

行本

兩云

第六集



数据加载失败，请稍后重试！



第六集 一九八四年五月

画论争鸣园

谈书画同源同法之误	苏东天	13
中国画气韵问题初探	曹齐	19
宗炳《画山水序》注译	李福顺	21
宗炳《画山水序》研究	陈传席	27
《画麈》评	陈振濂	36

画家记·画家传

浅予画传	叶冈	46
陈师曾年表	龚产兴	109
画家·理论家谢稚柳(续一)	郑重	130
风雨砚边录——李苦禅教授及其艺术(续完)	李燕	143

传统印刷研究

薛涛笺	费在山	160
-----------	-----	-----

中国画史

论李公麟	唐兰	165
论米芾的绘画美学思想	万庆华	173
论任伯年《群仙祝寿图》	丁羲元	182
关于宋代“画院”、“画学”及郑侠《流民图》	令狐彪	190
古画辨伪识真(三)——董其昌、王时敏、王鉴作品真伪考	徐邦达	197

文序

墨	蒋玄伯	226
---------	-----	-----

河南天坛砚 孙英 11
竹雕弥勒香插记 徐孝穆

孤岛画坛上的一件旧事 黄若舟
一九八二年上海市美术作品展览

作 品

双鹤图	吴燕之 谢公展	1	千岛湖	包南池
白猫图	张聿光	2	翠竹	张明曹
山水图	张大千	3	雪	李一山
梅鹤图	林凤眠	3	山水图	王伯敏
山水图	汪声远	4	红荷	朱楚生
虎图	朱文侯	4	鸡冠花	陈绍唐
仕女图	张天奇	5	山水图	黄笃维
麻姑祝寿	贺天健	6	鱼蟹图	张大壮
蟹柿图	姜丹书等	6	芦雁图	张书旗
双人舞	叶浅予	7	秋朝独唱	姜丹书
山水图	黄宾虹	8	牧牛图	李可染
南湖水榭	夏伊乔	封三	山水图	谢海燕
鹰	潘天寿	封四	牡丹	李凌云
神枪手	沈逸千	73	远瞩	洪世清
三友颂	潘天寿等	74	荷花	陈大羽
梅	李健	74	水鹭	姚尚义
松	李健	75	中山故居	刘海粟 91
岁寒三友	何香凝 刘海粟	76	池塘清趣	李善静、万籁天
松鹤图	张聿光等	76	秋趣	黄若舟
屈大夫之清风	舒传瑛	77	春长好	罗杰子
古木幽亭	吴昌硕	77	紫藤麻雀	郑辅道
不老松	潘天寿等	78	藤萝深处	王丹
山水图	唐云	79	秋溪萍藻	汪亚尘
山水图	谢之光	80、81	荔枝	赵
山水图	汪声远	82	菊石图	谢公
苍岩飞瀑	潘韵	83	清趣	嘉
墨兰	陈师曾	84	欢天喜地	王辰

Flowery Cloud

No.6 1984

Controversies over Theories of Painting

2	The Error of Ascribing Calligraphy and Painting to the Same Source and Techniques	Su Dongtian	13
	Preliminary Inquiry into the Styles of Chinese Paintings	Cao Qi	19
2	Notes on Zong Bing's "Preface to Landscape Painting"	Li Fushun	21
	Studies on Zong Bing's "Preface to Landscape Painting"	Chen Chuanshi	27
	Comments on "Hua Zhu"	Chen Zhenlian	36

Notes on Painters Biographies of Painters

	The Artistic Career of Ye Qianyu	Ye Gang	46
	Chronology of Chen Shizeng	Gong Chanxing	109
	Painter and Theorist Xie Zhiliu (Continued-Part II)	Zheng Zhong	130
	Li Kuchan and his Art (Continued-the end)	Li Yan	143

Studies on Traditional Printing Techniques

	Xue Tao's Writing Papers	Fei Zaishan	160
--	--------------------------------	-------------	-----

History of Chinese Painting

	About Li Gonglin	Tang Lan	165
	Discussion on the Aesthetic Thoughts of Mi Fei's Paintings	Wan Qinghua	173
	Discussion on Ren Bonian's "Birthday Congratulations by Immortals"	Ding Xiyuan	182
	Concerning "The Art Academy" and "The Science of Painting" of the Song Dynasty as well as Zheng Xia's "The Refugees"	Linghu Biao	190
	Distinguishing Genuine and Fake Ancient Paintings (Part III) -How to verify the authenticity of the works of Dong Qichang, Wang Shimin and Wang Jian	Xu Bangda	197

Stationery

	Inksticks	Jiang Xuanyi	226
	Tianqiang Inkstones of Henan	Sun Yingwei	235
	Notes on the Bamboo Incense Holder Carved with Maitreya	Xu Xiaomu	237

Works of Art

	A Pair of Cranes	Wu Fuzhi, Xie Gongzhan	1
	White Cat	Zhang Yuguang	2
	Landscape	Zhang Daqian	3
	Plum Blossoms and Crane	Lin Fengmian	3
	Landscape	Wang Shengyuan	4
1	Tiger	Zhu Wenhou	4
1	Beautiful Women	Zhang Tianqi	5
	Birthday Congratulations by Ma Gu	He Tianjian	6
	Plum Blossoms and Persimmons	Jiang Danshu et al.	6
	Pair of Dancers	Ye Qianyu	7
	Landscape	Huang Binhong	8
	Summer Pavilion on South Lake	Xia Yiqiao	inside back cover
	Single	Pan Tianshou	back cover

