

## 魏晉南北朝繪畫美學思想的整體考量\*

祁志祥

**【提要】** 魏晉南北朝時期，伴隨著繪畫創作的空前繁榮，繪畫美學突破了先秦兩漢時期的零星狀態，出現了一系列獨立、完整的理論著作。從這個時期的畫論涉及的主題來看，顧愷之的《畫雲臺山記》是最早的山水畫論，宗炳的《畫山水序》、王微的《敘畫》觸及山水畫的內在靈魂，曹植的《畫贊序》、顧愷之的《魏晉勝流畫贊》較多涉及人物畫論，謝赫《古畫品錄》提出的“六法”則兼指山水畫論與人物畫論而言。這個時期的畫論繼承先前繪畫“象物”的思想，肯定繪畫的認識功能和形似之美；不過受逍遙適性的玄風影響，又更重視對象內在精神、氣韻的傳達。在兼顧“應物象形”的同時注重“傳神”“媚道”，成為這個時期繪畫美學的整體特色。

**【關鍵詞】** 魏晉南北朝 繪畫美學 應物象形 傳神媚道

**【中圖分類號】** J201 **【文獻標識碼】** A **【文章編號】** 0874 - 1824 (2016) 03 - 0156 - 09

中國古代的繪畫美學理論在先秦兩漢的文化典籍中就偶有涉及，但還處於零星狀態。魏晉南北朝時期伴隨著繪畫創作的空前繁榮，出現了一系列獨立、完整的繪畫美學論著，如曹植的《畫贊序》，顧愷之的《魏晉勝流畫贊》、《畫雲臺山記》，宗炳的《畫山水序》，王微的《敘畫》，謝赫的《古畫品錄》等。從這個時期的畫論涉及的主題來看，顧愷之的《畫雲臺山記》是最早的山水畫論，宗炳的《畫山水序》、王微的《敘畫》觸及山水畫的內在靈魂，曹植的《畫贊序》、顧愷之的《魏晉勝流畫贊》較多涉及人物畫論，謝赫《古畫品錄》提出的“六法”則兼指山水畫論與人物畫論而言。由於“存形莫善於畫”（陸機言），所以此時畫論繼承先前畫論的“象物”思想，顧及形似之美和繪畫的認識功能，顧愷之的“矚對”、“荃（詮）生”說，謝赫的“骨法用筆”、“應物象形”、“隨類賦彩”、“經營位置”、“傳移模寫”主張，都是形似之美的反映。受玄學、佛學“象外”之說的影響，此時畫論更重視對象的內在精神、氣韻的傳達，並成為這個時期畫論的主要美學追求。顧愷之的“傳神”追求，宗炳的“山水以形媚道”，王微指出“靈無所見，故所託不動”，“本乎形者融靈，而動變者心也”，謝赫置“氣韻生動”於“六法”之首，評論畫家時說“若拘以體形，則未見精粹，若取之象外，方厭膏腴，可謂微妙也”，奠定了“神似”

\* 本文係國家社會科學基金項目“中國古代美學史的重新解讀”（項目號：05BZW010）的階段性成果。

的美學思想基石。不過，較之唐宋的寫意畫及其理論，受繪畫“象物”的基本功能和技法的限制，此時的繪畫並未徹底拋棄形似去傳神，畫論在重視“傳神”“媚道”的同時也未忽視“應物象形”。

### 一、從“存乎鑒戒”到“畫乃吾自畫”

在中國畫論史上，魏國曹植的《畫贊序》是第一篇直接論述繪畫問題的長篇論文。其根本思想，是闡明繪畫的道德教化作用。

所謂“畫贊”，起於漢代，東漢甚為流行。方法是在所畫人像旁邊題上對這幅畫的贊語。由於漢代儒家教化思想佔統治地位，故漢代畫贊立意多在闡明該畫的道德鑒戒意義。曹植繼承漢人遺風，寫了從庖羲到班婕妤畫像的共 31 則畫贊，旨在說明每幅畫在政治倫理上的鑒戒意義。在這些畫贊之前，他又寫了一個總序，即《畫贊序》。曹氏的畫贊今不可見，其《畫贊序》因歷代類書徵引而保留下來一些片段。下面這則片段揭示的是繪畫的道德教化美，與《左傳》“象物昭德”的思想一脈相承而又有重大發展：“觀畫者見三皇五帝，莫不仰戴；見三季暴主，莫不悲惋；見篡臣賊嗣，莫不切齒；見高節妙士，莫不忘食；見忠節死難，莫不抗首；見放臣斥子，莫不嘆息；見淫夫妒婦，莫不側面；見令妃順后，莫不嘉貴。是知存乎鑒戒者，圖畫也。”（《畫贊序》）

