

学思想。

第一节 宗炳《画山水序》的美学思想

魏晋南北朝绘画艺术的重心仍在人物画。晋宋之际,开始出现独立的山水画。唐代张彦远《历代名画记》记载了若干,如顾恺之《绢六幅图山水》、戴逵《吴中溪山邑居图》、戴勃《九州名山图》等。有关山水绘画的理论总结也开始出现。顾恺之论画说:“凡画人最难,次山水,次狗马”^①,并写有《画云台山记》,可见当时山水绘画已经积累了一些创作经验。

刘宋时期,宗炳自为《画山水序》,王微作《叙画》,前者为序,后者为书信,两文提供了对山水画的 艺术规律、艺术特征的独到认识,颇有理论价值,同为“中国真正的山水画论”^②的开端之作。宗、王两人都寄情山水,栖隐绝俗^③,对于山水绘画有着出乎本性的爱好。《宋书》本传中都提到他们作了大量的山水画,只可惜迭经变乱,这些画竟都没有留存下来。《历代名画记》对他们二人比较推重。张彦远感慨说:“图画者,所以鉴戒贤愚,怡悦情性,若非穷玄妙于意表,安能合神变乎天机?宗炳、王微皆拟迹巢由,放情林壑,与琴酒而俱适,纵烟霞而独往。各有画序,意远迹高,不知画者,难可与论。”^④两人画论中的美学思想,既是刘宋时期艺术美学的主要创获,也是南朝美学的重要组成部分。本节论宗炳《画山水序》的美学思想,下一节则论王微《叙画》的美学价值。

有关宗炳及其《画山水序》,有两点必须先加以说明。其一,宗炳与同期山水诗人谢灵运对山水的基本态度是有区别的。宗炳本性喜好山

① 张彦远:《历代名画记》卷五,第52页,沈阳:辽宁教育出版社,2001年。

② 徐复观:《中国艺术精神》,第141页,上海:华东师范大学出版社,2001年。

③ 《宋书·隐逸传》说“(宗炳)志托丘园,自求衡华。恬静之操,久而不渝。”《宋书·王微传》说:“(王)微栖志贞深,文行悖洽。生自华宗,身安隐素。”分别见《宋书》第2277页、1672页。

④ 张彦远:《历代名画记》卷六,第61页。晋宋之后,迭经“侯景之乱”、江陵之陷,以及隋炀帝扬州船覆之祸,前代名画所存寥寥。唐时,张彦远即已无缘得见宗炳、王微的山水画作,因而《历代名画记》中亦未有记载。

水,自觉沉浸在山水之美中,这种山水情怀一直保持到终老。他与山水是无间的,心中并无其他潜在的功利欲求。这样的态度,有如陶弘景回答梁武帝的诗:“山中何所有?岭上多白云。只可自怡悦,不堪持寄君。”^①宗炳沉浸在山水之中,是因为山水之美可以给他带来无尽的怡悦。不过,这样的怡悦,必须是心中一片澄澈之人方能体会得来。比如那岭上的白云,我心为之怡悦,对方如果没有闲静、澄澈的心境来领会,恐怕就“不堪持寄”了。正因为宗炳面对山水时没有功利欲求,所以,他的《登半石山诗》、《登白鸟山诗》纯粹描绘山上景物,不杂入其他。谢灵运免官后山居始宁,当他沉浸在山水之中的时候,确也深深地领会到了山水之美。不过,他心中总还是无法淡忘现实时世,在他再三强调一种闲旷清虚的心境时,我们总能体会到他内心某处其实还隐藏着很深的纠结。谢灵运以山水之美来抚平内心郁积(尽管这种郁积有时隐藏极深),每当面对山水时,他的内心其实是有所欲求的。这就决定了他无法始终如一地沉浸在山水之中,每每在诗歌后段谈玄,以特殊的方式来自我排遣。

