

子
书
系

中国山水画
远式空间建
构研究

徐学凡 著



APCTIME

时代出版传媒股份有限公司
安徽教育出版社



中国山水画
远式空间建
构研究

徐学凡 著



时代出版传媒股份有限公司
安徽教育出版社

图书在版编目(CIP)数据

中国山水画远式空间建构研究 / 徐学凡著. —合肥:
安徽教育出版社, 2017
ISBN 978-7-5336-8593-5

I. ①中… II. ①徐… III. ①山水画—绘画研究—中国
IV. ①J212.26

中国版本图书馆CIP数据核字(2017)第097021号

中国山水画远式空间建构研究

ZHONGGUO SHANSHUIHUA YUANSI KONGJIAN JIANGOU YANJIU

出版人: 郑可

质量总监: 张丹飞

策划编辑: 王竞芬

责任编辑: 王竞芬

装帧设计: 张鑫坤

责任印制: 何惠菊

出版发行: 时代出版传媒股份有限公司 安徽教育出版社

地址: 合肥市经开区繁华大道西路398号 邮编: 230601

网址: <http://www.ahep.com.cn>

营销电话: (0551) 63683012, 63683013

排版: 安徽时代华印出版服务有限公司

印刷: 合肥创新印务有限公司

开本: 650×960 1/16

印张: 18

字数: 250千字

版次: 2017年5月第1版 2017年5月第1次印刷

定价: 36.00元

(如发现印装质量问题, 影响阅读, 请与本社营销部联系调换)

目 录

引 言	001
一、中国山水画空间建构研究述评	001
二、选题的价值及其理由	012
三、本书的基本框架	016
第一章 中国山水画空间建构	020
第一节 山水画空间建构的三种方法	021
一、“远映”法	021
二、“三远”法	029
三、“以大观小”法	037
第二节 山水画远式空间建构的美学分析	044
一、“远”字考论	044
二、“远”与“大”的渊源关系	051
三、体悟——远式空间建构的感知方式	059
四、心象——远式空间建构的前提	070
五、意境——远式空间建构的理想	076
第二章 山水画远式空间的观念背景	084
第一节 文学文本中远式山水空间意象	084
一、《诗经》《庄子》中远式自然空间意象	085
二、山水诗中远式山水空间意象	101
三、散文中远式山水空间意象	109
第二节 自然审美经验中的远式山水空间意识	118
一、玄对山水	119
	001

二、禅对山水	129
第三节 山水画远式空间的哲学根源	139
一、儒家空间观念	141
二、道家空间观念	149
三、佛家空间观念	157
第三章 “远”观念对山水画空间建构的影响	165
第一节 “远”观念对中国山水画创作的影响	165
一、画家的文化修养	166
二、造化 and 心源并重	174
三、笔墨的书性意识	181
第二节 “远”观念对中国山水画审美欣赏的影响	190
一、“淡”的审美品格	190
二、气韵生动的审美标准	198
三、意境的审美理想	205
第三节 “远”观念对自然山水审美欣赏的影响	213
一、山水性情：怡情悦性	214
二、山水之道：体道	223
三、山水之境：悟境	232
结 语	243
主要参考文献	246
附 录	258
中国传统山水画远式空间建构在汉代绘画中的表现	258
论中国传统书画关系	263
中国书法艺术的哲学解析	271
中国传统绘画色彩理论体系	277
后 记	285

引 言

一、中国山水画空间建构研究述评

20 世纪之初,伴随着西学东渐,西洋美术大量进入中国,面对明显不同的两种绘画艺术,中国学人开始思考、比较、批判和吸收。一些先辈学人开始关注中国绘画的空间表现与建构问题,并取得了卓有成效的研究成果。

(一) 中国画山水画空间建构和表现研究

丰子恺先生在《中国画与远近法》一文中指出:“画中没有眺望的中心点,画家没有一定的立场,忽左忽右,忽高忽低,忽近忽远,分别地观察各物的形状,局部地描写出来,凑合而成为一幅绘画。”而西洋画“首先必固定自己的立场,而规定画的中心点,务求其肖似实景……这可说是实景的背摹或仿造,与中国画的想象性质完全不同。现在从表面上拿西洋的画法来规律

