

宣物與存形

—漢唐圖畫題記小論



杜正勝

宣物莫大於言 存形莫善於畫

—陸士衡

前記

西元二〇〇〇年冬季，國立故宮博物院推出溥心畬（一八八七—一九六三）書畫展。我的學術專業不在書畫，但長年以來對溥先生的法書很是很是心儀。由於職務的關係，我先看了預展，有幾件畫作特別引起我的歷史趣味，當場和策展同仁馬孟晶小姐有些討論，遂興起進一步了解溥先生之念。

引發我思考問題的畫作是〈海石賦〉、〈帚生菌〉、〈蠅螭〉、〈變葉



民國 溥心畬 帚生菌 國立故宮博物院藏

木賦》和《水薑花》，海石與帚菌因羈旅而懷歸，水薑比君子之清質，蠅螭取其善藏而易安，變葉木不齒善變，皆自喻也。這當中蓄存著溥氏無盡的心境感懷，帶著深沉的悲愴與綿綿的無奈。不過我還喜其能近取諸物入畫，尤其寫臺灣的產物。而在這五幅圖的對面則展出帶有遊戲意味的《西遊記》和《太平廣記》的冊頁。這些作品都作於溥氏晚年從一九四九到一九六三短短十三、四年旅居臺灣的期間，可以當做研究溥氏旅臺心態的素材。

四九年避秦來臺的中土人士多懷故國之思，五〇年代反攻之夢未碎時，尤其濃烈。這是研究此時期臺灣歷史的一大課題，值得全面地考察，藝術創作也多所反映，像溥心畬，不論他的藝術風格或人生經歷，都具有很典型的代表性。相較於所謂渡海三大家的另外兩位，他的畫作的確比黃君璧和張大千（一八九九—一九八三）傳達更豐富、更曲折的心境。

當時我初主故宮，提倡學術研究，鼓勵同仁研討，遂率先作則，離開古史的本行想從中國「畫以達意」的傳統解讀溥心畬畫作的內涵，並分析五〇年代渡臺文人的心態。我於是

寫了講稿《言畫與寄意——也談溥心畬的畫》，企圖解答溥心畬《海石賦》諸作，繪畫與長篇畫題合一的由來。我當時直覺溥氏這種題畫法離宋元以下的畫面題詩的傳統較遠，反而更接近宋代以前的題畫風格，就形式言，和傅李唐（一〇六六—一一五〇）的《文姬歸漢圖》畫幅上題《胡笳十八拍》倒很相似，而這種形式的題畫可以追溯到更早的漢朝。但當時文稿未完成，報告日期已屆臨，遂以此未完成稿供同仁參考。報告之後，一擱三年，不曾重理。日前看到舊稿，於是改易今題，以記這段歷程。



民國 溥心畬 水薑花 國立故宮博物院藏

一、言圖互證以宣意

語言或文字是人類傳達心意直接而明確的工具，圖畫相對地比較間接，但也有類似的功能，所以中國傳統的藝術史家往往把繪畫當作無聲的詩，畫史乃成無聲詩史。

人類一開始作畫，應該都有用意。今知最早的繪畫如西班牙北部和法國南部的庇里牛斯山區，以及法國西南部屬於舊石器時代晚期的洞穴壁畫，那些姿態生動、色彩鮮艷的牛、馬、鹿、羊之圖畫，如 Lascaux、Niaux、Pech-Merie 等地，有的動物身上繪著箭或箭頭，有的動物身邊繪著掌印。一般以巫術剋制的觀點來解

釋，認為古人相信這樣的圖畫可以促成狩獵豐收；但也有人從民族誌的資料作另一種推測，認為在反映人與動物的關係，或表達生死的形上觀念（註一）。然而不論如何，研究者都承認無法追究一萬多年，甚至兩、三萬年前這些洞穴圖畫的真意。即使距今只有五千年，如甘肅秦安大地灣仰韶文化晚期房址出土的所謂「地畫」，



(傳) 宋 李唐 文姬歸漢圖 國立故宮博物院藏

連圖像的描述都有出入，誰敢斷言其實際用途和確切意涵呢？這幅地畫是活人與死者的關係還是人與動物的關係？是祭祀還是喪葬的場景？目前只能存而不論（註二）。所以古代圖像學的研究，即使有令人擊節讚賞的妙辭，往往難有使人心服口服的公論。不只是古代圖畫，近現代恐怕也不例外，因為圖畫雖然也在表意，但若缺



Niaux地區舊石器時代洞穴壁畫



Lascaux地區舊石器時代洞穴壁畫



甘肅秦安大地灣仰韶文化晚期房址出土地畫

乏文字或語言的輔助，觀者便不易探知作者的真意（如果只有一種的話）。

不過按照中國繪畫史的解釋傳統，圖畫的表意功能與文字原來沒有二致。張彥遠《歷代名畫記》第一卷開宗明義就說：圖畫「與六籍同功」，最早的所謂河圖洛書，是「書



西周早期 爪足象紋鬲紋飾拓片

畫同體而未分」，這類祥瑞形式雖兼具二者的功能，反而含混。正如張氏說的「象制肇創而猶略」，於是從圖象而演為文字，有倉頡之造字，書以傳其意，畫以見其形。（「無以傳其意，故有書；無以見其形，故有畫。」）圖形發展愈趨細緻，不論鑄在鐘鼎尊彝或畫在旗章室壁，往往有

文字達不到的功效。張彥遠故曰：

記傳所以敘其事，不能載其容；賦頌有以詠其美，不能備其象——圖畫之制所以兼之也。

然而要能兼之，圖畫恐怕非有文字說明不可，故張彥遠引陸士衡曰：

丹青之興，比雅頌之述作，美大業之馨香，宣物莫大於言，存形莫善於畫。

圖畫有「言」，其含意自然比較清楚，這是中國美術自戰國秦漢以下的傳統，在早期毋寧是繪畫的主流。

言與畫並列的構圖方式，其經典作品今日所見當推大英博物館所藏殘卷傳顧愷之（三四五—四〇六）的《女史箴圖》（註三）。顧氏據張華《女史箴》作畫，先抄一段文字，而就文字內容繪圖，有歷史故事的描述，有萬物興衰的哲理，有的傳達心性脩養，有的是知微持盈的告誡，也有謹慎反省的期勉。如果有圖無文，班婕辭輦這單元，熟悉歷史的人當能了解其所指，猶如這件殘卷開端雖然只剩下圖畫，而前面的箴文佚失，讀者從構圖應可推測是講馮媛刺熊的故事。但比較抽象的行為準則或心性修為，沒有文字輔助，畫圖的意旨便有多種可能的解釋了。照鏡梳髮理容的畫面誰說一定在講「飾性以作聖」？



(傳) 顧愷之 女史箴圖 班婕辭輦 大英博物館藏



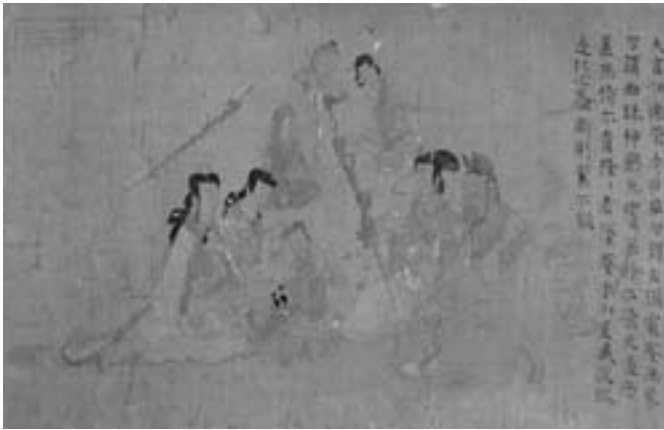
(傳) 顧愷之 女史箴圖 馮媛刺熊 大英博物館藏

而一男一女床上對坐，誰說一定有「出其言善，千里應之，苟違斯義則同衾以疑」的含意？此圖有一個單元畫一群人物，有男有女，有老有少，從女子的服飾顯示有身分的差別。單單這樣並不足以聯繫《詩經》訴說薄命婢妾的〈小星〉和眾多子孫的〈螽斯〉；上端繪一紅帽老者展卷而讀，恐亦難以引涉到「天道」。但據文字，我們才知道這個單元是在講「出」言知微，榮辱由茲。勿謂玄漠，靈鑒無象；勿謂幽昧，神聽無響。無矜爾榮，天道惡盈；無恃爾貴，隆隆者墜」的道理。同樣的，另



