

盛唐白畫之成立與筆描能力之擴展

石守謙

一、緒論

自從九世紀時張彥遠提出「筆蹤」論【註一】，以爲「骨氣形似皆本於立意，而歸乎用筆」【註二】以來，對繪畫中筆法（包括後來所謂的用筆與用墨）的重視，一直在藝術界中佔據着一個重要的地位。十世紀的荆浩在發表其山水畫論時，即以「筆法記」爲題。十一世紀後期的郭若虛在其圖畫見聞誌中亦有一節專論「用筆得失」，以爲「凡畫，氣韻本乎游心，神采生於用筆」【註三】。此對筆法的用心，後來遂被學者引爲中國繪畫傳統的特色之一。在二十世紀初期，藝術界中關於傳統與革新的爭論中也接觸到這個焦點。傳統派者以筆法爲中國畫之特色而爲西方所無者，當然該保存而發揚。革新派者也不願放棄筆法，但將之視爲當時西方「進步」的後印象主義的源頭，而有所謂「線的雄辯」的美稱【註四】。

以繪畫史的立場看來，因重視筆法而發展的筆描主義的主流傳統是中國畫史上的一個既存事實，這似乎已無可爭論。而其中頗具意義的問題則是如何解釋筆法在不同時間，爲表達不同內容形式所產生的「結構意義」【註五】上的蛻變。筆描線條的存在本來就依附於構成物象的大前提之下。但是，因爲每個時代的畫家對物象瞭解與呈現的用意與途徑不同，其筆描在表達時所擔任的結構上的角色也就有所差別。在對此線描角色作一個歷史性的觀察時，問題的重心也就不能再放在各種筆描形式（如蘭葉描、鐵線描等等）的出現次序，或者與替關係上；而要探索的是：在對筆法的同樣關心之下，畫家如何驅使筆下的線描來呈現經由心中所陶鍊出來的物象？而這些線描的形象又如何來達成畫家以及其時代特定的創作理念的要求？在此觀點之下，中國傳統繪畫中所關心的「筆法」，也就絕不是一個空洞、抽象或靜態的理論指導原則，而是畫家所具有的，具體的表現手段，其功能又隨着時代畫家之需要而不斷地在蛻變、擴展。

由這個角度來看中國畫史上筆描能力的發展，盛唐時「白畫」的出現便是一個頗具意義的現象。「白畫」可以說是稍後

美術史家張彥遠「筆蹤」論的基礎，也可以說是後來論者以線條為中國繪畫特徵的最早範例。白畫的出現當然該溯源於更早期中國圖像藝術之偏重線條，但盛唐白畫裏的線條，在結構的意義上却完全異於早期如兩漢魏晉者。對於這個由漢晉至唐的改變的解釋，即牽涉到魏晉六朝時由西域傳入的佛教繪畫是否影響到中國筆描傳統的問題。本文即企圖經由對此問題的再思，進而探究由漢晉至盛唐一段時間內，筆描結構的具體內容，並通過對這些內容的瞭解，賦予筆描在此時期發展的整體解釋。

近年來由於敦煌及其他各地早期繪畫資料的公佈，學者對白畫及其他相關問題已多有論述。其中饒宗頤及米澤嘉圃兩先生的研究尤為重要。饒氏以出自敦煌的卷軸上的線描圖像為主，配合文獻及其他地區的繪畫資料，探討了與白畫有關的技法、風格，並特別指出「白畫與彩繪的間插」為敦煌所見壁畫重要特色之一【註六】。如果說饒氏之研究較偏重於將白畫作靜態的，本質上的瞭解，米澤嘉圃的研究則較側重於探討白畫及其所牽涉的筆描性格的變動。配合了畫面上形式之分析與文獻資料之考索，米澤氏以為盛唐白畫之成立，乃是對漢晉以來已形成的筆描傳統所作的創造性的復興。對他來說，盛唐白畫所顯現表達形象量感的能力，已見之於早期繪畫的筆描之中，只不過在盛唐時，此等寫形的線條在接受書法創作意念的洗禮之下，在傳達運動感等抽象表現上有了更進一步的發揮。米澤氏極為強調筆描傳統在此時期中的延續性，而相對地，並不希望將線條之表達量感的能力歸之於外來凹凸畫法風格的影響【註七】。

對於米澤氏所不欲強調的外來影響，也有若干學者由不同角度表示了更肯定的意見。張朋川即以河西出土的漢晉壁畫為主，試圖削弱西來凹凸風格在敦煌早期繪畫發展中的重要性。張氏以為敦煌早期壁畫中所見各種線描畫法都可在河西壁畫中找到，而河西者又根本源自中原【註八】。張氏之論等於是說：敦煌之六朝隋唐繪畫中，表面形式上雖有外來凹凸風格影響的跡象，但其基本的線描還是出於固有的傳統。其中主從之意指相當清楚。另一位學者 Mary Fong，則更進一步以為向來所謂源自西方的陰影法，根本就是中國本土原有的技法。她以為在早期繪畫遺品中，如樂浪、通溝所出者，所見之寬粗線條也就是描繪陰影的一種權宜技法；而西來凹凸法的介紹，只不過刺激了中國畫家對陰影畫法產生更進一步的興趣【註九】。Fong 的理論雖未否認外來凹凸法影響的事實，但更在強調中國本土陰影法因素在整個接受外來風格影響時所扮演的關鍵性

角色。

上述諸學者都各自對白畫及筆描發展之瞭解有所貢獻。但其論亦各有可商榷、可發揮之處。在對白畫的瞭解上，饒宗頤與米澤嘉圃都以白畫為白描的同義語，而於確認此二者所共有的基本線描要素外，並不強調二者在出現時間之先後上所代表的歷史意義。如何在盛唐的藝術創作脈絡裏重新檢討白畫的真實含意該是一個必要的程序。這對饒氏所獨見而未為他人所注意的「白畫與彩繪的間插」現象，亦可加以解釋，來豐富對白畫本質的瞭解。在對白畫原有的意指有所掌握之後，其畫家創作時所面對的問題及其解決途徑，也可以經此顯現出來。與白畫有關的筆描，亦能在此過程中呈示其在漢晉至唐之發展中，各階段所具有的特定意義。此意義在此就不只是單純形式的分析，還牽涉到畫家意念的探索，以及其在技法風格上選擇與決定歷程的重建，而將漢晉至唐筆描的發展看成一連串創作問題與解決方案相應的過程。由此看，盛唐白畫之成立則又是筆描能力一步步開拓的結果。

對於米澤嘉圃、張朋川與 Mary Fong 所涉及的西來凹凸風格所產生的困擾，筆描能力拓展過程的了解也可給予一個不同的解釋。在肯定凹凸風格存在事實之基礎上，不論是米澤氏或張氏的線描，或者是 Fong 所說的陰影法，其在各個時代裏由於因應其各自的繪象要求，當然各有其不同的結構意義。因此，外來風格所引進的不同結構要求，就使得在其前後看似相同的技法因素表現了不同的結構意義。如此的瞭解，使得各個時代的藝術發展，雖互相或有關聯，但却是各具其價值與範疇的獨立體系。學者也可依此免於墜入由彼等理論所易誤導的「藝術風格由幼稚到成熟」的簡單演化論的陷阱。

經過筆描能力拓展的觀點來瞭解盛唐白畫之成立，也可提供研究中西在文化交流上，尤其是在藝術方面的一些參考。於繪畫史上，西方藝術之入中國，除了六朝至唐一段時期外，明末清初以及清末民初二段也是研究的焦點。刺激雖同屬外來，但此三個時期所表現的反應方式及結果却各不相同。其中的差異在態度上可見積極性的回應，消極性的忽視，以及因受迫而起的迎拒情結反應等不同的層次現象。這些現象之所以產生則又都與藝術創作環境的內外因素有涉。對盛唐白畫之所以成立的考察，或許可以在此文化交流的大問題中提供些許可能的頭緒。

二、唐代文獻裏的「白畫」

「白畫」與後來一般所謂的「白描」有所不同。雖然二者都與盛唐畫聖吳道子有關，但是詳較之下，白描的範圍却較窄。通行的說法，白描是指：「祇以淡墨鉤勒輪廓，未施色彩者，謂之白描。如唐之吳道子，宋之李龍眠所作人物畫，掃去粉黛，淡毫輕墨，遒勁圓轉，超然絕俗，推為白描聖手。」【註一〇】。它係以線描為主，排除了線描之外如墨染與不同程度色彩的使用。基本上說，純粹的白描只著意在將線條視為鉤劃物象輪廓，以及輪廓之內少數可見紋理唯一合法的表象因素。線條在此並不表示物體因本身之結構而產生的不同受光現象。這種物體表面的受光情形，通常可賴墨染或彩繪的深淺來表達，而此兩種方法並不屬於狹義的白描範圍之內。如果用這個狹義的白描觀念來看唐或唐以前所留下來的畫作，除了有些畫稿粉本之外，很難得有繪畫成品能適合這個定義。其原因並不難瞭解。將一羣線條的組合視為一完全獨立自足的繪畫成品是唐後的現象，而與北宋的李公麟在這方面突出的表現有密切的關係。在唐代的文獻裏只用「白畫」而不用「白描」來指稱以線描為主的畫作。對他們來說，光是「描」還未足稱「畫」。他們所說的白畫，範圍上要比白描寬得多；其中應當也包含了墨染與淡色的處理。而在白畫的觀念裏也不只將線條視為傳達物象輪廓及表面紋路的媒介，還將之與烘染的光影效能結合，視為呈示立體及結構肌理的手段。因此，白畫與白描的差別不只在其通行時間的先後，定義的寬窄，也在於其看待線條基本態度上的不同。

在成書於八四七年的歷代名畫記中，張彥遠就未以「白描」稱完成的畫作。雖然「描」字在書中多次使用，尤其在卷三，「東都寺觀畫壁」一節中，對敬愛寺壁畫的描述就出現了二十二次之多，但其用法相當特定，而與畫的成品無關。其中有八次是與「成」字共同出現【註一一】，例如：

