

## 第二章 工筆人物畫意義與發展之探討

### 第一節 工筆人物畫意義與表現形式

#### (一)、工筆人物畫意義

所謂人物畫是以人物形象為主體的繪畫之通稱。中國的人物畫，簡稱「人物」藝術表現，是中國畫中的一大畫科，出現年代較山水畫、花鳥畫等為早，大體分為道釋畫、仕女畫、肖像畫、風俗畫、歷史故事畫等。人物畫力求將人物個性刻劃得逼真傳神、氣韻生動、形神兼備。其傳神之法，常把對人物性格的表現，寓於環境、氣氛、身段和動態的渲染之中，故中國畫論上又稱人物畫為「傳神」。<sup>12</sup>

工筆，亦稱「細筆」，與「寫意」<sup>13</sup>對稱，中國畫技法名，屬於工整細緻一類密體的畫法；如宋代的院體畫，明代仇英的人物畫等。北宋韓拙《山水純全集》有「用筆簡易而意全者，有巧密而精細者」之說，工筆的要求乃屬於後者<sup>14</sup>。工筆特點：工細、富麗。工細，刻畫入微而不膩；富麗，富麗堂皇而不俗。而工筆重彩的特點，在於它的結構嚴謹，色彩絢麗，在上色過程中比較繁複，因此設色在工筆重彩中有舉足輕重的作用。

人物畫是項永恆的題材，因為在西方早已被視為美的典型，在人物畫中，體現出崇高美，和諧美、優雅美、醜陋美，精神美等多種美感經驗，昇華及淨化人類的心靈，也提供了畫家永無止盡的創作根源。而對東方畫家而言，由於東西方文化的差異，民族性的不同，以及歷史情感與人文感受的先天差異，加以人物畫在東方繪畫史上曾有的優良傳統，因此人物畫在當今仍有很大的發展空間。

#### (二)、人物畫特質、技法、類型

文化不是單一的歷史現象，而是一個社會發展的過程，藝術是一種生活現象，從整體結構來看，乃是屬於人類活動中的精神現象。中國人物畫的發展，先

<sup>12</sup> 沈柔堅主編，中國美術辭典，雄獅圖書公司，頁 67。

<sup>13</sup> 中國畫技法名，屬於簡略一類的畫法，要求通過簡練概括的筆墨，著重描繪物象意態神韻，故名。中國美術辭典，雄獅圖書公司，頁 70。

<sup>14</sup> 沈柔堅主編，中國美術辭典，雄獅圖書公司，頁 70。

秦時期至魏晉，社會形態與文化結構初立，受到儒家思想影響，人物畫顯現出政治倫理的社會性；魏晉五代至隋唐，源自於時代的動亂與征戰，人心渴求精神上的安定與超脫，人物畫顯現出宗教的社會性；唐、兩宋開始，由於社會民生富足康樂，顯現在人物畫中的是人民生活悠閒安樂的一面；明、清兩代受到文人畫風的影響，人物畫轉入了民俗題材，描寫宗教與民間習俗，而未能有較高妙的創作。直至清末民初，國勢衰危，中國面對西方國家及其文化的強勢衝突，傳統藝術無以反映當時社會生活、社會情感，承載世代企圖求生存的頑強生命力之表現與情思，因而開始了現代人物畫的變革。

中國繪畫有悠久的歷史與傳統，在形式和技法上，出現「工筆重彩」和「寫意水墨」兩大主流體系。中國畫以意趣為宗旨，追求氣韻生動為最高境界，因此工筆重彩和寫意水墨，雖有用筆和用色的差異，但其精神實質卻是一致的，最終目標都在寫意造境，二著殊途同歸。就用筆來說工筆的工是細膩靈活，而不是生硬呆板，寫意在用筆上也要求筆寫意工，意存恭謹，筆不妄下。就用色來講重彩則要求鮮活巧妙，多樣而統一，華麗且雅緻，水墨則要使墨如彩，絕非狂塗亂抹，一片混沌。因此這兩大主流體系雖有形式上的區別，但實質上是一致的，實可互相交融發展出更精緻的繪畫風貌出來。

中國人物畫的傳統，以魏晉南北朝時代的顧愷之（約 345-417）為正統的宗始，當時以表現「飄逸淡雅」、「秀骨清象」等神韻為目標的流線、雲氣紋，一般稱之為「高古游絲描」。魏晉南北朝由於神仙思想正盛，知識分子之間重視人物的品評，重視獨立的個性與人格，重操守、重風度，所以顧愷之論畫首重「傳神」，而曹植論文提出「逸氣」的概念，在繪畫的表現方面，自然以線條飄逸的清韻為追求目標，也都是為了彰顯人物的個性和精神特質。到了唐朝佛教大盛，流宕飛舞的靈動線條，無論閻立本(?-673)的「鐵線描」或吳道子(約 685-758)的「蓴菜條」（人稱「吳帶當風」），也都顯揚盛世的風發，至此顧愷之一脈相傳「精靈之氣」與「柔美之韻」的人物道統，與印度佛教東來影響下實質的「壯氣」與「體韻」，兩派巧妙結合而達到古典風格「天人合一」的高度成就，而道釋的人

物畫亦臻顛峰。

一說中國人物畫的白描畫法<sup>15</sup>始於吳道子(約 685-758),至少從目前所知的文字史料來看,白描畫法似乎濫觴於他那個時代。若從白描作品的真蹟而言,恐怕要首推北宋李公麟(1049-1106)為代表人物(圖 2-1)。「而李龍眠道藝雙修,匠思不匱,於畫藝之作,乃不稍憑假青綠朱粉之襯飾刻畫,而僅以高雅超逸之筆墨,依物象特有之形質,輕描淡寫,而具畫藝神韻之極致」,故李公麟筆下的道釋人物能夠達到「唯道集虛」及「色即是空,空即是色,色不異空,空不異色」極為神妙的畫境。南宋牟益<sup>16</sup>(1178-?)的《擣衣圖》卷(圖 2-2)今藏台北故宮,雖承續李公麟的白描法,但亦有跨越龍眠而直追魏晉高古之風,人物造型卻取自周昉,一變六朝人物輕飄的性質為張萱、周昉的豐厚感,又再變「周氏的富麗熱鬧為清淡雅靜而寓離愁悲思的畫面」<sup>17</sup>。

人物畫成為人類繪畫中最重要也最典型的一部分,在於它的內容與表現多方,顯有其複雜性,並提供了畫面各式各樣的變化及需求,也是畫家鑽研繪畫問題的最直接及有利的工具;也由於它的共同性,提供了最切近人類自身問題的外現形式;在視覺意義上,古代某些大師的宗教故事性題材,固然對不同文化的人造成閱讀隔閡,然而卻不減許多作品對不同文化的人,產生超越時空的感動。



(圖 2-1)北宋 李公麟《免青圖》(局部)紙本白描, 32.3x223.8cm

<sup>15</sup> 白描,源於古代的白畫,用墨線勾描物象,不施色彩者,謂之白描,但也有略施色彩者。中國美術辭典,雄獅圖書,頁 70。

<sup>16</sup> 牟益,南宋畫家。字德新,客蜀(今四川),原籍不詳,工畫人物,尤善仕女,多取唐周昉樣式,白描類似李公麟,水墨山水,秀潤超逸,書法清勁古雅。中國美術辭典,雄獅圖書,頁 142。

<sup>17</sup> 沈以正(2000),工筆重彩繪畫在現時代的新認知《現代美術雙月刊》,台北市立美術館,頁 45-51。

本圖是畫郭子儀輕裘緩帶降伏回紇藥葛羅之事，是歷史故事畫中的著名之作。李公麟揚棄丹青而獨尊水墨，雖少了三軍的鎧甲明亮，卻抽釋出中國線條的多能善辯，創造了「白描人物」的新疆域，贏來了中國畫是「線條的雄辯」之美譽。<sup>18</sup>



(圖 2-2)南宋 牟益《擣衣圖》(局部)，27.1cmx 466.4cm，藏於台北故宮博物院

此圖乃根據南朝文學詩人謝運連《擣衣詩》詩意所作，描寫婦女為遠征在邊疆的夫婿製作寒衣時懷念和感傷的情景。全卷共繪婦女三十二人，用分組方式，透過不同步驟的發展，組成畫面的連續性，利用布景的裝飾性，造成畫面的分隔效果，安排主次與前後空間的距離。

## 第二節 工筆重彩人物畫之演進

### (一) 工筆重彩人物畫的範疇

工筆重彩人物是中國傳統人物畫中一種體裁，就是工整細密和著重色彩的人物畫。唐 張彥遠(AD860-879)在《歷代名畫記》中提出畫有疏密二體，工筆重彩人物畫屬於密體。中國工筆人物畫的歷史可從工筆人物代表畫家，公元四、五

