

# 气韵生动与艺术符号的意义动势

于广华

**摘要:**“气韵生动”概念自诞生以来,其意义内涵不断变化,难以明确界定。从符号美学角度来看,“气韵生动”命题主要处理艺术符号的“动势”品质相关问题。但“气韵生动”这种艺术动势有其独特性,气韵“动势”贯穿着艺术符号的符形、符义、符用三个意义维度,将艺术文本、宇宙自然及社会人生、意义接受等多个维度关联起来,是对艺术“动势”最为深刻且全面的阐释。气韵“动势”之所以能够贯穿符号意义三维,在于其“根茎式”符号空间构造及“生成性”符号意义机制。艺术气韵“动势”以一个动力性符号结构减缓意义世界“熵增”态势,让整个社会文化保持活力。

**关键词:** 气韵生动;符号美学;艺术动势;德勒兹

**Abstract:** Since the birth of the concept of “lively rhythm” (*qi yun sheng dong*), its aesthetic meaning has been changing constantly, and it is difficult to be clearly defined. From the perspective of semiotics, the concept of “lively rhythm” mainly deals with the “momentum” of art signs. Most prominent features of “lively rhythm” is to associate the art text with the universe, nature, social life, acceptance of meaning and other dimensions. The “momentum” of “lively rhythm” runs through the three dimensions of meaning: syntactics, semantics and pragmatics, and is the most comprehensive and profound interpretation of art’s “momentum”. The reason why the “momentum” of “lively rhythm” can run through three dimensions of artistic sign meaning lies in its “rhizomatic” sign structure and “becoming” sign meaning mechanism. The “momentum” of “lively rhythm” slows down the “entropy” of the meaning world with a dynamic structure of artistic sign, so that the whole society and culture can maintain its vitality.

**Key words:** “lively rhythm”; semiotic aesthetics; momentum of art; Deleuze

**作者简介:** 于广华,艺术学博士,四川大学艺术学院副研究员。研究方向:中华传统符号美学、书法符号学。电子邮箱:guanghuayu@foxmail.com。本文为四川大学“从0到1”创新研究项目(项目编号:2023CX06)、国家社科基金重大项目“当代艺术提出的重要美学问题研究”(项目编号:20&ZD049)的阶段性成果。

DOI:10.16234/j.cnki.cn31-1694/i.2024.02.003

## 一、气韵生动:一个复杂的美学命题

南朝谢赫《古画品录》云:“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,六传移模写是也。”(1)谢赫提出的“气韵生动”,经过数千年的不断讨论、演变、扩充,逐

渐成为中华传统美学的重要命题。现代以来,邓以蛰、宗白华、滕固、马采、朱光潜等美学家将“气韵”与西方美学中部分概念相互对照阐释,推动了“气韵”概念的当代转化。此外,劳伦斯·宾庸(Laurence Binyon)、翟理斯(Herbert Allen Giles)、冈仓天心(Okakura Kakasu)、金原省吾(Kinbara Seigo)等外国学者对气韵生动概念的翻译与解读,进一步促进了气韵概念的国际传播,甚至还反向地对欧洲现代美术及艺术理论产生过一定的影响。<sup>①</sup>

“气韵生动”被谢赫视为中国画的第一原则,“气韵生动”甚为重要,但同时又是一个极其难以界定的命题。首先,从“气”的意义起源来看,“气”在中国传统哲学中被视为关乎宇宙自然本体的概念,与“道”“象”“虚”等概念关联在一起。汉代《淮南子》及王充《论衡》等进一步将“气”概念扩充为“元气”论。<sup>②</sup>随后,魏晋时期,作为宇宙自然本体性概念的“气”逐渐与人的生命、人所创造的艺术等问题联系起来。“韵”最初指涉音乐的节奏与律动,许慎《说文解字》曰:韵者“和也,从音,匀声”(58)。魏晋时期“韵”逐渐成为品藻人物的概念,意味着士人超群脱俗的风雅之美。“气”的概念与先秦老庄哲学、孟子“养气”、汉代“元气”、王充“精气”、曹丕“文气”等相关联,意义指涉颇为复杂。“韵”则与音乐、人物风度等意义相关联。“气”和“韵”本身就具有一种形而上的抽象性,“气韵”合而论之,其意义指向更是复杂难解。

其次,“气韵”概念本身并无严格界定,在后世的演变过程中,不同艺术家根据不同的论述需求,挪用“气韵”概念将其作为“感觉的陈述”,“气韵”内涵由此更加复杂。五代荆浩《笔法记》将气与韵分别论之,“气者,心随笔运,取象不惑;韵者,隐迹立形”(605)。以“笔”表“气”,以“墨”表“韵”,逐渐从谢赫针对人物画所言的生命韵致,转向山水画的“墨韵”。宋代郭若虚的“人品既已高矣,气韵不得不高”(15),将气韵视为整个创造者的精神与人格问题。古人并不精密地考究“气韵”概念的内涵与外延,而是根据所论述的对象的实际需要,来决定术语的使用。气韵概念诞生之后,经由历史的演变、修改与扩充,其意义内涵处于不断变化之中。

最后,“气韵”概念的国际传播、中西方美学术语的对照翻译与相互阐释,进一步拓展或者改变了“气韵”既有的意义内涵。滕固借用西方的“节

<sup>①</sup> 参见杨莉馨:“‘气韵生动’概念的英译及在西方形式美学中的意义衍生”,《中国比较文学》4(2023):156-169。

<sup>②</sup> 《淮南子·天文训》提出:“道始于虚廓,虚廓生宇宙,宇宙生元气。”(刘安:《淮南子校释》,张双棣撰。北京:北京大学出版社,2013年,第276页)《论衡·言毒》提出“万物之生,皆禀元气。”(王充:《论衡校释》,黄晖撰。北京:中华书局,1990年,第949页)汉代逐渐形成了以“元气”为核心的宇宙生成论和宇宙结构论。

奏”概念言说“气韵”(82),西方艺术批评家和艺术史家关注到气韵美学范畴中的“节奏”问题,多采用“rhythm”相关的语汇来对照翻译“气韵”概念。<sup>①</sup>明治以来,伊势专一郎(Ise Sen'ichir)、金原省吾等日本学者将“气韵”与“移情”关联起来,<sup>②</sup>邓以蛰也提出,“气韵”之功用“若今之所谓感情移入之事者”(223)。中国近现代学者不同程度吸收借鉴西方现代理论创造性地阐释“气韵”内涵,与此同时,西方学者基于其文化立场进行“气韵”的翻译与阐释活动,气韵概念内涵的不确定性及丰富性,成为沟通中西文艺理论的一个关键词。

## 二、气韵生“动”与艺术“动势”

“气韵生动”自被谢赫提出后,逐渐成为中国画、书法等艺术创作与评价的重要概念,被滕固视为“中国艺术批评的最高准则”(82),“吾国往哲最高的艺术观”(66)。“气韵生动”概念范畴甚为重要,但是其概念内涵又处于模糊不确定的状态。关于“气韵生动”,我们已经注意到其内涵的丰富性和深刻性,但是,我们不能无边际地扩大其美学内涵,将其泛化为一个无所不包的概念范畴,某种程度上,这会消解其命题的针对性和阐释效力,“气韵生动”必然有着其所处理的核心关键问题。“气韵的意义是多元的,它可以意指艺术形象、艺术风格、艺术境界,也可以意指艺术韵味、艺术的力和气势。”(李健 94)但是,我们不能简单地将“气韵”的意义结构等同于另外一些概念,诸如形象、风格、境界等,我们需要剖析其与其他范畴不同的意义内涵。气韵的词源本身就较为抽象,在历史的不断演变过程中,其意义指向更加复杂,近现代以来的翻译与传播活动,进一步扩充并改变了其既有的美学内涵,气韵逐渐成为一个意义漂浮的能指,内涵愈发难以界定。如果以另外一些抽象的概念如形象、风格、境界等来言说“气韵”,诸多抽象概念的混杂与互文,某种程度上会将气韵推向更加难以言说的境地。

