

李健：“应会感神”：宗炳的感物美学

来源：美学研究 日期：2007年9月20日 作者：李健 阅读：892

摘要：宗炳阐发的“含道暎物”与“澄怀味象”是两种感物方式。由这两种感物方式所创造出来的作品，一种好比哲理诗，一种就像抒情诗，虽然给人造成的视觉效果不一样，但是，在造就人心性的灵明上，却达到了同样的效果。宗炳的“应会感神，神超理得”的思想，是魏晋南北朝感物美学的重要收获，其意义不仅仅表现在他为山水绘画艺术家提供了一整套画山水的技法，更重要的是，提供了一整套寻求艺术精神的方法。神思是宗炳的二度感物的必经之路和主要方式。它不仅包含“无空间之间隔”，而且也包含“无时间之限制”，在绘画艺术的创作中起着极其重要的作用。

关键词：宗炳 含道暎物 澄怀味象 应会感神 感物

中国古代的绘画特别是唐以前的绘画，人物画居多。之所以会出现这种状况，是因为古人将人视为五行之秀，是世界上最为灵明者；在人物身上，最能展示一种活泼泼的生命气质。魏晋南北朝的绘画虽然以人物为主，但是，山水等一些自然物象已经以独立的身份进入了画家们的画卷中，显示了其独立的审美价值和审美意义，由此，也带动了整个时代绘画美学的发展。我们特别看重山水画兴盛的意义，将它视为自然解放、感物美学进入自觉时代的产物。当然，这是受玄学及陆机美学思想的启发。陆机的自然物象独立的美学思想，在他之后很快形成了一股思想潮流，影响并不局限于文学领域，还波及书法、绘画等艺术领域。自然物象具有独立的审美价值和审美意义的观念逐渐被人们接受，人们能够自觉地以美的眼光去审视自然、体验自然，从中获得生命体验的超越。最能说明问题的现象是山水画的兴盛。它与开启于曹操的《观沧海》至陶渊明、谢灵运等蔚为大观的山水诗、田园诗一起，掀起了一场自然崛起的运动，在中国美学史上留下了精彩的一笔。据史载，对山水画的研究最早开始于顾恺之的《云台山画记》。然而，有人指出，《云台山画记》中所记载的云台山在现实中并不存在，是作者的虚构，是为了表达某种用心，不算真正的山水画论。[1]（P141）而生活在晋宋时期宗炳（375—443）的《画山水序》就成为研究山水画的开山之作，其价值和意义是非同寻常的。我们不探讨宗炳在美术史上的地位，我们关注的是它的“应会感神”的感物美学思想，其对魏晋南北朝感物美学的成熟也有一定的推动作用。

“含道暎物”，“澄怀味象”

在《画山水序》中，宗炳首先提出了“含道暎物，澄怀味象”的命题，拉开了他的感物美学的序幕。他说“圣人含道暎物，贤者澄怀味象”，显然“含道暎物”和“澄怀味象”适应不同的阶层，是不同的人所持守的不同的体验方式。我们可以将它理解为感物的两个层次。首先是“含道暎物”，其次是“澄怀味象”。

圣人是指各方面修养都达到很高层次的人，不定指儒圣、道圣亦或佛圣。圣人在道家的眼里不算太高明，在圣人之上还有神人、至人。故而，《庄子》说：“至人无己，神人无功，圣人无名。”（《逍遥游》）然而，在一般人的心目中，圣人就是人之极至了。圣人的最大的特征是善于布道与体道。所谓布道，就是圣人心中本身就有道，在体察万事万物之时，能够使自己心中之道与万事万物相接，深深领会或感悟到万事万物本身所具有的道，并将这道布施于人。所谓体道，也就是说，圣人能够从最普通、最平常的事物中体会到一般人难以体会到的而又带有普遍性的真理。圣人之所以能够布道与体道，又取决于三个因素：其一，圣人本身有道；其二，万事万物本身也存在道；其三，圣道与物道之间能够相互感应与交流。这第三个因素虽然是圣人与物发生关系的中介，但是，绝不可缺少。缺少了这一中介，圣人与物也就失去了联系的线。而圣人与万物的感应是在道的层面，也就是真理的层面，这又是圣人的高明之处，是常人所不具备的。一般人与物的感应可能只停留在浅层，或生理的层面，或心理的表层（如条件反射等），而圣人的感应却是深层的。圣人在布道与体道的过程中身与心都是自由的，他们不会被外在之物所拘牵，而能按照个人的自由意志去应物。因此，魏代玄学家王弼说圣人“神明茂”，他们能够“体冲和以通物”，“应物而无累于物”（《三国志·魏志·钟会传》注引），就是对圣人善于布道与体道的理论验证。从这里出发，我们回过头来思索一下“圣人含道暎物”，也就找到了理解这一问题的关键。所

