

July 2024

Why Landscape Can Be Roamed? Exploring the Physical Road and Its Transcendence in Landscape Painting

Yadan Shen
ydshen@yeah.net

Follow this and additional works at: <https://tsla.researchcommons.org/journal>

Recommended Citation

Shen, Yadan. 2024. "Why Landscape Can Be Roamed? Exploring the Physical Road and Its Transcendence in Landscape Painting." *Theoretical Studies in Literature and Art* 44, (2).
<https://tsla.researchcommons.org/journal/vol44/iss2/3>

This Research Article is brought to you for free and open access by Theoretical Studies in Literature and Art. It has been accepted for inclusion by an authorized editor of Theoretical Studies in Literature and Art.

山水何以可游？

——论山水画中的形而下之道及其超越性

沈亚丹

摘要: 山水画之所以“可居”“可游”，因其有道，山水之道既体现为形而上的哲思，也呈现为画面上的逶迤细路。它并非某种凸显于画面有形体、有细节的视觉对象，却常呈现为被山水树石等物装裱的虚空。五代北宋时期的全景山水和我们的身体图式相契合，为观者“步入”山水画之中开了方便之门，也奠定了中国山水画的空間知觉方式。画面路径多开始于画幅下端并向上方横斜蜿蜒，在观者的知觉中被解读为向画面深处延展，散点透视则营造了一个动态知觉过程，使得“游观”成为可能。山水画中的路形态多样，但其在视觉上多显现为深远山水意境中的“细路”。“三远”图式即意味着画面上的道路，需要被呈现为“窄”和“细”的形态，否则便无法凸显咫尺万里之势，与“细路”相对应的是“独往”，呼应着中国传统哲学与诗学中的“独往”，从而获得与天地精神相往来的超越。

关键词: 山水之道； 空间知觉； 身体图式； 超越； 独往

作者简介: 沈亚丹，文学博士，东南大学艺术学院教授，主要从事艺术美学、艺术史、山水画理论研究与创作。通信地址：江苏南京市江宁区东南大学路2号东南大学艺术学院，210000。电子邮箱：ydshen@yeah.net。

Title: Why Landscape Can Be Roamed? Exploring the Physical Road and Its Transcendence in Landscape Painting

Abstract: Chinese landscape painting invites “roaming” and “residing” within its realms, guided by the Tao, which manifests both in the metaphysical realm and as tangible pathways in the artwork. This Tao is not merely a detailed object within the landscape but often emerges as the emptiness framed by mountains, trees, and stones. The panoramic landscape of the Five dynasties and Northern Song dynasty, resonating with our body schema, facilitates an immersive experience, thus founding the spatial perception inherent in Chinese landscape art. Pathways depicted typically ascend from the frame’s lower edge, winding upward, perceived by viewers as extending deeply into the scene, fostering a dynamic engagement. These paths, though varied, consistently appear as “narrow paths” within vast landscapes, embodying the concept of “three distances” and emphasizing the portrayal of immense distances on a finite frame. Coupled with the motif of “going alone,” these elements resonate with traditional Chinese philosophical and poetic themes, propelling the viewer towards a transcendent interaction with the cosmos.

Keywords: the Tao of landscape; space perception; body schema; transcendence; going alone

Author: Shen Yadan, Ph. D., is a Professor in the School of Arts, Southeast University. Her research interests include art aesthetics, art history, and theoretical research of landscape painting. Address: School of Arts, Southeast University, No. 2 Southeast University Road, Jiangning District, Nanjing 210000, Jiangsu Province, China. E-mail: ydshen@yeah.net.

“道”的本意与道路相关，但历代画论中的“道”，更多地指向其形而上意义。^①本文恰恰将立足于山水画中的形而下之道，阐释其在诸多图像语汇中的特殊性及其超越性。^②

一、山水空间中的形而下之道

可居可游是山水审美空间的至高境界：“世之笃论：谓山水有可行者，有可望者，有可游者，有

可居者,画凡至此,皆入妙品。”(郭思 19)笔者以为“可行可望”主要指山水画空间不拥塞,可贯通;“可居可游”即在此基础上让观者能够以特定的方式“进入”画面之中,从而获得逍遥与安顿。山水画须有路径,这一点似乎是约定俗成并不言而喻的。从五代荆关、董巨,再到北宋郭熙、王希孟,南宋马远、夏圭,乃至元明清山水画,画面上大多有路,且路的延伸转折对画面空间的建构至关重要。画幅中的屋舍亭榭必有路可循,必可居可游,这也暗示了路的存在。如果我们从一幅画中感知到“深山藏古寺”,那么即使画家没有将路呈现在画面之上,我们也能感知到它的存在。山水不但可居,并且山水中的天地,也强调“宜居”：“山水林泉,清闲幽旷;屋庐深邃,桥渡往来[……]有此数端,即不知名,定是高手。”(董其昌 18)

道路是山水画建构诗意空间的重要图像语汇,其重要性不亚于其形而上之道,但历代画论对于山水画中道路的关注与讨论,远不如树、石、屋舍和点景人物、水口、云烟等意象那么丰富翔实,即便提及,也往往将其升华为形而上之“道”来讨论,如“圣人含道映物,贤者澄怀味象”(宗炳 583),又如“夫画道之中,水墨最为上”(王维,《山水诀》592)等。有些画论会偶尔提及山水画中的形而下之道,显得既语焉不详又郑重其事。如《林泉高致》指出“山无云则不秀,无水则不媚,无道路则不活,无林木则不生,无深远则浅,无平远则近,无高远则下”(郭思 69),将画面中的道路与云水、林木甚至“三远”相提并论,但作者在“山水训”“画诀”等具体谈到山水画创作要领的时候,花了大量篇幅讨论画山需要如何,画树又要如何,当论及道路,则以“山之人物,以标道路”(郭思 38)一句带过。然而,在这种草草交代中,又暗含了对道路重要性的强调,意味着山水画上人物的出现,反而是为了索引道路的位置。可见,道路对于画境的营造极其重要。米芾提及五代山水大家巨然作品的妙处,指出“清润秀拔,林路萦回,真佳制也”(127)。直到明清,乃至近代,山水画之无路依然被归结为山水画之“病”,明末唐志契指出:“每有石上砌石,树根浮寄,楼宇倾压、路径难通之病。”(746)显然,“无路”是山水画之病。清代笪重光也认为:“作山先求入路,出水预定来源。择水通桥,取境设路。”(801)足见山水画之道路,并非可有可无。缺少道路的山水,会造成画面空间的堵塞,使得观者

