

藝術史研究

THE STUDY OF ART HISTORY

9

中山大學出版社

藝術史研究

THE STUDY OF ART HISTORY

第九輯
VOL. 9

中山大學藝術史研究中心編

中山大學出版社
廣州

版權所有 翻印必究

圖書在版編目 (CIP) 數據

藝術史研究·第九輯/中山大學藝術史研究中心編. —廣州: 中山大學出版社, 2007. 12
ISBN 978-7-306-03018-4

I. 藝… II. 中… III. 藝術史—研究—文集 IV. J110.9-53

中國版本圖書館 CIP 數據核字 (2007) 第 194733 號

出 版 人: 葉僑健

責任編輯: 裴大泉

裝幀設計: 佟 新

責任校對: 佟 新

責任技編: 黃少偉

出版發行: 中山大學出版社

編輯部電話 (020) 84111996, 84113349

發行部電話 (020) 84111998, 84111160, 84111981

地 址: 廣州市新港西路 135 號

郵 編: 510275 傳 真: (020) 84036565

網 址: <http://www.zsup.com.cn> E-mail: zdcbs@mail.sysu.edu.cn

印 刷 者: 佛山市南海系列印刷有限公司

規 格: 787mm × 1092mm 16 開本 34.125 印張 2 插頁 647 千字

版 次: 2007 年 12 月第 1 版

印 次: 2007 年 12 月第 1 次印刷

定 價: 109.00 圓

本書如有印裝質量問題影響閱讀, 請與承印廠聯繫調換

《藝術史研究》編輯部

項目策劃：朱朝新

本期主編：李清泉

責任編輯：裴大泉

編輯部成員：朱朝新 向 羣 裴大泉 李清泉

姚崇新 萬 毅 林 英 吳 羽

邵 宏

Project Designer: ZHU Chao-xin

Chief Editor: LI Qing-quan

Excutive Editor: PEI Da-quan

Staff members: ZHU Chao-xin XIANG Qun PEI Da-quan

LI Qing-quan YAO Chong-xin WAN Yi

LIN Ying WU Yu SHAO Hong

本書承蒙香港梁潔華藝術基金會
創辦人梁潔華博士慷慨資助，謹
此致謝！

With Special Acknowledgement to Dr. Leung Kit Wah, the Founder of the Annie Wong Leung Kit Wah Art Foundation of Hong Kong.

目 錄

論文

盛世文化表象

- 盛唐時期“子女畫”之出現及其美術史意義之解讀 …………… 白適銘 (1)
- 《清明上河圖》再研究 …………… 杭 侃 宋 峰 (63)
- 明代宮廷畫家謝環的業餘生活與倣米氏雲山繪畫
- 中國繪畫史知識生成系列研究之一 …………… 尹吉男 (101)
- 鄭簠交遊活動考述
- 兼論集中於鄭簠的“八分書歌”現象 …………… 薛龍春 (127)
- “隔世繁華”：清初“四王”繪畫與晚清北京古書畫市場 …………… 黃小峰 (165)
- 晚清圖畫觀念與傳統繪畫 …………… 林曉照 (193)

漢墓畫像石題材間的有機聯繫

- 以《橋上交戰圖》為中心 …………… 金秉駿 (209)
- 北魏正光元年“雍光里邑子造像碑”初探 …………… 羅宏才 (235)
- 青海出土吐蕃木棺板畫人物服飾的初步研究 …………… 霍 巍 (257)
- 唐代中期的毗沙門天信仰與造像活動
- 以長安的事例為中心 …………… 大島幸代 (277)
- 論敦煌藝術中的古琴圖像 …………… 姜伯勤 (291)
- 山西浮山縣老君洞道教圖像的調查與初步研究 …………… 李 淞 (303)

多倫多朝元圖中的丘長春像 葛思康 (337)

歷史與空間

——瓦薩里藝術史模式之來源與中世紀晚期至文藝復興教堂的一種空間佈局

..... 李 軍 (345)

Architecture, Site, and Visual Message in Republican Shanghai

..... Ellen Johnston Laing (419)

