



24. 主記史圖
東漢 河北望都1號漢墓壁畫



25. 車騎出行圖
東漢 內蒙古和林格爾漢墓壁畫

河。新近在一座東漢墓中發掘的一塊石刻刻有一個非常相似的場景，從其題記可以認定這是一隊送葬的行列正在渡過“死亡之河”。^[35]但在和林格爾的墓葬畫中橋名標為“居庸關”，這是長城上的一個著名的關隘。也許是因為長城離此不遠，這一華夷之界被借喻為生與死的分界線。這種解釋有助於說明墓葬前室與其餘各室壁畫的不同的寓意：前室的壁畫頌揚死者在塵世的功勞成就，而中室和後室的壁畫則可能描繪他在理想化的死後世界中的生活情景。中室裡繪有墓主夫婦及古代聖賢、節孝人物、貞婦烈女、賢臣名將等儒家推崇的典範，以及瑞獸神鼎等，用以表明死者的高風亮節和政績。後室壁畫描繪了墓主夫婦僕從成羣的家居生活；在他們的周圍有集鎮

和大片的農田，象徵他們在陰間仍擁有巨大財產；墓室頂部繪四方神，表明墓室象徵著為死者營建的地下世界。最後這兩個墓室中所描繪的圖景寓示着生命的延續：人死後，尚可在另一個世界享受富足的生活。

三國、兩晉、南北朝

西元 220 年東漢滅亡，結束了中國長達 400 年之久的統一局面。此後的 360 年是中國歷史上最混亂的時期之一。除西晉時期（西元 265 - 317 年）出現過短暫的統一局面以外，全國許多地區均被地方諸侯所控制，這些地方諸侯有的是漢人，有的是邊地的少數民族，政權的更迭令人目不暇接。這一時

期推動文化藝術發展的動力不再是統一、秩序和等級制度，而是分散、多樣性和個性。

學者們往往把當時出現的兩種藝術現象歸因於當時的社會背景。第一，動盪、混亂以及心理上極度的不安全感迫使人們向宗教尋求解脫，於是佛教大興，中國人建造出偉大的佛教石窟，包括以其輝煌的壁畫和彩塑而聞名於世的敦煌千佛洞。佛教藝術的傳入標誌着中國宗教藝術的新開端。與早期私家崇奉的祖先崇拜和神仙信仰不同，這種新的宗教藝術宣揚的是佛家的普遍教義，它把不同民族和不同社會地位的人納入到一個統一的思想體系中。^[36]雖然在現存的漢代壁畫及雕塑中已可看到佛教影響的痕跡，但直到南北朝時期佛教藝術才得以廣泛傳播，受到皇室及地方政權的庇護，得到寺廟的支持和廣大民眾為求解脫而紛紛奉佛的贊助。人們希圖通過捐贈錢物、修寺建窟和求神拜佛以積德，以求最後在佛國裡得到安樂。佛教藝術的引進和傳播是一場羣眾運動，其狂熱在中國藝術史上是少見的。

第二，因為正統的儒家禮教迅速地失去了原有的感召力，許多文人轉而以佛教和道教作為精神的寄托。人們通過闡述哲學思想、彈琴賦詩、揮毫書畫以表達個人思想與情感。這種新興趣對藝術發展的影響具有極重要的意義，從某種意義上講，它把中國藝術史分成了早期與晚期兩個主要的階段。無論是青銅器還是墓葬壁畫，我們現今稱之為藝術的先秦兩漢作品都是為適應人們日常生活需要或宗教政治目的而創作的。它們是由不知名的工匠們通過集體的努力完成的，其題材與風格的重大變化首先取決於廣泛的社會和思想習俗的變遷。但是這種情況在西元三四世紀發生了變化：受過教育的藝術家登上了歷史舞臺，藝術具備了個體的精神與風格；藝術鑑賞家和批評家出現了；在社會名流中收藏繪畫成為時尚。卷軸畫的出現使繪畫不再依附於實用建築和器物，而成為一

門獨立的藝術。

然而，這一時期的藝術並非與過去毫無聯繫。佛教壁畫和卷軸畫經常從傳統的藝術中取其所長，而古老的傳統藝術，特別是墓葬藝術，也在其自身發展的過程中不斷借鑑了佛教繪畫和卷軸畫的主題與風格。國家的分裂與動亂、各種藝術傳統的形成與發展以及相互影響，使這一時期的繪畫藝術呈現出紛繁複雜的特點。然而，出現這一現象也不足為奇，因為歷史本身的發展過程就是錯綜複雜、迂迴曲折的。西元 317 年西晉滅亡，當時以淮河為界，國家被分為兩大地理、種族及文化帶。北部先後有北方少數民族建立的十六國和北魏、東魏、西魏、北齊、北周，史稱北朝（西元 386—581 年）；南部先由晉朝宗室建立的東晉統治，西元 420 年東晉亡後又相繼建立了宋、齊、梁、陳四朝，史稱南朝（西元 317—589 年）。兩個地區的繪畫遵循着不同的道路發展，然而藝術主題與風格的不斷傳播、借鑑與交流促成了各地區之間繪畫藝術的融合，為中國繪畫在隋唐時期達到歷史上第一個高峰奠定了基礎。

在北方，墓葬壁畫依然流行。但是，自漢末就已開始的社會動亂使中原變為一片廢墟：古都毀圮，農田荒蕪，人民遭受搶擄與殘殺。中原地區曾是古老的文化藝術中心，然而已不可能恢復昔日的繁盛。倒是在東北和西北這兩個地處偏僻的區域發現了繪於西元三世紀到四世紀上葉的墓葬壁畫。當時許多中原人為逃避戰亂紛紛移居到那裡。^[37]遼陽是漢代遼東郡的轄地，^[38]在其附近發掘的石墓中就繪有人們所熟悉的東漢墓葬壁畫的題材，包括死者的正面肖像、戰車隊列、舞樂表演、耕獵場景，以及繪於墓頂上的天象圖等。^[39]但是這些墓葬壁畫都保存得不好，不過也有例外，那就是在今朝鮮安岳發現的一處壁畫墓（3 號墓），其結構、裝飾以及墓中的文字都表明墓主來自中國。這座墓葬應與同一地區以及在吉林省集安地區發現的高句麗王國的許多墓葬加以區別。^[40]墓中的一則



