“山水以形媚道”可与“圣人以神法道”相提并论。而“山水以形媚道而仁者乐”中的山水不是人格道德的比附,仅仅是自身的形色之美令人愉悦。王微《叙画》云:“以一管之笔,拟太虚之体;以判躯之状,尽寸眸之明。”^⑯山水画描绘的不是一己之情、一山之形,而是天地大道,以合乎自然规律的形式,超越视觉感官的极限。

从宗炳的论述来看,画家与山水产生同类感应关系,是山水获得审美升华和超越的关键。《画山水序》云:“夫以应目会心为理者类之成巧,则目亦同应,心亦俱会。应会感神,神超理得,虽复求幽岩,何以加焉?”^⑰画家巧妙“类之”的前提是“应目会心”,感性主体的目与心联动,观看、感应山水之神、灵;创作过程中,“神本无端,栖形感类,理入影迹,诚能妙写,亦诚尽矣”,形象、影迹都是感应、妙写山水之神、理的结果。这里反复讲到的“类”,应为气类。“神”之所以能够“栖形感类”,栖居形体、同类所感,实为气的作用。

这种带有神秘感的感应关系也转移到山水画的观看中,观看山水图画时,应“闲居理气,拂觞鸣琴,披图幽对,坐究四荒,不违天励之藁,独应无人之野”^⑱。闲、幽、独,表示观者的心理状态,是全身心地投入、沉浸在庄严的气氛中,类似于进入某种宗教仪式。幽对、独应,即是“应会感神”。善于抚琴的宗炳曾“抚琴动操,欲令众山皆响”,琴音亦是与山水之神感应、共鸣的方式。人与山“同气”^⑲,可通过视听方式相互感应,体认山水纯粹精神性、超越性的本质。这种共情同感,“遂在本质上成为一神圣的、美感的经验”^⑳。

观者在与山水发生美感体验的前提下,方能将山水之神气写入咫尺横幅、寸许笔墨中,体验到“竖划三寸,当千仞之高;横墨数尺,体百里之迥”与“嵩、华之秀,玄牝之灵,皆可得之于一图”。在宗炳看来,人眼近大远小的视觉成像机制是客观真理,“自然之势”。“且夫昆仑山之大,瞳子之小,迫目以寸则其形莫睹,迥以数里则可围于寸眸。诚由去之稍阔,则其见弥小。今张绡素以远映,则昆、阆之形,可围于方寸之内。”^㉑从审美心理学的角度,如果没有山水神圣性美感的体认,是不可能有这样的视觉

认知,进而提出远影透视的方法,并应用到山水画创作中的。如张彦远《历代名画记》:“魏晋以降,名迹在人间者,皆见之矣。其画山水,则群峰之势,若钿饰犀栉。或水不容泛,或人大于山。率皆附以树石,映带其地。列植之状,则若伸臂布指。”²⁸透视原理虽为人所知,山水的形象却大小不成比例,或空间布置不合理,造型不真实,正是由于山水尚未纳入画家的审美视野,与人类的心灵产生感应。

作为一个虔诚的佛教徒和道教信仰者,宗炳《画山水序》代表了六朝时期佛、道兼修的宗教信仰对于山水“神圣性”观看的影响。顾恺之《画云台山记》、王微《叙画》和桓潭《仙赋》、郭璞《游仙诗》、孙绰《游天台山赋》等,都显示出画家、诗人出于宗教信仰的仙山崇拜,以及对山水视觉美感越来越多的关注,最终发展为宗炳的“卧游”“万趣融于神思”,投入山水趣灵的感应和审美体验。

宗教信仰之外,山水的神圣性还可追溯到秦汉“仙道”盛行以来关于“仙境”的神圣化想象。《史记》记载,方士们关于仙境的讲述激发了汉武帝对于升仙和长生的追求,并使其深信不疑。赋家司马相如极尽夸丽想象的大赋则为“仙境”赋形,使之更加具象化。汉武帝的上林苑、建章宫便是根据司马相如的《上林赋》和《大人赋》建造。²⁹两篇赋作写作时间相差二十年,充分地展现了山水从宫苑园林到仙境灵囿、从物化到神仙化的转化。《上林赋》中汹涌澎湃的水流、崔嵬高耸的山林,是作者以物质化、堆砌式描写凸显宫馆园林之“巨丽”;《大人赋》中描绘的汹涌博大的山水则为仙人尽情嬉戏、游玩提供场景。东汉班固、张衡的京都赋中继续强化了关于汉武帝神奇宫苑的想象。

