

脉点

The background of the cover is a traditional Chinese ink wash painting. It depicts a vast landscape with rolling mountains in the distance, a body of water in the middle ground, and a small boat with figures on the water. The style is characteristic of classical Chinese art, with soft ink washes and a sense of atmospheric perspective.

神与物游

中国传统审美之路

成复旺 著

山东人民出版社

神与物游

——中国传统审美之路

成复旺 著

山东人民出版社

图书在版编目(CIP)数据

神与物游: 中国传统审美之路/成复旺著. —济南:
山东人民出版社, 2007.1
ISBN 978-7-209-04169-0

I. 神... II. 成... III. 审美评价—研究—中国
IV. B83-06

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2006) 第 163992 号

责任编辑: 袁丽娟
装帧设计: 张晓曦

神与物游——中国传统审美之路

成复旺 著

山东出版集团

山东人民出版社出版发行

社 址 济南市经九路胜利大街 39 号 邮编 250001

网 址 <http://www.sd-book.com.cn>

发行部 (0531) 82098027 82098028

新华书店经销

山东新华印刷厂临沂厂印装

规 格 16 开 (170mm × 230mm)

印 张 21.5

字 数 290 千字 插页 1

版 次 2007 年 1 月第 1 版

印 次 2007 年 1 月第 1 次

ISBN 978-7-209-04169-0

定 价 32.00 元

如有质量问题, 请与印刷厂调换。电话: (0539) 2925659

目 录

引论 中国传统审美之路——“神与物游”	1
▶ 神与物游的发现	3
▶ 神与物游与中国传统美学体系	8
▶ 几个有关的问题	13
第一章 由形入神	21
▶ 形、象、气、神	23
一、形与象	
二、气与神	
三、有机自然观与审美客体	
▶ 体物而得神	35
一、对神的追求	
二、神似与形似	
三、“似花还似非花”：神韵	
▶ 物之神？己之神？	55
第二章 缘心感物（上）	65
▶ 心声心画：对自我人格的欣赏	68
一、心声心画	
二、咏物，隐然只是咏怀	
三、伦理型文化中的审美	
▶ 性与情：人格	88

一、二元三分：性、性其情、情	
二、自然人格与伦理人格	
三、个性人格	
▶ 动与静：情感状态	110
一、人格与情感状态	
二、静态与动态	
三、狂态	
 第三章 缘心感物（下）	135
▶ 心不孤起：人格向物的转化	137
一、心不孤起，仗境方生：“物感”说	
二、悲喜亦于物显	
三、情景妙合，风格自上	
▶ 心与物适然相会：兴——美感的产生	151
一、兴的历史	
二、兴的意义	
三、兴的延伸：兴象、兴趣、兴会	
▶ 呈于心而见于物：境——美的呈现	176
一、境的历史	
二、境的意义	
三、境的分化：无我之境、有我之境、适我之境	
 第四章 以人合天	227
▶ 立天定人：美之本	229
▶ 由人复天：文之至	241
一、天机	
二、天籁	
三、自然	
▶ 天的信仰与审美的归宿	268

