

《金剛經》和〈畫山水序〉

劉道廣

南京東南大學藝術學系、上崗教授

中國先秦時代正是社會動盪的時代，諸子百家都在爭先恐後的宣揚自己的政治理想，或遊說於權門，或結黨於宮闈，沒有誰對繪畫理論感興趣。所以，要說先秦時代有什麼繪畫理論，實在是悖於歷史真實。

倘若一定要從諸子們的言論中尋出有關繪畫的內容，那麼不難發現那些與繪畫有涉的內容不過僅僅作為例子出現。通過這些例子來表達的只是作者們治人、治世的主張而已，而且，絕大多數都只有片言隻語，零散不成整篇。如孔子有「繪事後素」一句，《韓非子》則有一段關於畫「犬馬」、「鬼魅」孰難孰易的論述，算是稍長一些。至於《莊子》說的「解衣般礴」的故事，是說「畫史」創作時的某種狀態，也不是有意要在繪畫理論上作進一步深入的探討。

到南北朝時期，在繪畫史上出現一個怪現象，就是繪畫的技法尚處於初級階段，還有許多幼稚可笑的毛病，但繪畫理論卻大備，理論走到了技法實踐的前頭。當時繪畫科目中最受重視的是人物畫，但人物畫理論卻不及山水畫理論出色。南朝劉宋朝的宗炳著〈畫山水序〉完全擺脫了傳統的政教目的功利觀念，不但把山水畫作為獨立的藝術加以審視，而且相當深入地探討了山水畫審美的實質，其成就是遠在當時的幾篇人物畫論之上的。

以往的研究者把這一時期的山水畫理論方面的成就，尤以宗炳的上述論文為例，都解釋是當時受到玄學之風影響所致。最早，是海外學者徐復觀先生在《中國藝術精神》專著中詳加闡發。上世紀七〇年代末、八〇年代初，這本著作少量流入大陸。當時的大陸正是百廢待舉之際，學術界也不例外，徐先生的觀點因此得到普遍的認同，至今不衰，幾成定論。這些解釋雖然不無一定的道理，但促成山水畫理論新成就的原因是多方面的，玄學固然起了一些作用，但我認為更根本的直接原因是佛學的傳入，是佛學對自然諸相的思辨促使傳統文人深化了對山水審美的理解，也連帶地深化了對山水畫審美的思考。

一、宗炳的「理」作何解

宗炳，字少文，河南南陽沮陽人。生於晉孝帝太元元年（三七六），卒於宋元嘉二十年（四四三），是當時的小士族文人，生性不喜仕途。《宋書》本傳上記述說：

（宗炳）二兄蚤卒，孤累甚多，家貧無以相贍，頗營稼穡。高祖數致餼齋，其後子弟從祿，乃悉不復受。（妻）羅氏歿，炳哀之過甚，既而輟哭尋理，悲情頓釋，謂沙門慧堅曰：「死生之分，未易可達，三復至教，方能遣哀。」（卷九十三，中華書局，一九五九年九月，第二二七八頁）

從上述記載看，宗炳並不是一個拘泥於所謂「清高」之見的迂儒，而是相當有理性思惟能力的士人，所以在家貧的現實中也一樣接受政要權貴的救濟。也不是一位熟諳莊子之道的玄學之士，不能像莊子那樣，妻子逝世時擊節唱歌以示通達；相反卻在妻子死時「哀之過甚」，而且在「輟哭尋理」之後向佛門傾訴心得。事實上，他是一名虔誠的佛教徒，長期追隨廬山僧團領袖、般若學大師慧遠。在佛學理論上著有《明佛論》、表明在意識形態、思想觀念和思惟方式上都受惠多多。同時，他又是一位山水畫家，在年老體衰的時候，考慮到已經沒有足夠的體力再去體驗登山涉水的愉悅了，於是決定把以往遊覽過的名山大川圖畫在自己居室的四壁，以便實現他所說的「臥遊」願望。他因此寫下了〈畫山水序〉，開啓了中國歷史上第一篇山水畫論的先河。

