

戴敦邦畫譜 · 中國仕女畫

戴敦邦

畫譜



戴敦邦作 戴紅倩編

上海辭書出版社

圖書在版編目(CIP)數據

戴敦邦畫譜·中國仕女畫/戴紅倩編. —上海:上海辭書出版社,2008.8

ISBN 978-7-5326-2516-1

I. 戴... II. 戴... III. 仕女畫—作品集—中國—現代 IV. J222.7

中國版本圖書館 CIP 數據核字(2008)第 078566 號

供稿:戴家樣藝術畫廊

戴敦邦畫譜·中國仕女畫	
戴敦邦畫	戴紅倩編
責任編輯	祝振玉
裝幀設計	戴紅倩
出版人	張曉敏
上海世紀出版股份有限公司 上海辭書出版社 出版、發行 (上海陝西北路四五七號 郵政編碼: 200040) 電話 (021—62472088) www.ewen.cc www.cishu.com.cn	
印刷	杭州蕭山古籍印務有限公司
開本	六八〇×一三八〇 1/6 印張 三三
版次	二〇〇八年八月第一版 二〇〇八年八月第一次印刷
ISBN 978-7-5326-2516-1/J·119	
定價	貳佰玖拾捌元
如發生印刷、裝訂質量問題,讀者可向工廠調換 聯繫電話: 0571—8221110	

戴敦邦畫譜·中國仕女畫

出版說明

出版說明

戴敦邦先生是我國著名的中國人物畫家，他繼承明代陳洪綬、清代任伯年等人的傳統，又不斷汲取民間藝術與敦煌藝術的養料，在文學戲曲作品中尋求繪畫創作的素材，形成了自己獨特的創作風格，藝術成果豐碩。本書收集的是戴敦邦先生歷年創作的中國仕女畫新作一百五十八幅，分彩圖和白描二集一函推出。彩圖部分收圖七十二幅，取材於古代詩詞、戲曲《長生殿》、小說《紅樓夢》、觀世音畫像等，其中有若干局部圖；白描部分收圖八十六幅，是作者構圖時的素稿，供愛好者觀賞其基本綫條與藝術構思，以備學習臨摹。全部作品前有作者《繪事感言》一篇，撰述創作動機繪畫心得與基本內容，可見作者之畫品與人品。另外，還轉載了部分專家對戴敦邦中國人物畫的分析評論，頗中肯綮，有助於讀者全面了解其創作特色，提高鑒賞力。

上海辭書出版社 二零零八年五月

引子

我先認識敦邦的作品，後認識敦邦其人。他是畫連環畫的能手，特別是運用中國畫的造型用筆，描繪歷史故事人物，是當今獨樹一幟的高手。他在精心刻畫《紅樓夢》人物之餘，傾全力追索水滸好漢的英雄楷模，用同一枝筆，畫出完全不同的兩個世界，這不是每個畫家都能做到的。由此想到，作為一個人物畫家，要有一點大演員的才華，演誰像誰，做到文武不擋，敦邦能畫魯智深，也能畫林黛玉，可謂男女不擋，那就比演員更強了。

葉淺予

（作者為中國美術家協會副主席 中央美術學院中國畫系主任 教授）

序

他的畫兒會說中國話

我說戴敦邦的畫兒會說中國話，並不是認為別人的作品都不會說中國話。會說中國話的作品很多，但口音大不相同，有的易懂，有的聽起來費神。容易看懂的，也不是只有戴敦邦一人的作品，而是多種多樣，各不相同。就從戴敦邦本人的作品來說，它所講的中國話，也有不同的口音，有的作品講的是地地道道的中國話（例如連環畫中的《白蛇傳》、四扇屏中的《西廂記》、人物綉像中的《水滸傳》人物和《紅樓夢》人物等等），有的作品卻夾帶着外來口音。這並不礙事，同一個畫家的作品有幾種不同的風格，古今中外都不是罕見的。不過我個人頗有偏愛，我喜歡地地道道的中國話，多年來沒有改變。

