

# 林風眠〈紅顏將軍〉的時代特徵 ——論性別意識與當代思潮的影響

■ 鄭淑方

國立故宮博物院藏林風眠〈紅顏將軍〉描寫京劇「霸王別姬」的舞臺場景。項羽和虞姬的故事最早出現在司馬遷《史記·項羽本紀》，因深受世人喜愛，成為詩詞、戲劇、小說、繪畫與電影等藝術創作的表現題材。本文關注畫作的時代因素，如何影響「敘事文本」及「風格形式」的發展，首先探討「虞姬」是歷代社會建構的理想女性形象，其次說明戲曲繪畫〈紅顏將軍〉是「東方與西方」、「現代與傳統」命題下的文化實踐。

## 前言

國立故宮博物院藏林風眠〈紅顏將軍〉（圖1）畫「霸王別姬」的故事，是林風眠（1900-1991）戲曲繪畫中，極具代表性的敘事主題，描繪西元前202年，叱咤一世的項羽（西元前232-202）受困垓下（今安徽省宿州市靈璧縣）遭到十面埋伏。項羽欲衝出重圍，乃入帳中作歌與虞姬道別，虞姬亦歌而和之。

明王維楨（1507-1556）嘗言司馬遷（西元前145-?）「敘垓下之戰如畫」，<sup>1</sup>虞姬誕生於司馬遷筆下，她在《史記》中模糊的樣貌以及空白的結局，因著歷代文人的補筆、新編與詮釋，形象日趨鮮明，而從歷史文本的陪襯人物，轉型為詩詞、小說、戲劇、繪畫、電影等跨藝術領域作品的主角人物。

本文旨在探討〈紅顏將軍〉「敘事文本」與「風格形式」的時代意識。「文本」（Text）是社會化的表意結構，文本的流變，涉及敘事者所處時代的社會文化。文章首先回顧「霸王別姬」母題的源流及其在西元1940年前的演變，探討歷代如何從「審美品鑒」與「道

德理想」等角度形塑虞姬的樣貌，說明虞姬是社會建構的女性意象，也是性別意識的具體呈現。其次說明〈紅顏將軍〉的創作是「東方與西方」、「現代與傳統」命題下的文化實踐，林風眠以傳統戲曲，作為中西融合的取徑，成就中國現代繪畫的形式語言。最後以形塑「風格」與影響「文本」發展的時代因素，總結本文的討論。

## 「霸王別姬」母題的源流及演繹： 性別意識的轉化

項羽和虞姬故事的原型，最早出現在司馬遷《史記·項羽本紀》卷七：

項王軍壁垓下，兵少食盡，漢軍及諸侯兵圍之數重。夜聞漢軍四面皆楚歌，項王乃大驚曰：「漢皆已得楚乎？是何楚人之多也。」項王則夜起，飲帳中。有美人名虞，常幸從；駿馬名騶，常騎之。於是項王乃悲歌忼慨，自為詩曰：「力拔山兮氣蓋世，時不利兮騶不逝。騶不逝兮可奈何，虞兮虞兮奈



圖1 | 民國 林風眠 紅顏將軍 單片 縱69，橫68.2公分 國立故宮博物院藏

若何。」歌數闕，美人和之。項王泣數行下，左右皆泣，莫能仰視。於是項王乃上馬騎，麾下壯士騎從者八百餘人，直夜潰圍南出，馳走。<sup>2</sup>

《史記·項羽本紀》陳述項羽興起、轉折、敗亡的一生，把他塑造成威武善戰、知恥重義的悲劇英雄，惟虞姬形象模糊單薄，僅有「美人」之稱，是伴隨項羽戎馬生涯、去向成謎的美麗女子。班固（32-92）《漢書·陳勝項

籍傳》以及荀悅（148-209）《前漢紀·高祖》有關虞姬的記載，大體沿襲《史記》的觀點。虞姬在歷史文獻中近乎空白的意象，呈現開放的格局，成為後人想像和增補的創作空間。

西漢陸賈（西元前240-170）《楚漢春秋》已散佚，然其中虞姬唱和項王〈垓下歌〉的五言詩〈虞姬答歌〉，經唐張守節（生卒年待考）《史記正義》引錄，為《史記·項羽本紀》「美人和之」下了註解（見附表）：

