

意象创构中的观物取象

朱志荣

内容提要 在意象创构中，观物取象是主体以情感为动力观照对象，加以感悟和取舍的活动。观以虚静为基础，在直观中凝神观照外在物象，并从中观照自我。意象创构的观既要肇自然之性，以物观物，又要以我观物。主体既观其形，又观其神，由体物得神而臻于体道境界。同时，主体由观而感，由感而发，感物而动情，在感悟中体现着应目与会心的统一。主体通过直觉而感悟大千世界的造化之妙，并通过比兴的思维方式拟象取心，创构意象。取象超越于对物形的感知，体现了主体的能动性和主导性，其中包含着主体的选择和判断。主体的取象是一种活取，取中有拟，也是一种抽象，调动着主体的想象力，使物我的生命精神相互交融，使观物和感悟得以升华。

关键词 意象；观物；感发；取象；体道

“观物取象”的思想萌芽于先秦时代。《周易·系辞下》曰：“古者包牺氏之王天下也，仰则观象于天，俯则观法于地，观鸟兽之文，与地之宜，近取诸身，远取诸物，于是始作八卦，以通神明之德，以类万物之情。”^[1]其中就表述了观物取象的思想。它本来是对卦象创造的理论概括，也反映了主体掌握世界的基本方式。“观”包含着认知和宗教的意义，也包含着审美的意义。主体在观的基础上也有感发的成分，共同影响着取象。虽然《周易》不是专门讨论审美问题的，但是它对中国古代的美学思想有着深远的影响，并且形成了一个悠久的传统。在意象的创构中，观物取象是指主体通过主观的情意去观照对象，加以感悟和取舍的活动。观物取象是意象创构的基础，也是意象创构的有机组成部分，包含在审美活动的过程中。

一 观物

中国古代的“观”有细观、凝视的含义。许慎《说文解字》说：“观，谛视也，从见，隹声。”^[2]“谛，审也。”^[3]可见“视”是一般地看，观的本义则是凝视和端详，在直观的观照中包含着凝神观

照，悉心体悟，从中体现了一种审视和洞察。《穀梁传·隐公五年》说：“常事曰视，非常曰观。”^[4]这是一种仔细、反复、非同寻常的看。王弼《周易略例》则云：“观之为义，以所见为美者也。”^[5]观物是审美体验的基础，也是意象创构的基础。《易传》所谓的仰观俯察，俯仰天地，乃是观的方式和角度，是对大千世界的感悟和体认。其中不仅包括观自然物象，而且包括观社会事象。郑玄《礼记注·大学》认为“物，犹事也”^[6]，物与事是相通的。“观”字在具体的使用过程中，逐渐从具体的视觉的观，延伸拓展到宏观的觉察。《左传·襄公二十九年》中的“季札观乐”^[7]，便是一种全神贯注的倾听，乃以“耳”观，从乐中观民风民情，也包括审美的情趣。佛教也有“观世音”之说，乃指以耳观音。《论语·阳货》曰：“《诗》，可以兴，可以观，可以群，可以怨。”东汉郑玄注为“观风俗之盛衰”^[8]。孔子说诗可以“观”，可以从观礼、观政、观风俗盛衰，也可以从各类事象中观审美趣味。

在审美活动中，观物以主体的虚静为基础。主体涤荡心灵，以虚静心态去除成心，虚己以应物，从观中悟道。其中静与虚是统一的，虚本为视觉

印象，静本为听觉印象。虚静的心态成就视听感觉的贯通。《庄子·齐物论》要求“吾丧我”，即抛弃我执，解放被禁锢的主体，向物态、世情敞开自我，使物我浑然为一。这种“丧我”的心态，就是一种虚静心态。佛教禅宗主张“凝心入定……住心看净，起心外照，摄心内证”^[9]，就是要求以虚静心态映照万物，反观内心。北宋程颢的《秋日偶成》说：“万物静观皆自得，四时佳兴与人同。”^[10]可见，静观是物我交融的基础。通过静观，人们可以感受到世间万物的自得之趣。主体以虚静之心敞开胸怀，静观其象，动观其变，拥抱自然，拥抱世界，方能在审美活动中创构意象。

主体的虚静之心犹如明镜，映照万有物象。对于主体以虚静之心观物，道家和佛教禅宗都有自己的镜喻观。《庄子·应帝王》中的“至人之用心若镜，不将不迎，应而不藏”^[11]，《庄子·天道》中的“圣人之心静乎！天地之鉴也，万物之镜也”^[12]，乃是以人之静心作为镜子，映照天地万物。佛教禅宗也常常以镜喻心。宋代居士杨杰《宗镜录》序云：“心如明鉴。万象历然。”“返鉴其心。则知灵明湛寂。”^[13]永明延寿禅师说：“唯有根本心……是以喻之如镜。可以精鉴妍丑。深洞玄微。仰之为宗。”^[14]这些都在强调以心为镜，映照天地万物。