題記表明墓主是十六國時期前燕（西元 337—384 年）將領冬壽。西元 336 年前燕貴族之間發生內訌，冬壽率部下和族人奔至安岳。他死於東晉升平元年（西元 357 年）。^[41] 冬壽墓題記中列舉了他歷任的一系列中國官銜，其任職的年代和他的卒年都是根據當時南朝使用的年號表示的。冬壽的墓室結構與在山東沂南發現的一座大型畫像石墓相仿；墓中的冬壽肖像與安平墓葬中的肖像畫法有一脈相承的聯繫。（參見圖 22），墓葬中繪製的盛大出行隊列則與內蒙古和林格爾墓葬中的出行圖有相似之處。不過，由於冬壽墓建造時間晚於上述三大漢墓 150 年左右，其壁畫題材發生了顯著的變化。最主要的是儒家題材如勸善故事和祥瑞圖像不見了，而對世俗生活場景及女性形象則表現出強烈的興趣。畫中的男子均以從事

公務的形象出現，姿態僵硬，表情嚴肅，而女性形象則描繪得生動活潑。例如，墓中繪冬壽的妻子正在同一名女僕談話；其他女性則或在廚房燒飯，或從井中汲水，或用臼舂米（圖 26）。

西北地區墓葬壁畫中儒家影響的減弱也表現得比較明顯，大量墓葬壁畫表現這一邊遠地區的現實生活。但這些墓葬的建築技巧和裝飾風格與東北地區墓葬完全不同，具有鮮明的地方特色。在長城西端甘肅嘉峪關附近發現的一批西元三世紀建造的磚室墓均有拱形墓頂，其裝飾風格也極為獨特。^[42] 墓中磚上繪有各種各樣的獨立場景，若將它們連續起來看就好像是欣賞一個連環畫系列。用來繪製壁畫的每塊磚上都塗有一層薄薄的白灰漿，然後用鮮艷的顏色和流暢的線



27. 墓室內景及牧駝圖
西晉 每圖:17cm×36cm
甘肅嘉峪關西晉7號墓磚畫



條在上面描繪，所繪內容為農耕和狩獵場景以及士兵生活的片斷(圖 27)。這些作品重見天日以後，它那具有濃郁鄉土色彩的寫意手法引起了國內學者的高度重視。

墓葬壁畫直到西元四世紀還在西北地區流行，在新疆吐魯番地區的墓葬羣中也出土了一些小型的壁畫。^[43]甘肅省酒泉發現的丁家閘 5 號墓卻屬於另外一種類型。這是一座建於西元四世紀的大型墓葬，^[44]它的兩個墓室為連續性的大

型壁畫所覆蓋。後室壁畫描繪墓葬中的各種擺設，而前室壁畫則因所繪部位不同而內容有別。墓頂四面斜壁上繪有西王母、東王公、天馬和羽人，顯然是代表神仙世界。牆上的壁畫則描繪了墓主生前的生活圖景和歌舞伎樂表演(圖 28)。人們不禁要問為什麼這樣的壁畫墓會出現在邊遠的西北，它似乎與當地文化毫無聯繫，而同中原地區的漢代壁畫以及同時期東北地區的墓葬壁畫一脈相承。要解釋這個問題須先回顧一下墓



28. 墓頂壁畫——升天圖

十六國時期 145cm×270cm 甘肅酒泉丁家閘5號墓壁畫

葬所在地酒泉地區在歷史上的特殊地位。自漢代開始，這一地區就是絲綢之路的一個屯居地，是東西方商旅及文化藝術的匯合點。自西元三世紀之後，它既是印度佛教文化傳入中國的門戶，又是佛教藝術與中國傳統藝術交流匯合的中心。因此，這裡的墓葬壁畫受到中原文化的影響是不足為怪的。

位於酒泉西北約300公里處的敦煌佛教石窟亦興建於四世紀。它的第一個洞窟建於西元366年，但遺址中現存最早的建築建於西元五世紀上葉。因為敦煌早期洞窟中的壁畫和彩塑受印度和中亞的影響較大，獨特的“敦煌風格”直到北魏時

期(西元386-534年)才開始出現，而中原文化對其影響到西魏時期(西元535-556年)變得更加明顯。^[45] 這一時期所創作的繪畫多為富於敘述性的佛本生故事和僧尼故事，這類題材具有強烈的小乘佛教色彩，宣揚自我犧牲、寺院戒律和脫離世俗。本生故事中有尸毗王割肉買鴿，摩訶薩埵捨身飼虎，還有須達拏王子將其所有的一切，包括自己的妻兒都施捨予人。在漢代壁畫及雕刻中也有大量類似的貞女烈婦和孝子賢孫的故事，它們也是鼓勵自我犧牲和無條件的奉獻，只是其目的不同罷了。

總體來說，北朝時期敦煌藝術經歷了逐步本土化的過



29. 說法圖

北魏 甘肅敦煌莫高窟 249 窟壁畫

程。此時，印度、中亞傳入的題材和源於中國的主題和風格往往以獨特的方式匯聚在同一個洞窟中。這種藝術的融合集中反映在約建於北魏末期的 249 號窟：兩邊的牆上繪有長方形大型構圖，以正面的佛立像為中心，兩旁是菩薩和飛天（圖 29）。佛像使用粗獷的輪廓線條和濃重的暈染，看上去像是一尊銅像或石雕。在佛像周圍繪有許多小型佛像，通常稱作“千佛”。千佛上方的彩繪佛龕中繪有演奏各種樂器的樂伎飛天。內容和風格與此相似的壁畫在中亞和中國新疆地區的洞窟中也能見到。

雖然外來形象在該洞窟的壁面上佔據了突出位置，但是其窟頂的設計卻採用了中國傳統風格。窟頂有四個呈梯形的斜坡，上面分別繪有不同主題的壁畫（圖 30）。在面向洞窟入



30. 千佛 天界

北魏 甘肅敦煌莫高窟 249 窟壁畫

口的斜坡上繪畫着一個孔武有力四眼四臂神像，他手托太陽和月亮。雖然這一形象可能來源於印度神話，但其裝飾風格卻富有中國特點。在其兩側畫有兩條龍，龍與太陽、月亮同時出現於同一畫面中，這樣的先例早已見於馬王堆出土的帛畫。（參見圖 16）其他各面的壁畫也都是中國傳統的題材，如狩獵場面、神奇的山峰以及雷電風雨諸神的形象。窟頂上流暢的線條和牆面上神佛嚴肅的神態恰成強烈的對比。畫師在設計窟頂時明顯沿用了墓室壁畫的佈局。在窟頂南北兩個斜坡的中心位置各繪有一輛飛馳的車，車上人物衣著華麗。一些學者認為他們就是道教中兩位最著名的神仙——西王母和東王公。但是，這裡繪畫的重點不是表現這兩位人物，因為人物都畫得很小，很難辨認，畫師的主要目的是表現中國古代宇

