

从《洛神赋图》看诗与画的关系

王红伟

(宁德师范学院教育系, 福建 宁德, 352100)

[摘要]中国诗画理论在“文人画”兴起之后,得到了质的飞跃,诗通过题画诗的方式出现,从而与画的关系如同孪生。最早有记载的将诗转化为画的人是六朝时期的顾恺之,将《洛神赋》这篇感人至深的诗赋,转化成了《洛神赋图》这幅千古名画,它与文人画与文人画的题画诗关系有所不同,《洛神赋图》相当于对《洛神赋》的注释,形象生动;但它们又有相似之处,就是诗中有画意,画中有诗情。

[关键词] 洛神赋; 顾恺之; 诗与画的关系

[中图分类号] J205 [文献标识码] A [文章编号] CN22-1285(2012)01-0018-05

一、《洛神赋图》中的情感表现

(一) 悲剧情感的传承

《洛神赋》原名《感甄赋》,是曹魏文学代表人物曹植为怀念甄氏所作,甄氏原为袁绍儿子袁熙的妻子,后与曹植产生情愫,却被曹丕抢走,纳为己有,而后由于皇后郭氏挑拨又失宠于皇帝,最终被赐死,终年40岁。

甄后死的那年,曹植到洛阳朝见哥哥。甄氏生的太子曹芳陪皇叔吃饭。曹植看着侄子,想起甄后之死,心中酸楚无比。饭后,曹丕将甄氏的遗物玉镂金带枕送给了曹植。

曹植睹物思人,在返回封地时,夜宿舟中,恍惚之间,遥见甄妃凌波御风而来,曹植一惊而醒,原来是南柯一梦。回到鄄城,曹植脑海里还在翻腾着与甄后洛水相遇的情景,于是文思激荡,写了一篇《感甄赋》。四年后,明帝曹睿继位,因觉原赋名字不雅,遂改为《洛神赋》。由于此赋的影响,加上人们感动

于曹植与甄氏的恋爱悲剧,故口口相传,便把甄氏认定成洛神了。

《洛神赋》中洛神的容貌体态、穿戴乘骑、左右随从用了大量篇幅,后与曹植相遇后,曹植的既专注又惊讶,内心激动外表矜持的复杂心情更是衬托了洛神的美貌。而这些超长的篇幅、美丽的辞藻却将后面的悲剧气氛渲染的更为沉重,“超长吟以永慕兮,声哀厉而弥长”。接下来众神仙都出动,珍禽异兽载云车来接洛神,“于是屏翳收风,川后静波。冯夷鸣鼓,女娲清歌。腾文鱼以警乘,鸣玉鸾以偕逝。六龙俨其齐首,载云车之容裔,鲸鲵踊而夹毂,水禽翔而为卫。”诗达到了悲剧前的顶峰时刻,场景感人,催人泪下。“夜耿耿而不寐,沾繁箱而至曙。”是悲剧结尾的序曲,表达了作者深深思念、夜不能眠的低落情绪。

这种悲剧性的情感在顾恺之的《洛神赋图》中同样传承了下来,《洛神赋图》是根据《洛神赋》而创

[作者简介]王红伟(1983-)女,福建省宁德师范学院教育系讲师,主要研究方向为美术学。

作的故事画。顾恺之是东晋的人物画大家，后世评论他的画“意存笔先、画尽意在”，著有《画论》、《魏晋胜流画赞》和《画云台山记》三本绘画理论书籍，绘画作品传世的有《女史箴图》、《洛神赋图》、《列女仁智图》，均为唐宋人摹本。提出“以形写神”、“尽在阿堵中”的传神理论。《洛神赋图》今存有摹本5卷，皆绢本设色，分别藏于中国大陆、台湾台北及美国，其中北京故宫博物院所藏的《洛神赋图》最接近六朝作品，从某种程度上说它能代表顾恺之那个时代的艺术水平。绢本，设色，纵27.1cm，横572.8cm，被誉为中国十大传世名作之一。此画用笔细致古朴，设色清新典雅，富有浓郁的诗意。