繪畫所以能發生如此巨大的道德教化作用，是由於它具有真實地反映原物的認識功能。“昔明德馬后（東漢明帝馬皇后，謚德）美於色，厚於德，帝（明帝）用（因而）嘉之。嘗從觀畫。過虞舜之像，見娥皇、女英，帝指之戲后曰：‘恨不得如此人爲妃。’又前，見陶唐（堯）之像，后（皇后）指堯曰：‘嗟乎！群臣百僚恨不戴君如是！’帝顧而咨嗟焉。故夫畫所見，多矣。”（《畫贊序》）正是繪畫反映物象的功能，可以使它“上形太極混元之前”，把若干年前的人物形象保留至今；甚至可以“卻列將來未萌之事”，把想像中的未來之事展現出來。

西方古典美學的一個經典性觀點，是以美的現實物象爲描摹對象，從而使繪畫產生審美愉悅效果。曹植雖然並不把繪畫題材局限在美的範圍內，但又表示，美的題材確是繪畫這樣的審美形態應著力圖畫的對象。他在描繪洛神之美時指出，這樣的曠世美人，“骨象應圖”：“襪織得衷，修短合度；肩若削成，腰如約素；延頸秀項，皓質呈露；芳澤無加，鉛華弗禦；雲鬢峨峨，修眉聯娟；丹唇外朗，皓齒內鮮；明眸善睐，靨輔承權；瑰姿艷逸，儀靜休閑；柔情綽態，媚於語言；奇服曠世，骨象應圖。”（《洛神賦》）這裡不僅論及繪畫作爲美的藝術應著力反映美的題材的思想，而且表現了那個時期的人體審美趣味：女子的形象，肩以瘦削爲美，腰以緊束爲美，頸以頎長爲美，髻以高聳爲美，眉以修細爲美，眸以明亮爲美，唇以紅艷爲美，齒以皓潔爲美，皮膚以白晰潤澤爲美，身材以高矮合適爲美，著妝以濃淡相宜爲美，風情以動靜得體爲美，風姿以含蓄綽約爲美。這些除“雲鬢峨峨”外，都是今天我們欣賞女子形體美時仍然通行的審美趣味，從一個側面說明了古今審美趣味的共通性。

自曹植高揚繪畫的道德美之後，直到東晉初期，道德教化的美成爲這段時期內繪畫美學強調的重點。如何晏《景福殿賦》說繪畫：“明五彩之彰施，圖像古昔，以當箴規。”<sup>①</sup>西晉陸機云：“丹青之興，比《雅》、《頌》之述作，美大業（按：指“經國之大業”）之馨香。”<sup>②</sup>西晉末東晉初的王廙對這種以道德美壓制、消解藝術個性的傾向頗爲不滿，他曾畫《孔子十弟子圖》，付與前來求學的侄兒王羲之，並以“行己之道”告知：“畫乃吾自畫，書乃吾自書，吾餘事雖不足法，而書、畫固可法，欲汝學書則知積學可以致遠；學畫可以知師弟子行己之道。”<sup>③</sup>透露了崇尚個性的消息，而這恰恰是魏晉玄學崇尚自然適性的時代風尚的反映。

## 二、顧愷之：“荃生”、“傳神”

顧愷之是東晉著名畫家，現存繪論有《魏晉勝流畫贊》、《畫雲臺山記》等篇。他的畫論繼承《韓非子》、《淮南子》的藝術真實論，強調“荃生之用”、“傳神之趨（趣）”。“荃生”，即“詮生”、“寫生”也。“荃生”、“傳神”云云，實即先秦畫論所說的“象物”。爲了使繪畫達到描繪對象的外部真實和內在真實，顧愷之主張仔細觀察、領悟對象的特徵，這叫做“矚其對”、“悟對”：“人有長短，今既定遠近以矚其對，則不可改易闊促，錯置高下也”，“一像之明昧，不若悟對之通神也”。<sup>④</sup>他反對“空其實對”、閉門造車：“空其實對則大失，對而不正則小失，不可不察也”，“凡生人亡（無）有手揖眼視而前亡所對者。以形寫神而空其實對，荃生之用乖，傳神之趨失矣”。<sup>⑤</sup>生活中不會發生面前未見什麼人卻打拱作揖的情況，繪畫也與此相類。以繪畫的形象去反映對象之神，但卻忽略對對象的觀察研究，那麼，繪畫寫生功能和傳神旨趣就會失去。“對”即實物對象，對此不僅要“矚”，而且要“悟”。“矚對”得其“形”，“悟對”得其“神”。因而顧氏稱：“悟對通神”。

如此，便可理解《魏晉勝流畫贊》所說的“遷想妙得”之用意。“遷想”者，領悟之“悟”之謂也。它不同於“矚”，又源於“矚”、超越“矚”，是對對象內在之“神”的推理與想像，“妙得”者，非得其形也，得其神之謂也。因此，《魏晉勝流畫贊》說：“台榭，一定器耳，難成而易好，不待遷想妙得也。”<sup>⑥</sup>歌台舞榭，相對於活動變化著的人、山水、狗馬來說，是一成不變的無生命的器物，儘管其外形複雜，畫起來很難，但由於它不變化，無內在神韻，所以要畫得像還是很容易的（“易好”），用不著“遷想”，也沒什麼可“妙得”。人、山水、狗馬則不同，他們不是“一定器”，而是變動不居的活物、生命體。依其變化程度，人最高，山水次之，狗馬又其次。故《魏晉勝流畫贊》說：“凡畫，人最難，次山水，次狗馬。”<sup>⑦</sup>要傳神地畫出人、山水、狗馬，必須假之“遷想”、“悟對”。

