

圖畫裡的故事碼—— 畫語展拾遺

■ 林宛儒

「圖像」以其獨到的敘事魅力，擔任著跨越時空的敘事者。陸機（261-303）曾言：「宣物莫大於言，存形莫善於畫」，一語道破繪畫超越文字的直觀力量。儘管歷來常被賦予「成教化、助人倫」的功能，然而它們也以自身獨特的語彙，演繹著故事的細節。從單一情節的呈現發展到多重時空交錯、主次並陳的複雜敘事結構等，皆可見到古代畫家如何以筆墨為媒介，將千言萬語匯聚於小幅畫面中的設計。本文聚焦於〈虎溪三笑圖〉、元人畫〈四孝圖〉、〈卞莊子刺虎圖〉，探討畫家如何以構圖、細節與象徵，織就豐富的敘事內容。

無聲之音·顯形之笑

〈虎溪三笑圖〉（圖1）講述的是慧遠法師（334-416）與陸修靜（406-477）、陶淵明（365-427）的故事。文本出處為宋代陳舜俞（活動於十一世紀）〈廬山記〉：「慧遠法師廬山阜三十餘年，影不出山，跡不入俗。送客過虎溪，虎輒鳴號。昔陶元亮居栗里，山南陸修靜，亦有道之士。遠師嘗送此二人，與語道合，不覺過之，因相大笑。」不過三人的活動時間有落差，故此軼事被認為是後人的附會，而非史實。儘管如此，這個故事廣為流傳，頗能闡明三教和諧共處的理想境界。

這件作品以精緻而富巧思的描繪，將一則虛構的「三教共融」寓言凝練於方寸之間。畫中，喬木幾乎已經轉紅，滿地落葉，瀰漫著濃厚的秋意。一條S型溪流從畫面中央迷霧中淙淙流出，水勢巧妙地帶出空間深度。溪流在前景以小型瀑布洶洶而下，與溪旁的巨石、古木巧妙地形成一道藩籬，區隔與觀者的距離。中

景之後景物即消失在迷霧中，留出大片空曠的溪面與天空，而這V字型的留白，更使畫面聚焦在仰天大笑的三人。畫面中，慧遠法師位居中央，陶淵明與陸修靜分列左右，他們採取背向或側向畫外的姿態，所有人物均安排在統一水平線上，一座石橋橫跨兩岸，清晰標示出故事發生的關鍵場景。

雖然文本敘事止於三人相視大笑，但畫面卻暗藏豐富的細節：陶淵明與陸修靜分別拉住慧遠的左右手（圖2）。左側者一手緊扣慧遠的左腕，另一手虎口張開輕拍其後背，似乎有著方向性牽引；另一人則是雙手緊握慧遠右手，雖因大笑而上半身後仰，卻是邁開右腳向前進，與左側形成方向性一致的牽制——彷彿意欲將慧遠帶離那座引發故事的石橋。這一動作不僅限制了慧遠的行為，或許更暗示了二人對慧遠在聽聞虎嘯後匆忙轉身回去之舉的半強制挽留。畫家通過這些細微的拉手、拍背動作，巧妙地延伸了故事情節，引人會心一笑。



圖1 宋人 虎溪三笑圖 冊頁 國立故宮博物院藏 故畫 001296



圖2 宋人 虎溪三笑圖 冊頁 局部

人物衣袍的線條在轉折時有顯著的停頓、再快速挑起的特質，隨著動作而飛揚的衣角，強化動感的效果。

從感官角度來看，畫家不僅呈現了故事中由於慧遠渡過虎溪而引發虎嘯、大笑等一連串聽覺的震撼，還細膩描繪出溪流奔騰的聲音，以勁銳而絲滑流暢的線條勾勒出錯落有致的水紋，既展現左右方向的流轉，亦隨河床起伏透露出自然的節奏（圖3）。更不用說在靠近前景段差處所激起的小水花以及傾瀉而下的小瀑布（圖4）。畫家以不拘一格的方式描繪水流，使人引發對聲音的聯想。同時，隨著水勢帶動的

氣流，樹梢上的紅葉翻飛搖曳（圖5），葉片摩擦間傳來陣陣沙沙聲，進一步豐富了畫面的聽覺意象。

溪畔散落的葉子，也藉著與人群的互動進行旁線敘事，描述著過去、現在不同時間點上發生的事情。像是站在左側樹下的僕役與驢子，落葉鋪滿他們所處的地面，昭示著久未動（圖6），而樹幹旁仍懸著幾片未完全飄零的紅葉，捕捉住瞬間的生機（圖7）。這些不拘一法又細膩入微的描繪，也深刻體現在樹石之間，正是這份巧思與精工，使這件冊頁成爲一件難得的佳作。



