



△(傳)周昉(八世紀)  
內人雙陸圖 軸(局部)  
絹本設色 高31.75公分  
華盛頓佛瑞爾美術館



## 早期人物畫 漢、六朝及唐

公元一百年左右，中國第一字典《說文》的作者寫道：「畫，界也」。他接著闡述：「畫的形狀就是象徵了手拿一筆，畫下四界的模樣」(\*譯註1)，也就是說，「描繪」四界的意思。十六個世紀以後，偉大的獨創主義畫家石濤以一畫作為他畫論的開場白。他說：「一畫者，衆有之本，萬象之根」(\*譯註2)。我們在不違背他的原意下，也許可以這樣解釋這句話：「線條是一切的開始」。

由始至終，用毛筆畫成的線條一直都是中國繪畫的要素。歐洲繪畫也是以線條開始的，但是人們的興趣後來從勾勒輪廓的線條轉移到輪廓內的事物中去，把注意力放到光影、體積、柔化輪廓，或者使輪廓模稜的種種表現法上，從而削弱了線條的重要性。中國繪畫走的是一條不同的路。中國畫家從不像西歐畫家那樣，努力想要把物體重現得和原來一模一樣，表現色彩、質感、體積的具體形態等。中國畫家特別強調線條，把線條當作主要的描繪(descriptive)和表現(expressive)工具。某種風格上的運動如果有摧毀單一線條完整性的趨向，或者要把線條納入到面積的處理中去，通常就會被認為是從主流分離出去的異端。

現存最早的中國畫是湖南長沙出土的兩張帛畫，在西元前三世紀左右完成。畫上使用了工整的墨線。墨線勾出的部份染入勻整的顏色。這種畫法已經代表了在以後幾個世紀一直都是基本而正統的技巧，甚至代表了一部份基本而正統的畫風(Style)。帛上畫的是人類、鬼怪、動植物的象徵性形象。各個形象以其大要的輪廓獨立站在(不與其他事物發生關係的)中性的背景上。這種古老的畫法和一種更為古老的思維方式之間有一些關連。在這種思維方式裡，「象」被看作是世上各種現象、物體、形態的抽象形象。它們獨立存在而且概念化。中國文字在最早的「象形」階段就是一種形象；有人認為易經中的八卦代表了另一種形象，它們取自實體宇宙的種種形狀。而畫家所創造的形式又是另一種。這些形象構成圖畫時，它們就獨立並列，並不相

\*譯註1  
「象田四界者，所以畫之」  
\*譯註2  
《畫語錄》

互融合在一起，形象與形象之間，形象周圍，都是空白的；空間除了把各個形象分隔開來之外，本身並不存在。

現藏波士頓美術館（Museum of Fine Arts, Boston）的一塊磚像出土於漢代的墳墓。畫中人物仍舊單獨站在曖昧的空白中；但是畫家已經找出兩種統一畫面的方法：經由象徵性的動作，所有人物好像共同搖晃在一陣韻律中；經由眼神的交換，一種共有的意識把人物連貫在一起。就是這樣一張不重要的畫——當然不能代表漢代繪畫的最高成就——也已經想要超越某種真正觀念藝術所設下的局限。雖然畫家絕對不是去實景寫生（中國畫家很少這樣做），此畫却顯示了觀察以後的效果。畫中人物不止是象徵或典型而已，他們是自覺自足的個人。他們也不是宇宙人生劇裡的次要演員，因為不管畫的題目是什麼（到目前為止，還沒有人能看出來題目是什麼），很明顯的，它絕對不是宗教畫。按照漢代文籍紀錄，當時最偉大的繪畫是俗世畫。儒家思想在漢代已經主宰了國家和社會；儒家代表中國思想中理性而人文的一面。它的影響力一直延伸到繪畫：持儒家思想的人認為，主題訓誨性的圖畫在社會中有衛道的功用，它們可以鍛鍊人的精神面，提升人的心智。重要歷史人物的畫像、歷史文獻和經典著作的插圖都是最受人敬重的。