画面开首描绘曹植在洛水河边与洛水女神瞬间相逢的情景，曹植步履趋前，远望龙鸿飞舞，洛水女神飘飘而来，而又时隐时现，忽往忽来。后段画洛神驾六龙云车离去，玉鸾、文鱼、鲸鲵等相伴左右，洛神回首张望，依依不舍，一种无奈离析之情显现画面。

辽宁省博物馆藏《洛神赋图》被清乾隆皇帝定为第二卷，是艺术水平最高的一个摹本，此摹本用小楷将诗赋全文写入画面，而且诗画对应，可以作为诗画比较的参考。《洛神赋》中的高潮部分，也就是从“腾文鱼以警乘”到“怅神宵而蔽光”共131个字，华丽的语言却体现了诗文的悲剧性，恨人神之道殊，怨盛年之莫当。而在《洛神赋图》中，这也是画面的一个高潮，六龙并驾，拉着装饰豪华的云车，各种奇禽怪兽开道，洛神由一名仕女陪伴，扭头望着曹植，万般依恋，画面的悲剧性也由此展开。此画面之后的情节都明显带有悲剧色彩，“夜耿耿而不寐，沾繁霜而至曙”，晚上曹植坐在洛水边上，点上两支红蜡烛，一手后倚，一手伸出，像是在回忆，又像是在梦中，对待从的关心毫不在意，揭示了深重的离愁别恨。

整幅图将洛神与子建相遇几昼夜的故事情节连接而成，画面充满了诗意。《子建睹神》部分画的是曹植在翠柳丛石的岸边不经意地发现洛水之上飘来一位婀娜多姿的女神时如痴如醉的神情写照。他生怕惊动洛神，用双手拦住侍从们，目光中充满了初见洛神时的又惊又喜的神态。而在处理曹子建的侍从们时，将他们画的比例明显小于主人，服装比较朴素且没有变化，甚至动态及神情也都木然，用侍从们呆滞的目光，衬托出主人喜不自禁的神情，使画面形成一种鲜明的对比。这时我们看到的曹植的神情是既专注又惊

讶，内心既激动外表又矜持的复杂心情，这是言语所难以表达的。这种处理方式让人不禁想起“水不容泛、人大于山”的六朝山水人物的面貌，这些比例的夸张都是为了突出主体人物。而《云东以载》部分，亦即六龙并驾的高潮部分，可一窥顾恺之的“高古游丝描”真容。画家笔下不同的水势、水态、水性千变万化的组合，使这种种波涛律动的江浪之美又与画中人物的惊讶、激动、惆怅、流连烘托成一体，影响着画中气氛，将画家的情绪传染给观者，使观者一同受到感染，可谓将诗中悲剧气氛传承的成功之极。

(二) 时代民族情感的传承

诗画的悲剧性情感的传承是二者的共同之处，而民族性时代性情感的传承也是他们的一个共同特征。曹植的《洛神赋》以丰富的想象和炽热的情感而凌驾于楚辞汉赋那种缱绻的咏叹和精彩的描绘，顾恺之的《洛神赋图卷》作为《洛神赋》的形象注解，它除力求与辞赋所述情状相吻合外，更重要的在于紧随六朝时期玄学大振之风及绘画变革步伐，充分发挥绘画自身的表现功能，使绘画在美的自觉中成为美的观照对象，从而获得美感享受的独立价值。

六朝时期在政治上是动荡纷乱、黑暗沉重的，然而精神史上却是极自由、极解放，最富于智慧、最浓于热情的，思想文化异常璀璨，深深地吸引着后人，尤其是六朝美术，不是从思辨而来，不是从理论而来，而是来自士人的感受与体验，充满了时代与人生的悲剧色彩，具有浓重的人生与文化内涵倡导艺术表现与天地万物同体的精神美。提到六朝，就会想到王羲之父子的字、顾恺之陆探微的画、戴逵戴颙的雕塑、嵇康的广陵散、曹植阮籍陶潜的诗文、云岗龙门的石窟，无不是光芒万丈、前无古人，这些艺术品不仅本身有着独特的语言，独特的趣味，更重要的在于它们所体现出的时代民族的精神和作者不受社会政治约束，超越时代政治的审美理想。

