

# 树·空间·图式 对《洛神赋图》个案研究的一种尝试

孟宪平

(北京大学 艺术学院,北京 100871)

[摘要]《洛神赋图》在绘画史中有重要地位,然而对其误读却常有发生。本文试图从作品画面分析入手,以其树造型为出发点,逐步发现《洛神赋图》独特的造型语言和空间表现的观点,力图在秦汉以来的艺术传统和审美观念背景下理解六朝绘画,从而矫正后世用山水画或文人画观念解读《洛神赋图》的视阈。

[关键词]《洛神赋图》;树;比兴;空间;人神对峙

[中图分类号] J120.9

[文献标识码] A

[文章编号] 1003-3653(2010)03-0013-06

[收稿时间] 2010-03-19

[作者简介] 孟宪平(1972~),北京大学艺术学院2008级博士研究生,研究方向:西方美术史。

唐代张彦远《历代名画记》评六朝绘画:“或水不容泛,或人大于山,率皆附以树石,映带其地,列植之状,则若伸臂布指。”我们不知道他是否看到过顾恺之的原作,但就《洛神赋图》来看,画面中山水、人物、树木的造型基本符合他的描述。尤其树木,看上去画家似乎还未掌握树丛丛林的表现技法,树木棵棵独立,枝干和树叶仿佛人的手臂一样有趣。“人大于山,水不容泛”说的是比例大小不符合自然规律,似乎山水只是人的背景或陪衬,整个画面因而似乎是一种平面的、二维的、没有空间感(缺乏大小、远近、透视感)的构成。

《洛神赋图》真的可作如是理解吗?后世论画者多喜欢把它作为中国绘画幼稚期的作品,喜欢用张彦远的话作为事实性的陈述,却很少对作品画面的构造匠作具体缜密的分析。<sup>①</sup>这是值得反思的。其实,有多种理由可使我们相信《洛神赋图》远不简单。其一,如前所述,六朝虽然政治动荡,战乱频繁,但在艺术和文化上非常繁荣,甚至被学者类比为欧洲的文艺复兴<sup>②</sup>;其次,六朝艺术观念和实践十分活跃<sup>③</sup>,虽然作品流传不多,但从传世画论和有限的作品中亦可一窥其复杂性和水准。因此,笔者认为,对《洛神赋图》必须从作品特定的时代语境、创作者的视角和艺术语言的选择予以具体分析和解读。本文就是试图以树木造型为切入点对作品的创作条件、背景、手法、意义进行解读。

## 一、独特的树造型

独特的树造型是《洛神赋图》给我们最强烈的印象之一。一方面,此图中的树不仅多而且复杂,相比之下,六朝流传下来的其他作品中树的表现则比较少,手法也较为简单。比如《女史箴图》《列女仁智图》皆以人物为主,罕见树木描绘,学界认为与此图有渊源关系的南朝《竹林七贤与荣启期》模印砖画<sup>④</sup>,其树木分布、造型也简单得多。另一方面,《洛神赋图》的树虽然多而复杂,但并非随心所欲,其造型特征、分布、与人物环境组合等方面有一定的

规律可循。为了对此规律有更清晰的认识,我们可以把此图中的树分成三类进行分析。第一类是点叶树(图1)。点叶树是此图中体量最大、分布最集中、造型最具体详尽的一种树。其特点是树的主干为双钩,再往上细枝条则用单钩,细枝条分叉细密并逐渐下垂,每一根枝条上都点了像柳树叶一样的密密麻麻的叶片,故不妨称之为“点叶树”。第二类树比点叶树体量稍小,但分布很多,上端形状像蘑菇,又像孔雀开屏,没有复杂的树干和枝条,只有一两根直立的



图1 点叶树

①此类评论散见于当代学者论著中,如李祥林《顾恺之:中国书画名家话语图解》(北京:中国人民大学出版社,2004年)第93页:“人物与背景之间比例失调,近景和远景拉不开距离,高山仿佛土丘,大河如同小溪。至于树木,竟只能勾画一个个扇形轮廓,绘画技巧尤其稚拙。中国绘画史上,这种状况在顾恺之时代相当普遍,一直延续到隋唐以后,才真正得到改观。”另见陈传席《中国山水画史》,南京:江苏美术出版社,1988年,p2-6;承载《〈历代名画记〉全译》,贵阳:贵州人民出版社,1999年,p79,等等。

②宗白华《论世说新语和晋人的美》,见《美学散步》,上海:上海人民美术出版社,1981年,p209。

③李一《中国古代美术批判史纲》(哈尔滨:黑龙江美术出版社,2000年)第70页提到:“六朝美术创作成就引人注目,‘画坛第一批令人景仰的百代宗师出现于此。人们津津乐道的画坛四祖,此期居三。’”“成为当今文化景观并誉满世界的敦煌、龙门、云冈、麦积山、炳灵寺、响堂山、栖霞寺等国内各主要石窟均开创在这一时代”此时期“仅见于史籍的画家就有165人之多。”

④关于该砖画的论述见李若晴《〈竹林七贤与荣启期〉画像砖渊源考》,见范景中、曹意强主编《美术史与观念史IV》,南京:南京师范大学出版社,2005年,p36;张长虹《中国古代美术史纲》,上海:上海大学出版社,2007年,p69;《林中》,《六朝艺术》,南京:南京出版社,2004年,p119,等等。

树干和覆盖在上面的树冠,十分奇特。为示区别,不妨称之为“蘑菇树”(图2)。除此之外还有第三类。画家似乎不希望树木太单调,或者还有其他表现意图,在某些部分还分布了一些少量红色叶片(故宫本)的小树以及像菊花一样的植物。鉴于这一类数量较少,正确理解点叶树和蘑菇树就成了理解所有树木和画面含义的关键。而这两种造型奇特的树恰恰是疑问的焦点:它们只是简单的人物或画面装饰吗?还是别有意图?