〈畫山水序〉可分四段，第一段簡述先聖先賢都有山水之遊，從儒家修養的角度肯定「仁智之樂」。傳統士人每當論及「處世」之事，總是要考慮到儒家的「行為規範」或以此「規範」來證明自己欲行之事是「理所當然」，但並不等於就是張揚儒家思想。宗炳不例外，他寫此文並非論證「仁智之樂」的意義，只是標明自己眷戀山水不悖於儒家的「仁智之樂」的古訓而已。

第二段簡述「畫象布色，構茲雲嶺」的緣由是「老之將至」。第三段提出山水畫技法的表現問題是「豎畫三寸，當千仞之高；橫墨數尺，體百里之迴」。又提出觀賞繪畫的要點是「自然之勢」，即「徒患類之不巧，不以制小而累其似」。如果能達到這一要求，「則嵩華之秀，玄牝之靈，皆可得之於一圖矣」。玄牝，語出《老子》：「谷神不死，是謂玄牝。玄牝之門，是謂天地根。」指萬物衍生的本源，南朝時成爲道家專用語，《南齊書·顧歡傳》引孟景翼《正一論》云：「『一』之爲妙，空玄絕於有景，神化瞻於無窮，爲萬物而無爲，處一數而無數，莫之能名，強號爲一。在佛曰『實相』，在道曰『玄牝』。」在他看來，「一」、「實相」、「玄牝」是一體而異名。宗炳不言「實相」，只說「玄牝之靈」，可見他不作如是觀。「實相」意指萬物本體，不是萬物的本源，「實相」皆無所相，細究起來，兩者還是有所不同。

最後一段是宗炳對以上三段的總結，集中反映了宗炳的山水畫審美認識，文字不長，抄錄如下，以便深入討論：

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，棲形感類。理入影迹，誠能妙寫，亦誠畫矣。於是閒居理氣，拂傷鳴琴，披圖幽對，坐究四荒。不達天勵之藪，獨應無人之野，峰岫堯嶷，雲林森眇。聖賢暎於絕對，萬趣融其神思。余復何為哉，暢神而已。神之所暢，孰有先焉。（唐·張彥遠《歷代名畫記》，人民美術出版社，一九六三年，第一三一頁）。

這一段從內容上說分前後兩部分，前部分至「何以加焉」，提出「類以成巧」的技法要求和「神超理得」的因果關係；後部分延伸到「暢神說」。

應當說明的是以往研究者對這一段重要的表明宗炳山水畫審美見解的內容都是大意概括，沒有細加分析。甚至有的對繪畫藝術的評價尺度有誤，導致結論仍有推敲之必要。如有的說：

宗炳認為，不僅「以形媚道」的自然山水能給人以愉悅，山水畫也同樣能「怡身」、「暢神」，給人以審美愉悅。為什麼呢？就因為山水畫「類之成巧」，山水畫是自然山水的逼真的、審美的反映。（《中國美學史大綱》，上海人民出版社，一九八五年十一月，第二一〇頁）

特別強調：「就是說，『類之成巧』的山水畫，同自然山水一樣可以『怡身』、『暢神』。」眾所周知，「逼真」的表現自然山水並不是山水畫藝術的最高和終極的標準，所以論斷山水畫「類之成巧」，是對「自然山水的逼真的、審美的反映」，也是「同樣能『怡身』、『暢神』，給人以審美愉悅」的原因，在藝術界是難以得到認可的。

先來探討宗炳「應目會心為理者」的含義。

應，指適應。《易·革》云：「天地革而四時成，湯武革命，順乎天而應乎人，革之時大矣哉。」《文選·（漢）班彪〈王命論〉》有句：「雖其遭遇異時，禪代不同，至於應天順人，其揆一也。」字義都是一樣的。故此，「應目」就是指能夠被視覺習慣接受、適應，

