

[加入我的最爱](#)

道教与六朝山水绘画美学的建构

雷小鹏

魏晋六朝¹是审美意识自觉的时代。宗白华先生指出：“汉末魏晋六朝是中国政治上最混乱，社会上最苦痛的时代，然而却是精神史上极自由、极解放、最富于智慧、最浓于热情的一个时代、因此也就是最富有艺术精神的一个时代。”²魏晋六朝之时，天下大乱，政局动荡，战争频仍，无论下层民众还是“名士”们都性命如蚁；儒家正统经学繁琐迂腐，趋于没落，因而玄风大振，不仅以道家老庄思想为根底的玄学成为时代风尚，而且宗教也大行其道。佛教初入中土，尚依托于玄学“格义”，道教则经过葛洪的上层化改造，很快成为“名士”即知识分子逃避世俗沉闷，养生养神、逍遥物外的良好途径。在新道家的玄学和道教的影响下，六朝人的审美意识和美学理论都发生了重大而深刻的变化，从《世说新语》一书人物品藻的记载中，可以清楚地看到魏晋六朝的人格美理想，已经从实用的、道德的角度转到审美的角度³。因为政治上的高压和道教炼养的需要，自然山水成为“名士”亲近的对象，傲啸山林，炼养岩穴。自然山水的独立美被发现出来，而不再仅仅束缚于先秦以降孔子“比德”的伦理化框架。六朝人对于自然山水，不再是从中比附人的伦理，而是要欣赏自然山水本身的美了⁴。自然山水独立审美意识的觉醒，也促使了艺术表现的自觉，以山水作为内容的绘画，虽在秦汉已不是鲜事，但独立审美的山水画却在六朝出现。在哲学美学观念和艺术的实践两条不同的却又相关的路线的认识基础上，六朝山水画不论勃然兴盛，在所谓的六朝四大画论中，除顾恺之以外的宗炳、王微、谢赫对山水绘画美学均有深刻的论述，奠定了以后中国古典山水绘画美学的基本框架。因此，探索六朝山水至整个古典美学，对于中国山水绘画美学乃至整个古典美学，都有极为重要的意义。而当致力于这一课题的时候，就会发现，魏晋道家的玄学思想和道教的思想，对于六朝山水绘画美学的建构有着深刻的意义。因为前贤时杰对玄学与六朝美学包括山水绘画美学的关系已有宏议⁵，而对道教思想包括其美学思想与六朝山水绘画美学关系却未有触及，因此本文就道教对六朝山水绘画美学的建构的意义略为阐释。

一、澄怀观道

本期内容

- [特载](#)
- [道协动态](#)
- [道教论坛](#)
- [史料与知识](#)
- [修真养性](#)
- [养生百科](#)
- [人物春秋](#)
- [学习园地](#)
- [洞天胜境](#)
- [诗词](#)
- [友好往来](#)
- [简讯](#)



2006年第1期

选择前期杂志

请选择你所需要的期数：

--请选择期数--

[列出所有期数](#)

“澄怀观道”是六朝刘宋时画家宗炳对山水(画)美学的本体论建构。魏晋之时,虽然山水画已广为流行,十分繁荣。但对山水绘画美学的本体体认还没有达到像人物绘画美学那样自觉。六朝四大画论家之首的顾恺之在人物绘画美学上提出了“传神写照”“以神写形”,确认“神”是人物(画)的内在生命本体,一幅人物画必须表现对象的内在神韵,而不拘泥于外在形貌,方是一幅成功的美的人物画。据《世说新语·巧艺》记载:“顾长康画裴叔则,颊上益三毛。人问其故。顾曰:裴楷俊有识具。看画者寻之,定觉益三毛如有神明,殊胜未安时。”顾长康即顾恺之画人物,并不重形似,而且不惜破坏原始形貌,“益三毛”来表现对象内在的神韵“识具”,可见,对于人物绘画,其美的来源在“神”而非“形”。但与此同时,对于山水绘画,顾恺之却说:“凡画人最难,次山水,次狗马;台榭一定器耳,难成而易好,不待迁想妙得也。此以巧历不能差其品也。”⁶可见,在顾当时看来,人物画需表现内在神韵,而山水却是无生命的存在物,所以只能作为“器”写耳,不必也不能传其神。唐代张彦远在《历代名画记》解释顾恺之的这段话时也是这样认为的:“至于台榭,树石,车舆,器物,无生动之可拟,无气韵之可侔,直要位置向背而已。”⁷但经过哲学美学思想的长期熏染,以及对自然山水的赏会和山水绘画创作的实践,山水绘画逐渐形成了自己的本体论体认,集中就体现在宗炳提出的“澄怀观道”的命题上。