首先来看点叶树。一个疑问是“这种树是否像一些学者所说的就是柳树”?<sup>⑤</sup>这是值得怀疑的。不难理解,作者应该在下列条件的制约下表现了点叶树:其一,作者有可能遵循了某种习惯或法式;其二,该图是对曹子建《洛神赋》的图像表现,故对点叶树的描绘很有可能是为了图解诗文;其三,画者也许对这种树素有偏爱,或生活环境中经常见到,这影响了他的绘画。但实际上,汉魏以来的画像传统很难见到这种所谓的“柳树”的形态和画法,即使风格与此图十分接近的北魏洛阳宁懋石室画像和孝子画像石棺中,也看不到这种点叶树。传为顾恺之的《女史箴图》和《列女仁智图》似乎对树木的表现毫无兴趣。这说明,把柳树看作那个时候画者的意图、喜好或习惯是很牵强的。

有证据表明,该图很大程度上是对曹子建原赋的“转译”。表1列出了《洛神赋》与《洛神赋图》在形象塑造和情节表现上相对应的地方:

表1

类别	《洛神赋》与《洛神赋图》相对应的描写或描述
景物	惊鸿、游龙、秋菊、春松、轻云、蔽月、太阳、朝霞、芙蓉、绿波、幽兰、玄芝、云车、水禽、文鱼、静波、六龙、玉鸾……
人物	曹植主仆、丽人、众灵、冯夷、女娲、南湘二妃、游女……
动作	车怠马烦、俯察、仰观、睹丽人、以邀以嬉、采玄芝通辞、解玉佩以邀之……

可见,画家的表现绝非空穴来风,其主要依据就是原赋。如果点叶树就是柳树的话,那么原赋中想必会有相关描述。并且还可推想,假如作品系顾恺之所为,画家在其他文章中也会留下蛛丝马迹。表2就列出了在原赋和《画云台山记》中所有涉及到的植物:

表2

诗文	该作品中所有涉及到的植物
《洛神赋》	秋菊、春松、芙蓉、幽兰、玄芝、椒、薜、匏瓜、芙蓉、幽兰
《画云台山记》	涧中桃、桃树、孤松



图2 蘑菇树

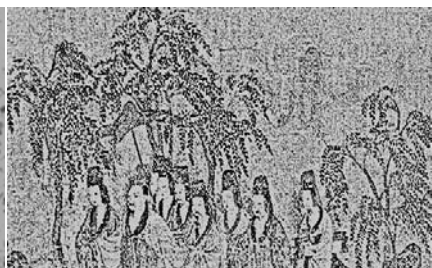


图3 曹植主仆与点叶树的密切关系

令人惊讶的是,我们找不到任何关于柳树的线索。那么《洛神赋》中有没有关于曹植身处环境的描述呢?原赋的一开始就说:

余从京师,言归东藩,背伊阙,越轘辕,经通谷,陵景山。日既西倾,车怠马烦。尔乃税驾乎蘅皋,秣骝乎芝田,容与乎阳林,流眄乎洛川。

此处“蘅皋”“芝田”均与柳树无关。而“阳林”,据李善注:“一作杨林,地名,多生杨,因名之”<sup>⑥</sup>,点叶树与其说是柳树,倒不如说是杨树了。总之,把点叶树认作柳树只是凭视觉经验而已,除此之外并无依据。这说明了什么?在这样一幅与原文高度契合的画作中,画家不厌其烦地描绘如此多的点叶树,岂不正说明在画家的意图中这种树必然别有深意吗?为此需要作进一步的分析。

现在把关注点放到点叶树与其他物象的关系上,这次终于有了惊人的发现:点叶树的分布特点与其他树截然不同。在整幅画卷中,点叶树的出现似乎与曹植及其从仆的出现密切相关:凡是有树衬托曹植主仆,一定是点叶树,而在神灵出现的环境中,点叶树则十分罕见。曹植主仆在画面中总共出现了六次,其中四次均以点叶树衬以左右(图3)<sup>⑦</sup>。这种对点叶树如此明确而集中的使用,显然是画家有意为之,其意义这里暂不作分析。

和点叶树相比,蘑菇树更容易引起学者们的关注。其原因是,画卷中蘑菇树造型奇特,扇形叶面形同手掌,很符合张彦远的描述:“列植之状,则若伸臂布指”。伸臂布指,乃拟人之态,此种蘑菇形状恰如手掌展开,支撑它的树干则如同伸开的胳膊,十分形象。张彦远看来,六朝人把树木以人的情态加以表现了。历史上有不少学者对这种树产生兴趣,比如清代端方称之为:“人摹顾恺之《洛神赋图》卷,多存古法,其树木皆如孔雀扇形,分断画赋意。”(端方《壬寅消夏录》)孔雀扇形是学者们喜欢用来描述此树的一个比喻。除此之外,也有人用“薄荷把”“芝而(灵芝)形”等作喻<sup>⑧</sup>,但到底这是一种什么树直到现代才有学者加以判定,比如称之为“梧桐树”或“银杏树”<sup>⑨</sup>,也有人根据原赋有春松的描述而推测其为松树。

