

入蜀方知畫意濃

中國繪畫史上的蜀地山水研究

青城山中
生雨林密
香滿得
國而歸
賓仁

李明 著



四川大學出版社

本书为2015年四川省社会科学规划重点项目结项成果
项目批准号：SCI15A015

入蜀方知畫意濃
中國繪畫史上的蜀地山水研究

段七丁署



李明 著

RUSHU FANGZHI HUAYINONG
ZHONGGUO HUIHUASHI SHANG DE SHUDI SHANSHUI YANJIU



四川大学出版社

责任编辑:谢正强
责任校对:郭鸿玲 袁捷
封面设计:黄婷婷 墨创文化
责任印制:王炜

图书在版编目(CIP)数据

入蜀方知画意浓:中国绘画史上的蜀地山水研究 /
李明著. —成都:四川大学出版社, 2018. 5
ISBN 978-7-5690-1794-6

I. ①入… II. ①李… III. ①山水画—绘画评论—中国—现代 IV. ①J212.052

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2018) 第 096682 号

书名 入蜀方知画意浓:中国绘画史上的蜀地山水研究

著者 李明
出版 四川大学出版社
地址 成都市一环路南一段 24 号 (610065)
发行 四川大学出版社
书号 ISBN 978-7-5690-1794-6
印刷 四川盛图彩色印刷有限公司
成品尺寸 185 mm×260 mm
印张 14.75
字数 230 千字
版次 2018 年 6 月第 1 版
印次 2018 年 6 月第 1 次印刷
定价 120.00 元



版权所有◆侵权必究

◆读者邮购本书,请与本社发行科联系。
电话:(028)85408408/(028)85401670/
(028)85408023 邮政编码:610065
◆本社图书如有印装质量问题,请
寄回出版社调换。
◆网址:<http://www.scupress.net>

穿越时空的探微与审视

黄宗贤

李明与我是同事，是一位在中国美术史，特别是明清绘画史研究方面颇有建树的新一代学者。他的新作《入蜀方知画意浓：中国绘画史上的蜀地山水研究》已经杀青，即将出版。在此，就他的这部书稿和他的相关研究，谈一点自己的感想。

中国美术史的研究这些年来取得了很大的进展，无论在研究的对象、范畴，还是方法上都比以前有了很大的拓展和转化。但是，中国美术的区域史、专门史和美术的地域性问题研究依然显得薄弱。中国美术史研究的整体性推进，在很大程度上依赖于区域史、专门史以及个案研究的深化与突破。李明《入蜀方知画意浓：中国绘画史上的蜀地山水研究》是近年来一项值得关注的区域史、专门史研究的新成果。该成果的辑稿出版，不仅对于中国山水画史的研究有重要的拓展价值，而且必然会为推进巴蜀山水画的发展提供重要的学理支撑。

四川在多数历史时期，都是文化艺术最为发达的地区之一。先秦时期三星堆、金沙的青铜艺术，汉代的画像砖与雕刻，唐宋的石窟与绘画艺术都在中国美术史上具有举足轻重的地位。特别是唐末五代及以后一段时间大批中原艺术名流入川与本土艺术家的融合，西蜀画院的兴办，蜀地成为文化艺术最为昌盛之地，产生了腾昌祐、刁光胤、黄筌、梁令瓚、石恪、文同、苏轼等一大批彪炳千古的人物，他们铸就了巴蜀美术

史的辉煌。历史进入 20 世纪后，由于特定的时代语境和这种语境下中国文化艺术空间格局的变化，四川美术又进入自五代两宋之后一个辉煌时期。一部 20 世纪四川美术史，不仅折射出整个中国艺术风云变幻的历史，而且在许多时期，四川在整个中国美术界具有引领性的作用与价值。

