

# 從漢墓壁畫看山水畫的

莊蕙芷

## 起源與功能

以往認為中國山水畫最早出現在魏晉南北朝時期，主要依據的是當時顧愷之等人提出的畫論中，曾特別提到山水畫的題材、佈局與功能。拜考古發現之賜，近年在山西、內蒙、甘肅等地的漢代壁畫墓中，也出土了幾幅漢代的相關畫作，內容拙稚可愛，但確實出現山水形貌。這些畫作是否能劃入「山水畫」的範圍？本文試分析魏晉南北朝時期的畫論、幾幅當時畫作（傳世與出土）與仙境文學等，探討早期山水畫的功能與定義，再回來看看漢代這幾幅畫作是否已合乎山水畫的要求，從而論證中國早期山水畫在漢代已經誕生。



仁者樂山、智者樂水，山水畫一直廣受我國傳統文人所喜愛。早在南朝時期，宗炳（三七五～四四三）的〈畫山水序〉中即提到：「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？」將山水與聖人並論，奠定了日後山水畫的崇高地位。張彥遠（八一五～九〇七）在《歷代名畫記》中未提到漢代山水畫，然而在考古發掘的漢代壁畫墓中，我們還

是看到了幾幅相關題材畫作。雖然出於墓室壁畫中，但這些畫作已有飄渺流動的雲霧、起伏有致的山巒以及幽徑、樹林等，還有悠然穿插其間的山野樵夫、獵人與鳥獸，題材大致已與

後世的山水畫相符。這些繪畫是否已經達「澄懷觀道，臥以遊之」的審美要求？這不僅牽涉到漢代山水畫的功能問題，更關係到能否歸入後世所認為的「山水畫」類別當中，但可惜的是，此課題以往較少被觸及。

漢代山水題材繪畫的研究較少，且大多僅視為魏晉南北朝山水畫的先聲。雖有學者從各種古文物中推斷山水畫萌芽於西漢以前，且當時也已有各種「仙山」圖像，但他們並未以壁畫為主題來論證畫作是否已具山水畫的特質。關於漢代壁畫中的山水圖像經常搭配田園村夫、山林獵牧等，有學者認為此乃炫耀財富以及表達天地觀，並不能與日後借山水以「暢神」的境界相提並論。更有學者認為：「畫中有山水，並不等於有了山水畫」，將漢墓壁畫摒除在日後「以形媚道」的山水畫之外。（註一）總之，大部分學者都認為，雖然此題材萌發於漢代，但尚未與道家思想融合，未達日後標準，故將山水畫的起源定在魏晉南北朝時代。

目前，漢代墓葬藝術已被考古與藝術史學者深入研究，並對圖像的

配置與意義有了基本的認識。信立祥在《漢代畫像石綜合研究》（北京：文物出版社，二〇〇〇）一書中表明，圖像的相對位置、所處的高度等，可能代表漢人心目中宇宙觀，墓葬中最高的室頂部分表示天上世界，其下山牆部分表示仙人世界，再下來的是人間。

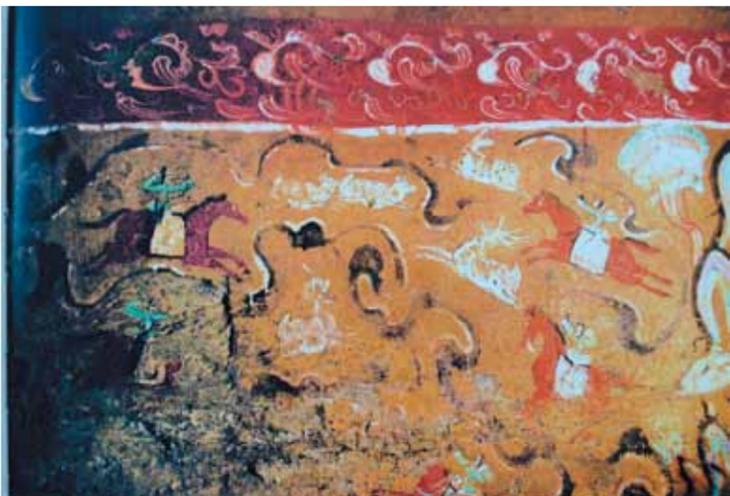
因此，從整體空間意義來看，早期墓葬中的山水畫除裝飾作用以外，可能還有其他意義。本文擬將幾座出現山水題材的漢代壁畫墓做年代、墓葬位置與圖像配置進行整理，再與漢代的「仙山」——博山爐以及幾幅北朝山水畫作做比較，以論證早在漢代，中國山水畫就已經具有南北朝畫論中所必備的各種基本元素，更包括了審美方面所要求的「臥遊」；其用意即是在墓葬中以山水畫代表仙人所居住的仙境，提供期望得道昇仙的墓主能在專屬的小宇宙中繼續遨遊，追尋法自然之「道」。