⑤ 林中:“所画杨柳与梧桐树……”见《六朝艺术》,南京:南京出版社,2004年,p119;袁有根:“所画柳树则刷脉镂叶,如伸臂布指”,见袁有根、苏涵、李晓庵《顾恺之研究》,北京:民族出版社,2005年,p100;周宗亚以柳树讨论此树,见其博士论文《故宫藏〈洛神赋图〉之图像研究》,北京:中国艺术研究院,2008年,p69。

⑥ 转引自袁有根、苏涵、李晓庵《顾恺之研究》,北京:民族出版社,2005年,p79。

⑦ 在辽宁本中,仅有一次曹植与洛神对晤的一个场面未画点叶树,此场景表现曹植解下玉佩赠给洛神,以表现原赋“愿诚素之先达兮,解玉佩以邀之”。此表现方式原因待考。

⑧ (清)顾复:“衣褶如萼菜条,树木若薄荷把,水石奇古,设色精研”,见《平生壮观》,上海:上海人民美术出版社,1962年,p102; (清)震钧:“图中树皆作芝而形,舟车皆古制”,见《天咫偶闻》卷一,北京:北京古籍出版社,1982年,p102。

⑨ 见注释⑥;另见韦正《从考古材料看顾恺之〈洛神赋图〉的创作年代》,见中山大学艺术史研究中心编《艺术史研究》第7辑,广州:中山大学出版社,2005年,p269-280,等等。

这都是不妥的。其实辽宁本中有一段专门描绘了两组七棵松树,用以呼应“华茂春松”的诗句(图4)。图中可以看到此树的针叶形成球状,松针的感觉十分强烈,且还有淡墨渲染的痕迹。《魏晋胜流画赞》有松画法的叙述:“竹木土,可令墨彩色轻,而松、竹叶醜也。”《说文解字》曰:“醜,厚酒也。”而松叶之醜,当指以墨浓染使之丰富而醇厚,这种解释恰巧和图4松叶感觉一致。相比之下,蘑菇树的叶子皆以双钩而成,感觉平薄,与之很不同。可惜的是,辽宁本中对松树如此精微描绘的一段,在故宫本中却不见了,代替它的是两组染成了红色叶片的树。虽然色彩上故宫本的视觉效果好了,但六朝那种高古精妙的气息反而失去了。

总之,可以断定蘑菇树不是松树,当然也不会是梧桐等其他树。换句话说,画家之所以大量地描绘并使用这种树恐怕也别有他意。这样,当我们把注意力重新回到画卷上的时候,会发现蘑菇树的分布另有特点。

首先,山丘起伏的地方几乎必有蘑菇树,把山丘与蘑菇树结合在一起很明显是画家有意构思的结果。统观画卷《洛神赋图》中描绘山林的场景有五个,不难发现,其中大部分与山组合的树是蘑菇树<sup>⑩</sup>。其次,蘑菇树与神灵有内在关系,神灵旁边常常会伴随一些蘑菇树。其三,蘑菇树较复杂,大小和分布不同。蘑菇树有大有小,常常交错在一起,有时高的蘑菇树根部,会有几棵小蘑菇树。而小蘑菇树分布自由,如在河边、石溪、远处山脚等。看上去,蘑菇树虽然都采用了“孔雀扇形”的画法,但其用法不同,似乎在努力代表不同的东西。

下面把两种树的分布特征加以总结,然后就可以揭示其内在意义了。

表3

树	体量	形态	数量、组织	与其他物象关系	其他特征
点叶树	较大	统一	不太多,分布集中	凡有树遮盖曹植主仆,必是点叶树	神灵旁边罕见此树,近处偶有点叶树
蘑菇树	大小不总体较小	多变	多,分布较广	在神灵周围环境,并置;与山丘关系密切;凡山顶或陡峭山谷有树,必是蘑菇树	不可覆盖人物,近处若有蘑菇树,体积较小,远山处蘑菇树较小

可见,两种树的使用是有规律的。可以设想,画家设计了这两种树,并把它们在特定的位置使用,一定希望达到某个目的。问题是,这个目的是什么呢?

## 二、树造型的意义及空间表现

关于《洛神赋图》创作权及创作时间学界多有疑议。比如有学者认为此图并非顾恺之作品,还有的把它的创作年代定为南朝。<sup>⑪</sup>但这对本文的讨论影响不大,因为学界基本认同原作必为六朝名家之作品,其造型特征和审美倾向与六朝艺术的整体风貌是一致的。因此,如果从创作者的角度理解树造型及其意义的话,原作者是顾恺之、陆探微抑或史道硕,就都不重要了。

### 1. 画家的难题

其实《洛神赋图》本身就承担着一个目的:追求曹植



图4 辽宁本中松树

《洛神赋》所表现的充满瑰丽神奇浪漫色彩的人与神相遇、相视、相交融的境界。近年来对曹植文学的研究已注意到曹植所描述的“人神对话”的观念绝非偶然现象,它不仅是文学创作中的一个恒久主题,而且在盛行神仙崇拜的六朝社会中具有典型意义,<sup>⑫</sup>《洛神赋图》的创作者不可避免地受到时代审美取向的影响。在思考该作品的审美特质时,苏涵发现画家以曹植与洛神“眼神对视”来经营位置的审美构思,<sup>⑬</sup>这是揭示其“人神关系”的初步尝试。不过在笔者看来,“对视”只是“人与神”各自地位及属性确立之后的发展,因此,对于此画来说,画家面临的第一个挑战就是:在一个有形画面的二维空间如何表现“现实与神灵并置”这样一个难题。由此,画家面对的是双重的任务:①画面要有均匀的、连贯的并且处于活动和交流中的人物形象刻画和组织;②要为每个人物赋予一种空间,或是真实空间,或是神灵空间。