<sup>18</sup> 李霖燦，中國美術史稿，台北：雄獅圖書公司，頁 188-189。

世紀間人 - 顧愷之，他有《女史箴圖卷》、《洛神賦圖卷》等幾件後代人的摹本傳世。到宋代，人物畫家大都是畫院中人，推重工筆重彩。畫史上以工筆重彩人物聞名的畫家有：明之仇英、唐寅；清之冷枚、任熊等。而工筆重彩之佛像則多見於寺廟之壁畫，如永樂宮的壁畫(圖 2-3)，但舉世聞名則首推敦煌莫高窟重彩壁畫。



(圖 2-3) 元 永樂宮壁畫《玉女》

民間重彩的用線趨向單純化，無論是壁畫或年畫，基本上都是採用「鐵線描」，即粗細一致，外柔內勁，中鋒勾線。重彩所注重的，是線條對畫面結構的作用，是線條排列的整齊有序，富有裝飾感。

重彩畫的發展在張彥遠《歷代名畫記》一書中言及隋代精意宮觀：「狀石狀則務於雕透，如冰漸斧刃，繪樹則刷脈縷葉，多恣梧苑柳，功倍愈拙，不勝其色。<sup>19</sup>」不勝其色，意即色彩已超出自然物象的色相彩度，展子虔的《遊春圖》(圖 2-4)可 例證。因而 生盛唐時代李思訓、昭道父子的金碧山水。金碧指筆墨完成後，賦以石青、石綠等重彩，青綠 礦物色彩，來自青金石及綠松石，研細成粉後調膠賦色，重彩賦染後墨色部份 彩所演掩蔽，故需在墨線處重新以泥金和

<sup>19</sup> 張彥遠，《歷代名畫記》，收錄於俞崑編，中國畫論類編，台北：華正書局，頁 603。

膠再勾線條，使輪廓彰顯，故之「金碧」。而傳李昭道《明皇幸蜀圖》(圖 2-5)實質屬小青綠，小青綠乃以汁綠，花青仿青綠設色法繪成，不施「金彩」，也只能認對青綠畫法的詮釋。唐代人物傳世作品包括敦煌藏經洞的絹本可一窺大概，敦煌唐窟數極多，資料豐碩。大致來說北魏肌膚的「高光法」染出暗影並以白粉染出亮部，與印度人物畫法頗相近。但主要則在佛教繪畫由西域引進了頭綠大青<sup>20</sup>，豐富了漢代朱紫的色料，而直接影響了青綠山水，敦煌唐代山水在墨筆之上直接以青綠色塗染，也同樣以青綠施於龕楣中的纏枝花卉裝飾，因此也引發了重彩花卉的革命。其中如傳為梁張僧繇以沒骨法染出明暗，時人謂之凹凸花<sup>21</sup>，唐代人物面部層層以由淺入深的疊染方式，確日後花卉的發展開了新的途徑(圖 2-6)。

唐代我國工筆重彩發展最重要時期，日後分三個方向延伸，隨密宗東傳日本，形成日本「膠彩」<sup>22</sup>的根源，工筆重彩的青綠山水因晚唐水墨畫的獨盛而存留於「院體」風格之中，花鳥畫中保存尤重要，第三個方向則退縮於「宗教繪畫」。張大千先生的摹寫敦煌壁畫，可以明顯地看出與敦煌畫法的差異，原因有二：一則壁畫以濕壁作畫，色彩沁入壁間，故色澤略遜於絹本或紙本，由伯希和巴黎居美博物館的唐畫，或英國斯坦因的敦煌絹本作品，與敦煌壁畫相較，雖因年代的因素有其差異，畢竟還是不同的<sup>23</sup>。二則張大千先生雇用青海喇嘛協助設色，用意在以畫家設色方式復原原有的風格而非依所見的敦煌壁畫而予以模仿，提示了我們應該重新正視今日大量保存於青海，四川邊陲、蒙古、西藏等地寺廟或北京雍和宮中保存大量「唐卡」<sup>24</sup>。而這三途的發展，多有其成就與特色，在

<sup>20</sup> 見張彥遠，《歷代名畫記》論畫體工用榻寫。

<sup>21</sup> 相傳南朝梁張僧繇在金陵(今江蘇南京)一乘寺用「天竺法」強調立體感效果的古印度畫法，作品遠望如凹凸近視實平。其畫加以暈染，有陰影，立體感強，所以稱「凹凸畫」。

<sup>22</sup> 膠彩畫是指用五彩的岩石研磨成粉，以膠質調和後繪製的作品。

<sup>23</sup> 沈以正，工筆重彩繪畫在現時代的新認知《現代美術雙月刊》，台北市立美術館，頁 45-51。

<sup>24</sup> 唐卡(thang-ka)，藏語，為藏傳佛教中的一種平面藝術，簡單來說是一種卷軸畫，用彩緞裝裱後上下皆是棍軸，兩頭安上銅頭或銀頭，供以懸掛，做作為修行或弘法佈道之用。黃英鋒，如何欣賞唐卡，閣林圖書，頁 8。

研究工筆重彩中是毋允偏頗的。<sup>25</sup>



(圖 2-4)隋 展子虔《遊春圖》，絹本設色，43cmx80.5cm



(圖 2-5)唐(傳)李昭道《明皇幸蜀圖》，絹本設色，55.9cmx81cm



<sup>25</sup> 同註 22。

(圖 2-6) 梁 張僧繇《五星二十八宿神形》(部份)絹本設色，27.5x 489.7cm

張僧繇以外來的繪畫形式表現人物的立體效果，創出深具影響力的「凹凸花」畫法。

## (二)、工筆重彩人物畫之發展

就中國的繪畫史看來，藝術發展情況與整體文化有著互動的關係，而社會現象的形成，則非一朝一夕所致，必須在歷史環境中選擇一份信念，以為生活所依持的準則，繪畫創作就是其中一項信念的展現<sup>26</sup>。藝術是時代的產物，藝術家的活動，離不開他所處的時代與環境，我國的傳統繪畫歷史悠久，其中傳統工筆重彩畫在中國繪畫史上，曾經有過極為輝煌的時期。

我國最早的人物畫當屬原始社會的彩陶畫，西安半坡出土的人面魚紋彩陶盆，距今六千年左右，人面圖形是氏族部落成員舉行宗教活動的化妝形象，這一富有想像力的繪畫創作，表達了原始人類對勞動生活的情感和認識。圖像是用類似毛筆的工具所繪，黑色、赭紅色底子，色彩強烈，故也可稱之為最早的色彩人物畫，其風格渾厚、質樸，洋溢著濃厚的生活氣息。

長沙出土的戰國《夔鳳仕女帛畫》(圖 2-7)已是十分成熟的工筆人物畫，它具有典型的民族的風格。《夔鳳仕女帛畫》用毛筆描繪，線條勁挺有力，造型比較準確，同時具有裝飾趣味。從長沙馬王堆一號墓出土的彩繪帛畫，使我們對漢代繪畫有一個較為直觀的了解，這幅帛畫中，畫了星、辰、日、月、墓主人、仕女、神獸等，線描勻細有力，與後人總結的「高古游絲描」相符，全畫構圖嚴密完整，對稱中有變化，主次分明，疏密有致，與戰國帛畫相比，更強調色彩的表現力，除以黑線勾描之外，還施加硃線，並施以硃砂、黃丹、石綠、石青、白粉等，以有色為主，富麗厚重，光彩奪目，它證明了工筆重彩的基本形式，在漢代已經臻於完善，而且在用線造型、章法安排、色彩運用上，都已取得了較高的成就。

魏晉南北朝時期，隨著佛教的傳入，西域文化與中原文化相互交融，產生了

---

<sup>26</sup> 黃光男，宋代繪畫美學析論，頁 20。



一批卓有成就的畫家，佛教的興盛促進了宗教繪畫的發展，工筆重彩人物畫在這一時期更加成熟，東晉顧愷之，是當時和歷代極為推崇的畫家，他重視寫實和表現事物的內在精神，在我國繪畫史上第一個明確提出「以形寫神」的主張，著有《魏晉勝流畫贊》、《畫雲台山記》等著名畫論文章，「傳神寫照正在阿堵之中」，道出了眼睛對傳神的重要作用，顧愷之的作品有《女史箴圖》、《洛神賦圖》、《列女圖卷》等。《洛神賦圖》中秀骨清象的造型，薄衣廣袖的服飾，「緊勁連綿」如「春蠶吐絲」般的游絲描，「研質相參」的格調，借助飄帶顯示出來的動勢，以及連環畫式的構圖，都反映出魏晉時期的風格特點。張僧繇的凹凸法，豐富了重彩畫的渲染技法，緊身貼體曹衣出水式的線描，這些都為隋唐繪畫的高度發展打下了基礎，這個時期還有一位對後來中國繪畫理論審美觀起決定性作用的南齊謝赫，他的《六法論》，形成了中國畫審美理論的完整體系，「氣韻生動」、「骨法用筆」等成為學畫論畫的主要標準。「隨類賦彩」成為中國畫著色的的方式，「神似」成為中國畫最高追求目標。因此，這個時期是中國工筆人物畫的時期。