Expert Marksman	Shen Yiqian	73
Eulogy on Pines, Bamboos and Plum Blossoms	Pan Tianshou et al.	74
Plum Blossoms	Li Jian	74
Pines	Li Jian	75
The Three Friends in Winter Time	He Xianning, Liu Haishu	76
Pine and Crane	Zhang Yuguang	76
The Noble Character of Qu Yuan	Shu Chuanxi	77
A Secluded Pavilion in Ancient Forest	Wu Changshuo	77
Evergreen Pine	Pan Tianshou	78
Landscape	Tang Yun	79
Landscape	Xie Zhuguang	80, 81
Landscape	Wang Shengyuan	82
Splashing Waterfall over Grey Cliffs	Pan Yun	83
luk Orchids	Chen Shizeng	84
A Thousand-islet Lake	Shi Nanchi	85
Green Bamboos	Zhang Mingcao	86
Snow	Li Yishan	87
Landscape	Wang Bomin	87
d Lotuses	Lai Chusheng	88
Cockscombs	Chen Shaotang	88
Landscape	Huang Duwei	89
Fish and Crabs	Shang Dazhuang	89
Reeds and Wild Geese	Zhang Shuqi	90
Solo on an Autumn Morning	Jiang Danshu	91
Herding Cattle	Li Keran	92
Landscape	Xie Haiyan	93
Peony	Li Lingyun	94
Looking Far Ahead	Hong Shiqing	94
Lotuses	Chen Dayu	95
Pond Herons	Han Shangyi	95
Sun Yixian's Former Residence	Liu Haishu	96, 97
Delight of the Pond	Li Shanqing, Wan Lauming	98
Fascination of Autumn	Huang Ruzhou	98
A Long-lasting Spring	Luo Shuzi	99
Chinese Wistaria and Sparrows	Zheng Fuxuan	100
In the Depths of Chinese Wistaria	Wang Hui	100
Algae and Duckweed in Autumn Stream	Wang Yachen	101
Lichees	Zhao Dan	102
Chrysanthemums and Rocks	Xie Gongzhan	103
Fascination	Jia Yan	104
Wild with Joy	Wang Zhen	inside front cover

Miscellaneous

An old Episode in the Art Circles of Shanghai	Huang Kaizhou	225
1982 Exhibition of Works of Art in Shanghai		238

谈书画同源同法之误

苏东天

“书画同源”、“书画同法”的理论，古今相袭，已成为不可动摇的习惯观念，虽有人提出异议，但未能动其根本，问题的解决，还有待作进一步的研究和探讨。以今天科学的态度，仔细地推究起来，虽然书画之间有些重要的关系，但在本质上毕竟是不同的，书画两者是既不同源也不同法。本文就此提出一点浅见，以供大家讨论参考。

书画不同源

我们拨开那些笼罩在古代绘画史论上的神话传说的迷雾，关于“书画同源”的主要理由，大致只有两个方面：一是六书中的象形文字的特点有如绘画，因此认为书画产生的初期是“同体未分”的（张彦远《历代名画记》最先比较完整地提出这一观点）；二是使用的工具毛笔相同，认为毛笔是为文字书写而创造出来的，同时也用于绘画，由于书法和毛笔的特点才形成了中国画的独特风格，因此，认为“书画同法”，又以“同法”来证明“同源”。

象形文字是我国文字的基础，这是无可非议的事实，汉许慎说：“盖依类象形，故谓之‘文’，其后形声相益，即谓之‘字’。”我国文字主要是形声字，形声字是在“象形”、“象

意”的“文”的基础上发展起来的，许慎说：“‘字’者，言孳乳而寔多也。”所以，严格地说，形声字已是流而不是源了。现在人们一般都认为象形文字是“源于绘画的”，因为其象形的特点有类绘画，由于材料的缺乏，要完全弄清楚这一问题还是有困难的。但是，这种象形文字虽有类似绘画的象形特点，在本质上却是不同的，因为它的目的、功能主要是为了记事的需要，而不是为了审美的需要；其“象形”本身总是带有“记号”、“符号”这样抽象的性质。唐兰认为文字的产生是源于绘画的，但他在《古文字学导论》一书中却说：“象形文字所象，是实物的形，那末只要形似某物就完成了它的目的。至于用什么方法来达到这种目的，那就不用管了”。这一论断实际上判定了象形文字的性质是不同于绘画的。由于它们的性质不同，在造型特点上必然也是不同的，如商代的甲骨文和商、周青铜器上的象形文字中的“鱼”字，将它与仰韶文化彩陶器物上的鱼纹的变化规律作一比较，我们就看得十分清楚了^①（见图）。从图中我们可以看到，最初的造型就不大一样，而且，虽然两者都在向抽象简化，但象形文字的向抽象的、符号的、规范化的简化，全

是为了记事的实用和书写的方便，在这个变化的历程中恐怕很少存在审美性质的问题，人们主要是着眼在文字作为记事符号本身的意义。而彩陶上的鱼纹，显然是依据审美的要求，因出自彩陶器物实用装饰工艺的需要，不断地将鱼纹便化、抽象化、以至规范的几何图案化。在这个变化的历程中，其目的功能始终没有脱离审美和装饰的性质；所以尽管抽象化为几何图案，却是不断地向装饰性、组织结构的复杂性方向发展。从现在考古发掘所获得的大量材料证明，绘画的产生远早于文字的产生，就绘画而言，仰韶文化时代(约公元前四千至三千年)已有相当规模了。彩陶装饰花纹大多数是在红陶上用黑色描绘的几何纹样，有平行线、波纹和涡状纹；还有不少人形、动物形象和花叶纹之类的图案。尤其是西安半坡出土的人面、鱼纹盆和青海大通县孙家寨出土的舞蹈纹陶盆是目前引人注目的稀罕物。前者陶盆内的人面鱼纹的确切含义尚未弄明白；而后者是一组人物集体舞蹈图；这两幅图也带有装饰的特点，又因为它或恐带有某种原始宗教的意义，使其在创作时已寄托着一种愿望和特定的审美意义。所以，它与一般的几何图案单纯地为了装饰美的目的有所不同，它多少反映了蒙昧时代原始人的某种审美理想。仰韶文化是华夏族的正统文化，正是传说中的黄帝时代的文化；依传说，黄帝的太史苍颉造“书契”，是因“见鸟兽迺号之迹”而造的文字，大概就是象形文字。但是从仰韶文化，大汶口文化的近千个遗址中仅发现少量的刻划记号，目前初步认为是一种原始文字，而其造型离绘画却很远。从河南偃师二里头夏代文化遗址发掘所获的二十四种刻划记号看来，同样如此^②。“发掘简报”中说：“这些记号的用意，我们现在还不知道，或是一种原始的文字。”这是一些完全抽象的记号，很难看出象形的迹象，商代甲骨文中的象形文字是非

