

從線與造型的關係來看《明皇幸蜀圖》的年代

The age of the “Emperor Minghuang’s Journey to Shu” from the relationship between line and Form

郭泰奔

Guo, Tai-Ben

國立臺灣藝術大學書畫藝術學系博士生

摘要

本文主要通過分析《明皇幸蜀圖》中線與造型的關係來探討其成畫的年代。線是中國傳統繪畫藝術最基礎的要素，也是東方哲學思想的具體表現，不僅能表現具體的形象，也是為藝術作品斷代的重要依據。通過對比不同時代風格下用線的習慣，以及考察與「明皇幸蜀」相關的歷史資料，本文試圖為該畫創作時期的判斷提供更多、更具體的角度，作者從畫作的風格、技法、線條和構圖等方面進行了較為深入的研究，推斷其成畫的年代至少在北宋水墨山水興盛之後。本文的研究視角有助於《明皇幸蜀圖》學術價值的完善，為唐代繪畫的斷代補充了具體技法上的視角。

【關鍵詞】明皇幸蜀圖、典故入畫、唐代山水、線性造型

一、前言

明皇幸蜀，指的是唐天寶十五載（公元 756 年）唐玄宗李隆基在潼關失守後幸蜀避難的故事。¹ 此事件後「明皇幸蜀」的題材多被用為詩人對帝王進行勸諫和諷刺的內容融入詩中。唐代的元稹、貫休，北宋的石介、李綱、王禹偁，南宋的陸遊、趙汝鎡、劉克莊等詩人，都曾以「明皇幸蜀」為題材作詩，勸誡警示歷代的帝王，要善於納諫，辨別忠佞，以史為鑒。²

而與「明皇幸蜀」相關的畫作，最直觀的就是台北故宮博物院收藏的傳為唐代畫家李昭道所作的《明皇幸蜀圖》。畫中的唐明皇一行人由右邊林立的山峰中蜿蜒而下，將在中間的空地稍作休整，便繼續向畫面的左邊前行，沿蜀道攀援，自然而連貫地表現出蜀道行旅的情景。宋代詞人葉夢得曾在其編撰的《避暑錄話》中寫到：

《明皇幸蜀圖》李思訓畫，藏宗室汝南郡王仲忽家。余嘗見其摹本，方廣不滿二尺，而山川、雲霧、車輦、人畜、草木、禽鳥，無一不具。峰嶺重複，徑路隱顯，渺然有數百里之勢，想見為天下名筆。宣和見，內府求畫甚急，以其命不佳，獨不敢進。明皇作騎馬像，前後宦官、宮女，導從略備。道旁瓜圃，宮女有即圃採瓜者，或諱之為摘瓜圖。

雖然葉夢得的記載與如今能看到的《明皇幸蜀圖》內容相似，但畫面中唯獨沒有「摘瓜」的場景，說明此畫並非是葉夢得所見「宗室汝南郡王仲忽家」藏本。況且《宣和畫譜》的記載中，李思訓名下 17 張畫作中，既沒有《明皇幸蜀圖》，也不見《摘瓜圖》。而其子李昭道名下的 6 張畫作中，卻有《摘瓜圖》。很有可能是此畫在進宮前，當時的編撰者們認為此畫為李思訓所作，但考慮到李思訓卒於唐玄宗開元六年（公元 718 年），並未經歷過天寶十五年的「安史之亂」，因此將《明皇幸蜀圖》改在其子李昭道名下，並諱之為《摘瓜圖》。

筆者在查找《明皇幸蜀圖》相關研究成果的過程中，發現研究這張畫的學者們大多是通過對相關歷史文獻的梳理，如記錄、詩文、畫跋等，以及對畫中內容、形象的對比分析，造型用筆和經營位置等方面來判斷該畫的年代，但鮮有從「線

與造型的關係」的角度來探討唐代山水畫的真實面貌。因此，筆者希望能夠通過這篇文章來補足學界對於《明皇幸蜀圖》研究過程當中的缺失，試圖提供除了文獻研究以及歷史研究之外的美術學依據，這種依據包括對該畫的線條與造型的關係進行分析與討論，為唐代山水畫的研究貢獻出新的方法與視角。

二、研究動機

「明皇幸蜀」的相關畫作不論是在歷史上，還是藝術、審美的層面，都具有較高的文化價值，是研究唐代歷史、文化和繪畫藝術的重要資料。張彥遠在《歷代名畫記》第一卷「敘畫之興廢」中寫到：「祿山之亂，耗散頗多。肅宗不甚保持，頒之貴戚，貴戚不好，鬻於不肖之手。物有所歸，聚於好事之家。及德宗艱難之後，又經散失，甚可痛也。自古兵火亟焚，江波屢斗，年代寢遠，失墜居多。」可見晚唐時期戰爭頻出，大量書畫作品遭到了流失和損毀。雖然李昭道筆下這張《明皇幸蜀圖》已然失傳，但我們仍然能通過後世的摹本來感受恢弘壯麗的大唐氣象，「明皇幸蜀」相關的畫作也因此得以流傳至今。