二、诗画运用符号的不同

一切艺术都能创造出表现情感生活的形式，而所有的艺术创造又都是遵循着同一个基本原则进行的，这个基本原则实际上就是各门艺术的相似之处。每门艺术都有自己的基本幻象，这种幻象不是艺术家从现实世界中找到的，也不是人们在日常生活中使用的，而是被艺术家创造出来的。艺术家在现实世界中所能找到的只是艺术创造所使用的种种材料——色彩、声

音、字眼、乐音等等，而艺术家用这些材料创造出来的却是一种以虚幻的维度构成的“形式”。对文学艺术形式美的追求，是魏晋南北朝美学的重要特征。这种形式不同于我们说的概念的形式，艺术家构成的形式是一种“有意味”的形式，表现性的形式。构成形式的色彩、声音、字眼、乐音、节奏、形状及其象征性就是艺术中的符号。

在《洛神赋图》中，每个人物形象尤其是主要人物的神态刻画，讲述着自己的不同身世与遭遇，人们从中可以断定其中人物的不同性格，甚至大体意思也可以分析出来，画再怎么赋予语言，画面的色彩形状形象却也不能动情地告诉观者曹洛相遇相知的爱情悲剧故事，也不能知道收风的是屏翳，静波的是川后，击鼓的是冯夷、唱歌的是女娲。诗人们能够用一个词藻来表现的指向性概念，在人们心中由这个概念想到了其内涵与外延，留下的就是读者的想象与品位；而画家们却用形状与色彩将所能想到的全都画了下来，观者会惊诧于画家的创造力及精湛的绘画技术，却要苦思冥想这是指向的哪个概念呢？这就是诗与画中符号的不同造成的。从上述可以看出，虽然诗中词句千古流传，被文人墨客传诵再三，以至于很多是重复的，是因为诗运用的最普通的语言字符，而语言话语是我们最常用的，散文或者小说家能写几万字，而且自从有小说以来，每朝每代语言变化都极其丰富，而诗却为何总是重复或相似呢？

诗采用的是文字的符号，而文字是人所常见的，人所公用的，一位诗人用来作诗与用来交流的文字几乎没有什么区别，它的材料是普通之极的。不是每句话都能成为诗，是因为文字的排列等结构，而这种结构就是诗的形式。“‘看到的’东西和‘说出来的’东西，在任何一种可能的结合体中都是混合在一起的，然而

至今却找不到一种方法能把语言的诗歌功用同语言的其他功能区别开来”。

画采用的符号是线条与色彩，这材料就是人们不常见的，而且容易吸引人的注意力，给人最直观的感受。《洛神赋图》分段描绘赋的内容，构图连贯，主要人物随着赋意，反复出现。设色浓艳，画法古拙，山石树木钩填无皴，“列植之状，则若伸臂布指”。

《洛神赋图》保留了较多的古代壁画的造型与设色方式，铺陈叙述故事的构图方式也和汉代画像石的布局相似，类似于敦煌早期的故事画，如《舍身饲

虎》等，故事表述清楚，意思传达也非常明确，生动气韵方面与敦煌壁画很是相似。不同的就是它们材料的不同，砖画、壁画与绢画必然产生一些差别，砖画壁画显得粗糙，但是线条更粗放，用颜色也更加狂野，显得更加自然随意一些，在一些细节上没有过分的雕琢，反而更加显得古朴清新，不为技法而技法，不为画画而画画。汉代画像石人物绘画造型比例非常不讲究，神态也看不出来，突出了汉代大一统的时代特色。《洛神赋图》的勾线与设色方式很像汉代帛画，与马王堆出土的《人物龙凤图》《人物御龙图》技法如出一辙，都是“春蚕吐丝”式的铁线描法，是有毛笔与绢以来人们最早就发明的一种描法，颜色采用罩染与分染的染法，现在看来颜色似乎比较黯淡，但是据记载，顾恺之的设色方式是非常华丽的，詹景凤《东图玄览》中说：“顾恺之画《谢太傅东山》……而墙内美女姿态，长二寸有奇，不下百人。……妇女衣饰金装极精丽，使人目骇心惊。”不论詹景凤所见是否为顾恺之所作，而令他“目骇心惊”的“精丽”的“美女姿态”，在他心中已然是顾恺之式的创作，这便是对顾恺之的审美思想及其艺术实践的一种体认。《洛神赋图》中的这种绘画符号持续时间是长久的，从远古时期到夏商周到秦汉三国魏晋南北朝一直到了今天，线条色彩是画家共同的语言符号，线条与色彩的运用不分时代，不分地域。