「敬愛寺西禪院」大殿內東西兩壁「劉行臣描」，維摩詰、盧舍那，「並劉行臣描，趙龜成，自餘並聖曆已後劉茂德、皇甫節共成」【註一二】。由此條看，「描」與「成」分屬壁畫製作的兩個階段【註一三】，「描」的部份較主要，係由聲望較高的畫家擔任，而第二階段的「成」為次要、收尾的工作，由低一級的畫家擔任。此條中的劉德茂即為劉行臣之子。大多

數在張彥遠記錄下擔任「成」階段工作的畫家都沒有在書中另立一條記載其人及畫風。

由「兩京寺觀等壁畫」所記，「成」字又可解爲「成色」，即在線條所規範出來的平面區域內填加色彩。由於有「描」與「成」二個階段分工的制度，當前後畫手水平相去太遠時，就會產生不良的效果。例如：敬愛寺禪院內西廊壁上，吳道子於開元十年（七二二年）所作的「日藏月藏經變及業報差別變」，張彥遠就記着：

吳道子描，翟琰成，罪福報應是雜手成，所以色損也。」【註一四】

翟琰爲道子弟子，據張彥遠云「吳生每畫，落筆便去，多使琰與張藏布色，濃澹無不得其所。」【註一五】。由此看上條所記之「成」即爲「布色」。此布色之工作如由像翟琰這類技法相當高的畫手來完成，當然可以「無不得其所」。但如此條下半所記，由「雜手」來成色的話，主筆畫家的創作當然易受損壞。這種因雜手成色而破壞原畫作的情形相當普遍。在歷代名畫記中「成色損」的例子至少另有八個。除一個爲韓幹所畫外，其餘都發生在吳道子的作品上。似乎是在如此分工制之下，吳道子畫迹之成色最不易恰到好處。

拙劣的「成色」又如何損壞如吳道子的大家的「描」畫？稍早於張彥遠的段成式有一個觀察：

「平康坊菩提寺」佛殿內槽東壁維摩變，舍利弗角而轉睭，元和末俗講僧文淑裝之，筆蹟盡矣【註一六】。

段成式所謂「文淑裝之」應該就是「文淑命工布色」之意【註一七】。此或係文淑覺得吳畫經一段時間後已不够華麗，故請工重新上色。由「筆蹟盡矣」的評斷，一個不成功的布色會掩蓋了原來者的筆蹟，即使在事後再用墨線加以補全，原來筆蹟的表現意義已受到嚴重的損害。段成式的觀察在今日敦煌所存壁畫中也可得到印證。時代成於六四二年的第二二〇洞中說法圖的一部分就有白粉掩蓋筆蹟的現象【註一八】。由於當時壁畫所用顏料多爲不透明的礦物性顏料，如果畫家沒有小心地將色彩限制在線條所勾出的範圍內，筆蹟的表現也就會受到破壞。

段成式所說的「筆蹟」除了指線條之外，應當也包括了用筆所畫出的成面或成帶的陰影，因爲那也是屬於用筆所造成的效果之一，而合於當時人對「筆蹤」的認識。當時的批評家似乎對此「筆蹤」有個相當嚴格的要求，以爲不用筆所造成的效果不可視之爲繪畫的正途。張彥遠在其「論畫體工用搨寫」一節中即云：

有好手畫人，自言能畫雪氣。余謂曰：「古人畫雲未能臻妙。若能沾濕絹素，點綴輕粉，縱口吹之，謂之吹雲。此得天理，雖曰妙解，不見筆蹤，故不謂之畫。如山水家有潑墨，亦不謂之畫，不堪倣效。」【註一九】

這種將繪畫之成立與否取決於筆蹟的呈現的「筆蹤論」，也即是了解這些畫評家對成色嚴格要求的理論背景。

爲了要保存筆蹤的表現，八世紀的佛畫中遂有「輕成色」的作法。亦即在筆蹟之上敷以一層極淡的，或是植物性透明的顏色。此種輕成色的作法又多與吳道子的畫作相關聯。郭若虛圖畫見聞誌中就特別爲這種設色法取名爲「吳裝」【註二〇】。這個重「筆蹤」的繪畫觀就是定義「白畫」的最基本因素之一。

「白畫」此詞在文獻上的出現，雖可遠早於唐，例如晉書「武帝紀」在泰始三年（二六七年）就云：

張掖太守焦勝上言：「氐池縣大柳谷口有玄石一所，白畫成丈，實大晉之休祥，圖之以獻。」【註二一】

但據漢晉春秋，此處之「白畫成丈」的玄石係：

「長一丈六尺，高八尺，白石畫之，爲十三馬一牛一鳥，八卦玉玦之象。」【註二二】

可見此處之「白畫」係在白石上畫之的意思，與唐代所用「白畫」一詞取義不同【註二三】。「白畫」一詞在張彥遠的書中多次地出現，而且在段成式的寺塔記中也有好幾個例子，似乎是當時藝術相當通行而有固定用法的一個名詞，而非僅屬於個人批評家興之所至，無確切定義的用語。其之所以不用「描」字，當因「描」字在當時指繪畫製作的第一步驟而言，而沒有成品的意思。歷代名畫記中另有「未了」一語，而不用「畫」字【註二四】，亦可證此「畫」字作爲成品的指意。更有意味的是：幾乎所有唐朝文獻在提及白畫時，都沒有提到他們被「成色損」的現象。一個比較合理的解釋可能是：這些畫成品根本就不須再使用不透明的礦物性顏料上色。這或許在當時區分得十分清楚；不論是畫家、畫的持有者或者觀眾，只要對象作品是白畫，不論新舊，總不會想要再去加上濃厚的顏色。能够有如此的共識，當然必須依賴這些白畫本身即帶有已完成的特徵。這種已完成的特徵（相對於「未了」）當即包含上述的「輕成色」【註二五】，以及使筆畫成的呈面的陰影，或其他表示物象立體性質的因素。在此意義下，白畫又與光以線條勾勒外形的畫稿或粉本有所區別【註二六】。

白畫既須予人一個已完成的感覺，那麼究竟是什麼因素可以讓人判斷一個作品是否到達此程度呢？由現存唐代畫作來看

，表達個體物象的立體效果該是如此的標準。段成式在文獻上也於此提供一個證明。他在記常樂坊趙景公寺中吳道子白畫地獄變時，除了稱讚他「筆力勁怒，變狀陰怪」（此即指其「筆蹟」）之外，另在評詩中又云：「慘淡十堵內，吳生縱狂跡；風雲將逼人，鬼神如脫壁。」【註二七】。此處所說「脫壁」的效果亦即繪象立體表達之成功。此效果在當時光賴「輕成色」的工作應不易圓滿達成。蓋因色彩既淡，層次之變化便受到限制，利用色彩來表現立體在空間內複雜的受光程度就有所不逮。此表現主要還賴用墨作陰影或以線條變化作提示兩個途徑來解決。前一個途徑在今日傳韓幹「照夜白」（圖一）圖上還有典型可循。此畫上之陰影效果係因使筆著墨而成；這基本上是西來色彩凹凸法的變格，以見筆蹤的墨暈來代替彩色濃淡的色暈。另一個途徑是以線條的變化，組合來轉譯物體的肌理結構。其範例見之於敦煌第一〇三洞的維摩像（圖二）。不論是依墨暈或筆描，這兩個途徑所造成的結果，使得畫作得不依賴彩色敷染而達到物象的「脫壁」，結構立體的結果。不論其是否為「輕成色」，它們在與當時艷麗的彩繪對照之下，立予觀者一種清淡的印象。這或許就是唐人在定名「白畫」時使用「白」字的由來。

三、盛唐白畫實例的分析

在白畫中兩個主要途徑——墨暈式與筆描式——雖同樣地表達了物象之立體與結構，但二者在基本上却呈現兩種對線條結構意義不同的認識。我們由比較傳韓幹的「照夜白」與敦煌一〇三洞的維摩像可以清楚地見到這個區別。「照夜白」雖未可逕斷為韓幹真蹟，但其上南唐後主李煜的題字與臺北故宮所藏趙幹「江行初雪」上之李煜題字相近；而其墨暈之陰影，又可與唐摹之顧愷之「女史箴圖」上帷幕之陰影法參證。整匹馬的有機結構表達之清晰細緻，也指示此畫為唐作無疑。此畫之線條細韌流暢，沒有明顯的波折、提頓、粗細等變化，其功能主在描繪馬體形狀及其上各不同的面塊。至於形體內各面塊之間有機關係的交待，則完全依賴墨色所造成的陰影。以對馬體有機結構表達的目標來看，線條在此所擔任的角色是輔助性的；在許多肌理較複雜處，如眼眶周圍、胸部肌肉等部分，線條可以被看成陰影的邊緣線，其自身經常不明顯而溶入緊鄰其旁的墨暈陰影之中。這樣子的白畫基本上與另一傳為韓滉所作，現藏日本大原美術館的「五牛圖」有相通之處（圖三）【註二八】。此畫為淡彩絹本，上有南宋「招撫使印」，可能為南宋或稍前不久的忠實模本【註二九】。摒除若干因臨摹而生的過分形式

化的皮褶安排後，如圖版所示的牛，其通體畫法極類似上述的「照夜白」。墨線鈎描極細，幾乎要隱沒於墨暈的陰影之中；在形體周圍更用墨染背景，使鈎描的細線幾乎無例外地屬於陰影的邊線。此圖雖曰淡彩，實則主要還是墨暈，只在身體某些部位敷上一層淡赭，還保留了唐代「輕成色」白畫的作法。