以山水畫而言，當然指所繪物象的比例、結構及相互之間佈局關係要合乎常規，能被觀賞者看懂。

「會心」的「會」，是理解、領悟的意思，《韓非子·解老》云：「其智深則其會遠，其會遠眾人莫能見其所極。」《晉書·陶潛傳》有「五柳先生傳」云：「好讀書，不求甚解，每有會意，欣然忘食。」可見，「會心」和「會意」同義，都是內心理解、領悟的意思。至於「理」，要和下句的「類之成巧」相聯繫加以解讀，顯然，這裡的「理」指創作者能「類之成巧」的「理」，如宋人韓拙《山水純全集》「論觀畫別識」所說：

天地之間，雖事之多，有條則不紊；物之眾，有緒則不雜，蓋各有理之所寓耳。

自然界的事物雖然豐富繁足，但如同「物以類聚」一樣，相互之間都存在一種有聚有分又有聯繫的關係，因此呈現一種合規律性。宗炳為什麼要先提出這個「理」來呢？這是因為當時的山水畫正處於初始的萌芽階段，唐人張彥遠在《歷代名畫記·論畫山水樹石》中對魏晉以來的山水畫技法作如下描述：

魏晉以降，名迹在人間者，皆見之矣。其畫山水，則群峰之勢，若鈿飾犀櫛，或水不容泛，或人大於山。率皆附以樹石，暎帶其地。列植之狀，則若伸臂布指。

「若鈿飾犀櫛」，是說山巒造型呆板少變化；「人大於山」，指山水畫中形象比例不合度；「水不容泛」、「伸臂布指」，說其形態不合自然之狀。這些普遍存在的弊端、缺陷，證明宗炳時代的山水畫技法實在幼稚得很。宗炳既要能夠「臥遊山水」，就不能迴避技法幼稚的現實，須知他不是著談玄說莊的宏論，畢竟在寫山水畫論文，所以他提出「類以成巧」和「應目會心為理者」是有明確的針對性的。

緊接著下面一句是「目亦同應，心亦俱會。應會感神，神超理得」，把意思又遞進了一層。就是說：山水畫如果能夠使人的視覺可以看懂所畫景物之間的合理關係，那麼人們的內心就能領悟，精神也就會有所感動了。內心能夠領悟的是什麼呢？是下句「神超理得」的「理」。為什麼這樣說呢？因為感動的精神並不會因山水形貌的具體性而受制約，反而要超越到具體形象之上，且覺悟到形象之外的「理」。這種覺悟是在自己內心發生的，故精神才會有所感動。可見，這句的「理」，已經不是前面指對山水景物的歸類刻劃得是否合乎自然規律的「理」，

那種「類之成巧」的合乎自然之理的「理」屬於技法表現的範疇。而這句「神超理得」的「理」，顯然具有精神感悟的性質，它也並非所謂「塵濁之外」的玄學所論的泛泛之物。我認為：此處之「理」，是佛學「實相」、「自性」的「理」。若謂予不信，請試析之。

二、「理入影迹」的「理」

自鳩摩羅什譯出《金剛般若波羅蜜經》之後，般若成爲專門之學，在士人階層影響日大。《金剛般若波羅蜜經》，簡稱《金剛經》，其中論「所有相皆虛妄」的論點充滿思辨的精神：

須菩提，於意云何？可以身相見如來不？「不也，世尊。不可以身相得見如來。何以故？如來所說身相，即非身相。」佛告須菩提：「凡所有相，皆是虛妄。若見諸相非相，即見如來。」（明·朱棣集注《金剛經集注》，上海古籍出版社，一九八四年三月，第五十四—五十六頁。下引同此不註）。

「不可以身相見如來」，指不可以把有具體形象的「如來」（包括廟宇中供奉的佛像）當作我們在佛經典籍中追慕的「如來」。原因是：

不可以身相得見如來者，須菩提謂色身即有相，法身即無相。色身者，地水火風假合成人；法身者，即無形段相貌。色身，即是凡夫；法身，即是如來。須菩提以凡夫但以色身不見法身，故答是理。

