

由「妙象盡意」探宗炳之〈畫山水序〉

黃潔莉

陸軍軍官學校通識教育中心

摘要

宗炳的〈畫山水序〉乃是中國最重要的山水畫論之一，在相關的研究方面，多以佛學、玄學、美學、「臥游」、「暢神」等角度切入，然而王葆玄於《正始玄學》一書中，則指出「妙象盡意」說曾對魏晉的書法、繪畫、音樂等產生深遠的影響，忽視這些情況易使玄學認識論的研究流於空泛，實在有加以重視的必要。¹此一觀點，給予筆者重要的啟發，而無獨有偶，宗炳在〈畫山水序〉中也提出了「澄懷味象」的命題，因此，本文擬從「象」的角度出發，探討「妙象」之「象」與一般的「象」有何差異？而「澄懷味象」之「象」是否又能被歸類為「妙象」？「妙象」與「道」、「意」的關係又是如何？本文在釐清這些關係之後，最後乃探討「暢神」的審美經驗，期望能為宗炳之〈畫山水序〉開顯出不同的詮釋面向。

關鍵詞：宗炳、畫山水序、妙象盡意、澄懷味象、暢神

一、前言

六朝時期，由於人物品藻及玄學盛行，因此「言意之辨」乃成為重要的方法論及言家口實，《世說新語·文學》第二十一條即言：「舊云王丞相過江左，止道『聲無哀樂』、『養生』、『言盡意』三理而已。」²其中「言不盡意」可說是被普遍接受的觀點，然而依據王葆玄的說法，正始期間至少出現了五個認識論的派別，其主要命題分別是「立象盡意」、「微言盡意」、「微言妙象盡意」、「妙象盡意」及「忘象求意」。其中，「妙象盡意」說對書法、繪畫、音樂等等廣有影響。³從這個角度出發，筆者乃開始思索：既然「言不盡意」而「妙象盡意」，那麼此「象」是什麼樣的象？是否有一種「象」能超越一般的「象」而能傳達

精微之「意」？無獨有偶，宗炳於〈畫山水序〉中便提及「澄懷味象」，⁴那麼，此一命題是否能與「妙象盡意」有所呼應？若是由「妙象盡意」的角度來重新檢視〈畫山水序〉，是否可能深化其美學意蘊？因此，本文主要從三個層面來探討宗炳的〈畫山水序〉。

第一，「妙象盡意」與「澄懷味象」的關係。在此，由「妙象盡意」說的起源開始探索，進而界定「妙象」之「象」是何種象，與一般之「象」的差別何在？由此連結到「澄懷味象」之「象」及其與「妙象」的關係。第二，「妙象盡意」與「澄懷觀道」的關係，此乃涉及工夫論的層次。所謂「妙象」之「象」，並非一般之「象」，必須透過工夫修養才能領會，故曰「澄懷味象」，而值得注意的是，《宋書·宗炳傳》

曾引其言：「老疾俱至，名山恐難徧觀，唯當澄懷觀道，臥以游之。」⁵由此看來，山水畫作乃是讓宗炳得以「澄懷觀道」、「臥以游之」的媒介，因此，山水畫本身既是「象」，又是承載著「道」的客體，而當主體虛靜其心，才能透過此山水之象而體道，由此來論證「妙象盡意」。第三，「暢神」的審美體驗。透過虛靜的工夫修養，說明主體如何與山水之象、之神相互交流感通，同時，透過王弼對大音大象及四象五聲的詮釋相互印證，最後證成如何透過山水之「妙象」而能盡意、體道。

二、「妙象盡意」與「澄懷味象」

湯一介曾指出，「言意之辨」乃是玄學的方法論，作為一種形上之學，玄學貴尚玄遠，其特點是略於具體事物而究心於抽象原理。玄學論天道則不拘於構成質料，而進探本體存在；論人事則輕忽有形之粗迹，而專期神理之妙用。因此，可以說，玄學家的本末有無之辨便與言意關係之分疏、辨析有密切關係，或者說，迹象本體之分乃由於言意之辨。⁶因而，此一方法論，不僅影響了玄學、清談、人物品藻、名士的立身行事，也在藝術領域造成了深遠的影響，而最為當時所接受的觀點乃是「言不盡意」，荀粲便是此說的支持者，文言：