中国古代的“镜喻”观表明，主体在对物的观照中，既以心镜映照所见的万物，也反观自身。主体体察物象，既以心映物，照见外物，以己度物，又返鉴自心，在观中照见自我。既是观物，以心映物，同时由物观照到主体的心灵。山水自然同样可以观照到自我的情性。在审美活动中，主体以心为物象、事象之镜，也以万物映照自我。

类似的说法，还有所谓“外游”“内观”和“外听”“内听”说。《列子·仲尼》曾说：“务外游，不知务内观。外游者，求备于物；内观者，取足于身。”^[15]其中批评孔子重视外游，而不重视内观，主张人的修养应当是外游与内观的统一，既要观照外物，又要观照内心。审美活动和意象创构也同样如此。刘勰《文心雕龙·声律》说：“良由内听难为聪也。故外听之易，弦以手定，内听之难，声与心纷，可以数求，难以辞逐。”^[16]外听是听自

然的乐音，内听是听主体内在的心声。审美活动和意象创构，正是内听和外听的统一、外游与内观的统一。

审美的观既要肇自然之性，以物观物，又要以我观物，以意观物，是“以物观物”和“以我观物”的统一，其中既重视物态的自然情状，又重视主体的性情。刘熙载《艺概·书概》云：“学书者有二观：曰观物，曰观我。观物以类情，观我以通德。如是则书之前后莫非书也，而书之时可知矣。”^[17]在审美活动中，“观”是通过设身处地和以己度物的思维方式，实现主体情性与客观物性的统一。所谓“以物观物”，乃是主体设身处地地作“同情”的体验。严格说来，邵雍的“以物观物”说，是一种真理观，而不是一种审美观，我们可以借用，但不可拘泥。而以我观物，乃是以己度物，让物象具有主体的情感色彩。《诗经·小雅·采薇》“昔我往矣，杨柳依依。今我来思，雨雪霏霏”^[18]，乃是一种以我观物。王国维则以有我、无我区分观物的方式。王国维《人间词话》说“纳兰容若以自然之眼观物”^[19]，这里“以自然之眼观物”就是一种设身处地的体验。同时，王国维还要求“须入乎其内，又须出乎其外”^[20]地观，既要入乎其内，又要超然物外，顺任自然，超越是非。

观物是物我沟通的基础，是物我同一的途径。主体寄情山水之间，物我统一于象。主体由观而得心源，以心观物，与物之情性泯然契合。主体在物我贯通中基于物而不滞于物。南宋魏了翁《费元甫注陶靖节诗序》评价陶渊明诗“以物观物而不牵于物，吟咏情性而不累于情”^[21]，既不滞于物，又不为情意所累。观的结果是物我为一，又超然物外。主体通过观可以超越物我的界限，身与物化，造就自己的心灵。在审美活动中，主体观物的经验影响着后续的体验和艺术创造。观物贮存记忆，积累着审美经验。主体正是通过观与万化冥合。人为万物之灵，主体通过观能动地与物为一。

在审美活动中，主体既要观其形，更要观其神，要体物得神。主体由观而悟，由目视而神会，以主体之神与物象和事象之神交融为一。庄子所谓“以神遇而不以目视”^[22]，指的正是以神相遇，人

与物象神遇迹化。传为王维的《山水论》说“观者先看气象，后辨清浊”^[23]，观中包含着看气象和辨清浊的统一。佛教有所谓“天眼”说，为五眼之一，指眼观能超越身观局限，跨越时空，感受远近、上下、前后、内外、过去和未来等，游心太玄。主体在观物的时候，游目骋怀，由观而畅神，物我之神泯然为一，神思冥游，进入“神与物游”的境地。

在审美活动中，主体以象观道，由象悟道，由观物象、观生意进入到观道的境界。老子的观复，庄子的观化，都是观道的具体体现。《老子》第十六章所谓“观复”，就是观道。主体通过虚静，观万物复归其根本，体察周而复始的宇宙生命精神，从有限到无限，循环往复。这就如同《周易》提出的“无往不复”^[24]。庄子的“观化”也同样如此。《庄子·至乐》曰：“且吾与子观化而化及我，我又何恶焉！”^[25]黄庭坚有《观化》诗十五首，小序云：“夫物与我若有境，吾不见其边；忧与乐相过乎前，不知其所以然，此其物化欤？亦可以观矣，故寄名曰观化。”^[26]观化乃观大千世界万物变化之理，在观化中，主体也由观而化，使物性与人情浑然为一，体现宇宙的生命精神，突显了主体审美创造的自觉性和能动性，从体道中实现心灵的自由。