一切有形之物都是「色身」，也即「身相」。但此處「如來所說身相，即非身相」，是言沒有具體形貌的「身相」，即非身相，即「法身」。「佛告須菩提」的是「凡所有相，皆是虛妄。若見諸相非相，即見如來。」世間萬事萬物，都有其外在之形相，也就是各有其「色身」之相。之所以「皆是虛妄」，是因爲我們所能目見的形形色色的「色身」之「相」，無一不是因有「妄念」而生。所謂「虛則不實」、「妄則不真」，不實不真，故所著之「相」，自然也「如夢幻泡影，如露亦如電」，瞬間即逝。

《金剛經》論辯「諸相皆虛妄」，把「色身」之「相」和「如來」相對列，「色身」有「相」可見，「如來」無影可求。「如來者，無所從來，亦無所去，故名如來。」所以佛陀再三告誡云：

爾時世尊，而說偈言：若以色見我，以音聲求我，是人行邪道，不能見如來。

要見「如來」，就要離棄一切有形之「相」的束縛，達到「非相」的要求：

何以故？是眾生無復我相，人相，眾生相，壽者相，無法相，亦無非法相。

這就進一步論辯了「無相」之「相」也是「無」，要離開一切相，包括「佛」、「佛法」，都是不著相。既是「不著相」，也就「實無有眾生如來度者」，因為「若有眾生如來度者，如來即有我、人、眾生、壽者」，反倒落在「諸相」的「虛妄」之處了。

因此，從不見諸相，到見法身；從無諸人我之相，到無法相，如其「所言法相者，如來說即非法相。是名法相」。做到「不取於相」則「如如不動」；「如如不動」，即「應無所住而生其心」。

意識到「色身」都是「虛妄」，達到「人空」境地，見識到「諸相非相」，「亦無法相」的程度，即為「法空」。有此證悟，心無所住，也即可見證「自性」所在了：

須菩提欲人人見自性，佛所以有即非身相之說。色身是相，中無真實之體，故云皆是虛妄。法身非相，欲有真如本體寓乎其中。若見諸相非相，是見色相中有法身，見自性中有如來。（同書第二十五頁，陳雄註）

如上述，「凡所有相」的「身相」、「色身」，並不只限於人物形象，它涵蓋一切目視耳聞和意想之物，山水風物也不例外。如果從具備佛學修養和思辨能力的宗炳的立場來加以審視，眼前所見，以往曾親身遊歷的山山水水，「身所盤桓，目所綢繆」，無非都是可見的「色身」。此山與彼山儘管有別，此水與彼水雖然不同，自然界豐富的景物，其實都是「如來」的化身。「鬱鬱黃花，皆是般若，青青翠竹，莫非真如」。千差萬別的「色身」之中都內蘊「法身」、「自性」。因此在遊覽山水，或創作山水畫時，大可不必執著於具體的形相如何，這也是一種「心無所住」而已。能夠「心無所住」，也就能「神」超越於具相之外。

「神」既能超越於具相之外，自然是「見諸相非相」，能「見諸相非相」，「即見如來」。這就是「神超理得」的「理」。

綜此，正如前引文中說「須菩提以凡夫但以色身不見法身，故答是「理」的「理」一樣，在這裡不再說的是技法表現的問題，而是在諸相之外見證到、或體悟到自然所在的根本。因為有了這一深層的生命感動，才能「暢神」，才能觸及生命終極之本質了。

宗炳似乎預感到「神超理得」未見得就能被後人作如上觀，還特別用佛學的語言對這一層意思再加補充，說：

又：神本無端，棲形感類，理入影迹。誠能妙寫，亦誠盡矣。

有的論者解釋說「神是無」，故無端。又認為「神應進入於山水作品（影迹）之中」，其實宗炳已經明確無誤的說是「理入影迹」，而非「神入影迹」。況且「理入」乃佛學修持的術語，詳見下文。