我應當說明產生偏愛的原因。

建國以來，單從人物畫的形象塑造來說，我認為有兩條出發點不同的路線：一條是從人物精神形態的生動出發，而另一條是從人體各部分比例的正確出發。前一條路線是我國人物形象塑造的傳統路線，造型富有鮮明的民族特色，基本功是默寫。令人惋惜的是這條路線在半個世紀以前就幾乎失傳，目前只有少數的畫家和民間藝人還保存着一點微薄的遺產，在我國畫壇上起着碩果僅存的作用。後一條路線是『五四』運動時期興起的美術學校的教學路線，造型多少帶有一點洋味，基本功是人體寫生。這條路線在全國解放後有較大的發展，人多勢衆，占領了人物畫領域的絕大部分。然而這兩條路線並不是閉關自守、毫不互相逾越的；走前一條路線的畫家，在保持形象生動的前提下，也注意了人體各部位的比例，逐漸甩掉了多年以來被嘲笑的『人體輪廓不正確』的帽子。走後一條路線的畫家，也自覺地擺脫了模特的束縛，逐漸走到形象生動的境界（當然，這一情況並不普遍）。儘管如此，兩條路線的分界線依然在作品中存在，而且十分微妙，愛好民族藝術的欣賞者是能够分辨出來的。

戴敦邦是走前一條路線的畫家中出色的代表，可是他代表的不是多數而是極少數。特別是在老一輩人物畫家日漸凋零、後繼者寥寥無幾的情況下，他藝術上的成熟和多產，就在我的心目中擴大了地位。我總是認為，失去民族特色的造型藝術，不可能在異彩紛呈的世界藝壇上立足。我總是希望，具有悠久歷史和優良傳統的我國人物畫，千萬不能在我們這一輩的手中消失。我過去提倡舉辦畫院、提倡默寫、搞選題畫競賽等等，都是從保存和發展我國造型藝術的優良傳統這一目標出發，這就是我偏愛的原因之一。

戴敦邦畫了很多連環畫、連續性的插圖，以及四扇屏等等。他的作品可貴之處，是始終不脫離群眾，始終說中國話（雖然有兩三種不同的口音），始終不跟着外國畫家的屁股後面跑。他沒有因強調百花齊放而不提為人民服務、為社會主義服務，他是一個真正的愛國的畫家。難道這樣的畫家，這樣的作品不值得偏愛嗎？

蔡若虹

（作者為中國美術家協會副主席）

序

現代任伯年——戴敦邦

清末海派畫家『三任』之中，以任伯年先生成就更為突出。任伯年的藝術思想，其作品的藝術形式，對後世影響極為深遠。考究任氏畫派之源頭，可上溯明末之陳老蓮。現代人物畫家在學習與研究『三任』畫法時，也往往追溯到陳老蓮。不過，『三任』雖然學習陳氏畫法，但不為其所拘；並且兼顧其他畫家優點，熔於一爐，自成一派。現代人物畫家，能得『三任』精髓者，戴敦邦同志是最突出的一位。或者說：在眾多的任伯年『學生』當中，戴敦邦當屬最得任氏神韻的畫家，也是任氏畫派的傳承者與開拓者。

任氏作品，除少數作品（如《群仙祝壽圖》）工筆重彩外，多數具有雅淡風格。蓋任氏的藝術思想，與往昔許多畫家相同，多受老莊美學之影響。尤其在接觸朱奎作品之後，立足於文人畫之制高點進行構思，求自然，求清逸；進而追求『寫』畫，而非『作』畫；故雅淡風韻自然顯現。戴敦邦的學畫歷程也有相似之處，他早期曾致力於模擬古代版畫的單綫畫法，後來從任氏的『寫』意中得到啓示，改弦更張，力求用傳統畫法進行創作。他基本學任氏的焦墨勾骨之法，其中雖含有多種技巧變化，而主要為骨法，仍然是『寫』畫，而非描畫。雖畫細綫，必以中鋒，極少皴坡；即使敷彩，也盡量求清淡不掩其骨。觀照戴敦邦的作品總體特徵，就是清逸、雅淡。『真正的大匠，便很少以豪放為逸，而逸乃多見於從容雅淡之中』（《中國藝術精神》）。戴敦邦作品的從容雅淡，正源於任氏之風韻。

任氏作畫，最明顯的特點是『一專多能』，一般都認為他最擅長的是寫真，其次是花鳥、人物和山水。戴敦邦有時自謙地說『自己不過將及任氏三十幾歲的水平，而且花鳥畫得較少』。我們檢視戴敦邦的作品，就會發現：他和任氏一樣，是一位『多面手』。無論山水、花鳥、釋道、仕女等，皆極精到。『三任』所創造的一些典型形象，如：劍俠、高士、女媧、鍾馗等，上溯到陳老蓮的《水滸葉子》。對於戴敦邦影響至巨，他在前人的基礎上，即『繼承衣鉢』又『重起鍋爐』，在《三國人物》、《水滸人物》、《紅樓人物》中，發揮其藝術才華，為歷史人物樹立了一段新的里程碑。

