云南农业大学学报（社会科学），2016，10（3）：111－116　　http：//xb. ynau. edu. cn
Journal of Yunnan Agricultural University（Social Science）　　E－mail：ynndxbsk@ qq. com

DOI：10. 3969/j. issn. 1004－390X（s）. 2016. 03. 023

# 宗炳“真精神”与《画山水序》之理论架构

窦　薇
（云南农业大学 学报编辑部，云南 昆明 650201）

**摘要**：文章首先阐释了宗炳“真精神”的内涵，即：以自然人性论为基础的“天人合一”的体道境界；在此基础上提出：其著名的美学命题“澄怀味象”，是一种基于“真精神”基础之上的审美心胸论和审美体验论，它要求主体在纯净的心灵状态下去体会蕴含在自然山水中的，作为哲学本体与审美本体的“道”。

**关键词**：“真精神”；审美心胸论；审美体验论
**中图分类号**：I 206　　**文献标志码**：A　　**文章编号**：1004－390X（2016）03－0111－06

# The Theoretical Framework of *Preface of Drawing Landscape* Based on Real Sprit of Zongbing

DOU Wei
（Journal Editorial Department，Yunnan Agricultural University，Kunming 650201，China）

**Abstract**：This paper interprets the connotation of real sprit owned by Zongbing firstly，that is：the realm of feeling good about Tao based on the theory of human nature；on this basis，this paper holds that the famous aesthetical proposition，quiet taste of image，is a kind of theory about aesthetical breadth of mind and experience based on the real sprit，and this proposition requires the aesthetic subject to realize the Tao considered as philosophical and aesthetical ontology，which containing in landscape，under the pure state of mind.

**Keywords**：real spirit；aesthetic breadth of mind；aesthetic experience

宗炳是南朝著名画论家，其《画山水序》是中国古代第一篇正式的山水画论，文中提出了“澄怀味象”的美学命题。此命题的提出，受到道家老庄思想的影响，它的理论架构与宗炳基于道家哲学基础之上的“真精神”密切相关。在解读此命题之前，首先阐释宗炳“真精神”之内涵。

## 一、何为“真精神”？

宗炳之“真精神”内涵有二：其一，指以道家自然人性论为基础的天然之性；其二，指以道家“天人合一”为基础的体道境界。宗炳“真精神”的两层含义均与道家思想有关，但宗炳同时也是个虔诚的佛教信徒，曾到庐山，在阿弥陀佛像前宣誓死后要往生弥陀净土，并与释慧远考寻文义，著有《明佛伦》，阐明佛教宗义……，因此，何以见得“真精神”就是道家之自然精神？

此问题可以从宗炳本传中得到考证。《宋书》卷九十三、《南史》卷七十五均有宗炳列传，二者对宗炳的记载大体相同，故文本考证以《宋书》为主[1]。宗炳祖上为官，“祖承宜都太守”；从小有一个良好的学习环境，“父繇之，湘乡令，母同郡师氏，聪辩有学义，教授诸子”；早年文名乡里，“炳居丧过礼，为乡闾所称”。宗炳有如

收稿日期：2015－12－16　　修回日期：2016－02－23　　网络出版日期：2016－05－25　T 08：49
作者简介：窦薇（1981—），女，云南易门人，讲师，博士，主要从事中国古代文学理论与文艺美学研究。
网络出版地址：http://www. cnki. net/kcms/detail/53. 1044. S. 20160525. 0849. 046. html

