

宗炳〈畫山水序〉及其 「類」概念析論

徐 聖 心*

提 要

宗炳此〈序〉是中國第一篇山水畫論，研討雖多，但至今仍有許多論點尚未釐清。本文為重新探討歷來爭論不休的幾個論題，同時為申明此〈序〉之細密結構，以奠定此〈序〉及中國畫論研究之基礎工作，故詮釋方式主要透過三個層次，一即分析原文理路，二則辨析相關疑義，三則闡釋主要概念與旨趣。以下扼要說明緒言所提的三個問題，及本論文所獲致的結論：

（一）全文結構：文分六段，每兩段可概括為一組，分別展示以下三組議題：

§ 1 「人存在上必有之生命方向：含道或體道」，而其關鍵即在山水之遊賞，即藉由人存在的終極之道，而確立山水存在之價值。

§ 2 山水之遊，乃仁智之樂之所以成，若「實遊」勢不可能，乃人生之不得其道與不得其樂，故必代之以「臥遊」。以上兩段可合為一組，論遊覽山水

本文 95.02.15 收稿，95.04.26 審查通過。

* 國立臺灣大學中國文學系副教授

之意義，及山水畫所以成立之故；並由此段帶出兩個問題，以下四段即分就兩疑難而求解。

§ 3 以下兩段為一組，解決第一個問題：畫作是「真正的仿象或無效的複製」？分兩階段回答，此段先論擬仿山水作畫時，人具有絕對掌握「形色對象」的能力；

§ 4 其次論「畫面如何可稱為仿象？」因實地遊覽之法正是形成畫面景象的方式，遊之「覽」與畫之「景」同基於「遠觀以總攝」。

§ 5 以下兩段為一組，試答另一個問題：「山水畫本作為真山水之仿象而已，如何負擔『實遊』之功能」？以專論觀畫的閱讀／覽問題來回答。畫成，如何觀畫而可成臥遊？本段先論觀畫之總原理，或觀畫之目的。

§ 6 此段續就觀畫之實際情形而論，共三個主意：即(1)觀畫時觀者精神上的預備、(2)想像之作用、及(3)觀畫的終極意義。並回應首段。

宗炳著重山水與人存在之關係，並將兩者都歸向於道，由此確立山水及山水畫之價值。是植根於深層的人文傳統與生命關注，而得其綜合與統會。

(二) 此〈序〉所謂「道」的歸屬問題：既有多端異說，此固不易論定。若單就宗炳所用的概念及所舉的典型人物而論，還是應謹慎地界定為儒、道的結合，由體證宇宙生機，體會自然妙趣，而得生命之真與樂。

(三) 宗炳的思維方式：即「類」與「感類」的提出。「類」乃宗炳用以解釋兩個性質相近的事（如遊覽與觀畫之活動）或物（如山水與山水畫），其所以緊密聯結的基礎。在序中有幾層類比的運作：(1)在人的存在關係上，聖與賢有著含道暎物與澄懷觀道之類比；(2)在山水畫成立之始，即以山水畫作為山水的替身出現，畫則為山水的「仿象」；(3)在論理時，也應用「理」「旨」等辭，類比地討論「形色」對象掌握的可能性；(4)在畫面的形成上，即實遊、臥遊皆基於「遠觀」。至於「感類」，乃吾人通過「仿象」與「類比」所能感通於道的途徑。

關鍵詞：宗炳、畫山水序、類、仿象

Analogy, Simulacrum, and Other Related Issues in Zong Bing's "Introduction to Landscape Painting"

Sheng – hsin Hsu*

Abstract

This study deals with some of the unresolved issues surrounding Zong Bing's "Introduction to Landscape Painting" (*Hua shanshui xu*), the first treatise on landscape painting in Chinese history. Although the treatise has received tremendous attention from scholars, further investigation is required in order to reveal its meticulous structure and thereby to lay down a foundation for the study of both the treatise itself and the Chinese theories of landscape painting in general. My purpose is threefold: to explore the inner logic of the treatise, to take on some of the unresolved disputes over its meaning, and finally to explicate its thesis and major ideas. My basic contentions are as follows:

(1)Thematically, the main thrust of Zong Bing's discussion is neither the illustration of elements required by landscape painting, nor the indifferent, purely technical analysis of the artifice; rather it lies in his penetration into the relationship between human beings and the natural landscape. It is a holistic, unifying consciousness inspired by nature, tradition and the concern for life.

* Associate Professor, Department of Chinese Literature, National Taiwan University.

(2) What Zong Bing refers to as “analogy” (*lei*) or “simulacrum” (*fangxiang*) is not a technical device or pure imitation, but a mode of practical thinking of the people in Wei-Jin periods.

(3) To grasp the meanings of the concepts and quintessential figures discussed by Zong Bing, we need to consider the embedded idea of Tao from a perspective combining both Confucianism and Taoism.

Keywords: Zong Bing, *Hua shanshui xu*, simulacrum, analogy

宗炳〈畫山水序〉及其 「類」概念析論

徐 聖 心

一、緒言：宗炳〈畫山水序〉的幾個問題

宗炳(375-443)〈畫山水序〉(以下均簡稱為：此〈序〉)是中國山水畫論的開山之作，其所以啓示於山水畫之意義，及其為山水畫所奠立之視野，其重要性自不待煩言。目前的相關研究，雖已能抽繹出幾個子題，但若論能細究其文章之脈絡，而抉顯宗炳特殊的提問與思理，並得其作意之指歸，以作為此後中國山水畫論研究之基礎的，筆者以為猶有憾焉。^①當然所謂「細究文章脈

① 分段疏釋有唐君毅：《中國哲學原論·原道篇》（臺北：學生書局，1993年2月，以下簡稱原道篇）卷二，第十一章，第七節。但唐先生首段解成：不以繪事為聖人之業，及對山水畫的體味……等，實失原文理路；徐復觀：《中國藝術精神》（臺北：學生書局，1984年10月）第四章，分為六段，有很好的說明，但個人以為尚有少部分未盡其理致。陳傳席：《六朝畫論研究》（臺北：學生書局，1991年）及《中國山水畫史》（南京：江蘇美術，1998年4月），對此〈序〉有極詳盡細密的注釋與解析，但在結構分析上還有再補充的空間；餘如葉朗、李澤厚……等所論，皆略失宗炳作意。單篇論文，如林朝成：〈六朝佛家美學——以宗炳暢神說為中心的研究〉，《國際佛學研究》2（1992年12月），頁177-200，則重在辨明宗炳文中所謂「道」並非一般所解的莊子之道，實本佛家之義；另鄭毓瑜：〈由宗炳論山水畫之「暢神」談司空圖詩品的評鑑特色〉，《中外文學》16：12（1988年5月，頁51-67）則重在凸顯此〈序〉的鑑賞者地位問題，並以「暢神」解司空圖，宗炳非論述焦點。

絡」，並非意謂只能是撇清一切歷史與時代背景的路數；而是意謂：爲了更清楚還原宗炳此〈序〉的各個面向，由此能得此〈序〉之旨趣，並照見宗炳的思維理路，對文章理路的探析是最重要的入手方式。比如爲了解明某些關鍵語詞，我們仍不得不考慮作者的思想背景，如首句「聖人含道嘆物」之「道」究竟何所指，便有多方爭議，或視爲道家之道，^②或釋爲佛家之道，^③或受老莊及魏晉佛學之影響；^④或以爲是儒道思想融爲一體，^⑤或乾脆說是「正是揉合了儒、釋、道三家思想於一家言。《序》的構成，佛道思想是其『精髓』，儒家思想是其『軀幹』，……這個『道』，也就是儒家的『道釋觀』。」^⑥真不知我們應欣喜文本面貌的多樣性，抑或茫然於詮釋之無定準？唯有對此〈序〉

② 如 Sullivan, Michael. "On the Origin of Landscape Representation in Chinese Art" *Archives of the Chinese Art Society of America* 7:54-65, 1962；陳傳席：《中國山水畫史》，頁 15，17，20；葉朗：《中國美學史大綱》（臺北：滄浪出版社，1986 年 9 月）上册：「他的《畫山水序》就是老莊美學思想的體現。」頁 207。

③ 如 Munakata, Kiyohiko. (宗像清彥) "Concepts of Lei and Kan lei in Early Chinese Art Theory" *Theories of the Arts in China*, 105-131. Princeton: Princeton University Press. 1983; Bush, Susan. "Tsung Ping's Essay on Painting Landscape and the 'Landscape Buddhism' of Mount Lu." *Theories of the Arts in China*, 132-64, Princeton: Princeton University Press. 1983；林朝成：《六朝佛家美學——以宗炳暢神說爲中心的研究》。宗像清彥的論文早出，之前尚有 Nakamura Shigeo (1965) 和 Hatano Takeshi (1968) 的論文，皆與林文討論主題甚近（理論基礎）且結論相同，而林文一字未及，不知何故；又謝磊：《觀道·暢神——宗炳〈畫山水序〉正讀》，《美術研究》94（1999 年第 2 期），頁 17-19。