(傳) 顧愷之 女史箴圖(局部) 大英博物館藏

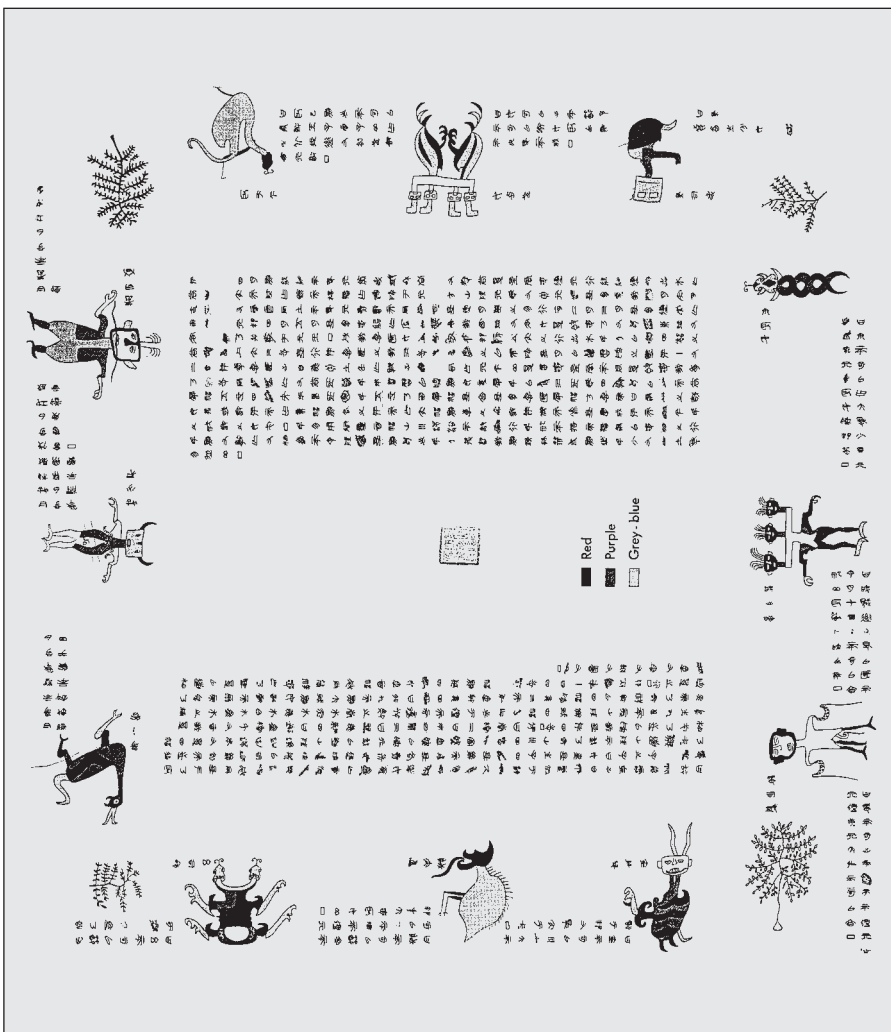
一單元畫一女子趨前，對面一男子出手阻止，有文才知道在告誡宮廷貴婦「歡不可以瀆，寵不可以專，專實生慢，變極則遷，致盈必損，理有固然。美者自美，翻以取尤，冶容求好，君子所讎，結恩而絕，寔此之由。」最後兩個單元，一是畫一女子端坐沉思，旁題「故曰翼翼矜矜，福所以興，靜恭自思，榮顯所期」。另一畫一女子持卷執筆，對面一女子一邊談話一邊走向前來，旁題「女史司箴，敢告庶姬」。這兩幅圖畫所借助



(傳) 顧愷之 女史箴圖 (局部) 大英博物館藏

於文字的地方，當然也有深淺之別。這種圖文並列，互相詮釋的圖畫傳統，現最早的資料是長沙子彈庫盜掘出土的楚帛書畫（註四），周圍畫十二月神，旁題行事忌宜，也可以說是月神威靈的說明。其次，長沙馬

王堆屬於西漢初期的三號墓出土的「導引圖」（註五），繪畫各種導引方術的身體姿態，圖旁各有標題。這兩個例證可以推測到西元前二世紀，中國繪畫言圖並存的風尚已經確定，而說明文字則可以分爲繁或簡、詳或略



長沙子彈庫盜掘出土楚帛書畫，據Barnard摹本。

兩類，「楚帛書」屬於詳細的，「導引圖」屬於簡略的一類，目的都在使圖畫的真正意思能更清楚地表達出來。文字簡略則必須依賴口語傳授才明白。江陵張家山漢墓出土的〈引書〉（註六）同樣講述行氣導引，有文無圖，文字頗詳盡，如果「導引圖」有類似於〈引書〉的文字說明，就畫面而言，可以說是上承「楚帛書」的傳統，而下啓「女史箴圖」的風格。

二、漢晉言圖兼備的傳統



長沙馬王堆三號墓出土西漢初期「導引圖」（局部）

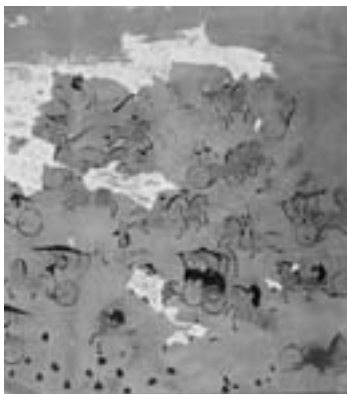
漢代圖畫傳世者多是畫像石或畫像磚，有故事情節者往往會有簡單的榜題（註七），畫像石或磚應當都是墓前祠堂的構件，大家習知者如山東嘉祥武氏祠，復原後大抵可以推知一塊塊的畫像石即構成墓室壁畫（註八）。而近年出土的漢墓壁畫內容相對地豐富，官員鹵簿的排場，神物祥瑞以及墓主經歷亦多圖文兼備。河北望都出土東漢墓（註九），在前室四面牆壁繪製郡縣官吏，榜題門亭長、寺門卒及門下功曹、門下游徼、門下

賊曹、辟車伍佰等等，我們於是知道這是一幅漢代地方政府朝會圖，葬在中室的墓主當是太守或縣令。

望都漢墓壁畫上欄人物，下欄禽鳥家畜，個別皆只簡單題記職官身分與禽獸名目，屬於簡題；不過在西壁上欄「門下史」之旁題「□□□□下□□皆食太倉」，下欄「雞」之旁題「雞侯夜，不失其信也」，則有比較詳細的說明。詳簡題文並存的圖畫結構，更複雜者則見於內蒙古和林格爾出土的東漢晚期壁畫（註十），繪製墓主一生從舉孝廉、郎、西河長史、行上郡屬國都尉、繁陽令，到出任使持節護烏桓校尉等仕途經歷。每一階段都由一幅場景來表現，我們所以知道墓主的經歷（或者是其子孫所要顯示的歷史），主要是靠圖畫上的題字，如「舉孝廉時」「郎□（時）」、「西河長史□（時）」、「行上郡屬國都尉時」，「繁陽令」以及「使持節護烏桓校尉□（尉）□（時）」。墓主仕途升遷過程也有圖畫，如從繁陽縣令升任護烏桓校尉，繁陽在河南北部，護烏桓校尉治所在寧城（今張家口之南），墓主自縣令升遷校尉，上任時經過居庸關，故壁畫有過關一景，題文云：「使君從繁陽遷度關時」。墓主一生最高職位的使持節護烏桓校