另一個更為深刻的變化來自於佛教藝術，佛教藝術在形式上給中國的人物畫家以全新的刺激，通過印度傳過來的古希臘文化「神人同形」的觀念和對物寫生的方法，使得人的視覺真實成為藝術的更高甚至唯一的標準。另外，佛教藝術的宣傳性也使得人物畫的敘說情節故事功能得以更加淋漓盡致的發揮。

被尊為百代人物畫聖的吳道子是盛唐傑出的畫家，他對我國民間繪畫藝術起了承先啟後的作用，因此被歷代民間畫工<sup>27</sup>尊為「祖師」。他的畫風「落筆雄勁」、「敷粉簡淡」。其其線描富有律動感、節奏感和粗細變化，被後人稱為「蓴菜條」線型，所勾衣紋流轉飄灑，被稱為「吳帶當風」。吳道子是人物畫的集大成者和開拓者，他不僅以技藝熟巧而為民間藝人津津樂道，而且也繼承了顧愷之重視人物內在精神的人文傳統，也將西域的畫法與傳統畫法相結合以線描為主，創造了一種雄強有力而簡煉的畫風，不僅體現了盛唐文化深泓的包容性、擴張性和世俗

---

<sup>27</sup> 指以繪畫為終身職業的藝術工人，民間稱「丹青師傅」歷代繪畫從作者到作品，畫工及其作品均佔相當多數，但在封建社會中，一直售到統治階級歧視和抹煞。中國美術辭典，頁 64。

文化的特徵而成為風騷百年的人物畫主流風格，而且還成為以後數百年間的人物畫楷模，其深遠影響至元明的壁畫仍十分強烈。著名仕女畫家張萱、周昉的創作，代表了唐代仕女畫的典型風格，作品有《簪花仕女圖》、《揮扇仕女圖》、《虢國夫人游春圖》等，畫面人物造型肥碩豐滿，服裝頭飾華麗繁縟，線條運用「游絲描」和「鐵線描」相結合的「琴絲描」，細勁圓潤，剛柔並濟，色彩是使用重粉不染明暗，並以「三白法」（用白粉烘染額、鼻與頤）來突出婦女的豐腴，這些都體現了「唐裝」的基本特色，其寫實功力達到了「綺羅繡縷見肌膚」、「粉白黛綠」，維妙維肖，顯示出當時宮廷人物畫高度發展的技巧，開創了工麗精巧的另一類典範，這種畫風在當時的敦煌壁畫也能見到，為以後歷代工筆重彩仕女畫設色樹立了榜樣，五代畫風是繼承唐代基礎上又有所變革，顧闳中的《韓熙載夜宴圖》卷中的仕女形象就反映了這一點，幾位奏樂仕女，體態仍屬圓潤，臉部已變為橢圓形，身材也較為修長，濃豔厚重的敷色中，注意到了明暗對比及調色的運用，色調顯得更豐富和和諧，細緊圓渾的線條，善於透過粗細濃淡的變化來刻劃不同部位，顯現出對象的質感；在表現人物動態、精神方面也更加細緻生動，這些都是在繼承唐代畫風基礎上發展起來的。

工筆人物畫發展到宋代，一方面繼承唐代寫實傳統，另一方面與風俗畫、詩詞相結合，不但擴大了題材範圍，也增強了題材的世俗性和文學性，宋代皇帝趙佶本身就是一位有名的書畫家，加上設立了「翰林書畫院」，提倡繪畫技術精益求精，考試出題選拔人才，以嚴格觀察自然、服從自然為藝術的新標準，因此這時期的人物畫還是較為發達的。造型風格方面，一派是繼承傳統，一派是新創的白描畫風，宋人《女孝經圖》卷反應了前者的面貌，李公麟則是「白描」畫法的大師，《維摩演教圖》卷是他的傳世佳作，其中天女形象，運用變化豐富的「游絲描」和水墨渲染，生動的表現了天女們的華麗服飾和端莊神態，全幅墨線的濃淡、粗細、虛實、輕重剛柔、曲直來表現對象，並能達到「分別狀貌」、「動作態度」、「顰神俯仰」、「大小美惡」的程度，這樣，就把傳統的線描造型推進到一個新的境界，北宋張擇端的《清明上河圖》，是這個時代傑出風俗畫，屬白描淺絳

畫法，它有界畫工整準確的特點，又充分發揮了半工半寫意的人物畫的長處，是我國古代寫實主義繪畫最突出的代表。<sup>28</sup>

元代文人畫興起，水墨畫占領導地位，元中期以後，幾乎是清一色的水墨畫，工筆畫因美學呈現與社會發展的差異遭到忽視和排斥，被視為工匠所為，不能登大雅之堂，這種抬高水墨畫貶低重彩畫的偏見，一直影響到以後很長的時間。然而在元代民間畫工方面的情況就不一樣，畫工在山西一代很多寺廟中所畫的壁畫，都充分表現了工筆重彩的繁榮和興盛，如永樂工壁畫，具有明顯的唐代吳道子和武宗元的宗教畫風，三清大殿中的壁畫，氣度宏偉，線條組織沉著有力，色彩鮮豔渾厚，是不可多得的傳統工筆重彩畫典範。

明清時代，市民文藝興起，工筆人物畫家有：唐寅(1470-1523)、仇英(圖 2-8)、陳洪綬(1598-1652)、崔子忠(約 1574-1644)等。特別是陳洪綬，他是明末清初跨時代的畫家，他所開創的誇張變形風格更是獨樹一格，作品《麻姑獻壽》，人物臉行方頤，衣紋奇特，線條方折古硬，富裝飾趣味，獲得出人意料的視覺效果；清末三任繼承這一個畫風又有創新尤其任伯年，結合寫意和淡彩，行成自己獨特的藝術風格，他的《仕女圖》冊，人物造型準確又有所誇張，線條多變又高度概括，敷色清淡又鮮活，此外清末有些工筆仕女畫家，他們塑造的尖臉、櫻口、削肩、柳腰的仕女形式，反應了當時文人士大夫的審美情趣，這些脫離現實生活的病態美人，對後世造成了不良的影響，但其講究筆法的簡潔生動，色彩的淡雅協調，畫面的意境情趣還是可取的。明代以後西方寫實主義 光影、透視等表現技法傳入中國，對人物畫也產生不少的影響，但由於畫面呈現技術性強，不為文人士大夫喜愛，被貶為俗工和匠師。<sup>29</sup>

現今，學習和引進西方藝術已成為不可阻擋的潮流，因此中國人物畫又面臨了新的挑戰，加上經歷了西方藝術思潮衝擊的中國藝術家又大力提倡，現代的工筆人物畫家，開始了新的歷程，不但可學習傳統，也能融合西洋繪畫的造型、色

---

<sup>28</sup> 俞崑編，中國繪畫史，台北：華正書局，頁 183-187。

<sup>29</sup> 俞崑編，中國繪畫史，台北：華正書局，頁 332-339。

彩、技巧，讓工筆人物畫的境界又向前邁向一步。

總之，中國工筆人物畫的優良傳統，體現著我國傳統文化的特點，它歷經千百年的歷史，還深深的影響到週遭國家的繪畫藝術，如韓國、日本等地。它必將在中國繪畫藝術史的長河中，不斷地散發出耀眼的光芒。



(圖 2-7)《夔鳳仕女帛畫》31.2cm×23.2cm，1949年長沙出土，湖南省博物館藏



(圖 2-8)明 仇英《漢宮春曉》(局部)

仇英是油漆工匠出身的畫家，靠著勤學苦練躋身於畫壇，他的繪畫風格秀雅纖麗，於繁華富麗之中蘊含著優雅飄逸的韻味。其人物製作精細，著色富麗而溫雅，人物衣紋用筆細勁而流暢，神態若真，充分表現出畫家超群的技藝。