④ 樊波：《中國書畫美學史綱》（吉林：吉林美術，1998 年 7 月），頁 234-235。

⑤ 不著撰人：《中國美學史資料選編》（中國文史資料編輯委員會編著，臺北：輔新書局，1984 年 9 月）上册，頁 182；及魯文忠：《中國美學之旅》（武漢：長江文藝，2000 年 4 月），頁 224，「以道家爲主導的儒道結合」。

⑥ 見王伯敏：《中國繪畫通史》（臺北：東大圖書，1997 年 11 月）上册，頁 163-164。不過表達得含糊籠統，不知「儒家的道釋觀」之確義爲何？同樣以宗炳思想爲「佛、道、儒皆可匯通」，有聶永華、李海科：《論宗炳及其〈畫山水序〉》（《南都學壇》第 17 卷，1997 年第 5 期），頁 114-116。

再作一全面性的考察，才能對爭持不下諸說作一斷案。但目前既存在多端異解，要作一確切不移的定論實屬不易，亦無必要，但在每個詮釋者，至少需提出相對可靠的說明。不過即使有諸般可能，筆者仍以爲不應漫汗無歸，所以此〈序〉的文理結構仍應是探討的核心，其他的淵源與背景考察，還應會歸於此〈序〉。如果以爲當時的思潮「必然」對作者產生影響，或作者本身宗教立場「必然」爲其立論抵據，凡此「必然性」實際上都只應屬於「可能性」而已，最後的裁判權仍應屬於文本提示。如宗炳稍後的劉勰（約 465-約 532），也具有深厚的佛學背景，更且出家爲僧，但《文心雕龍》之創作動機，依〈序志〉一文而觀，可說與佛學全無關聯。^⑦在文章脈絡的解析方面，即使如徐復觀先生精密的逐段分析，或陳傳席先生用力甚勤的譯釋，也未將全文主題與結構完全解明。作爲中國美學史上「山水畫論」的開山之作，筆者以爲若未能將其內容作充分討論，則既不能明當時之成就，^⑧基石未定也難以考察往後之發展。^⑨

此〈序〉自可以有種種討論方式，但以下兩點最重要且需次第展開：1. 基於三個理由，筆者仍以爲逐段疏解，是目前首要的工作：一是目前的基礎研究尚未完成，故應有一較初階的闡釋；二是此〈序〉結構謹嚴，由逐段疏解的方式，最可看出宗炳原來的理路及各段相應的議題；三是本文稍前已略及此〈序〉的部分

⑦ 齊·劉勰：《文心雕龍·序志》（范文瀾注，臺北：開明書店，1966年11月）：「齒在踰立，則嘗夜夢執丹漆之禮器，隨仲尼而南行；旦而寤，迺怡然而喜，大哉聖人之難見哉，乃小子之垂夢歟！自生人以來未有如夫子者也。……」葉20下上。當然也只能說其寫作動機、書中內容與佛學無關，並非說這部體大思精，中國唯一全面系統性文學理論著作，其結構性與劉勰的佛學素養無關。

⑧ 如與宗炳同時而稍晚的王微，論者以其成就之一在最先論及想象作用，這點本文將詳辨於後。

⑨ 若「發展」是這樣的意義：或是承昔而前行，或是昔無而今有，則「昔」之所是，應先確立，而後可論「今」或後來之發展。如宋·郭熙：《林泉高致集》〈山水訓〉，前三則論山水畫之作意，乃與宗炳旨趣相近而略別。若基點不明，則其近、其別將無法辨析。

爭議，為使解釋穩妥可從，有效釐清此〈序〉的幾個關鍵問題，亦必先照徹原文理路而後可。2.其次，在文脈疏釋的基礎上，闡發歷來從未提出的宗炳基源問題，並解釋相應於此問題的思理。因此，本論文有三部分，將由脈絡分析與觀念闡釋，試圖解決此〈序〉的幾個關鍵問題：(1)依徐復觀先生的分段，解明全文結構。(2)再依前節之解釋，討論目前幾個重要的解釋的疏失或疑點，如透視法的問題、首段之「道」的適當詮解為何……等；(3)再次，展示其術語所顯示的重要思維方式：亦即「類」代表的意義。「類」轉譯為現代語彙，約當於「類比」和「仿象」^⑩兩詞，類比乃兩組以上範疇相似性的發現或建立，而其落實於形象相似性的創造或觀照，即是仿象。

二、宗炳〈畫山水序〉段旨詳解

釋文依徐復觀先生分為六段，^⑪重點在解析文章脈絡轉折，透過結構處理，闡明宗炳此〈序〉意旨。各段分別以§ 1-§ 6 標示。

§ 1 聖人含道嘆（應）物，賢者澄懷味像（象）；至於山川，質有而趣靈。是以軒轅、堯、孔（？）^⑫、廣成、大隗、許由、孤竹之流，必有崆峒、具茨、藐姑、箕、首、大蒙之遊焉，又稱仁智之樂焉。夫聖人以神法（發）道，而賢者通；山川以形媚道，而仁者樂，不亦幾乎？^⑬

案：此段乃全論之張本。但也不容易通讀。以下由兩個面向探討：一先分

⑩ 仿象一詞最早見於與宗炳同時的王微〈報何偃書〉，清·嚴可均：《全宋文》（《全上古三代秦漢三國六朝文》，冊三，北京：中華書局，1995年11月），卷19，頁2538；原文作「仿像」，但因宗炳用「澄懷味像」，或作「味象」，又說「畫象布色」，故本論文一概作「仿象」。

⑪ 見徐氏：《中國藝術精神》，頁238-242；陳傳席：《六朝畫論研究》（頁123-124），及《中國山水畫史》（頁26-27）均分成七段，主要將第六段再分為二，因依本文結構，不需增段，故暫不從。

⑫ 〈畫山水序〉引文，據唐·張彥遠，《歷代名畫記》（臺北：廣文書局，1971年6月），卷6，頁202-204；並參照嚴可均《全宋文》，陳傳席《六朝畫論研究》的校釋。

析本段綱領、理路，其次據此理路歸結其旨趣。

本段理路乃先設兩色人等：聖與賢，言其德行、能力雖有等差而不均，然其生命卻有一致的趣向：「道的體認」。此體認非憑空可成，賢者的途徑即通過品味大自然之「象」，而其終極目的即成就人之存在之樂，綜括而言即「古之賢聖，必有山水之遊，以成仁智之樂」。^⑬由此再從人文與自然的不同角度，打開兩領域與道之對應關係：「聖人以神法道」^⑭，及「山水以形媚道」。人與道的對應又分聖人之「神法」與賢者之「通」，所謂「以神法（發）道」，法、發的異文，在主動性上原本有極大的分別，法似乎是後於道，發似乎可以是先於道。但此處宗炳之意，不論原作何字，應該都是意指聖人回應於道的主動性，因為即使是「法」也可以是老子「道法自然」之法，非外在地別有所法之意。所謂「賢者通」，依下文「山水以形媚道而仁者樂」文例，實即賢者可通聖人心懷而宣暢之，此亦體道方法之一，唯其為間接方式而已；山水與道的對應，則是「以形媚道」，「仁者樂」亦間接通過「形」而體悟於靈或道。「以形媚道」的說法甚奇特，罕見於他書，各種解釋亦不甚諦，^⑮宗炳之意，似不僅指山水自然之形為道「顯發」為具體化的形象而已，更且是「以」形「增媚」於道，或使道更具魅力，或豐富了道的意趣，^⑯故與其前之「（以）」

⑬ 此用唐先生簡括宗炳作意之語，《原道篇》（二），頁 430。

⑭ 此語又見〈明佛論〉「唯佛以神法道」，梁·僧祐：《弘明集》（上海：上海古籍出版社，1991 年 8 月），卷二，頁 13 下。

⑮ 我們尤其不認同將「媚道」視為一負面詞，如謝磊：〈觀道·暢神——宗炳〈畫山水序〉正讀〉說：「『媚道』……意謂美人爭妍鬥豔以博專寵。這就是說，我們如果不以『澄懷觀道』的態度來觀賞山水，只著眼于山水的形態美，最多也就能取得仁智之樂，你如果不能認識我法皆空，執著于以山水比德，以為真有一個比別人高尚的人的存在而沾沾自喜的話，便無異于上了一位施展媚道的美人的當。」頁 19。仁智之樂，境界或不及聖人含道映物，但宗炳並無將仁智之樂視為負面之意，因此以形媚道與仁智之樂之連結，也不應貶降為負面意義。

⑯ 較允當的解釋見 Munakata 的譯文：「Moutains and rivers, with their forms, relish the Way;.....」(118) relish 在此可解為使有滋味、使生妙趣；並參看鄭毓瑜：〈由宗炳論山水畫之「暢神」談司空圖詩品的評鑑特色〉。

