

傳顧愷之《女史箴圖》與中國藝術史

方 聞*

【摘要】最近，中國藝術史在國內與國外研究方法，有不同的趨向。西方學者，從人類學的角度，不注重鑒定藝術品時代真假，用「感受」(reception)做出發點，來研究一件古畫的「文化傳記」(cultural biography)。這是「相對」的，「後歷史」的一種看法。我們要重建中國藝術史，必須從鑒定藝術品時代真假著手，方可用實物來做歷史證據。這類工作可比考古家發掘上古遺物，從萬千碎片中，湊成一大迷局，其中形式風格的分析是無法避免的一種工具。(所以最近傳董元「谿岸圖」時代的爭論，是形式風格研究方法上的一大考驗。)本文先要考定傳顧愷之《女史箴圖》在歷史時代上準確地位，方能用它來做中國藝術史人物畫發展的證件。我們先要了解中國藝術人體造型史，也要明瞭歷代畫史中這件《女史箴圖》的「文化傳記」，方能說明在歷代收藏家、鑒賞家、畫家的不同「感受」中，此畫如何繼續發生了不同的影響。

關鍵詞：傳顧愷之女史箴圖 中國藝術人體造型史 人類學研究「文化傳記」 模擬描述 文人畫

現藏英國倫敦大英博物館《女史箴圖》(圖 1, 3, 6)，歷來傳為顧愷之(約 344-406)所作，可說是傳世最重要的一件中國畫卷。自 1903 年大英博物館收得此畫後，西方學界提到中國繪畫多從此畫說起。顧愷之與王羲之(303-361)同是東晉時代(317-420)中國南方的大藝術家。王是書聖，顧則是中國古典人物畫鼻祖。《女史箴圖》上有「睿思東閣」印，可斷定是北宋神宗(1048-1085)藏章；又有米芾(1051-1107)《畫史》與《宣和畫譜》(1120)文字上的記載相印證。因此，自北宋以來，此畫已被公認為傳世最重要的顧愷之畫跡，對後世畫家有極大的影響。

張華〈女史箴〉

漢(前 206-後 220)王朝崩潰後，魏晉南北朝(220-589)三百七十年中，中國南北分裂，北方五胡亂華，南方有一系列國祚短促的漢族王朝。西晉惠帝(259-306)后賈氏弄權，元康元年(291)殺太后父楊駿，廢太后。二年弒太后，

* 美國普林斯頓大學名譽教授，中央研究院院士

廢太子適，又明年弑太子適。

自漢代尊奉儒教以來，君臣、父子、夫婦、兄弟、朋友「五倫」之義，已成為政治、倫理與社會規範的最高指導原則。所以，為君不仁，臣下便有諍諫之責。張華(232-300)是西晉一位有名的諍臣。元康二年(292)，張華作〈女史箴〉一文，用以諷諫賈后擅權干政，一方面教喻夫婦之道，一方面暗斥當世權臣篡亂。大英博物館的《女史箴圖》，詮釋了張華〈女史箴〉一文後面的九段文意(前三段已遺失)：

現存第一段：「馮姬婕妤擋熊」。

第二段：「班姬拒漢、成帝同輦」(圖 3)。

第三段：「武士射虎」以喻：「道罔隆而不殺，物無盛而不衰；日中則昃，月滿則微；崇猶塵積，替若駭機」(圖 6)。

第四段：「人咸知修其容，莫知飾其性」。

第五段：「同衾以疑」。

第六段：「則繁爾類」。

第七段：「歡不可以瀆，寵不可以專」(圖 1)。

第八段：「靜恭自思」。

第九段：「敢告庶姬」。

永康元年(300)，趙王司馬倫誅賈后，並殺張華。^①

為什麼說是顧愷之所作？

公元 316 年，匈奴劉曜陷長安，西晉亡。翌年瑯琊王睿即位於建康(今南京)，是東晉偏安之始。漢士族在江南氣候溫暖，物質豐裕的環境中，受到玄學與佛教的影響，開始倦政避世，有自我修身的思想。建康統治階級，對文學、音樂、與書畫發生愛好，一時風行收藏書畫和討論藝術理論等活動。

顧愷之，晉陵無錫人。^②時人稱「三絕」：畫絕，才絕，癡絕。公元 360 年，建康城外新建瓦棺寺，年輕的愷之認捐百萬錢，眾笑以為戲言。愷之請寺人備一空壁，閉門一月，畫維摩詰像，“及開戶，光照一寺，施者填咽，俄而

① 房玄齡等撰，〈張華傳〉，見《晉書》(台北：鼎文書局，1990)，卷四，頁 1068-77。

② 見俞劍華，羅叔子，溫肇桐，〈序〉，《顧愷之研究資料》(九龍：南通圖書，1961)。

得百萬錢。”^③

從 360 年代後期開始，東晉一連串軍閥權臣，桓溫(312-373)、殷仲堪(399 年死)、桓玄(369-404)相繼崛起。370 年，桓溫廢廢帝(365-371)，立簡文帝(371-372)。孝武帝(373-396)即位後，殷仲堪都督三州軍事，與桓玄聯盟，反為桓安所殺(399)。403 年，桓玄廢安帝(396-418)自立，明年(404)劉裕起兵伐玄，玄敗死。顧愷之先後擔任這三位大軍閥的參軍和藝術顧問。他跟桓溫與羊欣(360-442)「論書畫，竟夕妄疲」，也為殷仲堪畫像。有一次，他把一箱得意的作品，暫寄桓玄處。玄開後取之而不認賬，顧不便道破，直說：「畫妙通神，變化飛去，猶人之登仙也。」^④安帝義熙初(約 405 年)，顧在朝當散騎常侍，卒于官。^⑤

顧愷之生于中國繪畫正開始激進發展的時代。按劉義慶(404-444)《世說新語》記載，太保謝安(320-385)讚愷之畫云：「卿畫自生人以來未有也。」^⑥換言之，顧畫是破天荒的第一大發明。從姚最(6 世紀後期)開始，經李嗣真(606 年死)到張懷瓘(8 世紀早期)，論畫者俱以顧畫為上古極品。張懷瓘說：

顧公運思精微，襟靈莫測，雖寄跡翰墨，其神氣……不可以圖畫間求。象人之美，張(僧繇；約 500-550)得其肉；陸(探微；活動于 465-472)得其骨；顧(愷之)得其神。神妙亡方，以顧為最。喻之書，則顧、陸比之鍾(繇；151-230)、張(芝；2 世紀晚期)；僧繇比之逸少(王羲之)，俱為古今之獨絕。^⑦

到了晚唐，張彥遠(9 世紀中期)在《歷代名畫記》(847)中，論古今人物畫變遷時，認為自顧愷之(4 世紀)、陸探微(5 世紀)開始，經過張僧繇(6 世紀)到盛唐吳道子(8 世紀)，人物畫的用筆從柔細、平勻而完整的線條，一變為激動、簡易而有書法線條變化的一種畫法。他論顧愷之云：

愷之之跡，緊勁聯綿，循環超忽，調格逸易，風趨電疾，意存筆先，

③ 張彥遠〈顧愷之傳〉，《歷代名畫記》(台北：世界書局，1962)，卷五，頁 181。

④ 張彥遠，前引書，頁 178。

⑤ 見俞劍華等，〈年譜〉，《顧愷之研究資料》，頁 125-130。

⑥ 前引書，頁 177。

⑦ 同前註。

畫盡意在，所以全神氣也。

又論張僧繇說：「點曳斫拂，依衛夫人(272-349)《筆陣圖》」，最後說吳道子用筆可比「書顛」張旭(活動于 700-750)的「狂草」。張的結論是：

顧、陸之神，不可見其盼際，所謂筆跡周密也。張、吳之妙，筆纔一二，像已應焉，……此雖筆不周而意周也。^⑧

宋代畫論，依張彥遠所云，也是以衣折線條筆法，來區別古代人物畫的風格。如郭若虛(11 世紀)《圖畫見聞誌》說，曹仲達(活動于 550-77)「曹衣出水」，吳道子「吳帶當風」。^⑨所以，對米芾而言，《女史箴圖》採用上古柔細、均勻而完整的畫法，「緊勁聯綿，循環超忽」(張彥遠語)。很明顯地，是非顧愷之莫屬。