中国画,当然可指责其远近法的错误,而见其为局部凑成的不统一的绘画。但就根本一想,这远近法的错误与画面的统一,正是中国画的特质所在”^①。他在《中国画与西洋画》一文中指出:“中国画盛用线条,西洋画线条都不显著”“中国画不注重透视法,西洋画极注重透视法”“东洋人物画不讲解剖学,西洋人物画很重解剖学”“中国画不重背景,西洋画很重背景”,等等。他还认为中国画家“‘作画时用诗的看法’,便是用空间性的工具来表现时间性的境地,用平面的工具来表现立体的境地”^②,与西方传统绘画真实表现现实空间的特点有很大区别。

宗白华先生对中国画空间建构问题的研究应该说是比较深刻的。在《中西画法所表现的空间意识》一文中他指出:“中国画里的空间构造,既不是凭借光影的烘染衬托(中国水墨画并不是光影的实写,而仍是一种抽象的笔墨表现),也不是移写雕像立体及建筑的几何透视,而是显示一种类似音乐或舞蹈所引起的空间感形。确切地说:是一种‘书法的空间创造’。”^③“‘下笔便有凸凹之形’,透视法是用不着了。画境是在一种‘灵的空间’,就像一幅好字也表现一个灵的空间一样。”^④

潘天寿先生在《关于构图问题》一文中,对中国传统绘画空间建构及其特点作了分析。他认为中国画在处理画面空间上与西方传统绘画最大的不同之处除透视外还有对虚实的注重。他说:“中国画的布置有虚有实,极为注意,西画不大谈这个问题,往往布置满幅,都是实的。虚者空也,就是画幅上的空白,空白搞不好,实处也搞不好,空白搞得好实处就能好,所以中国画对虚实问题十分重视。”^⑤

① 丰子恺,丰子恺文集:艺术卷2.杭州:浙江文艺出版社、浙江教育出版社,1990:509—511.

② 同上书,第208—210页。

③ 宗白华,宗白华全集:第2卷.合肥:安徽教育出版社,1994:143.

④ 同上书,第144页。

⑤ 潘天寿,潘天寿美术文集.北京:人民美术出版社,1983:77.

李可染先生在《中国画的特点》一文中认为：“把中国画的透视叫鸟瞰，也正确也不正确；布局要交待透视，但不局限于透视。鸟瞰是集中表现的结果，并不是真的站在一个什么地方看的结果。‘鸟瞰’还是太强调焦点透视了。万里长江是站在什么地方也看不全的。”“中国画不只包括视觉，也包括知觉。应包括所见、所知、所想。”李可染还认为中国画在空间表现上也讲求对深度空间的创造，“画要有深度，深进去对画来说非常重要”。“山水画所要处理的问题很多，表现空间大得不得了，一望便是几千里，表现无限的层次，表现气候之变化，山水画一落笔便是空间。”他认为中国画要以少见多，“山水画要有‘大’与‘多’的感觉。中国画构图重要的方法是：‘以大观小，小中见大’”^①，并认为中国绘画的空间表现，以少见多，以小见大，以有限表现无限。

傅抱石先生在《中国山水画的空間表現》中说：“他们（宗炳和王微）首创了透视学中的重大原则——‘近大远小’的规律，并且明确阐述了远近关系和大小比例问题。这比西方几何透视学的创立要早一千年。王微文中提出，山水画不应是‘案城域，辨方州，标镇阜，划浸流’，而要更全面地表现客观景物，达到‘畅写山水神情’的艺术境界。这样便给中国山水画体现自然、表现空间开拓了蹊径，促使中国山水画朝着写景又写情的道路发展。”^②“西洋画是写实的，以时间、光线为基准要求准确无误地为实描写客观景物。而中国画则完全不同，它不考虑时间、光线等因素，以画家主观意志为主导去描写自然景物，表达画家的思想感情，心中的意境。西洋画是客观地写实，中国画是主观地写意。”^③

吴甲丰先生在《游目骋怀》一文中，分析了中国山水画处理空间的手法。

① 李可染. 李可染论艺术. 北京: 人民美术出版社, 2000: 125—152.

② 傅抱石. 傅抱石谈中国画. 北京: 中国青年出版社, 2011: 245—246.

