

中国古代艺术时空观及其结构创造

黄念然

内容提要 中国古代的时空一体观对艺术创造产生了深远的影响，突出体现为在艺术创造中形成了“身度”的时空、“气化”的时空、“节律”的时空和“境象”的时空四种主要艺术时空观念，并直接影响了中国古代艺术结构创造的基本理念。“身度”时空观之根身性体验、“气化”时空观之阴阳对待的思维方式、“节律”时空观中对空间结构中的节奏韵律的重视，以及“境象”时空观中的境界式超越，为我们理解中国艺术的生命意识、宇宙意识和超越意识及其结构创造理念的民族性、独特性提供了深刻的启示。

关键词 古代艺术；时空观；艺术结构；思维方式

从结构存在论的角度看，中国传统艺术结构主要有以下几种存在方式：一、从物质存在的基本方式看，中国古代艺术有其特殊的时空结构，在艺术时空处理上表现为重视“身度”“气化”“节律”“境象”的时空；二、从中国传统哲学意识或民族文化心理看，中国古代艺术形成了特殊的观念结构。如：基于事物之“隐”与“显”或“常”与“变”之关系的“道—艺”结构；基于世界本体构成的天地人“三才”结构；基于事物之生命构成的“形—神”结构；基于民族特殊诠释与传达理念的“言—象—意”结构；基于民族思维方式的“阴—阳”对待结构；基于民族“仰观俯察”观照方式的“流观”结构；基于民族审美体验之生成方式的“象→气→道”结构；基于民族审美趣味的“圆”结构等；三、从思想认识的逻辑化看，中国传统艺术借鉴易学、阴阳五行学说和“天人合一”论形成了艺术结构创造中的诸多数理结构。如以“三”为法，以“四”为尚，以“五”为配等；四、从艺术作品的内部构制看，中国传统艺术各门类创造了多姿多彩的章法结构并留下丰富的理论总结；五、从艺术作品的外部形态（或风格）看，中国传统艺术依据文体或门类的不同创造了大量体式结构，积累了丰富的风格学意义上的体式理论。在这几种存在方式中，时空结构因其源初性而对中国艺术产生深远的影响，意义尤大。

恩格斯指出：“一切存在的基本形式是空间和

时间。”^[1]时空是人类认识的起点，是事物存在与发展的两个基本维度，是运动着的物质的存在形式和基本属性。前者体现物质存在的伸展性、广延性，后者体现物质运动的顺序性、持续性。时空结构是艺术存在和被感知的最基本的形态。艺术作为对现实世界的感性形态的反映，首先体现为对现实时空关系的反映、改造、变形或抽象，并由此形成绘画的造型空间、戏剧的表演时空、小说的叙述时空等。艺术时空是对现实时空的重新结构。

在中国传统文化中，“时间与空间是交织在一起的：空间是时间的表象，时间是空间的展开。‘时’与‘位’共同构成了事物的规定性。……这种时空观构成了传统思维的基本框架——时空共振、时位相关、天人合一的宇宙图式。这个图式可以概括为：一道氤氲，二气化育，天地定位；三才相参，四季循环，往来相接；五行生克，八卦推荡，时空交缠”^[2]。这种时空互渗、“宇”“宙”合一、“时”“位”相关的观念在先秦元典中随处可见。如《尸子》曰：“上下四方曰宇，古往今来曰宙。”《庄子·庚桑楚》曰：“有实而无乎处者，宇也。有长而无本剽者，宙也。”在《周易》中，“时位相关”的思想更为明显：震、离、兑、坎四卦既是春、夏、秋、冬的四时之卦，也是东、南、西、北的四正之卦。《尚书·尧典》中的“敬授人（民）时”实际上记录着古代中国人建立“四时”与“四

方”相匹配的时空秩序的完整过程。《管子·四时》将星、日、辰、月诸天象分别与春、夏、秋、冬四季和东、南、西、北四方相匹配，并以“宙合”一词明确提出了时空一体的思想。在《礼记·月令》中，古代中国人更是建立了一个完整的“四时—四方—五行”的宇宙模型和叙事框架^[3]。总之，以自然万物内在的生命节律（而非以不可逆的、矢量的、可等值等量的时间测度为标准）去感知时间；以我为“原点”，以自我身体的感知为仪表在一种“处境化空间”中进行“根身性”体验；以阴阳二气的相互摩荡、渗透、往复、循环等运动而形成的气场以及此中生命能量的聚散运行去解释宇宙之源起、创生、演化；在法象思维引导下，将时空中的一切境、象看作是“道”的显现；这些构成了中国古代时空一体观的基本内容。它对传统艺术创造产生了巨大的影响，表现在艺术时空处理上，不仅以“是”训“时”，而且还以“此”训“是”，“此时”与“此地”不分，作为方向、方位的“方”，既具有空间上的属性，又有“方才”“方今”“方来”等时间上的内涵^[4]。这种时空一体观以潜在的方式制约着中国古代艺术创造，形成了四种艺术时空并对古代中国人的结构创造理念产生了深远的影响。