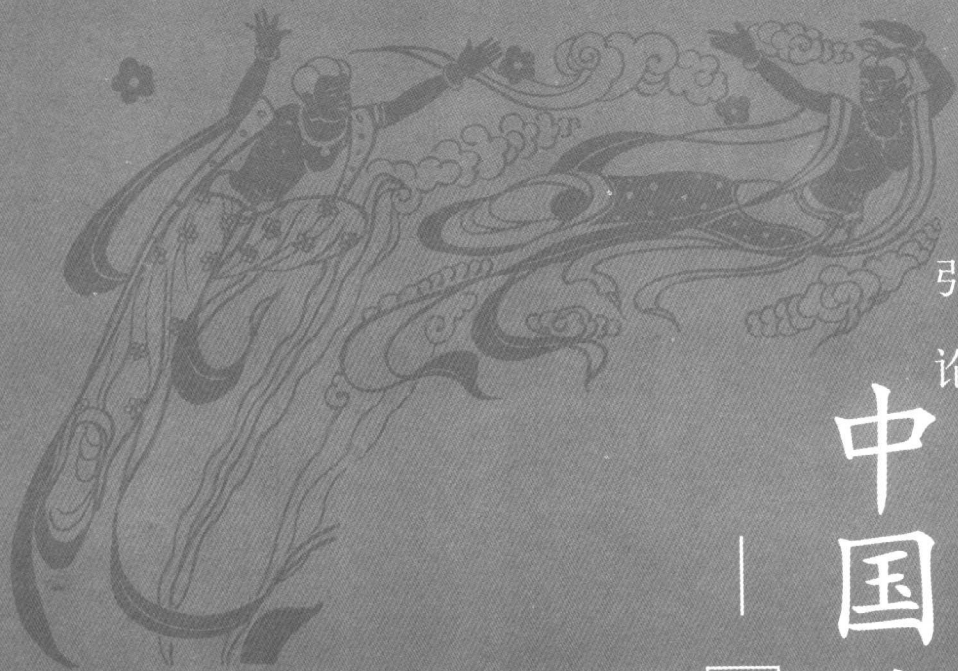


第五章 从观到悟	279
▶ 神遇	280
▶ 神遇的过程	288
一、玄览	
二、神思与玩味	
三、妙悟	
▶ 体验的哲学与审美活动	311
余 论 对中国传统审美之路的思考	321
后 记	337

引
论

中国传统审美之路

——
『神与物游』



本书要谈的，是中国传统审美活动的独特思路。

按照一般的说法，审美活动就是对某种感性对象的超功利的观照。这或许可以视为审美活动的共性。但实际上，各个民族的审美活动都是在自己的生活方式的基础上产生，在自己的文化系统的制约下进行的，因而都有自己独特的方式或思路。

那么，中国传统审美活动的独特思路究竟是什么？如果要用一句话作最简单的概括的话，那就是：神与物游。

► 神与物游的发现

“神与物游”写在书上，人所共知，本无所谓发现。“发现”云者，是指发现它就是中国传统审美之路。

“神与物游”四个字，出现于刘勰《文心雕龙》的《神思》篇。文云：“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。吟咏之间，吐纳珠玉之声；眉捷之前，卷舒风云之色：其思理之致乎！故思理之妙，神与物游。神居胸臆，而志气统其关键；物沿身目，而辞令管其枢机。”这里讲的是文艺创作的构思问题。“思理之妙，神与物游”，等于说文艺创作的构思过程就是神与物游的过程，构思即神与物游。但文艺创作的构思还不完全是审美问题。艺术形象或境界的进一步酝酿，使之完善和定形，这是审美问题，是审美过程的继续。至于立体定势、谋篇布局之类，则属匠人之事。苏轼下面论作画的两段话，就纯粹是讲艺术形象的酝酿了：

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，无旁出清新。（《书晁补之所藏与可画竹》）

或曰龙眠居士作山庄图，使后来入山者信足而行，自得道路，如见所梦，如悟前世。……此岂强记不忘者乎？曰：非也。……居士之在山也，不留于一物，故其神与万物交，其智与百工通。（《书李伯时山庄图后》）