《山海经》与《穆天子传》中关于仙山的想象,西至昆仑,东至海上三神山:方丈、瀛洲、蓬莱,落实到宫苑园林便体现为“一池三山”的掇山形式。神山、神木、灵草与仙人像,构成赤松子、王子乔等仙人游览的庭院。在企慕升仙的遐想中,作为仙境必备要素的园林假山、自然山川都被赋予神性。

“台”是可供远望仙山的一种园林建筑,凡人通过登台远观与神发生感应。如张衡《西京赋》提到建章宫中的“渐台”,“前开唐中,弥望广豫。顾临太液,沧池滢沆。渐台立于中央,赫眈眈以弘敞。清渊洋洋,神山峨峨。列瀛洲与方丈,夹蓬莱而骈罗……于是采少君之端信,庶栾大之贞固。立修茎之仙掌,

承云表之清露。屑琼蕊以朝餐,必性命之可度”³⁰。1500年后,明代画家仇英依据《上林赋》所绘的《上林图》中,再现了帝王登台远观的景象。

仙山远观,必然唤起观者的想象,从眼前的山水生发出想象的山水,超越山水的自然地理属性,山水不再是土堆石块,观看也不再是纯粹的视觉行为,而是升华为审美想象和体验。这一切源于对仙山的无比崇敬和向往,执着于无法亲临的神山、无法抵达的仙境,唯有自由的想象可突破感官的极限和边界,尽可能完美地呈现。“与神会”“与神通”、与神仙相遇,是皇帝们建筑园林宫室的重要目的。汉大赋中高大雄伟的建筑、无所不包的珍奇物类、广阔无垠的巨大空间,仿佛一个完整统一的小宇宙,任何奇幻的事情都可能发生,包括人与神的感应。

钟嵘《诗品序》清晰地阐释了一个由气类感物—感人—感神的层级递进过程:“气之动物,物之感人,故摇荡性情,形诸舞咏。照烛三才,晖丽万有,灵祇待之以致飨,幽微藉之以昭告。动天地,感鬼神,莫近于诗。”³¹实际上,汉赋最能体现人神感应思想。诗歌中的“情理”之气、感物之情,注重的是感性主体的情性和共同特性。在汉赋的宏大书写中,永远存在一个观看者视角,远观神山是追求人与神灵的感应,京都宫殿亦是合应天地的建造。宏伟壮观的都城、巨丽神圣的宫殿,与天地相应,与神同在,无比的崇高感和神圣感充溢在观者的心中。

观看/远观,对于汉人而言已具有重要的视觉审美意义,“观”甚至成为汉代建筑中一种专有名词。“观”属于宫苑“台阁”建筑的一部分,上林苑、甘泉苑中“观”的数量多达二十座以上。已有学者指出,观之名称指示所承担的观看功能,如观看动物,白鹿、大象、鱼鸟;观看植物,樛木、椒唐、柘等。这些具体的物象是目之可见的观赏,属于珍禽走兽、奇花异草的观物;远望观是眺望远处的山水风景,属于视觉审美的愉悦;仙人观、石阙观则是对缥缈而虚无的神人仙境的观看,是在想象中的观看与企望,指向超越现实的神灵。这种观看方式也是山水超越性开端的表征。神山观看的意义,因其不同于远望引起的情感愉悦,而被赋予神圣性、超越性。

秦汉帝王追求的神仙思想,亦是文人观看自然山水的独特视角。华山下汉武帝所建集灵宫、存仙殿,端门名为望仙门,宫、殿、门的名称皆与神仙相关。桓潭虽不迷信方士升仙得道之说,但面对着雄