谓“含道”就是圣人心中有道，心中有道才能布道与体道；“暎物”是“应物”，心与万物相感应，使内心之道“绽出”。可见，“暎物”是道的解蔽手段。没有“暎物”，深藏于圣人心中的道难以解蔽，因此，也就找不到其“绽出”的途径。

圣人心中虽然有道，但是，这道并非先入为主的，而是含而不露的。先入为主，以心中之道去体悟万物，万物就可能失去它的自然本性，这物就不是本原之物，而是人化之物。这就不符合宗炳的“暎物”要求。圣人在体验万物之时，先将自己内心的先验之道遮蔽，让外在之物自然而然地激发它，从而，产生了道与道之间的感应。这种情形下的感应就是本原的，它符合道的特质。这是宗炳期望并推崇的。因此，“圣人含道暎物”实际上是说的感与物在道的层面上的感应问题，它不属于我们通常所说的感应。那么，这个“物”是指什么呢？很显然，由于宗炳的题旨局限在山水画上，因此，这个“物”显然指自然物象。他认为，圣人与自然物象是能够产生道的层面上的感应的。言外之意，山水画中的山水除了山水本身的美之外，还可能有某种深层的道的东西。

圣人为什么要“含道暎物”？这物何以能引发圣人之感？这就涉及到了宗炳的山水意识。他认为，山水之所以能够引发圣人之感，首先是因为山水有道，其次才是山水之美。他说“山水质有而趣灵”，“山水以形媚道”，故能引起圣人之感。对于“山水质有而趣灵”、“山水以形媚道”，徐复观是这样理解的：“质有，形质是有。趣灵，其趣向，趣味，则是灵。与道相通之谓灵。”“山川质虽是有，而其趣则是灵；所以它的形质之有，可作为道的供养（媚道）之资。”并说“此处之道，乃庄学之道，实即艺术精神。”[1]（P142）李泽厚、刘纲纪的解释是：“这里所谓的‘质有’，即具有形质之意。山水有形质可见，所以说‘质有’。而山水之形质又是佛的‘神明’、‘精感’的体现和产物，所以说‘趣灵’，即具有灵妙的意趣。”[2]（P511）“质有”是指山水的形象之美，而“趣灵”则是“灵妙的意趣”。这“灵妙的意趣”就不单纯是道了，而是山水身上所蕴涵的生命气质。山水是活生生的，有灵气的，故而，能引发圣人对道的感悟。圣人之所以要“含道暎物”，就是为了揭示自然山水物象所包含的生命精神。这种生命精神能够引起人们内心的感动，使人的精神境界得到升华。“含道暎物”的主要企图还是要造就人，激发或培养人的仁智品质——所有适合人类生存的、有利于人性发展的品质，并不限于某一种品质类型。从这个意义上，我们理解宗炳的道，那是一种宽泛意义的道。“含道暎物”是与人的发展密切联系在一起的。人是世界万物的灵明，人的发展比什么都重要。

