

龔鵬程
主編

古典詩歌研究彙刊



鵬程

花木蘭文化出版社 出版





古典詩歌研究彙刊

第六輯

龔鵬程 主編

第 5 冊

六朝山水詩畫美學研究（下）

施筱雲 著

國家圖書館出版品預行編目資料

六朝山水詩畫美學研究（下）／施筱雲 著 — 初版 — 台北縣
永和市：花木蘭文化出版社，2009〔民98〕

目 6+190 面：17×24 公分

（古典詩歌研究彙刊 第六輯：第5冊）

ISBN 978-986-6449-56-7（精裝）

1. 山水詩 2. 山水畫 3. 詩評 4. 畫論 5. 美學
6. 六朝文學

820.9103

98013864

ISBN - 978-986-6449-56-7



9 789866 449567

古典詩歌研究彙刊

第六輯 第五冊

ISBN：978-986-6449-56-7

六朝山水詩畫美學研究（下）

作 者 施筱雲

主 編 龔鵬程

總編輯 杜潔祥

出 版 花木蘭文化出版社

發 行 所 花木蘭文化出版社

發 行 人 高小娟

聯絡地址 台北縣永和中正路五九五號七樓之三

電話：02-2923-1455／傳真：02-2923-1452

網 址 <http://www.huamulan.tw> 信箱 sut81518@ms59.hinet.net

印 刷 普羅文化出版廣告事業

初 版 2009年9月

定 價 第六輯 25冊（精裝）新台幣 35,000 元

版權所有・請勿翻印

新學
社
PDG

六朝山水詩畫美學研究（下）

施筱雲 著



目

次

上 冊

第一章 緒 論	1
第一節 研究動機	1
第二節 文獻檢討	4
第三節 研究範圍	7
第四節 研究方法	9
第二章 六朝山水美學的開展	13
第一節 六朝美學開展的時代背景	14
一、前代遺緒	14
(一) 政治的昏暗	15
(二) 經學之浸衰	18
二、思想宗教之啓沃	20
(一) 老莊思想的影響	21
(二) 佛教思想的影響	22
(三) 道教信仰的影響	24
(四) 玄學清談的影響	26
三、批判精神與人文自覺的興起	30
(一) 批判精神的興起	31
(二) 人文自覺的提升	34

第二節 六朝山水美學的時空因素	38
一、歷史變動因素	40
(一) 動亂虛無的人生感慨	40
(二) 制度改變的遊宦機會	45
二、地理景觀因素	48
(一) 北地原野之豪健	49
(二) 洛浦故土之懷思	51
(三) 江南風物之鑑賞	53
三、文化生活因素	57
(一) 清談佛老	58
(二) 縱情山水	60
(三) 爲文造情	62
第三節 山水與人文的交會	63
一、行吟寄託	65
二、賞遊記錄	67
三、隱者樂園	69
四、心靈漂泊	73
五、鉤沉玄理	78
第三章 文學詩歌中之山水	81
第一節 寓目美學——由品人至品物	84
一、魏晉風度——《世說新語》的人物品鑑	85
(一) 魏晉人的面貌之美	86
(二) 魏晉人的風神之美	88
(三) 魏晉人的德性之美	90
(四) 魏晉人的品鑑美學	93
二、人物相擬——由巧語見美學	97
(一) 以物象之美比擬人物	98
(二) 以山水之美烘托人物	101
(三) 山水與人格同化	103
三、寓目寫心——寓目美學的開啓	107
(一) 形色照面的視覺評斷	109
(二) 由寓目到感心	112

(三) 寓目美學的興起·····	114
第二節 山水清音——山水中見品性，人品中放 天真·····	119
一、神仙之鄉——遊仙、玄言、參佛的啓發·····	121
(一) 理性自覺的哲學高度·····	122
(二) 安放心靈的人生企圖·····	127
(三) 感性審美的藝術表現·····	130
(四) 莊老告退而山水方滋·····	134
二、與道逍遙——人格與山林的對話·····	137
(一) 安身立命的追求·····	138
(二) 美感經驗的開拓·····	142
(三) 微觀宏觀的並存·····	148
三、人化自然——投射情志的山水·····	152
(一) 抒鬱憤·····	153
(二) 遣悲懷·····	155
(三) 寄離苦·····	156
(四) 詠慷慨·····	157
(五) 寄孤寂·····	159
(六) 樂天命·····	161
(七) 論詩文·····	163
第三節 神與物遊——才性並風雲捲舒·····	166
一、靈思飛動的山水意象·····	167
(一) 直覺性之意象·····	168
(二) 突發性之意象·····	170
(三) 超時空之意象·····	171
二、壯思開闊的宇宙天地·····	173
(一) 筆觸之壯濶·····	173
(二) 胸次之壯濶·····	174
三、悲思回蕩的曲山迂水·····	175
(一) 解憂之遊憩·····	176
(二) 憂苦之寄託·····	177
(三) 苦悶之隱喻·····	178
四、才思洋溢的自然掇拾·····	179
(一) 以物喻神之精·····	180

