

從《洛神賦》中的山水描繪再解晉人對漢壁畫傳承與修正

**Reinterpretation of inheritance and correction of Han
paintings from the depiction of Luoshen Appraisal Painting
in Jin Dynasty**

李鋼

Li Gang

上海交通大學媒體與設計學院副教授

摘要

從《洛神賦》中的晉人對山水部分的描繪，可以看出晉人深受魏晉思潮的影響、並體現在對山水的描繪之中，從而形成了與山水描繪相關的最初技法與圖式。本文從：靈動飛揚之線型與宇宙諧和氣化的體、用表達；書寫線型、物形氣化與宇宙諧和氣化的體、用表達；平鋪式構圖與循環往復的時空觀的體、用表達；轉粗獷為謹細的畫風與晉人心性的體、用表達；晉人清淡的設色審美與晉人心性的體、用表達等五個方面，分析了晉人對山水的描繪是對漢畫進行了一次重大的傳承與修正，也以此就中國山水繪畫在終極目標、精神審美與技法圖式上形成了一套基本的規則，使隋唐兩宋山水能在晉人山水描繪的基本軌跡上再一次做出本質修正、傳承與發展。

【關鍵詞】 晉人 山水描繪 漢畫 技法圖式

具有獨立審美價值的山水描繪以及與之相關的畫論、畫評文獻記載的出現，最早始於魏晉南北朝，所以對中國山水繪畫的研究，包括對其技法與圖式的研究，往往由晉人對山水之描繪¹而起談。

魏晉思潮使晉人再一次對儒家王道政治、道德人倫進行了反思；重返“老莊”而“玄學”，對宇宙人生價值的重新設定也帶動了對文化而藝術的重新認識；加之士大夫對文學藝術的品評與直接參與，使晉人在推動山水畫的最終獨立起到了重要的上傳下承作用。

從唐人對顧愷之不同於漢藝術的品評也可見一斑²：擺脫漢儒而追求個性人格之美的晉人，始終以虛靈的心境體味著佛、道的宇宙諧和氣化、享受著從自然山川“得妙物於神會”的“鏡中游”。這種自然山川空明意趣、晶瑩幽深的自然之性悟得，正是晉人“澄懷”之心而“運思精微”的外顯。這種晉人特有的“跡簡意淡而雅正，天然絕倫”的意境大美在早於山水繪畫的文學詩詞：山水詩、山水賦的發展中已極為成熟。

“空潭寫春，古鏡照神”意境大美的同樣追求，也使一大批文人士大夫自覺於山水繪畫的創作，極大的催化了晉人山水繪畫獨立。並延續著在山水詩、賦中的同樣意境大美，來表現宇宙天地氣化的生命本質。

“雖寄跡翰墨，其神氣飄然在煙宵之上，不可以圖畫問求”（唐張懷瓘批評顧愷之），正說明晉人在繪畫上極力表達出由自性而發的宇宙氣化天機之動。顧愷之對“千岩競秀，萬壑爭流，草木朦朧其上，若雲興霞蔚”的體悟也正是其對自然山水的超然玄遠的“靈境返照”的意境大美的無限追求。同時，晉人成熟的山水畫理論也極大的推動了山水繪畫的最終確立。

¹ 從現存的文獻資料來看，一般認定隋《遊春圖》為標準山水畫的最初濫觴，所以談及《洛神賦》應稱之為晉人繪畫中對山水的描繪。

² 唐人對晉人的藝術批評基本上擺脫漢人“超功利”的“成教化、助人倫”繪畫功能：“顧生天才傑，獨立無偶……思侔造化，得妙物於神會”（唐 李嗣真）；“顧公運思精微，襟靈莫測，雖寄跡翰墨，其神氣飄然在煙宵之上，不可以圖畫問求”（唐 張懷瓘）；“跡簡意淡而雅正，天然絕倫”（唐 張彥遠）可以顯見這種轉換。