我們在為一張畫斷代時，往往會受到作者名字的影響，而忽略了時代風格的局限性。研究《明皇幸蜀圖》的學者曹蕾在其論文中寫道：

繪畫發展的每個時期都在前人的基礎上創造出新的筆法和構圖範式，如山水之變在隋、唐前中期表現為鳥瞰式咫尺千里的青綠山水面貌，到了唐後期水墨畫異軍突起，在吳道子和王維的開創性探索之後，五代繼續並發展了水墨山水，形成了豐富而又飽滿的全景式構圖……同樣每個時期的畫家也會有個人獨特的畫風與用筆習慣，我們可以通過對作品圖像的分析、比較來推斷作品的年代。³

因此，我們不能因為作品的題材、內容相同，畫作的面貌接近，就相信是同一個作者所為。而是應該從圖像的角度分析和對比，發現超越作者所處時代的技法或表現形式，如果兩幅作品的內容相同而風格差異較大，幾乎就可以斷定是不同時代的摹本。比如台北故宮藏有另外一張作者為李昭道的青綠山水《春山行旅圖》（圖2），內容與《明皇幸蜀圖》（圖1）幾乎完全相同，包括構圖、造型，甚

至人物、騾馬的數量都一樣，且同樣沒有「摘瓜」的情節。但仔細觀察、對比，就會發現差距很大。首先最直觀的就是畫幅形製的差異，一個是橫幅，一個是縱軸；其次是繪畫的風格，《春山行旅圖》中的山石、雲霧、樹葉、水紋的畫法都是比較程式化的、重複的表現形式，裝飾性較強，是技法絕對成熟的時代的表現。加上一些外部的因素，比如絹本沒有明顯破損或龜裂，畫面主體也沒有明顯修補的痕跡，造型明確，線條清晰，很有可能是明清時期的臨本。

相比之下，同為摹本的《明皇幸蜀圖》則顯得更為古樸，雅緻。

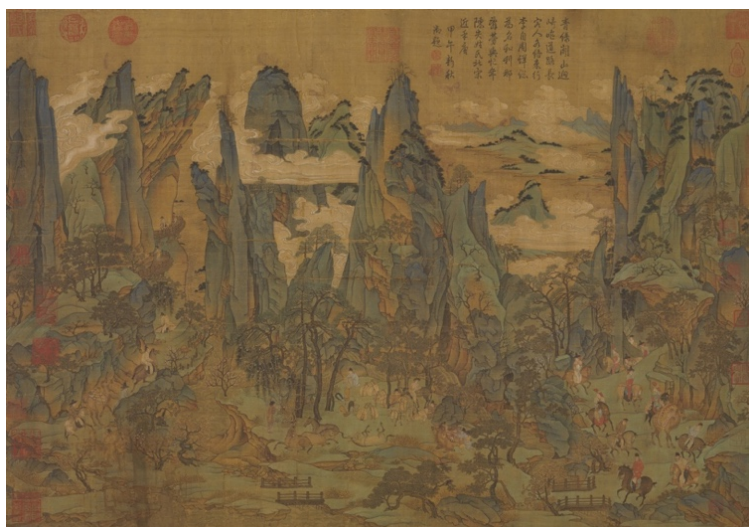


圖1 (傳)李昭道 《明皇幸蜀圖》
絹本設色 55.9×81cm 台北故宮博物院藏



圖2 (傳)李昭道
《春山行旅圖》
絹本設色
95.5×55.3cm
台北故宮博物院藏

山水畫形成之前，「山水」起初只是作為人物畫的配景。在早期的佛教壁畫中，群山還擔任著分隔空間的角色，是一種符號，裝飾性較強。至於山水和線性造型的關係問題，早在北朝（以北魏、北周為例）的敦煌壁畫中，線只作為山的輪廓，徒具其形，主要的表現手段還是依靠顏色；甚至到了初唐，不勾外廓線，用沒骨法平塗一個個山頭。



圖3 莫高窟第285窟 《五百強盜成佛圖》
(局部) 北魏



圖4 莫高窟第428窟 《薩埵太子飼虎》
(局部) 北周



圖5 莫高窟第323窟 《張騫出使西域》
(局部) 初唐

但由於唐代繪畫的損毀與缺失，如今無法通過考古發現還原唐代山水畫的發展史；在一些唐代的佛教壁畫與墓室壁畫中，雖然可以看到山水線條的變化，但並沒有如人物畫一般，精簡干練，筆筆到位。似乎在唐代中晚期，山水也沒有發展出以白描的形式，即純粹的線描來勾勒山石，並加以設色。那麼身處盛唐時期的李昭道（675—758年），如何能畫出山石結構豐富而又明確的《明皇幸蜀圖》？

筆者的創作與研究方向，著眼於線條的表現力以及線與造型的關係問題，也常以線性造型的眼光來觀察事物，欣賞畫作。當看到台北故宮收藏的名為李昭道的《明皇幸蜀圖》時，不僅被畫面豐富的元素所吸引，更對描繪山石的線條產生了興趣和疑問。本文試圖通過對《明皇幸蜀圖》中（表現山石結構的）線與造型的關係問題的研究，推斷其成畫的年代。

三、《明皇幸蜀圖》的朝代分析：從唐代到元代的傳承和變遷

對於《明皇幸蜀圖》的研究，無論是圖像本身，還是與「明皇幸蜀」這一母題相關的詩、跋，諸多的成果都表明了如今我們看到的這張作者為李昭道的《明皇幸蜀圖》，並非唐代李昭道的原版，而是諸多摹本中的一個。這些摹本與藏本，以宋代居多：