(二) 神思入景之深	180
(三) 神思融景之妙	181
第四節 模山範水——摹象寫意而至情景交融	182
一、山水起興的情志寄託	184
(一) 以山水引仙心	184
(二) 以山水引玄趣	185
(三) 以山水寄感慨	187
二、聲色大開的山水描寫	188
(一) 窮力追新之辭	189
(二) 儷采百字之偶	191
(三) 奇巧創新之變	194
三、精細雕琢的客觀寫景	197
(一) 窮形盡相，巧構形似	198
(二) 因方借巧，即勢會奇	203
(三) 游心竄句，鎔裁警策	207
四、情景交融的主觀寄情	211
(一) 主動感應，情景相附	212
(二) 被動起興，情隨物遷	215
(三) 入興貴閑，心物徘徊	217

下 冊

第四章 藝術理論中之山水	221
第一節 含道應物——以聖心觀照自然	227
一、自由精神的追求	228
(一) 遷想妙得	229
(二) 逍遙境界	231
(三) 理入影迹	234
二、由略轉精的表現	236
(一) 立體透視的表達	236
(二) 線的運用	238
(三) 色彩的渾化	240
三、人意天意的呼應	242
(一) 傳神寫照——顧愷之	243
(二) 澄懷味象——宗炳	246

(三) 易象同體——王微	248
(四) 氣韻生動——謝赫	251
第二節 以形媚道——以美姿呈現道體	255
一、以形寫神與以形寫形	257
(一) 以形寫神	258
(二) 以形寫形	262
(三) 形神符應	264
二、應物象形與應目會心	268
(一) 山水畫與山水景象之對應	269
(二) 作畫者與山水景象之對應	270
(三) 山水畫與山水神理之對應	273
三、傳移模寫與明神降之	275
(一) 寫生留迹	276
(二) 移情山水	277
(三) 融靈於畫	279
第三節 心師造化——以主體融通山水	282
一、主客交融	283
(一) 意趣兼具的客體	283
(二) 學窮性表的主體	284
(三) 主客交融的經驗	286
二、立象於胸	288
(一) 以情融景之寫真方式	289
(二) 意在筆先之寫心法門	290
三、凝氣怡神	292
(一) 逍遙暢神的臥遊賞會	292
(二) 筆妙墨精的情理密附	295
第五章 山水詩畫之情理會通與激盪	299
第一節 詩歌繪畫之情理會通	302
一、意與象	302
(一) 創作過程中的形象思維	303
(二) 創作過程中的抽象思維	308
二、形與神	316
(一) 神與物遊的動態作用	317
(二) 寄形出神的靜態象徵	320

(三) 形神之間的對應融合	325
三、情與韻	332
(一) 托物言情，韻在其中	333
(二) 意象情趣，相融渾化	336
(三) 依情待實，立品養興	340
第二節 詩歌繪畫之情理激盪	344
一、虛與實	345
(一) 意義功能的虛實	345
(二) 題材內容的虛實	348
(三) 藝術表現的虛實	350
二、簡與麗	354
(一) 雕采綢麗，新變代雄	357
(二) 去博返約，和諧淡泊	360
三、圖像與文字	365
(一) 文字存形	366
(二) 繪畫宣物	369
第六章 結 論	373
第一節 六朝山水詩畫發展的突破	374
一、寫實的突破	374
二、理論的啓蒙	375
三、形上的追求	376
第二節 文藝美學質變的意義	377
一、文藝指向的轉折	377
二、文字圖像的互滲	379
三、心靈美境的交感	380
四、山水位階的重整	381
五、山水美學的起點	382
參考文獻	385
附表：論文相關文士生卒年表及相關資料	399
附 圖	405