宙觀中“陰”和“陽”的二元結構，畫中拉車的分別是龍和鳳，而龍與鳳這兩種神奇的動物是“陽”與“陰”最古老的象徵。兩車周圍圖景進一步證明了這種解釋，例如，鳳車後面是地皇，屬陰；龍車的後面是天皇，屬陽。我們在丁家閘的墓葬壁畫中也曾看到過相似的二元結構：墓頂相對的兩面繪著西王母和東王公。另一種現象更是確鑿無疑地證實了丁家閘墓葬與敦煌 249 號窟之間的關係：二者在室頂和四壁之間都繪有一條山脈；四壁上的繪畫或描繪死者，或描繪佛教人物；頂部則是神仙世界，以流暢飄動的線條繪製祥雲及超凡生物。

在四世紀至六世紀建造的 43 個敦煌早期洞窟中，7 個建於十六國時期，9 個建於北魏，12 個建於西魏，15 個建於北周。^[46] 這些石窟中三分之二建於西元 530 至 580 年這一相對短暫的時期內。有趣的是，在這半個世紀內北方的墓葬壁畫也有長足的發展。近年來發掘的北朝皇室成員和官員的墓葬中常繪有壁畫。其中保存最完好的有洛陽元衛墓（建於北魏 526 年），^[47] 河北磁縣茹茹公主墓（建於東魏 550 年），^[48] 山東臨朐崔芬墓（建於北齊 551 年），寧夏固原李賢墓（建於北周 569 年），^[49] 山西太原婁睿墓（建於北齊 570 年），^[50] 山東濟南道圭墓（建於北齊 571 年）^[51] 和河北磁縣高潤墓（建於北齊 575 年）。^[52] 這些墓葬反映出一個重大變化：壁畫的象徵意義逐漸增加，而建築的象徵意義則相對減低。東漢的多室墓在建築結構上大多模仿深宅大院，北朝墓葬建築則比較簡單，大多只有一個墓室，不過它們傾斜的墓道都拉得很長，墓道兩側巨大的三角形牆面用於繪製壁畫。這種新型的墓葬建築設計，後來成為唐代皇室陵墓的藍本。

1979 年對婁睿墓的發掘是近年來中國考古界一起引起轟動的事件。墓葬中發現了 71 幅、共 200 多平方米壁畫，不僅數量驚人，而且其藝術水平也超過已發現的早期或同時期的墓葬壁畫。墓葬入口處長 21 米的甬道宛如一條畫廊，兩

壁各繪三排平行圖畫。上面兩排畫的是騎兵和駱駝商隊。繪在左壁上的人物均湧向墓葬的出口；而右壁上的人物則正從外面歸來：士兵們已從馬上下來，走向地下宮殿。下排畫的是士兵們立在馬旁吹胡角（圖 31、32）。我們姑且不論這些壁畫究竟是重現婁睿生前的戎馬生涯還是反映他死後的靈魂出遊，因為這些壁畫的主要價值不在於此，而在於繪畫的表現形式。雖然，戰車、騎兵和儀仗隊在北朝時期的墓葬壁畫中屢見不鮮，但在其他墓中，我們都未看到像婁睿墓壁畫中那麼生動的形象。壁畫中的一些動物，如行進中的駱駝隊，被描繪得栩栩如生，可作為動物解剖畫的典範。但其目的並非單純地追求形似，而是通過融合不同繪畫風格以取得最佳的視覺效果。某些形象使用了明暗渲染法，旁邊的形象則使用線條勾勒加以對比；畫家常常以極富立體感的形象與簡潔的線條相結合以取得視覺上的協調感。畫面中的各種形狀、線條、色彩和動勢構成了一種有條不紊的充滿生機的景象。畫中的人物和馬匹無一雷同，既有變化，又互相呼應。在追求形似的同時又給人一種抽象化的感覺。從圖 31 中我們可以看出，人物的橢圓形面孔被稍微拉長，使這幅構圖複雜的繪畫顯得極具特性。在圖 32 中，兩組樂師相對而立吹響號角，他們挺得筆直的身軀看上去似乎是四根橋樑，而手中的長號則構成橋拱。

緊接甬道的是墓道，然後是墓室。這兩處的壁畫反映了北齊（西元 550—557 年）繪畫另一方面的成就。墓道兩面牆壁上的官員形象是現存唐代以前最傑出的肖像畫作品（圖 33）。墓室頂部繪有代表十二辰的動物圖，它們同繪在甬道中的馬和駱駝一樣都是感染力很強的寫實動物畫，但它們的白描手法則具有書法特色（圖 34）。婁睿墓也反映了這一時期墓葬壁畫和佛教藝術之間密切的聯繫。這座墓葬與敦煌 249 號窟建於同一時代，其主人婁睿生前是一位虔誠的佛教信徒。^[53] 所



31. 騎馬出行圖

北齊 160cm×202cm 山西太原婁睿墓壁畫



32. 胡角橫吹圖

北齊 160cm×202cm 山西太原婁睿墓壁畫



33. 持劍門吏圖

北齊 高 90cm 山西太原婁睿墓壁畫

以在墓葬壁畫中出現了佛教題材如摩尼珠和飛天，以及在敦煌 249 號窟窟頂曾出現過的雷神形象。

婁睿墓壁畫的藝術水平之高曾引發起一場誰是其作者的熱烈討論。中國學者認為這些壁畫可能出自北齊宮廷繪畫大師楊子華（大約活躍於西元六世紀中晚期）之手。其依據是，婁睿是北齊宮廷中一位非常著名的人物，他的姑母是北齊開國之君齊高祖的皇后，他同此後的四位北齊皇帝又有姻親關係，同時他又歷任司空、司徒、太尉等要職，因此楊子華有可能受命為婁睿的墓室繪製壁畫。歷史文獻也有關於楊氏善用寫

實手法描繪鞍馬人物的記載。另外，一幅現存的卷軸畫也可作為輔證，此畫題為《校書圖》（圖 35），可能是楊氏原作的宋摹本。^[54] 描繪的是發生在西元 556 年的一件事：北齊的一些學者奉文宣皇帝之命編纂儒家經典和朝代編年史的標準版本。畫卷中的人物都有拉長的橢圓形面孔，這在其他早期繪畫中很少看到，但與婁睿墓葬壁畫中的人物面容相似。這種推測如果得到證實，則說明著名宮廷畫師曾參與墓葬壁畫的繪製工作，並且還可判定現存於波士頓美術博物館的這幅畫很可能是至今尚存北齊卷軸畫的唯一摹本。