1. 劉忠諫藏本（見邵博《聞見後錄》）：

予收南唐李侯《閣中集》第九一卷，《畫目》：上品九十五種。內《蕃王放簇帳》四。今人注云：一在陸農師家，二在潘景家。《江鄉春夏景山水》六。注

云：大李將軍；又今人注云：二在馬粹老家。《山行摘瓜圖》一。注云：小李將軍；又今人注云：在劉忠諫家。

2. 宗室仲忽家藏本（葉夢得《避暑話錄》）：

《明皇幸蜀圖》李思訓畫，藏宗室汝南郡王仲忽家。余嘗見其摹本，方廣不滿二尺，而山川、雲霧、車輦、人畜、草木、禽鳥，無一不具。峰嶺重複，徑路隱顯，渺然有數百里之勢，想見為天下名筆。宣和見，內府求畫甚急，以其命不佳，獨不敢進。明皇作騎馬像，前後宦官、宮女，導從略備。道旁瓜圃，宮女有即圃採瓜者，或諱之為摘瓜圖。

3. 王仲思（忽）藏本（見魏初《王仲思所藏幸蜀圖》）：

曩予按川蜀，此道凡九過。仰高如梯登，遇下若井墮。
崎嶇百險中，平步得幾個。朝來拂橫披，恍若有今我。
因思開元初，四海樂恬妥。米帛三四錢，萬里絕戍邏。
華清歌舞時，已構此坎坷。不獨君王家，人生機亦叵。
將軍豈無心，可以銘諸座。

4. 蘇洵藏壽州人摹本（見米芾《畫史》）：

蘇洵浩然處見壽州人摹《明皇幸蜀圖》，人物甚小，云是李思訓本，與宗室仲忽本不同。

5. 李公麟摹本（見《宣和畫譜》卷七，人物三；見王暉《玉堂嘉話》卷三，古今畫）：

李公麟

文臣李公麟字昂時，舒城人也。

……摹唐李昭道摘瓜圖一

李伯時畫《明皇乘三鬃赤驃》，後跋云：昔李將軍思訓畫明皇擁嬪御數十騎摘

瓜，伯時仍為山中小橋（至元元年與翟處正觀於東平武濟之家）。

6. 宋徽宗摹本（見周密《雲煙過眼錄》卷一）：

張受益潛號古齋所藏，徽宗臨李昭道《摘瓜圖》小軸。

7. 趙伯駒摹本（見張丑《清河書畫舫》卷十）：

江陰葛維善舊藏趙千里《明皇幸蜀圖》，絹本重著色，雖小幅，甚妙。秀雅超群，絕無皴法，都立敬先輩載之《寓意編》，今轉屬太原王氏矣。近改作高頭短卷。或云此圖千里摹思訓之作，固是甲觀。

整理出該文獻資料的學者陽新認為，其中 2、3 應該是同一本，是著錄者魏初（元）的筆誤。他所謂的收藏者「王仲思」，很有可能是對邵博（宋）《邵氏聞見後錄》中「藏宗室汝南王仲忽家」的誤記，將「忽」字寫為了「思」。⁴

由此可以推測，「明皇幸蜀」這一題材，在宋代已經成為了一個成熟且重要的文化符號，並產生了大量摹本。起初筆者也從畫面的整體氛圍、造型的精準幹練、以及用線的豐富變化等方面，推測此畫為「宋人仿唐之作」，至少是北宋山水畫走向成熟之後的作品，而非唐代的繪畫。但也有學者認為，《明皇幸蜀圖》的繪畫風格接近於北京故宮博物院收藏的元代畫家胡延暉所畫《春山泛舟圖》（圖 7），很有可能出自同一人之手。

然而筆者希望通過圖像對比法的方法，從線與造型的關係來分析《明皇幸蜀圖》的年代，筆者推測至少是在北宋之後，至於是否為元代胡延暉所作，還有待研究。



圖6 (傳)唐 李昭道
《明皇幸蜀圖》(局部)



圖7 元 胡延暉 《春山泛舟圖》
絹本設色 143×55.5cm
北京故宮博物院藏

四、文獻探討

(一) 唐代山水的面貌及其線的發展

1. 初唐



圖8 章懷太子墓壁畫 《馬球圖》(局部)

初唐時山水還處於萌芽的階段，還不能稱之為「山水畫」。初唐末的張懷太子墓壁畫（公元 706 年）中，就有優秀的表現山石的繪畫（圖 8），從壁畫中人物的用線來看，可見初唐對於線的運用已然是非常的純熟，僅憑線條就能體現出人物的動態、衣紋的穿插、以及衣物的質地，線條極具表現力。

除了具有表現性的線條，章懷太子墓壁畫的用線，還體現出了當時「畫家們在對人體結構的探索並平面化上做出的努力」⁵。學者竇愉昕在研究章懷太子墓壁畫的用線時，發現其實自南北朝之後，本土的畫家受到西域繪畫中通過暈染而產生陰影效果的影響，開始探索線性造型的立體感，即用單純的線條來表現一種超越平面的視覺效果，亦稱之為「結構性」的線描。這種結構意識一旦萌芽，就會有各種帶有嘗試性的圖像產生，章懷太子墓壁畫中人物、馬匹的身上就有所體現。



