

張同標

著

華夏文化出版公司

如是神聞  
三際



張同標 著

# 如是我聞

華夏文化出版公司



封面題籤：王 澄

封面山水：魏廣君

扉頁攝影：王 偉

作者畫像：王鑒爲

封底篆刻：魏廣君

## 如是我聞

張同標 著

責任編輯 絮樓

華夏文化出版公司出版發行

門·藝廊設計有限公司印製

787 × 1092 毫米 18開 18印張

2002年7月第1版 2002年7月第1次印刷

ISBN 962-85529-4-5 / J.1827

印數 1-2000冊

定價 28.00圓

# 序

魏廣君

我在大致閱讀了同標兄的文字後，想起郭嵩燾在《重刻〈郡齋讀書誌〉序》中有一種說法：“自乾隆盛時，表彰六籍，老師大儒，承風興起，為實事求是之學。其間顯門名家，言考據者又約有三途：曰訓詁，研審文字，辨析毫芒；曰考證，循求典冊，窮極流派；曰讎校，搜羅古籍，參差離合。三者同源異同，而各極其能。”以此關照同標兄之文，我以為是以實事求是的態度來作文，深入研究每位入選者的史料，抑或就一種理論，廣徵諸家說法。又能依之時事風氣，仔細揣摩他們的一言一行，既注重史學上的既定言論，又站在當代背景，去關照前人所說，是以前人之情，附自己之會，所謂“操千器而後能識”。他無意去打造第二個古人先賢，而是依自己的見識，力圖使大家重新認識他們。

閱讀其文，或許有人感覺他言之有據，然尚缺乏書寫意味上的“文”意。可是，我卻於其行文中體味出耿介的“文靜”意味，其文靜是從他對文字書寫過程中對文獻的廣徵博引、對註釋的詳細標註而來，可以看出是平靜人做規矩事。“文如其人”，生活中的同標亦如此：同標兄與我和嘯東兄同飲，當其大醉嘔吐之際，每吐一口，即轉一下腦袋，忙不迭的我趕著鋪紙遮穢。一會兒，此兄就在我家地鋪上劃了一圓圈，嘯東兄與我大樂不已，真真是醉後顯真相，此所謂

循規之相矣。又與王偉、史珮諸兄打雙昇，友暝其不會出牌。同標兄於牌合時，攤出說“你看看，我啥法咧”，牌以數為準，受囿於數理，而同標不與友爭，此所謂“守矩”也。為文以循規守矩的態度來做，讓他不“文”不“靜”，是不可能的。何謂“文靜”？先明其所據之材料、後知其所抒之意，講明就行了。噫吁：好文章不在於連篇疊牘，更不在於做炫玄事，還是平實點好。

在今天的書畫理論隊伍中，掐指算算，自立為“賢”為“宗”的人，確是無可勝數。許多人行文好以玄論秘語，以表現所謂“文化”味道為能事，卒讀之，每每使人不可或解。“味正”的感覺很少有了，或許是“耳目失聰”之故吧。而讀同標兄的文章，則可更多地體會到一種根於傳統的、少有謀面的文人滋味。

他耿介的文人面目，常表現在友朋間的閑談中，一會兒撒手大樂，一會兒湊在他人面前咕咕叨叨。尤其是在侃談所謂理論的時候，時或有據“理”蠻纏，呈出死活不讓人的迂味。至於讀者朋友要體味的話，還須在他文章中去尋繹，尤其是那註釋加短評中體現出的作為文人的骨相。好一個生活在當代的傳統型青年文人。