敦煌一〇三洞的維摩像則顯示唐代白畫應用線條的另一途徑。此壁畫年代約在八世紀中期，在表現上與「照夜白」一樣顯示出對物體有機結構的充分了解，並以畫筆技巧地傳達了各個部位之間的有機連結，從而有效地在二度空間的畫面上呈現出一個渾圓的，可靈活轉動的物象。然而，一〇三洞維摩像的畫家達到此效果的方式，却與「照夜白」者不同；並不依賴講究的墨暈陰影所形成的凹凸效果，而係完全依靠線條粗細、濃淡、長短、輕重之變化以及疏密之結組來呈現這個視覺效果。例如在此維摩像右肩、臂與軀幹間的有機關係，就是以濃淡程度不同的墨色，作粗細、長短、形狀不同的線條，來描繪衣紋在此特定姿勢時的表現。經過線條疏密不一的結組，肩上部因身軀前傾而凸出、手肘前屈而承受軀幹部位之重量等現象，都由此一組呈放射狀的線條傳譯出來。緊鄰着披肩則有幾條長短走勢不同的線條，表示袖內手肘屈向身軀中心所造成對衣紋的壓迫，而與其下披肩及袖口和緩的紋褶相呼應。此組線條又受其旁由腹側延至領下的長線條的擠迫，技巧地描述了前傾之軀幹與肩肘的有機關係。全幅沒有墨暈的陰影，但是衣紋的凹凸感却十分豐富地經由不同墨色線條之交錯而傳達出來。在維摩下半身部分甚至可見許多線紋，本身內即由濃淡不同的兩條線組成，如在持扇的手、腳掌及小腿上的衣紋都是。這種線狀形式本身內墨色的變化，也可以看成是對墨暈陰影的成功轉譯。

對骨架肌理結構及因之而起的光影變化的關心與掌握，表現得最細緻的部位當數臉部的描繪。自顧愷之以來，中國畫家在人物畫的製作上早就非常注意主角臉部的「傳神」。由一〇三洞維摩臉部的描繪上，學者所見到的即是此「傳神」最精鍊的表達。其成功一方面賴於筆描對臉部肌肉與其下骨骼有機關係的掌握，另一方面則繫於筆描線條對顏面因素情牽動的細膩光影變化詮釋之有效。其左目上眼皮所作之雙波曲線，技巧地表示了其下眼球之凹起。而其起始處之向下折線，不只界定了眼眶，也表示了眼眶在鼻樑之下的凹處。眼角的老人魚尾紋又經過不同墨色的處理，作不平行的安排。最上一條濃紋則具體地傳譯了因論辯激烈，眉毛牽動所引起的面紋現象。墨色在筆描上不同的變化，又有指示陰影深淺不同的功能。例如臉部右

側的輪廓線較濃，正表示了不向光一面的界線；鼻左葉的半圓形加重描線，則說明了因彼處之深陷與緊鄰臉頰之突起所生之陰影。連最細緻的光影變化也沒有被忽略。臉頰之外緣因係直受光面，雖有顴骨之突起，所有之陰影亦淡；在此維摩像中，畫家則以極淡的描線交待了如此的淡影效果。

於此維摩像所見筆描概括與表達結構的能力，不僅超越了另一類墨暈式白畫的「照夜白」者中的線條，也非漢晉傳統中國筆描所能想像的。其成功當非一獨特的例子。現存日本正倉院的麻布繪菩薩【註三〇】，雖在性質上近於畫稿或樣本，但在筆描之性格上也表現了相似的能力。維摩像筆描的成立也非光屬於個人的成就，而係當時代畫家羣在承續前人的遺產後的再一步開展。其中當然有特別突出的大家，如吳道子，但基本上可以看成是一項八世紀集體的成就。敦煌一〇三洞之維摩像顯非吳氏之親筆，但在表現上却非常符合文獻上所稱述吳道子的成就。在白畫的範圍內說，它的筆描正是那種易受雜手成色所破壞的範例。吳道子成就之非盡屬個人，也可由比較另一稍早的壁畫人物來得到印證。營造於七〇八年的韋洞墓中的男子繪像，在筆描上也呈現了與一〇三洞維摩相似的，有粗細、濃淡變化的現象。此男子像在臉部上不僅充分地表示了其中的肌骨結構，也具體而微地傳達了其上之光影關係（圖四）。墓主韋洞係中宗韋后之弟，而與吳道子曾仕過的逍遙公韋嗣立也有親戚關係。墓成的七〇八年正當吳道子的青年期，其壁畫雖不必然與吳道子有直接的關係，但吳道子在同一環境之下孕育出類似的風格則極為可能【註三一】。經由此韋洞墓壁畫男子像、敦煌一〇三洞維摩像與吳道子之間的聯繫，上述筆描之取代色暈、墨暈而達成對象有機結構之掌握似可確定為八世紀時代的成就。

四、傳統筆描與西來的凹凸法

在上述盛唐筆描式白畫中，線條的結構意義顯與戰國、秦漢以來中國本土所存在的線條傳統大為不同。如眾所周知，中國很早就開始發展出偏重線條的藝術，由彩陶的紋飾到青銅器的圖案都可徵信。至於秦漢至六朝書法之發展更是另一種極致。在繪畫上，筆描也在表象上占着非常重要的地位。在這些早期畫作中當然也存在不少全賴筆描而成的例子，可以將之歸屬於廣義的白畫範圍之內【註三二】。但在仔細的推究之下，早期筆描的性格與盛唐白畫，如一〇三洞維摩像中所見者有絕大的

不同。此不同並非否定此盛唐筆描成就的本土淵源，而是顯示出中國筆描能力由早期至盛唐的一段擴張過程。在此過程中，歷史事實明白地呈現了一股由西方來的凹凸法的衝擊影響。盛唐筆描式白畫之成立，正是中國傳統筆描在回應凹凸法的挑戰之後，所孕育出來的解決。

中國早期筆描的特質可以由現存楚帛畫及兩漢的壁畫中得到一個認識。由長沙所出楚帛畫男女圖（圖五、六）【註三三】中所示，線條主要的作用在於鈎描出形體的範圍，以及此範圍內不同區域的界線。對於形體的掌握是透過概念化的平面的組合而成的。體積感與質量感並不是畫家所追求的目標，他們所關心的是由線描所規範出的各形體間的優美互動，以及各規範小區域間經由黑白虛實的變化所產生的韻律。這種互相連屬的動感與韻律，似乎也恰如其份地反應了畫中由龍鳳的配置而產生的神秘宗教力量。

長沙楚墓所出兩張帛畫中的線條乃屬於細線的範疇【註三四】。另在河北望都所出的東漢一號墓壁畫則有另一種屬於寬線系統的線條【註三五】。在其主簿畫像的衣服描繪上，此不知名的畫家即用寬粗的墨線表示衣服的褶紋；而在形體上仍然顯示了金字塔形狀的概念化現象（圖七）。這些寬粗線條的作用，實際並不在表達衣服與其下軀體間的有機關係。縱使它們可以被解釋為對衣服褶痕所生陰影的描寫【註三六】，其對比光影現象的處理也是平面性的，而與細線所作之衣紋同樣具有裝飾的性格【註三七】。在裝飾功能的指引下，線條之粗細就成為兩種隨畫家求變意念而動的可能選擇。而在作此種選擇時，整體畫面的律動感還是畫家最終的目標。在此墓前室東壁上小吏及辟車等人物排列上，就看到此種在粗細筆描交替使用中所造成的律動變化效果（圖八）。

對於筆描變化的熱烈追求同時也擴展到塊點的變化上去。這在近年於內蒙和林格爾發現的東漢墓壁畫中就有一個絕佳的例子【註三八】。此墓後室北壁上的桂樹樹葉的畫法即直接地以毛筆著壁作大點。這些表示桂樹樹葉的點，不僅形狀大小不一，而且展示了複雜的捺壓、旋轉的方向，並在使筆提收時作各種不同的變化，誇張地豐富了塊點在此區域的內容（圖九）。在對樹葉的表象手法來說，這基本上還是非寫生的，概念化的形象，但此作品所示概念化的樹葉似乎進一步地脫離了對物象物理的執着，而更熱衷於對使筆產生塊點本身的韻律變化的追求【註三九】。此種對墨點（或色點）變化的熱衷，則又歸屬於

將概念化平面形象賦予律動的活力的大前提之下。

由這些早期畫作中所見中國本土對物象中筆描運動變化之熱衷，與稍後南北朝時期在敦煌所見，由西域引進之佛教畫法真有天淵之別。而中國畫家在筆描的運用上，也在此顯露出在外來文化影響下的複雜性格。由北涼時代敦煌二七五洞北壁下所繪尸毗王本生所見之畫法，與上述之本土畫法比較起來，最值得注意的差異倒非人體形狀、姿態甚或衣著的描寫，而是在對人體細部的描繪交代上。在二七五洞尸毗王本生故事裏人物身體的胸腹部份，畫家以相當寬的色帶作近似幾何的圓弧來描繪其胸肌及上下腹。這些現在因顏色起了化學變化而呈暗黑的色帶，原來是以深肉色的顏色厚塗，意欲表示有影部位，而交代其裸露上半身的體積結構（圖一〇）。中國傳統雖亦有半裸繪像，如馬王堆一號漢墓所出帛畫中最下一段扛抬地面的精靈【註四〇】，但却無此種對軀體各部結構清楚交代的用意。二七五洞壁畫中所見人物臉部的眼眶，及其下之臉頰線也是以相似的方法構成。這些粗寬的色帶也都是對臉部肌膚，因其下骨架結構而有的凹凸現象作刻板的樣式化的描述。這些在在都表示了一種與原來中土傳統風格不同的外來性格。這種風格的本源即為印度的佛畫傳統【註四一】。其之所以呈示樣式化的現象，顯係因中國所受者並非直接來自印度，而係經歷了中亞諸國的傳遞。印度佛畫原有的精緻凹凸暈染，在此相當長的傳遞過程中，原意逐漸淡薄，僵化，到了中國時終於成了徒具形式的技法母題。中亞的克孜爾（Kizil）即位居此傳遞路線的中間，也是製作佛教壁畫的中心。其地所出早期的作品，如約成於五〇〇年附近的「雕像窟」壁畫【註四二】，在年代上雖稍晚於敦煌二七五洞者，但在風格上可以說是反映了敦煌早期壁畫的前身（圖十一）。其所作人物亦有以相當類似敦煌二七五洞人物的色帶陰影來捕捉體積感。但細較起來，克孜爾早期所作人物之帶狀色暈還有有限度的濃淡漸變，而敦煌二七五洞者則缺少此種變化，反而類似於具有相當寬度的色線。此差別一則表示敦煌者在此風格傳遞的過程中屬於離原型更遠的一個階段；更者，敦煌者表示了中國畫家在接受此一陌生的風格時，在對外來物並不完全了解其意義的情況下，只能用他們慣用的線描途徑來模仿他們所看到的，來自中亞的佛畫。