河北望都出土東漢墓室壁畫



內蒙古和林格爾出土東漢晚期壁畫

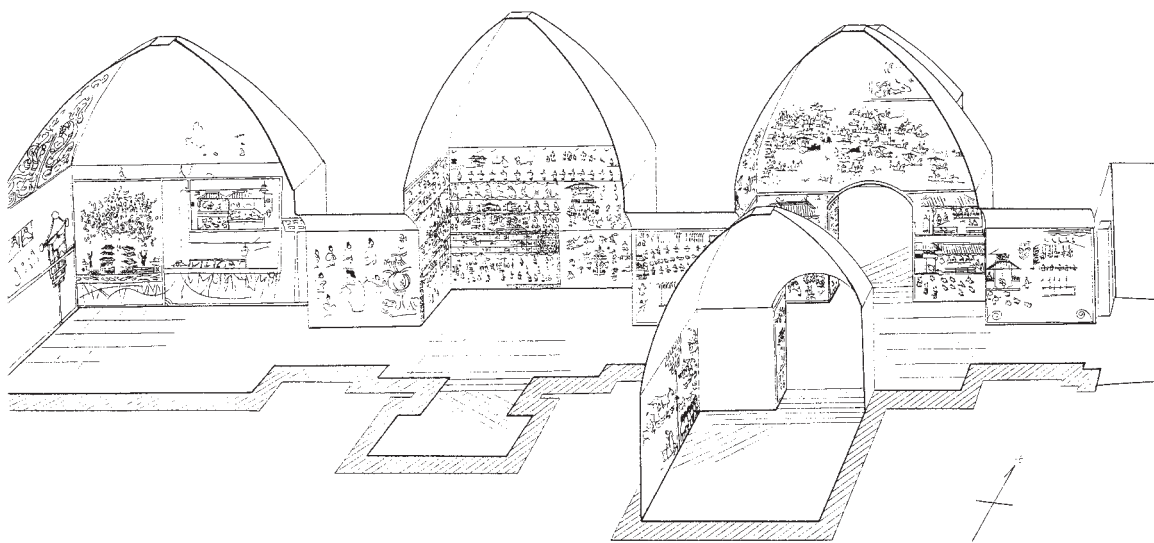


內蒙古和林格爾出土東漢晚期壁畫

尉，其府署幕僚組織和幕府治所寧城的布局，壁畫都有圖示，也有榜文注明。在一幅描述上郡屬國都尉府邸的圖上榜題「上郡屬國都尉、西河長史吏兵皆食大倉」，顯然是藉文字而把圖畫不易表達的部分說得更清楚些。

墓前祠堂的刻畫和磚室墓的壁畫可以反映漢代大宅第可能多作有壁畫，崇侈的宮殿自然不在話下；此風氣至少可以追溯到秦代。秦咸陽第三號宮殿建築遺址殘存墻壁出土壁畫，除車馬儀式外，還有人物、麥穗等等（註十一），漢畫鹵簿圖可以在這裡找到根源。西漢京城宮殿的壁畫，據張衡《西京賦》說：「其館室次舍，采飾纖縵，裛以藻繡，文以朱綠」，似乎沒有像東漢墓室或祠堂之豐富題材。《漢書·成帝紀》說成帝誕生於太子宮殿的甲觀（館）畫堂，即編號為甲的館舍內一間有彩畫的堂室。畫的題材也不清楚。不過到東漢王逸描述的魯靈光殿壁畫就像墓室、祠堂一樣，複雜多了，畫的是：

上紀開闢，遂古之初，五龍比翼，人皇九頭；伏羲鱗身，女媧蛇軀。鴻荒樸略，厥狀睚眦。煥炳可觀，黃帝唐虞，軒冕以庸，衣裳有殊。下及三后，淫妃亂主，忠臣孝



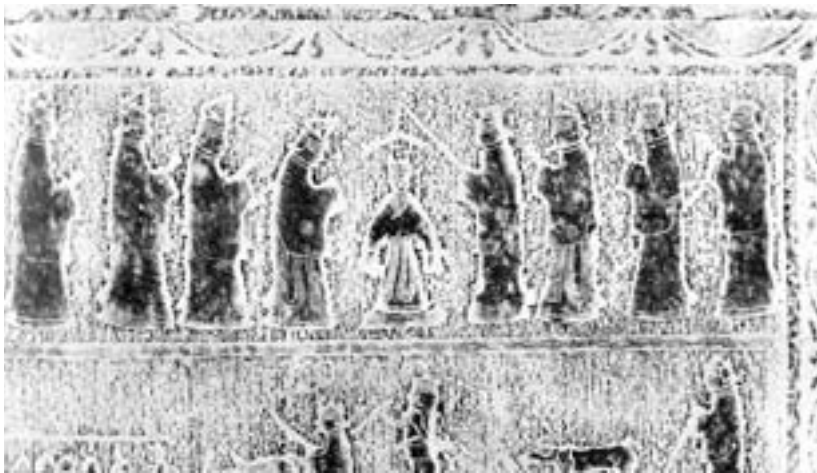
內蒙古和林格爾東漢墓室壁畫線繪圖

子，烈士貞女，賢愚成敗，靡不載敘，惡以誠世，善以示後。

起自天地開闢，下及五帝三代，圖畫不但陳述了中國人的宇宙觀，建構了中國的歷史觀，也作為價值評判教育的重要媒介。以墓葬推斷，魯國靈光殿的壁畫應該也有題記的。不過王逸《天問序》說，屈原放逐，悲憤抑鬱，見楚先公先王祠堂上的圖畫而題詞，遂有《天問》，有的祠廟似乎有圖而無文。

東漢有名的「雲臺二十八將」即是宮殿壁畫。雲臺是洛陽南宮的一座殿堂（註十二），明帝時圖畫鄧禹、吳漢等協助光武打天下的功臣二十八將於南宮雲臺，其外又加四人，合為三十二人（《後漢書》卷二十二）。除非當時的寫生技巧極真，否則即使並世識者能辨認所圖人物，異代之後勢必愈加困難。所以這種有褒獎激勵示範作用的圖畫必定各有榜題，有可能像上述和林格爾漢墓壁上畫的或漢畫石刻的歷史人物，如孔子師弟和《列女傳》的著名婦女。反過來說，沒有榜題的話，即使雲臺畫室可以請到最高技巧的畫師，以漢代或後世中國的人物畫傳統來看，恐怕也不容易只據圖畫就可辨認（註十三）。

《漢書·霍光傳》云，漢武帝晚



周公輔成王畫像石

年欲立少子為嗣，賜給霍光「周公負成王朝諸侯圖」後，病篤臨終，光問誰當嗣者？武帝說：「君未諭前畫意邪？立少子，君行周公事。」漢畫像石有類似題材，唯多作幼齡的成王中間而立，一邊一人持華蓋遮王，另一邊一人或跪拜或站立，未見有大人負孩童之圖象者（註十四）。周公背負



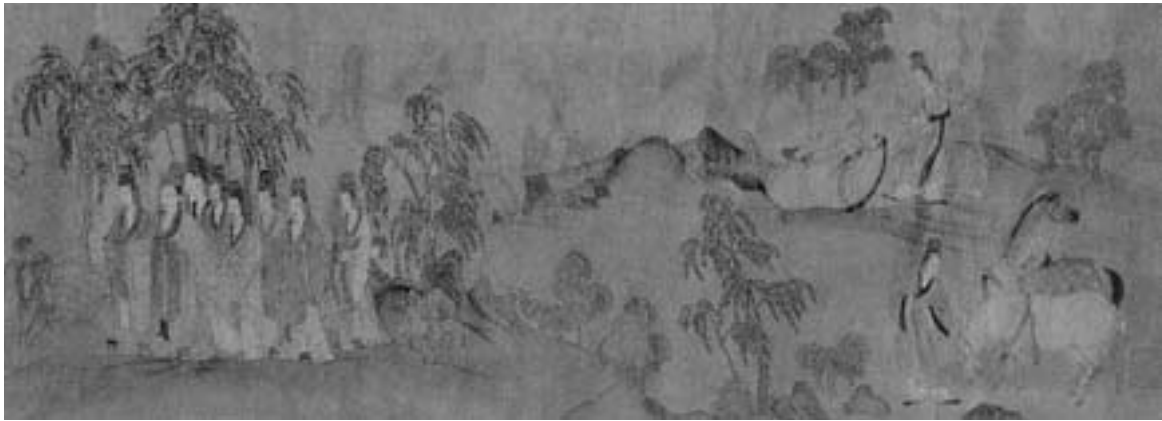
成王，典無所出，不成為通行的概念，武帝所賜之畫可能沒有榜題，更無周公成王故事的題記，故令霍光猶豫。從出土的墓葬壁畫來看，陸士衡所謂宣物之言與存形之畫的結合大概要到東漢晚期才完成，並且蔚為風氣。