然而，“贤者澄怀味象”表达的又是什么意蕴呢？所谓的“贤者”，是指那些与圣人相比，在精神层次上低了一个阶级的人。李泽厚、刘纲纪说，圣人是佛，那么，“贤者”就是佛教徒或佛教信仰者。可以不理解得这么实在。如果说，圣人是各方面修养都达到很高层次的人，他们能够布道和体道，那么，贤者则是精神境界较高之人，他们身上没有道，不能够布道，也不能够体道，但是，却能够虚静以斋心，通过对自然物象的品味而得到精神的净化，达到审美的境界。在某种意义上，这也是达道了。“澄怀”就是澄净心怀。这是典型的道家修养方式。老庄将虚静、心斋、坐忘、物化都看作是保持心体清纯的方法，这都是“澄怀”，就是将心体还原，还原到至纯至真之处。到了这种境界，澄怀的目标算达到了，贤者之心也几可追圣人。“澄怀”的再一层意义是，保持内心的无功利状态，实现心体的自由。要达到这一目标，必须超越世俗社会的各种拘束。然而，人都生活于一定的社会结构之中，不可能不受现实社会各种规章制度、伦理道德的约束与干扰。这些约束与干扰一旦被带入到对自然山水的品味之中，必然会影响到对山水本质的还原与体验。这是大忌。因此，在品味自然山水之象之前必须要澄怀，将现实社会中的种种污浊抛到九霄云外。心体自由了，人对自然山水的体验就本真了，自然山水那种美好的形质就会深入到人的内心，使人自然而然地与自然冥合，从而，实现“味象”。

“味”是品味、玩味、领略之意，它实际上就是体验、体悟；“象”是自然物象，在这里，就是指山水形象。“味象”就是体验、品味、玩味、领略山水形象，这就是感物。山水是有形质的、活生生的、有灵趣的，它没有受过任何的世俗污染，其中蕴涵无穷的生命气质。这种生命气质与人性相通，人只有在心体自由的情形下才能领略。同时，“味”还有想像、回味之意，山水的灵趣能使人产生无穷的想像，给人以美妙的回味。在这种想像和回味之中，人性升华了，与自然一体了，人的精神在这美妙的自然山水之中找到了一片诗意的栖居之地。宗炳还提倡“卧游”，“卧游”也就是经过澄怀之后的想像活动。《宋书·宗炳传》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，“澄怀味象”也与人的灵明联系在一起，它是贤者获得精神满足的一种重要方式。

“含道暎物”与“澄怀味象”，虽然是圣人和贤者对自然山水物象的两种不同的体验方法，但是，又是两种不同的感物方式。它代表了两种截然不同的美学旨趣。前者是理性的、哲理的，后者是感性的、抒情的。就这两种感物方式来说，在宗炳的心目之中，它们是有高低区分的。从语言的表述上来看，宗炳更加推崇“含道暎物”的感物方式。他希望山水画给人们一点理性的东西，使人在伦理思想道德情操等方面能有所提升。显然，这是儒家思想。孔子“智者乐水，仁者乐山”的思想对他有很大启发，从他后文所说的“仁智之乐”、“山水以形媚道而仁者乐”等话语中我们可以直觉意会。可见，他是不回避儒家的思想境界的。然而，不可能人人都是圣人。因此，“含道暎物”不是普遍性的，只有少数人才能拥有。圣人和贤者虽然有别，甚至差距可能很大，但是，并非

完全不能沟通。宗炳还这样说过：“夫圣人以神法道，而贤者通。”何谓“以神法道”？有人理解为“以心中之道去法自然之道”，[3]（P351）也有人理解为佛以其“神明”效法、执行道家所说的“道”的作用，[2]（P512）语意似都不太顺通。关键理解在“神”字。这个“神”应指圣人身上所具有的生命精神。圣人用自己的生命精神去师法自然山水，生动形象地展现出了自然山水的最温润、最美妙的道，而贤者正是通过这生动形象的自然山水的外在形质，领略、理解了圣人所表现的道，从而，实现与圣人的沟通。因此，圣人与贤者并不是隔膜的，而是能够相互交通的。“含道暎物”的感物方式所创造出来的山水画是具有丰厚的意蕴的，它里面包含着许多自然或人生的哲理、道理，使人玩味不尽；在观赏的同时，人们的灵魂也得到了充实与净化，获得强烈的美感。“澄怀味象”的感物方式所创造出来的山水画抓住了山水形质中那最为光彩、最为动人的形象，使人产生了无穷的想像，人的心灵与自然融为一体，自然成为人的组成部分；这种方式创造出来的作品直接打动的是人的感性，人们通过直觉体验立刻能感受到它的美。“含道暎物”与“澄怀味象”这两种感物方式所创造出来的作品，一种好比哲理诗，一种就像抒情诗，虽然给人造成的视觉效果不一样，但是，在造就人心性的灵明上，却达到了同样的效果。

“应会感神，神超理得”