“气韵”作为中华传统美学的重要命题,作为中华传统艺术的重要评价标准,需要我们去剖析、界定其意义内涵。只要某个概念普遍存在于人的意义世界中,“界定”就不可避免,尤其当某个概念与其他美学内涵相互重叠之时,就更需要界定,“气韵生动”命题的“意义泛化”或“不可定义”论者,实际上是偷懒。定义或者界定一个事物,这本身是人类认知的必然过程:要理解一个事物,必然要把它归入一个范畴并加以界定,由此保证这个命题有大致稳定的外延和内涵,不让我们对某对象的认知陷入一种无边

<sup>①</sup> 参见彭锋:“气韵与节奏”,《文艺理论研究》6(2017):16-25。

<sup>②</sup> 参见彭英龙:“气韵与移情——中日现代美学史的一个议题”,《文艺理论研究》3(2022):31-38。

界、无形态的状态。我们需要辨析“气韵生动”与其他范畴异同,找出外延边界,加以定义,才能形成各种解释和讨论。本文当然不可能讨论“气韵生动”的全部问题,只是试图从符号学角度,大致地划定艺术“气韵生动”的意义边界,剖析“气韵生动”最为突出的意义品质,并阐明该命题在社会文化意义世界中的功用。符号是意义的承载物,任何意义都必须靠符号才能被表达、被解释。符号学是意义学,符号学方法就是意义分析方法。正由于符号学的这个特殊探研角度,探究“气韵生动”区别于其他美学范畴不同的意义方式特点,就只能在意义生成的过程中寻找。

首先需要明确“气韵生动”所关涉的意义对象,显然,该命题所关涉的就是“艺术作品”中的一些美学品质问题。接着还需进一步追问,“气韵生动”究竟处理的是艺术的哪部分美学品质?方熏“山静居画论”云:“气韵生动,须将生动二字省悟,能会生动,则气韵自在。”(917)钱钟书认为:“盖‘气韵’、‘骨法’、‘随类’、‘传移’四者皆颇费解,‘应物’、‘经营’二者易解而苦浮泛,故一一以浅近切事之词释之。各系‘是也’,犹曰:‘气韵’即是‘生动’,‘骨法’即是用笔,‘应物’即是象形等尔。”(1353)方熏与钱钟书将颇为费解的“气韵”问题落在“生动”这里。阮璞也同意钱钟书的解法,他认为:“生动”是对“气韵”的界定和注解,“作为每一‘法’名目的上一词,其涵义较虚,较涉于广泛的理论性问题;而作为每一‘法’释文的下一词,其涵义则较实,较切于绘画实质性问题”(5)。“气韵生动”概念界定最终需要落在“生动”这里。

或许,“气韵生动”处理的主要就是艺术中的“动势”问题,这也是该概念范畴的独异性之所在。绝大部分的艺术品都可以让我们感受到一种“动势”感觉。诗歌、影视、音乐等艺术样态具有时间的线性进展过程,处于实际的运动之中,但是对艺术而言,艺术之动势,主要体现艺术形式的潜在层面,如一些静态的平面艺术也可以营造出“动势”。正如莱辛(Gotthold Ephraim Lessing)在《拉奥孔》中所言,绘画应当营造出“最孕育动感的时刻”(8)。中国书法尤其注重线条“动势”的营造,书法虽为静态的平面艺术,但对于时间与运动的暗示,“几乎达到一种临界状态”(邱振中 30)。西方学者在翻译、传播、借用“气韵”概念时,也多将“气韵生动”概念与“节奏”“动势”等联系在一起。如翟理斯(Herbert Allen Giles)的“有节奏的活力”(rhythmic vitality)(Giles 28);<sup>①</sup>冈仓天心的“通过有节奏的事物展开精神的生命运动”(The Life-movement of the Spirit through the Rhythm of Things)(Kakasu 51);夏德(Friedrich Hirth)的“精神的元素,生命的运动”(Spiritual element, life's motion)(Hirth 45-46)。滕固“韵就是 Rhythmus

① 文中未标注译者的译文均为作者自译。

(节奏),生动就是 *Lebendige Aktivitat*(充满活力的运动)”(82)。在艺术中,节奏与动势也无处不在,任何艺术文本均蕴含着动力因素,从符号美学来看,“气韵生动”命题,主要指向艺术符号文本中的“动势”问题。

### 三、气韵“动势”的三维贯穿：符形、符义、符用

“气韵生动”命题内涵极为复杂,需要在其意义星丛中剖析出其独特的意义品质,单纯地谈及“气”和“韵”很容易陷入美学范畴迷雾之中。笔者承继钱钟书论断,认为“生动”是该命题内涵的“落脚点”和“鲜明特质”,“气韵生动”处理的就是艺术文本的动势问题。但是,艺术“运动感”和“动势”的概念范畴仍然较为抽象,西方艺术作品也在强调艺术的“动势”品质,我们还需要具体阐明中华传统“气韵生动”这种艺术动势的独特之处。本文试图从符号美学出发,从符号意义过程的三个维度剖析艺术文本中的动势品质,并探寻动势贯穿符号意义三维的原因,最终阐明气韵生动这种艺术动势在整个社会文化体系中的作用。艺术符号即被认为是携带某种“审美”意义的感知,任何艺术意义的表达均需要符号载体,艺术作为一种独特的符号文本,不可能脱离符号学的基本规律。“气韵动势”作为中国画第一准则,“艺术上最高的基件”(滕固 82),气韵之“动势”作为中国传统艺术作品的基本品质,作为中国传统艺术符号文本的基本品格,必然能够贯穿符号意义的整个过程。

美国符号学家查尔斯·莫里斯(Charles William Morris)在其1938年的著作《符号理论基础》(*Foundations of the Theory of Signs*)中,将意义过程作了“符形、符义、符用”三科划分,这为我们理解符号意义生成过程问题,提供了重要的理论方法。莫里斯认为,所有人的意义活动都与符号有关,人类的意义活动涉及三个基本方面,即符号、使用者、世界,只不过三者关联方式不同。三者不同的组合,就出现了三门学科:符形学(符号之间的搭配组成具有合一意义的文本)、符义学(符号文本与世界的关联)、符用学(符号被接收者在某种场合的使用与解释)(Morris 16)。莫里斯符号三分法,为我们阐明艺术符号意义构成提供了重要方法论。以下将从艺术符号“符形、符义、符用”3个维度,探析气韵这种艺术“动势”的独特品质。

#### (一) 符形中的动势

符形学讨论的是符号文本形式的构成方式,艺术也主要经由符号的形式层面来营造某种“动势”。阿恩海姆(Rudolf Arnheim)在《艺术与视知觉》(*Art and Visual Perception*)中详细分析了视觉图像的“动势”问题,他认为不同方向与位置的图形,可以引发“经验到的知觉力的基本性质——扩张和收缩、冲突与一致、上升与降落、前进与后退等”(640)。显然,气韵生动这种艺术“动势”,某种程度上也主要通过艺术符号形式来传达,但