不得其门而入,卧游也无从谈起。

但更多的时候,作为物的道路似乎被我们遗忘了,“例如‘道’,本意是走路,慢慢变成路,又变成到达目的地的途径,再变成达致抽象理想的措施,最后变成规则甚至形而上的本体。而每一新义的出现,都是对旧义的掩盖。有所见必有所蔽,遮蔽既久,根源就容易被忘记”(陈少明 5)。在山水画中也是如此,形而下之道在画面上不可缺少,但逐步被形而上之道遮蔽。如宋代韩拙在《山水纯全集》中,有专门篇幅论山、水、石、烟霞,而未交代如何画路,仅提及“云烟出没,野径迂回”(83)。元代黄公望在其《写山水诀》中论及山水画种种景物描绘要点,也未明确提及路径,但强调:“山坡中可以置屋舍,水中可置小艇,从此有生气。”(701)很明显,即便画面未出现直观的路径,在作画者以及观画者的心理知觉中,都有道路通达山间的茅舍及水口的舟船。清代龚贤《龚安节先生画诀》等也列举了山水画中的种种物象,而较少涉及道路,只说:“画屋要设身以处其地,令人见之皆可入也。”(787)显然,无论画面的路是否可见,都要引发观者可以出入画中的心理感受。而石涛《苦瓜和尚画语录》中的“蹊径”章的主要讨论对象并非作为物的“路”,而是山水画创作中的构图技巧。《芥子园画谱》作为山水画发展成熟后极具权威性的工具书和技法大全,也不例外。《芥子园画谱》几乎网罗了所有中国山水画视觉词汇,并配以简短文字,对其图像谱系和绘画技巧进行了概述。编者不厌其烦地列举一棵树、两棵树、三棵树以及丛树的画法,也分析了一块石头、两块石头乃至于一堆石头的画法,呈现出这些视觉词汇的单数、复数形式,并列出了由山水画基本词汇所构成的山水图式。而路,作为山水画中的一个最基本的构成部件,却没有作为独立的山水画元素在其中占据一席之地。

的确,山水画中的道路形态不明,高低远近各不相同,似乎可以被画出,也可以被暗示,但很难直接对之进行讨论。或许,道路本身就是一种特殊的存在,更倾向于通过沉默显示自我。明代画家李流芳作为《芥子园画谱》画稿的主要创作人之一,在其论画诗文中反复提及山水画境中的路径,并明确提到看画是一个寻径而访的过程,“言寻花藏寺,远在水之滨。尽绕梁溪岸,遥连震泽云。桃花村不断,芳草径常分。乍入多奇处,心知胜昔闻。路尽湖愈逼,花深寺更藏”(李流芳,《李

流芳集》304)。可见,画谱对于道路的“沉默”有其必然性。因为,现实中的道路即往往呈现为空虚,不呈现为实有,不呈现为眼前之物,而呈现为有形之物的退让和缺失,并顽强地逃逸,不断远去。我们甚至可以认为,道路是被土石、田园、汀州、树木、山岩和屋舍等物装裱的虚空。因为虚空,才可以通行,正如“故有之以为利,无之以为用”(王弼 26—27)。和房屋、窗户、容器相比,道路甚至没有一个框架。道路之所以成为道路,不是因为其作为一个有形之物被放置在我们面前,也不是因为其拥有引人注目的形态和色彩而成为人们凝视的对象,而正因为人们的穿凿和踩踏,使其畅通,并成其为路。路必须不断退让,且持续空虚,才能获得其通畅性。或许,“道”获得它形而上的意味并具有种种玄而又玄的品格,就缘于其物性的退却,并注定被不断超越、不断遗忘,是一种天然的能指。从这一点来看,作为物的道和作为言说的道,的确有相通之处。

山水画中的路同样也呈现为“少”,甚至是无。在笔墨纷披的山水画幅之中,道路之所以得以显现,不是因为画面上额外塑造出路的形态,而往往是屋舍、山坡、树石的周边减少笔墨甚至不着一笔,从而形成一道虚空并在视觉上形成一个通道。所以,山水画之道路,常常不是画出,而是留出,也被山水画创作者称为“挤出”。这个动词是一种具有隐喻意味的表述,将山水画绘制过程中路的浮现比喻为一个挤压的过程,通过对其周边施加压力,凸显出特定对象。在山水画创作中“挤出”道路,就是指作画者在路两边用相对繁密的笔触、深邃的色调,使得道路在画面上得以浮现,如现存米友仁的《云山墨戏图》、赵令穰的《湖庄清夏图》等画作,都以这种方式留出画面上的道路。道路所现之处,更接近绢纸的本色,而较少,甚至不覆盖额外的笔迹墨痕。画面道路的空无,得益于自五代和宋发展成熟的山体皴法体系:皴的出现,使得山体获得应有的坚实和浑厚,人的进入与安顿因而成为可能。此外,皴法作为具有书写倾向的笔道,作为有,烘托出道路之无,使之形成通道。同时,不同的皴法因其缓急、疏密、刚柔的差异,而形成了山体的不同气质,或刚猛如钉头斧劈或秀润如卷云披麻,这又进一步显现山路的硬度和坡度。很多时候,山水画上的道路被山石树木遮蔽,只在画面上形成断断续续如草蛇灰线般的线索。这也是《芥子园画谱》无法将之作

为一个实实在在的视觉词汇进行介绍的原因。我们看画时,目光随着道路的推进而在山头游移,被溪泉屋舍吸引,陶醉于水墨节律之中,感动于画面的水墨氤氲。而一条路本身则常因缺少内容、缺少笔墨,并非观画者凝视的对象;如此,形而下层面的山水之道显得沉默,且作为“毫不显眼的物最为顽强地躲避思想”(马丁·海德格尔 18)

即便宋代山水画中的天地坚实厚朴,其中的道路也往往呈现为少,甚至是无,这也是现实世界中道路的真实形态。接下来,让我们来看看以密实著称的宋代山水画对于路的呈现。范宽《溪山行旅图》中的道路横斜于画面下方,淡淡的带状路面和繁密的树丛与山水形成了对比。我们观看的时候,目光顺着山路,游移在山体、树丛、悬泉、旅人之间,但很少会人去审视路面本身。又如,南北宋之交的大画家李唐传世名作《万壑松风图》中的路,开始于画幅右前方两块巨石之间的裂隙,毫不起眼。路面从画的右下角向左上方延伸,很快便隐入大山深处。一些石头纹理从路边的巨石底部延伸出来,成为路面的坎坷。元明清山水画中的道路,笔墨更简,甚至常以留白的方式呈现,或是用淡墨扫过,偶尔点缀一些深深浅浅、长长短短的线,在视觉上落实为路的纹理或路边的草木。一些小青绿山水作品,用极淡的墨在林间坡脚的间隙扫过,再用汁绿一罩,就代表了芳草侵袭的路面。山巅水涯,路消失或中断,续以桥梁、码头,在我们眼中又呈现为实实在在的场所或建筑。

并且,和其他物体相比较而言,道路作为和我们最为切近之物,正如存在之被遗忘,身体之被遗忘一样,虽必不可少,但易被忽略。不同于其他物象之置于眼前,道路常被踏于脚下。因而,我们的行走总是伴随所履行之路在我们视线中消失、被遮蔽。正如上文所述,路不仅作为观看对象,也作为一个可以实践和履行之物,承载我们。

二、山水可行

山水画“可居”“可游”的前提是“可行”：“可行,意味着山水并不只是一种自然的景色,而是要有人的路径,勾连着浅谷与深壑、矮丘与高峰,人行于其中,方得切身的体悟。”(渠敬东 57)道路为人进入山水提供了可能。五代北宋之交不乏巨障山水,篇幅足以占据我们视域;加之山水画典型图式为上留天、下留地,正和我们置身其中的世界