一 “身度”的时空

个体在时空中的存在就是身体。作为中国古代原生态的时空观念，“以身为度”，即以身体这一最自然的“仪表”来感知、推测时空以及二者之间的关系^[5]。如：《尚书·大禹谟》中的“天之历数在汝躬（身）”就是强调以身测时的亲身践履；《周易》中的“近取诸身”、“安身而后动”，也是强调以自我身体为基准、尺度去对宇宙时空进行观察、理解。在古人看来，在宇宙中“体道”“尽性”均与自我身体密切关联。前者如王夫之所说，“即身而道在”（《尚书引义》）；后者如颜元所说，“尽性者实征之吾身而已矣；征身者动与万物共见而已矣”（《存人编》卷1）。可以说，古代中国人的空间是一种“根身性”的“处境化空间”，它既是对自在、客观的空间的消解，也是对作为“广延物”

的“物自体”的消解；古代中国人的时间是一种“验之于身”的时间，在“生、时不二”的哲学理念下，中国人所理解的生命和时间，均有当下，有作息，有征候，有吉凶，有超越，有男女（“雌雄代兴”）^[6]。“以身为度”强调的是在吾“身”的测度中把握万有世界之同源、同构、互摄、互渗关系，以及此中的身心体验或生命意识。它突出表现在中国诗歌的“登高”情结、中国绘画的“卧游”心态、中国园林的“移步换景”观照理念中。《登高》《登楼赋》《登幽州台》诸名篇多是“此身”在“此时”“此景”中抒发思古伤今之情（“此情”），空间的盘桓往往统合着诗人对短生与长世、有限与无限、执着与超越之矛盾的深刻理解。中国传统绘画不作焦点透视式的空间处理，而是以吾“身”为测度标准，“卧游”山水之中，在“高远”“深远”“平远”“阔远”“迷远”“幽远”诸多身心体验中追求散点透视式的“入画”体验，并由此形成了高低进退的整体布局结构。传统园林最忌一览无遗故造园须深奥曲折，通前达后，以生出“幻境”；观园者需在“移步换景”中步步看，面面观，或仰观，或俯视，置身园林的“隔”与“藏”，在“曲径通幽”中寻求一种“可行、可望、可游、可居”的“入境（界）”式往复游赏乐趣。传统戏曲对剧情时间的大胆省略或延展，以及“景随身变”、“移步换形”的自由空间的创造，也大多以自我身体为“原点”去把握时空并创造虚拟的戏曲时空结构。

“以身为度”的时空观对中国古代艺术结构创造的影响主要体现在两个方面：其一，“外度”式结构处理。即以吾身为原点、基点，向外辩证地考察艺术创造中所遇到的左右、上下、远近、前后、内外等空间位置及其关系。书法对字划的上下左右排列便非常重视并有严格的要求，如包世臣提出，“书之道，妙在左右有牝牡相得之致”（《艺舟双楫·述书上》）等等。可见，古人执笔作书，自我身体器官的对称性是其艺术结构处理的重要心理参照。在古人看来，舞者，乐之容也，“有俯仰张翕之容，行缀长短之制。”^[7]在传统舞蹈中，舞蹈者的“圆、曲、拧、倾、含”等动态化的身体姿态或造型，在疾徐、进退、俯仰、收放之韵律美的呈现