### (三)、院畫

繪畫藝術，特別是在南唐、吳越和前蜀、後蜀等，都得到了很好的發展，而南唐和西蜀，因兩國皇帝的愛好繪畫藝術，都設有畫院，這也是中國歷史上，正式建立畫院的開始，人物畫、山水畫、花鳥畫都做為獨立畫科而活躍於畫院。「院畫」為畫院的畫家所作的畫，五代、北宋、南宋、明代等在宮廷設立畫院，所以，把這種在畫院裡得到發展和到達成熟的繪畫風格稱為「院畫」。談到工筆畫就不能不提到院畫，院體畫重形求理，刻劃手法精微細膩，力求表現物象的真實感。一般院畫是指宋代翰林書畫院及其後宮廷畫家比較工緻一路的繪畫，亦有專指南宋畫院作品，或泛指非宮廷畫家而效法南宋畫院風格之作，這類作品為迎合帝王宮廷之需要，多以花鳥、山水、宮廷生活及宗教內容為題材，作畫講究法度，重視形神兼備，風格華麗細膩，因時代風尚和畫家擅長有異，故畫風不盡相同而各具特點，尤其到了宋代，人物畫家大都是畫院中人，推重工筆重彩。

畫史上以工筆重彩人物聞名的畫家有：明之仇英、唐寅；清之冷枚、任熊等。魯迅說：「宋的院畫，萎靡柔媚之處當捨，周密不苟之處是可取的。」<sup>30</sup>例如工筆重彩施於花鳥，如畫史上所說的黃派花鳥畫，是指西蜀的黃家父子的黃筌和其子黃居寀所創立的花鳥畫風格。黃派的花鳥畫到底是怎樣的面貌呢？簡而言之，就是當時諺語，並在郭若虛的《圖畫見聞誌》所言的：「黃家富貴」。這一畫派是在色彩豔麗、輕線勾填的傳統風格中發展起來的。代表晚唐、五代、宋初的中原、西蜀的畫風，並成為院體花鳥畫的典型風格，也影響到宋徽宗趙佶所領導的宣和體花鳥畫。黃家父子的花鳥畫，用筆極為精細，幾乎見不到墨跡，但是以五彩怖成，極為穠麗。而又因為黃筌(903-965)和黃居寀長期住在宮苑，所見到的多數是奇花異草怪石，以及珍禽貴獸等。故他們所畫的花鳥，多貴氣，很適合皇家宮庭的需要。米芾在《畫史》說到：「今院中(指畫院)作屏畫用筌格」。黃派花鳥畫是先用淡墨勾勒輪廓，然後才施以色彩，一層層地渲染，色彩為之豐富光豔，極能

---

<sup>30</sup> 中國美術辭典，雄獅圖書公司，頁 65。

表現花鳥的繽紛真實感，正如蘇東坡所說的「畫成之後，尤過於生。」黃派花鳥從宋初到熙寧年間，控制了北宋的花鳥畫壇達一百多年之久。

然而，真正使北宋的花鳥畫藝術登上另一個光榮的巔峰，是宋徽宗趙佶(1082-1135)所創立的「宣和體」花鳥畫，同時也確定「院體畫」在中國美術史的崇高地位。其實黃筌的風格就是初期的「院體」畫，只是那時沒有院體這個名詞。到了北宋郭若虛所著的《圖畫見聞誌》，才首次把黃氏風格稱為院體。如在畫院畫家李吉傳說道：「工畫花竹翎毛，學黃氏為有功，後來院體未有繼者。」《宣和畫譜》在吳元瑜傳說得更直率「(吳元瑜)師崔白能變世俗之氣，所謂院體畫者，而素為院體人，亦因元瑜革去故態，稍稍改放筆墨以出胸臆。」從此之後，許多有關畫史的書籍，才開始用「院體」這個名稱。宋徽宗的花鳥畫有什麼特點呢？宋鄧椿所著的《畫繼》中說趙佶的繪畫藝術是「妙體眾形，兼備六法，獨於翎毛，尤為注意。」他在花鳥畫表現形式上有獨到創造，是「多於生漆點睛，隱然豆許，高出紙素，幾欲活動，眾史莫能也。」趙佶所創立的宣和體，當然脫離不了與其他院體畫一樣嚴謹造型和帶著豐富的色彩。但是趙佶的花鳥畫是在造型嚴謹和設色富麗之中還重視刻劃對象的神似，並強調作品的意境。平心而論，宣和體是院體畫在宋徽宗趙佶統治時期所形成的一種新風格的花鳥畫，這種風格，多少也受到文人士大夫畫的波及，宣和體最主要的特點就是要求造型準確工整、嚴謹；在色彩方面，追求造型富貴和創作意境。宣和體是不流於刻板、庸俗、纖弱等的匠氣，宣和體可說是歷代院體畫的典範<sup>31</sup>，也對後世的工筆繪畫藝術，有著深遠的影響。

#### (四)、近代重彩的源起

中華民族的美術傳統，包含著兩個系統：一是以南北朝以後的文人畫 正宗的繪畫傳統，一是民間裝飾藝術的傳統。但後者較之前者，歷史更 久，範圍更

---

<sup>31</sup> 劉奇俊，中國歷代畫派新論，藝術家，頁 60-67。

博大，根基更 深厚。民間裝飾藝術的長流，可以五千年前新石器時代的彩陶文化算起，涵蓋了夏商周三代青銅文化、漢代石刻、魏晉南北朝起始的敦煌、龍門、雲崗、麥積山等石窟藝術、唐宋墓室壁畫、元代寺廟壁畫、明清版畫、年畫等，組成了輝煌的民間藝術寶庫， 我們提供了取之不盡、用之不的民間傳統藝術寶藏。

然而，歷史並沒有給民間裝飾藝術公正的藝術地位。由文人傳寫的畫史、畫對於民間裝飾藝術不屑一提。當南齊文人畫家謝赫提出「氣韻生動」作 文人畫品格評定的最高標準時，君不見新石器時代的原始初民所繪製的彩陶裝飾紋中就已經體現這種精神嗎？回紋、旋紋的律動，生動地宣泄了我們祖先對於合諧、節奏、韻味質樸的追求。綿延了四百餘年，經歷了十個朝代的數以萬計藝術工匠的努力和基礎建構的中國最具民族自豪感的敦煌石窟藝術群，至今能仍是世界上最龐大的歷史博物館之一。人們懷著朝聖般的心情來到敦煌石窟朝拜，它機乎和萬里長城一樣成 中華民族文化最有力的象徵。而由明清版畫所影響的日本浮士繪<sup>32</sup>，在傳入歐州以後，則直接啟迪了西方現代藝術的一場革命。

文人畫傳統和民間裝飾藝術傳統在體現民族精神內涵方面應該說是互的。文人畫是言志、抒情、達意的綜合藝術，文人畫家筆墨揮灑中追求人格的完善，而最高的藝術則是人的性情品格自然的流露，它抒發士大夫的「胸中逸氣」，把人與自然的契合，超凡脫俗的出世精神作為寫意的主導心態，包含著與天地萬物交感生命力。文人寫意畫追求一種很高的文化境界，其文化觀念精神意蘊的闡發，實際上與中國儒、道、釋的哲學觀念緊密相連，而成為「筆」的「參禪」，「墨」的「悟道」。民間裝飾藝術則很大程度上是儒、道、釋教義的直接闡述者。無論是墓室、寺廟還是石窟，繪畫和雕刻的任務一是闡述宗教教義、教化人倫；二是裝飾美化。宗教教倫經過藝術的渲染將產生巨大的精神凝聚力，正是這種精神的力量促使虔誠的信仰和藝術工匠挖掘了自身的智慧潛能，可以一代延續一代地建

---

<sup>32</sup> 浮士繪，是日本 17 至 19 世紀間流行於民間的木刻版畫，由於描寫民間生活的題材豐富，創作源源不絕，影響至日本各地，也深受 19 世紀歐洲的印象主義大師喜愛。

構諸如敦煌、雲崗龍門等這祥超巨型的建築、雕刻、壁畫為一體的藝術群落顯是出時代和民族的大容量和大氣魄，這一點是看重於自我宣洩和孤芳自賞的文人畫家們所望塵莫及的。在民間的藝術工匠裡，固然缺少直抒心跡之名人大家的高尚品味，但民間裝飾藝術大多不是個人的行為，而是無數代藝術工匠前仆後繼的延續，人民大眾文化心裡的基礎，民族審美價值取向，都在裝飾美化的表現形式中形成規範的程式。一代又一代的錘鍊，純熟了藝術表現技巧，大凡是能夠遺留下來的藝術遺跡，而不是那個時代民族風格的典型模式。以霍去病墓石雕刻代表的漢代石刻，體現的是一種漢民族沉雄博大的氣勢，而唐代的敦煌壁畫及雕刻則放射著絢麗璀璨的光芒，並露出唐代鼎盛時期國富民強的王者之風。文人畫與民間裝飾藝術的互補，揭示了自然宇宙與社會人生往復流轉的大圓之美，成為建構中華美學智慧的基石。作為現代重彩之母的傳統裝飾繪畫就如中國古老長城，綿延不斷而又厚實雄偉，近代重彩即是由此得到一個很好的起點。