据《南史·隐逸传》载:宗炳“好山水,爱远游,西涉荆、巫,南登衡岳,因结宇衡山,欲怀尚平之志,有疾还江陵,叹曰:‘老疾将至,名山恐难遍睹,唯澄怀观道,卧以游之。’凡所游履,皆图之于室,谓之‘抚琴动操,令山水皆响’⁸。可见,在宗炳当时,山水(画)审美的对象已确定为山水(画)其中的“道”,山水(画)本身只是提供“道”展现的载体,必须进入到山水(画)中的“道”,方才获得巨大的审美感受。所以宗炳又说:“夫圣人以神法道,而贤者通。山水以形媚道,而仁者乐”⁹。山水(画)的美就在于其以“形”蕴涵着“道”,而“圣人”“贤者”“仁者”就是以主体之“神”即审美的主观心理与山水(画)中的“道”融通合一,就能“乐”,即获得审美快感。因此,山水绘画美的本体即在于“道”。

一般认为,确认山水绘画美学的本体在“道”,在哲学观念和思维方法上都受了玄学特别是王弼“贵无”论的影响¹⁰,这是正确的。王弼玄学以道家哲学为基干,“以无为本”“举本统末”。他认为“天下之物,皆以有为生。有之所始,以无为本。将欲全有,必返于无也。”¹¹。“有”“无”本是老子着重从宇宙发生论上讲的一对范畴,王弼将其提升到本体论上,以“无”这种超感性、超事象、超分殊的绝对抽象、无限和一般,为“有”即感性、事象、具体的形象、特殊事物的本体论依据。在老子那里,“有”“无”皆统于“道”,“道”具有“有”“无”不分的浑沌境界。而于王弼而言,“道”等同于“无”,而“有”则降低

到感性的层次。这样，王弼的“贵无”论使哲学思维形式超越了感性、具体、有限、相对、偶然等现象界，上升到理性、抽象、无限、绝对、必然的本体界。

在王弼“贵无”玄学思维形式的方法论流风下，六朝美学较秦汉美学而言“化实为虚”，侧重于以“无”诠释美的本体。人物品藻重神韵而不重形貌，顾恺之论定人物画也是“传神写照”，重在“无”的精神性的内在神韵，而非“有”的物质性的外在形貌。因此，宗炳为六朝山水画美学奠定本体论依据时，既继承王弼的“贵无”方法论，又祖述王弼道家哲学的基本观念，以“道”作为“澄怀”审美观照的对象。

但如果仅仅认为是玄学影响了宗炳的美学论断，似乎答案又稍嫌简单了些。“道”在王弼那里，是超言绝象的绝对抽象的一般形而上观念，而作为“美”的本体，于宗炳而言则是以全副身心的“以神”可“法”之对象，在它那里，宗炳（审美者）可以获得感性的、情感的把握，可以与之融为一体，获得巨大的审美感受。因此，从绝对抽象的王弼的哲学之“道”到“绝对感性”的宗炳美学之“道”，中间似乎应该有个过渡。