中，同样遵循其身所置处的上下、左右、远近、前后等空间关系上的结构性安排，并大多遵循由内向外“划圆”、由终点回归起点的运动原则——“圆”和“回”构成了中国传统舞蹈最基本的审美规范。其二，“内度”式结构处理。亦即将“外度”的视界返回到身体本身，从自我身体的内在有机性、整体性出发，以身体或其部位（如骨、脉、筋等）去感悟、类比艺术结构创造问题。这种有机自然主义的“以身为度”理念在中国古代艺术关于结构整体性问题的理论总结中随处可见，如张怀瓘《书断上》论书云：“字之体势，一笔而成，偶有不连，而血脉不断”。杨载《诗法家数》论律诗云：“须要血脉贯通，音韵对应，对偶相停，上下匀称。”刘勰更强调文章结构“必以情志为神明，事义为骨髓，辞采为肌肤，宫商为声气”。以“脉”为例，中国艺术结构制理念围绕它便创造出诸如血脉、筋脉、气脉、脉络、义脉、文脉、意脉、理脉、情脉、语脉、句脉、伏脉、过脉、脉理、脉相等众多范畴，形成了以“脉”为核心的范畴群。像“骨”、“筋”之类以身为喻去阐释结构问题并构成丰富的范畴群的核心范畴不在少数，都充分体现了中国古代艺术结构创造的“根身性”特点。

二 “气化”的时空

按照刘文英的看法，中国人观察时空主要有三种眼界或基本向度，即从“道”观时空（老庄）、从“心”观时空（佛禅空宗、陆王心学）和从“物”观时空（柳宗元、刘禹锡、张载、方以智、王夫之诸人为代表）^[8]。实际上这三种眼界或向度都是气化的时空观。因为，老庄虽以“道”观时空，但同时又认为“万物负阴而抱阳，冲气以为和”（《道德经》第42章），将世界的运动变化归因于阴阳二气的相互作用。王充《论衡·齐世》曰：“万物之生，俱得一气。”柳宗元认为昼夜之“晷黑晰眇，往来屯屯，庞昧革化，惟元气存，而何为焉！”^[9]张载在《正蒙·神化》中明确提出：“天之化也运诸气，人之化也顺夫时；非气非时，则化之名何有？化之实何施？”^[10]朱熹也主张“理未尝离乎气”，理依气而存，因为“气”能

“凝结造作”，能“酝酿凝聚生物”^[11]。杨东明云：“盈宇宙间，只是浑沦元气，生天生地，生人物万殊，都是此气为之。”^[12]王夫之释“气化”更为精辟、全面：“气化者，气之化也。……其一阴一阳，或动或静，相与摩荡，乘其时位以著其功能，五行万物之融结流止，飞潜动植，各自成其条理而不妄。”^[13]

气化的时空观对传统中国艺术结构创造的影响突出体现在三个方面：一，将阴阳二气之摩荡、聚散、变化视作宇宙或时空运动的根本规律，由此形成了阴阳对待的中国式思维方式，并深刻反映到艺术结构创造中。如《乐记·乐礼》即云：“地气上齐，天气下降，阴阳相摩，天地相荡，鼓之以雷霆，奋之以风雨，动之以四时，暖之以日月，而百化兴焉。”在《乐记》看来，音乐正是秉承阴阳二气之和合而成，其种种节律规则（或结构）暗合春夏秋冬之时序和人的社会存在之秩序，并最终达至与天地同和、同节、同构。二是重视艺术之“势”（或“气势”）的创造与生成。以高效能的结构布置模式去储能、蓄力、得势，向为古人所强调。如姜夔《续书谱·草书》强调书法用笔之“有缓有急”，之“有锋”与“无锋”，之“承”上与“引”下，须“皆以势为主”。王原祁认为：“作画但须顾气势轮廓，……若于开合起伏得法，轮廓气势已合，则脉络顿挫转折处，天然妙景自出，暗合古法矣。”^[14]在林纾看来，文之雄健全在“气势，故为文深于文者，必“敛气以蓄势”（《春觉斋论文·气势》）。三、将“气”直接看作是统帅艺术结构之篇法或章法的关键枢机，古人谓之气贯、气完、气合、气缩、气宰。他们强调，一篇之中，“气”应一以贯之。而一句之中，那“不见句法”的“篇法之妙”和“不见字法”的“句法之妙”皆是“神合气完使之然”（王世贞《艺苑卮言》卷1）。无“气”之“章法”形同木偶；有“气”之全篇，则如江盘峡束、万牛回首。“气”在文章结构中居于主导地位。作为结构创造的关键枢机，气还体现在创造主体本身，刘勰《文心雕龙·风骨》云：“缀虑裁篇，务盈守气。”这强调的是主体的“守气”对于文章结构布局的重要性。