是,气韵“动势”基于中国传统笔墨,有其独特的形式律动品质,以下将分三个层面来阐释。

首先,气韵“动势”主要源自“线条”内部的笔墨品质。气韵“动势”与西方艺术形式的“动势”不同,中国画“不在刻画凸凹的写实上求生活,而舍具体,趋抽象,于笔墨点线皴擦的表现力上见本领”(宗白华 107)。西方艺术之动势,主要源自线条的外部运动以及几何形体的不同方位。但是,气韵之动势主要源于笔墨线条自身特性,即线条内部包孕某种“势”。中国书法线条内部的笔法复杂多变,有平动、绞转、提按等多种方式的综合运用,单个笔画线条内部就可以呈现诸多不同的运动姿态。自赵孟頫“以书入画”以来,中国画的“动势”之感,更为内敛地指向笔墨“线条”本身物质质感与节奏韵律。中国画的物象之“动势”凝结在“书法式线条”的动势之中,在黄公望《富春山居图》山体的线条皴擦、水纹波动、远山的线条起伏之中,一种富有节奏感、韵律感的“有意味的形式”扑面而来。

其次,气韵“动势”还通过墨色晕染来生“动”。西方绘画注重色彩的运用,而中国画更加注重墨色的氤氲效果。荆浩“笔法记”提出“气者,心随笔运,取象不惑;韵者,隐迹立形[……]墨者,高低晕淡,品物浅深,文彩自然,似非因笔”(605)。显然,荆浩将“气”“韵”分开谈论,是要突出“墨”之“韵”味,将气韵与墨之“烟润”“氤氲”联系起来。米芾父子的“米氏云山”,将以往笔墨线条勾勒和推进运动的方式,改变为以块面横点叠加的“米点皴”,在墨色的重叠晕染中,营造江南山水的氤氲之气。北宋韩拙“烘漫以显气韵,令不易测”(670),唐岱“气韵由笔墨而生”(847),沈宗骞言“所谓气韵生动者,实赖用墨得法,令光彩晔然也”(876),这些论述都将墨法与气韵联系起来。

最后,气韵“动势”还通过艺术形式结构的虚实安排来生“动”。中华传统艺术讲求整个画面的虚与实的结合。“空白处并非真空,乃灵气往来生命流动之处。”(宗白华 51)有了空白,才能“集虚”,画面气息方能流动,如中国画的“马一角、夏半边”,倪瓒的一江两岸布局,八大山人的抽象线条的空间切割等等。书法讲求“计白当黑”,邓石如认为“字面疏处可以走马,密处不使透风,常计白以当黑,奇趣乃出”(转引自包世臣 641);刘熙载认为“空白少而神远,空白多而神密”(690)。书法的空间布局,尤其注重“空符号”的艺术意味,通过画面虚与实、白与黑的映衬,营造画面动势。

“气韵”在艺术符号形式的诸多层面穿梭,渗入线条与墨色等物质基底,并与虚实相生的整个空间布局有机结合起来。整个画面,在线条运动的快与慢、墨色浓与淡、布局的实与虚的配置过程中,具有了一种时间性的向度以及一种有韵律的节奏感。在渗水性的宣纸、流动性的水墨、起伏运转的笔墨书写中,一种富有自然性、韵律性的“动感”逐渐生成。

## (二) 符义中的动势

查尔斯·莫里斯认为,符义学研究符号表意中“固有的”意义维度,“符号和符号指谓之间的关系,符号和符号可能指称或实际指称的对象之间的关系”(Morris 21)。符义学探究的就是符号媒介与符号意义对象之间的“连接方式”。气韵“动势”与阿恩海姆等西方纯粹形式层面所营造的动势感知觉有所不同,气韵“动势”不仅仅是符号形式层面抽象的视觉动势问题,它还贯穿于宇宙、自然、人生、社会等“符义”之中。

一方面,气韵“动势”还意指艺术符号文本中的物象之动。中国画并未走向绝对的形式抽象,而是以山水、林木、花鸟、园林之“象”来表意,气韵生动必须通过“象”来达成。气韵“动势”并未完全跳脱宇宙、自然、人生等世界存在要素,而是游走于艺术媒介形式与“象”之自然世界、生活世界元素之间。中国画既描绘高山、树丛、小径、桥梁、房屋等“静态物”,也描绘云烟、溪流、瀑布、雾气、浮云、氤氲等“动态物”。整个画面的物象处于虚与实之间,物象的虚实之动与整个画面形式层面的虚实布局之动,共同营造整一性的“动势”感知觉。

中国画着重描绘处于显与隐之间的“物象”,以此营造物象动感。中国画描绘的是物象将出未出、既隐又显的“间形”状态,留下空白以暗示万物生命的流转态势。王维提出:“塔顶参天,不须见殿,似有似无,或上或下”(592);郭熙提出:“山欲高,尽出之则不高,烟霞锁其腰则高矣;水欲远,尽出之则不远,掩映断其脉则远矣。”“盖山尽出不惟无秀拔之高,兼何异画碓嘴?水尽出不惟无盘折之远,何异画蚯蚓?”(9)中国画并不将物象的所有确定性因素描绘完毕,并不理性地呈现物象客体的全部,让物象“在场”的同时,又通过云烟、溪流等隔断,盘折委曲铺设其“缺席”的另一面,由此让“在场”变得含糊,在有无之间、虚实之间、显隐之间,营造物象之动感。

另一方面,气韵“动势”深刻地指向物象之动背后的万物造化“生命节奏”。中国画通过在场与缺席、实与虚、显与隐之间的“物象”,表征宇宙万物生生不息、生命流转之“大节奏”。中国画对物象的遮掩,不仅仅是虚实的构图和造型问题,而且试图通过物象的显与隐、出与入,物象盘曲掩映,断续伏而后见,呈现万物显与隐之间呼吸交替的运动态势,让物象不断延展下去,以此表征一阴一阳、一翕一辟的天地之道。中国画并不勾勒一个事物的全部形体,而是要深入表象背后的“气化”的本质内核与生命的活力。透过“物象”表象,试图重返可见者的隐匿之源,让人深远地思考这个“不可见者”的本性。

气韵“动势”深刻地指向艺术形式之动背后的生命律动。气韵这种“艺术动势”绝非单纯地指向抽象形式的心理感知觉,韦利(Arthur Waley)认为气韵生动“根本就没有诸如设计的对称或者‘形式’的平衡的意思”,

反对用形式层面的“节奏”(rhythm)来翻译“气韵”,他之所以将“气韵生动”译为“Spirit-harmony-life's motion”(Waley 309),就是为了强调气韵背后的生命、存在等意义因素,这些意义因素属于艺术符号的符义层面。滕固认为:“艺术体验宇宙与人生的生机,以此表现于作品上,更具有自然而然的节奏。”(371)“人生流动之际,就亘有这种自然而然的节奏。”(372)气韵“动势”不能完全等同抽象的艺术形式之“动势”,而是深刻地蕴含着人生与宇宙自然相感应的生命节奏。气韵“动势”不仅仅指向一个节奏性律动的线条,而是生成了一条粒子之线,在一种宇宙生命之力的振荡之中,这种不可见的“难以感知者”被充满气韵生动的艺术作品揭示出来。气韵“动势”从表象的线条形式延展到微知觉的分子,再从分子延展到粒子,直到触及宇宙生命基底,“每根纤维都是一根宇宙的纤维,一根由边界串连而成的纤维构成一条逃逸线或解域之线”(德勒兹、加塔利 352)。中国书法“以‘书势’法自然之‘势’,取物象之动势,取宇宙自然生命之运动流转本质”(于广华 210)。中国画氤氲的笔墨形式处于实与虚之间,探究人与宇宙自然的晦暗交织的连接处,绘画中的笔墨线条不再是素描速写的形态勾勒,而是内含物象无穷的体积感和深度感,笔墨内部气韵流转,承接宇宙自然气象、创作者人生感悟、生命存在等符义因素。