相契合,呼应着人作为存在主体和观看主体的空间认知图式,“凡经营下笔,必全天地。何谓天地?谓如一尺半幅之上,上留天之地位,下留地之地位,中间方立意定景”(郭思 93)。这和我们置身其中的世界相吻合,是中国传统山水画一贯的空间框架,也契合人作为存在主体所感知到的天地方位。万物本无所谓上下远近,正是由于人在其中的站立和感知,世界也拥有自己的方位,如石涛在其《画语录》第一章第一句所揭示的:“立一画之法者,盖以无法生有法,以有法贯众法也。夫画者,从于心者也。”(石涛 2)如非“我”的存在,也不会有如此的山水画空间。如果鸟兽鱼虫能够挥毫创作山水,那么它们的山水画图式将和我们现有的山水图式完全不同。石涛所指出的“画从于心”,也呼应着梅洛-庞蒂在《眼与心》中对于空间的阐释,“正是通过把他的身体借给世界,画家才把世界转变成了画”(35)。如此,无论画幅大小,必有天地四野,其方位也吻合于我们立足于其中的空间,也为我们“步入”山水之中开了方便之门。

山水画幅的上方和下方,往往被我们顺理成章地感知为天 and 地。其中,画幅下方还被我们理解为山水画境的前端。也就是说,当一幅山水画垂直张挂于我们眼前,虽然画面下端和上端处于同一平面,但我们在知觉中,往往将画面下端,理解为离我们最近的区域,并根据画面的视觉景观,将其识读为水面、山石等物象。画幅顶端则被感知为上方和远方的远山、天空,并通过墨色变淡、体积变小等方法,将空间推远。而道路往往会从画幅的前端或偏左或偏右的画框之外,深入画面,渐细渐上,是将画面推进纵深的一条重要视觉线索。观看山水画不只意味着目光在画面上的停留和游移,否则任何一幅画,都可以称之为可居可游。山水画的“可游、可居”既指画面空间能够被想象为“可居”“可游”,也指观者以特定的方式“进入”特定空间,并且置身其中。这并不意味着我们的肉体可以脱离当下的时空,而只是暂时将其搁置。我们以目光游移在山水画面之际,道路也为我们提供了一种可行性知觉。当我们审视画面的时候,山水画上的种种形象,山水树石、汀州烟树便皆能作为我们进入山水空间的知觉线索。

由此可见,实践性和超越性是山水画面中形而下之“道”的重要特征。“可行”是指山水画在意识中唤醒的行走的想象,而非生理躯体的挪移。对于山水画的观看,会为我们提供一种类似于行

走的心理知觉,而山水画中的道路,是我们获得这种心理知觉的重要契机。山水画空间中的“游”和“居”,虽然不伴随生理层面的躯体的挪动,却和中国古代审美传统中的“感物”“游心”“畅神”这一过程相契合,是一种“感于物而动”。这个过程没有现实生活中登临山水的宿食顾虑,也没有汗流浹背的艰辛,而能获得更为纯粹的逍遥与自由,古人将这一过程称为“卧游”。道路在这里既是可行之路的视觉符号,也成为感发我们从现实世界通往虚构山水空间的契机和通道。我们观看山水,也即置身于山水之中,正如梅洛-庞蒂所指出的,“成为一个意识或毋宁说成为一个经验,就是内在地与世界、身体以及其他他人沟通,就是和它们一起存在,而不是在它们边上存在”(梅洛-庞蒂《知觉现象学》,142)。这有助于我们理解中国人历来对山水画的观看方式:当我们观看一幅山水画时,我们不仅仅是在画幅之前,也不在山水画幅之外,而是进入山水画空间之中并在其中安顿。

行进俯仰并由此形成视点、视角、视平线的变化和调整,是中国山水画面独特的空间构成方式,我们姑且称之为散点透视,这反映在山水画空间建构之中,即郭熙所说的“山形步步移”。画家将行走的过程融铸入山水画空间之中,不同“观点”转换,使之“生动”,此种动态知觉也将作用于观者,并引发观看者身体的行进知觉。路是山水空间的视觉线索,段炼认为:“如是所言,画中山路具有组织画面的功能,而散点透视也因此而成为中国山水画之编码程序的起点,成为山水画之发端的标志。”(127)。此种建构方式使得山水画面突破视点甚至视野的限制,将不同视线所获得的画面纳入同一个框架之中,使观者在静止过程中,也能获取由视线移动产生的视点与视角的转换,进而产生动态感知。散点透视同时也意味着取舍和重构,“观今山川,地占数百里,可游、可居之处,十无三四,而必取可居、可游之品。君子之所以渴林泉者,正谓慕此处故也。故画者当以此意造,而览者又当以此意求之,此之谓不失其本意”(郭思 19),将值得停留的山水串联起来,以便我们能在咫尺之上领略到游观的意趣。

由此可见,山水画的独特透视方式是身体行进在视觉上的反映,意味着我们不同视点的连缀;山水“可游”这一空间观念,因此渗透在山水画的构图、透视、笔墨等要素之中,向观者提供了一种可行性的信息,而观者在看画时,则以上诸要素在知觉

中被还原成特定行走情境。如果说西方绘画的焦点透视,让观者不由自主地入画面空间之中,停留在某个视点;那山水画的独特透视方式,则营造出一种游观的可能,也使得山水画本质上不只是一个凝视的对象,同时也是“实践”对象。此处的“实践”是其履行、践行之本意,也即行走。山水在我们的知觉中,是可以行走于其中的一个空间,通过道路从画面边缘向纵深行进、延伸。画中的山水可行,然后可居可游,这也是山水画之所以拥有超越性的重要原因:当我们面对山水的时候,山水画空间也向我们敞开,我们得以在画中山水中游观,同时将身处其中的现实空间搁置;从具体事件,从现象之网,甚至从现实的叙事中摆脱出来,并远去。

如此,可行性道路为观者的超越性意向提供了一个“实践”的维度,加之画面溪桥、道路、树木之大小、远近、错落,使得山水画空间符合我们的知觉逻辑并符合我们安顿其中的意向;因而,观者不只是空怀隐逸之梦、林泉之心,也能看见一条实实在在的路,并随之进入到画面所呈现的纵深天地,仿佛可以从现实空间踏入画面空间。感知并超越一直是中国绘画审美中的古老传统。甚至,因为山水中的屋舍树木山石,不那么逼真清晰,山水才更加真切地给我们展示了一个漫游者眼中的世界:无所用心,因而未留意树的细节、种类和色彩;漫无目的,因而不需要斤斤计较于路的远近高低,正如王维游终南山之所见“白云回望合,青霭入看无”(《终南山》)。可见,山水中的行者所关注的,往往不是一草一木,也不是一房一舍,而是一个被称为意境的整体空间。一个山水中的行者可能根本没有关注种种细节,他的读者(观者)也不期待从中获取一个充满细节的世界。“疏林远岫见微茫”(倪瓒 232)更符合倪瓒心中的真实山水的样子。山水画上的道路呈现为多种形态:由台阶组成的山道,由人行走而成的泥土混杂着草木的坡道,也可以是连接坡岸的石板桥、独木桥,甚至是水上的舟船。水面也可算是路的一种独特形式,水上可以行舟,而小舟过后,再次弥合,重归平静。无论何种道路,无论怎样的行走,都只能是个体的体验过程,被每一个个体所独自领悟,这正是中国哲学中的“独往”。山水画中的“细路”也和特定的行走方式相关联。