漢兵已畧地，四方楚歌聲。大王意氣盡，賤妾何聊生。（附表—1）

雖然文學史界對〈虞姬答歌〉的成作時間頗多異議，但二人悲歌唱和的情節，至遲在唐代應已成型。〈虞姬答歌〉具體化「美人之和」的內容，也將虞姬的結局導向死亡。

唐《史記正義》對「霸王別姬」文本的書寫，起了推波助瀾的作用，<sup>3</sup>《楚漢春秋·虞姬答歌》與《史記·項羽本紀·垓下歌》成為後人演繹「霸王別姬」的基礎。唐代有關虞姬結局的文獻記載，李泰（620-653）《括地志》：

虞姬墓，在濠州定遠縣東六十里。長老傳云項羽美人冢也。<sup>4</sup>

虞姬冢的記載，間接補證虞姬死亡的真實性。

北宋司馬光（1019-1086）《資治通鑑》已不錄虞姬的事跡，虞姬雖被略除在歷史書寫之外，卻在文學中不斷演繹。唐馮待徵（生卒年待考）〈虞姬怨〉：

妾本江南采蓮女，君是江東學劍人。……。歲歲年年事征戰，侍君惟幙損紅顏。……。誰誤四面楚歌起，果知五星漢道雄。……。君王是日無神彩，賤妾此時容貌改。拔山意氣都已無，渡江面目今何在。終天隔地與君辭，恨似流波無息時。使妾本來不相識，豈見中途懷苦悲。（附表—2）

詩歌從虞姬的立場，以第一人稱的方式回溯既往，娓娓道盡自己人生的際遇，是依附關係下的時代悲劇。

關於虞姬的死因，宋代出現「主動求死」以及「被動受死」兩種說法。宋徐積（1028-1103）《節孝集·古詩十九首·虞姬別項羽》是虞姬「主動求死」殉身項羽的版本：

妾向道。……。漢王聰明有大度，天

下英雄能駕馭。將軍唯恃力拔山，到此悲歌猶不悟。將軍不悟兮空悲歌，將軍雖悟兮其柰何。賤妾須臾為君死，將軍努力渡江波。（附表—3）

另說「被動受死」則以「霸王殺姬」的情節，出現在宋曾布（1036-1107）〈排遍地六（帶花遍）〉：

割愛無心，泣對虞姬，手戮傾城寵。

（附表—4）

父權社會中的男性，在窮途末路之際，不願自己的女人被其他男性競爭者所佔有，女性「被迫受死」，既可保全男性的尊嚴，也能守住女性的貞操，是對男性權力不得不然的屈從。

程朱理學興於宋代，經蒙元統治者推崇，至明清兩朝奉為治國圭臬。理學改變了學術思想，也牢牢禁錮婦女的行為，並影響「霸王別姬」文本的演繹，從「殉情」轉向「殉節」的發展，袁枚（1716-1798）〈過虞溝題虞姬廟〉：

為欠虞姬一首詩，白頭重到古靈祠。三軍已散佳人在，六國空亡烈女誰。死竟成神重桑梓，魂猶舞草濕胭脂。座旁合塑烏騅像，好訪君王月下騎。

（附表—5）

貞潔烈女的高尚情操，內化為虞姬人格特質，她為丈夫守貞，也對君主忠誠，如宋蘇軾（1037-1101）〈虞姬墓〉：

帳下佳人拭淚痕，門前壯士氣如雲。倉黃不負君王意，只有虞姬與鄭君。

（附表—6）

另，清《紅樓夢》第六十四回〈虞姬〉：

腸斷烏騅夜嘯風，虞兮幽恨對重瞳。黥彭甘受他年醢，飲劍何如楚帳中。

（附表—7）

小說藉由林黛玉所作的七言絕句，鄙薄黥布、

彭越二人投降劉邦苟且求榮，以「變節貳臣」對比虞姬殉主的可貴。

政治史研究王朝覆亡的原因錯綜複雜，「女禍觀」即是其中之一，明《金瓶梅詞話》第一回：

題起當時西楚霸王。……因用范增之謀，連敗漢王七十二陣。只因寵著一個婦人，名喚虞姬，有傾城之色，載於軍中，朝夕不離。一旦被韓信所敗，夜走陰陵，為追兵所逼。霸王欲向江東取救，因捨虞姬不得，又聞四面皆楚歌。事發。<sup>5</sup>