### (三) 符用中的动势

根据查尔斯·莫里斯的定义,符用学研究的是“符号与意义接受者之间的关系”(Morris 30),探究的是符号意义的接受与阐释维度。“意义”从哪里来,谁决定意义?符号并非事先就存在着的,符号是一个具有被揭示出意义潜力的“感知”,只有具有被解释为某种意义的可能性,它才是符号。因此,最终决定符号意义的是符号阐释者,“只有落在具体解释中的意义,才是符号实现了的意义”(赵毅衡、罗贝贝 90)。因此,气韵“动势”或许是被接受者意义阐释的结果。气韵生动的艺术“动势”,最终需要落在接受者的意义感知与阐释这里,以及对接受者的精神感发效用这里。

“气韵生动”在符形与符义之外,还关涉符用层面审美经验中的意义动势问题。“气韵”具有非实体性与不确定性,“气韵”之存在最终是落实于接受者的“感知”之中,气韵“动势”是艺术意义元素组织构成所引发的接受者“内心之动”。观者的目光随着形式元素的重复与变化来回摆动,艺术“动势”根据感知者的意愿而定,取决于我们目光观看它的方式。邓以蛰认为“气韵生动为鉴赏家法”(260),“气韵生动可谓美之活动结果”(258)。“气韵”是接受者所感知到的整一性的“动势”感知觉。胡家祥认为气韵更偏重作品的接受维度,“从艺术符号操作和物化为作品整体的层面看,气韵确是后来得之”(109)。刘旭光认为:“‘气韵生动’这个概念,是可以被感性地直观到的对象的情态及其在读者心中引发的感受。”(77)气韵生动的“动势”终究需要落实在意义接受者这里。中华传统艺术符形层



面的诸如线、墨等媒介物质的“潜在动势”，虚处留白的大量意义不定点，符义层面的物象之动、物象显与隐的过程性与生命流转等本体性意义维度，这些都需要符号接受者的意义完型与意义补足。

“气韵”生成的重点，就在于对艺术接受者的精神感发效用。艺术应当传达出内在的“精神”或“生命”，能够让“吾人感情凝结一团，作互相纷拿奔却之状，此生命之本身也”（邓以蛰 14）。俞剑华认为：“简而言之曰气韵，详而言之，即画上所表现之精神，使观者之感情，随之而生多少之变化，即西洋美学上所谓‘感情移入’是也。或使人兴奋，或使人静穆，或使人快乐，或使人悲哀，其气韵之表现愈充分，则其感人之程度愈深刻。”（59）气韵之特质落实在对接受者的精神变动的功用性这里。气韵之意义指向，或许就在于让接受者经由艺术符号文本，产生一致性、富有余味的审美意义感知，为欣赏者开启一个脱离凡庸日常的艺术世界，由此精神得到触动和感发。西方美学及艺术理论也有部分概念命题处理艺术“动势”问题，但他们往往单独指涉艺术符形、符义、符用的单个意义层面。阿恩海姆阐述的“视觉动力”理论主要探究“符形”层面的动势问题。肯尼斯·伯克（Kenneth Burke）提出动力化的戏剧化理论，他把文艺作品结构看作类似一场戏，认为其中包含着冲突的斗争与解决。伯克以克利福德·奥德兹（Clifford Odets）的《金孩子》（*Golden Boy*）为例，“‘小提琴’象征着‘主角’，‘职业拳击赛’象征着‘对手’，这两个象征符号在整个戏剧情节中相互竞争，就像两个团队竞争性地合作共同玩游戏一样”（Burke 33）；“‘小提琴’和‘职业拳击赛’之间的对立，在小男孩的命运中有着共同的冲突基础。”（同上）伯克将艺术内部结构冲突与人生冲突关联起来，侧重艺术文本符义层面的动势问题。新批评家退特（Allen Tate）认为：诗歌应当是“所有意义的统一体”（Tate 69），把冲突因素联合起来的的就是张力。新批评的“张力论”主要处理文学艺术内部的意义关系问题，也是侧重“符义”层面。立普斯（Theodor Lipps）“移情”理论认为，审美欣赏就是将主体自我的情感移情投射到对象上，“我们自己的情感状态不会成为审美经验的对象，但是一种让审美经验可能形成的根基”（5）。气韵“动势”的形成离不开接受者的“感情移入”，滕固认为：“以自己移入对象，以对象为精神化，而酿出内的快感。这是与Lipps（立普斯）的感情移入说同其究竟的了”（66）。显然，移情所生成的艺术动势，侧重于“符用”层面。“气韵生动”处理艺术“动势”问题的角度和思路较为特殊，不仅仅关涉符形和符义，还注重艺术对接受者的感发效应、接受者的再阐释等符用维度。由此，作为中华传统艺术基础性的意义品质，气韵“动势”贯穿了符形、符义、符用，贯穿了艺术符号意义生成的全过程。

#### 四、“气韵”动势何以贯穿符号意义三维

以上,笔者对“气韵生动”展开了符号美学界定,认为“气韵生动”处理的是艺术符号中意义的动势品质问题,并且阐明了气韵这种艺术动势的独特品质。西方也有诸多关于艺术动势的概念阐释,但往往多从符形、符义、符用的单个层面来论述艺术动势概念,比如阿恩海姆视知觉动势理论侧重“符形”,退特的“张力”说与伯克的“戏剧化理论”侧重“符形”,“移情”生成的艺术动势侧重“符用”。与西方分而论之的动势概念不同,气韵“动势”贯穿了艺术符号意义形成的整个过程,或许是对艺术“动势”问题最为深刻且全面的总结。但还有一个问题悬而未决,即,关于艺术动势,为何西方现有概念术语是分而论之,而“气韵生动”这种艺术动势却能够统筹符号意义三维?“气韵生动”作为谢赫六法的第一准则,对气韵生动概念的简单化处理和表象式论述,并不能让我们触及该命题的内核,气韵生动所关涉的“动势”,应该是更具有“本体性”的意义品质。气韵生动不是符号意义“动势”3个维度的简单拼合,而是三者共同处于一个“融贯性的平面”,共同组件成为一个类生命体的“无器官的身体”。下文将进一步从符号意义之学理出发,系统性阐明“气韵”动势贯穿符号意义三维的原因,与西方艺术“动势”相关概念相比,何种意义空间构造以及何种意义机制,方能让气韵“动势”贯穿符形、符义、符用的3个维度。

##### (一)“根茎式”符号意义构造

气韵生动比拟的是自然万物生命流转的内在性节奏,是一种自然仿生学意味的意义自我组织与生成模式。吉尔·德勒兹(Gilles Deleuze)与菲利克斯·加塔利(Felix Gattali)提出两种意义构型结构:树的逻辑“是模仿和复制的逻辑”,“旨在模仿某种完全作为既成之物而被给予的事物”(14);根茎的逻辑,“可以在其所有的维度之中被连接,它可分解,可翻转,易于接受不断的变化”,“始终具有多重入口”(15)。显然,中华传统艺术符号意义结构所体现的是一种“根茎式”、类生命体式组织模式,在这个多维的、多通道的、拓扑性空间维度内,意义可以自由穿梭、连接、生长,气韵方能贯穿符号意义体的多个层面。

以中国画为例,其物质基底层面:中国画的水、墨、宣纸等物质媒介,仍然保存其原有物质肌理的自然构成,将物质相关的活化因素与生命意蕴一同摄入进来。物质媒介不是绝对的物自体,而是虚实关联构成,内含人与自然、宇宙、媒介物质的交互关系,最大程度地保有物质生长所需的诸多要素。