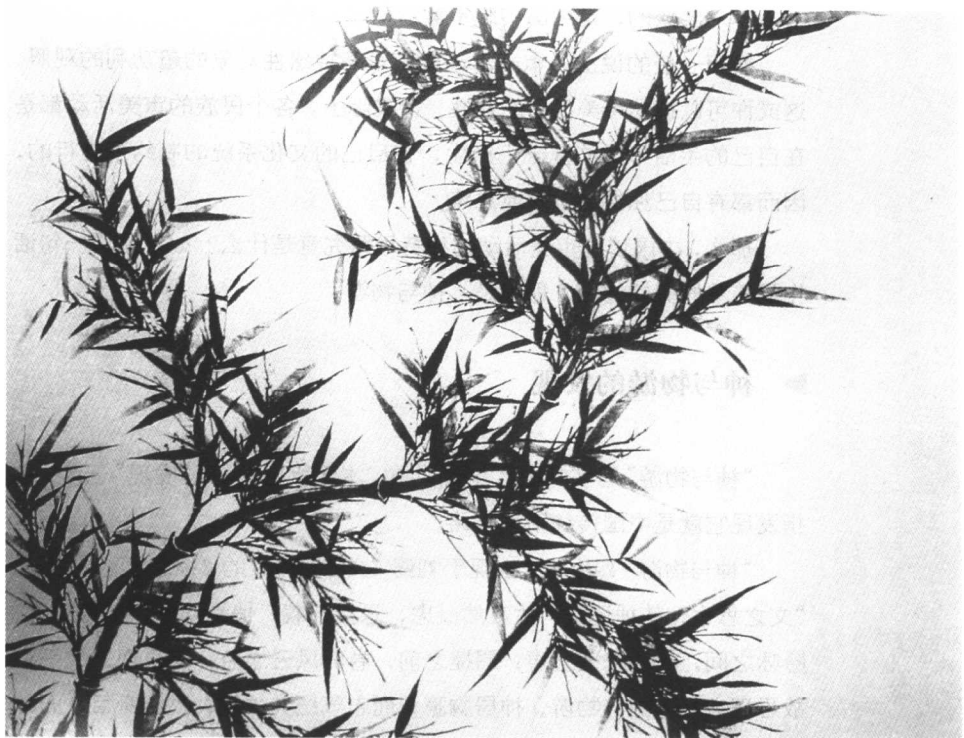
图1 (北宋) 文同《墨竹图卷》

文同，字与可，北宋画家。擅画枯木竹石，尤精墨竹。

此图竹枝倒垂而下又翻转而上。竹叶浓淡相间，浓墨为面，淡墨为背。全图形象秀逸潇洒，自然清新，充满生命活力。这是竹之神，也是画竹者的人之神。以己之神始能得物之神。正苏轼所谓“其身与竹化，无穷得清新”也。

文同是画墨竹的开创者。此后墨竹逐渐成为文人画的重要题材。

惜李伯时《山庄图》今未见，故仅附此图。



“身与竹化”、“神与物交”也都是神与物游。“无穷出清新”的艺术形象就是这样酝酿出来的。“居士之在山也”、“其神与万物交”，这就又从创作中的审美联系到生活中的审美了。的确，审美先于创作。只有在生活中勃然兴起了审美感受，艺术形象或境界已在眼前隐约浮现，才会有进行创作的欲望，才谈得到真正的文艺创作。故前人又云：

己亥之岁，待行适楚，舟中无事。……而山川之秀美，风俗之朴陋，贤人君子之遗迹，与凡耳目之所接者，杂然有触于中，而发于咏叹。（苏轼《江行唱和集序》）

吾听风雨，吾览江山，常常风雨江山外有万不得已者在。此万不得已者，即词心也。而能以吾言写吾心，即吾词也。（况周颐《惠风词话》）



这两段话都是从生活中的审美说到文艺创作，有了强烈的审美感受而后“发于咏叹”。而所谓生活中的审美，无论流赏“风俗之朴陋，贤人君子之遗迹”，还是“听风雨，览江山”，都是神与物游。至如南朝宋人王微所云：“望秋云，神飞扬；临春风，思浩荡。虽有金石之乐、珪璋之琛，岂能髣髴之哉？”（《叙画》）则是纯粹讲生活中的审美，其神与物游之乐溢于言表。神与物游之乐，亦即神与物游的审美享受。总之，在中国古人的意识中，审美就是神与物的精神交往。黄宗羲有一段话说得极好：