四世紀劉義慶《世說新語·巧藝》記載一則繪畫故事云，戴安道崇拜范宣，樣樣步趨，唯獨一項不同，戴安道好畫，范宣則以為無用。安道乃畫《南都賦圖》，范宣看後甚以為有益，於是始重畫。張衡《南都賦》描寫東漢光武龍興的故鄉，北宋郭熙《林泉



畫像石中的故事畫－趙盾之厄（上）、荆軻刺秦王（下）

高致》對這則故事有所詮釋，說戴安道「畫其所賦內前代衣冠、宮室、人物、鳥獸、草木、山川，莫不畢具，而一一有所證據，有所徵考」，范宣



(傳) 顧愷之 洛神賦 (北京故宮本)



(傳) 顧愷之 洛神賦圖 (遼寧本)

於是相信圖畫可補文字之不足。〈南都賦圖〉是否如顧愷之的〈女史箴圖〉隨節題寫詞賦，在劉義慶身後六百年的郭熙（一〇二二—約一〇八五）恐怕也因未見原蹟而無法給我們任何信息。

當畫家就某一文學名作圖形賦采時，他要傳達的內容比漢代神話畫或故事畫，如西王母、仙人六博、二桃殺三士、趙盾之厄、荊軻刺秦王等遠為複雜，體會原作者的心境也比通俗故事遠為深刻曲折。這時單靠圖畫往往難以盡意，非借文字輔助不可，上文分析顧愷之的〈女史箴圖〉即是一個例子。世傳顧愷之的另一名作是「洛神賦圖」，長卷，今見多本（註十五），而以北京故宮和遼寧博物館之藏卷最全。二本之圖略有小異，遼寧本開卷處係明以前補繪，只有柳樹兩株，不如北京本畫二人三馬，以詮釋「洛神賦」：「日既西傾，車殆馬煩，爾迺稅駕乎衡皋，秣駟乎芝田。」遼寧本亦少「攘皓腕於神滸兮，采湍瀨之玄芝」的畫面，但北京本則對互通款曲「洛靈感憂，徙倚傍徨」之一段則完全缺如。

然而這兩本〈洛神賦圖〉最大的差異是北京本有圖無文，遼寧本則圖文兼備，推測這樣的構圖應該比較接

近顧愷之的原貌。〈洛神賦圖〉的文字與圖畫參差相廁，不像〈女史箴圖〉圖文相間之規整，其說明的意圖更強，譬如宓妃之體態，〈賦〉曰：「翩若驚鴻，婉若游龍，榮曜秋菊，華茂春松」，四句二分，寫在雁龍與菊松之旁。曹子建與宓妃相會，「爾迺眾靈雜遝，命儔嘯侶，或戲清流，或翔神渚」；會後告別，「於是屏翳收風，川后靜波，馮夷鳴鼓，女媧清歌」，都以神仙畫的形式表現，而在神仙之旁題賦。最後，「命僕夫而就駕，吾將歸乎東路，攬騏驎以抗策，悵盤桓而不能去」，以回顧的姿態圖文相配，基本上可以充分傳達詞賦述說的惆悵不忍離去的心情。

〈洛神賦〉的內容要轉化為圖象，有二大困難的所在，一是對宓妃之美的描寫，像上面提到的鴻雁、游龍、春松、秋菊，在詞賦不過是比喻，卻真的畫兩隻雁，一條龍，與美人之體態邈不相干，亦無一點意趣。至於驅體「穠纖得中，脩短合度」之美，

肩若削成，腰如約素，延頸秀項，皓質呈露，芳澤無加，鉛華不御。

面貌之美，

雲髻峨峨，脩眉聯娟，丹唇外朗，皓齒內鮮，明眸善睐，靨輔承權。

體態之美，

瑰姿豔逸，儀靜體閑，柔情綽態，媚於語言，奇服曠世，骨像應圖。

服飾之美，

披羅衣之璀璨兮，珥瑤碧之華琚；戴金翠之首飾，綴明珠以耀軀；踐遠遊之文履，曳霧縠之輕裾。

這樣的美人「微幽蘭之芳藹兮，步踟躕於山隅」，如何用圖畫來呈現呢？中國繪畫似乎從古到今都不容易處理這些要求，於是〈洛神賦圖〉乃非抄寫整節文字不可。

第二個大困難是作者曹植所要傳達的心境與情緒。遠遠看到如此的絕世佳麗，

余情悅其淑美兮，心振蕩而不怡；無良媒以接歡兮，託微波而通辭。願誠素之先達，解玉佩而要之；嗟佳人之信脩，羌習禮而明詩。抗瓊瑋以和予兮，指潛瀟而為欺；執眷眷之款實兮，懼斯靈之我欺；感交甫之棄言兮，悵猶豫而狐疑。

喜悅佳人，心神搖蕩，苦無通款，解送玉佩，想不到佳人習禮明詩，不輕易接受我的邀約，最後終於接受，並且指水為誓，這時我反而懷疑是否真有可能，會不會像鄭交甫一樣，皆是幻化。這麼複雜的心理變化，豈是只畫一女子在男子面前就能表達的！於是不得不以言輔圖，抄錄〈洛神賦〉的文字在這節圖畫之前（按此節圖象北京本缺）。同樣的，幽會後的分離，顧愷之可以在宓妃座乘的排場極盡圖繪之能事，文魚、玉鸞、六龍、雲車、鯨鯢、水禽，都好畫，但情感層次，

動朱脣以徐言，陳交接之大綱，恨人神之道殊，怨盛年之莫當。抗羅袂以掩涕兮，淚流襟之浪浪；悼良會之永絕兮，哀一逝而異鄉；無微情以效愛兮，獻江南之明珠。雖潛處於太陰，長寄心於君王，忽不悟其所舍，悵神宵而蔽光。

這一幕也只好用文字交待。

不論〈洛神賦圖〉或〈女史箴圖〉，都是先有文後有圖，以圖畫描寫詞賦的內容，但語言文字比圖畫容易表達抽象的概念、深邃的思想和細膩的感情，尤其由於中國繪畫技巧的

限度，不得不以文輔圖，二者兼備，才能體現原來文章的用意，這是以複雜情節的文章為藍本的圖畫說的，依照漢代的風習，一般文以輔圖不會這麼曲折深邃，基本上只求達到指示性的效果，譬如漢壁畫（含畫像石、磚）所見的歷史人物之榜題，因為受限於製作的材質和技巧，非借助於榜題，不易知其原意，這正是絕大多數無題漢畫至今難解的原因。

先有文章，後之畫者再撰文以製圖，往往採用類似〈女史箴圖〉的形式，圖文相次，傅李公麟（一〇四九—一一〇六）〈孝經圖〉（註十六）即是。圖文相次，一幅圖往往只是一個場景，但一段文章則可能包含相當複雜的情節，畫家在這方面必須有所取擇，也就是挑選他認為最關鍵的概念作畫。如〈孝經圖〉第一圖畫孔子講學，蓋取經文「仲尼居，曾子侍」；第二圖畫帝王拜母，取經文「天子之孝」；第三圖畫天子出巡，取經文「和其人民」；第四、五兩圖取「法服」和事父母；第六圖畫農耕表示「分地之利」；第七圖畫描述人民敬讓、和睦。所以視闡述文章之圖象不止情感、思想的層次不易呈現，也因作圖繁簡之別，文章原意並不一定能充分表達。此一局限，傅李公麟的

