傳顧愷之《女史箴圖》與中國藝術史

方　聞*

【摘要】最近，中國藝術史在國內與國外研究方法，有不同的趨向。西方學者，從人類學的角度，不注重鑒定藝術品時代真假，用「感受」(reception)做出發點，來研究一件古畫的「文化傳記」(cultural biography)。這是「相對」的，「後歷史」的一種看法。我們要重建中國藝術史，必須從鑒定藝術品時代真假著手，方可用實物來做歷史證據。這類工作可比考古家發掘上古遺物，從萬千碎片中，湊成一大迷局，其中形式風格的分析是無法避免的一種工具。(所以最近傳董元「谿岸圖」時代的爭論，是形式風格研究方法上的一大考驗。)本文先要考定傳顧愷之《女史箴圖》在歷史時代上準確地位，方能用它來做中國藝術史人物畫發展的證件。我們先要了解中國藝術人體造型史，也要明瞭歷代畫史中這件《女史箴圖》的「文化傳記」，方能說明在歷代收藏家、鑒賞家、畫家的不同「感受」中，此畫如何繼續發生了不同的影響。

關鍵詞：傳顧愷之女史箴圖　中國藝術人體造型史　人類學研究「文化傳記」　模擬描述　文人畫

現藏英國倫敦大英博物館《女史箴圖》(圖 1, 3, 6)，歷來傳為顧愷之(約344-406)所作，可說是傳世最重要的一件中國畫卷。自 1903 年大英博物館收得此畫後，西方學界提到中國繪畫多從此畫說起。顧愷之與王羲之(303-361)同是東晉時代(317-420)中國南方的大藝術家。王是書聖，顧則是中國古典人物畫鼻祖。《女史箴圖》上有「睿思東閣」印，可斷定是北宋神宗(1048-1085)藏章；又有米芾(1051-1107)《畫史》與《宣和畫譜》(1120)文字上的記載相印證。因此，自北宋以來，此畫已被公認為傳世最重要的顧愷之畫跡，對後世畫家有極大的影響。

張華〈女史箴〉

漢(前 206-後 220)王朝崩潰後，魏晉南北朝(220-589)三百七十年中，中國南北分裂，北方五胡亂華，南方有一系列國祚短促的漢族王朝。西晉惠帝(259-306)后賈氏弄權，元康元年(291)殺太后父楊駿，廢太后。二年弒太后，

* 美國普林斯頓大學名譽教授，中央研究院院士

臺灣大學學術期刊資料庫

廢太子遹，又明年弒太子遹。

自漢代尊奉儒教以來，君臣、父子、夫婦、兄弟、朋友「五倫」之義，已成為政治、倫理與社會規範的最高指導原則。所以，為君不仁，臣下便有諍諫之責。張華(232-300)是西晉一位有名的諍臣。元康二年(292)，張華作〈女史箴〉一文，用以諷諫賈后擅權干政，一方面教喻夫婦之道，一方面暗斥當世權臣篡亂。大英博物館的《女史箴圖》，詮釋了張華〈女史箴〉一文後面的九段文意(前三段已遺失)：

現存第一段：「馮婕妤好擋熊」。

第二段：「班姬拒漢、成帝同輦」(圖3)。

第三段：「武士射虎」以喻：「道罔隆而不殺，物無盛而不衰；日中則昃，月滿則微；崇猶塵積，替若駭機」(圖6)。

第四段：「人咸知修其容，莫知飾其性」。

第五段：「同衾以疑」。

第六段：「則繁爾類」。

第七段：「歡不可以瀆，寵不可以專」(圖1)。

第八段：「靜恭自思」。

第九段：「敢告庶姬」。

永康元年(300)，趙王司馬倫誅賈后，並殺張華。①

為什麼說是顧愷之所作?

公元316年，匈奴劉曜陷長安，西晉亡。翌年瑯琊王睿即位於建康(今南京)，是東晉偏安之始。漢士族在江南氣候溫暖，物質豐裕的環境中，受到玄學與佛教的影響，開始倦政避世，有自我修身的思想。建康統治階級，對文學、音樂、與書畫發生愛好，一時風行收藏書畫和討論藝術理論等活動。

顧愷之，晉陵無錫人。② 時人稱「三絕」：畫絕，才絕，癡絕。公元360年，建康城外新建瓦棺寺，年輕的愷之認捐百萬錢，眾笑以為戲言。愷之請寺人備一空壁，閉門一月，畫維摩詰像，“及開戶，光照一寺，施者填咽，俄而

① 房玄齡等撰，〈張華傳〉，見《晉書》(台北：鼎文書局，1990)，卷四，頁1068-77。

② 見俞劍華，羅叔子，溫肇桐，〈序〉，《顧愷之研究資料》(九龍：南通圖書，1961)。

臺灣人學學術期刊資料庫

得百萬錢。”③

從360年代後期開始，東晉一連串軍閥權臣，桓溫(312-373)、殷仲堪(399年死)、桓玄(369-404)相繼崛起。370 年，桓溫廢廢帝(365-371)，立簡文帝(371-372)。孝武帝(373-396)即位後，殷仲堪都督三州軍事，與桓玄聯盟，反為桓安所殺(399)。403年，桓玄廢安帝(396-418)自立，明年(404)劉裕起兵伐玄，玄敗死。顧愷之先後擔任這三位大軍閥的參軍和藝術顧問。他跟桓溫與羊欣(360-442)「論書畫，竟夕妄疲」，也為殷仲堪畫像。有一次，他把一箱得意的作品，暫寄桓玄處。玄開後取之而不認賬，顧不便道破，直說：「畫妙通神，變化飛去，猶人之登仙也。」④安帝義熙初(約405年)，顧在朝當散騎常侍，卒于官。⑤

顧愷之生于中國繪畫正開始激進發展的時代。按劉義慶(404-444)《世說新語》記載，太保謝安(320-385)讚愷之畫云：「卿畫自生人以來未有也。」⑥換言之，顧畫是破天荒的第一大發明。從姚最(6 世紀後期)開始，經李嗣真(606年死)到張懷瓘(8世紀早期)，論畫者俱以顧畫為上古極品。張懷瓘說：

> 顧公運思精微，襟靈莫測，雖寄跡翰墨，其神氣……不可以圖畫間求。象人之美，張(僧繇；約500-550)得其肉；陸(探微；活動于465-472)得其骨；顧(愷之)得其神。神妙亡方，以顧為最。喻之書，則顧、陸比之鍾(繇；151-230)、張(芝；2世紀晚期)；僧繇比之逸少(王羲之)，俱為古今之獨絕。⑦

到了晚唐，張彥遠(9世紀中期)在《歷代名畫記》(847)中，論古今人物畫變遷時，認為自顧愷之(4世紀)、陸探微(5世紀)開始，經過張僧繇(6世紀)到盛唐吳道子(8世紀)，人物畫的用筆從柔細、平勻而完整的線條，一變為激動、簡易而有書法線條變化的一種畫法。他論顧愷之云：

> 愷之之跡，緊勁聯綿，循環超忽，調格逸易，風趨電疾，意存筆先，

---

③ 張彥遠〈顧愷之傳〉，《歷代名畫記》(台北：世界書局，1962)，卷五，頁181。

④ 張彥遠，前引書，頁178。

⑤ 見俞劍華等，〈年譜〉，《顧愷之研究資料》，頁125-130。

⑥ 前引書，頁177。

⑦ 同前註。

臺灣大學學術期刊資料庫

畫盡意在，所以全神氣也。

又論張僧繇說：「點曳斫拂，依衛夫人(272-349)《筆陣圖》」，最後說吳道子用筆可比「書顛」張旭(活動于700-750)的「狂草」。張的結論是：

顧、陸之神，不可見其盼際，所謂筆跡周密也。張、吳之妙，筆纔一二，像已應焉，……此雖筆不周而意周也。⑧

宋代畫論，依張彥遠所云，也是以衣折線條筆法，來區別古代人物畫的風格。如郭若虛(11世紀)《圖畫見聞誌》說，曹仲達(活動于550-77)「曹衣出水」，吳道子「吳帶當風」。⑨所以，對米芾而言，《女史箴圖》採用上古柔細、平勻而完整的畫法，「緊勁聯綿，循環超忽」(張彥遠語)。很明顯地，是非顧愷之莫屬。