对于第一个任务,可以理解为对处于时间中的叙事性的表达。苏利文认为这种类似连环画的技巧和佛教的传入有关<sup>⑭</sup>,或者说,《洛神赋图》的叙事手法受到了当时流行的佛教壁画手法的影响。但印度佛教的图式系统最典型的是“佛像图式”而不是叙事性,正如傅抱石所说的,中国佛教绘画更多是模仿印度的图像造型、晕染的方法、背景的运用。<sup>⑮</sup>而叙事性壁画,用景物作不

⑩此六个图在画面中与人物依次间隔出现,起到间隔画面的作用。其中只有一幅图间杂有两棵点叶树,其含义在后文将作分析。

⑪见韦正《从考古材料看顾恺之〈洛神赋图〉的创作年代》,见中山大学艺术史研究中心编《艺术史研究》第7辑,广州:中山大学出版社,2005年,p269-280;袁有根《〈洛神赋图〉卷的创作权问题》,见《天津美术学院学报》2006年第2期,p51-54。

⑫熊伟业《魏晋时期的人神观念与曹植〈洛神赋〉的创作动机》,见《电影文学》2007年第18期,p77。

⑬见袁有根、苏涵、李晓庵《顾恺之研究》,北京:民族出版社,2005年,p79。

⑭(英)苏利文:《〈洛神赋图〉运用了连环画技巧,同一个人物在情节需要的情况下可能会多次出现,这种设计应当是随着佛教从印度的传入而出现的,因为在汉代艺术中几乎看不到连环画的渊源。》见《艺术中国》,长沙:湖南教育出版社,2006年,p86。

⑮傅抱石《中国绘画变迁史纲》:“自汉以来,中国绘画已趋于线条变化的追求……我以为六朝画风,洵可说是完全的佛教美术……常常可以看到印度来的作品,仿着描绘,从中领悟了晕染的方法,背景的应用。当时造像壁画风起云涌。”转引自易存国《敦煌艺术美学》,上海:上海人民出版社,2005年,p142。

同场景分界线,乃是中国汉画传统与宗教主题相结合的产物。<sup>⑥</sup>比如在非佛教性的《竹林七贤与荣启期》中,树木对画面的分割作用显而易见。《洛神赋图》并不着意于景物的画面分割,山水树木的描绘和布置已经成为其主题描绘的组成部分。作品中山水树木造型复杂,在画面中占据空间很大,与其说山水分割画面,倒不如说人物在山水中游走。其中水流、丘陵、石矶、林木连绵不断,使得画面形成富有律动的节奏,是赋予画卷完整性的主要线索。因此,对于创作的第一个任务,画家的表现游刃有余,似乎并不构成创作的真正难题和挑战。

相比之下,第二个任务才是真正值得关注的。为两种人物赋予两种空间,首要的问题是形象塑造。我们发现,画家有意识地采用不同方法表现世俗之人和神灵。比如,所有的仙人都是衣带飘飘,仿佛凌风起舞;而曹植主仆则衣冠收紧,博带下垂。描绘人物与地面接触时,着地点用几根明确的线条强调了出来;当曹植乘船过江时,船前行而荡起滚动起伏的水波,其走向和漩涡围绕船体分布,真实可信。相反,神灵的表现则采取了另外的手法,着地点没有任何痕迹,虽画出了裙子的低端,但其波浪纹边缘根本不受水平地面的影响。洛神乘鸾舆彩车在云朵中离去,云的形状是独立的,丝毫不受人物车舆活动干扰,神灵仿佛漂浮在真空中一般。但仅靠人物塑造还不够,除此之外只有从人物与环境的关系中找办法。考虑到画面中树木的特殊性,不能不想到它们在空间表现中扮演了某种角色。

## 2. 树:来自生活体验的空间象征

综合上述多种因素,树木的秘密可以解开了。概而言之,《洛神赋图》中树木源自一种真实生活体验,画家转面以之象征某种特定的空间观念和意象。下面具体阐述之。

其一,点叶树和真实空间。为什么真实空间中的曹植主仆总是处于高大的点叶树下?这正说明画家是要用点叶树表现一种真实空间。无疑,只有当靠近树木,才能看清一串一串的树叶,才有可能把密布的树叶和真实联系起来。顾恺之正是这样,当用点叶树表现真实的时候,首先来自观察和体验,继而在绘画中发展成一种原则。当他为了表现的方便



图5 女神与点叶树的暧昧关系

减少枝条的繁密,而用简洁的几根点叶枝条表现一棵点叶树,他的点叶树就有了些许象征的意味。

其二,蘑菇树的两种含义:“远”和“小”。人为地取用某一种树的形象象征神灵空间是危险的。顾恺之并不采用简单的对立法为洛神设计专门的象征符号,而是试图从真实空间的丰富表现逐渐扩展到神灵世界。为此,一种与“近”和“大”的点叶树相对的另外一种树——蘑菇树出现了。蘑菇树何以能象征“远”和

“小”?远就会小,小就显得远,二者是统一的。当树木变远时,繁密的枝叶消失了,树的外轮廓显现了,越来越像一个伞或蘑菇的冠状,以至人们用“树冠”形容这种印象。

其三,两种树并置:复杂的自然景观。真实的自然场景中,远近高低都是同时并存的。既然画家试图用不同的树形和大小表达空间,必然会出现各种树并置的情况。在《洛神赋图》中段敲鼓的仙人背后就出现了这种情况,点叶树、大蘑菇树、小鸡冠树并列在高低起伏的山丘间,中间还偶有红色花叶小树,当为桃树,顾恺之在《画云台山记》中曾提到“宜涧中桃傍生石间”,还描写了人与桃树的穿插呼应。<sup>⑦</sup>当我们试图以新的语义观看这种混杂的图像时,就会发现原来这里是一片如此复杂、悠远的自然意境。

