

# 從「畫論」論「莊老告退， 而山水方滋」之意義

黃智群\*

## 〔摘要〕

劉勰在《文心雕龍》〈明詩〉說：「莊老告退，而山水方滋。」後人皆知玄言詩衰落，山水詩順勢而起，然都不解為何玄言詩衰落，山水詩產生之關鍵因素。本文試從東晉、南朝當時畫家之「畫論」作一探索，發現畫論中亦有「莊老告退，而山水方滋」的現象，並發現繪畫理論中，人性自覺的提升，乃促使莊老告退、山水方滋的現象，因寫本文以究其竟。

關鍵字：玄言詩 山水詩 畫論 詩論 文心雕龍

## 一、前言

凡是論述中國山水詩之起源者，總依據《文心雕龍》〈明詩〉說：「莊老告退，而山水方滋。」以為山水詩是在玄言詩之後，突破玄言詩而有所創新之題材。至於山水詩之「起源」，論者無不從中國詩歌發展過程做一溯源，洪順隆(1934-2001)〈「山水詩的起源與發展」新論〉一文，整理出多樣說法，有以為源於《詩經》時代，有源於「遊仙詩」，有始於西晉石崇(249-300)「金谷園詩」，有以為創於東晉末庾闡(生卒年不詳)、殷仲文(?-407)、謝混

---

\* 國立成功大學中國文學系博士班研究生

(?-412)等人，也有從晉宋之間做為起始點。<sup>1</sup> 洪順隆從「不明山水詩的義界、以偏蓋全、不明文體演變的原理」三個角度提出反省，對前人說法加以討論，認為《詩經》、《楚辭》中描摹山水的內容，不必視為「山水詩」，但可視為「山水詩」之「醞釀期」。以下經過秦漢，「賦」、「樂府」、「古詩」仍不乏描摹山水之作，這仍是過渡期之作品，未到完成階段。直到石崇〈金谷園集詩〉的出現，山水詩才告成立。此後王羲之(303?-361?)及當時詩人孫綽(314-371)、王玄之、王凝之、王渙之、王肅之、王彬之、王徽之等人皆作「蘭亭集詩」，已透露「山水詩」時代之來臨。晉末劉宋之謝靈運(385-433)正好以其才力，總集前人山水詩作之大成。因此，就謝靈運的詩歌地位，不是在「山水詩之祖」，而是在「山水詩之成熟者」。以上論點後人少有異議。

只是後人在理解「山水詩」之發展過程，一直侷限於劉勰(約466-約522)「莊老告退，而山水方滋」一說，只在詩人中尋找到所謂「山水方滋」的「點」，以澄清「山水詩」之發展，甚至誤以為「玄言詩」與「山水詩」有截然不同之別，對「山水詩」之界定亦眾說紛紜。

近日閱讀魏晉時人有關繪畫之理論，發現「畫論」許多觀點與詩歌發展過程有不謀而合的地方，竊以為如果能從「畫論」的內容做一梳理，進一步把畫論與《文心雕龍》的詩學觀點做一對照比較，或許可以更客觀發現中國山水詩應在什麼情況下產生，它應具備哪些內涵才夠得上稱為「山水詩」，畫家與詩人、畫與詩之關係又會有哪些必然或偶然之互動條件，這是本文嘗試討論之內容。見解不成熟之處，望方家不吝予以大力斧正。

<sup>1</sup> 上述五項說法參見洪順隆：〈「山水詩起源與發展」新論〉，《幼獅文藝》，46卷3期(1997.9)，頁137-154。《詩經》說出於林庚(1910-)，遊仙詩說出於袁行霽(1936)，西晉說出於曹道衡(1928)，東晉末說出於日人橫山永三，晉宋間說出於朱光潛(1897-1986)。

## 二、畫論中「莊老告退，而山水方滋」現象

佛老思想因為政局變故的關係，在東漢末年漸漸興起於士人世界，魏晉更是玄學活躍的時代，玄學涵蓋了思想、學術、藝術、文學各個層面。思想界「崇有」、「貴無」爭論不休，清談乃士人最大樂趣；學術界以老莊注儒家《論語》、《周易》，盛行一時；藝術界包括繪畫、雕塑、建築、書法，皆融會老莊內涵；文學創作表現於詩歌即是「玄言詩」大流行。

誠如「物極必反」原則，凡是流行總有過期之一刻，也就如辨證法則所謂「正、反、合」之規律，凡一正之後必有一反，依此觀察玄學風氣下繪畫與詩歌之發展，可以得到一些線索。

玄學風氣發展下的繪畫藝術是怎樣的內容？它在極端流行後，又是怎樣地改變風貌，以下擬從孫綽、顧愷之（約 345-406）、宗炳（375-443）、王微（415-453）等人之畫論做一理解，以觀察繪畫演變過程，並觀察玄學風氣下對詩歌之影響之關鍵。