他處在奮力揮運的階段，有些推斷，當屬一家之說。

我很想看到處於一種輕鬆狀態的同標兄！生活上的輕鬆是我們所渴望的狀態，心理上的輕鬆不亦如此。可是能真正處於輕鬆意義上的文人，又有多少呢？

讀同標兄的文章，我真的體味出一些孤苦之感，一種獨身面壁的情態。

哎，無邊際地說了一通，同標兄定會怪我扯淡，想想“藝術”這事，當今遍“碼頭”在扯淡，你又非讓我寫什麼序，我不扯淡，不由己矣。

2001年12月9日酒後於搏廬

# 目 錄

- 曹衣出水考辨 → 1  
五星圖的時代考辨 → 18  
青綠山水史略 → 41
- 書畫題跋概說 → 59  
書法對聯敘略 → 80
- 米海嶽評傳 → 90  
八大山人評傳 → 122  
錢松岳評傳 → 137
- 中國石刻線畫藝術概論 → 154  
淮安東魏石刻佛造像考略 → 185  
早期南傳佛教造像札記 → 194  
藏傳佛教美術札記 → 197
- 碑碣考原 → 202  
漢代的墓誌 → 236  
秦漢小学與字書淵源說略 → 240  
漢碑字書敘略 → 282
- 偶得紺珠小錄 → 287  
伊尹·九主·九主圖 → 287  
六博紋銅鏡之命名 → 288  
《洛神賦圖》的時代性 → 289  
目不識丁 → 290  
《書譜》未必是真跡 → 291  
永嘉四靈作詩長於煉字 → 295  
魏了翁詩文 → 296  
陸游論文章 → 296  
古人學術重糾駁 → 296  
吾邱衍學問淹通 → 296  
祝允明作文有損中正安和 → 297  
祝枝山青年時書法醇雅 → 297  
明人學問文質之變 → 297  
說鈴 → 298  
癖習與製藝無關 → 298  
江聲好古 → 299  
黃賓虹的書法 → 299  
技法·畫譜 → 301  
寫生·傳神 → 304  
輯錄畫題序引 → 305  
論畫詩記略 → 306  
書以致用 → 308
- 後記 → 劉淑彧·312

## 曹衣出水考辨

我總覺得曹衣出水的說法不大靠得住，就像一個故事在流傳着。

首要的問題是弄明白“曹衣出水”的具體圖式，這主要從現存的石造像和某些極個別的壁畫中推知。所謂“曹衣出水”（這裡說的繪畫中的“曹衣出水”<sup><01></sup>），據宋代郭若虛云：“吳之筆……曹之筆其體稠疊而衣服緊窄而薄……”形象地說明：“曹衣出水”“其體稠疊”，“衣服緊窄而薄”這三者緊密聯係在一起纔具有曹衣出水的特色<sup><02></sup>。吳焯先生進一步解釋為“衣紋畫得很細、很密”“衣服貼在身上，似被水濕過一樣”。<sup><03></sup>“曹衣出水”被史家認為受印度笈多王朝佛教造像的影響（盛期在五世紀），如摩陀羅佛陀立像，“濕衣出水的衣紋纖細如絲，衣內透出丰潤舒展的肉體”，這就是中國畫論中“曹衣出水”之來源。<sup><04></sup>

只有在清楚曹衣出水大概圖式的基礎上纔能研究繪畫中有關曹衣出水的問題。北宋·郭若虛否定了“曹”指曹不興、“吳”指南朝劉宋的吳暕的說法<sup><05></sup>，肯定了“曹衣出水”之“曹”係北齊曹仲達。至此幾成定論直到現在，被大多數美術史家所公認。直到近代，不斷有史家翻案：鄭午昌、王均初稱為“曹不興”；俞劍華說：“曹雖有兩說，似以《圖畫見聞誌》所說較當（筆者按，即曹仲達）”；史岩、林樹中兼指兩家<sup><06></sup>。如此等等，不一而足。均係畫論記載之一而宗之，本無新意，故未引起美術史界的思考。正如吳焯所云：一個沒有作品傳世的畫家僅憑畫史上的幾條記載而被推至極高的位置顯然是值得思考的。<sup><07></sup>

