

Doi:10.20063/j.cnki.CN37-1452/C.2023.01.003

中国古代亭台楼阁审美观物体系的形成

冀志强

(贵州财经大学 文学院, 贵阳 550025)

摘要:亭台楼阁是中国古代重要的审美视角,并以此形成了一种极具特色的审美观物体系。这种审美观物体系的形成,主要归因于中国古代经典文本中的特殊观看模式。首先,由台这种建筑所引发的观看模式,在《周易》中形成一种仰观俯察的视线;其次,屈原在《离骚》中又展现出一种游目流观的审美视线,二者共同构成了中国传统文化中的重要美学话语。同时,楼阁亭榭的空间结构也加入了由台引发的审美观看当中,从而形成中国古典美学中的亭台楼阁审美观物体系。

关键词:亭台楼阁;审美体系;仰观俯察;游目流观

中图分类号:B83-09 **文献标志码:**A **文章编号:**1673-8039(2023)01-0016-07

亭台楼阁,不仅是中国文化中极具特色的建筑审美景观,而且也是古代文人进行景观欣赏的重要审美视角。我们这里说的审美观物体系不是将其作为审美对象的建筑美学,而是将其作为重要审美欣赏视角而构成的美学话语体系。亭台楼阁因其所共有的空间结构,而成为中国古典审美方式的重要依托。在这个亭台楼阁体系中,还有观、阙等,都是以远观为目的。台、阙、观的观望功能,影响了中国古代文化中以这些建筑为中心而形成的亭台楼阁审美观物体系。

一、台的功能:从纪功到观景

在亭、台、楼、阁这几种建筑中,最早出现的是结构相对简单的台。台的出现与山在文化初创时期的地位有关。诸多学者考察说明,山在华夏文明早期是族群兴起之地。章太炎比较早地提出过“神权时代天子居山说”。柳诒徵在讨论中国人种之起源时提出了两个观点:一是“出于多元”,二是“兴于山岳”。对于第二点,他说:“世多谓文明起于河流,吾谓吾国文明,实先发生于山岳。……古代诸部兴于山岭者多,而起于河流者少。如天皇兴于柱洲昆仑山,地皇兴于熊耳龙门山,人皇兴于刑马山。出吻谷,分九河之类,实吾民先居山岭,后沿河流之证。”^{[1]19}他举出几点论据:一是

君主相传号为“林”“蒸”。《尔雅·释诂》说:“林、蒸……,君也。”二是唐虞之时诸侯首领尚号为“岳”。如《尚书》中的“四岳”,或有释为一人,或有释为四方各一人,但其义不离部族首领。三是天子巡狩以朝诸侯必于山岳。四是民众亦称为“丘民”。《孟子·尽心下》曰:“得乎丘民而为天子。”^{[2]367}五是古之帝王有登山封神之风。《管子·封禅》曰:“古者封泰山、禅梁父者,七十二家;而夷吾所记者,十有二焉。”^{[3]952-953}如果说民族起源尚待于考,而如果说文明兴起于山则盖近于实。孙作云说:“泰山为东岳,是东方的大山,为殷民族栖息之地;嵩山为中岳,为夏民族所居之地;岐山为周民族所居之地,三大族皆依山就高,其他各族亦莫不然。”^{[4]836}所以我们可以说,上古之时的政治与宗教中心多处于山。

山在华夏文化早期的重要地位也是“台”有其特殊功能的原因。台的早期功用主要是用来观天。台在开始出现之时,可能也并不是主要用来观天的。我们看《山海经》中的若干阐述:

1. 穷山在其北,不敢西射,畏轩辕之丘。(《山海经·海外西经》)
2. 有轩辕之台,射者不敢西向射,畏轩辕之台。(《山海经·大荒西经》)
3. 不敢北射,畏共工之台,台在其

收稿日期:2022-07-14

基金项目:国家社会科学基金后期资助项目“先秦的‘观’及其诗性建构”(18FZX048)

作者简介:冀志强(1972—),男,河北宁晋人,哲学博士,贵州财经大学文学院教授、硕士生导师。

东。(《山海经·海外北经》)

4. 有系昆之山者,有共工之台,射者不敢北向。(《山海经·大荒北经》)