三 “节律”的时空

中国古代时空观还表现出鲜明的以时间统摄空间的时间性思维特征。中国古人依时而行的生产方式、视时而动的政治原则、顺时相随的思维方法、与时偕行的人生准则，共同铸就了中国古典哲学“时间地看待世界”的显著特征^[15]，受此影响，中国艺术在处理艺术中的时空关系时，更重视展现空间结构中的节奏韵律，强调以时间统率空间，以此赋予宇宙以流转不已的生命气韵。

在绘画中，中国绘画的特殊形制——“长卷”在物象的构置和结构的处理上以移步换景、以大观小的多视点观照方法让空间在时间的流动中进行承接交待，合理转接，就充分展示了上述的节律化的时空观念。如南唐顾闳中的《韩熙载夜宴图》，全卷分为五个场景（琵琶独奏、六幺独舞、宴间小憩、管乐合奏、宾客酬应），每一场景均采用一扇屏风来分割空间、营造美感，将先后进行的活动展现在同一画面上，把绘画的空间构图性与叙事的时间性完美融合在一起。它所唤起的结构感正如阿恩海姆所分析的那样，并非是放映机所带来的观者无深度知觉或情感楔入的片带观看体验，而是“观者意识到它在作品整体中的存在，他的注意力从左到右扫过连续性的画面，在每个时刻都停留片刻表现出对其中心重点的关注，逐步积累而建立起整体的结构”^[16]。相似者还有顾恺之的《洛神赋图》。清代沈宗骞《芥舟学画编·取势》更以四时运转之动态节奏譬喻绘画创作之位置经营：“譬诸岁时，下幅如春，万物有发生之象，中幅如夏，万物有茂盛之象；上幅如秋冬，万物有收敛之象。时有春、夏、秋、冬自然之开合以成岁，画亦有起讫、先后、自然之开合以成局。”为寻求这种节奏韵律，中国绘画甚至“不问四时”，最典型者便是王维的“雪中芭蕉”。可见，古代画家是“在时间中徘徊移动，游目周览，集合数层与多方的视点谱成一幅超象虚灵的诗情画境”^[17]。正是这种“用心灵的俯仰的眼睛来看空间万象”的节律化时空观，使得中国诗、画中所表现的空间意识，既不像那“代表希腊空间感觉的有轮廓的立体雕像”，也不像那“表

现埃及空间感的墓中的直线甬道”或者“代表近代欧洲精神的伦勃朗的油画中渺茫无际追寻无着的深空”，“而是‘俯仰自得’的节奏化的音乐化了的中国人的宇宙感。”^[18]

在诗歌中，古人认为声韵、词法、句法、篇法在空间结构处理上均应体现诗歌的音韵美、节律美。比如，在胡震亨看来，“韵”乃歌诗之“轮”。沈德潜认为，诗中韵脚如大厦之“柱石”无论是“轮”还是“柱石”，都是强调声韵在全诗整体音乐美中的结构性作用。个中道理，恰如朱光潜先生在分析“韵在中文诗里何以特别重要”这一问题时所指出的，“韵是去而复返、奇偶相错、前后相呼应的”，“它好比贯珠的串子，在中国诗里这串子尤不可少”，“中文诗用韵以显出节奏，是中国文字的特殊构造所使然”^[19]。因此，在中国诗歌中，“重叠”“接字”“趁韵”“颠倒”甚至“回文”等关乎语言的各种空间结构安排首先要考虑音韵美或节奏美。字词的排列与运用在古人看来，也要充分考虑结构开合与内在旋律的统一。以字法论，盛唐诗人就善于在实字中辅用虚字。就句法言，“大凡诗中好句，左瞻右顾，承前启后，不突不纤，不横溢于别句之外，不气尽于一句之中”^[20]。总之，中国诗赋多将生命视为时空中绵延之河流，将审美心理体验放到时空的更迭切换中去腾挪展开。屈赋之往观四荒、上下求索；《古诗十九首》于空间的位移叠映和时间的往复循环中所形成超越性的生命体悟；江淹《四时赋》那“荣落四时之外”的审视中所包含的对生命存在的意义的深刻拷问，等等，俱可作如是观。

在书法中，古人强调“起笔”与“承笔”要有“呼”与“应”，结体时“联处”能断，“合处”能离，全幅结撰须有避让呼应之妙，都是强调在字的间架结构处理中追求一种韵律美。包世臣《艺舟双楫·述书下》认为，字之“九宫”中“必有精神挽结之处，是为字之中宫”，“必审其字之精神所注，而安置于格内之中宫”，方能“随其长短虚实而上下左右皆相得矣”^[21]。也就是说，单体或通幅书法之“俯仰映带，奇趣横出”均依赖于“精神挽结之处”这一节奏点而展开。翻看古代书论，这样的审美追求触眼即是。最典型的是明代解缙《春雨杂

