

从哲学到艺术：宗炳对山水“形神”问题的逻辑建构

易 菲

（中南林业科技大学 家具与艺术设计学院，湖南 长沙 410004）

摘 要：中国古代山水画以“韵”“趣”“意”而非“形似”为最高审美标准，源头在“形神”问题。“形神”问题经历了从原始宗教到哲学美学的嬗变，至刘宋宗炳始用于阐释山水画的创作与审美。一方面，宗炳的“形神”观建立在佛教的基础之上，将“神”看作是独立于“形”的不灭的抽象精神；另一方面，宗炳通过超功利的“澄怀”和“畅神”将佛教中抽象的形神问题转化为“趣”“灵”“妙”等极富美学意味的山水体验，并且以“写”的方式完成对包含“神”之“形”的感性直观表达，从而开启了形神问题从哲学到艺术的转换。

关键词：形神；宗炳；“澄怀”；“畅神”

一、“形神”问题的源流和嬗变

形神问题形成于先秦时期，也是中国哲学关注的重要问题之一，又具有多层复杂的意涵，总体来说，经历了从原始宗教信仰向哲学、美学的嬗变。

在“形神”成为哲学概念之前，它主要关涉的是上古巫文化和原始宗教影响下的“天神”和“鬼神”观念，侧重于“神”。《说文解字》释“神”：“神，天神，引出万物者也。”^{[1]8}《系辞上》也说：“天生神物。”^{[2]423}“神”由天出，涵盖天地自然的精华，能化育万物，艾兰教授将“神”理解为其“使宇宙的天、地以及人类的魂、魄充满了活力”^{[3]527}。故“天神”也用于指导人事，如《周易·观》：“观天之神道，而四时不忒；圣人以神道社教，而天下服矣。”^{[2]150}可见，“神”是古人对宇宙天地的原初认识，是万物的创造因和动力因，具有原始宗教信仰的意义，并由此引申出“万物有灵”的观念（“灵”乃“得一之神”，下文详述）。值得注意的是，西周以前，“神”是有生命的天之精华，释为自然神灵；自西周始，“神”又增加了“人格神”的含义，即逝去的先祖，被释为“鬼神”，如孔子说“祭神如神在”^{[4]27}“敬鬼神而远之”^{[4]61}。在此思想脉络中的还有《礼记》中“殷人尊神，率民以事神，先鬼而后礼”^{[5]2079}，乃至屈原“身既死兮神以灵，魂魄毅兮为鬼雄”^{[6]60}等。作为自然神的“天神”和作为人格神的“鬼神”都具有超现实的无形的特征，如“神无方而易无体”^{[2]392}“鬼神之为德，其盛矣乎！视之而弗见，听

收稿日期：2023-02-14

基金项目：国家社会科学基金项目“六朝山水精神中的生态审美智慧研究”（18CZX066）。

作者简介：易菲，博士，副教授，从事艺术哲学及生态美学研究。

之而弗闻”^{[7]44}。这一阶段重在阐释“神”的特殊性，较少涉及“形”以及“形”与“神”的关系问题。

道家也有“天神”和“鬼神”甚至“神人”的观念，但道家开始从哲学本体论的角度探讨形神问题。庄子最早将“形”与“神”概念对举^{[8]104}，庄子思想的核心固然是“道”，但他在阐释“道”的“有、无”的思辨特征时涉及“形神”问题：“夫昭昭生于冥冥，有伦生于无形，精神生于道，形本生于精，而万物以形相生。”^{[9]607}在这个生成逻辑中，有形的实体通过无形的“冥冥”产生，具体过程表现为：万物通过“形”得以显现，“形”由“精神”产生，而精神则来自于“道”。这一逻辑关系实质上探讨了天地自然的精神与形体的关系，并且，此处的“精神”很明显不再承载“天神”和“鬼神”的内涵，而是体现了形而上的哲学特征。因为形体与精神的关系，实际上就是哲学上存在与思维、物质与意识等基本问题的体现。此外，庄子也将“形神”问题推及人的形体与精神范畴，如庄子谈庖丁解牛“以神遇而不以目视，官智止而神欲行”^{[9]107}。此处的“神”指的是人的主观精神，而“目”“官智”则是人的形体。又如“用志不分，乃凝于神”^{[9]507}，“神”与人的“心”“志”相通。

