

# 傳顧愷之《列女仁智圖》 的斷代研究

童文娥  
國立故宮博物院  
書畫處

## 提 要

本文結合風格分析和文獻資料的比對，討論傳顧愷之《列女仁智圖》（北京故宮博物院藏）前後段圖像和頌贊文的斷代等相關課題。從畫幅的「斷裂痕」觀察，將此幅作品分為前後兩個不同的段落，二者頌贊文的書風與人物畫法均有出入，分析此圖前、後段的畫作風格，及頌贊文書風，並檢證劉向《古列女傳》的文本及清代阮福《古列女傳》刻本插圖，認為《列女仁智圖》前、後兩段，應分屬不同時代的畫家，即前段是十世紀；後段是十一世紀畫家所作的摹本。

**關鍵詞：**劉向、古列女傳、顧愷之、列女仁智圖、女史箴圖

## 一、前言

在傳為顧愷之（約344-406年）的眾多作品中，以藏於大英博物館的《女史箴圖》最為有名，研究者也最多，甚至在2001年時，大英博物館特地為此畫舉辦一場盛大的國際專題討論會。<sup>1</sup>其次，則以曹植《洛神賦》為文本的《洛神賦圖》最受矚目，此圖陳葆真教授已做過精闢的研究，<sup>2</sup>她除了解讀難以理解的圖像關係外，並探討圖像與文本之間的問題，還釐清了三幅分別藏在北京故宮博物院、遼寧博物館與美國佛利爾美術館《洛神賦圖》的斷代、風格與原本關係。另外，典藏在北京故宮博物院的《列女仁智圖》，由於人物畫法與風格十分特別，也受到研究者的關注。《列女仁智圖》是以劉向《古列女傳》<sup>3</sup>卷三〈仁智傳〉為文本，內容描寫的是春秋戰國時代具有謀略及遠見的婦女，作品的佈局，圖在右，頌贊文在左，以圖文並茂的方式，依序展開，分別是「楚武鄧曼」（圖1-1）、「許穆夫人」（圖1-2）、「曹僖氏妻」（圖1-3）、「孫叔敖母」（圖1-4）、「晉伯宗妻」（圖1-5）、「衛靈夫人」（圖1-6）、「齊靈仲子」（圖1-7）、「魯漆室女」（圖1-8）、「晉羊叔姬」（圖1-9）、「晉范氏母」（圖1-10）。

〈仁智傳〉原本各有十五則的故事及其頌贊文，而《列女仁智圖》只存十則故事，八則頌贊文。此圖不如《女史箴圖》聞名，也沒有〈洛神賦圖〉中引人入勝的浪漫情節，但也常常被當作討論顧愷之畫作的參考資料，或是作圖像分析時的比較作品。《列女仁智圖》人物的造型十分突出，在面貌的畫法上，不管五官或是表情，皆畫得十分寫實逼真，肢體動作的變化更是細膩。衣紋線條及顏色暈染的方式，也相當別緻，裝飾性強，尤其衣紋弧圈般的線條運用，與漢畫像磚上的人物畫法近似（圖2），是較古老的畫法。但這幅畫卻有一些讓人感到困惑且不解之處，例如，有些人物的衣紋用筆稚拙，如「楚武鄧曼」的線條較為格式化，無法適切地將身體結構自然呈現；但有些人物的線條表現，如「魯漆室女」的用筆流暢，利用粗細濃淡變化有致的衣紋線條，將身體結構表現的自然寫實，畫風

1 2003年大英博物館出版的《女史箴圖》討論會的論文集，Shane McCausland ed., *Gu Kaizhi and the Admonitions Scroll*, London: The British Museum Press in Association with Percival David Foundation of Chinese Art, 2003. 書中集結了許多學者，如楊新、陳葆真、王耀庭、巫鴻、班宗華、Clunan等人的研究，角度多元，成果豐富，其中陳葆真討論的則是圖文佈列及繪畫風格與斷代的問題。見Chen Pao-chen, "The Admonitions Scroll in the British Museum: New Light on the Text-Image Relationships, Painting Style, and Dating Problem," pp. 126-137.

2 Chen Pao-chen, *The Goddess of the Lo River: a Study of Early Chinese Narrative Handscrolls*.

3 (漢)劉向撰，王雲五主編，《古列女傳》，頁61-92。

明顯不同，而這種現象是以「魯漆室女」之前的斷裂痕為分水嶺。最早注意到這個斷裂痕的是大陸學者徐邦達，徐邦達言道：「魯漆室女的前面有斷裂痕，或是裝裱時拼接起來的。」<sup>4</sup> 其後楊新也注意到這個現象，他認為：「《列女仁智圖》雖然根據的是一個殘本臨摹，從拼接和描繪的錯誤中又憑添了摹繪者的己意。」<sup>5</sup> 但據筆者觀察，從這個「斷裂痕」可分成前、後兩個不同的段落，兩者不論在頌贊文的書風或是人物的畫法上，均有出入，很難將其聯想為同一畫家所臨摹，因此，本文擬在既有材料的基礎上研究，再進行頌贊文書法和人物畫的風格比較，提出一些個人的見解，敬請方家指正。

## 二、前人研究成果

《列女仁智圖》與《女史箴圖》都是規鑒作品的代表。學者在討論《列女仁智圖》時，大致可以歸納出三點：（一）研究此件作品的斷代與風格；（二）討論《列女仁智圖》的原本的創稿時代；（三）探索《列女仁智圖》與顧愷之的關係。

關於《列女仁智圖》的斷代研究，學者大都肯定其為宋代的摹本，其中，徐邦達認為「標題字略有北宋木刻書本上的風格，又絹、墨氣息亦尚古舊，因此定為北宋時代的臨摹本，應無大差。」<sup>6</sup> 薛永年指出「圖中屏風山水近乎雲山潑墨，自是宋人摹本。」<sup>7</sup> 楊新認為：「從圖中屏、展、床上所畫的水墨山水來看，其臨摹的時間當去汪汪不遠。」<sup>8</sup> 都肯定此幅為宋代的摹本，其繪製年代的下限，當不晚於卷後南宋汪汪（13世紀）跋的紀年，也就是南宋寶慶改元（1225）年間。

至於《列女仁智圖》的原本，是否為顧愷之所創，或是何時創作，眾說紛紜，看法莫衷一是。從漢唐以來，「列女傳」便是非常流行的題材，主要根據劉向《古列女傳》為文本的各種創作。《古列女傳》全書分為七卷，分別是〈母

---

4 徐邦達，《古書畫偽訛考辨》，頁29。

5 楊新，〈對列女仁智圖的新認識〉，頁21。

6 同註4。

7 薛永年，〈三國兩晉南北朝的繪畫藝術〉，收入中國美術全集編輯委員會，《中國美術全集·繪畫編·原始社會至南北朝繪畫》，頁23。

8 同註5，頁2。

儀)、〈賢明〉、〈仁智〉、〈貞順〉、〈節義〉、〈辯通〉、〈嬖孽〉，約有上百個故事，記載春秋戰國婦女的節義孝行，或歌頌其智慧與謀略。在漢唐的列女圖像表現手法上，大多截取幾個特定的故事，作為圖畫的內容，最常被選取入畫的題材有「楚昭貞姜」、「鍾離春」、「魯秋胡妻」等等，如山東武梁祠（圖3），或四川新津崖的畫像石（圖4）等。這種特定故事及單獨圖像題材的列女圖像，一直到北魏時期仍延續著，如北魏司馬金龍墓（約484）所出土的漆畫屏風（圖5），描寫的列女圖像有「有舜二妃」、「周氏三母」、「魯師春母」、「班姬辭輦」、「啓母塗山」、「魯義姑姊」、「孫叔敖母」、「衛靈夫人」等，選取了《古列女傳》各篇中的列女故事組合而成。

唐張彥遠在《歷代名畫記》（作於847年）卷五所載的晉代二十三位畫家中，如晉明帝司馬紹、荀勗、衛協、王廙（276-322）顧愷之及謝稚（活動於五世紀）、南朝齊陳公恩（活動於五世紀）等人的名下，列舉了各式以「列女」為名的作品，如《列女圖》，《大列女圖》、《小列女圖》、《史記列女圖》、《列女賢明圖》、《列女仁智圖》等等，而顧愷之的名下則條列了《列女仙》（白麻紙）。<sup>9</sup> 顧愷之的《魏晉勝流畫贊》記載了《小列女》、《大列女》。<sup>10</sup> 雖然這些作品都名為列女，但若考之於漢唐的列女圖像內容，兩晉的列女作品應選自不同的故事，但都籠統地將它們歸作列女圖。

宋黃伯思（1079-1118）在其所著的《東觀餘論》中，還記載劉向《古列女傳》七卷，皆有作品傳世：

古列女圖，自密康公母至趙將括母，凡十五圖，考於劉向傳，此乃畫仁智一卷像也，所題頌即傳所載。王回傳序云，人嘗見母儀賢明四卷於江南人家，其畫為古，佩服，而各題其頌像側，與此正同。予按列女之目七，古皆有畫，世所傳特母儀賢明仁智三圖而已，今江南二圖亦復亡軼，獨此仁智一卷在焉，彌宜珍錄，故手摹之，大觀元年季冬望日。<sup>11</sup>

在從這些記載來看，在兩晉開始，以列女為描寫的內容，可分為兩種，一為單獨承漢代以來，採取特定的內容及單獨圖像的列女節義故事，另一種則是以劉向《古列女傳》中的〈仁智〉、〈賢明〉或其他篇名為文本的全新創作，將其確實標名

