

物色山水——中古山水思潮之诞生

兰宇冬 著

中国美术学院标志性成果规划

物色山水
——中古山水思潮之诞生

兰宇冬 著

中国美术学院出版社

责任编辑：徐新红
责任校对：钱锦生
装帧设计：钱 塘
责任出版：葛炜光

图书在版编目（C I P）数据

物色山水 / 兰宇冬著. -- 杭州：中国美术学院出版社，2014.3
（中国美术学院标志性成果规划）
ISBN 978-7-5503-0653-0

I. ①物… II. ①兰… III. ①山水画—绘画评论—中国—现代 IV. ①J212.05

中国版本图书馆CIP数据核字(2014)第042904号

物色山水——中古山水思潮之诞生

兰宇冬 著

出 品 人：曹增节
出版发行：中国美术学院出版社
地 址：中国·杭州市南山路218号/邮政编码：310002
<http://www.caapress.com>
经 销：全国新华书店
制 版：杭州海洋电脑制版印刷有限公司
印 刷：浙江省邮电印刷股份有限公司
版 次：2014年6月第1版
印 次：2014年6月第1次印刷
印 张：22.5
开 本：710mm×1000mm 1/16
字 数：250千
印 数：0001—1000
ISBN 978-7-5503-0653-0
定 价：58.00元

目录

中文摘要 / 1

绪论 / 3

第一节 本文所要达到的目的 / 3

第二节 释题 / 12

第一章 作为比较的先秦两汉文学观念与文学实践 / 34

第一节 诗经：比兴的自然 / 34

一、原始崇拜的对象 / 34

二、生活的环境 / 37

三、比兴的喻指 / 39

第二节 轴心时代对源头的探求 / 48

第三节 楚辞：游走的抒情 / 54

第四节 汉代的征服之心 / 63

第五节 小结 / 75

第二章 魏晋文学—从抒情到感悟 / 79

第一节 汉末古诗：抒情之肇端 / 80

第二节 魏晋诗歌的流变 / 93

一、时间主题的延续和演变 / 94

二、主体从抒情到玄思 / 119

三、感物交融向“悟”的过渡 /	130
第三节 玄学命题—以人与物的存在关系为核心的思辨 /	139
一、王弼之“无” /	140
二、郭象之“化” /	146
第四节 从玄学思潮分析魏晋文学之变 /	155
第五节 小结 /	163
 第三章 玄学与佛教的融合及“物色山水”之诞生 /	168
第一节 佛教理论的最初渗透 /	168
第二节 佛教理论深入探讨的契机和背景 /	190
第三节 玄学与佛学的交融 /	202
第四节 谢灵运笔下的物色山水 /	223
第五节 从“色”之义变迁看“色空观”对诗境形成的影响 /	269
第六节 绘画：从人物到山水 /	289
 总结 /	338
 主要参考文献 /	347
 后记 /	353

中文摘要

刘勰《文心雕龙·物色》归纳当时描写自然山水的文学经验，并探讨了外在自然与文学作品的关系，本文就是在此基础上以“物色观”来概括中古时代玄学与佛学交融而形成的“心”“物”关系。本文注重把握中古时代对于“外在世界”和“自我”哲学思考的思想线索，揭示“物色观”形成原因及过程，并进而分析谢灵运、宗炳“山水艺术”的出现及其美学特征。

全文分为五个部分：绪论、正文三章和总结。绪论包括本文的理论基础及整体构思、论文题目的阐释、相关研究成果的总结、研究方法、研究范围等。

第一章分别对《诗经》、先秦诸子、屈赋、汉代文学进行考察，以分析先秦两汉文学中体现的自然意识和自我认知，并将此作为与中古时代思想、文学进行比较的基础。

第二章“魏晋文学——从抒情到感悟”，首先从现象上把握魏晋文学从抒情向感悟发展的过程，以陆机为肇端分析其文学思想中体现出的从“感物”向“感悟”的转折；然后就魏晋玄学从王弼到郭象的发展揭示魏晋文学变化的原因。在这个过程中始终贯穿对具体文学作品内在思路的解析，以把握其中“心物关系”的变化。由本章而揭示出“自然物象”在魏晋文学中因为“时间”这一因素而如何成为关注的对象，并进而在魏晋玄学中定型为“观化”的对象。