述·书学详说》谈书法之“布置间架”时，详细描述了书法创作的节奏美：

若夫用笔，毫厘锋颖之间，顿挫之，郁屈之，周而折之，抑而扬之，藏而出之，垂而缩之，往而复之，逆而顺之，下而上之，裘而掩之……^[22]

在古代园林中，对节律美的追求突出体现为对“良辰”（时）与“美景”（空）之和谐相融所造成的曲折、回环、往复、幽深之意境美的高度提倡。俞樾之建“曲园”，取《老子》“曲则全”之意，其诗《曲园记》云：“曲园虽褊小，亦颇具曲折。达斋认春轩，南北相隔绝。花木隐翳之，山石复漾掬。”诗中所描绘的曲园在结构布局上曲折多变，在审美情趣上则是“曲”中求“通”，求“达”，求“畅”。正所谓：回廊多曲折，闲馆致幽深。山穷水尽处，豁然开朗时——时空之流转在这种节律美中得到很好的体现。质言之，“注重运用各种构景要素于迂回曲折中形成渐进的空间序列；通过视点的推移彰显出空间变化的节奏感；利用障景营造‘路转溪头忽现’的景观效果；注重‘移竹当窗，分梨为院’，‘虚阁荫桐，清池涵月’的虚实节奏的变化”^[23]，是中国古代园林大多遵循的构园理念，其核心则是追求空间变化中的节律美。个中堂奥，正如宗白华先生所说，“我们的宇宙是一阴一阳、一虚一实的生命节奏，所以它根本上是虚灵的时空合一体，是流淌着的生动气韵。”^[24]

四 “境象”的时空

中国哲学本质上是一种崇尚“变”“易”的心象意识学，其时空观的心理基础主要源于传统的“法象”思维（如“观物取象”“取象制器”“观象明时”“以象明理”“依象明事”“立象见意”等）。其关涉时空问题之节点有二：一、“象”中孕“变”（“易”即“变”）。此“变”既是空间性的物体位置的变异，也是时间线性流程的变化。二、《庄子·天地》指出，得“道”至艰，惟有“象罔得之”。“象罔”（似有象而实无，无心、无形迹之谓）之能得“玄珠”（“道之真”），因其乃是虚与实、有限与无限、混沌与差别之统一。反映到艺术创造

上，就是崇尚“象喻”式建构和“境界”式传达，即将意象与意境的营构与传达看作是非对象化的“思接千载”“视通万里”的超越物理时空的行为或过程。换言之，中国古代艺术时空是一种“境象”的时空。郑板桥《板桥题画·竹石》谈家居建筑称“十笏茅斋，一方天井，修竹数竿，石笋数尺”，“敛之则退藏于密，亦复放之可弥六合”。计成《园冶·园说》谈园林创造，称“轩楹高爽，窗户邻虚，纳千顷之汪洋，收四时之烂漫”，都是古人“丘壑内营”“芥子纳须弥”“壶中有天地”的“境象”式时空观的绝妙体现。可见，“境象”化的时空并非是单纯的物理时空、现实时空或镜像时空，而是依据主观意志或目的去进行时空处理的感觉化、主体化、想象性的审美心理时空，其在创作理念上以意象、意境（境界、韵味、神韵、气韵）等的呈现为目标，具有审美心理时空的超越性、有机性、互渗性等典型特征，在艺术追求上则体现出崇“外”、尚“远”、倡“空”三种突出倾向。

其一，崇“外”。古代中国艺术对“外”（如景外景、象外象、笔外笔，墨外墨、言外意，弦外音、韵外味等）的推崇，暗含着对艺术结构之内外关系中的显中之隐、在场背后的不在场或未出场之事物的重视，暗示着索隐启蔽的开启，也昭示着中国艺术时空并不限于镜像化地反映物理时空，还折射着丰满的人生在场方式的诉求，追求着更为开放的审美大时空。这在中国艺术诸门类中皆有体现。如“义生文外”“境生象外”。在古人看来，诗魂在字句之外。基于此，王国维才在评价南宋词人姜夔时说：“古今词人格调之高，无如白石。惜不于意境上用力，故觉无言外之味，弦外之响，终不能与于第一流之作者也”（《人间词话》第42则）。善诗者得言外之意，善画者得墨外之意。绘画固然要“象形”，但当求之于形象之外，故古人强调绘画之气韵当于笔墨之外去寻求。就通幅书作之章法而言，“其悬针垂韭之笔致，横直转折安排之紧凑，四方三角等之配合，空白疏密之调和，诸如此类，竟能给一段文字之全篇之美观”^[25]，其原因不外乎字外有笔、有意、有势、有力。张岱《陶庵梦忆》有言，“庐山面目反于山外得之”，这是游园者