此优越的条件，多次受到召用，皆不就。如东晋末年，刘毅、刘道怜等先后召用，不就；入宋后，朝廷多次征召，亦不应："高祖纳之，辟炳为主簿，不起""高祖召为太尉参军，不就""高祖开府辟召，下书……南阳宗炳，雁门周继之……并辟太尉，皆不起"。宗炳多次拒绝朝廷征用，不是因为生活条件优越，"二兄早卒，孤累甚多，家贫无以相赡，颇营稼穑"，而是因为"栖丘饮谷，三十余年""好山水，爱远游""每游山水，往辄忘返"。宗炳不慕功名，向往自然的天然性情和庄子颇相似。庄子也有身处贫困，却拒绝出仕的经历。《秋水》中记载：庄子钓于濮水，楚王使大夫二人请庄子出仕，庄子以神龟宁"曳尾于涂中"而不愿"死为留骨而贵""藏之庙堂之上"的故事来表明自己不愿出仕，为富贵荣华而累其形神，不得自由的心迹。庄子隐居不仕的自然人性影响了魏晋时期的士人，塑造了他们追求自由，热爱自然的性格特征。如《晋书·阮籍传》记载竹林七贤："登山临水，竟日忘归"[2]。士人们享受自然，并为之愉悦。如《世说新语·言语》所云："顾长康从会稽还，人问山川之美，顾云：'千岩竞秀，万壑争流，草木蒙笼其上，若云兴霞蔚'"[3]；又云："王子敬曰：'从山阴道上行，山川自相映发，使人应接不暇。若秋冬之际，尤难为怀'"[3]。同时期的宗炳难免受到同样的影响，故宗炳的"真精神"中含有自然人性论的因素。

此外，《宋书》中还有记载：宗炳有疾还江陵，叹曰："老疾俱至，名山恐难遍睹，惟当澄怀观道，卧以游之。"其中，"澄怀观道"就是一种天人合一的体道境界。宗炳是一个虔诚的佛教徒，《明佛论》是阐明佛教宗义的文章，主旨是谈佛家的"因果报应"，但他对佛教的崇信，主要是注重于死后灵魂不灭。宗炳认为人要得到好的报应，就要"洗心养身"。《明佛论》中明确指出："且已坟典已逸，俗儒所编，专在治迹，言有出于表，或散没于史策，或灭绝于坑焚。若老子、庄周之道，松乔列真之术，信可以洗心养身"[4]。"洗心"和"澄怀"一致，就是要心无杂念，这和庄子强调的"斋以静心"是一致的。宗炳在"洗心""澄怀""心斋"的自然心胸之基础上提出"观道"的要求，这其实就是在追求一种"天人合一"的"体道"境界。其中，所体之道，就是老庄的自然之道。在体道过程中，作为主体的人尊崇自然人性，顺应客观自然，反对人为，提倡素朴之性以及天然真性，在一片空明澄澈的宁静胸怀中去体验道的存在。宗炳把这种体验方式转移到绘画理论建设中，便产生了"澄怀味象"的著名命题。它要求创作主体在创作过程中进入一种虚静状态，与创作对象融为一体，去体会艺术创作的审美之"道"以及蕴含其中的宇宙、自然及生命的奥妙。这种"天人合一"的体道境界，是人的一种最纯粹的存在状态，即"本真之在"，它也是一种具有审美精神的存在状态。宗炳把此种境界以及存在方式用于山水画的理论论证，因而把它称为宗炳之"真精神"。作为"本真存在"的"真精神"印证了《画山水序》中所提出的"澄怀味象"的理论命题。

## 二、道、象、理、神：画家"真精神"呈现之客体对象

"澄怀味象"说是一个关于审美心胸、审美直觉与审美体验的著名论题。审美是一个过程，包括审美对象和审美主体两个重要元素。《画山水序》中的审美对象是自然山水，但这是一种具象化的审美对象，文章在自然山水的基础上提出了抽象化的审美对象，即蕴含于自然山水中的"道""象""理""神"。此四者融为一体，又统一于"道"，是需要主体心灵进入一种绝对澄明的状态才能体悟得到的山水精神与生命精神。

### （一）道：自然山水的内在生命精神

文中多次谈到"道""圣人含道暎物""圣人以神法道""山水以形媚道"。老庄之"道"是一个抽象的哲学概念，既可形上，亦可形下。"道"可以是宇宙最高的本体存在，可以是认识的最高规律和原则，还可以是人生存在的最高境界，它涉及哲学研究体系的各个主要层面。基于老庄之上的山水之"道"，是本体论层面的宇宙之高级存在，是蕴含于山水中的生命精神。山水之"象"、之"理"、之"神"依"道"而存在，是"道"的体现，亦是山水生命精神的另一种呈现，是居于抽象和具象之间的一些概念。老庄之"道"崇尚自然，老子之"自然"概念是指一种不受外在意志干扰的，让事物顺应它本身所具有