粲諸兄並以儒術論議，而粲獨好言道，常以為子貢稱夫子之言性與天道，不可得聞，然則六籍雖存，固聖人之糠粃。粲兄侯難曰：「易亦云聖人立象以盡意，繫辭焉以盡言，則微言胡為不可得而聞見哉？」粲答曰：「蓋理之微者，非物象之所舉也。今稱立象以盡意，此非通于意外者也。繫辭焉以盡言，此非言乎

繫表者也；斯則象外之意，繫表之言，固蘊而不出矣。」⁷

在荀侯看來，既然「聖人立象以盡意，繫辭焉以盡言。」那麼，何以聖人的隱微之言不可得聞呢？荀粲則指出，物象所能舉者，非理之微者，而繫辭所能盡者，非繫表之言也，故象外之意、繫表之言，皆非言與象所能盡，此為「言不盡意」一派。然而，若回溯《周易·繫辭上》所云：

子曰：「書不盡言，言不盡意。」然則聖人之意，其不可見乎？子曰：「聖人立象以盡意，設卦以盡情偽。繫辭焉，以盡其言。」⁸

王葆玟指出，過去人們以為荀侯主張「言盡意」而荀粲認為「言不盡意」，其實不然。因為在《繫辭傳》的作者看來，正是由於「書不盡言，言不盡意」，才需「立象」以作盡意的手段。如果言能盡意，「立象」便無必要，而荀侯既採用「立象盡意」說，便不能不同意「言不盡意」，因此他與荀粲的爭論是在「言不盡意」的前提下進行的，其爭論的焦點不在於「言」能否「盡意」，而在於「象」能否「盡意」。⁹至於荀粲與《易傳》的作者，對「象」的看法，則頗為分歧。王葆玟指出，《易傳》的作者認為，卦爻辭因係屬於「象」而優於一般文字，故能在「書不盡言」的情況下「盡言」、「盡意」。而荀粲的觀點恰恰相反，他認為卦爻辭終歸是「指事造形」的文字，故只能表達平凡的言論而不能表達深微的言論；卦爻辭因係屬於「象」而受「象」的限制，故只能間接表達平凡的「意」而不能通向「象外之意」。¹⁰如此一來，從荀粲與諸兄的討論中，便引伸出幾個議題：一、究竟「言」、「象」能不能盡意？二、荀粲所說

的「言」與「象」是否有不同的定義？牟宗三認為「立象以盡意」，此是象所盡之意。有象所盡者，即有所不盡者。象所不能盡者，即「象外之意」。繫辭以盡言，此是辭所盡之言。固亦有無窮之言而未盡矣。此即「繫表之言」。¹¹由此可見，荀爽所認為的「言」分為「一般之言」與「繫表之言」，「意」分為「一般之意」與「象外之意」。「繫辭焉，以盡言」之「言」非「繫表之言」，故可盡；而「立象以盡意」之「意」非「象外之意」，故亦可盡。然而「繫表之言」與「象外之意」皆不可盡。值得思索的是：既然一般的「象」，無法表達「象外之意」，那麼是否有一種「象」，得以超越一般的「象」，而能通於「象外之意」呢？在此，王葆玹便提出「妙象盡意」說，認為它對書法、繪畫、音樂等等廣有影響。¹²

「妙象盡意」一說乃源於齊王芳正始九年何晏與管輅論《易》九事，管輅認為何晏「說老、莊則巧而多華，說易生義則美而多偽；華則道浮，偽則神虛。」¹³裴徽亦曰：「吾數與平叔共說老、莊及易，常覺其辭妙於理，不能折之。」¹⁴可見管輅及裴徽皆認為何晏辭妙於理、興浮藻、巧而多華、美而多偽，主要因為何晏論《易》乃擯落爻象，只為浮義，故管輅對何晏的評論乃是：

何若巧妙，以攻難之才，游形之表，未入於神。夫入神者，當步天元，推陰陽，探玄虛，極幽明，然後覽道無窮，未暇細言。若欲差次老、莊而參爻、象，愛微辯而興浮藻，可謂射侯之巧，非能破秋毫之妙也。¹⁵