常发达的，在此之前的所谓最初的象形文字究竟是什么样子，目前还找不到确凿的证据，仍然是凭着甲骨文中的部分象形文字推测它是从绘画发展而来的。推测毕竟不能代替事实，从目前的考古材料看来，象形文字不是最原始的文字，从我国边区一些少数民族用刻木记号记事的情况看来，远古人类有结绳文字、刻木文字和实物文字是可信的；认为仰韶文化与二里头夏代文化的一些刻划记号是一种原始文字是有道理的；文字产生本身的性质就是为记事，所以它是概念的、理性的、抽象的。象形文字实际上是一种比较高级的文字，它是形、声、意互相有机结合的比较成熟的文字。它应是产生并发达在商代，因已有大量的甲骨文为证，在此之前的象形文字还没有可靠的证明材料。象形文字虽然以象形为基础，由于其性质、目的、功能不同于绘画，所以一开始的造型特点就不同，结构、笔划的繁简也不稳定，与当时的绘画水平比较起来显得幼稚多了，不用说仰韶文化中的少量原始文字和夏代的少量文字，就是拿商代发达到甲骨文与彩陶装饰图案相比，也相形见绌。彩陶的装饰图案已相当讲究组织规律，如注意对称、整齐、对比的形式美；线条熟练流畅，富有运动感等等。而甲骨文的文字无论结体、笔画虽有一定的规律化，但其初拙幼稚的状况与彩陶的装饰图案的水平乃是有很大差距的，倒使人觉得甲骨文似乎远早于彩陶文化。根据商周青铜器工艺的水平，使我们深感到装饰绘画的水平确实远较文字的造型水平为高。其原因就在绘画，包括装饰图案，是一种审美意识的表现，重在形式美，有着更大的对客观物象的模拟性，一些几何图案虽然抽象化了，却仍然是具体客观物象形象的艺术的便化。文字从一开始产生虽然以象形为基础，但其本质上是抽象的、概念的、理性的；象形文字的意义全在记事，而不是审美，所以，文字在意义上越来越概

括、明确，造型上越来越简化、抽象化、规范化。人类思维能力的发展，正如一个人从儿童到成人的思维能力的发展一样，抽象思维晚于形象思维。

书画是既不同源也不同法的，对于这个问题古人也并不含糊，从造字的特点来看，文、字、书、画、绘、图等字，从形到义都不一样。张彦远在《历代名画记·叙画之源流》中也引《广雅》云：“画，类也。”《尔雅》云：“画，形也。”《说文》云：“画，畛也。象田畛畔所以画也。”《释名》云：“画，挂也。以彩色挂物象也。”这些书中所说的“画”与文字中的“依类象形”的“文”是不同的，陆机曾说：“宣物莫大于言，存形莫善于画。”文字是用言“宣物”，画是用画“存形”，同样是为政教服务，一是书于“竹帛”，一是画于“明堂”，一是重理，一是重仪；可见它们的特点、功能是不一样的。象形文字在形上虽有类似绘画的某些特点，也无法代替绘画的功能；但反过来，却不能否认，蒙昧时代的原始人的绘画除了一定的审美意识之外，还有着类似文字的某些记事作用。目前发现的边区少数民族先民的许多岩画，象江苏连云港岩画、云南沧源岩画、广西花山崖壁画、内蒙阴山岩画、四川珙县“爨人”岩画等等，多少也具有一定的记事作用；但它们是画，而不是文字，因为它们是通过形象的描绘来反映生活和愿望的，是带有一定审美意识的艺术活动，记事性包含在艺术性的活动中。依此，只能说明文字的产生与绘画有点关系，而不能说文字产生于绘画，或以“书画同源”而论。

书画不同法

最先明确地提出“书画同法”理论的也是张彦远，他在《历代名画记·论顾陆张吴用笔》中，列举东汉“张芝学崔瑗、杜度草书之法”，“一笔而成，气脉连通，隔行不断”，王献之因此而作一笔书，陆探微亦作一笔画，

“卫夫人《笔阵图》，一点一画，别是一巧，钩戟利剑森森然”，“吴道子古今独步”，却是“授笔法于张旭”，因此，他得出结论：“故知书画用笔同法”。到元初赵孟頫、钱选、柯九思等人又强调了这一观点，并且更加具体化了。赵孟頫将钱选的“士夫画”即“隶家画也”的观点和柯九思的用书法画竹的说法，综合在他的一首题画诗中：“石如飞白木如籀，写竹还应八法通；若也有人能会此，须知书画本来同。”这首诗对元代以后文人画的审美观点和创作实践影响是极为深刻的，直到今天，这种观点在人们的头脑中也还是根深蒂固的。

张彦远、赵孟頫等人的“书画同法”的理论，主要是建立在书画用笔同法的基础上的，分析其原因有两个方面：一是用同样的工具——毛笔；二是以线结构造型的特点。不能否认，由于这两个特点使得书画艺术有着重要的血缘关系，但用“书画同法”一言以蔽之，未免失当。

上面已经谈到，毛笔的产生要远早于文字产生的时代，从仰韶文化彩陶上装饰纹样的线条流利圆润、笔触明显的情形，说明制陶工匠们已经普遍使用一种柔软而有弹性的毛笔了；而在西安半坡村仰韶文化的窑址旁和兰州附近的甘肃仰韶文化的窑址旁，都发现了研磨颜料的石臼、石杵，圆形分格的调色陶碟和形如后世砚台的石研盘，也证明当时使用的是毛笔。彩陶上的花纹是直接毛笔绘制的，而商代的甲骨文，则是先用毛笔写，然后契刻的（契是一种燃火以灼刻龟甲的工具，古代多用之），青铜器的制造，在制模时大概也是先用毛笔绘制、书写，石鼓文和后代的碑文也是先用毛笔书写而后刀刻的。书法，是文字发展到一定阶段因书写文字的关系而逐步形成的一种书写方法，使文字由不规则到有规则，不规范化到有一定的规范化。至于书法形成一种艺术，那是更晚的事