說敦煌早期壁畫的作者不是來自中亞的西域畫家，除了上述對陰影色帶處理的證據外，還可由構圖的形式得到印證。克孜爾壁畫中有許多構圖都呈現出非常緊密的現象，經常在整幅畫面中完全充滿了重重疊疊的形象，這在其「寶藏窟」（

Treasure Cave)、「畫家窟」(Painters' Cave)及「孔雀窟」(Peacock Cave)的作品都可以看到。然而，在敦煌的壁畫中則完全看不到這種構圖。由此也可以推測當時在敦煌地區工作的畫家並沒有接觸到類似克孜爾佛畫完整的面目，也沒有承繼中亞壁畫製作的經驗。他們的圖象來源似乎大多數依賴較易攜帶的布帛或紙本的稿子或圖集【註四三】。現存大英博物館及巴黎吉梅美術館之大量佛幡及稿本殘片，雖年代較晚，而且出自中國畫家的手筆，可能都代表了類似的性質。

如果敦煌畫家並沒有真正地接觸到中亞佛教壁畫的製作經驗，而他們對外來風格的認識主要的來自於其他的資料，那麼他們會以本土傳統的筆描觀來詮釋他們所不甚了解的風格因素，似乎也頗易想像。不論真正的原因是否如此，在二七五洞壁畫中，作中亞風格的人像底下確實也露出了一些相當中國式的線描。附圖十中所示尸毗王臉部眼眶周圍的筆描都是粗細一致的細線，在眼皮、眉部的勾描上也不似克孜爾人像以技巧的起伏轉折來表示有機的結構。在二七五洞尸毗王像上，細線除了對各部位作平面性的定義之外，還擔任指引寬色帶敷加位置的角色。由後一個功能來看，這也表示細線描與寬色帶（粗色線）對畫家來說也只是兩個可供選擇的表達方式。既可選擇，在理論上也就缺乏了非如此不可的嚴格要求。當然，在實施上，敦煌早期壁畫中之佛教人物還是多取寬色帶的作法。這可能可以畫家對外來主題與本土題材有明白的區分來解釋。當時可能在習慣上還是覺得以源於異邦的寬色帶來作異邦主題較為恰當。

在處理與佛教無關的世俗性題材時，畫家大致上還是回到了原來中國的筆描傳統中去，而在線條與代表陰影的色帶兩者之間選擇了前者。近年在酒泉、嘉峪關附近發現的第四與第五世紀時的墓葬壁畫，就是承接了西漢以來的筆描風格（圖十二）。不僅在人物及動物的造型上與和林格爾東漢壁畫有相通之處，在筆描線條表現上也清楚地著重於突出軟筆所使出的流轉與律動。對於物象細部的描寫，如附圖所示的牛眼及腿、蹄等，正如二七五洞之尸毗王，都出自概念化的平板處理，而不在刻意表示肌理的有機凹凸現象。負責這些壁畫製作的無疑是些中國本土畫家，或許與二七五洞的畫家也屬於同一集團。他們都具有相同的筆描觀，並對外來風格與中國本土者在意識上有清楚的區別。

在稍晚的敦煌二八五洞壁畫（成於五三八年至五三九年之間）中，就可以清楚地看到兩種風格的並存。此洞西壁所見菩薩像及天王像是當時中國作西域風格的範例。其形象的塑造全靠色彩的烘染；在人體輪廓、衣褶柔軟及肌肉凹凸起伏上都有突

出的刻劃【註四四】。比較起來，同窟其他各壁的中國風味就顯得特別的清晰。如北壁的供養菩薩及東壁的法圖不僅在衣著上已是漢裝，體態亦接近漢以來的斜肩長身，在技法上也不著重在色彩烘染的凹凸，而依賴簡潔筆描的傳達【註四五】。窟頂壁畫的中國風更加純粹。不僅在主題上出現了與西來佛教無關的伏羲、女媧、風伯、九首人面獸等中國神話母題【註四六】，在筆描上更清楚地追求線條之變化所產生的飛動效果，加強了全幅神怪奔馳的靈異神秘感。附圖所示在奔馳中的狐狸（圖十三），基本上與嘉峪關的牛相似，描繪肢體的線條都在起首處有意地作成與主弧線相反方向的彎曲，在背脊部份也都刻意地製造彎轉的粗重曲線，以求得全體筆描之豐富感。這種本土筆描風格與外來凹凸風格的並存，也顯示了當時畫家在並不完全瞭解凹凸畫風所具有的結構意義時，只將其視為筆描風格之外的另一種選擇。此種心態並非二八五洞畫家所獨有。在約成於六世紀中期的二四九洞壁畫也有類似的情形。其窟頂天井西面主要以佛教中的阿修羅為主，故用色彩烘染的地方較多，南北兩面則分別以中國的西王母、東王公為主角，故大部份沿用了本土筆描加上重彩的傳統。北面狩獵一景中的猛虎（圖十四），雖可能為未完成的草圖，其筆描所表現的自由恰好與西面的阿修羅成一強烈的對比。其旁受猛虎追逐的野牛（圖十五）在筆描上更突出了中國畫筆的特質。其筆描除充分地顯示毛筆的流暢韻律之外，在起自背脊延至尾端的連續曲線上，另外刻意地表現了筆在起伏運動中同時旋轉筆心的效果。對二八五洞及二四九洞壁畫的觀察，相當清楚地指出了畫家為求豐富的表現而靈活地交錯運用兩種來源風格的事實【註四七】。基本上說，這樣的創作手法與前述望都壁畫之交錯使用細、寬兩種筆描風格並沒有太大的差異。前述饒氏所觀察到的敦煌早期壁畫「白畫與彩繪的間插」現象，也可於此得到一個解釋。

當然，這個傳統的一致性也不該太過誇張地加以強調。中國筆描在歷經一段長時期與外來凹凸風格的共處，終究在能力上有了擴展的現象。拿二四九洞的野牛與嘉峪關的牛比較，二四九洞野牛在筆描變化的成就外，還有限度地脫離了在嘉峪關牛身上所見的平板感覺。嘉峪關者的牛角係出之於正面的描寫，而將之疊按在作側面描寫的身軀上；二四九洞者的牛角則表示了其在頭部的前後關係。另外在頸部的扭轉上，二四九洞的畫家不僅顯示出突破平面化的意圖，在線條的繪製上也經過由下頷至胸腹交界處的兩條斜線，陳述了因頸項扭轉而生的肌理變化。其眼部曲線的下折，也表示畫家對眼眶結構有較多的注意。這種變化的產生，顯然係與當時對外來凹凸法的逐漸了解相配合著出現。在二四九洞壁畫中的幾個主要圖像，如窟頂的

阿修羅及北壁說法圖的釋迦【註四八】，比起前述二七五洞戶毗王在色彩的烘染上已經不再那麼刻板，而有多一兩層的色調。此說明了當時畫家在對凹凸法所欲造成的光影立體效果多了一些了解後，在他們使用筆描作中國風格時，這個有限度的有機立體的認識也開始影響並擴大了原來筆描的功能。換一句話說，中國的筆描自此開始跨入了原屬凹凸色暈風格的領域，開始開發其在有機立體表象上的潛力。

線條在結構表達上的日趨重要，可以在約成於六世紀第三季的敦煌四二八洞壁畫得知一個大概。壁畫中供養菩薩上的筆描，雖然表面上還保留了與色暈陰影的附合關係，且軀幹的立體表現大體上也還賴色彩的烘染，但是由肯定的筆描所產生的結果，却有效地加強了色暈所追求的目標。其筆描對菩薩頸部的描寫，對兩片胸肌的界分，以及肚臍上方的幾條委婉曲線，清晰地傳達了身軀的微側姿勢，以及由胸至腹的起伏凹凸。手腕關節處的小三角折，更是細心地陳述了手腕因上舉所造成的皮下骨架的牽動（圖十六）。我們可以說，這些線描在供養菩薩的表象上扮演了相當重要的角色；如果抽去這些線條，此地的色暈便顯得過於簡略，而整體的表象效果也將因之瓦解。如此線條與色暈陰影共生之現象，顯然不是在早期如二七五洞者所見那種從屬關係所可比擬的。

在此時期，以筆描為主的圖像也對其對象結構之各部分有更技巧的掌握，而在某個程度之上更轉而企圖代替陰影的作用。二九〇洞壁畫上繪馬的筆描（圖十七），不只在腿及蹄足的勾描上，脫離了尚存於二四九洞野牛的傳統平面規格，在嘴部、頸部及腹部也刻意地以波折表示該部位的特殊輪廓。由頸至腹的一組曲線也有意地作成上窄下寬的間隔，回應馬上獵者因前傾拉弓，馬首為之向右微偏的姿態。這個馬頸腹的雙曲線原為傳統畫動物之樣板技巧【註四九】，係起源於對概念化陰影區域所形成內緣線的界定【註五〇】。如果畫家只作此一內線，而不在其與輪廓線的間隔範圍內塗上陰影，可以看成是一種省筆或減筆的現象；而此一與輪廓平行的單線也在當時成為一種約定俗成，暗示著另一較暗面存在的概念化技法母題。如果此解釋可以成立，那麼二九〇洞馬的雙曲線則已脫離平行式的樣板，而表達出來自視覺經驗的輕度扭轉之物象結構。它不光為概念化陰影的省筆，而是具體地描述結構的變化，而代替了原來或許可以用陰影法表示的描繪。

伴隨著如二九〇洞筆描發展的是對凹凸法更清楚的掌握。此兩者的背後都受著對物象「逼真」描寫動機之驅策。物象真

實感的捕捉，關鍵不在於畫家的創作是出於想像或對生活的直接描寫，而在於畫家企圖突破畫面二度空間的限制，而達到「若可捫狀」的逼真。這個要求不僅牽涉了對象立體幻覺之創造，而且也希望表達其在三度空間內自由活動的能力【註五一】。六世紀第三季的繪畫成就也即朝此目標前進所邁出關鍵性的第一步。而在此時，凹凸畫法與筆描風格也同時顯示了他們各自作為一獨立有效途徑的潛能。他們的表現也開啓了盛唐兩種白畫風格分歧的端倪。