〈萬國職貢圖〉或馬和之〈陳風圖〉都同樣碰到（註十七）。

三、文化情境與圖象意旨

既然言以宣物，畫以存形，文字和圖象相輔，其真實意旨乃比較容易表露。不過這兩者的互動過程則和文化情境密切相關。換言之，對某種文化情境熟悉者，即使只見圖象，沒有文字，其意旨仍然不難解讀；但對於生疏的文化情境，有時即使經過考證，也不一定有人信服的意見。

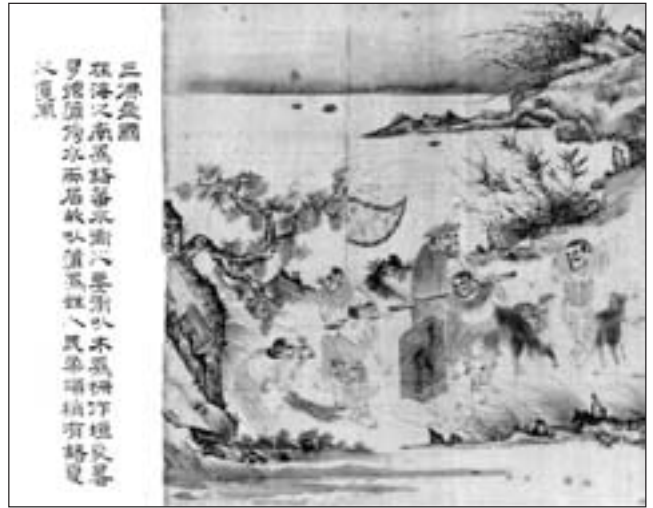
傳唐閻立本（？—六七三）繪有〈王會圖〉（註十八），國立故宮博物院藏，雖然衣冠佩飾、面容鬚髮，畫家儘量要區別不同民族，幸賴有芮芮國、波斯國、百濟國等標題，否則二十五個國家（今存）的人物齊排而立，即使畫家精審考證服飾後才下筆，而後世也有博雅之士，恐怕都不容易傳達當時國際世界的情狀。傳南唐顧德謙〈摹梁元帝番客入朝圖〉（註十九）倣此體例，只標所畫三十四使臣之國號。梁元帝蕭繹是否曾畫過〈番客入朝圖〉，乾隆在傳為顧德謙摹本的卷首〈題記〉很表懷疑，但北京中國歷史博物館藏有梁元帝〈職貢圖〉，據考訂應是宋摹本（註二十），殘存十二國使。其圖文相間有



(傳) 宋 李公麟 畫孝經圖卷 (局部) 國立故宮博物院藏

如「女史箴圖」，在每位國使後皆有相當詳細的文字記述其國之歷史與現狀，如同正史之所記者。

〈王會圖〉或〈職貢圖〉這類描述異國情狀的圖畫，理論上資料愈詳細，愈能達到傳達信息的目的，所以有題記勝過只有榜題，只有榜題也勝過無任何文字，因為即使圖象相當寫實，信息還是有限的，從另外一個相對的例子就可明白。國立故宮博物院收藏傳閣立本的〈職貢圖〉（註二一），畫中人物一般著錄只能說是



(傳) 宋 李公麟 萬國職貢圖 (局部) 國立故宮博物院藏

「蠻夷」，指中國南方的外邦，雖然據畫裏的象牙、檀木可以推測應該是今日中南半島的國家，但如果有〈王會圖〉之類的題記，這個朝貢國家自然免去不必要的推測。

因此，榜題或題記是畫家傳達意旨一種方便而確定的手段，只有當所要傳達的意旨在那個時代或社會是大眾所熟悉的，成爲一種常識或概念，這樣的圖畫即使沒有榜題或題記，也不至於太難解。我們習見漢畫像往往有三個帶劍武士，伸手取盤豆中兩顆



(傳) 唐 閻立本 王會圖卷 國立故宮博物院藏



(傳) 五代南唐 顧德謙 摹梁元帝番客入朝圖 國立故宮博物院藏

桃子，這就是齊景公「二桃殺三士」的故事。畫面上作宮殿廳堂，其中一根柱子插著一把匕首，兩旁一人驚惶，一人作追殺狀，這是在講「荊軻刺秦王」。兩位寬袍老者相揖，後面各站一排從者，一邊可能還有馬車，這當然就是「孔子問禮老子圖」。一位孩童中間而立，有一人執華蓋遮其頂，有一人跪拜，這便是「周公輔成王圖」。一婦人華冠端坐頂端，旁有白兔、青鳥和九尾狐，自然就是「西



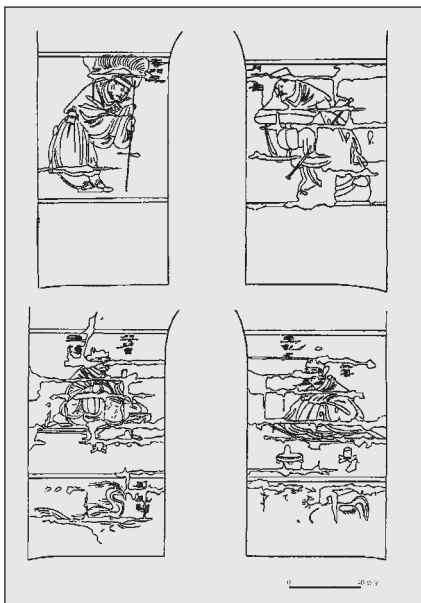
宋摹本 梁元帝 職貢圖 北京中國歷史博物館藏



(傳)唐 閻立本 職貢圖 國立故宮博物院藏



孔子問禮老子



河北望都東漢墓壁畫摹本

王母」了。這些圖象相關的故事因為流傳下來，成為中國文化的一部分，對熟知中國歷史典故的人而言，即使無文字說明也可瞭解。

然而如果像武氏祠畫象的一景，作齊桓公與管仲對坐，即使有榜題，我們亦很難理解這一幕要表達什麼事件，何況大多數連榜題亦闕如。王充便認為當時的圖畫不容易了解，他說：

人觀圖畫者，圖曰上所畫古之

死人也，見死人之面，孰與觀其言行？置之空壁，形容具存，人不激勸者，不見言行也。古賢之遺文，竹帛之所載，粲然，豈徒牆壁之畫哉？（《論衡·別通第三十八》）

一般而言，除非繪畫技術極度精湛，否則圖象的確不比文字對「言行」更有細緻的敘述，強調圖畫之功能與重要性的張彥遠對王充的評論有所誤解，視他為極度看不起圖畫的人（註二二），遂輕薄與這種人談畫是「以

食與耳，對牛鼓簧」（《歷代名畫記》卷一）。不過漢晉是有圖文兼具的傳統，畫面文字正是要補圖象之不足，如果有圖無文，雖「形容具存」，但圖象意旨一般人不了解，自然「人不激勸」，可見王充的批評並非無的放矢。

所以除個別人物的標識之外，若加上相關文字，圖畫的意旨便可表達得更充分，北京故宮藏傳顧愷之《列女圖》（註二三）即採用此一體例。大體上每一單元只畫二、三人，分別題及名號，如曹僖負羈及其妻相對，僖負羈手持一盤，盤上的食物覆蓋一壁。一般觀者不一定知道《左傳》僖負羈聽從其妻建議而私交於晉公子重耳的故事，此圖之旁題贊云：