我說『戴敦邦是現代任伯年』，或者說『戴敦邦是活着的任伯年』，其實只說對了一部分，因為戴敦邦所開拓的境界，遠比任氏要廣闊得多；而且對許多藝術形式，探索得也更為深入。正如前面已經提到的，『三任』學陳老蓮並不為其所拘，戴敦邦學任伯年同樣也

有自家風範。

戴敦邦創作題材以古典名著之插畫和連環畫數量較大，古詩詞畫意也占相當比重。無論連環畫或插畫領域，都屬於出題作文性質，和過去畫家自己設題不同，和概念式地處理人物更不同。何況，時代在進步，人們的審美觀念和歷史知識也比過去大有提高。因之畫家必須具備豐富的史料積累，力求表現時代的總體特徵。戴敦邦畫《長恨歌》，通體是大唐氣勢；畫《水滸傳》、畫《紅樓夢》，吃透宋明社會的生活面貌，只有對特定的歷史文化空間有充分感悟，纔能懂得當時的審美傾向，有誇張，有取捨，纔能將歷史知識融入畫中而不顯生硬。這方面，戴敦邦掌握現實主義結合浪漫主義創作原則之能力是大大超過前人的。

有人認為：『畫這類古典名著題材，易得成功。』乍聽起來，似乎有點道理，仔細想去，實則不然。因為越是人們熟知的典型，往往越是難以變易的。重新畫之，顯然有兩種難度：因循舊路，便成公式，刻畫不深，則流於概念；反之，如完全改弦易轍，標新立異，塑造出來的形象又為人們不能辨識，同樣歸於失敗。戴敦邦在重新繪製這些名著中的典型人物時，既要有傳承，又要有新意，也可以說：戴敦邦筆下的這些形象，是矗立於『似與不似』之間藝術地帶的新形象。藝術需要發現和創造，我們說戴敦邦在古典人物形象重塑方面，是『知難而進』的，當非虛言。

畫家在畫面上營造的氛圍，皆通過許多『部件』加以有機地『組砌』而成。而這種『組砌』功夫，便體現出畫家的修養和審美思想。戴敦邦在幾部名著的插圖和連環畫中，都有『人多勢衆』的大場面，其穿插自如的才能，令人嘆服。這說明他善於『經營位置』；在『方寸之地』中，容納下『宋代市井有代表性的形象』，出現人聲鼎沸、車馬喧囂的效果，儼然是一幅濃縮的《清明上河圖》！同時，在許多『肖像畫』中，如《水滸葉子》、《紅樓人物》，又莫不力求每一形象唱好獨角戲。這方面，他創造了大量具有典型意義的形象。許多評論已在，勿庸贅述。

從技術方面看，任氏顯然學習過西方水彩畫的技法，但這種技法只在少數花鳥小品中有所嘗試。而戴敦邦在外文版《紅樓夢》的插圖中，可能為了適應國外讀者，特地在綫描的基礎上多敷色彩，而且在多處追求表現光暗。在人物畫中施以光暗法，則是任氏所未敢嘗試的。

在《新繪全本紅樓夢》等畫冊中，戴敦邦的畫法與前不同，基本以墨、朱二色為主體，只在局部略加其他色相，互相比對、搭配，生發出多彩效果，同時仍保持了墨綫的骨法。這種色彩清淡、綫條飄逸的表現形式，他稱之為『戴家樣』。對照任氏人物畫，綫條極清晰，設色以淡墨和淡赭為主，效果明快淡雅。可知，『戴家樣』乃從任氏畫風中脫出，然而確又自成一家，故能與任氏畫風媲美。