### 山水畫的定義

欲研究漢代壁畫中的「山水畫」是否與魏晉之後的山水畫具有相同的特質，首先必須了解早期畫論對山水

畫的定義。目前中國最早的三篇畫論出於南北朝時期顧愷之（約三四四～四〇五）、宗炳（三七五～四四三）與王微（四一五～四五三）三人之手。自古以來多有研究，在此僅看文章中對山水畫的定義與要求，不另作探討。

三文中，顧愷之〈畫雲台山記〉最早。文中記述畫作主要題材有：山勢、水色、人物（仙人）與林木，可以再加上紫石、圖岡（裝飾石材一類）、鳥獸等。文中還特別提到人物比例的問題。此外，顧愷之在〈魏晉流畫贊〉中提出「傳神」、「寫神」、「通神」等以「神」為中心的論點，故被認為是藝術審美的建立者。宗炳的〈畫山水序〉主要談論山水畫的功能，文中先提到古聖先賢都有名山相配，是為「仁智之樂」，若今人不能親臨山水，則可「畫象布色，構茲雲嶺」作為替代。接著談到，觀賞山水畫只患「不巧」，而不擔心「制小」，即畫作雖是縮小的風景，但並不妨礙觀賞之樂，反而佈局安排才是要務。最後，宗炳以「余復何為哉？暢神而已。神之所暢，熟有



圖三 山水壁畫（北壁） 高約140公分 內蒙古鄂托克米蘭塚東漢墓



圖二 山水畫 高約80公分 內蒙古鄂托克鳳凰山一號墓



圖一 山西平陸棗園村墓壁畫，山巒在畫面下方，已殘毀。引自出土報告

墓室平面為十字形、硬山頂，帶小龕。壁畫多漫漶，僅存十來幅。後壁上層繪猛獸相鬥，下層繪欄杆、垂帳、門洞、門吏與狗。東壁左側上層為垂帳，下層有兵器、獨角獸等；右側為庭院，內有宴飲、舞樂百戲，前有牛車、馬車、狩獵等。西壁右側上方為垂帳（可與東壁相對），下方為山林放牧；左側為庭院，內有舞樂百戲、水池白鷺、家禽家畜與車馬出行。山水畫繪於墓室西壁帷帳下：層

後，畫中各題材尺寸不成比例，是十分常見的漢代繪畫風格。有學者認為畫面中表現的是豪強地主的富裕莊園與依附地主生活的農民，但仔細分析其畫面，山水圖像比例較大，人物、建築並非主體，且圖中並未出現強調地主富裕與農民辛勞的反差景象，倒有種「開荒南野際，守拙歸田園」的悠然姿態。從整體和暢、優美的田園風格來看，建築物與人物融入山水之景，居於配角地位，透露著對山水境界的嚮往之情。（圖一）

### 2. 內蒙鄂托克鳳凰山一號墓（東漢晚期）

墓室平面為十字形、硬山頂，帶小龕。壁畫多漫漶，僅存十來幅。後壁上層繪猛獸相鬥，下層繪欄杆、垂帳、門洞、門吏與狗。東壁左側上層為垂帳，下層有兵器、獨角獸等；右側為庭院，內有宴飲、舞樂百戲，前有牛車、馬車、狩獵等。西壁右側上方為垂帳（可與東壁相對），下方為山林放牧；左側為庭院，內有舞樂百戲、水池白鷺、家禽家畜與車馬出行。山水畫繪於墓室西壁帷帳下：層

層疊起、黑白相間的山巒中，有牛、羊漫步其間，山峰上有兩牧人悠閒持杆而坐，曳著尾巴的飛鳥在畫面中起了點綴的效果，下層還有少數耕作的農民。與其他畫面中充滿現實、汲汲營營的宴樂、百戲人物相較，山水中的牧人顯得怡然自樂。雖然整體比例不佳、山勢也頗呆板，但以帷帳框起整幅山水畫，使觀者彷彿從居室內遠眺山水，做法十分新穎，更使觀者覺得畫面中的景物彷彿是生活中的一部分，抬頭即可享受悠然見南山之樂。（圖二）