了，恐怕当在东汉末年之后，因为在此之前文字和文字的书写，从造型结构到笔画都不统一，尤其是春秋战国时代，文字的使用，书写是比较混乱的；秦统一了文字，由于秦代时间短暂，战事频繁，这一巨大的任务，实际上是在西汉逐步完成的；西汉是由隶书逐步取代秦小篆的时代，隶书的成熟、规范化则在东汉。书法到隶书才讲究笔法和规则，而在汉代，这种文字的书写工作主要是“吏”，刻碑工作主要是“匠”。隶书产生在秦代，因“秦行苛法，狱事繁多，始发明此种简易书法，以便徒隶之用，故名隶书”。所以，隶书又谓“徒隶”之书，或“佐书”，说明隶书是为实用之便，在“徒隶”之中产生发展起来的。从考古所得的材料看，由秦隶到汉隶，东汉末年又由汉隶而生章草、楷书和行书、今草。秦汉时代的文字、书法是不统一中有统一，统一中有不统一，处在不稳定的变化状态中。不过，隶书毕竟奠定了中国书法的基础，钱选持“书画同法”的观点，故认为“士夫画”即“隶家画也”。然而，隶书是奠定了书法和书法用笔的基础，而不是奠定了画法的基础。文字书写的形式美逐步走向齐整美观，除了实用的关系之外，倒与装饰工艺的发达有着重要的关系。例如商周青铜器上的文字书写已很齐整美观，这是工匠们的手艺，在当时青铜器的装饰工艺水平已相当高的情况下，工匠们是把这些文字作为整个装饰艺术的有机组成部分来考虑的，这只要与甲骨文的不大整齐、不大规则的特点作一比较就可以看出来。后来的秦汉碑刻恐怕多少也有受装饰工艺的影响，这种青铜器工艺和碑刻工艺对文字的书写不断地整齐规范化是有很大作用的。汉碑可说是书法成为一种独立的审美艺术的前奏。

毛笔对书法水平的提高，无疑是起着重要的作用的，在汉初书法尚处在初拙的阶段，而毛笔制作的工艺和装饰绘画的水平已达到

了令人惊奇的高度。从西汉长沙马王堆一号墓出土的大量的丝织品上的花纹、非衣帛画和漆器上的装饰画看来，不仅花纹设计水平高，描绘的技巧高，而且从花纹线条的精细、圆润、流畅的特点，可以想见当时工匠们使用的毛笔也是相当精致的了。同时出土的《战国纵横家书》和《老子》帛书，虽然也具有相当高的书法水平，但因为其书体、笔画都处在不稳定的变化中，造型、笔画的写法都还处在比较朴拙的阶段，对毛笔的制作工艺恐怕不会提出过高的要求，而那些丝织品上的精细的花纹的描绘，没有富有刚柔相济性能的精致毛笔，恐怕是无能为力的。从目前考古发掘中所获得的战国、秦汉毛笔来看，当时的毛笔制作工艺确实已非常讲究的了。如一九五四年湖南长沙左家公山古墓中发现的战国时期楚国毛笔，笔杆系竹制，笔头用兔箭毛包扎在竹杆外周，裹以麻丝，髹以漆汁，笔锋尖挺。一九七五年湖北云梦睡虎地秦墓出土的毛笔，制作工艺与前者相似，所不同的是整枝毛笔纳入一个和它等长的细竹筒中，竹筒中间的两侧，镂有8.5厘米长形空槽，以便取用毛笔，竹筒髹以黑漆，还绘有米色线条，说明当时对毛笔是十分珍视的。汉代毛笔的制作，大致也是如此。这种圆锥形的富有弹性的毛笔，确实有着独特的性能，它不仅能使绘画中的线条出现极其复杂的造型变化，而且也使书法中的笔画产生一种节奏韵味和动的形态气势，并且还能通过用笔的自由变化传达书画家的一种感情、气质。毛笔历来被书画家们看得很重，就是因为它与书画艺术的创作有着密切的关系。

严格说来，书法与绘画作为一种独立的审美艺术，则是魏晋南北朝时代文人们的功劳，书法从章草、正楷到大草（今草）、行书，是经过文人们的努力而形成的书法艺术，是书法的文学艺术化，尤其是行、草书，是一种能抒发情感的抽象的造型艺术。以前的甲

骨文、石鼓文、小篆、隶书等等，也是到了文人们的手中才被当作艺术来书写来欣赏的。绘画也同样，文人们使绘画艺术从装饰美术和政教图解式的宣传中解脱出来，成为文学艺术化(或诗化)了的、用来抒发感情和理想的、反映社会生活的造型艺术。这就是有别于“工匠画”的“文人画”。不过，书画两者的造型特点、表现方法、抒发情感和反映社会生活的特点、规律都是不一样的。首先，至少从晋代开始，绘画艺术就十分重视“以形写神”，即要求表现客观对象的形、神美，这是书法艺术没有的；书法中虽然也有把点画结体类比各种自然形象，但只是一种抽象的“意”，不象绘画那样在表现可视的生动的艺术形象。其次，绘画讲“迁想妙得”，表现诗的意境，抒发作者感情和理想，如潘天寿画荷表现“接天莲叶无穷碧，映日荷花别样红”的景象，人们是可以从画面具体的艺术形象和意境中感觉到的。书法艺术虽然也讲抒情，讲意境，却不可能有如绘画那样给人诗化了的具体的艺术境界；它只是通过书法的结体、章法、笔画的节奏变化所产生的一种韵律、气势中传达一种感情和抽象的“意”，如有人称赞怀素草书是“奔蛇走虺势入座，骤雨旋风声满堂”，这是一种虚拟的想象。自然这是一种修养很高的“凭虚构象”、“表情达意”的艺术。总之，画是重“象”，书是重“意”。虽然蔡邕也说过，“纵横有象者，方得谓之书矣”，这是相对而说的，与绘画的“象”比较起来，书法的“象”总是“意”中的，是抽象的。由于书法艺术受到文字结体、笔画的特殊规则的局限，所以，在一定意义上来说它是一种“有限性的抽象艺术”，它的具有明显“程式化”的规则，使其成熟得快些，从晋代到唐代，书法艺术已经达到了登峰造极的程度。而绘画由于把整个社会、整个大自然作为描绘的对象，内容无限丰富的客观世界向绘画的表现形式和技巧不断地提出新的要求，它没有书法

那样在内容、形式、法则上的局限性，而有着自由发挥与创造的广阔天地。相对地说来，作为具有相对独立性的绘画艺术，比起有一定“程式化”的装饰(工艺)画和书法艺术来要难得多，所以成熟时间也比较晚。书法艺术的成就促进了绘画艺术，尤其对“文人画”的艺术水平的提高，更是起了积极的作用(主要是“意在象外”的审美观和用笔功力与技巧)。