紀念馬爾沙克

——兼談他對粟特研究的貢獻 榮新江 (451)

阿旃陀和巴格石窟壁畫中的中亞裝飾藝術因素研究述評

..... 康馬泰著 林英譯 (461)

近年來魏晉南北朝墓葬佛道遺存的發現與研究 白 彬 (473)

書評

桑山正進《カーピシー・ガンダ・ラ史研究》(《迦畢試—犍陀羅史研究》)

..... 梅 林 (515)

М. В. Алпатов : Древнерусская иконопись, москва 《ИСКУССТВО》

(《古代俄羅斯聖像畫》) 張寶洲 (524)

CONTENTS

Articles

Cultural Expressions of a Prosperous World:

Decoding the Appearance and Art Historical Significance
of “Paintings of Children and Ladies” in Eighth-Century China

..... Shih-ming Pai (1)

Re-reading *Qingming shanghe tu* HANG Kan SONG Feng (63)

The Copied Mi’s *Yunshan* (Cloud and Mountain) Style Painting of the Royal

Court Painter Xie Huan in Ming Dynasty and His Life in Spare Time

as a Non-professional Literati Painter: Some Remarks on the Formation

of Knowledge about Chinese Ancient Painting History YIN Ji-nan (101)

Zheng Fu’s Circle and Artistic Activities: The Phenomenon of the

“Song of Clerical Calligraphy” XUE Long-chun (127)

The Posthumous Prosperity :

The Art of “Four Wangs” and the Antique Market in Late Qing Beijing

..... HUANG Xiao-feng (165)

The Concept of Drawing in Late Qing Dynasty and Traditional Drawing

..... LIN Xiao-zhao (193)

Rethinking “the Battle over the Bridge” in Han Funerary Art

..... KIM Byung-joon (209)

A Preliminary Study of the “Yongguangli Yizi Stele” in the First Year

of Zhengguang Period, Northern Wei Dynasty

..... LUO Hong-cai (235)

A Preliminary Study of the Dress and Personal Adornment on Medieval Tibetan Coffin Unearthed from Qinghai	HUO Wei (257)
On the Worshipping and Image Producing of Vaisravana During Mid-Tang	OSHIMA Sachiyo (277)
Guqin Instrument in the Dunhuang Art	JIANG Bo-qin (291)
An Investigation and Preliminary Study of Pictures in Taoist Laojun Cave in Fushan, Shanxi Province	LI Song (303)
Qiu Changchun's Image in the Toronto Murals	Lennert Gesterkamp (337)
History and Space : Origin of the Paradigm of Vasari's Art History and a Space Arrangement in Some Famous Franciscan Churches from Late Middle Ages to Renaissance	LI Jun (345)
Architecture, Site, and Visual Message in Republican Shanghai	Ellen Johnston Laing (419)
In Memory of Boris Ilich Marshak : With a Comment on His Contribution to Sogdian Studies	RONG Xin-jiang (451)
Some Specimens of Central Asian Decorative Elements in Ajanta and Bagh Paintings	Matteo Compareti (461)
The Discoveries and Researches on Buddhist and Taoist Remains from the Tombs of Wei, Jin, Northern and Southern Dynasties Periods in Recent Years	BAI Bin (473)
Reviews	(515)

盛世文化表象

——盛唐時期“子女畫”之出現及其美術史意義之解讀

白適銘

一、前言

北宋中晚期畫評家郭若虛在其所著《圖畫見聞誌》卷一《論古今優劣》中提到：

或問近代至藝與古人何如？答曰：“近代方古多不及，而過亦有之。若論佛道、人物、士女、牛馬，則近不及古；若論山水、林石、花竹、禽魚，則古不及近……”^[1]