## 曹衣出水得名的來由

最早提及曹仲達的是唐·張彥遠。《歷代名畫記》曰：“曹仲達，本曹國人也，北齊最稱工能畫梵像，官至散朝大夫。”該書引用了：國朝宣律師撰《三寶感通記》“曹仲達畫佛之妙，頗有靈感”；彥悰亦云曹師於袁，冰寒於水，外國佛像，亡競於時。”張彥遠又記：“……其後北齊曹仲達……各有損益……至今刻畫之家列其模範，曰曹……斯萬古不易矣。”曹仲達長於畫像而被列為四家樣之一，稱為“曹家樣”。張彥遠富於收藏，交遊甚廣，見多識廣，有相當的權威，其立論自有根據。曹從北齊到南唐仍有作品存世，“惟至宋代已無一存”：《歷代名畫記》著錄有《慕容紹宗圖》、《盧思道像》、《弋獵圖》、《斛律明月像》、《齊神武臨軒對武騎》、《名馬圖》等作品，據俞劍華校釋時的註釋：盧思道，隋，字子行，才學兼著，仕齊，為黃門侍郎，值中書省，入周官儀同三司，仕隋為散騎侍郎。斛律明月，北齊，金及，字光宇明月，工騎射，官太尉左丞相，行兵身先士卒，未嘗失事<sup>〔98〕</sup>。可見這兩圖沒有佛畫的痕跡，其他就不用再說了。史岩說：“其作就名稱來考察之，竟然無一與佛教藝術相關，更無論‘工於梵像’了。<sup>〔99〕</sup>”歷來美術家傳世者必為其精心之作，亦為代表之作。史載曹仲達以佛畫名垂後世，然傳世之作竟無佛畫。我們不妨作一大膽懷疑：曹仲達確實長於畫佛像嗎？六朝佛教大盛，是凡畫家都能作佛畫。但成就高低不等，曹仲達即使長於佛像，其成就果然有傳說中的那麼高超嗎？張彥遠僅以宣律師彥悰所云立論，其結論值得懷疑。

2 到了北宋郭若虛撰《圖畫見聞誌》一書，正式提出“曹衣出水”的名目並確認“曹”是指曹仲達：“吳之筆……曹之筆……故後代稱之為‘吳帶當風，曹衣出水’。”郭若虛言明“係後輩稱之”、“唐室已上，未之曹吳”，也就是說在北齊、隋唐還無此說，那麼這樣就包含了一定傳聞和總結前人的性質，是推測之辭，並非確認。因為曹仲達的畫跡到宋代已不存，郭若虛不可能親自目睹其作品（況且流傳於唐的作品與記載中所云“工梵像”相左）。故而郭若虛的結論並不可靠。郭若虛只是把“曹家樣”說成“曹衣出水”，並且賦以具體的內涵，但除了“後輩稱之”以外沒有任何可靠的證據為他立論作基礎。





黃休復則比較謹慎。《益州名畫錄·張玄傳》云：“前輩畫佛畫、佛像、羅漢，相傳曹樣、吳樣兩本，曹起曹不興，吳起吳暕，曹畫衣紋稠疊，吳畫則衣紋簡略。其曹畫今昭覺寺孫位《戰勝天王》是也……。”請注意：《益州名畫記》雖記曹吳兩樣，亦係“相傳”。郭若虛雖不同意此說，然亦無確切可靠的根據。

從上述簡略的史載顯示“曹衣出水”之名的來歷。彥棕、張彥遠稱曹“家樣”為曹仲達；郭若虛不同意黃休復的觀點，並把“曹家樣”被說成“曹衣出水”又言明“係後輩稱之”。張彥遠的說法就大有疑問，郭若虛之說又豈可靠？後世美術史家糾纏不清，自有所來。

## 關於曹不興

曹不興，又作曹弗興，是最早享有盛譽的一位畫家。其擅畫被列為“吳國八絕”之一。傳說落墨為蠅，孫權信以為真。他是記載中知名最早的佛像畫家，號曰“佛畫之祖”。因佛像初傳中土，乍見域外繪畫，競相倣效，遂大流佈於天下。下接衛協、顧、陸、張僧繇，一脈相承。衛協，畫史評價甚高。顧愷之評曰“偉而有情勢”、“巧密於情思”。謝赫也說：“大畫，皆略，至協始精，凌跨群雄，曠代絕筆。”而後顧愷之在瓦官寺繪製摩訶壁畫，轟動一時，嘆為觀止。陸探微秀骨清相，雖畫作一無所存但可以從南京出土的若干幅《竹林七賢》中窺其大略。繼之張僧繇新創面短而艷，時譽高絕，有“畫龍點睛”之美談。