圖 9 章懷太子墓壁畫 侍衛（局部）

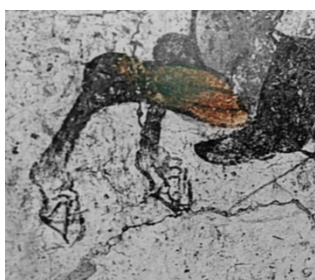
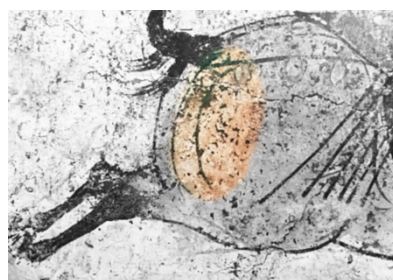


圖 10 章懷太子墓壁畫 《馬球圖》（局部）



竇愉昕認為壁畫中人物、馬匹身上的線條，是帶有一定嘗試性的。上圖侍衛大小臂的位置、臀部的位置，都多畫了一根看似「沒必要」的線，實則是在暗示其中的立體感，交代衣服下面的形體是柱狀的、有弧度的，馬的腿部、臀部也同樣出現了此類非表現性的線條，並非衣紋，而是柱體表面轉折的關鍵部位。類似「明暗交界線」的概念。

如圖，本土畫家對圓柱結構表達的觀念轉化順序：從（圖 11）絕對的平面化→（圖 12）外域傳入的“凹凸暈染法”表現轉折→（圖 13）內化的圓柱結構線⁶

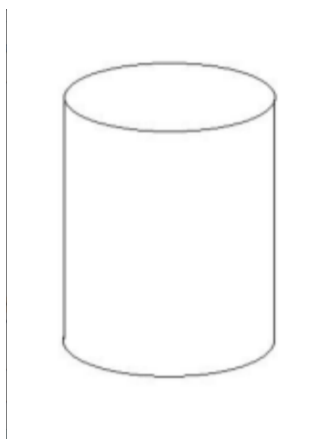


圖 11



圖 12

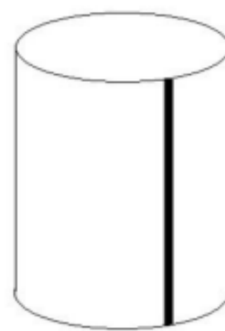


圖 13



圖 14 章懷太子墓壁畫 《馬球圖》（局部）

同理，壁畫中山石的表現，也透露出相同的線性造型的思維，而且由於山石本身的質地就是硬朗的，更容易結構性線描的實踐，線條的運用也更為合理和自然。但畢竟是山水畫的萌芽階段，山石的畫法也處於探索的過程中，當時的畫家們對於山石結構的表達並不嚴謹，雖然運用硬朗的線條和肯定的折筆來表現山石的質地，但線條比之人物，顯得瑣碎而無序。雖然外輪廓比較整體，但內部結構含糊不清，沒能準確地用線條交代出石塊之間的關係，與《明皇幸蜀圖》中表現山石的用線相比，缺乏層次與質感。



圖 15 《明皇幸蜀圖》（局部）

唐代畫論家張彥遠對於初唐的藝術持肯定態度，表示當時的畫家們，擅長刻畫山石樹木的細節：

……漸變所附，尚猶狀石則務於雕透，如冰澌斧刃；繪樹則刷脈鏤葉，多棲結茺柳，功倍愈拙，不勝其色。

正如壁畫中所見，初唐的畫家已經開始用線刻畫山石，雖然細節還不理想，但就同時期佛教繪畫中山水的樣貌，已然是質的飛躍。由於宗教繪畫的特殊性，重點並不在表現客觀的物象，而此外的畫家，已經開始注重「形」的重要性，張彥遠在《歷代名畫記·論畫六法》中說到：

夫像物必在於形似，形似須全其骨氣，骨氣形似皆本於立意而歸乎用筆，故工畫者多善書。

張認為繪畫的根本在於形，有形才有氣韻生動的可能性。

2. 盛唐

盛唐自吳道子復興了線的藝術之後，線性造型藝術得到了進一步的升華。



圖 16 章懷太子墓壁畫
《客使圖》（局部）初唐末



圖 17 莫高窟第 103 窟 東壁南側
維摩詰像 盛唐

筆者認為，從圖 16、17 兩幅壁畫可以看出線的發展與進步，排除尺寸的因素（《客使圖》人物如真人大小，《維摩詰》稍小，約縱 75cm、橫 74cm），單看線的質量——從線的排列、組合、疏密與圓轉，都在體現質感，交代結構。從維摩詰身前的衣襬就能看出肢體的空間關係，質感與量感並重。

張彥遠與同時期的畫論家朱景玄，二人都極推崇吳道子，認為吳「六法俱全」，畫壁畫「以墨蹤為之」後人無法再其上添加色彩；五代荊浩言：「吳道子畫山水有筆而無墨」。說明吳道子用線的能力卓越非凡，具備用線勾勒山水的能力；也說明盛唐是一個線與造型關係密切的時代。然而吳生對於線的復興，主要還體現在人物畫，從當今的考古作品來看，盛唐時期的山水（山石），用線不再像初唐壁畫中剛硬、多折筆，而是多圓轉、多曲線。