我們應該說明，《女史箴圖》在南北朝時代，只可能是南朝，而不可能是北朝的產品。在公元四世紀到六世紀間，中國北方有很多寺院和墓葬壁畫。可是，像《女史箴圖》那種絹本手卷，自漢朝明帝(在位公元 58-74)以來，一向是宮中秘藏圖書的一種傳統。東晉南遷後，南朝帝王承漢舊習，雅有好尚，多藏蓄書法圖畫之妙。

愷之論畫，注重「以形寫神」^⑩也就是說，畫必形似，方能神似。又言：「傳神寫照，正在阿堵(眼睛)之中」。按《世說新語》，顧「悅一鄰女，乃畫女於壁，當心釘之，女患心痛，……拔去釘乃愈。」^⑪這是民間「巫術」(magic)的一種信念。顧「以形寫神」的說法，在於使畫中形象「神化」(supernatural)。古人論畫，記述顧愷之、吳道子繪畫時，常用「神」與「靈」兩字。雖然我們今天覺得這種用詞好像是陳舊套語，可在當時，顧、吳的畫是突破時代的一種新發明。它們能使觀眾感到驚異，具有「通神」、「神化」和「卿畫自生人以來未有也」的一種感覺。上古人像表現方式，原是平面、單方向的。戰國帛畫上的女神(圖 2)，用三組方式來構成：頭部以側面表示面鼻的輪廓；上身伸出胳膊由三角大袖來表示；下身罩在大三角形曳地長袍，有如一隻大花瓶。愷之畫女史(圖

⑧ 張彥遠，〈論顧陸張吳用筆〉，《歷代名畫記》，卷二，頁 71。

⑨ 郭若虛，〈論曹吳體法〉，《圖畫見聞誌》(台北：廣文書局，1973)，卷一，頁 33。

⑩ 張彥遠，〈顧愷之論畫〉，《歷代名畫記》，卷五，頁 189。

⑪ 張彥遠，〈顧凱之傳〉，前引書，卷五，頁 178。

1)，雖承繼了上古「花瓶式」仕女的造型，但表現形似且得神似。以謝赫(活動在 479-502)畫有「六法」來解釋，顧柔細完整的畫法，既得「應物象形」，又有「骨法用筆」，真是「氣韻生動」，無上「神品」。

我們有理由相信，約在公元 400 前後，顧愷之受命畫張華〈女史箴〉。按《晉書》卷九〈孝武帝紀〉(孝武帝二十一年；396)，帝戲張貴人云：「汝以年當廢矣」。張貴人怒，弑帝。雖說當時常有弑君之事，但在宮廷中竟有宮妃因戲言而弑帝，豈可不使人驚駭？顧畫《女史箴圖》中，有很多精細的心理描寫。譬如，第二段：「班姬拒成帝同輦」(圖 3)，畫中成帝已有宮女同輦，這對張華所謂「班姬有辭，割歡同輦」，等於是一種諷刺。顧畫與山西大同司馬金龍墓(484 前)出土的「列女古賢圖」漆畫屏風，同一題材(圖 4)相比，顯然高明得多。畫中抬輦者，腳步上下，有節奏的畫法，可與漢畫中《飛馬行空》腳不著地的造型相比(圖 5)。

很明顯地，顧畫張華〈女史箴〉，不僅教示傳統女德，更暗射當時君不君；臣不臣；人倫掃地的危機。譬如，第三段：「武士射虎」(圖 6)，用漢香爐《山中虎》(圖 7)造型來比喻桓玄這類跋扈武人，「日中則昃」，驕則必敗。第五段：「同衾相疑」，也為桓玄、殷仲堪等面善心反，互相殘殺做寫照。

女史箴圖卷製作年代

既然說《女史箴圖》的原作者是顧愷之，而傳世的也只是一件摹本，我們又如何能確定此畫的製作年代？當董其昌(1555-1636)初見此畫時，他並不能證明此畫為顧愷之真跡。而祇能用王獻之(344-388)《洛神賦》與《女史箴圖》的書法相比較，在《戲鴻堂法帖》中，董發表了顧愷之《女史箴圖》的書法「真跡」(圖 8)。董的題跋如下：

虎頭與桓靈寶論書，夜分不寐。此《女史箴》，風神俊朗，欲與《感甄賦》(洛神賦)抗衡。自余始為拈出，千載快事也。

董的看法，並未受到當時一般公認。陳繼儒(1558-1639)在《妮古錄》中，即將《女史箴圖》書法定為南宋高宗帝(在位 1127-62)手筆。^⑫也有人以為《女史箴圖》書與畫，並不是同一時代的作品。

^⑫ 陳繼儒，《妮古錄》(美術叢書本，台北：藝文印書館，1975)，頁 286。

要決定《女史箴圖》書法年代，並說明《女史箴圖》中書與畫是同一時代的作品，我們必先從書法史說起。六朝至唐初是楷書發展的時期。唐代統一全國後，太宗(在位 626-49)雅好法書，參合南北字體之長，創立劃時代、有碑銘性、統一的新「楷書」。褚遂良(596-658)書法(圖 9)，融匯了北碑之雄偉與南帖之活潑。以《褚臨蘭亭序》的「永」字(圖 10)為例，來代表所謂「永字八法」，每筆每劃，勾趯轉折，多有立體化的感覺。而《女史箴圖》中的書法(圖 11)，絕無初唐書體俏美的風味。在格局上，更接近智永(活動在 6 世紀後期)《千字文》(圖 12)或六朝人寫經體(圖 13)。用筆比較平扁、多單方向的運用，少有一筆內轉移方向的筆法。每字的結構，上下左右間，多獨立平行，甚少交搭呼應合為一體的寫法。所以從書法上來看，《女史箴圖》應是隋統一(589)前，南朝後期的宮中產物。

從畫法風格上來說，《女史箴圖》的線條柔細完整，誠如張彥遠所謂「緊勁聯綿，循環超忽」，當為唐前之作。彥遠又說：「顧、陸之神，不可見其盼際，所謂筆跡周密也」。這樣周密的線條，跟吳道子輕重轉折，「筆纔一二，像已應焉」的畫法也絕不相同。此種柔細均勻的線條，當屬上古帛畫的畫法(圖 2)。其用筆周密自然，也和宋元以來用篆法來作「鐵線描」的技巧，顯然不同(見圖 24)。

《女史箴圖》比公元四世紀顧愷之時代較晚。楊新先生在〈從山水畫法探索《女史箴圖》的創作時代〉一文中指出，圖中第三段高山的造型(圖 6)晚于顧愷之時代。^⑬《女史箴》畫中的苗條女史可與河南滕縣出土，六世紀磚畫上的仕女(圖 14)相比。它們保持了公元前三世紀，上古帛畫中仕女(圖 2)的「花瓶式」造型；可是，在迎風曳動的衣袖和飄帶上，已有立體三度空間的意識。尤其是《女史箴圖》中男性人物的造型，顯示出六世紀人物造型有圓柱體積、立體化的風格，可與波士頓美術館所藏寧懋祠石室浮雕(529)上的男性人物相比。^⑭

我國人物畫造型，包括佛教造像風格，在公元六世紀中後期起了極大變化。公元六世紀初期，北魏(386-534)佛像造型(圖 15)仍舊保持著平面線條化的風

^⑬ 楊新，〈從山水畫法探索《女史箴圖》的創作時代〉，《故宮博物院院刊》(2001)，第三期，頁 17-29。

^⑭ 見 Wu Hung, *Monumentality in Early Chinese Art and Architecture* (Stanford, California: Stanford University Press, 1995), p. 263, fig. 5. 19

