

繡畫大千——謝書賢〈繡張大千仕女圖〉

■ 劉宇珍

「巨匠的剪影——張大千 120 歲紀念大展」中，展出一幅〈繡張大千仕女圖〉，畫稿雖由大千所創，卻以繡法完成。在這個以大千為主角的特展裡，是少數幾幅並非大千署款的平面作品，也是展覽中唯二兩幅出自女性之手的創作之一。它的作者是誰？何以選入大千的特展之中？它反映了什麼樣的繡、畫關係？它的觀看方式又如何因為層層演繹而變得多元？

繡、畫之間

〈繡張大千仕女圖〉為臺灣知名刺繡專家謝書賢女士（1928-）的作品。¹（圖 1）繡品的底稿乃摹自張大千所作仕女圖，原作或

曾刊印於國立歷史博物館出版的《張大千書畫集》中（圖 2），名為〈天竺女郎〉，現已不知所蹤；²其粉本則交付大風堂門人孫雲生（1918-2000）保存。³（圖 3）上有大千詩作：



圖1 | 民國 謝書賢 繡張大千仕女圖 國立故宮博物院藏



圖2 民國 張大千 天竺女郎 藏地不明 取自秦景卿、劉平衡編，《張大千書畫集》，臺北：國立歷史博物館，1982，冊3，頁55。

「必逢佳士亦寫真，毫端惟恐有纖塵。眼中恨少奇男子，腕底偏多美婦人。新樣拋家雲亂卷，舊知傾國玉橫陳。從君去作非非想，此是摩登七戒身」。並特別注記：「額間一點，印度教所謂吉祥紅也。」謝書賢的繡品上則省略了女子額間的吉祥痣（Bindi）、以及描繪上眼瞼與鼻影的線條，並將重疊的衣紋線單純化。儘管有所省略純化，謝書賢以「繡」轉譯，卻作得毫不含糊。她不以單一的黑色絲線繡輪廓；光是畫上的一筆，便以自黑、而灰、而白等不同色階的多種絲線構成。細



圖3 民國 張大千 天竺女郎（粉本） 藏地不明 取自孫雲生口述，朱介英撰，《絕美的生命交集——孫雲生與張大千》，北京：北京師範大學出版社，2008，頁133。

膩的色絲層次，意在重現因運筆提按所形成的墨色淺深；而色絲間的疊壓，又全都得在極細的筆畫寬窄裡完成，以免失了線條的細勁挺秀。（圖4）她順著髮流，根根繡出女子長髮，使之在模擬畫筆的水墨韻味之餘，亦蘊含秀髮如絲的類比趣味。（圖5）全幅依據大千畫稿，恰如其分地傳達大千過人的細筆白描功夫；當目光流連上下，則見繡品絲光熠熠。在以「繡」代筆、臨摹原畫之際，更展露了刺繡藝術的明耀特質，而有不同於大千畫作的表現。「畫」與「繡」，兩者相得益彰。

這件繡品，曾於2000年出版的《謝書賢刺繡集》刊出。此集收羅謝書賢畢生得意之作，多是以當代著名書畫家，如張大千、于右任（1879-1964）、溥心畬（1896-1963）、黃君璧（1898-1991）、林玉山（1907-2004）、張書旂（1899-1956）、張穀年（1905-1987）、胡克敏（1908-1991）、曾后希（1916-1999）、季康（1911-2007）、梁中銘（1907-1982）、李奇茂（1925-）、徐悲鴻（1895-1953）與齊白石（1864-1957）等人的畫作或書法為繡稿，



圖4 民國 謝書賢 繡張大千仕女圖 局部
國立故宮博物院藏



圖5 民國 謝書賢 繡張大千仕女圖 局部
國立故宮博物院藏

亦有以肖像攝影作品為稿本的繡作。集子裡以大千畫作為繡稿的便佔了六幅，此幀〈仕女圖〉便為其一。由於謝氏曾受教育部之邀，將此作與其他十九幅繡品，送至加拿大參加 1968 年蒙特婁市「人與其世界」國際展，故知此作最晚必完成於 1968 年。其繡稿自何處取得，謝氏本人已不復記憶，極可能取自畫冊一類的出版品。在大千原畫行蹤成謎之際，謝書賢的繡作，無疑提供今人想像大千原畫風采的依據，更難得地為本展覽補充了大千印度時期仕女畫的風貌。