如果說“矚對”側重於講藝術觀察，“悟對”側重於講藝術洞照，“遷想妙得”側重於講藝術創作中的想像，那麼，貫穿在這些不同環節中的一個中心旨歸則是真實爲美，而作爲繪畫“象物”之美的真實即本質真實——“傳神”。

魏晉玄學以超越形骸之外的神韻爲人物鑒賞中最高之美，這種趣味與《淮南子·說山訓》中崇尚的“君形者”一起，促成了顧愷之遺形取神思想的誕生。這在《世說新語》中有若干記載，如：“顧長康畫人，或數年不點目精（瞳仁）。人問其故，顧曰：四體妍蚩（媸），本無關於妙處，傳神寫照正在阿堵（這個）中。”（《世說新語·巧藝》）眼睛是心靈的窗口，何況眼中的瞳仁！“寫照”不僅是“荃生”，而且是“傳神”。“傳神寫照”之“妙處”正在瞳仁之中，與肢體無關，故曰“四體妍蚩本無關於妙處”，這是遺形取神的絕妙註腳。類似的記載還有：“顧長康道畫：手揮五弦易，目送歸鴻難。”“顧長康好寫起人形，欲圖殷荊州（指荊州刺史殷仲堪）。殷曰：‘我形惡，不煩耳。’顧曰：‘明府（指殷仲堪）正爲眼爾（殷一隻眼瞎），但明點童子，飛白拂其上，使如輕雲之蔽日。’”（《世說新語·巧藝》）通過這樣巧妙的方法，他既寫了實（眼瞎），又不妨礙其名士風神之美。關於傳神之美，《世說新語》裡還有兩則記載：“顧長康畫裴叔則（楷），頰上益（加）三毛。人問其故，顧曰：‘裴楷俊朗識具，正此是其識具。看畫者尋（尋味）之，定覺益三毛如有神明，殊勝未安時。’”顧長康畫謝幼輿在岩石裡，人問其所以。顧曰：“謝云：‘一丘一壑（指胸中有丘壑），自謂過之（之，指庾亮）。’此子宜置丘壑中。”（《世

說新語·巧藝》)在《魏晉勝流畫贊》中,顧氏再次從理論上揭示其傳神思想:“若長短、剛軟、深淺、廣狹與點睛之節,上下、大小、醜薄有一毫小失,則神氣與之俱變矣。”顧愷之的畫論還涉及具體技法,而其在繪畫美學發展中最具影響的思想則是上述的傳神論。

### 三、宗炳:“暢神”說

宗炳是南朝宋代著名畫家。他將儒、道、佛思想融入畫論,所著《畫山水序》,是一篇富於哲理性的完整的山水畫論,與同時代王微所作的《敘畫》同為我國早期的山水畫論文。

中國繪畫早先熱衷於人物畫,晉宋之際方才誕生了山水畫。鄭午昌《中國畫學全史》將東晉顧愷之視為“我國山水畫祖”,<sup>⑧</sup>將南北朝稱為“我國人物畫極盛而山水畫成立之時代”。<sup>⑨</sup>故魏晉畫論偏重於人物,南北朝畫論偏重於山水。若論源頭,顧愷之的《畫雲臺山記》即是完整的山水畫論。然此論僅限於山水畫之技法,並未把山水背後寄託的人的心靈意蘊挑出來的加以討論。真正觸及山水畫美學靈魂者,當首推宗炳的《山水畫序》。

由於《山水畫序》包含著深奧的哲學義理,所以在闡釋其美學思想之前,不得不對宗炳的哲學思想稍作剖析。宗炳的哲學思想,會通儒、道、佛,而又以佛為統帥。他寫道:“彼佛經也,包《五典》(五帝之書)之德,深加遠大之實;含老、莊之虛,而重增皆空之虛。”“依周孔以養民,味佛法以養神……”“若老子、莊周之道,松喬列真之術,信可以洗心養身。”“百世先業,皆可幽明永濟,孝之大矣;衆生沾仁,慈之至矣;凝神獨妙,道之極矣;洞朗無礙,明之盡矣。中國君子明於禮義而暗於知人心,寧知佛心乎?……推夫善道,居然宜修,以佛經為指南耳。”(《明佛論》)“外率禮樂,內修無生……”(《答何衡陽書之二》)<sup>⑩</sup>道家是出世的,所以很容易與佛家融合,而儒家是入世的,崇尚佛家的宗炳何以亦會融通它呢?奧妙就在於宗炳受龍樹、提婆為代表的中觀派影響,主張非有非無,亦有亦無,打通出世與入世的分別。如:“夫常無者,道也。唯佛(請注意,這是大乘佛)則以神法道,故德與道為一,神與道為二。二,故有照以通化(化者,群物也,此句肯定萬物之有);一,故常因(即“因常”,與上句“有照”為“照有”相對)而無造(無造,即無作、無生、非有。此句肯定諸法空,此為“常”)。”(《明佛論》)“佛經所謂‘本無’者,非謂衆緣和合者皆空也(破“空”見)。乘蔭輪奐處,物自可有耳,故謂之‘有諦’。性本無矣,故謂之‘無諦’。”<sup>⑪</sup>(《答何衡陽書之一》)《答何衡陽書之二》又云:

難又曰:若即物常空,空物為一。空有未殊,何得“賢”、“愚”異稱?

夫佛經所稱“即色為空,無復異者”,非謂無有,有而空耳。有也,則賢愚異稱;

空也,則萬異俱空。夫色不自色,雖色而空;緣合而有,本自無有。<sup>⑫</sup>

事物“本自無有”而空,並不能否定“緣合而有”之“有”。不離“有”而說“空”,才是畢竟空。不過,在會通入世之儒家與出世之道、佛時,宗炳求助於中觀派非有非無的“畢竟空”說,在闡述“神不滅”論時,宗炳則向慧遠弘揚的大乘有宗瑜伽行派的神識不滅論求援了。

宗炳所說的“神”,是一個邏輯不够嚴密、外延相當寬泛的概念,值得仔細辨析。

《明佛論》提出“精神我”的概念。所謂“我”,即西方哲學所講的“物自體”,通常所講的“本體”。這個“物自體”、“本體”不是其他,而是獨立於個體生命、事物之外,而又永恒、普遍地化生於一切個體生命、個別物質中的精神。

關於“精神”不受個別形體束縛而能永久存在的永恒性,《答何衡陽書之二》說:“精神極,則超形獨存。無形而神存,法身常住之謂也。”《明佛論》說:“神不可滅,則所滅者身也。”“夫

天地有靈，精神不滅，明矣。”“故虛明之本始終常住，不可離矣。”關於“精神”超越萬物而又作為萬物本體、托生萬物的普遍性，《明佛論》說：“精神受形，周遍五道，成壞天地，不可稱數也。”“‘神’也者，妙萬物而為言矣。……夫精神四達，並流無極，上際於天，下盤於地，聖之窮機，賢之研微。”“心作萬有，諸法皆空。”由此可見“神”與萬物之“形”的關係：既不局限於“形”，為“形”所生滅，又托生於“形”、化生為萬物之“形”，為萬物之“形”背後的主宰。因不局限於“形”，不隨“形”生滅，故形盡而神不滅：“神非形作，合而不滅。人亦然矣。”“雖形有存亡，而精神心應，與見（現）世而報，夫何異哉？但因緣有先後，故對至有遲速，猶一生禍福之早晚者耳。”“‘神’也者，妙萬物而為言矣。若資形以造，隨形以滅，則以形為本，何‘妙’以言哉？”（《明佛論》）

因“形”由“神”生，“神”為“形”主，故“形粗神精”。《答何衡陽書之一》云：“人形至粗，人神實妙，以形從神，豈得齊終？”《答何衡陽書之二》云：“意有精粗，感而得，形隨之，精神極，則超形獨存。”《明佛論》指出：“然群生之神，其極雖齊（本體雖然一樣），而隨緣遷流，成粗妙之識，而與本不滅矣。”那麼，“神”是如何托生為“形”的呢？“情”扮演了助產婆的角色。對此，慧遠《沙門不敬王者論》早有所言：“化以情感，神以化傳（化，物也）。情為化之母，神為情之根。情有會物（會物，托生於物，與物合一）之道，神有冥移之功。”步塵慧遠思想的宗炳在《明佛論》中說得更加清楚：“夫生之起也，皆由情兆。今男女構精，萬物化生者，皆精由情構矣。情構於己，而則百眾神，受身大似，知情為生本矣。”由此可見，“神”通過“情”感應有形之物，使自己變化成各個具體不同的物體。一個物體形體消亡了，“神”又轉生到另一物體的形體上。這便是“神”的“冥移”之功。

那麼，上述永恆的、普遍存在於群生、萬物背後的本體——“神”究竟是怎樣的？宗炳闡釋說，它是“至虛”的、靜止的、無思慮的。《明佛論》云：“今以悟空息心，心用止而情識歇，則神明全矣。”“夫聖神玄照而無思營之識者，由心與物絕，唯神而已。”“……無理不照，無欲不盡，其神精也。”這個“神”，實即佛家屢言的“菩提心”，與涅槃、佛道是相通的，故《明佛論》又說“凝神獨妙，道之極也。”“漸之以空，必將習漸至盡而窮本神矣，泥洹（涅槃）之謂也。”《答何衡陽書之二》云：“無形而神存，法身常住之謂也。”