波士頓漢磚像作者雖然還沒有了解到中國毛筆的充分潛力——毛筆可能是人類所能發明的最具變化，最富感性的描繪工具——但是它却指出，畫家已在嘗試一種特有而熟練的筆法。忽粗忽細的線條不但使圖畫看來活潑生動，而且也勾勒出輪廓主筋的重點，強化了動勢。漢代藝術的表現目的似乎就是表現這種動勢。在整個中國繪畫史中，筆法一直是主要的品評標準之一。書法在漢代和漢後興起，終於深深影響到繪畫，但這是以後的事；我們現在來看波士頓磚像的疏緩筆法，和書法相同的地方僅在於簡略而已。漢以後幾個世紀中，用在比較接近成品的繪畫裡的標準線條，一直是最早的那種不帶任何書法味的工整細勻的線條。

第三世紀漢帝國分裂，緊接而來的是長時期群雄割據的局面，一直到第六世紀，還沒有任何一國能夠征服群雄，進而統一全中國。由於中國第一篇畫論在這時寫成，我們也就知道了很多活動於魏晉南北朝時期的畫家姓名，也知道了一些當時人對他們的看法。唯一留下作品的南北朝畫家就是生於西元 345 年左右的顧愷之。他不但以畫名，他的怪誕言行也很出名。同時代的人讚美他：「（愷之）有三絕：才絕、畫絕、癡絕。」（\*譯註 3）

他的畫却一點也顯不出有什麼怪異的地方；最多不過有些詼諧而已。在傳顧愷之作品中，最早最好的是現藏倫敦大英博物館的「女史箴圖」。此圖以第四世紀（晉惠帝）宮廷女官為鑒戒宮內仕女而作的

▷ 漢磚畫（二或三世紀）  
設色 高19.36公分  
波士頓美術館



女史箴文為畫題，屬於早期儒家所偏愛的訓誨性繪畫的範疇。手卷分為九段，每段前置箴文段落，例如「歡不可以瀆，寵不可以專；專實生慢，愛極則違」。在這裡的一段畫中，皇帝用身姿婉拒了一位秀雅的女子，好像要使她明瞭箴言的苦心用意似的。長飄帶從她衣身裡顛曳而出，像是被風吹動著，又像是被某種快速的運動激舞著。這是漢



畫中，快速流動的線條在南北朝的迴響，使畫面產生一種生氣感。畫家在描繪動作方面比較熟練以後，也就無需再依賴這一類的技巧；一整塊體積已可以用動勢處理得合情合理。

「女史箴圖」是一張手卷。這種繪畫格式是為了便利一段段展開畫面觀賞而設計的。這樣每次至多只能看兩呎左右。材料和技巧都是早期繪畫經常使用的；工整的墨線，設色，絹地。在正統中國繪畫風格中，色彩經常渲染得平整而均勻；顏色幾乎從來沒有像西方那樣，用來模擬形狀，或者描繪光線落在平面上的效果。「女史箴圖」有好幾個特徵，指出了它可能是顧愷之後幾個世紀的人畫的。其中之一是，有些段落使用了凹凸法。但是從構局和線條上來看，它可能忠實地摹仿了某幅顧愷之的作品，或者其他南北朝畫家的作品。

在佛教和佛像輸入中國的同時，賦繪畫形式以柔塑性 (plasticity) 的幻覺凹凸法 (illusionistic shading) 也隨著進入中國。第一個優秀地使用幻覺凹凸法的大師是六世紀初期畫家張僧繇，他的主要作品

△(傳)顧愷之(約西元345年生)  
女史箴圖 卷(局部)  
絹本設色 高24.7公分  
台北故宮博物院

▷(傳)張僧繇(六世紀初)  
(十一至十二世紀間仿本?)  
五星二十八宿真形圖  
卷(局部) 絹本設色  
大阪市立美術館

是佛寺壁畫。所用畫法遙接地中海地區的後期古典藝術，是從印度北部和中亞細亞的沙漠綠洲城市傳進中國的，中國人原來並不熟悉，所以張僧繇的畫在當時一定很令人注目，恐怕還有一點驚世駭俗呢；他違反了常規，足證中國人能夠容忍新發明新試驗，完全不像西方的荒誕說法所認為的，中國人在藝術上是如何的反動。雖然凹凸法在中國繪畫中從來沒有從一個簡單的初步階段向前邁進過，却傳到了唐代，甚至偶然也出現在更後的時代。