当把曾被古典美学史研究付诸阙如的道教美学思想放入中国古典美学史长河中的应有位置之时，就会发现，作为感性的宗炳美学之“道”便不会显得是无源之水了。作为先秦道家特别是老庄哲学著作中的“道”，本来就具有某些美学的特质，再经过汉末魏晋早期道教经典《老子道德经河上公章句》、《老子道德经想尔注》等的改造，老庄之“道”的哲学形而上观念大大淡化，而其中那些朦胧的神秘的可感的因素被宗教化、美学化，成为独特的道教美学思想的本体论范畴¹²。在《老子》河上公注那里，“道”乃“自然长生之道”¹³，修道之人就是要使自己的有限生命与“道”合二为一，从而获得长生久视的成仙之乐——道教最美好的宗教终极目标，在河上公那里，“道”又是“众妙之门”，“妙”，即最美、最好也¹⁴。

在晋代道教著名学者葛洪那里，“道”又等同于“玄”“一”，而且他有意识地抹杀“道”的形而上性质，极力铺陈作为“道”之异称的“玄”（玄，本身即有美的意思）“一”的美：

其高则冠盖乎九霄，其旷则笼罩乎八隅；光乎日月，迅乎雷电；或倏烁而景逝，或漂毕而星流；或晃漾于渊澄，或纷霏而云浮；因兆类而为有，托潜寂而为无；沦大幽而下沉，凌辰极而上游；金石不能比其刚，湛露不能等其柔；方而不矩，圆而不规；来焉莫见，往焉莫追；乾以之高，坤以之卑；云以之行，雨以之施；胞胎元一，范铸草两仪；吐纳大始，鼓冶亿类；徊旋四七，匠成草昧；譬策灵机，吹嘘四气；幽括冲默，舒阐粲尉；抑浊扬清，斟酌河渭；增之不溢，挹之不匱；与之不荣，夺之不瘁；故玄之所在，其乐不穷；玄之所区，器弊神逝¹⁵。

葛洪不仅用恢弘的想象、优美的语言夸张地描绘了“玄”即“道”的神秘之美，而且分明指出，“玄”即“道”是可以感知的审美把握对象，而不是哲学的形而上观念。上述引文最后一句话说“玄之所在，其乐不穷，玄之所去，器弊神逝。”也就是说，与“玄”合一时，会获得“不穷”的审美愉悦。

显然，从王弼到宗炳，中间应该有葛洪的道教美学思想对“道”的宗教美学化改造，“道”的可以感知的朦胧的神秘的宗教审美把握对象的突出，才可以从王弼的哲学形而上之“道”到宗炳的审美把握之“道”。也许不是那么偶然的是，宗炳不仅儒、释、道并综，而且似乎对于道教情有独钟，自身是个虔诚的道教修炼徒。他在《明佛论》中自述“若老子、庄周之道，松乔列真之术，信可以洗心养身”¹⁶。据史书载，宗炳虽少有高才，但不愿入仕，刘裕多次征其为官，皆不就，问其原由，答曰“栖丘饮谷，三十年”¹⁷，在名山胜水中信修“松乔”道教之术。在王弼“贵无”论的道家哲学的风气下，以本身山水绘画的实践，融汇在道教修炼中的神秘宗教美学体验，然后提出“道”的山水绘画美学的本体论，这似乎才是对宗炳“澄怀观道”山水绘画美学本体论思想来源的较为全面的说明。

二、明神降之

“明神降之”是东晋末年画家王微对山水画美学审美创作鉴赏中审美心理特征的概括说明。

王微在《叙画》中谈到山水与山水画的创作鉴赏的心理特征时说：“望秋云神飞扬，临春风思浩荡；虽有金石之乐，圭璋之琛，岂能仿佛之哉！被图按牒，效异山海。绿林扬风，白水激涧。呜呼！岂独运诸指掌，亦以明神降之。此画之情也。”¹⁸