不過，虛靜的“神”與“泥洹”、“法身”、佛道既有一致之處，即同為虛空之物，又有不一致之處，即在“神”托生為有形的生命體後，一變而為認識主體，而“泥洹”、“法身”、佛道則屬於認識客體，故同為虛空，又有主體之虛空與客體之虛空之分。《答何衡陽書之二》要求“澄神於泥洹之境”，《明佛論》指出“神與道為二”，只有佛才能“以神法道”，均是此意。

理解了宗炳的佛學、哲學思想，再來看《畫山水序》的美學思想，就比較方便了。《畫山水序》指出：山水並不是徒具形質的山水，它有靈妙的意趣、神韻，這靈妙的意趣、神韻就是“道”，它是山水之“形”所以“媚”的根本原因：“至於山水，質有而趣靈。”“山水以形媚道而仁者樂。”“趣”，《詩大雅傳》釋作“趨”。“趨”，《廣韻》謂即“俗‘趨’字”。“趨”本義是“走”，“走”總有一定方向，故有“趨向”一詞，這時，“趨”已從動詞意義引申為名詞意義。由“趨向”引申為“指向”、“意向”，所以後來《廣韻》曰：“趣，向”。故“趣”作為與“質”對應的名詞，意即“意向”、“意趣”。關於“靈”，宗炳認為：“群生皆以精神為主，故於玄極之靈，咸有理以感。”“有神理必有妙極，得一以靈，非佛而何？”（《明佛論》）可見，在宗炳的話語系統中，“靈”是“玄極”、“神理”、本體的表現。這“玄極”、“神理”、本

體就是與“質有”之“有”相對的“空”。所以“山水質有而趣靈”可解為“山水雖有形質而神理靈妙、本體為空”。空寂的神理亦叫“法身”、佛道，故曰：“山水以形媚道。”而儒家素有山水比德為美、“仁者樂山智者樂水”之說，故雜合儒佛的宗炳又說：面對“以形媚道”的山水，“仁者樂”。《明佛論》曾說“群生皆以精神為主”，《畫山水序》又說：“神本亡（無）端，棲形感類，理入影跡。”再次說明，像“山水”這樣的“群生”、“形跡”，都是由虛空的“精神”本體所化生的，這就為他把山水看做出世之“道”的載體作了發生學的論證。

值得指出的是，宗炳此論，已不是佛家的原本思想，而摻進了道家及玄學由“無”生“有”、以“本”統“末”的思想成分。佛家所說的“空”，是因緣散盡的空，不是生天生地生萬物的空，即是說，它僅是本體性概念，而不是發生學概念。宗炳把“神”詮釋為以虛空為特點而又能永恒派生天地萬物的精神實體，是在道家宇宙發生論及玄學本末關係論影響下對佛家的改造，其思路與魏晉“六家七宗”中的“本無宗”相類。

山水之本體、之真神在“道”。“畫圖”要“類”、“似”山水，獲得藝術真實的美，就不能僅滿足於其形質的刻畫，而應著力刻畫山水形質背後的“神理”、“玄極”之“道”。《畫山水序》說：“是以觀畫圖者，徒患類之不巧，不以制（畫幅）小而累其似。……如是，則嵩（山）、華（山）之秀（隱秀也、神韻也）、玄牝（即道家所謂的道）之靈，皆可得之於一圖矣。”既然山水是“道”的載體，山水之美在“道”，那麼對山水的審美就不能徒觀其形，而應離象契道。

由於宗炳所說的“道”，主要內涵是佛家出世的虛空之道，要把握到它，主體必須疏瀹五臟、澡雪精神、蕩滌雜念，所以《畫山水序》提出“澄懷味像”的審美方法。只有“澄懷”，才能體味到物像中的“道”之美。《答何衡陽書之二》說的“澄神於泥洹之境”，可為此註腳。主體之“澄懷”，即主體得道之表現。故“澄懷味像”，又可叫做“含道映（一作應）物”。《畫山水序》云：“聖人含道映物，賢者澄懷味像。”“聖人”、“賢者”雖有高下層次分別，而“含道映物”、“澄懷味像”並無本質不同，都是講的以虛靜的心態觀照、把握物像蘊含的虛空道體。這一點，在《畫山水序》的另一句話中亦可得到印證：“聖人以神法道而賢者通。”“以神法道”即以主體澄淨之神取法對象之道之意。“聖人以神法道”與“聖人含道映物”、“賢者澄懷味像”意思是一樣的，所以前半句說“聖人以神法道”，後半句則說“賢者通”。