圖3 宋人 虎溪三笑圖 冊頁 水流局部



圖4 宋人 虎溪三笑圖 冊頁 水流局部



圖5 宋人 虎溪三笑圖 冊頁 落葉局部



圖6 宋人 虎溪三笑圖 冊頁 落葉局部



圖7 宋人 虎溪三笑圖 冊頁 落葉局部

請君入畫：讓觀眾成為見證者

孝子故事主要講述主角如何盡心奉養父母，這類的題材出現的很早，漢代畫像石就有孝行故事的圖畫；文獻紀錄方面，漢代劉向（西元前77-前6）所編《孝子傳》錄有多達135位人物事蹟。

手卷元人畫〈四孝圖〉（圖8），從篇題挖補舊痕及內文推斷，此作原來應為「二十四孝

圖」，現殘存四段。儘管多數故事畫段落已經佚失，現存四段：武妻股傷、陸績懷橘、王祥冰魚、曹娥投江，恰好是十一至十三世紀，流行於華北地區的新二十四孝組合。而增加女性的孝悌故事圖畫，如曹娥（130-143）和王武子妻，則是此新組合的另一項特色。此卷以先圖後文的形式描繪了四則孝行故事，卷末由李居敬（活動於十四世紀）撰寫圖序，強調儒家觀



圖 8 元人 四孝圖 卷 國立故宮博物院藏 故畫 001544

點下孝悌之重要性，指出此卷不僅僅是為了「美觀玩適」而已，更具有「修身之資，訓子之方」的教育功能。

這卷描繪孝行故事的作品，不僅體現當時儒家孝道的價值觀，更透過畫面設計與雲朵的運用，巧妙營造觀看視角，透過畫中人物視線互動引導，使觀者彷彿跨越時空，見證這些感人的事蹟。

四段故事的敘事手法可分為兩類：一種是多重時序的整合，將事件的前後發展納入同一畫面；另一種是單景敘事，凝固最具戲劇性的瞬間。畫中雲朵常見於邊框，與景物交錯共存，

並非僅作為時空的分界線，也非單純表現夢境或神異場景，而是畫家精心設計的敘事媒介。畫家透過雲朵與植物形成的邊框，拉開畫面與觀者的距離，使「觀看」轉為第三者的審視。

「武妻股傷」講述的是，長期獨自侍奉婆婆的王武子之妻，因婆婆患病不癒，有人示知以人肉入湯藥可以治病，故武妻便割肉，終使婆婆痊癒。朝廷得知後賜封武妻為郢州郡君，表彰其孝行。畫家將不同時序的情節整合於同一構圖，並以屏風區隔場景。一邊是手持刀刃的武妻，準備割肉入藥；另一側畫侍奉湯藥的武妻以及年邁失明、需人攙扶的婆婆。畫家細膩



刻畫她因病致盲的特徵，增強畫面的表現性（圖9）。而帶著傷口的武妻，竟也跟著其他人準備羹湯侍奉長輩。在此，武妻之孝行似乎還增添、強化她親力親為的層面。這種構圖凸顯武妻的孝行，也讓觀者得以完整窺見故事發展。「曹娥投江」不僅描繪曹娥為尋父投江的悲壯時刻，更在畫面左側安排夜間觀碑之景，納入後人對此孝行的傳頌。凝視畫外的童子，串連畫面與觀者，使其成為場外的見證者；而回望江面的童子，目光似停留在曹娥父女遺體，為畫面增添一抹淒美的詩意。

在「王祥冰魚」一段，王祥（活動於三世紀）赤裸上身，側臥冰面，雙手伸向破冰而出的鯉魚，神色



圖9 元人 四孝圖 卷 武妻股傷局部

沉靜，毫不畏懼嚴寒。一旁鄉里群眾則身披厚衣，縮手蜷身，與王祥赤身臥冰的堅毅形成鮮明對比。眾人目光皆匯聚於他，使整個場景宛如劇場舞臺。看向畫外的驢子則作為連結畫作內外的角色。「陸績懷橘」則凝結在責問與釋疑的情節。陸績雙手捧橘，神情愁苦，眼神閃爍，不敢直視袁術；而袁術則持羽扇端坐，斜睨的目光中帶著審視與質疑。周圍家僕與女眷表情各異，或蹙眉或張大眼睛，這些細微的變化旁襯出緊張的氛圍。