总之，在审美的意义上，观主要是通过虚静心态观自然物象和社会事象。观物是审美活动的基础，是一种欣赏，是仔细端详和品味，其目的在于驰情、游心。在观的过程中，主体由观形到观神，其中既体现着自然大化的生命精神，又观照了主体的内在情怀，从而进入到由象悟道的境界。

二 感物

主体感于物而动，取天地万物之象，类天地万物之情，在审美活动中表现为意象创构。感有感应、交流、沟通的意思。感应思想源于《周易·咸卦》，咸即感，男女感应而成夫妇。后来拓展到主体对物象的应感和感通。在审美活动中，感是物象和事象对主体的感发，也包含着主体心灵受到感发的回应，是感发与感应的统一。《乐记》把音乐的

起源看成是人心感于物的结果，有“哀心感”“乐心感”“喜心感”“怒心感”“敬心感”“爱心感”的差别。这种对物象的感应，是感于物而动的结果。陆机的《文赋》强调文学创作在灵感触发下的“应感之会”，而达到心灵对外在物象的感应，这就是他所谓的“遵四时以叹逝，瞻万物而思纷。悲落叶于劲秋，喜柔条于芳春”^[27]，四时之景的变化，引发主体心中的叹、思、悲、喜等情感的变化。刘勰《文心雕龙·明诗》也说“人禀七情，应物斯感”^[28]，强调主观七情对外物的回应。

观与感的统一，反映了主体感官与心灵的统一。在审美的意义上，这是一种物我双向交流，即《文心雕龙·物色》所说的“心亦吐纳”“情往似赠”^[29]。主体由静而观，由观而感，感于物而动，物象与事象及其背景感动人心，由观物、感物而动情，并由感而能通，通过感使物我相互融通。感通是审美活动中心理体验的重要特征，体现了主体的能动性，包含着主体设身处地的同情体验。

主体在观物的过程中乘物游心，在观物之形神、体物之生意的过程中也蕴藉了主体的灵心洞见。这些洞见以感悟的方式呈现在观的过程中，引导着象的取舍。观强调主体的感觉，感则强调以情感为中心的心理体验，强调物象和事象对心灵的感动。观中包含着认知，感中包含着情感体验。观是感的前提，感是观的升华。主体的所看、所见都成为感的内容，而主体的所感同时也超越物性与人情交融，其所见与所感浑然为一，进一步推进了生生不息的审美意象的创构。

在观物的过程中，主体有感而发，使物我会于心。主体以虚静心灵体悟物象，从而感悟到自然灵妙，在体悟物象的过程中安顿心灵。通过虚静，主体可以由感而使主体与世界豁然贯通。感物以性情的虚静为基础，由澄怀而感悟象，观中有感，观物和感物都以虚静为基础而获得感动。《周易·系辞上》所谓“寂然不动，感而遂通”^[30]，本是针对占卜的易象而言的，同样也适用于审美活动由虚静而感通的特征。主体“感于物而动”，动是心灵对物象和事象的回应，是审美的具体表现。当然观与感之间也有着一定的差异。相比之下，观是主体通过视听感官感受外在物象和事象，不同的人之间有

更多的共同性，而瞬间的心理感受和体验，则有更大的差异，故谢榛《四溟诗话》卷三说：“观则同于外，感则异于内，当自用其力，使内外如一，出入此心而无间也。”^[31]观中的视觉印象大同小异，而主体心灵的感受有相当的差异。象中包含着物的情状和情态，主体从中观生机、观生意，故所观既指其形，也指其神。

感物首先是指一种直觉感悟，感是主体通过感官感受物象和事象。主体从直觉感悟中体味到宇宙的生命精神。感物所获得的眼中之象，也是心灵体验的基础。感物需要根据不同物象的特点，采取不同的方式。王夫之所谓现成说，“一触即觉，不假思量计较”^[32]，强调的就是一种直觉体验。主体由“触先感随”而生“意”，由感悟自然大化的生命精神创构意象，体现了盎然的生意与主体情怀的统一。

在感悟物象和事象的过程中，主体的眼与心是统一的。主体的眼中之象还不是意象，郑板桥有所谓“眼中之竹”^[33]，必须通过心灵的反应，成为胸中之竹，才能成就意象。在审美的意义上，主体基于物象又不滞于物象，最终与心灵相通，具有超越性的特征。主体感物动情，“应目会心”^[34]，眼心合一地看待万象，其心灵也受物象感动，随物而动，体现了观与感的统一。在审美活动中，观通过主体由目及心而发挥作用，眼观与心灵的体验是相通的。主体以所观为基础，再以心相印，带着自身的情意去观物，实现自然与深情的统一。