四川在中国山水画史上，也有举足轻重的地位。千百年来，蜀地成为许多中国山水画家心中的“圣地”。蜀地山水集雄、奇、秀、幽于一体，其自然山川的多样性为蜀地或入蜀的画家们提供了取之不尽、丰富多样的创作源泉和生生不息的创作灵性。不同时代的画家在这种丰富性中有了更多的切合自我审美趣味的自由选择，他们不会拥挤到具有同样风貌的自然资源中去采集，不会以一种单一的视向来审视蜀水巴山，画家完全可以凭借自我之心性与山川自然对话，将自我的情感注入不同风貌的山水树石中，达到心与物的迹化而产生一种既能折射自然风情又能彰显自我的审美意象。峨眉青城的优雅、剑门山峰的险峻、蜀南丘陵的氤氲、川江山峡的多姿、川西高原的雄浑，使中国山水画的历史长廊异彩生辉。表现对象的丰富性必然孕育出审美趣味的多样性，蜀地为山水画家们在表现对象的选择上有了更多的可能性，自然也就少了同质化、趋同性。丰富性、多样性与差异性，从来都应该是更为合理的艺术生态。因趋同性不强，而难以获得一个“画派”之名，这恰是巴蜀画坛的幸事。“入蜀方知画意浓”，对入蜀的画家而言，四川的自然山川是他们释放激情与灵感的“诗和远方”，对于蜀地本土的画家而言，四川的自然山川是陶养灵性的故土，是安放身体与精神的家园，是得天独厚的滋养艺术生命的土壤。千百年来，多少艺术家用笔墨来抒发与蜀地山川相拥的激情和这特定空间中获得的的情感体验与超越的精神。这些山水画作的艺术风格或宏阔隽永，或温润华滋，或空灵幽远，或优雅含蓄，黄筌温雅隽永的气质，东波雄放豪迈的气度，文同率意灵动的风范，大千苍俊潇洒的品性，穿过历史的烟云，弥漫荡漾于中国山水艺术的世界里。

蜀地之于中国山水画家心目中的地位，蜀地对于中国山水画史构建的重要性不必在此赘述。然而长期以来，对这一问题的研究恰恰没有在学界引起足够的重视，人们急于呼唤打造“巴蜀画派”，却对蜀地之于中

国山水画史的方位与价值很少从学理的角度进行富有深度的探讨。近年来，李明博士为了弥补学术研究的空白，更出自于一种热爱之情，潜心于蜀地与中国山水画相关问题研究，发表了系列文章，撰写了《蜀地山水画相关创作活动年表》，在此基础上完成了《入蜀方知画意浓：中国绘画史上的蜀地山水研究》的书稿，这是研究蜀地与中国山水画发展关系的最新研究成果，也是中国山水画研究的一项重要成果。

《入蜀方知画意浓：中国绘画史上的蜀地山水研究》一书，在充分吸取前人相关研究成果的基础上，采取历史学、文献学和艺术社会文化学与艺术风格学相结合的方法，以历时性和共时性的双重维度，全方位地梳理了蜀地山水画发展的历史脉络，发展进程，分析并阐述了蜀地山水画在整个中国山水画历史流变中的地位与作用。在此基础上对蜀地山水画的文化意义与艺术内涵进行了解析。该书不是简单地从区域艺术史的角度勾画关于蜀地山水画的时间序列和画家谱系，而是把蜀地山水画放到整个中国山水画史，甚至整个中国艺术史的整体框架中来观察审视，从而确立蜀地山水画在中国美术史上的独特地位，为整体把握中国美术史的脉络和流变提供了一个切入点和一种新的视向。如在书稿中，作者认为蜀地山水是唐代山水之变的关键因素，吴道子、李思训、李昭道父子及王维等或因受蜀地山水的实际惠泽，或因对蜀地山水的文化想象，蜀地山水意象更多出现在山水画的图像世界里。有的山水画家因有感于蜀地自然山川的独特风貌而使画风和图式发生了重要变化，从而改变了中国山水画发展的轨迹。对于唐宋之后包括山水画在内的四川美术的发展，学术界一般都不怎么看好，因为随着政治文化重心的转移，在相当长的时期内，四川在艺术的总体格局中沦为“边缘”状态，值得谈论的人物和话题不多。但是，李明认为，元明清蜀地画坛陷入沉寂期，却又是蜀地山水画艺术内涵的升华期。因为在李明看来，“边缘化”的蜀地画家在取法蜀地山水“玲珑峭”的同时，更注重其文化性，从历史典故和山水诗中吸取灵感，出现了包含蜀地山水的“乾坤四大景”“蜀地诗意山水”“蜀中山水精粹”等新的艺术现象。