神法（道）」乃異曲同工者，皆指兩域（人與自然）回應於道的主動性與創造力所在。

由此可知，首段有一主題與一副論。（一）自人而論，乃言「人存在上必有之生命方向：含道或體道」；除聖人而外，賢者（即生而知之以外，次一等有限存有者）必由「味像」觀道，而其關鍵即在山水之遊賞，因山水乃最大之「象」；由遊賞以完成人存在體道之樂，此亦聖賢之所不可免。此三環節之緊扣，乃構成首段主旨所在。（二）另一方面，則論自然山水既由道創生，同時也是顯發「道」之象，且是增飾、附麗、豐美了道。山水以其存在之特性：「質有而趣靈」，使聖人含道能由山水暎物，賢者由賞鑑山水而體道，有確定的理據，此乃補充（一）成立的副論。這個副論在畫論史上開創突破的重要性，確立了山水自身的價值，絕不亞於主題。^{①⑦}因為在宗炳稍前而並世的顧愷之（約346-約407），尚未特重山水畫，仍以爲次於人物畫，^{①⑧}而宗炳一方能承續《易傳》的傳統，一方能超越時人的見解，且爲往後中國山水畫論奠定穩妥的基石，實是難能。

§ 2 余春戀廬衡，契闊荆巫，不知老之將至。愧不能凝氣怡身，傷跼石門之流，於是畫象布色，構茲雲嶺。

案：此段至「畫象布色，構茲雲嶺」爲斷，進一步討論山水畫之所由作。因首段言人必含道暎物或味像通道，故必有山水之遊，此乃仁智之樂之所以成；本段「愧……，傷……」兩句，陳傳席解作：「愧不能像神仙家那樣凝氣

①⑦ 主題之重要性已不待言，此後的荆浩《筆法記》、郭熙《林泉高致》等畫論巨匠，皆能領會此主題爲山水畫之深意。

①⑧ 顧愷之傳世論畫著作有〈論畫〉〈魏晉勝流畫贊〉〈畫雲臺山記〉，見張彥遠：《歷代名畫記》，卷5。〈魏晉勝流畫贊〉中說：「凡畫，人最難，次山水，次狗馬，臺榭一定器耳，難成而易好，不待遷想妙得也。」相關研究請參看陳傳席：《六朝畫論研究》；唐君毅：《原道篇》，卷2，頁429，主要以顧氏之畫論皆屬技術層次，宗炳方有繪畫之道論；徐復觀：《中國藝術精神》第三章，第四節、第五節，多論顧氏之技術實不及傳說中之入神；及蔡振豐：〈顧愷之論畫的美學意義試探〉（《中國文學研究》第9期，1995年6月），頁137。

怡身。身體多病，限於行路，但我仍堅持遊覽於石門等地……」^{①⑨}如果是這樣，下文的「於是畫象布色」一語，在解釋「圖繪於室」的根由上便失其理路。實則這兩句似意謂愧己未能養身，以至遺憾未能（或逕解為「妨礙他」）再往石門等地遊覽，或自傷不能踵後於石門隱者之流。這個簡單的敘述有何重要意義？宗炳正在點出，當人不再能實地遊覽（以下簡稱為「實遊」）一事的嚴重性。當實遊不可能，不止是「遊」事之廢而已，更是人生之不再可樂，甚至是味像體道之不復可能，則將如何？能否有解決途徑？因此宗炳提出一個「實遊」的替代方案，即代之以「臥遊」。^{①⑩}這樣本段已初步點出：山水畫原是以真山水的替身出現的。進一步的問題有兩個：其一，這是什麼性質的替身？其次，替身畢竟不是本尊，山水畫究竟憑藉什麼可以承擔山水「質有趣靈」及「以形媚道」等功能？抑或此替身本不足以承擔大任，實際上不過是聊備一格的代用品而已？以下四段分為兩組，專解決山水畫創作在理論上的兩大問題。

§ 3 夫理絕於中古之上者，可意求於千載之下；旨微（微）於言象之外者，^{①⑪}可心取於書策之內。況乎身所盤桓，目所綢繆，以形寫形，以色貌色也？

案：因為前段提出「山水畫作為自然山水之替身」，以及「以臥遊替代實遊」兩要義之故，宗炳有兩個問題亟待解決：

1. 實際上繪畫僅是模仿山水而已，與真山水相較別是一物。山水固然是畫家親熟的景物，但繪畫的擬作與真山水是什麼關係？是足以逼真的仿象，或僅屬無效的複製呢？

^{①⑨} 頁 131，註 25、26，及頁 139 譯文。

^{①⑩} 「臥遊」一詞見唐·李延壽：《南史·隱逸傳》（《文淵閣四庫全書》，冊 265，臺北：商務印書館，1984）：「（宗炳）有疾還江陵，歎曰：『老病俱至，名山恐難遍睹，惟當澄懷觀道，臥以遊之。』」，卷 75，頁 1062。

^{①⑪} 「微」或作「微」，於文理不切。「微」對「絕」而言，頗見層次：「絕」乃全然無迹可尋；「微」乃略示端倪可循迹以入。「微」則為明證之義，與「言象之外」之意相違。

2.實遊山水是動覽，臥遊圖畫是靜觀，山水畫只是類比真山水之擬作而已，如何負擔「實遊」之功能？^②

§ 3、§ 4 即用以解決第一個問題。故 § 3 首先以「理絕、旨微」為例，指出完全隱蔽於當前之理，和性質相隔絕遠於「言、象」之旨，都可憑空或依文本而實得印證。這裏包含人在智性上兩個不同層次的領略，「絕於千古之上」是在領略之際，全無現實中具體的憑藉；「微於言象之外」是尚有具體物供作憑藉以趨近，但「言象」與「旨」畢竟性質不同。總括這兩者，是說：即使「非親歷者、性質懸遠」，都仍可以透過心之主動力及具體流傳物再現；更何況若有「既是親身經歷又是性質相近以至相同」的事物，則吾人豈非更能準確地掌握？如所繪山水，皆吾人平日、往昔熟親之地（此對比於非親歷），而山水又是具象有跡可尋（此對比於絕、微兩者）。所以本段最後正要推出這個結論：「對比於理、旨之懸絕，尚可以心意求取於恍惚之際；^③則繪畫之所傳移摹寫，既是周圍切近且親身經歷，又是具象的，而且吾人正以性質相近之物加以轉錄（以形寫形、以色貌色），故可傳其實」，則畫圖乃更不可能與實際相違。如此「圖畫」即取得一合法的地位，因其是「具體事物」（形、色）「相近性質」（寫、貌）的仿象，故為真仿象，故其「意求心取」亦可能為真。本段透過三個層次分明的步驟，推證圖畫所以為真仿象的理由，正見宗炳思理的細密。

§ 4 且夫崑崙山之大，矐子之小，迫目以寸，則其形莫覩，適以數里，則可圍於寸眸。誠由去之稍闊，則其見彌小。今張綃（絹）素以遠暎，則崑崙之形，可圍於方寸之內，豎劃三寸，當千仞之高；橫墨數尺，體百里之迥。是以觀畫圖者，徒患類之不巧，不以制小而累其似，此自然之勢，如

② 這裏我們用三個詞指涉「模仿」結果的不同狀況：擬作泛指甲對乙的模仿，是中性字，並無任何褒貶意味；仿象是一正面字，表甲對乙的模仿關係是有類同性與同功性；複製暫規定為劣義字，作為甲對乙的次級模仿而已，不與原件同功、同性。

③ 「恍惚」用《老子》狀道之語「是謂無狀之狀，無物之象，是謂惚恍」（第 14 章）「道之為物，惟恍惟惚。」（第 21 章），非今日習用之義。

是，則嵩華之秀，玄牝之靈，皆可得之於一圖矣。

案：但前段僅說明：「吾人對對象的掌握能力」，在三層次不同性質的心靈對象，人都有識取的能力，但並未涉及自然山水與「畫中山水」間的關係。兩者間的問題在於：雖然從主觀面來說，吾人有掌握對象的能力，但從客觀面而論，我們所掌握的兩種對象是同一的嗎？或至少在性質上是相通的嗎？若不是，則山水畫作為替身的問題並未充分解決，因為我們仍不能經由山水畫作「遊覽」。

宗炳的解決甚巧妙，他這裏運用類比方式建立兩者的關聯，但不再由「畫」和「自然山水」的類同性立論，即不再單純由兩個對象間的相似性著眼（這是上段所說）；此段是直接以「遊」的成立條件作說明，藉由實遊、臥遊之相似性類比，亦即以「畫中所繪」實即類同於吾人「遊之所見」，作畫與看山水之味像，同根源於「遊覽之觀」。故文中雖以小、大字眼論畫與實地山水之異，實則遊山、構畫皆以目，而目遊山川，與繪圖時畫面結構的形成，其一致在遊、觀皆由「遠觀」，故「不以制小而累其似」，正說可無計較於小大之異。而小大之異、仿象與實景之異，在此皆可消泯而無害其同。故「目」之特殊觀法，正是遊與畫共同成立的基礎，此即「遠觀以總攝」，畫亦以此遠觀總攝方得成就寫形貌色之功。故實際作畫的可能性問題也解決了，餘下唯有「類」之與否。「類」初看只是一個摹擬的意義而已，然其真正的理論位階，在綰聯自然山水與畫中山水的統一性，即最後決定臥遊之成立與否的關鍵，此前皆理論上的解釋而已。^{②④}且前雖有「畫象布色」，此處卻不再用「畫」字，正因「類」一方有畫之義，一方更近於宗炳立論之所需。故「類」乃此段之核心，作為動詞，就繪畫的創作而言時，即技術的追摹能力，故「類」之逼真曰「似」（或又曰「巧」）；而「嵩華之秀，玄牝之靈」之得於一圖，也全有賴