9 （唐）張彥遠，《歷代名畫記》，卷5，頁62-86。

10 （晉）顧愷之，〈魏晉勝流畫贊〉，收入俞崑編著，《中國畫論類編》，頁347-349。

11 （宋）黃伯思，《東觀餘論》，頁7-8。

爲《列女仁智圖》或是《列女賢明圖》等等。在《歷代名畫記》中確實標名爲《列女仁智圖》，只有王廙、衛協、謝稚及陳公恩等人的作品，與劉向《古列女傳》的〈仁智傳〉文本較爲直接。

至於顧愷之畫《列女圖》的內容爲何？可從黃伯思《東觀餘論》及宋米芾（1051-1107）《畫史》看出一些端倪，如黃伯思的《東觀餘論》〈吉日圖〉後跋寫著：

顧長康畫列女圖中有蓮伯玉車形，筆勢與此田車了無小異。<sup>12</sup>

從這段跋文所描述的畫面，應是「衛靈夫人」的情節。米芾《畫史》：

女史箴橫卷在劉有方家，已上筆彩生動，髭髮秀潤。太宗實錄載，購得顧筆一卷，今士人家收得唐摹顧筆列女圖，至刻板作扇，皆是三寸餘人物，與劉氏女史箴一同。<sup>13</sup>

至於從這兩段文字的敘述中，可推斷宋代社會上，已流傳著許多名爲「顧愷之列女圖」的摹本，由於顧愷之的名氣，因此許多的作品也歸到其名下。古原宏伸甚至根據這些記載，及分析畫中的服飾、髮型和人物動作、情感等技法的表現，認爲《列女仁智圖》和《女史箴圖》的原本，爲同一畫家所作。<sup>14</sup>

從這些學者的研究與討論中，應可以推斷，大部分學者認同「《列女仁智圖》是北宋時的摹本」這一觀點，也肯定此圖的某些部分，承襲魏晉的人物風格，更與顧愷之有著某種傳承的關係，因此，此圖可以作爲推定討論顧愷之風格時的重要圖像，更藉這件作品來討論顧愷之的藝術成就，如古原宏伸認爲《列女仁智傳》是讓《女史箴圖》不致成爲孤本的重要旁證，<sup>15</sup>兩者皆是研究顧愷之風格，不可或缺的作品。另外，金維諾更利用北朝壁畫與繪畫性浮雕人物的表情刻畫，來跟《列女仁智圖》作比較，認爲魏晉南北朝時繪畫藝術的表現力，應可達到《列女仁智圖》的水準，甚至推定：「根據這些相關材料，我們還不足以肯定〈仁智圖〉就是顧愷之原作極爲可信的摹本，但是說顧愷之在當時有可能達到現存摹本的水平，則是毫無疑義的，因此，就這張畫談談顧愷之在肖像畫上所獲得的成就，還不致於相差太遠。」<sup>16</sup>

12 同前註，頁15。

13 (宋)米芾，《畫史》，頁4。

14 古原宏伸，〈女史箴圖卷(下)〉，頁21-22。

15 同前註。

16 金維諾，〈顧愷之的藝術成就〉，頁23。

值得注意的是，《列女仁智圖》本身存在著不少的疑點，尤其從各段的畫作風格與頌贊文書風，頗有出入，是否為同一作者，值得討論，而前後兩段差異更多，應非同一時代的產物，這一問題，並受沒有到學者們太大的注意，因此，本文將分析此圖前、後段的畫作風格，及頌贊文書風，作為討論《列女仁智圖》斷代的基礎。

### 三、《列女仁智圖》的斷代研究

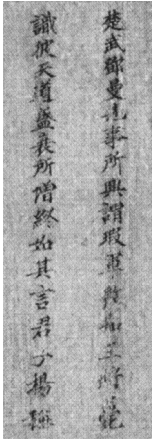
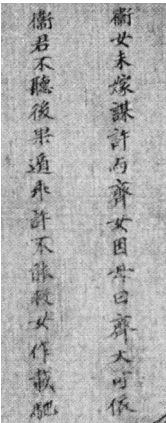
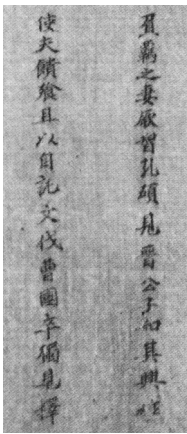
《列女仁智圖》絹本淺設色，縱25.8公分、橫417.8公分，共有十段圖像故事，在人物的旁邊標上了名字，作法近似於漢代畫像石、漢像磚的榜題。除此之外，還有八則的頌贊文，其中「齊靈仲子」與「晉范氏母」只存圖像與標名，而無頌贊文。從《列女仁智圖》畫幅的斷裂裝裱痕跡、頌贊文書法的風格，與圖像畫法的表現形式來看，此圖恰可分成前、後兩段不同的風格：前段是「楚武鄧曼」、「許穆夫人」、「曹僖氏妻」、「孫叔敖母」、「晉伯宗妻」、「衛靈夫人」、「齊靈仲子」與後段的「魯漆室女」、「晉羊叔姬」、「晉范氏母」。以下筆者嘗試從前、後段頌贊文的書法和圖像進行風格探討，並與劉向《古列女傳》文本及清代阮福刻本<sup>17</sup>作比對，討論前、後兩段的差異。

#### （一）《列女仁智圖》贊文書法風格差異辨析

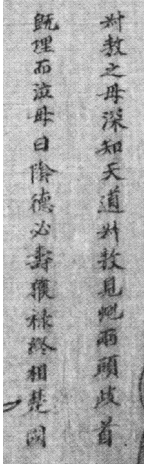
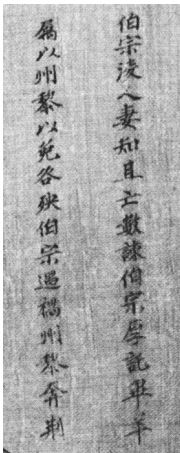
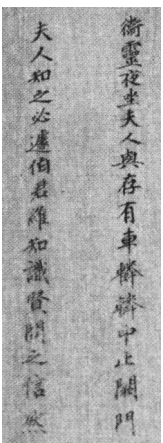
《列女仁智圖》的頌贊文有八則，從書法圖像分析觀察，各則頌贊文的書寫風格極富變化，為討論的方便及比對，筆者列表於下，討論各則的書法用筆、結字等特色，並歸納頌贊文的書法風格與來源。

17 此刻本，原為南宋建安余仁仲所刊，到清道光五年阮福（1802-?）再依此刻本摹刊而成《古列女傳》。阮福字賜卿，號喜齋，為阮元之子，著有《孝經義疏補》，在刻本的題跋中更考證：其所據以摹刊的刻本，主要以南宋余氏據北宋刻本而來，而這個北宋刻本又依據唐摹本而來，可說保留唐摹本的原貌，可信度極高。

附表一：《列女仁智圖》贊文圖像書風特色

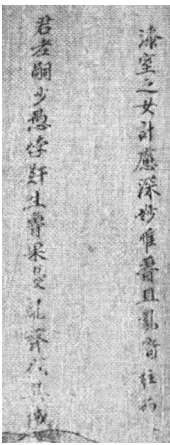

標名	頌贊文釋文	頌贊文圖像	書風特色
楚武鄧曼	楚武鄧曼，見事所興，謂瑕軍敗，知王將薨，識彼天道，盛衰所增，終如其言，君子揚稱。		結字左右對稱，橫直相等，結構嚴謹，具上下均衡的特點。橫畫有「橫輕豎重」的特色，在運筆過程，有粗有細，用筆圓熟。分行佈局，疏朗勻稱。
許穆夫人	衛女未嫁，謀許與齊，女因母曰，齊大可依，衛君不聽，後果遁乖，許不能救，女作載馳。		結字大小不一，字體左右較不對稱，強調橫畫及捺筆，但結構亦具法度，字體勁挺，用筆精到。
曹僖氏妻	僖羈之妻，厥智孔碩，見晉公子，知其興作，使夫饋餐，且以自託，文伐曹國，卒獨見釋。		整體結字較長，橫畫與豎畫粗細變化不大，體勢較為娟秀。橫畫與前兩則頌贊文相比，同樣具有運筆較長，有粗有細的特色。

(續表一)

<p>孫叔敖母</p>	<p>叔敖之母，深知天道，叔敖見蛇，兩頭岐首，既埋而泣，母曰陰德，必壽獲祿，終相楚國。</p>		<p>此則的結字較前幾則的頌贊文更為外放，有向左傾斜的特色，用筆較快有力。以側筆提筆成較尖之角度，書體峭拔險峻，強調「折」法。橫畫與前幾則頌贊文相同，皆有左向突出拉長往右橫曲拉出的特色。</p>
<p>晉伯宗妻</p>	<p>伯宗凌人，妻知且亡，數諫伯宗，厚託畢羊，屬以州黎，以免咎殃，伯宗遇禍，州黎奔荊。</p>		<p>結字中的「折」法更具有角度且外放，強調「撇」與「捺」法，有向外伸張之勢，用筆有向左傾斜的特色，結構嚴謹，更見隸意。書風與「孫叔敖母」頌贊文近似，橫畫較長，亦與前幾則頌贊文近似。</p>
<p>衛靈夫人</p>	<p>衛靈夜坐，夫人與存，有車轡，中止闕門，夫人知之，必遽伯玉君，維知識賢，問之信然。</p>		<p>整體結字方正，用筆較細，筆勢娟秀，結構嚴密，流美多變。橫畫向左突出拉長往右橫曲拉出，如『靈』、『坐』、『與』等字的橫畫有如彎弓。鈎法明顯而銳利。</p>



(續表一)

齊靈仲子	無頌贊文		
魯漆室女	漆室之女，計慮深妙，惟魯且亂，倚柱而□，君老嗣少，愚悖奸生，魯果擾亂，齊伐其城。		結字不如前幾則的規整，左右部首大小結構差別較大，且並非左右對稱的，有向左傾的特色，如『計』、『惟』、『少』等字，字與字之間的距離亦較大，豎畫與橫畫的粗細對比強烈，與前幾則的書風差異較大。
晉羊叔姬	叔向之母，察於□□□□，叔魚食我，皆貪不正，必以貨死，果卒分爭。		結字秀氣，用筆尖細，字形瘦長，捺筆與長撇皆長而細。『之』字雖較扁，捺筆向上提的角度較平。橫畫左半更為拉長且提頓明顯。
晉范氏母	無頌贊文		