負羈之妻，厥智孔碩，見晉公

子，知其興作，使夫饋飧，且以自託，文伐曹國，卒獨見釋。

這是劉向《列女傳》的頌詞，因為有文字的輔助，圖畫即使簡單，整個故事透過二個人物的姿態而表露無遺。

山西大同石家寨出土北魏顯宦司馬金龍墓，墓中隨葬漆畫屏風（註二四），繪列女、孝子等人物，整理出來的資料，以列女為例，如有虞二妃、周室三母、魯師春母、啓母塗山、魯之母師、孫叔敖母、漢和帝后、魯義姑姊、衛靈夫人、齊田稷母，以及楚成鄭誓和楚子發母（以上二圖只剩題記）。繪畫風格近似傳顧愷之的《女史箴圖》，但文字說明除榜題名氏之外，還抄錄《列女傳》的



武氏祠畫像

文字作為題記，不只如顧愷之的《列女圖》只抄劉向的《贊》而已。

司馬金龍卒於太和八年（四八四）（註二五），大約與之同時的一座北魏貴族墓，近年在寧夏固原西郊雷祖廟村出土（註二六），推定在太和十年。這是一座出土漆畫棺的墓葬，棺板繪畫孝子故事，關於舜的八幅，有圖有題，描述所傳的虞舜及其家人的故事，題記分別是：

舜後母將火燒屋欲煞（殺）舜時（第一幅）。

使舜□井灌德（得）金錢一枚，錢賜□石田（填）時（第二幅）。

舜德（得）急從東家井里出去



（傳）顧愷之 列女圖 北京故宮博物院藏

（第三幅）。

舜父朗萌（盲）去（第四幅）。

舜後母負菩（蒿）□□市上賣（第五幅）。

舜來賣菩（蒿）／應直（值）米一斗倍德（得）二十（第六幅）。

舜母父欲德（得）見舜／市上相見（第七幅）。

舜父共舜語／父明即聞時（第八幅）。

這是連環故事畫，敘述舜受後母迫害到家庭團圓的故事，圖象比較簡單，因為有文字說明，遂得首尾一貫。另外還有孝子郭巨、蔡順、丁蘭和伯奇的故事畫，亦有題記。

一幅畫面只有簡單的人名榜題或是還有詳細的題記，恐怕與創作的題材有關，漢代的墓室壁畫比畫像石或畫像磚容易有比較多的文字說明。魏晉亦然，考古出土的「竹林七賢」（註二七）畫象磚所表達的信息當然比不上傳郭忠恕摹顧愷之「蘭亭讌集圖」（註二八）清楚，前者只有人物名號榜題，後者除「列各人名爵里地」外，並錄「當時所作篇什」。今之摹本並非宋朝郭忠恕所摹，樹木畫法近於明代，但何旭正德辛未（一五一二）〈跋〉說：「□（畫）中人物皆晉時冠裳」，參照「竹林七賢」畫象磚，頗有相近之處。所以不論這是郭忠恕或更晚的摹本，大抵都還保留顧愷之原來的構圖，而圖文兼備正是漢魏以來製圖作畫的正宗。此圖描寫永和九年（三五三）暮春之初，東晉雅士讌集蘭亭修禊的勝景，以流水為軸，兩旁「坐者、立者、倚者、箕踞者、觴而飲者、楮而書者、支頤而沉思者、



寧夏固原西郊雷祖廟村出土北魏漆畫（第七幅）



寧夏固原西郊雷祖廟村出土北魏漆畫（第一幅）



山西大同 北魏司馬金龍墓出土漆畫屏風



竹林七賢畫像磚



(傳) 宋 郭忠恕摹顧愷之 蘭亭讌集 國立故宮博物院藏

仰天而長嘯者，各畫其態而肖其真」
（上引何〈跋〉）。因為人物有榜題，
並錄每人讌飲時所作的詩歌，畫家所
欲傳達蘭亭雅集的意旨乃更充實。

上文說過，記敘畫的主題除非為
人所習知，若無文字相輔，畫作的真
意往往難以明白宣達。唐朝吳道子
（約六八五—七五八）的弟子盧楞
伽，傳有羅漢畫像，今存六尊，藏於
北京故宮，題作「六尊者像」（註二
九）。這卷圖尊者身邊還畫有不同民
族和不同身分的人物，或禮拜，或供
養，或問道，或聽聞，分別構成一組
組獨立的單元，似乎在陳述某一情節
或故事。原作無題記，今之名號係乾
隆所加，而且是經章嘉國師之研判才
定奪的。乾隆題跋詳細討論正名的根
據，批判蘇軾（一〇三七—一一〇一）
〈十八羅漢贊〉之訛（註三十）。博雅
的蘇東坡對無題圖畫的認定尚且有
誤，難怪有人甚至稱為「六祖圖」
（註三一）。可見文字說明對於圖象原
旨的重要性，尤其是圖象文化背景生
疏者，有如此之大。所以像傳李公麟
的「十八應真圖」（註三二），國立故
宮博物院藏，神仙高僧齊朝南海觀世
音，世人有如李公麟之究心佛道（參
宋子虛〈跋〉），或可根據各人物的服
飾、法器以及役使的動物推知其名



（傳）唐 盧楞伽 六尊者像冊（局部） 北京故宮博物院藏



(傳) 宋 李公麟 十八應真圖 國立故宮博物院藏



(傳) 宋 李公麟 西園雅集卷 國立故宮博物院藏

號，但圖畫故事之所本還是煞費考證工夫。

國立故宮博物院還藏有兩卷傳李公麟的人物畫，關係本節所論主旨，一是〈西園雅集〉，畫蘇東坡等十六人。這些人物雖然並時，有沒有齊聚西園之雅事尚待考證，但人物之認定大概是靠榜題名氏。故宮藏本跋尾有文嘉「西園雅集圖記」，描述十六人之衣冠姿態（註三三），但「圖」與〈記〉頗有出入。第一是名士之異，「圖」之榜題有王定國、公素和元冲之，而〈記〉無，〈記〉有李端叔、晁无咎和鄭靖老，而「圖」題所無；第二是婢僮之異，〈記〉云李端叔之後有女奴，鄭靖老之後有童子執靈壽杖而立，這兩人「圖」未見；第三是服飾之異，〈記〉云圓通大師穿袈裟，而「圖」作儒士常服；第四是姿態之異，〈記〉云蔡天啓捉椅而視，「圖」作倚松；第五是人物錯置，〈記〉撫肩而立的晁无咎，即「圖」題的張文潛，〈記〉跪而捉石觀畫的張文潛即「圖」題的公素，〈記〉按膝俯觀的鄭靖老即「圖」題的元冲之；第六是景致之異，〈記〉云孤松纏絡，大石案上的瑤琴，其旁的芭蕉，以及石橋竹徑，皆未見於「圖」。故知今本當比文嘉所見之本簡

略，雖然如此，圖上人物之有榜題，應該是李公麟原作的體例，文嘉所見不論是原作或倣作，在圖文兼具這點上當無不同，否則單憑儒士衣冠和文人雅興的筆墨樂器，除東坡高帽外，文嘉如何判定圖上人物之所指呢？

李公麟另一畫作是「陶淵明圖」（註三四），國立故宮博物院藏本（定名「人物真蹟」），永樂甲申（一四〇四）鍾亮跋云：「通十有七人，爲淵明疏散燕逸之狀凡八，賓客之在列者六，僮而侍者三。」換句話說，此卷即是八幅陶淵明的特寫，各有典故。據鍾亮說，「其出處本末人物事實則紀善、唐子儀先生隨事而歷疏之。」這篇考證我沒看過，不過此圖大抵依據蕭統作的〈陶淵明傳〉，如：送子一奴，書示善待（第一幅）；取頭上葛巾漉酒（第四幅）；撫弄無絃琴，以寄其意（第五幅）；淵明先醉則辭客（第六幅）。第二幅畫淵明與一人對談，狀頗憤慨，可能是出任彭澤令那年，郡遣督郵來視察，縣吏請淵明束帶相見，淵明歎曰：「我豈能爲五斗米折腰，向鄉里小兒！」第七幅畫二人對坐飲食，同時回顧一位來客，應是江州刺史乘淵明往廬山，使淵明故人龐通之具酒於半道，客至共飲的故事。諸如此類，即使無文字，稍熟