形式层面:中国画注重探究笔墨线条形式自身的意味,笔墨线条内部具有丰富多变的运动特质,此外还通过计白当黑的布局安排,营造整个空

间意义动势。

意义对象层面:中华传统艺术并不排斥具象世界,而是始终通过“象”的方式,保有与自然万物的意义关联,描绘万物内在的生命节奏。与此同时,意义对象层面的山、林、桥、屋等实物与云、烟、雾、霭等氤氲虚物,与形式层面的布局安排相“链接”。中国画之形式留白,往往是纯粹画面布局之“白”与动态“虚物”的结合,观者也往往将画面之白,视为云烟、氤氲、白雪。物象之动与形式层面的空间布局之动,共同营造了整个画面的“动势”。

意义接受层面:中国画水墨宣纸等物质媒介与自然、宇宙、元气的潜在的意义关联,形式层面的虚实相生,意义对象层面的物象之动,这些均需要观者的意义完型与感知觉整合,由此方能达成“气韵生动”意义之建构。中国画的“意象”是意义的种子,中国画艺术符号内部的意义流动以及“意境”的生成,某种程度上是接受者建构的产物。“心即境也”,“静故了群动,空故纳万境”,正是心灵方能承载万境。“象外之象”“韵外之致”“气韵之动”的建构,离不开接受者的参与及心灵的感发。意义的种子在接受者这里进一步生长,“因为系统的复杂性,意义的生长是没有穷尽的,如一个不断扩张的宇宙”(谭光辉 126)。

中国画的物质基底、形式构成、意义对象的每一次层面,都在积极地展开意义的多元链接,尽可能地延展意义的枝蔓,水墨媒介自身的柔性物感与自然生命元气的内在关联,笔墨形式之动与自然生命之律动的关联,以及中国画中出现的真实的自然意象,这一切意义元素相互勾连,共同营造“道法自然”的根茎式、类生命体意义构成体。更为重要的是,中国画的虚实构成与开放空间构成,留下了诸多意义不定点,积极地召唤接受者的参与,让意义在接受者心境中继续生长。物质媒介、形式、意义对象、接受这四个层面共同构筑一个开放的、黎曼式的、非欧性、拓扑性的空间构成,意义在这些层面来回往复,不断地延伸它的根系,汲取所需的自然有机质。每个维度的意义动向并没有固定的运行线路,而是根据具体情境,随时调整运行线路和速度,意义不断地生长,可以即时地与宇宙、自然、历史、社会等意义维度相链接。正是在这种根茎式、游牧性、流动性、拓扑性的意义空间之内,方能展开意义的自我链接,气韵之“动势”方能贯穿符形、符义、符用意义三维。

## (二) “生成性”符号意义机制

“气韵生动”这个美学概念具有一定模糊性与虚指性,没有一个清晰而严格的意义界定,“气韵”的动势并不单纯指向艺术符号符形、符义、符用任何一个单一维度,而是贯穿了这三者;或者我们也可以说,气韵生动本身就没有一个固定的、确切的意指对象。朱利安(Francois Julien)在《大象无形:或论绘画之非客体》一书中提出,中国画“并不把世界固定为存在或

确定为客体”，“而是引入乍现还隐的、处在持续转变中的过程”（朱利安 15）。气韵生动就是对这种“持续转变的过程”的阐明。但与此同时，我们不能简单地认为气韵“动势”所指向的就是事物的“运动”属性及其运动的时间进程，中国画传统很少描绘处于快速运动状态中的事物，更多呈现的是一片虚静与寂寥。“运动”概念仍然是对客观物的一个表象上的界定，并不契合气韵生动真实的意义内涵；“运动”这个概念仍然不够彻底，不足以统筹气韵动势的三科意义维度，不足以阐明气韵“动势”贯穿艺术符号三维的原因。中华传统艺术气韵“动势”之本体，指向一个更为“内在性”“基础性”的意义维度。

我们或许可以从德勒兹的“生成”（becoming）概念来阐明这一问题。如果说，气韵生动并不指向一个已经存在的客体，并且始终在逃离一个确定的所指，那么“气韵”实际上所遵循的就是一种德勒兹所言的“纯粹生成的悖论，它有着逃离当下的能力”（Deleuze 2）。这里的“生成”概念并不是对已经存在、成型、固化的客体对象的描述，也不是对一段已经发生了的事件过程的描述，而是更具某种“先验性”，是对万物之所以存在的“前置条件”的追问，是对万物创生时“奇点”状态的阐明。“生成的特征就是逃逸当下”；“一次不受度量的纯粹生成、一次名副其实的生成—疯狂，而它从不止息。”（1）“生成”是一种还未被“界定”的状态，未被现有意义世界所阐明的状态，充满了诸多意义“悖论”。这种纯粹的“生成”就是德勒兹所说的“事件”。“理想事件究竟是什么？它是一个奇点”；“事件奇点属于另一个维度，而非指称、表现或意义的维度。它本质上是前个体的”（52）。“气韵生动”范畴本体所关涉的不是“是什么”的问题，而是指向“生成—事件”本身。

气韵“动势”回溯万物之所以生成的“前置条件”，回向那片未分化之混沌场域。“此虚无非真虚无，乃宇宙中混沌创化之原理；亦即画图中所谓生动之气韵。”（宗白华 50）气韵之“动”正是源于“宇宙混沌创化之原理”，始终与抽象性、形而上的宇宙生命运化规律之本体相关涉，“气韵”作为中国艺术批评的核心范畴和第一纲领的原因也在于此。艺术之“气韵生动”，“不再是对完满本质的实现、完成，而是恰恰相反，它是隐匿和撤退、向着未分化返回的‘去’”（朱利安 6），重返物象背后的更为宽广的、不确定的、多重潜质的“潜在之域”，指向一个不可见的、未分化之基底。气韵生动不是对已经成型的、现有确定性意义体的阐明，而是追问宇宙万物之所以生成的前置条件，回向那片未分化之混沌场域。皮尔斯（Charles Sanders Peirce）认为，我们不能将混沌之域视为死亡沉寂，将其不定质、未规律化、未逻辑化的意义状况视为绝对的荒谬，“我使用‘偶然’这个词的主要目的，是为描述‘普泛化原则’或者‘形成习惯的趋势’留出空间，我认为该原则产生出所有的规则性东西”（Peirce 1935：63）。混沌虽然充满

了不定质,无序、随机与偶然,但却是诸多意义规则得以涌现之域,是宇宙万物得以生成之域,这片混沌里有着“形成习惯的趋势”,有着创造结构的能力。

气韵“动势”遵循“生成性”意义机制,深入物象涌现以及自我组织的过程。万物生于有,有生于无,万物有着自身运动演化之进程,阴阳五行之运动变化创生出分殊万有之世界。宇宙万物有着从混沌的无机层再到有机体生产的自我组织和构成过程,而艺术之气韵“动势”正是对宇宙万物演化、运动及构造机制的“模仿”,追溯万物从混沌状态未分化基底中涌现生成的“过程”。气韵“动势”不是“名词”,而是更为本体性地指向一个正在进行时的动词“生成”,是对万物从无到有“奇点”状态的阐明,因此,气韵生动“它本质上是前个体的”(Deleuze 52)。

气韵“动势”是不受度量的纯粹“生成”,仅仅具有快与慢、动与静的动力性关系。气韵“动势”不是被构成元素与广延所界定的,而是一股纯粹的“强度”,“它穿越形式和主体的‘包裹’而彼此互通,并仅仅在,这些粒子之间维系着动与静,快与慢的关系,飘逸的情状”(德勒兹、加塔利 377)。气韵“动势”并非表象上的形式线条律动,而是一股逃逸、飘逸之线,是纯粹的、虚拟的、强度性(intensive)的力场(force-fields),这种“力场”所承接的是宇宙创生之力,它不能被数据与理性所界定,在充满气韵“动势”的中国画与书法艺术之中,随着笔墨线条的起伏与振动,不断释放无名的、不可见的微小粒子,观者也只能凭微知觉来感知那个日常“难以感知者”(微观分子平面)。气韵“动势”试图揭示万物“虚”的一面,与“气”“道”等超越性、本体性等意义维度相关涉,它“仅仅保留着、萃取出自然的那些本质性的线和运动”(396)。