伟奇峻的华山,也不免引发对仙人高远美好的想象。《仙赋》云:“夫王乔、赤松,呼则出故,翕则纳新,夭矫经引,积气关元,精神周洽,鬲塞通流,乘凌虚云,洞达幽明。有似乎鸾凤之翔飞,集于胶葛之宇,泰山之台。吸玉液,食华芝,漱玉浆,饮金醪,出宇宙,与云浮,洒轻雾,济倾崖。观仓川而升天门,驰白鹿而从麒麟。周览八极,还崦华坛。”^⑳山水是神圣的空间所在,云雾是仙人乘浮的仙气,泉水、芝草是仙人服食的灵芝仙草、琼浆玉液。

班固《终南山赋》亦云:“伊彼终南,岿嶷嶙峋。概青宫,触紫宸。嵌崱郁律,萃于霞雰。暖噉掩藹,若鬼若神。傍吐飞瀨,上挺修林。玄泉落落,密荫沉沉。荣期绮季,此焉恬心。”^㉑诗人望着终南山巍峨的宫殿,联想到仙宫、仙人,烟霭云霞顿觉神秘缥缈、鬼神出没;置身飞瀨玄泉、修竹密荫,则向往安静修心。所谓山水,“流泽而成水,停集结而为山”,流泽成水,积土成山,并不符合“至德为美”的原则;“固仙灵之所游集”,是静心修行、祈仙介福的所在,与神交流的中介,超自然的奇幻空间。由此便可以理解刘勰《夸饰》篇所云“至如气貌山海,体势宫殿,嵯峨揭业,熠熠焜煌之状,光采炜炜而欲然,声貌岌岌其将动矣”^㉒。汉赋关于山海景物、宫殿园林的铺排夸张,渲染出宏大的气势,刻画出绚丽夺目的声色状貌,这种气势来自汉人虔诚的神仙信仰。汉赋“写气图貌”的奇异而震撼的艺术效果,正是源于这种被赋予神圣感的气势、风力。

三、山水美学的独立:从“远势”到“气势”

从山水诗画的发展来看,人们对于山水之美的认识是一个缓慢的过程,逐渐从云气缥缈的仙灵之所剥离出来,回归山水体势之美;从玄理神气的同类感应走向内在的生命感应。随着唐代山水画地位的提升,山水的超越性与山水体势的视觉美感相结合,逐渐受到论家的关注。杜甫有《戏题王宰画山水图歌》:“十日画一水,五日画一石。能事不受相促迫,王宰始肯留真迹。壮哉昆仑方壶图,挂君高堂之素壁。巴陵洞庭日本东,赤岸水与银河通,中有云气随飞龙。舟人渔子入浦溆,山木尽亚洪涛风。尤工远势古莫比,咫尺应须论万里。焉得并州快剪刀,翦取吴松半江水。”^㉓后人评王宰“画山水树石出于象外”^㉔、“玲珑窳窳,嶮差巧峭”^㉕,其玲珑峭拔的蜀山造型激发杜甫的想象,以传说中的神山、天上的银河

来命名图画中的山水。昆仑、方壶分别为传说中西北大陆和渤海之东的仙山,二者同时出现,暗示山水空间的广大、神圣。洞庭也是道教的人间洞府福地。湖南岳阳巴陵山、洞庭湖处于东南方,与日本联系在一起,代表着向东面大海的无限延展。风吹巨浪,洪涛涌起,云气飞腾,如飞龙盘礴宛曲,回旋变化,动感强烈,仿佛流淌到天上的银河。故而,杜甫称赞此图“咫尺万里”,令人联想遥不可及的天上仙境,具有“远势”的独特美感。