我們應該說明，《女史箴圖》在南北朝時代，只可能是南朝，而不可能是北朝的產品。在公元四世紀到六世紀間，中國北方有很多寺院和墓葬壁畫。可是，像《女史箴圖》那種絹本手卷，自漢朝明帝(在位公元 58-74)以來，一向是宮中秘藏圖書的一種傳統。東晉南遷後，南朝帝王承漢舊習，雅有好尚，多藏蓄書法圖畫之妙。

愷之論畫，注重「以形寫神」⑩也就是說，畫必形似，方能神似。又言：「傳神寫照，正在阿堵(眼睛)之中」。按《世說新語》，顧「悅一鄰女，乃畫女於壁，當心釘之，女患心痛，……拔去釘乃愈。」⑪這是民間「巫術」(magic)的一種信念。顧「以形寫神」的說法，在于使畫中形象「神化」(supernatural)。古人論畫，記述顧愷之、吳道子繪畫時，常用「神」與「靈」兩字。雖然我們今天覺得這種用詞好像是陳舊套語，可在當時，顧、吳的畫是突破時代的一種新發明。它們能使觀眾感到驚異，具有「通神」、「神化」和「卿畫自生人以來未有也」的一種感覺。上古人像表現方式，原是平面、單方向的。戰國帛畫上的女神(圖 2)，用三組方式來構成：頭部以側面表示面鼻的輪廓；上身伸出胳臂由三角大袖來表示；下身罩在大三角形曳地長袍，有如一隻大花瓶。愷之畫女史(圖

⑧ 張彥遠，〈論顧陸張吳用筆〉，《歷代名畫記》，卷二，頁71。

⑨ 郭若虛，〈論曹吳體法〉，《圖畫見聞誌》(台北：廣文書局，1973)，卷一，頁33。

⑩ 張彥遠，〈顧愷之論畫〉，《歷代名畫記》，卷五，頁189。

⑪ 張彥遠，〈顧凱之傳〉，前引書，卷五，頁178。

臺灣大學學術期刊資料庫

1)，雖承繼了上古「花瓶式」仕女的造型，但表現形似且得神似。以謝赫(活動在 479-502)畫有「六法」來解釋，顧柔細完整的畫法，既得「應物象形」，又有「骨法用筆」，真是「氣韻生動」，無上「神品」。

我們有理由相信，約在公元 400 前後，顧愷之受命畫張華〈女史箴〉。按《晉書》卷九〈孝武帝紀〉(孝武帝二十一年；396)，帝戲張貴人云：「汝以年當廢矣」。張貴人怒，弒帝。雖說當時常有弒君之事，但在宮廷中竟有宮妃因戲言而弒帝，豈可不使人驚駭？顧畫《女史箴圖》中，有很多精細的心理描寫。譬如，第二段：「班婕拒成帝同輦」(圖 3)，畫中成帝已有宮女同輦，這對張華所謂「班婕有辭，割歡同輦」，等於是一種諷刺。顧畫與山西大同司馬金龍墓(484 前)出土的「列女古賢圖」漆畫屏風，同一題材(圖 4)相比，顯然高明得多。畫中抬輦者，腳步上下，有節奏的畫法，可與漢畫中《飛馬行空》腳不著地的造型相比(圖 5)。

很明顯地，顧畫張華〈女史箴〉，不僅教示傳統女德，更暗射當時君不君；臣不臣；人倫掃地的危機。譬如，第三段：「武士射虎」(圖 6)，用漢香爐《山中虎》(圖 7)造型來比喻桓玄這類跋扈武人，「日中則昃」，驕則必敗。第五段：「同衾相疑」，也為桓玄、殷仲堪等面善心反，互相殘殺做寫照。

女史箴圖卷製作年代

既然說《女史箴圖》的原作者是顧愷之，而傳世的也只是一件摹本，我們又如何能確定此畫的製作年代？當董其昌(1555-1636)初見此畫時，他並不能證明此畫為顧愷之真跡。而祇能用王獻之(344-388)《洛神賦》與《女史箴圖》的書法相比較，在《戲鴻堂法帖》中，董發表了顧愷之《女史箴圖》的書法「真跡」(圖 8)。董的題跋如下：

> 虎頭與桓靈寶論書，夜分不寐。此《女史箴》，風神俊朗，欲與《感甄賦》(洛神賦)抗衡。自余始為拈出，千載快事也。

董的看法，並未受到當時一般公認。陳繼儒(1558-1639)在《妮古錄》中，即將《女史箴圖》書法定為南宋高宗帝(在位 1127-62)手筆。⑫ 也有人以為《女史箴圖》書與畫，並不是同一時代的作品。

⑫ 陳繼儒，《妮古錄》(美術叢書本，台北：藝文印書館，1975)，頁 286。

臺灣大學學術期刊資料庫

要決定《女史箴圖》書法年代，並說明《女史箴圖》中書與畫是同一時代的作品，我們必先從書法史說起。六朝至唐初是楷書發展的時期。唐代統一全國後，太宗(在位 626-49)雅好法書，參合南北字體之長，創立劃時代、有碑銘性、統一的新「楷書」。褚遂良(596-658)書法(圖 9)，融匯了北碑之雄偉與南帖之活潑。以《褚臨蘭亭序》的「永」字(圖 10)為例，來代表所謂「永字八法」，每筆每劃，勾趯轉折，多有立體化的感覺。而《女史箴圖》中的書法(圖 11)，絕無初唐書體俏美的風味。在格局上，更接近智永(活動在 6 世紀後期)《千字文》(圖 12)或六朝人寫經體(圖 13)。用筆比較平扁、多單方向的運用，少有一筆內轉移方向的筆法。每字的結構，上下左右間，多獨立平行，甚少交搭呼應合為一體的寫法。所以從書法上來看，《女史箴圖》應是隋統一(589)前，南朝後期的宮中產物。

從畫法風格上來說，《女史箴圖》的線條柔細完整，誠如張彥遠所謂「緊勁聯綿，循環超忽」，當為唐前之作。彥遠又說：「顧、陸之神，不可見其盼際，所謂筆跡周密也」。這樣周密的線條，跟吳道子輕重轉折，「筆纔一二，像已應焉」的畫法也絕不相同。此種柔細平勻的線條，當屬上古帛畫的畫法(圖 2)。其用筆周密自然，也和宋元以來用篆法來作「鐵線描」的技巧，顯然不同(見圖 24)。

《女史箴圖》比公元四世紀顧愷之時代較晚。楊新先生在〈從山水畫法探索《女史箴圖》的創作時代〉一文中指出，圖中第三段高山的造型(圖 6)晚于顧愷之時代。⑬《女史箴》畫中的苗條女史可與河南滕縣出土，六世紀磚畫上的仕女(圖 14)相比。它們保持了公元前三世紀，上古帛畫中仕女(圖 2)的「花瓶式」造型；可是，在迎風曳動的衣袖和飄帶上，已有立體三度空間的意識。尤其是《女史箴圖》中男性人物的造型，顯示出六世紀人物造型有圓柱體積、立體化的風格，可與波士頓美術館所藏寧懋祠石室浮雕(529)上的男性人物相比。⑭

我國人物畫造型，包括佛教造像風格，在公元六世紀中後期起了極大變化。公元六世紀初期，北魏(386-534)佛像造型(圖 15)仍舊保持著平面線條化的風

---

⑬ 楊新，〈從山水畫法探索《女史箴圖》的創作時代〉，《故宮博物院院刊》(2001)，第三期，頁 17-29。

⑭ 見 Wu Hung, *Monumentality in Early Chinese Art and Architecture* (Stanford, California: Stanford University Press, 1995), p. 263, fig. 5. 19