第三章“玄学与佛教的融合及‘物色山水’之诞生”，分

为六节，第一节对安世高译经之“五阴”说与荀子“缘天官”之词汇进行对比考察，以此把握佛教初传时佛学对中国思想的改造和渗透；第二节以支遁为核心从现象上揭示东晋时佛学进入中国思想的历史契机；第三节从僧肇对“六家七宗”的批判及慧远的佛学理论分析玄佛交融的内在理路及其思想结成；第四节把握谢灵运山水诗中包含的因玄佛交融而形成的“物色山水”之美学特征；第五节则通过对“色”字诸义的语源学考察，分析佛教译经如何通过概念而渗入到思想的层面，进而文人又对之进行创造性地运用，形成南朝诗歌中“色空”观照下的美学特征；最后一节讨论玄佛思想流变过程对山水画理论与创作的影响。

总结部分总和各章的观点作贯通的分析，并寻求与当时若干理论的互证。

绪论

第一节 本文所要达到的目的

中国古代文学研究在现代学术的条分缕析中呈现出丰富多样的面貌，时代的分段、方法的多变以及学科的分立都使得当代的研究品目繁多而面貌各异，但总的来说，还是可以将整个文学研究分为三类。首先是文献的工作，这包括文学作品的收集、考订、整理，作家作品的考证，还包括史料的收集及史实的考证与史事的还原，这样的研究我们可以称之为求真。文献的工作是一切研究的基础，从目前来看，各个时代文学总集编纂即将完成，大部分重要作家年表和全集校笺也已出版，总的构架已经建立，剩下的是添砖加瓦的修补工作，这样的成果为进一步深入研究打下了良好的基础。并且随着电脑与网络的日益普及，大量的电子文本和罕见史料得以被一般研究者很轻松地加以利用，为研究的深入提供了很多的便利，这也对文献的工作提出了新的要求。比如传统文献研究优劣的评判标准是资料的收集丰富与否，而电子技术使得之前需花费数年的钩沉之功在今天数分钟内就可完成，并且在准确性和全面性方面还占有优势，如何更加充分地发挥人脑思维的特点将是现代的文獻研究面临的挑战之一；再比如，对于有的研究者来说，由于利用电子技术，在占有的材料方面所面临的问题不是之前的忧其不足，相反的却常是虑其过多，因而如何有效分类、挑选和组织，使有用的材料出现在恰当的位置，就成为了关键。研究

者个人的学养、思辨水平，甚至个性将成为研究成果优劣的决定性因素。有了大量资料作为基础，再进行规律性的探求，这就是研究的第二类，这样的研究一般探讨文学发展的内部规律，分析文学发展与社会、宗教、政治、文化及其他艺术门类的关系，古代文学的研究大多属于此类，也取得了不少成果，但也存在一些问题，早期的研究因为“意识形态优先”，首先要进行归类：“现实主义”和“浪漫主义”、“唯物”和“唯心”，正是对这种弊病的反思，使得现在研究所进行的更多地还是还原工作，即拨开“意识形态”笼罩下的惯见、习见，揭示出被忽略和被遮蔽的文学原态。越来越多的研究正在进行这样的实践：怎样分别对待作品的文学价值与文学史价值，小作家的作品如何聚集了文学史发展过程中的种种变化、分裂甚至扭曲；文学精英阶层与民间阶层以怎样的方式分裂开来，其后又怎样影响与交融；写作载体的变化如何影响了作家的表达和阅读者的接受，从而进一步影响言语结构促成新的文学现象的形成；文学主题是以怎样相同的心理结构在不同时代得以延续，同时在相似性下蕴含的丰富的差别又体现出怎样的时代特色；不同的文体形成了哪些不同的表达方式，这些方式又怎样内在的规定了创作的心态、视角和表达方式……随着这些研究的进一步展开，相信可以更新我们对于中国古代文学的认识。文学研究从文献的工作进行到这一步，仍不是终点，而是展开第三类研究的起点：立足于文学本身，揭示其独特的“存在之美”，但这种“美”又绝非一般的“文学鉴赏”所能代替，一般的文学鉴赏赏析的时代背景、作者心态、辞藻意象等，只是这里的“存在之美”是基于之前“文献”和“规律研究”的基础之上，从历史的角度揭示文学现象所包含的美学、哲学意

味，昭显其不可被替代的存在意义，并探讨其原因。文学之美并不是一种随着作品诞生就凝固于作品内部永恒不变的存在，它不但需要读者的发现，甚至还需要读者内心的再创造。比如从陶渊明的接受史中就可看出，我们现在所理解的陶诗风格是经过宋人理趣心灵再阐释的结果。¹又比如当王国维以“独上高楼，望断天涯路”、“衣带渐宽终不悔，为伊消得人憔悴”、“蓦然回首，那人却在灯火阑珊处”来概括学问的三种境界时，一方面我们从这种概括中体味了人生不同阶段的生命体验，另一方面这种体验又归复到诗作本身，使得这三句诗被附加上比原诗更为丰富的人生经验，这就完全属于王国维的再创造。从这个意义上来说，文学本身的“存在之美”完全是开放的，永远处于被阐释的状态，依据我们的心灵和人生体验对这种美进行再发现，揭示其特殊性和不可替代性，并进而转化为共同的认识和心灵体验，才是文学研究的最终目的。