格。可是在公元 550 前後，北齊、北周(550-581)時代，佛像塑造忽然變得有圓柱立體感(圖 15)。這種人體立體化的造型，在藝術史上是一大發明。安訥斯德·貢布里希(E. H. Gombrich)教授在《藝術與幻覺》(*Art and Illusion*, 1973)中，曾詳細解釋「希臘奇跡」(“The Greek Miracle”)現象：^⑮即在公元前五世紀時，希臘彫塑忽從平正面單方向的上古時代造型，轉變為多方向、立體化、有三度空間意識和具真實幻覺感的新風格。這種「奇蹟」在公元六世紀的中國再次發現，使得中國藝術在模擬「形似」描述上有更大的變革。這在藝術史上，是極有關鍵性的一個課題。

四十多年前，亞歷山大·蘇泊(Alexander C. Soper)教授，在〈中國南方在六朝佛教藝術史上的貢獻〉一文中，曾用畫史上所記述的張僧繇「凹凸畫」為例，說明六朝繪畫受到印度畫「明暗陰影」(*chiaroscuro*)風格的影響；並認為這種新風格可能自南方海路，經印尼及馬來西亞傳來。^⑯今天我們知道，這種能表現三度空間的、有機的(*organic*)人體組構畫法，是由北方絲綢之路經中亞細亞的粟特(Sogdiana)文化傳來。1999 年，山西太原發掘了北齊隋代虞弘(534-92)墓。據墓誌記載，虞生于魚國，為領民酋長，曾出使波斯、吐谷渾，後使中國北齊。仕于北齊、北周和隋朝。從虞弘墓石槨浮雕上(圖 17)，我們可以看到粟特人出行、宴飲、舞蹈以及舉行祆教儀式的場面。最顯眼的是體積感、立體化、有機組構的人體表現。^⑰我們在山西太原出土的北齊婁叡墓(公元 570)壁畫中，也可看見此類有體積感圓柱型，類似粟特風格的人物造型(圖 18)。年前，金維諾教授曾用北齊，有圓柱型的彫塑造像來比婁叡墓中的壁畫；並認為此壁畫風格應與北齊粟特畫師曹仲達，和北齊宮廷畫師楊子華(6 世紀中)的畫風有密切關係。^⑱

⑮ E. H. Gombrich, *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation* (Washington, D.C. and New York: Pantheon Books, 1960), pp. 116ff.

⑯ Alexander Soper, “South Chinese Influence on the Buddhist Art of the Six Dynasties Period,” *Bulletin of the Museum of Far Eastern Antiquities, Stockholm*, no. 3a, 1960. pp.47-112.

⑰ 張慶捷，〈隋代虞弘墓石槨浮雕的初步考察〉，《漢唐之間文化互動與交融國際學術研討會論文匯編》(北京：北京大學考古學研究中心，2000)，頁 1-24。

⑱ 金維諾，〈曹家樣與楊子華風格〉，《美術研究》(1984)，第一期，頁 37-51；金維諾，〈青州龍興寺造像的藝術與時代特徵——兼論青州背屏式造像及北齊「曹家樣」〉，巫鴻主編，《漢唐之間的宗教藝術與考古》(北京：文物出版社，2000)，頁 377-391。

我們在絲綢之路，敦煌千佛洞壁畫中，也可以看到在六世紀時人物畫開始從平面變成立體化的現象。敦煌歷代壁畫，有明顯地表現出「凹凸畫」從西域傳入，逐步中國化終於變成中國人物畫的一種基本技巧。^{①⑨}「凹凸畫」的目的是要表現物體的立體感和三度空間的形態。在技巧上，它全靠西方「明暗陰影」畫法。在早期敦煌壁畫中，敦煌畫家還不能十分掌握這種表現幻覺的新發明。所以在五世紀時期的敦煌 275, 254, 272 等洞中，人物面部與身體輪廓，有用平扁公式化的顏色粗線來打圈，人體形態依舊是平正面、單方向、並無有機組構的立體表現。

到六世紀上半葉，北魏龍門第六窟有新穎的「中國式」佛像造型(圖 15)。據蘇泊教授推究，這種「中國式」造像中的衣摺處理是來自中土南朝，而且可能與顧愷之同時的雕塑家戴逵(公元 396 年去世)的風格有關。這種新風格可在敦煌 285 洞，紀年 538-9 的壁畫(圖 19)中看到。畫中菩薩的衣冠不是印度袈裟，而是近似顧愷之所畫南朝宮中貴族女士的盛裝。六世紀敦煌壁畫中常有中與西，線條與「明暗陰影」法並用的表現。例如 285 洞中的印度教女神(圖 20)，其面部和身體既有顧愷之的線條又有西方傳來「明暗陰影」表現立體感的處理。在同時期 249 洞的《奔牛》(圖 21)中，也可以看到敦煌畫家開始運用張僧繇、楊子華時代的輕重轉折的筆法，不使用陰影色彩的處理即能表現肌肉骨法產生立體深度感的形體。

我們可用六世紀中，敦煌畫跡來說明史書所載張僧繇的「凹凸畫」，在六朝畫史上的貢獻。據(唐)許嵩《建康實錄》記載：

一乘寺(西北去縣六里)……寺門遍畫凹凸花，代稱張僧繇手跡。其花乃天竺遺法，朱及青綠所成。遠望眼暈如凹凸，就視即平。世咸異之，乃名凹凸寺。^{②⑩}

這種寺內「凹凸花」裝飾，可在公元 540、550 期間，敦煌 288, 428 洞中(圖 22)看到。敦煌(張僧繇樣)「凹凸花」，一方面用輕重轉折的筆法，再配合了「明暗陰影」的色彩處理，使得畫面「遠望眼暈如凹凸」，體現出三度空間立體化的

^{①⑨} Wen Fong, "Ao-t'u-hua or 'Receding-and-Protruding Painting' at Tun-huang," in Academia Sinica, *Proceedings on the International Conference on Sinology: Section on Art History* (Taipei: 1981), pp. 73-94.

^{②⑩} (唐)許嵩，《建康實錄》(北京：中華書局，1984)，卷十七，頁 24 下。

真實幻覺感。

九世紀張彥遠在〈論顧陸張吳用筆〉中，從書法用筆的角度來描寫張僧繇的人物畫風格：

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，森森然，又知書畫用筆同矣。^{②①}

可是在敦煌壁畫中，很明顯地張僧繇樣「凹凸畫」畫法，非但有書法上輕重轉折的用筆，更受到西方「明暗陰影」技巧的影響，產生有立體真實感的新風格。

如果說現存《女史箴圖》是六世紀後期南朝宮中臨摹顧愷之之作，其人物造型的立體感可說是受到張僧繇「凹凸畫」立體化的影響。畫中人物造型一方面保持了四世紀顧愷之用筆「緊勁聯綿……筆跡周密」的風格，又配合了五世紀陸探微的有「骨」、六世紀張僧繇的有「肉」，逐漸掌握了立體表現的技能。要體會到這位處於六世紀後期的畫家，如何參合顧愷之與六世紀時代的畫法，我們可以用婁叡墓壁畫中《騎隊》(圖 18)與《女史箴圖》中「拒成帝同輦」(圖 3)一段做對比。六世紀的婁叡《騎隊》，將上古《飛馬行空》(圖 5)中平面描繪的方式完全立體化了；而《女史箴圖》中，卻保持了顧愷之的特色，依照上古「飛馬行空」式描寫，抬輦者腳步上下有平面節奏的畫法。

顧愷之與中國藝術史

在《風格與世變》(2000)一書中，石守謙教授環繞著繪畫風格與文化環境的關係作研究。^{②②}我國藝術史向以賞鑒藝術品時代、區域、畫家為出發點：一方面用社會政治史來解釋藝術作品的生產；一方面以藝術視覺為根據，用藝術來解釋歷史時代和世界的變遷。可是歷史上對傳世顧愷之《女史箴圖》的看法，因為歷史條件不同而各有相異。近年西方新穎學派有以人類學角度來看《女史箴圖》，從人們在不同環境下有不同「感受」(reception)上著手。這種討論是「相對」(relativist)的，「後歷史」(post-historical)的看法。^{②③}