畫家在圖像敘事所施展的手法，畫面不僅再現孝行故事，更透過讓觀者成為參與者，見證孝行，使這些事蹟在觀看中持續發揮感召力。

透過作品間的比較，更可看出元人畫〈四孝圖〉畫面的敘事特質。傳稱由明代仇英（1494-

1552）繪製的《畫二十四孝》圖冊以及清代詞臣畫家蔣溥（1708-1761）《墨妙珠林（丑）》冊顯示出畫家詮釋、理解這些孝行故事的側重差異，是如何影響畫面表現。《畫二十四孝》採右圖左文形式，左幅由清晚期詞臣徐郁、陸寶忠、張百熙、吳樹梅等人題詩。傳世還有其他運用相同格套的圖冊，如本院藏《仇英純孝圖》、黑田彰提及一套《趙子固二十四孝書畫合璧》（私人藏）。這三套作品其實是蘇州產製的仇英風格繪畫商品。這些蘇州職業畫坊應參考同樣格套的稿本，畫幅皆取中近景視角，選擇繪製故事的主要情節，並且著重裝飾與群像動作布排，具有較多的細節描繪，增添觀賞趣味（圖 10）。清代的《墨妙珠林（丑）》冊以遠觀視角處理故事，畫家在山水、樹石、屋



圖 10 傳明 仇英 畫二十四孝 冊 陸績懷橘 國立故宮博物院藏 故畫 003153



圖 11 清 蔣溥 墨妙珠林（丑） 冊 陸績懷橘 國立故宮博物院藏 故畫 003639

舍等處用力甚多，重視鋪排場景與呈現完整景觀。儘管人物尺寸較小，然細節精緻生動。此外，蔣溥版本的特色還有盡可能畫出被奉養的父母親形象，例如王祥臥冰場景一旁，是端坐在屋內的母親（圖 11）。

蘇州版本與蔣溥兩組冊頁採用相同的二十四個孝行故事組合，不過畫家在處理過激題材的策略相當不同。蘇州職業畫坊產製的圖冊在庾黔婁嘗糞憂心的故事，選擇圖繪次要情節「夜祈北辰」，迴避了主角為掌握父親病情而嘗糞之甘苦的主要孝行情節。而蔣溥版本選擇以重大孝行「嘗糞憂心」為題，繪製庾黔婁與父親，表現主要的孝行故事情節。蘇州職業畫坊圖冊在此主題上，迴避過於激烈或畫面不美的現象，或許有觀眾或市場流通的考量。在陸續懷橘故事，元人畫〈四孝圖〉設定的場景有著講究的傢具、器用，畫面是事件已經發生，陸續捧著橘子解釋的階段。蘇州職業畫坊版與蔣溥版，場景或有不同，都是畫出拜別時橘子掉落情節，但場景時序又稍有不同。前者安排兩個隨從的目光看向地面，彷彿強調事件剛發生的那一刻，而蔣溥版則是陸續抬頭看向主人，椅子上的袁術（155-199）重心略向前傾，彷彿是正在詢問原由。元、明、清三個不同版本，畫家所鋪陳的畫面皆為故事的主要情節，然而細節之異同，正是畫家藉以向觀眾表達故事重點的手段。

被時間加密的畫作

相較於三國演義、西遊記等膾炙人口的故事或文學經典，容易被辨識。有些作品，雖亦有可據文本，且以單幅畫面繪製出最具代表性的關鍵場景，然而隨著時代更迭，失去多數人們的關注，反而變得不易辨識。

〈卞莊子刺虎圖〉（圖 12）是個古老的繪畫題材，故事可見於《戰國策》及《史記》。春秋時期（西元前 770- 前 220）魯國大夫卞莊子素以英勇著稱，某次，他見牛隻受傷倒地，兩虎相鬥爭食，便欲提寶劍刺虎，一旁的管豎子勸其待雙虎爭鬥完畢再行動，以逸待勞。卞莊子聽從其建議，最終只需對付一隻受傷的老虎，便輕鬆捕獲二隻老虎，即為「一舉兩得」之典故。

故事的寓意、啓示很清晰，而圖繪這個故事，妥切地表現卞莊子勇猛氣概、英勇形象可說是這類畫作的講究。宋代郭若虛（活動於十一世紀）《圖畫見聞誌·敘圖畫名意》：「古之秘畫珍圖，名隨意立。……壯氣，則魏曹髦有〈卞莊刺虎圖〉。宋宗炳有〈師子擊象圖〉。梁張僧繇有〈漢武射蛟圖〉。」¹可知〈卞莊子刺虎圖〉這類作品被歸於「壯氣」一類，也就是強調內容與畫面展現英勇無畏、勇敢氣概的類型。畫史紀錄顯示，被品評為第一等的西晉畫家衛協（約活動於三至四世紀）繪製有〈卞莊子刺虎圖〉，²作品不傳，然而透過顧愷之（約 348-409）、張彥遠等人記錄評述，略可拼湊出當時認為一幅達到水準的人物畫應該有的表現，顧愷之《論畫》曰：「壯士，有奔騰大勢，恨不盡激揚之態。」³在壯士的題材，要畫出迸發的力量與氣勢，還有恨不得將激昂振奮之豪情完全展現出來的樣子。