基于这样的目的，本文将目光转向中古，²考察魏晋南北朝山水艺术的产生与发展。南朝山水艺术，特别是山水诗，历来为研究者所注意，一般认为谢灵运是山水诗的创造者，在研究山水诗的起源问题上，总结起来有如下意见：山水诗的产生从先秦《诗经》中便开始萌芽；³儒家的比德说也包含有山水之乐；道家归复自然的生活将人们从世俗的礼仪中推向自然山林，隐逸成为一种独特的与人类理性社会对抗的生存方式得到允许甚至赞赏，特别是庄子，构造了中国艺术以自然合一的审美心灵；⁴楚辞对南方景物的描写从情感和辞藻方面影响了后来对山水的描述；⁵汉赋的状物描写中蕴含的空间意识直接地为谢灵运的写作提供了经验；⁶魏晋时期的宴游诗、行旅诗为山水诗提供了直接的写作模式，山水诗就是宴游诗的延续，只是对景

物的描写增多⁷……这些解释从各个方面分析了山水诗所受到的影响，一方面使得山水诗的问题日渐成为文学史上一个“有意义”的问题，另一方面也为研究山水诗提供了非常有启发性的意见，但是同时也面临着进一步深入研究的需要，我们试在各位学者研究成果的基础上提出以下被忽略的问题：

为什么山水艺术出现在此时而不是其他任何时候？为什么是谢灵运、宗炳而不是别人创造了山水艺术？山水艺术是时代孤立的现象吗？

为了解决这些题，我们首先要进行如下的追问：

山水艺术的本质究竟是什么，难道仅仅是诗文和绘画中出现的较多的“山水”的内容便可确定山水艺术诞生了？艺术中是否有所谓“客观山水”的存在，被安置进艺术中的自然山水还是它本身吗？如果是的话，那么对同样的事物为何会描写不同；如果不是，艺术中的山水又是又是如何产生的？

一方面，我们看到，与之前中国艺术的抒情传统相比，无论是山水诗还是山水画艺术表现的重点都不再是情感的抒发，无论是“自近代以来，文贵形似，窥情风景之上，钻貌草木之中。吟咏所发，志惟深远，体物为妙，功在密附。故巧言切状，如印之印泥，不加雕削，而曲写毫芥”的文论，⁸还是“身所盘桓，目所绸缪，以形写形，以色貌色也”的画论，⁹都揭示出山水艺术追求忠实于目之所见，表现景物原貌的创作要求，同时也相应地隐含着避免甚至忽略情感表达的倾向，从表面上来看，的确比前代文学表现出更多的客观内容。但问题在于，我们如何界定作品中表现内容的主观与客观，因为没有任何理由说明“岁寒然后知松柏之后凋也”¹⁰、“郁郁涧底松，离离山上苗”¹¹所表现的不是松，而“徂谢易永久，松柏森已行”¹²所描

写的就是客观的松，如果认为前者是我们心中主观观念的向外投射，“松”在这里只不过是主观意识的符号，并没有表现出松树自己的性质和特点的话，那么同样我们可以指出，后者以“森以行”描述出郁盛貌和空间排列的“松”则是人类视觉结构的产物，而不是客观的“松”本身，因为假如与人类视觉结构不相同的蜜蜂用它的“复眼”来看的话，无论是色彩还是形貌绝对与我们看到的不同，我们何以肯定我们看到的就是真，而蜜蜂看到的就是假呢？

更为重要的是，不但“看到什么”由视觉结构所规定，而且我们所有的由认识而得来的知识“是什么”也是由认识中的“先验范畴”所规定，康德关于认识论内涵的解释为我们揭示了这一点：

第一，由于人心运用理性的先验范畴，知识与思想才有可能，我们可以说人心凭借它的理解创造成他所知所想的对象。这是康德学说中的基本原理，也可以说是唯心主义的奠基石。在希腊哲学中甚至在近代哲学中，事物（即知识认识的对象）都被认成是天生自在的，可以离知识思想而独立，纵然没有人知识它们后思想它们，它们仍旧像知识思想所见到的那个样子外存于自然；至于知识思想却不能离事物而独立，最多只以模仿抄袭的方式，使事物在心中再现形影，因此人心如照相底片一样，必须随事物走。总之“自然替我们的理解定规律”。康德把这种看法翻转过来，以为知识思想的对象（事物）就是知识思想的创造品，心在知事物时就同时创造了事物，事物由于先验的范畴才得到它们的形式，所以“我们的理解替自然定规