气韵“动势”承接宇宙创生之力,指向艺术的创作性品质和符号意义的未来向度。我们日常的意义逻辑与认知,仅仅是对充满无穷可能性的混沌之域“简化”与“模型化”的结果,真正的“现实”本身充满了差异性与生成性,远比这些规律和模型更为丰富和多样。气韵“动势”所着力触及的正是这个未分化的、不可见的宇宙万物之基底,承接“一个充满能量的、非形式的、非物质的宇宙之力”(489)。这个领域是本源性的“无定”与“无序”,因此不固守于任何既定的意义秩序,进而源源不断地涌现着创生之力。与西方的艺术动势概念相比,中国传统美学的“气韵生动”概念以承接宇宙生命之力的“动势”贯穿艺术符号的符形、符义、符用三维,进一步深入到艺术“动势”的“内在性平面”。

## 五、气韵“动势”与意义世界的“熵减”

气韵生动这种艺术“动势”源自纯粹的宇宙生命之力,指向内在生命

“节奏”,它所遵守的就是不断“生成”的意义机制。气韵动势所承接的这股不断运动的宇宙生命之力,不断逃逸当下的固化状态,不断扰动现有世界诸多意义要素。以下,我们需要进一步追问,在我们意义世界之中,这种“根茎式”符号构造与“生成性”意义机制有何功用?在我们社会文化中,“气韵生动”这种艺术“动势”为何如此重要,不可或缺?

没有无符号的意义,也没有无意义的符号,我们都生活在符号建构出来的“意义世界”之中,我们的周围世界就是人类制造和接受符号的能力所产生的,“世界”的建构与我们的意义能力相关,“文化”正是一个社会所有意义活动的总集合。但是,这种意义活动却有着“熵增”的内在倾向。根据热力学第二定律“熵增原理”,分子运动及获取信息的过程必然消耗能量,产生熵,我们整个文化交流也会类似地朝向“熵增”方向发展。让·鲍德里亚(Jean Bauderillard)就对“信息熵化”表示担忧,“信息会直接毁坏意义与表征,或者抹平差异,使之中立化[……]它将带领社会走向熵的最终境界”(71)。

我们当下的日常生活世界,包括科学技术,不断地缩减、忽略事物生成的过程性与前置条件,集中探究已经是“结果”的物象的“客观存在”。马丁·海德格尔(Martin Heidegger)认为,在当下技术时代,“自然以某种可以通过计算来确定方式显露出来,并且作为一个信息系统始终是可订造的”(22)。技术已经把“存在”变成了某种可认识的对象与“存在者”,我们的生活世界丧失了任何神秘性,已经离意义涌现的原始之域相去甚远。任何事物的意义均可以被科学加以清晰明确的阐释,相当多的问题均可以被AI或ChatGPT予以快速的解答,意义的传输不再需要发送主体的组织编码,也不需要接受主体的积极解释,整个社会充斥着大量机械的、重复的、固化的、低运动能量的信息。文化是一个社会意义交流的总集合,但在一定时期,社会意义总量会进入大致不变的状态,当下时代信息量剧增,无差异性的信息快速流动,“信息差”不断被填平,加速了整个社会的“熵增”状态。但是,我们“熵增”的意义世界并非没有救赎的可能,赵毅衡认为,“艺术把社会从日常平庸传播的‘信息熵增’压力中得到解脱,从而促进社会文化重新获得活力”(2020: 73)。

艺术气韵“动势”以其根茎式的意义系统,打破现有固化的意义系统,积极链接起多元意义元素,以具有创生性力量的艺术“动势”减缓意义世界“熵增”态势。中华传统艺术之根茎—生成符号体构造,可以让意义贯穿诸多维度,不断地展开异质链接、建构“逃逸线路”。在艺术气韵“动势”的贯穿下,艺术文本、宇宙自然、接受者等不同维度的意义元素形成共振,重新进入到一个有韵律、有节奏的织网之中。气韵“动势”通过与宇宙生命之力相衔接的气韵“脉络”,不断地打破现有意义分层,将这些已经层化的、客体化的诸多意义维度,重新拉回一个具有创生性意义的艺术平面。

艺术气韵“动势”以其“生成性”意义机制,加大意义“认知差”,延缓并扰动现有日常化的意义进程,减缓意义世界的“熵增”态势。任何运动都源于某种势能,而意义流动的根本原因是认知差,现有的信息化世界,意义流动的速度日益加快,知识与信息量也在日益剧增,现有的数据库可以很快地解答我们心中的疑问,认识差正在磨平。但是“艺术”本身就是一个难解之物,艺术不以再现对象为意义过程的起点,艺术并不明确地指向一个客观对象,而是延缓意义指称进程,让意义悬空,“可望而不可置于眉睫之前”。艺术“跳过指称对象后,对象意义模糊,而解释项丰富”(赵毅衡2023:10)。艺术“根茎之书”这个新奇物,拒绝平庸与重复的意义方式,不断逃离现有的意义秩序,艺术的“陌生化”效果不断引发震撼与惊奇,加大了符号文本与意义接受之间的认识差,积极召唤接受者弥补意义空白,让接受者处于一个积极的意义获取的姿态。

艺术气韵“动势”,不是趋向于可见的、秩序化、经验化的意义维度,而是返归意义之所以生成涌现的潜在之域,追溯万物存在前置条件的复杂性与非线性。气韵“动势”不断地扰动现有意义要素,让日常意义维度闪现一个裂缝,敞开差异、流变、无定质的力量之源。这种真理与宇宙之力的瞬间闪现,让接受者获得超脱庸常甚至精神超越之感。中华传统艺术之“气韵生动”,不断扰动、贯穿、重构现有意义元素,贯穿符形、符义与符用,让艺术、人生、社会、历史、自然等诸多维度处于持续流变之中,这些异质元素共振、共鸣,截获了不可见的、不可思议的宇宙之力,生成了一段绝对优美的生命之乐。

人类社会的意义交流传播,总是逐渐“熵化”,朝热寂方向运动,而艺术“动势”以其生成性意义机制与根茎式意义系统,不断扰乱当下意义系统,推动意义流动的认识差,激发接受者意义获取与阐释的动力。艺术不断打破日常化意义机制,让创生性意义之源涌现,让我们不断获得新奇感,给整个社会添加了新的意义维度。气韵“动势”以艺术的方式让整个文化保持活力,以一个动力的意义结构减缓意义世界的“熵增”态势,这或许就是中华传统艺术气韵“动势”为何如此重要的原因。

## 结 语

通过气韵生动与西方艺术动势范畴对照阐释,气韵生动独特的符号美学品质逐渐显现。与西方分而论之割裂性的艺术动势概念不同,气韵“动势”贯穿了艺术符号整个意义过程,是对艺术动势最为全面且深刻的阐释。“气韵生动”具有德勒兹所言的“生成性”与“事件性”属性,它不指向一个确切的意指对象,是对事物从潜在之域中涌现、生成过程的追问。它是一个充满着“力”与“节奏”的创造物,是一种“纯粹生成”与“纯粹事件”。气