古之人，情与物相游而不能相舍。不但忠臣之事其君、孝子之事其亲、思妇劳人结不可解，即风云月露、草木虫鱼，无一非真意之流通。（《黄孚先诗序》）

“情”、“意”即人之神。我们的古人，神与物是那样不可分割地纠缠在一起。无论是对于人物，如君、亲、夫、妇，还是对于景物，如风、云、草、木，皆情意缱绻，神理相通。正是在这种神与物的精神交往中，得到了荡气回肠的审美享受。

文艺欣赏也是一种审美；只要把对于作品的背景材料的了解和纯粹的理性分析排除在外——它们虽与欣赏有关，但不是欣赏本身。而中国古人所理解的文艺欣赏，也是神与物游；只不过这时的“物”不是客观之实物罢了。南北朝画家宗炳画平生所游山水，张之于室，云：“老病俱至，名山恐难遍睹，澄怀味象，卧以游之。”（《宋书·宗炳传》）“怀”，心怀也。清末况周颐论“读词之法”：

读词之法，取前人名句意境绝佳者，将此意境缔构于吾想望中。然后澄思渺虑，以吾身入乎其中而涵泳玩索之。吾性灵与相浹而俱化，乃真实为吾有而外物不能夺。（《蕙风词话》卷1）

这里所说的“意境”和前面宗炳所说的“澄怀味象”之“象”，都是文艺作品中的物。欣赏就是“澄怀味象”、“以吾身入乎其中而涵泳玩索之”，

直至“吾性灵与相浹而俱化”。这同现实生活中的审美是完全一样的。

从文艺创作、文艺欣赏到现实生活中的审美，无不是神与物游。也就是说，神与物游贯穿在中国古代审美活动的各个方面。

不仅如此，神与物游还贯穿在中国古代的各派美学思想之中。老子所谓“致虚极，守静笃、万物并作，吾以观复”（《老子》章16），实际意思就是神与物游。“复”即物之初，亦即万物背后、使“万物并作”的道，它是不能仅凭眼观，而是要靠神遇的。神与物游，方可“观复”。至庄子，则正式提出了“乘物以游心”（《庄子·人间世》），而且是作为他的学说的主题。翻开《庄子》书，诸如此类的言论比比皆是：

出入六合，游乎九州。（《在宥》）

乘天地之正，而御六气之辨，以游无穷。（《逍遥游》）

圣人将游于物之所不得遁而皆存。（《大宗师》）

吾游心于物之初。（《田子方》）

浮游乎万物之祖。（《山木》）

上与造物者游。（《天下》）

独与天地精神往来。（《天下》）

不同于后来一般所谓神与物游者，不过强调游于人世之上、万物之始而已。而且，他以天地万物为至美，故以“乘物以游心”为至乐。如称：“至阴肃肃，至阳赫赫。肃肃出乎天，赫赫发乎地，两者交通成和而物生焉。”“得是，至美至乐也。”（《田子方》）所以，应该说，老、庄是“神与物游”的创造者。他们以此作为自己对待世界、人生的态度，作为自己的生活方式。正因为如此，他们的整个人生、全部生活都变成了审美。当人们说老、庄的哲学就是美学，他们的生活态度就是审美态度的时候，主要就是指此。

或以为道家如此，儒家未必然。此言亦未必然。儒家这方面的言论的确不很突出；但那是因为他们对待世界、人生采取了狭隘的道德功利主义的态度，他们的学说也主要属于伦理学。当他们从伦理教化、道德修养的道路走入审美领域的时候，他们的观点则仍然是神与物游。“子