顧愷之（西元 346-407），除所著的《魏晉勝流名贊》、《畫記》之外，又有《畫雲臺山記》一文，呈現出顧愷之十分成熟山水畫構思和具體山水畫技法範疇的表現方法：“山有面，背向有影”，“下有澗，景物皆倒作”——山分陰陽虛實，水呈倒影夢幻，說明晉人已形成了特有的山水繪畫觀察方法與表達方式。

“清天中凡天及水色，盡用空青，竟素上下以映日”，這種上下天地用青，或螺青進行層層渲染的畫面效果，不僅是晉人創就的具體山水繪畫技法與圖式，確切地說更是晉人精神理想之中的“此中有真意，欲辨已忘言（陶氏）”、“山水質有而趣靈”（宗炳）的空明玄學的玉潔冰清的意境大美追求。

現存故宮博物院的宋摹本《洛神賦》掛在顧愷之名下，畫面透出的整體氣息顯現了晉人對宇宙人生至深的精神嚮往但又夾雜者對現實社會失落而產生的無名的哀怨之情。撇開畫中精湛的人物描繪，就其畫中只是起場景氣氛作用的山水符號，我們仍可以看到晉人特有的帶有山水性質繪畫特徵和對漢畫的傳承與修正。



傳顧愷之《洛神賦》，畫面透出的整體氣息顯現了晉人對宇宙人生至深的精神嚮往。

一、靈動飛揚之線型與宇宙諧和氣化的體、用表達

從現今發掘的漢墓壁畫中，我們可以看到漢代山水符號描繪手法，如燒溝村 61 號漢墓，其壁畫背景中的具有符號性質的山石，是運用毛筆以快速而擺動的粗獷墨線勾勒而成，粗獷古拙、氣勢奔放。但同樣是漢墓壁畫中的人物描繪，如：“葡千秋”壁畫中的伏羲、女媧、朱雀等等，其線型相比于山石之描繪就顯得更為懂細流暢。



粗狂古拙燒勾漢墓線型



葛千秋中的靈動線型



葛千秋漢墓“刀口線”

而北方的魏人直接汲取了類“葛千秋”漢壁畫中的那種“刀口”線型，並以淋漓痛快的描繪節奏勾勒出靈動的物體造型，包括山石造型。這種習慣也直接影響了嘉峪關魏晉墓室磚畫及其稍後的北魏，東、西魏的敦煌壁畫畫風。由此證明了中國繪畫從一開始就自覺於生動之筆墨、繪畫節奏、博大氣勢描繪出物象的“脫略”感受，表明了中國繪畫，包括山水繪畫之終極目的便是：表達出由內心而發的宇宙人生的諧和氣化深層生命意識，而非表相的描摹。



魏晉壁畫中的山石“刀口線”



敦煌北魏壁畫中的山石“刀口線”

如此，以一種“乘之氣，禦飛龍，游乎四海之外”的莊子式的自由、逍遙，以“怒而飛，其翼若垂天之雲，其背不知幾千里……”的無限的力量與氣勢來不斷的追求著“道”的本質、秩序”、逍遙於“道”的快樂，這種以“靈動飛揚”的線型表現的物物氣化、靈幻的生命意象的“書寫性”繪畫方式，也歷來成為中國繪畫的最為本質的要求之一。

二、書寫線型、物形氣化與宇宙諧和氣化的體、用表達

而另一路對漢畫進行傳承的物件便是漢 T 形帛畫之線型，通過比較我們可以看出其筆線表達類同于戰國時代的楚帛畫。從《人物夔鳳圖》、《人物禦龍圖》可

以看到：置畫面顯要位置的鳳尾，運用了綿長頓挫又內含“靈動飛揚”的筆型線條勾勒而成，使畫面愈發呈現出平靜安詳氣息。這種綿長頓挫而靈動飛揚的線型與“物形氣化”的造型結合而成的韻味，我們同樣可以從楚“曾侯乙”青銅藝術中再次體悟而得。



楚畫中的靈動飛揚線型



曾侯乙中的靈動飛揚線型



漢T型帛畫中的綿長線型

而南方的晉人正是傳承了這種以凝聚氣之運動、雄秀兼備、圓潤飛揚的書法骨線為主、並輔以漢壁畫中的靈動飛揚筆線節奏與古樸的“物形氣化”造型特徵相結合的技法圖式，運用在《洛神賦》山水部分的描繪之中。