鄭昶（1894-1952）《中國畫學全史》第四章（宗教化時期）「魏晉之畫學」，敘述佛老思想盛行下的魏晉畫風，說：

自漢以來，佛教已流傳中國，歷三國而兩晉，上而君主，下而士庶，信仰佛教者，代有其人。蓋自魏朱士行始為沙門，西行求法後，踵而起者，如晉之竺法護、法顯等，不下數十人。其由西域挾高僧歸，則如佛馱、跋陀羅等，皆為時人所信仰。於是建佛寺，畫佛像，而其所以莊嚴佛像者，自不能無相當之佛畫。其時僧侶之受中土歡迎，而陸續自印度來宣教者，又各挾其關於佛教之圖畫以俱來，中土畫家，應時勢之要求，多取為範本而傳寫之，於是佛畫乃漸盛行。<sup>2</sup>

佛畫的基本用意乃在推動宗教教義，以崇拜、鑑戒、勸善為主，因此圖像的美學講究以實用優先，筆法之運用強調圖畫象徵意義，因此整個佛畫之特色，集中在佛像本身，提供收藏者信仰之輔助，例如衛協曾作七佛之圖，不敢點睛，

<sup>2</sup> 鄭昶：《中國畫學全史》（台北：臺灣中華書局，1987），頁 43。

謂點睛恐佛圖飛去。顧愷之畫維摩詰一軀，工畢，將欲點眸子，謂寺僧曰：不三日而觀者所施，可得百萬錢。<sup>3</sup> 此說雖誇大迷信，然已見當時佛像繪畫之精工，並知時人對佛像繪畫之研究。

除對佛像之繪畫外，擴大到崇尚老莊，將老莊圖像畫成圖畫：

佛畫之進步，而時人對於此種繪畫，視為靈光所寄，莊嚴不可思議，其信仰佛教之熱烈，亦可知也。且顧愷之師法衛協，而愷之實為崇尚老莊之一人，故其作佛畫外，亦作道畫。所謂道畫者，多以龍為畫材，以附會老子猶龍之說，龍之一物，遂為宗教畫上特有之象徵。故晉代作品，自愷之所作龍頭樣及赤龍等圖外，其餘畫家，亦往往有龍之作品也。<sup>4</sup>

「老子猶龍」，可見老子地位之提升，亦見玄學家的影響力。佛老盛行，宗教意義大於藝術意義，對繪畫之影響亦侷限在教義之傳播，但是對畫家的繪畫技巧與畫風，造成畫風狹隘化，這是繪畫境界的問題，也是後來山水畫力求突破的關鍵點。

雖然佛老繪畫風行，但對於人物畫像之重視，也是魏晉時期流行之一。李澤厚（1931-）劉綱紀（1933-）《中國美學史》第十三章〈魏晉畫論中的美學思想〉說：

在具有鑑戒意義的人物畫和佛畫之外，空前地發展了以當代現實生活中的名人為對象的肖像畫，一反王充曾在《論衡》中批評過的那種只畫「古之死人」，而不畫今人的做法，整個繪畫的題材日趨廣泛。據《貞觀公私畫史》著錄，肖像畫計有五十四件，幾乎全是魏至南朝時人的肖像。其中東晉名士的肖像有：謝安、桓玄（以上顧愷之作）、孫綽、王羲之（以上史藝作）、王獻之（鍾宗之作）、支道林（聶松作）。<sup>5</sup>

人物畫像以傳神為主，表現人物個性，強調寫實寫意之功能。人物畫像傳神之說，以顧愷之前述佛像繪畫有「點睛」之說，《世說新語》〈巧藝〉也載有：

<sup>3</sup> 鄭昶：《中國畫學全史》，頁44。

<sup>4</sup> 鄭昶：《中國畫學全史》，頁45。

<sup>5</sup> 李澤厚、劉綱紀：《中國美學史》第二卷下（台北：谷風出版社，1987），頁519。

顧長康畫人，或數年不點目精。人問其故？顧曰：「四體妍蚩，本無關於妙處；傳神寫照，正在阿堵中。」<sup>6</sup>

用眼神「傳神寫照」，正是人物繪畫之精神所在，是當時畫家對畫像之掌握，已由抽象宗教畫像到人物寫實，由人物寫實而寫神、寫意。這是繪畫技巧之進步。

在繪畫中，又如何從佛老畫作進為山水畫作？這個發展過程，恰似與山水詩的產生背景相近同。山水畫一樣有個醞釀發展期，也有主要成熟期，一樣地山水詩的發展背景也是如此。鄭昶在《中國畫學全史》中說：

秦烈裔畫四瀆五岳之圖，漢劉褒畫雲漢北風之圖，吳之趙夫人繡山河形勢於軍服，雖已見山水畫之端倪；然以體用兼備論，可稱為山水畫之成功者，實在晉室東遷以後。<sup>7</sup>

為何晉室東遷會使山水畫趨於成功？這是縱向歷史的觀察，時代背景是造成某些文藝創作有所變革之主要因素。鄭昶這麼說：

蓋晉室既東，江北之地，盡為諸胡所割據，北方漢族，不能安其故居，才智之士，相率而南。此輩既從難地來客斯邦，又受南方所盛行之老莊思想之浸淫，群趨於愛自由愛自然之風尚，而江南人物俊秀，山水清幽，自然美又足以激動其雅興。於是對景生情，多有能羅丘壑於胸中，生雲煙於筆底者。<sup>8</sup>