唐人的山水审美观念已涉及山水形态独立的审美价值与视觉美感。但此时山水画并非主流,人物画仍占据最重要的位置。释彦棕《后画录》中仍以谢赫“六法”为宗,注重人物的“骨气”,涉及山水的画论仅有隋朝江志的评语“笔力劲健,风神顿爽。模山拟水,得其真体”和宋展子虔的评语“远近山川,咫尺千里”^㉖。杜甫援引南朝陈姚最《续画品》的萧贲评语“雅性精密,后来难尚。含毫命素,动必依真。尝画团扇,上为山川,咫尺之内而瞻万里之遥,方寸之中乃辩千寻之峻”^㉗,特别强调山水画在短小的尺寸画幅中表现出广大遥远的空间感和运动态势,从宏观视角感知山水的“体势”之美。相较而言,姚最和释彦棕着重摹写山水自然的真实感,强调“真体”“精密”“依真”;杜甫则注重山水的万里“远势”,这不仅是地理空间的想象性延展,更从审美效果肯定山水是远离人间的超越性存在。这与宗炳《画山水序》的思想路径颇为一致。

至晚唐朱景玄《唐朝名画录》极为关注山水深远空间的创造、景物间的远近关系,评张璪:“其山水之状,则高低秀丽,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。”^㉘评朱审:“其峻极之状,重深之妙,潭色若澄,石文似裂,岳耸笔下,云起锋端,咫尺之地,溪谷幽邃,松篁交加,云雨暗淡,虽出前贤之胸臆,实为后代之楷模也。”^㉙从张璪到朱审,山水画“咫尺重深”体势的定型化,源自对山水峻拔之状、重深高远之美的认同。

张彦远《历代名画记》将人物画的美学范畴“气韵”用于山水画评中,在“咫尺千寻”“平远极目”之外,更关注山水是否具有生命性、精神性的“气韵”“气象”,与创作主体的情性统一起来。吴道子笔下的山水具有喷薄欲出的雄壮气韵,突破了以往山水精细描绘的刻画阶段。《唐朝名画录》记载,吴道子为洛阳天宫寺画壁,请裴旻将军舞剑一曲,称“观其

壮气,可助挥毫”,“舞毕,奋笔俄顷而成,有若神助,尤为冠绝”^⑫;又于大同殿图画“嘉陵江三百余里山水,一日而毕”^⑬。大尺幅山水的绵延不绝,一气呵成,既是主体“壮气”“意气”的运行,也是山水气韵的生动呈现,标志着山水画风格的新变以及山水美学意义的转化。

唐代画论家讲“壮气”“气韵”,不仅指山水作品生命力的来源,还涉及创作主体或作品与天地感应的能力。符载《江陵陆侍御宅宴集观张员外画松石序》中对此有详细记述:

六虚有精纯美粹之气,其注人也,为太和,为聪明,为英才,为绝艺。……尚书祠部郎张璪字文通,丹青之下,抱不世绝俦之妙则天地之秀,钟聚于张公之一端者耶?……员外居中箕坐鼓气,神机始发,其骇人也,若流电激空,惊飙戾天,摧挫斡掣,拗霍瞥列,毫飞墨喷,掉掌如裂,离合惝恍,忽生怪状。及其终也,则松鳞皴,石巉岩,水湛湛,云窈眇。投笔而起,为之四顾,若雷雨之澄霁,见万物之情性。观夫张公之艺,非画也,真道也。当其有事,已知夫遗去机巧,意冥元化,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。^⑭

如前所述,宗炳图画山水“应会感神”“栖形感类”,涉及气类感应;符载更为具体地描绘张璪画松石是以气感应山水的过程。首先,张璪是“精纯美粹之气”而聚生的不同于凡俗的天才;其次,他在创作前需要“鼓气”,创作中壮气激荡,“气交冲漠,与神为徒”,亦如吴道子“有若神助”。山水松石本是自然物质,张璪鼓气感发物之“神”后,与之“意冥元化”,生成心中物象,并于笔墨运动中呈现出“情性”。这弥漫着神秘气息的绘画表演,令观看者投入其中,大为惊骇、震撼。显然,张璪与吴道子是同一类型的画家。其共同特点是通过“壮气”的发挥,在极短的时间内完成山水画作,将主体之“意气”转化为山水之“气韵”,画作中灵动的生命气息勃勃欲动。无论是符载感叹张璪“天纵之思”,还是张彦远说吴道子“天付劲毫,幼抱神奥”“若有神助”,都是为了说明,只有钟聚天地之秀、天赋灵气的人才能与物交会、见万物之情性。