東方傳統文化的積極精神在現代文明中的體現，早在二千年前，東晉顧愷之提出的「以形寫神」論，宗炳的「暢神」說，謝赫的「氣韻生動」就已經把人生的生命情態，人性的本體精神以及人品和畫品結合在一起，追求「獨與天地精神相往來」的「天人合一」的自在境界。

當代的中國繪畫已呈現五彩繽紛的多元化局面，近代重彩作為新時期湧現出來的一種新形式，是經過了多年的理念建構、創作實踐和經驗的累積自成系統。其基本特徵是在以傳統的線條與色彩交織的重彩體系裡植入了現代的新理念<sup>33</sup>。對於新時期現代人生活的反映，已不在停留於表面的模擬，而更關注於表現人的生命體驗，以慰藉心靈，重新展現人的生命內在節律為精神顯現的內在，著重愉悅視覺的裝飾功能，強化繪畫所特有的純粹視覺效果，使得現代重彩作品面貌煥然一新，而觀念的革新也必然導致技法表現上的變異和新的創造。

---

<sup>33</sup> 劉紹薈，新編芥子園畫傳，上海人民美術社，頁 1-4。



### 第三節 工筆人物畫之開展

一個偉大的文明之所以能夠發揚與精進，必須賴心血的注入及兼容並蓄，得以成就其文化的博大精深。是以，外來文化的影響、融合是促成文化再生的重大因素。中國繪畫的發展有著悠久的歷史，尤其是人物繪畫是最早發達而有成就的。幾次西來藝術的傳入所造成的重大衝擊中，使中國人物畫的發展與演進受到不同程度的影響。從中我們得以記取歷史的教訓，以為今日高談「現代化」、「融合中西」、「引西潤中」等立論的借鏡，做為啟示未來中國人物畫(暨現代中國繪畫)重登國際藝術殿堂的新途徑。

#### (一)、佛教藝術的影響

中國人物畫首次受到外來藝術重大衝擊的時代正是魏晉南北朝之時，當時外來藝術正是隨著佛教的傳播而進入中國的。《魏書 釋老志》載說，漢明帝曾命畫工畫像，放置清涼臺及顯節陵上供奉。這大約是佛教繪畫東傳的最可靠的記載，縱有傳說的成份，但是西方繪畫約於西元一世紀中葉，隨著佛教藝術傳入中國。<sup>34</sup>這種佛教藝術的內容與造型都是外國風貌，我們可以從當時中國佛像雕塑的寬大架娑和阿波羅式的波狀捲髮，看到西洋的氣味，並與此推斷西方希臘、羅馬文化同時隨著佛教滲入中國藝術之中。

自佛教傳入中國以來，對中國傳統繪畫產生了極重要的影響，主要是對「人物畫」方面的助長，真是厥功甚偉。傅抱石先生曾分析到：「由於佛教經典的釋布，大乘佛教如《維摩詰經》、《法華經》、《藥師經》諸經典及其有關的藝術形式，在繪畫上都有很大的發展和輝煌的成就。更重要的還在佛教繪畫表現形式和表現技法的影響，例如『經變』、『曼陀螺』、『尊像』、『頂相』等等，對於人物畫的內容和型式都引起了很大的變化。」<sup>35</sup>因此，形成我國人物畫的極盛時期，當時著名畫家多不勝數，無不以擅畫道釋人物出名，最為後人稱道的，

<sup>34</sup> 王慶生，東西文化的撞擊，頁 16。

<sup>35</sup> 傅抱石，中國人物畫和山水畫，台北：華正書局，頁 4-5。

有三國吳的曹不興，為吾國最早從事佛像製作的畫家；東晉的顧愷之以「傳神寫照」的功夫，達到「神妙無方」的境界；南朝宋的陸探微學自顧愷之，而形成「秀骨清像」的風格；南朝梁的張僧繇以外來的繪畫形式表現人物的立體效果，創出深具影響力的「凹凸花」畫法；而南朝齊的謝赫從佛教造像理論中歸納推演出人物畫品評的「六法」，在當時被視為人物畫創作的最高標準，更影響後世繪畫的創作而歷史不衰。這些畫家不惟享名於當時，更為歷朝人物畫家開創了極優秀的繪畫風格與典範。

## (二)、明清西洋傳教士的影響

最早將西方繪畫傳到中國的是明萬曆九年(1581)來自義大利的傳教士利瑪竇<sup>36</sup>，他帶來的聖母子像、耶穌像和雕版圖畫，是其傳教的手段與宣傳品，儘管這不是歐洲優秀的繪畫作品，卻給當時閉關自守的中國一新耳目的感受。明末，隨著西洋教士之來華歐洲文藝復興時期的油畫、版畫等也隨之來到中國，慢慢地開始影響某些畫家的技法。但真正力圖揉合中西繪畫技法的是十八世紀來到中國的郎世寧，他以西方寫實主配合中國意象的概括，西洋的透視和中國的長卷手法，西洋的色調明暗與中國的線條勾勒等技巧的運用，深深影響宮廷藝術的審美趣味。<sup>37</sup>

即如郎世寧的工筆花鳥、禽獸與人物，應用了明暗法作為中國繪畫的表徵，也提供了工筆細緻描寫的新形象，在光影、色彩與用筆上，促發了東西方不同表現技法的交融與互動，引啟中國人物畫創作的省思。

## (三)、近代西洋繪畫的衝擊

清末民初國人受到西洋繪畫技巧的衝擊，如：光影、色彩、構圖等 帶動了

---

<sup>36</sup> 李浴，中國美術史綱，頁 326

<sup>37</sup> 王慶生，東西文化的衝撞，頁 16。

國畫創新意識的抬頭，大致可分為兩個主要的方向：

1. 汲古生新 將古代藝術品重新評估，以古為師，又能師古不泥擺脫古人的羈絆開創新的畫風，使傳統繪畫重新賦予新意，進而提升傳統繪畫之境。即用古人之規矩格法，不用古人之丘壑徑，訣曰：「落筆要舊，景界要新」<sup>38</sup>。法固要取於古人，然所資者，不可不求諸活潑之地。若守舊本，終無出路。<sup>39</sup>

2. 引西潤中 引用西方繪畫的觀念與技法，以改進傳統國畫的缺點。

(1)、陳衡恪得到吳昌碩、李叔同的中國畫理的教益，在赴日後學油畫，刻苦研究西畫之法，回國後以古訓「外師造化，中得心源」為主導，參酌西畫對景寫生，長途遊覽改變觀察方法，大量畫出世俗小景，寫了不少起迪後人之文章。

(2)、徐悲鴻留法回來，便發表專文提倡：「中國畫改良論」，表達自己很堅實看待傳統的見解，「古法之佳者守之，垂絕者繼之，不佳者改之，未足者增之，西方畫之可融者採之。」直至今日，這樣睿智豁達，不持偏見客觀繼承傳統藝術的立場，仍是醒世名言，極為可取。

(3)、高劍父承襲廣東居廉大家逸秀之筆墨，赴日帶回西洋水彩畫法，取長補短，兼蓄並收，開創了一代「嶺南畫派」，舉世矚目。<sup>40</sup>

徐悲鴻與劉海粟在留法歸來後，分別在北京、上海創辦了美術學校，培育了大批「西為中用」的藝術人才，西畫及其理論影響中國畫革新已成為不可避免的趨勢，數千年中國畫方法及理論需補充，更新部份也是絕對必然的，需要在多元的環境中，尋找中國畫「現代化」的趨變價值和拓展。<sup>41</sup>

<sup>38</sup> 清 唐岱《繪事發微》，收錄於俞崑編，中國論畫類編，台北：華正書局，頁 842。

<sup>39</sup> 清 張庚《浦山論畫》，收錄於俞崑編，中國論畫類編，台北：華正書局，頁 223。

<sup>40</sup> 徐純中 (2002)，傳統中國畫美學理論的思考，收錄於《東方美學學術研討會論文集》，台北：國立歷史博物館，頁 152。

<sup>41</sup> 同上註，頁 153。

中國人物畫隨著民初繪畫革新運動的發展，雖因近代政治情勢的變異而一度淪為社會主義者的政治宣傳工具，但這也不正是為當今人物畫播下創新的種子。因藝術演變與發展的最終根源都在現實中，當現實的變化給藝術家予以新的感受時，藝術家即產生了新的主觀追求，必然也會變更和創新藝術的觀念與表現手法，石濤即曾提出「筆墨當隨時代」，誠然，生活是文藝創作的唯一源泉，當我們強調藝術創新時，並不意味著拒絕對傳統的繼承。這不僅因為藝術的再生性與共生性不排斥原有的藝術樣式或形態，而且，傳統作為一種動力，它提供資源並牽制著某些創新不致如脫韁的野馬，奔向沒有人跡的荒原。