臺灣大學學術期刊資料庫

格。可是在公元 550 前後，北齊、北周(550-581)時代，佛像塑造忽然變得有圓柱立體感(圖 15)。這種人體立體化的造型，在藝術史上是一大發明。安訥斯德・貢布里希(E. H. Gombrich)教授在《藝術與幻覺》(*Art and Illusion*, 1973)中，曾詳細解釋「希臘奇跡」(“The Greek Miracle”)現象：⑮ 即在公元前五世紀時，希臘彫塑忽從平正面單方向的上古時代造型，轉變為多方向、立體化、有三度空間意識和具真實幻覺感的新風格。這種「奇蹟」在公元六世紀的中國再次發現，使得中國藝術在模擬「形似」描述上有更大的變革。這在藝術史上，是極有關鍵性的一個課題。

四十多年前，亞歷山大・蘇泊(Alexander C. Soper)教授，在〈中國南方在六朝佛教藝術史上的貢獻〉一文中，曾用畫史上所記述的張僧繇「凹凸畫」為例，說明六朝繪畫受到印度畫「明暗陰影」(chiaroscuro)風格的影響；並認為這種新風格可能自南方海路，經印尼及馬來西亞傳來。⑯ 今天我們知道，這種能表現三度空間的、有機的(organic)人體組構畫法，是由北方絲綢之路經中亞細亞的粟特(Sogdiana)文化傳來。1999 年，山西太原發掘了北齊隋代虞弘(534-92)墓。據墓誌記載，虞生于魚國，為領民酋長，曾出使波斯、吐谷渾，後使中國北齊。仕于北齊、北周和隋朝。從虞弘墓石槨浮雕上(圖 17)，我們可以看到粟特人出行、宴飲、舞蹈以及舉行祆教儀式的場面。最顯眼的是體積感、立體化、有機組構的人體表現。⑰ 我們在山西太原出土的北齊婁叡墓(公元 570)壁畫中，也可看見此類有體積感圓柱型，類似粟特風格的人物造型(圖 18)。年前，金維諾教授曾用北齊，有圓柱型的彫塑造像來比婁叡墓中的壁畫；並認為此壁畫風格應與北齊粟特畫師曹仲達，和北齊宮廷畫師楊子華(6 世紀中)的畫風有密切關係。⑱

---

⑮ E. H. Gombrich, *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation* (Washington, D.C. and New York: Pantheon Books, 1960), pp. 116ff.

⑯ Alexander Soper, “South Chinese Influence on the Buddhist Art of the Six Dynasties Period,” *Bulletin of the Museum of Far Eastern Antiquities, Stockholm*, no. 3a, 1960. pp.47-112.

⑰ 張慶捷，〈隋代虞弘墓石槨浮雕的初步攷察〉，《漢唐之間文化互動與交融國際學術研討會論文匯編》(北京：北京大學考古學研究中心，2000)，頁 1-24。

⑱ 金維諾，〈曹家樣與楊子華風格〉，《美術研究》(1984)，第一期，頁 37-51；金維諾，〈青州龍興寺造像的藝術與時代特徵---兼論青州背屏式造像及北齊「曹家樣」〉，巫鴻主編，《漢唐之間的宗教藝術與考古》(北京：文物出版社，2000)，頁 377-391。

臺灣大學學術期刊資料庫

我們在絲綢之路，敦煌千佛洞壁畫中，也可以看到在六世紀時人物畫開始從平面變成立體化的現象。敦煌歷代壁畫，有明顯地表現出「凹凸畫」從西域傳入，逐步中國化終於變成中國人物畫的一種基本技巧。⑲「凹凸畫」的目的是要表現物體的立體感和三度空間的形態。在技巧上，它全靠西方「明暗陰影」畫法。在早期敦煌壁畫中，敦煌畫家還不能十分掌握這種表現幻覺的新發明。所以在五世紀時期的敦煌275，254，272等洞中，人物面部與身體輪廓，有用平扁公式化的顏色粗線來打圈，人體形態依舊是平正面、單方向、並無有機組構的立體表現。

到六世紀上半葉，北魏龍門第六窟有新穎的「中國式」佛像造型(圖15)。據蘇泊教授推究，這種「中國式」造像中的衣摺處理是來自中土南朝，而且可能與顧愷之同時的雕塑家戴逵(公元396年去世)的風格有關。這種新風格可在敦煌285洞，紀年538-9的壁畫(圖19)中看到。畫中菩薩的衣冠不是印度袈裟，而是近似顧愷之所畫南朝宮中貴族女士的盛裝。六世紀敦煌壁畫中常有中與西，線條與「明暗陰影」法並用的表現。例如285洞中的印度教女神(圖20)，其面部和身體既有顧愷之的線條又有西方傳來「明暗陰影」表現立體感的處理。在同時期249洞的《奔牛》(圖21)中，也可以看到敦煌畫家開始運用張僧繇、楊子華時代的輕重轉折的筆法，不使用陰影色彩的處理即能表現肌肉骨法產生立體深度感的形體。

我們可用六世紀中，敦煌畫跡來說明史書所載張僧繇的「凹凸畫」，在六朝畫史上的貢獻。據(唐)許嵩《建康實錄》記載：

> 一乘寺(西北去縣六里)……寺門遍畫凹凸花，代稱張僧繇手跡。其花乃天竺遺法，朱及青綠所成。遠望眼暈如凹凸，就視即平。世咸異之，乃名凹凸寺。⑳

這種寺內「凹凸花」裝飾，可在公元540、550期間，敦煌288，428洞中(圖22)看到。敦煌(張僧繇樣)「凹凸花」，一方面用輕重轉折的筆法，再配合了「明暗陰影」的色彩處理，使得畫面「遠望眼暈如凹凸」，體現出三度空間立體化的

---

⑲ Wen Fong,"Ao-t'u-hua or 'Receding-and-Protruding Painting' at Tun-huang," in Academia Sinica, *Proceedings on the International Conference on Sinology: Section on Art History* (Taipei: 1981), pp. 73-94.

⑳ (唐)許嵩，《建康實錄》(北京：中華書局，1984)，卷十七，頁24下。

臺灣大學學術期刊資料庫

真實幻覺感。

九世紀張彥遠在〈論顧陸張吳用筆〉中，從書法用筆的角度來描寫張僧繇的人物畫風格：

> 張僧繇點曳斫拂，依衛夫人《筆陣圖》。一點一畫，別是一巧。鉤戟利劍，森森然，又知書畫用筆同矣。㉑

可是在敦煌壁畫中，很明顯地張僧繇樣「凹凸畫」畫法，非但有書法上輕重轉折的用筆，更受到西方「明暗陰影」技巧的影響，產生有立體真實感的新風格。

如果說現存《女史箴圖》是六世紀後期南朝宮中臨摹顧愷之之作，其人物造型的立體感可說是受到張僧繇「凹凸畫」立體化的影響。畫中人物造型一方面保持了四世紀顧愷之用筆「緊勁聯綿……筆跡周密」的風格，又配合了五世紀陸探微的有「骨」、六世紀張僧繇的有「肉」，逐漸掌握了立體表現的技能。要體會到這位處於六世紀後期的畫家，如何參合顧愷之與六世紀時代的畫法，我們可以用婁叡墓壁畫中《騎隊》(圖 18)與《女史箴圖》中「拒成帝同輦」(圖 3)一段做對比。六世紀的婁叡《騎隊》，將上古《飛馬行空》(圖 5)中平面描繪的方式完全立體化了；而《女史箴圖》中，卻保持了顧愷之的特色，依照上古「飛馬行空」式描寫，抬輦者腳步上下有平面節奏的畫法。

顧愷之與中國藝術史

在《風格與世變》(2000)一書中，石守謙教授環繞著繪畫風格與文化環境的關係作研究。㉒我國藝術史向以賞鑒藝術品時代、區域、畫家為出發點：一方面用社會政治史來解釋藝術作品的生產；一方面以藝術視覺為根據，用藝術來解釋歷史時代和世界的變遷。可是歷史上對傳世顧愷之《女史箴圖》的看法，因為歷史條件不同而各有相異。近年西方新穎學派有以人類學角度來看《女史箴圖》，從人們在不同環境下有不同的「感受」(reception)上著手。這種討論是「相對」(relativist)的，「後歷史」(post-historical)的看法。㉓