5. 禹杀相柳,其血腥,不可以树五谷种。禹厥之,三仞三沮,乃以为众帝之台。(《山海经·海外北经》)

6. 禹湮洪水,杀相繇,其血腥臭,不可生谷,其地多水,不可居也。禹湮之,三仞三沮,乃以为池,群帝因是以为台。在昆仑之北。(《山海经·大荒北经》)

7. 帝尧台、帝喾台、帝丹朱台、帝舜台,各二台,台四方,在昆仑东北。(《山海经·海内北经》)

由此可知,上古之帝大多有“台”。其中第一条虽说是“丘”,但结合后面的第二、三、四条内容,此处的“丘”也应该理解为“台”,而不同于上面所说的山丘了。或者也可以说,这算是一条说“台”是由“丘”演化而来这种观点的旁证。对于以上所列第七条,郭璞注说:“此盖天子巡狩所经过,夷狄慕圣人恩德,辄共为筑立台观,以标显其遗迹也。”^{[5]313}此可备为一说。如果我们按照郭璞的这种解释,那么“台”这种建筑开始就是纪功之物。但根据考古发现,台在很早时候就用来观天了,如位于山西临汾的龙山文化陶寺遗址中的古观象台。孟慧英说:“陶寺遗址还发现了以观天授时为主并兼有祭祀功能的观象台,这座大型建筑基址被称作古观象台遗址。”^{[6]131}她还说:“我国传说时代的政权,其核心权力就是观察天象、制造历法、授民以时。”^{[6]131}的确如此,“台”在中国早期文明中是有特殊政治意义的。

但是历史通常并非简单的线性发展,台这种建筑并没有单纯地从纪功之物顺理成章地成为固定的观天之所。在台的功能演化中,还有另类的台:相传桀有瑶台,纣有鹿台。这些台却是别有他用的。刘向《新序·刺奢》曰:“桀作瑶台,罢民力,殫民财,为酒池糟堤,纵靡靡之乐,一鼓而牛饮者三千人”^{[7]258},“纣为鹿台,七年而成。其大三里,高千尺,临望云雨”^{[7]260}。此外,《竹书》亦记桀之瑶台,《史记》亦记纣之鹿台。桀、纣二人皆以台为行奢之所,此乃为享乐之台。二台之外,还有如桀之夏台。《史记》中说:“(桀)乃召汤而囚之夏台。”^{[8]65}司马贞索隐说:“夏曰均台。”^{[8]65}此台却为牢狱之台。从文献上看,台在周代已经成为相对固定的观天之所。根据周礼,天子所建

为灵台,诸侯所建为观台。《说文》与《尔雅》释“台”皆曰“四方而高”。《说文》释“高”：“崇也，象台观高之形。”“高”本为台之象形，而引申为“高低”之“高”的意义。所以，台四方而高，在台上建屋以仰观远望，是为观台。

周代之台，是为“灵台”。《诗经·大雅·灵台》曰：“经始灵台，经之营之。庶民攻之，不日成之。经始勿亟，庶民子来。”^{[9]1042-1043}这个灵台是文王为征讨纣王而建。《孟子·梁惠王上》曰：“文王以民力为台为沼，而民欢乐之，谓其台曰灵台，为其沼曰灵沼，乐其有麋鹿鱼鳖。”^{[2]202}周代灵台之下有灵囿，灵囿之中有灵沼。郑玄笺注说：“天子有灵台者，所以观侵象，察气之妖祥也。文王受命，而作邑于丰，立灵台。”^{[9]1038}朱熹《诗集传》注说：“国之有台，所以望氛祲，察灾祥，时观游，节劳佚也。”^{[10]218}按照后世文献的说法，周代的灵台就是观天之台。孔颖达正义引《异义》《公羊》说：“天子三，诸侯二。天子有灵台以观天文，有时台以观四时施化，有囿台观鸟兽鱼鳖。诸侯当有时台、囿台。诸侯卑，不得观天文，无灵台。”^{[9]1039}