「腕底偏多美婦人」

大千因善畫美麗的女子，曾有「張美人」之稱。他的仕女畫自晚清改琦（1773-1828）、費丹旭（1802-1850）等人入手（圖 6），早期多作削肩柳腰、嫵娜婉約的女子樣貌。如《大千狂塗》冊（一）（國立歷史博物館收藏）裡〈不



圖6 清 費丹旭 秋風執扇 上海博物館藏 取自中國古代書畫鑑定組編，《中國繪畫全集》，杭州：浙江人民美術出版社，2001，冊30，頁49。



圖7 民國 張大千 大千狂塗 冊 不是天寒翠袖薄
國立歷史博物館寄存

是天寒翠袖薄》（圖7）一開，繪一持扇女子小園背立，雲髻半偏，腰枝纖纖。而衣紋飄灑，線條富粗細變化，雖作於1956年，無論造型或造境，皆具早年仕女畫遺風。

1940年代初大千遠赴敦煌臨習唐人壁畫，歸來後筆下的女子形象遂轉而為健美端麗。此次展出的〈觀音像〉、〈散華圖〉，即展現了大千筆下仕女在敦煌前、敦煌後的轉折。〈觀音像〉（圖8）乃是1934年為蘇州畫家彭恭甫（1897-1963）所作，祈願「從今世至未來世，不見刀兵，除一切苦厄」。取明代以來民間常見的「鰲頭觀音」造型，繪一女相觀音，身著白袍，足踏巨魚，化現於波濤之中。全幅設色以水墨為主，魚頭處略施淺絳，又以白色淡染觀音頭光、衣袍，並於手、足之環飾與頭部冠



圖8 民國 張大千 觀音像 國立故宮博物院藏



圖9 民國 張大千 觀音像 局部 國立故宮博物院藏

飾敷以金彩，簡約雅素而不失莊嚴。觀音的眉毛細如新月，目若含珠，衣紋線條翻飛靈動；衣裙飄飄，遮掩了實際的身體量感。三道墨痕，描繪眼袋下緣與唇窩，此乃晚清仕女臉像的格套，亦見於大千早期之仕女形像。

（圖9）

大千在敦煌所接觸到的唐代女性形象，則可以〈摹敦煌莫高窟第一三八窟近事女〉（圖10）為例。「近事女」又稱「清信女」、「清淨女」，指已受五戒，就近事奉佛、法、僧三寶的女子。本幅所繪出自敦煌研究院編號第139窟（附屬於138窟），或為十世紀初期海晏和尚（926-933年任河西都僧統）所開鑿的洞窟，大體模仿晚唐第17窟（即藏經洞）。故原壁畫中的近事女雖作於五代，其造型卻本於晚唐。而根據大千於畫上的題識，可知大千視之為中唐之作。今日原壁畫的面部已殘，吾人只能從大千的摹本想見原作風神。她身著男裝，手持巾、瓶，頭縮雙髻，稚氣未脫。其面容飽滿，濃眉秀目，身形具實體量感，與〈觀音像〉的纖細柔美判然不同。大千在其腮邊染上一抹酡紅，卻避開額



圖10 民國 張大千 摹敦煌莫高窟第一三八窟近事女 國立故宮博物院藏



圖11 民國 張大千 摹敦煌莫高窟第一三八窟近事女 局部 國立故宮博物院藏



圖12-1 民國 張大千 摹敦煌莫高窟第一三八窟近事女 局部
國立故宮博物院藏



圖12-2 民國 張大千 觀音像 局部
國立故宮博物院藏

頭、鼻樑與下巴，隱然有唐人「三白法」（指在仕女額頭、鼻樑和下巴三處塗布白粉，以增面部立體感的畫法）遺風。櫻桃小口，鮮豔欲滴，鼻、唇的距離亦拉近。眼、唇之下，已無描寫眼袋與眼窩的線條。（圖11）畫中線條流暢圓勁，少有頓挫轉折，只於一筆的結尾處俐落提起。其於手部姿態與指節結構的描繪，更交代得一絲不苟（圖12-1），與〈觀音像〉上所見（圖12-2）大為不同，此皆大千於敦煌所習。