^{②④} 最早注意「類」作為一獨立且重要的概念，似乎是宗像清彥（1983），唯其不以「類」有類比、仿象之意，並以「感類」作為本體論概念，似與宗炳「類」的意義不盡相合；此外中文學界，筆者唯見樊波立論，且較能切近宗炳之意，參看其《中國書畫美學史綱》，頁241-242。

於「類」之能力。是則「類」就其為能力可解為「類比」，就其為畫作可名為「仿象」。但「類」概念若純從「類比」之義而觀，可同時回應前段聖、賢之關係，山水與道之關係，皆同樣以相近的方式進行其思考與論述。

§ 5 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，雖復虛求幽巖，何以加焉？又神本亡端，栖形感類，理入影迹，誠能妙寫，亦誠盡矣。

案：此下兩段則試答第二個問題：「山水畫作為真山水之仿象而已，如何負擔『實遊』之功能」？換言之，上兩段雖已解決畫圖是真仿象的問題，然而為何透過山水畫的臥遊不是一廂情願，以至自欺欺人之舉？又如自然山水畢竟是一可藏脩息游的真實空間，而山水畫卻僅僅提供壁上一幅平面圖案而已，「象」則像矣，但畢竟不是同一物事。故若如此一廂情願，認定能夠「以臥遊代實遊」，不過畫餅充飢而已。那首段所宣稱人存在上所不可不有的「仁智之樂」，對不能實遊山水之人，乃成為必不可彌補的生命缺憾。前兩段（§ 3、§ 4）解決「作畫」與「畫作」的問題。然而畫成，也僅是一畫而已，「觀畫」與「實地旅遊」並不相等，則畫之負擔實遊之「功能」，便應著重在解釋「觀畫」之臥遊如何代替實遊。因此 § 5、§ 6 一組，即專論觀畫的閱讀／覽問題。^{②⑤}如何觀畫？§ 5 論觀畫之總原理，或觀畫之目的。但我們若細讀 § 5，則似乎只見其論「觀看」，並未見其必論「觀畫」，二者必有分別，^{②⑥}何以見得此段專論畫之閱覽問題？然而有三重證據可確信其必如此：（一）是本段重

②⑤ 楊仁愷主編：《中國書畫》（臺北：南天書局，1992年5月）以為此段就創作原理說，「是把腦中留下的印像，通過『應會感神，神超理得』『栖形感美（按：此乃臺灣翻印版，「美」字當是「簡體『類』字」轉換為繁體時的誤讀誤植），理入影蹟（按：蹟字當作跡，問題同「美」）」，於是就『誠能妙寫，亦誠盡矣』了。總的集中到『神』和『感』二字，就是指畫家如何將生活所得，用具體形像表達出來。」頁60。筆者以為不然，觀本文解析自明。

②⑥ 如樊波即說：「最後，宗炳還認為，人們對自然山水和山水藝術的審美觀照，還應該提昇到一個『神超理得』的境界。」同註④前揭書，頁240。即以兩段所言之「觀看」，乃兼對自然山水與山水畫而言。

出一重要的觀念：類，此正延續前段，就畫之「類」於自然山水而言；（二）是以「雖復虛求幽岩」句，作為本段所觀之對比項，正見此處所觀，絕非實際山水；（三）是「誠能妙寫」句，亦就畫言，非就自然山水言。

那什麼是觀畫的總原理？本段寫作理路細密，以四個核心觀念及兩個小節完全開展其理論。兩個小節是：除初句「以應目會心為理」總說外，自「類之成巧……何以加焉」為一節，由畫足以為山水之真仿象，說明欣賞之了無餘憾；自「又神本無端……亦誠盡矣」為第二節，由神之本性自由無方，但其活動仍可由棲形而感類，說明神之所以得理之故。^{②⑦}什麼是四個核心觀念？應目、會心、神超、理得。「應」與「會」皆指兩者以上之事物之相交且相契，故「應目」指由圖畫之映目而相應於其所擬仿，「會心」指圖畫之象之映心而相會於山水之靈。能應能會，自能內通於神，使神能遊於藐遠清妙之境，「理得」即得體道之樂。

§ 6 於是閒居理氣，拂觴鳴琴，披圖幽對，坐究四荒，不違天勵之襲（叢），獨應無人之野。峰岫嶢嶷，雲林森眇，聖賢暎於絕代，萬趣融其神思，余復何為哉？暢神而已。神之所暢，孰有先焉？

案：前段總述原理，本段論觀畫之實際情形，共三個主意：即(1)觀畫時觀者精神上的預備、(2)想像之作用、及(3)觀畫的終極意義。確定本段論題之後，那麼宗炳在鑑賞論又有何特出的主張？今依此段結構分論如次：(1)論觀畫之精神預備：乃在「閒居理氣，拂觴鳴琴」，看似「澡雪精神」之另一說法而已；^{②⑧}但是圖、觴、琴之合一，除了精神之清明之外，尚有心境舒遠閒放之意態；(2)

②⑦ 本段文字中出現的「神」在陳傳席解為「由山水所顯現之神」（頁136註52；頁140譯文），個人以為本序宗炳用字仍有義例，如其言宇宙之精神性則用「靈」（質有而趣靈；玄牝之靈）；若言人之精神整體則用「神」（聖人以神法道；暢神），此區別甚明顯。

②⑧ 「澡雪精神」語出《莊子·知北遊》：「孔子問於老聃曰：『今日晏閒，敢問至道。』老聃曰：『汝齊戒，疏淪而心，澡雪而精神，掊擊而知！』」；而《文心雕龍·神思》襲用：「是以陶鈞文思，貴在虛靜，疏淪五藏，澡雪精神。」意謂創作或鑑賞主體的精神狀態虛靜清明之重要性。

其次言觀畫的想像作用，關鍵乃在「聖賢映於絕代，萬趣融其神思」，§ 1 吾人說宗炳開為兩域，此則復依兩域總收，所謂「聖賢映於絕代」，即此山水之遊之樂，或聖與賢相映於異時，或吾人與古聖賢相應於隔代；而「萬趣融其神思」，山水正亦有媚道之姿，若盪漾於圖畫之表，而實際賞圖之際，山水之姿乃能引起人種種興發與遐想，並且都和會於觀圖者之心神。(3)在本文，初曰「聖人以神法道」，既而曰「神超理得」，又「神本無端」，此則曰「萬趣融其神思」「暢神而已」，則宗炳的所謂「神」乃人心本體，心與意則其異名或偏義。所謂「暢神」一語，雖似說身心難宣之愉快而已，實則乃總收§ 1 之「仁者樂」，及由§ 5「神超理得」，本段「萬趣融其神思」等，而言賞畫所引致之複雜心理活動（遊覽、想像、閱讀理解與發現）以及心境之舒泰。

故最後以「神之所暢，孰有先焉」為觀畫之終極意義，很明顯正回應§ 1「必有山水之遊，以成仁智之樂」的存在意義，以及§ 2「傷點石門之流」之後，畫象布色的必要性。在某種意義而言，最終還需歸結於山水畫之觀覽，而此觀覽又以心神之解放、舒展、清泰閒適等快樂為極則。換言之，正是將第一段人生必有「實遊之樂」，完全地轉化為「觀畫（臥遊）亦當如是」，使畫與人的生命向自然宇宙的拓展兩事相結合（即§ 1 所論體道與存在之樂）。

三、疑義辨析

在本節，對於幾個此〈序〉的解釋中，至關重要而常解多滑過甚或曲解之處，再加辨正。主要的問題有四點：1. 首段的切入點，是對應於何種主題？2. 前文曾說：基點不明，則發展之所在也將層次不清。因為此〈序〉未盡確釋之故，在宗炳到王微之間，其發展之迹常有失次之說。有兩點要項可說：一是透視法的問題，一是鑑賞的想像作用。3. § 6 之「暢神」的意涵為何？4. 本文之「道」應由什麼傳統來？其意涵又為何？

1. 據本文在§ 1 所論之要旨而言，若如唐君毅先生所釋此段的「味像」為體味畫中物之色形之象，及全幅之理與形式；而「山水質有而趣靈」，亦解釋

爲就畫中之山水言……等，^{②⑨}就其語句引申的意義而論，雖亦可成立，但實在不是§ 1 的段落大意，同時將失去對宗炳思理探討時之重要次第與意義。因有關繪畫與圖畫的討論，自第二段「於是畫象布色，構茲雲嶺」之後才開始，本段並不論畫，而是論「山水之遊在生命中之必要性，及其理論基礎」。如此一方面確立「自然山水」本身的存在價值，一方面也使§ 2 論山水畫的成立有其必然的根由。若§ 1 此段已論畫，則§ 2 的「『於是』畫象布色」便成不可理解。