③ 同上书, 第 247—248 页。

他认为中国山水画在空间处理上尽可能地追求“要在有限的平面上表现广阔无垠的三维空间”，中国山水画的透视是“行动性的远近法，以视点时时移动为先决条件”；他还认为中国山水画是一种“时间与空间的转化”，画家“不仅能够在二维的平面中显现三维空间，也能够空间中展开时间的先后承续”，利用了“时间”，扩了“空间”，与西方绘画“依据‘焦点透视’，描写‘一瞬间’中一个固定场景，追求‘视觉锥体’内的绝对准确”^①，大异其趣。

站在西方透视学视野中对中国山水画的空间表现进行研究比较全面的要算王伯敏、童中焘编著的《中国山水画的透视》。在这本书中作者对中国山水画的各透視进行总结分析，如对“高远”“平远”“深远”“迷远”“阔远”“幽远”“散点透视”以及一些具体景物的透视等进行了详细的分析，而且还配合实际的作品进行验证。此外，本书还介绍几种山水画透视处理方法，如利用水墨层次和点染的方法、树遮云隔的方法、“跳跃”的方法、空白的方法，等等。

同时先辈学者也对中西绘画空间建构及空间意识形成原因进行一些研究：如宗白华的《论中西画法的渊源与基础》、潘天寿的《谈谈中国传统绘画的风格》、朱立元的《中西古代艺术类型差异之文化探源》、冯晓的《中西艺术的文化精神》等。在这些文章中，他们分别分析了绘画原料、文化根基、地理、民族、思维方式等方面不同对中西绘画空间建构的影响。如宗白华说：“西洋画因脱胎于希腊雕刻，重视立体的描摹；而雕刻形体之凹凸的显露实又凭借光线与阴影。画家用油色烘染出立体的凹凸，同时一种光影的明暗闪动跳跃于全幅画面，使画境空灵生动，自生气韵。故西洋油画表现气韵生动，实较中国色彩为易。而中国画则因工具写光困难，乃另辟蹊径，不在刻画凹凸的写实上求生活，而舍具体、趋抽象，于笔墨点线皴擦的表现力上见

^① 吴甲丰，对西方艺术的再认识，北京：中国文联出版公司，1998：269。

本领。其结果则笔情墨韵中点线交织,成一音乐性的‘谱构’。其气韵生动为幽淡的、微妙的、静寂的、洒落的,没有彩色的喧哗炫耀,而富于心灵的幽深淡远。”^①

关于中国画特别是山水画的空间表现与建构,国外的一些学者研究中也有所涉及,如伦纳德·史莱因《艺术与物理学——时空和光的艺术观与物理观》、L·比尼恩《亚洲艺术中人的精神》、苏立文《山水悠远——中国山水画艺术》、方闻《心印》、詹姆斯·埃尔金斯《西方美术史学中的中国山水画》、高居翰《气势撼人——十七世纪中国绘画中的自然与风格》等书,以及大卫·B·格林的文章《意识、空间性与绘画空间》等。伦纳德·史莱因在《艺术与物理学——时空和光的艺术观与物理观》一书中说:“对西方人来说,空间就是一种抽象的虚空;它不会影响存在于其中的物体运动……直到19世纪80年代之前(指西方传统绘画),西方画家一直孜孜不倦地在画布的空白处填充各种‘东西’,如天空、山水、人物等。”同时他认为:“东方美术界从来不曾确立类似西方的权威性的透视原理,因而也不曾像西方绘画和笛卡尔与康德的哲学那样,使观察者与客观世界分开而被动地置身在外从那里向内张望。中国古代画家没有发明线性的透视原理,但他们也找到了将空间统一地组织在一起的方式。他们不是像西方那样,在画幅前方位置上找到一个视点,他们的视点是在画幅之内,即存在于景物之中。”^②苏立文在《山水悠远——中国山水画艺术》中谈到沈括时说:“沈括提出看山水景物应‘以大观小’,不让观者限制在固定的地方,而用移动透视……”“这位(沈括)前面提到的艺术批评家,李约瑟称之为‘中国历史上最伟大的科学家之一’,却批评大画家李成太注重科学的透视法,说李画建筑物时‘仰画飞檐’。”“对科

① 宗白华.宗白华全集:第2卷.合肥:安徽教育出版社,1994:107—108.

② [美]伦纳德·史莱因.艺术与物理学——时空和光的艺术观与物理观.暴永宁,等,译.长春:吉林人民出版社,2001:181.