我們要切實了解顧愷之在藝術史上的地位和重要性，就須從中國藝術造型

②① 張彥遠，《歷代名畫記》，卷二，頁 23。

②② 石守謙，〈自序〉，《風格與世變》(台北：允晨文化，1995)，頁 xi。

②③ 2001 年六月，在大英博物館國際討論會，有好幾篇用人類學研究「文化傳記」的文章。

歷史(A History of Chinese Representational Art)開始。自漢初到宋末(公元前3世紀至公元後13世紀),中國繪畫以模擬描述再現(mimetic representation)為始。顧愷之所謂「以形寫神」,即以模擬「形似」為先,進一步再求「神氣」。雖說我國古代畫家不像西方藝術家,具有科學性解剖學和透視學的發明。但自漢到宋,累積一千多年技巧上的考驗,中國畫在真實模擬描述方面,如翎毛、花蟲、活魚等等,也多獨善其長。貢布里希曾以「圖式與改進」(schema and correction)的概念來解釋古代藝術描述再現的方法。^{②4}在戰國帛畫中(圖2),我們可以看到上古時代「花瓶式」女性人物。在《女史箴圖》(圖1)中,南朝畫家把這「花瓶式」人物「改進」成六世紀,裙帶飛舞、有立體感的宮廷女史。在漢唐之間,中國繪畫與雕塑經過了類似「希臘奇蹟」的一種演變;人物造型從單方向、平正面的式樣,轉變為多方向、三度立體化的空間,具有真實幻覺性的新風格。到了宋代(960-1279),無論山水或花鳥畫,真實性描寫都達到高峰。可是,從蒙元時代(1279-1386)開始,中國畫就不講究寫實性描述。模擬自然藝術從此一蹶不振。元明文人用筆墨和藝術復古風格,來表達詩、書、畫「寫意」的精神。

自魏晉六朝到隋唐,我國文藝創作勃興,代有變新的風氣。張懷瓘在八世紀時說:「象人之美,張(僧繇)得其肉;陸(探微)得其骨;顧得其神」。(換言之,顧在四世紀得「神」,陸在五世紀得「骨」,張在六世紀得「肉」)。至九世紀,張彥遠又將畫分「上古」、「中古」、「近古」三期:

上古之畫,跡簡意澹而雅正,顧陸之流是也。中古之畫,細密精緻而臻麗,展(之虔)、鄭(法士)之流是也。近古之畫,煥爛而求備,……
唯觀吳道玄之跡,可謂六法俱全,萬象畢盡,神人假手,窮極造化也。^{②5}

據朱景玄《唐朝名畫錄》,吳道子在長安景雲寺畫地獄變相,「京都屠沽漁罟之輩見之而懼罪改業者,往往有之」。^{②6}吳畫地獄陰慘使觀者不寒而慄,雖說是「神人假手」,其實也就是盛唐人物畫在「漢唐奇蹟」變化後,已能掌握具有真實幻覺性的新風格。

到了北宋後期,士大夫畫論領袖蘇軾(1037-1127),則對張彥遠的藝術史進

^{②4} E. H. Gombrich, 前引文。

^{②5} 張彥遠,《歷代名畫記》,卷二,頁15。

^{②6} 不著撰人,〈吳道子〉,《中國名畫家叢書》(中國書畫研究會,1969),冊上,頁207。

步觀持有完全相反的看法。蘇以張所謂「近古……求備，……萬象必全」是一個完成終結的階段。蘇軾論說：

君子之於學，百工之於技，自三代歷漢至唐而備矣。故詩至於杜子美，文至於韓退之，書至於顏魯公，畫至於吳道子，而古今之變，天下之能事畢矣。^{②7}

蘇軾的論說與現代西方學者漢斯·貝爾廷(Hans Belting)，和阿瑟·丹脫(Arthur Danto)等所謂「藝術史的終結」(End of Art History)論調非常相似。^{②8}蘇軾認為「論畫以形似，見與兒童鄰」。蘇以為在藝術史終結後無可再有模擬描述創新的情況下，唯一的辦法是返回到藝術史上，從古代風格上以復古而求新。蘇的論說使得士大夫文人不再以描繪藝術為重，而把文人畫看成一種辭藻性(rhetorical)，有推論和論說性(discursive；又譯「言說性」)能使藝術家有自我表達的一種新媒體。

據現代哲學家、「後設」(形而上)歷史家(meta-historian)米歇爾·福柯(Michel Foucault)認為，西方現代思想誕生前夕也有相似的，「在認識史(epistemological)上，從描述類似(representation of resemblance)，變到「表意性」的語言(language of signification)的一種基本現象。」福柯說：「(西方自十九世紀來)，一向以描述理論為根基的一般認識，忽而銷聲匿跡。取而代之的是深奧的「歷史性的知識」(historicism)。……有此歷史觀點的出現，就非要有一種新的歷史時間性(diachronic)的語言文法不可。」^{②9}在中國繪畫史上，蘇軾倡導的士大夫文人畫，把古人模擬自然畫法翻譯成書法抽象語言，用之以描述有歷史論說性、有辭藻性的詩、書、畫三絕的「寫意」。

公元 906 年，唐王朝的滅亡是中國政治和文化史上的一大分水嶺。經五代分裂後宋王朝(960-1279)重新統一，各地區城市發達，金融經濟突進。宋代執行中央集權，豪門巨族、軍人集團被朝廷消滅，中國前帝國「公天下」變到後帝國「家天下」的專制制度。古代孔教政治道德權威，因之逐漸消滅。至北宋

^{②7} 蘇軾，〈書吳道子畫後〉，《東坡題跋》(上海：遠東出版社，1996)，頁 264。

^{②8} Hans Belting, *The End of the History of Art?* (Chicago: University of Chicago Press, 1987), pp. 46-48; Arthur Danto in Berel Lang, *The Death of Art* (New York: Haven, 1984).

^{②9} Michele Foucault, *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences* (New York: Vintage Books, 1973), p. xxiii.

後期王安石變法失敗，皇權利益與士大夫儒教道德論說(Confucian virtue ethic discourse)產生矛盾。蘇軾的士大夫畫論，就是反對正統皇室畫院模擬形似的繪畫，而提倡一種以書法筆墨來表達藝術個性的一種新藝術。

在李公麟(約 1041-1106)的《孝經圖》(圖 23；約 1085 年)中，我們可以看到宋人以書法來翻譯古人模擬自然的畫法。據《宣和畫譜》(1120)記載：

(李)始畫，學顧(愷之)、陸(探微)與僧繇、(吳)道玄，及前世名手佳本。……若不蹈襲前人，而實陰法其要。凡古今名畫，得之則必摹臨蓄其副本。故其家多得名畫，無所不有。^{③①}

公麟畫不從模擬自然開始，他簡化了古人模擬物象的人物技法，以書法線條來描述創新。他以顧愷之的線條畫法為根據，創造了不用色彩祇以墨筆勾勒線條來表現事物的「白描」畫法。據米芾《畫史》記載，「《女史箴》橫卷在劉有方家」，米家有顧畫「天女長二尺五，……李公麟見之賞愛不已。」^{③②}在重建古典畫風——顧愷之、陸探微、張僧繇、吳道子——的法規中，李公麟特別發揚了顧平勻而完整的線條和吳有輕重轉折的筆法。既不用色彩也不取「明暗陰影」的渲然暈淡法，而是直以筆墨來運轉變通。《宣和畫譜》云：「大抵公麟以立意為先，布置緣飾為次。」所謂「立意」就是「詩言志」的意思。李的畫，誠如孫過庭《書譜》(687 年)所云，「翰不虛動，下必有由。」所以，公麟說：「吾為畫，如騷人賦詩，吟詠情性而已。奈何世人不察，徒欲供玩好耶？」^{③③}自公麟後，元明文人「寫意」不注重模擬描述，而專意描述藝術家對不同時代環境的個人反應。