2. 在宗炳到王微之間，因此〈序〉多誤解，故常將某些發現與奠基劃歸於王微。如§ 4 段「去之稍闊，則其見彌小」的說法，學界大抵都解釋爲宗炳已發現透視法的重要性。^{③⑩}此所謂透視，又均用西洋畫的透視法意義，乃指立足一處，向遠方一點望去，眼中所及之物自成近大遠小的景致，且在畫布上呈現此虛擬真實；^{③⑪}且論者皆謂宗炳透視法爲中國山水畫奠基，但另一方又針對中

②⑨ 唐君毅：《原道篇》卷 2，頁 430。也因此「聖人含道應物」亦必解成宗炳「固不以繪事爲聖人之業」，此亦失宗炳之意。詳辨見本論文正文。

③⑩ 據筆者所見之畫論、畫史與畫論史，幾乎均解爲宗炳論透視法。如宗白華：《美從何處尋》，頁 135；王伯敏：《中國繪畫通史》，上冊，頁 164；陳傳席：《中國山水畫史》，頁 20；葛路：《中國繪畫理論發展史》（臺北：丹青圖書，1987 年 2 月），頁 46、128；徐琛、張朝暉：《中國繪畫史》（臺北：文津出版社，1996 年 10 月），頁 84；其餘單篇論文也都異口同聲，看似學界定見，實則以訛傳訛。唯一別行一路且較能相應於本文論點的是樊波的解釋，見註④前揭書，頁 243。

③⑪ 今日所謂「透視法」一詞，原是翻譯「perspective」，是西方繪畫中爲解決平面中表現立體空間及畫面深度的一種方式，不論其爲平視、仰視、俯視，原本大抵以固定視點爲主，但也自有其複雜的意義。較早的完整理論可參看達文西：《達文西論繪畫》（臺北：雄獅圖書，1987 年 3 月）〈透視學〉，頁 57-91；簡要說明有高橋正人：《構成：視覺造形之基礎》（王秀雄譯，臺北：大陸書店，1970 年 4 月），頁 74：「像繪畫的平面作品上，表現 3 次元的立體效果，人類所發明出來之方法以『透視法』與『明暗法』爲代表。」及黃才郎主編：《西洋美術辭典》（臺北：雄獅圖書公司，1992 年 9 月）：「將物體在空間中的立體感，再現於平面上的方法。有時，此一術語僅指十五世紀時，所發展出再現空間的特別方法，即是畫面上的全部平行線及面緣線均呈同一角度

國（山水）畫本不重一般意義之透視的事實，另立名為「散點透視」或「移動視點」，兩者豈非矛盾？若宗炳之「近大遠小」確然為透視法，則必衍生以下兩個困難：（一）宗炳的理論與以下中國畫論分道而行，渺不相涉；（二）且宗炳之說因此也根本不能反映中國山水畫的特質。然而即使這兩個必然伴生的困難，一般詮釋者的態度大抵有三類，其一，若詮釋者在繪畫上看重西洋透視法，則推重宗炳的發現，而將此等疑難輕易滑過；其二，若看出基本問題，也未曾加以深慮，如鄒民生；^③其三，若必謂宗炳乃中國首見透視法而特出之豪傑，故以下無傳人，則第二疑難仍不可避免，因此較細心的闡釋者立即發現這與中國畫的傳統觀物法與空間意識迥異，而必有附帶說明。如宗白華的闡釋：

那「張綃素以遠映」，不就是隔著玻璃以透視的方法麼？宗炳一語道破於西洋一千年前，然而中國山水畫卻始終沒有實行運用這種透視法，並且始

的倒退，以致集中於單一的消失點。……稱之為「線性透視」，……（是）極為人性的法則，它的前提是：觀者靜止不動，以單眼盯視前方，它的好處是：因為所有後退面均僅與一、二個消失點有關，故能達到高度藝術化的焦點與和諧；……」（頁 647），同時也說有八種暗示深度的方法，表示並非所有藝術家皆採用單一視點的透視法。

當然也有將「透視法」作為一切畫面形成的方式，如宗白華偶而用此義。如宗白華前註書，〈中西畫法的淵源與基礎〉：「中畫的透視法是提神太虛，從世外鳥瞰的立場觀照全整的律動的大自然，他的空間立場是在時間中徘徊移動，遊目周覽，集合數層與多方的視點譜成一幅起相虛靈的詩情畫境。」，頁 125。但這並非一般用法，也不是一般解釋宗炳此〈序〉時所採用之意義。

- ③ 鄒民生〈宗炳山水畫思想考源〉引張彥遠《歷代名畫記》：「魏晉以降，名迹在人間者，皆見之矣。其畫山水，則群峰之勢，若鈿若飾犀櫛，或水不容泛，或人大於山，率皆附以樹石，映帶其地。列植之狀，則若伸臂布指。」然後說「在宗炳的年代，山水畫的表現手法……，根本無透視可言。何以會出現宗炳那樣成熟的技法理論呢？這確實是個謎。」（頁 4）本無所謂「謎」。之所以為「謎」，只因強加「我們所有而宗炳所無」的觀念於此〈序〉，而宗炳所無的觀念也正是當時的畫所不表現的，所以在序與畫之間本是一致，在現代人看來卻無法密合。若如本論文所釋，宗炳與當時的畫，本來都沒有今人所謂的透視，豈不更明白的當？且不止當時的畫不表現透視，後來的中國畫也不以透視表現空間的立體感。

終躲避它，取消它，反對它。^{③③}

這已能從更全面的角度定位透視法的發現。但是宗炳也因此與後來的畫家與畫論別行一路，就這樣我們在推舉宗炳之際，同時也在貶抑他的成就，使他與整體中國繪畫史與畫論史斷裂開來。因此，宗白華在稱揚宗炳首提透視法之後，便接著說：

王微的【敘畫】裏說：「古人之作畫也，非以案城域，辨方州，標鎮埠，劃浸流，本乎形者融，靈而變動者心也。靈無所見，故所托不動，目有所極，故所見不周。……」在這話裏王微根本反對繪畫是寫實和實用的。……那無窮的空間和充塞這空間的生命（道），是繪畫的真正對象和境界。所以要從這「目有所極，故所見不周」的狹隘的視野和實景裏解放出來，而放棄那「張綃素以遠映」的透視法。^{③④}

那麼，宗炳此〈序〉對中國山水畫而言，則僅存其論山水之價值一項，這又不全屬宗炳獨創，而在空間意識則並無貢獻，則此〈序〉代表中國畫論的意義又何在？吾人若從畫史中孤立地論其透視法的洞見，此究於何處稱「洞見」，此洞見又有何高明之處？何況這兩個困難在宗炳及諸畫論間的關係中卻又明顯不存在！不然後繼的畫論必將有所辨駁，豈不反證〈序〉所舉之「近大遠小」絕非指向西洋畫法的透視法？其實宗炳所言，與「遠小近大」的透視法的確毫無關係。宗炳的用意原在指出，崇山崔巍廣大，吾人之所謂遊，絕非迫目逼身以遊，若然則身雖在其中，亦「其形莫睹」而不成遊；故必「去之稍闊」而後真遊。而當去之稍闊，則外境之任何所謂「大」者，實皆能含攝於「小小」心目之內：「圍於寸眸」。如此僅謂同一對象在不同距離時有大小之別，由是分別能遊與不能遊、目之攝不攝，而建立「遊之觀」與「畫面之觀」的類同性。而這種活生生的類同性，正因吾人之實遊之觀，必不斷移動視點，所以反而是提示了往後畫史、畫論的觀物法與畫面結構，而不是與畫史斷裂。而宗炳的立

③③ 宗白華：《美從何處尋》，〈中西畫法所表現的空間意識〉，頁 135。

③④ 同前註。文字與標點與他本多相異處，此皆照原文，不另校改。

意，初不在說明「立足一定點時，物象自身之景深有近大遠小」，因此最初與透視法對應的問題也完全不同。故一般透視法與宗炳之論點雖皆同時涉及「遠望」，但用意迥別，毫無關涉。

3. 不止是將放棄透視法的功績記在王微上，在「觀畫想象作用的提出」這一點，也是一般，這便牽涉 § 6 的主題與「暢神」的解釋。3 · 1 首先，本段的解釋若偏離於「鑑賞」之意向，而別有所釋，恐非宗炳作意。如于民等說：「要做到創作中思維的活躍與通暢，畫家就必須『閒居理氣』。人得閒，氣才得理，情才得暢，萬趣才會融其神思。」^⑤「閒居理氣」實非從創作角度論的。若再辯稱 § 5 段末以「誠能妙寫」作結，此段何以定非繼續討論作畫問題？然而根據詳釋文脈，與作畫相關的議題，已在 § 3、§ 4 詳論，至 § 5 要點已轉變，而專論畫作的「閱讀／覽問題」，此段不應顛倒反覆再回頭論創作，所以前段「誠能妙寫」一句，是就「類之成巧」言，主要是其能供觀畫者「感類」而論，重點不在論作畫；§ 6 段開端更已明白表示此刻乃「拂觴鳴琴，披圖幽對」，試問雙手如何既鳴琴又作畫？若說拂觴鳴琴乃為作畫前之準備，然而圖已畫就，才能「披圖」，圖尚未描成，則當「張綃素」而已，故鳴琴等舉措仍不屬創作氣氛之醞釀，僅應指鑑賞氣氛之培養。