附表二：《列女仁智圖》前六則頌贊文書體與唐楷及唐人寫經<sup>18</sup>之比較




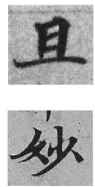

《列女仁智圖》	歐陽詢、歐陽通	褚遂良	《佛說大藥善方便經》	《唐人佛說阿彌陀經》
	   	   	  	 
	   	   		
	     	     	    	 
	     	     	    	  

18 附表二所選取的作品，以歐陽詢《九成宮醴泉銘》、《皇甫府君碑》、《化度寺邕禪師舍利塔銘》，褚遂良《聖教序》、《孟法師碑》為主，在唐人寫經方面，有唐人《佛說阿彌陀經》、唐人《大藥善方便經》。

(續表二)

附表三：《列女仁智圖》後二則頌贊文書體與唐楷之比較

《列女仁智圖》	歐陽詢	褚遂良	《佛說大藥善方便經》	《唐人佛說阿彌陀經》
				

(續表三)



以書風特色來看，前段的六則頌贊文，結構端整，與《女史箴圖》中楷書而略帶行書的筆意不同（圖6），<sup>19</sup>代之而起的是工整清秀修長的書體，與唐楷最為接近。唐楷以法度森嚴見稱，其中以歐陽詢（557-641）、歐陽通（?-691）父子及褚遂良（596-658）的書風為代表，<sup>20</sup>如《九成宮醴泉銘》（圖7）、《皇甫府君碑》（圖8）、唐歐陽通《道因法師碑》（圖9），都是嚴整端莊的書風，《列女仁智圖》前六段的頌贊文便處處透露著這種含蓄內斂的筆意。

第一則「鄧曼夫人」的頌贊文，整體結字具有左右排比均勻，上下對稱，結構嚴謹，並且分行佈局勻整，最具歐體的特點，但其中『謂』、『增』、『君』、『如』等字部首中『田』、『尹』、『口』的「一」，強調「橫」與「折」法，則有「橫輕豎重」的特色，其他如『王』、『其』、『言』等字的橫畫，運筆過程，粗細變化有致，具初唐秀媚多變的書風，近似褚遂良（圖10）。

「許穆夫人」頌贊文的結字有大小不一的特色，如『未』、『因』、『大』、『不』、『女』等字較小，『衛』、『謀』、『嫁』等字則較大，行距較寬。此則頌贊文也強調字體的橫畫，如『女』、『母』、『果』等字的橫畫拉長如彎弓，捺筆突出拉長，如『未』、『大』、『依』等字，為褚遂良特色，與「楚武鄧曼」書風相近，受褚體的影響較大。

「曹僖氏妻」整體的結字較長，橫畫與豎畫粗細變化不大，體勢較為娟秀，其中『之』字扁而長，捺筆收尾下壓再向右拖筆而下，『其』、『興』、『作』、『

19 Yang Xin, "A Study of the Date of the Admonitions Scroll Based on Landscape Portrayal," in Shane McCausland ed., *Gu Kaizhi and the Admonitions Scroll*, p.52.

20 歐書之研究極為豐富，本文參考黃宗義，《歐陽詢書法之研究》。

卒』等字的橫畫特色，與前兩則同樣具褚體特色，呈現運筆較長，且有粗有細的結體。

「孫叔敖母」頌贊文的結字較前幾則更為外放，有向左傾斜的特色，用筆較方而快，字體峭拔，以側筆提筆成較尖之角度，如『陰』、『壽』、『獲』等字。『國』字與「曹僖氏妻」的『國』字較不同，強調「折」法，筆力勁健，橫畫與前幾則頌贊文同，都是左向突出拉長，並且往右橫曲拉出，與晚唐之寫經方勁的書風較近。

「晉宗伯妻」頌贊文的結字中「折」法更具有角度且外放，用筆有向左傾斜、左輕右重的特色，結構嚴謹。強調「撇」與「捺」法，有向外伸張之勢，其中『伯』、『州』、『黎』等字更見隸法，與「孫叔敖母」頌贊文近似。另外『宗』字之『示』之『丶』短撇往內勾，橫畫拖長，如『妻』、『且』、『畢』、『羊』等字的橫畫往右橫曲拖出，但右邊的收筆粗重，沈緩而富莊重感。

整體看來（見附表二），前段六則頌贊文書風相近，結字規整，「衛靈夫人」與「曹僖氏妻」用筆細勁，書體秀媚；「晉伯宗妻」的用筆較為雄強，峻嚴方飾，筆勢外放，有礫峭之姿。其他三則結字方正，用筆嚴謹，平正勁峭，學自歐陽詢規整的筆法，但皆有體勢縱長的特色，在結體上，橫豎輕重對比的變化，結合了褚遂良、歐陽詢、歐陽通等人的風格。其中，以橫畫的用筆與「褚書」最為接近，如「其」、「果」、「興」等筆畫橫長有如長弓，起筆頗重，再提筆輕過，且似在空中有迴鋒之狀，結尾時又以頓筆收鋒，筆勢娟秀而多曲，粗細變化較多，然筆勢卻又比「褚書」更加拉長，如『其』、『衛』、『之』、『且』、『必』等字。除了結合褚、歐二體結字規整的特點外，還有一些方正精刻的結字，變為用筆方正，轉折呈稜角，如『獲』、『其』、『見』等字，此種結字方式是中唐以後，以歐、褚等楷書大家為楷模，才能出現的作品，與唐人《佛說大藥善方便經》（圖11）或是《唐人佛說阿彌陀經》（圖12）端整規律的用筆近似，為晚唐圓熟的寫經風格。<sup>21</sup>

後段雖然只有兩則頌贊文，但兩者的書體與結字卻非常不同。「魯漆室女」的結字大小不一，字體呈左小右大、左傾右高的特色，如「惟」、「深」、「魯」等字，豎畫與橫畫的粗細對比強烈，豎畫粗重橫畫娟細，短長肥瘦，悠忽萬變，

21 黃緯中，〈略論唐代書法社會與佛教界之關係〉，收入《唐代書法史研究集》，頁85-100；楊仁愷，〈隋唐五代的書法藝術〉，收入《中國美術全集—書法篆刻編3》。

運筆自由，與嚴整均勻的「歐體」不同，更非秀潤圓熟的「褚風」，字與字的間距疏密不一，章法布局雜亂，書風自由未受拘束。

「晉羊叔姬」用筆尖細，結字秀氣，但與「曹僖氏妻」或是「衛靈夫人」方正的結字，娟秀的用筆不同。如「叔」、「食」、「貪」等字的捺筆與長撇皆長而圓細，「之」字雖較扁，捺筆向上提的角度較平，「卒」、「叔」等字的橫畫左半更爲拉長且提頓明顯，字形瘦長圓潤，又與秀麗的「褚字」有異。就風格來看，後兩段贊文的差異大，「魯漆室女」用筆凝重，「晉羊叔姬」圓融流美，應非出自同一書家之筆，然卻有書家自己的運筆與結字方式，受唐代書家影響較少，與前段書風不同（見附表三）。

就頌贊文書法而言，筆者認爲前段的書體受唐代幾位大家的影響甚大，應是晚唐極具代表性的作品，即九至十世紀的作品。而後段運筆較爲自由，唐代楷書的影響較少，應爲宋代書體之先河，是五代晚期或是北宋初年，也就是十至十一世紀的作品。但這只是從頌贊文書風所作的推論，爲了真正解決畫作的創作年代，筆者認爲還要從圖像風格分析著手，才能解決畫作的斷代問題。

## （二）《列女仁智圖》畫作風格研究

《列女仁智圖》全圖分爲十段故事，人物衆多，連小孩約有二十八人，他們站在同一地平線上，配上空白的背景，以兩人或三人一組的方式，利用人物的動作與表情作連結，依序展開各段的故事。乍看之下，前、後段人物的圖像風格，極爲近似。然而，仔細分析每個人物的圖像，如臉型、體型的結構，或是人物的動態表現、衣紋的暈染方式等方面之後，卻發現與頌贊文有相同的情況，即是前、後段的畫法有極大的不同。

由於，此圖前、後段人數比例不均，爲行文方便及圖像的比對，本文以人物站立方向、姿式及動作的相似度等方面，作爲圖像歸類比較的依據，將前、後段的人分成三個群組：第一組爲前段「曹僖氏妻」的曹僖之妻（圖13-1）與後段「魯漆室女」的漆室女（圖13-2）；第二組是前段「孫叔敖母」中孫叔敖的母親（圖14-1）與「晉羊叔姬」的羊叔姬（圖14-2）；第三組是「許穆夫人」的許使者（圖15-1）與「晉范氏母」中的長子（圖15-2）。以下以圖像風格的分析爲重點，對這三個群組所作的比較。

首先，以第一組的曹僖之妻與魯漆室女作比較，她們都是以四分之三的側面，面向右方站立，姿式近似，但是，兩者在臉型、裝扮或是體型結構，便有所差別。曹僖之妻的臉較為瘦長，為標準的鵝蛋臉，前額的頭髮，全部往後梳成一個橢圓的大髮髻，鬢角留出，在臉頰邊形成一條帶狀般的裝飾。眉為細長的柳葉眉，眼睛圓潤如杏仁眼，靈動有神；鼻頭較圓且隆起，以細筆圈出鼻翼，俏皮可愛，再加上纖細的身形，呈現女性特有的娟秀優雅氣質。