在李公麟《孝經圖》(圖 23)中，我們可以看到他和顧愷之《女史箴圖》，在描繪孔教「諍諫」的歷史論說上產生了「立意」與「言志」的共鳴。《孝經》第十五章曰：

昔者天子爭臣七人，雖無道不失其天下。諸侯有爭臣五人，雖無道不失其國……父有爭子，則身不陷於不義。故當不義，則子不可不爭

^{③①} 宋徽宗朝臣，《宣和畫譜》(北京：中華書局，1985)，卷七，〈人物三〉，頁 7。

^{③②} 張丑，《清河書畫舫》(台北：學海出版社，1975)，子，卷三十三，頁 36。

^{③③} 見陳高華，《宋遼金畫家史料》(文物出版社，1984)，頁 452-53。

於父，臣不可不爭於君。^{③③}

北宋朝政中常有太后當權，可與「女史箴」時代賈后弄權相比。在仁宗、英宗朝(1023-1066)，大臣時有諍諫。在專制時代臣下諍諫雖說當仁不讓，實是性命交關之事。李在《孝經圖》中(圖 23)中，描述了君臣激烈爭對一幕。圖中皇后緊立皇座邊，皇上勃然大怒即將拂袖而起，而諍諫有詞的臣下依舊占地不讓。旁立侍臣的衣紋以沉著的「鐵線」篆來描繪。中間爭鬥的主角，衣袍激揚飛舞。孔教倫理的一切道德力量和教誨語言，都生動地表現在李公麟的筆墨之間。

本吉明·埃爾曼(Benjamin Elman)在《中國後期考試制度的文化歷史》(2001)一書中，從漢人與非漢人爭奪中國統治權的角度上，來分析宋、元、明、清的考試制度與孔教道學的關係。^{③④}南宋理宗(在位 1225-64)年間，在蒙古人南侵威脅下，理宗奉信孔教道學(又稱理學)為正統國學，並作《道統十三贊》，用以「獲承祖宗右文之緒，……推跡道統之傳。自伏羲迄於孟子，凡達而在上，其道行。窮而在下，其教明。」^{③⑤}蒙元滅南宋後，皇慶二年(1313)開始以道學為科舉考試題目。到了明清時代，儒教道學道統的正統觀念，成為科舉時代教學上唯一思想工具。

我們通過漢蒙政治社會競爭，來研究元初文人藝術家趙孟頫(1254-1322)的一生。從中可看到趙氏如何將南宋模擬自然的藝術，一變而成宋以後論說性的「寫意」。在他早年作品《幼輿丘壑圖》(圖 24; 1290 早期)中，趙用「高古游絲描」——湯垕《畫鑒》(十四世紀早期)所謂「春蠶吐絲」——重新創造了張彥遠曾經記載過而已失傳的顧愷之名作。東晉時代謝鯤(幼輿; 280-322)「悠游寄遇，不屑政事」，自比庾亮(289-340)云：「一丘一壑，自為過之。」趙氏身為南宋宗室，入仕蒙元，借謝鯤故事來演繹歷史上「朝隱」的論說。在山水畫上，趙把歷代古人描述山水各種畫法演譯成一系列有書法性的「筆意」與「皴法」。

^{③③} Richard M. Barnhart, et al., *Li Kung-lin's Classic of Filial Piety* (New York: The Metropolitan Museum of Art, 1993), pp. 137, 140-42.

^{③④} Benjamin Elman, *A Cultural History of Civil Examinations in Late Imperial China* (University of California Press, 2000).

^{③⑤} 見 Wen Fong, "The Orthodox Lineage of Tao," in Wen Fong and James Watt, *Possessing the Past* (The Metropolitan Museum of Art, 1996), pp. 57-259; 石守謙,《風格與世變》,頁 101-115。

同時在中國藝術史上，他建立了與孔教道學中「道統」相似古典書畫「正統傳授」(orthodox lineage)的一種觀念。因此在漢蒙文化競爭中，固定了漢文化的獨立和中心地位。

十七世紀早期，晚明人物大畫家陳洪綬(1598-1652)以有力而富有裝飾性的「鐵線描」來重創人物畫復古的造型。在《隱居十六觀》〈澆書〉(圖 25)一圖中，陳洪綬自比蘇軾晨飲；在「春蠶吐絲」的線條中，一方面緊扣畫題上詩意的表情，另一方面又掌握住畫面上形式和空間的處理。洪綬仕途失意以賣畫為生，在版畫及通俗裝飾畫上有極大的貢獻。³⁶至乾隆年間，上官周(1665-1750)在《晚笑堂畫譜》(1743)中以陳洪綬風格畫〈顧愷之像〉(圖 26)。版畫上以「春蠶吐絲」的線條，刻劃出手足輕盈，飄然漫步的傳奇天才「顧虎頭」。

到了十七、十八世紀，上古傳奇性顧愷之、王羲之跟王獻之的傳世作品，在藝術家和收藏家心目中，猶如神話裡黃金時代不可思議的名跡。清代乾隆帝(在位 1736-95)和御書房大臣，將傳顧愷之《女史箴圖》與一件宋代摹本放在一起大做文章。在宋摹本上乾隆帝題了「王化之始」(圖 27)四字，以明指張華《女史箴》為孔教王國的道德倫理和文化教育之始。乾隆又在顧愷之《女史箴圖》上畫〈幽蘭〉(圖 28)一枝，「取其(《詩經》所謂幽蘭淑女)窈窕相同之意云爾。」如此表現出乾隆帝(滿洲人)既能掌握《詩經》典故，又擁有顧愷之古典精品，一舉並得中華文化之「道統」和政權之「治統」。這種「道」與「治」統一的觀念也就是清代科舉制度治國的工具。

顧愷之與現代中國繪畫

在十九、二十世紀中國國勢貧弱，在爭取現代化的過程中傳統舊文化失去了以往的威權。辛亥革命(1911)後有志青年滿懷改造舊中國的抱負，立志建立新中國的新藝術。很多從歐洲、日本留學歸國的藝術家，主張用西方「科學寫實主義」(scientific realism)來改造中國繪畫使其「現代化」。同時也有人指出，中國繪畫自蘇軾、李公麟、趙孟頫以來早已有「現代化」趨向，何況西方現代最新進的繪畫也不講模擬寫實。中國人要學西方模擬藝術，實是背道而馳了。

³⁶ 王正華，〈從陳洪綬的「畫論」看晚明浙江畫壇〉，《區域與網絡：近千年來中國美術史研究國際學術研討會論文集》(台北：國立台灣大學藝術史研究所，2001)，頁 329-378。

③⑦ 潘天壽(1897-1971)在《中國繪畫史》(1936)中就指出：「歐西繪畫近三、五十年來，極力發揮線條與色彩之單純美，大有傾向於東方唯心之趣味。」③⑧

我們應該明白，中國洋畫家從徐悲鴻(1895-1955)、林風眠(1900-1991)到吳冠中(生于 1919)，都從中國畫理論和中國人角度來看西方繪畫藝術。譬如，徐悲鴻用「形象」兩字來代表西方「科學寫實」；「神韻」兩字來表示藝術表情(artistic expression)。徐說：

有人喜言中國藝術重神韻，西歐藝術重形象；不知形象與神韻，均為技法；神者，乃形象之精華；韻者乃形象之變態。能精於形象，自不難求得神韻。希臘兩千五百年前之 Parthenon 廟上浮雕韻律，何等高妙！故說西洋美術無韻，乃不通之論。③⑨

徐對「形象」和「神韻」的看法，實與顧愷之所謂「以形寫神」無異。徐喜歡畫奔馬，就是融合了西方「科學寫實」和中國有速度具有表達力筆墨的作品。

傅抱石(1904-1965)早年，在 1930 年代早期留學日本。在《湘夫人》(圖 29；1947)一畫中，他也參合了西方「寫實」技法和中國式筆墨。據說在畫仕女畫時，傅常用他妻子羅夫人做模特兒。④⑩他在《湘夫人》畫上題了《楚辭》中：「目眇眇兮愁予」一句。傅在日本留學時，受日本畫大師橫山大觀(1868-1958)的名作《屈原》(圖 30；1898)的影響。在抗戰期間，傅不滿時局，心懷忠忱，作了很多有關屈原《離騷》的畫題。

傅也常用《女史箴圖》(圖 1)的女性造型來創作古裝仕女畫。當年中國畫家甚少見到古人名跡，所以對古典中國畫的認識不深。當徐悲鴻、劉海粟(1896-1994)周遊西歐各國美術博物館，飽覽西方藝術名作時也從未提到曾否到過大英博物館看過傳顧愷之《女史箴圖》。傅抱石在 1957 年曾去過中歐訪問了羅馬尼亞和捷克斯拉夫共和國，但也未見到在英國的《女史箴》真跡。可是他一定熟知《女史箴》的印刷本。在描寫湘女「目眇眇兮愁予」時，他當然也會

③⑦ Wen Fong, *Between Two Cultures* (New York: The Metropolitan Museum of Art, 2001), pp. 14, 15, 175.