其四,树丛的表现。画家没有真实地表现复杂树林,而是追求六朝艺术特有的气韵生动、简淡悠远,因此以少胜多就显得十分重要了。当画家在同一个区域水平并置三棵或三棵以上的小蘑菇树的时候,那应当是一片树林。“三”在中国文化中本来就有多的含义<sup>⑧</sup>,何况,如果没有这种象征性的考虑,这种设计似乎并无必要。

## 3. 树与人的组合:在地上还是空中?

人与神不仅形象不同,并且处于不同的空间中:人必须在真实的地面上行动,而神则不受此限制,可以自由地在空中、水里、云中存在。顾恺之用了许多办法体现这种差别,比如对两种形象、衣服、着地点、车马、云水等进行不同处理。除此之外,树对空间表现也起到了十分重要的作用,下面分别看一下。

点叶树主要被用于表现曹植主仆的真实空间关系。比如主仆八人站立在枝叶婆娑的点叶树下,树叶在离开头顶不远的高处飘动,与红色的华盖相呼应,很有真实感(图3)。而在这一段中,从回首凝望的女神一直到水中嬉戏的女神没有一棵点叶树。画面第二段曹植再度出现,又开始有点叶树了。需要指出的是,只有一位女神与点叶树靠在一起,不过很奇怪,虽然该树的着地点在女神之前,但女神的衣服却挡住了树叶,这种空间的暧昧和矛盾恰恰说明女神处于极不真实的空间中(图5)。同样的道理,我们发现凡在曹植主仆出现的场景中,蘑菇树很少出现。而在女神出现的地方,人物下方会出现各种蘑菇树,偶尔混杂的点叶树或红叶树,都生长在起伏特别大的状似山峦的土丘上。笔者不觉得可以将其理解为河边的石矶或土丘,而应当理解为高山和峡谷,是一种超出视觉真实的更大空间。

<sup>⑥</sup>易存国:“佛教思想与中华文化有合拍之处,其图绘于壁的方式与中华艺术若合符契……佛教故事画,其早期依据佛经内容严谨绘制,由于佛经卷帙浩繁,其中有成百累千的故事题材,绘于壁的故事亦随之丰富多彩。”《敦煌艺术美学》,上海:上海人民出版社,2005年,p108。

<sup>⑦</sup>红叶树 辽宁本中没有这种树,故宫本中有。此树当为宋人临摹时修改而成。桃树在汉画中就作为一种祥瑞图形常被使用,顾恺之记述中的桃树恐与道教有关。本文称此为桃树,只是猜测而已,聊作一说。

<sup>⑧</sup>汉代以三峰象征山、群山或仙山的图像可为一证。见巫鸿《礼仪中的美术》,北京:生活·读书·新知三联书店,2005年,p246。

### 三、《洛神赋图》树的表现根源

树的表现方式确实和画家试图传达的人神有殊的空间意境有关。尽管树造型受到生活经验的影响,但以形象简化表达抽象的空间观念和审美情境,足以象征名之。其实象征与写实并不矛盾,二者兼而有之的状况说明了六朝时期绘画发展的一个重要特点:画家开始从以人物为主逐渐扩张审美的视阈,自然景物开始成为玄览对象,人物品评和自然品评并行发展且相互渗透影响,这在《洛神赋图》中生动地体现出来。下面笔者试图从六朝审美观念的背景考察树的表现根源,以期对该作品审美特征有更深入的理解。

#### 1. 比兴:人的表现的延展

依照学界对《洛神赋图》的断代观点,把它与南北朝画像砖、敦煌壁画作为同时代艺术,会发现此时期树木表现比前朝有较大的发展。相比之下,在魏晋乃至汉的艺术中人物占据着主导地位,树木的表现很少出现。汉代绘画中的植物有三种形式:一作为装饰,大略来自青铜器的装饰纹样传统;二作为祥瑞图像,是装饰图形和汉代天堂神界观念结合的产物<sup>①</sup>;三是现实描绘中偶尔出现的某些植物的蛛丝马迹,此类植物简略而不独立,多附属在土地或山峰的轮廓之内。这些形式都说明,自然界中的树木尚未进入艺术观察和表现的视野,偶尔为之也接近概念性符号。魏晋时代,当人物品评和玄学兴盛的时候,本身并不必然激发人们对植物的兴趣,自然物象并不受关注,甚至在《女史箴图》和《列女仁智图》中也绝少树木表现。真正促进对自然景物兴趣萌发的,乃是东晋南北朝时期老庄哲学的兴盛。<sup>②</sup>