三、细路的超越意味

道至高无上,但因大象无形,很难将之诉诸视

觉。如果有人尝试为庄子笔下的“道”画像,也应该是这样晦暗悠长的细路,所谓“道昭而不道”(郭庆藩 89)。山水是晚熟的绘画门类,以道路为线索,展开并贯连整个画面的空间建构方式明确于五代两宋,并贯穿之后的山水画发展史,一直延续到近现代。正如前文所述,巨然、董源笔下的山水以及米氏云山所营造的意境,多有一条细路贯穿其中。米芾论巨然,即注意到其画面“林路萦回”。北宋刘道醇在其《宋朝名画评》中如此描述巨然画境:“又于林麓间多用卵石,至于松柏草竹交相掩映,旁分小径,远至幽墅,于野逸之景甚备。”(65)《宣和画谱》也特意提及巨然山水中的林间细路:“幽溪细路,屈曲萦带。”(潘运告 272)山水画此种空间结构方式,一直延续到元明以降。同时,此类深远细小的路径,作为一种形象母题,也反复出现于中国文化传统之中。《楚辞》中贬谪、求女母题的相关作品,都会隐约出现一条细路,例如《招魂》之“皋兰被径兮,斯路渐”,画面中的一条路,因为兰草的生长侵袭路面而狭窄,甚至变得难以分辨。阮籍《咏怀·其十》的以下两句诗是其变奏:“皋兰被径路,青骊逝骎骎。”细路意象也频繁出现在中国唐宋诗句中,杜甫就曾反复吟咏过“细路”,如“天清小城捣练急,石古细路行人稀”(《秋风二首》)、“野寺残僧少,山园细路高”(《山寺》)等。“细路”在唐宋诗歌中更多表述为“幽径”“烟路”“一径细”“一径微”乃至“羊肠”,等等,如“古岸扁舟晚,荒园一径微”(张祜《晚夏归别业》)、“登彼太行,翠绕羊肠”(司空图《二十四诗品·委曲》),常和古松、烟云、荒草、落照等意象组合,用以营造深重荒寒的意境。至此,本文对这一意象的论述依旧回到形而下层面,因其视觉上的狭窄幽微称之为“细路”。这一表述出现于宋代绘画理论,并沿用至明清。如笈重光在《画荃》中概括:“细路斜穿,缀荒林而自远”后附王翬点评曰:“荒林细路,南宋诸公妙境也”(笈重光 808)。事实上,不仅南宋诸家山水作品上频繁出现细路,历代山水画境亦多有细路贯穿。五代巨然山水画中的道路尤为引人注目,例如《萧翼赚兰亭图》《秋山问道图》《层岩丛树图》等,皆有细路贯通。其中,《层岩丛树图》现藏于中国台北故宫博物院,画面上一条幽深的小路从画面左前方,随着山势蜿蜒而上。最初,它被一块土坡遮挡,又继续向右面延伸,甚至突破画面边际并消失;但视觉逻辑告诉我们,小路在画外有一个

急速转弯,由右而向左,并重新回到画面,在画轴右侧向山上横斜伸展。这是一条无人之路,窄而且细,我们可以想见人们的行走方式,不是成群结队,不是三三两两,而更可能是茕茕独行。清代画僧髡残是巨然的崇拜者,对巨然的绘画有着深刻的共鸣:“世之画以何人为上乘而得此中三昧者?余以起而答曰:若以荆、关、董、巨四者,得真心法惟巨然一人。”(赵洪军 82)他们同为僧人,也常常用一条“细路”贯穿笔下的山水画空间,正如髡残自己在画面上所题“穷路刚置我”(152)。

另一方面,山水画构图所强调的“三远”,也决定了山水画面上的路在视觉上必须被表达为纤细悠远,否则便无法营造咫尺千里的感觉。这是山水画空间表达中的一种常见视觉修辞。当我们置身于真实山水之中时,由于透视关系,所能看见的路和景常常非常有限,倘若如实将眼前景物呈现在画面上,则山水空间多会逼仄局促。沈括在《梦溪笔谈》中曾提及“山水之法”:“大都山水之法,盖以大观小,如人观假山耳。”(625)“以大观小”是山水画空间建构的关键。山水画道路的呈现也是如此,即便有一定宽度,也须被塑造成一条“细路”而非通衢,以烘托山川的幽深与辽阔。

更为重要的是,山水画之道因其细,便可将观者送入山水之境的更深、更远处,如同人类心灵通往山水境界的毛细血管;而路上的行者,也可和林泉烟霞融合无间。细路在我们的视线中常常断时续,甚至和其背景的界限不甚清晰。与宋画中的道路相比,明清山水空间中的细路,显得更加缥缈孤清,故其观看-行走方式也不同于北宋巨障山水,更似气化身体和气化宇宙的交融。如明代画家李流芳在其题画诗中所咏:“人径疑有无,山容自深浅。”(116)又有“定香桥畔青烟路,落日故人从此来”(122)。山间细路,似有似无如一缕青烟,我们的目光在小路上游移之时,山水画空间便不是作为观画主体的对象而存在,和观看主体有一个清晰的界限,而是作为身体空间和我们相互缠绕。细路,意味着更为自我也更加自由的行走,这和上朝面圣之路不同,也和《清明上河图》中车水马龙的街道不同,而是返回自然,也是返回自我之路。在行走的同时,于空间乃至在心理上带给我们一种远离世俗价值网络的暗示,作为个体的人由此获得内心的逍遥。“小路”和“窄门”因其特定的物质形态,甚至获得特定的哲学和宗教意味,同样也是基督教中的一个重要意象,和独

特、艰难与超越相联系:“引到永生,那门是窄的,路是小的,找着的人也少。”(《新约·圣经》11)

山水画之作为“境”与以焦点透视建构的视觉空间相比较而言,更可能引发观者在其中活动与安顿之感。郭熙对山水画“可居可游”的强调,就是对于身心沉浸性的强调,又可以追溯到诗歌对于“境”的营造。王昌龄曾指出:“搜求于象,心入于境,神会于物,因心而得。”(150)山水画观看过程中的身心体验极为微妙丰富,它既基于观看者的现实山水记忆,也基于观看主体对山水画传统的认知,更和观看者的人生境遇密切相关。而画面上的“细路”则为我们进入山水画空间提供了视觉、知觉、身体想象等多重线索。虽然画面空间和现实空间拥有完全不同的性质,前者是符号的和虚构的,后者则是一种物理现实,二者之间也始终横亘着一条裂隙,但这并不意味着无法逾越。正如我们现实中的足下和远方,我们脚下的路和眼中的路,也存在一种断裂:道路不会一直延伸到我们眼前,而会在我们视野的某一个范围,变得逐渐清晰,也会在我们的视域边界消失,但以上种种都不妨碍我们的行走,也不妨碍我们感知行走。正如在日常生活中迈步,我们不会专注于鞋和路面的接触方式,甚至常常会忽略路面的硬度和纹理,它理所当然地存在、延展、远去。路如此不断被我们履行,也就延展成了我们脚下的地面,又生成来时路。山水画中的游观并不是躯体的移动,而类似于传统哲学中由心与神紧密结合的身体之移动,是气化宇宙观在山水审美中的体现。无论独自面对山水画,还是挤在博物馆公共空间人群中的凝视,我们总是独自体验着行走,而山水画空间则成为向我们敞开的无人之境。“超越”这个词的两个走之底,正承载着它行走的本意。