别样的心理体验。晁补之《景迂生集·论形意》所言，“诗传画外意，贵有画中态”，则是中国传统艺术主张打破门类界限，寻求更为开放的审美心理空间的极好理论概括。于是，我们看到古人各种有关“外”的表述：“情在形外”“神生状外”“字外含远神”“一画收尽鸿蒙之外”“神游化外”“笔外有笔，墨外有墨”“味外有味”“精神能充于中，气韵自晕于外”“超以象外，得其环中”“规矩备具而能出于规矩之外”等等，或言艺术效果，或析创作法度，或谈思维方式，不一而足。

其二，尚“远”。中国古代艺术“尚远不尚近”，倾向于向“远”求其韵味和意境。在古人看来，显者为近，隐者为远，“近”是有限，“远”为无限。“远”在内涵上“既有空间的广大无垠，又有时间的久远绵长”^[26]，是中国人宇宙意识的特殊体现。古人之“远”既是积极进取的人生态度（如“路漫漫其修远兮，吾将上下而求索”），更是与世俗保持距离的隐逸智慧（如“非淡泊无以明志，非宁静无以致远”，“心远地自偏”），“是迷离恍惚的眼，是若有若无的心，是从容自适的人生态度，是不为世系的高世情怀”^[27]。中国传统艺术之“远”实为在时空距离中安顿、展开和关照生命过程所获得的一种精神境界或艺术境界。“发远思”“兴远想”“致远意”“抒远慨”几成中国艺术各门类的共同偏好；作为艺术意境的不同表现，超远、旷远、简远、荒远、微远、绵远、深远、玄远、阔远、迷远、悠远、幽远等在中国诗歌、音乐、绘画、园林中常被表现或反复论说；远游、远眺、远望、远览、远睇、听远、忆远等审美体验过程是中国古代艺术着重抒写的内容；远山、远水、远人、远峰、远树、远渚、远岫、远黛、远岸、远荻、远浦、远影、远客等是中国艺术的常见意象；“言近旨远”“文外远致”“诗中远韵”“寄意深远”“文贵远，远必含蓄”等是中国艺术尚“远”追求的理论结晶；中国山水画所崇尚的由画面近端向深处延伸的“退远结构”，以及郭熙的“高远”“深远”“平远”三“远”法和韩拙的“阔远”“迷远”“幽远”三“远”法等，更显示出单个艺术门类对“远”的艺术实践及理论提摄已达相当精熟的境界。

在古人看来，艺术结构创造与“远”之间也有

着莫大的关联。如潘岳《笙赋》云：“迥不逼而远无携，声成文而节有序。”这是将乐音的近不侵逼、远不游离、有节有序看成是“笙”音高妙境界形成的根本原因。篇章与句群的结尾所形成的深远寄托早为文章家所注意，如刘勰《文心雕龙·附会》便说：“若夫绝笔断章，譬乘舟之振楫；会词切理，如引譬以挥鞭。克终底绩，寄深写远。”七律所呈现的“言灵变而意深远”的诗境同其节奏、句法、结构的多样化创新同样有着内在的关系。如刘熙载《艺概·诗概》即云：“律诗中二联必分宽紧远近，人皆知之。惟不省其来龙去脉，则宽紧远近为妄施矣。”按照蔡宗齐先生的理解，“‘言灵变’的特点要归功于七律所增二字在不同层次上所起的点化作用。在最基本的节奏层次上，所增二字的点化作用在于创造了4+3的崭新的韵律节奏，同时又把五言的2+3节奏扩充为2+2+3节奏，正是这种多样化的节奏、句法、结构的连锁互动造就了‘意深远’的诗境，……借助灵变的节奏、句法、结构，七律诗人可以纵横捭阖地遣词用字，使之与其自由驰骋的思想情感过程或状况完全同步。”^[28]

