## 以道观物：生态美学视域下山水画的“道”与“物”

白晓伟[[1]](#footnote-0)

（广西大学艺术学院，广西 南宁 530004）

**摘要：**本文以生态美学为切入点，研究中国山水画“道”思想的融合和“物”表现的统一，为后现代主义审美理论的研究提供了新的养分，并且为中国山水画在理论和实践上提供了新的研究空间和价值，探索山水画对于自然物象所应承接的时代性及表现语汇提供了新视角，促进山水画在新时期的架构和再发展。

**关键词：**生态美学；山水精神；审美思想

中图分类号： 文献标识码： 文章编号

 生态美学已然成为当下美学研究的热点，其发生发展的背景与当下人类生存危机有着重要的联系，“ 现代化弊端的充分暴露及其对人的生存的巨大威胁, 呼唤新的存在论美学出现。”[[2]](#endnote-0)[1]P65因此，生态美学的出现为我们的审美活动和审美认识提供了一个新的思路。在这种新思路的指导下来研究山水画，为我们提供一个新视点。这对于中国山水画的发展、完善以及创新有一定的积极意义。为此首先要对美学与生态美学的原理进行梳理。

一、**概念的界定**

在人类发展和现代化进程过程中，面对人类赖以生存的自然环境和生存空间，生态美学在20世纪80年代应运而生，1994年前后中国学者提出了生态美学的论题，基于生态的和谐和整体的哲学基础上，为哲学文化和美学的转型开拓了新的道路。生态美学被学者定义为“所谓生态美学就是生态学与美学的一种有机的结合，是运用生态学的理论和方法研究美学，将生态学的重要观点吸收到美学之中，从而形成一种崭新的美学理论形态。”[1] P7生态美学的提出进一步深化丰富了存在论美学的发展，在实践美学的基础上向存在论美学转移提供了重要理论依据。一方面因为实践美学不能更好的解释自然美的问题，另外一方面在后现代主义思潮影响下中国山水画在体格转型以及表现语汇的探索方面也为我们提供一种尝试。

**二、“道”思想的融合**

 生态美学与山水画在审美认知上的联系，为研究山水画的发展、建立和完善提供了重要的视角。通过以下三个方面的比较研究，寻求审美精神和审美规律在具体艺术实践道路上审美表现，其中的必然联系和内在特性也为山水画在当今所面临的尴尬和困境形成理论上的学术探索。

**（一）天人合一**

生态美学不同于以往的美学，构建了整体统一的生态审美建构，其包含了“世间万象”，囊括了文学、艺术、社会、环境等诸多方面，这也体现了生态美学研究的整体性。就其美学研究的思想来说与中国哲学观有着千丝万缕的关系，袁鼎生教授的《生态艺术哲学》一书构建了生态美学的三大定律“艺术审美生态化，生态审美艺术化，艺术审美天化”[[3]](#endnote-1)[2]P1从其三大定律来讲，把艺术的审美活动归纳为这三个阶段，他们依次递进并升华，阐释了生态美学发展的整体规律“艺术审美生态化与生态审美艺术化耦合并进，是生态艺术审美场呈天态运转，……标志着人类审美文明发展的最高目标”[[4]](#endnote-2)[2]P10并把这个过程视为整体统一并进发展的审美活动，“在审美文明史和生态文明史的耦合并进中，形成生态审美场，发展生态艺术审美场，走向天化艺术审美场，是谓艺术审美整生化。”[[5]](#endnote-3)[2]P11这表明在艺术审美文明中这种审美活动整体性的生态美学思想，已经不仅仅局限主体和客体的审美观，并发展成为整生的生态审美场域的研究。其核心的思想就在于人与自然及其生存环境的和谐统一，这与中国山水画所追求的艺术的最高境界——天人合一思想，有着重要的联系。是现实美向艺术美转变的一个过程，是中国传统的老庄哲学和山水画发展的重要结合，这种结合一方面是主体对客体审美过程中的自觉，另一方面是主体对于人生思索和心灵寄托的必然，作为占据中国绘画主流地位的山水画，在发展中更贴合了主体审美的人生追求，其所追求的“天人合一”思想，也成为了生态审美智慧的结晶。