的可能去发展的态度，含有“自己如此”之义。庄子之“自然”概念秉承老子而来，除“自己如此”之义而外还包括“宇宙自然”之义，并进一步落实于人的性情与精神层面，指人性情之自然状态，以及精神之自由境界。虽然老子之“自然”概念和“宇宙自然”无关，庄子之“自然”概念内涵大于“宇宙自然”，但老庄之“道”均崇尚自然山水，这是不争之实。宗炳热爱自然山水，山水画是对自然山水的浓缩表现，是其林泉之心的一种寄托。《宋书》载：“（宗炳）好山水，爱远游，西陟荆、巫，南登衡岳，因而结宇衡山，欲怀尚平之志。有疾还江陵，叹曰：‘老疾俱至，名山恐难遍睹，唯当澄怀观道，卧以游之’”。可见，宗炳所观之“道”与自然山水密切相关，是内在于自然山水的生命精神，此生命精神就是自然山水的生机、生趣与生意。北宋绘画理论家董逌在《广川画跋》中说：“凡赋形出象，发于生意，得之自然”[5]。大致与董氏同时的韩拙在《山水纯泉集》中说，绘画“本乎自然气韵，以全其生意”[6]。可见，宇宙的终极生命是道，道的内在精神就是“自然”，它是一切生命得以存在的内在推动力，是自然而然的生存之理，自发自生的运动之力，自由自在的超越之性。

（二）象：自然山水的心灵意象

“道”由形上向形下落实，便形成“象”。“象”不是某一山水景象的具体形象，而是一切山水形象之共象，具有概括性。宗炳之“澄怀味象”，所味之“象”，就是一切山水之“象”，故需要在一片空明澄澈的心境中才能够体悟。宗炳所言之“象”和《周易》之“象”颇为相似。《易传·系辞传》云：“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”[7]。《周易》之“象”是圣人“观物”的结果，是圣人从对宇宙天地物象的直接观察与感受中提取的一些抽象性的符号。这些符号既是对客体观照摹仿的产物，也是主体心灵创造的结果。宗炳之“象”同样是对自然景物的概括与提取，是心灵中的一种意象。只不过和《周易》之“象”相比，它已不是抽象的符号，而是主体对自然山水进行概括的心中之象，它在艺术传达的过程中生成笔墨语言。玄学创始人王弼在《周易略例·明象》提出了一系列关于意象关系的论题，比如“夫象者，出意者也”“象生于意，故可寻象以观意”“意以象尽”，“象者所以得意，得意而忘象”……[8]。这说明“意”与“象”是相互关联的一个整体，“意”是主体之意，“象”是客体之象，“意象”是一个包含主客因素的形象图景。王弼之“意象”较之《周易》之“象”，更加具象化，它是主观精神的外化。宗炳所味之“象”介于《周易》之“象”与王弼之“意象”中间，较之“易象”而言，多了些形象化；较之“意象”而言，又少了些主体色彩，它更趋向于对蕴含于自然山水中的玄理之探索。具体而言，“象”是“道”的形式与载体，“道”是“象”的生命和灵魂，“象”因为依“道”而存，故摆脱了具象性而具有了抽象色彩，成为了老子之承载宇宙本体的“大象”以及庄子之恍惚迷离的“象罔”，因而需要在一种特殊的精神状态下才能够感悟。

（三）理：自然山水的特殊规律

“道”之本体是形上的，“道”向形下落实的过程中，既成“象”又成“理”。“道”是恒常的、绝对的，“象”与“理”是变化的、相对的。“理”成物之“象”，“理”因“象”而见，因“道”而生，故“道”可生“理”“理”显现于“象”中。文中亦多次言“理”，比如“理绝于中古之上者，可意求于千载之下”、“应目会心为理”、“神超理得”、“理入影迹”等。“道”与“理”的关系，韩非子在《解老篇》中论说得最为清楚。他说：“道者，万物之所以然，万理之所稽也。理者，成物之文也；道者，万物之所以成也……稽万物之理，故不得不化，不得不化故无常操”[9]。可见，“道”是统领万物的总规律，是蕴含于万物中的、各种规律的总依据；“理”为“道”之所创生，它是相对和变化的，是每个事物之所依据而存在的具体规律。“理”因“道”生，故具有了“道”之抽象性，“道”不可知，只可“悟”，因此“理”亦非实存之理，它同样需要主体心灵去感悟，只不过它的抽象程度不如“道”，它可是“此理”，亦可是“彼理”，依据具体情况而变动。文中“理绝于中古之上者，可意求于千载之下”是说古圣人的学说虽然隐没于中古之上，距今千载，但仍可以通过心意去探索，