显然，王微的意思是，山水（画）的审美魅力不只是来自画家的技巧，更重要的是，来自一种“明神”降之。何以为“明神”，王微没有解释。“神”，是一个很古老的概念，总的说来，是指一种无可捉摸的作用、状态或特征，《周易·系辞上传》上讲“阴阳不测之谓神”，意思是说宇宙间一切生命运动变化都是阴阳二气的运动，而这种运动是不可捉摸的，是“神”的。《庄子·天下》说：“神何由降？明何由出？”又《庄子·列御寇》讲：“明者唯为之使异，神者征之，夫明之不胜也”。唐君毅说“以明言灵台灵府之心，尤庄子之所擅长。神与明异，唯在‘神’乃自其为心所直发而说，‘明’则要在自身能照物而说，故明亦在神中。”¹⁹“神”既指心灵，又是“不测”，在汉末早期道教经典《太平经》里，“神”与“明”便顺理成章地被宗教化。“夫人本生混沌之气，气生精，精生神，神生明。”²⁰

《太平经》的“神明”或“明神”观念来自于它的道教修炼“守一”之法。“守一之法，将与神游，万

神自来，昭昭可俦”²¹，“守一之法，为善，效验可睹。今日为善清静，神明渐光”²²。“守一”作为道教的修炼方术，是指的保持人体生命的精、气、神、形合而为一，则可以通神合道、长生久视。“神明”或“明神”就是指“守一”时神秘的宗教体验。“守一”思想渊源于《老子》的“抱一”和《庄子》的“我守其一”的思想。《老子》十章上讲“载营魄抱一，能无离乎？专气致柔，能婴儿乎？涤除玄鉴，能无疵乎？”“涤除玄鉴”的“抱一”状态，不仅是一种宗教修炼与道合一的状态，也是一种绝对虚静的审美心态。庄子继承老子“抑一”的思想，并且提出了一系列“抱一”的具体途径如“心斋”“坐忘”“堕形体，毁聪明”，总之，都是指的对世界采取的审美把握方式。在这种方式中，主体无欲（不受物质利益的干扰），无知（防止理性的认知把握世界方式的干扰），才可以完全放开心灵的澄明，从而与审美对象合一，对对象进行审美方式的把握。

《太平经》继承先秦道家“守一”之法，并且把“守一”之法中出现的神秘体验与本元意义的“道”相联系。由于在道教美学思想里，“道”实际上已由抽象的哲学观念转化为朦胧可感的审美把握对象，因此，“神明”或“明神”的宗教体验也就被神秘化、美学化。“神者，道也。入则为神明，出则为文章，皆道之小成也。”²³神即道，因此作为美的本体的道即神，在主体方面表现为“神明”（即澄明的审美心理），在客体方面表现为“文章”（即美的审美对象）。主客体二者合二为一，就是审美活动（状态）。“入则为神明，出则为文章”，说明《太平经》不仅体认审美的主体心理与宗教体验有某种类似，而且用“出入”把主体心理与外在的审美对象相结合，则它对审美过程中再创造美的过程已有所认识。同时，《太平经》还用其必然的宗教化语言论述了在“神明”的审美心理状态下的巨大神秘作用（即宗教化的美感），“心神已明，与道为一，开蒙洞白，类如白昼。”²⁴在“神明”的与道合一的审美心理状态下，可以“类如白昼”，也就是可以“视接千载，神通万里”了。

在《太平经》“神明”或“明神”与“文章”相联系的思维下，王微认为山水画审美对象的创造不仅在于画家（创作者）技巧的运用（“岂独运诸手掌”），而且更重要的是，在类似于宗教体验的澄明的审美心理状态下，神秘的通神即“明神降之”的结果。这样解说王微“明神降之”的思想来源，应该说并非毫无道理。无独有偶的是，王微与宗炳一样，也“素无宦情”²⁵，“至于生平好服上药，其年十二时病虚耳。所撰服食方中，粗言之矣。……世人便言希仙好异，矫慕不羁，不同家颇有骂之者。”²⁶可见，王微对神仙道教修炼之途也颇有亲身体会。无论其是否获得宗教体验“神明”或“明神”中的种种奇异神通，但从道教经典中吸取营养，结合自己的山水绘画创作实践，对画家在审美鉴赏（创作）时的包括强烈的情感、高超的智慧、奇幻的想象等等在内的艺术思维心理特点以“明神”一语概括，这是完全可能的。