“天人合一”的思想是中华民族的核心思想和精神实质，亲近自然，重视天、地、人的和谐统一，从关注生灵，到关注自身，再到关注自身所处的自然，最后达到人和宇宙万物的和谐共生。关于“天人合一”的“一”是生命和自然的和谐统一，是人类整体性生态的审美的聚集。中国山水画作为中国传统文化的一个特殊的艺术载体，受传统文化的影响，尤其是道家“天人合一”思想的影响，在不断发展和完善中建立了其特有的绘画语言体系。从起初的“水不容泛，人大于山”依附于人物画出现，到唐五代荆关董巨山水画变革发展阶段，为此后的宋元山水画高峰打下了坚实的基础，再经历了明清及近现代山水画的发展过程中，受西方文化的冲击与名族文化变革的反思，在当代山水画发展异军突起，风格体系繁多，可以说是“百花齐放”。但是面对现实，有些山水画作品表现出毫无文化内涵和思想、流于形式，缺失山水画所应承接的艺术价值，忽视了中国传统美学思想对“道”的体悟。山水画历来重视对“道”的阐释，根据现有文献来看，对中国山水画影响至深也是最早的画论，当属南朝宗炳的《画山水序》，其山水画思想受老庄道家“天人合一”思想的影响，阐明了山水画的重要功能和审美法则。 “圣人含道应物，贤者澄怀味像。至于山水，质有而灵，……夫圣人以神法道，而贤者通；山水以形媚道，而仁者乐。”[[6]](#endnote-4)[3]P64这里的“道”就是老庄思想在其画论里的具体体现。“观道”、“悟道”媒介便是山水；通过山水的美来阐释“道”；并给心灵的寄托找到了某种慰藉。从而实现了人和自然在生态审美活动中的和谐统一，宗炳肯定了山水美的客观存在，通过“以形写形，以色貌色”[[7]](#endnote-5)[3]P64来真实的体悟和感受自然之美，并融于自然达到“合于天，融于物”的审美自由。生态美学把其视为“人与自然互为主体，以形成主客耦合并进的生态结构，形成主客共生的审美意识。”[[8]](#endnote-6)[3]P119在主客共生的审美意识中，最终达到宗炳所说的“畅神”的美学思想。

面对当下山水画的发展，不能忽视山水画所应该传承的基本准则。山水画作品应该充分体现整体性生态审美创作思路，也就是要在原有自然物象的基础上，加以艺术语言的提炼和拓展，不以自己或不以自然物象为主体，在审美实践中实现“物我两忘”。除此，在深切的感悟自然的生命之美和精神的自由最终实现“物我两忘”，传达出具有生命精神的画面意境和内涵。