宗炳对山水画的创作有一种总体的体验，这种体验是以前不曾出现的。因为，真正意义上的山水画此前并没有产生。宗炳说：

夫理绝于中古之上者，可意求于千载之下，旨微于言象之外者，可心取于书策之内。况乎身所盘桓，目所绸缪，以形写形，以色貌色也。且夫昆仑山之大，瞳子之小，迫目以寸，则其形莫睹，迥以数里，则可围于寸眸。诚由去之稍阔，则其见弥小。今张绡素以远暎，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，体百里之迥。是以观画图者，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，皆可得之于图矣。（《画山水序》）

那些千古不传的真理还能够千年之后通过人的思想求得，那些超越言象的微妙意义还能够用心从书策之内得到，那么，置身于山水之中，目睹了山水的变化，山水本身所具有的“玄牝之灵”也会被表现出来，山水所具有的生命意义也一定能够再现。宗炳对此是有信心的。这是在延伸他的山水“含道暎物”与“澄怀味象”的话题。宗炳画山水画的意图非常清晰，他就是要借助山水来陶冶性灵，展示人内心深处的那难以言传的生命体验和生命精神。然而，这种生命体验与生命精神的表现需要一定的方法。山水之大，从何处着笔？山水之阔，如何才能展现它的美？这些都是前人不曾涉及当然也没有解决的问题。画山水又要做到“以形写形，以色貌色”，也就是说，要真实表现出山水独有的风姿。为此，宗炳提出了画山水画的方法：“竖划三寸，当千仞之高；横墨数尺，体百里之迥。”不少人认为，这是中国绘画的透视法，是与西方绘画同样科学的透视法。山水能够在人心里浓缩，但是，浓缩的只是山水的形体，其中所包含的生命情思却被放大了，其内在的“玄牝之灵”被神化了。由于山水内在的“玄牝之灵”被神化了，在人的眼里、心里，那被浓缩了形体的山水又被复原了，而且更具有艺术气质和精神的亲和力。山水画显现出了活泼泼的生机。宗炳的这种创作体验是开拓性的、经典性的，如果我们审视一下中国古代绘画发展的历史，我们会深深地感到，中国古代山水画之所以在宋元时期走向大繁荣，就是因为有着宗炳的深厚铺垫。

浓缩山水，展示出它的“玄牝之灵”，这是山水画创作的目的。“竖划三寸，当千仞之高；横墨数尺，体百里之迥。”这只是技术层面的创作方法。技术层面的东西有具体的操作程序，人们比较容易掌握。而艺术创作并不是单纯技术层面的问题，它是人的精神体验。这种精神体验是由人的独特的生理、心理、环境等素质所决定的，其不确定的因素很多，人们也很难把握。而且，在具体创作的过程中，技术层面的方法往往被人的精神体验所囊括。也就是说，人的精神体验决定技术，创作者的审美感物起着关键的作用。接着，宗炳就讨论了感物在具体创作时应该具有的姿态以及感物与艺术精神的关系，这是我们要悉心体会的。

夫以应目会心为理者。类之成巧，则目以同应，心亦俱会。应会感神，神超理得，虽复虚求幽岩，何以加焉？又神本亡端，栖形感类，理入影迹，诚能妙写，亦诚尽矣。

所谓“应目会心”，就是天人合一，天人感应。“应目”是映入眼帘的，眼睛所看到的；“会心”，就是心领神会。眼睛所看到的自然景象马上与人心产生感应，使人能够对这种自然美景心领神会，并且，形成了人的独特的生命体验和审美体验，将之写进作品之中。这就是“理”，也就是山水画创作的最高的精神境界与艺术精神。将这些“应目”而且“会心”的自然景物用巧妙的笔、精湛绝伦的技法画出来（“类之成巧”），使得观赏者也能“目以同应”，“心亦俱会”。这是艺术家的愿望，也是衡量绘画艺术质量的有效手段。这里就涉及到画家与欣赏者的双重感物：首先，画家对自然山水的感应。自然山水的美好姿态与画家的情感发生感应、交流乃至产生创作冲动，使画家创作出艺术作品。这是自然与人的和谐或曰自然与生命的和谐过程。在这一过程中，画家