反觀，魯漆室女為橢圓型臉，前額頭髮中分束扎往後梳成結髻，鬢髮亦往後梳理整齊，鬢角較短，更以細線勾出雙下巴，將臉型襯托得更為圓潤，遠山眉，丹鳳眼，用筆仔細勾出鼻樑及近乎直角的準頭，沈靜嚴肅。肩膀寬闊而厚實，身形較為壯碩，強調女性另一種豐腴健美的氣質。

就身體的動態與服飾的結合來看，曹僖之妻穿著寬袖長裙，肩膀窄且斜下的角度甚大，衣服由肩垂直而下，處理技巧欠佳，在衣袖與身體結構之間如何連結，並沒有一個明顯的交待，甚至讓身態顯得相當侷促蹩扭，且由於肩膀斜下的角度過大，更顯得人物身形單薄，僵硬無立體感。長裙曳地，裙襞如魚鱗翹起，但與身體形成直角三角形的站立姿式，卻反倒如紙片人般地靜止在畫面上，裝飾性強。

漆室女背靠著枯樹，站得直挺，看似僵硬，但是由於她以四分之三的側面站立，加上利用左右腳平行分開與肩同寬的配置，讓身體顯得既有深度又有厚度，衣袖自然垂下，使漆室之女的肩膀與手臂及身體之間的關係，自然寫實，達到視覺的立體感，更可看出漆室之女身體的閒適，及柔軟的體態。

在衣紋暈染的用筆上，兩者也不同。前段的畫家，用勁挺如屈鐵盤絲的鐵線描法，在曹妻的胸前以四道線處理衣褶與胸部的關係，衣袖則利用圓弧線圈出橢圓形的折疊袖口，像一只造型優美的海螺，弧度優美規律。利用強烈的黑白對比，表現寬袍大袖的質感與量感，渲染的手法相當古拙。後段畫家在漆室女衣紋的表現上，則與前段畫家的線條使用明顯地不同，他以粗細相近的線條，將衣褶線條層層疊放，狀如弦月般的線條，自然地向後延伸，其渲染墨法是層層染出，將黑與白之間的色系，自然地交融一起，層次較豐富且有變化。因此，就第一組前、後兩段畫法的畫法來比較，後段在人體結構的處理上，更為自然寫實，衣紋的畫法亦較細膩，在渲染手法上更為成熟。

其次，再就第二組的「孫叔敖母」與「晉羊叔姬」的畫法作比較，兩人同樣以四分之三側面，面向左方站立，除了在臉型上有明顯的胖與瘦不同之外，仔細觀察比較兩人臉部五官的描寫，便能清楚地發現，他們是兩種不同的畫法，甚至可能是兩個畫家所畫。

在人物臉型結構畫法上，畫家在畫孫叔敖母時，仔細地用勻稱的線條勾描側臉的五官輪廓，在眉毛與眼睛部分，更強調隆起的眉骨，額頭與眉眼之間的線條變化相當細膩，將臉部的五官塑造更加立體突出。這種畫法在表現前段各個男士的面貌五官上更為明顯，尤其在男士的畫法上，刻意利用隆起的眉骨，強調人物的立體感（圖16）。

但是，後段畫家在畫晉羊叔姬的五官輪廓畫法與前段差別甚大，以細線畫出羊叔姬渾圓的臉型，並用勁挺的細線，勾畫雙層的下巴線，呈現人物豐腴的面貌，但在勾勒側面輪廓時，與前段強調人物面貌立體輪廓的畫法不同，雖然沒有刻意畫出眉骨突起的立體感，卻因人物豐腴的臉型畫法，確實表現了人物在畫面的立體感。

在第二組的比較中，除了臉型、身材的畫法有所分別外，孫叔敖母與羊叔姬最大的不同點，在於衣紋線條與人物身體結構的畫法。以畫中人物右手的結構，及深衣下手臂之間的關係為例，前段孫叔敖母的右手，在層層疊疊的衣袖包裹之下，感覺不出手臂的位置，或者是手肘彎曲的程度如何，甚至，手與肩的結構如何連結，畫家並沒有作合理的交待，在人物的袖口上，畫家以一道道的弧線，並且強調白與黑的部分，這種處理反而將袖口封閉，壓縮了袖袍的深度空間。然而，後段晉羊叔姬的手臂比例合宜，而且，由於其衣袖褶疊有致，更在袖口部分以渲染的手法，交待出衣袖的深度空間，不只呈現衣服的質感與量感，感覺出手臂的實體結構，表現衣服下的身體的活動。就人物的動態畫法來看，後段畫家的表現手法，比起前段畫家更臻成熟。

最後，比較第三組的「許穆夫人」的許使者與「晉范氏母」中長子的畫法，更能清楚呈現這件作品前、後兩段畫法的不同。在這一組中，除了臉型、衣紋線條畫法、身體結構有分別外，在人物身體動態的掌握上，差異性更大，許使者與長子兩人的身體都以四分之三的側面，向左站立，頭部則右轉與另一人互動對話，人物動態的表現比起前二組更為複雜，其中，「許穆夫人」的許使者右手持儀仗，左手以揮手為動作，兩腳作平行式的方向站立，不只姿式怪異，身體更顯



得僵硬不自然。但是，畫家在畫「晉范氏母」的長子，卻將其動態掌握的十分傳神，兩腳站立的距離較大，右腳往前，左腳微微自然地往另一方向擺放，暗示著身體的轉動，沈穩中不失自然。

從這三組人物的畫法分析，透露著相當有趣又十分矛盾的訊息：前段的畫家應是相當注意人物五官的立體感，及面部神情的表現，在衣紋線條，也極力地想表現寬袍大袖的重量感，及衣物的質感與受光面，但可能因畫家未能成熟地掌握寫實的技巧，畫法較為稚拙，在衣紋線條上粗細用筆較為誇張，造型也不自然。反觀，後段畫家並不刻意強調眉眼之間的立體輪廓，但卻以細線勾勒出人物豐腴的臉頰，五官神情的細緻變化，充分掌握寫實的技巧，利用衣紋線條流動所產生的錯覺，精確掌握人體的比例與律動，畫法成熟。

誠如筆者的推論，《列女仁智圖》是兩件作品拼接而成，畫法亦有前後不同時期之別。畫中有許多明顯的摹刻痕跡，在人物穿著的服飾上，前、後段的婦女圖像，她們穿的是一種改良式的深衣，增加了許多飄帶，這種飄帶是從圍裳中垂拖出來的，稱為「襪」，此種服飾為南北朝時代所流行的，這種服飾也出現在「女史箴圖」上，陳葆真教授更認為，兩者運用近似的圖像，比起其他作品，更忠實於顧愷之風格。<sup>22</sup>

但在人物配件的細節處理上，前、後段畫家在摹寫時，仍有所區別，如前段的男士共有十一人，有些人戴著皮弁冠，有些人則戴著委帽冠，但對於冠帽配件的細節處理，不盡相同，有些仔細畫出人物冠上的飄帶，有些則無，有些還在腰帶上打雙結，有些則只結單結的「綬」，如衛懿公及曹僖，兩人在腰帶上便有這樣的區別（圖17），雖然保留了「綬」的古制，但在處理上十分草率，楊新認為：這是表現身份地位的不同，<sup>23</sup> 但就畫中人物衛懿公，「綬」雖結雙結，但長度較短，只及膝間，反觀曹僖所結的「綬」長度及地，且有流蘇裝飾，可見服飾的華麗與否，非關人物的身份地位，筆者認為這是畫家在摹寫時的疏忽，或是錯看。楊新也認為臨摹者對此服式已很難理解：「原本模糊漫漶處就主觀地加以改造，僅存外形輪廓，而內部線條結構就亂的不知所以。」<sup>24</sup>

22 Chen Pao-chen, "The *Admonitions* Scroll in the British Museum: New Light on the Text-Image Relationships, Painting Style, and Dating Problem," p.133.

23 同註5，頁9。

24 同註5，頁11。

另外，就前段其他人物的持物處理，亦有不合理之處，如「楚武鄧曼」中，楚武王的右手應該拿著氈扇較為合理，但氈扇卻是被楚武王夾於腋下，不合常理，對照《古列女傳》刻本的「楚武鄧曼圖」便知此圖像的錯誤（圖18），刻本上的氈扇是拿在楚武王右手把玩著。另外，在畫家在勾勒衣飾佩件的畫法上，也有一些突兀的處理，如「晉伯宗妻」中晉伯宗的飄帶，形狀如立體狀的帶鉤，無飄帶柔軟迎風之感，造型相當誇張（圖19）；在刻本或其他圖像中的璩伯玉所駕之車的車輪，輪輻一般以雙數為宗，<sup>25</sup>但是「衛靈夫人」璩伯玉乘車的車輪，卻是畫了二十五輻（圖20），這應該也是畫家在摹寫時沒有注意的。

在後段中人物的配件與服飾的畫法上，雖然，服飾的畫法也相當誇張，但在畫法寫實，結構合理，如袖口處，雖以細線勾出圓弧形層層疊疊的衣袖，然而，在表現衣袖與身體之間的結構時，比例正確，甚至在人物手勢、姿勢上，都相當符合人體工學。至於服飾的佩件，如飄帶和燕尾的畫法，處理自然得宜，且能配合人物動態姿式。兩相比較之下，可看出前段摹刻的痕跡較多，而後段則加入畫家自己的意見與詮釋，另外，從構圖而言，後段也加入了畫家對故事重新的詮釋，而非只是一味摹仿，此項論點，在下文的「文獻的比較」一段中會有更詳細的討論。

### （三）劉向《古列女傳》刻本與《列女仁智圖》的比較

不管從圖像風格的分析，或是書法贊文風格的比對，《列女仁智圖》前段與後段的風格都不同，另外，跟清阮福在道光五年摹刊的劉向《古列女傳》刻本作比較，亦可證明筆者的觀察。