這一則問答除了極為簡要地說明了郭若虛對古今繪畫成就差異的看法外，同時也暗示出唐宋之際“畫科”多元分化發展完成之史實。就字面意義而言，郭氏所言之“古”，雖然應包含宋代以前，即漢、魏至唐、五代等不同歷史時期，但由於唐代以前是人物畫獨擅勝場的時代，繪畫類型的分化獨立約至盛唐時期纔開始，郭氏所列舉之“佛道、人物、士女、牛馬、山水、林石、花竹、禽魚”諸種畫科，在唐代以前除了“人物”之外，其他皆尚未以獨立畫科之形式出現，並不意味在唐以前即已存在上述多種畫科^[2]。因此，從繪畫史發展上來看，我們很容易瞭解到此段引言中所謂的“古”，應理解為主要是在指唐代。另外，並可得知“士女”作為一種獨立畫科，與佛道、人物、牛馬、山水、林石、花竹、禽魚等並駕齊驅，曾在北宋時期盛行一時的情形。由郭氏條舉八大類型的畫科區分另可得知，在 11 世紀下半葉當時，從漢代長期發展而來的人物畫，至少已衍生出“佛道”、“人

物”及“士女”等三種類型^[3]。

就字面上而言，“士女畫”與“人物畫”作為描繪人物之藝術表現形式，在本質上應無太大區別，亦即，唐、宋兩代畫家似乎並無理由需將“士女”與“人物”強作區隔。而事實上，在宋代以前的歷史文獻中，尚未見關於兩者被加以區隔的記錄存在。一如傳東晉顧愷之《女史箴圖卷》（圖1，大英博物館〔British Museum, London〕藏）描繪的對象雖是女性，即未被視為“士女畫”來加以記錄或認知。“士女畫”與“人物畫”有何不同，在本文所探討有關描繪女性作品的範圍內，首先應注意的是唐、宋前後女性畫卷內涵上轉變的問題^[4]。關於此問題，郭若虛在該書卷一《論婦人形相》中即曾清楚地指出：

歷觀古名士畫金童玉女及神仙星官中，有婦人形相者，貌雖端嚴，神必清古，自有威重儼然之色，使人見之恭肅，有歸仰之心。今之畫者，但貴其綺麗之容，是取悅於眾目，不達畫之理趣也。觀者察之。^[5]

郭氏該段文字意義深遠，不僅正確標示了“士女畫”與“列女圖”兩者間的古今之異，同時亦清楚說明了“士女畫”到11世紀時已變為徒具形式、失之於綺豔的歷史轉折過程。

傳顧愷之《女史箴圖卷》或畫史中所載衛協所作大、小列女、王廙《列女仁智圖》等早期“列女圖”，在宋代以前之所以未被稱作“士女畫”來理解或不能稱為“美人畫”的原因，一如上述，主要在於其“有補於風教”製作目的及意義之不同。由於中國早期人物畫的濫觴與開展，在先秦漢初時期主要以表現與宗教如“昇仙”有關之題材，但為數仍少；漢代之後，人物畫作為傳播儒教之工具因而被大量繪製，如山東嘉祥出土、東漢武梁



圖1 傳東晉顧愷之《女史箴圖卷》（局部） 大英博物館藏

祠堂石刻畫像等可為代表，其選擇題材已由“昇仙”逐漸傾斜於具有歷史敘事情節的“鑑戒”圖像^[6]，亦即藉由描繪大量古代賢君、孝子、列女、忠臣等之圖像及故實以“原始察終，見盛觀衰”，並藉以弘揚忠君、孝悌、人倫、節義之大義^[7]。

諸如《女史箴圖卷》等描繪古代具有節操風範女性形象之圖畫，即所謂的“列女圖”（或稱烈女圖）在漢魏六朝時期大為流行，其目的不外乎在顯示其“鑑戒”功能。《後漢書》卷十下《順烈梁皇后傳》即言：

順烈梁皇后諱嬀，大將軍商之女，恭懷皇后弟之孫也。后生，有光景之祥。少善女工，好史書，九歲能誦《論語》，治《韓詩》，大義略舉。常以列女圖畫置於左右，以自監戒。^[8]

另外，如唐張彥遠的《歷代名畫記》在全書篇首討論古代圖畫源流時，即延續漢代以來傳統說法並特別引曹植言謂：

觀畫者見三皇五帝，莫不仰戴；見三季異主，莫不背惋；見篡臣賊嗣，莫不切齒……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。^[9]