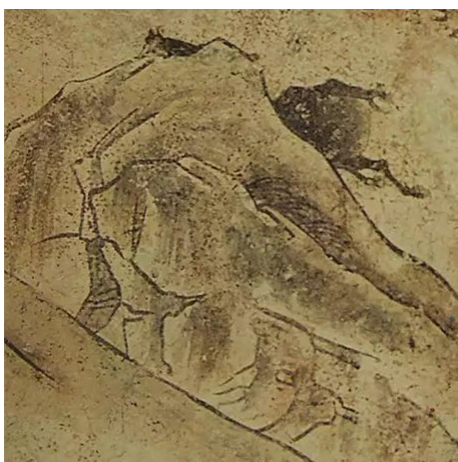


圖 18
章懷太子墓壁畫（局部）
初唐末



圖 19 琵琶
畫
《騎象奏
樂圖》
（局部）
約 8 世紀



圖 20 《鳥毛立女》屏風
（局部）
約 8 世紀

就山石的結構而言，筆者認為盛唐時期有所進步，此時的畫家們已經開始嘗試用線去交代複雜的山石結構，在正倉院收藏的琵琶畫《騎象奏樂圖》（圖 19）中，整塊山石的結構交代的較為清晰，雖然沒能用線體現出山石堅硬的質地，但完整地表現出了山石的內部結構。然而《騎象奏樂圖》與《烏毛立女》屏風畫（圖 20）中山石的用線，無論線本身的質地、線性造型的豐富性，都與所謂盛唐時期的《明皇幸蜀圖》差距較大。

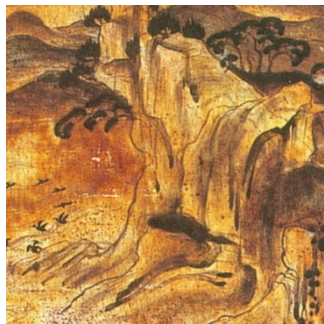


圖 21 《騎象奏樂圖》
局部

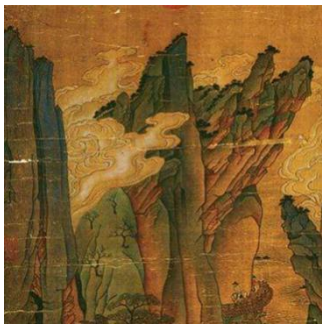


圖 22 《明皇幸蜀圖》局部

圖 21、22 是《騎象》與《明皇》兩張畫中遠山的局部。《騎象奏樂圖》在當時看來，可以說是山水畫的進步，雖然沒有表現出北方山水那樣有棱角的樣貌，但柔軟的用線也有它獨特的表現力，在一個注重「形」的時代，我相信畫家是在表現一些特有的質地。而就這兩個局部而言，《騎象奏樂圖》中線條的視覺效果雖然並不勁挺有力，但看得出畫家的思考與探索——可以感覺到畫家認真的在用自己的繪畫語言詮釋一塊山石，儘管用線有很多不確定、甚至不合理的地方，但這些不規整的用線都流露出一位畫家的真誠；反而《明皇幸蜀圖》中山石的用線，特別是一些傾斜岩石的下方，都是一些細小的、有規律的用線，這種以短線的排列來表現山石的底部的方式，在《明皇幸蜀圖》中比比皆是，其程式化的程度之高，遠超出它存在的時代。

3.晚唐

晚唐的繪畫在張彥遠的眼中則是「錯亂而無旨」的，他形容他所處的時代：

今之畫人，筆墨混於塵埃，丹青和其泥滓，徒污絹素，豈曰繪畫。

如今能看到晚唐的繪畫，特別是山水極其有限，只能從佛教壁畫以及西域出

土的絹畫中窺得一二。



圖 23 榆林窟第 25 窟 壁畫 8-9 世紀中



圖 24 敦煌絹畫《佛傳圖》
約 9 世紀



圖 25 敦煌絹畫《佛傳圖》
約 9 世紀

在所能看到的晚唐繪畫中的山水，呈現出一種水墨與青綠混合的狀態，可以看出張彥遠所言極是。就這幾張山石的用線來看，太過隨意，盛唐時期相對嚴謹的結構與造型都不復存在了。筆者在《溪山行旅圖》（圖 26）中看到的線條是堅挺的、厚重的，每一處轉折都是硬朗而有力度的；山水畫發展到范寬的時代，已經非常的成熟，每一根線都是畫家主觀取捨後的選擇，用盡可能少的線體現出山石的結構與質感。而《明皇幸蜀圖》（圖 27）中山石的線條也是及其主觀的，甚至有點程式化。這兩張作品都是在追求「形」的基礎上，進行藝術的加工，將山石的外形、內部的結構、塊面的轉折、以及石塊間的空間關係，首先以線的形式展現出來，線與造型的關係高度統一；而我們看到的晚唐的畫作（圖 28、29），扁平而概念，也有一些想表現山石的折筆，但很不嚴謹，並沒有表現結構，也看不出空間和層次。



圖 26
《溪山行旅圖》
局部



圖 27
《明皇幸蜀圖》
局部

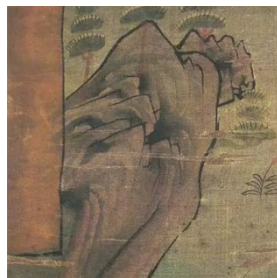


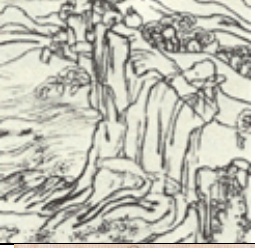
圖 28
《佛傳圖》
局部

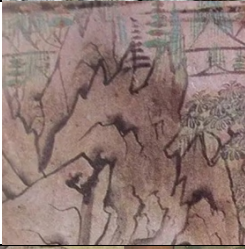


圖 29
《迦葉獻袈裟圖》
局部

為了更直觀的展現唐代的山水畫，或者說是「唐代繪畫中的山水」，從線性造型的角度來看，線條的發展可以說是止步不前的，甚至有所倒退。筆者將以表格的形式，將收集到的唐代繪畫中表現山石的部分羅列出來，進行比較。