### 3. 內蒙鄂托克米蘭塚漢墓（東漢）

圖像出於墓室北壁較高處，畫面中以紅底白色的雲紋框與室頂圖像隔開。圖中凸字形的山峰呈菱格紋排列，山巒間有牛羊散佈，周圍還有騎射狩獵圖。有意思的是，騎射人物間還夾有雲紋與野獸，表示這騎射者遨遊於雲霧繚繞的仙境，並非現實環境之中。（圖三）

### 4. 甘肅武威韓佐鄉紅花村五壩山東漢墓（東漢中晚期）

單室土洞墓，壁畫分佈於墓室

先焉！」為總結，說明其作用是「暢神」。王微的《敘畫》中認為繪畫高於一般技藝，與來自天地、通達神明的《易經》同體；雖然文中並未指出繪畫類別，但是談論其主要作用是「望秋雲，神飛揚，臨春風，思浩蕩」、「亦以明神降之」；這三篇文章中對山水畫精神的論述十分相近。綜合以上文獻可知，南北朝時期認為山水以形媚道，可以作為含物應道、澄懷味象的對象，觀之能習古代聖人之神形，以得仁智之樂。但若不能親臨實景，山水畫則是很好的媒介。畫作雖然尺寸小巧，無實景之壯闊，然而若在構圖方面加入巧思、注重自然之勢，以山巒、流水、山中人物（仙人）等各種題材做得宜的搭配，觀之也能達到「暢神」、「神飛揚、思浩蕩」的境界。

### 漢墓壁畫中山水畫

許多漢代墓室壁畫、畫像磚、畫像石中都曾出現過山水、人物並列的圖像，研究者多認為是描述田園景觀。雖然分界十分模糊，但細觀後可

知，這些圖像也可區分為以人為主和以景為主兩大類，或可分開討論。可惜許多相關文物出土時早已散落，不易做墓室內相對位置的判別，更難深入研究。相較之下，墓室壁畫雖有漫漶，但出土狀態較為完整，圖像間位置與搭配的關係清楚，繪畫篇幅也較為廣闊、易於揮灑，更易窺見整體原貌。目前所存的漢代壁畫墓中，仍有山水相關圖像的墓葬為：山西平陸棗園村漢墓、內蒙鄂托克鳳凰山一號墓、內蒙鄂托克米蘭塚漢墓、甘肅武威韓佐鄉紅花村五壩山東漢墓、山西夏縣王村東漢壁畫墓等，以下將此批墓葬壁畫情況稍作陳述，並對照幾座漢代博山爐，以明瞭漢代山水圖像的大略形貌。

### 1. 山西平陸棗園村漢墓（新莽至東漢初年）

磚室券頂墓，帶一小耳室。壁畫分佈於中室，山水畫位於券頂起券處、天象圖之下。天象圖下，北壁西邊下接山巒、山間小徑，其中有閒逸的村夫，東邊則有塢壁、林木、鳥獸、山巒等；塢壁在前，山巒疊嶂在



圖五 西漢 博山爐 河北滿城漢墓出土 引自《河北文物精華之一·滿城漢墓》



或立體雕塑，漢代經常以山水相關題材來表現「仙境」概念。

了解漢代山水畫特徵之後，再與幾幅魏晉南北朝時期的山水畫做比

較。目前魏晉南北朝文物中有不少山水畫場景，較著名的石刻方面有：北魏「孝子石棺床」、北魏「昇仙石棺」和「洛陽石棺床」、北魏「元謚石棺」；壁畫方面有敦煌二四九窟窟頂北披壁畫下側（西魏）、二五七窟「鹿王本生」（北魏）、二八五窟「五百強盜成佛」（北周）、四二八窟「須達拏太子本生」（北周）；傳世繪畫則有顧愷之《女史箴圖》摹本、《洛神賦》摹本等。（註三）從這幾幅圖的構圖、題材等要點來看，頗符合張彥遠《歷代名畫記》中所提到的「魏晉以降，名跡在人間者，皆見之矣。其畫山水，則群峰之勢，若鈿飾犀栉，或水不容泛，或人大於山，率皆附於樹石，映帶其他，列植之狀，則若伸臂布指」其中與山西平陸棗園村漢墓最為接近的是敦煌二四九窟壁畫（圖八），兩者都位於室頂下緣銜接壁面處，內容、母題也都十分接近；然敦煌壁畫中的山勢起伏較呆板，棗園村壁畫中的山勢反而顯得輕靈有神、舒展自如。林木方面，敦煌428窟中的樹梢呈隨風搖曳的姿態，確

