

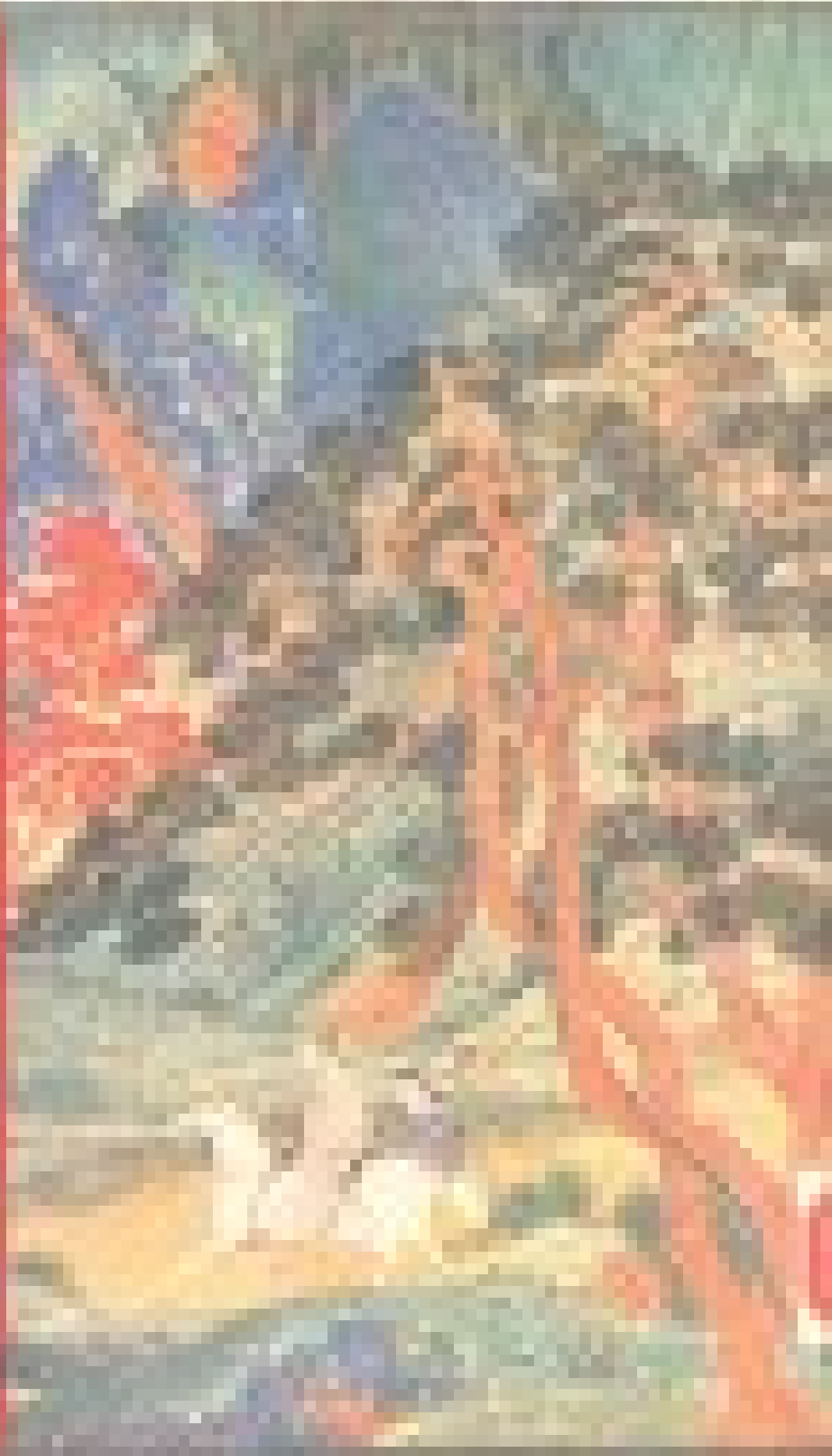
藝術精覽

中國古代繪畫名品

石守謙 等著

雄獅美術





中國十代名畫

卷之十

藝術精覽

中國古代繪畫名品

石守謙等著

原
书
缺
页

原
书
缺
页

目錄

序

名品篇 / 石守謙 / 何傳馨 / 王文宜 / 宋偉航 / 李慧淑

長沙楚墓男子圖	9	王蒙 / 青卞隱居	76
馬王堆一號漢墓帛畫	10	王羲之 / 山亭文會	77
顧愷之 / 女史箴圖	11	王履 / 華山圖	78
敦煌莫高窟 / 毘瑟紐天	12	戴進 / 春遊晚歸	79
敦煌莫高窟 / 文殊菩薩像	13	戴進 / 秋江漁艇	80
閻立本 / 帝王圖	14	沈周 / 觀物之生寫生冊	81
永泰公主墓 / 宮女圖	15	林良 / 鳳凰圖	82
敦煌莫高窟 / 維摩詰像	16	呂紀 / 四季花鳥圖	83
騎象奏樂圖	17	沈周 / 廬山高	84
王維 / 輞川圖	18	沈周 / 策杖圖	85
韓幹(傳) / 照夜白	19	史忠 / 晴雪圖	86
李真 / 不空金剛	20	吳偉 / 北海真人	88
周防(傳) / 簪花仕女圖	21	張路 / 漁夫圖	89
遼墓 / 深山棋會	22	周臣 / 北溟圖	90
賈休(傳) / 羅漢	23	唐寅 / 騎驢歸思圖	91
荆浩(傳) / 匡廬圖	24	唐寅 / 山路松聲	92
董源 / 寒林重汀圖	25	仇英 / 潯陽送別	94
董源 / 瀟湘圖	26	文徵明 / 綠蔭草堂	96
李成(傳) / 小寒林圖	27	文徵明 / 絕壑高間	97
李成(傳) / 晴巖蕭寺	28	仇英 / 桐陰清話	98
巨然(傳) / 蕭翼賺蘭亭	29	陳淳 / 寫生冊	99
巨然(傳) / 溪山蘭若	30	徐渭 / 雜花圖卷	100
范寬 / 谿山行旅	31	陸治 / 溪山仙館	101
燕文貴 / 江山樓觀	32	文伯仁 / 四萬圖	102
顧閔中(傳) / 韓熙載夜宴圖	33	李流芳 / 山水冊	104