表 1 唐代山水用線之比較

時間	作品		名稱
初唐末 (公元 706 年)			章懷太子墓壁畫 《馬球圖》(局部)
初唐末 (公元 706 年)			懿德太子墓壁畫 《闕樓儀仗圖》(局部)
初唐末 (公元 710 年)			節愍太子墓壁畫 (局部) 松石
盛唐 (約 8 世紀)			琵琶畫《騎象奏樂圖》 日本正倉院南倉藏
盛唐 (約 8 世紀)			《鳥毛立女》屏風 (局部) 136×56cm×6 日本正倉院北倉藏
盛唐			莫高窟第 103 窟 《化城喻品之西域商隊》 (局部)

盛唐末 (公元 738 年)			李道堅墓壁畫 《山水條屏》(局部)
盛唐末 (公元 740 年)			韓休墓壁畫 北壁《山水圖》(局部)
中唐 (8 世紀-9 世紀中)			榆林窟第 25 窟 北壁 《迦葉獻袈裟圖》(局部)
晚唐 (約 9 世紀)			敦煌絹畫《佛傳圖》 (局部) 大英博物館藏

筆者在看唐韓休墓壁畫的相關資料時，看到中央美術學院的教授賀西林否認了韓秀墓壁畫與其子韓滉的聯繫，並表示：

從壁畫水平看，其與帝陵高等級陪葬墓，如懿德太子、章懷太子、節愍太子墓壁畫相比，尚有相當差距，非名家所為。⁷

最後這句「尚有相當差距，非名家所為」非常重要。因為筆者希望通過表 1 所表達的含義是：曆朝歷代的畫家，水平都有高低之分，我們不能以現在僅有的圖像資料，就證明唐代山水畫的用線是在倒退的。而是晚唐的山水畫，用線並沒有延續盛唐時風靡的「吳家樣」而走向一個嚴謹的、寫實的、以線性造型為基礎的形式，「結構性用線」的意識變弱了，線與造型的關係疏遠了。對比當時的人物畫（圖 30），其用線的水平之高，只能說晚唐人物畫仍處於一個蓬勃發展的狀態，但嚴謹、精準的線性造型並沒有融入山水畫，沒能促進山水畫的發展。



圖 30 敦煌絹畫《引路菩薩》 約 851-900 年

（二）水墨山水中的線

山水畫的成熟與完善大約在五代，荊浩（870-940 年）云：「吳道子畫山水有筆而無墨，項容有墨而無筆。吾當採二子之所長，成一家之體。」其所為筆乃是有勾有皴，所為墨乃是有陰陽向背的效果，是山水畫技法完全成熟的標誌。

如今雖然沒有荊浩的真跡留下，但通過他的畫論，可以看出荊浩也是一位先追求「形似」的畫家，他在《筆法記》中明確了寫實、寫真的重要性：

度物象而取其華，物之華，取其華，物之實，取其實，不可執華為實。



圖 31 《深山棋會圖》
絹本水墨 106.5x54cm
遼寧省博物館藏 約 980 年



圖 32 莫高窟第 61 窟西壁
《五台山圖之大福聖之寺》
約 906-960 年

圖 31 為遼寧法庫葉茂台遼墓出土的《深山會棋圖》(或《隱居圖》),是稍晚於荊浩的作品,年代在十世紀中葉或稍晚,現藏於遼寧省博物館。有不少學者分析這張畫的內容與意義,比如高居翰就認為這是道家循世的題材或某種仙境,是「別有洞天」的一個主題⁸,或是「洞天信仰在契丹社會的具體反映」⁹。由此畫可見,當時山水畫的題材、格局、技法都已經相對成熟,不僅能體現出當時普遍存在的社會信仰,還能表現出對於客觀世界的真實反映。線與造型的關係得到了充分地展現——畫家用頓挫、起伏的線來體現山石的質地,並勾勒出山石的轉折、角度與層次,即使不加皴染,山石的質感與量感都交代的一清二楚,與同時代壁畫中的山水(圖 32)相比較,稱得上是中國繪畫的奇跡。