觀此，東晉江南風光、老莊思想自然論、避難士人隱逸山林之風，正好構成山水畫之主要條件，此時之畫作有晉明帝（323-326）〈輕舟迅邁圖〉、衛協〈宴瑤池圖〉、戴逵（？-395）〈吳中溪山邑居圖〉、顧愷之〈雪霽望五老峰圖〉，皆是一時名作。

<sup>6</sup> 收於《新編諸子集成》第八冊（台北：世界書局，未注出版年），頁187。以下所引《世說新語》不另注。

<sup>7</sup> 鄭昶：《中國畫學全史》，頁45。

<sup>8</sup> 鄭昶：《中國畫學全史》，頁45。

繪畫中的佛老圖像逐漸被山水景物所取代，而山水景物的繪畫技巧又源自於佛老圖像之傳神寫意，當這些基本條件相會合下，山水畫自然盛行，造成繪畫史「莊老告退，而山水方滋」之現象。

至於莊老告退的主要因素在哪裡？什麼條件使莊老告退？這在詩歌史中的討論並不够詳細，因此想借用「畫論」的敘述，當作詩歌發展史之參考佐證。

### 三、畫史中「以佛老對山水」的時代

從洪順隆〈「山水詩的起源與發展」新論〉一文與鄭昶《中國畫學全史》之描述，可得下列數點論點：1.山水詩與山水畫皆在魏晉，特別是在東晉以後特別盛行，有其共同之時代背景；2.山水詩與山水畫皆在佛老思想盛行下有所變革，山水詩在玄言詩盛行後，山水畫在佛老畫像盛行後，這是另一項詩畫發展之共同背景；3.山水詩人重在寫眼前所見之寫實風景，山水畫家亦以寫實當作創作內容，再逐步提升為傳神寫意的內涵，因此兩種不同創作體材卻有共同內涵。這是山水詩與山水畫之相同部分。

在這相同的背景下，山水畫家的畫論內容可以提供我們對山水詩的產生，有一份更詳明互通的理論依據，透過畫論，可檢視從洪順隆、王文進、林文月（1933-）、王國瓔（1941-）、袁行霈、到近代論山水詩發展史之學者所見不足之部分。<sup>9</sup> 孫綽、顧愷之、慧遠（334-416）、宗炳、王微是東晉到南朝之

<sup>9</sup> 洪順隆：〈「山水詩的起源與發展」新論〉、王文進：〈「莊老告退，而山水方滋」解——兼評 J.D.Fordsham 「中國山水詩的起源」一文〉，《中外文學》第 7 卷 3 期（1978.8），頁 5-18、林文月：〈中國山水詩的特質〉、袁行霈：〈中國山水詩的藝術脈絡〉（收於《中國詩歌藝術研究》頁 361-375，北京：北京大學出版社，1996）、朱德發（1935-）：《中國山水詩論稿》（山東：山東友誼出版社，1994）、王國瓔（1941-）：《中國山水詩研究》（台北：聯經出版事業公司，1986）等著作，幾乎不見論述「畫論」與「山水詩」之發展關係，這是筆者以為遺憾處，因為兩種創作體材同時在相同時空條件下，皆以「山水」為描寫對象，可藉由觀察「山水畫」的發展，再從畫論觀察「山水詩」的發展，互通之處可印證詩畫同源之必然關係，可能是畫論影響詩作，或是互動，或是詩作影響畫論。

畫論代表，透過他們對繪畫的論述，更可取得「山水詩」之起源與發展之理論依據。

從繪畫的歷史演進過程可知，最早山水畫的產生不是純粹為了美感需求，卻是服務佛老玄學之用，因此對於山水畫論內容，有必要做一徹底理解，從其中掌握繪畫之演變，進而印證山水詩之發展歷程。

《中國美學史》有一段非常重要的分析，說明山水繪畫的三個階段：

如果說孫綽是「以玄對山水」，慧遠、宗炳是「以佛對山水」，那麼王微可稱之為「以情對山水」。而且這情已不再具有過去那濃厚的玄學、佛學的色彩了。這是一個重要的變化，它和齊、梁美學的產生有重要的關係。<sup>10</sup>

針對上述畫家對繪畫的內容，從玄學、佛學到以「情」來面對山水繪畫，如何產生這樣一個歷程，這是很值得觀察。以下將做一檢視。

孫綽的畫論主要紀錄在〈遊天台山賦〉<sup>11</sup> 及〈太尉庾亮碑〉<sup>12</sup> 二文。〈遊天台山賦〉序文說：

天台山者，蓋山嶽之神秀者也。涉海則有方丈蓬萊，登陸則有四明天台。皆玄聖之所遊化，靈仙之所窟宅。夫其峻極之狀，嘉祥之美，窮山海之富，盡人神之壯麗矣。

面對壯麗秀美的山水，想到的是神仙居住之處，其靈氣氛圍之美，實來自於宗教之啟示。因此〈遊天台山賦〉中呈現的全是飄飄緲緲的仙境：

陡降信宿，迄于仙都。雙闕雲竦以夾路，瓊臺中天而懸居。朱闕玲瓏于林間，玉堂陰映于高隅。彤雲斐亶以翼檣，皦日炯晃于綺疏。八桂森挺以凌霜，五芝含秀而晨敷。惠風佇芳于陽林，醲泉湧溜于陰渠。建木減景于千尋，琪樹璀璨而垂珠。王喬控鶴以衝天，應真飛錫以躡虛。聘神變之揮霍，忽出有而入無。