曹不興臨摹的佛畫係康僧會旅居印度、交趾（今越南）而後攜帶來的，具有濃郁的外國（印度）風格不可避免。故而有人據此推測曹不興為曹衣出水。《益州名畫記》據此發揮“曹起曹不興……曹畫衣服稠疊”，是爭論的先端。從曹不興“大畫皆略”到張僧繇“面短而艷”，流傳有序，以之附會於曹衣出水之說，自然言之鑿鑿，無怪乎信之者歷代有之。試問：南北朝間哪一朝流行梵式佛像的可能性最大？自然是佛畫初傳期間，臨摩印度原本的繪畫最有可能性。且成一家者，必後續者人才輩出，不絕如縷。倘兩曹必有一曹為曹衣出水的話，也只能是曹不興，與曹仲達一正一謬，立時可判。張彥遠所謂“曹創佛事，有曹家樣……”即指這一史實。

但問題是曹不興的摹作確實有後人所說的“曹衣出水”的風格嗎？曹不興的繪畫到了謝赫撰《古畫品錄》時已湮滅無幾，只“秘閣內一龍頭而已”，“《一人》白畫、雜帀畫《龍虎圖》、帀本《青溪龍》《赤盤龍》《南海監牧十種馬》、《夷子蠻》並《獸》、《龍頭》四，並傳於前代”，但連謝赫也沒有見到。《宣和畫譜》記：“不興畫《兵符圖》極工，然不見諸傳記。”《畫史》曰：“余家收帀本曹不興畫如意輪一軸。”以米芾的眼力，或許為真，但記之甚略，難以為證。《畫鑒》記“曹作人物，衣紋皴皺。宣和內府刻意搜訪，不過《兵符圖》一卷，余嘗見於一人家，上有紹興題記，筆意神采，疑是唐末宋初人所為也。”由此可見，真正可信的只有謝赫見到的龍頭，僅此一龍頭，謝赫就評為“觀其風骨，擅名不虛”。但並沒有談及有外國的影響。曹不興的人物畫技藝之高妙，亦見於畫史記載：“連五十尺絹畫一像，心敏手捷，須臾立成。頭面手足，胸臆肩背，亡遺失尺度，此其難也，曹不興能之。”可能說他的世俗人物畫並不見有外來風格。

史載曹不興的畫與康僧會所攜佛畫有極大的關係。康氏所帶佛畫原本應該面目如何呢？果真如中國所謂線條勾勒“衣紋稠疊若出水狀”嗎？回答當然是否定的。因為當時笈多風格尚未興起，秣菟羅與犍陀羅風格都不具備“出水”的樣式。思其樣式，恐怕與今日印度阿旃陀石窟所遺存無大差異。日本大和法隆寺壁畫經中國、復經朝鮮輾轉相傳，怕已非印度真傳。但亦可參考：“其畫風，與日本、中國固有之古畫甚多異，點線殆無意味，不過如作形狀之彩色的格條而已。最特異者，為暈染之法，因其全作陰影，故設色濃而且深，然又非如彼出自埃及棺中之古代肖像畫，及阿及安達的圖像之作十分陰影也。”<sup>10</sup>阿旃陀的壁畫大抵如此。可見印度繪畫以色彩為主，與西方相象，曹不興聞所未聞，臨習之作，儘管可能摻入中國技法，但也不可能像後世盛傳的“曹衣出水”模樣。

5

## 關於曹仲達

曹仲達，本曹國人，官至散朝大夫，活動於北齊而隋朝（550～589、581～589）。曹仲達本為西域曹國人，故以曹為姓。曹國，《北史》記，曹國都那密水南數裡，舊是康居之地。康居，孫毓棠說（《中國大百科全書》中國歷史卷）：