在易學家看來，論《易》必涉及象數，步

天元，推陰陽，探玄虛，極幽明，若只是游形之表、興浮藻，差次老莊而參爻象，可謂為射侯之巧。既然在管輅看來，何晏以其浮藻說理，實是美而多偽，那麼是否有另一種方式可以傳達深微之理呢？事實上，孫盛於〈易象妙於見形論〉即指出「故設八卦者，蓋緣化之影迹也。天下者，寄見之一形也。圓影備未備之象，一形兼未形之形。」¹⁶孫盛以卦象乃是「備未備之象」、「兼未形之形」，故較一般的形象更為精妙。而《三國志·管輅傳注》引《管輅別傳》曰：

輅每開變化之象，演吉凶之兆，未嘗不纖微委曲，盡其精神。基曰：「始聞君言，如何可得，終以皆亂，此自天授，非人力也。」於是藏周易，絕思慮，不復學卜筮之事。……輅言：「苟非性與天道，何由背爻象而任胸心者乎？夫萬物之化，無有常形，人之變異，無有常體，或大為小，或小為大，固無優劣。夫萬物之化，一例之道也。」¹⁷

管輅之演繹卦象無不纖微委曲、盡其精神，可見其對「象」之理解，是極其深微精妙的，同時其言：「苟非性與天道，何由背爻象而任胸心者乎？」此處之「背爻象」並非擯落爻象，而是要超越《周易》經傳的「象」去體察更為精微之「妙象」，否則就與其「開變化之象，演吉凶之兆，未嘗不纖微委曲，盡其精神」相互牴觸，故其言「任胸心」，便是指此更為精微之「妙象」須透過主觀的詮釋方可領會，因此欲理解聖人之道，乃須「背爻象而任胸心」，不能死守爻象。鄧颺亦曾問他：「君見謂善《易》，而語初不及《易》中辭義，何故也？」其言：「夫善《易》者不論《易》也。」¹⁸

說明管輅既善《易》，便不是棄「象」於不顧，而是要論述經傳之外的「妙象」。既然語言不能盡意，而精微之「妙象」可盡意，由此便產生「妙象盡意」一說。及至劉宋時期，顏延之〈與王微書〉云：「圖畫非止藝，行成當與易象同體。」¹⁹又曰：「圖載之意有三：一曰圖理，卦象是也；二曰圖識，字學是也；三曰圖形，繪畫是也。」²⁰既然繪畫並非只是一種技藝，而是與易象同體，那麼，藉由繪畫來表達易理，已是劉宋時期的看法，因此尤焯傑即言：「易經思想中的『象』的觀念，除了『卦象』之外，也可以延伸到各種『意象』的意義，因而也使得繪畫中的『象』也具有了特殊的哲學意義。」²¹

由此來考察宗炳之〈畫山水序〉，文章一開始即言：

聖人含道應物，賢者澄懷味象。至於山水，質有而趣靈。是以軒轅堯孔，廣成大崑，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。夫聖人以神發道，而賢者通。山水以形媚道。²²

宗炳指出，聖人體道而能應對萬物，賢者心靈虛靜而能賞味山川之象，在此，他特別強調「澄懷」才能「味象」，說明此「象」具有兩種意涵：一、山水具體之形象。二、賢者經由修養工夫所領會之「象」。因此，下文云「至於山水，質有而趣靈」，「質有」乃是山水可見之形，而「趣靈」則言其趣味乃是通向「虛靈」，通向道。換句話說，宗炳肯認藝術創作需要透過具體的形象來體現精微玄遠之「道」，故言「畫象布色，構茲雲嶺」、「以形寫形，以色貌色」，然而，藝術鑑賞又不僅只於觀賞具體的山川形

貌，必由有限之客觀物象通向無限精微之道，此即相應於管輅所言「背爻象而任胸心」，即在具體的爻象之外，藉由主體的領悟而發掘出更為深微之象，由此「妙象」以「盡意」。朱良志於《中國藝術的生命精神》中乃將「象」分為四個層次：自然之象、意中之象、藝術之象、象外之象。自然之象為藝術家觀照之對象；意中之象是在外在觀照和內在緣慮中產生的意象，它是藝術體驗所帶來的興到神會，並形成一種渴望表達的期待結構；藝術之象是意中之象的客觀外化，大致相當於文藝理論所說的藝術形象；象外之象是在接受過程中形成的心靈境界，它標誌著藝術效應的實現，是藝術客體內蘊層次的感性化的釋放。意中之象、藝術之象、象外之象則分別對應構思、表達、鑑賞三個階段。²³由此看來，「賢者澄懷味象」之「象」可歸類於「象外之象」，朱良志指出：