張僧繇另一項可能源自西方的新畫法，是表現了一種比較具有肉體感的人物典型。一位第九世紀作者 (\*譯註 4) 評論早期人物畫特性時，說顧愷之捕捉到的是人物的神情，陸探微是骨，而張僧繇是肉

\*譯註 4  
張彥遠



( \* 譯註 5 ) 。相傳張僧繇作「五星二十八宿真形圖」是一張著名的作品，不但展現了凹凸法，人物的肉體感也有所加強。雖然這張摹本完成的時代可能要遲至十一或十二世紀，倒可能是根據某張張僧繇原作畫的和傳顧愷之作「女史箴圖」類似，也是一系列由文字逐段分隔的圖象。在這裡，篆文記述了有關神宿的事，並教導人們如何崇拜這些神宿。人物佈置在空白的絹地上，這點和「女史箴圖」也相近。但是雖然兩張都是摹本，它們却揭示了繪畫觀的改變；在「五星二十八宿」裡，一種嶄新的，莊重而冷靜的態度代替了顧愷之的諧趣。線條比較柔馴，早期的幼稚趣味 (Naïveté) 已經消失。

畫家把鎮星，也就是土星，畫成一位瘦骨嶙峋的老人，盤腿坐在牛背上。老人的黑皮膚、大鼻、凸出的額頭和汗毛，都是中國畫家在描繪印度聖神和其他西洋人時，常用的典型。我們在稍後的阿拉伯畫中，也常能看到這類典型。我們不禁懷疑，有種族優越感的中國人是不是認為，既然長得這般化外模樣，也就沒有別的選擇，只好權充聖靈了，因為他們顯然不適合城市社會。如果和文藝復興時期歐洲畫家致力於半科學性的解剖學相比，這種著重表現肌膚和肌膚底下骨架的畫法未免太原始，但是毫無疑問，它代表了寫實主義在當時的勝利。

政治分裂局面在西元 589 年結束，隋代統一了中國。但是到了六世紀末戰亂又起，618 年隋亡，取而代之的是持續了近百年的唐代。唐代初期和盛期一百五十年間，中國的國力達到了極峰，生活各方面一片繁榮景象；南征北伐使中國疆域擴充到西域，外貿鼎盛，而早在漢代就已從印度輸入中國的佛教也在此時達到了空前絕後的盛況。最偉大的中國詩歌也在唐代寫成。最偉大的宗教人物、俗世人物，和肖像畫也是在這時畫成的。至少中國批評家這樣告訴了我們，我們也只能這樣接受他們的評斷，因為現存唐畫非常少，甚至可靠的摹本唐畫也不多，我們實在無法提出什麼自己的見解。

如果把現藏日本大阪市立博物館的伏生像放在傳張僧繇畫的「五星二十八宿」旁邊，唐代人物畫的成就便可略見端倪。「伏生授經圖」畫於六世紀末。筆法表現了一種新的靈活性；拘謹的古拙線條變得舒緩，不像我們在「五星二十八宿」中看到的持續不斷的線條。這裏的線條迴轉處比較少，輪廓簡化了，也減少了輪廓內的主筋勾描。短捷的線條描繪了伏生手臂乾枯的皮膚、下陷的胸腔和頸上的皺紋。表現性的線條則用在眉毛和面頰上。這些線條如果出現在顧愷之和張僧繇的畫中，就會顯得武斷而唐突了。一位唐代批評家看出顧愷之和以後的畫家在風格上的不同：他說顧的線條「緊勁聯綿，循環起怨」( \* 譯註 6 ) 。