随着秦汉理性精神的加强，各家对形神问题的哲学讨论进一步抽象化，焦点是“形”与“神”何者为先，即哲学上的“先有物质还是先有意识”的问题。荀子认为“形”先于“神”：“诚心守仁则形，形则神，神则能化矣。”^{[10]46}他的出发点是践行儒家的“仁”，仁而后形，形而后神。汉代司马谈延续了这个观点：“凡人所生者神也，所托者形也。……形神离则死。”^{[11]2851}汉代王充、桓谭等都持此种观念。尽管形神一体两面，但思想家们均认为“形”是基础，而“神”才是人的活动的主宰和最高境界，如庄子说“非爱其形也，爱使其形者也”^{[9]172}。《淮南子》：“神贵于形也。故神制则形从，形胜则神穷。”^{[12]1042}魏晋玄学的“有无之辨”实际上也关涉“形神之辩”，其中王弼就主张“以无为本”：“天下万物，皆以有为生。有之所始，以无为本。”^{[13]110}“无”为“体”，“有”为“用”，设立了“无”的本体地位。玄学中的“有无”常用来解释“形神”：“有因无而生焉，形需神而立焉。有者，无之宫也；形者，神之宅也。”^{[14]169}即以“神”为“体”，“形”为“用”。以上对“形神”的哲学探讨都是抽象理性的，具有本体论意义，“神”即钱钟书所说的：“超越思虑见闻，别证妙境而契胜谛。”^{[15]112}超越“思虑见闻”，实际上就是形而上的本体意义上的“神”。魏晋的人物品藻从人的感性的生命主体出发探讨“形神”问题，尤其关注人的主观精神之“神”，并通过人的感性形体加以体现，因此促进了“形神”问题由哲学向美学和艺术层面的嬗变。

刘劭《人物志》提出“物生有形，形有神精。能知精神，则穷理尽性”^{[16]24}的观点，他并未

执着于形神的先后和体用的哲学问题，而是关注如何从人感性之“形”中体察无形之“精神”，即从“形鉴”到“神鉴”。为此，刘劭提出以“九质”征“神”，即以人的“色、仪、容”等感性形态，发掘人的内在精神并推进人的情感的充盈完满。《世说新语》描述的更细腻：“嵇康身長七尺八寸，風姿特秀。見者嘆曰：‘蕭蕭肅肅，爽朗清舉。’”^{[17]527}“嵇中散語趙景真：‘卿瞳子白黑分明，有白起之風，恨量小狹。’趙云：‘尺表能審玆衡之度，寸管能測往復之氣，何必在大，但問識如何耳！’”^{[17]67-68}“王戎云：‘太尉神姿高徹，如瑤林琼樹，自然是風塵外物。’”^{[17]378}从“風姿特秀”到“爽朗清舉”，从“瞳子”到“往復之氣”，从“神姿高徹”到“風塵外物”，此时的“形”和“神”不是抽象理性的哲学概念，而是和人的生命密切相连的超功利的感性审美对象。刘纲纪先生指出：“任何美的事物都必须有感性形式，而美是人的自由的本质的对象化，因此，美所具有的感性形式必然是和人的生命的存在和发展的感性形式相联系或异质同构的。”^{[18]96}因此，魏晋人物品藻中的“形神”是人的感性生命的生动体现，在这一过程中，眼睛的重要性被充分发掘，《人物志》云：“征神见貌则情发于目。故仁目之精，恣然以端。”^{[16]23}这为魏晋画家在人物画层面谈“以形写神”奠定了美学基础，如顾恺之“传神写照，正在阿堵中”^{[17]624}，阿堵即“眼睛”，强调人眼这一有形之物在传神中起到的关键性作用。又“《伏羲神农》：虽不似今世人，有奇骨而兼美好。神属冥芒，居然有得一之想。”^{[19]124}“《壮士》：有奔腾大势，恨不尽激扬之态”^{[19]124}等，这些句子提到的“神”“生气”“激扬之态”“势”等，其实都是“传神”这一主旨的不同表现形式。顾恺之所谓的“神”指的是人的某种精神层面的内容，即人的天赋、个性、气质、智慧、风采等。因此，“神”是一种由感性直观而获得的个体审美经验，而非道德的或逻辑的判断，由此将过去哲学层面的“形神”问题审美化和艺术化。