学缺乏信心甚至在沈括身上也表现出来……一位大科学家对科学的透视规律如果这么没有信心,那么整个士大夫阶层对它的理解和估价会有多么可怜。”^①方闻在谈到郭熙的《早春图》时说:“《早春图》上的光的处理同样也属非凡的……《早春图》并没有表明一个特定的光源,所有的景色都由统一方式产生阴影。通过微妙的用墨法获得了表现明暗关系的出色的写实效果。”^②

(二)对中国山水画空间建构和表现研究现状的思考

从上面的研究中我们可以看出先辈学人们发现了中国画空间特别是山水画空间表现与建构的一些重要特质。但是我们要注意研究者在剖析中国画及其山水画空间的特殊性时,都明显受到了传统西方哲学主客二分、科学理性学术思维模式的影响,在西方传统哲学空间的抽象性、科学性、理性的映照下,基于中国传统文化的影响,得出了中国画及其山水画空间表现的一些特征。这一点在上面的国外学者山水画空间研究的表述中可以明显地感受到。同时,我们从宗白华先生的一段话中也可以感受到这一点:“而这物、我对立的观点,亦表现于西洋画的透视法。西画的景物与空间是画家立在地上平视的对象,由一固定的主观立场所看见的客观境界,貌似客观实颇主观(写实主义的极点就成了印象主义)。就是近代画风爱写无边天际的风光,仍是目睹具体的有限境界,不似中国画所写近景一树一石也是虚灵的、表象的。中国画的透视法是提神太虚,从世外鸟瞰的立场观照全整的律动的大自然,他的空间立场是在时间中徘徊移动,游目周览,集合数层与多方的视点谱成一幅超象虚灵的诗情画境(产生了中国特有的手卷画)。所以它

① [英]苏立文,山水悠远——中国山水画艺术,洪再新,译,广州:岭南美术出版社,1989:54.

② [美]方闻,心印——中国书画风格与结构分析研究,西安:陕西人民美术出版社,2004:44.

的境界偏向远景。‘高远、深远、平远’，是构成中国透视法的‘三远’。在这远景里看不见刻画显露的凹凸及光线阴影。浓丽的色彩也隐没于轻烟淡霭。一片明暗的节奏表象着全幅宇宙的缜缛的气韵，正符合中国心灵蓬松潇洒的意境。故中国画的境界似乎主观而实为一片客观的全整宇宙，和中国哲学及其他精神方面一样。”^①宗先生说“‘高远、深远、平远’，是构成中国透视法的‘三远’”，这明显是用西方透视学的视野来看中国画的空间建构问题。

丰子恺先生站在西方绘画焦点透视的视角反思中国绘画空间建构问题，指出“中国画盛用线条，西洋画线条都不显著”“中国画不注重透视法，西洋画极注重透视法”“东洋人物画不讲解剖学，西洋人物画很重解剖学”“中国画不重背景，西洋画很重背景”，等等。从这些言词中我们可以看出，丰先生指出了一些中西方绘画空间表现明显不同的特征。但是只要我们认真思考一下就可发现，中国古人不知道什么叫透视，也不知道什么叫解剖学，所以也就不存在重视不重视的问题，这也明显受到西方科学理性思维模式的影响。

宗先生在分析宗炳《画山水序》时说：“那‘张绢素以远映’，不就是隔着玻璃以透视的方法么？宗炳一语道破于西洋一千年前，然而中国山水画却始终没有实行运用这种透视法，并且始终躲避它，取消它，反对它。如沈括评斥李成仰画飞檐，画主张以大观小。又说从下望上只合见一重山，不能重重悉见，这是根本反对站在固定视点的透视法。”^②笔者对此不敢全部认同。“张绢素以远映”仅仅是“隔着玻璃以透视”那么简单吗？别忘了宗炳紧接着就说了“竖划三寸，当千仞之高；横墨数尺，体百里之迥”这句话。什么叫

① 宗白华，宗白华全集：第2卷，合肥：安徽教育出版社，1994：110。

② 同上书，第147页。

“当”? 什么又叫“体”? 宗炳根本就不是完全仅从视觉感知这个角度来谈山水画空间建构问题,而是从身体性全部感官的体悟来言说山水画空间建构问题。当然这种体悟性的空间感知也包括视觉感知,因为视觉感知也是身体整体性感知的有机组成部分。但我们因此就说这是透视,那样对宗炳思想的理解未免就有点狭隘了。中国山水画从来就不仅仅是一个视觉性的实景描绘,所以也就不存在什么“根本反对站在固定视点的透视法”的问题。笔者认为宗先生在谈这个问题的时候,还是站在西方科学理性的立场,虽然他在文章中比较深刻地谈出了中国画空间建构的一些本质性的东西,比如说中国画的空间是“灵的空间”,等等。中国画的空间虽有视觉感知的成分,但它却并不是西方视觉透视学所能全部解决的。正如王微《叙画》中所说:“且古人之作画也,非以案城域,辨方州,标镇阜,划浸流,本乎形者融,灵而变动者心也。灵亡所见,故所托不动;目有所极,故所见不周。于是乎以一管之笔,拟太虚之体;以判躯之状,画寸眸之明。”^①