曰：志于道，据于德，依于仁，游于艺。”（《论语·述而》）“艺”虽不完全是艺术，但包括了作为艺术的“乐”，所以“游于艺”也是审美。而“乐”之类的“艺”也是物，不过是人工之物罢了。“子曰：知者乐水，仁者乐山。”（同上《雍也》）注家谓智者乐运其才智以治世，如水流而不知已；仁者乐如山之安固，自然不动而万物生焉。这正是自己的精神与相应的事物的精神交往。“暮春者，春服既成，冠者五六人，童子六七人，浴乎沂，风乎舞雩，咏而归。”（同上《先进》）生逢乱世，怀德不遇，便如此独善其身。也就是退出政治舞台，进入审美生活。而此时的孔子之徒，就像庄子一样地逍遥山水，神与物游了。后世儒学，如宋明理学，更以此种状态为学道修身的最高境界。如周敦颐、二程“有爱莲观草、弄月吟风、望花随柳之乐”（罗大经《鹤林玉露》丙编卷2），朱熹则“每经行处，闻有佳山水，虽迂途数十里，必往游焉。携樽酒，一古银杯，大几容半升，时饮一杯，登临竟日，未尝厌倦”（同上丙编卷3）。

佛学更是如此。中国化的佛学就是禅学。禅学认为，他们所追求的“清净本原”即在“山河大地”之中；一旦妙悟，便可即此岸世界而达彼岸世界。所以禅僧的悟道成佛极近于审美，也正是神与物游。人问如何是悟道境界，答曰：“夜听水流庵后竹，昼看云起面前山。”（《五灯会元》卷15）人问如何是佛法大意，答曰：“春来草自青。”（同上）至如“青青翠竹，总是法身；郁郁黄花，无非般若。”（《大珠禅师语类》卷下）“飞来山色示清净法身，合涧溪声演广长舌相。”（《五灯会元》卷16）之类的话，几为禅宗法师们的口头禅。

儒、道、释，按一般看法，这是中国古代三家最主要的哲学派别，也是中国古代三家最主要的美学派别。三家的美学思想尽管存在着这样或那样的分歧、乃至对立，但在神与物游这一点上却是大体一致的。

既然神与物游贯穿在中国古代的全部审美活动之中，又贯穿在中国古代的各派美学思想之中，那么是否可以认为：中国传统的审美活动，就是神与物游的活动；中国传统的审美过程，就是神与物游的过程；一句话，中国传统审美方式就是神与物游。

► 神与物游与中国传统美学体系

“神与物游”并不是简单的一句话。作为中国传统审美方式，它涵盖着审美活动得以进行的各个方面，并把这些方面组织成了一个有机的整体。也就是说，它涉及中国传统美学的整个体系。

显然，“神与物游”的“物”就是一般所谓审美客体。“物”似乎是个最为简单明了的概念，不就是客观事物吗？不错，是客观事物；但却未必如我们今天所想的那样简单。中国传统美学中所说的物，虽然包括社会人物，但主要是指自然景物。自然景物有形、有色、或者还有声，但却无所谓神。无神之物如何能够同人进行精神交流？当然，神经错乱、产生变态心理的人会有与物对话那样的行为；但在中国古代，神与物游又是一种常态。宋人杨简是一位头脑清醒的学者，却写有这样的诗句：“山禽说我心中事，烟柳藏他物外机。”“净几横琴晓寒，梅花落在弦间。我欲清吟无句，转烦门外青山。”（《鹤林玉露》丙编卷5）原来，在我们的古人看来，“凡物得天地之气以成者，莫不各有其神。欲以笔墨肖之，当不惟其形，惟其神也。”（〔清〕沈宗骥《芥舟学画编》卷1）。如他们心目中的山：

春山澹冶而如笑，夏山苍翠而欲滴，秋山明净而如妆，冬山惨淡而如睡。（〔宋〕郭熙《林泉高致》）

山于春如庆，于夏如竞，于秋如病，于冬如定。（〔明〕沈颢《画麈》）

春山如美人，夏山如猛将，秋山如高人，冬山如老纳。（〔清〕戴熙《习苦斋题画》）

正因为万物有神，人才能与之发生精神交流，才会有神与物游的审美方式。我们由此想到，同样是客观事物，在古人的头脑中和在我们今人的头脑中，印象似乎是不大相同的。他们总觉得在物的形体的背后或周围，有某种并非实体却又实存的神在。因而他们的审美活动主要也不是观赏