附表四：劉向《古列女傳》刻本與傳顧愷之《列女仁智圖》標名與頌贊文之比較

篇名	劉向《古列女傳》刻本	傳顧愷之《列女仁智圖》	備註
一、密康公母	有圖	缺圖	
二、楚武鄧曼	插圖標名：鄧曼、 <span style="border: 1px solid black;">楚武王</span> 、屈瑕、群師 頌贊文：楚武鄧曼，見事所興，謂瑕軍敗，知王將薨。識彼天道，盛而必衰，終如其言，君子揚稱。	圖像標名：鄧曼、楚武王 頌贊文：楚武鄧曼，見事所興，謂瑕軍敗，知王將薨，識彼天道，盛衰所增，終如其言，君子揚稱。	方框部分為刻本上有刻畫出卻沒有標名的人物。

25 孫機，〈中國古馬車的三種系駕法〉，收入《中國古輿服論叢》，頁58-70。

(續表四)

<p>三、許穆夫人</p>	<p>插圖標名：衛懿公（旁有從者二人）、<u>許穆夫人</u>、傅母、許使者、齊使者                  頌贊文：衛女未嫁，謀許與齊，<u>女諷母曰</u>，齊大可依，衛君不聽，後果遁逃，許不能救，女作載馳。</p>	<p>圖像標名：齊使者、許使者、衛懿公、母、許穆夫人                  頌贊文：衛女未嫁，謀許與齊，<u>女因母曰</u>，齊大可依，衛君不聽，<u>後果遁乖</u>，許不能救，女作載馳。</p>	
<p>四、曹僖氏妻</p>	<p>插圖標名：從者三人、公子重耳、曹僖、壺餐、曹僖氏妻                  頌贊文：<u>僖氏之妻</u>，<u>厥智孔白</u>。見晉公子，知其興作，使夫饋餐，且以自託，文伐曹國，卒獨見釋。</p>	<p>圖像標名：曹僖負羈、妻                  頌贊文：<u>僖羈之妻</u>，<u>厥智孔碩</u>，見晉公子，知其興作，使夫饋餐，且以自託，文伐曹國，卒獨見釋。</p>	
<p>五、孫叔敖母</p>	<p>插圖標名：叔敖母、孫叔敖                  頌贊文：叔敖之母，深知天道，叔敖見蛇，兩頭岐首，<u>殺而埋之</u>，泣恐不及。母曰陰德，<u>不死必壽</u>。</p>	<p>圖像標名：叔敖母、楚孫叔敖                  頌贊文：叔敖之母，深知天道，叔敖見蛇，兩頭岐首，<u>既埋而泣</u>，母曰陰德，必<u>壽獲祿</u>，<u>終相楚國</u>。</p>	
<p>六、晉伯宗妻</p>	<p>插圖標名：伯宗之妻、<u>伯州黎</u>、伯宗、畢羊                  頌贊文：伯宗凌人，<u>妻知其亡</u>，數諫伯宗，<u>厚許畢羊</u>，屬以州黎，以免咎殃，伯宗遇禍，州黎奔荊。</p>	<p>圖像標名：伯州黎、妻、晉伯宗、畢羊                  頌贊文：伯宗凌人，<u>妻知且亡</u>，數諫伯宗，<u>厚託畢羊</u>，屬以州黎，以免咎殃，伯宗遇禍，州黎奔荊。</p>	
<p>七、衛靈夫人</p>	<p>插圖標名：靈公夫人、衛靈公、遽伯玉                  頌贊文：衛靈夜坐，夫人與存，有車麟麟，中止闕門，夫人知之，<u>必伯玉焉</u>，維知識賢，問之信然。</p>	<p>圖像標名：靈公夫人、衛靈公、伯玉車、遽伯玉                  頌贊文：衛靈夜坐，夫人與存，有車麟麟，中止闕門，夫人知之，<u>必遽伯君</u>，維知識賢，問之信然。</p>	
<p>八、齊靈仲子</p>	<p>插圖標名：公子牙、太子光、夫人仲子、齊靈公                  頌贊文：齊靈仲子，仁智顯明，靈公立牙，廢姬子光，仲子強諫，棄適不祥，公既不聽，果有禍殃。</p>	<p>圖像標名：太子光，另一名男子                  頌贊文：缺</p>	
<p>九、魯臧孫母</p>	<p>有圖</p>	<p>缺圖</p>	









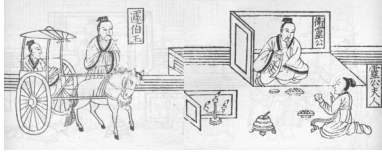
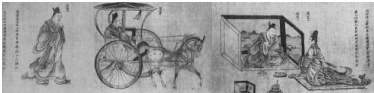





(續表四)

十、晉羊叔姬	<p>插圖標名：晉羊舌子、羊叔姬</p> <p>頌贊文：叔向之母，察於情性，推人之生，以窮其命，叔魚食我，皆貪不正，必以貨死，<u>果卒分爭</u>。</p>	<p>圖像標名：晉羊叔姬、叔向、叔魚、羊舌大夫</p> <p>頌贊文：叔向之母，察於□□□□□□，叔魚食我，皆貪不正，必以貨死，<u>果卒分爭</u>。</p>	
十一、晉范氏母	<p>圖像標名：范氏中子、范氏長子、范氏少子、范氏母</p> <p>頌贊文：范氏之母，貴德尚信，小子三德，以詐與民，知其必滅，鮮能有仁，後果逢禍，身死國分。</p>	<p>圖像標名：仲子、長子</p>	
十二、魯公乘嬖	<p>有圖</p>	<p>缺圖</p>	
十三、魯漆室女	<p>插圖標名：鄰婦、漆室女</p> <p>頌贊：漆室之女，<u>計慮甚妙</u>，<u>維魯且亂</u>，倚柱而嘯，君子嗣幼，<u>愚悖姦生</u>，魯果擾亂，齊伐其城。</p>	<p>圖像標名：魯漆室女</p> <p>頌贊：漆室之女，<u>計慮深妙</u>，<u>惟魯且亂</u>，倚柱而□，君老嗣少，<u>愚悖奸生</u>，魯果擾亂，齊伐其城。</p>	<p>此圖在《列女仁智圖》移至「晉羊叔姬」之前。</p>
十四、魏曲沃婦	<p>有圖</p>	<p>缺圖</p>	
十五、趙將括母	<p>有圖</p>	<p>缺圖</p>	








附表五：劉向《古列女傳》刻本與傳顧愷之《列女仁智圖》圖像比較

篇名	劉向《古列女傳》刻本插圖	傳顧愷之《列女仁智圖》(北京故宮藏)圖像	備註
一、密康公母		<p>缺圖</p>	
二、楚武鄧曼			

(續表四)

<p>三、許穆夫人</p>			
<p>四、曹僖氏妻</p>			
<p>五、孫叔敖母</p>			
<p>六、晉伯宗妻</p>			
<p>七、衛靈夫人</p>			
<p>八、齊靈仲子</p>			
<p>九、魯臧孫母</p>		<p>缺圖</p>	
<p>十、晉羊叔姬</p>			

(續表四)

十一、晉 范氏 母			
十二、魯 公乘 嬖		缺圖	
十三、魯 漆室 女			
十四、魏 曲沃 婦		缺圖	
十五、趙 將括 母		缺圖	

附註：附表四與附表五的次序以刻本的次序為主。

從附表四與附表五的比較中，我們可以看出《古列女傳》刻本與《列女仁智圖》，在篇名的次序上大致相同，刻本的次序為：「密康公母」、「楚武鄧曼」、「許穆夫人」、「曹僖氏妻」、「孫叔敖母」、「晉伯宗妻」、「衛靈夫人」、「齊靈仲子」、「魯臧孫母」、「晉羊叔姬」、「晉范氏母」、「魯公乘嬖」、「魯漆室女」、「魏曲沃婦」、「趙將括母」十五則，與劉向《古列女傳》〈仁智傳〉的篇名次序相同。《列女仁智圖》的次序為「楚武鄧曼」、「許穆夫人」、「曹僖氏妻」、「孫叔敖母」、「晉伯宗妻」、「衛靈夫人」、「齊靈仲子」及「魯漆室女」、「晉羊叔姬」、「晉范氏母」八則。這幅畫與劉向〈仁智傳〉及刻本的次序有些微的不同，差別在「魯漆室女」故事的前後安排，在《古列女傳》及刻本的次序是「魯漆室女」在「晉羊叔姬」、「晉范氏母」之後，但在《列女仁智圖》

的「魯漆室女」是「晉羊叔姬」和「晉范氏母」之前，次序正好相反。《列女仁智圖》若以劉向的《古列女傳》為文本，那麼這畫幅的次序並非《列女仁智圖》原本的次序，最強而有力證據，便是在「魯漆室女」之前有一道明顯的斷裂痕跡，證明此畫曾重裝過，但裱工在重裝時，是由兩幅損壞的摹本修復與裝裱，且未嚴謹地求證《古列女傳》的篇名，因而在重修裝幀時，將次序錯置。

其次，以頌贊文來看，刻本的頌贊文是將劉向《古列女傳》〈仁智傳〉文本一字不差地摹刻，但《列女仁智圖》的頌贊文文字，卻與劉向《古列女傳》文本或刻本有不同程度的差異，甚至，《列女仁智圖》前、後段的頌贊文，兩者在用字或造字遣詞上，有不同程度的更改，尤其前段改動較大，有時曲解文本原來的意思，甚至難以解釋文意，筆者推測這即是因分屬兩幅不同的作品重裱拼接而產生的結果。