不仅如此，时台与囿台也是用来观看的。这样，“台”就与“观”紧密联系起来了。所以也就有了“观台”之说。《左传·僖公五年》记载说：“五年，春，王正月，辛亥，朔，日南至。公既视朔，遂登观台以望。而书，礼也。凡分、至、启、闭，必书云物，为备故也。”^{[11]338}对于“观台”，杜预注说：“观台，台上构屋，可以远观者也。”^{[11]338}“云物”，是“气色灾变”，察妖祥以为备也。“分”是春分和秋分，“至”是夏至和冬至，“启”是立春和立夏，“闭”是立秋和立冬。这里的观台显然应该是时台而非灵台。以后历代朝廷均有灵台，以观天文、察吉凶。这种台，或称“观象台”，或称“观星台”。

台的功能本是观天象，但是后来就有了观天台与观景台的分化，这就是台的两种主要类别。先秦时期的台以观星台为主。到了战国时期，观景台也很多了，只不过这种观景台还基本没有进入审美的范畴。徐坚《初学记》卷二十四列举了大量“台”的建筑可供参考。根据文献，春秋战国时较为著名的有齐桓公之戏马台、柏寝台，楚庄王之匏居台，楚灵王之章华台、乾溪台。此外，还有如吴王夫差的姑苏台（一说为吴王阖闾所建）。唐代陆广微《吴地记》说：“姑苏台在吴县西南三十五里，阖闾造，经营九年始成。其台高三百丈，

望见三百里外,作九曲路以登之。”^{[12]38}可见此台奢侈之至也。秦汉之时著名者则有秦始皇之琅邪台、望海台,汉武帝之柏梁台、通天台,等等。这些台大多是用来观景,而这种用于观景的台,便逐渐引发了后世亭台楼阁审美观赏体系的形成。

二、仰观俯察:从制卦到审美

基于台,《周易》中就有了仰观俯察这种观看视线。由于仰观俯察在《周易》文本中呈现为伏羲画卦取资的基础,所以它逐渐成为中国人所崇尚的经典观看方式。如果没有《周易》中的仰观俯察,中国古典审美恐怕会是另外的样子。下面,我们来分析这种仰观俯察的方式是怎样进入到关于审美的话语与行为当中的。

在这个过程中,我想首先需要关注的是许慎的《说文解字》。《说文解字·叙》开头讨论文字的产生时便上溯于此:“古者庖牺氏之王天下也,仰则观象于天,俯则观法于地,视鸟兽之文与地之宜,近取诸身,远取诸物,于是始作《易》八卦,以垂宪象。”^{[13]1}我们知道,文字对于一种文化具有极其重要的意义,而这里许慎将文字的产生与伏羲仰观俯察联系起来,这种观念当然会对华夏文化产生较大的影响。不仅如此,在华夏文化中,文字本来就是比较特殊的,因为它不仅是一种记录的工具和符号,而且很早就成为一种文人进行审美欣赏的对象。

中国古代专门的艺术理论中,书论的出现还是比较早的。较为著名的,在秦代就有李斯的《用笔法》。其后,汉代崔瑗在《草书势》中说:“书契之兴,始自颉皇。写彼鸟迹,以定文章。……观其法象,俯仰有仪。”^{[14]698}蔡邕《篆势》曰:“鸟遗迹,皇颉循。圣作则,制斯文。”^{[14]697}书论中这样的追溯不胜枚举。尽管其中多言仓颉,但也无关大碍,毕竟仓颉也是黄帝的史官,而对于华夏文化来说,黄帝的重要性也不亚于伏羲。刘勰在《文心雕龙·原道》中阐述文章之本时说:“仰观吐曜,俯察含章。”^{[15]3}作者只有认真观察天地之美,才有文章之美。张彦远在《历代名画记》中也将绘画的产生追溯至庖牺轩辕,并认为书画同是传达天地圣人之意,他说:“颉有四目,仰观垂象。”^{[16]1}由此可见,古人普遍喜欢将艺术产生的根源上溯到这种仰观俯察的话语之中。