物的形体，而是体会物的精神。因而中国传统美学对于审美客体，主要也不是思考它的形体何以会美、有何种美的属性，而是在它的形、神之间反复切磋。

“神与物游”的“神”是指人之神，也就是审美主体。现在人们所理解的审美主体，主要是指感受、体验美的事物的能力。一件美的事物放在那里，人能够感受到、体验到它的美，这个人就成为审美主体。而“神与物游”中的“神”不仅仅是如此。它当然也是一种感受、体验的能力，但是它是要与物——准确地说是物之神——进行交流的；要交流，就不能只是一种能力，还必须要有实在的内容。古人云：“春兰、夏莲、秋菊、冬梅，则皆意味风韵含蓄蕴藉，而与众花异者，惟其似之，是以爱之。求其人，其惟屈大夫、周濂溪、陶靖节与林和靖之徒乎！”（〔宋〕包恢《书徐志远无弦稿后》）春兰、夏莲、秋菊、冬梅，在古代被誉为花中四君子，都是极有神致的。要与它们进行精神交流，就必须有相应的君子之风，故“惟屈大夫、周濂溪、陶靖节、林和靖之徒乎！”屈原、陶渊明等人之所以能感受春兰、秋菊等物的美，显然不只是因为她们有感受能力，这种感受能力大多数人都有；而主要是因为他们有高洁的性情。古人又云：“看山水亦有体，以林泉之心临之则价高，以骄侈之目临之则价低。”（《林

图2（元）王冕《墨梅图》

王冕，字元章，元代画家。擅画梅竹。

一枝初放梅花似横空出世，舒展挺秀。淡墨点花瓣，浓墨点花蕊，清丽新鲜，无色而胜于有色。题诗曰“不要人夸好颜色，只流清气满乾坤”，与画意相互生发，更显出画家超凡脱俗的人格。