当然，李明书稿还是把浓墨重彩的一笔放到了近现代，特别是抗战

时期。全面抗战爆发后，中华民族再一次“衣冠西渡”，中国政治文化艺术的重心西移，中国美术的空间格局发生了巨大变化。四川再次成为中国文化艺术力量最重要的汇聚地。中国现代绘画史上重要的山水画家，如黄宾虹、傅抱石、黄君璧、陆俨少、关山月、李可染等迁徙至蜀地，蜀地成为名副其实的中国文化与艺术的重心所在。一大批饱受战火之苦的艺术家，不仅在蜀地找到了相对安宁的生活创作环境，更重要的是蜀地的自然山川给异地的艺术家们带来了全新的审美感受，激发了他们的创作灵感和变革的激情。蜀地独特的山水景观成为构建他们新画风最充实的资源。画家们无不走出画室，游青城、峨眉、剑阁、巫峡，无不为大自然的魔力所陶醉。本是蜀人的张大千久居青城，又数次上峨眉，游剑阁，笔耕不辍，创作中仅以青城山为题材的作品就达一千多幅。傅抱石在川八载，走遍长江两岸，也曾游青城山、峨眉山、凌云山、乌尤寺、都江堰等蜀中名胜，嘘吸蜀水灵秀之气，饱餐巴山苍润之色。特别是他寓居于重庆歌乐山麓的金刚坡，秀峰苍木，山石流泉，朝霞暮雨、烟岚云雾，神奇的自然山色慰藉着他的心灵，陶冶着他的性情，激发着他的创作灵感。其山水画以“乱柴”“乱麻”的皴法，以及钩、擦、点、揉、泼墨、烘染多法并用，行笔迅疾，猛扫激刷，墨色酣畅淋漓的风格正是得益于巴山蜀水自然景色的陶养。对传统颇有研究的陆俨少，入蜀出蜀，川江两岸的云山急浪，强烈震撼着他的心灵，启发着他对传统做科学的取舍，并在造化中寻求新的活泼的艺术语言。此后峡江流云、激流险滩一直是他重要的创作母体，而他画山石常用的枯湿浓淡渗合变化的水墨块面和画云水常用的灵动婉转的长线条，生动地表现出了他的川江意象，谁能否认客居蜀地的日子是陆俨少艺术生涯中最重要的驿站？凡此种种，无须在此一一赘述。正如李明所说，这些入蜀艺术家的作品“从不同方面刷新了蜀地山水画的面貌，为推动四川画坛的发展创造了条件”。作为蜀人的李明在此显得低调了，抗战时期蜀地的山水画艺术应该是刷新了中国山水画的面貌，推动了中国画的发展。

李明对新中国以来蜀地中国山水画发展从两个维度做出了评价：一是蜀地在新中国改造山水画的过程中，总是为艺术家源源不断地提供着

创作的资源与灵感;二是蜀地本土的山水画传统传承有序,画坛名家辈出,包括陈子庄、段虚谷、冯建吴、李文信和李琼玖等,都在中国现代美术史上占据了一定的地位。紧接着的段七丁、唐允明、刘朴、管茺桐、李兵、陈航等都以具有蜀地气质的山水画在中国美术界获得了自己的地位。

李明对蜀地山水艺术的考察,并不把眼光局限在“内部观照”上,而是采取一种宽泛的视野,从三星堆、汉画像石等其他艺术上去寻找蜀地山水形象的雏形与流变,也从历代诗歌和魏晋南北朝时期顾恺之、宗炳等人的画论中探寻蜀地山水的文化内涵与象征意义。在李明看来,山水画虽然萌芽于东晋和魏晋南北朝,但是山水艺术形象的出现却要早得多。事实上,在蜀地远古至汉代的器物与画像砖上留下一些弥足珍贵的山水形象,为研究蜀人的山水观与图像积淀提供了多重视向。山水诗向来与山水画有密切的关系,魏晋南北朝是山水画的滥觞期,也是山水诗发展的黄金时期。李明正是基于“山水诗不单早于山水画产生,而且深刻影响到了山水画的题材选择、构思表达以及意境追求”这一认识,从魏晋及历代山水诗中解读山水形象的文化性。在丰富的山水诗中,蜀地山水成为众多山水诗人歌咏的重要对象,这些诗歌“既赋予蜀地山水丰富的文化内涵,也为蜀地山水画的创作提供了厚重的文化积淀”。