我們要切實了解顧愷之在藝術史上的地位和重要性，就須從中國藝術造型

㉑ 張彥遠，《歷代名畫記》，卷二，頁 23。

㉒ 石守謙，〈自序〉，《風格與世變》(台北：允晨文化，1995)，頁 xi。

㉓ 2001 年六月，在大英博物館國際討論會，有好幾篇用人類學研究「文化傳記」的文章。

臺灣大學學術期刊資料庫

歷史(A History of Chinese Representational Art)開始。自漢初到宋末(公元前 3 世紀至公元後 13 世紀)，中國繪畫以模擬描述再現(mimetic representation)為始。顧愷之所謂「以形寫神」，即以模擬「形似」為先，進一步再求「神氣」。雖說我國古代畫家不像西方藝術家，具有科學性解剖學和透視學的發明。但自漢到宋，累積一千多年技巧上的考驗，中國畫在真實模擬描述方面，如翎毛、花蟲、活魚等等，也多獨善其長。貢布里希曾以「圖式與改進」(schema and correction)的概念來解釋古代藝術描述再現的方法。㉔在戰國帛畫中(圖 2)，我們可以看到上古時代「花瓶式」女性人物。在《女史箴圖》(圖 1)中，南朝畫家把這「花瓶式」人物「改進」成六世紀，裙帶飛舞、有立體感的宮廷女史。在漢唐之間，中國繪畫與雕塑經過了類似「希臘奇蹟」的一種演變；人物造型從單方向、平正面的式樣，轉變為多方向、三度立體化的空間，具有真實幻覺性的新風格。到了宋代(960-1279)，無論山水或花鳥畫，真實性描寫都達到高峰。可是，從蒙元時代(1279-1386)開始，中國畫就不講究寫實性描述。模擬自然藝術從此一蹶不振。元明文人用筆墨和藝術復古風格，來表達詩、書、畫「寫意」的精神。

自魏晉六朝到隋唐，我國文藝創作勃興，代有變新的風氣。張懷瓘在八世紀時說：「象人之美，張(僧繇)得其肉；陸(探微)得其骨；顧得其神」。(換言之，顧在四世紀得「神」，陸在五世紀得「骨」，張在六世紀得「肉」)。至九世紀，張彥遠又將畫分「上古」、「中古」、「近古」三期：

> 上古之畫，跡簡意澹而雅正，顧陸之流是也。中古之畫，細密精緻而臻麗，展(之虔)、鄭(法士)之流是也。近古之畫，煥爛而求備，……唯觀吳道玄之跡，可謂六法俱全，萬象畢盡，神人假手，窮極造化也。㉕

據朱景玄《唐朝名畫錄》，吳道子在長安景雲寺畫地獄變相，「京都屠沽漁罟之輩見之而懼罪改業者，往往有之」。㉖吳畫地獄陰慘使觀者不寒而慄，雖說是「神人假手」，其實也就是盛唐人物畫在「漢唐奇跡」變化後，已能掌握具有真實幻覺性的新風格。

到了北宋後期，士大夫畫論領袖蘇軾(1037-1127)，則對張彥遠的藝術史進

㉔ E. H. Gombrich，前引文。

㉕ 張彥遠，《歷代名畫記》，卷二，頁 15。

㉖ 不著撰人，〈吳道子〉，《中國名畫家叢書》(中國書畫研究會，1969)，冊上，頁 207。

臺灣大學學術期刊資料庫

步觀持有完全相反的看法。蘇以張所謂「近古……求備，……萬象必全」是一個完成終結的階段。蘇軾論說：

> 君子之於學，百工之於技，自三代歷漢至唐而備矣。故詩至於杜子美，文至於韓退之，書至於顏魯公，畫至於吳道子，而古今之變，天下之能事畢矣。㉗

蘇軾的論說與現代西方學者漢斯・貝爾廷(Hans Belting)，和阿瑟・丹脫(Arthur Danto)等所謂「藝術史的終結」(End of Art History)論調非常相似。㉘蘇軾認為「論畫以形似，見與兒童鄰」。蘇以為在藝術史終結後無可再有模擬描述創新的情況下，唯一的辦法是返回到藝術史上去，從古代風格上以復古而求新。蘇的論說使得士大夫文人不再以描繪藝術為重，而把文人畫看成一種辭藻性(rhetorical)，有推論和論說性(discursive；又譯「言說性」)能使藝術家有自我表達的一種新媒體。

據現代哲學家、「後設」(形而上)歷史家(meta-historian)米歇爾・福柯(Michel Foucault)認為，西方現代思想誕生前夕也有相似的，「在認識史(epistemological)上，從描述類似(representation of resemblance)，變到「表意性」的語言(language of signification)的一種基本現象。」福柯說：「(西方自十九世紀來)，一向以描述理論為根基的一般認識，忽而銷聲匿跡。取而代之的是深奧的「歷史性的知識」(historicism)。……有此歷史觀點的出現，就非要有一種新的歷史時間性(diachronic)的語言文法不可。」㉙在中國繪畫史上，蘇軾倡導的士大夫文人畫，把古人模擬自然畫法翻譯成書法抽象語言，用之以描述有歷史論說性、有辭藻性的詩、書、畫三絕的「寫意」。

公元 906 年，唐王朝的滅亡是中國政治和文化史上的一大分水嶺。經五代分裂後宋王朝(960-1279)重新統一，各地區城市發達，金融經濟突進。宋代執行中央集權，豪門巨族、軍人集團被朝廷消滅，中國前帝國「公天下」變到後帝國「家天下」的專制制度。古代孔教政治道德權威，因之逐漸消減。至北宋

㉗ 蘇軾，〈書吳道子畫後〉，《東坡題跋》(上海：遠東出版社，1996)，頁 264。

㉘ Hans Belting, *The End of the History of Art?* (Chicago: University of Chicago Press, 1987), pp. 46-48; Arthur Danto in Berel Lang, *The Death of Art* (New York: Haven, 1984).

㉙ Michele Foucault, *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences* (New York: Vintage Books, 1973), p. xxiii.

臺灣人學學術期刊資料庫

後期王安石變法失敗，皇權利益與士大夫儒教道德論說(Confucian virtue ethic discourse)產生矛盾。蘇軾的士大夫畫論，就是反對正統皇室畫院模擬形似的繪畫，而提倡一種以書法筆墨來表達藝術個性的一種新藝術。

在李公麟(約1041-1106)的《孝經圖》(圖23；約1085年)中，我們可以看到宋人以書法來翻譯古人模擬自然的畫法。據《宣和畫譜》(1120)記載：

> (李)始畫，學顧(愷之)、陸(探微)與僧繇、(吳)道玄，及前世名手佳本。……若不蹈襲前人，而實陰法其要。凡古今名畫，得之則必摹臨蓄其副本。故其家多得名畫，無所不有。㉚

公麟畫不從模擬自然開始，他簡化了古人模擬物象的人物技法，以書法線條來描述創新。他以顧愷之的線條畫法為根據，創造了不用色彩祇以墨筆勾勒線條來表現事物的「白描」畫法。據米芾《畫史》記載，「《女史箴》橫卷在劉有方家」，米家有顧畫「天女長二尺五，……李公麟見之賞愛不已。」㉛ 在重建古典畫風--- 顧愷之、陸探微、張僧繇、吳道子 --- 的法規中，李公麟特別發揚了顧平勻而完整的線條和吳有輕重轉折的筆法。既不用色彩也不取「明暗陰影」的渲然暈淡法，而是直以筆墨來運轉變通。《宣和畫譜》云：「大抵公麟以立意為先，布置緣飾為次。」所謂「立意」就是「詩言志」的意思。李的畫，誠如孫過庭《書譜》(687年)所云，「翰不虛動，下必有由。」所以，公麟說：「吾為畫，如騷人賦詩，吟詠情性而已。奈何世人不察，徒欲供玩好耶？」㉜自公麟後，元明文人「寫意」不注重模擬描述，而專意描述藝術家對不同時代環境的個人反應。