許道寧(傳) / 漁父圖	34	董其昌 / 葑涇訪古	105
郭熙 / 早春圖	36	董其昌 / 青弁圖	106

郭熙(傳) / 樹色平遠	38
崔白 / 雙喜圖	39
武宗元 / 朝元仙仗圖	40
李公麟 / 孝經圖	41
李公麟 / 五馬圖	42
喬仲常 / 後赤壁賦圖	43
趙令穰 / 江鄉清夏	44
宋徽宗 / 幽禽圖	45
王希孟 / 千里江山	46
李迪 / 紅白芙蓉	48
米友仁 / 雲山	49
舒城李氏 / 瀟湘臥遊	50
李唐 / 萬壑松風	52
李唐 / 高桐院山水	54
馬遠 / 山徑春行	55
夏圭 / 溪山清遠	56
梁楷 / 六祖截竹	58
玉潤(傳) / 山市晴嵐	59
錢選 / 山居圖	60 / 65
趙孟頫 / 鵲華秋色	60 / 66
趙孟頫 / 竹石幽蘭	64
黃公望 / 溪山雨意	67
黃公望 / 富春山居	68
吳鎮 / 漁父圖	71
吳鎮 / 風竹圖	72
倪瓚 / 漁莊秋霽	73
倪瓚 / 虞山林壑	74
王蒙 / 春山讀書	75

趙左 / 寒山石溜	108
張宏 / 句曲松風	109
藍瑛 / 仿黃公望山水	110
吳彬 / 溪山絕塵	111
米萬鍾 / 山水	112
陳洪綬 / 宣文君授經圖	113
陳洪綬 / 陶淵明圖	114
龔賢 / 千巖萬壑	115
龔賢 / 山水冊	116
樊圻 / 山水	117
程正揆 / 江山臥遊圖	118
石谿 / 報恩寺圖	120
漸江 / 山水	121
石濤 / 十六羅漢	122
石濤 / 爲禹老道兄作山水冊	124
朱查 / 魚石卷	125
梅清 / 黃山圖冊	126
法若真 / 山水圖	127
王翬 / 溪山紅樹	128
王原祁 / 綢川別業圖	129
王翬 / 做趙孟頫山水	132
惲壽平 / 秋塘冷艷	133
吳歷 / 岑蔚居產芝圖	134
金農 / 梅圖	135
華岳 / 山鼯啄栗	136
羅聘 / 鬼趣圖	137
鄭燮 / 墨竹屏風	138