主体由观而感，感物而心动，在观感中体现出主动性和主导性。如《周易》的仰观俯察、远近取与，宗炳《画山水序》的“身所盘桓，目所绸缪”^[35]，在宏观与微观的统一中体现了观与感的整体性特征。主体对物象和事象的感悟，既包含认知的成分，又具有诗意的情怀。观则包含着对宇宙人生的妙悟。观物的效果在于感荡心灵。“物色之动，心亦摇焉”^[36]，主体在审美活动中，感官与心灵的体悟是统一的。主体观其形，融于心，由物色对人的感召、对情思的激发而成就意象的创构。主体通过体验而领悟，通过观自然和世相而感悟人生，体现物性与人情的统一，由观而悟，通过灵心妙悟，达到悟的境地。

观物取象的动力，来自主体的感物动情。感物动情是审美活动的基础，体现了目观与心感的统一。王羲之《兰亭集序》说：“仰观宇宙之大，俯察品类之盛，所以游目骋怀，足以极视听之娱，信可乐也。”^[37]主体常常由感物动情而在观中实现物我的双向交流。在传世文献中，文艺思想里的感物说源于《乐记》。《乐记》云：“乐者，音之所由生也，其本在人心之感于物也。”^[38]后来南朝刘勰《文心雕龙·诠赋》还说：“情以物兴，故义必明雅；物以情观，故词必巧丽。”^[39]钟嵘《诗品序》也说：“气之动物，物之感人，故摇荡性情，形诸舞咏。”^[40]这些都说明感物动情是文学和艺术创作的基础。主体由形而观其性，由感则应其情。这在艺术意象中表现得尤为突出，其中的物与我之间视异而情契。

主体观物象，有感触则有兴。葛立方《韵语阳秋》卷二说：“睹物有感焉，则有兴。”^[41]兴由外物的感动激发情意，常为物象或事象所感发，从中表达对自然物象的摹拟与象征。在审美的意义上，儒道均提倡主体由观而乐，乐山乐水，通过主体的情思体悟物象。孔子提出“知者乐水，仁者乐山”^[42]和观水比德，推重的正是山水的象征意义，及其激发情意的价值。古人还常常把青青翠竹作为虚心有节等人格象征。《文心雕龙·比兴》说“诗人比兴”“拟容取心”^[43]，对艺术作品来说，实际上是拟象取心。

感物还包含着对象的品味，即“味象”。“味”是由饮食的生理快感拓展词义的产物，在先秦就已广泛使用，逐步指主体的精神感受，包括审美感受。这种味，乃是从物象和事象中体味到趣，故称“趣味”。主体要以趣观物，从观中获得趣味。受所观物象或事象的感发，主体既从客观对象中获得自然之物趣，又有主体的自得之情趣，都是主体味象的结果。主体通过仔细品味物象与事象，将主观情意融入其间而生成审美意象。宗炳《画山水序》提出“圣人含道映物，贤者澄怀味像。至于山水，质有而趣灵”^[44]，两者互文见义。作为观的进一步体悟，主体在虚静的基础上，品味质有而趣灵的万物之象，味象与观道是统一的。这里的“味象”便是审美活动中对象的感悟和品味，是一种观感。

味象和观道都是主体在瞬间同时进行的。钟嵘《诗品序》说诗歌“使味之者无极，闻之者动心，是诗之至也”^[45]，实际上是指诗歌中的意象使欣赏者体味到难以言表的滋味。这说明主体在观物的过程中同时味象，这种味象包括感官的感悟和精神的体验，领略象中所包含的宇宙大化的生命精神与主体独特的情怀。

总之，感体现了感物与动情、应目与会心、物我贯通与天人相合的有机统一。主体由观而感，由判断到领悟，其中包含着主体的情感动力，同时也为能动的意象创构提供了丰富的动力源泉。在观感中进一步升华主客的情意交融，通过灵心洞见的审美感悟使得所见与所感相互融合和汇通，由此推动了观物取象的意象创构。

三 取象

在审美活动中，“观物”是“取象”的基础，从观到取就是从感受物形到选取物象的过程。因此，观物与取象是有机统一的，观物、感物的目的是为了取象。《左传·宣公三年》所谓“铸鼎象物”就包含了取象象征的含义。《荀子·礼论》所谓“上取象于天，下取象于地，中取则于人”^[46]，乃是对《周易》观物取象思想的继承。观物象是有取舍的，“观”是“取”的前提和基础，“取”是“观”的升华和再造，“感”则是沟通“观”与“取”的中介和桥梁，它们贯穿于审美意象创构活动的全过程。取包括选择、提炼、概括和创造。主体感官进行选择性的欣赏就是一种取。观、感、取是有机统一的，其中包含着独特的审美思维方式。观物不是观其物质特征，而是基于物象的风采。主体在由观而取中实现审美意象的创构。

审美的取象超越于对物形的感知。《周易·系辞上》所谓“见乃谓之象”^[47]，“见”是物象的一种呈现。中国古代形与象是有区别的，但审美更在于物形的感性特征，即象。象中体现着物形的风采。物形是客观外在的，象是主体眼中、耳中的感觉。主体摒弃杂念和成见，透过形，体悟象中所体现的神明之德，观其幽深微妙之处。取象以观物为基础，是对观物的一种升华。观的效果与呈