在戴敦邦相當數量的作品中，其綫描與任氏之飄逸特點相同，不過仔細分析其前後期作品中的綫描變化，可知也是采熔諸家精華於一爐的結晶。我們見過他的同一題材的工筆與工筆兼寫兩種不同作品，顯然，兼寫者有更為成熟的特徵。正像劉熙載所說：『學者始由不工求工，繼而不工，不工者，工之極也。』在任氏的作品中，如《群仙祝壽圖》，山石、海水、雲氣皆用墨綫實勾，顯示出裝飾傾向的意味。而戴敦邦畫《長恨歌》虛無縹緲的海上仙山，《道家人物畫集》中的宇宙混沌初開斯民初現的景象，《紅樓夢》中的太虛幻境，皆采取新的渲染手法：『畫到精神飄沒處，更無真相有真魂。』

戴敦邦在探索和開拓表現新的對象方面，下了相當大的功夫。這需要有豐富的想象力。而對古代文學作品的理解，也同樣需要自己的想象世界。例如：《唐詩畫意》中王維《九月九日憶山東兄弟》、《宋詞畫意》中李清照的《如夢令》、《紅樓夢》中的『風月寶鑒』等等，所采取的浪漫主義表現手法，均屬『出人意料』，堪稱『絕唱』之作。還有一些特殊形象的出現，如《紅樓夢》、《水滸傳》、《道教人物畫》、《古詩畫意》中的多處裸體和半裸體的人物，皆是任氏所未曾涉及的領域。所以，我說戴敦邦既是任氏畫派的傳承者，又是開拓者。

戴敦邦常自稱『民間藝人』，而民間藝人者，乃植根於人民中間也。畫家能否使畫有神韻，全在於畫家本身的人品人格；而在繪畫中所畫對象的神韻，則是畫家本人神韻的折射。郭若虛說：『高雅之情一寄予畫，人品既已高矣，氣韻不得不高；氣韻既已高矣，生動不得不。』所謂神之又神，而能精焉。『一個藝術家必以人格的修養、精神的解放為技巧的根本，有無這種根本，即是士畫與匠畫的大分水嶺之所在。』（《中國藝術精神》）由是觀之，精神崇高的民間藝人，同樣可以是偉大的藝術家！

王弘力

（作者為遼寧美術出版社編審、美術家）

繪事感言

一

中華民族是一個懂得追求並追求文化藝術的族群，而且又十分注重藝術與人的道德規範相結合，可以說是——個寓教於藝的民族。中國又是一個強調精神崇尚氣節，並以此代代相傳警示自己子孫的國度。於是，文人高士就有了特殊的、無可爭議的社會地位。書畫這門藝術，原被文人高士納入琴、棋、書、畫風雅四科中，是中國傳統文化中培養人格風範和修養操守的雅事。但就繪畫這門專業而言，很早就被分為『文』『野』二宗：『野』者即為民間藝人繪畫工匠，他們以嫻熟技藝，服從於特定的命題與主旨，通過淋漓盡致的描畫，以取悅於買主或雇主，其藝術的命運，則由被服務對象的主觀好惡來決定，雖已臻高超的藝術境界，但終究遭士大夫輩側目而被視為末技；那冠為『文』類的繪畫，既有貴為帝王之家御用的官廷畫院的院體派，也有表現士大夫閑情逸致甚而抒發胸臆的寫意文人畫——二者也是水火難容，其實此種迥異並非壞事，唯此各為其旨，各自張揚個性，如此藝術家才能姹紫嫣紅，各領風騷。當然，但凡有差異，難免在競爭中有矛盾，甚而以強凌弱，司空見慣。所以，中國的繪畫發展至後期的『文』『野』之分，實際並不是平分秋色，而是以『文』為主，因為官廷畫與文人畫由於其各自特殊身份背景成就體系，又因為文人畫作者多為官宦、名士，他們的社會地位與影響是民間藝人繪畫工匠無法比擬的，由此而成為主流並排斥其他。文人官宦的道德倫理也滲透於他們的美學理念觀與藝術法則中，成為審視評論的準則。所以說，中國的繪畫很長時期是文人畫執畫壇之牛耳並獨霸天下。當然，也唯有文人畫纔能算是琴棋書畫之一，被文士看作是操行修養的科目。所以，吾至今纔由此深感中國繪畫雖有文野二宗而涇渭分明，但總以受皇帝喜好與並為其治國平天下之服務的官廷王家命題繪畫或以後的宗教寺廟壁畫為官方強勢。所以說中國的繪畫與變遷，更是複雜與多元的，起碼也該是三元的。