不仅吴道子、张璪这样的天才画家能够画艺进于道,其他别具玄心、远思的画家也能从山水树石感

悟玄理,以强劲的笔力表现悟道修心的超越性体验。如王维《辋川图》“山谷郁郁盘盘,云水飞动,意出尘外,怪生笔端”^⑮,甚至还会出现“通神”的艺术效果^⑯。与吴道子齐名的李思训,同被唐玄宗召到大同殿画山水图,数月完工,皇帝“异日因对,语思训云:‘卿所画掩障,夜闻水声。’通神之佳手也,国朝山水第一”^⑰。李思训的青绿山水本就是富有浓浓的仙道气息,意气幽远,“其画山水树石,笔格遒劲,湍濑潺湲,云霞缥缈,时睹神仙之事,窅然岩岭之幽”^⑱。荆浩谓:“李将军理深思远,笔迹甚精。虽巧而华,大亏墨彩。”^⑲他认为李思训虽好用金碧华彩,却能体悟山水之玄理哲思,所以令人有高远的世外之想。

从观者的角度看,所谓“感神”“通神”,也是一种心理感应的艺术效果,引发观者与山水物象同情共感,超脱现实进入想象的境界。朱景玄在《唐朝名画录》中记载诸多画马、画龙的“感神通灵”之事,充分表达出对艺术家“英才绝艺”的赞叹。荆浩《笔法记》提出绘画六要:气、韵、思、景、笔、墨,脱离了宗教的神秘感,纯粹以艺术本体的角度考量山水画、评论画家。他认为张璪“气韵俱盛,笔墨积微,真思卓然,不贵五彩”^⑳，“吴道子笔胜于象,骨气自高,树不言图,亦恨无墨”^㉑。所谓“气韵”“骨气”,皆言山水树石等物象充溢着内在的生命力量,本真的笔墨而非华丽的五彩更适宜本质性地呈现。

从谢赫到张彦远,主体性的“气韵”一词,已经从人物画移用到山水画论上。荆浩的慧心独创之处乃是提出山水本体性的美感范畴“气势”:

山水之象,气势相生。故尖曰峰,平曰顶,圆曰峦,相连曰岭,有穴曰岫,峻壁曰崖,崖间崖下曰岩,路通山中曰谷,不通曰峪,峪中有水曰溪,山夹水曰涧,其上峰峦虽异,其下冈岭相连,掩映林泉,依稀远近。夫画山水无此象亦非也。有画流水,下笔多狂,文如断线,无片浪高低者,亦非也。夫雾云烟霭,轻重有时,势或因风,象皆不定。须去其繁章,采其大要。先能知此是非,然后受其笔法。^㉒

所谓“气者,心随笔运,取象不惑”^㉓,居六要之首,是心象生成的本源;“势”,指山水的高低、上下、远近等自然形态、位置之间的关联与趋向,还包括云烟雾霭的轻重、浓淡变化。山水的体势中必有气的注入,方可生成意象,赋予山水生命活力和超越性的

美感,激发观者的远思。“气势”仍然是以气类感应的哲学思想为基础。所谓“心随笔运”,是指主体与山水云林以气相感,气行于笔,笔承载着心与物的感通;运笔飞动,凭气变通,所以是心随笔,而非笔随心。从艺术创作的构思、取象来看,所谓“采其大要”,即“思者删拨大要,凝想形物”,因气感应生命本质而不拘泥于物象的形质,在审美想象中得到物象的本真要义,正所谓“似者得其形遗其气,真者气质俱盛”。所以,既非主体为先导,亦非客体为主要,而是“气”的运用贯穿创作始终,纵横于心与物之间。