现，便是象。荆浩《笔法记》所谓“度物象而取其真”^[48]等，是从绘画实践中阐释观物取象。这是从观物的角度去看的，象中含“真”。郭熙说“身即山川而取之”^[49]，乃是在物我合一的基础上取象创造。在取象过程中，主体超然物表，得意而忘象，使物我与万化冥合。主体便从中体悟到一种忘适之适。

观与取都有选择性。观体现了选择和判断，通过激发情思和想象力而取象。这里的“取”正是一种选择，包含着对物象或事象的选择，涉及体现主体审美理想的主观倾向性。选取那些符合主体情性、具有象征和比喻价值的物象，触发联想和创造。其中既有物的基础，又体现了主体情意的能动性。清初廖燕《李谦三十九秋诗题词》云：“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。性情散而为万物，万物复聚而为性情。”^[50]这是以性情来作取舍。物象在牛眼中和在入眼中是有差异的。人眼在进行审美判断时，心理直觉同时发挥作用，具有一定的选择性，乃至经过强化或弱化处理，对原生态的物象有所改变，使物我交融，在心中进行意象创构。主体在观物取象的时候，即使在不经意之中也包含着判断。审美之“审”，就是指感悟之中有判断，强调判断。主体在审美观照中情与理浑融为一，包含着超越是非的观念。审美经验在观物取象中具有重要的价值。同时，观尽管是端详，也是一种包含着判断的直觉体验。主体的审美经验和判断直接影响着象的选择和重构，同时也影响着取象的具体方式。

在审美活动中，取象是一种活取。这种活取不仅取其形，还要取其神，使物我以神相会，体现大千世界的生机和生意，体现出主体生命的姿态。感官的选择受到心灵的支配，一般物象需具有象征性，主体会选择那些感动人心、激发想象力的物象或事象进行审美意象的创构。象在审美感悟中包含着象征的特点。主体以象表情达意，获得动情的愉悦，使所创构的意象具有精神的价值，其中对物象和事象的选择在审美活动中起着重要作用。观物取象中的观取，在意象创构中，就体现着这种选择性。

审美活动中的取象，取中有拟。主体在取象中包含着拟象，拟象也是取象的一种方式，其他取象方式与拟象方式是统一的，拟自然和社会之象，揣摩万物之情，象中包含着情态。主体通过模拟使象得以呈现，体现具体可感的特征。象源自万事万物，取象包括象征性地摹拟与再现。《周易·系辞上》说“圣人有以见天下之赜，而拟诸其形容”^[51]，说明主体对大千世界的万事万物和人间百态的玄妙、精微之处，通过拟象加以表达。象形在中国文化中占有重要的地位，如文字的造形，以物象为本，依类象形，对人与动植物加以摹画，体现着象生性特征。《周易》所谓“象其物宜，是故谓之象。圣人有以见天下之动，而观其会通，以行其典礼”^[52]，乃是指在拟象的基础上，通过物我交融会通，使得源于万物的象获得象征性的模拟和变形的再现，从而创构出意象。王微《叙画》说“于是乎以一管之笔，拟太虚之体”^[53]。所谓太虚之体，指大千世界乃至宇宙的万事万物，拟象拟的是宇宙的生命精神。

主体在取象的过程中，调动着自己的想象力。取象常常依托于实象，而又不拘于实象本身，由心灵的激发而引发联想，使意象体现出象与象外的统一，即实与虚的统一。主体基于物象和事象，又不滞于物象和事象，通过观调动起想象力，激活起记忆中贮存的象元素进行意象创构。惠洪《冷斋夜话》提出“妙观逸想”^[54]，逸想就是指畅神的想象，乃是要求不拘泥于实象。谢赫《古画品录》说：“若拘以体物，则未见精粹；若取之象外，方厌高（膏）腴，可谓微妙也。”^[55]这里的“取之象外”，就是要求超越于实象之外，拓展意象的创造。因此，主体不但要取象，而且要取之象外，在观中既有发现，又有想象力的发明创造。这就是虚实相生，有无统一。李开先说艺术家要“胸中备万物”^[56]，石涛提出要“搜尽奇峰打草稿”^[57]，都是强调平日记忆中的储备，都是取象。它们通过调动想象力在审美活动中创构意象。

主体取象包括抽象，所有的取象都有着不同程度的抽象。一方面，“取象”中的主体性再造可以是抽象的成分。它们基于“观”所获得的物象，表达着主体的所思所想和所感所悟，其中有主体心灵