其二,由于诗歌和绘画有着不同的审美传统,晋宋时期山水诗和山水画走向不同。晋宋之际,山水诗从玄言诗中脱胎而成,所以,谢灵运的山水诗带有谈玄的成分,追求恬淡清虚。从总体来说,此后的山水诗逐渐走向类似宗炳《登半石山诗》的路径,即注重体物,以景写境。山水画则是从人物画中脱胎而来,而“人物至六朝,由‘生动’入于‘神’亦自然之发展也”^②。就艺术表现本身而言,虽然“唐以前之山水画仍不脱装饰意味,只显刻画技巧之长,而乏气韵生动之致”^③,但是,晋宋山水画的美学理想追随着此期的人物画,本然地超越形似,而追求神韵。

在这样的视野中来考察宗炳《画山水序》,我们认为,其美学思想主要包括以下三个方面:“澄怀味像”、“以形写形”和“畅神”。

首先,宗炳山水美学的基点是“澄怀味像”。《画山水序》开篇说:“圣

① 陶弘景:《诏问山中何所有赋诗以答》,《先秦汉魏晋南北朝诗》,第1814页。

② 邓以蛰:《画理探微》,见《邓以蛰全集》,第201页,合肥:安徽教育出版社,1998年。

③ 同上书,第206页。

人含道应物，贤者澄怀味像。至于山水，质有而趣灵，是以轩辕、尧、孔、广成、大隗、许由、孤竹之流，必有崆峒、具茨、藐姑、箕首、大蒙之游焉。又称仁智之乐焉。夫圣人以神发道而贤者通，山水以形媚道而仁者乐，不亦几乎？”^①在这段话中，圣人“含道应物”、“以神发道”，与三国时王弼所说的圣人相似。圣人“神明茂故能体冲和以通无”，“应物而无累于物者也”（《三国志·魏书·钟会传》），圣人神明秀出，所以能够体道应物，无往而非大道之流。圣人体大道而入于万有，贤者则由万有而体察大道。从山水审美的角度来说，“澄怀味像”，与《宋书》本传说“澄怀观道，卧以游之”，两者指的是“同一个心理过程”^②，即“澄怀”→“味像”→“观道”。宗炳认为，要进行审美观照，首先要有审美的心胸，这是审美的必要条件。因此，必须先空虚其心，令心中一片澄澈朗然，然后方可。“像”，这里指山水物象，严格地说，是作为审美形象的山水风物。一个人抛开了外在的纷扰尘滓，心境空明虚静，便可无所羁绊地在山水的自在世界中游玩、品味。“道”，按宗白华先生的说法，指的是“这宇宙里最幽深最玄远却又弥沦万物的生命本体”^③，也就是大道。当一个人体悟到山水之美的自在世界，获得一种愉悦、欣喜的审美体验，便能由之而体悟到生生不息、周流万物的大道。

在自然山水之间为何可以实现“澄怀味像”、“澄怀观道”？这是因为山水的特殊质性，即：“质有而趣灵”，“以形媚道”。所谓“质有”，指的是山水有各种各样的特殊姿态、外形。“趣灵”，指的是山水特具的虚灵的意趣，也就是周流其间的大道。“媚”，使愉悦。宗炳认为，山水的外形姿态具有一种自在之美，使人愉悦，这是因为山水能够以其有限的外形姿态，显现那虚灵不昧的大道，显现宇宙万物的无限生机。也就是说，山水之美源于大道的化成，因而是形神的融合一如。沟通有限和无限，无限

① 凡引《画山水序》文字，均据张彦远《历代名画记》卷六所载，第59—60页。

② 叶朗：《中国美学史大纲》，第209页。关于“澄怀味象”这一美学命题的具体内涵和美学史意义，参读该书第207—212页。

③ 宗白华：《论〈世说新语〉和晋人的美》，《美学散步》，第187页。

表现在有限之中,通过有限而达到无限,这是魏晋玄学的基本思维方式,也是宗炳山水美学的基点。从宗炳对自然山水特质的认识来看,《画山水序》的美学思想是植根于魏晋玄学的,尤其是“老庄美学思想的体现”^①。