（傳）宋 李公麟 人物真跡 國立故宮博物院藏

文獻亦可知圖象之意旨。不過第三幅畫淵明持竹杖一人飄然而行，沒有典故，可能在表示世人尊稱他爲靖節先生。最後第八幅作檀道濟饋以梁肉，淵明麾而去之。圖中的陶淵明垂垂老態，骨瘦如材。蕭統〈傳〉序淵明青壯，謝卻在州召主簿，「躬耕自資，遂抱羸疾」。江州刺史檀道濟饋梁肉，責以出仕。但檀道濟任江州刺史是在淵明六十二歲之年，次年淵明卒（註三五），本卷楊復〈跋〉發現這個矛盾，但仍然採用蕭〈傳〉，遂說李公麟「蓋通取靖節始終勝概，錯寫紛置以相誇」。然而李公麟的確畫的是老人陶淵明，而不僅僅「瘠餒」而已，他應參酌正史後才下筆的。

國立故宮博物院藏有傳爲李唐的「七賢過關圖」（註三六），七賢者，六人戴布笠，一人冠巾；而坐乘則乘馬三人，乘驢二人，乘騾乘牛各一人。皆無題識。文徵明跋云：「世傳七賢過關圖，或爲竹林七賢，或爲作者七人，題詠者漫無所考。」文氏據虞道園〈題孟浩然像〉和張輅詩推測七賢過關是指開元間張說、張九齡、李白、王維、鄭虔、孟浩然等聯轡出藍關，遊龍門寺。諸如此類有待考的圖象，皆是由於有圖無文，畫家意旨的探索才費這麼大的周章。



(傳)宋 李唐 七賢過關圖 國立故宮博物院藏

四、小結

上文引過郭熙《林泉高致》「畫題」條講述戴安道畫《南都賦》的故事，接著議論說：

自帝王、名公、巨儒相襲而畫者，皆有所為述作也，如今成都周公禮殿有西晉益州刺史張牧畫三皇五帝、三代至漢以來君臣、聖賢人物，燦然滿殿，令人識萬世樂。

考古如和林格爾漢墓壁畫所繪孔門師弟諸聖賢，《列女傳》的賢妻良母，還有孝子、忠臣、義士（註二七），文獻如《魯靈光殿賦》或《景福殿賦》之所載，都和郭熙說的成都周公禮殿同一傳統和習尚。這些圖畫的目的雖然在誠惡示善，但像靈光殿圖繪淫妃亂主的大概比較少，一般都是取積極肯定值得效法的對象，如《景福殿賦》所說：「圖象古昔，以當箴規。」洛陽景福殿多作后妃典範，令人「觀虞姬之容止，知治國之佞臣；見姜后之解珮，寤前世之所遵；賢鍾離之讜言，懿楚樊之退身，嘉班妾之辭輦，偉孟母之擇鄰。」圖畫古賢，目的在作為今人立身處世的儀則，郭熙故說：「古人於畫事別有意旨」。

有所為的畫作，而且是以警示、教化師賢為目的，這樣的是非權衡並

不全以儒家為準則。佛道之宗教畫也不例外。宋代李薦《畫品》曰：

蜀勾龍爽所作具天人種種殊相，寶珠、纓絡、鉢衣、縛髻，使人瞻之，敬心自起（「普陀觀音像」條）。

朱梁時將軍張圖所作帝被袞執圭，五星、七曜、七元、四聖左右執符侍，十二宮神、二十八舍星各居其次，乘雲來下，其容色皆端敬，其服章皆嚴謹。道家謂玉皇大帝為眾仙天子，紫微大帝為眾星天子。觀此圖者知君臣之義（「紫微朝會圖」條）。

不論歷史或宗教題材。有文字說明總比沒有更容易收到教化的效果，此一圖像有言的傳統，據今所知，很可能是宋代以前繪畫的主流。但隨著繪畫題材的轉變，純美的、以藝術欣賞為主的繪畫成為風氣後，到北宋末便出現「畫題」之作，就宣達圖意而言，應與「圖說」的傳統有關，雖然二者有本質性的差異。

中國繪畫題詩，演為詩書畫三者合一，成為北宋以下的主流，這種風格大概始於宋徽宗，最經典的作品是國立故宮博物院收藏的《蠟梅山禽》（註二八）。畫面的中間偏右有蠟梅一

棵曲幹直上，左出斜枝棲止白頭翁一對，樹下野花山礬二本，左邊還有一片空白，於是瘦金書寫五言絕句一首，以營造平衡穩定感。詩云：「山禽矜逸態，梅粉弄輕柔，已有丹青約，千秋指白頭。」畫家固有寄意，但不論畫面佈局的經營以及書法之融入繪畫，都不是以前的「圖說」所能成就的美學意境。

宋徽宗以前「圖說」傳統以外的畫作，不論山水或花鳥，畫面的文字往往只有畫家在隱密處的簽名，沒有堂而皇之大書特書的（註三九）。然而〈蠟梅山禽〉以後，畫上題詩詞文記卻成爲繪畫主流之文人畫不可或缺的成分。何以自徽宗開始？學術界好像也沒有答案，也許與皇帝之「天下一人」的性格有關吧！

畫了圖像之外還有話要說，宋以前的「圖說」和宋以後的「題畫」，二者之進退是否可以作爲中國美術史研究的課題呢？然而圖說的傳統並沒有消失，主流畫壇存於風景地誌畫，民間畫師直到現代還依然在廟宇壁畫流傳。追究其原因，大概還是本文開篇引述陸士衡的那句話：「宣物莫大於言，存形莫善於畫。」圖畫怕人不容易懂，不管是否破壞畫面的美觀，還是寫下畫家想說的文字才更清楚。



宋 徽宗 蠟梅山禽 國立故宮博物院藏

跋

西元二〇〇〇年冬的文稿寫到「話題與圖說之進退」一節的開頭幾段就停了。按我原來構想，這節之後要討論宋元以下畫面上習見的詩詞題寫。這些多是畫家的寄意，畫之不足，借文字補充。由於畫的題材與漢唐不同，題記內容亦異，這是十一世紀以後中國繪畫的新現象，以闡述本文的出發點：溥儒所畫水蘆花、海石、變葉木等的畫面書寫長篇題詞並序，係上溯漢唐圖與言並存的傳統。而今整理舊稿，改寫最後一節爲小

結，並改爲現在這個題目，也許可以當作宋徽宗開創的詩畫兼具之風格的前奏吧！

二〇〇四年一月三日記

註釋：

1. 參考Raoul-Jean Moulin, *Prehistoric Painting*, translated by Anthony Rhodes, Heron Books, London, 1965. 以及George Bataille, *Prehistoric Painting Lascaux, or the Birth of Art*, translated by Austyn Wainhouse, SKIRA, 1955, pp.125-128.

二、資料參看甘肅省文物工作隊〈大地灣

遺址仰韶晚期地畫的發現》，《文物》，一九八六：二。諸說參張光直〈仰韶文化的巫覡資料〉，《中央研究院歷史語言研究所集刊》，六十四本三分，一九九二。

三、參《海外遺珍》繪畫冊，國立故宮博物院，一九八五；《大英博物館 I》，講談社，一九六六。

四、參饒宗頤、曾憲通編著《楚帛書》，中華書局香港分局，一九八五；Z. Barnard, *The Chu Silk Manuscript: translation and commentary*, Australian National University, 1973.