<sup>10</sup> 李澤厚、劉綱紀：《中國美學史》，頁 623。

<sup>11</sup> 《全晉文》卷 61（嚴可均編：《全上古三代秦漢三國六朝文》，北京：北京中華書局，1995），頁 1806。以下《全宋文》皆同來源。

<sup>12</sup> 嚴可均（1762-1843）編：《全晉文》卷 62，頁 1814。

文字巧妙形容天台山草木、風雲、流水之變化，終結呈現仙人在此居住的仙境之美。文章末了以「體靜心閑」、「世事都捐」為精神境界之理想追求。這是從自然山水中體驗到玄學和佛學所追求的現實人生的超越和解脫，與自然融為一體。把自然山水視為玄學佛學體悟之一環，山水成為印證佛學或玄學之工具。如《世說新語》〈容止〉劉孝標注說：

（孫綽）公雅好所託，常在塵垢之外，雖柔心應世，蠖屈其跡，而方寸湛然，故以玄對山水。<sup>13</sup>

把山水與玄學相對，藉山水以獲得玄理，此乃孫綽面對山水之運用。然山水終究是山水，並未進入人的生活世界。想提昇山水與人互通感應的階段，這尚得通過「以佛對山水」的下一階段，那就是慧遠的「畫論」了。

慧遠的〈萬佛影銘〉應該是對山水與佛學相會通的代表作，讓整個山河大地看作是佛的無所不在，是佛「神影」、「神明」的體會，山水來自於佛像美的襯托，佛像是主體，山水是客體。

慧遠主張「形盡神不滅」，以為「形滅」而「神」得以永存，在佛教教義中是為了闡揚因果輪迴論的，當這些佛教理論運用在繪畫原理中，促進繪畫觀念的變革。在慧遠的〈形盡神不滅〉、〈明報應論〉、〈萬佛影銘〉，<sup>14</sup> 可得知慧遠畫論內涵。〈明報應論〉強調：「夫形神雖殊，相與為化；內外誠異，渾為一體。」肯定神不離形，形神是統一不可分。而〈萬佛影銘〉所謂：「談虛寫容，拂空傳相。相具體微，沖姿自朗」、「妙盡毫端，遠微輕素。托彩虛凝，殆映霄霧。跡以像真，理深其趣」、「彷彿鏡神儀，依稀若真遇」，這些話雖是用於對佛理之感悟，但也包含著對繪畫觀念的形容。對美的描繪，更具體地是：

廓矣大像，理玄無名。體神入化，落影離形。迴暉層巖，凝映虛亭。在陰不昧，處暗愈明。

<sup>13</sup> 《世說新語》，頁 162。

<sup>14</sup> 見嚴可均編：《全晉文》卷 161-162。



把世界萬物當成佛學所說的微妙至極的神明的形影，表明了神明的世界萬物為光輝至極的美，這就是慧遠的〈萬佛影銘〉所包含的佛學的美學觀。<sup>15</sup> 對佛的禮讚，是宗教的目的，擴大成為對藝術的鑑賞，是慧遠在佛學貢獻中附帶的價值。《中國美學史》論慧遠說：

慧遠的這些本是對佛學而發的思想同樣與美與藝術創造問題有相通之處，加上佛學在慧遠的時代已成為整個統治階級所關注的重大問題，因而使得「神」的觀念在東晉以致南北朝的美學中空前地突出起來。宗炳在〈畫山水序〉中以「暢神」為山水畫的本質和功能所在，明顯是承慧遠的思想而來的。王微〈敘畫〉雖無〈畫山水序〉那樣強烈的佛學色彩，但同樣包含有「暢神」的思想。顧愷之畫論把「神」提到重要地位，以及他所說的「遷想妙得」，也和慧遠對「神」、「有妙物之靈」的說法相關，至少兩者在思想尚有其一致、吻合之處。<sup>16</sup>

誠如李澤厚所述，慧遠的思想正好開啟後來顧愷之、宗炳、王微的畫論基礎，這樣的發展，應該是有脈絡的連貫。往下再檢視顧愷之與宗炳、王微等人之畫論與山水畫之間互動的關係。

顧愷之生於東晉穆帝永和元年（西元 345），卒於義熙二年（西元 406），乃東晉大畫家，唐人張彥遠（生卒年不詳，活動於唐宣宗至唐僖宗間）《歷代名畫記》說「又有〈論畫〉一篇，皆模寫要法。」并輯有〈論畫〉、〈魏晉勝流畫贊〉、〈畫雲台山記〉三篇文字。<sup>17</sup> 其中〈畫雲台山記〉是一篇繪畫構思的描述，並論述對人物山水畫的經驗。<sup>18</sup> 何楚熊（1936-）分析顧愷之〈畫雲台山記〉說：