34. 二十八宿圖

北齊 160cm×202cm 山西太原婁睿墓壁畫

江南地區的情形與北方完全不同。從西元三世紀至六世紀，墓葬壁畫幾乎絕迹，佛教壁畫只裝飾寺廟，而不用來裝點石窟。^[55] 但是，南北兩地最大的不同是繪畫作為一種獨立的藝術形式在南方的出現和長足發展，這個現象與大力倡導個性表現的文人文化的迅速發展有著密切的聯繫。這一新思潮產生於西元三世紀。其熱衷的支持者以“竹林七賢”為代表，這些人都受過良好的教育，他們蔑視現實，懷疑、否定社會以及一切舊有的倫理道德，毫無顧忌地飲酒作樂，尋求自我表現。^[56] 但是到了西元四世紀，這種反社會的傾向逐漸化入一

種精神文化的氛圍。這時人們的主要目標與其說是反抗成規俗例，不如說是為在社會中合法表達個性而制定新的規範。當時一些貴族成員也欣然加入這一潮流，有的成為文學藝術的支持者，有的本人就是作家或畫家。他們以“自然”比喻文人雅士的內在智慧和品格；他們所倡導的文學藝術流派多注重形式，表明一種近似於“為藝術而藝術”的新興美學的出現。

繪畫和繪畫批評的發展同這一文化運動的第二階段緊密相關。三世紀時的“虛無主義者”尚不認為繪畫是一種重要的



35. 校書圖

北齊（傳）楊子華 卷 絹本 設色 美國波士頓美術博物館藏

自我表現的工具，這可從該時期美術作品中的普遍的保守主義得以證明。典籍記載的三國（西元 220-264 年）和西晉（西元 265-317 年）繪畫作品表明這兩個時期的繪畫承襲了漢代繪畫描繪經史故事和祥瑞形象的傳統。^[57] 不過，此時出現的一種新現象是擅長繪畫的人在社會上開始享有盛名。另一種新現象是藝術上的師承關係，如西晉畫師衛協曾從師吳國最有名的畫家曹不興，而他本人後來也成了一代繪畫大師。

隨着大批著名藝術家的湧現，西元四世紀的藝壇發生了巨大的變化。這批藝術家中大多數是文人，有些還出身於貴

族之家。其中最有代表性的是“書聖”王羲之（309-約365）和“畫聖”顧愷之（約345-406）。西元四世紀還出現了最早的畫論，其中包括傳為顧愷之所著的〈論畫〉、〈魏晉勝流畫贊〉和〈畫雲臺山記〉三篇文章。^[58] 但是直到西元五世紀初期，繪畫評論才把注意力集中到作品的美學欣賞方面。宗炳（375-443）認為山水畫可成為觀者和某些深奧的哲學、宇宙觀之間的媒介。^[59] 另一位對山水畫具有濃烈興趣的文人畫家王微（415-443）則指出一幅好的繪畫“豈獨運諸指掌，亦以明神降之。此畫之情也”。^[60] 半個世紀之後，謝赫（約活躍於西元



500年左右)發展了王微的見解,歸納出繪畫“六法”,並將畫作的“氣韻”列為“六法”之首;其他“五法”為用筆、象形、賦彩、構圖和臨摹。^[61] 謝赫根據這些標準在其所著的《古畫品錄》中品評了從西元三世紀至五世紀的27位畫家。姚最(約557年)的《續古畫品錄》則介紹了活躍於南朝齊、梁時期的20位畫家。^[62]

唐代的藝術史家張彥遠則給我們留下了一部非常詳盡的南朝時期繪畫收藏與鑑賞的史料。^[63]他描述了統治者對傑出畫作的狂熱收藏以及改朝換代時這些畫作慘遭毀損的情景。例如:齊高帝(479-482年在位)曾收集了42位畫家的248

幅作品,並把它們進行了分類,空暇時欣賞不已。其後的幾位梁朝皇帝又加以充實。然而,在梁朝滅亡前夕它的末代皇帝下令焚燬所聚的古今圖書和繪畫,僅從灰燼中搶救出的繪畫作品就達4000餘卷,全部被擄至北方。南朝最後一個朝代陳朝的統治者又重新開始收集,在其統治的三十年間共收集800餘幅繪畫作品。張彥遠記載了南朝歷代王室對繪畫藝術的重視以及當時盛極一時的收藏之風,同時也記述了大部分繪畫珍品毀於戰亂的史實。但是,經過了漫長的歲月,時至今日就連當時幸存的少量作品也在以後年代裡散失了。因此,



36. 彩繪人物扁形漆壺殘片

三國 漆繪 器高 13.9cm 長 22.6cm 寬 12.3cm 安徽馬鞍山朱然墓出土 安徽省考古研究所藏

研究從三世紀至六世紀南朝的繪畫傳統，學者們就不得不依靠發掘材料和後世臨摹的作品。

近年來在安徽馬鞍山朱然墓發現的一批彩繪漆器，反映了西元三世紀時南朝的繪畫藝術水平。^[64]朱然是三國時期吳國的一位著名的人物：他出生於吳國一個顯赫的家族，是吳國國君孫權的至交。他因軍功卓著於西元 249 年被擢升為大元帥。他墓葬中的一些漆器標有當時蜀國的一個作坊的題銘。但這些蜀器可能是專為吳國的用戶製作的，因器物上畫像所描繪的是吳國的故事，並且反映了當時吳國貴族的時尚。這些繪畫的一個重要特點是其題材多樣性。這些題材有描繪孝子賢臣的，有描繪世俗生活的，如嬉戲的兒童、閒談的婦女和聚會等。漆畫的構圖十分新穎，無論畫面是方是圓，都採用平行分割手法。畫家特別注意對於作為畫面界限的遠山和照壁的表現。在一件漆器的殘片上發現了一幅極有意思的圖畫：人物或手持酒杯，或凝視着酒罇，還有的在跳舞，或剛從醉夢中醒來(圖 36)。“飲宴”場面的周圍飾以旋渦紋。畫中場面令