二、宗炳“形神”观的哲学基础

顾恺之主要在人物画领域强调“以形写神”，而宗炳则将“形神”问题拓展到山水画领域，只是宗炳的形神观首先建立在佛学形神观的基础之上。

魏晋南北朝时期思想背景复杂，从《画山水序》中“圣、贤、尧、孔、藐姑”等句可以看出，宗炳的思想中儒、道、玄的理论兼而有之，但对其影响最深的是佛学思想。宗炳是净土宗创始人慧远的追随者，时人称其为“宗居士”，且宗炳留下《答何衡阳书》《明佛论》等文章，鲜明地体现了他的佛学立场。

魏晋时期的佛教也参与了“形神之辨”，但是不同于老庄和玄学将“形神”看作一物两面、互为表里，佛教将“神”看作是独立于“形”的不灭的精神本体（佛性与法身），不会随着人的

形体的消灭而消灭。慧远以薪火喻形神，其《形尽神不灭》云“火之传于薪，犹神之传于形。火之传异薪，犹神之传异形”^{[20]1772}。慧远认为“神”的本质是“非有”，因此“感物而非物，故物化而不灭”^{[20]1771}，“形”好比“薪”，“神”好比火，薪燃尽了之后，火却可以传至另一支薪上继续保存下来，如此往复不绝，“神”便具有了超越于“形”的独立意义。宗炳继承了慧远的“形尽神不灭论”的形神观，并进一步强调精神的至高无上。

首先，宗炳认为神为“精”而形为“粗”。他在《答何衡阳书》中提出：“今人形至粗，人神实妙，以形从神，岂得齐终？”^{[21]186}《明佛论》也说：“神非形作，合而不灭，人亦然矣。神也者，妙万物而为言矣。若资形以造，随形以灭，则以形为本，何妙以言乎？”^{[21]194}在宗炳看来，神是极其微妙的，而形是粗糙的，因此，神绝不是由粗糙的形所产生，更不会随着形的消灭而消灭，尽管神要以形为载体，但是形却是由神而来、由神而产生的。至于神是如何产生形，宗炳也做出了相应的解释：“形神相资，古人譬之薪火，薪弊火微，薪尽火灭，虽有其妙，岂能独存？夫火者薪之所生，神非形之所作，意有精粗，感而得，形随之，精神极，则超形独存。无形而神存，法身常住之谓也。”^{[21]190}“众变盈世，群象满目，皆万世已来，精感之所集矣。故佛经云：‘一切诸法，从意生形。’又云：‘心为法本，心作天堂，心作地狱。’”^{[21]196}也就是说，世间万物都是由神的精感而生，而这个最终的感应者是佛性与法身，所谓“神道之感，即佛也”，佛的精神是世界万物之源，是“万感之宗”。因此，精神是绝对永恒的、精妙幽深的，而形则是粗陋有限的、短暂的，形常灭而精神永存。

其次，自然山水均可成为“神”之所托。正因为佛教中的“神”是独立于“形”而永恒存在的，因此“神”本身没有定形，万物皆可以成为“神”之所托，正所谓“神道无方，触像而寄”^{[20]1786}，从众生到山川河流，无一不是神道的体现。自东晋以来，名僧普遍热爱名山秀水，并且于山水之中修建精舍，在他们看来，越是深入山林之中就越接近佛境。和世间万象一样，山水之形自然也是佛的精感和神明的承载体，但是和人之形、其他物之形不同，山水之形具备一种天然的灵动之气，即具备“趣”“灵”“妙”等极富美学意味的特征。如慧远在《游庐山》中写道：“崇岩吐清气。幽岫栖神迹。希声奏群籁。响出山溜滴。有客独冥游。迢然忘所适。挥手抚云门。灵关安足辟。流心叩玄扃。感至理弗隔。孰是腾九霄。不奋冲天翮。妙同趣自均。一悟超三益。”^{[22]1085}很显然，这首诗是在借庐山的景致来体悟佛学的精妙之境，山川之形依然是佛的神明的栖息地，这是“以佛对山水”的典范。庐山清幽秀美的景物给予慧远佛理之外的审美享受，如最后一句“妙同趣自均，一悟超三益”，这里所说的“悟”，感悟的不仅是佛道的精微，还包括山水之形本身的灵动与趣味。宗炳热爱密林潺溪，在长期与自然山水亲密接触的过程中，将佛教义理