以前段的頌贊文為例，「楚武鄧曼」，在刻本為「……識彼天道，盛而必衰，……。」但在《列女仁智圖》寫的是「……識彼天道，盛衰所增……」；「許穆夫人」的頌贊文，在刻本中寫的是「……謀許與齊，女諷母曰，齊大可依，衛君不聽，後果遁逃……」，但在《列女仁智圖》則為「……謀許與齊，女因母曰，齊大可依，衛君不聽，後果遁乖……」。這兩組的文句，雖只有幾個字不同，但就字面的解釋上，兩者相當不同，如刻本「楚武鄧曼」中的「盛而必衰」可以作「盛極之後必會走向衰亡」解釋；「女諷母曰」則是衛女出言諷刺傅母，提出「齊大可依」的看法，但衛君不聽，將衛女嫁給許國而成許穆夫人，其後衛國被鄰國攻打，因許國太遠而無法相救，導致滅國。刻本頌贊文意思明確，前後文連貫，文氣通順，圖文相得益彰。

反觀《列女仁智圖》前段的頌贊文，在文字的解釋上並不通順，意思也不明確，如「識彼天道，盛衰所增」，既是深知天道，那麼盛衰所增作何解釋，筆者百思不解，更無法解釋前後文的文意。另外「許穆夫人」中的贊頌文「……女因母曰，齊大可依，衛君不聽，後果遁乖……」文中似乎無法確切得知，究竟「齊大國依」的理論是由衛女或是傅母提出，與仁智故事中要表現衛女的深謀遠慮的事實不符。因此筆者認為《列女仁智圖》在前段的頌贊文上，語焉不詳，可能是畫家並沒有仔細研究劉向《古列女傳》中，頌贊文與圖像故事之間的關係及意義，甚至將文本的文字顛倒或是誤解之處。

但在後段的頌贊文中，除了有錯看的文字或是有同音異字出現外，文意大致

與刻本較為接近，如刻本「晉羊叔姬」的頌贊文：「叔魚食我，皆貪不正，必以貨死，果卒分爭」，《列女仁智圖》則是「叔魚食我，皆貪不正，必以貨死，果卒分諍」；在「魯漆室女」中刻本頌贊文為「維魯且亂」，《列女仁智圖》為「惟魯且亂」，文字幾乎是相同，只是錯用了同音異字，如「爭、諍」與「惟、維」，並沒有顛倒或誤解的文字，更沒有影響整篇頌贊文的結構與文意。後段的畫家對於摹寫的本或文本皆有深入的研究，而在摹畫時亦更為小心謹慎，與前段畫家有所差別。

從《列女仁智圖》前、後的頌贊文與劉向《古列女傳》及刻本的文字比較中，前段是因為書家錯置了不同的文字，而使頌贊文的文意與劉向《古列女傳》文本不同，或是扭曲了原意。但後段的頌贊文的文字，常只是誤用了同音錯字，在文句的解釋上與文本或刻本相同。從贊頌文的用詞比對，前、後兩段對文本的文字或用詞的不同，應是不同書家所作。

最後，刻本與《列女仁智圖》在前段的內容圖像，不管在人物的安排上，或是人物的姿勢、持物等畫法的表現方式，兩者的圖像相當接近，但刻本的人物較全，幾乎將頌贊文所提到的人物一一羅列，安排在畫面上，直接切入頌贊文中故事的主題。《列女仁智圖》則選擇最重要的主角，有的是兩人對話，甚至只有一人唱獨角戲，凸顯事件的故事性。其中，兩者最大的不同便是在「許穆夫人」及「晉羊叔姬」這兩則故事。在「許穆夫人」中，不管是刻本或是《列女仁智圖》，主要的人物都全部出現，有衛懿公、許穆夫人、傅母、許使者、齊使者等人，只是人物的左右順序的佈局組合不同，刻本的次序是衛懿公、兩位使者、許穆夫人、傅母、許使者、齊使者。許穆夫人在衛懿公與傅母之間，但《列女仁智圖》許穆夫人在傅母之後。從圖像上分析，不同的人物的安排，強調不同的故事情節，刻本中畫的是許國與齊國兩使者，求聯婚於衛懿公時，許穆夫人向衛懿公，分析許國與齊國兩者之利弊的情形，認為「齊大可依」，故事重心在許穆夫人；可是《列女仁智圖》表現的卻是傅母面向衛懿公，重點在衛懿公，雖然，兩者在敘述故事時的角度上不同，但卻是同樣表現齊與許求親於衛懿公的場景。

至於後段的圖像內容，《列女仁智圖》有較多的增減與改動，如「晉羊叔姬」的圖像內容，圖像中多了刻本所沒有的叔向與叔魚二位孩童，而這個圖像，正好是在裝裱斷裂痕的「魯漆室女」故事之後，這有何意味呢？筆者認為它顯示，《列女仁智圖》在宋時即有兩種以上的版本，一種即為刻本所摹者，另一幅則畫家在



傳摹時加入己意，這是由兩個畫家對故事理解的不同，而創出新的圖像，因此，在《列女仁智圖》後段的「晉羊叔姬」故事中加了二個孩童，而非如《古列女傳》刻本，畫的是羊舌大夫拿一個「羊頭」，贈給叔向之母的情景，畫家的目地除了表現羊舌大夫想將「三室之邑」人贈予的「攘羊」，送給叔向、叔魚，進而暗示著二人成人之後，互相爭鬥的故事，圖像的安排與處理，將觀者的視線及故事延伸到未來事件上，可說將同發性的構圖，發展更為成熟。

不管從頌贊文或是圖像內容的比較分析，都可以證明《列女仁智圖》是兩幅不同的摹本裱裝而成的，前段畫家對圖像的配置，並沒有做大多的改動，是對原本的忠實摹寫，然而，由於畫家對圖像原本觀察的疏忽，或對圖像的誤解，造成圖像人物的配件或手勢、姿勢的錯誤。至於，後段畫家對原本的圖像配置，雖然並沒有一一摹寫，有時為了加強圖像的敘事性及流暢，增加不同的人物，或將人物姿勢的改變，但已是畫家自己對頌贊文的理解與創意，將故事圖像的重新詮釋。畫家沒改動原本的故事結構，卻增加了許多想像的空間，而人物姿勢的改變，使人物更具動態，與前段明顯不同。

至於，畫作的時代問題，可以從多方面討論，除了畫中的服飾、器具外，另也可以從衣紋描法，或是與其他作品的比較作深入的觀察。首先，先討論前段的創作時代。從畫作的摹仿而言，在內容上，畫中的器具圖像是可以承襲摹仿，而書風與屏風山水風格，卻可能是摹本畫家自身的創作，因此，比較能呈現個人風格與時代氣息。就此一論點來看，前段「衛靈夫人」的屏風山水，便是討論斷代的重點，《列女仁智圖》屏風為三扇形制構成，與漢代二扇形制不同（圖21），屏風上的山水，直接以沒骨法罩染連綿的山頭，形成雲煙變幻的景色，是雲山潑墨風格，尤其在山的造形與樹的畫法上，與米友仁（1081-1165）《雲山得意圖》（圖22）接近，但用筆較為稚拙，只以沒骨法罩染，而非如米家雲山以水墨渲染，應是較米家雲山畫法更早。

在衣紋描法上，前段用筆較勁挺，與六世紀柔細均勻的春蠶吐絲描不同，而是篆法般的鐵線描線條，線條較硬挺，為五代北宋流行的風格。在衣袖造形上，如海螺旋轉，較為誇張，裝飾意味強。在用色上，黑白對比明顯，而人物姿態也比較僵硬。比較藏於波士頓美術館的傳閣立本《十三代帝王圖》卷之「晉武帝」司馬炎圖像旁的兩位侍從（圖23），其衣袖圓弧圈的造型與前段《列女仁智圖》「晉伯宗妻」中「畢羊」圖像的衣袖近似。從作品的時代來看，陳葆真教授認為《十

三代帝王圖》晉武帝這一段是十一世紀之前的作品。<sup>26</sup> 畢羊的衣紋線條的畫法及暈染上，比《十三帝王圖》的用筆更加成熟，線條的運用較多，暈染較少，對人體的描寫較不成熟，無法掌握其立體感與線條，是為較早期的筆法，因此，筆者認為《列女仁智圖》前段的時代早於《十三帝王圖》，是十世紀之前的作品。

前段贊文的結字規整，受到唐代楷書影響較深，是北宋前期書法風格的運用。由此推測，《列女仁智圖》前段的繪畫風格是為北宋以後的繪畫風格，或許可以將此圖臨摹的時間推測為九至十世紀的作品，是北宋畫家對於早期人體的掌握較不成熟的原本，所作的忠實模寫傳移。

其次，討論後段的創作年代。在衣紋線條上，後段畫家的用筆較為柔和自然，衣褶線條仔細鈎勒，自然地向後延伸，墨法渲染是以墨層層染出，層次較豐富且有變化。如後段「晉羊叔姬」中羊叔姬寬袖下擺描線的佈列方式與筆意，與藏於日本大阪市立美術館的唐梁令瓚《五星二十八宿神形圖像》（圖24）近似，但後段畫家在人體結構的掌握上，已趨成熟，尤其是身體與手臂結構的連結，或是站立姿式的重心運用，比起前段而言，後段的畫法更為寫實自然。

後段贊頌文的結字平順，運筆自由，已有自己的用筆與結字方式，應為較晚期的作品。因此，筆者認為後段的時代較晚，應是十一世紀的作品，是北宋中期畫家從早期的摹本中摻入己意，創出的作品。

#### 四、結論

《列女仁智圖》與《女史箴圖》、《洛神賦圖》都是目前傳為顧愷之畫作中最富盛名的作品，從宋代開始便受到相當大的關注與研究，其中，對《女史箴圖》的斷代，眾說紛紜，例如楊新將定為北魏孝文帝時代的宮廷作品；<sup>27</sup> 方聞認為創作於六世紀後期，是南朝宮中畫家臨摹顧愷之的作品；<sup>28</sup> 陳葆真推斷在晚唐時，因原本的損壞，唐代皇室重新命畫工描摹。<sup>29</sup> 至於《洛神賦圖》與《列女仁智圖》大部分學者都肯定為宋代摹本，這三幅作品皆非顧愷之的原本，然而，但就作品

26 陳葆真，〈圖畫如歷史：傳聞立本十三帝王圖研究〉，頁27。

27 同註20。

28 方聞，〈傳顧愷之女史箴圖與中國古代藝術史〉，頁91。

29 同註22, p. 131-136.