③⑧ 潘天壽，《中國繪畫史》(上海商務印書館，1936)，頁 245。

③⑨ 徐悲鴻，〈當前中國之藝術問題〉，《徐悲鴻誕辰九十週年紀念集》(北京：徐悲鴻紀念館，1983)，頁 217-8。

④⑩ 張國英，《傅抱石研究》(台北：台北市立美術館，1991)，頁 65。

想到張華《女史箴》用女德來映照孔教君臣之義。勞倫斯·施奈德(Laurence Schneider)說：「屈原的故事，常被現代中國人拿來處理二十世紀中國社會變遷上的各種難題，……用來做論說的題目，製造出有色有聲的問題與答案，以表達所臨種種矛盾的處境。」^{④1} 基隆·謝柏軒(Jerome Silbergeld)在評論中國電影藝術時也說：

從有關屈原資料上，我們可以看到中國古代文學中，一向用女性身份來表達男性的政治追求。遠在漢代，詩人使用《詩經》淑女和屈原的故事來作諷喻，以避免直接的政治嫌疑。到了唐朝，一般當時的政見評議也多用漢代故事來暗射。^{④2}

郎紹君教授在〈創造新的審美結構——林風眠對繪畫形式語言的探索〉一文中論述到，林風眠畫美女(圖 31)跟亨利·馬蒂斯(Henri Matisse, 1869-1954)的關係。^{④3} 他說：「(馬蒂斯)藝術的特色是語義目的(再現)與符號目的(形式語言本身)的有機統一。」他又說：「在中國，形式語言的突破和探索卻是一個世紀性的難題。」^{④4} 馬蒂斯(圖 32)畫所謂「形象新建」(image construction)是先從自然形式開始，逐步變成抽象和裝飾化；每一張畫的創作需經過數十次素描稿(preliminary sketches)，和好幾道習作稿(documented states)，用油畫媒體隱蓋筆跡，逐步修改來達到想象中「形象新建」的目的。^{④5} 相反的，林風眠畫(圖 31)則以中國傳統書法筆墨來「一氣呵成」，雖有多次試稿也只是照樣重畫，並不是「形象新建」的過程。

馬蒂斯的「形象新建」及其對藝術語言的探索，跟西方語言和語言學課題

④1 Laurence Schneider, *A Madman of Ch'u: The Chinese Myth of Loyalty and Dissent* (Berkeley, 1980), p. 200.

④2 Jerome Silbergeld, *China into Film: Frames of References in Contemporary Chinese Cinema* (London: Reaktion Books, 1999), p. 34.

④3 郎紹君，〈創造新的審美結構——林風眠對繪畫形式語言的探索〉，收於鄭朝選編，《林風眠研究文集》(杭州：中國美術學院出版社，1995)，頁 188-218。

④4 前引文，頁 213，189。

④5 見 John Elderfield, "Describing Matisse," in *Henri Matisse: A Retrospective* (New York: The Museum of Modern Art, 1992), pp. 13-77.

有密切的關係。這種探索與中國文化習慣有相當的距離。^{④6}事實上，中國畫既經過李公麟、趙孟頫、陳洪綬等書法筆墨的改革，再要從西方模型上找尋新的「形式語言的突破」確是一大難題。郎紹君論說林風眠的畫中有詩景和音樂的表現：「(他)的仕女和裸女……用毛筆和典雅的色澤，捕捉著一種幻覺，一種可望不可即的美。」^{④7}雖說受西方的影響，但林的美女仍是東方的產物。郎所說林風眠畫的特點與顧愷之所謂「以形寫神」，完全一致。

中國繪畫在本質上與造化自然不能分離，新中國畫家也少有「形象新建」和嘗試考驗性的「抽象」(abstract)與「無形象」(「非具象」，non-figural or non-objective)的習慣與興趣。吳冠中曾用「風箏不斷線」來作比喻：

一切形式及形象都無例外地源於生活……我認為「無形象」是斷線風箏，那條與生活聯繫的生命攸關之線斷了……作為探索與研究，蒙德里安(Modigliani)是有貢獻的，但藝術作品應不失與廣大人民的感情交流，我更喜愛不斷線的風箏！^{④8}

換言之，顧愷之所謂「以形寫神」——以模擬自然物象為出發點，達到表現超自然和不平凡的境地——仍不失為現代中國畫家維新創作所取的一條基本路道。

(本文清理時，曾得朱揚明先生襄助，特此表示謝意。)

(責任編輯：陳德馨)