作於1937年的〈散華圖〉（圖13），或經修改重裝，而呈現敦煌之前與敦煌之後仕女畫的混合樣貌。畫上最晚的一則題識記敘了此畫成畫後三十年間的命運：「此丁丑年（1937）在故都所作，時予尚未得還蜀。丁亥（1947）冬蔡女士佩珠為予主持畫展，於漢皋售去。越十年丁酉（1957）於香江顧澹明畫家齋中因允讓歸昵燕樓。又越十年丁未（1967）乃携赴日本重裝。世亂未已。予其能老復丁耶。」可知此作完成後，每隔十年即有一變：先是1947年於漢口畫展售出；1957年自香港畫家顧澹明處復歸於大千之手（「昵燕樓」為大千旅居阿根廷時所用齋名，



圖13 民國 張大千 散華圖 國立故宮博物院藏



圖14 元 王振鵬 維摩不二圖 美國紐約大都會博物館藏 取自The MET Collection: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/40513> (Public Domain), 檢索日期：2019年5月16日。



〈維摩不二圖〉局部

實 1957 年時大千已移居巴西）；1967 年於日本重裝。此畫歷經四個「丁」年（丁丑、丁亥、丁酉、丁未）而彌新，不由得讓大千生起世亂未止，自己如何能「老復丁」（老而壯盛）的感慨。

畫裡的散花天女，典出佛經《維摩詰所說經》「觀眾生品」，言文殊菩薩率眾菩薩與大弟子去探望稱病的維摩詰居士，並於其

斗室論道。時有一天女現身，以天花散向諸菩薩與大弟子；花瓣落到菩薩身上時隨即墜落，落到弟子們身上時則無法拂去。此乃因諸大弟子心中仍有分別心，未能真正體會空性之故。該題材在畫史上多以「維摩說法圖」一類的畫題表現，繪維摩與文殊各據畫幅左右，旁有菩薩或弟子隨侍，散花天女則立於維摩榻邊。（圖 14）民國初年，梅蘭芳



圖15 | 宋 劉松年 天女獻花 國立故宮博物院藏

（1894-1961）新創「天女散花」劇碼，大受歡迎。原本附屬於維摩說法圖的散花女（圖15），亦獨立成為畫作的主角。

本幅散花天女的形象，或根據武宗元〈朝元仙杖圖〉而來（傅申，1998，頁120-121）；綜合〈朝元仙杖圖〉中的仙女造型，如太陰玄和玉女的身姿、洞空無相金童的髮型、開臉、衣飾等，而成今日所見的天女形象（方令光，

2019，頁300）。（圖16）此畫多處線條曾經重複勾描，如於原衣紋墨線上再以泥金勾勒，將供盤內的花葉再以石青、石綠與泥金敷色（圖17），應皆為售而復得之後所添加，展現敦煌洗禮後的圓勁線條與濃麗配色。這些重描與改動，令天女的形象亦發顯得端麗明艷，真有風華絕代的氣勢。

散花天女既獨立成畫，其原先蘊含的宗



圖16-1 宋 武宗元 朝元仙杖圖 局部 太陰玄和玉女 藏地不明 取自中國古代書畫鑑定組編，《中國繪畫全集》，杭州：浙江人民美術出版社，1999，冊2，頁84。



圖16-2 宋 武宗元 朝元仙杖圖 局部 洞空無相金童 藏地不明 取自中國古代書畫鑑定組編，《中國繪畫全集》，頁83。

教意義亦有所改變；大千筆下的散花女似成了心所嚮往、可望而不可及的佳人。畫上早先的題識云：「偶逢一咲禪心定，那有阿難著體來」，仍不為美人的顧盼笑顰所動。1947年再題上一闕〈三姝媚〉，則徘徊含情：「環珮杳，歌塵棲扇，儘有情緣彈指，餘香未浣」，有道是情暗生，佳人已去，似有難以訴說的情衷了。