三、气韵生动

“气韵生动”是南齐画家谢赫著名的“六法”之中的首要一法。“六法”是我国古代绘画实践的系统总结，而“气韵生动”是作品总的要求，是绘画中的最高境界。“六法”对后世影响极大。虽然谢赫本人也未能备尽“气韵生动”，后世对“六法”的理解也与谢赫多有不同，但“六法”对六朝之际绘画（包括山水画）美学的理论总结的功劳不可磨灭。

不论谢赫本人对“气韵生动”从何种层次上提出，对“气韵生动”的文本阐释至少应包括两个层次：一是画中内容即作为审美对象的人物或山水等的要求，要求传神有韵，展现出生命流动的勃勃生气；二是整个画面包括绘画笔法要体现出生命流动的律感和气韵畅通的生机。

在谢赫之前，“气”已进入美学的视野。曹丕说“文以气为主”；萧子显已用了“气韵”的概念：“文章者，盖性情之风标，神明之律品也。运思含毫，游心内运，气韵天成。”²⁷谢赫品画，标举“气韵，生动是也。”²⁸将“气”与“生”相连，作为对绘画（包括山水绘画）品评标准的审美范畴，似乎是首创之举，仔细考索其思想渊源，也可以捕捉到一些道教美学思想的影子。

“重生”是我国古典哲学的一个重要的传统和特点。《周易·系辞下传》讲“天地之大德曰生”，“生”不仅指人的肉体自然生命，而且是指盈天地间最高价值的德性生命、宇宙生命。老子和庄子都有“全生”的思想。道教继承远古传统，不仅重视“生”，而且更直接地将“生”诠释为人的肉体“长生”。河上公注解《老子》，就直截了当地把道教的“不可道”之“道”称为“自然长生之道”，以期有利于“经术政教之道”²⁹。在道教那里，“生”是作为其“道”美在生命界里的展开与实现，是作为最崇高的超越之神性之美来颂歌的（当然，就其实质而言，其重视“生”美恰恰反映了其重视此生生命实现的现实性、世俗性的特点），如晋代著名道教学者葛洪就认为天地之间最高尚的情趣，最大的快乐，就是“生”，他说“天地之大德曰生。生，好物者也。是以道家之所秘而重者，莫过于长生之方也。”³⁰“好物”，美的物也。

道教不仅重视“生”，以“生”为美，而且结合古代元气说的观念用元气来诠释“生”之美的实现。《太平经》说：

“守道而不止，乃得仙而不死；仙而不止，乃得成真；真而不止，乃得成神；神而不止，乃得与天比其德；天比不止，乃得与元气比其德。元气乃包裹天地八方，莫不受其气而生”（31）。

“气”的观念，在远古早已有之，一般都是对整个物质世界作规定的形而上概念，是指的一种“最细微最流动的物质”（32）。如《庄子·知北游》“通天下一气耳。”《管子》一书中有精气之说，《内

业篇》中说：“精也者，气之精者也”，“凡人之所以生也，天出其精，地出其形，合此以为人”，已经提到生命与气的关系。《太平经》进一步将“元气”与具体生命的修炼及养护结合起来，认为生命的最高最美境界乃是与“元气比其德”的回归生命元气状态，即任元气自然流动的生命状态。正如前面已经指出的那样，由于道教以“生”为“道”美的具体展开，那么，“生”美的样态也就是指元气的自然流动，这就是最大的“生”、最美的“生”。当然，由于“自身成仙”“长生久视”的道教理论本身的特性，道教徒对“生”之美的体验只能存在于自己的宗教修炼和人生体验之中。