人聯想起放浪形骸，整日沉湎於舞樂和酒中，以尋求解脫的“竹林七賢”。

然而，“竹林七賢”自己的形象直到此後的一個多世紀才出現在今南京附近的一處東晉墓葬中(圖 37)。這些優美的肖像是先用流暢的線條刻在模上，然後模印在磚坯上，燒製成磚後，在墓室兩壁上拼砌成整幅的畫面。這裡，我們必須把這些悠閒自在、自得其樂的人物畫像與歷史上真實的“竹林七賢”區別開來。正如奧德麗·斯皮羅所指出的，反社會的七賢已成了西元五世紀文學的普遍主題。^[65]在南京墓葬中，“竹林七賢”與春秋戰國時的隱士榮啓期同繪於一幅畫中，表明此時他們已被視為士族知識分子理想人格的象徵，而不再是真實的歷史人物。這是他們的形象在南朝時期流行的原因。“竹林七賢”的形象也出現在江蘇丹陽發現的大型墓葬中。丹陽的這座墓葬可能是齊國皇帝的陵墓。墓中七賢的形象取代了漢墓中常見的孝子賢婦的形象而同飛天、神獸繪在一起。

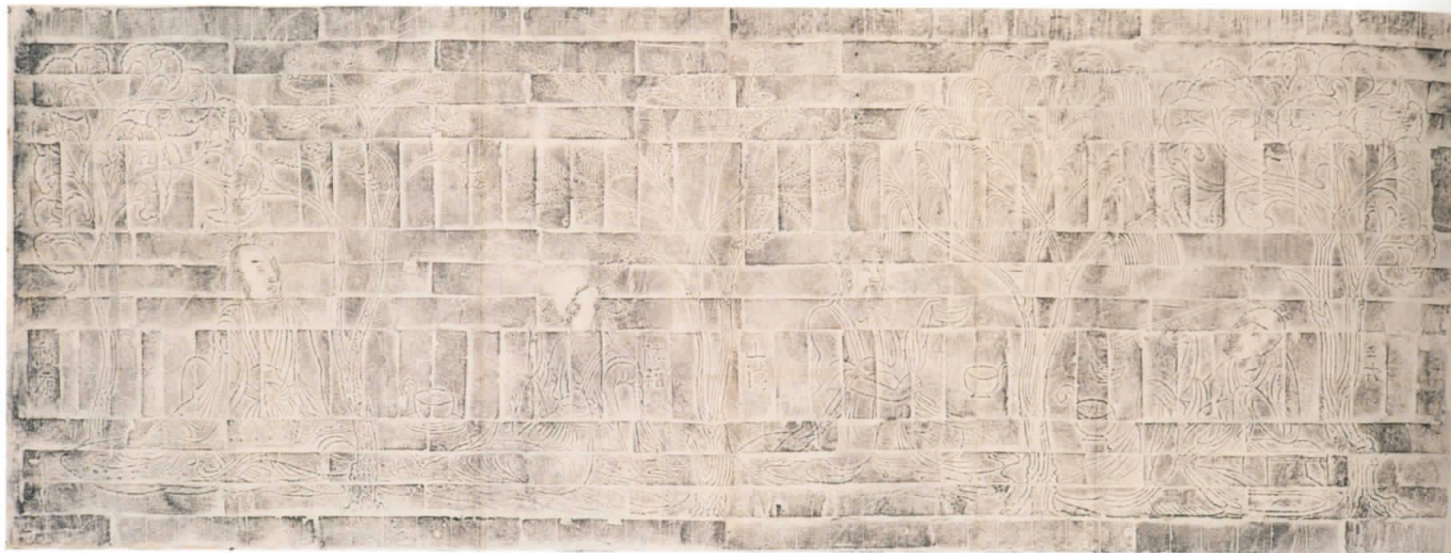
有些學者認為這些優美的線描圖，肯定是以某幅名畫作樣本的，他們曾試圖證明這些肖像畫出自於顧愷之或西元四世紀的某位繪畫大師之手。這種說法缺乏足夠的證據。如果仔細研究一下作品本身的特徵，就可發現持上述觀點的人忽視了一個重要的視覺現象，那就是墓室兩壁上的繪畫在風格上存在明顯的不同。在左壁上的四個人物被分為兩組，每組中的兩人好像是在對話；但右壁上畫着四個互不相干的孤立的人物，每人都自己做自己的事——或演奏樂器，或凝視酒杯，或冥思遐想。兩幅作品在構圖上也表現出不同的空間概念：左壁的畫中，分隔各組人物的樹幹和人物的長袍以及他們所坐的席墊疊壓，從而突出了畫面的空間感，散放在人物中間的器皿則顯現出地面的水平延伸。相反，右壁的構圖就顯得呆板而缺少立體感，只用一行樹來限定各個人物的空間範圍，基本遵循了漢代乃至漢代以前的繪畫傳統（參見圖 9）。上述區別表明這兩幅作品是出自兩位畫師之手。儘管它們在構圖以及繪畫技巧方面受到了當時卷軸畫的影響，但畢竟不能與卷軸畫等同。我們研究南朝時期卷軸畫的主要資料是相傳為顧愷之所繪的三幅名畫摹本，即《列女仁智圖》、《女史箴圖》和《洛神賦圖》。^[66]

凡是介紹中國繪畫的書都會提到顧愷之，但是要回答“顧愷之何許人也”這個問題還是頗費力氣的。中華文明造就了許許多多半人半仙式的人物，他們是各個朝代的締造者、男女英雄人物和著名的文學家、藝術家等等。關於他們的記載常是後世完成的，因此很難區別哪些是事實，哪些是虛構。顧愷之就是這種人物之一，他的名字幾乎成了中國“繪畫起源”的同義詞。關於他的生平的最早記載，出現在五世紀中期劉義慶編纂的《世說新語》中，從這些記載得知當時就已經流傳着許多關於他的傳奇故事。^[67] 顧愷之逝世四百年後，這些傳奇故事又經過加工，成為顧氏的第一個傳記，被納入到《晉

書》中。隨着時間的推移，他的名氣越來越大。唐代以前的評論家們在品評他的繪畫成就時還大有分歧，但到了唐代，所有文人都對他推崇備至。他的崇高聲譽就導致當時人們將早期無名氏的作品，包括以上提到的三幅作品，都歸於他名下。其實這三幅作品並未見諸唐代有關顧氏作品的記載中。它們所反映的，與其說是顧愷之的藝術風格，不如說是早期卷軸畫的複雜性。