五、隋唐的大成與傳統筆描之再生

緊隨著六世紀第三季政局的混亂與不安，建於五八一年的隋朝重新帶來了和平與秩序。在敦煌四二八洞及二九〇洞所見的新氣象此時也得到進一步的拓展。在凹凸畫法上，對立體幻覺的追求終於產生了第一批以色暈為主的圓渾立體形象。較早期那種刻板的寬色帶，幾何性的圓孤色染，或者簡化的形式都一掃而空。畫家在底色之上，利用若干層次相近的色調製造了一種和諧的，漸濃漸淡的變化，最後再用墨筆於眼鼻等處作重點性的提示，甚而傳達某種特殊的表情【註五二】。這種如雕像般的，立體的凹凸物象甚至可以脫離線條的輔助而獨立。蓋因色暈之立體效果既可成立，原來此風格中作為加強色暈所欲表達之肌理結構的筆描也失去其用武之地。在敦煌三〇四洞窟頂的角落，就發現了一個全用色彩烘染而成，不用線條的羅漢頭像（圖十八）。因其偏處窟角，且在眼部留下了空白，或許屬於一種未完成的實驗作品，但其表現之成功正證實了隋時凹凸風格發展成「沒骨」人物的可能性。

相對於此凹凸畫風的是近似盛唐筆描型白畫的人物風格的出現。二七六洞的文殊立像（圖十九）就比二九〇洞的繪馬更有力地宣示了線條獨立完整的表象功能。此文殊像姿勢變化的微妙豐富，遠超出其他較早的立姿人像。由其頭部的前傾，上半身的斜側，腹腰的微凸，到雙腳的穩立，全身呈示了一個不受平面壁畫拘束的微妙連續曲線。此身軀的變化完全經由筆描對其頸部、胸口、腹部輪廓及腰上衣紋的描寫而呈現出來。其顏面細部中，眼皮內眼球的凸起，鼻旁眼眶之下陷，人中部分之起伏，下唇之弧度以及下顎之微凸等等，也完全不賴陰影，而在結構上作了一絲不苟的交待。與此文殊相對而立的維摩也表示了相似的筆描詮釋途徑【註五三】。他的臉頰部分沒有烘染，只用一條曲線勾勒，但與三〇四洞的羅漢頭像相較，此單線

對老人顴骨突起的詮釋並不遜於彼者的色暈凹凸。二七六洞所示者正是中國人物畫中將陰影凹凸成功地「轉譯」成線條的最早範例。

隋文化並沒有因其政權的墜壞而受到摧毀，反而在初唐時得到更進一步的發展。藝術上的「逼真」傳統也在初唐時達到精緻的地步。凹凸風格的陰影法，此時不論在瞭解上或實施上都有最細膩的表現。筆描的處理也在二七六洞壁畫的堅實基礎上發揮其寫形能力，而在效果上也達到可與凹凸法相抗的精緻。敦煌諸多唐代壁畫中，題記於六四二年的二二〇洞壁畫，便提供了研究當時在凹凸與筆描二風格成就的可靠材料。如此洞維摩像（圖二十）所顯示的，陰影在顏面所呈現的複雜與細膩遠遠地超出三〇四洞者。造成此差別的原因，主要是維摩在辯論時其表情在臉部所造成肌膚變化的精細，而這在二二〇洞的壁畫上有仔細的交待。此並非只在創作態度上為與不為的問題，而是表示了當時在技法上也能充分地支持如此細緻逼真的要求。此維摩像上的凹凸色暈，緊緊地隨著臉上之肌膚變化，在各細部上作出漸濃漸淡，精緻的光影效果。其烘染幾乎不見筆迹，造成與視覺經驗契合的陰影，而在整體上形成一生動的有機結構立體。這樣子的凹凸風格也即前節所提墨暈式白畫成立的技法背景。

由理論上說，如果線條真能傳譯陰影所帶起的效果，當陰影表現得極端精密、複雜時，線條應該也能回應以相似的能力，傳譯任何細緻的陰影烘染。同洞壁畫中的天王像（圖二十一）即證明了這個推論。此像雖非純由筆描所成，但其線條非常凸顯，可以說畫家在此完全依賴筆描來解決表象上的要求。因其所描繪的是一個具強烈、威猛表情的顏面，由此特定表情所牽動肌膚變化的複雜性，比起維摩像之臉部來說，只有過之而無不及。然而其線條則準確地勾勒了如此表情之下的結構；由張嘴、蹙鼻、皺眉而牽動的臉部各單位肌膚，都在線條的關連中呈現了相互的有機連帶關係。於維摩像所見的烘染在此並不重要，因其追求的整體結構以及掌握各細節以求逼真的目標，已經完全由筆描達成了。此像筆描的有力表現證實了其之作爲獨立表象手段的有效性。盛唐所出筆描式白畫，如一〇三洞的維摩像，也正是立於此基石上的再發展。

於敦煌所見，由六世紀第三季起至七世紀爲止，筆描能力在畫家逐漸對外來凹凸畫法之結構意義有所掌握的同時，一步步地達到詮釋逼真立體的目標。然而，在此寫形能力的拓展過程中，畫家並沒有拋棄中國傳統對筆描抽象表現能力的興趣。

在早期作品如和林格爾者所看到的用筆本身的變化，因其變化可能的無窮無止，一直吸引著有創意的畫家。畫史上陸探微、張僧繇、吳道子都因為其筆法的成就而享盛名。可是，當筆描在獲得表象之有機立體的結構意義時，基本上為非表象的傳統筆描的表現意義，如何在這個新的表象系統中不致與之衝突，進而積極地豐富筆描形象的內容？筆描本身既可依畫家心意作不同的變化，而某種特定的筆描變化表現又如何來與特定的形象配合，而達到畫家心中的表現效果？

成於六三〇年的執矢奉節墓壁畫在此提供了一個例子。其紅衣舞女像（圖二十二）就在裙身上用了許多出於側鋒的長線條，並在流轉上刻意地製造了弧度的變化。這些線條或許即意指原來裙身上的條紋裝飾，但既有意地使用軟筆的側鋒，並在粗細上有所變化，其所造成的流轉曲線也就在表象之外，另外產生了屬於其本身的韻律。而這韻律又回過來與舞女形象的舞姿相呼應，進之增加了此女姿的韻味。這種筆描的抽象表現能力，在七〇六年所成永泰公主墓壁畫中的宮女圖上，又有另一番細膩的表現（圖二十三）。此圖中宮女裙紋之筆描形狀顯然地與執矢奉節的舞女圖上者不同，全用如後人所稱的鐵線描繪成，因而也傳達了相異趣的表現。這些長線描除了成功地表示了那屬於八世紀的，對衣服底下軀幹狀態的掌握之外，還特別著意創造一種長弧線的優雅感覺。這情形在前排中間兩位側行的宮女上顯得特別清楚。在作後側面姿態的宮女上，線條不僅在其裙後形成一曲度極和緩的弧線，而且使之與背脊邊緣的曲線作似斷而非斷的連續。在此宮女後，作前側面描寫的宮女像上，其裙後緣之曲線亦有相似的獨立性格；而在其前緣，由胸滑落至腰，再由腰彎至裙擺的一組曲線，也與其前宮女互相呼應。這些弧線共同表達了一種屬於宮庭生活的，悠雅閑靜的氣質，適切地配合著這一組宮女的形象。

作為筆描式白畫範例的一〇三洞維摩像，在時代上與永泰公主墓的宮女圖相去不遠。在筆描抽象表現能力的意識與表達，此維摩像也作了再一次的肯定。此畫的衣紋線條具有明顯的粗細，長短等變化。這些線條除了具有前述詮釋人體結構之功能外，其筆蹟之快速勁利，亦造成有如雕像刀刻的效果，透露出一種有強烈抑揚頓挫的情感。這個象外的情感，既不像執矢奉節舞女像的韻律，也不似永泰公主宮女像的優雅，但却充分地表現了主題人物維摩居士與文殊菩薩激辯時的熱烈氣氛。此特定氣氛之捕捉，除却經由衣紋的筆描之外，在基本上為一靜態坐像的形象上，幾乎是不可能辦到的。

以上三例所見之筆描，除了各自對其描繪物的有機結構都有成功的掌握外，分別地表現了三種不同的象外之韻。此三種

不同的韻味適切地配合著三種不同形象的需要，而以三種不同的筆描形式傳達出來。此三者描繪的題材也包括了佛教的維摩與世俗的宮女與舞者，充分地顯示了早期畫家在處理佛教與世俗性題材時，對使用風格之區分至此已經泯滅。對有機立體結構之重視與對筆描抽象表現能力的要求，至此已經各自跨越了原來的界限，互相溶合而成一普遍的創作原則。另外，以人物的描繪來說，此新的創作原則又催生了一個新的風格焦點——即衣紋的處理。蓋因此時衣紋除為描述其下人體結構的具體手段之外，如上三例所見，更是畫家賴以創造象外之韻的媒介，這也是後來中國人物畫特重衣紋描繪的理由之一。

永泰公主墓宮女圖與敦煌一〇三洞維摩像筆描的表現內容，代表了中國筆描對外來凹凸風格回應歷程的結束，與另一個繪畫發展進程的開端。此時筆描表現之內容已非漢晉對線條本身純形式變化可能的熱衷，而是與筆描詮釋對象之結構，追求表象底逼真的成就相配合，從而由線條本身的特質，再賦予物象一個由描形所不能充分表達的象外之韻。至八世紀為止的發展，因此也可以說是一個筆描能力不斷擴展的歷程。在此歷程中舊的筆描意念吸收了外來的結構觀；而在消化之後，更反過來賦予傳統筆描形式以一個嶄新的表現生命。它所造成的典範，即是後來中國繪畫以筆描表現為主流的根源。