的繪畫技巧，及畫作的品質而言，學者都相當肯定與顧愷之的關係相當密切。

《列女仁智圖》在頌贊文書法或是圖像風格上，相當複雜，加上文獻失載，增加研究的難度，學者對此幅創作的年代多所爭論，亦各有看法。筆者從觀察畫作的斷裂痕，發現《列女仁智圖》前、後兩段的風格不盡相同，為了解開這個迷團，除了分析作品頌贊文的書法、人物圖像的風格外，並與文獻比較，仔細將作品前、後兩段的書法、圖像風格一一比對，推斷《列女仁智圖》是由兩幅作品因重裝拼接而成，前段畫法較為稚拙，是較早期的畫法，與十世紀風格近似；後段用筆流暢，技法寫實，畫法十分成熟，是十一世紀畫家所作的摹本。

總之，這件作品雖是因損壞而重新裝裱，卻不減低其藝術價值，相反的，卻能依據不同的時代畫風，釐清作品的年代，這不只反映即使是臨摹，也會受到時代畫風的影響，更反映出畫家對原本的理解，畫作的創造，受到時代影響極大。

## 引用書目

### 一、傳統文獻

- (漢)劉向撰，王雲五主編，《古列女傳》，叢書集成簡編，臺北：臺灣商務印書館，1966。
- (唐)張彥遠，《歷代名畫記》，《畫史叢書(一)》，臺北：文史哲出版社，1974。
- (宋)米芾，《畫史》，《美術叢書二集》第九輯，臺北：藝文印書館，1947。
- (宋)黃伯思，《東觀餘論》，臺北：藝文印書館，1965。
- (明)仇英繪圖、汪氏增輯，《繪圖列女傳》(上、下冊)，臺北：正中書局，1971。

### 二、近代論著

- 中國美術全集編輯委員會，《中國美術全集·繪畫編·原始社會至南北朝繪畫》，北京：人民美術出版社，1986。
- 中國美術全集編輯委員會，《中國美術全集·隋唐五代繪畫》，北京：人民美術出版社，1988。
- 中國美術全集編輯委員會，《中國美術全集·書法篆刻編3》，北京：人民美術出版社，1989。
- 方聞，〈傳顧愷之《女史箴圖》與中國藝術史〉，《國立臺灣大學美術史研究集刊》，第12期，2002年3月，頁1-34。
- 方聞，〈傳顧愷之女史箴圖與中國古代藝術史〉，《文物》，2003年第2期。
- 安徽美術出版社，《敦煌寫卷書法精選》，安徽：新華書店，1995。
- 江梅，〈六朝美術中人物審美的演變——從秀骨清像到面短而艷〉，《東南文化》，第5期，1993年10月，頁192-201。
- 沈以正，〈由顧愷之繪畫論我國早期的人物繪畫〉，《故宮季刊》，10卷3期，1976年春季，頁31-57。
- 沈從文，《中國古代服飾研究》，臺北：龍田出版社，1981。
- 李祥林，〈試析顧愷之「以形寫神」的繪畫美學觀〉，《社會科學研究》，第6期，1990年11月，頁73-78。
- 李霖燦，〈顧愷之其人其事其畫〉，《故宮季刊》，7卷3期，1973年春季，頁1-30。
- 邢義田，〈漢代畫像內容與榜題的關係〉，《故宮文物月刊》，14卷5期，1996年8月，頁70-83。
- 余輝，〈宋本女史箴圖卷探考〉，《故宮博物院院刊》，2002年第1期，頁6-16。
- 林同華，〈以形寫神與傳神寫照的樸素藝術辯證法——論顧愷之的繪畫美學思想〉，《徐州

- 師範學院學報（哲學社會科學）》，1985年第1期，頁42-48。
- 故宮博物院藏畫集編輯委員會，《故宮博物院藏畫—隋唐》，北京：人民美術出版社，1964。
- 俞崑，《中國畫論類編》，臺北：華正書局，1975。
- 信立祥，《漢代畫像石綜合研究》，北京：文物出版社，2000。
- 段文杰主編，《敦煌書法庫》，蘭州：甘肅人民美術出版社，1995。
- 徐邦達，《古書畫偽訛考辨》，揚州：江蘇古籍出版社，1984。
- 孫機，《中國古輿服論叢》，北京：文物出版社，2001。
- 唐蘭，〈試論顧愷之的繪畫〉，《文物》，1961年第6期，頁7-8。
- 陳葆真，〈圖畫如歷史：傳閻立本十三帝王圖研究〉，《國立臺灣大學美術史研究集刊》，第16期，2004年3月，頁1-48。
- 陳葆真，〈傳世洛神賦故事畫的表現類型與風格系譜〉，《故宮學術季刊》，23卷1期，2005年秋季，頁175-223。
- 黃宗義，《歐陽詢書法之研究》，臺北：蕙風堂，1988。
- 黃緯中，《唐代書法史研究集》，臺北：蕙風堂，1994。
- 溫肇桐，《顧愷之》，《藝術叢編》，臺北：世界書局，1962。
- 溫肇桐，〈顧愷之「以形寫神」論的思想淵源和他的藝術實踐〉，《中國畫研究》，第3期，1983年5月，頁83-91。
- 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年第3期，頁17-29。
- 楊新，〈對列女仁智圖的新認識〉，《故宮博物院院刊》，2003年第2期，頁1-23。
- 潘天壽，《顧愷之》，上海：人民美術出版社，1979。
- 蔣英矩、楊愛國，《漢代畫像石與畫像磚》，北京：文物出版社，2001。
- 劉鐵華，〈談顧愷之的繪畫藝術〉，《河南師大學報（社會科學）》，第2期，1983年3月，頁67-68。
- 謝振發，〈北魏司馬金龍墓的漆畫屏風試析〉，《國立臺灣大學美術史研究集刊》，第11期，2001年9月，頁1-55。
- 古原宏伸，〈女史箴圖〉，《國華》，第76編11冊、12冊，1965。
- 渡邊隆男，《魏晉唐小楷集》，東京：二玄社，1990。
- Pao-chen, Chen. *The Goddess of the Lo River: a Study of Early Chinese Narrative Handscrolls*. Ph.D. Princeton University, 1987.
- McCausland, Shane ed. *Gu Kaizhi and the Admonitions Scroll*. London: The British Museum Press in Association with Percival David Foundation of Chinese Art, 2003.

## **A Study on the Dating of *Ladies of Benevolence* and *Wisdom* Attributed to Ku K'ai-chih**

Tung Wen-e  
Department of Painting and Calligraphy  
National Palace Museum

### **Abstract**

This study combines stylistic analysis and documentary evidence to discuss the dating and issues related to the front and latter images as well as the eulogies that appear in *Ladies of Benevolence and Wisdom* in the Palace Museum in Beijing collection attributed to Ku K'ai-chih. Judging from the evidence of separation that appears in the painting, it was once divided into two separate sections, the calligraphy in the eulogies and the painting methods of the figures in each section revealing distinct differences. Stylistic analysis of the front and latter sections as well as the calligraphic style of the eulogies, combined with comparisons to Liu Hsiang's *Biographies of Exemplary Women of Antiquity* as well as an illustrated engraved version in Juan Fu's *Biographies of Exemplary Women of Antiquity* from the Ch'ing dynasty, suggests that the front and latter sections of *Ladies of Benevolence and Wisdom* were probably done by painters in different periods. The front section was most like done in the tenth century, while the latter is probably a copy by a painter from the eleventh century.

**Keywords:** Liu Hsiang, *Biographies of Exemplary Women of Antiquity*, Ku K'ai-chih, *Ladies of Benevolence and Wisdom*, *Admonitions of the Instructress to the Palace Ladies*