诗诉诸于想象，用现有的人尽皆知的词组成，用现实生活中的形象作比喻夸张，从而让人联想到其他，让人想像；而画诉诸于形象，他经过自己的想象，创造出普通人没有见过的真实形象。

达芬奇谈到诗与画的关系式明显偏重于绘画。他说诗人可以为自己歌功颂德，而画家则不会，诗包容伦理哲学，而绘画则研究自然哲学。绘画的题材比诗的题材更为丰富，因为画家画的画很多是用词语无法表达的。这也是诗与画两种艺术形式运用的符号不同而引起的。

三、时间空间关系的表达

诗篇的词藻按先后次序排成一维的时间序列，完全不能描写形态美，因为形态美的各部分必须同时作用于由和谐构成的灵魂使之共鸣，才能产生快感。诗用于描写各部分的词藻既然必须排成时间序列，必然割裂了和谐比例，听完整篇描写，再将这些割裂的零碎的描写在想象中拼接而成的形象，势必不如绘画所

表现的直观形象。绘画是二维的，在二维绘画中画上透视与空间，便能构成三维的形体美。而且能够将所有的形象同时呈现在面前，使眼睛看到一幅和谐匀称的画面，如同真实中的物象一般。这是达芬奇关于诗与画的空间阐释，达芬奇是偏袒绘画的，他对诗有着贬义的态度。

时间上的先后承续属于诗人的领域，而空间则属于画家的领域。按照阅读的习惯，诗在行文上就有先后，人们在读诗是总是按照文章的先后阅读，从头读到尾之后，才能把握全局，领悟到诗的主题；而画不是，人们在欣赏一幅画时，总是画的全景一下子进入视线，先是整体性的观看，接下来才是细致的看局部，而看局部也不一定要从头看到尾，可以从感兴趣的而地方看起，也可以从结尾看起，都不会影响对绘画的理解。

《洛神赋》中起到文章起承转合的时间词语是“于是”，每段内容的开始都有这两个字，整篇文章（不算序言）采用倒叙的时间表达方式，以侍从的寻问为引子，用回答的方式叙述已经发生过的事情。而从赋的结构关系上按照时间先后可以分为七个部分，第一部分是曹植带领随从们“从京城，言归东蕃”，从京城去往自己的封地鄆城，语言简练朴素，叙事为主；第二部分写洛神出现时的美态，着重于洛神精神体态的描写，词句华丽，不乏连番的比喻夸张排比；第三部分写“我”与洛神的相遇，“我”惊喜害羞不知所措，并送洛神玉佩表情意，以及“我”对人神相恋结果的担心；第四部分洛神对“我”的情意与担心有了回应，感动于“我”的情意，却又明知人神道殊，不能相爱。“超长吟而为慕兮，声哀厉而弥长”；第五部分屏翳收风，川后静波，众神仙来接洛神了，而曹植却只能远远的看着她被带走；第六部分走后洛神的对“我”的留恋，“虽潜处于太阳，长寄心于君王”；第七部分是分开后“我”对洛神的思念，日夜不寐，顾望怀愁。

在画中，顾恺之又是怎么处理时间的呢？

在《洛神赋图》中，时间也不是影响绘画的障碍，按照时间的顺序，画面从右到左也可以分为四个大部分，第一部分是“子建遇神”，曹子建身边八个侍从相随（故宫本），随从们目光呆滞、低眉顺眼，有的手里举着滑盖，有的腋下夹着坐垫一类的道具，都没有什么动态，而曹植双臂张开，拦住他们，抬头看着前方，惊喜之情溢于言表，前方水面上，洛神翩