^{④6} 前引文，頁26-33，頁64-69。

^{④7} 郎紹君，〈林風眠藝術的精神內涵〉，《林風眠研究文集》，頁107。

^{④8} 吳冠中，〈風箏不斷線〉，《藝途春秋—吳冠中文選》(新加坡八方文化企業公司，1992)，頁19-20。



圖 1 傳顧愷之(約 344-406)「寵不可以專」《女史箴圖卷》現第七段 大英博物館



圖 2 《帛畫女神》戰國 湖南省博物館

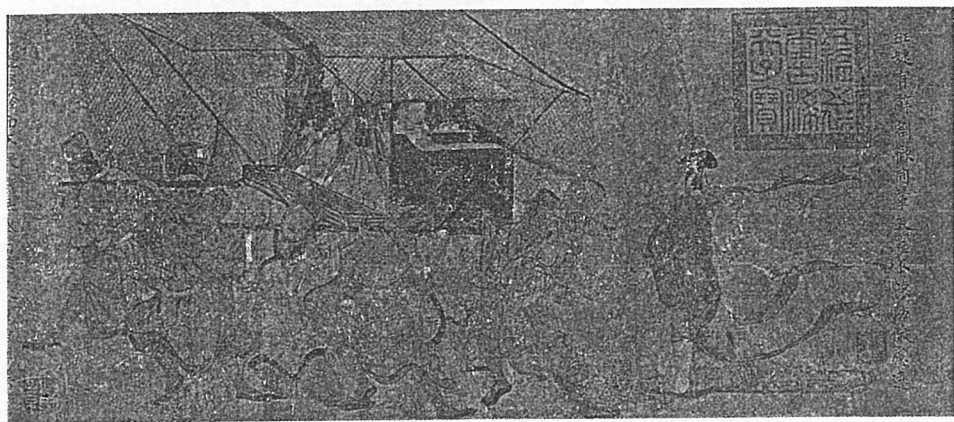


圖 3 傳顧愷之「班姬拒漢成帝同輦」《女史箴圖卷》現存第二段



圖 4 《司馬金龍墓列女古賢圖》北魏 山西省博物館暨大同市博物館分藏



圖 5 「飛馬行空」造型 《武梁祠》 東漢 山東嘉祥武定山出土

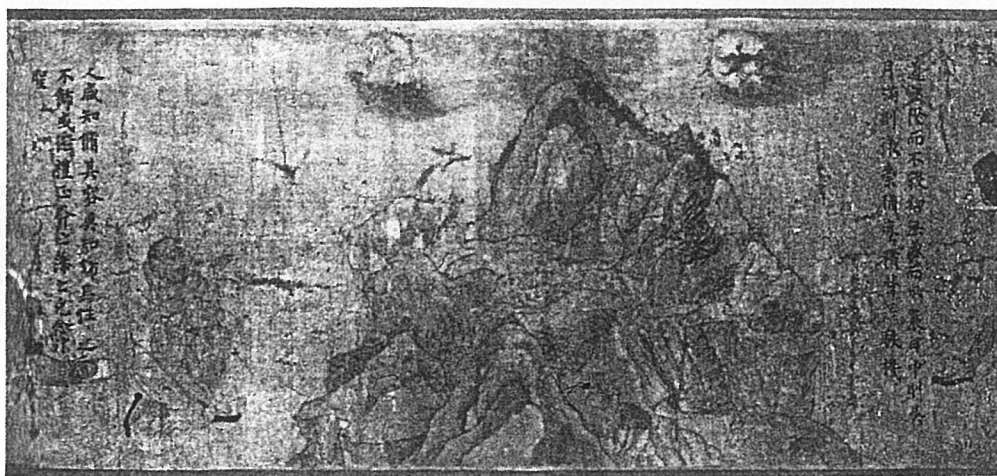


圖 6 傳顧愷之「武士射虎」《女史箴圖卷》現存第三段



圖 7 「山中虎」造型 《博山爐》 漢 河北省博物館

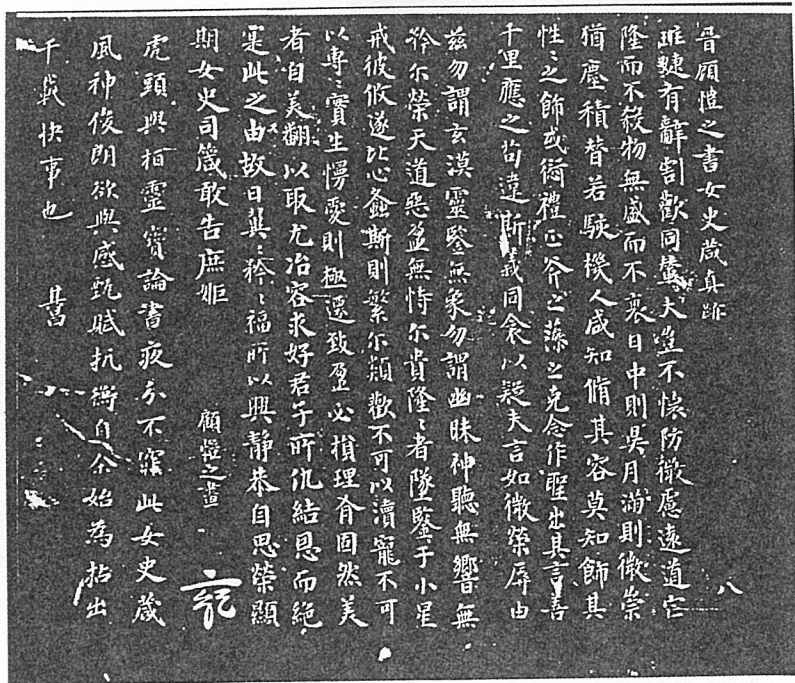


圖 8 董其昌「顧愷之女史箴書法」 《戲鴻堂法帖》



圖 9 褚遂良(596-658)《雁塔聖教序》



圖 10 「永」字 《褚臨蘭亭序》

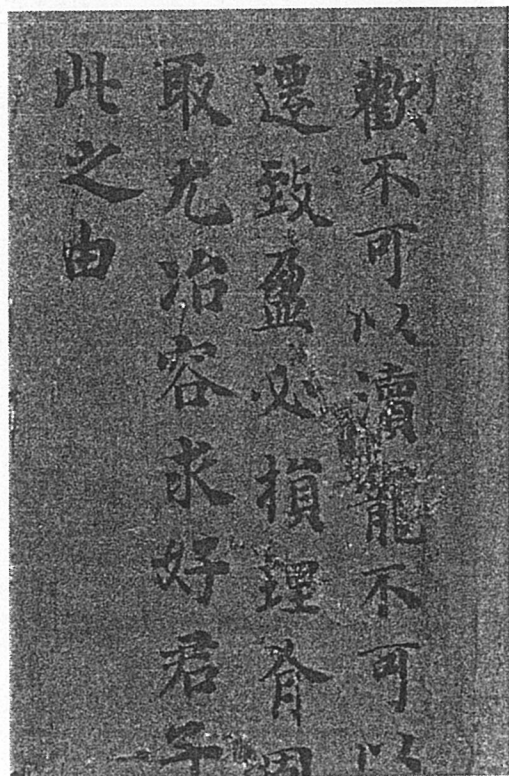


圖 11 「書法」部分 (傳)顧愷之 《女史箴圖卷》

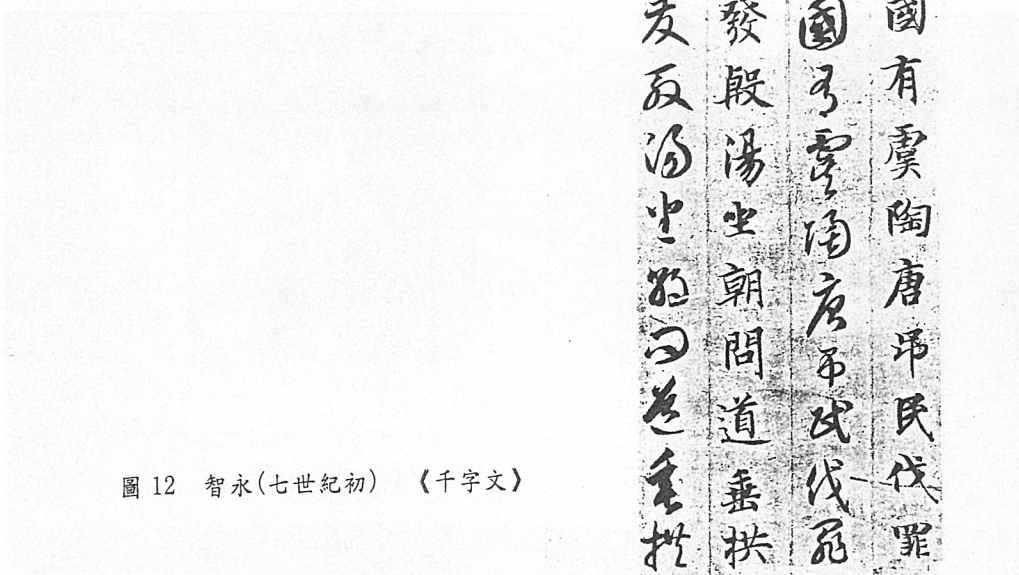


圖 12 智永(七世紀初) 《千字文》

念佛念法念僧念戒念捨念天念入出息念
 死問曰何以故以九相次第有八念答曰佛
 弟子於阿蘭若處空舍家間小林墮野著脩
 九相白外不淨觀散患其身而作是念我亡
 何捨是底下不淨屎尿囊身隨情然猶怖及
 為患廣作種種惡事未忍怖之故令其退以
 是故佛次第為說八念如經中說佛告諸比丘
 自於可蘭台家空舍家間山林墮野在中思