圖1-1 傅頤之《列女仁智圖》「楚武鄧曼」 北京故宮博物院藏



圖1-2 傅頤之《列女仁智圖》「許穆夫人」 北京故宮博物院藏



圖1-3 傅頤之《列女仁智圖》「曹僖氏妻」 北京故宮博物院藏



圖1-4 傅顧愷之《列女仁智圖》「孫叔教母」 北京故宮博物院藏



圖1-5 傅顧愷之《列女仁智圖》「晉伯宗妻」 北京故宮博物院藏

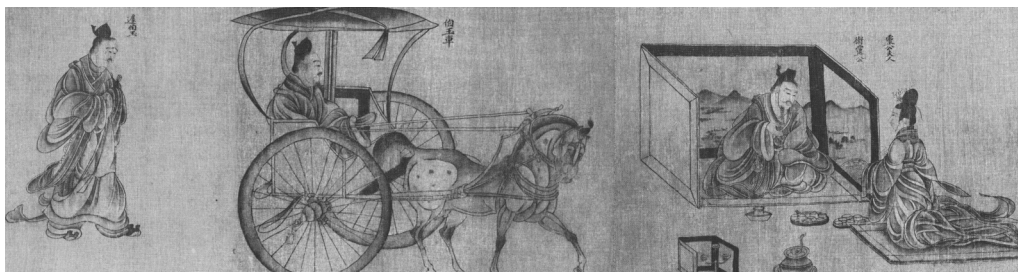


圖1-6 傅顧愷之《列女仁智圖》「衛靈夫人」 北京故宮博物院藏





圖1-7 傅顧愷之《列女仁智圖》「齊靈仲子」  
北京故宮博物院藏



圖1-8 傅顧愷之《列女仁智圖》「魯  
漆室女」 北京故宮博物院藏



圖1-9 傅顧愷之《列女仁智圖》「晉羊叔姬」 北京故宮博物院藏



圖1-10 傅顧愷之《列女仁智圖》「晉范氏母」  
北京故宮博物院藏

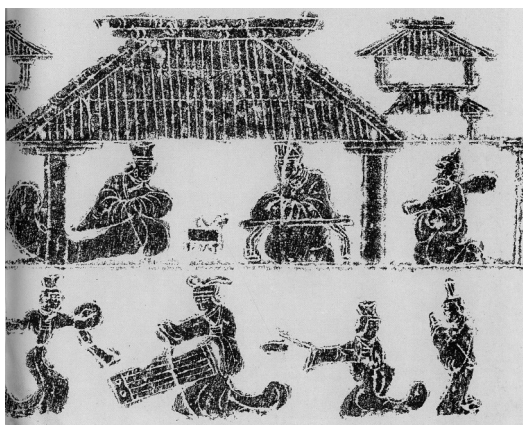


圖2 東漢安徽淮北《歌舞宴飲圖》

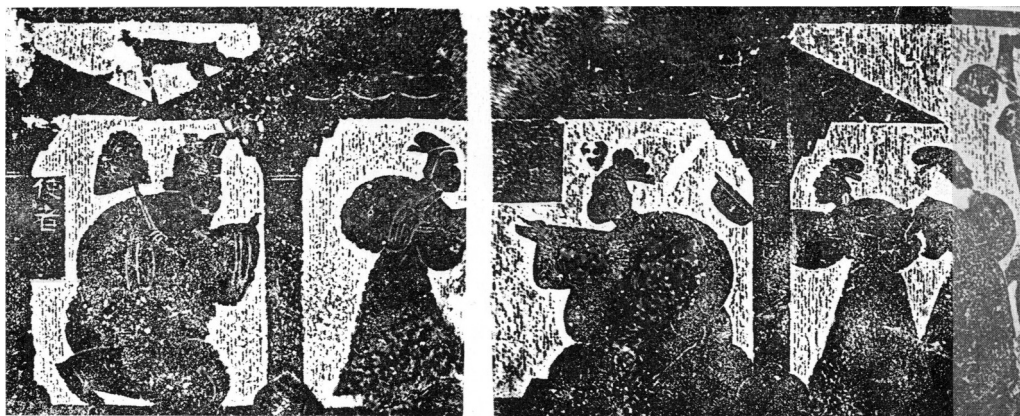


圖3 《山東武氏祠》第三石楚昭貞姜



圖4 《四川新津崖墓》魯秋胡妻



圖5 《列女古賢圖》北魏司馬金龍墓漆畫

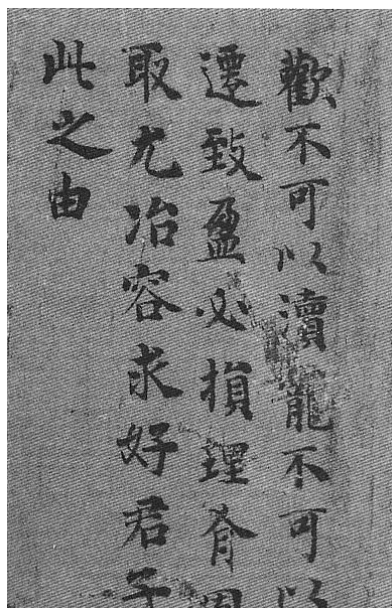


圖6 傅顧愷之《女史箴》頌贊文（局部）



圖7 唐歐陽詢《九成宮醴泉銘》



圖8 唐歐陽詢《皇甫誕碑》



圖9 唐歐陽詢《道因法師碑》

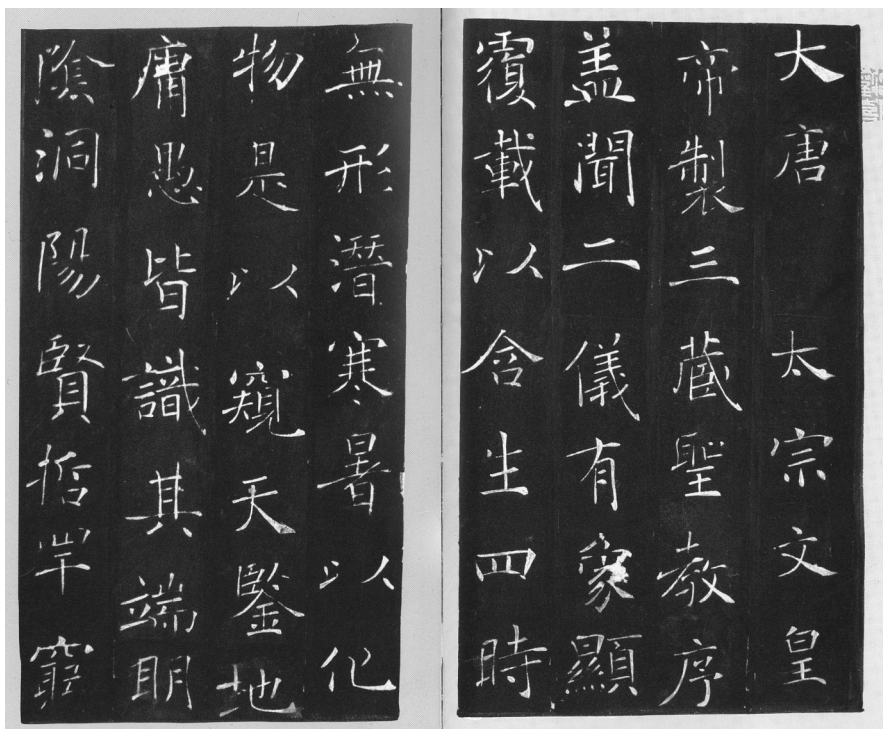


圖10 唐褚遂良《雁塔聖教序》



圖11 唐人《佛說大藥善方便經》局部

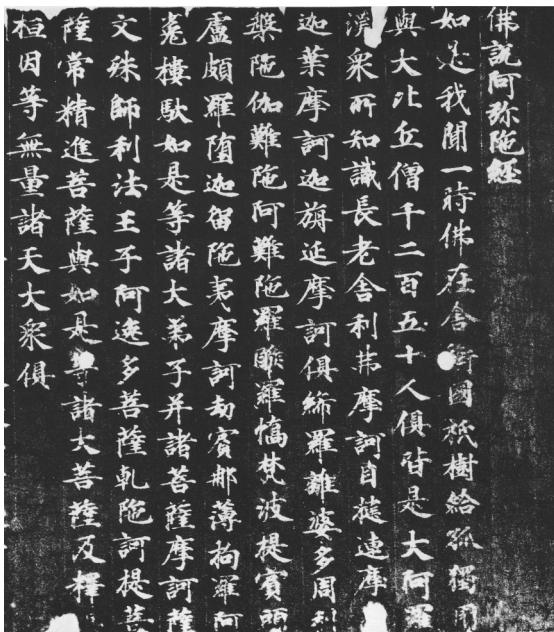


圖12 唐人《佛說阿彌陀經》局部



圖13-1 第一組「曹僖氏妻」曹僖之妻



圖13-2 第一組「魯漆室女」漆室之女



圖14-1 第二組「孫叔敖母」孫叔敖母



圖14-2 第二組「晉羊叔姬」羊叔姬



圖15-1 第三組「許穆夫人」許使者



圖15-2 第三組「晉范氏母」長子



圖16 「衛靈夫人」衛靈公、「晉伯宗妻」晉伯宗



圖17 「許穆夫人」衛懿公與「曹信氏妻」曹信



圖18 「楚武王」楚武王與劉向《古列女傳》阮福刻本插圖楚武王



圖19 「晉伯宗妻」晉伯宗

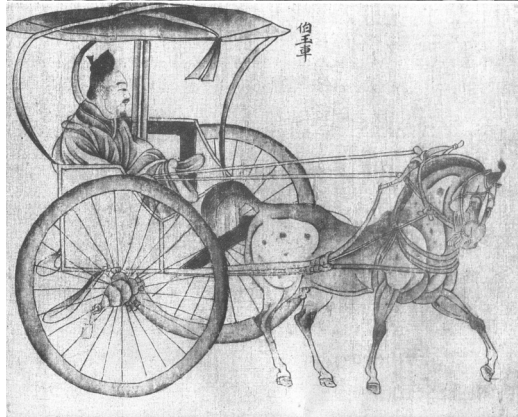


圖20 《列女古賢圖》北魏司馬金龍墓漆畫屏風與《列女仁智圖》「衛靈夫人」遽伯玉車



圖21 東漢淮陽北關1號墓線描與前涼墓台 屏風

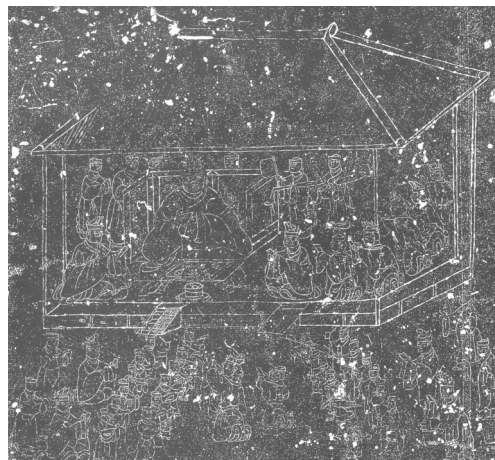






圖22 宋米友仁《雲山得意圖》



圖23 傅閻立本《十三帝王圖》——晉武帝 「曹禧氏妻」——畢羊



圖24 唐梁令瓚五星二十八宿神形圖 「晉羊叔姬」——羊叔姬