荆浩将山水的气势上升“物象之”的层面来认识,充分肯定山水本身独立的美学价值和意义。云林树木各依其性,形质各异;山水之势,亦是体势各异。峰峦出没,岫岭、岩崖、溪涧、峪谷,高低起伏,前后相连,远近映带,彼此呼应。他指出,“凡笔有四势:谓筋、肉、骨、气”。可见,气势为主导,笔势为基础,二者密不可分。荆浩没有截然区分主体与客体、气韵与山水树石,认为包括人与物在内的一切生命体都是以气为生命基础、相互感应的生命共同体。但他集中在取象、成象,即艺术形象的本源、生成、显现方面,气灌注于笔,运笔而生势,气势而成象。气势、气象、笔势,彼此运转变通,合为一体。

“气势”一词用于山水画论代表着“气类”美学在唐代的发展。气势,在汉代主要是关于主体精神状态的描绘,汉人多以“体势”写山水自然形势的变化。随着唐代山水画与题画诗的发展,咫尺万里、咫尺重深的山水“远势”受到关注,山水高深远近之体势与生命之气融合,呈现出独立而超越的气势之美。中唐诗人皎然关于诗歌体势的论述亦可见山水“气势”美学的观念:

高手述作,如登荆、巫,覩三湘、鄢、郢山川之盛,萦回盘礴,千变万态。或极天高致,崒焉不群,气腾势飞,合沓相属;或修江耿耿,万里无波,款出高深重复之状。古今逸格,皆造其极妙矣。^{⑤4}

长江中游湖北、四川、湖南一带,山水高低上下、曲折起伏,态势多变,是自然广大、雄伟生命力量的动感呈现。李壮鹰注曰:“本节以起伏变化而气脉连属之山川形势,比喻诗人于写作中使笔意所呈现的自由流转、姿态横生之势。”^{⑤5}其中,强调山水复杂变化的各种动势,可与唐代山水画咫尺万里、咫尺重

深的山水“远势”相互印证。所谓“气腾势飞,合沓相属”的论述,几乎可以视为荆浩山水“气势”美学的前奏。

这种山水气势的观念也与皎然的诗歌“体势”之论相互呼应。刘勰《文心雕龙》将自然之“势”用于文论中,专立《定势》篇讲文章“体势”,侧重文体的体制形成相应的定型化风格。皎然则化静态为动态,注重文势的纵横变化,在诗文稳定的“体势”中追求气韵、意象的变化,从艺术构思开始便不拘于形迹,自由狂放。故而,皎然肯定不同常体的“逸格”,亦如朱景玄《唐朝名画录》设有“逸品”。

皎然的山水审美观念也受到山水画家的影响。皎然曾经受颜真卿的邀请,观赏张志和于酒酣乐舞之际狂画洞庭山水,作有《奉应颜尚书真卿观玄真子置酒张乐舞破阵画洞庭三山歌》:“道流迹异人共惊,寄向画中观道情。如何万象自心出,而心澹然无所营。手援毫,足蹈节,披缣洒墨称丽绝。石文乱点急管催,云态徐挥慢歌发。乐纵酒酣狂更好,攒峰若雨纵横扫。”^{⑤6}这类似于吴道子、张璪的水墨山水风格,恣意挥洒笔墨,意气纵横,一气呵成。皎然着重从山水意境中体悟心与象的关系:“尺波澶漫意无涯,片岭峻嶒势将倒。睽方知造境难,象忘神遇非笔端。昨日幽奇湖上见,今朝舒卷手中看。兴徐轻拂远天色,曾向峰东海边识。秋空暮景飒飒容,翻疑是真画不得。颜公素高山水意,常恨三山不可至。赏君狂画忘远游,不出轩墀坐苍翠。”^{⑤7}咫尺水波兴无尽之意,数寸片岭含倾倒气势,画中山水高远、空旷的境界,深深吸引观者,甚至超过自然山水的美感。虽然《诗式》卷一《辨体有一十九字》云“远,非如渺渺望水、杳杳看山,乃谓意中之远”^{⑤8},却从反向说明,看山、望水的渺远的视觉美感普遍存在于诗文书画赋中,如其题画诗所述。这种看法从视觉审美体验提炼到纯粹精神层面,是具有普适性的美学范畴,表达了人类对于超越感官的纯粹精神愉悦的审美追求。当然,即便是“意中之远”,也往往是兴起于山水,融结于山水,于山水描写中化合无迹。