#### (四)、工筆重彩的時代意義

中國人物畫傳統之所以不能得到發揚與繼承，應該從兩方面來追究：

一是造型觀念沒有拓展、沒有演進，而是僵化、公式化。中國人物畫的造型在悠遠的歷史中已創造了各種角色典型，但在後代的模仿與傳習中，造成造型上固定化的模式，因而阻塞了造型的多樣性創造。

二是線條技法之墨守成規，不思創造，時代變了，審美觀念自無不變的道理，況且，現實人生的情態亦無不時時在變，如果不能從傳統精華中領會到筆墨線條之「道」，創造新的技法來表現現實人生，自然只有陷入抄襲描摹的死胡同裡。<sup>42</sup>

反觀大陸畫家丁紹光推展的裝飾性雲南畫派能在油畫中占一席之地可以說提供了重新省思工筆重彩人物畫的課題。工筆重彩的被重視可說是經由自然發展的趨勢，漸此日臻重要，可分為以下幾點說明<sup>43</sup>：

- 1、工業迅速發展在經濟成長的前提下，工筆重彩有其商業運用的需求，工筆重彩可融會於現代色彩繽紛的社會中。
- 2、西方新寫實與超寫實觀念在畫壇中崛起，描繪的技法和理念與工筆繪畫有

<sup>42</sup> 何懷碩，中國人物畫與現實人生，收錄於《十年燈》，頁 242-244。

<sup>43</sup> 沈以正，《工筆重彩繪畫在現時代的新認知》現代美術雙月刊(第 90 期)，台北市立美術館，頁 45-51。

異曲同工之妙，工筆重彩注入了新的血脈。

- 3、即使在抽象理念普遍重視的範疇中，仍能包容以虛實、結構、誇張、變形等手法，予以新的語彙和詮釋，減少了水墨繪畫與工筆重彩的對立性。
- 4、現今社會除重視民族性的本土化以外，兼具國際性與地域性的特色，因此不能摒棄深具傳統特色的工筆重彩。基於上述諸項立論基礎，使我們可以用新的觀念重新給予工筆繪畫以新的評價與肯定。

當資訊時代來臨時，快速度與機械性的生活，難免給人有種疏離感，僅管電腦網路的應用，使人感覺方便，但在稍縱即逝的晃搖中，如何在「人」的工夫與性情上，則有賴精細描繪，以及深刻表現中完成，因此工筆人物畫更有發展的機會。

## 第四節 傳統工筆人物畫作品分析

知古以鑑今，本節乃就畫史上，傑出典範的工筆人物畫作品作一分析。

### (一) 東晉 顧愷之《女史箴圖》、《洛神賦圖》、《列女圖》

顧氏字長康，小名虎頭，是晉陵無錫人，有才絕、畫絕、癡絕的美譽，顧氏的畫論至今還是許多藝術史家和評論家喜歡引用的，譬如論人物畫者最長引用的名言：「手揮五絃易，目送飛鴻難。」或「傳神寫照，盡在阿堵之中。」又論畫之難易，論者往往引其「凡畫，人物最難、次山水、次狗馬，臺榭一定器耳，難成而易好，不待遷想妙得。」<sup>44</sup>其中「手揮五弦」與「目送飛鴻」代表兩種相反的藝術企圖(不只是技巧)，前者是實，後者是虛。至於稱「人物畫最難」應該是當時一般人的看法，因為當時主要的畫種便是人物畫，其他畫種皆未取得崇高的地位<sup>45</sup>。

《女史箴圖》(圖 2-9)絹本設色，24.8cm× 348.2cm，收藏於英國大英博物館。為顧愷之為張華《女史箴》一文所作，格式為一段箴言一幅畫面，依文作圖的方式，迄今我們仍從這幅巧妙構思的仕女畫，汲取無窮的美感經驗。顧氏畫作線條之美，筆法呈現均勻而挺勁的綿密質感，張彥遠說：「顧愷之之跡，緊動連綿，循環超忽，格調逸易，風趨電疾，畫盡意在，所以全神氣也。」<sup>46</sup>元代湯垕《畫鑒》：「顧愷之畫如春蠶吐絲，初見甚平易，且行似時若有所失，細觀之，六法兼具，有不可不以言語文字形容者。唐吳道子早年常摹愷之之畫，筆意位置大能彷彿，宣和、紹興便題作真跡，不可不察。」<sup>47</sup>所謂春蠶吐絲描，大莫接近篆書筆法，吳道子後來以蓴菜描取代游絲描，由筆力均勻的細線，轉為提頓緩急的粗細變化，通暢到澀進的運筆，如篆書到隸書線條的發展，都是線條之美的變化，構圖上，發揮三角形構圖的奧妙，不論在單獨的構成或群像的安排，善用金字塔

<sup>44</sup> 晉 顧愷之，《魏晉勝流畫贊》，收錄於俞崑編，中國畫論類編，台北：華正書局，頁 347。

<sup>45</sup> 高木森，中國繪畫思想史，台北：東大圖書公司，頁 106。

<sup>46</sup> 張彥遠，《歷代名畫記》論顧陸張吳用筆，收錄於俞崑編，中國畫論類編，台北：華正書局，頁 35-36。

<sup>47</sup> 元 湯垕，《畫鑒》，收錄於俞崑編，中國畫論類編，台北：華正書局，頁 476。

的組合原理，取其在視覺平衡及穩定的效果；設色方面，從畫面處理看來，似以線條為主，色彩為輔，類似水墨淡彩，或因為年代的關係，色彩的情況有所變化，傅色教薄色相變化單純的表現，閑靜淡遠，古樸可愛。謝赫評其為：「格體精微，筆無妄下，但跡不殆意，聲過其實。」<sup>48</sup>此乃對色彩觀念不同所產生不同的評價。

顧氏的《女史箴圖》所表現的內容與技法保留當時的風格特徵，其題材是勸戒畫，是張華(232-300)為諷諫賈后亂政所作的女史箴，顧氏(344-405)根據此文所作，相隔數十年，顧愷之已是東晉時代的人，這張畫的背景是漢代婕妤女史的婦德表現，雖為諷刺賈后而作，但已成為對於婦德要求的繪畫作品，訴說中國人對女子的要求與對德行的贊美，巧妙的達到教化的功能。就畫作本身而言，畫家的觀察入微與文學的相互結合，將人物畫的藝術性提昇於實用性之上，把文字敘述的內容及意圖，用片斷性的圖像表現出來，兼顧到了故事性、實用性與藝術性。



(圖 2-9) 東晉 顧愷之《女史箴圖》(局部)絹本設色，24.8cmx348.2cm，  
收藏於英國大英博物館。

<sup>48</sup> 俞崑編，中國畫論類編，台北：華正書局，頁 360。

《洛神賦圖卷》(圖 2-10)絹本設色，27.1cm× 572.8cm，現藏於北京故宮博物館。顧愷之的人物姿容衣著之秀美與洗鍊，可作為顧畫「密體」後進入洗鍊風格的範例，此作品是畫家對文學作品的詮釋。根據曹植所作《洛神賦》而畫，曹植在文中深切將其對甄后的思念與哀傷之情，以神話性的手法，將心中那份愛意與對洛神的戀戀不捨展露無遺。顧愷之的取景與佈局將故事以時間性之連續描述做情節發展，將其對文學中所產生的情感共鳴用視覺藝術表現，把洛神哀戚的神情與頻頻回首具體的以形象表現出來，景致的氣氛烘托，更將情感層面作適切的表達。若原作真為顧愷之所為，誠可為南北朝繪畫中不可多得之作。



(圖 2-10) 東晉 顧愷之《洛神賦圖卷》(局部)絹本設色，27.1cm×572.8cm，現藏於北京故宮博物館。

## (二) 唐 閻立本《步輦圖》(圖 2-11)

《步輦圖》絹本設色，38.5cm×129.6cm，收藏於北京故宮博物館。

閻立本(?-673)，雍州萬年(今陝西臨潼東北)人，貴族出身，他一家都善畫。《步輦圖》描繪貞觀十五年(641)唐太宗將文成公主嫁給吐番王的歷史故事，畫中描寫唐太宗接見使者的情形，湯屋《畫鑑》中云：「即見《步輦圖》，畫太宗



坐於步輦上，宮人十餘輿輦，皆曲眉豐頰，神采如生」<sup>49</sup>其以簡練的手法，生動的描繪畫面中的人物，圖之右側，唐太宗於輦上，既威嚴，又自若，宮女九人，前後左右分列，各具姿態，作者有重點有分寸的刻畫了不同人物在這場面中的各種動作與表情。閻立本在此畫中的線條，完全脫離了顧愷之的「春蠶吐絲」，而是採用比較渾健堅實的鐵線描，用色方面，施朱砂、石綠故米芾在《畫史》上稱讚他是「銷銀作色布地」，這顯示出閻立本的大膽和潑辣明顯地昇華了前代肖像畫的藝術程度<sup>50</sup>，並深具歷史意義，今所傳者為宋之摹本。<sup>51</sup>