**（二）平淡天真**

在“天人合一”的美学思想的主导下，从山水画的发展来看，如果把宋代山水画看作是人对自然的忠实再现，那么元代山水可以说是人和自然高度的融合统一。“目亦同应，应会感神，神超理得”[[9]](#endnote-7)[3]P65这是天人整生的生态美学思想也是山水画所历来追崇的。作为这一思想忠实践行者和实践开拓者，在山水画史上具有重要地位的元代画家倪瓒。其山水画所追求的“平淡天真”的画面风格，正是对这一审美思想的具体体现。对倪瓒的研究前人有诸多方面的论著，在此不一一赘述，从整生的生态美学思想来看，倪瓒的山水画是对客体认同上的主体审美精神的自由呈现，是客体生态和谐的整生生态美学观。倪瓒早期家境富足，不问世事，醉心书画研究，对董、巨颇有研究，这也为他后来他的山水画语言的“变”奠定了坚实的基础。后因元末明初社会矛盾的激化和他本人不善治家等方面的原因，不得已只能变卖田产，散尽仆从，泛舟太湖，过着隐逸的生活。这时期他对自己人生的思索和对太湖地区自然物象的体悟在思想和内容上达到了高度的统一，太湖地区水多，平坡与乱石处于其中，偶有几株小树矗立其间，整个景致给人空旷清幽的感觉。倪瓒长期生活在这里，感受着客观自然的生命之美，体悟思索着自己人生的孤苦悲凉，创作出了发于心而超乎景的山水画。倪瓒的山水画具有其典型的面貌，如《渔庄秋霁图》（纸本，纵96厘米，横47厘米，藏于上海博物馆），代表了倪瓒山水画的风格面貌。“一河两岸，三段式”是其独特的构图法则，也高度概括了太湖地区的景观特征。在视角上画面近处的坡石枯树教高，远处平缓的山丘拉低推远处于画面的上方，中景则是大片的空白不着笔墨，采用俯视平远的的散点透视手法，墨色上也无太大变化，但视觉空间却更为开阔，一片萧疏之气使观者如身临其境。皴法上采用其独创的“折带皴（叠糕皴）”横笔中锋竖笔侧缝，中侧并用且“苔点”用卧笔中锋的笔法以区分前后山石，直观而形象的把这一地区山石的特征和纹理进行了高度概括的艺术加工和提炼。六株小树聚散有秩，用笔绵里藏针，出枝笔笔生发，并无过多的点染，整体给人平淡萧疏，清雅静谧的感受。董其昌在画的裱边上题到 “真所谓逸品在神妙之上者”对其赞誉可见一斑。

从倪瓒《渔庄秋霁图》与太湖地区的景色对比来看，山水画的创作过程中，对所描绘自然物象要有深刻的体悟，应对这一地区的自然面貌深入的观察，在艺术语言的表现上要进行高度的提炼，把自然和人的生命精神融于画面，而不是简单描摹，概括来讲如果不能在情感上达到人与自然的融合统一，并提炼出高度概括的山水画语言来表现自己所创作的画境，那么这种语言就会显得乏味而没有生机。

**（三）气韵生动**

自古以来，艺术家对于自然和生命的体悟就不曾停止，并把这种体悟通过艺术的形式加以呈现，中国山水画作为中国文人和学者历来追捧的艺术语言和表现形式在不断发展和完备中占据了中国艺术的主流地位。如果说西方艺术是光与影的韵律，那么中国的艺术是“线”的律动，尤其中国的山水画则是这种艺术的集中体现，可以说“线”是山水画语言的显著特征，这种“线”是对于自然的体察后所提炼出来的山水画表现语言，这种语言不仅仅是对自然的直观描述，更注重表达物象的内在的神韵，在这个过程中人与自然“合一”而成为“天”的至境。如何达到这个至境呢，从生态审美的发展来看“天合于人的唯我，升华为天人共生物我，最终升华为和天生一的无我”[[10]](#endnote-8)[4]P316那么在山水画语言的表现的应该是超越人和自然万物的生命之美，是物我两忘的艺术境界。艺术境界的“美”表现在山水画上实指的就是“气韵生动”， 这一思想的提出引领了其后中国美学发展的潮流，也成为了品评绘画的重要标准和艺术创作的崇高要求。这是六朝谢赫在其《画品》中所提出的“六法”说，“六法者何？一、气韵生动是也；二骨法用笔是也；三应物象形是也；四、随类赋彩是也；五、经营位置是也；六、传遗模写是也。”。“六法”的核心就是注重“气韵”，“气韵”是自然万物生生不息的生命律动，对于“气韵”的理解，五代荆浩的《笔法记》论述到“气者，心随笔运，取象不惑。韵者，隐忌立形，备仪不俗。”[[11]](#endnote-9)[3]P141这归于山水画的用笔上，针对的是对山水画“线”的要求，也就是“六法”中的“骨法用笔”，这又关乎到中国书法，骨是“象”的支撑，而表现语言就是“用笔”。一方面，“用笔”与中国的书写工具毛笔有重要的联系，它是艺术表现语言的物质决定；另一方面，“用笔”的关键在于笔法。中国书法有着丰富的笔法要求，中、侧、方、园等诸多形式，元代，赵孟頫 “以书入画”思想的提出，丰富了山水画的表现语言，从而使山水画在揭示自然的生命和艺术家自由心灵的历程中达到了融合。这种融合是天化的生态审美精神，也是山水画家所应传承和坚守的，而不应一味追求图式的新颖，场面的宏大，浓妆艳抹恶俗不堪，脱离了山水画最本质的追求：化自然之象， 用飞舞灵动的“线”，展现艺术家自由心灵的生命境界，从而达到艺术的至境——气韵生动。