充分融入山水之中，他说：“是以神明之化，邃于岩林。”^{[21]206}即认为自然界有形有名的山川水流都是法身（即佛）的体现。

宗炳是佛教徒，是尚未出家的居士，虽然没有像慧远那样长年深居山野寺院，但是一生之中从未停止过游赏山水。因此，他从山水之中体悟出的佛道和神理包含了一种令人心醉神怡的自然意趣，也就是《画山水序》中所说的“质有而趣灵”、“万趣溶其神思”。这里所说的“趣”既同积水而成的山水形物（即“质有”）相联，又与感受它的人的“神思”相联，因此，从最终根源上看，仍出于佛，但又不全等于对佛的领悟，相反具有与人世相关联的审美意义，与顾恺之画论中提出的“趣”，如“骨趣”“变趣”“天趣”“奇趣”等相通。而且宗炳所说的“趣”针对山水而言，同时将“趣”与“神”“灵”相结合，使得“神”和审美的关系更进了一步。与此相关，宗炳说“山水以形媚道”的“媚”，也含有人世气息，与女性特有之“媚”与“美”有关，不能完全等同于出家的佛教徒的体道、悟道。

此外，前文分析了先秦自然神灵的“天神”观念也认为天地自然均有“神”，但“天神”强调的是“神”对宇宙自然的单方面的创造，而宗炳则将佛教中的形神观应用于山水画的创作和欣赏，提出“以形媚道”“应目会心”“澄怀味像”等观点，其中的“神”不仅是佛性与法神的精感，同时也包含了人的主观能动精神与山水之“形神”的审美互动，进一步揭示了现实山水感性形象背后蕴含着的多重精神意味，使山水审美指向一种更高的精神境界。

三、“澄怀”“趣灵”与“畅神”：山水画“形神”的审美建构

在魏晋这一特殊思想背景下，宗炳对儒道玄佛兼有吸纳，佛教的影响尤为显著。由于佛教徒从山水之“神”中不仅体验到佛之精感，还获得了精微且富于灵趣的审美体验，因此，对山水之“神”的把握就不是客观地观看，更不是理智的知识性认知，而是诉诸感性直观的纯知觉活动，即美的观照。因此，在坚持山水之“神”独立于“形”的佛学立场之外，宗炳山水画“形神”的审美建构也吸收了道家思想中的虚静的思维方式来把握“神”的内在规律，这体现为“澄怀味象”的审美感知方式和“质有趣灵”的生命意象。

第一，“澄怀味象”是对山水无形之“神”的审美感知。宗炳对“神”的基本立场是“神本亡端，栖形感类”^{[19]142}，即“神”是不可被视觉所把握且独立于“形”的，因此，要以“澄怀”和“味”的方式来把握。最早讨论“澄怀”的是道家，老子在论及如何悟道时提出“致虚极，守静笃，万物并做，吾以观复”^{[13]35}以及“涤除玄览”的方式；庄子通过“解衣磅礴”“梓庆为鐻”等寓言故事来揭示虚静的心境对悟道的重要意义，并提出“心斋”“坐忘”，以达到主体所需要的虚无状态。老庄的“虚静”观，其核心在于从思想上去除物欲和功利观念，并且从对象性的思

维中解放出来,这样才能体味到独立无待、绝对自由的“道”,达到至美至乐、无为而无不为的审美境界。“致虚极”“心斋”和“坐忘”的知觉方式在道家思想中通往体道和悟道的目标,但涉及的问题却是“形”和“神”的关系,“忘”的对象是四肢形体以及客观环境,所通达的“道”本身就包含了“神”,如庄子所说“精神生于道”。