综上所述,通过前唐时期留存的诗赋、颂与诗学画论,我们可以看到关于山水的观念伴随着诗画艺术的发展,无论是诗人笔下耳目之娱的游观之物、仙灵聚集的神山,还是理论家探讨的气韵生动的情、理之象与气势相生的物象,它们都在一次次的转变中实现美学转换。从气类感应的角度看,对山川的神

圣性体验与感物兴发之人情、性理,都是建立在气类感应哲学的基础之上,是人与山水之间的生命性感应。但正是前者而非后者,引发主体对山水内在的超越性的审美价值的感知。中国山水诗画的创作与理论批评能够相互作用、影响的本质即在于此。

注释

①关于这方面的研究已经取得很多优秀的成果,如葛晓音《山水田园诗派研究》与《山水·审美·理趣》;[日]小尾郊一《中国文学中所表现的自然与自然观——以魏晋南北朝文学为中心》,[德]顾彬(W.Kubin)《中国文人的自然观》等。②关于感应,学界已有相当的研究,如郁沅在中国古典哲学范畴,将阴阳二气交互作用的“感应”分为物质感应、精神感应、审美感应三种;在中国古典美学范畴,将审美主客体的“感应”分为物本感应、心本感应、平衡感应三种模式(郁沅:《心物感应与情景交融》,百花洲文艺出版社,2017年,该书初版于2006年)。贝剑铭(James Benn)则侧重佛教的感应观,将中国的感应观分为上位回应下位、天人关系、佛与众生的关系三个层次(James Benn, *Burning for the Buddha: Self-immolation in Chinese Buddhism*, Honolulu: University of Hawai'i Press, 2007, p.7.)。③④⑤⑥《周易正义》,李学勤主编:《十三经注疏》卷四,北京大学出版社,1999年,第139、140、140、326页。⑦⑧[战国]吕不韦:《吕氏春秋》卷十三,《景印文渊阁四库全书》“子部”第848册,台湾商务印书馆,1986年,第364、364—365页。⑨[汉]董仲舒:《春秋繁露》卷十三,《景印文渊阁四库全书》“经部”第181册,台湾商务印书馆,1986年,第780页。⑩[汉]董仲舒:《春秋繁露》卷十六,《景印文渊阁四库全书》“经部”第181册,第794页。⑪[梁]萧统:《文选》,上海古籍出版社,1998年,第77页。⑫⑬⑭⑮⑯⑰⑱⑲⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺㊻㊼㊽㊾㊿范文澜:《文心雕龙注》,人民文学出版社,2006年,第693、695、694、1、609、513、701页。㉠⑳[汉]刘向著,陈广忠译注:《淮南子》,中华书局,2012年,第23、10