又，明鄧夢文（生卒年待考）《八卦餘生》卷五：

男子未嘗不可有為，而所以不能有為者，大抵皆陰柔溺之也。陰柔最害事，豪傑之骨，至此不覺暗銷，如漢高溺于戚姬，項羽溺于虞姬。此其最猛烈者，他無論矣。<sup>6</sup>

項羽未因虞姬荒廢國政，然後人評論英雄無法成就帝業，仍以女性作為西楚政權崩潰的替罪羔羊。

「霸王別姬」情節的發展，在元明戲曲中越趨完整，明沈采《千金記·別姬》第三十七齣：

貼：告大王知道，忠臣不事二君，烈女不更二夫。大王倘有不幸，奴家豈肯存著異心？

淨：罷罷。你去好生伏事漢王罷。我與你別了，再不得相會了。

貼：大王，你不須疑，賜與我三尺青鋒先剗死。

淨：虞美人，果是這般貞烈呵，我就把青鋒付與伊。

占：大王，和你分別去，除非夢裡重

相會。放心前去。（占自刎介）粉憔玉碎。

淨：可憐一婦人。……將伊首級，且將來馬上懸之。願生死同歸一處，管教伊名登青史，留取個好名兒。（附表一8）

虞姬的死亡被包裝成「殉節」的宏大形象，經由光環（名人）效應，達到「厚人倫，美教化，經夫婦」的教化目的。

明代中晚期心學興起，帶動文學的解放思潮，打破「霸王別姬」以道學為格套的文本演繹，闡發人的主體精神與情感，如明甄偉（約活動於十六世紀）《西漢演義》細膩描寫兩人間的生死之愛，其中第八十三回〈霸王帳下別虞姬〉：

霸王曰：「我思與爾相守數年以來，朝夕未嘗暫離。雖千軍萬馬之中，亦同爾相隨而行。今一旦欲與爾長別，戀戀之懷，傷感於中，不覺淚下。」……。姬曰：「妾願隨大王之後，雖於眾軍中，可出則出，不可出則死於大王馬前，陰魂隨大王過江，葬於故土，妾之心也。」……。姬曰：「願借大王寶劍，妾假裝男子，緊隨大王之後，務要出去。」霸王遂拔寶劍，遞與姬。姬接劍在手，泣而告曰：「妾受大王厚恩，無以報大王，願一死，以絕他念。」遂一劍自刎而死。霸王掩面，痛哭失聲，幾乎墜馬。<sup>7</sup>

虞姬感念項羽情意，才有以死相報的抉擇，劇本跳脫封建禮教的建構，並影響後世文本的書寫。

據《梅蘭芳演出劇本選集·霸王別姬》前記，<sup>8</sup>〈霸王別姬〉取材《西漢演義》，經

齊如山(1875-1962)、吳震修(1883-1966)重新編寫，梅蘭芳(1894-1961)校訂整理，於1922年在北京演出。因篇幅所限，僅特寫虞姬片段如下：