固然,庄学游心太极忘心斋的追求与山水精神颇多契合,但笔者更倾向于强调六朝的自然发现与对人自身关注的联系。比如,从《洛神赋图》的树造型中可以发现,这里的树,与其说来自对自然的静观,倒不如说是对人自身的“比兴”式的描绘。首先,此图中的树造型皆棵棵独立,从来不形成森林密布的形态,这和自然界真实感受很不相同。顾恺之曾记述游会稽山水的感受:“千岩竞秀,万壑争流,草木蒙笼其上,若云蒸霞蔚。”<sup>③</sup>这种视觉体验和现代人差别不大。显然,《洛神赋图》独立子行、姿态万千的树造型不可单纯用自然形态解释,和人的形态反倒颇有神合之处。张彦远称六朝山水“列植之状,则若伸臂布指”,这是人的动作和情态,暗示了当时树木表现的真谛:画家是把树当成人物来描绘的。以人画树的方法还体现在《洛神赋图》树与人一一对应的关系上,而《竹林七贤与荣启期》中这种关系更明确。另外,六朝后期绘画产生“传神”观念,这也是促进对树木表现拟人化的原因之一。“传神”及其引申出来的“气韵生动”<sup>④</sup>是六朝绘画最高的审美标准。然而,在六朝人眼里,只有“人”才存在“传神”的问题<sup>⑤</sup>,如顾恺之:“四体妍媸,本无关乎妙处。传神写照,正在阿堵中”<sup>⑥</sup>;《论画》讲:“凡画,人最难,次山水,次狗马,台榭一定器耳,难成而易好,不待迁想妙得也”,这道出了人难画是由“传神”的标准加以评判的。树木,介于人的生命体和无生命的台榭之间,无法以“传神”衡量之。我们可以假想,六朝人如果打算把树木画到传神的高度,其可能的选择似乎只有把树木“拟人化”这一条道路了。

其实,在从魏晋前溯的中国文学中,对自然植物的描写

比比皆是,这种描写大多可视为人与自然的“比兴”关系,也就是说,人并非真的对自然发生审美的兴趣。徐复观认为:“比是以某一自然景物,有意地与自己的境遇,实际是由境遇所引起的感情相比拟……自然对人生所发生的比兴作用,是片段的、偶然的。在此关系中,人的主体性占有明显的地位,所以也只赋予自然以人格化,很少将自己加以自然化。”<sup>[1](p169)</sup>所谓“自然人格化”,不就是用表现人的方式表现自然吗?“比兴”一词虽然来自古文学范畴,但用于解释《洛神赋图》的树造型也是有意义的。其树的造型特征体现了对人的比拟,而由独特醒目的树木形象开始,把人的视觉引向特定的人物上去,亦可理解为“兴”的手法。同时,“比兴”可以更好地帮助我们理解《洛神赋图》乃至六朝时期其他作品中的树木造型有别于后世山水画和视觉真实形象的原因所在。

#### 2. 人神对峙:早期绘画传统的发展

《洛神赋图》两种树的造型及其意义,是由原作“人与神关系”这一核心主题造就的。如前所述,此主题是画家时空表现的难题,同时又赋予该作品一个突出的特质。不过,本文不认为这是《洛神赋图》作者的独创,而是延续了中国古已有之的一个艺术表现的命题:人神对峙。了解这一发展脉络有助于理解六朝绘画中树木的意义和价值。

和六朝相比,汉代艺术对人神关系有确定的观念,甚至有学者认为汉画中存在一个确定的天人宇宙结构图式<sup>⑦</sup>,在马王堆帛画、金雀山帛画中可以清晰地看到这种上下分层的图式结构。其特点是:第一,上下并置,层次清晰,由上而下分别为天上世界、仙界、人间世界、地下世界四个部分。当然,具体作品中并非严格一律<sup>⑧</sup>,但上帝、鬼神的观念是根深蒂固的。巫鸿曾发现汉画有两种,分别表达理想化真实风景和天堂观念,证明了汉代艺术表现中天人对立的

<sup>①</sup>如汉代画像中的常青树、灵芝、柏、桃梗、萸英等植物,均为祥瑞图像。参见周保平等《汉画吉祥图像的图像学解析》,见周保平《中国汉画学会第十届年会论文集》,武汉:湖北人民出版社,2006年,p341;王明丽《南阳汉画像中的祥瑞图像》,见《寻根》2008年第2期,p9-11;李晨《论汉画像石祥瑞图像的艺术特征》,见《艺苑》,2009年第1期,p26等。

<sup>②</sup>冯友兰《中国哲学史》,北京:商务印书馆,2006年,p273-275。

<sup>③</sup>见《南朝宋》刘义庆《世说新语·言语》,阜阳:颍州文艺出版社,2009年,p55。

<sup>④</sup>“传神”与“气韵生动”的互释:“气韵生动”乃是顾恺之的所谓“传神”的更明确的叙述。见徐复观《中国艺术精神》,桂林:广西师范大学出版社,2007年,p118。

<sup>⑤</sup>一直到唐代,传神(气韵)只用于评人禽鬼神,从不用于山水;山水景物的传神直到五代荆浩《笔法记》才提出来。见徐复观《中国艺术精神》,桂林:广西师范大学出版社,2007年,p137。

<sup>⑥</sup>见《南朝宋》刘义庆《世说新语·巧艺第二十一》,阜阳:颍州文艺出版社,2009年,p266。

<sup>⑦</sup>如信立祥《汉代画像石综合研究》,北京:文物出版社,2000年,p60。

<sup>⑧</sup>实际上,汉画内容和结构不拘一格,十分自由,有很多对现实生活或想象中世界的单纯描写。但上下四层分布式结构具有典型性,体现了汉代人神关系的本质特点。

观念。<sup>②</sup>第二,汉画中人神并峙是对完全不同的空间观念的表达,人神之间极难沟通。在汉人看来,只有死后才具有进入仙界或冥府的契机,并且需要诸多条件,足可见人神交流之难。第三,汉画中对神界多是以抽象的符号表示的。比如在马王堆汉墓帛画中,用仙鹤、有金乌的太阳、扶桑、有蟾蜍与玉兔的新月等象征天上世界,这些都是符号化的形象。