認為圖畫自古以來即具有“見善足以戒惡，見惡足以思賢”等政治社會教化功能^[10]。“鑑戒畫”的傳統自漢代成立以來，大約至唐代仍盛行於世，為歷代畫家所熟悉。不過，值得特別注意的是，入唐之後的“鑑戒畫”已少見賢君/昏主（或古帝王圖）、孝子、列女等題材^[11]，而以賢臣/功臣圖像較為多見^[12]；同時，以“鑑戒畫”名家者漸有銳減之趨勢外，並約在8世紀之盛唐時期轉為新興、流行的山水、花鳥、士女畫等所取代^[13]。

在描繪對象上，“列女圖”中出現的女性多為“古代”之貞女節婦，與此相對地，唐、宋以來開始出現並廣為流行以“當世或現實生活中”的女性為描繪對象的作品特別被稱為“士女畫”，在意義上顯然應與前者有所區隔。此外，從歷史文獻記載所知，“士女（畫）”一詞是在唐代以後纔出現的^[14]。換言之，根據上述討論及郭若虛引言中所顯示的史實，我們至少可以確認：①在11世紀之時，“佛道”、“人物”或“士女”意義雖各不相同，卻都是自漢魏以來長時流傳的敘事人物畫傳統中，再次派生衍化而出的人物畫類

型；②唐、宋以來的“士女畫”與“列女圖”不同，其製作或表現目的應不在於取資“鑑戒”，因此其描繪的對象亦非“古代”的烈女節婦。

然而，對畫史研究者而言，研究“士女畫”出現之問題，並非僅在區別彼此形式、風格之異同，更重要的是必需思考：在存在意義上，郭若虛所謂的“士女畫”與“列女圖”究竟有何根本性的差異？“士女畫”為何自早期人物畫中衍生而獨立？其目的何在？“士女畫”出現於何時？由誰在何種文化背景下所開創？體現了何種現實社會特徵及文化氛圍？傳達了何種特殊的社會文化內涵？事實上，這些問題截至目前為止，皆未曾為學者所關注或討論。過去有關唐代士女形象的研究，利用出土品對於女性妝扮、髮型時尚或衣服裝飾等問題進行討論的著作頗多，並已獲得諸多研究成果^[15]，然對於士女畫發生、流行的文化背景、社會因素，甚或是美術史意義等則較少涉獵。基於“士女畫”乃唐宋兩代人物畫主流之一的重要性，本文將以上述諸種問題為討論核心，嘗試透過文獻著錄之論析，比較考古出土品之圖像表現，探究唐代“士女畫”／“子女畫”之發生、畫科成立之過程，並在此基礎上特別檢討“士女畫”／“子女畫”背後所隱藏的原始圖像內涵。

二、盛唐時期“士女畫”、“子女畫”之創立與發展

爲了要釐清“士女畫”之內涵以進行上述諸種問題之討論，首先必需對“士女”或“士女畫”進行文獻考察。

南北朝至盛唐時期以前的畫史著錄，嘗以“婦人”、“綺羅”或“美人”等不同詞彙來表示女性畫像，尚未見到如“士女”一詞般統一的名稱。例如，謝赫《古畫品錄》第五品“劉頊”條記曰：“用意綿密，畫體簡細……其於所長，婦人爲最。但纖細過度，翻更失真。然觀察詳審，甚得姿態。”^[16]姚最《續畫品錄》“沈粲”條另載：“筆跡調媚，專工綺羅，屏障所圖，頗有情趣。”^[17]沙門彥悰《後畫錄》“隋·孫尚孜”條亦載：“師模顧（愷之）、陸（探微），骨氣有餘。……婦人亦有風態。”^[18]由上述記載得知，不論是“婦人”、“綺羅”或是“美人”，基本上是指畫家描繪作品中的女性形象，藉由討論女性“姿態”或“情趣”之表現以界定作家優劣，自文字敘述手法觀之，完全未用來與其他畫科作對照的暗示，很難視為一種獨立畫科。