从这些早先的中国画及其山水画空间研究的成果中,我们可以看到一些明显的特点:大都是从中西比较的视角来谈中国画空间表现的特殊性,也都强调中西文化的差异性对中国画和西画空间表现的影响,强调了西画的科学性、理性和焦点透视,中国画空间的时空互化、视觉的移动和散点透视,等等。

可现代西方哲学、美学并不认为空间是抽象的、虚无的、空洞的,而是认为空间是历史的、社会意识形态的一种实践存在,并把身体提升到元哲学的中心位置,认为整个空间都是从身体开始,不管它是如何将身体变形以至于彻底忘记了身体,也不管它是如何与身体决裂以至于要消灭身体。现当代空间研究大师列斐伏尔指出:“西方哲学背叛了身体,它积极参与了舍弃身

^① 俞剑华,《中国画论类编》,北京:人民美术出版社,1986:585.

体的伟大的隐喻化进程之中,它否定了身体。活的身体,既是‘主体’又是‘客体’,它不能容忍这种概念上的划分。因此,哲学概念陷入了‘无身体的符号’范畴。在逻各斯的统治下,在真实空间的统治下,精神的和社会的被分割开来了,就像全然实际的与构想的、主体的与客体的被分割开来了一样。人们始终试图采取种种巧妙的类型学将外在的缩减为内在的、将社会的缩减为精神的。最后结果如何?彻底失败!抽象的空间性和实际的空间性彼此凝视却天各一方,它受到视觉王国的束缚。”^①在西方传统主客二分、科学理性的学术语境下,这种背离主体身体本身的空间理论所得出的中国绘画的空间意识特性从根基上来说,就不是很牢,甚至有点站不住脚。中国山水画空间展开的“远映”法、“以大观小”法、“三远”法等方式,中国山水画空间的哲学、诗意、书性、生命、境界等特性,如果脱离身体本身,在主客二分、科学理性的语境下来言说,其彻底性和合法性将会存在很大的质疑。举个简单的例子,就说中国画的“透视”吧,只要你一说“透视”,诸如“散点透视”“动点透视”等言词,你就脱离了中国先人对空间的真实感知体验的当下场境。他们并不是通过一个一个点即所谓的“散点”来纯粹的“看”,而是一种“体悟”性感知,画面的空间意识内容也不仅仅是所看到的纯粹的景物,而是具有更为丰富的经验体悟性人生存在内涵。

中国传统经验思维模式,即我们常说的“主客合一”“天人合一”等,其合在哪里?难道是仅仅合在精神上?那不是把主客分开了吗?人仅仅是一个精神性的存在吗?如果是这样,那么人的身体又算不算人的一个有机组成部分?因此,立足身心才能说明中国先人的经验思维模式。人的身体性存在是一种实践性存在,是思维意识和经验感知有机统一的整体,特别对空间的感知来说,这点显得更为重要。因为身体是空间性的身体,而空间是身体

① [美]索亚.第三空间——去往洛杉矶和其他真实和想象地方的旅程.陆扬,等,译.上海:上海教育出版社,2005:66.

性的空间。

在上面先辈学人对中国画空间表现与建构的比较研究中,他们也取得了一些可喜的成果。如中西传统绘画在空间表现中存在的最大差异是透视方式差异,中国传统绘画的透视是散点或多点,或远近法,是运动的,西方传统绘画的透视是焦点透视,是几何化的、静止的;中国传统绘画空间表现是写意的,重表现,尤其是中国传统画家在空间表现时运用想象来整合空间;中国传统绘画空间表现特点是以虚实因素来处理画面空间,注重画面空白,以有限的笔墨来表现无限境界;中国传统绘画的空间是流动的,这是因为中国传统绘画空间表现是空间的时间化所形成的,等等。如宗白华说:“我看到中国画家在画面上主要的是以流动的节奏,阴阳明暗来表达空间感,而不是依靠科学的透视法则来构造一个接近几何学的三进向空间,这也就是把‘时间’的‘动’的因素引进了空间表现。”^①吴甲丰也说:“奇怪的是,我国古代画家却仿佛已经领悟到‘时空转化’的道理。他们采用‘行动性远近法’,就是对空间作行动性的认识,也就是暗含‘时空转化’之理。”^②学者们的科学理性分析很有道理,可先人们是这样想的吗?先人是想表现绘画空间的流动性吗?是想把空间和时间相互转化吗?如果是那样,他们又意在如何呢?我看恐怕不是这么简单,他们也无意这样。他们只是在陈述一个他们自身存在的当下的身心空间性存在审美经验。所以先辈的这些中国画空间研究成果都具有一定“六经注我”的色彩,而不是真正意义上的“我注六经”。

(三)关于远的研究述评

徐复观先生在《中国艺术精神》第八章第八节“形与灵的统一——远的

^① 宗白华,宗白华全集:第2卷,合肥:安徽教育出版社,1994:474.