创见的成分，从中体现着主体性的特征。彩陶纹样的几何化、抽象化，都是物象变形的艺术传达。汉字的象形和会意，通过简化，选取最富于表现力的特征，体现着造字者的抽象能力。另一方面，“取象”又超越于抽象，是物象的再创造，同时也包含了物的特征，而并不是绝对的“抽象”。取象比类就是一种抽象，体现了特定的审美思维方式。例如汉字造字中取象比类的方式，从相似性和相关性中作联想和象征，将物象人格化，并且通过类比的思维方式，以小喻大，以少状多。

取象使观物和感悟得以升华，从而成就了意象的创构。在审美活动中，取象的目的是为了创造。主体由观而感，感中有取。观中有顺应的一面，目的在于驾驭。取象乃有取有舍，取其合乎主体理想的部分，赋予它审美的象征意味。在取象过程中，主体隐喻的思维方式和类比的联想，拓展了象的丰富的表现力。在艺术创造中，观与取的选择提炼是统一的。观中的选择、取舍，乃以主体的情意为主导。王弼《周易略例·明象》云：“象生于意，故可寻象以观意。”^[58]这说明象由意生，强调在观物取象中传达意味。主体通过取象创构意象的同时，便由象达意而生境。取象造境在认知的层面上显得荒谬，但在诗意的层面上是恰当的。在艺术作品中，象的表达精深幽微。朱熹在《周易本义》中说：“言之所传者浅，象之所示者深。”^[59]中国艺术通过观来提取象，在取象中获得领悟，并通过象传达出深厚的意蕴。艺术家对象的提炼、概括能力，超越形似的构思。

四 观物取象与意象创构的关系

观物取象思想本来是《周易》中用来描述卦象的创构过程及其特点的，但其中体现了审美活动中意象创构包括艺术创造的特点。观物取象是主体在凝视自然物象和社会事象及其背景的基础上，由观而感、由感而取的心理活动。我们虽然从研究的角度，在逻辑上把“观物取象”划分为观物、感物和取象三个方面，分别加以论述，但实际上它们在主体的审美活动中是不可分割的整体。在审美活动中，主体无论是有意凝视欣赏，还是视听感官在无

意间被吸引，只有聚精会神，才能取象，进入意象创构。因此，审美活动不拘泥于感官感受物象和事象，而且要根据主观情意取象，由感荡心灵而体察人情世态，从观、感、取的统一中创构意象。因此，意象创构的观、感、取作为审美活动即意象创构的一个整体，常常是主体在审美活动中瞬间完成的。

观物取象是审美活动的基本内容，是主体在审美活动中创构意象的基础。主体由观而感，由感而发，通过取象使万物交融为一。主体的观、感与取反映了意象创构的具体过程。这个过程必然存在着主体与客观外物的交融，包含着主体从外在物象和事象中所获得的共鸣。主体一方面通过视听感官对外物进行静观，由观形、观神到观趣，而感正贯穿其间，从而实现了主体对物形的审美超越；另一方面，主体在观物取象的过程中，由感物而动情，使物象、事象及其背景与主体的情理、想象等融合为一，并赋予客观物象和事象及其背景以深刻的象征意味。在观与感的基础上，主体对物象、事象及其背景以神相会，神遇而迹化。这样，观而有感，通过观而动情和体悟，从而由象悟道，使主体跃身大化，在观与感的相融中拓展了象的内涵与外延，从意象的创构中体现出宇宙大化的生命精神和主体的灵心妙悟。

在审美活动中，观不只是一种独立的视觉活动，它与主观的情意体验是紧密相连的。“看”是视觉活动，观则有其角度和体验，而且调动了主体的情感和想象，对物象进行感悟。观乃从视觉出发，由眼及心。《庄子·人间世》说：“若一志，无听之以耳而听之以心，无听之以心而听之以气！听止于耳，心止于符。气也者，虚而待物者也。唯道集虚。”^[60]由听之以耳、听之以心到听之以气，从听觉上由耳及心、由心及气的过程，就是一种听觉的观，最终进入体道境界。通过观，主体与对象以气合气，相互感应，游心于物之初，即游心于道。但审美意义上的观物体道，不同于认知层面的观物体道。审美主体由观物取象而观道，道始终不脱离感性物象和事象而存在。在审美的意义上，“厉与西施，恢恠慤怪”^[61]，其道其实是不能为一的。邵雍《观物内篇》受庄子影响，又从理学

角度出发，提出要把观物推进到观之以心、观之以理：“夫所以谓之观物者，非以目观之也。非观之以目，而观之以心也。非观之以心，而观之以理也。”^[62]他以感官为基础，从视觉阐发观物，并用心体验，进入体道境界。邵雍以理代道，体现了他的理学观。