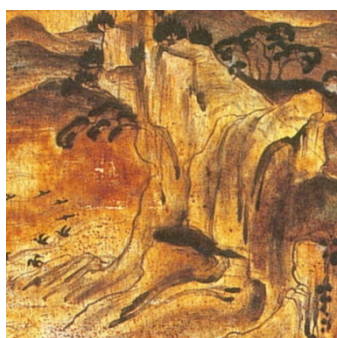


圖 33
《騎象奏樂圖》局部
盛唐

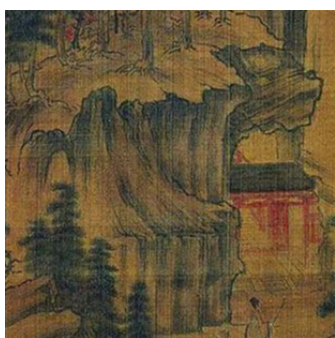


圖 34
《深山會棋圖》局部
五代



圖 35
《溪山行旅圖》局部
北宋

筆者將《騎象奏樂圖》(圖 33)、《深山會棋圖》(圖 34)與《溪山行旅圖》(圖 35)做一個比較,從三個局部來看線與造型的關係問題是如何演變的。

首先,在盛唐時期,線性造型在人物畫方面發展到一個相對的高度,並開始嘗試用線的形式表現山水。由於山水畫還處於一個起步的階段,如何用線去表現非線性的(或者說外形並不具體的)事物,是對盛唐畫家們觀察角度的一個挑戰,然而在《騎象奏樂圖》的成畫年代,畫家們已經能夠通過線條去客觀地再現山水,至少能夠把山石的結構表現的完整且合理。可惜這種「勾線填色」的工筆山水在晚唐並沒有得到延續,而是到了五代,水墨山水畫興起,線性造型趨於客觀,線的表現力也越發的豐富——就《深山棋會圖》的局部(圖 34)而言,這一塊山石的刻畫,甚至比《溪山行旅圖》有過之而無不及。范寬將山石處理的更加扁平,更加統一,強調線條的力道與變化,追求線性的美感而削弱了山石的立體感,個人風格較強;而《深山》則更客觀地描繪物象,雖然技法層面不及《溪山》的老

道，但仍然是一幅真誠的畫作，正如荊浩言：

似者得其形遺其氣，真者氣質俱盛。

也正是到了范寬的時代，山水畫的線條終於可以被畫家自由的、主觀的勾勒、造型，這也為北宋以及之後的工筆山水奠定了線性造型的基礎。

（三）《明皇幸蜀圖》與《溪山行旅圖》中山石的用線之比較

隨著山水畫的形成與發展，技法日益成熟，特別是在北宋，畫家的表現手法已經非常的寫實、客觀，線條在山水畫中的地位與皴法一樣重要，可以說線條與造型的關係達到了一個高度統一的狀態——線條不止在勾勒山石的輪廓，而是類似人物畫，線條的功能開始豐富起來：

- 1.體現山石的質感；
- 2.交代山石的結構與脈絡。



圖 36 北宋 范寬 《溪山行旅圖》
絹本水墨 206.3x103.3cm 台北故宮博物院藏

筆者認為，在高度寫實的宋代繪畫中，以荊浩開創的北方山水畫最能體現山石的結構與造型，同時兼顧線性的審美要求，用筆剛勁有力，概括力極強，其中以范寬最具代表性。因此筆者將以《溪山行旅圖》（圖 36）為例解釋「線與造型的關係」問題

——正如劉道醇《聖朝名畫評》中所言：

范寬之筆，遠望不離坐外」，是指看范寬的畫，哪怕距離很遠，畫中的內容、細節也都儘在眼前，正是因為其筆力雄渾，且觀察入微，將物象的本源再現於紙上，「所謂造乎神者也」。即使拋開畫中的皴法和暈染，畫家僅憑線條構建山的骨架，這些精煉、蒼勁的線條，既體現山體堅硬的質地，也嚴謹地交代出山石的走勢與空間關係。

圖 37 是《溪山行旅圖》的兩個局部，第一張是主峰山澗的位置，也是作者畫山石用線較為密集的部分，就這一局部來看，方折、有力的線條體現出山石堅硬的質地，並通過線條的交疊、穿插，表現出山石豐富的層次變化，體現出山體的縱深感。第二張是近景的一塊岩石，可以看出作者有意的在區分「石頭」和「山」的視覺感受，山是一種整體的概念，縱使主山堂堂，也不能太多細節，我們可以看到《溪山行旅圖》中主峰的用線是主觀而精煉的；而近景的石頭，作者用了很多 90° 角的折筆，盡可能地體現石塊的結構與變化。而在《明皇幸蜀圖》中，也多見這類方折的用線（或造型）。

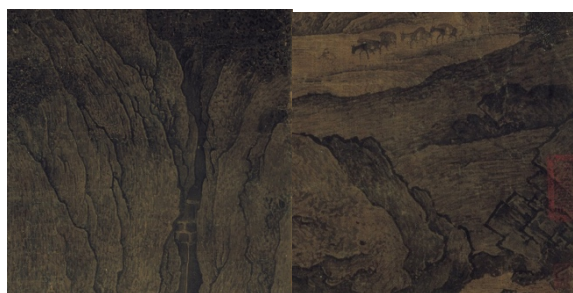


圖 37 《溪山行旅圖》局部



圖 38 《明皇幸蜀圖》局部

對比兩幅畫山石的用線，《明皇幸蜀圖》顯然更為「熟練」，或者說更為程式化，《溪山行旅圖》的運筆雖然渾厚有力，但仍然能感受到一些生澀，和探索的意味在其中，畫法還沒有被總結為套路，畫面中很難找出兩塊相似的山石。而《明