“古代中亞的游牧民族，游牧範圍大致在今蘇聯哈薩克斯坦南部及錫爾河中游。漢時，地處大宛西北，大月氏（即月氏）之北，烏孫以西，奄蔡之東，丁令、堅昆以南。公元前二世紀時在中亞形成一個大部落聯盟。他們的中心駐地為卑闐城，約當今塔什乾或奇姆肯特等地。康居也和一般草原遊牧民一樣，隨季節的變化而遷移牧地，冬季南下棲息於錫爾河一帶“樂越匿地”，夏季北上至“蕃內”，兩地相距數千里。公元前後，康居強盛，曾威脅其南鄰大月氏。一世紀中葉，貴霜統一大月氏。國勢轉盛，康居則漸趨衰敗。至三世紀時似仍遊牧於錫爾河中游，其後益弱，勢力遠不如兩漢時代。”林樹中先生考定在（今前蘇聯烏茲別克共和國）撒馬爾汗一帶。葉瀚先生則考曰：“曹國，《大唐西域記》謂之卻布咀那國，本註云：唐言曹國有東曹、北曹、西曹之稱。”<sup>111</sup>

曹仲達活動於北齊而隋，當為六世紀中後期，其時曹國的佛事究竟是什麼面目，不得而知。且此時歷來公認與：“曹衣出水”直接相關的美術原型“笈多藝術”已近晚期，號召力已不夠明顯，想必受笈多影響有限。而此時，曹仲達尚十分年輕（詳後），“其畫亦必傳播西域諸國”，<sup>112</sup>恐屬推測猜之辭。值得注意的是：史書並未記載曹仲達來華之前身懷畫技，恰恰相反的是來到中國以後才學畫的。張彥遠《歷代名畫記》載“（曹仲達）師於袁”。僧祐云：“曹師於袁，冰寒於水。”北齊與南梁併列長江兩翼，大抵在梁中後期併列於陳。張彥遠所錄南朝袁姓畫家：袁蒨（宋，師於陸探微）、袁昂（梁，師於張謝）、袁陸（有弟子江僧寶）等。袁蒨，年籍不可考，“象人之妙，並美前賢，老守師法，更無創新”。但生活於宋（420~478），與北齊（550~577）相差一個世紀，不可能作為曹仲達的老師。袁昂生活在齊梁間，與北齊年代相接，最有可能性。袁昂（411~540），字千里，頗善畫，受梁武帝命著《古今書評》。所謂“龍跳天門，虎臥鳳闕”，即其高論。可見袁昂的主要成就在於書論。繪畫上尤擅仕女，“袁得綺羅之妙也”。故俞劍華等均認為“袁者”即為袁昂。仲達師從袁昂學畫是不大可能涉獵梵像的。

6 這裡再討論一下曹仲達赴華時的大概年齡：所師袁昂，卒於540年，曹仲達從之學藝應當在520~530年之間較為恰當。以其活動於北齊而隋，可知下限當為580年前後，推前恐有限，因為隋國國祚短促（577~589）。這樣推算，曹

仲達從學畫到隋亦已近 70 年。想曹仲達來華時必定年輕。

那麼曹仲達學成畫技之後，是否參雜曹國或曰西域畫風呢？

第一，如《中國美術通史》所言，“（袁者……）不過卻無妨說明曹仲達曾師承南朝”。<sup>〔13〕</sup>南朝前有“秀骨清相”後有“面短而艷”，均無梵式可言，儘管張僧繇曾於一乘寺畫凹凸花，但他的人物畫卻是標準的中國作風<sup>〔14〕</sup>。

第二，上文述及曹仲達離開西域時年齡尚幼，西域作風對他不大可能有多大的影響，曹仲達一生基本上生活在中原，接受的是中原文化。

第三，既然與南朝關係緊密，而南朝畫師並不崇尚梵式，南朝畫師從戴逵、顧愷之以後已一洗梵式，為純粹的中華作風；且南朝畫論尚傳真寫神。（周曇研與曹仲達的關係糾纏不清。<sup>〔15〕</sup>）