【第3場】

項羽：想那劉邦反復無常，韓信奸詐。孤此番出兵，定要生擒韓信，滅卻劉邦，方消孤家心頭之恨哪！

虞姬：用兵之道，貴在知己知彼；若以一時氣憤，不能自製，恐漢兵勢眾，韓信多謀，終非大王之福。依臣妾之見，只宜堅守，不可輕動。大王三思！（附表一9）

虞姬以男性輔臣的口吻勸諫君王，展現高瞻遠矚、臨危不懼的人格特質，已是和項羽並肩作戰的革命伴侶。

【第8場】

項羽：咳！想俺項羽呵！力拔山兮氣蓋世，時不利兮驍不逝；驍不逝兮可奈何，虞兮虞兮奈若何！

虞姬：大王慷慨悲歌，使人淚下。待妾妃歌舞一回，聊以解憂如何？

項羽：唉！有勞妃子！

虞姬：如此，妾妃出醜了！

虞姬：勸君王飲酒聽虞歌，解君憂悶舞婆娑。嬴秦無道把江山破，英雄四路起干戈。自古常言不欺我，成敗興亡一剎那。寬心飲酒寶帳坐！

【第8場】

項羽：妃子啊！敵兵四路來攻，快快隨孤殺出重圍。

虞姬：哎呀，大王啊！妾身豈肯牽累大王。此番出兵，倘有不利，

且退往江東，再圖後舉。願以大王腰間寶劍，自刎君前，免得掛念妾身哪！

項羽：這個……妃子你……不可尋此短見。

虞姬：唉！大王啊！漢兵已略地，四面楚歌聲。君王意氣盡，賤妾何聊生！

項羽：哇呀呀……使不得，使不得，不可行此短見！（附表一10）

虞姬伴隨項羽在楚漢爭霸中運籌帷幄，她堅貞善良、重情尚義，是融合古今理想女性特質的完美合璧，林風眠即以舞劍的絕美意象，展現虞姬出眾的風韻與才情。

張愛玲在1926年發表微型小說〈霸王別姬〉，<sup>9</sup>以細膩文筆刻畫虞姬的心理活動。作者以意識流（Stream of consciousness）的手法，思索女性依附男權的可能結果，鋪陳虞姬的自殺，是父權社會的必然結果。

虞姬在不同文本中的時代性格，呈現當代思潮的趨勢及影響力。下文將闡述林風眠「戲曲繪畫」及〈紅顏將軍〉的藝術成就。

## 林風眠〈紅顏將軍〉作品初探

### （一）作者簡介

林風眠，廣東省梅縣人。1919年赴法留學，先後在Dijon國立美術學院以及巴黎高等美術學院學習素描與油畫；1923年轉往德國，接觸現代藝術表現主義等重要流派。返國後擔任國立北京藝術專科學校校長，繼又轉任國立杭州藝專校長，執掌校政期間，倡導「中西融合」的理念。1938年請辭國立藝專主任委員，淡出官方美術教育後，寓居重慶（1939-1945）、杭州（1945-1951）、上海（1951-

1977），潛心創作並探索中西繪畫交融的可能性，從藝術理念的宣揚者轉為實踐者。上海時期經歷文革冤獄（1968-1972），舊作所剩無幾。1977年移居香港，除追摹先前銷毀的畫作，亦且開拓新的表現題材，作品依創作內容分為仕女、花鳥、風景、靜物，戲曲等類別。

林風眠受到西方現代藝術的啟蒙，側重形式美學的探索，他對中國「傳統藝術」的重視，亦是受到西方現代藝術「原始主義」的影響；但與西方現代藝術家汲取異文化（如非洲）的「原始主義」不同，林風眠從中國文化的傳統中，找到本土文化的「原始主義」，<sup>10</sup>傳統藝術中的戲曲表演，於是成為作者融合中西藝術的取徑。

## （二）戲曲繪畫

〈紅顏將軍〉是表現京劇〈霸王別姬〉的戲曲繪畫。歷代表現戲曲題材的美術作品，以版畫、年畫、剪紙或織繡等形式為主，採用傳統繪畫表現者相對少見。二十世紀前半葉，傳統戲曲成為畫家時興的表現題材，他們在畫布上描繪誇張的人物造型、抽象的肢體語言、象徵性的道具、絢爛瑰麗的色彩等，構成程式化的視覺符號。當代以戲曲作為敘事畫文本的浪潮，與大時代的文化變革有著莫大的關聯。

回顧西方帝國主義的擴張，開啟中國劇烈而深刻的時代變革，中國畫壇面對傳統與外來文化，一則主張堅守傳統筆墨的意蘊及形式，在傳統基礎上推陳出新；另則採取中西融合的路線，以西方藝術創新中國繪畫，在不同的主張中，林風眠、關良（1900-1986）、丁衍庸（1902-1978）等人，通過「戲曲繪畫」進行中西現代藝術的探討，是「戲曲人物畫」的領軍人物。

林風眠戲曲題材的創作，始於1940年代初期，<sup>11</sup>畫家運用水墨技法和形式，表現人物形神，潑墨寫意風格的畫作〈戲曲人物〉（圖2）即是初期的探索。<sup>12</sup>1950至60年代期間，林風眠受到傳統皮影戲和西方立體主義的啟迪，<sup>13</sup>著重繪畫形式的表現，1951年致友人信〈給潘其鑾〉：

我想從舊戲的動作，分化後再想法構成創作，在畫面上或者可能得到時間和綜合的觀念。<sup>14</sup>

另，致友人信〈給秦〉：

新戲是分幕，而舊戲是分場來說明故事的，分幕似乎只有空間的存在，而分場似乎有時間的綿延的觀念，時間和空間的矛盾，在舊戲裡，似乎很容易得到解決，像畢卡索有時解決物體，都摺疊在一個平面上一樣。我用一種方法，就是看了舊戲之後，一場一場的故事人物，也一個一個把他折疊在畫面上，我的目的不是求物、人的體積感，而是求綜合的連續感。<sup>15</sup>