研究篇 / 石守謙

中國繪畫史研究中的一些陷阱
 古代史籍中的畫史與著錄
 原迹、複本與畫史研究 / 中國畫史研究的回顧

140
148
153

序

民國七十三年初秋的一個下午，雄獅美術的執行編輯李梅齡小姐來到我的研究室，坐了一個小時。她離開時，留下了一個工作計劃，我們花了一年的時間才勉強完成。

當時的那個計劃就是要為雄獅美術作「藝術精覽」國畫部分的專輯。其目的不僅是介紹幾件氣韻生動的「國畫」而已，還希望能藉此專題為中國繪畫史研究作一點推廣工作，並提供讀者在思索當今文化之取向，對傳統之繼承與再創新等問題時作一些參考。可是，又該怎麼做呢？

繪畫史的研究範圍既廣，要作一個完整詳備的介紹實有所困難；不過在研究的千頭萬緒之中，歸納起來倒還有些要點值得提出來談談。於是便決定寫幾篇文章，討論這個研究領域的性質，研究上該有的警覺，以及中國繪畫史學在傳統及現代的發展情況，希望經由這些批判性的了解，與今日有志於此的學者共同來為明日更為蓬勃的中國畫史研究催生。本書所收的三篇文章：「中國繪畫史研究中的一些陷阱」、「古代史籍中的畫史與著錄」、「原迹、複本與畫史研究——中國畫史研究的回顧」即後來在七十四年七月號至九月號上連續刊出者，寫得雖然簡畧，但心情則有如禮佛的虔誠，其中又不免帶著謙卑的自省與深長的期望。

當然，光談這個研究的本質及發展等的了解，而未及此研究的中心材料——繪畫作品的話，終究還是停在表相而已，因此在當初構想時便希望配合介紹一些古代繪畫中的精品，以簡短的篇幅，交待它們的基本資料以及迄今研究所得的了解，希望一方面向讀者呈示繪畫史研究的一部分成果，一方向則向有興趣于此研究工作的學生們提供一個我們認為比較滿意的重要畫目。但是，又該怎麼挑選呢？在現存幾十萬張古代畫作中，要挑出一百張作品來代表整個中國畫史，任何人都可想像到可能有千百個不同的方案。我們的選法則主要著眼於其在

畫史上的重要性，配合考慮其創作品質，與其對某畫家或畫派的代表性，並且希望儘量作到不遺漏、不重複的要求。當然，我們也意識到自己能力有限，選擇是否得當，或有可議之處；然而，要想「引玉」則不得不「拋磚」，我們抱持的實是這種心情。

在整個畫目的決定上，元朝以前是由我本人負責的，明清部分則由故宮博物院書畫處的何傳馨先生裁選。何先生本人也親自撰寫了若干畫作的短文。其他各篇短文則分由故宮博物院展覽組的李慧淑小姐、台灣大學歷史研究所的王文宜小姐、宋偉航小姐完成。我在此要特別感謝何先生能於百忙之中接下明清部分的主持工作，沒有他的大力相助，本計劃根本無法完成。另外，對於王文宜小姐半年來居間聯絡、協調所花的心力，我也有無法形容的感激。假如此書最後能有任何貢獻的話，他們諸位的努力才是最值得感念的。