其三，倡“空”。受传统道、玄、佛禅思想的影响，中国哲学尚无、倡空。道、玄以“无”诠释世界本源，相对于“有”，其中还存在着“形”的多寡之辨，佛禅所推崇的“空”则指一切事物皆无自性，即包括时空在内的万事万物皆依赖各种因缘、条件生灭。作为名词的“空”，是佛禅对世界本质的定性（即宇宙间一切实有不能久存之假相）；作为及物动词的“空”，是佛禅对世界的“正反双边否定”（“空”诸一切是佛禅真正的理性之体现）；作为形容词的“空”，又是佛禅对现实世界实际状态的描述（即缘生缘灭无成相）。就时空观而言，佛学所倡导的“一切皆空”“性空假有”“我法俱空”等观念，都将包括时空在内的宇宙万象看作是无法用语言来描述而只能用纯精神的体验甚或超验去把握的心之幻象。可以说，道、玄及佛禅贵“无”尚“空”的思想直接启发了中国艺术向“空”而生，在心识（思、意、情等）与外境（物、象、形等）的复杂关系中去“空”观世界，在静寂、无差别的时空向度中去超越世俗生活的羁绊，在超越时空的个性精神之大解放、大自由中去着意创造富

有玄意或禅境的“空灵”世界。

中国艺术的“空”观精神，全方位地体现在艺术活动中。如苏轼要求艺术主体“无厌空且静”（《送参寥师》）；在艺术作品评价上，李日华提出，画要有“晴峦翠色看欲无，曲涧幽泉听还有”（《竹懒画媵·题画长幅与王丹林》）；在艺术创作上，更要“真空”（万物腾跃、生气往来之“空”）而不要“顽空”“死空”（顽然无知、几何间架之“空”）。此“真空”，就是要于画之虚实处、承接处、发挥处、脱略处、隐匿处发现、捕捉艺术韵味或意境。它是词家引为妙诀的“空中荡漾”，是建筑门窗格纹雕空透明的“透光之美”，是盎尺盆景中的乾坤天地，是戏曲舞台上无桨而无船的高度写意……

中国艺术的“空”观精神也直接影响着其艺术结构创造。“留白”作为画面整体结构处理的关键，即被无数作手反复论及。著名的“马一角”和“夏半边”画法就是充分考虑空间结构上的“留白”所带来的艺术效果。对于何为“留白”，张式《画谭·论画山水》曾说：“烟云渲染为画中流行之气，故曰空白，非空纸，空白即画也。”实际上，并非只有“烟云渲染”处即空白，按照华琳的看法，山石之阳面、石坡之平面、山足之杳冥、树头之虚灵“皆是此白”，因而，就画面结构处理而言，“务使通体之空白毋迫促，毋散漫，毋过零星，毋过寂寥，毋重复排牙，则通体之空白，亦即通体之龙脉矣”^[29]。这种将“空白”视为“龙脉”的看法正体现出艺术结构的整体性观念。书法的“布白”亦被反复论及，被视为“入手要诀”（朱和羹《临池心解》），字中之布白，逐字之布白，行间之布白，均须通盘考虑。叙事作品之情节结构处理的“实写”与“空写”（或“虚写”）也往往是小说或戏曲评点家们着力发掘的对象。如金圣叹在评批《西厢记》时，借鉴佛教空无学说，以近20则的饱满篇幅，不仅揭示了《西厢记》中“实写”与“空写”的辩证关系，而且深入探讨了《西厢记》结构层次安排中所隐藏的“空无”美学。^[30]

结 语

中国古代独特的时空观念造就了独特的中国艺

术时空。本文所论及的四种艺术时空既自成一体，又呈现出相互联系、逐次递进的逻辑理路。“身度”的时空是古代中国人从其身体或“根身性”体验去理解现实时空中的艺术问题，具有艺术发生学的初开意义，其中，身体构成了其艺术审视的原点；“气化”的时空是古代中国人将艺术思考的目光外推到阴阳二气和合而成的时空、宇宙，努力探寻、解释艺术时空形成的内秘，这种由“己”（身）向“外”的时空视域的拓展，表征着中国艺术时空的逐步打开；“节律”的时空意味着古代中国人发见到艺术时空结构中以时间统率空间更能创造出适合中国民族文化心理与审美趣味的艺术，由此而孜孜以求、戮力践行，它是中国艺术时空开始打上独特民族烙印的重要体现；“境象”的时空在中国艺术中得以大量展现，表明古代中国人建基于生命意识、宇宙意识、超越意识的艺术时空观得以完全形成，并充分体现在其崇“外”、尚“远”、倡“空”的艺术倾向中。原点发生→视域外拓→文艺民族性的挺立→境界式超越，显示出中国艺术时空观不断演进的逻辑理路。就其对中国艺术结构创造的影响而言，每一种艺术时空均催生出不同的结构创造理念，如：“身度”的时空催生了结构创造的对称性、整体性要求，“气化”的时空催生了阴阳对待的结构思维模式和“势”论结构观，“节律”的时空催生了艺术结构创造中的节奏论，“境象”的时空催生了于艺术形式结构法则之外求其韵味、意境的艺术理念，等等，所有这些，为我们理解中国艺术及其结构创造理念的民族性、独特性提供了深刻的启示。