韵“动势”所“仿”的是宇宙万物生命运转之态势,根据这一阴阳二气交互运作之理,构造“根茎式”艺术符号意义体。这种符号意义体不是单纯地“再现”世界,而是以“根茎之书”的方式“与世界一同思考”(德勒兹、加塔利4)。艺术不指向确定性、客观存在的事物,而是指向“潜在”事物的现实性,指向事物存在之真理。“艺术像哲学一样,它略过事物之‘所是’,只是为了观察它们怎么样生成,它‘只关注运动’。”(16)借助德勒兹的“生成”哲学,我们愈加发现中国美学对西方思想的批判力与反思性。艺术气韵“动势”通过意义的异质链接与多维度贯穿,回溯意义涌现的源泉,不断地生成,不断地创造,以艺术“动势”自身的“熵减”能力,推动我们世界的意义更新,让我们整个文化世界保持活力。

### 引用作品[Works Cited]

- 鲁道夫·阿恩海姆:《艺术与视知觉》,滕守尧、朱江源译。北京:中国社会科学出版社,1984年。
- [Arnheim, Rudolf. *Art and Visual Perception* (yi shu yu shi zhi jue). Trans. Teng Shouyao and Zhu Jiangyuan. Beijing: China Social Science Press, 1984.]
- 包世臣:“艺舟双楫”,《历代书法论文选》,黄简编。上海:上海书画出版社,2014年。640-679。
- [Bao, Shichen. “Yi Zhou Shuang Ji.” *Selected Calligraphic Essays of Ancient China*. Ed. Huang Jian. Shanghai: Shanghai Calligraphy and Painting Press, 2014. 640-679.]
- Baudrillard, Jean. *For a Critique of the Political Economy of the Sign*. St. Louis: Telos Press, 1981.
- Burke, Kenneth. *The Philosophy of Literary Form: Studies in the Symbolic Action*. Berkeley: University of California Press, 1973.
- Deleuze, Gilles. *The Logic of Sense*. Trans. Mark Lester. New York: Columbia University Press, 1990.
- 吉尔·德勒兹、菲利克斯·加塔利:《资本主义与精神分裂 卷2:千高原》,姜宇辉译。上海:上海书店出版社,2010年。
- [Deleuze, Gilles and Félix Guattari. *Capitalisme et schizophrénie II: Mille plateaux* (zi ben zhu yi yu jing shen fen lie juan 2 qian gao yuan). Trans. Jiang Yuhui. Shanghai: Shanghai Bookstore Press, 2010.]
- 邓以蛰:“画理探微”,《邓以蛰全集》。合肥:安徽教育出版社,1998年。187-224。
- [Deng, Yizhe. “An Inquiry into the Theory of Painting” (hua li tan wei). *Deng Yizhe Complete Works*. Hefei: Anhui Educational Publishing House, 1998. 187-224.]
- :“六法通论”,《邓以蛰全集》。合肥:安徽教育出版社,1998年。226-260。
- [---. “Interpretation of the ‘Six Laws’” (liu fa tong quan). *Deng Yizhe Complete Works*. Hefei: Anhui Educational Publishing House, 1998. 226-260.]
- :“中日绘画展览会的批评”,《邓以蛰全集》。合肥:安徽教育出版社,1998年。14-17。
- [---. “A Review of the China-Japan Painting Exhibition” (zhong ri hui hua zhan lan hui de ping ping). *Deng Yizhe Complete Works*. Hefei: Anhui Educational Publishing House, 1998. 14-17.]
- 方熏:“山静居画论”,《中国古代画论类编》,俞剑华编选。北京:人民美术出版社,2014年。917-921。



- [Fang, Xun. "Shan Jing Ju Hua Lun." *Ancient Chinese Painting Theory*. Ed. Yu Jianhua. Beijing: People's Fine Arts Publishing House, 2014. 917-921.]
- Giles, Herbert Allen. *An Introduction to the History of Chinese Pictorial Art*. Shanghai: Kelly & Walsh Ltd., 1905.
- 郭若虚:“论气韵非师”,《图画见闻志·叙论》卷1,黄苗子点校。北京:人民美术出版社, 2016。14-15。
- [Guo, Ruoxu. "A Discussion on Lifelike Spirit" (lun qi yun fei shi). *Anecdotes of Painting*. Vol. I. Collating. Huang Miaozi. Beijing: People's Fine Arts Publishing House, 2016. 14-15.]
- 郭熙:《林泉高致》。北京:中华书局,2010年。
- [Guo, Xi. *Lin Quan Gao Zhi*. Beijing: Zhonghua Book Company, 2010.]
- 韩拙:“山水纯全集”,《中国古代画论类编》,俞剑华编选。北京:人民美术出版社,2014年。 661-687。
- [Han, Zhuo. "Anthology of Han Zhuo's Research on Landscape Painting" (shan shui chun quan ji). *Ancient Chinese Painting Theory*. Ed. Yu Jianhua. Beijing: People's Fine Arts Publishing House, 2014. 661-687.]
- 马丁·海德格尔:“技术的追问”,《演讲与论文集》,孙周兴译。北京:三联书店,2005年。3-37。
- [Heidegger, Martin. „Die Frage nach der Technik“ (ji shu de zhui wen). *Vorträge und Aufsätze*. Trans. Sun Zhouxing. Beijing: SDX Joint Publishing Press, 2005. 3-37.]
- Hirth, Friedrich. *Scraps from a Collector's Note Book: Being Notes on Some Chinese Painters of the Present Dynasty, with Some Appendices on Some Old Masters and Art Historians*. Leiden: E.J.Brill, 1905.
- 胡家祥:“简论“气韵”范畴的基础理论意义”,《文学评论》6(2007):106-111。
- [Hu, Jiayang. "A Brief Discussion on the Basic Theoretical Significance of the Category of 'Qi Yun'" (jian lun qi yun fan chou de ji chu li lun yi yi). *Literary Review* 6 (2007): 106-111.]
- 荆浩:“笔法记”,《中国古代画论类编》,俞剑华编选。北京:人民美术出版社,2014年。605-615。
- [Jin, Hao. "A Discussion on Drawing Strokes" (bi fa ji). *Ancient Chinese Painting Theory*. Ed. Yu Jianhua. Beijing: People's Fine Arts Publishing House, 2014. 605-615.]
- 朱利安:《大象无形:或论绘画之非客体》,张颖译。郑州:河南大学出版社,2017年。
- [Jullien, François. *La grande image n'a pas de forme: Ou du non-objet par la peinture* (da xiang wu xing: huo lun hui hua zhi fei ke ti). Trans. Zhang Ying. Zhengzhou: Henan University Press, 2017.]
- Kakasu, Okakura. *The Ideals of the East: With Special Reference to the Art of Japan*. London: John Murray, 1920.
- 莱辛:《拉奥孔》,朱光潜译。北京:人民文学出版社,1979年。
- [Lessing, Gotthold Ephraim. *Laocoon* (la ao kong). Trans. Zhu Guangqian. Beijing: People's Literature Publishing House, 1979.]
- 李健:“‘气韵’美学意义的构成及其当代价值”,《中国文学批评》1(2021):85-95。
- [Li, Jian. "The Composition of the Aesthetic Meaning of 'Qi Yun' and Its Contemporary Value" (qi yun mei xue yi yi de gou cheng ji qi dang dai jia zhi). *Chinese Literature Criticism* 1 (2021): 85-95.]
- Lipps, Theodor. *Ästhetik. Psychologie des Schönen und der Kunst*. Vol. II. Leipzig: Leopold Voss, 1906.
- 刘熙载:“艺概”,《历代书法论文选》,黄简编。上海:上海书画出版社,2014年。681-716。