最後，感謝雄獅美術發行人李賢文先生、執行編輯李梅齡小姐的熱心支持，讓《中國古代繪畫名品》能以書的形式與讀者見面。

石守謙 序於南港

七四、十二、二十五

名品篇

(一)圖片說明中，凡於畫者名下加一(傳)字，表示該畫或不出自畫者本人手筆，只是傳稱歸於畫者名下，可能是摹本、仿本，或代表該畫者風格之變貌。

(二)年款一條，在說明該畫的成畫年代。凡無年款者，附筆者所推測的成畫時間，乃依西元紀年，將每一世紀區分為前半、中葉、後半。



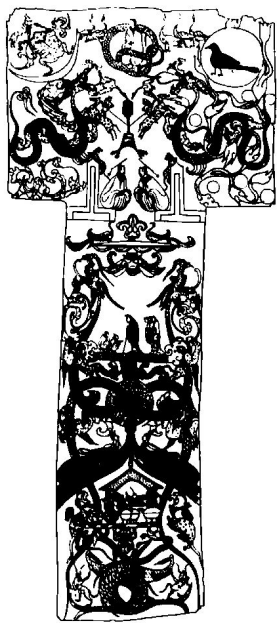
長沙楚墓男子圖 戰國(西元前475-221年)
帛畫 淺設色 湖南省長沙子彈墓

這幅男子御龍帛畫，於一九七三年五月間在長沙城南的楚墓出土，為我國現存最古老的絹素畫跡。當地稍早還發現有同時代的帛畫婦人像一幅，技巧上比較刻板。

此帛原本放置在墓內棺上，是用以招引死者靈魂升天的葬具，因此畫中男子或即為死者本人。依墓葬明器看來，這名男子可能是一位楚國大夫，頭戴薄紗高冠，衣著輕絲繞衫衫，乘風御龍翱翔天際，前後並有鶴鯉相隨，賦予了虛幻幽靈一種現世的形像。通幅物象以線條勾勒而成，筆法流暢，表現出各部位不同的韻致：其華蓋纓絡和冠帶繩繩，皆以勁利粗線繪成，極富迎風飄飛的動勢；而男子袖領衣褶，則用舒緩綿延的線條畫出，表現衣袍柔軟寬適的瀟灑；又眼鼻鬚眉部份以細膩如絲

的筆線描就，淡淡數筆卻巧妙地抓住了男子從容的威儀。這顯示當時的畫者，已相當熟悉線條的豐富變化，能充份運用線條來表現物象在平面上的動勢及神韻。不過就整體結構而言，這側身男子像並不具備三度空間立體感，尤其是下身衣裾部份狀如三角板，完全作平面式延展。另外畫中龍身極似漢代錯金器上的山形帶飾，亦屬於平面性的裝飾圖案。

此圖說明我國側重平面物象意韻的線描人物風格，早在戰國時便相當成熟，而東晉顧愷之「春蠶吐絲」的畫法，即繼承了此一傳統。另一方面，早期畫者不以線條來描繪物象在空間中的體積結構，直到西域「凹凸法」的觀念被隋唐畫家吸收後，線描藝術的表象功能才更為豐富了。
(王文宜)



馬王堆一號漢墓帛畫 西漢(西元前2世紀中葉)
帛畫 設色 T字型 92×205公分

這幅帛畫於一九七二年在長沙馬王堆一號漢墓出土，墓主是西漢初年長沙國丞相軼侯的夫人，時代約當文帝至景帝年間(西元前175~145)。帛畫覆於棺木上，是一種招引死者靈魂進入天界的葬具。畫中的女媧、玄鳥、日月、蛟龍等物象，為研究古代神話的珍貴素材；其人物描繪法則說明了西漢初年人物畫的發展狀況。

畫中物象主要依左右對稱的方式布置。構圖的中段及上段各有一組人物，平板的側面軀體缺乏質感，各個部位之間也缺乏有機的連繫，只是一些平面單位的拼湊，不脫楚墓男子像的表現形式。其線條描繪十分纖細，筆劃輕緩而轉折皆成弧狀

，不同於楚墓線條的流暢勁利，展現了極其柔軟的質感。此畫中首見於中國繪事的衣褶陰影，屬於概念式的描寫，與物象體積無關。人物造形一致，沒有個人特徵，只有身份的區別，中段中央的拄杖老婦，以較大的身形以及為人侍奉的姿態，暗示其人即是墓主。

畫中人物皆平列於直線上，而中段右側三名立婢軀體重疊的排列方式，以及上段二名戴帽男子的斜側坐姿，是畫人在平面上，利用斜線暗示空間的方法。這種方法成為以後兩漢壁畫與畫像磚上，展現人物活動空間的基本模式。(宋偉航)