(圖 2-11) 唐 閻立本《步輦圖》(局部)絹本設色，38.5cmx129.6cm，  
收藏於北京故宮博物館。

### (三)唐 張萱《虢國夫人遊春圖》(圖 2-12)、《搗練圖》(圖 2-13)

人物畫到了盛唐以後，出現了一種新的畫題，即所謂「綺羅人物」，這與當

<sup>49</sup> 俞崑編，《中國畫論類編》，台北：華正書局，頁 477。

<sup>50</sup> 劉奇俊，中國歷代畫派新論，台北：藝術家，頁 29。

<sup>51</sup> 王伯敏，中國繪畫通史，台北：東大圖書公司，頁 255

時社會變化有密切關係，「綺羅人物」的造型特點，不論繪畫或是雕塑，最明顯的是曲眉豐頰，體態肥胖，以及豐富多彩的服飾和頭飾，既是貴族婦女的實際寫照，也是當時上層統治階級審美要求的反應<sup>52</sup>。

張萱(生卒不詳)，京兆(長安)人，開元間為史館畫直，尤工仕女、嬰兒畫，流傳的作品，僅《宣和畫譜》所載的四十七卷繪畫，其中遊春、整妝、鼓琴、按樂、橫笛、藏迷、賞雪等，都屬貴族婦女優靜閒散生活的描寫。傳為宋徽宗(趙佶)所摹的《虢國夫人遊春圖》與《搗練圖》可以窺見他所畫的風範。

《虢國夫人遊春圖》絹本設色，52cm×148cm。描繪玄宗時顯赫一時的王親虢國夫人的出遊。畫中連鑣並轡者為八騎人馬，包括一女孩，計九人，取材自現實生活，充分表現出那些主要人物，具備著「態濃意遠淑且真，肌理細膩骨肉勻」的特色。虢國夫人為畫之中部右下者，體態自若，與她同樣乘著雄健的驃騮者為韓國夫人，面側向虢國，她們丰姿綽約，顯得格外豪華；其餘前三人和橫列後衛的三騎，是出遊時作伴的從監與仕女，描繪工細，就是對於馬的刻劃，亦具匠心，全畫氣脈連結，生意盎然。



(圖 2-12) 張萱《虢國夫人遊春圖》(局部)絹本設色，52cm×148cm，遼寧省博物館藏。

<sup>52</sup> 王伯敏，中國繪畫通史，台北：東大圖書公司，頁 255

《搗練圖》絹本設色，37cm×147cm，現藏於美國波士頓美術館，傳為宋代趙佶摹本。描繪唐代婦女搗練、絡線、熨平、縫製等勞動情景，富有生活意味，是唐代仕女畫中取材較為別緻，頗具現實意義的傑出作品。練是古時候的一種絲織品，織成之後質地生硬，需要將它煮熟，然後用杵臼搗軟，經縫製、燙平，方可使用，此圖描繪的正是這些情景。畫中描繪了十二個人物，右邊一組四人，為搗練者，其中兩人正舉著木杵用力搗下去，另外兩個人似在歇息中。著紅衣藍裙者依杵捲袖，做替換搗練的準備。中間一組兩人，一宮女席地而坐，兩臂張開，似在絡線，另一人側身坐在一個矮凳上，正認真地縫練。左邊的一組六人熨練，有兩宮女將練拉開，身體向後微斜，一副用力拉平的樣子，中間有一宮女拿著裝炭火的熨斗，仔細地熨著，隔練畫一背面小宮女用手拉著練的邊緣幫伸平。另有一小女孩在練下新奇地仰首觀望，似要從練下穿過。後面畫一宮女蹲在地上執一把團扇，扇著火盆中的炭火，以備熨斗添換新炭。<sup>53</sup>

全畫沒有畫背景，只有簡單的道具，畫家在構圖取捨上做了一番精心的安排。人物或坐或立，或側或背，穿插錯落，相呼相應，極盡變化而不紛亂，畫的是緊張勞動，整體情調卻是輕快而和諧的。畫家巧妙地捕捉了搗練過程中那些微妙的動態；如：畫中依杵挽袖者，微微後傾又保持身體平衡的搗練者，扭頭避開煙火的扇炭爐者，尤其是那個在練下嬉戲的小女孩，活潑有趣，為畫面平添了一種愉快的生活氣息。<sup>54</sup>

張萱在當時影響很大，他的作品廣被時人效仿，所以湯垕在《畫鑑》中說他所畫的仕女畫是「朱暈耳根，以此為別」<sup>55</sup>。

---

<sup>53</sup> 徐改，中國古代繪畫，台北：商務書局，頁 54-56。

<sup>54</sup> 同上註。

<sup>55</sup> 劉奇俊，中國歷代畫派新論，藝術家，頁 43。



(圖 2-13) 張萱《搗練圖》(局部)絹本設色，37cm×147cm，  
現藏於美國波士頓美術館。

(四)唐 周昉《簪花仕女圖》(圖 2-14) (圖 2-15)《揮扇仕女圖》(圖 2-16)

周昉(生卒不詳)，字仲朗，又字景玄，長安人，其作品別創一體，所以有「周家樣」之稱。周昉出身官宦之家，是一個貴族子弟，因此他的出生與生活，密切關切到他的藝術表現，《宣和畫譜》評論他「多見貴而美者」，善畫「貴遊人物」且作「濃麗豐肥之態」。他的作品，今傳《揮扇仕女圖》《簪花仕女圖》等。

《簪花仕女圖》絹本設色，重彩人物畫作品，46cm×180cm，現藏於遼寧省美術館。描繪內容正是長安進入春夏之交，在庭院中過著奢靡生活的貴族婦女，畫中有五位仕女，其中四位是貴族，一名侍女，其中可見當時婦女休閒時的排遣。作者運用線描的性能，準確而適切的表現各種不同的手勢，可看出觀察的仔細與對骨骼肌理的了解與描繪，並展現出女性柔美的姿態，盛裝及衣服質感的表現，更添富貴氣息；衣紋和衣裙花紋的刻劃，流暢而生動。周昉的線條，吸收了顧愷之、吳道子等人的優點，把「鐵線描」和「游絲描」綜合在一起，創造了「琴絲描」，這種淡墨細線，是非常適合表現光潔華美衣飾，同時也表現了面部和手的肌膚體積感；周昉這種細勁有力，典雅含蓄的線條在工筆重彩起了重大的作用，

它對於重設色部份不失線的作用，在淡染部份又不致影響畫面的生動感，所以他筆下的美女，收到美而不豔的效果。其色彩的運用與賦彩的技術，使畫作產生新的視覺效果，圖案裝飾技巧精湛，兼具裝飾與結構上的效果；賦彩上層次清晰，輕易分開絲綢之間的疊壓關係，產生空氣的感覺，在紗衫籠罩下的肌膚和衣裙，好比蓋上一層薄霧，因而改變了原來肌膚和衣裙的顏色，使人一看便有不同色調的感染，並留下深刻的印象，這顯然是周昉的一大創新<sup>56</sup>。

《揮扇仕女圖》通過十六個人相互關係的活動情節，透露出宮女們久居禁宮冷寞空虛的思想情緒。正因為在這些作品中，周昉能根據當時的時際情況，比較忠實地進行描繪，所以也就比較真實地反映出封建貴族的生活。在當時周昉的綺羅人物畫，影響及於國內外特別引起社會上層人物的興趣。這是由於作者「多見貴而美者」，也在於他是「唐人所好而圖之」，迎合了統治階級中一般人的審美情趣<sup>57</sup>。

周昉的作品多表現深宮婦女們懶散、幽憂、無聊的苦悶生活，間接反映了安史之亂以後，強大的唐帝國在迅速走向衰落時，人們的心理狀態和精神面貌。



(圖 2-14) 周昉《簪花仕女圖》(局部)絹本設色

<sup>56</sup> 劉奇俊，中國歷代畫派新論，藝術家，頁 45。

<sup>57</sup> 王伯敏，中國繪畫通史，台北：東大圖書公司，頁 258。



(圖 2-15) 周昉《簪花仕女圖》絹本設色，重彩人物畫作品，46cmx180cm，現藏於遼寧省美術館。



(圖 2-16) 周昉《揮扇仕女圖》(局部)