李明有长期研习山水画的经历,其本科和硕士学习阶段都聚焦于山水画研究与创作,成为大学教师后又师从中央美术学院美术史论大家薛永年先生,攻读博士学位。其博士论文以及这些年承担的国家级课题和发表的论著大多与中国山水画的历史、理论相关。对于既有较丰富山水画创作实践经验,又经过严谨学术训练和较丰富研究积淀的李明来说,对历史文献的查找、解读与对山水画图式、笔墨分析的结合,理性审视与感性体验的相容、历时性文脉梳理与共时性现象评价、史料运用的详实与理论阐释深度的并重,自然就体现在他的这部书稿之中。

这部书稿的出版,无疑对于蜀地山水画史与山水画文化内涵的研究具有重要的学术价值,对于深化和充实整个中国山水画史与理论的研究也有重要的借鉴意义。打造“巴蜀画派”的口号已提了好多年了,政府与一些社团也为打造这一画派采取了不少的举措。但是离开了学理性的

构建和历史文脉的承传，“画派”的打造最终可能是一厢情愿的结局。其实，目前更应该做的是将巴蜀绘画历史及在不同历史时期内的创获，置入整个中国美术的大格局中来审视，只有这样才能看清蜀地山水艺术的独特意义与方位价值。而李明这部著作的出版，已经体现了这种研究所折射出的理论价值与现实意义。

我们期待在这一研究成果的基础上，李明继续寻幽探微，推出更系统更有深度的学术研究成果。

引言	001
1/ 与蜀地山水相关的文化和图像积淀	004
山水诗与蜀地山水	005
远古至汉代的蜀地山水图像	016
东晋南朝名家与蜀地山水	027
2/ 唐宋的辉煌与元明清的深化	035
文献中的记载	035
《明皇幸蜀图》与《蜀川图》	050
元明清的深化	063
3/ 民国及新中国前三十年的鼎故革新	076
入蜀方知画意浓	077
忽惊神秀在西方	087
其他名家笔下的蜀地山水	097

4/ 蜀地本土画家的多元探索	121
流寓蜀地的吴一峰和岑学恭	121
前辈本土画家的崛起	126
当今蜀地画坛山水名家	141
结论	163
参考资料	165
蜀地山水画相关创作活动年表	173
后记	224

中国绘画的分科意识出现很早，战国时期齐王和韩非（约前 280—约前 233）就有如下对话：“‘画孰最难者？’曰：‘犬马最难。’‘孰最易者？’曰：‘鬼魅最易。’”¹ 这是从技术难易的角度对绘画进行分类。到了北宋，郭若虚《图画见闻志》中有“业于绘画驰名当代者一百四十六人（人物、山水、花鸟、杂画，分为四门）”句，² 基本确立了人物、山水、花鸟的分科方法，沿用至今。山水画有独特的表现对象和创作方法，《历代名画记》记载唐代画家张璪的故事：“初，毕庶子宏擅名于代，一见惊叹之，异其唯用秃毫，或以手摸绢素，因问璪所受。璪曰：‘外师造化，中得心源。’”³ 于是“外师造化，中得心源”就成为山水画家成功的不二法门。“外师造化”当然要观察不同自然山川的形貌特征，郭熙（约 1000—约 1080）在《林泉高致》中写道：“东南之山多奇秀……西北之山多浑厚……嵩山多好溪，华山多好峰，衡山多好别岫，常山多好列岫，泰山特好主峰。天台、武夷、庐霍、雁荡、岷峨、巫峡、天坛、王屋、林庐、武当，皆天下名山巨镇，天地宝藏所出，仙圣窟宅所隐，奇崛神秀，莫可穷其要妙。”⁴ 文中所提到的“岷峨、巫峡”，都位于四川境内。