3 · 2 另如唐君毅先生解「暢神」說：

神運四荒，以至無人之野，以使峰岫雲林，呈現于此神思之前；以與絕代聖賢之「含道應物」之心，遙相照映；更融化此神思之前之萬趣，求加以表現，入之于畫。此入之于畫，亦不外求暢此神思而已，故外無所為也。^⑥

但依上文逐段疏釋，本段似非再論「求之入畫」的表現問題，故「暢神」也應一貫地就段首的「披圖」事立論，也不與「入畫」相關。如陳傳席《中國山水畫史》論及王微〈敘畫〉，以王微「明神降之」亦帶欣賞之意義，乃畫論最先

^⑤ 見于民、孫通海編著：《中國古典美學舉要》（合肥：安徽教育出版社，2000年9月），頁303。另袁濟喜：《六朝美學》（北京：北京大學出版社，1999年1月）亦主此說，頁148。

^⑥ 唐君毅：《原道篇》（二），頁432。

論想象的愉快作用，便多忽略〈畫山水序〉已見之成就，而以王微爲首創。但宗炳說「披圖幽對，坐究四荒，……獨應無人之野」，本來即是就觀賞圖畫的想象作用而言，而之後的暢神，也是就觀賞圖畫之「像」而能通於道之愉悅而言，與王微之說有何區別呢？而時間上又確以宗炳先發，至少也是兩人並時心有靈犀，卻非王微一人之獨創。「暢神」之確爲鑑賞論，才符合文脈段意，如鄭毓瑜等人之所釋，上文已有詳證。^{③⑦}以上爲單就本文文脈立論，若再舉旁證尤見吾人所論之堅確。《南史·隱逸傳》中敘述宗炳：

……有疾還江陵，歎曰：「老病俱至，名山恐難遍睹，唯澄懷觀道，臥以遊之。」凡所遊履，皆圖之於室，謂之「撫琴動操，欲令眾山皆響」。^{③⑧}

是則確證宗炳亦原有圖繪於室，再於室中撫琴賞畫的閒趣，而此閒趣又見其通過觀畫，使人雖在山林之外，猶在山林之中的想象作用（欲令眾山皆響），正與本段內容相同。故§ 6 段並非討論「作畫」之事，而自失其文章理序。

4.如此我們自可回顧關於「道」究何所指之爭議。因有多方爭議，因此我們分爲與佛教之關係、與儒家之關係兩項討論。4·1 明確而論，此〈序〉與〈明佛論〉之聯結，主要在「聖人以神法道」「夫常無者道也，唯佛以神法道」的特殊規定上，其餘諸義皆可在儒、道傳統中尋得更相近的意涵。筆者以爲在〈明佛論〉中，宗炳因爲要比較三教之異同且歸宗佛教，故於釋迦、老莊、周孔之道，略加分疏，使後兩者並降不與佛同列。但〈畫山水序〉可有別的存在樣式。如山水之樂與仁者智者之品賞，本出自《論語》；其次宗炳所取賢聖，部分在儒家典籍中成爲典範（堯、孔、伯夷），此外盡出《莊子》，卻未見佛教傳統中任一人。吾人自然不能據此而說佛教從不注目自然界，但同樣更不可對宗炳所舉大量連綿出現的人物視若無睹。也不能說唯佛是聖人，〈序〉中的出場人物僅是賢人，因宗炳並未明確作此區分。山水之遊既可視爲味

③⑦ 陳傳席：《中國山水畫史》，頁 34；鄭毓瑜：〈由宗炳論山水畫之「暢神」談司空圖詩品的評鑑特色〉，頁 53-4。

③⑧ 唐·李延壽：《南史·隱逸傳》，頁 1062。

像，也可視為暎物，並非賢人的專屬活動。而莊子也正是更明確地導引吾人目光投向自然宇宙的哲人。^{③⑨}而由此注目山水，並看重由山水之遊賞寄託個體存在上之愉悅，正亦孔、莊或儒、道之所重視，而非佛理之所鍾愛。若必謂「山水質有而趣靈」的自然觀，只能出於當時慧遠的思想，則何不謂「味像」之語與慧遠之思想，更可能甚或原本即共同生根於《周易》？而象之大者如天地山水，其所謂「趣靈」正亦《易》之「由象通神」？此「靈」字下文亦有說（玄牝之靈），而「玄牝」亦出於《老子》，仍是道家之「道」之別稱。因此宗像清彥與林朝成雖以〈明佛論〉為據，主張「道」必為佛學之道，筆者仍以爲前舉唐君毅先生、《中國美學史資料選編》及魯文忠的說法較近實，即儒道思想的融合。^{④⑩}這裏所謂儒、道，主要是孔子（《論語》與《易傳》）、老子（玄牝）和莊子（黃帝、大隗、具茨）。故吾人雖可說〈序〉或有佛學之影響，然其思想根柢則當據文本之呈示，仍定爲如上所論。

4・2 或有論者欲將儒家意涵排除於此序之外，尤其孔子。如葉朗說：

宗炳要求主體要「澄懷」味象，就是要以空明虛靜的精神狀態去從自然本身得到審美享受。而孔子「知者樂水，仁者樂山」的命題，則是把自然山水作為人的道德觀念的象徵，客體要依附於、符合於主體的道德觀念才能成為審美對象。所以宗炳儘管在字面上也引用「仁智之樂」的話，但從實質上說，「澄懷味象」「澄懷問道」的命題是對孔子「知者樂水，仁者樂山」的命題的否定，是對老子美學的復歸，……^{④⑪}

我們不盡能明白葉先生作此分疏的合法性與用意究何所在？此〈序〉出現兩次

③⑨ 「引導」是指其精神之落實，可發展出觀照自然的心眼，可參看徐復觀先生《中國藝術精神》，第2章，尤其結論部分。

④⑩ 唐先生說見《原道篇》卷2：「『神本無端，棲形感類，理入影迹』……此乃莊子、易傳、與魏晉玄學家之言神所同具之旨。……此宗炳之論山水之畫，其所用之名辭，所論之義理，咸本于魏晉以來之玄理；……」，頁432-433；另鄒民生〈宗炳山水畫思想考源〉（上海大學學報（社科版），1995年第3期）亦主出於《易傳》。

④⑪ 葉朗：《中國美學史大綱》上冊，頁210。

「仁智之樂」「仁者樂」，這個語彙承襲自《論語》應是再明白不過的事實，^②先不論其觀點是否也一樣承自《論語》，但宗炳既用此語，和「澄懷味象」同屬§1文章正意，為何澄懷味象不能與仁智之樂並立？為何吾人反而要忽略文本呈示，欲據「澄懷味象」推斷宗炳意在對孔子知水仁山命題的「否定」？為何宗炳「仁智之樂」不是對孔子說法的沿用？或者至少是一種「轉化」？簡言之，葉朗的說法，是要以老子否定孔子，以無我之境駁有我之境。這兩種境界在藝術上不是可以並存嗎？為何要相互否定？而知水仁山是否僅屬有我之境？則《老子》說「上善若水」（8章）「天下莫柔弱於水」（78章），不也重視水之特性，以作為人類作為之種種理想和生命柔適性力量之喻依。老子自己豈不就像樂水的智者？則其樂水是有我之境抑是無我之境？如果詮釋者自己先能澄懷味象，心目中先無所謂道德、藝術這種先在的分野，則孔子所謂「知者樂水」豈非仍是不確定意義的語句？豈不是也可以涵蓋著老子的風格和旨趣？則道家和儒家雖是不同系統，但其間不也可看出某種共通性，而老子不一定處處與孔子作對、互相抵觸而全然異趣？更何況，宗炳所舉賢聖諸人亦不盡然出自道家，還有一個不大確定的「孔」，卻未有「老」，那何以反而是未出場否定了在場者，以老子否定孔子？凡此皆難必自圓其說。更何況「仁智之樂」典出《論語》本是顯而易見之事，今必捂古人之口而謂其所謂非其所謂，不知其解義之基本原則何在？當然我們也許可再代為辯稱：宗炳用《論語》之語而不用其義，此固可能。但為何《論語》中的「知水仁山」就定然是道德性的？而此處仁者、知者的道德觀念又是什麼？何謂以山水符合人的道德觀念？又即使是道德意義，為何道德意義定是要求客體依附於主體的觀念？^③又，為何《論語》知水仁山之說，不可能是這樣的意義：「不同的人格類型，可能有不同的