在审美活动中，观物与感物中体现着应目与会心的统一。宗炳《画山水序》中所谓“应目会心”“应会感神”^[63]，就是在强调观与感的统一。刘勰《文心雕龙·物色》云：“目既往还，心亦吐纳。”^[64]在主体身心与物象的交流中，实现了主体游目与游心的统一。《文心雕龙·知音》强调“目瞭”与“心敏”的统一：“目瞭则形无不分，心敏则理无不达。”^[65]唐代王昌龄的《诗格·论文意》用了“击”这个词：“目击其物，便以心击之，深穿其境。”^[66]这里的“目击”“心击”乃是强调审美之观与感的自觉性。由观而感反映了主体以意相会，体现了意象创构的诗性思维方式。古人常说即景会心，乃是以意会物，既体悟外物，又引发内省。艺术中的意象，乃是外在物象形态与主体情意的统一，主体观与感的统一。

在审美活动中，主体常常基于自己的文化背景和主观情意，选取具有丰富意蕴和象征意味的物象和事象进行意象创构，取象的目的在于从审美的欣赏和创造中获得审美的愉悦。在审美活动中，意象的创构始终不脱离作为感性形态的物象和事象，通过取象并且借助于想象力实现意与象的有机融合。取象中受主体情意的影响，选择那些可以调动想象力、拓展联想、引发追忆的物象和事象，从而使意象的创构具有虚实相生、动静相成等特点。同时，取象不限于取实象，还包含着基于实象的拟象思维和类比方式。取象也不限于艺术创作，审美活动中不仅有观，有感，也有取。在取的过程中，感官的感知和心灵的感受都具有选择性。

在审美活动中，每个个体都以观物取象为基础，都包含着观、感、取的基本要素，都在审美活动中进行意象创构。观物取象是意象创构中的基本环节，其中的观、感、取体现了主体在意象创构中感悟、判断和创造的统一，从而在审美活动中，通过主体的能动作用，实现了物我交融。尽管艺术天

才与常人之间,在审美的观、感、取方面有着相当的差别。在审美活动中,天才的艺术家具有高度的敏锐性、更强烈的情感体验和非凡的想象力,并且通过构思和传达呈现为艺术品。

主体在观物取象的过程中,体现着天人合一的思维方式。人与天地本为一,而人又为万物之灵,与天地相参。主体在观中净化了心灵,从而提升了自我。《周易》中阴阳化生、刚柔相济等观念,都是观物取象的结果,它们同样体现在意象的创构中。这也是人与世界融合的方式。在观、感、取的过程中,物我浑然为一。这种物我为一以虚静、坐忘为基础,通过乘物游心而齐物我,从而进入一种无差别的境界。

在意象创构的过程中,观、感、取在主体的有意与无意之间。观常常在有意无意之间得以引发,感动主体的心灵。主体不经意的看、视,也会拨动心弦,引发身心合一的观照,获得审美的感悟。不经意地看常常是审美活动的基础,而一旦吸引,就会端详,即观。日常的看、视包含在观之中。在审美活动中,我们常常由不经意的瞥见而被吸引,进入神情专注的审美状态。主体在不经意之间,猝然与景相遇,由不经意的看感发主体的情意和选择,进入到意象的创构之中。

追求赏心悦目乃是人的本能,审美的主观能动性是在追求可以自主地观、感、取。主体在观、感、取的过程中,都是力求发挥主观能动性,想观什么、想感什么、想取什么,都有着自己的选择性,都在追求可以自主地观、感、取,犹如运用取景框,选择具有审美价值、符合审美理想的物象和事象,有意地避开负面的审美对象。然而在实际的审美实践中,人们面对外在的物象或事象,无论是欢娱还是忧伤,常常会触景生情、情不自禁和不由自主。那些引发对悲伤往事回忆的物象和事象,往往是突发的、猝不及防的,让人潸然泪下。而审美体验和意象创构的最高境界,乃在经意与不经意之间、自主与不自主之间。

总而言之,审美活动是意象创构的活动,观物取象乃是意象创构的基础。主体通过虚静之心观、感化物,含融万物,由观、感和取象进入审美活动,并借助想象力创构出主体情意与外在物象、事

象融为一体的意象。审美活动以观物为基础,由人心感于物而动,激发情感。在观物的基础上应物而感,产生喜怒哀乐的情感。主体的心灵由感物而动情,使物我交融为一。对观物取象的深入探讨不仅有助于我们回归历史语境,准确而深刻地把握审美意象的基本思想,而且有助于我们进一步深入思考当下审美实践和艺术创造中意象创构的基本规律,对我们反思主体由观而感、由感而取的意象创构的过程、推进意象创构的学理研究、进一步拓展研究和阐释的空间,具有重要的理论价值和现实意义。我们深入探讨中国古代的观物取象思想,不仅有助于激活其中的现代因子,使其与时俱进,彰显古代意象思想的现代价值,而且有助于当代中国特色的美学话语体系建设。

[本文系国家社科基金一般项目“审美意象创构论”(项目编号21BZW005)的阶段性研究成果]

[1][24][30][47][51][52]《周易正义》,《十三经注疏》,阮元校刻,第86页,第28页,第81页,第82页,第79页,第79页,中华书局1980年版。