自先秦以来，四川以蜀为别称，⁵《战国策》中就有“今夫蜀，西僻之

1.（战国）韩非《韩非子·外储说左上》，《文渊阁四库全书·子部·法家类》（影印本）第 242 册，商务印书馆，2005 年，第 237 页。

2.（北宋）郭若虚《图画见闻志》卷 3，卢辅圣主编《中国书画全书》第 1 册，上海书画出版社，1992 年，第 478 页。

3.（唐）张彦远《历代名画记》卷 10，《中国书画全书》第 1 册，第 156 页。

4.（宋）郭熙、郭思《林泉高致》，《中国书画全书》第 1 册，第 498-499 页。

5.参见林向《周原卜辞中的“蜀”——“早期蜀文化”及相关问题》，收入林向《巴蜀考古论集》，四川人民出版社，2004 年，第 1-19 页。

国也”一句。¹蜀地之东为巴地（今重庆全境、四川东部、湖北西部、贵州北部、湖南西北部一带），虽在行政区划上，巴与蜀分分合合，但实属于同一文化圈，关系密切，不可分割。正如《华阳国志》中所论：“蜀之为国，肇于人皇，与巴同囿。”²故本文的蜀地也包含巴地，与陕西、湖北、湖南、贵州、云南、西藏、青海和甘肃八省（区）交界，属亚热带湿润气候区。

蜀地处中国大陆西南腹地，位于地势三大阶梯中的第一阶梯青藏高原和第三阶梯长江中下游平原之间的第二阶梯，跨青藏高原、横断山脉、云贵高原、秦巴山地、四川盆地等几大地貌单元，长江水系贯穿其中，西高东低，高低悬殊的特点非常明显，最高的贡嘎山海拔 7556 米，盆地最低处海拔仅 70 米，地表起伏悬殊之大，全国罕见。蜀地虽处于西南边陲，交通不便，但复杂多变的地形使山水独具魅力，很早就有“峨眉天下秀，青城天下幽。剑门天下险，夔门天下雄”的谚语。自唐代开始，蜀地山水就成为山水画家笔下的重要母题之一，傅抱石（1904—1965）曾以一个美术史家的视角写道：

着眼于山水画的发展史，四川是最可忆念的一个地方。我没有入川以前，只有悬诸想象，现在我想说：“画山水的在四川若没有感动，实在辜负了四川的山水。”我在一幅画中，题过下面一段话：

蜀道山水，既使山水画发达，故唐以来诸家多依为画本。观历代所著录名迹，剑阁栈道之图特多可知也。元季而还，艺人集江淮间，平畴千里，雄奇遂自画面退走，富春虞山，清初已挥发无余，而山水亦开始僵化，胸中丘壑，究有时而穷，识者诟病，岂无因也。昔张瑶星题石溪上人画云：“举天下人言画，几人师诸天地？”瑶星非画家，正以为非画家方能道出此语耳。

我为了职务和家庭的拖累，最有名的青城、峨嵋，还尚未游过，无法为它写照。然而以金刚坡为中心周围数十里我常跑的地方，确是好景

1. 何建章注释《战国策注释》（上），中华书局，1990年，第102页。

2. （晋）常璩著，刘琳校注《华阳国志新校注》卷3，四川大学出版社，2015年，第97页。

说不尽。一草一木、一丘一壑，随处都是画人的粉本。烟笼雾锁，苍茫雄奇，这境界是沉涵于东南的人胸中所没有所不敢有的。¹

为重庆金刚坡美景所触动的不止傅抱石，也有李可染（1907—1989），他在自述中写道：

过去我曾感到西湖的风景好，但要与四川相比起来，却相差很远。《兰亭序》称山阴的风景说“此地有崇山峻岭、茂林修竹”，实际这种景象到处皆是。一天我散步到我居住不远的金刚坡半山腰间，那时正当夕阳西下的时候，我回头一看，山下几十里地的水田，一块块都反射出耀眼的金光，好似一片摔碎的金色的镜子，田边和远处的烟树千层万层，也沐浴在霞光里，令人心胸开阔的惊人奇观，我从来也没有见过这样的图画，从这时起，我便用水彩画起风景来。²