对自然山水的审美体验和生命体验全部融入到他的绘画作品之中。其次，画家创造出来的绘画艺术作品与欣赏者的思想情感发生感应，这种感应是一种二度体验，我们姑且称之为二度感物。面对画家浓缩了的自然山水，欣赏者的内心受到了触动，产生了有可能不同于画家的审美体验和生命体验，他的灵魂生命也在这观赏绘画的瞬间得到了陶冶和净化。这种“应目会心”仅到此为止，它不会再产生新的作品。这种二度感物也只有在诸如绘画、雕塑等视觉艺术中才会发生。因为，视觉艺术展现了生动可感、生机盎然的自然物象，而这种自然物象又具备了能够与人的情感发生感应的最基本的素质。在绘画等视觉艺术的创作中，画家等艺术家的感物是二度感物的基础，而欣赏者的二度感物又是艺术家感物的必然结果——尽管这一结果可能与艺术家原本期待的不一样，甚至有可能相差很远。

由此可见，宗炳所说的“应目会心”是双重的。他仅仅将这“应目会心”局限在感物的层面。感物作为一个审美体验和审美创造发生的概念，其意指人与自然物象的交流。自然物象与人的情感产生感应，从而引发了创作冲动，创作出文学艺术作品。言外之意，艺术欣赏、艺术接受不在我们讨论的视野，因为它不直接涉及到感物。而绘画艺术则是特殊的现象，绘画艺术以视觉直觉的形式展现了自然物象的美妙，欣赏者和接受者在欣赏绘画时也能够产生感物，但是，这种感物也仅限于欣赏和接受的层面，它无法再创造一个生动感人的艺术作品。因此，宗炳的“应目会心”是一个包容很广的命题，既关涉艺术创造，又关涉艺术欣赏与接受。我们关注的是它的感物层面。

在“应目会心”的基础上，宗炳进一步深入，又提出了“应会感神，神超理得”的命题，对他的感物美学作了更加细微的阐发。从语意上看，宗炳这里所说的是他观画的感觉，即是欣赏、接受。其实，这是融合了他的创作体验的，我们不能仅仅将之视为二度感物。我们持有充分的理由。在作《山水画序》时，宗炳已经年老，对生命产生了深深的留恋之情。他把这种感情都寄托在山水画中，通过山水画表现他的生命体验。他曾经这样写道：

余眷恋庐、衡，契阔荆、楚，不知老之将至。愧不能凝气怡身，伤跼石门之流，于是，画象布色，构兹云岭。

年轻时期的宗炳曾经遍游衡山、庐山、荆、楚等地，目睹了这些名山大川的美妙风姿，但是，在当时，他并没有来得及将这些美景全部诉诸笔端。而这些美景一直深深地篆刻在他的心里，篆刻在他的灵魂之中。当年老体衰之时，回忆起他曾经亲眼目睹过的那些美好景致，又产生了强烈的创作冲动。他要用他的画笔把它们画出来，这也是他自己生命与灵魂的安慰方式。从《山水画序》所记述的语言中，我们又感到，他所表达的二度感物，一方面是作为一个审美欣赏者对艺术作品的体会，另一方面又是孤芳自赏。也就是说，他的二度感物在很大程度上是对自己创作感物的重复。游览山水的时间已经过去了许多年，那些美妙的自然山水在自己的心里经过了这么多年的沉淀，用画笔把它表现出来，已经是重新游览了那些自然山水，而其中所贯注的生命情思却更为丰富了，因为，自己的人生体验更为丰富。但是，再回过头来欣赏自己所画的这些画，对生命的留恋情感更加浓郁。因此，宗炳的这二度感物也就具有了创作感物的意义。