然出现，身体静止，扭头望向曹植，第二部分开始之前，洛神的形象又出现了六次，其中两次漫步水面，凌波微步，两次又出现于空中，还有两次回到了地面；第二部分曹植与洛神在地面相见，在此期间，屏翳收风，川后静波，冯夷击鼓，女娲清歌，预示着洛神快要走了，两人之间的距离拉近，曹植坐着，洛神依然前行，而扭头望曹植，情意可见；第三部分曹植送洛神玉佩，洛神乘六龙拉的云车带着一个侍女从水路离开，侍女端正的坐在车中，洛神却扭头回望岸上，这与六龙和其中豹头鱼身等怪兽水禽都向前行，而最上面长着鹿角马面的龙却回头看的状况相呼应；第四部分曹植“越北沚、过南岗”，乘船离开，夜不能寐，最后驾车而去。其中还有一些小的表示时间的符号，如太阳、月亮、蜡烛。

时间通过连环画式的构图进行处理，将画面进行无形的切割，画面被分割成一段段，每一段既有其独立性，能够独立成画，又不失整体的画面感觉，画意画法连贯，一气呵成，可以自由发挥想象，整幅画给我们的整体感觉是画家在给我们讲故事，娓娓道来，不急不缓。

《洛神赋图》采取连环画式的构图，主要依靠画面人物之间的相互连接呼应及所处位置的巧妙排列，使人物之间的关系疏密得体，在不同的时空中自然地交替、重叠、交换。同时作为大面积背景的山水和人物实体间的对比以及背景内翔远而去的龙鸟，使得空间被拓展到无限，展现出一种空间美，人物的情思由此更为突显。从画中可以体会到山水树石等背景将人物、情节连接一起浑然一体，尤其是主体人物之间的凝视所产生的呼应顾盼，使画面结构更加严密紧凑，加强了画面所蕴涵着的深情厚意。更重要的是这种连环画的构图，在顾恺之看来是很自然的，他没有将一段段故事分开绘画，也没有刻意将其分为组画，极其自然的表达，似乎这种语言是生来就有的。这种画面的构图，应该成为我们研究绘画表达方式的重要部分，给我们现实中的绘画一些启示。

四、结语

《洛神赋》与《洛神赋图》都是我们人类艺术史上的瑰宝，在六朝文化艺术中，这两个作品是那个时代的典型，代表着那时的审美趣味，也影响了后世的审美追求。它们的影响遍及了以后的各个朝代，曹植与顾恺之名垂青史的地位很大部分是由《洛神赋》与

《洛神赋图》赢得的。这是一个拥有广阔研究空间的话题，在政治上民主自由、经济上高度发展的今天，更是有其现实意义与研究价值，沉下心来研究传统经典艺术，并能与同时代不同时代，同地域不同地域的艺术相比较，不仅能够提高我们认识传统与现代艺术精髓、把握时代脉搏的能力，而且能指导今天具体的人物画创作，给我们的人物画创作以艺术启示。

参考文献

[1] 莱辛著、朱光潜译.拉奥孔[M].北京:人民文学出版社,1979.

[2] 潘天寿.中国画家丛书顾恺之[M].上海:上海人民美术出版社,1979.

[3] 宗白华.美学散步[M].上海:上海人民出版社,1981.

[4] 陈传席.六朝画论研究.天津:天津人民美术出版社.

[5] 列奥纳多·达·芬奇.达芬奇绘画[M]戴勉编译.北京:人民美术出版社,1979.

[6] 苏珊·朗格.艺术问题[M].滕守尧、朱疆源译北京:中国社会科学出版社,1983.

[7] 苏涵.“洛神迷醉”与魏晋绘画的审美理性[J].山西师大学报,2004(03).

The Relation between Poetry and Painting from “the Painting of Ode to the Goddess in Luo”

WANG Hong-wei

(Department of Education of Ningde Normal College, Fujian Ningde, 352100)

[Abstract] Chinese poetry and painting theory gained a qualitative leap after the rise of the “literati painting”. Poem appears on painting, and its relationship with the painting likes twins. The earliest recorded people turned poem into painting was Gu Kaizhi in the Six Dynasties who transformed the touching “Ode to the Goddess in Luo” into the eternal “Painting of Ode to the Goddess in Luo” which differs from literati painting and literati poems on paintings. “The Painting of Ode to the Goddess in Luo” is equivalent to the vivid annotation of “Ode to the Goddess in Luo”; but they have similarities, which is painting inside poem and poem inside painting.

[Key words] “Ode to the Goddess in Luo”; Gu Kaizhi; the relation between poetry and painting

(责任编辑:胡子希)