仰观俯察,所观何物?《周易》说:“仰则观象于天,俯则观法于地,观鸟兽之文,与地之

宜。”^{[17]298}所观之象,为鸟兽之文。细究起来,所谓鸟兽,并非真正的飞禽走兽,而是天文所说的星之四象。《周易集解》引陆绩解释:“谓朱鸟、白虎、苍龙、玄武四方二十八宿经纬之文。”^{[18]264}《周易》又说:“仰以观于天文,俯以察于地理。”^{[17]266}王夫之说:“‘天文’,日月星辰隐见之经纬;‘地理’,山泽动植荣落之条绪;雷风,介其间以生变化者也。”^{[19]422}所以,在《周易》这里,所谓仰观俯察还是天文地理意义上的,但这并不影响后人从中得到审美上的灵感,况且这种仰观天文、俯察地理本身包含的形式构造也是具有审美意义的。

最早将“仰观俯察”合而连用的是汉代易学家京房。他在《京氏易传》中说:“夫易者象也,爻者效也。圣人所以仰观俯察,象天地日月星辰草木万物,顺之则和,逆之则乱。”^{[20]132}不过这里有个问题,仰观俯察本是圣王之事。先秦文献,凡说“仰观”“俯察”,所涉定为伏羲,抑或天子君王。如果它能够进入审美领域,就需要有一个在主体上得到扩展的过程。所以,仰观俯察的主体也需要有一个从圣人到士人的开拓。在这方面,嵇康较早地扩大了“仰观俯察”的使用语境。其《养生论》曰:“害成于微,而救之于著,故有无功之治。驰骋常人之域,故有一切之寿。仰观俯察,莫不皆然。以多自证,以同自慰,谓天地之理,尽此而已矣。”^{[21]153}仰观俯察天地万物,是养生保身的重要方式。天下苍生,莫不如此。

如果不太严格地说,其实孔子那里已经有了这种拓展的端倪。《大戴礼记·少闲》中记孔子语说:“庶人仰视天文,俯视地理,力时使以听乎父母。”^{[22]1221}这显然已经是针对于常人了。但孔子使用的是“视”而不是“观”“察”。不过,这种仰观俯察的视线进入审美领域,也并没有完全拘泥于“仰观俯察”的表述。只要能够体现这种审美视线的丰富,用什么样的措辞并不重要。当然,这时观察的对象已经不再是天象地形了,而是鸢飞鱼跃的自然大化。《诗经·大雅·旱麓》曰:“鸢飞戾天,鱼跃于渊。”^{[9]1006}《中庸》解此句说:“言其上下察也。”^{[2]22}《中庸》的解释实际上赋予了仰观俯察很浓的审美意味。这种审美视线尤其在汉魏六朝得到了极大的丰富。一俯一仰,一观一视,皆为富有生机之自然。如:

1. 俯观江汉流,仰视浮云翔。(旧题苏武,佚名《诗四首》)

2. 俯临清泉涌,仰观嘉木敷。(何

劲《赠张华诗》)

3. 俯仰乎乾坤,参象乎圣躬。(班固《东都赋》)

4. 俯视清水波,仰看明月光。(曹丕《杂诗》)

5. 俯察渊鱼游,仰观双鸟飞。(郭遐周《赠嵇康诗三首》)

6. 仰望碧天际,俯磐绿水滨。(王羲之《兰亭诗》)

这种仰观俯察的审美视线深刻地影响了中国古典美学中的亭台楼阁观赏体系。在战国时,台就具有了观赏的功能,但那时还主要是君王为炫耀自己的权力,所以这种赏玩通常会被士人批评。在亭台楼阁审美观赏体系的形成过程中,最重要的环节就是台这种建筑,其关键就是由于这种观赏体系中的审美视线首先是由台引发的。张法说:“站在台上,仰可观天,俯可观地。既可触发一种深邃的宇宙人生意,也可产生一种人在天地中的亲和感受。”^{[23]38}这也是中国古代登高诗文中的核心情怀。如陈子昂的《登幽州台歌》就包涵了在仰观俯察中所产生的一种超越有限时空的宇宙意识。