顧愷之的傳神論還貫徹於其〈畫雲台山記〉之中。有人把〈畫雲台山記〉說成是一幅山水畫的設計。其實不然。從整篇文章看，顧準備畫的這幅

<sup>15</sup> 李澤厚、劉綱紀：《中國美學史》，頁 407。

<sup>16</sup> 李澤厚、劉綱紀：《中國美學史》，頁 398。

<sup>17</sup> 何楚熊：《中國畫論研究》之〈顧愷之畫評畫論的貢獻〉（北京：中國社會科學出版社，1996），頁 27。

<sup>18</sup> 何楚熊：《中國畫論研究》，頁 27。

〈雲台山〉之畫的重點仍在人物，是一幅以人物為主的宗教故事畫。其山水佈局設計是營造與人物精神境界相諧的氛圍。是為了「天師瘦形而神氣遠，據澗指桃，迴面謂弟子」，以及諸弟子的不同反應之神。整幅畫的重點就在這張道陵考驗諸弟子的中段。<sup>19</sup>

雖說山水內容不是主體，但與山水配合的人物畫像，表現出「傳神」之創作方向，應該是後來畫家理論本源。如上述《世說新語》〈巧藝〉所謂「傳神寫照，正在阿堵物中」一般，「傳神」論應是顧愷之畫論主要內涵。

顧愷之雖以「傳神寫照」當作繪畫極至標準，但重點在佛像、人物身上，並不是用以表現繪畫中的山水景物，因此視之為「以玄對山水」，山水圖畫只是用以呈現佛教教義境界、氛圍，應該是顧愷之畫論之終極目標。

同樣在佛老思想籠罩下的宗炳，在〈畫山水序〉中逐步提昇山水畫的地位，促進山水在佛老畫風下的影響力。宗炳曾從慧遠在廬山加入「白蓮社」，又曾著〈明佛論〉，<sup>20</sup> 他與佛教關係應是匪淺。因此在言行之中呈現佛學之薰陶，理所自然。因為他鍾情山水，以「棲丘飲谷」為志，劉宋曾招致任官，但堅持不仕，乃具備隱士風範與佛教信徒於一身之學者。因此在這親身經驗與佛學理論雙重影響下，宗炳的繪畫理論逐漸有了「個人」的性情於其中，有脫離宗教主導的私人風格。見〈畫山水序〉的言論便可知其一二：

聖人含道映物，賢者澄懷味像。至於山水，質而有趣靈。是以軒轅、堯、孔、廣成、大崑、許由、孤竹之流，必有崆峒、具茨、藐姑、箕首，大蒙之遊焉，又稱仁智之樂焉。夫聖人以神法道，而賢者通；山水以形媚道，而仁者樂。不亦幾乎！

宗炳以聖人（仁智者）遊山玩水，進一步論證「山水質而有趣靈」，肯定山水與人的仁智有互相關聯，這般的論點已經超越孫綽、慧遠、顧愷之等人的山水觀，回歸到儒家「仁者樂山、智者樂水」的境界。從此出發，宗炳再論述繪畫山水的原因：

<sup>19</sup> 何楚熊：《中國畫論研究》，頁33。

<sup>20</sup> 見嚴可均編：《全宋文》卷21，頁2547。

余眷戀廬、衡，契闊荆、巫，不知老之將至。愧不能凝氣怡身，傷砧石門之流。於是畫象布色，構茲雲嶺。

因為「眷戀」，也因「契闊」（久別未見），可見其用情之深，不再純是因為宗教服務之緣故。

繪畫的功能，不是只在眼前所見之美感欣賞，是可以透過心靈感應，在千年以後以意求之的創作，宗炳說：

夫理絕於中古之上者，可意求於千載之下，旨微於言象之外者，可以取於書策之內。況乎身所盤桓，目所綢繆。以形寫形，以色貌色也。

繪畫可用以寫形、貌色，也可以寫意、言象，進一步就是山水畫的成立：

且夫崑崙山之大小，曠子之小，迫目以寸，則其形莫睹。迴以數里，則可圍於寸眸。誠由去之稍闊，則其見彌小。今張綃素以遠，則崑、閩之形，可圍於方寸之內。豎畫三寸，當千仞之高，橫墨數尺，體百里之迴。是以觀畫圖者，徒患類之不巧，不以制小而累其似，此自然之勢，如是，則嵩華之秀，玄牝之靈，皆可得之一圖矣。

此段重在比例尺的觀念，有「攢蹙千里」的取景概念，但又強調「自然之勢」，把大景縮小於圖畫，仍能按照原有的比例角度繪畫。這和「形似」的理解相同，已有超越顧愷之「傳神寫照」的審美標準。又說：

又神本亡端，棲形感類。理入影跡，誠能妙寫，亦誠盡矣。

神本無端，寄託於形類，而人能妙寫，使理入影跡，充分藉用山水圖畫表達自然之勢，這是繪畫之宗旨。最後宗炳提出山水畫之功能：

於是閒居理氣，拂觴鳴琴，披圖幽對，坐究四荒。不達天勵之藪，獨應無人之野。峰岫巖巖，雲林森渺。聖賢映於絕代，萬趣融其神思，余復何為哉？暢神而已。神之所暢，孰有先焉。

除了表達自然之勢的「峰岫巖巖，雲林森渺」外，「暢神」就是繪畫的最高境界。而這個理論突破之前的畫論者所謂鑑戒、勸善等宗教意義。此「神」是人對圖畫自發的「神」，簡言之，即觀賞者的「人性自覺」。