六、餘論：本土藝術傳統與外來刺激

由盛唐白畫所見筆描傳統的創造性復興，也代表著中國畫史中古典傳統在各時代不斷鑄新的一種典型模式。光由線描形式的表面上看，由漢至唐似乎有如張朋川所說的，沒有太大的外貌上的變動；但由線條的結構意義來觀察，這實是一個逐漸豐富的過程。在這過程之中，畫家並沒有放棄傳統線描的表現能力，而是逐漸地將學自西來凹凸法的描繪結構之能力，拿來增加了傳統所喜愛的筆描內容。其結果便是筆描舊傳統在盛唐時的再生。此再生不僅使盛唐的筆描大異於漢晉者，而且也不同凹凸法所附帶的線描性格。以對傳統的再生而言，此過程實是後來宋元明清各代繪畫中，復古主義所取途徑的一個典型。其間所不同的只是此時激發畫家對傳統再思考的因素為外來風格，而後來的復古運動則經常與對本土古典作品的再發現相依存。

當然，在此也應考慮此激發因素的區別是否有其意義。亦即考慮凹凸風格在此一筆描能力擴展的過程中，是否有佔著一

個不可或缺的影響地位。如果照張朋川與 Mary Fong 的說法推論，上文所述之擴展過程可以是中國傳統本身內在自足的漸變；隨著佛教而來的凹凸風格的存在雖是事實，但充其量只是個發展的誘因，不必然有決有性的影響。但是，這個推論容易引起一些不合理的瞭解。假如接受這個傳統內部漸變的說法，等於在說漢晉的筆描與盛唐者之間並無本質上的差異，有的只是成熟度的不同。意即謂盛唐筆描對形象立體結構之掌握能力，是一個時代進步的產物，漢晉者之未備只是畫家技巧及意念上的不成熟，或曰幼稚的表現。如此推論下去，可能還須將宋代及其後筆描與唐代者之差異，看成是由成熟轉向衰老現象的表徵。這種單線的，由幼稚到成熟而至衰老的歷史演化觀的缺點，已有多位學者論及，其弊可知【註五四】。由對筆描能力的考察看來，漢晉與唐的區別可以說是屬於不同領域的表達。前者乃是在概念化形象處理過程中，針對其韻律生命的捕捉而發；後者則是在對形象逼真效果的要求上，再追求象外的韻味而來。兩者對象外之韻的興趣雖有相承續的關係，但基本上的理念與結構觀已經完全不同。漢晉畫家顯然並非不知物體表面有高低明暗的不同，這些現象究竟是在視覺經驗中經常可以接觸到的。但因他們志不在表達物體之立體結構。因而也沒有發展相應的規格畫法。相對的，他們反而在使筆以及形象間韻律的追求上却大有所獲。由今日的觀點看來，他們對立體結構現象重視的多少，根本無關於當時繪畫的旨意。而盛唐筆描所示對表達物象結構的要求，顯然屬於與漢晉者不同的系統，而在創作意念上呈現了一種大的改動。西來凹凸法所引進對物象結構的重視，正是造成此變革的源頭。中國畫家在六朝至隋唐一段時間中，對此外來風格的瞭解與演繹，也正是盛唐筆描之所以成立的不可少的過渡。

筆描在此一段時間內成功地吸收外來風格，進而轉化、豐富傳統形式的歷程，較之明末清初，清末民初在接觸外來風格之後所生不同的表現，顯得相當地特殊。凹凸風格之所以能順利地起其影響作用，在當時當與其係伴隨佛教而入的事實有關。佛教在中國自漢末以來的逐漸傳播，並沒有遭受太大的阻力，中間只有少數幾次的廢佛運動，但並沒造成根本的破壞。而且，佛教在發展上又配合了大量的廟宇、佛像、壁畫及其他藝術工作的進行。在此大量的需求中，凹凸風格隨著佛教由天竺、西域而進入中土，確實面對著一個最佳的客觀環境。由於需要量多，佛教繪畫的製作遂成當時中國畫家必須具備的技能。這個外來的風格也就在畫家汲汲不倦的工作中，逐漸起了巨大的影響力量。除此客觀環境因素之外，中國畫家之能順利地接

納外來的凹凸風格，與當時本土藝術傳統之尚未具有排外性也有關係。至盛唐為止，所有藝術創作活動還都只是單純的藝術行為，並沒有文化層次高下之別。此時不僅沒有高層文人藝術與低層工匠藝術的敵對，也沒有中原進步文化對諸夷落後文化的歧視。對畫家與批評家來說，中土風格與外來風格是兩個具有同等份量的選擇；只要最終能達到畫家及觀者所要求的目標，不論是本土的傳統，外來的風格，甚或將兩者混而用之，任何選擇都會受到最熱誠的歡迎。在此情況之下，風格的轉借與融合便得以因無「外力」的干涉，能自然而順利地進行。

明末清初時與西方繪畫藝術的接觸，與上述者相較之下，就顯得艱難而無可觀的成績。大約由明末萬曆起到清初乾隆為止的二百年中，歐洲的繪畫藝術透過耶穌會教士的介紹，也傳到了各個重要的城市，皇室宮庭更是對其有莫大的興趣。中國的批評家一般也都對其明暗法與透視法所製出之幻覺表示佩服【註五五】。但是在此一時期，西方風格對中國畫家作品的影響，還止於一些細節的借用，卻沒有產生基本上的結構變化【註五六】。此時畫家們所關心的還是傳統的筆墨與氣韻的創造；在他們的觀念裏，歐洲繪畫中製造立體或空間幻覺的畫法雖有可觀，但却是藝術創作的魔障【註五七】。此對外來風格的輕視與排斥，在客觀環境因素上也有其原因。與六朝至唐的佛教發展比較起來，基督教耶穌會在中國的發展規模要小得多，始終沒有建立一個够廣大的信仰羣衆。雖然它也有教堂壁畫以及版畫等作宣傳教義之用，但終究流行不廣。其需要量既小，連帶地也只能吸收少數的畫家接觸或從事此外來風格的開發。即使清初在宮庭內有耶穌會的畫家直接參與工作，並且訓練了一些中國籍的畫家【註五八】，但數量不多，影響也小。而且，皇室對基督教本身並無太大的興趣，他們所製作的歐洲風繪畫也只被當成千百種「奇技」之一來玩賞罷了。此亦無怪乎連皈依基督教的畫家吳歷也沒有把歐風繪畫當成一種崇高的藝術。在吳歷的畫風裏也就一點也沒有受到其風格的影響【註五九】。由藝術本身的內在脈絡來看，此時期對外來風格的未加關心，也可以由幾方面來加以了解。一是中國藝術傳統的本位主義自宋以來已經建立，而且在創作的領域裏形成了一些屬於自己的核心問題，諸如筆墨、氣韻、師法求變以及詩畫關係等等。由耶穌會教士所帶來的西方風格，其重點既爲對物象景物的再現，基本上便不容於此既立的本土傳統。更者，此本土傳統之中不止已經有文人與工匠的對立，而且在華夏與諸夷的劃分早已深入人心。西來的歐洲風格既服役於外國人基督教的宣傳之下，又多與居社會下層的職業畫匠有牽連，也就自然地在文化意義上

要受到文人士大夫的鄙視。在此情況下，兩個異質藝術傳統的接觸當然無法形成有創造潛能的刺激。

清末民初中國本土繪畫傳統與西方繪畫之接觸，則產生更為複雜的現象。一方面，因為傳統本位主義的力量，較諸十七、八世紀者，只有過之而無不及，其接受外來藝術影響之內在可能性，也相隨地減至最低。但此時伴隨著西方藝術而入中國的，已不是前兩期的外來宗教，而是無堅不摧的船堅礮力，它代表的是一個似乎已具事實證明的「進步文化」。中國現代藝術教育的倡始者蔡元培，就曾公開強調，云歐洲國家國力之強大實源於其美術之發達【註六〇】。面對著此種優勢的外來藝術的衝擊，固有的藝術傳統一方面有更激烈本位主義的出現，極力為傳統的優秀性辯護，有時甚至不免強為附會，以為西方藝術中所有的「優點」，中國早已有之；另一方面則有揚棄傳統的「藝術革命」論調的風行，以為傳統藝術滿是缺點，已經無法在新時代裏生存。另外，隨著西化的風潮，原來統治著藝術領域的文人藝術家、批評家們，也逐漸喪失他們的地位。文人藝術家的絕高身份地位，也不像傳統那樣，可以與職業畫匠截然區分。一向護衛傳統的，舊的文化貴族，在面對著另一批為數日多的，新文化貴族的挑戰之下，遂逐漸地失去了以往所有的，在文化價值上的憑藉。這些藝術、心理、社會乃至政治文化上的原因，都促使此時期中西藝術的接觸，產生一種前所未見的複雜與騷亂現象。與此對照之下，於漢晉唐所見，因中西藝術接觸之後而生的筆描能力的擴展歷程，可以說是具備了其之所以能順利地溶鑄創新的有利條件。

註 釋：

【註一】：「有好手畫人，自言能畫雲氣。余謂曰：『古人畫雲未能臻妙，若能沾溼絹素，點綴新粉，縱口吹之，謂之吹雲，此得天理，雖曰妙解，不見筆蹤，故不謂之畫。如山水家有潑墨，亦不謂之畫，不堪倣效。』」見張彥遠，歷代名畫記（增補津逮秘書本，京都，中文出版社，一九八〇），卷二，頁九上。

【註二】：同上，卷一，頁二三。

【註三】：郭若虛，圖畫見聞誌（增補津逮秘書本），卷一，頁十三上、十四上。

【註四】：嬰行，「中國美術在現代藝術上的勝利」，東方雜誌，第二十七卷第一號（一九三〇年一月），頁六、七。

【註五】：筆法的「結構意義」，在此係將筆描當成本身未具表達意義的中性技法形式，而當這些中性形式被畫家組織構成，或為了再現物象，或為了非純表

象的目的，這些形式便被賦予在此特定目標下的「結構意義」。也就是說，在表面上雖為同屬於技法形式的線條，但因其表達形象的用意不同，而担任不同的角色，因而具有不同的「結構意義」。

【註六】：饒宗頤，敦煌白畫（Jao Tsong-yi, *Peintures Monochromes de Dunhuang*, Paris: Ecole Française d'Extreme-Orient, 1978), p. 67.