信中所稱「綜合的連續感」，意指「物象在空間中的時間表現」。<sup>16</sup>戲曲結構處理舞臺時間、空間的方法不同，因而發展出「分場」、「分幕」的形式，前者呈現時間的轉變，後者呈現空間的延續。戲曲追求時空的表現性，與西方現代藝術的創作目標相一致，促使林風眠將畢卡索立體主義的精髓運用到戲曲人物畫中。

## （三）技法、形式與圖文比對

### 1. 構圖形制及筆墨技法

歸納林風眠表現「霸王別姬」題材的畫作，構圖主要分為兩種形式：一、兩人側身相視（圖3），人物造型如刀雕彩繪的皮影戲



圖2 | 1948 民國 林風眠 戲劇人物 取自卞紹君，《中國名畫家全集·9·林風眠》，頁85。



圖3 | 1950年代末 民國 林風眠 霸王別姬（戲曲人物） 取自顏淑芬編，《林風眠的藝術》，頁127。

偶，成作時間約在 1950 年代；<sup>17</sup> 二、兩人面向觀眾，畫風深得立體主義精髓，成作時間略晚，約在 1960 年代，<sup>18</sup> 〈紅顏將軍〉即屬此類構圖。

〈紅顏將軍〉本幅尺寸縱 69 公分，橫 68.2 公分，是林風眠偏好的方紙佈陣。從力學的觀點，長寬等比意味著垂直、水平軸線與相交的對角線，形成向四方等量擴展的平衡力量，有助畫中景物的穩定，亦可拉近表現主體，如特寫式鏡頭，呈現更好的聚焦能力。

中國繪畫以「水墨」為上，色彩居於次要地位，〈紅顏將軍〉大膽運用西方現代藝術豐富的色彩，提高顏色的彩度與亮度，使

畫面呈現明麗的效果，並以傳統壁畫平塗上色的技法，堆疊厚實的力量。林風眠追求線條的流暢性和節奏感，以掃筆取代傳統繪畫提按頓挫的用筆，刷過畫布的色線有如西方畫稿速寫的筆觸，產生氣勢與動能。

## 2. 繪畫風格及形式語言

林風眠重視平面的呈現遠甚於縱深的表現，為解決如何在平面空間表現立體物象的難題，參考傳統皮影戲偶單片組合的方式，將畫幅中人物的身形、戲服與道具，解構為線形或幾何形的視覺符號，如：項羽的矩形身軀、圓形盔帽和三角形靠旗，虞姬的橢圓形臉蛋、圓弧形飛裙和象徵利劍的兩道直線等等，形成表現人物體態及人格特質的程式

語言。項羽以矩形和三角形的組合，強化霸氣剛烈的形象，虞姬則多採圓弧形曲線，呈現柔媚體態，兩者在一張一弛間相互調和，並產生裝飾性的美感，人稱「立體主義風格戲曲繪畫」。

作者以民間戲曲及剪紙藝術的手法刻畫虞姬臉部：在微傾的鵝蛋臉龐，以極簡的線條示意秀麗的五官，兩豎柳葉般的線條描出一對丹鳳眼，再以圓弧曲線連結鼻眉，並點畫小巧細緻的嘴巴。作者以簡筆捕捉東方女子獨有的神韻，展現大難來時的溫柔情思。其次，林風眠拉長虞姬的身型，以纖細的腰圍，展現女性優美的曲線；描繪楚霸王則拉近頭部與全身的比例關係，呈現男性威武壯碩的體態。

### 3. 圖像與京劇（文本）的比對

戲曲人物的扮相是每個角色獨有的符號，經由妝髮、戲服與道具，形成極富表現力的形式語言。〈紅顏將軍〉以兩道直線象徵利劍，描繪虞姬舞劍訣別霸王的經典情節。「劍舞」早見於唐李白（701-762）〈擬恨賦〉：