综上所述，山水画是人与自然的生命精神在画面中的融合统一，单以人的审美意志，或者是自然的客观事实，来进行艺术的审美活动都是不可取的，对此我们应有充分清晰的认识，在进行艺术创作的过程中，首先应该对所要表现的物象有深入的理解和认识，要从思想、笔墨、意境等诸多方面来思索，而不是以一种单一枯燥的语言来表现，对不同地域的不同自然面貌，用一种已经熟练掌握的山水画语言去表现，这种未加思考和感悟的语言所呈现的山水画面貌，失去了山水画所追求的至高境界，变得无趣而毫无意义可言。

**三、“物”表现的统一**

生态美学关于“物”的研究包含自然景观和人文景观，是生命体和非生命体与自然和谐统一的美学形态和美学价值的研究。“物（景观）”作为生态美学中文化内涵和诗意传统的美的存在，是生态环境美学领域的拓展。这与中国山水画在营造画面意境和追求心灵的自由在“物（点景）”表现上产生了共鸣。以下分别用“景观”和“点景”来进行对“物”的论述。

**（一）“景观”与“点景”**

“景观”一词最早出现在《圣经》旧约全书中，是对美丽景色的诗意描述，体现了景观存在的“美”的艺术性。“景观”美的艺术性所生发的美学内涵和美学规律，一方面为山水画的发展和完善建立了审美新格局；另一方面，“人造景观常常是整体审美形态的一部分，它总是和环境中的自然景观等一起，形成和谐的审美结构”[3] P454这与中国传统山水画在营造画面意境所运用的“点景”的艺术手法有重要的指导作用。中国山水画追求自然与人的和谐统一，以山水画为载体，寄托着艺术家情感和心灵的自由，并把亭台、楼阁、舟车、人物等 “点”于画面，构成画家审美意境和精神境界的特殊表现形式，这在山水画表现语言里称之为“点景”，作为山水画语言的一个相对独立和重要的技法，其多以点缀或作为衬托山水画而出现在画面中，在山水画表现语言中处于从属的地位，这体现了传统山水画对以自然性存在的山水美的体验，也是宗炳“卧游山水”以山水“悟道”的审美精神集中体现。北宋作为山水画写实主义高峰，建筑作为山水画在“点景”中的表现，一方面展现了北宋建筑的风貌，为我们研究宋代建筑提供了图像方面的资料，另一方面，为山水画画面意境的营造产生了重要作用。例如王希孟的《千里江山图》（绢本，全长1191. 5厘米，现收藏于故宫博物院），整幅画面对于“亭台楼阁、舟船桥梁”等进行了细致的刻画，并错落有致穿插在群山叠嶂和江河浩渺之中，是自然景观和人文景观艺术性的审美呈现，在视觉空间的处理上以建筑的小营造了山川江河的辽阔悠远。

“景观”与“点景”从生态美学的审美场来看是人和自然的融合统一的环境艺术。对山水画而言，是具有特殊的研究价值和地位的一种绘画语言形式，尤其“点景”中的建筑的表现形式，应该得到重视。