第四章 藝術理論中之山水

讀六朝山水詩可覽賞江南山水，亦可品味詩人生命情調。而讀六朝畫論則更能體會六朝是個藝術氣質濃厚的時代，之所以有這樣的藝術氛圍，來自三項因素：儒道思想的綜合體現、知識份子的參與、國運不祚。

六朝是傳統儒家道德規範崩解的時代，仁義、禮教不是被利用為統治者的工具，就是文士視作人性的包袱。道家思想乘勢興起，雖非原始老莊面目，但那種追求自由，往自然山林尋慰藉的逍遙生活態度，使文人精神得到出口。藝術在這樣的環境下，竟衝破傳統的樊籬，逐漸取得了獨立的地位。

其實傳統儒家所建立的倫理秩序和道德觀裡，並不容許繪畫獨立。孔子說「據於道、志於德、依於仁、遊於藝」，〔註1〕藝的位置是擺在道德仁義之後，在「道」的大旗領軍之下，繪畫才有可依附的地位。雖說藝事仍不失為道，但畢竟是小道，致遠恐泥，既不能揄揚大義，又不能勦力上國，流惠下民，只能抒胸中之逸氣，極視聽之娛樂，所以，藝的地位被定為「遊」的性質。繪畫既是茶餘飯後無須拘謹的閒事，在講究禮樂的儒家思想主導下，文人要堂而皇之地遊於藝，就

〔註1〕《十三經注疏·論語·述而》台北：藝文印書館1993年9月十二刷，頁60。

要畫以載道，如此才有文人表現繪畫才情的空間。六朝以前是以畫來解釋現象呈現道，而非以道弘揚繪畫價值。因此，繪畫對道是亦步亦趨。

然而，隨著儒家禮樂的崩解，道家思想的抬頭，更使得繪畫被當作逍遙逸事。《莊子·田子方》敘述宋元君稱讚一「後至，儻儻然不趨，受揖不拜，解衣般礴裸」〔註2〕的畫工是真畫者，心無旁騖，全神貫注，全不受外物拘束，說明了藝術家要在精神上得到絕對的自由，連世俗的虛文禮儀都可丟棄。繪畫的獨立價值要如此才得提升。徐復觀《中國藝術精神·魏晉玄學與山水畫的興起》云：「中國以山水畫為中心的自然畫，乃是玄學中的莊學的產物。不能了解到這一點，便不能把握到中國以繪畫為中心的藝術的基本性格。」〔註3〕所以莊學性格的藝術理想在六朝時才真正體現。徐復觀又云：

我國文學源於五經。這是與政治、社會、人生，密切結合的帶有實用性很強地大傳統。因此，莊學思想，在文學上雖曾落實於山水田園之上，但依然只能成為文學的一支流；而文學中的山水田園，依然會帶有濃厚地人文氣息。這對莊學而言，還超越得不純不淨。莊學的純淨之姿，只能在以山水為主的自然畫中呈現。〔註4〕

所以山水文學是雜糅著儒家的人文氣息和道家的自然追求，只有在繪畫藝術中，山水美學才得到了自由的發揮。後世山水畫會成為繪畫主流，完全是從「遊於藝」這一觀念發展而來。道家追求逍遙，在山林中最能達到此境界，山水畫故能成為文人畫的最大宗。六朝先期繪畫仍以人物畫為主，如藏於大英博物館傳為唐人複製的顧愷之〈女史箴圖〉（附圖三），那種「圖以載道」的作品被視作主流，隨著道家思想

〔註2〕黃錦鉉《莊子讀本》台北：三民書局2001年5月初版十六刷，頁277。

〔註3〕徐復觀《中國藝術精神·魏晉玄學與山水畫的興起》台北：台灣學生書局1998年5月初版十二刷，頁236。

〔註4〕徐復觀《中國藝術精神·魏晉玄學與山水畫的興起》台北：台灣學生書局1998年5月初版十二刷，頁230。

的蓬勃發展，在逍遙遊的追求中，也產生了宗炳爲「臥遊」而圖繪的山水畫。可以說六朝的繪畫藝術把儒家「遊於藝」和道家「逍遙遊」作了綜合體現。所以陳傳席《中國繪畫理論史·緒論》云：