[本文系教育部人文社会科学重点研究基地重大项目“中国古代文艺结构思想研究”（项目编号15JJD750005）阶段性研究成果]

[1] 恩格斯：《反杜林论》，《马克思恩格斯选集》第3卷，第91页，人民出版社1976年版。

[2] 李宪堂：《中国传统时空观及其文化意蕴》，《东方论坛·青岛大学学报》2001年第3期。

[3][15] 参阅傅道彬：《〈月令〉模式的时间意义与思想意义》，《北方论丛》2009年第3期。

[4] 参见钱锺书：《管锥编》第1册，第174—175页，中

华书局 1979 年版。

[5][6] 参见张再林:《以身为度——中国古代原生态时空观初探》,《西北大学学报》(哲学社会科学版)2012 年第 1 期。

[7] 蔡邕:《月令章句》卷上,见臧庸辑:《丛书集成续编》第 80 册,第 647 页,台北新文丰出版公司 1988 年影印本。

[8] 参见刘文英:《中国古代的时空观念》,第 48—67 页,南开大学出版社 2000 年版。

[9] 柳宗元:《柳宗元集》,第 365 页,中华书局 1979 年版。

[10] 见叶朗主编:《中国历代美学文库》(宋代卷上册),第 216—217 页,高等教育出版社 2003 年版。

[11] 《朱子语类》第 1 册,第 3 页,中华书局 2007 年版。

[12] 黄宗羲:《黄宗羲全集》第 7 册,第 756 页,浙江古籍出版社 1992 年版。

[13] 王夫之:《张子正蒙注》,第 32 页,中华书局 1957 年版。

[14] 王原祁:《雨窗随笔》,见俞剑华编:《中国画论类编》,第 170 页,人民美术出版社 1957 年版。

[16] 阿恩海姆:《中心的力量——视觉艺术构图研究》,张维波等译,第 184 页,四川美术出版社 1991 年版。

[17][24] 宗白华:《美学散步》,第 133 页,第 95 页,上海人民出版社 1981 年版。

[18] 宗白华:《中国诗画中所表现的空间意识》,《新中华》第 12 卷第 10 期(1949 年 5 月)。

[19] 朱光潜:《诗论》,《朱光潜全集》第 3 卷,第 188 页、

第 189 页、第 238 页,安徽教育出版社 1987 年版。

[20] 薛雪:《一瓢诗话》,见郭绍虞编:《清诗话》,第 692 页,上海古籍出版社 1999 年版。

[21] 见叶朗主编:《中国历代美学文库》(清代卷下册),第 378 页,高等教育出版社 2003 年版。

[22] 见叶朗主编:《中国历代美学文库》(明代卷上册),第 41 页,高等教育出版社 2003 年版。

[23] 黄念然:《“折”与中国古代艺术结构创造》,《文艺研究》2018 年第 3 期。

[25] 邓以蛰:《书法之欣赏》,《邓以蛰全集》,第 168 页,安徽教育出版社 1998 年版。

[26] 张晶:《广远与精微》,《文学评论》2004 年第 4 期。

[27] 朱良志:《中国艺术的生命精神》,第 297 页,安徽教育出版社 1995 年版。

[28] 蔡宗齐:《七言律诗节奏、句法、结构新论》,《学术月刊》2017 年第 2 期。

[29] 华琳:《南宋抉秘》,见俞剑华编:《中国画论类编》,第 296—297 页,人民美术出版社 1957 年版。

[30] 周锡山《金批〈西厢〉美学论》一文(《上海师范大学学报》(哲学社会科学版)2013 年第 6 期)对金圣叹“无”的美学理论及其结构层次观作了精彩的分析。

[作者单位:华中师范大学文学院]

责任编辑:吴子林