《太平经》以元气诠释生命，对以《周易》形成的生命美学传统给予新的言说方式，这对在六朝时期引入“气”的观念，特别是谢赫将“气”与“生”结合，作为品评绘画的首要标准，应该说，有一种美学思想上的渊源关系。特别是道教美学思想先天固有的主观体验特点，这与包括“谢赫六法”在内的整个古典美学传统都密切相关。“气韵生动”，就其实质而言，始终只是一个审美鉴赏（创作）者对艺术作品的主观心理感受标准。中国古典美学的这种重主观、重想象的传统的形成，应该说，道教包括其美学思想的潜在作用是不可低估的。

在六朝时期，山水之独立美的发现，山水画的独立成型，山水绘画美学理论框架的奠定，都与道教及其美学思想有密切的关系。长期以来，因为视角的障蔽，这些问题一直被抛在视野之外，现在检视道教与六朝山水绘画美学的关系，是还中国古典美学思想发展演变史的应有面目。

注：

1. 本文所指“六朝”系宽泛的历史概念，含魏晋南北朝。

2. 宗白华《论〈世说新语〉和晋人的美》，见《美学散步》，上海人民出版社，1981年6月第11版，第208页。

3. 参见叶朗《中国美学史大纲》，上海人民出版社1985年11月第1版，第186页。

4. 同上，第187页。

5. 同上，第184-190页。

6. 顾恺之《魏晋胜流画赞》，转引自北京大学哲学系美学教研室编《中国美学史资料选编》（上），中华书局1980年9月第1版，第175页。

7. 张彦远《历代名画记》，上海人民出版社1964年1月第1版，第24页。

8. 唐李延寿《南史·隐逸传》（第六册），中华书局1975年1月第1版，第1861页。

9. 宗炳《画山水序》，转引自北京大学哲学系美学教研室编《中国美学史资料选编》（上册），中华书局1980年9月第1版，第177页。
10. 仪平策《王弼玄学与中国美学》，〈学术月刊〉（沪）1992年第3期第57-63页。
11. 王弼《老子道德经注》第四十章注，见楼宇烈《王弼集校释》，中华书局1980年8月第1版第110页。
12. 参见潘显一《大美不言——道教美学思想范畴论》，四川人民出版社1997年第1版，第12-13页。
13. 河上公《老子道德经河上公章句》，中华书局1993年8月第1版，第1页。
14. 见《广雅·释诂一》解释“妙”：“妙，好也”；而《说文·女部》解释“好”：“好，美也”。
15. 葛洪《抱朴子》。见王明《抱朴子内篇校释·畅玄》，中华书局1985年3月第2版，第1页。
16. 宗炳《明佛论》。转引自石峻等编《中国佛教思想资料选编》（第一卷），中华书局1981年6月第1版，第229页。
17. 唐李延寿《南史·隐逸传》（第六册），中华书局1975年6月第1版，第1860页。
18. 王微《叙画》。转引自北京大学哲学系美学教研室编《中国美学史资料选编》（上），中华书局1980年9月第1版，第179页。
19. 唐君毅《中国哲学原论》，转引自陈鼓应《庄子今注今译》，中华书局1983年11月第1版，第856页。
20. 王明《太平经合校》，中华书局1960年2月第1版，第739页。
21. 同上，第741页。
22. 同上，第743页。
23. 同上，第734页。
24. 同上，第735页。
25. 梁·沈约《宋书》卷六十二，中华书局1974年10月第1版，第1665页。
26. 同上，第1669页。
27. 梁·萧子显《南齐书·文学列传》，中华书局

1972年1月第1版，第907页。

28.“谢赫六法”之文字、句读取钱钟书说，见钱钟书《管锥编》（第四册），中华书局1986年6月第2版，第1353页。

29.河上公《老子道德经河上公章句》卷一《体道第一》，中华书局1993年8月第1版，第1页。

30.葛洪《抱朴子》。见王明《抱朴子内篇校释·勤求》，中华书局1985年3月第2版，第252页。

31.王明《太平经合校》，中华书局1960年2月第1版，第78页。

32.张岱年《中国哲学大纲》，中国社会科学出版社1982年8月第1版，第39页。