有「若伸臂布指」狀，反觀鄂托克鳳凰山一號墓的樹枝則較無變化，而前者仙禽異獸、射獵等母題均與漢墓壁畫者相似。種種共同點顯示，雖然魏晉南北朝的山水畫顯得更為成熟、程序化，但漢代山水畫確已具備畫論中的要求。

### 漢代山水畫所描繪的世界

前文中已提到，漢墓壁畫中，從券頂往下分別代表「天上」、「神仙」、「人間」等，將此分類方式對照到上一段所提的幾座壁畫墓，可知墓室中山水畫所處的相對位置較高，屬「仙人世界」，遊走其中的各種動物即是仙界神獸，其間人物所代表的並非一般農民，而是生活在仙境中的一份子，此概念與博山爐上的情景是相合的。畫面中點綴的人工建築物等，則與顧愷之所云「象左右闕」、「圖岡」者相似，如後世山水畫中的太湖石與鄉野茅屋。如此，這幾幅漢代的「山水畫」便可確定是描繪仙境。其內容也具備了《畫雲台山記》中所羅列的山水、人物（仙人）、林



圖四 山水畫 約縱130，寬55公分 山西夏縣王村墓壁畫墓 山西省考古研究所藏

東、南、北三面。東面為一虎紋神獸與樹木，南面繪一跳舞狀人物。山水畫在北面，山澗中繪有二虎一牛，左方繪有騎馬射獵的人物，在山林中引弓射獵、放牧。此圖目前僅見前人研究中的記載，未見畫面，故僅存而不論。

5. 山西夏縣王村東漢壁畫墓（東漢晚期）

券頂磚室墓，具前橫室、南北耳室與兩後室。山水畫位於前橫室券頂上，下方起券處有兩仙人，北端牆面上部為舞樂宴飲圖，東壁為四層車馬

出行圖，並有墓主人「安定太守裴將軍」像與榜題，西壁則可能是墓主升遷圖。墓室甬道為官吏奉迎圖，北壁為車馬出行圖，北後室東端有木構庭院建築。券頂上的山水畫以粗筆勾勒山巒形狀，內有林木與僅見頭尾的虎等仙禽神獸穿行其間，下層則為兩位乘魚、鳥的仙人引導昇仙，仙人神態超然，與壁畫其他人物不同。這幅畫作內容簡單、比例失調，但在墓葬中的相對位置非常重要。位於券頂上的位置確實指出山水題材並非「人間世界」，而是漢人所嚮往的「神仙世界」。（圖四）

從以上得知墓葬與圖像的幾個共通點，首先，這些墓葬地點都位於漢帝國西方與北方地區，聞一多認為此為早期中原地區接觸神仙思想的重要傳播站。（《神仙考》，收錄於《神話與詩》）其次，這些山水畫的位置都相對較高，屬漢墓壁畫配置中「仙境」位置；最後，構成題材有山水、動物、仙人等，符合顧愷之的論述。構圖方面，不但有上下高度，也有左右延伸，顯示畫面的完整度，只是空間感

與比例方面仍需加強。

除了出土壁畫外，博山爐也是漢代常用來表現山水題材的文物。近年來大陸多有出土，精美者如一九六八年河北滿城漢墓所出的兩件西漢錯金銅博山爐。（圖五）爐蓋上起伏的山巒與流雲中，有山林狩獵，也有人獸搏鬥、驅使牛車等場面，與壁畫相近。國立故宮博物院的相關收藏以陶、青銅材質為主，高度在八至二十六公分間，品相完好，具代表性。爐蓋上的山巒都已簡化，並利用流雲線條起伏處做鏤空設計。其中幾座的山巒已呈菱形排列，程式化的做法與內蒙古鄂托克鳳凰山一號墓、米蘭塚東漢墓以及山西夏縣王村壁畫墓山水畫中的山巒相似；部分蓋上裝飾蟠螭紋等動物紋樣，應該也是由早期各種較具體的神獸紋飾簡化而成。（圖六、七）博山爐的形態與意義與一直為諸多學者所關注，一般認為博山爐代表漢人心目中的仙山，與昇仙思想有關，也有學者認為博山爐以山水形體為媒介來達成漢人對升天的想望。（註二）由上可知，無論平面繪畫