可见蜀地山水在中国山水画史上无疑非常重要，但究竟如何重要？却又并不容易说得清楚，究其原因，主要在于这一问题非常复杂。首先，蜀地山水是一个非常复杂的存在，对此深有体会的陈子庄（1913—1976）认为：“蜀山玲珑巧峭，为难状之境，不明此意，无从下手也。”³其次，时间跨度长达千余年，其间描绘蜀地山水的重要画家多达数十位，鉴于时代风格与个人好尚等诸多原因，画家们横看成岭侧成峰，观念各不相同，创作各有侧重；最为重要的是，其中又必然涉及山水画不同阶段发展演变中的种种矛盾运动，譬如，丘壑与笔墨、造化与心源等。而要深入探讨这一问题，必须从在漫长历史中逐渐形成的与蜀地山水相关的文化和图像积淀开始。

1. 傅抱石《壬午重庆画展自序》，收入承名世编《傅抱石艺术随笔》，上海文艺出版社，2001年，第115~116页。

2. 李松《李可染》，山东画报出版社，2001年，第41页。

3. 陈滞冬编著《石壶论画语要》，广西师范大学出版社，2015年，第194页。

1/ 与蜀地山水相关的文化和图像积淀

南宋邓椿在《画继》中说：“画者，文之极也。”¹指出中国绘画不只具有视觉性，更强调文化性的特点。文化包括许多方面，诗意文化就是其中之一。中国是诗歌大国，诗歌与绘画的相互渗透在唐宋之后尤其明显，对于诗画之间的关系，方闻作了详细阐述：

在理论上说，中国诗画并用，与中国传统概念中“六艺同工”有关。孔子说：“志有之，言以足志、文以足言。不言，谁知其志？言之无文，行而不远。”这就是“诗言志”的出典。诗既可以言志，艺术就可以表达艺术家内心的感情。

在明清时代，典型的诗画家王维，不但是董其昌画史观念中所谓“南宗”的宗主，也是诗学上王士禛所谓“神韵派”的鼻祖。王维兼诗与画的双重角色，却跟西方罗马诗人贺拉斯所说的“诗既如此，尔同然”的观念不同。王维用“兴会神到”的方法来作山水诗与山水画，而开创了文人画派的先河，平行使用诗和画来表达个人的理想和感情。²

1. (宋)邓椿《画继》卷9，《中国书画全书》第2册，第722页。

2. 方闻《文字与图像：中国诗书画之间的关系》，《中国书画》2014年第4期，第5页。

故诗歌无疑是研究中国绘画的一个重要途径，与山水画关系最为密切的当然就是山水诗。回顾历史，山水诗不但早于山水画产生，而且还深刻影响到了山水画的题材选择、构思表达以及意境追求。

山水诗与蜀地山水

就笔者所见，“山水诗”一词最早见于唐代王昌龄（698—756）《诗格》：“欲为山水诗，则张泉石云峰之境，极丽绝秀者，神之于心。处身于境，视境于心，莹然掌中，然后用思。了然境象，故得形似。”¹把“泉石云峰”看成山水的主要表现，虽然早在《诗经》和《楚辞》中就曾提及“泉石云峰”，但无论《采薇》中“昔我往矣，杨柳依依。今我来思，雨雪霏霏”，²还是《九歌》中“袅袅兮秋风，洞庭波兮木叶下”，³都是作为比兴的媒介，并不作为独立的审美对象。汉末建安十二年（207），曹操（155—220）北征乌桓得胜，回师过碣石山，作《观沧海》，⁴诗中提及海水、山岛、草木、秋风乃至日月星汉，被认为是第一首山水诗。魏晋是山水诗发展的黄金时期，究其原因，刘勰（约465—520）在《文心雕龙》中指出：“江左篇制，溺乎玄风，嗤笑徇务之志，崇盛亡机之谈。袁孙已下，虽各有雕采，而辞趣一揆，莫与争雄，所以景纯仙篇，挺拔而为俊矣。宋初文咏，体有因革，庄老告退，而山水方滋。”⁵尽管学术界对于“庄老告退，山水方滋”尚有不同的解读，但山水诗的兴起确与老庄思想流行有关。