圖 13 《六朝寫經》 公元 510

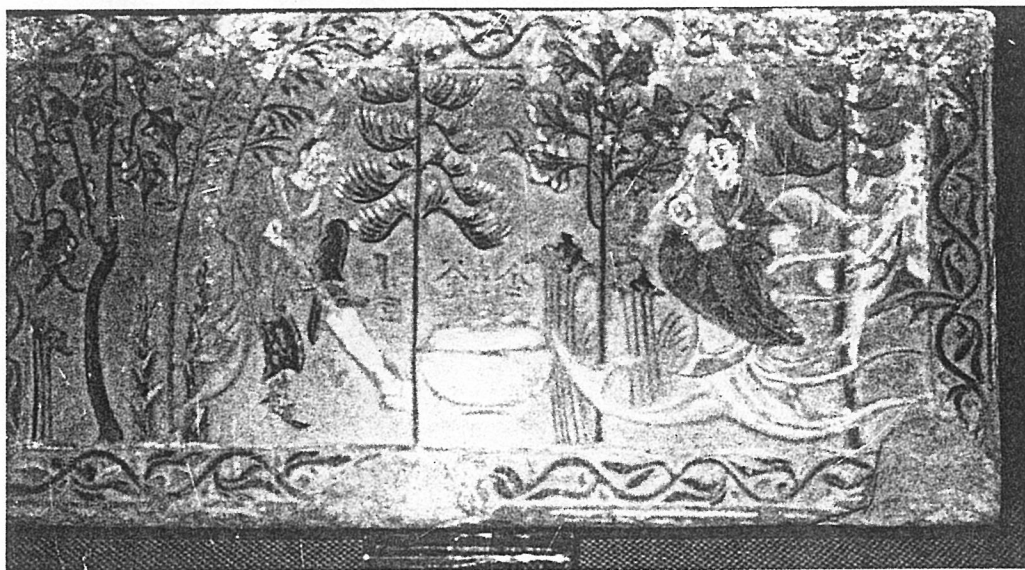


圖 14 「郭巨埋兒」 《河南鄧州彩色畫象碑》 南朝 河南省博物院



圖 15 《佛像》 約公元 480 年代 雲崗第六洞 圖 16 《觀音立像》 北齊

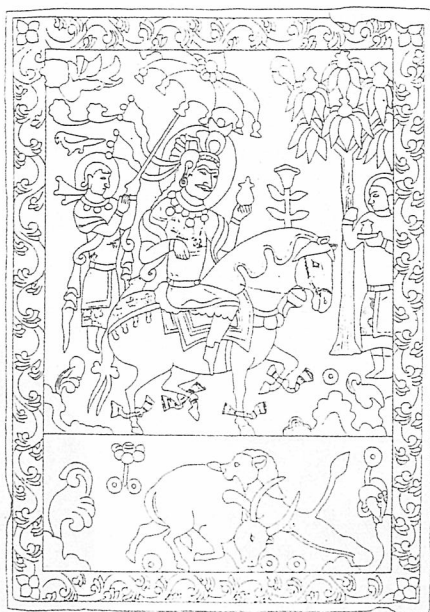


圖 17 《石槨浮雕圖畫》 虞弘墓公元 592 年 山西太原晉源區王郭村
(取自北京大學，漢唐文化國際研討會匯編，2000)



圖 18 「騎隊」 《北齊婁叡墓》 公元 570 山西省太原市王郭村



圖 19 「佛與菩薩」 敦煌 285 洞
公元 538-9



圖 20 「印度教女神」 敦煌 285 洞
公元 538-9



圖 21 「奔牛」 敦煌 249 洞 約公元 540



圖 22 「凹凸花」 敦煌 288 洞 公元六世紀中

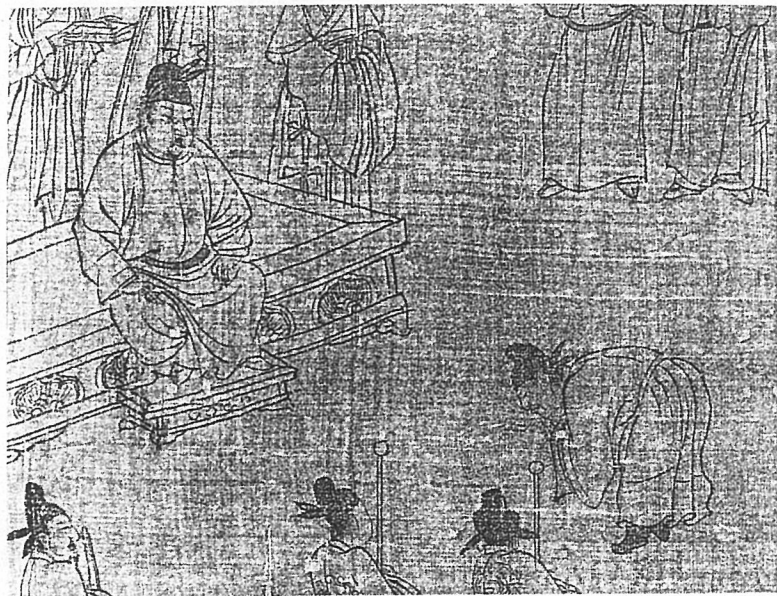


圖 23 李公麟(約 1041-1106)「爭諫」《孝經圖》約 1085 年 美國大都會博物館

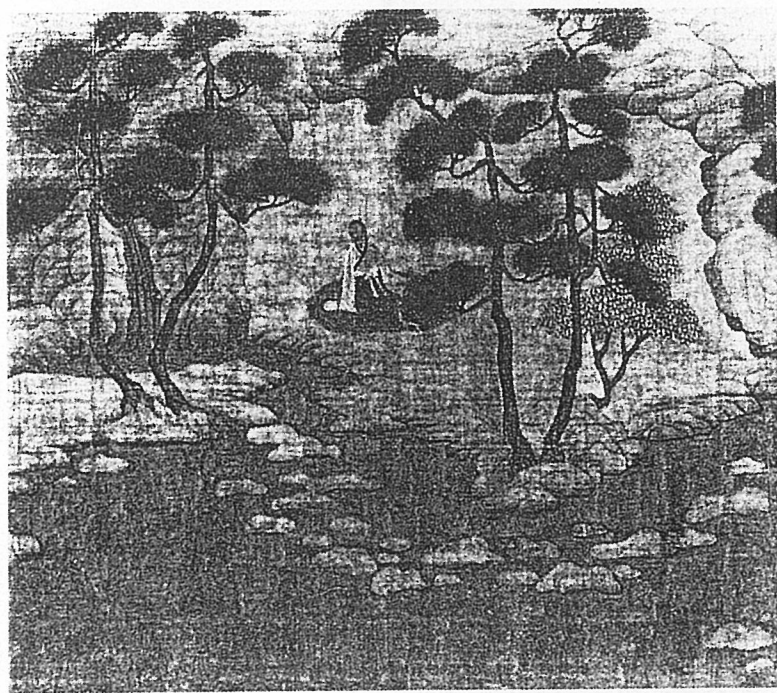


圖 24 趙孟頫(1254-1322)《幼與丘整圖》約公元 1280 後期 普林斯頓大學美術館



圖 25 陳洪綬(1598-1652)「澆書」《隱居十六觀》 公元 1651 台北故宮博物院



圖 26 上官周(1665-1750)「顧愷之像」
《晚笑堂畫傳》 1743



圖 27 清高宗(在位, 1736-1796)「王化之始」 宋摹顧愷之《女史箴圖》 北京故宮博物院



圖 28 清高宗「幽蘭」(傳)
顧愷之《女史箴圖卷》



圖 29 傅抱石(1904-1964)《湘夫人》1941



圖 30 横山大觀(1868-1958)《屈原》1898 廣島 巖島神社



圖 31 林風眠(1900-1991) 《裸女》
1970 年代早期



圖 32 Henri Matisse (1869-1954)
《藍衣夫人》 1937

The *Admonitions* Scroll and Chinese Art History

Wen C. Fong

In current Western art history discourse, where problems of connoisseurship (in Western art history) are no longer at issue, scholars have argued that "art is too important to leave to art historians." By focusing on the "cultural biography" of an art object, an approach that owes much to anthropology, the concerns of the new materialist social art history shift to issues of "reception" (or "deconstruction") where meaning is found in the eyes of the beholder rather than in objects at the point of their creation. Suffice to say that new, post-Modern art-historians are relativists, and "post-historical." In modern study of ancient Chinese paintings, where a history based on reliable historical data remains to be assembled, our search for a history of styles based on paintings as objects resembles that of an archaeologist's fitting together a vast puzzle of material remains. (Remember the problems we experienced recently with the dating of the *Riverbank* attributed to Tung Yüan?) In this paper, I hope to demonstrate *Admonitions* scroll attributed to Ku K'ai-chih at the British Museum can be, and must be, dated precisely as a historical monument: first, through an understanding of a history of figural representation in Chinese art, and second, by reviewing the "cultural biography" of the *Admonitions* scroll as an object in Chinese art history.

Keywords: Attributed to Ku K'ai-chih, *Admonitions* Scroll, history of figural representation in Chinese art, anthropological study of "cultural biography", mimetic representation, literati painting.