超越概念几乎贯穿于西方哲学和宗教的整个发展历程,其内涵也被不断拓展和延伸,从形而上学到神学、伦理学、现象学等领域,以至于“终极问题和终极解释都与超越的存在相关”(赵汀阳 147)。中国传统文化从来不缺乏自己的超越维度,且其与西方式超越的联系与差异,日益成为学界关注与讨论的热点问题。

“超越”(transcendent)的本意即是穿越、攀登及上升,这几种特质都可以在山水画的细路之上得到直观呈现。这里我们不妨回到巨然山水画《层岩丛树图》,去阅读画面上那条山间小路的状态:正如前文所描述,它贯穿整个画面空间,既不

受固定视点的约束,也仿佛让观者在目光的移动中拥有不同视线,并随着近景、中景、远景的推进,路面在越来越高的视平线上得以延展,从而使得观者随着路的上升而获得攀升、远去的知觉。画面上的山间小道,最终消失在山的尽头,把观者交付给不可知的远方。或可以说,山路的一段从现实时空深入画面,贯穿整个山水画空间,其消失之处在视觉上呈现为旷远、恍惚和空无,这正是老子或庄子对“道”或者“天”描绘。多视点、多视角,乃至上及青天、下没于渊的视平线的转化,正是庄子展示天地大道的方式:“庄子就是通过视角的变动,实施思想揭蔽的观道或见道者。”(陈少明 6)我们的视野,乃至我们自身,也都沿着山水画形而下之道远去,不断趋近那“无何有之乡”“圜垠之野”。该画下方有王铎题跋,曰:“层岩生动,竟移蓁泉、日华诸峰于此,明日别泚墅,心犹游其中。王铎题为石愚亲契。癸未三月夜,同观者吾诸弟与朱五溪,时雨新来未滂,吾占验,诸占否否。崇禎皇帝十六年。”(薛龙春 712)此跋写于1643年一个仲春雨夜,此年3月,李自成攻陷承天,张献忠攻入黄州。是夜,王铎陶醉于山水之中,自言即便日后此画不再张挂于眼前,依然可以游于其中。如此,山间细路为观画者提供了可供直观的超越的途径,并触发了特定观看主体的超越性活动。认知主体通过感官和意识认识外在世界,这一层面的超越为人所共有。观者作为审美主体,通过审美活动,超越现实空间和画面二维虚拟平面之间的裂隙。此种审美之超越性,也为古今中外审美活动所共有。而中国山水画观看中的超越,比如,特定观者面对《层岩丛树图》,不但可以实现知觉层面和审美层面上的超越,也可以沿着画面上的“细路”“进入”并“行走于”山水之中,最终抵达苍茫天际。此种超越,为中国山水画所特有。甚至可以说,山水画面上的形而下之道是以通往中国哲学中的形而上之道,直观地呈现出超越这一概念的本来样态:上升、穿越、攀爬,打通画外的经验世界和画面所呈现的天地境界,通达宇宙大道,超越天人之际,使得观者接近并体悟到道和无限。郭熙在其《林泉高致》中,将山水画图式归纳为“三远”：“高远”“深远”“平远”。其中,“平远”图式中的道路,或许没有显而易见的上升之势,但其“远”并不单纯是物理距离之远,而是意境高迈、超逸,是另一个维度之“上升”。简言之,山水画空间的建构范式,即为了将观者的

目光和觉知,引入空茫无限的宇宙,因而画面多消弭情节、减损细节、模糊方域。山水画空间自五代、宋初便具有明显的非叙事倾向,经倪瓒、董其昌、浙江、龚贤等人之手,形成了中国山水画的非叙事传统,并经黄宾虹等近现代大学之手实现其现代转换。关于这一问题,笔者也有专文论述,这里恕不赘言。概言之,山水画之中的形而下之道,是我们得以超越的契机:凭借山间细路的接引,我们得以进入画面并最终体悟到形而上之道,抵达董其昌所勾勒出的终极境界:“画之道,所谓宇宙在乎手者,眼前无非生机。”(董其昌 70)

需要强调的是,山水画面的天地境界仅对特定的观看主体敞开,这是因为山水境界的敞开与否和观看者是否“上道”密切相关。山水之道的超越意味能否被体悟,很大程度上取决于观看者有无山水画审美经验、是否心境澄明,否则,画面上的世界只是一片虚构的山水和一条“此路不通”的小道。此处不得不提及山水画观看中超越意味的内在外在性。学术界关于“内在超越”和“外在超越”存在诸多争论,笔者以为,山水世界是“内在超越”和“外在超越”的中间地带,正是画面的形而下之道使得“内在超越”和“外在超越”相贯通,并使之成为内外融合的超越场域。山水画之境既是心灵安置在大地上的飞地,也是外在宇宙山川在内心的映现,此即造化与心源的交汇。如此,宇宙四方经由画面“给予性”地被交付给观者,而观者由此细路步入山水之中,开始了空山独往的旅程。

四、“远人宜孤”与空山独往

一条路的物理状态在某种程度上决定了行走的状态,有怎样的路,就有怎样的行走方式,也就有怎样的心理体验。在现实中,如此蜿蜒之小路,更能引发我们关于“独往”的遐想。山水中的“细路”往往不容前呼后拥,不容奔跑前行,不容呼朋引伴。的确,茕茕独往的远行客,比三五成群的行人更能渲染山水画“萧条淡泊”的意境。也正因为如此,画论中有“远人宜孤”之说(沈灏 775)。宋代山水画空间开阔厚朴,会将凝视它的观者代入无人之境,而元代更倾向于以一种风格化的笔触建构画面空间,明清则有抽象化甚至程式化倾向。虽然境界有差异,但画面上往往都会呈现一个独往者,如王蒙《青卞隐居图》画面右下方策杖

的行人、石涛《溪岸幽居图》中正准备踏上小桥的隐者、黄宾虹山水中没有面目的旅人,等等。可以说,独往者是山水画中最具有典型性的点景人物。比较而言,道路不是西方风景画中必不可少的意象。因此,一幅完整的风景画中可能没有描绘道路,也可能将道路作为画面的绝对主体,如俄罗斯画家列维坦的《弗拉基米之路》和荷兰风景画家霍贝玛的《林荫道》。弗拉基米之路承载着一个民族的流亡记忆,而霍贝玛的林间小道承载着温馨静谧的乡村生活,道路作为近景,也作为远景被描绘,路面的泥泞、起伏、车辙,构成了画面最丰富和生动的细节。而中国山水画之路则是空山独往的痕迹:“出入六合,游乎九州,独往独来,是谓独有。”(郭庆藩 402)和西方风景画的焦点透视相比,山水画没有一个固定视点,而路也常常不在画面的显著位置,更不会着意刻画路面上的车辙和脚印。但这条细路的显现,显然不是鸟兽的踪迹,也非绿野仙踪,而是行者的印迹,是自由以及逍遥的视觉线索:只有人的踩踏、人的重量以及独往独来的状态,才能留下如此细路。