“应会感神”就是人在接触到自然物象时瞬间产生的人生体验和审美体验。这是天与人的自然相遇，不带有丝毫人为的因素。画家在看到美妙的自然山水之后，瞬间便产生了一种内心的感动。这种感动隐藏在人的心里，可达数十年甚至一生。徐复观解释说：“目应心会，感通于山水所显之神。”[1]（P143）“神”是人的生命体验和审美体验，我们也可以称之为艺术精神的生成因素或萌芽阶段，还不是真正的艺术精神。徐复观说庄子之“道”是艺术精神，[1]（P144）这“神”也就是庄子之“道”。我们所理解的艺术精神并不是这么狭窄，而是更为宽泛。我们认为，凡是属于人的生命体验的、又是审美体验的、并且能够激发欣赏者的审美情感的内容都是艺术精神。这种艺术精神不限于哪一家一派。任何一家一派都有形成艺术精神的潜质。儒家有儒家的艺术精神，佛家也有佛家的艺术精神。对自然山水的观赏使得心灵与自然山水产生了感应，同时，也触动了人的生命体验和审美体验，这是艺术精神的萌芽阶段，只有艺术家将这种生命体验和审美体验用艺术的形式表现出来，并且使欣赏者也能够产生一种生命的体验和审美体验，这时，艺术精神才真正形成。故而，宗炳在提出“应会感神”之后，马上又说“神超理得”。这“理”字我们认为才是艺术精神。它属于道的层面。艺术家在观赏自然景物时产生了生命体验和审美体验，在具体创作的过程中又超越了这种生命体验和审美体验，这便形成了一种艺术精神。这种艺术精神是稳固的、长久不变的。这种稳固与长久不变，并不是说不允许接受者的审美再创造，而是强调它的永恒的艺术性。宗炳的“感神”而又“超神”，恰似西美尔所说的“在生命情感深处所包含的二重性”；“理”又恰似西美尔所说的超出二重性的“第三者”，那是超越自我的生命本质。[4]（P16）也就是艺术精神。可见，宗炳的感物就是为了寻求“理”——那超出自我的艺术精神。这才是至关重要的。

“理”在画家所创造的山水形象之中。艺术家对山水形象的直观要经过“神”的过滤，而“神本无端”，没有行迹可寻。它寄托在自然山水之中，人只能“栖形感类”，即依靠艺术家的直觉体验和感悟去寻求“神”，进而，从山水的外在形象中发掘出它的“理”。这是艺术家的内功，是每一位优秀的艺术家必须具备的。

宗炳对艺术精神的发掘有它自己的一套独特的思路。他的“应会感神，神超理得”的思想是魏晋南北朝感物美学的重要收获。其意义不仅仅表现在他为山水画家提供了一整套画山水的技法，更重要的是，他提供了一整套

寻求艺术精神的方法。他对艺术的体验与感悟是深刻的，这是自然山水给他的启迪。

“万趣融其神思”

艺术家的“应会感神，神超理得”，提升了他们的人生体验和审美体验的境界，形成了一种艺术精神。这种艺术精神又反作用于艺术家们，使他们对自然山水的“趣灵”更加崇拜。山水给予人的太多，人能在山水之中获得无穷无尽的乐趣，人与山水的距离更近了。宗炳满怀深情地写道：

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。峰岫崑崑，云林森渺。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！

在对山水观览的过程中，人的心境达到空前澄静的状态。情绪起伏平缓，把酒临风，弹琴娱志，回味着那曾经经历过的山山水水，千姿百媚，令人神往。人生一世，有如此之乐，也算满足了。宗炳从山水之中获得了极大的满足！徐复观曾经这样分析宗炳的这一段话：“自己之精神，解放于形神相融之山林中，与山林之灵之神，同向无限中飞越，而觉‘圣贤暎于绝代’，无时间之限制；‘万趣融其神思’，无空间之间隔；此之谓‘畅神’，实即庄子之所谓逍遥游。”[1]（P144）关于人的审美体验和生命体验的超越，我们上文已经说了不少。在这里，我们看重的是“万趣融其神思”。“神思”在这里的出现，是我们最感兴趣的。

在《画山水序》中，“神”字出现凡7次。可是，这7个“神”字的意义并非完全统一，存在着细微的差别。“圣人以神法道”之“神”，我们将之理解为圣人身上所固有的生命精神。“应会感神，神超理得”与“神本无端”之“神”，我们将之理解为艺术家的生命体验和审美体验。而“神思”之“神”则是神奇、神妙之意，亦与神性关联。最后两个“神”字都是指人的精神，“畅神”就是使人的精神舒畅、愉悦，意谓人的精神受到陶冶，思想境界和审美境界提高了。这些“神”字虽然字面意义有差异，但是，如果我们仔细推敲就会发现，它们内在还是有着一联系紧密的红线的。在艺术创造中，人的生命体验和审美体验是一个神奇的过程，也是一个精神愉悦的过程，这一过程体现在圣人身上就是一种生命精神。这些生命体验和审美体验及其产生的精神愉悦，在创作感物的过程中都是必不可少的，缺少任何一个，创作感物就难以成型。