在三幅繪畫中，《列女仁智圖》反映的是在新的文化環境中漢代傳統繪畫風格的持續。這幅長 5 米的畫卷由十個部分組成（圖 38），每一部分中的人物形成一個相互關聯的獨立羣體。每一人物旁都標註其名，插入各段之間的較長題記既記述故事的梗概，又用來分隔各個部分。這幅作品在題材和構圖上缺乏創新，^[68] 但是在描繪人物形象方面頗有新意，具有寫實風格。畫家對列女形象的選擇也與以前作品不同。這裡畫家不再滿足於以往概念化的女性形象，因為那樣的形象只具有象徵意義，而不是歷史人物藝術的再現。畫中的人物具有動感；細微表情的刻畫反映了她們內心的活動；服裝描繪得很精細，用明暗水墨暈染表現衣服的褶痕，具有強烈的立體感。儘管我們很難確定這些風格因素在原作上是否就已具有的，或是滲入了宋代臨摹者的新意，但從其主題的選擇來看，我們可以明顯地感覺到它的時代特徵。自漢代以來，沒有一幅作品能夠描繪《列女傳》中上百個故事，畫師只能根據特定的需要，選擇其中某些故事加以表現。因此，漢代武梁祠畫像石（刻於西元 151 年）描繪一般家庭中的貞婦孝女，而司馬金龍墓中的屏風畫（創作於西元 484 年以前，圖 42）所繪多是品性端莊的宮廷婦女。^[69] 與其相比，《列女仁智圖》雖然繼承了一種保守的說教傳統，但畫家對描繪婦女的“才智”傾注了更多的熱情。

但是，總體來說，《列女仁智圖》在風格和人物形象上基本



37. 竹林七賢與榮啓期圖

晉 80cm×240cm 江蘇南京西善橋晉墓模印磚畫 南京博物院藏

上依附於傳統。相傳為顧愷之所繪的第二幅畫《女史箴圖》同樣宣揚儒家道德規範，但其所表現出的新特點則開始突破傳統思想和繪畫風格的局限。這幅作品是根據張華(232-300)的同名文章而繪的。與富有故事性的《列女傳》不同，張華的文章是一篇宣揚女性道德觀念的抽象說教，用圖畫表現難度較大。因此，畫家往往撇開原著的抽象倫理，而着重描繪某些形象和事件。有時，他所繪的畫面甚至同原作中嚴肅說教的語氣相悖。比如，原文中有一節這樣寫道：“人咸知修其容，莫知飾其性。”接着，作者以嚴詞警示人們：對於那些不符合禮法的品性，一定要“斧之藻之，克念作聖”。但畫師只繪了“修其容”的畫面，他描繪了一位漂亮的宮廷女子對着鏡子端詳自己俏麗的面容，而另一位女子正讓侍女為其梳理烏雲般的長髮(圖39)。形象輕鬆舒展，並沒有使人感到原文中對只知“修其容”，不知“飾其性”者的嚴厲警告。

與《列女仁智圖》相比，這幅畫在風格技巧方面頗有創新。九個場景中有些是取材於流行的傳統題材，但畫家竟能通過藝術加工加以更新。這種創新使其有別於一般“畫匠”，

後者的作品可以司馬金龍墓中出土的屏風漆畫為例。畫中有一個場景描繪的是漢代著名的宮廷才女班婕妤的故事，班婕妤為恪守男女有別的传统觀念曾拒絕與皇帝同坐一乘轎子(圖42)。這幅繪畫明顯地遵循了傳統繪畫的象徵性原則：即人物的大小取決於其社會地位或象徵意義。作品的構圖靜止而死板，如同是其左邊所附的長篇題記的圖像索引。而《女史箴圖》中的同一故事畫卻令人耳目一新(圖40)，儘管它保留了原先的基本構圖，但是畫面卻充滿了活力。屏風畫中的轎夫看上去像是侏儒，而在這幅作品中轎夫卻變成充滿動態的人物；屏風畫中班婕妤的高大形象表明她是故事中的中心人物，而在這裡她的身材變得比例正常，她那優雅的側面像同轎夫們粗獷的動作形成強烈對照。繪畫的焦點從文學的象徵性轉到了繪畫的美學性。

《女史箴圖》很可能是一幅古畫的唐代摹本，它保存了一些早期卷軸畫最優美的人物形象。如其中有一段繪一位女子雙目微閉，緩步前行；她的披巾和衣帶似乎是被微微春風吹動；她的烏髮與紅色的裙裾交相輝映(圖41)。畫家的基本繪



畫語言酣暢自然，線條富有節奏感，可以說是體現謝赫的“骨法用筆”和“氣韻生動”的藝術標準的最好實例。這幅畫的成功之處不僅在於其對單個人物形象和場景的描繪，還在於它創造了一種適合卷軸畫這一形式的構圖。儘管每一場景都有獨立構思，但是各段和首尾又聯繫、呼應。它以女史的形象來結束畫卷——她一手執筆，一手拿紙，似乎是在記錄已發生的事情。這種表現形式是仿效中國古代史書的體例，往往在篇末綴以史官的“自叙”作為結束語。^[70]但畫中女史的形象還起著另一個作用：它把收卷的單調行為轉化為有意義的視覺活動。一般來說，卷軸畫的欣賞順序是自右向左。但回收畫卷則從女史的形象開始，接下去自左向右所看到的場景似乎是重現她所筆錄的“箴言”。

我們在另一幅傳為顧愷之作品《洛神賦圖》中也看到這種構圖形式。這幅畫取材於曹植（192-232）的《洛神賦》（圖43）。《洛神賦》以浪漫主義的筆法描寫曹植在洛水與洛神相遇，並產生戀情的情景。《洛神賦圖》的開卷部分即繪詩人面左站立在洛水之濱，凝視著立於波浪之上的洛神，隨後是一系

列浪漫的故事情節。畫卷最後描繪曹植乘車離去回目觀望，表現出詩人人去神留的惆悵心情。以上所介紹的是現存於遼寧省博物館的摹本，因為只有這個摹本有詩有圖，許多學者因此認為此本更多地保持了原畫的特徵。其他摹本不是刪掉了題記，便是只摘錄部分詩句。儘管這樣可以使風景和人物變得更為連貫，視覺效果更為和諧，但它們所反映的是宋明兩代風景畫的特徵和公式要素。

《洛神賦圖》反映了中國繪畫的兩大進步：第一，連續性圖畫故事的成熟，其中同一人物在畫中反覆出現；第二，風景畫藝術的發展，畫中的山河樹木不再是孤立的靜物（如《女史箴圖》），而是作為連續性故事的背景。遼寧博物館的摹本表明，畫中自然景象往往起着渲染和比喻的雙重作用。比如，當詩人初見女神時，使用了一系列比喻來形容她的容貌和姿態：