宗炳的畫論已具備脫離佛老玄學影響下的畫風，再往下，對「人」在山水畫中地位的提昇，不論是在畫者、觀畫者，已有「莊老告退」的現象了。

從上述的孫綽到東晉的慧遠，再到顧愷之、宗炳，可看出這段期間佛老之學的氣氛，促使一切學術、藝術皆由佛老所主導，這現象完全與詩歌發展一般，正始到義熙，是玄言詩的全盛時期。後來王微的繪畫理論，是另一思想的滲入，造成山水畫的定型，進而也使新的詩歌題材產生。

#### 四、從佛老回歸人情的山水畫

佛老思想創造出玄學、玄言詩、佛老繪畫藝術與理論，當然，在流行逐漸褪色後，取而代之的是山水畫、山水詩的來臨。王微的〈敘畫〉正好對山水畫的轉型有了明白的敘述印證。<sup>21</sup> 王微敘述作畫的主旨說：

辱顏光祿書，以圖畫非止藝行，成當與《易》象同體。而工篆隸者，自以書巧為高。欲其并辯藻繪，覈其優同。

王微文中說到顏延之（384-456）把書畫提升到與《易》象同體，<sup>22</sup> 這是魏晉藝術價值的另一境界。並呼籲當時善寫篆隸書法者，能同等並重繪畫技巧，客觀評論。對於繪畫的理解，王微說：

夫言繪畫者，競求容勢而已。且古人之作畫也，非以案城域、辨方州、標鎮阜、劃浸流，本乎形者融靈，而變動者心也。靈無所見，故所託不動，目有所極，故所見不周，於是乎以一管之筆，擬太虛之體；以判軀之狀，盡寸眸之明。曲以為嵩高，趣以為方丈。以之畫，齊乎太華；枉之點，表乎龍準。眉額輔頰，若晏笑兮。孤巖鬱秀，若吐雲兮。橫變縱化而動生焉。前矩後方而靈出焉。然後宮觀舟車，器以類聚；犬馬禽魚，物以狀分，此畫之致也。

<sup>21</sup> 王微〈敘畫〉存於張彥遠《歷代名畫記》書中，有缺錄，然大部分保留下來。參見《中國畫論研究》頁 58、《中國美學史》第二卷下，頁 611 之考辨。全文參考《中國畫學全史》，頁 94。

<sup>22</sup> 「與《易》象同體」是指「通神明之德」（《易傳·繫辭下》），參見《中國美學史》第二卷下，頁 611。

技進於道，本有過程可循，如庖丁解牛，尚需經過眼前有牛到目中無牛，繪畫亦是，從「競求容勢」將所欲羅織之畫面透過眼睛所見、加以捕捉，不論人物之「眉額輔頰」或山峰之「孤巖鬱秀」，宮觀舟車、犬馬禽魚，皆掌握筆下，完整呈現。但此段提出一項創見，即「本乎形者融靈，而變動者心也」之說，此「融靈」，何楚熊解釋說：

「本乎形者融靈，而動變者心也」的「融靈」之「靈」，不應理解為「神道」、「神靈」，而應理解為人的心靈。即是說繪畫與“案城域”根本不同，繪畫形象是以融注人的心靈為本的，是根源於心的反應。<sup>23</sup>

如果何楚熊的理解無誤，這應是中國繪畫史第一次把人的心靈列為創作之原則，也就是把人的主觀情感視為繪畫本體的主要內涵。李澤厚也說：

「本乎形者融靈，而變動者心也」是說山水畫區別於地理圖的根本之點在於它畫的山川形勢是通於神靈的，這山川之靈又是能通過人心的感應而獲得的。<sup>24</sup>

基本上與何楚熊所論相近，把人心感應視為作畫的基本點，整個繪畫內容的捕捉，是人的意識的安排，主觀的運作。這樣的動能，異於之前的佛老圖畫，與宗教派作畫動機完全不同。王微的下文又說：

望秋雲，神飛揚；臨春風，思浩蕩。雖有金石之樂，珪璋之琛，豈能髣髴之哉？披圖按牒，效異山海，綠林揚風，白水激澗，嗚呼，豈獨運諸指掌，亦以明神降之，此畫之情也。

望秋雲、臨春風，「神思」「飛揚浩蕩」，這是人類情感的變化，也就是透過人類的意志作用，可以摘取自己所要描述的對象內容，這種以自然之物生發情感的創作動機，王微以為「畫之情也」。此說相較於之前為畫佛老之像，以為宗教教化用，兩相比較，雖無優劣之分，然可見此時的山水畫作，純粹是為「人」而畫，乃人類情感之投入，而不是飄逸空闊的畫作。

<sup>23</sup> 何楚熊：《中國畫論研究》，頁 61。

<sup>24</sup> 李澤厚、劉綱紀：《中國美學史》，頁 613。

觀察魏晉畫風之演進，再進而觀察魏晉詩風，便可理解為何到了東晉齊梁之際，會有「莊老告退，而山水方滋」之現象，其實都是來自於詩人畫家之「人性自覺」，也就是此時的詩人畫家已拋開宗教情結的束縛，不再只為宗教佛老思想作畫寫詩，他們尋回「詩言志」的動機，回歸人情為本的路線，把玄言拋棄，把玄言式的山水詩拋棄，<sup>25</sup> 如此方能見到山水詩的本色。