“神思”是神奇之思、神妙之思，它是将人的山水审美体验与人的生命体验相衔接的过程。这是一个天人感应的过程，也是画家发挥自己的想像和虚构进行审美创造的过程。宗炳虽然对这一过程没有给予细致的描绘，但是，从《画山水序》的上下文中，我们能够意会这一过程的各个环节。首先，宗炳说，由于他年老体衰，不能重返山水，内心又抑制不住对山水的思念，只好“画象布色，构兹云岭”。这里就有一个神思的问题。他是靠自己的回忆、想像、虚构来创作山水画的。其次，宗炳谈了画山水的技法，也与神思关系密切。他说，“竖划三寸，当千仞之高；横墨数尺，体百里之迥”。这是以小见大，以虚见实，说的就是神妙之思。再次，他还谈到“应目会心”、“应会感神”等问题，眼里所看到的马上与心里想到的产生感应。这也就是神妙之思了。因此，宗炳的“神思”便与后来刘勰所说的“神思”就有了血缘关系。

宗炳提出“神思”这一概念，是他自己的独创还是有一个参照？我们只好从宗炳开始再往前追究。我们发现，最早将“神”与“思”连在一起使用的是曹植。在《宝刀赋》中，曹植第一次运用了这个概念。他描述了宝刀加工制作的过程，其中有“规圆景以定环，攄神思而造象”之句，“神思”就是这样出场的。这个“神思”应该如何理解？学术界还有一定的分歧。有的注释以为“思”应该作“功”字，“神思”就是“神功”，意谓铸造者技艺高妙，功法如神。我们以为，曹植的“神思”就是指神启而产生的思绪，带有神性的因素。因为，曹植在讲到宝刀的制作时说，铸造宝刀的人曾经向太乙祷告，并且“乃感梦而通灵”。也就是说，神思是宝刀铸造者受神灵的启发而产生的一种奇妙的幻像和思绪。然后，铸造者依据神启的幻像而造像，铸造出了这个光彩夺目、锋利无比的宝刀。这样，神思是一个带有形上思维层面的问题，不唯形下技艺方面的问题。曹植的神思已经具有了理论的雏形，但是，它毕竟还不是具有深刻理论意义的概念范畴。

宗炳是否受到曹植的影响？亦未可知。我们思考，绘画有如铸刀，都是一种技艺，技艺与技艺之间是互通的。宗炳很可能受到曹植的启发。与曹植相比，显然，宗炳就更进了一步。他从理论上论证了这个问题，其“万趣融其神思”不仅包含“无空间之间隔”，而且也包含“无时间之限制”。“万趣”是指自然山水本身所具有的那许许多多的灵趣。人亲临自然山水的时候与自然山水产生了直接的感应，引发了人内心的冲动。这种冲动是人进行审美创造的原动力。它有可能使艺术家挥毫立就，创作出一幅生机盎然的山水画；它也可能沉潜在艺术家的内心，寻求适时的创作契机。在宗炳那里，这种创作的冲动就是经过了一个长时间的沉潜的。同时，这也给他提供了一个考验自己回忆、想像、虚构的机会。当他拿起画笔开始创作的时候，人无论是在时间上还是空间上都已经远离了山水，在遥远的异地想像着山水的美丽形象与那虚无缥缈的空灵之趣，仿佛又回到了那自然山水之中，对它进行着美的感悟。因此，神思是宗炳的二度感物的必经之路和主要方式。神思作为二度感物的主要方式与初次感物相比，可能会具有以下几个方面的特点：

第一，它依靠回忆和想像再现自然山水，其再现的过程中必然融进了艺术家的虚构，使自然山水以理想的面貌出现，更加完美。这应该是一个必然的推测。大凡绘画作品，其表现在画面上的容不得半点闪失。如果稍有闪失，就宣告了整个创作的失败。自然山水不可能完美无缺，而自然山水的一些小小的缺失，可能会随着时间的推移而被观赏者（画家）淡忘，但它必定会在艺术家的绘画作品中得到改造，使之符合创作者的理想，同时，也符合欣赏者的“期待视野”。这就加进了创作者的虚构。因此，虚构应是神思题中应有之义。