但宗炳“澄怀”的方式是道家式的,而目的却不是悟道家之“道”,而是味“象”。“味”即体味和观照,“象”既是指向自然山水的外在形象,又是从自然山水中折射出来的佛的神明和神道。他在《明佛论》中提出:“夫圣神玄照,而无思营之识者,由心与物绝,唯神而已。故虚明之本,终始常住,不可凋矣。今心与物交,不一于神。”^{[21]196}“心与物绝”即内心与世俗的物欲相离,达到一种超功利、超世间的直觉状态,即“澄怀”,但宗炳“澄怀”强调的是佛学中的“空”,而非道家的“无”。“空”和“无”都具有“虚无”的意义,但这是从有限的层面上来讲的,道家的“无”和“有”相对,“无”是万物的本质和根源,“有”从“无”生,二者相生相倚;而佛学所说的“空”既不是抽象意义上的“无”,也不是具象意义上的“有”,而是万事万物本性空无。尽管佛性体现在万物中,但只有佛性才是唯一真实的存在。因此,“澄怀”就不是简单地保持虚静、去除功利,而是“悟空息心”,做到“心用止而情识歇,则神明全矣”^{[21]196},可见,“澄怀”的意义在于以一种超功利、超物质的空无之心去直观和品味表现于山水之中的佛的神明和神道。这是一种宗教意义上的静观,以这种方式把握到的山水之神能让人获得一种“披图幽对,坐究四荒”的空寂情怀,以至于达到“独应无人之野”的精神境界。

第二,山水之“神”具有“灵”的生命意象。在强调“澄怀味象”之后,宗炳紧接着谈山水:“至于山水,质有而趣灵。”^{[19]140}“质”即形而下的“形”,如孔颖达所说:“形是‘有质’之称。”^{[24]28}“灵”体现了山水之“神”的生命意象。“灵”与“神”是两个关系密切却不完全等同的概念。老子最早论述“神”与“灵”的关系:“神得一以灵”“神无以灵,将恐歇”^{[23]212}。陈鼓应认为“一”即“道”较无疑义,“神得一以灵”就是说“灵”乃得“道”之“神”,或者说,物含道则“灵”。佛教中的“灵”与“神”显然受此影响,宗炳在《明佛论》中表示:“夫五岳、四渎,谓无灵也,则未可断矣。若许其神,则岳唯积土之多,渎唯积水而已矣。得一之灵,何生水土之粗哉?而感託岩流,肃成一体,设使山崩川竭,必不与水土俱亡矣。”^{[21]194}五岳四渎即便有“神”,依然只是无生命的积土积水,得一之灵,则“感託岩流,肃成一体”,并且不会随着山水的消亡而消亡,可见“灵”赋予了“神”生命的本源及动力因,“趣”则体现了山水之“灵”超越了理性之“道”,还具有了感性娱情的审美特征。因此,宗炳对山水“形神”的理解与道家之“道”“一”“灵”的本体概念密切相关,但又超越了道家哲学理性层面的“精神”,

而具有感性“趣”“灵”的生命意象。

第三，自然山水之“神”独立于“形”，但是山水画在表现山水之“神”时依然离不开对“形”的把握，在“应会感神”的基础上，仍需要“以形写形，以色貌色”的形而下的表现技法。佛教认为万物都是佛的“法身”，具有佛的神明，如“廓矣大像，理玄无名。体神入化，落影离形。”^{[20]1787}可见可感的自然山水是佛的神理的影子。宗炳也持此态度，强调山水画要“类之成巧”，表现佛的“神明”。“类”就是“以形写形，以色貌色”，这包含了摹仿的成分，但又不是简单客观地描摹，而是对佛的神明的概括性和表意性呈现。“写”和笔墨技法、书法、文学等艺术联系在一起，本身还包含了心灵的感悟，其目的在于“传神”，把握万物之“道”及佛的神理。谢灵运谈佛影的时候也讲到：“模拟遗量，寄托青彩。岂唯像形也笃，故亦传心者也极矣。”^{[24]323}佛的神明可以通过形而下的材料和形象得以表现，但是表现的过程中需要有主体心灵的选择和感悟。因此，宗炳所说的“以形写形，以色貌色”的方式在表现自然山水客观形象的同时，也经历着以心灵感悟佛的神明的过程，其中的桥梁是“应会感神”。“感”既是一种主观感受，又是宗教的情怀，具有主体性、情感性和直接性的特点，这是把握“神”“理”的第二个层面。也就是说，在较低的层面上，宗炳以“写”的方式完成了对包含“神”之“形”的视觉上的直观把握，而在较高的层面上，宗炳也强调充分调动人的感知能力、理解能力和情感，深入发掘自然山水包含的“神”“道”“理”的本质属性，从而在“以形写形”和“以形写神”之间达成理论上的异质同构。