【註七】：米澤嘉圃，『白描畫かう水墨畫へ展開——中國の場合』，收在田中一松、米澤嘉圃，白描畫かう水墨畫への展開，水墨美術大系，第一卷（東京，講談社，一九七八），頁一九一—二四五。

【註八】：張朋川，「河西出土的漢晉繪畫簡述」，文物，一九七八年第六期，頁五九—七一。

【註九】：Mary H. Fong, "The Technique of 'chiaroscuro' in Chinese Painting from Han Through T'ang," *Artibus Asiae*, vol. XXXVIII, 2/3 (1976), pp. 91—126.

【註一〇】：辭海（最新增訂本，台北，台灣中華書局，一九八〇），頁三〇九四。

【註一一】：其餘之「描」字係單獨出現，而接在畫家名字之後，如西禪院之山水條下只記「何長壽描」。這種情形可以解釋為張彥遠只知「描」者姓名，而「成」者何人已不可考知。此亦表示「描」之地位比「成」重要。

【註一二】：歷代名畫記，卷三，頁二三下。按劉行臣為盛唐時畫家，「善畫鬼神，精采灑落」，見同書，卷九，頁十四下。

【註一三】：描與成色在製作步驟上的不同，松本榮一也早已指出，參見其「吳道子上著色」，國華，五二八號（一九三四），頁一六四。

【註一四】：歷代名畫記，卷三，頁二四上。

【註一五】：同上，卷九，頁十下。

【註一六】：段成式，寺塔記上，西陽雜俎續集（增補津逮秘書本），卷五，頁十二。

【註一七】：張彥遠對此亦有相似之記載：「〔菩提寺佛殿內〕其東壁有菩薩轉目視人，法師文潑亡何令工人布色損矣。」見歷代名畫記，卷三，頁十三下。文潑當即段成式所提及的文潑。

【註一八】：圖見鄧健吾等，敦煌の美術（東京，太陽社，一九七九），頁七〇。

【註一九】：歷代名畫記，卷二，頁九上。

【註二〇】：圖畫見聞誌，卷一，頁十五下。

【註二一】：房玄齡等，晉書（台北，鼎文書局，一九八〇），卷三，頁五五。

【註二二】：習鑿齒，漢晉春秋（黃氏逸書考，台北，藝文書館，一九七一），頁二〇上。

【註三】：饒宗頤，前引書，頁五。

【註四】：「薦福寺」西南院佛殿內東壁及廊下行僧，並吳畫，未了。「歷代名畫記」卷三，頁十下。

【註五】：在此狀況下的輕成色當係由同一畫家所担任，而非由次級畫家所分工。歷代名畫記中記韓幹在寶應寺的白畫時，云「亦有輕成色者」，當亦指韓幹所為。見同上，卷三，頁十五下。郭若虛談「吳裝」時云吳道子「所畫牆壁卷軸，落筆雄勁而傳彩簡淡」，亦是指吳道子親手成色。見圖書見聞誌，卷一，頁十五上。

【註六】：當然，不可否認粉本也具備了白畫的某些特質，尤以後期當一古代粉本脫離了原來稿本的功能性格，而被當成值得寶藏的畫作來看待時為然。但在唐時，區別顯然相當清楚。如段成式記闡立本白畫樹石時，就與粉本截然有別。見寺塔記上，頁六下。

【註七】：同上，頁六下～七下。

【註八】：此圖另有一較有名的本子，今存北京故宮博物院。北京本為紙本著色，上有宋徽宗「睿思東閣」及高宗「紹興」等印，尺寸比大原本稍小。

【註九】：米澤嘉圃亦以為此大原本較北京本更古。參見米澤嘉圃，上引書，頁一六一。大原本之「招撫使印」又見於現藏巴黎 Musée Cernuschi 的傳韓幹圜人呈馬圖。此韓幹馬圖當亦為宋代模本，見鈴木敏、秋山光和編，中國美術（東京，講談社，一九七三），第一卷，繪畫工，頁三三〇。

【註一〇】：關根貞隆，正倉院（名寶日本の美術，四，東京，小學館，一九八二），圖版五三。

【註一一】：此相關性乃由米澤嘉圃所提出，見米澤嘉圃，前引文，頁一三四～一三五。

【註一二】：事實上，張彥遠也用此詞來稱三國吳的曹不興、晉張墨、衛協、戴逵等人的某些作品。見歷代名畫記，卷四，頁六上，卷五，頁三上、十六下。張氏所稱這些早期的白畫也有可能實為稿本之類的圖畫。但這些對張氏來說都已是收藏之對象，雖然在筆描表現上與唐者大不相同，但都該被當作成品來看待。

【註三三】：女子圖早在戰前即已出土，男子圖與之非出同處，是近年的一大發現。見湖南省博物館，「新發現的長沙戰國楚墓帛畫」，文物，一九七三年第七期，頁三～四。

【註三四】：此範圍內的漢畫作品還包括了洛陽附近所出西漢時期第一六號墓的鴻門宴壁畫。見 Jan Fontein & Wu Tung, *Han and Tang Murals* (Boston: Boston Museum of Fine Art, 1976), p. 22—23.

【註三五】：此墓墓主或即劉祐，建墓時間在建寧二年十月之前。考證見金維諾，中國美術史論集（北京，人民美術出版社，一九八一），頁七一～七五。

【註三六】：如 Mary H. Fong, 前引文，頁九四～一一。

【註三七】：對物體表面陰影的覺察本是視覺經驗中之常事，但畫家將陰影作平面性的處理，就屬於一種概念性的紀錄行為而已。此與唐時畫家利用陰影來表達

物像之立體與有機結構比較之下，顯然大有差別。

【註三八】：此墓主或為公箕稠，建墓的在中平五年（一八九年）左右。見金維諾，前引書，頁七七～八五。

【註三九】：在和林格爾東漢墓壁畫中，也可見到類似西漢，或甚至比西漢線條更自由，追求自身韻律的表現。如其前室甬道上所畫廚房中之牛，及在前室北側室西壁的農耕圖中，以毫無拘束的單純線條作山的描繪。見 Jan Fontein & Wu Tung, 前引書，頁四三、四七。

【註四〇】：此巨人或即禺疆，上承壺狀者即為仙島。見商志輝，「馬王堆一號漢墓『非衣』試釋」，文物，一九七二年第九期，頁四四。

【註四一】：參見蘇瑩輝，「敦煌及施奇利亞壁畫所用凹凸法淵於印度略論」，故宮季刊，四卷四期（一九七〇年四月），頁十三～十八。

【註四二】：克孜爾早期壁畫的年代乃是由其「畫家窟」（Painters' cave）中壁畫題字形式所推測得的。一般所取的西元五〇〇年左右也只是取其方便，學者如 Waldschmidt 就以為非常有可能早於五〇〇年。見 Herbert Harrel, et al., *Along the Ancient Silk Routes: Central Asian Art from the West Berlin State Museum* (New York: The Metropolitan Museum of Art, 1982), p. 74.

【註四三】：Hsiao-yan Shih, "New Problems in Tun-huang Studies", 中央研究院國際漢學會議論文集，藝術史組（台北，中央研究院，一九八一），頁二二八～二二九。

【註四四】：見敦煌文物研究所編，中國石窟。敦煌莫高窟（北京，文物出版社，一九八二），圖版一一五～一一九。

【註四五】：同上，圖版一二三～一二六、一三九。

【註四六】：九首人面獸或即開明獸，為中國古神話中之神獸。考證見李發林，「漢畫中的九頭人面獸像」，文物，一九七四年第十二期，頁八二～八六。

【註四七】：關於兩種風格之並存的討論，參見蘇瑩輝，「略論河西發現的墓室壁畫與石窟寺壁畫的畫藝傳承」，故宮季刊，十六卷二期（一九八一年冬），頁七一～八八。另外，畫家個人兼用兩種風格亦可在文獻上得到證明。梁的張僧繇除了以一乘寺的凹凸花著名外，也另外發揮了傳統筆描的風格。張彥遠記云：「張僧繇點曳斫拂，依衛夫人筆陣圖，一點一畫，別是一巧，鉤戟利劍森然。」歷代名畫記，卷二，頁五下～六上。

【註四八】：敦煌莫高窟，圖版九五。

【註四九】：亦見於嘉峪關壁畫中，見 Jan Fontein & Wu Tung, 前引書，圖版六五、九六、八六等。

【註五〇】：參見二九六洞書馬之刻板陰影作法。敦煌莫高窟，圖版一九〇～一九三。

【註五一】：關於此時這方面的成就，見 Wen Fong, "Ao-t'i-hua or 'Receding-and-protruding Painting' at Tun-huang", 國際漢學會議論文集，頁七三～九四。

【註五二】：最好的例子是四〇四洞西壁外龕南側的菩薩，見敦煌文物研究所，敦煌的藝術寶藏（香港，三聯書店，一九八〇），圖版五〇。

【註五三】：Terukazu Akiyama, et al., *Arts of China* (Tokyo: Kodansha, 1968), pl. 32.

【註五四】：Georg Kubler, *The Shape of Time: Remarks on the History of Things* (New Haven & London: Yale University Press, 1962), p. 8—9.

【註五五】：「利瑪竇攜來西域天王像，乃女人抱一嬰兒，眉目衣紋如明鏡涵影，踽踽欲動。其端嚴娟秀，中國畫工無由措手。」見姜紹書，無聲詩史（藝術叢書，保粹堂，一九一六），卷七，頁十九上。利瑪竇也曾經把西畫之部分道理告訴中國觀衆，顯然中國畫家當時並非明瞭西方之技法。參見顧起元，客座贅語（金陵叢刻，光緒中江寧傅氏晦齋刻本），卷六，頁十八下～十九上。

【註五六】：Michael Sullivan, *The Meeting of Eastern and Western Art* (London: Thames & Hudson, 1973), P. 63.