(五) 傳為唐畫的佚名作品《宮樂圖》(圖 2-17)卷本工筆重彩畫,48.7cm x69.5cm，現藏台北故宮博物院

唐代的美術中「女性」是一個值得注意的主題。相對於中國其它的幾個朝代，唐代女性的社會地位也比較高。杜甫的詩《麗人行》中說：「三月三日天氣新，長安水邊多麗人」，也反映了唐代女性參與社會活動的機會比較多，也許由於女

性擁有健康的社會參與感，一般說來，唐代繪畫或雕塑中所見的女性的造型都比較豐滿開朗、比較自信，有一種富泰雍容的體型。

「宮樂圖」描寫宮廷女性習樂的景象，圍繞著一個方桌，穿著華麗，頭飾繽紛的宮廷女子，或彈琵琶，或吹笙或箏粟，或手執節板，或彈箏，表現出宮樂合奏的場面。一幅靜態的繪畫，卻傳達出了百樂齊奏的熱鬧，也似乎可以使人想見唐代宮廷音樂演奏的盛況。

畫面正中央的方桌近窄遠寬，和西方的「透視法」正好相反。西方的「透視法」試圖在平面的繪畫上重新營造假的三度空間，中國的繪畫，比較不以重複現實為主，著重的是經營氣氛，因此，「透視法」被另一種自由瀏覽的視覺所替代，使我們的眼睛擺脫了「透視法」，以完全自由的方式流動於「宮樂圖」的每一個細節，包括桌面上的菜肴、四周的女子，也包括在桌下休棲的小狗，這張畫不僅是繪畫上的傑作，也可以借此了解唐代女性的服飾、化妝、唐代的樂器，甚至飲宴的風俗習慣。



(圖 2-17)唐畫的佚名作品《宮樂圖》卷本工筆重彩畫，48.7cm×69.5cm，  
現藏台北故宮博物院。

(六) 五代 顧閔中《韓熙載夜宴圖》(圖 2-18)工筆重彩畫，28.7cm  
x335.5cm，現藏北京故宮博物院。

從五代初至北宋末期，人物畫還有相當重要的地位，今日傳為顧閔中所畫的名蹟便是北平故宮所藏的手卷《韓熙載夜宴圖》，顧閔中是南唐宮廷畫院的人物畫家，此圖畫南唐皇帝李煜潛行韓熙載(AD902-970)家參加夜宴情形，根據記載，當時的大臣韓熙載(902-970)在家中蓄妓表演(多達四十多人)，狂歡夜宴，聲名遠播，後主李煜在位，對此傳聞深感興趣，且有所憂慮，於是指派顧閔中前往其宅第參加夜宴，希望畫家能夠「目識心記」，以圖繪再現所見場景，以滿足皇帝內心的窺視慾與好奇。

畫家別出心裁地令李煜從手卷的左端進入韓家的大廳，他一手作佛陀的施無畏印，另一手持鼓槌，象徵這位末世皇帝的真面目 一面高談佛理，一面日日追求歌舞女色。畫的內容似乎在暗諷南唐李後主之縱慾女色，畫的最左方開始為後主著黃袍，一手持鼓槌，一手作施無畏印，很端莊的面右站著，在他的後面守門員吏正催促一位少女去伺候這位賓客，這時在他的正前方是一位年輕人在享受妙齡少女的按摩；另一位少女走到右邊的屏風通知屏風內側的男士，似乎要他轉告韓熙 皇帝駕到的事，同時在內廳裡韓熙載穿著輕薄的睡袍，正揮扇傾聽樂妓吹笛，在韓氏前面的少女似乎正在傳達皇帝駕到的訊息，使韓氏有點錯愕的樣子。第三段畫韓氏邀後主擊鼓配合王屋山的六么舞，王屋山隨鼓聲婆娑起舞，這些少女個子都很瘦小，殆以小巧玲瓏為美學的理想，這種輕盈雅緻的造型便代表北宋的人物畫藝術精神，與唐代的豐厚形成強烈的對比。

夜宴圖最後一段(即最右的一段)畫舞後主客都進入寢房品茗聽琵琶的情形，這時李煜從他的座位消失，他與一位樂妓一起躲進寢房側邊的一張龍床棉被裡去了。

畫家努力刻畫這群貴族那副道貌岸然、斯文儒雅的面容與姿態，並以他們的行為來說明他們面具底下熱焰高燒的肉慾和情慾，這種意圖將肉慾與情慾細心隱



藏在儒教和佛教的面具裡的要求使人物、仕女的機體力感盡量壓縮，面部表情也盡量中性化，只以一種浪漫柔情的音樂般的韻律和情趣作為藝術的感性原素<sup>58</sup>。

顧閎中的《夜宴圖》原作早已佚失，如今只能見到後人根據原作所摹仿之作，其中最早的摹本，大約就是北京故宮博物院所藏的這卷，此卷即使不是北宋末之作，也是南宋畫院之作。<sup>59</sup>

這幅畫的技藝很高，無論造型、用筆、設色，都見作者的深厚功力。用色濃重，層層加深，但也配以淡彩，變化自然。全局結構的處理尤有別緻，如圖中所畫的屏風，它起到了把畫面段落分隔開的作用，但又產生把全卷畫面各段落連接起來的效果這種巧妙的藝術手法，充分地表現出民族繪畫的傳統特色。這幅畫在細節的描寫上，也足以說明顧閎中是寫生高手，如對衣冠文物制度，以至樽俎燈燭、帳幔樂具等等的寫照，無不足為歷史學家考據的好資料<sup>60</sup>。

透過歷史情境的重構，李後主與韓熙載之間的心戰已經昭然若揭，顧閎中奉命再現韓熙載「夜宴」的實境，滿足了李後主的監視慾與偷窺慾，但也使他成為不折不扣的間諜。史書記載，韓熙載雖好宴會，自己卻不喝酒，但是為了製造自己墮落的假象，不能為自己辨駁，《夜宴圖》中描摹韓熙載與歌舞妓之間的聲色關係，以及讓韓熙載盤坐椅上，開襟敞胸直至腹腰之際，旁邊並圍繞著侍妾與歌舞妓多人，這類場面原本極度私密，富含性的暗示，不容外人觀看，如今，卻成了皇帝與韓熙載之間互用心機與心理較勁的戰場。《夜宴圖》中所再現的種種，無疑是一場刻意而精采的表演，當中蘊藏著多重豐富複雜的權力關係與「私心」的較量，謀略的操作與心理的戲劇才是策動畫中個各種姿勢樣態的實際動力。<sup>61</sup>

文物是歷史文化發展的軌跡，以歷史題材為內容的人物畫，必然會或多或少地反射出作者所處時代的文化特徵。這種具有故事情節性的作品，把社會生活中的形形色色按照事件的發生，給予集中、概括的表現，使人物畫在歷史發展中顯

<sup>58</sup> 高木森，中國繪畫思想史，台北：東大圖書公司，頁 206~209。

<sup>59</sup> 王嘉驥，中國繪畫中的人物再現，台北：藝術家 288 期，頁 378。

<sup>60</sup> 王伯敏，中國繪畫通史，台北：東大圖書公司，頁 378。

<sup>61</sup> 王嘉驥，中國繪畫中的人物再現，台北：藝術家 288 期，頁 379。

得重要，即如唐代張彥遠所謂的「夫畫者，成教化，助人倫，窮神變，測幽微，與六籍同功。」<sup>62</sup>；曹植亦云：「存乎鑑戒者圖畫也。」<sup>63</sup>又說：「觀畫者，見三皇五帝，莫不仰戴；見三季異主，莫不悲；見篡臣賊嗣莫不切齒；見高節妙士，莫不忘食；見忠臣死難，莫不抗節；見放臣逐子，莫不嘆息；見淫夫妒婦莫不側目；見令妃順后，莫不嘉貴。是知存乎鑑戒者圖畫也。」<sup>64</sup>這些都說明了人物畫會產生一定的社會功能，並在特定社會的一定時期，甚至在相當長的歷史時期，在政治上、教育上、思想上的宣傳起相當的作用。南齊 謝赫的《古畫品錄》所著重的品評是人物畫，故他對於繪畫功能以為：圖繪者，莫不明勸戒，著升沉，千載寂寥，披圖可鑒。<sup>65</sup>



(圖 2-18)五代 顧闳中《韓熙載夜宴圖》(局部)工筆重彩畫，28.7cm x 335.5cm，  
現藏北京故宮博物院。

<sup>62</sup> 張彥遠，歷代名畫記，卷一敘畫之源流，同前引，頁 1。

<sup>63</sup> 曹植《畫贊序》，收錄於俞崑編，中國畫論類編，台北：華正書局，頁 12。

<sup>64</sup> 同上註。

<sup>65</sup> 謝赫，《古畫品錄》，收錄於俞崑編，中國畫論類編，台北：華正書局，頁 355。