伏生曾為秦博士，漢初重修經秦始皇焚書抗儒政策而大受毀損的古籍。伏生參與治尚書的工作。他取出藏在家壁內的尚書，將餘生奉

\* 譯註 5

「象人之妙，張得其內，陸得其骨，顧得其神」

\* 譯註 6

張彦遠《歷代名畫記》

獻於經文的整理，而完成了今文尚書。在這裏，他被畫成正在教授的模樣。他一手拿著經文，另一手指著經文上某段難解的地方。臉上慈祥的笑容透露了內心的欣慰；學生掌握了教義，真理不會再遺失了。在表現儒家對學術的熱愛，和學者以自己獨特的見解來保存過去知識的狂熱上，中國繪畫裡，再沒有比這畫得更好的例子了。

自十一世紀以後，這張伏生像就被認為是唐代偉大的詩人畫家王維的作品。王維在發展水墨山水上要比人物畫更著名。「伏生」雖然並非水墨畫，顏色却極為收斂，只有一些紅色，輕點在描繪肌體的輪廓線上，也點在其他一些稍加水染的地方。中唐以後畫家更少依賴顏色，却更注重線條的描繪性和表現性力量。唐代最偉大的畫家吳道子（他的作品沒有一件留傳下來，甚至連可靠的摹本也沒有）只使用淺色，或者根本就不着色。然而比較保守的宮廷畫家還是繼續使用着工筆重色。他們之中的兩位，張萱和周昉，擅長宮廷仕女。兩人創作時間都是第八世紀，張萱屬八世紀前半期，周昉屬八世紀後半期。

張萱的作品至少有兩張摹本保存下來。最著名的是「搗練圖」手卷，為十二世紀早期宋徽宗所摹。畫家把宮廷婦女的起居生活加以理想化，使它引發出一種肅靜的氣氛。兩位婦女面對面展開一匹帛布，另一人用盛著火紅燒炭的鐵熨斗在上面熨燙著。一名年輕女子扶著帛布的另一邊；小到無法插手幫忙的一個女孩在帛布底下嬉戲。全局籠罩在一片靜穆之中，同時某種動勢却已經合理地傳達在燙衣女子和最左邊拉帛女子想要維持平衡的身姿上。帛布下女孩更為不穩定的身姿又重複了這種動勢。這種在動與靜之間，平衡體與不平衡體之間相互作用著的優美關係，是光依靠揮掃線條使畫面生動化的南北朝畫家所無法企及的。

唐朝畫家像唐朝雕刻家一樣，專心致力於體積 (volume) 和動態的表現。此外他們又喜歡處理把一小群人物安置在畫面空間中的特殊構圖。關於後者，張萱的解決方法簡單却令人滿意：四位主要人物安放在一個想像的菱形四角上。這種平面構局在畫面上建立了充分的深度，也就不再需要其他的佈置。同樣的方法重複出現在第二張摹張萱作品中，這張摹本完成時期可能和第一張同時，也就是十一或十二世紀時。描繪的是魏國夫人和楊貴妃的另兩名姊妹與侍從們騎馬出遊的景像。除了構局以外，這兩張畫有很多地方類似：服裝、服裝的圖案花式，都是白底藍綠細花或紅底金花；婦女的臉和髮型；小女孩——出現在兩張畫中，或許是同一人吧。

傳 (attributed) 八世紀末宮廷畫大師周昉的作品也不見得比傳張萱作品更接近唐代原迹。但就是做為摹本，也反映了兩位畫家不同的個性。它們的題材是一樣的：宮廷婦女的閒逸嬉遊生活。現藏佛瑞爾藝廊 (Freer Gallery) 的一小幅傳周昉作品裡，兩名仕女正在玩一種