若乃項王虎鬪。白日爭輝。拔山力盡。  
蓋世心違。聞楚歌之四合。知漢卒之  
重圍。帳中劍舞。泣挫雄威。嗚兮不逝。  
喑鳴何歸。<sup>19</sup>

民國時期因梅蘭芳盪氣迴腸的演出蜚聲於世，成為京劇舞臺史上知名度最高、最具分量的一支舞碼。梅蘭芳借鑒武術技巧及舞蹈動作，使虞姬情感的宣洩和劇情的發展緊密連結，直到最後悲壯自刎。「虞姬舞劍」（圖4）為情節的轉化，營造緊張的節奏感，是劇情推向高潮前的伏筆。林風眠捕捉這幕經典畫面，再現虞姬從容而富含詩意的身影，以及臨危不亂的優雅。



圖4 民國 梅蘭芳 霸王別姬 取自〈梅蘭芳先生教授《霸王別姬》之舞劍〉，《戲劇旬刊》，1936年13~16、18期，轉引自《梨園雜誌》：[https://www.sohu.com/a/157764753\\_488999](https://www.sohu.com/a/157764753_488999)，檢索日期：2018年8月31日。

舞臺上的虞姬頭戴如意冠、身著魚鱗甲，英姿颯爽。畫中虞姬身繫紗巾，垂墜時隨著身段的變化如蝴蝶翩然起舞，狀似戲曲人物的「飛裙」（亦稱腰裙、腰包、或扎裙）；畫中服飾省去細節的描繪，以連身衣裙取代華麗的戲服，與京劇雍容華貴的扮相有所出入。畫中項羽頭戴霸王盔，臉譜黑白分明，威嚴肅穆，與舞臺扮相幾無二致。臉譜具有原始巫術的詭譎及色彩的隱喻性，不僅有裝飾效果，更有示意功能。黑色象徵勇猛直爽，沉鬱的墨色自眼窩上翹，狀似昂首甩尾的鯉魚；通天紋從鼻窩直抵腦門，與左右兩道眉毛形成三股鋼叉。

「霸王別姬」是深受林風眠青睞的繪畫主題，在不同體例的文本中，作者選擇「戲曲」形式的版本，可能出於以下三點原因：一、西方現代藝術的形式語言，關注時空的表現性，驅使林風眠轉向傳統戲曲（戲曲表現時空的結構，請見本文「林風眠〈紅顏將軍〉作品初探」之（二）戲曲繪畫），尋找中國現代繪畫的形式。二、張愛玲小說〈霸王別姬〉以獨白式思維，刻畫虞姬內在的心理活

動，然而不受時空限制的意識流，並非林風眠亟思表現的命題。三、唐詩宋詞的字句、平仄、用韻等，都有一定的格律規定，情節的發展及人物的刻畫，不若戲曲完整豐富。

綜上所述，〈紅顏將軍〉是以宏觀視野，穿越古今和中西界限的佳構。下文將從「時代」的角度理解作品，總結時代性對作品「風格形式」與「敘事文本」的影響。

## 結論：敘事文本與風格形式的時代因素

林風眠返國之際，正值中國步入多元歧異的新時代。五四新文化運動闡揚自由、民主、人權、法治及科學的精神，批判壓迫女性的「倫理綱常」及「宗法制度」，為「霸王別姬」文本的書寫，開啟新的契機。梅蘭芳〈霸王別姬〉跳脫宋代以降強調女性貞節

的道德訴求，實現男女平等的社會關係，虞姬成為項羽的革命伴侶，反映當代性別意識的巨大變遷。

〈紅顏將軍〉圖式亦受到當代性別意識的影響，畫像中的虞姬，出現在項羽的左前方，不再只是烘托西楚霸王的陪襯。「沒個虞姬垓下在，項王佳話豈能傳」，虞姬歷經從原型到典型的發展過程，已是和項羽各據畫幅左右、形象鮮明的主角人物。

林風眠調和西方現代藝術與中國傳統藝術，為中國繪畫的現代轉型找到新的方向，是當代畫壇對新文化運動的反思與回應。〈紅顏將軍〉具體呈現林風眠如何看待傳統文化，如何接受西方文化，以及如何建構中國新文化的主張，更是風起雲湧的時代裡，「傳統與現代」、「東方與西方」的搏擊與張力。