甚至,“独往”本质上和行走的人数无关,而是一种行走状态,更是一种人生态度,根植于庄子“独与天地精神往来”(郭庆藩 1091)的超拔境界,“细路”则让我们产生对于“独往”的想象。“独往”意象也反复出现于中国诗歌中,《楚辞》的《离骚》等篇章中再三提及吟唱主体的“独”“不群”与“上下求索”,成为诗篇空间建构的主要线索,以唤醒读者心中对于“独往”的生动体验,唐宋诗中涉及“独往”“独来”的诗句更是不可胜数。葛晓音对“独往”意象有过较为详细的梳理和阐释,并指出:“‘独往’不仅概括地表现了盛唐诗人在山水中体悟的任自然的玄理,而且常常不露痕迹地化入艺术表现之中。”(葛晓音 322)山水画则通过最为直观的方式,将这种哲学和诗歌中的“独往”落实为不断远去的细路,同时也引发观者对独往者行走状态的想象。正因为如此,细路远去之处,既非西方传统意象中的荒野,也非幻境和仙境,而就是一个亦真亦幻的山水时空。

再者,画面上的萧条寂寞之境与蜿蜒细路,为观画者产生独往的审美意识提供了可能。观画者带着独特的人生经历、审美感悟和审美经验面对一幅山水,也意味着,这种体验总有无法言说,难以分享之处:“披图幽对,坐究四荒,不违天厉之丛,独应无人之野。”(宗炳 583—584)这往往既

会唤起观者山水游历的记忆,也会幻化出观者在唐宋诗词阅读中所感受过的山水意境,并同时融入观画个体的山水画鉴赏经验。总之,观看者作为一个独一无二的人,用目光在特定的山水画空间中“独往”。这种行走不会带来身体上的困顿疲惫,也不会让我们感受到肉身拾级而上的沉重。然而,从现实空间到山水画审美空间的超越,同样需要涤除玄鉴、心无旁骛。宋代山水的典型特征是质实细致,即便如此,其审美目标从来都不是谨细乱真,而是笔墨意趣和审美意境,更强调画面意境和现实空间的差异。可以说,山水空间建构的逻辑起点,始终不同于当代电子三维景观或者立体电影:不醉心营造身在其中的错觉,比如引发观看者躲避迎面而来的一棵树、一块欲坠的巨石的本能。因此,山水空间存在显而易见的写意性,既非现实空间的替代品,也不会刻意引导人们从一片现实山水,进入另一片虚构而逼真的山水。它和现实山水之间的差异,一直被人们刻意保留,甚至夸大——因为有鸿沟,所以有超越。正如董其昌所言:“以境之奇怪论,则画不如山水;以笔墨之精妙论,则山水决不如画。”(120)一方面,山水画创作提倡深入自然,有妙景巧思便记于笔下,收入囊中,如黄公望《写山水诀》记:“皮袋中置描笔在内,或于好景处,见树有怪异,便当模写记之,分外有发生之意。”(701)但另一方面,历代山水画论在强调观察自然的同时,也常常提醒我们要对逼真保持警觉。恽寿平曾记载:“承公表兄,曾同石谷子戒余写生。恐久耽于此,便与云烟林壑墨雨淋漓之趣渐远。”(343)石涛的名言“搜尽奇峰打草稿”(18),固然强调对于自然的观察,但更强调对自然的提炼和超越。比较而言,北宋山水画浑厚坚凝,元明以降则渐行渐远,观者面对山水,更多逍遥恍惚之意,“凡山水皆不可画,然皆不可不画也。存其恍惚者而已矣”(李流芳,《檀园论画山水》755),观倪云林画则仿佛“与造化游鸿蒙之外”。(恽寿平 345)如此,山水画刻意与现实保持距离,并始终警惕,甚至抗拒惟妙惟肖的色彩,以便为独往者留有余地。这是风景到山水的距离,或许也是色与空的距离,恰可以独往,可以逃虚。

山水画观看的“畅神”或“卧游”,也可以理解为从现实生活空间中“走神”,这同样是只身前往。有一种感悟,非独自登临不能拥有。对此,也许我们可以用一个不那么恰当的比喻:山水画更

像是一种加密空间,独往、凝神静气,是通往山水之途的密码。这一过程不但屏蔽了“俗人”与“尘心”,甚至要“心斋”“坐忘”乃至“丧我”。在我们凝视一幅绘画的时候,我们的目光,甚至我们的身体,都从当下的现实时空超拔出来,融入山水,这只能是个体行为。这一体验如人饮水,无法言传;又如才情性格,“虽在父兄,不能以移子弟”(曹丕 158—159)。当我们凝神观看一幅山水画,所有的记忆、知觉和感官都会被呼唤并准备独自登临。而意识与认知的空山独往,就是一种超越,这是比肉体的出发更为纯粹的旅行:“中国人所说的身体,一方面指肉体存在的坚实性,另一方面则是人关于自我认知的集合。或者说,身体这一概念既包括生命、情感、思想精神,又以形体的方式显现为可以目视眼观的感性对象。”(刘成纪 319)如果身体和意识无法整齐划一,那畅神、神游或卧游都是一种自由和逍遥状态,哪怕身形呆若木鸡,“心凝形释,骨肉都融,不觉形之所倚,足之所履,随风东西,犹木叶干壳”(杨伯峻 50)。

因此,对于山水画每一次完整的观看,都是一次独往。观者站在画幅之前扫视画面空间,用目光在画面之细路上行进,也往往意味着一段山水间旅程的开始。这条“细路”为读画之人提供了特定的体验方式。之所以如此,是因为每一幅可游的山水都建构了一个独往的情境。即便如王铎在为巨然《层岩丛树图》的跋中所记,与“诸弟与朱五溪”同观此画,也无碍其空山独往,即便他想象着来日仍可游心其中,但他日之独往者也不再是1643年仲春之夜的那个的独往者,心境不同,画境也不同。当面对一幅山水画的时候,呈现在我们眼前的往往是无人之境,而我们的身体知觉也从各个角度暗示了我们独行者的身份。即便其中散布着几个豆大的点景人物,也都沉浸在自己的世界中,或溪山行旅,或秋窗读易,又或雪景待渡。当我们以全部心神凝视山水,也意味着我们向山水敞开,同时从当下的情境中摆脱出来。

不难看出,独往不仅意味着山水画观看是一种个人体验,而且也意味着,这种经验过程,可能是一个独特时间过程,如同我们无法两次踏入同一条河流,甚至对于同一处山水的每一次登临都是独一无二的体验。陶渊明的《桃花源记》渔人忘路,桃源迷津正是其隐喻,“‘忘路之远近’极要,精神由此凝聚,而能不能舍弃一切功利计较,正是渔人之路和问津者之路的根本区别”(张文