△ (仿)張萱(八世紀)  
徽宗(十二世紀初)摹  
搗練圖 卷(局部)  
絹本設色 高36.8公分  
波士頓美術館

▽ (仿)張萱  
(傳)李公麟(十二世紀)摹  
懿國夫人出遊圖 卷(局部)  
絹本設色 高33.6公分  
台北故宮博物院

▷ 敦煌絹畫(八世紀?)  
淨土變相圖 軸  
設色 137×101公分  
倫敦大英博物館





類似西洋雙陸棋的遊戲，另一名仕女靠在女僮的肩上旁觀，她們的臉上沒有表情，這是中國人物畫裏，出身高貴者的特點；但是這裏的臉和傅張萱作品中的不一樣。這種臉後的心裡隱藏著深思，這當然不就等於是某種高深的知性，或者就代表了某種個人的獨特性格；而比較接近一種可以從斜看的眼中，更可以從身姿上覺察出來的意識：略略偏斜的頭，保持著某種特別姿態的手。在兩位玩棋人之間，在她們和旁觀的朋友之間，我們開始留意到，某種心理上的意義已經建立了；那位被同伴靠著的女孩的神態也透露了這種意識。她出神的眼看向畫面之外，

◁無款(九世紀?)  
(傳)王維(699-759)  
伏生授經圖 卷(局部)  
絹本設色  
大阪市立美術館(原爲阿部氏藏)

幾乎凝注在畫外觀者的身上，然而又收斂回來——所有這些都表現在簡略的幾筆中。

我們在這裡說，畫家敏感地捕捉到了人物之間親密的關係，並不等於是讚揚他提早具備了心理肖像畫 (psychological portrait) 的高度技巧。這張畫除了描敘了各參與人在這種特殊景像內扮演的各種身份之外，什麼也沒告訴我們。比較起來，更像是畫中人物在某個生活片刻裡所表現的特質的提煉。除此以外，沒有其他言外之意。畫就是畫面上我們看到的；沒有寓言，也沒有附加於其上，與題旨無關的東西——例如幽默、戲劇性、激情、感傷——這些在西洋人像畫中却是十分常見的。用這樣一種疏離的態度來描繪日常生活，使我們想起了維梅爾 (Vermeer) 或夏丹 (Chardin)；但是和他們比較起來，周昉並不在描繪光影、空間等的技巧上著意，却關心氣氛的體現。或者說，他所關心的並不是有限的氣氛，而是某種更深越却普遍的東西：一種經常在中國早期文學藝術中出現的，強烈地感覺到時光悠悠無常的本質。以後又再現於佛教的禪宗裏，但是禪宗還以為這是他們首創的呢。

我們到此一直討論著唐代的俗世畫。其實唐代遺作大部份都是佛畫，保存在中國西北部甘肅省西部敦煌附近的千佛洞內。從中國經由中亞細亞前往印度的取經路程中，作為佛教最西重鎮的敦煌，是外國藝術風格進入中國的第一站。它和主要藝術家群聚的中原文化中心地區也有密切關聯。敦煌大部份的畫和最好的畫都保存在窟洞內，畫在洞壁上。但是洞內也發現很多可以自由搬動的帛畫或紙畫。因為氣候乾燥，這些畫都保存得很好。

衛利 (Arthur Waley) 曾經把現存大英博物館的著名佛像暫時鑒定為正坐在菩提樹下作第一次經文講授的佛祖釋迦牟尼，但是大家慣常稱為阿彌陀佛像。不管畫的到底是否為佛祖，人物手勢指出了他正專心講授著經文呢。他的兩邊站著在佛祖和人類之間作媒介的菩薩，還站著眾僧侶門徒。一位女供養人坐在畫的左下角。男供養人像原本在右角，如今已經剝落。此畫看來屬八世紀末，却可能是根據某張七世紀圖樣所作。毫無疑問的，原本一定更為細膩；複製本線條在某種程度上的僵化，和一些笨拙段落——特別是手部——使我們警覺到，它並沒有準確地反映當時最進步的一種畫風。某些特點的處理——例如菩薩的臉和身姿，露在衣服外面的古銅色肌肉，尤其是鼻、頰、眼瞼，和下巴的白色高光部份——似乎源自中亞細亞佛教藝術。此畫色彩特別鮮美，最艷麗的色調集中在佛祖穿的一件鑲綠邊的鮮紅長袍上，還有濃麗的寶藍色頭髮。雖然這張畫只不過稍稍反映了一部分唐代偉大的佛教藝術傳統，它仍算是一張信心堅定，觀念宏偉，使人感動的作品。