② 《論語·雍也》21章：「知者樂水，仁者樂山；知者動，仁者靜；知者樂，仁者壽。」見南宋·朱熹：《四書章句集注》（臺北：鵝湖出版社，1984年9月），頁90。

③ 簡言之，即預設孔子之道德為世俗之道德而已，此則為規範、禮儀……等所束縛，非美感屬心靈之自由活動。然此預設是基於誤解孔子之意。

美感對象與類型」？若是如此，則屬於區分類型的表達，不正是開放性地接納不同美感趣味，而未必形成一種限定性，以至僅殘餘著拘束儉澀的意義？因此刻意排除孔子的解釋，筆者仍以爲不妥。^{④④}

4・3 餘論：最後，在陳傳席《六朝畫論研究》中屢將「道」譯解成「聖人之道」，但〈序〉文明說「聖人含道映物」「聖人以神法道」，則聖人雖與道合一，但兩者實有別而非同一物的異稱而已，「道」並非即是「聖人之道」。而且筆者以爲若作此解，則此「道」似乎僅就係於人而言，若非僅就人世而言，「道」似亦專屬於聖人，而未必有宇宙性之意義。若說唯聖人能體道，則說「道」或「聖人之道」似無二致，但我們說聖人之道，是既著重其修證與體證，並帶有人間性與專屬性之意味，但並不說兩者是同一物事，尤其此〈序〉單用「道」字時，前文已論證是《易傳》、莊子……等融合儒、道之義，則未必僅是「聖人之道」（不論其爲道家式或儒家式的聖人）。故「道」若單解爲「聖人之道」，在宗炳此〈序〉並不能得其正解。

四、「類」與「感類」

宗炳此〈序〉，其嚴謹精密不僅如上文所析，全文更貫穿著宗炳思理之通則，這便是在§ 4、§ 5 兩段不斷出現的「類」。此字在陳傳席《六朝畫論研究》中說：

類有兩解：其一、畫也。《廣雅》：「畫，類也」；其二、形象。《淮南子·（俶）真訓》：「又況未有類也」。高誘注：「類，形象也」。宜從後說。此謂就怕其形象不巧（不佳、不理想）。^{④⑤}

④④ 此節辨駁之意重，申論之旨輕，主要是因正面論述道德與美感之關係，以及闡明孔子的道德觀與美學觀，需另成他書方克竟功，實非一小節以至短文所能擔負，故僅就葉文之疑點立論。吾人一般誤解的澄清，及孔子論「美」的深意，請參看譚家哲：〈論「藝」與「文」的根源意義〉，《哲學雜誌》第 11 期，1995 年 1 月。

④⑤ 見頁 134-135。原文漏「俶」字，逕補。

其中第一解，陳書雖未採，但照《廣雅》將此〈序〉的「類」解作「畫」，在釋義法則上本來就未必成立。^{④⑥}因從釋義格式說，「X（者），A也。」通常A的意義大於X，故是以A更廣之義解X，但不能說A即是X。如告子說「食色，性也」，是說食色為例，可明白性的意涵，卻不能反過來說「性即是食色」；同樣的，孟子說：「形色，天性也」，也不可倒轉說「天性，形色也」，或逕視為「天性是形色」，原句與後兩句的語義實際上有區別，後兩句意義上實不可通。至於第二解，問題在「形象」是名詞，而〈序〉文「類之不巧」「類之成巧」，字義即使不如徐復觀所解之「繪」字，詞性也應為動詞，則單解為「形象」恐怕還不夠切當。問題尤在：既然此〈序〉已有畫字（「畫象布色」「觀畫圖者」），若欲表「繪畫」之義，為何不再用「畫」字？反之，依上文的解釋，宗炳此〈序〉結構細密，則§3、§4處理相同問題時，均用「類」為其主要觀念，則除了修辭變體的策略之外（相對於「畫」），是否更有宗炳獨特的思理寄寓其中？唐君毅先生對兩處的「類」的解釋便較為合理，也更貼合文義：

此段（按：指§3）文言繪山水之可能，乃依于遙觀則大皆成小，而可納之一圖。但能類似，則可不見此中之大小之差。……至下文言：「夫以應目會心為理者，類之成巧，……」則言人之誠循心目之應會之理，以觀畫中之山水之類于自然之山水，則不見其大小，而有大如小，小如大之巧。

此中有自然之山水，畫中山水，自相類以成巧。^{④⑦}

那麼「類」字作為動詞，不正應如前文所說，是發現兩組以上事物的相近關係，並且可通過類似性的觀察，而進行摹擬。

只是「類」是否只要作此字義解釋即已盡其底蘊？恐怕未必。若依宗炳使用概念的嚴謹態度，則我們已證明，「類」乃宗炳用以解釋兩個性質相近的事（如遊覽與觀畫之活動）或物（如山水與山水畫），其所以緊密聯結的基礎。

④⑥ 徐復觀也將「類」解為「繪」，但未說明根據，只據上下文做合理推想的作法，反而是可以成立的。見《中國藝術精神》，頁240、241。

④⑦ 見《原道篇》卷2，頁431。

若據此進一步考察，則發現每段至少有一種類比關係，共有以下幾個層次：(1) 在人的存在關係上，雖有著聖與賢之差異，但仍有著含道暎物與澄懷觀道之類比；所以當「聖人以神法道」時，同樣賢者也可以「通（其懷）」，如果缺乏類比關係，則後者必不可能；(2) 在山水畫成立之始，即以山水畫作為山水的替身出現，此是實物與人類創作的類比關係，「山水畫」則為自然山水的「仿象」；^{④⑧}(3) 在論理時，如 § 3 應用「理」「旨」等辭，類比出「形色」對象掌握的可能性；而如第 § 5，則前文已分析包含兩部結構，兩部分也是類比關係，即順向地論畫之形成，與逆向地論觀畫者回溯創作過程的類比關係；(4) 在畫面的形成上，即實遊、臥遊皆基於「遠觀」，這是觀法的類比。同時也證明透視法之解釋在此不可通；^{④⑨}(5) 在概念的關係中也明顯地運用類比並加以區分，如人之根深寧極底精神性，宗炳一律用「神」，自然的生機盎然底精神性則用「靈」，兩者相近而又不能等同，也是類比關係。因此，「類」應是很明顯地出於《易傳》「物以群分，方以類聚」、「引而伸之，觸類而長之」，以及「以類萬物之情」、「其取類也大」之義。^{⑤⑩}換言之，《易傳》中本有一「易也者象也」「象也者，像也」的「象——類」傳統，此傳統即謂吾人之某

④⑧ 類比，可視為六朝時人觀看法與思維方式之一，如以《世說新語·容止》（臺南：明倫出版社，1975年7月）為證，試隨舉二例，如 § 5「嵇叔夜之為人，巖巖若孤松之獨立；其醉也，傀俄若玉山之將崩」，§ 6「裴令公目『王安豐眼爛爛如巖下電』」等（頁467）。

④⑨ 吾人更不能說：「自然豈不是以透視法中所呈現的立體世界而存在？而畫面若無透視，為何反而是類比關係？」其實這是將吾人的觀法膠著於一固定視點而後有的「一種」類型而已。同時也不是中國人觀物方式。中國人之觀物，可以宗白華先生的說明為例，《美從何處尋》〈中國詩畫中所表現的空間意識〉：「西洋畫法上的透視法是在畫面上依幾何學的測算構造一個三進向的空間幻景。一切視線結於一個焦點。……而中國『三遠』之法……視線是流動的，轉折的。」，頁99；又〈中西畫法所表現的空間意識〉：「西洋透視法在平面上幻出逼真的空間構造，如鏡中影、水中月，其幻愈真，則其真愈幻。」，頁134。兩處皆以「幻」表示西洋透視法也只是觀法的一種，也未必即是唯一真實，故本文也用「虛擬真實」說透視法，不將其視為唯一的觀物方式。

⑤⑩ 分別為《周易》〈繫辭上傳〉第一章、第九章，及〈繫辭下傳〉第二章、第六章。

種表達（象），本出之以擬仿方式（像），又能象表形上學旨趣（作為宇宙真實的「易」）。宗炳為山水畫所作的界定，不也是明顯地同等模式？^⑤

在上述五種不同的類比關係中，大多有一個高階的事物，涵蓋著一個較低階的事物；或者有一原始的物象，而有擬仿的物象。兩者一方有著由類比可徵驗的相似性，但又不能視為同一物事。比如聖賢既相通，但又有分別；山水畫也不是自然山水。由高階／低階、原本／仿象的相似性，吾人暫定其間有一蘊涵關係，而非等同關係，比如在較嚴格的意義下，人之「神」乃蘊涵於「玄牝之靈」。⁽⁶⁾而在§ 5 段，作為諸觀念聯繫為整體之可能的，即「類」與「感類」。「類」，乃由「作畫」之從事於擬作的角度說；而「感類」則明顯由「觀畫」的角度說，故由「栖形」而立，所謂「感類」即透過「類」所包涵兩端之蘊涵關係，而能啟發其感觸，感應於畫之所擬仿。這裏有兩層「類」概念的運用，一即山水畫對自然山水是第一層類比關係，二即觀畫者對畫家的畫是另一層類比。是故「神」雖自由無方（無端），既能通過具體形象（形），而能感通於其所擬仿（類），則類所傳寓者（理）即融凝在具體形象中（影迹）。