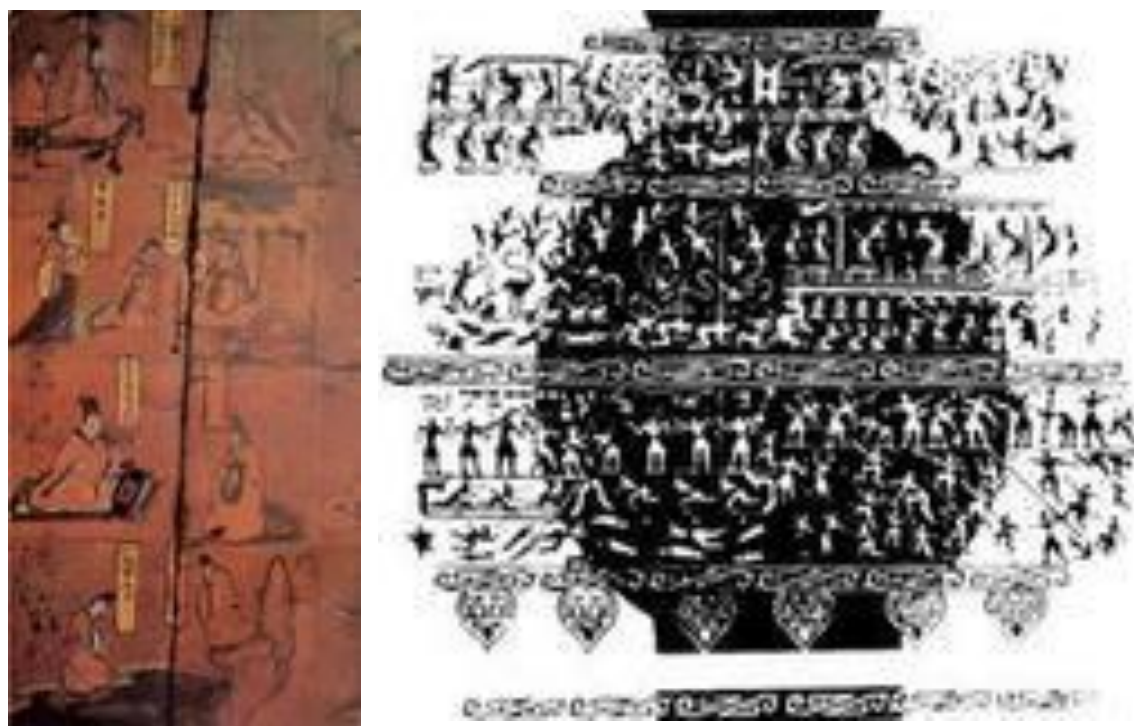
在“線、形”關係上，更是添加了晉人的特殊的“簡約玄澹，超然絕俗”的審美意境，使得這種用綿長頓挫又內含靈動飛揚之變化的線型，塑就了充溢“氣化”的物體與物物氣化相連的“形象”，更加精美而恰當的表現了宇宙萬物之間的氣化諧和之運動，並作為中國繪畫的本質特徵而代代傳承延續。

由此，從《洛》圖表現出的顧愷之畫風中，我們可以清晰看到這種筆法（筆墨體系）、形（造型體系）在山水草創時期的印痕。正是連晉人的“清淡析理”之間也在探求宇宙間的最深哲理，也使晉人不斷地調整著自身心性的觀照。

三、平鋪式構圖與循環往復的時空觀的體、用表達

在構圖上對晉人山水性描繪最有直接啟發意義的就是：河北安平縣東漢熹平5年《君車出行》墓壁畫一類。同樣此畫也是對戰國“燕樂狩獵水陸攻戰壺”一

類青銅的環形構圖的再次修正，是將其“平展”後的重新認定與傳承發展。



東漢《君車出行》墓壁畫中的 將戰國《燕樂狩獵水陸攻戰壺》展開後的平鋪空間表達
前、中、後為平鋪空間表達

晉人山水繪畫所表達的終極目標，使晉人自覺地選擇了以前、中、後為基本模式的平鋪式構圖，這種“咫尺千里”構圖審美，正是表達了晉人心中的宇宙譜和氣化之循環往復時空觀的理想追求，更是晉人對三家心性思想碰撞後的“宇宙本體”的體悟：內心與之宇宙萬物氣化的不斷交流、對自然本性、宇宙生命意識的不斷體證的感受。