敦煌之行令大千亟欲探索中、印兩地藝術的會通關係，而興起造訪佛教發源地印度

的念頭。在當時中華民國駐印度大使羅家倫（1897-1969）的幫忙下，大千於1950年2月至印度新德里舉行個展，隨後赴阿旃陀石窟（Ajanta Caves）考察，最後在大吉嶺小住。大千為大吉嶺的美景深深吸引，原擬在其地購屋定居，後因曼谷賣畫失利而作罷（李永翹，1983，頁260-265）。若不計算期間的來來去去，大千在此地約自1950年5月待到1951年8月。他曾謂：「大吉嶺時期，是我畫多、詩多、工作精神最旺盛的階段。……目力當時最佳，



圖17 | 民國 張大千 散華圖 局部 國立故宮博物院藏

繪的也多精細工筆……」（謝家孝，1982，頁184）。也正是在大吉嶺時，大千開始以印度女子的形象入畫，其仕女畫形象亦隨之翻然再變。謝書賢所繡〈仕女圖〉的底稿，即為大千1950年旅居印度大吉嶺時所作。除粉本以及先前提到的水墨本外，還有一幅設色本存世。⁴畫中女子身姿豐腴，有胸有腰，腕上佩戴多重手環，甩頭擺臀，作下腰旋舞之姿。其上半身幾與地面平行，可見大千對印度舞者的柔軟腰枝，印象深刻。

大千似頗能領略印度女子的風情。與本繡品同稿的水墨本上即有題：「往歲游五天竺，頗愛彼邦閨秀所服紗麗，蓋即佛所謂天衣無縫者。寫此惜未能傳其軒軒遐舉之致耳」。可知他喜見印度女子著紗麗（Sari），

以為著裝後儀態軒昂若雲霞高升（「遐」或為「霞」之誤）。大千又於設色本上題曰：「印度教無論男女，於眉間點朱，曰吉祥紅。女子尤增嫵媚，正如我國壽陽妝也」，則將印人的眉心飾記，類比為中國的「壽陽妝」（相傳南朝宋武帝之女壽陽公主曾臥檐下，梅花落其額。宮人效之而成風尚，故得其名）。多年後想起，仍覺「印度女子別有一種風致，大眼角小，小眼角大，此其特徵也」。

（圖18）這段印度經驗，也讓大千之後再也不避忌描繪豐乳肥臀的仕女形象（傅申，1998，頁96）。而在院藏大千仕女畫數量不多的情況下，謝書賢的繡作，則提供了大千（1899-1983）1950年代仕女畫風格的樣貌。



圖18 民國 張大千 大千狂塗 冊 印度女郎 國立歷史博物館寄存



圖19 民國 謝書賢 繡寫意花卉 國立故宮博物院藏

書賢繡畫

謝書賢，浙江紹興人，生於揚州，長於北京，1949年後來臺，現高齡九十二歲。1953年時因心儀的繡品價格太過高昂，而萌生何妨一試之念，自此投入刺繡的領域。她從未真正「拜師學藝」，一切全憑自己摸索。曾試著以攝影、以西洋畫為繡稿，從而自創「混合插針加色法」，混融插入不同色調的絲線，成功地在繡品裡作到融合色彩的效果。有鑑於以刺繡表現攝影或西洋畫作已不成問題，遂轉以傳統的水墨畫作為稿本，冀能以刺繡媒材，表現水墨寫意的韻味。院藏〈繡寫意花卉〉（圖19），即是以齊白石的畫稿為本，在緞底上繡折枝牽牛花。她順著齊白石運筆的方向，以極精密的針法，展現出畫上細膩的顏色變化；不僅繡出葉片的渲染，

還表現了筆墨的層次、速度與飛白效果。而畫面平整光潔，可謂具備清人丁佩《繡譜》（1821年序）內所言要「齊」（界線分明）、「光」（輪廓光粹）、「直」（平如春水）、

「勻」（粗細適均）、「薄」（看來凸出繡底，撫之則幾與其平）、「順」（直則俱直、橫則俱橫，遇圓折之處，亦要以針腳的長短，使轉折自然流暢）、「密」（千絲萬縷，亦要細密地融合在一起）等種種講究。⁵