顧愷之 女史箴圖(局部) 無年款(西元7世紀摹本)
絹本 設色 手卷 24.8×348.5公分 英國 大英博物館

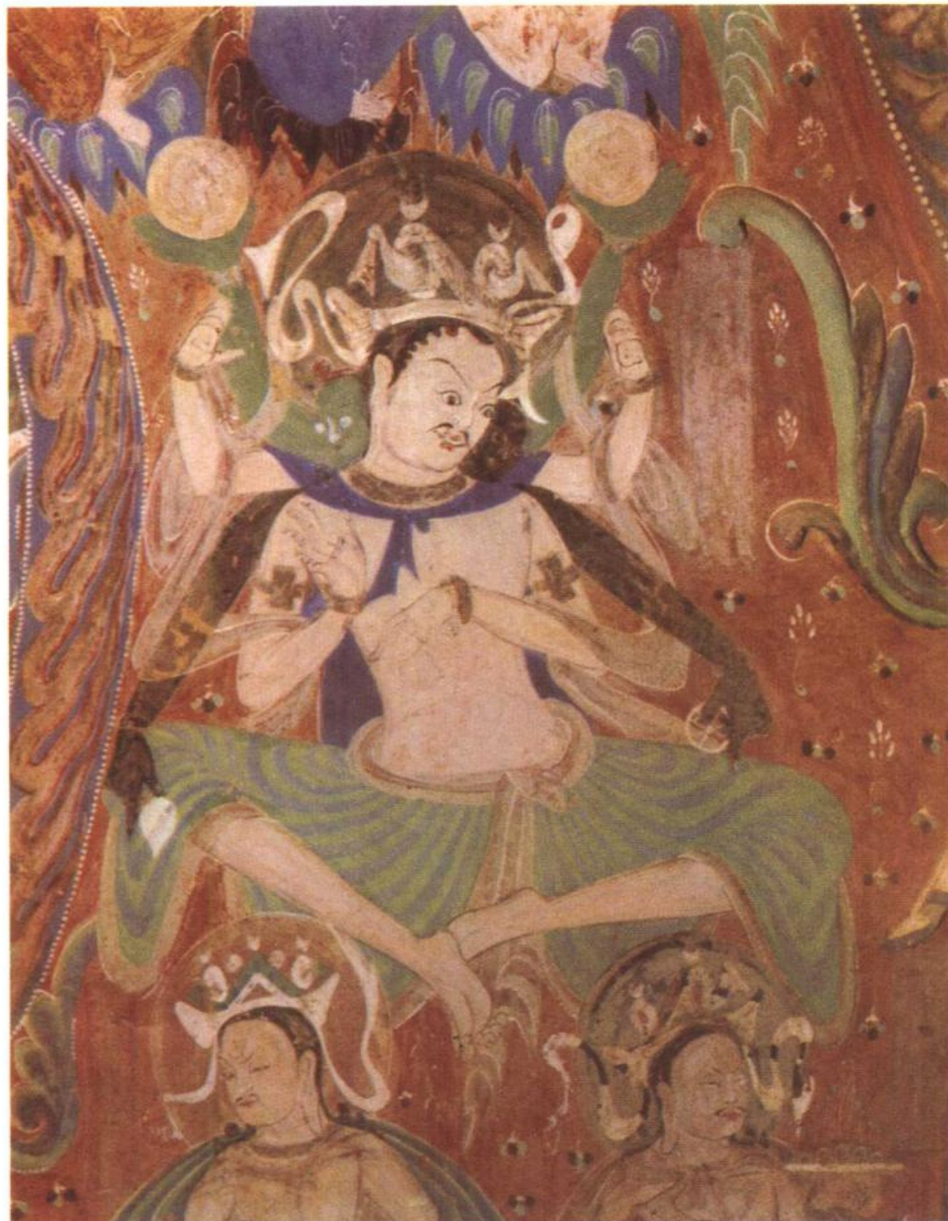
此畫卷末有「顧愷之畫」四字。顧愷之(344~406)，東晉人，以「才絕、畫絕、癡絕」馳名於時；其才有零星詩文傳世，其癡狂載於諸誌軼事，其畫藝則表現於「女史箴圖」。此畫中人物形態、畫法及空間結構，接近西元五世紀北魏司馬金龍摹漆畫風格，但是畫中帳帷暈染形式，和楷筆書法卻屬於唐人作風，且最早鈐印「弘文」也是唐代的，因此一般若不視此畫為顧氏真蹟，則當作是唐人精細摹本，忠實的紀錄了中國繪畫於六朝時候的成就。