這種「象」是鑑賞者的意中之象，因此它是一種真而不實的虛象，它不脫離感性，又不僅限於具體的感性形態，世界一切虛靈飄忽的形態和動勢都可以是藝術鑑賞者酌取的對象。²⁴

由此可見，「澄懷味象」之「象」是具體的山水，是「質有」，然而，透過鑑賞者的心領神會與再創造，它又不侷限於感性的形態，而成為一種實而非實，虛而不虛之「妙象」，而此一「妙象」又是通往「意」、通往「道」的媒介，故云「質有而趣靈」、「山水以形媚道」。

三、「妙象盡意」與「澄懷觀道」

既然「語言」無法窮盡精微玄妙之「意」，必須透過「妙象」才能「盡意」，

那麼山水畫便成為「妙象盡意」的直接體現。然而，對於山水妙象之賞味，並非泛泛之輩所能達致，它必須透過「澄懷」之工夫，能「以玄對山水」，²⁵才能把握到山水形態之妙，而此種修養工夫，乃是宗炳所謂「澄懷觀道」，《宋書·宗炳傳》言：

（宗炳）好山水，愛遠遊，西陟荆、巫，南登衡岳，因而結宇衡山，欲懷尚平之志。有疾還江陵，嘆曰：「老疾俱至，名山恐難徧觀，唯當澄懷觀道，臥以游之。」凡所游履，皆圖之於室，謂人曰：「撫琴動操，欲令眾山皆響。」²⁶

六朝名士雅好山水、深愛尋幽訪勝，此於《世說新語》中多所呈現，可說受到莊學的影響，莊子「以天下為沈濁，不可與莊語」，²⁷因此寄情於廣漠之野、無何有之鄉，在自然山水之中，方能找到生命的安頓之所，因此，徐復觀便認為，玄學對魏晉及其以後的另一重大影響，乃為人與自然的融合。²⁸在他看來，由莊學所引發的人對自然的追尋，必來自超越世務的精神；換言之，必帶有隱逸的性格，所以在此一風氣之下，對岩穴之士，特寄與以深厚地欽慕嚮往。但當時一般人的隱逸性格，只是情調上的，很少是生活實際上的。有實踐上的隱逸生活，而又有繪畫的才能，乃能產生真正地山水畫及山水畫論。²⁹而此正是宗炳〈畫山水序〉所產生的緣由，同時也是宗炳自身的生命實踐，《宋書·宗炳列傳》言：「高祖納之，辟炳為主簿，不起，問其故，答曰：『棲丘飲谷，三十餘年。』高祖善其對。妙善琴書，精於言理，每游山水，往輒忘歸。」³⁰張彥遠於《歷代名畫記》中對宗炳之超逸精神亦深表讚許，認為有此高情，方能有意境高遠之〈畫山

水序〉，其言：「圖畫者，所以鑒戒賢愚、怡悅情性。若非窮玄妙於意表，安能合神變乎天機？宗炳、王微皆擬跡巢由，放情林壑，與琴酒而俱適，縱煙霞而獨往。各有畫序，意遠跡高，不知畫者難可與論。」³¹此說誠然。

在玄學的影響下，六朝時期，人與自然的關係，已由《詩》之比、興中解放出來，將山水做為純粹的審美對象，因此宗炳指出，在進行藝術創造與藝術審美時，須以老莊之「虛靜說」做為基礎，其於〈明佛論〉中曾言：「若老子與莊周之道，松喬列真之術，信可以洗心養身。」³²所謂「洗心養身」之道，即老子之「滌除玄覽」³³、莊子之「心齋」³⁴、「坐忘」³⁵等。葉朗指出「滌除玄鑒」包含了兩層含義，第一層含義是把觀照「道」作為認識的最高目的；第二層含義則是要求人們排除主觀欲念和主觀成見，保持內心的虛靜。³⁶「澄懷觀道」恰好都包含了這兩層含義。在莊書中，論「虛靜」處，所在多有，例如：