圖八 西魏 室頂山巒狩獵圖壁畫 敦煌249窟 引自敦煌文物研究所編，《中國石窟·敦煌莫高窟一》

裡對仙人描寫如下：「藐姑射之山有神人居焉，肌膚若冰雪，淖約若處子，不食五穀，吸風飲露，乘雲氣，御飛龍，而遊乎四海之外；其神凝，使物不疵癘，而年穀熟。」

神矣，：若然者，乘雲氣，騎日月，而遊乎四海之外，死生無變於己」，即是漢人嚮往的神仙樣貌。南朝是個佛、道均十分盛行的時代，尤其道家思想所引發的「玄談」之風影響廣泛；許多號稱信奉佛教之士其實在言談間透露出深刻的道家思想，宗炳即為一例。（註四）玄談所嚮往者，即如〈畫山水序〉中所云「軒轅、堯、孔、廣成、大隗、許由、孤竹」等。這些人物不但是仙人，更是聖人。雅士們希望藉著這些聖人所居處的山水環境來達成自我修行的目的，然而在塵世之中難以抽身，故借畫作當作室內觀想、臥遊的媒介，這與漢代壁畫墓中出現代表仙境的山水情形是一致的。兩者的功能都在追求藉由山水畫所帶來的冥想之樂，差異僅為經過時代的淬煉之後，魏晉南北朝時期的這篇畫論中，透露出更高一層的精神追求與釋放，而時代稍早的漢代山水畫僅用簡略樸實的筆調描寫對仙境的嚮往、及對在九泉中仍能從室內眺望遠山的願望。



圖七 漢 博山爐 國立故宮博物院藏

圖六 漢 博山爐 國立故宮博物院藏

木、建築物、魚鳥等，確已達到南北朝畫論中的基本要求。雖然構圖、比例與空間感等方面仍顯拙稚，但除山勢「若鉅勢犀櫛」有所差距外，竟也與張彥遠所言「人大於山」、「列植之狀，若伸臂布指」一致。

確認了漢代山水畫所描繪的是仙界景象、內容題材與仙境相同之後，我們再接下來探討最重要的課題：宗炳認為山水畫應具「仁智之樂」的性質，是否可見於漢代山水畫之中？

從南朝畫論中看來，山水之所以為南朝雅士所喜，主要因為能帶來「仁智之樂」。山水以形媚道，能使雅士們望之神采飛揚、思緒浩蕩，達到與道家精神相符的「暢神」境地。道家思想本為中華文化的底蘊，如聞一多所云，古籍上所載的不死之野、不死山、不死樹、不死藥等均發源於甘肅、新疆一帶。東漢末年，從早期的信仰中產生儀軌、經典與信徒組織，宗教規模已見雛形，但是在精神方面，仍以老、莊的道家思想為主。經典中許多得道成仙者都截取自《莊子》，《齊物論》與《逍遙遊》

### 仙境的想像

道家與道教的修行者對於踏入山水境地有豐富的想像，從六朝志怪小說等文學作品中可見一斑。古來文獻中記載的入山的理由十分有趣，有採藥、修行、遇仙，而這三種行為的主要目的就是成仙。（註五）仙境相關信仰早在戰國時期就已經流傳開來：「仙」字與「仝」字相同，《說文解字》中「仙」釋為：「長生僊去從人」，「仝」釋為「人在山上，從人從山」。記載漢代文學作品《列仙傳》中，簡述了七十二位得道之士生平，筆者統計後發現其中有三十七人的事跡與「山」有關，四人與「水」有關。另外，東晉葛洪《抱朴子》（二八四、三六三）的《神仙傳》中記載仙人八十四位，與山有關的則高達五十五位。可見時人對「仙人」的認知已與山水相連。從漢代開始，「山水」即是大眾心目中對仙境嚮往的表現，這也是早期山水畫論中所謂「道」的體現。入山遇仙、得道、成仙已成為一套昇仙的程式範本。由此看來，漢代

的山水畫表現手法或許十分拙稚，但在意涵上已與魏晉南北朝的山水畫並無二致。雖然「有山有水並不等於是山水畫」，但在明瞭早期山水畫的功能之後，再拋開今日審美的刻板印象，便能體會到漢代山水圖像已具有山水畫的精神。