所以，亲临山水，反复观览，可以体悟到山水之“道”。“应目会心为理”是说通过眼睛观察，从外界摄取物象，心中有所体会，便可得山水之“理”。“神超理得”是说主体精神超脱于尘浊之外，“理”便随之而得。“理入影迹”是说主体精神感通于作品之上，“理”便进入作品之中。故据文中“理”所出现的言论可知，对于山水之“理”的把握，和“道”一样，需要主体拥有空灵澄澈的襟怀，去体会和感悟。

（四）神：自然山水的风神体貌

“神”与“象”“理”一样依“道”而生，是蕴涵于自然山水中的又一个需要感悟而知的哲学概念。“神”与“象”“理”的关系是平级的，相互包蕴，相互呈现。“象”与“理”显现之处亦是“神”呈现之处。文中出现的“神”有两种状况：一种是主体之精神，比如“以神法道”“畅神”；一种是山水之神，比如“应会感神”“神本亡端”。此处所言为后者。对山水之“形神”的探讨在山水画兴起的魏晋时代已初具规模。由东晋顾恺之“传神写照”而来的人物画品评标准迁入山水画之中，“神”由人物之内在精神转变而成山水之神。山水之“神”的体现在于“气韵生动”。“气韵生动”可用于人物画，亦可用于山水画。用于山水画时，特指“笔墨”因素的介入，所显现的山水之“神”。比如清唐岱《绘事发微》就说过：“气韵由笔墨而生”[10]。《画山水序》中所提到的山水之“质有而趣灵”就是人物画之“传神”论在山水画中的运用，是魏晋南北朝时期山水画对“传神论”的拓展。其中，“质有”是指山水形质的存在，“趣”陈传席注：“此字同取。有时作进取、接受解”[11]。并引《庄子·秋水》、郭象《齐物论注》、王羲之《兰亭序》之同类用法为例。“灵”是“神”在物上的寄托。宗炳《明佛论》说：“自道而降，便入精神”。《庄子·知北游》说：“精神生于道”。由此可见“神”含于“道”之中，“神”是“灵”的显现，“灵”的核心是“道”“趣灵”即“趣道”，也即“取道”。这也再一次印证了山水之“道”形而上的最高地位，“神”“理”“象”都是“道”的显现。此外，文中还提到“以形写形，以色貌色”，就是说以山水本来之形、色绘成画面山水之形、色。“形”与“神”相对，指自然山水之外在形貌。对山水内在精神的表现离不开对外在形貌的逼真描绘，只有“类之成巧”，才能“目亦同应”“心亦俱会”。“类”即“绘”之义，绘之精巧，才能使观者所看和所想与绘者发生共鸣。

## 三、“澄怀”与“味象”：画家“真精神”呈现之主体途径

（一）澄怀：审美心胸论

作为审美客体的自然山水，除以具象方式存在的外在形貌之外，还有内在于形貌之中的“道”“象”“理”“神”。对外在形貌的感知是表层的“看”，对内在精神的感知则是深层的“观”。对于如何“观”，宗炳提出了“澄怀”一说。“澄怀”说实际就是审美心胸论，它要求内观山水之“道”“象”“理”“神”前，必须拥有一颗纯净的心灵。其实，在宗炳的“澄怀”说提出之前，就有老子之“涤除玄鉴”，庄子之“心斋”“坐忘”，荀子之“虚壹而静”；之后有陆机“收视反听，耽思傍讯”，刘勰之“疏瀹五脏，澡雪精神”……，它们均为中国古典文艺关于审美心胸的著名命题。宗炳之“澄怀”说秉承老庄而来。关于老子“涤除玄鉴”的命题，高亨先生释云：“玄鉴者，内心之光明，为形而上之镜，能照察事物，故谓之玄鉴”[12]。所谓“涤除”，即清除内心的杂念与世俗之偏见。陈鼓应先生说：“‘涤除玄鉴’，即是洗清杂念，摒除妄见，而返自内心的本明”[13]。庄子在老子的基础上形成了“心斋”与“坐忘”之说。“心斋”说要求在“体道”之前保持内心的“虚静”；“坐忘”实际就是一个逐渐削减、净化心灵的过程，即通过“堕肢体”“黜聪明”“离形去知”的扬弃过程和“外天下”“外物”“外生”的修养过程，使心灵处于一种“虚空”状态，此时，便具备了审美的必要条件。其实，老子之“涤除玄鉴”，庄子之“心斋”“坐忘”主要讲的是对“天道”的体验，是一种哲学本体论；而宗炳“澄怀”所体之“道”则是指蕴含于山水自然中的审美本体，因而具备了美学的精神。在宗炳之后，历代画论中出现了很多关于审美心胸的言论。比如张彦远在《历代名画记》把绘画欣赏的心理特点概括为：“凝神遐想，妙悟自然，物我两忘，离形去