唯道集虛。虛者，心齋也。³⁷

莊子認為，唯超越感官之欲望及心知之造作，才能寂泊忘懷。而〈庚桑楚〉更具體說明必須徹志之勃、解心之謬及去德之累，才能達到心靈的虛靜，所謂：

徹志之勃，解心之謬，去德之累，達道之塞。貴富顯嚴名利六者，勃志也。容動色理氣意六者，謬心也。惡欲喜怒哀樂六者，累德也。去就取與知能六者，塞道也。此四六者，不蕩胸中則正，正則靜，靜則明，明則虛，虛則無為而無不為也。³⁸

富貴名利、容動氣意、喜怒哀樂等，皆為

塞道者，必須使之不盪胸中才能虛靜無為。此外，〈天道〉更將虛靜恬淡視為萬物之本，其言：

夫虛靜恬淡，寂寞無為者，萬物之本也。³⁹

因此，在莊子看來，「虛靜」乃「道」之根本，而人也必須具備「虛靜」的態度才能與道冥合。一切的功名利祿、窮達貧富、喜怒好惡等都是悖亂心志的因素，必須將它們去除，使之不盪於胸中，自然就能虛靜，心中若能虛靜，就能達到無為而無不為的道境，因此宗炳方以老莊之道，可以「洗心養身」。

進一步來說，虛靜的心靈在藝術創造或藝術鑑賞中又有何重要性呢？陳凌雲在〈論「虛靜說」對中國傳統繪畫走向的影響〉中曾指出「虛靜說」有三重內涵：

一是「虛」，虛廓心胸，澡雪精神，超脫功利，心無掛礙，進入全然忘我，物我合一的審美和創作狀態。二是「靜」，莊子所謂「用志不分，乃凝於神」道出「虛靜」的第二重內涵：在安靜的外部環境下，注意力保持高度集中。三是「動」，「虛靜」並非意味著槁木死灰，一潭死水，而是靜中寓動，動靜結合，聽憑想象力任意馳騁，天機自張，創作靈感源源不斷噴湧而出。⁴⁰

可見，虛靜的心靈，能夠排除內外的干擾，以一種澄澈靈明之狀態來進行美的觀照，於是能夠無我無執、孤立絕緣，深入到客體的內在本質，與其直接照面，絲毫無隔，接著，想像力便能飛躍馳騁，對外在的客體進行再創造，進而達到「心與物冥」的

主客合一，因而此時之「象」，已非原始的客體之「象」，而是經過主體澡雪精神、超脫功利、專一凝神、想像馳騁後所見到之「象」，因此若將「澄懷觀道」與「澄懷味象」並觀，可以理解宗炳是透過虛靜的工夫之後，方能領悟山川至精至微的妙象，再透過此一妙象去體道、盡意。

四、「暢神」的審美體驗

透過虛靜的工夫修養，主體便能與萬物冥合，達到一種「暢神」的境界，而此一境界，乃牽涉到主體的審美體驗，其言：

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。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。峰岫嶢嶷，雲林森渺，聖賢映於絕代，萬趣融其神思。余復何為哉，暢神而已。⁴¹

在此，「應目會心」乃是指山川以其獨特之形貌映入創作者之眼簾，而創作者乃以其獨特的心靈把握山川之神理，再巧妙地繪製成山水畫，由於畫作之生動傳神，故曰「類之成巧」，接著，觀賞者藉由審美體驗的轉化，與山水相互交感、融合，達到心領神會的境界，此即「目亦同應，心亦俱會」，而此時的山川之「象」，便從具體的形貌進入到「妙象」的層次，因此，觀賞者在經歷「心目俱會」的階段以後，得以深入到山川最精微的內在精神，與其合拍，是以心神能遊於幽遠清妙之境，從而獲得體道之樂，故曰「應會感神，神超理得。」因此，陳傳席即言：「山水之神本來

是無具體形狀的，所以無從把握，但神卻寄托於形之中，而感通於繪畫之上，『理』也就進入了山水畫作品之中了。誠能巧妙地畫出來，也就真正能窮盡山水之神靈及和神靈相通的道。」⁴²