西晉初年賈后淫妬權詐，張華乃作女史箴文，勸誡宮婦操守之德。女史箴圖即以女史箴文句分為獨立的九段落，圖文參照的插圖性構圖，成為中國敘事性繪畫的傳統形式之一。各段以人物為主，佈景什物極少。人物姿態若非正側，即是斜側；經此側向斜線暗示而成的空間缺乏有機的立體性質。畫中線條

極為纖細，無頓挫轉折變化，筆勢徐緩沉著，唐人張彥遠評為「緊密聯綿、循環超忽」。這種如「春蠶吐絲」般的線條，賦予圓弧狀衣紋薄紗膨鬆似的幻覺，而其組合形式，則未展現人物軀體的體積感。

此圖敘事的手法，如這段「修容圖」中所示，主要是以人物側向姿態的呼應，以及些微的肢體動作，建立人物間的心理關係，而如同戲劇場景般闡釋箴文意義。人物裙裾下擺擴散起伏的形狀，凝然舉止中依然飄舉的衣帶，以及紅色暈染的衣紋，在畫面上製造出波浪般的韻律感，是六朝人物繪畫經由圖像詮釋「氣韻生動」的一種方式。人物頎長的身形，輕巧的舉止，沒有明確的個人特徵，但在生動的氣韻涵泳之下，傳達出魏晉上流社會優雅精緻的氣氛。

(宋偉航)



毘瑟紐天 西魏大統年間(西元538-539年)
壁畫 敦煌莫高窟二八五洞

敦煌藝術以莫高窟的壁畫與雕塑最具代表性，現存四百九十餘洞，保留了東晉以迄元代的佛教藝術作品，而且各時期作品風格分明，是研究中國繪畫發展史的重要材料。

早期敦煌諸窟的畫風，主要受到西域藝術影響，人體造形天矯多姿——通常是頭部略向前傾，腹腰突出，下半身重心後移，誇張肉身的動態曲線。在畫法上則注重軀體各部的立體效果，利用陰影色彩烘染來描繪骨架肌理的實體結構，是所謂的「凹凸畫法」。這二八五洞西壁南側的毘瑟紐天像，即呈現著典型的西域風格。畫中所繪的毘瑟紐天(Vishnu)，是印度教三大天神之一，造形上也如西域作風一般折曲多姿。其身軀以鉛白為底，再於臉頰、胸腹的肌膚凹凸處與輪廓邊緣，染上較深的色彩表示暗影，作出立體效果，表現物象的實體結構。另外，

在部分地方還勾有輪廓線條，這些線條是在整體烘染色彩完成後才補上，用以提示身形手勢。這種作法忠實地反映出西域中亞一帶的畫風，不過在人體造形上略顯瘦削，腹肌和胸肌較不突出。

依據壁上銘文判斷，二八五洞成於西魏大統年間(538-539)，此洞西壁諸像保留了前述典型的西域風格；而北壁菩薩像及東壁說法圖，則依中原樣式作成，體形作斜肩長軀且身著漢服，畫法以描繪平面性物象的韻律為主。西域和中原風格並存一窟的現象，說明當時的畫者尚未完全了解「凹凸法」所代表的立體結構觀念，只將之做為中原畫法之外的另一種選擇。隋代以後遂逐漸將這兩種畫法融合，進一步展現敦煌藝術的新風格。(王文宣)



文殊菩薩像
隋代(西元582~618年)
壁畫
敦煌莫高窟二七六洞

敦煌初期的壁畫，以釋迦像及說法圖最多，而隋唐以後經變相流行，將佛經中可表現的故事，以繪圖方式製作出來，以便俗講。二七六洞的文殊菩薩像即是維摩經變圖的一部份，描繪文殊菩薩和維摩詰居士辯談的神態。畫中菩薩造形豐潤，衣飾精緻，為隋代造像的特色，不同於北魏西魏時期粗放瘦削的風格。