然而，书画两者被有机地联系在一起，无论在理论上还是在实践上，在唐之前(有意识的)恐怕是尚未发生的；唐以后，虽有张彦远的“书画同法”论的提出，也还是没有引起唐宋时代书画家们足够的重视。而且，绘画在“元以前多不用款，款或隐之石隙，恐书不精，有伤画局”(沈颢《画麈》)。这不光是“恐书不精，有伤画局”的问题，实际上晋、唐、宋各代的书法比元代之后各代的书法要精得多，其所以不重题款和“书画同法”的理论，是因为在实践中，画的功能表现内容和形式、表现技巧和方法毕竟大不同于书法；而且宋以前的绘画重“以形写神”，以工整富丽为主，重画面构图的精思、意境，所以，题款不当“有伤画局”是对的。谢赫提出“骨法用笔”，并不是从书法的角度提的，而是依据绘画本身以线结构造型的特点提出的。晋唐之后无论画论和书论都已非常发达，书画家们是毫不含混地把两种艺术分别对待的，甚至对使用的工具：毛笔、墨、纸(绢)的制作要求也都不一样。从实践中概括总结出来的山水“二十八皴”、人物“十八描”等等画法，并不是与书法同法的；同样，书法中的《笔阵图》、萧衍《观钟繇书法十二意》、欧阳询《三十六法》、颜真卿《述张长史笔法十二意》等等，这是书法而不是画法。而且，画法尽管非常复杂，却没有书法那种“程式化”；“二十八皴”也好，“十八描”也好，都是因描绘对象的不同，在实践中逐步总结出来的，而且画家们仍然可以自由地根据自己的生活实践去作新

的创造。而书法从晋代到唐代已基本上完备，此后，在法则上就没有什么大的变化了；它的变化也始终不脱离中国方块字的结体特点和书写的基本法则。而画法几乎代代都在变，每一个有独到成就的画家几乎都有新的创造。当然不能否认历代书法风格也有其大同小异变化的“奥妙”，不过局限性毕竟大，说“画理即书理，书法即画法”，未免过分了吧。只能肯定一点，即书画用笔的功力是相辅相成的。因擅长各种书体的不同，会直接影响他的画风，如擅长草书的徐文长，他的写意画就带有草书的味道；吴昌硕擅长石鼓文，他的写意画就带有篆书的味道。赵孟頫虽然认为“书画同法”，试看他的绘画，并非如此。他借柯九思的话来证明他的理论时说：“柯九思善写竹，尝自谓‘写竹竿用篆法，枝用草书法，写叶用八分法，或用鲁公撇笔法，木石用折钗股、屋漏痕遗意’”。其实，不仅柯九思没有这样做，赵孟頫也没有这样做，他画马，画人物、山水是一承古法，重在形象的刻划，他们仍然是重写实的，按照这样机械的书法去画竹，是画不了竹的。从宋元明清各代名家所画的竹看来，也并无这种机械的画法，而且元人画竹比其他各代更重写实。倪云林虽然白云画竹是“逸笔草草”，不较“似与非”，但看他所画的竹，也是很注意写实的。看来，这些文人们是言过其实，有点故弄玄虚。

无可非议，在明清写意画派发展起来之后，书法对画的作用是被进一步地强调起来，而且是有意识地追求“画中有书”的艺术趣味。分析其原因恐怕是多方面的：一，写意画的审美特点强调了“意”和“气”，以“在似与不似之间”的抽象美为高；这一点与书法艺术的审美特点是相共鸣的。二，是元明清绘画形成了诗、书、画、印互相结合的独特的形式风格，要求书风与画风的统一性。三，写意画强调了笔墨的功力和特殊的节奏变化效果，强调了笔墨抽象的抒情性。四，卖弄笔

墨的“文人墨戏”的泛滥，互相吹捧的恶习的影响。董其昌的“善书者必善画，善画者必善书，其实一事耳”的论点，更是推波助澜。郑板桥白云是用他的“六分半书”画兰竹，吴昌硕认为“画与篆法可合并”，黄宾虹、潘天寿都强调了“折钗股”、“屋漏痕”书法入画的重要性。书法的功力对绘画，尤其是写意画的笔墨功力和艺术性的提高，有着重要作用。书法可以入画，画法，即使写意画法，也仍然不同于书法；黄宾虹山水的积墨法、泼墨法，齐白石画虾，潘天寿画鹭鸶，那是按画法画的，而不是用书法画的。有人说齐白石画虾须就是书法，未免太牵强了。实际上，实质性的问题还是在用笔的功力上，明确地讲也就是运腕、运笔的功力，这是书画相通的；就这一角度而论，董其昌的说法还是有些道理的，只是他说得太绝了一点：能书者善画，善画者能书，这种情况是客观存在的，因为用笔相通耳。从这一原因出发，强调书法作为中国画练习的基础之一是对的，正如石涛所说：“书法关通画法津”，有了一定的用笔功力，书画关就能突破了。用笔对中国的书画艺术的创造确实是一个关键问题，要掌握它也并不容易，不可等闲视之；但不能把“书画同法”强调得太过分。书家未必能成画家，因为书法艺术是抽象性多于形象性；画家也不一定成书家，因为绘画艺术是形象性多于抽象性。画家的笔墨功力主要是表现在善于描绘各种客观物象的特征和神态上，没有这种特殊的造型能力，书法写得再好，也是成不了画家的，只会堕入“文人墨戏”的泥坑。而且，“书画同法”这一提法容易造成误解，尤其是对青少年们容易造成一些不良的影响，应以不提为好。

一九八二年十一月

(下转第129页)

中国画气韵问题初探

曹 齐

魏晋南北朝是文艺理论从形成走向发展的一个时代转折。“曹丕的一个时代可说是文学的直觉时代，或如近代所说：是为艺术而艺术的一派”（鲁迅《而已集·魏晋风度及药与酒的关系》），跟以前“助人伦，成教化”的功利艺术观有所区别，文艺开始从理性向感性转化，此时期品人、品诗文的理论陆续出现，如曹丕的《论文》，陆机的《文赋》，锺嵘的《诗品》，刘勰的《文心雕龙》等等。南齐谢赫的《古画品录》，就是产生在“魏晋风度”这样一个时代，第一次对绘画品评提出了气韵的标准。

曹丕《论文》提出“文以气为主”，谢赫提出的气，实质和曹丕的立论是相一致的。按照《黄帝内经》提出的元气说来理解，气是贯于宇宙间的一种物质。人、自然和画都要有气贯于其中，画中之气，就如人之有气，气是一种生命的本质，有了气，画才有生命。《黄帝内经》又运用阴阳五行说来解释气的运行要合乎阴阳四时之法。一幅画，一张字，通过笔贯气于其中，也要合乎天地阴阳变化之理，其中一点、一划，正反、刚柔、疏密、动静，完全自然天成地组合为一个大千世界，这才称得上韵。所以古人云，“画有阴阳”，“书画兼备阴阳二气”。所谓墨分五色，也是黑白