這件宋人〈卞莊子刺虎圖〉舊傳歸於李公麟（1049-1106）名下，雖此畫用筆精細，線條遒勁，物象生動，但應為托名。畫卷首段是兩隻老虎激烈纏鬥之景，接著是受傷倒地的牛隻，迎面而來是龍驤虎步、氣勢高昂，持劍走向雙虎的卞莊子。他被後方管豎子叫住，正在聽其言說的情景。畫家通過飄揚衣帶和鬢髮展現出卞莊子激昂、豪邁的氣勢與力量。他的眉尾和



圖 12 宋人 卞莊子刺虎圖 卷 國立故宮博物院藏 故畫 001006



圖 13 宋人 卞莊子刺虎圖 卷 局部

眼尾上揚，眉頭微皺、瞳孔瞪大，嘴巴微張，右手緊握寶劍，彎曲的手指充滿力量，手背上的筋脈因施力而浮現。左手提起衣襠邁出一步，右腳正準備跟上，卻被叫住而回頭，畫面定格在一個充滿動感與力量的瞬間（圖 13）。後方圍觀群眾的面部表情與姿態雖然多樣，卻是相

對靜止無動勢，其中最激烈的莫過於大笑者。畫上的群眾體型尺寸較小，不僅是用其靜態突顯前方卞莊子與管豎子，也透過人物尺寸差異表明畫中重要與次要人物之別。綜上觀察，這件作品雖非李公麟手筆，卻承襲並相當忠實地保留古典繪畫裡人物畫對表現壯士圖的講究。



故事畫中的旁人、圍觀者或者配景元素通常用於襯托主角，除了作為對照，如〈卞莊子刺虎圖〉所見動與靜、體型差異的主次地位，還有其他的作用。前文提及孝子圖的作品群，恰好說明這個角度的觀察，用圍觀者的存在、行為、表情、反映之側寫，去突顯主角的作為，或者幫助場面氣氛營造、渲染或意境延伸，甚至進而傳遞某種價值判斷、敘事視角。

總結來看，〈卞莊子刺虎圖〉這件表現壯士形象、故事的古老傳統作品，儘管隨著時代推進，逐漸被遺忘，不過畫家運用線條、動勢與人物群像關係所構築出的生動敘事，早已停駐在畫面上，等待觀者的靜心發掘。

小結

圖畫說故事，無需語言與聲音，卻能以眼神交會、肢體動作、場景布置與構圖節奏，建構出意蘊豐富的視覺敘事。這些元素如同隱藏在畫面中的密碼，靜待觀者於凝視中解讀與聯想。

本文透過對〈虎溪三笑圖〉、元人畫〈四孝圖〉以及〈卞莊子刺虎圖〉等敘事畫作的分析，展示了這些作品在敘事技巧上的多樣與巧妙。同時也指出古代畫家如何以鮮明形象與精心構圖，傳遞主線情節的同時，穿插細膩的輔助敘事，使畫面更具層次與情感張力。畫家不僅描繪經典，也注入自身的感知與詮釋，使圖像成爲一種無聲卻動人的敘述形式。

作者任職於本院書畫文獻處

註釋：

1. (宋)郭若虛，《圖畫見聞誌》，收入盧輔聖編，《中國書畫全書·冊1》（上海：上海書畫出版社，1993），頁467。
2. (唐)張彥遠著，岡村繁譯註，《歷代名畫記》（上海：上海古籍出版社，2002），頁252。
3. (唐)張彥遠著，岡村繁譯註，《歷代名畫記》，頁275-279。

參考書目：

1. 孟久麗，《道德鏡鑒：中國敘述性圖畫與儒家意識形態》，北京：生活·讀書·新知三聯書店，2014。
2. 林桂如，〈明代《日記故事》類書籍之刊印及其在日本之傳播——以《新鐫類解官樣日記故事大全》為中心的考察〉，《東吳中文學報》，34期，2017年11月，頁91-117。
3. 林麗江，〈作品解說·傳仇英純孝圖、傳仇英二十四孝圖〉，收入邱士華等編，《為好物：16至18世紀蘇州片及其影響》，臺北：國立故宮博物院，2018，頁234。
4. 許哲瑛，〈二十四孝圖遺珠——元人〈四孝圖〉〉，《故宮文物月刊》，404期，2016年11月，頁28-44。
5. 鄧菲，《中原北方地區宋金墓葬藝術研究》，北京：文物出版社，2019。
6. Barnhart, Richard M, Mary Ann Rogers and Richard Stanley-Baker. *Painters of the Great Ming: The Imperial Court and the Zhe School*. Dallas, Tex: Dallas Museum of Art, 1993.