**（二）“点景”中的建筑**

建筑在表现特征上有其独特的生动性、形象性、地域性、民族性等特色，另外从生态美学的审美体验及目标来看，“生态美是充沛的生命体、非生命体与其生境及环境的协调过程中所展现出来的一种美的形态。”[2]P175建筑作为非生命体的现实美而存在，与自然景观的自然美在人类审美活动中融为一体，有其特殊的美学内涵和美学特质。如广西三江林溪河的风雨桥，全身木质结构，并无钉铆，以榫衔接，斗拱舒展，体现了侗族人民智慧的结晶，也与当地生态自然景观融合而一，体现了人与自然的生态和谐之美。艺术作为人类审美活动重要的媒介，在艺术语言的表现上也极为重视对于建筑的描绘。尤其在山水画的表现语汇上建筑起到了画龙点睛，不容忽视的作用。中国文人历来处于“出世”与“入世”的矛盾中探求心灵上的自由，因此山水画作为他们精神的载体，在人与自然的愉悦宁静中寻求内心的精神家园。郭熙《林泉高致》就论述到“君子之所以爱夫山水者，其旨安在？……山光水色，滉瀁夺目，岂不快人意，实获我心哉！”[[12]](#endnote-10)[3]P167这表明人在俗尘凡事的困扰中对于自然山水的向往和追求；又述到“世之笃论，谓山水有可行者，可望者，有可游者，有可居者。画凡至此，皆入妙品。”[[13]](#endnote-11)[3]P167这明确了山水应该追求的画面意境和山水画品评是否为“妙品”的一个重要标准。郭熙“四可”的提出成为后世山水画画面意境和审美思想的一个重要体现。在郭熙看来，其中“可游”“可居”最为重要，也是君子之所以“渴慕林泉”的缘由，落实于画面则归于“点景”建筑。

“点景”建筑不仅可以满足“渴慕林泉”的要求，而且对山水画意境营造具有重要作用。在不同地貌、不同地质、不同区域等方面都有不同的呈现，北方多雄壮，南方多秀丽，这适用于山水画语言的表现，同样在山水画中根据画面需要，起点睛或突显主题思想的“建筑”也有不同的表现。例如北宋郭熙的《早春图》（绢本，纵158.3厘米，横108.1厘米，藏于台北故宫博物院），画面采用其“三远”说的构图手法，意求“平远”，表现的是北方初春时的景致。宏大气魄的建筑楼观处于画面右部中段的位置依山而建，其上薄雾云霭，四周树木若隐若现，愈显得远山的高大雄壮。其下石岗杂树之中流出泉瀑，流淌而下形成大片水面与近景延伸出画面的路径相连。右边负重而行的旅人正沿着山路，经由木桥，是欲要向画面中的楼观而去。在这里点景的建筑与画面中山石树木所占的比重虽然小，但却使视角最终落在了建筑上，深化了“四可”思想，并突显了早春自然万物的生命精神。画虽静，但意悠长，使观者的视角一直在流动而最后的情感则落于建筑这一画点上，在感受郭熙经营景致同时也在游览着高山大壑。在这里“点景”的建筑把观者带入其中感受着自然与人生命美感的体验 ，而宏大的建筑群也与自然景观相得益彰突显了山石巍峨。在视觉空间上产生了辽阔深远的艺术境界，烘托了山水北方山石的雄浑，通过这种对人文和自然景观的塑造，营造出具有地域特色和风格的画面。而同样是宋时期表现南方春天景色的山水画，其建筑在表现又有所不同。如南宋四大家之一的刘松年所画的《四景山水》（绢本，共四幅，每幅纵41厘米，横68厘米，现藏于北京故宫博物院）中的第一幅，画面表现的是杭州湖山一带的景色，采用“一角半边”的构图手法，中景一座庄院，前后树木相绕，远处山势平缓，远山渐远渐淡，近处平坡小路，杂早丛生，成荫的柳树长于其上，雅士贤人往来，一副春意盎然的画面。此图建筑表现的是南方园林式的庭院，不像北方建筑那样高台楼阁，一是符合南方建筑的特征，二是这一“点景”建筑更好的烘托了画面闲适幽静的生活气息，与整个画面风格融为一体。由此可见，传统山水画在表现山水画所追求的意境和境界时，对“点景”建筑在画面中的呈现表现上是具有区域特征的。不同区域，建筑结构和建造理念的不同表现在作品上都具有这一区域的典型性。中国山水画发展到现在，“点景”建筑在山水画画中的表现体现了一定的地域和民族特色。如黄土画派的“窑洞”，漓江画派的“吊脚楼”在表现区域画风、民族特色、意境营造等方面，对深化主题和文化内涵具有重要的美学价值。