阴阳之分，其中阳中含阴，阴中含阳，阴惨阳舒，以无穷尽的层次，来表现宇宙万物变化之理。《后书品》评王羲之书“如阴阳四时，寒暑调畅”，就是说明王羲之的字能穷性尽理，血气贯于字中，如自然界寒暑调畅，如人体内周身充养，血脉和畅。书画跟自然界，跟人体一样，“以天地之气生，四时之法成”，所以通过书画也可以“仰观宇宙之大，俯察品类之盛”。清代翁方纲之语“世间无物非草书”，也是同样说明通过一幅字画可以包孕世间万物之理。宇宙、书画家、书画三者均以气来交流，因而书画也能如大千世界一样，千变万化，生生不已。

中国书画中的一张纸，可以看作未开天地之前的“太朴浑沌”，一笔下去，定乾坤，出天地，然而“道生一，一生二，二生三，三生万物”，一笔生万笔，而万物尽出于一笔。天地之间是一个宇宙，胸中是一个宇宙，书画又是一个宇宙，通过笔，把气传给墨，让墨化生出天地之间的大千世界，纸上的宇宙世界就产生了，胸中的天地大小，决定纸上的宇宙大小，书画家就是通过笔抒写胸中的浩然之气的。故曰：笔传气，墨化气，纸受气。

中国书画家是用笔墨来创造一个宇宙，

一个画中的宇宙，所以余绍宋指出，绘画“以水墨为雅，以设色为俗，又或以淡笔简笔为雅，涉笔浓重或繁褥者为俗，皆是皮相之论”。品评书画要以书画家能否穷万物之理，以创造书画中宇宙的大小来论之，绘画不是单纯的笔墨色彩问题，而是一个心悟万物之理的思想境界的问题。

书画艺术的最高境界就是“天然去雕琢，清水出芙蓉”的境界，就象宇宙那样，组织得那么自然，在不经意之中，而一切法度却尽在其中，使天地之气和宇宙万物之理融合在一起，化之于笔墨，穷性尽理于书画，才称得上神明之迹，才有气韵生动的效果。

把胸中的浩然之气运之于笔端，这个过程就是聚气。唐代张彦远提出的“意在笔先”，就是聚集平时所养的浩然之气。郭熙《林泉高致》云：“凡落笔之日，必明窗净几，焚香左右，精笔妙墨，盥手涤砚，如见大宾。必神闲意定，然后为之。”此处所述落笔之前的焚香涤砚，就是排除杂念，运气聚气于笔端，“神闲意定”，气聚足了，即可挥毫，一泻而成。宋代“华光每写时，必焚香禅定，意适则一扫而成”。华光的禅定和意适，就是运气的过程。汉代蔡邕在论及书法时，也谈到作书前的运气：“书者，散也，欲书先散怀抱，任情恣性，然后书之；若迫于事，虽中山兔毫不能佳也。夫书，先默坐静思，随意所适，言不出口，气不盈息，沉密神彩，如对至尊，则无不善矣。”唐代虞世南谈到书法时更明确：“欲书之时，当收视反听，绝虑凝神，心正气

和，则契于妙；心神不正，书则欹斜，志气不和，字则颠仆。”这“心正气和”就是意象和气融化而运之于笔端，一旦第一笔下去，气就在纸上一泻千里，通过墨，化出气象万千的大千世界。所以中国书画跟佛教的禅定，以及太极拳有异曲同工之妙，书画也有静养炼气的功能，一个书画家通过读万卷书，行万里路，心胸开阔，寄情于笔墨，达到养身修性，自然精盛气足。“子久九十而貌如童颜”，就是以书画为乐，烟云供养，才能如此高龄。

气格又有高雅、粗俗之分。唐司空图《诗品》中二十四种诗格，如雄浑、冲澹、疏野、飘逸等，实是二十四种气格，清黄钊“仿司空表圣之例，著画品二十有四篇”，以二十四种气格来品评画。古人认为“笔墨间宁有稚气，毋有滞气，宁有霸气，毋有市气，滞则不生，市则多俗”。清代沈宗骞在《芥舟学画编》里说得更明确：“作画气体浑朴为贵。”清代钱杜也认为画“以士气为贵。”元代倪雲林画中的“逸气”，更是难得的气格。近代的吴昌硕、齐白石以金石气贯于书画之中，格调高雅浑朴，开创了大写意的一代之风。

中国的阴阳学说和气的理论是中国诗文书画形成独特面貌的根本原因。本文把《黄帝内经》的思想引进到中国画理论中来，试图对中国绘画美学思想作一次新的探索，对谢赫气韵作一次合情合理的解释，不妥之处，在所难免，期望专家和识者指正。

一九八二年九月三稿

宗炳《画山水序》注译

李福顺

原文

圣人^①含道^②暎物^③，贤者^④澄怀^⑤味象^⑥。至于山水，质有^⑦而趣灵^⑧。是以轩轾、尧、孔、广成^⑨、大隗^⑩、许由^⑪、孤竹^⑫之流，必有崆峒^⑬、具茨^⑭、藐姑^⑮、箕首^⑯、大蒙^⑰之游焉，又称仁智之乐^⑱焉。夫圣人以神法道^⑲而贤者通，山水以形媚道^⑳而仁者乐，不亦几乎？余眷恋庐衡，契阔^㉑荆巫，不知老之将至，愧不能凝气怡身^㉒，伤跼石门之流^㉓。于是画象布色，构兹云岭。夫理^㉔绝于中古之上者，可意求于千载之下；旨微^㉕于言象^㉖之外者，可心取于书策之内。况乎身所盘桓^㉗，目所绸缪^㉘，以形写形，以色貌色^㉙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。今张缯素以远暎，则昆阆之形，可围于方寸之内。竖画三寸，当千仞之高；横墨数尺，体百里之迥。是以观画图者，徒患类^㉚之不巧^㉛，不以制^㉜小而累^㉝其似。此自然之势^㉞。如是则嵩华之秀，玄牝之灵^㉟，皆可得之于一图矣。夫以应目会心为理^㊱者，类之成巧，则目亦同应，心亦俱会，应会感神，神超理得，虽复虚^㊲求幽岩^㊳，何以加焉！又神本亡