第二，直接的、瞬间的、感性的东西可能会减弱，代之以长久的、理性的“道”。宗炳是推崇“道”或“理”的。这种“道”或“理”，我们称之为艺术精神。艺术家初次看到美妙的山水，往往会被自然山水的风姿所打动，瞬间产生了一种令人愉悦的美感。一般地说，这种美感都是直接的、瞬间的、感性的，它是一种天人感应。经过一个阶段的沉淀，艺术家运用神思把那自然山水之美表现在绘画之中，原本的那些直接的、瞬间的、感性的美可能还会存在，但是，却大大减弱了，代之以艺术家的更为理性的思考，将它与艺术家个人的生命体验和审美体验联系在一起，从而，形成一种艺术精神，也就是宗炳所说的“道”或“理”。这一过程也不能离开神思，神思的弥缝作用是直接的。

第三，自然的、质朴的趣味在一定程度上有所丧失，精美的、艺术的趣味增长。艺术家初次接触到的自然山水是自然的、质朴的，它的美就存在这自然与质朴之中。但是，艺术并不能够原本照搬自然，必须进行艺术的提升。经过神思提升过的自然山水显现在尺幅之中，变得艺术化了，更为精美了。可见，神思的力量是巨大的。在艺术创作中，它是不可缺少的。无怪乎，宗炳慨叹：“万趣融其神思。”

宗炳的“神思”，这也就是后来刘勰《文心雕龙·神思》所说的“寂然凝虑，思接千载；悄焉动容，视通万里”的“神思”。但是，宗炳并没有展开这一问题。对这一理论的展开的重任落到刘勰的头上。到了刘勰，这一理论才真正显示出它的价值。

参考文献：

- [1]徐复观.中国艺术精神[M].上海:华东师范大学出版社,2001.
- [2]李泽厚,刘纲纪.中国美学史.第二卷[M].北京:中国社会科学出版社,1987.
- [3]陈望衡.中国古典美学史[M].长沙:湖南教育出版社,1998.
- [4]格奥尔格·西美尔.生命直观[M].北京:三联书店,2003.

On Zongbing's Ganwu Aesthetics

LI Jian

(Center of Literature and Art Studies, Beijing Normal Univ., Beijing 100875)

Abstract: Zongbing's theories of react to nature with the Dao and savour the meaning of image are two ways of Ganwu (感物). Though they have different visual result in writing, they have same aesthetic effect. Zongbing's theory of reaction is an important harvest in the Weijin (魏晋) and Northern and Southern Dynasties. It is not only a way of painting mountains-and-waters but also looking for artistic spirits. Shensi (神思) is non limited by space and time, but, it plays an important role in painting.

Key words: Zongbing; react to nature with the Dao; savour the meaning of image; reaction; Ganwu

版权声明：任何网站，媒体如欲转载本站文章，必须得到原作者及美学研究网的的许可。本站有权利和义务协助作者维护相关权益。

【 全部评论 】 【 打印 】 【 字体：大 中 小 】

上一篇：胡经之/李健：《中国古典文艺学》

下一篇：李健：“睹物象以致思”：卫恒的书法美学

>> 相关新闻 全部新闻

>> 相关评论 全部评论

·李健：中国古典感物美学的现代性拓展 (9月20日)

·李健：“气之动物，物之感人”：钟嵘的感物美... (9月20日)

·李健：“睹物象以致思”：卫恒的书法美学 (9月20日)

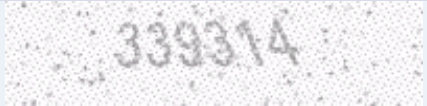
发表评论

点评:



字数

验证码:



姓名:

提交

管理入口 - 搜索本站 - 分类浏览 - 标题新闻 - 图片新闻 - 推荐链接 - 站点地图 - 联系方式
地址: 中国·北京·海淀区中关村大街59号 [Email:Aesthetics.com.cn@gmail.com](mailto:Aesthetics.com.cn@gmail.com)
制作维护: 美学研究 京ICP备05072038号