《洛》圖在此意義上更是一變為長卷，從左至右用山石、樹岸來隔斷，形成貫通又相對獨立的空間，分別描繪《洛》圖時間順序上的內容。

而前、中、後的“人間與天堂”，“現實與理想”的空間描繪正是晉人內心理想化的“氣化空間”，每一層次相互獨立又整體連貫諧和，形成了如此強烈的整體與氣勢，以至於《洛》圖之後的山水手卷，如王詵的《漁村小雪》、《煙江疊嶂》、王希孟《千里江山》等圖都採用了這種同樣的連綿之氣勢而循環往復的空間意識。



《洛》圖中的前中後、循環往復空間



《千》圖中的前中後、循環往復空間同樣表達



《煙江疊嶂》前中後、循環往復空間同樣表達



《漁村小雪》前中後、循環往復空間同樣表達

如此從經營位置上，晉人延續發展了戰國水陸攻戰壺一類的連續性帶狀結構，但一改“鈿飾犀櫛”的圖案化裝飾，將原有的“裝飾帶”上下穿插融為一體，並趨於一定的方向、節奏，形成“氣脈帶”。又虛實結合，使畫面被切割後的空白區域同時形成豐富的“負形”，優雅不失剛強，這種循環往復的四維（三維加至第四維：時間概念）空間氣化概念同樣可以北魏、東、西魏敦煌壁畫中看到。

晉人傳承這種由上古而形成的中國繪畫特有的四維空間，特別是山水繪畫中，作為傳承的本質之一的法則，在歷代繪畫中被不斷修正而成熟運用。其目的正是盡力描繪出：以自性為出發點的自然萬物之鼓動的“氣”之諧和，表達一種自然的音樂化了的意境大美，並將晉人理想中的“千岩競秀，萬壑爭流，草木蒙籠其上，若雲興霞蔚”（顧愷之）、“從山陰道上行，山川自相映發，使人應接不暇。若秋冬之際，尤難為懷”（王獻之）、“非唯使人情開滌，亦絕日月晴朗”

(王司州)對於宇宙天地的心性證悟精確而微妙的“圖形”外顯了,而且這種外顯正是通過“會心處不必在遠。翳然林水,便自有濠濮間想也,覺鳥獸禽魚,自來親人”(簡文帝)的一紙一畫的局限畫面表達了通於浩渺宇宙天地的“玄對”了的“真意”。

也由此,由以上的筆墨體系(墨法還未出現)、造型體系(也因墨法的未出現,只是空勾無皴、無墨)加至“空間處理”已經完成了山水繪畫的基本技法體系(又色彩體系相對獨立),已能支撐起一張完整意義上的山水畫作了。只是這些草創的山水技法體系有待於後人的不斷豐富與發展。

需要指出的是,山水繪畫的技法體系開創從一開始就為帶有人為的、理想的、感悟於宇宙自然諧和氣化的生命意識所外顯的意境大美而服務的,而這意境大美正是古人傳承於上古以來的宇宙人生觀、物物氣化諧和的本質思想,筆線“靈動飛揚”要求就是能充分地表達出宇宙萬物之靈動氣化的萬物本性,並賦予一種筆墨獨立的審美價值。

後來荊浩也是在此意義上而加以豐富與發展了用筆的概念的:“筆者,雖依法則,運轉變通,不質不形,如飛如動”,“不質不形”就是要求不拘泥於物件的外形質地,而表現出宇宙氣化的天機之動;而對物象“形”的“脹鼓鼓”、“肉墩墩”主動塑造,同樣在於深刻地描繪出宇宙物物氣化、物物間的諧和氣化相接的“物形氣化”的感受;再配以“循環往復”式的四維“氣化空間”處理,“真實”而主動地表達出心性感悟、觀照下的“晶瑩幽深”、“得妙物於神會”的“鏡中之遊”,一種“空明意趣”、“意淡雅正”之意境大美。