端^㊴，栖形感类^㊵，理入影迹^㊶，诚能妙写，亦诚尽矣。于是闲居理气，拂觞鸣琴，披图幽对，坐究四荒^㊷，不违天励之橐^㊸，独应无人之野。峰岫峣嶷^㊹，云林森眇^㊺，圣贤暎于绝代^㊻，万趣融其神思，余复何为哉？物神而已^㊼。神之所畅，孰有先焉。

注释

- (1) 圣人：《庄子·天下》：“以天为宗，以德为本，以道为门，兆于变化，谓之圣人。”又《齐物论》：“夫道未始有封，圣人怀之，众人辩之以相示也。”唐释成玄英疏曰：“夫达理圣人，冥心会道，故能怀藏物我，包括是非。”《易·上经》曰：“圣人作而万物睹。”《白虎通义》卷七：“圣人者何？圣者通也，道也，声也。道无所不通，明无所不照，闻声知情，与天地合德，日月合明，四时合序，鬼神合吉凶。”《礼别名记》曰：“五人曰茂，十人曰选，百人曰俊，千人曰英，倍英曰贤，万人曰杰，万杰曰圣。”《黄帝内经素问·天元纪大论》曰：“故物生谓之化，物极谓之变，阴阳不测谓之神，神用无方谓之圣。”晋葛洪《抱朴子·辨世》：“世人以人所尤长，众所不及者，便谓之圣。”梁沈约《形神论》：“圣人无己，七尺本自若空，以若空之七尺，总无不尽之万念，故能与凡夫异也……圣人长无其无，其无甚远，凡之与圣，其路本同，一念而暂忘，则是凡品，万念而都忘，则是大圣，以此为言，则形神几乎惑人。”（《广弘明集》卷二十二）宗

炳《明佛论》曰：“夫众心禀圣以成识，其允众目会日以为见。”（《弘明集》卷二）

- ② 含道：含，包容也。《易·坤》：“含万物而化光。”道，指玄而又玄的绝对精神。《老子道德经》：“有物混成，先天地生，寂兮寥兮，独立而不改，周行而不殆，可以为天下母，吾不知其名，字之曰道。”（楼宇烈《王弼集校释》63页）《庄子·大宗师》：“夫道，有情有信，无为无形；可传而不可受，可得而不可见；自本自根，未有天地，自古以固存；神鬼神帝，生天生地，在太极之先而不为高，在六极之下而不为深，先天地生而不为久，长于上古而不为老。”晋释慧远《万佛影铭》：“理玄于万化之表，数绝乎无形无名者也。若乃语其筌寄，则道无不在，是故如来或晦先迹以崇基，或显生涂而定体，或独发于莫寻之境，或相待于既有之场。独发类乎形，相待类乎影。”（《弘明集》卷十六）《明佛论》：“常无者道也”，“至无为道”
- ③ 暎物：暎，照也，或作应。晋陆机《赠冯义熊》诗：“双情交暎。”物，神化的自然的别称。唐释成玄英曰：“天地者万物之总名，万物者自然之别称。”（《庄子·逍遥疏》）
- ④ 贤者：多才之人。《说文》：“贤，多财（才）也。”《玉篇》：“贤，有善行也。”《论语·宪问》：“不逆诈，不亿不信，抑亦先觉者，是贤乎？”
- ⑤ 澄怀：澄洁胸怀，排除一切尘世干扰。宗炳《明佛论》：“向者神之所含，知尧之识，必当少有所用矣。又加千岁而勿已，亦以其欲都澄，遂精其神如尧者也。”“澄不灭之本（指精神），至无为无欲。”
- ⑥ 味象：回味自然物象。《庄子·刻意》：“精神四达并流，无所不极，上际于天，下蟠于地，化育万物，不可为象，其名为同帝。”唐释成玄英疏曰：“象者，效法也。”“细究寻绎为味。”《汉书·郎顛传》：“含味经籍。”
- ⑦ 质有：具体存在。《礼记·礼运》：“五行以为质，礼义以为器。”郑玄注：“质者质体也。”
- ⑧ 趣灵：趣同趋，赴也。灵，指人的精神，又指神之精明者。《书·秦誓》：“惟人为万物之灵。”《南史·齐废帝纪》：“灵者神明之目也。”
- ⑨ 广成：传为上古仙人。《庄子·在宥》：“黄帝立为天子十九年，令行天下，闻广成在于空同之山，故往见之。广成子曰：‘至道之精，窈窕冥冥；至道之极，昏昏默默。无

视无听，抱神守静，形将自正。必静必清，无劳汝形，无摇汝精，乃可以长生。”

- ⑩ 大隗：上古帝王。《庄子·徐无鬼》：“黄帝将见大隗于具茨之山”。《山海经·中山经》：“大隗之山……凡苦山之首，自休与之山至大隗之山凡十有九山，千一百八十四里，其十六神者，皆豕身而人面。”隗，《说文》及《广韵》均作隗。《水经注》云：“大隗山即具茨山也。”宋罗密《路史·前纪三》：“大隗氏见于南密（河南密县有泰隗山记谓大隗氏之居，即具茨也），或曰秦隗，昔者黄帝访秦隗于具茨，一曰大隗。”
- ⑪ 许由：上古高士，字仲武，阳城槐里人。尧让天下而不受，遁耕于中岳颖水之阳箕山之下，终身无经天下之色。尧又召为九州长，许由不欲闻之，洗耳于颖水之滨，曰恶闻其声，是故洗耳。（详见晋皇甫谧《高士传》）
- ⑫ 孤竹：《庄子·让王》：“昔周之兴，有士二人处于孤竹，曰伯夷，叔齐。”《史记·伯夷列传》：“伯夷、叔齐，孤竹君之二子也。武王已平殷乱，天下宗周，而伯夷、叔齐耻之，义不食周粟，采薇而食之，遂饿死于首阳山。”
- ⑬ 崆峒：山名。《史记，五帝本纪》索引说在陇西，《括地志》说在福祿县东南六十里。《路史·后记》说：“空同山在汶之梁县西南四十里，有广成泽及庙，近南阳雒衡山。”
- ⑭ 具茨：山名。《天中记》：“黄帝登具茨之山，升于洪隄之上，受灵芝于黄芦童子。”《庄子·徐无鬼》：“黄帝将见大隗于具茨之山。”唐释成玄英疏曰：“具茨山名也，在秦阳密县界，亦称泰隗山。黄帝圣人，久冥至理，方欲寄寻玄道，故托迹具茨。”
- ⑮ 藐姑：山名，一名姑射山，在山西临汾、襄陵、汾城三县界，汾水之阳。《庄子·逍遥游》：“藐姑射之山，有神人居焉，肌肤冰雪，绰约若处子，不食五谷，吸风饮露。”
- ⑯ 箕首：即箕山，在河南登封县西南，亦名许由山，相传上古高士许由、巢父隐遁之所。（参见晋皇甫谧《高士传》）
- ⑰ 大蒙：《尔雅·释地》：“西至日所入为大蒙。”《楚辞·天问》：“出自汤谷，次于蒙汜。”
- ⑱ 仁智之乐：《论语·雍也》：“智者乐水，仁者乐山。智者动，仁者静。知者乐，仁者寿。”《韩诗外传》：“夫智者何以乐于水也？曰：夫水者缘理而行，不遗小间，似有智者。动而下之，似有理者，蹈深不疑，似