- [Liu, Xizai. "Art Theory Research" (yi gai). *Selected Calligraphic Essays of Ancient China*. Ed. Huang Jian. Shanghai: Shanghai Calligraphy and Painting Press, 2014. 681-716.]
- 刘旭光：“‘气韵生动’的一次域外之旅——艺术与美学概念的民族性与普适性”，《中国文学批评》1(2021)：74-84。
- [Liu, Xuguang. "An Extra Oversea Journey of 'Vividness of Qi Yun': Nationality and Universality of Art and Aesthetic Concepts" (qi yun sheng dong de yi ci yu wai zhi lu: yi shu yu mei xue gai nian de min zu xing yu pu shi xing). *Chinese Literary Criticism* 1 (2021) : 74-84.]
- Morris, Charles William. *Foundations of the Theory of Signs*. Chicago: University of Chicago Press, 1938.
- Peirce, Charles Sanders. *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*. Vol. II. Eds. Charles Hartshorne and Paul Weiss. Cambridge: Harvard University Press, 1932.
- . *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*. Vol. VI. Eds. Charles Hartshorne and Paul Weiss. Cambridge: Harvard University Press, 1935.
- 钱钟书：《管锥编》第4册。北京：中华书局，1979年。
- [Qian, Zhongshu. *Limited Views: Essays on Ideas and Letters* (guan zhui bian). Vol. IV. Beijing: Zhonghua Book Company, 1979.]
- 邱振中：《书法的形态与阐释》。北京：中国人民大学出版社，2011年。
- [Qiu, Zhenzhong. *The Form of Calligraphic Art and Its Interpretation* (shu fa de xing tai yu chan shi). Beijing: China Renmin University Press, 2011.]
- 阮璞：《中国画史论辨》。西安：陕西人民美术出版社，1993年。
- [Ruan, Pu. *Discussion and Discernment on the History of Chinese Painting* (zhong guo hua shi lun bian). Xi'an: Shaanxi People's Fine Arts Publishing House, 1993.]
- 沈宗骞：“芥舟学画编论山水”，《中国古代画论类编》，俞剑华编选。北京：人民美术出版社，2014年。870-916。
- [Shen, Zongqian. "Essay on Painting by Jiezhou: On Landscapes" (jie zhou xue hua bian lun shan shui). *Ancient Chinese Painting Theory*. Ed. Yu Jianhua. Beijing: People's Fine Arts Publishing House, 2014. 870-916.]
- 谭光辉：“‘意境’理论的符号学原理”，《符号与传媒》5(2012)：124-129。
- [Tan, Guanghui. "Semiotic Principles of the Theory of 'Yi Jing'" (yi jing li lun de fu hao xue yuan li). *Signs and Media* 5(2012) :124-129.]
- 唐岱：“绘事发微”，《中国古代画论类编》，俞剑华编选。北京：人民美术出版社，2014年。847-979。
- [Tang, Dai. "On the Subtleties of Painting" (hui shi fa wei). *Ancient Chinese Painting Theory*. Ed. Yu Jianhua. Beijing: People's Fine Arts Publishing House, 2014. 847-979.]
- Tate, Allen. *The Men of Letters in the Modern World: Selected Essays 1928-1955*. New York: Meridian, 1956.
- 滕固：“气韵生动略辩”，《滕固艺术文集》，沈宁编。上海：上海人民出版社，2003年。64-66。
- [Teng, Gu. "A Brief Discussion of Lively Rhythm" (qi yun sheng dong lue bian). *Teng Gu's Art Essay Collection*. Ed. Shen Ning. Shanghai: Shanghai People's Publishing House, 2003. 64-66.]
- ：“艺术之节奏”，《滕固艺术文集》，沈宁编。上海：上海人民出版社，2003年。371-377。
- [---. "The Rhythm of Art" (yi shu zhi jie zou). *Teng Gu's Art Essay Collection*. Ed. Shen Ning. Shanghai: Shanghai People's Publishing House, 2003. 371-377.]
- ：“中国美术小史”，《滕固艺术文集》，沈宁编。上海：上海人民出版社，2003年。71-93。
- [---. "A Short History of Chinese Art" (zhong guo mei shu xiao shi). *Teng Gu's Art Essay*

- Collection. Ed. Shen Ning. Shanghai: Shanghai People's Publishing House, 2003. 71-93.]
- Waley, Arthur. "Chinese Philosophy of Art I: Note on the Six 'Methods'." *The Burlington Magazine for Connoisseurs* 37. 213 (1920): 309-310.
- 王维: "山水诀", 《中国古代画论类编》, 俞剑华编选。北京: 人民美术出版社, 2014年。592-595。
- [Wang, Wei. "How to Paint Mountain and Water" (shan shui jue). *Ancient Chinese Painting Theory*. Ed. Yu Jianhua. Beijing: People's Fine Arts Publishing House, 2014. 592-595.]
- 谢赫: 《古画品录》, 王伯敏标点注释。北京: 人民美术出版社, 1959年。
- [Xie, He. *The Catalogue of Ancient Paintings* (gu hua pin lu). Punctuation and Annot. Wang Bomin. Beijing: People's Fine Arts Publishing House, 1959.]
- 许慎: 《说文解字》。北京: 中华书局, 1963年。
- [Xu, Shen. *Shuo Wen Jie Zi*. Beijing: Zhonghua Book Company, 1963.]
- 于广华: "论中国书法'书象'的拓扑像似性", 《中国美学研究》21(2023): 206-223。
- [Yu, Guanghua. "Topological Iconicity of the Aesthetic Images of Chinese Calligraphy" (lun zhong guo shu fa shu xiang de tuo pu xiang si xing). *A Research on Chinese Aesthetics* 21 (2023): 206-223.]
- 俞剑华: 《国画研究》。桂林: 广西师范大学出版社, 2005年。
- [Yu, Jianhua. *Studies on Chinese Painting* (guo hua yan jiu). Guilin: Guangxi Normal University Press, 2005.]
- 赵毅衡: "艺术与动势", 《文艺争鸣》9(2020): 68-75。
- [Zhao, Yiheng. "Art and Momentum" (yi shu yu dong shi). *Literature and Art Controversy* 9 (2020): 68-75.]
- : "感觉质与呈符化: 当今符号美学的'新感性'趋势", 《符号与传媒》26(2023): 5-21。
- [---. "Qualia and Rhematization: The New Sensuousness' in Today's Semiotic Aesthetics" (gan jue zhi yu cheng fu hua: dang jin fu hao mei xue de xin gan xing qu shi). *Signs and Media* 26 (2023): 5-21.]
- 赵毅衡、罗贝贝: "艺术意义中的三维配置: 符形、符义、符用", 《福建师范大学学报》(哲学社会科学版)4(2022): 85-97。
- [Zhao, Yiheng and Luo Beibei. "Three Dimensional Configuration in Artistic Meaning: Syntactics, Semantics, and Pragmatics" (yi shu yi yi zhong de san wei pei zhi: fu xing fu yi fu yong). *Journal of Fujian Normal University (Philosophy and Social Sciences Edition)* 4 (2022): 85-97.]
- 宗白华: "论中西画法的渊源与基础", 《宗白华全集》第2卷。合肥: 安徽教育出版社, 1994年。98-112。
- [Zong, Baihua. "On the Origins and Foundations of Chinese and Western Painting Techniques" (lun zhong xi hua fa de yuan yuan yu ji chu). *The Complete Works of Zong Baihua*. Vol. II. Hefei: Anhui Education Press, 1994. 98-112.]
- : "徐悲鸿与中国绘画", 《宗白华全集》第2卷。合肥: 安徽教育出版社, 1994年。49-52。
- [---. "Xu Beihong and Chinese Painting" (xu bei hong yu zhong guo hui hua). *The Complete Works of Zong Baihua*. Vol. II. Hefei: Anhui Education Press, 1994. 49-52.]