其形也，翩若驚鴻，婉若游龍。榮耀秋菊，華茂春松。
彷彿兮若輕雲之蔽月，飄飄兮若流風之回雪。遠而望之，皎若太陽升朝霞，迫而察之，灼若芙蕖出綠波。
賦中的隱喻——驚鴻、游龍、秋菊、春松、太陽和芙蕖



38. 列女仁智圖

晉(傳)顧愷之 卷 絹本 淡設色 全圖 25.8cm×470cm
北京故宮博物院藏

39. 女史箴圖(部分·對鏡)

晉(傳)顧愷之 卷 絹本 設色 全圖 24.8cm×348.2cm
英國大英博物館藏

40. 女史箴圖(部分·班婕妤)

晉(傳)顧愷之 卷 絹本 設色 英國大英博物館藏





41. 女史箴圖(部分·仕女)

晉 (傳)顧愷之 卷 絹本 設色 英國大英博物館藏

——都被畫家描繪成具體的形象，巧妙地組織在女神周圍的風景環境之中。

這裡，我們也許會發現這幅畫的最重要意義：它開創了一種新的藝術傳統，而不是沿襲或改良某種舊傳統。它的主题不再是歌頌女性的道德，而是通過描繪她們的美麗容貌抒發詩人對浪漫愛情的嚮往。對比之下，我們看到無論是《列女仁智圖》還是《女史箴圖》，雖有創新，但是它們都沒能擺脫漢代說教藝術的窠臼。只有《洛神賦圖》的原作者創作出了對女性人物一種全新的表現，為唐代的藝術家開創了一條新的道路。

《洛神賦圖》也使我們有可能探索當時南北方藝術的相互交流情況。作品開始部分描繪曹植由兩名侍從扶護著，其他人隨侍其後。^[71]類似的表現形象在河南龍門和鞏縣北魏佛窟中的浮雕上也可見到。龍門賓陽洞內壁上所雕北魏皇帝禮佛圖(圖 44)沒有印度和中亞影響的痕跡，但它的人物造型動態

以及飄逸的衣紋都與《洛神賦圖》有相似之處。開鑿於西元 500-523 年的賓陽洞是宣武皇帝為紀念其父孝文皇帝而建造的。禮佛圖中孝文皇帝的雕像具有典型的南方風格，與其大力推進南北文化融合的國策相吻合。西元 494 年，孝文帝將北魏首都遷至中原古都洛陽，竭力推行漢化政策，變鮮卑俗為華風，為自己樹立起一個“文明的中華政權”形象。為了改變北魏政權“野蠻”的軍事強權的形象，他下詔在服飾、語言、姓氏和禮儀，以及官階、法律和教育制度等方面都改行漢制。^[72]由於這一系列的改革，加上洛陽地區漢民族的古老藝術傳統的影響，北魏的佛教藝術在西元 494 年以後經歷了急劇的變化。

這種變化也反映在墓葬藝術中。遷都之後，北魏統治者和官員死後常埋葬在洛陽附近。他們的墓葬不再用彩繪壁畫加以裝飾，而是採用傳統的中國方式將繪畫形象刻在石製的葬具上，包括石棺、神龕和“靈床”。這些墓葬石刻的內容多宣

42. 列女古賢圖

北魏 屏風漆畫 每塊 80cm × 20cm

山西大同司馬金龍墓出土

山西大同文物管理委員會藏



S.1396.



43. 洛神賦圖(部分)

晉(傳)顧愷之 卷 絹本 設色 左: 26cm × 646cm 遼寧省博物館藏 右: 27.1cm × 572.8cm 北京故宮博物院藏



44. 皇帝禮佛圖

北魏 浮雕
河南洛陽龍門石窟賓陽洞
美國紐約大都會博物館藏

45. 孝子故事石棺線刻畫

北魏 石刻畫 62.5cm × 223.5cm 河南洛陽出土
美國堪薩斯市納爾遜·阿特金斯美術館藏





揚正統儒家道德觀念，集中描繪孝子忠臣的故事，賢妻良母類型的女性形象則相當少。另一方面，表現這些傳統題材的構圖形式和藝術風格卻極為新穎，即使是用當時南方的士族文化標準來衡量，也是非常“現代”的。從以下兩件實物——保存在波士頓美術博物館的一個小神龕和保存在堪薩斯納爾遜·阿特金斯美術館的一口石棺——可以看出上述特點。石棺的兩邊繪的是孝子故事，但這些傳統人物被處理成一個統一風景畫中的組成部分（圖 45）。畫面下部刻有起伏的山丘，作為前景；高大的樹木把全圖分隔為數個連續性畫面，每一畫面描

繪一個獨立的故事。這種構圖風格顯然是受到了南方繪畫作品——包括《竹林七賢和榮啓期》和《洛神賦圖》——的啓示。作品中比例勻稱且富有生氣的人物形象立身山林之中；樹木、山石及河流錯落有緻；景物的大小區別距離的遠近，如遠處的山脈和浮雲皆畫得很小。石刻畫四周環以帶有紋飾的邊框，像是開向另一世界的窗口。