(7)在§ 6 的鑑賞論部分，宗炳所論，不止是人經由畫與自然山水間能「獨應無人之野」之「應」，即前段§ 5 之「感類」；以至於「聖賢嘆於絕代」（吾人通過觀畫，味像體道而與聖賢絕代而相映），則是「感類」的極致。人通過繪畫（類）與觀畫（感類），皆能得首段§ 1 所謂的澄懷味像與仁智之樂。因此最終而言，「類」與「感類」兩者，也是一個通過「類」而建立的關係，「類」之發現與擬仿，近乎聖人之創造；「感類」之閱讀／鑑賞仿象而通其原境，近乎賢者之味象通道。因此，依宗炳使用概念的嚴謹態度與上文的論證，則我們幾乎可擴大地申說，「類」乃宗炳用以解釋兩個性質相近的事物，其所以緊密聯結的基礎，並以此作為貫穿全文的思理。

^⑤ 關於易「象」的討論，可參看潘柏世：〈周易繫辭上下傳「象」概念之初探〉（《哲學與文化》第 16 期（二卷 6 期），1975 年 6 月），頁 43-46；林麗真：〈如何看待易「象」〉，《義理易學鉤玄》（臺北：大安出版社，2004 年 11 月），頁 49-65。

五、結語

本文為解決歷來爭論不休的幾個問題，比如：此〈序〉為中國山水畫論奠基處何在？核心觀念為何？觀念所源生的經典與思想派別？……都存在著許多未決的疑點。甚至幾個重要問題更少有探勘：如宗炳的基源問題為何？貫穿全文的思理又為何？為申明此〈序〉之細密結構，並解決歷來的爭議，更相應於宗炳的特殊基源問題與探討方式，故先採取隨文疏釋的方式，以分析原文理路，其次詮釋其主要概念與旨趣，使奠基、釋疑與出新三方面的工作更加有效。最後扼要說明緒言所提的三個問題和本論文所得的結論：

（一）全文結構的問題：全序可分為六段，每兩段為一組，分論以下三組議題。

§ 1 「人存在上必有之生命方向：含道或體道」，而其關鍵即在山水之遊賞。故此段的意義，首在藉由人的存在終極之道，而確立山水存在之價值。

§ 2 山水之遊，乃仁智之樂之所以成，若實遊勢不可能，乃人生之不得其樂，故必代之以「臥遊」，「臥遊」之必需，使山水畫得以出現。以上兩段可合為一組，論遊覽山水之意義，及山水畫所以成立之故；並由此段帶出兩個問題，以下四段即分就兩個疑難而求解。

§ 3 以下兩段為一組，解決第一個問題：畫作是「真正的仿象或無效的複製」？先論吾人擬仿山水，具有絕對掌握「形色對象」的能力；

§ 4 其次論「畫面如何可稱為仿象？」因實地遊覽之法正是形成畫面景象的方式，遊之「覽」與畫之「景」同基於「遠觀以總攝」。

§ 5 以下兩段為一組，試答另一個問題：「山水畫本作為真山水之仿象而已，如何負擔『實遊』之功能」，以專論觀畫的閱讀／覽問題來回答。畫成，如何觀畫而可成臥遊？本段先論觀畫之總原理，或觀畫之目的。

§ 6 此段續就觀畫之實際情形而論，共三個主意：即(1)觀畫時觀者精神上的預備、(2)想像之作用、及(3)觀畫的終極意義。並回應於首段。

據以上的分析，宗炳並未如許多詮釋者所說的述及創作問題，如創作時的精神條件與預備等，卻大篇幅地且極精密討論觀畫時的心理活動。我們作此說明並非要強調宗炳缺乏了什麼，反而是要突出他論述上題材的偏重，亦即全為說明篇首「聖賢、仁智遊山水之樂」的主題，故既非單就山水畫之成立作淺層的說明，亦非僅分析山水畫面之結構而只成一工匠式的論文，而是著重山水與人存在之關係，並將兩者都歸向於道，是植根於深層的人文傳統與生命關注，而得其綜合與統會。

（二）此〈序〉所謂「道」究應歸屬於那一家派或具何種意義，固不易論定。但就宗炳所用的概念術語、所舉的典型人物、及全文思想源頭而論，還是應謹慎地界定為儒、道的結合；其意義在體證宇宙生機，體會自然妙趣，而得生命之真與樂。

（三）宗炳的思維方式：即「類」與「感類」的提出。「類」乃宗炳用以解釋兩個性質相近的事（如遊覽與觀畫之活動）或物（如山水與山水畫），其所以緊密聯結的基礎。在序中共有四層類比的運作：(1)在人的存在關係上，雖有著聖與賢之差異，但仍有著含道暎物與澄懷觀道之類比；(2)在山水畫成立之始，即以山水畫作為山水的替身出現，此是實物與人類創作的類比關係，畫則為山水的「仿象」；(3)在論理時，也應用「理」「旨」等辭，類比地討論「形色」對象掌握的可能性；(4)在畫面的形成上，即實遊、臥遊皆基於「遠觀」。至於「感類」，乃吾人通過「類比」與「仿象」所能感通於道的途徑。

附記：本文先於臺大中文系第 298 次學術討論會上宣讀，會中蒙陳昭瑛先生及與會諸君惠賜意見，另匿名審查人建議重整全文結構，也讓筆者處理紛繁的論題時，眉目更清楚，謹此一併申謝。

（責任校對：蘇怡如）

引用書目

一、傳統文獻

- 周·老 子：《老子》，陳鼓應：《老子註譯及評介》（北京：中華書局，1994 年 8 月）。
- 周·莊 子：《莊子》，錢穆：《莊子纂箋》（臺北：東大圖書公司，1986 年）。
- 齊·劉 勰：《文心雕龍》（范文瀾注，臺北：開明書店，1966 年 11 月）。
- 梁·僧 祐：《弘明集》（上海：上海古籍出版社，1991 年 8 月）。
- 唐·張彥遠：《歷代名畫記》（臺北：廣文書局，1971 年 6 月）。
- 唐·李延壽：《南史》（《文淵閣四庫全書》，冊 265，臺北：商務印書館，1984 年）。
- 南宋·朱熹：《四書章句集注》（臺北：鵝湖出版社，1984 年 9 月）。
- 清·嚴可均：《全宋文》（《全上古三代秦漢三國六朝文》，北京：中華書局，1995 年 11 月）。

二、近人論著

- 于民、孫通海編著：《中國古典美學舉要》（合肥：安徽教育出版社，2000 年 9 月）。
- 王伯敏：《中國繪畫通史》（臺北：東大圖書，1997 年 11 月）上册。
- 不著撰人：《中國美學史資料選編》上册（中國文史資料編輯委員會編著，臺北：輔新書局，1984 年 9 月）。
- 宗白華：《美從何處尋》（臺北：元山書局，1986 年）。
- 高橋正人：《構成：視覺造形之基礎》（王秀雄譯，臺北：大陸書店，1970 年 4 月）。

- 徐復觀：《中國藝術精神》（臺北：學生書局，1984年10月）。
- 徐琛、張朝暉：《中國繪畫史》（臺北：文津出版社，1996年10月）。
- 唐君毅：《中國哲學原論·原道篇》卷二（臺北：學生書局，1993年2月）。
- 袁濟喜：《六朝美學》（北京：北京大學出版社，1999年1月）。
- 陳傳席：《六朝畫論研究》（臺北：學生書局，1991年）。
- ：《中國山水畫史》（南京：江蘇美術，1998年4月）。
- 黃才郎主編：《西洋美術辭典》（臺北：雄獅圖書公司，1992年9月）。
- 葉 朗：《中國美學史大綱》（臺北：滄浪出版社，1986年9月）。
- 葛 路：《中國繪畫理論發展史》（臺北：丹青圖書，1987年2月）。
- 楊仁愷主編：《中國書畫》（臺北：南天書局，1992年5月）。
- 樊 波：《中國書畫美學史綱》（吉林：吉林美術，1998年7月）。
- 魯文忠：《中國美學之旅》（武漢：長江文藝，2000年4月）。
- 鄭毓瑜：〈由宗炳論山水畫之「暢神」談司空圖詩品的評鑑特色〉，《中外文學》16：12（1988年5月），頁51-67。
- 林朝成：〈六朝佛家美學——以宗炳暢神說為中心的研究〉，《國際佛學研究》2（1992年12月），頁177-200。
- 鄒民生：〈宗炳山水畫思想考源〉（上海大學學報（社科版），1995年第3期）。
- 聶永華、李海科：〈論宗炳及其《畫山水序》〉（《南都學壇》第17卷，1997年第5期），頁114-116。
- 謝 磊：〈觀道·暢神——宗炳〈畫山水序〉正讀〉，《美術研究》94（1999年第2期），頁17-19。
- Munakata, Kiyohiko. (宗像清彥) "Concepts of Lei and Kan lei in Early Chinese Art Theory" *Theories of the Arts in China*, 105-131. Princeton: Princeton University Press. 1983.