作者任職於本院書畫處

### 註釋

1. (明)凌稚隆撰，《史記評林》，收入《四庫未收書輯刊》（北京：北京出版社發行，2000），輯1，冊11，卷7，頁178。
2. (漢)司馬遷，《史記》（一）（臺北：明倫出版社，1972），頁333-334。
3. 林郁滔，〈《史記三家注》對項羽形象的轉化與虞姬形象的深化〉，《漢學研究》，36卷2期（2018.6），頁20-22、27-28。
4. (唐)李泰等著，賀次君輯校，《括地志輯校》（北京：中華書局，1980），頁214。
5. (明)蘭陵笑笑生原著，梅節校注，《金瓶梅詞話》（臺北：里仁，2007），頁1-2。
6. (明)鄧夢文撰，《八卦餘生》，收入《續修四庫全書》（上海：上海古籍出版社，1995，據上海圖書館藏清乾隆刻增修本影印），冊5，卷5，頁126。
7. (明)甄偉、謝詔編著，朱恒夫校注，劉本棟校閱，《東西漢演義》（臺北：三民書局，2004），頁390-391。
8. 中國戲劇家協會編，〈霸王別姬〉，《梅蘭芳演出劇本選集》（北京：中國戲劇出版社，1961），頁101。
9. 金宏達、於青編，〈霸王別姬〉，《張愛玲文集》（合肥：安徽文藝，1992），頁8。
10. 聶危谷，〈林風眠藝術成就的綜合研究〉，《中國書畫報》。取自一真齋一真畫會：[http://atv168899.blogspot.com/2013/02/blog-post\\_13.html](http://atv168899.blogspot.com/2013/02/blog-post_13.html)（檢索日期：2020年8月15日）。
11. 郎紹君，《中國名畫家全集·9·林風眠》（臺北：藝術家出版社，2004），頁71。
12. 郎紹君，《中國名畫家全集·9·林風眠》，頁84-85、100-101。
13. 郎紹君，《中國名畫家全集·9·林風眠》，頁100-101。
14. 郎紹君，《中國名畫家全集·9·林風眠》，頁101。
15. 郎紹君，《中國名畫家全集·9·林風眠》，頁101。
16. 郎紹君，《中國名畫家全集·9·林風眠》，頁102。
17. 顏淑芬，《林風眠的藝術》（香港：香港藝術中心，1992），頁126-127。
18. 國立歷史博物館編輯委員會，《林風眠畫集》（臺北：國立歷史博物館，1989），圖版20。
19. (清)董誥等編，《全唐文》（四）（北京：中華書局，1983），頁3524。

序號	時代	作品	出處
1	待考	五言詩〈虞姬答歌〉	（唐）張守節撰，《史記正義》，收入《景印文淵閣四庫全書》（臺北：臺灣商務，1983-1986，據國立故宮博物院藏清乾隆四十七年文淵閣本影印），冊 247，卷 7，頁 135。
2	唐	馮待徵〈虞姬怨〉	（清）聖祖御定，《御定全唐詩》，收入《景印文淵閣四庫全書》，冊 1430，卷 773，頁 558。
3	宋	張知甫〈虞姬別項羽〉	（宋）徐積撰，《節孝集》，收入《景印文淵閣四庫全書》，冊 1101，卷 3，頁 797。
4	宋	曾布〈排遍地六（帶花遍）〉	（宋）王明清撰，《玉照新志》，收入《景印文淵閣四庫全書》，冊 1038，卷 2，頁 636。
5	清	袁枚〈過虞溝題虞姬廟〉	（清）袁枚撰，《小倉山房詩集》，收入《續修四庫全書》（上海：上海古籍出版社，1995，據上海圖書館藏清乾隆刻增修本影印），冊 1431，卷 32，頁 607。
6	宋	蘇軾〈虞姬墓〉	（宋）蘇軾撰，《東坡全集》，收入《景印文淵閣四庫全書》，冊 1107，卷 2，頁 75。
7	清	〈虞姬〉	（清）曹雪芹、高鶚原著，其庸等校著，《紅樓夢校注》（二）（臺北：里仁書局，1984），頁 1007。
8	明	沈采〈千金記〉	（明）毛晉編，《六十種曲》（二）（北京：中華書局，1990），頁 121-122。
9	民國	梅蘭芳〈霸王別姬〉第 3 場	中國戲劇家協會編，《梅蘭芳演出劇本選集》，頁 109-110。
10	民國	梅蘭芳〈霸王別姬〉第 8 場	中國戲劇家協會編，《梅蘭芳演出劇本選集》，頁 121-124。