江 181)。行文至此,笔者不由想到中国画史上的一桩公案,甚至是迷案,或许也可从山水画审美知觉的特殊性中获得阐释。恽寿平记载,董其昌曾言,世传黄公望最好的作品是润州张氏手中的《秋山图》,并对王时敏说:“君研精绘事,以痴老为宗,然不可不见《秋山图》也。”(恽寿平 356)王时敏持董其昌的书信,辗转来到张家,见张家虽高门大院,但门庭冷落、萧条破败。主人得知王时敏来意,随即大门洞开,童仆洒扫,宾主见礼后拿出黄公望《秋山图》。王时敏一见,骇心动目,次日再访,想出重金购画遭拒……数十年后,董其昌去世,《秋山图》已传三代。王时敏的学生王翬费尽周折从张氏后人手中购入《秋山图》,再展轴观看,画虽然是黄公望真迹,但全无此前的神采。秋山无法重游,令王时敏和王翬恍惚不已。王时敏之孙王原祁绘有多幅仿大痴秋山图,并跋其中一幅《秋山图》曰:“大痴《秋山》,余从未之见。先大父云于京口张子修羽家曾寓目,为子久生平第一。数十年时移物换,此画不可复睹;艺苑论画,亦不传其名也。”(王原祁 71)甚至,这段轶事引发了日本小说家芥川龙之介的兴趣,并以此为素材,于1921年完成了玄幻小说《秋山图》。这段绘画史上的公案,看似荒诞但却也不难理解,正如王安石所咏,“今日重来白首,欲寻陈迹都迷”(《题西太一宫壁二首其一》)。这也印证了,山水细路,每一次行走,都是独往。

结 语

山水画中的道路为画面提供了可行性线索,而上有天、下有地的空间建构方式则契合于我们身在“其中”的身体图式,并引发置身画面之中的知觉。散点透视则使观看者超越了固定视点、视线与视平面,是以产生往来于画面山水之境的超越体验。画面也因此不仅是观看对象而更是“实践”对象,进而实现“独与天地精神往来”之超越。

注释[Notes]

①学界对“道”之本意有多种阐释,主要有道、行道、产道、引导等,其当代梳理可参见杨国荣、陈赞等人相关研究,参见孙希国《“道”的哲学抽象历程》,《文史哲》6(1992): 68—74;陈榴《“道”字初意与老子哲学思想的渊源》,《社会科学辑刊》6(2008): 36—39。词语最初的歧异与混沌已被语言学、符号学等理论广泛支持。

②叶朗编的《观·物:哲学与艺术中的视觉问题》(北京:

北京大学出版社,2019年)中宋灏、杨婉仪的两篇文章,都涉及对山水画空间可行之分析;张节末2019年某次会议发言,也强调了山水画路径的重要性。

引用作品 [Works Cited]

- 曹丕:《典论·论文》,《中国历代文论选》,第一册,郭绍虞主编。上海:上海古籍出版社,2001年。158—163。
- [Cao, Pi. “On Classics: Essay on Literature.” *Selected Chinese Literary Essays across Dynasties*. Vol. 1. Ed. Guo Shaoyu. Shanghai: Shanghai Chinese Classics Publishing House, 2001. 158 - 163.]
- 陈少明:《梦觉之间:〈庄子〉思辨录》。北京:生活·读书·新知三联书店,2021年。
- [Chen, Shaoming. *Between Dreams and Awakenings: The Speculative Reflection of Chuang Tzu*. Beijing: SDX Joint Publishing Company, 2021.]
- 笪重光:《画荃》,《清人论画》,潘运告编。长沙:湖南美术出版社,2004年。245—287。
- [Da, Chongguang. “Interpretation of Paintings.” *Collected Theories on Painting of the Qing Dynasty*. Ed. Pan Yungao. Changsha: Hunan Fine Arts Publishing House, 2004. 245 - 287.]
- 董其昌:《画禅室随笔》,周远斌点校纂注。济南:山东画报出版社,2007年。
- [Dong, Qichang. *Notes from the Chan Studio of Painting*. Ed. Zhou Yuanbin Jinan: Shandong Pictorial Publishing House, 2007.]
- 段炼:《山水有道——皮尔斯符号学的意指秩序与中国山水画编码系统的视觉秩序》,《文艺研究》3(2016): 122—132。
- [Duan, Lian. “Tao of Landscape — The Signifier of Pierce’s Semiotics and the Visual Order of Chinese Landscape Painting Coding System.” *Literature & Art Studies* 3 (2016): 122 - 132.]
- 葛晓音:《唐诗流变论要》。北京:商务印书馆,2017年。
- [Ge, Xiaoyin. *On the Evolution of the Tang Poetry*. Beijing: The Commercial Press, 2017.]
- 龚贤:《龚安节先生画诀》,《中国古代画论类编》,俞剑华编。北京:人民美术出版社,2014年。781—789。
- [Gong, Xian. “Mr. Gong Anjie’s Painting Technique.” *Collection of Chinese Painting Theory*. Ed. Yu Jianhua. Beijing: Chinese Fine Arts Publishing House, 2014. 781 - 789.]
- 郭庆藩:《庄子集释》,王孝鱼点校。北京:中华书局,2012年。
- [Guo, Qingfan. *Collected Annotations to Chuang Tzu*. Ed. Wang Xiaoyu. Beijing: Zhonghua Book Company, 2012.]
- 郭思编:《林泉高致》,杨伯编著。北京:中华书局,2010年。
- [Guo, Si, ed. *The Lofly Messages of Forests and Streams*. Ed. Yang Bo. Beijing: Zhonghua Book Company, 2010.]
- 韩拙:《山水纯全集》,《宋人画论》,潘运告编。长沙:湖南美术出版社,2003年。58—106。
- [Han, Zhuo. “Collected Works of Chunquan on Landscape Paintings.” *Theory of Painting in the Song Dynasty*. Ed. Pan Yungao. Changsha: Hunan Fine Arts Publishing House, 2003. 58 - 106.]
- 马丁·海德格尔:《林中路》,孙周兴译。北京:商务印书馆,2018年。
- [Heidegger, Martin. *Off the Beaten Track*. Trans. Sun Zhouxing. Beijing: The Commercial Press, 2018.]
- 黄公望:《写山水诀》,《中国古代画论类编》,俞剑华编。北京:人民美术出版社,2014年。700—705。
- [Huang, Gongwang. “Keys to Landscape Paintings.” *Collection of Chinese Painting Theory*. Ed. Yu Jianhua. Beijing: Chinese Fine Arts Publishing House, 2014. 700 - 705.]
- 李流芳:《李流芳集》,李柯纂辑点校。杭州:浙江人民美术出版社,2012年。
- [Li, Liufang. *Collected Works of Li Liufang*. Ed. Li Ke. Hangzhou: Zhejiang People’s Fine Arts Publishing House, 2012.]
- :《檀园论画山水》,《中国古代画论类编》,俞剑华编。北京:人民美术出版社,2014年。755—756。
- [---. “Mr. Li Liufang on Drawing Landscape Paintings.” *Collection of Chinese Painting Theory*. Ed. Yu Jianhua. Beijing: Chinese Fine Arts Publishing House, 2014. 755 - 756.]
- 刘成纪:《自然美的哲学基础》。北京:中国社会科学出版社,2020年。
- [Liu, Chengji. *The Philosophical Foundation for the Beauty of Nature*. Beijing: China Social Sciences Publishing House, 2020.]
- 刘道醇:《宋朝名画评》,《宋人画评》,潘运告编。长沙:湖南美术出版社,1999年。2—104。
- [Liu, Daochun. “A Record of Paintings of the Song Dynasties.” *Commentaries on Painting of the Song Dynasty*. Ed. Pan Yungao. Changsha: Hunan Fine Arts Publishing House, 1999. 2 - 104.]
- 莫里斯·梅洛-庞蒂:《眼与心》,杨大春译。北京:商务印书馆,2007年。
- [Merleau-Ponty, Maurice. *Eye and Mind*. Trans. Yang Dachun. Beijing: The Commercial Press, 2007.]
- :《知觉现象学》,杨大春译。北京:商务印书馆,2021年。
- [---: *Phenomenology of Perception*. Trans. Yang Dachun. Beijing: The Commercial Press, 2021.]