中國的繪畫（吾這裏不簡稱為『中國畫』，因為這稱謂是很遲纔被命名而有別西洋畫的）在分科有其獨到之處，太體為人物、山水、花鳥三大類，某一類中又細分諸多科目，人物畫大類中的『仕女畫』無疑最受青睞。仕與女是兩個根本不同的概念，如此集為一詞稱為仕女畫不知始於何時。但仕女畫即是畫美女罷了。後來成為中國人物畫中的專寵，其緣由不外是兩性相愛，男人愛女人，更愛美女而已！

當今這個地球，依然是男人們的世界，由男性主宰着一切，當然，也有個別地區保持母系氏族社會的形態，但這畢竟是基於世人一種寬容，或力圖保持那原始社會遺存的活化石，或者說更可憐見的乃是出於開發旅遊的目的，為取悅好奇的遊客而作的種種迎合。這是否還有先民的真相與價值，唯有天知道了。

中國的偉大哲人老子李聃早把女性作為陰極的組成，把與其相反相剋的男性作為陽極的另一端，並調和陰陽，形成互為生存的太極，演化為和諧世間的萬物，標舉互為依存的理論思想。愛美之心人皆有之，兩性相吸產生愛戀，而美感者的基礎在於性感，由此纔能誘發愛悅之情，產生男歡女愛，兩性間的吸引離不開強化突出各自的性特徵，於是梳妝打扮便成了首位的要務，所謂『女為悅己者容』就是最為直接原始的道理。中國仕女畫就是基於此道而應運而成的。仕女畫表現出來的是一種男人對女人的觀賞，充溢着一種男人對女性的追慕和欲望。女性們在今天似乎有種種理由擺脫這個社會上的性別不公，但抗爭的最後總免不了屈就與迎合，更少不了無奈的寄生，這也是一時難以回避的事實。『仕女畫』是為我們社會的男性主宰者而存在的。

社會歷史的進展是不由人的意志決定的，而發展的過程又是多樣性的，有時向前進步，有時停滯甚至倒退。人們的意識隨之變異，審美觀念總被左右，歷史總是螺旋式進行的，有時難免落入低谷，釀成更多的大倒退。今不如昔，也並非是悲觀的無病呻吟，很多都是不爭的事實。吾如是認為中國商周的青銅文化可謂已是先人在藝術上的高度覺醒，完全顯現了中華民族智慧的卓越超常，若青銅文化還偏重於鑄造的雕塑藝術，那麼，到漢代的漆器和絲織品紋飾，這種對裝飾圖案的對比連續運用的種種繪畫要素，若從同一時期中外歷史遺存的類似器皿來看，其藝術是無法比擬的，從中折射出中華藝術審美、智慧、技藝的早熟，是後人難以企及和逾越的。而上述種種也是在世界藝術之林中自成體系獨一無二的中華文化之光芒。大唐帝國的開放與海納百川的氣度，特別吸納了西域和中亞的文化，再與本土文化藝術進行交融，造就了中國文化史上的文學、詩歌、音樂、舞蹈、雕塑、繪畫的種種空前絕後的輝煌。這三時段歷史業績的璀璨和熠熠生輝，只能用無與倫比的大氣魄作為歸結。雖則日後建立的皇朝帝國，從社會生產力的發展，科技的進步，乃至軍事上拓展疆域而言不謂不偉大，但作為中華文化藝術的獨創和民族個性的張揚、氣魄的非凡，與前代相比，未免遜色。從藝術的氣質來說，以後列朝各代越趨小氣、逼仄、謹慎、唯求仔細罷了，以至淪為有工無藝的俗物了，更何談生機盎然！然而，這些中國歷史上的輝煌正同世界上同時代其他文明一樣墮落毀滅了。唐代乃之唐以前歷史上不乏人物畫大家，唐代的吳道子這空前絕後的畫聖，也只有唐代這個時代背景中應運而生，唯有大手筆

的高手纔有相應大手筆的作品。當然，中國人物畫的式微，導致『仕女畫』徒存蒼白的軀殼和死板的程式，其原因也不是在吾這個畫集空際間補白中所能道及言明的。

當然這僅是吾從事數十年來的人物畫創作的頓悟，這裏還只局限於傳統的中國古典仕女畫說的某些感悟，絕不涉及新的現代的人物畫，因吾不諳其中玄奧，更不能作什麼依此類推的。何況藝術的發展的規律軌迹是人們無從探覓的。