在李公麟《孝經圖》(圖23)中，我們可以看到他和顧愷之《女史箴圖》，在描繪孔教「諍諫」的歷史論說上產生了「立意」與「言志」的共鳴。《孝經》第十五章曰：

> 昔者天子爭臣七人，雖無道不失其天下。諸侯有爭臣五人，雖無道不失其國……父有爭子，則身不陷於不義。故當不義，則子不可不爭

㉚ 宋徽宗朝臣，《宣和畫譜》(北京：中華書局，1985)，卷七，〈人物三〉，頁7。

㉛ 張丑，《清河書畫舫》(台北：學海出版社，1975)，子，卷三十三，頁36。

㉜ 見陳高華，《宋遼金畫家史料》(文物出版社，1984)，頁452-53。

臺灣大學學術期刊資料庫

於父，臣不可不爭於君。㉝

北宋朝政中常有太后當權，可與「女史箴」時代賈后弄權相比。在仁宗、英宗朝(1023-1066)，大臣時有諍諫。在專制時代臣下諍諫雖說當仁不讓，實是性命交關之事。李在《孝經圖》中(圖 23)中，描述了君臣激烈爭對一幕。圖中皇后緊立皇座邊，皇上勃然大怒即將拂袖而起，而諍諍有詞的臣下依舊占地不讓。旁立侍臣的衣紋以沉著的「鐵線」篆來描繪。中間爭鬥的主角，衣袍激揚飛舞。孔教倫理的一切道德力量和教誨語言，都生動地表現在李公麟的筆墨之間。

本吉明•埃爾曼(Benjamin Elman)在《中國後期考試制度的文化歷史》(2001)一書中，從漢人與非漢人爭奪中國統治權的角度上，來分析宋、元、明、清的考試制度與孔教道學的關係。㉞南宋理宗(在位 1225- 64)年間，在蒙古人南侵威脅下，理宗奉信孔教道學(又稱理學)為正統國學，並作《道統十三贊》，用以「獲承祖宗右文之緒，……推跡道統之傳。自伏羲迄於孟子，凡達而在上，其道行。窮而在下，其教明。」㉟蒙元滅南宋後，皇慶二年(1313)開始以道學為科舉考試題目。到了明清時代，儒教道學道統的正統觀念，成為科舉時代教學上唯一思想工具。

我們通過漢蒙政治社會競爭，來研究元初文人藝術家趙孟頫(1254-1322)的一生。從中可看到趙氏如何將南宋模擬自然的藝術，一變而成宋以後論說性的「寫意」。在他早年作品《幼輿丘壑圖》(圖 24；1290 早期)中，趙用「高古游絲描」-- 湯垕《畫鑒》(十四世紀早期)所謂「春蠶吐絲」-- 重新創造了張彥遠曾經記載過而已失傳的顧愷之名作。東晉時代謝鯤(幼輿；280-322)「悠游寄遇，不屑政事」，自比庾亮(289-340)云：「一丘一壑，自為過之。」趙氏身為南宋宗室，入仕蒙元，借謝鯤故事來演釋歷史上「朝隱」的論說。在山水畫上，趙把歷代古人描述山水各種畫法演譯成一系列有書法性的「筆意」與「皴法」。

㉝ Richard M. Barnhart, et al., *Li Kung-lin's* Classic of Filial Piety (New York: The Metropolitan Museum of Art, 1993), pp. 137, 140-42.

㉞ Benjamin Elman, *A Cultural History of Civil Examinations in Late Imperial China* (University of California Press, 2000).

㉟ 見 Wen Fong, "The Orthodox Lineage of Tao," in Wen Fong and James Watt, *Possessing the Past* (The Metropolitan Museum of Art, 1996), pp. 57-259；石守謙，《風格與世變》，頁 101-115。

臺灣大學學術期刊資料庫

同時在中國藝術史上，他建立了與孔教道學中「道統」相似古典書畫「正統傳授」(orthodox lineage)的一種觀念。因此在漢蒙文化競爭中，固定了漢文化的獨立和中心地位。

十七世紀早期，晚明人物大畫家陳洪綬(1598-1652)以有力而富有裝飾性的「鐵線描」來重創人物畫復古的造型。在《隱居十六觀》〈澆書〉(圖 25)一圖中，陳洪綬自比蘇軾晨飲；在「春蠶吐絲」的線條中，一方面緊扣畫題上詩意的表情，另一方面又掌握住畫面上形式和空間的處理。洪綬仕途失意以賣畫為生，在版畫及通俗裝飾畫上有極大的貢獻。㊱ 至乾隆年間，上官周(1665-1750)在《晚笑堂畫譜》(1743)中以陳洪綬風格畫〈顧愷之像〉(圖 26)。版畫上以「春蠶吐絲」的線條，刻劃出手足輕盈，飄然漫步的傳奇天才「顧虎頭」。

到了十七、十八世紀，上古傳奇性顧愷之、王羲之跟王獻之的傳世作品，在藝術家和收藏家心目中，猶如神話裡黃金時代不可思議的名跡。清代乾隆帝(在位 1736-95)和御書房大臣，將傳顧愷之《女史箴圖》與一件宋代摹本放在一起大做文章。在宋摹本上乾隆帝題了「王化之始」(圖 27)四字，以明指張華《女史箴》為孔教王國的道德倫理和文化教育之始。乾隆又在顧愷之《女史箴圖》上畫〈幽蘭〉(圖 28)一枝，「取其(《詩經》所謂幽蘭淑女)窈窕相同之意云爾。」如此表現出乾隆帝(滿洲人)既能掌握《詩經》典故，又擁有顧愷之古典精品，一舉並得中華文化之「道統」和政權之「治統」。這種「道」與「治」統一的觀念也就是清代科舉制度治國的工具。

顧愷之與現代中國繪畫

在十九、二十世紀中國國勢貧弱，在爭取現代化的過程中傳統舊文化失去了以往的威權。辛亥革命(1911)後有志青年滿懷改造舊中國的抱負，立志建立新中國的新藝術。很多從歐洲、日本留學歸國的藝術家，主張用西方「科學寫實主義」(scientific realism)來改造中國繪畫使其「現代化」。同時也有人指出，中國繪畫自蘇軾、李公麟、趙孟頫以來早已有「現代化」趨向，何況西方現代最新進的繪畫也不講模擬寫實。中國人要學西方模擬藝術，實是背道而馳了。

㊱ 王正華，〈從陳洪綬的「畫論」看晚明浙江畫壇〉，《區域與網絡：近千年來中國美術史研究國際學術研討會論文集》(台北：國立台灣大學藝術史研究所，2001)，頁 329-378。

臺灣大學學術期刊資料庫

㊲潘天壽(1897-1971)在《中國繪畫史》(1936)中就指出：「歐西繪畫近三、五十年來，極力發揮線條與色彩之單純美，大有頃向於東方唯心之趣味。」㊳

我們應該明白，中國洋畫家從徐悲鴻(1895-1955)、林風眠(1900-1991)到吳冠中(生于 1919)，都從中國畫理論和中國人角度來看西方繪畫藝術。譬如，徐悲鴻用「形象」兩字來代表西方「科學寫實」;「神韻」兩字來表示藝術表情(artistic expression)。徐說：

> 有人喜言中國藝術重神韻，西歐藝術重形象；不知形象與神韻，均為技法；神者，乃形象之精華；韻者乃形象之變態。能精於形象，自不難求得神韻。希臘兩千五百年前之 Parthenon 廟上浮雕韻律，何等高妙！故說西洋美術無韻，乃不通之論。㊴

徐對「形象」和「神韻」的看法，實與顧愷之所謂「以形寫神」無異。徐喜歡畫奔馬，就是融合了西方「科學寫實」和中國有速度具有表達力筆墨的作品。

傅抱石(1904-1965)早年，在 1930 年代早期留學日本。在《湘夫人》(圖 29；1947)一畫中，他也參合了西方「寫實」技法和中國式筆墨。據說在畫仕女畫時，傅常用他妻子羅夫人做模特兒。㊵他在《湘夫人》畫上題了《楚辭》中：「目眇眇兮愁予」一句。傅在日本留學時，受日本畫大師橫山大觀(1868-1958)的名作《屈原》(圖 30；1898)的影響。在抗戰期間，傅不滿時局，心懷忠忱，作了很多有關屈原《離騷》的畫題。

傅也常用《女史箴圖》(圖 1)的女性造型來創作古裝仕女畫。當年中國畫家甚少見到古人名跡，所以對古典中國畫的認識不深。當徐悲鴻、劉海粟(1896-1994)周遊西歐各國美術博物館，飽覽西方藝術名作時也從未提到曾否到過大英博物館看過傳顧愷之《女史箴圖》。傅抱石在 1957 年曾去過中歐訪問了羅馬尼亞和捷克斯拉夫共和國，但也未見到在英國的《女史箴》真跡。可是他一定熟知《女史箴》的印刷本。在描寫湘女「目眇眇兮愁予」時，他當然也會

㊲ Wen Fong, *Between Two Cultures* (New York: The Metropolitan Museum of Art, 2001), pp. 14, 15, 175.