其次,宗炳认为,山水画的基本心法是“以形写形,以色貌色”。如果从《宋书》宗炳本传所载来看,“像”也可以意指凝定在山水画中的山水形象。自然山水中的美的世界如何转化为山水画中的美的世界?宗炳的基本心法是“以形写形,以色貌色”,也就是长时间地亲身游历、观赏自然山水,将其中的美的外形、颜色凝定为山水画中的美的外形、颜色。显然,宗炳是崇信“言尽意”的,所以认为“旨微于言象之外者,可心取于书策之内”。既然超于言象之外的微妙意旨还可以在典籍之中用心寻思得来,那么,亲身所历、亲眼所见的山水之美,也可以通过“画象布色”、“以形写形,以色貌色”而求取得到。

这一美学主张也反映了六朝人物山水画的基本观念。气韵生动是山水画、人物画所追求的审美理想,但是,“人物山水必托形以存,形必有所似,是形似当为山水之本”^②。所谓“以形写形,以色貌色”,实际上就是先追求形似,确立山水画之“本”。自然山水当然无法原样搬入山水画中,所以,这种形似还在于“类之成巧”、“诚能妙写”。宗炳也探讨了如何“成巧”、“妙写”,他已经认识到:“夫昆仑山之大,瞳子之小,迫目以寸,则其形莫睹,迺以数里,则可围于寸眸。诚由去之稍阔,则其见弥小。今张绡素以远映,则昆、阆之形可围于方寸之内。竖划三寸,当千仞之高;横墨数尺,体百里之迺。”这些实际上相当于今天绘画理论中所说的透视法。

在宗炳的山水美学中,山水画的基本心法在于形似,但山水画的审美理想却绝不止于形似。正如自然山水之中隐涵着大道的周流运行,山

^① 叶朗:《中国美学史大纲》,第207页。

^② 邓以蛰:《画理探微》,《邓以蛰全集》,第211页。

水画追求的正是以其山水形象沟通那虚灵不滞的大道，这也是所有中国艺术的最高理想。至于如何透过审美形象的形似而达到超越这一审美形象的“神超理得”的理想境界，由于刘宋时期山水画的实践经验和理论积累毕竟还相当有限，因而宗炳也没能更为深入地探究和阐述。不过，随着绘画艺术的逐渐发展，大致在南朝梁代末年，谢赫《古画品录》在这一方面就有了更为深入、系统的认识。

再次，宗炳认为，山水画的功用在于“畅神”。《宋书·隐逸传》本传说“凡所游履，皆图之于室，谓人曰：‘抚琴动操，欲令众山皆响。’”宗炳明明知道画面上的山水只是“一图”而已，却还冀望在自己弹奏琴曲的时候，声音能在山间回荡不绝，这其实与他“卧以游之”是同一心理。宗炳一生性好山水，在自然山水中游玩、鼓琴，品味山水之美，把捉山水的神韵，暮年卧躺室中，还无法割舍这种山水情怀。他在品赏山水画作之时，想象自己还如同以往一样游历名山胜水，获得无尽美感和愉悦，甚至在室内弹奏琴曲，还想如同以前山间奏琴一样，再听到众山的回音。“卧以游之”、“欲令众山皆响”，都凸显了山水画的特别功用，即《画山水序》所提出的“畅神”，它强调山水艺术的作用在于给人以精神上的愉悦、畅快、解脱。此前，东晋孙绰《天台山赋》已经提到过“释域中之常恋，畅超然之高情”的审美体验，《庐山诸道人游石门诗序》也提到游历石门山时“神以之畅”的审美感受，宗炳“畅神”之论应当就是承此而来。

《画山水序》说：“于是闲居理气，拂觞鸣琴，披图幽对，坐究四荒。不违天励之藁，独应无人之野。”这几句描述的就是宗炳静对山水画图而畅神的情状：闲居一室，虚空其心，有时对饮，或弹鸣琴，静静地展图品味，虽然身在室中，神思却远游穷荒之地，便领悟到天地万物都是大道所化成，山水亦是如此，仿佛间，独自遨游在广漠无人之野。宗炳的这种审美体验，明显受到《庄子》的影响。在宗炳的山水美学中，当他身在山水之间，可以“味像”、“观道”；而当他静对山水画图，同样可以“神超理得”。对一个探寻大道的人来说，山水和山水画具有同等重要的意义。如果山水画“类之成巧”，观赏者就可以披图应会，在山水形象中意会到神思与