孔子的藝術思想猶如鐵軌，規定了藝術發展的方向；莊子的藝術思想猶如車輪，正好卡在這個車軌上，奔馳的方向都是一致的。〔註5〕

綜觀，形成這一時期繪畫藝術的風尚的因素有三：

一、思想

這時期除了新興異化的老莊、崩落了的儒家外，還有新興的佛教、未開化的蠻胡，也都成爲藝術創作心靈的滋養，使得繪畫題材或者繪畫理論，蔚成前所未有的豐富奇觀。藝術題材方面，產生了宮殿、墓室、壁畫、石窟寺、佛廟、佛像等等的新興藝術形式；繪畫理論上，形與神、道與藝、心與自然的關係等，均被一一提出，這些繪畫理論前所未有地把繪畫與道的關係緊密結合起來。

二、文人參與

使六朝繪畫藝術形成超越前代成就的原因，是知識份子的參與。知識份子專業畫家登上了歷史舞台，如顧愷之、陸探微、張僧繇等，他們以其卓越的創作力，開啓了新的眼界、新的技巧，如顧愷之精細的遊絲描法、陸探微受王右軍一筆書的啓發所開創的一筆畫，張僧繇吸收西域畫風而引進的沒骨皴等等。魏晉時期各類專業化藝術家大量出現，影響所及，一方面專業技術更精緻的提高，另一方面，從事藝術工作的人從工匠逐漸轉移到文人身上，於是藝術工作者在社會上有了被承認肯定的地位。〔註6〕這些文人有了寄情的新媒體，就不斷深化研究這一媒體的藝術表現，於是繪畫藝術提升了地位價值，開拓了

〔註5〕 陳傳席《中國繪畫理論史·緒論》台北：三民書局 2004 年 7 月二版一刷，頁 3。

〔註6〕 參蔣勳《美的沈思·唯美的時代——魏晉名士風流》台北：雄獅圖書股份有限公司 2004 年 1 月一版二刷，頁 63。

新的領域。張光福《中國美術史·魏晉南北朝時期的美術》云：

他們與秦漢時期的藝術家不同，不再專注現實本身，而開始探索新的領域，例如山水畫作為一種獨立科目，有利於尋求新意境的表現方式，同時分立科目，有利於各種繪畫體裁的藝術性得到提高，他們在繪畫領域裡還提出了許多美學問題，促進了繪畫藝術的發展。（註7）

這些知識份子不但提升了繪畫藝術的內涵，而且開發出豐富的繪畫理論和美學議題，顧愷之是六朝重要畫家，也是畫史上第一個畫論家，在此之前也有畫論的出現，如《莊子》、《韓非子》、《淮南子》等，但都是不成熟的片段敘述，中國真正繪畫理論，乃由顧愷之首開其端。在顧愷之畫論基礎上，更多文人參與了繪畫理論的深化，愈發展愈為精闢豐富，甚至與文學理論相呼應，成為傳統美學中的重要命題。

三、國運不祚

六朝繪畫由人物畫而發展出山水畫，而畫論針對人物畫而轉向山水畫，也奠定中國山水畫的獨立基礎，其成就可觀。張桐瑀《100位中國畫家及其作品·展子虔——山水畫的奠基人》論山水畫與國運的關係云：

太平盛世會為人物畫的發展帶來機遇；個體生命的坎坷，會造就寫意花鳥畫大師；而國運不祚，卻是山水畫的時節。魏晉南北朝，國運不濟，文人們仕途受阻，情懷寄望山林，山水畫萌芽並發展出雛形的「水墨山水」和成熟的「青綠山水」畫。（註8）

這番理論，恰印證了為什麼政局動盪的六朝會有精闢的畫論出現，也說明了為什麼積弱不振的宋代會有輝煌的山水畫作產生。亂世中士人對山水寄情的渴望，使得山水在畫中逐漸有了分量，終而形成畫幅的

〔註7〕張光福《中國美術史·魏晉南北朝時期的美術》台北：華正書局有限公司1986年5月初版，頁176。

〔註8〕張桐瑀《100位中國畫家及其作品·展子虔——山水畫的奠基人》台北：高談文化事業公司2006年3月初版三刷，頁62。

主角。

六朝時代山水畫開始擺脫人物畫的附庸背景地位，而開始獨立發展。先是東晉顧愷之的〈洛神賦圖〉，在題材上出現了豐富的整體性山水畫面，雖然還不脫陪襯的地位，但佈局上形成了與人物分庭抗禮之勢，人物與山水的融合與畫面的協調，已為山水獨立做好了準備。後出現了宗炳、王微等專業山水畫家，雖然至今沒有完整的山水畫發現，但畫論成熟精闢，儒家所談的「靈、明」，道家強調的「虛、靜」等藝術根源都有所涉及，且一直成為後世畫論發展的基礎。張俊傑《山水繪畫思想之發展·中國山水繪畫藝術思想之根源》云：