㊳ 潘天壽，《中國繪畫史》(上海商務印書館，1936)，頁 245。

㊴ 徐悲鴻，〈當前中國之藝術問題〉，《徐悲鴻誕辰九十週年紀念集》(北京：徐悲鴻紀念館，1983)，頁 217-8。

㊵ 張國英，《傅抱石研究》(台北：台北市立美術館，1991)，頁 65。

臺灣大學學術期刊資料庫

想到張華《女史箴》用女德來映照孔教君臣之義。勞倫斯・施奈德(Laurence Schneider)說：「屈原的故事，常被現代中國人拿來處理二十世紀中國社會變遷上的各種難題，……用來做論說的題目，製造出有色有聲的問題與答案，以表達所臨種種矛盾的處境。」㊶ 基隆・謝柏軻(Jerome Silbergeld)在評論中國電影藝術時也說：

> 從有關屈原資料上，我們可以看到中國古代文學中，一向用女性身份來表達男性的政治追求。遠在漢代，詩人便用《詩經》淑女和屈原的故事來作諷喻，以避免直接的政治嫌疑。到了唐朝，一般當時的政見評議也多用漢代故事來暗射。㊷

郎紹君教授在〈創造新的審美結構 -- 林風眠對繪畫形式語言的探索〉一文中論述到，林風眠畫美女(圖 31)跟亨利・馬蒂斯(Henri Matisse, 1869-1954)的關係。㊸他說：「(馬蒂斯)藝術的特色是語義目的(再現)與符號目的(形式語言本身)的有機統一。」他又說：「在中國，形式語言的突破和探索卻是一個世紀性的難題。」㊹馬蒂斯(圖 32)畫所謂「形象新建」(image construction)是先從自然形式開始，逐步變成抽象和裝飾化；每一張畫的創作需經過數十次素描稿(preliminary sketches)，和好幾道習作稿(documented states)，用油畫媒體隱蓋筆跡，逐步修改來達到想象中「形象新建」的目的。㊺相反的，林風眠畫(圖 31)則以中國傳統書法筆墨來「一氣呵成」，雖有多次試稿也只是照樣重畫，並不是「形象新建」的過程。

馬蒂斯的「形象新建」及其對藝術語言的探索，跟西方語言和語言學課題

㊶ Laurence Schneider, *A Madman of Ch'u: The Chinese Myth of Loyalty and Dissent* (Berkeley, 1980), p. 200.

㊷ Jerome Silbergeld, *China into Film: Frames of References in Contemporary Chinese Cinema* (London: Reaktion Books, 1999), p. 34.

㊸ 朗紹君，〈創造新的審美結構 -- 林風眠對繪畫形式語言的探索〉，收於鄭朝選編，《林風眠研究文集》(杭州：中國美術學院出版社，1995)，頁 188-218。

㊹ 前引文，頁 213，189。

㊺ 見 John Elderfield, "Describing Matisse,"in *Henri Matisse: A Retrospective* (New York: The Museum of Modern Art, 1992), pp. 13-77.

臺灣大學學術期刊資料庫

有密切的關係。這種探索與中國文化習慣有相當的距離。㊻事實上，中國畫既經過李公麟、趙孟頫、陳洪綬等書法筆墨的改革，再要從西方模型上找尋新的「形式語言的突破」確是一大難題。郎紹君論說林風眠的畫中有詩景和音樂的表現：「(他)的仕女和裸女……用毛筆和典雅的色澤，捕捉著一種幻覺，一種可望不可即的美。」㊼雖說受西方的影響，但林的美女仍是東方的產物。郎所說林風眠畫的特點與顧愷之所謂「以形寫神」，完全一致。

中國繪畫在本質上與造化自然不能分離，新中國畫家也少有「形象新建」和嘗試考驗性的「抽象」(abstract)與「無形象」(「非具象」，non-figural or non-objective)的習慣與興趣。吳冠中曾用「風箏不斷線」來作比喻：

> 一切形式及形象都無例外地源於生活……我認為「無形象」是斷線風箏，那條與生活聯繫的生命攸關之線斷了……作為探索與研究，蒙德里安(Modigliani)是有貢獻的，但藝術作品應不失與廣大人民的感情交流，我更喜愛不斷線的風箏！㊽