如此，再結合曹仲達的傳世作品，很難說是梵式作風。

史載：“興善寺……西南有舍利塔內有曹（仲達）畫”，“開業寺，裴錄云‘曹仲達、李雅、楊契丹、鄭士法畫’”（《歷代名畫記》），但文獻中沒有記載，也沒有任何痕跡表明這是梵式，且不說“薄衣貼體如出水狀”了。事實上，即使從西域來的畫家也並不全是“曹衣出水式”的。尉遲跋質那在隋唐作畫，畫風與中華迥然有別而名聲大著。儘管“畫外國菩薩，小者如屈鐵盤絲，大則灑落有氣概”。但仍不是“曹衣出水”式。北齊而隋，年代甚近，若同為西域作風，曹並無作品傳世，尉遲則佛畫甚多，且“中華罕繼”，而曹仲達卻成為“曹衣出水”的創始人，成一代宗師，歷朝備受香火，豈不怪哉？！

後人總結前人，最大的弊端總是喜歡推測和不加深究。比如說曹的用筆，或許後世能總結為“十八描”之一，但未必與“工梵像”扯上關係。但日本中村不折《中國繪畫史》說“因思曹之畫風——描法少舞筆，有相似於後世所謂蚯蚓描者”。明汪砢玉《珊瑚網·古今描法十八則》註：“高古遊絲描，十分尖筆，如曹衣紋。”明周履清《天池道貌》、清迓朗《繪事雕蟲》所載與此相似。又如方薰所論者，根據何在？再說蚯蚓描與高古遊絲描相去甚遠。<sup>〔16〕</sup>即使“曹衣出水”成立，後人又何以確定其描法的具體圖式的呢？隨意猜想，豈不貽笑大方？

再說幾則原始資料未必就是斷言曹畫是印度風格（或西域風格）的佛畫。張彥遠：“北齊最稱工，能畫梵像。”而“梵像”一詞似可譯為佛像，其概念比較

模糊：或為印度繪畫風格的佛像，或為並不專指哪個國家或地區繪畫風格的以佛教經典為原本的畫像。張彥遠未必確指為印度風格。能畫不說一定十分精通，出神入化。宣律師也並沒有說是外國風格的。彥棕所云“外國佛像”亦如是。南朝駢文風格的文體講究句式整齊，添字少字現象在詩歌史上屢見不鮮，但卻往往讓後人誤解。自張彥遠《歷代名畫記》一出，史家據此牽強附會，由曹家樣發展為曹衣出水時已面目全非了。（曹家樣不一定具備梵式特徵。）

於是忍不住進一步懷疑“曹仲達創曹衣出水”，再說張彥遠的記載也並非完美無瑕，如“誤筆成蠅”一說。還可以以張彥遠自己的論述中尋找出他的本意來：“中古妍質相參，世間所重，顧陸之跡，人間切要，下古評量科簡，稍易辨解。……下左可齊中古，僧繇子華是也，近代之價可齊下古，董展楊鄭是也”，“曹（不興）衛顧陸擅重價於前，董展楊鄭妙跡於後，張鄭兩家高步於隋室，大安兄弟，首冠於皇朝。”評述各代的代表性畫家，並沒有曹仲達。倘曹仲達果然是一代畫家大師，以張彥遠之見識，豈有不載之理？“曰曹、曰張、曰吳、曰周，斯萬古不易矣。”此四家樣，後三者均依時代順序，故推測曹為曹仲達亦大有疑問。又卷二也談到“曹創佛事，畫佛有曹家樣、張家樣及吳家樣”，這裏的“曹創佛事”只能是：“昔竺乾有康僧會者，初入吳，設像行道，時曹不興見西國佛畫，儀範寫之，故天下盛傳曹也。”<sup>〔17〕</sup>那麼，“曹家樣”似乎只會是曹不興所創了。故曰：曹仲達畫跡沒有“梵風”，只是“能畫佛像”而已。“曹家樣”也不一定是曹仲達。