律”。先验的范畴是理性之必然于人心之同在，所以知识思想虽创造它的对象，那对象仍有客观的真实性，不仅是某一人心的幻想。

其次，由于知识不能不依据经验，经验所及的只是感官所能知觉的现象。康德没有摆脱经院派的“主体”的观念，仍承认现象后面另有一个本体，我们在上文所比的挂衣架，康德把它叫做“事物本身”（the thing in itself）。事物本身不能成为知识的对象，因为一成为知识的对象，它就不复是本体而是现象。事物本身虽不可知，康德却以为仍是可思，它可思为知识的一个限度，到了这个限度，知识就不能施其功用。我们不能否定它的存在，如果否定它的存在，“一切就立刻化成现象”，而人类所能见到的世界以外就没有什么是真实的。在康德看来，这未免是一种大胆的武断，并没有什么凭证。¹³

在康德看来，绝对不变的客观实在只有所有现象背后的“物自体”，但其具体是什么样却无法为人的认识所把握，那么我们认为的全部的客观世界，实际上都是由我们的认识所创造出来的，这种创造并不是随意的，而是由我们“理性的先验范畴”所规定。

这也就意味着世界的客观性一旦被我们感受到时，必定会渗入我们主观的内在感受。

山水之美诚然是一种客观的存在，但是任何美的存在又必须需要人们内在的美感经验来发现和表达，而不被发现和表达的美对人来说是没有意义的。这就涉及一个问题，美感经验本身却是一种主观的内在意识，因而当山水之美被表达出来时，

就已经不纯然是一种客观之美了，它经过了美感经验的结构、重组、附加、舍弃、凸现、遮蔽等一系列主观的运作，美感经验的这种附加与舍弃、凸现和遮蔽是同时进行的两面，任何附加都意味着对前有经验的相对舍弃，而任何凸现也都是建立在对之前经验遮蔽的基础上的。因此这种山水之美被文学表达出来时，更多地会因为不同的美感经验而呈现出种种差异。

我们用它来分析艺术作品时，同样可以说，艺术中的世界，从本质上说反映的不仅是客观世界本身，更多的是对应体现出艺术家内在的美感经验。而这种美感经验的形成又与艺术家对世界与自我存在的认识息息相关，也就是说艺术家对自我与世界存在的哲学认知影响并最终促成了这种美感经验的生成，而这种哲学认知往往又具有时代性。这里也就回答了前面所提出的问题：山水艺术的本质是对人们思维的反映，体现出当时人们对于世界及自我存在的认识。

这样就可以解决山水艺术何以在此时产生的难题：山水并不是晋宋之时才出现在人们的视野中，山水自然在人们认识到它之前就已经存在，只是它被不同时期人们的不同意识所认识和表现。先秦两汉时期，人们用自己的方式看待自然，使其呈现出独特的面貌。汉末之后，人们对于世界及自我存在的认识发生着大的变化，这种变化了的认识集中地将自然作为对象，并将内心的某种理念注入其中，在自然山水上构筑起心灵的表象。从这个意义上看，在我们的认识范围内，从来没有客观的、绝对的、自足的山水，它总是表象的、相对的，并且相待于我们的意识去结构的山水。所以我们不能说儒家的比德山水就是主观的山水，康乐的山水诗就是客观自然。从本质上说，它们都是人的内心观念之中的山水。六朝艺术中的自然不同于

先秦两汉艺术中的自然而被称为“山水艺术”，其根源在于人们“对于世界及自我存在的”认识的不同，实际上，任何时代的文学创作都体现着当时对于“世界及自我存在”的感知，它以这样的思考为核心：“外在世界是什么？自我存在又是什么？各自的意义又何在？两者之间是一种什么样的关系？”并且在通常情况下，对自我的认识和对外在世界的认知是互为关联、密不可分的。我们关注山水诗的产生原因就以此而切入，其重点在于解决：是什么样的心灵发现了什么样的自然。这就要从两个方面来互相印证：