值得注意的是，宗炳在此乃涉及「神」與「形」的關係，其言：「神本亡端，栖形感類，理入影迹。誠能妙寫，亦誠盡矣。」徐復觀認為：「宗炳所要把握以作其精神安頓的是神。他所說的神，即莊子之所謂道，本是虛是無的，所以他說『神本無端』，這在感官上是無從把握到的。但宗炳卻發現了山水是神的具象化，這便是所謂『栖形』；因山水可以入畫，故栖息於山水之形裡的神，可以感通於繪圖之上。」⁴³因此，「神本亡端，栖形感類」，乃是因為山川之神無跡可尋，故需藉外在之形象來表現，而後感通於山水畫中，因此若能妙寫，便能將山川的內在精神表現出來，此正相應於王弼所言：

故象而形者，非大象也；音而聲者，非大音也。然則，四象不形，則大象無以暢；五音不聲，則大音無以至。四象形而物無所主焉，則大象暢矣；五音聲而心無所適焉，則大音至矣。⁴⁴

王弼認為，現象界的四象、五音並非至精無形的大象、大音，然而，若無具體的聲音與形象，又無法呈顯出大象與大音。因此，他將四象、五音視為通往「道」之媒介。從這個角度來看，宗炳所謂「神本亡端，栖形感類」，正是玄學中「有」、「無」關係的體現，「神本亡端」可視為「大象」，而「栖形感類」可視為四象，所謂「四象不形，則大象無以暢」，形上之「無」需憑藉形下之「有」而顯，故山川之神若無具

體之形象，則無法彰顯「道」，因此宗炳乃言「山水以形媚道」。至於如何才能體察大象、大音？王弼認為「四象形而物無所主焉，則大象暢矣；五音聲而心無所適焉，則大音至矣。」⁴⁵若是能保持心靈之虛靜而無所有執，那麼，大象、大音自能暢達無阻，此即宗炳之「澄懷味象」、「澄懷觀道」。

至於宗炳如何具體實踐「澄懷」的過程？其言「閒居理氣，拂觴鳴琴，披圖幽對，坐究四荒。」⁴⁶此乃是描述欣賞畫作之環境氛圍與心靈狀態，林朝成便指出：

「閒居」乃是去除一切名利爵祿之庸俗的干擾，對萬事萬物抱著欣賞玩味的意趣；「理氣」即調和心氣，使心氣理順，讓紛雜心思沈澱下來，心得安靜。這便是「澄懷」之意。「拂觴鳴琴」，「拂觴」即飲酒，飲酒在於放鬆心志，解除胸中鬱悶，泯除認知作用，不對物取一種分析求解的態度；「鳴琴」，彈琴的作用在「導養神氣，宣和情志」（嵇康〈琴賦序〉），亦即使心平和，「拂觴鳴琴」即「澄懷」的具體實踐工夫。⁴⁷

徐聖心亦以為此乃莊子「澡雪精神」的另一說法而已。⁴⁸有此工夫修養，披圖幽對，坐究四方，乃能體察山水之「質有而趣靈」，此即「味象」。因此，當觀賞者能在審美體驗中，與山水畫作相互交感、融合時，一方面，山水已不再是原初之山水，而是被賦予生命、內在精神之山水，而主體也超越了一切的束縛而進入空無之境，因此在鑑賞的過程中，心靈獲得絕對的自由而超越時空的限制，故宗炳於第二段即言：「夫理絕於中古之上者，可意求於千載

之下；旨微於言象之外者，可心取於書策之內。」⁴⁹有此自由的心靈，乃能與千古之理、微言之旨相互對話，同時，在空寂無人的時刻裡，「不違天勵之藪，獨應無人之野」，彷彿置身於峰岫嶢嶷，雲林森渺之境，聖賢映於絕代，萬趣融其神思，達到莊子所謂「無何有之鄉」、「廣漠之野」⁵⁰的境界，此即所謂「暢神」，因此，尤煌傑即言：

這時候的審美境界就是「萬趣融其神思」，所有思慮與對象的感應，都融會統貫於一神秘奧妙的思緒當中，這個思緒精簡的說法就是「暢神」。這個「暢神」簡言之，就是通暢其精神，達到物我合一的境界。⁵¹