文殊主佛界智門，以智慧修持普渡衆生。畫中菩薩立於蓮座上，站姿呈柔緩優美的連續曲線，不似前朝造形折曲誇張。其身軀輪廓凹凸皆以線條描成，全無陰影烘染，是敦煌壁畫中利用線描法成功表現出物象立體感的最早範例。畫中菩薩眉頭略揚而唇齒微露，眼神觀鼻凝思，表現了思辯過程中微妙的神情。其五官輪廓極簡潔，不賴陰暈而能描出眼臉多脂、嘴線厚凸、下顎飽滿等效果。衣紋飄帶皆用聯綿有致的線條勾出，不但具有「春蠶吐絲」筆法的韻致，並且顯示了衣著覆蓋下身軀的實體感。此外菩薩身後的樹石佈景，也脫離了圖案式的作法，畫者以線條分割出山岩的各塊面，再填上色彩，說明畫者試圖更仔細、更忠實地去描繪空間中的石體結構。畫者並注意描寫樹幹癟癟，利用線條的交叉轉折來表現樹身細節，脫離了過去如剪影般的平面性作法。

此畫顯示出線描的功能，已不限於平面性律動韻致的追求，畫者透過對西域凹凸畫觀念的了解，成功地用線描結構出物象的立體感，而取代了西域凹凸畫法。不過在菩薩胸頸肌肉部份，仍是以刻板的寬粗線條，對皮褶凹影作平面描繪，而不够精細，代表著由北魏至唐間的一種過渡現象。

(王文宣)



閻立本(傳) 帝王圖 無年款(西元7世紀中葉)
絹本 著色 手卷 51.3×531.0公分 美國 波士頓美術館

此畫卷後有兩宋名士富弼、吳說、周必大跋語，將此畫歸於初唐畫家閻立本名下。閻立本卒於六七三年，官至右丞相，以丹青馳譽宮廷。比諸敦煌二二〇洞維摩變中的帝王像，此畫完整的反映了初唐人物繪畫的形式，而其傳為閻立本所作，或自有其風格上的淵源。不過近年亦有人著文考證，認為唐代僅郎餘令曾畫帝王圖，此卷或即郎氏手筆。畫幅前半六位帝王的描畫筆法、組質，與後半略有差異，可能是後摹補本。

十三位帝王一致以斜側姿態或坐或立於畫面上，身後立著數位侍從，皆比帝王身軀為小。就本圖所示後周武帝圖像看來，畫人使用的線條繼承「女史箴圖」傳統，不作粗細頓挫變化，衣紋旁亦加紅色渲染強化凹凸褶痕。衣褶圓轉弧度平滑，較直

接的展示了人物軀體狀態，人物身軀在衣紋轉折散聚之下，顯得豐實而有質量感。後周武帝身後二名立侍，於畫面上站立的位置略較武帝為高，而彰顯出三者間所處的平面及相對距離，突破了女史箴圖依直線排列人物的處理手法，奠定後來利用人物布局來表現地面的基本型式。

畫上每位帝王各有一小段文字說明，而對個人特徵的掌握乃是通幅描寫的重點。畫家著意勾描帝王臉部，如後周武帝鬚眉、皺紋皆以細筆勾勒，眼角魚尾紋尚略施渲染，與身後二侍從只描出五官，形貌相若的畫法形成對比，更凸顯了武帝容貌的特性。

(宋偉航)



永泰公主墓—宮女圖 唐中宗神龍二年(西元706年)
壁畫 陝西省乾縣永泰公主墓

此墓是唐中宗為遷葬愛女永泰公主李仙蕙，而於神龍二年始建於陝西乾縣。這九位宮女分著紅、紫、綠衣，立於墓穴前室東壁，人物幾乎有生人高度。人物形貌是在淺褐色壁面上以墨線勾勒，再於頭髮、衣裳處平塗粉彩，作法是中原壁畫的傳統形式。

九位宮女或正或側，或背向而立，姿態互異，其間高低參差，間隔不同，且軀體互有重疊。布置方式承襲「帝王圖」手法而較為複雜，製造出交錯的空間關係，以及可供宮女們活動的地面。

畫上的線描形式，承「女史箴圖」、「帝王圖」一脈的作法，

不作粗細轉折的變化，線條勻細流暢。衣衫褶痕不見暈染，而純粹以線條勾勒成，不僅描繪出衣服下軀體的結構，更經由對宮女腰背弧線的特意刻劃，讓觀者感受到一種屬於宮廷女子獨具的韻勢。

畫中宮女的面部五官線條簡潔，但是由五官組合的細微差異，以及表情的細膩變化，賦予九人鮮活的個人性。基於各人姿態互異的安排，九位宮女在沒有布景的畫面上，組成一幕悠閒生動的景象，與帝王圖嚴肅的姿態、凝重的氣氛形成對比。

(宋偉航)