面对当今社会科技、经济和工业等方面的发展，山水画在审美客体的表现上已经不仅仅局限于自然山水，面对更多的城市建筑，一些山水画家们把视角转移到“城市山水画”的表现领域，这在某种程度上是对“物”在建筑表现手法上的“放大”，建筑作为山水画中“点景”的重要表现语汇，需要重视，但当周围充置着高楼大厦，我们的内心更应该是向往自然山水的。因此山水画在画面营造上应该追求本质的核心和文化的内涵，而不应该有所偏重，是一个统一的生态审美场。重视山水画“物”的营造，尤其是建筑作为点醒画面突出主体的重要性。一方面，是自然、艺术、生态的完美结合；另一方面在山水画语言的提炼和丰富上，也应该以实现人与自然的融合统一的思想作为指导来发展和完善山水画。使山水画这种具有民族精神和生命精神的艺术瑰宝，在世界文艺之林中不断散发璀璨的光芒，对此应该进行不懈的探索和研究。

## 结语

研究生态美学思想视域下的山水画，一方面，是在探索在这一视角下的山水画未来发展的内容和方向；另一方面，中国传统文化对于生态美学这一新生的学科在理论和实践等方面也存在着深厚的渊源，深入的挖掘和广泛的研究建立体系上的完整和有效的连接，这对于双方都是有着重要的理论研究和实践探索的意义。就目前对于山水画的发展而言，就山水画发展道路上所面临的一些问题和困惑，给予了新的视角和启发，对山水画的发展和完善及探索时代新风下的山水画绘画语言的建立和完善具有重要的理论和实践价值。

1. **收稿日期：2020年09月10日**

**作者简介：**白晓伟(1983—），男，山西朔州人，硕士，讲师，主要研究方向：中国画、文艺美学。

通讯作者：刘庆涛，男，河南长垣人，硕士，广西大学艺术学院讲师，主要研究方向：艺术理论。

基金项目：广西高等教育本科教学改革工程项目：基于本土特色的综合性大学国画金课课程建设(: 2020JGB119)；广西高校中青年教师基础能力提升项目资助：广西生态美学视域下山水画语言研究（2018KY0016）之阶段性成果。 [↑](#footnote-ref-0)
2. **参考文献：**

[1]曾繁仁.生态美学:后现代语境下崭新的生态存在论美学观[J].陕西师范大学学报,2002,3.

[2]袁鼎生.生态艺术哲学[M]北京：商务印书馆，2007，12.

[3]朱良志.中国美学名著导读[M]北京：北京大学出版社，2004.8.

[4]袁鼎生，龚丽娟著.生态批评的中国风范[M]桂林：广西师范大学出版社，2009,12. [↑](#endnote-ref-0)
3. [↑](#endnote-ref-1)
4. [↑](#endnote-ref-2)
5. [↑](#endnote-ref-3)
6. [↑](#endnote-ref-4)
7. [↑](#endnote-ref-5)
8. [↑](#endnote-ref-6)
9. [↑](#endnote-ref-7)
10. [↑](#endnote-ref-8)
11. [↑](#endnote-ref-9)
12. [↑](#endnote-ref-10)
13. Observing Objects from Taoist Thought: “Tao” and “Object” in Landscape Painting from the Perspective of Ecological Aesthetics

BAI Xiaowei

(School of Art, Guangxi University, Nanning, Guangxi 530004, China)

Abstracts: This paper takes ecological aesthetics as the starting point to study the integration of “Taoist” thoughts and the unity of “objects” in Chinese landscape painting, which provides new references for the study of postmodern aesthetic theory, and provides new research space and value for Chinese landscape painting in theory and practice. This paper explores a new perspective on the contemporary and expressive vocabulary that landscape painting should inherit for natural objects, and promotes the structure and redevelopment of landscape painting in the new era.

Keywords: ecological aesthetics; landscape spirit; aesthetic thought

（责任编辑：徐晓） [↑](#endnote-ref-11)