由此可見，從宗炳〈畫山水序〉與「言意之辨」的關係來看，既然文字、語言不能盡意，那麼藉由超越語言、文字的「妙象」，便可使觀賞者在欣賞山水畫的審美體驗中，透過虛靈明覺的心境，與山川之神往復交流、相感，進而超越時空的限制，達到精神四達並流，上際於天，下蟠於地，最終達到暢神、盡意的境界，此即證實了王葆玹所言：「魏晉時期確曾存在過一種摒除微言的『妙象盡意』說，此說排斥語言文字，使人們進入藝術領域去找『盡意』的手段，結果大大促進了藝術的發展。」⁵²

五、結論

綜上所述，可以得知：第一，「妙象盡意」之「象」乃是超越一般具體形象之外，更為精妙之「象」，是介於有與無之間的存在，既有具體之形質卻又超越形質。及至宗炳提出「澄懷味象」之說，乃是以「澄懷」做為體察「妙象」的前提，說明此一「妙象」乃是在既有的山川形象之外，加

上主體虛靈無執的審美體驗後，二度創造出之「象」。

第二，此一被二度創造出的山水「妙象」，同時也是通往道的媒介，因此宗炳言：「老疾俱至，名山恐難徧觀，唯當澄懷觀道，臥以游之。」⁵³在此，名山勝水不僅只是具體的山水，同時也是道的載體，因而觀賞者必須虛靜其心、無有所執，才能觀照到山水之「道」。如此一來，「妙象盡意」與「澄懷觀道」的關係便更為清楚。「妙象」須透過工夫論而賞鑑之，而它同時又是「道」的載體，因而透過山水畫作之賞鑑，可以體道、盡意。

第三，藉由虛靜的工夫修養，主體乃能與物冥合，達到一種「暢神」的審美境界。在主體與山水交感的過程中，主客兩方都經歷了不同的變化，一方面，山水已非原初的山水，因為在主體的觀照下，其內在的精神生命便能生動地呈顯出來，故山水之「象」已非具體之形象，而是實而不實，虛而不虛的「妙象」。另一方面，主體在審美的過程中，因心靈虛靜，超越一切時空的限制，任憑想像馳騁，精神得到無限的自由，因此彷彿置身於峰岫嶢嶷，雲林森渺之境，故宗炳稱之為「暢神」。由此可見，「妙象盡意」體現在〈畫山水序〉中，乃是由「一般之象」上升到「妙象」，而「妙象」乃為「道」的載體，主體藉由虛靜的工夫修養，透過觀照山水畫而達到體道之境。總結來說，此一研究，不僅深化了對六朝美學的理解，同時亦有助於現代藝術鑑賞中超越象徵意涵的探索。