物質的人總是要被自然淘汰的，這是規律。事物也是從成長發展到衰亡，人從事的藝術事業也是如此。總有一天要謝幕的，再多的留戀惆悵，也難免快快的離去。自己畫了幾十年的《紅樓夢》與《水滸傳》，歸根結蒂吾還是要告別這沉潛於原著並為之勞作而已經逝去的歲月。吾今天或明天將被後浪吞噬去。正如當年自己也曾以後浪自居去疊掩住吾的前浪。這確乎是正常的自然現象，但藝術的特殊性，並非都是今勝昔的，一代不如一代亦累見不鮮，這就是藝術。在新世紀元年，吾完成了《紅樓夢》全圖，已向讀者告示，此為《紅樓夢》畫的封筆之作。本畫集中的紅樓人物畫多為歷年積累者，其中有一圖乃二十一人紅樓美女群像是新作。其意是將紅樓主要人物作個集結，如此就請畫中人來向吾的讀者謝幕吧！

二

任何藝術上的創作該視為一種創造，是一次獨一無二的勞動，更是日積月累的激情湧動在彼時的噴發與渲泄。真情實感豈能是複製，重複的再現，不能稱之謂創作，只够稱為藝術程式的再現。藝術創作本是有嚴格界定的，因為創作是極其神聖，要有崇高的立意和虔誠的敬業精神的。傳統的中國繪畫有歷史的原因，使從藝者歸於門類化而趨於程式化。自己的技藝囿於局限，不斷重複自己，乃至成了一生只從事幾項與某一項繪技的專業戶。這確也使某些特定的技藝嫺熟了，但本該在作品中充溢的創作激情與苦澀也喪失殆盡了。

經典的名劇、名曲，歷經幾代的演出、演奏，變得家喻戶曉，甚至就那麼幾句唱詞與旋律，使代代觀眾、聽眾心馳神醉，而越正宗越程式化越受歡迎，即使移步亦不改形，這叫表演藝術。但繪畫這一門技藝雖亦講究師承，但却不能一味效仿，更不能只是自己的重複，畫家所有的成就是歸結於你的創作。大凡收藏者總趨於認為自己的藏品是獨一無二的好。你有我大家都有的東西，就遠不如物稀為貴的珍藏了。吾總如是想，為什麼中國的書畫遠不如世界上的西洋畫呢？梵高與畢加索真有如此的天價且物有所值嗎？其中當然有商業運作與

抬高價值的玄奧。回顧歷史，屈辱的中國在漫長的歲月裏淪為弱國，毫無國際地位。弱國無外交，弱國無一切，弱國也沒有文化地位，中國的祖先文化左右不了西方的文化與文明，失却了一切應有價值，加之中國歷史的朝代更迭，這些文化寶貝疊疊遭兵燹，化為灰燼。偶然殘存者亦被列強與文化竊賊掠盜，精品者多半留存在海外諸大博物館內，作為侵略者的戰利品。這些寶貝如身陷囹圄的囚徒，國內遺存者反倒可憐有限了。但是在今天來看中國書畫藝術，務必要作者注意自己獨立創作與掌握嫺熟技藝重複再現這二者的區分。吾是劃定創作和程式再現這二者的區別，即使遇上相同題材內容，決不炒冷飯重複自己首次的創作，偶而的類似，必定在細節描寫上有所區別，避免雷同，絕不重複。創作務必是一心瀝血的自吾折磨和生命的損耗，絕不能是瀟灑一揮一蹴而就的，再不能使中國畫只停滯於千圖一面的尷尬了。

這裏吾有幾幅是根據清代大劇作家洪昇的《長生殿》情節而繪的作品，這個傳奇的李楊愛情悲劇得胎於唐代大詩人白居易的《長恨歌》，吾曾為此作過組畫，本畫冊內又專此畫了《春寒賜浴華清池》圖。《長生殿》是《長恨歌》的延續，但故事情節更多更複雜。它同昆曲劇目中《牡丹亭》、《桃花扇》皆為經典保留劇目，久久傳唱不衰。當今中國的昆曲堪稱百戲之母，又被聯合國教科文組織授予世界非物質文化遺產第一批中的魁首。這不得不感歎西方人的藝術鑒賞的眼力。其實昆曲何止是百戲的母親呢！可以如此說，這一從民間生根又經士大夫文人的藝術加工提高、進而登入皇家殿堂並得到首肯、又回歸了民間的本土綜合藝術，這其中的文化內涵、藝術元素均是異乎尋常的豐富。這完全是憑擷取者自身的見識來辨別、汲取，從而體現運用者的功力和才華了。