## 五、「莊老告退」——玄言詩之質變

《詩經》三百篇，已知有許多描摹山水之作，但要視為「山水詩」，或許不夠成熟。此後《楚辭》、《漢賦》、《樂府》、《古詩》不乏吟詠山水之詩句，仍不得視為「山水詩」，前人已多辨正。到了魏晉南朝之際，許多主客觀因素造成玄學盛行，造成當時文化內涵的大變革。至於玄言詩的流行，是詩人寄託心志的方式之一，表現虛無感，辨析名理，詮釋老莊，發為韻語，既無內容，又乏文采。《文心雕龍》〈明詩〉所謂：「江左篇制，溺乎玄風，嗤笑徇務之志，崇盛忘機之談。」《文心雕龍》〈時序〉亦說：「世極迍邐，而辭意夷泰；詩必柱下之旨歸，賦乃漆園之義疏。」《詩品》說：「孫綽、許詢，桓、庾諸公，詩皆平典似《道德論》。」可見當時玄言詩風盛行之一斑。

在玄風盛行下的魏晉南朝，畫家兼詩人者數量頗多，如曹不興（生卒年不詳、三國吳人）、衛協、王廙（276-322）、孫綽、戴逵（?-395）、顧愷之、宗炳、王微、謝莊（421-466）、謝靈運、蕭繹（508-555）等，這些詩人畫家把佛老、山水當作創作題材，會通玄言山水，造成繪畫與詩歌融合現象。可惜當時不流行題畫詩，如果有，必可更方便得知當時畫風與詩風之間的關係。

而玄言詩因為太過於缺乏「人性自覺」、「人性關照」，當回歸於人性七情六慾之抒發主題，山水詩正好可以取代玄言，當作詩人創作之範疇。也就是當時詩人從欣賞佛老的世界，轉而為審識山水的美感，吳功正（1943-）說：

<sup>25</sup> 如郭璞（276-324）〈遊仙詩〉，後人都以為是「山水詩」，但這只是為玄言服務的「山水詩」，不是回到人的立場來作抒發人情的創作，所以應列在「山水詩」之外。

自然山水美的被發現，山水詩的創造，最終體現為主體功能，是主體文化、審美素質提高以後反觀自然山水所獲得的體認。在玄學環境與玄佛合流趨勢中，六朝人對於山水自然的觀照方式出現了重大變遷，愈來愈向審美本體接近。<sup>26</sup>

又說：

自然山水從遠古的人格神道現實的人格確定，從附麗品到美的具體存在，山水詩從附庸到大國，自然山水的觀照意識最終被審美意識所取代，經歷了一個漫長的史的歷程，歷史終於在這裡簇湧起洪濤巨浪，完成了它自身的蛻變，這個時期就在——六朝。<sup>27</sup>

後人都看到玄言詩質變到山水詩的過程，但對於為何質變的原因總是有捉摸未定的遺憾，當中「人」的情感轉向，應是關鍵因素。人，對於山水之用心，取代對佛老之關心，從追求虛無中，回到眼前現實之美。這是山水詩取代玄言詩的重要意義。

但在東晉劉宋之際出現的山水詩便是理想的山水詩嗎？劉勰《文心雕龍》〈物色〉評論說：

自近代以來，文貴形似，窺情風景之上，鑽貌草木之中。吟詠所發，志惟深遠；體物為妙，功在密附。故巧言切狀，如印之印泥，不加雕削，而曲寫毫芥。故能瞻言而見貌，即字而知時也。<sup>28</sup>

晉宋山水尚停留在「形似」、「印之印泥」之層次，比較《詩經》、《楚辭》、《漢賦》、《樂府》、《古詩》的山水描摹，多了一分精緻、美觀，少了一份自然傳神，正如《禪宗傳燈錄》所說：「老僧三十年前參禪時，見山是山，見水是水。」東晉到劉宋詩人的山水詩雖然刻意雕鑿，但山水之氣勢神態似乎太「匠氣」少了一分「神韻」。也就是他們把畫佛畫老畫人物畫山水的筆法運用

<sup>26</sup> 吳功正：《六朝美學史》（南京：江蘇美術出版社，1996），頁274。

<sup>27</sup> 吳功正：《六朝美學史》，頁275。吳功正以「六朝」涵蓋整個玄言詩變為山水詩之時代，可更精確地縮小為「東晉到劉宋」之間。

<sup>28</sup> 劉勰著，范文瀾（1893-1969）注：《文心雕龍註》（增訂本）（台北：明倫出版社，1971），頁694。

在山水詩中，雖然取之自然，卻缺乏自然。精雕細鑿固然美，然雕刻太過，便缺乏自然神韻，這是這個時代山水詩的侷限。

六朝匠氣的山水詩作，因餘習所牽，不免把玄理帶入詩中，如林文月〈中國山水詩的特質〉一文所發現此時期山水詩的寫作規律：

記遊→寫景→興情→悟理

景中無情，情理分開，寫山水只是另一種起興的過程，甚至如《文心雕龍》〈情采〉所說：

有志乎軒冕，而汎詠泉壤；心纏幾務，而虛述人外，真宰弗存，翮其反矣。<sup>29</sup>

也就是有人假山水詩作，吟詠相反的志向，使詩歌變成虛假體材。這不是山水詩本身的錯，是使用者所造成。可知六朝雖有專為描摹山水之詩歌，總是缺乏人情完全之投入，也就是此時仍在「看山是山，看水是水」——「天人各一」的階段。