換言之，顧愷之所謂「以形寫神」-- 以模擬自然物象為出發點，達到表現超自然和不平凡的境地 -- 仍不失為現代中國畫家維新創作所取的一條基本路道。

（本文清理時，曾得朱揚明先生襄助，特此表示謝意。）

（責任編輯：陳德馨）

㊻ 前引文，頁 26-33，頁 64-69。

㊼ 朗紹君，〈林風眠藝術的精神內涵〉，《林風眠研究文集》，頁 107。

㊽ 吳冠中，〈風箏不斷線〉，《藝途春秋－吳冠中文選》(新加坡八方文化企業公司，1992)，頁 19-20。

臺灣大學學術期刊資料庫



圖 1　傳顧愷之(約 344-406)「寵不可以專」《女史箴圖卷》現第七段 大英博物館



圖 2　《帛畫女神》 戰國　湖南省博物館

臺灣大學學術期刊資料庫

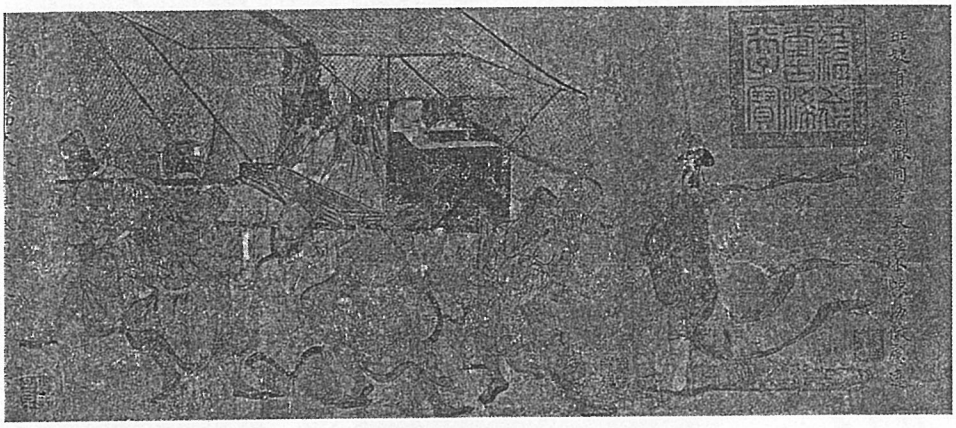


圖 3　傳顧愷之「班姬拒漢成帝同輦」《女史箴圖卷》現存第二段



圖 4　《司馬金龍墓列女古賢圖》北魏　山西省博物館暨大同市博物館分藏

臺灣大學學術期刊資料庫

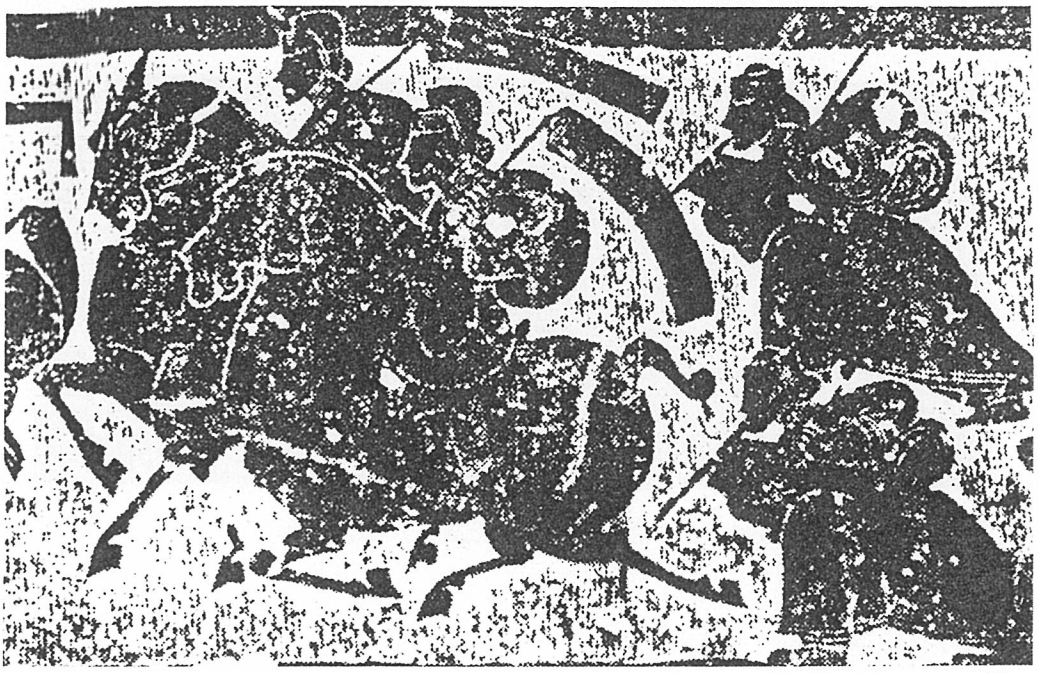


圖5　「飛馬行空」造型　《武梁祠》　東漢　山東嘉祥武定山出土

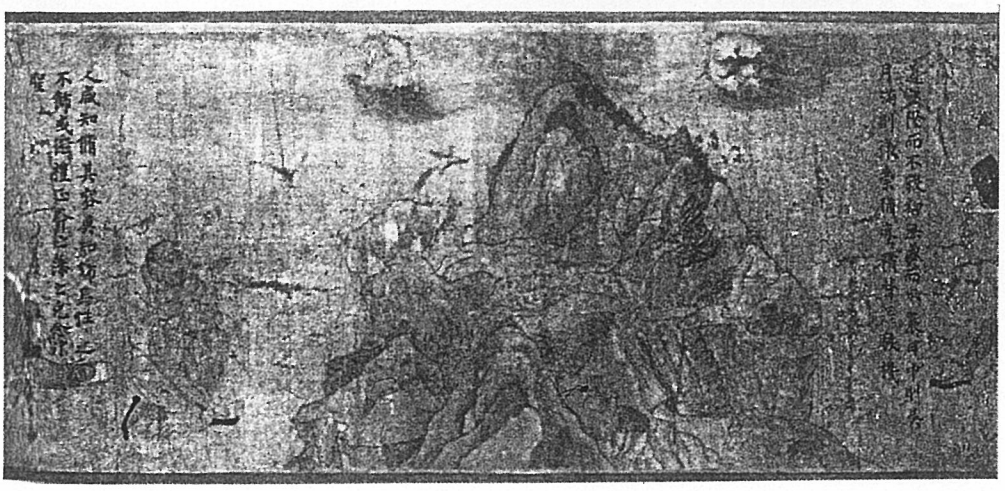


圖6　傳顧愷之　「武士射虎」　《女史箴圖卷》　現存第三段

臺灣大學學術期刊資料庫



圖 7　「山中虎」造型　《博山爐》　漢　河北省博物館

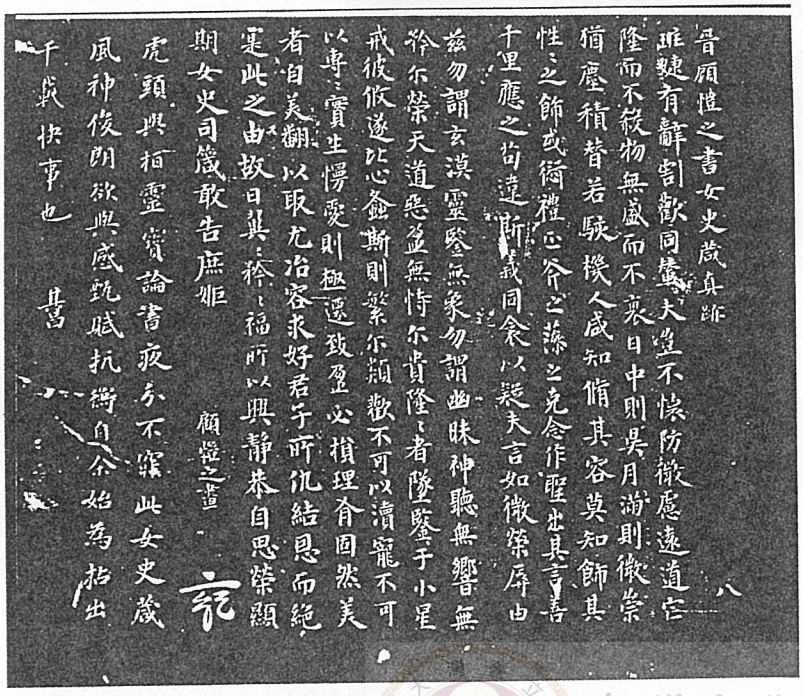


圖 8　董其昌　「顧愷之女史箴書法」　《戲鴻堂法帖》

臺灣大學學術期刊資料庫


大唐三藏聖教序
太宗文皇帝製
蓋聞二儀有象顯
覆載以含生四時

圖 9　褚遂良(596-658)《雁塔聖教序》



圖 10　「永」字　《褚臨蘭亭序》

臺灣大學學術期刊資料庫

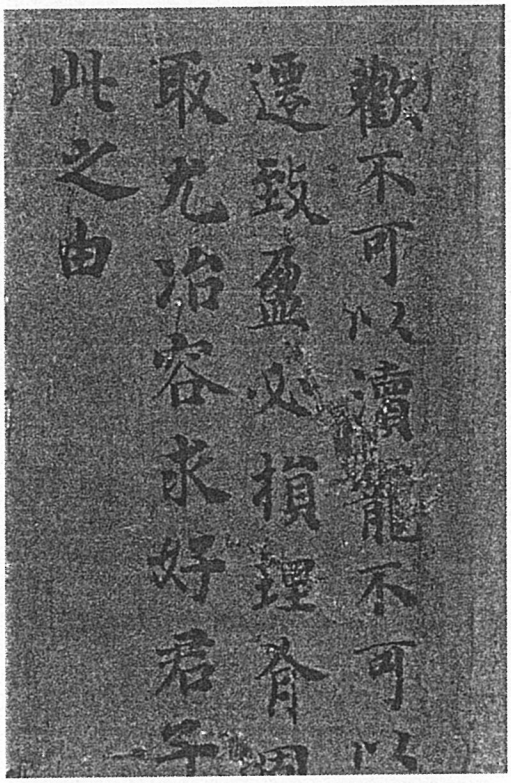
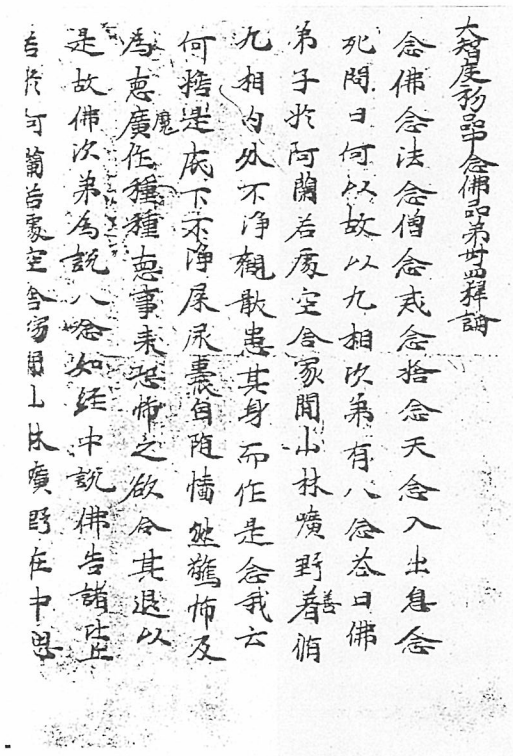