四、轉粗獷為謹細的畫風與晉人心性的體、用表達

此外,漢末佛教東漸,帶了希臘、波斯、印度佛像風格,特別是繪畫(細密畫)作品的謹細、工整的風格,對晉人修正漢畫的粗獷,轉向精緻和考究的“晉人畫風”的最終確立,是一種積極催化力量。

從克孜爾、克孜爾尕和、庫木吐拉等新疆庫車到拜城一帶的佛教壁畫中,我

們可以看到這種外來藝術風格特徵：濃重的色彩配置，多紋樣、多裝飾花樣、畫面結構繁雜、密集、懂細、工整的壁畫的畫風。



克孜爾壁畫中的濃重色彩、結構繁複、重裝飾性、細密的體證

但也因缺少漢壁畫靈動飛揚、頓挫有力的骨線，從而本質上有別於中國繪畫及其繪畫的終極目標：宇宙氣化的生機表達，而顯得稍有呆滯、缺乏生命力。晉人是取兩家之長而避兩家之短的：吸收希臘、波斯風影響下的印度佛像繪畫中豐富、懂細、安靜的畫面氣氛來修正漢壁畫過於粗獷畫風，又吸收其豐富的畫面結構來充實楚帛畫、漢壁畫過於簡單的畫面穿插。同時，拋卻印度“細密畫”中缺少生動氣韻的裝飾性圖案，延續漢壁畫中的骨法用筆，使氣韻生動的筆法在“靜氣”的“細密”畫風上添加出“內動”生命力量。使其動靜相濟、雄秀相濟，表現了晉畫與宇宙天機之動的深刻體用表達。

自晉人始，中國繪畫一變漢畫粗獷為雄秀相兼、剛柔相濟，這一審美品格一直影響到後來的唐宋山水繪畫創作中的，並作為又一傳承的本質要求之一，代代豐富而發展。

這種“內省”的審美品格一方面，正是老莊哲學對於宇宙之“道、氣、象”的“有、無、虛、實”經心性上的“滌除玄鑿、坐齋”後而“味”到宇宙天地萬物之“妙”，在晉人人格與繪畫上的具體反映。如同上文所說：老莊式的宇宙諧和氣化思想消融了一切人為的對立概念：陰陽、靜動、主客、感思、虛實、有無；樂悲、剛柔、形神、師心與師物、情與景、通通可以氣化諧和一樣，後世影響下的文學藝術之中，一切關於藝術的對立的輕重、大小、方圓、曲折、短長、疾

徐、哀樂、剛柔、速遲、高下、出入、周疏、等等均可以相濟相溶、對立統一；老莊指出物物連結在虛處，虛處在於妙處，微妙處更在“虛無”、“象罔”、“象外”。而在“人”的要求上，畫者自身之心性修為也必須達到與天地萬物對應的氣之運行，才能使作品具有深邃的宇宙深層的內在生命力。文學藝術最高之美就是追求：陰陽氣化相濟而成和諧大美，其模式正是：人心→自然萬物→宇宙天地的循環往復的“修心”過程。

另一方面，這種“內省”畫格也受到儒家思想一定影響³：儒家認為一切“人事”均應融入在秩序穩定的整體之中，其中萬事萬物雖依一定的格式發生，而形成相對的獨立性（個性），但事事之間都存在的普遍的聯繫（共性），對應於陰陽五行的諧和氣化結構；藝術之“性德”更應該是“君子聽之，以平其心，心平德合”（晏嬰）的“和聲”，因為這種“樂而不淫，哀而不傷、怨而不怒、憂而不困、樂而不荒”之“和”能使人心平和，這種平和中正之“心”重要地影響了國家政治的穩定、人倫道德的穩定，故而“中正和雅、致中和”又是儒家在具體在文學藝術中的自覺要求。