最后，“畅神”完成了山水之“神”与人的主观精神的审美会通。哲学意义上的“形神”概念是理性客观的，即钱钟书先生所说的“超越思虑见闻，别证妙境而契胜谛”之“神”，是客观本体之“道”和“理”。即便是庄子“独与天地精神往来而不傲倪于万物”^{[25]939}，这其中的“往来”却不是人的主观精神和天地精神的审美互动，只是客观单向的体道和悟道，虽“不傲倪于万物”，却没有从万物的形质中实现精神的感性互通。但宗炳的“畅神”则将哲理化山水形神和人的主观精神及审美官能结合起来，是一种双向互动。宗炳认为山水是佛的“精感”化生出来的，因此，对山水欣赏和描绘的关键在于，通过感性的形质来体悟和感受佛的神明，他说“若使回身中荒，升岳遐览，妙观天宇澄肃之旷，日月照洞之奇，宁无列圣威灵尊严乎其中，而唯唯人群，匆匆世务而已哉？固怀远以开神道之想，感寂以照灵明之应矣。”^{[21]203-204}“升岳遐览”的目的是超越俗世的“唯唯人群，匆匆世务”，开“神道之想”从而“照灵明之应”，即通过山水的冥想实现与佛的神明的圆融合一。但与此同时他也指出：“闲居理气，拂觞鸣琴，披图幽对，坐究四荒。不违天力之蒙，独应无人之野。峰岫峣嶷，云林森渺，圣贤暎于绝代，万趣融其神思，余复

何为哉？畅神而已。”^{[26]8-9}在客观的“神道之想”以外，山水之形还“融万趣”，有“畅神”的意义。“畅”非俗世意义上的欢乐，而是指将人的主观精神从“匆匆世务”中解脱出来，使精神获得审美意义上的自由感，山水之形神与人的精神互动互通，如黑格尔所说“审美带有令人解放的性质”^{[27]147}。从某种意义上来说，宗炳整合了佛教与道家的“形神”哲学观和方法论，超出了佛教的神秘体验和道家的哲学思辨，进入山水之美带给他的审美体验之中，亦如黑格尔所说：“对真实的心满意足，作为情感，这就是享受神福，作为思想，这就是领悟，这种生活一般地可以称为宗教生活。”^{[27]128}从这点来看，“畅神”是由“形”入“神”，由抽象哲学本体至感性审美心灵的情感交流。

总的来说，宗炳从佛的精感的角度强化了传统哲学中“神”的精妙性、特殊性和超越性哲理特征。同时，通过超功利和超物质的“澄怀”、“写”的心灵选择和“畅神”的心灵感应将佛学中抽象的形神问题转化为“趣”“灵”“妙”等极富美学意味的山水体验，奠定了山水传神的理论基础。明代高濂“天趣者，神是也；人趣者，生是也；物趣者，形似是也”^{[28]68}，清代王翬“看山饮酒，以造化为师，意在神韵，不在形似”^{[29]220}、沈宗騫“凡物得天地之气以成者，莫不各有其神，欲以笔墨肖之，当不惟其形惟其神耳”^{[30]27}等观念，都能从宗炳的形神论中得见理论的渊源。