《畫山水序》告誡人們對山水進行審美時不僅要“目應”，而且要“心會”：“夫以應目會心為理者，類之成巧，則目亦同應，心亦俱會，應會感神，神超理得。雖復虛求幽岩，何以加焉？”觀照山水時不僅要應之以目，而且要會之以心，目觀其形，心會其神，如此才能“神超理得”、“類之成巧”，達到山水畫的神似之美。可見“會心”是為了“神超理得”，與上述“以神法道”是一個意思。由此“妙寫”出來的山水畫，因為契合了觀賞者特定的精神需求，所以可以發揮“暢神”的審美效果。《畫山水序》說：“於是閑居理（調）氣，拂觴鳴琴，披（展）圖幽對，坐究四荒，不違天勵之叢，獨應無人之野，峰岫嶢嶷，雲林森眇，聖賢映於絕代，萬趣融其神思。余復何為哉？神之所暢，孰有先焉？”打開山水畫獨自靜賞，“豎劃三寸，當千仞之高；橫墨數尺，體百里之迴”，由此“坐究四荒”，喚起了對雲林山峰的無限想像，出世、隱逸的懷抱得到充分寄託，精神上感到無上歡暢。“神之所暢，孰有先焉？”世間沒有比“暢神”更重要的事了。所以宗炳一生謝絕了皇帝的多次徵召，一心歸隱山林。相傳宋文帝元嘉初年，好游山水的宗炳曾有一次遠游：“西陟荆、巫，南登衡、丘，因而結宅衡山，欲懷尚平（淡）之志。有疾還江陵，嘆曰：‘老疾俱至，名山恐難遍睹，唯當澄懷觀道，臥以遊之。’凡所遊履，皆圖之於室。”（《宋書·

宗炳傳》)這可與《畫山水序》中“余眷戀廬、衡，契闊荆、巫，不知老之將至，愧不能凝氣怡身……於是畫象布色，構茲雲嶺”相參照。而他這裡說的“澄懷觀道，臥以遊之”，恰可與本書上面詮釋的“澄懷味像”、以“道”為美（“媚”）相印證。

#### 四、王微：“本乎形者融靈，而動變者心也”

王微的《敘畫》是劉宋時期另一篇重要的山水畫論。《敘畫》涉及的美學問題大致有三方面：一是心靈表現；二是由此所帶來的動態美；三是因此產生的藝術虛構的美。

形神之說是魏晉玄學的中心議題之一。劉宋承魏晉玄學餘波，重神輕形，王微亦不例外。《敘畫》指出，雖然一般人認為繪畫是“競求容（形）勢”的藝術，其實繪畫在形似之外，還要注重表現“神”，這樣才能得到“畫之情（實）”：“豈獨運諸指掌，亦以明神降之。此畫之情也。”“明神”者，澄明之神也。“以明神降之（畫）”，即在繪畫中表現澄明之神。這個“神”，已與宗炳所說的道釋合一的普遍存在於宇宙中的不滅的精神實體有別，而是一種主體精神、心靈精神，從而預示著“傳神”說從顧愷之的對象之“神”向畫家的主體之神的轉變。《敘畫》說：“本乎形者融靈，而動變者心也。”關於這句話的標點，各本有異。金原省吾《支那上代畫論研究》，徐復觀《中國藝術精神》，李澤厚、劉綱紀《中國美學史》，均如此標點，北京大學編《中國美學思想資料選編》標作“本乎形者融，靈而動變者心也”，幾讀不通，亦不合那個時期文章的常見句法。周峰編《丹青意趣——繪畫藝術文粹》（上海：東方出版中心，1999年）標作：“本乎形者，融靈而動變者，心也。”可備一說。標點之所以會有如此差異，蓋在文義本身有些費解，而費解之關鍵詞，在“融靈”。“靈”，古文寫作“靈”。《玉篇》：“神，靈也。”《大戴禮記》：“陽之精氣曰‘神’，陰之精氣曰‘靈’。”《尚書·泰誓》：“惟人萬物之靈。”漢孔安國傳：“靈，神也。”《詩·大雅·靈台》毛傳：“神之精明者稱‘靈’。”可見，“靈”最初與“巫”、“神”有關，即“神靈”。而當毛傳說“神之精明者稱‘靈’”時，“靈”則有了“精神”、“心靈”的涵義。王微所說的“靈”，大抵可做人的精神解。故“本乎形者融靈”，即山水形體之“本”是融入人的精神，與“動變者心也”的“心”正相對應。而“動變者心也”，意即變化生動之根本是心靈。這兩句話與畫“以明神降之”一樣，都是以主體心神為美的表現主義美學命題。

《敘畫》還指出：“靈無所見，故所託不動。”這是講的心靈表現與動態美的聯繫問題。“靈無所見”，即“無所見靈”，看不見人的精神表現。其結果是什麼呢？是“所託不動”。“所託”者，山水之形也。無論畫中山水還是自然中的山水，如果從中看不見什麼心靈精神，那麼就不會“橫變縱化”（《敘畫》），產生動態美。