“發乎情止乎禮、溫柔敦厚”正是儒家詩、樂的本質內涵。英雄合一、奇秀相兼、雄淡相溶、剛柔相濟、陰陽相合、陽剛陰柔之合美，壯美優美之兼融、雄深雅健之集一，豪放含蓄之相融，也同樣是對宇宙天地、自然萬物、人心的整體氣化諧和的深理解，並投射在“人事藝術”中的規範，如此形成人心→藝術→政和→社會→自然萬物→天道的儒家式的大和諧大秩序的循環往復。也使之後的晉唐五代兩宋的山上藝術的精神內涵同時統攝在“老莊”、“孔孟”之道中。

五、晉人清淡的設色審美與晉人心性的體、用表達

如此，從晉畫色彩上來講，晉人一方面，深受佛、道玄澹思想及其這種思想下的藝術審美的影響：魏晉般若的“一切有為法，皆是夢幻泡影，如露亦如電，

³ 整個晉人審美雖然多偏于老莊哲學及其藝術審美影響，並在文學藝術上做出了長足進步，但並沒有消亡其對儒家的內在依賴，玄學後期的向秀以及通儒釋道的宗炳等等就一直在調和三家之間的矛盾，融其所長。否則隋唐儒學將不會延續至宋，只是在一定的程度上，隋唐佛學的鼎盛發展一時淹沒了儒學發展的醞釀期。

當作如是觀”、⁴老莊的“五色令人目盲、無為之為、無味之味、恬淡為上、勝而不美”等等思想。加至晉人“虛無、清淡、妙真”的“玄學審美”，使晉人一改漢畫（漢壁畫色彩多用墨、赭石、朱砂、白粉）和西域繪畫的濃重色彩。

另一方面，同樣受到孔孟儒家“中正和雅致中和”等思想影響，別具一格，開一路設色清雅、意味幽長、“哀、明、和、雅”設色審美。這種晉人設色審美對唐二李的金碧、青綠山水發展、兩宋山水的稍賦淡彩，元、明、清之淺絳山水的設色審美、品評產生了巨大的影響。

如此完成了中國山水繪畫的本質意境、技法圖式的關鍵歷史轉折：一種由自性而發的反映宇宙諧和氣化之“真性”，並由高難度書寫筆線支撐下（筆）的精緻考究（謹細風格）的氣之生動的“物形”的塑造（形）、經得起反復推敲佈局（空間）的賦色清淡（設色）的山水繪畫圖式體系。



《洛神賦》中深受三家心性內涵影響的清淡設色審美

以上 5 點粗略地分析了晉人首創山水的本質特點，一方面從總體上來講，山水技法圖式歸於山水意境大美的表現，山水意境大美歸於心性的觀照；另一方面，山水繪畫的“隨緣”而出，其技法圖式開創也有著繪畫自身的發展規律。通過“細讀”我們可以看到《洛》圖具體在技法特徵上的傳承與發展。而《洛》圖中最具山水符號化的，莫過於樹石、雲水的勾描了。

其樹木描繪手法一變漢畫中的單一裝飾，多達 5 類：1) 為夾葉柳樹。2) 銀

⁴《金剛經》句。參見 1998 年央視大型系列視頻《和諧拯救危機》。

杏葉式。3) 花頭式一。4) 花頭式二。5) 蒲公英式。⁵



夾葉柳樹



銀杏葉式



花頭式(一)



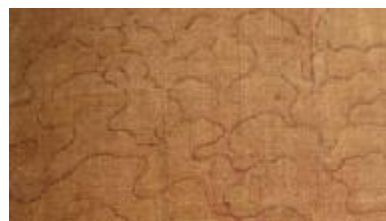
花頭式(二)



蒲公英式

畫面以1)、2)式為主、輔以5)式，穿插在整幅長卷之中，又以3)、4)式點綴其間；筆法精緻細微：用幾乎等同於人物粗細的線條，一呼一吸用綿長而抑揚頓挫筆法勾勒出樹木，又內含靈動飛揚之勢，表達了樹木的內在生命力；在出枝轉折處自然“分筆”，在統一的粗細筆線下又時時不經意流露出自然微妙的變化。