在中國文化思想，尤其山水繪畫藝術思想中，它具備著虛、靜、靈、明、愛、生等性質。這些性質，就是山水藝術思想的根源，亦是世界一切藝術的根源。〔註9〕

整個中國繪畫史及繪畫理論史正是在此基礎上，遵循自身的規律和特點，一步步由初級到高級、由粗陋到精緻、由簡單到複雜發展起來的。傅抱石〈中國山水畫論〉云：「余以為，所謂一切智識，不過一切作品以前或以後之事，絕非當時之事也。」〔註10〕六朝的山水畫與山水畫論並未同步發展，畫論在畫作出現前已成熟了，當畫論家已對藝術技巧中的用筆、色彩和藝術核心中的神氣、形、神問題作深入討論時，畫作卻未能到達等同的境界。

鄭午昌〈中國畫之認識〉云：

就學畫進程而論我國畫之造詣，綜觀中西繪畫，而尋其演進之次序，可分為四程：第一程漫塗，第二程形似，第三程工巧，第四程神化。〔註11〕

神化是繪畫之最高境界，六朝畫論在形神方面已有相當深入的論題，

〔註9〕張俊傑《山水繪畫思想之發展·中國山水繪畫藝術思想之根源》台北：國立歷史博物館2005年9月，頁15。

〔註10〕傅抱石〈中國山水畫論〉載何懷碩主編《近代中國美術論集》台北：藝術家出版社1991年6月，頁6。

〔註11〕鄭午昌〈中國畫之認識〉載何懷碩主編《近代中國美術論集》台北：藝術家出版社，1991年6月，頁72。

然而在畫作中，我們只看到如〈洛神賦圖〉作為襯景的山水，現在能見到真正的山水畫最早是隋代展子虔（約 550～604）的〈遊春圖〉（附圖二），無論形神意境，都已臻成熟，而從〈洛神賦圖〉到〈遊春圖〉中間是怎樣一個過程？鄭午昌云：

謝氏（謝赫）雖以六法為我國畫學之公例，并以氣韻生動為極則，然其時因受佛教美術之影響，除少數士大夫繼續由第三程而第四程努力前進，其大多數之畫士，則依然受宗教支配，從事摹寫宗教的古典人物畫；且盛行極工巧之臺閣畫。〔註12〕

認為六朝大部分的畫家仍停留在「形似」、「工巧」的層次而已。這是由今日所能見到的畫作認定，但若從展子虔的〈遊春圖〉判斷，無論形神意境，都早已超越「形似」、「工巧」的層次，已發展到「神化」的第四程。在〈遊春圖〉之前或應有其他成熟傑出的山水畫作，只是未被發現而已。

故研究六朝繪畫，重點應在畫論，研究六朝山水畫，重點更應在畫論，因為六朝畫論不僅影響了爾後千餘年的中國繪畫主流，也對文學、美學、哲學產生重大的啟發作用。

六朝著名畫論家有顧愷之、宗炳、王微、謝赫、蕭繹（508～554）、姚最（537？～603）等等，除了梁元帝蕭繹〈山水松石格〉不似其人風格，值得存疑外，〔註13〕其餘數家由重視形而至神，乃至情理兼備的理路清晰可見。故本章先由「道」這一涵融所有藝術核心的主題切入「含道暎物」之論題，以繪畫藝術發生的聖心源頭為引，之後即以「以形媚道」、「形神符應」探討六朝山水畫如何從從視覺上的形引發至神的層次，末節以「心師造化」之論題，探討創作者的心神與大自然造化間的微妙關係，以貫串六朝山水畫論發展的脈絡。

〔註12〕鄭午昌〈中國畫之認識〉載何懷碩主編《近代中國美術論集》台北：藝術家出版社 1991 年 6 月，頁 80。

〔註13〕目前能見到載有〈山水松石格〉文章的較早版本，是明代王綬《書畫傳習錄》。但王本認為此文乃「托名贗作，所勿計也。」