參考文獻

- ¹王葆玟著,《正始玄學》,山東:齊魯書社,1987,頁317。
- ²余嘉錫撰,《世說新語箋疏》,台北:華正書局,2003,頁211。
- ³王葆玟著,《正始玄學》,山東:齊魯書社,1987,頁317。
- ⁴嚴可均校輯,《全上古三代秦漢三國六朝文》,北京:中華書局,1991,頁2545-2-2546-1。
- ⁵沈約撰,楊家駱主編,《宋書》,台北:鼎文書局,1980,頁2279。
- ⁶湯用彤撰,《魏晉玄學論稿》,上海:上海世紀出版集團,2005,頁22。
- ⁷陳壽撰,裴松之注,楊家駱主編,《三國志》,台北:鼎文書局,1980,頁319。
- ⁸樓宇烈校釋,《王弼集校釋》,台北:華正書局,2006,頁554。
- ⁹王葆玟著,《正始玄學》,山東:齊魯書社,1987,頁325。
- ¹⁰王葆玟著,《正始玄學》,山東:齊魯書社,1987,頁326。
- ¹¹牟宗三著,《才性與玄理》,台北:台灣學生書局,1997,頁246。
- ¹²王葆玟著,《正始玄學》,山東:齊魯書社,1987,頁317。
- ¹³陳壽撰,裴松之注,楊家駱主編,《三國志》,台北:鼎文書局,1980,頁820。
- ¹⁴陳壽撰,裴松之注,楊家駱主編,《三國志》,台北:鼎文書局,1980,頁820。
- ¹⁵陳壽撰,裴松之注,楊家駱主編,《三國志》,台北:鼎文書局,1980,頁819。
- ¹⁶余嘉錫撰,《世說新語箋疏》,台北:華正書局,2003,頁238。
- ¹⁷陳壽撰,裴松之注,楊家駱主編,《三國志》,台北:鼎文書局,1980,頁814。
- ¹⁸陳壽撰,裴松之注,楊家駱主編,《三國志》,台北:鼎文書局,1980,頁820。
- ¹⁹嚴可均校輯,《全上古三代秦漢三國六朝文》,北京:中華書局,1991,頁2639-2。
- ²⁰董誥等編,《全唐文》,北京:中華書局,1987,頁8277-2。
- ²¹尤煌傑,〈宗炳「澄懷味象」之美學意蘊〉,《哲學與文化》,第35卷第6期,2008年6月,頁155。
- ²²嚴可均校輯,《全上古三代秦漢三國六朝文》,北京:中華書局,1991,頁2545-2-2546-1。
- ²³朱良志著,《中國藝術的生命精神》,合肥:安徽教育出版社,2009,頁122-123。
- ²⁴朱良志著,《中國藝術的生命精神》,合肥:安徽教育出版社,2009,頁130。
- ²⁵余嘉錫撰,《世說新語箋疏》,台北:華正書局,2003,頁618。
- ²⁶沈約撰,楊家駱主編,《宋書》,台北:鼎文書局,1980,頁2279。
- ²⁷郭慶藩撰,《莊子集釋》,北京:中華書局,1995,頁1098。
- ²⁸徐復觀著,《中國藝術精神》,台北:台灣學生書局,1992,頁225。
- ²⁹徐復觀著,《中國藝術精神》,台北:台灣學生書局,1992,頁237。
- ³⁰沈約撰,楊家駱主編,《宋書》,台北:鼎文書局,1980,頁2278。
- ³¹張彥遠著,承載譯注,《歷代名畫記》,貴陽:貴州人民出版社,2009年,頁355。
- ³²嚴可均校輯,《全上古三代秦漢三國六朝文》,北京:中華書局,1991,頁2547-2。
- ³³王弼等著,《老子四種》,台北:大安出版社,1999,頁7。
- ³⁴郭慶藩撰,《莊子集釋》,北京:中華書局,1995,頁147。
- ³⁵郭慶藩撰,《莊子集釋》,北京:中華書局,1995,頁284。
- ³⁶葉朗著,《中國美學史》,台北:文津出版社,1996,頁25-26。
- ³⁷郭慶藩撰,《莊子集釋》,北京:中華書局,1995,頁147。
- ³⁸郭慶藩撰,《莊子集釋》,北京:中華書局,1995,頁810。
- ³⁹郭慶藩撰,《莊子集釋》,北京:中華書局,1995,頁457。
- ⁴⁰陳凌雲,〈論「虛靜說」對中國傳統繪畫走向的影響〉,《美術研究》,2016年3月,頁52-53。

⁴¹嚴可均校輯，《全上古三代秦漢三國六朝文》，北京：中華書局，1991，頁 2546-1。

⁴²陳傳席著，《六朝畫論研究》，台北：台灣學生書局，1991，頁 140。

⁴³徐復觀著，《中國藝術精神》，頁 241。

⁴⁴魏·王弼等著，《老子四種》，台北：大安出版社，1999，頁 68。

⁴⁵王弼等著，《老子四種》，台北：大安出版社，1999，頁 68。

⁴⁶嚴可均校輯，《全上古三代秦漢三國六朝文》，北京：中華書局，1991，頁 2546-1。

⁴⁷林朝成，〈六朝佛家美學——以宗炳暢神說為中心的研究〉，《國際佛學中心第二期》，台北：靈鷲山出版社，1992，頁 195。

⁴⁸徐聖心，〈宗炳〈畫山水序〉及其「類」概念析論〉，《台大中文學報》，第 24 期，2006 年 6 月，頁 15。

⁴⁹嚴可均校輯，《全上古三代秦漢三國六朝文》，北京：中華書局，1991，頁 2546-1。

⁵⁰郭慶藩撰，《莊子集釋》，北京：中華書局，1995，頁 40。

⁵¹尤煌傑，〈宗炳「澄懷味象」之美學意蘊〉，《哲學與文化》，2008 年 6 月，頁 161。

⁵²王葆玆著，《正始玄學》，山東：齊魯書社，1987，頁 334。

⁵³沈約撰，楊家駱主編，《宋書》，台北：鼎文書局，1980，頁 2279。