筆線的運用是如此的精妙，至今還是讓人歎為觀止！正是顧愷之“運思精微，襟靈莫測”，對山水自然中的物物氣化生動而諧和的“遷想妙得”、“以形寫神”；也正是“雖寄跡翰墨，其神氣飄然在煙霄之上，不可以圖畫問求”的晉人“任情恣性”人格外化：樹樹之間以氣貫連，或揖或背，或承或讓，或挑或剔，充滿氣之運勢和氣化的生命運動。



樹樹之間、雲氣之間都以氣貫連，或揖或背，或承或讓，或挑或剔，充滿氣之運勢和氣化的生命運動。

⁵ 此均為本人所理解。

晉人“清淡析理”的繪畫終極目的、物物間氣化而的“形神兼備”在《洛》圖中展現的惟妙惟肖，整幅畫面吐納出清瑩之氣息，樹樹之間又宛如緩緩相動……一派安閒、舒適、“簡約玄澹，超然絕俗”諧和氣化之天地氣象的意境之美。宗白華講：“這種幽深、清淡無味的玄遠的自然美感、哲學思想正是表達了晉人對宇宙諧和氣化的質樸之美的“微妙玄通”。具體在藝術作品中，“乃能表裡澄澈，一片空明，建立最高的晶瑩的美的意境，創立一個玉潔冰清，宇宙般幽深的山水靈境”，⁶這是晉人的理想之美，更是他們的人格之美。

石的形態更因“物形氣化”的表現而似雍容著的舞蹈，或俯或仰、或顧或盼、舒逸自曠……雲水通過流暢、飛動而矜持的高古遊絲線型緩緩勾出，更似“機迅體輕，與志遷化”游龍般的妙美的舞蹈。



山石的形象塑造充滿了宇宙氣化的“物形氣化”之美，“脹鼓鼓”、“肉墩墩”的形象塑造也直接傳承在之後對唐宋山水繪畫之中。

這種氣化于樹石、雲水、點景的飛動骨線和“物形氣化”的古樸相結合的描寫，使畫面意境獲得的正是宇宙生命的“無聲之樂”的“初發芙蓉”之美，那種居於幽冥，又充滿宇宙天地之間的萬物生靈的天然生機。也正是稍後的宗炳認定的，需要從根本的心性出發來“澄懷”“味對”出宇宙最深微的生命意識，也是王微以“一管之筆”所擬的“太虛之體”的心性表達，也從此的中國山水繪畫藝術毫不猶豫延續著這一本質發展，隨歷代修正而發揚廣大。

六、結論

由此，由晉人對山水的描繪我們可見，晉人即對漢畫進行了本質的傳承與重要的修正，即傳承了漢壁畫中的靈動飛揚的筆線節奏，又一改其過於粗獷的線形

⁶ 參見宗白華. 美學與意境 [M].北京：人民出版社 2009.3：頁 195-205。

與物象造型；即傳承了楚帛畫中的凝煉書寫性筆線，又一改過於纖細線形與物象造型；即傳承了漢畫中的本質空間意識，又一改其過於單調圖案化（非裝飾性）排列；即傳承佛學東漸帶來的“細密”謹慎的精緻，又一改其板結、少有中土都有的豐富變化的書寫筆線；即傳承了漢畫與西域的色彩，又與一改提煉為晉人獨有的色彩審美，使晉人劃時代的創就了對山水描繪獨有的書寫性筆墨體系（少變化的墨法）、“物形氣化”造型體系、四維空間意識、設色審美與工藝（非漢畫與西域的勾線平塗，而是層層渲染）等等一系列的山水技法圖式體系雛形，又能直接對應于晉人“技近乎道”、“澄懷臥遊”、“氣韻生動”、“以一管之筆擬太虛之體”的精神理想，並藉以山水描繪表達出對宇宙人生的終極關懷。

同時也對之後的隋唐五代兩宋山水繪畫之本質精神、山水造景與意境、與之對應的繁複技法圖式體系的最終確立等等建立出一個基本軌跡，使隋唐五代兩宋能在晉人山水描繪的基本軌跡上做出進一步本質的傳承與發展。