首先是什么样的心灵，也就是说要揭示出中古时代人们对于“世界及自我存在”的感知，这样的揭示当然不能只是关注中古，因为任何时代人们的观念都不是凭空生成，而是经过了之前的种种积累、铺垫才形成的。梳理出这个生成的过程，一方面表明每一个因素在其中的作用，彰显创造之功；另一方面可以在观念变化的比较中更为清晰地把握各个时代的特点。其次要关注什么样的自然——被构筑于文学作品中的自然世界有着怎样的特点，从先秦文学中已经出现的自然物象是如何过渡到中古时代的山水世界，这里考察的对象是文学作品。这两者是相辅相成、相互弥补、相互渗透并相互彰显的。从思维来分析最为直接，也较为明晰，但容易因为事实根据的不足而衍漫无方，而从山水艺术本身来分析可以避免从思维角度分析的随意和空洞，以作品为依据，可以保证言之有据。但同时作品分析的个别性和现象性又需要思维分析来提升和总结。

这样，我们透过中古时代“世界及自我存在”的观念来把握山水艺术，并以“物色山水”这一词组来概括，因为它包含着中古时代山水观念的形成与艺术实践。这里的“物色”一

词在汉语中出现很早，而到中古时代特别是晋宋之时词义有了新的内涵，并在诗歌中被广泛运用，到刘勰创作《文心雕龙》时又专辟“物色”一章，讨论了如下问题：文学传统中对自然的描写；追求“形似”的创作潮流；外部世界转化为文学中的自然；情感与表达等等。刘勰透过纷繁的文学现象，敏锐地把握住当时的文学趋势和文学潮流，并且参考前人的见解，为这种文学潮流作出了自己的解释和评判。作为《文心雕龙》一书的重要组成部分，《物色》篇的设立正是刘勰为了集中解决在另外的篇章中无法深入的问题。比如《物色》篇所云“自近代以来，文贵形似，窥情风景之上，钻貌草木之中。吟咏所发，志惟深远，体物为妙，功在密附。故巧言切状，如印之印泥，不加雕削，而曲写毫芥。故能瞻言而见貌，即字而知时也”，在之前《明诗》篇早有提及：“宋初文咏，体有因革。庄老告退，而山水方滋；俪采百字之偶，争价一句之奇，情必极貌以写物，辞必穷力而追新，此近世之所竞也。”而“写气图貌，既随物以宛转；属采附声，亦与心而徘徊”的概述，则在《神思》篇中也有所涉及：“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；眉睫之前，卷舒风云之色；其思理之致乎！故思理为妙，神与物游。神居胸臆，而志气统其关键；物沿耳目，而辞令管其枢机。枢机方通，则物无隐貌；关键将塞，则神有遁心。”但区别就在于：《明诗》篇是作为“史”来介绍的，《神思》篇则是纯粹分析“思”的过程。《物色》将这些统合在一起，既从现象上说明文学发展潮流，又从人们的思维意识中寻找这种潮流产生的原因，这足以表明《物色》篇所包含的不仅是现象展示，更重要的就是刘勰在尝试着从“心物关系”——也就是“对世界及自我存在的感

知”这一角度来分析当时极其重要的一个文学趋势——山水文学的产生。尽管刘勰并不是有意识地做这样的尝试，但在他的“物色之动、心亦摇焉”、“诗人感物、联类不穷”的分析中分明已经触及了这个问题。由此可以说明，“物色”一词在中古时代，是具有丰富内涵的，不仅概括了“山水文学”这一现象，并且由于刘勰的探索，使它包含着当时的“审美观念”。而本文正是这个原因以此命名。

由此而确定了本文研究的时间范围，尽管标题中表明的是“中古”，但基于前面对研究立场的说明，为了把握“物色山水”观念出现的脉络，同时也为了说明山水艺术背后的物色审美观念的特点，本文将关注先秦两汉的艺术实践并分析其审美观念，在历时性的梳理和前后的比较中一步步展开。一方面考察的是文学艺术作品，另一方面对哲学和思想的分析将始终与作品分析紧紧相扣。所有的论述始终围绕下列问题而展开：

文学艺术作品本身体现出当时人们怎样的“世界及自我存在”的观念？这种观念与当时人们的哲学思考有何关系？而自然世界被怎样的意识所观照和投射？“物色山水”中的自然与之前的又有何不同，它是如何形成的，又经过了怎样的过程而成为一种趋势和潮流？

第二节 释题

“物色之动，心亦摇焉”、“物色相召，人谁获安”，《文心雕龙·物色》开篇就围绕“心物关系”展开论述，刘勰专设一篇来讨论当时文学出现的新的山水艺术的形成及创作特点。在这里，刘勰显然赋予了“物色”这样一种含义：“物