山水畫寄託了心靈精神，產生了“橫變縱化”的動態美，它所產生的審美效果是“望秋雲，神飛揚；臨春風，思浩蕩”（《敘畫》）。王微認為，人間樂事莫此為甚，“雖有金石之樂，珪璋之琛（寶），豈能仿佛之哉！”（《敘畫》）與宗炳“神之所暢，孰有先焉”是同一人生追求。

中國繪畫誕生初期，人們著眼於它的“象物”功能，紛紛追求形似。早期的中國畫以人物畫為主。畫家發現，人物畫要酷似人物，形似還在其次，神似才是關鍵，故又追求神似，甚至為求神似而犧牲部分形似，不過這神似之神系對象之神，非畫家主體之神。王微將畫家主體之神引入山水畫，認為由此會引起“所託”之山水的“橫變縱化”，這時，畫中山水就與自然山水有了區別，它包含著畫家的能動創造。王微託古立論，表達對藝術真實的認識：“且古人之作畫也，非以案城域、辨方州、標鎮阜、劃浸流，本乎形者融靈……”繪畫所反映的山水就是這樣一種虛構的

山水：“於是以一管之筆，擬太虛之體；以判軀之狀，畫寸眸之明；曲以為嵩高，趣（揮灑之筆法）以為方丈（仙山）；以拔之畫齊乎太華，枉之點表夫隆准（高鼻）；眉額頰輔（頰骨），若晏笑兮，孤岩鬱秀，若吐雲兮；橫變縱化，故動生焉。……以畫之致也。”（《敘畫》）繪畫的真實不是生活真實，而是點劃中的真實、藝術媒介中的真實，出於心靈的虛構創造，比生活真實更富於變化。

## 五、謝赫：“氣韻生動”與“骨法用筆”

謝赫，南朝齊代著名畫家、畫論家。在繪畫方面，南陳姚最《續畫品》稱其善畫人物，尤擅肖像，“中興以來，象人為最”。畫論方面，所著《古畫品錄》是這個時期最重要的繪畫理論和批評著作。其中提出的繪畫“六法”對後世中國繪畫美學影響深遠。宋代郭若虛《圖畫見聞志》稱“六法精論，萬古不移”，《四庫全書總目提要》說“六法”：“畫家宗之至今，千載不能易也。”

魏晉時盛行人物品第。受此影響，南朝出現了一系列藝術品第著作，如謝赫的《古畫品錄》、梁鍾嶸的《詩品》、庚肩吾的《書品》、陳姚最的《續畫品》等，將藝術家及其作品分等第品評，其中，以謝赫的《古畫品錄》為最早。作者在序中提出“畫有六法”，並分別說明了“六法”名稱，然後以“六法”為標準，將三國吳至南朝齊（個別畫家可能活到梁）的27位畫家<sup>③</sup>分為六個等第加以品評，從而體現出他“氣韻”為主而兼顧用筆的美學旨趣。

《古畫品錄》論“六法”，置“氣韻生動”為“六法”之首。儘管後面五法都與“用筆”有關，但結合具體的畫家品評，無可否認，從“入神”入手尋找作品的“生氣”和動態美，是謝赫畫論的主旨。何為“氣韻”？在道家給中國文化提供的宇宙發生論中，“氣”是生命的淵藪，萬物的本源。人與其他動物的區別，在人是氣之精者，所謂“精氣為人，濁氣為蟲”。精氣使人成為有靈性、有精神、有思想和感情的動物。人的精神來源於氣之精者，故“神”通於“氣”，“氣”通於“神”，人之“氣”即“神氣”。嵇康《幽憤詩》：“神氣晏如。”《養生論》：“神氣以純白獨著。”江淹《恨賦》：“神氣激揚。”袁彥伯《三國名臣序贊》：“神氣恬然。”可知“氣韻”之“氣”，即可釋作“神”。

“韻”，古又寫作“韻”。本指聲音相應和。《說文》釋曰：“和也，從音員聲。”《玉篇》：“聲音和曰韻。”《文心雕龍》說：“異音相從謂之‘和’，同聲相應謂之‘韻’。”清《康熙字典》指出：“漢魏以上之書皆言‘音’不言‘員’，自晉以後，‘音’降而為‘員’矣。”晉以後著作所用的“韻”，一取其本義，指特定的聲音。如《世說新語·術解》：“荀勗善解音……自調宮商，無不諧韻。”劉孝稱注《世說新語·棲逸》引《魏氏春秋》：“（阮）籍乃嘒然長嘯，韻響寥亮。”二取其引申義，指與弦外之韻相類的象外之神。如《向秀別傳》說向秀與山濤、嵇康“並有拔俗之韻。”《衛玠別傳》說衛玠：“穎識通達，天韻標令。”《王彬別傳》說王彬：“爽氣出儕類，有雅正之韻。”《王澄別傳》說王澄：“風韻邁達，志氣不群。”《宋書·王敬弘傳》：“敬弘神韻沖簡。”《梁書·陸果傳》：“舅張融有高名。果風韻舉動，頗類於融。”《南史·劉祥傳》：“祥少好文學，情韻疏剛。”等等。謝赫“氣韻”之“韻”，正用其引申義，指人的精神。這樣，“氣韻”就是由兩個意思相同的詞素以聯合結構構成的詞，主要涵義指“神”。

