

第四讲 宗炳《画山水序》（兼及王微《叙画》）

《世说新语·言语》王子敬云：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。


陶渊明：春水满四泽，夏云多奇峰。秋月扬明晖，冬岭秀孤松。

谢灵运：明月照积雪，朔风劲且哀。

池塘生春草，园柳变鸣禽。


谢朓：余霞散成绮，澄江静如练。

天际识归舟，云中辨江树。



宗炳（375-443年），字少文，南阳湟阳（今河南省镇平县南）人，自晋末入宋画家。宗炳出身官宦之家，《南史》记载其“妙善琴书图画，精于言理”，可见其博学多才。宗炳一生不愿入仕为官，人问其故，宗炳称“栖丘饮谷，三十余年”。大约在二十八岁时，宗炳隐居庐山，就释慧远考寻文义，与慧永等共结白莲社。即使在生活入不敷出，家贫难以为继之时，宗炳依然“颇营稼穡”，宁愿务农也不愿入仕。


[唐]李延寿著：《南史》卷75，《四库全书》第265册，上海：上海古籍出版社，1987年，1062页。




宗炳曾结宇衡山，后来年事渐长、病痛缠身，又回到了江陵故宅，“老疾俱至，名山恐难遍睹，唯当澄怀观道，卧以游之。凡所游履，皆图之于室，谓人曰：抚琴动操，欲令众山皆响。”将山水画于墙壁上“卧游”，正如他在《画山水序》里所说：“余眷恋庐、衡，契阔荆、巫，不知老之将至。愧不能凝气怡身，伤砧石门之流，于是画象布色，构兹云岭。”

[南北朝]沈约著：《宋书》卷93，《四库全书》第285册，上海：上海古籍出版社，1987年，589页。

[南北朝]宗炳著，陈传席详解，吴焯校订：《画山水序》，北京：人民美术出版社，1985年，4页。



宗炳《画山水序》是第一篇专门论述山水画的文章，可谓开山水画论之宗，王微《叙画》紧承其后，后来郭熙等人的山水画论均可追溯至此。宗炳、王微两人在山水画论中提及的山水的“畅神”功能、“卧游”山水之趣以及“写心”论，极大地提高了山水的地位，使其成为绝佳的审美对象，使山水画在魏晋时期成为了独立的画科，不再依附于人物画存在。



据谢巍《中国画学著作考录》，《画山水序》的版本有：
《历代名画记》卷六收载；《太平御览》卷七百五十，引自《历代名画记》，非全文；《宋文纪》本；《文章辨体汇选》卷三百十四；《全上古三代秦汉三国六朝文》本；《佩文斋书画谱》卷十五〈见存〉；郑昶《中国画学全史》本；于安澜《画论丛刊》本；9. 沈子丞《历代论画名著汇编》本；俞剑华《中国画论类编》本；1985年人民美术出版社排印本，陈传席译解，吴焯校订。

谢巍：《中国画学著作考录》，上海：上海书画出版社，1998年7月，22页。


一、以形媚道，澄怀味象：山水的“畅神”功能

子曰：“知者乐水，仁者乐山；知者动，仁者静；知者乐；仁者寿。”（《论语·雍也》）这类“比德”的手法是将客观世界中的山与水赋予人的情感与思想，在古代影响甚广。《荀子·宥坐》：子贡问于孔子曰：“君子之所以见大水必观者何也？”孔子曰：“夫水，偏于诸生而无为也，似德。其流也埤下，裾拘必循其理，似义。其洸洸乎不涸尽，似道。若有决行之，其应佚若声响，其赴百仞之谷不惧，似勇。主量必平，似法。盈不求概，似正。淖约微达，似察。以出以入，以就鲜絜，似善化。其万折也必东，似志。是故君子见大水必观焉。”




宗炳在《画山水序》开篇即从“圣人”与“贤者”的角度对此进行了阐释：“圣人含道暎物，贤者澄怀味像。至于山水，质有而趣灵。……夫圣人以神法道，而贤者通；山水以形媚道，而仁者乐。”

宗炳认为，山水之所以能够带来仁智之乐，是因为它们“质有而趣灵”，既有实际的形质存在，又富含灵趣，还能够“以形媚道”，即更好地体现“道”。“道生一，一生二，二生三，三生万物”，“道”先于天地存在，是中国古代哲学中的最基本概念，在《画山水序》中反复出现。山水是有实体的具体存在，博大涵容，包罗万象，宗炳认为其中蕴含了“神”“灵”“趣”“理”，最终通向“道”，这实际是对山水的审美功能的发现。




王微《叙画》中所说，“望秋云，神飞扬，临春风，思浩荡”，观山水使人精神飞扬浩荡，即使是金石之乐、珪璋之琛也无法取代其中乐趣。这实际上是人与自然的契合，是主观对于客观世界的把握。叶朗称“澄怀味像”为审美心胸的塑造，即“以玄对山水”。宗炳认为，人们之所以能够在山水中获得乐趣，除了山水本身的形质与“媚道”之外，还在于人的审美心胸。山水因能够“媚道”而成为审美对象，人因“澄怀”而具有审美心胸。