那何時是山水詩的真正成熟期？以下借用袁行霈〈盛唐的山水〉一文的論點，作一總論：

盛唐的山水詩，和以謝靈運、謝朓為代表的南朝山水詩相比，呈現出嶄新的面貌。南朝山水詩所歌詠的對象不過是半壁河山，主要在東南一隅。那時的詩人足未涉黃河，身未登岱岳，沒有機會領略廣袤中原的風光。他們的山水詩，胸襟、氣象、境界，都受到很大的侷限。到了盛唐，祖國統一、繁榮和富強，為詩人提供了寫作山水詩的最好條件。

論山水詩發展條件，雖南朝有南朝的背景，但大中國與東南一隅相比較，總有其不同氣象。所以：

許多詩人在創作的準備期或旺盛期曾有過一段漫遊生活，他們的足跡及於大江南北、黃河上下。被祖國多采多姿的山水所培育起來的這一代詩人，論胸襟、論氣象、論境界，就遠非南朝人所能相比了。

<sup>29</sup> 劉勰著，范文瀾注：《文心雕龍註》，頁538。



時空背景孕育出詩人的性格，提供詩人寫作題材，為何六朝山水走上精緻路線，應該是所見只在唯美細緻的江南風光，偏安的政治格局，使他們安逸於半宦半隱的生活，所寫的情、理，只在小天地打轉，用字用詞因此也變得巧妙、雕琢。袁行霈又說：

從藝術上看，南朝山水詩對山水景物的描寫追求形似，崇尚工巧，缺乏神韻。《詩品》批評謝靈運「故尚巧似」，「頗以繁富為累」，是很重肯的。他的山水詩像詩體的日記，從早晨出發寫到傍晚歸來，最後拖著一條玄理的尾巴。精細繁瑣，富艷雕琢，刻板而少生氣。謝朓避免了謝靈運的繁富之累，它的山水詩清新雋秀，但仍然是「微傷細密」（《詩品》），神氣不完。盛唐山水詩所追求的乃是神似，他們刻畫山水，並不滯於山容水態，而是力求把握和表現山水的個性。自然山水成了詩人的朋友，或詩人自身的外化。「相看兩不厭，只有敬亭山。」人和大自然，情和景，契合交融達到化境。中國的山水詩到了盛唐，才臻於完美、純熟。<sup>30</sup>

由上看來，南朝的山水詩不過是中國山水詩發展中的一段過渡期，其中的謝靈運，應是集前人山水詩作之大成，屬於較成熟的作者，若將之放置於山水詩史，還是屬於「看山是山」的中期階段，山水是山水，人是人。這是對南朝山水詩的一種認識。

## 六、結語

本文嘗試從魏晉六朝的「畫論」中對山水詩的發展作一檢視，透過同屬魏晉玄學下的繪畫理論來探索劉勰所謂「莊老告退，而山水方滋」的意義內涵，發現受玄學影響下的詩歌與繪畫有共通的發展路線，也就是作家的「人性自覺」，優於對佛老宗教之約束，使作家逐漸擺脫佛老思想的束縛，繪畫與詩歌

<sup>30</sup> 以上袁行霈所述參見褚斌傑、公木等著：《中國文學史百題》（台北：萬卷樓圖書公司，1994），頁389-390。

揚棄為佛老服務的宗旨，產生人性為主題的創作思想。如此的思考，是直接進入文體核心部分來窺視質變的過程，而不是從外圍如時代背景、江南風光、詩體演變、玄學落寞……等客觀方向作討論，希望能看到「莊老」為何「告退」，「山水」如何「方滋」的實際情形。

人性的自覺在魏晉南北朝造成許多發展，如辭賦的個性抒情化、儒學玄學化、玄言詩山水化、詩歌文賦遊仙化、玄理化、駢儷化、風骨化……。學術上百家爭鳴、璀璨絢麗，但士人遭遇有幸與不幸，這是動亂的時代，卻是創作力大放異彩的時代。人，政治地位微沒了，但在思想、藝術、學術的地位卻是空前重要與成功。

希望這樣的討論，能提供中國詩歌的發展史另一種方向的思考。

# The Meaning of "The Decline of the Metaphysical Poems Followed by the Rising of Landscape Poems" in the Painting Theory

Huang, Chih-chun\*

## [ Abstract ]

In Liu Xie's "Wen Xin Diao Long" (Ming Shi), Liu said: "The rising of onlandscape poem followed by the decline of the myths." People in the latter dynasties all found the falling of the myths, but couldn't explain the key factor why "the rising of onlandscape poem followed by the decline of the myths." This article tried to explore the painting theory has also existed "the rising of onlandscape poem followed by the decline of the myths" within it. The elevation of humanity is the key factor to cause "the rising of onlandscape poem followed by the decline of the myths."

**Keywords:** poets writing about myths, poems onlandscape, painting theory, poetic theory, "Wen Xin Diao Long"

---

\* Huang, Chih-chun is a Ph. D student in the Department of Chinese Literature at National Cheng Kung University.