“士女”畫一詞，根據約成書於太和年間（827—835年）以後的朱景玄《唐朝名畫錄》^[19]或張彥遠《歷代名畫記》等唐代藝術類論著之記載，約出現於初、盛唐之交的8世

紀初期，並以開元、天寶之盛唐時期最為常見。另外，同時並出現前所未聞之“子女”畫一詞（參見附表）。當時名著一時的畫家，如李湊、張萱、周古言、談皎、戴重席、陳閔、周昉、趙博文、程伯儀、程修己父子^[20]等前後相繼，傳承有緒。首先應注意的是，《歷代名畫記》卷九“唐朝上·李湊”條的記載：“（湊）尤工綺羅人物，為時驚絕。本師閔令，但筆跡疎散，言其媚態，則盡美矣！”^[21]此則記載在描述手法及書寫重點上，與上述前朝記載頗多類似，僅根據此條引文內容並無法確定與前朝畫家有何區別。然而，按李湊“天寶中，貶明州象山縣尉，年二十八”一語推斷，李氏應出生於開元前期，較張萱等人約晚一個世代。張彥遠在該書中按照活動時代先後排列並敘述畫家生平畫藝，在時間排序上並不一定絕對嚴謹。如後所述，由於開元年間“士女”及“子女”畫已開始大量流行，張彥遠對李湊所描繪的女性形象以“綺羅人物”稱之，為何未使用“士女”一詞的理由，或許可以理解為是因為師承初唐畫家閔立本之故，因而呈現帶有“古風”（重視展現情態）之特色，同時，在形式上亦非盛唐以來獨立的“士女畫”等原因，張彥遠纔使用了不同的術語。不管如何，由於李湊的繪畫創作活動應集中在開元末期至天寶年間，因時代潮流影響所致，其作品中自應包含當時新興流行的“士女畫”在內。

根據筆者彙整唐代文獻製成附表“唐朝士女畫、子女畫相關記載一覽表”所見，雖然唐代士女、子女畫家的生平記載所記多語焉不詳，然就其大略活動年代而言，應以張萱、周古言、談皎及陳閔為最早。《歷代名畫記》卷九“唐朝上·張萱”條載：“好畫婦女嬰兒。（以下注）有《妓女圖》、《乳母將嬰兒圖》、《按羯鼓圖》、《鞦韆圖》、《虢國夫人出遊圖》傳於代。”^[22]另外，周古言“中宗時善寫貌及婦女”；談皎“大髻寬衣，亦當時所尚”；陳閔“善寫真及畫人物、士女”、“開元中，召入供奉，每令寫御容”，可以說都是開元前期即已成名的畫家，並以描繪女性形象為世所知。其中，尤以張萱及陳閔兩人因曾應詔入內供奉，地位顯然較為重要，影響力亦較大。

《新唐書·藝文志》曾載張萱及楊昇兩人同為開元館“畫直”^[23]。此處的開元館，指的應是中書省所屬之“麗正修書院”，或該院在開元十三年（725）改名後的“集賢殿書院”^[24]。值得注意的是，該書院“畫直”一職，其實早在開元七年（719）即已設置。據《唐六典》卷九“中書省集賢殿書院”條載：“畫直八人。（以下注）開元七年敕，緣修雜圖，訪取二人。八年，又加六人。十九年，院奏定為直院。”^[25]由上可知，開元八年（720）時，麗正修書院中即已編置“畫直”八人，主要工作為修復內院舊藏或承旨製作新圖^[26]。曾任開元年間書院“畫直”者，除上述張萱、楊昇及陳閔外，據《歷代名畫記》