^② 吴甲丰,对西方艺术的再认识,北京:中国文联出版公司,1998:265.

自觉”中,对远进行了研究。他认为“不囿于世俗的凡近,而游心于虚旷放达之场,谓之远。远即玄”。^①“山水画中能表现出远的意境,是山水画得以出现,及它逐渐能成为中国绘画中的主干的原因。”^②徐先生分析的没错,但笔者认为,远即玄,过于狭义,远除了有玄的内涵,它还远远不只是玄。

叶朗先生在他的《中国美学史大纲》第十三章第三节《“远”——山水画的意境》中认为“远就是山水画的意境”。他说:“‘意境’就是要超出有限的‘象’,从而趋向于无限。这就必然和‘远’的观念相联系。‘意境’的美学本质是表现‘道’,而‘远’就通向‘道’。魏晋玄学追求‘道’,因而也必然追求‘远’。”^③“中国山水画家从一开始就讲究‘咫尺万里’,讲究‘平远极目’,讲究‘远景’‘远思’‘远势’,也就是一开始就追求‘远’的意境。”^④但是笔者认为意境只是“远”的空间观念的审美理想,说“远就是山水画的意境”过于狭义,也过于简单。

朱良志先生在他的《中国艺术的生命精神》第十二章《辩“远”——中国艺术的生命距离观》中对“远”分析得非常深刻。朱先生认为“远”是一种时空上的距离,是“人对存在方式的一种规定”。“艺术之远是对自然距离的超越……是一种心灵之远、境界之远。是艺术家精心构筑的第二时空——虚幻时空。”^⑤“中国艺术中‘远’的距离是迷离恍惚的眼,是若有若无的心,是从容自适的人生态度,是不为世系的高世情怀。‘远’成了揭示中国艺术内在秘密的关键之一。”^⑥接下来朱先生主要从艺术生命精神的角度对“远”进行分析。他认为,“远”是“在距离中安顿生命”“在距离中展开生命”“在距离观照生命”的方式,是一种生命距离之美感。朱先生研究得很深刻,“远”确

① 徐复观. 中国艺术精神. 上海: 华东师范大学出版社, 2001: 209.

② 同上书, 第 212 页。

③ 叶朗. 中国美学史大纲. 上海: 上海人民出版社, 1985: 288.

④ 同上书, 第 288—289 页。

⑤ 朱良志. 中国艺术的生命精神. 合肥: 安徽教育出版社, 1995: 368—369.

⑥ 同上书, 第 369 页。

实是生命的一种存在方式,但笔者认为“远”不仅仅如此,“远”还是古人的一种空间感知方式,特别是中国山水画的空間建构方式。而关于这一点朱先生却在文章中几乎没有涉及。

金丹元先生在《中国艺术思维史》中认为“‘远’不仅是一种画面或诗词中字面上的效果,更是一种超于象外的意境,‘象外之象’,当然比一般的‘象’更远。而当‘远’在艺术鉴赏中成为一种自觉的审美规范时,则‘远’又不自觉地化为了艺术思维的某种因素”。^①但具体是一种什么样的艺术思维,金先生没有展开,而且也没有关注山水画的空間建构问题。

本书正是要悬置一切先在的意识和知识理性对中国古人山水画空間建构的破坏性分解,还原古人山水画空間建构的真正存在状态,让我们和中国古人真正对话、交流和置换,从而切身地体会中国古代山水画空間建构的观念之根源。

关于中国山水画空間的表现与建构,当代一些学人也继续接着先辈们的研究进行一些探讨,也取得了一些成果,但是真正突破性的成就并没有,大多是在前人的基础上进行一些小的拓展性、归纳性的讨论,并没有触及中国山水空間建构的真正本源,在这里我就不一一详述了,可参考文后的研究现状目录。

二、选题的价值及其理由

从前面中国山水画空間建构研究的述评中我们可以看出,中国山水画

^① 金丹元. 中国艺术思维史. 上海:上海文艺出版社,2004:193.