智”[14]。郭熙在《林泉高志》中指出，欣赏者如果不能做到“万虑消沉”则“佳句妙意，亦看不出，幽情美趣，亦想不成”[15]。清布颜图《画学心法问答》要求创作者“胸涤尘埃、气消烟火，操笔如在深山，居处如同野壑”[16]。清沈宗骞《芥舟学画编》说作画应先“平其争竞躁烦之念，息其机巧便利之风”……[17]。无论从创作者还是从欣赏者角度而言，在艺术创作或欣赏之前，都需具备一个纯净的审美胸怀，才能体悟到蕴含在作品中的审美之“道”。

（二）味象：审美直觉论与审美体验论

在“澄怀”的基础上宗炳进一步提出了“味象”说，“味象”其实是一种内观之法。对于画家而言，内观之法就是创作中发生于心理层次的直觉和体验的方法。直觉与体验是心灵存在与活动的主要方式，前者与“知”相联系，后者与“情感”相关。但是，“知”不同于对象认识，不是对客观对象进行科学的实证分析，而是人与对象融为一体，对对象进行直观把握，人在对象中存在，人与对象相互作用。审美直觉是一种当下之悟，直指审美对象之本体生命；审美体验是一个过程，呈现出从低级到高级，从外部到内部，从浅层到深层之感悟的层级关系。直觉与体验往往是一个整体，二者共同构成中国哲学特有的认知方式，即一种以境界体验为主的情感性认知。这些以内观为主的认知方法能够使画家专注于自我的内心世界，去体会蕴含于物象中的“道”。庄子曾用“用志不分，乃凝于神”来实现对“道”的体认。对于画家而言，“凝神”能够使注意力高度集中，创造一个心志专一的心理基础，在此基础上就能实现对画中之“道”的体现。画中之“道”不同于老庄之“道”，它是老庄之道的具象化，但是它拥有老庄之道的种种特性，比如：神秘性、变化性、抽象性、不可言说性……。画家只有在虚静的状态下，才能体悟到画之“道”的存在，并在专一的心志下通过绘画语言去描述画“道”之精髓，去无限地接近于“道”。