东汉末叶以后，政治日益黑暗，阶级矛盾尖锐，宦官与外戚交互倾轧，引起士人不满，希望透过“清议”来力挽危局，结果惨遭迫害，出现了两次“党锢之祸”。黄巾起义被镇压后，天下大乱，军阀混战。以魏代汉

1.（唐）王昌龄著，胡问涛、罗琴校注《王昌龄集编年校注》卷6，巴蜀书社，2000年，第316页。

2.周振甫译注《诗经译注》，中华书局，2002，第226页。

3.董楚平译注《楚辞》，上海古籍出版社，2006，第56页。

4.曹操《观沧海》：“东临碣石，以观沧海。水何澹澹，山岛竦峙。树木丛生，百草丰茂。秋风萧瑟，洪波涌起。日月之行，若出其中。星汉灿烂，若出其里。幸甚至哉，歌以咏志。”曹道衡选注《乐府诗选》，人民文学出版社，2000年，第139页。

5.（南朝梁）刘勰著，黄叔琳注，李详补注，杨明照校注拾遗《增订文心雕龙校注》，中华书局，2012年，第66页。

和以晋代魏的政治变化都大肆屠杀政治上的异己人士，接下来的“贾后之乱”和“八王之乱”长达三十余年，争夺篡乱中皆以杀人为手段，无论皇亲国戚，还是公卿士人，人人自危，朝不保夕。士人看透了仕途坎坷，官场残酷，纷纷退隐、半退隐或亦官亦隐，隐居当然要归于山林，或“登山临水，竟日忘归”，或“流连住宿，不觉忘返”。与之相关的是传统儒家思想的衰落，老庄成为士人的主要精神寄托，在老子（约前 571—前 471）“致虚极，守静笃”和庄子（约前 369—前 268）“独与天地精神相往来”等思想的影响下，士人大都追求清静自然，作为自然主要部分的山水泉林是其首选。加之“永嘉之乱”之后晋室南渡，江南秀美的山川给士人以极大的震撼，王羲之（321—379）就是其中之一，《晋书》记载：“会稽有佳山水，名士多居之。谢安未仕时亦居焉。孙绰、李充、许询、支遁等皆以文义冠世，并筑室东土，与羲之同好。尝与同志宴集于会稽山

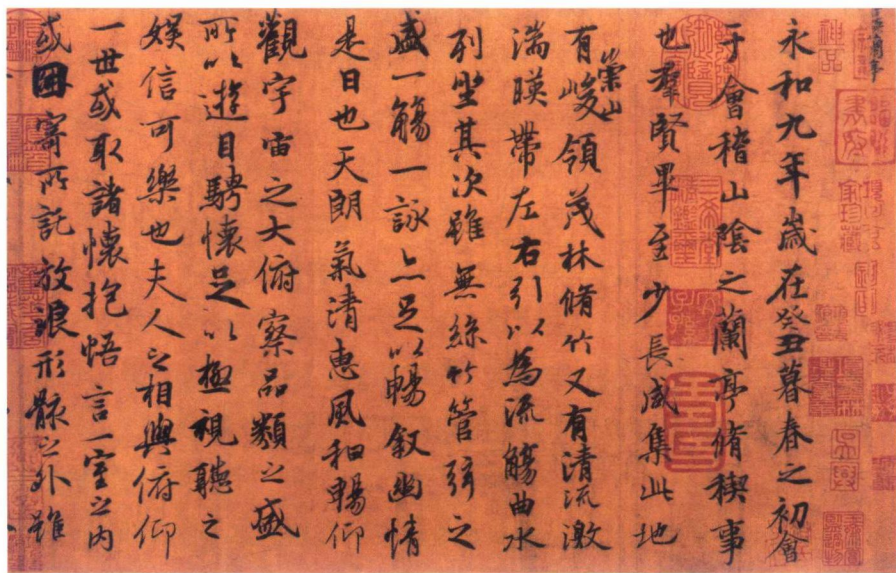


图 1·1 《冯承素摹兰亭序》（局部）（东晋）王羲之 纸本墨迹 69.9×25.4 厘米 故宫博物院藏