【註五七】：如鄭一桂即持議以爲：「西洋善勾股法，故其繪畫於陰陽遠近，不差纖黍。所畫人物屋樹，皆有日影。其所用顏色與筆，與中華絕異。布影由闊而狹，以三角量之。畫宮室於牆壁，令人幾欲走進。學者能參用一二，亦具醒法，但筆法全無，雖工亦匠，故不入畫品。」見鄭一桂，小山畫譜（美術叢書本，上海，神州國光社，一九二八），卷下，頁一三七～一三八。

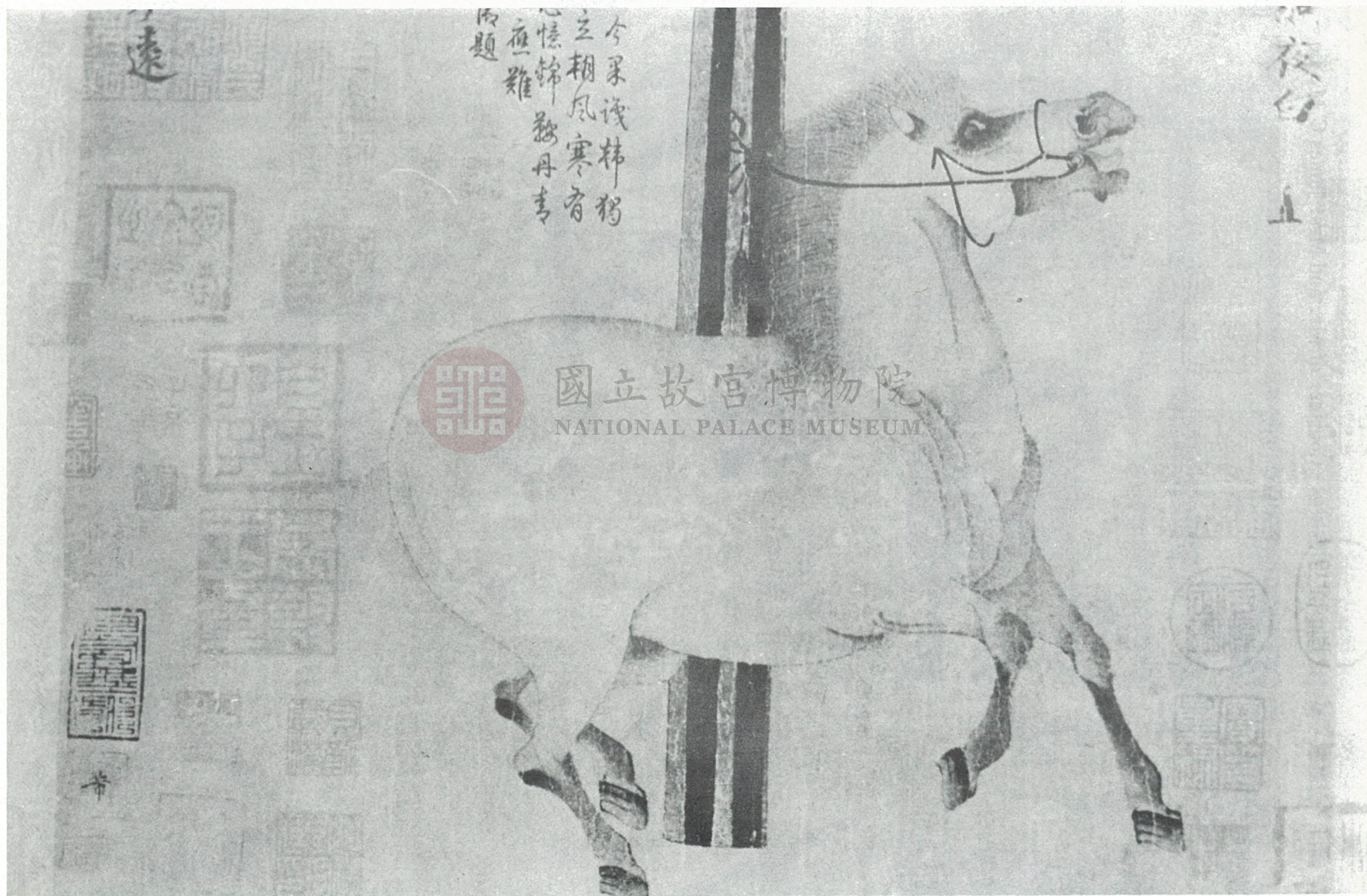
【註五八】：關於清初畫院與西洋畫之間的關係，參見向達，「明清之際中國美術所受西洋之影響」，東方雜誌，第二十七卷第一號（一九三〇年一月），頁十九～三八。

【註五九】：吳歷畫風之未受西法影響，見同上，頁二七～二八。另見石田幹之助，「吳墨井傳辨誤」則，東亞文化史叢考（東京，東洋文庫，一九七三），頁三九五～四〇八。

【註六〇】：蔡元培，「我之歐戰觀」，蔡元培全集（台北，台灣商務印書館，一九六八），頁七一〇～一一一。
作者按：本文承蒙羅寄梅夫婦惠予提供照片，謹此致謝。

國立故宮博物院
NATIONAL PALACE MUSEUM

NATIONAL PALACE MUSEUM



圖一 傳韓幹，照夜白，The Metropolitan Museum of Art。

圖二 維摩變，敦煌莫高窟一〇三洞東壁，Courtesy of Mr. and Mrs. James C.M. Lo。





圖三 傳韓滉，五牛圖細部，大原美術館。



圖四 男子圖細部，韋洞墓。



圖五 男子圖，長沙楚墓。



圖六 女子圖，長沙楚墓。



圖七 主簿像（摹本），望都一號後漢墓。



圖八 辟車伍佰（摹本），望都一號後漢墓。



圖九 立官桂樹（摹本），和林格爾東漢墓。



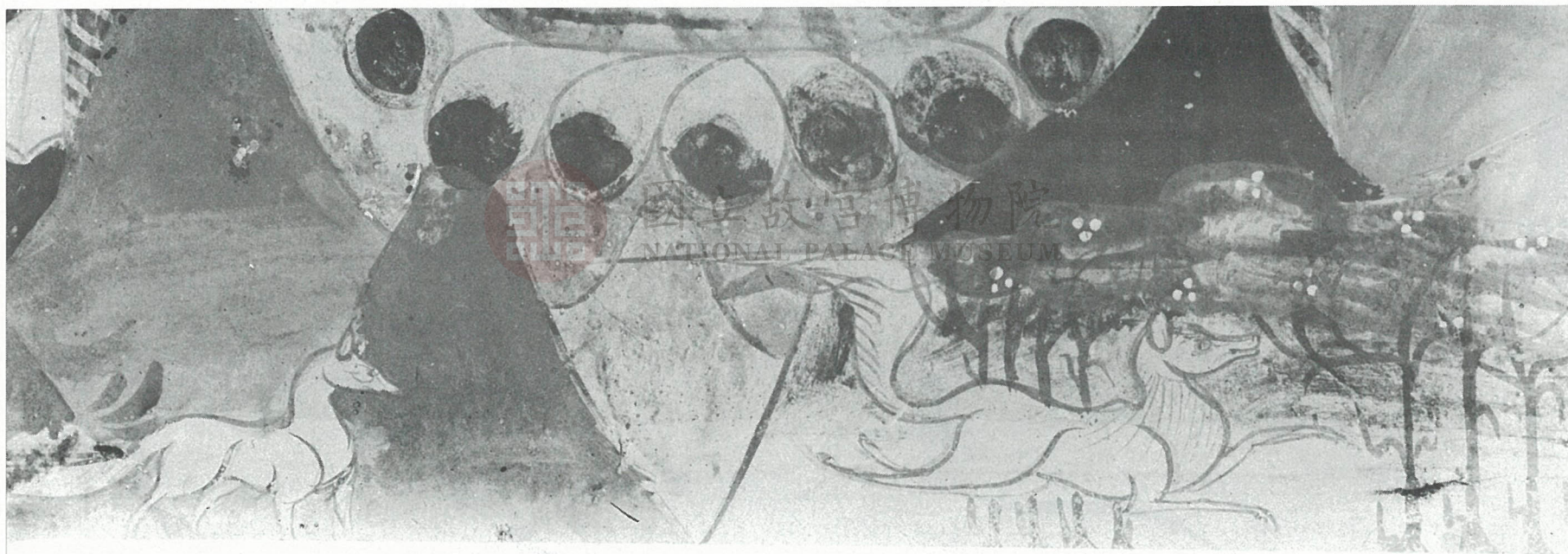
圖十 尸毗王本生細部，敦煌莫高窟二七五洞北壁，Courtesy of Mr. and Mrs. James C.M. Lo.



圖十一 說法圖細部，克孜爾雕像窟，The West Berlin State Museums。



圖十二 屠牛（摹本），嘉峪關六號墓。



圖十三 狐狸，敦煌莫高窟二八五洞窟頂，Courtesy of Mr. and Mrs. James C.M. Lo.



圖十四 虎，敦煌莫高窟二四九洞窟頂，Courtesy of Mr. and Mrs. James C.M. Lo



圖十五 野牛，敦煌莫高窟二四九洞窟頂，Courtesy of Mr. and Mrs.
James C.M. Lo.



圖十六 菩薩像細部，敦煌莫高窟四二八洞中心塔柱，Courtesy of Mr. and Mrs. James C.M. Lo.



圖十七 佛傳圖細部，敦煌莫高窟二九〇洞窟頂，Courtesy of Mr. and Mrs.
James C. M. Lo.



圖十八 羅漢頭像，敦煌莫高窟三〇四洞窟頂，Courtesy of Mr. and Mrs. James C.M.Lo.



圖十九 文殊菩薩，敦煌莫高窟二七六洞西壁。



圖二十 維摩變細部，敦煌莫高窟二二〇洞東壁，Courtesy of Mr. and Mrs. James C.M. Lo.



圖二十一 天王像細部，敦煌莫高窟二二〇洞北壁，Courtesy of Mr. and Mrs. James C.M. Lo.

圖二十二 紅衣舞女，執矢奉節墓。





圖二十三 宮女圖細部，永泰公主墓。