《庄子》文本中多次出现以审美直觉与体验为基础的“体道”的故事。比如《养生主》中“庖丁解牛”从“始臣之解牛之时，所见无非全牛”到“三年之后，未尝见全牛也”再到“方今之时，臣以神遇而不以目视，官知止而神欲行”就是一个以直觉和体验为主的渐进的体道过程。又如《达生》篇中“梓庆削木为据”之“斋以静心。斋三日不敢怀庆赏爵禄；斋五日，不敢怀非誉巧拙；斋七日，辄然忘吾有四肢形体也”，就是一个从外在之功名利禄到内在之智巧之心再到四肢形体的抛弃过程，在此过程中实现对“道”的观照。宗炳用以体验山水之“道”的“味象”说在《画山水序》中通过“应目”“会心”“畅神”三个层次来阐明审美境界的实现途径。“应目”是最低层次的审美活动，是指在观察自然山水时要遵从视觉现象。视觉现象是表象，表象往往刺激欣赏者的视觉器官形成审美直觉的触发点，在此基础上，伴随审美体验，在一个渐进的过程中逐渐感悟到物象的本体。故随“应目”而至的“会心”，是一个思考的过程，是对视觉中的自然山水之认识进行主观加工和改造的过程。在此过程中，自然山水逐渐渗入了主观色彩，成为了人化的自然。待主体心灵与自然山水弥合了分离，最终融为一体时，就进入了一种人与自然合一的境界，即“天人合一”的境界，此时主体与自然山水物我不分，主体精神进入了一种绝对自由的境界，这种境界就是“畅神”的境界，也是审美体验的高级境界。宗炳审美境界实现的三个途径是一个渐进的过程，就像庄子在《人间世》中所云：“无听之以耳，而听之以心，无听之以心，而听之以气”，其实就是审美体验从初级的“耳目”感官到中级的“心意、情感”，最后到高级的精神人格“气”的逐级提升的过程。在这一过程中，审美主体首先通过“澄怀”塑造了一个超越世俗、功利的审美心胸，在此基础上通过耳目感官、心神意志去体验审美对象，最后达到身与物化，神与物游的审美境界。《画山水序》一文中，宗炳最后说：“圣贤暎于绝代，万趣融其神思。余复何为哉，畅神而已。神之所畅，孰有先焉”。“圣贤暎于绝代”意为圣贤的思想照耀着荒远的年代；“万趣融其神思”意为山水画中无穷的景致之灵和自己的精神相融洽，引发人无限的感受、向往和思索。徐复观曾经这样分析宗炳的这一段话，他说：“自己之精神，解放于形神相融之山林中，与山林之灵之神同向无限中飞跃，而‘圣贤暎于绝代’无时间之限制；‘万趣融其神思’无空间之间隔；此谓之‘畅神’，实即庄

子所谓逍遥游”[18]。可见，经过“澄怀味象”的审美活动，不仅能对圣人之“道”理解得更为深刻，而且能达到精神的高度娱悦和精神的绝对自由，这就是宗炳所言之“畅神”。

## 四、结束语

宗炳的“真精神”就是一种以自然人性为基础的“天人合一”的体道境界，在此基础上所提出的“澄怀味象”的美学命题就是一种审美心胸论与体验论。它要求“体道”主体与创作主体摒弃世俗的种种功利、欲望以及杂念，使心灵进入一种纯粹的澄明状态中去分别体会作为哲学本体和审美本体的“道”。“道”之哲学本体在宗炳的理论体系中演化出“象”“神”“理”等具有美学特质的本体概念，它们均成为了宗炳山水美学中必须通过“澄怀”和“味象”的心理体验过程才能感知的审美对象。在此基础上，进一步探讨了基于“澄怀味象”基础上的审美心胸论和审美体验论。

## [参考文献]


[1] 沈约. 宋书·卷九十三 [M]. 北京：中华书局，1983：2278.

[2] 房玄龄. 晋书·卷四十九 [M]. 长春：吉林人民出版社，1995：796.

[3] 刘义庆撰. 世说新语 [M]. 上海：上海古籍出版社，1982：92.

[4] 严可均. 全宋文·卷二十一 [M]. 北京：中华书局，1958.

[5] 董逌. 广川画跋 [M]. 长沙：湖南美术出版社，2004：285.

[6] 韩拙. 山水纯泉集 [M]. 长沙：湖南美术出版社，2006：87.

[7] 王弼. 周易注疏 [M]. 北京：中央编译出版社，2013：337.

[8] 王弼. 周易略例·明象 [M]. 北京：中华书局，2005：609.

[9] 韩非. 韩非子·解老 [M]. 上海：上海人民出版社，1974：326.

[10] 唐岱. 绘事发微 [M]. 北京：文物出版社，1982：404.

[11] 陈传席. 中国绘画美学史 [M]. 北京：人民美术出版社，2009：46.

[12] 高亨. 老子正诂 [M]. 北京：中国书店，1988：24.

[13] 陈鼓应. 老子今注今译 [M]. 北京：商务印书馆，2005：110.

[14] 张彦远. 历代名画记·论画体工用拓写 [M]. 长沙：湖南美术出版社，2006：179.

[15] 郭熙. 林泉高志·画意 [M]. 北京：文物出版社，1982：72.

[16] 布颜图. 画学心法问答 [M]. 北京：人民美术出版社，1957：955.

[17] 沈宗骞. 芥舟学画编 [M]. 北京：人民美术出版社，1957：865.

[18] 徐复观. 中国艺术精神 [M]. 上海：华东师范大学出版社，2001：144.