汉晋人神观念更早来自先秦时代上帝、鬼神的观念。尤其在周王朝建立之后,“承袭了商奴隶主祭天祀祖、敬事鬼神和政权神授的宗教迷信思想……并使之系统化、理论化”[2](p9)。“国人尊礼尚德,事鬼敬神而远之”(汉郑玄《礼记正义》),对当时人来说,鬼神是敬奉而不可及的对象,这其实正是汉画人神关系的最初表达。不过,随着春秋战国时代的思想启蒙和王权倾颓,到了战国时代人对鬼神的态度已经有明显改变。如出土于长沙的战国《人物御龙》帛画,人站在神力巨大的巨龙背上,以缰牵引,乘风劲驰,二者交锋直率刚烈,生动体现了当时人“制天命而用之”<sup>③</sup>的积极宇宙观。图6大致表示了此图的人神关系模式,其中的虚线表示人与神之间不像汉画那样截然分离,而是存在着相互交流,显然,这里的交流乃是人对神的凌驾和控制。在战国的人神关系中,人驾驭了象征神灵的巨龙,这种态度在历史上虽然短暂,且随着秦汉一统而散失,但它与六朝另一种“人神关系”遥相呼应,体现了古人宇宙观念内在变化的线索。

《洛神赋图》所体现出来的六朝后期的人神关系与从前有很大不同,大体可用图7表示之。首先,水平并置改变了从前的上下并置,看上去只是方向的变化,但所蕴含的意义是深远的:神与人不再是凌驾和屈从的关系,而是一种平等关系,神降到人间,在空间上提供了人神交流的基础。这种水平并置在六朝后期许多作品中都有表现。其二,六朝的神不同于从前的抽象上帝或想象中的鬼神,而是现实生活中人变化而成的神,如“洛神”就是传说中伏羲之女宓妃“溺死洛水”而变成的神<sup>④</sup>。洛阳北魏宁懋石室孝子画像形象,据研究具有升仙为神的含义<sup>⑤</sup>,体现了当时“孝悌之至,近于神明”的观念。另外,《竹林七贤与荣启期》中的七贤形象,据考证也是作为神灵描述的,用以表达墓主人向往的神灵世界。<sup>⑥</sup>其三,《洛神赋图》水平构图和人物形象并峙,形象之间没有分割线,人与神在同一画面中出现,这种格式打破了以前上下隔绝对立的空间划分,转变为一种空间的自由流动,从而

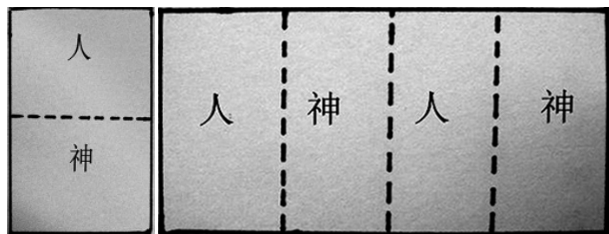


图6 战国人神 图7 《洛神赋图》及六朝绘画中人神关系图式关系图式

为表达运动流变的时间观念提供了可能。

值得一提的是树木在这种中人神关系的转变中的作用。《洛神赋图》中的点叶树与蘑菇树的对峙,加强了人与神关系这一主题,而两种树所象征的空间关系的微妙转换也暗示了人与神之间的沟通和互融。在古人眼里,树总是从属于山水,而山水林泉则与神灵之境相关。东汉刘熙《释名·释长幼》曰:“仙,迁也,迁入山也。”汉人把昆仑山视为神仙常驻之所,而后来的人则把“人与山林”的关系视为升仙求道的隐喻。这样,在《洛神赋图》中被树木覆盖的山峦,就包含了些许仙界的含义,它既是诸神居留的场所,又是曹植以及画者所向往的境界。

### 小结

六朝后期,艺术依然注重人物表现,山水画则在初创期,因而与人关系密切的树木得到详尽的表现和利用,相比之下,山的比例小,造型也十分简单。但这种自发的造型样式不能抑制画家对艺术意境和复杂空间表现的愿望。为此,他必须寻求合适的语汇。这种语汇首先要来自对真实自然的观察和体验,其次才能转化为具有一定象征意味的图形组织绘画空间。所以,阅读《洛神赋图》必须理解这种语汇,同时又要在真实的生活中寻找解答。

### 参考文献:

- [1]徐复观.中国艺术精神[M].桂林:广西师范大学出版社,2007.
  - [2]北京大学哲学系.编.中国哲学史[M].北京:商务印书馆,1995.
- (责任编辑:校对:李晨辉)

<sup>②</sup>见巫鸿《汉代艺术中的天堂图像和天堂观念》,见《礼仪中的美术》,北京:生活·读书·新知三联书店,2005年,p245.

<sup>③</sup>荀子《天论》:“大天而思之,孰与物畜而制之!从天而颂之,孰与制天命而用之!望时而待之,孰与应时而使之!因物而多之,孰与骋能而化之!”

<sup>④</sup>(南朝梁)萧统《文选·洛神赋》李善注:“汉书音义如淳曰,宓妃,宓羲氏之女,溺死洛水,为神。”

<sup>⑤</sup>见邹清泉《北魏孝子画像研究》,北京:中央美术学院硕士学位论文,2006年,p63.

<sup>⑥</sup>姚义斌《六朝画像砖研究》,南京:南京艺术学院博士学位论文,2004年,p66.

# Abstracts:

A Glimpse of the Living Conditions of the Artists in Guilin during Anti-Japanese Period

LI Puwen

[Abstract] After the breakout of the complete anti-Japanese war, the population in Guilin increased rapidly and the living condition in Guilin was very harsh. They were also under the threat of air strike and refugee. However, artists continued to work diligently, holding exhibitions, publicizing anti-Japanese war, even plunging into the war, contributing their youth, passion, health and even life.