五、〈導引圖〉參馬王堆漢墓帛書整理小組編《馬王堆漢墓帛書（肆）》，文物出版社，一九八五。

六、「引書」資料參《文物》，一九九〇：一〇，論述參杜正勝〈從眉壽到長生——中國古代生命觀念的轉變〉，《中央研究院歷史語言研究所集刊》，六十六本一分，一九九五。

七、參邢義田，〈漢代畫像內容與榜題的關係〉，《故宮文物月刊》，一六一期，一九九六。

八、參蔣英矩、吳文祺《漢代武氏墓群石刻研究》，山東美術出版社，一九九五。

九、北京歷史博物館、河北省文物管理委員會編《望都漢墓壁畫》，中國古典藝術出版社，一九五五。

十、內蒙古自治區博物館文物工作隊，《和林格爾漢墓壁畫》，文物出版社，一九七八。

十一、咸陽市文管會等，〈秦都咸陽第三號宮殿建築遺址發掘簡報〉，《考古與文物》，一期，一九八〇。

十二、《後漢書·馮紉傳》：「時天下未定，而四方之士擁兵矯稱者甚衆，唯紉自守，兼有方略，光武聞而嘉之。建武三年，徵詣行在所，見於雲臺，拜虞令。」《後漢書·陰興傳》：「（光武）帝風眩疾甚，後以興領侍中，受顧命於雲臺廣室。」李賢《注》云：「洛陽南宮有雲臺廣德殿。」

十三、《西京雜記》云：「長安畫工圖寫人形，好醜老少，必得其真。」這種誇張的說法現在還沒有證據可以證明。《後漢書·馬援傳》：「永平初（西元五八），援女立為皇后，顯宗圖畫建武中名臣，列將於雲臺，以椒房故，獨不及援。東平王蒼觀圖，言於帝曰：何以不畫伏波將軍像。帝笑而不答。」劉蒼是光武之子，明帝之弟，雖然見過馬援，但這則記載不能否認他有可能是根據榜題才發現缺少馬援的。《世說新語·巧藝》云荀勗有寶劍被善書的鍾會騙去，思索報復。「後鍾兄弟以千萬起一宅，始成，甚精麗，未得移住；荀善畫，乃潛往畫鍾門堂，作太傅（鍾會父）形象，衣冠狀貌如平生。一鍾入門，便大感動，宅遂空廢。」荀勗寫真之技應當很高明，但也只有鍾會因熟知其父而大悲慟，若隔世代，沒有榜題，恐怕也不知伊何人氏。

十四、周公輔佐成王的漢畫像石多見於山東，嘉祥武氏祠、宋山、南武山、紙

坊鎮、洪佛寺、鄒縣佳成堡亦發現過。相關資料參朱錫祿編著《武氏祠漢畫像石》，山東美術出版社，一九八六；朱錫祿編著《嘉祥漢畫像石》，山東美術出版社，一九九二；北京魯迅博物館、上海魯迅紀念館編《魯迅藏漢畫象》，上海人民美術出版社，一九九一。

十五、臺灣國立故宮博物院本只剩下龍車乙節，裱成冊頁，是今見諸本最殘者。Freer Gallery 次之，參 *Freer Gallery of Art I*，講談社，一九七一。遼寧本，見楊仁愷、董彥明編輯《遼寧博物館藏畫》，上海人民美術出版社，一九八六。北京本見故宮博物院藏畫集編輯委員會編《中國歷代繪畫（故宮博物院藏畫集 I）》，人民美術出版社，一九七八。關於〈洛神賦圖〉的研究參看 Pao-chen Chen, "Goddess of the Lo River: A Study of Early Chinese Narrative Handscrolls", U.M.I. Dissertation Information Service, 1992.

十六、國立故宮博物院編輯委員會《故宮書畫圖錄（十五）》，頁三一五—三三〇。

十七、國立故宮博物院編輯委員會《故宮書畫圖錄（十五）》，頁三三三—三三五。

十八、國立故宮博物院編輯委員會《故宮書畫圖錄（十五）》，頁二五一—二七。

十九、國立故宮博物院編輯委員會《故宮書畫圖錄（十五）》，頁二二五—二三八。

二十、參《中國美術全集·繪畫編一》〈圖版說明〉，圖九九，頁五六；及金維諾《職貢圖的時代與作者》，《文物》，一九六〇：七。

二一、國立故宮博物院編輯委員會《故宮書畫圖錄（十五）》，頁二一。

二二、張彥遠《歷代名畫記》卷一「圖畫源流」所引王充《論衡·別通第三十八》的文字有所節刪，可據以校對。而黃暉《論衡校釋》「死人」作「列人」，張彥遠看到的本子應作「死人」。

二三、故宮博物院藏畫集編輯委員會編《中國歷代繪畫—故宮博物院藏畫集I》，頁二〇—三二。

二四、《中國美術全集·繪畫編一》，圖一〇〇。

二五、山西省大同市博物館、山西省文物工作委員會《山西大同石家寨北魏司馬金龍墓》，《文物》，一九七二：三，頁二〇—二九。

二六、寧夏固原博物館《固原北魏墓漆棺畫》，寧夏人民出版社，一九八八。

二七、竹林七賢磚畫，見《中國美術全集·繪畫編一》，圖九八。

二八、國立故宮博物院編輯委員會《故宮書畫圖錄（十五）》，頁一八三—一八八。

二九、《故宮博物院藏畫集I》，頁五八—六九。

三十、上引書附錄歷代著錄資料引清高宗第一跋云：「震旦所稱阿羅漢之號，十六、十八，傳聞異辭。曩空之草嘉

國師而得其說。因證以《法住記》及《納達答喇傳》，定為十六應真，而以《同文韻統合音》字正其名。」乾隆看到的畫卷題「第十七嘎沙鳩巴尊者」有一條龍，「第十八納答密答喇尊者」有一頭虎，這名號是詢諸章嘉而定的。「乃知西域十六應真之外，原別有降龍、伏虎二尊者，以具大神通力，故亦得阿羅漢名。」乾隆曾經批評蘇軾《十八羅漢贊》的錯誤，這次重讀，發現蘇軾贊頌「龍象之姿，魚鳥所驚」的羅怛羅尊者，即是降龍，而「遂獸于原，得箭忘弓」的伐那婆斯尊者即是伏虎。他根據《同文韻統合音》發現蘇軾是以唐切梵音，所以把羅漢的名字寫錯了。

三一、上引書編者引清吳其貞《吳氏書畫記》云：「盧楞伽高僧圖又云是六祖圖，尚不識孰是。」

三二、國立故宮博物院編輯委員會《故宮書畫圖錄（十五）》，頁二七九—二八一。

三三、上引《故宮書畫圖錄（十五）》，頁三一—三二四。

文嘉《西園雅集圖記》依圖畫指述諸人之形狀。第一群：「其烏帽黃道服，援筆而書者為東坡居士，櫻桃中紫裘而坐觀者為王晉卿；青衣幅中，據方床而凝行者為陽察天啓；捉椅而視者則李端叔。」第二群：「道帽紫衣，右手倚石，左手執卷而觀者為蘇子由；團巾繭衣，手秉蕉箑而熟視者為黃魯直；幅中野褐，據橫卷畫淵明歸去者為李伯時；

披巾青服，撫肩而立者為晁无咎，跪而捉石觀畫者為張文潛；道巾紫衣，按膝而俯觀者為鄭靖老。」第三群：「二人坐於盤根上，幅巾青衣，袖手側聽者為秦少游；琴尾冠，紫道服摘阮者為陳碧虛；唐巾深衣，昂首而題石者為米元章；幅巾袖手而仰觀者為王仲至。」第四群：「翠陰茂密中有袈裟坐蒲團而說無生論者為圓通大師，傍有幅巾褐衣而諦聽者為巨濟，二人並坐於怪石之上。」

三四、國立故宮博物院編輯委員會《故宮書畫圖錄（十五）》，頁三三三—三三六。

三五、參楊勇《陶淵明年譜彙訂》，收入《陶淵明集校箋》，香港吳興書局，一九七一。

三六、國立故宮博物院編輯委員會《故宮書畫圖錄（十六）》，頁一四九—一五〇。

三七、《和林格爾漢墓壁畫》，頁三四—三五；一三八—一三九。

三八、國立故宮博物院編輯委員會《故宮書畫圖錄（一）》，頁三〇一。

三九、《故宮書畫圖錄（一）》著錄一件《宋米芾岷山圖》，（頁二八五）畫上有所謂米芾的題記，曰「芾岷江還舟，至海應寺，國詳老友過談，舟間無事，且索其畫，遂爾草筆為之，不在工拙論也。」雖假米芾口吻，但文字不通順，書法與畫風皆非米家真品。