圖 11 「書法」部分　(傳)顧愷之　《女史箴圖卷》



圖 12　智永(七世紀初)　《千字文》

臺灣大學學術期刊資料庫



大智度初品念佛品第廿四釋論
念佛念法念僧念戒念捨念天念入出息念
死問曰何以故以九相次第有八念答曰佛
弟子於阿蘭若處空舍冢間山林曠野着衣
九相自外不淨觀散患其身而作是念我亦
何捨是底下不淨屎尿臭穢膖脹爛壞及
為惡虫所作種種患事未來怖之欲令其退以
是故佛次第為說八念如經中說佛告諸比

圖 13　《六朝寫經》　公元 510



圖 14　「郭巨埋兒」《河南鄧州彩色畫象磚》　南朝　河南省博物院

臺灣大學學術期刊資料庫





圖 15　《佛像》 約公元 480 年代　雲崗第六洞　圖 16　《觀音立像》　北齊

臺灣大學學術期刊資料庫



圖 17　《石槨浮雕圖畫》　虞弘墓公元 592 年　山西太原晉源區王郭村
（取自北京大學，漢唐文化國際研討會匯編，2000）



圖 18　「騎隊」《北齊婁叡墓》　公元 570　山西省太原市王郭村

臺灣大學學術期刊資料庫



圖 19　「佛與菩薩」　敦煌　285 洞
公元 538-9



圖 20　「印度教女神」　敦煌　285 洞
公元 538-9

期刊資料庫

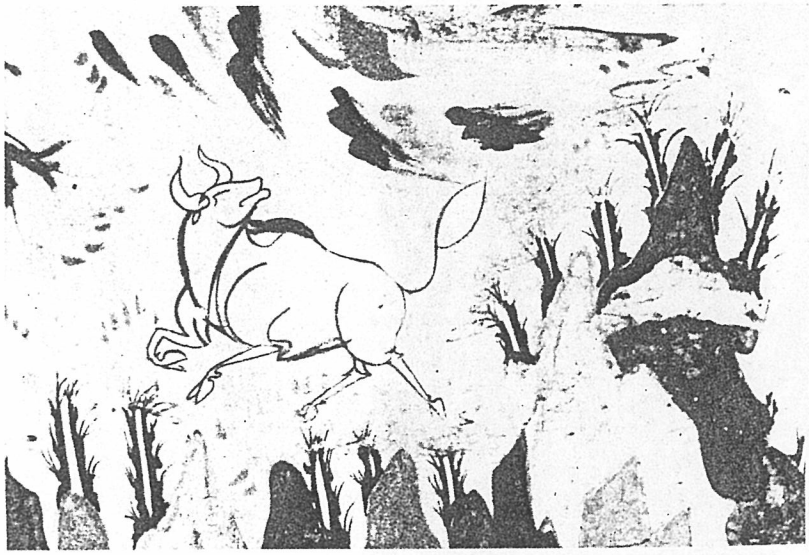


圖21　「奔牛」　敦煌　249洞　約公元540



圖22　「凹凸花」　敦煌　288洞　公元六世紀中

臺灣大學學術期刊資料庫

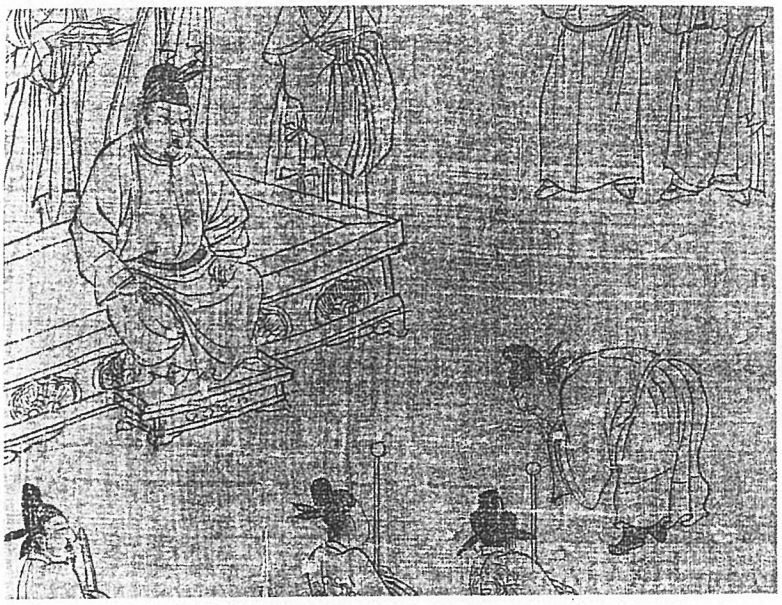


圖 23　李公麟(約 1041-1106)「爭諫」《孝經圖》約 1085 年　美國大都會博物館

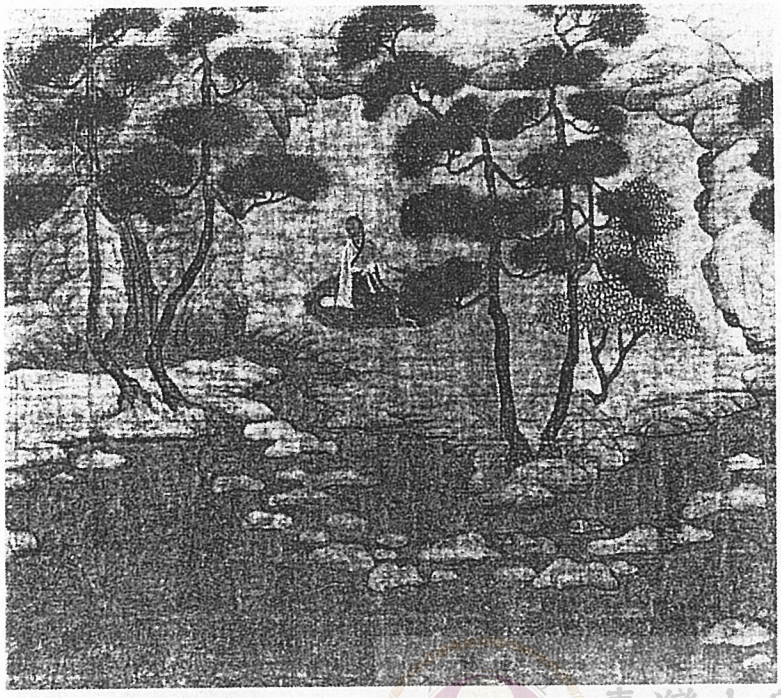


圖 24　趙孟頫(1254-1322)《幼輿丘壑圖》約公元 1280 後期　普林斯頓大學美術館

臺灣大學學術期刊資料庫



圖 25　陳洪綬(1598-1652)「澆書」《隱居十六觀》 公元 1651　台北故宮博物院



圖 26　上官周(1665-1750)　「顧愷之像」
《晚笑堂畫傳》 1743

臺灣大學學術期刊資料庫



圖 27　清高宗(在位，1736-1796)「王化之始」 宋摹顧愷之《女史箴圖》　北京故宮博物院



圖 28　清高宗「幽蘭」(傳)顧愷之《女史箴圖卷》

臺灣大學學術期刊資料庫



圖 29　傅抱石(1904-1964)《湘夫人》 1941



圖 30　橫山大觀(1868-1958)《屈原》 1898　廣島　嚴島神社

臺灣大學學術期刊資料庫



圖 31　林風眠(1900-1991)　《裸女》
1970 年代早期



圖 32　Henri Matisse (1869-1954)
《藍衣夫人》　1937

臺灣大學學術期刊資料庫

臺灣大學學術
期刊資料庫