然而，謝書賢之繡摹水墨渲染，卻與刺繡藝術自晚清以來的發展不同。中國原本即有「繡畫」的傳統，以針為筆，以縑素為紙。唐時曾有一盧眉娘，能於一尺絹上繡出七卷《法華經》；而自宋代（960-1279）以來，刺繡亦與畫稿關係密切。因為以書、畫為題材，使得刺繡在作為實用性的裝飾之餘，漸成為如書畫般的賞鑑品，而直接以名家書畫為繡稿，更具摹刻複製的意義，使在真蹟佚失之時，仍可想見原畫佳妙（童文娥，2015，頁359-362）。自晚清以來，為因應富國強兵的時代需求，農工商部成立繡工科傳授刺繡技藝，由來自蘇州的沈壽（1874-1921）擔任總教習。沈壽原名沈雲芝，曾與其夫婿余覺（1868-1951）同赴日本考察，見日本之「美術繡」，歸國後始以油畫、攝影照片為繡稿，名噪一時。一般多認為沈壽之所以能將色彩豐富與灰階細膩的油畫、攝影照片繡製得維妙維肖，乃因其開創了新繡種，視此為中國刺繡技藝的突破，名其繡法曰「仿真繡」。⁶自是以來，以繡技表現油畫、水彩筆觸，或模擬照片般的陰影層次，便成了革新刺繡工藝者的追尋目標。如楊守玉（1896-1981）即受「仿真繡」的啟發，創出「亂針繡」的技法。其針法縱橫交錯，宛若西方現代主義畫作的筆觸，最適合表現油畫的光色效果，一改傳統繡法求齊、求光、求順的審美重點。楊守玉第二代傳人在臺灣的有陳嗣雪（1924-2014）與佟家賓等。

而謝書賢的「毫無師承」，似讓她得以



圖20 民國 謝書賢 繡鳳凰仕女 國立故宮博物院藏

在近代中國刺繡藝術發展的大潮流裡反其道而行。雖然《謝書賢刺繡集》裡有多幅以國外元首的攝影肖像為底稿，她對模擬油畫與照片的效果並不太感興趣。同樣是以繡針為筆、以縑素為紙絹，她要繡畫的卻是傳統水墨畫。她一方面回歸宋代以來較平整且具圖案性、對應著工筆畫的「繡畫」傳統；另一方面，則朝著講求簡筆墨韻的寫意畫體系探索，欲以刺繡媒材，表現古來難以藉繡技突

破的筆墨渲染效果。前者如〈繡鳳凰仕女〉（圖20），在緞底上以大千作於1955年、曾於1956年7月巴黎個展展出的畫作為繡稿；⁷後者則如先前所提到的〈繡寫意花卉〉。（見圖19）不僅如此，在將「繡」比擬為「畫」的繡畫傳統裡，謝書賢竟真欲以「針」當筆，挑戰紙上刺繡的技術。其〈繡花鳥〉（圖21）一作，即是將大千畫作，繡在紙上；紙張還先以紅茶染色，以求古雅風致。因紙張無伸縮性，若下針失了準頭，將產生不必要的針孔，影響繡品整體的美觀，故其所有的

繡品裡，只有四幅以紙底為之（謝書賢，2000，頁32）。

在未嘗拜師的情況下，支持謝書賢持續在繡藝上精進的，除了個人興趣，還有其夫婿姚乃卿（字斯明，浙江嵊縣人，1924-2009）。他為謝書賢將畫作謄成繡稿，並在絲線色彩單調的年代，為謝書賢將繡線染出細膩豐富的色彩，使之得以模擬水墨的暈染漸層。在紙底上刺繡，亦是兩人商量激盪下的成果。謝氏的繡作，竟也蘊含了夫妻倆綿綿密密的針線情。⁸

而大千的〈天竺女郎〉（見圖2），可說是提供了謝書賢得以綜合其「工筆」與「寫意」繡技的畫稿，使她能夠以繡「工筆畫」的技巧，繡衣紋線條的筆勢；以繡「寫意畫」的技巧，繡女子如雲的秀髮。在黑白的單色