参考文献

- [1] 许慎. 说文解字 [M]. 徐铉, 校定. 北京: 中华书局, 2009.
- [2] 韩康伯注, 孔颖达疏. 宋本周易注疏 [M]. 于天宝, 点校. 北京: 中华书局, 2018.
- [3] 艾兰. 太一、水、郭店《老子》 [M] // 武汉大学中国文化研究院. 郭店楚简国际学术研讨会论文集. 武汉: 湖北人民出版社, 2000.
- [4] 杨伯峻. 论语译注 [M]. 北京: 中华书局, 1980.
- [5] 郑玄注, 孔颖达正义. 礼记正义 [M]. 上海: 上海古籍出版社, 2008.
- [6] 朱熹. 楚辞集注 [M]. 黄灵庚, 整理. 上海: 上海古籍出版社, 2015.
- [7] 朱熹章句. 大学·中庸 [M]. 上海: 上海古籍出版社, 2007.
- [8] 涂光社. 庄子范畴新解 [M]. 北京: 中国社会科学出版社, 2003.
- [9] 陈鼓应. 庄子今注今译: 中 [M]. 北京: 中华书局, 2016.
- [10] 王先谦. 荀子集解 [M]. 沈啸寰, 王星贤, 点校. 北京: 中华书局, 1988.
- [11] 司马迁. 史记 [M]. 裴骃, 集解. 北京: 中华书局, 2018.
- [12] 何宁. 淮南子集释: 中 [M]. 北京: 中华书局, 1998.
- [13] 楼宇烈. 老子道德经注校释 [M]. 北京: 中华书局, 2008.
- [14] 葛洪. 抱朴子内篇 [M]. 张松辉, 译注. 北京: 中华书局, 2011.
- [15] 钱钟书. 谈艺录 [M]. 北京: 商务印书馆, 2011.
- [16] 刘劭. 人物志 [M]. 梁满仓, 译注. 北京: 中华书局, 2014.
- [17] 余嘉锡. 世说新语笺疏 [M]. 北京: 中华书局, 2018.

- [18] 李泽厚, 刘纲纪. 中国美学史·魏晋南北朝编:上 [M]. 合肥: 安徽文艺出版社, 1999.
- [19] 张彦远. 嘉靖本历代名画记(上) [M]. 毕斐, 点校. 杭州: 中国美术学院出版社, 2018.
- [20] 释慧远. 沙门不敬王者论 [M] // 严可均. 全晋文:下.马志伟, 审订. 北京: 商务印书馆, 1999.
- [21] 宗炳. 答何衡阳书 [M] // 严可均. 全晋文:下.马志伟, 审订. 北京: 商务印书馆, 1999.
- [22] 释慧远撰. 庐山东林杂诗 [M] // 逯钦立. 先秦汉魏晋南北朝诗:中 [M]. 北京: 中华书局, 1988.
- [23] 陈鼓应. 老子注译及评介 [M]. 北京: 中华书局, 2017.
- [24] 谢灵运撰. 佛影铭 [M] // 严可均. 全晋文:下.马志伟, 审订. 北京: 商务印书馆, 1999.
- [25] 陈鼓应. 庄子今注今译:下 [M]. 北京: 中华书局, 2016.
- [26] 宗炳. 画山水序 [M]. 北京: 人民美术出版社, 2016.
- [27] 黑格尔. 美学:第一卷 [M]. 朱光潜, 译. 北京: 商务印书馆, 1996.
- [28] 高濂. 燕闲清赏笺 [M]. 杭州: 浙江人民美术出版社, 2017.
- [29] 王翬. 题画 [M] // 周积寅. 中国画论辑要 [M]. 南京: 江苏美术出版社, 2009.
- [30] 沈宗骞. 芥舟学画编 [M]. 杭州: 浙江人民美术出版社, 2017.

From Philosophy to Art: Zong Bing's Logical Construction of "Form and Spirit" of Landscape

YI Fei

(College of Furniture and Art Design, Central South University of Forestry and Technology, ChangSha 410004, China)

Abstract: The highest aesthetic standard of ancient Chinese landscape painting is "rhyme", "interest", "meaning" rather than "likeness", which originates from the problem of "form and spirit". The issue of "form and spirit" experienced a transformation from primitive religion to philosophy and aesthetics, and was used to explain the creation and aesthetics of landscape painting until Liu Song Zongbing. On the one hand, Zong Bing's concept of "form and spirit" is based on Buddhism, which regards "spirit" as an immortal abstract spirit independent of "form"; On the other hand, Zong Bing transformed the abstract form and spirit problems in Buddhism into "interesting", "spiritual", "wonderful" and other aesthetic landscape experiences through the super utilitarian "Meditation" and "Comfortable", and completed the perceptual and intuitive expression of the "form" containing "spirit" in the way of "writing", thus starting the transformation of the form and spirit problems from philosophy to art.

Key words: form and spirit; Zongbing; meditation; comfortable