页。㉡关于“气韵生动”的解释,海内外学界纷争已久。如钱钟书《管锥编》第四册,中华书局,1979年;邵宏:《谢赫“六法”及“气韵”西传考释》,《文艺研究》2006年第6期。美国学者索珀的解释,“Animation through spirit consonance”(Alexander C. Soper, *The First Two Laws of Hsieh Ho*, *The Far Eastern Quarterly*, 8, 1949.)通过精神共振而获得生动,较为接近气类感应说。㉢[东汉]刘劭:《人物志》,中华书局,2009年,第24页。㉣⑳㉤㉥㉦㉧㉨㉩㉪㉫㉬㉭㉮㉯㊰㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺㊻㊼㊽㊾㊿于安澜:《画品丛书》,河南大学出版社,2015年,第11、111、101、101、110、107页。㉢[清]郭庆藩撰,王孝鱼点校:《庄子集释》,中华书局,1961年,第306页。㉣㉤㉥㉦㉧㉨㉩㉪㉫㉬㉭㉮㉯㊰㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺㊻㊼㊽㊾㊿于安澜:《画论丛刊》,河南大学出版社,2015年,第3、4、4、4页。㉡⑳㉤㉥㉦㉧㉨㉩㉪㉫㉬㉭㉮㉯㊰㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺㊻㊼㊽㊾㊿俞剑华:《中国古代画论精读》,人民美术出版社,2011年,第253、263、263、263、262、262页。㉡⑳㉤㉥㉦㉧㉨㉩㉪㉫㉬㉭㉮㉯㊰㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺㊻㊼㊽㊾㊿龚鹏程:《汉代思潮》,商务印书馆,2005年,第23页。㉢⑳㉤㉥㉦㉧㉨㉩㉪㉫㉬㉭㉮㉯㊰㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺㊻㊼㊽㊾㊿于安澜:《画史丛书》,河南大学出版社,2015年,第26、12、164、65、29、108、110、151页。㉡⑳㉤㉥㉦㉧㉨㉩㉪㉫㉬㉭㉮㉯㊰㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺㊻㊼㊽㊾㊿具体论述详见巫鸿:《中国古代艺术与建筑中的“纪念碑性”》,第三章《纪念碑式城市——长安》,上海人民出版社,2008年。㉡⑳㉤㉥㉦㉧㉨㉩㉪㉫㉬㉭㉮㉯㊰㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺㊻㊼㊽㊾㊿郭绍虞:《中国历代文论选》,上海古籍出版社,1979年,第308页。㉡⑳㉤㉥㉦㉧㉨㉩㉪㉫㉬㉭㉮㉯㊰㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺㊻㊼㊽㊾㊿费振刚等:《全汉赋》,广东教育出版社,2006年,第248、353页。㉡[清]彭定求:《全唐诗》卷219,第7册,中华书局,1960年,第2305页。㉡[宋]姚铉:《唐文粹》卷97,《景印文渊阁四库全书》“集部”第1344册,台湾商务印书馆,1986年,第442—443页。㉡⑳㉤㉥㉦㉧㉨㉩㉪㉫㉬㉭㉮㉯㊰㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺㊻㊼㊽㊾㊿唐人的“感通”观念是在中国“感应”观基础上,吸收佛教“感通”观。学界已有相当的研究,如Robert Sharf, *Coming to term with Chinese Buddhism: A Reading of the Treasure Store Treatise*,刘苑如的《神遇:论〈律相感通传〉中前世今生的跨界书写》、梁丽玲的《历代僧传中“感通梦”的意义与作用》、贾晋华主编的《融合之迹:佛教与中国传统》等。㉡⑳㉤㉥㉦㉧㉨㉩㉪㉫㉬㉭㉮㉯㊰㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺㊻㊼㊽㊾㊿[唐]皎然著,李壮鹰校注:《诗式校注》,人民文学出版社,2003年,第11、12、71页。㉡⑳㉤㉥㉦㉧㉨㉩㉪㉫㉬㉭㉮㉯㊰㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺㊻㊼㊽㊾㊿[清]彭定求:《全唐诗》卷821,第23册,中华书局,1960年,第9255页。

责任编辑:采薇

From Qi Yun to Momentum: the Aesthetic Transformation between Qi Induction and Landscape

Yue Jin

Abstract: From the concept of Qi induction, "Qi" is the basic element of all things in the universe, and all livings are induced to each other by Qi, resulting in the linkage effect. With "Qi" as the medium, "emotion" is generated through the induction between poets and scenery, which has the commonality across the ages. People's understanding of the beauty of landscapes has gone through a slow process, gradually peeling away from the misty fairyland, returning to the beauty of landscapes and moving from the induction of mysterious spirit to the inner life induction. The holy experience from mountains and rivers and the human feelings and natural principles arising from the senses and objects are all based on the philosophy of Qi induction. The holy experience from mountains and rivers causes the subject to perceive the intrinsic transcendental aesthetic value of mountains and rivers. For this reason, whether it is the entertaining objects of the poet's eyes and ears, the holy mountains of the gathering spirits, or the vivid images of emotion, principle and momentum discussed by the theorists, they all realize the aesthetic transformation in the process of changing.

Key words: Qi induction; landscape; Qi Yun; Momentum; landscape aesthetics