## 結語

道教產生於東漢末年，在經歷了魏晉理性化的過程之後，修仙方術產生了儀式化，（註六）隨著道家思想受到知識份子的青睞，能帶來昇仙冥想之樂的山水畫也被士人所喜愛。在士人階級審美觀的影響下，其構圖與佈局也從漢代壁畫墓中較原始拙稚的狀態提升到更取悅視覺的審美層次，奠定了日後山水畫特殊的審美地位。精神方面，墓室壁畫中原本直白的昇仙願望，在魏晉南北朝時期也被落實到畫論中，並提升為「應會感神，神超理得」的觀想媒介。雖然歷經百年，但不管是在使用題材、觀想功能上，從漢代到魏晉南北朝時期一直都是傳承不變的。也因此可知，山水畫的精

神與雛形早在漢代就已經存在，並且在構圖、題材上與南朝三位畫論家的標準並無相左之處。看來，「非必絲

與竹，山水有清音」的境界在漢代就已經出現。<sup>註釋</sup>

作者為北京大學考古文博學院博士研究生

## 註釋

1. 以上相關研究如：張湘，〈中國山水畫淵源淺談〉，《中原文物》一九八五年二月，頁八八—九二。王建緯，〈弋射·收穫圖與中國山水畫〉，《四川文物》二〇〇一年一月，頁五〇—五二。巫鴻，〈玉骨冰心：中國藝術中的仙山概念漢形象〉，收錄於巫鴻著、梅枚等譯：《時空中的美術——巫鴻中國美術史文編二集》，北京：三聯書店，頁一三三—一五八。黃佩賢，〈漢墓出土的山水圖像——對中國山水畫起源問題的再思考〉，《四川文物》二〇〇九年第一期，頁七〇—七六。陳傳席，〈中國山水畫史〉，天津：人民美術出版社，二〇〇三年十月，頁一。
2. 相關研究如：劉靜敏，〈幻化之境——漢魏晉南北朝博山爐的演變及特徵〉，《歷史文物》第十二卷第一期，二〇〇二年一月，頁一—三〇。林小娟，〈博山爐考〉，《四川文物》二〇〇八年第三期，頁六五—六七。沈千涵，〈從得道至悟道——由博山爐探究宗炳〈畫山水序〉中的山水思想〉，《藝術論壇》第七期，二〇〇九年十二月，頁一一—一八。論文：呂幸玲，〈實用與裝飾的權衡——論豆式熏爐與博山爐之形制互動與功能消長〉，國立臺南藝術學院，藝術史與藝術評論研究所碩士論文，二〇〇五。
3. 「孝子石棺床」藏於美國堪薩斯市納爾遜藝術博物館，「升仙石棺床」與「洛陽石棺床」現存河南省洛陽古代藝術館，「元謚石棺」藏於河南省洛陽博物館藏。〈女史箴圖〉摹本分別藏於大英博物館與北京故宮，〈洛神賦〉摹本分別藏於北京故宮與遼寧省博物館。圖版請參考：國立故宮博物院編輯委員會編：《海外遺珍》繪畫卷，臺北：國立故宮博物院，一九九三年二月；周到編，〈中國畫像石全集·八·石刻線畫〉，鄭州：河南美術出版社、濟南：山東美術出版社，二〇〇〇年六月；中國畫經典叢書編輯組編，〈中國人物畫經典·魏晉南北朝卷二〉，北京：文物出版社，二〇〇五年四月；敦煌文物研究所編，〈中國石窟·敦煌莫高窟·一〉，北京：文物出版社，二〇〇七年一月。
4. 陳傳席，〈六朝畫論：「道」和「理」、「以形媚道」和「臥遊」——宗炳〈畫山水序〉〉，收錄於氏著，〈中國繪畫理論史〉，臺北：東大圖書公司，一九九七年九月，頁一五—一五。
5. 李豐楙，〈六朝道教洞天說與遊歷仙境小說〉，收錄於氏著《仙境與遊歷——神仙世界的想像》，北京：中華書局，二〇一〇年十月，頁三四九—三八六。種種關於道教與文學中仙境的研究，可參考李豐楙、蕭登福等先生的著作。
6. 席澤宗、姜生、湯偉俠主編，〈中國道教科學技術史〉（漢魏兩晉卷），北京：科學出版社，二〇〇二年四月。