所載，另有楊寧（開元十一年，723 年）、朱抱一（開元二十二年，734 年）、任貞亮（開元中，一說任直亮）以及邵齋欽（開元中）等人^[27]。

《歷代名畫記》載張萱“好畫婦女、嬰兒”，《唐朝名畫錄》並載其“嘗畫貴公子、鞍馬屏幃、宮苑士女，名冠於時……其貴公子、宮苑、鞍馬，皆稱第一，故居妙品也”^[28]。綜合兩書記載可知，張萱以兼善“士女”（後世另稱“仕女”^[29]）及“子女”兩種繪畫並以此飲譽於開元年間，可謂當時新興人物畫翹楚及人物畫畫壇領袖。因此，我們似乎可以得到以下結論，即唐代“士女”畫應創始於 8 世紀前半葉、以張萱為核心的宮廷畫家之手；另一方面，張萱並獨自創立“婦女嬰兒”，即稍後所謂的“子女畫”一體。另根據附表所示，8 世紀當時士女畫或子女畫廣受社會歡迎，專業畫家不在少數。如張萱等人之後，韓嶷、戴重席、周昉、趙博文、王拙、蕭濤、張涉、張容等人前後相繼，蔚為一代風潮。

張萱之後，活躍於大曆、貞元年間（766—805 年）的周昉^[30]更擅出藍之譽，被朱景玄列入“神品”，“貞元末，新羅國有人於江淮以善價收市數十卷，持往彼國”^[31]，甚至享譽於海外。周昉擅長“士女”畫之事實，在《歷代名畫記》、《唐朝名畫錄》“周昉小傳”或經由《新唐書·藝文志》載錄的作品品名都可明確證實之，然卻未明言其善畫“子女”。周昉兼善“子女畫”之事實，其實反映在師承周昉畫風的王拙小傳之中。《歷代名畫記》卷十“唐朝下”載：“太原王拙，終劍南刺史。師（周）昉，畫子女、菩薩，但不及昉之精密。余大父高平公首末提獎之。”^[32]

另根據《歷代名畫記》周昉條載：“菩薩端嚴，妙創水月之體。”可知，王拙所“畫子女、菩薩”是直接來自周昉，並且未如周昉精密。王拙同時師倣“子女”及“菩薩”的原因，正因為周昉最擅長此兩種類型的人物畫，同時並是中唐時期最具影響力的人物畫家所致。故而，周昉善畫“子女”的事實即可自此處得到證明。此外，由於張彥遠另提及“余大父高平公首末提獎之”，此處的大父高平公指的是張彥遠祖父張弘靖。張弘靖於元和九年（814）六月拜同中書門下平章事，為憲宗朝宰相，受封高平縣侯，並薨於長慶四年（824）^[33]。由此推之，王拙的主要創作活動年代應該在 8 世紀末至 9 世紀前半葉，為中晚唐之交或晚唐初期的人物畫家，在年齡上應該晚周昉一個世代左右。另根據表 1 可知，以擅長“子女畫”而聞名於時的唐代畫家，除張萱、周昉、王拙之外，可知另有戴重席“工子女，極精細”及趙博文“畫子母犬兔，善寫貌”等。

由上述文獻資料知道，“士女畫”與“子女畫”在題材或表現內容上雖極為類似，有時甚至有相互重疊之處，但事實上仍是有所差異的。從字義上而言，後者中所描繪的即如

上述張萱“好畫婦女嬰兒”一語中所示，換句話說，所謂“子女”，意指將婦女、嬰兒（兒童）同繪於一圖而形成的一種特殊圖式（“士女”的定義及表現範圍可能較為廣泛，並且沒有刻意描繪嬰兒及幼童的必要）。因此，從字面上來說，張萱自己繪製的《乳母將嬰兒圖》勢必是一幅繪有女性懷抱嬰兒圖像，亦即唐代文獻中所謂的“子女”畫。該圖遲至北宋末年可能仍然存世，說明了“子女畫”在入宋之後仍長期流行傳播的一般狀況^[34]。此外，與“士女畫”相較，擅長“子女畫”者在文獻出現頻率上雖然較前者為低，但兩者關係極其密切是可以肯定的。