亭台楼阁审美观赏体系的形成也可能受到了孔子的推动。《韩诗外传》曰:“孔子游于景山之上,子路子贡颜渊从。孔子曰:‘君子登高必赋,小子愿者何?言其愿,丘将启汝。’”^{[24]311}这可能引发了士人们在登高时的赋诗之兴。如曹植《铜雀台赋》:“从明后而嬉游兮,登层台以娱情。”^{[25]1417}台的娱情功能自然包含了浓重的审美情怀。再如王粲的《登楼赋》、王羲之的《兰亭诗序》、陈子昂的《登幽州台歌》、王勃的《滕王阁序》都是与这种审美观赏体系相关的艺术典范。

在台之后,则加上了亭、楼、阁等建筑。对于“亭”,应劭《风俗通义》说:“谨按:《春秋》《国语》:‘疆有寓望。’谓今之亭也,民所安定也。”^{[26]493}按照应劭这种说法,亭这种建筑大约出现于春秋时期。刘熙《释名》说:“亭,停也,亦人所停集也。”亭之为行旅停留之所。对于“楼”,《史记》曰:“方士有言‘黄帝时为五城十二楼,以候神人于执期,命曰迎年。’”^{[8]339}这样的话,楼又出现于亭之前。随着这些建筑的先后进入,中国古典的亭台楼阁审美观赏体系渐趋成熟。

在绘画上,这种审美视线也有更为明显的体现。沈括所说的“以大观小”就是这种仰观俯察

的产物。“以大观小”是一种“远望”。就此,徐复观说:“由远望以取势,这是由人物画进到山水画,在观照上的大演变。”^{[27]316}中国山水画实际就是对于山水的观赏,观赏山水的远望,不是通常水平视线的远望,而是登山临水的远望。这样,就可以望见在平地上所不能望见的山水的深度与曲折。“大”是观者的心胸,“小”是山水的景象。这样,画者就可以将辽阔的天地境界纳入笔端。

三、游目流观:审美视线的丰富

中国古典美学中的审美视线,除了“仰观俯察”,还有“游目流观”。前者当然主要是在《周易》的影响下形成的,而影响后者形成的一个重要资源就是《楚辞》。“游目”“流观”二词最早皆见于屈原的《离骚》。这种“游目流观”的观看方式可能也是由“游观”发展出来的。但我们并没有确凿的证据说明这个问题,也许“游目”“流观”是屈原独立的发明使用。因为根据确定写于屈原之前的文本,也仅见《荀子》中有“游观”这样的用法。《荀子·君道》中说:“人主不能不有游观安燕之时,则不得不有疾病物故之变焉。”^{[28]244}其它所托之名早于屈原,但通常认为成于后世的文本中,说到“游观”的主要有:

1. 今君营处为游观,既夺人有,又禁其葬,非仁也。(《晏子春秋·外篇》)
2. 告鲁君为周道游观,观之终日,怠于政事。(《孔子家语·子路初见》)
3. 游观崇台,泉池在下,淫乐无既,百姓辛苦。(《逸周书·小明武解》)
4. 臣有大作宫室池榭、游观倡乐者,伤王之德。(《六韬·文韬》)
5. 一蜂至微,亦能游观乎天地;一虾至微,亦能放肆乎大海。(《文始真经·六匕》)

所谓“游观”,即游玩观赏。从上面的引文中我们可以看出,这种话语在先秦时期多用于君臣,并且指一种应该被否定的感官享乐行为。因为对于君臣来说,他们的首要任务在于治国安邦,而不是游观享乐。但是不管怎样,这种游观行为本身包含着一定的审美因素,因为这种享乐本身就有对外物的观赏。所以,中西方很多思想家站在道德的立场,一方面认为美与善应该是统一的,一方面则极力否定美与善的悖离。

从“游观”到“游目流观”,更加突出了视线的

运动,而这种视线的运动通常涉及到空间移动的问题。屈原的《离骚》中共有“观”字四处,其中“流观”一语除《离骚》中一处外,《哀郢》中也有一处。除这种表达之外,尽管《离骚》中的其他“观”字的使用并没有都以“流观”或“游观”的形式出现,但是它们在所使用的语境中,都表示了视线的游动。并且在这些诗句中,除了这个“观”字,还有“顾”“瞻”“览”等字也都有视线游动之意。我们来看以下五句:

1. 忽反顾以游目兮,将往观乎四荒。
(《离骚》)
2. 瞻前而顾后兮,相观民之计极。
(《离骚》)
3. 览相观于四极兮,周流乎天余乃下。
(《离骚》)
4. 及余饰之方壮兮,周流观乎上下。
(《离骚》)
5. 曼余目以流观兮,冀壹反之何时。
(《哀郢》)

屈原《离骚》所要表达的基本意旨在于求贤君、索贤臣。屈原对楚国的眷恋与对美政的渴望构成了他在追寻中所处的独特时空模式。这就是时间上的瞻前顾后与空间上的上下求索。这种时空模式也决定了屈原的观看模式。我们可以以此分析上面所谈到的“观”的内容。第一句是说屈原游目往观四荒之外。根据王逸注,一说是以求贤君,一说是以求知己。王逸本人持前一种理解,而洪兴祖在补注中则持后一种观点。第三、四句与此类似,也是说周流四方,观视四极,以求贤君知己。第二句的背景是屈原对三代帝王的陈说。瞻前顾后,是对帝王的审视。王逸注说:“言前观汤、武之所以兴,顾视桀、纣之所以亡,足以观察万民忠佞之谋,穷其真伪也。”^{[29]21} 所以这就是一种历史的视线了。第五句是在《哀郢》的“乱”中所言。屈原在《哀郢》结尾以自己被流放作背景,抒发了自己对故国的无限眷恋。王逸注说:“言已放远,日以曼曼,周流观视,意欲一还,知当何时也。”^{[29]119} 这一“流观”,展现了屈原与故国之间空间的遥远。由以上所列几句可见,屈原的游目流观都是在时空上对有限的突破。如陈子昂《登幽州台歌》:“前不见古人,后不见来者。”^{[30]232} 这就是一种历史视线的拓展。我们说,这种历史视线本身不是审美的,但是在很多时候,审美活动就是靠了这种本身非审美的视线才能够深刻,才得

以避免成为单纯的感官享受。所以,在审美中由感官享受到对历史与宇宙的时空感,这本身就是一种审美深度的拓展。陆机在《文赋》中说:“观古今于须臾,抚四海于一瞬。”^{[31]192} 这就达到了审美的开拓。所以,从这种建构的视角,屈原在《离骚》这个诗性文本中的时间性历史视线便极大地增加了审美的深度。在屈原的文本中,这种空间意识是很强的。当然,像《涉江》《哀郢》《远游》等篇主要与其被流放有关,但是《离骚》中的空间意识则是对这种现实空间的突破,从而更多地展现了一个想象的空间。并且我们在这些文本中,对“逍遥容与”之境界的追求是产生这种空间的精神推动力,这无疑是很强的审美意味的。

屈原的诗歌对后世产生了极大的影响,这种影响首先体现为秦汉文人的楚辞体创作,然后体现在汉赋的创作中。先秦的“游观”在后世的文本中主要还是感官享乐的行为,或者是浅层的审美行为。但是,“游目流观”(主要是“游目”)不仅在汉赋中大量出现,并且大多还成为一种具有超越性的审美方式,这无疑也影响着中国艺术的空间模式。我们再看下面的诗文:

1. 攀璇玑而下视兮,行游目乎三危。
(扬雄《甘泉赋》)
2. 排飞阁而上出,若游目于天表,似无依而洋洋。
(班固《西都赋》)
3. 周览以泛观兮,历众关以游目。
(李尤《函谷关赋》)
4. 张平子将游目于九野,观化乎八方。
(张衡《骷髅赋》)
5. 仰观八极,游目无涯。
(刘梁《七举》)
6. 于是游目骋观,南援三洲,北集京都,上控陇坻,下接江湖。
(蔡邕《汉津赋》)
7. 登城隅之高观,忽临下以翱翔。行游目于林中,睹旧人之故场。
(王粲《思友赋》)
8. 乃遂往而徂逝兮,聊游目而遨魂。历七邑而观览兮,遭巩县之多艰。
(班昭《东征赋》)
9. 步逍遥以容与,聊游目于西山。
(曹丕《登台赋并序》)
10. 静闲居而无事,将游目以自娱。
(曹植《游观赋》)