有勇者 障防而清，似知命者 历险致远，卒成不毁，似有德者。天地以成，群物以生，国家以平，品物以正。此智者所以乐于水也。诗曰：‘思乐泮水，薄采其芣。’鲁侯戾止，在泮饮酒。‘乐水之谓也。仁者何以乐于山也？’曰：‘夫山者万民之所瞻仰也。……’“草木生焉，万物植焉，飞鸟集焉，四方益取与焉。出云道风从乎天地之间。天地以成，国家以宁，此仁者所以乐于山也。诗曰：‘太山岩岩，鲁邦所瞻。’乐山之谓也。”

- ①9 以神法道：《说文》曰：“以者用也。”《庄子·天下》云：“神何由降？明何由出？”晋郭象注：“神明由事感而后降出。”唐释成玄英疏曰：“神者妙物之名，明者智周为义。”《庄子·渔父》：“圣人法天贵真，不拘于俗。”唐释成玄英疏曰：“法效自然，实贵真道，故不拘束于俗礼也。”《易·系辞》：“崇效天，卑法地。”“往来不穷谓之通，见乃谓之象，形乃谓之器，制而用之谓之法，利用出入民咸用之谓之神。”《庄子·在宥》：“粗而不可陈者，法也。”晋郭象注：“法者，妙事之迹也。”唐释成玄英疏曰：“法言教也，以教望理，理妙法粗，取喻筌蹄，故顺陈说故也。”《文心雕龙·书记》：“法者象也，兵谋无方，而奇正有象，故曰法也。”宗炳《明佛论》：“常无者道也，唯佛则以神法道，故德与道为一，神与道为二，二故有道以通化，一故常因而无造。夫万化者，因各随因缘自作于大道之中矣。”“今称一阴一阳之谓道，阴阳不测之谓神者，盖谓至无为道，阴阳两浑，故曰一阴一阳也。自道而降，便入精神。”“天地有灵，精神不灭。夫道在练神，不由形存。神也者，妙万物而为言矣。”“精神四达，并流无极，上际于天，下盘于地，圣之穷机，贤者研微。”
- ②0 以形媚道：媚，美好也，爱也。《诗大雅·下武》：“媚兹一人。”朱熹注：“媚，爱也。”
- ②1 契阔：《诗邶风·击鼓》：“死生契阔。”朱熹注：“契与挈同，挈阔，隔远之意。”宗炳《明佛论》曰：“契阔人理，崎岖六情，何获于我，而求累于神。”
- ②2 凝气怡身：《庄子·达生》：“用志不分，乃凝于神。”唐释成玄英疏：“夫运心用志，凝静不离。”《文选·颜延年五君咏嵇中散》：“吐论知凝神。”唐李善注引《广雅》曰：“凝，定也。”怡身，摆脱躯体。怡，顺也，悦也。《论语·子路》：“切切偲偲，怡怡如也。”佛家及道家都把人的躯体看作是精神自由的

障碍，“凝气怡身”则可进入“涅槃”或“逍遥游”境界，超越肉体，得到绝对精神自由。

- ②3 伤跖石门之流：跖音帖，曳履貌。石门即石门守，古逸士。《论语·宪问》：“子路宿于石门，晨门曰：‘奚自？’子路曰：‘自孔氏。’曰：‘是知其不可为而为之者与？’”石门老人是比孔丘更智慧之人，与世无争，事事顺其自然，合于宗炳的理想。
- ②4 理：事物运行的内在规律。《庄子·则阳》：“无穷无止，言之无也，与物同理。”晋郭象注：“物理无穷，故知言无穷，然后与物物同理也。”《孟子·告子》：“理义之乐我心。”注：理者，得道之理。《庄子·则阳》：“死生非远也，理不可睹。”成玄英疏曰：“劳息聚散，近在一身，真理窈冥，愚人不见。”宗炳《明佛论》：“故神功所应，倜傥无方也。今形理虽外，当其随感起灭，亦必有非人力所致而至者。”
- ②5 旨微：《说文》：旨，美也。《玉篇》：旨，美也，意也，志也。《老子道德经》：“博之不知名曰微。”《左传·哀公十六年传》：“白公奔山而缢，其徒微之。”微，隐匿也。（见晋杜预注）
- ②6 言象：言辞形象。《易·系辞》：“夫象，圣人有以见天下之迹，而拟诸其形容，象其物宜，是故谓之象。”《庄子·庚桑楚》：“有形者象无形，虽有斯形，苟能旷然无怀，则全生而形定也。”唐释成玄英疏曰：“象似也，虽有斯形，似如无者，即形非有故也。旷然忘我，故心灵和光，无止定也。”又，绘画亦称言象，唐张九龄《题画山水障》诗云：“言象会自泯，意色聊自宣。”
- ②7 盘桓：徘徊不进貌。曹植《洛神赋》：“怅盘桓而不能去。”
- ②8 绸缪：《诗·邶风·鸛鸣》：“迨天之未阴雨，彻彼桑土，绸缪户。”朱注：绸缪，缠绵也。《庄子·则阳》：“圣人达绸缪。”唐释成玄英疏：“绸缪为结缚。”唐陆德明释为缠绵或深奥。
- ②9 以形写形，以色貌色：这句话比较费解，从字面看，很容易理解为机械地模仿自然。但从宗炳整个的思想体系来分析，这种理解显然不符合作者的本意。宗炳是慧远的忠实门徒，是大乘空宗理论的鼓吹者。他与慧远都认为精神不灭，无时无处不在，世间万世万物皆虚空无实，都是人的精神“幻化”、“影化”的结果。慧远在《沙门不敬王者论·形尽神不灭》中说：“神者何也？