[2][3]许慎:《说文解字》,徐铉校定,第177页,第52页,中华书局1963年版。

[4]《春秋穀梁传》,《十三经注疏》,阮元校刻,第2386页,中华书局1980年版。

[5][58]王弼:《王弼集校释》(下),楼宇烈点校,第618页,第609页,中华书局1980年版。

[6][38]《礼记正义》,《十三经注疏》,阮元校刻,第1673页,第1527页,中华书局1980年版。

[7]《春秋左传正义》,《十三经注疏》,阮元校刻,第2006—2008页,中华书局1980年版。

[8][42]《论语注疏》,《十三经注疏》,阮元校刻,第2525页,第2479页,中华书局1980年版。

[9]神会:《南阳和尚顿教解脱禅门直了性坛语》,《神会语录》,邢东风释译,第179页,东方出版社2016年版。

[10]程颢、程颐:《二程集》,王孝鱼点校,第482页,中华书局1981年版。

[11][12][22][25][60][61]郭庆藩:《庄子集释》,王孝鱼点校,第279页,第411页,第111页,第548页,第137页,第68页,中华书局2013年版。

[13][14]释延寿:《宗镜录》,杨航整理,第1页,第922

页,西北大学出版社2006年版。

[15]黄建军:《列子译注》,第119页,商务印书馆2015年版。

[16][28][29][36][39][43][64][65]刘勰:《文心雕龙注》,范文澜注,第552页,第65页,第695页,第693页,第136页,第603页,第695页,第715页,人民文学出版社1958年版。

[17]刘熙载:《艺概》,第171页,上海古籍出版社1978年版。

[18]高亨:《诗经今注》,第229页,上海古籍出版社1980年版。

[19][20]王国维:《人间词话》,《王国维全集》第1卷,谢维扬、房鑫亮主编,第476页,第478页,浙江教育出版社2009年版。

[21]魏了翁:《费元甫注陶靖节诗序》,《全宋文》第310册,曾枣庄、刘琳主编,第19页,上海辞书出版社、安徽教育出版社2006年版。

[23]王维:《山水诀 山水论》,王森然注译,第1页,人民美术出版社2016年版。

[26]黄庭坚:《观化十五首 并序》,《黄庭坚全集》(三),刘琳、李勇先、王蓉贵校点,第1319页,四川大学出版社2001年版。

[27]陆机:《陆机集校笺》,杨明校笺,第5页,上海古籍出版社2016年版。

[31]谢榛、王夫之:《四溟诗话 姜斋诗话》,宛平、舒芜校点,第69页,人民文学出版社1961年版。

[32]王夫之:《相宗络索》,《船山遗书》第十三册,第312页,中国书店2016年版。

[33]郑板桥:《郑板桥集》,第154页,上海古籍出版社1979年版。

[34][35][44][53][63]宗炳、王微:《画山水序 叙画》,陈传席译解,吴焯校订,宗炳第7页,宗炳第5页,

宗炳第1页,王微第3页,宗炳第7页,人民美术出版社1985年版。

[37]王羲之:《兰亭集序》,《王羲之王献之全集笺证》,刘茂辰、刘洪、刘杏编撰,第13页,山东文艺出版社1999年版。

[40][45]钟嵘:《诗品注》,陈延杰注,第1页,第2页,人民文学出版社1961年版。

[41]葛立方:《韵语阳秋》,第26页,上海古籍出版社1984年版。

[46]王先谦:《荀子集解》,沈啸寰、王星贤点校,第373页,中华书局1988年版。

[48]荆浩:《笔法记》,王伯敏注译、邓以蛰校阅,第3页,人民美术出版社1963年版。

[49]郭熙:《林泉高致》,周远斌点校,第26页,山东画报出版社2010年版。

[50]廖燕:《李谦三十九秋诗题词》,《廖燕全集》上,林子雄点校,第103页,上海古籍出版社2005年版。

[54]惠洪:《冷斋夜话》,《玉壶诗话(及其他一种)》,第20页,中华书局1985年版。

[55]谢赫:《古画品录》,第812—4页,上海古籍出版社1991年影印版。

[56]李开先:《〈画品〉序》,《李开先全集》下,卜键笺校,第1362页,文化艺术出版社2004年版。

[57]石涛:《石涛画语录》,俞剑华注译,第55页,江苏美术出版社2007年版。

[59]朱熹:《周易本义》,第242页,中华书局2009年版。

[62]邵雍:《观物内篇》,《邵雍全集》,郭彧点校,第1175页,上海古籍出版社2015年版。

[66]王昌龄:《诗格·论文意》,《全唐五代诗格汇考》,张伯伟撰,第162页,凤凰出版社2002年版。

[作者单位:华东师范大学中文系]

责任编辑:何兰芳