[Key Words] anti-Japanese war, artists, Guilin, living condition

Cover Design of Journals during the Period of Anti-Japanese in Guilin

WANG Yuan

[Abstract] During the anti-Japanese period, the aesthetic habit and requirement are the combination of simple, plain style with times. So the journals and magazines published during this period also had the principle of design of simplicity and naturalism. In the meanwhile, in order to make the journal outstanding among numerous medium of the same kind, the design of the covers pay attention to both the feeling of old acquaintance and addition of attractive design elements.

[Key Words] anti-Japanese period, Guilin, Journals, cover design

Tree, Space and Pattern—An Approach to the Casestudy of *Painting of Luo Shen Beauty*

MENG Xianping

[Abstract] *Painting of Luo Shen Beauty* occupies an important position in the history of painting yet the misreading about it often occurs. The thesis tries to analyze the picture of the works, starting from the plastic form the tree, gradually discovering its unique language and concept of spatial expression, endeavoring to understand the painting under the context of art tradition since the Qin and Han Dynasty and aesthetic concept, thus rectifying the visual scope of the work through landscape painting or literati painting.

[Key Words] *Painting of Luo Shen Beauty*, tree, space, picture, confrontation between man and immortal

The Analysis on "Wu Interest" of Wu painting

TU Xiang

[Abstract] Inspired by the aesthetic taste of the Wu's Painting School of the Ming Dynasty, the thesis analyzes the form of expression, subject matter and connotation of the landscape painting of the Wu's Painting School, combined with economic development and living forms of the Ming Dynasty, makes comparison of its works with those of the Yuan Dynasty. It discusses the characteristic of "Wu Style", concluding that it is the necessary outcome of social and economical development of the Ming Dynasty as well as the literati aesthetic taste and its unique cultural atmosphere.

[Key Words] Wu's Painting School, Wu Style, landscape painting, gardening

The Application of Composition of Flower & Bird Paintings by Wu Changshuo and Qi Baishi in Seal Cutting

PENG Zuobiao

[Abstract] Both Wu Changshuo and Qi Baishi are art masters of poem, calligraphy, painting and sealcutting. The thesis, with the flower & bird painting as the objects of study, from the perspective of the application of the composition of Wu and Qi's flower & bird painting in sealcutting, combined with their works, trying to conduct a more profound analysis and research in Wu and Qi's flower and bird paintings.

[Key Words] Wu Changshuo, Qi Baishi, flower & bird paintings, composition, sealcutting

The Influence of Modern Japanese Painting on the Taiwanese glue-color painting

HE Yunwang

[Abstract] Taiwanese glue-color painting which evolved from "Eastern Painting" of Taizhan, can dated back to the colonial period of Japan and was denominated in the 1970s. The expressional pattern of Taiwanese Toyoga was influenced by the modern Japanese Painting. However, the censor of Taizhan encouraged Taiwan artists to express Taiwan local color and style, to some extent, promoting the formation of Taiwanese localized glue-color painting.

[Key Words] eastern painting, modern Japanese painting, glue color painting

The Influence of Western Learning Progressively Spreading to the East upon the Structure of Formulation of New Chinese Water-ink Painting

YIN Xiaobin

[Abstract] In the first half of the 20th century, the Western Learning Progressively Spreading to the East took place twice in the history of Chinese history of fine arts and they played an direct and transitional role in the formation of Chinese water-ink figure paintings. The thesis analyzes the historical background of the two spreadings, based on the realistic water-ink figure paintings guided by Yan'an revolutionary arts, with the reference of Former Soviet Union's socialistic realistic fine arts creation methods, constructing the figure characteristics and language of water-ink Chinese figure painting.

[Key Words] Western Learning Progressively Spreading to the East, new China, water-ink figure painting, figure form

Modern Chinese opera: Generation, resources and legality

GUO Yuqiong

[Abstract] Modern Chinese opera is different from the new or contemporary opera which flourished in early 20th century. It was imbued with special political and cultural connotations since its generation in 1930s. The full recognition of the "ideological form" of modern drama in the liberated area makes the traditional drama and opera the important resources of creating new drama in liberated area. The intellectuals accepted the creation logic and thinking of the modern drama in the modern discourse of new regime and new era. And the legitimacy of modern drama in the history of Chinese drama and opera is thus established.

[Key Words] Modern Chinese opera, generation, resources, legitimacy

A Comparative Study of Closed House—Hakka Traditional Dwelling Houses in Easter Guangxi and Northern Guangdong—Closed House at Hezhou Jiangsi's and Shixing Mantang's as examples

FU Zhiyi

[Abstract] Lingnan is the main settlement of Hakka people. To adapt themselves to the harsh social environment and natural conditions, Hakka ancestors created the so-called Closed House, which take the shape of castle, suitable for settlement of a whole clan and easy to defend against the enemy. The thesis, through comparative study of the architectural shape between Hezhou Jiang's closed house and Shixing Manwu closed house, discusses the similarity and difference in space combination, plane layout, structure function as well as ornament and decoration of the two Hakka dwelling architectures. And it also discusses the inspiration of the Lingnan Hekka's closed house upon modern architecture.

[Key Words] eastern Guangxi, northern Guangdong, Hakka houses, closed house, Hezhou Jiang's Closed House, Shixing Manwu Dewei Closed House

On the Tibetan Gesar Stone Inscriptions Painted Decorative Features

XIE Zhuqing, TANG Xingming

[Abstract] The rock carvings painted with the Tibetan epic Gesar &quot;