这样,“游目流观”与“仰观俯察”一并成为中国文人艺术创作中的重要审美视线。这两种视线的共同之处就在于视线的移动。换一种说法,这种视线的移动有两种:一种是静态的,这只是体之动,由固定地点的仰观俯察而来;二是动态的,这就是人之游,它不仅是在屈原的文本中,而且在庄子那里也有重要表现,这就是游目流观。人在亭台楼阁,确实可以四面来回走动地观看,但是这种移动定然是有限的,而观者作为审美主体是要突破这种限制的,所以他就要进入自然,在自然中游,步步移,面面看,这就是直接进入自然山水之间的观看。如上述扬雄、王粲的诗句中皆有“行”,李尤诗句中有“历众关”等皆是身体之行走所引导的游目。当然,在中国古典美学中,这两种审美视线也经常结合起来。仰观俯察产生了中国亭台楼阁的古典审美观赏体系,而这种审美方式也与游目流观紧密相联。如王粲《登楼赋》说:“登兹楼以四望兮”,这种“四望”则定然是一种游目。上录刘梁《七举》中一句:“仰观八极,游目无涯。”这在游目之中,也包含了仰观俯察。这是中国古典审美视线所达到的一种自由。

进一步说,“目”通常是单纯实现主体的视觉感性,审美当然不离感性,所以中国古典美学肯定了“目”的功能,但又不能停留于此,还需上升于“心”。所以,宗炳追求“应目会心”之境。从本质上说,“游目”就是要实现这样一种心胸的自由,它的更高状态就是“游心”。游心,才能实现时空的无限。这样,观看自然山水的“游目”通常就要达到心灵上的怀古伤时。

在先秦文献中,最重“游心”的就是《庄子》。“游”是《庄子》中一个非常重要的概念,它具有浓厚的审美意蕴。“游心”就是庄子所追求的一种自由逍遥的境界。《逍遥游》曰:“若夫乘天地之正,而御六气之辩,以游无穷者,彼且恶乎待哉!”^{[32]17}这就是“游心”。庄子认识到,在身体方面,即使能够像大鹏与列子那样,仿佛非常自由,但总是“有待”的。所以,在他看来,只有心的自由才能达到彻底的“无待”。这种心的自由就是与道一体。《齐物论》曰:“天地与我并生,而万物与我为一。”^{[32]79}这就是心灵摆脱各种依赖后的一种自由状态。《庄子》中说的“游乎尘垢之外”“游乎天地之一气”“游乎万物之所终始”等,都是心与道统一之后的自由状态。

事实上,心总不会离开身体,但身体总是有限

的,所以心要达到自由,必须要超越身体的有限性。心能够达到的自由程度,决定于它对身体的超越程度。不管怎样,有了这种游心,游目流观便会获得一种形而上的生命关怀。这就是中国古典审美方式的一种具有普遍意义的诗性建构。

在中国古典美学中,亭台楼阁等建筑成为重要的审美视角,是由于这些建筑可以提供更加开阔的审美视野。在这种游目流观的审美视线中,自然万物成为了重要的审美对象,这与西方长期不太关注自然审美而是重视对艺术作品的凝视形成了鲜明的对照。这种游目流观的视线更容易让审美主体突破有限的时空而实现一种形上境界的建构,这种对自然的审美追求也极大地影响了中国古代的艺术创作。艺术家们非常重视自然时空在作品中的呈现,所以山水画成为中国艺术的标志性类型。

正是这种游目流观的审美视线的影响,中国画摆脱了固定的观察视点,也摆脱了几何学的透视空间,而营造出一种所谓“灵的空间”。宗白华就阐述了沈括所讲“以大观小”所蕴含的艺术空间意识:“画家的眼睛不是从固定角度集中于一个透视的焦点,而是流动着飘瞥上下四方,一目千里。”^{[33]422}通过如此的视线,画家把握天地万物高下起伏的生命节奏,将全部景观组织成一幅气韵生动的艺术画面。这样,中国画的空间就不是一种几何空间,而是一种灵的空间。在其中,画家的心灵得以实现诗意的栖居。

参考文献:

- [1] 柳诒徵. 中国文化史[M]. 长沙:岳麓书社,2009.
- [2] 朱熹. 四书章句集注[M]. 北京:中华书局,1983.
- [3] 黎翔凤. 管子校注[M]. 北京:中华书局,2004.
- [4] 孙作云. 中国古代神话传说研究[M]. 开封:河南大学出版社,2003.
- [5] 袁珂. 山海经校注[M]. 上海:上海古籍出版社,1980.
- [6] 孟慧英. 中国原始信仰研究[M]. 北京:中国社会科学出版社,2010.
- [7] 刘向. 新序[M]. 马世年,译注. 北京:中华书局,2014.
- [8] 司马迁. 史记(简体字本)[M]. 北京:中华书局,2000.
- [9] 毛诗正义[M]. 毛亨,传. 郑玄,笺. 孔颖达,疏. 北京:北京大学出版社,1999.

- [10]朱熹.诗集传[M].南京:凤凰出版社,2007.
- [11]春秋左传正义[M].左丘明,传.杜预,注.孔颖达,正义.北京:北京大学出版社,1999.
- [12]陆广微.吴地记[M].曹林娣,校注.南京:江苏古籍出版社,1999.
- [13]中国古代语言学文选[M].周斌武,选注.上海:上海古籍出版社,1988.
- [14]房玄龄,等.晋书(简体字本)[M].北京:中华书局,2000.
- [15]刘勰.文心雕龙[M].上海:上海古籍出版社,2015.
- [16]张彦远.历代名画记[M].肖剑华,注释.南京:江苏美术出版社,2007.
- [17]周易正义[M].王弼,注.孔颖达,疏.北京:北京大学出版社,1999.
- [18]周易集解[M].李鼎祚,集注.王鹤鸣,殷子和,整理.北京:中央编译出版社,2011.
- [19]王夫之.周易内传[M].李一忻,点校.北京:九州出版社,2004.
- [20]郭彧.《京氏易传》导读[M].济南:齐鲁书社,2002.
- [21]戴明扬.嵇康集校注[M].北京:人民文学出版社,1962.
- [22]黄怀信.大戴礼记汇校集注[M].西安:三秦出版社,2004.
- [23]张法.中国美术史[M].上海:上海人民出版社,2000.
- [24]赖炎元.韩诗外传今注今译[M].台北:台湾商务印书馆,1979.
- [25]陈寿.三国志[M].北京:中华书局,1999.
- [26]王利器.风俗通义校注[M].北京:中华书局,1981.
- [27]徐复观.中国艺术精神[M].北京:商务印书馆,2010.
- [28]王先谦.荀子集解[M].沈啸寰,王星贤,点校.北京:中华书局,1988.
- [29]洪兴祖.楚辞补注[M].卞岐,整理.南京:凤凰出版社,2007.
- [30]陈子昂.陈子昂集[M].北京:中华书局,1988.
- [31]陈良运.中国历代文章学论著选[M].南昌:百花洲文艺出版社,2003.
- [32]郭庆藩.庄子集释[M].王孝鱼,点校.北京:中华书局,2004.
- [33]宗白华.宗白华全集:第二卷[M].合肥:安徽教育出版社,1994.

Formation of Aesthetic Viewing System on the Basis of Pavilions, Terraces and Towers in Ancient China

Ji Zhiqiang

(School of Literature, Guizhou University of Finance and Economics, Guiyang 550025, China)

Abstract: Pavilions, terraces and towers are important aesthetic perspectives in ancient China, which form a unique aesthetic viewing system. The formation of this system is mainly due to the special viewing mode presented in the classical texts in ancient China. Firstly, the viewing mode caused by the building of “tower” forms the sight of viewing up and down in *the Book of Changes*, and secondly, in *Lisao*, Qu Yuan also shows a kind of aesthetic vision of touring sight and flowing view. These two ways constitute an important aesthetic discourse in traditional Chinese culture together. At the same time, the spatial structures of pavilions and terraces also join the aesthetic view caused by towers. Thus the aesthetic viewing system of pavilions, terraces and towers are formed in Chinese classical aesthetics.

Key words: pavilions, terraces and towers; aesthetic system; viewing up and down; touring sight and flowing view

(责任编辑 合壹; 实习编辑 赵大友)