- 米芾:《画史》,《宋人画论》,潘运告编。长沙:湖南美术出版社,2003年。107—194。
- [Mi, Fu. "History of Chinese Painting." *Theory of Painting in the Song Dynasty*. Ed. Pan Yungao. Changsha: Hunan Fine Arts Publishing House, 2003. 107 - 194.]
- 倪瓒:《倪瓒集》,候妍文,叶子卿点校。杭州:浙江人民美术出版社,2016年。
- [Ni, Zan. *Collected Works of Ni Zan*. Ed. Hou Yanwen and Ye Ziqing. Hangzhou: Zhejiang People's Fine Arts Publishing House, 2016.]
- 潘运告主编:《宣和画谱》,岳仁注释。长沙:湖南美术出版社,1999年。
- [Pan, Yungao, ed. *Xuanhe Painting Catalog*. Ed. Yue Ren. Changsha: Hunan Fine Arts Publishing House, 1999.]
- 渠敬东:《山水天地间:郭熙〈早春图〉中的世界观》。北京:生活·读书·新知三联书店,2022年。
- [Qu, Jingdong. *The Landscape between Heaven and Earth — The World View in Guo Xi's "Early Spring"*. Beijing: SDX Joint Publishing Company, 2022.]
- 沈灏:《画廛》,《中国古代画论类编》,俞剑华编。北京:人民美术出版社,2014年。772—779。
- [Shen, Hao. "The Painting Whisk." *Collection of Chinese Painting Theory*. Ed. Yu Jianhua. Beijing: People's Fine Arts Publishing House, 2014. 772 - 779.]
- 沈括:《梦溪笔谈论画山水》,《中国古代画论类编》,俞剑华编。北京:人民美术出版社,2014年。625—626。
- [Shen, Kuo. "On Landscape from the *Dream Pool Essays*." *Collection of Chinese Painting Theory*. Ed. Yu Jianhua. Beijing: People's Fine Arts Publishing House, 2014. 625 - 626.]
- 石涛:《苦瓜和尚画语录》,《清人论画》,潘运告编。长沙:湖南美术出版社,2004年。1—48。
- [Shi, Tao. "Monk Bitter-Melon on Painting." *Commentaries on Painting of the Qing Dynasty*. Ed. Pan Yungao. Changsha: Hunan Fine Arts Publishing House, 2004. 1 - 48.]
- 唐志契:《绘事微言》,《中国古代画论类编》,俞剑华编。北京:人民美术出版社,2014年。735—753。
- [Tang, Zhiqi. "Casual Words on Painting." *Collection of Chinese Painting Theory*. Ed. Yu Jianhua. Beijing: People's Fine Arts Publishing House, 2014. 735 - 753.]
- 《新约》,《圣经》。南京:中国基督教协会,1995年。
- [The New Testament. *Holy Bible*. Nanjing: China Cristian Council, 1995]
- 王弼注,楼宇烈校释:《老子道德经注校释》。北京:中华书局,2008年。
- [Wang, Bi, and Luo Yulie, ed. *Annotations to Lao Tzu's Tao Te Ching*. Beijing: Zhonghua Book Company, 2008.]
- 王昌龄:《诗格》,《全唐五代诗格校考》,张伯伟编。西安:陕西人民教育出版社,1996年。
- [Wang, Changlin. "The Pattern of Poetry." *Textual Research on Poetry Style in the Tang and Five Dynasties*. Ed. Zhang Bowei. Xi'an: Shaanxin People's Education Press, 1996.]
- 王维:《山水诀》,《中国古代画论类编》,俞剑华编。北京:人民美术出版社,2014年。592—595。
- [Wang, Wei. "On Landscape Painting." *Collection of Chinese Painting Theory*. Ed. Yu Jianhua. Beijing: People's Fine Arts Publishing House, 2014. 592 - 595.]
- 王原祁:《王原祁画论译注》,俞丰译注。北京:荣宝斋出版社,2012年。
- [Wang, Yuanqi. *Translation and Annotation of Wang Yuanqi's Essays on Painting*. Ed. Yu Feng. Beijing: Rongbaozhai Publishing House, 2012.]
- 薛龙春:《王铎年谱长编》。北京:中华书局,2020年。
- [Xue, Longchun. *The Chronicle of Wang Duo*. Beijing: Zhonghua Book Company, 2020.]
- 杨伯峻:《列子集释》。北京:中华书局,2013年。
- [Yang, Bojun. *Collected Annotations to Liezi*. Beijing: Zhonghua Book Company, 2013.]
- 恽寿平:《瓯香馆集》,吕凤棠点校。杭州:西泠印社出版社,2012年。
- [Yun, Shouping. *Collected Works from the Studio of Tea Fragrance*. Ed. Lü Fengtang. Hangzhou: Xiling Seal Engraver's Society Publishing House, 2012.]
- 张文江:《渔人之路和问津者之路》。上海:上海文艺出版社,2020年。
- [Zhang, Wenjiang. *The Road of Fishermen and the Road of Seekers*. Shanghai: Shanghai Literature and Art Press, 2020.]
- 赵洪军:《髡残绘画作品编年图录》。天津:天津人民美术出版社,2018年。
- [Zhao, Hongjun. *Chronological Catalogue of Kun Can's Art Works*. Tianjin: Tianjin People's Fine Arts Publishing House, 2018.]
- 赵汀阳:《到底有哪些东西是超越的?》,《哲学分析》6(2012):147—153。
- [Zhao, Tingyang. "What Is There That Transcends?" *Philosophical Analysis* 6(2012): 147 - 153.]
- 宗炳:《画山水序》,《中国古代画论类编》,俞剑华编。北京:人民美术出版社,2014年。583—584。
- [Zong, Bing. "Preface to Landscape Paintings." *Collection of Chinese Painting Theory*. Ed. Yu Jianhua. Beijing: People's Fine Arts Publishing House, 2014. 583 - 584.]

(责任编辑:王嘉军)