「神本無端」的「神」，即如宗炳的老師釋慧遠在《沙門不敬王者論·形盡神不滅》中所指出：

神也者，圓應無主，妙盡無名，感物而動，假數而行。感物而非物，故物化而不滅；假數而非數，故數盡而不窮。

「圓應無主」，就是「無端」，無起始，無盡頭。宗炳顯然接受了乃師的觀點，「棲形感類」，不也就是「感物而動，假數而行」的意思嗎？連帶起來看，宗炳是說：「神」是漫無邊際的，可以止息在有形的山水景物之中，感物而動，假數而行。怎樣能夠使這「無端」的「神」有所感悟呢？這就引出下句：「理入影迹」。

「理入」和「行入」是佛教修持二法，合稱「二入」。《金剛三昧經》說：

二入者。一謂理入。二謂行入。理入者深信眾生不異真性。不一不共。但以客塵之所翳障。不去不來。凝住覺觀。諦觀佛性。不有不無。無己無他。凡聖不二。金剛心地。堅住不移。寂靜無為。無有分別。是名理入。

所謂「本有真性」，就是「本有真如」、「本有自性」。在此「真如」、「自性」的觀照之下，所有「色身」，不論是自然界的山水，還是山水畫中的山水，都不過是虛妄之相，都是「影迹」。

「理入影迹」，就是在「影迹」（山水色相）的臥遊中體悟「本有真性」的奧義。這一體悟，當然指的是「感物而非物」、「假數而非數」的「神」的體悟。倘若山水畫能讓人在欣賞之中覺悟到如是地步，宗炳認為可說是「誠能妙寫，亦誠盡矣」，極盡山水畫的要旨了。

「行入」與「理入」相輔而成，宗炳在申明「理入」之後，有一段結束文字：

於是閒居理氣，拂觴鳴琴。披圖幽對，坐究四荒。不違天勵之藪，獨應無人之野。峰岫堯嶷，雲林森眇，聖賢暎於絕對，萬趣融其神思。余復所為哉，暢神而已。神之所暢，孰有先焉。

這最後一段文字可以理解為他的一種「行入」方式，如《金剛經三昧經》所說：

依理起修之行，謂行此行時，心不傾倚，無念無求，安住不動，猶如大地，因行入理，是名行入。

可見「行入」是「依理」而「起修」，「心不傾倚，無念無求，安住不動，猶如大地」，說的是原則。宗炳在「理入」之後，再論述「閒居理氣，拂傷鳴琴，披圖幽對，坐究四荒。不違天勵之藪，獨應無人之野」，講的是帶有中國傳統文人生活特色的「行入」方式（當然是他個人的方式）。這一方式能使他視「峰岫堯嶷，雲林森眇」而不見，卻彷彿悟見到久遠年代的聖人賢士。人世間萬般意味都圓融於其「二入」的神思之中，在這種情況下，「精神」

無所拘滯，通體脫透，達到「有身非覺體，無相乃真形」的境界。如此，難道還有什麼比這更首要的嗎？

綜而言之，宗炳〈畫山水序〉在探究山水畫的獨立意義上是超越歷史的，賦予中國山水畫獨特的審美意義。在當時山水畫技法實踐尚屬幼稚的時代，理論竟能先行一步，擺脫了實踐技法基本水平的束縛，而達到由表及裡的境界感悟。之所以如此，主要是由於「金剛般若」學說的「見諸相非相」的思辨主旨的推動。這樣說，也並不否認當時玄學思潮的作用，因為玄釋兩家也有互動的情況發生。只是玄學所追捧的《周易》，是說「有」，而佛學所論，皆從「空」，兩者在思辨深度上是有差別的。至於宗炳所以能對山水的觀覽、山水畫的創作、鑑賞作出系統的認知，從「理入」、「行入」達到「暢神」的領悟，我認為主要是受惠於佛學的修養，這也是以往研究者往往忽視的地方。