論者或認為這些作品中強烈的立體感和空間感是採用了透視畫法的結果。但這些畫面也通過“正反”和“鏡像”表現空間。上述石棺畫中有一幅描繪孝子王琳從盜匪手中救出其兄





46. 石棺線刻畫——孝子王琳

北魏 石刻畫 河南洛陽出土 美國堪薩斯市納爾遜·阿特金斯美術館藏

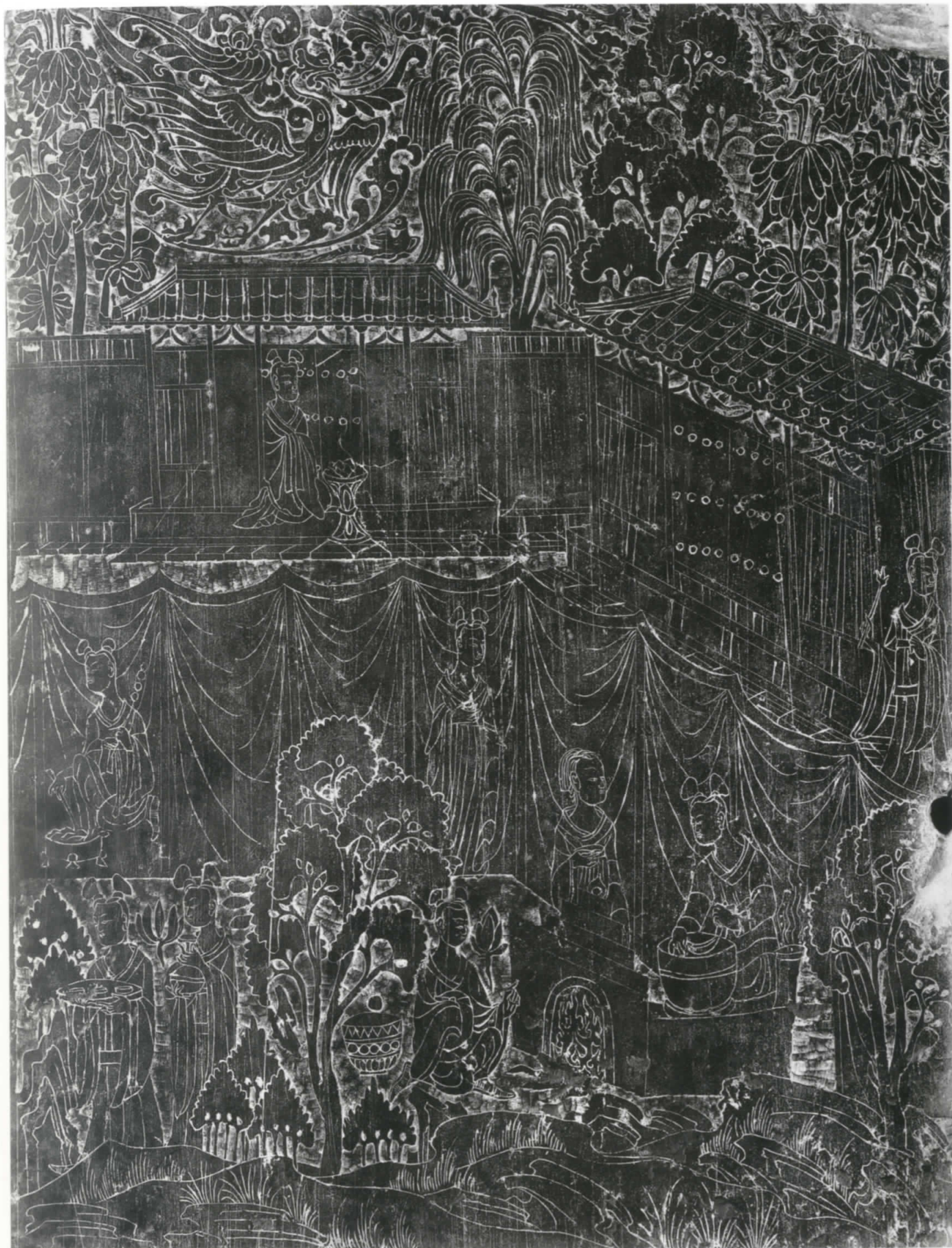
弟的故事。圖中一棵大樹把畫面一分為二：左邊是王琳跪求盜匪釋放兄弟，由自己頂替；右邊是王琳與其兄弟被釋放離去。這裡重要的不是所繪忠孝故事（此類題材自漢朝以來在繪畫中多有描繪），而是如何描繪和觀賞這個故事的視覺規律。左圖刻畫匪徒們剛剛從一個幽深的山谷中出現並遇見王琳，也可說是出現在觀畫者的面前。在右圖中，畫中人物進入另一個山谷，並將觀者的視線引向他們將要進入的那個深谷中去。

這種一正一反的表現方法與《女史箴圖》相似。《女史箴圖》據說是一幅來自南方的作品。其中一個畫面表現一正一反攬鏡仕女（參見圖 39），整個畫面分為兩個相等的部分，右方人物面裡背外，我們從鏡子中可看到她的面容；左方則是人物直接面對觀者，鏡中的形象隱含不露。

波士頓美術博物館所保存的寧懋神龕建於西元 529 年。

寧懋是北魏的一位官員，北魏遷都洛陽後他負責部分宮殿和寺廟的建築工作。因他本人是皇家的建築師，所以他自己墓葬中的雕刻理應是一流的。神龕上的畫像仍以孝子故事為主，這是中國古代繪畫一個永恒的主題。龕上每塊石板都是一個協調而複雜的繪畫空間，每個空間又被帳幔、牆壁、走廊劃分為更小的單元（圖 47）。在神龕的後壁上陰線刻有三個服飾相同的男子，各有一個女子陪同（圖 48）。三個男子年齡不一：右邊的男子比較年輕，體格強壯，容光煥發；左邊的男子留著濃密的鬚鬚，方臉龐，身材修長；站在兩人之間的是一瘦弱的老者，他的背微駝，低著頭全神貫注地凝視著手中的一朵蓮花。老者側身內向，似乎是要離開這個世界而進入永久的黑暗。這組人物形象似乎構成寧懋的畫傳，表現其從朝氣蓬勃的青年到垂暮的老年過程。^[73]

最近在山東臨朐發現的一處墓葬壁畫是西元六世紀南北



47. 寧懋石室線刻圖

北魏 石刻畫 70cm×55cm 河南洛陽寧懋石室線刻畫 美國波士頓美術博物館藏



48. 寧懋像

北魏 79cm × 182cm 河南洛陽寧懋石室線刻畫 美國波士頓美術博物館藏



49. 賢者圖

北齊 58cm × 146cm 山東臨朐崔芬墓壁畫

藝術融合的典型範例。墓葬建於西元 550 年，即北齊元年。雖然詳盡的發掘報告還未發表，但從已發表的三幅墓葬壁畫可以看出它們的繪畫風格代表著南北風格的融合。墓葬入口上方的構圖與龍門石窟雕刻中的“禮佛圖”以及《洛神賦圖》開卷部分的羣像極為相似；怪石前和大樹下的賢人圖像（圖 49）則融匯了《竹林七賢和榮啓期》中的人物畫以及孝子故事石棺線刻中的風景畫特點。另外還有北方繪畫中常見的玄武圖形，它幾乎同在高句麗墓葬中發現的形象完全一樣。這些來自不同地區的題材和風格被組合在一個墓葬中，卻毫無拼湊的痕跡。

隋唐時期

像隋唐那樣具有創造性、生氣勃勃、繁榮昌盛的時期在中國歷史上是少有的。國家在經過幾個世紀的動亂之後終於又迎來了統一。政治統一很快帶來經濟繁榮。隋朝的締造者文