周昉畫風對晚唐、五代、北宋時期士女畫/子女畫之發展，較張萱具有更大的影響力，並因其風格及成就特出，後世遂有將其首創之士女風格稱為“周家樣”，用來與北齊曹仲達、南梁張僧繇以及唐吳道子並稱^[35]。隨著“士女畫”在晚唐至宋初間之持續傳播，“子女畫”亦被後世畫家所繼承，並未因此而消失。例如，南唐畫家陶守立“長於神像鬼神、庭院殿閣、子女奴隸、車馬山水，靡不精妙”、竹夢松“長於人物、子女泊宮殿景致。仕僞南唐主李璟，為東川別駕”^[36]、周文矩“仕李煜為待詔，能畫冕服、車器、人物、子女”^[37]、陳士元“至於屋宇庭榭、欄楯車騎、子女皂隸，及人家景物若太湖石、芭蕉花之類，皆如王士元之跡”^[38]等等皆是。

雖然，和唐代相較，入宋後專工“士女”、“子女”之畫家確有明顯減少之趨勢，由於“士女畫”在五代、北宋期間仍維持一定流行之程度所致，加上周昉的影響力仍實際存在，儘管出色的畫家不多，然即如郭若虛的批評“今之畫者，但貴其姘麗之容，是取悅於眾目，不達畫之理趣也”一般，在11世紀北宋中期之際，勢必仍有許多士女畫家活躍於畫壇之中^[39]，祇是其作品已逐漸喪失創造力，徒務空洞的形貌及色彩的雕琢而已。也正因為這個原因，郭若虛在就歷史發展問題討論古今變遷及利害得失之時，始於書中專闢《論婦人形象》一章加以評述之。

三、八世紀“子女畫”之圖像復原

——考古出土品的啟示與問題

在前一章中，筆者已就文獻資料討論了張萱創立“婦女嬰兒”即“子女畫”一體之史實，以及開元、天寶以來“士女畫”及“子女畫”流行的一般狀況等問題。在對整個歷史背景有了基本掌握的基礎之上，本節中，筆者將按年代透過幾件重要考古出土品進行



圖2 傳徽宗摹張萱《搗練圖》 波士頓美術館藏

實貌復原及解讀，並藉以探究“子女畫”圖像運用之問題，期使對8世紀新興女性圖像及其實際發展面貌進行較完整的論述。另傳世品中，如傳徽宗摹張萱《搗練圖》[圖2，波士頓美術館（Museum of Fine Arts, Boston）藏]、《虢國夫人遊春圖》（遼寧省博物館藏）或傳周昉《簪花仕女圖》（遼寧省博物館藏）^[40]、《彈琴仕女圖》（納爾遜美術館藏）、《紈扇仕女圖》（北京故宮博物院藏）等，歷年來有關製作年代、與唐代或原作者之關係等，學界尚未有一致之結論，相關問題仍有待日後釐清，故本文暫不予討論^[41]。

以婦女作為主要描繪對象而形成“獨立”士女畫作品^[42]的唐代實例，就目前所知，以出土於新疆吐魯番阿斯塔那230號唐墓張禮臣（665—702年）夫婦合葬墓的《（六扇）樂舞屏風》為最早。該墓於1972年發現，據報導該屏風出土於主室門口處，屏風週邊原



圖3 《（六扇）樂舞屏風》（其中兩扇） 新疆吐魯番阿斯塔那230號唐墓張禮臣夫婦合葬墓出土

加有木框固定，木框之上並裱貼絳紫綾邊。該屏風今僅剩殘片，公開之初僅刊行了一舞伎及一樂伎（箜篌）等兩幅圖版（圖3）^[43]。有關張禮臣夫婦合葬墓《（六扇）樂舞屏風》的研究，首先應注意到的是畫面內容及製作年代的問題。

在畫面內容方面，根據截至晚近為止的報導或展覽圖錄說明所見，《（六扇）樂舞屏風》內容說明多沿用金維諾教授的看法，記為“舞伎二人，樂伎四人”^[44]。金教授對四樂伎所持樂器分別定為一“四絃阮咸”（按：此處為誤判，根據造型應為“四絃琵琶”）、一“箜篌”，其餘二器不詳。此外，認為日本考古探險家大谷光瑞攜赴日本的《胡服美人圖》（當時稱“胡服婦人殘片”）應當也是《（六扇）樂舞屏風》的一部份，並將《胡服美