三

觀音菩薩，原稱觀自在、觀世音，是道釋兩教均祀奉的神，道教尊其為慈航道人。佛教在印度東傳中國之前原為男性菩薩，是體態偉岸的男相並蓄有小鬍子，一俟傳入中國本土，即為女身的菩薩體態婀娜多姿，而且有三十餘種變相，均為端莊美妙之少婦相。供善男信女頂禮膜拜。因她有種種解脫護佑的法力，普渡衆生救苦救難。尤以《送子觀音》最為國人廣為崇拜。歷代畫家、藝人作有林林總總不少觀音寶像傳世，散見於諸石窟和宗教寺廟壁畫中。但更多的是見於她們步下神龕走入民間世俗的畫圖中，成為《仕女畫》中亦莊嚴亦世俗的漂亮女神。吾稱其為中國『維納斯』，是美的化身。

目錄

引子	葉淺予	唐女雙陸圖	十八
序 他的畫兒會說中國話	蔡若虹	絲路花語之一	十九
序 現代任伯年——戴敦邦	王弘力	絲路花語之二	二〇
繪事感言	戴敦邦	絲綢路上樂融融	二一
雲想衣裳花想容		鍾馗嫁妹	二二
且將團扇暫徘徊		知音	二三
三月三日天氣新 長安水邊多麗人		紅娘採花慰鶯鶯圖	二四
耶溪採蓮女 回笑入荷去		江南絲竹	二五
春寒賜浴華清池		宛若仙境	二六
那娘娘生得來仙姿佚貌		七月初七七夕夜 妙齡佳人七巧娃	二七
有佳人生長在弘農楊氏家		知音	二八
那娘娘生得來仙姿佚貌 說不盡幽閑窈窕	一〇	小園香徑獨徘徊之一	二九
把鈿盒金釵親納評跋做昭陽第一花	十一	小園香徑獨徘徊之二	三〇
那娘娘在荷亭把官商細按譜新聲將霓裳調翻	十二	芳草和烟暖更青	三一
春色梨園絲竹聲	十三	千里共嬋娟	三二
點絳脣紅弄玉嬌	十四	春且長住只恐花飛又春去	三三
佳麗私語	十五	四美圖屏	三四
佳麗消暑圖	十六	四美圖屏 局部	三六

四美圖屏 局部

三七

觀音圖

六〇

四美圖屏 局部

三八

觀音寶像

六一

四美圖屏 局部

三九

萬朵紅荷禮白蓮

六二

孫公主梳妝圖

四〇

茶香文香紅袖更添香

六四

久在樊籠裏 復得返自然

四二

斜抱雲和深見月 上圖 天生麗質難自棄 下圖

六六

紅葉勝似二月花

四三

芳心猶卷怯春寒 上圖 荆溪白石出 天寒紅葉稀 下圖

六七

紅了櫻桃 綠了芭蕉

四四

夜來風雨聲 花落知多少

六八

行樂圖

四五

輕紈原在手 未忍撲雙飛

六九

高山仰止景最佳

四六

蜂蝶紛紛過牆去 却疑春色去鄰家

七〇

小紅低唱吾吹簫

四七

莫失莫忘 仙壽恒昌 不離不棄 芳齡永繼

七一

堂前高把湘簾捲 燕子還來續舊巢

四八

紅樓緣畫水靈骨秀

七二

紅袖硯墨香 秀士揮筆繞

四九

紅樓緣畫水靈骨秀 局部

七三

紅櫻桃 綠芭蕉

五〇

紅樓緣畫水靈骨秀 局部

七四

鳳凰飛下品鸞簫

五一

塢裏焚香學畫工 不隨時俗逐東風

七六

王母蟠桃盛會圖

五二

王母蟠桃盛會圖 局部

五四

王母蟠桃盛會圖 局部

五五

上壽圖

五六

慈航普渡觀音大士寶相

五七

觀音寶相圖

五八

南無大慈大悲觀世音菩薩

五九

雲想衣裳花想容 李白清平調句化詞意圖一稿不慎被焚今憶寫之乙酉冬邦



戴敦邦畫譜·中國仕女畫

雲想衣裳花想容