從顧愷之，到宗炳、王微，論畫皆主傳神。謝赫繼承了這一思想，以“入神”相尚。如評蘧道潛、章繼伯：“別體之妙，亦為入神。”評陸綏：“體韻邁舉，風彩飄然。”評曹不興：“觀其風骨（風神也），名豈虛成？”評陸探微：“窮理盡性，事絕言象。”評毛惠遠：“力適韻雅，



超邁絕倫。”有些畫家，雖然不拘“體物”，“形妙”不夠，但頗有“神氣”，因而深受謝赫好評。如評張墨、荀勗：“風範氣候，極妙參神，但取精靈，遺其骨法（指用筆）。若拘以體形，則未見精粹，若取之象外，方厭（滿足）膏腴，可謂微妙也。”評衛協：“雖不該備形妙，頗得壯氣。”評晉明帝：“雖略於形色，頗得神氣。”反之，如果僅有形似，神氣不足，他則表示遺憾。如評顧駿之：“神韻氣力，不逮前賢；精微謹細，有過往哲。”評丁光：“非不謹細，乏於生氣。”（《古畫品錄》）繪畫美學的傳神思想，於此得到了豐富的闡述。

“氣韻生動”之外，“六法”的另五法是：“骨法用筆”、“應物象形”、“隨類賦彩”、“經營位置”、“傳移模寫”（指臨摹）。這五法大體上都可歸為“骨法用筆”的形式美一類。大抵說來，六朝繪畫美學雖然以“神似”為最高的藝術真實美，甚至為了“神似”犧牲部分“形似”，但這種犧牲畢竟是有限度的（如頰上添三毛），且即便是不拘形似的神似，亦是統一在藝術真實前提之下的，如果形似犧牲得太多，影響到藝術真實，即便是藝術的本質真實——“神似”真實，它的美也會大打折扣。所以繪畫發展到六朝，“形似”作為藝術真實美的基本組成部分，並未完全被人拋棄。謝赫《古畫品錄》亦然。在“入神”之外，他又提出“形色”、“形妙”、“像人”、“應物象形”、“隨類賦彩”的美學概念，儘管在價值層次上它們低於“氣韻生動”的美，但作為藝術真實的美，畢竟不好一概否定。於是，“傳移模寫”是必備的基本功，“經營位置”是謀篇布局的必經環節。“善於傳寫”，“骨法用筆”更是達到形似的基礎。這裡值得稍作解釋的是“骨法用筆”的“骨”。“骨”作為由肌膚、肉體包裹著的骨骼，本可用來形容人的內在精神。事實也正是這樣。六朝文籍中的“風骨”有時即指“風韻”、“風神”。然而另一方面，相對於心靈、精神，“骨”又是有形可見的外在形骸，魏晉玄學要求“放浪形骸”，故“骨”往往又成為與“神”相對待的外在形式元素。劉勰《文心雕龍·風骨》云：“辭之待骨，如體之樹骸；情之含風，猶形之包氣。結言端直，則文骨成焉；意氣駿爽，則文風清焉。”正是在形式涵義上使用“骨”的象徵義。當然這形式，是清剛有力的形式，“瘠義肥辭，繁雜失統，則無骨之征也”（《文心雕龍·風骨》）。謝赫“骨法用筆”一語中的“骨法”與此屬同一用法。“骨法”者，正是形式方面的技法也，這是一種準確的、有力度的描繪物體形貌的點線技法。講究“骨法用筆”、“應物象形”、“隨類賦彩”、“經營位置”、“傳移模寫”所形成的“氣韻生動”，與唐代以後不拘形似的寫意畫、水墨畫有很大區別。

①②張彥遠：《歷代名畫記·敘畫之源流》，見周峰編：《丹青意趣——繪畫藝術文粹》，上海：東方出版中心，1999年，第55頁。

③④⑤⑥⑦張彥遠：《歷代名畫記》卷五，揚州：廣陵書社，2013年。

⑧⑨鄭午昌：《中國畫學全史》，上海：上海古籍出版社，2001年，第44、77頁。

⑩⑪⑫石峻等編：《中國佛教思想資料選編》第一卷，北京：中華書局，1987年，第228、224、247、245、248頁。以下所引《明佛論》、《答何衡陽書之

一》、《答何衡陽書之二》，均出自此書，不再一一標注。

⑬鄭樵《通志》說有28位，《歷代名畫記》引《古畫品錄》多出顧景秀、劉胤祖二人，而無顧駿之。

**作者簡介：**祁志祥，上海政法學院國學研究所所長，教授，博士生導師。上海 201701

**[責任編輯 桑海 李俏紅]**