宗炳是虔诚的佛教徒，曾作《明佛论》阐明佛教宗义，但是在他的思想中，老庄之道占据了主导地位。他强调山水蕴含之“道”，强调要“澄怀”，这些都是老庄思想的延续。老子曾提出“涤除玄鉴”，庄子在此基础上提出了“心斋”“坐忘”。无论是老子的“涤除玄鉴”，庄子的“心斋”“坐忘”，还是宗炳的“澄怀”，皆指要保持心灵的虚静澄明，只有这样，才可以透过山水的外象直取其本质“神”“灵”，才可“观道”。这既是对自然的观照，也是对自我内心的观照。

二、卧游山水：山水画的独立价值


在山水画成为独立的画科之前，山水常常作为人物画的背景出现，其本身并不是观者的审美对象，如《洛神赋图》中所见。尽管目前所见的年代最早的山水画是隋代展子虔的《游春图》，但在魏晋时期，山水画便已萌芽。



王微在《叙画》中对山水画的功能进行了界定，认为“图画非止艺行，成当与《易》象同体”。姚最在《续画品》中对绘画也持有相同观点。山水画并不仅仅可用于“案城域，辩方州，标镇阜，划浸流”等实际用途，在作为辨别方向、地界、城郭、河流的地理图经之外，还应当“形者融灵，而动变者心”，使山川的形象与其神趣相融合，并且使人心有所感悟。王微提出写心论，将“心”的概念加入到宗炳的论述中，即在“灵”“神”“道”与“山水画”之间加入了“心”。画家创作绘画时，要依靠“心”提取自然山川的特质，留下可以显现“灵”与“神”的形象特征，才可画出富有灵趣的山水画；观者在观看山水画时，也需用“心”体悟，才能够感受到山水之神韵。




王微的写心论对后世画论有重要影响，如稍晚的姚最的“心师造化”、“立万象于胸怀”，唐代张璪的“外师造化，中得心源”，都是在强调“心”在客观对象与绘画之间的重要性。画家创作绘画时，要依靠“心”提取自然山川的特质，留下可以显现“灵”与“神”的形象特征，才可画出富有灵趣的山水画；观者在观看山水画时，也需用“心”体悟，才能够感受到山水之神韵。



王微认为，画山水者，是“以一管之笔，拟太虚之体；以判躯之状，画寸眸之明”，以手中的笔墨来表现自然万物，用局部的描绘来表现眼睛所看到的景象，方能够弥补“目有所极”“所见不周”的遗憾。“竖划三寸，当千仞之高；横墨数尺，体百里之迥”。虽然画幅只有方寸大小，但是如昆仑山之大，亦可落于绢素之上。如宗炳《画山水序》中所说：“今张绢素以远暎，则昆、阆之形，可围于方寸之内……是以观图画者，徒患类之不巧，不以制小而累其似，此自然之势。如是，则嵩、华之秀，玄、牝之灵，皆可得之于一图矣。”画象布色，要做到“以形写形，以色貌色”，要使画中山水体现自然山水的形态，因为只有如此，才能够体现自然山水所蕴含的“道”。



[隋]展子虔《游春图》，绢本设色，纵43厘米，横80.5厘米，北京故宫博物院藏




山水画能够像真实的自然山水一样“畅神”，因此每当展卷细阅的时候，即使足不出户，也可以如置身于山水之间一般，“披图幽对，坐究四荒，不违天励之藂，独对无人之野”，“卧以游之”。此后，“卧游”在绘画史和美学史中常被提及，用以表达一种艺术欣赏的境界与状态。如元代倪瓒《顾仲贻来闻徐生病差》一诗中有“一畦杞菊为供具，满壁江山入卧游”。绘画中，有许多作品直接贯以“卧游”之名，如传为李公麟的《潇湘卧游图》明末清初的画家程正揆（1604-1676年）醉心于“卧游”，其所作山水大多以《江山卧游》为题，达五百卷之多，目前尚有几卷传世。



传[宋]李公麟《潇湘卧游图》，纸本水墨，纵30.2厘米，横399.4厘米，东京国立博物馆藏



[清]程正揆《江山卧游图卷》（第30卷），绢本水墨设色，纵23.2厘米，横177.2厘米，美国大都会博物院藏



《画山水序》《叙画》是最早的山水画论，从主客观两方面对山水的“畅神”作用进行了阐释。一方面山水的特质使其具备怡情悦性的条件，成为审美对象，另一方面，人可以通过“澄怀”的方式获得审美心胸。山水画自此成为具有独立艺术价值的绘画，不再是人物画的陪衬，也不再仅仅是具有实际用途的地理图经。山水画在魏晋时期产生，与老庄的虚静思想密不可分，并且通常都包含隐逸情怀，使其在后世备受文人推崇，“义理深远，意趣无穷”，更能怡情悦性、陶冶心胸。画者与观者通过山水画，不仅可以“卧游”山水，间接游览自然美景，还可以“畅神”，观照自我，通达于“道”。

参考书目：

1. [南北朝]宗炳著，陈传席详解，吴焯校订：《画山水序》，北京：人民美术出版社，1985年。
2. [南北朝]王微著，陈传席详解，吴焯校订：《叙画》，北京：人民美术出版社，1985年。
3. 陈传席著：《六朝画论研究》，天津：天津人民美术出版社，2006年。
4. 徐复观：《中国艺术精神》，北京：中国青年出版社，2010年。
5. 叶朗：《中国美学史大纲》，上海：上海人民美术出版社，1985年。

思考题：

1. 试分析山水画在魏晋时期萌芽的历史背景。
2. 山水画在哪些方面体现了老庄的思想？
3. 试简述山水与山水画的“畅神”作用。