## 北齊畫風

8

北齊畫跡，傳世甚少。最有名者當推楊子華的《北齊校書圖》（雖說可能為後世所摹，但有當時的風格無疑，見林樹中《〈北齊校書圖〉考》，南京藝術學院學報《藝苑》1991年）。楊子華時稱畫聖，擅畫人物鞍馬。相傳楊所畫的馬會夜間嘶鳴，如索水草，足見精妙。雖與曹仲達同為宮廷畫師，然時譽遠高於曹。試想曹果真創“薄衣貼體濕水般的梵式佛畫，各具風貌，時譽相當”，而畫史上隻字未提，則可窺一斑。現階段又有大量北齊壁畫發表，著名者當推《婁叡墓

壁畫》。不少學者把婁叡墓壁畫看成是與楊子華有一定關係的作品，不無道理，畫風影響及鄴都之外的陪都晉陽一帶也是自然的。而蕭望等人乾脆裁定為出自於楊子華手筆。幾座壁畫墓與楊子華同時，人物面長圓額頤方，呈鵝卵形服飾寫實，疏簡得體，與《校書圖》十分相似。後期在鄴都西北部及晉陽附近，先後還發現了幾座北齊高官顯達的墓室壁畫：河清元年（562）庫狹回洛墓壁畫，“臉型稍長，蓄短鬚，頭頂紮中。內著圓領衣，外罩杏黃色交領窄袖長衫”。天統三年（567）堯峻墓壁畫，門牆正中為朱雀，東側畫“一位面目清秀，頷下飄鬚，頭戴平巾幘，上臂生羽翼的仙人”。武平七年（576）高潤墓壁畫，“高潤額有短鬚，頭裹折上巾”，“男侍皆頭裹巾事帕頭垂肩，身著交領窄袖長袍”。<sup>18</sup>《北齊校書圖》以及各壁畫的人物形象塑造特色驚人的一致，絕非巧合，說明北齊是以楊子華為代表的畫風，即東晉南北朝以來的繪畫傳統。這種畫風中沒有“曹衣出水”的絲毫蛛絲馬跡。

不妨再以北齊繪畫上承南朝下啟隋唐來考察。閻立本說：“自像人以來，曲盡其折，簡易標美，多不可減少不可添，其唯子華乎？”這一稱贊不僅肯定了楊子華的成就而且也暗示了他所開始的一代畫風對初唐（尤其是對閻立本）的影響。蕭望考據出現藏於台灣的周《蠻夷執貢圖》（傳）為閻作，並且從婁叡墓壁畫到《蠻》推演出北齊到初唐繪畫的發展脈絡。北齊繪畫風格曾受南朝秀骨清風的影響，蕭梁張僧繇又創造出面短而艷的風格。南北文化交流，北朝往往滯後，這也可以從當時北齊雕塑的面貌略見一斑。北齊雕塑很少有梵式遺跡，日趨豐頤暗示了隋唐風尚的由來。“南朝→北齊→隋唐”在這發展中，短短北齊二十餘年不大可能有一位時風獨異的大師。相反，把曹仲達的畫風納入“楊子華”風格纔是合乎情理的。

## 西域畫風與中原畫風

研究“曹衣出水”者，屢屢提及西域之畫風，然而西域繪畫的面目與中原面目相去甚遠，無法直接比較，且中原根本不見類似的畫風。所以說不能用西域直接對比中原。就克孜爾石窟壁畫常見畫例評述如次：“就效果而言，克孜爾



左上圖：北齊婁叡墓壁畫

左下圖：克茲爾石窟的一座泥塑佛像。

右上圖：克茲爾175窟左甬道供養比丘線  
描圖

右頁圖：新發現的太原北齊墓道壁畫

右圖是最近發現的北齊墓道的壁畫局部。據太原市考古所的報告說：該墓葬位於太原市迎澤區王家峰村，2000年12月封土上發現新的盜洞，遂進行搶救性發掘。目前已發掘墓道部份。從盜洞中拍攝的圖片顯示，墓室中有更精美的壁畫。墓道壁畫與已發掘的婁叡墓畫風相似。從已有的考古文物，包括這一件在內，都沒有發現任何曹衣出水的跡象。（《文物天地》2001年改版試刊號）