唯乾隆秽笔玷污画面，可惜。



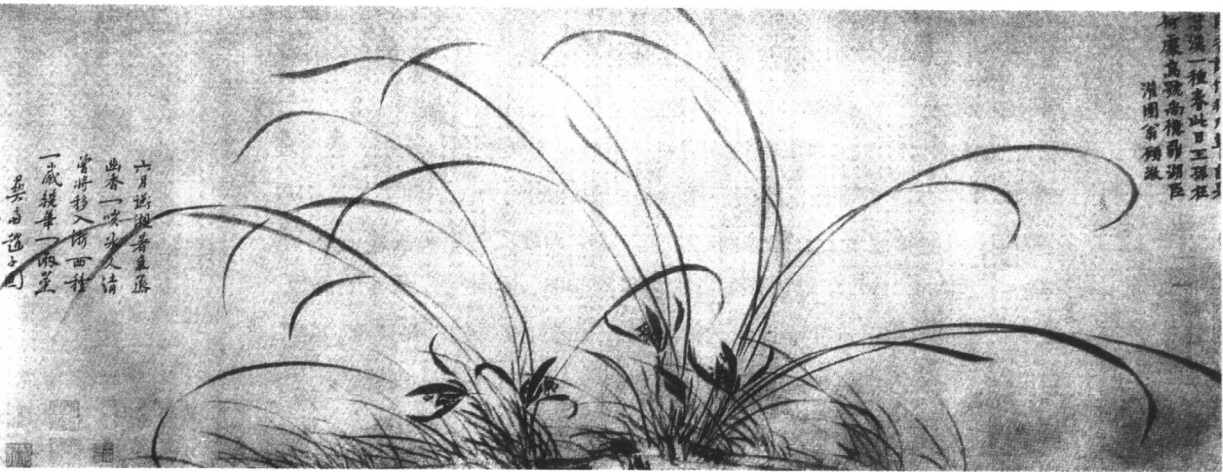


图3（南宋）赵孟坚《墨兰图》

赵孟坚，字子固，南宋画家，擅画梅、兰、竹、水仙等，尤精墨兰。

两丛幽兰生于草地之上，兰叶舒放多姿，兰花盛开如蝶，整幅画面极其清雅。题诗借物咏怀，表达了如幽兰一样孤芳自赏、清高拔俗的情怀。

泉高致》》有人以为“林泉之心”与“骄侈之目”的区别就在于前者超功利，后者囿功利。这是以一般美学观念理解中国传统美学。“林泉之心”就是林泉之志，就是超尘出世的思想情怀。超尘出世的思想情怀虽然也是超功利的，但又非超功利三字所能穷尽。在这里，看山水的人并不是山水之外的观赏者，而是以同于山水之神的林泉之志投入的。相反，“骄侈之目”倒是站在山水之外，俨然以观赏者的姿态出现的。所以，王夫之说：

烟云泉石，花鸟苔林，金铺锦帐，寓意则灵。若齐梁绮语，宋人拈合成句之出处，役心向彼掇索，而不恤己情之所自发，此之谓小家数，总在圈绩中求活计也。（《夕堂永日绪论·内编》）

“役心向彼掇索，而不恤己情之所自发”就是注意力向外，专门搜寻所谓客体的美，而忘却了自己的性情。忘却了自己的性情，也就是主体的丧失。而“烟云泉石，花鸟苔林，金铺锦帐，寓意则灵”，无“意”则不灵。主体的丧失，也就是真正的美的丧失。所以，在中国传统美学看来，审美主体主要不是指感受客体的美的能力，而是指主体自身的精神、性情；真正的美主要也不在于客体，而在于主体。这是同现在流行的美学观念很不一样的。



“神”是审美主体，“物”是审美客体，那么“神与物”也就是审美主、客体的关系问题。由于对主体和客体的特殊理解，中国古代在审美主、客体的关系上也有特殊的认识。如清初廖燕在为一组秋天的诗所写的题词中说：

万物在秋之中，而吾人又在万物之中，其殆将与秋俱变者欤？……借彼物理，抒我心胸。即秋而物在，即物而我之性情俱在。然则物非物也，一我之性情变幻而成者也。性情散而为物，万物复聚而为性情。（《李谦三十九秋诗题词》）

人在万物中，人与万物皆在自然中。故而人、物一体，息息相通。故而可以“借彼物理，抒我心胸”，即物即我，即我即物。这是主体与客体的精神契合。我们的古人就于此间获得微妙的美感，也于此间创造出微妙的美。因此，这个审美主、客体的关系问题就成了中国传统美学的核心问题，而强调审美主、客体的精神契合也就成了中国传统美学的“第一义”^①。

神与物游”的“游”，自然是指神对于物的意识活动，即审美心理活动。称之为“游”，则说明这种心理活动不是固定的，而是游动的。神并不是死死地盯着一物、一点，而是或前或后、时此时彼地自由飘流。即如苏轼所谓“不留于一物，故其神与万物交”，亦如王夫之所谓“神理流于两间”（《古诗评选》卷5），“如蝶无定宿，亦无定飞”（同上卷4）。称之为“游”，又说明这种心理活动不完全是有意意识的，而是处于有意无意之间。神并不是一本正经地在观察什么，虽“六根”^②毕开，与物缭绕，却又或吐或纳，听任自然。杨万里云：“郊行聊着眼，兴到漫成诗”（《春晚往永和》），又云“我初无意于作是诗，而是物、是事适然触乎我，我之意亦适然感乎是物、是事；触先焉，感随焉，而是诗出焉。我何与哉？天也！”（《答建康府大军库监徐达书》）即深得此意。称之为“游”，也说明这种心理活动不是、至少不纯粹是一般所谓认识，而是一种心理体

① 此借佛学术语。《法华义疏·四》曰：“理极无过，为第一；深有所以，称为义也。”

② “六根”，佛学术语，指眼、耳、鼻、舌、身、意六种感觉器官。