皇幸蜀圖》的氣息則截然不同，是一種技法高度純熟之後的游刃有餘。

因此就山石的線條來看，《明皇幸蜀圖》成畫的年代要晚於《溪山行旅圖》，晚於北宋。

（四）唐代山水畫的構圖

圖 39 為唐韓休墓（公元 470 年）北壁的《山水圖》（也作《山莊水亭圖》），是目前發現的墓室壁畫中最早的獨立的山水畫，無疑為中國山水畫的研究提供了重要的歷史資料。而對於畫家的視角，並不適用於後世提出的中國山水畫經典的“高遠、深遠、平遠”三法，《山水圖》給人的直觀感受是站在高處向下俯視，既能遠眺日出，又能俯覽群山，如《蘭亭序》中所言，觀者先「仰觀宇宙之大」，再以鳥瞰的視角，「俯察品類之盛」，目光在山水之間遊走，「所以遊目騁懷，足以極視聽之娛，信可樂也」。這種以「日出」為焦點、「三法不類」的構圖，被學者周曉陸稱之為「致遠法」，並表示「致遠法」的構圖應當算得上是唐代山水畫獨立成科的標誌之一，其樣式的超前性，甚至可以稱得上是一種新的山水畫流派。

10



圖 39 韓休夫婦合葬墓 北壁
《山水圖》 盛唐

唐代開創的「日出焦點」的山水畫形式，其獨特的審美更對後世的繪畫產生了深遠影響。¹¹同樣的構圖，也出現在了同時期的敦煌壁畫、以及正倉院的琵琶畫中，且特點鮮明，學者鄭岩在其論文中將這種構圖的特點概括為：

一水兩岸，山谷幽深，夕陽返照，溪水蜿蜒，山峰聳立，雲蒸霞蔚。¹²

不過鄭岩在論文中的用詞為「圖式」，即包含特定母題的畫法，又可指畫面的經營位置。為了能夠說明「唐代山水畫的構圖」問題，此處筆者就簡單的將「圖式」一詞等同於「構圖」。其特點就是都以遠方的日出為焦點，展現出一片廣闊的空間，近景的山石連接著地面，形成一個 U 字形封閉畫面底部的空間，如同山谷一般，而中間群山環繞的地方便是畫眼之所在。韓休墓《山水圖》中即使沒有人物的出現，也以水亭暗示著人物活動的痕跡。這種將主體（人物或建築）放在群山之中的構圖，之後逐漸變得有序、規整，層次分明，山谷的圖式也愈加的明顯。



圖 40 莫高窟第 320 窟 北壁
《日觀想圖》 盛唐



圖 41 琵琶畫
《騎象奏樂圖》（局部）
約 8 世紀

敦煌壁畫中的《日觀想圖》（圖 40），和琵琶畫《騎象奏樂圖》（圖 41）中對於這種典型的構圖則有了進一步的發展與精進，近大遠小的透視比例更為精準，山石之間的關係也處理的相對自然，群山中的主體也越發的精緻和豐富。

筆者認為，《明皇幸蜀圖》正是將這一唐代山水的典型構圖，表現到了極致。只是群山的中間仍然是群山。群山之中有行旅的人群和馬隊。

五、結論

唐代人物畫的發展相對成熟，線性的繪畫語言在吳道子的時代成為了主流，但線性造型並沒有隨著山水畫的形成，而發展出一套以線造型的山水畫體系；而是在五代，產生了皴法，山水畫以水墨的形式走向成熟，到北宋開始興盛，線與造

型的關係在山水畫中開始統一，在此之前並沒有資料證明可以用精準的線條來呈現山水，因此《明皇幸蜀圖》的成畫時間在北宋水墨山水興盛之後。

由於是展現唐代的史實，宋人選擇了青綠的形式，勾線填色，並借鑒了唐代的構圖，可以說《明皇幸蜀圖》其實是宋人理想中的唐代繪畫。引用乾隆皇帝在畫上的題詩：「年陳失姓氏，北宋近乎唐」。

參考文獻

- [1]鐘巧靈.(2007).“明皇幸蜀”在唐宋時期的圖像表現及詩人對畫圖的解讀. 社會科學論壇(學術研究卷)(10),143-146.
- [2]姜思琪 & 張建恩.(2021).從記錄到規鑒：“明皇幸蜀”題材文圖意蘊的唐宋轉向. 中國書畫(07),10-14.
- [3]曹蕾.(2012).臺北故宮藏《明皇幸蜀圖》題材、年代與作者考辨(碩士學位論文,中國藝術研究院)
- [4]楊新.(1999).胡廷暉作品的發現與《明皇幸蜀圖》的時代探討. 文物(10),94-101.
- [5]竇愉昕.(2017).“骨法用筆，白描立形”——章懷太子墓室壁畫線描圖像研究(碩士學位論文,西安美術學院)
- [6]竇愉昕.(2017).“骨法用筆，白描立形”——章懷太子墓室壁畫線描圖像研究(碩士學位論文,西安美術學院)
- [7]本刊編輯部 & 楊岐黃.(2014).“唐韓休墓出土壁畫學術研討會”紀要.考古與文物(06),107-117.
- [8]高居翰 & 楊振國.(2006).中國山水畫的意義和功能(上). 藝術探索(01),14-19.
- [9]李清泉.(2004).葉茂臺遼墓出土《深山會棋圖》再認識. 美術研究(01),62-68.
- [10]本刊編輯部 & 楊岐黃.(2014).“唐韓休墓出土壁畫學術研討會”紀要.考古與文物(06),107-117.
- [11]葛承雍.(2015).“初曉日出”:唐代山水畫的焦點記憶——韓休墓出土山水壁畫與日本傳世琵琶山水畫互證. 美術研究(06),22-28+38-39.

- [12]鄭巖.(2015).唐韓休墓壁畫山水圖芻議. 故宮博物院院刊(05),87-109+159.