圖21 | 民國 謝書賢 繡花鳥 國立故宮博物院藏



圖22 | 民國 謝書賢 繡張大千仕女圖（直式） 國立故宮博物院藏

調性裡，藉著細膩的色絲層次，表現如畫般墨分五色的效果。除了傳達大千原畫韻味外，更具備傳統評價繡品時所注重的「齊」、「光」、「直」、「勻」、「薄」、「順」、「密」等好處；在探索刺繡新方向之餘，也保有傳統的品賞價值，難能可貴。

橫看豎看

然而，在摹寫轉譯與觀看的過程中，原畫的意義仍免不了改變。謝書賢在繡作裡去掉了女子眉心的吉祥紅，實亦去除了女郎的族裔色彩。而大千原畫本是在表現印度舞者擺首下腰的動感，謝書賢則將之理解為臥姿女子，而名其繡品為「懶洋洋」，著重其慵懶嫵媚。當繡品交付給攝影大師郎靜山

（1892-1995）題識之時，郎氏又將整個構圖自橫打直，題云：「謝書賢女史繡大千先生畫品，技藝絕倫，似畫似繡，均為上乘」。題識的閱讀方向與畫幅右下角「書賢繡畫」一印的閱讀方向，成90度角（圖22），不明就理之人，或以為謝書賢的印章蓋錯了方向。這也意味著大千此畫本身，橫看豎看，皆無違和之感。直看時，雖然少了舞姿的下腰動勢，女郎的眼神卻直勾勾地迎向觀者，成了充滿自信、魅力與精神力的女性形象。橫看成嶺、側亦成峰，大千若有知，定也能會心一笑吧！

感謝謝書賢女士、姚振黎教授與本院南院處楊芳綺助理研究員提供資料，在此申謝。

作者任職於本院書畫處

註釋

1. 民國一〇八年五月六日電話訪問謝書賢女士，確認其生於民國十七（1928）年。
2. 秦景卿、劉平衡編，《張大千畫集》（臺北：國立歷史博物館，1982），冊3，頁55。書載該圖作於民國七十年（1981），然題識的書風開張健爽，或為1950年代之作。恐書載有誤，或者仍有其他更早的同稿作品，為謝氏所取用。
3. 粉本圖見孫雲生口述，朱介英撰，《絕美的生命交集——孫雲生與張大千》（北京：北京師範大學出版社，2008），頁133；大千將粉本送給孫雲生之事，見頁138。
4. 圖見 Wen Fong, *Between Two Cultures: Late Nineteenth- and Twentieth-Century Chinese Paintings from the Robert H. Ellsworth Collection in The Metropolitan Museum of Art* (New York: Metropolitan Museum, 2001), 192, pl. 98. 彩圖見張雄藝術網：<http://www.zxart.cn/pmlInfo/564/8749.html>（檢索日期：2019年5月14日）。
5. 丁佩，《繡譜》，收入鄧實編，《美術叢書》（臺北：藝文印書館，1975），集2輯7，頁243-246。
6. 關於學界對沈壽的新看法，與清末刺繡工藝的發展，見黃逸芬，〈探訪梅嶺美術館——兼談近代刺繡的轉化與刺繡教育〉，《故宮文物月刊》，426期（2018.9），頁104-105。
7. 圖見孫雲生口述，朱介英撰，《絕美的生命交集》，頁173-174。
8. 民國一〇八年五月十四日電話訪問姚振黎教授（謝書賢之女）。

參考書目

1. 謝書賢，《謝書賢刺繡集》，臺北：姚天惠，2000。
2. 方令光，〈雅俗共賞最難為〉，收入國立故宮博物院編，《巨匠的剪影——張大千120歲紀念大展》，臺北：國立故宮博物院，2019，頁294-302。
3. 傅申，《張大千的世界》，臺北：羲之堂文化出版事業有限公司，1998。
4. 謝家孝，《張大千的世界》，臺北：時報文化，1982。
5. 李永超，《張大千年譜》，成都：四川省社會科學院出版社，1987。
6. 董文娥，《十指春風——繡與繪畫的花鳥世界》，臺北：國立故宮博物院，2015。